

Milan Kundera | 米兰·昆德拉

L'ignorance

无知

ŒUVRES DE MILAN KUNDERA

上海译文出版社

许钧 译

Milan Kundera | 米兰·昆德拉

无知

L'ignorance

上海译文出版社

许钧 译

Lignorance 无知

1

“你还在这儿干什么？”她说话并不凶，但也不客气；茜尔薇是在生气。

“那我该在哪儿？”伊莱娜反问。

“在你家！”

“你想说我在哪儿就不再是在自己家了？”

当然，她并不想把她逐出法兰西，也不想让她觉得自己是个不受欢迎的外国人：“你知道我想说什么！”

“是的，我知道，可你怎么忘了我在这儿有工作？有住房？还有孩子？”

“听着，我了解古斯塔夫。他一定会想方设法，让你回到祖国。你那两个女儿，别跟我开玩笑！她们都有了自己的生活！我的上帝，伊莱娜，目前在你家乡发生的一切，是那么令人神往！在这

样的情况下,事情总是好办的。”

“可是,茜尔薇!并不仅仅是实际问题,像就业啦,住房啦。我在这儿已经生活了二十年。我的生活在这里!”

“你家乡在闹革命!”她以无可争辩的口吻说。然后她缄口不语,想以沉默告诉伊莱娜,大事当前,不得逃避。

“可是一旦我回国,我们就再也见不到了。”伊莱娜说,想置女友于两难窘境。

本想以情动人,不料适得其反。茜尔薇的声音顿时变得热情起来:“亲爱的,我一定去看你!我答应,答应你了!”

她俩久久地相对而坐,面前摆着两个空空的咖啡杯。伊莱娜看见茜尔薇朝自己倾来身子,热泪盈眶地紧握着自己的手,说:“你这可是大回归啊。”说着又重复了一遍:“大回归。”

这几个字一经重复,就充满无比的力量,伊莱娜看见自己的心底刻下了这三个大字:大回归。她不再抗拒,因为此时,她已被眼前的景象迷惑,突然间闪现出旧时读过的书,看过的电影,闪现出自己的记忆,也许也是祖先的记忆,那是与慈母重逢的游子;是被

残酷的命运分离而又回到心爱的人身旁的男人；是每人心中都始终耸立的故宅；是印着儿时足迹而今重又展现的乡间小道；是多少年流离颠沛后重见故乡之岛的尤利西斯；回归，回归，回归的神奇魔力。

2

回归(*retour*)一词,希腊语为 *nostos*。*Algos* 意为“痛苦”。由此,*nostalgie* 一词的意思即是由未满足的回归欲望引起的痛苦。就此基本概念而言,大多数欧洲人都可使用一个源于希腊语的词 (*nostalgie, nostalgia*),另外也可使用源于民族语言的其他词:如西班牙人说 *añoranza*;葡萄牙人则说 *saudade*。在每一门语言中,这些词都有着某种细微的语义差别。它们往往只是表示因不能回到故乡而勾起的悲伤之情。*Mal du pays*(思乡病)。*Mal du chez-soi*(思家病)。英语叫 *homesickness*。德语为 *Heimweh*。荷兰语为 *heimwee*。但是却将这一大的概念限于空间。然而,欧洲最古老的语言之一冰岛语却明确地区分了两种说法:一个为 *söknudur*,指普遍意义上的 *nostalgie*,另一个为 *heimfra*,意即“思乡病”。捷克人则除源于希腊语的 *nostalgie* 外,表达这一概念的

还有名词 *stesk* 和他们的动词；捷克最感人的情话是：*stýská se mi po tobě*，即法语 *j'ai la nostalgie de toi*，意思是：“我不能承受你不在身边的痛苦。”西班牙语中，*añoranza* 源自动词 *añorar*（相思），*añorar* 又源自加泰罗尼亚语的 *enyorar*，而该词又由拉丁语的 *ignorare*（*ignorer*）派生而来。通过这番词源学的启迪，*nostalgie* 即可视作不知情造成的痛苦。你在远处，我不知道你怎么样了。我的家乡在远处，我不知道家乡发生了什么事。某些语言在表达 *nostalgie* 这一概念时有些困难：法国人只能以源自希腊语的名词来表达，没有动词形式。他们可以说：*je m'ennuie de toi*（我由于你不在而心烦），但 *s'ennuyer* 一词弱而冷，总之太轻了，不能表达如此沉重的情感。德国人很少使用希腊语形式的 *nostalgie* 一词，喜欢说 *Sehnsucht*，意为“对不在之物的欲望”，但 *Sehnsucht* 既可指存在过的也可指从未存在过的（一次新的冒险），因此并不一定就会有 *nostos* 的意思。要使 *Sehnsucht* 一词含有挥之不去的回归念头的意思，就得在该词后增加补语：*Sehnsucht nach der Vergangenheit, nach der verlorenen Kindheit, nach der ersten Liebe*

(对过去,对逝去的童年,对初恋的怀念)。

思乡之情的奠基性史诗《奥德赛》产生于古希腊文化的黎明时期。我们再强调说明一下:尤利西斯这个有史以来最伟大的冒险家也是最伟大的思乡者。他去参加(并不太乐意)特洛伊战争,一去就是十年。后来,他迫不及待要回到故乡伊塔克,但诸神的阴谋耽搁了他的归程,前三年里充满了神奇的遭遇,后七年里他则成了女神卡吕普索的人质和情人。卡吕普索爱上了他,一直不让他离开小岛。

在《奥德赛》的第五歌中,尤利西斯对她说:“不管帕涅罗珀有多庄重,但与你相比,就谈不上什么伟大与美丽……然而,我每天都在许一个愿,那就是回到那里去,在我的家园看到回归之日!”荷马继续写道:“尤利西斯在倾诉着,太阳落沉;黄昏降临:他俩又回到岩洞深处,在穹顶下拥抱相爱。”

伊莱娜长期以来的可怜流亡生活与此毫无可比之处。尤利西斯在卡吕普索那儿过的是真正的 *dolce vita*,也就是安逸的生活,快乐的生活。可是,在异乡的安乐生活与充满冒险的回归这两者

之间,他选择的是回归。他舍弃对未知(冒险)的激情探索而选择了对已知(回归)的赞颂。较之无限(因为冒险永远都不想结束),他宁要有限(因为回归是与生命之有限性的一种妥协)。

法伊阿基亚的水手没有叫醒尤利西斯,而是把身上裹着床单的尤利西斯放在伊塔克海边的一棵橄榄树下,悄悄地走了。归程由此结束。他精疲力竭,在沉睡着。醒来时,他不知自己身在何处,雅典娜拨开了他眼前的迷雾,接踵而至的是沉醉;是对大回归的沉醉;是对已知的迷醉;是让天地间空气震颤的音乐:他看见了儿时熟悉的锚地,看见了眼前矗立的大山,他抚摸着古老的橄榄树,让自己确信自己一直像在二十年前一样。

一九五〇年,阿诺德·勋伯格^①在美国待了整整十七年之后,一个记者向他提了几个不善而且幼稚的问题:流亡生活是否真的会使艺术家丧失创造力?一旦故乡之根停止提供养料,他们的灵感是否真的就会立即枯竭?

^① Arnold Schoberg(1874—1951),犹太裔奥地利作曲家,后入美国籍,十二音体系理论家。

你们想一想！大屠杀之后才五年啊！勋伯格对那片故土没有思恋之情，一个美国记者竟然不予宽恕，要知道当年天下最恐怖的事是当着勋伯格的面在那儿发起的呀！但是，没有办法，荷马以桂冠来颂扬思乡之情，由此划定了情感的道德等级。帕涅罗珀占据了等级之巅，远远高于卡吕普索。

卡吕普索，啊，卡吕普索！我常常想起她！她爱上了尤利西斯。他们在一起生活了整整七年。不知道尤利西斯与帕涅罗珀同床共枕有多长时间，但肯定没有这么久。然而，人们却赞颂帕涅罗珀的痛苦，而不在于卡吕普索的泪水。

3

就像是斧斫的一样，欧洲二十世纪的重大日子都刻下了深深的伤痕。一九一四年的第一次世界大战，第二次世界大战，以及后来历时最长、称为冷战、最后在一九八九年宣告结束的第三次大战。除了这些关涉整个欧洲的重大日子，还有一些次等重要的日子决定了某些民族的命运：一九三六年西班牙内战；一九五六年俄国入侵匈牙利；一九四八年南斯拉夫人反抗斯大林，一九九一年又开始自相残杀。斯堪的纳维亚人、荷兰人和英国人在一九四五年以后幸运地没有遭遇任何重大日子，他们得以生活了美妙而又虚空的半个世纪。

在这个世纪，捷克人的历史由于“二十”这个数字的三次重复而具有了非凡的数学美。经历了数个世纪的岁月之后，他们于一九一八年获得国家独立，而在一九三八年又丧失了。

一九四八年，由莫斯科引入的革命开启了第二个二十年的恐怖，后来在一九六八年，以俄国人气不过该国放肆的解放，兴兵五十万入侵该国而告结束。

占领政权于一九六九年秋牢固地建立，但谁也没有料到，又于一九八九年秋悄悄地、有礼有节地撤除了，与当时欧洲所有的共产党政权一模一样。这是第三个二十年。

只是在我们这个世纪，历史上的重大日子才如此贪婪地主宰每一个人的生命。如若不首先对重大日子作一番分析，便不可能理解伊莱娜在法国的存在。在本世纪五六十年代，一个来自共产党国家的流亡者在法国是很不让人喜欢的；法国人当时把法西斯主义视为惟一真正的灾祸：希特勒，墨索里尼，佛朗哥的西班牙，拉丁美洲的独裁。直到六十年代末和七十年代，他们才渐渐拿定主意，把共产主义设想为一种灾祸，尽管是低一层次的灾祸，我们姑且称其为二号灾祸。正是在这个时期，在一九六九年，伊莱娜和她丈夫流亡到法国。他们很快明白，与头号灾祸相比，落到他们祖国头上的灾难实在太没有血腥味，无法触动他们的新朋友。一次次

解释,他们养成了习惯,几乎每次都这么说:

“不管有多可怕,法西斯专政总归会随着独裁者的灭亡而倒台,人们总算有点指望。可是,以无边的俄罗斯文明为支撑的共产主义,对于波兰,对于匈牙利(且不谈爱沙尼亚)来说,则是没有尽头的黑洞。独裁者是会灭亡的,但俄罗斯是永存的。我们逃离的国家所遇到的灾难,是一点儿希望都没有的。”

他们就这样一次次忠实地表达自己的想法,伊莱娜还举当时的捷克诗人扬·斯卡采尔的一首四行诗为证:他谈起笼罩在他心头的悲苦;这份悲苦,他多么想将它掀掉,推向远处,用它为自己造一间屋,关在里边三百年,三百年里永不开门,对谁都不开门!

三百年?斯卡采尔是在七十年代写的这几句诗,可在一九八九年秋天就去世了,几天后,曾经在他眼前展现的悲苦的三百年在短短几天里化为乌有:布拉格的街头挤满了人,人们高举的手中那一串串钥匙敲击着,如钟声般宣告着新时代的到来。

斯卡采尔说三百年莫非错了?当然错了。任何预测都会出错,这是赋予人类的少有的确证之一。但是,如果说预言错了,对

预言者而言却是真的,不是就他们的未来而言,而是就他们的当时而言。在我称之为第一个二十年的那个时代(一九一八至一九三八年),捷克人曾以为他们的共和国前程无限。他们想错了,但正是因为他们想错了,他们才在欢乐中度过了那些岁月,而欢乐使他们的艺术有了前所未有的繁荣。

俄国人入侵之后,捷克人丝毫没有想过这种意识形态最终会垮台,他们又想像自己生活在一个没有尽头的世界里。因而,夺去他们的力量,遏制他们的勇气,致使这第三个二十年如此卑怯、如此悲苦的,不是他们真实生活的痛苦,而是未来的虚空。

阿诺德·勋伯格坚信以其十二音美学打开了音乐史的远大前景,他于一九二一年宣称,多亏了他,德意志音乐(他是维也纳人,没有说“奥地利”音乐,却说“德意志”音乐)的统治地位(他没有说“荣耀”,而是说 *Vorherrschaft*, 即“统治”)将在未来的一百年里(我的援引准确无误,他确实说过“一百年”)得到保证。但这番预言之后十二年,即一九三三年,他由于是犹太人而被驱出德国(他想要保证其 *Vorherrschaft* 地位的正是这个国家),随之而去的,是

建立在其十二音美学(被谴责为费解的,精英主义的,世界主义的,对德意志精神抱有敌意的)之上的整个音乐。

勋伯格的预言不管有多大的错,对想理解其作品意义的人来说,还是不可缺少的,他以为自己的作品不是摧毁性的,不是神秘的、世界主义的,也不是个人主义的、难解的、抽象的,而是深深根植于“德意志土壤”(是的,他说的是“德意志土壤”)的;勋伯格认为他在谱写的,不是伟大的欧洲音乐史的迷人尾声(我倾向于这样理解他的作品),而是无限的辉煌前程的序曲。

自流亡生活的最初几周起，伊莱娜就常做一些奇怪的梦：人在飞机上，飞机改变航线，降落在一个陌生的机场；一些人身穿制服，全副武装，在舷梯下等着她；她额头上顿时渗出冷汗，认出那是一帮捷克警察。另一次，她正在法国的一座小城里闲逛，忽见一群奇怪的女人，每人手上端着一大杯啤酒向她奔来，用捷克语冲她说话，嬉笑中带着阴险的热忱。伊莱娜惊恐不已，发现自己竟然还在布拉格，一声惊叫，醒了过来。

她丈夫马丁也常做同样的梦。每天早晨，他们都互相倾诉梦中回到故乡的恐怖经历。后来，伊莱娜跟一个波兰的朋友闲聊，这女人也是个流亡者，交流中，伊莱娜终于明白，凡流亡者，都会做这样的梦，所有人，没有例外；一开始，伊莱娜为一群素不相识的人在黑夜中竟有这份友爱而感动。但后来又感到一丝不快：如此私密