

经典



苏珊·桑塔格

戴维在得知他母亲苏珊·桑塔格很可能又被死神盯上的第一反应，居然是想起了一位作家——艾利亚斯·卡内蒂；笔者在阅读他的回忆录《死海搏击：母亲桑塔格最后的岁月》这一情节瞬间，无法抑制想到一种植物——榭寄生。是不是亲密关系的人都会患上同样的精神症候？大抵是这样。再往下读，心惊终得些许平复：儿子的回忆，在这样的时刻，想起某一个作家，并非出于同样身为作家的习惯性的自私冷漠与自我保护；而是他想借由回忆这样一个时刻，将他自己对死亡的感受、对母亲这次很可能难逃一死的感受，说给《死海》的读者听。那么，为什么是艾利亚斯·卡内蒂，而不是别人？因为他的作品特别应景：“艾利亚斯·卡内蒂写过一个剧本，假定所有的人做事情时脖子上都挂着一个小时盒，上面标明他们的卒年”；因为桑塔格“所最珍爱的，这珍爱甚至超过她自己那篇描写卡内蒂这个人的作品，在于他对死亡的恐惧”。戴维·里夫在为母亲的随笔和演说集《同时》所作的前言中，记录过这样一段母子之间谈论母亲著作的回忆：“我常常逗母亲，告诉她，虽然她基本上不在她的著作中讲自己，但她的赞赏性的随笔——例如其中三篇最出色的，论罗兰·巴特、论瓦尔特·本雅明、论艾利亚斯·卡内蒂——所包含的自我揭示也许比她想象的要多。至少，它们是理想化的评论。这时，她便会笑起来，略表赞同。但我永远无法确定她是否真正同意，现在依然无法确定。”如果回忆确凿，儿子看到母亲桑塔格批评眼光的部分秘密；我们看到作家桑塔格对“这一创作”权威的仍旧坚守。对《在土星的标志下》（桑塔格论述卡内蒂、本雅明等人的文集），儿子心领神会母亲惺惺相惜的感情，批评者揣度相信桑塔格精神自传的事实；写卡内蒂，更像是掩饰起来的“桑塔格与卡内蒂的比较”。

在苏珊·桑塔格眼中，自己与艾利亚斯·卡内蒂最大的共同点，就是儿子所说的“对死亡的恐惧”以及由此带来的“对死亡的彻头彻尾的拒绝”；“卡内蒂坚持认为，死亡是真正不可接受的，无法消受的，因为它是生命之外的东西；死亡也不公正，因为它限制雄心、侮辱雄心。他拒绝如黑格尔所表明的那样，将死亡

理解为生命以外的东西——理解为对死亡、有限、必死性的一种意识。在死亡这件事情上，卡内蒂是个顽固的人，是个受惊的唯物主义者，是个不屈不挠的堂吉珂德式人物”；同样，桑塔格不管人生饱尝多大痛苦，依然和卡内蒂站在一边，甚至是以往的方式死去，她根本不甘心接受人总要死的现实，“她诅咒死亡”，她至死也不接受任何宗教安慰，一生钟爱的“精神朝圣”、“身后留下的著作比人长久”的念想，非但不是她的慰藉，反而更激发了她要活着的意识。而对“死亡”的对立面“活着”，桑塔格也和卡内蒂一样，是取其字面意思，她并非想要浮士德看上的东西——返老还童，也不在意伊米莉亚·麦克罗普洛斯的炼金术父亲给予她的东西，即神奇的长生不老术，她祈求的是純粹的长寿，也就是说精神的长寿；“精神价值如此之大，其本身就可以用来反对死亡。”“坚决拒绝悲剧、拒绝不可改正的受苦受难，似乎与对有限、

# 生命短暂 艺术久长

□张 艺



艾利亚斯·卡内蒂

作”；而到了《死亡匣子》，她更加直面死亡这一边，这部小说实际上书写了“弥留之际的狂想之旅”。对小说人物迪迪而言，死亡也许并非生命的戛然而止，而是挣脱生命之前对人生的回望、反省和总结，“死亡＝人生百科全书”。桑塔格本人定义“死亡”，时有不同。曾经有那么几次，她甚至表现出像狄金森那样被死亡迷住：1957年11月28日的日记中，她写道：“爱＝死亡。”在批评创作中，桑塔格一直强调反对隐喻性思维，然而她对死亡的所谓“好感”，全然是隐喻意义上的：当时她正沉陷于文学作为“黑女人”的象征性隐喻；而对于“人终有一死”的现实，她从始至终都拒绝对。对死亡的这份恐惧与憎恶，她从来没有直接诉诸笔端；而是借由笔下人物，暗暗思忖“死亡”作为事件对人的“意义”。写作《恩主》和《死亡匣子》时的桑塔格，尚未踏上死亡的班车，或者说死亡尚未寻找她；等到真正意义上与死亡擦身而过，她重新拿起笔来写作，却是等到了康复以后，且在《疾病的隐喻》中只字不提自己对死亡的感受，只是透露出从疾病王国逃离、终于回到健康王国的那种魂犹未定的惊恐与愤怒。而之后，当她赌上自己性命关在斗室里写作《在美国》时，小说几乎不带任何死亡讯息，有的却是海伦娜的活力与自信，这与她自知大限将至，想的仍然是康复以后的生活一样，都是玛格丽特·杜拉斯在临终日记里凄凄直白“我无法接受自己没了”的那种“恐惧带来的力量崛起”。

与布莱希特在奄奄一息之际还创作了一组出色的诗不同，因为太热爱活着的缘故，桑塔格在最后的的日子，作为作

家的自我，在肉身死亡之前，已然死去，她在日记里所记的笔记，彻底回到“全A学生”时代，几乎都是关于如何战胜疾病的信息搜集，坚强衰竭之下，是绝望的疯狂。桑塔格甚至比卡内蒂还怕死，至少后者在推崇“富于呼吸的体验”之时，除了不愿死去，还有其他。也许是如儿子所说，无法想象一个没有自己的世界，这一想法本身，就已经难免要承担道德的风险；桑塔格将自己的怕死转化为和卡内蒂一般的英雄意志。当然，这样的桑塔格和卡内蒂，还是有很多真正意义上的相似：都是犹太人，世界对其而言始终是背井离乡的异乡；“渴望、饥渴与向往”与知识和真理是充满激情然而也是获取的关系，也就是说，他们都愿意让智性的激情占领自我；生命的终结类似于写书人以自己的书籍来献身而结束；对文学创作怀有一种极大程度上的自我意识；被证明在道德上有必要站在被羞辱的、无权的人一边时很有力量；由于不能做到冷漠和赧足，便永远在做出反应，永远记录种种震惊并努力战胜它们；格言作家般的写作行为，某种程度上表明“圈内人”的自傲心态；争辩着走向历史，而非从历史的立场上争辩；他们的著作都是为紧张、努力、道德的和非道德的严肃性所作的有力辩护。

可是，卡内蒂的自我意识，是从道德家的立场出发，对艺术创造的可能性本身不断提出质疑；桑塔格却是“美学家中的道德家，道德家中的美学家”，终其一生都在竭力弥合道德与美学的鸿沟。卡内蒂将“瞎”作为对付时空的一种武器；“我们的生存就是一种巨大的瞎”，他是间接地重申希伯来文化与希腊文化的差异——希伯来文化是专注内心声音的“耳文化”，而希腊文化是注重美感的“眼文化”——并倾向于前者。而对明眼人迪迪而言，“眼睛是受难的器官”，瞎眼人海丝特虽然双目失明，但因为“内在之眼”的“看”，反而拥有了某种特别的智慧，甚至让迪迪产生了“去视力”的冲动，目的是祛除精神的晦暗与浅薄，实现德行的提升。桑塔格希冀的是“耳”文化与“眼”文化的平衡——一种在希伯来文化与希腊文化之间的文化“折中主义”。

桑塔格在道德与美学、耳文化与眼文化、希伯来文化与希腊文化之间的立场，是诺斯替式的，而她对“始终背井离乡”的理解，除了犹太人的流散，也是诺斯替教“异乡人”的：“相对于这个世界而言，他是异乡人，他的话是

异乡的，是疏远这个世界的，而生命是要‘觉悟’那些被‘遗忘’的‘道路’。”然而，对于诺斯替主义者而言，死亡是最重要的修炼过程：必须要脱下尘世的衣袍，弃绝羁绊于肉身的生命，从而得到解脱与解放。在诺斯替主义者的经验中，无论是纵欲还是禁欲，对律法的反对，对肉身的痛苦感受，都是为了最后的道路，即超脱、回归死亡所作的准备。从桑塔格最后面对死亡的态度看来，她又并非是始终虔信的诺斯替教徒，可能她对作为异端宗教的诺斯替主义，怀有的真的是王尔德式的美学激情，就像她向生活要艺术一样，她是在向宗教要美学。“我们在思想中逃避，去找寻一个真正的庇护所”，桑塔格最想逃避的，是作为现实事件的死亡，即逃避肉体的灭绝；但思想却也不再管用，因“意识囿于肉体”。她在同名的日记中写下这一句话的时候，应该是受到了诺斯替教灵性受困肉体观念的侵扰，她关注的是灵性；而面对死亡的时候，她应该是取其另一层含义：因“意识囿于肉体”，肉体一旦死亡，思想也将终结。既然“思想”也不能用作“逃避”的想象，那么，“艺术久长，生命短暂”，会是她最后的退守堡垒吗？似乎是，因为桑塔格的葬礼，未播放任何宗教安魂曲，倒是朗读了她热爱的贝克特的作品；似乎又不是的，儿子说艺术这个被视为母亲“第二生命”的东西，除了妨碍了她现实中和人的关系，还是“一个谎言”。波伏娃曾说，“无论是从天国还是从尘世的角度来思考永恒的问题，如果紧紧拥抱生活，那么，它都不是对于死亡的安慰”；那么，无论是从天国还是从尘世的角度来思考艺术的问题，如果紧紧被死亡拥抱，它会是对于生命的安慰吗？戴维·里夫真的相信，他母亲相信艺术永生吗？然而，悖论的是，从她的生活中我们无法得知答案，“我要告诉你……”是她留给儿子的最后一句话，我们只能想象，她要告诉儿子的是，会不会是她在“某个最后堡垒真的明白了什么”，比如说艺术的虚妄，抑或是艺术的永生；而如果生活无法解释艺术，那我们只能向艺术要生活的解释，就好像哪位评论家说的，桑塔格的日记解读不了她的作品，只好用她的作品解读她的日记。这样的妥协，如果不是因为情非得已；大抵源于我们终究都要面对同样的搏击，并且也都是在爱着艺术。试问，又有谁能够拎着自己的头发，逃避地球的向心吸引呢？

天涯异草

## 法国当代文学异象

——新小说派之我见

□沈大力

法国当代文学现状与西方文明的异化及由之而来的文化危机密不可分，哲学家埃德加·莫兰指出：“我们知道，自己并非处于黄金纪元的黎明，而是近乎铁器时代。不是启蒙时代，而尚停留在思想的史前阶段。”他感叹今人陷入“内心的荒漠”，法国文化、气氛、家庭、城市生活乃至整个国家都面临着存在危机，表现在“任何文明都没能降服人类的野蛮，而这种野蛮又在文明的核心，在人际关系中存在一种伦理祸患，即心理上严重的自我中心主义倾向”。

显然，法国当代文学正是处于这种西方文化危机的阴霾笼罩之中。对此，文论家托多洛夫敲响警钟。在《文学的危殆》一书中，他声言“21世纪伊始，为数众多的作者都在表现文学的形式主义观念……他们的书中展示了一种自满的境遇，与外部世界无甚联系。这样，人们就很容易陷进虚无主义……琐碎地描述那些个人微不足道的负面情绪和毫无意义的性欲体验”，“让文学萎缩到荒凉的地步”。托多洛夫还说：“另一种倾向是惟我独尊，原本始于惟有自己存在的哲学假设，最新的现象为‘自体杜撰’，意指作者不受任何拘牵，只顾宣泄个人情绪，在随意叙事中自我陶醉。”他认定，虚无和惟我两种世界观促成了形式主义的抉择，造成一种狭窄贫乏的理念。

《文学的危殆》一书里，作者分章节阐述“现代美学的开端”、“启蒙纪元美学”、“从浪漫主义到先锋派”和“文学的能力”等论题，并在此基础上，纵观今昔，得出结论：从20世纪到21世纪初，形式主义、虚无主义和惟我主义在法国形成了占统治地位的意识形态，从而导致一场空前的文学危殆。谈及这种危殆的原因，托多洛夫毫不犹豫地将之归咎于结构主义，认为正是这种形式主义的专制造成当今法国文学极度缺乏活力，在寂寥的死胡同里徘徊。他抱怨一伙所谓前卫的年轻作家无视文学与世情的关系，放弃在叙事中描写

人生的传统，将文学创作贬低为一种简单的文字游戏。这里，他指的主要是新小说派作家。在他看来，新小说纯系形式主义，扼杀情节、人物、激情乃至作者，坠入惟我独尊和写作的恶性膨胀，切断跟文学人文主义相连结的桥梁，窒息了法国文学。

所谓“新小说”，是与巴尔扎克模式的传统小说，或者莫里亚克式的心理分析小说相对而言，其雄心是与所有的文学经典模式彻底决裂。正如其理论倡导者罗兰·罗兰-格里耶所宣称的，“在新小说与传统小说之间，任何对话或折中似乎都是不大可能的。”1963年，罗兰·罗兰-格里耶抛出题为《为了新小说》的宣言，与新批评家罗兰·巴特的《零度写作》相呼应，决意祛除小说叙述的人体及心理意义，仅留一具干瘪的骨架，作为一个细琐而又无意识的物质载体，一种随心所欲的话语线图，依此模式，作家按照有序与无序的辩证结构，在同一地盘上连续发掘，因而秩序“移位”就成了文学创作的决定性动机，从而将传统小说的线性情节、编年史叙述和人物心理深度等特征一扫而光。

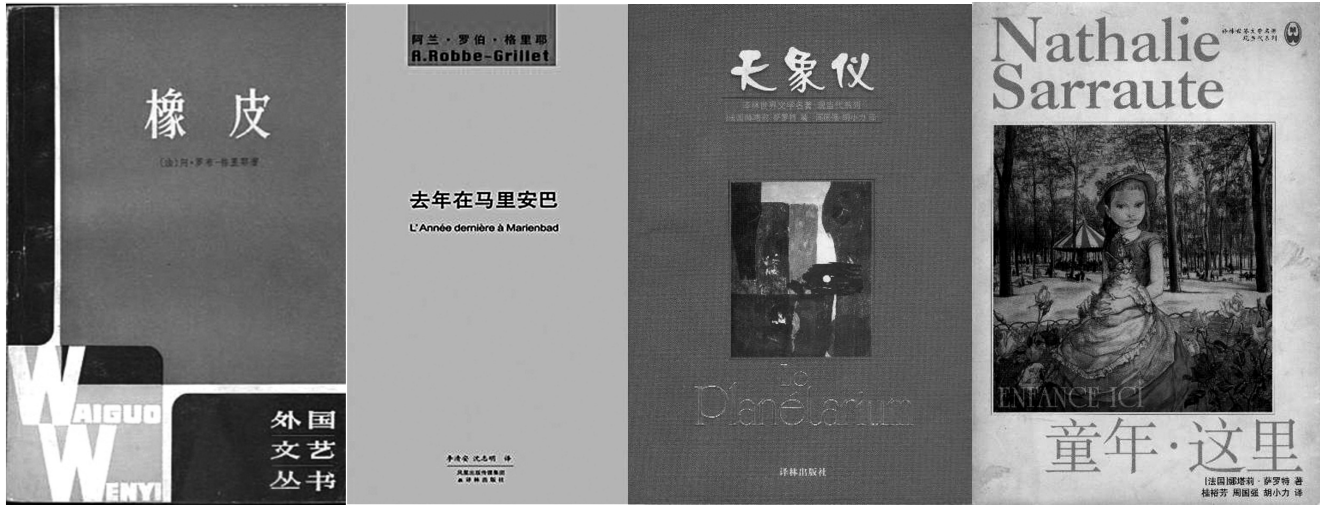
新小说另一理论家罗伯特·班热受贝克特影响，持续进行一种无结果的寻觅。通过浅显的原生态对话，采取冷幽默，让一切最终消失在一片絮乱之中，也是重形式轻内容的典型。他只描写“局面”，而将故事情节压缩到最低限度，更不涉及人物的心理状态，机械而不厌其烦地重复自己的“询问”，像是引导读者去解密“执达吏的笔录”或“宪兵的报告”。作者本人却弃之而去，力图“言人所未言”，一鸣惊人，却似乎患上了失语症，令读者不知其所以云。

俄罗斯血统的娜塔莉·萨罗特于1949年发表《无名氏肖像》，被替该书作序的萨特称为“反小说”。1956年萨罗特将自己关于新小说基础理论的一些文章结集出版，题为《怀疑的时代》。她提出从根

本上更新作品的心理分析，坚称文学写作不是要找到心理冲突，而必须透过临床症状，反映猥琐的日常生活里隐藏的“潜谈话”，即所谓“秘密的微妙”。在她眼里，艺术只不过是物质的细微摹仿，在最简单的局面里用最普通的话语素描出复杂的物质基础。这一点上，她的观点跟罗兰·罗兰-格里耶如出一辙，也认定人物的性格是达此目的之最大障碍，只有“谋杀人物”，才能避免小说的贫瘠化。

真正靠“新小说”出名的，当属罗兰·罗兰-格里耶。他欣然接受了新小说“教父”的尊号，并引为荣耀。在法国当代作家中，他倒确实是一个相当奇特的人物。头一次见面，他就对笔者坦言：“我是以丑闻出名的。”他还谈起自己在第一部小说《弑君者》被伽里玛尔出版社拒绝后还是笔耕不辍，虽然仍然多年遭遇退稿。一次，他跟阿伦·雷乃在波西米亚一座古堡里炮制了一部影片，无人理睬，一气之下将拷贝扔进了垃圾箱。这时，一位客人来访，问及他有何近作，他苦笑着指了指垃圾箱，没想到那人竟将拷贝从垃圾里捡出拿去放映，立马产生轰动效应。虽然观众无不申斥，都认为那片子糟透了，但“恶名”一经传扬，好奇者都想看看此片究竟糟到了什么程度，接着演了一场又一场”。罗兰-格里耶自嘲：“场场骂声不绝，结果反而在威尼斯电影节获了‘金狮奖’！”这部片子就是现今被人称道的经典《去年在马里安巴》。

2008年2月8日，罗兰·罗兰-格里耶在法国冈城去世，不仅葬礼冷落凄凉，而且报界嘲讽四起，都说他终于被自己的“橡皮”擦掉了。无疑，罗兰·罗兰-格里耶是一位最会制造文学恐龙效应的作家。1953年，他写出《橡皮》，得到午夜出版社老板热罗姆·兰桐青睐印行，为新小说打响了一炮。《橡皮》貌似侦探小说，表面上有一个侦探，一个死者，一个凶手，从枪



响到人死总共24小时，但情节令人费解。《世界报》和《费加罗报》连续发表讽刺文章，痛骂作者“玩世不恭”、“神经错乱”，“蓄意以丑闻哗众”。著名批评家阿迈特在《方位》杂志撰文，称罗兰-格里耶一生的文学革命是“从理论上将丑闻进行到底”。84岁时，罗兰-格里耶再曝丑闻，于2007年11月推出了用玻璃纸包装的小说《情感浪漫》。照阿迈特看来，罗兰-格里耶的写作一味追逐情色，既无厚度，亦无深度。当年2月23日，《费加罗》杂志的一篇评论写道：“《嫉妒》的作者最善于为自己做广告。他深谙两个重要窍门，其一，要挂钩大学，得到学者们的赏识；其二，绝对要无穷尽地惹起评议、辩论和笔战。这样，数以千计的文章、论文、刊物、报告会和研讨会等就会使新小说成为一种智力赌注，远远越出法国国界。”无疑，罗兰-格里耶是美国最知名的法国当代作家，上世纪60年代，他曾在大洋彼岸施展自我推销术，直到临近去世也没停。他也曾到

北京的大学做报告，开场白即为：“我是全世界最著名的法国作家。”

早在罗兰-格里耶“新小说”出笼时，就受到老作家弗朗索瓦·莫里亚克和吕西安·格拉克等人的严厉贬责，他在法国成了众矢之的，根本没有地盘。因此他去了美国，在纽约大学、华盛顿大学等地传授新小说“玄秘术”，一时成了美国学人的偶像。当他穿上美制教皇新衣重返法国，虽然名气大多了，赶时髦的追星族也都看到了他时尚的新装，但真正读他作品的人其实屈指可数，连一些文学水平很高的作家也弄不懂他书中究竟说的的是什么。到上世纪80年代，他的创作捉襟见肘，在《幻影自传》里徘徊，周而复始地描绘同一个主题。贬低他的人认定罗兰-格里耶已“黔驴技穷”，“新小说”的神话业已破灭。一向标榜“坦率”的罗兰-格里耶本人也自嘲道：“人们毫不迟疑地向我承认，他们没读过我写的任何一本书，我拍的任何一部电影……我是一头尚未制成标本的

恐龙。”

应该说，在法国一度时髦的新批评与新小说是有血缘关系的。新批评伴随20世纪诸如“新小说”、“新戏剧”等文学动向产生，而后者又是靠前者在文坛确立了自己的地位。但令人奇怪的是，像托多洛夫这样的新批评元老突然斥责起他的盟友新小说派来了。这一切，只能说是现实的文学情势使然。

想当年托多洛夫跟新批评另一理论家热奈特一道推翻“作家-批评家”的传统模式，代之以“作家-批评家-学者”三合汇，弃置文本内容思想研究，只专注于呈现创作的结构规律。但是，文学作品的结构一般是离不开作者的思想与艺术观的。天花散尽，起始托氏的“三合汇”，随时间渐近蜕变为形式主义、虚无主义和惟我独尊的“三合一”，在法国文学批评和教育界泛滥成灾。而今，他舍虚就实，用阿迈特的话说，“居然揭竿起义”。我想，这至少不乏敢于自我否定的勇气。