

目 录

自序.....	7
谁道人生无再少	
——渐渐走近埃尔韦·巴赞.....	9
一颗不安定的灵魂	
——曾有过“中国缘分”的索莱尔斯.....	28
法国当代的契诃夫	
——罗杰·格勒埃散影.....	38
“老字号” NRF 与它的一位“掌柜”	
——记雅克·雷达.....	50
弄炸药而没有伤手的人	
——亨利·哥达尔教授及其他.....	64
与“魔鬼”签契约记	78
1. 我藏有一套“禁书”	78

2. 束之高阁，藏而不用·····	81
3. 流连于蓬皮杜文化中心的内外·····	84
4. 在文化中心结只“魔鬼”·····	87
5. 走出伊甸园·····	92
6. 随摩菲斯特出游·····	96

*

巴黎影院漫步（一）·····	99
巴黎影院漫步（二）·····	111
巴黎影院漫步（三）·····	122

*

“F. 20 丛书”小记·····	132
一个漫长的旅程	
——写在“F. 20 丛书”七十种全部	
竣工之际·····	138

*

编后记·····	150
----------	-----



在塞利
纳的故
居,右为
哥达尔
教授。



在 NPF 编辑部与其主编雅克·雷达。



与 10 / 18 丛书主编克里斯蒂安·布格瓦，左为金德全。



与索莱尔斯在巴黎一咖啡馆。



在巴赞的书房。



在罗杰·格勒尼埃的寓所，右为沈志明。



作者在塞纳河一桥畔。



作者在蓬皮杜文化中心前的咖啡馆。

七星文丛·序

季羨林

渭渠来信，要我为《七星文丛》写一篇序。写序是平常的事，渭渠的要求也没有什么特异之处。然而，这个要求来得却不是时候。

我最近接连读了几篇文章，不约而同地对写序一事大张挞伐。请人写序的人有罪了，出版有序言的书的出版社有罪了，连写序的人本身也有罪了。我是一个写序颇多的人，读了以后，心里实在不是滋味。但是，人家的话又不无道理。思忖之余，下定决心，改邪归正，回头是岸，从此再不写序。

就是在这个关键时刻，渭渠的信来了。

怎么办？

“臣之进退，实为狼狈。”

经过仔细地推敲考虑，我觉得，报刊上攻击写序的文章其核心问题是“名人”二字。作者想请名人为自己涂脂抹粉，出版者想以名人为幌子，利用“名人效应”为自己的出版物开拓市场，这些都是显而易见的。但是，这样的指摘却与《七星文丛》无论如何也挂不上钩。七位作者本身都已是名人，是学者而兼作家的名人。他们绝对用不着我这个“名人”为自己增光添彩，他们自己的光彩已经足够用了。他们是无所求于我的。

那么渭渠又为什么要我写一篇序呢？

诗云：“嘤其鸣矣，求其友声”。中国历代的文人学士都有同声相求，同气相应的传统。几个能谈得来的素心人，结成了有组织形式或者没有任何组织的小团体，“谈笑有鸿儒，往来无白丁”，见面时聊上几句，在俗务缠身中得到一些“心有灵犀一点通”的快乐。有益于己，无害于人，亦人世中一乐也。

我确实不知道，渭渠等七星是否是像我上面说的那个样子；但是，文章能结集在一起，成为一个“文丛”，其中必有缘故。中国人常说“翰墨因缘”，至少他们七个人是结成了这种翰墨缘的。不但不此也，他们七人在各自的专业领域内都闪出了光芒，收在“文丛”中的文章，不过是他们专业以外的余兴。但是，我相信，这些余兴也同样闪出了光芒。七星共闪，光芒更大，这是很自然的事，然而读者有福了。

这七星中，至少有五星可以说是我的朋友。这一点渭渠或许是知道的。就算是星吧，我已经年将届九旬，是一颗即将失掉光芒的老星。七少一老，我这一老没有能置身七星中；但是，七星的文章，不管是专业的，还是余兴的，我都或多或少地读过一些，我对他们的人格和文格是知道的。现在渭渠让我同他结成翰墨因缘，对于我来说，这是莫大的幸福。言念及此，我在上面提到的关于写序的一些思想障碍一扫而空。我下定决心不想写的序，也决不是现在的序。于是我立即毁掉我刚刚立下的回头是岸的誓言，写了这一篇序。

至于《七星文丛》中的文章，原文具在，再要我来解释介绍，反会成为蛇足。我就此打住了。

1999. 12. 28

自序

我是外文系出身的，长期摆弄的是外国文化，可以说一辈子都是在桥上讨生活。

桥上观两岸风景的好去处，桥本身也是热闹熙攘的好景点，近几十年来，华夏大地上哪一场风风雨雨没有在桥上留下几许掠影？世界文化哪一种景观没有在这里展示自己的丰采？

在桥上，虽然经常有悬空之感，也经常遇风雨的吹打，但自有眼界开阔、感受纷呈的逸致，我摆弄这、摆弄那，忙忙碌碌，不意桥下的流水无声地流走了岁月，时至今日六十五，不由得也在桥上叹了一声：“逝者如斯夫”。

米拉波桥在何处？在巴黎塞纳河上，由于法国二十世纪第一位大诗人阿波利奈尔曾在他不朽的诗篇里反复咏唱：“米拉波桥下塞纳河水流”，因而更闻名遐迩，这一诗句也成为了法国人形容时光流逝的最富于诗情画意的比喻。

我借用法兰西才人的诗情，并非要附庸风雅，仅仅是因为这集子中的文章都与我的巴黎生活以及我桥上营生的内容有关。

事实上，我在此之前的三个散文随笔集《巴黎对话录》、《巴黎散记》、《巴黎名士印象记》，都是以巴黎生活为内容的。巴黎，我只去过两次，而且，因为都是得法方的邀请而去的，每次的时间也就不太长。短短不到半年的访问，出了三四个集子，我简直就是

在挤柠檬！巴黎这个柠檬啊，你实在是太丰满了，你的汁液实在是太甘美了，令我难以自禁，贪得无厌！

巴黎是否尚有我意犹未尽、梦往神游的去处？那就是拉雪兹神甫公墓。那里聚居着不知多少高雅的灵魂，也许要算我在巴黎时去得最多的一个地方……

1999年元月

谁道人生无再少

——渐渐走近埃尔韦·巴赞

1

我走近巴赞，渐渐的，花了将近十年的时光。

为什么1981年我第一次到巴黎进行学术访问时，没有去见巴赞，而直到1988年第二次访问时才与他谋面？

1981年的那次访问，我在各方面都受到法国外交部文化司的特殊优待，在学术上，除给了我一张自由出入卢浮宫进行参观的“绿卡”外，还根据我所提出的名单，安排了我与文化界名人的会见，正是在他们的安排与协助下，我见到了当时法国文学界为数甚多的名家，尤瑟纳尔、西蒙娜·德·波伏瓦、娜塔丽·萨洛特、阿兰·罗伯-葛利叶、米歇尔·布托、艾玛吕埃勒·洛布莱斯、皮埃尔·瑟盖斯、法朗士瓦·莫里亚克、皮埃尔·加斯卡尔，等等。因此，我曾对他们之中有的人笑称，我是来到了巴黎文化的奥林匹斯山上，见到了山上几乎所有的“神”。

这显然是一种玩笑性的夸张表述，“神”，当然不全，在这个名单中，熟悉法国当代文学的人士很容易就会发现，至少有一个大“神”赫然不在，那就是埃尔韦·巴赞，他当时是举世闻名的龚古尔学院的主席，已经是著作等身，声誉正隆，在法国文坛上享有很

高的地位，是法国文化部里文学工作部门的负责人，是作家工会的主席，曾获得苏联颁发的列宁文学勋章……这一切我明明是知道的，但我提出的名单中，却偏偏没有他。至于其他的“神”，玛格丽特·杜拉斯、米歇尔·图尔尼埃以及莫狄亚诺，我之所以没有见到，则不是因为我的名单中没有他们，而是因为他们当时有的在外国，有的行踪不定，如天马行空。

人的生活行为与社会行为中，总会有一些非理性的、难以理解的意念在作祟，有些决断当时怎么作出的？是出于一些微不足道的细小缘由，甚至是靠扔零币或近乎扔零币的方式来做出的？这种情况也不乏其例……在走近巴赞的问题上，我以上的迟疑虽然没有那么出于非理性的或荒唐的原因，但今天看来，理由显然是说不通的，至少是不够充足、不够明智，不过，这不充足的、不明智的理由，当时在我身上却又带有几分必然性。

我认识巴赞，最初是从法国辞书上开始的。就像少年时有读汉语字典的习惯一样，我进入自己这个业务行当以后，就有了经常读法国辞书的习惯，从那上面可以得到很多知识，也可以认识很多面孔。法国当代文学辞书上巴赞的头像，几乎没有一张叫人有亲切感的，我应该怎么形容呢？记得在果戈理的一部小说中，有这样一段对人物相貌的描写：“世上有许多这样的脸，造化在捏造他们的时候，不曾多下功夫推敲琢磨，也不曾动用任何细巧的工具，譬如锉刀啦、小钻子啦，以及诸如此类的其他东西，却只顾大刀阔斧地砍下去：一斧头就是一个鼻子，再一个斧头就是两片嘴唇，用大号钻头凿两下，一双眼睛就挖出来了，也不刨刨光洁就把他们送到世上来。”

很对不起巴赞在天的亡灵，过去，每当我从书上见到您的头像时，总情不自禁想起果戈理的这段描写。

他的头大过于一般人，棱角分明，近乎方形，额头宽阔平齐，颧骨高耸，整个下颔与下巴几乎成一条横线，宽幅而薄薄的嘴唇则

像一把弯曲的刀片，眼光咄咄逼人，头上一层修短的薄发从中央向周围披开，就向中世纪的教士……这似乎是一个粗犷、野悍、坚硬、严峻、犀利的形象，他给你一种逼促感、压迫感，既然你已经有此感觉了，你又何必再走近他？以貌识人的误区，谁都可能陷入！

再就是对他代表作的先入之见了。他的代表作无疑要算是《毒蛇在握》。我第一次访问巴黎时，并没有读过这部著名的小说，但我知道它，读过有关它的介绍与评论，这是一本以家庭生活为题材的书，中心内容是一对母子的矛盾与冲突，矛盾冲突是如此深刻、激烈、惨厉，作者甚至把母子关系形象化为一个少年人手中攥着一条可怕的毒蛇，双方进行你死我活的拼斗，要么是毒蛇咬死人，要么是人把毒蛇攥死在手中。《毒蛇在握》书名即由此而来。世上的母子人伦关系中，冷酷、惨烈的事件虽然并非少见，但达到如此可怕程度的实在不多。我大概是因为读雨果式的人伦亲情描写读多了一点，所以总觉得巴赞的这本书“有些过分”，“叫人受不了”，甚至有意识地不去读它，于是，也就没有什么热情去拜访巴赞了。

还有一点，我今天是不应加以文饰讳言的，那就是因为巴赞是列宁文学奖的获得者。说实话，我当时与现在都无意于对这个奖有所不敬或有所非议，我只是觉得这个奖的阵营性、党派性太强，其纯粹的意识形态标准几乎是压倒一切的。它实际是对某一倾向的作家所给予的政治奖赏，它更主要地是政治思想意识领域里的事，是宣教领域里的事，事实上，凡得过此奖者，除了有一个官方荣誉的耀眼光环外，其作品并不见得一定在世界范围里赢得了广大的读者，更谈不上会传世不朽了。而且，1981年，我正是在文艺理论上“揭竿而起”，致力于批驳日丹诺夫论断与苏式意识形态模式后不久，自己虽然不敢以什么理论批评家自命，但作为一个放了第一炮的“肇事者”，还是想保持自己在立论上、原则上的一致性与连续性的。

这就是我现在所能说清楚的当时迟疑的全部原因。是“原因”，而不是“理由”。本来，人与人的相识，如果不是由于在时间与空

间上有了一个偶然巧合点，那就往往是由于某种需要的驱使，除此之外，就只可能是精神的契合与投缘了。

2

精神上的契合点迟迟来到。

那是在那次访问最后一个多月的时候，我搬到北站附近一条街道上去住，有位朋友在那里帮忙找到了一套空房子，各个方面都很方便，只是那一条街比较古旧，住处周围都是拥挤成堆的灰色、黑色、旧黄色的房屋。几乎没有什么树木，于是，我在巴黎也产生了对绿的饥渴。为了缓解这种饥渴，我只要有时间，就乘地铁到拉雪兹神甫公墓去，要不然就到亚历山大桥附近的塞纳河岸去，那都是树木成阴、沁人心脾的所在。正是在我每天需要费点力气才能寻觅到绿意的这段时期，巴赞的新小说《绿色教会》正好出版，书店里、市场上、图书馆里到处都有。它封面上密林丛藪的墨绿色，当时就给我以阴凉清新之感，而打开书来，他那郁郁葱葱的第一章，他全书中那森林野趣，那种绿色拜物教，都深深地打动了。

小说的题材独特而又简单：一个村镇的居民发现一个来历不明的青年人在森林里过着原始的生活，他舍弃社会、脱离人群，遁入了孤独与林莽，坚决拒绝透露他的身世与姓名，坚决拒绝人们使他回到现代社会中来的种种帮助和努力，并对社会中一切既定的规范、条文、法律、约定俗成的习惯与思想方式抱有极大的反感与蔑视，采取绝然对立的态度，最后，他又自由而去，不知所终。

故事简单，情节平淡，但主人公所有的一切都构成一个个悬念；流畅圆熟的叙述技巧，又把事件过程表现得很真切生动，整个作品颇为引人入胜。而作者所表述的作为一个思想家对现代工业物质文明的深刻忧虑、向大自然复归的热烈情怀、逆鲁滨逊的精神倾向、对绿色理想的执着追求、对绿色教会的殉道热情，更使作品具有了

深刻的哲理内涵与文明史的丰富底蕴，这种具有浓厚的田园情趣与清新风格的

作品很对我的胃口，特别是它深深地触动了我内心深处绿的情结，从青年时代起，我就梦想自己的住处有一点空间能栽上几棵树，如今，不仅梦想彻底破灭，而且一年四季也逃不出钢筋混凝土的笼子……

《绿色教会》使我在精神上一下子就走近了巴赞，我开始后悔我的迟疑，我想去见他，但当时已晚，我的访问不久就要到期了。

这一耽误就是八年之久，不过，这八年并没有白过。我回国后，不久就把《绿色教会》列入了“法国二十世纪文学丛书”的计划，还特别约请了一位文笔好的同志来翻译。为了使这位在当代法国文学中举足轻重的作家在我主编的这套丛书中占据应有的地位，我不能不再多列入他的一部作品，于是，我又不得不面对本来令我敬而远之的《毒蛇在握》了。

百闻不如一读。事实上《毒蛇在握》远不如我原来想象的那样“可怕”，至少不如左拉的《土地》中布托父子关系那样可怕，也不见得就比哈姆雷特母子关系更为冷酷、深刻、不可调和。一个十几岁的少年与生母的对立，不牵扯到哈姆雷特式的生死攸关问题，不牵扯布托父子式的财产利益上的严重冲突，能酷烈到哪里去？能残忍到什么程度呢？不过是情绪上、个性上的对立而已，这个少年对母亲的怨恨、憎恶，一是因为太受那个专横、粗暴、刁钻、吝啬的母亲大人的压抑而生，二是因为渴望得到母爱但却未能得到，甚至眼见母爱他移而生，而他这种怨恨憎恶的积累、恶化与变本加厉，又完全是来自日常生活中那些琐碎的小事，并在不见波澜起伏的平静生活之流中进行，巴赞把这一切描写得既细致真切又具有心理深度，充分显示出了一个大作家的才能与风范。

这部作品带有一定程度的自传色彩，但它无疑在文学画廊中提供了一个独特而又带典型意义的人性标本，如果说在西方文学中存

在着“思母忌父”的“俄狄浦斯情结”传统，那么，同时存在一个对应的“俄瑞斯忒斯现象”，并且，也拥有一些经典性的名著，从埃斯库罗斯的《阿伽门农三部曲》、莎士比亚的《哈姆雷特》、劳伦斯的《美妇人》，到萨特的《苍蝇》。巴赞的《毒蛇在握》以其充分的典型化描写，显然大大丰富了这个系列，而且，与古希腊悲剧、莎士比亚悲剧以及萨特哲理剧中同一题材不同的是，这里的母子冲突毫不涉及属于历史社会范畴的家庭血海深仇与地位权益冲突，而完全是个性化的、心理性的，这种内倾性使它带有了劳伦斯《美妇人》的那种典型的现代特色，而又比《美妇人》更充实、更丰富、更细致、更深刻，说它是俄瑞斯忒斯系列的现代经典之作又何尝不可，这样的作品怎能不列入“法国二十世纪文学丛书”呢？

这本书，我约请了北大的一个老同学译出，它在我第二次访问巴黎的前夕作为“法国二十世纪文学丛书”第二批书中的一种出版了。当然，我没有例外地也写了一篇序言，讲了我对巴赞的理解。至此，我凭自己这点有限的“脚力”，总算走近了巴赞，1988年我再次访法时会见了，在某种意义上只是我全部行程的最后一个句号，一个色彩丰富的句号。

3

1988年，我受到法国国家人文科研中心的邀请，赴法作为期一个月的学术访问，与前次访问一样，时间虽短，但东道主为我提供的条件却很优厚，其中之一就是热情安排我与文化界人士的会见。这次，我主要的目标就是巴赞与图尔尼埃了。

约会的日期很快就由东道主安排好了，更准确地说，是巴赞先生很爽快地就答应了接受访问，他住在鲁昂，我得到鲁昂去一趟。

鲁昂离巴黎不算远，只需坐两个小时的火车就到。这是一个有丰富历史内容的城市，中世纪法国民族英雄圣女贞德就是在这里英勇就义的，十九世纪小说家福楼拜的故居也在这里，熟悉著名小说

《包法利夫人》的读者一定都会知道，那位女主人公就经常不辞辛劳往鲁昂跑，去会见她的情人。……即使没有巴赞在那里，鲁昂也是太值得去一游的。老友沈志明长期旅居巴黎，不仅是巴黎通，而且是法国通，他的友情实令我感动，这次又是他陪同我去鲁昂，充当向导。

根据巴赞的约定，我们于6月14日的下午二时在鲁昂车站与他见面，他驾车来接我们去他家。他住在市郊的乡间。我与志明君提前到了鲁昂，先在城里畅游了一番，观光了圣女贞德就义的故址，参观了福楼拜的祖传故居……然后，按约定时间提前了一刻钟来到鲁昂车站，等候巴赞。

外省城市毕竟是外省，不如巴黎街上那样车水马龙，即使在鲁昂的车站前，来往汽车也不多，站在门前老远就可以看见稀疏的车辆一一驶过，你可以根据车型与新旧体面的程度，相当准确地判断是否是巴赞驾来的轿车。过尽“千车”皆不是。忽然，一辆破破旧旧的蓝色轿车没有引起我们的注意，悄然在车站前的小广场边停下，从那里面出来一位身材高大的老年人，朝车站门前走来，嗨，那不就是巴赞先生吗！我没有想到他的轿车是那样老式，那样不像样子，它驶过来的时候，我几乎没有正眼瞧它一眼……能怪我们没有及早看出巴赞吗？只能怪巴赞推翻了中国“座车的型号与派头是级别高低、身份贵贱的标志”这条“定律”。

他穿着极为随便，一件蓝色的旧羊毛衫，一条蓝布裤子，就像他那辆车一样毫不起眼。他显然比过去发福了，头部与脸面的线条反而因此变得柔和多了，没有书上头像的那股桀骜不驯的悍气。我们互相招呼问好，他平易随和，使人很感亲切。特别是在他的车里，还有一个三四岁的小男孩，活泼可爱，使会见的气氛更为轻松欢快，我当时猜想，这大概是他的孙子或是外孙，在家里一定是调皮烦人，所以，巴赞先生顺便把他带出来兜兜风。

我们没有多久就驶出了鲁昂城。到了郊外，巴赞先生把车开得更快，有那么一点年轻人的猛劲，这年，他该是七十七岁了吧，但他并无老态，动作稳健、灵活，反应敏捷，只是他那份沉稳安详的气度神情显示出漫长年月厚重的积淀与凝练。

鲁昂的郊外并不郁郁葱葱，周围的土质近乎红褐色，这大概是树木不繁茂的原因。巴赞先生的住处是在一片高地上，从车窗望去，没有浓阴挡住视线，可以看见远处下方比较密集的房屋。在这片高地上，沿着公路则零星散落着一幢幢新建的漂亮房子，看来，这似乎是一个新开辟的别墅区，“我的夫人是在鲁昂工作”，这大概是巴赞先生就近居住在这片新区的原因？

果然，一下车，我看见的是一幢几乎崭新的平房。它占地面积相当大，凸现在一大片修整得很好的平地上，周围只有花草，没有大树浓阴，在晴空的映照下格外耀眼。出来迎接的是一个不到三十岁的少妇，她鲜丽得像一朵玫瑰，虽然只穿了一身家常的衣裙。我又猜想，这大概是巴赞先生的女儿，或者是他的儿媳妇吧？

寓所内，宽敞亮堂，不像巴黎建筑那样古雅幽深，仅客厅就有好几扇大的落地窗，与屋后的花园之间几乎就像是不存在任何墙壁的间隔，客厅里的色彩柔和雅致，家具与陈设疏朗而线条明快，毫无文化人家里常见的那种繁复式的古色古香，完全是……嗯，现代风格的，像是一个美术家或建筑家寓所里颇有现代韵味的厅堂，整齐洁净，一尘不染，处处光亮可鉴。看来，这幢房子里肯定有一个非常能干而又品位高的主妇。

客厅里的装饰并不多，特别引起我注意的是一个不太大的来自中国的铜奖杯，上面刻着“敬赠法兰西大律师，仁施中外”的题词，另有一个银制的大盆，上面的题词则是：“致巴赞先生，山不在高有仙则名”，题词下有一段说明文字：“为上海慈善界仗义出庭，向法界会审公廨濛请愿，特制此盘相赠，藉表谢忱”。署名的有孤儿院、贫儿院、医院、妇孺院等十七个单位，标明的时间是：“中

华民国八年”，地点是“江湾”。

银盆很有分量，据巴赞先生说约有五百两。两件纪念品放在客厅的显著位置，足见巴赞先生的重视。我过去在法国当代文学辞书上，看到过提及巴赞早年经历的记载，说他的父母曾到过中国，而他本人的童年生活则颇受这次家庭迁移的影响，我想这两件纪念品大概就是他父亲在中国工作时所得到的。

本来，外国文化名人与中国的渊源与关系，是近些年来国内搞比较文学行当或吃“桥”这碗饭的人最不可放过的题材，但我却有意避免就他父母的经历提出任何问题，甚至小心翼翼地远离这个领域。我知道，《毒蛇在握》是一部自传性的小说，与他的童年生活有关，而在这部小说的续篇《衰亡》中，巴赞又进一步揭示了《毒蛇在握》中的少年主人公之所以怨恨其母，其中一个重要原因是母爱他移到了其弟玛塞尔身上，而玛塞尔则是母亲与其他男人的私生子。我不知道这两部小说中哪些部分是自传性的，哪些是虚构性的，我觉得这是一个敏感的领域，最有教养的方式是不去涉足。因此，甚至在来鲁昂会见巴赞之前，我就已经打定主意避免接近与《毒蛇在握》有关的问题。于是，面对这两个来自中国的纪念品，我只是称赞说它们实在是太珍贵了，而没有提出任何问题，何况我们还没有坐定呢，要从主人的父母家事开始岂不冒失荒唐？这就是时至今日我说不清这两件纪念品的来龙去脉的原因。

我们在门口见到的那位少妇很快就端来威士忌酒与冰块，那个小男孩则紧依她不舍。巴赞先生向我们作了介绍，他的介绍使我大感意外，原来，少妇是他的夫人，小男孩则是他最小的儿子，他还介绍了坐在客厅落地窗外台阶上晒太阳的一对老年夫妇，说是他夫人的父母。在我的印象里，他们都很体面，但显得很衰老，不过，据巴赞先生说，他们的年龄并不算太大，比他自己还小十来岁……接着，他主动就他的“家庭”补充了几句，语气中颇为自豪：“我已经将近八十岁，我的大儿子是五十二岁，最小的儿子三岁，我的

家族都很长寿，今年去世的几个亲戚都在一百岁左右，所以，我还有很多时间，我还可以做很多事。”

这时，我们虽然还没有完全落座，没有开始实质性的交谈，我却猛然产生了一种“质变感”：我已经真正走近了埃尔韦·巴赞。

4

谈话正式开始，我首先向他表示敬意，称他为“法国二十世纪现实主义文学中一位举足轻重的大作家”，告诉他，在“法国二十世纪文学丛书”中，他的代表作已经占有了两个“席位”。我把他归入现实主义传统，自信不会有什么问题。虽然他写过一些诗，但文学创作的成就主要在小说方面，而他数量较多的小说，均取材于现实社会题材，在风格与艺术表现方法上，则可以说几乎完全是传统的、写实的，偶尔，他在小说里也用一点现代的手法，如在《毒蛇在握》与《绿色教会》中，都多少有点意识流方法的运用，但要和乔伊斯与普鲁斯特相比，简直可以说是微不足道，当然，他观察世界与观察人的方法与角度，不可能与二十世纪的新思潮无关，他的《毒蛇在握》就相当明显地打上了弗洛伊德精神分析学的烙印。因此，我把他归入现代现实主义的范畴，也就是具有不同程度现代性的写实作家的范畴。

我的话与其说是为了表明我有什么观点与评价，不如说纯粹是为了引起巴赞先生的话头。

巴赞先生开始侃侃而谈。他首先接着我上面的话题说，现实主义其实就是自然主义，但两者也有所不同，自然主义的描写更精确，指定性更明确，不过由此就有可能流于脸谱化，如果把一个农民阶层的特点都集中在一个农民身上，这就难免会脸谱化，“太像农民了”，左拉就是如此。嗯，他指的大概是左拉的长篇小说《土地》，在这部小说里，有农民阶级中的各阶层人物：地主、富农、中农、贫农与雇农，等等，他们身上的阶级性特点无不典型而集中，而他

自己，埃尔韦·巴赞，则是“巴尔扎克加福楼拜”。

这是他给自己的定位定格，我觉得他的这个自我评价应该说不讲客气的。“巴尔扎克加福楼拜”，好家伙！也许，他这不仅是同意了我的说法，而且，还是对我的说法的某种修正与补充，对此我完全可以理解。在中国，由于恩格斯论断的影响，巴尔扎克一直被奉为现实主义的典范，其实他具有相当浓厚的浪漫主义的色彩，而在法国，批评家则认为，真正的现实主义是从福楼拜开始的，在巴赞先生的话里，至少他认为自己是综合此二人之长。

接着，他谈到自己的文学经历。他原本是记者出身的，先当儿童杂志的记者，再当日报的记者与文学评论栏目的编辑，后来又受联合国卫生组织的委派当国际记者，到过许多国家与地区，有瘟疫流行的地方，爆发了什么事件的地方，打官司的地方，他都去。再后来，又去编文学刊物。他在文化领域里的这些经验，对他文学创作显然是很有用的，但也许更有用的是他没有提到的精神历程与更广泛的社会阅历。他出身于一个富裕的资产者家庭，家族的上辈中还出了一个法兰西院士，他却放弃家庭给他准备好了的优越条件与地位，独自出来闯荡，他在巴黎大学得过学位，还当过雇员、商务帮办甚至侍者、随从，这种叛逆性的精神与高尔基式的阅历，正如他自己所说，“我像一个背着自己房子的流浪者，到处为家”，显然造就了他作为作家的丰厚底蕴。

说起他的文学创作，他说，他最初是写诗的，并且一直不断有诗集问世，已出版的有四个，第五个也即将出版，他特别指出他生平中的第一次文学奖是以诗集获得的。不过，说实话，在我的印象里，诗歌可是他的弱项，记得在有本书里见过，他当初写诗的时候，诗坛的泰斗保尔·瓦莱里还曾奉劝他不要继续作此尝试。显然，他后来根本没有理睬瓦莱里的意见。本来嘛，谁都有权我行我素，契

诃夫不是也说过，大狗小狗都可以叫吗？而且，事过几十年，时至1988年，他还在这两个中国人的面前，似乎又回敬了瓦莱里和他那著名的诗派一掌。他这样说：“我的诗歌创作丝毫没有受象征主义的影响，我的诗歌完全是为自己写的。”在象征主义在诗坛占压倒优势的时代，巴赞的这种“我自岿然不动”的气派，不是颇有点像书上他那桀骜不驯的头像了吗？

小说是巴赞的强项，他可讲的话就多了，“我的小说创作分为两大类，一类是家庭社会类，一类是政治社会类，前一类作品所占的比例较大，因为这半个世纪以来，家庭关系在迅速发展的社会环境中有了很大的变化，新的家庭问题不断出现：妇女地位问题，两性关系问题，性平等问题，男性形象问题，男子地位问题，家长制的蜕化问题等等”。如果我没有理解错的话，巴赞先生的几部较著名的小说，如自传性的《毒蛇在握》及其续篇《衰亡》、写女性自强自立的《站起来，往前走》、写变态人伦关系的《我敢爱谁呢》、写父子关系的《以儿子的名义》等等，当属他所说的此一类。在我看来，这些作品要算是巴赞的主要文学成就，它们不仅反映了现代社会的家庭现实，而且，有现代心理学作为其观察、分析与描写的依据与参照，这是巴尔扎克与福楼拜所没有的，这要算是巴赞作为现代现实主义大作家的意义所在了。

至于第二类：政治社会题材的作品，他说：“我写这类作品往往与报纸有关，有的文章或报道引起我的注意，给我启示，促使我去思考，这样就产生了写作的意图。”我想，他的这类作品应该包括写教养院、疯人院的《头碰墙壁》、写社会犯罪问题的《火上加油》吧，当然还有《绿色教会》。

我没有想到，巴赞先生表示了一点异议：“《绿色教会》不属于此类。”我当然不能当面较真，但我觉得《绿色教会》提出了人类现代文明与绿色理想这样一个巨大的社会问题，而且，艺术描写也相当动人，也许要算是他第二类作品中的主要代表作之一了。我认为，这部作品在思想上，当属卢梭主义、自然崇拜的传统，我把

它与图尔尼埃的《礼拜五与太平洋上的虚无缥缈境》以及勒·克莱齐奥的《诉讼档案》视为二十世纪下半叶法国一股强劲的逆西方当代物质主义文明、崇尚再返大自然的思潮，我曾称之为“卢梭主义在当代的又一次跃动”，我讲了讲自己的理解，巴赞先生表示了一定程度的赞同。他说：“我这部作品与卢梭的思想的确有点接近，但我并没有明确遵循卢梭的意图，我的书主要是反映现实。有一个时期，在法国存在一个回到大自然、回到荒野的潮流，有三千人左右脱离社会人群，过隐居生活。不过，我的结论是：一个现代人不可能在原始森林里生存下去，不可能脱离人群。”至于书是如何写的，他说：“我从报纸上读到了仅十行字的一则报道，说有一个人在原始森林里独自生活了十年，这则报道引起了我的思考：这个人的上帝是什么？是大自然。这样一个人的价值是什么？他的存在意义是什么？于是，我就动手写这本书，只用了短短的几个月。”

5

巴赞先生是一个无需你提问的交谈者，他非常乐于介绍自己，表述自己。他主动地由一个方面转向另一个方面，陆陆续续围绕他的文学创作谈了一些问题。

关于他的思想倾向：“我仍是一个社会主义者，因此，我强调写作要介入，要有益于现实，要有用。”对此，我深信不疑。法国是一个知识分子左倾的著名国度，本世纪从这里产生了一大批信仰社会主义、与共产党同路同步的国际大文化人，正像英国的牛津、剑桥培养出了一批进入军情六处而为KGB效力的国际大间谍一样。……只不过，从匈牙利事件以后，法国著名的左派大文化人纷纷转向，已“溃不成阵营”，至今巴赞先生宣称自己“仍是”，在我听来，他颇有“硕果仅存”之慨，怪不得他后来补充说：“苏联快出我的全集了。”

关于他的写作态度与奋斗精神：“为艺术而艺术的东西，与我格格不入”，“除了诗集外，我写了十七本小说”，“我在创作中不怕失败，我忠于伽弗洛什的原则：我跌倒了，就再爬起来”，“我最初写诗的时候，瓦莱里对我很严格，把我写的东西改得很厉害，批评得很厉害，后来我去写小说，写《毒蛇在握》，只是为了自我解脱，以为只会发行五百册，没想到大获成功，至今在全世界已销了六百万册。”他所引证的伽弗洛什是雨果的《悲惨世界》中人民起义、街垒战场上的流浪孩小英雄，他英勇无畏、机灵、乐观，总是在战火硝烟中高唱着诙谐的歌曲前进，最后壮烈牺牲。以伽弗洛什的革命豪情来比喻自己在文学创作中的“上下求索”者，我在法国作家中只碰到过巴赞先生这一位。

关于他的风格与艺术方法，他说：“有人说我写出来的不是精确的真实，我认为作家应该只是近似的真实，这种近似的真实更高于实际的真实”，“在具体的描写上，我们与巴尔扎克已经是不同了。巴尔扎克是现实情况的‘总管’，他什么都要加以描写，但是到了二十世纪，电影与电视只用几秒钟的镜头，就相当于巴尔扎克几十页的描写，各种视听艺术已经使罗列性的描写减少到了最小的程度。因此，我的描写不是罗列现实的，而主要是要表现人的内心世界与心理活动”，“十九世纪的现实主义文学，很注意故事要有始有终，事件过程是完整的，而我们今天，则不再追求全部过程、全部情况的描写，而主要只是把现实的某种变化点出来”。在我看来，巴赞先生虽然谈得很简单，却道出了二十世纪现实主义在艺术上的一两个很值得注意的特点，比起我们在国内常见到的那些谈二十世纪文学中“后现代主义”的宏文大论，倒要实实在在一些。

话题的机会往往转瞬即逝，既然已经到“边界”上了，我赶快提出了对法国二十世纪文学的评估问题。巴赞先生主要是活动在第二次世界大战之后，这样，谈话就势必主要落在对这个时期法国文学中最大的一股新潮流、最大的一次新文学实验——新小说派的头

上。巴赞先生把新小说派仅仅视为一个纯技术性的流派，把新小说派的兴起仅仅归之于技术性的“冲动”：“法国战后的地位大为下降，自然科学如物理、天文学、化学、生物学等都有巨大的发展，相形之下，文学就显得变化较少，发展滞后，于是在这个领域里，就产生了一种要标新立异，一种要更新文学技术、追求新文学技术的潮流。”接着，他马上就说出了强烈的不满：“文学需要有先锋派，但先锋派需要有理智”，“新小说派能否留下一些有用的东西？它从文学中清理掉一些多余的东西，但同时把人物与情节都清理掉了，我最反感的，是他们排除了人。”

我知道他这番话主要是针对罗伯—葛利叶的，我也对这位新小说派的主将力图把文学中人的色彩全过滤掉不以为然，我觉得那就像鲁迅所说的要攥着自己的头发把自己拔离地球一样不可能，巴赞先生也有相似的看法，不过更“左”一点，“新小说派的非人化，非政治化是不可能的”。但是，对罗伯—葛利叶总不能全盘否定吧？他的“物主义”至少与巴赞先生领导的龚古尔学院尊奉自然主义描写有相似之处吧？但巴赞先生也断然不作肯定的评价：“‘物主义’其实在传统的作家那里都有，但新小说派作家却走得太远了。”

至于对新小说派具体作家的评价，巴赞先生表示，“我比较喜欢娜塔丽·萨洛特，因为她的心理描写很有特色”，而对罗伯—葛利叶与布托，他则明确表示：“我不喜欢他们”，而且很不客气地加上一句：“因为他们的作品无用”。我们的谈话不可能不涉及克洛德·西蒙，他是新小说派中获得了诺贝尔文学奖的幸运者。巴赞先生避免对这个作家进行评论，而是对诺贝尔文学奖本身作了根本性的否定：“诺贝尔文学奖一是选政治色彩中它意的作家，二是选商标性突出的作家。”

好一个老左派，好一个列宁文学奖的获得者！如果是他获得诺贝尔奖，那么他是否会对这个奖另有评价呢？或者他也会像萨特那样公然宣称拒绝？很难说，我不由这样暗想。在中国，“文人相轻”往往是政治家、道德家认为文人没有出息的轻鄙之语，这句话能用

在法兰西奥林匹斯山上的众“神”身上吗？在这里，也许更确切的说法应该是：文人各异，格格不入。

6

在法国文化奥林匹斯山上的每次访问中，我大概是一个让被访问者颇感枯燥的访问者：手里拿着笔与笔记本，带着录音机，专门围绕文化艺术问题进行纯学术性的、理论性的对话。因此，我一般总特别注意避免把枯燥的谈话更变成“马拉松式”的。这天，我知道面前的巴赞先生是比我大了二十多岁的老者，也许，他已经感到疲倦了。而且，我想谈的问题基本上都涉及到了，于是，我准备“见好就收”，但巴赞先生谈兴颇高，他主动邀来访者去参观他的书房与工作室。

客厅的两侧各有一条走廊，就像是两翼，其中的一条通向巴赞先生的书房与工作室，另一侧的一条看来就是通向卧室、起居室以及厨房了。我没有想到他家的空间是如此之大，仅书房与工作室就有好几间，室内都很宽敞明亮，色调浅淡，装饰与设置风格都是美式的。

他首先引我们进入了其中的一间较小的房间，四壁都是乳白色、闭合着的书柜，高及天花板。巴赞先生告诉我们，这间房里都藏着与他有关的各种资料，他全部作品的各种版本与各种译本，评论他的书与报刊文章以及与他经历、他的荣誉有关的各种资料、文件。他打开其中的几扇，文件分门别类，整理得井井有条，他的大型文集也排列得整整齐齐，他作品的各种版本、译本更是琳琅满目，足足占满书架的五六层。他引我们进来，既是为了让我们参观，也是为了挑出他的几种作品送给我。他一边向我出示有关的资料与书籍，一边继续作些说明与介绍：

“这是我的文集的精装本，我的全部创作要比巴尔扎克渺小四倍。不过，有十八位画家为我这些作品作过插图，我将来要把这些

藏书全部遗交龚古尔学院。”

当然，他说的“将来”是指他的身后，我当时闪过了一个念头：看来这“将来”还相当遥远。

“我的作品大概已经有八部改编成了电影，其中《毒蛇在握》颇为成功，另外有几个短篇小说也搬上了电视。”

谈到《毒蛇在握》的版本时，他说：“这部作品把我家乡的生活写得太严峻了，后来我在《我敢爱谁呢》中，就有意恢复我家乡的柔和形象。”

在“资料库”巡视了一周，巴赞先生又领我们到隔壁的工作室去。

这间工作室很宽大，一面墙排列着几个高大的书架，书架上的书特别引起我的注意，那是一大套精装本的“七星丛书”，大约有三四百本，我在巴黎任何书店里都没有见过这么全的“七星丛书”。这是由法国古今文学中经典作家的文集所组成的大型丛书。每个作家视其在文学史上的地位与影响占一卷或多卷不等，编选与校注极为讲究，编选者序言都很有学术分量，皆出自对该作家有精深研究的著名学者之手，凡进入这套丛书的作家都已被认为是“不朽者”，主持该书的编选者也都被视为当今法国的学术精英，这就构成了这一套丛书的权威性与经典性。据我所知，巴赞先生还没有进入这套丛书，他在自己的书桌旁放置了这样一大套书，是流露了他志在必达的某种心迹？书桌上的打字机与各种文具都是新式的，惟有一支鹅毛笔颇具古趣。整个工作室非常亮堂，几乎有两面墙都是由宽大的窗户构成，窗外是一片青绿青绿的草地，年轻的巴赞夫人正带着她的小儿子在草地上玩球。

我问及他的工作情况，巴赞先生说，他每天早晨七点开始工作，一直到晚上十二点钟，除了吃三顿饭的时间，每天大约工作十二个小时。按这种工作强度，他每年一口气干半年左右，剩下的时间就主要是休闲与度假了。至于工作内容，他的各种社会职务与文化活

动占有相当的比重，主要是龚古尔学院主席的工作，每个月要主持一次龚古尔学院的会议，每年要评选出获奖作品，小说、诗歌、传记、历史散文他都要管，一年往往需要阅读三百多本参赛作品，任务相当繁重。但他自有窍门，每本书他一般只读五十页，读得下去就读，读不下去的就先筛掉，这类被筛掉的书堆积在他的地窖里，大概已有五千册了。其他工作也有不少，如：作家工会、有关文化社团的活动以及政府文化部里文学工作部门的工作。这些年来，“文化部的部长已经换了一二十个，但我主持的这个部门，至今未换领导人”。

当然，我更感兴趣的是他目前的文学创作工作，于是，他兴致勃勃地出示了一个稿本：《午夜的魔鬼》，并且热情洋溢地介绍他这部新作。

“歌德写过浮士德的传奇，其实现实生活中的浮士德很多，他们已经走过了漫长的生活道路，进入了老年，但由于各种原因的引发，他们又产生了重新生活的强烈愿望，于是又重新结婚，又生儿育女，生活过得很充实，很幸福。我这部小说就是写这个题材，它的意义就是对老年人加以鼓励，使他们延长自己的生活，延长自己的生命。在当今社会，七十多岁的人也应该算是年轻的。”

我一听就明白了他这部小说是借用了《浮士德》中的典故，在那里，浮士德博士皓首穷经，已经衰老不堪，但一天午夜魔鬼靡非斯特来访，与他达成交易，使他再获青春，把他变为一个漂亮的年轻人，带着他到尘世生活中去享受爱情的欢乐。我面前的这位巴赞老先生，不是在写他自己吗？又一部自传性的作品！窗外的草地上飘过一个绛红色的倩影，那是年轻的巴赞夫人在小儿子的追逐下一掠而过……

“请来看看我这部小说的创作规划”，巴赞先生颇为得意地拿出一大张图表，并作了一番说明。那张图表像是一张大的围棋盘，上面有纵横的线条构成很多方格，纵列标出人物，横列标出时间与

场景，某一个人物在某个时间、某个场景出场，相应的方格中就作一个记号，而不同的色彩则代表不同的文笔语调，如红色代表强烈，绿色代表解释与说明，黑色代表议论等，“这是我第二稿的创作表，只要一看这表上的记号，就可以看出人物出场的次数与时间、地点是否合理，场景与语调是否适当，整个作品的节奏怎么样，我也就知道该怎么修改了。”

这样一个摆棋子式的文学创作方法，闻所未闻，见所未见，真是新奇之至！我当时的直感是：对于一个一贯遵循传统的老作家来说，这个方法未免太“先锋”了吧。巴赞先生这部作品将写成什么样子，我很难说，但他用这种方法是否意味着他将与现代性有更深、更紧密的结合？在文学创作上他是否也要来一个“重新开始”？

从窗外又传来巴赞夫人与她儿子的一阵笑声，欢快的、动人的笑声，他们正在草地上互相追逐……这时，我面对着巴赞先生，猛然想起了两句诗：

“谁道人生无再少，门前流水尚能西。”

1998年2月

一颗不安定的灵魂

——曾有过“中国缘分”的索莱尔斯

1988年6月14日与巴赞的会见，只不过是我长期对他的关注与研究、评论与介绍的终结，是一个完满的句号。而三天后，我与索莱尔斯的会见，虽然不是我关注与认知他的起点，但确是我认真研究他、评论他与介绍他的开端。

在此之前，从书刊的评论与介绍中，我对他只略知一些皮毛：在文坛很活跃；办过刊物；写过小说；作品也发表了不少，其中有一本《女人们》的长篇小说特别走红；相当“现代派”，曾经算得上是“新小说”派中的一员；还与中国颇有些关系，到过中国，在六十年代末、七十年代法国的“毛主义”思潮中活动过一阵子，等等，等等……

所有这些，给了我一个比较特别的“跳来跳去”的印象，凭我的直觉，我想，他可能是一颗“不安定的灵魂”。

约定会见的地点是在伽里玛出版社附近的一家咖啡馆，这个咖啡馆坐落在一个僻静的街角，没有特别明显的招牌，似乎并不在意招徕行人顾客，也许主要是做伽里玛出版社的生意的，来这里会面、办事、商谈的人当然不少！

果然，咖啡馆里气氛与格调颇有特色，即使是白天，厅堂里也很幽暗，靠橘黄色与暗红色的光线照明，墙上是大幅的壁画，画的

是古代的城堡，桌子摆得比较稀疏，座椅宽敞而舒适，整个咖啡馆颇像一个沙龙。

咖啡厅里的顾客很少，靠里边的一张桌子旁，有一个壮汉正与一位标致而衣着讲究的中年妇女在商谈什么，桌上除了饮料，还有一些纸张文件。

准点。中国人的脸在巴黎是好认的，何况到过中国的巴黎人对中国面孔更为敏感。壮汉很快就站起来，热情伸出了他的手，并且与其说是友好地不如说是同志般地半拥半抱了一下。

索莱尔斯有007那样壮实而挺拔的身材，这种身材在法国作家中是不多见的，但他显然没有007那样冷静，他满脸通红，西服领带已经解开，有了一点微醉的样子。看来，他已经在这家咖啡厅“多喝了几杯”，要不然就是酒量小，一沾酒就上脸。他含糊地介绍了一下那位女士，说是他的一个同事，正在商谈一些事情，与“中国同志”会见后，他们还要去赴一个会。是关于他办刊物的事？我当时是这样猜想。

尽管他暗示了会见的时间不可能太长，他却表现出非常热情，甚至有点兴奋，不知是“已喝了几杯”在起作用，还是因为他把在他面前的人——不仅包括来访者，也包括他那位同伴——都视为他的热心观众。他讲起话来有点戏剧性与跳跃性，从表示欢迎的话：“我对中国作家最感兴趣，也最了解，我爱中国”，到自我宣言的话：“我愿属于未来，我愿属于往后一些的时代，这样更好”。他这一上来，使我联想起京剧中英雄主角的出场亮相，不仅自报姓氏出身，而且宣告自己的宏图大志。

我听他的。他乐于讲自己，兴高采烈，我乐得倾听，因为我毕竟只从书刊上读到过有关他的介绍，而当时还没有读过他的作品。在“索莱尔斯学”上，我还不可能成为他的一个真正的对话者，不像我与波伏瓦、罗布莱斯、罗伯—葛利叶、布托、娜塔丽·萨洛特、巴赞、图尔尼埃等人会见时那样，自己早有了点“积累”，与对方

交谈时颇有“底气”。

他先介绍他文学创作的几个阶段：

“写作生活开始得很早，二十岁我就出道了。第一本小说《奇怪的孤独》出版于1958年，受到了阿拉贡与莫里亚克的赞赏。我早期作品是完全传统型的。从1960年开始，与传统形式决裂，去办《原样》杂志，1961年，发表小说《公园》，获得梅迪西文学奖，它当时被视为是一本‘新小说’，但我这部作品并非‘新小说’，现在人们不再把它视为‘新小说’了，而是另外归类。”

索莱尔斯说最后这句话时，我听的时候并没有特别注意，现在看来，他说此话是在与“新小说”划清界线。但是，不可否认，在他的文学活动中，的确有过一个时期，他是作为“新小说”派的姿态而出现的，从1961年，他在瑟伊出版社主持《原样》杂志时起，就积极支持“新小说”，直到1964年，他在该杂志上发表了一篇名为《为了一部“新小说”》的文章，对“新小说”作了批评，第二年，他又进一步发表了批评“新小说”的文章《小说与局限的经验》，标志着他与罗伯—葛利叶的彻底决裂。如果对他的“新小说派时期”加以估算，它大概持续了三四年之久。

索莱尔斯在“咖啡馆自我介绍”中讲述了他的又一个新阶段，这个阶段我们今天可称之为“中国时期”，值得注意的是他说明了他的“中国缘分”与罗朗·巴特的关系：“我主持《原样》杂志后，我的作家生涯就与这个杂志紧密联在一起。在《原样》上，罗朗·巴特有一个专栏，专门评论我的作品，被他评过的有《戏剧》、《极乐世界》、《法律》、《数目》等。罗朗·巴特在去世之前，把这些评论辑为一个文集，名《论作家索莱尔斯》（1979），罗朗·巴特在评论文章中曾经用了汉字，这开始引起了我对中国的注意与兴趣。”

从那次谈话以后，我又读了若干有关索莱尔斯的书刊，觉得索莱尔斯关于《原样》的话，说得很实在，这是法国二十世纪下半叶

文学理论批评领域中一个特别引人注意的刊物，它在法国现代新文艺思潮中起了很大作用，它对于索莱尔斯来说实在太重要了，甚至可以说，索莱尔斯与《原样》形同一体。他1955年初登上文坛时，其处女作是在《原样》上发表的，罗朗·巴特对他那些作品的评论也是在《原样》上发表的，而罗朗·巴特对他的系列评论又是在《原样》上刊载的，我们今天很难想象没有《原样》的索莱尔斯会是什么样子。罗朗·巴特所评论的这些作品都发表在1965年到1971年之间，它们的意义又是由罗朗·巴特这样一个结构主义批评大师诠释出来的，因此，索莱尔斯与“新小说”决裂之后的这个时期，被批评界视为“结构主义时期”，有趣的是，他在文学思想上的这个时期正好与他思想、政治上的“中国时期”有所重叠。

也许是因为他的“中国时期”中有些微妙的问题，而来访者恰巧又是中国人，所以，在咖啡馆中，索莱尔斯对他的这个时期讲得相当简略，记得他似乎只讲了他写过一系列关于社会主义的文章，于1974年结集为《论唯物主义》一书出版，同年，他访问了中国，后来，1988年他在法国《读书》杂志上发表了一篇谈话，介绍了那次访问。

“1974年以后，我长期沉默，1976年我去了美国，”说到这里，他加了一句意味深长的话，“别人是从美国到北京，我则是从北京到美国。”

他对自己的“中国时期”讲得简略，但据我从书刊上所知，其实际内容却颇为丰富复杂：就是在他文学思想上开始“结构主义时期”之后不久，他从1968年，开始深入钻研马克思主义、社会主义并关注中国的文化大革命，他以法国共产党的“同路人”的姿态出现，与文化界法共人士多次共同组织研讨会，并且开始学习中文，坚持了两年。1970年，他在《原样》杂志上发表了他所翻译的毛泽东诗词十首。从这时起，他主编的《原样》与法共文化人士以及法共的理论批评刊物《新批评》之间的分歧愈来愈明显。1971年，他和《原样》杂志与法共公开决裂，另奉行“毛主义”的路线，非常

明显地“亲华”，1974年他出版了尊奉马克思、列宁、特别是毛泽东的论文集《论唯物主义》。同年4、5月，他率《原样》杂志赴中国访问旅行并进行考察，回法国后，这家杂志的亲毛色彩即告消失，其“中国倾向”完全结束，而索莱尔斯，用他自己的话来说，则“长期沉默”了好几年。显然，索莱尔斯发生了戏剧性的变化，“从北京到美国”的变化，其原因则是不言而喻的：他亲眼看见了、经历了“文化大革命”——十年浩劫的中国……

介绍了他文学经历与社会政治经历中的这两大“版块”后，索莱尔斯列举了他此后的文学与理论批评活动，在我听来，虽然不构成什么主义，倒是有不少闪光点：

1982年，他离开瑟伊出版社，他主编的《原样》更名为《无限》，改由伽里玛出版社出版，“新的杂志以马奈的画为封面标志。马奈是现代派艺术的开始，从他这里，有了新的观察世界的眼光、新的艺术自由，而且充满了法国色彩。我们以他的画为标志，意味着《无限》是现代派的。”今天看来，这家杂志的“创办”，应该说是索莱尔斯“长期沉默”之后的一个重要业绩，因为它后来也成为了法国当代文学中一个最具有活力的刊物。

1983年，他出版了长篇小说《女人们》，当时引起了轰动，该书畅销不衰，并被译成了英文。“他要算是我的代表作，如果要选我的作品介绍到中国，可以选这一本。”

接着，他不断有新作问世，显示了旺盛的创作活力：1985年的《赌徒肖像》，1986年的《天堂》第二部，1987年的《绝对的心》，1988年的《法兰西的心》，与此同时，在《世界报》开有专栏，撰写文学评论……

然后，就是在咖啡馆里接待来访者的索莱尔斯了。来访者当然仔细倾听他的自叙，而他那个女伴也一直面带优雅的微笑，以赞赏的眼光注视着他。刚才，他跟她是在商定刊物的编务？还是在谈论他将要出版的新作？

索莱尔斯是一个小说家兼理论批评家，又是一个常主持学术理论讨论会的主编，他职业中理性思维素质的一面，使他的自述非常有条理，他就像一个教授在讲坛上讲授“索莱尔斯专题”一样，叙述了其人的历史发展之后，又概括出两三个重点问题，着重加以深入的阐述。

第一个重点问题可谓《原样》杂志与“新小说”关系的“公案”，这个问题似乎亦可标题为“索莱尔斯作为新小说派之终结及其根由”：“开始，我主编的《原样》杂志是支持‘新小说’派的，我个人很喜欢乔伊斯与克洛德·西蒙的作品。到了1964年、1965年，《原样》与‘新小说’派之间有了分歧，特别是在文学哲理思想上分歧很大，‘新小说’派所主张的文学哲理与他们的创作实践愈来愈不一致，两者相距甚远，他们所模仿的大师比他们强，贝克特不如乔伊斯，克洛德·西蒙不如福克纳，模仿者总是要比开创者差的，‘新小说’派太存在主义了，而我的文艺哲学则是追求独创性，乔伊斯、普鲁斯特、塞利纳肯定都是有独创性的作家，我特别推崇他们。”他指出了“新小说”之所以时髦的一个原因，在法国，我所见过的不止一个作家都与他持同样的观点：“新小说”派主要是在美国的大学里受到推崇，它作为一次文学运动，早已完结了。不过，他补充说：“从历史角度来说，‘新小说’派也起过作用，他们进行新的文学实验，在开始阶段的确很活跃、很有生气。”

大概是因为觉得与上述问题有关，他着重说明了《原样》的文学主张。“《原样》的理论纲领是认为文学比一切都重要，只有文学才能把人类的所有的真实讲出来，只有文学才能把人生的一切经验讲出来，在这方面，它优越于哲学与政治。由此，作家也最容易碰到麻烦，如萨德，他的创作生活只有十年，但在监牢里却呆了二十七年，在这期间，他经历了改朝换代，各种政治制度不断更迭的社会大变革。但是，文学与艺术的作用也是超常的，如果海德格尔能静下心来读读乔伊斯的《尤利西斯》，看懂毕加索的画，他肯定

不会成为纳粹。”索莱尔斯的这段说明甚为重要，它可以使人对他所主编的《原样》的基本思想倾向有一个概略的了解，他毕竟是《论唯物主义》的作者，他的文学理论显然带有文学认识论与文学社会功能论的色彩，难怪他说《原样》在文学思想上与“新小说”派“分歧愈来愈大”，以至最后公然决裂。

咖啡馆谈话的最后，索莱尔斯对他六十年代中期的“中国情结”作了一次言简意赅的总结：“再过十年，人们也许能够看出，我们法国青年一代当年对中国的狂热并非虚掷光阴，我们对中国的感情后来归结、落实到了对中国的文化、诗词、绘画以及汉语的兴趣与喜爱，特别是因为我们走过错路，走过弯路，所以认识也就更为深刻，以我而言，我学过两年中文，我现在还想把《道德经》译成法文。”

索莱尔斯曾经信奉“毛主义”，“左”了几年，这是事实，不过，他只是一个远离中国现实、对中国那一场大规模魔法看得眼花缭乱的外国人而已，而且，他的“左”仅仅限于他自己的理论、学术与文化活动，但他作出了如此诚恳、如此坦荡的自我检讨，错就是错，弯路就是弯路，他没有搞什么“三七开”、“四六开”、“付学费”、最后“仍然伟大”的名堂。他这一席话当时使我颇感意外，也使我深为感佩，他合情合理总结了历史经验，最后落实到译《道德经》上，未尝不是一件大好事。

谈话最后在欢快的气氛中结束，我们在壁画前合影留念，由于咖啡厅里的光线暗淡，相片的效果显然不好。

此后，索莱尔斯不断有佳讯传来，他继续他的文学创作活动与理论批评活动，硕果累累，成绩显著：1989年，他的新作《金百合花》问世，颇得批评界好评，虽然并非舆论一致；同时他还发表了《夜间手册》与《萨德反上帝》二作；1990年，他的《戏剧》一书再版；1991年，他的《威尼斯的节日》出版，此书大获成功，同年

出版的还有他的谈话录《即席发言》，他的长篇小说《女人们》的英文版在美国问世，他还与人合作制作了影片《罗丹的地狱之门》；1992年，他发表了小说《秘密》与谈话录《罗马之笑》……至此，索莱尔斯作为法国当代文学中一大家的地位已经奠定，他已进入了瑟伊出版社的《当代作家评论丛书》专论对象行列，与克洛德·西蒙、尤涅斯库、娜塔丽·萨洛特、玛格丽特·杜拉斯、萨特等名家大师并肩而立……

经过这一系列的认识，我充分意识到，“法国二十世纪文学丛书”中不能没有索莱尔斯的选题，我终于找来了索莱尔斯的代表作《女人们》一读。

如果说作者在这部长篇小说里确想写出一些实在的社会生活内容的话，那么可以说他所写出来的是七十年代巴黎左倾知识阶层的活动与生活，在反映面这一点上，有点像西蒙娜·德·波伏瓦的《名士风流》。在这里有“革命理论的先导”、“马克思观点的皇帝”、权威的学派领袖人物、自称比塞利纳走得更远的文人、每天写一篇社论的新闻界人物、政治记者、无政府主义者、妇女运动的领袖、使馆人员、妇科专家以及在文化圈子里跑龙套的各种人……主人公则是长住巴黎的美国记者，他到过世界各国，他懂得很多，他交游很广，仅与他交往的各种妇女就有一大堆，这样众多的人物族群，这样广泛的涉及面，使这部小说在社会生活内容方面堪称“言之有物”。

客观现实生活的内容丰富，主观精神生活的内容更是极为丰富。小说是以主人公“我”的自叙方式写成的，这个“我”生活经历多，采访、旅行、学术会议、党派事务、风流韵事、理论活动、文学创作等等，其阅历之广、感受之丰富令人惊奇。在这片丰沃的精神之原上，“我”的思想神驰八极、自由飞翔，宇宙空间、世上万物无所不见，无所不涉；政治、经济、社会、文化、艺术、军事、宗教、党派、学术、教育……等等课题，无所不包。这“我”是个

思想家型的人物，就像人要不断地进行呼吸一样，他需要不停地思考；就像一架流水作业的机器一样，他善于源源不断制造出种种见解、感受、思想、视点、观感……如此纷繁，如此无穷无尽，像是数不清的满天星光，像是树丛中成簇成堆的无数芽叶。他还乐于表述这些，不表述不快，因此，一旦触及，他的思想就如喷泉之迸射，如啤酒瓶开塞时泡沫之涌出，而他的表述又是跳跃式的、点染式的，这就保证了小说的单位页码中各种精神灵光闪现的高密度与高频率。这部小说要算是我所看到过的思想含量最高的一部作品了。过去，从批评家的介绍中得知，作者竟用了十年之久的时间来进行素材的积累，一读此书，果然名不虚传！

索莱尔斯有句名言：“独特，这就是文学艺术的规律。”他的《女人们》正合此言。它使人联想起乔伊斯的意识流小说，它也使人联想起娜塔丽·萨洛特的“内心独白”小说，以及罗伯—葛利叶、克洛德·西蒙的“新小说”。但与上述这些小说相比，它有明显的不同，如果说在上述这些小说中意识的流动往往是靠“无意识自由联想”或“潜意识自由联想”来进行的话，那么在《女人们》中，那种意识内容的流动则较多地是靠思维逻辑来带动的，靠叙述者“我”的理性思考来带动的。当然，无意识自由联想以及潜意识自由联想也在这里经常出现，并且也起了很大的“带动作用”。

就像任何意识流小说都必然分割整一的时空一样，《女人们》也具有这个特点。在这里，时间、空间、事件、人物、场景，甚至思想观点，都被分割成了碎片，整部小说就像是一个巨大规模的万花筒，它里面充满了万千块五彩缤纷的碎片，故事经历的碎片、景观图像的碎片、信息见闻的碎片、思想观点的碎片、感情体验的碎片……无数的碎片如天女散花般点染式地构成了现代社会无所不包的图景，展现出现代人无所不包的精神世界内涵。

说实话，这部小说不大容易读，跳跃性的文句造成含义上的距离，就像是无形的障碍，有时令人相当费解，加之索莱尔斯似乎颇受了《尤利西斯》的影响，经常在自己的小说里杂用各种外语，甚

至生造出字典中查不到的词汇，至于由于涉及面广，有不少分属于各个学科、各个领域的专门词汇，又由于涉及男女性事颇多，有一些暗语隐词，就更不在话下了。如果说《尤利西斯》堪称一部难读的“天书”的话，那么，《女人们》也近乎一部“准天书”了。显然，要把它译成中文殊非易事，但考虑到它作为一部内涵丰富、形式独特的小说所具有的价值，而且它又是法国当代文学中一位曾与中国颇有缘分的重要作家的代表作，因此，我还是把它列入了“法国二十世纪文学丛书”的选题计划。

列入选题计划仅仅是“万里长征第一步”，接下来的工作是解决国外版权问题，这个难题总算在法国驻华使馆前文化专员齐福乐先生的大力协助下解决了。这位对中法文化交流充满巨大热情、在中国任职期间颇多建树的学者型的外交官，使我至今感念难忘。然后就是翻译了。对于这样一部“准天书”，不止一个富有经验的译者都见难而退，最后，已有多部重要译著的朱延生同志鼓起勇气来打这场硬仗，他在两位朋友的合作下，终于译完这部长篇。索莱尔斯写作它曾历时两载，而朱延生等同志译出它来则花了整整三年。

为了索莱尔斯的这部代表作，索莱尔斯所熟悉的中国人可没有少费力气！

最后，《女人们》作为“法国二十世纪文学丛书”最后一批书之六，也就是第六十九本书将要在在中国出版。对于我来说，这是一个句号，不过我有时还闪过一丝怀念：不知索莱尔斯想译的《道德经》后来译出来没有？

1998年6月30日

法国当代的契诃夫

——罗杰·格勒尼埃散影

一个人对另一个人的认知，往往只像是一些碎片，一些段落，事实上既难达到综观全局、无所不知的广度，更难达到透彻体察、无微不至的深层，在人世途中，人们都是匆匆来去，往往只擦身而过，能不失之交臂，能互有几瞥，即可谓是有机缘了。时间的界限、空间的壁垒把人们间隔开来，谁对谁能始终相随而行、追踪寻迹？于是，所能得到的，就只是一些碎片，一些段落了。

如果说这是人际状态的常情的话，那么我对于相隔万里的罗杰·格勒尼埃先生的认知，就尤为如此。

1

1981年冬，我在巴黎，正忙于会见“法兰西文化的奥林匹斯山”上现存的“诸神”——西蒙娜·德·波伏瓦、尤瑟纳尔、娜塔丽·萨洛特、克洛德·加里玛、罗伯—葛利叶、米歇尔·布托等等，每天活动之余，我回到与市嚣隔离的寓所，在灯光下翻阅我在吉贝尔书店购到的一本1977年大学出版社出版的《法国当代文学辞典》，想从中认识一些新人，一些在当代法国文学阵营里并非站在头排或较显著位置的人，正是在那里，我第一次知道了罗杰·格勒尼埃先生：

记者出身，与加缪曾经共事，很早就从事文学创作与文学编辑

工作，主要写小说，曾不止一次获文学奖。

当时，我从辞典的介绍中，感到罗杰·格勒尼埃先生是一位长期在文学园地中耕耘，以其劳绩终于获得了承认的人，他进入作家辞典是第一次，这时他是将近六十岁的人了，但给我深刻印象的，还是他的直观形象，是他在辞典中的那张大幅照片。

这张照片在辞典中另具一格，引人注目。大多数法国文人的穿着都有点吉卜赛人式的自由气息，经常是随随便便，五花八门，罗杰·格勒尼埃的风格则与此截然不同。他西装笔挺，整齐讲究，一看就有传统的、古典式的穿着情趣。他的表情也没有很多法国文人脸上经常有的那种狂气与不羁的精神流露，他显得沉静而儒雅，加上他那一头浓密优美的白发，便更像一位绅士派头十足的大学教授。这张照片与文学史上常能见到的契诃夫的那张照片颇为相似，那位俄国作家也是穿着得那么一丝不苟而优雅，脸上也是一派沉静与忧郁。……从辞典里所得到的第一印象，使我感到罗杰·格勒尼埃先生一定是当代法国文学队伍里一位有教养的绅士。

《加缪的光明与阴暗》，1987年伽里玛出版社出版。在一次会议上，一位法国文学界的朋友把罗杰·格勒尼埃先生新出版的这部论著送给我。一本由加缪的好友所写的论加缪的论著，当然值得一读，于是我总算在我对格勒尼埃先生一片认知空白上有了一块“碎片”。

格勒尼埃比加缪小六岁。1944年至1947年，他作为加缪主编的《战争报》的记者，一直在加缪的领导下工作，是加缪鼓励他走上了文学创作的道路，也是加缪帮助他发表了他的处女作，一本关于被告在司法机构面前的权力与地位的随笔《被告的角色》。两人可谓始终不渝的挚友，加缪死后，格勒尼埃与加缪的家属仍保持着联系，并为加缪编辑出版他生前未发表的作品，他来写论加缪的书，显然是再合适不过的人选。

格勒尼埃没有利用他与加缪的亲密的友谊，使他的书充满轶闻趣事与生活细节，他并不想写一本充满想像与描绘的莫洛亚式的文

学传记，也并不想提供一本像若望·拉古杜尔的《马尔罗传》那样的实录，他以一个评论家、研究家的身份面对思想家与作家加缪，凭他对加缪的切实了解，作出了中肯的分析，给加缪一生的精神经历与创作历程，描绘出一幅准确的全景，正如他在本书中所说的：“我试图一步不离地跟踪加缪的历程。”这样，格勒尼埃从加缪最初的写作活动一直到他创作终结，从他一生中所写的第一行字到他所留下来的最后一页书，对加缪在精神创作中的每一个足迹加以研究与剖析，考察它们是在什么样的时代条件下写成的，是如何被加缪孕育出来的，以及它们具有什么样的意义，使读者看到一个热衷于创造自己的神话的作家所写出的每一部作品的最深刻的根源。

贯穿全书的主要内容是对加缪思想中光明与阴暗问题的分析，格勒尼埃认为“以此可以概括加缪的思想、创作以及他理解生活的方式与他的战斗精神”。光明在加缪那里是与劳苦大众联系在一起的，而阴暗则来自富贵的方面，包括权势、不公正以及一切造成人类不幸的事物。通过全书的论述，格勒尼埃不仅完整地概述出一部加缪的精神传记，而且突出了加缪在人类思想发展上所达到的高度。

在我看来，格勒尼埃先生这本书是法国当代加缪研究与加缪评论中的一部有分量的力作，正是通过这本书，我首先接触到格勒尼埃作为评论家、研究家的一方面，见识了他严谨的学风与广博的学识，而他这样指出：“作家最隐秘的东西不就是他的作品吗？当一个作家写作的时候，他就有别于任何其他的人，他就舍弃了他家族的社会的自我。”他这种认识，以及基于这一认识的那种以作品研究作为作家研究之根本的批评方法，则使我很感亲切。

这是我所得到的认知格勒尼埃先生的第二块“碎片”。

1987年，周克希同志应我之约为“法国二十世纪文学丛书”译完了《王家大道》以后，告诉我他正被罗杰·格勒尼埃的短篇小说所吸引，准备译一些出来，问我是否可以在“法国二十世纪文学丛

书”中收入格勒尼埃的短篇小说集。他的这个建议促使我注意起格勒尼埃先生的文学作品，正是从考虑是否把他收入“法国二十世纪文学丛书”起，我才开始陆陆续续接触了格勒尼埃的小说作品。

罗杰·格勒尼埃的文学创作主要是小说，虽然，他也写过中短篇小说，如《怪物》、《灯塔之光》、《罗马之路》、《冬客》、《一次战斗之前》、《电影小说》等等，而且，其中的《电影小说》还曾获得1972年的菲米纳文学奖，但是，在中短篇小说杰作屡见不鲜的法国文坛上，他显然还不能取胜。他倒是以其短篇小说而在当代法国文学中特别令人瞩目，这不仅因为他在短篇小说里比有些作家投入了更多的精力，至今已出版的短篇集为数不少，有《静溢集》、《节日广场上的小屋》、《如镜的水面》、《编辑室》、《弗拉戈纳的未婚妻》、《奥特意勒水塘》等，也不仅因为他的《如镜的水面》曾于1975年获得法国最主要的文学奖之一“法兰西学院文学奖”，而主要是因为他的短篇小说很有特色，别具一格，以其独特的风致而引人喜爱。

对于他的短篇小说，我读得不全，不敢作全面的概括，我只能说有若干感受。

我觉得他的短篇与契诃夫颇为相像，正如他那张照片与契诃夫的也有一点相似一样，他给我们呈现的往往是一片灰色阴暗的天地，他给我们叙述的往往是一些地位卑微、陷于清贫、寒伧、拮据、困顿、烦恼状态中的小人物，这些小人物的人生之凄惨悲凉几乎不下于契诃夫的《渴睡》、《万卡》、《套中人》中的主人公，而且，还常带有现代的黑色幽默的色彩。

我认定中国读者对这类作品是比较习惯的，不论在思想感情上与艺术趣味上，都易于认同、接受，因此，我在“法国二十世纪文学丛书”中列进了格勒尼埃短篇小说这一选题，除了约周克希同志译出一些外，还选用了罗加美女士所译的一些短篇。加美女士不止一次到法国进修与执教，她在巴黎早已认识了格勒尼埃先生。

1988年5月，我应法国人文科学中心的邀请，赴巴黎作学术访问，早已在巴黎的老友沈志明知道我将要成行的消息时，来信建议并希望我到巴黎后能会见他的一位作家朋友罗杰·格勒尼埃，又是罗杰·格勒尼埃，太巧了！天下真小！

2

罗杰·格勒尼埃先生住在巴黎市区一幢高层的灰色公寓楼房里。志明君引我乘电梯而上，门铃一按响，不一会儿房门就打开了，出来迎接的正是格勒尼埃先生。他衣着整齐，就像我曾经在书刊上所看到的头像那样，他的脸部有法国人少有的那种优雅的线条与宁静的神情，只不过，他并不像书刊上那样满头银发，而是尚有相当多的青丝。

他那一套公寓很大，房间相当多，通道也比较宽敞，但客厅里、房间里、走道里几乎都有一排排书架，藏书甚丰，颇有书香之家的氛围，我想，他不仅是作家，而且长期在伽里玛出版社担任编辑工作，很久以来就是该社文学部的负责人，他的职业使他的寓所更加充满了书卷气。

格勒尼埃先生气质温文尔雅，举止彬彬有礼，态度和蔼可亲，说话有点慢声细气。他的夫人是一个中年职业妇女，穿一身西服套裙，像是准备外出的样子，她说，她要去意大利执行一项公务，即刻就要动身，但是在向我们道别之前，她用两个两层的几式推车摆上了好几盘精制的点心与几瓶饮料。在巴黎，不是正餐时间，这就要算是隆重的款待了，我感到主人夫妇的待客热情扑面而来。

一有点心与酒，气氛就不大一样，学术访谈的气氛淡了，轻松交谈、品味美食的成份多了。在这种气氛里，系统的问答，专题性的阐述，深入的探讨似乎就不那么好施展了，特别因为我“一心不能二用”，顾了谈就顾不上吃，顾了吃就顾不上谈。虽然我平时在三餐之外，几乎从不进零食，但在我们面前毕竟是法国的美味点心，

如果对它不把胃里那股热情相当充分地表露出来，那简直就是对主人的失礼了。

因此，这一次与格勒尼埃先生见面，谈话内容比较零散，不像我在巴黎的另一些访谈那么系统、集中。但由于我总怀着一种追求“系统性”、“实质性”的意图，格勒尼埃的断续、零散的谈话，概括起来仍有这样几个相对集中的“板块”，一是他本人的文学创作，一是当代法国文学的状况，再就是加缪了。

关于他本人的文学创作，我与他有一个最基本的认同点，我称他是契诃夫型的作家，他也欣然把自己的文学作品定位为“契诃夫式的小说”，而且对此早已有了明确的“主体意识”，他还补充说，有的当代文学史把他与玛格丽特·杜拉斯、让·佛洛斯特都归为契诃夫式的小说家。我不知道他说的当代文学史是指哪一部，但我觉得法国当代文学史家、文学批评家对作家的归类与划分，往往莫衷一是，以杜拉斯而言，有人就把她划归为“新小说”派。说实话，我看不出杜拉斯的小说里有多少契诃夫的成分，如果因为她的小说带有某种抒情性，就称她为契诃夫式的，那实在是理由不足，至于让·佛洛斯特，应该说，他在法国当代文学中还算不上大作家，将来能否在二十世纪文学史占有地位尚未可知。我知道他很迟才开始文学创作，得过两次不那么重要的文学奖，他原来的职业倒是和契诃夫相同，都是搞医学的，他的文学创作是否也像契诃夫，那我就说不上。因此，我只可能倾向于认定“契诃夫式的小说家”这一称谓还是非罗杰·格勒尼埃先生莫属：他在小说创作上的显著成就是毋庸置疑的，据他自己当时的统计，他一共出版过二十多部小说，除了不止一部单本作品获奖外，他的整个小说创作还得过法兰西学院文学奖。

既然有了契诃夫式的小说这个前提，谈话自然也就围绕着格勒尼埃先生小说中契诃夫式的题材、契诃夫式的悲天悯人感与契诃夫式的风格这几个方面，在我看来，这三者如果有一者不是契诃夫式

的，那么称之为契诃夫式的小说就会有点勉强。

“我小说的题材以外省小资产阶级的生活占较大的比重，这个阶层的人一方面想向上爬，一方面又爬不上，他们的生活有困顿、烦恼与痛苦，我总是写这些可怜的小市民、小人物生活的小角落，我在这些人的生活中寻找题材，我所写的人与事，很多都是我自己所见所闻。”

“小角落”，说得好。按我的理解，这就是一个也许无关紧要的场景，或一个不起关键性作用的生活片段，或一种平常的心态，或一段像什么也没有发生过的经历，在这样的小角落里，没有什么大容量的事件过程，没有什么大起大落的发展变化，没有特别令人惊奇的戏剧性，没有什么浪漫的故事，所有这一切，可归之曰淡化的情节，“是的，我总是写淡化的情节。”格勒尼埃先生果然如是说。

我觉得情节的淡化，并不等于一切的淡化，相反，情节的淡化，往往是要以情感的浓郁为补偿的，从都德到契诃夫都是如此，如果他们的笔端不是满蘸着温爱与柔情，如何能使自己的小说产生动人的魅力？这也许要算是这种小说与莫泊桑式的小说最根本的一种区别了。莫泊桑的小说以情节构设与叙述艺术取胜，倒是在感情上颇为淡漠，甚至近乎冷漠，也许他顾不上，也许没有那么多的温爱的柔情，也许他的叙述艺术已经登峰造极，自信只需把事情叙述出来就行了，而根本没有求助其他东西的必要……格勒尼埃先生不像莫泊桑，“我总想发挥自己的风格，在平淡的故事情节中蕴藉哲理，并带有一点悲观的色彩。”“悲观的色彩”概括得也好，我深有同感，我把它称之为格勒尼埃先生的“悲天悯人感”。在他的笔下，小人物的生活中几乎从没有光明与欢乐，都是清贫、寒伧、困顿、拮据、烦恼，甚至是痛苦与折磨，而格勒尼埃先生则对此充满了怜爱与同情。他那篇出色的小说《朝圣》中到圣地去祈求幸福的人流，

几乎就是芸芸众生、苦海无边的缩影。在作这样的描绘时，格勒尼埃先生悲天悯人的感情流露是很浓烈的。

他所说的“哲理”，更是一个好的话头，其实它与“悲观色彩”也不无关系，在我看来，他整个小说所构成的人生苦海无边的图景，如果有什么哲理的话，那就只可能是加缪的“生存荒诞性”的哲理，他毕竟是加缪的挚友，而且一直是在加缪的帮助与影响下成长起来的。只不过“生存荒诞性”在格勒尼埃这里，不像在马尔罗、萨特、加缪的体系中那样具有形而上学的抽象性质，而是具体的、社会的，它表现为社会现实对人的重压，更重要的区别则是格勒尼埃笔下的人物都是生存荒诞性的承受者、负荷者，而没有马尔罗作品中那种力图超越生存荒诞性的冒险英雄、萨特作品中那种自我选择的英雄、加缪作品中的那种反抗者，或至少是看透了一切、采取满不在乎态度的“局外人”，格勒尼埃的人物几乎都是默默地承受着社会生活的重压。

果然，格勒尼埃先生的话印证了我的认识：“是的，我的确有悲观主义，我认为人的荒诞状况很难超越，加缪要反抗生存荒诞性，而我，则是在反抗线之下。”为了说明他这种悲观主义的态度情有可原，他引证了巴斯喀·皮雅的哲理，“向虚无要求生存的权力，这个要求不容易达到。”而为了怕我不知道巴斯喀·皮雅的重要性，他告诉我，此人是马尔罗的好友，他从不发表小说，但对马尔罗的影响很大。

为了让我更全面地认识他小说中悲观主义的性质，他又补充说：“我的悲观主义中，总带有一丝乐观，一点幽默，当然，这并不是说我去写光明的前途，或者将人物加以升华，正因为有乐观与幽默的成份，布瓦代福尔把我称之为‘雄性的悲观主义’。”他所指的布瓦代福尔，是法国当代文学史家，他的那部大部头的当代文学史我早已读过，分类与论述不一定人人都会同意，但资料的翔实，论及作家之多，是明显的优点。

谈到风格问题，格勒尼埃作为一个著名出版社的高级编审，对此当然十分重视，也十分敏感，“我读别人的稿件，只需看几页，甚至几行，就能发现它是不是有与众不同的地方，是不是有作家本人的独特性，我认为只要是表现了自己的独特性，这就是风格。”而对自己的风格，他更是一丝不苟：“我如果发现我的稿子里有一段不像我自己的风格，我就完全取消，从头再来，一定要追求自己的独特风格。”而他的风格，不在话下，“完全是古典式的”。

3

鉴于伽里玛出版社在法国当代文学中举足轻重的作用与地位，我当然非常希望听到它的文学部负责人对法国当代文学的评论与意见，格勒尼埃先生亦乐陈己见，他是小说家，自然对小说谈得多一些，不过，除了小说以外，法国当代文学中值得大谈的还有多少呢？

格勒尼埃先生总揽全局，高屋建瓴，说古道今，颇有大史学家之气概。他从巴尔扎克一直谈到当今，我缀珠成串，亦多少可见格勒尼埃先生高论的原貌。

“巴尔扎克代表了一个时代的现实主义，他的作品中有大量的人物，有大量的故事，其具体内容丰富得可与社会学、民俗学竞争。那时小说的写法也有固定的模式。但是小说每发展到一个顶峰，照老路子就写不下去了，就必然要冒出一种新方法，要冒出一个新的天才，每隔一个时期，就要这么重演一次。如像在巴尔扎克之后，到福楼拜那里，小说观念就有了变化。到二十世纪，小说创作更掺进了电影手法。小说叙述更加简洁化了，富于跳跃性，并更善于把各种镜头组合起来。不过，在二十世纪，法国再没有像雨果、左拉这样拥有广大读者的小说家了。”

那么，法国二十世纪小说总有新的方法、新的东西吧。也许是

因为闲谈，格勒尼埃先生没有照顾文学史的严谨性，他没有提到普鲁斯特，他把眼光只注视到战后：“在二十世纪，受现代派艺术思潮的影响，法国小说创作里新的东西就只有新小说派。”

我不放过与他谈新小说派的机会，没有想到我又碰见了一个对新小说派大吹冷风的人。

“新小说派中的作家各人互不相同，他们之所以标榜一个派别，是为了广告的需要”，“他们的新花样不外是电影手法、内心描写手法以及关于小说中时间问题的思考，他们当时来势很猛，他们一出现，小说创作领域里竟出现了恐怖主义，大家都不敢再写小说了，我当时也受影响，也试过写‘新小说’，我有一个短篇就是‘新小说’。”

然后，他似乎是怀着一种“俱往矣”的颇为慰藉之感作结说：“新小说派基本上已经告一段落，甚至罗伯—葛利叶也不多谈‘新小说’了，而只谈他的电影，克洛德·西蒙获得诺贝尔文学奖时，根本不提他是新小说派，而只说自己有独创的风格。”

最后，他颇不以为然地说：“副作用是美国人引起的，他们好奇心重，把新小说派的作家都邀到美国去讲学，大谈‘新小说’，造成了一种错觉，似乎法国当代文学的主流就是‘新小说’。”

今天，事隔多年，当我根据自己的笔记回想起格勒尼埃先生上述一席话的时候，我不敢说他对新小说派的评论绝无门户之见，要知道他和他的伽里玛出版社以及伽里玛的作家群，毕竟与以午夜出版社为基地的新小说派是泾渭分明、几乎互不认可的两种文学力量，但愈是随着时间的推移，平心而论，格勒尼埃的评价应该说是相当平和的，并不乏言之成理之处。毫无疑问，“新小说”是法国二十世纪文学中一股强劲的现代派潮流，它在小说实验方面的功绩是不可磨灭的，但它的价值、它的意义、它在文学上的地位却被报刊媒体炒作与国际炒作夸大了不少。

这种情况使我不免联想起国内的“后现代主义之风”，由于一些新潮派学者之功，“后现代主义”在国内文化理论界曾一时满天

张扬，几乎形成了不谈后现代主义即为“不学无术”之风，似乎亦可戏称“后现代恐怖主义”。记得我所主编的“西方文艺思潮论丛”中有一本论文集，我定下的原书标题为《二十世纪小说新观念技巧》，出版社则以出版后是否有销路为由，坚持将书名改为《从现代主义到后现代主义》，并且“先斩后奏”。在人文学者颇多失落的时代，胳膊是扭不过大腿的，我只好妥协，并将原来对“后现代主义”一词持强烈保留态度的前言略加磨合，对“后现代主义”一词多少采取了一点回避策略，以求与出版社定下的书名不至于有“严重分歧”……格勒尼埃先生评论“新小说”的一番话，使我不禁产生以上这点题外的感触。如果说“新小说”俱往矣的话，那么，我们即将进入二十一世纪，由于事过境迁，时间差的出现，“后现代主义”一词叫起来眼见会愈来愈有别扭之感，高举这面大旗的那些热心过分的旗手，将如何对待这种时语上的尴尬？

那次会面，格勒尼埃先生当然还谈到了加缪以及他与加缪的友谊，他对加缪的深厚感情给了我深刻的印象。一个人在你成长与事业的紧要关头都曾给过你重大的影响与帮助，你怎么能不感念难忘？对此，我是非常理解的。每个人都有自己“感恩戴德”的对象，正像我自己现虽已满头白发，但对大学毕业后走上工作岗位的第一天当时任文学研究所所长的何其芳先生在接待谈话中谆谆教我致学之道、对我工作后不久译出的著名文论《（克伦威尔）序》受到李健吾、鲍文蔚二位师长的称赞、对在《法国文学史》付印前钱钟书先生百忙中审阅了我执笔的导论并回信作了好评……都一直怀着刻骨铭心的感激之情。

1992年，格勒尼埃先生的短篇小说集《未婚妻》作为“法国二十世纪文学丛书”第四批书中的一种出版了，我为该书写了译本序《当代法国契诃夫式的短篇小说家》。这是格勒尼埃的作品第一次在中国出版。中译本很快就到了格勒尼埃先生的手里，因为除了志

明君，译者之一、北外的法语教授罗加美也是他的老朋友，他们几位之间交往甚多。事后，我听说格勒尼埃先生对拙序颇感兴趣，曾请人译出一阅。

前两年，我国一家出版社把国内已经发表过的萨特的剧本、小说以及文论，请志明君集成《萨特文集》出版，版权问题，即是由志明君托格勒尼埃先生解决的……

罗杰·格勒尼埃，请记住这个名字，他与中国文化界很有交情！

1998年3月

“老字号” NRF 与它的一位“掌柜”

——记雅克·雷达

1

我喜欢看书籍上的出版社或丛书的图标，如果这个出版社或这种丛书有其丰厚的精神底蕴，有其闻名遐迩的文化名声，那么，一看那图标，就特别有一种神朗气清之感，如果自己的某一本书也曾印了此一图标，那么它就更使人有一种愉快的美感，甚至暖洋洋、美滋滋的温馨感了。有了这种“审美心理”，往后一见有此种图标的书籍，就会先入为主地、条件反射似的一把认定：“此书可读也。”这种往返的精神心理活动，可谓文化领域里的“名牌效应”，它似乎是读书人、爱书人所专有的癖好，就像穿名牌西装是大款们所专有的习性一样。

国内出版的图书上使人有神朗气清之感的图标实在太少，一是因为大部分出版社压根儿就没有名牌图标意识，从未想到要在自己的精神文化产品上打上自己的图标印记，二是因为即使有了这种意识，却远远没有“闯出自己的牌子”，用俗话说，就是还不具有文化实力来显示这种“派头”。据我所知，国内能在某种程度上引起上述文化名牌效应的似乎只有三联书店的图标：三个正在打铁的小人，他们的右上方溅出了一个小火花。

国外的文化图标显然很多，几乎每个出版社、每一种大型丛书

都有，有的不仅在本国很有名，而且广有世界声誉，美国的“企鹅”丛书就是突出的一例，企鹅出版公司的这套小开本的平装书，封面与书背上都有一个矜持挺立的小企鹅，就像一个满脸严肃、故作大人状的小娃娃，甚是可爱，全世界凡能进行英文阅读的人，几乎都知道此套丛书。

法国是个历史传统悠久的文化大国、文学出版大国，其图书名牌可谓琳琅满目。在巴黎图书市场中留连，总有目不暇接、美不胜收之感。由于阅读兴趣与工作内容的关系，其中特别有几种是我格外关注、格外重视的。我热衷于“新小说”与现代派文学时，乳白色封面上有一个蓝色的字母M、其左上角还挂着一个五角星的书，都是我愿意读的，那是午夜出版社的书。这家出版社专门致力于出版现代派或先锋派的作品，只要你一看书上的这个图标，就可知该书属于什么流派倾向。当你要找点杂书看看时，可以特别去注意有“10 / 18”这个图标的书，这一套丛书可以说是一个杂家大文库，规模庞巨，其杂无比。此外，还有一个图标极为有名：一个大写的L，里面兜着一个白色的光圈，光圈里是一个正在吹蒲公英的妇女头像，而光圈的上缘是这样一行文字：“我向四方八面播种”，这是拉罗斯书店的标志，它是出辞书与工具书的权威……

但是，不论是在巴黎的书店还是在图书馆（不论在巴黎的蓬皮杜文化中心图书陈列楼，还是在美国哈佛大学怀德勒图书馆的法文库，或者是我们社科院外国文学研究所的图书馆）我都看见有一个图标特别占了压倒优势，那就是并排的三个字母NRF，凡是伽里玛书店出版的书籍，除了一套名为FOLIO的普及本平装书外，几乎无一不有这一图标，它那一套声势浩大、巍巍壮观的精装本“七星丛书”上有此图标，它各种开本的书系从“诗歌书系”到“道路书系”上也有此图标，而署着这个图标的，更主要的还是这个出版社每年新推出的大量现当代作品与各种文集，这是伽里玛每年投入文化天地里的“主力军”，这类书都是大开本，封面统一呈乳黄色，就像在一杯牛奶里滴了几点浅黄色的橙汁，封面的醒目地位是NRF三个

字母，在它的下方才是GALL—MARD这个名字，那三个字母排列得颇为别致优美，F这个字母就像一把中国古代的玉钩，钩住了另外两个并排而立的伙伴……

2

我从开始接触法文书籍起，早就见过NRF这个标志，但起初不知这个由三个字母组成的标志怎么会与“伽里玛”有关，这三个字母究竟意味着什么？后来明白了，原来是《新法兰西杂志》（LA NOU—VELLE REVUE FRANCAISE）的缩写，至于“法兰西杂志”与“伽里玛”究竟有什么关系，则是在对二十世纪文学的发展了解得愈来愈多以后才完全搞清楚的：

1909年，有一批已在文学中崭露头角的文学新人，出于对创作方法的关注，开始筹办一个名为《新法兰西杂志》的实体，主要的合作者有安德烈·纪德、让·施伦贝格与加斯东·伽里玛，纪德此时早已蜚声文坛，施伦贝格是小说家、评论家与剧作家，也是纪德的好友，而加斯东·伽里玛则是一个虽无文名，但却深具修养的文化人。该刊于1911年正式出版，前三期就出手不凡，不止一个名家登台“捧场”，著名象征主义诗人、剧作家保罗·克洛岱尔献出了他的名剧《人质》，已颇有文坛泰斗之势的纪德则拿出了他的重要小说之一《伊莎贝尔》。格调即定，从此《新法兰西杂志》就成了高层次的文学殿堂，已获声誉的作家继续在这里展示风采，文学新秀在这里初次出境，名人佳作陆续在这里五彩纷呈，1912年有莱昂—保罗·法格的《诗篇》、象征主义名家圣—琼·佩斯的《颂歌》。1913年有一代诗歌大师马拉梅的《诗歌集》、已功成名就、盖棺论定的于勒·列那尔的《明亮的眼睛》以及日后成为现实主义大家的罗杰·马丹·杜伽尔的第一部重要小说《让·巴洛亚》。1914年则有纪德的小说杰作《梵蒂冈的地窖》与马拉梅诗歌探索的顶峰之作《骰子一掷永取消不了偶然》……如此盛况一直持续了好几年，直

到第一次世界大战爆发。

第一次世界大战结束后，加斯东·伽里玛不满足于带有同人性、以文会友的《新法兰西杂志》，于1919年，在这个杂志的基础上，创建了伽里玛出版社，它继承了《新法兰西杂志》的名声、品位与工作方式，《新法兰西杂志》的编委会同时成为了伽里玛出版社在加斯东·伽里玛的领导下的审读委员会，《新法兰西杂志》繁荣盛况有增无减，它既成为法国二十世纪文学新成就的展示台、“发布会”，也成为了法国当代文学繁荣发展的推动力，伽里玛出版社能团结那么多法国第一流大作家，几乎占有了法国文学出版的大半个天下，实与《新法兰西杂志》的“垫底”与“襄助”密切不可分也。虽然从这个母体分离出去的子体伽里玛出版社的事业规模，已经大大超过了“母体”，但《新法兰西杂志》这个老字号、这块老招牌显然是不应该丢掉的，也是不能丢掉的，从加斯东·伽里玛到他的儿子克洛德·伽里玛无疑都认识到了这点，因此，八十年以来，伽里玛出版社出版的所有的书籍上，都印有NRF这样一个图标，都挂着这个老字号的招牌，何况时至今日，这个老字号并没有关门，它仍存在着，仍然活着，它眼见就快满九十岁了！

一个九十岁的杂志，世界上能有几家？！

3

从学校毕业走上工作岗位后，我就接触过《新法兰西杂志》，那时就记得它那从没有变过的装帧格式：开本比一般的书要长，封面呈浅乳黄色，最上方是杂志的全名，最下方是全名的缩写NRF这三个字母，中间则是该期的目录。

后来，自己开始搞法国二十世纪文学时，第一个研究课题是“新小说”，当代的文学报刊杂志成为最必须阅读的资料之一了，我倒是逐年逐月查阅过《文学新闻》周刊、《费加罗文学报》，对期刊《新批评》看得也比较仔细，对《新法兰西杂志》却查阅得少一点，

因为它有关“新小说”的评论与报道相对比较少，它虽然对当代文学中一切尚未取得经典地位、但也还有一些意义的东西，都保持了一种大气度的关注，但它显然并不特别热衷于时髦的新鲜玩意儿，更不像午夜出版社那样以自己强烈的先锋派性而自诩。不过，“新小说”派两个主将罗伯—葛利叶与娜塔莉·萨洛特的两篇经典文论《自然、人道主义、悲剧》与《对话与潜对话》，我倒是从《新法兰西杂志》上读到的，我最初评析“新小说”的文章中，就不止一次引证了这几期刊物。可惜我与《新法兰西杂志》只有这么点交往，因为，在我这个课题刚完成后不久，“文化大革命”就铺天盖地而来。

文化大革命后，我开始写《法国文学史》，上、中、下三卷到八十年代后期才完成，第三卷只写到十九世纪末、二十世纪初，因此在整个这一时期，我主要的精力投在文学史上，很少去认真读《新法兰西杂志》，偶尔只是浏览一下而已，而从我开始在法国二十世纪文学方面投入更多的精力需要求助于《新法兰西杂志》之时，研究所图书室的经费日益紧缩，便不再订阅这个刊物了。从此，我与这个刊物完全失之交臂，如果就阅读之多少与熟悉的程度而言，我与它远远不如我与《文学新闻》、《费加罗文学报》、《法兰西文学报》以及《欧罗巴》等法国文学报刊。

不过，说老实话，对于外国人，甚至对于法国人认识与了解法国当代文学来说，《新法兰西杂志》显然不无局限性，它在文学艺术的新信息与新动态方面，当然要比《费加罗文学报》、《法兰西文学报》以及《文学新闻》等文学报刊差，而它在对作家作品的展示与评论方面，又缺少系统性与完整性，你在这里所看到的，往往是一个作家的首尾，一部作品的鳞爪，如果是文学新人的话，那就是一两叶芽片了。如此之下，倒不如径直找署有NRF图标的伽里玛出版物去看，伽里玛的出版事业是太发展、太周到了，每个著名作家的作品都有单行本，每本单行本的前内封或后内封，皆有这个作家其它作品的全部书目，你要找来十分方便，如果是一个文学新人，

你稍安勿躁，出版社不久就会把他的作品一一推出的。

因此，长期以来，在我心目中，《新法兰西杂志》似乎愈来愈被笼罩在自己的派生物“伽里玛”硕大无比的身影里，有时，人们不免忽视，甚至淡忘了它的存在。

4

摇篮就是摇篮，摇篮的意义是不可磨灭的，何况这摇篮至今仍然还在晃悠悠、晃悠悠……特别是在近一二十年来的这种情况下，《法兰西文学报》、《欧罗巴》、《费加罗文学报》、《文学新闻》以及《新批评》都相继“俱往矣”。皆成了明日黄花……

我并没有忘记《新法兰西杂志》。

1988年，我在巴黎的时候，有了访问NRF、会见当时的主编雅克·雷达的计划，会见很快就由接待单位法国科研中心安排好了。

《新法兰西杂志》在巴黎市中心，与伽里玛出版社并不在一处，伽里玛是在一幢很有气派、像古雅府第的老式建筑里，我曾在那里会见过它的主人克洛德·伽里玛^①，《新法兰西杂志》则是在瑟巴斯蒂安·波丹街一幢现代的办公楼里，它显然只占有其中一个较小的角落。

雅克·雷达先生的办公室明亮宽敞，陈设极为简单，一张普通的办公桌，几把普通的坐椅与一排齐天花板的书架，桌上散乱着一些文具，书架上除了一点小摆设与几摞文件外，主要是《新法兰西杂志》的历年合订本。这办公室既没有体现著名文化人一般都有的雅致品味，也不具备头头脑脑那种显示身份的排场，与我曾见过的克洛德·伽里玛先生那个充满了书卷气的豪华办公室相比，固然相距很远，甚至也没有《编辑部的故事》中陈主编那个四五个人都在觊觎着的单间那么有派，总之，它只像是一个办事员的房间。但据我所知，这办公室的主人不仅在文学界是一位很有地位的大主编，

① 见拙著《巴黎名士印象记》，第45页，社会科学文献出版社1997年出版。

而且也是一个颇有影响的著名作家。

雅克·雷达先生也是头发灰白，年龄大概跟我差不多，或许还比我稍大，但他身材魁梧，体格健壮，看上去像一个上了岁数的足球运动员，他的态度平易随和，有种宁静的气质，既没有特别夸张的迎客热情，也没有法国文人常有的矜持作态，我们很快就从这家杂志谈起。

由于我一开始就表示了对《新法兰西杂志》久远历史与巨大影响的敬意，主编先生也就作出了他概括的认同：“毫无疑问，《新法兰西杂志》在法国文坛上的确有过很重要的影响，特别是在两次世界大战之间，更是起了主要的作用。那个时期任何有价值的作家与作品，几乎无一不是通过这个刊物进入文学殿堂的，或者是在这个刊物发表自己的作品，或者是在这个刊物上得到定评，确立声望的。如像吉罗杜、莫洛亚、米肖等，甚至还有国外的托洛斯基，他的文学见解在这里得到了肯定。”他这番话讲的都是事实，没有丝毫过誉，完全都是公论。他特别引起我注意的，倒是这样一个见解：“在法国二十世纪文学中，《新法兰西杂志》可以归结为是一个文学潮流的最后一家人物，在三四十年代，从外部来看，它代表着一个文学潮流，那是一目了然的事。”大概是考虑到“代表一个文学潮流的最后一家人物”这个提法也许不够严密，他补充说：“《原样》杂志当然也可以说是代表了一个潮流，但它的政治色彩很浓。”

他所说的《原样》杂志，我也略知一二，就在会见了雅克·雷达之后一个星期，我就会见了《原样》的主编索莱尔斯。我对“最后一个”这一荣誉应该归谁兴趣不大，我感兴趣的是“一个文学潮流”究竟何所指？当时，按我的理解，似乎这不能说是一个具体的文学思潮，像超现实主义那样，更不能说是一个狭义的文学流派，像后来的新小说派、荒诞派戏剧以及“存在”文学流派。应该说《新法兰西杂志》并无明显的派性标志，它的涵盖量显然要大得多，如果从它的“常客”、“主要合作者”与“基本队伍”，加纪德、莫

洛亚、吉罗杜等人的创作特点来看，似乎可以说是我曾经有所论述的“现代现实主义”潮流，但如果考虑到它的兼容量比这为大，加上若干现代派与先锋性的因素，则可以说是“古典传统与二十世纪现代性相结合的文学潮流”。我想，《新法兰西杂志》当此代表，看来是恰如其分的。由于我当时满足于自己的理解，又被雅克·雷达关于《原样》的话题一岔，我没有来得及就什么是“潮流”问题与他进一步交谈，未能印证我对法国当代文学的一个重要看法，今天备感遗憾。

不过，他接着说的一段话，似乎也在一定程度上佐证了我的理解。他是这样说的：“《新法兰西杂志》发挥重要作用的三四十年代，是巨人的时代，那时有一批大大小小的巨人，在那之后，就很难出现代表那种盛况的文学刊物了。”他此话“于我心有戚戚焉”，在我看来，三四十年代正是法国现代现实主义文学人才辈出、殿堂式的人物——定位的时期，除了以上所提到的那几位作家外，还有莫里亚克、科莱特、蒙戴朗、圣爱克·苏佩里、杜伽尔、杜阿梅尔、马尔罗以及萨特与加缪，且不说稍早一点的普鲁斯特与巴比塞，稍后一点的尤瑟纳尔，他们构成了法国二十世纪文学大半个江山的辉煌，而他们基本上都可以划入我所谓的“现代现实主义”的范畴，至少他们身上都体现了古典的传统与思想、艺术上的现代性的结合……

5

雅克·雷达先生是一位“今不如昔”论者，他在回顾了《新法兰西杂志》所代表的文学盛世之后，进一步发表了一席议论，我觉得很值得有兴趣研究当代文化的人们参考：“现在，法国以至整个欧洲文学，其重要性远远不如三四十年代”。原因是什么？“首先一个原因是新闻媒介特别是电视文化的发展，分散了、减弱了公众对文学阅读的兴趣；其次是文学本身的蜕化，文学研究的蜕化，而这又与中小学教育与大学教育的质量下降有关。还有一个原因是作

家的人数愈来愈多，在法国，现在能写的都写，而他们所追求的是快速成名与获利，而不是纯文学的成就。据我看，真正追求纯文学成就的专业作家在法国是很少的，作家队伍的这种情况使得文学的质量下降。”“您所指的文学质量是指什么？”雅克·雷达的回答是：“文学质量下降，首先表现在文学语言粗糙，整个文学语言层次比较低。”

他对法国当代文学的这一联贯的见解，我都颇有同感。在我看来，第二次世界大战中断了法国当代文学的发展，从那之后，法国文学就没有成批成批地产生过殿堂级的巨匠了，而且渐成衰微之势。虽然在战后，“存在”文学曾风靡一时，但一个主将萨特在五十年代基本上就走完了他辉煌的文学行程，很快就投身于国际政治性斗争去浪费他的才华与生命，另一个主将加缪则英年早逝，其文学道路戛然而止于1960年。当然不可否认，战后法国文学最引人注目的、最有轰动效应的成就是“新小说”与荒诞派戏剧，但在我与雅克·雷达先生交谈的1988年，“新小说”与“荒诞派戏剧”已经是“明日黄花”了。而回过头来看，他们虽然也留下了一些兼有独创性与艺术魅力的出色佳作，但大部分作品毕竟只具有文学实验的意义，难以传世。法国文坛如此，难怪雅克·雷达先生会有“今不如昔”之叹。不过，我觉得应该看到，在六七十年代，出现了一批继承了尤瑟纳尔传统的杰出作家，他们以那些特具深邃哲理与艺术魅力的创作，又构成了法国二十世纪文学中闪光的一章，我把这一章称之为“新寓言派”，并且从八十年代起就不止一次这样预测：“法国二十世纪文学将以‘新寓言派’告一终结，在‘新寓言派’之后。法国当代文学就不会有什么大作为了，不可能再产生重大的文学现象了。”现在看来，此话不幸被我言中。

既对法国当代文学有此共识，我当然希望雅克·雷达先生结合自己的杂志讲得更具体一些。“在法国当代文学衰退的今天，办文学杂志很困难。《文学新闻》等好几家杂志刊物就相继停办。因为一般已经成名的作家并不愿意在报刊上发表作品，报刊杂志不如出

版社有优势，而想在报刊杂志上发表作品的人水平又不高，这就形成一个尖锐的矛盾，报刊杂志苦于没有好的稿源，为了争取好稿子，经常要去求人赐文，这就很难办了。以我这个刊物而言，我每天都收到不少稿件，但其中质量好的甚少。我并不苛求，并不一定要用名作家、名批评家的文章，只要稿件本身质量好就行，我希望在本刊上推出更多的新人，文学新人的东西只要写得好，我可以放在头版，并不在乎新人的名气，但的确确好稿件很少，现在每期杂志一百二十页，勉强也能凑满，编完之后，不合用的稿件还剩好些。”

是否有充足的好稿源，这是办刊物的大问题，是否拥有广大的读者又是刊物另一件生死攸关的大事。《新法兰西杂志》维持得怎样，是否能维持下去？我对此不能不关注，不能不提问。对此，雅克·雷达说得很坦率：“我们现在每期的印数只有三千多份，而且还不能卖光”，“能否维持得下去？我估计，在法国，如果我们能卖掉一半，就不会赔本。现在我们每期能卖掉四分之三，这就基本上够本了，如果是赔本的话，老板就会停掉它的。”

发行这样少，还能维持下来，也可以说是一个奇迹，但我知道《新法兰西杂志》每本是很贵的，薄薄一本，竟高达好几十法郎，显然是以高层次的读书界为对象，这也许就是它能维持下来的秘诀，但显而易见，这只是惨淡经营，勉强维持而已，与过去的盛况相比，已经是一落千丈了。

“总而言之，现在的情况与过去不同了，各种条件都不同了，在发挥作用、在培养造就作家方面，《新法兰西杂志》都远远不如伽里玛出版社了。”听了老字号后期掌柜多少有点悲凉意味的话，面对着这间简简单单的主编办公室，我突然有一个感觉，似乎像是都德在他的磨坊里听一个上了年纪的普罗旺斯短笛手讲述自己家乡的风力磨坊如何被机器磨粉厂取代的故事，听这个老人发出这样的感喟：在这个世界上，什么事都有完蛋的一天，应该相信，风力磨坊时代已经一去不复返了，就像罗纳河上马拉的驳船，旧时代的

御前会议、老款式的服装那样，已经过时啦……

不过，我想，只要伽里玛出版社的书上还印着NRF这个图标，《新法兰西杂志》肯定就不会完蛋，只要克洛德·伽里玛先生有足够的理智，他就决不会在乎《新法兰西杂志》是否赔本，而丢掉这块老招牌……

6

既然我面前是伽里玛家族不在乎是否赔本的一个活文物、老招牌，何不再仔细端详端详？我对《新法兰西杂志》的内部编务情况感兴趣，当然，雅克·雷达先生也乐于介绍，因为，这关系到他自己。

他先给我补全了我掌握不全的历届主编的名单。原来，我只从书上知道1911年至二战前几个主编的名字，如雅克·里维埃、雅克·高波、让·波朗，以及在二战中任职的德里厄·拉·罗歇尔，从他那里，我知道了战后因为刊物在德国占领期间的倾向问题而停过刊，到1953年才恢复，其后的主编相继有让·波朗、马塞尔·阿尔朗、乔治·朗布里斯，直到1978年雅克·雷达才接手。其间，1953年后曾一度更名为《新新法兰西杂志》，后又恢复原名。还有一段时期，乔治·朗布里斯以NRF的名义，主编过“道路”书系，每年出三期，出版了好几年。

这些主编几乎都是评论家，也写诗歌、小说以及散文作品，但在法国当代文学中只是二三排的人物，他们的作品我几乎都没有读过，只读过让·波朗为《O姑娘的故事》写过的一篇著名的洋洋洒洒的大序，这部当代著名的性文学名著，我很不喜欢，但让·波朗那篇序我却很欣赏，对一部带有妄想色彩的性怪癖之作，从心理学角度作出深层次的学术性的评论，绝非易事，而且洒脱超越，才华横溢，搞评论搞到这份上，可谓大手笔风范矣。

在主编名单之后，雅克·雷达介绍了杂志的编辑方针与栏目：“本刊的主题与题材很广泛，不受时代限制，有关任何时代、有关

文化任何部类的文章都可以，既发表作品也发表评论，如果有什么固定的做法的话，那就是每期至少要发表一个诗人的作品，还必须发表一个外国作家的东西，此外，相对固定的栏目有：评论栏目，专门发表对当前重要作品的评论；小品专栏，发表趣味性较强、有幽默气息的文章，题材与体裁均不限；文学纪事栏，专门报道当前的新书并作简评；‘开放’专栏，专门给尚未出名的先锋派作家提供篇幅，发表他们有独创性的作品；‘文本’栏，则是发表尚未出版的作品的章节片断，其中包括古代作品与外国作品的译文。此外，本刊还经常发表回忆录或忆旧性的文章。”

从雅克·雷达送给我的《新法兰西杂志》来看，仅一百页出头的一本薄薄的杂志，的确在内容与形式上都相当丰富多彩，作者则既有功成名就的老作家，也有崭露头角的文学新人，只不过每篇文章的篇幅都很短，内容精粹，文字修炼，颇具美文之风，虽然是以各种各样的散文为主，整个杂志以其雅趣与讲究而略带有诗格。

因为我来自人浮于事的国度，所以，在巴黎拜访每个文化机构时，都提出了人员组成问题，我所得到的回答经常是令我意想不到的，这次雅克·雷达的回答更加使我惊奇：“我们办这个月刊一共只有两个半人，其中那半个人是兼职的，专管封面与封底。”我从杂志上看到的署名，除了主编外，一个是总秘书，一个是编务秘书，那“半个人”大概就是那个编务秘书了，事实上，他不仅管内封里版权页上的各种事务，包括国内外的定价等，还管杂志后面每半年一次的总目录索引。至于雅克·雷达先生本人，“我全部的工作时间都放在刊物上，我个人的写作是利用业余时间。”

7

转眼之间，在老字号NRF会见它的掌柜，已经是十年前的事了。每当我坐在家里的沙发上，看着我对面的书柜，我就想起雅克·雷达先生，那个书柜里排满了巴黎名士送给我的珍贵纪念品：他们写的作品或论著。雅克·雷达是其中的大户，他的作品竟多达十来本。

而我一想起雅克·雷达，就有一种负疚感：我既没有实现我的初衷，在自己关于巴黎之行的书里记述NRF这个老字号，也没有在我的主编项目“法国二十世纪文学丛书”里为雅克·雷达安排一个席位。

我似乎也有可以自我开脱之处：一回到国内，总有各种当务之急纷至沓来，把原来的初衷冲击得节节后退，时间一久，就淹没在岁月的尘土中了。而“法国二十世纪文学丛书”虽有七十种之多，但法国二十世纪文学太丰富了，必须介绍的名家名作，早已占满了七十种的选目录。

其实，雅克·雷达是一位很值得我们重视的作家，在我会见他的时候，他已经出版了十几种作品，大都是在伽里玛出版社出的，而且，报刊均有好评，这说明他已入法国当代文学的主流阵营，只不过，他主要写抒情诗歌与闲适散文以及文艺随笔，在熙攘热闹的巴黎文学场上，就像一株俏也不争春的素净的花。

他送给我的书有诗集、散文集与随笔集，他的诗没有受超现实主义的影响流于晦色难懂，而是语言明快，直抒胸臆而又情愫轻淡（如《祈祷、宣叙调与续篇》），他的几个散文集都是写他在巴黎散步时、在欧洲各国漫游时的体验感受与闲适心情（如《巴黎的遗迹》、《斜坡上的小草》、《给散步者的建议》与《气流中的城堡》），颇有点像卢梭的《一个孤独的散步者的梦想》，他的文艺随笔集，特别是解读爵士乐的集子，则表现了精致的鉴赏力与现代的情趣（如《轻步而来》、《即兴之作》等），他的诗有散文的淡雅，他的散文有诗的清香，他显然是一个悠闲恬静的雅士，翻译他的东西得需要自己先安定情绪，在一种平静的心情中悠悠地去进行，不能“赶任务”，就像面对着都德的散文式的小说那样……我希望自己早日从日夜兼程、马不停蹄、心急气躁中解脱出来，而进入那种心境……

有朋自巴黎来，谈到了雅克·雷达。据说，他早已从主编职位

上“下岗”，但仍参加《新法兰西杂志》编委会的工作，不时写点诗歌、散文与杂感，喜欢到处走走看看，活得潇洒而高雅。

1998年11月25日

弄炸药而没有伤手的人

——亨利·哥达尔教授及其他

1

1988年我在巴黎有一次重要的活动，既是礼节性的、也是学术性的，它是这样开始的：

“汽车沿着塞纳河而行，靠岸的这边房屋愈来愈稀少，大片的绿阴却愈来愈浓密，已是郊区的宁静景象。车行不过五分钟，哥达尔先生突然把方向盘一转，我们从本来就相当狭窄的公路又进入了斜坡上一条勉强容得下一辆小车的小径，在一幢两层楼的房屋前停了下来。”

这是塞利纳在巴黎近郊墨东的故居。

我在《塞利纳的“城堡”与“圆桌骑士”》^①一文中记叙了这次活动。在那次访问中，我会见了塞利纳留在这个世界上的最忠于他的几个亲友与文学事业的维护者，在我看来，他们是塞利纳为数甚少的贴身

护卫，我把他们称之为塞利纳的“圆桌骑士”，而塞利纳则是墨东“城堡”里的“亚瑟王”。

^① 见拙著《巴黎名士印象记》，第217—229页，社会科学文献出版社1997年出版。

为这次活动引路的向导者是巴黎大学的教授哥达尔先生，他是法国塞利纳学的权威，我在上文中把他视为塞利纳最重要的“圆桌骑士”之一。

我与哥达尔先生原来并不相识，是通过好友沈志明才认识的，而最初知道他则是通过“七星丛书”本的《塞利纳作品选集》。这套丛书是法国古今文学中所有经典作家权威选本汇集的文库，规模宏大，是法国当代最重要的一项社会文化积累工程，每个选本均由一位最有权威的学者、批评家或文学史家编选、作序并进行详尽的注释。古典作家入选此套书者，皆为文学史上早已有定评的殿堂级巨匠，当代作家入选此丛书者，皆为名声卓著、被视为新经典作家的前排人物，因此“七星丛书”实际上就是二十世纪兴建的一座最高层次的文学大雅之堂，古今作家进入了这个殿堂，即是在不朽者的席位上就坐。如果说，这对古典作家来说，只不过是重复旧有的光荣而已，但对当代作家而言，则意义莫大焉。当然，一个当代的学者、教授进入“七星丛书”，也是他良好学术声望的标志。

我不仅通过“七星丛书”本的《塞利纳作品选集》最早对哥达尔先生有了印象，而且也得到了塞利纳评价的“行情”。塞利纳进入了七星文库，表明了他二十世纪法国文学中的重要地位得到了毫无疑义的确证，表明了塞利纳的“周作人式”的公案，已经成为过去，表明了塞利纳在文学上“服刑期满”。

塞利纳的确与我国的周作人有点相似。两人都是因为在二战中的政治历史问题而影响了他们在战后的文学生涯，以至几乎被抹杀掉了过去的文学业绩。周作人当了汉奸，这是明白无误的历史定论，不在话下。塞利纳的问题却远没有坏到当了法奸的地步。他的历史问题应该说是比较轻的，却反倒比较复杂。

塞利纳其人其事的情况是这样的：

他出身于小资产阶级家庭，小学毕业后，就曾先后留学德国与英国，参加过第一次世界大战。大学时期念的是医科，获得了医学

博士学位，长期行医。1932年，发表第一部长篇小说《茫茫黑夜漫游》，大获成功，文学界重要人物纷纷撰文，赞不绝口，诗歌大师瓦莱里评此小说乃“写罪恶的杰作”，未来的法兰西学院院士莫洛亚称他为“新进的伟大天才”，已雄踞文坛的马尔罗也公开作了颂扬，并向作者致以“崇高的艺术创作的友情”，有位龚古尔学院院士对他作了权威性的定位：“这位小说家是法国的陀思妥耶夫斯基。”

塞利纳一举成名，他的长篇很快被译成其他文字，传诵国外，甚至在当时的苏联也受到欢迎。1936年，塞利纳前赴苏联领取俄译本稿费，访问回国后的几年内，发表了一系列文章与小册子，对苏联、对共产主义进行抨击，并强烈反犹。不久，纳粹主义泛滥欧洲，第二次世界大战爆发，在德国法西斯反犹的恶浪中，塞利纳过去写的那些反犹文章，不免被纳粹利用，客观上成了助纣为虐的工具。因此，战后他被划入二战恶势力的行列，被追究罪责。1944年，自由法国法庭判处他二十年劳役。他逃往丹麦，法国政府要求引渡未果，他被丹麦政府监禁了一年，1951年获大赦出狱。

出狱后，虽然他仍潜心写作，但却长期生活在社会与文学界对他的寒意与冷漠中，他出狱后只活了十年，辞世时六十六岁，年纪并不算太老。

在民族大义上出了问题，要比在阶级立场上出了问题更为严重、更得不到原谅，在阶级立场上出了问题，本来就是够可怕的了，何况是比这更为严重的问题呢？因此，我筹备“法国二十世纪文学丛书”的时候，起初根本没有考虑过把塞利纳列入选题的可能性。只是在我知道塞利纳的小说集被列入了七星文库，巴黎书店有吉波尔所著的三卷本《塞利纳传》出售之后，才开始考虑将塞利纳选入“法国二十世纪文学丛书”的问题。因此，哥达尔编选的《塞利纳作品选集》与吉波尔先生的论著，成为招引我向塞利纳走出第一步的两只风信鸡。

但是，在法国被允许的事，决不意味着在中国也被允许，尤其是在意识形态领域。而在意识形态领域里，上述民族气节问题，又是一个特别重大的原则性问题。我要在中国引进塞利纳，必须为他准备好必要的“签证”，必须找到一个堂而皇之的理由，一个足以抵消“民族气节”问题的理由，这个麻烦是哥达尔先生与吉波尔先生在法国不会碰到、不会烦心的。当我读了塞利纳的代表作《茫茫黑夜漫游》若干章节后，我很快就找到一个“堂而皇之”的引进理由，我相信凭这个理由，我是完全可以为塞利纳的入境办好“签证”手续的，这个理由就是：对资本主义社会的批评。

《茫茫黑夜漫游》中的主人公巴达缪浪迹天涯，从欧洲到非洲，再从非洲到美洲，最后又回到法国，足迹踏遍了大半个地球，这个二十世纪“奥德修纪”式的故事，给小说作者提供了一个巨型的框架来对整个时代及全世界范围作全面的描绘。

这是什么性质、什么色彩的描绘呢？《茫茫黑夜漫游》这个标题就说明了一切。在巴达缪的“漫游”中，作为本世纪前三十年西方世界缩影的景象几乎应有尽有：世界大战、享乐腐化、殖民主义残酷统治、资本主义乐园中种种荒诞与不合理、丑恶的世态、肮脏的人情，等等，等等，真可谓伏尔泰所说的“地球上满目疮痍，到处都是灾难啊”。这一片漆黑的世界与作者对它的极度绝望，都概括在这部小说扉页上作者所引的这首诗里：

我们生活在严寒黑夜，
人生好像长途旅行，
仰望苍空寻找出路，

天际却无指引的晨星。

而且作者在描绘这一切时，是怀着多么强烈的憎恶之情与愤世嫉俗之慨！你到哪里去找这么一部对资本主义世界作出了如此“大胆暴露”与“彻底批判”的小说呢？这样的小说不引进，还引进什么？如果说社会主义、无产阶级在意识形态上有什么最高的要求与口味的話，还有什么比“对资本主义的暴露与批判”更符合要求、更对口味的呢？

我深知，这是一个最根本性的要求，最受偏爱的口味，它最早来自我们的“老祖宗”，恩格斯在他的一封著名的信件里谈到文学评论的时候，曾引进了一条政治味十分浓烈的文学评论标准，即评判一部作品是否有价值要看它是否“能引起对于现存秩序的永久性的怀疑”。我从学校毕业走上工作岗位后，就听周扬在大报告中不止一次引用了这条标准，这条标准在老祖宗逝世后还这么有生命力，就因为它是为无产阶级“彻底砸烂旧世界”、“推翻资本主义社会”这一“基本历史任务”服务的。

当然，对于我们这些“分配”到意识形态领域工作的普通人来说，对于我们在这个职业部门、在这个行当里安身立命的智力工人来说，“无产阶级的伟大历史任务”是我们够不着的远在天边的事情，我们的职业既是为外国作家作品办“签证”，我们就得想法在对象的身上找到符合入境标准、找到切合社会主义口径的东西。当我自认为在塞利纳身上发现了便于我为他办“签证”的东西后，我心里有数了，特别是七星丛书本上有这样一个材料：三十年代苏联的外交部长李维洛夫曾在公开的场合说过，《茫茫黑夜漫游》这部小说是斯大林的“枕边书”。看到这个材料后，我就更振振有词了，至少有了这样的把握：在中国介绍塞利纳虽是一件需要勇气的事，但还不至于有多大的风险。既然斯大林先生都喜爱这本书，可能出

手的左派批评家还有什么可说的？他们总不会比斯大林同志更左吧！

于是，我把塞利纳的这部小说正式列入了“法国二十世纪文学丛书”的选题，约请了志明君来翻译。把一个在法国都被视为有历史问题的人引进中国，我做起来颇有点“理直气壮”，似乎此举还与“批判资本主义”之类冠冕堂皇的大事挂上了钩，其实我心里很知道，我只是为了使我的“法国二十世纪文学丛书”尽可能完整齐备，使其在重视纯文学价值的内行人眼里要经得起推敲、达到“专业要求”而已。

至于我在译本序中强调塞利纳的暴露性、批判性以突出他对中国人的价值，则纯系我1980年为萨特问题作翻案文章的故技重演。那时面对着长期以来像凝固水泥一样板结的对萨特的谴责、批判，我发出“给萨特以历史地位”的呼声时，自己多少也预感到有朝一日会因此而被带到意识形态的审判台前，为了使自己有可以申辩的余地，我有意识地运用了这个意识形态审判台所惯用的批评标准，强调萨特对资本主义社会的批判与在政治上跟社会主义阵营的同路，可惜这并没有使我后来免于被点挨批，所幸的是“笑到最后，笑得最好”。在萨特问题上尝到“甜头”，我在塞利纳问题上也就有恃无恐、得心应手了。

其实，应该说，我是托了时代的福，我做塞利纳这件事的时候，气候已暖和了一些了，文学环境显然比以前宽松，中国自己的周作人在文学上也被解冻了，“汉奸”如此，并未成为“法奸”的塞利纳必然得到宽容，因此，“法国二十世纪文学丛书”引进塞利纳一事，总算平安无事地过去。不过，说老实话，在塞利纳问题上，并不存在什么“普罗米修斯盗火”那种高度，因为，在他的作品里，并没有什么“火”，没有什么召引人奔赴的“火光”，不像在萨特那里，还有那么一条“自我选择”的人生哲理召集信徒，这哲理在个人自我主体意识仍是一大禁忌的时期里，一直被那些以精神牧业为己任

的理论家、批评家、伦理家、思想工作者当作一块烫手的山芋，他们惟恐迷途的羔羊被烫坏了灵魂。

3

《茫茫黑夜漫游》中译本出版于1988年初，恰好在我第二次访问巴黎之前不久。志明君已定居巴黎，闻出版消息之后，欣喜之下来信建议我到巴黎后去访问塞利纳夫人，他与巴黎大学的同事、法国塞利纳学的权威哥达尔可以负责安排，他们都认识塞利纳夫人，哥达尔先生当然与夫人更熟。

墨东的聚会使人甚为难忘，我亲临其境感受了塞利纳晚年的生活环境与写作氛围，听塞利纳生前几个关系最密切的亲友回忆与介绍塞利纳的为人与性格，深感对塞利纳的了解与认识大大深入了一步，当然其中也包括更搞清楚了塞利纳的“历史问题”的具体情况，这些情况在来往于墨东的路上，听哥达尔先生讲得更全面、更清楚：

“塞利纳在德国占领时期，并没有任何合作的行为，没有参加任何政治活动与节庆典礼，更没有写过支持纳粹、服从德国占领的文章，甚至从未公开发表过文章，只有他写给编辑的私人信件被人发表了，而且是非政治性的信件。纳粹德国的上层并不喜欢他，不屑于跟他交往，因为在他们看来，塞利纳不服从既定秩序，反对规范，跟他们格格不入。但是，他在大战爆发以前所写的反犹文章，又被重印，在战争期间起了坏作用，客观上助长了纳粹的种族灭绝主义，他的全部历史问题就是如此。”

关于战后塞利纳吃官司并被判重刑一事，哥达尔先生也作了具体的分析：“当时对塞利纳的谴责完全是道义性的，而不是政治性、司法性的，他逃到丹麦后，法国政府要求丹麦引渡时，丹麦表示同意，但要求法方提出指控的罪行与罪名，法国政府提不出来，只好作罢。而他在法国之所以被判重刑，则是因为审判时他缺席，判他刑的自由法国法庭，并不是严格意义上的法庭，它全部是由抗战人

士组成的，在政治上很严厉，在思想上也很左倾。”

有了哥达尔这番具体的说明，我对塞利纳的“历史问题”彻底放了心。塞利纳历史上思想性质的失误，即使在中国也是可以得到理解与宽恕的，他之被引进中国，看来是绝对不会构成一个问题了。何况，我在译本序的最后，为自己早已设好了一条论理的退路：“当你站在一部作品面前时，这部作品对你来说就是一个独立的世界，一个特定的世界，最重要的是首先理解这是一个什么样的世界，其中有些什么东西？这个世界构建得怎么样？它可以给人什么感受与启迪？这些就是决定一部作品的价值的主要依据，其他一切，包括作者做过几件好事、做过几件坏事，都只是次要的参照系了。”

虽然从引进塞利纳到墨东聚会，对我来说已经是一个“完整的句子”，但我深知，在塞利纳这个深邃复杂的世界面前，我不过刚入门而已。而眼前的哥达尔先生正是塞利纳研究的专家，我不应失去就教的机会。在墨东聚会之后几天，我又与哥达尔先生有了一次友好见面与学术对话。

哥达尔先生年纪不大，四十岁出头，已经是法国学术界的精英。他非常友好热情，约见是在他的寓所进行的，为了免除我与志明君寻街走巷的不便，他专程前来迎接。

其实，他就住在巴黎闹市，在一个比较幽静的小区。他的整套寓所就像个书房，几乎没有任何装饰，似乎在这里只有一种活动，那就是研读思考。也许当年以生活简朴严肃著称的康德的寓所就是这种风格，在这一点上，我仿佛觉得自己荣幸地与哥达尔先生稍有相似，我寓所的简陋是不止一两个报刊记者在采访文章中都没有忘记提那么一笔的，一进他的寓所，我就有同类之感……“天下乌鸦一般黑”……

我知道自己在塞利纳课题上的明显不足，是对他纯文学的贡献研究得甚浅，我强烈地希望哥达尔先生在这方面多给我一些启迪。哥达尔先生从塞利纳对法国小说发展的贡献讲起，他的讲述有条不紊，就像一个高明的教师在讲坛上。

“塞利纳是第一个真正意识到这样一个重要问题的作家：小说不应是以情节取胜，而是要以风格取胜，特别是在电影故事大为时兴的二十世纪，他致力于在小说创作中建立一种独特的风格，他做到了这一点，这是他对法国小说发展的一大贡献。”

关于塞利纳独特风格的构成，哥达尔先生着重讲了文学语言问题：“塞利纳的天才在于他成功地把民间语言引入了文学。1630年法兰西科学院对口头语言与文学语言划定了明确的界限，把民间语言完全排斥在文学表现的领域之外。而塞利纳则打破了这一个统治了好几个世纪的禁条，当然他并不是惟一作此尝试的人，但他是第一批作此尝试的人中的一个，而且最最重要的是，别人都没有取得成功，他们往往是机械地给文学创作加一些民间语言，为引进而引进，而塞利纳却完全成功了。他是有机地把民间语言引进文学，真正地把民间语言变成了文学语言，变成了真正的文学语言。如何把粗俗的语言变成文学的语言，这是一门很高超的艺术，塞利纳真正更新与改造了粗俗的民间的语言。粗话、下流话、亲迁话，所有这一切，经他巧妙地一用、一改造，就有了艺术性，有了文学价值，就增添了效果，如同吃饭时吃了辛辣的、提口味的东西那样，他的文学语言为什么格外显得丰富多彩，这是一个原因。

“另外一方面，他的文学语言也有规范的用语，有诗意的语言与雄辩的语言，但这些又都建立在口语化的基础上，与活泼的生活用语糅合在一起。可以说，他的文学语言是各种风格的语言的组合，我的博士论文就分析了这个问题。本来，从十七世纪中央集权、统

一语言开始，官方语言只是一种象征，实际上还存在着各种语言分支，各种语言表现形式，塞利纳把各种形式的语言糅合在一起，成为一种特殊的文学语言，这在语言的发展上是一件了不起的事。大语言学家、大批评家都曾援引过塞利纳的例子进行他们的论述。”

哥达尔先生就像在作塞利纳专题讲座，他讲完一个题目，又遵循他的思路继续第二个行程：

“塞利纳另一大贡献，是在二十世纪小说进入危机、虚构故事已经使人厌倦的情况下，创造了自传与虚构结合的小说。他在很多部小说中都渗入了他本人的成分，小说虽有虚构，但整个地却反映了他自己的人生，他的第一部小说《茫茫黑夜漫游》的自述成分相对还算是少的，主人公的经历中只有一部分是塞利纳自己的，他的第二部小说《催命》则主要是自传性的了，当然并不完全都是，只是自传色彩较浓。他的另一部小说《从一座古堡看另一座古堡》是完完全全以他自己为主人公，因为他写这部小说时，他的‘历史问题’已经为人所知，他有意不加回避。这部小说写二战快结束时，德国占领时期有合作污点的要人纷纷逃到法德边境的一个小镇上，他自己也到了这里。他把当时的回忆加以小说化。小说发表于1957年，引起人们广泛的注意，轰动一时，颇有点像《茫茫黑夜漫游》发表时的那样。这是一种挑战意识，他甚至不回避自己不光彩的历史，不讳言自己的短处，反而扑将上去。”

在我听来，把自我带进小说，甚至把自我化为小说的主人公，这绝非塞利纳的独创，更不是他的首创，不回避自己的不光彩与陋习丑行，也早已有卢梭的先例，但是能做到这点的确实需要点勇气，这如果不能说是塞利纳的精神力量的一种体现，至少也要算是他的一个精神特点……

哥达尔先生果然并不满足于小说现象的罗列，他层层深入下去，引人入胜：

“实际上，塞利纳写的不是简单的自我，他的小说主人公反映

了欧洲人的形象，表现了欧洲人的心理状态与社会舆论特点。一方面他在内心里是软弱的，感到外界对自己有很大的压力，害怕战争、人身伤害与经济危机。另一面，他在外表态度上，又表现出一种攻击性，咄咄逼人，这两个方面构成了二十世纪欧洲人的形象。现代欧洲人既有这种内心的压抑感，他作为读者就需要发泄，要寻找发泄的愉快，而读塞利纳的小说，就可以得到这种发泄的愉快。塞利纳的天才就在于他善于把内心中的压抑感受、逆反情绪与不满转化为一种恶意，而把这种恶意表现为文字的时候又使人感到好笑，这也是黑色幽默，现代欧洲人就是从其中得到发泄快感的。而且，塞利纳所写的经历、所思考的东西，都是本世纪前五十年世界的重大问题，是文化思想领域里议论关注的热点。因此，人们在读塞利纳的小说时，可以感到共鸣，可以对这些问题重新加以思考，甚至进行反思与检讨。”

哥达尔先生这一席评说，我听来感受颇深，受启发颇多，特别是他对于塞利纳文学语言的论述，建立在语言形态研究与语言发展史的基础上，只有他这样的本国学者才能作出，是我这样的外国学者难以达到的。

5

为了使我们的谈话成为真正的学术交流、学术对话，我对塞利纳的小说在继承与发展欧洲流浪汉体小说方面也讲了一些观点。这些观点，我曾在《茫茫黑夜漫游》中译本序里有相当充分的表述。在我看来，塞利纳的小说属于以十六世纪西班牙小说《小癞子》为开端的欧洲流浪汉体小说的传统。在这个传统中，格里美豪尔的《痴儿历险记》与勒·萨日的《吉尔·布拉斯》是典型的代表作，甚至

伏尔泰的《天真汉》与《老实人》以及狄德罗的《定命论者雅克和他的主人》都可算得上。这种小说往往以主人公浪迹天涯为叙述框架，对世界、社会与人生的形形色色景象进行广泛的描写与抨击，而主人公在思想倾向与性格形态上大半数都具有愤世嫉俗、玩世不恭的特点。毫无疑问，塞利纳的《茫茫黑夜漫游》要算是文学中最大的一次流浪，而主人公巴达缪则要算是最为愤世嫉俗、最为玩世不恭的一个流浪汉了，他对世界、对生活的嬉笑怒骂最为彻底，对人性恶的黑色悲观主义是那么根深蒂固，无可救药，足以使人感到震惊！

哥达尔先生对我的看法表示同意，当然，也作了补充……你怎么能想像一个法国人在跟人谈论时，仅限于同意对方的看法？作些补充，仅仅是法国人追求自我独特个性最起码的表现而已……

哥达尔这样说：“的确有流浪汉体小说一说，这种小说一般都表现社会下层的人物，塞利纳也是如此。但他有所不同，过去的流浪汉体小说往往是轻松的、引人发笑的，而塞利纳的小说则很压抑、很沉重、很悲观，他对人的看法太黑色，太悲观了，到处都是一片黑，没有光明。不过，与其说塞利纳是悲观，不如说是夸张。例如，他写黑暗，是把实际上的东西写得更黑，给世界抹黑，他对自我也是如此，其实也是给自我抹黑。”

他继续深化他的补充，见解甚为出彩：

“悲观主义是法国文学的传统，很多作家都大大夸张世界的黑暗面，人性的黑暗面，从十六世纪开始，巴斯喀对人性、对人存在状态的看法就是很悲观主义的。但是，巴斯喀思想中有上帝，而塞利纳不仅对世界、对人持悲观主义，而且思想中没有上帝，加之在小说里对人生的态度很严厉，用词与语气都很激烈，对阴暗面极尽夸张之能事，因此，他格外显得悲观，格外显出黑色。不过，应该看到，他这样夸张、严厉是为了揭露，是为了要不甘于现状。他最不能容忍的就是人对现实的忍耐，对现实的将就，归根结底，他还是希望人向上的，在这一点上，他与荒诞派戏剧不同。正因为他希

望人向上，所以他特别喜欢舞蹈这种艺术，因为舞蹈就是要克服人的重量，轻盈向上，以他精神有向上的倾向而言，他就并不是无药可救的悲观了。”

谈话至此，塞利纳每个重要的方面，我们似乎都已经涉及到了，哥达尔先生意犹未尽，又介绍了塞利纳曾经度过的艰难的岁月与法国塞利纳学的发展过程：

“从二战胜利后直到1957年，在法国，人们都不谈塞利纳，就像避开瘟疫一样，塞利纳几乎被人遗忘，成为了一个空白。1951年，在丹麦获赦回国后到1957年，他发表了两部小说，但无人问津，最多只卖掉了两百本，直到《从一座古堡看另一座古堡》出版，情况才有好转。当然，对他的评价，也经历过低潮，撇开他的反犹问题不谈，战后，一批马克思主义的批评家都认为他已经才尽。实际上在法国，对塞利纳的研究还只是起步阶段，读他的人不少，但却只是反应性的。关于他的书也出了一些，但也只是描述他的一生，停留在是坏人还是好人的浅表层面。1962年，七星文库出版了塞利纳的一个选集，但是只加上了一篇序言与一个年表，没有对作品的注释与说明。七十年代，才由我负责搞第二个选本，不仅有序言与年表，而且有详尽的注释，由此，才开始有了真正的塞利纳学。”

塞利纳学从哥达尔先生编选的七星丛书本《塞利纳作品选集》开始，此话虽然说得甚满，但并不太过分，七星丛书本被公认为经典性的定本，而其最显著的特点与价值，就是它有非常详尽的学术性注释。

因为塞利纳在法国经历过一个艰难的时期，所以，我问哥达尔先生，他的塞利纳研究是否也碰见过歧视与偏见，哥达尔先生的回答是：

“我并没有碰见过歧视与偏见，但对我的研究有反感、持保留态度的人还是有的，如像有的朋友不大理解，如像在争取研究课题的经费上，就要比研究巴尔扎克、雨果、左拉的课题要困难一些。应该说，阻力不是来自学术界，而是社会舆论中有一种对塞利纳的

成见，对我来说，有一个抗成见的问题。事实上，我念他的理论小册子的时候，我问自己为什么要去研究这么一个有错误思想的人，但一念他的作品，我就觉得这个作家完全值得研究，这个作家有刺激性，但并不总使人感到愉快，研究他时，有手上拿着炸药的感觉。”

哥达尔先生说完，哈哈大笑起来，我们的交谈也就结束在这哈哈的笑声里。

事后，我想，那一天，我与哥达尔先生的谈话之所以特别投机，大概就因为我们之间有这样一个前题与默契：我们俩人都弄过炸药，但是都没有把手炸坏。

我离开巴黎之前，收到了法国塞利纳研究会主席吉波尔先生所著的三卷本《塞利纳传》，他是我在墨东故居聚会中结识的。他在赠书的题词中客气地把我称为“法国文学的杰出鉴赏家、捍卫者”，我知道这是溢美之词，但可以理解。毕竟他在塞利纳问题上肯定也有过被“侧目而视”的感受，他不难想见，我在中国接塞利纳这个活儿可不是一件好玩的事。同样，哥达尔先生热情地为我安排墨东聚会并另外抽出了宝贵的时间与我长谈，显然也是由于这个原因。

然而，我在中国做塞利纳这件事，并没有被侧目而视，更没有碰到我在萨特问题上所碰到的那些事。因为中国的历史进入了八十年代。

前几年，上海一家出版社购下了《茫茫黑夜漫游》的版权，并出版了第二个中译本。我更加不感到孤独了。

1998年12月10日

与“魔鬼”签契约记

1. 我藏有一套“禁书”

我走进巴黎市区一幢灰颜色的公寓，金德全君从里面迎了出来，告诉我这样一个消息：“克里斯蒂安·布格瓦先生送你一大包书，他托我转交给你。”

那是在1981年，我第一次访问巴黎回国之前的某一天。我记性并不好，又事隔多年，要是别的事，早就忘得一干二净了，但此一幕，这句话，我却一直记得很清楚。

德全君是中国社会科学院外国文学系第一届硕士研究生，早年毕业于南京大学外文系，一进社科院他就显示出了高水平，他既有语言天赋，又有文学才能，如果沿人文道路走下去，成就是未可限量的，但到法国攻下巴黎大学的博士学位后，他就转向搞经济与技术，在事业上很是成功，成为了法国一个世界级大公司在远东地区的总经理。我那次访问巴黎时，他正在巴黎大学奋斗。他与巴黎著名的出版家克里斯蒂安·布格瓦很熟，我访问10 / 18丛书的这位主编，就是由德全君安排并陪同的。^①

访问巴黎最大的愉快之一，就是得到名士亲笔签名的赠书，他们一般都赠得甚有节制，超过一二本的比较少，达到“一大包”的则“凤毛麟角”矣，记得只有米歇尔·布托、皮埃尔·瑟盖斯、雅

克·雷达等两三位。我一听德全君此话，备感高兴。而打开这一大包书，就更是喜出望外了，克里斯蒂安·布格瓦先生送给我的，原来是十几本萨德的小说作品，基本上构成了萨德的“全集”。

我喜出望外，并不是因为我正需要萨德的作品，更不是因为我喜欢或仰慕萨德，恰巧相反，直到那时为止，我对萨德是封闭少知、盲目摈拒的，并且还简单化地持有批判的态度。我之感到特别高兴，是因为这套书大大满足了我的“藏书情结”，从未满足过的“藏书情结”。

读书人喜欢藏点书，不论是真正爱书也好，还是有附庸风雅的成分也好，都要算是一种雅趣，可惜的是，我们这一代人绝大多数都没有追求这种雅趣的条件。五十年代从学校毕业后，低工资只能保证自己与亲人的温饱，那是没有多少钱来买书的，不可能成为“藏书家”，特别是自己所从事的专业的原版书更是买不来，也就无从藏了。要拥有原版书，你总得出出国吧，或者像我们的老一辈那样是从国外回来的。但我等参加工作后整整二十年之中，都被关于国门之内，不断被“上山下乡”、“滚泥巴”、“意识形态中的兴无灭资”、“阶级斗争”、“思想批判”这些神圣的大事折腾来折腾去，能从图书馆借到一些外文书读读，就算不错了。当然，在那些政治气氛浓烈的岁月中，也有像绿色孤岛一样片断的“和平时期”，在这种时期，到东安市场逛旧书店，就是生活中一大快事了。在那里，费些劲也能搜集到一些陈旧的外文书，历史、文学史与单本的文学作品都有，大概是一些早先从国外回来因为境况比我等更糟糕的老一代知识分子贱卖给旧书店的，听说有些书还是从历次政治运动冲击对象的家里充公而来的。我从来没有收集到多少特有价值的外文书，只购置到手一套六卷本的魏尔伦的诗歌全集，五成新，花了我不少钱，可惜文化大革命中下干校时，存放在工宣队、军宣队

① 见拙著《巴黎名士印象记》，第138—147页，社会科学文献出版社1997年出版。

掌管的仓库里，后来不知去向了，连同几十本三套丛书版的外国文学名著……

克里斯蒂安·布格瓦的这大套书，一下就使我可怜的“藏书库”骤然猛增，焉得不乐？何况还是一套萨德的作品，真正意义上的禁书！

“物以稀为贵”。凡是被禁的东西，一定是更“稀”，也就更“贵”。似乎是在文化大革命前就隐约听说过，中国有不少“春宫画”这种玩意，但一般人搜藏不到，也不敢搜藏，只有党内某个酷爱文物的理论权威才拥有。大概也就是在那个时期，出来了一个正式规定：凡是在京的重点科研机构与高等院校等几个特殊单位中的研究员与教授，可以在内部购得一套未加删节、原汤原汁的《金瓶梅》。后一个正式的规定显然印证了前一个传闻，可见有权收藏禁书、禁画的，非要有高级的身份、高级的职位不可，我等初入道不久的小人物，当然无权问津。因此，我一直未见过真正的禁书，只是在文化大革命之中，有一个当时掌权的革命组织把从“牛鬼蛇神”的家里抄来的“四旧”堆放在办公室里，凡尚未失掉“革命群众”身份的人皆可自由出入那两间办公室，而在那“四旧”堆里，就赫然有一部司局级以上干部才可拥有的《金瓶梅》，于是，不少人就有机会过来翻阅几页，然后带着轻蔑的态度评说那么两句以示自己的革命性……真有点逗，我见到了《金瓶梅》在文化大革命中第一次得到了真正的普及……

我没有收藏到中国的“禁书”，倒收藏了一套外国的“禁书”……在法国，萨德的作品五十年代还不能公开出版，到七十年代就已经能公开出版了，算不上“禁书”，但在中国的八十年代初，却怎么也要算是一种禁书，要知道，直到那个时期，删节本的《金瓶梅》在北京的书店还见不着呢……

收藏到这么一套书，很弥补了我的自我缺憾感，更满足了阿Q式的自我虚荣心……本人本来就非“根红苗正”，与大大小小、高

高低低的各种庙堂荣誉从来无缘，没想到从法国人那里收藏到了国内惟一一套萨德禁书，总算“拔了一次尖”，捞到了一份“布衣荣誉”

2. 束之高阁，藏而不用

萨德作品集是我真正意义上的“藏书”。藏而不用，束之高阁。仅以“藏有禁书”而自诩。

藏而不用，首先是因为时间问题。自从1979年法国文学史的上册出版以后，我的中心课题就一次又一次转移，离十八世纪愈来愈远。当然，我深知上册中我对于这个世纪的一二十万字的议论，深度并不够，但我实在没有时间与精力回过头去深化对启蒙时代的研究。那些在历史发展中起了巨大推动作用的启蒙思想家的精神财富，我还没有来得及全部研读、参悟透彻呢，萨德这样一个特殊人物还是“先靠边站站”吧……对不起布格瓦先生，您的赠书，我“封存”起来了。

藏而不用，更重要的原因，则是由于我的局限性和“保守性”。

我不是一个冷静的研究者，我经常陷入“情绪化”。在人文科学中，面对研究对象时的“情绪化”，虽然不如在医学中那样会产生严重的后果，但也足以大大影响对待的态度与研究的结论。说实话，对于人文范围里有的研究对象，我经常“情绪化”到了惟恐避之不及，就像碰见了瘟疫一样。

年轻的时候，每当我拿起魏尔伦的诗集时，一想到他与兰波那颠三倒四、乱七八糟的生活，一看到他蓬乱不洁的胡子跟秃头上的头发连成一大片的头像与他那双带有暧昧邪意的眼睛，我就感到一种虽然轻微、但却明白无疑的生理的厌恶，因而老不情愿进入他的诗境；同样，纪德在私生活中的那种根深蒂固、无可救药的同性恋恶癖，也使我很迟才去研读他的作品，并经过了很久才逐渐克服内心深处对他作为一个作家的逆反心理。

我自己这种明显的“情绪化”倾向，并不是由于我在观念上是

很“道德化”的，事实上，我是很不道德化的，甚至是相当反道德化的，如果我认定一个人的某种情态、性态、世态是出于人性的正常要求，但却有违于某种道德戒律、不符合某种道德意识形态时，我是愿意甘冒道德之箭的射击，挺身而出为之一辩的，从大仲马的放荡、雨果的拈花惹草到于连的人格分裂、包法利夫人的通奸……关键是要“人性的正常要求”，而不要人性的反常与变态，如此而已。这是我长期不喜欢魏尔伦、纪德之类作家的原因。

同样，也正是这样一个黑白分明的尺度，使我哪怕在自己的一大癖好（看电影）中，也保持着这种选择，如像，好几年前我就知道《沉默的羔羊》一片曾获奥斯卡奖，看过此片的朋友对霍普金斯的演技都赞不绝口，但我却一直因为其中有变态的灭绝人性的场面而拒绝观看此片，至今仍然如故，甚至我认为，一个艺术家用自己的才能去把可怕的残忍的变态表演得淋漓尽致，简直就是一件令人愤怒的事……

这种“情绪化”的习惯，具体到了萨德问题上，结果可想而知，情况是这样的：

在中国，即使到了改革开放之初的七十年代末八十年代初，有多少人读过萨德的作品？我想，恐怕不会超过三五个人。但从很早的时候起，凡有西方语言文化知识的人，大多认识Sadisme（施虐狂、性虐待狂、残暴色情狂）这个词，而且知道它来自十八世纪法国萨德侯爵其人的小说。顾名思义，此词极为可怕。因此，萨德早就在中国“恶名远扬”、“臭名昭著”了，真正可谓属于“不齿于人类的狗屎堆”之列，在这种大的背景下，谁也不会去研读萨德，不会去评价萨德。

凡涉及研读与评论，无庸讳言，就可能存在着两个层次，一个是公开评论的层次，一个是私下倾向的层次，前者是一种社会行为，它往往必须在社会政治条件、道德规范与意识形态标准所允许的范围里进行，往往必须具有道貌岸然、冠冕堂皇的外表。后者则是一种个人思想自主的状态，存在于个人自由的狭小天地，由于种种非

常实在、甚至非常严酷的原因，它难以转化为社会行为。因此，两者几乎从来都是不完全一致的，甚至是互相分离、分裂的，特别在我们这样一个意识形态高度统一的国家里更是如此。如果说，我自己在本学科或超出学科之外的很多问题上都有这种分离与分裂的话，在萨德这个问题上表里倒是颇为一致，都持否定的态度。

我写《法国文学史》上册十八世纪一编时，比写法国老本的文学史稍为开放一点，论及到了萨德，但完全持否定态度。这是“大环境”中的一种自然而然的“小态度”，而对我自己来说，这又并非违心之言。之所以如此，则与我所属的这一代人在两性问题上的真实思想倾向与内在情感有关。

我们这一代人，是在一个严酷的时代度过青少年时期、中壮年时期的。闭关锁国、政治运动、阶级斗争、上山下乡、思想改造、道德告诫、纪律处分等等、等等，像一个密集的火力网，使自我不可能也不敢越雷池半步。具体在性的问题上，形成了我们很多人身上的两种明显的倾向，它们既表现在外作为社会言行方式，又存在于内不失为一定程度的主观真诚。一种是粉红色清教徒倾向，它虽然还没有达到禁欲主义的地步，但至少是节欲与抑欲的，反正离《十日谈》式的纵欲与颂欲足有十万八千里之遥，之所以是“粉红色的清教徒”，则是因为作为革命时代的子民，身上还不时有“私心杂念”与“自然本能”在躁动，还残留着伊甸园那颗禁果的影响，总达不到革命时代那种“红彤彤”、“红艳艳”的纯度。另一种则是准柏拉图主义的倾向，这种倾向虽然并没有达到空灵的绝欲的地步，但至少是重感情、讲文明、崇风度、尚格调、求情趣，对于属于“欲”那个领域，不说完全愚昧无知，但确实孤陋寡闻，即使对高罗佩的学术著作所谈论的那些房事也知之甚少，总而言之，尚处于一种幼稚的半蒙昧阶段，用后来新潮派人士的话来说，我们这一代是“比较传统的”。既然对于人类性关系中那些正常的自然的名堂、花样、招式都大惊小怪，对与萨德之名联系在一起的那些反常

的、变态的东西，当然就会视为瘟疫，掩鼻远避了。

其实，我对萨德的摈拒与否定，不论是在“表”的层次还是在“里”的层次，根由都是先验式的，都只是顾名思义、望文生义而已，并不是通过切实的研读，然而这种盲目性却持续了多年之久……

“藏书不读，借书读”，这是藏书者、读书者常有的一种可笑的陋习，直到有一天我亲自应验了这一陋习的全过程，我对萨德才有了新的认识，那就是1988年我在巴黎蓬皮杜文化中心借书读而结识了萨德这个“魔鬼”。

3. 流连于蓬皮杜文化中心的内外

每次到巴黎，我最重要的活动之一就是跑图书馆以及跑书店，那些书都不属于我，我只可能购买很有限的几本，只得抓紧时间“借书”看，只要我会见作家、学者的日程中有空隙，除了到影院去“漫步”、到拉雪兹神甫公墓去“沉思”，图书馆就是跑得最勤的地方了，而在图书馆中，蓬皮杜文化中心对我的吸引力要算最大。

我喜欢蓬皮杜文化中心，首先是因为它这里特别方便。交通方便，处于市中心，很多我常去的地方就在它周围不远；进出文化中心很方便，没有任何手续；在文化中心内各部门之间通行走动很方便，书籍、报刊、美术、影视、音乐以及种种展览的各个楼层与大厅任你自由来往选择；阅览与观赏方便，书刊均为开架自取；行动也很方便，你可以在宽大的阅览桌前找一个座位，也可以在宽敞的阅览厅里，随便找一把散落在各个角落的椅子，还可以就近在书架前席地而坐，蓝色厚绒的地面似乎比坐椅更柔软……

我喜欢蓬皮杜文化中心，更重要的还是因为它可以说是从法国到全世界文化的一个丰富无比、无所不有的巨大宝库，每层楼的图书馆、资料阅览室都有足球场那样大，陈列的图书、报刊、资料如

海洋的水面那样一望无边，一个人在这里面，即使“皓首”，也是难以“穷经”的。

但这里的气氛，却又不像巴黎国立图书馆那样肃穆、凝重，它不给人以沉重的学术压力，不强迫你去作艰深的学术思辨，它提供给你的一个丰富多彩而又宽松悠闲的氛围。你要看有关学科的理论书籍或历史资料书籍，只要掌握图书编目的规律，就可以在开架上找到；你如果陷在一个问题中钻研了好久，略感单调，眼前的开架书上有如此多其他的书籍可以供你随便翻阅，也许，其中有一页使你产生了奇妙的文化联想，而有心骛八极、自由飞翔的快感，也许偶尔又另有一处竟深化或补充了你原来的理论思索，使你获得钻研的愉快，对原来那个略嫌单调的问题更燃起了强烈兴趣；你如果想更多地“换换脑筋”，就可以随意到其他展厅去翻阅文化休闲性杂志与画报，其种类多得出奇，使你如坠万花丛中；要是你想更彻底地放松一下，那你就可以到其他的楼层去参观艺术展览，去看电影或者坐在一台电视机面前观赏节目，要不就坐在一张柔软的椅子上，戴上耳机，那里面有各种优雅的音乐……

而且，蓬皮杜中心丰富的文化内涵，还不仅限于那一幢极为庞大、造型奇特的现代化的巨型建筑，还得包括它楼前的这个大广场，这是一个真正意义上的文化广场，这里，有演哑剧的、玩杂耍的、变魔术的、为人画像写生的、出售绘画作品与工艺品的、演小品的、跳舞狂欢的、奏乐卖唱的……从蓬皮杜文化中心的高层向下望去，广场上穿着各色服饰的人群熙熙攘攘，不时聚散分合，就像万花筒里变幻着的彩色图案。

如果你想彻底离开一下文化，想满足一下其他好奇心，你也可以从蓬皮杜文化中心前面的圣马丁街漫步而行，仅二百米就通到了与它平行的圣丹尼斯街。它与布洛涅森林齐名，是巴黎两道著名的“性风景线”。其实堪当此称的何止这两处，红磨坊也明显带有此种色彩。

圣丹尼斯街相当狭窄，只有四五米宽，据说它在中世纪却是全欧洲最宽的街道。我这次来巴黎时，它显然比几年前“清淡”了一些，两边的商店，“性”味似乎还不及红磨坊那样浓烈，街道也比以前干净整齐多了，白天几乎看不出是一道“性风景线”，来来往往的大都是到巴黎观光、进出于蓬皮杜文化中心的外国旅游者，他们很多人坐在街头口的小店悠闲地喝着饮料，观看街景……这里的气氛之所以如此清淡，很可能是蓬皮杜文化中心就在近旁，早已逐渐以其雅气冲淡了这条街的秽气……

每次我上蓬皮杜文化中心去时，总是一清早用完早点就动身，到了那里，不是阅读就是动笔，或者悠闲地浏览，甚至逛来逛去，中午时分则走出中心，到附近用餐。在圣马丁街口有两家面包坊，香飘周围百米，柜窗里简直就是流光溢彩，法国的面点本来就举世闻名，而且又是新出炉的，其美味真是无与伦比，我觉得比马第维先生陪我游卢瓦尔河流域时所吃的那些法国大菜要好上百倍……真是一个没有品位的平民……

我午饭后，在文化中心前的广场上这儿看看，那儿瞧瞧，然后再回到阅览室去工作两三个小时，直到将近傍晚时收工放学。返回寓所的路上，我一般总要经过圣丹尼斯街。几乎每一次，我都带着低层次的好奇心，想看一看八十年代末的巴黎神女，大概是因为还没有到“上市”的时候，我几乎没有碰见过一次，仅仅有那么一回，我看见一个三十来岁的妇女站在街角，从巴黎朋友曾给我描述过的站立位置与姿态来看，她肯定是神女无疑。她身穿浅灰色西服套裙，剪裁入时，淡雅得体，她身材苗条性感，容貌姣好健康，神情沉静自然。应该说，她称得上是端庄而又充满了魅力，如果不是此地此情此景，我肯定会把她当作一个高级职业妇女。我不由得大大放慢了脚步，见她站立在街头候客，游人们从她面前悠闲而过，并无入问津，我不由得产生了一种强烈的近乎“怜香惜玉”之情。我走过圣丹尼斯街之后，心里仍念念不忘，这究竟是个什么样的女性？她

那么素雅漂亮，怎么流落到这一种境地？

4. 在文化中心结识“魔鬼”

我那次在蓬皮杜文化中心的读书生活，原本并无明确的目标，起初，只是想广泛浏览浏览，以求获得一些较新的学术文化动态。当然，由于我曾经被萨特问题的麻烦纠缠了相当一个时期，虽然事情已经过去，《萨特研究》也早已得到了再版重印，我仍难免在文化中心的书架上“故地重游”一番，正是在那些关于萨特的书籍旁边不远，我发现了一大排关于萨德的书籍，其数量之多，甚至大大超过了萨特。

一个是曾经风靡全球的二十世纪大思想家、大作家，一个是几个世纪以来一直被人轻弃、被人耻于问津的文人，在文化中心的书架上却地位悬殊，初看起来简直就是严重的倒置错位，这使我深感意外，甚至有点感到惊异……

书架上的这一大堆书，一部分是萨德的作品，也就是10 / 18丛书的那些小说，大多数是有关萨德的专著、论文集以及有影响的杂志所推出的萨德专号，足有二三十种之多，基本上都是出版于六十年代中期到八十年代后期的这二十年间，其中七八十年代出版的更占多数，有的还是英美学者所写的专著，当时被译成了法文……面对着这种情况，我马上悟出一个结论：这二三十年来西方学术界显然出现了一股萨德热，以致围绕这位作家的大部头学术专著频频问世，即使是有法共背景的《欧罗巴杂志》也赶了这班车……

蓬皮杜文化中心以其文化视角的现代性与文化反应的敏锐性而著称，它的图书馆、阅览室中的开架书库都是不断补充、不断更新、不断推陈出新、不断灵敏地反应出文化走向的开放体系，我在书架上所看到的上述现象，就是它在萨德问题上的一个反应、一个态度、一种观点、一种评价……我总不能视而不见吧，总不能再闭关自守吧，我不能不走出我的观念意识形态的硬壳，松动了盲目摈

拒的僵化立场，开始向“魔鬼”萨德走去……我确定了这一次在蓬皮杜文化中心读书生活的惟一目标，那就是：萨德。

这些关于萨德的书有各种各类，有研究萨德生平历史的，有评价他在文学史上的地位的，有论述他的社会历史观、宗教观的，有评析他作品中女性形象的，有剖析他笔下的性心理、性变态的……倾向与视角亦各有不同：历史社会学的，女权主义的，心理分析学的，等等。不论这些论著的方法、角度与论述的方面有什么不同，但都有一个共同的倾向、共同的态度，那就是把萨德视为人类精神史上一个重要的现象，一个具有硕大的文化分量、丰厚的历史社会内涵、深刻的人文心理的文学家，一个带有巨大的超前性、与二十世纪人类学、社会学、心理学接轨的思想家、哲人，一致肯定他的人文社会的研究价值是很深广的。

虽然这些论著并不是由法国最大的几个出版社出版的，也不都是出自享誉世界的大学者、大批评家之手，但“寒微出身”，至少促使了它们兢兢业业，言之有物，比某种天马行空、潇洒一挥、有时不免空而不实的大手笔要平易近人一些，而且这些论著还可以与就在近旁的萨德作品的文本互为参照，相得益彰……这文化中心的厅馆真是一个结识萨德、观察他、了解他、研究他的好去处……在开架书前的蓝色厚绒地面席地而坐，身边擦着几本与“魔鬼”有关的书，真有一种无拘无束、胆大妄为的自得感，有点像少年时放学后先偷着到租书店里去看“站书”的那种调皮感受……

就这样，我在蓬皮杜文化中心断断续续地度过一些时光，加在一起大概有一个多星期之久，专门与“魔鬼”打交道，总算对他的方方面面有了大致的认识，对他的具体生活、精神特点以至文学作品，形成了一些概念与思路。

他是个浪子淫徒，积习难改的浪子，货真价实的淫徒。

1740年生于外省的一个古老的贵族世家，与波旁王室有一点远

亲关系，其父乃高级外交官，曾任法国驻俄大使，后又在政界历任要职。他从小在文化上受过特别好的家庭教育与学校教育，其深厚的人文学科基础、早熟的创作能力与执着的文艺兴趣就是来源于此。他在古老幽深的城堡中长大，正如我们在夏多布里昂的著名的自传小说中所看到的那样，这种封闭环境中孤独的童年生活，最能养成耽于幻想的气质与习惯，这很可能成为他后来小说中性想像的根源之一。从贵族中学里出来，又到贵族骑兵学校深造，于十五岁进入军界，被任命为御林军的军官，后参加过“七年战争”。也正是在军旅生活中，养成了对淫秽放荡生活的癖好，二十三岁退役结婚，婚后四个月，就因性秽闻第一次被关进了监狱，虽由其父保释出狱，但两年后，又因性虐待与性受虐案被监禁，出狱后，仍放浪形骸，荒唐不经，积习不改……秽案丑闻之后，是入狱；出狱之后，又是秽案丑闻……如此屡禁屡犯，反复受罚或入狱，大大小小竟有二三十次之多，其中以三十七岁入狱的那次时间最长，达十二年之久，还从万森监狱转移到了死罪犯蹲的巴士底狱，直到1789年大革命爆发才获自由，从万森监狱时起，他真正开始写作小说作品，特别是在巴士底狱期间写得更多，然而，1801年，当他六十一岁时，又因淫秽作家罪被投入监狱，到1814年他七十四岁病死在狱中。

毫无疑问，这是一个不可救药的浪子淫徒，然而又是一个极为复杂的浪子淫徒。他秽气四散的生活往往使人们容易忽视他的其他方面。他是个英勇的军人，在“七年战争”中作战勇敢，表现不凡，他是当时封建专制主义社会的贰臣逆子，带有几乎是天生的反骨，在巴士底狱中，曾企图煽动犯人“揭竿而起”。大革命后，他表现了对社会进步、历史变化的巨大热情，他是当时革命事业与社会公益事业的积极参与者，但他并非一个狂热偏执的过激分子，而持有一种纯正合理的社会意识，在革命恐怖时期的1793年，他曾主张人道主义与温和政策而被过激派逮捕，列入了处死名单，谁说他一生中的监狱生活全是因为性案丑闻？

他在文学创作中升华了自己，他没有沦落为淫秽下流的作家，倒可以说升格成为了一个严肃的哲人。

在文学创作中升华了自己的事例，在文学史上颇不少见。流氓不一定就写出流氓文学，如果他找到了一个合理的支点，朝有意义的方向飞跃的话。雨果、巴尔扎克、大仲马、莫泊桑的私生活都有不少很不光彩的地方，但他们都有自己作为作家的支撑点而向上飞升，终以自己的作品在文学庙堂中占有高位。在二十世纪，即使是小偷浪人出身的让·热内把自己的小偷流氓生活直接带进了文学，但他在“带进”的过程中找到了自己独特的“坦诚”与“自我承担责任”这两个支撑点，竟被萨特赞为文学庙堂中的“圣徒”

同样，萨德也属于这种自我升华的作家，问题是他自我升华的动力与支撑点是什么？那就是对人文社会诸重大问题的探索热情与深刻思考。其实这种动力与支撑点，也并非他从原我的外部生拉硬扯出来的，而本来就存在他的原我之中，他不过是调动起了他的原我中积极的基因而已。

判断一个作家是淫秽还是严肃，最基本的一个根据是看他在涉及到两性问题上的第一热情、第一专注点是什么。打开萨德的作品，不难看出他的第一热情、第一专注点并不是绘声绘色的淫秽描写。令人深感意外的是在他的小说里，几乎到处都是哲理议论。萨德让几乎所有的出场人物都是“议论者”、“思想家”、“哲学家”，他把各种哲理见解塞在他们的嘴里，以致他小说中思想观点、哲理见解的成分大大地超过了性叙述、性描绘。显然，萨德在小说里宣讲哲理见解的兴趣要大于展示性方式、性行为的兴趣，可以说思索与发表哲理见解，才是他写小说的第一热情、第一专注点、第一迫切需要，这是他有意识地力求成为思想家的标志。仅仅因为他写到了某些异常的变态的性方式、性心理，就谈虎色变，甚至是思虎色变，而完全无视或者完全遗忘萨德在思想领域里的努力，实在是太委屈这位兢兢业业的哲人了。

通读萨德的作品，在有感于他特别重视哲理的同时，还有感于

他在哲理上的丰富性、思辨性与深刻性。就其丰富性而言，宗教、道德、政治、法律、社会关系、人文、心理以及性，等等，均无所不涉及，而且并非浅涉而已，其议论与阐述相当舒展，有些段落章节几近于充分发挥、酣畅淋漓的理论篇章。就其思辨性而言，萨德经常把苏格拉底、柏拉图等古代哲人常用的哲理对话、辩论、诘难引进他的小说，让他的不同人物持不同观点、见解，持不同的立场，一正一反，一矛一盾，互相辩驳，使事物对象的各个方面在对话中得到了全面的对照与探讨，整个问题也就在思想观点的对立、撞击、交锋中得到了辩证的表述，深化的阐释，显示出了萨德作为哲人的精微思辨性，明显地给萨德的小说带来了在人类社会若干重大问题上反复思考的性质。至于萨德哲理的深刻性，在通读过程中，那是很容易感受到的，它正是萨德作为一个哲人对社会与人类事物透彻的认识、不回避、不绕弯、不掩饰、敢于直言其事的勇敢精神与强有力的思辨能力所带来的。

当然，萨德的小说几乎全部是以性为题材这一事实，使他无可置疑地列身于性文学的范畴。性，这是文学中最容易引起侧目而视并遭斥责的东西，何况萨德的性故事中还有那样不正常的、病态的“花样”与“名堂”，而这似乎又是他秽气四散的放荡生活的文学派生物。但是，如果说萨德一生放荡邪乎的生活是不值得宽容的话，他的小说中的性内容却应该得到充分的理解，它们与其说是他放荡生活的派生物，不如说是他长期被监禁生活的派生物，是他作为囚徒的性苦闷的一种宣泄。因此，这些故事往往带有强烈、奇特、迷幻的色彩与一定程度性妄想的因素。而且，也正是在服刑期间，他作为被判罪者的处境，又使得他在小说里不得不力戒颂淫的语调，而保持一种道德的、谴责淫的、劝戒的立场，有时甚至显得道德感十足，这就相当大地减低了世人所最为担心的那种挑逗诲淫的可能性。况且，萨德笔下的性异常、性变态也并非他自己所臆造的，而是实实在在存在于人类生活中的客观病态，在这个意义上，萨德小

说可以说是一种病理报告，有人类学、心理学、医学的意义。

正因为萨德具有这些强有力的方面，时至二十世纪，仅仅说他是个文学人物已经远为不够了。他已被公认为是一个深刻的社会学家、心理学家、哲学家、人类学家，一个早在十八世纪就显示出惊人的超前性的思想家，一个到了二十世纪才充分显示其价值与意义的思想家，一个其言论在当前仍有科学性、准确性与研究价值、仍然未过时的思想家。

这便是我在蓬皮杜文化中心初读萨德以及那些论述他的专著之后，所得出的概略的认识。

我总算结识了萨德这个“魔鬼”，当我1988年6月结束学术访问踏上归途的时候，我为此感到有点沾沾自喜。在那之后，我一直把蓬皮杜文化中心的这场结识，视为那次为期一个月的巴黎之行的一个主要收获。

5. 走出伊甸园

上帝在创造了有天有地、有山有水、有花有草的美好世界后，又创造了现今尚存与现今已经灭绝的动物，其中当然包括二十世纪的儿童们也爱的恐龙，最后又创造了万物的灵长亚当这个男人，上帝这个系列工程花时间不多，仅仅用了六天，第七天他老人家就歇工了，也许在二十世纪的人看来，他用六天稍嫌多了一点，五个劳动日足矣！

上帝也有疏忽与考虑不周之处，亚当一个人在上帝那美丽、宁静、和平、纯洁的伊甸园里，不是太孤独了吗？总得有个伴！于是，上帝为了加以弥补，从亚当身上取下了一根肋骨，制造了一个女人夏娃。这样，这一男一女就在伊甸园里快快活活过着美好的日子。

虽说是一男一女，但亚当、夏娃却天真烂漫、纯洁无邪，即使赤身裸体，也像五六岁的童男童女并无成人意识，上帝为了永远保

持他们这种洁白无瑕的童贞状态，告诫他们不要吃树上的禁果。但是，有一天，夏娃在伊甸园里碰上了一条蛇，这蛇唆使夏娃偷吃了禁果，夏娃不仅吃了，而且友爱地剩下几口给亚当吃。两人偷吃了果子之后，立即有了羞耻感，有了成人意识，都因为自己没穿裤子而不好意思，这种性羞涩，近代心理学早已指出，正是性意识的最初萌动，或者干脆说就是一种性冲动，孤男寡女在这么一种情况下，以下的事就是不言而喻的了。

这蛇究竟是什么？它为什么要这么教唆？它是否就是撒旦变的？关于这一点，似乎难以考证，至少是查无实据。但在犹太教、基督教圣经中，“撒旦”原意即为与上帝对着干、与上帝为敌之意。在禁果问题上，蛇显然就是这么做的，它即使不是撒旦变的，至少也是撒旦派遣的。当然，根据旧约圣经另一种说法，撒旦又是上帝的侍者之一，其职责是在上帝的同意下，对人进行种种考验，看人是否会抱怨上帝，是否会信上帝。但是，这恐怕只是为了使万能的上帝面对着不可控制的“对着干的力量”不至于丢面子的一种说法，不论上帝是否同意了，反正撒旦的所作所为在形式上是逆着上帝、忤着上帝的，看来蛇何尝不是在考验着夏娃与亚当？由此也可以断定蛇就是撒旦变的，或者是撒旦派遣的了。

不论蛇在何种程度上就是魔鬼，反正夏娃、亚当违反了上帝的禁令，吃了禁果，开了性戒，上帝在震怒之下，便把他们逐出了伊甸园。此举似乎不太明智，反倒成全了这一对“狗男女”，他们索性在伊甸园外做起夫妻，生男育女起来，但不久就发生了他们的大儿子该隐打死了小儿子亚伯的惨剧，从此开始了人类不断叫上帝他老人家摇头叹息、操心费力却又无可奈何的历史。

这是宗教传说。宗教传说里总有宗教寓意，宗教寓意里总有宗教戒条。这亚当夏娃的传说，寓意着伊甸园是纯洁无瑕的圣境，一旦有了男女私情，就无权在这里待下去。这传说还寓意着男女私情是违反上帝的意愿的，纯粹出自魔鬼撒旦的邪门。而在这一系列寓

意中，则有着一条异常坚硬的宗教戒条，那就是禁欲主义的戒条，在这里，即使是合情合理的男女之事，也不合法，也不见容于宗教，甚至圣母玛丽亚生出耶稣这个伟大的儿子，竟然也被说成是无瑕而孕的，并无男人的合作！

这只是一个宗教传说，在世界各种宗教传说中，只不过是“一家之言”而已，在细节上它也有自己特定的具体性，但对于所有属于禁欲主义的、或带禁欲主义色彩、或带清心寡欲性质的一切宗教、学说与意识形态来说，它却具有普遍的代表性。

与这种唯心的、唯灵的宗教意识相对的，是唯物的人类学学说。就我们这一辈人的经历与见识而言，如果说基督教的《圣经》是一个方面的经典的话，那么，马克思主义关于人类发生发展的历史唯物主义论著，则是与之相对的另一个方面的经典，恩格斯的《家庭、私有制与国家的起源》就是描述了人类两性关系、家庭关系与国家社会发展的这样一部生动的论著。

人不是上帝创造的，人是猴子变的。在类人猿阶段，那种纯粹的动物状态，就不用去说了，在完成了从猿到人的过程后，“后动物状态”也是不在话下的。那绝不像亚当、夏娃最初时那般纯洁单纯，直到吃了禁果之后才开性戒，恰巧相反，倒是“性关系毫无限制”的杂交、群交。随着原始社会的演进与生产力、生产关系的发展，性乱的范围开始慢慢缩小，由杂交到群婚再到一妻多夫或一夫多妻，最后才到了个体婚制，而个体婚制也只不过是婚姻形式而已，在这种形式下，又经常有婚外私情、通奸以及娼妓与半娼妓的存在。这就是“亚当、夏娃”、“男人女人”的真实历史，这种历史的客观状况与不纯性质是任何宗教戒条、道德约束与法权禁令都无法加以纯洁化、难以规范化的。

如果允许用宗教的概念与术语，用思辨的方式来表述的话，那

就应该说，撒旦本来就存在于人自身之中，人身上从来就明显具有撒旦成分，撒旦性就是人性的一个组成部分，甚至是相当主要的组成部分，如果不干脆说它就是人性的话；而“伊甸园性”倒只是人对自身的一种幻想，至多只是一种虚无缥缈的理想。直面与逼视撒旦性，就是直面与逼视人性，是对人性切实认识与深入研究的前提，更是对人性加以疏导、矫正，加以文明化、完善化的前提。因此，一切睿智的思想家包括马克思主义经典作家从来不无视、从来回避作为撒旦性的人性恶，从来不对作为撒旦性的“人性恶”简单地加以精神放逐与道德判刑，甚至还充分正视、充分估计到它在人类社会发展的长河中所占的地位与所起的作用。

但是，十分明显的是，在历来的各种宗教意识体系、法权思想体系中，“伊甸园性”几乎毫无例外地都得到尊崇，而“撒旦性”则受到了谴责与贬损，表现在文学中，对撒旦性的直面与逼视几乎在所有的民族与地区，无不姗姗来迟，或者凤毛麟角，在文学史发展过程中，事实上存在着一个走出伊甸园，面对、正视撒旦性的问题。

同样，具有讽刺意味的是，虽然马克思主义在我们这里居于至尊地位，但经典论著中所描述的人类两性关系真正的客观历史发展过程，却较少为我们所正视，而《圣经》中的伊甸园境界反倒是作为无神论者的我们所向往的纯洁理想。以本人而言，我绝对不敢说在“纯洁度”上自己有资格置身于伊甸园之中，自我身上不符合上帝要求的“杂质”着实多得很呢，但在意识形态的问题上，我倒的确存在一个“走出伊甸园”的问题。

在蓬皮杜文化中心结识萨德，就是一个突破，是我的第一步，从此以后，我不论在阅读与研究的范围上，还是在思想观点的形成上，都大有沿着这个“斜坡”出溜下滑之势。

6. 随摩菲斯特出游

1993年，法国国家科研中心研究员、法籍华人学者陈庆浩博士，与台湾一家出版社合作，策划编辑出版一套“世界性文学名著大系”，他邀约我主持法国篇的编译工作。

庆浩博士是我1981年访问巴黎时通过德全君的介绍认识的，他在巴黎从事文学研究已有多多年，研究面以元明清小说为主，成绩斐然，他在法国、中国大陆与台湾以及日本，均有广泛的学术联系。

由于结识了“魔鬼”，对“魔道”、对撒旦性中的社会历史、人文心理内涵多少有了点认识，又基于对“一国两制”政策的理解，我没有多少犹豫就答应了。既然在一个中国的两岸存在着“两制”，纯粹为彼岸的文化需求作点“来料加工”，想必是不会触犯此岸的思想文化政策的。

我在合作项目中的职责是调整、增补并确定庆浩博士所初选的书目，搜集有关的原文材料，物色译者，组织翻译，联络协调，统一规格，审定译稿，直到为每一种作品撰写学术性序言。经过将近两年的劳作，最后完成了二十种小说的选编、翻译与作序^①。

入选的均为历史名人与著名文学家所写的性文学作品，或在文学史上赫赫有名的此类作品，入选的标准是具有社会历史内涵、人文心理意义与文学艺术价值，其中萨德的作品有四，即《淑女蒙尘记》、《淑女劫》、《情罪》与《闺房哲学》，而参加这二十部小说翻译的均为国内高层次的译者、我的一些老同学与多年老朋友，如李恒基、丁世中、李玉民等。

为了对“一国两制”的方针表示最彻底的拥护，为了对大陆此岸文化出版政策规范表示最大的尊重，我与译者在进行上述译制之前，就特别强调，我们进行此一项目，是以双方必须尽最大努力保证该书系不流入大陆为前提的，为此，我与译者们明确表示，书系出版后，不要出版社往大陆给我们寄赠样书，当然，也要求出版社

尽最大的可能保证此书系不传入大陆，更不能将版权授予大陆的出版社或容许大陆任何人擅自翻印发行。而我个人，则不顾庆浩博士与彼岸出版社的再三固请，坚决辞去了法国分辑主编之名。

就在与庆浩博士完成合作项目后不久，相继有两三家大陆的出版社找上门来要求我与他们合作编译出版一套《萨德作品集》，大概是由于我藏有一套“禁书”的名声已经在外……虽然我为庆浩博士的项目所写的三篇序言《淫秽下流作家？严肃的哲人》、《对恶的抗议》与《作家萨德并非无德之证》早已在台湾公开发表，但我仍拒绝了这两三家敢于在国内打“擦边球”的出版社。

人本来就在伊甸园之外，但总要制造在伊甸园之中的自我理想与自我幻想。我在意识形态上已经走出了伊甸园，但却仍然很在乎自己在伊甸园里的纯正资格……书生就是书生。意识形态、价值标准、规范、理念似乎从来就是专管书生的。当我与我的一批书生朋友还很在乎自己在伊甸园里的纯正资格时，商海大潮中的冒险家、勇敢分子，早已经把意识形态、规范以至法规、法度全都抛到九霄云外了，这样，我终于看到了我本来并不希望发生、甚至是大力加以预防的事发生了：

那是1998年8月上旬的一天，我接到北大老同学李恒基的电话，他告诉我一个消息：市面的书摊上出现了一套名为“外国性情文学译丛”的书共五种，其中四种是盗版自庆浩博士与我合作的那套书系，被侵权的是四位译者李恒基、丁世中、李玉民与羽林，加上序言作者我本人。盗版者对序作者的权益似乎格外蔑视，有的序他给你任意砍头去尾，有的序他给你换一个署名，有的序他干脆把你的名字删掉了事……

几个被侵权的书生不胜愤慨，于是就给盗版书上所署名的“远方出版社”去信，要求“有个说法”，一个星期、两个星期、三个星期都过去了，去信如石沉大海，但通过一两个途径听说，该出版

① 这些序言已结集为《法兰西风月谈》，即将出版。

社在某非正式场合作出表示，说他们也是被侵权者……来而不往，非礼也，回信总应该有一封吧，何况，如果双方都是受害者，就更应该有共同语言，更便于沟通吧……不知什么原因，反正我们没有得到一字答复。

于是，几个被侵权者又向两三个出版管理机构投诉。小案一桩，大家很忙，调查难度大。即使是《焦点访谈》那样直接的强力的泰山压顶式的查访亦难以水落石出，何况我等乎？……于是，几个被侵权的书生白白地激动了一阵，忙活了一阵，毫无结果。朋友们，熟人们，不论是新闻界的、出版界的、文化界的，还是熟知社会内情的，无不都有说，这种事很难查出个结果，“你拿盗版者根本没有办法”……真个是“宰你没商量”！……

也正是盗版书在市面出现之际，时代文艺出版社堂堂正正推出了《萨德作品集》，共选入三部小说，译者是我的学长管震湖先生。我赞赏这家出版社的效率，我更钦佩管先生的勇气。

在发生了以上这些事情之后，我才感到似乎有一不做二不休之必要，于是，放了一个马后炮，把我五年前在台湾发表的三篇论萨德的文章交付《书屋》连续发表……

浮士德与魔鬼靡菲斯特签定了契约，公开出游，他是去享受尘世的欢乐生活的。我与浮士德不能相比，我跟靡菲斯特的公开出游只不过是去作点小小的“灵魂的冒险”，这种小事在大社会里本来只是“茶杯里的风波”。不过，这毕竟是与“魔鬼”的契约，很难说会有什么样的结果……

但不论是怎么样，也不论是什么结果，还连同这整个过程，到头来都不过是“米拉波桥下的流水”，转瞬间将消逝无踪。

1998年岁末

巴黎影院漫步（一）

巴黎的影院

到了巴黎，如果不多看几场电影，似可谓虚此一行。影院，的确是巴黎之一胜，五光十色的现代生活在这里展现，各种艺术风格、艺术趣味在这里陈列，世界各国的影视精华汇集于此，争妍斗胜。在我看来，就内容之生动与丰富来说，它之能展示巴黎、它之能代表巴黎，似乎更胜于那个上世纪的遗老——埃菲尔铁塔，它呆立在特洛迦代罗广场上，木然地面对着天女散花般的喷泉与熙攘的人群。

我喜欢看电影，对艺术片、娱乐片、资料片都有兴趣。看艺术片可以得到一种综合的直观的艺术享受，那是看文学作品、即使是看特具魅力的文学作品也是得不到的。看娱乐片则是为了在书斋劳役之后改善改善大脑的功能，你一定知道脑力劳动疲乏时那种特别的感受、那种腻味的感觉：就像喝了一碗放了一大勺味精的荤油汤，这时你会渴望胡椒，而一个间谍片、惊险片、功夫片之后，那种腻味的感觉消失了，伏案的兴致又油然而生。这样，电影自然就成为了我生活中的一部分。

在国内，我多少能通过一些“内部观摩”之类的机会，看到一

些不公开放映的外国影片，但绝大部分有名的外国影片是难以见到的。这一方面固然是由于经济原因——外国影片要价往往太高；另一方面，更多的是因为某些内容与镜头不符合政府的规范，即使是得以“内部放映”的，为数亦不很多。在这种条件下，我所能看到的，也就更有限了。因此，每当我来到巴黎时，总要到影院里去饱餐那些名片佳作。当然，这样做，对一个大陆中国人来说，是一种难以承受的奢侈。所幸，我每次来访颇受法方的优待，还曾享受过好几个月观影剧实报实销的“特权”，这就使我漫步在巴黎影院时精神上毫无牵挂。

巴黎影院之多，令人惊奇。仅以《娱乐指南》为根据作一粗略的估计，也不下于三百家，它们星罗棋布在全市各区。似乎是为了竞争的乐趣，有一些特大的影院还往往偏要挤在一起，这就自然形成了一个电影中心。这种中心总是在繁华的大街上，蒙巴纳斯大街、蒙马尔特大街、皮迦尔广场、香榭里舍大道这些热闹地带都有。这种影院群以其豪华的门面给巴黎的街景增添了辉煌的气派，它们巨型的电影广告与琳琅满目的影照橱窗，又把一个个影片中的冒险、争夺、历史、现实、传奇、科幻、恋爱、情欲、罪恶、正义、文明社会、蛮荒异域等等各种气息，发散在周围，使得这一片空间里似乎隐伏着好多个世界，存在着多重的生活。

这些豪华型的影院，一般都放映法国本国的第一轮新片。如果放映其他国家的片子，那就不外是戛纳电影节上的获奖作或曾被提名为奥斯卡奖的候选者，至少是刚在其他国家走红的名片。每个影院都至少有三个放映厅，多者达五六个，每个厅放映不同的影片，任观众选择。看这些影片当然是一种乐趣。即使是走进这种影院本身，也不失为一种享受。小巧、精致、讲究的放映厅，柔和的灯光，一二十个观众精心保持的几乎没有任何声响的一片安静，一下就把你与外界的喧嚣完全隔开了，使你一进来整个身心就像飘落在一块天鹅绒上，柔软、宽敞、整洁的坐椅很快也彻底地消除了你在街上积累的疲劳，放映前悠悠轻轻的音乐声把你精神上的一切羁绊也解

卸得一干二净，只等你光脱脱地进入即将在你面前展示的奇境……如果这种影院还有什么不理想的话，那就是它们的Toilettes（盥洗间）。法国人本来就 very 善于在小小的面积里把房屋设计得层次幽深，富于变化，给人以意外的情趣；也许是因为这种影院是处于繁华街道的黄金地面，建筑师更是发挥了自己的才能，巧妙地把Toilettes藏在某个角落，往往要转几次弯，经过长长的通道，有时还要上台阶、下台阶、通过两三道门才能到达，通道里与Toilettes里的灯光都幽微得有一种暧昧的气氛，而且少有人迹，静得可怕，使人不由得联想起影片里恐怖事件的现场……

巴黎影院每周上映的影片数量之大更是令人惊奇。粗略地估计一下，仅第一轮上映的本国片与外国片就约有百部之多。除繁华中心的一些大影院同时在几个放映厅全部放映首轮影片外，其他大部分影院往往穿插放映一些首轮片与一些二三轮片。有一部分影院则干脆专门放映旧片，当然都是过去卖座率很高、蜚声影坛的旧片，它们各有自己的专门业务内容与特色：有的影院专门放映间谍片、侦破片、恐怖片、蛮荒片。在这里，你可以看到007在世界各地惊心动魄的秘密活动；可以看到贝尔蒙多这条憨厚而又机警的硬汉被卷入现代社会罪恶的漩涡之后，单枪匹马的对抗行为与他经常是悲剧性的结局；可以看到阿兰·德隆那副总是孤独高傲的面孔与他那矫健非凡的身手。有的影院专门放映曾经轰动一时、不免使人侧目而视然而却又颇有代表性的影片。在这里，你可以看到表现年龄落差中疯狂强烈的情欲的《巴黎最后的探戈》，把性爱加以诗化的《查泰莱夫人的情人》，展示了不同的性心理、性行为的《艾曼妞》。有的影院专门经营港台的武功片、剑侠片。在这里，你可以在一系列影片里看到李小龙硬邦邦的功夫，看到各种引人入胜的武林传奇与神乎其神的气功、鹰爪功、神掌、飞剑、轻功、暗器等绝技。有的影院则经常重演那些在世界影坛上引人瞩目、在艺术上与内容上都很有分量的杰作。在这里，你可以看到《甘地传》、《现代启示录》、《上帝的宠儿》、《猎鹿人》、《飞越疯人院》、《出租汽

车司机》等一些著名影片。有的影院主要是上演音乐片与歌舞片，有的影院经常放映科幻片，有的影院经常重映文学名著改编的影片，有的影院选片偏重于黑社会题材与下层人物，有的影院则专营阿拉伯影片、日本影片或印度影片……

这类影院的票价比较便宜，一张票总可以看两三个片子，如果买统票或月票，那就更为合算。但它最大的优越性还是，可以弥补你过去与这些影片失之交臂的遗憾，填补你过去电影欣赏生活中的空白。对于来自大陆的中国人来说，显然是很实惠的。因此，这类影院也就自然成为我经常漫步的场所。

法国影片中的社会现实

在西方电影中，我喜欢法国影片甚于其他欧洲国家的影片。这倒不是因为我所从事的专业造成了我的偏好，而是因为我觉得法国影片具有鲜明的可爱的特色。

这种特色从何说起呢？姑且这么说吧，在法国电影中，我几乎从来没有见过科幻片，也极少见到有美国《人猿泰山》系列片式的不现实的蛮荒传奇。似乎在法国人看来，社会现实的题材就取之不尽、挖掘不够哩，哪还有那种闲工夫？当然，我知道，拍科幻片与蛮荒传奇片需要更多的钱，而法国人是善于精打细算的，为什么要去白花那么多钱而不动用现成的财富呢？把镜头对准塞纳河畔，对准古意盎然的断墙残垣，对准饱含历史诗情的巴黎古老的街巷、外省的老式谷仓、上两三个世纪的辉煌府第与灰暗的城堡，对准皮迦尔广场附近灯红酒绿的咖啡馆与蒙马尔特区乡野风味的小酒店，对准香榭里舍堂皇的街景与颇有华尔街之风的拉·德芳斯区，以摄影师独特的角度选取与采光以及高超的技术，就足以构成一幅幅既是现代的又有浓郁历史风情的背景画面。在这背景上，只需搬演一段段社会生活、一桩桩现实事件就行了。而在搬演生活上，法国人又是经验丰富的老手，他们有强大的光辉灿烂的现实主义文学艺术的传统，他们是当代对叙述方法与结构哲理研究得最充分的一个民

族，他们可以把平凡不过的一件事，按照自己的意愿，搬演得或富有戏剧性，或诗意盎然，或惊心动魄，或悲怆感人。而且，他们拥有特具魅力的演员，这些演员那自然洒脱而又充满了灵气的表演，简直可以使人把他们的每一个表情、身姿、手势都当作艺术品。也许更为重要的是，法国人有细腻的感觉，有绝妙的风趣，有雅致的口味，有对哲理意蕴的爱好，还有强烈的创新意识与天生的对完整精美的追求，当他们神不知鬼不觉地把这些成份掺入他们的电影艺术的时候，他们的影片能不完善、精致、富于哲理、带有隽永意味吗？这也许就是法国影片独特风格的构成，这种风格比德国电影生动活泼，比英国电影富有情趣，比意大利电影较为雅致。

在中国，衡量西方文艺作品是否可取，经常用“是否揭露了资本主义社会”这一条标准，似乎在西方国家有揭露性的好作品为数甚少。这是一条闭门造车的批评标准，严重地脱离了客观实际。事实上，就西方电影来说，几乎所有关于社会现实题材的影片，都有不同程度的揭露与鞭挞的意义，而那种粉饰现实的文艺现象，在这里倒的确很少见。在法国电影中更是如此。法国人爱挑剔，对权威、对政府也不例外，即使是对神圣的事物，往往也难以保持百分之百的严肃性，总要带点调皮、揶揄与玩世不恭的态度。把这种特性带进电影艺术，就使得对社会现实的揭露与批评讽刺在法国影片中占相当突出的地位。

法国电影揭露社会现实的勇气与无情，给人以十分深刻的印象。不少影片在揭露某些社会罪行或阴谋事件时，往往敢于把矛头直接指向政府部门、权势人物与最高当局。有的影片中的罪行是政府部门蓄意制造的，如《老手》与《为了警察的一张皮》中的谋杀阴谋；有的影片中，罪行直接是警方高级官吏犯下的，如《罪行》中的杀人灭口案；有的罪恶勾当与政府的部长有关，如《国家利益》中贩卖军火、制造屠杀的案件；有的与高级法官有关，如《女侦探》中强奸谋害幼女、经营色情生意的罪恶；有的则更牵涉到共和国的总统，如《总统轶事》中的丑闻。在这一类揭露片中，社会恶势力

或是大资本家、大企业主，或是有钱有势的犯罪集团，而他们又总是在政府里有其内应与暗线，于是，对社会罪恶的指控往往就与对深藏在政府内部的腐败与阴谋的曝光结合在一起。与社会主义国家要求文艺对光明与成绩要讲够正相反，法国人似乎自觉地在电影里奉行另一条原则，那就是对社会的黑暗与罪恶要讲够。何止是讲够而已，而是大做文章，尽力渲染。虽然，我知道巴黎的黑社会远不如意大利黑手党那样猖獗，巴黎的恶性案件似乎也不一定比我们国内的多，但是，在《白面儿》、《肮脏的角落》、《告别往昔》中，一个个惊心动魄的血案罪行竟在巴黎、马赛街头巷尾层出不穷；虽然法国政府中贪污腐化、经济丑闻、官倒大案并不很常见，然而，在法国影片中，部长受贿、法官被收买、警官被腐蚀、资本家与政府勾结起来投机倒把，造成严重社会后果的故事情节，几乎比比皆是。每当我看完这类影片，难免不生一些感慨，这种对于社会的痛疽敢于袒露、对于现实中初露端倪的弊病敢于大嚷大叫、敢于渲染、敢于夸张以引起全社会的警觉与监督的做法，未尝不是一个社会自我调节、自我医疗、自我免疫的一种法子，它多少反映了一个社会的生命力。一个社会只有敢于正视自我，不文过饰非、不讳疾忌医，才能保持健康的机制。

在这类带有揭露性的社会片与一部分带政治社会色彩的匪警片中，与社会恶势力对抗并进行正义斗争的力量，我认为似乎可分为好几种类型。一种是伊夫·蒙当型的，由于伊夫·蒙当本人的社会主义倾向以及他与法共的关系，他经常扮演代表社会正义事业、进步政治力量的人物，当代西欧环境中所能有的“高大形象”，其言行往往使人想起巴黎公社的斗争传统，带有鲜明的左倾政治色彩，《Z》就是他的代表作。不过，电影不是社会主义史，它要求情趣，而在我看来，伊夫·蒙当型“稍逊风骚”。另两种是贝尔蒙多型与阿兰·德隆型。贝尔蒙多所扮演的角色经常与社会罪恶有这种那种纠葛，有时还是局中的一员，但他们都不失贝尔蒙多那天生的纯厚正直，正是这一点使他们与恶势力终归还是泾渭分明、针锋

相对，也正是由于他们的厚道与轻敌，他们往往在已经取得胜利的时候又遭暗算，可怜的贝尔蒙多，他几乎老演黑色的悲剧！阿兰·德隆则有一身瀟悍的山林味，一股阴鸷的江湖气，他与恶势力周旋，经常既不是出于社会正义感，也不是由于正直的品格，而是由于个人的环境与利害，他自己身上就常有恶的成分。不论是贝尔蒙多还是阿兰·德隆，他们每一出现，总是以他们非凡的机智、矫健的身手、神奇的枪法、超人的骑术与车技以及与女人的肉欲气息浓烈的艳情故事，使得观众为此陶醉，以至法国的文化部长也曾这样赞美：“在强大的美国电影帝国的面前，法国影坛上只有两个人敢于同美国人抗衡，那就是阿兰·德隆与贝尔蒙多。”在我看来，他们都是属于浪漫主义的现代传奇，他们通过单枪匹马、惊心动魄的一场场恶斗，虽然惩罚或清算了社会恶势力，然而却令人难以置信。看这种影片的时候，人们的确兴致很高、全神贯注，但看过后走出影院，哈哈地议论一番，不久就会逐渐淡忘其中的内容与情节。

使我经常不能忘记的倒是另一种抗恶的类型，他们都是一些普通人，没有什么特别崇高的政治信仰与远大的社会理想，只有常人所有的正义感、责任感与同情心而已，没有贝尔蒙多与阿兰·德隆那些令人眼花缭乱的本领，只不过在自己的业务范围里还算是能干人而已。他们经常是精明的警察、机灵的新闻记者、有头脑的检察官，他们作为单个的人，在现代社会巨大的罪恶罗网下，在拥有先进物质手段、高度文化水平与有效的权力机器的社会恶势力面前，都是微不足道的，一下就可以被碾得粉碎。但他们联合了起来，显示出了力量，以他们的信念、勇气、智慧、效率与献身精神、与恶势力进行殊死的较量。这种警察—新闻记者—检察官三位一体（或其中两者的二位一体）的联盟，几乎成为了影片中常见的一种格局，并且显示出了高度的抗恶效能。警察或检察官办案，新闻记者公之于众，大功即便告成，即使恶势力有政府权力作为靠山，也无济于事。当然，这种三位一体的联盟也有惨遭失败的时候，在《肮脏的角落》中，警察、新闻记者、律师与当事人都被黑社会斩尽杀绝。

不论是什么结局，我觉得这类影片比较真实自然，符合现代社会的实际，从这种影片中可以看到人们对法治与新闻监督的那种热切的期望，而这种三位一体联盟经常所取得的抗恶胜利，也的确反映了法国社会中法治与新闻监督的有效作用。法国影片中这些情况正与我们国内影视作品中的抗恶格局形成了令人深思的对照。在国内的电影电视中，抗恶的希望往往总是寄托在一个英明的首长身上，什么新闻记者、什么律师、检察官，全是用不着的！因此，每当我看完上述那类法国影片而联想到国内影视中这种格局时，又不禁产生了一点忧虑：如果系抗恶重任于一身的这位首长自己健康情况不佳或偶感风寒，那么事情又会怎么样？中国的影视作品中什么时候才能出现为社会正义而斗争的勇敢的新闻记者、勇敢的律师呢？

法国影片的平淡中见诗意

通过一个富有戏剧性的事件或若干大起大落的动作，揭示针砭社会现实，这固然是法国影片驾轻就熟、熟能生巧的技艺，但这还不是法国影片独有的特长。这种事件片、动作片在其他国家也不乏佳作，特别是在意大利新现实主义的电影中为数更多。法国影片较之于其他西方国家的影片，更善于展现平凡普通的日常生活情景，并藉此表现出有重大意义的历史真实、社会真实与人情真实。我以为这是法国影片的一个特长，至少从我所看过的影片来说是如此。

以第二次世界大战为例。和其他很多国家的影片一样，法国影片也常从这一段历史生活中寻找题材，我敢说在以这次世界大战为题材的世界电影中，要以法国影片最为独特。其他一些国家，包括中国，关于那个历史时期的影片何止千百部，但给人留下的印象多是一片枪炮声、冲锋、奇袭、肉搏、敌后间谍活动，等等，以至你很难在记忆里把这一部影片与那一部影片区分开来。法国影片却不然，它把从独特角度选取的平淡无奇、普通不过的历史生活画面，清晰而深刻地印在你的脑海里：

在《海的沉默》里，一个德国军官住进一家法国民宅，他个人的善意、教养与品行，他争取友谊的努力，他某种理想主义的热情，在好几个月里，都未能使这个家庭里一个年迈的老人与一个柔弱的少女打破自己一言不发的沉默。影片中这像海一样深沉、一样难以打破的沉默，正向你显示出了一个在铁蹄下的民族所具有的无比坚强的抗拒意识与斗争韧性。在《禁止的游戏》里，只有农村中日常生活景象与一对儿童玩十字架被禁止的情节，然而，却把战争带给人们、特别是儿童的创伤表现得使人难忘。《克伦先生》仅仅通过一个油画商要澄清一份有关自己身份的材料，就将纳粹占领下对犹太人的迫害渲染得荒诞可怕。而《舞会与小提琴》则从一个儿童对自己家庭过去一段日常生活的回忆，把第二次世界大战爆发前夕山雨欲来风满楼的气氛烘托得再真切不过。在这类影片中，编导们经常总是力避动用枪炮，而在日常生活中去寻找独特的角度与感人至深的东西。似乎在他们看来，电影艺术的任务并不是编写战争史，要深刻表现那一段历史生活中的真实与灾难，不用依靠震耳的射击声、爆炸声与血肉横飞的画面，而必须凭藉独特的感受与风格的力量。

这种风格的力量，据我个人的体会，往往就是诗意。

追求诗意，也可以说是法国影片的一个传统。第二次世界大战后，如果说意大利的电影是以新现实主义为其主流的话，那么法国影片则是以诗意现实主义为其主要特色。我始终不能忘记我早些时候所看到的两部法国小片《白鬃野马》与《红气球》中那种浓郁的诗情。

《白鬃野马》的情节很简单：一匹白鬃野马被养马场主圈了起来，它在猛烈的鞭打下仍不驯服并逃了出去。在海滨，一个乡下小孩友爱的抚摸却使它归顺。马场主人来追，野马驮着小孩跳进海里，朝没顶的波涛游去。整个影片没有一句台词，背景也不过是尘土飞扬的驯马场、荒野的海滨、芦苇丛中孤零零的渔舍，然而，几乎每一个场景、每一个镜头都发出诗意的光辉。同样，《红气球》的情

节也很简单：一个儿童在上学的路上拾到了一个红气球，他俩形影不离，虽然他们不断遇到顽童的捉弄、树干与电线的截取以及种种意想不到的麻烦，似乎通灵的红气球却总能回到他的手里。最后，也许是为了躲避因为有了红气球而遇到的种种困扰，小孩攥着红气球朝天空升去，离开了这个世界。影片同样也几乎没有任何对白，画面不过是小城的街头巷尾，然而，整个影片也充满了一种诗的情调。

这种诗情从何而来？观影之后曾与友人有所议论。是那两个小孩可爱的形象？法国儿童也许要算世上最秀美的事物之一了，而这两个儿童更是特别突出，一个娇小天真，一个在野朴的外貌下俊美异常。是影片中那种儿童所特有的纯真的情趣带来了诗意？或许，是那高超的摄影技巧？它把荒野的海滨、小城的街道这本来平淡不过的现实，竟拍摄得那样富有艺术性，就像波德莱尔与罗丹那种化丑为美的诗与雕刻；要不然就是那没有对话、只有音乐与一两声含混叫喊的朦胧的音响氛围？所有这些，都不可否认有助于诗情画意，但我觉得诗意最主要的由来，也许还是其中深沉的抒情基调，还有那对画面本身的超越意味，也可以说是象征。

抒情本来就是诗的基本要素，象征与朦胧则是近代诗的精髓。当法国人在影片里熟能生巧地将它们加以调配的时候，他们的影片也就无不具有诗的格调了，即使他们所择取的题材是世俗的、平凡普通的、甚至是粗俗的。而法国人偏偏还更喜爱择取普通的生活题材，平淡的故事情节，以便于他们进行诗化，就像人们要调配一杯鲜美的果汁，往往总是取来一杯洁净的清水，而不能端来一碗已有厚味的浓汤。这就是法国影片善于处理普通日常生活情景的秘密。且看：

在《海的沉默》、《禁止的游戏》与《舞会与小提琴》里，只有二次世界大战前夕与大战中最平淡不过的日常生活场景，然而却充满了一种柔和凄清的诗意，那正是挚切深沉的抒情与回顾往事时轻淡的哀愁所带来的；

在当代名片《长别离》中，基本的场景只是陈旧的咖啡馆与塞纳河畔的破屋以及流浪汉拾破烂的垃圾堆，然而却演出了一曲痛断肝肠的爱情悲剧，正是其中人物强烈的抒情与哀伤的基调带给观众以极大的感染。女主人公黛莱斯为了唤醒失去记忆的丈夫而不断重复的那句话“黛莱斯在巴黎”，更是像诗歌中反复吟咏的叠句一样韵味无穷；

在风靡西方的《广岛之恋》中，作者与编导不去追求情节的力量，不去着力表现那个法国少妇与日本男子露水姻缘的始末，而是去揭示女主人公爱情生活的伤痛，让发自她内心深处的凄切呻吟与痛苦的狂呼构成一种诗的格调来打动观众；

在轰动国际影坛的《去年在马里安巴德》中，就像在《白鬃野马》与《红气球》中那样，诗化的主要途径就是象征了。在这里，一个少妇遇见了一个素不相识的男子，男子不断地向她证明他们曾经相识并相约今年见面，最后，她相信了他所坚持的说法并与他出走。无法确定的历史真相、朦胧的情节、含混的语言、像墓碑一样直立的人物以及空旷的豪华建筑物，都渲染出一种象征的气氛，蕴藏着某种捉摸不定的寓意，使影片具有一种神秘色彩的诗情；

同样，在《克伦先生》里，现代巴黎真实的背景上平淡化的生活情节后面，却弥漫着一层象征的迷雾。主人公接到一份犹太人协会的通知后，为了搞清楚自己身份所作的徒劳无益的努力，使人感到在眼前现实的后面有一种无形的荒诞可怕的力量，影片因而也就具有了一种像卡夫卡的《审判》与《城堡》那样独特的美学效果。

法国人深得波德莱尔的《恶之花》那种变腐朽为神奇的艺术真谛，即使是对凡俗丑陋的生活，他们也能造就出诗与艺术。在《越过山岗》里，一个巴黎人因汽车抛锚不得不去山沟里的一个车铺求援这样一桩平常的事，竟然被表现得颇有诗意。影片中只有两个人物，一个脏兮兮，一个胖乎乎，而且并无情节可言，只有一些最细微的日常琐事，然而，编导是如此善于从平凡、平淡中发掘诗意，甚至雨声、河水声、汽车轮胎在雪地上的转动声，也都成为了他渲

染诗意氛围的手段。至于盛誉经久不衰的著名影片《漂亮的赛尔日》更是《恶之花》式的杰作，它所表现的是外省偏远小镇上泥泞般肮脏的生活，但它却以对人物的温爱怜悯、对生活的深沉感慨与满怀情感的思考以及有力的风格，使影片真正上升到了艺术诗的意境。

巴黎影院漫步（二）

法国影片中的性格塑造

追求诗意，固然是法国影片的一大特色，展现世态、塑造性格、挖掘人性真实，也是它的所长。法国人很善于在处理普通日常生活题材时富于人情，在进行平淡世态的展示时也具有心理深度。

我记得在《表亲表故》里有一个塑造性格的情节相当有趣，它既是个性化的，也是法国化的。这部影片具有典型的法国式的对世态的轻淡嘲讽，内容是表现表亲表故之间错综复杂的男女关系，影片以此微妙地讽刺了法国人如何善于通过现成的方便的家族渠道施展其风流，亲戚关系如何成为了姨表兄弟姊妹们欢娱的温床、极乐的小天地。影片中有一个不安分的丈夫，家里明明有一个娴淑端庄、年轻貌美的妻子爱着他，却一天到晚在外吃野食。被冷落在家里的妻子久而久之也就与经常见面的一个表亲产生了私情，终于，她让这位表亲驾着摩托车带她到城里找个旅馆过夜。摩托车停在街角，在一个旅馆的对面。根据西方影片的常情，下面就该急转直下进入这一对情人在旅馆里的镜头了，但在这个影片里，此事还早着呢，编导还要从容地表现他更为重视的东西。但见这位潇洒的表兄弟，把女伴扶下车，慢慢吞吞地从怀里取出一把小号，对着那家旅馆吹了起来，不成曲调，怪里怪气，既有点少年情趣，又有揶揄意味，也许他是在宣告他的进军，也许是在预祝自己胜利的凯旋，也

许是要大声宣告对那位不知好歹的丈夫的判决。这个情节的安排与渲染，显示了法国编导对性格塑造的重视与兴趣，小号一吹，这位表兄弟的性格也就活现出来了。这一个个性的动作只可能出现在法国人的身上，这一个个性的情节也只可能出现在法国影片里。我很难想象英国电影或德国电影会有这样的情节。同样，在美国电影里也不可能有，因为美国人不会对与女伴上一次旅馆的各种意义有法国人这样细腻的体会。这样的情节倒可能出现在意大利电影中，因为他们毕竟有《十日谈》的传统，对男女私情中捉弄与揶揄的乐趣早已不感陌生了。

在我看过的法国电影中，性格塑造的佳作就为数不少，《轻举妄动》、《海盗的未婚妻》、《警察与强盗》、《良药苦口》都是这一类影片。

《轻举妄动》是一部性格喜剧，它成功地塑造了一个青年反抗者的形象。主人公培冷是一个酷爱足球运动的工人，作风粗鲁，甚至有点流气，先是因与厂长吵架而被开除，后又因被诬控为强奸犯而进了监狱。一次足球赛使他的命运发生了戏剧性的变化，由于本市足球代表队在一次重要的比赛中缺人，当局临时暂释他出狱参赛。他立下了汗马功劳，成为了全市疯狂爱戴的球星，他被无罪释放，又被送进了高级旅馆。正当人们期待他为下一轮更重要的比赛出力时，他却进行了别出心裁的报复：他偏要搬回监狱，拒绝了该市当局给他提供的物质享受与光辉的前程；他在宴会上对整个上流社会进行了一次绝妙的捉弄，最后抛弃了荣誉扬长而去。他的报复构思得极为精妙，令人叫绝。如像，他把厂长的妻子用车挟持到郊外，向这位夫人声称要强奸她，以报其夫制造伪证诬告他为强奸犯之仇。这位徐娘半老风韵犹存、性感十足的夫人，看来是很欢迎这个强壮的青年人即将采取的“暴行”的，她显露出了对某种奇特乐趣的期待，然而，培冷却出人意料地仅仅用尖刻的语言把这位漂亮的夫人奚落了一顿，然后自己驾车回城，把这位厂长夫人扔在荒野，让她穿着高跟鞋在深夜里步行一二十公里回家去。正是从他这些报

复的行动中，他洁身自好的品质、愤世嫉俗的力量、严肃的道德观与分寸感以及他的聪明机智与幽默，才从他粗俗的外表下流露出来。

似乎是拾起了文学中的费加罗传统，法国电影在揭露社会世态时，总表现出对聪明、机灵、擅于恶作剧的人物的偏爱。《海盗的未婚妻》就又是一例。女主人公玛丽是一个从苦水里长大的少女，孤苦伶仃，生活无着，在充满恶意的环境里只能被迫出卖肉体。她的色相与魅力引起了镇上的正人君子们的狂热，即使是神父与镇长，也偷偷光顾她的林中小屋。她原来那破烂不堪的栖身处也发展成一个富丽的花花绿绿的欢乐场。令人想不到的是，她买来了一架录音机，暗地里把那些正人君子到她这里寻欢作乐时的污言秽语全都偷录了下来。当星期天全镇男女老幼在教堂里做弥撒时，她在教堂的平台上，把录下的那些见不得人的东西全都播放出来。然后，她放火烧掉了自己卖身的住所，离开了这个镇子。如同培冷一样，玛丽在放浪的外表下也表现出了她严肃的是非标准与强烈的愤世嫉俗之情。这两个影片人物之使人感到颇有兴味，就在于他们别出心裁，不同凡响的戏剧性行为所揭示出来的表层性格与深层性格的差异与矛盾。一个人物让观众看到他的性格层次不断深化展开，他就不是平面的而是立体的了。性格层次与性格组合虽然还不完全是一回事，但不论是性格层次还是性格组合，都是人的复杂性在文学艺术里的处理方法。法国人在电影里很善于此道，他们的人物几乎没有一个是平面的，而都具有复合的、多重的人格。

在复合的、多重的人格刻画上，《警察与强盗》也是一部给人深刻印象的影片。影片中的主人公是一个已到中年而尚无建树的警官，他所感受到的无形压力看来是值得同情的。为了要证明自己的价值，他寻找破大案的机遇，怀着摸线索的企图，他与一个妓女发生了关系，并使得这个妓女真正爱上了他。然后，他故意向妓女泄露了某个银行的秘密，好让她把这秘密又泄露给一个曾经与她相好、从未作过大恶的小偷，引诱小偷及其同伙去抢劫银行。当这些

第一次当强盗的小偷进入圈套时，他就一举把他们一网打尽，造成了轰动的效果。正当他可以以功领赏的时候，他却在一场争执中不能自禁拔枪打死了自己的上司，也成了罪犯。影片中这个人物的性格是颇令人回味的。他老实忠厚的外貌、他作为境况不佳的小人物、他忠于职守的勤勤恳恳、他所感受到的现实生活的压力，都使观众对他产生同情；但他与那个痴心妓女打交道时的不动声色，却又表现了他老练能干与难以捉摸的一面。他设下圈套把几个小偷引诱成强盗而加以坑害，更暴露出他的不择手段与毒辣。而最后的结局则终于又使观众看到他作为一个被压抑的小人物令人同情的心理状态。

当然，法国影片在人物的刻画上也并不都是追求多重人格与复杂心态的，它有时也致力于对单纯的性格美的发掘，我所看到1988年出品的影片《良药苦口》就是一例。影片里，一个在夜晚兼做面包师的青年机械工，某天夜里发现了一个少女在他的住所偷东西吃，他宽厚地放过了她。以后，在接触中逐渐了解这个少女原是个离家出走的富家小姐，因吸毒成瘾而经常食宿无着。他出于怜悯不断给她以帮助，并互相产生了爱情。他一方面给她无微不至的照顾，有时甚至还给她买点毒品让她渡过发瘾的难关，另一方面以一种毫不留情的态度强迫她戒毒，把她捆绑起来，锁在自己的工作间里，每天瞒过母亲给这少女送饭，亲手照料她的生活琐事，包括把被绑着双手的她放在浴盆里替她洗澡，终于使她戒了毒。她给他生了一个孩子。但在出院的时候，孩子被少女的父母强行领走，这个少女又一次像难驯的野马一样离他而去。当他极其痛苦地回到自己的家里时，发现少女正熟睡在他的床上，怀里还抱着一个玩具娃娃。这是我所看到的一部真挚感人的影片。在毒品魔影笼罩着的严峻生活的背景上，爱情与坚毅奏出了胜利的凯歌，青春的活力、动人的柔情与诙谐幽默的具体细节（如强迫洗澡）相映成趣。主人公是一个老实、憨厚、长得并不漂亮而且口吃得相当厉害的形象，但他有一颗善良、温柔而坚强的心。他使我想起米歇尔·图尔尼埃的名篇《皮

埃罗或夜里的秘密》中那个同样朴实、善良、深沉的青年面包师皮埃罗。正像图尔尼埃的那篇小说对面包师有益于人群的劳动作出了那么出色的富有象征诗意的描绘一样，这部影片也以其明暗、色彩与音响的特殊手段，把主人公深夜烤棍状面包的场面表现得具有一种诗意，并且突出了他那纯正、朴实、勤劳的品质。

不可否认，法国影片塑造人物、刻画性格的成功，与它拥有一批有才华的性格化的演员是分不开的。有时，我很难区分我脑海里的某个电影人物形象的性格究竟是剧本内容与编导安排所规定的，还是扮演者本身的气质性格本来就已经具有的。以我有限的见识来说，法国影坛中似乎没有英国影坛中像亚历克·吉尼斯那样的“千面人”，但却不乏个性鲜明、气质强烈的影星，他们不可避免地把他们的性格气质填进了人物，而当他们的气质与剧本中的角色正好投合时，那就使得这个角色有声有色。在《轻举妄动》中，扮演培冷的是派特里克·德瓦尔，他与杰拉·德帕迪约同是法国影坛上两个才华出众的彪形大汉，他骨架高大，面貌粗犷，最适合演性格鲁莽、举止放肆的人物，我很少见他在银幕上沉静过，总是那么撒野、喧闹、无法无天，似乎这些都是他的本色，根本无需表演。我很难说是他把培冷这个人物演活了，还是他表演出来的就是他的性格。

在《海盗的未婚妻》里，扮演玛丽的是著名的女星贝尔纳戴特·拉芳。早在《漂亮的赛尔日》中，她就表演出了一股泥泞般的生活中所形成的浪劲，她的两眼直勾勾地盯着男人，似乎要把对方身上一切掩饰物剥得一干二净，要把对方骨子里的东西都掏空，她本人的特殊气质的确使得这个富有挑逗性而又充满了捉弄意味与报复心理的妓女形象活灵活现。

在《警察与强盗》中，扮演警察的是米歇尔·毕高利，他在气质上没有明显的标志，其外貌是沉着而不动声色的。正因为如此，他倒有些可塑性，在《白糖风潮》中，他演一个令人不寒而栗的糖业大王；在《生活琐事》中，他演一个性格内向的工程师；在《冒险的代价》里，他演一个老辣世故、油腔滑调的节目主持人，他多

少有点千面人的味道，由他来演一个多重人格的警官是再合适不过了。

至于名震全球的钱拉·菲利普、贝尔蒙多与阿兰·德隆，更是气质十分鲜明的演员。钱拉·菲利普的聪俊、贝尔蒙多的豪气、阿兰·德隆的阴鸷，都有使影迷着魔的魅力，他们固然使自己所扮演的每一个人物形象有声有色，但每次都又不离他们各自的本态，以至我老有这样的印象：他们在不同影片中只是改了姓名、换了衣装而已，他们每个人似乎都在演自己的组合奇特的系列剧。

法国电影中的人性探索与性问题

法国影片注意充分利用自己的名牌影星的魅力，但也经常有意地回避他们，而起用没有任何名气与魅力、甚至根本就不是演员的扮演者，如像《我，皮埃尔·里维尔》就是一例。这部影片的青年农民主人公的扮演者本人就是一个农民。导演之所以这样做，显然是出于一种特殊的需要，一种不受任何干扰、特别是影星魅力的干扰而就人性真实问题进行严肃思考与探索的需要。

这部影片的内容真可谓惊心动魄。一开始，出现在银幕上的是—桩惨绝人寰的血案，一个模样老实的青年农民手执凶器，杀死了自己的母亲、姐姐和弟弟。这就提出了一个悬念，直到影片的最后还没有完全解决的悬念，使观众走出影院时仍在思索这是为什么。整个影片的内容是表现旁观者、法官、法医、邻居、村里人对这个惨案所提供的分析与线索以及这个青年被捕后的自述。从可能导致这一惨案的那些日常生活的情景中，人们能得到什么线索呢？不外是这个青年人的父母不和，母亲经常给父亲气受，母亲的生活作风不正，姐姐与弟弟在感情上是站在母亲的一边，也很可能姐姐是他母亲在与他父亲结婚前与情人怀上的，弟弟则是他母亲在结婚后另一次私通的结果，而这个青年则深深地爱着自己的父亲，同情他的遭遇，等等。虽然所有这些矛盾可以解释悲剧的发生，但是，并不

是以激烈的、不可忍受、不可调和的程度存在于日常的家庭生活之中，何至于就导致如此悲惨的命案？这里显然存在一个深刻的心理问题、人性问题，这个惨剧与希腊悲剧中俄瑞斯忒斯的杀母故事颇为相像，与莎士比亚悲剧中哈姆雷特用利剑般的语言毫不留情地戕刺母亲的心也有相似之处，它所揭示的心理问题、人性问题，我以为不妨称之为“俄瑞斯忒斯怨恨”，这种怨恨与弗洛伊德学说中著名的思母忌父的“俄狄浦斯情结”虽然正好相对，然而实际上却颇为有关，可以说是人性真实中的一个重大的现象。影片是根据现实生活中一桩真实的案件拍摄的，这就更引起人们的深思。法国电影对探索这种人性的真实与异常现象表现出巨大的热情，以这个惨案为题材的影片就有两部，一部是1974年由青年导演克利斯蒂纳·里宾斯卡摄制的《我是皮埃尔·里维尔》，另一部则是1976年由雷纳·阿里奥导演的《我，皮埃尔·里维尔》。

这种对人性真实与心理深度的探索热情，经常给法国影片带来一些耐人寻味的佳作，《我的美国舅舅》与《天命》就是我所看到的这样两部影片。《我的美国舅舅》的主要内容，不过是一个婚外恋的故事，一个已婚男人与一个女子相好，由于家庭的束缚，这一不合法的爱情当然免不了要碰到麻烦，人物在种种障碍与麻烦的面前也就有了这种或那种人性反应。使人意想不到的是，当这一对情人终于摆脱了家庭的束缚而可以结合在一起的时候，他们之间却发生了争吵，甚至发展到粗野地进行殴打。这个故事本身并没有多少不平凡的深刻的意蕴，可以说是现实生活中司空见惯的现象，但影片却从平凡的生活中挖掘人性的真实，并通过一个特殊的角度来加以表现。影片不是从故事本身出发，而是从叙述出发，是从科学实验角度的叙述出发，一开始就把人与人性当作自然科学考察的对象，用生物性与动物性来对比人的意向、要求、语言、行为，于是，在影片里就可以看到动物学、生物学的分析与主人公行为的对照，可以看到生物性动物性的敏感、警觉、防卫、戒备、逃遁、自身求安稳以及对异己的敌意排斥等等本能是如何也存在于人的一切行

为、包括婚姻恋爱的行为中。影片的编导要把人的行为与动物性本能加以类比的意图是如此强烈，甚至他还让主人公上身完全是实验室里的白鼠状出现在银幕上。在影片最后，这对情人由格格不入、反感，到敌视争吵、互相嚎叫、互相扭打，也是对某种动物本能的象征性的表现。从生物生理本能去理解人解释人，在我们国家里似乎是意识形态领域里的一忌，但在法国文学艺术里却由来已久，巴尔扎克就曾把巴黎的人群比喻为一个瓶子里互相吞食的一堆蜘蛛。这种人性恶的观点，我愈来愈感到它的合理，其实主张社会革命与社会改造的马列主义何尝不是以人性恶为前提？《我的美国舅舅》对人性作了哲理性的思考；它是一部高度知识分子化的影片，它精致的艺术性、独特的叙述角度、对人性的探索与对人性所流露出来的深深的悲哀，使它不仅在法国、而且在整个欧美，都赢得了知识界高层次人士的欣赏。

《天命》以心理深度见长，它即使在世界电影之林中，也是极为独特的佳作。它的内容与形式用一句话来说，就是以意识流的手法来表现人的内心深处的意识流活动。意识流本是人内心中深层的原始的心理活动，几乎是人类与生俱来的；然而，在心理学里却是迟至十九世纪后期才被加以概括、加以界说。从此以后，文学中才出现了运用了意识流方法的小说。在我看来，意识流方法的出现，是人类心理描写的一次划时代的发展与深化，因为这种方法最能呈现人内心活动不受时空界线限制的自然流动之态，也最能展现心理活动中思想、情感、愿望、回忆、想象、知觉、感受等各种成分杂然纷呈的结构，最能挖掘人内心深处的深层意识、潜意识甚至原始的神经本能。电影中蒙太奇的出现，就给意识流的方法提供了一个充分的天地。但意识流方法的充分运用，似乎从阿仑·雷乃的《广岛之恋》才有了明显的突破。这部影片打破了时间与空间的界限，把过去与现在、眼前的印象与脑海里的回忆杂然交织，融为一体，大大深化了人物的心理内涵，成为当代西方电影中的名作。

阿仑·雷乃是一个才华横溢的导演，他在《天命》里，用意识

流的方法来表现一个作家进行文学创作时内心的意识流活动。故事很简单，一个老年作家被疾病、失眠、噩梦折磨着，仍在拼命构思一个剧本，而剧中的人物就是以他的妻子、儿子、儿媳与其他亲友为蓝本。于是，在银幕上就可以看到这个作家的日常生活细节与他的噩梦、失眠、想象、他构思中的情节、他身边的亲人以及剧中人物等等的混杂、交织、重叠、转化、融合。你可以说这是一个人物内心活动最真实的一次展示，你也可以说这是对作家进行文学创作时复杂心理过程的一次最好的剖析，甚至还可以说它是文学创作中“形象思维”的一个真切的图解。而他为什么要在剧本中那样去构思自己妻子与自己儿子的关系？他为什么要在剧本中安排他的儿媳与另一个男人有关？这些现实与构思之间的联系与差别，又给人以深长的回味。

在对人性的探索与表现中，性是法国影片的一个重要内容。法国人显然很懂得这样一个道理：性作为人的一种自然的、必不可少的要求，只可疏导宣泄，而不能禁阻。他们把性当作基本人权之一加以尊重，当然，有时又不免尊重得过分而流于自由放纵，这就形成了法国人风流成性的名声。在电影中，他们一般是不会忘记要加进一点性内容的。

从表面现象来看，首先，法国影片中的女星属于性感型的似乎居多，清纯秀美型的则相当少，后一类型，我所记得的只有米乌—米乌一人，她像一个俊秀的大男孩。法国闻名世界影坛的性感型女星可谓比比皆是。居于首位的是在《金盔》中演妓女而一举成名的影星西蒙娜·西涅莱，她被称为“理想的情妇”，以致英国人将“愤怒的青年”作家的代表作《向上爬》搬上银幕时，那个欲情如火的女主人公一角，非这位法国女演员莫属。其他还有在《海盗的未婚妻》扮演玛丽的贝尔纳戴特·拉芳，在《可怕的夏天》中扮演过一个淫荡女人的伊莎贝尔·阿佳妮，在《警察与强盗》中扮演妓女的罗密·施奈德（著名的茜茜公主），她们一个个艳丽之极，无不在银幕上显示过自己动人的性感魅力。

盛名之下，往往其实难符。虽然法国电影有那么一些性色彩，但它的性名声似乎大过其实。仔细分析起来，法国影片中的性成分也没有什么特别值得大惊小怪的，既然情人们的拥抱接吻在公园里、在地铁里和在街角上都司空见惯，不值一顾，那么，影片中算得上“带色”的，就只剩下裸体镜头与床上镜头了。海滨浴场上、游泳池旁的泳装镜头使人首先联想的是体育运动、是健康，女性人物只不过是活动着的半裸雕像。室里的、浴盆里的裸体镜头另当别论，当然多一点性的意味，但如果只是换衣、洗澡这样的动作，你至多可以把影片中这种镜头视为影片中人体美的一种特殊的展示方式而已。最后，能在中国产生惊世骇俗效果的，就只剩下“床上镜头”了。“床上镜头”有一些其实是再文明不过的，男女主人公并排躺在床上的被子里，露出赤裸的肩部与胳膊，天真幼稚的观众也许会受这种带有强烈性暗示的画面的感染，但冷静老练的观众知道这实际上是演员和衣躺在被子里，只有肩头是光着而已。对于女演员来说，拍摄这种场面与穿着袒胸的夜礼服出现在舞会没有什么区别。至于床上动作，法国影片中的确经常有那么一点，但远不及美国影片那么多，那么直露，法国人是装饰与提高这种场面的格调的能手，他们有时把画面搞得晦暗朦胧，似乎给它蒙上一层诗意的纱幕，有时以局部代整体，如在背部抚摸的一只手，如胳膊上的汗珠，造成一种象征的意味与效果，就像罗丹的某些雕塑。著名影片《广岛之恋》就是如此提高这种场面的格调的一个范例。我以为，这是真正的法国式的性风格。

当然，美国式直露方式的电影也有，如果法国人下决心按这种方式拍片，他们有时似乎走得比美国人更远。《艾曼妞》与《如此生活》就是我所见到过的两个著名的片例。

《艾曼妞》是青年导演朱斯特·雅甘1973年摄制的作品，内容是一个少妇如何从天真纯朴发展成贪淫无度。丈夫无行，女伴乘虚而入，引诱她搞同性恋。一旦跨出了放荡的第一步，她就急转直下，成为了一个人尽可夫的女人，甚至在一次空中旅行的机舱中，就与

两个素不相识的男人发生关系。最后，她成为一个有钱老头供养的情妇，老头常带她到最下流的场所去让粗野的男妓满足她的贪欲。这部影片以曲折起伏的情节、生动的人物性格、细腻的心理刻画、高超的摄影技术，给直露无余的色情内容披上了相当精致的艺术外衣，因而成了当代西方性题材影片的一部“划时代”的作品。该片出品后数年之内，观众人数就已达二百六十万人次，而那位初上银幕的女演员从此也定下了自己的“格调”。几年后，她又主演了《查泰莱夫人的情人》。

《如此生活》则表现了一群青年男女之间同性恋与异性恋同时并存的群居生活。其中有一个天真的少女，刚发现这一伙朋友的真相时，还大感惊吓，但很快就投入了这种原始人似的群婚生活。尽管这两部影片不乏生动的戏剧性与轻淡的嘲讽意味，但实在中和不了其中某些成分所带给人的反感，特别是那种违反人性的同性恋场面。而从影片的格调来说，它们显然与《广岛之恋》这样的杰作相差天壤，实不能同日而语。

像西方所有的影片一样，法国影片中的性表现的中心内容是女性问题。在这些影片中，裸体展现、性心理刻画、性感受的渲染，往往是以女性为对象。而且，在好些影片中，如《为了警察的一张皮》、《老手》中，经常有年轻貌美的女主人公爱上年过半百的男人在他们面前像女奴一样驯服的情节。按照女权主义的观点看来，这些都反映了男性中心主义的欲望与意志，反映了这个世界上男女的不平等。随着女权主义在西方的盛行，法国影片中似乎也有了某种微妙的变化，导演在表现女性裸体的同时，也开始更多地表现男性的裸体。这是电影艺术向男女平等迈进的一步吗？法国的电影是否会实现孟德斯鸠在《波斯人信札》中所描绘的那种妇女王国的理想？在那里，妇女是主宰一切的主人，男人供妇女观赏、给妇女提供服务、受妇女的奴役。我想，在法国这样的任何奇特构想都有可能产生的国度，出现一部具有孟德斯鸠式的乌托邦色彩的女性中心主义的影片，也未尝是不可能的。

巴黎影院漫步（三）

法国电影艺术的独创性与新探索

法国人在文学艺术中也曾有因袭、模仿、落于平庸的时候，不过，那已经是遥远的过去了。现代的法国人都崇尚新颖独创，几乎所有有出息的文学艺术家都努力追求自己独创的特色，虽然并不是所有的人都能获得自己的独特风格，但有了这种自觉的努力，独创性也就成了法国文学艺术的一个传统。法国一直是世界上新的文艺思潮、文艺流派的一个重要的发源地并非偶然。这种对独创性的追求，同样也深深地体现于法国影片中，我漫步在巴黎影院的时候，对这一点有很深的印象。

让我先从两部法国间谍片谈起。

世界上的间谍片可谓不计其数，各个国家的电影中都有这种玩意。总的来说，不外有苏式的间谍片与西式的间谍片两大类。苏式的间谍片多一些意识形态，而西式的间谍片多一些性。在西式的间谍片中，英国的间谍片以事件情节的错综复杂与细致微妙见长，美国的间谍片则更多的是高度紧张的情节、难以想像的体力技能、无比惊险的动作与先进的间谍科技的结合。不论是苏式的还是西式的，美国的还是英国的，间谍片中的主人公无一不是英雄，而且，无一不是传奇式的英雄，他们的体力、机智、技能、毅力都是人间

难见的，我曾戏称为“现代神话”。而在西式间谍英雄的身上，还有一种善于征服异性的神奇本领。苏武间谍片却欠诚实，几乎从不赋予自己的英雄这种能力与技艺，虽然克格勃的色情间谍术从来就是举世闻名的。所有这些间谍片都神乎其神，即使是世界上最了不起的谍报案件，在这些影片面前都黯然失色。当世界电影中已经出现了这样多神奇的、引人入胜的间谍故事之后，我真不能想象在间谍片上还能有什么创新的余地，还能搞出什么新的名堂；但不，法国人可不承认这种艺术上的绝境，他们竟能绝处逢生。《行李》与《51号档案》这两部法国间谍片就是明证。

应该说，上述其他西方国家的那种间谍片，在法国电影中也有，而且为数也不少，但是像《行李》这样风格的影片，在其他国家的电影中却很少见。至于像《51号档案》这样的间谍片，似乎只有法国人才能拍摄得出来。

《行李》的故事发生在中东复杂的政治背景上，一件藏有以色列情报人员的伪装行李，要偷运出阿拉伯地区，途经好几个国家，各种各样的壁垒使得这个任务格外艰巨惊险。正是从这个影片里，我第一次对阿拉伯世界某种程度上的四分五裂的状态与复杂的政治矛盾有了具体的形象的认识。影片的独创性在于对传统的一般的间谍片的反拨，它在复杂紧张的情节中却渲染幽默的喜剧色彩，它的注意力与其说是放在情节与行动上，不如说是放在人物的性格上，放在人物置身于复杂紧张境况时的反应上，并致力于表现人物身上的喜剧情趣，似乎是要提供间谍领域里的世态人情。在这里，编导特别有意识地作了恰好与007式的间谍片逆反的处理，让一个普通的女子成了异性的征服者，取得了比007在异性身上所取得的更为辉煌的胜利，使得一个一个男性间谍成了她的“阶下囚”。最后，不是出现了间谍的英雄与间谍的伟绩，而是这个地区好几个国家的间谍与反间谍人员都要转业回家。

《51号档案》更是我所看到的一部绝无仅有的独特间谍片。内容是一个外交官被任命为法国驻某个国际组织的代表。他国某一个

情报机构就开始收集有关他的一切材料，将他编为51号，他的妻子则为52号。整个影片所表现的就是这个组织所收集到的有关他的全部材料，他的家庭情况、他的历史、他的行踪、他的爱好以及他的隐私，等等。作为影片的主人公，他的形象仅仅在这个情报组织的材料中出现，如在偷拍到的照片或偷摄的录像中出现。观众看他，始终要通过这个组织的档案材料这个窗口，而这个他国情报组织所收集的材料又是零星的、片断的，而且它们都是通过现实生活所容许的手段，而不是通过007那种神奇的手段所获取的。于是，这个主人公的形象就从不可能直接在观众的眼前搬演一幕又一幕的戏，整个影片也就无以这个人物为中心的具体情节可言了。显然，编导完全摒弃了对观众有吸引力的故事性戏剧性，不迎合甚至根本不考虑观众的娱乐意向，而用情报人员对这个人物的介绍、说明、多角度的审查、反复的分析以及他们所参考的文字材料、照片、录相等，来引起观众对这个51号的思考与分析的兴趣。如果说这部影片还为观众提供了什么乐趣的话，那就是推理的乐趣了。而且，特别令人感兴趣的是，人们可以看到当今间谍情报工作真实的方式与真实的内情，这里没有007式的惊心动魄、神乎其神的行动，而只有间谍机关中浩如烟海的资料档案库、无微不至的材料案卷、大量的图片与录像、处理情报资料的先进技术以及情报人员无情的剖析等等。情报间谍活动在电影中第一次被剥去了神奇的现代神秘的外衣，还原为本来的面目。这种把一个人放在整整一个机构的强烈聚光灯下，用现代化的检测手段加以解剖，就像把一只虫子放在显微镜下加以审视的特殊处理，似乎远不如几乎所有间谍片中的不平凡的谍报行动那么惊心动魄，然而，它所显示出来的现实的、科学的威力，却也足以令人发抖。正是在这种情报档案的收集与分析中，51号的同性恋、他的多重间谍身份以及他妻子的私通外遇等隐私，都被一一挖掘了出来。

这部影片实际上提出了一个重要的艺术哲理问题，那就是：在一部作品里，作者是否应该无所不知、无所不晓，既能上天、亦能

入地，还可以钻入众人的内心？作者这种上帝式的万能是否有助于作品的真实？这部影片对此作了否定的回答。在这里，编导决不赋予自己这种万能的权利，决不赋予自己这种无处不在的多视角，他只赋予自己一个既定的视角，严格规定了自己可感知、可认识的范围，决不把镜头推拉于广阔的空间与漫长的时间之中，以求影片更具有严格的形式上的真实。我认为这种方法并不能像有的电影评论家那样称之为主观镜头的叙事法。我把这种方法称之为客定角度的叙述方法。它是法国当代电影在艺术观与艺术方法上的一个突破。追求这种突破的不止一部影片，我看过的《侦询记》就是另一个例子。

《侦询记》的内容是一个中年男子涉嫌于一桩谋杀案，被警方拘留并审问的过程。从现场的情况与他妻子所提供的证词来看，他很可能就是案犯。然而，经过侦询，警方最后发现了他妻子故意提供了伪证，企图陷害他，因而也就排除了他犯罪的可能。与《51号档案》相似，这部影片也采取了客定角度的叙述方法，只限于一个角度，只限于一个空间，整个影片的现实场景未超出警方的拘留室，镜头几乎全是对准警官与这个男子之间的侦询谈话场面，而且也只限于一段时间，即限于这次侦询谈话的一夜时间。但是，从这漫长的有起有伏的谈话中，首先可以看出对话双方当时的心理状态，可以看出案件的基本内容以及若干疑点。渐渐地，从这场对话里，也显露出这个男子的性格与他家庭生活的轮廓以及家庭矛盾与夫妻敌对的迹象。这些迹象就像是露在水面上的冰山的尖顶，使人感到了那水面下还有一个巨大而坚硬的体积。总之，所有的一切都是通过侦询谈话这个有限的窗口表露出来的。谈话过程中，只偶尔闪现出零星、朦胧的现实场景，那是男子脑海里意识流中的片断回忆。正是这场谈话以及谈话中这些片断的回忆与妻子的畏罪自杀，证明了这个男子的无辜，而一个酷烈的家庭矛盾悲剧也就相当完整地展现在观众的面前了。

这两部影片都是法国当代电影中被称为“左岸派”时期的产物，

而它们的这种特殊的客定角度叙述方法则是法国当代文学创新潮流所带来的结果。50年代初，在法国文学中出现了“新小说”派这一强大的创新潮流，这个流派的旗帜就是反传统文学与进行新的文学实验。属于这个流派的名作家为数不少，虽然他们的文学创作与文学理论都各具特色，但对传统文学的反思与逆向则是一致的，其中一点就是对传统文学的真实性的质疑，而这种质疑的落脚点之一，就是对传统文学中作者那种无所不知、无所不能的叙述方法的异议。“新小说”派在法国当代文学艺术中的影响是很明显的，电影中对无所不能的多角度叙述方法的故意回避、对上述两部影片中那种客定角度叙述方法的采用，正是在“新小说”派思潮流行之后的事。

还有一层更具体的关系：“新小说”派的主将罗伯—葛利叶以及与此流派关系甚为密切的玛格丽特·杜拉斯，从60年代初，与法国电影界富有才华的导演阿仑·雷乃、亨利·科尔皮、阿涅斯·瓦尔达等人就有了一系列成功的合作：杜拉斯与阿仑·雷乃合作的《广岛之恋》、杜拉斯与科尔皮合作的《长别离》都轰动了西方影坛；罗伯—葛利叶与阿仑·雷乃合作的《去年在马里安巴德》，也风靡了西方世界。他们形成了一个文学与电影的混合流派，以追求创新为目标，以文学新实验与电影新风格的结合为特色。由于他们这个社交与业务合作集团的成员都住在巴黎塞纳河的左岸，故被称为“左岸派”。直到七十年代末，这个流派在法国电影中仍相当活跃，还不断有佳作问世，如阿仑·雷乃导演的《天命》与杜拉斯自编自导的《卡车》。这样，就在法国当代电影史上形成了一个持续近二十年之久的以“左岸派”为标志的创新时代。

这种创新是多方面的，不仅限于对客定角度叙述方法的追求，其他还有对真实性的新理解与电影的文学化等。

以真实性而言，按照“新小说”派主将罗伯—葛利叶的观点，一方面对客观事物的描绘不应该具有任何人为的色彩，而应该表现出“物”的客观状态；另一方面，由于二十世纪的现实本身是不稳

定的，因此，不应该再用巴尔扎克那样的方法去写现实的确切性，而应该把现实的飘浮性、不可捉摸性表现出来。罗伯—葛利叶在《去年在马里安巴德》中就已经致力于表现现实的不确切性，他自编自导自演的《欧洲快车》更是进一步表现了现实的假定性与飘浮性。影片的故事框架是罗伯—葛利叶本人在欧洲快车上与友人谈论他拟以欧洲快车为背景拍摄一部影片的构思，银幕上演的就是他所构思的场面与人物。主人公初看起来似乎是一个贩毒集团的成员，似乎是受命在交运一箱毒品，他经历了这样那样的事情，还杀死了一个妓女，等等。不久，这个主人公看起来又似乎是反毒品组织的特工人员，似乎是在奉上级的命令在执行一项任务，以接受上级对他的考察。影片中的现实就是如此地不确切、捉摸不定、模棱两可，人物形象则是这样分裂化、多面化，以至可以说这部影片根本就没有明确的情节故事，也没有完整的人物形象，与传统的文学艺术作品正好相反。然而，它作为一种电影艺术，却也别具扑朔迷离的特殊意趣。

从电影艺术创新的角度来看，电影的文学化倾向也是一个颇使人感兴趣的问题，这种倾向正与“新小说”某种程度的电影化倾向恰好相对应，是不同艺术形式的互相潜移与转化。“新小说”中那种滤除人的主观色彩的“物”主义的描绘（如罗伯—葛利叶的《橡皮块》）与那种在人脑海里的这种意象与那种意象、这种空间与那种空间之中化入化出的技巧（如罗伯—葛利叶的《嫉妒》），显然都是受电影艺术的启发而来。作者在这样做的时候，实际上是在一定程度上进行了向摄影机的转化。与文学的电影化倾向比较起来，电影的文学化倾向似乎相对少见。我想，这是因为文学是语言的艺术，电影是视听形象的综合艺术，电影放弃自己的特点而向文学潜移，从根本上是于己不利的。但是，从事这种大胆的创新实验的也有人在。已经在文学与电影两个领域里都取得了赫赫成功的玛格丽特·杜拉斯就是这样的一位尝试者，她自编自导自演的《卡车》就是这样一部尝试性的影片。在这部影片里，观众从银幕上看到的是

端庄高雅的杜拉斯本人在与著名影星杰拉·德帕迪约解释《卡车》这个脚本。据她说，这是一个内容极为丰富的影片，几乎无所不包：地球、宇宙、政治斗争、人生、哲理，应有尽有，当然也有男女主人公，也有爱情。看来，男主人公就是德帕迪约将要扮演的卡车司机，他与女主人公同坐在一辆卡车里……杜拉斯慢慢地讲着、议论着，偶尔，影片的镜头转向一辆卡车，它越过原野、穿过村镇……而后，镜头又转向杜拉斯与德帕迪约的交谈……然后又转向继续行驶着的卡车……如此反复，直到最后，男女主人公始终没有出现，观众更没有看到爱情故事的搬演，只听到了杜拉斯本人涉及面很广而又具有隽永意味的谈话。这是我所看到的最独特的一部影片，它作了以语言代替视觉形象的尝试。我可以肯定，对于一般的观众来说，它是无趣味可言的，但从艺术哲理来说，它至少还可以引起一些严肃的思考。

对比、挑战、忧虑

1988年5月，抵达巴黎后不久的一天，我到蒙巴纳斯大街去散步，顺便看了一场电影：《良药苦口》。正是这天，我在这个地区漫步的时候，发现了这样一个明显的事实：蒙巴纳斯大街口附近的五家影院上演的第一轮影片，绝大部分是美国的。这五家都是大影院，有的一家就同时演六七部片子，最少的也有三部，在五家影院所放映的约二十七部影片中，法国影片只有五六部，《良药苦口》即其中之一。

这些美国影片不仅数量上占压倒优势，而且题材、风格也丰富多彩，有获戛纳电影节正式提名的音乐片《鸟》与农村片《米拉格罗》，有拳击片《他最后一战》，有蛮荒惊险片《绿色的地狱》，有军旅生活片《蓝色的皮洛克福》，有黑社会片《围捕》，有歌舞片《赤裸的埃第·墨尔菲》，恐怖片则至少有三部：《恐怖的房子》、《埃尔默》与获侦探片电影节“批评”大奖的《岳父大人》，而特

别引起注意的则是有名的政治片《布拉格之恋》。

蒙巴纳斯大街上的影院这番情景实际是一个缩影，它反映了美国这个电影帝国的强大与法国电影近年来的不景气。作为一个“影迷”，我看的美国片似乎比法国片更多，而我对美国片的喜爱也绝不下于法国片。在我看来，如果说法国影片具有精致新颖的特色的话，那么，美国影片就可以说是具有华美辉煌的风格了。电影事业毕竟与财力有关，美国拥有比法国远为雄厚的物质基础，因而，它也就有条件、有力量在各个方面推出具有世界声誉的艺术大片。四十年代它那些经典性的电影名作就不必说了，仅最近一二十年真正称得上是杰作的，就如山阴道上的美景，令人应接不暇。它的伦理片有真挚感人、誉满全球的《金色池塘》、《克莱默夫妇》；它的社会现实片有《出租汽车司机》、《飞越疯人院》这样的杰作；它的间谍片早已风靡全球，它的007几乎压倒了所有其他国家的间谍英雄；它的科幻片以《星球大战》为代表的一系列名作，遥遥领先于其他任何国家；它有深刻尖锐而又袒露得惊世骇俗的人性片如《巴黎最后的探戈》；它以当代重大历史事件为题材的影片有像《猎鹿人》、《现代启示录》这样震撼人心之作；它在传记片领域里的成就更可谓辉煌，有《甘地传》、《巴顿将军》、《莫扎特》等。就我个人的感受来说，美国的优秀影片，不仅追求艺术上的完美，而且还往往热衷于对世界范围里的大问题、大事件作严肃的思考，这是它之所以显示了博大艺术视野的一个原因。而这，正是法国电影所缺乏的。我在蒙巴纳斯看完法国影片《良药苦口》的那一天，接连又进了附近的另一家影院，看了刚上演的美国新片《布拉格之恋》，从这两部影片的对比中，我更加强了上述的那种感受。

《良药苦口》的确真挚感人。但它给我的印象远远不如《布拉格之恋》那样强烈深刻。《布拉格之恋》是以“布拉格之春”、苏军侵占捷克事件为背景，男主人公是布拉格一家医院的青年外科医生，以医技高超与风流成性、能使女人着魔而闻名，他居然把尽职地工作与唐·璜式的狩猎完美地统一了起来，巧妙地在两者之间保

持了平衡而得到了自由化的党的领导的容忍。女主人公是一个天真纯洁、年轻貌美的摄影师，她是青年医生的妻子并深挚地爱着他。不久，“布拉格之春”遭到苏军的镇压，苏军入侵捷克时，女主人公在街头与成千上万的群众愤怒地拦阻苏军坦克，并拍下了很多镜头。青年医生在一次晚会上，面对着趾高气扬的苏联“顾问”们，含沙射影地讲了俄狄浦斯王的故事，骂苏联人不认识自己的母亲，日后必将挖掉自己的眼睛。在同伴的鼓励下，他又写成了一篇讽刺杂文。夫妇俩的这种政治倾向给他们带来了灾难。在政治清查中，当局看重医生的技术，要求他只需认错检讨即可了事，但被他断然拒绝。因此，他被开除公职，沦为一个泥瓦小工，在布拉格勉强混一碗饭吃。但这种悲惨的生活并没有扼杀他那唐·璜式的活力，甚至还得到侵占当局高级领导人的夫人的欢心，只不过，他在这位夫人的面前大摆老爷架子，故意让这位夫人在佩着勋章的丈夫的照片下对他曲意逢迎以发泄他的怨恨。他的无行使得也遭受了失业的妻子深感嫉妒与痛苦。她在一家小酒店里当临时工，认识了一个常来酒店一泡就是大半夜的青年。出于对自己丈夫的报复，她主动跑到这个青年人家里，室内帷幕重重，她不禁有点纳闷，喃喃自语说自己不该来这个地方，这个青年人冷冷地回答说“你本来就不该来”后，就占有了她。不久，她发现这个青年原来是在酒店里监视动态的克格勃特务，她感到了一种从精神上到生理上的恶心，她诅咒说，布拉格太肮脏了，准备投水自尽。这时，她的丈夫及时赶到救了她，夫妻又言归于好。不久，他们离开了布拉格，并向流亡美国的朋友伪称死亡，主动地割断了与国外的联系，隐居在乡下，过着宁静的田园劳动的生活。

在我看来，这部影片是当代电影中一部重要的佳作，它具有深广的社会历史内涵与人性内涵，它是当代电影中直接表现“布拉格之春”这个悲剧性历史事件的第一部力作。影片中捷克人对于“布拉格之春”与苏军入侵的两种态度以及几个不同类型的知识分子对于国家命运与个人命运的思考，使影片具有一种严肃悲怆的格调；

而主人公那种看起来颇为浪漫的生活态度，与其说是一种人性的蜕化与品格的沉沦，不如说是在压抑、束缚、庸俗、委琐的现实环境中惟一可以表示自己的存在与活力的方式，是在沉重严酷的现实条件下对于一种轻松存在方式的自我选择，带有一点存在哲理的意味。正是在这一点上，这个主人公与历史上那些放浪形骸的人物有所相通，他们身上都有着对丑恶现实的深沉的厌弃与对既定价值观念的蔑视。而主人公这种玩世不恭的生活态度，又没有淹没掉他身上那种强烈的救死扶伤的人道主义精神、他对祖国的感情、他坚持原则的正直与勇气以及他最后选择所体现出来的坚韧，这种内涵与外表的某种不一致或游离，正是美国电影中英雄人物常有的特点。影片的画面极为壮观，场面非常真切，我真难以想象布拉格街头阻拦苏军坦克那一重点场景是如何拍摄下来的，我永远也忘不了影片最后那绿得发鲜的田园景色。就像大多数美国影片一样，这部影片中的性场面相当袒露，但表现得颇为雅致。最独特的是，女主人公赤身裸体被女友追赶着拍照，此场戏足有好几分钟之久，实际上是动态的全裸体美的一次大展现，以一种不落凡俗的方式给影片增添了不少叫座的效果。回国后，我听说这部影片被选为1987—1988年度世界十大佳片的第一名，我国的《红高粱》屈居第二。看来，这不是偶然的。

正当《布拉格之恋》在蒙巴纳斯大街吸引着观众的时候，这个地区的影院中的法国影片相形之下黯然失色。只有蒙巴纳斯电影院全部上演四部法国新片，其中较为感人的只有《良药苦口》。另有一两家影院上演的《朱安党人》与《苦练》，虽然其中的后一部还是根据尤瑟纳尔的同名小说改编的，但都不很出色。在1987—1988年度世界十大佳片中，美国影片占了三部，法国只占一部。

这种对比不由得使人产生一点忧虑。

至今，我还不时惦念着蒙巴纳斯大街影院中的力量对比。

1989年4月

（全文原载《文汇月刊》）

“F. 20 丛书”小记

1985年春，昆明，阳光灿烂。几家地方出版社在这里召开会议，商谈出版外国文学书籍的事宜，特邀请了两三位学者前去做客助兴。盛情的款待，从邀请信里即可预感到了。为了不至于辜负东道主的盛情，我遵嘱带去了一个学术报告。另外我又带了一份“法国二十世纪文学丛书”的计划，是准备作为“智力劳务”献给会议的。

当时我之所以有一个“丛书”的设想与建议，是因为深感外国文学出版工作要更上一层楼，就必须在系列化、系统化上下些功夫，而在法国二十世纪文学方面，虽然国内各出版社都开始出版了一些作品，但很零星分散，选题也远远不广泛、不齐全，还有些拘谨，从一个社会的文化积累的角度来看，仅仅是一个开端的开端而已。除了这点认识外，还有另外两个具体的原因推动我提出“法国二十世纪文化丛书”的方案。一是近年来不断有出版社、杂志刊物的编辑同志前来访问，就法国二十世纪文学该出版介绍些什么作家作品征求意见，索取选题；二是经常有我国法国文学研究界的朋友、特别是一些比我年轻的同志，希望我为他们翻译与出版文学作品开辟点路子。这两个具体原因，使我产生了一举就尽完两方面义务的念头。

按照我的设想，这套丛书的主导精神是开放。它的开放精神首先要表现在选题上，一定要打破过去那些“反映社会现实”、“暴露资本主义社会的腐朽”、“揭露统治阶级”、“歌颂劳动人民”的选题框框，而要以真正的思想深度与艺术性作为选题的标准，追

求题材与风格的多样化；另一方面，则要与通俗文学、畅销书划清界线，而以译介严肃文学的杰作名著为己任。我以为，果能如此，则丛书既可以呈现出新颖洒脱的面貌，也可以保持较高的格调，而且，正因为二十世纪文学还在发展，编选这样一套外国文学丛书在国内尚无先例，所以更可显示出选家的见地，就像一张白纸上好画新的图画一样。至于哪些作家作品可以入选，在我看来，这似乎是一件水到渠成的事情，从多年的文学阅读与研究工作中，我自信对应该“榜上有名”的作品及其各自的品位，大至还是心中有数。

一套好的外国文学丛书，除了要有好的选题外，还必须显示出自己的取值立场与鉴赏水平，为此，我一直认为，译本必须有序，从译介的目的性来说，无序的译本是有重大缺陷的。当然，译本序最好避免那种在作家生平年表上给作品加几个标签、戴几顶帽子的约定俗成的方式，更要力戒那种在外围闲谈一阵、最后加上“是为序也”的名家大手笔，而应该以开放的气度，善于发掘作家作品中的思想价值与艺术价值，以不同的批评观念、不同的批评方法，提供新的理解角度，开拓鉴赏的空间，甚至导向审美空间的重建。既然是文学作品的序，那就还应该有点感受、有点感情色彩、有点个人灵性、有点文采。在开放性的严肃的高层次的文学选题基础上，再加上这样的译序，一套丛书就不难具有自己的特色了。

对于“丛书”的形式，我也有一些设想。总的来说，应该突出灵巧与精致。我从法国伽里玛出版社的FOLIO丛书那里得到启发，决定我这一套“丛书”采取小开本，以便于阅读，便于一般读者购置；出版则采取灵活的安排，分批推出；每批七本，取人类生息劳作一周为七日之意，亦有“七星”之喻，七种的配搭则灵活而无定规，但争取有一点儿像中国菜肴中的拼盘艺术；此外，我又从法国“10/18”丛书那里得到点启发，设计了“F. 20”这个用来代表整套丛书的标志。

这就是我当时准备答谢出版界的招待而带到昆明去的一个方

案。但到昆明后就得知，几家出版社已另有联合出版一套外国文学名著的宏图，而派给我等两三个学者的任务只是单纯讲学，不参与出版事务的讨论。于是，我也就把上述方案与建议深藏在口袋里，惟恐产生干扰。临到会议结束、大家快分手的时候，偶然与刘硕良同志泛泛交谈，我提到了我上述对“F. 20丛书”的构想。硕良同志是漓江出版社的副总编辑，在出版界以有见识、有效率著称，他一听到我的设想，大为欣赏，马上就当机立断代表“漓江”表示愿意承担这套丛书的出版，并且特别强调希望能由“漓江”独家出版，而不是如我原来所设想的由两三个出版社分担。如此高效率地达成了协议，是我根本没有料想到的，剩下的问题就是如何把计划付诸实现了。

作为一个个体脑力劳动者，我一直保持着事无巨细都自己动手的习惯，我认为脑力劳动是一种以个体方式进行的劳动，因而对那种靠助手来完成一件件文章千古事的工作方式之奥秘，实难理解，我深知，那种方式所要求具备的资历、身份、地位、条件与我都是无缘的，我要做的每一件事，小至一条资料的查对，都必须通过我自己的双手。制定“F. 20丛书”计划，是独角戏，执行这个计划仍是独角戏。首先是从拟定最初两第三批书的选题做起，一批书七种的“拼盘”配好后，就是约请译者了。我所约请的基本上都是我国法国文学研究界与我大致同辈的中年骨干，也有极少数青年同志。这两部分同志都学有所长，有相当丰富的译述经验，只是在改革开放以后，才得以开始展示其才能，首先是他们保证了“丛书”的译文质量。约请了译者之后，剩下来的就是我个体劳动的主要项目了：撰写序文、阅稿发稿以及技术上的编辑加工等等。临到“丛书”即将问世，当前的时尚又提醒了我，剪彩性的“典礼”总该有几位嘉宾在场，于是，我又约请了几位同辈朋友担任编委与副主编。其实，说“担任”并不确切，因事先我已讲明，决不以实务相烦，只不过是借几个姓名“以光篇幅”而已。当然，也有促使本学界的同志关心与爱护这个“丛书”的心意，就像世上有的可怜的父亲，愿意自

己的独子多认几个长辈尊亲，以使孩儿在明枪暗箭的人生途上能得到若干善意的遮护。

由于硕良同志的大力支持，“F. 20丛书”第一批七种得以在1986年至1987年相继问世，也由于硕良同志的精心安排，再加上刘绍荟同志的才能，第一批书封面的美术设计搞得很新颖、很精致。整个丛书在读书界很快就引起了广泛的注意。

我最初在这套丛书上的打算是极其有限的。我希望它能成为一套大型的文学丛书，但我自己只准备起一个开路的作用，具体就是只推出一批书、安排好两批书的选题与组稿后，就移交给其他同志主持。至于序文，我为了实践自己以上对译本序的设想，也只准备写出那么几篇以体现出整个“丛书”的风貌。因为，我只是把“F. 20丛书”的工作视为我整个工作的一个插曲，而它压在我身上的繁重的工作量却已经在相当的程度上使我放下了我原来手头的工作，我想尽早地解脱出来。但“丛书”问世后，一系列情况使我不能自主。首先是文化界一些同志热情地鼓励我继续按照已有的路子把“丛书”主编下去，其次是学界一些同志的支持与期待，其三，出版社归纳了读者的意见，认为此一“丛书”的特色表现在选题上、译序上与美术装帧上，而为了保持这三位一体的特色，出版社向我提出了一个具体的要求：今后“丛书”的每一种序都由主编亲自撰写。从瓶子里放出来的东西，再也收不进瓶子里去了。于是，我不得不继续放下我手头的一些其他工作，又主编了“丛书”的第二、第三、第四批书……当然序文也就这样一篇又一篇写了下来。

眼高手低，是人的一个通病，这是知与行之间的差距与脱节所必然带来的后果。虽然如上所述，我对“F. 20丛书”序言有一些设想，或者说有一些“理想”，但要自己真正做起来，却往往又感到力不从心。尚能告慰自己的只是，我力求写出自己对法国二十世纪文学的一些见解，避免人云亦云，力求发掘出作家作品一些真正有价值的东西。我多少也接触到了本世纪法国文学发展的动向、势态与规律，在当前国内对二十世纪文学的评析、研究、回顾、总结

的工作正在起步的时候，也许能提供若干信息与参考。至于不止一位评论者在提到这些序言时，曾称赞为“健笔纵横”、“每序必有新意，有学术价值”，在我看来，那就是本学界同人的一种善意、宽容与鼓励了。

除了与“漓江”的合作外，事情还有新的发展。

1990年秋，安徽文艺出版社的江奇勇和徐海燕同志来北京找我约稿，这次来京是要我为他们编选“人间有情小说系列”的外国篇六种。在交谈中，我颇为他们在外国文学出版方面的抱负与热情所动，顺便询问他们是否可为“F. 20丛书”分担一部分出版任务。因为，我认为法国二十世纪文学甚为丰富，在世界范围里具有广泛而深远的影响，名家名著如繁星闪烁，难以胜数，远远不是七批书四十九种所能包括的，这样一套大型文学丛书，如能有七十种或者更多一些，方可算是颇具规范。而随着“F. 20丛书”愈来愈得到文化界、读书界的关注与厚爱，本学界的同志们也不断敦促我把它作为学界的一项事业而不断推进下去。于是，我也就愈来愈下定“一不做，二不休”的决心，欲试着闯闯七十大关，鉴于“漓江”的负担已着实够重，扩大出版的路子，也就势在必行了。

对“F. 20丛书”，奇勇同志早已熟知，他正想搞点有保留价值的“经典性节目”，一听我的询问，当场就欣然接受。于是“F. 20丛书”也就开辟了一个“第二战场”，由安徽文艺出版社出版第五批书以后的五批，也就是说三十五种。

1991年，当“漓江”已推出三批书以后，“F. 20丛书”荣幸地被列入国家“八五”重点图书出版规划，“漓江”与“安徽文艺”又即将推出两批书十四种，在国内国外文学出版一片不景气中，似乎堪称“风景这边独好”。

然而，接着传来了我国在不久的将来将参加国际版权组织的消息。这件事意味着什么是显而易见的。十年前，我在巴黎会见尤瑟纳尔时，她就很关心她的作品在中国翻译出版后的经济权益，我当

时向她解释说，我国尚未参加国际版权协定，还说，作家最宝贵、最取之不尽的财富就是自己的读者，她的作品在中国翻译出版，将给她带来十亿读者，这笔财富是相当可观的。显然，这种“花腔”以后不能再唱了，而必须要硕良同志、奇勇同志拿出硬通货来付给那些仍然健在的作家与去世还不到五十年的作者的家属。在文学出版甚不景气的这几年，他们两位为严肃文学的出版已经费尽心机，付出了不少的代价，今后，他们如何能按伯尔尼公约付得起这笔硬通货呢？

在此期限之前，“漓江”将出齐前五批书，“安徽文艺”将出齐后五批书，总共可望达到十批七十种。能达此规模，是我当初所未料到的。在这里，我要特别感谢“漓江”的硕良同志，他的卓识、魄力与效率，使“F. 20丛书”得以奠基落成；也要感谢“安徽文艺”的奇勇同志，他热情帮助“F. 20丛书”扩大了规模；我还要感谢法国文学研究界所有参加过翻译工作的朋友以及两个出版社有关的责任编辑，他们的耕耘与劳作促使这块园地欣欣向荣。

良好的合作，总能给人以愉快与信心，即使“F. 20丛书”将面临新的问题，也未尝不能步入“柳暗花明又一村”之境！

1992年4月

一个漫长的旅程

——写在“F. 20丛书”七十种全部竣工之际

这一本《圣一琼·佩斯诗选》，在“法国二十世纪文学丛书”（以下简称“F. 20丛书”）中，从编目次序来说，是第六批书的第三种，但从整个丛书的编辑出版而言，却是最后一种，写完这篇代序言的文章，发完这部稿，我主编的这套“F. 20丛书”十批书共七十种的预订计划就全部完成了。

之所以产生实际操作工序与书目编定次序之间的不一致，原因是这样的：“F. 20丛书”1985年开始筹划、编选、翻译，由漓江出版社出版，为了加快速度，从1990年秋开始，计划要推出的七十种书分一半给安徽文艺出版社出版。漓江出版社承担前三十五种，由第一批书至第五批书；安徽文艺出版社承担后三十五种，按逆向顺序出版，即先出第十批书，然后向第六批书推进，以期最后两家合围，完成整套丛书这个大项目，按此办理，安徽文艺出版社的第六批书，也就成为实际上的最后一期工程了。

至于《圣一琼·佩斯诗选》，它在第六批书中本来也不是名列最后，仅仅因为原来的译者李恒基突然发现癌症，无力完成所承担的译事。李恒基是我在北大西语系的同班同学，是译诗的高手，他因病不能竟其业，令人非常惋惜。眼见丛书最后完成的期限已至，我只得借用了管筱明同志早已完成、并已发表在“诺贝尔文学丛书”的旧译。本来，当前出版的各种大型丛书部分收入或借用已有的旧译是屡见不鲜的现象，但“F. 20丛书”的选题绝大多数为新开拓

的，即使极少选题在国内已有译介，“F. 20丛书”也总是大力避免起用旧译，而重新翻译，这一次收入旧译几乎可以说是头一遭，不得已而为之。

一个文学大国在一个世纪之内的文学，精选集中为七十种书加以翻译介绍，构成一个大型的文化积累项目，显然殊非易事，历时十二年，个中的艰苦与辛劳我是深有体会的，回过头来看，其规模、其难度使我自己也不无惊奇。就规模而言，它是迄今为止国内惟一一套巨型的二十世纪国别文学丛书；就难度而言，它不仅在选题上是开拓性的、首选性的，而且每书必有译序，七十种书的序基本上全部出自主编之手，且并非涂抹几笔了事，因此，难度就比较大了。现在回想起来，从阅读资料、确定选题、约译组译、读稿审稿，再到写序为文、编辑加工，还要解决国外版权问题，凡事都要自己动手，每一步无异于西西弗推石上山，那是颇费了些劲的。

现在整个工程已经竣工，说卸下了一个包袱也好，说完成了一个重任也好，反正自己大大舒了一口气，顿时感到非常轻快，轻快之余，倒觉得艰苦创业有莫大的乐趣，甚至是一种幸福。不过，我自己深知这种轻快感，这种可以理解的不无浅薄幼稚的自得感，主要还不是因为“如释重负”，而是因为眼见我多年来一个宿愿、一个志向最后得以完成，虽然这个宿愿、这个志向放在社会文化生活中，实在是相当渺小，但对于我这样一个爬格子的脑力劳动者，却是一件大事；是因为这项工程的完成，意味着我自己在整个二十世纪文学研究领域里漫长的业务行程告了一个段落，虽然这个行程在历史长河中短细得无痕无迹。

在文化领域里，当代人对本时代文化的全貌是否因为身临其境而比对过去时代的文化一定会有更深切、更准确的认知与把握？如果是指整体的、概括的认知与把握的话，那么答案可能是：不见得。对于过去时代的文化，当代人由于有时空的距离而不可能对其气氛

与动态有具体的感性的认识，但漫长的时间过程，就像浪淘沙一样，把过去时代的文化中那些经不起时间考验的劣质成分、次质成分都淘汰了，而存留下、突现出其精粹部分、主流部分的整体结构，它的轮廓明确而清晰，对于后来时代的人来说，去进行整体认识、整体把握就容易得多。而当代文化则不同，当代人虽然身临其境，但它在当代人的身边就如同变幻莫测的星云，并不容易把握，而且新现象、新动态、新信息纷至沓来，令人应接不暇、眼花缭乱；如果当代人处于不同的地域、国度、阵营、政派、意识形态体系之中，对当代文化中那种异己的、与自己的归属性泾渭分明、格格不入、甚至对立相左的成分，就更难有客观的实事求是的认识了，就如面前有一道竹幕，眼里有一层翳障，二十世纪的中国人对于二十世纪的西方文学认识与把握就深深地受到这个局限性的制约，我当然不自例外。

在《凯旋门前的桐叶》一书的自序里，我曾经说过：“从林琴南以来，中国人就愈来愈多地接触、认识了大量的外国文学名著佳作，时至今日，对外国二十世纪以前的文学，已经咀嚼、体味了一个多世纪，但对外国二十世纪的文学的接触、认识却要少得多。民族灾难、战祸纷争、社会动乱、自我折腾，使得中国人在这个世纪无暇及时追踪外国二十世纪文学的发展，即使社会条件允许追踪一时，也完全是在政治道德要求与意识形态戒条的禁锢之下，直到改革开放时期，中国人才得以在较为宽松的状态下接触与评介外国二十世纪文学。”

以我自己而言，因为喜爱文科，从中学起就读过一些外国文学的中译本，但当时的译本绝大部分都是十九世纪的作品，二十世纪的作品则为数极少，记得只有《约翰·克利斯朵夫》等很少几部。从中学英文课本中，我们也读过若干文学作品的简写，但也都是古代希腊神话故事之类的，如斯芬克斯之谜、俄狄浦斯经历；建国以后，这种课本被否掉了，取代的是《纪念白求恩》之类的英文讲

义。进了大学，我念的虽是西方语言文学系，学科的知识结构却仍跳不出社会大环境的“如来佛掌心”，外文精读的课本是采用前苏联的外文教科书，其中文学精品很多，古典的几乎占全部。随着年级渐高，阅读原文作品也愈来愈多，但图书馆的藏书，几乎也都是古典的。在文学选读课里，有时老师也偶尔选一点二十世纪作品给我们读，但都是前苏联控制下社会主义阵营里一些社会活动家写的“宣传性”的作品，他们这些人在本国文学中并未得到承认，而今早已销声匿迹了。所幸图书馆还订有国外的报刊杂志，我等学子尚可在这里找“野食”吃，获得一些二十世纪文学作家作品的知识，隐约感到了那是一个很广大的、很复杂、很陌生的世界，很带有吸引力与“诱惑性”。

1957年大学毕业后，我被分配到文学研究所（当时隶属北京大学，后来划归中国社会科学院的前身中国哲学社会科学部）的《古典文艺理论译丛》做编辑与翻译工作，那几年读了、译了不少西方古典文艺理论以及古典文学作品，二十世纪的东西却几乎一点没有沾。后来，调到该所理论研究室，搞西方文艺理论研究，这样，业务方面就不限于古典，而延伸到了二十世纪，就是从那时候起，我开始接触更多的二十世纪的文艺理论与作品，翻译法国“新小说”派的文论就是在那个阶段。那时，有一个情况对西方二十世纪的译介与研究客观上起了推动的作用，那便是从五十年代后期起，中国在意识形态上左倾，加强了“反帝反修的斗争”，面对这种政治需要，意识形态、文化艺术部门的领导层，由于对当代国外的思想界与文化艺术界几乎“两眼漆黑”、“一无所知”，于是稍微改变了文化上绝对“闭关锁国”的做法，开始允许内部翻译、出版当代西方文学作品，特别是鼓励编译西方文化的动态与理论资料，定期作为内部刊物发行，其目的都是“供领导参考”，或“供批判”。原来的《古典文艺理论译丛》一下就改成了《现代文艺理论译丛》，在周扬、何其芳直接领导的文学研究所里，与外国文学有关的几个

研究室一时都改以当代外国文学为主攻方向了。

应该说，当时我们研究所的图书资料是够丰富的，它订购国外书刊的外汇，领导上批得相当充足，在国内要算是得天独厚；而且文学研究所图书委员会的主任是钱钟书先生，文学所另外派生出一个外国文学研究所后，新所图书委员会主任是李健吾先生，他们两位都亲自过问征定国外书刊的大小事务，在这样两位大学者的主持下，国外的当代重要书刊、报纸、作品集与评论论著被大量购进图书馆，我等后生学子大受其惠，记得当时我研究“新小说”派时，就在研究所的图书馆里逐年逐月逐期查阅了好几份法国报刊：《费加罗文学报》、《文学新闻》以及《新批评》等。

也正是在这个时期，我从文艺理论研究，转向了外国文学史研究、作家作品流派研究，我之所以这样做，是鉴于当时的文艺理论经常停留于“马列主义基本原理”上，而我自己则在研究工作中形成了这样一种认识：一个研究者要在文艺理论上真正获得成就，就必须不限于一般的面上，而应有自己特别深入的“点”，作为其文艺理论概括的重点基础，这个“点”不仅应该是某个国家文学发展的全过程，而且应该是某一个有代表性的大作家或有巨大影响的流派，也就是说，一个理论批评家至少要对一个国家的文学、一个大作家的创作有比较专深的研究，这样才可能避免成为一个空头的理论家。基于这种认识，我作了一个先研究十年法国文学史、待十年之后再回过头去搞理论研究的计划，于是，在六十年代初，我从文学研究所的理论研究室正式调到了西方文学研究室，而最先的研究课题之一，就是从五十年代初开始在西方时髦一时的法国“新小说”。

文化大革命的前一年，一直对两个文学研究所管得甚为具体的中宣部副部长周扬提出了“研究所的任务是出成果出人才，研究所能不能写出大部头的文学史专著，是研究所的生死存亡问题”。这既是对研究所的一个巨大压力，也是派给了研究所一个重要任务。

当时，西方文学研究室的研究力量很是雄厚，老一代著名学者有卞之琳、李健吾、杨绛、罗大冈；中年有成的有杨耀民、袁可嘉、郑敏等，年轻新秀则有朱虹、文美惠、董衡巽、张黎、吕同六、郑克鲁、张英伦等，于是，编写《欧洲二十世纪文学史》的重担就落在了这个研究室的身上，此项目由卞之琳先生一人挂帅领衔，我则作为“文学史编写组秘书”操持“常务工作”。任务重，时间紧，说干就干，全部青年一辈集体上马，“大兵团作战”，协调配合，分头合击。首先集中力量攻文学史的包括编、章、节、目次以及主要论点论据的“纲要”，由于研究室业务上毕竟久有积累，再加上高度集约化、高度同一协调的工序与安排，使得短短几个月内就完成了—个六七万字的详细纲要，似乎只需在资料上与论述上加以丰富，扩充四五倍，一部像样的《欧洲二十世纪文学》就指日可待了。对此，研究所领导与社科院（当时的哲学社会科学部）领导当然特别重视，在院一级的范围内组织了报告会，要我代表编写组会介绍了“经验”。

不久，文化大革命爆发之前的一系列序幕，如下乡锻炼、搞“四清”之类的事，就把文学史的编写工作完全打断了，紧接着就是那场大浩劫，我们这些正要有所为的青年学人，都被它葬送了人生整整十年大好的时光。而在暴风骤雨般的开始阶段，我还曾因去介绍了一次“经验”而被当作“阎王殿重用的修正主义苗子”上了大字报，到了稍后矛盾愈演愈烈的阶段，由于有点“庸人自扰”害怕搜家的待遇万一落到自己头上，我就把那份《欧洲二十世纪文学史》纲要的打印稿与“介绍经验”稿一起烧掉了，以免多一根辫子。

文化大革命后期，出于对“四人帮”那一套“社会主义革命”的极端厌恶，利用没有人管的“无政府状态”，我邀了郑克鲁与张英伦，办“地下工厂”，搞起了《法国文学史》的编写。我们一开始就不满足于写出一部基本上只能罗列作家作品名单的“简史”，而力图做到“资料丰富”、“评介具体”、“分析深入”、“论述

展开”，搞出一部多卷本文学史。愈写下去，我就愈感到，对二十世纪以前的文学自己有把握达到上述要求，而对二十世纪文学则难以达到，尽管我在编写《欧洲二十世纪文学史》中积累过一些资料，形成过一些观点，但以我个人而言，对于一个国别的当代文学，还未能掌握到细致深入的程度，正像一个天体望远镜对某个星座进行宏观的观察并不困难，而对星座中某一个星球要作细致具体的观察就不那么容易了。因此，在《法国文学史》上册出版的时候，我就在前言中预告，这部文学史只写到十九世纪末为止，法国二十世纪文学则准备另行成书。当时，内心里是这样打算的：对二十世纪部分只写一本资料比较简明、论述比较概略的书。

对于探索者、研究者来说，愈是若明若暗的领域愈有吸引力，愈是没有充分掌握的事物愈引人去掌握。在写《法国文学史》上、中、下三卷的过程中，我始终对二十世纪文学念念不忘，总想有像样点的作为。

长期以来，早在文化大革命之前，我就感到对二十世纪文学如何评价是一个首先要注意的问题。如果说，对二十世纪以前的文学，中国人是以《马克思、恩格斯论文艺》以及《列宁论文艺》中关于外国作家作品的一些零星议论与见解为经典、为惟一的评论根据的话，那么对二十世纪文学则是以《斯大林论文艺》为圣经，该书中收集了斯大林的意识形态总管日丹诺夫代表苏共中央所作的关于当代意识形态问题的报告，专门论及了西方二十世纪文学，这是当时在这个问题上惟一的“马列主义文件”。日丹诺夫的论断不仅全盘否定了二十世纪西方文学，而且严厉加以斥责，用日丹诺夫的论断去对待二十世纪西方文学，那就根本用不着分析与评论，也用不着阅读与研究，只需闭着眼、用既有的套话与惯语破口大骂就是。

我早就对这种无产阶级专政式的理论心存不服，只不过像绝大多数知识分子那样口不敢言、闷在心里而已。文化大革命之后，神像、偶像与权威都倒塌得不像样子了，知识分子身上的愚昧与奴

性也少了许多，敝人“脑后早有反骨”，一有时机就对斯大林——日丹诺夫论断“揭竿而起”。恰逢1978年政治思想领域有了“实践检验真理”的讨论，我带着明确而自觉的乘机而入的意图，先是在1978年全国外国文学工作规划会（广州）上作了题为《现当代资产阶级文学评价的几个问题》的长篇学术报告；1979年初又将报告整理为五万字的论文，在《外国文学研究》的两期上先后发表；同时在我主持工作的《外国文学研究集刊》上有计划地组织了、刊载了《外国现当代文学评价问题的讨论》，参加讨论的有卞之琳、朱虹、李文俊、高慧琴等。此三事被称为“三箭齐发”，集中直射长期控制中国的外国文学工作的苏式意识形态、日丹诺夫论断，一时在国内大有影响，起了破除坚冰的作用。从1979年后，国内书刊纷纷译介西方二十世纪文学，并蔚然成风。

毕竟是在七十年代末，这样的事当然不会不遭到以精神道德秩序为己任的人士的怒目而视，就在次年即1980年，全国外国文学工作第二次年会上，就出现了“批日丹诺夫就是要搞臭马列主义”的大批判发言，我没有答辩，因为我深感在中国，人们对西方二十世纪文学太缺乏具体的接触与感性的认识，与其我去进行论战，不如让事实说话，编译出作者的作品文本与有关资料，让大家看看被说成是洪水猛兽的外国现当代作家作品的真实面貌究竟如何。

于是，我首先选取了我在广州会议发言中分析过的重点之一、法国“存在”文学大师萨特作为对象，编选组译了《萨特研究》并撰写了长篇编选者序《给萨特以历史地位》。萨特在中国曾长期被视为“反动作家”，敝人此举无异于捅了马蜂窝，该书出版之后大受读者欢迎，但不久恰逢“清除精神污染”之盛举，于是，此书特别是此书的编选者序就成为火力集中的靶子。意识形态领域里的大人物亲自表态并进行干预，日丹诺夫式的理论家纷纷出手，对付一篇万把字的序言，竟动用了几十倍的大批判文字以及讥言损语。历史自有公论，在千万读者的关怀下，事隔三年，《萨特研究》终于得以再版。

从《萨特研究》开始，我主编起《法国现当代文学研究资料丛刊》，每一种以一个作家或一个流派为对象，编选翻译其代表作、重要文论以及有关其生平、思想、社会、政治观点的资料，后来陆续出版的有《新小说派研究》、《马尔罗研究》、《西蒙娜·德·波伏瓦研究》、《尤瑟纳尔研究》、《阿拉贡研究》、《叙述者研究》、《莫洛亚研究》、《圣爱克苏贝里研究》等等，其目的就是让事实说话，让作家自己说话，以便中国人对法国现当代文学有直接的认识与了解。

很久以前，我就形成了对作家作品特别重视的研究思想，在我看来，文学史其实就是一代代作家作品的出现史、发展变化史，因此，作家作品研究是文学史研究、文艺理论研究的基础。虽然《法国现当代文学研究资料丛刊》的每一种都有五六十万字的篇幅，其中代表作占相当大的比例，但毕竟“瓶颈”太小，不足以充分展示法国二十世纪文学创作的面貌与状况，考虑到1978年以后，各出版社翻译出版二十世纪文学作品都是零敲碎打，既无规模，又无系统；而真正要有规模、有系统地翻译出版二十世纪国别的文学作品，又必须有系统研究的基础，这一条件是出版社即使是外文编辑力量最雄厚的出版社所不具备的，这样的项目与工程，必须由学者与出版社联手合作才能作成。于是，我就萌发了主编一套大规模法国二十世纪文学丛书的意图，建立一个文库，以更进一步为中国的法国二十世纪文学研究打下一个扎实的基础，为社会文化积累作一件称得上是“一件事”的事。

接下来就是实干了，长期坚持，事无巨细地实干。

制定计划与确定选题：所选入的皆为法国二十世纪文学名家的杰作名著或至少是重要文学奖中文学新人的获奖作品，惟具有真正深度与艺术品位的佳作是选，并力求风格流派上多样化，但又要与通俗文学、畅销书划清界线，以期建立一个严肃文学的文库。

出版形式与统一规格：分批出版，每批七本，寓我等劳作一周

七天，并无休息日。开初计划七批书，四十九种，后扩大为十批书共七十种。开本仿伽里玛出版社的FOLIO丛书，采取小开本，便于阅读，也便于接近低收入的知识阶层；又从法国有关丛书装帧格式得到启发，设计了代表丛书的图标：F. 20。

每书必有译本序，不要带日丹诺夫气味的序，不要简单开列作者生平年表与作品名单的词条式的序，不要学究式的令人敬而远之的序；要言之有物、有真知卓见、诠释深度、鉴赏情趣的序，要讲究点灵性与风格洒脱的随笔式的序，不妨由主编先试为之，如果反映尚佳，何尝不可蚂蚁啃骨头，把十批书七十种的序言全部都啃下来？以构成F. 20的一大特色，构成它作为一项大型文化工程的一个独有的“高度”。

关于合作的出版社，我先找了漓江出版社的刘硕良同志，后又找了安徽文艺出版社的江奇勇同志，得到了他们的支持，先后进行了有效的合作，这个具体过程，我在1992年写的《“F. 20丛书”小记》一文作了叙述，这里就不再重复了。

从1992年以后，由于我国参加了国际版权公约，出版当代外国文学就存在一个向国外支付版权费的问题，漓江已出版三十五种，如果不再版重印，即不存在这个问题，但安徽文艺出版社待出版的书籍数量尚多，必须解决这个问题。根本没有可能期望出版社花硬币去购买版权，只能自己设法解决。

为此，我在作为中国法国文学研究会会长与法国驻华使馆文化专员齐福乐先生会谈业务合作时，向他陈述了“F. 20丛书”已经取得的进展与在版权方面存在的困难，好在“F. 20丛书”早已“名声在外”，法国驻华使馆规模相当大的图书馆里也藏有这套书，对中国文化界极为熟悉、了如指掌的齐福乐先生当然也早有所知。本来，法国人一贯以自己民族的文学而自豪，在世界各国推广法语，促进法兰西文化的传播，又是法国外交政策中传统的内容之一，何况齐福乐先生是一个充满中法文化交流热情的学者型的外交官，他

当然特别看重一个发展中的国家竟然有这么一套专门的丛书集中译介法国本世纪的文学，而且规模如此之大。他立即表示支持，会谈的当日，他就打了电话给法国外交部图书管理部门的负责人，征求了意见，并且当场起草了一份有正式法律效用的协议，开列了我所提供的待由安徽文艺出版社出版的三十五种书的名单以及每种书的出版社与出版年代，他在协议中除了承诺为中方解决版权外，还主动写进了优待中方的资助条款。他用这个正式协议取代了我原来所准备的要求不高的文件草案，会谈的那天，最后完成协议文本的制作时，已经过了法国使馆法定的下班时间足有两个小时之久，齐福乐先生为中法文化交流的这份热情与高效率的辛勤工作，使我深为感动，一直铭记不忘。

经过十多年的长期努力，在我国法国文学研究界的同人与朋友的合作下，在两家出版社的支持下，“F. 20丛书”终于完成了它预订的计划，成为了一个约一千三百万字的巨型文库，包括了法国二十世纪文学中几乎所有大师名家的名著佳作。我自己以一支秃笔居然也写出了几乎七十种书的译本序，总共约五十万字，其中的大部分译序已结集为《法国二十世纪文学散论》（花城版）与《凯旋门前的桐叶》（三联版）两本书，基本上表述了我对法国二十世纪文学的看法与见解。

较“F. 20丛书”稍晚一点，我又开辟了一个“理论战场”：《西方文艺思潮论丛》，每集一个专题，至今已出版七辑：《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》、《自然主义》、《二十世纪现实主义》、《从现代主义到后现代主义》、《二十世纪文学中的荒诞》、《意识流》、《存在文学与文学中的存在》，共约三百万字，这些专题均为“清理精神污染”时遗留下来的问题，且都是日丹诺夫式的批评家特别咬住不放的“热点”。这七辑中的文章都致力于对该专题进行科学的分析与实事求是的论说，我除了在有关的几辑中撰有专论外，还为每一辑写了带有论争性质的序。致力于这

个项目，我并非为了“秋后算账”，仅仅是为了促进对西方二十世纪文学的科学评价。至于前面所述的《法国现当代文学资料丛刊》，迄今也出版了十种，共约五百万字。

一个作品文库，一个研究资料文库，一个理论园地，这就是我本来就想为西方二十世纪文学研究打点基础的几个工程项目，我作为一个智力水平与学识水平也许还算不上是中等之中等的一个人，算是尽了自己的心力，大概我也只能做到这个地步了。

现在，似乎还剩下两个问题：一，我是否要完成写法国二十世纪文学史的宿愿；二，我是否要实现搞完文学史再回过头去搞理论体系的初衷。

对于头一个问题，我尚不无犹疑：已经有了几十万字的“老朽陈言”，何必再去占读者家中书架上宝贵的空间？对于第二个问题，我已清醒地意识到，以我近六十五岁的年龄而言，今生我是不可能回过头去在理论体系建树上再有多少作为了：人生苦短，个人实在是太渺小啊！

1998年7月2日

编 后 记

1999年圣诞节，我同外文所的许金龙、鄂力兄一大早把《七星文丛》作者之一叶渭渠先生送到首都机场，去了美国。叶先主临别还叮咛我及时联系季羨林先生，去拿回“丛书”序言。

2000年春节后，我到北大未名湖畔季先生家取回了序。这样，这套丛书总算完整了。这里，我们要感谢年将届九旬的季先生，也不是一句两句客气话就能说得清楚的。

自然，还要感谢丛书的各位作者，由于他们的真心支持，才使得这套丛书有了今天的好看样子。说起来，这些作者全都是我们社科院的前辈师长和我多年来的忘年朋友。由于他们的无私与信任，才有了这套书问世的可能。

必须提到的还有，中国电影出版社在这套丛书的编辑出版过程中，是鼎力和全心的，而其中所费的周折和用心，是我们局外人难以想见的。

最后，还是用季羨林先生那句“翰墨因缘”来结尾这个编后记，可能是最为妥当的。的确，“翰墨”的缘分成就了这样一套丛书，我想大家为了这个缘分走到一起来，都会开心的……

孙立峰
中国社会科学院
2000年3月