



《浮士德博士》
托马斯·曼 著
罗炜 译
上海译文出版社
2012年6月版



托马斯·曼

3

“对于歌德的那句‘艺术研究的是重的和善的’，他是不敢苟同的，他认为，轻的，如果它是善的话，也是重的，而它完全可以和重的一样是善的。他所说的这样一些话被我记住了，但我是这样来理解他的意思的，即你必须精通重的和善的，以便也能这样地去和轻的做较量。”

抽象冲动的艺术意志，导致原始的造型艺术往往趋向于平面表现，并竭力抑制对空间的表现，因为对三维空间的感知更依赖于主观，也更易导致不确定性。同样，在曼这里，类似的抽象冲动导致其完全采用朴实无华的概述，并尽量放弃任何能够引发读者自由联想的描写技巧，因为越是客观逼真的描写，越会给予读者最大程度的反应自由，也将导致不同读者在小说理解上的不确定性，而这是托马斯·曼不愿意看到的。因为他视这部小说为“一生的忏悔”，谁愿意让自己的忏悔被人随意和自由地理解呢？

在小说中，讲述过一场作曲家和朋友们的聚会，聚会上朋友们竞相播放和演奏种种迷人好听的舞会音乐，柏辽兹的《幻想交响曲》，小约翰·施特劳斯的圆舞曲，等等，热闹之余，有一位女士提出自己的担心，她说这些玩意如此轻浮，会不会令我们的大作曲家感到无聊呢。大家一下子都为此忧心忡忡起来。然而，作曲家本人却不以为然，他说这些东西自有其卓越之处，为了表明自己并非客套，他进一步向那位夫人解释道：

“您低估了我的音乐教育。我在柔弱的青少年时期有过一个老师，是个狂人，他的脑子里塞满了全世界的音乐作品，不管是什么样的喧闹，哪怕是有组织的喧闹，他都爱得不得了，以至于你休想从他那里学到哪怕是一丁点儿的自负，哪怕是一丁点儿的在音乐方面的自以为是。他是一个非常懂得什么是高尚和严谨的人。不过，对他而言，音乐是存在着的——音乐，如果它就只成其为音乐的话，对于歌德的那句‘艺术研究的是重的和善的’，他是不敢苟同的，他认为，轻的，如果它是善的话，也是重的，而它完全可以和重的一样是善的。他所说的这样一些话被我记住了，但我是这样来理解他的意思的，即你必须精通重的和善的，以便也能这样地去和轻的做较量。”

“你必须精通重的和善的，以便也能这样地去和轻的做较量。”我愿意把这句话送给所有在这本巨著面前徘徊的朋友，也许，这会给他们的阅读增添某种勇气。

你必须精通重的和善的”

□书评人 张定浩

1

托马斯·曼的独创在于，他以某种哀歌般的笔调，的确还原出一个激动人心的旧世界，在这个旧世界中，音乐，并非只是某种外在于生活的调料或背景，而就是每个人都能理解的生活本身。这个旧世界，如今已不复存在。

在新世纪刚刚开始的时候，哈罗德·布鲁姆曾经谈到过托马斯·曼，“很不幸地，曼在过去的三分之一世纪里有点黯然失色了，原因在于他绝不是什么反文化的小说家。《魔山》不可以夹在《在路上》和某部大块头网络朋克小说之间来阅读。它代表着现已有点岌岌可危的高级文化，因为这本书要求读者有相当水平的教育和反省能力”。相较于《魔山》姗姗来迟的《浮士德博士》中译本，对读者的要求似乎就更为过分。

与传统浮士德题材的文学作品不同，见证过两次世界大战的托马斯·曼坚持把浮士德与音乐联系在一起，因为音乐是具有魔性的领域，并且象征着一种最纯粹和最为本质的人类精神生活。然而，与罗曼·罗兰笔下那个热力四射的行者约翰·克利斯朵夫

不同，《浮士德博士》的主角阿德里安·莱维屈恩是一个冷漠的书斋作曲家，他与魔鬼结盟，放弃对生活的爱，以此换来二十四年的艺术灵感和创造力，对莱维屈恩来讲，所谓生活，就是精神生活，就是日复一日的创作音乐。在《约翰·克利斯朵夫》中，艺术家的悲剧是围绕艺术家与生活、艺术与现实之间的冲突来写的，而到了《浮士德博士》，如卢卡契所指出的，艺术作品本身，在这里就是音乐本身，它自身在生成发展中所遭遇的难以解决的矛盾，作为笼罩在希特勒阴影下的德意志民族精神的隐喻，第一次成为一本悲剧小说的主要内容。

《浮士德博士》中充满了对二十世纪初期古典音乐秩序重大变革的深度描述，诸如划时代的十二音思想如何引发作曲的革命；浪漫主义以降的重视旋律与和声的主调音乐如何被新一代人厌

弃……这些文字背后自然有阿多诺、勋伯格等现代音乐哲人的影子，但托马斯·曼的独创在于，他以某种哀歌般的笔调，的确还原出一个激动人心的旧世界，在这个旧世界中，音乐，并非只是某种外在于生活的调料或背景，而就是每个人都有能力理解的生活本身。这个旧世界，如今已不复存在。

萨义德曾极力批评过当今音乐教育的专门化和技术化，如今的音乐已从其他生活领域中孤立出来，不再被视为知性发展的必要层面。而在古典音乐基础本就脆弱的中国，这样的状况自然更为严重。因此，甫一遇到《浮士德博士》这样真刀真枪的音乐叙述，我相信很多读者都会消化不良。而这种消化不良的感觉，在我想来，一方面是由于音乐知性的缺乏，另一方面，也和这个时代的小说风尚有关。

2

如果说绝大多数现代小说家都是有意识地借助移情冲动来进行创作，那么，引发曼创作《浮士德博士》的却是一种抽象冲动，是一种如同原始人面对变幻不定的外在世界时所萌发的巨大安定需要。

“人类一思考，上帝就发笑”，米兰·昆德拉的隽语几乎成为当代小说中弥漫的反智倾向的护身符。在我们这里，小说似乎率先一步进入了民主时代，平凡的、代入感强烈的小人物成为最常见也最流行的小说形象，小说主人公的内心精神生活越来越明显地被降到很低的水平。于是，小说这种文体从十九世纪和二十世纪的精神高空跌回原形，不再承担任何教育的功能，重新成为一种有益身心的娱乐。这种转变的后果之一，就是小说读者的大量流失，那些依旧期待和追求卓越的年轻人，宁可埋首屈辱的学术译著，也不愿花费同等的精力去读大部头的当代小说，因为从小说中他们所得甚少。或许，托马斯·曼的《浮士德博士》，这部被卢卡契盛赞为逆文学潮流而动的书写精神的杰作，在引发前所未有的阅读困难的同时，也能唤回一小部分读者对小说乃至文学已经失去的热情。

《浮士德博士》有一个副标题，“一个朋友讲述的德国作曲家阿德里安·莱维屈恩的生平”，某种程度上，本书的叙述方式，也如这个副标题一般笨重不堪。托马斯·曼专门安排了一个并不怎么有趣的讲述者，古典语文学教授塞雷奴斯·蔡特布罗姆，他是作曲家的一生挚友，小说中所有的一切，场景、情节、人物对话及其各自的内心活动，都并非通过描写展示在我们面前，而都是借助他回忆录式的概述来完成的。《浮士德博士》是一部纯粹用概述方式写成的小说，读这样的小说会有点像听人事无巨细地复述一部电影而不是直接观看电影，通常是难以忍受的。在小说中，作曲家阿德里安不信赖眼睛感知的世界，他把人分为眼睛人和耳朵人，并把自己坚定地归入第二类，而对于《浮士德博士》，托马斯·曼似乎也期待读者去聆听而非观看，他对这部小说的难以卒读有清醒的认识，甚至是故意为之的。

托马斯·曼故意采用这种写法，是因为他关注的是灵魂的事实，或者说，借用沃林格针对现代艺术提出的抽象与移情的两分法，如果说绝大多数现代小说家都是有意识地借助移情冲动来进行创作，那么，引发曼创作《浮士德博士》的却是一种抽象冲动，是一种如同原始人面对变幻不定的外在世界时所萌发的巨大安定需要。希特勒阴影下的德意志精神是野蛮的，而这种野蛮又是德意志思想内在发展的产物，恰如作曲家莱维屈恩所言，“为了能够重新担当起文化的重任，我们不得不得变得越来越野蛮”，然而，这种野蛮并没有带来预想中的民族复兴，相反，至少在1945年前后的托马斯·曼看来，这种野蛮正令德意志民族陷入崩溃的边缘，未来毫无希望可言，他期待通过创作《浮士德博士》一书，重新去把握外物的变化无常和不确定性，并赋予外物一种必然性价值和规律性价值。