

启蒙的冒险

——与诺贝尔文学奖得主君特·格拉斯对话

总 序

薛晓源

经过一年多的筹备和繁忙，终于坐下来为这套学术对话译丛写序言了，心里感慨万千。上个月好友从家乡来，谈及我目前所从事的工作，他非常惊讶我在这么好的中央学术机关呆着，不全心全意从事严肃的学术工作，而花大量的力气和时间从事译介和出版工作。

我略微思考一下，这样回答他的惊讶：出版界出版的国外的学术书很多，然而也很滥，很多在西方是昙花一现的书，在我们这里却被奉为圭臬，很多在西方影响深远的书，坊间却久久不见译本。我本人是个“书虫”，酷爱图书，很多朋友包括国外的出版社及其代理商，知道我的嗜好，经常寄书和发送图书信息，我在畅游书海之余，常为其他读者遗憾。

1999年夏季，浙江人民出版社的副总编辑黄育海和编辑李宁来京，得知我手中有那么多好书，就鼓动我精选一套丛书，浙江人民出版社愿意购置版权。面对他们的热情和敬业精神，我无法推辞。接下来便是紧张的选书工作，我们经过反复商榷，确定以下四条为选书标准：第

一，所遴选的著作必须是当代西方具有深远影响的主流作品；第二，作者必须是享有“世界”声誉的重要人物；第三，每本书是以某一学科为主，兼及其他学科，整套丛书是跨学科的；第四，最好是采用生动活泼的形式来展示各学科、各领域的大师对全球化时代政治、经济、文化的深刻洞见和超前性的预警。

前三条标准还便于操作，最后一条却是知易行难。经过反复思考和大量筛选，终于寻找到用“对话”形式去切入这四条严格的标准。“对话”这种形式在我国 20 世纪 80 年代末是非常盛行的，尤其是“对话”这个词语经常挂在人们嘴边，后来，渐渐式微了。现在这种文体和形式又引起人们的关注。而在西方历史上，对话体是最早出现的学术语体。希腊著名哲学家苏格拉底许多脍炙人口的言行，大多是他的学生柏拉图用对话体的形式记录下来的，柏拉图用生动的语言和传神的笔调录下了苏格拉底深邃的思想。用对话形式去解说深邃的思想，根据希腊文学家的考证，早在苏格拉底之前就盛行，这种追问真理的方式浸润已久，渗透到希腊语言中去了，“辩证法”在希腊语中意为“对话”或“谈话”。美国著名法学家哈罗德·伯尔曼在名著《法律与革命——西方法律传统的形成》中指出：“古希腊哲学家们将‘对话的艺术’（*dialectic*）作为推理的一种方法；的确如此，柏拉图将它视为他所称之为‘科学’的真理知识的惟一可靠的方法。”

由此可见，用对话的形式去追问重大的学术和社会问题，在西方有着悠久的历史传统。当代西方学术大师

对这种优良的传统有着很好的继承。尤其是进入 20 世纪 90 年代,卫星电视和英特网的普及,图像时代真正来临了,“对话”的程度、广度、速度、影响度超过以往任何一个时代,中央电视台的“对话”和“实话实说”节目影响巨大,现场直播往往是万人空巷。本丛书所选的四本书,其中三本书是电视记者采访大师的实录,尤其是记者采访诺贝尔文学奖得主君特·格拉斯,双方约定事先不做任何准备,现场直播,问者与答者针对各自感兴趣的重大问题即兴发挥,双方在电视观众面前共同经历一场智慧与解释的“冒险”。

有鉴于此,我是这样理解和评估“对话”这种言说和叙事方式的。第一,对话就如德国存在主义大师马丁·海德格尔所说的那样,是个体存在追问真理的一种方式,是真理的“催生婆”。第二,对话就是使对话双方真正置身于“互相面临、互相对峙”的语境中。第三,对话的本质就是对话双方的相互“诘难”,由简及难、由俗及雅,循序渐进,使真理敞现,使个体澄明。第四,对话最为实际的功能就是提供一条通往艰涩深邃思想宝藏的“林间小道”,借助于它不必再恐惧思想艰深的迷途,不必在歧路丛生的学术的十字路口徘徊不前。仅举两例说明:君特·格拉斯是享有世界声誉的小说家,是 1999 年诺贝尔文学奖获得者,被西方媒体誉为是“继托马斯·曼之后的又一位杰出的德国语言大师”。但是,他的许多作品往往是寓意晦涩,艰深难懂,使很多读者(包括我自己)每次都浅尝辄止,望而却步。哈贝马斯是当今西方最著名的哲学家,是法兰

克福学派最重要的代表人物，今年夏天来中国访问讲学，在北京和上海引起强烈轰动。但是阅读哈贝马斯的著作确是一件不容易的事情，郭官义先生在《〈认识与兴趣〉译者前言》中说：“哈贝马斯的理论著作晦涩难懂，这是他的读者公认的。这不仅仅因为他的论题极为广泛，他所使用的语言带有德国哲学传统语言的抽象性和深奥性，还因为他在论述时大量使用了自己独创的新词汇、术语和概念。”因此，英国社会学家彼得·威尔比把阅读哈贝马斯著作之艰难比作“奋力登山”。然而，通过“对话”形式去解读格拉斯、哈贝马斯作品和著作，是一条值得信赖的捷径，这也是我主编这套译丛的良好愿望。

经过艰难的选择，“当代西方学术对话译丛”第一辑择定四本：《后蒙的冒险——与诺贝尔文学奖得主君特·格拉斯对话》，《作为未来的过去——与著名哲学家哈贝马斯对话》，《自由与资本主义——与著名社会学家乌尔里希·贝克对话》，《思想的盛宴——与西方著名思想家伽达默尔等对话》。细心的读者马上就会发现这样的问题：为什么这套丛书第一辑所选著作均是德语世界的作品？在这里我要作一些说明：一是我个人比较偏爱德语思想和文化，其学术思想深邃性和前瞻性最具明显；二是其他语种的版权联系由于时间紧迫，再加上其他原因，未能及时到位。我想留下的缺憾只能由第二辑来补偿了。最后，再次感谢浙江人民出版社的大力支持以及各位译者的鼎力帮助。

译者序

君特·格拉斯，这位 1999 年诺贝尔文学奖的获得者，1959 年发表了小说《铁皮鼓》之后，在德国乃至世界文坛都引起了轰动。接着，他于 1962 年发表了《猫与鼠》，1965 年发表了《狗年月》。这三部作品被称为“但泽三部曲”。此后，格拉斯几乎每隔十年便有一部大作问世：《比目鱼》1977 年，《母鼠》1980 年，《辽阔的原野》1983 年。这些作品都打上了那个十年的烙印，反映了当时德国的现实状况。世纪之交，格拉斯又出版了新作《我的世纪》1999 年。这本书讲述了 19 世纪的故事，这些故事淋漓尽致地描述了 19 世纪的辉煌与恐怖。格拉斯的每部作品乃至所发表的谈话都会引起评论界的争议，挑起人们对他的敬意与拒绝，对他的作品乃至本人的批评接踵而至。他究竟是怎样的一个人呢，他的作品又是怎样的呢芽

德国不莱梅广播电台文学部主管哈罗·齐默尔曼自 1999 年 10 月至 1999 年 12 月对格拉斯进行了多次采访，这些采访曾在不莱梅广播电台以及德国电视一台播出，并在 1999 年以《启蒙的冒险》为题出版。齐默尔曼在前言中说，这些

采访没有导演的事先安排，而是大胆地共同进行一场观点的游戏，是“启蒙的冒险”。在坦诚的交谈中，格拉斯对其作品《铁皮鼓》、《狗年月》、《局部麻醉》、《蜗牛日记》、《比目鱼》、《母鼠》、《辽阔的原野》的写作背景、创作的过程、叙述手法等等一一作了介绍。他除了谈到他的作品外，还谈到作为画家、雕塑家、“公民”及“公开政治化”的格拉斯。

格拉斯是针对逝去的历史在写作，他通过写作去唤起被遗忘的历史，因为历史是无法忘掉的，它会追赶上我们，直至未来。“文学的本质是回忆”。在格拉斯著名的“但泽三部曲”中，他描写了德国 19 世纪 90 年代中期至 20 年代中期的历史与现实，对德国纳粹时期的历史进行反思。对在德国出现的“零起点”的口号进行驳斥。他的家乡但泽在他的作品中占据了重要地位，但泽这一主题从未完全离开过格拉斯，直到《铃蟾的叫喊》~~完世蒙的冒险~~完世蒙他都把但泽放在创作的中心。

格拉斯不仅在回忆过去，同时也在预示未来，他是用一种将来时的风格写作。在《局部麻醉》~~完世蒙~~中，他对在媒体的影响下出现的越来越多的事实的非事实化进行了描写，他在当时就已预见到了媒体带来的可怕影响，在媒体中一切都被扭曲了。在《母鼠》中，他对人类对自己生存基础的破坏，对基因研究、人类未来面临的问题、计算机的发展等问题都作了预先说明。而在《辽阔的原野》中，他回忆了德国历史上 1871 年 1 月 18 日的统一，描写了 1918 年的统一，并对德国的快速统一带来的危害进行了预测。

“恐怕这种不负责任的统一以托管的名义带来的危害比我所预料到的、比我预料到而写下的要多”。

童话、神话、传说，这些古老的文学题材也一直渗透到格拉斯的作品中。他大力开发这些古老题材的叙述可能。因为他认为，童话是如此“可怕地接近现实”，人们可以通过研究童话是在何种条件下，在什么地方形成的来研究人类的历史，例如“为什么人们穿过一座小米山就可以来到天国芽为什么是小米山，而不是土豆粥，从这儿人们就可以了解到人类的饮食史。

格拉斯是在继续叙述童话，而不是对它进行补充，在叙述时，他每次都不断变换童话的形式，更新它的形式。童话的特点之一就是可以不断地去重新讲述，而且每次讲述的都不同。他在《铁皮鼓》一书中就已经采用了童话的语气，在《信仰、希望、爱》这一章中涉及“水晶之夜”。这一章以“从前”开始，论述了题目中的三个信条，在论述中一直采用了童话的语气“从前”。不仅在形式上，而且在内容上也采用了童话的表现手法。《铁皮鼓》中的奥斯卡不愿长大而自我伤残，他一跤摔成了侏儒，并意外地获得了唱碎玻璃的本领。童话的题材在小说《比目鱼》与《母鼠》中尤为突出。在《比目鱼》中，格拉斯重述了《渔夫的故事》，从新石器时代一直叙述到 19 世纪 90 年代，为了如此庞大的叙述的需要，那就要一个不断以新的形象出现的比目鱼来讲述妇女社会地位的发展史、妇女对历史的贡献、而她们现在被历史遗忘以及人类的饮食史，在小说中，比目鱼最后拒绝为男人提供咨询，在女人法庭上，妇

女们与比目鱼对簿公堂，最后比目鱼坐在鱼缸里看着整个法庭吃比目鱼。在《母鼠》中，老鼠目睹了人类对整个世界的破坏，乃至人类的终结。当人类消亡后，老鼠成了唯一生存下来的物种，但它们又开始重复人类的错误行为。它们开始练习直立行走，开始铲除异己，后来它们成了新的物种，半人半鼠的“瓦特森·克瑞克斯”^①。人类基因研究的成果雪豹奴仆。在这本书中，“格林森林”这一线条一直贯穿全文，随着人类对森林的破坏，随着森林的消亡，童话也消亡了。在这个故事中，格林兄弟陪同联邦总理参观森林，人们用预先画好的森林作为背景，利用媒体的力量，从磁带里播放出鸟的叫声，这时出现了格林童话里的人物：亨塞尔与格莱特尔，小矮人与白雪公主，他们的森林旅馆受到了人类的破坏，他们起义了，然而他们斗不过技术的优势，他们被消灭了。随着后蒙对迷信的破除，又出现了新的迷信，那就是对“技术的迷信”。技术的发展，使人类已无法控制它们。人类已濒临终结的边缘。

人类的终结，并不是预言家所言的是上帝对人类惩罚的世界末日，而是人类一手造成的，不只是危险的核能对人类的毁灭，而是人类对自己生存基础的破坏。格拉斯的这一论点体现在《母鼠》中。人类应当自己掌握自己的命运，没有人把我们拉向地狱。格拉斯把童话与现实如此完美地结合起来，在栩栩如生的童话故事中向读者展示历史、揭示当代的问题、引导读者去发现隐藏在众多媒体中的真实、预示未来，其用意是借助文学的形式对读者进行启蒙。

格拉斯总是把真实与虚幻,把历史人物、虚幻的人物与现实生活中的人物混杂在一起。他作品中的人物没有死亡,他们一直生活在格拉斯的作品中。《铁皮鼓》中的侏儒奥斯卡在《母鼠》中 还 岁了,他一改鼓手的形象,做起了大规模的媒体生意。《比目鱼》中的女人们在《母鼠》中寻找她们的维内塔岛,一个没有男人统治的女人岛,然而她们的希望以一声巨响而破灭,“船的残骸四处漂散”,船上惟一幸存的是基因研究的产物,半人半鼠的“瓦特森·克瑞克斯”。

格拉斯总在他的“第四时间”里“跳来跳去”,即“过去、现在、未来”~~艾明斯和恩雷~~对他而言,过去、现在与未来已失去了界限,过去的历史是人们无法摆脱,无法忘却的,它会一直追随着我们,而在科学技术占绝对统治地位的今天又预示了我们的未来,未来的蓝图在现在就被规划出来了。他在加尔各答梦见了老冯塔纳与他妻子的绯闻,从而有了《辽阔的原野》中的冯提,他首先讲述冯提在柏林的街垒战,在这章的末尾,他又出现在冯提在星期一的游行中、在亚历山大广场的集会上,冯提是冯塔纳,冯提又不是冯塔纳。托管局的女头目在一次大型的庆祝活动上,化装成珍妮·特莱伯尔,冯塔纳作品中的人物雪在电梯里也出现了冯塔纳小说中的人物。《蜗牛日记》中的赫尔曼·奥托成了利希腾贝格与奥斯卡的混合体,在他身上集中了哲学家与作家,来自启蒙年代的、身材矮小的思想家利希腾贝格的“怀疑论”,他把蜗牛作为标本穿起来,对它们进行怀疑,格拉斯认为,人们不

得不去“思考”他所接受的客体，“直到它消失”，首先要找到“为什么这样的句子”，启蒙就是“思考已经思考过的东西，直到怀疑还是确信无疑的”。只有在怀疑中才能发现真理。《在特尔格特的聚会》就像一幅拼贴画，~~1927年~~与~~1928年~~被拼在了一起，~~1929年~~的“德国与文化与历史被连接起来，过去与当代作家的经验被积聚在一起”。在《母鼠》中的叙述者后来也不知道是自己梦见了老鼠，还是老鼠梦见了自己。在这部小说中一再出现“我梦见……”。在亦真亦幻、似梦非梦、荒诞的描写中他引导读者去发现真实。

格拉斯的小说是诗歌、散文与绘画的混合体。格拉斯最初以诗歌登上文坛，迄今为止发表了三部诗集《风信鸡的优点》~~1924年~~《三角轨道》~~1925年~~以及《追问》~~1926年~~。他首先在《蜗牛日记》中尝试性地采用了诗歌的形式，在《比目鱼》中，诗歌构成了小说重要的组成部分，在《母鼠》中继续采用了这种手法。《母鼠》中一首宏大的悲歌“我梦见，我不得不告别了”贯穿全文，在这首悲歌中再次回忆了那些给我们带来过乐趣，而且还可能给我们继续带来乐趣的东西；也向上帝与溪流，向我们自己创造的东西、向一切与人类有关的东西告别。读者阅读此书时，自始至终都感受到这首悲歌的氛围。

除了诗歌以外，格拉斯把绘画也融入了他的小说，或者说他在绘画中找到了要创作的题材，或者为自己的书设计封面：《铁皮鼓》是一个胸前挂着铁皮鼓的少年，《猫与鼠》是一只脖子上挂着十字勋章的猫，而他在为勃兰特

的选举奔忙之后,开始了蜗牛的绘画。在绘画中,他渐渐越过蜗牛而接近了比目鱼。

格拉斯不仅是诗人、叙述家、画家、雕塑家,他的一生还带有浓厚的政治色彩,“如果在这儿工作,那我就在一个带有政治色彩的、被政治造就的世界里工作,在一个政治造就的世界里当然意味着政治反应,尤其是用美学的手段作出反应”。他曾加入社民党,帮助维利·勃兰特撰写演讲稿,为他出谋划策,陪同他参加选举活动。在 1982 年德国面临政府更迭之际,他对可能出现的红绿联合政府提出了三点希望:新政府必须实现基本法的最后一条,即提出一部新宪法;必须使德国再次成为一个热情好客的国家;联邦国防军必须进行改革。格拉斯反对重新武装军队,主张统一的德国成为一个“文化民族”,赞成统一的欧洲,但首先要实现社会与文化领域中足够的平衡。“我的文章,我的语言以及我的人物形象都是在与德国现实的摩擦中形成的”。

格拉斯小说的叙述线条总是如此的复杂,他总在变换不同的视角、不同的角度来进行叙述。因此在这本“对话”中,他也对作品的叙述线条做了解释。然而,他并未在此解释自己的作品,因为他不愿意成为自己作品的阐释者。他要让读者自己去思考。他认为阅读是对读者的一种“苛求”,读者必须抽出时间。这本“对话”不仅对读者,而且对评论界对格拉斯作品的接受与理解,对了解德国的历史都有很大的帮助。

格拉斯在与哈罗·齐默尔曼的对话中谈到了他的几

乎所有作品，而且还提到了许多知名与不知名的来自世界各地的、来自不同时代的文学家、画家、哲学家、音乐家、政治家等等。他还谈到德国从古至今的历史、政治与社会状况。有很多东西对德国人来说是自然而然的，但对于中国读者来说却是很陌生的，格拉斯的语言不仅付诸笔端很难理解，就是在访谈中也并不容易理解，这是一种“格拉斯”的语言，这位“语言艺术家”不仅自己创造词汇，而且从词典上能查到的词也不一定是格拉斯的原意。此外，提问者哈罗·齐默尔曼的表达，比“格拉斯”还要“格拉斯”，再者译者并未看过格拉斯所有的作品，所有这些无疑给译者的翻译带来了很大的困难。但在翻译这本“对话”后，格拉斯的作品深深地吸引了译者，译者有一种强烈的愿望，一定要拜读格拉斯的作品。

在翻译本书时，译者正好在德国，因而对于有关德国历史、社会等方面的问题，可以向德国朋友请教，在此谨向这些朋友表示感谢。特别要感谢的是柏林大学的先生。因为译者水平与时间有限，难免有不足之处，欢迎大家批评指正。

一九四四年 八月于北京

前 言

谈到君特·格拉斯，人们头脑里就经常浮现出不久前的两幅画面：一位所谓的大批评家凭借新闻媒介破坏性的妄断，在公众面前中伤小说《辽阔的原野》。还有就是作家格拉斯在法兰克福的保罗教堂由于德国成为排外地点而表达自己的惭愧之情。两幅画面，两个理由，一个知识分子，这是一位在世界舆论关注下的知识分子，他是我们所处的时代最具争议性和最重要的人物之一。这两幅画面表现了环绕在作家格拉斯周围非同寻常的矛盾场中的某些东西。他是惟一一位赢得国际影响和尊重的德国作家，然而他在自己的国家，在某些文学评论人士的心目中，是一位不讨人喜欢的捣乱者。实际上，我们文化机器的某些圈子几乎只把君特·格拉斯视作一个重要的政治忏悔者。“文学艺术家格拉斯”一词在舆论主宰一切的文学评论的控制下，还几乎不曾出现。使君特·格拉斯在国际上，尤其是在美国和西班牙语地区成为德语文学的杰出代表的是他幽默、生动的笔触和精湛的写作技巧，对某些国内同时代的人——如果说还能激起他们兴趣的话

——还是一种额外的挑战。

君特·格拉斯在德国和全世界拥有数百万名的读者，他们的反应是多么的不同！国际格拉斯研究者的观点也是多么的迥异！人们只需看一下当代对格拉斯接受的深度和广度，就不难看出德国文学评论界多数人都采取按己所需的态度，各持异议！尽管有大量或长或短的采访，其中有确凿理由的对此书的诋毁，但迄今为止在德国缺少与这位兼作家、艺术家及政论家于一身的君特·格拉斯作反思性的公开讨论。对格拉斯的研究成果、评论的观点以及同格拉斯本人进行的，以及围绕格拉斯进行的辩论，难道就不应该回归到同他本人进行谈话吗？难道作为我们当今分析焦点的其毕生的巨著不该同他一起讨论吗？或者反过来说，他作为战后历史影子的文学该不该和他共同探讨呢？

本书试图通过坦诚的、真实的谈话，对这位德国作家身上的当今时代意义的平庸化以及扭曲提出异议。1985年 10月至 11月间在贝伦多夫进行的谈话，于 1985年由不莱梅广播电台及电视一台播出，这些谈话的进行没有事先的导演安排，而是在大胆地共同进行一场观点的游戏，是后蒙的冒险。

在下面的“对话”中大家会清楚地知道，对格拉斯作品及其影响作出怎样的解释是采访者问话的基调。

1985年 10月于德国

齐 格拉斯先生,您从事了 40 个春秋的艺术工作,您是作家、画家、雕塑家与插图作者。流年似水,在这 40 年里您在联邦德国的精神生活中留下了深深的印记。如果没有您,联邦德国的文化、政治与文学的光辉将大为减色。然而在文学领域,您在德国竟没有找到后继者。为什么会这样呢?

格 这下我可被问倒了。我不知道为什么我在德国会后继无人。也许我可以举两个与德国作家相反的例子来说明问题,这两个例子就是约翰·欧文^①与萨尔曼·鲁西迪。两人在散文和私下交谈中直言不讳:他们在青年时代曾经如痴如醉地阅读《铁皮鼓》与《狗年月》,读后大发感慨:作家就是应该如此贴近现实。两人都自称是我的学生,他们都写出了伟大的、具有独创性的作品。在德语文学界也有一些作家的风格类似于我,可惜他们仅仅是模仿者,他们照搬、甚至剽窃我的作品,缺乏创造性和个性。我不想在此提他们的名字,因为不值得这样做。然而,我的叙述方式不是在德国,而是在国外引起了共鸣,这当然使我感到欣慰。拉丁美洲作家与我也有共同点,因为这种对待现实的方式——即将整个幻想、童话乃至神话纳入到现实之中——适合拉美作家。与这些同行们促膝长谈之后,我发现,我们大家拥有共同的传统。这

^① 约翰·欧文 (John Irving), 美国小说家, 著有《加普心目中的世界》(《猿》) 和《新罕布什尔旅馆》(《猿》) 等。——译者注

可以追溯到流浪汉小说，追溯到西班牙与摩尔人^①伟大的叙述传统。这一点我们必须时刻牢记，因为流浪汉小说并非只来源于欧洲。如果我们仔细阅读塞万提斯的作品，注意其文学内在的暗示，那么我们会发现，他的创作得益于他的摩洛哥之行与他在摩洛哥的囚徒生活，他吸收了东方的叙述方式，并将其发扬光大。德国作家自然会从巴洛克时代的作家那儿获益，尽管有三十年战争^②，巴洛克作家还是了解了来自西班牙的新文学。格里美豪森^③不仅谙熟塞万提斯，而且还熟悉塞万提斯的前辈作家。塞万提斯熟识流浪汉这个人物，他笔下的流浪女尤斯蒂娜是流浪汉的变种。格里美豪森综合了流浪汉与流浪女的特征，塑造了流浪者“大胆妈妈”的形象。这就是欧洲文学史。欧洲文学一开始就致力于各民族文化的融合，后来由于我们的民族主义者坚决划清与各民族的界限，致使我们丢失了这种融合的传统。今天我们有创造了欧洲文化的良机。流浪汉小说正是欧洲文化的典范，它从一开始就打破了各民族文化的界限，栖居于各民族语言之中，具有各种变体，从这些变体中我们仍可以窥见

① 摩尔人，愿从8世纪从北非西部进入并统治伊比利亚半岛的柏柏尔人和阿拉伯人。——译者注

② 欧洲历史上第一次大规模的国际战争，以德意志为主要战场，发生在1618—1648年。这场战争使德国的社会经济遭到严重破坏，人民的生命财产蒙受巨大损失，同时进一步加剧了德国的政治分裂。——译者注

③ 格里美豪森（1674—1726），德国作家，著有流浪汉小说《痴儿历险记》（1703）与《骗子和流浪汉大胆妈妈》（1709）等。——译者注