

Milan Kundera | 米兰·昆德拉

Une
rencontre



相遇

ŒUVRES DE MILAN KUNDERA

上海译文出版社

尉迟秀 译

Milan Kundera | 米兰·昆德拉

相遇

Une rencontre



上海译文出版社

尉迟秀 译

图书在版编目(CIP)数据

相遇 / 昆德拉 (Kundera, M.) 著; 尉迟秀译.

上海: 上海译文出版社, 2010.8

(米兰·昆德拉作品系列)

ISBN 978-7-5327-4957-7

I. 相... II. ①昆... ②尉... III. 随笔—作品集—法国—
现代 IV. I565.65

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第222414号

Milan Kundera

Une rencontre

本书根据伽里玛出版社2009年法文版译出

©Milan Kundera, 2009

All rights reserved.

All adaptations are forbidden.

Originally published in France by Éditions Gallimard, Paris.

Chinese (in simplified characters only) translation rights arranged with the author.

图字: 09-2009-314号

米兰·昆德拉作品系列
OEUVRES DE
MILAN KUNDERA

相遇
Une rencontre

MILAN KUNDERA
米兰·昆德拉 著
尉迟秀 译

出版统筹 赵武平
责任编辑 李月敏 缪伶俐
装帧设计 陆智昌

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版、发行

网址: www.yiwen.com.cn

200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc

全国新华书店经销

上海新华印刷有限公司印刷

开本890×1240 1/32 印张7.5 字数72,000

2010年8月第1版 2010年8月 第1次印刷

ISBN 978-7-5327-4957-7/I · 2781

定价: 20.00元

本书版权为本社独家所有, 未经本社同意不得转载、摘编或复制
如有质量问题, 请与承印厂质量科联系, T: 021-65842852

目录

- 一 画家突兀暴烈的手势：论弗朗西斯·培根
1
- 二 小说，存在的探测器
21
- 三 黑名单或向阿纳托尔·法朗士致敬的嬉游曲
51
- 四 完全传承之梦
79
- 五 美丽宛如一次多重的相遇
107

六 他方
133

七 我的初恋
161

八 遗忘勋伯格
185

九 《皮》：一部原小说
199

—

画家突兀暴烈的手势：

论弗朗西斯·培根

—

有一天,米歇尔·阿尔尚博^①打算编一本弗朗西斯·培根的画册(他的肖像画和自画像)。阿尔尚博提议我为这本画册写一篇短文,他向我保证,这是画家自己的心愿。他提起我当年发表在《弧》这份期刊上的一篇旧作,他说培根曾经表示那是他能在其中认出自己的极少数文章之一。我不会否认我的感动——在若干年后,面对这么一个来自我如此喜爱却又不曾谋面的艺术家的讯息。

这篇刊在《弧》上的文章(后来成了我写作《笑忘录》其中一部^②的灵感来源)写的是培根画的亨里埃塔·莫赖斯三联画肖像,写作时间是我移居海外的最初期,一九七七年前后,当时我满脑子还是对于离去未久的故乡的回忆,在我的记忆中,那里宛如一个审

讯与监控的国度。约莫十八年之后,我还是得从这篇旧作展开我对培根的艺术的新省思:

二

“时间是一九七二年。我和一个年轻的女孩在布拉格郊区会面,地点是借来的公寓。两天前,这女孩被警察审问了一整天,问的全是关于我的事。现在她想要偷偷和我碰面(她一直担心自己受到跟踪),好告诉我他们问了她哪些问题,而她又是怎么答的。万一哪天我也被抓去审问,我的说法才会和她一致。

“这女孩非常年轻,对这个世界还懵懵懂懂的。审问这件事

① Michel Archimbaud (1946—),法国编辑、艺术史学者。

② 参见《笑忘录》第三部。

让她心慌,让她害怕,一连三天,她的肠胃不停翻搅。她的脸色惨白,在我们谈话的这段时间,她不断走出去上厕所,我们的会面也因此伴随着厕所水箱蓄水的声音。

“我认识这女孩很久了,她聪明,个性非常风趣,情绪掌控和穿着打扮总是近乎完美无瑕,她的连衣裙一如她的举止,从来不会让人瞥见丝毫的裸露。这会儿,恐惧就像一把大刀,突然将她剖开。她在我面前打开了,像一头小母牛被切割的身躯,吊挂在肉铺的铁钩上。

“厕所水箱的蓄水声一直没停过,而我,我突然很想强暴她。我知道我说的是:强暴她,而不是跟她做爱。我不想要她的温柔。我想把手粗暴地放在她脸上,在那一瞬间,完全夺取她,连同她让人兴奋难耐的那些矛盾一并夺取——连同她完美无瑕的连衣裙和闹个不停的肠子,连同她的理性和她的恐惧,连同她的自负和她的不幸。我的感觉是,这一切矛盾当中蕴藏着她的本质——这宝藏,这金块,这隐藏在深处的钻石。霎时间,我想要拥有她,连同她的粪便,也连同她无法言喻的灵魂。

“可是我望着这双盯着我看的眼睛,那眼里尽是不安(理性的

脸上,两只不安的眼),而她的眼睛越是不安,我的欲望就变得越荒诞、愚蠢、丑恶、无法理解,而且不可能实现。

“这没道理也不该出现的欲望并不因此而有丝毫的不真实。我无法否认这一点——我看着弗朗西斯·培根的那些三联画肖像,就像自己回忆的重现。画家的目光停留在那张脸上,宛如一只突兀而粗暴的手,试图占有这张脸的本质,占有这颗隐藏在深处的钻石。我们当然不能确定,这些深处是否真的蕴藏着什么——然而无论是何种形式,我们每个人都有这种突兀暴烈的手势,以手的动作去破坏别人的脸,试图在别人身上或背后找到隐藏在那里的什么。”

三

关于培根的画作,最好的评论是培根自己在两次访谈里的陈

述,一次是西尔维斯特^①于一九七六年的访谈,另一次则是阿尔尚博于一九九二年的访谈。在这两次访谈当中,培根谈起毕加索,语带赞赏,特别是对于毕加索一九二六至一九三二年的时期,那是培根觉得唯一和他真正相近的时期;他在其中看到一个“从来无人探索的领域被打开了,那是一种有机的形式,和人的形象相连相系,却是一种全然的歪斜变形”(字体变化是我标示的)。

毕加索在这个短暂时期所创作的抽象画,可以说都是画家的一种轻浮的手势,将人体的主题转化成二维的、自由的形式,让这些主题不像原来的样子。在培根的画作里,毕加索游戏式的欢愉换成了惊讶(或者恐惧),他看到的是我们的存在,是我们物质性、肉体性的存在。画家的手(我重拾我旧作里的用语)被这样的恐惧打动,以“突兀暴烈的手势”放在一具身体上,放在一张脸上,“试图在别人身上或背后找到隐藏在那里的什么”。

可是,那里到底藏着什么?“我”吗?当然,人们画的所有肖

^① David Sylvester (1924—2001),英国艺评家、策展人。

像都想揭露肖像主人的“我”。可是在培根的年代,无论在什么地方,“我”都开始躲起来了。其实,我们最平凡的经验说明了一件事(尤其当我们的生命已经拖得太长的时候),很可悲的,人们的脸都是一样的(人口如雪崩般疯狂增长,更让人加深了这种感觉),一张张的脸让人混淆,一张脸和另一张脸的差异只有某些非常细微的地方,几乎无法察觉,在数学上,依尺寸来说,这样的差异经常只是几毫米的差别而已。再加上我们的历史经验,我们也知道,人的行为是相互模仿的,就统计来说,人的态度是可以计算的,人的意见是可以操弄的,所以,人与其说是一个个体(一个主体),不如说是一个总体里的一个元素。

正是在这令人疑惑的时刻,画家的强暴之手以“突兀暴烈的手势”放在肖像主人的脸上,试图在某个深处,找出肖像主人逃逸的“我”。在这种培根式的探索里,身形让位给“全然的歪斜变形”,却从未失去它们原有的活器官特质,它们还是让人想起身体性的存在,想起它们的血肉,而且始终保有它们三维的样貌。而且,这些身形和它们的主人相似!明明是一幅有意识地歪斜变形的肖

像,如何能跟它的主人相似?然而,这些肖像主人的照片证实了这件事;请看这些三联画肖像——同一人的肖像,三种变形的并置;这几幅变形的肖像各不相同,但同时也存在某些共同点:“这宝藏,这金块,这隐藏的钻石”,一张脸里面的“我”。

四

或许我可以换一种说法:培根的肖像画是对于“我”的界限的质问。一个个体可以歪斜变形到什么程度而依然是自己?一个被爱的生命体可以歪斜变形到什么程度而依然是一个被爱的生命体?一张可亲的脸在疾病里,在疯狂里,在仇恨里,在死亡里渐行渐远,这张脸依然可辨吗?“我”不再是“我”的边界在哪里?

五

长久以来,在我想象的现代美术馆里,培根和贝克特一直是一对。后来我读了阿尔尚博的访谈:“贝克特和我之间的亲近性总是令我感到惊讶,”培根这么说。再往下读:“……我一直觉得在贝克特和乔伊斯想要说的这个部分,莎士比亚的表达好得多,而且他用的方法更对,更有力量……”还有,“我心想,贝克特关于他的艺术的想法最后是不是扼杀了他的创作?他的作品里同时有太过系统性和太过聪明的东西,或许是这些东西一直困扰着我。”最后是,“在绘画方面,我们总是保留太多习性,我们删除的永远都嫌不够,可是在贝克特的作品里,我常觉得他一直想要删除,结果是,什么都没有留下来,而这决定性的空无,回荡着空洞的声音……”

当一个艺术家谈起另一个艺术家,他谈的其实始终是自己(间接地或拐弯抹角地),他的评价的意义也在此表现出来。谈到

贝克特的时候,培根告诉了我们关于他自己的什么?

他不想被归类。他不想让他的作品落入刻板印象之中。

而且,他抵抗现代主义的教条,这些教条在传统与现代艺术之间树立起藩篱,仿佛现代艺术在艺术史上代表一个孤立的时期,拥有自己无可比拟的价值和独立自主的美学标准。然而培根的艺术史是整体的艺术史,二十世纪并不能让我们免除我们亏欠莎士比亚的债务。

还有,他不愿以太过系统化的方式呈现他对艺术的想法,他害怕他的艺术会因此变成某种过度简化的讯息。他知道二十世纪后半叶的艺术已经被喧嚣晦涩、滔滔不绝的理论蒙上污垢,作品因此无法和观众(读者、听众)进行没有媒体传播也没有预先诠释的直接接触。

所以,只要有机会,培根就会把线索弄乱,让那些想要将他的作品意义化约为刻板悲观主义的专家们摸不着头绪——他厌恶以“恐惧”这个字眼谈论他的艺术;他强调“偶然”在他画作中扮演的角色(画画时出现的偶然;一滴颜料意外地落在画布上,一下子

改变了这幅画的主题);所有人都赞叹他画作严肃性的时候,他坚持“游戏”这个字眼。想谈论他的绝望?也可以,但是,他立刻告诉你,他的绝望是一种“欢乐的绝望”。

六

在关于贝克特的反思里,培根说过:“在绘画方面,我们总是保留太多习惯,我们删除的永远都嫌不够……”太多习惯指的是,任何不是画家新发现的东西,不是前无古人的贡献,不是他原创的;任何属于传承的、例行的、填空补白的东西,还有为展现技巧而进行的创作。以奏鸣曲的形式来说(甚至最伟大的音乐家也是如此,莫扎特的作品、贝多芬的作品),所有从一个主题到另一个主题的过渡乐句(经常是约定俗成的)就是这样的例子。几乎所有伟大的现代艺术家都试图删除这些“填空补白”的部分,删除这一