

法国廿世纪文学丛书

FAGUO ERSHISHIJI WENXUE CONGSHU



变貌记

埃 梅著 黄新成译

漓 江 出 版 社

~~1247.4~~ 1565.4
37206
0
F • 20

丛书

柳鸣九 主编

变貌记

埃 梅著 黄新成译

漓江出版社

(桂)新登字03号

· 法国廿世纪文学丛书 ·

变 貌 记

黄新成 译

*

漓江出版社出版

(广西桂林市南环路159—1号)

邮政编码: 541002)

广西新华书店发行 南宁市经济干校印刷厂印刷

*

开本787×960 1/32 印张7 插页2 字数127,000

1991年10月第1版 1991年10月第1次印刷

印 数: 1—6200 册

ISBN 7-5407-0775-6/I·544

定价: 2.75 元

• 译本序 •

变位法的奇效

• 柳鸣九

马德里的一个大学生，无意之中把封锁在瓶子里的魔鬼放了出来，魔鬼为了报答他，带他飞到市区的上空，揭开一家家屋顶，让他看到房子里所发生的一切，于是，人世间种种只见于密室的隐情尽收眼底。法国18世纪现实主义作家勒萨日在他著名小说《瘸腿魔鬼》中叙述了这样一个故事。

这个故事，对我们理解文学创作与文学阅读倒不无启迪的、象征的意义。在文学创作、文学阅读中，作者与读者的关系，何尝不象瘸腿魔鬼与马德里大学生的关系一样？作者在作品里搬演一个个场景，无异于瘸腿魔鬼在马德里上空揭开一家家的屋顶。如果说，瘸腿魔鬼的法力确是令人惊奇的话，那么，作者在自己的作品里的神道却是浩大无边的，他是无所不能的上帝，他能阅尽人世间的隐情，他能窥视内心的活动，他能上天，他能入地。若干世

纪以来，作家就一直享有着这种上帝般的无所不能的自由，至少是当他采用旁叙的方法时，他这种绝对自由是不折不扣的。

当作者采取自叙的方法时，情况有所不同。第一人称自我的叙述方法，显然使这种自由打了很大的折扣，它把叙述的角度固定在一个位置上，很难随作者之意而转动，更难任意向其他的时间与空间跳跃或延伸，因此，人世间的种种隐间与天上地下的奇观尽收眼底的妙处就没有了，只不过，在有所失的时候也有所得，那就是在深入揭示内心秘密与真切陈述主观感受方面得到了优势。在20世纪文学中，由于对真实性更严格的要求，也由于对精神世界复杂幽深的更大兴趣，这种自我的叙述方法颇有蔚然成风的趋势，至少，它的运用比在上个世纪的文学里更经常，更多见。仅以本世纪的法国文学而言，这种方法就带来了一连串的经典性的名著：《寻找失去的时间》、《盘缠在一起的毒蛇》、《背德者》、《窄门》、《茫茫黑夜漫游》、《阿德里安回忆录》、《毒蛇在握》，等等。

这种自我叙述方法的局限性，当然不会不被惯于享受上帝般的绝对自由的作家所感受到，固定的第一人称，固定的一种眼光、一个角度、一种身份、一重空间，这似乎是将造成叙述单调一色的绝境，是否可以绝处逢生，出现“山重水复疑无路、柳暗花明又一村”的意境呢？真正的艺术家从来都不承认、也不安于绝境，艺术发展从来都是绝处逢生的。

要从这个固定角度的束缚中解脱出来，看来只能寄希望于固定角度中意想不到的变位。

变位是生活中的常情，变换一个位置就可以看到事物与场景的更多更新的部分，这本来是再简单不过的事。但最复杂、最辉煌的事理，往往就是建立在普通的常情之上，“欲穷千里目，更上一层楼”这样精辟隽永的诗句，只不过是道出了从下到上的变位或位移所能带来的奇妙意境而已。而西方20世纪文学中一个特别令人注意的现象：自我变形，也正是建立在这种常情的基础上。

当然，文学中人的变形，古已有之，而且是泛欧的现象，象史诗《奥德修记》中那种人变成动物的例子，我们就不必去说了，仅以《变形记》为名的作品就比比皆是。最早，公元前3世纪至2世纪的古希腊作家科罗丰的尼刚德罗斯就写有《变形记》一书，而后，罗马作家奥维德的长诗《变形记》成为了经典性的名著。此后，公元2世纪的罗马作家安托尼乌斯·利贝拉里斯与玛多拉的阿普列尤斯、15世纪的意大利作家阿约诺·菲伦佐罗拉，均有以《变形记》为名的作品问世，18世纪奥地利作曲家迪特洛·封·迪特斯多夫又曾把奥维德的《变形记》改编为交响乐。到20世纪，最有名的则是德语作家卡夫卡发表于1916年的小说《变形记》，变形的题材又再一次进入音乐领域，德国作曲家理查德·斯特劳斯（1864—1949）的交响乐《变形记》甚为著名。如果把奥维德与卡夫卡的两部经典性的《变形记》加以比

较，不难发现古典文学与 20 世纪文学的差异。奥维德的长诗《变形记》以人由于某种原因而变成动物、植物、石头、星星的幻想作为贯穿全书的线索，表现了来源于古希腊哲学家毕达哥拉斯的“灵魂轮回”理论，而卡夫卡的《变形记》以“自我”的叙述方法，虚构了自我的变形，表现出现代关于人异化的哲理，并且在扩大与深化自我感受方面获得了奇特、怪诞的惊人效果。

埃梅的这部小说属于卡夫卡《变形记》的这一个类别，其书名直译可为《美貌》，意译则可为《变貌记》。

广告经纪人拉乌尔·塞吕兹耶在事业上颇为顺利，拥有一家小小的公司，家庭生活也和美安逸，妻子漂亮柔顺，安于家室，两个儿女也稚气可爱，他过得很心满意足，唯一不尽善尽美的只是他容貌丑陋。一天，他突然发现自己的容貌变成了一副年青漂亮的面孔，这可使他大为惊恐，这一张漂亮的新面孔马上“象一堵无形的墙”把他与他原来全部的生活分隔开来，使他在这个城市里、在他的公司中、在他的家庭里，都成为一个谁也不予承认的陌生人，这无异置他于绝境。他赶紧采取了应变的措施，用蒙混的办法总算提取了他的一笔存款，又制造了“拉乌尔要到布加勒斯特去两三个星期谈生意”的假象，然后，在自己家的那一幢楼里，以罗兰·科尔贝尔的化名租了一套公寓住了下来，设法

慢慢渡过难关，以恢复自己原来的社会地位与家庭权利。他象一个星外来客一样感到孤立，只好寄希望于亲戚好友，把自己变貌的原委与苦衷向他们倾诉，哀求他们的承认与帮助。安托南舅舅是个纯朴忠厚的人，马上就相信了他的遭遇；他的好友朱利安·戈蒂埃却是一个头脑复杂的现代人，他可不相信这个有一张漂亮面孔的青年人的倾诉，不论这个自称原来就是拉乌尔的陌生人如何提供了各种实质性的证据，他反倒认为，他的朋友拉乌尔肯定已经不在人世，很可能就是被这个深知其一切情况的罗兰谋害掉的，而现在，罗兰正利用自己对拉乌尔的无所不知、无所不晓，要取代拉乌尔的一切，包括占有拉乌尔的妻子勒内。他出于对拉乌尔的友谊开始行动起来。于是，这个有了一张新面孔、化名为罗兰·科尔贝尔的可怜的拉乌尔，就开始陷于现代社会法网的威胁之中，他很可能被当作谋杀拉乌尔的嫌疑犯被捕，或者被当作一个妄想自己是拉乌尔的精神病患者关进疯人院。他总算逃避掉了这种可怕的命运，而且利用了这张新面孔，很快就被勒内当作一个漂亮的情夫接纳了。最后，奇迹又再一次出现，一天，他的容貌又突然变了回去，于是，他又恢复了他作为广告经纪人所拥有的一切，他的妻子也告别了与罗兰·科尔贝尔的那一段私情，恢复了原状。经过这次变貌，拉乌尔至少有了两种深切的亲身体验，一是体会到了面孔的重要，二是见识了自己贞节妻子的如何不贞。

这部小说构思奇特，叙述流畅，描写真切，读起来甚有引人入胜、轻松愉快之感。然而，在读的过程中，你同时又有不轻松之感，你常常要停下来思索思索，总觉得在这个故事里、在那些细节里，有一些意蕴需要你费点力去挖掘、去细察，因为埃梅显然要通过他的故事来表现一些关于面孔的哲理。

如果没有埃梅的这部作品，我们也许不会对面孔与容貌在现代社会里的作用产生如此多的思考。面孔容貌，本来只是人的一部分外在特征，是人最醒目的外观。毫无疑问，它在社会生活中具有重要的作用，它是某个人的社会关系总和的标志，是他全部价值与素质的标志，当然只是一个标志，而不是唯一的标志，而它之所以成为标志，也并不在于它本身的价值内容，而仅仅在于它是最易于辨识的。然而，在人类社会里，这样一个外部特征，这样一种外观，其作用有时大得令人可怕。相传在法国路易十四时期，有个古堡里囚禁着一个终身被戴上了一个铁面具、无法窥见其真面目的要犯，据说是国王路易十四的孪生兄弟，他因为其面目与路易十四完全一样而遭此悲惨命运。这是面孔容貌在人类社会中的政治效应的突出一例。如果这个传闻属实，那么，这个铁面人在当时显露真面目，就足以在法国引起一场政治内乱，因此，他必须成为自己孪生兄弟的不得露面的死囚。这显然是封建专制时代政治生活中的荒悖。

埃梅在自己这部小说里着力揭示的则是现代社会的异化与荒悖。在他的笔下，容貌面孔具有毫不含糊、无可取代的法律效应，他把主人公的变貌安排在办理证书的办公室里（这是现代社会的一个基因），安排在验证照片的时候，就是要从这最初级的法律程序开始，一步一步考察面孔容貌在现代社会里的法律效应。正如我们在小说里所看到的，这种效应可谓大矣，虽然拉乌尔仍保存了他原有的一切社会本质与其他特征，保持了他原有的声音、笔迹、思维方式、认知能力、生活经验等等，但面孔容貌一变，他的全部生活、全部存在条件都立即崩塌。他不能再自己出面提取存款，因而就有无法支付最必要的生活需要的危险；他成了一无所有的人，再也不能指挥与支配他的秘书与下属，他的公司、他的事业已经成为与他无关的存在；他带着新的容貌要在自己的公司找个小小的位置，就得苦苦哀求，声泪俱下；他的家庭近在咫尺，他却无权跨入，他的妻子与孩子就在眼前，他却无权相认；更严重的是，在法律与公共秩序的意义，上，他成为了一个重大的嫌疑犯、危险分子，一个永远也找不到自己的身份、自己的历史、自己的根据的怪物，现代社会的法网将不容许他继续存在。总之，困顿与危机都来自一张面孔，面孔容貌代替了一切，取消了一切，统治着一切，它具有有一种暴虐的作用与力量，它不仅仅使拉乌尔感到了整个社会现实对他不予承认的沉重压力，而且也使他感到了自己的生存

成为了一个十分危急的问题。这是一种何等可怕的荒诞！而且是在现代社会里完全无法摆脱、无法逃离的荒诞！

这种荒诞性，只有在拉乌尔发生了变位、发生了位移之后，也就是说，从拉乌尔变成罗兰，从原来的承受位置、原来的观察角度转变到另一种承受位置、另一个观察角度之后，才能感受到，才能显示得出，正象在卡夫卡的《变形记》中，人的异化、人的悲剧性的荒诞的状况只是在作者假想主人公发生了可怕的变化、可怕的位移、由人变成了甲虫之后，才能淋漓尽致地加以表现一样。因此，不论是卡夫卡的“变形”还是埃梅的“变貌”，都是20世纪文学中为深入挖掘主题、使主题具有触目惊心之效果而采取的一种艺术变位法，与有的人所批评的20世纪西方文学中的“反现实主义逆流”风马牛不相及。

在卡夫卡的《变形记》中，变位法还有另一妙用，那就是在自我叙述的方法中，从第一人称自我的角度表现了对家庭关系的冷酷更尖锐、更凄厉的感受，这种感受只可能在改变了承受的位置与观察的角度之后才能取得。同样，埃梅在《变貌记》中也是如此，他让拉乌尔亲自感受到了自己的妻子在罗兰·科尔贝尔这张面孔前由动情到迅速委身的过程，让他亲自感受到了妻子不贞行为的每一个细节以及她从未给过丈夫而只献给了情夫的全部热情。当拉乌尔作为丈夫拉乌尔的时候，他感到自己的家

庭异常稳固、无懈可击，他与勒内的夫妻关系不存在任何危机与潜在的暗礁，他的妻子完全是安于本分、贤良贞节的。然而，罗兰·科尔贝尔这张面孔一出现在妻子的面前，从她惯常那种矜持庄重的外表下，马上就暴露出她那种包法利夫人式的向往与不计后果的欲情，从她以往忠实贞淑的外表下，马上就倾泻出深藏多年的对自己丈夫的嫌恶与怨恨。所有这些戏剧性的反差，都是变换了身份、变换了位置、变换了角度之后带来的。再也没有什么比埃梅的变位法更能真切地揭示中产阶级家庭的危机与婚姻的虚伪性了，而且他是绝妙地让这个中产者本人见证了其中全部的真切性。具有讽刺意味的是，当拉乌尔又恢复了自己原来的面孔容貌之后，他的家庭就恢复了原状，他的妻子也恢复了常态，他本人更是恢复了原来的自得感与心满意足感，比起他平淡的中产者的生活，他变貌之后那段不平凡的经历倒显得有些光彩。而对他的妻子来说，委身于罗兰·科尔贝尔，将是一桩永不会磨灭的浪漫艳情，只要拉乌尔曾变成罗兰·科尔贝尔的奇迹不为她所知，她将永远在心理上是一个曾有外遇的主妇，她将永远难以摆脱思乡怀旧的情愫，永远再也不会再有贞淑的宁静了。所有这些，就是埃梅变过来又变过去的变位法给中产阶级家庭婚姻的老题材所带来的别开生面的奇效。

马塞尔·埃梅成名于第二次世界大战以前，是法国现代文学中一个多产的作家，他在长篇小

说、短篇小说、戏剧、童话等方面均有建树，尤以短篇小说的成就更较令人瞩目。如果要指出他文学创作的主要特色的话，那就是构思上超自然的怪异、描写上求实的真切与思想上的哲理寓意三位一体的结合。这种特殊的风格，我们从他这部中篇小说中已略见一斑，将在他的短篇小说里有进一步的领略。

目 次

• 译本序 •

变位法的奇效.....柳鸣九

变貌记.....黄新成译(1)

作者简介.....李玉民(208)

变 貌 记

黄新成 译

Marcel Aymé,
La belle image

根据 Gallimard 出版社 1968 年版译出

在一间狭窄的办公室里，职员们正在接待稀稀落落的几位顾客。这办公室位于中二楼，面向一个昏暗而进深大的院落。我随意向中间的一个窗口走去，并向一位女职员发问。她没有首先答理我，只顾埋头算帐，而且算完一笔又开始算另一笔。我不耐烦地重复了我的问题，对她向顾客提供情况所持的冷淡态度有些怨愤。这位身材矮小，头发花白，面带病态的女职员，仍旧不慌不忙，一直把帐算完，才用平淡而无恶意的声音回答道：

“是在这儿，您的证件齐全吗？”

我递给她一叠证件。她慢条斯理，不厌其烦地察看了一番，接着将我的写在印花公文纸上的申请书抽出来放在一边。估计得等很长时间，我便开始观察这个我初次进来的场所。在顾客一侧，场地狭小，没有多大的活动余地。这时，只有我同一个戴勋章的老头呆在一起。这老头很可能是一位退休职员。在窗口的另一侧，办公室向深处延伸，虽然才两点半时分，却看不清最深处，即光线最暗处的办