

“幽默、犀利……极具娱乐性。”——《纽约时报书评》

时震

TIMEQUAKE

外国文学最新佳作丛书

[美国] 库尔特·冯内古特 著 虞建华 译



52

Yilin
Contemporaries

译林出版社

责任编辑 刘 锋 封面设计 胡 荏

时震

虚构与传记、低俗奇想与崇高严肃性的奇特融合。

——《旧金山纪事报》

《冠军早餐》后最逗人发笑之作……冯内古特式至理名言贯穿始终。

——《新闻周刊》

冯内古特《时震》的成就，无人堪与之比肩……，你不能不热爱他。

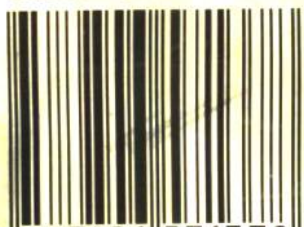
——《华盛顿邮报图书世界》

“词语漫画家”冯内古特的巅峰之作。

——《亚特兰大日报与宪法报》

美国著名实力型小说家库尔特·冯内古特在这部一九九七年出版的封笔之作里，以他惯用的科幻小说模式和幽默、讽喻的笔触讲述了一个令人忍俊不禁的故事：二〇〇一年二月十三日下午二点二十七分，宇宙经受了一次自信危机，暂时厌倦了无穷无尽的扩展，决定寻寻乐子调剂一下，于是时空统一体出现了故障，宇宙一下子缩回到十年前的一九九九年二月十七日。就在时间再次向二〇〇一年运行过程中，所有的人或物，都得将十年的经历——重新体历一遍。于是，作者及其家人，以及科幻小说作家基尔戈·特劳特(他的另一个自我)，不得不再次经历种种真实或想像、愉快或尴尬的趣闻逸事。

ISBN 7-80657-137-X



9 787806 571378 >

ISBN 7-80657-137-X

I·127 定价：14.00 元

时震 TIMEQUAKE

外国文学最新佳作丛书

[美国]库尔特·冯内古特 著 虞建华 译

Yilin

Contemporaries

译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

时震 / (美) 冯内古特 (Vonnegut, K.) 著; 虞建华译.
-南京: 译林出版社, 2000. 9
(外国文学最新佳作丛书)
书名原文: Timequake
ISBN 7-80657-137-X

I. 时… II. ①冯… ②虞… III. 长篇小说-美国-当代
IV. I712.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 42433 号

Copyright © 1997 by Kurt Vonnegut.
Chinese language edition arranged with G. P. Putnam's Sons, a member
of Penguin Putnam Inc. through Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.
Chinese language copyright © 2000 by Yilin Press.
登记号 图字: 10-1998-149 号

书 名	时震
作 者	[美国] 库尔特·冯内古特
译 者	虞建华
责任编辑	刘 锋
原文出版	The Berkeley Publishing Group, 1998
出版发行	译林出版社
E-mail	yilin@public1.ptt.js.cn
W W W	http://www.yilin.com
地 址	南京湖南路 47 号 (邮编 210009)
照 排	译林出版社照排中心
印 刷	通州市印刷总厂
开 本	850×1168 毫米 1/32
印 张	8.375
插 页	2
字 数	172 千
版 次	2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷
印 数	1—5000 册
书 号	ISBN 7-80657-137-X/1·127
定 价	14.00 元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

《时震》与后现代主义小说特征

(译者序)

十多年前我在国外求学期间,参加了由我导师埃里克·洪贝格尔(Eric Homberger)主要负责的亚瑟·米勒研究会。除了剧作家米勒本人两次来讲学、讲座以外,我们还时常邀请一些文学界名人,其中之一是库尔特·冯内古特。我十分欣赏他幽默、充满调侃的讲座。他本人是作家,谈文学却语带不屑,故意将文学创作以图表进行模式化,进行“伪科学化”。当时我努力理解他的“弦外之音”,但没有完全明白。讲座后我们有机会进行小范围交谈,可惜时间不长。临别他向我赠送了两本他的小说:《棕榈树星期天》(*Palm Sunday*, 1981)和《打闹剧,或不再孤独》(*Slapstick, or Lonesome No More!*, 1976)。他在扉页上用粗的蓝笔签名,字很大,占去满满半页。除了开头巨大的“K”和最后一个“t”之外,无法辨出其他字母,在眼花缭乱的曲线中,有一个清晰的“米”字符,让人百思不得其解。后来我在读冯内古特自传体的《棕榈树星期天》时,发现书中不仅有那次讲座中关于文学创作模式的演示图,而且也明白了他签名中“米”字符的含义。冯内古特是这样解释的:“我把自己的肛门画在

签名中。”^①

一阵目瞪口呆的惊诧之后，我突然对作为小说家的冯内古特产生了一种“顿悟”，对他作品的基调同时有了进一步的理解。他对所有既定规范都可以采取玩世不恭的嘲讽，甚至包括对代表自己尊严的签名的神圣性进行侵犯。综合他的小说来看，作家的这种态度既产生于一种愤世嫉俗的放纵，也产生于一种无所谓的退避，自嘲自得，两手一摊，不置可否，一笑了之。这是黑色幽默，让人啼笑皆非，又让人心灵震颤。

弥漫于《时震》字里行间的，正是这种愤怒、无奈、玩世态度的综合体。这种态度也正是人们称之为后现代主义小说的标志性特征之一。

《时震》发表于一九九七年。小说出版后，作者在一次访谈中说：“我不会再写另一本书了，十分肯定。我已经厌倦了。”^②于是，《时震》成了年近八旬的冯内古特的封笔之作。作家毕竟年事已高，作品中时常流露出“人生苦短”的喟叹，掺杂于“人生荒唐”的一贯态度之中，形成一点小小的矛盾。除此之外，冯内古特仍然洞察敏锐，笔锋犀利，不拘一格的随意之中闪现着睿智和幽默，丝毫没有“迟暮老者”的缓钝。读者感受到的是冷峻的滑稽和敏捷的思辩。

我们很难为《时震》写出一个故事梗概，因为《时震》没有完整的故事。它由许多互不关联的片段组成。作者虚构了一个特殊的背景，即“时震”，或者说假设了这样一个前

① Kurt Vonnegut, *Palm Sunday: An Autobiographical Collage* (London, Grafton Books, 1981), p. 214.

② 见冯内古特一九九七年十月三日在 bn.com 网站上的访谈。

提：宇宙中的时空统一体出现了小故障，突然收缩，产生“时震”，将世界弹回到十年以前，具体从二〇〇一年二月十三日退回到一九九一年二月十七日，然后开始重播。不管愿意不愿意，每个人在一种“似曾经历过的错觉”主导下，完全一样地重复以前所做的一切——“赛马时再押错赌注，再同不该结婚的人婚配，再次感染上淋病……”^①生活困境在小说中进行着一成不变的重复，而“时震”结束时，世界上又出现了一片不堪收拾的混乱。

《时震》只提供了一个大背景，用的是冯内古特擅长的科幻小说模式。但是，小说中的很多部分与这一大背景无关，互相之间也不存在外部的或内在的联系，像抛撒在地面上的一把碎石：散落的沙砾中有一颗形状奇特而显眼的鹅卵石，但你很难说明其中的结构和关联，也无法解释这一现象包含的意图和指涉的内涵。

习惯于传统小说的读者，对《时震》也许会感到迷惑、茫然，甚至反感、愤慨，谓其不知所云，怀疑作家是否负责任地进行构思创作。这是可以理解的，因为《时震》没有中心，没有情节，没有开头和结尾，没有前后时间顺序，没有逻辑规律，人物的行为没有明显的动机和目的，作者的叙述也似乎没有想要说明的观点。如果读者依凭理性，期望解读故事、寻找意义，那么，结果可能一无所获。《时震》无意取悦读者，满足他们对故事的渴盼、对“内涵”的期待。也就是说，阅读《时震》，读者必须改变业已养成的阅读习惯，放弃传统的“阅读期盼”，调整评判标准。不然，他就无法阅读。

^① 库尔特·冯内古特：《时震》序言，第9页。本译者序中引文后所标页码，均为中译本页码。——编注

库尔特·冯内古特是美国当代著名小说家,也是起自六十年代的后现代主义小说的主要代表之一。后现代主义至今仍然是一个颇多争议的概念,有人认为是现代主义的后期发展,是量变,与现代主义之间难以划出明确的界线;有人认为是文学发展中的一次大转向和质变,是对现代主义的反拨,是进入信息时代的资本主义多重危机的产物;有的将后现代主义理解为一种艺术倾向;有的将它理解为西方文化现象和社会现象。尽管对后现代主义众说不一,但有两方面是显而易见的:后现代主义至少肯定包括文学现象;它与包括现代主义在内的先前的文学表达存在着很大程度的不同。

那么,主要的不同体现在哪些方面呢?《时震》为后现代主义小说特征提供了典型范例。

首先,像其他被标榜为“后现代”的作家一样,《时震》的作者放弃了对终极意义的追求,不在任何一种理想、目标、纲领之下进行创作,不谋求表达明确的信仰和意义。小说家相信,资本主义秩序所依赖的思想意识和文化价值都陷入了极度的混乱,如尼采所说,“价值判断已经失灵,一切意义都是虚伪的”^①。因此,文本所表达的观点往往是飘忽的、多元的、自相矛盾的。比如在《时震》中,宗教的权威被剥夺,连《圣经》中的“创世纪”也被篡改重写,撒旦变成了善良的女人,而上帝则高傲而愚蠢。在人世间,拯救着世界的是一条莫名其妙的咒语:“你得了病,现已康复,赶快行动起来。”这句话就如同“芝麻开门”一样灵验,激活了一个个麻木的人。你不能追问缘由,因为小说中理性没有地位。读马克·吐温或海明威,我们一般能知道他们想说明什么,以

^① 《尼采全集》,第三卷,第424页。

及他们潜藏于文本背后的褒贬态度。但后现代主义作家消解一切现存准则,拒绝被合理地翻译阐释。

人们常用四个字来概括这种后现代意识状态:上帝死了。这个“上帝”并不仅限于基督教概念,或宗教概念,而更宽泛地指一个可以认识的理性世界,这个理性世界已不复存在。主宰者的圣明之光早已熄灭,世界一片黑暗。在《时震》中读者看到的是核轰炸、战争、凶杀、自戕和无穷无尽的蠢行。小说展现的是一个理性无法驾驭的疯狂世界。科学的进步带来的是对人类自身的威胁。聪明反被聪明误,而大多数善良的人对人类自身的恣意妄为毫无警觉。冯内古特在小说中感叹道:“人会如此精明,真是难以置信。人会如此愚蠢,真是难以置信。人会如此善良,真是难以置信。人会如此卑鄙,真是难以置信。”(第13页)这种自相矛盾的评述,说明无法以理智的尺度衡量人的行为。

著名德国哲学家曼·弗兰克深刻分析了“上帝死亡”这一概念导致的西方精神文化困境:

这一思维框架(即这个世界)的摧毁导致了立足点和方向的丧失,而这个结果与古希腊罗马时代被基督教的中古时代所取代,或中古时代在近代自然科学的先驱的冲击下的解体呈现出完全不同的方式。在这两次时代更替中,存在的意义,即构成人们生存的精神支柱的对世界的总体解释,并未随之被摧毁,而是在另一种发展了的观念中得到了继续,古代的自然神被基督教的上帝所代替,而上帝又被“理性”所取代。但是,这里的理性本质上仍然保留着神学的色彩:对于黑格尔来说,神性的上帝之死作为一个历史宗教事件决定了他必然会在思辩的知识中复活。换言之,在这种知识中,欧洲上帝并未被送上断头台,而是以更加真理化、更加崇高的理性面貌重新出现。可是在当代,虚无主义兴起的时代,作为世界信仰的堡垒的最高

知识也被一笔勾销了：“我们正在无穷无尽的虚无中摸索。”^①

也就是说，解释世界和存在的整个价值体系散架了，因此不再能做出合理的、完整的解释。二千五百年来支撑整个西方文明的精神、哲学、宗教、政治、社会、文化和认识体系已不再有效，都打上了问号，终极意义已不再确定，所有合法化的基础都已动摇。而小说家不得不面对现存的一切，不得不重新思考指导创作的文学理念，寻求能够表现这种理智上极度混乱的状态的小说形式。这种“后现代”的精神状态，在《时震》中又常常被物象化、视觉化，展现为一群不可思议的人物在不可思议的背景中做着不可思议的事情。

比如说《时震》的结构就是对西方理智状况和生存状况的刻意模仿，叙述没有时序，没有因果关系，没有完整性，文本没有可以阐释的意义。小说无始无终，第一章第一段讲自家有几个孩子，第二段是两句关于艺术的话，第三段说人活在世界上很狼狈，直到后记结束时，又说了一件作者年轻时与叔叔开玩笑的往事，似乎不着边际。随着“上帝死了”之后，作家也“死了”——作者的权威被消解，作品的教育、启迪、认识功能也被淡化。但与此同时，读者的地位被突出。作者与读者的关系不再完全是传播者与接受者的关系。作者并不讲清楚他要说明的问题（也许他不想说明任何问题），读者必须在阅读过程中积极地思考、体验、参与、介入。

其次，包括冯内古特在内的后现代主义作家在理论上

^① 曼·弗兰克：《正在到来的上帝》，见让-弗·利奥塔等著、赵一凡等译《后现代主义》（北京：社会科学文献出版社，1999），第32页。

相信,现实不是确定的,而是由语言搭建的虚构物,要让小说反映“真实的”现实更是无稽之谈——以虚构的文本来表现虚构的现实,其结果只能是更加不可思议的虚构。因此他们从不忌讳实话实说,强调和揭示小说的虚构本质,在小说中不时提醒读者,作品是人为编造的。在这方面,《时震》与现实主义小说之间存在着巨大的差异。现实主义认为客观世界是可以认识、可以得到忠实表现的;而后现代主义作家认为,世界存在于人的意识之中,语言是意识的载体,而语言的意义又是不确定、不可靠的,因此,小说、历史书和其他文本就其本质而言只能是虚构的。于是,“仅就文学而言,我们关于作家、读者群、阅读、写作、书籍、体裁、批评理论以及文学本身的所有概念,突然之间统统产生了疑问。”^①

在《时震》中,冯内古特反反复复把文学作品称为“二十六个发音符号、十个数字和八个左右标点的特殊横向排列组合”,一下子剥去了文学的神圣外衣,赤裸裸地暴露出人为制造的本质。艺术也一样,小说中绘画被说成“涂着颜料的平面”。作家既对“艺术至上”、“美学原则”之类表示不屑,同时又感到文学艺术的地位受到了前所未有的威胁,极力为之辩护,一种矛盾态度赫然可见。《时震》中的小说家基尔戈·特劳特虽然不乏机智,但却是个半疯的怪人。他不断写小说,写好后扔进废物篓,或扔在垃圾场,或撕成碎片从公共车站的抽水马桶中冲下去。他的外表滑稽得令人忍俊不禁:

他穿的不是长裤,而是三层保暖内衣,外披作为战时剩余

^① 伊哈布·哈桑:《后现代主义概念初探》,见《后现代主义》,第126页。

物资的不分男女的大衣,衣下摆下面,裸露着小腿肚子。没错,他穿的是凉鞋,而不是靴子,头上包的是印着红色气球和蓝色玩具熊的童毯改制的头巾,因此看上去更像女人……(他)站在那里手舞足蹈地对着无盖的铁丝垃圾篓说话。(第56页)

对作家的行为与精神状态的刻意嘲弄,也间接地说明文学——带有遗传特性的作家的产儿——的荒唐性和非现实性。此外,冯内古特又把《时震》的作者,即他本人,与《时震》中的小说家特劳特混淆在一起,说明特劳特时常不着边际的呓语,也是他自己的胡言,等于告诉读者:你们别相信我!在小说的序言中,作者直截了当地指出小说基本构架上出现的漏洞:

在这本书中我假设,到二〇〇一年在海滨野餐会上我仍然活着。在第四十六章,我假设自己在二〇一〇年依旧活着。有时我说我身在一九九六年——那是现实状况;有时我说我在时震后的重播过程中,两者之间没有清楚的划分。

我一定是个疯子。(《序言》第11页)

冯内古特又告诉读者:“我现在如果有了短篇小说的构思,就粗略地把它写出来,记在基尔戈·特劳特的名下,然后编进长篇小说。”(第16—17页)他又给自己揭底,“特劳特其实并不存在。在我的其他几部小说中,他是我的另一个自我。”(《序言》第9页)

这种“侵入式”(intrusive)的叙述,即作者闯进小说之中,交代几句,在以前是文学创作的大忌,因为它不仅打断叙述的连贯性,而且严重破坏了故事的“仿真效果”。这种作者的声音随意介入故事的做法,却在《时震》和其他后现代主义小说中司空见惯,是突出小说虚构性的有效手段。



当我们在小说中读到“在我正要写下一句的这一片刻，我才突然意识到……”(第189页)这类插叙时，读者强烈地感觉到作者的存在，手中的文本是他“写作”或曰“编织”的产物。小说是文字游戏，没有揭示真理的功效，最多只能传达经验，提供娱乐。

传统小说家努力塑造接近生活原型的人物，让你与小说人物同喜同悲，而后现代派的作家希望读者感情上与作品保持距离。人物是虚构的，因此，他们的语言不必合乎逻辑，他们的行为不需要明确的动机。《时震》中的科幻作家基尔戈·特劳特甚至直接对文学传统进行讽刺：“那些附庸风雅的蠢家伙，用墨水在纸上塑造有血有肉的、活生生的、立体的人物。……好极了！地球已经因为多了三十亿有血有肉的、活生生的、立体的人物而正在衰亡，还不够吗！”(第66页)他补充说他这一辈子只塑造过一个有血有肉的、活生生的、立体的人物。那是他的儿子，不是用笔，而是通过性交创造的(第67页)。在这里，作者借特劳特之口想说明的是，小说不应该，也不可能模仿作品以外的现实。

再者，后现代主义作家一般对文化危机极度关注，冯内古特也是如此。在危机四伏的今天，文化危机首当其冲。作家们生活在文化圈中，有更多的亲身体验。在他们看来，被称为“后现代”社会的今天，是技术取代艺术的时代，传统的“高尚”职业，如艺术创作和文学创作，已经或正在遭人唾弃。照相机、摄影机可以轻而易举地夺走画家的饭碗，人们渴求的是信息而不是诗歌。

《时震》中的美国文学艺术院，门窗装上了铁甲板，喷涂伪装，雇佣武装警卫昼夜二十四小时戒备，森严壁垒，如临大敌，俨然一个四面楚歌的孤独城堡。“时震”发生后，此地才派上真正的用场，先当陈尸所，后来纽约实行军事管制后

世界文学名著丛书

又改做军官俱乐部。文学艺术院隔壁的博物馆改成了流浪汉收容所。也许很少有人会相信这是写实的手笔。但是,在当今技术、信息社会,文学艺术的地位岌岌可危,这种感觉弥漫在小说的字里行间。冯内古特创造了一个虚构的场景,以想像发挥代替写实,不对小说的真实性负责,也并不指望读者“信以为真”。他只是抓住现实生活中不合理的部分进行放大,进行嘲讽,使读者无法不正视赫然存在的荒唐。

《时震》中,对艺术嗤之以鼻的实验科学家,以两片瓷砖挤压颜料团然后掰开的方式,创作了现代画,成了艺术家。作家、文学经纪人、教授一个个都自杀了,只有精神病人和被称做“圣牛”的流浪汉才有滋有味地活着。年过七十的半疯老作家背着一杆火箭筒出场,最后成了英雄。另一个英雄是枪杀林肯的凶手的后代。他是演员,因在《林肯在伊利诺州》中成功地扮演了林肯的角色而受人尊重。

最后一点,后现代主义小说最引人注目的特征,是以荒诞表现荒诞。后现代主义小说家刻意表现生存处境的荒唐可悲:外部世界一片混乱,人的努力徒劳无功。他们通过黑色幽默,通过漫画的手法,对现实进行极度夸张,使之变得荒诞滑稽。他们一般对周围世界不怀好感,不抱幻想。甚至血淋淋的惨景、令人发指的丑行、绝望的痛苦,他们都只是付之一笑。他们似乎对荒诞习以为常。他们幽默滑稽的笑,实际上是一种悲切的哭泣。

必须一提的是《时震》的叙事结构与叙事形式。为了表现世界的荒诞和无意义、混乱和无秩序,小说的文本也呈现出相应的“无政府”状态。叙述没有清晰、连贯的线条,随意性极强。文本由许多轶事、回忆、生平、笑话、狂想、小故事

构成,像无数块碎片,被无筛选地用来拼贴,支离破碎,光怪陆离,形成强烈的“视觉”和心理冲击。

小说有意造成失真的、滑稽的、片断的、脱节的、残缺的效果,如狂人嗥嘯,颠三倒四;如“痴人说梦,充满声音与疯狂,却全无意义”。^①因为世界是非理性的、狂乱的、无法阐释的,小说也就不可能表达意义,但可以模仿现实。冯内古特远远抛弃了传统的现实主义,求助怪诞,只把小说看做文字游戏,玩一把,仅此而已。

《时震》由序言、后记和六十三章组成,每章都很短,包括一个或几个互不相关的片段,彼此之间没有逻辑联系,呈现出明显的“无中心”。一个个片段像梦境一样闪过,频频变换,而作家却无意归总,满足于这种散乱状态。小说提出问题,却没有答案;出现结果,却没有起因。匪夷所思的编造中,穿插着许多有案可稽的真人真事。虚构人物和真实人物时常出现在一起,历史话语和小说话语互相交织,真真假假,虚虚实实,假作真时真亦假,真作假时假亦真,文学与非文学的界限被打破。如果“小说”二字的传统定义不加以修正,那么,《时震》不是小说。它也不是其他任何东西。

尽管我们说后现代主义小说是一种文化无政府主义的表现,否定创造性,并具有盲目消解一切的企图,但是既然小说是有思想的人写成的,他总是有意识无意识地在传递着某种情绪和态度;不管多么间接,多么含混,也总是在暗示着某种认识。无目的性的表述,也是一种表态,这点毋庸置疑。这是对常规的反叛,对疯狂现实的呼应。废弃一切(包括所有文学传统)的态度,是对整个西方社会政治、历史

^① 莎士比亚:《麦克白》,第五幕第五场。

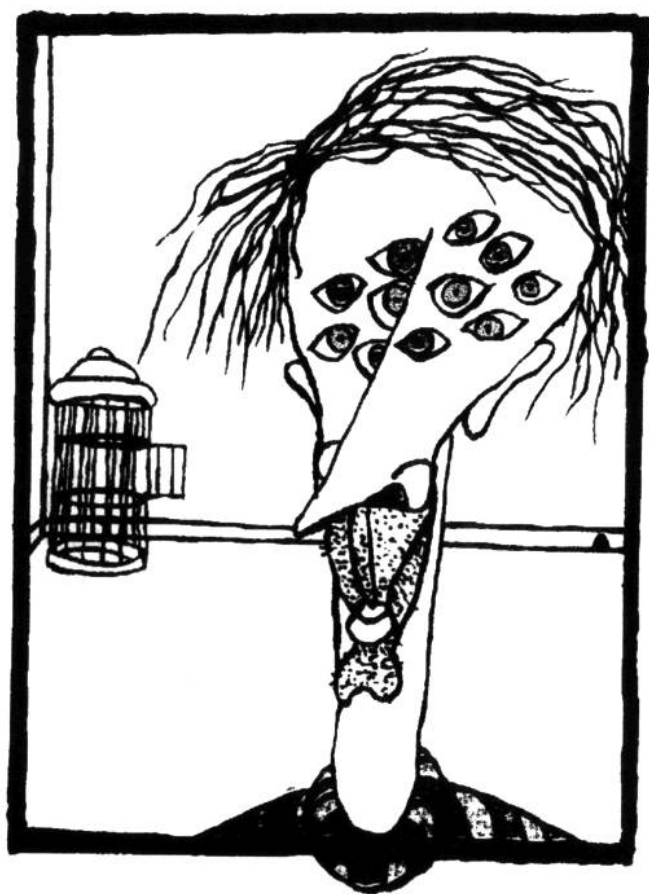
文化、认识体系的断然否定。从达达主义者到“垮掉的一代”到当代后现代作家,他们都是文化反叛的极端主义者,都高喊“打倒一切”的口号。前两类都曾言辞激烈、行为出格,声嘶力竭地喝斥现实社会,而后一类面对令人震惊的现实,采用的是可怕的冷静态度,嘲讽几句,好像说,既然世界已经不可救药,批判于事无补,何必大动肝火?

但是,不管后现代派作家的态度多么超然,多么玩世不恭,一种左右他们的感情倾向溢于言表,很难掩饰:痛苦、绝望、恐慌、无奈。闹剧式的文本背后,有一种冷观的清醒。作家走进作品,走进荒诞世界组成的一张巨网,像所有真实的和虚构的人物一样,在网中挣扎,无法脱身,只有狂乱的呓语、愤怒的咒骂、无奈的感叹、忧悒的宣泄、冷言的嘲讽、悲切的哭泣和故作滑稽的嬉笑从网眼中传出,汇成一片嘈杂。

《时震》使我们感到陌生。阅读《时震》需要我们调整习惯的心理姿态,挪动观察点和立足点,因为它比传统小说少了许多东西,同时又多了许多东西。这是库尔特·冯内古特的又一力作,时间将证明它在美国文学史上的地位。

虞建华

一九九九年十二月于上海外国语大学



一九七五年在纽约的科霍斯，早已绝版的科幻小说家基尔戈·特劳特接到了儿子的死讯——他儿子里昂离家出走，死在瑞典的一家造船厂。于是，他将家养的长尾鹦鹉“旋风比尔”放出笼子，准备外出流浪。