



大家经典书系

卞之琳系列

紫罗兰姑娘

克里斯托弗·衣修午德 著
卞之琳 译

APG 安徽出版集团
安徽教育出版社

紫罗兰姑娘



ISBN 978-7-5336-3720-0



9 787533 637200 >

定 价：11.00元

克里斯托弗·衣修午德 著
卞之琳 译

紫羅蘭姑娘

图书在版编目 (CIP) 数据

紫罗兰姑娘 / (英) 衣修午德著; 卞之琳译. —合肥:
安徽教育出版社, 2007. 4
(大家经典书系. 卞之琳系列)
ISBN 978-7-5336-3720-0

I. 紫… II. ①衣…②卞… III. 中篇小说—英国—现代
IV. I561.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 050598 号

责任编辑: 万直纯

出版发行: 安徽教育出版社

地 址: 合肥市回龙桥路 1 号

邮 编: 230063

网 址: <http://www.ahep.com.cn>

经 销: 新华书店

排 版: 安徽飞腾彩色制版有限责任公司

印 刷: 合肥东方红印务有限责任公司

开 本: 650 mm×960 mm 1/16

印 张: 7.25

字 数: 85 000

版 次: 2007 年 4 月第 2 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

印 数: 2 000

定 价: 11.00 元

发现印装质量问题, 影响阅读, 请与我社出版科联系调换

电 话: (0551) 2823297 2846176

目 录

新版译者序	1
初版译者序	7

新版译者序

克里斯托弗·衣修午德的小说《紫罗兰姑娘》英文原本初版在1945年10月,我的中译本1947年2月在上海文化生活出版社出版(稍有节略的译文1946年先在上海《文艺复兴》杂志上发表过),距今已经三十五六年了。从前读过这个译本的朋友们愿意重见到它,出版社借到一本读了,也愿意重印它。现在就据原文校对修订了一遍,交出付排。

译本原有我写的序文。作者对它还满意。(他接到我寄给他看的序文英文稿后,回信说:“如果译文跟你的序文一样好,那么我就不能再求更好了”。)但是三十多年过去了,译本新版问世,我自然有责任在书前再另外说几句话。

20世纪30年代到40年代变化很大,50年代以来又有了新的变化。就衣修午德说,也是如此。《紫罗兰姑娘》出版将近10年后,才又陆续出版了小说《黄昏的世界》(1954)、《单人》(1964)、《河畔的相会》(1967)等和三本自传性著作。小说内容多写同性爱和印度吠檀多宗教哲学。他自己在回忆录式的著作里把30年代反法西斯的进步政治动机都加以否定。但是衣修午德,在30年代和奥顿以及另外一批左倾过的同代作家一样,因为客观真实、历史事实在那里,要否定自己过

2 紫罗兰姑娘

去作品的意义和作用,还是不能由自己后来的主观愿望否定得了。就以《紫罗兰姑娘》而论,尽管经过了作者多少年沉默,经过了第二次世界大战,它的基本精神还是和他在30年代的一致。

《紫罗兰姑娘》基本上还是像30年代的衣修午德小说。当然,其中就有些30年代中期以前西方知识分子还少有的幻灭感与忧郁感,他们还没有清醒感受到的两难处境。尤其是其中染上了一层30年代结束以前西方很少流行的印度哲学的色彩。而这点所引起的我写原序当时的一些反应,也就使我在序文里写了一些“玄”话或者废话。但是序文的主要内容似乎还没有什么大错,虽然我自己也早已不同于三十多年前的自己了。

如今我把小说正文校读一遍(我自己的著译出书后向来再懒得通读一遍,现在我还是第一次据原文校读一全本译书),像过去读过而近年来又找去重读的一位小说艺术家朋友一样,还是很能欣赏其中表现的小说创作艺术。中心人物柏格曼形象鲜明、生动;他是当时中、小资产阶级出身的有才华的艺术家的典型而具有个性;通过他表现了当时具有进步倾向而未能摆脱既定身份的知识分子的典型尴尬境地。不仅中心人物,不仅也作为小说人物兼故事讲述者的“衣修午德”,有点自我嘲弄的,十分逼真,周围人物,也都跃然纸上。衣修午德能用三笔两笔、三言两语,描写出一个人物。三四十年代间曾有人说过,他在人物塑造方面是英国狄更斯以后的第一人,寄予极大的期望(不容讳言,后来这种期望是落空了)。例如季米特洛夫的形象,在法庭上,只有几句话,一个手势,就活生生地“站起来”了。其他许多配角也都被写得闻其声如见其人。衣修午德在全书中着墨不多就能把西方摄影场生活写得十分酣畅,淋漓尽致,同时又从容不迫,还可以借人物发议论,抒情。文笔明净,一点也不拖泥带水。

那么这本小说就算是现实主义的?可是你能说这里没有浪漫主

义了？而且不仅有关我们所说的广义的两大基本创作方法，这里显然也有象征意义，寓言意味。而整书写作手法又不同于第一次世界大战以前的一般手法，显然有“现代主义”的烙印。

目前国内文艺批评界喜欢用“现实主义”一词来誉扬作品。我不娴熟文艺理论，但是凭我自己的读书和写作经验，我还是有一个不成熟的想法。我认为“现实主义”这个词不免用滥了。我多少感觉到许多人用它的时候，总隐含有把“大跃进”和“文化大革命”时候的“假、大、空”社会现象都归咎文艺上一度明白提出的“两结合”中的“浪漫主义”了。其实广义的（不是作为流派的）现实主义固然与“反映论”一致，但并不等同。广义的（不是流派的）浪漫主义，也该是反映现实的，只是艺术表现手法上侧重点有所不同而已。例如，你想赞扬司汤达，就说他是现实主义小说家，但是他的名著《巴尔玛修道院》恐怕更多是浪漫主义的。至于“象征”手法，那是古今中外都有用到的，只是成为流派的“主义”，自然是另外一回事。今日国内关于西方“现代主义”争论很多，往往把“现实主义”（说成是流派的）和“现代主义”（本就是流派）对立而谈，我不以为恰当。真正有价值的“现代主义”作品也是“反映”现实的，其中往往也有广义的现实主义，也有广义的浪漫主义。只是时代变了，表现手法也不能墨守成规，也得有所改变而已。由于历史原因，我国较老一代作家和评论家不大熟悉西方“现代主义”作品；由于我们过去多少年闭关自守，较年轻一代作家和评论家甚至从没有见识过西方“现代主义”作品，如今一下子主要通过翻译（而有的翻译又不够理想）而接触到一些，就感到奇特或者新鲜。其实，例如“意识流”写法，最流行的时期可能是西方20年代。现在很少小说家还通篇用意识流写法。但是后来的西方现代小说家都受过这种手法的“洗礼”，都会用这种手法，不过只在需要的时候，偶尔来几下而已。而可能归入“意识流”派的法国玛塞尔·普鲁斯特和应属正统“意识流”派

英国维吉尼亚·伍尔孚,也不像被后来的先锋派奉为大师的乔伊斯后期小说那样的破坏文法,另拼新字等等的标新立异。

衣修午德的《紫罗兰姑娘》这样的小说,却也就不同于19世纪欧美小说,也不能不说是“现代主义”小说,虽然也不同于今日西方一些思想混乱、故弄玄虚的时髦(当然也不能广泛流行的)小说。正常的,有意义的各种“现代派”或所谓“先锋派”小说,总不能和传统小说完全割裂。现代小说家E. M. 福思特的小说艺术理论中提出“浑圆(多面,有发展)人物”和“扁平(单面)人物”在一部小说里的配合作用,是一种现代新说,却是结合自己的创作经验,从研究古典小说得来的;衣修午德在这本小说里也就加以实践。也可以说是“现代主义”小说较近的祖宗之一的亨利·詹姆士在后期小说创作里表现的一种技巧而被小说艺术理论家阐明的“角度”说(就是叙述故事的作者不充无所不在、无所不知的上帝,而从这个或那个人物的目击耳闻来展现情节,以求逼真的写法)也是从古典小说里比较、推衍出来的一种手法,衣修午德在这本小说里也运用自如。所以衣修午德30年代写希特勒上台前夕柏林社会色相的小说和这本小说,既是传统小说,也是“现代派”小说。

衣修午德的这种小说,现在,特别在美国,早被时髦小说家、趋时而自命高雅的小说读者和评论家认为保守了,落后了。虽然如此,他收在《告别柏林》里的《萨莉·鲍尔斯》(应算是中篇小说,1937年先出过单行本,现在有巫宁坤中译文,发表在《世界文学》1980年第2期上),从50年代初起到70年代初,曾一再被改编为戏剧和电影,在美、英、西欧上演和放映,获得巨大成功。《紫罗兰姑娘》1945年在美国出版,十天就销售完,随即被收入广泛印行的美国“部队读物丛书”,现在当然也算不时髦了。我始终却忘不了它。这不仅因为我是它的译者,而且我和作者本人也有过一点私人交往。在这里我不妨补充提一提。

我译了《紫罗兰姑娘》以后和作者通过信,但是仅仅几封(现在他

给我的第一封信和最后一封还幸存了),也和他有一面之缘,那都是在三十多年前了。我在客居英国期间,在1948年夏天,有一天在牛津忽然接到阿瑟·韦利(有名的中国古典文学翻译家)写给我的一张明信片,说衣修午德回英国“探亲”(用我们今日的言语说),极愿和我见一面,并告诉了我他所住的老家地址。我当即给衣修午德去了信,他回信约我在伦敦请我吃午饭。正合他一贯的风趣,他约我吃午饭的地方就是《紫罗兰姑娘》里写到的皇家咖啡馆。席间他告诉我柏格曼是有原型的,名字叫贝托尔特,我现在忘记了姓什么,是一位名导演(但不是贝托尔特·布莱希特)。他向我推荐他的同代小说家亨利·格林的新著《归》;在美国当代小说家中,他向我夸赞当时还不是很红的年轻小说家特鲁门·卡坡第的第一本小说《那些房间,那些声音》。饭后,和小说里奥国人柏格曼反串给英国本国“衣修午德”作导游相反,他认真带我到泰特画廊去参观。在一层的楼梯顶上,他熟悉地给我指出嵌花地板上一组希腊神话图像是一位和布路姆斯伯利派(20年代小说家维吉尼亚·伍尔孚、E. M. 福斯特、新传记文学家里顿·斯特莱切、艺术理论家克莱夫·贝尔、翻译家阿瑟·韦利等的文艺圈子,T. S. 艾略特和年轻一代的衣修午德本人也曾出入过它的门下)有来往的艺术家的作品。他给我指出某个女神就是用的维吉尼亚·伍尔孚的头像,某一个神则是用的斯特莱切的头像,引起一些外国游客的注意,误认他是导游了。有一点说起来奇怪,当时衣修午德在思想倾向上已不同于30年代,消沉了。但是听我谈到中国就要全面变色(变红)了,他就说:“那你为什么不早点回去呢?”这一句话倒多少促成我在1948年底,一听说淮海战役打响,就决心撂下手头未完成的工作,准备回国。以后我们没有再通过信。去年我虽然到过洛杉矶两天,也没有预先写信告诉他约见一面,得知他因病概不见客,结果未能一晤,深以为憾。他大概早已不记得我了。这也不足为怪,无关宏旨。

至于衣修午德，特别是他三四十年代写的小说，目前暂时被世人遗忘，也是文学史上的正常现象，却是值得当代文学评论家关心。我个人深信，衣修午德的这本小说和《告别柏林》（至少其中的几篇），比诸西方现在其实也无非为趋时文学评论家吹捧而并非自然广泛流行的一些时髦作家的新奇小说反能经得起时间的考验。甚至在今日西方，一方面安于逸乐，贪生怕死的社会，在刮起的像 30 年代后期的绥靖主义、投降主义风里，从这本小说里也许还可以听到一点警钟，一方面彷徨失路的有心人也许也可以从中得到一点深省的启发（不是问题的解答）。所以目前可能倒还又有几分时代针对性。而我国的读者以至作家，撇开这本小说里确有所表现而我当年加以阐释的玄思奇想，我想，在得一点思考材料和艺术享受以外，还可以在小说艺术上见识到一点新东西而不致迷失于可能的旁门左道。但愿如此，不辜负出版社重印的苦心。

卞之琳

1981 年 10 月 19 日

初版译者序

《紫罗兰姑娘》这一个书名多少是一种假装，正如紫罗兰成了卖花女的名字。名为一事，故事为另一事。一个表演风流的维也纳的小歌剧，由一位奥国艺术家导演，在英国拍影片，就在奥国纳粹发难登台的那些最欠风流的日子。片子行将采用原戏的名称——《紫罗兰姑娘》。虽然再用到书上来尽可称之为一种假装，衣修午德先生并非意在骗读者：他已经就在开篇把事实弄得够清楚。

衣修午德先生也把他自己的名字借给了故事里的一个人物，也就是那个讲故事人。在故事里他被雇来写《紫罗兰姑娘》的电影脚本。可是主要人物还是弗莱德立希·柏格曼，那位奥国导演。故事进行就以柏格曼由衣修午德帮同做这张音乐片为枢轴。结果，柏格曼发现自己迫不得已而宣称“美丽的多瑙河是蓝的，就在水给血一律染红的时候”，“在这种时候做这种片子”，这是中心的课题。正如书名对故事是一种假装，片子的表演（“这个邪恶的，撒谎的谜子戏！”）对现实亦然，只是对照得分外剧烈。

尽管像奇论，这种假装本身就自有其意义。它正好象征了我们的世界，那在许多人看来本就是一个幻的世界。无论如何，这个世界里知识分子，如托·斯·艾略特先生所说的，总倾向于混淆“偶然的与基

要的，暂时的与永久的”。柏格曼关于英国作了种种不正确的议论，而那个女孩子，那个“热诚的赤派”，也错估了巴黎无产阶级的政治觉悟。那张苏联的片子，尽管技术要高出多少，叫法国工人爱看，反不如柏格曼的《紫罗兰姑娘》。而柏格曼也确曾把他那张片子的情节说成了一个象征的寓言，虽然只是当玩笑来开开。灼见不差如衣修午德一眼就在他的脸上，“中欧的脸”上，看出了“一个政局，一个时代”，柏格曼把那位微服太子的调戏卖花女，解释为大可以说明衣修午德这一位“客厅式社会主义”的代表。“路多尔夫的难题”，他说，“就是自命为革命的作家或艺术家的难题，全欧洲都如此。”太子忽然发觉王国被篡夺了——知识分子降级了——他就得迎对了——一个狰狞的现实。跟无产阶级的“弄假成了真”。如果这在衣修午德是大致不差的，这，远出去一层，也同样大可以应用到柏格曼自己的身上。他津津有味地耍弄将由纳粹发动的未来战争的种种狰狞相，只一会儿，以后这种类似的情形就当真来跟他要出手了。顷刻之间，由于杜尔弗思发难的结果，他留在维也纳的妻女顿陷于致命的危境。冷嘲得出奇，反而是他自己先证实了他关于艺术家的难题所作的一番理论的正确性。如果世界真是一个幻的世界，诸幻之间仍无疑有息息相关的联系。维也纳濒危，柏格曼的影片工作也遭遇了危机。“我为了串通说谎受了惩罚”，他悲叹说，“我们都要受惩罚”。因为这个发难是每个人的事情。他靠得住如果英国人不管，自会“逼得去管”。个人对社会，对世界的责任怎么也逃不了。即使在一个极端混乱的、秩序完全颠倒的世界，什么都不会无意义。就算假装，假装也相应。

所以，相互的，社会也负有责任，对于柏格曼导演这张片子，“这个罪行”，用他自己的话来说。他不能拒绝英国影片公司的聘请，因为他在德国的事业被纳粹切断了。我们今日的世界究不免有点毛病。可是，在另一方面，不论有多少缺点，个人却总会这里那里地发生一些神

性的火花。我们跟衣修午德看看柏格曼怎样地对待一场摄制。“用不着看场面：全场景都反映在他的脸上了。他眼睛片刻都不离演员。他似乎控制了每一个手势，每一个语调，纯用了催眠术式的力量。”一个人甚至在一桩卖钱工作里也会拿出来这样的献身精神。其次，在那一场危机以后，我们看见柏格曼如何推动了全组人努力于摄制。“他的绝对把握把我们就像激流一样的推涌前去”，衣修午德报告说。“差不多一次都用不着重拍，脚本里必须更改的地方似乎不写自就。柏格曼一点也不差地知道他要什么。我们一切都水到渠成。”奇迹如此被人做到了，可是这岂非正就是神在“创造的行为”中的图像吗？

可是这一切都为的什么？人把如此惊人的大劲，如此出奇的大力，浪费在“根本虚假的”，也就是毁坏的东西上，宁不可惜？衣修午德差不多问了这个问题，到故事的临了，在工作告成，在一个电影明星的住处庆祝了以后，他同柏格曼在街上走回家去的时候。他自己的原文是：“是什么使得你活下去的？你为什么不自杀？为什么受得了这一切，什么叫你忍受下去的？”他以为这是“惟一值得问我们的同行者的问题”。虽然问起来不免“太粗野”。他能回答这个问题吗，对于他自己？“不。行。也许。”他说。他消极地生活下去，做一切人家推举的事情。别人尽许有一个自己的意志，可是那准是志在死，“带着一大群恐怖的死”。不错，他自己也就总带着这些恐怖，压顶以“最高的恐怖：怕害怕”。因此，他不由不觉得他和柏格曼以及其余一切人只是参加着一个悲喜剧的表演，那也并不比荒唐的《紫罗兰姑娘》较真实一点。

事实上，只有对于柏格曼的忠诚足于匹敌柏格曼对于工作的献身，衣修午德这位年轻一点的艺术家的确还有许多东西得学之于那位年长的维也纳人，那位更坚强、更深沉、更成熟的艺术家的。正是柏格曼最多地瞥见了也许无以名之只能名之为“道”的东西，也比任何别人都走近了它一点。举个例子说，为什么大家要那么大惊小怪于无稽的恐

怖，人类自寻别扭的产物？衣修午德没有听到柏格曼在只手表演了可憎的国会放火案的审判以后对多罗绥讲的话吗？“天！”多罗绥打着寒噤而惊叹说，“我很高兴我没有在那边！这叫你毛骨悚然。那些纳粹真不是人。”“你错了，亲爱的，”柏格曼回答，“他们正是巴不得你这样想，以为他们是不可克服的怪物。可是他们也正近人情，很近人情的，在他们软弱的时候。我们一定得不怕他们。我们一定得了解他们。了解他们是绝对必要的，要不然我们都完了。”而柏格曼也实在言中了，当他试为阐明什么帮助人了解的时候。关于一个漂亮的饭馆女经理，他对衣修午德说：“我只要一看她就知道她很满足。非常满足。有人使她感到了幸福。她用不着再寻找什么了。她已经找到了我们都正在寻找的东西。她了解我们中的每一个。她不需要书，或是理论，或是哲学，或是教士。她了解米开朗琪罗、贝多芬、基督、列宁——甚至于希特勒。她也就什么也不怕，什么也不。……”又例如柏格曼最后跟所有为他那张片子工作的同事处得如何出奇的成功，哪怕是有时不免为难的男女主角和永远有点鬼鬼祟祟的故事编审。衣修午德不因此而稍为振奋吗？柏格曼早已表现了一种力量，足以吸引那个有几分法西斯头脑的主剪，那个年轻人相信人可以“创造意义”。实则意义是不能创造的。它只能宣示于能创造的事物。他现在倒已经从柏格曼学明白了这一点，因为，在那张片子的最后一次的摄制以后，我们听到这位年轻人对他自己的假腿说了：“现在我们什么都见识了，可不是，桩子？”真的，这样的一种创造的行为——把一大堆人众点化成每个个体在其中都起作用的“一个单独的有机体”的行为——这样的一种竟能叫参加者感激涕零的行为；这是神圣的，这差不多就是一切。只可惜柏格曼自己还没有把这种启示见得稳，还没有完全意识到它的意义，在他取一种行动的时候。这是他的毛病，而这个毛病也差不多就是一切；这说明了为什么他到底没有把片子本身点化成有意义的作

品而不仍是无关宏旨。

什么是补救之道呢,那么?既然连柏格曼都是他的创造,衣修午德先生这位作者当然比故事里的衣修午德那个人物要知道得多。很可能,他会请柏格曼多想想,政治意识显然不是要求于他的东西。他早已对政治够认识了,而且30年代中期一连串法西斯的胜利也许正好标记了欧洲知识分子对于世界革命的幻灭,到那十年底的西班牙的失败而登峰造极。因而衣修午德先生自己就在好莱坞的一所印度庙里做了五六年静坐默想的功夫,我们很可以假说吠檀多(Vedanta)是要开的药方。的确,经过了马克思与弗洛伊德以后,作为与政治委员对照的瑜伽在西洋的知识界又很时髦了。也许衣修午德先生会告诉柏格曼,也告诉故事中人的衣修午德说,据吠檀多的说法,人在地上的目的就是在宣示他里边的神性。这本身当然是一个普遍的真理。我们要问的只是:这种神性在于什么?在于人达到涅槃的潜能?因此要呼喊“时间必须有一个终止”吗?这听来宁是另一种死的意志。否定总不能解释天道。实际在印度哲学归纳到绝对的静止,那实在是死,连实践它,连“觉”它,都得反过来想才行。反过来想就是相信实际是动,就是使生命所以成为生命,使一切能自我实践的东西。这个假设可以有科学甚至常识作为后盾,因此我们多少有点真正的儒家的精神在血液里的中国人,总趋向于同意说生命无非像水似的东西,可是很容易想像水造成河流。不管河流得多远,不管它取什么形,什么色,什么香,什么味,里边的物质总还是水或者 H_2O 。但这并不能改变这个事实:水的自我实践即在于不断地流,子在川上曰:“逝者如斯夫——不舍昼夜!”大可以不作消极看,“逝”即是“行”。而“天行健”恰正是积极的注脚。我们宁跟他相信一切东西里的神性即在于它的进步。死只是睡眠。宁静只能在活动里找到。永恒就可以在创造中实践,(衣修午德跟柏格曼为了片子的最后完成的几节而工作的时候,可不是把

时空的观念都失掉了吗?)宣示人中的神性只有顺天道而行。这种见解似乎也早就为西方不少自然学者所共抱,所以毫无疑义,柏格曼这位人性的行家当能很快就领会它,如果他去想一想。

对于故事中人的衣修午德,柏格曼所谓的“母亲的孩子”,终于找到了“父亲”的,找他的“爱人”,也许在他的求道上兼具了象征与实际的重要性。找到了“父亲”,完成了作为“孩子”的衣修午德,可是他对于性爱(“一碟奇怪的菜肴”)的玩世态度仍是他路上的大障碍。即在纯物质的看法,爱的完满也仍可以称之为一种解放。而另一方面,衣修午德需要的可不是,如柏格曼也许要提供的,琵亚特丽思。柏格曼的论爱确乎很能服人,可惜他差了最后的一步,他在别方面也往往如此。琵亚特丽思这个基督教理想已经引导了西方人进了一个裂成两半的世界。“一半僧侣,一半禽兽”,借用 E·M·福思特先生的话,恰正是非我们所期许的。相反的,“孩子”需要爱去完成,去成熟为“人”。那会帮助他见到人生的整体。那会供给他一个中心去支持“大爱”,充实它,加深它,发扬它,像核对于一只桃子。“大爱”少了性爱也尽许会达得到,可是那根本有点勉强,而自然对于任何种的天人合一,实为切要。真爱并不如衣修午德所说的终结于“销魂以后的无梦的睡眠,那正像死”。它不但成就“整个的人”,而且成就“整个的世界”。它可以作为安排人间关系的起点。全世界居住了孤立的隐士,该是多惨淡的一幅画。这而且是不会真实。解救尽可从个人着手,从内,可是总得着眼在意识到一个共同的秩序。宇宙是行进的,而行进于一个完美的图案,我们只能宣示意义于前进,于创造,这自然就包括了安排。意义见之于什么都不是幻,而一切都是象征的图画。

这一切说来自然是为的读者(我自己也算在内),至于作者的衣修午德先生,也大可能远走在我们大家的前头了,我们能在这里说的究竟都是他的故事提示出来的,若不是完全包含了在内。有什么错误或