

但或许一个人必须、我们必须迷失自我，为了对舞台有益，为了对戏剧有益？正如某天我对自己所说的那样“我将决绝地迷失自我！”迷失了吗，我们？或者说，上船了吗？迷失了并且上船了？在帕斯卡尔的意义“我们已经上船了！”^①

“回声”，如果我没记错的话，在希腊神话中也指一个人，一位微不足道的女神，或者说一个宁芙（对此字典解释道“次等的女神，下层丛林的居住者”）——无论如何肯定是一位女性，这是一位女性的声音。

反历史的历史写作者，或对判决的驳回*

〔德国〕彼得·哈姆

张晓静译

一个世纪就要结束了——一个千年也随之而去。许多人心怀恐惧，他们觉得，走到尽头的不止是一段时间，还有更多的东西。灾难和末日的气氛到处都是，并且争先恐后地从各种书籍中蔓延开来。如果他们听到彼得·汉德克的言论，就会越发惧怕我们这

① 指《思想录》中的帕斯卡尔赌注，即：我不知道上帝是否存在，如果他不存在，作为无神论者没有任何好处，但是如果他存在，作为无神论者我将有很大的坏处。所以，宁愿相信上帝存在。此处“上船”的说法亦出自《思想录》：“是的；然而不得不赌；这一点并不是自愿的，你已经上了船。”

* 本文是彼得·汉德克获得1995年度席勒文学奖时的贺辞。作者彼得·哈姆（1937—2019）是德国作家、文学评论家，在对奥地利作家英·巴赫曼和彼得·汉德克的研究阐释中有着巨大影响力。

个与末日想象无比接近的恐怖时代。就这样，汉德克被当作是一个参与散布末世言论的非艺术家。

即将过去的，是恐惧的时代、背叛的时代、集体和集体屠杀的时代、狼群与黄昏的时代、诸神消逝之后的时代、地狱一般的时代：这些都是彼得·汉德克在他的小说《缓慢的归乡》中给我们这个“被诅咒的世纪”贴上的标签。当人们把这些或其他类似的定义搬入到文学中，并找到一个作家作为我们世纪的先知或预言家时，有一个名字会马上浮现出来：弗朗茨·卡夫卡。他的名字已经明确地变成了一个形容词、一个专业术语或者鉴定词——“卡夫卡式的”。毫无疑问：我们的世纪是卡夫卡式的世纪。

“除了在监狱里，我还能在别的地方呼吸吗？这是个大问题，或者不如说，我居然还指望着有出狱的一天，这才是个大问题。”卡夫卡以这句话结束了他的小说《敲门》。世界是一个牢狱，被囚禁的人们不知道他们所犯何罪，他们毫无人样，感觉自己慢慢异化为野兽：这是卡夫卡作品中黑暗无望的世界，正如他在《乡村医生》中所表述的，他看到自己“赤身裸体，暴露在这个悲惨时代的冰天雪地中”，而唯一的解脱就是末日的灾难。《城徽》泄露了这个愿望——“一切，这个城市里的一切都依据传说和歌谣产生，充满着对预言之日的向往，在那一天，这个城市会被一只巨大的拳头连击五下，然后彻底粉碎。正因如此，这个城市的城徽中才有了一只拳头。”

您还记得卡夫卡的小说《审判》的结尾吗？两个男人将约瑟夫·K从住处抓出来，带到紧邻城市边缘的一座采石场，其中一人用一把巨大的切肉刀处决了约瑟夫·K。卡夫卡写道，K尽管“确切地知道，这是他的职责”，应该用这把刀自裁，但他却没有执

行。就在 K 临死前，他的目光落在采石场边缘的房屋上，顶楼上突然有一扇窗户打开，出现一个男人的身影。“一个身形瘦小的人，在远方的高处突然探出窗口，高高地伸出胳膊。他是谁？一个朋友？一个好人？一个同情者？一个想帮忙的人？只有他一个人？这就是所有吗？还会有人来救我吗？”卡夫卡的《审判》以“非人化”结束，被杀死的 K 就“像一条狗一样”，甚至他“即便身死，这耻辱依然还在”。瓦尔特·本雅明认为这种耻辱有着“双重含义”：“这里的耻辱不仅仅是在他人面前的耻辱，也可以是面对自己时的耻辱。”

为什么我会请您回忆卡夫卡的《审判》和它的结局？因为我在那个窗边男人，那个约瑟夫·K 临死前希望得到其救助的男人身上，经常会看到彼得·汉德克的影子。因为在我看来，汉德克的叙述作品似乎总是不断地尝试驳回卡夫卡的“审判”，或者，说得夸张点，他的作品试图拯救卡夫卡，也拯救这个时代。（顺便一提，卡夫卡要求销毁《审判》及其他小说的遗言，难道不就意味着这样的驳回愿望吗？）

对卡夫卡的讨论贯穿了汉德克的作品。早在他一九六七年出版的散文集《监事会的欢迎词》中，就有一则十七页篇幅的对《审判》的复述。值得注意的是，汉德克对原文进行了微小但明显的改动——他将约瑟夫·K 不肯自裁的行为，改写为一种骄傲的拒绝。而在原文里，不肯自裁是 K 软弱的表现，是他的缺点。“这最后一个错误该他负责，”卡夫卡认为，“因为他完全没有一点儿去执行自裁的勇气。”这里暗指的除了作者，还会有谁呢？在卡夫卡的笔下根本就没有拯救者。

在发表于一九七四年的短评《论卡夫卡》中，汉德克故意用

一种无礼的态度评论“永恒的受害者”卡夫卡，谈论他的疾病和曲折的情感经历。然后，他编织出一个类似于救赎幻象的场景：“当我想到卡夫卡，并站在他面前时，我觉得我必须得小心翼翼地看着他，也许还要时不时低下头，避免伤害到他——但慢慢地，他不再是一副受害者的可怜样儿，他变成了另一个模样，用跟以前一样的认真态度叙述着。”

作为卡夫卡之后的一个作家，汉德克勇敢地做了最困难也最极致的事情，那就是用叙述再次追求和构建对世界的信任。这意味着，不再将存在作为苦难而否定它。在正视存在困境诸多形式的前提下，将存在作为馈赠、作为一个任务来看待并接受。对于作家而言，这个任务就是对存在进行真确的叙述。作家要无视他们周围的那种文化氛围，在这种氛围中，因其精英性和现代性特征，存在起到了相反的作用，也就是说，存在被贬低、被蔑视，被视为一个越来越阴暗和血腥的末日游戏，这并非产生自卡夫卡（或者贝克特）的困境，而是来自市场导向的绝望情绪。

卡夫卡曾提到自己是“被剥夺了继承权的儿子”。为了实现一种对世界重构信赖的文学，汉德克需要遗产，他必须学习“继承艺术的遗产”（汉斯·艾斯勒^①），踏入另一个不同于从陀思妥耶夫斯基到卡夫卡的传统，继承一个古典的、反悲观的传统。一九七九年汉德克获得了卡夫卡奖^②，在致辞中他表达出自己对古典的皈依，却反常地被一些人解读为狂妄，仿佛没有这种狂妄——也

① 汉·艾斯勒（1898—1962），奥地利作曲家，是德意志民主共和国国歌《从废墟中崛起》的作曲者。

② 奥地利克洛斯特新堡曾和奥地利卡夫卡协会联合设立卡夫卡奖，2001年捷克的卡夫卡协会设立卡夫卡奖后，奥地利的卡夫卡奖就停止颁发了。

就是采取另一个标准——真正的艺术家品质根本就无法产生一样。“话语是冒险，”汉德克说道，“我努力寻求真实的形式，我追求美、追求震撼人心的美，追求由美产生的震撼；是的，我追求古典与综合艺术，我追求那些只有通过不断的自然观察和沉思才能获得的形式，我对这一点的认知来自于伟大画家的实践。”

今天很多人认为，自然压根儿就不存在——或者马上就不复存在了。在卡夫卡看来自然从来没有存在过，而汉德克则被称为自施迪夫特^①以来最强有力的自然描述者。歌德说“自然在谁的面前开始展开秘密，谁就能感受到一种无法遏制的渴望，渴望其最高贵的阐释者——艺术。”伟大的自然阐释者首先就存在于古典艺术家中，他们是“可见之物的仆人”，汉德克这样称呼他们，他也感到自己被他们深深地吸引。他们不仅仅包括荷马、维吉尔、歌德、施迪夫特，也包括欣赏歌德与施迪夫特的尼采，他曾经表示，不是在户外产生的想法就没有价值，同时他们还包括汉德克公开视为导师的画家尼古拉斯·普桑和保罗·塞尚，在两位画家的影响下，汉德克完成了他最鲜亮的一部作品，即《圣维克托的教导》。正是塞尚发出了这样的号召“情况糟糕，如果还想看到些什么，人们必须抓紧时间。一切都在消失中。”

对于塞尚而言，自然的和谐不是天赋，而是只能通过绘画达到。塞尚曾言，他不是“模仿自然”，而是将他的画作为“与自然同时存在的构造与和谐”来创作。对于汉德克来说，自然也不是随便取用的材料，不是治愈心灵的户外博物馆，而是需要被发现的事物，是一个持续的任务。在他的戏剧诗《走过村庄》中，自

^① 阿·施迪夫特（1805—1868），奥地利作家、画家和教育家，善于描绘自然风光。

然 “它既不是世外桃源也不是出路。但它是榜样，给出了规则：只需要每天都遵循它。” 同样，古典与古典艺术对于汉德克而言不是简单的资源库，不是作为新人可以加入的魏玛古典名家集团，古典是某些可待挖掘的、可待幻想的伟大反抗。它不是托马斯·曼在《绿蒂在魏玛》中所描述的粉饰和历史性蒙蔽，不是汉斯·卡罗萨^①所言的传承古典主义遗产。汉德克认为，古典以其“初始的激情”避免遭到作为市民性标记的古典主义的侵害，在汉德克看来，古典更多的是在“不断地揭露真相”。

无疑，汉德克并不向往什么美好的、古老的歌德时代，因为根本不存在那样一个完美旧时代，也不存在什么歌德时代；他眼里的歌德只是一个个体，在其时代的万千困境中争取自由（也许以后人们还会臆造出一个汉德克时代，也是同样无意义的）。汉德克在《圣维克托的教导》中曾经写道 “如果说像歌德那样的人一定要嫉妒我的话，那他嫉妒的肯定是我现在生活其中的二十世纪末。” 从塞尚开始，不仅仅是许多事物在消逝，也有更多在到来，对于汉德克来说，对古典的召唤无论如何不是反抗技术时代。在与赫尔曼·伦茨^②（汉德克认为此人就是一个现代的古典艺术家）的对话中，汉德克为伦茨所反感的技术辩护，并认为技术是完全与文学相匹配的。在他的书中，也总是从古典意义上感知到这些技术性的东西，也就是说通过感知艺术、通过“被感知力与想象力的统一”，将技术不断地转化为自然。在《痛苦的中国人》中，主人公洛泽从机场旅馆的窗户外看到了广告海报、自助点唱机（汉德克用了一本书来写它）、大巴的高架线，萨尔茨堡机场的混

① 汉·卡罗萨（1878—1956），德国小说家与诗人，以自传体小说闻名。

② 赫·伦茨（1913—1998），德国作家。

凝土跑道，在洛泽的眼里，它们都变成了寂静湖泊里的一轮满月。

二十世纪显然做了许多，去铺设一条通往歌德、通往古典的路，用一切艺术的废墟去填充它。彼得·汉德克在《一支铅笔的故事》里，几乎每两页就会提到一个古典艺术家，对他们评头论足，他在这本日记体散文中写道“可以说是这些古典艺术家拯救了我。”人们猜想，这拯救要远远先于失落、在这个时代感到的失落。汉德克谈起他早期的说话剧——如成名作《骂观众》——时曾说，在这些作品中，他是“一个时代的孩子”，当他“想要蔑视什么……或者想搞笑……或者想愤世嫉俗的时候，就会感觉到极度的厌恶”。

“童心造就诗人。”俄罗斯女诗人玛琳娜·茨维塔耶娃这样说。我想补充的是，童年的苦难，也就是无声的苦难也能造就诗人。汉德克出生于一九四二年，一九四四年至一九四八年在柏林长大，某种程度上是在历史苦难的中心长大，战争夺走了他的父亲，战后时代给了他一个崇尚暴力的继父，以及在一所狭隘的天主教神学院学习的经历，最终他也不能阻止自己母亲的自杀行为——这一切并不仅仅意味着他可以自我感觉是无辜的受害者，尽情地沉溺于卡夫卡式的恐惧中，它还意味着，在内心深处和在这个世界中，他看到自己对真善美的信仰如何被持续地撼动着。五十年代和六十年代早期，每次我去法兰克福，都会去旧歌剧院看一看大门口的刻字“真善美”，这让我内心深处总是充盈着满足感。我问自己，这种崇高的概念还有什么价值？它们面对野蛮时明明那么脆弱，甚至于它们本身就会导致野蛮！这些崇高的概念应该如何重新变得有意义？也许只有——是彼得·汉德克的作品首先教会了我——通过简化：真才会被感知到，善能安抚人心，而美——

不，不是美化，而是使一切变得美好，这是另一种形式的照耀，它使万物变得鲜明。

对于古典作家而言，美、真、善绝对不是天上掉落的，即使是他们，也必须克服最大阻力，努力完成“能达到和谐的作品”（来自马丁·瓦尔泽的说法）。歌德曾言美是恐惧的女儿，足以说明这一点（汉德克也曾提到“让人睁开双目的恐惧”）。人们忘记了，歌德承认，“我们时代的困苦”令他时常会产生一种感觉，“仿佛这个世界慢慢地成熟到了该被毁灭的日子”。那时候就已经存在着一种末日的气息了。在汉德克的《致长久的诗》中，他这样称呼歌德“歌德，我的英雄！”在《一支铅笔的故事》里则是“歌德，我的爱”以及“歌德知晓一切”，同时他还写道“阅读歌德让我感到一种不寻常的骄傲，在我的骄傲里，周围的一切都升华为与众不同。”从汉德克对歌德的皈依中，人们很容易找到众多引人入胜的引用，从中也可以看出，歌德也有“撤回”的意图。我想到了歌德的那首晚期诗歌，他本来计划用《遗嘱》来命名，并希冀于用它来撤回自己早期的诗歌，即“因为一切必将归于虚无，/当它妄图掌控存在。”因为歌德获得了对存在的虔诚，他做出了修正“没有实物会归于虚无！/万物中自有永恒不断向前，在存在中继续欢愉吧！”

歌德是说不完的——那么今天我们给彼得·汉德克颁发席勒文学奖的初衷是什么，席勒的位置在哪里呢？汉德克很少对席勒发表看法。在他的小说《一个作家的午后》中，他曾引用过歌德对席勒的评价：席勒“即便是在剪指甲时都显得很崇高”，汉德克补充道，他怀疑“这情况和我很相似”。汉德克年轻时给《强盗》写的评论批评了剧中大量精心布置的自杀，它“不仅是一部愚蠢

的，还是一部危险的戏剧”。席勒文学奖的评委会似乎无视了他的这些评论。他在《一支铅笔的故事》里也引用了尼采对席勒的评价：“可怜的席勒，他总是没时间，也从不给时间。”汉德克补充道：“而我随着时间推移，彻彻底底变成了作家，因为我通过写作让我自己慢下来（缓慢是一种绽放）。”

托马斯·曼在他关于席勒的著名演讲中提到了追求快速的席勒，“他什么都不想看”（一次都不曾了解过《威廉·退尔》的发生地瑞士），霍夫曼斯塔尔^①把席勒归为“修辞和雄辩天才”，其影响力“令人振奋但流于表面”。霍夫曼斯塔尔写道，这些天才们之所以失败，在于他们过度宏伟的愿望，正如浪漫派的失败在于他们追求过度的深刻。他们追求“历史的大事件”，意图“强化他们的声音”。对于这个意义上的席勒，汉德克显然是没有什么兴趣的。他和歌德一样，追求的不是历史，而是自然。他的态度始终是——借用贡多尔夫^②的区分方法——歌德式的“塑造性诗人”，而非席勒式的“理念化诗人”。歌德最让席勒难以忍受的是，他如此简单地写出了《浮士德》，却居然没有一个理念贯穿其中。

“自我戏剧化必将我引入穷途末路，只有用叙述性的眼光看自己，我才是真正的我。”汉德克如是说。叙述对于他来说是去戏剧化的同义词。实际上，在汉德克的戏剧作品中，很明显地存在着去戏剧化的叙述性趋向。在早期所谓的说话剧中，语言批评模式是占据主要地位的，如果不考虑他运用了流行的说话形式，尤其是舞台上的说话模式的话。汉德克还写了表现人是如何被语言驯化的《卡斯帕》，反对任何形式的语言压力和任何方式的语言预

① 胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（1874—1929），德国著名诗人、作家。

② 弗里德里希·贡多尔夫（1880—1931），德国著名学者。

制。一九七三年发表的戏剧作品《不理性的人都死光了》就引用了施迪夫特的《暮夏》中很长一段描述，让戏剧情节停止下来。最近的戏剧《走过村庄》中，舞台变成了一个纯粹的讲述空间，舞台角色也成为了叙述者。通过舞台上的叙述，人们回到了可见的世界，这不同于他早期的戏剧，让人们远离了可见世界。在他的日记体作品《世界的重量》中，汉德克得出了一个结论：“好的作家：语言自我觉察；伟大的作家：语言更进一步为他者敞开。”这句话完整地道出了汉德克的发展轨迹——这是一种不断增强的叙述趋向，在这一点上，汉德克站在坚持戏剧化的席勒的对立面。即使是面对自己母亲的自杀悲剧，汉德克的反应也不是用悲剧来表现，而是用叙述。《无欲的悲歌》讲述的是，当讲述者不能完全达到自我时，他的人生也无法得到和解。《无欲的悲歌》和后期的《缓慢的归乡》一样，都构成了汉德克作品的一个转折。

歌德曾向艾克曼承认，仅仅是尝试写作悲剧，就已经让他痛不欲生。除了这种对悲剧的敬而远之，歌德纯粹的以观察与思考为导向的思维方式也深深地吸引了汉德克。汉德克对世界的接纳——他对世界的肯定——来自于对可见物、客观世界的体验与观察，是对历史世界的含蓄的背离。汉德克对世界的肯定最热情、最高调的表现就在《走过村庄》中诺娃的最终独白里，汉德克在这里终于和永远的人性诗人席勒发生了碰撞——就像是对人性的一种发声。诺娃如此坚定地要求“这里的人们”去相信自我、相信世界，在独白中她将自己的领悟说了出来：“在历史里不存在一丁点儿的慰藉。”那么哪里有慰藉？我们应该从哪里得到对世界的信任？汉德克的作品告诉我们，只有从不断反历史的体验中才能得到，而报纸和媒体从来不会这样做，很遗憾大部分的书籍也不

会，它们看起来只是在和“头条世界”争个不休。

汉德克的作品是——如果要借用他的一部作品名称的话——一场走向反历史的“缓慢的归乡”。自《缓慢的归乡》发表以来，汉德克的所有主角们都从反历史中找到了出路，那就是在日常中找到永恒。这永恒如汉德克所言，总是“不起眼的，或者：在日常流逝中的平凡，这才是永恒”。“自洽的形而上学，”汉德克继续道，“是无法琢磨的，也许只有日常中一些微不足道的抽象才可以掌握。”日常行为如早晨去拿茶壶，翻过去的一页纸，一条街上的一束灯光，墙上的一个字迹，落在草地上的水果，路人的一眼：正是这些在日常生活中如此稀松平常，根本不会进入到我们意识中的现象形式，才构成了我们生活的本质——没有它们，我们就无法支撑世界的重量。在它们之中敞开的，就是歌德所赞美的“敞开的秘密”、施迪夫特所宣扬的“温柔的法则”。施迪夫特总是重复地观察“人们习以为常的无数次重复的行为……仿佛生命之树无数的根条”。作为绝望者的卡夫卡在他最后的文章中写下了与此相关的内涵深刻的一句“我们获罪不仅是因为吃了知识之果，也因为我们没有吃下生命之果。”

汉德克的叙述理想越来越趋近于伟大历史写作者的高度客观的风格，但是，他用这种历史写作者的绝对理性书写的不是历史，而是反历史。不是民族和战争提供了事件，而是自然与物被事件化地观看。汉德克用现代历史写作奠基者的名字，即描写伯罗奔尼撒战争史的修昔底德命名了他的一本书。在《再致修昔底德》中，一次闪电、慕尼黑凯旋门旁的白蜡树、斯普利特的一个老擦鞋匠、斯科普里流行的帽子式样，都被当作历史事件记录了下来。“一九八七年三月二十三日，在费尔森堡一堵民宅墙边的常春藤

下，一片叶子看似已经枯萎。”汉德克就这样开始了他反历史写作的风格。书中的一个短篇以题目提出了纲领《用一种历史驱逐另一种历史的尝试》。这篇文章描述了一九八九年七月二十三日这个阳光明媚的周日，叙述者从里翁－佩拉德车站的“特密努斯旅馆”里看到了巨大的铁轨站景色，铁道工们带着他们的文件夹或塑料袋来来回回，在他们上空，“飞行的燕子在天空中划出痕迹”。他不知什么时候想起，特密努斯旅馆就是战争中克劳斯·巴比^①的刑讯室——而现在他再看到那些燕子、悬铃木的树叶，拿着黑色文件夹的铁路工，目标明确地站在手摇架上前进，再看到蓝色的蝴蝶落在铁轨上，在阳光下闪闪发光，他会更加有意识地、更加深入地观看，它们是反历史的显示。不，这不是躲进悠闲周日的逃避行为，汉德克以一句话结束了这篇短短的讲述“伊奇厄的孩子们^②向着天空呼喊，距离他们被押送已经过去了半个世纪。”这是一个尝试，不给这场历史灾难下最后的定义，不遗忘也不无视另一种历史。

汉德克偶尔会抨击萨特或布莱希特这样的作家，因为他们让历史蒙蔽了双眼，这使得他们盲目且逃避，历史对于他们而言等同于“现实”和“真实”。然而，历史的恶魔也经常侵袭汉德克的讲述。比如小说《痛苦的中国人》，它包含了最极端的被历史所激发的行为。我指的是洛泽用投石“解决掉”萨尔茨堡僧侣山的纳粹涂鸦者——这里就是赤裸裸的谋杀。汉德克后来解释道，我本来不喜欢在书中加入投石的情节，在小说里洛泽自己也承认，

① 臭名昭著的纳粹战犯，人称“里昂屠夫”。

② 伊奇厄在二战期间是一所法国的孤儿院，1944年，44个犹太儿童被克劳斯·巴比下令押送至集中营。

“因为这次杀人的扔石头行为……我自己也开始死去”。“我的一部分和被砸中的人一起坠落在山石上”。汉德克最近的一部作品《我在无人湾的岁月》是他之前创作中一直在构思和准备的，这本书用超过一千页的篇幅来描绘“世界丰饶的确定性”，它并没有隐匿历史，甚至讲述了一个映射不久的未来的历史灾难，就是德国内战。就像汉德克回答提问时所说，这是一个惩罚式的想象，他将南斯拉夫的内战状态转移到了德国，他认为这是德国因其南斯拉夫政策应得的。汉德克说，他大大缩减了书中的内战场景，因为他感觉到这么写“几乎就是犯罪”。

在汉德克的《孩子的故事》中，一个孩子——他的孩子——的故事是用描述一个民族历史的写作风格来讲述的，书中也有一个试图撤回历史罪行的例子。在一次博物馆的参观中，父亲和孩子看到了一幅描绘伯利恒杀婴^①的画——“一个孩子，”书中写道，“向着母亲伸出手臂，一只脚向后扭曲着，戴着头巾，围着围裙；而刽子手弯曲着食指在抓向他；这个画面仿佛在观看者面前真实地发生着，他想到：不可以这样！于是他单方面地决定去看别的画作。”

上面讲到的《孩子的故事》里也有一个并非历史的，而是个人的罪恶的例子，就是那个刚刚决定去看别的画作的讲述者父亲，他粗鲁地苛求孩子，甚至打了孩子耳光；这个耳光正如他后来意识到的，可能是致命的。“第一次，”书中写道，“这个成年人看起来像是一个坏人，他不仅是一个恶棍，还是一个罪犯；他的行为用世俗的惩罚根本就不够。他摧毁了永恒现实给予他的欢欣，背

① 伯利恒婴儿大屠杀的故事来自《圣经·马太福音》第二章，大希律王为了将耶稣扼杀在襁褓中，在全城中屠杀两岁以内的男婴。

叛了他对永恒和神圣的希冀。这个恶棍蹲坐在孩子面前，和他交谈，用着无法言说的、也无法想象的人性最古老的形式。”“孩子边听边点着头，在她安静哭泣的身影上……很快出现了一双清澈的、发光的眼睛，超越了周围的阴暗气氛，却几乎不能给一个可怜的凡人任何安慰。”稍后我们又读到“用沉默的眼神安慰自然是无用的：自我厌弃的状态一直持续着，直到他向别人反反复复地忏悔才得以停止。”

只有用忏悔——也就是说用不断和解的讲述——才能让反历史再次赢回它的和解力和改变力“然而那一天在记忆里摇荡，仿佛是那些特殊日子里的一天，人们可以说那时候，草还是绿的，阳光明媚，雨丝飘落，云飞雾降，夜晚静谧，在那里，所有一切都是另一种人生的范例：在想象中偶尔会产生一种永恒的、确定是唯一正确的人生。”

在他《重温之想象》中，汉德克引用了尼采的话“我希望能够像拉斐尔那样绘画，却不想画耶稣殉难。”用叙述来兑现这种有意图的积极性的纲领是多么困难，也就是说，很难从叙述中消除所有纯粹纲领性的东西，汉德克的《缓慢的归乡》就直接展示了这种操作。人们把这本书作为汉德克的“拐点”作品去褒扬或批评。通过已公开的学生时代的汉德克给母亲的信件，我们了解到，汉德克一开始就为了救赎，为了和世界和解的想象而写作。在书中，地质学家索尔格要逃离他“被诅咒的家乡”，他只有在尽可能地远离它，逃入阿拉斯加的无人区——也是历史的无人区——中才能如愿，在那里他才能信任世界，才能产生“世界如此充实的欢愉”，这也让他的归乡变得可能。在他漫长缓慢的归乡途中，索尔格在纽约一家无名咖啡店里体验到了一种顿悟，他周围的一切突

然都满足了他对一个未来的光明的历史的想象。“我在这里经历到的一切，”索尔格说道，“不会流逝。这是一个决定性的瞬间：赦免我的罪，那些应得的罪和后知后觉的罪，它督促我，一个孤身一人、大部分时间都与世隔绝的人，去尽可能地练习融入人群。这同时也是我的历史性的一刻：我学习到（是的，我还可以学习），历史不仅仅是一件又一件罪恶的叠加，只会让我这样的人感到愤怒而无助，历史还是一种由每个人（包括我自己）不断推动的、献身和平的形式……在这个世纪的夜晚，我被迫在我的面孔中搜寻暴君和世界领袖们的表情，这样的夜晚终结了。我的历史（我们的历史）会变得明亮起来，就像这一瞬间变得明亮。”

这一瞬间——索尔格曾这样描述它——“他只是短暂地意识到……什么是美与善。”这是索尔格的两难境地，总是在顿悟的瞬间，他才能够有参与感，可以“走入人群中”，他被要求“沉着有恒心”，这不是持续性的，而是仅仅在顿悟的瞬间能够产生幻觉就好。小说的结尾，在索尔格飞回欧洲的航班上，他感觉自己变成了一个“微不足道的人”——这也许意味着：最终他醒悟并融入了人群，融入了所有的他者，但是，当他踏上欧洲的土地，才从平静和归属感的美梦中惊醒，再次沦为糟糕的被孤立者。虽然汉德克的小说没有这么说，但我们自身的负面经验会告诉我们结果。汉德克的力作《我在无人湾的岁月》所表现的透明人主题就包含着这样矛盾的主题，一个是神秘主义者主题，他为了达到自我统一而全力以赴，牺牲所有的自我需求，另一种就是奥德赛坚守自我的狡黠，他在面对吃人的独眼巨人时，会伪装自己不存在而逃脱。

汉德克的《重温之想象》中有一句我认为是最关键的“耶稣

不会再登场，但荷马会一再出现。”如果你了解汉德克童年时代的天主教根基，从这句话中就不会读出他一丝一毫的读神意图。他召唤的不是身负十字架的救赎者，不是殉难图，而是永恒的叙述者，不断重复出现的叙述者，像他之前的尼采一样，他召唤的是救赎的救赎，让救赎不再是必需的。相应地，真正的领悟状态不再是被指示着去领悟，去争取顿悟瞬间。领悟本身就是叙述世界的过程中对世界的感知，和对世界的重复。“从永远重复的叙述者那里，”歌德的命令出现在《缓慢的归乡》里，“去获得重复的意义。”在那里，索尔格梦想着“欢欣的日子”，“只是日升日落、白天黑夜的事实，就已经足够美了”。而浮士德也同样梦想着撤回自己与魔鬼的契约：

但愿魔法远离我所走的道路，
我要把咒语忘得一干二净，
在自然面前，我只是孤单一人
但也值得我做一个顶天立地之人。
当我还未在黑暗中摸索时，我已经
用亵渎的语言咒骂我自己和这个世界。

尼采赞美歌德是一个“不再否定者”，是一个“自由了的天才”，“以一种欢欣的、确信的宿命论思想站在一切之中”。“他相信，只有个人才是卑鄙的，而在整体内一切都是和解的、被肯定的，”尼采言道，“我们有艺术，保证我们不在真相前堕落。”什么是真相？对救赎的救赎会存在吗？难道它会在艺术之外，在叙述中存在吗？叙述本身就是救赎吗？

救赎的叙述：其实我们每一个人，不单单是书中的叙述者，已经体验过这种救赎性的叙述。那些被孩子求着讲故事的人，会了解这种救赎性叙述的力量，了解叙述的幸福，不管讲的是什么，叙述本身就是幸福的。我记得有一次我和孩子一起爬山，我的孩子哭闹不止，任何理由都不能让他继续，但当我开始无意识地讲述这座山和山上古堡的故事，孩子才又鼓起劲儿来。后来他越来越少地跟着我走了，他自己大步前行，甚至遥遥领先——当然我的讲述一刻都不能停。然后下山的旅途就轻松多了，是字面意义上的毫不费力，我的孩子自己成了讲述者、复述者和续述者。

我们对孩子们讲的童话，我们自己并不相信其中的内容，但我们相信它们对孩子启发的力量。汉德克给《我在无人湾的岁月》拟定了一个副标题《来自新时代的童话》。这个童话首先讲的是救赎性的叙述，是对叙述的讲述。汉德克在书中这样定义童话“童话就是：它讲的是正确的事情。而且童话还是：最深入地进入到世界之中。”接着是一句话，一句对于那些从没有梦想过救赎的人而言无法理解的话“我曾梦想，创作者被忽视，而创作得到重视。”只有孩子和被保存的童心才属于那样的梦，属于那样的童话式叙述。歌德的诗曰“童心——是不可战胜的。”

即使是自称为“神之儿子”的信徒，他们在弥撒中关于面包和酒代表着基督血肉的体验，也是来自于讲述的。在《缓慢的归乡》和《痛苦的中国人》里，讲述者就将这种神性的替代作为一种自身的变化而体验。索尔格在纽约参加弥撒时感到“当面包转化为圣体，圣灵显现，酒转化为圣血时，世界开始摇晃起来。”《痛苦的中国人》中，洛泽听到钟声的变化时，他说道“大钟轰响了两次，每一次都很短暂。但是，一颗寂静的再次开始了跳动。”

“伟大的风格产生于美战胜恶的时刻。”尼采这样说，但他在关于瓦格纳的文章中又批评“伟大风格的谎言”。汉德克却从来不为这种谎言而负疚，写出“妙笔生花的作品”并不是什么犯罪。《孩子的故事》中的孩子曾说道“人们对待美的态度如此恶劣。”而汉德克认为人们根本就看不到美，但他并没有用艺术幻想装饰它。幻想对于他而言不是臆造出什么神奇事物，虚构些什么，而是重新发现一些东西，重新发现被忽视的，从新的角度观看。对于他而言，幻想是一种对事物的重温。

今天我们称赞文学作品的话语一大部分都言不由衷。就我而言，我不喜欢“约束”或者“控制”我的作品，这让我变得不自由，我尤其不喜欢那些“打击”我，或者与读者“纠缠”的书——纠缠当然是病态的。还有一类作家袒露自己的书，也不合我的口味，袒露是另一个门类的专业。相反地，我喜欢让我体验、扩展和放下戒心的书籍，也就是说能融化我身体、精神和意识的盔甲，它们把我从每天噼里啪啦砸到我头脑中的观点中解救出来，像吸入清新的空气，在阅读中不断地注视我，让我感知到不同，它们点亮了我。歌德曾言，每次他打开一页康德的书，就仿佛踏入一间明亮的房间。汉德克在《一个作家的午后》里认为，讲述也有这样的效果，“人们好像……踏入光明之中”。我喜爱那些作品，它们的欢快有着忧郁的边框，它们的悲伤就像你的朋友一样值得信赖，它们不会堆砌辞藻、哗众取宠，汉德克曾言，真正伟大的作家如巴尔扎克、福楼拜或者契诃夫，他们的语言都是朴实无华的。我喜爱那些无聊的书，无聊在阿雷曼语中是长久的意思，拥有长久就是拥有希望，是的，我喜爱汉德克那种无聊的、渴求的、产生希望的讲述，它从不试图诱导，它展示了那种诱导诡辩

的对立面，我在托马斯·贝恩哈德和其众多追随者的某些作品中会看到这种凌驾于读者之上的诡辩。和汉德克一样，我也厌恶那些像论证一样的书籍，人们往往错误地将之视为“社会文学”，这些作家像律师或者检察官一样出现，在他们开始写作之前就确定了结论（那些律师作家在六八年运动已经过去了的今天，还频繁地使用着女性主义标签标榜自己）。汉德克的叙述是对一切人们称之为“虚构”或“动作”的反对，它不会沦为形而上或者讽喻，它反抗通常小说写作者和阅读市场的掠夺性，他们支配读者个人就像支配自己的财产一样，他们的行为被伪装为“设身处地”——“精神上的共鸣”。“不要再搞心理分析了！”卡夫卡的断然否定对于大部分作家来说还不够尖锐。“他是从哪里知道的？”这是我从作为读者的汉德克那里最常听到的问题，他自己的写作是对世界的阅读，是对世界的复述，是让世界恢复的行为。

“在我的一生中，我从来没有感觉到安全感。”汉德克在《重现》中借第二自我菲利普·科巴尔的口说道。科巴尔曾指责自己的母亲把他带到这个世界上来，但他在南斯拉夫的喀斯特山脉漫游时，找回了对世界的信任，他终于可以说“我同意出生在这个世界上。”汉德克在《一个作家的午后》中将自己描述为一个永远的新手，但是，我想补充的是，正是这种永远保持新手的状态，才是他的艺术独特之所在。对于作家来说，新的每一天都是第一个创作日——那些大言不惭声称“已经找到语言”的作家，已经迷失了自己。对世界的肯定不能被沾沾自喜地说出来，真正的作家应是每一天都有新的收获，以谨慎和惶恐的姿态，充满了那种“内心的反讽”，就像汉德克对《走过村庄》的演员们所透露的一样。

当汉德克写下《缓慢的归乡》里最后一段时，他承认自己“也想象着，这实实在在的十页纸是对卡夫卡《审判》的最后十页的反构思”。汉德克对他的小说进行了复述“这是一个完全不同的世界设定，但却是非常具象化的，同样的惶恐和悲伤，同时在形式上也是细致和曲折的，我想：这里每个人的心都会提起来，当他们读到索尔格在旅馆房间里躺下入睡，做着梦临摹旧约中所谓的耶西家谱，讲述他在梦里遇到了所有人……他在清晨醒来，天还没亮，雪从树上掉落，纽约中央公园的池塘慢慢地变幻着色彩，日光从水面上升起，晨跑的人们开始绕圈，旁边的住宅里一个戴着白头巾的女人，沐浴着阳光走过……他领悟到：是的，获得重复的意义，走到人群中去……在林荫路上他突然被陌生人问候，因为他身上也许散发着——该怎么说呢——对世界的开放感……他重复着讲述，孩童时代去教堂下跪的可怕经历……并了解到了弥撒中圣显的象征力量……”等等等等。

“世界虽在变老，却将会再次青春焕发。”席勒在《希望》中如是说，在哀歌《散步》中他呼喊“荷马的太阳，看啊！它向着我们微笑。”至少在这里，我们这个文学奖的庇护人和获奖者汉德克终于达成了一致。席勒的《艺术家》一诗中所描写的艺术家形象也适用于汉德克“人性的尊严就在您的手里，/捍卫它！”我想，我们可以将汉德克归入席勒所希冀的那类艺术家中。

（本辑责任编辑：杜新华 余静远 插图：邵雪怡）