

Painting and Dreams

—The Path to Kafka's "Auf der Galerie"

Yi Zhang

Collage of Humanities, Zhejiang Normal University (ZJNU), Jinhua Zhejiang
Email: aaronchang2011@gmail.com

Received: Nov. 9th, 2018; accepted: Nov. 23rd, 2018; published: Nov. 30th, 2018

Abstract

Franz Kafka's short masterpiece "Auf der Galerie" is famous for its succinct and meticulous style. There are references to illustrate that it has connection with Georges Seurat's painting "Le Cirque". This painting, along with Kafka's dreams in his diaries, could be seen a path to Kafka's "Auf der Galerie" for readers. As the third piece of the collection *Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*, Kafka's "Auf der Galerie" also highlights his efforts to assault on the frontiers of life and art.

Keywords

Kafka, Painting, Dreams, Theatre

绘画与梦境

—通向卡夫卡《在剧院顶层楼座》的道路

张翼

浙江师范大学, 人文学院, 浙江 金华
Email: aaronchang2011@gmail.com

收稿日期: 2018年11月9日; 录用日期: 2018年11月23日; 发布日期: 2018年11月30日

摘要

卡夫卡的短篇小说《在剧院顶层楼座》以其简约凝练的风格著称。有迹象表明, 它与乔治·修拉的画作《马戏团》有着某种程度的渊源。修拉的这一画作与卡夫卡在日记中记录下的梦境, 为读者指引了一条通往《在剧院顶层楼座》的道路。作为《乡村医生: 短故事集》中的第三篇作品, 《在剧院顶层楼座》凸显了卡夫卡向生活与艺术的边界发起冲击的努力。

关键词

卡夫卡, 绘画, 梦境, 剧院

Copyright © 2018 by author and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

卡夫卡的短篇小说 *Auf der Galerie*, 这一标题首次出现在第一本八开本笔记本中, 因此实际创作的时间是在 1917 年 2 月。卡夫卡生前只将其发表过一次, 即在 1919 年出版的《乡村医生: 短故事集》(*Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*)中, 尽管它于 1921 年 4 月 3 日出现在《布拉格新闻》(*Prager Presse*)上, 但卡夫卡本人并不知情[1] (p. 21)。

关于这一作品的标题, 英译文统一译作“Up in the Gallery” [2] (p. 144), 而中译文有两种译法, 一种译为《在剧院顶层楼座》 [3] (p. 138), 另一种则译为《在画廊上》 [4] (p. 139)。这篇作品的标题之所以有不同的中文译法, 在于不同的译者对德文 *Galerie* 一词做出了相异的辨析。在德语中, *Galerie* 既可以表示“剧院”里供观众欣赏表演时使用的座位或包厢, 又可以表示展览画作及艺术品的“画廊”。值得玩味的是, 卡夫卡似乎是同时在两种意义上使用 *Galerie* 一词的。而中译本全集的编者叶廷芳先生, 在《卡夫卡全集(插图本)》第 1 卷的插图页中就收录了法国画家乔治·修拉(Georges Seurat, 1859~1891)的一幅未完成画作《马戏团》(*Le Cirque*) [3]。

2. 一幅关于“剧院”的画作

乔治·修拉的《马戏团》创作于 1890 至 1891 年间, 并于 1891 年 3 月首次在“独立者沙龙”(Salon des Indépendants)展出。修拉在展览开始的几天之后就病逝了, 这幅画也在展览结束后归还给了修拉的母亲, 她将其挂在修拉去世时位于马真塔大道的房间里。

这幅画描绘的是梅德拉诺马戏团的一场演出, 画中一个女骑手站立在没有马鞍的马背上。这幅画分为两个空间, 马戏场舞台占据着右下角, 以曲线和螺旋线为特征, 形成一种运动感; 坐在成排长椅上的观众位于画作的左上方, 观众的分布展现了社会阶层的差异, 坐在靠近前排且穿着得体的是社会的上层阶级, 站在最后排顶层且着装随意的是社会的下层阶级。

修拉在这一画作中运用了由他与保罗·西涅克(Paul Signac)首创的“点彩式”技巧, 一种由细小彩点的堆砌从而创造出整体形象的油绘方法。观画者对这幅油画作近距离审视时, 看到的细节是斑驳陆离的色点, 画中那匹没有马鞍的马因此显得“摇摇晃晃”, 那位马背上的女骑手则同样给人一种“羸弱且患病”的印象; 只有与该画作保持适度的距离, 观画者才能获得一个整体的印象, 而这种整体画面感令观画者一反此前局部细节的不真实, 整个画面在远观中显得栩栩如生, 真实优美。不同的审美距离带来审美效果上的巨大反差, 观画者由此陷入亦真亦幻的氛围之中。

值得注意的是, 通常外置于画作的画框, 是一种保护和陈列画作, 并增强其表现力的镶嵌装置。但修拉却直接在油布上画下了这个边框, 用蓝色彩点化成的边框, 由此成为了画作的一部分。这一技巧, 不但延长了观画的审美时间, 强化了“间离”的效果, 同时还引导观画者注意位于画作最下方中间位置的小丑。在现实的舞台表演中, 这位小丑充其量只是剧场“勤务员”般不起眼的角色, 他本不应出现在

剧院观众的视野里。但在观画者眼中，小丑的角色却变得至关重要：他正在拉紧帷幕。¹ 观画者在帷幕即将落下的空当得以“窥见”剧院的场景。这位小丑类似于小说艺术中的叙述者，他极力地隐藏自己，却不可避免地将自己暴露出来，实际上也将画外的观画者暴露给画中的观众。修拉为画作添上的蓝色点彩边框，由此成为了一个舞台的台口，原本作为看客的我们，反倒成为了画内观众的观看对象，我们“不知不觉地”在修拉为我们设置的舞台上表演着，这场表演因为幕布未能彻底拉紧而永远不会终结。

热爱绘画艺术的卡夫卡，的确曾两度前往巴黎度假，也曾和马克斯·布罗德一同观赏过卢浮宫的画作[5] (p. 457)。据此，叶廷芳先生一度认为：“卡夫卡曾在卢浮宫看到修拉的《马戏团》，后成为《在剧院顶层楼座》的背景。”[6] (p. 121) 巴西学者卡罗内则更为笃定地认为，卡夫卡作品中对女骑手的描述“就像乔治·修拉的《马戏团》中的女骑手一样，在卡夫卡仅有的两次巴黎之旅中，他必定在卢浮宫看到过这一画作”[7] (p. 201)。但不无遗憾的是，卡夫卡是否看到过这一画作仍然值得怀疑。因为没有任何直接的证据能够表明，这幅画作曾给卡夫卡留下过深刻的印象。无论是在他已经出版的旅游日记，或是在他的书信中，均未发现关于这一画作的明确记录。而从巴黎奥赛美术馆(Musée d'Orsay)对《马戏团》的收藏及展览历史的整理材料来看，卡夫卡两次到访巴黎期间，该画作由保罗·西涅克作私人收藏，而并未陈列在卢浮宫博物馆内。[8]² 叶廷芳先生此后似乎意识到了这一点，在新版中译本《卡夫卡全集(插图本)》中，插图《马戏团》的文字说明则修改为：“卡夫卡曾于 1910 年和 1911 年两度去巴黎度假，每次一周左右。上图是当时卢浮宫里的马戏表演，后成为他的短篇小说《在楼座上》的原型。”[3]但这种说法显然与事实不符，因为作为博物馆，卢浮宫根本不曾举办过马戏表演。

以上种种论断显然缺乏可靠的证据支撑，但我们同样缺乏将二者间艺术联系的因素排除在外的证据。因为卡夫卡有可能在诸如《艺术家：马戏团、杂技舞台、大型乐队、歌舞团的中心机关报》(*Der Artist: Central-Organ der Circus, Variété-Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles*)和《舞台》(*Proscenium*)之类的杂志中看到过这幅画[9] (p. 632)，与之相关的记录也极有可能随那些“付之一炬”的手稿一同消散在了历史的长河中。

退一步讲，即便最终证实两者间并不存在一种历史联系，读者依然可以借助这幅画，作为进入卡夫卡文本的入口。因为在面对难以切近的卡夫卡时，读者只需借助一个沟通着迷宫内外的缺口，由此进入并细致察看文本的内部纹理，而修拉的《马戏团》已然为读者提供了这样一种可能性，诚如艺术史学家海因茨·拉登多夫所言：“修拉的《马戏团》看起来就像是卡夫卡的短篇《在剧院顶层楼座》中那两个长长的句子……而卡夫卡的叙述几乎可以用来描述修拉的画作”，二者融合了“谎言和痛苦，美丽与炫目的情节，一种无法消解且无处不在的折磨，象征着生存的悲苦”[10] (p. 304)。至于究竟能否落实两者间实在的联系，则是另外一个话题了。

修拉通过画作《马戏团》透露出的艺术观念，与卡夫卡在日记中记录的梦境不乏契合之处。卡夫卡写道：“有一幕，布景是那样大，其他什么也看不见，没有舞台，没有观众厅，没有黑暗，没有舞台前沿的脚灯灯光；更多的是所有的观众一大群一大群地出现在场景里……至于什么地方可能展示全部的舞台布景是没有意义的，因为现在这个布景已经在如此完美的状况中出现在那里了，也许因为没有看到这个布景的某个部分而惋惜流泪，正如我意识到的，这个布景是这整个大地上至今从未见过的最美的舞台布景。照明是由阴暗的秋天的云来调节的，受到遮挡的太阳光线分散在广场东南角这一扇或那一扇玻

¹ 值得一提的是，根据帷幕的曲线与人物手指的运动方向，结合现实生活中“拉窗帘”这一动作的经验，如果修拉没有出错的话，他所画的这位小丑应该是正在“拉紧帷幕”，而非“拉开帷幕”。

² 1900年，该画由保罗·西涅克收藏；1920年，该画在“威尼斯双年展”(Biennale di Venezia)上展出；1924年，该画转由约翰·奎因(John Quinn)收藏；1927年，约翰·奎因将该画捐赠给巴黎卢浮宫收藏；1929~1939年，该画收藏于巴黎卢森堡博物馆；1939~1947年，该画收藏于巴黎国家现代艺术博物馆；1947~1977年，该画收藏于巴黎国家网球场现代美术馆；自1977年至今，修拉的画作《马戏团》由巴黎奥赛美术馆收藏。

璃窗里闪烁。因为所有的一切都是以自然的大小，而不是在最微小的地方去显露的情况下制作的，这就造成了一种逼真的印象。”[5] (p. 111~112)在修拉看来，现实主义艺术竭力营造的真实，实际上就在我们的日常生活中，无论多么细致入微地描摹都无法抵达真实。而卡夫卡则更为直接地表达了消弥艺术与生活边界的意图，他在梦境中构建的那个广阔得连整个剧院都无法容纳的舞台，则可视作对修拉这一画作的注解。

作为一位绘画艺术的爱好者与实践者，卡夫卡对这位与他同时代的法国新印象派大师不可能一无所知。在卡夫卡看来，他笔下的那些素描“不是绘画，只不过是一种私人的符号”。[11] (p. 35)绘画并不是卡夫卡的目的，他只将其作为一种最为直接的观察方式，这种方式最终将被融入他的写作之中。从这个意义上说，绘画艺术与卡夫卡的写作有着密切的联系。借助绘画艺术，我们得以切近这位名为卡夫卡的艺术家，而他精心构建的那个具有梦幻色彩的文学空间，也因此显得更为直观。

3. 梦见“在剧院顶层楼座”

卡夫卡对艺术的热情不仅表现为在画廊里的游荡，他还时常出现在剧院的观众席。在卡夫卡的日记里，我们能够找到大量关于剧院的详尽的“报告”，甚至在睡梦中，卡夫卡依然梦见自己待在剧院。

在1911年11月9日的日记中，卡夫卡提到两天前做的一个梦，他梦见自己在“大声喧哗的剧院”里游荡，“一会儿在上面的顶层楼座，一会儿在舞台上”。在这个梦中有一位“几个月前喜欢上的”姑娘，“她也在这里表演，当她可怕地紧依在一个椅背上的时候，她柔软的身体紧绷着。我从顶层楼座向这位女扮男装的姑娘示意。”[5] (p. 111)

不久之后的11月19日，卡夫卡再次梦见自己身处“剧院”，这次他所在的位置不再飘忽不定，但无疑令人感到奇特且费解：“我坐在完全靠前的长凳上，我以为是第一条长凳，可是最后才发现，那是第二条长凳。长凳的靠背却与舞台相背，这样，看观众大厅倒是方便，可是看舞台就只能转过身去了。”[5] (p. 119)卡夫卡所描述的位置显然是介于观众席与舞台之间，并且面朝观众，背向舞台。在这样一个梦境中，他首要的任务似乎不是观看演出，而是观察观众。

在对观众大厅进行一番观察之后，卡夫卡转身望向舞台。现代舞台表演的受众已经接受这样一种剧场理论：在舞台表演中存在着一无形的墙，即“第四面墙”将演员和观众隔开。它对于观众而言是透明的，而对于演员来说则是不透明的。“第四面墙”的设定，是现代现实主义舞台表演的既定惯例。舞台力求真实，使观众忘记自己是在欣赏表演，而更像是在观看一件正在发生的事件；演员的表演则被封闭在墙内，他们以角色的身份生活在舞台上，潜心于角色的塑造和体现，显现出现实生活的全貌而不必理睬观众的反应，演员在表演时彻底融入到角色当中。从卡夫卡的梦境中，我们能够看到这位默默无闻的艺术家对“第四面墙”发起的进攻。

随着演出开始，“坐在第一排长椅上的许多人都离开了座位”，舞台上的表演者虽然来自“第一排观众行列”，因为他们是从“舞台的后面”来到舞台上的，这种身份的转变被刻意地掩盖了。生活与表演被人为地分离了，在真实与艺术之间存在着一道鸿沟。通过这种观察，卡夫卡看到对这出戏“不再有信心”。在梦中，卡夫卡立即对这种难以令人满意的情况进行了补救，那面将演员与观众隔绝开来的“第四面墙”被打破，艺术与生活之间的鸿沟出现了弥合的迹象：那位男演员在同那位名叫哈克尔伯格的女演员打招呼时误用了她的真名；在演出的过程中，他所认识的一位名叫弗兰克尔的姑娘从观众席走上舞台，“她正从我的位子旁边跨越椅背，她的后背完全裸露，皮肤很不清洁，右膀上部甚至出现被抓破的血痕，有门把手那么大小。但后来，当她转向舞台以纯洁的面孔出现的时候，她演得非常好。”[5] (p. 121)她不是从舞台后面出来的，而是跨过了卡夫卡旁边的椅背，从观众席走到舞台上参与表演的。对于这样一种直接冲击舞台与观众之间的屏障的效果，卡夫卡一反此前失望的态度，他感觉到“演得非常好”。

如果说此前的景象只是给舞台与观众席之间的屏障造成了一定程度的冲击，那么接下来的情景则表明，这一屏障即将瓦解，整个舞台呈现出一种朝观众席推进，直至整个剧院都成为了表演舞台的趋势：“这时，一位唱着歌的骑士骑着马从远处急驶而来，一架钢琴模仿着马蹄的声音，人们听到越来越近的狂热的歌唱。最后，我也看到了这位唱歌的人，他为了给这歌声造成一种自然的匆匆而近的感觉，从上面沿着顶层楼座跑向舞台。” [5] (p. 121)

然而，这种呼之欲出的趋势只能短暂地存活，即使在梦幻的氛围之中，它立刻被理性的压抑机制所察觉，在现实的不可能性面前，幻想的无力感即刻显现出来：“他还没有到达舞台，也还没有将歌唱完，他在匆促的速度和喊叫的歌声里却已达到了最大的限度，钢琴也无法更为清晰地模仿出撞击在石头上的马蹄声来了。因此这两者都停止了，歌唱者平静地唱着走来，他只是将自己装扮得那么矮小，唯有他的脑袋露出顶层楼座的护栏，让人们不那么清楚地看着他。” [5] (p. 121)

卡夫卡的日记充满了文学的色彩，其丰富的文学性已超出了日记的纪实性本身，因此可以将其视为一部特殊的卡夫卡式的作品。反之，他的日记无疑也成为了进入复杂且令人困惑的卡夫卡及其文学空间的重要路标。卡夫卡 1911 年的这两则“梦见剧院”的日记无疑是为数年之后《在剧院顶层楼座》的到来进行的一场排练或预演。

4. “在剧院顶层楼座”做梦

《在剧院顶层楼座》³的篇幅不长，只有简单的两段。然而作品的索求不断地向读者发出召唤，要求读者察看这个文本的纹理。它所包含的内容是复杂的，“那两个长长的、完美无瑕的句子” [9] (p. 153~154) 描绘的是两幅截然不同的画面。

在第一个句子中，卡夫卡用的是第二虚拟式，表明一种假设，一种想象，一个白日梦；而第二个句子采用的直陈式表明，那位“坐在顶层楼座里的年轻观众”从第一个梦境中醒了过来，他面对“实际的情况”哭了。然而，演员的退场并未将那位年轻的观众拯救出来，他仍然“沉浸在”退场进行曲中没有醒来，犹如沉溺于“一场沉重的梦”，叙述者看到这位观众哭了，但他自己却“不知不觉”，他眼前的“实际情况”毋宁说是他的第二个梦境。卡夫卡的《在剧院顶层楼座》由此可以视作是对两个梦境的描述，结合笔者此前对日记中的两个梦境的分析，二者间的关系则可以表述为，《在剧院顶层楼座》是对两则日记在意象和结构上的高度浓缩。

在第一个梦境中，某个羸弱且患肺病的马戏团女骑手和一匹“摇摇晃晃”⁴的马出现在“不知足的”观众面前，她骑着马被“冷酷无情”的老板挥鞭驱赶着。卡夫卡在此处展示了静止与运动的悖论。女骑手“时而向观众飞吻，时而扭动着腰肢”，相对于那匹奔跑着的马而言，在马背上不断运动的她始终未能从马背上下来，她没能反抗无情的老板，也就无法找到“出路”；而一登台就显得“摇摇晃晃”的那匹马，只能在老板的鞭子下“绕场奔跑”，不断运动着的马实际上未能向前推进一步，它始终停留在马戏场的舞台上，同那位女骑手一样，尽管“犹豫不决”，却没有出路。正如卡夫卡自己所言：“有一个目的地，但没有路。我们称之为路的，是犹豫不决。” [12] (p. 23) 卡夫卡作品中的第一个梦境正是这种绝望的生活状态的反映。甚至观众“去而复返”的掌声也像“汽锤的冲击”，不断地重复运动，却始终没能带来光明的前景，一种“灰暗的未来”在不断延续，这场表演似乎在乐队和通风机“不停顿”的咆哮声中将一直进行下去，一种既运动又静止的状态呈现出来。那位年轻观众一连串梦幻般的动作则将这种悖论的氛围增强到极致：他“穿过”层层座位，“奔下”长长的阶梯，“冲进”马戏场。一系列的拯救动作在这位年轻观众的梦境中完成，他的介入为这个无形封闭着的空间打开了一个缺口，也提供了一条

³本文中小说内容的引用均来自洪天富翻译的卡夫卡的《在剧院顶层楼座》，见参考文献[3] (pp. 138~139)，因篇幅不长，为免繁琐，不再另注。

⁴德语 *schwankendem* 一词又有“犹豫不决”之意。

“出路”。然而，这一次拯救并未彻底完成，他的喊声——“停下！”——在试图拯救这位女骑手的同时，也破坏了梦的生成机制，一切都停止了，一切也随之消失。这位年轻观众从原本无穷无尽的梦中“醒来”，而他自己仍身处“剧院顶层楼座”，拯救行动最终因梦的破碎而宣告失败。

在第一个梦境中，从马戏场外部的介入无法为女骑手找到“出路”。紧接着，这位年轻观众对第一个梦境进行了“改写”，在第二个梦境中，他试图从马戏场内部寻求突破。

原先那位“羸弱且患肺病”的女骑手，变成了一位“皮肤白里透红”的漂亮女士；而那位“冷酷无情”的老板，则变成了一位“满怀深情”的剧院经理。第一个梦境中的压迫景象成为拯救行动的最主要动因，而在第二个梦境中，这种拯救女骑手的必要性消失了，那位年轻观众在马戏场上找不到任何可以为之反抗的理由。相反地，在“实际情况”中需要拯救的，恰恰是那位“满怀深情”的剧院经理，理论上施加压迫的主体如今变成了遭受压迫的对象，施加压迫的主体变成了台下“不知足的观众”。一个马戏团为了维持生存，需要管理阶层别出心裁地迎合那些“不知足的观众”，“剧院经理”与“老板”也由此遭受着无形的压迫。在个体面前，压迫与被压迫者的角色表面上是清晰的，而对这种角色转换的追溯则无一例外地回归到了集体之中，这位试图采取拯救行动的年轻观众亦是这个集体中的一员。

剧院经理在女骑手面前表现出动物般的忠诚。他“满怀深情地牵着马朝她迎了上来”，“小心翼翼地把她扶上灰斑白马”，“用敏锐的目光注视着女骑手的一腾一跃”，“试图用英语大声提醒她要当心”，“把这个小姑娘从颤抖着的马背上抱下来，亲吻她的双颊”，“搀扶着”她。剧院经理的举止在下属们面前显得如此卑微。作为马戏团的剧院经理，他本应将上述这些繁琐的事物交由勤务员来完成，然而“骄傲的穿着号衣的勤务员”在拉开帷幕后只是袖手旁观；在乐队面前，他“高举双手，像巫师乞神那样，乞求”他们停止演奏。不仅如此，在无形的压迫下，剧院经理甚至变成了动物，从而为观众和读者上演了一出“变形记”。在这个梦境中，剧院经理从最初“下不了扬鞭策马的决心”，到最后他“总算战胜了自己”，随着“叭”地一声巨响，如同给自己发出了“变形”的信号，他将自己彻底异化成了那匹“摇摇晃晃”的马，“他张大着嘴，和马并排地跑着”。剧院经理在第二个梦境中的责任，是女骑手的幸福和观众对表演恰如其分的赞赏。他的“变形”既是遭受到外界压迫的被异化，同时也是主动迎合的自我异化，他的这一举动可被视作对生活的两极进行弥合的尝试。然而，生活向他展示的却是弥合的失败，他的使命只达成了一半，女骑手沉浸在她的幸福之中，而“观众的喝彩并不怎么热烈”。由此，他只好在生活的轨道上不断地滑行。

从第一个梦境到第二个梦境的转换，卡夫卡意在言明：拯救的不可能。在第一个梦境中，老板从观众“去而复返的掌声”中获得了拯救，这种拯救以牺牲女骑手的幸福为代价，而顶层楼座那位年轻观众为了拯救女骑手的幸福，衍生出了第二个梦境。在第二个梦境中，女骑手虽然收获了幸福，却导致了剧院经理的自我异化，他在“并不怎么热烈”的喝彩声中无法完成自己的责任。倘若顶层楼座的年轻观众试图拯救第二个梦境中的那位剧院经理，他需要再一次对梦境进行改写。然而，其结果是显而易见的，无论这位年轻的观众对自己的梦境进行多少次改写，一个又一个亟待拯救的对象将不断地出现，一场又一场“沉重的梦”将不断上演。他将始终沉浸在“退场进行曲”中，无法从自己的梦境中抽身出来，一旦他从梦中彻底醒来，拯救将是无法完成的。《在剧院顶层楼座》中的那位年轻观众所遭遇到的情形，令笔者联想到卡夫卡笔下那位“乡村医生”最后的忠告：“一旦响应了夜铃的虚假召唤——事情就永远没法弄好。”^[2] (p. 143)他同乡村医生一样遭遇到了失败的窘境，由此成为一个亟待从“沉重的梦”中被拯救出来的人，一个在自己的梦境中“到处流浪”的可怜人。

5. 结语

借助修拉的绘画，我们从卡夫卡的梦境穿行到他的作品。卡夫卡的《在剧院顶层楼座》在我们面前

显现为两幅画面，而闭上眼睛的图像反倒比睁眼所见的画面更具真实性，卡夫卡惊人的洞察力在这篇作品中可见一斑。卡夫卡创作的过程如同奥德修斯的妻子佩涅洛佩的纺织过程，两者均依赖于手的不断运动，缕缕纺线得以在机杼上来回缠绕，行行文字得以在纸上倾泻而出。卡夫卡从容不迫地叠加种种轻盈且通透的叙述，重拾了这种古老的技艺。二者的不同之处在于，佩涅洛佩屡次在寿衣即将成形时将其拆毁，而卡夫卡则依靠自己的技艺让一篇又一篇作品从自己笔下出生。《在剧院顶层楼座》也与另外的13个短篇一道——以一个共同的名字“乡村医生”——由库尔特·沃尔夫出版社出版。卡夫卡曾给出版社写过一封信，信中列出了一份由他本人精心设计的目录[13] (pp. 158~159)，这意味着这本小说集的结构原则“更为统一和深思熟虑……每一篇都是经由一个独特的主题相互联系起来的”[14] (p. 335)。而作为第三篇作品，《在剧院顶层楼座》无疑承担着某种“责任”，它是卡夫卡向生活与艺术、真实与虚幻的边界发起冲击的一次尝试。

参考文献

- [1] Gray, R.T., et al. (2005) A Franz Kafka Encyclopedia. Greenwood Press, London.
- [2] Kafka, F. (1995) *The Metamorphosis and Other Stories*. Muir, W., Muir, E., Trans., Schocken Books, New York.
- [3] 叶廷芳, 编. 卡夫卡全集(插图本) [M]. 第1卷. 北京: 中央编译出版社, 2016.
- [4] 克劳斯·瓦根巴赫. 卡夫卡传[M]. 孟蔚彦, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1992.
- [5] Kafka, F. (1976) *Diaries, 1910-1923*. Kresh, J., Greenberg, M., Trans., Schocken Books, New York.
- [6] 卡夫卡. 变形记[M]. 叶廷芳, 等, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 2005.
- [7] Carone, M. (2008) O Realismo De Franz Kafka. *Novos Estudos-CEBRAP*, **80**, 197-203.
<https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>
- [8] Musée d'Orsay. Fiche Oeuvre No. 542: Le Cirque en 1891.
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&numid=000542&cHash=ab3abfeb2
- [9] Stach, R. (2013) *Kafka: The Years of Insight*. Princeton University Press, New Jersey.
- [10] Ladendorf, H. (1961) Kafka und Die Kunstgeschichte. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, **23**, 293-326.
- [11] Janouch, G. (1971) *Conversations with Kafka*. Rees, G., Trans., New Directions, New York.
- [12] Kafka, F. (1991) *The Blue Octavo Notebooks*. Kaiser, E., Wilkins, E., Trans., Exact Change, Cambridge.
- [13] Kafka, F. (1958) *Briefe 1902-1924*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- [14] Unseld, J. (1994) *Franz Kafka: A Writer's Life*. Dvorak, P. F., Trans., Ariadne Press, Riverside.

知网检索的两种方式:

1. 打开知网页面 <http://kns.cnki.net/kns/brief/result.aspx?dbPrefix=WWJD>
下拉列表框选择: [ISSN], 输入期刊 ISSN: 2330-5258, 即可查询
2. 打开知网首页 <http://cnki.net/>
左侧“国际文献总库”进入, 输入文章标题, 即可查询

投稿请点击: <http://www.hanspub.org/Submission.aspx>

期刊邮箱: wls@hanspub.org