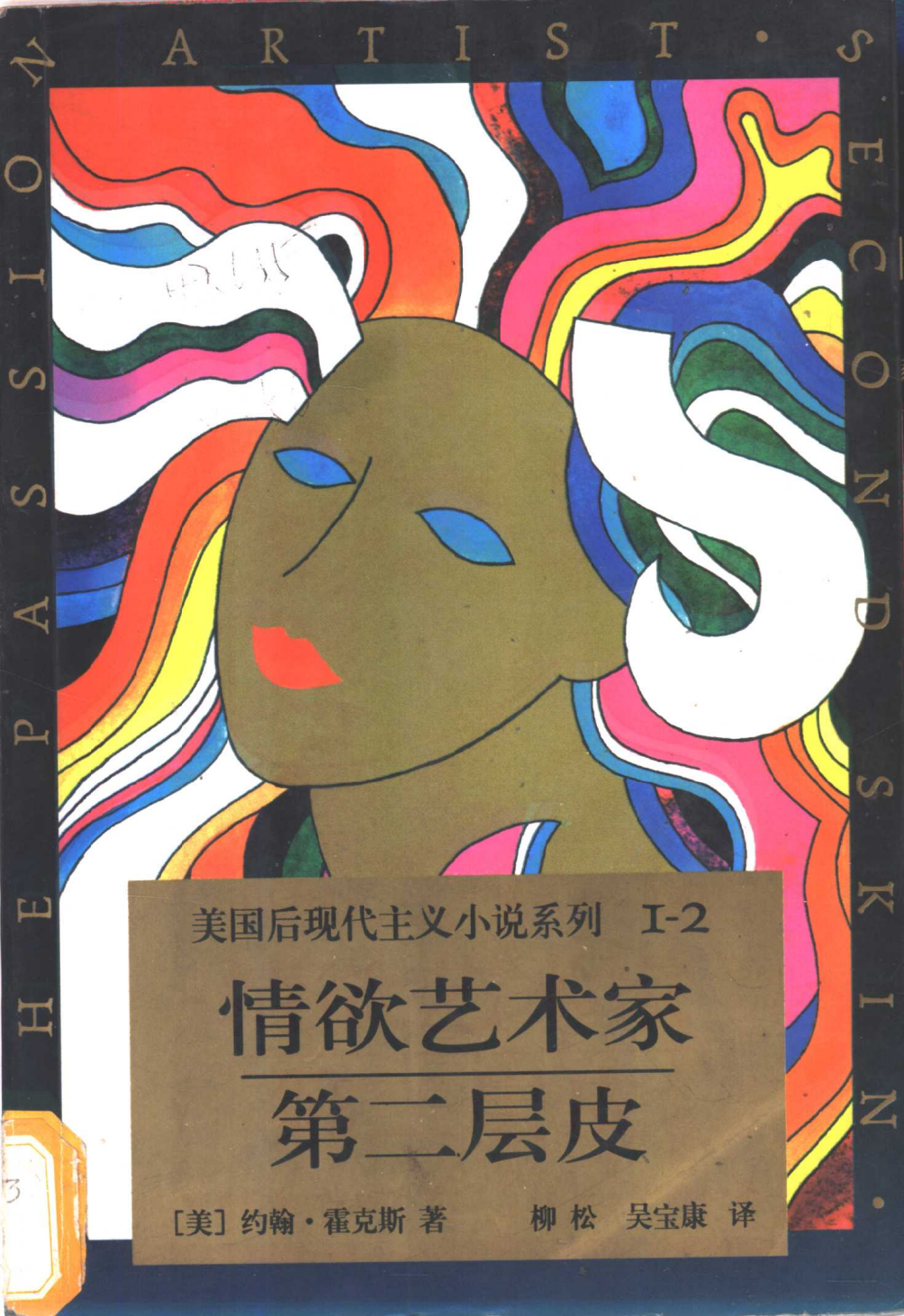




美国后现代主义小说系列 I-2

情欲艺术家

第二层皮

[美] 约翰·霍克斯 著

柳松 吴宝康 译

情欲艺术家——二期皮

(根据 John Hawkes 原著 The Passion Artist Second Skin 译出)

(京权)图字: 01-1995-091

图书在版编目(CIP)数据

情欲艺术家·第二层皮/(美)霍克斯著;柳松,吴宝康译。北京:作家出版社,1997.7

(美国后现代主义小说系列)

ISBN 7-5063-1215-8

I. 情… II. ①霍… ②柳… ③吴… III. 长篇小说-作品集-美国-现代 IV. I712.45

中国版本图书馆CIP数据核字(97)第08238号

情欲艺术家·第二层皮

作者:(美)约翰·霍克斯

译者:柳松 吴宝康

责任编辑:朱珩青

装帧设计:曹全弘

出版发行:作家出版社

电话:65005588 转

社址:北京农展馆南里10号

邮码:100026

经销:新华书店

印刷:纺织工业出版社印刷厂

开本:787×1092 1/32

字数:280千

印张:13.5

插页:2

印数:001~10100

版次:1997年7月北京第1版第1次印刷

ISBN 7-5063-1215-8/I·1203

定价:19.50元

作家版图书,版权所有,盗印必究。

作家版图书,印装错误可随时退换。

序

关于“西方后现代主义小说”

赵毅衡

(一)

后现代主义文学的萌芽大致出现于五十年代：美国的黑山派与垮掉派，法国的新小说与荒诞剧，英国的愤怒青年。这些派别倾向特点各异，但都具有反现代派文艺的特征。六十年代，后现代主义文学作为一个潮流，轮廓已比较清楚：爱尔兰的贝克特、阿根廷的波尔赫斯、法国的罗布—格里耶与毕托、美国的纳波科夫、巴思、巴塞尔姆、伏尼格、品钦等人已相当明确地勾出了后现代主义小说的特征。罗布—格里耶的《建立一种新小说》(1963)，波尔赫斯的一系列短文(后结集于《另一种研究》)体现了作家们的自觉，而批评家开始为取个名称而伤脑筋：“反小说”、“超小说”、“元小说”等等。等到关于“后现代文化”的讨论全面展开后，这一早已出现的小说潮流，就被定名为“后现代主义”小说。

美国作家巴思的论文《精疲力竭的文学》(1967)把这

个新的国际性潮流描画得非常明确。巴思认为旧有的文学样式已经用疲了。他自问：现今的艺术家能否写出贝多芬《第六交响乐》？往昔艺术的伟大能否重现于当代艺术中呢？他的回答是：“不可能，除非用博尔赫斯精神……由一个对我们的过去和我们的现在非常理解的人，用反讽的意图来做。”

他意思是说：过去的文学以模仿为主要范式，现在将以反讽和戏仿为主要范式。

(二)

后现代小说的一些特征，例如悖论、并置、随意性、非延续性等等，属于比较表面的现象，元小说则关系到小说的本体性质。

小说中有意谈小说是如何写出的，就自我点穿了叙述世界的虚构性、伪造性。小说的基本立足点就不可能再是模仿外部世界或内心世界的制造逼真性。好比傀儡戏的牵线班子，本有一道布帘遮盖，现在撕掉布帘，读者就不再可能把演出当作“真实的”，读者就赢得了一个批评距离。

而且，按他们的看法，人类的许多“真理体系”，例如历史、宗教、意识形态、伦理等等，都只是一种“叙述方式”，即把散乱的表意行为用一种自圆其说的因果逻辑统合起来，组织起来。从本质上说，无非也是与小说相似的虚构。而在这些体系控制下的生活，也就是虚构的产物。

在这样的元小说中，小说及其对象就没有本质上的差别了，虚构和“现实”可以任意转换，转换到不知何者在虚构何者。真幻混淆，相反相成。

(三)

实际上，现代派小说与后现代派小说，在大部分分歧点上，都只是一个自觉程度上的差别。与其说是异中有同，不如说是同中有异。

即使到六十年代，大部分学者还是认为所谓后现代主义只是现代主义的一个新阶段。例如把“黑色幽默”视为存在主义的表现。

不错，存在主义作家同样否理性地认识世界之可能，承认世界之荒诞，正视生存的忧虑和绝望。对黑色幽默（以及继他们而起的后现代派作家）来说，生存的荒谬只能接受，因为它是世界不可改变的一部分。存在主义的解救之道——“参与”、“选择”——必然把荒谬弄得更加混乱，更加难以忍受，就像鱼落在网里再继续跳蹦一样无意义。他们冷漠地把荒诞视为世界本质性闹剧之一部分，不再作以使命责任或悲天悯人之类价值替换价值的努力，而是用语言进行生存不按理出牌的游戏。

(四)

如果前现代主义的文学，把摹仿与表现（所谓镜与灯）作为文学的两个基本范式，现代主义则把生存的焦虑与形式秩序的追求作为关注焦点，那么后现代主义小说的主要动力就是文本的自身观照和对经验或想象之本体意义的彻底怀疑。

二者都可以说是形式主义派别。实际上，二者形式观很不同。形式在现代派手中，犹如新的上帝：上帝死了，上帝

留下一个混乱的世界，文本形式能赋予经验以秩序，只有形式具有实在的本体性。

如果庞德曾用《大学》的“日日新”作为现代派的旗帜，那么后现代派恐怕要以“篇篇怪”为旗帜了。这“怪”不仅是形式问题，也不仅是为艺术效果，而是把形式创新作为文学的本体特异性，即它的基本存在方式。在后现代派文学中，形式是过程，不存在目的，不存在意义指归，形式在不确定性中展开，为了保证不确定性不至于因程式化而变成确定性，后现代主义作家就不得不像德里达所说不断“擦除任何重复”。这样一来，形式本身既无秩序，它也就不可能给混乱的现实或经验以任何秩序感。

创新的压力，使后现代派小说成为迄今为止形式感最强的文学潮流。

(五)

后现代主义小说的“迷宫之恋”，是营造结构却不给予出路，也就是说，它不是像侦探小说那样扑朔迷离但柳暗花明又一村，统治这迷宫的是无序，是缺席，有象无意，有筌无鱼。

更多的后现代派作品则以形式破碎零乱为基本的叙述方式。巴塞尔姆一再声称“零乱是有趣而且有用的”。他的作品大都语言简练如电报，情节却如炸碎的玻璃花瓶，满地晶亮，合不成形。

另一些作家则迷恋于拼贴 (collage)。自然，拼贴在现代派作家那里已经广泛使用，但是拼贴法在现代派手中是重新组成整体的一种手段。后现代派的拼贴，却保持其散乱状

态，并不纳入一个整体画面。

形式求新的强迫症，必然导致体裁超越，或反体裁，即小说不再像小说。巴思有好几篇是用小说写文学论文；戴文坡好几篇实为小说式散文；库弗和巴塞尔姆有的短篇实为小短剧，而布罗提根实是在写小说“公案”。

可以说，后现代派小说在形式实验上的成就，与其诗学和哲学相印证，使诸多争论终于可在相当富厚的实绩上稍稍锚定下来。

(六)

小说实绩不仅印证了理论家们用玄妙的语言描画的后现代性诸特征，而且它也点出了理论家们许多构想之虚妄。在实绩面前最站不住脚的，恐怕是后现代主义学者的“填平俗雅鸿沟”论。

这种说法由来已久。欧文·豪早就提出后现代主义的基础是“大众社会”、“工业民主”：在以现代派为代表的高雅文学占主流时，俗文学是支流，现在则以后现代派的形式跃居主流。莱斯利·费德勒在六十年代初的一系列文章中反复强调后现代主义即“畅销书主义”，是向现代派精英主义挑战的文学。他有篇文章题目就叫“跨过边界、填平鸿沟”。亨利·莱文认为后现代文化即大众反知识分子潜倾向的露头。杰姆逊则坚持认为：“后现代主义的一个基本特征：高级文化和所谓大众或商业文化间的旧界线被取消了。”

这种文化平等主义式的观察，当对象是后现代文化，大体站得住脚，用来观察后现代派文学却凿枘不容。

俗文学与雅文学的区别不在于说粗话，谈“脏事”，而

在于俗文学形式沿袭陈套、语言陈词滥调（中国的武侠或言情都有这通病，西方亦然），而后现代派文学力求在形式上有新的开拓。

而西方国家（以及如今的东方国家）威力无穷的大众传媒，电影电视，几乎从来不对后现代派作品感兴趣。商业文学、消闲文学泛滥成灾，淹没整个社会，甚至夺走了受过良好教育的一部分读者，大众文化素质日益低劣，电视创造了新一代半文盲，在这种时候，奢谈雅俗分野被填平，真是一厢情愿。

（七）

后现代派文学对俗文学究竟采取何种态度？

首先，它们之间是观察者与对象的关系。同处于“后现代文化”中，二者相互视而不见、独行其事是不可能的，但后现代派文学却是从雅的高度俯视俗文化，把俗文化当作一种社会性虚构加以戏仿。居高临下是戏仿的立足点。

二是后现代派文学经常用俗文学的形式作为材料，作元小说性的操作。福尔斯《法国中尉的女人》调侃言情小说；罗伯—格里耶《橡皮》调侃侦探小说；品钦《万有引力之虹》调侃科幻小说和电影剧本；巴塞尔姆《城市生活》调侃电视文化；库弗《环球垒球联合公司主持人亨利·沃》调侃美国风行的体育小说和成功小说；冯尼格特则专事调侃科幻小说。此外，对色情小说的调侃，品钦称为“乌托邦”（pornotopia），则是大部分后现代主义作家乐此不疲的游戏。

说“后现代文化”已开始全社会一式，全球一色，既无阶级之别又无肤色之别，实是过甚其词。后现代主义小说，

既是对现代主义既成势力的反拨，也是对商业文化控制全社会的抵制，它不可能是“全民文学”。

因此，后现代主义文学被称为“新先锋主义”，“后先锋主义”，而卡利奈斯库则认为，美国论者所说的后现代主义，即是欧洲批评家所说的现代派中的先锋主义一翼。

现代通俗文艺、商业文艺有极强的消化力。现代派之所以“精疲力竭”，相当重要的一个原因是被大众文学吸收过去，现代派的成果被庸俗化、体制化。所以后现代主义才不得不诉诸不断更新，调侃嘲弄，目的是拒绝为俗文化消化。

正是靠了这种文化立场，后现代派文学才恢复了现代派被磨钝了的批判锋芒。它试图在全球消费文化的狂潮中坚持文化价值。这种坚持是艰苦的，但谁能说是没有必要的呢？

大鸟还在黑夜里盘旋
群龙放光，万般谨慎地守卫
奇迹之木和石头之谷
男孩们长大了，男人准备去
与夜莺战斗。

——里尔克《意象之书》

尽管对任何人解释
斋戒的艺术。对此无感觉的人
怎样做都不可能使他们理解

——卡夫卡《饥饿艺术家》

《情欲艺术家》目录

序：关于“西方后现代主义小说” 赵毅衡（1）

情欲艺术家

起 义 （1）

小战斗 （60）

囚 犯 （106）

编者后记：霍克斯与《情欲艺术家》 （161）

起 义

与众不同，康拉德·沃斯特具有鲜明的性格特点：首先他所做的一切都极精确严格，所说的一切也都极正确。但康拉德不过是一个既无任何地位又无任何权力的中年男人，因此在别人看来他性格中最突出的这两点只剩可恶了。由于沃斯特对朋友、家人感情的自我洞察力和理解力，他自己也清楚自身主要的素质令人可憎，但是永远保持确切和正确的快乐是无与伦比的。因此尽管他无比憎恨自己，却无法改变自己。有时他以为自己就像沿着宽阔的街道开步走的军人，带着佯装的平静，暗地里已尿湿了裤子。

康拉德·沃斯特的情况与他的性格一样古怪。他是将一生都花在女人身上的男人，或者说他的每个决定和想法都只因女人而起。但甚至在此方面，沃斯特都与众不同。组成他所培育的花园的三个女人中的两个，一定意义上只存在于康拉德·沃斯特的脑海中，而第三个他认为仍是一个孩子。在

他妻子去世五年之后，沃斯特仍然为这故去的女人而痛苦万分，每周都去她的墓地，拿着帽子和包在报纸里的花束。每周一次他把新鲜的花朵分放在坟头小瓶里，它们在毫无遮拦的石碑前面围绕着一张小小的黑白照片，成放射状分布。痛苦僵硬了他的姿态、拉下了他的双唇，最后变成了病态的斜视。沃斯特为之痛苦的第二个女人仍在世，但他也同样地接触不到；是她不断地使他意识到他小时候从未得到的母爱，她也不断使他感觉到在最具讽刺的意味下，他的正确和精确只是污点。这个女人比他另两个女人更显重要，她就是他的母亲。现在她还被关在女牢里。女牢管着这城市的马口铁、有轨电车和灰色的小三轮摩托。沃斯特之所以是该处的长期居民，正是因为他母亲关在这里。但那儿并没有探监的优惠，也没有诗意般的温柔或者痛苦的抱怨。尽管如此，康拉德·沃斯特却一直呆在那儿，对他母亲受罚和消失的地方保持着忠诚。他已结婚，还成了父亲。他母亲手上的血在记忆中总那么清楚，尽管他不能这么说。他除了想见这个女人以外别无所求，不论他是如何地讨厌见她。他爱过她，也曾像判她终身监禁的法官一样猛烈谴责过她。

第三个也是最后一个构成他花园的女人是女儿，而在这花园里惟一的作物就是康拉德·沃斯特。他拒绝承认他女儿的成熟，在他眼里她依然是个孩子，而在其他任何人看来，除开她女儿平庸的外貌和年纪小这事实之外，她刚刚获得的成熟像一种感伤，同时也像危险的光芒，一样要从每个器官里跳出来。换了另一个父亲，或许他会试着去理解和安抚她无须置疑的女性的坚定而不满的沉沉之声。但是沃斯特缺乏其他一般男人的洞察力：他忽略明显的变态，继续一成不变

地要求自己担负起父母对没有生活能力的孩童的活动和幸福所要承担的完全包揽一切的责任。沃斯特做的每件事都是为了她：在药房作职员，在柜台后工作，在光秃秃的混凝土结构的商店里加入家庭妇女的行列，还把狭小的公寓弄得满是芬芳和药的混合味儿。他哪能知道自己实际上已被这个难以取悦的对象欺骗了，他所照看的不是一个顺从而又依人的孩子，而是一个女天才，她已发现随意出入囚禁她的小瓶的方法。他常常地感到疏离的震颤。他常常停顿在某处。但他一直坚持他家长式的自信，直到一天非常偶然地，他遭遇到女儿那令人吃惊的女性化。

克莱尔是他去世的妻，伊娃是他被囚的母亲，女儿叫米拉贝拉，包围在这音乐一般的名字之中，康拉德·沃斯特不可避免地变成了被夜莺威胁的小孩。

他有小巧的带圆形镜片的金边眼镜，两套极不合身的黑哔叽西装，黑色圆翻领衬衫，尖头皮鞋鞋跟总是破的，鞋面薄薄地覆着施工房墙上掉落的石灰土；他稍稍偏高，下巴藏而不露，抬起脸时呈傲慢的角度，脑袋推得过分干净了，好像头发是涂在他这模特头上的，满嘴只有一颗钢牙，而他的皮肤女人一般雪白，裹着徒有其表的男子汉庞大的身躯；极端严格的黑眼睛透着几近敌意的紧张；柔软雪白的双手除了象征他所得意的古老仪式的金戒指外什么也没戴；廉价的钢笔、铅笔总是插在黑西服外套夹克的胸袋里，这些就是他的外貌特征细节。他清楚地知道自己年轻时代奇怪的美好容颜保存在他中年的严肃中去，他天生书呆子的秉赋嫁接到他警察状态般的微不足道的天分里去了。做老师，或无经验的政

界公务员，他为何不是他们中的任何一种呢？或者为什么不当神父？有时他也纳闷普通的行业和他远非寻常的父性怎么可以尽情地满足他的要求呢？别的男人怎么可能喜欢向戴黑围巾的老太太分配香粉和糖浆呢？别的人怎么可能会如此津津乐道于刀盘、食品、亚麻被单并且细心地将四间空空的公寓房挂满还派得上用场的粘蝇纸条呢？谁的双手有这样适合于执掌为他女儿舒服地准备饭菜、收拾床这样的权力呢？可是这些反应归纳起来只不过是一个有趣的事实：对康拉德·沃斯特来说甚至连家事也是专制的一种形式。

我最亲爱的，克莱尔过去老爱说，小孩吐到街上的果核，漫不经心的父亲随手扔掉满地板乱滚的金属瓶盖，甚至这些，亲爱的，都是生活最真实的标记。

他会站着将肩膀一耸、下巴向上一翘，略微偏偏头，好像他的脑袋被无形而又牢牢地束缚住了似的，他会对她哲人般的言论的绝对正确性下个结论。在生命最后六年里她保持着与一个男人经常性的肉体关系，那人比她大一点，是她在面包房遇见的：而他是那样忍耐了克莱尔毫无罪责的天性。当他第一次看见她的棺材，正是要埋到四面有壁而荒凉的坟墓的粉末状泥土里去的前几个小时，他惊异于它真像巨大坚硬的铅块。那时他还没有可怕地想到这件庞大的灰色物件还是温热的，重得人抬不起来。然后他又想到他是那样喜欢妻子名字那简单自然的音节，并让这种声音滑出嘴唇：克莱尔，他轻声呼唤。又呼唤一遍：克莱尔。

拉韦厄雷监狱的正式入口，是一对高而窄并生了锈的

门，有栏杆和铁栅栏，入口的道路对面有一家咖啡馆，它的名称同监狱一样也叫拉韦厄雷。一顶帆布篷、户外摆着的几把椅子和桌子，还有在交叠着腿闲坐着面向街道的人们背后狭小室内的黑暗和刺鼻的香料味儿；玻璃器皿和瓷器的丁当声、古老而小巧的供应咖啡或酒的机器的声音、店主的喊声或是他的小狗的爪子不时弄出的可笑的声音；偶尔会有用厚重的盘子盛上面包奶酪三明治；酒吧后有歌声从收音机里传来；点着的烟发出哈喇味儿；一只苍蝇飞来飞去；屋外一张椅子发出的擦地声；所有这些暗藏着无聊和时间流逝的安全感，正如人们希望打发的那样，漠然地打发，没有意义也不必担心迫近的难以预知变化甚至是灾难。可是在咖啡馆对面就是监狱的门，把栏杆、铁丝网和灰暗的岗楼与咖啡馆灰黄色的最高点隔开的只是来来往往咔嚓作响的卡车、小汽车和偶尔出现的笨重带边座车的摩托。在咖啡馆的常客中常有一些人，不管已经多么习惯于为他们挚爱之人的死而悲哀了，他们经常光顾咖啡馆的惟一目的是靠近监狱，监视高大笨重的大门后的行动。对这些特殊的人来说，在酒瓶、桌椅之间安度过的时光没有一点慰藉；他们在等待，因此嘴里一小口混浊的咖啡或者是影子的延伸加长对于他们与那些对拉韦厄雷监狱没有任何私人兴趣的顾客来说是不一样的。有时大门会打开迎接另外一个关在蓝色囚车里的女人到监狱里去。有时更加罕有的是大门开后出现一个孤独的步行的女人。然而好几天、好几个月牢门会紧闭着，在石头和石灰墙上所能见到的芥末色建筑窗户栏杆后的老式木制百叶窗也胡乱地拉上。每个下午穿着肮脏制服的看守揣着一瓶啤酒穿过大街，晃过小汽车和摩托，到岗楼里懒散去了。