纪　念

与空话套话作战，是他一生的事业

——纪念剧作家卡尔·克劳斯逝世90周年

□张　芸

卡尔·克劳斯

卡尔·克劳斯（Karl Kraus，1874–1936）是奥地利剧作家及批评家，今年是他逝世90周年。这位现代经典剧作家在身后一直未能进入学术界主流研究视野。近20年来，他的意义日益凸显。中国读者主要通过瓦尔特·本雅明写于1931年的杂文《卡尔·克劳斯》了解这位作家。

克劳斯出生于一个富裕的犹太家庭，是家中最小的孩子，排行第九，所以他不必肩负子承父业的重担。家族经济保障为他提供了极大自由。维也纳现代派的不少作家都是富二代，但只有克劳斯走了一条与众不同的路，将家族给予他的经济保障用在了打笔战和打官司上，他不计经济及社会成本，不断进行语言及文化批判，得罪了不少文化界新闻界名人。

1897年克劳斯发表了36页的小册子《被拆毁的文学》，从此一鸣惊人且四面树敌。当年维也纳城扩建，拆掉了“青年维也纳”派的文学青年们最喜欢光顾的格林斯泰特尔咖啡馆。克劳斯在文中皮里阳秋地奚落着他们。他23岁时的文笔十分老辣，毫无初出茅庐的青涩。1899年4月，克劳斯创办不定期文化杂志《火炬》，从此自己拥有了战斗阵地。在创刊号上，他明确办刊宗旨是批判“无动于衷地用着空洞华丽套话，不经大脑出口成章的公众”。据奥地利科学院推出的《火炬》数字版，从创刊到1936年2月最后一期，《火炬》每年一卷，共37卷415册，每册期数不定共922期，收录的人名索引达到16900个条目。《火炬》中的绝大部分文章出自克劳斯本人。克劳斯集《火炬》的创刊人、撰稿者、发行人于一身，这使《火炬》的风格及思想内容高度一致，犹如一部由克劳斯个人持续37年写就的巨型文本。

《火炬》开局即巅峰，1900年左右销量三万册左右，这在当年是很了不起的销售数字。《火炬》发展轨迹不是从小众走向大众，而是从大众走向经典，后期的发行量坍缩到三千册，但这本文化杂志的影响一直很大。克劳斯高度关注语言与公共社会生活的关系。若要概括克劳斯一生的事业，那就是批判套话空话，恶辣毒舌是他的批判工具。《火炬》立场坚定，特色鲜明，在整个现代欧洲文化语境中是一个可圈可点的现象。

克劳斯认为，套话空话是一种与经验世界无关的语言状态。他对语言极度敏锐，认为语言是否华丽或陈旧不是问题，成问题的是语言蜕变为无内容的空壳。定义空话套话不是取决于词语本身，而是取决于使用的语境。同一句话，例如一名士兵在战场上说“为祖国战死”，是真实的；而一个从不上战场的副刊作者在咖啡馆里写这个句子，在克劳斯看来就是空话。空话套话语言状态是：词语脱离现实，修辞取代经验，表达取代思考，语言开始自我复制，自行运转，自我膨胀。克劳斯发现人们已经习惯于生活在空话套话之中，甚至无从意识到自己用的是他人的语言，而不是自己的话。在这个意义上，《火炬》37年的工作，就是把那些业已自动生成的空话重新打回应当对应的现实里。

与空话套话作战，对抗语言溃败是克劳斯热衷打笔战的根源。维也纳文化界名人及机构几乎悉数成为《火炬》的靶子，尤其那些能左右公共领域语言的名流或机构成为克劳斯攻击的首选对象。因为克劳斯在他们身上看到语言的溃烂侵蚀，造成了伦理体系及社会秩序失范。克劳斯依照他们使用语言的方式和产生的影响力这一标准来选择他的攻击目标。赫尔曼·巴尔在克劳斯眼里几近空话制造器，所以《被拆毁的文学》的主要火力集中对准巴尔写作的语言。文中克劳斯刻薄地赠他“文学时装设计师”的绰号。这篇文章拉开了克劳斯与巴尔十多年打笔战、打官司的序幕。

远在柏林的阿尔弗雷德·克尔当年被尊为“戏剧教皇”，他的剧评对新上演的戏剧具有生杀予夺的巨大权力。克劳斯认为他滥用影响力来掌控戏剧界。克尔在第一次世界大战中大量使用空话炮制文章煽动战争。在《人类的末日》中，克劳斯用一首《罗马尼亚之歌》来嘲讽克尔是个蹩脚诗人，写诗硬凑韵脚。一战后克尔华丽转身，化为和平主义者，这彻底激怒了克劳斯。他把克尔写于1914年的狂热煽动战争的文章重新翻找出来，在《火炬》上大量重印，给克尔扣上“全国最大流氓”的帽子。克尔认为这并非普通文学批评，而是公开的人格处刑。克尔为阻止克劳斯大量翻印自己不愿面对的战争期间的文字，状告克劳斯侵犯版权，克劳斯输了官司，但在道义层面赢得胜利。这场官司揭示了克劳斯的一种非常特殊的战斗方式：他不仅不怕被起诉，有时候为了传播自己的观点主动诱使对方起诉自己，以便能更大范围地传播自己的观点。

1914年一战初期，许多德奥知识分子卷入战争宣传，维也纳现代派的标志性人物胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔也未能免俗。1902年霍氏曾在他著名的《钱多斯信》表达自己经历的语言危机：宏大字眼如蘑菇般腐烂。而霍氏在1915年写的《欧根王子，高贵骑士之生平图册》中却用上他十几年前摒弃的字眼来鼓动战争，克劳斯将这一转变视为背叛。克劳斯批判霍氏以语言来掩盖死亡，为战争服务。两人之间出现了文学及文化上的对立。克劳斯在《火炬》上不断讥讽霍氏，在《人类的末日》中，克劳斯专门用一场戏来讥讽霍氏。克劳斯对霍氏的论争因精神姿态、语言风格和文化立场迥异而起，二人私交关系破裂，但没发展到对簿公堂的程度。

影响巨大的著名大报《新自由报》及主编莫里茨·贝内迪克特一直是克劳斯打笔战的首要目标，两人之间的对抗是旷日持久且激烈的文化冲突。克劳斯认为，正是这位掌控着社会舆论的新闻人及文化名流把战争加工成修辞性的空话套话，他们用溃烂的语言制造出虚拟现实来遮蔽甚至替代真实社会政治现实。现实与语言的鸿沟日益扩大，现实越残酷，套话空话就越动听。记者们“用第十手资料摆出一副姿态来，其实那些资料在第一手时就不对”。

克劳斯的代表作《人类的末日》是一出以大量文献为基础的恢宏反战剧，克劳斯对文献进行了戏剧化和艺术化处理，学术界文化界对此认识颇为一致。这部作品脱胎于《火炬》的文本宇宙，剧本初稿以特刊的形式于1918年底到1919年分四期首发于《火炬》，这一稿被称为剧幕版，共170场。1922年后，克劳斯以战后披露的新材料为素材，将《人类的末日》扩展到220场。克劳斯的反战思想体现在对煽动战争套话空话的声讨，他以此为基础追问新闻界、外交界和军政界的战争罪责。

《人类的末日》的形式与规模无论在德语文学还是在世界文学中均无先例可循。克劳斯在此剧中对戏剧形式进行了全面创新，以全人类为悲剧主人公：“悲剧中陨灭的人物是全人类”。他认为，以军国主义取胜的民族终将被军国主义所战胜。而且，当时的新闻报刊业对战争爆发负有极大责任，“报纸的纸张被当成了世界大火的引火材料”。

为塑造出被战争情绪裹挟进入悲剧的人类主人公，克劳斯舍弃了整一有序的情节，因为“上百个场景和地狱中展示出的情景，支离破碎，不可能成为情节”。克劳斯采用复调进行戏剧叙事，以多声部重叠的场景呈现战争状况下社会的混乱与荒诞，他善于将“蛛丝马迹的现象与宏大的事实相联系”。他设置的场景、人物与时空貌似嘈杂紊乱，却多维度展示了这场人类历史上空前的战争浩劫。

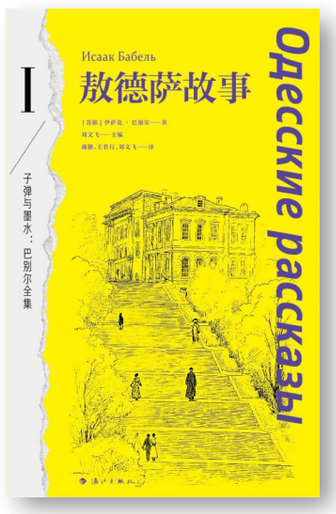
全剧以奥匈帝国皇储斐迪南在萨拉热窝被刺身亡的消息成为维也纳各大报纸号外新闻为开端，以尾声“最后之夜”中外星人无法忍受地球人之间互相残杀，而将地球人清除殆尽结束，剧情时间跨度四年多。各类公共空间与私人空间交替出现在不同场景：宫廷、灵堂、宴会厅、电影院、报馆、咖啡馆、餐馆、前线指挥所、战壕、游乐场、市场、商店、家中卧室、医院等等。剧中出场人物超过五百人，出现的各类声音达一千多种。剧中人物虚实相间：德意志第二帝国及奥匈帝国皇帝、达官显贵、军界将帅、普通军官、贩夫走卒、投机商、地产商、银行家、乞丐、难民、卖报人、逃兵役者等社会各阶层的人物。全剧220个场景展现了来自社会不同阶层的场景，拼接出一战中奥匈帝国的社会众生相。为了将大小不一的碎片拼接成全景图，克劳斯采用了不同的建构方法与结构元素。每个场景都是宏大社会全景图中的一块马赛克碎片，而全剧却呈现出一个结构清晰的整体。

（作者系宁波大学中外文明交流与互鉴研究院教授）

伊萨克·巴别尔

重读伊萨克·巴别尔：随叙事者重回历史语境

□陆楠楠



在20世纪的文坛，伊萨克·巴别尔（1894–1940）是颇具传奇色彩的存在，对其描述总伴随着固定的标签：风格简洁的短篇小说家、苏联革命时期的见证人、与导演爱森斯坦的合作、戛然而止的多面人生……他把句子删到无可再删，表示“没有任何铁器能像一个恰到好处的句号那样刺入人心”。未完成的手稿，被篡改的档案，小说、书信、剧作中不同的“叙事者”形象，作家本人与笔下人物相似的遭遇，都使其面目更加扑朔迷离。巴别尔作品数量不多，其中最著名的是两部短篇小说集：《骑兵军》和《敖德萨故事》。他仅凭这两部作品便在世界文学史上占据一席之地。

巴别尔生于黑海港口城市敖德萨，那里港口商业文化、犹太宗教信仰、社区帮派争斗并行，俄语、意第绪语、乌克兰语和法语在此地交错使用。巴别尔自幼学习多种语言，遵父命考取商业学校，同时写作。1917年，其作品受到高尔基赏识，巴别尔在给高尔基的书信中，称两人会面的影响是“决定性的”。简言之，巴别尔的作品诞生在一个极端动荡的环境中，其后期描写彼得堡的戏剧写作，都源于不同语言、文化与历史经验之间的穿梭地带。

文学期刊与短篇小说的年代

上世纪20年代，莫斯科与彼得堡出现大量文学杂志，短篇小说这一文学体裁广受欢迎。许多作家的短篇都首先在期刊发表，之后再酌情收入文集。巴别尔的写作轨迹也大体遵循这一出版路径，其声名最早是通过期刊建立起来的。今天的读者往往把《敖德萨故事》看作有规划的故事集，但在最初发表时，这些文本同样是独立的短篇。某些人物在一篇小说中是主要人物，在另一篇中又作为次要人物登场，“远近高低各不同”的写法，也构成了无固定节奏的重复，既能满足栏目读者的持续性阅读要求，也不影响新读者随时加入。

《骑兵军》的故事也于上世纪20年代陆续刊登在期刊与报纸副刊上。小说需要在有限篇幅内建立起相对完整的场景和人物形象。巴别尔小说奇峰突起又兀然结束的叙事节奏，被视为高度凝练的艺术风格，从出版史的角度看，它也与期刊文学的形态相契合。一个小故事聚焦于某个瞬间：行军途中遇到的画师、一场突如其来的处决，或是发生在特殊场合下的简短对话，它们是印象，是片段，同时皆可独立成文，显示出高超的叙事功底。

巴别尔简洁而炫丽的文风与观察战争的独特视角在当时引起不小的反响，1920年代后期，两部短篇集先后问世，又多次重版。《骑兵军》在1926年、1928年、1930年数次印行，收录篇目与顺序都做过调整，被视为一部在出版过程中逐渐形成的作品，而不是一次性完成的书。收录、汇集过程中，分散的文本被重新排列，人物与场景之间的关联变得明显，研究者将这种结构称为“短篇循环”，它们既保持了短篇小说的独立性，同时又共同形成了某种整体秩序。

可以肯定的是，巴别尔的排序并未完全遵循战争的时序，而是建构了松散的推进结构：行军、战斗、短暂的停驻，与驻地居民的接触，战争在所到之处留下的创伤……它的确塑造了一种阅读节奏。人物与分散的主题在不同篇目反复出现并得到强化：比如骑兵军内部的矛盾、从军的年轻人重返故土时权力主体的反转，以及叙事者在诸多事件中的矛盾处境。小说集以《泅渡兹勃鲁契河》作为开篇，描写骑兵军渡河进入波兰的时刻，“我”跟随部队进入一座被战火破坏的犹太小城，这个场景像是一道“门槛”，跨过它，你就进入了苏波战争时骑兵军的世界，它也奠定了整部书基本的叙事基调。

在“骑兵军”的世界里

经过编排后的两部小说集在各自叙事空间勾织出截然不同的氛围，而巴别尔笔下最令人印象深刻的暴力描写，也在两个空间中呈现出迥然相异的形态。表面看来，大部分故事都充斥着令人无法忽视的暴力场景：抢劫、处决、杀害、复仇。然而，差异恰恰在于“暴力”的性质本身。《骑兵军》暴力场景是直接和冷酷的。战争消弭了“审判”的必要性，人们在当下做出即时的反应，暴力行为的实施甚至不需要判断的过程。小说《泅渡兹勃鲁契河》中，“我”随军泅渡过河，夜宿诺沃格拉德市一个犹太家庭，半夜被屋里的孕妇叫醒，她要“我”给她的父亲挪个位置，并描述了她父亲死之前的情景。而另一篇小说《家书》里，不断发生的战事冲突中，父亲杀死了大儿子，又被小儿子所在的队伍处死。对于军事战场上的冲突，巴别尔保持了克制、冷静，看似极为客观的钢铁般的笔触，呈现了暴力是如何成为一种历史现实，并在一个相对封闭的时空内成为集体生活的一部分。在“骑兵军”的世界里，历史进入“中场休息”时间，它不是未来，也无法作为永恒的状态存续。

而《敖德萨故事》则热切、流畅，时而夹杂着戏谑和调侃的幽默感，处于油滑与游刃有余的边界之间，读者很可能不会完全把小说中的事件当真。暴力事件强化了人物的魅力，也构成了敖德萨城市神话的一部分。在他笔下，死亡不会轻易发生，或者说死亡的发生必须有充分的、合理的理由，必须足以说服在场者，每一场暴力争斗都是权力与权力交接时实实在在的较量，双方博弈、权衡利弊，威胁、勒索、报复，付出相应代价，意志坚定顽强者取得胜利，确立声望。

两部小说集各有一个相对稳定的叙事者“我”。在骑兵军军营中，“我”是随军文员，一个外来者，“我”观察、记录，结交朋友，试图成为“他们”中的一员。《我的第一只鹅》中，面对哥萨克的嘲笑，“我”杀死一只鹅，以证明自己享有与他们同食同住的资格，却在被邀请坐下后因恶心而无法进食。在另一名篇《多尔古绍夫之死》中，重伤垂死的战友要“我”给他一枪，“我”不知所措，找好友帮忙，好友帮“我”解决了难题，“我”也就此永远地失去了两个朋友。这位抄写员讲述的故事里没有伟岸不倒的英雄主义，只有一个又一个无法两全的道德困境，战争化身为无数叠加的碎片，在大地，在村庄，在人们心上，划出或隐或显的伤口。相比结构松散的《骑兵军》故事，《敖德萨故事》纹理致密得多。除了“国王”别尼亚，“独眼龙”弗洛伊姆·格拉奇，还有很多数得上名字的人物，正面特写与侧面烘托相结合，形象传神，故事活色生香。讲故事的人天然具有知晓一切的合法性。

巴别尔剧作的命运

巴别尔喜欢使用第一人称叙事，除了随军“抄写员”和“犹太男孩”这两个最常见的作者“分身”以外，小说中的叙事者“我”还可能是失去父亲的农妇、扬眉吐气的长工、面对仇人失控的复仇者、某次港口走私交易的中间人……无论是传奇化的讲故事方式，还是叙事者的口吻，在俄语文学脉络中都像是一个异数。但若换个参照系，不难发现，敖德萨犹太街区、战争中漂泊的犹太知识分子，都来自东欧犹太社群，巴别尔的写作同时属于另一条古老的文学传统。

1930年代，巴别尔曾试图将“舞台”转向彼得堡。19世纪以来，“彼得堡”逐渐成为超越地理位置的文学主题。从果戈里的城市寓言、陀思妥耶夫斯基的心理小说，到安德烈·别雷的象征主义长篇《彼得堡》，彼得堡既是帝国权力的中心，也是现代都市焦虑的象征空间。1914年，城市更名为彼得格勒，1924年改名为列宁格勒，巴别尔的剧作《Maria》便以此为背景展开。故事聚焦于一个旧贵族家庭，由于处境的变化，他们失去了经济来源，房屋也被分割。人们不断谈论一位名叫Maria的年轻女子，她的归来被渲染成一桩令人期待的事件，而她始终没有出现。这位缺席的“Maria”似乎也意味着某种无法在巴别尔搭建的舞台上出现的形象。1930年代初期剧本主要部分即已完成，但并未正式出版，曾有剧院讨论上演这部剧，也未能实现。

作家过世多年后，这部剧作重新引起人们的关注，被视为巴别尔创作最后阶段的尾声，与短篇小说相比，其形式更整饬，作者不再集中于某个事件或某个人物，而是把不同群体放在同一个舞台上，通过他们之间的碰撞，展示一座城市和一个家庭的命运。

（作者系对外经济贸易大学文学与国际传播学院副教授）