

法国廿世纪文学丛书

FAGUO ERSHISHIJI WENXUE CONGSHU



女疾 女户

罗伯—葛利叶 著 李清安 沈志明 译 漓江出版社

F · 20

丛 书

柳鸣九 主编

嫉 妒

罗伯—葛利叶著 李清安 沈志明 译 ● 漓江出版社 ●

法国20世纪文学丛书

嫉 妒

罗伯-葛利叶 著

李清安等译

*

漓江出版社出版

(广西桂林市铁西小区)

广西新华书店发行 广西民族印刷厂印刷

*

开本 787×960 1/32 印张 9.75 插页 2 字数 167,000

1987年2月第1版 1987年2月第1次印刷

印 数: 1—26,000 册

ISBN 7-5407-0010-6/I·8

书号: 10256·230 定价: 1.65 元

《法国廿世纪文学丛书》出版说明

本丛书以系统地介绍本世纪法国文学为任务，选译各种倾向、各种流派、各种艺术风格、有影响、有特色的作品，以袖珍本形式出版。

主 编：柳鸣九

副主编：金志平 罗新璋

编 委：沈志明 李恒基 李清安

金德全 郑克鲁 罗国林

张裕禾 徐知免

(按姓氏笔划为序)

· 译本序 ·

没有嫉妒的《嫉妒》

柳鸣九

这部作品篇幅相当小，只有几万字，可是艺术容量却并不小，而且写得颇为精致，在我看来，是罗伯—葛利叶的作品中最为出色的一部，而罗伯—葛利叶，就其名声与影响，当为烜赫一时的法国现代派文学“新小说”的首席代表，如果为了对“新小说”派三十年来长期艺术实验的劳绩作一次总结与表彰，给它发一枚历史的纪念章，那末，1985年度的诺贝尔文学奖，似乎应该由罗伯—葛利叶作为这个流派的代表来领取，或者应该由一位比罗伯—葛利叶资格更老、另有一番独创性的女作家娜塔丽·萨洛特来领取，很少人曾料到这个奖杯却落在名次显然排在他们两位之后的克洛德·西蒙的怀里。

对一部典型的现代派的作品，说它“艺术容量不小”，也许又会有“吹捧现代派文学”之嫌，但应

该说明，这里所指的“艺术容量”并不是“艺术水平”，更不是“艺术成就”，它是指一部作品所具有的艺术方法、艺术技巧与艺术层次以及与此有关的艺术观点、艺术见解与艺术思考的总和。好些现代派文学作品虽然并非艺术杰作，然而并不乏艺术的容量，《嫉妒》就是这样的一部。过去，在有的批评家的笔下，凡是现代派的作品，在艺术上一概都是毫无道理的胡闹，这种自欺欺人的神话，在一个开放的讲求科学的时代，实在是应该破一破了。

请你看看眼前的这部小说，你不妨先注意它的艺术层次。

你首先接触到的表层，是完全现实主义式的描写：柱子、阳台、花园、房屋、种植园、远处的山坡与田地……从描写中，你得以知道这是在非洲的一个种植园里，呈现在你眼前的小说场景，就是种植园主讲究的住宅，或者更主要的就是住宅里这个既可以远眺田野、又可以观察屋内的阳台，在这里出现的人物，除象影子一样晃过的仆人外，只有这所房子的女主人和一位客人，邻近一个种植园的主人弗兰克。有实实在在的社会生活环境，有具体的人物，对景物的描写似乎是巴尔扎克式的，看来颇符合某些批评家的现实主义的模式。

请继续下去，不久，你就会有一点说不清楚的异样的感觉，与读传统小说不同的感觉，不仅与传统的浪漫主义小说、而且也与传统的现实主义小说

都有所不同的感觉。在传统的小说里，描述者几乎是无所不能、无所不见的，可以上天，可以入地，可以钻进人物的内心，可以知晓人间的一切隐秘，就象是俯视着、透视着整个世界的上帝，当然，在一本书所构成的世界里，这个上帝也就是作者。然而，在这本小说里，你很快就会感觉到描述者并非无所不能、无所不见，他的视线、他的感知带有极大的限定性，甚至带有一定的封闭性，有时几乎就是封闭在这个阳台上，封闭在这所房子里，封闭在某一个固定的视线角度，他所描述出来的客观情景仅仅是从阳台的某一个固定的角度、或从房子里某一扇固定的百叶窗的后面所能看到的。当你感受到这一点的时候，你会意识到，原来这本小说的作者故意不赋予自己以那种无所不知、无所不见的上帝般的权利，那种传统的小说家在自己的作品里从不放弃的至高无上的权利，编造故事的权利，构想场景的权利。于是，你从表层进入了第二层，有了层次，你也许就会产生研读下去的兴趣，如果你是为了研读而不是为了看故事消遣的话。

层次再深下去，你会产生一个问题：这个描述者是作者吗？是超乎于这个环境、这个场景、这个即将发生的故事之外的作者吗？不，细心一点，你就可以发现这样几个微妙的细节：阳台上安排好了的躺椅是三张，弗兰克来作客时餐桌上的刀叉是三份，而当没有客人的时候，餐桌上的刀叉仍有两

份，显然，作品中人物除了客人弗兰克与主妇阿×外，肯定还有一人。你等待这个人物出场，他理应是这个种植园的主人，阿×的丈夫，然而，奇怪的是，他始终没有出现。与此同时，你又会发觉，整个小说内容由他来描述的这个描述者似乎并不超于这个环境、这个场景之外，看来他并不是超脱于小说故事之上的小说家，他就置身于这个环境中，小说里的场景都是在他眼前发生的，他与这一切都有关系，他就在两个已经出现的人物的近旁，然而，奇怪的又是，与传统小说不同，这个描述者始终都不出现，从不在字里行间泄露自己的身份与地位，既不同于狄更斯的《大卫·考柏菲尔》干脆都是以“我”来自述，也不同于梅里美的《卡尔曼》通过考古学家“我”之口来转引出草莽英雄唐何塞“我”的自述，他从不提及“我”。不过，从一系列的描述中，你却又进入到一个新的层次：你发现并确定了这个描述者其实就是并不作自我声称的“我”，而且，他就是阳台上、餐桌上的那个第三个人物，就是亲眼瞧着近旁一切场景的那个人，就是房屋的主人，阿×的丈夫。

这样，你才进入到了实质性的层次，接触到了作品的最基本、最实在的内容：一个丈夫在进行观察。他无疑是以极大的关注在进行观察，在这个家里，在这个阳台上，他不论是处于什么位置、从什么角度，总是在进行观察，小说的图景就都是他观

察的所得。在这里，不象传统小说那样，描述者会明白地告诉你他是出于什么考虑、从什么角度、在什么位置上进行观察的，你只能从描述里感觉到角度、位置的变化。从有的图景里，你感觉到这是他从百叶窗后窥视的所见；从有的场面里，你感觉到他是在阳台的某一张躺椅上进行观察；从有的描述里，你感到这是他在餐桌上眼见的情景。但不论角度如何、位置如何，他观察注意的焦点都集中在他的妻子身上，集中在她与邻居弗兰克如何相处上，而且，他的观察是精细入微的，他几乎绝不漏过妻子的每一个神态、表情、姿式、她与弗兰克相处时每一个细微末节以及她与弗兰克交谈的每一句话、甚至每一个含糊不清的词语，其高度警觉与敏感，足以与古代神话中那个百眼巨人比美。

他见到了一些什么、听到了一些什么？可以说，他所看到的、他所听到的一切几乎不说明任何问题，不过是妻子与邻居之间最平常的相处状态，而且细节的量还是那样少。他所听到的不外是他们谈到了弗兰克的妻子与孩子的健康，谈到了一本他们都读过的小说，谈到了阿×要搭弗兰克的车进城去办些事等等；他所看到的也是若干最平常的情景，不外是妻子如何梳头、如何整理物件、如何在阳台上与弗兰克闲聊、如何乘弗兰克的车离家、如何又由弗兰克把她送回，等等。略带暧昧意味的情景只是她在写一封不知将寄给谁的信，略带戏剧

性的情景只是，在餐桌上，妻子发现了墙上有一条蜈蚣，弗兰克走上前去用餐巾把它捻死。当然，令人生疑的事实还有，妻子与弗兰克进城当晚并没有赶回来，到第二天才回到家里，原因似乎相当可信但又相当不可信：车子抛了锚。于是这些零星的谈话与情景再加上一两个疑团，在他脑海里就象万花筒里那些不同颜色的碎片一样，不断闪现，不断变幻，不断组合，形成一幅幅有所重复又有所“变奏”的图景。这个没有出场、没有露出身份的人物的视觉中一切平常的情景与他脑海里的一些图景，就是这本小说的全部内容，而作者就把这部小说名之为《嫉妒》。的确，这个人物是那样专注、那样集中，把注意力放在与妻子有关的一切细微末节上，即使他所捕捉到的是没有什么意义的日常生活细节，他却仍不放松，而这些景象与细节竟在他脑海里不断重复、不断萦绕，这客观上就充分显示出他精神状态紧张的程度，客观上显示出这样一个事实：他在怀疑自己的妻子，他在嫉妒。

是的，作者写的就是一个人物嫉妒的精神状态、嫉妒的精神表现，尽管他没有让这个人物出场，或者让他作必要的说明，至少让他表明自己的身份；尽管他从不指出这个人物是在嫉妒，从不让这个人物表明或意识到自己是在嫉妒。他似乎只是打开这个人物的脑壳，把在他脑海荧光屏上不断闪现的图像、场景转化为文学语言，而铺写成一本小

说，这就构成了从小说的描述到小说的基本内容、实质内核的一些艺术层次。这种角度、这种方法无疑是有些奇特，然而，更为奇特的是，这本小说写的是嫉妒，却又根本没有嫉妒。

世界文学中以嫉妒为主题的作品可谓不计其数，这种作品往往有两种特点，一是它们所表现的嫉妒的感情的支点往往是细小的、平常的、甚至微不足道，二是它们所表现的嫉妒的感情本身是敏感的、强烈的，而这两个特点又是互不可分。正因为这种感情的支点是细微的、甚至是脆弱的、虚幻的，所以才表现出这种感情的强烈与扰动、缠绕人心的程度。在莎士比亚的《奥赛罗》里，主人公嫉妒感情的支点是苔丝狄蒙娜的一块小手绢，它使得奥赛罗以为妻子不贞；在莫里哀的《斯嘎纳耐勒》中，人物的妒火是被一张小画像燃起，斯嘎纳耐勒仅仅看到妻子在地上拾到的那张画像，就以为披戴上了头巾；在托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》里，钢琴声与音乐竟然也成为了嫉妒感情的落脚点，那个实际上体现了托尔斯泰主义清心寡欲倾向的丈夫，从钢琴与乐曲声中敏感到自己妻子与另一个男人之间性吸引的电流。但不论是什么支点、是什么诱因以及这个支点、这个诱因究竟是否实在，由此引起的感情活动却无一不是强烈的，亢奋的，偏激的，无一不具有非常复杂的情感内容、心理内容、社会道德伦理思想内容以及人情习俗的内容，等等，并且

由于感情状态的强烈亢奋，还往往引出激烈的极端的行为。奥赛罗因嫉妒而痛苦欲狂，他的嫉妒感情中蕴含着高尚的情操、纯洁的深沉的爱情、对任何不忠与欺骗行为的严正道德感以及他宁为玉碎、不愿瓦全的性格，当然还有他轻信弱点，这种内容丰富而强烈的感情就象一股巨流把他与苔丝狄蒙娜推向了悲剧的深渊。斯嘎纳耐勒尽管是个喜剧人物，但他产生嫉妒之情后同样怒不可遏，而且，嫉妒之情的内容也颇为复杂，且看该剧第十七场中这个人物的独白，从这里可以看到市民阶级的夫权思想、面子观念、对婚姻家庭生活的规范、世俗的利害的考虑以及这个人物色厉内荏、气壮如牛、胆小如鼠的喜剧性格。至于托尔斯泰笔下那个因嫉妒而杀妻的贵族地主波兹内谢夫的嫉妒之情中，也有着非常充实的社会内容：对上流社会虚伪的道德伦理的抨击、对贵族阶级中家庭婚姻制度的反感、对男女关系的偏激态度以及自我克制、自我净化的道德说教等。

嫉妒的题材到了二十世纪罗伯—葛利叶的笔下，显然有了一个根本的变化，在他这部写嫉妒的小说里，竟然没有与嫉妒这一种人的感情相关的任何思想、观点与见解，没有嫉妒的感情变化、情绪起伏以及有关的任何心理活动，也没有处于嫉妒的情况下对客观事态的考虑、分析、意图与打算。这个嫉妒者似乎并不是一个感情动物，人类的任何思

想情感在他身上都没有丝毫踪影，他不仅毫无思想感情，而且连起码的自我意识、自身意识也不具有，他从不使人觉察出他的身份，甚至从不使人感到他的存在。他似乎只象是一架无生命的摄影机，仅仅把发生在他眼前的一切景象实录下来而已。如果说他并不完全是一架无生命的录相机的话，那是因为他多少还具有人的想象、人的联想，还具有类似电影中蒙太奇的精神活动。在他的“录相”中，弗兰克捻死蜈蚣是在餐室里，而在他的想象中，则是发生在旅馆的卧室里；在他的“录相”中，妻子眼见弗兰克捻死蜈蚣精神紧张地攥着餐巾，而在他想象中，则是自己的妻子坐在蚊帐里眼见弗兰克捻死蜈蚣而紧张地攥着床单，这个联想、这个脑海中的蒙太奇，总算是他对妻子随弗兰克进城当夜没有赶回一事的怀疑，总算标明了他客观上是在嫉妒。当然，还有紧接着这一联想的对弗兰克加速开车而出了车祸的想象，这想象无疑带有双重的隐义，那车祸燃起的大火似乎既象征着弗兰克的欲火，也体现了想象者本人的怒火。然而，所有这一切人的精神因素、感情色彩，你只是通过图象的变化与联系才感觉得到，想象者、描述者本人并没有对这些图象作任何说明，并没有在这些图象里表述自己任何的思想感情，因而，在你读着的时候，你仍然只感到这似乎是一个没有感情的放映机。

这就是罗伯—葛利叶对嫉妒题材的一次极为奇特的处理。

如此奇特的处理，当然会引起各种评论与解释，作品中几乎所有的细节与形象都是那么含混、暧昧又似乎大有隐义，更引起了评论家分析的兴趣。就以在小说里多次出现的蜈蚣的形象与阿×梳头发的声音而言，就曾被批评家认为具有某种象征的意味，象征着丈夫潜意识中的阿×的性感，其他如丈夫想象中的弗兰克开快车与阿×嘲笑弗兰克不善于修理车子的细节，也都被评论家赋予弗洛伊德学说的色彩而加以解释。总之，这是一部新奇的作品，在发表的当时，就已经引起了广泛的注意，而它的新奇，在一个特别看重文学独创性的国家里，就足以保证它的成功了。我在巴黎的时候，克洛德·莫里亚克就曾对我称道过罗伯—葛利叶这部篇幅不大的作品，克洛德·莫里亚克既是一个文艺理论家，又是属于新潮流的小说家、戏剧家，当然他是很有见地的。

这样一部奇特的作品，在我们这里，显然会被认为是不符文学的规范：文学就是人学，不写人，不写人的感情，还成什么文学作品？仅此一点，就可以对它加以判处了。不过，文学批评的任务，不应该是判处，而应该是说明，如果对一部作品先求有如实的理解、如实的说明，那么，即使尔后要加以判处，也会比较公正，而罗伯—葛利叶的《嫉

妒》，正是一部需要我们先有如实的理解、如实的说明的作品。

是的，他在这部作品里的确与文学就是人学的传统观念背道而驰，不论是从人学的意义上还是从文学的意义上都是如此。

从人学的意义上，罗伯—葛利叶反文学传统的一个重要的理论观点，就是他的非人化的纯真实论，这是他五十年代闯入法国文坛时所打的一面标新立异的旗帜。按照他的观点，当代的小说创作应当与巴尔扎克式的小说传统告别，这种告别并不是与写真实的告别，而恰巧相反，是要与传统小说写真实中的任何人为的因素告别，以达到更加纯粹、更加客观、更加真实的真实。在罗伯—葛利叶看来，传统小说中对客观现实的描写经常蒙上了作家主观色彩的轻纱，客观现实往往被人化了，什么“无情的烈日”、“躺在山脚下的村庄”，等等，“烈日”本无所谓“有情”或“无情”，“情”是人所赋予的，“山”并不存在“躺”的问题，“躺”的形象也是人想象出来的，所有这类似人化的表现方式都是要不得的，都是不真实的，只可能使客观对象与读者之间存在着一层讨厌的人为的隔膜，而他罗伯—葛利叶，就是要反其道而行之，就是要在对客观现实、对自然、对物的描写中剔除任何人为的色彩、人为的因素，就是要表现自然与物的自身状态，表现出物就是物，物就在那里，不以任何人

的主观意志、主观愿望为转移。这就是他在成为了“新小说”派理论宣言的著名文章《自然·人道主义·悲剧》中所阐明的要旨。在这种理论观点的指导下，他的小说《橡皮》、《窥视者》、《在迷宫里》等等，的确形成了一种似乎是传统的写实、实际上却又与传统的写实大不相同的新的一格，即非人化的写实。在我们面前的这本《嫉妒》中，我们所指出的那种描述者的视线、角度、视觉范围的固定性与封闭性，就是罗伯—葛利叶要剥除作者人工安排、主观构想之权利的一种手法，不让作者的主观想象天马行空的一种手法。当然，在这本小说里，他的那种剥除人的主观性的表现方法之最极端的运用，则是写嫉妒而又不表现嫉妒之情了，在这里，人的任何思想情感、心理意念全都被罗伯—葛利叶过滤掉了，只剩下了一些也许在说明某一个嫉妒事件的零碎的图景。

从文学的意义来说，罗伯—葛利叶在这里显然也对传统的文学基本观念提出了挑战。德国著名的古典文艺理论家莱辛在他的美学名著《拉奥孔》里，曾经建立了关于诗与画的界线的完整理论体系，为什么拉奥孔在雕刻里不哀号而在诗里哀号？诗与画在构思与表达上有什么不同？诗与画在塑造形象的方式上有何差异？所有这些经典的论述早已阐明并规定了不同艺术部类由于手段与传达媒介的不同而在表现方法上的殊异，这些早已成为人们的

文艺常识了。可是，被人们共同承认的不同艺术部类之间的基本界线，到了法国“新小说”派这里却被抛弃与突破，不同艺术部类互相渗透了，不同艺术部类的表现方式开始互相借用了。这里，至少已经有了两个明显的倾向，一个是电影的文学化，另一个则是文学的电影化。前一个倾向，可以我们曾经谈论过的玛格丽特·杜拉斯的《卡车》为例，后一个倾向，则以眼下的这部《嫉妒》为代表，在这里，罗伯—葛利叶绝不作为“诗人”在“诗”里去表现“哀号”，表现激情，表现人的任何思想情绪与心理活动，他只是有意识地象电影摄影机一样映出一幅幅视觉图象，而且几乎是象无声电影一样仅仅展现某些图景，甚至没有旁白与说明词。

对传统文学来说，这种挑战与背离无疑是带有根本性的，足以骇世惊俗。但是，既然廿世纪自然科学各领域的新发现新成果几乎完全推翻了传统的自然观，现实生活的发展与变化已经大大改变了人们的思维方式，那么，在这种历史条件下，文学领域里发生了这种对传统的挑战与背离，就是很自然的事了。亘古不变的法则与规律是没有的，一切以时间、地点、条件为转移。三一律曾是一两个世纪文学的金科玉律，结果被历史的发展完全抛弃了，传统的观念不论如何坚固，终究有一天要过时的。文学中的先锋主义、现代主义显然是以这种理解为基础的，这种向前看、向前冲刺的文学精神与文学