

穆齐尔散文

(奥)穆齐尔 著

张荣昌 编选

徐畅 吴晓樵 译

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

穆齐尔散文/(奥)穆齐尔著;张荣昌编选;徐畅吴晓樵译.—北京:

人民文学出版社,2008

(外国散文插图珍藏版)

ISBN 978-7-02-006609-4

I. 穆… II. ①穆…②张…③徐…④吴… III. 散文—作品集

—奥地利—现代 IV. I521.65

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第084646号

责任编辑:欧阳韬 装帧设计:翁涌

责任校对:罗翠华 责任印制:张文芳

穆齐尔散文

[奥]罗伯特·穆齐尔著 张荣昌编选

徐畅 吴晓樵译

人民文学出版社出版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街166号 邮编:100705

北京中印联印务有限公司印刷 新华书店经销

字数263千字 开本880×1230毫米 1/32 印张11.375 插页2

2008年12月北京第1版 2008年12月第1次印刷

印数1-10000

ISBN 978-7-02-006609-4

定价25.00元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

出版说明

外国散文，浩如烟海。名家群星璀璨，佳制异彩纷呈：或饱含哲思，深沉隽永；或清新质朴，恍若天籁；或激情如炽，诗意纵横；或嬉笑怒骂，酣畅淋漓……二十世纪以降，中国广泛吸纳异域文化，许多外国散文名家日渐为国人熟识和喜爱，外国散文的写作深刻影响了中国现代散文乃至现代文学的生成与发展。为集中展示外国散文名家的创作风采，我们邀请国内著名学者、翻译家精心遴选名家佳作，一人一册，每册约二十万字，并辅以与作家、作品有关的珍贵图片若干，荟集成这套“外国散文插图珍藏版”，分辑出版，首推二十种。

“外国散文插图珍藏版”是我社正在陆续出版的“中华散文插图珍藏版”的姊妹篇，它的出版无疑会为读者全面欣赏和收藏中外散文经典提供便利。

人民文学出版社编辑部

二〇一八年四月

前 言

——在理性和心灵之间

“我们不是有太多理智、太少心灵，而是在心灵问题上太缺少理智。”罗伯特·穆齐尔(1880—1942)用这句话在随笔《无救的欧洲》(1922)中表达了他对于自己所处时代的欧洲精神状况的看法。穆齐尔所生活的时代，以实证主义为代表的理性追求和以存在主义为代表的非理性主义思潮并存，科学理性的高度发展一方面为人类带来了巨大的社会进步和丰富的物质成就，把人变成了世界的主宰者，另一方面也严重忽略了人的主体性和价值诉求，把人降格为现代化过程的对象。穆齐尔亲身经历了欧洲的经济危机和两次世界大战，也见证了人们价值体系的崩溃和混乱，作为一名深受时代战乱和精神危机之苦的知识分子，穆齐尔终其一生都在思考一个问题：这一切是如何引起的，应该如何解决。他的未完成的代表作《没有个性的人》和数量众多的随笔、日记都可以被视为对这一问题的思考的结果，而理性和心灵的关系则是其思考的核心。

在一篇日记中，穆齐尔把“理性和神秘主义”称为时代的两极，在他看来，“无救的欧洲”所面临的问题正是由于这两极没有通过一种恰当的结合而达到相互补充和制约，而是各自为政地无度蔓延。在这一点上，穆齐尔代表了一种对理性和非理性思潮都持批判和修正态度的观点。在穆齐尔看来，人类精神生活的对象可以被划分为两个领域：一是理性领域，即科学主宰的领

域,其对象由规律性事件构成;一个是非理性领域,即人的情感、伦理和价值诉求的领域,其对象是无穷变化的、个体性的和不可计算的事实,这些事实无法被简约为抽象的规律。换句话说,后一个领域是人的生活 and 心灵的领域,这一领域中的对象需要人们用一种“诗人的理性”来认识。如果说科学理性寻找的是确定之物,是等式和规律,那么诗人的理性面对的任务则是不断去发现“新的解答”,发现人能够成为怎样的人的各种可能性,也就是不断去“发明”那个“内在的人”。

这种“诗人的理性”就是穆齐尔所追求的理性,他为这种追求主要选取了两种形式:小说和随笔。作为一个受过正规的哲学和科学训练的人,穆齐尔没有采用哲学论文的形式来进行他的思考,而是钟爱小说和随笔,因为这两种形式都具有巨大的包容性和关注人的具体生活的能力,它们都是介于理性和心灵之间的形式。相比于小说,随笔又不仅仅意味着一种文体形式,而且还意味着一种可以渗透进包括小说在内的各种文学样式中的精神风格,意味着一种思考和看待世界的思维方式。“随笔”一词来源于法语的 *essais*,其拉丁语本意是“尝试、试验”。德国学者克劳斯·海因里希认为,“尝试”这个词指向未完成之物,它对“完成”这一概念提出抗议,因为这一概念将主体的自由置于可疑境地。也就是说,随笔的精神让个体在貌似完善的、包罗一切的逻辑或世界秩序时具有说“不”的权利。因此,随笔的精神可以被归纳为一种个体性原则,它是偶然的、未完成的个体对于必然的、完成的整体的反抗。正是在这个意义上,《没有个性的人》的主人公乌尔里希将自己称为一个随笔主义者:“差不多就像一篇随笔按段落顺序从不同的方面讨论一个事物,但却并不完全地去把握它一样,因为一个完全把握了的事物会一下子失去它的广度而演变成一个概念,他相信,以这种方式他能够最正确地看待和处理世界和自己的生

活。”也是在这个意义上，穆齐尔把梅特林克、爱默生、尼采，甚至一部分伊壁鸠鲁主义者、斯多噶主义者和神秘主义者的作品都划归到随笔的范畴内。

穆齐尔在日记中曾经写道：“就像一个品质不佳的人用别人的钱投资时比用自己的钱更加大胆一样，我也要让我的思想超出我能够负责的界限。我把这叫做随笔、尝试。”随笔能够不受限制、不承担任何压力地思考，因为它不要求对象的地位，也不必追求思想的体系，这是它相对于学术论文的独特优势。但是这并不意味着，随笔就是随心所欲，信口开河。相反，随笔是一种严格和精确的形式，这种严格不是逻辑体系式的严格，而是思想自身的严格，是针对每一具体对象的严格。借助随笔的优势，穆齐尔对生活和社会中的具体现象进行了大量的思考，而对这些具体现象的观察，实际上又隐含着对人在社会历史中之存在的深切关怀。比如对“时尚”现象，穆齐尔写道：

时尚一年拉长人们，一年缩短人们，它一会儿让人胖，一会儿让人瘦，它一会儿让人上宽下窄，一会儿让人上窄下宽，它一年让人把所有头发往上梳，一年又让人把所有头发往下梳，它让人把头发一会儿往前、一会儿往后、一会儿往右、一会儿往左梳。如果完全置身事外地看，时尚呈现为数量惊人之少的几何可能性，这些可能性被以极大的热情变换交替着，但却从来不会完全打破传统。如果再把思想、感觉和行为的时尚——同样的规则也适用于这些时尚——包括进来，那么我们的历史在变得敏感的眼睛里就几乎无异于一个牲畜圈，人群在这个牲畜圈为数不多的几面墙之间昏头昏脑地冲过来冲过去。但是，我们是多么心甘情愿地追随着那些其实本身也只不过是惊愕地跑在前头的领导者啊；当我们赶上了潮流，样子看起来和所有人都相同，所有人的样子看起来又都与昨天不同的时候，又有怎样的幸福在从对面的镜子里

对着我们奸笑啊！这一切都是为什么？也许我们有理由害怕，如果不把自己的个性塞进某个公共认可的口袋里，我们的个性就会像粉末一样四散而开。（《望远镜》）

穆齐尔一生中创作了大量的随笔和随笔性作品，这本选集中收录的主要是他二十世纪初至二十世纪三十年代末所写的随笔、批评和演说稿，此外还收录了他发表于一九三六年的自选集《在世遗作》。《在世遗作》是穆齐尔“在活着的时候亲自出版”的“自己的遗作”，可以被视为作家本人对自己的作品所作的一种评价，其中尽管包括了一些短小的叙事性作品，例如《捕蝇纸》、《换一种眼光看羊》等，但是在一种宽泛的，也是在穆齐尔所理解的意义上，这些叙事性作品同样也是随笔精神的一种体现，因为它们通过对细微、“渺小”的对象的观察体现了对人的生活和心灵的微观世界所作的思考，这些微观世界是对大的时代背景的映射，因此，它们的价值也许并不亚于诸如《无救的欧洲》和《精神与经验》这样的具有更大的关怀视野的作品。正如穆齐尔本人在《在世遗作》的自序中所说：“在犯有很多更大的错误的时代，对小错误的批评也不失其价值。”

在《无救的欧洲》一文中，穆齐尔说：“世界历史从近处看就是这样，人们一无所见。”过量的、彼此矛盾、相互冲突的信息和事件妨碍着人们对自己身处其中的时代做出一种清晰的判断，也许历史永远只能是借助抽象概念所作的一种事后的总结，但是思考，随笔意义上的思考，却能帮助我们最大可能地去接近那些被宏大的历史叙事所湮没的个体心灵事件；在某种意义上，贯彻着这种思考精神的作品就像世界历史的汪洋大海中的一座座岛屿——个体的命运和心灵就栖居在这些岛屿上。

徐 畅

二〇〇八年五月

随 笔

艺术中的伤风败俗和病态

本文的作者就是几年前发表那本在心理描写上引人入胜的书的作者，那本书是作者的处女作，并且受到了严肃批评的高度评价。它的书名是：《学生特尔莱斯的困惑》，直到今天，它仍未达到《危险年龄》^①的印次。

出于某种外在目的而去整理那些对于聪明人来说早已熟知的思想，不可否认这有些无聊。但是也许没有任何东西可以让一个人自认为足够熟知到无需再经常进行公开谈论的程度。在柏林，福楼拜是被禁止的。这种禁止与法律相悖，因为法律说：如果对性刺激的描绘是与某种艺术目的联系在一起，那么这种描绘就是被允许的。关于这一点，阿尔弗雷德·凯尔^②已经用寥寥数语做了不容辩驳的说明。但是卡琳·米夏莉的一场关于女性危险年龄的报告在美因茨河畔的法兰克福也遭到了禁止；在慕尼黑，只有对单一性别的听众——要么男性要么女性——才允许做这个报告。人们设想官方和德国民众的意见能在下列情况下取得和谐一致：

商人或者出资人去展出一些日本木刻家的作品，在那些作品

① 《危险年龄》是丹麦女作家卡琳·米夏莉1910年发表的长篇小说，出版后成为轰动一时的畅销书。

② 阿尔弗雷德·凯尔(Alfred Kerr, 1867—1948)，德国作家、戏剧评论家、记者。

中,好几对男女像藤蔓一样繁复地纠结缠绕在一起,肢体像触须一样在地板上摸索,或者像螺旋开塞钻一样在事后那无法言喻的空虚中重新弯向自身,眼睛像颤动的、涡旋的气泡一样悬在毫无生气的胸部上。或者艺术家去表现这样一个(说到底其实只是很市民气的)过程:一个法国人,比如费利西安·罗普斯^①,在书信中如痴如醉地谈论着对神圣山丘的亲吻——姑且认为是由于男人那垂涎欲滴地弯着的腰和女人那宽泛的、不确定地搜寻着的漫不经心。或者作家去描写一个人如何一边盯着母亲颤抖着的双手一边撒谎、撒谎、不停地撒谎,乃至那双手越来越疲惫、颤抖得越来越厉害,随便一些完全不真实的、胡编乱造的、单纯为了刺痛她而说的话。或者去描写:一个亲近的人赤裸裸地躺在手术台上,已经被刀子割开了。感觉就像在一场不幸事件中抓住一个女人,如同抓住一个物体,然后脱光她的衣服;带着迅速做出决定时的那种缩小了的意识视野。感觉就像踏入从未到过的领域时的那种不可思议。但是有一个人在说话——实事求是地、简短地、从医学角度地——一个指挥者、一位先生,有某种东西一动不动地摆在那里,一个伤口,半是陌生的,鲜花一样的,半是血淋淋而黏稠的,张开着,在侧面紧绷着的苍白皮肤中央,像一张嘴……一种自动的联想……亲吻,将嘴唇那毫无防备的皮肤压在上面。为什么?谁知道?一种外在的相似性,一种悲伤?……片刻的恐惧,然后重新又是命令的语言和迅速的动作。然后突然是自己生命的闪电般迅速的、未曾预料过的中断,已经不确定地潜伏了很久,直到这个偶然的虚弱瞬间:命令、动作,甚至在内心里,还是独自呆着,那些白痴般的线条、轨道,将灵魂空洞地围绕着那最肥大的、最可信赖的东西揉成一团。这是一种障碍(或许被感觉为对教授以及同事们那种紧张的冷静态度的抵触,或许是内心深处那

^① 比利时画家。

种在黑暗中柔软地撞上了自身的东西受到了惊吓),一种飘散;一团被打开的东西伸展开的叶片;我缓慢地、摇摇摆摆地飘动;遥远的、苍白的擦身而过,一贯被压制、偶尔有时被挑起了一半的进程,那些激动的部分,从未被完成过,但尽管如此仍然是分性别的,在此时此地仍然是不被允许的,仍然是普罗米修斯般的,这个过程第一次能被感觉到。它们——有时候,有一度恰恰是通过科学的犀利、平静、四平八稳的语言被强调出来——变得明明白白,变得残酷,被召唤着去为自己的存在而斗争,带着敌意,并且已经充满了痛苦,那些痛苦将会在不密不疏的与之共存中温柔地将之扼死。一个作家会执意坚持:即便是一位母亲,一个姐妹,在她赤裸着的时候,也是一个赤裸的女人,并且对于意识来说,也许恰恰是在用最粗俗的方式将这一点展现出来的时候;差不多就是说,在虚构被执行得更好的时候。

封·雅格夫先生只是在一个很容易看穿的例子中(这个例子围绕着一些其完成不会对任何人构成指责的情节展开)忽略了与描写联系在一起的那个艺术目的,这个目的没有被富有教育意义地附加上去,而是存在于能够赋予价值的人性中,而这人性稀疏地、颤抖地围绕着言说方式回荡。但在有些情况中,尽管所描写的东西具有极大的人性价值,并且描写也极富艺术性,尽管获得了那种它们当之无愧的极大认可,但人们却不承认它们具有为自己辩护所需要的足够的艺术目的,或者认为其艺术目的位于另一种目的之后;这是一些被排除在艺术描写之外的情况,这方面的纲领在今天不仅是由警察长或者检察官,而且也是由那些有艺术追求的杂志所构建。我已经简单列举了一些这样的情况,关于它们,我要说:有一些东西是人们在德国这个文化共同体中不予谈论的。对这个事实感到羞耻与愤怒的不只我一个人,我要表明一种反对它的观点,即艺术不仅可以表现,而且也可以喜爱那些不道德的和粗俗的东西。

我这样说的前提是：从社会的角度看，不道德的、粗俗的和病态的东西的存在是完全正当的——一个理性的人不会从总体上否认这一点。那么，对于我在前面提出的论断，就只有三种可能性：要么伤风败俗和病态的东西经过艺术家表现之后已经完全不再是它们自身，要么人们必须假定（除了那些仅仅是为了达到某种反差效果、为了被指控或诸如此类目的而进行描绘的情况，即那些仅仅只为描写伤风败俗和病态东西的情况），艺术家对它们的爱不同于人们平素对于现实严肃性的要求（即为了杜绝任何与艺术家的玩笑打趣和感情洋溢出现侮辱性的混淆——这是一种艺术严肃性），要么伤风败俗和病态的东西本身在生活中就有其好的一面。

这三种断言都在某种意义上是正确的。

艺术完全可以选择伤风败俗和病态的东西作为起点，但是为此目的而被表现的东西——不是表现本身，而是那些被表现的伤风败俗的和病态的东西——却已经既非伤风败俗，亦非病态了。抛开教堂法衣室里关于艺术家之使命的喋喋不休，这是一个公理，这个公理是从对艺术作品之所以成为艺术作品的特殊功能的冷静观察中推导出来的。因为人们并不通过这些功能来满足除了艺术欲望以外的其他欲望；人们可以在现实生活中满足那些欲望，那样要简单得多，不必作转弯抹角的努力，而且也只有现实生活中，人们才能带着足够的享受来满足那些欲望。感受到对于表现的需求，这意味着对于直接满足这些欲望并不抱有急切的需求——即便是真实生活中的欲望激发了表现的需求。它意味着去表现某种东西：去表现它与千百种其他事物的关系；因为这些关系不可能以别的方式客观地去表现，因为只有这样人们才能把某种东西变得能够被理解和感受……正如科学的理解也只能通过对比和联系才能产生，正如任何人类理解之产生一样。即便那千百种其他事物同样也是伤风败俗的或

者病态的，它们之间的关系却不是伤风败俗的和病态的，而对这些关系的探寻就更加不是。

这与科学的情况没什么不同；在科学书籍里，人们总是能找到一切；无害的解剖学的伤风败俗和性欲反常，那些东西的内在图像很难用一颗健康心灵的元素重构；人们不允许自己被那些掩饰性的虚假态度，如同情、社会责任或者医务工作者的（挤眉弄眼的）救世主面具所欺骗，对过程的兴趣是一种直接的兴趣，它寻求的是认识。艺术也寻求认识；它通过与正直的和健康的事物之间的关系来描绘伤风败俗的和病态的东西，这无非意味着：它扩展了对于正直的和健康的事物的认识。

艺术家所获得的感觉，某种被禁忌的东西，某种不确定的感受，某种情感，某种意志冲动，在他内心被分解，它们的各个组成部分脱离了惯常而僵化的语境，突然获得了与其他一些经常是完全不同的对象之间的意想不到的关系——而那些对象也在无意间被顺带着分解了。新道路就这样被开辟，一些关联被突破，意识钻探出自己的通道。其结果是对于所要表现的过程的一种通常只是不精确的想象，但周围却环绕着一种心灵相似性的模糊声响，一系列情感、意志和思想关联的一种缓慢运动。这是真实发生的事情，一个病态的、丑陋的、不可理解的或者仅仅从习俗角度被蔑视的过程在艺术家的头脑中就呈现为这个样子。在那些能够理解它的人的头脑中，它也必定呈现为这个样子，即：被编织进一个关系链条中，被一种运动所抓取，这个运动抓住它、携卷着它，消除了它的重量所产生的压力。整个这一切是被表现的对象，而艺术的净化、自动消除肉欲的作用也就建立在这个基础上，而不是建立在其他基础上，不是建立在宫廷演员彬彬有礼地弹奏出的美德基础上。在现实生活中像一滴鲜血一样凝聚成一团的东西，在艺术中被拆散、分解，再重新编织，被神圣化和人性化。若想理解作品的这种区别，只需找来某个病态之人

的作品看看就可以了。

当然,艺术不是概念化地,而是诉诸感性地去表现,它不表现普遍的东西,而是表现个别事件,在这些个别事件的复杂声音中隐隐约约地夹杂着普遍性的声音。在同一个事例中,医务工作者感兴趣的是普遍有效的因果关联,而艺术家感兴趣的则是个体的情感关联;科学家感兴趣的是现实事物的总体模式,而艺术家感兴趣的则是去扩展那些还仅仅是内在的可能的事物的规模,所以艺术不是一种关于法则的知识,而是另一种知识。它不是全面地去表现它所描绘的人、情感波动和事件,而是片面地表现它们。因此,作为一个艺术家去热爱某种东西,就意味着被感动,不是被这种东西的价值或者无价值而是被它的某一个突然展开的侧面所感动。艺术展现那些还很少有人看见的东西,这是它的价值所在。它是征服性的,而不是安抚性的。

艺术在那些让其他人感到恐惧的事件中也能看到有价值的方面和关联。在艺术和公众观点的大多数冲突中,这些价值都未被认识到,但典型的情况却是,单单去认识它们的尝试就已经因为人们对产生这些价值的环境状况心怀恐惧而遭到了拒绝。人们教导艺术家:在一个健康人的内心里,他所分析的那种印象不是由可分的组成部分构成的,而是彻头彻尾地令人恶心。针对这种情况,只有一样东西永远要好过简单地回想那种始终陪伴着太阳在地球上东起西落的显而易见性,那就是:从这些矛盾的最深层的根基上开始战斗,捍卫这样一种理论:即在这样一个时代,一个无论颓废还是健康都如此忧虑重重的时代,人们试图为心灵的健康与病态、道德与非道德划分界限的尝试是过于粗线条和几何式的,仿佛是要划出一条人们必须确认和尊重的线(每一个行为都必定要么在线的这一侧要么在线的那一侧),而不是去承认:其实根本不存在什么心灵之毒,只存在由各种混合的心灵组成部分的这一部分或那一部分的功能性比重过大所产生的毒害作

用——如果那些受到喜爱的部分过量,也同样会让人难受和生病,并不比相反的情况更好;每一个行为,每一种情感,每一个意志,每一种兴趣方向——或者不管人们如何列举那些他们为了对诗人以及他的灵魂低劣的人物进行怀疑而习惯提及的东西——本身都既可能是健康的也可能是病态的;在每一颗健康的心灵里都有一些与病态心灵相同的地方;对于抉择来说,重要的只是整体,只是那些在今天被区分为病态和健康的细节之间的数量、面积、重量、张力、价值关系或者其他更加复杂的关系,这些细节不可能永远具有相同的意义,而是根据它们在某个特定心灵的某种特定情况下所产生的结果而分别具有不同的意义。

事实上,没有什么反常和不道德不含有某种所谓的“相应的”健康和道德。前提是,构成这种反常和不道德的所有组成部分相应地也存在于健康的、适于共同生活的心灵中。这个前提是正确的,不难对任何诗人证明它,不管人们给他举出哪些例子。每种反常都能够被描写。它可以通过用正常事物去组合的方式而被描写,因为否则人们就无法理解这种描写。如果以这种组合活动为基础的是描写的去肉欲化,那么以其可能性为基础的就是模特的人性化。但是如果这种组合活动除此之外还能够的关键性的地方包含富有价值的组成部分,那么它就产生了价值。这是这种组合理论——它使对不道德和反常事物的理解 and 艺术热爱也成为可能——的关键。

这种组合理论针对的是一个智性化了的、如化学家所说的“浓缩了的”映像。但是这个映像在生活中也可以有一个精确的原始图像。尽管不应否认,的确存在病态和不道德的东西,但必须考虑到,人们有必要重新确定其分界。举个例子:人们必须承认,一个强奸杀人犯有可能是病态的,也有可能是健康但不道德的,同时也有可能是健康而且道德的;人们对于杀人犯的确是这么做的。

一旦通过那些不回避这些内容的艺术产生了价值,那么激烈地加以反对就是不应该的和怯懦的。如果没有特定价值的诱惑,人们不会涉足这个领域,但是那种无论如何都要保持健康的德国艺术的天真立场却是狭隘的。危险毋庸置疑。有一些不彻底的欲望,人们不敢在生活中实现它们,却试图在艺术中尝试它们,可能会有一些人出于这个目的而把生活当做艺术来使用。但是他们要么必须承受那种能量转变的效果(如此一来,人们是否病态就已经完全没有区别了),要么其实根本谈不上艺术。尽管如此,这一切还不足以避免全部副作用,人们在出版物中可能的确只乐意接受原材料,与科学相比,艺术的作用可能的确更多地诉诸较为灵活和不受约束的内心世界,因此也更加危险。但所有这些都只是困难,而不是反对的理由。即便是科学也有一些仿佛心灵上的掉队行劫士兵一样的追随者,但尽管如此,当科学像今天这样进一步渗透进民众中——这种情况已经开始出现——的时候,人们却不会禁止它。人们如此对待科学,也就应该如此对待艺术:为了达到主要目标而容忍那些不愿意看到的副作用,并通过提高主要目标的美妙性而使那些副作用失效。因为人们应该向前改革而不是向后,社会疾病和革命是被保守的愚蠢所阻滞了的进化。

若想理解艺术,人们在现实生活中也必须学会换一种方式思考。人们可以把随便某种共同目标定义为道德,但却应该在更大的尺度上允许岔路。并且应该本着强烈的进步意愿——为了不至于在遇到路上的每个小坑洼的时候都承受危险,都扑通一声摔进去——而去支持岔路上的运动。

(一九一一年三月一日)①

① 本书凡未标明译者的篇章皆为徐畅所译。

中篇小说

中篇小说就是：带着小小的惊喜打开一个捆扎得干干净净的小包裹。或者如费德曼所说：把一块熠熠闪光的宝石（一个灵感）呈现在光天白日之下。又或者：一道波浪涌过来，缠成结，散开，逐渐减弱，逐渐消逝（因为生活就是这样）；那个小小的结就是中篇小说中的事件。

由于中篇小说篇幅短小，所以人们试图制造某种能为其特殊地位提供理由的艺术价值。要么是一种说话的视角，要么是轮廓上的成功，一个选取得很好的瞬间所具有的代表性的东西，所有那些旨在将情节和焦点视角联结在一切的东西，或者是似乎与之相反的对情绪的某种暗示能力、让其扩散和融合的能力，但其目的却都是同一个：以尽可能少的真实的内心生活创造具有更大的生命深度的幻像。

就好像这是可以通过某种美学秘密而成为可能似的！它听起来很客观，很艺术化也很技术化，其后果却是，中篇小说营造了一个和平的小窝，在这个小窝里，就连那些尽管也取得了一些成就，但精神节奏却温和得如邮递马车一样的作家如今都被视为大师，例如海泽^①、萨尔^②、艾伯纳—埃申巴赫^③。但是中篇小

① 保罗·海泽(Paul Heyse, 1830—1914), 德国作家, 1910年诺贝尔文学奖得主。

② 萨尔, 可能是指费迪南德·冯·萨尔(Ferdinand von Saar, 1833—1906), 奥地利作家。

③ 艾伯纳—埃申巴赫(Marie von Ebner-Eschenbach, 1830—1916), 奥地利女作家。