

帷幕

米兰·昆德拉 著

LE RIDEAU



Milan Kundera

董强 译

上海译文出版社

帷幕

米兰·昆德拉 著

董强 译



上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

帷幕/(法)昆德拉(Kundera, M.)著;董强译.

—上海:上海译文出版社,2012.11

ISBN 978-7-5327-5731-2

I. ①帷… II. ①昆… ②董… III. ①随笔—作品集—法国—现代
IV. ①I565.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 018304 号

Milan Kundera

Le rideau

Essai en sept parties

本书根据伽里玛出版社 2005 年 3 月法文版译出

© Milan Kundera, 2005

All rights reserved.

All adaptations are forbidden.

Originally published in France by Éditions Gallimard, Paris.

Chinese (in simplified characters only) translation rights arranged
with the author.

图字:09-2005-395号

帷幕

Le rideau

MILAN KUNDERA

米兰·昆德拉 著

董强 译

出版统筹 赵武平

责任编辑 周冉

装帧设计 柴昊洲

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海市福建中路 193 号 www.ewen.cc

上海市印刷十厂有限公司印刷

开本 787×1092 1/32 印张 6.25 插页 3 字数 78,000

2012 年 11 月第 1 版 2012 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5327-5731-2/I·3383

定价: 25.00 元

本书版权为本社独家所有, 未经本社同意不得转载、摘编或复制
本书如有质量问题, 请与承印厂质量科联系, T: 021-65418000

目 录

- ❖ 第一部分 对延续性的意识 ❖
1
- ❖ 第二部分 世界文学 ❖
33
- ❖ 第三部分 进入事物的灵魂 ❖
65
- ❖ 第四部分 小说家是什么 ❖
97
- ❖ 第五部分 美学与存在 ❖
115
- ❖ 第六部分 撕裂的帷幕 ❖
133
- ❖ 第七部分 小说，记忆，遗忘 ❖
165

第一部分

对延续性的意识

对延续性的意识

听人讲过一件关于我音乐家父亲的趣事。有一次，父亲在某地跟朋友们在一起，突然从广播或留声机里传出了一曲交响乐的和弦。朋友们都是些音乐家或音乐爱好者，马上听出是贝多芬的《第九交响曲》。他们问父亲：“这是什么音乐？”而他在想了许久之后才回答：“听起来像是贝多芬的。”大家都强忍住笑：父亲居然没有听出是《第九交响曲》！“能肯定吗？”父亲回答道：“能。是贝多芬最后一个时期的作品。”“你怎么知道是他最后一个时期的？”于是父亲就让他们注意听其中的一个和弦连接，早些时期的贝多芬根本不可能用到它。

这件趣事大概只是一个聪明人的杜撰，但它却很好地印证了什么叫历史延续性，这是属于我们的文明（或曾经是我们的文明）的人区别于其他人的特征之一。在我们眼中，一切都是历史性的，是一系列或多或少带有逻辑性的事件、态度与作品的延续。很小的时候，我就自然而然、毫不费力地记住了我钟爱的一些作品确切的时间先后。无法想象阿波利奈尔在写了《图画诗》之后才写《醇酒集》，因为假如那样的话，他就会是另外一个诗人，他的作品就会有另外的意义！我既喜爱毕加索的每一幅画，又喜爱毕加索的作为一个长长历程的所有作品，我对其中各个阶段的延续了然而于胸。一些著名的形而上学问题，如我们从哪里来，到哪里去，在艺术中都有着具体、清晰的意义，根本就不是没有答案的。

历史与价值

试想有这样一位当代作曲家，他创作出一部奏鸣曲，从形式到和弦到旋律都与贝多芬的相似。甚至进一步想象，这部奏鸣曲创作得如此恢宏，假如它真是贝多

芬的创作，将会被列为他的杰作之一。然而，不管它多么美妙，假如出自当代作曲家之手，那只会成为人们的笑柄。至多人们会称许作者是位摹仿高手。

怎么可能呢！人们能在贝多芬的一部奏鸣曲中感受到美学愉悦，而假如是我们当代作曲家中的一位创作的具有同样风格、同样魅力的另一部奏鸣曲，从中就感受不到？这不是最大的虚伪吗？难道美感不是自发的，由我们的感性决定，而是由大脑的智性决定，受到对日期的了解的制约？

人们对此毫无办法：历史意识如此内在于我们对艺术的感知，所以时间上的颠倒（一部创作于今天的贝多芬的作品）将被自发地（也就是不带任何掩饰）视为可笑的、假的、不合时宜的，甚至是可怕的。我们对延续性的意识是那么强烈，以至于它在对每一件艺术作品的欣赏中都会介入。

结构主义美学的奠基人扬·穆卡若夫斯基一九三二年在布拉格写道：“只有假设存在一种客观的美学价值，才能给予艺术的历史演变一个意义。”换句话说：如果不存在美学价值，艺术史将只是一个堆积作品的巨大仓库，作品的年代延续将毫无意义。反过来说：只有在一

种艺术的历史演变背景下，才能感受到美学价值。

然而，假如每一个国家、每一段历史时期、每一个社会团体都有着它们自己的趣味，那么客观价值又何从谈起呢？从社会学角度来看，艺术的历史本身是没有意义的，它从属于一个社会的历史，就跟服饰、婚葬礼仪、体育或节庆的历史一样。狄德罗与达朗贝尔的《百科全书》中关于小说的词条就是这样看待小说的。该词条的作者若古骑士认为，小说发行量大（“几乎所有人都读”）、具有道德影响力（有时有用，有时有害），但没有任何属于自己的特定价值；而且，他几乎没有提及我们今天崇拜的任何一位小说家：既没有拉伯雷，又没有塞万提斯，也没有克维多、格里美尔斯豪森、笛福、斯威夫特、斯摩莱特、勒萨日、普雷沃神甫等人；对若古骑士来说，小说不具备独立的艺术与历史。

拉伯雷和塞万提斯。《百科全书》的编撰者没有提到他们并不为怪。拉伯雷根本就不在乎成不成为小说家，塞万提斯则以为自己只是为前代的怪异文学写了一个嘲笑的结束语。两人都没有把自己视为“奠基者”，只是在事后，渐渐地，由小说艺术的实践给了他们这一地位。之所以给予他们这一地位，并非因为他们是最早写

小说的人（在塞万提斯之前已经有过许多小说家），而是因为他们的作品比别的作品更好地让人了解了这一全新的、史诗般的艺术的存在理由；因为对后人来说，他们的作品代表着小说最早的伟大价值；只是从人们开始在一部小说中找到一种价值，特有的价值，美学价值起，小说才在它们的延续中作为一种历史展现出来。

小说理论

菲尔丁是最早有能思考一种小说诗学的小说家之一。《汤姆·琼斯》十八个部分中的每一部分都以讲述某种小说理论的章节开头（一种轻盈、赏心悦目的理论；因为一位小说家就是这样进行理论思考的：小心翼翼地保护他自己的语言，对学者的套话避如蛇蝎）。

菲尔丁是在一七四九年创作他这部小说的，也就是在《高康大》与《庞大固埃》之后两个世纪，在《堂吉珂德》之后一个半世纪。然而，尽管他自称与拉伯雷与塞万提斯同道，小说对他来说却一直是一种新的艺术，以至于他称自己是“一个文学新辖区的奠基者”。这个“新辖区”新到了尚无名称的地步！更确切地说，它在英语中有两个名

字：novel（小说）与 romance（罗曼史）。但菲尔丁自己不用这两个词，因为，“新辖区”乍一发现，就已经被“一大堆愚蠢可怕的小说（a swarm of foolish novels and monstrous romances）”入侵了。为了不使自己与自己鄙视的人混为一谈，他“特意回避小说一词”，用一个相当拗口却颇为精当的叫法来称呼这一新的艺术：一种“散文的、喜剧的、史诗的写作（prosai-comi-epic writing）”。

他试图定义这一艺术，也就是说确定它的存在理由，限定它所要照明、探索、理解的现实领域：“我们在这里向读者提供的食粮不是别的，就是人性。”这一说法看似平常；当时人们在小说中读到的是一些好笑的、带有说教性、供人消遣的故事，但仅此而已；没有人会赋予小说一个如此具有普遍性的目标，也就是如此苛求、如此严肃地审视“人性”的目标；无人会将小说上升到思考人之为人的高度。

在《汤姆·琼斯》中，菲尔丁正在叙述之际，突然停下，宣称其中的一个人物让他瞠目结舌；这个人物的行为让他觉得是“进入人这一奇特而美妙的造物的头脑的种种荒谬中最不可解释的荒谬”。事实上，面对“人这一奇特而美妙的造物”中“不可解释的”东西产生的惊

讶，是驱使菲尔丁写小说的第一动机，是他发明小说的动机。“发明”（法语与英语中都是 invention）对菲尔丁来说是个关键词。他用的是它的拉丁词源 inventio，意即发现（即英语中的 discovery, finding out）；小说家在发明他的小说时，发现了“人性”中直到那时还未知的、隐藏着的一面；因此，小说的发明是一种认知行为，菲尔丁将其定义为“一种对我们注视的所有对象真正本质的快速而机智的洞察（a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation）”。（这句话非常了不起；形容词“快速”——quick——让人看出这是一种特殊的认知，直觉在其中起着根本的作用。）

而这一“散文的、喜剧的、史诗的写作”的形式呢？菲尔丁宣称，“作为一个文学新辖区的奠基者，我在该辖区中有颁布法令的一切自由。”而且他预先就保护自己，反对那些在他眼中是“文学的公务员”的评论家们试图强加于他的规则；对他来说——这一点于我最为重要——小说应以它的存在理由定义，以它需要发现的现实领域定义；相反，它的形式具有一种无人能够限定的自由性，其演变将是一种永恒的惊奇。

可怜阿隆索·吉哈达

可怜阿隆索·吉哈达想使自己上升为游侠骑士中的传奇人物。塞万提斯则正好为整个文学史做成了相反的事：他使得一个传奇人物下降，降到散文的世界中。散文：这个词并不仅仅意味着一种不合诗律的文字；它同时意味着生活具体、日常、物质的一面。所以，将小说说成是散文的艺术，并非显而易见之理；这个词定义着这一艺术的深刻意义。荷马并不去想，在无数次的肉搏之后，阿喀琉斯或埃阿斯的牙齿是否还完整无缺。相反，对于堂吉诃德和桑丘来说，牙齿却永远是一件烦心事，或者是牙疼，或者是牙没了。“桑丘，一定要知道，一颗钻石也不及一粒牙重要。”

但是，散文并非只是指生活的艰难或平凡的一面，它同时也指直到那时为止一直被人忽略的美：一些卑微的感情之美，比如桑丘对堂吉诃德的那种带有亲切感的友谊。堂吉诃德斥责桑丘饶舌放肆，指出在任何一部游侠小说中没有一个仆从敢用这样的语气与主人说话。当然没有：桑丘的友谊是塞万提斯对散文全新的美的发现

之一。桑丘说：“……一个小孩子也能让他在大中午相信是在黑夜：正因为他如此单纯，我爱他如自己的生命，他所有的奇特行为都不致让我离他而去。”

堂吉诃德之死因其散文化更令人感动，也就是说没有任何感情用事的一面。当时，他已经口述了他的遗嘱，然后，在整整三天里，他度过了生前的最后时光，身边都是些爱他的人。然而，“这并不妨碍外甥女吃饭，管家喝酒，桑丘还是那么好情绪。因为能继承一些东西是可以消除或缓解一个人死去的痛苦的”。

堂吉诃德向桑丘解释说，荷马和维吉尔并不将人物“依照原样本色描写，而是按他们应当成为的样子，昭示后代，作为德行的榜样”。而堂吉诃德绝非一个可以追随的榜样。小说的人物并不要求人们因他们的德行而敬仰他们。他们要求人们理解他们，这是大不相同的。史诗中的英雄总能获胜，或虽败也能将他们的伟大保持到生命最后一息。堂吉诃德败了。而且毫无伟大可言。因为，一切突然变得清晰：生活的本来面目就是一种失败。我们面对被称为生活的东西这一不可逆转的失败所能做的，就是试图去理解它。小说的艺术的存在理由正在于此。

“故事”的专制性

汤姆·琼斯是个弃儿。他住在奥尔华绥爵爷的乡村城堡里，爵爷保护他，教育他。年轻时，他爱上了索菲娅，邻居富家的女儿。当他的爱情公开时（第六部分结尾），他的敌人恶意中伤他，气愤之极的奥尔华绥将他逐出家门；于是他开始了长长的流浪生涯（这让人联想到“流浪汉小说”的结构：一个主角，“流浪汉”，经历一系列的奇遇，每次都遇上新的人物），只是到了最后（在第十七与十八部分），小说才回到主要的情节线索：在一连串令人惊讶的澄清之后，汤姆的出生之谜真相大白：他是奥尔华绥十分喜爱的、已经过世的姐姐的私生子；他胜利了，在小说的最后一章，娶了他喜欢的索菲娅。

当菲尔丁宣称他在小说形式上具有高度自由性的时候，他首先想到的，是拒绝将小说简化为被英国人称为“故事”的一系列行为、动作和话语的因果链接，这一因果链接号称能构成一部小说的意义与实质；他反对“故事”的这一绝对权威，尤其争取通过他自己的讨论

与思考的介入，换句话说，通过一些离题，将叙述“随时随地”中止的权利。然而，他本人也使用“故事”一词，仿佛它是确保一个结构的统一性、将首尾连接起来的惟一可能的基础。所以，他用婚姻这一皆大欢喜的结局，在喜庆的锣鼓声中结束了《汤姆·琼斯》（尽管可能是带着一丝隐秘、讽刺的微笑）。

从这一视角来看，约十五年之后面世的《项狄传》就可以被视为对“故事”的首次彻底、完全的罢免。假如说菲尔丁为了在长长的因果链接的走廊中不至于窒息，到处打开离题和插叙之窗，那么，斯特恩已完全摒弃了“故事”；他的小说，总体上只是不断增多的离题，一个由插叙组成的快乐的舞会，其统一性故意显得脆弱，滑稽的脆弱，只靠几个与众不同的人物来联缀，而他们那些微不足道的行为的无意义让人觉得好笑。

人们喜欢将斯特恩与二十世纪小说形式的那些伟大的革新家相比；这一点也不错，但斯特恩不是一个“被诅咒的诗人”；他是受到广大读者欢迎的；他那伟大的罢免“故事”的举动，他是微笑着，大笑着，开着玩笑完成的。而且没有人指责他难读和读不懂；假如他让有

些人感到不舒服，那是因为他的轻佻，他的轻浮，而且更多的是由于他所处理的题材令人难以接受的无意义。

那些指责他的这种无意义的人可谓选择了一个准确的词。但我们不要忘了菲尔丁是怎么说的：“我们在这里向读者提供的食粮不是别的，就是人性。”而伟大的戏剧性行为难道真的是理解“人性”的最好的钥匙？难道不正相反，它们反倒像是竖起的、隐藏生活本来面目的障碍？我们最大的问题之一难道不就是无意义？我们的命运难道不正是无意义？而如果是的话，这一命运究竟是我们的不幸还是我们的幸运？是对我们的侮辱，还是相反，是我们的解脱，我们的逃逸，我们的田园牧歌，我们的藏身之所？

这些问题都是令人意想不到和具有挑衅性的。正是《项狄传》的形式游戏使这些问题得以提出。在小说的艺术中，对存在的发现与对形式的改变是不可分割的。

追寻现时光

堂吉诃德已命在旦夕，然而，“这并不妨碍外甥女吃饭，管家喝酒，桑丘还是那么好情绪”。一时间，这

句话掀开了将生活的非诗性隐藏起来的帷幕。但假如有人想更近地去审视这种非诗性呢？更仔细？一分一秒地审视？桑丘的好情绪，是如何表现出来的？他饶舌吗？他跟那两位女性说话吗？说什么呢？他一直都呆在主人的床边吗？

叙述者，顾名思义，就是讲述已经发生过的、成为过去的事情的人。但每一个小事件，一旦成为过去，就失去了它具体的特征，成为剪影。叙述是一种回忆，也就是一种概括，一种简化，一种抽象。生活的真实面目，生活的非诗性，只存在于现时。但如何讲述已经过去的事件，还原它们已经失去的现时时光？小说的艺术找到了答案：在众多场景中表现过去。从本体论上来讲，场景就是现时，即使是用语法的过去式来讲述的：我们看得见它，听得到它；它在我们眼前展开，即时即地。

菲尔丁的读者在读他的书的时候，成了听众，一个才华出众的人以他讲述的东西使他们屏住呼吸。大约八十年之后的巴尔扎克则将他的读者变成了观众。他们注视一个屏幕（可以说是尚未诞生的电影银幕），巴尔扎克作为小说家的高明戏法让他们看见一系列场景，使他