

现代文学之父
卡夫卡评传

他在一个“孤岛”上树起
了“非文学”的大纛

在现代西方文坛上，现代主义文学的兴起是本世纪最大的事件，它领导了整整一个世纪的文学潮流，从根本上改变了西方文学的面貌，而且在世界范围内产生了不同程度的影响。但当它刚露头角的时候，是以“非文学”的“怪脸”出现的，除了很少的同调者以外，人们都不把它放在眼里，曾几何时，它成了气候，掀起轩然大波……。

比这股大潮本身更令人瞩目的也许是，它的先后出现的一批弄潮儿中，一位举大旗的人物不是来自文艺复兴的故乡，不是来自新思潮最活跃的法兰西，也不是来自德意志文化的本土，而是来自欧美几个公认的文学大国以外的东欧一隅——波希米亚，准确地说来自波希米亚所在的捷克首府布拉格。但也不是来自布拉格讲捷克语的民族中，而是来自只占这个城市十五分之一人口的少数讲德语的居民中。这群居民中的一个犹太商人的儿子弗茨茨·卡夫卡（1883—1924）就把现代主义文学插在这个东欧名都的德语孤岛上！这可谓“咄咄怪事”。

然而，比这更令人惊异的是，在布拉格这个德语孤岛上，前无古人，后无来者，恰恰在卡夫卡这一茬上，出了一批造气候的弄潮儿，一起作浪兴波，其影响波及全世界。除卡氏外，有本世纪德语诗坛最杰出的诗人里尔克，德国表现主义文学运动的领袖人物、诗人、小说家弗茨·韦尔弗、杰出小说家梅林克、被誉为无产阶级报告文学开拓者基希、社会主义诗歌奠基者福克斯……。这使得当时布拉格德语文学活动十分活跃，卡夫卡从大学年代起就有可能参加他们的活动，并同其中的好些人结下了友谊，这使卡夫卡成为时代巨匠并开一代新风的大家。现在，经过时间的考验，他和法国的马采尔·普鲁斯特（1871—1922）和爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯（1882—1941）等，被认为是西方现代派文学的祖师。但卡夫卡本人并没有倡导过什么学说，建立过什么流派，或组织过什么文学团体，他的“祖师爷”地位，是他的作品本身带来的，是时间考验出来的。作者生前并没有享受到这个荣誉，因为他生前只发表过少量的短篇小说，它们在马克斯·勃罗德于1950年编纂的卡夫卡九卷集中，只占一卷的篇幅，而且在作者生前并没有引起多大反响。卡夫卡的影响是在他死后，是在他的这位挚友勃罗德陆续整理出版了他的三部长篇小说，特别是1935年第一次出版了他的六卷本文集以后，先在法国，经过加缪等人的宣传，很快扩大到英美，形成一股“卡夫卡热”。各种有影响的流派都向他攀亲结缘：从他的作品中，存在主义文学看到了追求自由存在的痛苦；荒诞派看到自己所需要的“反英雄”；黑色幽默派看到了讥讽意味和含泪的笑；超现实主义看到了弗洛伊德式的心理分析和“超肉体感觉”；表现主义看到了梦幻幻想和直觉……等等，不一而足。到了五十年代后半，这股热潮涌进了不同社会制度的国家，同时引起西方某些信仰马克思主义的文艺评论家的重视，他们纷纷发表评论。1963年，当卡夫卡八十周年诞辰的时候，他的故乡布拉格举行了国际性的卡夫卡讨论会，与会者主要是东欧各社会主义国家文学界代表和西欧的马克思主义文艺批评家。尽管会上存在着激烈的争论，但它证明了这样一个事实：没有人能提出全盘否定卡夫卡的理由了。

如今，卡夫卡的热潮仍在继续扩大，不仅卡夫卡和他的为数不多的作品成了一门新的学科的对象，有关这方面的研究文章和专著数以万计，而且在西方的大学课堂里，卡夫卡也是最热门的选修课之一。现在有人认为，当代美国文学“没有卡夫卡是不可想象的”，卡夫卡对于二十世纪“英国浪漫派作家起了最强烈的影响”；他是“法国存在主义的先声”；“今天几乎没有一篇德语的小说散文不曾以不同方式或多或少地受到过他的影响”。我们今天来介绍卡夫卡，不是为了要赶这股“热”，而是基于这样两个理由：首先，既然卡夫卡与西方现代文学的关系这样密切，既然那么多的流派都与卡夫卡的艺术有着千丝万缕的血缘关系，那么，不了解卡夫卡而要读懂现代的西方文学，恐怕是有一定困难的，其次，卡夫卡是个在艺术上具有借鉴价值，而且也有认识意义的杰出作家。因此也可以说，卡夫卡是通向西方现代文学的“入门书”，或者说是西方现代文学的 ABC。

他从文学“外”走来

今天的卡夫卡在西方简直成了传奇式的英雄，然而在近代文学史上，恐怕很难找得出第二个有世界声誉的作家，象卡夫卡在生前那样默默无闻。他为人温和友善，内心却十分孤独。他把他的烦恼、抑郁、不平、痛苦……一切的生活感受都埋藏在心底，通过认真的思考，然后用他的笔不倦地表达着。他除了短期的养病生活，几乎一生都没有能够离开过阻碍着他的创作的普通公务员的职务。他在私生活上也是不幸的：有过多次恋爱，甚至三次订婚，但都因事业心的要求或家庭的阻挠而没有成婚。他在父母的家庭里也没有得到过温暖。在大学里学了短期的语言文学后，就迫于父命转修法律，毕业后，从1908年起，他带着博士学位在一家工伤事故保险公司供职，直到1922年因病辞去。因为他是犹太血统，在社会上受到不平等的待遇。卡夫卡是用德语写作的作家，但他从出生到死的绝大部分年月都在布拉格度过（最后几个月去维也纳附近的基尔林疗养院，并在那里病歿），这个地方当时属于奥匈帝国，它的统治者在欧洲的专制反动是很有名的，富有正义感的卡夫卡深深感到压抑。

卡夫卡这种无权、无势的社会地位和精神上的压抑感，决定了他的基本政治态度和思想倾向：他反对压迫和剥削，反对社会的不公，而同情下层的劳动人民，认为“富人的奢侈是以穷人的贫困为代价的”。他同情工人运动，同情社会主义，甚至同布拉格的某些有影响的共产党人有接触。他反对民族沙文主义，对奥匈帝国参与发动第一次世界大战持消极态度。

卡夫卡从小爱好文学，中学年代就开始钻研戏剧，喜欢阅读易卜生、尼采、达尔文、斯宾诺莎等人的著作。大学时期开始创作，与马克斯·勃罗德结为知交，常参加布拉格的一些文学活动。这时期他最感兴趣的是法国小说家福楼拜和德国戏剧家赫贝尔。就业以后他对丹麦哲学家克尔凯郭尔的存在主义哲学产生强烈共鸣，也对中国的老、庄哲学发生浓厚兴趣，这对他的思想和创作都产生影响。

卡夫卡的创作生活是极为勤奋的。在他创作旺盛期的十二年内，其中七年被病魔纠缠着，尽管如此，他还利用业余时间写了不下三百万字的东西，包括书信、日记在内。同时他的创作态度也十分严肃，他对自己的绝大多数作品都不满意，在他晚年不止一次写信给勃罗德，带遗嘱性地要求对方把他的所有著作“尽行焚毁”。富有眼力的作家勃罗德，早在1916年就发现了卡夫卡作品的不寻常意义，他当然没有照他的遗愿去做，他把卡夫卡的手稿一一加以整理出版，先后两次负责主编了卡夫卡的全集。卡夫卡的三部长篇小说得以保存下来，首先应归功于他的这位诤友。此外，勃罗德还写了卡夫卡传记和专论，提供了关于卡夫卡的第一手宝贵资料。

德国著名文艺批评家和文学史家汉斯·马耶尔曾与笔者谈到，在德国文学史上，“一再冒出那么个别的人，他看起来好象与文学毫不相干。但是他在写。他写的事物实际为读者打开了一个完全新的世界。”“这是传统中没有过的”。因此马耶尔始终认为，“卡夫卡可以说是二十世纪德语文学中最伟大、最独特、最有成就的作家”。

他的作品不同凡响

卡夫卡最初写了些模仿性的诗歌和短剧，都没有保留下来。他早期的作品值得一提的是断片小说《乡村婚事》（一译《乡村婚礼筹备》，1907）和1912年出版的短篇集《观察》。卡夫卡的主要成就是1912年以后写的一系列小说，其中长篇共有三部：《美国》、《诉讼》、《城堡》；短篇小说共有七十八篇，其中半数以上为千字以内的“微型小说”或速写，较重要的有：《判决》、《变形记》、《在流放地》、《乡村医生》、《为科学院作的报告》、《中国长城建造时》、《猎人格拉克斯》、《饥饿艺术家》、《狗的探索》、《地洞》等。此外，卡夫卡还写了一篇有名的长信《致父亲》，是研究卡夫卡的重要文献。

卡夫卡的作品需要用多种方法论，从各种不同的角度去分析研究。但是西方有些学者把卡夫卡渲染得神乎其神，他们或者从宗教立场出发，或者从弗洛伊德的心理分析学着眼，避开卡夫卡作品中的社会批判这最有意义的部分，断章取义，各取所需，从而把卡夫卡的研究引入唯心主义的迷宫。

其实卡夫卡并不神秘，他的作品既不是宗教式的神谕，也不是弗洛伊德精神分析学的例证，而是对资本主义制度和现代人类生存境况的抗议书，社会批判和揭示人类文明的堕落构成他的作品的中心主题。这是毋庸置疑的，卡夫卡的三部长篇小说就是最好的说明。特别是《诉讼》与《城堡》，显然提供了更多的让我们窥见卡夫卡的思想、艺术特色的资料。从成书的时间看，《美国》最早，作者曾拟用《销声匿迹的人》的书名，现在的书名为勃罗德所加。小说的主人公卡尔·罗斯曼（卡夫卡笔下的主人公名字里往往都少不了一个“K”字）是个十六岁的纯朴男孩，由于受一个中年女仆的引诱，被父母驱逐到遥远的他乡——美国。在纽约码头的轮船上，卡尔为一个受人欺侮的司炉工打抱不平，反而招来麻烦。这时突然来了一个身份为参议员的百万富翁，声称是卡尔的舅舅，把他领到家里。但两个月后，这位“舅舅”就借口卡尔违犯了自己的家规，把他撵出家门。卡尔在一家客店结识了两个流浪汉，叫罗宾孙和德拉马什，这两个家伙把卡尔看作是敲榨勒索的对象，对此卡尔并不在乎，但当他们不尊重他母亲的相片时，他才愤然唾弃了他们。接着卡尔很快又受到“西方大旅社”的女总厨师的垂怜，给他找了个在旅社开电梯的差事，但不久由于偶然擅离职守，被警察追捕，这时德拉马什突然出现，掩护了他。于是卡尔又落入这个流氓的手里，当了他和他姘妇的仆人……小说没有写完。

《美国》是卡夫卡长篇小说最近似传统的现实主义的作品，读者随着主人公的行踪，可以看到美国社会的贫富悬殊、劳资对立的情景和工人结社、罢工游行以及资产阶级党派斗争等场面。我们可以看出，作者对资本主义世界的许多矛盾和弊病是有所认识的，他的同情是在被压迫、被剥削的下层人民一边。小说的色调不象作者其他作品那么灰暗。作者在日记中说过，这部小说是“对狄更斯的不加掩饰的模仿。”所不同的是卡夫卡对他所描写的对象只是客观地、冷静地叙述，而不象狄更斯那样具有更鲜明的倾向性。小说题名为《美国》，但写的并不是特定的、具体的美国（作者从未到过这个国家），而是卡夫卡虚构的普遍化了的资本主义世界。

如果说《美国》还只是部分地具有卡夫卡的艺术特色，那么《诉讼》则完全是“卡夫卡”式的了。

小说的内容不象《美国》那样具体，而更具抽象化。主人公约瑟夫·K 是一家银行的襄理，在他三十岁生日的那天早晨，突然被秘密法庭逮捕，却不宣布他的罪状，行动仍然自由（小说第八章有交代：这是跟刑事案件不同之处）。法庭设在一个仓库的阁楼上。约瑟夫·K 自知无罪，他不想逃路，而只一心想把案子搞个一清二楚。为此他去向熟悉的几个女人求助，却找律师申诉。他从律师那里得知：法院是个“藏污纳垢”的地方，徇私舞弊、贪污贿赂、官僚主义，种种弊病可以说是应有尽有。他又去找法院的画师打听自己的罪名。画师告诉他：“法院一经对某某人提出控诉，它就坚信这个被告有罪，谁要消除这种信念，那真是困难万分。”约瑟夫·K 鉴于律师九个月也写不出申诉状，决定解聘他，因而遇见了律师的一个当事人（谷物商），他告诉约瑟夫·K，他为了弄清自己的案子折腾了二十年，不仅弄得倾家荡产，而且人也搞得精疲力竭，而递上去的所有呈文“全部变成了废纸”……约瑟夫·K 在一次陪外宾参观大教堂时，那里的牧师对他讲了法典上一个“门警的故事”，晓喻他：真理是有，但通往真理的道路障碍重重。小说的结局是，一天夜里两个穿黑衣服的人把约瑟夫·K 架走了，在一个荒废的采石场上拔刀把他刺死——这是法院对约瑟夫·K 的最后审判。

如果说小说的前半部与一般同情弱者、暴露黑暗的资产阶级文学作品区别不大的话（当然，艺术表现方法是迥异的），那么，在结尾部分，“卡夫卡特点”便很明显了。约瑟夫·K 作为被告，他是受害者，他被法庭抛到被压迫的人群中来，开始品尝到那些经常在他所任职的银行大门前哀哀无告者的酸辛；作为银行襄理，他又是个不大不小的官，是跟法庭以及无数类似的官僚机构有着千丝万缕的利害关系的一员，他也曾象法庭对待他那样对待过向他求救的人们，因而他渐渐感到自己也是一个有罪的人，理应受到正义法庭的制裁。因此当最后两个执刑的刽子手拔刀相见时，他束手待毙，丝毫不加抵抗。

《城堡》篇幅最大，也是未竟之作，但更具卡夫卡的特色。主人公 K 踏着雪路，要去城堡——统治阶级的衙门所在地——要求当局批准他在附近村子里安家落户。城堡就矗立在前面小山上，看起来近在咫尺，向它走去时却象有千里之遥。他就冒称城堡的土地测量员，先进村子找个暂时落脚的地方。城堡的长官 CC 伯爵人人皆知，可谁也没有见过。K 就想去找有关当局的负责人克拉姆，为此他在一家小客店勾引了克拉姆的情妇弗里达，但她也不能帮助他达到目的。K 又把希望寄托给他的房东、克拉姆的通信员巴纳巴斯。一天巴纳巴斯给他送来克拉姆的两封信，但一看，这是从档案柜里翻出来的多年前的旧指示。K 仍不甘心，继续写信要求克拉姆接见。为了达到目的，他甚至屈尊去当学校的门房。但后来巴纳巴斯的妹妹奥尔嘉向他透露：哥哥自己也从未见到过主人。最后克拉姆的秘书索尔梯尼命令 K 立即把克拉姆的情妇送回客店。于是 K 与城堡之间的一切联系的可能性都断绝了……小说写到二十章为止。据勃罗德说，卡夫卡计划的结局是：K 在弥留不，终于接到城

这部小说共十七章，其中完整的有九章，各章顺序为勃罗德所编排，初版于 1925 年，一译《审判》。

小说的内容不象《美国》那样具体，而更具抽象化。主人公约瑟夫·K 是一家银行的襄理，在他三十岁生日的那天早晨，突然被秘密法庭宣布逮捕，却不宣布他的，1967 年版，29 页。下同。

堡来的通知：可以住在村里，但不许进城堡。

卡夫卡没有给他的《城堡》规定时代背景和地理空间。城堡在这里是一种权力的象征，是整个国家统治机器的缩影。这个高高在上的衙门，看起来就在眼前，但对于广大的在它统治下的人民来说，它是可望而不可即的。K 的要求并不高，不过想在村子里落个户口，进一次衙门却比登天还难。这说明统治阶级和老百姓之间有着一条不可逾越的鸿沟。

卡夫卡的几部主要作品都涉及到官僚制度的问题。他认为官僚制度是对人的生存的致命威胁。这个城堡，不仅它的主要统治者 CC 伯爵是个永不露面的神，官僚们高高在上，“与一般人格格不入”，而且作为统治机器的官府也是似有若无，衙门里的大小官员很多，而且相当忙碌，但他们唯一的工作内容似乎就是跟卷宗打交道，老百姓的痛痒却无人过问。

小说通过许多穿插的故事，对城堡里的统治阶级的专制暴虐和腐化荒淫的行径进行了揭露和鞭鞑，描写了压迫与被压迫的对立。巴纳巴斯一家的遭遇集中反映了这一主题。巴纳巴斯的妹妹奥尔嘉愤慨地说：“在贵宾招待所那些跟班老爷们的眼睛里，我只是一个玩物，他们发起火来，可以任意摧残我。”奥尔嘉的妹妹阿玛利亚揭露说：克拉姆“能够一动不动地呆坐几个钟头，然后忽然做出些残暴行为，令人吓得发抖。”“克拉姆对女人简直是一个暴君，他叫一个女人来，然后再叫一个来，没有一个是玩得久的，一玩厌了又叫她们走。”后来，阿玛利亚因为拒绝了克拉姆的秘书索尔梯尼的求婚，全家陷入极大的恐惧，结果亲友邻人们疏远了，父亲鞋铺里的伙计也跑走了，最后倾家荡产。这就是城堡管辖下的老百姓的命运。

贯穿于长篇小说中的那种层层叠叠、似虚似实的官僚专制统治的母题也出现在卡夫卡某些短篇小说中，《中国长城建造时》就是其中具有代表性的一篇。这篇哲理性小说以冷峻笔调叙述了中国老百姓根据统治者的意志，从全国各地被征调去修筑并无实际防御价值的万里长城，但“他们并不知道现在哪个皇帝在当朝，甚至现在叫什么朝代都还存在着疑问。”在卡夫卡的笔下，这里的长城是人类一切徒劳无益的劳动的悲剧性的象征。

在揭露反动统治阶级的罪恶和残忍方面，卡夫卡的短篇小说《在流放地》最为惊心动魄。一个士兵因为冒犯上司（上尉军官）的尊严，就被处以死刑，执行时，用了一架特别的行刑机器，在犯人身上刺字、刻图案，让犯人活活地经受十二小时的肉体折磨后再死去。然而，比杀人本身更残忍的是那个亲自执行的军官，他表现得简直就象操作一部生产机器那样若无其事。而当他发现新来的司令（法官）要废除这种刑罚，他不动声色地从机器上卸下犯人，又无动于衷地自己躺了上去，亲自操作机器把自己杀死，充分表现出一个决心与自己的杀人机器同归于尽、甘为旧制度殉葬的死硬分子的狰狞面目。

反映一部分普通老百姓首先是小资产阶级知识分子的思想困惑和找不到出路的苦恼，是卡夫卡作品中经常出现的主题。《为科学院作的报告》就是这方面的名篇之一。它写一个马戏团把一只从非洲捉来的猿猴驯化成会说话的人的故事，在这只猿猴找到“人类的道路”以前，它被关在一只很窄小的笼子里，站不直，也坐不下，非常难受。但它要的并不是一般摆脱笼子的自由，而“仅仅是出路”。作者把“不自由，毋宁死”这个著名口号改变为“找不到出路，毋宁死”。小说狠狠地嘲弄了资本主义社会中关于自由的空谈：“人类上自由两字的当，似乎上得太多了。”

这个动物故事，也是人类文明演化过程的一个譬喻。运物题材是卡夫卡

常用的题材，他认为动物间的关系，比人与人之间的关系更和谐，所以与动物更好相处。于是动物常常成为他暗喻或反衬人类关系的一种手段。

卡夫卡有一部分作品是以表现父子冲突为内容的。1912 年写的《判决》是最著名的一篇。主人公盖奥尔格·本德曼决定把自己与富家小姐订婚的消息告诉侨居在彼得堡的好友，但他的父亲背着他就那位朋友写了不少信件，包括上述消息，使那位朋友对盖奥尔格的友谊变得冷淡。当盖奥尔格发现了父亲这种行径时，斥责了他父亲一句话，因而被父亲当即判处投河自杀。盖奥尔格果然就按照父命执行了。小说包含了作者自己的切身体验在内，是作者最珍爱的作品之一。

二十世纪初以来，艺术家在现代资本主义社会里的矛盾是不少作家、艺术家接触到的主题。卡夫卡晚年也在这方面写出了他的著名小说《饥饿艺术家》。它写一个艺人以饥饿为表演手段，曾经名噪一时，但随着时代的变化，观众的兴趣被马戏团吸引了去。他因“找不到适合自己胃口的食物”，孤独地、自觉地饿死在他借以表演的铁宠子里。这一主人公的形象象征着资本主义社会里没有出路的艺术家的悲哀，也可以认为是作者的自审，是个艺术探险者和殉难者的形象。

卡夫卡最出色的短篇小说当推《变形记》，但它已广为我国读者所熟悉，本书中涉及又较多，这里就不再赘述了。

他的人物画廊的“非英雄”群

卡夫卡笔下的人物，尤其是主人公，都是正直善良的老百姓，属于一般的中小资产阶级及其知识分子，带有作者本人性格的明显烙印。他们共同的性格特征是防守型的弱者，在他们被动的精神状态中大致有这么五种——用作者的话说——“人类的普遍弱点”：孤独感、恐惧感、软弱性、负罪感、虐待狂。第一种本书其他场合已有专论，这里着重谈一下后四种。

恐惧感在卡夫卡的精神状态中占有突出的位置，他的书信、日记里写到的那种莫名的恐惧随外可见。他笔下的主人公往往感到无力掌握自己的命运，惶惶不可终日。《城堡》中的K惟恐天有不测风云，即使在夏天，也担心“会下雪”。最典型的是《地洞》这篇小说，主人公“我”是一只不知名的动物，它挖了个很大的地洞，却时刻害怕外界敌人的袭击，成天疲于奔命地一会儿补东壁，一会儿堵西墙，一会儿巡逻，一会儿放哨。“我作为这样一个既宏大又脆弱的建筑物的主人，面对任何比较认真的进攻，我深知自己恰恰是没有防御能力的”，而“世界是千变万化的，那种突如其来的意外遭遇从来就没有少过”，可“危险迟迟不来、而又时时担心着它来”。这篇写于1923——1924年的小说对主人公的这种恐惧症描写得淋漓尽致，反映了奥匈帝国的恐怖统治和第一次世界大战给人们心理上造成的灾难感，也生动描绘了自然界甚至人类社会弱肉强食的普遍生态。

卡夫卡的人物都是“非英雄化”的，是现代主义作品中常见的那种“抛入世界”的“小人物”，一般都是正直、善良的劳动者，对社会黑暗有不平，有怨怒，但他们的致命弱点是屈辱退让，逆来顺受，对强者、对黑暗势力的袭击或欺凌缺乏自卫能力，因而在时代的风云激荡、社会上各阶级较量的时刻彷徨不前，拿不出行动的力量，听任命运的摆布而不敢“扼住命运的咽喉”（贝多芬语）。《地洞》中那个惶惶不可终日的主人公便是对这类人物的心态的刻画。它说：“我从未有过占领欲或进攻心。”但是，对于别人任何比较认真的进攻，“我都是无力抵御的。”所以一旦强者进逼，“就把我的贮藏品分些给他。”当然，在现实生活中，象这类胆小怕事但心地善良的人，也不失为较好的公民，若从正确的观点和角度去表现，也能塑造出多种性格和有意义的典型来。文艺作品不等于生活本身，它应该比实际生活具有更多的层次和色调；高明的作家既能进入“自我”，又能跳出“自我”，居高临下；既能作“点”的深入，也能作“面”的概括，驰骋自如。卡夫卡从“自我”出发的视角，固然能集聚强光把作者的视线带入“点”的深层，但它撇开了“面”的整体，也隔断了与整体的联系。这是卡夫卡的人物画廊与传统小说的人物画廊的显著区别之一。那些人物仿佛都以卡夫卡的“自我”为母题的各种“变奏”。卡夫卡对于自己的软弱性是深有认识的，他在笔记里写过这样箴言式的自白：“在巴尔扎克的手杖柄上写着：我在摧毁一切障碍；在我的手杖柄上则写道：一切障碍都在摧毁我。共同的是‘一切’。”而卡夫卡想通过自己的弱点写出所谓“人类的普遍弱点”也是自觉的。他写道：“我知道，生活上要求于我的东西，我什么也没有带来，跟我与生俱来的是人类的普遍弱点。我用这种弱点……把我的时代的消极面有力地吸收进来。”

故有人称他为“弱天才”。

卡夫卡的“负罪感”不同于《圣经》里讲的基督徒的“原罪”；它可以说是卡夫卡的“新发掘”，是他特有的一种情感。在卡夫卡的书信日记中充满了自怨自杀的情绪。这是由他的二重人格造成的。在他的性格中，有他软弱、妥协的一面，又有叛逆、反抗的一面。在家庭里，他对父亲的家长制粗暴作风十分不满。但又敬佩他的精明强悍，并为自己作为长子未能成为父亲所希望的、能对家庭尽更多义务的儿子而内疚。他看到家里的职工随时受到父亲的怒骂而深表同情，同时又为自己作为这个家庭的重要成员之一而对工人感到有罪。如此等等。

卡夫卡把自己的这种负罪感折射到他的人物身上，造成人物形象扭曲，使他们在遭遇无妄之灾时，态度不能始终如一，往往由抗议变为顺从、妥协以至于完全屈服。最典型的例子是《诉讼》主人公约瑟夫·K。起初他对于法院对他的无端逮捕表示愤慨，甚至在法庭上慷慨陈词，痛斥法院的“藏污纳垢”、“贪赃枉法”，但是，他的反抗情绪不是随着诉讼的失败而激昂，相反，它渐渐平息了下来，最后毫无反抗地服从了死刑的判决。而他服刑时态度之所以那么泰然，除了绝望，还有他内心一个“必然”的声音支持着：原来这场莫名其妙的诉讼震动出了他意识中深藏的“罪恶感”，使他醒悟到：他在国家法庭面前固然是无罪的，但他作为一个银行襄理，一个不大不小的官员，在正义法庭面前却是有罪的，因为他有时也盛气凌人地对待过向他哀哀求告的穷人，就象高高在上的法庭对待他那样。也就是说，他本人也是构成整个社会“异化”力量的那个庞大机器的一个部件，因而在恶的社会总量中也加进了他自己的一份。那么，他的逮捕和被审判不是合乎天理的吗？

卡夫卡这个负罪观念是一贯的，他认为自己“生活在一个有罪的时代”，而“我们都应该受到责难，因为我们都参与了这个犯罪的行动。”因，此他经常提到要“从杀人者的行列中挣脱出来”，而跳出来的唯一可能就是死亡。难怪，约瑟夫·K 虽然看到法院内部的极端腐败，却看不到任何一个有罪责的法官。原来罪责就在每个人自己身上！这种观点，如从社会学观点去看，不仅模糊了剥削被剥削、压迫被压迫的界线，而且冲淡了反动统治阶级的罪恶，或者说，把它的罪恶分摊到全人类的头上，仿佛造成人间一切痛苦的罪恶人人都有份。于是，资本主义社会弱肉强食的规律不见了，从而堵住了人们去追寻他的人物“被抛掷”命运的剥削根源。这样，卡夫卡用文学手段揭开的资本主义社会“异化”的部分真实，又用二律背反的逻辑方式重新给掩盖起来了。但若用现代哲学来解释，则负罪感是现代人自审意识的出发点。

卡夫卡笔下还有一些“虐待狂”的形象，他似乎要通过这些人物一直掘进到人的灵魂的最深处，挖出人的最原始的情感，一种残忍的本性。给人印象最难忘的是《在流放地》中那个既象中世纪时代又象法西斯式的上尉军官的形象。他用一台特制的行刑机器极其残酷地处死他的士兵。但后来流放地来了新的司令，宣布废除这一刑罚制度。上尉军官则毫不犹豫地、而且泰然

E·费歇尔：《从格里尔帕策到卡夫卡》第 280，德文版

E·费歇尔：《从格里尔帕策到卡夫卡》第 280，德文版

雅诺施：《卡夫卡谈话录》

卡夫卡：《1910—1923 年日记》563 页，1951 年版。

自若地躺到同一台机器底下，让它来折磨自己……这里卡夫卡刻画了一个既是虐待狂又是殉道者的形象。

人格结构

一个失落了身份的精神漂泊者

卡夫卡是个矛盾的、复杂的、具有独特个性的人，他的犹太民族的身份象一个阴影伴随着他的一生。卡夫卡又是个极为敏感的人，因而，受歧视的民族血统成为他一生中的沉重的精神负担。直到后来，他在向他所钟情的女子密伦娜表达爱情的时候，仍掩饰不住那刻骨铭心的伤痛，感叹道：

您想一想，密伦娜，我是怎样走到您的身边来的，我已经走过了怎样的 38 年的人生旅程啊，因为我是犹太人，这旅程实际上还要长得多。

作为一个没有祖国的民族的一员，他的“无家可归”的意识是十分强烈的。在写给密伦娜的另一封信里有这么一段话：

……这种欲望有点永恒的犹太人的性质，他们被莫名其妙地拖着、拽着，莫名其妙地流浪在一个莫名其妙的、肮脏的世界上。

这里，卡夫卡十分形象地道出了他的民族的悲剧命运和在世界上的难堪处境。这处境对于卡夫卡是不可忍受的。他在给第一个未婚妻菲莉斯·鲍威尔的一封信里表达了他的这种情绪；

完完全全无家可归，非发疯不可，日益虚弱，毫无希望。

这番话当然是由于在休养地一时找不到合适的房子而直接引起的，是牢骚话，但根据他多处流露的情绪，尤其是在其他书信、日记里记述或提及的犹太孩子在学校和社会上受歧视、欺凌的情形，这番话不啻是对他的民族境遇的一种慨叹。晚年在给密伦娜的又一封信里，表达了对对方有祖国的羡慕和自己“寻找一个祖国”的渴望：

你有你的祖国，因此你甚至可以抛弃它，而这大概是对待自己祖国的最好的办法，尤其因为它那些不能抛弃的东西人们并不抛弃。可是他（指卡夫卡自己——笔者）没有祖国，因此他什么也不能抛弃，而必须经常想着如何去寻找一个祖国，或者创造一个祖国。

世界上的民族数以千计，有谁生下来就没有祖国呢？绝无仅有的例子偏偏发生在卡夫卡身上！

卡夫卡是个自传色彩很强的作家，凡是重要的人生体验和感受都可以在他的作品里找到回响，他的最后一部长篇小说《城堡》融进了他多种人生体验。因此可以作多种解释，其中之一是对犹太人“无家可归”的一种写照。小说主人公 K. 欲进城堡耗尽了毕生精力，最后仍未能进去。这番描写反映了他作为犹太民族的一员找不到家园的痛苦和失落感。作为犹太作家的勃罗

卡夫卡：《致密伦娜书简》。

卡夫卡：《致菲莉斯书简》费歇尔袖珍出版社，1982 年版，750 页。下同。

卡夫卡：《致密伦娜书简》173 页。

德，他对《城堡》的这一层意思看得还要深刻，他说卡夫卡在《城堡》“这个简单故事里，他从犹太人的灵魂深处讲出来的犹太人的普遍遭遇比一百篇科学论文所提供的知识还要多。”

以上论及的还只是我们考察卡夫卡的“失落感”的第一个层次。事实上卡夫卡的失落感是双重甚至是多重的。因为没有祖国或找不到民族家园的“异乡人”身份在几百年欧洲犹太人中间不是卡夫卡特有的境遇。卡夫卡作为“异乡人”的特殊境遇是他所生活的地域与他所掌握的交际工具——语言——是不合拍的，就是说在他的出生地布拉格绝大多数都是讲捷克语，而卡夫卡所习用的是德语，操这门语言的人在布拉格城只占很小的比例（本世纪初约十五分这一左右），因此从语言环境看，卡夫卡仿佛生活在一个孤岛上。这跟他的同胞中的其他出类拔萃者，如马克思、爱因斯坦、海涅、弗洛伊德等就大不一样了。他们在与别人的交往中语言上是没有障碍的。卡夫卡身为犹太人，学的却不是希伯来语，而他所精通的德语在周围国民中却是陌生的，因此他不能象一般人那样自由选择学校甚至专业，中学还可以在专门的德语中学学习，大学则必须在布拉格大学的德语分部。他的作品在自己的家乡不通过翻译就难以传播，他的社交活动和与文学界的来往基本上也局限在德语的范围内。我们不能把“环境决定论”绝对化，但卡夫卡所处的那种“孤岛”般的环境对这位“异乡人”的失落感或异己感所形成的胎记是不能忽视的。

如果他有一份称心如意的职业，也许还可以弥补上述的缺憾。可惜这又不从人愿。他在大学里学的专业知识是法学，而且取得了一个法学博士的学位，结果在一家半官方的“工伤事故保险公司”谋得了一个跟“法”有关的职位。但他的与日俱增的兴趣是文学，而且视创作为他“唯一的幸福”。他也不怀疑自己具备着作家的天赋和才能。然而，他的文学观念太超前了，还不能得一以当时多数读者的认同；他的要求也太高了，他很少满意过自己写出来的东西，所以生前他勉强拿出来发表的那些作品还不能造成他作为名家的地位。这意味着，他还不能依靠专业创作来维持自己和家庭生活和必需，换句话说，他不能放弃保险公司的那个岗位，那个既能给他提供一份固定的、优厚的薪俸，又有一个赏识他的才能的上司的岗位。但是创作需要时间，需要思想的高度集中，对于卡夫卡甚至需要紧闭在“孤寂的世界”的环境，这就使卡夫卡的创作与职业处于尖锐的矛盾与冲突之中：一方面，他觉得“放弃这一岗位是我的强烈愿望”，一方面又觉得“由于我的作品产生得很慢和作品的特殊性，我不能靠文学为生。”这种矛盾和冲突，有时使他觉得“几乎听见了我被写作为一方，办公室为另一方碾得粉碎的声音。”1913年，卡夫卡的创作欲趋向高潮，职业的干扰给他带来的痛苦便更加剧烈：

我的岗位于我是不可忍受的，因为它与我的唯一要求和唯一职业既文学是格格不入的，……你也许会问，那么我为什么不放弃这个岗位而后再靠文学劳动——我没有财——过日子呢？对此我只能给予如下的可怜

M.勃罗德：《无家可归的异乡人》，译文载叶廷芳《论卡夫卡》中国社会科学出版社，1988年版，81页。

卡夫卡：1917年7月27日致K.沃尔夫函。

卡夫卡：1911年3月28日日记。

卡夫卡：1912年12月3日致未婚妻F.鲍威尔的信。

答复：我没有这么做的力量，据我对我的处境的观察，倒不如在这岗位中走向灭亡。

有时他甚至感到，这个该诅咒的职业，等于在他具有“幸福天份的身体上挖掉一块肉”。

没有比这样的表达更强烈的了！这是两种相反的力在撕裂着他：一种是要按照自己的天赋、能力和兴趣充分发挥自己的特长，实现自我价值；一种则是社会的伦理、道德的习俗迫使他对家庭承担起一个长子应当承担的责任，首先是经济供养的责任。而他实在地无法做到成全任何一方，不得不忍受这二重分裂的痛楚。于是，白天他在办公室虽然“克尽职守”，而且与周围的同事们也能合群，但这在他看来只是浮在“生活的上面”，他的内心依然是孤寂的。只有夜晚，在写作的时候，他才能把“重心”沉入生活的“深入”，但这点时间是以牺牲睡眠为代价的，实际上是在损害健康，剥蚀生命，而这点时间也不能完全满足他的创作欲，或者说充分表达他的“庞大的内心世界”。

如果他有个温暖的家，那么他那“冰冷的内心”便能得到温存，甚至融化，但他没有。他的父亲是个白手起家的商人，凭自己的精明强悍、体格健壮经营着一家妇女用品商店，他关心的是赚钱，缺乏应有的文化素养，和子女思想上不能沟通，而且在家里非常专断，要求家庭成员对自己绝对服从，动辄暴怒、斥骂。这给卡夫卡从小在心理上就受到很大损害，性格也因此向内倾斜。他的母亲是个善良、贤惠的女人。她关心儿子，但更懂得服从丈夫。在父子发生矛盾时，她多半劝导儿子，让父亲胜利。所以卡夫卡在家里总是心情压抑的。他前期的短篇小说代表作《判决》、《变形记》等，可以透视到他的家庭关系的基本面貌。在这两篇小说问世后不久，卡夫卡在1913年8月21日的日记里写道：

现在，我在自己的家庭里，在那些最亲近、最充满爱抚的人们中间，比一个陌生人还要陌生。近年来我和我的母亲平均每天说不到二十句话；和我的父亲除了几句空洞的大话以外几乎没有别的话可说；和那两位已结婚的妹妹和妹夫不生气根本就没有话要谈。

卡夫卡始终渴望着爱情，也试图缔造一个自己的家庭。他认为：“没有一个中心，没有职业、爱情、家庭、养老金，这就意味着没有在这个世界上站住脚。”为了婚姻，他曾进行了长期的努力，在七年（1912—1919）的时间里先后与两位姑娘订过三次婚，都因种种主客观原因而失败。1919年卡夫卡在《致父亲》那封长信中慨叹：婚姻是他一生中迄今最恐怖的事情。”

他的后半生在他为婚姻问题而争斗的中间，也有过一段美好的、也是悲剧性的爱的插曲：卡夫卡与密伦娜的爱情。密伦娜是一位二十五岁的少妇，

卡夫卡：1913年8月21日记。

卡夫卡，1911年10月4日日记。

卡夫卡于1917年开始患肺结核，1924年死于喉结核，天年仅41岁。

卡夫卡：1912年2月5日日记。

卡夫卡：《1910—1923年日记》费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1984年版，319—320页。

卡夫卡：1910年7月19日日记。

她是布拉格长大的前捷克人，性格爽朗、热情、泼辣，富有正义感，思想激进，倾向苏联。他十分赞赏卡夫卡的小说。1920年初，她打算用捷克语翻译卡夫卡的作品，为此征求卡夫卡的意见，从此她一见钟情，不久就开始了频繁的书信来往。卡夫卡对密伦娜的爱很快达到从未有过的热烈程度。但卡夫卡对密伦娜的幽会要求总是怀着“恐惧”感。而密伦娜却是个典型西方式的开放性的女性，停留在书信中的爱情她是受不了的。半年多以后，双方基本上友好地断绝了通信。

到了晚年，在病入膏肓的情况下，卡夫卡才与一位二十岁的姑娘，名叫多拉·迪曼特产生了爱情。1923年7月，即卡夫卡逝世前不到一年在外地疗养时才认识多拉。由于多拉对卡夫卡一见钟情，并且非常热情、诚悉心照料着他，深深打动了卡夫卡的心，不久他们就同居了，多拉最终成了他真正的生活伴侣。卡夫卡曾写信给她的父亲，要求父亲同意他与多拉的结合，并表示为此愿意皈依犹太教。多拉父女都是虔诚的犹太教信徒。父亲根据犹太教教士的意见拒绝了卡夫卡的要求。但多拉一直陪伴他到死，成为最后一个在坟墓上哭悼卡夫卡的人。尽管如此，按照当时的西方习俗也不能算正式夫妻。

卡夫卡对他在婚姻、爱情问题上的屡屡失败显然感慨多端。1922年1月29日他在日记中写道：

我喜欢正在爱恋的人。但我自己不能爱，我离得太远，我被驱逐了。究竟为什么这样？主要原因在自己，还是在别人呢？似乎很难说清楚。在一则笔记里，卡夫卡用了形象化的比喻，说了如下一段话：

我曾爱着一位姑娘，她也爱我。但我不得不离开她。为什么呢？

我不知道。好象是她被一群武士包围在中央，他们矛头朝外。只要我向她走近，我就去撞在矛尖上，被刺伤，而不得不退回，……我身边也围着一圈武士，他们矛头向风，也就是向着我。假如向那姑娘挤过去，我就会首先撞在我的武士的矛尖上，从这里我就迈不出脚去了。

总之，在别人唾手可得的東西，在他便成了问题，一切都是“可望而不可即”，这就是他的境遇，他的命运。

就象前面讲到卡夫卡的创作与职业的尖锐冲突时我们不能一味责怪他的职业本身一样，这里我们也不能片面责怪他的家人和任何一位情人，一切都应归因于卡夫卡与文学的缘份太深了，对它太酷爱、太痴情了。但是我们完全有必要揭示和阐明卡夫卡所处的这种种矛盾关系及其紧张程度的事实，因为只有在这个前提下，我们才能考察卡夫卡的个性的“独立性”形成的诸多因素，从而才能明了他那种“失落感”和漂泊感的因由。

联邦德国研究卡夫卡的专家巩特尔·安德尔斯对卡夫卡有一段很好的评价，他说：“作为犹太人，他在基督徒当中不是自己人。作为不入帮会的犹太人（他最初确实是这样），他在犹太人当中不是自己人。作为操德语的人，他在前捷克人当中不是自己人。作为波希米亚人，他不完全属于奥地利人。作为工伤事故保险公司的职员，他不完全属于资产者。作为资产者的儿子，

卡夫卡：《1910—1923年日记》353页。

卡夫卡：《乡村婚事其他遗作》，法兰克福/迈因，1980年版，183页。

他又不完全属于劳动者。但他也不是公务员，因为他觉得自己是作家。而就作家来说，他也不是，因为他把精力耗费在家庭方面。可‘在自己的家庭里，我比陌生的人还要陌生。’”

“误入世界”的孤独体验

一个连自己的“身份”都得不到证明的精神漂泊者，他是不会用正常的眼光来看世界的，或者用他自己的话说，他是“误入这个世界”的。

这样的人必然会感到世界的冰凉和内心的孤独。在一篇日记里他自述道：“从外部看我是硬的，可我的内心是冷的。”比这更早，他在给一位名叫海德维希·W的女友的信中说：

我甚至没有你要求于我的那种对人的兴趣。

这位“被抛入世界”的孤独者，仿佛被置于一个“空荡荡”的空间，没有着落。他在一封信中这样写道：

我被一个空荡荡的房间与一切事物隔开，我没一次不碰到过它的边界。

在人世间感受不到人类共同生活所应有的温暖，这便使他想到了动物。也许动物对人没有偏见和戒心？有一次，他对他的青年朋友雅诺施说：“动物比起人来与我们更接近些……我们发现和动物相处更容易些。”当卡夫卡不得不用动物来比较人的冷漠本质的时候，他的悲凉是毛骨的。正是因为这样，他的那些作为他的内心世界真实外化的作品的主人公，才具有那术鲜明而动人的特征：他们那被抛逐、被毁灭的命运。

他的最初两篇成名作《判决》和《变形记》的主人公首先以被逐者的孤苦的形象与我们见面：前者盖奥尔格·本德曼仅仅因为对父亲的一个恶劣行为（离间儿子与一位远方朋友的关系）当面斥责了一句，就被父亲“赐死”。他对父亲这一无礼而残忍的“判决”没有抗议，也没有求饶，径直默默地跑到外面的大桥上，纵身水中。后者格里高尔·萨姆沙因突然身患绝症（蜕变为一只大甲虫），丢了饭碗，遂逐渐被家人和邻人厌弃，无情而默默地被逐出了人的世界，过着虫豸的生活，很快在寂寞和孤独中悄然死去。此后的短篇小说《司炉》（又名《消声匿迹的人》，后作为长篇小说《美国》的第一章）的主人公卡尔·罗斯曼只因年少无知，被一中年女仆引诱发生了关系，却被父母无情放逐他乡——美国，在漂泊的路上，这个品性憨直的“英俊少年”不乏奇遇和艳遇，更受尽种种欺骗和利用，他象个皮球似的被人抛来抛去。家人不怜惜他，社会也不保护他。

晚年的短篇名作《乡村医生》比较深奥。但表现人的孤独感仍是一条清晰可辨的主线。医生听到求诊的门铃，马上套马冒雪去十里外的村子去抢救病人，不料他自己的马冻死了，他要女仆去借邻家的马。想不到猪圈里奔出两头高头大马。见病人（一个少年）后。病人却声称没有病。医生正欲往回走时，发现那少年腰间有一个碗口大的伤口。他立即准备给他医治。病人却唤来了家人和亲友把他按倒在病人身旁，剥光了他的衣服，还拳脚相加。此时那两匹马的头伸进了窗内，他仿佛听见马的呼唤，连忙起来纵身跃出窗外，

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

卡夫卡：1912年2月5日日记。

卡夫卡：1908年8月29日致海德维希·W的信。

上了马车。但还光着身子，衣服钩在车尾，怎么够不着。而两匹马却在冰天雪地里磨蹭着，不肯快走。两旁观看的人虽都是他治过病的人，手脚也灵巧，却不肯帮助。而他心里还惦记着家里的女仆正遭受着那个色迷迷的马夫的欺侮。于是他“坐着尘世的车，套着非尘世的马，迷途难返。”他悔恨交加，呼喊：“受骗了！受骗了！错听了一次门铃声，一失足成千古恨。”小说很象是一次梦象的记录，可作多种解释。就人的孤独感而言，至少有三个层面得出来：一是人与人之间的冷漠，如主人公裸身在寒冷中，旁观者竟视若无睹；二是“好心不得好报”，如冒严寒去给人看病，反遭挨打；三是居心不善如提供马匹给人救急，却要人家的侍女作出牺牲，而且那两头“非尘世”的马在关键时刻的磨蹭，恰恰为马夫的作恶提供了时间上的保证，仿佛二者在狼狈为奸。这里卡夫卡把现实中的孤独感变成了幻觉，变成了一个梦境的映象。乡村医生作为一个自由职业者，恪守着固有的职业道德，在情欲（占有姑娘）与救人的使命感之间，他选择了后者，以便尽一番社会责任，做一名合乎社会公德的公民。但他没有意识到自己已处在传统的价值观念崩溃的时代，社会已经不时兴、不需要他这样的自我牺牲的救助者了，他的一片热心不仅得不到别人的理解和接受，每个人都参与其中，人人都造下一份罪恶。作为一个小资产阶级的人，要是不愿同流合污而想以正派的人格继续适应这个社会，必然陷入尴尬的处境。于是他感到“受骗了！”这是对他的职业尊严得不到尊重的一种抗议，一种无可奈何的、带悲喜剧意味的抗议。

卡夫卡晚年自己最珍惜的一个短篇是《饥饿艺术家》。小说的大致情节前面已经介绍过。小说的主人公，一个自视为“艺术家”的艺人，他为“最高”的艺术奋斗了一生，最后连马戏团的动物演员都不如，他也象那位“甲虫”兄弟一样，感到这个世界上没有适合他生存的东西，“因为我找不到适合我胃口的食物。”只有离开人世才是唯一的出路，同时也表明了他对艺术的真正献身精神，即以“肉”的毁灭（饿到死亡）换来“灵”的至美（“达到最高的艺术境界”）。卡夫卡在创作这篇小说时，融进了自己的全部感受，所以1924年4月，即逝世前一两个月，他在通读这篇作品的校样时，不禁大动感情，潸然泪下。据卡夫卡一位晚年的密友克洛普施托克的回忆：“卡夫卡这时的身体状况和整个情况是，他自己在字面的真正意义上饿死了，变成幽灵了，当他改完校样时，流了很长时间的泪，那必定是一种可怕的、不仅是心灵上的紧张，而且是一种震撼人心的精神上的重逢。这是我第一次在卡夫卡身上看到这种动作的表现。他向来是具有超人的力量克制自己的。”

长篇小说中，孤独主人公写得最好的当推《城堡》了。那位名叫K.的土地测量员在城堡管辖下的村子里成为不受欢迎的“异乡人”的遭遇，在前面我们已有所涉及。这里只引用一段马克斯·勃罗德关于《城堡》的论述：“卡夫卡通过自传体小说的写法，把主人公简单称作K.’。他的主人公走过了孤独的生活道路。因此下百我们身上的孤独成份才赋予这部小说以超自然的深度，后者以惊人的明晰性出现在我们眼前。另外，这仍然是一种非常确定的、比较微妙的孤独之感，一种深深地埋藏在我们心中的孤独这感，一种在安静的时刻就会涌上表面的东西。因为卡夫卡的主人公究竟还是一个充满善意的人，他既不追求孤独，也不以此为荣。正好相反，孤独是别人有意加在他身上的；因为就他的愿望来说，他渴望得到的莫过于成为社会的一个有活动力

的成员，循规蹈矩，按照惯例与别人合作；他追求一种有用的职业，打算结婚和建立家庭。但是这一切都失败了。人们更加明确地认识到把 K. 包围起来，使他陷入孤独的那层冰冷的外壁决不是暂时的现象。”

勃罗德的这段话中有两点是值得注意的，一是卡夫卡及其笔下人物的孤独都是一种内在心境，与外部性格不完全是一回事。从外部特征看，他的人物都是善良的，能合群的。就以卡夫卡本人来说，他“非常快活，经常哈哈大笑。他很健谈，而且大声说话。”二是这种孤独是“深深埋藏在我们心中”的，也就是说它具有普遍性。

自从十九世纪下半叶西方现代哲学思潮兴起以来，孤独感就成为这股思潮的一部分。当时西方知识界如尼采，认为“上帝死了”，“一切价值重估”，把在基督教信仰的基础建立上起来的传统的价值法则和习惯的生活方式掀了个底朝天，在“价值真空”的情况下，他宣称“自己来做哲学家，而过去我只是崇敬哲学家们”。他以“殉道者”的精神品行来“追求智慧”。为此舍弃职业，永不结婚。由于思想过于超前，朋友也一个一个破裂了。他简直把自己逼进了沙漠，所以经常也不免感到难以忍受，发出慨叹：“我期待一个人，我寻找一个人，我找到的始终是我自己，而我不再期待我自己了！”在十九世纪的欧洲，因为对传统价值观念的绝望而陷入孤独境遇的还有丹麦哲学家克尔恺郭尔、俄国作家陀思妥耶夫斯基等，他们都终身未婚。

如果说，上述这些观念超前的哲人的声音在十九世纪还只是“空谷足音”，那么二十世纪以来，其共鸣者就越来越多了，人们面临着“价值真空”，意识到固有的人生意义的明确性的丧失，“无家可归”的失落感象传染病一样蔓延，并把这视为“代人”的基本生存处境。象卡夫卡这样有着特殊人生体验的人，自然更容易“感染”上这股思潮。某些“先锋派”人士，他们或者由于“思想超前”，或者由于现代审美意识觉醒得较早，往往不免要经历孤独处境，象法国的波特莱尔、普鲁斯特，美国的艾略特，爱尔兰的乔伊斯，奥地利的里尔克，瑞典的斯特林堡等等都是这样。

卡夫卡是个勤于思索的作家。他在日记里经常提到要把世界重新“审察”一遍。到晚年还常哀叹，由于“太疲倦”，不能把世界重新审察一遍。这意思与尼采的“一切价值重估”是相近的。它想把世界上的一切现实秩序重新估价一遍。他曾经以箴言的形式对“罪愆、苦难、希望和真正的道路”作过一番考察，无疑是他这一意图的尝试。109 条箴言中有一条是这样写的：

开始认识的第一个迹象是死的愿望。这种生活看来是不可忍受的，另一种生活则又达不到。人们就不再忌讳想死了。
按自然法则说，生与死的意义和机会是同等的。但人们习惯的态度是恋生畏死。这段引语表明卡夫卡要把这种流行的惰性思路来个逆反的悖论逻辑写下来，例如鸟与笼子：惯常的说法是“鸟寻笼子”。但卡夫卡把这句话颠倒过来，写成：“笼子寻鸟”。他的诸如此类的悖论思维几乎无处不在。但问题

M.勃罗德：《无家可归的异乡人》，见《论卡夫卡》69—80 页。

转引自 R.波吉奥里：《卡夫卡和陀思妥耶夫斯基》，见《论卡夫卡》69—80 页。

尼采：1878 年 6 月致霍克斯的信。

转引自周国平：《尼采——在世纪的转折点上》，上海人民出版社，9 页。

卡夫卡：《〈乡村婚事〉及其他作品》30—40 页。

是，改变一种千百年来形成的思维惯性，掌握一种新的逻辑语言，不是一朝一夕的事情。少数人领略到的事情，多数人不可能很快就能认同，哪怕你把握的是一种时代思潮的前兆。何况卡夫卡所思考的并不都是时代的思潮，有些是属于个人的冥想。因此卡夫卡越到晚年越感觉到身内与身外“两个时钟走得不一致”：

内部世界的那个钟走得飞快，象是着了魔，中了邪，不管怎么说是以非人的节拍在走动；而外部世界的那个钟呢，仍以平常的速度费力地走着。

所谓“内部世界的时钟”是指他的内心的思考；“外部世界的时钟”是指周围的现实。现实的变化怎么赶得上思考的自由驰骋呢？就好比《乡村医生》中主人公那归心似箭的心情与慢吞吞的马车构成的矛盾。随着时间的推移，这种内外反差日益扩大，他只能越来越觉得孤独、痛苦。正如著名卡夫卡专家埃利希·海勒所指出的：“智力使他做着绝对自由的梦，灵魂却知道它那可怕的奴役。”——“超前”的不仅是价值观念，还有审美意识。十九世纪下半叶的欧洲，人文观念发生大裂变的同时，人的审美观念也发生了大裂变。以“模仿论”为审美规范的写实主义受到普遍的挑战和背弃，但是到底用什么来取代原来的主流美学原则呢，不仅在当时，至今也没有形成统一的、定型的东西。在流派纷呈的情况下，各举各的旗帜，各提各的主张。卡夫卡，按其创作年代和活动范围来看，他是属于表现主义的，并被认为是表现主义文学中的佼佼者。但他在艺术上在表现主义中并不是最典型的，或者说，他的艺术特征有相当部分是属于未来的。这就不奇怪，卡夫卡的作品在表现主义运动时期并没有广泛流行，但却被后来的超现实主义所注意，且更受战后的荒诞派、存在主义和“黑色幽默”作家的重视。卡夫卡的最主要的艺术特征我认为可归纳为“荒诞感”和“悲喜剧”特色，它们和存在主义的内涵融为一体。这在二次大战后成为相当普遍的文学现象。但在卡夫卡生前，却是不多见的。所以1920年卡夫卡和他的青年朋友雅诺施参观一次在布拉格举行的毕加索画展时，雅诺施说：毕加索在有意歪曲现实。卡夫卡马上反驳他：“不，是这种现实还没渗入我们的意识。”其实，那时卡夫卡自己作品中的现实也没有渗入一般读者的意识。这就是卡夫卡生前的命运：他的作品仅为少数读者所领教。这是一种孤独。在现代审美意识普遍觉醒之前，始作俑者的这种孤独是不可避免的。无独有偶，西方现代派另一位奠基者乔伊斯，他的代表作《尤利西斯》（1922）写成后，先后遭到几十家出版社的拒绝，直到三十年代才准许在国内出版。近似的例子是不少的。1981年的诺贝尔奖获得者卡奈蒂，他的代表作《迷惘》早在三十年代即已出版，直到七十年代才引起重视。近十几年来国际文坛经常谈到奥地利的罗伯特·慕西尔，他的巨著《没有个性的人》早在三十年代初就已开始发表了，但过了将近半个世纪，其蕴含的思想的深刻性和艺术的独特性方被人们深入领会。在世界文坛上享有盛誉的诺贝尔奖的颁发已接近一个世纪了，现在人们重审它的获奖者名单的时候，普遍认为在西方作家中，至少这几位已故者被忽略了：陀思妥耶夫斯基、易卜生、斯特林堡、卡夫卡、乔伊斯、伍尔夫。从这个角度看，这些开一代新风的先驱者们生前都没有得到人们充分的理解，因而都是孤独者。

卡夫卡的孤独还有一层内在的原因，即创作是他仅仅用以表达“内心需要”的一种手段，并无意一定要创造一种新风格或建立新流派。而内心需要似乎始终没能如愿以偿，所以他象他笔下的那位“饥饿艺术家”一样，艺术上“总是不满意”，总觉得没有达到“最高境界”。所以他写成的作品自己很少主动拿出来发表。他生前发表的那些有限的小说，几乎每篇都是经过他的朋友马克斯·勃罗德的百般劝说甚至“强求硬讨”的结果。这种自我的不满足，在很大程度上导致了他晚年的一个惊人举动：要把他的所有作品“统统付之一炬”。而他在嘱咐他的朋友勃罗德执行他的这一嘱托的时候，也指出了这些作品“就是艺术上也是不成功的”。这就是说，卡夫卡生前自己对自己也是不完全理解的。他的毁稿之念意味着，在他的内心里，他这一生连一个精神的产儿也没有。

卡夫卡 33 岁时在他的一封信致菲莉斯的信里写道：

我知道，小时候我经常孤独，但那多半是被迫的，很少是自己等来的快乐。而现在我投入孤独的怀抱，一如河水流入大海。也许是“物极必反”的缘故，孤独到了极点反而爆发出追求孤独的热情。晚年，他在致勃罗德的信中又说：

极度的孤独使我恐惧，……实际上，孤独是我的唯一目的，是对我的巨大诱惑。

有人称尼采为卡夫卡的“精神祖先”，从对孤独的追求这一点讲，他们确实有着极大的相似之处，但由于尼采主要是哲学家，而卡夫卡主要是文学家，这就决定了他们两人在对形而下的依恋与对形而上的追求方面侧重点是不尽相同的。卡夫卡感情色彩更重些，因而对世俗生活的依赖更多些。尼采后来舍弃了职业，断绝了成婚之念，疏离了知己，几乎“一无所有”。而卡夫卡在这些方面总是若即若离：他不愿陷入——“有限的世界”——小家庭，但他始终都不拒绝恋爱，而且到死也没有在婚姻方面完全断念；他一生都在痛恨那个固定的职业，但直到病世前，他从未下决心抛开那个职位；他讨厌社交，但他并不缺乏知心朋友；他在家“比一个陌生人还要陌生”，但他与他的第三个妹妹始终手足情深，……无怪乎他曾经在日记里写道：他自觉地生活在“孤独与集体之间的边界地带”，他很少跨越这一地带。所谓“集体”，指的是社会生活，一种合乎人情意味的生活。因此严格地说，卡夫卡是一个有孤独感的人，而不是一个真正孤独的人。

M.勃罗德《〈诉讼〉第一、二、三版后记》，见《论卡夫卡》8—17 页。

M.勃罗德《〈诉讼〉第一、二、三版后记》，见《论卡夫卡》8—17 页。

卡夫卡：1916 年 9 月 16 日致菲莉斯的信。

卡夫卡：1922 年 12 月 11 日致 M.勃罗德信。

见 E.海勒：《卡夫卡的世界》，译文见《论卡夫卡》。

卡夫卡：《1910—1923 年日记》纽约德文版 1949 年，534 页。

灵魂磨难的逃犯

阅读卡夫卡的著作，特别是他的书信、日记，有一个情绪性的词不时闯入你的眼帘：“恐惧”。而且它的出现常常是在人们意想不到的场合，春光明媚的日子在河上划船时或在平滑的雪地上漫步时，他会感到“恐惧”；正常写作时或在与女朋友或情人写信时，他会感到“恐惧”；甚至在给家人欢聚时，他也会感到“恐惧”。例如在一封信中就讲到他和已经第一次解约的女友菲莉斯在母亲面前过得如何愉快，然而突然笔锋一转，说这愉快使他“感到强烈的恐惧”。早在他写出成名作以前，1911年他在一篇日记中记载一个梦境，说梦见一位几个月以前他爱过的一位姑娘，正在参加演出，她却说：“恐惧万分”。

他对他所出生和生活的那座城市，那座欧洲文化名城布拉格是恐惧的，认为它是一座危险的城市。

……这里确实很可怕，住在市中心，为食品斗争，读报纸，……这城外是美的，只是偶然也会有个消息穿过城市来到这儿，会有种恐惧一直传到我这儿，于是我就不得不与之斗争。但布拉格的情况难道不是这样的吗？那边每天有多少危险威胁着那些惶恐的心灵！

他对自己的现状显然是不满的。但是按照他的愿望来改变这种现状，对他来说也是恐惧的。

我在布拉格过的是什么生活啊！我所抱的对人的这种要求，其本身就正在变成恐惧。

遇到烦恼的事情，要冲淡或忘掉它，也只有在恐惧中才能做到。请看他对密伦娜的倾诉：

我觉得我们有一个共同的特点，密伦娜：我们是那么的畏怯，每封信几乎都面目全非，……这畏怯只有在绝望中，顶多还有在愤怒中，噢，不要忘了，还有在我骨子里的东西和仅仅在这些骨子里所经历过的一切。是的，也许其实并不是别的什么，就是那如此频繁地谈及的、但已蔓延到一切方面的恐惧，对最大事物也对最小事物的恐惧，由于说出一句话而令人痉挛的恐惧……

卡夫卡的创作是他的内在情感的宣泄或内心世界图像的外化，因此他的作品具有很强的自传色彩。毫无疑问，作者的这种无处不在的恐惧感必然要渗透进他的作品——更确切地说，是渗透到他的人物形象中去，成为他的人物特别是主人公的主要精神特征之一。有人认为，卡夫卡笔下的人物，如古希腊神话中受罚的坦塔路斯王在忍受着饥渴的同时，还经受着死亡恐惧的折磨。不过在具体接触他的作品以前，我们不妨先探讨一下造成卡夫卡及其笔

卡夫卡：1916年7月中旬致勃罗德的信。

卡夫卡：1911年11月9日日记。

卡夫卡：《致密伦娜书简》，29页。

卡夫卡：1912年7月22日致M.马克思信。

卡夫卡：《致密伦娜书简》29页。

下主人公变态心理的诸多因素。

纵观卡夫卡的作品，总令人感到，在他的心理空间，有一种笼罩一切、主宰一切的力量，一种不可抵御的威胁，它仿佛对你的一切愿望和行动都已作了无情的“判决”；你的任何反抗和挣扎都无济于事。令人称奇的是这是一种感觉得到而捉摸不透的势力，虽然卡夫卡有时对它加以形象化进行描述。例如在一封致密伦娜的信中他是这样写的：

你的信（……）唤醒了那些闭一只眼睛睡觉而睁着另一只眼睛捕捉时机的老恶魔。虽然这么做是可怕的，能叫人冷汗直冒（我向你起誓：我对什么都比不上对他们这些不可捉摸的势力这么害怕）。

最能体现他对世界的这种总体感受的莫过于他的那两部长篇小说《诉讼》和《城堡》。前者的主人公约瑟夫·K.，他作为莫须有罪名的被告，去法院申诉，法院的无关紧要人员一应俱全，但真正顶事的法官却似有若无。而正是这种看不见的，对被告构成无形而有感的威胁。它威严、冷漠、无情。不管被告怎么求神拜佛，屈尊俯就，有人过问他的案情，却没有人能倾听他的申诉。在这里，任何上诉书递上去都只能石沉大海，因为在这里，“只要一个人说了你有罪，你就永远洗不清。”相反，你越洗，那已经笼住了你的绳索就收缩得越紧。约瑟夫·K.就是这样一步步走向毁灭。《城堡》中城堡主人C.C伯爵谁都说有，但谁也没有见到过。而他主管的那座城堡分明清晰可见，但对那位土地测量员K.来说，要接近它却比登天还难！你越不能接近它，它就越显得威严、高大、神秘，你个人越显得渺小、可悲。君不见，那位K.君仅仅为了一个微不足道的要求——允许他在村子里落个户口，竟然在城堡脚下盘旋了一辈子！他的悲剧在于：“不识时务”，他凭着自己正直的秉性，对正当的要求，不达目的决不罢休。殊不知，从社会学角度看，城堡作为君主专制主义的权力机构，它是专制主义者意志的体现。专制主义的特征是善于奴役和蹂躏个人的灵魂，他最喜欢你顺从、屈服、投降，而不惜一切地来粉碎你敢于怠慢、违拗抑或抗争的行为和企图。K.与村子里的那些顺民不同，他取了后一种态度，所以落得个与神话中的西绪弗斯相似的悲剧命运。从《诉讼》中“游离”出来的那个短篇故事《法的门前》的主人公，那位在“法的大厦”门前苦苦等待，直到老死而不得入内的农民，和K.一样，犯的也是“不识时务”的错误。

从形而上学角度去看，城堡、“法的大厦”，这些庞然大物也是“可望而不可即”的目的物。对于卡夫卡来说，他的要求和愿望，即“目标”总是具体而明确的，但要达成或获得它却总是障碍重重，显得神秘而虚妄，令人望洋兴叹。他的短篇小说《诏书》可以说是表达这一主题的寓言，只是故事结构与上述不同：城堡与“法的大厦”对于人们是“欲进不能”；而《诏书》里那座宏大的皇宫对于人们却是“欲出难履”。皇宫内有宫，墙外有墙，简直比跨越崇山峻岭还要艰难。这实在是令人可怖的事情。卡夫卡认为，可望而不可即的处境对于他的一生都具有“整体”意义。

显然，我所爱的东西总是那些我将它们置于我的上方的东西，那些对我来说不可获得的东西。这自然就是整体的核心，这整体可怕地增长

着。直至叫人恐惧得不堪。

的确，卡夫卡面对“异化”的现实，渴望着一种完全合理的、真正有法度的世界，而他自己也成为这世界的一个组成部分：有温暖的家庭，美满的婚姻，参与社会生活，摆脱不称心的职业，创作上达到“至高的艺术境界”……然而这一切没有一件如愿以偿，而且越到晚年理想与现实的矛盾越大（即所谓“外部时钟”、“内部时钟”走得越来越“不一致”）。对于卡夫卡来说，渴望不能实现的望洋兴叹，这是比恐惧还要恐惧的事情。在一封信里，当他谈及“恐惧蔓延一切方面”的时候，他特别指出：

当然，这种恐惧也许不仅仅是恐惧本身，而且也是对某些事物的渴望，这些事物比一切引起恐惧的因素还要可怕。

卡夫卡对于行动的目的从来是悲观的，所谓“目的虽有，道路却无”那段众所周知的名言就是他这种信念的最好概括。因此他对任何道路都抱怀疑态度，时有“误入歧途”之虞：

……因为道路漫长，人们经常误入歧途，心中甚至经常产生恐惧感，无须逼迫和引诱就想往回跑了。

无怪乎他在别的场合也说到过，他有一种“对未来的恐惧（一种从根本上说来使我自己感觉到可笑和羞耻的恐惧）。”

卡夫卡这种宿命论的悲观情绪从小就开始了。这应归咎于他的家庭环境，同时与他自己的“独特性”也分不开。1911年，已经28岁的卡夫卡仍念念不忘地日记里追忆着一件童年时代的往事：他的家人把他的一篇作文拿给叔父看，叔父看后淡淡地说了一句：“一般得很。”这给了卡夫卡极大的刺激，他觉得这对他的生活都作了“判决”，并“被一脚踢出了这个社会”。

但我实际上被一脚踢出这个社会了。叔叔的判断在我心中不断响起，我觉得几乎具有了真实的意义，从而使我得以在家庭感情内部也看到我们的世界那寒冷的空间……。

卡夫卡成长的家庭、民族和社会环境前面已有所涉及，这些对于造成卡夫卡的恐惧心理都是不可忽视的因素。晚年那封《致父亲的信》对于“专制有如暴君”的父亲所实行的家长制统治，对他幼小的心灵造成极大的扭曲和创伤。单就父亲那咄咄逼人的强悍与魁梧的体魄就足以使他自卑与敬畏交织不已了。小时候，一次与父亲在游泳更衣室里脱衣后的两个形体的互相对照，那种“小巫见大巫”的感觉给他留下了终生难忘的印象：

我又瘦、又弱、又憔悴；你又宽、又大、又强壮。

卡夫卡是一个不接受习俗中的伦理观念的支配，而要求个性充分独立的现代

卡夫卡：《1902—1924年书信集》317页。

卡夫卡：《致密伦那书简》191页。

卡夫卡：1913年1月14—15日致菲莉斯·鲍威尔的信。

卡夫卡：1911年1月19日日记。

卡夫卡：1919年《致父亲的信》。

人，他没有从血统中去寻找强大的支撑，相反，父亲越是坚强有力，他反而越加感到自己受到的威胁。因为他认为一强一弱的对比，是新旧力量在两个个体生命上的体现。

受歧视的民族出身和民族地位，卡夫卡“始终”视之为压抑他生命力勃发的一种“危险”力量。晚年在致密伦娜的大量信件中，他一再提醒对方不要忘记这点：

有时候你在谈到将来时，是否忘了我是个犹太人？（j asne ' , nezaPleten e ' ）作为犹太人，这始终是危险的，哪怕在你的脚下。

在另一封信中，他又特别提到：

你 是犹太人啊，知道什么是恐惧。

就在致密伦娜的大量信件中，卡夫卡隐隐约约地透露出一个信息：他对“性”怀有恐惧。卡夫卡一生中对女性都表现了一个男子应有的热情，也多次恋爱过，而且也不止一次跟女人睡过觉。这种行为甚至在他和第一个对象即菲莉斯·鲍威尔认识以前就发生了。还是大学生的时候，他就跟一个年青的女店员先后在旅馆里睡过两夜。但恰恰从那时候起，在他从这两夜的行为中得到“慰藉”之余，他开始厌恶起性行为来了，谴责它是令人“讨厌”的“脏事”。后来，在涉及这类事情的时候，总是把它视为“污秽”的事情。他还认为那些“长得最美、打扮得最漂亮的女性恰恰是些荡妇”。而他声称，还是小伙子的时候，他对性生活就是“无动于衷的”，人对它“就象对待相对论一样漠不关心”。在与青年朋友雅诺施的一次谈话中，他对女人还发表了这样的看法：

女人是陷阱，她们在各方面都虎视眈眈地盯着男人，随时想把他们拉到“终于”和“最后”的状态中去。如果你心甘情愿地跳进陷阱里去，那么她们是不会有危险的。

应该说，卡夫卡对女人作这样的评价是不公正的，是一种偏见。这种偏见明显地反映在他的作品中。人们普遍地注意到，卡夫卡作品中的女人多半是“不干净”的，尤其是在涉及跟“性”有关的场合，往往用肮脏的地方来陪衬。例如《城堡》里就有这样的场面：一群妓女排着队走进马厩里去过夜；《乡村医生》中的那两匹“神马”是从猪圈里跑出来的。很明显，在卡夫卡的心目中，这些人们跟畜生没有什么区别；他们的行为只配由牲口栏来接纳。

说到这里，人们也许不禁要问：卡夫卡对女人和性问题的这种看法为什么没有妨碍他对爱情的追求呢？是的，这又是卡夫卡的“独特性”的地方。卡夫卡将爱情视为纯粹的精神生活，从而把它与性行为绝对分开。他说：

捷克语：清清楚楚，毫不含糊。

这个“你”指卡夫卡自己。

卡夫卡：《致密伦娜书简》51页。

见《卡夫卡传》北京出版社，1988年版，230页。

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》，译文参见《卡夫卡传》北京十月文艺出版社，1988，233页。

什么叫爱情？这很简单，在高度和深度上无限地扩展、丰富我们的生活，所有这样的东西都是爱情。爱情本身好比交通工具，它是不成为问题的，成问题的是驭手、旅客和道路。

在一封致密伦娜的信中，他对性与爱问题说得还要清楚：“同相爱的人性交，必定会失去对那个人的爱情。”

但是，正是这一观点，使卡夫卡在与密伦娜的恋爱中陷入深刻的矛盾：他火热般地爱着密伦娜，而对密伦娜要求与他见面又怀着极度的恐惧。因此让人有理由怀疑他有生理上的障碍。然而密伦娜可是个年青（二十五岁，比卡夫卡小十三岁）、热情、开放型的女性，对于卡夫卡这种局限于纯精神领域的柏拉图式的爱情她是忍受不了的。因此，毫不奇怪，他们俩的爱情最终只好导致分离。

卡夫卡对性的态度，是他对世界总体感受的具体表现之一。无独有偶，在这点上人们想到了十九世纪上半叶的丹麦哲学家、存在主义人创始人克尔恺郭尔。克尔恺郭尔的《恐惧概念》对此有更详尽的阐述，而且，卡夫卡的其他恐惧征象和有关观点也与他相同。比如，两人都认为，恐惧就是罪孽的标志，所以判决是不可避免的。再如，两人都认为，内心世界受到外来东西的“侵犯”是十分令人恐惧的。克尔恺郭尔说：“一种难以名状的恐惧感压迫着我的灵魂。”卡夫卡则说，他的恐惧出于“内心的反叛”：

我所担心着的、瞪大眼睛担心着的、使我莫名其妙地坠入恐惧深渊之中的（假如我能够象沉入恐惧之中那样入睡，我也许早就死了）仅仅是那种内心深处对我的反叛。

这“反叛”是卡夫卡对存在进行思考的结果，而这结果是以悖论的形式出现的，下面这段话是他晚年说的，具有典型意义。

写东西越来越恐惧了。这可以理解。每句话在精灵们的手中一转（手的这种敏捷转动是它们的典型动作）就变成矛，反过来针对着说话的人。

悖论即“怪圈”，是卡夫卡思考问题的一种基本方法，而且支配着他一生的行为。每件事，他都站在正面观察，然后又站在背面去衡量；正的和反的往往互相抵消。这样，使许多事情在决定性的时刻，都被他“内习的反叛”推翻掉了。就以两性关系为例：最初，他与店员姑娘发生那段风流韵事时，分明是对性的好奇与渴望“狂暴地”把他“拉进了旅馆”，之后又后悔了，诅咒起那件“肮脏的事情”，并对那位“善良的姑娘”产生了“敌意”。后来与柏林姑娘菲莉斯·鲍威尔断断续续五年这久的关系，分明是出于“成家的愿望”，先后两次与之订婚，却又由于对“陷阱”的恐惧，两次解约。之后是对密伦娜的爱情，这是他有生以来最热烈的一次，但他又因对“性”的恐惧而导致中断。无怪乎他一生中的外部生活起伏很小。这一表面现象掩盖着他内心世界的波澜起伏，他自白说：

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》；参见《卡夫卡传》北京出版社 233 页。

卡夫卡《致密伦娜书简》，参见《卡夫卡传》同上，273 页。

卡夫卡：《致密伦娜书简》55 页。

可以说，我的生命、我的存在都是由这种地下的威胁构成的。
他甚至认为：

我的本质就是：恐惧。
这就把问题说穿了！理所当然，这样的人是没有缘份享受片刻的安宁的，正如他所说：

安宁永远都是不真实的。
既然如此，他就干脆承认了恐惧的必然性和合理性，并且变拒绝为欢迎：

..... 不必去谈论我以后会如何，有一点可以肯定——在远离你的地方我只能这么生活：完会承认恐惧的存在是合理的，比恐惧本身所需要的承认有过之而无不及，我这么做不是由于任何压力，而是欣喜若狂地将全身心向它倾注。

在此我们仿佛又听到了尼采的“强力意志”（一译“权力意志”）的音响了！正如极度的孤独会转化成对孤独的渴望一样，这里，频繁的恐惧，反而激化成对恐惧的拥抱。因此，《判决》中的主人公在被父亲判处死刑后，他毫无抗议，毫无犹豫，“他急忙冲下楼梯.....他快步跃出大门，跨过马路，向河边跑去，他已经象饿极了的人抓住食物一样紧紧地抓住了桥上的栏杆，象个优秀运动员似地悬空吊着。”等到一辆公共汽车驶来，它的噪声足以掩盖他的落水声时，“他就松手让自己落下水去”。《诉讼》也是如此。它的主人公被控告后，开始慷慨激昂，抗议法院的无道，并竭尽全力申诉。但当这一切努力无不证明无济于事之后，当最后两名刽子手半夜里突然把他逮出去处决时，他却无动于衷，而且在行刑时，他还帮刽子手的忙，以便让他们干得更利索、更漂亮些。两部作品的这些近于黑色幽默式的描写，都写出了主人公在经受了足够的死的恐惧的折磨之后，已经战胜了这种恐惧，因此反而视死为解脱了。

最能反映作者这种恐惧的精神特征的是动物譬喻小说《地洞》主人公那种惶惶不可终日时挖掘迷津暗道式的防御工事的紧张情绪，完会是现代的芸芸众生精神情状的写照，也是时代危机的一种征兆的投射。不过按照存在主义的美学观点，恐惧感也象孤独感一样，是失去了价值观的“荒诞人”的存在的基本体验。

卡夫卡：《致密伦娜书简》172—173 页。

同上，53 页。

卡夫卡：《致密伦娜书简》172—173 页。

卡夫卡：《致密伦娜书简》86 页。

审父情结

熟悉卡夫卡的人都有一个突出的感觉：他与父亲的关系始终十分紧张，而且在他的创作中有着浓重的投影。

卡夫卡的父亲赫尔曼·卡夫卡是个“白手起家”的中等资本家，他备尝创业的艰辛，深知这份从人生角逐场上得来的“猎物”——那些妇女用品商店来之不易，必须调动全家大小所有的力量来保卫它、巩固它、扩大它。四个儿女中作为唯一的儿子，他对卡夫卡无疑是寄托着最大希望的。不料这位长子在性情、气质、志向方面都与自己大异其趣。弗兰茨·卡夫卡勉强服从了他的意志学完了法律以后，就一心扑在文学上。但文学对赚钱有什么用处呢？父亲自然不能予以理解。所以第一次解除婚约（那是1914年）后，创作上正处黄金时期的卡夫卡要求父亲暂时资助两年，以便辞去保险公司的职务，去慕尼黑或柏林专事写作，他的这一请求遭到父亲的断然拒绝。

离开布拉格我会赢得一切，这就是说，我会成为一个独立的、心境平和的人，使自己的能力得以发挥，……并可获得一种真正生活在世界上的感觉和持续的满足感。

同样，父亲要求卡夫卡协助一个妹夫（一家工厂的厂主）管理工厂，认为这才是最有意义的工作，卡夫卡也断然拒绝了！总之，父子俩在各自认为最重要的事业上都互相得不到支持。

但父亲占有绝对的优势：他是一位按传统习惯进行家长式统治的家长，这对一个呼吸到新时代的新鲜空气的知识分子来说是忍受不了的。敏感过人的卡夫卡从小就感到自尊心受到损害，感到他的“独特性”受到“最后的判决”。成年后在婚姻问题上又一再受到父亲的蛮横干涉，尤其是那些在社会地位和财产上不是门当户对的平民姑娘，一再受到父亲的歧视。当卡夫卡第一次把结婚的意向告诉父亲时，父亲不仅不予支持，反以这样一番话加以奚落：“她也许随便找了一件衬衣穿上，就象所有布拉格的犹太女子那样，于是你就决定要娶她了。而且越快越好，恨不得过一个星期，明天，今天就要。我真不明白，你已经是个成年人了，又是个城里人，你除了见到谁就马上想娶谁，就想不出别的主意来了吗？”对于父亲的这番羞辱，卡夫卡显然被深深刺伤了，因此过了许多年，他还在《致父亲的信》中重提这件事，并作了回答：

你还从来不曾这么清楚地向我表示过对人的轻蔑，……我对一个姑娘作出的决定，对你来说就等于零。你总是（无意识地）以压倒的威势来对待我的决定能力的。

1919年，即卡夫卡在与第一个未婚妻的婚约最后告吹两年后，准备与一位名叫沃里切克的鞋匠的女儿结婚，但父亲又以这位姑娘出身低微为由加以拒绝。卡夫卡生前的最后几个月，终于和一位平民姑娘多拉·迪曼特同居了，

卡夫卡：《致奥台拉和其他家属的信》22—24页。

卡夫卡：《〈乡村婚事〉及其他遗作》165—167页。

卡夫卡：《致父亲的信》63页。

同上，64页。

显然父亲也是有看法的，只是当时儿子没住在布拉格。但是最后一个细节可以看出这位老人的一贯的固执态度：卡夫卡殡葬那天，真心爱着卡夫卡的多拉最后扑倒在墓上放声痛哭，其时送葬的人们已陆续离去，赫尔曼夫妇不仅不去劝慰，反而互相挽住胳膊，背过身去，也离开了。

最后这个场面卡夫卡当然没有经历到。但父亲诸如此类的表现，卡夫卡是深有领教的，并积下了深深的怨恨和痛苦，感到一生都在“强大的父亲的阴影下”生活，同时一辈子都在为摆脱这种“强大阴影”作着斗争。结婚努力就是这种斗争方式之一。他想自己有了家以后，便可搬往柏林去居住，这样就可以永远离开布拉格，离开父母。这一着没有成，那么短期离开也是可取的。1917年他染上痼病（肺结核）以后，有时去外地疗养，他认为这也是一种同一切决裂的尝试，同菲莉斯，同办公室，同布拉格，同父亲决裂的尝试。

他同父亲的上述矛盾和冲突也反映在他的作品里。导致他第一次创作欲猛烈喷发的三篇成名作，即《判决》、《变形记》、《司炉》都是他同父威斗争的产物，它们涉及的都是父子冲突的主题，而且几乎都是在1912年冬写成的。《判决》中父子的冲突居于故事的中心。父亲对儿子的判决，是儿子长期与父亲的“暴君式”的统治进行斗争而始终不能战胜父亲那“强大阴影”的必然结果。换句话说，这样的父子关系对儿子来说只有死路一条。这种死亡，当然是一种心理体验，正如卡夫卡在日记里所写的，他生活在那样的家庭环境，从小就感到他已经被“判决”了。《变形记》中的主人公格里高尔·萨姆沙患了不治之症（变甲虫可理喻为这种病变的象征性表达）之后和家人（父母和一个妹妹）形成的新关系中，他和父亲的关系是最关键的。事故一开始，父亲就表现出不可遏止的恼怒，后来是他给甲虫形的儿子扔去一个烂苹果，不偏不倚，击中他的背部，并且陷了进去，造成儿子的致命伤。这跟判决儿子的死刑实质上是一样的。所不同的是，前者的判决是从维护封建宗法式的“家长”式威严着眼的；后者的判决是从维护资产阶级的伦理原则出发的。在资产阶级家庭内部，一个成年家庭成员一旦失去劳动能力，从而与家庭断绝了经济关系，那么他就成为这个家庭的累赘和多余人，直至引起这个家庭的厌烦，盼望他早死。《司炉》主人公因年少失足而被父母罚不当罪，永远放逐他乡。这实际上无异于死刑判决。他晚年的长篇小说《城堡》有多种解释，其中一种解释就认为，它是寻找父亲的寓言。例如索克尔认为，“《城堡》中的K.不能到达城堡，不能同城堡官员克拉姆取得联系，这反映了卡夫卡本人无法同父亲对话这个事实。”这种说法显然也能成立。

现在要问：卡夫卡与父亲之间的这种矛盾或“代沟”及其在文学作品中的反映，从现象看是偶然的，还是必然的？是个别的，还是普遍的？

从历史发展的纵线看，人类社会的进步有时是渐进式的，有时是裂变式的。这种变化往往通过两代人之间的矛盾或斗争和代与代之间的更迭表现出来。弗洛伊德有一种观点，他认为父子斗争乃是人类历史上的一种恒常现象。这里需要补充的是，两代人之间的斗争的性质，有时表现为同质的差异，有时则表现为异质的对立；前者多半见之于同一时代相对稳定的时期，后者则

参阅瓦根巴哈：《卡夫卡传略》110页。

转引自伯尔特·那格尔《卡夫卡思想与艺术的渊源》，见《卡夫卡传》北京十月文艺出版社，1988年276页。

往往见之于两个时代的更替时期。在后一种情况下，父子斗争的内容一般是两个新旧时代的不同文化观念或两个对立阶级的不同价值取向的冲突。莱辛《阴谋与爱情》的男主角裴迪南与宰相父亲的斗争，赫贝尔《马利亚·马格达伦娜》中的同名女主角与木匠父亲的斗争，贝歇尔《告别》中的男主角哈斯特与资本家父亲的斗争，我国曹雪芹《红楼梦》中贾宝玉与官僚父亲的斗争，巴金《家》中觉慧与地主父亲的斗争等等，他们或者站在新兴的市民阶级立场上，或者站在劳动人民立场上，从父辈所隶属的统治营垒中叛逆出来，用行动和言论表示与父辈所代表的陈旧的历史意识和文化观念决裂。他们的行为构成了新一代对所谓“父辈文化”进行批判的最直接、最尖锐的部分。

父辈文化或传统文化有二重性，在发展过程中，它的陈旧、腐朽的一部分随时被淘汰，而它的有生命力的一部分则被后人继承，继续孕育着新的生机，就象植物生长那样，旧叶不断枯黄，新芽不断萌发生长。当然文化的发展并不象植物那样自然进行新陈代谢。文化发展的“新陈代谢”是通过新旧社会力量的磨擦和斗争进行的。陈旧的、没有生命力的东西常常借着历史的“惯性”或“惰性”顽强地存在，并久久在麻痹着人们的意识（根据现代心理学原理，其中还有文化心理积淀的因素起作用）。

卡夫卡生活的年代，正值新旧时代更迭、欧洲社会空前动荡。在“价值重估”的思潮冲击下，知识界，尤其年青人对父辈文化或传统文化普遍表示绝望，“审父”意识普遍觉醒，所谓“代沟”出现在许多家庭就不足为怪了，正是在这样的背景下，兴起于1910—1920年之间（这也正是卡夫卡创作的旺盛期）的表现主义文学，把“父子冲突”视为它所关注的重要课题之一。表现主义文学，尤其是戏剧创作中产生了不少表现这方面主题的作品。例如哈森克莱弗的剧本《儿子》（1913）、梭尔格的《乞丐》（1912）、姚斯特的《年青人》（1916）、德洛内的《弑父》（1915）、韦尔弗的《有罪的不是凶手而是被杀者》（1920）等都是有代表性的作品的一部分。这个流派的先驱者斯特林堡早在1887年便写了这一题材的剧本《父亲》。表现主义作家这一“审父”的创作倾向是比较自觉的。在表现主义运动中相当活跃的作家奥托·格罗斯1913年曾在《行动》杂志上发表《论克服文化危机》一文，文中把弗洛伊德视为尼采的继承人，并把这两人看作未来反对父权权威而有利于母权革命的先驱者。卡夫卡与尼采的关系已如前述。他对弗洛伊德学说的兴趣不象对尼采那样大，但也引起过他的注意。在写完《判决》后，他曾在日记里写道“当然想到弗洛伊德。”1917年卡夫卡还与韦尔弗、勃罗德、格罗斯等一起讨论过创办一个宣传精神分析学的杂志的计划，当时他在致勃罗德的信中表示，这个项目对他“较长时间都有吸引力”。显然，卡夫卡的审父意识与表现主义的这一思潮不是没有联系的，而且无论从表现这一问题的作品数量看，还是从表达的情绪之强烈程度讲都超过了任何一位表现主义作家。他的审父作品除了上述三篇小说和晚年的《十一个儿子》外，达到顶峰的是1919年写的那封不同凡响的长信《致父亲的信》。如果说，卡夫卡一生中不知多少次接受过父亲的“判决”，如果说，他那些幻想性的作品写的

见《表现主义——1910—1920年德语文学宣言和文献集》迈茨勒出版社，斯图加特，1982年，150页。
转引自《尼采、弗洛伊德与卡夫卡》一文，德文版。

卡夫卡：1917年11月中旬致勃罗德信。

都是父亲审判儿子的，那么这封信，这封汉译文达三万五千字的超长信则是儿子审判老子的。这是卡夫卡在与父亲进行一辈子的内心斗争中企图公开“造反”的唯一的一次。

这不是一封普通的家信，写的也不是一般父子冲突，它把许多问题都“上纲”了，带有一定的理论色彩。它不仅涉及文学，而且涉及伦理学、教育学、心理学乃至政治学。因此可以说，这封信是向整个陈旧的父辈文化进行全面讨伐的檄文。

在这起诉讼中你总以为您是法，其实你，至少在大多数情况下，是与我们一样虚弱、一样被现实照得头晕目眩的一方。

卡夫卡笔下的父亲首先是一个“专制有如暴君”的家长，“一个独裁者”：

你坐在你的靠背椅里主宰着世界。

你什么都骂，到头来除你以外，就没有一个好人了。在我看来，你具有一切暴君所具有的那种神秘莫测的特征。他们的权力基础是他们这个人，而不是他们的思想。

这番笔触显然是鞭辟入里，击中要害的。

我的心灵之所以受到压抑，则因为你要我遵循的戒律，你，我至高无上的楷模，你自己却可以不遵循。

这又是一个“特征”：只许州官放火，不许百姓点灯。于是：

我，是个奴隶，生活在其中的一个世界，受种种法律的约束，这些法律是单为我而发明的，而我，不知为什么，却始终不能完全守法。

“不能完全守法”。这是符合卡夫卡的人格精神的。这是他“内心好斗”的表现。但无数次的实践证明，想要在“暴君”似的父亲的淫威下保持人格尊严是要吃尽苦头的。晚年，即1921年12月2日的日记里总结了他一生的经验：

最近我产生了这么一种想法：我从小就被父亲战胜了，现在只是出于好胜心而离不开战场。年复一年，始终如此，尽管我不断地被战胜。这番酸辛的自述，很有点受罚的西绪弗斯的神话的味道。因此，这位法学博士的生存权利只有这么一点可怜的空隙：

有时我想象一张展开的世界地图，你伸直四肢横卧在上面。我觉得，仿佛只有你覆盖不着的地方，……我才有考虑自己生存的权利。

卡夫卡：《致父亲的信》，译文见《世界文学》1981年第2期。下面的引语，凡不注出处者，均引自这封信。

见《卡夫卡1910—1923年日记》，343页。

这幅图象描绘的虽是一个为所欲为的家长淫威下的一个家庭成员的可怜处境，只要用一面放大镜去看，也是一幅专制君主统治下千万小民的可怜处境的图象。这两种人，一个是小小的一家之长，一个是高高在上的一国之君，但二者的共同特征都是：“老子天下第一”，“唯我独尊”。他们自己有无限的说话权利，而别人则不许说一个不字。你看这位叫赫尔曼的家长，动不动就以“不许回嘴”斥之，吓得子女们躲得远远的“才敢动弹一下。”但你避而远之，他又会觉得你在图谋不轨，一切都在“反”他。其实，正如卡夫卡写道：“这只是您的强大和我的弱小所造成的必然后果罢了。”

无须多加比较，现在可以看得很清楚，卡夫卡笔下的这位父亲，这位小家长、小暴君，完全是奥匈帝国的大家长、大暴君的一个缩影。事实上，哈布斯堡王朝的统治之所以能延续七百多年之久，原因之一，就是它的君主们朝朝代代都能以他们自己的“大家长”的模子来塑造全国的千百万小家长，使他们成为毫无自我意识和独立人格的顺民和奴才，成为他们得以安稳统治的基础。奴才都有两副面孔：对下是暴君，对上呈媚态。卡夫卡在这方面也没有吝惜笔墨来刻划他的父亲：

您如何轻易地醉心于那些地位较高的人物，而他们大多数不过表面上如此而已。……一个皇室谘议之类的人便经常挂在您的嘴边。……看到我的父亲居然认为别人微不足道的认可来肯定自己的价值，而且到处炫耀，我也是很伤心的。

其次，《致父亲的信》刻划了一个专制主义“礼教”的忠实传授人的形象。

家庭作为一个社会细胞，在相当程度上担负着教育、培养下一代的任务。卡夫卡的父亲作为一家之长，他对自己的义务是明确的，那就是把子女培养成符合社会习俗或专制主义“礼教”规范的人。他常用的那套教育手段也都是陈旧而拙劣的：

您那卓有成效、至少对我来说从不失灵的教育手段不外乎是：谩骂、威吓、讽刺、狞笑以及——说来也怪——诉苦。

他只会懂得用威胁、呵斥、暴怒来对待每一个孩子，动辄怒骂“把你们踩成齑粉”。有时不顾寒冷，半夜里从被窝里把卡夫卡揪到阳台上罚站。这给卡夫卡的心灵带来永久性的创伤。卡夫卡每想到此事，都“深感痛苦”。这位父亲对于军国主义的黩武政策显然十分感兴趣，以致儿女走路也要他们走得整齐，学会敬礼，否则就“不是未来的士兵”。为了能适应这样的士兵生活，吃饭也得狼吞虎咽。于是“饭桌上死一般沉寂”。

这种教育手段给孩子造成的消极影响是显而易见的：

自我能思考之日起，我就一直为维护精神上的生存而如此忧心忡忡，以致我对其他一切都感到淡漠了。

控诉得最有力的，还是下面这一段话：

这里，我只须提醒你回忆一件往事就够了：我在您面前丧失了自信心，换来的只是无穷尽的负罪感。

这里的“负罪感”是什么呢？就是他觉得他作为家里唯一的儿子和长子，没有成为父母所需要的、为他们称心如意的人，就象对父母负了债似的内疚。当然也还包含别的意思，下面一段话可作为一种注脚：

母亲只是暗地里保护我免遭您的伤害，暗地里对我有所给予，有所允诺，结果我在您面前又畏首畏尾起来，又成为骗子，成为自知有罪的人。

孩子的个性得不到尊重，灵魂得不到舒展，长此以往，心理必定被扭曲。负罪感便是这种被扭曲的表现。正如卡夫卡指出：“我之所以成为今天的我，这是您教育我顺从的产物。”可是儿子的“独特性”决定了他是不能顺从的：

您雕刻家的手与我这块料之间是那样的格格不入。

从这点上看，卡夫卡这封“审父”的信不啻是一份“父母必读教材”，也是学校教师的十分难得的参考材料，它可以使人们懂得：不尊重儿童心理特点，用家长制手段管教孩子，必然会损害他们的身心健康。

第三，《致父亲的信》刻划了一个典型的剥削者形象。

卡夫卡的父亲作为一个中等资本家，有着一般剥削者的本质特征。在这点上，父子矛盾也尖锐地表现出来。卡夫卡这样谴责他的父亲：

遵循的是这个阶级（指中产阶级——引者）的价值观念。

在对待自己家里雇佣的职工的态度上，父子也发生冲突。父亲对患肺病的职工骂道：“他活该不得好死，这条老狗。”尤其岂有此理的是，他把职工称为“拿薪的敌人”。对此儿子是很气愤的，他对父亲反唇相讥：

不过在他们还没有成为那样的人之前，我就觉得您便已经是他们的“付薪的敌人”了。[商号]那里有些事情起先我认为是天经地义的，后来却使我感到痛心、渐愧，尤其是您对职工的态度。……您在商号里咆哮、咒骂和发怒…简直在全世界都是绝无仅有的。

卡夫卡作为家庭的成员，唯恐父亲的态度引起工人的怨怒，不惜“低声下气”地来挽回影响。

为了使职工们与全家和解，对他们采取一般的规规矩矩态度就不够了，就连谦逊待人也不够了。我不得不低声下气，不得不先招呼人，而且连别人的回礼我都不敢接受。……

卡夫卡还对父亲性格的二重性进行了揭示，这就是父亲作为资本家的社会地位和作为家长身分所形成的非人性一面，或称“异化”的一面，和作为

人的本来的一面，合乎正常人性的一面：

您一向是离业务和家庭愈远，您便愈是和蔼可亲，态度愈是随和，愈是能体谅别人。这就如一个独裁者，一旦离开了他所管辖的国土，则他也就没有理由还老是摆出一副不可一世的专横态度来了，他也就会对庶民百姓亲切相待了。

这段描述，让我们不禁想起布莱希特的剧作《潘蒂拉老爷和他的男仆马蒂》来。地主老爷潘蒂拉平时对待他的仆人马蒂非常粗暴、凶恶，但当他喝醉的时候，却又十分和气，人情味十足，把马蒂视若知心朋友。但当酒醒时，他又故态复萌，凶相毕露了。这可以说是阶级性与人性的“二重组合”。从现代心理学看，人的性格都不是单一的，甚至也不是只有“二重”，而是多重。人在“醉”、在“梦”或在“疯”的时候，那些后天形成的意识就会消失，而那种潜埋于无意识状态的“真我”或“本我”就会浮现出来。有时甚至“后天”形成的性格层面在不同场合都会有不同的面貌。卡夫卡父亲显然有资本家一面，也有人的一面；有“家长”一面，也有慈父一面。同样，卡夫卡的多重性格中，有叛逆的一面，也有妥协的一面；有“审父”的一面，也有恋父的一面。因此卡夫卡在“审父”的一生中，始终伴随着“负罪”的感情。他一直敬畏于父亲的“强大”，相形之下，觉得自己不配做他的儿子。信中的后半部也提到对他和家人的爱，例如，有一次他病了，父亲关怀地轻轻从门外探进身子，一再挥手示意他好好养病。但是，父亲这样的行为反而使他更加痛苦：

从长远看，这种和蔼美好的印象只能增加我的负罪意识，并使我觉得世界更不可理解了。

是的，卡夫卡作为一个有着丰富感情的作家，怎么可能会对自己的亲生父亲如此铁石心肠？事实上他对父亲还是有爱戴之情的，例如他曾在日记里记述过这样一个梦：

当我终于走上了台阶时，父亲已经从大楼内走出来，他朝我飞跑过来，搂住我的脖子，吻我，紧紧地抱着我。

所以卡夫卡对父亲批评归批评，却从未割断过对父亲的感情，放弃对他的希望。这一点连勃罗德都不以为然，他写道：“在多少次谈话中，我都想让我的朋友明白，……他如何过高地估计他的父亲，……一切无补于事，卡夫卡的滔滔不绝的争辩，……却真的可以暂时地打垮我，击败我……奇怪的是，直到他年岁稍长，他仍然希望得到他父亲永远不能允诺的同意。”无怪乎，有人认为《致父亲的信》是“令人最痛苦和最捉摸不透的文献。”

卡夫卡：《致父亲的信》。

卡夫卡：1912年5月6日日记。

M.勃罗德：《卡夫卡传》德文版，30页。

克劳斯·瓦根巴哈：《卡夫卡传略》。

然而，平心而论，卡夫卡的父亲其实也还是有爱子之心的，据卡夫卡的一个朋友威尔奇的父亲说，卡夫卡的父亲在谈及自己的儿子时“双眸闪闪发光，不胜自豪。”

那么卡夫卡为什么要用如此大量的篇幅把父亲描写得这样令人憎恶呢？这只能用理智和感情的矛盾来解释。在理性上，卡夫卡不过是借父亲的形象把父辈文化人格化而已。所以卡夫卡在长信快要结尾时，对彼此的怨尤进行消解。宣布双方都“无罪”：

认为，你对我们之间的疏离是完全无罪的，但我也同样是无罪的。

这里卡夫卡是把父亲放在“人”的层次上来看的。“罪”是一个社会范畴的概念，它跟道德相联系。人的非人性的犯罪行为是社会加诸给他的。因此卡夫卡与父亲斗争，其出发点不是为了击败对方，而是为了达到与对方和解。正如索克尔所说的：“卡夫卡要做的，不是象克尔恺郭尔那样，把自己的意愿付诸行动，而是同强大的对手取得和解，以便回到生活中去，回到他出身的地方去。”可惜他的这一努力并未成功。卡夫卡想托母亲转交这封信。但母亲担心这只会激化父子间的矛盾，未予转交。归根到底，父子间没有可以进行对话的共同语言和可能。因为父子间的这一“代沟”是两种不同性质的文化观念的分界线，因而是一条不可逾越的鸿沟。这是卡夫卡找不到与父亲对话渠道的悲剧性之所在。

但《致父亲的信》作为一篇批判父辈文化的檄文，它有着重要的文献价值和思想价值。因此，对于卡夫卡来说，信是不是需要交到父亲手里，并不是很重要的，因为积毕生之经验，想要通过一封信引起父亲反省从而战胜他是不可能的。而且他知道，父辈文化是一种巨大的社会统治力量，战胜个别对手又有什么意义呢？从信的内容看，它远远超出了一般家信的范围，而且明显看出，它也不拘泥于具体事实的真实。从结构、修辞上看，它也是很讲究的，具有很高的文学性。卡夫卡认为，“一切艺术都是文献和见证。”他的这封《致父亲的信》就具有这样的性质，它真实地记录了一颗时代的战栗的灵魂，它洞穿了专制主义教育和文化的“吃人”本质及其对年青一代的严重摧残，它畏惧这种体现于父辈身上的传统势力的强大，却不屈服于它的淫威；它执着于“战场”的战斗，却不气馁于“一再失败”。

卡夫卡：《1902—1924 年书简》516 页。

转相自《卡夫卡传略》276 页。

自审意识

在卡夫卡的世界中，负罪感就象他的恐惧感一样，几乎无处不在，而且同样引人注目又令人费琢磨。

现代西方相当流行的一个观点是，人类建设了文明，创造了上帝，而这些又转过来走向人的自身的反面，成为操纵人、敌视人的异己力量。此对他们来说，所谓“文明”恰恰意味着罪恶。卡夫卡是属于这股思潮中的一个。他认为，我们这个世界是“一个谎言的世界”，是个令人厌恶的世界，而“我们误入了其中。”在同雅诺施的谈话中，他表达得更明确，他认为自己“生活在一个罪恶的时代”，而“我们都应该受到责备，因为我们都参与了这个行动”。这就是说，在一个陈陈相因的社会里，人的一切都是按照习以为常的方式去思维、去行动的，而且又理所当然地把这一切传给后人，因此在社会的总罪恶中，每个人都不自觉地加上自己的一份。鲁迅在《狂人日记》里写的其实也是这个道理——在一个吃人的社会里，每个人既被别人吃，同时也吃别人；如此循环往复，代代相传，这是一种可怕的习惯势力。一般的人不经过大彻大悟是意识不到这种“因袭的负担”的。卡夫卡一生中都在思考并感受着这个问题。晚年，即1922年初，他在一则日记里曾记下这样一段话：

写作乃是奇怪的、异常神秘的、也许是危险的、也许是解脱性的慰藉：从杀人者的行列中跳出来，进行切切实实的观察。

所谓“观察”是什么意思呢？比这稍早一些，1920年他写给密伦娜的一封信也许可以作为它的注脚：

我很高兴能对《司炉》写几句您所希望的说明。我很高兴，因为这样我真的可以作出一点小小的贡献了。这将意味着预尝一下那种地狱刑罚的滋味，即：以睿智的目光重新审察一下他的生活，从而看到，最要紧的事情并不是识破那些明显的恶行，而是看穿那些曾经认为是善的行为。

1917年在致M.勃罗德的一封信里，卡夫卡纲领性地表述了他对这个问题的看法：

只要检验一下我的最终目标，就会发现，实际上我并不追求成为一个好人，合乎最高法庭的规范，而是完全相反：纵览整个人类和兽类群体，认清他们的根本爱好、愿望和道德理想，并尽可能快地使自己朝着让所有人满意的方向发展，而且（这里出现了飞跃）使人们满意到这种程度：在不失去大家对我的爱的情况下，我最终可以作为唯一不下油锅的罪人，在所有人的睽睽目光下展现我内心的卑鄙。

卡夫卡：1918年2月4日札记。

卡夫卡：1918年2月5日札记。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

卡夫卡：1922年1月27日日记。

卡夫卡：《致密伦娜书简》14页。

卡夫卡：1917年10月初致M.勃罗德信。

因此他认为：“负罪，这就是我们所处的状况，并不依罪过为转移。”而他之所以怀着这种负罪意识，仅仅是因为这对他的“本性来说是忏悔的最美形式”。

那么卡夫卡的负罪意识的具体内容是什么呢？根据他的作品和书信、日记等所涉及的，估计有以下几点：

一是责任的没有完成。他同雅诺施的谈话中谈及这么一段话：

大部分人活着并不意识到个人的责任，而这一点我认为正是我不幸的核心，……罪恶是在自己的使命面前后退。不理解、急躁、疏忽，这些就是罪恶。作家的使命是把孤独的和必死的一切引向无限的生活，把偶然的東西变成符合规律的东西。他的使命是带有预言性的。

从这里可以看出，卡夫卡所谈的罪恶概念与法律上所说的罪恶概念是不完全一样的，它带有某种形而上的成份，强调内省的因素。

二是对家庭的叛逆而产生的内疚。卡夫卡虽然说过，他在家“比一个陌生人还要陌生”，这主要是从思想不能沟通这个角度讲的，从伦常感情上说并非如此，至少他母亲是关心、爱护他的，三个妹妹中至少他与最小的妹妹关系是十分融洽的。但由于跟父亲的关系不对劲儿，势必影响到整个家庭的关系，而这使他受到良心谴责，例如与第一个未婚妻认识不久，在一封信中他就谈到：

家庭的和睦从来是无懈可击的……家庭的和睦实际上是被我扰乱了的，而且随着岁月的流逝与日俱增，我经常感到不知怎么办才好，深感对我的父亲和所有人我都是有罪的。

由于与父亲的分歧无法取得一致，而又慑于父亲的强大，不能光明正大地与之较量，自己显得畏首畏尾，成不了气候、没有出息，于是自怨自艾起来：

（与父亲的）谅解实在无法达成，母亲便只好悄悄保护我，悄悄给我点什么，许诺点什么，于是我在您面前又成了怕见天日的东西、骗子、知罪者，由于自身的毫无价值，他连他认为自己权利之所在的地方去也要蹑手蹑脚。当然，我渐渐习惯了在这种蹑手蹑脚的路上也要找些对我来说无权可得的东西。而这样做又扩大了我的负罪意识。

卡夫卡与父亲的分歧方面，表现在对待工人的态度上。卡夫卡对劳动阶级是尊重的，对自己家里所雇的工人尤为同情，对他们经常受到自己父亲的粗暴凌辱深感内疚：

卡夫卡：1913年9月致F.韦尔奇信。

卡夫卡：1912年12月29日—30日致菲莉斯信。

卡夫卡：《致父亲的信》。

当我与其他人（指家里的工人——笔者）碰到一起时，我在他们面前会陷入更深的负罪意识之中，因为正如我前面说过的，我必须弥补在商店里你把我牵连进去的、对他们犯下的罪过。

三是争取成婚中的负疚感。卡夫卡始终对结婚、成家怀着渴望，认为这“是一个人所能达到的最高极限”。并为此先后同两位姑娘（菲莉斯·鲍威尔、尤利叶·沃里切克）订过三次婚，但出于事业的考虑（创作）或由于家庭的阻挠，三次解除了婚约。这无疑给对方带来痛苦和损失。对此卡夫卡自然是不安的。1914年10月底，即他与鲍威尔第一次解除婚约后不久，曾致信鲍威尔：

我当时象今天一样地喜欢您，我看到了您的痛苦，我知道由于我的缘故使您平白受了两年的苦，这是有罪责的人所无法忍受的。但我也发现，你不理解我的处境。

1920年，他在致女友密伦娜的一封信中又对这件事情表示歉意：

三次婚约的共同特征是：一切都是我的罪过，毫无疑问的罪过。我给两个姑娘造成了不幸。

卡夫卡的这种种负罪意识必然在他的作品中打下深刻的烙印。早期的《判决》、《变形记》、《司炉》等小说的主人公都觉得自己有罪，因此而恐惧，并预感到判决的不可避免。晚期的《饥饿艺术家》、《一个小妇人》、《一条狗的研究》以及《地洞》等的主人公似乎更是陷入罪孽的泥潭而不能自拔，因而成了自虐狂，成了无穷生活磨难的牺牲品。

但负罪意识在卡夫卡那里又是一种思考过程，因而是探索真理的一条途径，它从对人的基本生存境况的揭示与描述，导致对自我的审察。这在他的两部长篇小说《诉讼》和《城堡》，尤其是前者中进行了详尽而深入的描写。《诉讼》这部小说须从两个层面去考察：形而上的层面和形而下的层面。在国家法庭上（即在形而下的层面上）主人公约瑟夫·K.是无罪的，但在真理法庭（即形布上的法庭，或自我法庭）上他却是有罪的。而他的罪正是在诉讼过程中他到处求人申诉时发现的：在求别人帮助的时候，他想起了自己也曾被人求助过，而他却没有给予同情；被捕后他受到两个狱卒的勒索，但他的告发又使这两个生物每天晚上遭痛打……这部小说是卡夫卡的自审意识的最集中、最强烈的反映：作为一部幻想性的作品，其艺术表现力是独到的，杰出的。

自审意识是一种现代意识。它不同于基督教的“忏悔”。忏悔是以上帝为偶像、以《圣经》为依归，驯服个性，泯灭叛逆意识，把人统入到一个大模式之中。自审意识否认任何偶像的存在，拒绝一切流行的观念和观点，对

卡夫卡：《致父亲的信》。

卡夫卡：《致父亲的信》。

卡夫卡：1914年10月底、11月初致菲莉斯的信。

卡夫卡：《致密伦娜书简》37页。

于人类和自身生存境况的一种独立的审察和思考。因此，它跟“孤独”是形影不离的。卡夫卡在写作处于冲动时也发现自己在“跟魔鬼拥抱”。只是这里的“魔鬼”跟“鬼气”正相反。它是指一种非习俗眼光下的“超现实”，一时为世人所不解或不容的真实现象和非世俗观念。卡夫卡所窥见的自我更加“错综复杂”，以致使他自己也感到“反感”和“迷乱”，他于1913年写给他的未婚妻的一封信中自白说：

我在哪里呢？谁能检验我？我希望自己有一只强有力的手，只为了一个目的：能够切实深入我自身错综复杂的结构中去，我说话没有一次是我的想法，甚至不完全是我说话时的想法。假如我向我的内部看去，看见那么多模糊不清的东西纵横交错，弄得我甚至无法准确说明我对自己反感的原因并完全接受这种反感。

最亲爱的，你看到这种迷乱现象有何感想？

然而，卡夫卡的自审未能导致积极的结论。正如他对世界所有问题的探索与揭示一概不予回答那样，他对自我的剖析也采取这种纯客观的态度。因此，卡夫卡成了生活斗争的失败者。

卡夫卡：1922年7月5日致M.勃罗德信。

卡夫卡：1913年2月18—19日致菲莉斯·鲍威尔信。

“不接受世界”的陌生者

“异化”这个哲学概念在西方现代哲学中广受重视，也引起现代主义文学的普遍兴趣，素以“哲理性强”闻名的德语文学，有人甚至认为，十九、二十世纪的德语小说的主题无不与“异化”有关——“人不接受世界，或世界不接受他。”这个论断显然有些夸张。但是卡夫卡确实是写“异化”的名手。

关于“异化”的概念，近年来我国报刊上已议论得不少，这里无须赘述。总起来说，它是一种异己的、制约着人类生存的、陌生而神秘的超验力量。在卡夫卡的言论和作品中没有出现“异化”这个词（偶而使用过这个词的动词，但那不作“异化”解）。但这不影响问题的实质。问题的实质是卡夫卡对这一问题的感受和描述，以及它们折射在作品中的幻象的真实性。

卡夫卡对我们这个世界的基本体验是陌生，他仿佛是从星外抛入地球的一个生灵，对一切都怀着惊讶的神情。一度和他热恋过的捷克女作家密伦娜曾经回忆说：“他对生活的看法跟别人是迥然不同的；首先他认为金钱、交易所、货币兑换局、打字机——这些都是绝对神秘的东西（它们也确实如此，只是我们这些旁人看不到这一点罢了），它们在他眼里是些最令人惊异的谜。……他没有藏身之所，他的头顶上没有屋檐。因此，在我们有保障的事情，在他是完全没有保障的。他仿佛是个赤身裸体的人处在衣冠楚楚的人们当中。”因此，他对周围的事物，甚至身边的东西都有一种“可怕的预感。”

无怪乎，《城堡》中的一个人物惊呼：“对我们来说，我们房间外面的一切都是冷酷无情的，——我们得在那个陌生奇怪的大房间里，和陌生奇怪的人来往。”其实事物本身并没有什么陌生和奇怪。它们不过是些日常的、司空见惯的东西，只是作者自己用了“陌生化”的眼睛——我们不妨称之为“第三只眼睛”——来观察罢了。人类进入阶级社会以后，生存竞争主要在同类间展开了，而且愈演愈烈，所谓“弱肉强食”就是对这种社会现象的本质概括。“大鱼吃小鱼、小鱼吃虾米”，则是对它的规律的形象写照。十九世纪末、二十世纪初正是垄断资产阶级形成时期。垄断资本家那种大规模的掠夺和兼并行为，他们的贪婪欲与残酷性对于中小资产阶级，尤其是他们中的弱者无疑是个巨大的威胁。卡夫卡感觉到的所谓“不可捉摸的势力”相当程度上可能就是这种现象的幻化；他的“恐惧感”恐怕主要也是在这种阶级倾轧与社会动荡中的弱者心理反应。《地洞》末尾主人公听到了地下附近有一头巨大的动物正咄咄逼人地向它这边进逼而惊恐万状（也有人解释为这是死亡的威胁），这不是喻示着地上世界的强者对弱者的欺凌吗？当然，这里的“强者”应该理解为由于种种必然和偶然因素而掌握了权力或财力的某些集团和个人，他们形成一种恐怖的威权，构成对普通人的威胁。

但，难道普通人之间就不陌生了吗？不是。阶级社会的发展，私有制观念不断加强，金钱拜物教深深地渗入了人们意识，从而离间了人们之间的基本感情，把人与人之间的关系变成简单的金钱关系或利害关系的关系。这首先是资产阶级的“功劳”，它的金钱原则甚至把弥漫在伦常之间的最后一点

凯塞：《当代小说》。

见马克斯·勒罗德：《论卡夫卡》，法兰克福/迈因，1954年，68页。

卡夫卡：1912年12月3日致菲莉斯信。

温暖气氛都驱散了。正如马克思恩格斯在《共产党宣言》中所说：“资产阶级撕破了笼罩在家庭关系上面的温情脉脉的纱幕，把这种关系变成了单纯的金钱关系。”卡夫卡当然不可能有马克思恩格斯那样的理论概括能力，但他根据自己的观察所发现的实情与马克思的论断是一致的，并通过形象的语言作了生动的描绘和表达。这方面最有代表性的作品是他的小说《变形记》。许多人偏重在主人公的“变形”上做文章，其实变形不过是一种假定性的手法，可以把它理解为一切倒霉人的譬喻，在这里可以理解为主人公患了一种不治之症，失去了劳动能力，丢了饭碗，从而成了家人的累赘（不妨对照一下列夫·托尔斯泰的小说《伊凡·伊里奇之死》，二者有着异曲同工之妙）。这就从精神上被家人开除了：他们一个个由开始的同情、关怀，渐渐变而为厌烦乃至厌弃，甚至连跟他最亲近的妹妹也不例外，而且正是他，在哥哥死后，在春意盎然的野外唱起欢悦的歌来。在实际生活中，卡夫卡的三个妹妹中最小的那位最爱他。卡夫卡通过《变形记》这篇小说分明表达了这样一个思想：假如我一旦遭遇到格里高尔那样的不幸，就连我的妹妹最后也会厌弃我的。这时卡夫卡把人与人之间任何一点可以沟通的可能性都勾掉了，就象在鲁迅《狂人日记》中的主人公的眼中，要在现实世界中找出任何一个不“吃人”的人的可能性都不存在一样。卡夫卡几乎没有一个作品不贯彻着这个人与人之间不可沟通或曰“陌生感”的思想，尤其值得一提的是《城堡》中的第十五章，这一章专门写了K.的房东奥尔嘉姐妹及其一家的遭遇：由于妹妹阿玛丽雅拒绝了城堡一个小官僚的求婚而使全家陷入灾难的深渊。虽然那位名叫索尔蒂尼的求婚者并没有开始进行报复，但人们都意会到这将意味着什么。于是阿玛丽雅家的修鞋铺从此没有人来光顾了，老人更是经不起恐惧的袭击，每天疯疯癫癫地到村口去等待城堡官僚要求恕罪。奥尔嘉的下面这段话道出了他们一家的处境和世态炎凉：“我们又开始逐渐感觉到贫穷的折磨。我们的亲戚们不再送东西给我们了。……要是我们成功了，他们会给我们应得的荣誉，但是因为我们失败了，所以他们把原来认为是暂时的权宜之计，变成了最终的决定：永远断绝我们和村里人的关系。”原来这些城堡脚下的顺民们也懂得，什么时候应该抛弃邻人和亲友，跟人家划清界线！你看，维系人与人之间关系的精神纽带已变得如此脆弱！从这个角度看，人类的文明到底是发展了，还是退化了呢？

人类不断征服自然、利用自然，成果是辉煌的，充分显示了人的伟大。但同时人类又受到自然的报复，在另一方面重新受着它的奴役，又显得更加渺小。这不仅指在破坏生态平衡和造成环境污染方面所犯下的罪过，甚至更主要的当指人在创造物的同时，又成为“物的统治”对象。因为随着社会分工的细致化，造成了人与人之间的互相依赖，从而形成一种不依人的意志为转移的、任何人无法驾驭的异己力量。因此黑格尔认为，人“取自自然界的越多，他越是征服自然界，他自己也变得越加卑微。”

见《马克思恩格斯全集》第四卷，469页。

卡夫卡：《城堡》第15章。

马克思于1863年写的《资本论》第六章的初稿中对“异化”的基本过程所下的定义是：“物对人的统治，死的劳动对活的劳动的统治，产品对生产者的统治。”转引自库莱拉：《春天、燕子与卡夫卡》，载民主德国《星期日周报》1963年第31期。

黑格尔：《实在哲学》。

客观世界这种异己力量的存在，人在这种异己力量面前的无能为力，卡夫卡的感受是很强烈的。他曾跟人谈到：

我们自己则不得而知。我们就象物品、物件，而不象活人。”

人在客观世界面前的这种无可奈何的被动性，他的劳作的徒然性在他作品中随处可见。《中国长城建造时》写中国的老百姓从东南方向遥远的北方开拔，据说是听从一道皇帝的圣旨。但是当今哪个皇帝在当朝他们都不知道，而他们千辛万苦修筑了万里长城，却并未能阻挡住北方的游牧民族的入侵。在《城堡》中描述了这样一个场面：一个文书之类的官员，不断把卷宗往上摞，摞到一定高度时，它就垮下，他重新再摞……如此反复不已，这一景象令人想到西绪弗斯的神话。所以奥地利信仰马克思主义的批评家恩·费歇尔曾这样概括卡夫卡的“异化”意识：“卡夫卡对这种异化的感觉，他对这种反自然现象的恐怖是紧张的，他的作品是这一主题的无穷变奏：劳作就是受难，力量就是无能为力，生育就是失去生育能力。”在这方面，捷克斯洛伐克作家昆德拉也作了精辟的表述，他说：普鲁斯特对人的内心奇迹的惊讶却不是卡夫卡的惊讶，卡夫卡“并不去想什么是决定人的行为的内在动机。他提出的是一个根本不同的问题，即在一个外界的规定性已经变得过于沉重从而使人的内在动力已无济于事的情况下，人的可能性是什么？”昆德拉不愧是杰出的作家和卡夫卡的同胞，他的这个见解是切中肯綮的，卡夫卡自己就曾谈到过：

资本主义是一个从内到外、从外到内、从上到下、从下到上的层层从属的体系，一切都分成了等级，一切都戴着锁链。

这就是说，阶级统治尤其是资本主义统治的世界是一个编织得十分严密的巨大的网络，每个个人都规定在这网络上的某一个固定点上，受着前后左右的种种牵制，他不能按照自己的自然愿望和意志去行动。因此在自由的真正意义上说，他毫无自由可言。从这里可以理解，为什么卡夫卡作品几乎都是障碍重重、迈不开步的梦魇。他的记录一个梦境的速记《荆棘丛》可谓他这一生存体验的典型譬喻：他逛公园时误入了一个“荆棘丛”，管理人员应他的呼救赶来，首先把他骂了一顿，至于搭救，他声称先得把工人叫来，把路劈开，而在这之前还得请求经理……。总之，就这么一件小事，也得过许多道关口，可见办事之难。晚年他同雅诺施谈话中还使用了另一个形象的比喻：许多船只挤泊在口岸，出不了港，只听它们吱吱咯咯地响着。他认为，这就是今天人类的尴尬处境！

人在自然面前的日益卑微地位，他在社会机器的固定部位的无能为力状况，必然导致他的本性的扭曲，从而使他的自身发生“异化”。对此，法国的马克思主义信仰者加罗蒂有一种说法：“地上和天上都是无名和平庸的领域。上面一片沉寂，上帝的死留下了巨大的真空；下面的乌合之众已不成其

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》德文版 1954 年，68 页。

恩·费歇尔：《从格里尔帕策到卡夫卡》德文版，1962 年，295 页。

昆德拉：《小说家是存在的勘探者》。

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

为人，他们已经被异化的齿轮机构轧碎了。”卡夫卡自己就是一个证明：他那种二重心理，那种“错综复杂”的自我说明，他拒绝这个世界而未能完全做到，他有一部分和这个世界认同了，或者说被“污染”了，因此他没有获得完整的自我。至于他笔下的人物，几乎都有这样的特征。《变形记》主人公变形而被“异化”出人的世界以后，他自己的人性日益减少，而“虫性”则日益增加，以致全然忘了自己的悲苦，倒挂在天花板下，荡来荡去，自得其乐起来。饥饿是生之大敌，但如今那位“饥饿艺术家”却偏偏把它当作娱乐（表演）的手段，而且一心想把这门“艺术”推到顶峰，居然惟求“灵”的完善，而不要“肉”的存在，似乎他在走出“人”的范围而进入“仙”的境界。《城堡》中那位奥尔嘉的父亲根本没有罪，女儿的拒婚，却使他那样虔诚地觉得自己有罪，而且那种请罪的热情达到狂热和发疯的程度。《在流放地》中的那位司令官，把行刑过程当作艺术来表演，来享受：在犯人身上用行刑机器刻 12 个小时的花纹才让他死去，而且他把这当作一种情欲来追求，甚至发狂到当新来的司令官宣布废除这种酷刑的时候，他居然自己躺到机器上去来接受这一酷刑。这种为旧事物的殉道精神兴许也可算作人类的一种精神遗产。但哪个读者读完这篇小说后不问一句：“他还是人吗？”

卡夫卡不是哲学家，他解释不了这个世界，而且也不想解释它。但是他是个艺术感觉很强的艺术家。他作为作家的全部努力就是把他对这世界的感受，那种刻骨铭心的独特感受艺术地描写出来，在这方面他屡屡令我们震惊和惊异，不断地冲击着我们的思维惯性和精神惰性，启发人们用另一副眼光来观察世界。在这点上，加罗蒂谈得不少，他的下面这段话不无参考价值：“卡夫卡用一个永远结束不了的世界、永远使我们处于悬念中的事件的不可克服的间断性来对抗一种机械的异化。他既不想模仿世界，也不想解释世界，而是力求以足够的丰富性来重新创造它，以摧毁它的缺陷，激起我们为寻求一个失去的故乡而走出这个世界的、难以抑制的要求。”

卡夫卡在这里抛弃了我们。

团团转的迷狂者

卡夫卡是时代的见证者。他的一生，是观察与思考的一生，是悲剧性地追求终极真理的一生，越到晚年，他的疑团越重，下面这段咏叹，是他的处境的基本写照：

目标只有一个，道路却无一条。我们谓之路者，乃彷徨也。

事实上，路是存在的，只是卡夫卡看不到。因为归根到底他那所谓的“目标”对他也是不存在的，或者说，那“目标”到底是什么，他也是不清楚的。请看他的另一段思考性的辩驳：

他感觉到被囚在这个地球上使他憋得慌，被监禁的忧伤、虚弱、疾病、狂想交集于一身，任何安慰不能使他宽解，因为那仅仅是慰藉，一种面对被囚现状之严酷事实的温柔而令人头痛的慰藉。但如果你问他：他到底想要什么，他回答不出来，因为他——这是他的最有力的证明之一——没有自由观念。

因此，卡夫卡的“目标”是个若隐若现，似有还无的东西；它是悖谬的幻影。对此，卡夫卡在他的札记里还作了一番形象的描画：

这是在什么地方？我不熟悉这个地方：那里，一切和谐如意，变幻万千，舒展自如，我知道，某处有这么一个地方，我甚至能看到它。但是我不知道：它究竟在哪里，也无法接近它。

这段话中的“那个地方”即“目标”也同“城堡”一样，是可见而不可即的咫尺天涯。如果他的“地方”域“目标”意味着他所要寻求的真理，那么这个真理对于卡夫卡同样是“不知道在哪里的”。

因此，英国评论家埃德温·缪尔针对卡夫卡的这个特点，把他与《天路历程》的作者班扬作了对比，认为二者在两点上是相同的，即“目的”和“道路”无疑都是有的，最紧迫的任务是找到目标和道路，否则他就不可能生活，但既然“目标是有，道路却无”，实际上目标也是没有的。

卡夫卡的这种悖谬的思维方式反映了他的内心矛盾的二重性：一重是属于日常生活的，一重是属于思考领域的，作为前者的体现者是兢兢业业的保险公司的雇员，作为后者的体现者是把写作当作表达方式的作家；作为前者他是讲实际的、入世的，作为后者他要求着绝对的合理或自由，是超验的。奥地利出身的著名美国学者 E.海勒说：“智力使他做着绝对自由的梦，而灵魂却知道它那可怕的奴役。”这两重矛盾好比两股均衡的力，经常一张一弛，所以时而互相集聚，时而又互相抵消。无怪乎他对什么是真理常常表现出无

卡夫卡：《<乡村婚事>和其他遗作》第 220 页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1980 年版。

见 E.海勒：《卡夫卡的世界》，载《弗兰茨·卡夫卡》195 页，H.波里策编，达尔姆施塔特，1973 年版。

卡夫卡：《笔记和散页断片》，载《<乡村婚事>及其他遗作》，法兰克福/迈因，1966 年版。

E.海勒：《卡夫卡的世界》：见《弗兰茨·卡夫卡》182 页，法兰克福/迈因，1972 年版。

所适从的徘徊状态，以致在现实世界“迷了路”。奥地利血统的美国著名学者W·H·索克尔在分析《诉讼》主人公约瑟夫·K的时候的两段话对于理解卡夫卡的这一特点是有帮助的：“卡夫卡给主人公取名约瑟夫，并把它加到自己姓氏的词首K的前面，这也许暗示了他自己和现代人的纵向分裂。他出生于布拉格‘约瑟夫区’的边缘。该区在他幼年时是犹太区和罪恶生活的中心。他自己说过，那宽敞明亮楼房后大街的新约瑟夫区只是作掩盖用的表面，犹太区的黑暗、肮脏、可怕的小巷仍藏在下面。”

“他看来在为理性而战，在为现代国家合理的法律制度所限定的人而战，并且否认任何非法罪行的可能性。然而在行动中他却竭力寻找法庭，最后还服从了法庭。他在思想中从来也没有选择过任何一方，因此内在的真理永远不可能显现。一方拉他投降，赋予他死的意义；一方拉他抵抗，否认他死有意义，这两个互相抵触的力量撕裂了整个真我。诚然，拉向投降和死亡的力量证明要强一些，因为K听凭自己给处决了。”索克尔的这番话用来分析卡夫卡的矛盾不是也很合适的吗？

其实，卡夫卡又何尝没有人在拉他呢？甚至可以说，卡夫卡的矛盾性正是现代的两大阶级力量在他身上综合作用的结果。卡夫卡作为正直的小资产阶级知识分子和勤勤恳恳的公司雇员，他对本世纪初的社会主义运动是有朦胧的向往的，这不仅从他的书信、日记和小说中明显地反映出来，还可以从他的社交圈子中看出来。在卡夫卡所接触的工会干部和社会主义者中，至少有两名共产党员是他的好友，其中一位是鲁道夫·富克斯，他被称为是“社会主义诗歌的先驱者”。但作为资产阶级的儿子，加上本身“优柔寡断”的弱点，他始终不能和这个家庭及其所属的阶级割断千丝万缕的联系。尤其是资产阶级文化教养对他有更大的束缚性。你看，两大阶级的势力实际上都在有形无形地对他进行牵拉，而他始终徘徊、彷徨于这两种力量之间。这种徘徊在两个不同的层次上显现出来，第一个层次表现为他的政治态度与世界观的矛盾，具体地说就是：他作为一名公司的雇员，对资本主义制度持否定态度，而向往社会主义——富克斯甚至说他是“具有强烈的社会主义倾向的作家”；作为哲理性的作家，则资产阶级现代哲学思潮比科学社会主义理论对他具有更大的吸引力。第一个层次显现为他的世界观本身的矛盾。卡夫卡身上表现的这种性格的二重性不是导向对立的统一，而是导致梦一般的神秘与虚无。所以斯宾德说，卡夫卡那洞察圣灵的能力和怀疑主义者的自我批判结合在一起，因此他说出了他所洞察到的确实存在的而且可以信仰的东西，也就是属于真理的东西，但它究竟是什么他却无法确定。

卡夫卡越到晚年思考得越深，他的理智在绝对的观念里跑得越快，可以说他最大限度地发放了内省的精力，以致内部世界和外部世界分离了，即所谓“两个钟走不到一块儿了”。他写道：“内部世界那个钟走得飞快，象着了魔似地以非人的方式迅跑着，而外部世界的那个钟则仍以平常的速度老牛破车似地走着。”

这内外两个“钟”分别象征着重外部的现实世界和内省的超验世界；内、外世界的差距越大，越意味着他在形而上学的绝对世界的牛角尖里陷得越

G.雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

R.富克斯：《社会意识》，译文见拙编《论卡夫卡》，中国社会科学出版社。

卡夫卡：1922年1月16日日记。

深，越维以自拔，因而越感到痛苦，及至萌发向死亡呼救的念头：

这种生活（指日常的现实生活——笔者注）是无法忍受的，而另一种生活（指他思考中的绝对合理的世界——笔者注）又是可望而不可即，人们不再感到想死是一种耻辱。——

这时的卡夫卡，已经成了玄学的冥想家，沉湎于纯“精神世界”之中，而“感性世界”即现实生活或客观存在在他的精神世界中都成了“恶”的东西。

除了精神世界，什么也不存在；我们称作感性世界的那种东西，不过是精神世界里的恶而已……

然而，难道这就是卡夫卡所追求的终极“目标”吗？不，正如费歇尔所说：卡夫卡不仅是个抗议环境，同时也抗议自己的艺术家，他的怀疑主义也不会忽略他的自我的存在的——他的“自我批判”是真诚的，你看他又在对自己摇起头来了。

如果一个人不能提供帮助，那就应该沉默。任何人都不应该以他的失望来恶化病人的处境，所以我的涂鸦应该销毁。我不是光明，我是在自己的苦恼中迷了路。我是个死胡同

这番坦诚的剖白正是卡夫卡那特有的悖谬逻辑验证：他在“精神世界”里走得越“快”，越“自由”，则他在感性世界里就越“苦恼”，越“彷徨”。

这种二律背反式的尴尬处境，他曾经用了一个强烈的黑色幽默式的譬喻来加以表达：“人们在这条路上越走越高兴，直到在光线明亮的一瞬间才发现，根本没有向前走，而只是在他自己的迷宫中来回乱跑，只是比平时跑得更激动、更迷乱而已。”从这一深刻体验出发，他得出了与历史唯物主义相对立的历史观：每次革命运动过后，淤积下来的仍然是官僚主义的泥沙，拿破仑也不例外。与这一历史循环论相联系，他又得出了另一历史悲观主义的结论，认为人的任何努力都以徒劳告终。于是人给我们留下了《中国长城建造时》，特别其其中可以单独成篇的篇章。

这是一个天才的悲剧：他以不同凡响的艺术手段所揭示的现代世界怵目惊心的“异化”现象，却找不到克服这异化的道路，而为“异化”现象所困惑；他那“洞察圣灵”的能力实际上已使他获得足以抗击他周围“异化”环境的精神强者的证明，他却反而把它当作“自身的恐惧的幽灵”，“个人弱点的见证”。自身的最大长处本来是刺向敌对势力的矛，同时在客观上却又向对方提供了用以抵挡自己攻击的盾。卡夫卡的这一悖谬思维使他陷入痛苦的深渊而不能自拔。但这跟现代唯心主义哲学思潮有直接关系。他仿佛是克

转引自 E·海勒：《被剥夺继承权的智慧》324 页，韦斯巴登。1954 年版。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》

卡夫卡：《致密伦娜书简》20 页。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

尔凯郭尔的“人越聪明，恐惧越深”的观点的典型，又好象叔本华鼓吹的“生命意志的本质就是“痛苦”，故而“天才最痛苦”的化身。当然，尼采也许更象他的“精神祖先”。尼采认为，既然“真理与存在的基础——上帝——不存在了，那么，人们再也不能区分真理和谎言了。”卡夫卡曾说：“我是欢迎永恒的，但找到永恒却使我悲伤。”这不是对尼采看见永恒幻觉时发出绝望欢呼的回响吗？又如一天日记里他曾写下这样一句话：“今晨，很久以来我第一次又想着一把刀子在我心中转动的欢乐。”这不是与尼采要求将可怖的存在变成超人的欢乐观点的唱和吗？无怪乎海勒对此作了这样的评价：“如果说，尼采的超人是对诅咒的重压的美学上的平衡，那么卡夫卡便是被它选中的牺牲品。”他认为，卡夫卡“晚期作品中那些被认为与宗教和解的迹象，不过是普罗米修斯最后衰竭的一种写照。”

真理是存在的。酷爱真理，内省精力又如此充沛的卡夫卡，耗尽一生终未找到真理，这个悲剧是他个人的，也是时代的。

见《卡夫卡传》283—284页，北京十月文艺出版社，1988年

卡夫卡：1911年1月21日日记。

E·海勒：《卡夫卡的世界》，载《弗兰茨·卡夫卡》，波里策编，1973年版。

现代小说艺术的开拓者

艺术观

“一切出于表达个人内心生活的愿望”

——主观表现法

卡夫卡是以独特的艺术著称于世的。但他的艺术成就主要是通过自己创作实践的探索取得的，他没有、也不想建立什么理论上的体系，甚至于连一篇象样的有关论文也没有写过。我们只能从他的书信、日记、札记和谈话中才能零零散散地见到他的一些看法；虽不系统，但它们的基本倾向是可以看出来的，那就是：弃摹写，重表现。这是二十世纪的现代主义文艺运动中具有代表性的创作倾向。活跃在这个运动中的作家、艺术家们，各人的说法不同，但在反对传统的艺术法则，摒弃写实主义的方法，主张通过“自我”来“创造世界”，这是一致的。为此他们把出发点从客观转向主观，从外部转向内心，把创作当做“内在的需要”（康定斯基）。卡夫卡对此是十分强调的。他觉得他心中有个“庞大的世界”急欲“撕裂”，只有创作才能使它一泻为快。所以他在日记中谈到写作《诉讼》的时候说：“一切出于我表达个人内心生活的愿望。”前面我们已经讲了他许多精神磨难，所以知道他的话是真实的。他的许多作品也确实都是出自内心，“一气呵成”的。他的作品之所以感人，显然与他“发自内心”有很大关系。由此可见，所谓“主观表现”是需要分析的，文艺作品都是“一定的社会生活在作家头脑中反映的产物。”（毛泽东）创作总是通过作家的主观“头脑”即“内心”的。一个严肃的、有责任感的作家，他的内心里装容的就不可能是毫无意义或与社会生活毫不相干的东西。有时他的“主观”反映着“一群”，写出来就有程度不同的代表性。有时他“内心”里包藏的倒是长期生活积戾的压缩，而且已经经过“思考发酵剂”的酿造，变成另一种形态的东西，把它表达出来（哪怕“不择手段”），往往就有更动人的艺术力量和持久的艺术价值。当然，正如一概排斥“主观（或自我）表现”是愚蠢的一样，把“主观表现”普遍化，唯主观表现是尊，那也是可笑的。把任何东西绝对化都是有害的。

见 H·里德：《现代美术简史》20 页，上海人民美术出版社，1981 年版。

审美观

“给人以另一副眼光”—— 审美视角的嬗变

与上述有关，卡夫卡从“主观表现”出发，对客观描写或“反映”是厌弃的。他说：“没有什么比照片更能使您迷惑的了”，“影片是铁制的窗板。”

这里卡夫卡提出了一种新的审美要求，一条与传统的所谓“反映论”、“模仿论”相对立的美学原则。这个观点在西方现代主义那里具有普遍性。现代主义者是以“反传统”为旗号的。他们认为，承认现实表面的真实性，就是承认传统道德观念、价值标准的合理性。可是“如今上帝都已经‘死了’，那些传统观念的虚假性与腐朽性已经充分暴露了，用卡夫卡的话说，整个‘世界秩序都是由谎言构成的’，怎么还能承认它的‘合理’呢？因此，表现主义者提出：不再‘复制世界’，要‘凭眼力’进行‘观察’。卡夫卡认为，要认识现实的真实就需要‘给人另一副眼光’，这副‘眼光’要能做到透过或撇开蒙在现实表面的‘覆盖层’，以窥见它底下的真实。因此这种眼光的‘才能在于，在黑暗中的空虚里找到一块从前人们无法知道的、能有效地遮住亮光的地方。”所以在他看来，“除了照在它退缩的、奇形怪状的脸上的光线是真实的之外，没有别的了。”这里，卡夫卡提出了建立新的艺术观和表现手段的必要性。

但卡夫卡反对写实主义的摹写法，并不意味着不尊重曾经使用过传统艺术形式而卓有成就的作家，包括托尔斯泰、狄更斯、霍普特曼等等。而且在文学与现实的关系问题上，他是主张表现并对“改变现实”起作用的。他说：“艺术家试图给人以另一副眼光，以便通过这种办法改变现实，所以实际说来，他们是反政府分子，因为他们要求改变现状。”同时，卡夫卡还提出了表现现实的深刻性和艺术的持久性的要求，指出：“一切艺术都是文献与见证。”无怪乎他把福楼拜所说的“我把我的长篇小说视为我紧抱不放的岩石”当作座右铭，要把自己的作品写得象高高矗立的雕像那样立得稳，看得远。作品的持久性除了揭示现实的深刻性外，与艺术的独创性与完美性是分不开的。我们从上面的分析中，已经评价卡夫卡作品中深刻的社会内容。下面我们要观察一下他在背离传统艺术的道路上，如何在崎岖的陡坡上探寻现代的审美信息并尝试相应的艺术形式的。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》德文版 91、93 页。

“上帝死了”的现代命题为尼采所提，著有《反基督》一书。

卡夫卡：《箴言》。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

艺术奥秘

“ 图象 ” 与 譬喻

二十世纪西方文学的一个最为引人注目的现象，是哲学广泛进入文学，它引起文学形式和审美特征发生很大的变化。情节和结构的重要性的降低而思想的隐晦和譬喻、语言色彩的加强是其最突出的标志。在德语文学中，卡夫卡和布莱希特都是这方面典型例证。

卡夫卡是一个哲理性很强的人，他说：“我总是企图传播某种不能言传的东西，解释某种难以解释的事情。”在某种意义上说，他的文学作品是他的哲学意念的形象化。这种形象化主要不是依靠塑造人物性格，而是通过“图象”来实现的。卡夫卡曾不止一次谈到，他的创作是“图象，仅仅是图象，别无其他”，还说他的“图象”就是他“个人的象形文字”。卡夫卡的“图象”意味着象征（图象的德文原文 das Bild 本身就有象征的意思），它包含譬喻和寓言。卡夫卡的这一创作原则越到后来贯彻得越为彻底。奥地利文艺评论家恩斯特·费歇尔指出：“卡夫卡潜心于这种充满预感的图象，他倾向于把它当作探悉世界秘密、参与现实的决定性手段。”诚然，象征手段并非自卡夫卡始，不说远的，更不说象征派和伊索这些“职业家”，只提一下高尔基、马雅可夫斯基和鲁迅的名字就够了。然而，卡夫卡的非同寻常在于，他通过“图象”所传达的象征意味和譬喻既不是一目了然，又不象某些象征主义者那样隐晦艰涩；他赋予他的譬喻以蕴含激情的寓意，这寓意又不无深奥。总之，它们既是奥秘的，但又是可以理喻的。一贯对卡夫卡不以为然的卢卡契后来基本肯定了卡夫卡，对他的艺术表示赞赏，说：“卡夫卡独一无二的艺术基础，并不是他发现了至今还没有出现过的形式上的表达方法，而是他描写客观世界和描写人物对这客观世界的反应时所表现出来的既是暗示的，又有一种能引起愤怒的明了性。”在这方面最有代表性的当是《城堡》中的城堡（象征）和《诉讼》中的插叙故事《法的门前》（譬喻）。

《城堡》叙述的是一个荒诞的故事：一个名叫 K. 的主人公，以土地测量员的身份要去城堡办事，先想在城堡附近的村子里落户，为此想找城堡的官员交涉。城堡就在前面的山丘上，但怎么也走不到。他用尽心机，东奔西突，直至勾引上一个城堡官僚的情妇……但他的一切努力终属徒然。最后，城堡来了通知：他可以在村子里居住，但不许进城堡。这时的 K. 已经奄奄一息……。这个故事如果浓缩成一个短篇，也许还能挤出你一把鼻涕几滴泪。可是洋洋二十三万言（汉语译文），讲来讲去就是这么一件事情，你可以想象，你不能不时掩卷而睡。但你睡不着。那个时隐时现、影影绰绰的庞然大物——城堡，象梦魇一般纠缠着你。你惊醒了——啊，那是什么？那不是与老百姓隔着不可逾越的鸿沟的官僚机构的缩影吗？不是与人民敌对的至高无上的权力的象征吗？如果你是从旧社会生活过来的，这时你就会想起自己

卡夫卡：《致密伦娜书简》。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

E·费歇尔：《从格里尔帕策到卡夫卡》327页，维也纳，1962年版。

卢卡契：《批判现实主义的现实意义》534页。

和别人的许多类似的经历来，禁不住对着城堡喟然长叹……但这《城堡》难道果真就该这样理解吗？如果你是读过卡夫卡的许多作品的，这时卡夫卡的这段名言就会跃入你的记忆：“目标只有一个，道路却无一条；我们谓之路者，不过是彷徨而已。”这一咏三叹的哀诉，与城堡脚下 K. 的绝望盘旋不是互为映照的吗？那么这城堡又是什么？它是不是“可望不可即”的象征呢？其实这几种理解和联想都是可以的。文艺作品从来都是“仁者见仁，智者见智”。同一部作品在不同的读者心目中唤起不同的情绪和想象，这完全是正常的，何况象“目标只有一个，道路却无一条”这类“可望而不可即”的思想正是存在主义哲学家所理解的“人的处境”的核心思想，深受克尔凯郭尔存在主义哲学影响的卡夫卡，在这样一部生命力作里，能不把他的这一思想包含进去吗？当然，我们注重的不是他的思想，而是他在表达这一思想时运用的这种反常、但是独到的写法。至此，我们就不会再埋怨过长、过繁的叙述了，阅读时费的耐心越大，对城堡的奥秘就会领略得越深。正如一大堆碍眼的煤堆，当你享受到它燃烧后发出的热能时，你就会想到它存在的可贵了。

《诉讼》是卡夫卡又一部代表性的长篇杰作，有人认为“人们在其中品味到的寓意是无穷无尽的”。既然这样，我们一时也就无法以同样多的笔墨来礼遇它们了。但其中那个令人难忘的《法的门前》则是不可置之不顾的。这是一则独立成篇的譬喻性故事，是主人公约瑟夫·K. 陪外宾（一个判“死罪”的犯人也能陪外宾！）参观大教堂时，听牧师给他讲的，大意是：一个乡下农民要进法的大门，门警说现在不能进去。农民问：以后呢？答：以后可能。门警给了他一张矮凳，让他在门旁等着。他等了一年，二年，三年……就这样痴痴地一直等到老死。临死前他问：大家都渴望进法的大门，可是这么多年来，除我以外，怎么没有谁要求进去过呢？他得到的回答是：“这里没有人能准许进支，因为这一入口只是为你而开的。”乍听不免觉得荒唐，在现实生活中，谁看见过或听说过有人在法院或官府门口等了一辈子直至老死呢？但故事中那种“能引起愤怒的明了性”立刻使你联想到，在剥削阶级统治的社会里，处处是“衙门八字开，无钱莫进来”的律条，多少有钱、有势的人犯了死罪，只要动一动“关系”，撒一把银子，仍逍遥法外；多少无钱、无势的老百姓，哪怕受了天大的冤屈，只因买不起“关系”也哭诉无门，含冤死去。你看，这则譬喻所揭示的不是真实的现实吗？这段插叙对《诉讼》来说真具有画龙点睛之妙，实际上它把这部长篇小说的全部情节浓缩了，变成了轮廓十分清晰、透明的图象，喻示着主人公约瑟夫·K. 的挣扎注定徒劳；也喻示着：法的形式是有的（那高高矗立着的法律大厦！）但它跟老百姓无缘（那苦苦等着的农民！）于是在我们面前又突现出一座与城堡相呼应的庞然大物，一个代表“政”，一个代表“法”，神秘莫测，威严无比，只要是老百姓，谁都休想接近它（“这里没有人能准许进去”），谓予不信，请看那个不识时务的 K. 和那个痴心妄想的农民的下场！（你想接近吗？那么来吧，“这个入口只是为你而开的”，但请你等到奄奄一息再进去吧！）

那么，《法的门前》的寓意就到此而穷尽了吗？没有！如果我们象对待“城堡”那样，把它从政治的和法律的范畴挪开，放到哲学的范畴，那么那个农民就抽象为一般的“人”“法的大厦”就化身为真理或正义之所在，于是这个譬喻所喻示的似乎就是：真理虽有，但“无路可循”。这里，“大厦”

与城堡就由“呼应”变为重叠，即都成为“可望而不可即”的目的物。而这样一来，那个“法的门前”的农民又和贝克特笔下那两个“等待戈多”的流浪汉走到一起去了，因为他们为等待戈多也等得“苦死了”。而他们等待的“戈多”又代表什么呢？据说是“希望”。那么希望又包含着什么呢？什么都可以！财富、荣誉、爱情、艺术的极致、真理……这一切都可以怀着希望去等待，但无不徒然——可望而不可即。这是一个有趣的现象：两个不同类的作家，在表达同一哲学思想时，一个通过戏剧，一个通过小说，异曲同工，都使用了象征和譬喻的妙术，又都收到了强烈的艺术效果。这是富有启示性的事例。

随着生产力的发展和生活条件的改善，文化水平的提高，人们——普通的人们逐步从衣食住行的束缚中解脱出来，精神活动，包括思维活动的空间相应扩大，于是要求用形象思维的手段来表达某些哲学观念的现象日益增多，因而形成了文学与哲学互相渗透的倾向，这也许是文学“现代化”的必由之路，也是艺术自身发展的一个质的飞跃。哲学更带理性，它更容易认识生活和把握生活，能发现一些超越时间和空间界线的规律性的东西。卡夫卡的影响之所以象滚雪球似地不断扩大，原因之一恐怕在于：他的作品所反映出来的现实性，随着历史的进程，其时间跨度不断延长，空间幅度不断扩展，从而具有了某种预言的性质。人们从作品中看到清白无辜的正直人遭受那样的精神折磨（《诉讼》、《城堡》），杀人时使用那样残忍的肉刑（《在流放地》），不禁感到这是“德国法西斯统治下欧洲现实的预演”。法国著名作家安德烈·纪德于一九四二年五月流亡到阿尔及利亚后发出惊叹：“这一切极象卡夫卡笔下所描写的。”这种预言的准确性甚至迫使原来批判卡夫卡的卢卡契也不得不承认“卡夫卡到底是个现实主义者”。恩斯特·费歇尔甚至说：“许多人在第二次世界大战后感觉到的事情，他（卡夫卡）在第一次大战时就着了先鞭。”

卡夫卡的作品之所以具有这种预言性，不是由于他有什么先知先觉之类的“特异功能”，而是由于他在认真对生活进行“实地观察”的基础上，运用辩证逻辑的方法进行哲学的思考，从大量生活现象中追索某些规律性的结果。他说：“作家的使命是把孤独的和必死的一切引向无限的生活，把偶然的的东西变成合乎规律的东西。他的使命是带有预言性的。”历史不会重演，但历史进程中某些现象会重视，而且往往有着惊人的相似之处。能否预见到某些历史事件的可能再现，就看你能否捕捉到那寓于无数偶然现象中的必然的东西。而要做到这一点，就需要深厚的生活功底。卡夫卡显然是具备这一特点的。他作为业余作家，始终没有离开过公职，就是说他始终置身于普通老百姓之中，更重要的是他对生活极为认真、严肃，他善于观察，勤于思考，这使他的笔触触及到了那个腐朽的奥匈帝国的畸形社会（生产方式是资本主义的，而政治体制则是君主专制的）的某些病象（用卡夫卡的话说即“社会的消极面”）的“病灶”——规律性，并通过他别出心裁的艺术构思，包括象征和譬喻手段的运用，把它们暗示出来。我们的某些作家的某些作品之所

H·波里策：《弗兰茨·卡夫卡》序言。达尔姆施塔特，1973年版。

据汉斯·马耶尔1980年在北京的一次演讲。

E·费歇尔《从格里尔帕策到卡夫卡》327页。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

以缺乏生命力，归结到一点，恐怕主要是没有深入生活，或没有深入地挖掘生活，就是说，他疏于观察，懒于思考；虽在群众之中，却浮在生活表面；有时也能编些曲折离奇的故事，让读者兴奋于一时，却不能使之回味于久远。

不过卡夫卡的譬喻手段也有常使人感到艰深晦涩、神秘莫测的地方，即以《城堡》而论，就有一个叫费林赫蒂的人写诗进行挖苦，该诗不免有些故弄率虚，但它形象地勾勒出了卡夫卡作品这种既复杂又耐人寻味的特点，不妨草译如下：

卡夫卡的城堡在世界之上高高矗立好比生存及其秘密的最后的巴士底狱

它的通道——死胡同——把我们捉弄
陡峭小路直冲而下不知通向哪里
通衢大道在空中四通八达
就象电话总机中那迷津似的电线
每个电话通过它们就再也不见踪迹
在那上头，天气美好无比
灵魂与灵魂赤裸裸地舞蹈
而我们象闲人在集市旁无所事事
总爱看一眼那不可探求的虚构彼岸的秘密
而在那一边
只见一个大的墙洞
象是马戏团通往表演厅的大门
容得一头大象通过，一边跳着华尔兹舞

荒诞与真实

也许有人会问：既然象城堡这样的目的物在卡夫卡笔下变成这样若隐若现、虚虚实实的魔术般的把戏，而且情节用不了几句话就可以讲完，那么这部二十几万字的书是怎样写出来的，又怎样让人读完的呢？

的确，如果《城堡》这部作品从头到尾写的都是“看得见而走不到”这样的事情，这种连小孩都哄不住的无稽之谈，那是无法让人卒读的。但是卡夫卡的作品一个很大的特点，也是与纯粹荒诞派作品的一个基本区别点，就是大框架的荒诞与细节的真实，或者说，小说的中心事件是荒诞的，但是陪衬这中心事件的环境是真实可信的：这里的山水地貌不是幻想的仙境，这里的村落房舍都不是歪歪斜斜的禽兽之窝，包括城堡也不是悬在半空的空中楼阁；这里的人们都识人间烟火，都有七情六欲，总之，他们过的都是“人间世”的生活，小说中的一个个小故事，也就是主人公所接触的人并与之打的交道也都是日常生活中的人情世态的真实描写。《变形记》除了人变“虫”这一中心事件是荒诞的外，其他人的声音笑貌和人情世故或心理逻辑，有哪件不是真实的呢？《城堡》主事者为达到目的可以把城堡主事者的情妇勾引来睡觉，但比这件事情小得多也容易得多的事情——找到那位主人并请求他批准在村子里落个户口（对他是主要事情）却永远做不到，这是荒诞的。《诉

讼》中两个普通警察勒索约瑟夫·K的衣服，经犯人申诉而遭到毒打这细节是真实的，说明这里存在着赏罚分明的“法律”。然而，这同一个犯人以莫须有的罪名被逮捕，却永远申诉无门，这是荒谬的，残酷的。再看，那位在“法”的大厦门前的警卫对待那位要求进大厦的农民多么有礼貌，可法院里法官们对案件、对蒙冤受害者漠不关心，而下层的衙役们对他却表示同情，律师的女侍甚至为他大鸣不平，而且愿意跟他睡觉。这类细节和小故事写得都很真实、生动，也有意义。如此等等。卡夫卡正是以无数细节的真实描写和虚实对照，以实喻虚的手法，将他所要表达的主体事件或中心意念表现得十分强烈。所以英国评论家埃德温·缪尔认为，卡夫卡的写作特点是“现实主义与寓言的交织，探索无限复杂的世界既有紧迫感，又富戏剧性”，《城堡》“画面之广大为十七世纪以来的小说所仅见。心理探索的深刻性与彻底性堪与普鲁斯特媲美。他赋予这种关系以灵活多变的形式，各阶级具体化为形象、场景和情境，而这一切都具备令人信服的现实性。卡夫卡的思想有玄妙莫测的一面，同时又有实在的一面。他的作品核心，乃是一个伟大的、质朴的、然而又是不可穷尽的思想，而他的全部作品乃是期望借助人类的悟性之光来把这思想梳理清楚的努力。这种努力把他带进了任何别的现代小说家或心理学家都尚未涉足的、完全陌生的领域。一个德国批评家说得好：卡夫卡有能力从真实中推演出更加真实的东西，即从某种具体的情况着笔将他的思想融进某种东西里去，这东西便能给人以更加具体的印象。”卢卡契也注意到卡夫卡创作的这一特点，他说，在卡夫卡的“笔下，那些看起来最不可能，最不真实的事情，由于细节所诱发的真实力量而显得实有其事。必须明白，没有这种恰恰在次要细节中显现的现实主义的‘比比皆是’，则对我们总体存在所产生的魔幻的不断召唤，就会把梦魇降低为一种牧师的说教。所以卡夫卡作品的整体上的荒谬和荒诞是以细节描写的现实主义基础为前提的。但是，这并不意味着卡夫卡作品中的所有细节都是真实的，例如，法庭设在阁楼上；K.和弗里达婚礼后在酒吧间的啤酒瓶堆上拥抱、睡觉；一群妓女被赶进马圈里过夜……这些景象是为了表现现实生活的恶浊气，把具体的描写对象加以贬斥和诅咒，法院是“藏污纳垢”的地方，所以它的法庭只设在那间“空气污浊”的阁楼上，那里低得连人都站不直，暗喻受冤的被告在那里无法申诉、平冤。卡夫卡对两性行为是鄙视的，所以不让搞不正当、或不干净关系的男女睡在干净而舒服的床铺上，以示鞭挞；而那些妓女在马厩里过夜，则不过是譬喻这些人的生活无异于牲口。当然，从宏观上看，这些景况都不是人的生活，在作者看来是人类的障碍重重的“生存处境”。另外，从审美角度讲，这种种不正常的状貌的描写也是一种“间离法”，以便阻止读者进入旧小说的那种诗意境，而忘了现实的糟糕局面。

梦幻与直觉

这是普遍的感觉：读卡夫卡的作品，常常被作品带进了梦境之中。阖上

E·缪尔：《弗兰茨·卡夫卡》，译文见拙编《论卡夫卡》，中国社会科学出版社，1988。

这句话跟作者前文讲的内容有关，那里讲到完全是现实主义的作品是没有的，所以现实主义的描写随处可以见到。

卢卡契：《批判现实主义的现实意义》；译文见《外国文学动态》1984年第九期。

书卷，你会觉得这简直是一场梦的记录。而这样的判断不是毫无根据的。他的书信尤其日记中就有许多梦的记载，而且有趣的是，有好几篇这样的记载都跟他的一些重要作品直接有关。例如，有一篇日记中有这样一段话：

……人家用东西塞进我的嘴。把镣铐戴在我的手脚上，用手帕蒙住我的眼睛。好几次把我拖来拖去，要我坐着，又把我按倒，还有好几次扯我的脚，疼得我跳了起来。让我安静地稍稍停留片刻后，就把一件犀利的东西狠狠地刺进来……”

这段梦境经历与《诉讼》结尾主人公被提出去处决的情景不是有些相似的吗？再看一个例子，这是他写给女友菲莉斯的信中提及的，说在梦中人家把他吊死在前厅，然后“将血淋淋的、体无完肤的他拖曳着穿过所有天花板，穿过家具、墙壁和顶楼……”。这很容易令人想起《变形记》中那只不幸的甲虫最后“在天花板、墙壁、家具之间孤独地爬行……”实际上，人变甲虫这类荒诞的事情在梦境中是完全可能的。

因此不难想象，在卡夫卡的作品集中，那种完全梦幻色彩的作品是不缺乏的。他自己在日记里就说过：“《司炉》（一译《火伙》，为长篇小说《美国》的第一章）是对一个梦的回忆”；“《判决》是一个夜晚的魔影。”……他生前发表的数量有限的短篇小说中，就有一篇题名为《一场梦》的小说（它的主人公也叫约瑟夫·K.）当然最有名的还是那篇他视为自己最满意的少数短篇之一的《乡村医生》：医生夜出急诊，让女仆去借两匹马马来套车，但突然却从猪圈里跑出两头高头大马来。到了目的地后，那个求医的少年病人却并没有病。医生打算回家。突然，他发现少年腰上有个致命的伤口。此时，病人的家属却剥光了医生的衣服，把他按倒在病人的床上。此刻，那两匹马把头探进了窗子。医生赤身裸体急忙跃出窗口，跳上马车。但两匹马却在冰天雪地里磨蹭起来。他一面担心家里的女仆正被马夫纠缠，心急如焚；一面想抓衣服，而衣服勾在车后头怎么也够不着。可是他那些“心灵手巧的病人”竟无动于衷地站在路旁袖手旁观。于是他喊道：“被出卖了！被出卖了！”小说相当流畅，很有节奏感。虽说是梦，但它还是没有离开作者的基本主题：人与人之间的陌生感（寒冷中无人肯帮助）；可望而不可即的处境（衣服欲拿而不得）。此外还有一个意境是耐人玩味的：主人公归心似箭，而马车磨蹭不前——，这不是上面讲的他那个“内心世界”的“快钟”与他的“外部世界”的“慢钟”之间相悖的绝妙譬喻吗？

当然，如果以为卡夫卡只是简单地记录一些梦境就权当自己的作品，那就太可笑了。卡夫卡是一个创作态度十分严肃、艺术标准极高的作家，任何图轻松、走捷径的做法都不符合他的本色。梦幻乃是他的一种审美需要，一种艺术上的表现手段，以创造“另一副眼光”，即让灵魂深处的“潜意识”得以显露。因此，他写作时，往往能达到兴奋点高度集中，获得极佳的“竞技状态”，用卡夫卡自己的话说，达到“彻底忘我（不是清醒，忘我是作家生活的首要前提）”，直至醉意朦胧，象看见“魔影”出现。这是排除了理性约束的境界。他的《判决》就是在这样的境界中“一夜写成”的。他好不得意，第二天在日记里写道：“写东西只能这样，只能在身体和灵魂完全裸

卡夫卡：《1910—1923年日记》164页，法兰克福/迈因，1951年版。

卡夫卡：1922年7月5日致勃罗德信。

露下一气呵成。”可是直到五个月后他在修改这篇小说的校样时，他才弄明白它的意思。然而，卡夫卡非常“看重”这一创作时的非理性的“瞬间”，把他当作一条创作原则看待，他说：“写作意味着直至超越限度地敞开自己。”因此，卡夫卡经常处于一种“模糊不清”的状态：

我和别人谈话时所感到的而为别人所完全不能理解的困难是：我所想的东西，或者说，我的头脑里所包含的东西，是绝对模糊不清的；当这只是和我一个人有关的时候，我是完全处之泰然的，有时，甚至还有某种自我陶醉情绪。可是人世间的谈话却需要强调，需要某种落脚点，需要一长串思想的连贯性，也就是需要我办不到的事情。直到晚年，卡夫卡在给勃罗德的一封信中，对上述那种“瞬间”的非理性直觉的“自我陶醉情绪”，还作过一番津津乐道的描述：

写作乃是一种甜蜜的报偿。但是报偿什么呢？这一夜我象上了儿童启蒙课似地明白了：是报偿替魔鬼效劳，报偿这种不惜屈尊与黑暗势力为伍的行为，报偿这种给被缚精灵松绑以还其本性的举动，报偿这种很成问题的与魔鬼的拥抱和一切在底下可能还正在发生，而如果你在上面的光天化日之下写小说时对此还一无所知的事情。也许还有另一种写作，但我只知道这一种：每逢夜深人静、恐惧袭来、使我不能入睡时，我经历的就是这一种，而在这场合，那种魔鬼性质的东西我是看得十分清楚的。那是沾沾自喜和享受欲在作祟，即在自己和别人形象的周围不停地拨弄翻掘，并以之为乐，而且越搞名堂越繁多，于是就有了一整套沾沾自喜的体系了。——这是一种创作的癡狂症，是所谓“瞬间直觉”的产物。它被有些作家弄得神乎其神，其实不过是当生活积累、酿造到一定时候，开始出“酒”的这一质的飞跃的瞬间，兴奋点高度凝聚的表现罢了，也有叫灵感的。只是在卡夫卡那里，排除了理性的支配，表达一些心理扭曲的感受而已。所以卡夫卡说：“创作是一只黑暗中伸出的、向美探索的手”。

卡夫卡显然把这种“瞬间直觉”的“自我表现”强调得过分了些，从而使他的某些作品蒙上了神秘、晦涩的色彩。对于这点，他自己在承认的同时，似乎也感到不安：“写作是一种神奇的、神秘莫测的、也许是危险的、也许是解脱性的慰藉。”

梦幻作为一种表现手段无疑也是古已有之，但在先锋派运动中它得到大力提倡，并赋予了新的理论内容，主要是弗洛伊德的学说。但对于卡夫卡，其理论根源主要在尼采。尼采的美学名著《悲剧的诞生》中把希腊艺术的起源分为酒神（狄奥涅索斯）和日神（阿波罗），这两大系统，前者代表音乐，后者代表雕塑，而梦幻属于日神的范围，认为壮丽的神的形象是在梦中出现在人们的灵魂面前的。著作中尼采引用了德国十六世纪诗人汉斯·萨克斯的

卡夫卡：1912年9月22日写完《判决》后日记。

卡夫卡：1917年致勃罗德信。

卡夫卡：1913年1月14日——15日致菲莉斯信。

卡夫卡：1915年1月20日和女友菲莉斯的谈话。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

卡夫卡《1910—1923年日记》563页，法兰克福/迈因，1951年版。

《名歌手》一诗中的诗句：

我的朋友，那的确正是诗人的任务，
记下他的梦并解释梦的意义
相信我，人的最深奥的幻想
是在梦中被显示给它的；
而一切诗歌的艺术，
都只是它们的解释。

不难看出，卡夫卡对梦的兴趣与尼采的看法是一脉相通的。

怪诞

在文艺作品中，那种怪诞的结构和怪异的形象，在常人的眼里是不免要皱眉的，但在许多艺术大师笔下，它们却成了令人啧啧称奇的东西。如中国诗歌史上的“鬼才”李贺，他的最有名的诗作之一《李凭箜篌引》中就有“老鱼跳波瘦蛟舞”的诗句，而这一句又是从“鸟舞鱼跃”（《列子·汤问》）的典故变奏而来的。按常理，形态丰满、生命力旺盛为美，但这位年轻诗人为什么偏偏要对正常的动物形态加以变形，使之成为“老”、“瘦”的干瘪形象呢？无独有偶，也许能称为西方现代文学“鬼才”的卡夫卡，他的一篇最动人心弦的短篇小说恰恰也是怪诞得出奇；一个正常人一夜之间变成了一只甲虫。整个故事情节就围绕这位甲虫主人公展开。这不同于《西游记》式的神话，不同于一般的童话，也不同于尤奈斯库笔下人变犀牛的故事，因为《犀牛》讲的是人变犀牛这一事件本身，而《变形记》描述的则是主人公变形以后发生的日常事件，且这只甲虫的理智和心理还仍然维持着人的常态。那么作者为什么要采用这一变形的手法呢？卡夫卡自己没有直接回答过这样的问题。但他在其他场合表达的美学观点实际上已作了回答：“我们的艺术是一种被真理弄得眼花缭乱的存在：那照在畏缩的怪脸上的光是真实的，别的则无。”因此他认为“没有什么比照片更使你迷惑的了”，“影片是铁制的窗板”。这几句话所表达的卡夫卡的审美观可以说是纲领性的：他不认为原原本本地“摹写”客观世界外象的作品是真实的；只有通过“怪脸”即把现实加以变形才能让人看到真实的本质。这一创作原则构成了卡夫卡作品的一个重要的艺术特征：怪诞。这是卡夫卡用以构筑他的图像的手段。这一特征不仅体现在作品的构思和人物的设计上，而且也表现在许多场景的状写上：婚礼上的拥抱（K和弗里达）在酒瓶堆上进行；一批妓女被带进酒店的马厩（《城堡》）；“庄严”无比的法庭设在连人都站不直的阁楼上（《诉讼》）；一只猴子被关在“站不直、也蹲不下的”笼子里（《为科学院作的报告》）；浴室里的莲蓬头比澡盆还大（《美国》）……这些客观物象和场景无疑是对真实的畸形夸张和扭曲。但卡夫卡却不这么看。在布拉格第一届立体派画展期间，卡夫卡的青年朋友雅诺施说：“毕加索是个有意的歪曲者。”卡夫卡说：“我不这么认为。他只是记下了还没有渗入我们意识的真实而已。”

卡夫卡：《箴言》

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

艺术是一面镜子，它有时象表一样‘走得快’”，就是说，我们观察事物的目光被习俗的云翳蒙住了。诚然，上述怪诞形象，如果孤立起来看，是无法与真实相联系的。但如果把这些东西串联起来，把卡夫卡的作品当作一个整体来观察，他的笔下就出现了一幅幅歪歪斜斜、怪模怪样的“图像”，这里到处是绊脚的、撞头的、碰手的、碍眼的……人就是在这样一个障碍重重的境遇里，好比陷在“荆棘丛”（他的一篇速写）中而不能自拔、不能迈步一样，那么作者对现实的否定以及他想要“传播”的东西就可以理解了。

卡夫卡想通过写作来了解和表达现实真相的愿望是十分强烈的。他曾在信里跟他的友人说：“我被疯狂的时代鞭打以后，用一种对于我周围的人来说是最残酷的方式进行写作，这对于我来说是地球上最主要的事情。”因此，即使“上帝不要我写，我也必须写。”

这是学生时代写的信。从他后来所写的各种东西看，他的心灵曾受到他父亲的家长制统治的严重伤害；他对奥匈帝国的家长式的封建专制极为不满。但这个内心执拗的青年行动上却是个懦弱者，他始终拿不出跟家庭、跟社会决裂的勇气，甚至连一封抗议父亲的信都不敢直接交过去。于是他那不甘屈服的叛逆的情绪被冰封在他孤独的“心海”。他唯一的出路就只有通过写作向“疯狂的时代”还击。因此他需要寻求一种有力的艺术手段，一把“心海中的破冰斧”。他的这个意向也是跟上述那位友人说的：

“我们所需要的书，必须能使我们读到时如同经历一场极大的不幸；使我们感到比自己死了最心爱的人还痛苦；使我们如身临自杀边缘、感到因迷失在远离人烟的森林中而彷徨——一本书应该是我们冰冻的心海中的破冰斧。”

“一本书，如果我们读了没有感到额头上被击一猛掌，那我们读它干什么？”——卡夫卡的这两段话精辟而鲜明地阐明了他的美学观，而且对他自己作品的艺术效果也是一个极好的概括，即：强烈，惊异。而怪诞，即“心海中的破冰斧”则是实现这一艺术效果的有力手段。当然，怪诞这一表现手法也不是卡夫卡的新发明，在古代，尤其是同时代的其他现代主义作家那里屡见不鲜。它本身并不能保证上述艺术效果的取得，重要的是对怪诞的内容——中心事件、情节、画面等要有别出心裁的构思。

现在我们可以回到《变形记》了。

小说写的是一次惊人事件（用戏剧美学的语言说：偶然事件）。

一个人可能遭遇到的偶然事件无非是暴病、创伤、逮捕……总之不可能是变形。但我们的主人公萨姆沙却变了形——变成了甲虫。

一个人遭适病变或倒楣，按正常的情理应该受到社会特别是家庭更多的关心和照顾。但在人剥削人的社会里，维系人与人之间（包括家庭成员之间）“正常”关系的纽带是利益，说到底是金钱，一旦这根纽带断了，则朋友之间甚至伦常之间那种友好、和睦、亲密的关系很快也就松开，逐渐疏远、冷淡以至见死不救。所以卡夫卡是不承认那通常呈现在我们面前的现实是真实的，因为这真实被金钱的魔影掩盖住了。在文艺作品中，如何把现实的这一层掩盖物揭去呢？作者似乎也懂得“经济效果”的法则，采用了剪断经济纽

雅诺赫：《卡夫卡谈话录》。

卡夫卡：《致奥斯卡·波拉克的信》，载《卡夫卡书信集》27页，法兰克福版。

带的办法。剪的方式，就是人的变形，使他失去劳动能力，从而导致与家庭经济关系的中断，这一中断意味着主人公与他的家庭的伦常关系乃至社会关系（与公司、与街坊）的正常运转的中断，并开始逆转，金钱的魔力显示作用，人与人之间的冷漠和冷酷的真相再也掩盖不住了。也许有人会问：“既然如此，让主人公患一种不治之症，让他瘫痪、残废——只要是失去劳动能力，不是照样能达到目的吗？不错，揭示资本主义制度下的金钱关系的主题，在近代文学中，特别是批判现实主义作品中是不乏其例的，也采用过病患的手段。但这类现实主义的“实写法”不能造成距离感或陌生感，它不能立刻把读者带进想象的领域，带进陌生的环境，因而未必能收到象《变形记》那样强烈的艺术效果。因为人们面对一个“病人”，一般很难断然撕去那温情脉脉的面纱，无保留地露出他的真实感情，至少你不可能用烂苹果掷儿子，用脚踩他（父亲），不可能几天“忘”了给他送饭（妹妹）。现在面对的是一只甲虫，一个不再能用言语、用表情来表达他的情感的“昆虫”，你就无须用任何虚假的姿态来掩盖内心的厌恶了。这就使主人公彻底地从“人”的世界分离出来，成了一个与任何动物没有本质差别的“非人”。于是人与人之间的冷漠关系就鲜明、强烈地揭示了出来。这种关系就是剥削制度造成的、无法遏止的人与人之间的“异化”。这种“异化”是普遍存在的，以致人们习以为常，无以觉察了。现在卡夫卡突然一声响鞭，以一个惊人事件把日常的存在加以震动，使人们的想象飞入一种魔幻圈，然后他以日常的语气、平静的笔调，“听我慢慢道来”……讲完了，魔幻圈无形消失，原来这是我们周围的平常事情，只是未引起注意而已。费歇尔对卡夫卡的这种表现手法作过很好的描写：

〔卡夫卡〕通过一种用以表现主观的客观事物，通过一种给惊人事件以日常外观的语言，使不平静的事情还要不平静，使陌生的事情还要陌生。而且，他以表面上旁观的姿态，把非常的事情写得毫无特别之处，千百件中的一件，用这种方法不仅给非常事物造成不可比拟的惊骇，而且让人感觉到这是一件迄今尚未觉察、现在业已暴露的日常事情。那一度被浪漫派用咒语激情唤起的鬼怪——它们需要一个幻想的环境——突然之间就在我们当中；“正常性”的事物，即一个主人公银行职员、土地测量员或任何一个普普通通的人——的不引人注意的存在开始滑入幻想事物之中，然而这并不是什么别的东西，而是变化了形态的、从而被揭开了的日常性的东西。卢卡契显然被卡夫卡的这种怪诞而强烈的表现手法所折服，他说：

恐怕很少有作家在他们的作品中把握世界和再现世界的时候，能把原本的东西和基本的东西，能把对世界上从未出现过的事物的惊异，象他的作品中那样表现得如此强烈。在今天，在那种实验性的或千篇一律的技巧掌握着多数作者与读者的时候，这种突出的个性必定会给人留下难忘的印象。正因为怪诞如用得恰当，能取得这样一些特殊的艺术效果，所以它被越来越多的人所接受，并且已作为一种幽默的手段取得美学上的意

E·费歇尔：《从格里尔帕策到卡夫卡》322页，维也纳，1962年版。

卢卡契：《批判现实主义的现实意义》533页，1958年版。

义，成为现代审美特征之一。桑塔耶那认为，以变形为基本特征的怪诞也是一种“再创造”。“正如出色的机智是新的真理，出色的怪诞也是新的美”。因为它们“背离了自然的可能性，而不是背离了内在的可能性。”

悖谬

阅读卡夫卡的作品，有时会令人感到如陷迷宫。但一旦你找到如希腊神话中说的米诺塔鲁斯的线，被牵出迷津暗道时，你便会感到它回味无穷。这里卡夫卡又把哲学引进了文学，运用了哲学上的一个逻辑范畴：悖谬（Paradox，也叫背论、反论，这是形式逻辑的术语，类似“二律背反”，含有悖理、荒谬、自相矛盾、似非而是等意思）。西方一些对卡夫卡发表过权威性见解的作家、评论家都指出：悖谬是卡夫卡作品的基本特征。在卡夫卡之前，文学创作中即使有此先例，也不是常见的，但这一哲学——艺术手段在当代第一流作家中是不鲜见的，如迪伦马特，他不仅提出了“在悖谬之中见真实”的主张，而且在创作实践中运用得十分出色，如他的代表作《贵妇还乡》、《物理学家》、《罗马路斯大帝》等。布莱希特的《高加索灰阑记》也是运用悖谬的极好范例。可见悖谬是一种富有艺术效果的手段，它可以增加戏剧矛盾的色彩，产生摇曳多姿的情趣和耐人寻味的魅力。

悖谬是在自相矛盾中构成的。它总是同一种正常轨道的脱离或倒转相联系。为了便于理解，卡夫卡设计了一个鸟寻笼子的“图像”，他把这个图像改成“笼子寻鸟”，就成了悖谬。但卡夫卡的悖谬不仅仅把正常的思维轨道倒转就完了，他总让你的思维在逻辑的与反逻辑的轨道上来回滑动，可始终不让它到达两个极的顶端。所以前西德学者格·诺伊曼称卡夫卡的悖谬为“滑动悖谬”。这种手法在卡夫卡的作品中产生一种令人思索无穷的意味；它们常常给人一种似非而是、若有若无、若隐若现、若即若离……的感觉。

最早发现卡夫卡作品中的悖谬特征的恐怕要算加缪了，一九四二年他就指出：“基本的双重意义就是卡夫卡的秘密之所在。自然性与非常性之间、个性与普遍性之间、悲剧性与日常性之间、荒诞性与逻辑性之间的这种持续不断的抵销作用，贯穿着他的全部作品，并赋予他们以反响和意义。要想理解荒诞作品，必须清点一下这些悖谬手法，必须使这些矛盾粗略化。”

现在来看一下他那些主要的小说吧。它们的中心事件几乎毫无例外都是荒谬的，但荒谬仅是表面，思维沿着非逻辑的轨道滑动，未及到达顶端它又倒转，滑上逻辑的轨道。城堡可见而不可及，这在现实中是不可能的，但当你把它作为反动官僚专制主义统治与人民严重对立的象征，或当你想到有时想办一件事而又困难重重，从而发出“比登天还难”的感慨时，你不觉得它在艺术上比真实还真实吗？在卡夫卡自己所珍爱的短篇《判决》中，主人公因顶撞了一句父亲，即被父亲判处跳河自杀，儿子竟然毫不犹豫地服从了。这显然也是离奇的。但再一想：既然这位父亲在家里占有这样的家长制的绝对威权，而儿子又始终摆脱不了这位“专制犹如暴君”的家长的巨掌，那么这位父亲存在的本身不就是对儿子的致命威胁吗？反过来，儿子由于深感自己无能，不能尽家庭义务，从而产生“无穷尽的负疚感”，那么跳河的“判

桑塔耶那：《美感》175—176页，中国社会科学出版社，1982年版。

加缪：《卡夫卡作品中的希望与荒谬》，载波里策编《弗兰茨·卡夫卡》，1973年版。

决”对他岂非是一种很好的解脱吗？《诉讼》主人公约瑟夫·K.被无端逮捕，他为洗清自己的清白不遗余力地奋斗了多年，可最后被处决时，他竟又顺从地引颈就刎，这也是不可思议的。但若按照卡夫卡的思维特点，则也合乎逻辑：在法庭面前约瑟夫·K.不承认自己有罪，但他作为一个银行襄理，一个不大不小的官员，他在普通老百姓面前却是有罪的，因为他也高高在上地对待过那些在银行门前苦苦求告的百姓。因此他虽不接受国家法庭的判决，他却应该受到“自我法庭”或那超自然的正义法庭的判决。《饥饿艺术家》的主人公在表演到期时已饿得奄奄一息，但他愤愤不平：为什么没让他继续饿下去？这种自我折磨狂也令人费解。但这有什么奇怪呢？他既然是个“艺术家”，他当然应该有艺术的事业心；而他的艺术手段是“饿”，那么他要达到艺术上精益求精，或显示自己的艺术造诣，除了继续饿下去，还有什么其他途径呢？

对卡夫卡作品中的悖谬手法的艺术魅力和奥妙感受得最深切并表达得最生动的恐怕要算捷克血统的美国学者埃利希·海勒，他说：“始终无法解释的……是卡夫卡的写作艺术：那是一种似乎畅通无阻穿过原始森林的散步，又好象在一个管理得很好的花园中徜徉；一种做出正在把结打开的姿势，而实际上却把结拉得更紧的能力；一种打开所有可以用得上的灯，却同时把世界推入黑暗中去的力量。”

自传性

卡夫卡是一个内省的、思辩的、带玄学味的人，这一性格特征在很大程度上决定了他的创作风格，即他把写作当作他的内心世界的表达。卡夫卡在他的大量的日记和书信中，向我们充分展示了他的“双重生活”的矛盾，即他的日常生活与内心生活的冲突，或者说他的感觉世界与观念世界的争斗。他的外表笑容可掬，内心却“没有一秒钟的安宁”；白天，他是工伤保险公司的一个兢兢业业的普通职员，晚上，他的思想却在内心世界的无限空间自由驰骋；在奥匈帝国那个窒人的环境里，他是个奉公守法的臣民，在他的专制的父亲面前，他是个从不逃避家庭义务的孝子，但他的内心却激荡着不屈服的叛逆情绪，是个“本性好斗的人”（《内心日记》）。这种“可怕的双重生活”使他感到“被撕裂”的“痛苦”，他觉得“除了发疯，看起来没有别的出路”。不过，卡夫卡到底没有疯，因为他感到，创作之于他是将“内心世界向外部世界的推进”的手段，“是一种巨大的幸福”，因而“是一种奇妙的解脱和超凡的生活”。因此他决心“要不顾一切地、不惜任何代价地来写作，这是我为生存而进行的战斗”。于是他的笔输导着他的被压抑情感中痛苦的流液，他的书收获着他的观念世界中一个个思想的果实。

从内心写起，这决定了卡夫卡的创作在叙事方法上的主观性。从主观出发在这里是一种表现方法，它跟“自我表现”并无必然的联系；它可以用来表现自我，也可以通过自我来反映客观世界。关键是这个“主观”的作者对

卡夫卡：《致密伦娜的信》。

卡夫卡：1911年2月19日日记。

卡夫卡：1911年2月4日笔记。

卡夫卡：1914年7月31日“内心日记”。

生活的体验和把握的程度如何，他是否具有社会责任感。这方面卡夫卡是有一定启发意义的。卡夫卡不是革命者，但是个正直的公民和严肃的作家。他反对专制，反对压迫，不满贫富悬殊，同情下层人民。他的精神痛苦不是一般的个人哀愁，而带有一定的社会色彩，至少，在中小资产阶级及其知识分子中有一定的代表性。正如海涅在一首诗里吟唱的：“我和一些人一样，在德国感到同样的痛苦；说出那些最坏的苦痛，也就说出我的痛苦。”卡夫卡的作品几乎毫无例外都是通过主人公的眼光来观察世界的。但这些主人公并不是现实的旁观者。他们在一种可感而不可见的权力面前既表现了不甘屈服的愤懑，又流露着恐惧和无可奈何的情绪，最后都避免不了被凌辱、被中践踏的命运。他们的境遇不啻是对那个吃人的社会的一种抗议。“主观”在这里表现为一种内在的激情及其真实性。至此我们可以进一步领悟到托马斯·曼说卡夫卡的作品是“从深沉的笔触下产生的”，它们令人发出一种“含泪的笑”；卢卡契说它们“有一种能引起愤怒的明了性”，是多么中肯了。无独有偶，别林斯基曾经也称赞过果戈里有一种“含泪的笑”的艺术。无怪乎德国著名女作家安娜·西格斯要把果戈理的亡灵请去和卡夫卡攀谈（西格斯所作小说《聚合点》）。足见艺术大师们的艺术嗅觉之灵敏，可谓“心有灵犀一点通”。

虽说是从主观出发，但与一般同样有这种创作倾向的浪漫派作家不同，卡夫卡在他的小说中却从来不直抒他的主观感受或内心生活，而只是表现他的内心感受所激起的幻想的事情，而故事里往往有一个假定的情境和荒谬的事件，同时又有一个日常的、习俗的世界，即人物是普通的，思维是正常的，即使是动物，也不过是戴了面具的人，因为它们的音容笑貌和心理特征跟人一样；但因为故事的中心事件是荒谬的、与因果割裂的，所以这日常的世界一开始就被引向一个异乎寻常的方向，人们以惊讶的神情面对着一些从未想到过的、也没有答案的问题。这些问题是作者对现实生活的真实感受和思考的产物，所以带有某种普遍的性质。这里我们似乎看到了卡夫卡的创作过程：他首先将外部的现实摄入到内心，经过独立的思考和精心的加工，变成内在的现实，然后用折射的方法把它投影到外部的、更大的世界，这个投影不妨称之为卡夫卡内心世界的“对应世界”。这个对应世界既是实的，又是虚的。所谓实，是因为那里总是晃动着一个孤独的身影，总是颤动着一颗受折磨的灵魂，甚至许多主人公的姓名（K、约瑟夫·K、Karl……）都是从作者的姓（Kafka）上“掰”下来的。这一切几乎使所有的研究者都注意到了卡夫卡作品的自传色彩。最近德一家最有影响的杂志《明镜》周刊发表了卡夫卡《城堡》的一段手迹，小说劈头第一句原来用的是“我”，后来才改成了“K·”。这家杂志同时还刊登了卡夫卡于一九一一年游览过的一座城堡的照片，它的外观极象小说中描写的那座城堡。这些资料都是卡夫卡作品中自传性因素的有力证明。然而，单单自传性还不能说明卡夫卡艺术的特色，他的艺术的特色主要的还是表现在“虚”的一面，即它的奇特的幻想性或假定性。卡夫卡在他的《笔记》中有关《诉讼》的谈论是很能说明这一问题的，他说：“我们发现自身处于罪孽深重的状态中，这与实际罪行无关。《诉讼》那部小说的线索，是我们对时间的观念使人们想象有‘最后的审判’这一天，其实审

K·瓦根巴哈：《弗兰茨·卡夫卡画传》144页，法兰克福，1980年版。

见联邦德国《明镜》周刊1982年第35期。

判是遥遥无期的，只是永恒法庭中的一个总诉讼。”在同一本《笔记》中的另一处，卡夫卡阐述了这一假定性情境的基本母题：“猎狗在广场上奔驰戏耍，但野兔终究逃脱不了，不管它是否已远遁林中。”这一简短的譬喻极其鲜明地、形象地揭示了现存人类社会弱肉强食的景象。在人压迫人的社会里，被压迫的弱者（“野兔”）的毁灭，有的是由于压迫者（“猎狗”）的直接摧残，有的是由于社会环境的压抑而遭受的精神磨难。而无论是直接摧残还是精神磨难，在卡夫卡的观念里都等于在经受无休止的“审判”，最后都必然导致毁灭。卡夫卡的所谓“罪孽深重”就是精神痛苦的别一种说法。从他“无法忍受”的生活可以看出，《诉讼》主人公的经历也包含着作者自己的某种体验，尤其在关于“自我法庭”的审判这一方面。卡夫卡的心理特征是弱者的恐惧感。他在一则日记里曾写道，他有一种“对未来的恐惧。一种从根本上来讲使我感到可笑和羞耻的恐惧。”他的创作似乎都以他的这一心理体验为半径，因而在他的内心投影的“对应世界”的圆周内展现的人物画廊是一个弱者群。在某种程度上讲，他的作品可以冠上一个总题目：《野兔的逃猎》，主人公都是些灵魂的逃犯。“猎狗”就是那个阴森威严的城堡、那个看不见的法庭以及任何莫名的威胁。卡夫卡一生中最后的一个名篇《地洞》可以看作是作者这一创作主题的总结。主人公那样惶惶不可终日，成天发疯似地“干着杞人忧天的傻事——挖筑地洞，写的是动物，但表现的是一个被追逐得无处逃遁的被迫害狂的心理，极为生动细致。不过在表现内在情感这一点上，写得最强烈因而最有代表性的要算一九二二年问世的《饥饿艺术家》。

一个以饥饿为表演手段的艺人，在这种“艺术”成为时髦的时候，他红极一时，但曾几何时，别的时髦起来，他的境况便一落千丈，不得不被一个马戏团招聘。但他在那里获得的观众竟不如一个动物，最后在寂寞和凄凉中，在“找不到适合自己口味的食物”的情况下，悄然饿死在那只他借以“表演”的铁笼子里。

这位艺术家有一种变态心理：按照合同，他的表演期（即断食期）为四十天。但四十天期满时，他虽饿得“瘦骨嶙峋”，精疲力竭，他却不肯出笼，因为他觉得他有“无限的表演能力”，应该让他的“艺术”“达到常人难以理解的高峰”。他的要求当然得不到老板的批准。因此他在表演上总是得不到满足，他对自己的艺术“从未满意过”。于是，这个执拗的艺人，怀着不自由（即艺术上达不到满意的境界）毋宁死的意志，把表演的手段（饥饿）变成抗议的手段（绝食），直至死亡。你看他简直是带着一种情欲在忍受折磨。这个骨瘦如柴的主人公的图像也是一个象征，寓意是多重的，其中有一层意思相当明显，即艺术上得不到满足的精神饥饿。卡夫卡为“还现实以真实的、纯粹的”面貌，始终在寻找合适的表现手段。但显然觉得没有找到，所以三部长篇都没有写完，他甚至要把全部作品付之一炬，说明他在艺术上也觉得始终没有“找到适合自己口味的食物”。他的这一种精神折磨和内心执拗通过主人公跟老板的抗争，特别是通过他找不到合适的食物宁愿饿死的态度，强烈地表达了出来。这里仿佛有一种克尔凯郭尔的音响：“人的思想行为要在最激烈的程度上象个人。”饥饿艺术家这个艺术的探险者和殉难者不正是作者的自况吗？

神秘性

卡夫卡的作品就像他的思想一样，总给人一种迷宫似的印象，它困扰着你，你却不甘罢休，仿佛你一旦陷入象他的《地洞》所描写的那个由无数迷津暗道构成的复杂防御工事之中出不来，却一心急着想出来一样。这大概就是为什么人们谈论了半个多世纪，虽深知其中奥妙莫测，却仍然谈兴不减的缘由吧。例如，以各别作品论，他那篇名声不小的早期小说《乡村婚事》是什么意思？《十一个儿子》意味着什么？《猎人格拉胡斯》？……就各别细节论，那不时冒出来阻止我们进入“假田园”的陌生景象，有些固然可以解释，但有些却不好理解。如：《老光棍勃罗姆费尔德》的主人公，不堪忍受那平淡、乏味而孤单的生活，一天突然眼前出现两个乒乓球，跳个不停，他想抓，又抓不住。这两件东西好象是神明派来给他作伴的，但为什么给他派两个球来而不是派一条懂得点“人情味”的狗或猫来？《乡村医生》的主人公应诊要去邻村急救，他吩咐侍女去借匹坐骑，这时，却从猪圈里奔出两匹高头大马。那么，这马代表什么？它们为什么从猪圈里冒出来？普罗米修斯的故事本来是明了的，但卡夫卡把它改写成四种“版本”，直到他自己也感到“不可思议”为止。还有他的许多譬喻性故事或多义性的象征性图像，也充满了虚虚实实、若隐若现的神秘意味。无怪乎有人认为卡夫卡的世界是个“神秘的世界”，“因为它把现实主义推向了极端”，从而令人“陷入某种沉闷的奥秘之中”，以致连爱因斯坦初读他的作品也感到自己的“脑子还不够复杂”。

作品的神秘性，从纵向追溯，几乎在各个时代的文艺作品中都可找到它的渊源，在那些属于所谓“圣经方式”（即非现实主义写作方法）的作品中尤为常见。如果说，古代文艺作品中的神秘感乃是人们对某些自然现象与社会现象有奥秘欲探悉而不能的反映，或者带着对这种奥秘的恐惧期待着神明的解救，那么，卡夫卡作品中的神秘感则是由于他对现代人类社会那日甚一日的“异化”现象感到惊讶、恐惧与惶惑，因而表达这种情绪当作他的审美解脱。所以他说：写作是“一只从黑暗中伸出的、向美探索的手”，“是一种奇特的、神秘莫测的……慰藉”。

但是，卡夫卡的“迷宫”并非绝对不能打开。德国左翼批评家 W. 本雅明向我们提供了一条走出他的迷宫的“弥诺塔洛斯”的线。本雅明指出：寻找对卡夫卡作品的解释必须回到“深邃的暗室”，在那里可以发现，卡夫卡作品的秘密在太古时代，它被赋予了现代特征，即史前的历史被作者的现代意识所观照，并使之与犹太民族的历史神学相联系。本雅明指出：“对于卡夫卡说来，他所生活的时代并不比原始时期更进步。他的长篇小说表现的是一个沼泽世界，他笔下的人物还处于巴哈奥芬称之为乱伦的阶段。这个阶段被遗忘了，并不表明它没有延续到现在。相反，它正是通过遗忘延伸到现代。一个比一般的经验更为深邃的经验发现了它。”卡夫卡最后的女伴多拉·迪曼特回忆说：“卡夫卡的全部世界要求一种更古老的语言；他身上藏有远古的意识、远古的事物、远古的恐怖。”因此卡夫卡要求于文学的，是将它的根插入到远古的时代。这可以说是打开卡夫卡神秘世界的钥匙。例如，用这

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

卡夫卡：《1910—1923 年日记》563 页，德文版，纽约，1949—1950。

W. 本雅明：《卡夫卡十年祭》，载《本雅明论卡夫卡》德文版，法兰克福/迈因。1981。

转引自《梦幻，恐怖——卡夫卡文学存在分析》33 页，德文版。

把“钥匙”去“开”《在流放地》这篇小说，就不难理解，作者想要展示的是那仍然残留在现代人身上的最原始的情感。

文学创作对于卡夫卡既是研究社会矛盾的手段，又是自我表达的手段。这一特点启发我们，他的作品的神秘性还来自作者自我深层意识的奥秘。卡夫卡是个具有自审意识的人，他对自己的灵魂或者说深层意识的挖掘和探索是无情的，以致他能发现在这个有罪的世界里自己也是被污染、因而也是有罪的一员。但这并不意味着他对自己挖掘出来的潜意识都能一下子理解了。如他说，他的短篇名作《判决》“是一个夜晚的魔影”，过了五个月，当他修改这篇作品时，他才弄清它的意思。这看起来似乎不可思议，但若用现代科学眼光来观照，又是可以理解的。

现代科学技术的加速度发展及其巨大成就，揭开了自然界（包括人本身）的无数奥秘，使人的视野从宏观扩展到宇观、“涨观”（钱学森语）；从微观深入到渺观。于是人们看到，人体自身，也象自然界一样，是个无法穷尽的“内宇宙”，发现其中还有大片深层领域的大门仍然紧闭着。著名科学家钱学森曾经说过这样的话：“人是最复杂的系统。研究来研究去，人对自己最不了解，如气功是怎么回事？有没有特异功能？”如往前追溯，则一个多世纪以前尼采就已指出：人对人最不了解，好象有七七四十九层皮，剥了一层还有一层。也是从这个时候起，首先在尼采那里作为创作主体的“我”开始解体，分成多个“我”。在尼采看来，自己的自我对于外表的“我”是一个陌生的世界。尼采以他特有的敏感，首先发现了由于“上帝死了”而引起剧烈崩溃的社会现实在人的精神世界造成的分裂，产生了性格复杂或多重人格的人。其他现代主义作家如叶芝等，也提出过“反自我”的命题，而弗洛伊德更作了生理学和心理学上的论证。“我”的这种破裂，也是头脑里“支离灭裂”（郭沫若语）的表现主义作家的基本经验。卡夫卡从小就开始接受尼采的思想，他又涉足表现主义运动，加上他出身的民族、家庭、职业、周围环境等多种压抑性影响，形成了他的性格的多重性。就是说他被分裂成许多个“我”，每个“我”潜伏在意识深处，相遇时互相排斥，分离时各寓一隅。这是他的作品神秘性的主观根源。

对文学艺术作品的神秘感的审美价值虽然褒贬不一，但总的说历来仍受到肯定。新柏拉图派曾创立过“神秘的美学”。席勒在《论人的美育》书简里评价更高，认为“美的现象的全部魅力存在于它的神秘之中”。随着科学技术的迅速发展，神秘学越来越受到重视。这是因为人类越来越认识到，客观世界的宏观和微观领域是无限的，而人对它们的认识总是处于相对状态，因此在任何历史阶段都面临着广袤的黑暗领域。当你第一次隐隐约约地预感到，而又尚未明确认识到客观或主观世界存在着某种东西时，你就会感到一种神秘感或恐惧感。于是产生了想看个究竟的愿望。这过程便是美感的经验，这几乎是人人都具有的审美经验，不过作家、艺术家一般更为敏感些。所以在欧洲，自从象征主义兴起以后，艺术神秘意味的美学价值在理论上得到了进一步的确认和探讨。例如英国美学家克利夫·贝尔在《艺术论》中就提倡一种“有意味的形式”，“意味”指的就是一种难于言传的人生感情。无独有偶，奥地利音乐美学家汉斯立克也认为音乐的美是一种“难以言传”的多

种音乐的“艺术组合”。诗人里尔克甚至认为“艺术乃是万物的一种朦胧的意愿”。关于艺术神秘感的审美本质和源泉，虽然许多人试图作出回答，尤其是弗洛伊德，而迄今不能圆满实现，究其根由，正是因为它不好“言传”，否则它就不神秘了。再说，人类揭开一个神秘领域，还会面临新的神秘领域。当然，有的人把神秘当作美的唯一目标，远离外在与内在的现实，一味沉缅于“寂静的冥想”，构建虚幻的“空灵之境”，把“艺术神秘性”变成了“神秘的艺术”，以致陷入“神秘主义”或“唯美主义”，那显然是走到另一个极端了。如后期梅特林克的有些作品，叶芝的部分诗歌，都有这方面的偏颇。艺术，归根到底总要跟真实——生活的真实与心灵的真实——相联系才有美的价值。卡夫卡的作品之所以虽有明显的神秘色彩而较少遭诟病，正是因为它们的真实性，乃是“一种深深经历过的神奇性”。然而，我们还是有理由责备作者，由于他的思辩的“玄味”太浓，加上他原先也并未打算让自己的作品问世，致使他的作品有不少神秘涵义保留在自我理解的思维深层而流于晦涩。

多义性

卡夫卡的作品乃至一般现代主义的作品，由于经常热衷于形而上的思考，并受“不可知论”的哲学观点的影响，其作品往往表现出模糊性、不明确性和多义性。而卡夫卡在这方面是颇为突出的。他晚年写的长篇小说《城堡》就是这面的典型。我们不妨通过对这部小说的粗暴解剖来了解卡夫卡的这一特点之一斑。

内心经验的总结。

《城堡》是卡夫卡三部长篇小说中的最后一部，写于1922年1月至9月，即在他逝世的前两年。这一年对于卡夫卡可以说是总结性的一年：他一生的主要精力已经耗尽，健康已经无可挽回；保险公司那个饭碗终于因晚期结核病而不得不推开了；在恋爱、婚姻问题上烦恼了七八年之久，最后与密伦娜的热烈爱情也成了泡影；他所经历的表现主义运动的狂热也已近于尾声；1910年以来他如此勤奋地书写着的日记已经写到最末的篇页……一切对于他都意味着生命的火焰在熄灭，一种疲惫感包围着他：“我依然是泥巴，未能将火星变成火焰，而仅仅用来点燃我的尸体。”但文学创作作为他思考和表达的工具，对他始终是“幸福”的。现在，他在矛盾和痛苦中度过了一生，对世界也研究了一生。为此他把“整个一生都奉献给它了”。那么，怎样通过文学手段来总结这一生中最值得记下的经验便成了他的当务之急。这一点可从《城堡》的另一个开头的描写中看出来。这里的主人公是“客人”，他在旅店发现一个叫伊里莎白的女侍，他握着她的手恳求地说：“伊里莎白，你好好听我说，我有个艰巨的任务，我为它献出了我的一生。但是由于这任务是我的一切，所以凡是一切有碍于我实现这一任务的东西，我都把它们镇压下去，毫不留情。”这里的“任务”无疑是指他的文学创作。

汉斯立克：《论音乐的美》49页，杨业治译，人民音乐出版社。

里尔克：《论艺术》

卡夫卡：1922年7月5日致M.勃罗德的信。

卡夫卡：《城堡》302页。费歇尔袖珍出版社，1982。

可惜题为《城堡》的这部长篇最后还是没能写完，直接原因似乎是由于疗养地的迁徙。但联系他前两部长篇小说停笔后不久，即1922年10月第一次向他的朋友勃罗德立下死后焚毁他全部文稿的遗嘱，显然他的辍笔有更隐秘的内心秘密——是不是那个悖论的怪圈逻辑作祟：创造就是摧毁？或者不愿再重捣这些“经验的死灰”，这些“个人弱点的见证”？……

威权笼罩的魔影。

这座虚虚实实、可望而不可即的城堡，无疑是专制主义统治政权的一个象征，是夸张而又真实的写照：庞大无比、官员无数，却毫无效能，以致老百姓想办个户口都比登天还难。这说明官府与老百姓之间存在着一条不可逾越的鸿沟。它高高在上、威严无比而又神秘莫测，更意味着它的存在本身就是对人的生存的致命威胁。作者虽然作了强烈的夸张，但这部作品却绝不是作者的向壁虚构，而是当时奥匈帝国的社会现实在作者头脑中的反映。这个帝国自从十二世纪建立“邦”以来，其统治宝座一直被哈布斯堡王朝盘踞着，它历来对外反对欧洲的进步潮流，对内始终实行家长式的野蛮统治，用大棒和鞭子来钳制任何民主意识，用奴性来驯养它的臣民。因此恩格斯曾指出：“在家长大棒保护下的封建主义、宗法制度和奴颜卑膝的庸俗气味在任何国家里都不象在奥地利那样完整无损。”还说，这个国家“始终是德意志的一个最反动、最厌恶现代潮流的邦”。卡夫卡笔下的《城堡》可以说就是这个“邦”的缩影，城堡与村子的关系就是君与民的关系，统治者与被统治者的关系。这里一点感受不到“现代潮流”的气息，这里有的只是“家长”的威势，等级的森严和百姓的驯服，是个地道的闭关自守的、被历史遗忘了的封建宗法制王国。城堡中的那些官僚们盘踞在村上那个咖啡馆兼“贵宾馆”里寻欢作乐，无恶不作。偶尔爆发一颗孤零零的反抗火星的情况也是有的。这就是巴纳巴斯的妹妹阿玛莉亚。她面对克拉姆的秘书索尔蒂尼的调戏和所谓“求婚”，断然予以拒绝！但是，这立即给她全家带来倾家荡产的结局——一颗微弱的反抗火星瞬即殒灭了。城堡，这个官僚专制主义的权力机构对于人民群众是一种强大的敌对力量，它的存在，是被压迫阶级“小人物”一切悲剧命运的主要根源。

“异化”世界的速写。

本世纪以来，“异化”成了西方现代哲学的一个热门课题，也构成西方现代文学特别是现代主义文学的主要思想特征。有的西方学者如法国的多蒙纳甚至认为：“异化把全部现代文学吞没了。”

在以写“异化”著称的西方现代作家中，可以说卡夫卡是始作俑者。从1912年的短篇小说《判决》、《变形记》起，他似乎一直都以惊异的神情观察并描绘着这个世界。诚然，他没有使用过“异化”这个术语，但这不是本质的问题，他通过他的作品所揭示和创造的“世界图象”比任何术语所规定的含义都要丰富和深刻得多。那么他的《城堡》是怎样表现“异化”的呢？

首先是它的隐匿性和恐惧性以及冷漠的世态。偌大的城堡始终矗立在近处的丘峦上，甚至能瞥见里面有许多人在工作，但是谁也没有进去过，不仅它的主人是只让人闻其名而从不“露峥嵘”，就是它的一个办公室主任之类

见《马克思恩格斯全集》第4卷516页，人民出版社。

同上第21卷448页。

的官员如克拉姆，你要见他也难如登天。这种飘忽不定、雾中看花的情境赋予作品或城堡以一种“哥特式”的神秘感和恐怖性。这正是作者要表达的那种与人的生存相敌对的、看不见的超验力量的存在。卡夫卡在给他的女友的一封信中说：“生活对于他（指他自己——笔者）和对于旁人是完全不同的；首先对他来说，金钱、交易所、货币兑换所、打字机都是绝对神秘的东西（它们也确实如此，只是我们这些旁人看不到这点而已），它们对他来说是一些莫名其妙的谜。”所以卡夫卡在生活中总是怀有一种莫名的恐惧，他说：“我对什么都不象对这些不可捉摸的势力这么害怕。”（致密伦娜的信）从这些言论中可以清楚看出，盘旋在卡夫卡意念中的这种威胁人又捉弄人的“势力”有两个特点，一是它的“不可捉摸”的隐匿性，二是它的恐怖性。这就很容易让人想到他的《诉讼》，那里的法庭只能见到一些具体执行的法警，但决策的法官却是看不见的。在作者看来，这种“势力”不是由哪个个人造成的，而是由无数个人的不自觉的行动后果汇合成的，所以你看不到它，但是感觉得到它。比如，阿玛莉亚拒绝城堡官员的求婚以后，城堡方面并没有——不，用不着直接下令处置她，但是村民们立即纷纷与这一家人划清界线，很快形成对这家人的精神围攻，当事人也就知道这意味着什么了，以致已经因此遭到破产的阿玛莉亚的父亲反而要求去城堡认罪赎罪。这户平民百姓的横逆之灾难道不应该归咎于城堡当局吗？但是城堡当局谁应该对这件事负责呢？或者说，你应该找哪个人去论理，去算账呢？而城堡当局也没有人表示反对或制止这样的事情。一方面，城堡的责任的隐匿性及其威权的神秘性，更显示出这个统治机构的恐怖性和毫无理性；无怪乎卢卡契感到，卡夫卡的作品有“一种引起人们愤怒的明了性”。另一方面，村里村民们的相互关系又显示出世态的冷漠。

其次，小说写了人的悲剧命运。按照西方人的观点，在一个“异化”的世界里，人的价值被贬低，甚至根本失去了自我价值。但人受一种看不见的“异化”规律的控制，他自己是看不见或不承认自我价值的丧失的。于是他的自我感觉中的自我与客观存在中的真实自我是脱节的、矛盾的。处于这种境况，人无疑是痛苦的，摆脱这种痛苦的途径当然是找回感觉中的自我。然而，著名的心理学家、哲学家弗罗姆是这样表述的：“异化意味着一种经验的模式，其中，人感到自己是分裂化的，他从自身中离异出来，他不能体验自己是自身的核心，他不是自己行动的主导者——倒是他的行动和后果成了他的支配者，人要服从于它。”法国著名作家兼评论家加缪用了个西西弗斯被罚反复推石上山的神话故事来譬喻所谓“现代人”的这种处境。现在我们来《城堡》主人公K.吧。他刚进城堡的村子时，根本没有意识到自己连住宿的资格都没有了。直到人家要把他轰出旅店时，他才意识到他的身份（自我价值）还没有落实，须经城堡当局的认可（找回自我）。他为了寻回体面的身份，结果却丢尽了体面；为了取得合法的生存权利，结果却耗尽了生存的精力。他的行动越执拗，就越使自己陷进那个“反抗与惩罚”的循环逻辑圈，恰如脖子上套着绳子，你越挣扎，它勒得越紧。本来，“自食其果”是对那种不尊重客观规律而一意孤行的人的失败的一种报应，这里却成了一种命运。但前者唤起的是讽刺，后者唤起的是同情——喜剧变成了悲剧。转折

弗罗姆：《健全理智的社会》120页，纽约，1955。

W.索克尔：《反抗与惩罚》，译文见拙编《论卡夫卡》。

的关键是：仍然按正常逻辑行事的主体遇到的是已经离异了常规的客体：主客体“接不上茬”了！但《城堡》主人公的悲剧性之所以动人，大概是因为它的“每一章都是一次挫折，但也是一次东山再起，这不是逻辑，而是坚韧不拔，正是以这种充分的执拗为基础，产生了作品的悲剧性。”这个见解是中肯的。就是说，K.为了达到目的，他可以接受卑贱的职业，向普通老百姓求助，但他绝不向权势者折腰。相反，他敢于首先向他的“战斗”对象克拉姆，即最有实权的官僚发出挑战，悍然把他的情妇夺了过来，他也敢于对任何官僚的发号施令表示轻蔑。第十七章写到有个叫牟默斯的官员几次要查问K.，K.愤然说：“我不会因为某个人担任某种职务便回答他的问题的！”正是无数局部环节表现的这种执拗和反抗，导致总体结局的受惩罚，从而使一切努力归于失败。这是“异化”环境里任何不驯个体的悲剧。

在卡夫卡笔下，人的悲剧性不仅表现在“异化”的社会力量或威权力量的统治下个人的合理要求和正当努力的失败和毁灭，而且还表现在在“异化”的物的统治下他的劳动的无效性。这也是卡夫卡作品经常出现的音响和母题，例如在《中国长城建造时》。在现代，官僚机构的文牍主义，也是一种可悲的无效劳动：人们只知跟文件、卷宗打交道，而不问这些东西究竟有什么实际效益。久而久之，文牍堆积如山，于是对它的保管变成人的一大负担——人被物统治。《城堡》中就有这样的场面：在一间公事房里，一个公务员把倒下来的卷宗重新堆上去，又倒下来，又堆上去……

不啻是西绪弗斯神话故事的演化。

第三、小说写了人的个性分裂。上世纪末，自从尼采爆响“上帝死了”的一声惊雷以后，西方人的精神支柱开始垮了，资产阶级长期为之努力和标榜的“理性”的精神统一体开始破碎了。精神失落的“急救剂”——非理性思潮应运而生。这反映在文学中，出现了形形色色的心理变态、多重人格的性格分裂的人物，姑且称之为“异化”人物。卡夫卡笔下的“异化”人物的变态心理的主要特征是恐惧感、罪恶感和孤独感。这类人物精神上被“异化”的统治机器碾碎了，他们的思维、言语、行动往往脱离了正常的逻辑轨道，也就是脱离了自己的意志控制能力，表现出反常的现象。例如《城堡》中的K.说的这段话：“哦，是的，春天总有一天要来的，我猜想，总会也有一段时期是夏天的。可是据我所记得的，春夏似乎很短，好象不会超过两天，即使在春夏，即使在这最美丽的日子里，有时也会下雪的。”这好象是一番梦呓，出自一个恍恍惚惚的人之口，其实是怪诞的现实——那个奇异的城堡世界——把他“弄糊涂”了。这番梦呓不过是这个与时代气氛极不谐调、被历史遗忘了的死角在他头脑中的奇怪映象。但是，“弄糊涂”还不是最坏的，至少说明他还没有被同化。最坏的是那些长期生活在城堡周围的人们，“家长大棒”的恐吓政策和四季不分、香臭不辨的愚民政策，使他们的触觉神经和嗅觉神经都麻木了，僵死了，最基本的自尊心和自信心都泯灭了，恰如弗罗姆所说，“分裂化的人找不到自我，就象他也找不到他人那样。”（《健全理智的社会》）

法国著名文艺评论家加罗蒂从形而上学观点出发分析了这种人的个性分裂的原因：“地上和天上都是无名和平庸的领域。上面一片沉寂，上帝的死留下了巨大的真空：下面的乌合之众已不成其为人，他们已被异化的齿轮机

A.加缪：《卡夫卡作品中的希望与荒诞》，译文见拙编《论卡夫卡》。

器轧碎了。”

奥地利另一位文学巨匠穆西尔的代表作《没有个性的人》指出，这个帝国“根据宪法是个自由的国家……凡是公民在法律面前人人都是平等的，但并非人人都是公民。”一针见血！帝国的顺民是一些被磨掉了“棱角”的昏昏沉沉的庸众，是谈不上有什么“个性”即自主意识的。卡夫卡固然“内心好斗”，外部也还是驯服的。这种双重人格还体现在许多方面：他痛恨父亲的“专制”，却又钦佩父亲的精明强悍；他酷爱写作而痛恨职业，但为了生活却又不得不维持职业；他渴望爱情和婚姻，但为了创作他不得不放弃它们；以写作为“巨大的幸福”，但对自己的作品又“总是不满意”，甚至要将它们“付之一炬”……谁能说出，卡夫卡究竟有多少个“自我”？

犹太人寻找家园的譬喻。犹太人在世界上是一个有作为的民族，但长期以来没有自己的家园而散居在许多国家，因而受尽排斥和歧视。希特勒法西斯对犹太人令人发指的大屠杀，就是这种歧视最极端、最疯狂的表现。因此许多犹太血统的人，尤其是敏感的诗人作家们对自己民族的这种处境深感痛苦；海涅就曾在诗里作了强烈的表达。卡夫卡作为犹太人，在许多方面没有自己的归属：他用的语言是德语，而不是本民族的希伯来语，但他却不是德国人；他生长在东欧波希米亚（它的首府布拉格），但波希米亚却不是一个独立的国家，而是被奥地利吞并的一部分；他虽生活在大都市布拉格，但这个城市当时四分之三的人讲捷克语，而卡夫卡接受的却是德意志的传统文化……所以如果说，卡夫卡在自己家里尚且感到“陌生”，在社会上就更是如此了。无怪乎他在给女友密伦娜的一封信中这样慨叹，“你有你的祖国，所以你可以甚至抛弃她。而这大概是对待自己祖国的最好的办法，尤其因为她那些不能抛弃的东西人们并不抛弃。可是他（指卡夫卡自己——笔者）没有祖国，因此他什么也不能抛弃，而必须经常想着如何去找一个祖国或者创造一个祖国。”在给这位女友的另一封信里他更讲到自己作为一个犹太人走过来的道路比一般人更艰难。他在给最初的女友即菲莉斯的一封信中甚至为自己的“无家可归”感到要“发疯”。现在再来联系《城堡》，这个名叫K.的主人公在城堡管辖的村子里的那种陌生感：他东奔西突而始终不能成为其中一员的处境难道不是他的民族在世界上找不到家园的写照吗？不是他个人在社会上的陌生感的自况吗？而犹太人的这种处境，世界上应由谁来负责呢？当然是不清楚的。所以勃罗德把K.当作“无家可归的异乡人”，并认为：“在《城堡》这个简单的故事里，他从犹太人的灵魂深处讲出来的犹太人的普遍遭遇比一百篇学术论文所提供的知识还要多。”勃罗德也是犹太人，而且也是作家，所以他的理解无疑是更有说服力的。当然，绝不能把这种理解当作唯一的解释，即使勃罗德也没有这样做。

、人类寻找上帝的寓言。这是宗教解释的观点。首先提供这种解释模式的也是勃罗德。他认为，城堡是恩赐的譬喻，是左右人世的智慧即上帝的象征：城堡的官员统治是上帝对世界的看不见的管理的形象化。许多人反对这一看法，认为无论在卡夫卡的作品还是日记里都找不到他信仰上帝的记载。

认为卡夫卡受到过犹太神秘教的影响。事实上卡夫卡与宗教涉缘是在写

R.加罗第：《无边的现实主义》127页，上海，1986。

卡夫卡：《致菲莉斯书信集》750页，费歇尔袖珍出版社，法兰克福/迈因。

完《城堡》以后，在生命的最后一年，由于亲近他的女友迪曼特的影响，他才接受参加一个叫“哈西德教”的犹太教派。看来，在对《城堡》的神学解释中，较为中肯的说法还是“危机神学”，它认为：人类的任何努力都不可能导向上帝。

、可望而不可即的真理的象征。由于卡夫卡的作品大多是作者的“象形文字”，是他思想内蕴的外化，所以卡夫卡的研究者们都没有忽视他的这一铭语：“目标只有一个，道路却无一条。我们谓之路者，乃踌躇也。”可以说这一点贯穿于他整个思想道路，他的许多作品，包括书信、日记、笔记都是这种想要解释世界而不能，或者欲求真理而不能的苦恼与彷徨心境的真实纪录。“法的门前”那位苦苦等待的乡下人；《为科学院作的报告》中那只想找“出路而不得的猴子；《一条狗的研究》中的主人公……他的另一篇笔记写得还要明白：“这是在什么地方？我不熟悉这个地方：那里一切和谐如意，变幻万千，舒展自如，我知道，某处有这么一个地方，我甚至能看到它。但我不知道：它究竟在哪里，也无法接近它。”这可以说，是对他的《城堡》的最好的注脚了。因此英国评论家埃德温·缪尔把他的《城堡》与寻找目标和道路而表现出紧迫性联系。

欲与父亲沟通的譬喻。前面已有多处涉及：卡夫卡有个精明强悍而思想守旧的父亲，这对他一生都好比是个樊笼。卡夫卡在文坛初露头角的第一批成名作《判决》、《变形记》、《司炉》无不涉及这一主题。后来在创作与职业问题上、婚姻问题上都试图取得父亲理解和支持。但多年实践表明，代表不同时代的这两代人思想上和精神上很难沟通，这才导致了1919年卡夫卡写出那封惊人的长信，想与父亲最后摊牌和决裂。三年后写的《城堡》，自然不会摆脱这个压抑了他一生的精神重压，要说它是为此而写的譬喻当然不无道理。

……

以上种种解释无疑有它说得通之处。但如果把《城堡》的内涵和寓意仅仅囿于一说，那必然导致片面性和简单化，从而降低了它的价值。《城堡》之所以有意义，并成为现代文学奠基之作，还在于他的多义性和丰富性。

简朴性

西方现代文学由于思想内容的哲理性的加强而使形式趋向抽象，艺术风格趋向简洁、朴实，这同十九世纪以前的文学、艺术、建筑、服装等那种喜好繁褥、装饰等风尚形成鲜明的对照，这反映了一个世纪以来人类的审美趣味和审美风尚发生了趋于现代的质的变化。卡夫卡可以说是这一变化的先驱者。冷峻的内容，完全是通过平铺直叙的、冷漠的、往往略带幽默的笔调来叙述的。大段的环境描写是看不到的；任何“美丽”的形容词都被“锁”了起来；主观的抒情是通过客观的报道形式来实现的。只要回忆一下《骑桶者》中那一对老板夫妇的对话，《饥饿艺术家》中最后主人公与马戏团管事的对话以及《诉讼》中最后把约瑟夫·K.提出去处决的时候那段描写，一定会得到深刻的印象，从而使我们想到十九世纪德国轶事文学那平铺直叙和淡泊的

卡夫卡：1920年9月17日笔记。

卡夫卡：《笔记和散页断片》，载《乡村婚事及其他遗作》，费歇尔袖珍出版社。

特点。所以 W·本雅明认为：“叙事是漫不经心的，即使十分重要的事情，卡夫卡的人物谈起来都是很不重要，或早已知道似的。”勃罗德在谈到卡夫卡的叙述风格时认为：他的叙述特点是“那种沉着冷静的细致态度以及爱好细节，即现实生活和忠于现实的表现手法的‘高度细腻性’……”这艺术特点恐怕应归因于作者对“平凡”的爱好以及忠实于事物本来面目的客观态度，现在且听一听他自己的说明：

埃德施密特认为我巧妙地把神奇的东西引进了日常事物，这是一个严重的误解。平凡本身就已经是令人神奇的了，我只是记下了这一点。但概括得最扼要、最精确的还是他的这两句话：

我不是玩杂耍的，也不是感情贩子。

因此，加拿大教授罗曼·S·斯恰克这段话也概括得有意思，他说卡夫卡之所以“能出名，……只是因为他处于一个人们对于华丽的词藻和引起感情冲动的因素表示反感的时代。”卡夫卡以后西方的四分之三个世纪的艺术实践证实了这一切。

本雅明：《弗兰茨·卡夫卡》，载波里策编《弗兰茨·卡夫卡》，达尔姆施塔特，1973年版。

勃罗德：《卡夫卡传》216页。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

艺术上的来龙去脉

向现代艺术的探险

文学对于卡夫卡，首先是自我表达的工具。他在许多场合说过，创作出于内心的迫压而诉诸于文学，要求通过文艺作品来渲泄或表现自己的主观世界，这在卡夫卡的时代不是个别现象，而是一股广泛的文艺思潮。让我们使用一下历史的“广角镜”稍稍观察一下卡夫卡与这个潮流的关系吧。

本世纪初叶，西方文艺界有一部分青年人充满着反抗现实的激情，认为原来的文艺形式已不再能表现他们的这种情感，便打起“先锋派”的旗帜，要求另辟蹊径。当时，最有声势的当推表现主义运动。它是对绘画中的印象主义，文学中的自然主义的直接反拨。他们不再表现物质现象，强调表现精神世界。这个运动在文学界的理论纲领制订者埃德施密特宣称：“世界存在着，再去复制它有什么意义！”在此之前，表现主义在美术界的一个最活跃的代表人物康定斯基曾写专著提出“内在需要的艺术”主张。所谓“内在需要”，根据英国艺术评论家H·里德的解释，“即无言的洞察力，不可名状的直觉，基本的情感，以及所有组成‘精神生活’的东西。”为此他们弃绝模仿、强调“传写”，认为“在摒弃了原本原样地表现运动的方法时，就可能达到一种更高的理想的美。”这个运动中心在德国，它发轫于美术，同时席卷了文学、音乐甚至建筑等领域。文学中的表现主义高潮发生于1910—1924年之间。卡夫卡创作的旺盛期正好在这些年间。表现主义的那种激情与他的内心要求是合拍的，他正感到头脑里那个“广大世界”急欲“撕裂”，甚至说“与其让它在我身上受压抑或被埋葬，宁可让它撕裂一千次。”

表现主义运动当时波及到布拉格。布拉格有一小部分居民是操德语的。这个运动的一个领袖人物恰恰是布拉格的德语作家、理论家弗兰茨·韦尔弗。卡夫卡经常参加表现主义作家圈子的活动，并与韦尔弗有友谊往来。表现主义的某些理论主张，他也是接受的，比如，表现主义对客观世界主张“不看”，而强调“观察”；“不摄影”，“凭眼力”。卡夫卡1912年出版的一个早期短篇集就叫《观察》，他在此后的思考性笔记、日记里也不止一次使用“观察”，“实地观察”等字眼。他的“观察”与表现主义所提倡的“观察”是一致的，即“不看”事物的表面现象，而主张“凭眼力”来洞察事物的真谛。卡夫卡也反对用摄影的方法来反映现实，认为摄影是“铁制的窗板”，是最不真实的。表现主义的一些其他理论主张和创作倾向，如父子冲突主题和变形、夸张、怪诞、魔幻、意识流、象征等表现手段在卡夫卡的创作中屡见不鲜，其中最有代表性的要算《饥饿艺术家》、《乡村医生》、《判决》、《变形记》、《在流放地》、《一只狗的研究》等。因此表现主义的一些理论家如O·皮克、K·品图斯、A·费伦施坦、R·凯塞尔等都把卡夫卡视为表现主义作家。为什么卡夫卡在1912年还曾拟订创作计划，要写一部“狄更斯式的长篇小说”，但作为这一计划的成果——长篇小说《美国》还没有最后写完，他的创作风格就日益发生变化，不说写到1918年为止的《诉讼》即已与《美

K·埃德施密特：《创作中的表现主义》，见《表现主义——围绕一场运动的斗争》，德文版。

见《现代绘画简史》22页，上海人民美术出版社，1979年版。

见《现代绘画简史》26页，上海人民美术出版社，1979年版。

国》迥然相异，而写到 1922 年的《城堡》则比《诉讼》更跨出一步，即是说他的作品是现代主义的特征更重，或者说，现代哲学的“玄味”更浓？要回答这一倾向之所以然，不把卡夫卡的创作与表现主义思潮相联系是不可能的。

然而，卡夫卡是一个具有鲜明独特性的作家，“若即若离”是他思想上和行动上的处世特点。因此要说卡夫卡与表现主义完全一致，那也是不符合事实的。分歧主要是由于卡夫卡严肃的创作态度造成的。表现主义运动基本上是一个自发性质的运动，人们有共同的创作倾向，却没有统一的组织原则和共同的理论纲领。运动起来以后，难免泥沙俱下，赶时髦，凑热闹的人，肯定不比真正为艺术的人少。卡夫卡是一个十分认真，而且一心献身于艺术的人，他对运动中的一些不良现象持批评态度。他反对那些赶浪潮的东西，那些唯“新”是求的时髦品，而强调创造“持久性”的艺术。有一次，他的青年朋友雅诺施抱着一堆新出版的书来找他。卡夫卡说：“你用这些蜚蜉动物来跟自己过不去。这些时髦书籍大多数不过是‘今天’的不稳定情绪的反映而已。这很快就会泯灭的。你应该多读旧书，古典作家的，歌德的，旧作品把它们最内在的价值引向外部——即持久性。‘唯新’的东西本身就是一种易逝的东西。它今天的美，是为了明天的可笑。这是文学的道路。”卡夫卡的这段话在现代主义“唯新热”风尘滚滚的时候不啻是空谷足音。可惜卡夫卡并没有公开发表这个观点，所以他的足音等于没有引起回响。但他对这一种“流行病”的抗议通过艺术形象表达出来了，那就是“饥饿艺术家”。这个艺术家的艺术（饥饿）曾经也时髦过一阵，但他并不以时髦为满足，他一心想把这门艺术提高到绝顶。只是当时的时代风气不需要他这么执著于艺术的创造，不久他的艺术就被别的时髦艺术无情地竞争下来，致使自己沦为悲惨的处境。于是他的艺术的昨天的“美”，成了今天的“可笑”。但这位忠于艺术的饥饿狂并不屈服于这股浪潮，他甘愿以他的生命来殉他的信念和他的事业，前面已论及：卡夫卡是怎样将他的思想变成艺术品的，可见卡夫卡的这个看法不是随便说说而已。

在艺术革新中，对于“持久性”的追求与对于“易逝性”的排斥是并行不悖的。前者需毅力，后者需眼力，卡夫卡对“易逝的”唯新品的摈斥，不是出于他的想象，而是根据当时的创作实际出发的。他曾指出过不少表现主义作品中的易逝性因素：

首先是晦涩难懂。许多表现主义作家强调主观的绝对自由，不考虑或很少考虑读者接受能力。德国大诗人贝歇尔早期也是表现主义者，而他也未能避免时代的通病。当时卡夫卡看到他写的一本抒情诗集，很不以为然，说：“我不懂这些诗。这里面尽是文字的堆砌，以致人们无法从自身摆脱开。这些字句没有变成桥梁，而是变成了不可逾越的高墙……它们没有浓缩成语言。那是一种叫喊。这就是一切。”

其次是照搬生活。卡夫卡认为尽管生活本身有时也是美的，但那不等于艺术。有一次，他对雅诺施诗中的“喧哗”就发表过这样的意见，认为尽管这“本身是美的，因为它是青年人生命力洋溢的表现，但它与艺术无关，相反，它妨碍表达。”在他看来，艺术比生活更高。因此，对于卡夫卡，“表

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》

达”就是要将生活原型提炼、酿造，使之升华为另一种形态的东西，即幻象。

第三是文学不“文”，“火药味”太重。卡夫卡对那些目中无人、气势汹汹的作品很感不满，他针对另一个著名诗人的诗集《人类的朦胧》说：“这书使我失望，诗人向人们伸出了双手。但人们看到的不是友谊的双手，而仅仅是朝眼睛和心脏打来的痉挛地紧握的拳头。”

第四是内容浅薄无聊。这最使卡夫卡反感。他认为，创造“持久性”的艺术没有严肃的创作态度，严峻的思想作风和必要的牺牲是不可能的。因此，他对现代派中的某些颓废文人及其作品十分厌恶。他在给女友费丽丝·鲍威尔的一封信中，对一个名叫艾尔丝·腊斯克—许勒尔的女诗人进行了这样的尖锐批评：“我忍受不了她的诗，我在她的诗中感觉到的无非是关于她的空虚生活的无聊和艺术上的奢侈而引起的厌恶。由于同样的理由，我觉得她的散文也是令人讨厌的，那是一个神经过于紧张的大都市女人的毫无选择的、颤动着的大脑写出来的。但也许我是完全错误的，有许多人喜爱她，例如韦尔夫，谈论到她时总是兴高采烈。是的，处境不佳，她的第二个丈夫离开了她，就我所知我们这里在为她募捐，我不得不拿出了五个克朗而对她没有丝毫同情。我不知道事情的底细，但在我的想象中，她总是一个醉鬼，夜间拖着沉重的身体在一家咖啡馆里鬼混。”生活上的浪漫与艺术上的“奢侈”，这在表现主义运动中有一定的典型性，从韦尔夫对这个女诗人的喝采就可以看出。无怪乎人们往往把二十世纪前期的现代派也统括到“颓废派”之中固然不当，亦属“事出有因”吧。

卡夫卡通过对上述事例的批评指出表现主义运动中的“唯新”风气和作品的“易逝性”是击中要害的，因为这尖锐意见符合当时这个运动的实际。韦尔夫在一本书的序言里明确写道：参加表现主义文学运动的“这些人没有创造过任何‘持久性的东西’和完成品”。卡夫卡的原意是想通过团体的运动，创造一种“持久性”的艺术，而许多人却缺乏这种事业心和韧性，因此卡夫卡跟他们保持着很大的距离，在一些重要活动上，例如办刊物等，他都“诚恳地宣布‘不合作’”。他曾称韦尔夫为运动的领袖，后来他谴责他背叛了这一代人，说他把表现主义团体弄成“泥沼中的团体”，有时甚至把维尔弗骂哭了。

对一些有代表性的表现主义作家，一般都没有引起卡夫卡的兴趣，象名声很大的戏剧家和诗人奥斯卡·王尔德、魏德金德、斯泰尔海姆等，据勃罗德说，卡夫卡都跟他们无缘。唯一使卡夫卡敬重的是瑞典戏剧家、小说家斯特林堡。1915年5月4日的日记中，卡夫卡写道：“5月4日情况好些了，因为我读了斯特林堡（《离间》）。我不是为了读他而读他，而是为了偎依在他胸口。他扶着我象抱一个孩子在左臂里。我在那里象一个人坐在一座雕塑上。如果试坐了十次都险些掉下来，那么第十一次我坐稳了，尽情地纵览四方。”这段话不禁令人想起“无限风光在险峰”的诗句和道理来，说明卡夫卡是敢于探险的艺术家。第一句所谓“情况好些了”是指前一天读斯特林堡的同一作品而言的。他的5月3日日记是这样写的：“理解不了斯特林堡《离间》中的生活；他称为美的，对我来说，我感到反感。”但卡夫卡没有

参看P·拉贝：《卡夫卡与表现主义》，载德文版《弗兰茨·卡夫卡》，波里策编，译文见拙编《论卡夫卡》。下同。

参看P·拉贝：《卡夫卡与表现主义》。

松手，第二天果然好些了。据勃罗德说，“这一时期他读了许多斯特林堡的作品”，在这以后，斯氏小说也是他常读的作品。无怪乎，卡夫卡的创作从这前后几年起发生了迅速的变化。这说明象卡夫卡这样的现代语言艺术大师，他的现代审美观念的形成和相应的艺术形式的获得，也是经过了认真学习的。而他的对象不是盲目的，而是以时代的典型性和艺术的持久性为目标的。

卡夫卡对表现主义的创作倾向指出“易逝性”的通病，提出“持久性”的目标，在当时既具有理论意义，又具有现实意义，这对现代主义运动是个至关重要的问题，它关系到这个运动的性质和方向。可惜卡夫卡是个新艺术探索的实践家，而不是理论的倡导者和纲领的制订者。他主要通过自己的创作实践和靠他成功的作品的“后劲”起作用，而他的思想和主张在当时并未发生显著的影响。

那么，卡夫卡对于现代主义文学的贡献应该怎样来概括呢？这里不妨再度援引一下西方评论家瓦尔特·索克尔的评价：“表现主义作家中最有成就者而生活上最无成就者——弗兰茨·卡夫卡……的艺术与别的国家里的现代派所接受的那种形式是不一致的，这种形式构成了德国表现主义献给世界的最独特的礼物。”

本世纪二十年代，欧洲还有一个现代大流派风靡一时，这说是超现实主义。那么卡夫卡与这个流派的关系怎样呢？

卡夫卡逝世的那年（1924），正值表现主义偃旗息鼓，超现实主义破土而出的时候。因此，卡夫卡生前没有赶上这个流派的“盛世”，何况这个运动的中心在法国。但卡夫卡的作品却引起超现实主义者的极大兴趣，他的许多作品如：《乡村医生》、《在流放地》、《剑》、《一条狗的研究》，《中国长城建造时》，《司炉》，《一个小女人》、《下个村子》等都被他们先后翻译发表。超现实主义创办的杂志《东西南北》第一期就发表了《女歌手约瑟芬》。直到1950年，超现实主义者在编选自己的作品的时候，也没有忘记选收卡夫卡的作品。分析起来这当然是不足为怪的：超现实主义兴起的时候，正值弗洛伊德精神分析学和心理学广泛进入文艺创作的时候，它甚至被超现实主义的创作理论提到核心地位，潜意识、梦境和癫狂症成了这个流派的普遍创作倾向。卡夫卡对弗洛伊德学说没有表现出很大兴趣，但他的态度是暧昧的，因为他一方面对“性力说”的观点并不热衷，但他对梦境的追求使超现实主义的首领安德烈·布勒东也把卡夫卡引为同仁，因为他看到卡夫卡作品提出一切存在的问题，而不提供答案；仿佛它们把世界裹在一种不透明的神秘面纱之中。所以1937年布勒东在他们的杂志《米诺塔》发表的文章里，提到一批超现实主义作家，其中就有卡夫卡。现在国际学术界，也有人用弗洛伊德学说来分析卡夫卡作品，其中有人用“性本能”的理论来分析他的《乡村医生》等。例如他们认为《乡村医生》开头从猪圈中奔出的那两头高头大马是“射精”的象征。——为什么要让它们从猪圈里奔出呢？据说因为卡夫卡对性行为一直是厌恶的，而“猪在德语中是一个骂人的字眼，马从猪圈里出来，意味着作者对性行为的轻蔑和诅咒。如此等等。

那么，能不能设想一下：假如卡夫卡再活一些年，他会不会参加超现实主义运动，以领受这个派别对他的器重呢？完全肯定的回答或完全否定的回

参看P·拉贝：《卡夫卡与表现主义》，载《弗兰茨·卡夫卡》，H·波里策编。

答当然是困难的，但有一点可以肯定：他对超现实主义不会比对表现主义更热心。除了创作态度的分歧之外，主要原因还是卡夫卡的矛盾性。这个内心深沉而生活天地狭小的人，他把世界的消极面，同时也把人类的弱点看得太重了，虽然他在日记中不止一次谈到过争取光明前途的愿望和可能性，但他总的态度是绝望的。他没有摧毁资本主义现存秩序的要求，不想通过一次革命或战争来取得什么革新。而许多超现实主义和表现主义运动的参加者，他们不仅不满现状，而且把革新艺术的要求同改变现状的行动结合起来。所以随着形势的发展，这两个流派的一部分左翼人士，如表现主义的贝歇尔和布莱希特，超现实主义的艾吕雅和阿拉贡等都投入无产阶级革命运动（这同我国三十年代左翼作家队伍的情形又是相似的），而卡夫卡则似乎没有听到战争的炮声和革命的急鼓（他对第一次世界大战和十月革命都没有作出明显的反应）。二者的这种巨大分野，当然跟彼此的哲学前提不同有关。如果要进一步探究一下各自的内因，引用一段西方学者马雅·高斯教授的分析是再好不过的：“超现实主义的愤怒是追求个性自由的兴奋剂，卡夫卡的愤怒是要求绝对的合法性；超现实主义拒绝任何的法规和强迫，卡夫卡则拒绝法律的不存在性；超现实主义的愤怒最终对生活是一种肯定，卡夫卡的愤怒则是对生存深怀负疚的拒绝。”根本的分歧在这里：一个对生活加以肯定，一个予以拒绝，两种不同的人生观，导致两种不同的前途：一个使愤怒化为了解放人类同时也创造艺术的力量；一个使愤怒完全转化为对艺术的追求，同时却窒息了生命。这是卡夫卡的独特性之所在，也是他的悲剧性之由来。

：参看 P·拉贝：《卡夫卡与表现主义》：载《弗兰茨·卡夫卡》H·波里策编。

与传统艺术的牵连

一个作家艺术上的成长需要多渠道的营养来源，即使是一个富有独创性的艺术家，其独特风格的形成，也总是直接和间接地包含了或融汇了许多前人和旁人的艺术因素的结果，这种情况即使体现在象卡夫卡这样具有独创性的作家身上也不例外。当然，一个作家艺术个性的形成，有着许多客观因素（时代、社会、民族文化和文学艺术传统、家庭环境等）和主观因素（个人的生活经历、文化素养、精神气质等）。在相同的客观条件下，他自觉不自觉地吸取什么样的艺术养料，这是由作家的个性决定的。

那么，什么样的文学作品曾经吸引过卡夫卡，并在形成卡夫卡的独特风格中发生过显著作用呢？要回答这个问题，首先有必要将文学史上迄今存在过的文学作品作个大略的分类，国外有的文学史家，比如德国的奥伊巴哈曾经就做过这个工作，他把古今文学作品——主要是叙事文学分成两大基本风格，一类是侧重客观描写，符合亚里士多德的审美规范，根据模仿现实的原则进行创作的，上自荷马史诗，下至批判现实主义，也就是写实主义的方法，称为‘荷马方式’；一类是侧重主观表现，不符合亚里士多德的审美规范的；上自古希腊神话中的怪诞作品，下经中古时期带有宗教神秘色彩的文学包括但丁的作品，文艺复兴时期的“哥特”小说直至本世纪的现代主义作品，总之主要是根据主观的独特感受和想象进行创作的，叫做“圣经方式”。主要接受德意志文化传统与欧洲文化传统熏陶的卡夫卡，从他一生与文学结缘的全过程来看，这两类方式的作家和作品他都广泛涉猎过并爱好过，而且耐人寻味的是，最初使他视为典范的恰恰是荷马方式的作品。然而同样耐人寻味的是，最后对他的风格起决定作用的却不是荷马方式，而是圣经方式，虽然，如果按照这两种“方式”去追索，我们能为卡夫卡找出的这两种艺术“世系”，其中“圣经方式”的世系并不比他的“荷马方式”的世系长，但“亲缘”确实更近。

卡夫卡与“圣经方式”

如果我们把“圣经方式”作为卡夫卡艺术上的“近亲”，那么卡夫卡在德国（或德语）文学史上的“近亲”较早的当推十九世纪初叶德国文学的“鬼才”亨利希·克莱斯特，他是与德国浪漫派有近缘的作家。德国浪漫派与同时代的英、法浪漫派不同。它是倾向于“圣经方式”的。可以说，德国的浪漫主义运动是欧洲现代主义在母腹中的“躁动”。但艺术家克莱斯特除了德国浪漫派的血缘外，又有现实主义的色彩，既有以喜剧见长的杰作，又有以悲剧著称的名作。他的作品——戏剧、小说尤其是轶事常带有一种神秘色彩和讽刺的意味，颇不同凡响。根据他的至友马克斯·勃罗德记载：卡夫卡特别喜欢克莱斯特描写普鲁士当时与拿破仑那次战争的《轶事》，他朗诵起来“时而捧腹大笑，时而涕泪纵横”。此外，克莱斯特的独身主义和最后的自杀，卡夫卡都能理解，因此曾经和他未婚妻菲莉斯的妹妹去克莱斯特的墓地扫墓，久久地“沉入默念之中”。克莱斯特的同时代人约翰·彼得·黑贝尔（1760—1826），也以写随笔、轶事见长，文笔幽默、优美、质朴、与克莱斯特同时被称为德国文学轶事体裁的奠基人。他的代表作《莱茵家庭之友的小宝箱》尤为卡夫卡所喜爱。克莱斯特和黑贝尔这两位作家对卡夫卡的讽刺、幽默特点和朴实无华的语言风格发生过影响。此外，卡夫卡的短篇小说多半都是一千字以内的小故事，为今天欧洲已成普遍化的、以短见长的短篇小说创作开了先河。卡夫卡的这一特点，显然与上述两位作家的影响分不开的。就作品的气氛说，德国浪漫派后期代表作家 E·T·A·霍夫曼笔下那鬼气森森的神秘感与卡夫卡的缪斯的面影不是没有相象之处的。我们在两位作家对动物题材的爱好上也找到共同点。只是霍夫曼书中的那些鬼魅神魔，在卡夫卡的笔下变成了梦中幻影。

然而风格上更为接近卡夫卡的恐怕还是俄国十九世纪作家陀斯妥耶夫斯基。这位“残酷的天才”曾受到鲁迅的赞赏。鲁迅很“佩服”他善于“布置精神上的苦刑”，把那些被污辱与被损害的“男男女女放在万难忍受的境遇里，试炼它们”，并且“竟能作为罪孽深重的罪人”身临其境地从罪恶底下“拷问出洁白”来，从而“显示着灵魂的深。”《变形记》、《在流放地》、《饥饿艺术家》的作者卡夫卡在某种程度上也是“残酷的天才”，他读了陀氏的作品很快引起共鸣，说使他“多么想起自己的不幸”。当他听到有人议论说，陀斯妥耶夫斯基“让精神上的病人出现得太多了”，他反驳说：“完会不对。那不是精神上的病人，对病的描写那是一种刻画性格的手段，而且是一种非常纤巧、非常有益的手段”。应该指出，由于卡夫卡不懂俄文，他还只是通过已出版的德文译本读到少数陀氏的作品，有的还不是主要的作品，如《小伙子》他也如获至宝，兴高采烈地向勃罗德朗诵了一个章节。卡夫卡是个带有“黑色幽默”意味的作家，所以俄国文学中那以“含泪的笑”的艺术著称的果戈理对他也具有吸引力。当然果戈理部分作品的神秘色彩和

M·勃罗德：《卡夫卡传》46页，费歇尔袖珍本社，法兰克福/迈因，1977年版。

见《卡夫卡致菲莉斯书信集》460页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1982年版。

鲁迅：《陀思妥耶夫斯基的事》，见《鲁迅全集》第六卷，405—407页，人民文学出版社，1958年版。

卡夫卡：1914年12月20日日记。

M·勃罗德：《卡夫卡传》。

小人物的悲哀命运也是因素之一。无怪乎德国著名女作家安娜·西格斯发现了一个秘密：她曾经写了一篇题为《聚合点》的小说，以梦幻的手段，写果戈理、E·T·A·霍夫曼和卡夫卡这三位小说家在布拉格一家咖啡馆里相遇，三人一边喝咖啡，一边谈论彼此艺术上的异同和长短，颇为耐人寻味。

法国作家中，福楼拜是他最为称道的作家，在艺术风格上，他也喜爱福楼拜的轶事和“三故事”。福楼拜基本上是批判现实主义作家，但他的某些艺术主张与审美观点却是疏离现实主义宗旨而接近“现代”的，例如他强调美的普遍性和主观性；他认为照相不是真实，“幻象”才是真实；他主张从自我出发的观察和分析等。同时，在福楼拜的某些作品中所流露的那种对人类命运和前途的怀疑、悲观情绪；真理可求而不可得的宿命论观点和艺术上的神秘气氛等均与卡夫卡有共同点，因而引起他的共鸣。

有人也常把卡夫卡与十九世纪两位美国小说家霍桑和爱伦·坡相比。的确，霍桑从“只忠实于人心的真实”出发，以怪诞手段去揭示阴暗、反常的心理，以挖掘人心中所谓的“原罪”和“恶”，并热衷于揭示隐藏在事物背后的不易觉察的意义等；坡作品中那嘲讽、怪诞、恐怖、神秘气氛和笔力集中有力的表现方法等等，都会令人想到卡夫卡。不过卡夫卡本人对这两位作家并未表示过什么意见。霍桑的名字他根本就没有提及过。至今爱伦·坡，他认为坡是个逃避现实的“可怜虫”。据马克期·勃罗德提供的证据说：卡夫卡“没有读过爱伦·坡型的作品。”就是说，卡夫卡本人没有直接向这两位作家攀过亲。只是，人们提出他们来到卡夫卡比较，有助于我们理解卡夫卡的艺术特征。

卡夫卡与“荷马方式”

卡夫卡是以现代主义作家名世的。在涉及现代主义的时候，不能不碰到一个常识性的问题，即现代派在艺术形式上是以否定传统起家的。那么我们的这位主人公卡夫卡是怎样对待这个问题的呢？

的确，卡夫卡作为现代主义作家，在这一问题上并没有脱离现代派的这个基本共性。在文学创作上，他反对因循旧规，主张独辟蹊径。有一次在谈论到列夫·托尔斯泰的时候，他说：“保守主义对于任何事情都不象对于艺术那样有害。”从他一生的主要创作倾向看，他是突破传统的，这也是本书所阐述的主要内容。但这也许是卡夫卡的又一个独特的地方：他不象一般现代派作家那样，是个与传统“彻底决裂”的“空中飞碟”，而仍与传统维持着千丝万缕的联系。这里讲的“决裂”与联系，当然指的都是那在文艺史上蔚为壮观的宽川巨流——“荷马方式”。至于“圣经方式”这一脉涓涓细流，现代派不仅没有与之决裂，相反，现代主义本身就是由这股细流扩大而成的“山洪”。

令人不无惊讶的是，从卡夫卡的书信、日记及有关资料中知道，他对所谓“荷马方式”的作家都很有感情。早在学生时代，他就爱好戏剧，并进行习作，这时，十九世纪德国著名戏剧家弗里德里希·赫贝尔便是他的主要学习对象，同时他也很重视赫贝尔的同时代人、十九世纪奥地利著名剧作家格里尔帕策。后来他转向小说创作，初期，狄更斯是他的仿效对象，他曾制订计划，要写一部“狄更斯式的长篇小说”，他的短篇小说、后来成为《美国》这部长篇第一章的《司炉》是“对狄更斯的不加掩饰的模仿”。这是1912年的事。后来他的写法变了，但直到1917年他仍认为，狄更斯的作品是一种“富源，并且是一股无以阻挡的强大的洪流。”卡夫卡写法上的改变，“只是要用我取自时代的更强的烛照和我自身的较弱的微光来丰富它。”不过他这时已发现了“荷马方式”弱点的一面，指出随着那股“巨流”而来的“也有一些无力得可怕的地方，他只是疲惫地将已经获得的东西搅和一番，毫无意义的整体给人以蛮荒的印象。显然，多亏我缺乏魄力和由于模仿所受到的教训才避免了这样的蛮荒。被感情所淹没的表情后面是残酷。”这里卡夫卡实际上指出了“荷马方式”在现代主义者眼中的“一些弱点”，如要求面面俱到，而显得杂乱无章；强调整体感，而变成‘蛮荒’；过多的感情而淹没了真实。

在先辈作家中，歌德是卡夫卡最主要的崇拜者。勃罗德在他的《卡夫卡传》中这样记载道：“在我与他（卡夫卡——笔者）亲密相处的二十二年内，他对歌德和福楼拜所表现出来的爱从来没有改变过。”“他一直把歌德当作人类的最高导师之一。”卡夫卡曾怀着崇敬、学习和研究的心情，不止一次访问过歌德故居和纪念馆。在卡夫卡的书信、日记中，提及最多的古典作家的名字是歌德。至于歌德的书，他一生也没有离开过，有时甚至“整个星期都沉湎于歌德的影响之中。”只要一提到歌德或涉及歌德的书，他就会喜出望外。1912年1月31日的日记里有一段这样的记叙：“魏尔奇给我带来几

见《卡夫卡手册》518页，宾德勒主编，克略诺尔出版社，斯图加特，1979年版。

M·勃罗德：《卡夫卡传》52页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1977年版。

M·勃罗德：《卡夫卡传》385页，同上。

本论歌德的书，它们使我千头万绪，引起我无法形容的激动。计划写一篇论《歌德的惊人的本质》的文章。”同年2月4日他又记下这样的感受：“我在阅读有关歌德的著作（歌德的谈话、歌德的大学生活、人们与歌德会晤的情景、歌德在法兰克福的一次逗留），浑身都在兴奋激动，任何写作都被止住了。”卡夫卡认为，歌德的语言力量太强大了，后人无不受到它的强大影响，以致延缓了德国语言的发展。卡夫卡对歌德的这一名句尤为感兴趣，在一天的日记里仅仅记下了这一句子：“歌德：我对内心表达的乐趣是无限的。”

（“内心表达”的德文原文 hervorbringen 也可译作“创造”或“创作”）因此，对于卡夫卡，歌德在德国文学史上的存在，甚至成了“痛苦中的慰藉。”

当然，卡夫卡对歌德的推崇，除了上述原因外，跟当时的思潮也有关系。本世纪初的欧洲文艺界的“先锋派”运动，尤其是表现主义运动，思想上具有强烈的反抗倾向，这使他与十八世纪七十年代以歌德为代表的德国“狂飙突进”运动发生共鸣；艺术上强调创造，强调内心表达和持久性，这又使他们在歌德那里找到典范。因此，从表面看这几乎是一种悖理现象：在“先锋派”的一片“反传统”呼声中，作为“传统”的最大代表者之一的歌德为什么恰恰成了他们的崇拜者？但深入探究一下却又并不奇怪：真正伟大的作家是不甘于“独尊一术”的，他的艺术触须向四处探伸，在“荷马方式”的奏鸣中，也交融着某些“圣经方式”的音响。因此，二十世纪要成为普遍性的东西，早在歌德作品中已经自觉不自觉地透露出某些征兆了。这样的艺术，其能量仅仅一个时代是消耗不完的。这正是歌德的艺术的持久性的奥秘之所在，也是卡夫卡及“先锋派”之所以要把歌德奉为典范的奥秘之由来。

卡夫卡对福楼拜的崇敬不渝，除了前面已提及和将要提及的艺术上的原因外，还有福楼拜的坚韧不拔的忘我的创作精神。1912年6月6日的日记中卡夫卡记下了这一段话：“现在我在福楼拜的信件中读到：‘我的长篇小说是我紧抓不放的岩石，除此以外，世界上发生什么我一概不知。’——与我五月九日自己记下的类似。”一个有抱负、有作为的人，其成功的秘诀之一，就在于善于随时从别人身上发现并吸取精神力量。

十九世纪的欧洲作家中，列夫·托尔斯泰也是他最喜爱的作家之一。勃罗德记载道：“卡夫卡特别喜爱托尔斯泰并那样兴高采烈地朗诵托氏的‘民众小说’不是偶然的。有一次他在我面前朗诵一个岛上三个虔诚老教徒的故事，声泪俱下。”卡夫卡自己写过这方面的日记。例如：“当时我有点感冒，躺在床上，我的家庭女教师给我念《克劳采奏鸣曲》，她懂得分享我的激动。”

托尔斯泰作为批判现实主义的最大代表者之一，他什么地方吸引了卡夫卡呢？勃罗德认为，托尔斯泰和卡夫卡都是有坚强信念的人，而“在巩固信念的道路上两人相遇了。”具体说来就是：在托尔斯泰的精神世界有一种“不可摧毁”的东西，这一点正与卡夫卡的内在精神相吻合，卡夫卡认为：人没

见卡夫卡：《1910—1923日记》153页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1984年版。

见卡夫卡：《1910—1923年日记》155页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1984年版。

见卡夫卡：《1910—1923年日记》170页，费歇尔袖珍本出版社，法兰克福/迈因，1984年版。

卡夫卡所指的那段日记是这样的：“五月九日。昨晚同皮克在咖啡馆。我怎样紧紧抓住我的长篇小说而抵制一切喧闹，完全象一尊纪念像，它望着远方，紧抓岩块不放。”——卡夫卡：1912年5月9日日记。

M·勃罗德：《卡夫卡传》279页，费歇尔袖珍出版社，法兰克福/迈因，1977年版。

卡夫卡：1910年12月27日日记。

有对自身中某种不可摧毁的东西的信赖是不能生活的。”其次是两人都有“革新的意愿”，而且两人的革新意愿“都是朝向全人类的，而不是朝向某个有限的特殊社团。”；托尔斯泰及其某些主人公，曾经为革新试验去农村劳动，卡夫卡也曾多次表示，要到犹太人的发祥地以色列去当个“普通手工业者”。也就是说，两人都有一种内容不尽相同的乌托邦理想。

卡夫卡对属于“荷马方式”的作家的兴趣面是很宽的，他甚至对无主阶级文豪高尔基的风格也十分赞赏。有一次他看了高尔基回忆托尔斯泰的捷克文译本后对雅诺施说：“象高尔基那样追叙一个人的性格特征而不加个人的评论是很感人的。我真想有朝一日能读到关于列宁的记叙。”当时列宁还健在，但卡夫卡知道高尔基跟他“交谊很深”，高尔基一定会把他对列宁的“所见所闻诉诸笔端的。因为笔不是一种工具，而是一个作家的器官”显然，高尔基的这类回忆录和记叙文跟“圣经方式”无关。卡夫卡完全被他的“荷马方式”给征服了。对高尔基这方面作品所表现出来的兴趣，当然也反映了卡夫卡的一种阅读偏好：爱读传记作品。勃罗德记载说：“卡夫卡偏爱读传记和自传作品，格里尔帕策、赫贝尔的日记，冯塔诺的书信都是他最爱读的作品，他对它们的了解甚于对他们的作品。属于这类中意读物的还有纪实性作品，如富兰克林的自传，赛尔西的《1870——1871年巴黎的围困》……”以及“《古斯塔夫·福楼拜的丽词佳句》”等。勃罗德的这一段记叙，为我们了解卡夫卡文学生涯提供了重要佐证，让我们理解卡夫卡为什么写了那么多的书信、日记与笔记（它们占了卡夫卡文集的三分之二以上），又为什么写得那样认真，文学价值那么高。

上面谈及卡夫卡对狄更斯的态度没有随着他的审美观念和创作方法的改变而改变，这在卡夫卡那里不是个别现象，而是所有受到过卡夫卡喜爱的“荷马方式”的作家的普遍“待遇”。我们还是请卡夫卡的至友勃罗德作证吧，他说：“在我与他相处的二十二年内……我从来没有听到过他在评论任何大作家们的时候，表示过什么不尊重。”而当时青年人中简单地否定和轻视传统文学和作家的偏向是相当普遍的。对此卡夫卡是表示反对的。一九一二年七月六日的日记中有这样的记载：“事先和保尔·恩斯特在韦布希特散步。他对我们的同时代人霍普特曼、瓦塞尔曼（德国现代著名作家）、托马斯·曼表示轻蔑。……无论如何只要注意这一点就够了：霍普特曼是一个用全部力量很好地利用了他整个一生的人。”他驳得对方“干巴巴地、机械地承认‘是，是’”。我们知道，霍普特曼是德国自然主义运动的主要代表，也就是说表现主义文学的直接反叛对象。尽管如此，卡夫卡本人还是维护他。卡夫卡之所以能够取得特殊成就，不能不能说这是原因之一。这在现代派作家中是难能可贵的。

与上述有关，卡夫卡也不满意表现主义中那些“读不懂”的诗；厌恶某

M·勃罗德：《卡夫卡传》186—187页。

M·勃罗德：《卡夫卡传》279页。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》111页，费歇尔出版社，法兰克福/迈因，1981年版。

冯塔诺（Theodor Fontane，1819—1898），德国早期批判现实主义文学代表者。

M·勃罗德：《卡夫卡传》99页。

M·勃罗德：《卡夫卡传》52页。

卡夫卡：1912年7月6日日记。

些作家颓废、放浪的生活；他主张创造“持久性”的艺术，反对“唯新”是求的倾向；他劝青年人“多读古典作品”，因为那里面有“永久性”的东西。这些在别的章节里已有叙述，这里就不赘述了。

当然，最能说明卡夫卡“勿忘祖”观念的还是他的创作实践。他的作品在“圣经方式”的主旋律下，也明显地交响着“荷马”的和弦，其中有少数作品整个说来都可以看作是“荷马”的。他的短篇《骑桶者》，写大冷天一个穷人一文不名，骑着煤桶去煤店想赊点煤救急，煤老板夫妇一个装红脸，一个扮白脸，无情地把他打发走了。小说通过这对夫妇的简短的对话，以幽默、生动的笔调把资产阶级冷酷的性格特征勾勒得十分鲜明，不愧是一篇批判现实主义的优秀短篇。卡夫卡的三部长篇也是有说服力的例子，尤其是《美国》，从内容到形式基本上都属于批判现实主义，作品所展示的西方世界的那种贫富悬殊、劳资对立、党派斗争等场面，正如卡夫卡自己所说，是“对狄更斯的直接模仿”，而且卡夫卡原来的创作“意图”也是“写一部狄更斯式的长篇小说”。其余两部，《诉讼》和《城堡》，讽刺和控诉的是整个哈布斯堡王朝统治下的腐朽而残暴的官僚专制制度，包括它的司法制度，就揭露社会现实的深刻性和强烈性而言，可以说并不亚于许多批判现实主义的名作。这两部小说的风格主要的已不是“荷马”的了，甚至也不是“圣经”的，它们是“卡夫卡”的。这里不妨引一段法国大作家安德烈·纪德的评论。1940年8月28日，他读了《诉讼》后立即在日记里写道：这本书的讽刺无处不在合乎理性的阐述，“在他的图像中现实主义总是与幻想互相渗透着。我很难说更赞赏前者还是后者：是那形象鲜明、描写逼真的幻想世界的‘自然主义’的再现，还是蹒跚着迈进一个陌生世界时的那种沉着与勇敢。这里有许多地言值得学习。”法国另一位作家米歇尔·雷里在超现实主义消歇后才读到卡夫卡的作品，他首先获得深刻印象的是卡夫卡的现实主义。一种与神奇的东西紧密结合的现实主义。他认为超现实主义作品里也充满神奇性，但那是不真实的，而出现在卡夫卡作品里的是“一种深深经历过的神奇性。”至于著名马克思主义批评家卢卡契晚年，也承认卡夫卡是“更高层次”上的现实主义者。

回顾一下中外文艺史，凡是有作为的文学家艺术家，总是善于广纳百川，汇于一身的。那种突破传统、开一代新风的人不乏其例，但与传统“彻底决裂”而能成就者似不多见，要有持久的生命力则更不易。科学的发展，表现为不断“有所发现”，它的发现，离不开前人的积累；艺术的发展表现为不断的“推陈出新”，它的“出新”恐怕也需要前人的经验作阶梯。好比登山，登上珠穆朗玛峰大概是对登山运动的一个突破。但如果没有前人的经验而能实现，那这个世界最高峰也就用不着等到二十世纪才让人光临了。这方面，卡夫卡作为一个现代主义作家向我们提供的经验是值得重视的。

见纪德：《1939—1942年日记》79—80页，巴黎，1946年版。

艺术的殉难者

在科学的史册中，记载着无数为征服自然而献身的探险者和殉难者的名子；在艺术的殿堂里，是否也掩埋着为缔造这殿堂而献身的探险者和殉难者的尸骨呢？

不了解卡夫卡的生活和创作过程的读者也许会感到奇怪：卡夫卡，这个病病歪歪的犹太人，天年只有四十一的单身汉，生前连个职业作家的地位都未能取得，那么死后他凭什么魔力征服了千水万山，使他的名字跻身于世界第一流大作家之列的呢？

与“上帝”违拗

卡夫卡一生都是一家保险公司的职员，是个具有大学文化程度，并获得过博士学位（法学）的小资产阶级知识分子。他秉性正直，同情穷人，反对压迫，甚至有“强烈的社会主义倾向”，跟共产党人也有接触，而且有他的朋友。但他的内心却象“冰海”似的孤独。造成这种心理状态显然跟他的经历有关，他小时候备受他那“专制有如暴君”的父亲的统治，心灵受到严重摧残，犹太人的出身更给他带来终生的“不幸”。尤其他所生活的那个行将崩溃（1918年）的奥匈帝国，那个在欧洲最为落后而又侵略成性的国家，其本身就是一个十分可笑的畸形物：它的生产方式已经是资本主义化了，而政治体制却仍然是封建家长式的君主专制统治。这种腐朽反动而危机四伏的国家，其大量社会现象之荒谬性、怪诞性和可怖性是不言而喻的。然而，在一个统治阶级的思想占统治地位的国度里，人们被一种社会的情性带动着，一般是觉察不到这些怪现象的，就象入“鲍鱼之肆”的人“久而不闻其臭”一样。而卡夫卡这位“无家可归的异乡人”，在某种意义上说，他处于“旁观者清”的地位，善于观察（他发表的第一个作品集就叫《观察》）、勤于思考的特点，更使他有可能洞察到上述那些被习俗观念覆盖着的“异化”现象。他解释不了这些无处不在而日益加剧的悖理而且可怖的现象。但这些现象与他正直的良心、与他理想化的思维空间是无法相容的，正如他感叹道：“这种生活是无法忍受的，而另一种生活又求之不到。”于是，表达他内心的矛盾，就成为卡夫卡急不可待的强烈欲望。他说：

我头脑里有广大的世界。但是如何解放自己并且解放这个世界而又不使它撕裂？与其让它在我身上受压抑或者被埋葬，宁可让它撕裂一千次。

还在学生年代，他就写信给他的一个名叫奥斯卡·波拉克的好友，表示了对写作的坚决态度，说：

上帝不要我写，但我必须写。口气多么决绝。为什么呢？时代的逼迫：

R·富克斯：《社会意识》，译文见拙编《论卡夫卡》。

卡夫卡：《致父亲的信》，译文见拙译《卡夫卡文学书简》，安徽文艺出版社，1991。

卡夫卡“1913年6月21日日记。

见M·瓦尔瑟：《一种形式的创造》德文版第九页。

我被疯狂的时代鞭打以后，用一种对我周围每个人说来是最残酷的方式进行写作，这对于我是地球上最重要的事情。这位二十刚出头的青年，对于他的“时代”，也就是社会环境，心中已经积聚了多么大的愤怒，那时他才初试文笔。约十年以后，1914年，即在他写出了《判决》、《司炉》、《变形记》这样一些短篇名作以后，卡夫卡对于写作仍然怀着这样强烈的情绪，他在日记中写道：

想把我那梦幻般的内心生活表现出来的意向，使其他一切都变成次要的事情。——他认为他这样做是一种生存的自卫方式：

我将不顾一切地、无条件地进行写作，这是我为自身的生存所进行的战斗。

卡夫卡的创作激情与当时的现代文艺思潮的冲荡是分不开的。卡夫卡的创作旺盛期（1912至1922年）正值德国表现主义的兴盛期（1910至1920年，1924年消歇）。他同一些表现主义运动的活动家有往来，尤其跟同是生长在布拉格的德语作家、表现主义运动的著名理论家和领袖人物弗·韦尔弗交谊甚深。表现主义者中有一批“狂飙”式人物，他们不满现实，反抗社会，有一种必欲“爆炸”的感情。在艺术主张上，表现主义作家把创作看作“内在的需要”。因此，他们格外崇拜歌德，把歌德“由内而外”的创作主张当作中心口号。毫不奇怪：卡夫卡认为“内心世界向外部的推进是一种巨大的幸福。”在他给女友的信中，他对这种幸福感的描写跃然纸上：

我是用什么样的热情在写作啊！墨水在怎样地飞舞啊！

当然，卡夫卡是一个十分强调“独特性”的人，正如曾任罗马尼亚作协主席的米哈伊·贝尼乌斯所赞扬的，他是个“不依样画葫芦的作家”。就在跟表现主义接触的那些年月里，他并不完全赞同表现主义的某些主张和倾向，他尤其反对那些借文学来掩盖其颓废生活的“作家”。他自己则崇尚歌德，唯“持久的艺术”是求。

见 M·瓦尔瑟：《一种形式的创造》德文版第 11 页。

卡夫卡 1914 年 7 月 31 日日记。

卡夫卡：1913 年 1 月 5—6 日写给菲·鲍威尔的信。

职业的苦恼

“持久的艺术”——卡夫卡的天赋和能力能胜任这样一种创造吗？对于我们后世人来说，提这样的问题当然是多余的了，因为历史已经回答了这个问题。但在卡夫卡生前，可以说，他一生的矛盾和痛苦都集中在这个问号前面。诚然，卡夫卡对自己作为作家才能的估计前后期是不大一致的。但至少在他的前期，即他的创作旺盛的初期，他说过这样自豪的话：

我可怕地感觉到，我身上的一切都是为一种伟大的文学创作而准备的，这样的创作对于我将是一种奇妙的解脱和真正的生活。然而，他的作为作家的自信力，并没有足够到把自己的前途寄托在写作上，从而作出决断：放弃那个“饭碗”，那个工伤保险公司的普通职位，而依靠职业写作来谋生，来满足他的父母家庭要求于他的一切。他没有这样做，甚至连工作单位也没有挪动过一次，而且在办公室里始终是“克尽职守”的，但恰恰是这个他兢兢业业为之效劳的保险公司里的职业，跟他的写作兴趣发生着尖锐的冲突，使他痛心疾首，为之苦恼了一生。早在1911年的日记里他就这样慨叹：

从表面看，我在办公室里是克尽职守的，但我并没有克尽我的内心职守（即写作——笔者），而每一件没有完成的内心职责都在我身上变成一种永久不幸。

因为把心血耗费在“办公室里那一堆毫无价值的文件”上，等于在他那具有“幸福天分”的身体上挖掉一块肉。”“对我来说，这是一种可怕的双重生活，要摆脱它，看来只有发疯才是唯一的出路。”因此他抱怨，他有可能将会“毁”在这个职业上。这种难堪的处境，在很大程度上倒要归因于卡夫卡自己的弱点。他极为不满父亲对子女的家长式统治，对工人的欺压，但又为自己未能成为父亲所希望于他的那样精明强悍的儿子而内疚；他明明知道，他的资产阶级家庭并不缺乏经济来源，但他又认为自己身为长子对家庭负有义不容辞的经济责任，而且不惜违心地背着保险公司这个沉重的“十字架”消耗他一生中最好的年华，直到完全丧失工作能力的1922年为止。

不过，保险公司这个十字架毕竟没有征服卡夫卡献身文学的决心：

既然我除了文学啥也不是，并且不能，也不想成为什么别的，那么我的职业就永远也占据不了我。

然而为了他的文学事业，或者说为了抵偿职业所侵占的精力和时间，卡夫卡付出的代价之巨大是难以估量的，可以说，他承受了一个人所能承受的最大牺牲。

卡夫卡：1911年10月4日日记。

卡夫卡：1911年3月28日日记。

卡夫卡：1911年10月4日日记。

卡夫卡：1911年2月19日日记。

卡夫卡：1913年8月致未婚妻菲莉斯父亲的信。

忍受孤寂

创作需要生活。这是人所共知的常识。但当生活积累到一定程度，需要把它酿造成某种产品，或者灵感的“引信”急欲将它“引爆”的时候，却是个艰难的过程：它需要时间，需要注意力的高度集中，如果你是不愿步人后尘，跟人亦步亦趋的，就尤其是这样。对于卡夫卡，不知是由于时代的新的审美信息的袭击，还是缪斯女神的梦授，仿佛一个时代的艺术使命非他莫属，决定要由他创造一种异乎寻常的艺术似的。只要能保证他专心写作，任何诱惑他都能抵制，任何损失或牺牲他也在所不惜。于是友谊、爱情、婚姻、天伦之乐……“生活上要求的一切”，他都置之度外，把自己关闭在孤寂的世界。卡夫卡的挚友 M·勃罗德是这样来谈论他的朋友的这一特点的：“在卡夫卡的内心，两种截然不同的倾向为争夺优势而进行互相争斗：对孤独的企求以及与人世交往的意愿。但是对于他，集体生活和有意义的工作才意味着更崇高的目标和理想……当然，卡夫卡的文学工作需要孤寂，需要高度的专心致志。这种专心致志有时因与别人交谈而受到干扰……甚至会由于向朋友作出说明而受到损害。”显而易见，两种倾向争夺的结果，“优势”越来越倾向孤独这一面。因为卡夫卡把写作看作维护他的“精神生命”的需要，对于他，孤独是不可或缺的手段。他说：“自从我能记事以来，一种维护我精神生命的深刻焦虑，便使我对其他一切事情都冷漠淡泊”。因为“越处于孤寂的环境之中，我越觉得满足。”卡夫卡要求孤寂到什么程度以及为什么需要这样的孤寂，在他给未婚妻菲莉斯的一封信里讲得十分明白而具体：

有一次你信中写道，我写作的时候，你要坐在我身边。想想吧，这样我是不能写作的（不这样我也写不了很多），但这样我根本就不能写作。写作就意味着敞开自己，敞开得不能再敞开；彻底的心胸袒露和让人觉得失去了一切人与人之间的交往。……我常想，一张写字台，一盏灯，住在一间长长的、关严的地窖的最里面的房间里，这当是我最好的生活方式了。人家给我送饭来，总是在最外边的门后放下，离我的房间远远的。穿着衬衫走过去拿吃的，通过地窖穹形通道——这大概是我唯一的散步了。而后我就回到原来的地方，慢慢地一边吃，一边想，接着又马上开始工作，我会怎样进行尝试啊！我会把什么样深处的东西都写出来！不会感到紧张！因为极度的精神集中是不知道紧张的。可是，我也许搞不了多久，一开始，也许甚至就在这样的状况下不可避免地成不了功而大大地发起疯来。”不要以为，这样的苦行主义卡夫卡不过说说而已，不可能真的实行。同年八月的一则日记证明，为了创作，他确实过起了这样的“苦行僧”生活：

现在，我在自己的家庭里，在那些最亲近、最充满爱抚的人们中间，比一个陌生人还要陌生。近年来，我和我的母亲平均每天说不到二十句话；和我的父亲，除了几句空洞的大话，几乎就说不出别的；和我那两

M·勃罗德：《卡夫卡传》德文版 95—96 页。

卡夫卡：1911 年 3 月 28 日日记。

卡夫卡：1913 年 1 月 14—15 日致菲莉斯信。

位已婚的妹妹与妹夫除了生气根本就没有话可说。原因很简单，我跟他们没有最细小的事情可谈。一切跟文学无关的事情，都使我无聊，使我痛恨，因为它们干扰我，或者说阻碍我，哪怕这只是假设的。在此以前一个月，他的日记中有一段也写着类似的内容，只是点出了理由：

凡是与文学无关的一切都使我痛恨；与人谈话（哪怕是有关文学的谈话）都使我无聊，会客使我无聊，我的亲戚们的痛苦与欢乐使我极端无聊。谈话夺走了我所思考的一切：重要性、严肃性、真实性。至此已经可以看出，卡夫卡要求的孤寂是绝对的，无条件的。然而这个要求本身是多么严酷啊，它要求你随时准备摒除生活中一切意外的诱惑和习俗的欲念，尤其需要摧毁私生活领域的欲念。这需要多么坚强的意志力！现在我们可以来考察他的婚姻之谜的奥秘和他的内心波澜了。

卡夫卡：1913年8月21日日记。

卡夫卡：1913年7月21日日记。

婚姻之谜

世界知名作家中，经历曲折者不少，但很少象卡夫卡那样，一生中那么平淡又那么富于传奇色彩。传奇之一是他的婚姻故事：一生中两位姑娘先后三次订婚、三次解约。他的第一个恋人是菲莉斯·鲍威尔，1912年在柏林认识，1914年5月底订婚，同年7月解约；1917年与菲莉斯第二次订婚，同年12月又告吹；1919年卡夫卡又与另一个名叫尤丽叶·沃里切克的小姐订婚，1920年夏又退婚。如果说第三次不成功多少与父亲的反对有关；和菲莉斯的第二次解约与他的健康状况（患肺结核）有关，但第一次解约是没有明显的外在因素的。而从两人初次相识到第一次订婚的将近两年内，彼此确实是相爱着的，不然，那厚厚的一本《卡夫卡致菲莉斯的信》怎么会产生呢？这本将近八百页的情书，凝结着作者青春年代思想情感的结晶，极端珍惜时间的卡夫卡不惜笔墨来抒发他对爱情的追求，对婚姻的想望；倾泻他对一位青年女性的热烈的恋情，而且也是他首先一而再地向对方提出求婚的。两人也一起外出旅游过。他甚至已经租好了一套三居室房子，准备结婚之需。然而就在卡夫卡对婚姻满怀憧憬的时候，他也没有被未来的小家庭幸福完全陶醉过。仿佛在他的爱情奏鸣曲中不时闯进“命运”的不谐和音响。那是创作与职业的争斗！这场他无力战胜的争斗，时时发出呼唤，要他放弃情爱的享受与生儿育女的家庭生活，用八小时以外的全副精力来供给创作，否则写作的“幸福”就有被窒息的危险。例如，1913年6月卡夫卡第一次向菲莉斯求婚。而一个月后，即1913年7月，他在日记里记下了如下的生活守则：

第六，特别是在以前，我在妹妹们面前与我在其他人面前往往显得判若两人。只有在我写作的时候，我才突然觉得无畏，身心袒露、有力量、令人惊讶。如果我有妻子，通过她的中介在一切人面前都能如此，那该多好啊！但是这样岂不是牺牲了我的写作了吗？这就是不行，这就是不行！

第七，除非也许有朝一日我能真的放弃我的岗位，不然结婚将是永远不可能的。象卡夫卡这样的思想丰富而又感情充沛的人，追求对异性的爱无疑出于他的本性。而从这种爱中他显然也得到了温暖和幸福。然而这爱显然抵偿不了由于影响创作而产生的痛苦。于是爱情被推到了第二位。

我当时不能结婚，我身上的一切都对此起来反叛，我一直来多么热烈地爱着菲（指菲莉斯——笔者）。主要是出于我的作家工作的考虑，是它挡住了我，因为我相信婚姻对这一工作是有危害的。我何尝不想结婚；但单身生活已在我现在生活的内部把它毁灭了。我已经一年之久没有写任何东西了，往下我也写不了什么。我的头脑里只有这一个我加以保留的、折磨着我的想法，此外没有别的想法。

爱情、婚姻与文学创作在卡夫卡身上所发生的这种矛盾，难道仅仅是他与菲莉斯这个具体的女子引起的吗？不是的。这个矛盾对卡夫卡已经普遍化

卡夫卡：1913年7月21日日记。

卡夫卡：1914年3月日记。

了，也就是跟任何女子的结合对于他的创作都是致命的“陷阱”。他说：

女人是陷阱，埋伏在四周等男子入彀，从而把他们拖进纯粹的有限之中。这里似乎让人听到歌德《浮士德》中的音响。浮士德看见民间少女格泪卿，喜欢异常，遂与之睡了一夜，第二天就不得不离开她了。为什么呢？歌德认为，家庭的婚姻生活与个人事业上的追求是相矛盾的。但一个人如果与异性毫无肉体接触，则他的精神发展就不会健全。所以他安排了他的主人公体验这么一夜的儿女情（不料这一损人利己的举动却给格泪卿全家带来悲惨的后果）。卡夫卡这里所写的并在行动中加以切实贯彻的与歌德的观点是基本契合的。

晚年，卡夫卡把他对婚姻问题的看法进一步理论化，表述了他更高的立足点。下面是他跟青年朋友雅诺施的一段谈话：

一个人藏匿到自己的所谓私生活里去，是因为他缺乏把握世界的力量。他逃离奇迹般的世界，投入自己有限的自我之中，这是退却。

“有限”的家庭生活对事业追求的束缚与妨碍，认识这一点，对于一般人是并不困难的。但要彻底解决这一矛盾，即断然放弃一头，成全另一头，尤其是摆脱“有限”而成全事业，这是为一般人所难能做到的。然而，卡夫卡做到了这一点。不消说，他经历了多少个年月的（至少有八年吧）痛苦的思想斗争和感情冲突，才让事业——文学创作取得了胜利。他自己甚至用这样怵目惊心的词句来描写他的痛苦：

我自己被撕裂了...世界（菲莉斯是它的代表）和我陷入了一种无法解决的冲突，正在撕裂我的身体

正是因为他的感情受到了长期的折磨，他对异性的欲望受到了残酷的压抑，所以，1920年，当他成婚的念头最后破灭，他天性中那深藏着的对异性的热烈的感情，不顾一切地冲开了理智的闸门，向一个有夫之妇——密伦娜倾泻。这看起来似乎反常，其实，不过是他身上长期被压抑的恋情的“反叛”和宣泄罢了。

见奥登：《卡夫卡的天堂》，译文载《外国文艺》1980年第2期，第309页。

雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

短寿其因

卡夫卡小时候是个“英俊少年”，他和他三个妹妹与他父母一样都有一个结实而强壮的身体。但卡夫卡从小就养成了爱看书的习惯，常常看得很晚，以致影响睡眠和功课，当家长们不得不进行干涉时，却使这敏感的孩子感到不胜悲伤。后来潜心于创作，睡眠时间少了，头痛、失眠纠缠着他，有时不得不因此中断创作。而中断创作对他又是最痛苦的事情。所以有一天的日记里他这样叹息道：“完全的停顿，无穷的折磨。”这还只是一方面。另一方面，如上所述，他内心里还得充当一个全副武装的“斗士”，既要对付那个他想摆脱而始终摆脱不了的职务给他造成的焦躁，又要忍受他不愿摆脱而不得不摆脱的婚事对他的“撕裂”。于是，精力在创作和职务上的过度消耗，精神在几重矛盾的折磨中过度损伤：卡夫卡那天生健康的身体垮下去了！1917年8月9日，在他几个月内写出了一系列短篇名作之后，他终于被当时那至命性的肺结核的病魔缠住：他咳血了！然而，这个中了缪斯的神矢再也不能自拔的男子，却依然不听生命的“黄牌警告”，在同年的10月21日至23日他竟一连写出了三个短篇小说。患病后，他仍未辞去保险公司的职务，只是断断续续告假疗养。这期间，他的创作旺盛力并没有随着生命的危机和生命力的衰退而减弱，数量和质量都不减当年。这几年来，他不但继续写完篇小说《诉讼》（1918），写出了另一部长部《城堡》（1922），而且继续写出了大量的短篇作品，如《普罗米修斯》（1918）、《一只狗的研究》（1922）、《饥饿艺术家》（1922）和那封有名的长信《致父亲》（1919），以及大量的具有文学价值的《致密伦娜书简》（1920——1921）等。与他的创作成反比的是他的身体每况愈下，到1922年不得不办理退休手续。此后，直到1924年6月去世，卡夫卡除了写出《地洞》和另两个短篇外，就没有能写出更多的东西了！他的生命终于放完了强光。这时候——1923年12月，卡夫卡才让一位名叫多拉·迪曼特的女性接近自己，以同居方式，让她陪伴自己离开人世。可以毫不夸张地说，卡夫卡的全部作品都是他自觉地用一个男子的健康和一切“生之欢乐”换来的。这一点他自己的日记写得很明白：

我没有学到半点有用的东西，与此有关，我却让自己的身体给毁了。此事的背后可能掩盖着一种打算。我不想让一个有用而健康的人的生之欢乐来左右我的方向。似乎疾病与绝望也丝毫改变不了我什么！

卡夫卡：1915年2月7日日记。

卡夫卡：1921年10月17日日记。

毁稿奇念

卡夫卡把世界看作一种悖理的存在，其实卡夫卡存在的本身又何尝不是一种悖理现象：他一生那么平淡，却又那么富于传奇色彩。如果说他的三次婚约之谜已经是这种色彩的“显影”，那么他晚年的毁稿之念则更把这色彩加以强调和夸张了！

卡夫卡的这个令人震惊的奇念是他的终身挚友马克斯·勃罗德于卡夫卡死后，在死者遗物里发现的，那是两张写给勃罗德的带遗嘱性的字条，其中一张的全文是这样的：

最亲爱的马克斯：我最后的请求：凡是我遗物里所有稿件（就是说书箱里的，衣柜里的，写字台里的，家里和办公室里的，以及不论弄到什么地方去的，只要你发现的），日记也好，手稿也好，别人和自己的信件也好，草稿也好，等等，毫无保留地，读也不必读地统统予以焚毁。同样，凡是在你和其他人手头的我写的东西和草稿，亦当以我的名义请求他们焚毁。至于人家不愿交给你的那些信件，他们应有义务自己把它们焚毁。弗兰茨·卡夫卡另一张便笺写得比这一张长两倍，从那“发黄”的纸头看，也比这张写得早，内容上唯一有所不同的是他对已发表过的几篇小说表示了某种程度的肯定和留恋：

在我写的全部作品中，值得提一提的只有这几本书（都是短篇小说，作者生前它们曾分别以小册子形式出版——笔者）：《判决》、《司炉》、《变形记》、《在流放地》、《乡村医生》和一个短篇故事《饥饿艺术家》。……我说这五本书和短篇故事还值得提一提，那意思并不是说，我想要将它们再印而留给后世，相反，如果它们全部消失，倒是我之所愿。……最后，卡夫卡反复强调：“这一切毫无例外地予以焚毁”，并请求勃罗德“尽快执行。”

卡夫卡的这一决定显然不是一时冲动。勃罗德还告诉我们这样一件往事：他曾对卡夫卡半开玩笑地说道，如果将来要立遗嘱，他的某篇某篇作品要烧掉。这时卡夫卡说：“我的遗嘱很简单——请求你将我的一切（作品）焚毁。”可见这是他晚年长期的考虑。

按一般的逻辑去想象很难理：为什么毕生都把文学创作当作他生活的唯一目的和“巨大幸福”，并在具体创作过程中感到如此“自我陶醉”或“其乐无比”，而且为此付出了巨大努力和牺牲的卡夫，晚年却要对他为之献身的一切来个彻底的否定？并要付之一炬而后已？可以说，在二十世纪的世界文学史上恐怕没有第二位作家的行为如此令世界震惊和困惑了。

探索导致卡夫卡作出这一决定的内心秘密与探索卡夫卡为什么没有把三部长篇小说写完的思想原因有着内在的联系，有着多方面的因素。创作对于卡夫卡，首先是一种自我理解和表达的手段，是研究生活矛盾的手段，马克思·勃罗德也提出：“他没有认为自己的作品对于那些追求信仰，自然和心

M·勃罗德：《〈诉讼〉第一版后记》。

M·勃罗德：《〈诉讼〉第一版日记》。

卡夫卡：1922年7月5日致M·勃罗德的信。

灵的完美健康的人们是一位有力的助手，因为他本人就在以极端认真的态度为自己追寻正确的道路，首先需要为他自己，而不是为别人提供忠告。”卡夫卡越到晚年，对现实的观察和研究越深刻，他的思想在超验世界里跑得越远。他所谓的“外部时钟”和“内部时钟”走得不一致，内部时钟飞快地“着了魔”似的走着。这个内外时钟不一致的“图象”，正是他的思想与现实的尖锐矛盾的譬喻。卡夫卡是以绝对合理的“法”或绝对真理来衡量现实世界的一切的，而现实在他看来是一个“谎言的世界”。这就难免使他感觉陷入“荆棘丛”而不能自拔。他看到了或提出了人类社会一些日益严重的、根本性的问题，但他解释不了这些问题的根源，也找不到解决的办法。卡夫卡既然在总体上感到无法完成他自己提出来的研究社会矛盾和生活矛盾的任务，那么，那些伴随着进行这项研究而产生的作品，在总体上自然也是完不成的，所以他那些长篇小说与其说他不写，毋宁说他无法写完。这就不难理解，他在给勃罗德一封信中提及他的长篇小说时毫无留恋：

.....几部长篇小说我不收进去，为什么要重提这些旧作呢？难道仅仅因为我至今还没有把它们焚毁吗.....但愿我下次来时，它们都已经被焚毁。把这样一些“甚至”在艺术上也不成功的作品拣起来，意义何在呢？

这段话清楚地回答了卡夫卡最后全盘推翻他的毕生创作的主要原因：它们除了没有能完成他的思想任务外，艺术上也没有达到他的目标。而后者正是我们在这里要着重探讨的。

卡夫卡对文学的酷爱同他对艺术的热烈追求是分不开的。早在 1912 年 2 月 8 日的日记中他曾单独写下这一句话：“歌德：我对创造的兴趣是无止境的。”他对那些经典性杰作怀着羡慕之情，赞不绝口：

那些伟大的作品，任你肢解切割，凭它们那不可分割的内核也能不断恢复生命。因此它们也许特别能使我们那混浊的眼睛发亮。因此，卡夫卡虽然投身于表现主义运动之中，但他对于运动中某些人以晦涩难懂为追求目标或“唯新是求”的赶时髦现象十

分反感，他指责前者，“以词藻堆砌的不是桥梁，而是不可翻越的高墙”；他讥笑后者，“他们今天的美是为了明天的可笑”他自己则是一心朝着“持久的艺术”的方向严肃地探索着，追求着，绝不轻易发表自己的作品，相反，他每发表一篇作品都要经过勃罗德“竭尽心计和劝诱说服”，甚至“激烈的斗争”才拿出去，勃罗德说：“回想过去，每发表一篇作品，我都要同他进行激烈的斗争，有时简直是强求硬讨。”因此，“他的每本书在出版前都要克服许许多多的阻力。”勃罗德在分析他的朋友之所以产生这种态度时，指出了除了由于他自己的“悲伤经历”外，“另一个原因（与上述原因无关）在

M·勃罗德：《〈诉讼〉第一版后记》。

见 H·马耶尔：《卡夫卡的短篇小说》，载《时代——百书论丛》389 页，苏尔坎普出版社，法兰克福/迈因河畔，1980 年版。

G·雅诺施：《卡夫卡谈话录》。

M·勃罗德：《〈诉讼〉第一版后记》。

于他以最高的、宗教式严格的标准来衡量这些作品（他当然从未这样说过），而这些作品又都是从各式各样的困惑中迸发出来的，当然不可能符合这种标准。”这段描写是十分中肯的。正象他是以最高理想的合理性来衡量现实世界一样，对艺术，卡夫卡也是以最高理想的境界向自己提出要求的。所以他虽然把创作看作“巨大的幸福”，而且竭尽全力奋斗一生，但除了很少时刻能获得“自我陶醉”的“某种满足”外，就整个儿说，他是“从未满意过”的：

某种满足我还可以从写作《乡村医生》那样的作品时得到，要是我还能够写作类似的作品的话（恐怕非常之少）。然而幸福的感觉却只有在能够把对世界的表现提高到某种纯粹的、真正的、永恒不灭的程度的时候，我才能够得到。卡夫卡这里为自己提出的艺术目标显然是超乎常人的能力的极限的，因而也是超出他自己的能力限度的，这就不可避免地给他自己带来苦恼，使他经常在理想与可能性之间产生矛盾，发生叹息，下面是一九一四年八月六日的日记：

从文学上去看，我的命运很简单。想表现我的梦幻般的内心生活的意向把其他一切都挤到次要的地方去了，而次要的事情比一种可怕的方式在萎缩。任何其他东西任何时候都不能使我满意。但现在，我的表现力量完全无法估计，说不定它已经永远消失了

.....

到了晚年，卡夫卡在艺术上那种既极端严格，又无能为力的情绪日益加剧。再看下面卡夫卡 1923 年 6 月 12 日写的日记：

写东西越来越恐惧，那是可以理解的。每句话，在精灵们的手中一转——手的这种转动是它们的典型动作——就变成矛，反过来对着说话的人。

这段话需要联系卡夫卡观察现实的方法和结果来理解。卡夫卡越到晚年似乎越发现世界存在的悖谬性，即自相矛盾，他的思维沿着一条逻辑轨道伸展到一定程度就会倒转过来向相反方向滑动，从而又否定了他原来思考的结论，所以本来是向外刺的矛，反过来又对着自己了，觉得这个世界上的事情无法解释，因而陷入了困惑。

M·勃罗德：《〈诉讼〉第一版后记》。

卡夫卡：1917 年写的《箴言》。

艺术殉难者的自况

由于卡夫卡从事文学创作的非功利目的，决定了他的作品艺术特征之一：自传色彩。尽管作者普遍使用譬喻、幻想、变形等手段，其作品仍然离不开他自己的身影，就象它们的主人公的姓名都离不开那个“K·”字一样。因此，我们在《判决》中仿佛看到作者平时怎样在父亲面前忍气吞声，在《变形记》中看到了他的伦常关系的陌生感，甚至在长篇小说《诉讼》、《城堡》等名作中也映现着作者自己经历的折射和内心世界的投影。不过这些作品里闪闪烁烁出现的都是作为普通公务员的卡夫卡。那么作为作家、作为一个为创造“永恒不灭”的艺术而呕心沥血、耗尽毕生精力，而且几乎牺牲了人间一切生之欢乐的作家的卡夫卡，他有没有把自己这样一种经历和体验化为艺术形象呢？回答是肯定的。其中最出色的当推卡夫卡自己所肯定的那少数作品的“短篇小说”——《饥饿艺术家》。

这篇小说写于1922年。主人公是一个没有姓名的、以饥饿表演为职业的艺人，但他本人自视为有着非凡表演能力的“空前伟大的艺术家”。在饥饿艺术成为时髦的时候，他的表演风靡一时。但曾几何时，当这种“艺术”被别的时髦艺术所代替，他的境况便一落千丈，不得不被一个马戏团招聘了去，然而在那里他的观众寥寥无几，远不如近旁的动物，于是他在寂寞中默默死去。

这位艺术家有一种极强的艺术家的荣誉感和艺术的事业心。按规定每次表演期为四十天。这期间他断绝一切饮食。但期满后他仍不肯进食。因为他“对饥饿表演这一行爱得发狂”，并认为他有无限的忍饿能力，因此他的艺术可以达到“常人难以理解的高峰”。然而经理不允许他继续“饿”下去，亦即不允许他继续表演下去。这就在他的饥饿表演正要达到“最出色的程度”时堵死了他的道路。因此他感到艺术上从来没有达到满意的境界。这使他始终处于“不满意”的心境中。小说写道：饥饿艺术家“也许压根儿就不是因为饥饿，而是由于对自己不满而变得如此消瘦不堪”。

但他到底起来反叛了：他终于把表演的手段——饥饿，变成了抗议的手段——绝食。他的抗议包含着两方面的内容：一方面是抗议社会对他的冷落和金钱（通过老板）对他的艺术的左右与扼杀；另一方面它又是向自然法则的挑战。因为他如要“无限期地饿下去”，以达到艺术上“最出色的程度”，自然法则就要他付出肉体毁灭的代价。于是这位执拗的艺术追求者陷入了悖谬的境地：他的追求是无限的，而这道路的终点是死亡，并非是能使他满意的艺术。

但饥饿艺术家追求的“永恒不灭”的艺术，指的不是一般艺术的高峰，而是“常人难以理解的高峰”。就是说，他要的是独特的艺术。这一思想饥饿艺术家临死前与马戏团的管事的对话中明确地表达了出来：

“我一直在希望你们能赞赏我的饥饿表演”，饥饿艺术家说。“我们也是赞赏的。”管事迁就地回答说。“但你们不应当赞赏。”饥饿艺术家说。“好，那我们就不赞赏”，管事说，“不过究竟为什么我们不应该赞赏呢？”“因为我只能挨饿，没有别的办法，”饥饿艺术家说。

“瞧，多怪啊！”管事说，“你到底为什么没有别的办法呢？”“因为我，”饥饿艺术家一边说，一边把小脑袋稍稍抬起一点，撮起嘴唇，直

伸向管事的耳朵，象要去吻它似的，惟恐对方漏听了他一个字，“因为我找不到适合我口味的食物。”最后这句话可以说是整个小说的画龙点睛之笔，也可以看作卡夫卡自己的心声的迸发。他象许许多多现代作家一样，对传统的审美习尚，流行的艺术方法感到厌烦，就象饥饿艺术家对于正常的饮食“一想到吃就要恶心”一样。他多么希望能创造出一种既符合他自己的审美要求，又能表达他的内心世界的理想的艺术，一如那位小说主人公渴望着一种适合自己口味的食物。如果他的艺术能达到这一步，那么他是希望人们来赞赏的，可惜他孜孜以求，奋斗一生，终未如愿，他当然有愧于让人“赞赏”。那么他要把全部作品付之一炬是理所当然的了。因为他认为，作为作家，他是个失败者。所以小说中有一种悲悼的音响，它的主人公不啻是作者的一幅自画像。

《女歌手约瑟芬或鼠从》可以说是《饥饿艺术家》的姐妹篇，女主人公也是一个怪异的形象，在那些“耗子民众”中演唱，她首先必须对付它们那表示不愿轻易顺从的“噉噉喳喳”的声音，对此她必须“竭力拔高她那小嗓门与之斗争”。这里譬喻的是现代艺术家的处境，在众多的竞争者中，你要取得胜利，必须使自己的艺术远远高出一般的水平，也就是说，作为歌唱家，她必须使自己的声音超过所有人的声音，因为“她要争得那放在最高处的桂冠”。为此，她象那位“饥饿艺术家”一样，使出浑身解数，把不利于歌唱的一切都舍弃了，以至“榨干”了所有的血肉。当他站在那里时，“这个纤弱的家伙，胸脯以下抖动尤其厉害，令人不禁要为她担心，仿佛她在使出浑身的劲儿来歌唱，仿佛她把无助于歌唱的一切都加以抛弃，而把每一分力，几乎把点滴的生机都使了出来，仿佛她被榨干了，被废弃了，唯有善良的神灵保护着她，当她如此付出全副身心，忘机于歌唱时，好象一丝儿冷风吹过就能使她一命归天似的。”小说对女歌手的这番描写，不禁令人想起《饥饿艺术家》中主人公表演结束时被迫让人抱出铁笼时的情景：“演出经理两手箍住饥饿艺术家的细腰，动作非常小心翼翼，以便让人感到他抱住的是一件极易损坏的物品；这时，经理很可能暗中将他微微一撼，以致饥饿艺术家的双腿和上身不由自主地摆荡起来；接着就把他交给那两位此时吓得脸色煞白的女士。于是饥饿艺术家只得听任一切摆布；他的脑袋耷拉在胸前，就好象它一滚到了那个地方，便莫名其妙地停止不动了；他的身体已经掏空；双膝出于自卫的本能互相夹得紧紧，但两脚擦着地面，好象那不是真实的地面，它们似乎在寻找真正可以着落地面……”这两位滑稽可怜又可敬可佩的艺术家，可谓一对孪生兄妹，虽性别、面貌有别，其精神主脉则一：两者都付出了全副身心而致力于艺术的追求，一个为了“达到最出色的艺术境界”而折磨得“瘦骨嶙峋”，以致“身体被掏空”；一个“为了争得那放在最高处的桂冠”而落得“弱不禁风”，及至“血肉被榨干”。说到底，两者都为了追求“灵”的完美而不惜“肉”的毁灭。然而他们的事业心和牺牲精神并不为很多人所理解，所以女歌手“所力争的，只是要大家公开地、明确地、永久地、打破一切先例地承认她的艺术。”然而，听众依然“寥寥无几”。于是她“大发脾气，使劲跺脚，破口大骂，完全不象个少女”。这同那位“饥饿艺术家”听到人家怀疑他的饥饿表演能力时引起的“简直象头野兽似”的“暴怒”又何其相似乃尔。两位艺术家那正直、清高的秉性也是一脉相通的：女

歌手既“不假充高尚，也不能迎合低级趣味”；那位“饥饿艺术家”找不到适合自己口味的食物”（即艺术表现手段）宁愿饿死（即不做艺术家），决不降低（艺术）要求。

了解卡夫卡的身世和创作的人不难看出，卡夫卡与上述两篇小说的主人公的精神气质和心态是相通的：卡夫卡把创作当作唯一的生活内容，因此把不利于创作的一切——社交、婚姻等等都加以排除，这与上述女歌手把无助于歌唱的一切都予以舍弃不是一致的吗？女歌手一生都“为摆脱劳动而进行斗争”，不正是卡夫卡一生都想摆脱保险公司的职业而不得的心声的回响吗？卡夫卡为创作而毁了健康，导致早亡，这同主人公身体“被掏空”、“被榨干”岂不是说法不同而已吗？最后，卡夫卡生前在友人的百般劝诱下才发表了少量然而十分优秀的小说，晚年更起了焚稿之念，这说明他要“争得放在最高处的桂冠”而自己觉得没有达到，因而对自己的作家地位来个彻底否定，这跟饥饿艺术家因为找不到适合自己口味的饮食而宁愿饿死（即不当艺术家）岂不是同出一辙的吗？……

千千万万的读者当然不会赞成卡夫卡的自我否定，因为他们在肯定和赞赏卡夫卡的极端严肃的创作态度的同时，也责备他对自己提出了不切实际的过高的要求。艺术境界的高度是无限的，而任何个人创造艺术的能力则是有限的。事实上他的“声音”已经高出一般同时代人所能发出的“音高”，只不过他自己听不出罢了。如果说在他生前，他的审美特征还没有渗入多数人的意识，那么现在这种意识已经普遍觉醒了：他贡献给二十世纪的不仅是“独特的艺术”，而且是“持久”的艺术，它对世界文学的影响将是深远的，正如著名学者瓦尔特·索克尔所指出：“弗兰茨·卡夫卡……的艺术构成表现主义献给世界的最独特的礼物。”

“弱”的天才 与“韧”的英雄

卡夫卡自己说过，他带着“与生俱来”的“人类普遍弱点”来到世间，把“世界的消极面”统统“摄入于一身”；他还写过这样的自白：他的“手杖”上的铭语与巴尔扎克的正好相反，“一切障碍都在摧毁我。”有的人根据卡夫卡的这类剖白，得出结论认为：象卡夫卡这类“颓废派”作家确实没有传统作家所具有的那种意志力量。持这种看法的读者不是本来对所谓的“颓废派”即现代主义者有偏见，就是对现代主义者的本质或卡夫卡的思维特点不了解（他们恰恰在这里蹈入了认识卡夫卡的误区）。如果按这样的皮相之见来认识卡夫卡，岂不说明全世界都被卡夫卡愚弄了！殊不知卡夫卡之所以成为卡夫卡，正是由于他在这种“弱”的外部特征的掩盖下所独具的那种不寻常的禀秉，即他经常在文字中或同友人的言谈中强调的：“人若没有对某种不可摧毁的东西的持续不断的信仰，便不能活下去。”这才是卡夫卡的本质所在。事实上，正是这种潜伏在内心的“韧”的战斗精神，才使卡夫卡完成了他自己确立的作家的使命。

因此若要真正认识卡夫卡的本质，必须透过卡夫卡那特有的悖谬思维和言论，窥视一下他的内心世界，那个凝聚了他生命的所有强光，从而导致他外部世界的软弱的内心世界。他自己说，这是个“庞大的世界”，不把它“解放”出来，它就会“撕裂”。这“庞大的世界”便是他那“不可摧毁的东西”所支撑的精神富源。这是他从外部世界洞见并摄入到内心的生活真实，一种在常人的眼光看来极为奇异的真实，向世人提示或表达他的慧眼所独见的这种真实，成为他避免内心“撕裂”、获得自身“解放”的唯一途径，也是他的“巨大幸福”之所在。这一愿望，决定了卡夫卡的作家的命运。但与其说卡夫卡想要作家这个头衔，毋宁说他要的是写作这一可能。在这里，卡夫卡的个人愿望客观上与时代的文学使命融为一体了。

十九世纪中叶和后叶，随着工人阶级登上历史舞台，资本主义制度及其意识形态受到巨大的挑战：马克思恩格斯创立的科学共产主义学说全面和彻底地批判了资本主义的整个思想体系，揭承了剩余价值的剥削本质，严重动摇了资产阶级几百年来建立起来的价值观。另一方面，西文知识界的一些敏感人士从另一个方向也察觉到传统价值偶像的倒塌，他们甚至认为几千年来人类所建立起来的文明都是虚假的。尼采率先喊出了“上帝死了！”的惊人呼声，并提出“一切价值重估”的主张。但这样的卓见，当时不是很多人都有的，卡夫卡则是少数较早领悟到尼采思想的一个。他所看到的那个“奇异”的世界，是一个没有了“上帝”的世界，一个超越了基督教善恶观念的世界。但无论尼采还是卡夫卡，他们都不知道用什么去填补“上帝死后”留下的价值观念的真空，尼采只相信少数人的“强力意志”，用以抗衡世界的沉沦。卡夫卡也是从这一思想出发，用一种内在的“不可摧毁的东西”来顶住“上帝死后”的可怖现实。

那么卡夫卡这“不可摧毁的东西”是什么呢？就是他要“解放”的他那个庞大的内心世界的强烈愿望，就是他以内心“好斗”姿态去对付那扭曲人性的生存环境的不妥协精神。你看，他为此目的简直把自己变成了一个苦行

主义者；他最大限度地约束外出旅游和社交活动；他渴望爱情和婚姻，但为了不陷入小家庭的“有限世界”，从而妨碍写作，他最后不得不把结婚的念头彻底放弃；他原来有个健康的身体，但业余时间的高度利用和因此而造成的长期失眠，他“让自己的健康给毁了”，结果只以41岁的天年而辞世！他悔恨吗？不！与其为了活着而停止写作，宁可放弃“一个健康而有用的男子的生之欢乐”。他的这一切牺牲，都不是为了要获得一顶“作家”的桂冠。否则，他每发表一篇作品，也就用不着都要经过友人勃罗德的“强求硬讨”了。对他来说，写作，首先是一种研究生活、表达对生活的理解和感受的手段。正是从这一目的出发，他对自己的作品很少满意过，不仅三部长篇小说均未写完，甚至晚年想把他所有的作品“统统付之一炬”。莫非是他那“洞察圣灵的能力”（斯宾德语）与他的艺术表现手段之间的矛盾形成永远解不开的死结？我们可以从许多迹象去追索他的这一毁稿奇念的内心秘密，特别是他晚年写的那两篇自况性的短篇小说《饥饿艺术家》和《女歌手约瑟芬或耗子民族》更能让人听到他心声的回响。如果我们没有忽略卡夫卡自己宣称的他的作品都是他自己的“象形文字”的话，那么我们就有理由认为：他晚年的这两篇小说，尤其是他死前的最后那篇《女歌手约瑟芬》中的许多描写，都是作者自己的“内心独白”。两位主人公那种对艺术舍死忘生的追求，以及为保持艺术家的独立人格和艺术宗旨的一贯性，“既不假充高尚，也不迎合低级趣味”的态度，与卡夫卡那种“不可摧毁的”精神是完全一致的。在这里，无论是作者还是他笔下的人物，都是现代艺术的探险者，又是它的殉难者。

至于卡夫卡的孤独处境，这是必然的。二十世纪的前半期，是个各种矛盾互相交织、危机四伏的时代。但是，一种时代危机的最先征光，就像“上帝死了”的最初信息那样，不是每个人都能及时探悉到的。当卡夫卡在“上帝死了”的启示下，大着胆子去掀开人类几千年文明的厚幔，用他那“洞察圣灵”的“第三只眼”看到触目惊心的“异化”现象时，他恐惧地惊叫着、报道着，然而众人却依旧安然鼾睡，他的喊叫只能是“空谷足音”了，就像当年鲁迅借用爱罗先珂的活慨叹“沙漠似的寂寞”那样。由于卡夫卡缺乏历史唯物主义世界观，虽然同情劳动群众，却看不到他们正在觉醒。于是，他在超验的领域思考得越深，就发现他的内心世界与外部现实的距离越大，从而越陷入悖论的逻辑圈而难以自拔，感到“写东西越来越恐惧”，“每句话在精灵们的手中一转——就变成矛，反过来对着说话的人”。对于那些不具备科学世界观的西文知识分子来说，这个时期还是“上帝死后”留下的真空时期。传统理性的覆盖层裂缝了，他们洞见了异常现象即所谓人类自下而上了的“异化”处境，于是惊异、恐惧、惶惑，但不能解释它的奥秘。西方世界的这一时代特点决定了卡夫卡同许多其他现代主义作家的共同命运：揭示现象，而不能解释它，或者说只提出问题，而不能解答问题。只是卡夫卡是以“不可摧毁的”不屈服态度来对待这令他惊讶和痛苦的“异化”现实的，因而他的存在更带悲剧性，容易令人想到古代神话中的西绪弗斯的形象。实际上，卡夫卡既是现代西方世界“异化”现实的揭示者，又是“异化”现实的牺牲者。

是的，他的“揭示”导致了他的“牺牲”，然而正由于他以坚韧不拔的“不可摧毁的”牺牲精神坚持了“揭示”，就使他的“揭示”更加入木三分，震撼人心。卡夫卡所揭示的主题也正是二十世纪的西方人所普遍关切的问题。

题；他通过奇特的形象语言来传递的令人战栗的危机信息，与西方哲学家们用逻辑语言所表达的忧虑是合拍的。在这个意义上说，卡夫卡的作品不啻是一声凄厉的呐喊，这呐喊正如他的《地洞》末尾所描写的那样，是宣告危险临近的警钟，又是标志人类自我意识进一步觉醒的信号；这呐喊不只是卡夫卡个人的，也是时代的，因此它的声音随着时间的推移由弱变强，由近及远，跨疆越界，在各处震荡着，即使是不同世界观的人听了也不能无动于衷，因为卡夫卡作为非马克思主义者固然属于“资产阶级知识分子”，但作为公司雇员，他也是劳动人民的一员啊！何况即使无产阶级建立了政权的地方，并不是资本主义的“弊病”和“痕迹”一下就会消失的，在这些地方，卡夫卡的声音未必没有震聋发聩作用。

二十世纪是欧洲人的审美意识发生质的飞跃的世纪，从“表现论”出发的“非亚理士多德美学”逐渐占了上风。在西方小说创作领域，卡夫卡是这种新的审美信息的较早的探悉者和执著的而且是成功的传达者，然而，作为“开风气之先”者，在这种新的审美意识普遍觉醒之前，在这种审美方式成为普遍的风尚之前，他肯定要经历一段孤独时期的。卡夫卡是这样，爱尔兰的意识流大师乔伊斯也是这样。这方面的知音并不是绝对没有，他的终身挚友马克思·勃罗德便是一个，他早在1916年就指出：卡夫卡是可与当时德国霍普特曼等人媲美的第一流大作家。只是他的远见卓识和呼吁当时还激不起明显反响。但是，属于时代的东西迟早是会受到时代的接纳的。30年代，超现实主义者就把卡夫卡视为同仁，可惜这时卡夫卡早已逝世了。不过这时候，卡夫卡的幽灵带着勃罗德为他编纂的6卷选集开始他的征途了。无奈“时运不佳”，法西斯专政的德国，现代派作品同左派作品一样是被禁的。这时候也正是传统现实主义重新抬头的时候。幸亏他作品中所隐含的时代意识——危机感和现代的审美信息即荒诞感是不认国界的，它们很快不胫而走，它们被装在流亡作家和学者的大脑里带到了美国以及西欧其他诸国，引起普遍注意。二次大战后，经历了又一场噩梦的欧洲人，对卡夫卡作品中那种似梦非梦的“魔影”发生了更大的共鸣，认为人们在第二次大难中所经历的种种非人的事情，卡夫卡早已“着了先鞭”。随着1949——1950年勃罗德新编九卷集《卡夫卡文集》的出版，一股卡夫卡热很快遍及西方文坛，那里竞相涌现的各种主要文艺流派如法国的荒诞派、新小说派、存在主义文学，美国的黑色幽默、拉美的魔幻现实主义等，几乎无不受到它的强烈影响。与此同时，西方的卡夫卡研究也形成一门新的学科。

现在我们看到了：卡夫卡这个生活单调、经历平凡、表面上看毫无英雄气概、完全属于防守型的男子，他的内心具有一种多么不同寻常的内发力、一种“不可摧毁的东西”，它就像高度浓缩的“精神原子弹”，释放出的能量卷起那样持久的、世界性的狂飚，成为本世纪世界文坛上最动人的传奇性事件之一。在参与改变我们这个世纪的文学面貌人们中，卡夫卡是最坚实的奠基者之一，他的出现，开了一个时代的新风！这样我们有关“英雄”的观念恐怕也要修正一下了：那种“力拔山兮气盖世”的人无疑是英雄，那种英勇善战的、足智多谋的、有能力夺取各种金牌的人也显然是英雄，但像卡夫卡那样，把外部的一切能量都向内集中，凝聚成内在的那个“不可摧毁的东西”，使之经过折射发出更耀眼的强光，从而产生不可估量的影响。这难道不也是英雄？

