

名家文学讲坛

周宪·主编



Lezioni americane

新千年文学备忘录

[意大利]伊塔洛·卡尔维诺 著 黄灿然 译 1637

Italo Calvino

凤凰出版传媒集团
译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

新千年文学备忘录/(意)卡尔维诺著;黄灿然译. —南京:
译林出版社, 2009.3
(名家文学讲坛/周宪主编)
ISBN 978-7-5447-0754-1

I. 新… II. ①卡… ②黄… III. 小说-创作方法-文集
IV. I054-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第183006号

LEZIONI AMERICANE

Copyright © 2002 by The Estate of Italo Calvino

Published by arrangement with The Wylie Agency (UK) Ltd. through

Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © 2008 by Yilin Press

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字:10-2005-296号

书 名 新千年文学备忘录
作 者 [意大利]伊塔洛·卡尔维诺
译 者 黄灿然
责任编辑 陈 叶
原文出版 Garzanti, 1988
出版发行 凤凰出版传媒集团
译林出版社(南京市湖南路1号 210009)
电子信箱 yilin@yilin.com
网 址 <http://www.yilin.com>
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
印 刷 扬州鑫华印刷有限公司
开 本 880×1230毫米 1/32
印 张 4.75
插 页 2
字 数 72千
版 次 2009年3月第1版 2009年3月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-0754-1
定 价 15.00元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

主编的话

周 宪

自有了人,就有了文学。自有了文学,就有了关于文学的言说。自有了这些言说,人类文明的家园便多了一扇窗户。透过它,我们瞥见了大千世界。

口传文化时代,人们口口相传谈论文学;印刷文化时代,人们记录下自己的文学感言,付梓出版;今天的电子媒介文化时代,尽管文学这一古老的形式面临严峻挑战,但文学的话语仍作为不可多得的生存智慧,不断激发人们对自然的爱,对社会的关切,对人自身的洞察。

基于这一判断,我们策划了“名家文学讲坛”书系。

在一个实用主义和实利关怀甚嚣尘上的时期,被冷落了文学涵养及其精神熏陶反倒变得异常重要了。此书系意在收罗国外知名思想家和学者的精彩篇什,展现文学思想的博大精深,由此开启一个通向人类精神家园的门径。此一讲坛吁请天下文学爱好者们齐聚那里,聆听各路方家坐而论道,发表有关文学的奇思妙想。

我想,此“讲坛”意义毋庸赘言。

作为主编,我诚邀各位读者带着自己的知识行囊上路,在绵延不绝的文字旅程中,去分享那妙不可言的文之悦!

2008年岁末于古城南京

在兼容中锐化差异

黄灿然

唐吉珂德以长矛刺穿风车的翼板并被吊到半空中的场面，在塞万提斯的小说中只占寥寥数行。我们甚至可以说，作者只把他的资源的一丁点儿放进这个段落。尽管如此，它依然是所有文学作品中最著名的段落之一。

卡尔维诺在讨论文学中轻的风格时，举了这个例子，说明轻需要获得一种具有“象征性价值”的视觉形象。这段文字，也恰好可以用来说明卡尔维诺这本书所具有的象征性价值。这包括：一、注意细节又简明扼要，例如第一句以半句话就把唐吉珂德吊在半空中的场面生动地复述出来；二、从作家的立场出发，例如第二句是猜想，但它是建立在卡尔维诺自己的创作经验的基础上的有说服力的猜想；三、把所要讨论的对象放置在一个广大的脉络中来谈，例如把唐吉珂德这一幕放置到世界文学中来衡量。

在世界文学脉络中谈文学，乃是卡尔维诺这部讲稿的经纬线。而在谈他本行的小说时，他不仅从世界文学中抽取样本，而且讨论的都是小说写作海洋中少为人知甚至不为人知的珍珠。在谈到小说的情节时，他聚焦于物件的妙用：“在阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》中，我们看到一系列交换剑、盾、头盔和马匹的场面，每一样东西都具有特殊功能。如此一来，便可以依据交换某些物件的拥有权来展开情节，每样物件都被赋予一定力量，决定某些人物之间的关系。”他又说：“当一个物件出现在叙述中，就立即充满某些特殊力量。”在《鲁滨孙漂流记》中，主人公从沉船里抢救出来或自己动手去制作的物件“都带有非凡的重量”。

不过，虽然不是诗人却热爱诗歌的卡尔维诺，对小说中的事件的见解，才叫人折服。他认为，小说中的事件就像诗歌中的押韵，尤其是当故事包含一系列相同的障碍，却需要由不同的人来克服的时候。“一个孩子听故事的乐趣，有一部分在于等待发生他期望的重复：重复的情景、重复的措辞、重复的套语。就像在诗中和歌中，押韵帮助形成节奏一样，在散文故事中事件也起到押韵的作用。”法国作家朱尔·巴尔贝·多尔维利笔记本中记载一则查理曼大帝的故事，故事中查理曼爱上一个姑娘，她死了他还继续恋尸，图尔平大主教发现姑娘舌下含着一枚指环，于是把它收起来。皇帝立即热恋大主教。大主教把指环扔进湖里，皇帝立即爱上湖。“查理曼那则传奇，其叙

述之所以高度有效，是因为一系列故事互相呼应，如同诗中的押韵。”

还有小说的节奏。在《一千零一夜》中，山鲁佐德讲一个故事，故事中某人又讲了一个故事，那故事中某人又讲了一个故事。她命运系于一个套一个的故事，而她操控故事，也操控自己的命运。卡尔维诺说：“这是节奏的一个秘密，我们一开始就能辨认的控制时间的办法：在史诗中是通过史诗的格律效果；在散文故事中是通过那些使我们急于想知道接着会发生什么的效果。”

卡尔维诺是轻快型的作家，故他不仅把轻、快放在前面来讨论，而且声明他也较偏爱轻和快。当他说他也珍视重和慢时，并不是出于伪善或谦虚，因为他接下去讨论的精确、形象、繁复，都是轻重快慢作家必备的素质。也可以说，一切优秀作家都具备后三种素质，把它们当成基础，然后才在轻重与快慢上见出各自的特点和风格，就像卡尔维诺在这本书中展望未来，也必以过去的经典为基础。但他选择轻和快来谈，而不是勉强或礼貌地把重和慢也作为专题纳入讨论，恰恰表明他是一位率真的作家，有立场，有个性，而不是圆通的理论家，尽管他的整体美学思维要比理论家圆通多也敏捷多了。

卡尔维诺这本书，固然是作为一本独立的著作作为读者指示未来的方向和线索，但他也让读者有机会去窥探他本人的来源。一方面是从他的阅读名单和书单窥探，一方面是从他的论述窥探。他的

阅读是广泛又深入的,不仅在文学方面,也不仅在文学上兼容古代经典、现代经典和当代作品,而且在非文学方面的奇书怪典。仅就文学方面而言,他的诗人名单是很长的,而且书中还着重讨论了多位诗人,他们既有意大利的,也有其他传统的。当今中国小说家和批评家多数不懂诗,尽管他们谦称自己不读诗;或谦称自己不懂诗,事实上是不读诗。

记得上世纪八十年代读卡尔维诺的小说,那么新、那么现代——应该说,那么后现代——而他竟然改编了两大册意大利民间故事集,不免有点儿错愕。因为“民间”在我那文学青年的心目中,是有点儿老土的。后来才渐渐发现,民间诗歌也是众多伟大现代诗人例如我那时就很喜欢的叶芝的最重要营养和灵感来源。而我想,读者读卡尔维诺这本小书,可能也会有点儿错愕。这里所说的读者,可以是卡尔维诺小说的读者,也可以是未读过卡尔维诺小说但对卡尔维诺略有所闻、有个模糊或“大概”的印象的读者。这可能的错愕是:他的论述,不错,又是那么新、那么现代——应该说,那么后现代——而这也是读者所预期的;但与此同时,我们不仅迎面碰到很多一点也不新也不现代也不后现代的,而且还瞥见了不少新得很不新又不新得很新……的时刻。这些散布于全书的时刻,不仅见解本身,而且思维方式和文字表达也往往是意想不到的。

有时候我似乎觉得,一场瘟疫已传染了人类最特殊的天赋——对文字的使用。这是一场祸害语言的瘟疫,它体现于丧失认知能力和直接性;变成某种自动性,往往把一切的表达都简化为最通用、划一和抽象的陈套,把意义稀释,把表达力的棱角抹去,把文字与新环境碰撞所引发的火花熄掉。

这段话,第一句并不新,第二句前半句似乎还很旧,但后半句力量便来了,最后那“文字与新环境碰撞所引发的火花”便恍若一根木棍在一块木材上钻出火花。文字与新环境碰出的火花,可视为一个象征,不仅说明了卡尔维诺这本书的核心价值,而且也是文学本身的奥秘。而文学本身的诸多混乱,则是新文字与环境的乱碰乱撞,当然没有火花,当然也就连被熄掉的机会也没有。因为新文字新文学新思想就是那火花,碰出火花之前是不可能有新文字的,否则就是同义反复或本末倒置,而糟糕的文学作品正是同义反复和本末倒置。文字的死活、文学的死活、思想的死活,不仅在于与新环境的关系上,还在于如何碰撞,能不能碰撞,敢不敢碰撞。

卡尔维诺是擅于碰撞的,因为他的思维之网是活的。一边稍动,相反的一边也会有反应。当他在谈论薄伽丘笔下安分的奎多(卡瓦尔坎蒂)以轻逸的身手和灵巧的谈吐回避与纨绔子弟们纠缠和争斗时,他说奎多“证明很多人以为是时代的活力的东西——喧闹、咄

咄逼人、加速和咆哮——属于死亡王国”。我们也老把时代的活力挂在嘴边，老把直面现实当作指南，但现实就像希腊神话中的美杜莎的目光，你直视它即被它石化，唯一能够割下美杜莎的头颅的，恰恰是能够“反映”现实的珀尔修斯：他透过他的铜盾反映的影像来观看她的脸。卡尔维诺认为“珀尔修斯的力量永远来自他拒绝直视”，但卡尔维诺是谨慎的，他不忘补充说：“但不是拒绝他注定要生活其中的现实。他随身携带着这现实，把它当作他的特殊负担来接受。”如同在另一处，他引用瓦莱里的一句话：“应该像鸟儿那样轻，而不是像羽毛。”这鸟儿的轻，就像珀尔修斯背负现实的轻。卡尔维诺的细心还见诸于当他提到珀尔修斯把美杜莎的头颅变成一件所向无敌的武器时，不忘补充：“这件武器，他只在危急时才用，并且只用来对付那些应受到这种被变成雕像的惩罚的敌人。”本来，卡尔维诺是完全不需要这句补充的，但所向无敌的武器与杀人如麻紧密联系，因此卡尔维诺必须给出他的道德注脚，这也是很懂得回避说教的卡尔维诺在本书中罕见的、同时也是恰当的道德考量。这传统、经典的道德考量，与卡尔维诺在书中大量援引传统经典来示范的美学取向是一脉相承的。

尤其值得细味的是，卡尔维诺在讨论轻的时候，并不是仅仅就轻论轻，他还把轻与文学的生存功能联系起来，认为轻是为了对生存之重作出反应。面临干旱、疾病、厄运的部落，其巫师会飞往另一

个世界去寻找力量来改变现实；象征被压迫妇女的巫婆则会乘扫帚柄、麦穗或稻秆飞翔。卡夫卡的小说《煤桶骑士》更是生动：那个骑煤桶者是因没有煤并且穷得连一块煤也买不起，才来讨煤的；他没讨到，于是煤桶载着他飞越冰山远去。卡尔维诺说：“事实上，它愈是填满，就愈不可能飞翔。”

在谈到小说的离题时，卡尔维诺指出这是另一种求生本能——躲避死亡——并引用意大利作家卡洛·莱维评论《项狄传》的话：“如果直线是两个命定且不可避免的点之间的最短距离，则离题就可以拉长它；而如果这些离题变得如此复杂，如此交错和迂回，如此迅速，以致可以把它们自己的踪迹隐藏起来，那么，谁知道呢——说不定死亡也就找不到我们，说不定时间就会迷路，说不定我们自己就可以一直这么躲在我们不断变换的隐藏处。”卡尔维诺是速度论者，直线论者，但他维护其对立面的价值，他对莱维这段拖延论和曲线论的反应是：“真是些引我深思的文字。”

离题与精确并不一定相悖，正如精确与繁复可以兼容。卡尔维诺在尊重离题和推崇繁复的同时，书中一再强调文字要“贴切”、用词要“不可替代”、要说“通过凭耐心和谨慎的调整而获得的非说不可的话”、要“恰如其分地使用语言”。甚至模糊也应该是精确的模糊，而他大段大段地引用的莱奥帕尔迪描述模糊的文字，证明要达

到那种程度的模糊,需要多么精确的文字、感觉、想象力!因此,当卡尔维诺引用法国作家雷蒙·格诺把看似是自由的自动写作与奴役联系起来一番话时,我们不能不感到,这也是卡尔维诺本人的肺腑之言:

当前流行的一个错误观念,是把灵感和对潜意识的探索与开放等同起来,把偶然和自动写作与自由等同起来。这种灵感盲从于每一冲动,因而实际上是奴役。在写悲剧时遵守一定规则的古典作家,要比那种把进入脑中的无论什么东西都写下来的诗人更自由,后者把自己变成他自己对之一无所知的其他规则的奴隶。

这些批评、倡议、看法,都是颇传统的。但这些传统观点正是另一些传统陋习的解毒剂。这些陋习包括达·芬奇所痛斥的文人的陋习,他们“只懂得重复别人著作中读到的东西,与那些‘发明者和自然与人之间的解释者’无法相提并论”。尤其是在大媒体时代,发明者和自然与人之间的解释者愈来愈稀有,重复者和书本与书本互相解释者则日益覆盖文学版图,文学世界愈变愈扁。而卡尔维诺认为,在“眼看就要把一切沟通都简化成单一、同质的表面的时代,文学的功能是沟通各不相同的事物,且仅仅因为它们各不相同而沟通,非但不锉平、甚至还要锐化它们之间的差异”。

锐化差异,使人再次想起文字与新环境碰出的火花。如何碰撞,能不能碰撞,敢不敢碰撞,便造成差异。但唯有兼容各种可能性的作家,才能真正懂得差异的旨趣。如果不用火花这个变幻不定的隐喻,而选择一个概括性的说法,则卡尔维诺这本书的大主题,就是在兼容中显出并锐化差异。或者说,卡尔维诺在这本书中,表明他是一位能够在兼容中锐化差异的作家。这种能力,甚至表现在他有时仅仅是一句话的论述中,既表现在句子的组织上,也表现在句子所包含的思维中。他在讨论作为知识工具的想象力和作为与宇宙精神沟通的想象力时,提到另一种想象力,也即:“作为可能的事物,假设的事物,不存在和从未存在、也许也永不会存在、但也许已经存在的事物的库存的想象力。”他这无限的想象力,与他推崇的法国小说家西拉诺遥相呼应。西拉诺在写到人类看似偶然的起源所包含的必然性时说:

你不能不惊叹,这团受偶然性摆布的乱糟糟的物质,竟可以创造人——如果你想到需要多少东西才可以建构人的生命。但你必须明白,这物质在其通往变成人的途中,曾有一亿次被拦住,形成石头、铅、珊瑚、花、彗星等等,原因仅仅是多了或少了几个设计人类所需要或不需要的元素。因此,在不断地变化和搅动的物质的无限数量内部,碰巧形成了我们所知的少数动物、植物和矿物,就不足为奇

了,就像掷了一百次骰子而掷出一对六那样不足为奇。事实上,这一切搅动不导致形成某一东西,也同样不可能;然而这某一东西永远会使某个傻瓜感到迷惑,他永远无法明白只要有那么一丝儿的变化,它可能已变成别的东西了。

这是文字与新环境碰出火花的宇宙起源版。对这种偶然的必然,卡尔维诺惊呼:“人几乎错过成为人,生命几乎错过成为生命,世界几乎错过成为世界。”伟大作家也几乎错过成为伟大作家!我们往往把他们的伟大归因于天赋、异禀、才能,但说穿了其实也很简单,例如勤奋,例如广纳博采,但总会有众多在途中被拦住的石头和铅们躺在路边奚落你的勇往直前。这些石头和铅作家们把自己固定在有限和不变里,因未能兼容而最终被兼容,未能显出差异而最终被同化——不是错过成为作家,而是相反,丝毫不差地与作家对接,变成芸芸作家。而真正的作家,应是像人类的诞生——而不是像一个人的延生——那样独一无二而又合情合理。

虽然卡尔维诺计划写八个讲稿,而只完成五个便仙逝了,但是他在第五讲也即本书最后一讲的结尾所展望的——“也许最贴近我心灵的答案”——已不只是一部“终极之书”,而是一部“涅槃之书”,而它对作家提出的要求,已不是勤奋或广纳博采,而是把自己开放给整个宇宙:

不妨设想如果一部作品是从自我的外部构思的,从而使我们逃避个体自我的有限视角,不仅能进入像我们自己的自我那样的各种自我,而且能把语言赋予没有语言的东西,赋予栖息在檐沟边缘的鸟儿,赋予春天的树木和秋天的树木,赋予石头,赋予水泥,赋予塑料……

二〇〇八年十一月

关于本书的说明

关于书名：虽然我小心考虑过伊塔洛·卡尔维诺选择的标题《新千年文学备忘录》与我找到的手稿并不一致，但我觉得有必要保留这个标题。卡尔维诺很喜欢“备忘录”这个词，在此之前他曾考虑并放弃另一些标题，例如“某些文学价值”、“文学价值的选择”和“六项文学遗产”等，这些标题都包含“新千年”。

卡尔维诺在一九八四年接到“查尔斯·艾略特·诺顿讲座”的提议之后，就开始思索这些讲稿。面对着展现在眼前的一系列广泛的可能性，他相信加以限制是十分重要的，因此颇伤脑筋，直到有一天他敲定了组织这些讲稿的方案；之后，他大部分时间都用于准备这些讲稿。从一九八五年一月一日起，他实际上不做其他事情。他简直废寝忘食，直到有一天他向我宣布，他已想好了八个讲座，并已有了相关的材料。我知道原要作为第八个讲座的标题：“论(小说的)开始与结局”。但我迄今未能找到这个文本。

到一九八五年九月,也即我丈夫要启程去美国和哈佛大学的时候,他已完成了这五个讲稿的写作。不用说,这些都是卡尔维诺准备宣读的讲稿——帕特里克·克雷正在着手翻译它们——而他肯定还会再作修改,然后才以书本的形式,交由哈佛大学出版社出版。但我相信,不会有大的改动:我所读到的初稿与定稿的差别,主要在结构上,而不在内容上。卡尔维诺原拟把第六个讲座称作“连贯性”,并打算到坎布里奇^①之后才写。我在他的写字桌上找到其他五个讲稿,原文都是意大利语,全都按先后次序叠好,随时准备装入行李箱。

我愿藉此机会感谢帕特里克·克雷为英译付出的艰苦劳作;感谢宾夕法尼亚州立大学的凯瑟琳·休姆在筹备出版这部手稿时提供的各种帮助;以及感谢康斯坦茨大学的卢卡·马里盖蒂对卡尔维诺的作品和思想的深刻理解。

埃丝特·卡尔维诺

现在是一九八五年,再过十五年就是新千年了。我想,这个日子的临近,暂时不会引起什么特别感触。然而,我在这里不是要谈论未来学,而是文学。即将结束的这一千年,见证了西方现代语言的诞生和发展,还有文学的诞生和发展。文学探索了这些语言在表达、认知和想象等方面的各种可能性。这也是书籍的一千年,因为它见证了我们现在所熟悉的、被我们称为书籍的这东西的形成。如今,我们常常关心在所谓的后工业技术时代里文学和书籍的命运,也许这正好表明大家意识到我们这一千年行将结束。我不太喜欢沉溺于这类猜测。我对文学的未来的信心,包含在这样一个认识中,也即有些东西是只有文学通过它独特的方式才能够给予我们的。因此,我愿意利用这些演讲,谈论文学中我所珍视的某些价值、品质或特点,尝试把它们放置在新千年的框架里作一次透视。

^① 哈佛所在地。——译注

目 录

①

轻 /01

②

快 /32

③

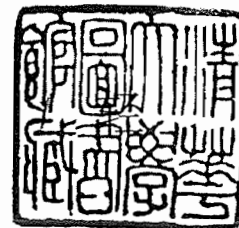
精确 /57

④

形象 /82

⑤

繁复 /102



我将在第一个演讲里谈论轻与重的对立，并将维护轻的价值。这不是说我认为重的美德不够吸引，而仅仅是因为我对轻更有心得。

写了四十年小说，探索了各种路子，做了各种实验，现在该是我尝试给自己的作品作一次总定义的时候了。我愿意这样定义：我的工作方法往往涉及减去重量。我努力消除重量，有时是消除人的重量，有时是消除天体的重量，有时是消除城市的重量；我尤其努力消除故事结构的重量和语言的重量。

在这个演讲里，我将尝试解释——既是向我自己也是向你们——为什么我会认为轻是一种价值而非缺陷；尝试指出我认为体现了我理想中的轻的往昔作品；尝试说明我把这一价值置于现在的哪个位子上，以及我怎样把它置于未来的脉络中。

我要从最后一点说起。当我开始我的写作生涯时,每个青年作家都有一个明确的迫切感,就是要表现他的时代。我满脑子良好的愿望,试图使自己与推动本世纪各种事件的那些无情的能量联系起来,不管是集体事件还是个人事件。我试图在推动我写作的那种富于冒险精神的、流浪汉小说式的内在节奏,与世界那乱作一团的、有时充满戏剧性有时充满怪诞感的奇观之间,找到某种平衡。很快我就意识到,在理应成为我的原材料的生活事实与我希望在写作中体现的轻逸笔触之间,存在着一道鸿沟,我必须付出日益巨大的努力去跨越它。也许到了那时候,我才渐渐意识到世界的重量、惯性和暧昧性——这种特质从一开始就如影随形紧跟着写作,除非你想办法躲避它。

有些时刻,我真感到整个世界都快变成石头了:一种缓慢的石化,视乎不同的人 and 不同的地方,进度有所不同,但生活的方方面面都无一幸免。仿佛谁也无法逃避美杜莎^①那不可阻挡的目光。唯一有能力砍下美杜莎的头颅的,是穿着飞鞋的珀尔修斯。珀尔修斯不直视美杜莎的脸,而是通过他的铜盾反映的影像来观看她。是以,哪怕这是这一刻,我也得求助于珀尔修斯,因为我也快被石钳夹住了——每当试图谈论我自己的过去,我就有这种感觉。还是干脆以神话的

^① 美杜莎,希腊神话人物,三个蛇发女怪(统称为戈耳贡)之一,其目光能使人变成石头。——译注

意象来组织我这次讲演吧。

为了砍下美杜莎的头颅而又不被她变成石头,珀尔修斯求助于最轻的事物,也即风与云,然后把目光停留在只能以通过间接方式去看的东西,也就是镜中的影像。我立即就想把这个神话当成诗人与世界的关系的寓言,当成写作时借鉴的方法上的榜样。但我知道,任何解释都会使神话贫化和窒息。对待神话,万万不可草率。最好是让神话栖居在记忆中,最好是停留在每一细节上,省思它们,而又不与它们的形象语言失去联系。我们可以从神话中学习的,都蕴藏在实际的叙述里,而不在我们从外部强加给它的东西里。

珀尔修斯与美杜莎之间的关系,是一种复杂的关系,并没有随着砍下美杜莎的头而结束。从美杜莎的血中诞生了一匹叫做珀加索斯的飞马——石头的重,竟变成其对立面。在赫利孔山,飞马一踢蹄,就涌出一眼供缪斯们饮用的清泉。在这个神话的某些版本中,是珀尔修斯骑上这匹从美杜莎受诅咒的血中诞生、为缪斯们所宠爱的神奇飞马。(巧得很,就连那双飞鞋,也是来自怪兽的世界,它们是珀尔修斯从美杜莎的姐妹格里伊三姐妹那里得到的,这三姐妹共用一只眼睛和一个牙齿。)至于那个砍下的头,珀尔修斯并没有把它扔掉,而是把它包起来藏在一个袋子里。每逢敌人快打败他时,他只要把那个头露出来,抓住头上那些蛇状的发辫,这染血的战利品就变成英雄手中一件所向无敌的武器。这件武器,他只在危急时才用,并

且只用来对付那些应受到这种被变成雕像的惩罚的敌人。显然,这神话是要告诉我们某种隐藏于形象中、却不能以任何别的方式解释的涵义。珀尔修斯通过把头颅藏起来,而成功地控制了这张可怖的脸,一如他先前通过在镜中观看它而成功地把它割下来。珀尔修斯的力量永远来自他拒绝直视,但不是拒绝他注定要生活于其中的现实。他随身携带着这现实,把它当作他的特殊负担来接受。

在珀尔修斯与美杜莎的关系上,我们可以再从奥维德的《变形记》中学点东西。珀尔修斯赢得另一场战斗:他用剑把一头海怪斩成碎片,解救了安德洛墨达公主。现在,他准备做我们任何人干完这种讨厌的脏活儿后会做的事情——他想洗手。可另一个问题出现了:把美杜莎的头放到哪儿好呢?奥维德在这里有几行诗(第4章,第740—752行),我认为极能说明要成为珀尔修斯这样的一位海怪屠手,须具有何等敏锐的精神:“为了不让粗沙损害那个蛇发的头,他把树叶铺在地面上,做成一个软垫,还在软垫上撒些生长于水下的植物的嫩枝,再把美杜莎的头放在上面,脸朝下。”我想,身为轻盈大师,珀尔修斯用这令人耳目一新的谦逊态度处理如此残忍、可怖同时又有点脆弱和易毁的东西,不能不说是轻的绝妙体现。但最令人意想不到的事情,是接着发生的奇迹:那些海洋小植物碰触了美杜莎的脸之后,都变成了珊瑚,而海上仙女们为了用珊瑚做装饰品,便

赶忙搬来一大堆嫩枝和海草,让美杜莎的脸把它们变成珊瑚。

把美轮美奂的珊瑚与美杜莎可怖的残暴糅合在一起,这种不协调的形象是如此富于暗示性,我实在不想糟蹋它,对它作多余的评注或解释。我能做的,是把奥维德这几句诗拿来与一位现代诗人蒙塔莱^①的几句诗做一个比较。在蒙塔莱的《小遗嘱》中,我们同样可以看到最微妙的元素——它们可作为他的诗歌的象征:“蜗牛那珍珠母似的爬痕/或碎玻璃的云母”——被拿来衬托一头可怕、可恶的怪兽,一个降临西方城市的长着黑翅膀的路西法^②。这首诗写于一九五三年,蒙塔莱以前从未在诗中展示过如此可怖的末日景象。但在诗中,作者恰恰是把这些细微、发亮的踪迹,置于画面前部,来对照黑暗的灾难——“把它的粉末保存在你的镜粉盒里吧/当每一盏灯都已熄灭/而萨达纳舞曲变成炼狱。”但我们如何在那最脆弱的处境中拯救自己?蒙塔莱在诗中坦承坚信那看似最易凋谢的事物的永久性,坚信蕴含于最微弱的痕迹中的道德价值:“那擦亮的微光/并非火柴的一闪。”

为了谈论我们自己的时代,我兜了一个大圈,援引奥维德笔下脆弱的美杜莎和蒙塔莱笔下的黑色路西法作例子。让一位小说家援引日常生活事件来作为他心目中的轻的例子,是很困难的,因为

① 蒙塔莱(1896—1981),意大利现代诗人,隐逸派代表,诺贝尔文学奖得主。——译注

② 路西法系指堕落前的撒旦。——译注

这不啻是无穷尽地追求难以获得的东西。米兰·昆德拉却能以无比清晰和直接的写作做到这点。他的小说《生命中不能承受之轻》实际上是痛苦地确认“生活中不可避免之重”，这重不仅存在于绝望和无所不在的压制——也即他不幸的祖国的命运——的处境中，而且存在于我们大家普遍面对的人类状况中，尽管我们实在要比他幸运得多。对昆德拉来说，生活之重主要在于束缚，在于公共和私人束缚所形成的密集网络，它愈来愈紧地将我们包裹起来。他的小说向我们展示在生活中因其轻而为我们所珍视和爱惜的一切，怎样旋即暴露其真正的、不能承受之重。也许，只有智力的活跃性和游移性可逃避这种惩罚——正是这些特质造就他这本小说，而这些特质属于一个与我们生活其中的世界大不相同的世界。

每当人类似乎被宣告罚入重的状态，我便觉得我应当像珀尔修斯那样飞入另一个空间。我不是说逃进梦中或逸入非理性。我是说，我必须改变方法，换一个角度看世界，运用不同的逻辑和崭新的认知、核实方法。我所寻求的轻的形象，不应该像被现在和未来的现实所粉碎的梦那样消失……

在文学的无垠宇宙中，总有一些新的道路等待探索，既有最近的，也有古老的；一些可以改变我们对世界的看法的风格和形式……但如果文学仍不足以确保我追求的不只是梦，我就会求助于科学，让科学来为我心目中那一切重量全部消失的想法提供养

分。今日，每个科学分支似乎都是要证明世界是由最微小的单位支撑的，例如DNA的信息、神经元的冲动、夸克、从时间初始就一直在空间里漫游的中微子……

接着我们有电脑科学。不错，软件只能通过硬件的重来发挥其轻的力量，但软件下达指令，影响外部世界，影响机器，因为机器只是作为软件的功能而存在，并不断演进，以便执行愈来愈复杂的程式。与第一次工业革命不同，第二次工业革命不是给我们带来毁灭性的形象例如轧钢厂和熔化的钢铁，而是以电子脉冲的形式沿着电路流动的信息中的“比特”。钢铁制造的机器依然存在着，但它们执行无重的比特的指令。

求助于科学论述，以寻找符合我心目中的世界的形象，是否合理呢？如果说我这种尝试吸引我，那是因为我感觉它也许可以跟诗歌史上一条非常古老的线索联系起来。

卢克莱修^①的《物性论》是第一部描写对世界的认识偏向于溶解世界的坚固性的伟大诗篇，引导人们认识所有无穷小、轻和游移的事物。卢克莱修试图写一部关于物质实体的诗，但他一开始就警告我们，这实体是由不可见的粒子构成的。他是重视物质的具体性的诗人，这具体性是通过物质永恒不变的实质来观照的，但他首先告诉我们，空虚与实物一样具体。卢克莱修主要关心的是防止物质的

① 卢克莱修(公元前94—49)，古罗马诗人和哲学家。——译注

重量压碎我们。哪怕是在阐述决定每一事件的严格机械性的规律时,他也感到有必要让原子以无法预期的方式偏离直线,从而确保原子和人类的自由。这部关于不可见的事物,关于无穷、无法预期的可能性的诗——甚至是关于空虚的诗——是出自一位对世界的物质现实绝无任何怀疑的诗人之手。

这种把事物原子化的做法,还扩展至世界的可见方面,而正是在这里,卢克莱修充分发挥了他的诗人本色:旋转于射进暗室里的一道阳光中的微尘(第2卷,第114—124行);被浪潮轻轻抛到“湿沙上”的那些外表相似但每个都不一样的小贝壳(第2卷,第374—376行);或当我们走路时把我们缠绕却不为我们注意的蜘蛛网(第3卷,第381—390行)。

我已提到过奥维德的《变形记》了,这是另一部百科全书式的诗(比卢克莱修的《物性论》晚五十年),它的起点不在物质的现实中,而在神话学的寓言中。对奥维德来说,任何事物也都可以转变成另一些事物,对世界的认识也意味着溶解世界的坚固性。同样地,对他来说每一样存在的事物之间都有着根本性的差距,这与任何一种权力等级制或价值等级制是截然相反的。如果说卢克莱修的世界是由不变的原子构成的,则奥维德的世界就是由那些定义各种事物(不管是植物、动物还是人)的特质、属性和形式构成的。但这些仅是一种普通物质的外表而已,这种普通物质如果被深刻的情感所触

动,就可能会变成与该物质最不同的东西。

正是在追随一个形体变成另一个形体的过程中,奥维德展示他无与伦比的才能。他讲述一个女人怎样发现自己正变成一棵忘忧枣树:她的双脚在土里生了根,柔软的树皮渐渐往上爬,裹住她的腹股沟;她移动一下,想抓头发,却发现双手全是树叶。或者他谈论阿拉克尼^①的手指,擅于绕羊毛或拆羊毛、转动织绠、刺绣,有一回我们看见这些手指不断拉长,变成蜘蛛腿,开始织起蜘蛛网。

在卢克莱修和奥维德那里,轻都是一种以哲学和科学为基础来观看世界的方式:卢克莱修奉行伊壁鸠鲁的学说,奥维德则奉行毕达哥拉斯的学说(奥维德笔下的毕达哥拉斯酷似佛陀)。在这两位诗人那里,轻更是某种来自写作本身的东西,来自诗人自己的语言能力,不受诗人宣称奉行的无论什么哲学教条的影响。

从我上面所讲的,我想我们已开始形成关于轻的概念了。我尤其希望我已证明存在着一种叫做深思之轻的东西,一如我们都知道存在着轻浮之轻。事实上,深思之轻可以使轻浮显得沉闷和沉重。

要说明这点,莫过于援引《十日谈》的一个故事(第六日第九个故事)。这个故事,讲到了佛罗伦萨诗人圭多·卡瓦尔坎蒂^②。薄伽丘笔

① 阿拉克尼,希腊神话人物,与雅典娜比赛刺绣获胜,被雅典娜变成蜘蛛。——译注

② 卡瓦尔坎蒂(1255—1300),意大利诗人。——译注

下的卡瓦尔坎蒂是一位严厉的哲学家，在一座教堂附近的大理石墓园中边走边沉思。佛罗伦萨的纨绔子弟们正骑着马，成群结队地招摇过市。他们刚参加完一场社交聚会，正要赶赴另一场，并总是寻找机会邀请更多的人参加。卡瓦尔坎蒂不受他们欢迎，因为他尽管富裕又高雅，却拒绝参加他们的饮闹——还因为他的神秘哲学被他们怀疑是不虔敬的。

有一天，圭多离开圣米凯莱花园，沿着他平时走惯的阿迪马里路走着，来到圣乔凡尼。如今在圣雷帕拉塔所见的大理石墓，当时都散布在圣乔凡尼周围。当他站在教堂与这些大理石墓之间的斑岩石柱间，而他背后的教堂大门紧闭着的时候，贝托一伙人骑马沿着圣雷帕拉塔广场赶来。他们一见到圭多站在坟墓间，便说：“让我们去找他碰儿。”他们策马直奔他，嘻嘻哈哈，像一支冲锋的队伍，他还未回过神，他们已来到他面前，叫道：“圭多，你不跟我们一块。但你瞧，哪怕你证明没有上帝，可你还不是老样子？”圭多看到自己被众人包围着，便应声答道：“先生们，在你们自己家里，你们爱怎么奚落我都可以。”接着，他把一只手按在一块大墓石上，由于他身体非常轻盈，所以他一跃就越过墓石，落到另一边，一溜烟跑掉了。

在这里，让我们感兴趣的并非只是据说出自卡瓦尔坎蒂之口的这番令人精神一爽的话（根据这番话，我们可以说诗人所宣称的“伊壁鸠鲁学说”实际上是阿威罗伊^①学说，后者认为个人的灵魂只是宇宙的智慧的一部分：任何人只要能够通过智力上的猜想而上升至宇宙性的思考，以此超越个人肉体的死亡，则坟墓就是你们的家，而不是我的家）。最令我印象深刻的还是薄伽丘所创造的那个视觉场景，也即卡瓦尔坎蒂“身体非常轻盈”，一跃而起。

如果让我来为新千年挑选一个吉祥的形象，我会挑选这个：这位诗人哲学家灵巧地一跃而起，使自己升至世界的重量之上，证明尽管他身体也有重力，他却拥有轻的秘诀，也证明很多人以为是时代的活力的东西——喧闹、咄咄逼人、加速和咆哮——属于死亡的王权，就像一个废车场。

当我继续把卡瓦尔坎蒂当作一位轻的诗人来讨论时，我希望你们记住这个形象。他诗中的戏剧角色与其说是人物，不如说是叹息、光线、光学影像，尤其是他称为“精神”的那些非物质的冲动和信息。一个绝非“轻”的主题，例如爱情遭受的痛苦，会溶解为不可触摸的形体，穿梭于敏感的灵魂与智力的灵魂之间，心与脑之间，眼睛与声音之间。简言之，在每一种情况下，我们都面对某种东西，它由三个特点构成：（一）它是最高程度的轻；（二）它是运动的；（三）它是信息

① 阿威罗伊（1126—1198），伊斯兰哲学家。——译注

的矢量。在一些诗中,这种信使兼信息就是诗歌文本自身。在最著名的《因为我从未希望回来》一诗中,这位流亡诗人对着他正在写的民谣说:“去吧,轻柔地,直接去找我的姑娘。”在另一首诗中,轮到写作这一行业的工具——羽毛笔和用来削羽毛笔的刀——说话了:“我们是可怜、不解的羽毛笔,/小剪刀和悲痛的削笔刀。”^①在第十三首十四行诗中,每一行都有“spirito(灵魂、精神)”或“spiritello(幽魂)”这个词。在一次明显的自我戏仿中,卡瓦尔坎蒂把他对这个关键词的偏爱发挥到极致,集中于一次复杂的抽象论述,它涉及十四种“精神”,各有不同的功能,但全都是在—首十四行诗的篇幅里阐明。在另一首十四行诗里,身体因爱情的创伤而残损,但依然继续到处走动,像一个“用铜或石或木做的”机器人。比他早几年,圭尼泽利^②曾在—首十四行诗中把诗人变成一座铜雕,一个具体的形象,它的力量的来源,正是它所传递的重量感。在卡瓦尔坎蒂那里,物质的重量溶解了,因为人类的幻影的材料可以是无数的,且全都可以互换。这个隐喻并没有给我们烙下一个坚固的形象,就连“石”这个字也没有给那行诗带来沉重感。在这里我们还看到我在讨论卢克莱修和奥维德时谈到的所有存在的事物的平等性。批评家詹弗兰科·孔蒂尼^③把它定义为“parificazione cavalcantiana dei reali”,意为卡瓦尔坎蒂

① 圭尼泽利(1235—1276),意大利诗人。——译注

② 孔蒂尼(1912—1990),意大利语言学家和文学批评家。——译注

把一切事物放在同一水平上。

卡瓦尔坎蒂把一切事物放在同一水平上的最恰当例子,是在一首开头列举一连串美的意象的十四行诗中,这些美的意象都注定要被诗人心爱的女人的美所超越:

女人和伶俐之心的美,
还有穿甲冑的侠义骑士;
鸟的歌唱和爱的细语;
在海上疾驶的明亮的船;

破晓时分清新的空气
和无风时飘落的白雪;
水流和长满鲜花的草地;
金、银和青金石的饰物

但丁在《炼狱篇》(第14章,第30行),把“无风时飘落的白雪”这行诗略作修改,变成“犹如无风时白雪飘落山中”。两行诗几乎完全一样,但表达截然不同的概念。在两行诗中,无风的日子里的白雪都暗示一种轻逸、无声的运动。但相似之处仅止于此。在但丁那里,整行诗被具体的地点(山中)支配,为我们展示一幅山中风景;而在卡

瓦尔坎蒂那里,形容词“白”似是赘字,加上动词“飘落”(也完全在预料中)把风景溶解成一种悬而未决的抽象性气氛。但主要是第一个字决定了两行诗的不同。在卡瓦尔坎蒂那里,连词“和”把白雪放置在与之前和之后其他景色相同的水平上:一系列意象犹如世界各种美的目录。在但丁那里,副词“犹如”把整个风景纳入一个隐喻的框架里,但它在这框架里有自己的具体的现实。同样具体和戏剧性的,是但丁用白雪这个比喻来说明火雨下的地狱风景。在卡瓦尔坎蒂那里,一切如此迅速地运动,使我们没有意识到其连贯性,而只意识到其效果。在但丁那里,一切都获得一种连贯性和稳定性:事物的重量被准确地阐明。哪怕是当他谈论轻的事物时,但丁也似乎要阐明这种轻的准确重量:“犹如无风时白雪飘落山中。”在另一行非常相似的诗里,一个沉入水中渐渐消失的身体的重量,也似乎被阻挡和放缓:“好像重物在深水里。”(《天堂篇》,第3章,第123行)

至此,我们不应忘记,有关世界由无重量的原子构成的说法之所以令人惊讶,恰恰是因为我们太清楚事物的重量了。同样地,如果我们不能欣赏有一定重量的语言,我们也就无从欣赏语言之轻。

我们也许可以说,数百年来文学中有两种对立的倾向在互相竞争:一种是试图把语言变成无重量的元素,它像一朵云那样飘浮在事物的上空,或者不如说,像微尘,或者更不如说,像磁脉冲场。另一

种是试图赋予语言重量、密度,以及事物、形体和感觉的具体性。

在意大利文学、事实上也是欧洲文学的发轫期,第一种倾向的始创者是卡瓦尔坎蒂,第二种倾向的始创者是但丁。这种对比,一般来说是可信的,但需要无穷尽的限定,因为但丁的资源极其浩瀚,他的多才多艺更是无与伦比。并非偶然的是,但丁一首灌输了最巧妙的轻的十四行诗(“奎多,我希望你、拉波和我”)正是写给卡瓦尔坎蒂的^①。在《新生》中,但丁处理的材料与他的朋友和师长相同,我们还可两位诗人中找到一些相似的文字、主题和意念。当但丁要表达轻的时候——哪怕是在《神曲》中——他就做得比任何人都要好,但他的真正天赋,在于相反的方向——在于从语言中提取声音、情

① 全诗如下:

奎多,我希望你、拉波和我
被魔法掠走,带到一艘船上,
每当风来了,我们便出海,
驶向我们愿意去的任何地方。

这样风暴和其他坏天气
就不会伤害到我们——
我还希望,既然我们都心灵相通,
我们会愈来愈想多聚在一起。

而我希望凡娜和拉吉娅,
还有那个在数字里居三十的姑娘,
也都被那魔法带到这艘船上,

我们无所事事,除了谈情说爱,
而我希望她们也都乐意在那里,
就像我相信我们三个都乐意。

诗中提到的凡娜和拉吉娅,分别是奎多和拉波的恋人,而那个数字为三十的姑娘,则是但丁的恋人。——译注

绪和感觉的所有可能性,在于从诗歌的所有层面、用诗歌的所有形式和特性来捕捉世界,在于传达这样一种感觉,也即世界是有组织的,有系统、有秩序、有等级,在那里一切都有自己的位置。如果稍嫌夸张地扩大这种对比,则我们也许可以说,但丁把坚固性赋予哪怕是最抽象的智力猜想,而卡瓦尔坎蒂则在格律诗中、在一个个音节中,溶解可触摸的经验的具体性,仿佛思想随着迅捷的闪电逸出黑暗。

有关卡瓦尔坎蒂的这番讨论,是要用来说明(至少对我而言)我所称的“轻”。对我来说,轻是与精确和坚定为伍,而不是与含糊和随意为伍。保罗·瓦莱里^①说:“应该像鸟儿那样轻,而不是像羽毛。”我是在至少三个不同的意义上把卡瓦尔坎蒂作为轻的榜样的。首先,把语言变轻,进而通过似乎是无重量的文字肌理来传达意义,直到意义自身以同样等精纯的一致性显现。这方面的其他例子,你们可以自己去找。例如,在艾米莉·狄金森^②的诗中,就不胜枚举:

一枚萼片、花瓣和一枚棘刺

在一个普通的夏天早晨——

一瓶露水——一只蜂或两只——

① 瓦莱里(1871—1945),法国现代诗人和批评家。——译注

② 狄金森(1830—1886),美国女诗人,美国现代诗先驱之一。——译注

一阵微风——树林中一枚刺山柑花蕾——

而我是一枝玫瑰!

其次,是对有微妙和难以觉察的元素在起作用的一连串思想或心理逻辑程序的叙述,或任何一种涉及高度抽象的描写。若要寻找一个较现代的例子,我们不妨转向亨利·詹姆斯,随便打开他的任何一本书:

仿佛这些深处,这些其上面始终由某个尽管轻、尽管偶尔会在有点眩晕的空气中振荡但却够坚固的结构连接起来的深处,为了他们的神经的利益而时不时引来下坠的探锤和对深渊的测量。更有甚者,一种差别被一个事实永远地造成了,这个事实就是她一直好像不觉得需要击退他对她内心一个她不敢表达出来的意念的进攻,在他们后来一次最充分的讨论快结束时发动的进攻。((《林中野兽》,第3章)^①

① 仅这段引文,似乎太抽象了。兹根据1909年纽约版的《林中野兽》把这段引文和引文之前的段落抄译如下(这个版本略为不同,加上我采取略为不同的译法,正好可用来增进对这段描写的理解):

她又停顿了一下,但她讲得很明白:“没错。我关心的就是这个——帮助你成为一个男人,就像其他男人。”

他周到而得体地对这番话表示谢忱:“你对我多好、多美!我该如何报答你才好呢!”

她作了最后一次认真的停顿,好像有各种选择似的。但她选择:“继续保持你这个样子。”

他们重新陷入他继续保持他那个样子的状态,而且维持时间如此长,使得进一步探测他

其三,是一种获得象征性价值的轻的视觉形象,例如——在薄伽丘的故事中——卡瓦尔坎蒂灵活的双腿腾跃而起,越过墓石。有些文学上的创意,是通过言外之意而非通过实际文字而在我们记忆中打下烙印的。唐吉珂德以长矛刺穿风车的翼板并被吊到半空中的场面,在塞万提斯的小说中只占寥寥数行。我们甚至可以说,作者只把他的资源的一丁点儿放进这个段落。尽管如此,它依然是所有文学作品中最著名的段落之一。

我想,有了这些定义,我大概可以开始翻阅我书房中的藏书,寻找轻的例子了。我立即在莎士比亚的作品中寻找茂丘西奥出场时的段落(第1幕第4场第17—18行):“你是个情人;快去借来丘比特的翅膀/高高飞到普通限制之上。”茂丘西奥立即这样反驳罗密欧,后者刚在较前面的争论中回答说:“我在爱情的重负下沉落。”茂丘西奥在世上来去自如的方式,从他使用的最初几个动词就已表明:跳舞、腾飞、冲刺。人类的脸孔是一个面具,“一个面罩”。他刚登台,就感到需要解释他的哲学,不是以理论性的论述,而是以讲述一个梦来解释。仙子们的接生婆玛布仙后出现在一辆用“榛子壳”做的马车里:

们的深处的那一天不可避免地降临了。这些其上面始终由某个尽管轻、尽管偶尔会有点眩晕的空气中振荡但却够坚固的结构连接起来的深处,为了他们的神经的利益而时不时引来下坠的探锤和对深渊的测量。更有甚者,一种差别被一个事实永远地造成了,也即她一直好像不觉得需要击退他对她内心一个她不敢表达出来的意念的进攻——在他们后来一次最充分的讨论快结束时发动的进攻。——译注

蜉蝣的长腿做她的车辐,
蚱蜢的翅膀做篷盖;
最小的蜘蛛丝做她的挽绳;
水似的月光做她的马鞭;
蟋蟀骨做鞭子;细丝做鞭梢

还有,我们别忘了,马车是“由一队小微人^①驾驶”的——在我看来,这是一个非常重要的细节,它使玛布仙后的梦得以与卢克莱修的原子论、文艺复兴时期的新柏拉图主义和凯尔特民间故事结合起来。

我也想让茂丘西奥的舞步与我们一起跨越新千年的门槛。构成《罗密欧与朱丽叶》的背景的时代,很多方面与我们的时代大同小异:暴力斗争血染城市,其愚蠢不逊于蒙太古和凯普莱特之间的暴力斗争;罗密欧的保姆所宣扬的那种性解放,也并未真正成为普世之爱的楷模;以劳伦斯神父所宣扬的“自然哲学”那种慷慨的乐观主义进行的冒险,其结果难以预料,造就死的机会并不亚于造就生。

莎士比亚的时代承认联结宏观世界与微观世界的各种微妙力量,包括新柏拉图主义世界的那些微妙力量和炼金术士的坩埚里

^①“小微人”另一个意思是原子。——译注

转化的金属精灵。古典神话可以提供名目繁多的水泽仙女和树神，但凯尔特神话在描绘最精妙的自然力量时，意象更丰富，有小精灵和仙子。这种文化背景——我不能不想起弗兰西丝·耶茨^①对文艺复兴时期的神秘哲学及其在文学中的反响的令人大开眼界的研究——解释了为什么莎士比亚为我的论点提供了最充分的范例。我想到的不仅仅是小精灵迫克和《仲夏夜之梦》的所有变化无常的幻觉，或爱丽尔和那些其“构成的材料也是梦的材料”的人。我尤其想到那种独特的、存在主义式的音调，这种音调使莎士比亚的人物可以与他们自己的戏剧故事保持距离，从而把故事溶解为忧伤和反讽。

我在讨论卡瓦尔坎蒂时所谈到的无重量的引力，又再现于塞万提斯和莎士比亚的时代：这就是雷蒙·克利班斯基、埃尔温·帕诺夫斯基和弗里茨·萨克斯尔在《土星与忧伤》一书中所研究的忧伤与幽默这一特殊联系。就像忧伤是悲哀的一种轻式表现，幽默也是喜剧失去体重的一种表现（这是人类凡俗的一面，却构成了薄伽丘和拉伯雷的伟大）。它怀疑自身，怀疑世界，以及怀疑整个利害攸关的关系网络。错综复杂地互相纠缠的忧伤与幽默，成为丹麦王子哈姆雷特的重音，这重音包含于几乎所有的莎士比亚剧作，从哈姆雷特的众多化身的口中发出。其中一个人物，是《皆大欢喜》（第4幕第1场第

① 耶茨（1899—1981），英国著名历史学家。——译注

15—18行）一剧的杰奎斯，他如此定义忧伤：“但这是我自己的一种忧伤，由各种单纯元素构成，从众多物体中提炼，实际上还是对我历次旅行的种种省思，愈是反复思考它，就愈把我笼罩在最幽默^②的悲哀中。”因此，它不是一种密集、模糊的忧伤，而是一块由各种幽默和感觉的微小粒子织成的薄纱，一层由原子形成的微尘，如同构成事物繁复性之终极物质的其他一切东西。

我承认，我有建构我自己的莎士比亚、把他变成一位卢克莱修式的原子论者之虞，但我自己知道这样做是武断的。第一位明白地以原子论观点，从异想天开的变形的角度来解释宇宙的近世作家，要再等几年之后才在法国出现，他就是西拉诺·德·贝热拉克^③。

西拉诺是一位应该更受重视的非凡的作家，不仅因为他是第一位真正的科幻小说先驱，而且因为他具有智力上和诗学上的素质。西拉诺是现代文学第一位原子论诗人，他是伽桑狄^④的“感觉论”和哥白尼的天文学的追随者，但他的营养主要来自意大利文艺复兴时期的自然哲学——卡尔达诺^⑤、布鲁诺^⑥、康帕内拉^⑦。他有些篇章尽

① 这里原应根据莎士比亚时代和莎剧上下文的词义，把“幽默”译为“反复无常”，但卡尔维诺在这里以现代词义来理解“幽默”，故中译只能亦步亦趋。——译注

② 西拉诺（1619—1655），又译西哈诺，法国作家。——译注

③ 伽桑狄（1592—1655），法国哲学家、科学家和数学家。——译注

④ 卡尔达诺（1501—1576），意大利文艺复兴时期著名数学家、物理学家和天文学家。——译注

⑤ 布鲁诺（1548—1600），意大利文艺复兴时期哲学家和天文学家。——译注

⑥ 康帕内拉（1568—1639），意大利诗人和思想家。——译注

管充满反讽,却难掩一种真正的宇宙性的兴奋,他颂扬一切有生命或无生命的事物之统一性,颂扬决定生物多样性的各种基本形状之组合;他尤其传达了这样一种危险感,即这些事物和形状背后的进程是不牢靠的:人几乎错过成为人,生命几乎错过成为生命,世界几乎错过成为世界。

你不能不惊叹,这团受偶然性摆布的乱糟糟的物质,竟可以创造人——如果你想到需要多少东西才可以建构人的生命。但你必须明白,这物质在其通往变成人的途中,曾有一亿次被拦住,形成石头、铅、珊瑚、花、彗星等等,原因仅仅是多了或少了几个设计人类所需要或不需要的元素。因此,在不断地变化和搅动的物质的无限数量内部,碰巧形成了我们所知的少数动物、植物和矿物,就不足为奇了,就像掷了一百次骰子,而掷出一对六那样不足为奇。事实上,这一切搅动不导致形成某一东西,也同样不可能;然而这某一东西永远会使某个傻瓜感到迷惑,他永远无法明白只要有那么一丝儿的变化,它可能已变成别的东西了。(《月球之旅》,1661年,加尼耶—弗拉马里翁出版社,第98—99页)

西拉诺沿着这条思路,进而宣称人与卷心菜是兄弟关系,并想象

一棵即将被砍头的卷心菜的抗议:“人啊,我亲爱的兄弟,我哪里对不起你,竟要受死?……我从土里冒出来,我茁壮成长,我向你伸出手臂,我把孩子献给你做种子;而我这番好意得到的回报,竟是被砍头!”

如果我们考虑到这段提倡真正的大同博爱的振振有词的话,写于法国大革命前差不多一百五十年,我们将不难发现,人类的意识从以人类中心论的褊狭中苏醒过来的那种缓慢过程,顷刻间就会被诗化发明废止。而这一切都发生在一次月球之旅的背景下,在这次月球之旅中西拉诺的想象力远远抛离了他的最杰出先行者琉善^①和阿里奥斯托^②。在我关于轻的讨论中,西拉诺无疑是主要人物,因为他(在牛顿之前)早就以其独特的方式感到宇宙重力的问题了。或毋宁说,逃避引力这一问题是如此刺激他的想象力,竟使他浮想联翩,构思了一系列抵达月球的办法,这些办法一个比一个天真——例如利用一个装着露水的瓶子,那露水在阳光中蒸发掉;或全身涂上牛骨髓,那牛骨髓通常被月球吸干;或从一只小船上不断抛起一个磁化的圆球。

至于磁力的技术,则要留待乔纳森·斯威夫特^③来发展和完善:把飞行的勒普泰岛维系在空中。勒普泰岛首次飞行时,斯威夫特着迷的两样东西,似乎在一次魔术般的平衡的瞬间互相冲淡了。我指

① 琉善(120—180),又译卢奇安,古希腊作家。——译注

② 阿里奥斯托(1474—1533),意大利诗人,《疯狂的奥兰多》的作者。——译注

③ 乔纳森·斯威夫特(1667—1745),爱尔兰作家,著有《格利佛游记》等。——译注

的是成为斯威夫特讽刺对象的理性主义的无形体的抽象,以及形体的物质重量:“我能看到它的侧面,它叠着一层层楼台,层层之间有梯级。在最低层,可见到有些人手持长竿在钓鱼,另一些人在旁观。”^①斯威夫特是牛顿的同代人和对手。牛顿的崇拜者伏尔泰则虚构了一个叫做“小大人”的巨人,这巨人与斯威夫特笔下的巨人不同,其体积不是以高矮、而是以数字表达的大小,以时空属性来定义,并以科学论文般严密、无感情的措辞来描述的。^②小大人就凭着这逻辑和风格,成功地从天狼星飞到土星,再飞到地球。按牛顿的理论,则我们也许可以说,使文学想象力感到吃惊的,并不是每一个人、每一样事物不可避免地受到自身的重量的限制,而是各种力量的平衡使天体得以在空中飘浮。

十八世纪的想象力,充满了各种浮悬于空中的形体。并非偶然的是,在那个世纪的开头,由安托万·加朗译成法语的《一千零一夜》打开了西方对东方式新奇感的想象力:飞毯、飞马、从灯里跳出来的魔仆。这场要使想象力超越所有疆域的运动,在十八世纪以闵希豪生男爵^③乘炮弹飞行达到高潮——这一形象,通过成为古斯塔夫·多

① 这是斯威夫特对勒普泰岛外观的描述。所谓岛,其实类似一座城堡,如同空中楼阁。——译注

② 小大人的定义为:“他身高八里:我说的八里等于官尺二万四千步,每步五尺。一向为人类造福的数学家,倘若当场拿起笔来,就会算出:既然天狼星系的居民小大人先生从头到脚有二万四千尺,合到十二万官尺,而我们地球上的居民不过身高五尺,地球一周不过九千里;那么小大人所生长的星球,圆周一定比我们小小的地球正好大二千一百六十万倍。”(引自《傅雷全集》,第12卷,第237页)——译注

③ 闵希豪生(1720—1797),德国乡绅,以擅讲故事闻名,有根据其讲述整理而成的故事集《闵希豪生男爵的奇遇》等。——译注

雷^④的杰作的那些插图,而永远烙印在我们心中。闵希豪生这些冒险故事,就像《一千零一夜》一样,可能有一位作者,或多位作者,或根本没有作者。它们不断挑战引力法则:男爵骑鸭飞上高天;他通过猛抓假发的辫子,硬是把自己和马匹扯向空中;他利用一条绳子从月亮上下来,在下降过程中绳子多次崩断,需要重新打结。

这些来自民间文学的形象,连同我们从更高深的文学中所见的形象,都是牛顿理论在文学中的反响。贾科莫·莱奥帕尔迪^⑤十五岁时,写了一部博学惊人的《天文学史》,其中包括概述牛顿的理论。凝望夜空,成为莱奥帕尔迪最美丽的诗行的灵感,这种凝望并非只是一个抒情主题而已:当莱奥帕尔迪说到月亮的时候,他明确知道自己正在说什么。在他有关生活中不能承受之重的孜孜不倦的论述中,莱奥帕尔迪把很多轻的形象赋予他认为我们永远无法获得的幸福:鸟儿、姑娘在窗前唱歌的声音、空气的明净——还有最重要的:月亮。

月亮一出现于诗中,就带来一种轻盈感、浮悬感,一种静默的魅力。当我开始构思这些演讲时,我就想过要用一个专章来谈论月亮,追踪月亮在不同时间和不同地点的文学中的幽影。接着我决定应把关于月亮的讨论全部用在莱奥帕尔迪身上。因为,他的诗歌的神奇

④ 多雷(1832—1883),法国画家和插图家。——译注

⑤ 莱奥帕尔迪(1798—1837),意大利伟大诗人,也是一位卓绝的思想家。代表作有《歌集》、《道德小品》、《思想录》和《随想录》等。——译注

之处,在于他干脆去除了语言的重量,使得语言也达到类似月光的程度。他诗中出现的月亮,所占篇幅不多,但它们足以把月光洒在整首诗上,或把那不在场的月亮的阴影投在诗上。

夜晚净朗而舒坦,没有一丝儿

风影:月亮安静地悬于

屋顶和家庭菜园上,映照出

一座座·远山的清晰轮廓。^①

· · · · · ·

又一年了,一年前

我来到这山上,内心悲伤

仰望多么素雅的你

高悬在这片树林上空,

如同今夜,把树林整个儿照亮。^②

· · · · · ·

啊珍贵的月亮,在它的清辉下

在树林中,几只野兔跳舞……^③

① 出自莱奥帕尔迪《星期晚上》一诗。此处译文主要参考伊蒙·格伦南的英译本《莱奥帕尔迪诗选》(普林斯顿大学出版社)。——译注

② 出自《致月亮》,此处译文根据格伦南的英译本。——译注

③ 出自《孤独的生活》。——译注

· · · · · ·

黄昏已渐浓,

天空变成深蓝,在升起的

月亮的白光里,阴影

从山冈和倾斜的屋顶退下来。^①

· · · · · ·

月亮,沉默的月亮,你在做什么,

告诉我你在天空里做什么?

你在黄昏时升起,对着

荒凉的乡郊凝思,然后

落下。^②

这个演讲里,是不是交织了太多线了?我应揪出手中的哪条线来打结呢?有一条线把月亮、莱奥帕尔迪、牛顿、引力和飘浮联系起来。还有一条线是卢克莱修、原子论、卡瓦尔坎蒂的爱情哲学、文艺复兴时期的魔术、西拉诺。尚有一条线,是写作作为世界那粉末般纤细的物质的隐喻。对卢克莱修而言,字母是处于持续运动中的原子,通过它们的变换的方式,创造最多样的文字和声音。这概念被一个

① 出自《乡村的星期六》,此处译文参考格伦南的英译本。——译注

② 出自《亚细亚流浪牧羊人的夜歌》,此处译文参考格伦南的英译本。——译注

由历代思想家们形成的悠久传统所吸纳,对这些思想家来说,世界的秘密包含于写作中所使用的各种符号的综合体之中;我们不能不想起拉蒙·卢尔^①的《伟大的艺术》、想起西班牙拉比们的犹太教神秘哲学,想起皮科·德拉·米兰多拉^②……甚至伽利略也把字母视作一切最微小单位的综合体的原型……接着还有莱布尼茨……

我是否应该沿着这条路继续走下去?难道等待我去下的结论不是太明显了吗?写作是现实的每一过程的原型……事实上是我们所能够知晓的唯一的现实,事实上根本就是唯一的现实……不,我不想走这样一些途径,因为如此一来我会走得太远,远得无法使用我所明白的文字——就是说,作为对事物的持久追求的文字,作为随着事物的无限多样性而不断调整的文字。

但还有一条线,一条我首次着手来解开的线:也即文学作为一种生存功能,为了对生存之重作出反应而去寻找轻。也许,就连卢克莱修也被这种需要所触动,也许就连奥维德也是如此:那个追求——或自以为在追求——伊壁鸠鲁式的泰然自若的卢克莱修;和那个根据毕达哥拉斯的信条而追求——或自以为在追求——在其他生命中转世投胎的奥维德。

我习惯于把文学视作对知识的追求。为了讨论文学的生存功

① 卢尔(1235—1316),即卢利(Lully),西班牙哲学家和神秘主义者。——译注

② 米兰多拉(1463—1494),意大利文艺复兴时期哲学家和人文主义代表。——译注

能,我必须把文学延伸至人类学、人种学和神话学来考虑。面对其生存岌岌可危的部落境况——干旱、疾病、厄运——萨满教巫师的反应是卸去身体的重负,飞进另一个世界,另一个感觉层次,这样他才能找到力量去改变现实的面貌。在较接近我们的几个世纪和几种文明中,在妇女承受严苛生活的大部分重负的村子,女巫们在夜里乘扫帚柄飞行,甚至乘更轻的工具,例如麦穗或稻秆。在被宗教法庭禁止之前,这些幻想是民间想象力的一部分,甚至可以说是生活经验的一部分。我发现,升空的愿望与实际遭受的匮乏之间的联系,是人类学中挥之不去的特色。正是人类学这个发明使文学繁衍不绝。

首先是口头文学:在民间故事中,总是一再出现飞向另一个世界的故事。在弗拉基米尔·普洛普^①的《民间故事的形态学》(1968)所归纳出的各种“功能”中,这类故事是“主人公的转移”的方法之一,其定义是:“通常追求的目标是在‘另一个’或‘不同’的王国,这王国的坐落地点,若是水平的,则是在远方,若是垂直的,则是在无比的深处或高处。”接着普洛普列举主角在空中飞行的大量例子:骑马或骑鸟、乔装成鸟、乘飞船、坐飞毯、骑在巨人或精灵肩上、乘坐恶魔的马车。

把人种学和民间故事中所记录的萨满教和巫术的功能,与文学

① 普洛普(1895—1970),俄罗斯结构主义学者。——译注

中所包含的一系列形象联系起来,大概不能说是牵强附会。相反,我认为每一文学活动背后最深刻的合理性,都隐藏在与它相应的人类学需要里。

我想以提一提卡夫卡的《煤桶骑士》来结束这次演讲。这是一篇很短的第一人称小说,写于一九一七年。其出发点无非是那个战时冬天的一个真实处境,也是奥地利帝国最艰难的冬天:缺煤。叙述者带着空桶去寻找生炉火的煤。在路上,煤桶被当做马来骑,事实上它驮着他升至两层楼高,他在半空中上下摇晃,像骑着骆驼。煤商的店在地下,而煤桶骑士悬得太高了。他好不容易把意思传达给那煤商,后者实在想满足他的要求,但煤商的妻子不想与他有任何关系。他乞求他们给他一铲哪怕是最低劣的煤,尽管他不能即时付款。煤商的妻子除下围巾,把这个闯入者扬走,仿佛他是一只苍蝇。煤桶如此轻,它驮着骑桶者飞走,消失在冰山背后。

卡夫卡很多小说都是神秘的,这个短篇尤其神秘。可能卡夫卡是想告诉我们,在战时的寒夜出去寻找一点儿煤,无异于把一个空桶的摇晃变成一位骑士游侠的追求,或一队商旅的横越沙漠,或乘坐地毯的飞行。但是,空桶这个理念却把你提升至这样一个高度,超越既遇到别人的帮助又遇到别人的利己主义这种普通水平;那个成为匮乏、愿望和寻找之象征的空桶,把你提升至这样一个高度,即一个微不足道的要求也满足不了——这一切打开了通往无限反省的

道路。

我谈到萨满巫师和民间主角;谈到匮乏,这匮乏变成轻,从而有可能飞入另一个王国,在那里一切需要都可以神奇地得到满足。我谈到巫师利用卑微的家庭器具例如空桶飞行。但是卡夫卡故事中的主角似乎并不具备萨满教或巫术的力量;冰山以外的国度似乎也不是能给空桶填上任何东西的国度。事实上,它愈是填满,就愈不可能飞翔。我们也将这样,骑着空桶,面对新千年,而不寄望在它那里找到多于我们能带给它的东西。例如,我刚才试图在这里说明其美德的轻。

2 快

让我先讲一则古代传奇。

查理曼大帝晚年爱上一个德国姑娘。看到主上如此沉溺于爱的激情,不顾帝皇尊严,且不问国事,宫廷里的侍臣们忧心如焚。姑娘突然死去,侍臣们松了一大口气——可是日子不长,因为查理曼的深情并未随姑娘的去世而消退。皇帝把姑娘做过防腐处理的尸体搬进寝室,并拒绝离开它。图尔平大主教对这种令人悚然的激情感到不安,怀疑皇帝中邪,并坚持要检查尸体。他在姑娘的舌头下找到一枚镶着宝石的指环。指环一落入图尔平手中,查理曼立即热恋大主教,并草草把姑娘埋葬了。为了避免这个难堪的处境,大主教把指环抛入康斯坦茨湖里。查理曼从此爱上那个湖,不愿离开湖岸。

这则“取自一本关于魔法的书”的传奇,见于法国浪漫主义作家朱尔·巴尔贝·多尔维利^①一部由未出版的笔记构成的书里。多尔维

^① 多尔维利(1808—1889),法国小说家和批评家。——译注

利的描写,要比我刚才叙述的更简洁。(你可在“七星文库”版的巴尔贝·多尔维利作品集第1卷第1315页注释中见到这则传奇。)自从我读了这则传奇之后,便时常想起它,仿佛那枚指环的魔力借助这则故事继续发挥作用似的。

让我尝试解释为什么这样一则故事会令我们如此着迷。我们所见的是一系列完全反常的事件,它们互相连结起来:老人对少女的爱、恋尸狂和同性恋冲动,而最后一切平息,变成忧伤的沉思——老人痴痴地凝视湖面。“查理曼凝视康斯坦茨湖,爱上那隐蔽的深渊。”巴尔贝·多尔维利在其小说(《老情妇》,第221页)中写道,并以那则传奇故事来注释这段话。

为了把这些事件连结在一起,便有一条文字线,也即“爱”或“激情”,在各种不同的吸引力之间建立延续性。还有一条叙述线,也即那枚神奇指环,在各个插曲之间建立逻辑上的因果关系。驱策欲望朝着一种不存在的东西——由指环的空环所象征的缺乏或缺席——前进的动力,更多是由故事的节奏而不是由叙述的事件来表达的。同样地,整个故事弥漫着死亡感,查理曼似乎是在通过牢牢抓住生命的最后残余来与这死亡感作激烈的斗争;接着,这狂热便隐在对湖面的沉思中。

然而,故事的真正主角却是那枚神奇指环。既因为指环的去向决定了人物的去向,也因为指环建立了他们之间的关系。神奇指环

周围,形成一个力场,这力场事实上就是故事本身的疆土。我们也可以说,这奇物是一个外露的、可见的标志,指示了人物之间或事件之间的联系。它具有叙述功能,其历史踪迹可在挪威萨加和骑士小说中找到,并在意大利文艺复兴时期的诗歌中继续浮现。在阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》中,我们看到一系列交换剑、盾、头盔和马匹的场面,每一样东西都具有特殊功能。如此一来,便可以依据交换某些物件的拥有权来展开情节,每样物件都被赋予一定力量,决定某些人物之间的关系。

在现实主义的叙述中,曼布里诺的头盔变成理发师的盆^①,但并未失去其重要性或意义。同样地,《鲁滨孙漂流记》的主人公从沉船中抢救出来或自己动手做的所有物件,都带有非凡的重量。在我看来,当一个物件出现在叙述中,就立即充满某种特殊力量,恍如一个磁场的极,恍如那个由不可见的关系组成的网络中的一个结。一个物件的象征意义,也许很明显,也许不那么明显,但总是在那里。我们甚至可以说,在一部叙述作品中,任何物件都总是神奇的。

回到这则关于查理曼的传奇,我们发现意大利文学中也有这一传统。彼特拉克^②在其《私事信札》第一卷第四篇告诉我们,他在艾克

① 曼布里诺是虚构中的摩尔人国王,见于骑士小说。据传说,他拥有一个纯金头盔,能使其穿戴者刀枪不入。在《唐吉珂德》中,理发师以铜盆遮雨,塞万提斯坚称这铜盆就是那摩尔人国王的头盔。——译注

② 彼特拉克(1304—1374),意大利诗人、学者,早期人文主义者,有时被称为人文主义之父。——译注

斯拉沙佩勒^③参观查理曼陵墓时,曾听说过这个他自称不相信但“并非不愉快的故事”。在彼特拉克的拉丁文中,这个故事有更丰富的道德评论,细节和感情也更充实(那位科隆主教遵照来自天上的奇迹般的声音的指示,把手指伸入尸体那冰冷、僵硬的舌头下,摸到那枚指环)。但是,就我自己而言,我更喜欢巴尔贝·多尔维利那则不事雕琢的梗概,因为那则梗概把一切都留给想象力,而一个个事件接踵而至的那种速度,尤能有效地把那种无法避免的感觉传达出来。

这则传奇,又以各种版本在十六世纪意大利那繁花般的语言中重现,恋尸癖尤其获得最大程度的强调。威尼斯小说家塞巴斯蒂亚诺·埃里佐^②,让查理曼(当他与尸体同床时)讲出长达几页的哀恸之词。另一方面,皇帝对大主教的同性恋热情,几乎只字不提,或干脆删掉,例如在朱塞佩·贝图西^③所写的十六世纪最著名的一篇论爱情的文章中,故事以找到那个指环收场。说到结局,在彼特拉克和他的意大利追随者中,由于全部活动都发生在艾克斯拉沙佩勒,所以他们都没有提到康斯坦茨湖,而这又是因为这则传奇的用意,是要解释查理曼建在艾克斯拉沙佩勒的宫殿和教堂的起源。那枚指环被扔进沼泽,皇帝呼吸沼泽的恶臭,竟如闻香水,还“很喜欢使用沼泽里的水”。这里又有一条线,与当地其他关于温泉的起源的传奇联系

① 佩图古城亚琛的法文名。——译注

② 埃里佐(1525—1585),意大利诗人和小说家。——译注

③ 贝图西(1512—1573),威尼斯人文主义者。——译注

起来,而这些传奇又进一步强调整个故事的恋尸癖。

比这还要早的,是加斯通·帕里斯^①所研究的德国中世纪传统。这些中世纪故事讲述查理曼对一个死去的女人的爱,故事有各种变体,完全是另一个非常不同的故事。在这里,被深爱的姑娘是皇帝的合法妻子,她利用魔法来确保他的忠贞;另一些时候,她是仙女,当她的指环被拿走时,她便香消玉殒;又有一些时候,她似乎是活生生的女人,但指环一旦被拿走,就变成死尸。所有这些故事说穿了,都极似一则北欧萨加:挪威国王哈拉尔与死去的妻子睡在一起,他妻子被包裹在一件使她显得像还活着的神奇披风里。

简言之,在加斯东·帕里斯搜集的中世纪各种版本中,都缺乏那一连串事件;在彼特拉克和文艺复兴时期作家的文学版本里,则缺乏速度。因此,我依然偏爱巴尔贝·多尔维利那个版本,尽管它有点儿草率粗糙。这个故事的秘密,在于它的简洁:那些事件无论持续多久,都变成点式的叙述,由一段段直线的描写连结起来,组成一个锯齿形图案,暗示持续不断的运动。

我不是要说,快本身是一种价值。叙述时间也可以是延缓式、循环式或静止式的。不管怎样,一个故事就是一次行动,在相关的时间长度上展开;是一种魔法,左右时间的流逝——要么把时间收缩,要

^① 帕里斯(1839—1903),法国作家和学者。——译注

么把时间稀释。西西里的说故事者,每逢要略过不提或表示隔了几个月或几年时,就会来一句套话:“在故事中时间一晃就过去。”民间传统中的口述技巧,遵循实用准则。它略去不必要的细节,但强调重复:例如当故事包含一系列相同的障碍,需要由不同的人来克服的时候。一个孩子听故事的乐趣,有一部分在于等待发生他期望的重复:重复的情景、重复的措辞、重复的套语。就像在诗中和歌中,押韵帮助形成节奏一样,在散文故事中事件也起到押韵的作用。查理曼那则传奇,其叙述之所以高度有效,是因为一系列事件互相呼应,如同诗中的押韵。

如果说在我写作生涯的某个时期曾被民间故事和童话故事吸引的话,那也不是因为我忠于某个民族传统(要知道,我扎根于一个完全现代和都市化的意大利),也不是因为我缅怀童年的阅读(在我们家里,小孩只可以读教育性的书籍,尤其是有一定科学根据的书籍),而是因为我对风格和结构感兴趣,对故事的简洁、节奏和条理分明感兴趣。我在改写上世纪的学者整理的意大利民间故事时,最享受的是读到极其精炼的原文。我试图传达这种精炼,既尊重原作的简明,同时试图获取最大程度的叙述力量。例如,不妨读一读《意大利民间故事》第五十篇:

国王生病,医生告诉他:“陛下,如果您想康复,那就必须得

到食人魔的一根羽毛。这可不容易,因为那食人魔见人就吃。”

国王传话,把这消息告诉大家,但没人愿意去找食人魔。

于是他问一个最忠诚最勇敢的侍臣,那侍臣说:“我去。”

有人给他指路,对他说:“在一个山上,有七个洞,食人魔就住在其中一个洞里。”

那侍臣便出发,走至天黑,在一家旅馆歇下来……

故事中没有一字提到国王得什么病,或为何食人魔竟有羽毛,或那些山洞是什么样子的。但提到的,都是在情节中发挥必要作用的。民间故事的第一个特点,就是简洁的表达。那些最离奇古怪的冒险故事,眼光都锁定最基本的要素。为了实现愿望或重新拥有失去的珍宝,就永远要与时间竞争,与重重障碍竞争,不容受阻或推迟。或者连时间也停顿了,一如在“睡美人”的城堡里。为了使时间停顿,沙尔·贝洛^①仅用了寥寥数笔:“就连火堆上串满山鹑和雉鸡的烤肉叉,也睡着了,火也睡着了。这一切都发生在一瞬间:仙女做事都很利索。”

时间的相对性是一个几乎普天之下都家喻户晓的民间故事的主题:某个人去了另一个世界,以为只有几个小时,可一回来,他已认不出自己的村子,因为很多很多年已经过去了。当然,在早期美国

^① 贝洛(1628—1730),又译佩罗,法国童话故事作家。——译注

文学中,这是华盛顿·欧文^①的《瑞普·凡·温克尔》的主题,这篇小说已获得了奠基式的神话的地位,成为你们千变万化的社会的一个象征。

这个母题,亦可视为一个关于叙述时间的寓言,以及说明叙述时间是不能用真实时间来衡量的。同样的意义,也见诸相反的运作,也即时间通过内部扩散,从一个故事扩展至另一个故事——这正是东方人说故事的特点。山鲁佐德^②讲了一个故事,故事中某个人讲了一个故事,那故事中的人又讲了一个故事,如此等等。山鲁佐德每天晚上救自己一命的技巧,在于懂得如何把一个故事与另一个故事连接起来,在最恰当的時刻戛然而止——而这正是操纵时间的延续与中断的两种方式。这是节奏的一个秘密,我们从一开始就能辨认的控制时间的办法:在史诗中是通过史诗的格律效果;在散文故事中是通过那些使我们急于想知道接着会发生什么事的效果。

大家都知道,当某个人开始讲一个笑话,却讲不好,结果一切适得其反时,我们会感到难受。我所谓的适得其反,尤其是指那些连接和节奏。薄伽丘《十日谈》的一则故事(第六日·故事一),便谈到这种感觉——它实际上是一则讨论讲故事的艺术的故事。

一群愉快的夫人和绅士,他们都是一位佛罗伦萨夫人的乡村别

^① 欧文(1784—1859),美国作家。——译注

^② 山鲁佐德,《一千零一夜》中的讲故事者。——译注

墅的宾客。他们吃了午餐后,要去郊区另一个玩乐的地方。为了大家高兴,其中一个男人提出愿意讲一个故事:

“奥丽达太太,要是您愿意,就让我用马驮您走大部分路程,另外我再给您讲一个世界上最奇妙的故事。”她回答:“行啊,先生,再好不过了。”听了这话,那位其剑术大概比口才高明不了多少的佩剑绅士,便开始讲他那个原本确实精彩的故事。只是,他老是把同一个字说了三四遍、五六遍,一会儿重复,一会儿说“不是这样”,一会儿搞混名字,总之把故事彻底给糟蹋了。还有,他的语气也与故事中的环境和人物的特点不合拍。奥丽达太太听得好几次替他捏了一把汗,心都沉下去了,仿佛生了重病、就快死去了似的。最后,她实在忍受不了这般折磨,而且眼看那绅士纠缠在自己讲的故事的谜团里,便和气地对他说:“先生,您这匹马太难骑了,还是请您放我下来吧。”

这则故事就是一匹马,一种有自己的步速的交通工具,根据路程和地势的情况而疾走或奔腾;但是薄伽丘所谈的,是一种精神速度。他所列举的那位笨拙的讲故事者的种种缺陷,最明显的是破坏节奏,同时也是风格的缺陷,因为他不会使用与人物或事件相称的

措辞。换句话说,就连风格的正确性,也是一个牵涉到迅速调整、牵涉到思想和表达之灵活性的问题。

马作为速度的象征,甚至作为心智速度的象征,一直贯穿于整个文学史,预示着我们时代对技术的看法的全部错综复杂的问题。速度的时代,无论是交通速度或资讯速度,都是随着英国文学中一篇最出色的随笔而拉开序幕的,它就是托马斯·德·昆西^①的《英国邮车》。早在一八四九年,他就已知道我们现在所知道的有关摩托化的公路世界的一切,包括险象环生的高速撞车。

在叫做“猝死的幻象”的部分,德·昆西描写深夜坐在快递邮车车厢上的旅行,那巨人般的驾车者正沉睡着。邮车的技术完美,以及驾车者变成一个盲目、失去知觉的物体,这一切把旅行者的命运交给了机器那无可阻挡的机械性。在由一剂鸦片酊唤起的澄清感觉中,德·昆西意识到那些马匹正以十三英里的时速,在道路逆行的一侧狂奔。这意味着要发生灾难,不是对这辆疾跑、坚固的邮车而言,而是对迎面而来的第一辆不幸的马车而言。事实上,在那条笔直、看上去如同“哥特式教堂长廊”的林荫大道上,他见到一辆“破损、脆弱的两轮马车”,马车上坐着一对年轻夫妇,正以一英里的时速徐徐前进。“用人类所有精确度计算,在他们与永生之间,只差一分半钟。”

① 德·昆西(1785—1859),英国作家和知识分子,以《忆君子自白》闻名。——译注

德·昆西不禁大叫一声：“我踏出第一步，第二步由那青年完成，第三步交给上帝。”对这几秒钟的描写之精彩，哪怕在我们这个高速经验已变成日常现象的时代，也难望其项背。

目光的一瞥、意念的一动、天使翅膀的一晃，有哪一种，其速度足以在问答之间掠过，并把两者分开？光的脚步追赶光的脚步之难分，也比不上我们这无坚不摧的力量扑在那辆两轮马车的全力闪避上。

德·昆西成功传达了那种刹那间的感觉，同时包含计算撞车在技术上的不可避免性和包含那不可测量性——上帝在此事中扮演的角色——正是那不可测量性使两辆马车没有相撞。

这里，使我们感兴趣的母题，不是物理速度，而是物理速度与精神速度之间的关系。与德·昆西同时代的一位伟大的意大利诗人，也对此感兴趣。贾科莫·莱奥帕尔迪，他的青年时代之固定不变，我们怎样想象也不为过，但他在日记《随想录》中却有一个罕见的快乐时刻：

例如，马的速度，不管是眼见的，还是实际体验的——也即被你骑着——本身是……最令人快乐的。也即，这样一种感觉

所包含的轻快、活力、劲道和纯粹生命力。确实，它几乎使你想得无限——提升灵魂，强化灵魂。（1821年10月27日）

在接着几个月的《随想录》的笔记中，莱奥帕尔迪继续发展他对速度的省思，其中有一段还谈起文学风格：

速度和简洁的风格使我们愉快，是因为它们赋予心灵纷纭的意念，这些意念是同时的，或如此接踵而至，快速得令人觉得是同时的，并使心灵飘浮在如此丰富的思想或形象或精神感觉上，使得心灵要么无法全部逐一充分地拥抱它们，要么没时间闲下来和无法没有感觉。诗歌风格的力量，基本上与速度相同，仅仅因为这些效果而令人愉悦，别无其他。同时涌现的意念的刺激性，可以来自每个孤立的词，不管是直白或是隐喻的词，也可以来自词的安排、措辞的表达，甚或对其他词和措辞的抑制。（1821年11月3日）

我认为，第一个以马来隐喻思想的速度的人，是伽利略。在《试验者》中，伽利略跟一个以大量引经据典来阐述自己的理论的对手争辩。伽利略写道：

不妨把论述一个困难的问题看作是背负重量，如果说很多马可以比一匹马运载更多谷物，那么我会同意很多论述可以胜过一个论述；但论述像追逐，而不像背负重量，而一匹巴巴里奔马要比一百头荷兰牛跑得快多了。

伽利略所谓的“论述”，是指推理，而且常常是指演绎式的推理。“论述就像追逐”：这句话可视为伽利略的信仰宣言——风格作为一种思想方法和文学品味。对他来说，出色的思考就是快、巧妙的推理、扼要的论据，但也要运用富有想象力的例子。

伽利略的隐喻和“思想实验”中，对马也有某种偏爱。有一次我研究伽利略对隐喻的使用，发现他至少有十一个谈到马的显著例子——包括作为运动的形象，也因此作为运动实验的工具；作为错综复杂和无比美丽的大自然的一种形式；作为他假设马受到最难以置信的磨难或变得无比庞大的情况下引起他浮想联翩的一种形式——除了这些之外，还有他把推理拿来与比赛做比较：“论述就像追逐。”

在《关于两大世界体系的对话》中，萨格雷多这个人物代表思想的速度，每当托勒密派的辛普里奇奥与哥白尼派的萨尔维亚蒂展开争论，他便时不时插几句话。萨尔维亚蒂和萨格雷多代表着伽利略性情的两个方面。萨尔维亚蒂是严格的方法论推理者，讲话慢吞吞，

小心谨慎；萨格雷多则“滔滔不绝”，且以更富想象力的方式看事物，得出未经证明的结论，并把每个想法的后果推至极致。是萨格雷多假设月球上的生命是什么样子的，或如果地球停转会发生什么事。然而，却是萨尔维亚蒂定义价值的标准，伽利略正是依赖这标准来衡量思维敏捷的价值。兴之所至的推理而没有过渡，那是上帝式思维的推理，无限地优于人的思维，然而我们却不可因此鄙视人的思维或不把它当一回事，因为它毕竟是上帝创造的，并且一直以来探究、理解和造就了各种美妙的事物。这时萨格雷多插话了，高度赞扬人类最伟大的发明——字母：

但在一切奇妙发明之上，最卓越的才智之士是这样一个人，他梦想找到一种沟通方式，可以他把最内在的思想传递给无论多遥远的时空里的另一个人；与东印度群岛的人谈心，与仍未出生或千万年后出生的人谈心。再想想它多方便：无非是在纸上组合二十个不同的小字母！（第一天对话结束时）

在上次演讲中，我谈到轻，并援引卢克莱修的话，他在字母组合中看到物质那难以捉摸的原子结构的模式。现在我又援引伽利略的话，他在字母组合中（“在纸上组合二十个不同的小字母”），看到沟通的终极工具。与遥远的时空里的人沟通，伽利略如此说；但我们

也应加上写作在一切存在的事物之间或可能的事物之间建立的直接联系。

由于我在每次演讲中,都给自己一个任务,就是向新千年推荐某种我所珍视的价值,所以今天我正好推荐这个:在其他媒体都超乎想象地快速、无远弗届、高奏凯歌,且眼看就要把一切沟通都简化成单一、同质的表面的时代,文学的功能是沟通各不相同的事物,且仅仅因为它们各不相同而沟通,非但不锉平、甚至还要锐化它们之间的差异,恪守书面语言的真正旨趣。

汽车时代已把速度变成一种可计算的数量强加给我们,它所创造的纪录无论在人类或机器的历史上都堪称里程碑。但精神速度是不可计算的,且拒绝比较和竞争;它也不能从历史角度展示它的结果。精神速度的价值,在于它自身的价值,在于它赋予任何对这种东西特别敏感的人以快乐,而不在于它可以带来任何实际用途。项迅捷的推理不见得就优于长期思索的推理。远远不是。但它仅仅凭着自身的迅捷而传递了某种特别的东西。

我在开头说过,我挑选来作为我演讲的题目的每一种价值或优点,并不排斥其反面。在我向轻致意时,也隐含我对重的尊敬,因此我在这里为快辩护,并不表示我否认拖延的乐趣。文学已为放慢时间的进程造就了各种技巧。我已提到重复,而现在我想谈谈离题。

在实际生活中,时间是一种财富形式,对它,我们个个都吝惜极了。在文学中,时间也是一种财富形式,可它是要被悠闲地花费、淡定地消遣的。我们不必抢着当第一个越过预定终点线的人。相反,储蓄时间是件好事,因为我们储蓄得愈多,我们就愈经得起失去。风格和思想的快,尤其意味着灵活、流动和从容,这些特点都属于这样一种写作:它自然而然地离题,从一个对象跳至另一个对象,一百次失去线索,然后经过一百次的迂回曲折之后又找到了。

劳伦斯·斯特恩^①的伟大发明,是他那部完全由离题组成的小说,它后来成为狄德罗^②效法的对象。离题是一种用来延缓结局的策略,是一种使作品中的时间繁复化的方式,一种永远躲避或逃离的办法。逃离什么?当然是逃离死亡,卡洛·莱维^③在为《项狄传》意大利译本写的前言中如是说。大概没几个人会想到莱维竟然欣赏斯特恩,但实际上他自己的秘密恰恰在于,哪怕是在观察社会问题时,他也能够注入某种离题的精神和某种时间无限的感觉。莱维写道:

钟是项狄的第一个象征。他在钟的影响下诞生,并开始他的不幸。这些不幸与这个时间的象征完全是同一回事。死亡就

藏在钟里,一如贝利^④所说的;还有个体生命的不幸,这一碎片

① 斯特恩(1713—1768),爱尔兰小说家。——译注

② 狄德罗(1713—1784),法国哲学家和小说家。——译注

③ 莱维(1902—1975),意大利画家和作家。——译注

④ 贝利(1791—1863),意大利诗人,以十四行诗闻名。——译注

的不幸,这一失去整体性的分裂、零散的生命的不幸,也藏在钟里:死亡,它就是时间,个体化的时间、分离的时间,朝着终点滚动的抽象时间。项狄不想出生,因为他不想死亡。每一种手段、每一件武器都可以使我们有效地摆脱死亡和时间。而如果直线是两个命定且不可避免的点之间的最短距离,则离题就可以拉长它;而如果这些离题变得如此复杂,如此交错和迂回,如此迅速,以致可以把它们自己的踪迹隐藏起来,那么,谁知道呢——说不定死亡也就找不到我们,说不定时间就会迷路,说不定我们自己就可以一直这么躲在我们不断变换的隐藏处。

真是些引我深思的文字。由于我并不主张没有目标的漫游,所以我宁愿说我更喜欢把自己交托给直线,希望直线可以持续不断,伸入无限,使我不知所踪。我更喜欢费尽心思计算我的飞行轨道,希望我可以把自己发射出去,像箭一般,消失在地平线上。要么,如果途中有太多障碍,那我宁愿计算可以使我尽快脱离深渊的一段段直线。

从青年时代起,我个人的座右铭就一直是那句古老的拉丁文格言:慢慢地赶。也许,比这个句子的文字和意念更吸引我的,是它的符号的暗示性。你们也许会想起伟大的威尼斯人文主义出版家阿

尔杜斯·马努蒂乌斯^①,他在他出版的所有书籍的标题页上,都印上一个标志,以此象征“慢慢地赶”这句箴言。这个标志是一只海豚,它以柔美的曲线环绕着一个锚。脑力劳动的紧张性和持久性,都在这个优雅的图案中表现出来了。鹿特丹的伊拉斯谟^②曾花了几页令人难忘的篇幅,对此作了评论。但是,海豚和锚都属于海洋符号的世界,而我一向更喜欢那种把不协调和神秘的形象糅合起来的符号,例如画谜^③里的符号。保罗·焦维奥^④所著的十六世纪符号集里,以蝴蝶和蟹来表现“慢慢地赶”,便是一个例子。蝴蝶和蟹都是异乎寻常的,且形状都是对称的,两者之间有一种意料不到的和谐。

我的创作,从一开始就力求追踪精神电路的电光,它们抓住并连结时空里远离彼此的点。我喜欢惊险故事和童话,我在这些作品中寻找某种内在能量和某种心灵运动的对等物。我总是瞄准形象,以及从形象中自然地产生的运动,同时深知除非这股想象之流已变成文字,否则仍谈不上什么文学成果。作家写散文,如同诗人写诗:成功与否,有赖于词语表达的灵活。灵活性也许源自灵感的一闪,但也需要耐心寻找贴切字眼,寻找每一个字都不可替代的句子,也即声音与意念的最有效结合。我深信,写散文应像写诗一样斟酌。两者

① 马努蒂乌斯(1450—1515),意大利著名的印刷和出版商。——译注

② 伊拉斯谟(1469—1536),荷兰人文主义学者,著有《愚人颂》等。——译注

③ 一种文字猜谜游戏,以图像代替字或字的一部分字母,例如H+ear(耳朵)=hear(听见)。——译注

④ 焦维奥(1483—1552),意大利医生、历史学家和传记作家。——译注

都要寻找独一无二的表达,简明、浓缩、可记。

要在长篇鸿制中保持这种紧凑是困难的。然而,依我的性格,我觉得我更适合写短篇:我不少作品都是短篇小说组成的。例如,我在《宇宙奇趣》和《时间零》中尝试做的——赋予抽象的时空观念以叙述形式——若不是在短篇小说的格局内进行,就难以实现。但我还在《看不见的城市》一书中,实验过更短小的作品,实验过规模更小的故事,介于寓言与小散文诗之间;最近,又在《帕洛马尔》的描写中做了类似的实验。当然,文本的长短,是一种外在标准,但我要说的是一种特别的密度,它即使可以在篇幅更大的叙述中获得,却必须在一页篇幅内才会得到恰如其分的发挥。

我对短小的文学形式的偏爱,无非是承接意大利文学的真本领而已。意大利文学中,长篇小说家屈指可数,诗人却不胜枚举。诗人哪怕写散文,也出手不凡,寥寥几页就包含最高程度的创新性和思想性。莱奥帕尔迪的《道德小品》尤其是这方面的典范,在其他文学传统里找不到对手。美国文学拥有光辉而繁荣的短篇小说传统,实际上我认为美国文学中的瑰宝,就在短篇小说中。但是,出版商硬性的区分——要么是短篇,要么是长篇——排斥了其他可能的短小形式(这方面的例子,仍可在一些美国大诗人的作品中找到,包括惠特曼的《典型日子》和威廉·卡洛斯·威廉斯^①的很多小品)。出版业的要

① 威廉斯(1883—1963),美国现代诗人。——译注

求是一种迷信,我们不可因此而尝试新形式。说到这里,我要捍卫各种短小的文学形式的丰富性,连同它们在风格方面和内容的浓缩方面所意味着的一切。我想起保罗·瓦莱里的《泰斯特先生》和他的很多随笔,想起弗朗西斯·蓬热^②描写物件的散文诗,想起米歇尔·莱里斯^③对他本人和他自己的语言的探索,想起亨利·米肖^④在《普吕姆》一书中那些极短篇小说的神秘而具有幻觉性的幽默。

我们时代最近在新的文学体裁方面的伟大发明,是由一位擅写短篇的大师完成的,他就是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯^⑤。他把自己发明为叙述者——这无异于“哥伦布的鸡蛋”^⑥——从而克服了使他将近四十岁仍无法从写随笔过渡到写小说的心理障碍。博尔赫斯想出一个妙计,假装他想写的那本书已由别人写了,那是一位假想中的无人知晓的作者——来自另一种语言、另一种文化的作者;他还假装他的任务是描述和评论这本发明的书。博尔赫斯的传奇,有一部分是这样一则逸闻,说他用这一方法写的第一篇非凡的故事《接近阿尔莫塔辛》于一九四〇年在《南方》杂志发表时,读者竟真的相信

② 蓬热(1889—1988),法国现代诗人。——译注

③ 莱里斯(1901—1990),法国超现实主义作家。——译注

④ 米肖(1899—1984),又译米绍、米修,法国现代诗人。——译注

⑤ 博尔赫斯(1899—1986),阿根廷诗人、小说家、随笔家。——译注

⑥ 旧传说,哥伦布在一次宴会上问在座宾客,有谁可以使一个鸡蛋竖立在桌面。大家尝试过,都失败,并认为这是不可能的。哥伦布把鸡蛋尖端搁在桌面上,再把尖端敲碎一点儿,鸡蛋便竖立在桌面。他接着宣布,这是世界上最简单的事情,他示范之后,谁都会。——译注

这是一篇关于某位印度作者的书评。同样地,博尔赫斯的批评家们都觉得有必要指出,他的每一个文本都通过援引另一些属于某个真实或想象的图书馆的书籍,而加倍或多倍地扩大其空间。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。

我最想强调的,是博尔赫斯怎样以最透明、清晰和轻逸的风格来接近无限,而又丝毫不让人感到拥挤。同样地,他那假设性的、拐弯抹角的叙述方式,催生一种处处具体和精确的语言,其创新性见诸于节奏的多样化、句法的运动和总要令人吃惊和意料不到的形容词。博尔赫斯创造了一种升至新境界的文学,同时也是这样一种文学,它像是自身的开平方。用后来法国使用的一个术语,这是一种“潜在文学”。这方面的最初征兆可在《虚构集》那些小暗示和表达方式里找到,这本小说集也有可能成为那个假设中的作者赫伯特·奎恩的著作。

简洁只是我要谈的这个问题的一个方面,而我将仅限于告诉你,我梦想把浩翰的宇宙学、萨迦和史诗全都缩成只有一句隽语的大小。在甚至比我们现在还要拥挤的未来的时代,文学必须追求诗歌和思想所达到的最大程度的浓缩。

博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯^①合编过一本选集,叫做《短小而

^① 卡萨雷斯(1914—1999),阿根廷小说家,常与博尔赫斯合作。——译注

非凡的故事》(1955)。我也很想编一本故事集,搜集只有一句话、甚至只有一行的故事。但至今我找不到任何一篇足以与危地马拉作家奥古斯托·蒙特罗索^②那一篇匹比的故事:“当他醒来,恐龙还在那里。”

我知道,这次演讲由于实际上是以看不见的联系为基础的,因此已经漫游了好几个方向,随时有溃散之虞。但我今晚讨论的所有问题,甚至可能还有上次演讲讨论的问题,事实上也许可以结合起来谈,因为它们都在奥林匹斯山诸神中我特别崇敬的一位神的标志下:通讯与调解之神赫耳墨斯—墨丘利^③,他的另一个名字是透特,写作的发明者,而据C. G. 荣格^④在其研究炼金术符号的著作中的说法,他还伪装成“精神墨丘利”,代表个性化原则。墨丘利有一双飞脚,轻盈飘逸、机敏灵活、适应力强、自由自在,这双飞脚建立诸神之间的关系、诸神与人类之间的关系、普遍规律与个人命运之间的关系、自然力量与文化形式之间的关系和世界的客体与所有会思考的主体之间的关系。若我要选择一个保护神来支持我的文学倡议,舍他还有谁?

古人认为,微观世界和宏观世界都反映在心理学与占星学之间的相似性之中,反映在不同性情、不同气质、不同星宿和星座之间的

^① 蒙特罗索(1921—2003),著有《永恒运动》和《黑羊及其他故事》等。——译注

^② 希腊神话中的赫耳墨斯,在古罗马神话中称作墨丘利。——译注

^③ 荣格(1875—1961),瑞士精神病学家,分析心理学创始人。——译注

相似性之中。在古人心目中,墨丘利(水星)的本性最难以捉摸和变化多端。但是从更广泛的观点看,受水星影响的性情,与受萨图恩(土星)影响的性情是相反的,前者倾向于交流、经商和灵巧,后者忧伤、沉思和孤独。自古以来,人们一直认为土星气质适合于艺术家、诗人和思想家,这似乎是很对的。确实,如果不是有些人强烈倾向于内省、不满世界的现状,并连续几小时、几天忘我地写作,把眼光盯在无声的文字的静止上,大概也就没有文学了。无疑,我自己的性格,也与我所跻身的这群同行的传统特点相似。我也一直都是土星型的,尽管我也曾试图戴上其他面具。我对墨丘利的崇拜也许仅仅是一厢情愿,水星型气质只是我想成为的东西而已。我是一个梦想成为墨丘利的萨图恩,我所写的东西都反映了这两种冲动。

但是,如果萨图恩—克罗诺斯^①确实对我产生一定的影响,那我也得承认一个事实,他并非诸神中我最喜爱的神。我从未培养过对他的感情,除了心怀敬畏。然而,尚有一个我热爱的神,与萨图恩有家族关系。他是一个享受不到太多占星学、所以也享受不到太多心理学声望的神,因为他的名字不在古人的天上七行星之中;但从荷马迄今,他在文学中仍然得到很好的款待。我指的是伍尔坎—赫菲斯托斯^②。这个神不在天上漫游,而是潜伏在火山口底下,关在他的

① 古希腊神话中的克罗诺斯,等于古罗马神话中的萨图恩。——译注

② 古希腊神话中的赫菲斯托斯,在罗马神话中称为伍尔坎。——译注

铁匠铺里,夜以继日地锻造最新式的精品:诸神的珠宝和饰物,以及武器、盾、罗网、夹子。对墨丘利在空中的飞翔,伍尔坎答以一瘸一拐的步履和手中铁锤铿锵有力的敲击。

这里,我得顺便提一提偶然读到的一本书——一次又一次地,富于启迪的意念总是来自阅读奇书怪典,从严格的学术角度看,它们都难以归类。我要说的书,是我在研究塔罗纸牌的符号时读到的:安德烈·维雷尔^①的《我们的影像史》(1965)。维雷尔是一位集体想象的研究者,在我看来属于荣格学派。他认为,墨丘利和伍尔坎代表生命中两种不可分割且互补的功能:墨丘利代表精神和谐,或曰参与我们周遭的世界;伍尔坎代表聚焦,或曰建设性的专注。墨丘利和伍尔坎都是朱庇特的儿子,朱庇特主宰个人意识和社会意识。但就母亲方面而言,墨丘利是乌拉诺斯(天王星)的后裔,乌拉诺斯主宰延续性不明显的“精神循环”时代。伍尔坎是萨图恩的后裔,萨图恩主宰以孤立的自我中心为特征的“精神分裂”纪元。萨图恩推翻乌拉诺斯,朱庇特推翻萨图恩。结果,在朱庇特那均衡、光辉的王国里,墨丘利和伍尔坎都带着某个黑暗的原始王国的记忆,把曾经是毁灭性的混乱状态,转化为某种积极的东西:精神和谐与聚焦。

自从我读了维雷尔对墨丘利和伍尔坎如何既相反又互补的解

① 维雷尔(1920—2000),当代法国心理学家和人类学家,曾任职巴黎精神治疗研究所。——译注

释之后,我开始明白我以前仅仅模糊地意识到的东西——关于我自己的东西,关于我是什么样的人和我希望成为什么样的人;关于我怎样写和我也许能够怎样写。要记录墨丘利的冒险和变形,就需要伍尔坎的专注和技艺。伍尔坎那无休止的劳作则需要墨丘利的迅捷和流动,才能成为意义的负载者。于是,从无形式的矿物母体中,陶铸出代表诸神各种官职的器具:竖琴或三叉戟,矛枪或王冠。

一位作家的作品,必须考虑各种节奏:伍尔坎的和墨丘利的,既要有通过凭耐心和谨慎的调整而获得的非说不可的话,也要有直觉,这直觉是如此稍纵即逝,以致一旦形成,便敲定了某种在其他情况下无法达到的东西。但它也是一种时间的节奏,其消逝的目的只有一个,就是让感觉和思想休养、成熟,剔除所有的不耐烦或心血来潮。

我这次演讲,以一个故事开始。让我也以另一个故事结束,这回是一个中国故事:庄周多才多艺,包括善于画画。国王要他画一只蟹。庄周回答说,他需要五年时间、一座乡村房子和十二个仆人。五年后,他还没画。“再给我五年,”庄周说。国王准许。在十年结束时,庄周拿起画笔,在一瞬间,只用一笔,就画了一只蟹,那是人们所见过的最完美的蟹。

3 精确

在古埃及,精确是由一种羽毛来象征的。这羽毛用作秤砣,来称灵魂的重量。这轻羽毛,叫做玛亚特,意思是天秤女神。玛亚特这个词的形象文字,也被用来表示一个长度单位——三十二厘米的标准砖块——和用来表示长笛的根音。

这些资料,是一九六三年我在意大利听乔治·德·桑蒂利亚纳^①的演讲时了解到的。他演讲的内容,是古人观察天文学现象的准确性。这次演讲对我产生深刻的影响。最近我老想起桑蒂利亚纳,他在一九六〇年我首次访问美国期间,曾充当我在马萨诸塞州的导游。为了纪念他的友谊,我遂以天秤女神玛亚特这个名字,来开始我这次有关文学中的精确性的演讲——尤其是,天秤座是我的星座。

首先,我将尝试定义何谓精确。在我看来,精确尤其意味着这

^① 桑蒂利亚纳(1901—1974),美国麻省理工学院科学史和科学哲学教授、意大利裔。——译注

么三样东西：

(一)对要从事的工作有一个明确、周详的计划；

(二)诉诸清晰、敏锐、可记忆的视觉形象；在意大利语中，我们有一个英语里没有的形容词“icastico”，它源自希腊语εἰμιαστικός；

(三)语言尽可能准确，无论是遣词造句，还是表达微妙的思想和想象力。

为什么我觉得需要捍卫很多人可能认为再明显不过的价值呢？我想，我的第一个冲动，来自过敏。在我看来，人们总是随意、粗率、马虎地使用语言，而这使我痛苦得难以忍受。请不要以为我的反应是我对同行不宽容的结果：我最难以释怀的，是听自己说话。这就是为什么我尽可能少讲。如果说我更喜欢写作，那是因为我可以不断修改一个句子，直至我即使不是完全满意自己的文字，至少也可以删除那些我认为不满意的地方。文学——而我指的是符合这些要求的文学——是“应许之地”，在那里语言必须成为它真正应当成为的。

有时候我似乎觉得，一场瘟疫已传染了人类最特殊的天赋——对文字的使用。这是一场祸害语言的瘟疫，它体现于丧失认知能力和直接性；变成某种自动性，往往把一切的表达都简化为最

通用、划一和抽象的陈套，把意义稀释，把表达力的棱角抹去，把文字与新环境碰撞所引发的火花熄掉。

在这点上，我不打算花时间谈论这场流行病的可能根源，不管是来自政治、意识形态、官腔、媒体的垄断，还是学校散播庸俗文化的方式。我感兴趣的是健康的可能性。文学，也许只有文学，才能创造抗体，去抑制这场语言瘟疫。

我愿意补充一句，受这场瘟疫祸害的，似不限于语言。例如，就拿视觉影像来说吧。我们生活在影像风暴的环境里。那些最强大的媒体把世界变成影像，再通过镜子般的幻觉效果把世界变成多重世界。每个影像若要获得形式和意义，若要引起注意和要成为其他可能的意义之来源，就必须具有内在必然性，可这类影像却把这种内在必然性剥夺了。这类视觉影像的尘雾，都是过眼云烟，像梦一样，不在记忆中留下痕迹，却留下挥之不去的异化感和不安感。

但是，也许这种缺乏实质的情况，并非仅限于影像或语言，而是存在于世界本身。这场瘟疫还祸害人们的生活和各民族的历史。它使所有历史变得无形、随意、混乱，既无始又无终。我的不安源自我注意到生活中形式的丧失，而我力图对抗它，就用我能够想到的唯一武器——文学的理念。

因此，我甚至可以从反面的角度来定义我准备捍卫的价值。至于是否可以用同样有说服力的理据捍卫相反的论点，则有待验证。

例如,贾科莫·莱奥帕尔迪就认为,语言愈是含糊和不准确,就愈有诗意。我不妨顺便一提,意大利语是我所知唯一的语言,其“模糊”一词也含有“可爱、有魅力”的意思。“模糊”从其词源意义“漫游”开始,至今仍然含有运动和变化的意思,而这个意思在意大利语中又与不明朗和不确定、与优雅和喜悦联系在一起。

为了验证我对精确性的崇拜,我将回到《随想录》中莱奥帕尔迪赞美“模糊”的那些段落。他说:“‘遥远’、‘古老’这些词,还有类似的词,都具有高度的诗意且令人喜悦,因为它们令人兴起宽泛、不确定的遐思。(1821年9月25日)”“‘夜’、‘夜间’等词,对夜晚的描写等等,都具有高度的诗意,因为夜使物体变得隐隐约约,心灵只获得一种模糊、不清楚、不完整的形象,包括夜本身和夜所包含的东西。唤起同样感觉的,还有‘黑暗’、‘深沉’等词。(1821年9月28日)”

莱奥帕尔迪自己的诗,最能体现他这个看法,而这些诗使得他的看法具备了事实所证明的权威性。我随便翻阅《随想录》,想寻找他这一嗜好的其他例子。我读到一段篇幅比一般长的论述,他列举众多有利于这种“不明确”心境的情景:

阳光或月光,从一个看不见它们又无法辨认光源的地方看;一个只被这样的光局部照亮的地方;这样的光的反射,和由此产生的对物质的各种作用;这样的光渗入使它变得不明朗和

受阻碍因而不易辨认的地方,例如透过甘蔗丛、在树林中、透过半掩的百叶窗,如此等等;同样的光照射在某个地方或物体上如此等等,再反映或扩散到它不直接进入和直接照射的另一个地方或物体或诸如此类上;在一条从屋内或从屋外看的走廊里的光,和在以同样方式看的凉廊里的光或诸如此类,总之是些光与影交织的地方如此等等,例如在门廊下,在高悬的凉廊里,在岩石间和沟壑间,在深谷里,在从阴影那一边看、使得峰峦都镀了金光的山上;由例如一块有色玻璃在反射出穿过那块玻璃的光线的物体上形成的反射;简言之,所有那些通过各种物质和微小的环境等手段,以不确切、不明显、不完美、不完整或不普通的方式,而进入诸如我们的视野和听觉之类的物体。

这就是莱奥帕尔迪为了让我们能够品尝模糊和不明确之美而对我们提出的要求!他要求的,是高度准确和不容有误地注意每一形象的构成,注意细节的精微清晰度,注意物体的选择,注意光照和气氛,然后才可以获得所希望的模糊程度。因此可以说,莱奥帕尔迪,这位被我挑选来作为我赞成精确性的理据的有力反对者,到头来竟是一位有利于我的理据的重要证人……这位模糊的诗人,只能是一位精确的诗人,他可以用眼睛、耳朵和快速、准确无误的

双手捕捉最微妙的感觉。对不明确的寻找,变成了对一切繁复、拥挤、由无数粒子构成的事物的观察,有鉴于此,《随想录》中这段话值得从头到尾读完:

相反,看见太阳或月亮在一片辽阔、开放的风景中,在晴朗的天空中,如此等等,会令人心旷神怡。基于上述理由,同样令人心旷神怡的,是天空中点缀着碎云,阳光或月光在碎云中制造多种多样的效果,若隐若现,异乎寻常,如此等等。最怡人和最使人充满感觉的,是在城市里看见的光,被阴影分割,很多地方明暗形成对比,很多部分例如屋顶上光渐小渐细,一些遮蔽的地方把发光体藏匿起来,使我们看不见,如此等等。还有那些由于多样性、不明朗、不能尽览而需要我们发挥想象力去神游我们看不到的事物的地方,也会带来这怡人的感觉。在同样情况下,风景中的树木、山峦、葡萄架、干草垛、一行行的爬藤、边远的房屋、土堆中的皱褶等等,也都产生同样的效果。相反,在大片辽阔的平原上,光疾驰和扩展,没有多样性或障碍,令目光迷失,也同样高度地怡人,因为这样的光给人一种无限的延伸感。万里无云的天空也给人这种无限的延伸感。在这方面,我发现多样性和不明朗带来的喜悦,胜于明显的无限和广大的同一性。因此,点缀着碎云的天空,也许比碧空万里

更令人喜悦;而仰望天空也许不如放眼大地和风景如此等等那么令人喜悦,因为天空不那么多样(也较不像我们,较不属于我们,较不属于那些属于我们的事物,如此等等)。事实上,如果你躺下来,除了天空什么也看不到,与大地分离,那么你的喜悦感就不如你放眼风景,或从一个与大地形成一定比例和关系的角度看天空、把大地和天空一起纳入视野那么强烈。

基于上述理由,同样高度地令人喜悦的,是观望簇拥的事物,例如星团、人群等等,以及不明朗、不规则、混乱、无序的多重运动,模糊的起伏等等,使心灵无法明确和明显地感受等等,例如众生、蚁群、波涛汹涌的大海等等。多重的声音也是如此,不规则地混杂,无法把这声音与另一声音区别开来。(1821年9月20日,见《随想录》两卷本,弗兰切斯科·弗洛拉编,蒙达多里出版社,1937年,第1卷,第1145,1150,1123—1125页。)

这里,我们触到了莱奥帕尔迪诗学的一个神经中枢,一如他那首最著名的美丽抒情诗《无限》^①所体现的。在篱笆遮蔽下,诗人只能

①: 译注:《无限》全诗如下(根据松伦南英译本):

我一直爱这孤山
和这迢几乎
挡住整个地平线的篱笆。
但坐在这里,做着白日梦,我看见
篱笆外无限的空间,比人类的沉默

看到篱笆远处的天空,想象无限的空间,喜悦与恐惧交集。这首诗写于一八一九年。我所引的《随想录》中的笔记,作于两年后,这表明莱奥帕尔迪继续在思索着写《无限》时引起的问题。在他的思考中,两个词一再被拿来比较:“不明确”和“无限”。对莱奥帕尔迪这个不快乐的快乐论者来说,未知永远比已知更有魅力;希望和想象是对人生经验的失望和哀伤的仅有的安慰。因此,人把欲望投射到无限中去,只有当他可以想象他的快乐是无穷的时候他才感到快乐。但由于人类的心智无法设想无限,事实上一想起无限这个概念就吓得往后退,因此只好满足于那些不明确的东西,满足于那些含混的感觉并创造一种无限空间的印象,尽管是虚幻的,但毕竟也是快乐的:“在这样的大海里沉落/何尝不是安慰。”并非仅仅在《无限》的著名结尾温柔才战胜恐惧,因为诗句通过文字的音乐所传达的,通篇都是一种温柔感,即使当这些文字表达痛苦的时候。

更深的沉默,一片无边的寂静,
我的心几乎因害怕
而停跳。疾风
在树丛中窸窣穿行,
我在风声听到无限的沉默——
永恒的念头浮现脑海,
还有那些死去季节,和这个
此刻搏动着季节和它的声音。
我的思绪浸溺在这辽阔中;
在这样的大海里沉落
何尝不是安慰。

我发现,我纯粹从感觉的角度来解释莱奥帕尔迪,仿佛我认同他给自己塑造的十八世纪感觉主义信徒的形象。事实上,莱奥帕尔迪面对的问题,是猜想性和形而上的,是哲学史上从巴门尼德^①到笛卡尔到康德思考的一个问题:无限作为绝对空间和绝对时间这一概念与我们对空间和时间的经验知识之间的关系。因此莱奥帕尔迪从一种具有数学般的严格抽象性的时空观念出发,并拿它来与模糊、合混不清的流动的感觉作比较。

同样地,罗伯特·穆齐尔^②那部没完没了的(实际上也是未完成的)小说《没有个性的人》的主人公乌尔里希,其富于哲理和反讽的思想也是在精确与缺乏明确这两极之间摇摆:

如果此刻被置于观察中的元素是精确本身,如果我们把精确独立出来,让它去发展,如果我们把它视作一种思想习惯和一种生活方式,让它对所有前来与它接触的事物施加典范性的影响,那么得出的逻辑结论将是一个矛盾地混合精确与不明确的人。他拥有一种不受腐蚀的、刻意的冷血性,即与精确相称的性情;但除了这点和超过这点,一切都是不明确的。

① 巴门尼德(公元前515—450),古希腊哲学家。——译注

② 穆齐尔(1846—1924),奥地利小说家。——译注

(第1卷,第2部,第61章;罗沃尔特版,1978年,第1卷,第246—247页)

穆齐尔最接近于找到可能解决方案的关头,是当他提到这个事实的时候,也即数学问题不容许通解,但是一个个特解凑合起来,可以引向通解(第83章)。他认为,这个方法也许适用于人生。多年后,另一位其思想中并存着精确之神和敏感之灵的作家罗兰·巴特^①,问自己是否有可能设想一门独一无二和不可重复的科学:“在某种意义上,为什么不可以有一门适合于每一物体的新科学?一门单独的科学,而不再是普遍的科学?”(《明室》,1980年,第21页)

如果说穆齐尔的乌尔里希很快就接受这种追求精确的热情注定要遭遇的失败的话,那么保罗·瓦莱里的泰斯特先生——本世纪另一位伟大的知识分子角色——则对这样一个事实绝无怀疑,也即人类精神可以在最精确和严格的程度上满足自己。而如果表现人生的悲哀的诗人莱奥帕尔迪,是在描写那些带来快乐的不明确感觉时展示高度的精确的话,那么表现心灵那冷峻的严厉的诗人瓦莱里,则是在描写泰斯特先生直面痛苦、描写他通过抽象几何学的练习来克服肉体的痛苦时展示高度的精确。

① 巴特(1915—1980),法国文学批评家和思想家。——译注

“没什么……大不了,”他说,“只不过……出现十分之一秒……等一等……在某些时刻我的身体被照亮……非常奇怪。突然间我看见自己的内部……我能一层层看清我肉体的深处;我感到痛苦的区域……一环环、一柱柱、一根根痛苦。你看到这些活生生的形状、我这几何形的痛苦了吗?这些闪光,有的酷似意念——它们使我明白——从这里,到那里……然而却使我不确定。不是不确定……当它就快出现时,我感到自己身上有某种混乱或扩散的东西。我内部有些区域……变得模糊,一些宽敞的空间进入视野。于是我从记忆中选择一个问题,任何问题……我专心思考它。我算沙粒……只要我还能看见它们……但痛苦愈来愈强烈,迫使我去观察它。我思考它!我只是在等待自己的叫喊……而当我一听到叫喊——那东西,那可怕的东西,便开始缩小,不断缩小,最后从我内心的视野里消失。”(伽利玛版,1946年,第32—33页,英译本第20页)

在二十世纪,保罗·瓦莱里是最出色地把诗歌定义为竭力接近精确的诗人。我主要是指他作为批评家和随笔家的著作,在这些著作中可以直线追踪精确的诗学,从马拉美到波德莱尔,从波德莱尔到埃德加·爱伦·坡。

在坡身上——波德莱尔和马拉美的坡——瓦莱里看到“清晰

的精灵、分析的天才和以最新、最诱人的方式把逻辑与想象力、把神秘主义与算术混合起来的发明家；超群卓绝的心理学家；研究和利用一切艺术资源的文学工程师”。瓦莱里这段话，见于他的随笔《波德莱尔的地位》，此文连同他那篇论述坡和宇宙起源的随笔（那篇关于《我发现了》的文章），在我看来具有诗学宣言的价值。

在关于坡的《我发现了》的随笔中，瓦莱里对作为文学体裁而非只是作为科学猜想的宇宙起源论提出自己的疑问，并对关于“宇宙”的观念提出有力的反驳。这反驳也是重新肯定每一个关于“宇宙”的形象所包含的那股神秘力量。在这里，如同在莱奥帕尔迪那里，我们既看到无限这个概念的吸引力，也看到对它的反感。我们在这里也看到作为一种文学体裁的宇宙学猜想，例如莱奥帕尔迪某些用以自娱的“伪”散文：《兰普萨库斯的斯特拉托的伪文》^①便是讨论地球的起源尤其是地球的终结，它变扁、变空如土星的环，然后分散，最后被太阳烧掉；或他翻译的一篇伪《塔木德经》经文《伟大的野鸡之歌》^②，在这篇伪经中，整个宇宙毁灭、消失：“赤裸裸的寂静和最深沉的无声将充满辽阔的空间。因此，宇宙这一奇妙而可怕的神秘的存在，在还未宣布和未被理解时，就会消亡。”这里我们看到，最可怕和最难以想象的，并不是无限的空虚，而是存在。

① 斯特拉托（公元前340—268），希腊哲学家。兰普萨库斯是地名。——译注

② 这篇伪经，还有上面提到的伪文，皆见于莱奥帕尔迪的《道德小品》。——译注

这次演讲，正拒绝朝我自己设定的方向前进。我开头讲的是精确，而不是无限和宇宙。我原是想告诉你们，我喜欢几何形、喜欢对称、喜欢数值级数、喜欢所有混合的事物、喜欢数值比；我原是想根据我对极限、对测量的观念的忠诚，来解释我写过的东西……但也许正是这种关于形式的想法，引起关于无限的想法：整数的序列、欧几里得的直线……也许你们更感兴趣的不是我跟你们讲我写的东西，而是跟你们讲我还未解决、我还不知道如何解决的问题，以及这些问题将导致我写什么：有时我试图专注于我想写的东西，可我发现我感兴趣的却是完全不同的东西，或毋宁说，并不是什么确切的东西，而是每一样与我应该写的东西不合拍的东西——某一既定的论点与它所有可能的变体和取舍（时空中任何可能发生的事情）之间的关系。这是一种贪婪和毁灭性的着魔，本身已足以使写作变得不可能。为了克服它，我试图限制我必须说的东西的领域，把它分成更有限的领域，再把这些更有限的领域分下去，如此等等。接着，我又陷入另一种眩晕，也即细节的细节的细节，于是我被诱入无穷小，就像我早前迷失于无穷大。

“真正的上帝在细节中。”我想从布鲁诺的哲学的角度来阐述福楼拜这句话。布鲁诺是具有预见性的伟大宇宙学家，他认为宇宙是无限的，而且是由无数的世界构成的，但他无法把宇宙称作“绝对无

限”，因为这些世界每个都是有限的。另一方面，上帝是绝对无限的：“他无限、绝对地存在于整个世界，存在于世界的每一个部分。”

在最近几年来我最常阅读、重读和思考的意大利语著作中，包括保罗·泽利尼^①的《无限简史》（1980）。该书开篇即援引博尔赫斯《乌龟的变形》一文中对无限的著名痛骂——正是这个概念腐蚀并混淆其他概念——接着继续评论有关该问题的所有说法，结果是把无限的扩大溶解和颠倒，变成无穷小的密度。

我觉得，文学创作的形式选择与对某个宇宙学模式的渴求（要不就是对一个总体的神话学框架的渴求）之间这一纽带，甚至存在于那些不明白宣称这种渴求的作者那里。这种对几何式创作的兴趣，可在世界文学中找到一条脉络，由马拉美开始。这一兴趣是建基于有序与无序的对比，而有序与无序的对比是当代科学的精髓。宇宙解体成一团热云，它不可避免地跌入熵的旋涡，但在这个无可逆转的过程中可能存在一些有序的领域、一部分趋向于某个形式的存在物、一些我们似乎能分辨出某种设计或景观的特殊点。一部文学作品就是这些微细部分之一，存在物在其中结晶成某个形式，获得某种意义——不是固定的，不是确定的，不是硬化成某种矿物式的静止，而是像有机体那样活生生。诗歌是运气的大敌，尽管同时也是运气的女儿，且知道运气最终会赢。“掷一次骰子绝不会取

① 泽利尼（1946—），罗马大学教授。——译注

消运气。”^②

我们应在这一脉络中，看待对本世纪最初几十年先在造型艺术中继而在文学中盛行的逻辑学、几何学和形而上学程序的再评价。结晶体这一象征，也许用来区分一大群诗人和作家，他们彼此迥异，例如法国的保罗·瓦莱里、美国的华莱士·史蒂文斯^③、德国的戈特里德·贝恩^④、葡萄牙的费尔南多·佩索亚^⑤、西班牙的拉蒙·戈梅斯·德·拉·塞尔纳^⑥、意大利的马西莫·邦滕佩利^⑦和阿根廷的豪赫·路易斯·博尔赫斯。

这结晶体，有着精确的琢面和折射光的能力，是完美的典范，一向为我所珍爱，并视作一个象征，而这种偏爱如今甚至变得更有意义了，因为我们现已知道，结晶体的生长的某些特征，类似最基本的生物的生长特征，在矿物世界与活物之间架起某种桥梁。

我常探着鼻子，在科学著作中寻找想象力的刺激剂，而最近我碰巧读到，生物形成过程的模式，“一方面最出色地体现于结晶体（特殊结构的恒定性），另一方面最出色地体现于火焰（外部形式持

① 马拉美诗句。“运气”又可译为“偶然”、“机遇”、“可能性”等。——译注

② 史蒂文斯（1879—1968），美国现代诗人，以探讨想象与现实的关系著称，其诗富于哲理。——译注

③ 贝恩（1886—1956），德国现代诗人，其诗具有现代主义风格和悲观主义色彩。——译注

④ 佩索亚（1833—1935），葡萄牙现代主义诗人，其诗语言清晰而思想深邃。——译注

⑤ 塞尔纳（1891—1963），西班牙作家，以始创一种包含隐喻和幽默的一句式格言诗“格雷格里亚”（lenguena）闻名。——译注

⑥ 邦滕佩利（1878—1960），意大利小说家，被认为是魔幻现实主义的先驱。——译注

久不变,尽管内部无比激动)。”这段话,援引自马西莫·皮亚泰利——帕尔马里尼^①为那部讨论让·皮亚杰^②与诺姆·乔姆斯基^③一九七五年在罗亚蒙中心的争拗的专著而写的导言(《语言与学习》,1980年,第6页)。火焰与结晶体这两个相反的形象,被用来阐明提供给生物学的不同选择,并由此引伸到语言理论和学习能力。我将暂时撇下皮亚杰和乔姆斯基阐述的立场所牵涉的科学哲学含意,前者支持“喧嚣中的秩序”也即火焰的原则,后者维护“自我组合系统”也即晶体的原则。

我感兴趣的是这两个象征的并置,如同我上次演讲中提到的十六世纪的一个符号。结晶体与火焰:两种使我们都无法把眼光移开的完美形式,两种在时间中生长、消耗周围物质的模式;两种道德象征,两种绝对,两种归类事实和理念、风格和感情的范畴。我刚才提到二十世纪文学的一个“结晶派”,而我想,我们同样可以为“火焰派”列出一份名单。我一向把自己视为结晶派,但是刚才援引的那段文字却教导我,别忘了火焰作为一种生命方式、一种存在模式的价值。同样地,我也希望那些认为自己是火焰的信徒的人,不要忽视结晶体那安宁、坚忍的榜样。

① 皮亚泰利——帕尔马里尼(1942—),意大利学者,曾任米兰圣拉法埃莱大学认知心理学教授,现任美国亚利桑那大学认知科学教授。——译注

② 皮亚杰(1896—1980),瑞士心理学家,“发生认识论”始倡者。——译注

③ 乔姆斯基(1928—),美国语言学家,转法语法奠基者之一。——译注

一个更复杂的象征,使我在表达几何学式的理性与人类生活的盘根错结之间的紧张状态时,有了更大的可能性。这就是城市的象征。我自认发挥得最淋漓尽致的书,是《看不见的城市》,因为我能够把我所有的思考、实验和猜想,集中在仅仅一个象征上;还因为我建立一个多面的结构,其中每篇短文都彼此接近,形成一个系列,这个系列不暗示逻辑顺序或某种等级,而是一个网络,你可以在网络中追踪繁复的路线,并得出繁复、枝岔状的结论。

在《看不见的城市》中,每一个概念和价值都变成包含双重性——就连精确也包含双重性。在其中一段描写中,忽必烈汗成为一种知识倾向的化身,倾向于理性化、几何学和代数学,把有关他的帝国的知识简化为棋盘上棋子的组合。忽必烈汗还在黑白格上对城堡、主教、骑士、国王、王后和兵卒作出各种排列,用来代表马可·波罗巨细靡遗地向他讲述的各个城市。经过这番部署,他得出的最后结论是,他要征服的对象,无非是一个棋盘,上面摆着一些棋子:乌有的象征。可就在这个时刻,发生戏剧性的变化,马可·波罗要求忽必烈汗更仔细地看清楚他眼中的乌有:

忽必烈汗努力集中精神下棋:可现在他却忘记了下棋的理由。任何游戏的结果是输赢:但输什么赢什么呢?到底赌什么呢?

将一死,王被胜利者的手推掉,王脚下便什么也没有了:一个黑

格,或一个白格。大汗剥掉他的征服的皮肉,把它简化为内核之后,他得出的运算结果:最后的征服,而皇帝多种多样的珍宝只是这征服的虚幻外壳;这征服被简化为一块木板上的方格。

接着,马可·波罗说:“陛下,您的棋盘是由两种木嵌成的:乌木和槭木。您的慧眼所凝视的方格,是从一根树干的一个年轮上切下来的,那一年是干旱年:你看见它的纹理了吗?这里隐约有一个节疤,它是一个芽,努力要在早到的春天抽出来,但夜里的寒霜把它抑制了。”

这时大汗才发现这外国人懂得讲何等流利的本地话,但使大汗讶异的不是他语言流利。

“这里有一个较厚的黑点:也许是一条幼虫的巢;不是木蠹,因为木蠹一生出来就得蛀木,而是一只毛虫,它啃树叶,这也是这棵树被选来砍掉的原因……这个边缘被雕木工用凿子刻过,使它楔入下一个较凸出的方格……”

一块平滑的小木板竟包含如此多的奥妙,着实把大汗给镇住了;这时马可·波罗已经在谈论乌木森林、顺流而下的装满圆木的木筏、船埠、窗口的女人……^①

^① 此处中译据威廉·韦弗英译本《看不见的城市》(哈考特—布雷斯—约万诺维奇出版社,1974年,纽约,第131—132页)。——译注

从我写这段文字那一刻起,我便明白我对精确的探索,朝着两个方向发展:一方面是把次要事件简化为抽象模式,再根据这个抽象模式进行运算,证明定理;另一方面,是文字所作的努力,旨在尽可能精确地表现事物可触可摸的方面。

事实上,我的写作总要面对两条分叉的道路,它们呼应两种不同类型的知识。一条道路伸入由没有实体的理性构成的精神空间,你可在其中追踪各条汇合的线索、各种投射、各种抽象形式、力矢量。另一条道路穿过一个布满物体的空间,试图通过在纸上填满字句来创造那个空间的文字对等物,其中涉及最小心谨慎的努力,要使写下的呼应没写下的,呼应一切可说和不可说的。这是两条通向那永远无法完全达到的精确的道路,前者无法完全达到精确是因为“自然的”语言永远倾向于说得比形式化的语言更多——自然的语言总是包含一定数量的噪音,影响信息的实质——后者无法完全达到精确则是因为在表现我们周围的世界之密度和延续性时,语言便显得有缺陷和破碎,相对于经验的总和而言永远说得不够。

我不断在这两条道路之间来回变换,每当我觉得已充分探索了这条道路的可能性时,我就赶快跑到另一条道路上去,相反亦然。因此,最近几年来,我时而练习故事的结构,时而练习其他各种描写,后者是今天备受忽略的艺术。就像一个学生,其功课是“描写一头长颈鹿”或“描写星空”,我努力在笔记本上写满这类练习,并从中整理

出一本书。这就是《帕洛马尔》，英译本刚于最近出版（1985）。它有点像日记，处理一些知识方面的小问题、与世界建立关系的方式、使用沉默和词语时的快意和沮丧。

在这类追求中，我心中总是牢记诗人们的实践。我想到威廉·卡洛斯·威廉斯，他如此精细地描写仙客来的叶子，使我们可以清晰看见花朵绽放在他为我们描绘的叶子上，从而把仙客来的雅致赋予诗。我想起玛丽安·穆尔^①，她在描写穿山甲、鹦鹉螺和她的动物寓言中的其他动物时，把来自动物学著作的资料与象征性和寓言性的意义糅合起来，使她的每一首诗变成一则道德寓言。我还想到埃乌杰尼奥·蒙塔莱，他在《鳗鱼》一诗中可以说综合了两者的成就。这首诗只以一个非常长的句子构成，恰似一条鳗鱼。它描写鳗鱼的一生，并把鳗鱼变成道德象征。

但我尤其想到弗兰西斯·蓬热，因为他以那些小散文诗在当代文学中创造了一种独一无二的体裁：类似学童的“练习簿”，他的练习办法是安排词语，把词语当作是世界的外貌的延伸，然后经历一系列反复的试验、草稿、“近似本”。蓬热在我心目中是无与伦比的大师，因为他的《事物的目的》^②和他其他风格相近的诗集里那些谈论一只虾、一块卵石或一块肥皂的短文本，为我们树立一场搏斗的最

① 穆尔（1887—1972），美国现代诗人。——译注

② 这是英译者的译法，又曾被另一位英译者译为《事物的声音》，法文原意是“站在事物的一边”。——译注

佳榜样，这场搏斗就是迫使语言成为事物的语言，从事物出发，再回到我们这里时都已改变了，都带着我们赋予事物的所有人性。蓬热申明他的意图是要通过他那些简短的文本及其复杂的变体，来创造一部新的《物性论》。我相信，他也许就是我们时代的卢克莱修，通过难以捉摸的、粉末似的文字的微尘，来重建世界的物理本质。

在我看来，蓬热达到了与马拉美同一水平的成就，尽管他是从分叉和互补的方向达到的。在马拉美那里，文字通过达到最高层次的抽象和通过揭示虚无是世界的终极实质，而获得最极致的精确。在蓬热那里，世界以最谦逊、不显眼和不对称的事物的面目出现，而文字则是用来唤醒我们的意识，意识到这些不规则的、无比精细地复杂的形式无限多样性。

有些人认为文字是获取世界的实质的方式，那终极、独特和绝对的实质。文字不是表现这实质，而是等同于这实质（因此仅仅把文字视为达到某个目的手段是错的）：文字只知道它自身，其他关于世界的知识都是不可能的。尚有另一些人，他们把使用文字视作孜孜不倦地探索事物，不是要接近事物的实质，而是要接近事物的无限多样性，触摸事物那永不会枯竭的多种多样的表面。一如霍夫曼斯塔特^①所言：“深度隐藏起来。在哪里？在表面。”维特根斯坦则更进一步：“至于隐藏着的事物……我们不感兴趣。”

① 霍夫曼斯塔特（1874—1929），奥地利诗人和剧作家。——译注

我不会这么激烈。我想,我们总是在寻找某些隐藏的事物,或仅是潜在或假想的事物,一旦它们浮出表面,我们就追踪它们。我想,我们的基本精神步骤,是每一个历史阶段遗传给我们的,可追溯至我们的旧石器时代的祖先,他们是狩猎者和采集者。文字把可见的痕迹与那不可见的事物,那不在场的事物,那被渴望或被害怕的事物联系起来,像一座用于紧急事故的摇摇欲坠的搭桥,架在深渊上。

因此,在我个人看来,恰如其分地使用语言,可使我们小心翼翼、集中精神、谨小慎微地接近在场或不在场的事物,敬重在场或不在场的事物所无言传达的东西。

莱奥纳尔多·达·芬奇在为了捕捉他的表达能力所无法捕捉的东西而与语言搏斗这点上,给我们树立意味深长的榜样。达·芬奇的手稿极其详尽地留下他与语言搏斗的纪录,那是一种节节疤疤、荒芜杂杂的语言,而他寻求更丰富、更微妙、更精确的表达。对一个意念的不同阶段的处理——类似蓬热,蓬热最后只好以持续的方式出版作品,因为真正的作品并未包含在其确定本中,而是在一系列为了获得真正的作品而修改出来的“近似本”中——是作家达·芬奇全力投身于作为一种知识工具的写作的证明;就他拟写的所有著作而言,这也是他对探究的过程本身的兴趣比完成一个可供出版的文本

更浓的证明。一而再地,就连达·芬奇的题材也与蓬热相似,例如他那一系列短小的寓言所涉及的题材,都是关于物体或动物的。

不妨让我们举那则关于火的寓言为例。达·芬奇给我们作了迅速的概括:自认是“更高”的元素之火,对压在它上面的锅里的水感到很不是滋味,于是吐出火舌,愈吐愈高,直到水滚起来、溢出来,把火熄灭。接着,达·芬奇在连续三个草稿中详细讲述这件事,写在三栏稿纸上,并列着,全都未完成。每一次他都加一些细节,描写火舌如何从一小块炭,透过木柴的隙缝吐焰,噼啪作响,不断膨胀。但很快他就停下来,仿佛意识到哪怕是可拿来讲最简单的故事的细节,如果深究下去,也是没有止境的。就连厨房火炉里的木柴烧起的故事,也可以从内部不断增长,直到变成无限。

达·芬奇自称是“没文化的人”,对书面文字感到棘手。他的知识,在这个世界上找不到对手,但他对拉丁文和语法的无知使他难以用文字与他同时代的有识之士交流。显然,他觉得他用图画比用文字更能清楚地解决他的科学研究的大部分问题。他在关于解剖学的笔记本中写道:“啊,作家,你可以用什么字母,做到像绘画和草图所能给予我们的那样,如此完美地传达这整个形状?”不仅在科学中,而且在哲学中,他也相信他用绘画和草图可以表达得更好。可他还是一直觉得需要写作,需要用写作来探究世界多种多样的现象和秘密,以及赋予他的幻想、感情和愤懑以形状——例如当他痛斥文

人的时候,这些文人只懂得重复在别人著作中读到的东西,与那些“发明者和自然与人之间的解释者”无法相提并论。因此,他愈写愈多。随着时间推移,他逐渐放弃绘画,转而通过写作和草图来表达自己的,用他左手的倒写来填满他的笔记本,仿佛是在写作和草图中追踪一个问题的线索。

在《大西洋手稿》第二百六十五页,达·芬奇开始草草写下证明一种地球生长理论的证据。他在列举被泥土吞没、埋在地下的城市后,又继续列举在山中找到的海洋化石,尤其是某些他认为肯定属于古老的海怪的骨头。这时,他一定浮想联翩,脑中出现巨大的海怪在波涛间出没的画面。总之,他把那页纸翻转过来,试图描述那头海怪的形象,三次改写一个句子,试图传达对那个形象叹为观止的感觉:

啊,多少次你耸起乌黑的脊背,出没于浩瀚海洋的波涛间,大山般压过来,风度优雅而庄严!

接着他加上“翻腾”一词,试图增加海怪运动的气势。

多少次你出没于浩瀚海洋的波涛间,风度优雅而庄严地翻腾于水中。你耸起乌黑的脊背,大山般压过来,把波涛击败

和制伏!

但是“翻腾”一词似乎削弱了他要唤起的宏伟和威严的印象。于是他选择动词“破”,并改变整段文字的结构,以准确的文学判断力赋予该段文字紧凑感和节奏感。

啊,多少次你出没于浩瀚海洋的波涛间,大山般压过来,把波涛击败和制伏,耸起乌黑的脊背破浪而来,风度优雅而庄严!

达·芬奇对这个几乎象征着大自然庄严力量的幻影的不倦描绘,使我们得以一窥他如何运用想象力。我在这次演讲结束时,把这个形象留给你们,也许可使你们尽可能长久地记住它——它的透明,它的神秘。

4 形象

但丁有一行诗(《炼狱篇》,第17章,第25行):“接着下雨般掉入那高度的幻想。”今晚我要以一个断言开始:幻想是一个下雨的地方。

让我们细看《炼狱篇》这行诗的上下文。这里说的是“愤怒圈”的事情,但丁正在沉思直接在他脑中形成的形象,描写古代和圣经时代的愤怒行为遭惩罚的例子。他明白,这些形象是下雨般从天上掉下来的——也即上帝送给他的。

在炼狱的各圈里,除了风景的细节和苍穹,以及除了与悔恨的罪人的灵魂和与超自然生命相遇之外,但丁还看到一些场面,这些场面通过引用或表现罪恶和美德的例子来呈现,先是看上去在移动和讲话的浮雕,继而是投射在他眼前的幻象,继而是传入他的耳中的声音,最后是纯粹的脑中影像。简言之,这些幻象逐渐变得更内向,仿佛但丁意识到在每一圈都发明一种更新的表现手法是无用

的,最好是让幻象直接产生在脑中,而不必通过五官来感知它们。

但在谈论这些之前,有必要定义什么是想象力,而但丁在两个三韵句中是如此定义的(第17章,第13—18行):

啊想象力,你有时候把我们

从外部世界偷走,使得哪怕

千号齐鸣,我们也听不到,

谁推动你,如果感觉对你不起作用?

一种形成于天上的光推动你,它要么

自己形成,要么由一种意志指引它下来。^①

不用说,我们在这里遇到了“高度的幻想”的问题:即是说,想象力高高在上的部分,它有别于凡俗的想象力,例如混乱的梦境中所显示的东西。有了这个基础,让我们尝试跟随但丁的推论,这推论忠实地再现了他那个时代的哲学观念。我把它意释如下:“啊想象力,你有力量把自己强加给我们的官能和意志,把我们从外部世界偷走,带入一个内部世界,使得哪怕千号齐鸣,我们也听不到,你接收的视觉信息的源头是什么,如果不是由储存在记忆中的感觉构成?”

① 此处引诗根据罗伯特·德林英译本(美国牛津出版社)译出,并参考和珍·霍兰德和罗伯特·霍兰德英译本(双日出版社)。——译注

原文“一种形成于天上的光推动你”：据但丁——还有据托马斯·阿奎那^①——的看法，天空中有一个传播完美形象的发亮的源头，这些完美形象要么是按照形象世界的固有逻辑形成（“自己”），要么是按照上帝的意志形成（“或一种意志指引它下来”）。

但丁在讲到他（也即诗中的演员但丁）所见的幻象时，仿佛它们是电影或电视影像，放映在一个与他这次炼狱之旅的客观现实迥然不同的银幕上。但是，演员但丁在整个旅程所见的幻象，也具有与诗人但丁所见相同的性质。诗人但丁必须在视觉上既想象他的演员看见什么，又想象他认为他看见什么、梦见什么、记得什么、看见的东西代表什么，或别人告诉他什么，就像诗人但丁为了方便这个唤起视觉形象的程序而使用隐喻时，必须想象这些隐喻的视觉内容。因此，但丁试图定义的，是想象力在《神曲》中的作用，尤其是定义他的幻想的视觉部分，这部分是先于文字的想象力或与文字的想象力同时发生的。

我们可以区别想象力的程序的两种类型：一种是始于文字，终于视觉形象；一种是始于视觉形象，而终于以文字表达这些视觉形象。第一个程序通常发生在我们阅读时。例如，我们读某部小说中的一个场面，或某份报纸对某一事件的报道，尽管描写的效果有所不同，但我们多少能够看见那个场面，仿佛它就发生在我们眼前，

① 阿奎那（1225—1274），意大利神学家和哲学家。——译注

至少看见那个被拿来描写的场面的某些碎片或细节。

我们在电影院的银幕上所见的形象，也经过书面文本的阶段，并曾被导演在脑中“视觉化”过，然后才在摄影场以实物重建，最后在电影本身的画格上定影。因此，一部电影是一个又一个阶段的结果，既有素材的，也有其他方面的，在这些阶段中形象逐渐获得了形式。在这程序中，想象力的“脑中电影”发挥的作用，不亚于实际制作先由摄影机记录下来继而放置在声片剪接器上的连续镜头。这种脑中电影永远在我们大家的脑中放映着，并且一直以来都是如此，甚至早在电影发明之前。它也从未停止过在我们心灵的眼睛前投射影像。

意味深长的是，罗耀拉的圣依纳爵^①在其《精神练习》中，非常强调视觉想象力的重要性。在他这本手册开头，罗耀拉提出“地点的视觉创作”，他的说法也许可作为戏剧表演的指南：“在视觉沉思或冥想中，尤其是在对我主基督（在可以看得见他的程度上）的沉思中，这一创作将包括从想象力的角度看见我希望沉思的对象所在的实际地点。我所说的实际地点，是指譬如我主耶稣或圣母马利亚所在的一座庙或一座山。”罗耀拉不忘立即指出，对我们自己的罪孽的沉思一定不可用视觉，如果非用不可——如果我的理解没

① 罗耀拉的圣依纳爵（1491—1556），简称罗耀拉，西班牙教士，独立天主教耶稣会士创办者。——译注

错——我们也必须用某种隐喻式的视觉想象（灵魂禁锢在会腐朽的肉体内）。

进而，在第二周第一天，精神练习一开始就是一个辽阔的幻象式全景和奇观式的群众场面：

第一点：第一点是看见各种各样的人，尤其是大地表面上服装不同和姿态各异的人，白的、黑的，和平的、战争的，流泪的、欢笑的，健康的、生病的，诞生的、死亡的。

第二：看见并思考三位神圣的人坐在他们神圣庄严的御座或王位上，他们怎样俯视大地的整个表面和圆形，和所有如此盲目的人，以及这些人怎样死去并堕入地狱。

罗耀拉似乎未想过摩西的上帝不容许人们用视觉形象来表现他。相反，我们可以说，他为每一个基督徒争得了但丁或米开朗琪罗的雄伟的幻象的才能——甚至不像但丁那样受约束，因为但丁在与天堂的神圣幻象面对面时，似乎也觉得有必要限制他自己的视觉想象力。

在罗耀拉翌日（第二次冥想）的精神练习中，沉思者必须把自己置身于那个场面，并在想象的动作中担当演员的角色：

第一点是看见有关的人，也就是看见圣母马利亚、约瑟、那个女仆和新生的圣婴耶稣，把我自己变成一个可怜人，一个卑微的奴隶，凝视他们，沉思他们，服侍他们，仿佛我身在那里，怀着可能有的全部虔诚和崇敬；然后反省我自己，以便有所获益。

显然，反宗教改革的天主教拥有一种基本的工具，它有能力利用视觉来沟通：通过圣像引发的情感刺激剂，信徒被认为可以领悟教会的文字教义的精神。但这永远是从某一特定形象开始的，而且这形象是由教会本身建议的，而不是由信徒“想象”的。我认为，罗耀拉的做法，即使把他那个时代的各种虔敬形式考虑在内，也是特异的，因为它标志着在获取具有最深刻意义的知识的方法上，已从文字过渡到视觉形象。这里，起点和终点也是早已建立，但中间却开拓一个场地，为发挥个人想象力，为如何描述人物、地点和动作场面提供无限的可能性。信徒被要求启动他的视觉想象力，去成功地从神学主题或福音书的精简诗篇中抽取刺激剂，再从这刺激剂开始，亲手在他心灵的墙壁上绘制充满各种人物的壁画。

在文学已不再被要求追本溯源，不再把某个权威或传统视作根本或目标，而是致力于新颖、独特和发明的时代，让我们回到纯粹的

文学问题,并追问我们自己,到底什么是形象性的源头。我以为,在这个背景下,视觉形象与文字表达孰先孰后的问题(这有点儿像鸡和鸡蛋的问题),明显地倾向于视觉想象力。

这些下雨般掉入幻想里的形象,到底从哪儿来?但丁无可厚非地自视甚高,在宣称他的幻象直接来自神圣的灵感时,也没有丝毫的顾忌。在时间上较接近我们的作家(除了少数几个具有先知式使命的例子外)都是通过尘世的传输媒介,例如个人或集体无意识,来建立联系的;例如通过从失去的时间中重现的情感来重获时间;例如“顿悟”,也即在某一地点或时刻的聚精会神。简言之,这是一个涉及多种步骤的问题,这些步骤即使不是源自天上,也肯定在我们的意图或控制之外,具有——就个人而言——某种超越。

这也不是只有诗人或小说家才面对的问题。一位研究智力的本质的专家道格拉斯·霍夫斯塔特^①在其名著《哥德尔、埃舍尔、巴赫》中也谈到同样的情况。在书中,真正的问题是如何选择下雨般掉入幻想里的各种形象:

例如,设想一位作家试图传达某一想法,这想法对他而言,包含在脑中的形象里。他对这些形象如何在他脑中合并起来不是很有把握,于是他实验来实验去,以各种方式表达事物,

^① 霍夫斯塔特(1945—),又译为侯世达,美国学者,普利策奖得主。——译注

最后锁定一个版本。但他知道它到底从哪里来的吗?他只模糊地知道。这来源很大程度上就像冰山,都沉在水底,看不见——而他清楚这点。(温塔奇出版社,1980年,第713页)

但是,也许我们应首先检视一下,过去人们是怎样看待这个问题的。我所知道的最详尽、最全面、最清晰地研究想象力这一概念的历史的,是让·斯塔罗宾斯基^①的一篇文章《形象的帝国》(收录于《批评关系》,1970年)。从文艺复兴时期新柏拉图主义者的魔术中,诞生了作为与世界灵魂^②沟通的想象力这一概念,这是一个将在浪漫主义和超现实主义中再现的概念,与作为知识工具的想象力这一概念截然不同,后者认为想象力发挥作用的渠道虽然不同于科学知识的渠道,却能与科学知识的渠道共存甚至协助科学知识的渠道,而且是科学家作出其假设所需的一个阶段。另一方面,关于想象力作为世界的真理之仓库的各种理论可以与某种自然哲学或某种神智学知识契合,却无法与科学知识兼容——除非我们把可知事物分成两部分,把外部世界分给科学,把想象性的知识留在个人的内在自我里。斯塔罗宾斯基认为,第二种态度正是弗洛伊德心理分析的方法;而把普遍有效性赋予原型和集体无意识的荣格心理分析方法,则与

^① 斯塔罗宾斯基(1920—),瑞士文学批评家。——译注

^② 世界灵魂,指一种世界精神或宇宙精神,相对于人的灵魂。——译注

想象力作为参与世界的真理这一概念挂钩。

谈到这里,我不能回避一个问题:我会把我自己对想象力的看法,置于斯塔罗宾斯基描述的两种倾向的哪一种之中?回答这问题,我不得不回顾我自己的写作经验,尤其是回顾涉及“幻想式”叙述的那一部分作品。我开始写幻想故事时,并未想过理论性的问题:我只知道我所有故事的源头,都有一个视觉形象。其中一个形象,是一个男人被劈成两半,每一半都继续独立地生活下去。另一个例子是一个少年爬上一棵树,然后从一棵树踏向一棵树,再也没有回到地面上。再有一个是一套空盔甲,它会走动和讲话,仿佛里面有一个人。

因此,构思一个故事时,首先出现在我脑中的,是一个形象,它由于某种理由使我觉得充满意义,尽管我还不能以文字或概念来表达这意义。一旦这形象足够清晰地出现在我脑中,我便开始把它发展成一个故事;或更称心的是,一个个形象发展它们自己隐藏的潜力,也即发展包含在它们之中的故事。每一个形象周围,又果拢其他形象,形成一个类比、对称、对抗的场。接着,在组织这些已不再是纯粹视觉的、而是包括概念的材料时,我便输入处心积虑的涵义,把秩序和感觉赋予故事的发展;或毋宁说,我所做的,是试图确定哪些意义可与我希望给故事做的总体设计兼容、哪些不能兼容,并且总是留下一些可能更改的余地。与此同时,写作,也即文字产品,获得愈来愈显著的重要性。可以说,从我开始在白纸上写黑字起,真正重要

的是书面文字,首先是想办法以书面文字再现视觉形象,其次是以书面文字连贯地发展最初的风格方向。最后,书面文字渐渐霸占那个场。从现在开始,是写作指导故事走向最贴切的文字表达,而视觉形象别无选择,只能一路尾随。

在《宇宙奇趣》(1965)中,这程序有点儿不同,因为出发点是一段用科学语言写的声明;视觉形象的独立活动,必须产生自这段概念性的声明。我的目的,是要表明利用典型神话形象的写作,可以从任何土壤中成长出来,甚至从最远离视觉形象的语言例如当今的科学语言中生长出来。即使是阅读最技术性的科学著作或最抽象的哲学著作,我们也会遇到若干突如其来地刺激视觉想象力的语句。因此我们处在这样一种状况里,也即形象是由某个预先存在的书面文本(一页或一句,在我阅读时偶然碰到)决定的,由此可能会引发一个想象过程,它可能契合该文本的精神,也可能沿着自己的方向走。

我的第一个宇宙奇趣故事《月亮的距离》可能是最“超现实”的,这是因为,源自引力物理学的写作初衷,打开了描写一个梦幻式故事的可能性。在另一些宇宙奇趣故事中,情节是由一个更符合科学出发点的意念引导的,但又总是包着想象力和感情的外壳,并由一个或两个声音讲话。简言之,我这样做是为了把即兴地催生的形象与论述性思想的意图结合起来。即使开局是由视觉形象出场并启动

它自身的内在逻辑,它迟早也会陷入一个网中,在那里推论和文字表达也有它们自己的逻辑。然而视觉方案仍继续成为决定性因素,有时还意料不到地决定某些既不是思想揣测也不是语言资源所能解决的局面。

《宇宙奇趣》中的拟人化有一点需要澄清:虽然我对科学感兴趣仅仅是因为科学努力回避拟人化的知识,但我却相信我们的想象力只能是拟人化的。这就是我用拟人化处理一个从来没有人类存在过的宇宙的原因,而我愿意补充一句,也即人类存在于这样一个宇宙中的可能性是极微小的。

现在该是我回答我向自己提出的有关斯塔罗宾斯基的两种思想模式的问题了:作为知识工具的想象力或作为认同世界灵魂的想象力,我选择哪一个?从我上述的讲话看,我应是第一种倾向的坚定支持者,因为对我而言,故事是一种即兴的形象逻辑与一个在理性意图的基础上执行的计划的结合。但是,与此同时,我总是设法在想象力中寻找一条途径,去获取个人以外、主观以外的知识。因此,若我宣称我更接近第二种态度也即认同世界灵魂也是恰当的。

尚有另一个我完全赞成的定义,就是作为可能的事物,假设的事物,不存在和从未存在、也许也永不会存在、但也许已经存在的事物的库存的想象力。斯塔罗宾斯基在讨论这个问题时,提及布鲁诺,并谈到这点。按布鲁诺的看法,“幻想精神”是一个“由形式和形象组

成的永不会饱和的世界或港湾”。因此我相信要利用这个具有潜在繁复性的港湾,就少不了任何形式的知识。诗人的心灵,还有科学家在某些决定性时刻的心灵,是根据一个把各种形象联系起来的程序运作的,该程序以最快捷的方式在无限的可能形式与不可能形式之间作出连结或选择。想象力是一部电子机器,它把所有可能的组合纳入考虑,并选择适合于某一目的的组合,或仅仅是最有趣、最赏心悦目或最好玩的组合。

我仍未解释在这个幻想的港湾里间接形象扮演了什么角色,我指的是由文化供应的形象,不管是大众文化还是任何其他种类的传统。这又引发另一个问题:在通常所称的“图像文明”中,个人想象力的未来会是什么样子的?那种召唤不存在的事物的形象的力量,还会在日益被预制的影像的洪水所淹没的人类中继续发展吗?曾经有一个时期,个人的视觉记忆仅限于他的直接经验的遗产和反映于文化中的为数不多的形象库存。之所以有可能赋予个人神话以形式,是因为这种记忆的碎片以意想不到和浮想联翩的组合方式聚合在一起。可如今我们遭无数影像狂轰滥炸,再也无法把直接经验与我们从电视上看了几秒钟的东西区别开来。记忆充斥着杂七杂八的影像,犹如一个垃圾堆,一样东西要成功地从中突显出来,可能性已愈来愈小。

如果说我把形象性包括在我要拯救的价值清单里,那是因为我要对我们正面临失去人类一个基本天赋的危险提出警告,这天赋就是我们有能力闭上眼睛就把视域聚焦起来,有能力从白纸黑字中创造形式和色彩,实际上还可以用形象来思想。另一方面,我在想有没有一种想象力教学法,它可训练我们懂得控制自己内心的视域,而不会把它窒息或使它陷入混乱的、稍纵即逝的白日梦,反而会使形象得以结晶为清晰、可记和自足的形式,也即逼真的形式。

这当然是一种我们只可以自己练习的教学法,并且是根据特定场合而发明的,其结果亦难以预料。在我自己早期的发展中,我已是“图像文明”之子,尽管这图像文明仍只是处于幼儿阶段,与今日膨胀的图像文明还相差很远。或者说,我是中间代的产物,当时书籍和周刊里的彩色插图和玩具上的图画,都是我们的童年伙伴,对我们非常重要。我觉得,出生在那个时期,给我的成长打下深刻的印记。我的形象世界,首先受当时最畅销的儿童周刊《儿童邮报》里的插图的影响。我指的是我三岁至十三岁的生活,之后我整个青春便疯狂地迷上电影。事实上我相信真正关键性的时刻,是三至六岁,也即我学会阅读之前。

在二十年代的意大利,《儿童邮报》经常刊登当时美国最著名的连环漫画:“快乐阿飞”、“闷孩子”、“菲力猫”、“玛姬与吉格斯”,这些

人物全都重新冠以意大利名字。还有意大利漫画,有些就当时的图画品味和风格而言,可谓质量上乘。当时意大利还未开始用汽球里的文字表示对话(汽球形对话框是三十年代随米老鼠进口的)。《儿童邮报》改编美国漫画,不用汽球,而是在每幅漫画下加上两行或四行押韵的文字。然而,由于我还不会阅读,我根本不理睬这些文字,图画对我已足够。我与这本小杂志形影不离,它是我甚至还未出世时,我母亲就开始购买和收集的,并按年份装订成册。我会逐期追看每个系列的漫画,心里给自己讲故事,以不同方式解读漫画中的场面——我创造各种变体,把一个个单独的插曲,拼凑成一个规模更大的故事,把每个系列中反复出现的元素细加考虑和挑选,然后把它们联系起来,把这个系列与另一个系列混合起来,并重新发明新系列,把配角变成主角。

当我开始识字时,获益却是极有限的。那些天真的打油诗并没有提供什么富于启迪的信息,往往牛头不对马嘴,跟我自己发明的差不多。显然,打油诗人并不知道原作汽球里说些什么,而原因可能是他不懂英文,或他只是根据那些改编过、已变成无字的漫画来创作。不管怎样,我宁愿不理睬那些文字,继续沉溺于我自己最喜爱的工作:在一组组画面里做白日梦。

无可否认地,这习惯延迟了我专心阅读书面文字的能力,我直到颇晚的阶段,花了颇大的功夫,才培养了阅读所需的注意力。但

是,读无字的图画,对创作寓言、对形成风格、对组构形象,肯定是一种良好的训练。例如帕特里克·苏利文^①能够在小小的方框内画一个背景,显示菲力猫在道路上投下的黑影,而那道路则消失在黑天明月下的风景里:我想,这对我来说依然是个完美典范。

我后来的创作,有些故事取材自塔罗纸牌的神秘人物,并每次以不同方式解释同一个人物。这肯定根源于我童年时代废寝忘食地钻研一页页漫画。我在《命运交叉的城堡》中试图做的,就是某种“幻想图像学”,不仅利用塔罗纸牌,而且利用大画家们的作品。事实上我试图解释卡尔帕乔^②在威尼斯圣乔治教堂里的那些画,把关于圣乔治^③和圣杰罗姆^④的生平事迹的组画当作一个故事、当作一个人的一生来看,并把我自己的一生等同于这个圣乔治—圣杰罗姆混合体的一生。这种幻想图像学已成为我表达自己对绘画的热爱的一种习惯性方式。我采取讲我自己的故事的办法,从历史上著名的画作或至少对我产生过影响的画作讲起。

我们不妨说,在文学想象力的视觉部分形成过程中,出现各种元素:对真实世界的直接观察;幻觉式和梦幻式的变形;不同层面的文化所传播的形象的世界;还有感觉经验之抽象、浓缩和内化的过

① 苏利文(1885—1933),澳洲裔美国漫画家和卡通电影制作者。——译注

② 卡尔帕乔(1450—1525),意大利画家。他的组画带有叙事性。——译注

③ 圣乔治(275—303),基督教殉教者,英国守护神。——译注

④ 圣杰罗姆(347—420),《圣经》早期翻译家。——译注

程,该过程对思维的视觉化和文字化都非常重要。所有这些特点,在一定程度上都可在被我视为楷模的作家们那里找到,尤其是在那些特别有利于视觉想象力的时代——文艺复兴时期、巴洛克时期和浪漫主义时期的文学作品中。在我编辑的一本十九世纪幻想故事集中,我追随一条幻象式和奇观式的血脉,这条血脉搏动在霍夫曼、沙米索、阿尼姆、艾兴多夫、波托茨基^①、果戈理、奈瓦尔、戈蒂埃^②、霍桑、爱伦·坡、狄更斯、屠格涅夫、列斯科夫^③等人的故事中,并一路持续至史蒂文森、吉卜林和威尔斯^④等人的小说中。与此同时,我追随另一条血脉,有时就在第一条血脉的同一批作者身上:这条血脉使幻想事件从日常生活中涌起——一种内心的、精神的、看不见的幻想,在亨利·詹姆斯那里达到高潮。

幻想文学在二十一世纪是否还有可能,尤其是在预制的影像日益泛滥之际?眼前,似乎展开着两条道路。(一)我们可以把用过的形象放入新脉络和新语境中进行再循环,改变其意义。也许可把后现代主义视作这样一种倾向:它以反讽的方式对大众传播的大量影像加以利用;或把从文学传统那里继承下来的对令人惊奇的事物的喜

① 霍夫曼(1776—1822),德国作家和画家;沙米索(1781—1838),德国诗人和植物学家;阿尼姆(1781—1831),德国女作家;艾兴多夫(1788—1857),德国诗人和小说家;波托茨基(1621—1696),波兰作家。——译注

② 奈瓦尔(1808—1855),法国象征派诗人;戈蒂埃(1811—1872),法国诗人。——译注

③ 列斯科夫(1831—1895),俄国作家。——译注

④ 史蒂文森(1850—1894),英国冒险故事作家、诗人和散文家;吉卜林(1865—1936),英国小说家、诗人和散文家;威尔斯(1866—1946),英国科幻小说家。——译注

好注入叙述机制来突显其异化。(二)我们可以把过去的东西一笔勾销,从头来过。萨穆尔·贝克特在这方面取得非凡的成果:他把视觉元素和语言元素减至最低程度,仿佛在世界末日之后的世界里。

也许,同时表现上述所有问题的第一个文本,是巴尔扎克的《不为人知的杰作》。并非巧合的是,一种我们也许可称为先知式的远见,是来自巴尔扎克。巴尔扎克正好处于文学史的轴心点,处于一种交汇经验中,时而是幻象性的,时而是现实性的,时而两者兼有——似乎总是受自然力量的牵引,尽管又总是非常清楚他在干什么。

《不为人知的杰作》写于一八三一年至一八三七年间,最初的副题是“幻想故事”,最后版本则称作“哲理研究”。其中的蹊跷是——按巴尔扎克自己在另一个故事中的说法——文学消灭了幻想。在第一个版本(一八三一年发表于一家杂志),那位老画家弗朗霍费完美画作里仅有一只女人的脚,从混乱的颜色、从一片无形的雾里伸出来。画家的两位同行波布斯和尼古拉·蒲散都对这幅画赞不绝口:“这一小块帆布上,有着多少的愉悦!”就连那位模特儿,尽管并不理解它,也似乎对它印象颇深。

第二个版本是以书本的形式出版,也是在一八三一年。这个版本添加了几笔对话,披露画家两位同事的不解。他仍是一个凭灵感画画的神秘主义者,为理想而活,但注定要孤独。最后版本(1837年)

添加了几页有关该幅画的技巧的省思,结尾则清楚表明弗朗霍费是一个疯子,其命运只能是关起门来守住那幅自认的杰作,然后烧掉它,然后自杀。

人们评论《不为人知的杰作》时,常说它是一部关于现代艺术的寓言。读罢这些研究的最新著作——于贝尔·达弥施^①的《赝黄色的窗》(1984)——我发现这篇小说也可当成一部有关文学的寓言来读,它讲述语言表达和感觉经验与倏忽的视觉想象力之间难以逾越的鸿沟。巴尔扎克的第一个版本包含对作为难以定义的幻想之定义:“对这些卓绝的事物,现代习语只有一个词:难以定义……这是一个绝妙的表述。它总结了幻想式的文学;它道出了我们一知半解的精神所无法捕捉的一切;而当你把它放置在一位读者眼前,他就被送进形象性的空间。”

在接下去的那些年间,巴尔扎克拒绝幻想文学,因为在他看来,幻想文学意味着艺术以神秘方式理解一切事物。他回到对原原本本的世界的巨细靡遗的描写,且仍相信他正在表述人生的秘密。就像巴尔扎克在很长的时间内不知道到底应该把弗朗霍费塑造成预言家还是疯子,他的故事也继续包含一种模糊性,正是在这模糊性之中蕴含最深刻的真理。艺术家的想象力是一个充满潜能的世界,没有任何作品可以成功实现这些潜能。我们通过生活来体验的,是

① 达弥施(1928—),法国艺术史家和艺术批评家。——译注

另一个世界,回应其他有序或无序的形式。在稿纸上累积起来的一层层文字,像画布上的一层层颜料,又是另一个世界,它同样是无限的,但较容易控制,较不受公式化表述的束缚。这三个世界之间的纽带,就是巴尔扎克所称的难以定义:或者,我宁可把它称为难以决定,也即由一个包含其他无限的整体无限的整体构成的悖论。

一个作家——而我指的是一个有着无限的抱负的作家,例如巴尔扎克——通过写作中的语言的无限可能性,来从事各种涉及他的无限想象力的活动,或有可能发掘的无限偶然性的活动,或两者兼顾的活动。有些人可能会提出反对,认为一辈子从生到死,只能包含有限数量的信息。个人储存的形象和个人经验又怎能超越那个范围呢?不过,我认为这些旨在回避繁复性之漩涡的企图是徒劳的。布鲁诺向我们解释说,作家的想象力从中获取形式和形状的幻想精神,是一个无底洞;至于外部现实,巴尔扎克的《人间喜剧》是肇始于这样一个假设,即写作世界与现实世界是同源的,不只跟今日的现实世界,而且跟昨天或明天的现实世界。

作为幻想作家的巴尔扎克试图以可想象的无数象征之中的一个象征,来捕捉世界灵魂;但为了做到这点,他被迫给书面文字装满这样的强度,以致最终可能会不再指涉自身以外的世界,如同弗朗霍费那幅画作的颜色和线条。当巴尔扎克抵达这个门槛,他便停下来,改变整个计划:不再是强度写作,而是广度写作。现实主义者巴

尔扎克转而力图通过写作,拥抱时间和空间的无限延伸,那里充满着人群、众生和故事。

但是,难道不会发生像埃舍尔画作中的情况吗?霍夫斯塔特引用埃舍尔的画作,来说明哥德尔的悖论。在一个画廊里,一个男人正在观赏一座城市的风景,而这道风景张开,把包含这道风景的画廊和那个正在观赏这道风景的男人纳入其中。巴尔扎克原应在其无限的《人间喜剧》中包括那位他所是、或曾经是幻想作家,连同他所有的无限幻想;也原应包括那位他所是或希望是的现实主义作家,一心一意要在其“人间喜剧”中捕捉那个无限的真实世界。(话说回来,也许是幻想家巴尔扎克的无限的内心世界包括了现实主义者巴尔扎克的内心世界,因为前者的其中一个无限的幻想,与《人间喜剧》中的现实主义的无限性重叠……)

然而,所有“现实”和“幻想”都必须通过写作的途径才有可能获得形式,外与内、世界与我、经验与幻想都由相同的文字材料构成和呈现。眼睛和精神的多姿多彩的幻象,包含于由小写字母或大写字母、句号、逗号、括号构成的整齐的字行间——一页页的符号,沙粒般密密麻麻地挤在一起,在一个像被沙漠风改变的沙丘般永远相同又永远不同的表面上,反映色彩缤纷的世界的奇观。

5 繁复

让我们先引用一段文字,来自卡洛·埃米利奥·加达^①的小说《梅鲁拉纳街上一场可怕的混乱》:

以他的智慧和他那莫利塞人的贫困^②,警探恩格拉瓦洛——他似乎以沉默度日,沉睡在那蓬乌亮如沥青、卷曲如俄国羔羊毛的乱发的黑丛林下——以他的智慧,他有时竟也扰乱这沉默和这沉睡,对男人的事情还有女人的事情阐发某个理论性的看法(也即某个笼统的看法)。乍看,或毋宁说,乍听,这些看法似乎都是陈词滥调。它们不是陈词滥调。因此,这些像硫磺火柴突然划亮般在他两唇间擦出的快速的宣言,在几小时、几个月后还会在人们的耳朵里复苏过来:仿佛经过一个神秘的潜伏期。“对极了!”那个领教过的人会承认,“这正是恩

① 加达(1893—1973),意大利小说家。——译注

② 恩格拉瓦洛是意大利中部莫利塞人。——译注

格拉瓦洛对我说过的!”他的卓识包括:不可预见的灾难绝不是一个单一的动机、一个单一的原因的后果,或如果你愿意,说结果也可以;毋宁说,它们更像一个旋涡,像世界的意识中的一个气旋低压点,大量的原因朝着那里汇集。他还使用诸如结或纠结、纷乱、格诺梅罗等词,后者是罗马方言,意思是交织。但是法律术语“动机、各种动机”老是不自觉地从他口中逸出,仿佛不听他使唤似的。他有一个核心的、坚定不移的观点,认为我们必须——像从亚里士多德到康德等哲学家承传下来的那样——“在我们自身内部改革‘原因’这个范畴的意义”,并以“各种动机”替代“动机”;这观点几乎是一种固定法,从他那肥厚但有点儿灰白的双唇溶化出来。双唇间的烟蒂垂在嘴角,似是为了衬托他那庄严的目光和那咧着嘴的半苦涩半怀疑的浅笑。他会在那浅笑中,以他的“老”习惯,把下半个脸固定在他那沉睡的额头、眼睑和他那一蓬乌亮的乱发下。他就是这样、原原本本地这样定义“他的”罪案的:“当他们叫我……那肯定。如果他们叫我,肯定就有麻烦了:某种混乱、某种格溜奥梅罗需要解开。”他的意大利语口齿不清,夹杂着那不勒斯方言和莫利塞方言。

那明显的动机,那主要的动机,当然是一个。但犯罪是整个系列的动机的结果,这一系列动机旋涡式吹向那结果(就

像强风名称中的十六种强风在一场龙卷风、在一个气旋低压中纠缠在一起)最后把软弱的“世界的理性”卷入犯罪的旋风中心。就像扭一只鸡的脖子。接着,他往往会说,不过说得有点忧心忡忡:“你肯定会在你不想找到裙子的地方找到裙子。”法国成语“找出那个女人”的迟来的意大利修订版。接着他似乎有悔意,仿佛他诽谤了那些女士,想改变主意。但这会使他陷入窘境。所以他保持沉默和悔意,唯恐自己说得太多了。他的意思是说,某一感情动机,某一数量,或者我们今天会说,某一比重的感情、某一比重的“爱欲”,甚至也卷入了“利益问题”,卷入了显然不同于爱情风暴的罪案。某些有一丁点儿嫉妒他的直觉的同事,几个较熟悉我们时代的罪恶的神甫,某些下属、职员,还有他的上司们,都坚持认为他读怪书,学来这些毫无或几乎毫无意义的话,可这些话比别的话更能慑住天真无知者。他的术语只有疯人院里的医生才会说。但实际行动另当别论!概念和高谈阔论是蹩脚文人的玩艺;警察局和凶案组的实际经验完全是另一回事:需要极大的耐性,还有宽容,以及坚强的性格;而只要并非所有意大利人都跌跌撞撞,就还需要责任感、果断、彬彬有礼:没错,没错,还有铁腕。对他,对奇乔先生^①,以上这些反对意见基本上是没用的;他继续站着睡觉,空

^① 奇乔先生即恩格拉瓦洛。——译注

着肚子高谈阔论,假装抽着他那半根总是熄灭了的香烟。

我希望从加达这段文字开始,是因为在我看来它似乎最适合作为我这次演讲的主题的引子。我的演讲的主题,是当代小说作为一部百科全书,作为一种知识方法,尤其是作为一个联系不同事件、人物和世间万象的网络。

我原可以选择其他小说家,来说明本世纪所特有的这种“感召”。我选择加达是因为他以我的母语写作,并且在美国相对无人知晓(部分原因是他的风格极其复杂,哪怕在意大利语里也是难懂的);也因为他的哲学非常契合我的主题,尤其是他把世界视作一个“由众多系统构成的系统”,每一个系统都是其他系统的条件,又以其他系统为条件。

卡洛·埃米利奥·加达终其一生,都试图把世界表现为一个网络,一团纠结的纱线;在这样表现它的时候,又绝不减弱那理不清的复杂性,或者更确切地说,呈现同时存在的最不同的元素,正是它们汇合起来制约每一事件。他对事物的这种看法,是由他的知识训练、他的写作性格和他的神经机能病所决定的。作为一位工程师,加达在科学环境中成长,具备技术知识,并对哲学怀着积极的热情。顺便一提,最后一项——他对哲学的痴迷——他秘而不宣:直到他一九七三年逝世之后,他的文件被发现,这个秘密才公开,我们才知道他

有一份草稿，阐述一个以史宾诺莎和莱布尼茨为基础的哲学系统。作为一位作家——被认为是意大利的乔伊斯——加达发展了一种配合他复杂的认识论的风格，把或高或低、不同层次的语言重叠起来，并使用最多样的词汇。作为一个神经机能病患者，加达怀着他所有的焦虑和痴迷，全副身心扑在稿纸上，常常导致轮廓丧失，细节到处蔓延，充满整个画面。一部原本要写成侦探小说的书，最终不了了之。在某种程度上，他的所有小说都未完成或仅遗片断，像雄心勃勃的工程的残余，但最初构思时的壮观和严谨依然有迹可寻。

要了解加达的“百科全书主义”如何表现在已完成的结构中，我们应转向较短小的文本，例如他谈制作“米兰烩饭”的散文，是意大利散文的一篇杰作，也是一篇实际建议的杰作。它描写仍残留着的稻壳（他把它们称作“囊果皮”）的米粒、最适合使用的焙锅、藏红花粉、烩饭的逐个步骤。另一个文本则是描写建筑技术，指出使用了预应力混凝土和空心砖之后，房屋既不隔热也不隔音。接着是一段怪诞的描写，讲他生活在一座现代建筑物里，讲他饱受袭击他耳朵的噪音的困扰。

在这些短文里，一如在加达小说的每一个插曲里，最不起眼的东西都被视作一个关系网的中心，使得作家不禁要顺着每一条线索摸下去，细节变得愈来愈繁复，也使得他的描写和离题变成无限。无论起点是什么，笔下的东西总是一再铺展下去，覆盖愈来愈广阔的

地平线，而如果允许它这样朝着各个方向不断扩展，最终会包揽整个宇宙。

这个从每一物体辐射出来的网的最佳例子，莫过于《梅鲁拉纳街上一场可怕的混乱》第九章有关寻找失窃的珠宝的那个插曲。我们被告知每种宝石，它的地质史，它的化学成分，还有历史和艺术掌故，以及各种可能的用途，连同这一切所唤起的联想。探讨隐含于加达作品中的认识论的最重要论文是吉安·卡洛·罗肖尼的《刻意的不协调》。文章开头就是分析那五页关于宝石的描写。接着，罗肖尼解释为什么在加达看来，这种关于事物的知识——被视作过去和未来、真实或可能的种种无限关系的汇合——要求每样事物都有精确的名称，获得精确的描写，置于精确的时间和空间里。他通过探索词语的语义学潜能，各种文字形式和句法形式及其内涵和音调的语义学潜能，连同它们的并置所制造的各种常常是喜剧性的效果，来达到这个目标。

某种别趣，包含某些疯狂的绝望时刻，是加达的视域特征。甚至在科学正式承认观察本身会以某种方式作出干预来修改被观察的现象之前，加达就知道“认识就是把某种东西插入真实，从而扭曲现实”。正因为这样，他才会无一例外地以扭曲的方式表现事物，也才会永远在他自己与被表现的事物之间形成紧张关系，于是乎世界在他眼前愈是被扭曲，作者的自我就愈是卷入这一过程，而这自我本

身也遭扭曲和陷入混乱。

因而,对知识的热情把加达从世界的客观性带向他自己那烦躁的主观性,而这——对一个不喜欢自己、甚至可以说憎恶自己的人来说——是可怕的折磨,一如在他的小说《识得愁滋味》中处处显露的。这是加达最具自传性的小说,他在书中一发不可收拾,愤怒地对代词“我”、实际上对所有代词——思想的寄生虫——进行口诛笔伐:“我,我!……所有代词中最可恶的!……那些代词!它们是思想的跳虱。当思想生了跳虱,它就挠个不停,像任何身上有跳虱的人……接着,你在指甲缝里……捉到代词:人称代词。”

对加达而言,理性的精确与疯狂的扭曲这一紧张关系,是每一个认知过程的基本组成部分。如果说加达的写作取决于这一紧张关系的话,那么同一时期另一位受过科学技术训练的作家、本身也是工程师的罗伯特·穆齐尔,则是以完全不同的写作方式——流畅、反讽和克制——来表达数学的精确与世事的不精确这一紧张关系。穆齐尔的梦想,是一种由一个个特解构成的数学:

但是他还有差一点就说出口的别的东西,关于某些不容许有通解的数学问题的东西,虽然它们只容许特解,但是是一个个特解加起来,可使我们更接近通解。他原可以补充说,他把

每个人生问题,也视作这些数学问题之一。如此一来,则人们所说的一个时代——他们并不知道这样说,是否就应该了解数百年、数千年,或从做学生到做祖父母的时间跨度——这种广泛而驳杂的流变状态,其实也就是一连串胡乱拼凑起来的不满意的、如果孤立起来看还是虚妄的企图,企图求得一个解;这些企图可能会产生正确和完整的通解,但必定是在人们懂得把它们综合起来之后。

在乘坐有轨电车回家的途中他想起这些。(《没有个性的人》,第一部,第358页。)

对穆齐尔来说,知识即了解两种相反的极的不可兼容。他把其中一个极称为精确——或有时称为数学、纯粹精神,甚至军人作风——另一个极称为灵魂,或非理性、人性、混沌。他把所知道或所想到的一切,都储存在一部百科全书里,而他试图以一部小说的方式保留这部百科全书,但它的结构继续变化;它在他手上碎裂了。结果是,他不仅从未完成这部小说,而且从未成功地确定其总体轮廓,或如何把庞杂的材料纳入设定的范围内。如果我们比较这两位工程师兼作家,一方面是理解意味着让自己纠缠在一个关系网中的加达,一方面是使人觉得总是以事物的繁复密码和繁复层面来理解一切而不允许自己被卷入其中的穆齐尔,则我们必须记住两人共通

的一个事实：他们都无法找到结尾。

就连普鲁斯特也无法为他的百科全书式小说作结，不过它并非缺乏设计——他是一下子有了整本书的意念的，开始、结束和总体轮廓一应俱全。他找不到结尾是因为这部小说以自己内部的有机生命力不断生长，愈来愈密集。连结一切事物的网，也是普鲁斯特的主题，但他的网是由时空中的一个个点构成的，这些点被每个人不断占据，形成了无限繁复的空间维度和时间维度。那个世界不断扩张，直到它再也不能被理解，而对普鲁斯特来说，知识是通过受这难以捉摸之苦而获得的。在这个意义上，一种典型的知识经验是叙述者所感到的对阿尔贝蒂娜的嫉妒：

我明白爱情遭逢了不可能。我们想象爱情把一个存在物当作对象，它可以躺在我们面前，密封在一个身体内。唉，爱情已占据和将要占据的，却是这存在物向空间和时间各个点的扩张。如果我们不拥有该存在物与这地方或那地方、这时刻或那时刻的接触，我们就不拥有它。但我们无法全部接触这些点。要是它们被指出来，我们也许还有可能想办法向它们伸去。但我们摸索着寻找它们，却找不到它们。于是产生不信任、嫉妒、困扰。我们浪费宝贵时间，寻找荒唐的线索，却与真相失

之交臂，甚至连怀疑一下也没有。^①

这段文字，出现在与《女囚》中描写那些控制电话的暴躁女神^②的同一页上。几页后，我们便看到最早的一次飞机展览，就像在前一卷（《索多姆和戈摩尔》）中，我们看到汽车取代马车，把空间对时间的比例改变得如此之大，以致“艺术也被它改变了”。我说这些，是为了证明普鲁斯特对技术的意识，并不亚于上面提及的两位工程师作家。我们在《追忆似水年华》中一点一点看到的现代科技的出现，并非只是“时代色彩”的一部分，而是这部小说的形式的一部分，小说的内在逻辑的一部分，作者急欲对短暂人生中所消耗的各种可写之物的繁复性进行探索的一部分。

我在第一个演讲开头，谈到卢克莱修和奥维德的史诗，并谈到在两本如此不同的书中都可以找到一个由一切与其他一切之间的无限关系构成的系统。在今晚这个演讲中，我觉得对往昔的文学的指涉，也许可缩小至一个最低限度，仅以少数例子来说明在我们的时代文学试图实现一个古老的愿望：表现各种关系的繁复性，不管是效果上还是潜力上。

① 出自《追忆似水年华》第5卷《女囚》，中译本见第91页（周克希、张小鲁、张寅德译，译林出版社）。此处译文系根据C. K. 蒙克里耶夫、特伦斯·基尔马丁和安德鲁·梅厄的英译本。——译注

② 指电话接线员。——译注

野心太大的计划,在很多领域也许不值得鼓励,但在文学领域却多多益善。除非我们给自己定下无可估量的目标,远远超越可达到的希望,否则文学就不能保持活力。除非诗人和作家给自己定下谁也不敢想象的任务,否则文学就不能继续发挥作用。由于科学已开始不信任那些不分门别类、不专业化的总体解释和解决,因此文学的巨大挑战,是要有能力把各种知识分支、各种“密码”组合成多层次和多层面的视域,并以这视域来看世界。

一位显然绝没有给自己的计划的野心设限的作家,是歌德。他在一七八〇年向夏洛特·冯·施泰因^①吐露,他正计划写“一部关于宇宙的小说”。我们对他如何赋予这概念以实质一无所知,但他选择小说作为可包揽整个宇宙的文学形式,本身就是一个对未来意味深长的事实。大约同时,格奥尔格·克里斯托夫·利希滕贝格^②写道:“我觉得,一首关于空荡荡的空间的诗,将会非常精彩。”宇宙和虚空:我将回到这两个概念,它们往往变成同一回事,但文学的目标在这两者之间晃来晃去。

我是在汉斯·布卢门贝格^③所著的一本奇妙的书《世界的可读性》(1981)中,读到上述歌德和利希滕贝格的引文的。在最后几章

① 施泰因(1742—1827),德国女作家,歌德密友。——译注

② 利希滕贝格(1742—1799),德国实验物理学家、天文学家、数学家和文艺批评家,以格言著名。——译注

③ 布卢门贝格(1920—1996),德国哲学家。——译注

里,作者追踪这种文学野心的历史,从决心要写时而像百科全书时而像《圣经》的“终极之书”的诺瓦利斯^①,到实际上以其《宇宙》达到其“描述物理世界”的目标的洪堡^②。布卢门贝格书中与我的问题最直接相关的一章,叫做“世界的空书”,论述马拉美和福楼拜。我总是被一个事实迷住了,也即成功地在诗中赋予虚无一种独特而明澈的形式的马拉美,晚年竟全心投入一个计划,要写那部作为宇宙终极目标的“绝对之书”:他把这部神秘的作品销毁了,没留下任何痕迹。同样地,想起福楼拜也饶有趣味,他在一八五二年一月十六日写信给路易丝·科莱^③:“我就想写一本关于乌有的书。”接着便把生命最后十年用来写有史以来最百科全书式的小说《布瓦尔和佩库歇》。

《布瓦尔和佩库歇》实际上是我今晚要提到的所有小说的祖宗,尽管这两个十九世纪科学主义的堂吉诃德穿越广博学识之海的可怜而兴高采烈的旅程,最终变成一系列海难事故。对这两个自学的天真汉来说,每一本书都打开一个新世界,但这些世界是互相排斥的,或至少是互相矛盾的,矛盾得使你没有希望找到明确的答案。不管他们作出多大的努力,这两个抄写员都总是缺乏那种使一个人调整某些理念以便利用它们来做自己希望做的事情,或纯粹从这些理念中获取自己希望获取的乐趣的那种个人才能,而这种才能是书本

① 诺瓦利斯(1772—1801),德国浪漫派诗人。——译注

② 洪堡(1769—1859),德国自然科学家、自然地理学家。——译注

③ 科莱(1810—1876),法国女诗人、作家。——译注

里学不到的。

现在有一个问题,就是我们应如何解释这部未完成的小说的结局。在结局中,布瓦尔和佩库歇放弃了理解世界的念头,安于作为抄写员的命运,并决定在包罗万象的图书馆里抄书。我们是否可以下结论,认为在布瓦尔和佩库歇的经历中,无所不有的“百科全书”与一无所有的“虚无”融为一体?但是,在这两个人物背后,是福楼拜本人,他为了描写他们逐章逐章的冒险,不得不去博览可以了解的一切知识,以及建造一座科学神殿,以便让两个主角把它摧毁。为此,他阅读农业和园艺学、化学、解剖学、医学、地理学等方面的手册。在一封写于一八七三年八月份的信中,他说为此他不断地做笔记,读了一百九十四本书;到一八七四年六月份,升至二百九十四本书;五年后他向左拉宣布:“我的阅读已大功告成,除非写完小说,否则我不会再打开任何一本老书。”但在他稍后的信中,我们发现他又在阅读基督教早期著作,接着又转向教育学,而这个学科又迫使他去接触门类最繁多的知识。一八八〇年一月,他写道:“你知道我为了那两个可敬的朋友,读了多少书吗?超过一千五百本!”

也就是说,这部关于那两个自我教育的抄写员的百科全书式史诗,是与现实世界里完成的一次平行的、绝对的壮举配套的。福楼拜本人把自己变成一部宇宙的百科全书,以绝不亚于其笔下人物的激情,吸收了他们企图化为已有的每一点滴的知识和他们注定无法消

化的一切知识。他辛苦劳累这么久,就为了证明他那两个自我教育的主角所探索的知识之无用吗?(福楼拜在一八七九年十二月十六日的一封信中,给这部小说拟的副题是“论各科学中的缺乏方法”。)抑或纯粹为了证明知识本身之无用?

一个世纪后,另一位百科全书式的小说家雷蒙·格诺^①写了一篇文章,替这两个被指为愚笨的主角辩护(他们的罪名是“爱上绝对”,不容有任何矛盾或怀疑),同时也是替被过分简单地指为科学的敌人的福楼拜辩护。“福楼拜恰恰是在这个意义上支持科学的,”格诺说,“也即科学必须是怀疑主义的、有保留的、有条理的、谨慎的、人性的。他对教条主义者、空谈理论家和哲学家避之唯恐不及。”

福楼拜的怀疑主义和他对数百年来累积的人类知识的无限好奇,正是二十世纪那些最伟大的作家注定也要认领的特质。但我宁愿把他们的怀疑主义称作积极的怀疑主义,有点像在赌博和下注,穷尽一切努力,要在论述、方法与不同层次的意义之间建立关系。知识作为繁复性,是一条维系所谓的现代主义和名之曰后现代的重要著作的线索,这条线索超越所有依附于它的标签,而我希望它能够在新的千年继续下去。

让我们记住,被很多人称为本世纪最全面的文化入门读物的书,本身就是一部小说:托马斯·曼的《魔山》。可以一点也不夸张地

^① 格诺(1903—1976),法国小说家。——译注

说,那家阿尔卑斯山疗养院的封闭小世界,是所有那些注定要被本世纪的思想导师们追随的线索的起点:今日讨论的所有问题,都已在那里预告和审视过了。

从二十世纪伟大小说中显露出来的,往往是关于一部开放的百科全书的理念,开放这个形容词显然有悖于百科全书这个名词,后者从词源学角度看,暗示试图穷尽世界上的知识,把它包揽在一个圆圈里。但今日我们从整体性的角度想问题时,已不能不考虑潜在性、猜想性和多重性。

中世纪文学作品,倾向于以一种具有井井有条的秩序和形式,来表达人类知识的总和,《神曲》就是一个例子。在《神曲》中,语言的丰富多彩与一个有体系且统一的思想模式结合起来。相反,我们最喜爱的现代作品,都是繁复多样的解释方法、思想模式和表达风格的聚合与冲突的产物。即使总体设计是经过精心计划的,最重要的也依然不是把作品封闭在一个和谐的形体内,而是由该形体催生的离心力——以语言的多元性来确保真理不只是局部性的真理。这点,已获得本世纪两位真正对中世纪感兴趣的伟大作家的证明。他们就是T. S. 艾略特和詹姆斯·乔伊斯,他们都是但丁的研究者,都具备深刻的神学意识(尽管动机各异)。艾略特把神学风格溶解成轻盈的反讽和令人眼花缭乱的文字魔术。乔伊斯一开始就决意要构筑一部有系统的百科全书式作品,可以按中世纪解经学进行不同层

次的解读(制作《尤利西斯》各章与人类身体器官、艺术、颜色和符号互相呼应的一览表),尽管他取得的最大成就,是在《尤利西斯》各章中形成一部风格百科全书,再把复调音乐式的繁复性织入《芬尼根守灵》的文字肌理中。

现在该把我提出来作为繁复性的例子的建议梳理一下了。有这么一种统一的文本,它原是要表达一个单一的声音,但实际上却可作多层次的解读。这里,最具创新性的杰作,首推阿尔弗雷德·雅里^①的《绝对的爱情》(1899)。这部五十页的小说可作为三个完全不同的故事来读:(一)一名被判死刑的男子被处决前在牢房里的不眠之夜;(二)一名受失眠之苦的男子的独白,他在半睡半醒中梦见自己被判死刑;(三)基督的故事。还有一种多样化的文本,它以繁复的题材、声音和世界观取代一个思考的“我”的单一性,其模式是米哈伊尔·巴赫金所谓的“对话体”、或“复调”、或“狂欢”式的写作,其历史可从柏拉图下溯至拉伯雷再到陀思妥耶夫斯基。

有这样一类作品,它企图包含一切可能的东西,却无法获得一个形式,无法为自己创造一个轮廓,因而必然地处于未完成状态,例如加达和穆齐尔的作品。

还有一类作品,它在文学中类似于哲学中的非系统思想,以格

^① 雅里(1873—1907),法国戏剧家、小说家。——译注

言警句、以突如其来和断断续续的闪光来表现；至此，我必须提到一位我向来孜孜不倦地阅读的作家保罗·瓦莱里。我指的是他那些由只有几页篇幅的随笔和见诸他的笔记本的只有几行的笔记构成的散文作品。他写道：“哲学应是便携式的。”（《笔记本》，第24册，第713页）但他也说：“我曾寻求、我在寻求、我将寻求我所称的整体现象，也即整体的良心、关系、条件、可能性和不可能性。”（第12册，第722页）。

在我希望下一个千年继承下去的各种价值中，有一种高于一切：一种具备对精神秩序和精确的爱好、具备诗歌的智力但同时也具备科学和哲学的智力的文学：一种像作为随笔家和散文家的瓦莱里那样的智力。（我之所以在一个主要谈论小说家的脉络中提到瓦莱里，部分原因是尽管他不是一位小说家，实际上还——由于他一句著名的俏皮话^①——被视作传统小说的正式清算人，但他却是一位其对小说的理解无人能及的批评家，能够仅仅从小说的特征来定义小说^②。

如果我非得举出一位最完美地体现瓦莱里关于想象力和语言的精确性的美学理想、创作可与结晶体的严格几何形和演绎法推理的抽象性相媲美的小家，我将毫不犹豫地举出豪尔赫·路易斯·博

^① 可能是指“侯爵夫人五点出门”，意思是小说过于繁琐。——译注

^② 也即那句俏皮话。——译注

尔赫斯。我对博尔赫斯的喜爱的理由并不止于此，但我只想提到主要的几点。我爱他的作品是因为他每一篇作品都包含宇宙的一个模式或宇宙的一个属性（无限；不可数；永恒的或现在的或循环的时间）：因为它们都是只有几页篇幅的文本，有着示范性的简洁表达；因为他的故事往往有着通俗文学——一种由长期使用所证明的形式——某些体裁的外形，并创造了近乎神秘的结构。我们不妨举他那篇最令人眩晕的论述时间的“随笔”《小径分岔的花园》为例，它以一篇间谍故事的面目出现，并包含一个完全是逻辑性和形而上的故事，这故事又包含对一部没完没了的中国小说的描写——而所有这一切都浓缩在十余页篇幅内。

以下是博尔赫斯在这个故事中对时间问题所作的几个假设，每个假设都包含（实际上是隐藏）在几行文字里。首先是关于精确的时间的概念，它几乎是一种绝对、主观的现在：“我想，一切事情都一丝不差地、一丝不差地在此刻发生于每一个人身上。一个又一个世纪，事情发生，而且只发生于现在。空中、陆地和海上有无数的人，而一切真正发生的事情，都发生在我身上。”接着是这样一种由意志决定的时间观念，在这观念中未来似乎像过去一样无可改变；最后是整个故事的中心意念——一种多重和枝岔状的时间，在那里每一个现在都分岔成两个未来，从而形成了“一个由各种分叉、汇合和平行的时间构成的不断繁殖和令人迷惑的网络”。这是一种关于同时存在

多个无限的宇宙的概念,在那里所有可能性都在所有可能的综合中实现。这概念绝非故事的离题,反而恰恰是叙述者感到自己获授权去执行他的间谍任务要求他去从事的荒诞而讨厌的犯罪活动的理由,因为他非常清楚这件事只发生在其中一个宇宙中而不是在其他宇宙中,实际上他还非常清楚如果他在此时此地从事这犯罪活动,他就可以在其他宇宙与他的受害者把彼此认作朋友和兄弟。

由各种可能性构成的网络,这一设计既可浓缩在博尔赫斯的几页篇幅里,也可成为支撑性结构,用来维持以个别章节表现密度和浓度的大部头长篇小说。但我觉得,今日的“能短就短”的规则,甚至得到了以累积式、组件式和综合式结构为特征的长篇小说的确认。

这些考虑,是我所称的“超小说”的基础。我试图在《如果在冬夜,一个旅人》中示范这种“超小说”。我的目标,是给出一部长篇小说的精髓,而我是以浓缩的形式、以十个开始来提供这精髓的。每一个开始都从一个共同核心发展出来,但发展的方式都非常不同,并且每一个开始都是在一个既决定又被决定的框架内活动。同样的原则——为了示范叙述的潜在繁复性——构成我另一本书《命运交叉的城堡》的基础。这本书是意图成为一部生产繁复化的叙述的机器,这些叙述都从包含众多可能意义的视觉元素开始,例如一副塔罗纸牌。我的性情要求我“能短就短”,而这类结构使我得以把创新和表达的密度与某种无限可能性的感觉结合起来。

另一个“超小说”的例子是乔治·珀雷克^①的《生活,使用指南》。这是一部长篇巨制,由众多互相穿插的故事组成(并非偶然的是,副题“传奇故事”用的是复数),它重新唤起我们读巴尔扎克所写的那类伟大的长篇系列小说的乐趣。这部小说于一九七八年在巴黎出版,四年后作者便英年早逝了,仅活到四十六岁。在我看来,它是长篇小说史上迄今最后一次真正的“事件”。这其中有很多理由:该书的规划,可谓工程浩大,同时坚实地写完;其艺术处理的新颖;集叙述传统之大成,并以百科全书式的规模包罗已知事物,从而把实质赋予世界的某一特定形象;对由过去累积而成的“今天”的感觉和对空虚的眩晕;持续地同时表现痛苦与反讽——简言之,是这样一种方式,它把追求一个有清晰结构的规划与追求难解的诗歌元素结合起来,形成一体。

“谜”的元素赋予小说以情节和形式方案。另一个方案是以剖面图式的视点描写一幢典型的巴黎公寓楼,全部活动都发生在这幢公寓楼里,每一章写一个房间。公寓楼共有五层,作者把每一层的家具和摆设、房东的更迭和住客的生活,连同他们的祖先和后裔,都一一告诉我们。该幢公寓楼的规划就像一个十乘十的双平方,一个棋盘,珀雷克从这一格(房、章)进入另一格,如同象棋中的马在移动,不同的是他的方案使他可以挨次进入每一格。(那么,应该是有一百章

① 珀雷克(1936—1982),法国小说家。

了?不,只有九十九章。这部绝对是完成的作品,有一个漏洞,这个漏洞是为了造成一种不完整感而刻意留下的。)

关于这个容纳各种事物的容器,就说到这里。至于内容,珀雷克制订了一份主题清单,分门别类,并规定每个类别都应有一个主题出现于每一章,哪怕只是暗示,从而不断地根据各种数学程序来改变组合模式,这些数学程序我无法加以解释,但我绝不怀疑其精确性。(在珀雷克写这部小说的九年间,我常常去探访他,但我对他的秘密规则所知甚少。)这些类别达四十二种之多,包括文学引语、地理位置、历史事实、家具、物品、风格、颜色、食物、动物、植物、矿物,以及天知道还有什么——我真不知道他如何能够遵守这些规则,但他哪怕在最短和最浓缩的章节中也恪守不误。

为了逃避那任意而武断的存在的本质,珀雷克像他的叙述者一样,被迫对自己实施严厉的规则和管制,尽管这些规则其实也是任意的。但奇迹在于,这套看似人工和机械的诗学体系,却催生了无穷尽的自由和源源不绝的创新。这是因为,它与珀雷克自第一部小说《物品》以来就一直在倾注热情的东西重叠:他对目录、对列举物品的情,每一样东西都根据它自身、又根据它所属的时代、风格、社会来定义;这种热情扩展至菜牌、音乐会节目单、均衡饮食表、真实或虚构的参考文献。

“搜集主义”这精灵总是在珀雷克的书页上展翅,而在这部小说

魔法般搜集来的很多东西中,我认为最个人和最“他的”东西,是对独特的事物的热情,也即搜集一大批都只有一个样本的事物。然而他在生活中并不是一位收藏家,除了搜集文字、知识数据、记忆中的事物。用词准确是他拥有事物的方式。珀雷克搜集任何构成每一事件、人物或事物之独特性的东西并给它一个名字。现代写作最恶劣的病菌是含糊,而没有谁具备珀雷克对这种病菌的免疫力。

我想强调这个事实,也即对珀雷克来说,根据固定规则、限制来建构一部小说,绝没有约束他作为讲故事者的自由,而是刺激这种自由。并非巧合的是,珀雷克是他的导师雷蒙·格诺创办的“欧利普”(潜在文学作坊)成员中最富创意的。很多年前,在与超现实主义者的自动写作发生争执时,格诺写道:

当前流行的一个错误观念,是把灵感和对潜意识的探索与开放等同起来,把偶然和自动写作与自由等同起来。这种灵感盲从于每一冲动,因而实际上是奴役。在写悲剧时遵守一定规则的古典作家,要比那种把进入脑中的无论什么东西都写下来的诗人更自由,后者把自己变成他自己对之一无所知的其他规则的奴隶。

我替作为一个巨大网络的小说所作的辩护,至此要结束了。也

许有人会反对说,作品愈是倾向于包含各种可能性的繁复化,就愈是远离独特性也即作家的自我、他内在的诚实和他自己的真理的发现。但我会回答:我们是谁,我们大家是谁,如果不是经验、资料、我们所读的书、想象的事物的一种综合?每一个生命都是一部百科全书、一个图书馆、一座物品储藏库、一系列风格,而每一样东西都可以不断调换位置并以每一种可设想的方式重新编排。

但是,也许最贴近我心灵的答案,是另一样东西:不妨设想如果一部作品是从自我的外部构思的,从而使我们逃避个体自我的有限视角,不仅能进入像我们自己的自我那样的各种自我,而且能把语言赋予没有语言的东西,赋予栖息在檐沟边缘的鸟儿,赋予春天的树木和秋天的树木,赋予石头,赋予水泥,赋予塑料……结果将会怎样。

难道这不就是奥维德讲述各种变形时也许会瞄准的目标吗?难道这不就是卢克莱修认同一切事物的共同本质时也许会瞄准的目标吗?

译后记

此书已有过杨德友先生的译本《未来千年文学备忘录》(香港社会思想,1994;辽宁教育,1997)、吴潜诚先生校审的译本《给下一轮太平盛世的备忘录》(台湾时报文化,1996)和萧天佑先生的译本《美国讲稿》(收入《卡尔维诺文集》,译林出版社,2001;《美国讲稿》单行本,译林出版社,2008)。萧译本是根据意大利原文译的,杨、吴译本,还有我这个译本,则是根据帕特里克·克雷的英译本。

第三讲的标题“形象”,我采用萧译本的译法;第五讲的标题“繁复”,我采用了杨译本的译法。第二讲谈到占星学时,说朱庇特主宰个人意识和社会意识、乌拉诺斯主宰“精神循环”纪元(见第55页)，“主宰”两字我借用了萧译本的译法;书名《新千年文学备忘录》则脱自杨译本。在此,谨向萧天佑、杨德友两位先生致谢。

我的译本两年前就已脱稿,由于出版社不急,我便多了不少时间修改和校对,出版前又多次修改和校对,总共加起来,通读、修改

和英汉对照校对不下十次。在我后期修改和校对过程中,得到译林出版社编辑陈叶小姐耐心而认真的配合,在此谨向陈叶小姐致谢。

译者

二〇〇八年十一月二十八日

名家文学讲坛

抢鲜阅读,正在上市……

《新千年文学备忘录》

[意]伊塔洛·卡尔维诺 著 黄灿然 译



新千年文学备忘录

这本专为熟悉和热爱小说艺术的行家和读者所写的备忘录,被誉为二十世纪最雄辩的文学辩护书,也是留给本世纪读者的最好礼物。担忧和关切文学之未来命运的读者,可以在这里发现十分有力的证词。

《阅读的至乐:20世纪最令人快乐的书》

[英]约翰·凯里 著 骆守怡 译

英国最具威望的文学批评家约翰·凯里汇集了小说、诗歌、散文等各种体裁的作品,挑选了重量级作家和他们的经典作品,向我们推荐了二十世纪五十本最令人愉悦的书,推荐的唯一原则就是——书所带来的快乐感觉,帮助读者“重新点燃了阅读好书的快乐”。



阅读的至乐

《修辞的复兴:韦恩·布斯精粹》

[美]韦恩·布斯 著 穆雷 等译



修辞的复兴

本书汇集了韦恩·布斯毕生浩瀚著述的“精华中的精华”,从各个层面展现了这位举足轻重的批评家对文学、修辞学等多个研究领域的重要贡献,其充满智慧的哲思和雄辩有力的文风发人深省,振奋人心,将带领我们更好地去探索听与说、读与写之艺术。

《愉悦与变革:经典的美学》

[美]弗兰克·克默德 等著 张广奎 译

本书探讨的关于经典的话题在当时的西方文坛属于最富声望和最著名的事件之一,时至今日仍是一个颇受关注的热点。本次讨论是我们这个时代最为恳切、最为持久的文化辩论之一。



愉悦与变革:经典的美学

强档推荐，敬请期待……



《文本何用》

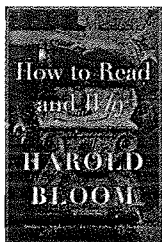
[美]M.H.艾布拉姆斯 著 赵毅衡 陆正兰 译

本书精选了艾布拉姆斯的十七篇著名文章，展现了他
和亚里士多德、维特根斯坦、弥尔顿、柯勒律治、马修·
阿诺德、华兹华斯等不同时代的各位文学批评大师之间的
精彩对话和绝妙回应。

《智慧乃道德职责》

[美]莱昂内尔·特里林 著 严志军 译

本书是二十世纪五十年代纽约知识分子观念的缩影，
特里林采用了一条更宽广的途径——文学与文化的交叉研
究，来应对当时的新批评主流。书中的多数文章已作为经
典被大量引用，具有重要影响。



《如何读，为什么读》

[美]哈罗德·布鲁姆 著 黄灿然 译

在这个网络当道、文学式微的年代，布鲁姆针对新世
纪的读者，提出了要读最好的一流作品的文学理念，说明
了这些作品妙在哪里，为何要读这些作品、要如何读才能
得其精髓。

《何谓文学：经典文化与大众社会》

[美]莱斯利·菲德勒 著 陆扬 译

莱斯利·菲德勒被视为美国文坛最顽皮、最率真的批
评家，他用巧妙诙谐的手法，探讨了何谓文学，文学如何
具有高下之分，为何有些作品持久流行却入不了“高品
位”的大师们的“法眼”等在当下引起普遍关注的问题，
让人耳目一新。

