
《为什么读经典》 题记作者简介

伊塔洛·卡尔维诺介绍： 关于生平·卡尔维诺写到：“我仍然属于和克罗齐一样的人，认为一个作者，只有作品有价值。因此我不提供传记资料。我会告诉你你想知道的东西 但我从来不会告诉你真实。” 生于古巴，1925年9月13在滨海别墅猝然离世，而与当年的诺贝尔文学奖失之交臂。 父母都是热带植物学家，“我的家庭中只有科学研究是受尊重的。我是败类，是家里唯一从事文学的人。” 少年时光里写满书本、漫画、电影。他梦想成为戏剧家高中毕业后却进入大学农艺系，随后从文学院毕业。 1947年出版他的第一部小说《通向蜘蛛巢的小径》，从此致力于开发小说叙述艺术的无限可能。 曾隐居巴黎15年，与列维·斯特劳斯、罗兰·巴特、格诺等人交往密切。 1985年夏天准备哈佛讲学时患病。主刀医生表示自己未曾见过任何大脑构造像卡尔维诺的那般复杂精致。

《为什么读经典》 第一部分《奥德赛》里的多个奥德赛（1）

《奥德赛》包含多少个奥德赛？① 史诗开头忒勒马科斯部分②实际上是在寻找一个不存在的故事，这个不存在的故事渐渐就发展成《奥德赛》的故事了。伊萨卡岛王宫里的行吟诗人斐弥奥斯，早就晓得唱其他参加特洛伊战争的英雄们的“归来之歌”。他唯一不晓得的，是自己的国王奥德修斯的归来之歌；这就是为什么珀涅罗珀不想再听他唱。忒勒马科斯出发去寻找这个故事，启程去探访参加特洛伊战争的希腊老将们：如果他了解那个故事，则不管它是快乐或悲伤收场，伊萨卡岛最终都可以从无序、无始终和无法无天的处境中恢复过来—伊萨卡岛已被这处境扰攘多年了③。

① 奥德赛意为“奥德修斯的故事”。—译注

② 忒勒马科斯部分（Telemachia），又可译作“忒勒马科斯的故事”，系指《奥德赛》开头四卷。忒勒马科斯是奥德修斯和妻子珀涅罗珀的儿子，他在史诗开头出发去寻找父亲。—译注

③ 所谓无序、无始终和无法无天，系指奥德修斯长年不归，众多男人向他妻子珀涅罗珀求婚，珀涅罗珀巧施拖计，但也导致求婚者长年赖在奥德修斯府上大吃大喝，耗尽其资源。为解决这个僵局，儿子才决心出去打探父亲下落。—译注

就像所有老将一样，涅斯托尔和墨涅拉俄斯①都有很多故

事可讲，但都不是忒勒马科斯想听的故事。至少，直到墨涅拉俄斯讲出他的神奇历险故事之前是如此。墨涅拉俄斯说，他扮成海豹，抓到了“海上老人”，也即能千变万化的海神普洛托斯，并迫使他向他讲述过去和未来。普洛托斯肯定早已对《奥德赛》了如指掌：他开始讲述奥德修斯的历险，他开始的地方也正是荷马开始的地方，也即奥德修斯被困于仙女卡吕普索的岛上；然后他就没再讲下去，因为荷马可以接下去讲故事的其余部分了。

当奥德修斯抵达费阿刻斯人的宫廷时，他聆听一位像荷马那样的失明行吟诗人歌唱奥德修斯的历险故事；奥德修斯热泪盈眶；然后他决定自己讲述。根据他的忆述，他的旅程远至冥府，他在冥府查问忒瑞西阿斯，后者告诉他故事的其余部分。接着，奥德修斯遇到唱歌的塞壬们：这些海妖在唱什么？再次是《奥德赛》，可能与我们读的史诗相同，也可能迥然不同。这个“奥德修斯归来的故事”甚至在完成归来之前就已存在：它早于它所叙述的实际事件。在忒勒马科斯那一部分，我们已遇到“想起归来”、“讲起归来”等措词。宙斯并没有“想起”阿特柔斯的儿子们阿伽门农和墨涅拉俄斯的“归来”；墨涅拉俄斯请求海神普洛托斯的女儿“讲归来的故事”，她便教他如何迫使她父亲讲出来，于是墨涅拉俄斯扮成海豹抓住普洛托斯，问他：“告诉我如何才能越过那挤满鱼群的大海回去？”

① 涅斯托尔是希望的贤明长者；墨涅拉俄斯是斯巴达国王，特洛伊战争就是因他的妻子海伦被特洛伊王子帕里斯诱走而触发的。-译注

必须寻找、思考、记住归程：危险在于，这归程可能还未发生就被忘记。事实上，奥德修斯在漂泊中最早停歇的一个地方，就包含丧失记忆的危险：吃了食枣族的美味忘忧枣，就会乐不思返。忘记的危险发生在奥德修斯旅程的起点而不是终点，这听起来可能有点奇怪。但是，奥德修斯在经历如此多磨难、承受如此多痛苦之后，如果他忘记一切，他的损失就会更大：他将无法从他的痛苦中获得任何经验，或从他的遭遇中吸取任何教训。

但是仔细检查，我们会发现忘记的危险在第九卷至第十二卷就已多次差点发生：先是食枣族的邀请，然后是女巫喀耳刻的药，然后是塞壬的歌声。在每个场合，奥德修斯都必须小心，如果 he 不想立即忘记……忘记什么？特洛伊战争？围城？特洛伊木马？不：他的家，他的归程，他整个旅程的要害。荷马在这些场合使用的措词是“忘记归程”。

奥德修斯一定不可忘记他必须走的路，他的命运的脉络：简言之，他一定不可忘记《奥德赛》。但是，就连创作即兴诗的行吟诗人，或背诵已被别人唱过的诗篇的史诗吟诵者，如果他们想“讲述归程”的话，也一定不可忘记；对于没有书面文本可依的歌手来说，“忘记”是生命中最负面的动词；若他们“忘记归程”，那等于忘记被称为“归来之歌”的史诗，也即忘记他们的节目的重头戏。

在“忘记未来”这个主题上，我几年前写过若干随想（发表于1975年8月10日的《晚邮报》），文章结语是：“奥德修斯从忘忧枣、喀耳刻的药和塞壬歌声的魔力中拯救出来的，不只是过

去或未来。对于一个人、一个社会、一种文化来说，只有当记忆凝聚了过去的印痕和未来的计划，只有当记忆允许人们做事时不忘记他们想做什么，允许人们成为他们想成为的而又不停止他们所是的，允许人们是他们所是的而又不停止成为他们想成为的，记忆才真正重要。”

《为什么读经典》 第一部分《奥德赛》里的多个奥德赛（2）

我的文章引起爱德华多·圣圭内蒂在《国家晚报》撰文回应（现收录于他的《报刊文章汇编1973-1975》，都灵：埃伊纳乌迪出版社，1976年），接着我们又互相作了更多回应。圣圭内蒂有如下反对意见：

我们一定不要忘记奥德修斯的旅程不是外出的旅程而是归来的旅程。因此我们需要自问一下，他面对的是哪一种未来？事实上，奥德修斯瞻望的未来实际上也是他的过去。奥德修斯克服倒退的诱惑，因为他正全力驶向恢复。

当然，有一天，为了泄愤，真正的奥德修斯，伟大的奥德修斯，成了最后的旅程的奥德修斯^①，对他来说未来绝不是某种过去，而是预言的实现-甚至是乌托邦的实现。而荷马的奥德修斯则抵达一个终点，也即把他的过去恢复为现在：他的智慧是重复，而这可见诸他身上的伤疤，这伤疤永远是他的标记。

我在回应圣圭内蒂时指出（见1975年10月14日《晚邮报》）：“在神话语言里，就像在民间故事和通俗传奇故事里，每一项志在恢复正义、纠正错误、救苦救难的事业，通常都表现为恢复一种属于过去的理想秩序；正是我们对已丧失的过去的记忆，使我们确信征服未来是值得的。”

如果我们检视民间故事，我们会发现民间故事揭示两种类型的社会转变，两种都是美满结局：要么从富变穷再变富，要么从穷变富。在第一种里，是王子因某种不幸而沦落为猪倌或其他底层人，最后恢复其王子地位；在第二种里，往往是一个生来就一无所有的青年，可

① 这里可能是指史诗结尾奥德修斯怒杀求婚者。—译注

能是牧羊人或农民，他甚至可能缺乏勇气，但

他要么以自己的才智，要么得到贵人相助，娶了一位公主，变成国王。

这样的安排，也适用于有女主角的寓言：在第一种里，女孩因继母或同父异母的姐妹的嫉妒（前者如白雪公主，后者如灰姑娘），而从帝王或至少是权贵的家境沦落为穷人，直到一位王子爱上她，使她重返社会阶梯的顶端；在第二种里，一个真正的牧羊女或农村姑娘克服低微家境的所有不利因素，终于嫁给王族。

你也许会认为，第二种民间故事最直接地表达了社会中大众想颠倒角色和颠倒个人命运的愿望，而第一种民间故事则以一种较温和的形式来表达这种愿望，也即恢复某种假想的从前

的秩序。但细想下去，你会发现牧羊人或牧羊女的不平凡的福气只不过反映了一种安慰式的奇迹或梦想，被通俗传奇故事广泛采用。而王子或王后的不幸则使贫困的理念与“权利被践踏”、有冤必申的理念联系在一起。换句话说，第二种故事建立了（在幻想的水平上，让抽象理念以典型人物的面目出现）某种东西，它将成为法国大革命以降现代社会良心的要点。

在集体无意识里，穿乞丐衣服的王子证明每一个乞丐实际上都是一个王子，其王位被篡夺，必须夺回其王国。奥德修斯或盖林·梅斯齐诺^①或罗宾汉，都是遭逢不幸的国王或国王的儿子或高贵的骑士。当他们最终战胜敌人，就会恢复一个公正的社会，他们的真正身份将受到尊重。

但这个身份仍然跟以前那个身份相同吗？以无人认识的老乞丐身份重返伊萨卡岛的奥德修斯，跟当年那个启程去特洛伊作战的奥德修斯也许不是同一个人。并非巧合的是，他曾改名为“无人”，才救了自己一命。唯一立即就认出他的，是他的狗阿尔戈斯，这仿佛在暗示，个人延续性的记号，只有动物的眼睛才认得出。

对奥德修斯的老保姆而言，奥德修斯身份的证据，是他被野猪獠牙刺伤的疤痕；对他妻子来说，则是橄榄树根做成的婚床的秘密；对他父亲来说，则是列举多种果树：所有这些记号，都与他的国王身份无关，而是与猎人、木匠、园丁有关。这些记号之外，最重要的是他的体力和他对敌人的无情袭击；而最最重要的，则是得到诸神的宠爱，正是这点使得哪怕忒勒马科斯也深信不疑，尽管只是基于一种信念。^②相反地，没人认

出的奥德修斯在伊萨卡岛醒来时，竟认不出自己的家乡。女神雅典娜不得不现身，向他保证这伊萨卡就是他的伊萨卡。在《奥德赛》下半部，一直存在着普遍的身份危机。只有故事能确保这些人物和地点就是以前的人物和地点。但就连故事也改变了。奥德修斯先向猪倌欧迈欧斯讲述、继而向对手安提诺奥斯和妻子珀涅罗珀讲述的故事，是另一个完全不同的奥德赛：那是一个漫游故事，他虚构自己从克里特岛一路漂泊到伊萨卡；这是一个海难和海盗的故事，要比奥德修斯本人向费阿刻斯国王讲述的故事更可信。谁说这故事不是真正的奥德赛？但这个新的奥德赛还引向另一个奥德赛：在旅途中这位克里特漫游者曾遇见奥德修斯。就是说，我们所听的，是奥德修斯讲述的一个有关奥德修斯的故事，讲他浪迹多个国家，而真正的《奥德赛》，也即我们认为是真本的《奥德赛》，则从未说过他浪迹过这些国家。

① 意大利中世纪作家弗朗斯科·达·巴尔贝里诺笔下的传奇人物。-译注

② 这是指在第二卷里，奥德修斯的保护神雅典娜乔装成门托尔（奥德修斯的挚友），鼓励忒勒马科斯去寻找父亲。-译注

早在《奥德赛》诞生前，奥德修斯就以善于迷惑人闻名。

① 他不就是想出特洛伊木马那个著名诡计的人吗？而在《奥德赛》开头，最早提及他时，是分别由海伦和墨涅拉俄斯对特洛伊战争的两次忆述：涉及两个骗人的故事。第一次是他乔装混进被围困的特洛伊城，并杀了很多；第二次是他与战友们藏

在木马里，海伦企图诱使他们说话，但他阻止他们开口，使他们免于暴露藏在木马里的真相。

《为什么读经典》 第一部分《奥德赛》里的多个奥德赛（3）

（奥德修斯在两个场合遇到海伦，第一次海伦是盟友，成了他那次乔装的同谋；但在第二次，她是敌人，她模仿希腊军人的妻子的声音，企图使他们暴露自己。因此，海伦的角色是矛盾的，但永远涉及欺骗。同样地，珀涅罗珀也是欺诈者，也即她织完又拆的编织术；珀涅罗珀的编织术与特洛伊木马如出一辙，也像特洛伊木马一样，是人工技能和伪造的产物：因此，奥德修斯的两大特点，亦是他妻子的特点。）

如果奥德修斯是欺骗者，则他对费阿刻斯国王讲述的整个故事，就有可能是连篇谎话。事实上，这些海上历险故事，占了《奥德赛》重要的四卷，且包含一次紧接一次的奇遇（奇遇中的人物事物出现于所有国家和时代的民间故事：食人魔独眼巨人、困在羊皮酒囊里的四股强风、喀耳刻的巫术、塞壬和海怪），这些奇遇与这部史诗其余部分形成对照，其余部分主要是更严肃的语调、紧张的心理和引向结局的刺激性高潮：奥德修斯从那帮求婚者手中收回其王国和妻子。即使在这些其余部分，我们也能找到民间故事常见的母题，例如珀涅罗珀的

① 《奥德赛》之前的奥德修斯的故事，类似《三国演义》诞生之前三国人物的故事。-译注

编织术和那场拉弓射箭的比赛，但已较接近现代的现实主义和逼真的标准：超自然的介入在这里仅限于奥林匹斯山诸神的现身，就连诸神也通常乔装成人类。

然而，我们必须牢记，同样这些历险（尤其是与独眼巨人遭遇）也发生在诗中其他部分。也就是说，荷马本人确认它们的真实性；不仅如此，就连诸神也在奥林匹斯山上讨论它们。我们也不应忘记，在忒勒马科斯部分，墨涅拉俄斯也讲述了一个故事（遇到海上老人），这故事与奥德修斯讲述的故事一样，同属民间故事类型。我们只能把这多种多样的幻想风格，看成是来自不同源头的各种传统的融合，这些不同源头的传统由古代行吟歌手传承下来，在荷马这部诗中汇集。因此，最古老层次的叙述，当是奥德修斯以第一人称讲述的自己的历险。

最古老？按照阿尔弗雷德·霍伊贝克的说法，情况可能恰恰相反。（见荷马《奥德赛》，一至四册，阿尔弗雷德·霍伊贝克导言，史蒂凡妮·韦斯特注释[米兰：洛伦佐·瓦拉基金会/蒙达多里出版社，1981年]。）

奥德修斯一直是一位史诗英雄，甚至在《奥德赛》之前（以及在《伊利亚特》之前）就已如此，而史诗英雄例如《伊利亚特》中的阿基琉斯和赫克托尔，都没有那种类型的民间故事历险，例如遭遇怪物和妖术。但是，《奥德赛》的作者必须让奥德修斯离家十年①：在他的家人和军中战友看来，他已失踪，

再也找不到。为此，作者必须让他从已知的世界里消失，涉足另一个地理空间，涉足一个人类所难企及的世界，涉足彼岸（他的旅程在他访问冥府时达到高潮，并非事出无因）。为了这次超越史诗疆界的旅程，《奥德赛》的作者求助于各种传统（这些传统无疑更古老），例如伊阿宋和阿耳戈英雄们的故事。

如此看来，《奥德赛》之所以新颖，是因为它使一个像奥德修斯这样的史诗英雄与“女巫和巨人、怪物和食人族”斗争，这些处境，属于更古老的传奇类型，其根源是“古代寓言的世界，甚至原始魔术和萨满教的世界”。

按照霍伊贝克的说法，《奥德赛》的作者正是通过这手法向我们展示他的真正现代性，使得作者似乎更接近我们，甚至成为我们的同代人：如果传统上史诗英雄是贵族和军事品德的范例的话，那么可以说，奥德修斯除了具备这一切之外，还是一个能忍受最艰苦的经验、劳累、痛苦、孤独的人。”无疑，他还把读者带进一个神话式的梦幻世界，但这梦幻世界同时变成我们大家生活其中的真实世界的镜像，这个真实世界到处是贫困和磨难、恐怖和痛苦，人被它淹没，无从躲避。”

在同一部书中，史蒂凡妮·韦斯特的出发点虽然与霍伊贝克全然不同，但她大胆提出一个假设，这假设似乎暗合霍伊贝克的论断：在荷马之前还有另一部《奥德赛》，另一次归程。她认为，荷马（或《奥德赛》的作者，不管他是谁）觉得这个航海故事太单薄和无意义，遂以不可思议的历险取代它，但在讲述奥德修斯诈称自己是克里特人时保留了早期版本的痕迹。

事实上，在开头的诗行中，有一句可作为全诗的缩影：“他见过众多城市，了解很多人的思想。”什么城市？什么思想？这句诗似乎更适合那个伪克里特人的航程①.....

① 奥德修斯离家约二十年，也即征战特洛伊十年和特洛伊战争结束后在归途中漂泊十年。这里所说的离家十年，是指在特洛伊战争结束后他家里没有他的消息。-译注

然而，珀涅罗珀刚在奥德修斯重新拥有的睡房里认出丈夫，奥德修斯便忙不迭地再次讲述独眼巨人、塞壬.....也许，《奥德赛》是所有航程的神话？也许，

对奥德修斯-荷马来说，真与假之间的界线并不存在；他只不过是在忆述同一经验，这经验一会儿存在于现实的语言中，一会儿存在于神话的语言中，如同哪怕是对今天的我们而言，每次旅程都依然是一部《奥德赛》，不管是大的还是小的《奥德赛》。

1983年

（黄灿然译）

《为什么读经典》 第一部分托尔斯泰：《两个骠骑兵》（1）

我们不易了解托尔斯泰是如何建构他的叙事的。在其他小说家那里显见的技巧-对称的模式、支撑的结构、抗衡、环节-在托尔斯泰的作品中都是隐藏的。不过隐藏不代表不存在：托

尔斯泰让人觉得他将“生命”的原貌转移到纸页上（“生命”，要定义这个神秘的实体，我们必须从书面开始），这个印象事实上只不过是他的艺术技巧的结果，也就是说这是较为错综复杂的诡计。

在托尔斯泰的作品中，“结构”最为明显的作品之一是《两个骠骑兵》，这是他最典型的故事之一——至少是早期风格——较为直接的托尔斯泰作品——同时也是他最美的作品之一，因此观察它的结构，可以让我们了解作者的创作方式。

《两个骠骑兵》写于1856年，并于同年出版，这部作品重新唤起一个当时已逝的年代，也就是十九世纪初期。它的主题是活力，冲刺、无拘无束的活力，那种被视为遥远的、已失去的神话般的东西。接任新职务的军官在客栈里等待换拉雪橇的马，并在玩牌时彼此欺诈，当地的乡下贵族所举行的舞会以及“与吉普赛人共度”的狂欢夜：托尔斯泰在上层社会中呈现这股暴烈的活力，并加以神话化，仿佛这股能量是俄罗斯军事封建制度的自然基础，如今却失去了。

整个故事的枢纽集中于一名主角身上，这名主角认为活力是获得成功、威望与力量的唯一理由，这样的活力在它自身、在它对规则的置之不理、在过度行为中找到它的道德与一贯性。骑兵军官图尔宾伯爵是个酒徒、赌客，沉溺女色、好勇斗狠，这个角色集中了整个社会的活力。他身为神话英雄的力量来自于他把那股活力引向正面结果，然而在社会中，这样的活力只展现了它的破坏性：因为这是一个由骗子、窃国者、酒鬼、吹牛大王、乞丐与浪荡子所组成的世界，可是在这个世界中，

温馨的相互宽容也将所有的冲突转变为游戏与庆典。这种假装文雅的文明性几乎不能掩饰足以媲美野蛮部族的残暴；对于写作《两个骠骑兵》的托尔斯泰来说，野蛮风俗是贵族俄罗斯的先驱，贵族俄罗斯的真相与发展就存在于这样的野蛮性当中。一个很好的例子是，在由K镇的贵族所举办的舞会中，舞会女主人看到图尔宾伯爵进场时的忧虑。

然而，图尔宾的个性结合了暴力与轻浮：托尔斯泰总是让他做他不该做的事，却为他的每个行动赋予神奇的正当性。图尔宾可以向一名势利眼借钱，但没有还钱的打算，事实上，他还侮辱而且虐待他；他可以藏身在一位可怜寡妇（他债主的妹妹）的马车中，不费吹灰之力就引诱了她，又穿着她亡夫的毛皮外套，四处炫耀，若无其事地破坏她的名声。不过他也可以表现出忘我的殷勤行为，例如他可以在雪橇驾到一半时，回来亲吻睡梦中的她，然后再离开。图尔宾敢于当着每个人的面，说出他们的真面目：是骗子他就说是骗子，他强行剥夺骗徒的不当所得，然后将它们还给那个先被他骗的可怜笨蛋，接着再将剩下的钱捐给吉普赛妇女。

不过这只不过是故事的一半而已，是十六章中的前八章。在第九章中，岁月一跳二十年：时间来到1848年，图尔宾已于先前丧命于一场决斗中，他儿子现在也变成了骑兵队中的军官。在行军至前线的途中，他也抵达了K镇，并且遇到了前一半故事中的几名人物：愚蠢的骑兵与可怜的寡妇，她现在已经变成了听天由命的已婚老妇，还有她的女儿，年轻与年长的世代呈对称关系。我们马上便注意到，故事的第二部分是第一部分的

镜像，只不过一切都颠倒过来了：现在我们所看到的已经不是下雪的冬天、雪橇与伏特加，而是温煦的春天，以及月光下的花园；与世纪初在待命的旅舍狂欢的疯狂几年相对的，是十九世纪中期，这是一段安定的时期，在宁静的家庭中打毛衣的祥和无聊的生活（对托尔斯泰来说这是当前现实，不过我们现在很难理解他的观点）。

新出现的图尔宾是属于较文明的世界，他为父亲遗留的放荡名声感到羞耻。不过他的父亲虽然会殴打及虐待仆人，却与仆人建立一种联系及信任，这个儿子虽然没做什么，却会抱怨他的仆人：他也会压迫仆人，不过是以刺耳、柔弱的方式。在故事的后半部，也有一场牌局，不过是在家里进行，赌注也只有几卢布，气度狭小的年轻图尔宾毫无顾忌地从女主人身上赢钱，同时还与她女儿调情。他的父亲有多么狂妄慷慨，他就有多么猥琐狭隘，特别是他常常不知分寸而且无能。他追求女孩的过程是一连串的误会，在夜间进行的诱惑只不过让他的笨拙勾引显得可笑，就连这样的诱惑导致的决斗，也随着每日例行公事的占上风而告吹。

我们必须承认，在这部由最伟大的战争作家所写的军人的故事中，最重要的缺席者是战争本身。然而这终究还是一则战争故事：关于两代的图尔宾家族，贵族的与军事的，前者是击败拿破仑的一代，后者是镇压波兰与匈牙利革命的一代。托尔斯泰在作为引言的韵文中弹出了颇具争议性的弦外之音，他攻击大写的历史，因为大写的历史通常只考虑到战斗与战术，而忽略构成人类存在的本质。这已经是托尔斯泰于十年后在《战

争与和平》中所发展的议题。尽管此处托尔斯泰还未离开军官的世界，但同一主题的发展让他将大批出身农民的普通士兵，变为历史的真正主角，以对立伟大的军事领袖。

《为什么读经典》 第一部分托尔斯泰：《两个骠骑兵》（2）

与其说托尔斯泰感兴趣的是颂扬亚历山大一世时的俄罗斯而不是尼古拉一世时的俄罗斯，倒不如说他感兴趣的是找出故事中的“伏特加”（请参考故事的引言），也就是驱动人类的燃料。第二部分的开端（第九章）-作为引言和引言怀旧的、有点陈词滥调的倒叙的对应-它的灵感并非来自于对过往时光的一般惋惜，而是来自于复杂的历史哲学，以及对于进步的代价所做出的评估。“在旧世界中，许多美与丑的事物都消失了，在新世界中，许多美的事物生长起来。不过在新世界中，有更多更多恐怖与不成熟的事物在太阳底下浮现。”

研究托尔斯泰的专家大力赞扬他作品中的完满生命，然而那其实是对于缺席的承认-在这则故事及其余的作品中皆然。如同在最抽象的叙述者身上，在托尔斯泰的作品中，重要的是看不见、没有被表达出来的事物，它们也许存在，但并不存在。

1973年

（李桂蜜译）

《为什么读经典》 第一部分亨利·詹姆斯：《黛西·米勒》

《黛西·米勒》于1878年以连载的形式出现，接着在1879年以书籍的形式出版。我们可以说它是亨利·詹姆斯少数立刻受到欢迎的故事之一（或许是唯一的一篇）。詹姆斯其余作品的特征是难以捉摸、欲言又止、沉默寡言，就这个背景来看，这篇故事显得突出，因为这是他最清晰的作品之一，当中的女主角充满生命力与明确的向往，象征年轻美国的开放与纯真。然而这则故事隐含的神秘感并不逊色于这位内向的作家所写的其他故事，它依然沉浸在一些主题中，这些主题虽然总是若隐若现，却贯穿他所有的作品。

如同詹姆斯的许多短篇故事与小说，《黛西·米勒》的故事发生在欧洲。在这则故事中，欧洲也是美国用来自我衡量的试金石，而美国则是被缩减为单一、典型的样本：在瑞士与罗马聚居的无忧无虑的美国观光客，这个世界是詹姆斯自己年轻时在背弃他的祖国后所属的世界，后来他在他祖先的故乡英国定居下来。

他们远离自己的社会，也远离决定举止规范的实际环境，沉浸在欧洲。这个欧洲一方面代表文化与高尚的吸引力；另一方面则是个杂乱而且有点不健康的世界，是他们必须与之保持距离的世界。在这种情况下，詹姆斯笔下的这些美国人深为不

安全感所苦，使得他们加强自身的清教徒严谨性，也加强对习俗的保护。温德朋，一位在瑞士求学的年轻美国人，注定-根据他姑妈的说法-要犯错，因为他在欧洲住得太久，不知道如何分辨他"得体"的同胞与那些社会阶级低下的人。不过这种对于社会认同的不确定性适用于所有人-詹姆斯在这些自愿的放逐者身上看到自身的映照-不管他们是"拘谨"还是解放。美国人与欧洲人的严肃拘谨由温德朋的姑妈代表，她居住在加尔文教的日内瓦并非偶然，另一位则是华克太太，就某种意义来说是衬托姑妈的人，她住在罗马较为温和的气氛中。米勒家族思想解放，他们在往欧洲朝圣的过程中变得漂泊无依，这趟朝圣被视为与他们的地位相随的文化责任，是他们必须背负的义务。乡间的美国或许由许多平民出身的暴发户所组成，在此处由三名人物所例示：一位阴郁的母亲，一名任性的男孩，以及一位漂亮的女孩，她唯一的优势在于她的野性，以及她充满自发的活力，不过她是唯一设法充分发挥自身能力并成为有自主道德观念的人，并且为自己营造某种自由，尽管是不稳定的自由。

温德朋瞥见了这一切，不过他（以及詹姆斯）受到社会禁忌以及阶级制度的束缚，而更重要的是，他非常（詹姆斯则是完全）害怕生命（换句话说，害怕女人）。尽管故事的开头与结尾暗示我们，这名年轻人与一位来自日内瓦的外国女人有关系，可是在故事的正中间，作者明白陈述了温德朋害怕与女人真正的接触；在这个角色身上，我们可以轻易看出亨利·詹姆斯年轻时的自画像，以及他从未否认的对于性的恐惧。

对詹姆斯来说，不可确定的存在犹如"邪恶"-它隐约与罪恶

的性相关，或是更明显地由打破阶级樊篱所代表带-给他一种恐惧夹杂着迷的感觉。温德朋的心理-也就是说充满犹豫、延宕与自嘲的复杂结构-一分为二：他的一部分热烈希望黛西是“无辜”的，这样他才能下定决心承认自己爱上她（后来黛西死后被证明无辜，这才使得他这个伪君子接受她）；他的另一部分则希望在黛西身上认出一个被贬至下层阶级的低等人，这样他或许就不再“需要费尽心思来尊敬她”。（显然这一点也不是因为他觉得自己有对黛西“无礼”的冲动，而或许只是因为用这些劣等的字眼来考量她可以带给他满足。）

争夺黛西灵魂的“邪恶”世界首先由私人向导尤金尼欧所代表，接着是热情的绅士乔凡内利，这位追逐嫁妆的罗马市民，以及整个罗马城，包括它的大理石、苔藓及瘴气。欧洲的美国人对米勒家庭散发最恶毒的八卦，不断恶毒地影射与他们一同旅行的向导，当米勒先生不在时，这名向导在这对母女身上行使暧昧不明的权威。读过《碧庐冤孽》①(The turn of screw)的读者知道，对詹姆斯来说，家庭仆人随员的世界如何体现“邪恶”的无形存在。不过这名私人向导（英文字courier比我们的maggiordomo来得精确，它无法找到一个真正对等的意大利字：私人向导是陪伴主人从事长途旅行的仆人，他必须安排主人的旅行与膳宿）也可能正好相反（因为我们很少见到他），也就是说他是家中唯一代表父亲的道德权威及对于礼仪尊重的人。不过他有个意大利名字，这让我们心里有所准备，也就是会发生很糟糕的事：我们会

① 此处为台湾译名，国内又译《螺丝在拧紧》。——编注

看到，米勒家庭南下到意大利完全是一趟地下世界之旅。（就像三十五年之后，托马斯·曼笔下的奥芬巴赫教授致命的威尼斯之旅，只不过相比而言没那么宿命。）

罗马不像瑞士，不具备风景的自然力量、新教徒传统以及严厉的社会，因此无法在美国女孩身上激发自制。她们坐马车到品丘花园的过程是一场风言碎语的旋涡，在这当中，我们无法判断这位美国女孩的清白之所以必须被保护，是否是为了在罗马伯爵与侯爵夫人的面前保住面子（美国中西部的女继承人开始对贵族头衔发生兴趣），或是为了避免陷入与较劣等的种族杂居的困境。危险与其说是与殷勤的乔凡内利先生有关（因为他跟尤金尼欧一样，也有可能是黛西美德的保护者，要不是他出身寒微的话），不如说是与故事机制中一个沉默却关键的角色有关：疟疾。

环绕十九世纪罗马的沼泽，每晚会在整座城市注入它们致命的气息：这就是“危险”，一则关于所有危险的寓言，这股致命的热气准备攫获单独夜出的女孩，或是没有合适陪伴的女孩。（然而夜间在日内瓦湖有益健康的湖水上划船就没有这样的风险。）黛西·米勒牺牲在疟疾这位暧昧难懂的地中海神明之下：无论她同胞的清教徒主义，或是当地人的异教信仰，都无法说服她加入它们那一边，正因为如此，所以两边的人判她牺牲，就在罗马竞技场的正中央，夜间的瘴气聚集着笼罩四周，让人无法捉摸，就像是詹姆斯的句子，总是欲言又止。

1971年

（李桂蜜译）

《为什么读经典》 第一部分史蒂文森：《沙丘上的凉亭》

《沙丘上的凉亭》主要是一则厌世的故事，年轻的厌世，来自于自满与狂野，年轻人身上的厌世倾向事实上意谓着厌恶女人，这样的倾向刺激主角独自在苏格兰的荒原上驰骋，夜宿帐篷、以粥度日。不过厌世者的孤独并不能打开许多叙事上的可能性：叙事其实是从以下的事实发展而来的，也就是在一片引发孤独与残忍的风景中，有两名厌世、或者说是厌恶女人的年轻人，他们彼此躲避、互相监视。

因此，我们可以说，《沙丘上的凉亭》讲述的是两名相像的男子之间的关系，他们几乎可以说是一对兄弟，因为厌世与厌恶女人的共同倾向而关系密切。这则故事也讲述他们的友谊因为不明原因，如何转为敌对与冲突。不过传统上，在小说里，两名男子间的竞争是以女人为前提的。而一名强迫两名厌恶女性的男子改变心意的女人，一定是这两个人无法控制、无条件爱恋的对象，她让这两名男子在骑士精神和利他主义等方面互争高低。所以这一定是受到敌人威胁的女人，在这群敌人面前，这两名反目成仇的友人如今又再一次团结起来，尽管他们仍然彼此竞争，想要赢得美人的芳心。

因此，我们可以补充一点，也就是《沙丘上的凉亭》是一场大人玩的大型捉迷藏游戏：这两名友人彼此躲藏与监视，而

他们游戏的奖品就是那名女人。除此之外，这两名友人及那名女人躲避并监视另一边的神秘敌人，而他们游戏的奖品是第四名人物的生命，在这片似乎是玩捉迷藏的绝佳场景中，这名人物所扮演的角色便只是躲藏。

因此，《沙丘上的凉亭》可以说是从风景中冒现的故事。从苏格兰海岸荒凉的沙丘中可以冒现的唯一故事，便是人们玩捉迷藏的故事。可是若是要显示风景的轮廓的话，最好的方法莫过于加入一项外来的、格格不入的元素。这就是为什么在苏格兰的荒原与流沙中，史蒂文森引入威胁其笔下人物的可疑的意大利秘密社团，头戴圆锥形黑帽的烧炭党。

通过这一连串的定义与推论，我想揭示的，与其说是故事的隐密核心—如同我们经常看到的，故事中通常不只有一个核心—倒不如说是故事的机制，它保证故事可以吸引读者，尽管史蒂文森开始时想出很多故事构思，接着又加以放弃，以至于不同的故事相互混合而显得杂乱，魅力却是从未消减。在这些故事中，最有力的当然是第一则故事，是关于这两名朋友 / 敌人关系的心理故事，或许这是《杜里世家》中敌对兄弟的初稿，此处隐约暗示两人间意识形态的分歧，诺斯穆是位拜伦式的自由思想者，凯西里斯则是维多利亚价值的拥护者。第二则故事则是爱情故事，这是所有故事中最薄弱的，其中包含了两名非常刻板的角色：女孩是所有美德的典范，父亲则是个不诚实的破产者，被齷齪的贪欲所驱使。

大获全胜的是第三个情节，也就是典型的小说情节，它的主题是捉摸不定的阴谋，这项阴谋将它的触角伸至各处，从十

九世纪直至今日，这个主题从未落伍。它之所以可以获胜，归功于不同的原因：首先，史蒂文森只需几笔，便可暗示烧炭党威迫人的存在-从手指在被雨水浸湿的窗户上吱吱作响，到飞掠过流沙的黑帽：在大约同一段时间，同一只手描绘《金银岛》中的海盗逼近本葆将军客店的情节。除此之外，尽管烧炭党人充满敌意且吓人，却获得作者的赞同，他们符合英国浪漫主义传统，而且这些人明显有权反对人人憎恨的银行家，这为已经开始进行的复杂游戏引入了内在的对比，它比其他的对比更具说服力，也更有效：两名反目成仇的友人，为了保护哈多史东、为了名誉而团结在一起，不过他们的良心却是站在敌人烧炭党那一边的。最后这项对比胜利了，因为它让我们前所未有地沉浸在儿时游戏的精神里，包括包围、突击，以及帮派攻击。

孩童所拥有的最大资源是，他们知道如何从他们的游戏空间中获得他们所需的魔力与情绪。史蒂文森持有这份天赋：他首先营造那座优雅凉亭的神秘气氛，凉亭耸立在荒凉的天然景致当中（那是一座“意大利样式”的凉亭：或许这项特征已经暗示一项具有异国情调的陌生元素即将侵入？）；接着是潜入空屋，发现摆好餐具的桌子，生好的火，铺好的床，尽管不见半个人影……童话的主题被移植到冒险故事中。

史蒂文森的《沙丘上的凉亭》发表于1880年9-10月的《康西尔杂志》（Cornhill Magazine）；两年后的1882年，他将这则故事收入他的《新天方夜谭》。两个版本之间存在着明显差异：在第一个版本中，这则故事以一名死期将近的父亲留给儿

子的信与遗言的形式出现，以向他们揭露一项家庭秘密：即他与他们的亡母相识的过程。在故事的其余部分，叙事者用第二人称来对读者说话，将读者称为“我亲爱的孩子”，将女主角称为“你们的母亲”，“你们亲爱的母亲”，“我孩子的母亲”，将那个阴险的角色，也就是女主角的父亲称为“你们的祖父”。而第二个版本以书本的形式出现，从第一个句子起就直接进入叙事：“年轻时，我是个极为孤独的人”；女主角被称为我的妻子或是直称她的名字，克拉拉，老人被称为“她的父亲”或哈多史东。这个改变通常本应意味着完全不同的风格，一则完全不同的故事；但与之相反，修改的部分极小：作者删去了序言、与儿子的谈话，以及对于母亲较为悲伤的怀念。其余的部分则是一模一样。（其他的修正与剪裁则是关于老哈多史东，他在第一个版本中声名狼藉，我们原本预期他的恶名后来会因孝道而减轻，然而却是被加重了，或许是因为剧场与小说的惯例，认为一位天使般的女主角有位贪心可怕的父亲是很自然的事，而真正的问题在于让人可以接受血亲得不到基督教葬礼安慰的凄惨结局，只有当这名亲戚是真的很邪恶时，才能证明这种安排的合理性。）

根据最近的“人人图书馆”版本的编辑雷德利的说法，《沙丘上的凉亭》应该被视为有瑕疵的作品：书中人物无法挑起读者的兴趣，只有第一个版本设法传递同情与悬疑，它的叙事从一开始就进入家族秘密的核心。因此，虽然一般的惯例是将作者修订过的版本当做最后版本，雷德利的做法却相反，他重新出版了康西尔版本的文本。我并没有遵循雷德利的做法。首先

，我不同意他的价值判断：我认为这则故事，特别是《新天方夜谭》中的版本，是史蒂文森最好的故事之一。其次，我不确定这些版本写作的顺序：我比较倾向认为，不同层次的写作，反映年轻史蒂文森的不确定感。作者最后所选择的开头是如此直接，而且流畅，所以我们比较容易想象，史蒂文森开始写的时候，带着非常适合冒险故事的赤裸、客观、冲劲。当他一路叙述下去的时候，他发现，一方面，凯西里斯与诺斯穆的关系是如此复杂，以至于需要比他刚着手时更深入的心理分析；另一方面，与克拉拉的爱情故事则是变得既令人失望又因循守旧。因此他回去将故事重新写过，用家庭情感的烟幕将它包围：这便是他发表在杂志中的版本；后来他不满意这些无病呻吟的覆盖物，又决定将它们删去，可是他发现，要让这位女性角色保持距离的最佳方式，就是让她从一开始便为人所知，并且将她笼罩在敬意中。这就是为什么他采用“我的妻子”的公式，而不是“你们的母亲”（除了一处他忘记修改）。这完全是我的猜测，只有手稿的研究可以证实或反驳：从两份印刷版本的比较，可以确定的事实只有作者的犹豫。他的犹豫与他在故事中与自己玩的捉迷藏一致，这则故事讲述的是他想延长的童年，尽管他清楚地知道，童年已经结束了。

1973年

（李桂蜜译）

约瑟夫·康拉德于三十年前去世，他于1924年8月3号在他靠近坎特伯里的毕夏斯本郡乡间住宅过世，享年六十六岁。他度过了二十年的水手生涯，从事写作三十年。他生前已经是位成功的作家，不过就欧洲批评界来说，他在死后才声名大噪。1924年12月，《法国新评论》为他制作一辑特刊，其中包含纪德与瓦莱里的文章：在法国最老练的知识界文人所组成的仪仗队的伴随下，这位老船长、长途海上旅行的老手，遗体被放进海里。相比之下，在意大利，首批的译文只在松佐诺出版社的红色亚麻布面的“冒险”丛书里可以看到，尽管伽齐先前已经向品味较细腻的读者特别挑出康拉德。

那些少数明摆的事实已经足以显示康拉德这位人物所引起的不同兴趣。他的生活充满实际的经验、旅行与行动，而且他拥有通俗小说家丰富的创造力，不过身为福楼拜的门徒，他也极注意风格，此外他与当时一统世界文坛的颓废主义的主要代表人物也有关联。既然他在批评界的声名已经在意大利建立起来，至少由可以获得的译本来判断是如此（伯皮阿尼出版社正在出版全集，埃伊纳乌迪出版社与蒙达多里出版社则出版了个别作品的译文，包括精装本与平装本，费尔特里内利出版社的“世界经济”丛书最近则出版了他的两部作品），我们便可以来界定这位作者对我们的意义。

我相信许多人去读康拉德的作品，是因为阅读冒险小说的瘾头又发作了，不过不只是为了阅读冒险故事，同时也是想要阅读这些作者的作品，这些作家只将冒险故事当做掩护，以用

来讲述一些关于人类的创见，而具有异国情调的事件与国家可以帮助人们清楚认识人与世界的关系。在我的理想藏书室的一个书架上，康拉德的位置在梦幻般的史蒂文森隔壁，不过就生平与文学风格来看，两人几乎是南辕北辙。我曾经不止一次想将他移到另一个架子上，一个对我来说比较不易亲近的书架，其中包含了分析的、心理的小说家，詹姆斯派与普鲁斯特派作家，他们不厌其烦地要复原我们所经历的点点滴滴的感觉。我甚至想要将康拉德与那些或多或少被诅咒的唯美主义者放在一起，像是爱伦·坡，他们充满了错置的激情；我始终认为，康拉德对于荒谬世界的阴郁焦虑，并不会让他被放到包含“现代主义危机作家”的书架上（这个架子尚未真正去订制，也尚未完成最后的挑选）。

相反地，我总是将他放在手边，就在司汤达的隔壁，他们两人是如此不同，还有尼耶沃，他跟康拉德一点也不像。事实是，尽管我不相信康拉德所写的大部分东西，我却始终相信他是一位好船长，他将那种很难写作的元素带进他的故事里：也就是来自实际存在的天人合一的感觉，关于人如何在他所做的事情中自我实现，在他的工作暗含的教训中自我实现，可以从容应付各种局面的那个理想，不管是在帆船的甲板上，还是在书的纸页上。

这便是康拉德小说的道德本质。我很高兴发现《海之镜》也在其中，以纯粹的非虚构的作品的形式出现，一本以海洋为主题的选集：包含关于系泊与出航、抛锚、扬帆、货物重量等等的技巧。（《海之镜》由亚耶翻译成意大利文-我想这是它第

一次被翻译成意大利文，而且被翻译成漂亮的意大利散文。译者在翻译这些航海术语时，一定经历了极大的乐趣，以及恼人的困难：这部作品出现在伯皮阿尼出版的全集中的第十与十一册，这套全集也包含了《海陆之间》的出色故事，它们先前已经出现在埃伊纳乌迪出版社“环宇”丛书的相同译文中。）

除了康拉德之外，还有谁可以用这种技术上的精确性、这种热情，以这么不浮夸、不做作的方式，来写作他所从事的行业的工具？华丽的修辞只出现在最后，他称颂英国海军的霸权，并且重新唤起纳尔逊^①与特拉法尔加，不过这也强调了这些随笔实用且具争议性的基础。当康拉德在讨论海洋与船舶时，这样的基础总是存在的，我们认为他沉浸在形而上的深奥的沉思中：他不断强调对于帆船时代精神气质的消逝而感到的遗憾，也总是在叙述衰落中的英国海军神话。

这是一项典型的英国争议，因为康拉德是英国人，他选择当英国人，而且成功了：如果我们不将他置于英国的社会脉络中来看的话，如果我们只将他视为英国文学“显赫的访客”，如同弗吉尼亚·伍尔夫对他所下的定义的话，我们便不能为这个人下一个精确的历史定义。他生于波兰，名叫Josef

① 纳尔逊（Horatio Nelson, 1758-1805），英国海军统帅，曾在特拉法尔加角（位于西班牙西南部）海战中大胜法国与西班牙联合舰队。——译注

Teodor Konrad Nalecz Korzieniowski，拥有一颗“斯拉夫的心灵”，因为抛弃祖国而难以释怀。他与陀斯妥耶夫斯基相像

，尽管他因为国家主义的原因而憎恨陀斯妥耶夫斯基，许多人对这些事实大做文章，不过我们并不真的对这些事情感兴趣。康拉德在二十岁时决定加入英国商船队，在二十七岁时，进入英国文坛。他并没有接受英国社会的家族传统，或是它的文化与宗教（他始终厌恶宗教）；不过通过商船队，他融入了英国社会，让商船队变成了他自己的历史，那是他在心理上觉得自在的地方，与商船队的精神特质相反的一切，只会让他心生鄙夷。他想在他的生命与他的作品中呈现那位完美典型的英国人物，那位绅士船长，尽管这位人物以极为不同的化身出现，从英雄的、浪漫的、堂吉诃德式的与夸张的，到野心过大的、有缺陷的与悲剧性的。从《台风》中那位无动于衷的船长麦克霍尔，到《吉姆爷》中想要摆脱懦弱行为纠缠的主人翁。

吉姆爷从船长变成商人：此处我们看到更广大层面的欧洲人在热带从事贸易，最后在那里变成社会边缘人。这些也是康拉德在马来西亚群岛航行时所认识的典型人物。他对人性的同情游移在两个极端，一端是海军军官的贵族成规，另一端是失败冒险的堕落。

这种对于贱民、流浪汉与疯子的着迷，也可以在另一位与康拉德相去甚远的作家身上明显看到，不过他可以说是康拉德的同代人，那便是高尔基。我们发现一件有趣的事情，那就是对于这种非理性、自甘堕落的人性的兴趣（整个时代的世界文学，从克努特·汉姆生到谢尔伍德·安德森，都对这样的人性感兴趣），英国的保守主义者与俄国的革命分子都在这块领域中，找到他们对于人的坚定与严密概念之根源。

这将我们带回康拉德政治概念的问题，以及他猛烈的反动精神。当然他对于革命及革命分子如此夸张并且过分的恐惧（这使得他写了整个反无政府主义者的小说系列，而他却一个也不认识，连见也没见过），其根源与他出身波兰贵族、地主阶级有关，以及他年轻时住在马赛的环境，当时他的周遭是西班牙流亡在外的君主主义者，还有美国的前奴隶主，他们为唐·卡洛斯运送走私武器。不过只有将他置放在英国的脉络来看，我们才能在他的立场中，认出关键的历史轮廓。

康拉德经历英国资本主义与殖民主义的转型期：从帆船转向轮船。他笔下主角的世界以小船主的帆船文化为基础，这个世界充满清晰的理性、运作中的纪律，以及与追求利润的卑鄙精神相反的勇气及责任。在他眼中，大公司所拥有的新轮船队似乎既龌龊又无益，就像帕特拿号上那些逼使吉姆爷背叛自己的船长与军官。因此，在康拉德的作品中，仍然梦想旧价值的人，若不是变成堂吉诃德，便是屈服，被拖至人性的另一端：也就是尸体、不讲道德的商业中介、官僚的、殖民的放逐者，所有的这些欧洲人类渣滓，在殖民地开始像毒疮般扩散，康拉德将他们拿来与老派的浪漫商人-冒险家作对比，像是他自己笔下的汤姆·林嘉。

在小说《胜利》中，故事发生在一座荒岛上，其中包含了激烈的追逐游戏，牵涉了手无寸铁、堂吉诃德式的人物海斯特、龌龊的暴徒，此外还有一位搏斗的妇女雷娜，她奋起反抗邪恶，后来虽被杀死，却赢得了对抗社会混乱的道德胜利。

事实上，尽管分崩离析的氛围经常盘旋在康拉德的纸页上，他对于人类优点的信念却从不动摇。康拉德虽然不具任何哲学上的严谨性，却感觉到中产阶级思想的关键时刻，这时乐观的理性主义散发最后的幻想，而一团混乱的非理性主义与神秘主义已经被发动了。康拉德将世界视为黑暗与充满敌意的东西，可是他以全部人类的力量来对抗，包括人类的道德规则与勇气。面对黑暗、混乱如雪崩般的降临，以及充满神秘与绝望的世界概念，康拉德的无神论人性还是坚守阵营、站稳脚跟，就像麦克霍尔在台风中的表现一样。他是一位根深蒂固的反动主义者，不过今日能完全了解他的理念的人，只有那些对人类力量有信念的人，他们相信那些在自己的工作中认出自身高贵性的人，这些人知道康拉德所珍视的“忠实原则”不只适用于过去而已。

1954年

（李桂蜜译）

《为什么读经典》 第二部分世界是一颗朝鲜蓟

呈现在我们眼前的世界现实是多样的、多刺的，而且层层相叠。就像朝鲜蓟。对我们而言，在一部文学作品中，重要的是可以不断将它剥开，像是一颗永远剥不完的朝鲜蓟，在阅读当中发现愈来愈多新层面。因此，我认为在我们这阵子所谈论的重要杰出作家当中，或许只有加达配得上称是伟大作家。

《与忧伤相识》乍看之下是一本我们所能想象的最主观的作品：它几乎只是无意义的绝望的流露。可是事实上，这本书充满了客观与普遍的意义。另一方面，《梅鲁拉纳大街上的惨案》则是完全客观，它描绘拥挤在周遭的生命，不过它同时也是一部非常抒情的作品，在设计复杂的字里行间，藏着一幅自画像，就像在小孩的游戏中，他们必须在树木的盘根错节里认出野兔或猎人的形象一样。

关于《与忧伤相识》，胡安·派第发表了今日看来深具洞识的看法：书中的主要情绪，也就是对于母亲爱恨交织的矛盾情绪，可以被理解为他对于自己的国家与自身社会阶级的爱恨情绪。这样的类推可以扩展。主角龚扎罗独自住在俯瞰村庄的别墅里，这名中产阶级看到他一度所爱的地方与价值都被完全推翻了。他对窃贼怀有不由自由的恐惧，这一主题表达了保守分子在时代动荡时的警觉。为了应付窃贼的威胁，一队夜间守卫团成立了，他们负责保护别墅主人的安全。可是这个组织是如此可疑、暧昧，最后龚扎罗觉得他们所造成的问题比窃贼所带来的恐惧还要严重。对于法西斯主义的指涉不断出现在书中，不过它们始终不是很确切，所以并没有将叙事僵化为纯粹寓言式的阅读，也没有排除其他诠释的可能性。

（守卫团应该是由退伍军人所组成的，不过加达对他们大肆夸耀的爱国功迹不断表示怀疑。我们来回想一下加达整体作品中的一项基本核心，而不只是这本书的：加达曾经参与了第一次世界大战，他认为在那段期间，十九世纪最显著的道德价

值找到了最高的表达方式，不过那也是这些价值开始结束的时候。我们或许可以说，对于第一次世界大战，加达既感到一种占有欲强烈的爱，也感到由震惊所引起的恐惧，不管是他的内在精神还是外在世界，都无法从这样的恐惧中恢复过来。）

龚扎罗的母亲想要加入守卫团，可是龚扎罗执意反对。这项争执表面上看来是纯粹形式上的问题，不过加达设法赋予其一种令人难以承受的张力，就像希腊悲剧一样。加达的伟大在于他可以用地狱的闪现，来撕毁故事的平凡琐碎，这个地狱既是心理的，也是存在的、伦理的、历史的。

在小说的结尾，母亲终于成功加入夜间守卫，而别墅被洗劫一空似乎是守卫们监守自盗，在小偷的袭击中母亲丧生，这样的结尾似乎暗示叙事结束在寓言封闭的圈子里。不过我们很容易就能感觉到，加达对于这个结尾较不感兴趣，他感兴趣的是创造巨大的张力，将其掩映在故事所有的细节与离题叙述中。

我概述了一项沿着历史线索的诠释：现在我想要尝试用哲学与科学的观点来诠释。加达的文化背景是实证主义，他持有米兰科技大学的工程学文凭，执迷于实用科学与自然科学的问题及术语，所以我们这个时代的危机，被他视为科学思想的危机，也就是从理性主义的安全感与十九世纪对于进步的信仰，转变为对于宇宙复杂性的认识，这个宇宙并不能让人放心，而且是无法加以形容的。《与忧伤相识》的中心场景是村里的医生对龚扎罗的拜访，意味着十九世纪的科学自信形象与龚扎罗

悲剧性的自觉两者间的相逢，关于龚扎罗，作者给了我们一个无情而且古怪的生理描绘。

加达写了大量的作品，或出版或未出版，而且大部分的作品只有一二十页长，其中有一些是他最好的作品，我要来谈论一篇他为广播所写的文章，加达这位工程师在其中讨论到现代建筑。他一开始时以培根或伽利略式的古典冷静态度，描述现代房屋是如何以加固水泥而建成的；不过当他解释现代房屋的墙壁是如何无法隔离噪音时，他的技术精确性逐渐让位给渐渐上升的急躁和多彩的语言；接着他转入生理的段落，描述噪音如何对脑与神经系统产生作用；最后以烟火般的文字来结束，这些文字表达的是，在一个巨大的都市公寓街区里，一名神经患者因噪音而感到绝望。

我相信这篇散文不仅呈现了加达所具有的所有风格，也展现了他的文化联系所涵盖的整个范围，他那万花筒般的哲学立场，从最严谨的技术-科学理性主义一直下探到最黑暗与最地狱般的深渊。

1963年

（李桂蜜译）

《为什么读经典》 第二部分蒙塔莱：《也许有一天清晨》（1）

也许有一天清晨，走在干燥的玻璃空气里，

我会转身看见一个奇迹发生：
我背后什么也没有，一片虚空
在我身后延伸，带着醉汉的惊骇。
接着，恍若在银幕上，立即拢集过来
树木房屋山峦，又是老一套幻觉。
但已经太迟：我将继续怀着这秘密
默默走在人群中，他们都不回头②。

我年轻时喜欢背诵诗。我们在学校里读很多诗——如今，我多希望我们当时多读些——它们后来就陪伴我一生，往往是无意识地在心里背诵，过几年又会重新浮现。中学后，我又自己继续背诵了一些，持续了几年：都是不包括在教学大纲里的诗人。那些年，由埃伊纳乌迪出版社出版的灰色封面的《乌贼骨》和《境遇》，已开始在意大利流传。所以，大约十八岁的时

① 中译有些地方，参考威廉·阿罗史密斯英译《乌贼骨》所附的这篇文章的英译。——译注

② 原文和英译并没有引述这首诗，为方便读者，这里特参考多个英译本并结合本文的摘句，把全诗译出。参考的英译本分别为乔治·基译《蒙塔莱诗选》（企鹅版）、威廉·阿罗史密斯译《乌贼骨》（诺顿版）和乔纳森·加拉西译《蒙塔莱诗合集1920-1954》（法-斯-吉版）。——译注

候，我已背诵了不少蒙塔莱的诗，有些现在忘了，另一些继续陪伴我到今天。

如今，重读蒙塔莱，自然会使我回想起那些诗，它们保留

在我（“那渐渐变空的”）①记忆深处。如果分析哪些保留了，哪些取消了（或用蒙塔莱保留的地方说法，“抹去”了），如果探讨一下我的记忆怎样更改以至扭曲那些诗，将会引我去深究这些诗，以及深究我在这些年来与它们建立的关系。

但我仅想选择一首诗，它虽然长期保留在我记忆中，并刻下保留期间的疤痕，但它本身更适合一次完全当代、客观的阅读，而不必求助于追寻蒙塔莱的诗、尤其是他的早期诗在我心中引起的有意识或无意识的自传式回声。因此，我想选择《也许有一天清晨，走在干燥的玻璃空气中》，它继续在我的精神唱盘上转，而且转得比大多数诗更频繁。还有，我每次想起它，都不带任何怀旧的颤音，仿佛是第一次接触。

《也许有一天清晨》是一块“乌贼骨”，它比其他诗更醒目，并非因为它是一首“叙述”诗（蒙塔莱最典型的叙述诗是《那阵刺激起苦涩气味的风》②，在诗中动作的对象是一阵风，而动作本身无非是意识到某个人不在身边了，因此叙述的力量集中于对照眼前一个无生命的景物与一个不在眼前的生命），但是因为它没有对象、自然标志或某一风景，它是一首抽象的幻想和思想之诗，这种诗在蒙塔莱诗中难得一见。

但我注意到（而这使它更远离其他诗）我的记忆已略微修改了这首诗：在我记忆中，第六行开头是“树木房屋街道”或“行人房屋街道”，而不是“树木房屋山峦”，后者是我在三十五年后的现在重读时发现的正确字句。这就是说，我用“街道”取代

① “我那渐渐变空的记忆”出自蒙塔莱《剪子，莫伤害那面

容》一诗。——译注

② "那阵刺激起苦涩气味的风"实为《风与旗》的第一行。
——译注

"山峦"，等于是把这场面放置在城市风景中，也许是因为"山峦"的发音对我而言太含糊，或者是因为诗中说到"他们都不回头"暗示路人擦身而过。简言之，我把世界的消失，当成城市的消失而不是大自然的消失。（我现在才发现，我的记忆把另一首诗的句子"街道上拥挤的人群不曾觉察"的意象嫁接到这首诗里来了，那另一首诗出现在四页前，它是这首诗的姐妹篇。

）①

如果我们细看，就会发现引起"奇迹"的，是某种颇自然或氛围性的东西，它就是干燥、晶亮、透明的冬天空气，这空气使事物如此清晰，以致制造出一种超现实的效果，几乎令人觉得通常蒙蔽着风景的烟霾（这里我又再次把蒙塔莱的诗，放置在通常的沿海背景中，把它融入我自己记忆中的利古里亚风景）竟等同于生存的密度和重负。不，不全是如此：是可见的空氣的这种具体性，这种确实看似玻璃、本身有着自足的坚固性的具体性，最终占据世界，并使世界消失。玻璃空气是这首诗中的真正元素，而被我当做这首诗的发生场所的城市，则是一座玻璃城市，它变得愈来愈透明，最终消失。是空气这种确定的性质，使人产生一种虚空感（而在莱奥帕尔迪那里，则是不确定性产生这种效果）。或者更准确地说，诗开头半句"也许有一天清晨"造成了某种悬浮感（它与其说是不确定，不如说是小心地平衡）；"走在干燥的玻璃空气里"，仿佛我们行走在空气

里，在玻璃般脆弱的空气里，在寒冷的晨光中，直到我们发现自己被悬浮在虚空中。

悬浮感和与此同时的具体感，在第二行中仍持续着，这是因为那犹豫的节奏，尤其是"compirsi"（[发生、完成、现实]

① 指《我知道那一刻，当痛苦的表情》一诗，它是诗集《乌贼骨》中的组诗《乌贼骨》的其中一首。——译注

方言写法）老是让读者想把它读成"compiersi"（正式写法），但又每次都注意到整行诗都系于那个平淡的字"compirsi"，这个字淡化了讲到奇迹时的任何强调性的弦外之音。这行诗永远使我感到悦耳，恰恰是因为当你在心里说出它时，总需要一点帮助，它似乎多了一个音步，但它实际上不是多了一个音步：我的记忆老是要扔掉这个多余的音节。说到记忆，这行诗中最容易混淆的区域，是"rivolgendomi"（转身），有时我把它缩略成"voltandomi"（回转）或"girandomi"（旋转），从而瓦解①接下去的所有重音的节奏。

《为什么读经典》 第二部分蒙塔莱：《也许有一天清晨》（2）

在所有使一首诗铭刻在记忆里的理由中（先是几乎要求你把它纳入记忆里，继而让自己被记忆），韵律的特异扮演了决定性的角色。我总是被蒙塔莱的用韵吸引：两音节词（"parole

piane")与三音节词押韵("parole sdrucchiole");不协调的韵;押在异常位置上的韵,例如在《燕子们黑黑白白地飞上又飞下电线杆》一诗中,"dei"与"dove piu non sei"(你不在那里了)押韵。用韵的意外不仅是声音的问题:蒙塔莱是少数几位懂得用韵的秘密的诗人之一,他用韵来降低音调,而不是提高音调,使意义产生准确无误的效果。在我们这首诗中,第二行结尾的"miracolo"(奇迹)一词,因与"ubriaco"(醉汉)押韵而减弱,而整节诗似乎一直悬在那边缘上,畏惧地颤抖。

"奇迹"是蒙塔莱第一个主题,而他从未放弃过它:它是那"鱼网里的断绞"①和第一首诗中"那维系不住的链"②,但《也许有一天清晨》这首诗乃是少数罕见的场合之一,在这种场合里诗人所呈现的经验世界坚固的围墙外的其他真理,是在一种可定义的经验里揭示的。

① 阿罗史密斯译文里,"瓦解"译为"拉平"。——译注

我们可以说,它是丝毫不差关于世界的不真实,尽管这样说可能会把以精确词语传达给我们的东西变成模糊而笼统的东西。世界的不真实尤其是东方哲学、宗教和文学的基础,但这首诗走进一个不同的认识论的区域,一个清晰而透明的区域,仿佛它是一种精神上的玻璃空气。梅洛-庞蒂在《知觉现象学》里花了几页篇幅出色地论及主观的空间经验脱离客观的世界经验的例子(在夜晚的黑暗中,在梦中,在药物影响下,患上精神分裂症等)。这首诗可以成为梅洛-庞蒂的例子:空间脱离世界,向我们呈现它自身,也即只是空间、空虚和无垠。诗人赞

许地迎接这一发现，把它当成"奇迹"，当成窥见与"老一套幻觉"相反的真相，但这奇迹也使他遭受可怕的眩晕："带着醉汉的惊骇"。就连"玻璃空气"也难以再支持人的脚步了：在突然转身之后，开头那保持平衡的"走"也变得步履蹒跚无所依凭了。

第二节第一行结尾的"立即"把这种暂时虚空的经验局限在一瞬间。走的动作再次恢复在一片坚固但飞逝的风景中：我们这才发现诗人无非是跟着多条方向线的其中一条在行走，其他出现在这空间里的人也在沿着这些方向线移动，"他们都不回头"。于是，这首诗就在多种运动中结束，在这些运动中人群沿着一条条相同的直线行走。

至于世界消失的那一瞬间其他人是否也随着消失，则仍是一个疑问。在那些重新"拢集"过来的物体中，有树木但没有人（尽管我记忆中的各种变体造成不同的哲学后果）；因此那些

① 见诗集《乌贼骨》的《序诗》。——译注

② 见诗集《乌贼骨》第一首诗《柠檬树》。——译注

人也许继续留在那儿；就像世界的消失并不包括诗人的自我，同样地，其他人也有可能不受那种经验和判断的影响。背景的虚空散布着各种单元，充塞着许许多多点式的自我，这些自我如果转过身来将会发现这骗局，但他们继续以背影的移动出现在我们眼前，显然深信他们的轨道是坚固的。

在此我们将看到跟《风与旗》相反的处境，在那首诗中是人类的在场发生易变性，而"世界存在着……"，存在于一去

不返的时间里。而在这里，只有人类的在场持续着，而世界及其价值则消失；人类的在场是一种陷于绝望境况的主体，因为这主体要么是骗局的受害者，要么是那虚空的秘密的持有者。

我对《也许有一天清晨》的解读，现在可以说已抵达结论了。但它却在我内心触发一系列关于视觉认知和挪用空间的省思。可以这么说，一首诗能存活下来，也是因为它有能力催生假设、离题、联系遥远区域的理念或毋宁说有能力召唤来自不同资源的理念并抓住它们，把它们组织起来，纳入一个由参照和折射构成的移动网络，如同透过水晶观看。

"虚空"和"什么也没有"是在"我背后"。这是此诗的要点。这不是一种犹豫不决的溶解感，而是建构一种认识论的模式，它是不容易反驳的，而且它与我们身上其他差不多的经验模式共存。那假设是可以非常简和有力的方式阐述的；由于我们周围的空间一分为二，一个是我们眼前的视野，一个是我们背后看不见的视野，前者被定义为骗局性的银幕，后者被定义为虚空，而这虚空是世界的实质。

可以合理地预期，既然诗人把他背后的东西确定为虚空，那么他也会在其他方向扩展这个发现；但在诗的其他部分，没有任何东西使这种概括合理化，而两个空间的模式则未被整个文本否认，反而是被同义反复的第三行重申："我背后什么也没有，一片虚空在我身后……"当我仅凭记忆回想这首诗时，这种同义反复有时令我迷惑，因此我尝试把它变一下："我面前什么也没有，我身后是虚空"；也就是说，诗人转身，见到虚空，

再转过身来，虚空已扩散至四周。但深思一下，我意识到如果对虚空的发现不是特指“背后”的话，诗的部分丰富性便丧失了。

把空间分成前部视野和后部视野，并非只是人类活动的一个最基本的归类。它是所有动物的一个基本事实，始于生物等级非常早的阶段，那时生物的发展不再根据辐射对称，而是沿着两极路线，与外部世界有关的器官被置于身体的一端：一个口和某些神经末梢，其中有些将变成视觉器官。从那个阶段开始，世界被认为等同于前部视野，尚有一个相配的未知领域，一个非世界的虚空领域，位于观察者背后。生物在移动和聚合连续不断的视野时，成功地建构了一个前后连贯的圆形世界，但这永远只是一个归纳模式，其证据永远无法确定。

人永远受后脑欠一双眼睛之苦，他对知识的态度只能是有疑问的，因为他永远无法确定他背后是什么；换句话说，他无法验证当瞳孔向左和向右伸延时，他所能见到的两个极点之间那个世界是否持续着。如果他不是动弹不得，那他可以转动脖子和整个身体去证实那个世界也存在着，但这同样也证实他的视野依然是他面前的视野，充其量只能扩展至一定的程度，而他背后则是一个对应的弧形，而在那瞬间世界可能并不存在于那个弧形里。简言之，我们团团转，把我们的视野摆在我们眼前，但我们永远无法看到我们视野以外的空间是什么样子的。

蒙塔莱这首诗的叙述者通过混合客观因素（玻璃般的空气、干燥的空气）和主观因素（愿意接受一个认识论的奇迹），

成功地迅速转身，竟能譬如说把他的眼光放到他的视野仍未到达之处：而他看见什么也没有，看见虚空。

《为什么读经典》 第二部分蒙塔莱：《也许有一天清晨》（3）

我从博尔赫斯《想象的动物学》援引的一个威斯康辛州和明尼苏达州林区居民的传说中，较积极地（或消极地，总之是换一个角度）发现同一系列问题。有一种动物叫做“躲在背后”，当你去森林里砍柴时，它永远躲在你背后，跟着你到处转：你转身，但无论转得多快，“躲在背后”总是比你更快地躲在你背后；你永远不知道它是什么样的，但它永远在那里。博尔赫斯没有说明其来源，有可能是他自己发明这个传说，但这不妨碍该传说的假设性力量，而我认为它是有根据和说得通的。我们可以说，蒙塔莱诗中的男子竟能转身看到躲在背后那东西的样子：而它比任何动物更可怕，它竟是虚空。

把这些随心所欲的离题话继续下去，我们可以说，这一整个论述的脉络，领先二十世纪一次根本性的人类学革命：汽车倒后镜的发明。汽车时代的人，对存在于他背后的世界感到放心，因为他拥有一只可以回望的眼睛。我特别指汽车倒后镜，而非一般的镜，是因为在普通镜中我们背后的世界被视做我们自身的毗邻物或伴随物。普通镜证实的是观察者的存在，相对之下，世界只是附带的背景。这种镜扮演一个功能，就是使自

我客体化，连带随时降临的危险，而这正是纳喀索斯神话的要点，也即沉进自我，并导致自我和世界的丧失。

而本世纪这项伟大的发明，却是日常使用的镜子被置于这样一个位置，竟把自我排斥在视野外。汽车时代的人，可被视作一种新的生物物种，与其说是因为汽车的镜子本身，不如说是因为这种排斥自我的镜子——他的眼睛看见一条路，这条路不断递进，在他面前的变短，在背后的变长。换句话说，他可以一望就见到两个相反视野，而不必受到自身影像的妨碍，仿佛他什么也不是，只是一只盘旋在整个世界上空的眼睛。

但是，仔细检查，这种知觉技术革命并没有削弱《也许有一天清晨》的假设。如果“老一套幻觉”就是我们面前的一切东西，那么这种骗局已扩展至前部视野中的一小部分，那一小部分由于被纳入镜中，而宣称反映了后部的视野。即使《也许有一天清晨》的“我”是在开车，在玻璃般的空气中行驶，并在同样的接受性条件中转身，他所见的汽车后窗以外的东西，也将不是在镜中退入远方的风景——镜中柏油路面的白线、刚刚过去的道路的延伸、他以为他超越的其他车辆——而是一个无始终的虚空的深渊。

不管怎样，在蒙塔莱的镜中——就如西尔维奥·达尔科·阿瓦莱在分析《耳环》和《水池》及其他诗中连绵的水面时所揭示的一影像不是反映出来，而是“从下面”浮现出来，映入观察者眼中。

在现实中，我们所见的影像并非眼睛所记录的东西，或栖

居在眼睛里的东西，而是视觉神经传递刺激之后完全发生在大脑里的东西，但它只在大脑中的某部分获得形状和感觉。这部分，就是"银幕"，影像从这银幕中呈现，而如果我转身（即是说，我在内心里转身）并成功地看见我大脑那一部分以外的东西（即是说，成功地了解当我的知觉不把树木、房屋、山峦的色彩和形状赋予那个世界时那个世界的样子），那么我将会在黑暗中摸索，那黑暗没有方向或目标，只有一片由冰冷、无形状的气氛构成的尘云，就像在调校不好的雷达系统上出现的一道道阴影。

那个世界的重建仿佛发生在"银幕上"，这个隐喻只会让人想起电影。我们的本土诗歌传统所使用的"scherma"（幕）一词，常常是指"一道妨碍视线的遮蔽物"或"隔板"，而如果我们想冒险宣称这是意大利诗人第一次用"scherma"来指"投射影像的表面"的话，那么在我看来，可能性是非常高的。这首诗，大约写于1921年至1925年，显然属于电影时代。诗中的世界如今就像电影上的轮廓掠过我们眼前：树木、房屋、山峦，在一个平面帆布背景上展现，而它们展现的速度（"立即"）和对它们的列举，令人想起一连串运动中的影像。诗中没有说它们是不是投射的影像，它们"accamarsi"（拢集、自己放置、把自己放置在场所中、占据一个场所）——这里应是指视野——实际上可能不是指某个影像的真正来源或母体，而可能是直接显现在银幕上（就像我们在镜中所见），但电影观众的幻觉也是以为影像来自银幕。

世界的幻觉，传统上是由诗人和剧作家通过戏剧隐喻传达

的；在二十世纪，电影作为世界取代了戏剧作为世界，电影是白银幕上一系列旋涡似的影像。

诗中出现两种不同的速度：诉诸直觉的心灵的速度和一闪而过的世界的速度。要理解它，就要快速得足以突然转身并令躲在背后的东西大吃一惊，这是我们自己一次眼花缭乱的转身，而知识就蕴含在这眼花缭乱中。另一方面，经验世界则是银幕上熟悉的连续影像，这是一种类似电影的视觉幻觉，其连续镜头的速度令你深信它们是持续和固定的。

尚有第三种节奏，压倒另两种节奏，这就是沉思的节奏，是某个人陷入深思和悬浮于清晨空气中的过程，是保守秘密的那种缄默，那秘密在闪电般的直觉运动的瞬间被抓住。一种物质的类比把这种“默默走”既与什么也没有联系起来，那什么也没有是虚空，而我们知道这虚空是一切事物的起始和终结；又与“干燥的玻璃空气”联系起来，这空气是那虚空的外露，欺骗性较小。显然，这种情况与那些“都不回头”的人没有差别，可能他们也都以各自的方式了解这点，而诗人最终在他们中间迷失自己。正是这较庄严的第三种节奏，造就了开头的音符的轻快，并给这首诗盖上最后的印章。

1976年

（黄灿然译）

译者附记：据格拉西英译《蒙塔莱诗合集》附注，有多位意大利研究者认为，《也许有一天清晨》一诗源自托尔斯泰回忆录《少年时代》的一段文字：“我想象除了我之外，这世界不存在任何人任何事物，物体并不是真实的，而只是我把精神集

中时出现的影像，我一停止思考，这些影像就立即消失。总之，我的结论与谢林相同，也即物体并不存在，而只存在我与物体的关系。有些时刻，当我被这种成见搞得心慌意乱时，我会猛地扫视某一相反的方向，希望出其不意地捕捉那没有我在其中的虚空。”

《为什么读经典》 第二部分蒙塔莱的悬崖

在报纸头版谈论一位诗人，是件冒险的事：你得作“公共”论述，强调诗人对世界和历史的独特看法，以及他诗中蕴含的道德教训。你说的也许有理，但你会发现这同样适用于描述另一位诗人，发现你的讨论根本就不能捕捉这位诗人诗中那明白无误的音调。因此，让我尽量紧贴着这位诗人诗中的精髓，尝试解释为什么蒙塔莱——他如此厌恶任何仪式和如此远离所谓的“民族诗人”形象——今天的葬礼是一件整个民族都能认同的大事。（令这个事实含有更特殊意义的是，他在世时，意大利各大响当当的“宗教”，都难以把他视为信徒，相反，他从不放过嘲弄每个“神职人员，红衣或黑衣”。）

我愿意先指出一点：蒙塔莱的诗歌，其文辞、节奏和所唤起的形象，都具有明白无误的精确性和独特性：“那道闪光/令树木、墙壁发白，/令它们在片刻的永恒中惊愕。”②我不拟

① 引诗中的译文参考多个英译本，见前文译注。——译注

② 精确或准确，除了指对事物的描写（这在译文中还是能领会到的），主要还指词语在其语言传统的脉络里的精妙。因此，这里译文所见的精确，可能只是原文的太阳的余晖，甚至连余晖也够不上。——译注

谈论他丰富多变的词汇，这种才能其他意大利诗人也都高度拥有，且常常与一种繁复甚至冗赘的特质联系在一起，换句话说，在一定程度上恰恰与蒙塔莱背道而驰。蒙塔莱从不浪费子弹，他寻找最合适的时刻所需的独一无二的表达，并把它孤立起来，使它绝对无可替代：“忐忑不安，我们穿过荆棘丛。/我这地区的野兔开始在那个时刻鸣叫。”

让我把话说白。在一个通用语和抽象词的时代，文字被用于描述一切，文字被用于既非思考也非说话，这种语言瘟疫从公共空间蔓延至私人空间。而蒙塔莱是一位准确的诗人，合理遣词造句的诗人，确切使用术语的诗人。术语被他用来捕捉所描写的经验的独特性：“一个小点，一只瓢虫在树上发亮，可听见一匹小马被马梳弄得直起后腿，接着我便滑入梦乡。”

但是，这种精确用来告诉我们什么？蒙塔莱向我们描述一个被毁灭之风搅起的旋涡似的世界，我们没有立足之地，唯一的依靠，是悬于深渊边缘的个人道德。这是第一次和第二次世界大战的世界，也许甚至是第三次世界大战的世界。或许，第一次世界大战还有点儿不在这框架内（在我的历史记忆的电影馆里，那些已有点残旧的画面下所显示的，是翁加里蒂简约诗行的字幕①）；正是第一次世界大战过后不久那一代青年眼中

的不稳定的世界，构成了《乌贼骨》的背景。同样地，也正是对另一场大灾难的预见，构成了《境遇》的氛围；而大灾难本身及其灰烬，则是《暴风雨》的主题。《暴风雨》是从第二次世界大战浮现出来的最佳诗集，哪怕是当它谈论其他事情，它实际上也是

① 意思是说翁加里蒂才是描写第一次世界大战的代表性诗人。——译注

在谈论那场战争。一切都蕴含其中，甚至我们战后的焦虑，以至今天的恐惧：原子弹的大灾难（“阴暗的撒旦，将降临泰晤士河畔、赫德逊河畔、塞纳河畔，扇动他那磨损得半垂的沥青翅膀，告诉你：时刻到了。”），还有过去和未来的集中营的可怖（《囚徒的梦》）。

但我想强调的，并非蒙塔莱直接的呈现或清晰地表达的寓言：我们生活其中的历史状况，被视为一种宇宙性的状况；就连最微小的大自然的身影，在诗人的日常观察下，也被重塑成一个漩涡。我要强调的反而是诗的节奏、诗的韵律、诗的句法，它们本身都包含上述倾向，自始至终贯穿于他的三本杰作。”在小小沙暴中，旋风把尘土卷上屋顶，卷向空荡荡的广场，那里马匹低头嗅着地面，驻立在闪耀的酒店窗前。”

我提到个人道德经受历史大灾劫或宇宙大灾劫，这种大灾劫可在顷刻间消灭人类脆弱的痕迹；但必须指出，尽管蒙塔莱远离任何与他人的交流或迸发的团结，但在他的诗中，每个人与其他人的生活却总是互相依存的。”需要太多生命来造就一个生命”是《境遇》中一首诗的令人难忘的结论，在诗中，飞鹰的

阴影给人一种毁灭感和复兴感，这种毁灭感和复兴感弥漫于每一生命和历史的延续性中。但是，来自大自然或人类的可能帮助，永远是一种幻觉，除非它是一股细流，从“只有炎热和荒漠在螫咬的地方”涌出；鳗鱼逆河而上，直到河流变得细如发丝，才找到安全的繁殖地；阿米亚塔山的箭猪要来到“怜悯的涓流”处，才能够解渴。

这种艰难的英雄主义，诞生于生存内部的贫瘠和岌岌可危，这种反英雄的英雄主义是蒙塔莱对他那一代人的诗歌问题的回答：在邓南遮之后（以及在卡尔杜齐、帕斯科利或至少帕斯科利的某一方面之后）如何写诗（以及如何顶着他们写诗）。翁加里蒂以求助于最纯粹的文字的灵光来解决这个问题，萨巴则以恢复内心的诚实——这诚实亦拥抱感染力、亲情、感官享受：这些都是人性的标记，却被蒙塔莱拒绝，或认为难以启齿。

在蒙塔莱那里，没有安慰或鼓励的信息，除非你接受这一意识，也即世界是敌意和贪婪的。正是在这条崎岖的路上，他的论述承接了莱奥帕尔迪的论述，尽管他们的声音听起来并不同，就像跟莱奥帕尔迪的无神论相比，蒙塔莱式的无神论更令人困惑。蒙塔莱的无神论总是充满超自然的诱惑，然而这些诱惑立即被他的基本怀疑主义挡开。如果说莱奥帕尔迪不屑于启蒙时代哲学所提供的安慰的话，那么在蒙塔莱那里，提供安慰的是当代非理性主义。对非理性主义，蒙塔莱是逐一掂量，然后耸耸肩把它们扔掉，让他脚底下的岩石表面不断缩小，那岩石是蒙塔莱这位海难者顽强地紧贴着的悬崖。

随着时间的流逝，他亦愈来愈坚持一个主题，就是死者活在我们身上的方式，每一个我们拒绝让其消失的人的独特性："一个生命的姿态，这生命不是另一个生命，而是它本身。"这几句，来自一首纪念他母亲的诗，诗中有飞返的群鸟，缓坡的风景，还有死者：这是他诗中积极意象的保留剧目。今天，最能表达我们对他的怀念的心境的，莫过于他自己这些诗句："此刻，岩鹑安慰永眠中的你，那是一群零乱但快乐的鸟儿，飞向梅斯科岬新收获的斜坡。"

还有就是继续读"进"他的诗集。这无疑将确保他的长存：因为不管细读和重读多少次，他的诗都能一打开就吸引读者，却永不会被耗尽。

1981年

（黄灿然译）

《为什么读经典》 第二部分海明威与我们（1）

有那么一个时候，对我和许多大致与我同代的人来说，海明威是一个神。那是美好的时光，现在想起来仍然快乐，且丝毫没有我们回顾青少年时代的潮流和痴迷时那种可笑的沉溺。那也是严肃的时光，而我们都严肃而勇敢地怀着一颗纯洁的心度过这些时光。在海明威身上我们本来也可以找到悲观主义，那是一种个人主义的冷淡，一种对极端暴烈经验的表面介入：这些，海明威也都有，但要么我们看不到，要么我们头脑里还

有其他东西，总之我们从他那里学到的，是一种开放和慷慨的能力，一种对必须做的事情的实际承担（还有技术承担和道德承担），一种直接的审视，一种对自悔或自怜的拒绝，一种随时撷取生活经验也即撷取个人在剧变中总结的价值的态度，或一种姿势。但很快我们就开始看到他的局限、他的缺点：他那使我早期的文学创作受益匪浅的诗学和风格，被视为显得狭窄，太容易跌入矫饰。他那暴烈的旅游生活（还有人生哲学）逐渐使我充满不信任，甚至反感和厌恶。然而，在十年后的今天，评估我师从海明威的收支平衡，我的账户是有结余的。”你没骗我，老头儿，”我可以对他说，最后一次放纵地模仿他的口气，”你没误人子弟，变成糟大师。”事实上，这篇讨论海明威的文章——如今他获得诺贝尔文学奖，虽然根本算不了什么，却也像任何其他场合一样，是我把多年来的想法写出来的合适时机——是试图阐述海明威对我曾经意味着什么，以及现在他是什么；是什么使我远离他，以及我继续在他的作品而不是在别人的作品里发现什么。

那时，使我亲近海明威的，是一种既是诗学上也是政治上的吸引力，一种想积极参加反法西斯主义的说不清的推动力，不同于纯粹思想上的反法西斯主义。实际上，坦白地说，是海明威和马尔罗这个双子座吸引了我，他们是西班牙内战中的国际阵线——这一国际反法西斯主义运动的象征。很幸运，我们意大利人有邓南遮，他使我们对某些“英雄”倾向有免疫力，而马尔罗作品中的美学化基础很快就变得明显。（对法国某些人，例如罗歇·瓦扬这位也是非常不错、尽管有点表面但确实够真

挚的作家来说，海明威马尔罗这张双场票是性格形成期的一个要素。）海明威也被贴上“邓南遮式”这个标签，且在某些情况下并非不合适。但海明威的风格总是冷峻的，他几乎从不感伤或浮夸，他脚踏实地（或几乎总是脚踏实地：我是说，我咽不下海明威的“抒情性”——他的《乞力马扎罗山的雪》在我看来是他最糟糕的作品），他坚持与事物打交道：所有这些特色都与邓南遮大相径庭。而在任何情况下，我们都必须小心这些定义：如果你被称做邓南遮式所需的仅是喜欢积极生活和美女，那么邓南遮万岁。但这个问题是不能用这些措辞描述的：海明威被视做行动分子的神话，是来自当代历史的另一面，更多地与今天有关，且依然令人困扰。

海明威的主人公喜欢认同他从事的行动，在他的整个行动中、在他对双手的灵巧或至少是对实际的灵巧的承担中成为他自己。他力图不要有其他问题、其他忧虑，除了知道如何把事情做好：善于钓鱼、狩猎、炸桥，以最内行的眼光看斗牛，以及善于做爱。但他身上永远有某种他努力想躲避的东西，某种对一切的虚荣感，无论是绝望、失败还是死亡。他专心于严格遵守他的准则、遵守那些他觉得去到哪里都必须自我实施的、具有道德规则之重量的狩猎规则，不管他是在与一条鲨鱼搏斗，还是发现自己被长枪党党员包围。他紧抓住这一切不放，因为这之外便是虚空和死亡。（尽管这点他从未提过：因为他的第一条规则就是轻描淡写。）在《大双心河》四十五个短篇小说里，一个最好和最典型的故事无非是记述一个独自去钓鱼的男人的每一次行动：他逆流而上，找个好地方搭帐篷，为自己

做些吃的，走进河里，准备钓竿，捕到一些小鲑鱼，把它们扔回河里，逮到一条大的，如此等等。除了列举最基本的动作，别无其他，其间有一闪即逝但清晰的意象，以及对他的心态的零星的、没有说服力的泛泛评论，例如"这感觉很好"。这是一个沉闷的故事，还有一种压迫感，一种从四面八方侵袭他的隐约的痛苦感，不管大自然多么宁谧，不管他多么入迷地钓鱼。如今，"没有什么事情发生"的故事已不新鲜了。但让我们举一个较贴近我们的例子：卡索拉的《砍柴》（他唯一与海明威的相似之处是喜爱托尔斯泰），故事描写一个砍柴人的行动，背景是他丧妻后的无尽的悲伤。卡索拉的故事有两极，一方面是工作，另一方面是非常准确的感觉：心爱的人死去，这处境可在任何时候适用于任何人。海明威的写法相似，但内容却截然不同：一方面是专注于一种消遣，它除了正规地执行任务别无其他感觉；另一方面是未知的东西、虚无。我们置身于一个极端处境，置身于一个非常精确的社会的脉络中，置身于中产阶级思想危机的一个精确时刻。

海明威不在乎哲学，这是众所周知的。但他的诗学与美国哲学有着绝非偶然的联系，它就像美国哲学那样与"结构"、与一种活动氛围和某些实用观念有直接关系。海明威的主人公对狩猎和伦理准则的忠诚，也是对一个未知的宇宙某种唯一的现实的忠诚，它呼应一种新实证主义，这种新实证主义在一套密封的系统里提出思想规则，而该系统除了自身别无其他有效性。行为主义把人的现实与人的行为范式看成一回事，而我们在海明威的风格中可找到行为主义的对等物，这种列举最基本的

动作、只有寥寥数行对话的风格，把不能达到的感情现实和思想现实消除了。（关于海明威的行为准则，关于他笔下人物"含糊不清"的对话，可参考马尔库斯·坎利夫在《美国的文学》中充满卓识的见解["企鹅"丛书，1954年]，271页及以后各页。）

到处都是"对空虚的恐惧"这种存在主义式的虚无。在《一个干净明亮的地方》中，侍者思忖"空洞然后是空洞和空洞然后还是空洞"；而《赌徒、修女和收音机》的结论则是一切都是"人民的鸦片"，换句话说，那是一个躲避普遍不满情绪的虚幻避难所。这两篇写于1933年的故事，可视做海明威那松散的"存在主义"的文本。但是我们可以依赖的，与其说是这些更明白的"哲学"声明，不如说是他对当代生活诸多消极、无意义、绝望的元素的一般表现方式——从描写外出旅行、性狂迷和酗酒的《太阳照样升起》（1926年）开始。那些停顿、离题的对话，反映出二十世纪非理性主义错综复杂的问题，其最明显的先例无疑是契诃夫笔下的人物——他们在绝望的边缘就"谈其他事情"。契诃夫笔下的人物，那些小资产阶级，在每一方面都失败，除了意识到他们的人类尊严、在暴风雨来临时坚守阵地和怀着世界会更好的希望。海明威笔下无根的美国灵与肉都在暴风雨里，他们唯一的防御是努力出色地滑雪、出色地射杀狮子、建立良好的男女关系和男人与男人之间的关系，这些技术和品德在那个更好的世界无疑是极有用的，只是他们都不相信有这么一个世界。在契诃夫与海明威之间，是第一次世界大战：如今现实被视为一场大屠杀。海明威拒绝加入大屠杀的一边，他的反

法西斯主义是他的“游戏规则”之一，这些游戏规则是清晰、无可争辩的，是他的生命观念的根据。但他把大屠杀当做当代人的自然处境来接受。尼克·亚当斯（他那些最早和最有诗意的故事中具有自传色彩的人物）的学徒期，是一个训练课程，旨在帮助他忍受世界的残暴。它开始于《印第安人营地》，故事中他那做医生的父亲以钓鱼用的小折刀替一个印第安女人做手术，她的丈夫因无法承受眼前的痛苦而悄悄割喉自尽。当海明威的主人公想用一個象征性的仪式来表现他对世界的看法时，他想到的最好方式是斗牛，从而踏上了原始和野蛮之路，这条路通往劳伦斯和某类人种学。

《为什么读经典》 第二部分海明威与我们（2）

这个凹凸不平的文化全景，就是海明威的脉络，这里我们也许可以比较一下常常在这一脉络中被提及的另一位作家：司汤达。这并不是武断的选择，而是曾对司汤达表示钦佩的海明威自己暗示的，且得到如下佐证：他们所选择的冷静风格具有一定的相似性（尽管在海明威那里，这风格更老练，是福楼拜式的）；他们生活中的重要事件和地点有一定呼应（他们都喜爱那个“米兰的”意大利）。司汤达的主人公都处于十八世纪理性主义的清醒与浪漫主义的“狂飙运动”之间、位于启蒙运动的情感教育与浪漫主义对超道德的个人主义的推崇之间的边界上。一百年后，海明威的主人公处于同样的十字路口，此时中产

阶级思想已经贫化，其高峰已过——反而被新的工人阶级继承下来——但仍在死胡同与局部和矛盾的解决方案之间尽力地发展：从启蒙运动的老树干长出美国各种技术主义哲学的分支，而浪漫主义树干则在存在主义的虚无主义中结出最后果实。司汤达的主人公虽然是法国大革命的产物，但仍接受“神圣同盟”^①的世界，并遵守他自己的伪善游戏的规则，以便在他自己的个人战斗中冲锋陷阵。海明威的主人公也看到十月革命打开了巨大的可能性，他接受帝国主义的世界，并在帝国主义的一场场大屠杀中游走，他也在清醒而超脱地进行一场战斗，但他知道他一开始就输了，因为他独自作战。

海明威的基本直觉，是意识到战争是帝国主义时代的中产阶级世界最准确的形象，是日常的现实。在他十八岁的时候，虽然美国尚未参战，但他已设法奔赴意大利前线，只为了看看战争是什么样子。他先是充当救护车司机，继而负责军队小卖部的工作，骑自行车穿梭于皮亚韦河沿岸的各个战壕（我们是从查尔斯·芬顿新近出版的一本书《海明威的学徒期》[法-斯-吉出版社，1954年]中获悉这些事情的）。（关于

① 指俄、奥、普在巴黎结成的联盟，旨在镇压欧洲民主革命。——译注

他对意大利有多么了解，以及关于他早在1917年就已识破“法西斯主义”面目和认识与法西斯主义相反的人民的的面孔，一如他在他最好的小说《永别了，武器》[1929年]中所描绘的；还有关于他仍然多么了解1949年的意大利，一如他在那本不是太成功但在很多方面仍然非常有趣的小说《过河入林》中所描

写的；当然还有关于他无法了解的事情，他怎样无法摆脱他那游客的躯壳——所有这些，真可以写成一篇长文。）他的第一本书《在我们的时代里》（1924年出版，1925年扩充）是以他对大战的记忆和他以记者身份在希腊目睹的大屠杀的记忆为基调的。这个书名本身没有告诉我们太多东西，但如果确实如他所说，是想呼应《公祷书》的一句话“在我们的时代里给我们和平，主啊”，则它就具有尖刻的反讽意味了。《在我们的时代里》那些短章里散发的战争气息，对海明威的发展具有决定性的作用，一如《塞瓦斯托波尔故事》所描写的印象，对托尔斯泰具有重要意义。我不知道是海明威对托尔斯泰的崇敬导致他追求战争经验，抑或是他对战争经验的追求导致他崇敬托尔斯泰。当然，海明威所描写的战争与托尔斯泰不同，也与他赞赏的另一位作家、写了一本小经典的美国人史蒂芬·克莱恩不同。这是在遥远国度的战争，从一位外国人的超然态度观看。因此可以说，海明威预先揭示了美国士兵在欧洲的精神。

如果说颂扬英国帝国主义的诗人吉卜林仍然与其移居国有明确联系，使得他的印度也成为他的祖国的话，则我们可以说，在海明威身上（与吉卜林不同，海明威不想“颂扬”任何东西，只想报道事实和事物）我们看到了随着美国经济扩张而不带明显动机地在世界上漫游的美国精神。但海明威引起我们兴趣，主要不是因为他见证战争的现实或因为他谴责大屠杀。就像没有诗人完全认同他所表现的理念一样，我们也不能仅仅把海明威与他置身的文化危机等同起来。撇开把人与其行动等同起来的行为主义的局限不谈，人能否应付加于他身上的职责仍然

是理解生存的一个有效而正确的方式。这方式完全可被比海明威的主人公更有抱负的人采用，因为海明威的主人公的行动几乎都不是工作——除了“特殊”工作，例如捕鲨或在一场搏斗中执行明确的职责。我们其实并不知道如何看待他的斗牛，因为这些活动都需要技术；但是，他的人物懂得以一种清楚、明白的严肃态度在户外点火、抛钓竿、架设机关枪，这些却是我们有兴趣且受用的。我们可以不计较海明威那些更奢华和著名的方面，而换取人在他所从事的活动中与世界完美融合的时刻，换取人尽管仍在与自然斗争但也已懂得与自然平静相处的时刻和哪怕在战火中也能与人类和谐相处的时刻。有一天，要是谁能够以富于诗意的笔触描写工人与其机器的关系、与其劳动的准确操作的关系，他就得回到海明威这些时刻，使这些时刻脱离它们那个观光式的无益、残暴和沉闷的脉络，重新回到现代生产力世界的有机脉络里——海明威则是把它们从这脉络里抽取出来并把它们孤立起来。海明威懂得如何对世界冷眼旁观，不带幻想或神秘主义；懂得如何无忧无虑地独处，以及懂得有伴总比独处好：尤其是，他发展了一种风格来充分地表达他对生活的看法，而且这风格尽管有时暴露其局限和缺点，但在其较成功的时刻（例如在尼克·亚当斯的故事中）可以说是现代文学中最冷峻最直接的语言，最干练最不加雕饰的风格，最明晰最写实的散文。（苏联批评家伊凡·卡什金1935年在《国际文学》发表一篇优秀文章，把这种风格拿来与普希金的小说作比较。约翰·麦卡弗里主编的海明威专题论文集《海明威其人及其作品》〔世界出版公司，1950年〕收录了这篇文章。）

实际上，再也没有什么比朦胧的象征主义和带宗教味的异国情调更远离海明威的了。卡洛斯·贝克在其《海明威：作为艺术家的作家》（普林斯顿大学出版社，1952年，最近G. 安布罗索利把它译成意大利文，由关达出版社出版）一书中，把海明威与这种带宗教味的异国情调联系在一起。这本书包含极珍贵的资料，还摘引了海明威给贝克本人、给菲茨杰拉德和其他人的书信，尚有详尽的海明威著作目录（意大利译本删去这部分），以及极有用的个别分析—例如分析《太阳照样升起》中海明威与“迷惘的一代”的有争议的关系（而不是他拥护“迷惘的一代”）；但这本书却是根据一些牵强的批评方法写成的，例如“在家”与“不在家”、“山”与“平原”的对立，还大谈《老人与海》的“基督教象征主义”。

另一本美国人写的书，较不费劲也较少文献学趣味：菲利普·扬那本薄薄的《海明威》（莱因哈特出版社，1952年）。说来可怜，扬也是连篇累牍地证明海明威不是共产党，证明他并不是“非美国”的，证明一个人可以粗鲁和悲观却不见得是“非美国”的。但是，他的批评方法的总体轮廓却能向我们展示我们所知道的海明威，认为那些关于尼克·亚当斯的故事具有根本性的价值，并把这些故事置于那本奇妙的书——其语言之奇妙、其包含的生活和历险之奇妙、其自然意识之奇妙、其介入当时当地的社会问题之奇妙——所开创的传统，那本奇妙的书就是马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》。

1954年

（黄灿然译）

《为什么读经典》 第二部分弗朗索瓦·蓬热（1）

"国王们不碰门。他们不知道那种乐趣：轻轻或粗暴地推开面前一道熟悉的长方形大镶板，再转身把它关回去——把一扇门抱在怀中的乐趣。"

".....抓住一道高高的房间障碍物的腹部、抓住陶瓷把手的乐趣；你的脚步在你眼睛睁开、身体适应新环境的那一瞬间止住，形成短暂的僵持。"

"你依然以友好的手抓住它，然后才毅然把它推回去，把你自己关在另一个房间里——那种封闭感因门把手那有力但顺滑的弹簧的咔嗒声而得到加强。"①

这首短诗，题为《门的乐趣》，很能说明弗朗索瓦·蓬热的诗歌特色：取材自最不起眼的物件，最日常的动作，试图赋予它新意，摒弃任何习惯性的成见，且不以任何已被用旧的文字机制描述它。而这样做，并不是为了某个外在于事实本身的理由（例如不是为了象征主义、意识形态或美学的理由），而仅仅是为了重建与事物作为事物的关

① 本文所引的诗，中译参考多种英译本，包括玛格丽特·吉东等人译的《蓬热诗选》（费伯版）和李·法恩斯托克译的《事物的本质》（红尘版）。——译注

系，与一种事物和另一种事物之间的差别的关系，与所有事物跟我们的差别的关系。我们突然发现，存在可以是一种更

紧张、更有趣和更真切的经验，而不是已使我们五官麻木的心不在焉的日常程序。我相信，正是这，使弗朗索瓦·蓬热成为我们时代的伟大哲贤之一，也是我们为了不使自己在原地绕圈子而需要接触的少数几位根本性的作者之一。

怎么做呢？不妨让我们注意水果贩使用的板条箱。“在通往大集市的每个街角，它闪耀着，以粗木材那谦卑的明亮。它依然是崭新的，有点儿吃惊于自己处在一个笨拙的位置上，与垃圾一起被遗弃，再也回不去了。这东西实际上是附近最迷人的物件之一，然而，它的命运你不能想太多。”最后那句限定，是蓬热典型的做法：一旦这最低微的物件唤起我们的同情，如果我们坚持过分倾注这同情，就会令人绝望，就会把一切都毁了，那来之不易的一点真理就会在顷刻间丧失。

他以同样的方式对待一支蜡烛、一根香烟、一个桔子、一只牡蛎、一片熟肉、一块面包：这大批涵盖植物、动物和矿物世界的“物件”，见于一本薄薄的诗集《事物的声音》^①，它使蓬热第一次在法国建立他的声誉，现在由埃伊纳乌迪出版社出版意法对照本，并由雅克利娜·里塞写了一篇实用而准确的导言。（双语对照的诗集，其最佳的功能，无过于刺激读者去尝试译出自己的版本。）这本小书，最适合塞进衣袋里，或放在床头柜的闹钟旁（由于这是蓬热的诗集，因此这本书的形体作为一个物件，亦要求得到与书中物件同样的对待）。这本小诗集，也应是这位谨慎、谦让的诗人在意大利找到新的追随者的机会。我的建议是：

① 这是本书英译者的译法，其原意是“站在事物一边”。 -

-译注

每天晚上读几页，这将与蓬热的方式保持一致：他发送文字如同发送触须，伸向世界漏水透风、色彩斑驳的物质。

我用追随者一词，是为了说明，迄今法国和意大利的读者对他的拥戴，都具有一种无条件和颇令人嫉妒的虔敬的特点。（在法国，多年来的追随者包括性格与他非常不同甚至相反的人，从萨特到“原样”派成员；在意大利，他的译者包括翁加里蒂和皮耶罗·比贡贾里，后者多年来一直是他最能干和热情的推广者，曾于1971年编辑广泛收录他的作品的选集，由蒙达多里出版社出版，列入“明镜”丛书，书名为《文本的生命》。）

尽管如此，我相信无论在法国或意大利，蓬热仍未得到全面的承认（他1899年3月27日生于蒙彼利埃，现刚过八十岁）。由于我这篇推荐文章是针对很多不知蓬热其人的潜在蓬热读者而写的，故我必须立即申明一件原应在文章开头就声明的事：这位诗人全部用散文写作。在早期，他写半页至六七页的短文；尽管最近他的文本已扩展至反映不断接近真理的那个过程，这过程正是他写作的意义之所在：例如他对一块肥皂或一颗干无花果的描写，已分别扩展成独立诗集，而他对一片草地的描写，则变成了《创造一片草地》。

雅克利娜·里塞准确地把蓬热的作品与当代法国文学另两种描述“事物”的基本趋势加以对比：萨特（在《恶心》的章节中）凝视一条树根，或镜中一张脸，仿佛它们与人类完全没有

关系或对人类完全没有意义，从而唤起一种令人心烦意乱的视域；还有罗伯-格里耶，他建立一种“非人格化”的写作，以绝对中立、冷静、客观的方式描述世界。

蓬热（论年龄，他先于他们两位）可以说是“人格化”的，因为他想认同事物，仿佛一个人走出自身，去体验成为一件事物的感觉。这涉及与语言斗争，把语言当做一块有些地方太短有些地方太长的被单那样拉扯、折叠，因为语言往往倾向于说太少或太多。这令人想起莱奥纳多·达芬奇的写作：他也是努力用短文来描述火的旺烧和锉的刮削。

蓬热的分寸感和谨慎感——这同时也表明他的实际——反映于这样一个事实，也即为了谈论大海，他必须以海岸、海滩和海滨为主题。无限从不进入他的诗中，或者毋宁说，当无限遇到它自己的边界，它才进入他的诗中，而只有在这个时候无限才开始存在（《海岸》）：“大海得益于一种互惠的距离，这距离使海岸不能互相联系，除了通过大海或通过迂回曲折的盘绕和转弯。大海让每一条海岸都相信大海只朝着它涌来。实际上，大海对每一条海岸都谦恭有礼，应该说，远不止谦恭有礼：大海可以向每一条海岸展示最大的热情和持续的深情，在海盆里储藏无限的激流。大海只会微小地超过自己的界限，大海约束自己的浪潮，并且就像它把水母留给渔民作为它的微缩像或样本，大海什么也没做，只是狂喜地拜倒在它所有的海岸面前。”

他的秘密是把每一物体或元素定格在其决定性的一面，而这一面几乎总是我们认为最不重要的一面，而他却能围绕着它

建构他的论述。例如为了界定水，蓬热把注意力集中于水那难以抗拒的“恶癖”，即重力，那下降的倾向。但是，难道不是每个物体，例如衣柜，都遵从重力吗？蓬热正是通过区别衣柜黏附地面的不同方式，来看出——几乎是从内部——水的原貌，也即拒绝任何形状和每一形状，仅仅为了遵守它自己的重力这一不能自拔的想法.....

蓬热是事物多样化的记录者（他是一位被低估的新卢克莱修^①，其作品曾被定义为“事物多样化论”^②），他在这本处女诗集中还有两个一再出现的主题，反复强调同一群意象和理念。一个是植物世界，尤其是注意树的形状；另一个是软体动物世界，尤其是贝壳、蜗牛和一般的甲壳软体动物。

《为什么读经典》 第二部分弗朗索瓦·蓬热（2）

树与人的比较，一再出现于蓬热的论述。“它们没有姿势：它们只一味地繁殖手臂、手和手指——像一尊佛。它们什么也没做，就以这种方式深入它们思想的底层。它们无所遮蔽，它们无法隐藏一个秘密想法，它们完全敞开，诚实地，没有限制。它们不做别的，把全部时间用来使它们自己的形状复杂化，使它们的身体不断朝着更大更难分析的复杂性的方向完善.....
活泼的生命用口述表达自己，或用立即就消失的摹仿性的姿势。但植物世界用一种不能删除的书面形式表达自己。它没有返回的方式，不可能改变主意：若要纠正什么，它唯一能做的是

增加。像拿起一个已写好且出版了的文本，然后通过一系列附录来纠正，如此等等。但我们也得说，植物并不是无止境地繁殖。每一样植物都有一个界限。”

我们是否应该下结论说，蓬热总是一再指涉口头或书面论述，指涉文字？在每一书面文本中找一个有关写作的隐喻，已变成一种太明显的批评活动，在这里榨不出更多果汁。我们不妨说，在蓬热那里，语言——它是连接主体和客体的不可或缺的媒介——不断被用来比较客体在语言外表达的东西，且在比较中语言一再被重新估量和重新定义——也往往被重新评价。如果叶子是树的语言，那么它们也只懂得重复同一个字。“春天时……它们以为它们能

① 卢克莱修，古罗马诗人、哲学家，著有《物性论》（直译为《事物的本质》）。——译注

② 《事物多样化论》是意大利数学家卡尔达诺的一本著作。——译注

唱不同的歌，走出自身，向整个大自然敞开胸怀，拥抱它，但它们仍然以千万个副本传递同一种音调、同一个字、同一片叶子。你无法仅仅以树的手段来逃避树。”

（在蓬热那个好像一切都得到拯救的世界中，如果还存在着被认为是负面的价值，或什么被诅咒的东西的话，那就是重复：拍岸的海浪全都拒绝同一个名词，“是以，每天都有一千个名字相同的贵族和夫人得到冗长而富饶的大海引见。”①但是，多重性也是个性化和多样化的原则：一块小卵石“是一块处于这样一个阶段的石头，对它来说个人和个性的时代开始了，即是

说，语言的时代开始了。”

语言（还有作品）作为个人的分泌，是一个隐喻，这个隐喻多次反复出现于有关蜗牛和贝壳的文本中。但最重要的还是在《为贝壳而写的笔记》中）他对贝壳和栖居于贝壳内的居民之间的比例的赞颂，这种比例不同于人的纪念碑和宫殿与人之不成比例。这是蜗牛通过自己制造壳而为我们树立的榜样：“它们的工作包含的东西，不涉及任何外在于它们、外在于它们的必需和必要的东西。没有什么是与它们的身体存在不成比例的。没有什么是它们非必需和非根本的。”

这就是蓬热把蜗牛称为品德高尚的原因。“但品德高尚在什么地方？在它们准确地服从于它们自己的本性。那么，先认识你自己吧。接受你现在的样子。连同你的缺陷。与你自己的尺寸成比例。”

上月，我写了一篇文章，论述另一位——非常不同的——哲贤卡洛·莱维的遗训，并引了一段话：莱维对蜗牛的赞颂。而在这里，我以蓬热对蜗牛的赞颂来结

① 这里单单看引文可能难以明白。意思是，海浪无论多少，例如一千个，都叫做海浪，但它们拒绝相同的名字，于是在大海的引见或接待下，它们得以在抵达海岸时发声，讲出自己的名字，然后消失。——译注

束这篇文章。蜗牛能否成为知足的终极象征？

1979年

（黄灿然译）

《为什么读经典》 第二部分豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（1）

博尔赫斯在意大利获得好评，可追溯至约三十年前：始于1955年，也即埃伊纳乌迪出版社出版《虚构集》第一个意大利译本，书名为《巴别塔的图书馆》；高潮则是今天蒙达多里出版社“子午线”丛书的博尔赫斯作品集。如果我没记错的话，最早是塞尔焦·索尔米读了博尔赫斯小说法文译本之后，热情地跟埃利奥·维托里尼谈起，后者立即建议出版一个意大利译本，并找到了一位热情且趣味相投的译者弗兰科·卢琴蒂尼。自此，意大利的出版商们一直在争相出版这位阿根廷作家的译本。这些译本现在由蒙达多里汇集起来，并收录另一些尚未翻译过的文本。这将是迄今最完备的博尔赫斯作品集：第一卷刚于本周出版，编辑是博尔赫斯忠诚的朋友多梅尼科·波尔齐奥。

文学界好评如潮，既是出版界趋之若鹜的原因，又是其结果。我想起哪怕其诗学与博尔赫斯大相径庭的意大利作家也对他表示赞赏；想起为了达到在批评上定义他的世界而作的深入分析；尤其想起他对意大利文学创作、文学品味以至文学这一理念的影响：我们可以说，从我这一代人开始，过去二十年来从事创作的人都深受他的润泽。

博尔赫斯的作品拥抱广泛的文学和哲学遗产，有些是我们熟悉的，有些则非常不熟悉；他的作品还把这些遗产调校成一

种与我们自己的文化遗产风马牛不相及的音调（至少在当时与二十世纪五十年代意大利文化所涉足的道路大相径庭）——那么，我们如何解释我们的文化与博尔赫斯作品之间这种如此亲密的邂逅呢？

我仅能根据我的回忆来作答，尝试重构这一博尔赫斯经验从开始到今天对我的意义。这一经验的起点，或毋宁说这一经验的支撑点，是《虚构集》和《阿莱夫》这两本书，换句话说就是博尔赫斯短篇小说这一体裁；接着我转向随笔家博尔赫斯，这位随笔家与讲故事的博尔赫斯是明显不同的；然后是诗人博尔赫斯，他常常包含叙述核心，或至少是一种思想核心，一种理念的样式。

我将先讲我对他情有独钟的主要理由，这就是我在博尔赫斯那里认识到文学理念是一个由智力建构和管辖的世界。这个理念，与二十世纪世界文学的主流格格不入，应该说是背道而驰。换句话讲，二十世纪文学主流是在语言中、在所叙述的事件的肌理中、在对潜意识的探索中向我们提供与生存的混乱对等的东西。但是，二十世纪文学还有另一个倾向，必须承认它是一种少数人的倾向，其最伟大的支持者是保罗·瓦莱里（我尤其想到散文家和思想家瓦莱里），他提倡以精神秩序战胜世界的混乱。我原可以追踪意大利在这一方向所达到的素质的概貌，从十三世纪起，贯穿文艺复兴和十七世纪，直到二十世纪，以便解释为什么发现博尔赫斯对我来说，就像看到一种潜能，这潜能一直都在蠢蠢欲动，现在才得到实现：看到一个以智力空间的形象和形状构成的世界，它栖居在一个由各种星宿构

成的星座，这星座遵循一个严格的图形。

但是，解释一位作者在我们大家身上唤起的共鸣，也许我们不应从宏大的归类着手，而应从更准确的与写作艺术相关的诸多动机着手。在诸多动机之中，我愿意把表达的精练放在首位：博尔赫斯是一位简洁大师。他能够把极其丰富的意念和诗歌魅力浓缩在通常只有几页长的篇幅里：叙述或仅仅暗示的事件、对无限的令人目眩的瞥视，还有理念、理念、理念。这种密度如何以他那玲珑剔透、不事雕琢和开放自由的句子传达出来且不让人感到拥挤；这种短小、可触摸的叙述如何造就他的语言的精确和具体（他的语言的独创性反映于节奏的多样化、句法运动的多样化和总是出人意表和令人吃惊的形容词的多样化）；所有这一切，都是一种风格上的奇迹，在西班牙语中无可匹敌，且只有博尔赫斯才知道其秘方。

每次读博尔赫斯，我总忍不住想提出简洁写作的诗学，宣称它比冗赘优越，并对照两种心态，这两种心态反映于偏爱某一倾向而排斥另一倾向，这些倾向涉及性情、对形式的看法和内容的可触摸性。但此刻我只想谈，意大利文学的真正素质，就像任何珍视字字不可替代的诗意传统的文学一样，更明显的优点是简明而非冗赘。

为了写得短小，博尔赫斯发明了一项决定性的东西，这也使得他把自己发明成为一位作家。不过回顾起来，这发明其实很简单。他差不多到四十岁，才使自己从写随笔过渡到写叙述性散文。帮助他克服这个障碍的，是他假装他想写的那本书已经写成了，由某个人写成了，这个人是一位被发明的无名作者

，一位来自另一种语言、另一种文化的作者；接着，他描述、概括或评论那本假想中的书。围绕着博尔赫斯的传说中，有一部分是这样一则轶闻，说他用这一方法写的第一篇非凡的故事《接近阿尔莫塔辛》最初在《南方》杂志发表时，读者竟相信它真的是一篇关于某位印度作者的书评。同样地，所有博尔赫斯的批评家都常常指出，他的每一个文本，都通过援引来自某个想象或真实的图书馆的书籍，而加倍扩大或多倍扩大其空间。这些被援引的书籍，要么是古典的，要么是不为人知的，要么根本就是杜撰的。我最想在这里强调的，是博尔赫斯使我们看到文学的诞生可以说是被提升到了第二层次，与此同时文学又是源自它本身的平方根：用后来法国流行的说法，就是一种“潜在文学”。但这种潜在文学的先驱们，全都可以在《虚构集》中找到；他们的作品的理念和方法，都有可能是博尔赫斯自己那位假想中的赫伯特·奎因写的。

已有人多次提到，对博尔赫斯来说，书面世界才具有充分的本体论的现实，而这世界的事物对他来说只有当它们被指涉回书面事物时才存在。我想在这里着重指出的，是成为这种文学世界与经验世界之间的关系之特点的循环价值。生活经验受重视是因为它可引发文学灵感，或因为它反过来重复文学的原型：例如史诗中的英勇事业与实际发生于古代或当代历史中的类似行为之间存在着一种相互关系，它使我们想把书面事件与实际事件中的经历和价值等同起来，或加以比较。在这脉络中，蕴含着道德问题，而道德问题在博尔赫斯那里永远存在着，它就像坚固的内核，无论他那些形而上学的场景怎样流动和可

以互换，它都不受影响。这位怀疑论者似乎对哲学和神学一视同仁，只重视它们的奇观或美学价值，但道德问题却从一个宇宙到另一个宇宙不断地以同样的方式被重申，它包含在对勇气或怯懦的基本选择中，在制造暴力或遭受暴力中，在对真理的追求中。在博尔赫斯那排斥任何心理深度的视域中，道德问题的表面被简化为几何定理，各种个人命运在其中形成一个总样式，每个人在选择前都必须先认出它。然而，个人命运是在现实生活的一闪念中被决定的，而不是在梦幻的流动时间中，也不是在神话那循环或永恒的时间中。

至此，我们不应忘记，博尔赫斯的史诗不仅是由他在经典中所读的东西构成的，而且是由阿根廷的历史构成的。阿根廷的历史有些插曲与他的家族史重叠，其中有武将祖先在这个新兴国家的战争中的英勇行为。在《猜测之诗》中，博尔赫斯以但丁式的风格，想象他母亲家族中一位祖先弗朗西斯科·拉普里达的思想。拉普里达打仗受伤，躺在沼泽中，独裁者罗萨斯的手下正在追捕他：他从但丁《炼狱篇》第五诗章所描写的布翁孔特·达·蒙特菲尔特罗的命运中看到自己的命运。罗伯托·保利在仔细分析这首诗时，曾指出博尔赫斯援用的不只是说明出处的布翁孔特之死，而且还有同一诗章较前面的一幕，也即雅可布·德尔·卡塞罗之死那一幕。在文学中发生的事情与真实生活中发生的事情的互相渗透方面，再也没有比这更好的例子了：命运的省思的最理想来源，并非某个在口头表述前发生的神话事件，而是一个文本，一个由词语、意象和意义构成的组织；是一种不同母题的融合，这些母题彼此找到回声；是

一个音乐空间，主题在其中发展自己的变奏。

《为什么读经典》 第二部分豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（2）

尚有另一首诗，更意味深长地适合于定义这种博尔赫斯式的延续性——即历史事件、文学史诗、事件的诗意转化、文学母题的力量与它们对集体想象力的影响之间的延续性。我要说的这首诗，也与我们有密切关系，因为它提到另一部博尔赫斯十分熟悉的意大利史诗——阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》。这首诗叫做《阿里奥斯托与阿拉伯人》。在诗中，博尔赫斯穿越卡洛林王朝史诗和亚瑟王史诗，而《疯狂的奥兰多》正是汇合了这些史诗：它如鹰头马身怪兽般掠过这些传统元素。换句话说，它把它们转化为一种既充满反讽又充满感染力的幻想。《疯狂的奥兰多》的名气确保中世纪各种英雄传说浸透欧洲文化（博尔赫斯列举说，弥尔顿是阿里奥斯托的读者），一直持续至查理曼的敌人也即阿拉伯世界梦寐以求的东西超越这些英雄传说的时刻。这东西就是《天方夜谭》，它征服了欧洲读者的想象力，取代了《疯狂的奥兰多》一度在集体想象力中占据的位置。因此，这里有一场西方和东方幻想世界之间的战争，这场战争拖长了查理曼与阿拉伯人之间的历史战争，而正是在后一场战争中东方成功地进行了报复。

也就是说，书面文字的力量与生活经验联系起来，既是作

为那经验的来源又是作为那经验的终结。作为来源，是因为它可以说相当于一次事件，这事件在别的情况下是不会发生的^①；作为终结，是因为对博尔赫斯来说，书面文字必须对集体想象力产生强大影响才有意义，这集体想象力可以是象征性或概念性的形象，无论在过去或未来都会被记住，并且一出现就会被认出。

这些神话或原型母题，其数目可能是有限的，但在博尔赫斯如此迷恋的无限的形而上学主题的背景下，显得特别惹眼。在他写的每一个文本中，博尔赫斯总要以他能够做到的

① 譬如拉普里达看到自己的处境而想起但丁笔下的人物的命运，这就是一次事件，而如果没有但丁的人物，这事件就不会发生。——译注

方式，谈论无限、无穷、时间、永恒或毋宁说时间的永恒存在或循环本质。这里又得提到我前面所说的，即他在短小的文本中极致地浓缩意义。不妨援引博尔赫斯艺术的一个经典例子：他的著名短篇《小径分岔的花园》。表面的情节是一篇普通的间谍惊险小说，一个扑朔迷离的故事被浓缩成十余页，然后略经操纵，以便达到惊奇结局。（博尔赫斯采用的史诗，也可能会以流行小说的面目出现。）这个间谍故事还包含另一个故事，其悬念与逻辑和形而上学有更大关系，且有一个中国背景：它是对迷宫的探究。在这第二个故事里，又有对一部无穷尽的中国长篇小说的描述。但在这个复杂的叙述纠结中，最重要的是它所包含的对时间的哲学省思，或毋宁说是对逐一阐述的时间观念的定义。最后，我们才意识到在一篇惊险小说的表

面底下，我们读到的是一个哲学故事，或毋宁说是一篇论述时间观念的随笔。

《小径分岔的花园》中提出的关于时间的种种假设，都分别仅包含（而且几乎是隐藏）在几行字里。首先是持续时间的观念，某种主观、绝对的现在（“我想，就在此时此刻，一切事情都发生在一个男人身上。一个又一个世纪，但事件只发生于现在；无数的人在空中、陆上和海上，一切真正发生的事情，都发生在我身上……”）。接着，是意志所决定的时间观念，即由一次行动而永远地决定了的时间，在这时间里未来将自己呈现，像过去那样无可挽回。最后是故事的中心意念：一种多重、枝杈状的时间，在这时间里每一现在的瞬间都分裂为两个未来，以便形成“一种扩展性的、令人眼花缭乱的网，由各种分叉、汇聚和平行的时间构成”。这是一种关于同时有多个宇宙的无限性的观念，在这无限中所有可能性都在所有可能的综合中实现。这一同时有多个宇宙的无限性的观念，不是故事的离题，而是必不可少的条件，有了这条件，叙述者才能感到自己被授权去从事他的间谍任务要求他去从事的荒诞而讨厌的犯罪活动；他知道这事只会发生在其中一个宇宙，而不是其他宇宙，或毋宁说通过此时此刻这次犯罪，他和他的受害者就可以在其他宇宙里把彼此认做朋友和兄弟。

这种关于枝杈状的时间的观念，是博尔赫斯的至爱，因为这是文学中占主导地位的观念：事实上，它是使文学成为可能的条件。我将要援引的例子使我们再次回到但丁，这个例子是博尔赫斯一篇论述乌戈利诺·德拉盖拉尔代斯卡的随笔，准确

地说，是论述“那么，悲伤无法做到的饥饿做到了”这行诗，以及论述一件被认为是“毫无意义的争论”的事情，也即乌戈利诺伯爵可能吃人肉。在检验了众多批评家的观点之后，博尔赫斯同意大多数人的意见，他们认为这一行诗无疑是说乌戈利诺饿死了。然而博尔赫斯补充说，但丁虽然不想我们相信这是真的，却肯定想让我们怀疑（“尽管不能肯定且犹豫不决”）乌戈利诺可能吃了自己的孩子。接着，博尔赫斯列举了《地狱篇》第三十三诗章中有关吃人肉的所有暗示，并首先列举一开始乌戈利诺就在啃着鲁杰里大主教的头骨的场面。

这篇随笔意味深长之处，在于结尾处的通盘考虑。尤其是这么一个理念——这是博尔赫斯最接近与结构主义方法巧合的一段言论——即文学文本仅仅由创作该文本的一系列词语构成，因此“关于乌戈利诺，我们必须说他是一种文本建构，包含约三十个三韵句”。接着是这么一个有关文学的非人格化的理念，它与博尔赫斯在很多场合中谈及的概念有关。他总结说：“但丁对乌戈利诺的了解，并不比他的三韵句告诉我们的多。”最后，是我真正想强调的理念，有关枝杈状的时间的理念：“在真实时间里，在历史里，每当一个人发现自己面对不同选择，他会选择一项，永远删除其他；在含糊的艺术时间里，情况并非如此，它类似希望和遗忘。哈姆莱特在这文学时间里，是既清醒又疯狂的。在饥饿之塔的黑暗中，乌戈利诺吞噬又没有吞噬他至爱的孩子，而这种摇晃的不准确性，这种不确定性，正是他赖以形成的奇怪物质。这就是但丁对他的想象，也即他在两个可能的死亡场面里；这也是未来世代对他的想象。”

这篇随笔，收录在两年前马德里出版的一本书里，仍未译成意大利文。这本书汇集了博尔赫斯论述但丁的随笔和演讲，书名叫《关于但丁的更多随笔》。他对意大利文学这一开创性文本的持续不断和满怀热情的研究，他对这部诗的衷心喜爱，使得他从但丁那里继承来的东西，在他的批评文章和创造性作品中结下硕果，这也是我们在这里颂扬博尔赫斯和再一次怀着深情和挚意对他继续给予我们知识养分表示感激的原因之一，且肯定不是最不重要的原因。

1984年

(黄灿然译)
