

外国文学出版社

卡夫卡和现代主义

〔苏联〕德·弗·扎东斯基著



卡夫卡和现代主义

〔苏联〕德·弗·扎东斯基著

洪天富译

外国文学出版社

一九九一年·北京

封面设计：徐中益

卡夫卡和现代主义

Kafka He Xanda Zhuyi

外国文学出版社出版

（北京朝内大街166号）

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数 128,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $6\frac{8}{4}$ 插页 2

1991年1月北京第1版 1991年1月北京第1次印刷

印数 0,001—1,550

ISBN 7-5016-0031-7/I·32 定价 2.30 元

目 次

弗朗茨·卡夫卡和现代主义问题	1
现代主义的神话与现实	143
译后记	211

弗朗茨·卡夫卡和 现代主义问题

前 言

卡夫卡去世已四十多年了，然而围绕他作品的争论至今并未停息。这位作家之所以成为当代思想斗争的对象之一，并非偶然。这是一位异常复杂、异常矛盾、独具匠心的卓越的艺术大师。而杰出的艺术家，即使象卡夫卡这样病态的才华，必然会处在人类文化的某些重要“力线”的交叉点上，成为一种现象，在历史上——文学和社会史上——留下自己的痕迹。人们之所以对这样的艺术家感到兴趣，原因不仅仅在于他所描写的内容和描写的方法，而是由于他的存在这一“现象”本身，它既有不可重复的个性，同时又有典型性。

不知何故，阿尔巴尼亚的报纸《光明》上竟有人书写文章，对莫斯科某次学术会议上一位报告人“竟敢”分析象弗朗茨·卡夫卡这样的颓废派作家的作品表示愤慨。这种教条主义的“不可调和性”只能使每一个具有健全理智的人嘴上露出奚落的笑容。要想理解文学，创造文学，就必须研究

它的历史，而且要研究它的一切方面——近的和远的、健康的和病态的方面。

卡夫卡痛恨他所处的那个冷酷无情的、非人道的世界，他对这个世界深恶痛绝。他在小说《在流放地》里表现了资产阶级文明社会中人的生存的无法摆脱的惨象；他为人感到痛苦，觉得自己要为人负责。这不能不使我们对他的探索和他的痛苦产生同情。

然而，这种同情不应该蒙蔽我们的意识，使我们忘却卡夫卡所未能理解的一切，首先是把他摧毁了的那些矛盾。

这些矛盾在很大的程度上对西方某一部分知识分子是具有典型意义的；卡夫卡不相信世界，不相信人，甚至在理论上也不相信幸福与和谐的可能性。正是这些特点往往把非现实主义流派的形形色色的艺术家联系在一起。

例如，目前有人说，普鲁斯特、乔伊斯和卡夫卡是不同的作家，彼此间很少有相似之处，所以把这三位作家连到一个“铁箍”里的只能是与艺术毫不相干的理由。诚然，普鲁斯特、乔伊斯和卡夫卡是不同的作家，诚然，并不是我们发明了这个“铁箍”，诚然，这个“铁箍”往往用于公开的政治目的。尽管如此，这三位作家之间的相似之处毕竟是客观存在的。

艺术家越是大名鼎鼎，他就越自成一家，他独特的个性就越鲜明。在这方面，如果我们把不同的民族文学的作家加以比较，他们之间的区别会更加明显。但是，尽管这样，我们在巴尔扎克和狄更斯、诺瓦利斯和夏多布里昂、托尔

斯泰和福楼拜身上还是发现了某种共同的东西。如果没有这种共同的东西，那就谈不上什么文学史，而只能是罗列作家的名字罢了。

乔伊斯是用英语写作的爱尔兰人，普鲁斯特是法国人，卡夫卡是犹太出身的用德语写作的布拉格人，然而他们却具有某种共同的东西。这共同的东西，首先表现在他们生活和创作在同一个时代，这是旧世界彻底崩溃和新世界诞生的时代。乔伊斯、普鲁斯特和卡夫卡对自己时代的态度是相似的。他们三人在同等的程度上并没有理解正在发生的事物的真正意义，只看到腐朽没落的事物，而看不到新事物的萌芽。所以，他们对现实的看法是悲观的，但还谈不上绝望。现实似乎使他们失望，他们不仅从理智上，而且从感情上，凭着艺术家的全部情感，再不相信这个现实。所以，他们力图破坏现实，徒劳地在现实的“正面”的后面去寻求被他们忘却和丧失了的存在规律。

哲学上的悲观主义和完全错误的美学观把这三位艺术家——也许完全违反他们的意愿——跟没落阶级的思想意识结合在一起。对资本主义关系反人道的本质的憎恶，并不妨碍普鲁斯特、乔伊斯和卡夫卡成为由这种关系的病态的痉挛产生的文学潮流的“鼻祖”。这个潮流的名字就叫做现代主义。

什么是现代主义？要简短、明确地回答这个问题是非常困难的。其实，本书的目的正是试图详细地回答这一问题。所以在前言里我们只能泛泛地涉及这一问题。

最省力的办法莫过于“从反对的立场”给现代主义下个定义：例如指出现代主义是非现实主义的，客观上是不进步的。以此强调指出，现代主义无论如何总是和保守的、反动的思想意识相联系，而且在这种或那种程度上为它的利益服务。但是，我们必须明白，这种联系并不是普通的，也不是直接的，而是极其古怪和矛盾百出的。

一位乔伊斯传记作者赫·维勃拉克指出：“这个人的生活史确实是为每日的面包不断斗争的历史……而首先，这是一场为争取出版、争取使自己的作品获得承认而进行坚持不懈的斗争的悲剧性的荒诞的历史。”

乔伊斯在一封于一九一七年七月十日致友人的信中写道（此信最初发表在一九五六年《邂逅》（Encounter）杂志八月份这一期上）：“我有十年生命耗费在通信和为我的《都柏林人》一书进行诉讼上。它遭到四十个出版社的拒绝，曾经三次排版，一次遭焚。我花费在付邮、交通和律师酬金上的总额超过三千法郎，在这期间我和一百一十家杂志、七位律师、三个协会、四十家出版社和许多作家有书信来往……我曾经把我的长篇小说《一个年轻艺术家的肖像》送给伦敦的出版商，但是每一家都退回来了，并且附上侮辱性的批语。”

《尤利西斯》写成于一九二一年，一九二二年在巴黎出版，但印数很少，一九三七年以前在英国是不许出的，而一九三四年在纽约出版时引起了对出版人的法律追究。

一个几乎失明的自愿流亡者，要赡养人口众多的家口，

始终经受着贫困的煎熬，从一座城市流浪到另一座城市，靠教授外语谋生，因为在很长的时间里，世界除了承认对语言有巨大才能的人以外，并不想承认任何人才——这个形象当然和卖身投靠反动派的文学家的形象完全不相符合。

维特拉克和洛特雷亚蒙，戴·赫·劳伦斯和卡夫卡，在世时也遭到了和乔伊斯一样的命运，这也是年轻的安德烈·布勒东、青年高特弗里德·贝恩、早年的艾兹拉·庞德的命运。

这一切成了关于现代主义“以革命的姿态反资产阶级”这一神话的基础，这一神话，现代主义作家自己是相信的。当然，并非所有的现代主义作家都相信这一神话，而只是其中的某些作家。

法国《新小说》派最著名的代表作家阿兰·罗伯-格里耶在欧洲作家协会列宁格勒常会上说道：“……我们某些苏联同事的发言使我们大为惊讶，他们攻击普鲁斯特或卡夫卡，谈到我们时代的时候，则攻击法国的《新小说》派，对我们来说，这样的攻击在法国国内已经是司空见惯的了。

“我们确实感到惊讶，竟然在这里，也就是在革命的国度里，听到了同法国资产阶级批评界如出一辙的责难。”

显然，罗伯-格里耶正是根据他不受资产阶级批评界的欢迎这一点而真诚地把自己看作为反资产阶级的作家的。

这里，我们试图说明这一问题。诚然，除了极少数的例外，我们时代的现代主义的（或“先锋主义的”）文学运动，并

不发生在“庄重的”、“保守的”、“值得尊敬的”资产阶级的环境里。当代资产阶级文学(狭义的资产阶级文学)是假现实主义的、贫乏守旧的、保守的和故作乐观的日常生活描写。但是,我们也应该看到,所有的“先锋主义的”运动(尽管它们本身并没有蜕化变质)随着时间的推移日益适应资产阶级的需要,变成了(往往在死后)它的“驯顺的老虎”。超现实主义、未来主义、意象主义、全面主义和同时主义,都是这种情况;乔伊斯、卡夫卡和劳伦斯的现代主义小说也是这样(而普鲁斯特则由于他的保守主义一开始就得到了资产阶级的承认)。此外也可以认为,《新小说》派的情况也是这样:总有一天,资产阶级批评界会承认它是“自己的”,而罗伯-格里耶,也许会被选入法兰西科学院,在他之前已经有不少的“叛逆者”被选入了。

现代主义,这是无政府意识的产物,也就是一种困扰不安的、两重性的、感到了资本主义解体而又沾染了解体过程中析出的毒素的意识的产物,所以它倾向于否定一切。例如,它毫不珍视资产阶级的任何古老的珍品,面对难以理解的(因而是那么可怕的和悲剧性的)世界,在绝望中准备摒弃一切——甚至摒弃拯救“资产阶级文明”的希望。

现代主义的这一方面——特别是在某种“先锋主义的”流派诞生的最初年代里,当它自己还感到是不可妥协地激进的时候——确实吓坏了资产阶级。而且现代主义的这一面在相当大的程度上决定了这样一个奇怪的事实:某些现代主义的艺术家的艺术家不仅把自己看作为反资产阶级的艺术家,

而且可以在社会上发表抨击反动派的言论。例如让-保·萨特大胆地要求结束法国在阿尔及利亚进行的战争，他毫无保留地支持古巴的革命；不止一次地受到法国“极端保守派份子”^①的迫害和恐吓。在某种意义上，罗伯-格里耶也站在左翼。他参加了欧洲作协——这一组织把反共产主义看作为当代形式的法西斯主义——就足以说明这一点。但在同时，在他从列宁格勒返回法国以后，却在法国《快报》上发表文章，放肆地攻击社会主义现实主义，特别卖劲地攻击苏联作家。这一事实说明了另外一个问题：罗伯-格里耶的反资产阶级是不坚定的，非常成问题的。

所有这一切并不奇怪。因为就其思想和美学本质来说，现代主义是资产阶级的，不管它的许多代表人物怎样声称自己是反资产阶级的。在某一些这类作家的生平和创作之间——我们已经提到过这一点——存在着明显的脱节现象。或者说得更确切些，在他们的社会观点和创作方法之间存在着脱节。而且这种脱节是异乎寻常的：我们在研究十八世纪和十九世纪文学的时候，一提起脱节现象，常习惯于提到那样一些艺术家，他们的主观政治立场比起他们作品本身的客观思想来要更保守一些（或者至少是显得更保守一些）。歌德、巴尔扎克和陀思妥耶夫斯基都是这类艺术家。

然而，二十世纪造成了远为古怪得多的结合：我们看到一些主观上非常真诚的作家，他们带着内心的痛苦和憎

① 指反对结束阿尔及利亚战争的保守反动分子。

恶，静观这个道德堕落的、冷酷的和现金交易的世界，他们怀着善良的意愿想去助人；然而，这些作家的作品——并不是斗争中的武器，更不是对恶的否定——只不过是他们所深恶痛绝的那个病态世界本身的一部分。这类的作家有乔伊斯、普鲁斯特、戴·赫·劳伦斯、弗吉尼亚·沃尔夫、弗朗茨·卡夫卡。

现代主义提倡残酷无情的、郁郁不欢的、悲观主义的“艺术价值”，主张毫无方向的艺术，这实际上意味着在反对新事物的斗争中捍卫旧的事物。从这个词的广义和它的“现代的”意义上说，现代主义是资产阶级的，因为它确实不相信人，不相信人有能力为自己的幸福去改造世界，总之，现代主义为当前作为帝国主义思想武器的那个虚假的生存模式的传播起了推波助澜的作用。这是因为，如果不存在希望，斗争就没有什么意义，如果没有可能改变事物，那么试图去改变事物就毫无意义……

以上的简略前言能帮助我们理解象卡夫卡这类作家的创作在当今美学和思想斗争中所占的地位，我想这是大有裨益的。

我们试图同时从两个方面探讨卡夫卡：作为奇人和作为非常典型的现象。

解释者们的竞技比武

现代西方的“卡夫卡学”，虽然基本上是最近二十年的

产物，然而却是如此浩繁，以至不可能概述其全貌。这里只能涉及其中的几个主要倾向。

马克斯·勃洛德——卡夫卡的挚友及其遗嘱执行人，违反其遗志，出版了他的遗著——坚持以犹太宗教观点来解释卡夫卡的创作。在勃洛德看来，卡夫卡是某种类似中世纪的犹太神学教师的人物，受过犹太密教的稀奇古怪的神秘主义教育，在可怕的神道的无上庄严面前顶礼膜拜。由于相信存在的最终的合理性是宗教世界观的基础（造物主是不可能犯错误的！），所以勃洛德认为卡夫卡对整个生活的理解是乐观主义的。因此，勃洛德把卡夫卡的长篇小说当作独特的宗教寓言来进行解释。

然而，也有人企图以基督教的精神来解释卡夫卡的作品。特别是常常把这位作家和丹麦神学家肖伦·齐格戈德（Søren Kierkegaard, 1813—1855）联系在一起，而把他作品中的人物形象看作福音书上的象征。

不少西德批评家，例如艾利希·赫勒，则激烈反对对卡夫卡作这种信仰主义的理解。他断言，要说卡夫卡的作品“是宗教的寓言，那么魔鬼的照片也同样可以作为‘恶’的寓言”了。在赫勒看来，卡夫卡笔下的世界，就是我们周围的世界，但是这个世界知道它是永远该受诅咒的。“诅咒”的意识，就是卡夫卡仅存的信仰了。

汉司—约阿希姆·肖普斯教授在这条路上走得更远。他认为，卡夫卡置身于善恶之外，从而倾向于虚无主义的人生观。

其他的批评家，例如马克斯·本塞，虽然否定卡夫卡创作的宗教基础，但却把卡夫卡列为超现实主义者，或把他看作“主观意识”的代表人物，也就是存在主义者；本塞把卡夫卡称作和阿尔伯·加缪同样的“荒诞派作家”。

威廉·艾姆利希则相反，他把卡夫卡的创作看作主观与客观这两种互相平衡的因素的斗争：在这两种因素的经常的、辩证的“相互排斥”的过程中，真理得以显现。艾姆利希倾向于对卡夫卡的寓言式作品作较为乐观的解释，但不是在宗教的基础上，而是在所谓跟德国古典传统的“遗传关系”的基础上，他认为，德国古典传统一向主张精神与外界自然、主体与客体在哲学上是同一的。

赫尔曼·朋斯认为，卡夫卡是个描写人类进入毫无出路的思想与心理迷宫的作家；他作品里的人物都是些“两种情感互相冲突的”人物，也就是内心支离破碎、无限孤独而不幸的人。

也有一些研究者把卡夫卡看作狂人，但不是普通的狂人，而是所谓的“天才的偏执狂”，他比最健康的人都更能清楚地认识世界。这一类研究者，例如一位名叫亚力山大·维亚拉特的卡夫卡作品的法文译者，通常都陷在对卡夫卡的性格和遭遇作弗洛伊德式的精神分析学的研究中。

而其他的研究者则把卡夫卡解释为“受到曲解的现实主义者”，他们认为，尽管卡夫卡的作品表面上带有种种譬喻的色彩，但是他所写的完全是实物、手势和确实讲出来的话；不过，这些东西的重要性的意义只在于它们本身，在它

们的背后并不含有任何玄妙的、“深奥的”内容。持这种见解的有罗伯一格里耶。

五十年代初，美国和西德出版了海因茨·波里泽尔和弗里德里希·拜斯纳尔的论著，两位作者建议不要用空洞的哲学信条去解释卡夫卡的创作，而首先应该把卡夫卡的创作当作“文学文献”去进行研究。

他们的论著引起了专家们的注意，遗憾的是，他们的论著对那种对卡夫卡的创作进行纯形式主义的探究起了推动作用。

还有一派说法，认为卡夫卡根本就“不描写”，他作品里的那些荒诞不经的、莫名其妙的人物形象不过是存在的普遍的非理性的象征而已，它们并不暗示什么，特别不表现什么。

京特·布洛克联系着卡夫卡的作品写道：“艺术作品并不意味着什么，它是客观存在。”接着又说：“它的真实性恰恰就在于它是不能解释的。”

一言以蔽之，任何论及卡夫卡的书在对这位作家的看法上都是截然不同的。人们的结论如此之五花八门，显然是由于卡夫卡的作品确实太暧昧、晦涩而古怪了。在如此异乎寻常的现象面前，诸如这些灰暗阴沉的长篇、短篇、寓言、箴言和没有完成的草稿，那是必然会感到茫茫然不知所从的。

所以说，在研究卡夫卡的过程中，谬误和错误是可能发生的。但是如果仔细看一看资产阶级的西方论及这位艺术

家的种种著作，那就不难发现：几乎所有的研究者都是按照各自的方式、按照一条具有特定倾向的轨道在走着弯路和犯着错误。

首先，他们完全撇开了卡夫卡作品的历史的、具体的社会基础和民族基础。他们很少提到而且很不愿意提到这样一点，即卡夫卡生活和写作在帝国主义矛盾尖锐化的时代，卡夫卡之成长为作家是在奥匈帝国的特殊气氛之中。他们在研究卡夫卡作品的根源时，总是把主要的注意力放在整个欧洲（福楼拜、狄更斯、陀思妥耶夫斯基）或者德国（克莱斯特、霍夫曼）的影响上，然而作为波希米亚首府^①居民的卡夫卡，在相当程度上是和他当时的奥地利和捷克文学的演变发生联系的。他们中的大多数人避而不谈卡夫卡在其周围世界中的地位这样的问题。谈到这位作家的生平的时候，西方批评家们感到兴趣的只是他生平中的纯属个人的私事：疾病、与父亲的关系、多次订婚和多次解除婚约（这一切成了弗洛伊德的信徒们的佳馐美食！）。

卡夫卡最早并不是在他的祖国、也不是在他用以写作的语言的国家即德国博得声誉的，而是在美国、法国、英国受到颂扬的。大洋彼岸的和西欧的崇拜者们首先感兴趣的，是卡夫卡作品的“全人类的”特征：恐惧、绝望、孤独、意识的“破裂”。

其次，西方的研究者们把卡夫卡的创作看作为某种静

① 即布拉格。

止的、不变的、与世隔阂的东西。这就为曲解卡夫卡大开方便之门，因为照这种说法，卡夫卡创作的全部进化过程被归结为某一个终结的、极其黑暗的病态的发展阶段。

近几年来，捷克、波兰和德意志民主共和国的许多文艺理论家开始研究卡夫卡的作品，资本主义国家的某些共产党员批评家和哲学家也对他的作品进行了研究。他们的目的在于揭穿关于卡夫卡的反动奇谈，用马克思主义的方法去揭示作者的真实面目。

早在一九三八年，捷克籍德国政论家鲁道尔夫·富克斯在评论勃洛德的《卡夫卡传》第一版（一九三七年）时，就已经谴责勃洛德，说他想把超社会的“高尚的”悲观主义强加给卡夫卡了。

一九四五年时，另一位捷克籍德国作家——著名的进步小说家兼短评作者弗朗茨·魏斯柯普夫——写了一篇题为《弗朗茨·卡夫卡及其影响》的文章，第一次提出了必须具体地、历史地研究卡夫卡的遗产的问题，并且指出了卡夫卡的作品对于布拉格的乃至整个捷克的主题范围的不容争辩的依附关系。魏斯柯普夫的文章给国外进步的“卡夫卡学”确定了方向。巴维尔·雷曼、B·杜勃斯基和M·赫尔贝克、胡果·西本申、弗兰吉谢克·考特曼、爱德华·戈德施提克（捷克斯洛伐克）、克劳斯·赫姆斯道夫、赫尔姆特·里希特（德意志民主共和国）、恩斯特·费歇尔（奥地利）、罗歇·加罗第（法国）等人的著作或多或少是属于这条路线