

好莱坞为纪念逝去的大师级导演库伯里克而即将重放其几度遭禁的名片《发条橙》，我们同步推出安东尼·伯吉斯的同名原著



[英国] 安东尼·伯吉斯 著 王之光 译

发条橙

A CLOCKWORK
ORANGE

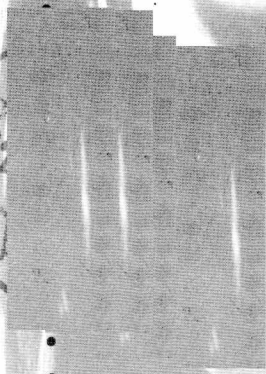
引发争议的小说，

蕴涵与暴力渲染并行不悖，奇特意象映衬全书：

轰动一时的影片，

语言对文学经典动感再现，精彩之处赢得影坛回顾。

· · · · ·
A · · · · ·
C · · · · ·
l · · · · ·
o · · · · ·
o · · · · ·
c · · · · ·
k · · · · ·
w · · · · ·
o · · · · ·
r · · · · ·
k · · · · ·
O · · · · ·
r · · · · ·
a · · · · ·
n · · · · ·
g · · · · ·
e · · · · ·



图书在版编目(CIP)数据

发条橙 / (英) 伯吉斯 (Burgess, A.) 著; 王之光译.
-南京: 译林出版社, 2000. 1
书名原文: A Clockwork Orange
ISBN 7-80657-025-X

I. 发… II. ①伯… ②王… III. 长篇小说-英国-现代
IV. I561.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 53761 号

Copyright © 1999 by The Estate of Anthony Burgess.
Chinese language edition arranged with Artellus Literary Agency through Big
Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.
Chinese language copyright © 1999 by Yilin Press.
登记号 图字:10-1998-89号

书 名 发 条 橙
作 者 [英国] 安东尼·伯吉斯
译 者 王之光
责任编辑 周丽华
原文出版 Norton, 1986
出版发行 译林出版社
E-mail yilin@public1.ppt.js.cn
W W W http://www.yilin.com
地 址 南京中央路 165 号(邮编 210009)
照 排 译林出版社照排中心
印 刷 南京京新印刷厂
开 本 787×1092 毫米 1/36
印 张 7.5
插 页 2
字 数 107 千
版 次 2000 年 1 月第 1 版 2000 年 1 月第 1 次印刷
印 数 1—10000 册
书 号 ISBN 7-80657-025-X/1·023
定 价 11.00 元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

有意思的《发条橙》

——代序

安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess, 一九一七——一九九三),英国当代著名作家,生于一九一七年二月二十五日,自幼丧母。他出身天主教世家,父母都从事音乐舞蹈,但他却心安理得地背叛了在英国不算主导宗教的天主教。为此,他在小说中频频展现“自由意志”和“命中注定受天主拯救”观点之间的对立;除了《发条橙》,还有《缺少种子》(一九六二年)和《尘世权力》(一九八〇年),都表明他的信仰游动于残存的贝拉基主义(五世纪在英国本土出现的基督教异端,认为人类性本善,享有自由意志。到了近代,它演化为人道主义宗教)和奥古斯丁教义(六世纪自罗马帝国传来的基督教正宗,有原罪之说教)之间。本书的主题颇有哲理意味,原因即在于此。

他曾希望成为作曲家,却入读了大学英文系。

前半生随军队的职务调遣而东西奔波，从事教书作曲；五十年代他在马来亚和文莱做官，负责教育，积累了大量创作素材。他著有马来亚三部曲（一九六四年）。一九五九年，他被诊断得了不治之症，医生说最多还能活一年，于是他回国成了职业作家，希望为妻子留下一些生活保障。他活了下来，六十年代以后，他接二连三地发表了三十多部小说和其他作品，除了描写异国风情，也讽喻本国的奇异习俗。但没有人预料到《发条橙》的出现。《发条橙》的内容和风格被为该书美国初版写后记的评论家海门(Stanley Edgar Hyman)评为“野蛮”。连作家本人也在美国新版本引言“再吮发条橙”中对作品的成功表示意外。

一、《发条橙》的故事与后现代社会

故事发生在似乎不太遥远的未来英国社会。那时人类科学技术相当发达，已经在“月宫”上建立了定居点，地球上的环球电视转播也已经形成了电视文化；而就在室外，冬夜里，却恶梦迭出。正如作者所提出的，“发条橙”外表像普普通通的橙子，内部却是机械装置，并非自然物产。作者之所以选用了发

条橙的象征，而不是“发条苹果”，“发条葡萄”，是因为英语的“甜橙”称为 orange，马来语的“人”称为 orang。原来是机械控制下横冲直撞的人啊！具体落实在本书主人公身上，我们便看到了各种各样的反社会行为。

我们说，本书无论从内容，还是从科学发达导致人类堕落的悲观论调看，都属于科学幻想小说中的“幻想小说”范畴。中国的读者大概还记得，美国的科幻电影中，不是外星人袭击地球，就是人类自己发明的机器人企图奴役人类，或者用生物工程再造的恐龙失控伤人，现实的发达文明秩序有毁于一旦的危险。《发条橙》中并没有直接描写科学发明，却呈现给我们一幅人类移民月球，“再也不去关心地球上的法律秩序”的社会景象。伟大的英国居然成了小流氓制造夜间恐怖的场所。外星人、机器人会损害我们的物质文明，而本书所关心的是精神文明的前途，即作者在书中强调的个体自由。他认为“道德选择权”比行善更重要，所以他举了一些极端的例子：“纳查奇”（青少年）们滥施超级暴力。由于惩罚犯罪的手段出了问题，主人公最后尽管吃尽苦头，却还能够回到社会上继续作恶，直到娶妻生子，才与恶行告别。不像传统社会秩序所要求的那样，他没有杀人

偿命。这似乎令人费解。我们认为理所当然的事，变成了问题——主人公应该为自己的恶行负责吗？

其实，我们首先应该认识到，这是科幻，故事发生的时代属于后现代社会。中国读者如果对后现代社会的背景不熟悉，就会影响小说的阅读。按照西方社会学家的观点^①，这种后现代社会的属性是“消费资本主义”，其特质是由于自反性（社会内部的批判反思功能）的作用，政治经济学的主体（劳动力）、客体（货币、生产资本、商品；发条橙貌似主体，实为客体）流通加快。我们发现，纳查奇小流氓一晚上要连续作案多起，不仅是出于情节戏剧化的考虑。随着周转时间不断加快，客体包括文化制品在内，都成为一次性商品，其意义耗竭很快。如此整个发展过程是这样的：某些客体，例如电视机、音响，本身又会产生大量的文化制品或符号（“能指”），令人目不暇接、无法应付；人们受到超额能指的轰击，渐渐无法赋予其“所指”（意义）。人们开始身在福中不知福了。亚历克斯喝的牛奶掺有毒品，强奸的时候听着贝多芬的音乐。人们已经不大看报，书本要撕掉，而

^① 见斯科特·莱希·约翰·厄里著《符号经济与空间经济》，王之光等译，北京：商务印书馆，即出。

且通过药物加心理刺激矫正罪犯的现代(而非后现代)方法,被证明行不通。传统社会是客体流通不畅,能指所对应的意义虽然强有力,其作用却发挥不开,“藏在深山无人识”。而后现代社会中,能指极大丰富,能指反而耗竭了,“见怪不怪,其怪自败”。要有效消灭犯罪,只有通过招募小流氓来对付小流氓了。

总之,由于文化制品的日益丰富和加速流通,后现代主义对现代主义不是批判或激进否定,而是加以极度夸大,说明它比现代主义还现代。由于一系列形式上的否定之否定,现代社会的许多准则都不管用了;本来,犯了罪要受到法律的制裁,而在后现代社会中,原本是主体的人成了客体,他对自己的行为还怎么负责?还有,主人公钟爱的贝多芬《第九交响曲》合唱歌词被篡改,成了喧闹、屠杀、打架的颂歌。电视机里播出的节目、音响里的音乐,到底算不算主体的行为记录?难怪西方知识分子这么痛恨“音乐电视”,对成天守着电视机的电视瘾君子不屑一顾。有一点我们是深有感触的,美国经常发生青少年持枪不问青红皂白向人群扫射的事件,他们视性命如儿戏,是否以为被杀死的人可以像电视中所表现的一样转身站起来,若无其事地走开?而传统

社会中,人们可是对鬼神、死亡充满了恐惧的,提起地狱的名称,也足以吓住胆小鬼。《发条橙》教育囚犯的一种方法,就是宣传地狱的可怕景象,这一套会灵验吗?

发条的程序是如何设计和运行的呢?我们还是来看看社会学家关于文化商品的论断。唱片厂商的营销手段是使音乐成为青少年生活方式的一部分,不得不听,欲罢不能。也就是说,文化商品不再是超验的表象,而是被包装成为弥漫在信息和传播结构中的一个内因性客体,是日常生活的实在。“流行音乐”成了“流行文化”。在分化程度不大的前现代部落社会中,文化只有象征符号的功能;只有在文化性得到现代化和自由意志化(也就是分化)之后,文化才变得以表象为主。到了后现代社会,我们已经看到,表象接管了客体的功能位置,这些客体与日常生活中其他客体的差别,仅仅在于它们具有非物质形式和审美类特性。明星麦当娜不仅仅是一个形象,一个表象,她是文化客体,人类学意义上的文化。她的形象作为文化制品,出现在年轻人的T恤衫上,他们纷纷仿效她的穿着。这种文化制品构架着年轻人对事物分类的方式,并告诉这些年轻人:他们是何种人。

随着社会结构在意指上的式微，并为信息和通讯结构所部分置换，日常生活的审美化才有可能出现。原来，意义的耗竭是为了腾出位置给所谓的“品牌”，就是文化公司通过施加象征符号暴力——商业炒作——打出来的。于是，文化制品的使用价值、交换价值让位于符号价值，物质客体的符号价值增高。审美化发生于物质的生产、流通、消费过程之中，其最终结果是产生一个取代现有权威的新统治阶级。理论家巴赫金(Bakhtin)提出了狂欢节的概念。它不仅仅是一个非结构性时空，而且是浪荡子们戴上面具的区域，他们可以从一个面具的集合中自由地挑选，即随变换身份。“我跳迪斯哥儿，彼得戴猫王普雷斯利，乔治戴英王亨利八世，可怜的丁姆戴着一个诗人的面具，叫做什么雪莱。”从叙述口气上看出，亚历克斯除了面具店伙计告诉的雪莱是诗人，对哥们所戴的面具身份一无所知。本来，品种多样的面具是成系列推出，任意选购的，可在这个社会学上的非结构区域提供一个初露端倪的通讯结构。在当今高度发达的信息和通讯结构框架中，狂欢节面具已经成为无所不在、不断流通的大众文化审美客体。这里存在一个悖论，巴赫金的狂欢节中，人们试戴着面具；而在当代大众文化的流通性信息、通讯网络

中,面具大有可能在试戴着人们。于是,大众艺术吸引大量观众的条件是社会结构相对弱化,为自反性开辟空间。例如,《发条橙》中,小流氓有意给依赖社会施舍的老太太一些小恩小惠,让她们提供自己不在犯罪现场的证明,老太太一方面是见利忘义,反过来也说明社会对于她们的救济力度不大,在商品极大丰富的时代,没有保证她们满足喝酒的基本愿望。因而社会对她们的约束力也很有限。这些弱不禁风的老太太,通常的作案对象,结果却成了帮凶。社会中的批判力量、自反疏远现象来自方方面面,到处揭竿而起,令人防不胜防。而小流氓们如此考虑周到,是不是电视节目提醒他们的呢?

自反性必然伴随着评判,评判均需要有一般普通项包括特殊项。在认知、道德评判中,这种普通项是高度抽象的,中介层次多。而在审美评判中,普通项相对没有中介,比较具体。也就是说,在意义耗竭的当口,作者跃跃欲试,企图拿自己的价值观念乘虚而入,从而成为新兴的社会统治者。作为职业作家,他的写作起码能保证养家活口,积累了经济效益、社会效益,还能在社会上赢得一点发言权。可是,如果通过操纵审美化过程,往往事半功倍,把自己的世界观灌输给读者,何乐而不为?看完此书,我们很容易

发条橙

A CLOCKWORK
ORANGE

得出结论,作者对未来的发展没有把握,十分忧虑,宁愿保持现代社会的现状。这也可以解释为他对现实生活的热爱吧。另一方面,作者对美国书商和电影导演大赚其钱颇有微词,而相比之下他自己境况不怎么样。据此,国内理论界有人认为,后现代主义者名利双收,是因为他们不加反思地沦落为资本主义文化产业的生产机器。这不符合实际情况,是对西方社会不了解而造成的盲人摸象式的推理。正因为他们有品牌意识,使原有的普通能指置换为某种品牌,并使自己成为该知识产权的拥有者,才成为流行时尚的引导者。他们具有极强的权力意识,这是成功的保证。他们是知识经济时代的统治阶级,我们不能由此认为他们丧失创造性、前卫性、批判精神,否则后现代主义文学艺术就不会为大众所接受,列入大学必读节目,收进博物馆了。

《发条橙》的作者对此又何尝没有作过尝试呢?他十分成功。小说主人公以“我”的身份出现,十五岁的小流氓,“我”的赎罪表现得模棱两可。社会处于西方人想像中的软弱不振的苏联式“社会主义”阶段,人们不爱看书学习,尽管街道仍以艾米斯、普里斯特利等作家命名;俄国通俗歌手日瓦戈风靡世界,而青少年通用语纳查奇词汇大多采用俄语词根;“除

了小孩、孕妇、病人，人人都得出去上班”；由于所有监狱必须腾出来关押政治犯，罪犯们不得不接受快速改造；反对党还存在，并举行选举，但当政者总是连选连任。高压统治威胁着自由意志。“哥们”一起昼伏夜出，用“超级暴力”恐吓公众，并从事“抽送”勾当。连说话的语言也要独树一帜，以打破统治结构的语言霸权，使作为“失去品质的符号”的语言，恢复成为“作为意义载体”的语言（借用符号学家霍克海默 Horkheimer 和阿多诺 Adorno 的说法）。事实证明，经典著作《发条橙》在书店里经常脱销，伯吉斯的柯罗瓦奶吧已经开到了因特网上，人们可以随时通过点击鼠标，到柯罗瓦奶吧去泡泡，发表自己的看法。好事者还开发了纳查奇语翻译软件，供《发条橙》迷下载使用。访问光顾者也真不少。

伯吉斯作品中还出现大量圣诞的超现实主义描写，并在《发条橙》中到了登峰造极的地步。小流氓驱车作“不速之客”的时候，压到一个大家伙，它有一张嗥嗥叫的满口牙齿的大嘴，嘎啞一声扑倒，回城时，又一路碾过“尖叫着的怪物”。亚历克斯对女人不感兴趣，只把她们当作暴力和奸淫的目标，在她的语汇里，性行为描写得很有特色，是机械的“抽送抽送的勾当”。对于女性肉体的说明仅限于乳房的尺

寸，而小流氓们喝的是掺了毒品的牛奶，这足以引起精神分析医师的注意。他唯一的“审美”情趣是对交响乐的热衷。他赤条条地躺在床上，四周是立体音响器材，一边倾听莫扎特或巴赫的音乐，一边憧憬着用靴子踩别人的面孔，或者强奸被灌得酩酊大醉、猛烈尖叫的姑娘。音乐达到高潮时，他的情欲也迸发了。

有鉴于此，《发条橙》尽管只有百余页，到今天却成了经典之作。故事分三部二十一章，写作以轮廓勾勒为主，富有象征性。小说第一部翔实地陈述了主人公的犯罪事实：殴打老人、打群架、持长柄剃刀、强奸、大喝掺毒品牛奶，最后攻击老太太致死。哥们将他出卖，送他吃了官司。第二部记叙了他的狱中经历，主要讲政府对他的治疗过程，方法十分奇特：药物加上恐怖视觉刺激，以改造他的思想。他到头来落得一想到色情、暴力、乃至音乐，就会恶心呕吐。他陷入了自身的人性遭到怀疑的地步，伯吉斯探索着道德选择和自由意志的基本问题，问道：“难道一个人不能选择作恶，就必然从善吗？”最后一部讲述几年后主人公成为牺牲品，无法反击以前树立的诸多敌手，人人都揍他，他却无能为力，只得跳楼了事。美国和电影版本原本删去了最后一章，其实它是最

有趣的文字。在此他遇到了唯一忠于自己的哥们，对方已经成家立业，于是，主人公自由意志复苏，终于领悟到，自己得到了一次新生的机会。他立刻意识到也想结婚，也想要生儿育女，同时又感到困惑：自己的孩子会走上相同的自我毁灭的道路吗？

二、拥有自由意志的主体性何在

小说始终贯穿着关于自由意志的说教，有教师的，也有作者本人的，这充分说明，本书的主旨是基督教的。伯吉斯仿佛在说，亚历克斯被科学剥夺了道德选择的能力之后，就沦落为“发条橙”。而有了自由意志，哪怕选择过犯罪，灵魂也能够得到拯救。不过，这样分析就把作家的冷嘲热讽和语言歧义固定于单纯的正统信仰之内了。亚历克斯自始至终是发条橙，是从事远低于选择层次的机械暴力的器具，而他所在的悲凉的“社会主义”英国，更是一个硕大无朋的发条橙。

西方哲学体系自十七世纪笛卡儿提出“我思故我在”，就预设了主体性与客观现实脱离，并必然地高于后者。这在为现代科学的高速发展，客观真理的深入探索打开空间的同时，也使人们时时操心要

保持主体性(孤独的心灵)的高贵地位。

到了二十世纪,现象学理论试图调和主体和客体的二分法,修正笛卡儿的观点。德国哲人布伦塔诺·弗雷格就指出,人们思考月亮时,不仅仅思考月亮的概念,而且思考着月亮本身。月亮和月亮的概念是两码事,存在客体不能简化为概念(其心灵对应物)。内容是精神行为主体的客体化,它不一定是桌椅之类的客体。意向客体由主体直接掌握,与外部客体相对。例如,人们对月亮的意向是意识心灵通过“憧憬”意识前的客体这一行为而直接(内在)掌握的月亮。作为意向行为内容存在的月亮不一定是月亮本身。月亮仅作为心目中的内在精神客体才能加以考察,但这不涉及那个绕地球转的天体。月亮、星星、森林和人等实际客体并非魔术般缩小而进入脑袋;也不能简化为某种人工表象,可意向某物远离,或不同于意向客体本身。问题是意向客体不一定与精神行为之外的客体相同,且往往有距离。例如,西方神话中月宫是狄安娜(月亮女神)的宫殿,还与卢娜(月亮)神有关,由此与精神错乱(卢娜蒂克)联系起来,因为西方人认为神志受月亮的影响;而中国文化中,月亮是蟾宫,是嫦娥的住处,里面还有吴刚在砍桂树。不管怎么样,在阿波罗宇宙飞船登月之前,

没有人认为月宫是个荒凉世界。待到月宫移民成功(小说的时代背景)之时,人们的思维应该已经调整并聚焦到真实的月亮本身,而不是以前根据肉眼观察所作的美妙联想了。

当西方人与月亮这个新世界的现实达成谅解的时候,内心会出现很大的不平衡。按照上述德国人的分析,人们好不容易掌握了月亮这一内在精神客体,排除了神志受它控制的迷信,从而维护了主体的唯我独尊。而现在,却有凡人移居月宫,连小流氓们都在问:

不知道里面有什么。在这种东西上会发生什么事呢?”

“……很可能像这里一样有生命,有人挨刀子,有人捅刀子。……”

这是超出主体意志掌握范围的东西,急得作者大声疾呼要保持道德选择的自由,哪怕出现犯罪也在所不惜。而在后现代主义社会,主、客体的身份出现令人眼花缭乱的变化,使人们的价值体系受到前所未有的冲击,在这种转型过程中,出现《发条橙》似乎是顺理成章的。人们越是呼唤自由意志,越是得