

LIBRARY

加缪
短篇小说集

[法] 阿尔贝·加缪 著 李玉民 郭宏安 译
北京燕山出版社

OF

WORLD

LITERATURE

Library of
World Literature

世界文学文库

加缪短篇小说集

[法]阿尔贝·加缪 著

李玉民 郭宏安 译



北京燕山出版社
BEIJING YANSHAN PRESS



图书在版编目(CIP)数据

加缪短篇小说集 / (法)加缪著;李玉民,郭宏安译.

- 北京:北京燕山出版社,2015.10

ISBN 978-7-5402-3946-6

I. ①加… II. ①加… ②李… ③郭… III. ①短篇小说-小说集-法国-近代

IV. ①I565.44

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第217147号

加缪短篇小说集

[法]阿尔贝·加缪 著

李玉民 郭宏安 译

责任编辑 / 尚燕彬 臧晓雅

装帧设计 / 小 贾

北京燕山出版社出版发行

北京市西城区陶然亭路53号 邮编100054

全国新华书店经销

北京中科印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/32 印张 11 字数 206,000

2015年11月第1版 2015年11月第1次印刷

定价:32.00元

版权所有 盗版必究

序

在二十世纪的著名小说家中，有些人的名字是与某种“新技巧”“新手法”或“新观念”联系在一起的，例如，普鲁斯特与意识流、卡夫卡与荒诞、赫胥黎与对位、福克纳与时空倒错、萨洛特与潜对话、西蒙与新小说、马尔克斯与魔幻、海勒与黑色幽默，等等。还有一些人的名字并无此类显赫的联系，但是这丝毫也不曾妨碍人们将其视为杰出的小说家，例如加缪。

当然，加缪也有“荒诞”，然而创始者的光荣不属于他；他也有“怀疑”，但其渊源更为久远；他也曾被人归入海明威一派，但似乎并没有什么东西证明他们之间的联系；他也曾被人拉入新小说家一伙，但是他并没有感到特别的荣耀。其实，他从未想过发明什么，他确实不曾发明什么，他只是不趋时，不媚俗，不以艰深文浅陋。在某些批评家看来，与二十世纪所崇尚的“晦涩”“繁复”相比，“简洁、明晰、纯净”的加缪简直就是“没有什么艺术性”。

然而加缪毕竟是有艺术性的，假使所谓“艺术性”不等于雕琢、华丽、标新立异或追逐时髦之类。加缪的艺术性在于“有度”。

“风格乃是人本身”

加缪是二十世纪少有的自觉追求风格的作家。

说到风格,布封的名言尽人皆知,然其恒遭曲解却是知者寥寥。钱锺书先生曾指出:“吾国论者言及‘文如其人’,辄引 Buffon 语(Le style, c'est l'homme)为比附,亦不免耳食途说。Buffon 初无是意,其 Discours 仅谓学问乃身外物(hors de l'homme),遣词成章,炉锤各具,则本诸其人([de]l'homme même)。”①“文如其人”,乃读者由文以知人;“文本诸人”,乃作者本诸己以成文。”②考布封初衷,确谓知识、事实、发现等皆身外物,唯风格乃是人本身(Ces choses sont hors de l'homme le style est l'homme même)。因此,风格乃是作者在其思想的表达上打上自己的印记,故“风格不会消失,不会转移,也不会变质”。③简言之,文以风格传世,而风格则以人为本。

加缪所追求的风格正是布封所论述的风格,然而又不止于此,他对“文本诸人”(即“风格乃是人本身”)之“人”做了深入的探索和全新的解释。他指出:“艺术家对取之于现实的因素重新进行分配,并且通过言语手段,做出了修正,这种修正就叫作风格,它使再创造的世界具有统一性和一定限度。”③所谓“修

① 钱锺书,《谈艺录》,中华书局,一九八四年。

② 布封,《论风格》。

③ 加缪,《反抗者》。

正”，就是艺术家根据人的内在的愿望对现实世界的一种“纠正”，其表现之一就是艺术家所运用的小说这种文学样式。而人的内在愿望则是反抗世界的荒诞和寻求现时的幸福。因此，“这种修正是一切反抗者都具有的”。^①这样，加缪就把风格和反抗联系起来，使之摆脱了纯形式的品格，浸透了人的天然的深刻要求。布封的名言在加缪的笔下，获得了更深厚的现实基础，同时也获得了更超绝的哲学层次。

加缪追求一种“高贵的风格”，一种蕴含着人的尊严和骄傲的风格。他指出：“最高贵的艺术风格就在于表现最大程度的反抗。”^②这种高贵的风格并不是纯粹形式的，倘若因一味讲究风格而损害了真实，则高贵的风格将不复存在。同时，“高贵的风格就是不露痕迹，血肉丰满的风格化”，^③而风格化是既要求真实又要求适当的形式的。据此，加缪所谓“高贵的风格”可以归结为互为依存的三种要素：一，给予最大程度的反抗以适当的形式；二，通过纠正现实而获得真实；三，适度而含蓄的风格化。加缪不是那种盲目追求形式的作家，也不是那种单纯注重思想的作家，他始终要求内容与形式“保持经常不断的紧密联系”。无论是内容溢出形式，还是形式淹没内容，在他看来都会破坏艺术所创造的世界的统一性。而艺术，恰恰是“一种要把一切纳入某

① 加缪，《反抗者》。

② 加缪，《反抗者》。

③ 加缪，《反抗者》。

种形式的难以实现的苛求”。^① 因此，加缪说：“工作和创作了二十年之后，我仍然认为我的作品尚未开始。”^②他始终把“真理和反映真理的艺术价值”看得高于一切。当然，加缪对于“真理”（或“真实”）有他自己的看法。他曾经不止一次地申明，“现实主义是不可能的”，^③他反对资产阶级现实主义，也反对社会主义现实主义，因为前者是一种“黑暗的”文学，后者是一种“教诲的”文学，这两种文学实际上都背离了真实。然而同时，他也不止一次地申明，“现实主义的抱负是合理的”，^④艺术不能“服从现实”，也不能“脱离现实”，因为“在某种意义上说，艺术是对世界中流逝和未完成的东西的一种反抗：它只是想要给予一种现实以另一种形式，而它又必须保持这种现实，因为这种现实是它的激动的源泉”。^⑤ 这种矛盾其实是一种表面的矛盾，其根源在于对现实主义这一概念理解上的分歧。例如，他认为现实主义就是“准确复制现实”，就是“无止境地描写事物”“无穷尽地列举事物”，等等。而我们知道，现实主义完全可以有另一种定义。因此，以这种对现实主义的歧义或误解来探讨加缪对现实的态度，是没有多大意义的。我们只须指出，加缪的小说绝不缺少现实的内容，恰恰相反，真实是他的小说的生命，只不过如他所说，他的小说同时“给现实加上某种东西，使现实稍有变化”，也就

① 加缪，《反抗者》。

② 转引自莫旺·勒白斯克，《加缪》，一九七六年。

③ 加缪，《艺术家及其时代》。

④ 加缪，《艺术家及其时代》。

⑤ 加缪，《艺术家及其时代》。

是：“小说的本质就在于永远纠正现实世界。”^①无论是《局外人》对现实的承受，还是《堕落》对现实的逃避，都不曾离开人的现实，都是在人的世界中展示人对荒诞的觉醒和反抗。现实经过艺术家的“纠正”成为真实，而“纠正”就是风格化，它“包含了人的干预和艺术家在复制现实时进行纠正的意志”。^②加缪认为，“风格化最好是含而不露”，其本质在于“适度”。加缪的写作艺术的根本在于“恰到好处”，甚至是宁不及而勿过。他在谈及自己的写作时，经常见诸笔端的是“限制”“堤坝”“秩序”“适度”“栅栏”等表示“不过分”的词。例如，他说：“我知道我本性中的无政府主义，所以我需要在艺术上为自己树起一道栅栏。”^③或者：“为了写作，在表达上宁不及而勿过。总之是勿饶舌。”^④这种对于“度”的自觉，使加缪为文有一种挺拔瘦硬的风采。

总之，加缪是一位有风格的作家，其风格可以称为“高贵的风格”。

《局外人》与“含混”

《局外人》一九四二年出版后，很快就得到萨特的好评。根据他的解释，《局外人》是对“荒诞”的证明和对资产阶级司法的

① 加缪，《反抗者》。

② 加缪，《反抗者》。

③ 加缪答加布里埃尔·多巴莱德问。

④ 加缪，《手记》第一卷。

讽刺。然而,后来的批评家纷纷越过了萨特的解释,他们发现了《局外人》的“含混”。

现代批评家普遍认为,“含混”是文学作品的本质特征之一。作家有意识地运用“含混”,读者不固执地追求唯一的理解,则作品将变成一个含义深远的多面体。加缪曾经写道:“至少要为使沉默和创造都臻于极致而努力。”^①沉默不是虚无,而是富于蕴含的情状,仿佛“此处无声胜有声”,创造当然也不是基于虚无的创造,而是打开沉默的硬壳。沉默与创造之间的桥梁将由“含混”来架设。《局外人》呈现出一种多层次、多侧面的“含混”,其中沉默和创造都已臻于极致。

加缪自己谈到《局外人》时说:“局外人描写的是人裸露在荒诞面前。”^②他也曾这样概括《局外人》:“在我们的社会里凡在母亲下葬时不哭者皆有被判处死刑之危险。”^③看来,萨特的评论与作家的自述相去不远。但是,此后四十年间,局外人探索《局外人》的含混的努力一直没有间断。有的批评家从政治角度考察作者对阿拉伯人和法国殖民政策的态度,认为这部小说更应叫作《一个法国人在阿尔及利亚》,而阿拉伯人被杀则表明法国人“对一种历史负罪感的令人惶惑的供认”;有的批评家从精神分析的理论出发,把默尔索看作是现代的俄狄浦斯;还有的批评家把默尔索的经历看作是一种想象的心理历程,等等。这种

① 加缪,《手记》第一卷。

② 加缪,《手记》第二卷。

③ 加缪,《局外人》美国版序。

主题的多义性来源于作者置于情节中的许多空白和人物行为的机械性。

人物行为的机械性很容易使浅尝的读者得出这样的印象：默尔索是一个满足于基本生理需要的人，他对外界的反应是直接的、感性的、机械的，他的推理能力低于常人，他是一个不好不坏的化外之人，是一个希望远离社会而处于自然状态的人。然而事情似乎不这么简单。假使读者仔细阅读并且不放过作者似乎不经意的若干提示的话，他会发现默尔索并不是一个生活在世外桃源中的人。他受过高等教育，推理的能力显然优于周围的人，而且当他“在苦难之门上短促地叩了四下”之后，立刻就明白了自己的处境。他的寡言、他的冷漠，直到他的愤怒，原来都是他对环境的自觉的反应。他不想装假，不想撒谎，不想言过其实，不想用社会的惯例来约束自己的言行。他是个“局外人”，然而何谓“局内”？何谓“局外”？这内与外以何为参照？批评家们曾经把他看作自然人、野蛮人、荒诞的人、精神低能的人，或者是理性的人、清醒的人、现代的人，等等。就每一种人来说，默尔索作为小说人物都是清晰的，然而就总体来说，这位小说主人公却又是含混的。不同的批评家都有充分的证据勾画出一个活生生的默尔索来。因此，默尔索的面目既是清晰的，又是模糊的，这中间的矛盾正说明这一文学形象的丰富性。

这种蕴含丰富的矛盾不难表现在人物性格上，小说的叙述角度更使批评家感到既惶惑又兴奋。他们提出了这样的问题：究竟谁在说话？是默尔索还是作者？如果是默尔索，那么他在

何时何地说话？如果是作者，那么他是同情还是谴责默尔索？或者，作者与默尔索合一还是与叙述者合一？这些问题使《局外人》这部小说表面上极为清晰的语言变得模糊而含混。

小说的开始是这样一段话：“妈妈今天死了。”小说的结尾，则是默尔索在狱中等待着处决的“那一天”，也许是第二天，也许是数日以后。小说从开始到结束，粗粗算起来，至少有一年多的时间。矛盾就出现在这里。如果确认是“今天”说的话，此后的事情皆属想象；如果确认默尔索是在临刑的前夜回忆往事，那就不能说“妈妈今天死了”一类的话。于是有的批评家根据小说第一部和第二部的文体的区别，认为第一部乃是日记，第二部才是完整的逻辑的叙述。也就是说，捕前的经历是逐日记载的，事件既无动机，彼此间也没有联系，直到“我”杀了人，才突然意识到开了“苦难之门”。捕后的经历则不同，“我”已完全明白了自己的处境，所述之事井然有序，推理过程也十分清晰。然而，这仅仅是对小说的时序颠倒的一种解释，批评家们还有其他多种解释，例如有的论者以为默尔索的独白乃是一种“伪独白”，不可以正常的逻辑绳之；有的论者认为说话的并不是默尔索，而是某个自称“我”的人在讲述一个叫默尔索的人的故事；还有的论者认为，作者要使读者有亲睹亲历之感，于是扭曲时序而在所不惜，等等。无论如何，这种时序的扭曲使这部小说呈现出一种言简意深的风貌，仿佛冰山，所露甚小，所藏却极大。

《局外人》中具有象征意义的形象也是含混的，具有两重性，例如太阳。太阳这一形象如同大海、土地、鲜花等，在加缪的作

品中象征着生命和幸福,是人人都是可以享用的财富,取之不费分文。总之,太阳是一种善的象征。然而在《局外人》中,太阳的象征意义却非此一端。的确,太阳依然是美的、善的,当“满眼无际的天空,蔚蓝而金光灿烂”的时候,它可以让人感到舒适;它也可以把女友的脸“晒成一朵花”,让默尔索看着喜欢;它也可以适度的炎热,让游泳的人“只顾享受晒着阳光有多么舒服”。然而太阳有它的反面,不是阴影,而是超过了某种限度。它可以使“天空蓝得晃眼”,把默尔索弄得“昏昏沉沉”;它可以是“火辣辣的”,晒得土地“直打战”,既冷酷无情,又令人疲惫不堪;由于阳光过分地强烈,人“若是慢慢悠悠地走,就可能中暑。可是走得太快,浑身冒汗,进了教堂又会着凉”,真是进退两难,没有“出路”;它也可以像“灼热的利剑”,让人觉得刹那间“天穹万物都摇晃起来”;正是在这个时候,“海洋呼出一股厚重而滚烫的气息”,默尔索抵抗不了这气息的力量,他失去了平衡,他也用枪声“打破了这一天的平衡,打破了海滩异乎寻常的寂静”。于是,“一切都开始了”,开始的首先是“苦难”,其根源正是默尔索酷爱的太阳,那使他感到幸福的太阳。

此外,默尔索被捕前后呈现出两个世界,这两个世界的特点恰恰是含混和表里不一。捕前,默尔索作为一名小职员生活在流水般的日常世界,他周围的人都有名有姓,有各自的工作。他们的忙碌和烦恼,他们的很少变化的单调生活,他们的许多毫无意义的言谈,无论如何总是构成了一个活跃的、真实的人的世界。人们有小小的痛苦,也有小小的幸福,至少有感官的愉悦。

捕后，默尔索却进入一个完全陌生的世界，那里的人只有职务而没有名姓，例如预审推事、检察官、律师、记者、神甫等，这些人似乎并不是作为人而存在，他们是某种职务的代表，他们不是在生活中，而是在扮演某种角色。这个表面上有条理、合乎逻辑的世界实际上是虚假的、做作的，是一个非人的世界。这时的默尔索是个有逻辑的人，却又同时是个置身局外的人。

总之，上述种种含混，即主题、人物、象征、叙述方式和小说世界诸方面的含混，使《局外人》成为一个扑朔迷离、难以把握的整体，似乎有不可穷尽的意义，给各种历史条件下的读者都带来了探索的乐趣。

《局外人》曾经被认为是清晰的、简洁的、透明的，是现代古典主义的典范，然而它的有意的单调、枯燥和冷静却打破了这种直接的印象，随着阅读的深入而逐渐剥露出深刻而复杂的内涵，出人意料地展示出含混作为艺术手段所具有的功能。

可以说，《局外人》的艺术集中地体现为含混。

《堕落》与象征

加缪似乎对文类有着特殊的敏感，《局外人》被称为“小说”，《鼠疫》不称小说而称“记事”，《堕落》也不称小说，它被称为“叙述”。法国批评家让-约瑟·马尔尚参照纪德的说法，对“叙述”和“小说”的区别做了如下的界定：“叙述依照陈述的规则再现事件，小说则依事件本身的顺序向我们展示这些事件。

我们可以借助于这种说法大致将纯小说和纯叙述区分开来；小说正在发生，叙述已然发生；小说逐渐地向我们提供一种性格，叙述则解释之；小说眼看着事件发生，叙述则使人认识之；小说是由活跃的下文组成的，叙述则由原因组成；小说展开于现时，叙述则阐明过去。这些看法的第一个后果是，如果主人公是人，叙述更注重研究一种危机（它并加以解释），小说则没有非此不可的主题，其主人公总是人。萨特认为纪德完全有理由指出：小说是“一种不断的涌现，每一章都应提出新问题，都应是出口，是方向，是激励，是读者的精神的一段向前延伸的堤。”^①简言之，小说偏于呈现，叙述偏于解释。但是文学的事实证明，小说与叙述之间的区别并不是绝对的，有时甚至并不是清晰的。《堕落》名为叙述，说明加缪有解释的意图，他要让读者理解什么事情；但是《堕落》也有不少小说的因素，如人物的心理分析、环境描写等。不过，我们可以看到，《堕落》的小说因素通过象征的运用而融进了叙述，并使叙述本身也成为一种复杂的象征。

与《局外人》和《鼠疫》相比，《堕落》呈现出一种令熟悉加缪的读者感到惊讶的新面目：一种加缪从未有过的尖刻与痛苦交织的嘲讽的口吻，一种心灵受过创伤的、遏制不住报复心理的人的怨毒的口吻。然而，加缪对语言的苛求和对人性的挖掘却一仍其旧，并且由于广泛地运用象征而在《堕落》中强化了《局外人》所具有的含混和《鼠疫》所具有的神话意识，并且因此而使

① 转引自米谢尔·莱蒙，《大革命以来的小说》。

《堕落》摆脱了因纠缠个人恩怨而可能产生的偏颇。象征使《堕落》避免了狭隘性,获得了普遍性。

地域作为象征,在《堕落》中有着特殊的意义。加缪是一位出生在阿尔及利亚的法国作家,其创作基本上以北非为背景,阳光和大海是他最喜欢的地域景观,几乎成为他的作品主题的永久的伴随物。但是,《堕落》的背景却是荷兰,这个“黄金和烟雾的梦”一样的地方,“被雾、冰冷的土地以及像洗衣盆一样冒着气的大海包围着”的国度;是玛尔肯岛,这个“了无生气的地狱”;是阿姆斯特丹,它那“同心的运河好像地狱之圈”,而且是“最后一圈”,但丁留给叛徒的那一圈。这正是北非的明媚的阳光和清凉的大海的反面,是“否定之景”。在加缪的笔下,这种令人感到压抑和窒息的景观正是现代世界的象征。与之相对,加缪没有忘记还有完全不同的地方,那是爪哇,“遥远的岛屿”,“在那些岛屿上,人们死的时候疯狂而幸福”;那是希腊,“那儿的空气是贞洁的,大海和娱乐是明朗的”;那是“太阳,海滩,信风吹拂的岛屿,回忆为之绝望的青春”。这种种美好的所在象征着人们的追求和向往。两种地域的对立为《堕落》提供了总体的框架,展示出人类的生存环境:苦难是他每日的伴侣,幸福只存在于怀念和向往之中。

《堕落》中的象征又以具体的形象为载体,有时取自《圣经》或传说,如“鸽子”之类,有时则取自与人物的命运休戚相关的日常景物,如桥、水,等等。前者意境幽邃,发人深省,后者则自然生动,并且饶有讽刺意味,例如桥。克拉芒斯第一次失去心理平

衡是因为在塞纳河上的艺术大桥上听见身后升起一阵“笑声”，后来又回忆起两年前曾在塞纳河上的王家大桥上见死不救。两件事都发生在桥上，他因此而发誓夜里永不过桥。桥在这里成为某种自觉意识的触媒剂。有趣的是，克拉芒斯逃离巴黎，选择了阿姆斯特丹作为隐居地，然而阿姆斯特丹却是个运河之城，拥有一千一百座大大小小的桥。一个人除非不动，动则必须过桥。克拉芒斯躲开了两座桥，却陷入更多的桥的包围之中。他纵使可以永世不再过桥，却断然不能不谈到桥、不想到桥，桥于是而成为一种顽念，时时压迫着他、折磨着他，使他谈桥色变而不能不处于永恒的自责之中。桥之为象征，明矣。有桥则有水，神秘的笑声与溺水的女人成为不可分割的整体。克拉芒斯既已陷入桥的重重包围之中，就必然要受到流水的无休止的追逐。果然，我们听到了他的惴惴不安的告白：“几年前，在我背后，在塞纳河上回响着的喊声，被河水带着奔向海峡，不断地在世界上前进，越过大洋无边的水面，正在这儿等着我，直到这一天我碰到它。我也明白了，它将继续在所有的海上、河上等着我，总之在我苦涩的洗礼水所在的任何一处等着我。”天网恢恢，疏而不漏，负罪之人逃脱不了惩罚，而惩罚总能等到负罪之人自投罗网。水之为象征，亦明矣。

精神的错觉或幻觉如果成为象征，可以具有多米诺骨牌的第一张牌的作用，一倒俱倒，连锁反应。例如克拉芒斯某夜在艺术大桥上听到的那一阵“背后的笑声”。这笑声先是从水里发出，继而又在他身体的某处响起，这当然不是某个具体的人实际

存在的笑声,只不过是克拉芒斯的双重人格得以暴露的某种契机而已。加缪论荒诞时说:“一切伟大的行动和一切伟大的思想都有一个可笑的开端。伟大的作品常常诞生在一条街的拐角或一家饭馆的小门厅里。荒诞也如此。”^①我们说:觉醒也如此。那种笑声可能随时随地都存在,只是人们往往不注意、听不见罢了,正如克拉芒斯所说:“这声音没有任何神秘之处,这是一种善意的、自然的、几乎是友好的笑声……”然而,正当一个人感到满足、精神放松戒备的时候,这笑声就能乘虚而入,或从外面某个地方冒出,或在自己身上某个地方响起,实际上,这是精神感到的笑声,并不是耳朵听到的笑声。波德莱尔指出,“在人来说,笑是意识到他自己的优越的产物”,“是包含在象征苹果中的许多籽仁之一”。^②克拉芒斯听见了笑声,这意味着他已失去了优越,成为别人讪笑的对象。这笑声是微不足道的,但其威力足以摧毁一个人的自信,或者撕去一个人的假面。

人物行为的象征性是《堕落》的最引人注目的特色之一;举凡克拉芒斯的乐善好施、攀登高峰、喜欢岛屿、试图中止审判、当法官、忏悔者、隐匿《神秘的羔羊》,等等,都具有可以向多方面延伸的象征意义。尤其是克拉芒斯的对话,更具独特的风采。这是一篇对话,但对话者并无缘置喙,只剩下克拉芒斯一个人喋喋不休,然而又并非一篇独白,克拉芒斯想尽一切手段诱使那不出声的对话者落入圈套,读者因此感到分明有一对话者在。主人

① 加缪,《西西弗的神话》。

② 夏尔·波德莱尔,《论笑的本质并泛论造型艺术中的滑稽》。