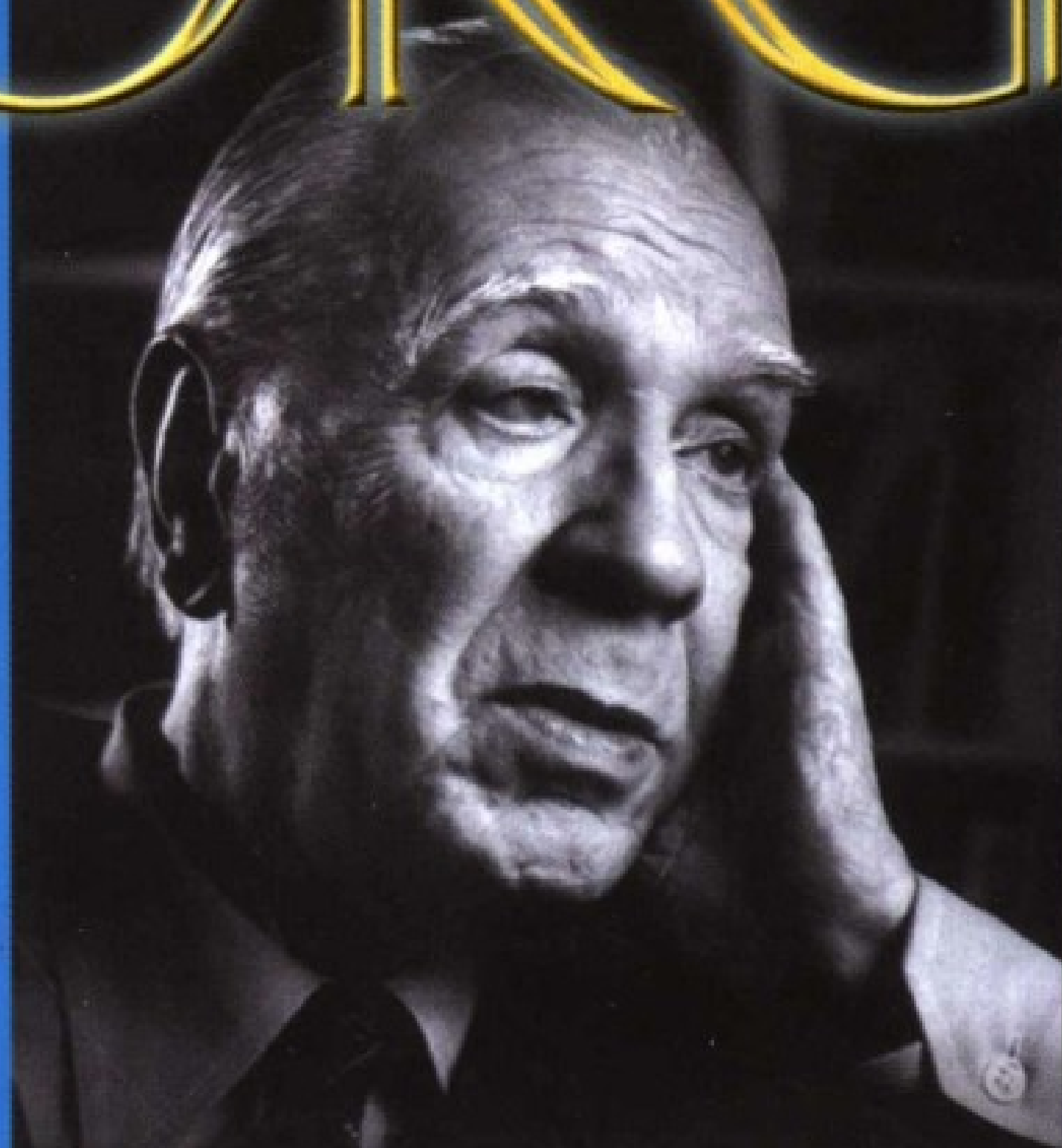


BORGES



散文卷

(上)

博尔赫斯全集

JORGE LUIS BORGES
OBRAS COMPLETAS

浙江文艺出版社

JORGE LUIS BORGES
OBRAS COMPLETAS

博尔赫斯全集

散文卷【上】

博尔赫斯全集

JORGE LUIS BORGES OBRAS COMPLETAS

【阿根廷】豪·路·博尔赫斯著

王永年 徐鹤林等译



浙江文艺出版社



博尔赫斯和他的手杖



博尔赫斯和玛丽亚·儿玉



博尔赫斯、玛丽亚·儿玉和他们的宠猫



痞子



探戈



吟唱诗人



马车

出版前言

本卷为《博尔赫斯全集·散文卷》，分上、下卷，共收入十个散文集和一篇《结语》。《埃瓦里斯托·卡列戈》（1930）由王永年、屠孟超翻译。《讨论集》（1932）由徐鹤林、王永年翻译。《永恒史》（1936）由刘京胜、屠孟超翻译。《探讨别集》（1952）由王永年、黄锦炎、陆经生、潘仲秋翻译。《序言集成》（1975）由林一安、王银福、纪棠、赵士钰翻译。《博尔赫斯口述》（1979）由黄志良翻译。《七夕》（1980）由陈泉翻译。《有关但丁的随笔九篇》（1982）由王永年翻译。《文稿拾零》（1986）由陈泉、黄锦炎、徐鹤林、徐尚志、徐少军、王小方、郑松翻译。《私人藏书：序言集》（1988）由盛力、崔鸿儒翻译。《结语》由林之木翻译。

在本卷编辑过程中，我们特别邀请了曹家驹担任《埃瓦里斯托·卡列戈》、《讨论集》、《永恒史》、《探讨别集》、《博尔赫斯口述》、《七夕》、《有关但丁的随笔九篇》的审校工作。

浙江文艺出版社

目 录

• 埃瓦里斯托·卡列戈 (1930)

序言	3
说明	5
布宜诺斯艾利斯的巴勒莫	7
埃瓦里斯托·卡列戈生平	16
异端的弥撒	26
市郊之歌	38
可能的总结	54
补篇	56
马车上的铭文	61
骑手的故事	66
《埃瓦里斯托·卡列戈诗歌全集》出版前言	71
探戈的历史	73
信两封	85

• 讨论集 (1932)

序言	91
----------	----

2 博尔赫斯全集·散文卷(上)

高乔诗歌	93
倒数第二个对现实的看法	120
读者的迷信的伦理观	125
另一个惠特曼	129
为喀巴拉辩护	134
为虚假的巴西里德斯辩护	138
对现实的看法	143
电影	150
叙事的艺术和魔幻	155
保罗·格罗萨克	164
持久的地狱	167
荷马作品的译文	172
阿喀琉斯和乌龟永恒的赛跑	180
关于惠特曼的一条注解	186
乌龟的变形	194
《布法和白居易》的辩护	201
福楼拜和他典范的目标	206
阿根廷作家与传统	211
评注几则	220

• 永恒史 (1936)

序言	237
永恒史	239
双词技巧	257
隐喻	277
轮回学说	281

循环时间	291
《一千零一夜》的译者们	295
评注两则	318
• 探讨别集 (1952)	
长城和书	335
帕斯卡圆球	339
柯尔律治之花	343
柯尔律治的梦	347
时间与 J. W. 邓恩	351
天地创造和 P. H. 高斯	355
阿美科利·卡斯特罗博士的惊恐	359
我们可怜的个人主义	365
克韦多	368
吉诃德的部分魔术	377
纳撒尼尔·霍桑	381
作为象征的瓦莱里	401
爱德华·菲茨杰拉德之谜	403
关于奥斯卡·王尔德	407
关于切斯特顿	410
第一个威尔斯	414
《比亚萨那托斯》	418
帕斯卡	422
约翰·威尔金斯的分析语言	426
卡夫卡及其先驱者	431
论书籍崇拜	434

4 博尔赫斯全集·散文卷(上)

济慈的夜莺	439
谜的镜子	443
两本书	447
对 1944 年 8 月 23 日的注解	452
关于威廉·贝克福德的《瓦提克》	455
关于《紫色的大地》	459
从有名分到无名分	464
传说的形形色色	468
从寓言到小说	473
有关萧伯纳的杂记	477
一个名字两个回响的考察	481
历史的羞怯	486
时间的新反驳	490
论古典	509

• 序言集成 (1975)

序言之序言	515
阿尔马富埃尔特《散文与诗歌》	519
伊拉里奥·阿斯卡苏比《保利诺·卢塞罗》 《雄鸡阿尼塞托》《桑托斯·维加》	527
阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯《莫雷尔的发明》	535
雷·布拉德伯里《火星人编年史》	539
埃斯塔尼斯劳·德尔坎波《浮士德》	543
托马斯·卡莱尔《成衣匠的改制》	549
托马斯·卡莱尔《关于英雄》，拉尔夫·	

奥尔多·爱默生《代表性历史人物》	551
卡列戈的诗	558
米格尔·德·塞万提斯《训诫小说》	561
威尔基·科林斯《月亮宝石》	566
圣地亚哥·达沃韦《死神和他的衣裳》	569
马塞多尼奥·费尔南德斯	573
高乔人	584
阿尔韦托·赫尔丘诺夫《回归堂吉诃德》	589
爱德华·吉本《历史与自传的篇章》	592
罗伯特·戈德尔《火的诞生》	600
卡洛斯·M·格伦贝格《犹太诗草》	603
弗朗西斯·布雷特·哈特《加利福尼亚画卷》	609
佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚《评论集》	613
何塞·埃尔南德斯《马丁·菲耶罗》	619
亨利·詹姆斯《谦卑的诺斯摩尔一家》	633
弗兰茨·卡夫卡《变形记》	636
诺拉·兰赫《街头黄昏》	640
刘易斯·卡罗尔《作品全集》	643
马特雷罗	647
赫尔曼·梅尔维尔《巴特贝》	652
阿蒂略·罗西《中国水墨画中的布宜诺斯艾利斯》	655
多明戈·福斯蒂诺·萨缅托《外省忆事》	658
多明戈·福斯蒂诺·萨缅托《法昆多》	664
马塞尔·施沃布《童子军东征》	671

威廉·莎士比亚《麦克白》	674
威廉·香德《酵素》	681
奥拉弗·斯特普尔顿《星星制作者》	685
斯维登堡《神秘主义著作》	688
保尔·瓦莱里《海滨墓园》	699
玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯《死亡的名称》	705
沃尔特·惠特曼《草叶集》	708



王永年 屠孟超译

……真实的一种样式，不是向心凝聚，而是有棱有角、有裂纹的真实。

德·昆西《作品集》

第十一卷第六十八页

①本集略去已收入诗集《另一个，同一个》(1964) 的《匕首》。本集各篇除署名者外，均为王永年所译。

序 言

多年来，我一直认为自己是在布宜诺斯艾利斯的一个郊区长大的，那里街上不安全，到处显露出衰败气象。事实上，我成长的地方是一个有铁矛似的栏杆围着的花园和藏有无数英文书籍的书房。以匕首和六弦琴为特征的巴勒莫（人们让我确信）就在门外的街角上，但是早上出没在我身边，晚上给我带来愉快的惊吓的是斯蒂文森笔下被马匹踩伤后奄奄一息的瞎眼海盗，把朋友丢在月球上、自己离去的叛徒，从未来摘来一枝凋谢花朵的时间旅行者，在魔瓶里被禁锢了几百年的精灵，波斯乔拉桑的蒙面先知，他那缀着石珠的纱巾后面是一张麻风病人的脸。

那么，铁矛似的栏杆外面有些什么呢？离我几步之遥，在那乱哄哄的杂货铺里和危险的荒地上，发生了什么本地的暴力事件呢？那个风景如画的巴勒莫曾是，或者可能是什么模样呢？

本书要回答那些问题，但它资料性的成分少于想像的成分。

豪·路·博尔赫斯

说 明

我认为埃瓦里斯托·卡列戈的名字将归入我们文学的 *ecclesia visibilis* (可见会众) 里，文学的虔诚组织——朗诵课程、作品选集、本国文学史——肯定会把它包括在内。我还认为这个名字将归入更真实、更隐秘的 *ecclesia invisibilis* (不可见会众)，归入比较分散的、确有价值的人的集体，这种归分并不是由于他作品的悲叹部分。我已经试图对我的见解作过解释。

我也考虑过——或许带着不恰当的偏爱——他所要模仿的现实。我希望采取确定而不是假定的方式：假定免不了会自冒风险，因为我猜想，提到洪都拉斯街，并且耽于那个名字的偶然引起的回响，同不厌其烦地加以明确相比，不大容易落空，而且轻松得多。喜欢布宜诺斯艾利斯主题的人不至于由于那种耽误而不耐烦。我特地为他们增添了附录的章节。

我参考了极有帮助的加夫列尔的书以及梅利安·拉菲努尔和奥尤埃拉的研究结果。我要感谢的人还有胡利奥·卡列戈、费利克斯·利马、马塞利诺·德尔马索博士、何塞·奥拉韦、尼古拉斯·帕雷德斯、维森特·罗西。

豪·路·博尔赫斯

1930 年，布宜诺斯艾利斯

布宜诺斯艾利斯的巴勒莫

证明巴勒莫历史悠久的人是保罗·格罗萨克。《图书馆编年史》第四卷第三百六十页的一个注释已有记载；多年以后，《我们》第两百四十二期刊登了证明或公证文件。文件表明，有个名叫多明格斯（多梅尼科）·德·巴勒莫的意大利的西西里人，也许是为了保存一个难以西班牙语化的姓，在自己的名字后面加上他的国籍，他“二十岁时来到本市，娶一个征服者的女儿为妻”。这位多明格斯·巴勒莫于 1605 至 1614 年间在本市供应牛肉，马尔多纳多河畔有他的牲口栏，豢养或者屠宰野牛。牛已经宰光，但为我们留下一段明确的记载：“城市边缘的巴勒莫庄园有一头杂毛的骡子。”听来似乎荒谬，我仿佛看到了它很久以前的清晰而细微的形象，不想再添加什么细节。我们看到就够了：现实的日趋混乱的模样，夹杂着嘲弄、意外、像意外那般奇怪的预见，只有小说中可以找回，但小说在这里是不合适的。幸好现实的丰富多彩的模样不是惟一的：还有回忆中的模样，回忆的要素不在于事实的衍化，而在于持久的孤立的特点。那种诗情是我们的无知所固有的，我无需寻找别的。

勾勒巴勒莫的画面时，少不了那座整洁的小庄园和污水横流的屠宰场；夜晚还少不了一条荷兰走私船，傍靠在茅草摇曳的浅滩。要找回那幅几乎静止不动的史前景象，仿佛是要愚蠢地拼凑一部条分缕析的编年史：罗列布宜诺斯艾利斯几百年来漫不经心地向巴勒莫扩展的各个阶段，当时的巴勒莫只是祖国背后的一些荒

凉的湿地。最直接的办法是采用电影手法展示一系列静止的画面：一帮葡萄园的骡子，脾气倔的蒙着眼罩；宽广的死水上漂浮着几片柳树叶；一个孤鬼游魂似的人颤巍巍地踩着高跷涉过湍急的流水；辽阔的田野毫无动静；赶往北方畜栏的牛群践踏出来的蹄印；一个农民（拂晓时分）下了累垮的马，砍断它粗壮的脖子；消失在空中的烟。一幅幅的画面直到堂胡安·曼努埃尔^①的建城，他不仅仅像是格罗萨克记载的多明格斯-多梅尼科那个历史人物，并且成了传奇似的巴勒莫之父。建城是不惜一切代价的。当时的惯例是在通往巴拉卡斯的道路旁边拥有一处可供歇脚休息的别墅。但是罗萨斯大兴土木，他的别墅的一草一木都不能就地取材。于是，罗萨斯从苜蓿地（后称贝尔格拉诺）运来几千大车的黑土，填平并改良巴勒莫的黏土，直到原来的生土和费了大力气运来的泥土符合他的心意才罢休。

40年代时，巴勒莫上升为发号施令的共和国首府、独裁者的朝廷和中央集权派诅咒的对象。我不打算细述它的历史，以免忽略别的部分。我只消列举“那座称做‘他的宫殿’的白色大宅”（赫德森，《很久以前》，第一百零八页），甜橙园，‘复兴者’用砖墙和铁栏杆围住的划船的水池。斯基亚菲诺^②评论那种简朴的水上消遣时说：“低水平的泛舟不会有什么乐趣，回旋的范围又这么小，等于是骑矮种马。但是罗萨斯相当得意；他抬头就可以望见栏杆旁边站岗的卫兵的身影，像涉禽似的密切注视着远处。”那个朝廷已经分散到各郊区：埃尔南德斯的低矮的土坯营盘和巴勒莫的混血儿侍从队打闹作乐的营寨。大家看到，郊区永远像是有两种花式的纸牌，有两面的钱币。

① 胡安·曼努埃尔（1282—1348），西班牙作家，国王智者阿方索之侄，其传世作品《卢卡诺尔伯爵》以对话体叙述五十一个劝世的小故事。

② 斯基亚菲诺（1858—1935），阿根廷印象派画家，艺术评论家。

巴勒莫在一个肥胖的、金黄头发的人苛刻的监视下惶惶不安地过了十二年。那人穿着镶红边的蓝色军裤和鲜红色的马甲，带着一顶宽檐帽，走在清洁的路上，挥动一根轻飘飘的长手杖，仿佛把它当做权杖。一天傍晚，那个人胆战心惊地出了巴勒莫，去指挥等于是溃逃或者早就注定要打败的卡塞罗斯战役；另一个罗萨斯，也就是胡斯托·何塞，进入巴勒莫，他像是一头野性未驯的公牛，礼帽箍着一根鲜红色的玉米棒子党的饰带，身穿将军的豪华制服。他开进了巴勒莫，阿斯卡苏比的传单写得好：

在巴勒莫的入口，
他下了命令，
拿两个倒霉的人示众，
他们挨枪子之后，
被吊在大树上，
直到尸体腐烂，
一块块地脱落……

阿斯卡苏比随后注意到落魄的恩特雷里奥斯部队：

与此同时，（如他所说）
他那些恩特雷里奥斯士兵
穷途潦倒，一筹莫展，
他们麋集在巴勒莫街区，
身上几乎都没有衬衣，
宰杀小牛果腹，
变卖零星用品度日……

记不清过了多少年月，那些被遗忘的地区几经盛衰，通过个别

的基金会——1877年成立感化院,1882年成立北济贫院,1887年成立里瓦达维亚济贫院——终于在90年代前夕形成巴勒莫区,卡列戈家此时购置了住房。我要讲的就是1889年的巴勒莫。我把了解的事都写下来,不加省略,因为生活像罪孽那么羞怯,我们不知道在上帝看来哪些算是重点。此外,偶然的事件总是感人的^①。我冒着写下众所周知的真实的危险把一切都写下来,但是明天的疏忽也许会打乱顺序,那是神秘的最笨拙的方式,也是它原先的面貌^②。

在西部铁路经过中美洲大街的支线那边,郊区在拍卖标旗中间懒洋洋地展开,拍卖的不仅是无主的土地,而且还有衰败的庄园,它们给粗暴地划分成块,准备以后做杂货铺、煤炭铺、后院、大杂院、理发店和围场。还有旧时的花园,一些棕榈树在建筑材料和钢材中间给挤得要发疯,那是一座大庄园的退化和遭到摧残的遗迹。

① “感人之处几乎总是在偶然的小事,”吉本在他的《罗马帝国衰亡史》第五十章末尾的一个注释里说。——原注

② 我断言——不带悖论的忸怩作态或者喜欢新奇的心理——只有新建的国家才谈得上过去;就是对过去的自传式回忆;也就是生动的历史。如果时间是继承的话,我们必须承认哪里的事件最密集,哪里的时间就最漫长,世界变化无常的一面也是最丰富的一面。这些王国的征服和殖民地化——面临倾斜的海平面、盘踞在海岸上的四座可怕的小堡垒,土著人袭击的弓箭——的过程是如此短暂,以致我的祖父在1872年只赶上指挥对印第安人的最后一次重要战役,在19世纪中叶之后执行16世纪的征服工作。然而,重提过去的事情又有什么意义呢?在格拉纳达街(位于巴勒莫西南。——译注),在比无花果树的年代古老几百倍的塔楼的阴影下,我没有感到时间的无关紧要,在潘帕街(位于巴勒莫北部。——译注)和三执政街(一译三首街,位于巴勒莫西部。——译注)的阴影下,我却感到了:这个枯燥的地方,如今屋顶成了英国式,三年前开始有了乌烟瘴气的砖窑,五年前开始有了混乱的牧马场。无数历史悠久、重视传统、复仇和君主制度的欧洲人深深为之感触的时间,在这些共和国里的流动更为莽撞。青年人感到了这一点。我们在这里和时间同步,我们是时间的弟兄。——原注

巴勒莫到处是一派贫穷和冷漠的景象。无花果树遮住了土坯墙；无论阴晴，小阳台都显得无精打采；卖花生小贩的喇叭声在暮色中逐渐消失。其貌不扬的房屋偶尔有几个石砌的瓶状装饰，顶上种了一些耐旱的仙人掌；别的植物普遍入睡时，那种不幸的植物似乎属于梦魇的领域，实际上它总是逆来顺受，生活在最令人不愉快的土壤和干旱的空气里，被人漫不经心地当作装饰品。也有愉快的事情：庭院里的花坛、痞子昂首阔步的姿态、栏杆之间的天空。

古老的城门并不因铜绿斑驳的马和加里波第^①的塑像而逊色（这种情形很普遍：所有广场上的青铜塑像都有锈蚀的毛病）。树木葱茏的植物园是首都居民散步的场所，和败落的泥地广场占据了一个街角；以前叫做野兽园的动物园还要往北。它（散发着糖果和老虎的气味）现在坐落在一百年前巴勒莫侍卫队骚乱的地点。只有塞拉诺、坎宁和上校街等几条道路铺了粗糙的石块，其间有些平整的地段，供盛大游行或者庆祝胜利时彩车行驶。戈多伊·克鲁斯街有颠簸的六十四路公交车，那是巴勒莫建立时堂胡安·曼努埃尔的辉煌政绩。售票员歪戴的帽子和小喇叭引起当地年轻人的羡慕和仿效，但是查票员——对人们的诚实表示怀疑的专业人员——却常常受到刁难，痞子把车票塞在裤子的门襟里，没好气地说要查车票自己掏。

我找一些较为高尚的事情谈谈。巴勒莫东面同巴尔瓦内拉接壤的地方有许多大房子，庭院形成笔直的一长排，房子外墙刷成黄色或褐色，前后都有拱形门，还有精致的铁栅。烦躁的十月夜晚，人们搬出椅子，坐在人行道上，宽敞的房间一眼可以望到底，院子里的光线发黄，街上静悄悄的，空旷的房屋像是一排灯笼。那种虚幻而静谧的印象仿佛故事或者象征似的始终萦绕在我心中，拂之

^① 加里波第（1807—1882），意大利爱国者，1836至1846年间在里韦拉率领的乌拉圭军队中对罗萨斯作战，后为意大利的统一对奥地利作战。

不去。它是我在杂货铺里听到的一个故事的片断，既平淡又复杂。我回忆起来，有些细节不太有把握了。故事的主人公仍是一个为律所不容的土生白人，那次被人告发了，告密者卑鄙可恶，可是弹得一手好吉他，无人可以相比。故事，或者故事的片断，说的是主人公越狱逃了出来，当天夜里就要报仇，他苦苦寻找那个出卖他的人，在街上漫无目的地走着。那夜月色很好，吉他声断断续续地随风飘来，他循着琴声在布宜诺斯艾利斯迷宫似的大街小巷里拐弯抹角，终于来到叛徒弹吉他的一座冷僻的房屋外面。他闯进去，排开听众，一匕首挑起叛徒，然后抛下那个再也发不出声音的告密者和泄露秘密的吉他，扬长而去。

西面遗留着土生白人赤贫的迹象。布宜诺斯艾利斯人所说的“郊区”一词在西班牙语里也作“河岸”、“海岸”解，用于这些荒凉的角落贴切得仿佛超乎自然，因为这里土地的轮廓模糊得像是海面，似乎用得上莎士比亚所说的“土地像水面一般泛着泡沫”那句话。西面有些灰蒙蒙的小巷，越往外面越是寒碜；铁路旁边的一座棚屋、一块龙舌兰间的空地、或者一阵几乎觉察不出的小风，表明了潘帕草原的起点。还能表明那种迹象的是一间破败低矮的房屋，房前小窗安着铁栅，屋后支起一张有花纹的黄色草席，在布宜诺斯艾利斯荒凉的地区自生自灭，见不到人的活动。再过去便是马尔多纳多河，一条干涸的黄色大沟，从查卡里塔开始漫无目的地延伸，奇迹似的没有渴死，到这里变成了滚滚浊浪，把岸边垂死的村落一扫而光。五十年前，这条不规则的大沟或者死亡以外便是广阔的天地：马匹嘶鸣、鬃毛飘扬、牧草肥美的天地，退役的警察马队悠闲的猎场。马尔多纳多河一带，本地的歹徒逐渐稀少，取而代之的是谁都惹不起的卡拉布里亚人，那些意大利后裔特别记仇，阴险的匕首很久以后还会找上门来。这里便是悲哀的巴勒莫，因为小河边的巴勒莫铁路散发着被奴役的庞然大物、像是停歇的大车辕杆似的升起的道口栏杆、笔直的铁路路基和月台的奇特的悲哀。冒着

蒸汽的机车和来回调动的车皮构成西区尽头的一道风景线；后面是涨水泛滥、喜怒无常的小河。如今它正被禁锢起来：那个几乎无限凄凉的侧翼前不久在“鸽子”咖啡馆拐角处出现了缺口，将被一条有着英国式房屋的傻乎乎的道路所取代。马尔多纳多河留下的将只有我们的回忆，阿根廷最好的活报剧和两种探戈——一种是尽情扭动身体的最早的舞蹈式样，现在已遭到冷落；另一种是博卡^①式忧伤的探戈歌曲——以及某种无助于唤起空间感的陈词滥调，和在并未亲眼看见的人想像中错误的冥府景象。我不认为马尔多纳多河一带和别的十分贫困的地区有什么不同，但是一般人总认为那里的平民面临洪涝和毁灭的威胁仍在下流的妓院里胡闹。因此，在我提到的活报剧里，小河不是常用的背景：而是远比黑白混血儿纳瓦、中国女人多明加和木偶重要得多的存在。（刀客受伤未愈、80年代的大起义记忆犹新的阿尔西纳桥，在布宜诺斯艾利斯的神话中取代了马尔多纳多河。在现实生活里，最贫困的地区往往最自卑，特别讲究面子，这种情况很容易见到。）小河边掀起了黄尘滔天的风暴，突如其来的草原风敲打着所有朝南的门户，在门厅里留下了刺蓟花，横扫一切、遮天蔽日的蝗虫群^②，荒凉和雨水。河畔一带喜欢尘土。

小河和树林附近一带开始热闹起来。最早兴建的是北区的几个屠宰场，它们分布在日后拓展的安乔雷纳街、拉斯埃拉斯^③街、奥地利街和贝鲁蒂^④街之间的十八个街区，如今除了“菜牛检验

① 博卡，布宜诺斯艾利斯南部里亚丘埃洛河畔的居民区。

② 消灭蝗虫是违反教义的，因为蝗虫身上有十字形的花纹：基督发布的特殊标记。——原注

③ 拉斯埃拉斯（1780—1866），阿根廷将军、政治家，在远征智利和秘鲁的战役中功勋卓著，1824至1826年间任布宜诺斯艾利斯省长。

④ 贝鲁蒂（1772—1841），阿根廷军人，在1817年圣马丁指挥的查卡布科战役中打败西班牙保皇军队。

处”这个残存的名称之外，已经没有任何痕迹。有一次我听到一个车夫提到这个地名，但他并不知晓根由。读者从我的描述中可以想像出那个包括许多街区的广阔地域的模样，尽管进入60年代后牲口圈已经消失，但仍是当地庄园的典型标志——公墓、里瓦达维亚济贫院、监狱、市场、市府大院、现今的羊毛洗涤厂、啤酒厂、阿莱庄园——周围都是生活艰难的贫民区。我之所以提到阿莱庄园有两个原因：一是那里有梨树，当地的小孩老是成群结队地去偷摘，二是在阿圭罗街出没、脑袋靠在街灯杆上的幽灵。除了那些横行一方、刀客痞子的实际危险之外，还有道听途说的想像中的危险；蓬头垢面的“寡妇”和讨厌的“邋遢鬼”就是当地人避之不及的人物。北区曾是人人害怕的地方，影响自然不会轻易消失。有些贫困地区之所以没有彻底消亡，是因为还有痞子余威的支持。

沿着查凡加街走去（经过拉斯埃拉斯街），最后一家酒馆名叫“曙光”，这个牌号虽然暗指大清早喝酒的习惯，但给人以空无一人的断街的印象，拐了许多弯之后，终于有一家灯光柔和的杂货铺。北区公墓和感化院灰蒙蒙的后面出现一片房屋低矮、破败凌乱的郊区；它的名称是众所周知的“火地岛^①”。最初那里遍地瓦砾垃圾，冷僻的角落经常发生袭击事件，偷偷摸摸的人打口哨互相招呼，突然会向小巷四散逃跑。这里是不法之徒的最后据点，他们骑着马，头上的软帽遮住眉梢，穿着庄稼汉的灯笼裤，出于习惯或者冲动，一直同警察进行一场个人恩怨的战争。他们打斗用的匕首刀身很短——好汉爱用短刃——钢的质量比政府采购的砍刀还要好，价钱更贵。他们玩刀子时不顾一切，混乱中也能眼观四路，耳

① 火地岛本是南美洲南端的群岛，中隔麦哲伦海峡，由火地岛、德索拉西翁岛、圣伊内斯岛等岛组成，西部属智利，东部属阿根廷。葡萄牙航海家麦哲伦1520年发现该群岛时，岛上土著人夜间围着篝火取暖，从船上望去一片火光，水手们便称之为“火地”。

听八方。由于押韵的关系，两句形容他们剽悍的诗，历时四十年之久还在流传：

借光，给我让让道，
我来自火地岛。^①

那一带不仅仅有打斗；也有吉他。

我把记忆中的这些往事写下来时，忽然无缘无故地想起《乡思》里那句诗：“此时此地，英格兰给了我帮助。”勃朗宁写诗时想的是海上的自我牺牲和纳尔逊阵亡的旗舰——我翻译时把他祖国的名字也译了，因为对于勃朗宁，他立刻想到的是英格兰的名字——对我却是孤独的夜晚，在无穷无尽的街区着迷似的散步。布宜诺斯艾利斯十分深沉，我失望或痛苦时，一走在它的街道上，不是产生虚幻的感觉，便是听到庭院深处传来的吉他声，或者同生活有了接触，这时我总能得到意想不到的安慰。“此时此地，英格兰给了我帮助”，此时此地，布宜诺斯艾利斯给了我帮助。那就是我决定写下这第一章的诸多原因之一。

① 托拉尔，233。——原注

埃瓦里斯托·卡列戈生平

一个人试图在另一个人身上唤起只属于第三个人的记忆，这种事情显然不合常理。然而，无所顾忌地把那不合常理的事情付诸实现，正是所有传记的善良愿望。我还相信，具备认识卡列戈的有利条件，并不能改变为他作传的困难。我保存着对卡列戈的记忆：其实是对别的记忆的记忆的再记忆，在每次作传的新尝试中，与原样的最细微的偏离都会形成难以预测的扩大。我知道，那些记忆保留了我称之为卡列戈的性质特点，凭那些特点可以在一群人中间辨认出一张脸。这一点无可否认，但是那些无关紧要的、只有助于帮助记忆的资料——说话的口气、走路和静止时的姿态、眼神的运用——形成文字之后绝不能传达我对他的了解。能起传达作用的惟有“卡列戈”这个名字，它要求沟通我所要传达的准确的概念。还有一个不合常理的地方。前面说过，一提到埃瓦里斯托·卡列戈这个名字就能想像出他的模样；我还应补充说，任何描述都可以满足人们要求，只要不是严重地不符合他们心目中已经形成的模样。我重复一下《我们》杂志第两百一十九期发表的朱斯蒂的描述：“居住在郊区的诗人，老是穿着黑色的衣服，长得干瘦干瘦，一双小眼睛让人看了不安。”“老是穿着黑色的衣服”这句话和“干瘦干瘦”这个形容词已经有了死的暗示，从那张聪明绝顶，但皮包骨头的脸上也看得出来。他那双眼睛里流露出对生命的迫切欲望。马塞洛·德尔马索写的悼词里也提到那双眼睛：“他的眼睛尤其突出，虽然显得十分黯淡，但表情非常丰富。”

卡列戈是恩特雷里奥斯省巴拉那市人。他的祖父埃瓦里斯托·卡列戈博士出版过一本黄褐纸、硬封皮的书，书名恰如其分地叫做《被遗忘的卷帙》（圣菲，1859），我的读者假如有在拉瓦列街淘旧书的习惯，很可能在杂乱无章的故纸堆里见过。往往是拣起来又放下的那种，因为里面写的激情纯属偶然。那本书集急就章之大成，从常用的拉丁词语到麦考莱^①或加尼亚注译的普鲁塔克^②，只要适合需要，无不兼容并包。他的成就在精神方面：当巴拉那市议会决定为仍健在的乌尔基萨立一座塑像时，提出反对意见的惟一议员就是卡列戈博士，他发表了一篇漂亮的演说，尽管无济于事。这里重提卡列戈爷爷，不仅是因为他那可能有争议的遗传，而且是因为孙子日后得益匪浅的文学传统，他开始写的东西不很出色，但为后来颇受尊重的作品创造了条件。

卡列戈家几代都是恩特雷里奥斯人。拉丁美洲出生的欧洲人的恩特雷里奥斯语调和乌拉圭语调相似，正如老虎那样，糅合了壮美和冷酷的成分。它有战斗性，起义军骑兵的长矛就是它的象征。也有温柔的一面：温柔得要命，简直让人难为情，莱吉萨蒙^③、埃利亚斯·雷古莱斯^④和西尔瓦·巴尔德斯^⑤最富于战斗性的篇章中就有体现。它有严肃性：我谈论的语调在乌拉圭东岸共和国尤为

① 麦考莱（1800—1859），英国历史学家、散文家、诗人。多次当选为议员，曾任印度总督署参事。著有《古罗马叙事诗》、《英国史》。

② 普鲁塔克（约46—120或127），罗马帝国时期的希腊传记作家，著有《道德论丛》和《希腊罗马名人比较列传》。

③ 莱吉萨蒙（1858—1935），阿根廷作家，著有小说《守林人》、剧本《百灵鸟》等。

④ 埃利亚斯·雷古莱斯（1860—1929），乌拉圭医师、诗人、剧作家，代表作有剧本《前夫的儿子》。

⑤ 西尔瓦·巴尔德斯（1887—1935），乌拉圭本土主义诗人，著有诗集《似水流年》及短篇小说和剧本等。

明显，在那里，阿库尼亚·德菲格罗亚^①推荐的一千四百首西班牙殖民时代的讽刺诗里没有一首带有幽默和欢乐。那种语调如果用于诗歌创作，适合描写风光或罪恶；它的主题不是马丁·菲耶罗在劫难逃的命运，而是经过美化的酗酒和斗殴闹事。从那种意义来说，它助长了我们所不理解的大树般的激情和我们所不能体现的印第安人的冷酷无情。它的严肃性似乎来自一种更为突出的粗暴性格：松勃拉^②，作为布宜诺斯艾利斯人，熟悉草原生活，在牧场赶牲口，偶尔动刀子同人决斗；作为乌拉圭人，有可能熟悉起义军的骑马冲锋，带兵行军，走私越货……卡列戈从传统上了解那种浪漫主义的土生白人的特点，把它同郊区的心怀不满的土生白人的特点糅合起来。

除了他那土生白人特点——外省的世系，居住在布宜诺斯艾利斯郊区——的明显的理由之外，我们还应该补充一个不合常情的理由：他的母姓焦勒洛表明他有意大利血统。我这么说并无恶意；纯粹土生白人的特点是命中注定的，由不得自己选择；混血的土生白人特点却是一种偏爱，一种选择决定的行为。有灵感的欧亚记者吉卜林^③作品中流露出来的对英国民族的崇敬，岂不是他的不纯血统的又一个证据吗？（如果相貌还不足以证明的话。）

卡列戈常常自诩说：我对外国佬不仅仅是厌恶；我侮蔑他们，但是这种得意忘形的声明恰恰证明了它的不真实性。土生白人确信自己守身如玉，不和别的种族乱交，他具有主人的优越感，把外国佬看低一等。他的幸福感使他产生幻想，自我崇拜。人们常说意大利人在这个共和国里很吃得开，除非被他们排挤掉的人认真对

① 阿库尼亚·德菲格罗亚（1790—1862），乌拉圭诗人，乌拉圭国歌的作者。

② 松勃拉是阿根廷诗人、小说家吉拉尔德斯（1886—1927）的著名小说《堂塞贡多·松勃拉》中的人物，松勃拉集中了高乔人的一切高尚品质，成为潘帕草原的象征。

③ 英国小说家、诗人吉卜林生于印度孟买。

待他们。那种骨子里含有讽刺的善意，正是留给土生白人们的报复。

西班牙人也在他厌恶之列。他喜欢运用西班牙文的俚语词义——以《法语语汇词典》代替宗教裁判火刑的狂热分子，笔杆丛林中的仆人。但是这种成见或偏见并没有妨碍他结交一些西班牙朋友，例如塞韦里亚诺·洛伦特博士，此人似乎从西班牙带来了悠闲充裕的时间（产生《一千零一夜》的阿拉伯式的宽裕时间），他在皇家凯勒酒吧要了半升啤酒可以泡到第二天天亮。

卡列戈觉得自己对贫困的社区负有义务：当时卑鄙的社会风气使这种义务成为怨恨，但他却把它看成是力量。贫困意味着需要更迫切地面对现实，不去考虑任何事物的最初的苦涩：有钱人似乎不会有这种感受，他们的感受仿佛都经过了过滤。埃瓦里斯托·卡列戈认为自己十分贴合周围的环境，以致他曾为在作品里两个不同的场合献诗给一个女人进行辩解，仿佛他一辈子该做的事只有体恤社区的贫苦。

他一生中遇到的事情多得不计其数，但是显然很容易叙述，加夫列尔在他1921年出版的书里这么做了。他向我们透露说，我们的埃瓦里斯托·卡列戈生于1883年5月7日，在国立学校上完三年级，经常去《抗议》日报编辑部，死于1912年10月13日，其他翔实而不可见的情况就由叙述者去拾遗补阙，由叙述者去还历史以本来面目。卡列戈是个喜欢聊天和闲逛的人，我认为替他编一份年谱是行不通的。按时间次序排出他逐日的大事记似乎是不可能的；不如寻找那些永恒的重复的东西。只有满怀深情的不受时间限制的描述才能让我们重见他的风采。

在文学方面，他在指斥和赞扬方面的鉴别能力是不容怀疑的。他老是说人坏话：对公认的知名人物也横加诋毁，这种做法显然毫无道理，无非是出于对自己的小圈子的礼貌，他认为这个圈子里的人已经完美无缺，不可能因增添新的成员而更好了。正如几乎所有

的阿根廷人那样，他通过阿尔马富埃尔特^①的悲哀和欣喜表露了对语言的审美能力：他对阿尔马富埃尔特的爱好在他们日后的私人友谊中得到了证实。他最常读的书是《堂吉诃德》。至于《马丁·菲耶罗》^②，他肯定和同时代的人一样，血气方刚的时候偷偷阅读，纯粹出于喜爱而没有自己独特的见解。他还喜欢看爱德华多·古铁雷斯的颇遭非议的打手传记，包括莫雷拉的半浪漫主义的传记和圣尼古拉斯的“黑蚂蚁”的不尽人意的现实主义传记。（“我来自阿罗约的圣尼古拉斯，什么都压不倒我！”）法国是当时大家爱慕的国家，他从乔治·德斯帕贝斯的介绍以及维克多·雨果和大仲马的小说里才对法国有些了解。他谈话中时常流露出对战争场面的偏爱。军阀拉米雷斯为了保护他心爱的德尔菲娜，被人用长矛挑下马来，砍掉脑袋；胡安·莫雷拉在妓院里寻欢作乐，死于警察的刺刀和枪弹之下；这些都是他津津乐道的故事。他还注意当时的轶事传闻：舞会上和街头巷尾的斗殴，讲述那些动刀子的场面时自己仿佛也沾上了恣肆粗豪的气概。朱斯蒂写道：“他时常回忆当地的庭院、哀怨的手摇风琴乐声、跳舞、聚会、动辄拔刀相见的人、堕落放纵的场所。我们这些市中心的人出神地听着，仿佛听他讲一个遥远国度的神话故事。”他知道自己身体虚弱，来日无多，但是巴勒莫的一草一木在支撑着他。

他很少书写，说明他的草稿是口头打的。夜晚在街上行走，在拉克罗泽地铁站等车，迟迟回家的时候，他在构思诗句。第二天——一般在午餐后，这时比较倦怠，但没有什么急事——他不慌不

① 阿尔马富埃尔特是阿根廷诗人佩·博·帕拉西奥斯（1854—1917）的笔名，他的作品主要表现自我和个人的宗教信仰，著有诗集《不朽的女人》、《传教士》、《颤音》、《歌曲中的歌曲》。阿尔马富埃尔特在西班牙原文中意为“坚强的灵魂”。

② 《马丁·菲耶罗》和《马丁·菲耶罗的归来》是阿根廷诗人埃尔南德斯（1834—1886）创作的长篇叙事诗，描写高乔人马丁·菲耶罗一生的不幸遭遇和顽强斗争。

忙地把想好的诗句写在纸上。他从不起早贪黑地写作。交稿前，他把诗念给朋友们听，检验直接效果。这些朋友中间，他经常提起的一个人是卡洛斯·德·苏森斯。

卡列戈谈话中常提到“苏森斯发现我的那个晚上”。他既喜欢又讨厌苏森斯，理由相同。喜欢的是苏森斯的法国人身份，沾有大仲马、魏尔兰、拿破仑的灵气；讨厌的是因为法国人也是外国佬，在美洲没根没底，没有死去的祖先。此外，摇摆不定的苏森斯只能算是近似的法国人：正如他自己转弯抹角地说过，卡列戈在一首诗里重复过的那样，是“弗里堡的绅士”，也就是说，没有跳出瑞士、够不上法国的法国人。在抽象意义上，苏森斯叫他喜欢的地方是放荡不羁，叫他讨厌的地方是懒散、酗酒、做事拖拉马虎。这也表明，在埃瓦里斯托·卡列戈身上起主导作用的是忠实的土生白人传统，不是《不朽的人》的作者。

其实，卡列戈最真实的朋友是马塞洛·德尔马索，他对卡列戈的感情是文人常有的那种几乎难以言宣的钦佩。德尔马索是个不公正地遭到遗忘的作家，无论待人接物或者写作都极其认真，他的主题是对不幸的同情和顾恤。他于1910年出版了《被战胜的人》（第二辑），那本书未受重视，但有些篇章脍炙人口，例如对上了年纪的人的抨击虽然不如斯威夫特（《在几个遥远国家的游记》^①，第三部第十章）那么激烈，却更深刻。卡列戈结识的另一些作家是豪尔赫·博尔赫斯、古斯塔夫·卡拉瓦略、费利克斯·利马、胡安·马斯-皮、阿尔瓦罗·梅利安·拉菲努尔、埃瓦尔·门德斯、安东尼奥·蒙特阿瓦罗、弗洛伦西奥·桑切斯、埃米利奥·苏亚雷斯·卡利曼诺、索伊萨·雷利。

^① 即《格利佛游记》，1726年斯威夫特出版《格利佛游记》时没有署自己的名字。扉页上写着“《在几个遥远国家的游记》，里梅尔·格利佛著”。许多人信以为真，其中有一位海船船长声称自己认识作者里梅尔·格利佛船长。

现在我谈谈他在社区的众多朋友。最有势力的是当时巴勒莫的头头帕雷德斯老大，是埃瓦里斯托·卡列戈十四岁时自己结交的。他打听本区头头的名字，人们告诉了他，他便找上门去，穿过一批五大三粗的戴高礼帽子帮闲，对帕雷德斯说他是洪都拉斯街的埃瓦里斯托·卡列戈。见面的地点是格梅斯广场的集市；小伙子在那里一直呆到第二天凌晨，他和打手们平起平坐，同杀人凶手们称兄道弟——杜松子酒有助于人们肝胆相照。当时的选举是靠斧子解决问题的，首都的北区和南区按土生白人和贫民的人口比例产生选举把头，由把头控制选民。外省也有把头活动：哪里情况需要，社区头头便带了手下的弟兄赶到哪里去督阵。腰上别着左轮手枪的大汉看人们独立自主地投下那些揉得皱里吧叽的选票。1912年颁布了萨恩斯·培尼亚^①选举法，那些队伍便解散了。我提到的那个不眠之夜是1897年的事，选举法还没有实施，什么都由帕雷德斯说了算。帕雷德斯是个能完全驾驭局面的豪爽的土生白人，长得熊背虎腰，一头傲慢的黑色长发，两撇鬃曲的胡子，十分威严，平时声音低沉，挑衅时故意细声细气，拿腔拿调，走路大摇大摆，一言一行都可能成为传奇，他是玩纸牌、动刀子和弹吉他的好手，无限自信。他还是高明的骑手，因为那时的巴勒莫交通不便，来往庄园之间的长路都靠骑马。他大杯喝酒，大块吃肉，对起歌来不知疲倦。说到对歌；那夜之后过了三十年，他做了几首十行诗送给我，其中一句出乎我意外的表露友情的话使我永远难忘：“博尔赫斯朋友，我衷心向您致敬。”帕雷德斯刀法熟练，但是制服怀有贰心的手下人，整顿门户时，他不用刀子，而用鞭子或者巴掌。每个人都受朋友、前人和环境的影响，“郊区的灵魂：你已被一斧头砍倒”那

^① 萨恩斯·培尼亚（1851—1914），阿根廷1910至1914年间的总统，1912年颁布阿根廷的第一部选举法。其父路易斯·萨恩斯·培尼亚（1822—1907）于1892年当选总统，1895年辞职。

段文字里似乎回响着帕雷德斯已经厌烦于土生白人的诅咒的雷鸣般的噪音。埃瓦里斯托·卡列戈，但愿上帝宽恕你，通过尼古拉斯·帕雷德斯认识了本地区的打手。他和那些人之间不相配的友谊保持了一段时间，从行业角度来说，那种本地白人的友谊充满了杂货铺里的热情，忠诚的高乔人的咒骂，和“喂，哥们，你了解我”之类的废话。那种交往的痕迹是卡列戈用流氓切口写的、但羞于署名的一些十行诗。我把它们编成两辑：一辑是致费利克斯·利马的诗，感谢他送的题名为《九人行》的报道集；另一辑题名《争吵的日子》，听来像是《震怒的日子^①》，用“矿工”笔名发表在侦破杂志《埃尔西》上。我在第二章的附录里抄录了几首。

有关他爱情方面的事情，人们一无所知。他的弟弟们记得有个服丧的女人常常等在对街的人行道上，随便支使一个小厮来找他。他们同他开玩笑，但从没有套出那女人的名字。

现在我谈谈他的病，我觉得这件事至关重要。一般人认为他害的是肺结核；但他的家人坚决否认，也许是出于两种迷信，一是那种病有诅咒性，另一是有遗传性。除了亲戚以外，朋友们都断定他死于肺癆。理由有三：一、卡列戈谈话时特别亢奋激动，可能是发烧的征状；二、他的诗中老是出现咯红的形象；三、他对赞扬的迫切要求。他知道自己在世的日子不多，除了留下一些文字以外，没有其他达到不朽的可能性；因此他迫切需要荣誉。他在咖啡馆里老是把自已的诗念给别人听，把话题拉到他的诗上，以不痛不痒的赞扬或者彻底否定来诋毁对他造成威胁的同行；常常心不在焉地说“我的才能”。此外，他准备了或者找到了一个似是而非的论点，预言全部当代诗歌都将由于词藻华丽而消亡，惟有他的诗歌能传诸后世——好像本世纪不崇尚华丽词藻似的。德尔马索写道：“他要求自己的作品得到广泛注意，不是没有理由的。他知道成名是极其

① 原文是拉丁文 Dies irae，指天主教追思弥撒时唱的赞美诗。

缓慢的过程,只有少数长寿的人才能做到,而他不可能积累大量作品,便在美和精炼的诗歌中寻求声誉。”他的行为并不意味着虚荣:而是荣誉惯有的组成部分,和看校样时的责任感属于同一类型。他预感到死亡不断逼近,不得不这么做。卡列戈憧憬未来,渴望像别人一样也有充裕的时间。由于同心灵抽象的交流,他顾不上爱情和没有准备的友情,终于成了宣扬自己的推销员。

我这里可以讲一个小插曲。一天下午,一个被丈夫打得血流满面的意大利女人逃进卡列戈家的院子。卡列戈一怒之下,跑到街上破口大骂。女人的丈夫(附近一家酒店的老板)当时忍了下来,没有还口,但心里记恨。扬名是卡列戈的生活必需品,尽管不好意思,还是给《最后一点钟》报写了一篇短讯,谴责那个外国佬的野蛮。文章立竿见影:丈夫的暴行给曝了光,在人们的嘲笑下,有所收敛;挨了打的女人带着微笑,得意了几夭;洪都拉斯街上了报,好像也有面子。借别人扬扬名,也会为名所累。

他念念不忘的是希望长存在别人记忆里。当权威人士认为阿尔马富埃尔特、卢戈内斯和恩里克·班奇斯是阿根廷诗坛三巨头时,卡列戈在咖啡馆里主张把卢戈内斯拉下来,言外之意,他自己应该在三巨头之列。

他过的日子天天如此,很少变化。他在洪都拉斯街八十四号,现改为三十七百八十四号,一直住到去世为止。星期日从赛马场回来,总是到我们家里坐坐。我回顾他的生活规律,发现他把自己封闭在无聊的圈子里——早晨无聊地醒来,同哥儿们瞎混,在附近查尔卡斯和马拉比亚拐角处的杂货铺,在委内瑞拉街和秘鲁街拐角处的酒吧,大杯大杯的喝酸樱桃酒或橙子酒,在科尔塔达那家意大利式餐馆就餐,同朋友们谈论古铁雷斯·纳赫拉和阿尔马富埃尔特的诗,晚上像小女孩似的红着脸去妓院,走过栅栏时折一枝忍冬花,夜里的习惯是做爱。这些都是共同行为,“共同”一词的基本概念是大家分享。我知道卡列戈经常做的那些事情缩短了他和我

们之间的距离，在我们之间无限地重复，仿佛卡列戈分散在我们的命运里，仿佛我们每一个人有几秒钟暂时成了卡列戈。我相信确实如此，那些消灭了所谓时间流逝的暂时的同一性（绝非重复！）构成了永恒的证明。

从一本书推测作者的倾向性似乎非常容易，特别是假如我们忘了作者写的不一定总是他喜欢的，而是他最得心应手的、人们指望他写的东西。阿根廷人的意识深处都有策马眺望广阔田野的景象，卡列戈当然也不例外。他肯定希望在那种景象里生活。尽管如此，其他的偶然景象（最初是家里的琐事，后来是冒险尝试，最后是亲昵）挡住了他的记忆：悠闲静谧的庭院、平时的玫瑰花、圣胡安节的小火^①、像狗似的在大街上打滚、炭窑的木栅、黧黑的炭堆、大量木柴、大杂院的铁门、玫瑰角的汉子。这一切都让人想起他。我希望卡列戈最后逛街的一个晚上能这样愉快而甘心地理解；我猜想在死亡面前人像是薄纱，死亡的逼近常常使他透出厌烦，彻悟，奇迹般的警惕和预见。

^① 圣胡安节在每年的6月底，正值阿根廷的冬季。

异端的弥撒

在探讨这本书之前,我想重申一下,任何作者对艺术的概念开始都是纯物质的。对作者来说,书并不是一种表现或者一系列表现,而是按照字面意义解释的“卷册”,即由纸张组成的六面长方体,必须具备封面、外封、手写体字母的题词、斜体字母的前言、开头是大写字母的九个或十个章节、内容目录、有沙漏图形和一句精辟的拉丁文的藏书票、简单扼要的勘误表、几张白页、小号字排印的版权页、出版者名称和年月日:这些众所周知的内容构成了写作的艺术。某些文体家(一般是那些难以仿效的过去的文体家)还提供一篇编者序、一帧不太像本人的作者像、作者签名式、变文考证、篇幅不小的评论、出版者推荐的其他书目、权威人士的名单和一些空白,这一切当然不是所有作者都能享受的待遇……把高级的布纹纸同作者文风相混淆,把莎士比亚同出版商雅各布·帕塞相混淆,是无伤大雅的常有的情况,在修辞学家中间相当普遍。对于他们不正规的声学修养来说,诗歌是重音、韵脚、省略、二重元音和其他语音群体的展示窗。我列举第一次出版作品时所共有的典型现象,目的是突出我探讨的这本书的不寻常的优点。

然而,否认《异端的弥撒》是一部习作是可笑的。我不打算用“习作”一词来说明笨拙,而是想说明两种习惯:使用某些特定的词语——通常是辉煌和有气势的词语——从中得到的几乎是肉体的快感,和试图说明永恒事物的简单而迫切的决心。初出茅庐的写诗的人都尝试说明夜晚、暴风雨、肉欲、月亮这些根本不需要说明

的东西，因为它们早已有了名称，或者说早已有了共享的概念。卡列戈就犯了这两种毛病。

他也不免遭到作品模糊不清的指责。他的《最后阶段》之类的作品——或者不如说败笔——的难以理解的空话，同后来《市郊之歌》之类的佳作的精确性之间的距离是如此之大，以致既不能强调，也不能略而不谈。把那些鸡毛蒜皮的琐事同象征主义联系起来等于是佯装不知拉福格^①和马拉美的意图。我们不必追溯得很远：那种放浪文风的著名的鼻祖就是鲁文·达里奥，他不惜从法语引进一些方便的韵律，靠《拉鲁斯小词典》万无一失地装点他的诗作，没有丝毫顾虑；对他来说，“泛神论”和“基督教”是同义词，想着“厌烦”时，写出了“涅槃”^②。有趣的是提出象征主义原因论的何塞·加夫列尔下定决心要在《异端的弥撒》里寻找象征，他在书中第三十六页让读者去解决那首题为“康乃馨”的十四行诗无法解决的问题：“（卡列戈）本想说他试图吻一个女人，但她不肯，把手挡在两人嘴巴中间（这是经过十分痛苦的努力之后才知道的）；这么说不免有些平庸，缺乏诗意，于是他把嘴巴称作康乃馨和爱情信念的红色先导，把女方不从的动作称作用她高贵的手指的断头台处决了康乃馨。”

问题澄清后，再看看那首经过诠释的十四行诗：

暗示性的犹豫刚一出现，
你的庄重高贵受了伤害，
我大胆冒失的红色象征

① 拉福格（1860—1887），法国象征派诗人，生于乌拉圭蒙得维的亚，著有《怨歌集》、《月亮圣母的颂赞》、《善意之花》等，基调悲观，但真挚动人。

② 我保存了这些不够慎重的话作为教训。那时我认为卢戈内斯的诗胜过达里奥。我确实还认为克韦多的诗胜过贡戈拉。——1954年博尔赫斯原注

不是你亲手培育的康乃馨。

也许因为有了一句挑惹的话语，
或者你的敏锐察觉了我的意图，
总之，你妩媚的宁静，
装出了蔑视的反抗。

你出于虚荣，不留情面，
高傲地贸然作出判决，
我爱情信念的红色先导。

由于它那冒失的象征，
便像是使徒或者强盗，
脑袋被你高贵的手指断掉。

康乃馨无疑是真正的康乃馨，小女孩喜欢把玩的普通的花朵；象征主义（贡戈拉绮丽的风格）是西班牙语里诠释性的象征主义，这里指嘴唇。

无需讨论的是《异端的弥撒》里有很大一部分让批评家们头痛。这位郊区诗人的无害的放纵应该如何解释呢？我认为这个冒昧的问题可以这么回答：埃瓦里斯托·卡列戈的原则也是郊区的原则，不是人们对他的评论的表面意义，而是郊区诗歌创作的现实意义。贫苦人喜欢贫乏的浮夸，但往往不把他们的喜爱延伸到现实主义的描述。这种意识不到的矛盾值得赞美：人们评论作家的真正受欢迎的程度时，只根据作家作品中他们所喜爱的部分。喜爱是由此及彼的：空话连篇、抽象言词的堆砌、多愁善感，是郊区诗歌的特征，除了高乔方言之外，它对任何地方方言都不加研究，和华金·卡斯特利亚诺斯以及阿尔马富埃尔特的诗歌关系密切，和探戈的

歌词却不相干。这里让我回忆起街心公园和杂货铺；科连特斯街有郊区居民，但抽象的浮夸是他们大胆的特点，也是民间歌手吟唱的题材。现在简单地概括一下：《异端的弥撒》的极大部分篇幅不谈巴勒莫，但是巴勒莫可能为它提供了创意。且看这节张扬的诗：

合唱的赞美诗
在谱线上掀起狂暴的飓风，
雄壮的歌声
以起床号的欢快和强劲，
预示着它将像昂扬的诗句
贯穿全音域高傲的谰妄，
即将到来的胜利，
复仇的未来前驱；
无赖们执行尘世的使命
至关重要的时刻……

那就是说：赞美诗里的风暴必须包含像是起床号的歌声，而起床号又必须像是诗，还预言作为歌声先驱的未来必须像是带有诗意的起床号。原诗再引用下去便像一篇怨恨的宣言了：我只消说，被十一音节搞得晕头转向的民间歌手唱的叙事诗超出了两百行，每节都不缺风暴、旗帜、秃鹰、血污的绷带和追剿。这些十行诗的激情带有很大偶然性，除去不愉快的回忆后，我们就可以把它们看做具有传记性质，非常适合用吉他伴奏吟唱：

但愿你要听的这首诗
像是遗落在忘乡的回忆
所派遣的使者
去到你身边……

把它最隐秘的痛苦
向你悄悄诉说，
也许由于心头往事起伏，
夜晚辗转难以入眠，
请你看看诗人的诗篇，
哪怕只浏览一遍。

我……？遥远梦境的激情
始终陪伴着我的生活，
我把它珍藏在心头，
仿佛旧时的誓愿。
我无法排遣苦恼，
但我知道一旦摆脱了
那个梦境的禁锢，
我将垂下疲惫的头
在最后的枕头上
做最后的一个梦！

现在我重新审视《郊区的灵魂》所收的现实主义的诗篇，我们终于能听到不太幸运的部分所没有的卡列戈的声音。我按次序审视，有意略去两篇：《村庄》（有安达卢西亚风情、极其平庸的石印彩色画）和《硬汉》，等到最后再详细探讨。

第一部分，“郊区的灵魂”谈的是街角上的傍晚。它描写人们聚在街上，把大街当成庭院，自得其乐地享受着留给穷人们的最基本的东西：纸牌戏法、人际来往、手风琴弹奏的哈巴涅拉和外国舞曲、海阔天空的闲聊、没完没了的瞎争论、肉欲和死亡的话题。埃瓦里斯托·卡列戈没有忘掉探戈，人们在人行道上胡乱地扭动身体，仿佛刚从胡宁街的妓院里出来，像格斗练习一样，只是男人们

的乐趣^①：

街头围观的人们
啧啧称羨，起哄喝彩，
因为两个人随着莫罗查的节拍
敏捷地在跳探戈舞步。

接着是一首题为《小老太婆》的著名得奇怪的诗，一发表就引起了注意，因为它的现实意义在现在看来虽然并不突出，却是同时期的叙事诗无法比拟的。勤于赞美的评论往往承担了预言的风险。对《小老太婆》的好评正是后来《硬汉》当之无愧的评论；1862年对阿斯卡苏比的《拉弗洛尔的孪生兄弟》的评论也是对《马丁·菲耶罗》的认真的预言。

《柜台后面》是放纵无度的酒鬼们和一个凛然不可侵犯的美貌女人之间的对照，

在柜台后面，仿佛一尊塑像。

她那冷漠的模样使他们更欲火中烧：

她身不由己，也不觉得痛苦，

① 关于探戈已有详尽的论述：作者是维森特·罗西；书名是《黑人的事情》（1926），笔力遒劲，已经成为阿根廷文学中当之无愧的经典著作。罗西认为探戈原是蒙得维的亚的黑人舞蹈，德尔巴霍认为起源不详。劳伦蒂诺·梅希亚斯（《警察内幕》，第二卷，1913，巴塞罗那）认为探戈是布宜诺斯艾利斯的黑人舞蹈，起源于康塞普西翁和蒙塞拉特的令人厌烦的坎东贝舞，后来掺杂了洛雷亚、小河口和索利斯的舞蹈。坦普勒街的妓院里也跳探戈，用褥子蒙住风琴，降低音响，参加者把身上的武器藏在附近的垃圾堆里，以免警察突击搜查发生麻烦。——原注

就这样浑浑噩噩地生活。

一个看不到前途的灵魂的昏暗的悲剧。

后面的一首《搀和》是《硬汉》的对照。它义愤填膺地谴责了我们现实生活中最丑恶的现象：在家里称王称霸的好汉、遭到毒打的欲哭无泪的妇女和以欺侮女人为荣的无赖：

他累了，停止了殴打，
不再重复每天野蛮的凌辱。
待会儿同哥儿们鬼混时，
又有沾沾自喜可以吹嘘的话题。

后面一首《在市郊》的主题是永恒的吉他伴奏和歌词，不是约定俗成的习惯，而是真正爱情的表示。重新启用象征的插曲比较隐晦，但十分有力。在泥地或者红砖铺地的庭院里，米隆加舞曲发出炽烈急切的呼唤：

那姑娘无动于衷地听着，
鄙夷地不愿走出房间。

吉他手抑郁的脸上
有几条紫黑发亮的伤疤，
他生着闷气，只想找人打架，
黑眼睛里闪出匕首的寒光。

他的怒火针对的不是另一个人，
——那家伙不论强悍或者窝囊，
三拳两脚就可以打发，

早已被他抛在脑后不加理会。

出于愤激和傲慢，
他真想堵住所有的闲话。
他要轰轰烈烈大干一场。
让地方上谈上三四天……！

最后第二节颇有戏剧性；仿佛是那个吃了亏的人自己的话。末行也是别有用意的，让地方上对已经不多见的轰动的杀人事件关注几天。

然后是《编造的剩余》，令人同情地告知了一件伤心事，其中最重要的也许是把疾病当作缺点和过错的直觉的说法。

他又咳嗽了。小弟弟
有时在房间里自顾自玩耍，
也不同他说话，
忽然一本正经，似乎想起什么。

然后突然站了起来，
离去时喃喃自言自语，
有点伤心，更多的是厌恶：
——那家伙又咯血了。

我认为最后第二节的动人之处在于那残酷的情况：“也不同他说话”。

后面的题为《抱怨》的那首诗烦人地预示了探戈舞曲的不知多少的烦人的歌词，叙述了一个妓女的辉煌、耗损、衰败和最终无人

问津的过程。主题可以追溯到贺拉斯——吕底亚^①，古老的断代王朝第一人，像马驹的母亲^②那样孤单得不能自制，她那门前冷落的^③房间，门槛落叶未扫——流经埃瓦里斯托·卡列戈，注入康图西，卡列戈的南美式的“妓女历程”由于肺癆而结束，在诗集中不是特别重要。

再后面的一首《吉他》罗列了一些稀里糊涂的形象，叫人摸不着头脑，简直不像出自《在市郊》的作者之手，似乎忽视或者无视吉他导致的富有诗情的情景：回荡街头的乐声，偶然联系起来的、使我们伤感的回忆，逐渐加深、达到顶点的友情。我见到两个用吉他弹奏一支加托舞曲的人，十分默契，仿佛是他们心灵交融的欢快的声音。

最后一首题为《市郊的狗》，是阿尔马富埃尔特无声的反照，但表达了一个事实，贫困杂乱的郊区总是有许多狗，为郊区居民站岗放哨，观察他们五光十色的生活。卡列戈描述了这些胡作非为的野狗时所用的寓意手法不很恰当，但表现了它们火热的生活和成群结队地觅食的情况。我想引用：

它们在倒映月亮的池塘饮水，

以及另一句：

像驱邪似的朝捕犬车狂吠，

它唤起我一个鲜明的回忆：捕捉野狗的车子来到时的混乱场面，先是痛苦的吠叫，然后是一群骚动的穷孩子，用吆喝和石块驱赶另一

① 吕底亚，小亚细亚古国，对希腊文明有深远影响，后纳入罗马帝国版图。

②③ 原文为拉丁文。

群骚动的狗，以免它们被套走。

我还要谈谈《硬汉》，这首激动人心的诗前面有一段文字，献给那个阿尔西纳选区的硬汉，“圣”胡安·莫雷拉。它是一篇热情的介绍，^①妙在旁敲侧击地强调：

他逐渐赢得了勇敢的名声。

说明渴望那种名声的人很多，还妙在暗示了性能力：

手握匕首的女人的遐想。

《硬汉》没有涉及某些重要的情况。硬汉并不是拦路贼，不是流氓无赖，也不一定是讨厌的家伙；卡列戈把他定义为“崇拜勇敢者”。在最好的情况下，他是个冷静的人；在最坏的情况下，是个专业捣乱家、得寸进尺的恐吓专家、不打而赢的老手：永远比不上目前那种意大利式的“恶行崇拜者”，由于当不上大流氓而苦恼的混混儿。嗜好冒险，工于心计，一出头就能镇住对方：这就是硬汉，丝毫没有懦怯的影子。（如果社会上认为勇敢是第一美德，大家就群起仿效，正如姑娘们仿效美，出书的人仿效独创性一样；但是那种假装出来的勇敢要有一个学习阶段。）

我想起旧时的硬汉，那种布宜诺斯艾利斯人比卡列戈的更为流行的神话（加夫列尔，57）更吸引我，使我更感兴趣。他们的职业是车夫、驯马人或屠夫；他们成长的地方是城里任何一个区域，特别是南区智利街、加拉伊、巴尔卡塞、查卡布科一带，北区火地岛街、拉斯埃拉斯、阿雷纳斯、普埃伦东、上校街一带，以及九月

^① 遗憾的是，末尾几行诗莫名其妙地提到了看热闹的人。——原注

十一日广场、大炮台、旧牲口圈^①一带^②。硬汉并不总是叛逆：选举委员会收买了他们的霸气和刀术，给他们以保护。警察对他们另眼相看：骚乱时硬汉不会被当场抓走，而是由他们自己保证随后会主动前去报到，绝对履行诺言。有了委员会的影响，这种做法从不引起担心。硬汉尽管令人畏惧，却不打算背叛自己的身份；他的坐骑配备了漂亮的银制马具，在斗鸡场和牌局上花的一些比索足以让他星期天风光一番。他可能不健壮：拉普里梅拉街的矮子弗洛雷

① 大炮台、旧牲口圈均为街名。

② 他们的姓名？承蒙何塞·奥拉韦博士主动提供下列名单作了详细说明。那是上一世纪最后二十年的情况。足以让人对那些在尘土飞扬的郊区像仙人掌似的艰苦顽强的好勇斗狠的混血儿有个大致印象。

索科洛区

阿韦利诺·加莱亚诺（省警备团）。阿莱霍·阿尔沃诺斯（在圣菲街斗殴时丧生）。皮奥·卡斯特罗。

爱占小便宜的人，偶尔斗殴：托马斯·梅德兰诺。曼努埃尔·弗洛雷斯。

皮拉尔老区

胡安·穆拉尼亚。罗穆阿尔多·苏亚雷斯，绰号“智利佬”。托马斯·雷亚尔。弗洛伦蒂诺·罗德里格斯。胡安·廷克（父母是英国人，后当上阿韦利亚内达警察督察）。雷蒙多·雷诺瓦莱斯（屠夫）。

爱占小便宜的人，偶尔斗殴：胡安·里奥斯。达马亚奥·苏亚雷斯，绰号“胖子”。

贝尔格拉诺区

阿塔纳西奥·佩拉尔塔（打群架时丧命）。胡安·冈萨雷斯。欧洛西奥·穆拉尼亚，绰号“乌鸦”。

爱占小便宜的人：何塞·迪亚斯。胡斯托·冈萨雷斯，他们从不打群架，总是单独用匕首厮杀。

英国人对匕首的蔑视变得十分普遍，我不由得想起当地的看法：本地白人认为男人之间有死亡危险的斗殴才是真玩意儿。动拳头只是动刀子的前奏，只是挑衅。——原注

斯其貌不扬，玩起刀子来却惊心动魄。他可能不惹是生非，有名的硬汉胡安·穆拉尼亚是台顺从的打斗机器，除了出手又准又狠、天不怕地不怕之外，没有什么与众不同。他自己不知道该在什么时候出手，只用顺从的眼光征求轮值主子的准许。一交上手，他一心置人于死地，斩尽杀绝，不留后患。他谈起坏在他手里的性命时，既不担心，也不得意——不如说，命运是借他之手行事的，因为有些事情带有无限责任（生育或杀死一个人），为之自负或者内疚是不明智的。他经历丰富，死时记不清有多少人死在他手下。

市郊之歌

1912年。塞维尼奥街的许多大院和马尔多纳多河畔的苇塘和空地——那一带镀锌铁皮顶的棚子冠以各种各样的“舞厅”名称，探戈舞曲乐声飘扬，每跳一支舞花十个生太伏，包括舞伴——仍保留着不少郊区景色和某个已载入历史的人的音容笑貌，清早可能发现一个哥儿们倒毙在街上，肚子上插着一把匕首；但一般说来，巴勒莫按照上帝的安排生活，同任何一个外国人和土生白人聚居的街区那样，不幸福地凑合度日。庆祝独立一百周年时，满街挂着天蓝色的国旗，金蛇狂舞的爆竹焰火和张挂的彩灯把五月广场的天空映成了暗红色，那一年哈雷彗星也来凑趣，手风琴演奏的“独立”探戈舞曲为那气体和火的天使歌颂，这一切都已过去。如今体操比死亡更有趣：孩子们不舞弄竹剑木枪而改踢足球了，他们偷懒，把英语的“富特波尔”（足球）念成“富波”。巴勒莫急起直追，一头扎进愚蠢：“新艺术”的丑陋的建筑物即使在泥泞地上也像扬扬得意的花朵似的开了出来。嘈杂的市声也与前不同：自行车的铃声，平板车沉重的回响和磨刀人的哨子声混成一片。除了一些小巷之外，所有的街道都铺了石块。人口翻了一番：1904年普查表明，拉斯埃拉斯和圣贝尼托的巴勒莫选区有八万人，1914年升至十八万。有轨电车在街角吱嘎作响。在人们心目中，卡塔内奥取代了莫雷拉的头头位置……《市郊之歌》写的正是这个啜着马黛茶、在进步的巴勒莫。

卡列戈 1908 年出版了《郊区的灵魂》，1912 年遗留下《市郊

之歌》的手稿。第二个集子在限定性和真实性方面胜过第一个集子。《市郊之歌》的意图比《郊区的灵魂》清晰；《郊区的灵魂》的标题拟定比较谨慎，仿佛一个怕赶不上末班车的大惊小怪的人。谁都没有告诉我们“我住在某某郊区”；大家都喜欢告知住在哪一个具体的郊区。在彼达区提到“郊区”时的亲密、殷勤和套近乎的程度不亚于在萨韦德拉区。加以区别是适宜的：用远处的语言来阐明这个共和国的事物的习惯，起源于查找我们不文明状况的倾向。人们提起乡下人时总会联系到潘帕草原；提起哥儿们时总会联系到牧场。举例说，巴斯克记者J. M. 萨拉韦里亚写的《潘帕的诗歌、马丁·菲耶罗和西班牙本地主义》那本书，从书名开始就错了。“西班牙本地主义”一词不合逻辑，故弄玄虚（在逻辑上叫附加词矛盾）；“潘帕的诗歌”是另一个不太高明的差错。按照阿斯卡苏比的说法，在旧时乡下人的心目中，潘帕是印第安人出没的沙漠^①。只要翻阅一下《马丁·菲耶罗》就能知道，叙事诗写的不是潘帕草原，而是遭到以牧场为中心的牧人文化排斥的、流放到潘帕草原的人。无所畏惧的菲耶罗由于孤寂，也就是说由于潘帕草原生活，而感到痛苦。

黄昏的那个时辰，
鸟儿已经入眠，
世界仿佛进入
深沉的阒静，
他怀着忧伤的心情
走向针矛丛生的地方。

① 如今纯粹是一个文学术语。——原注

他幕天席地，孑然一身，
整宿整宿在草原上驰骋，
仰望寥廓天空，
上帝创造的星辰，
除了他的罪行和野兽，
没有任何伴侣。

下面的诗行是故事中最动人的部分：

克鲁斯和菲耶罗，
偷偷把马群驱赶。
像土生白人般老练，
让牲口走在前面，
很快就过了边境，
神不知鬼也未见。

两人刚跨过边境，
已是明亮的清晨，
克鲁斯提醒朋友
看一眼身后的村庄，
就只见两行热泪
在朋友脸上滚落。

另一位萨拉韦里亚式的人物——我不提他的姓名了，因为他的别的作品使我钦佩——谈到“潘帕草原的吟唱诗人，在商陆树阴下，在沙漠的无限寂静中，用西班牙式吉他伴奏，吟唱着《马丁·菲耶罗》的单调的十行诗”；作者虽然大谈其单调、十行诗、无限、西班牙式、寂静、沙漠和伴奏，却没有注意《马丁·菲耶罗》里并

没有十行诗。

查找我们不文明根源的倾向十分普遍：桑托斯·维加^①（他的全部传说在于有一个关于桑托斯·维加的传说，莱曼-尼采的四百页的专题著作足以证明）创作或留下了下面的民谣：“假如这头牛使我丧命——不必按规矩将我埋葬；——把我掩埋在绿色的田野——任凭牛群将我践踏。”它的再明显不过的意思（“假如我没有一副好身手，我无颜葬在墓地”）是一个愿意让牛群践踏自己的尸

① 桑托斯·维加是阿根廷传说中 19 世纪中叶的吟唱诗人，据说他弹奏吉他的技术出神入化，只有魔鬼才能同他一比高低。米特雷、阿斯卡苏比和奥夫利加多的诗歌，以及爱德华多·古铁雷斯的一部小说都从他吟唱的诗歌里得到启发。

体的泛神论者的自白。^①

郊区还有浮躁激动的毛病。郊区居民和探戈舞曲足以代表。我在前一章里写了科连特斯街的住户就是郊区居民，还写了留声机和无线电广播的热情洋溢的“坎塔克拉罗”把演员的行话引进了阿韦利亚内达或者科格伦。它不容易教会：用所谓大众语言编的每一支新的探戈曲都是一个谜，都有令人困惑的变体、必然的结论、晦

① 让乡下人在沙漠永远流浪虽然浪漫，但不合逻辑；正如我们最好的散文家维森特·罗西断言高乔人是“流浪的恰卢亚武士”一样，只是断言那些冷漠的恰卢亚人被称作高乔人而已：无非是词语的搀混，不说明什么问题。里卡多·吉拉尔德斯描写流浪的乡下人时，以赶牲口的人作为典型。格罗萨克在1893年的一次讲演中说，逃亡的高乔人“深入潘帕草原南方最远处”，但众所周知，南方最远处没有高乔人，因为以前从未有过，有高乔人的地方是保持土生白人习俗的区域。区别高乔人的特点不在于种族（高乔可以是白人、黑人、土著、黑白混血儿、黑人和印第安人的混血儿），不在于语言（里奥格朗德的高乔人讲巴西葡萄牙语），也不在于地理（布宜诺斯艾利斯、恩特雷里奥斯、科尔多瓦和圣菲的广大地区如今都有），而在于他们原始的放牧方式。

哥儿们的居住地点也有歪曲。一百多年来，穷苦的布宜诺斯艾利斯人被称作哥儿们，市中心附近不是他们能住的地方，因此他们也被称作为郊区居民。他们一般住在图库曼街或智利街或当时的贝拉尔德街外面，有一小块地皮和自己的住房。后来关联的含意取代了主要的概念：阿斯卡苏比在第十二期的《雄鸡》里写道：“哥儿们：指单身汉、跳舞人、情人和歌手。”侨居阿根廷的西班牙语学者蒙纳尔·桑斯把他们和“爱充好汉、说大话、吹牛皮的人”等同起来，他问道：“为什么哥儿们一词在这里总是有贬义呢？”随即又为他们开脱说：“要知道，他们只是爱开玩笑，并无恶意。”塞戈维亚为他们下的定义带有侮辱性：“喜欢吹嘘的、虚伪的、爱挑衅的、两面三刀的人。”其实不然。另一些人错误地把：“邋遢人”和“哥儿们”混淆起来，正如乡下人不一定邋遢那样，哥儿们也不一定邋遢。哥儿们一般是相当文雅的平民百姓；别的品性是卖弄勇敢、爱说风趣话、故作惊人。至于服饰，一般符合时尚，添加一些突出的细节：1890年前后，他们喜欢戴高礼帽，穿双排纽扣的上衣，法国式条纹裤子，用纽扣或者松紧带的高跟黑皮靴；如今（1929年）喜欢灰色礼帽、大围巾、浅红或深红色的衬衫、敞襟上衣、直筒裤子、锃亮的黑皮靴，浅色靴筒。

我们城市里的哥儿们正像是英国的“伦敦佬”。——原注

涩的地方和评论家莫衷一是的道理。晦涩是合乎逻辑的：人民大众不需要添加地方色彩；模仿者却认为有此需要，但具体操作时就失控了。拿音乐来说，探戈并不是郊区的乡音；只是妓院里的玩意儿罢了。真正有代表性的是米隆加。米隆加的常见形式是用强烈的吉他节奏陪伴的无休无止的问候，礼数周全、空话连篇的准备阶段。有时它不慌不忙地叙述血腥的事情，很久以前的决斗，一言不合就拔刀而导致的死亡；有时似乎又涉及命运的主题。旋律和情节经常改变；不变的是歌手的音调，它介于说唱之间，从不大喊大叫，但拖长的高音使性急的人有点不耐烦。探戈处于时间之中，处于时间的蔑视和磨难之中；米隆加的激励则是终古常新的。米隆加是布宜诺斯艾利斯了不起的说唱形式；特鲁科是另一种。我在另一章中将专门探讨特鲁科，现在只消说，在穷苦人中间，正如马丁·菲耶罗的长子在监狱里所理解的那样，“人给他人以欢乐”^①。周年纪念、忌辰、圣徒日、洗礼仪式、圣胡安夜、卧病时、除夕夜，都是人们相见的机会。死了人要守灵：吊唁时谁都可以上门，从不会遭到拒绝，见了面就寒暄聊天。穷苦人这种伤感的喜欢交际的脾性如此明显，以致埃瓦里斯托·费德里科·卡列戈博士描写那种无拘无束的接待时，嘲笑说它们同守灵的情况十分相似。郊区有臭水沟和小巷子，但也有漆成天蓝色的栏杆，披垂的忍冬花和笼里的金丝雀。“殷勤的人们”，街坊上的妇女们常说。

卡列戈写的是爱交谈的穷苦人。他们的贫穷不是欧洲穷人的无望或者与生俱来的贫穷（至少不是俄罗斯自然主义小说里描写的欧洲人），而是那些把希望寄托在彩票、选举委员会、势力的影响、自有奥妙的纸牌戏、赢钱可能性微乎其微的体育赌博、有权人

^① 在马丁·菲耶罗的儿子之前，奥丁神说过同样的话。北欧《前埃达》（哈瓦马尔，第四十七页）记载奥丁说：Mathr er mannz gaman，翻译出来就是“人是他人的欢乐”。——原注

的提携的人的贫穷,假如没有更具体和卑鄙的理由,便是那些把希望寄托在空想的人的贫穷。从帮派等级得到安慰的贫穷——北圣克里斯托巴尔的鲁纳帮,巴尔瓦内拉的雷克纳帮——那些帮派喜欢把事情搞得很神秘,他们中间自尊心极强的何塞·阿尔瓦雷斯给了我们深刻印象:“我生在马伊普街,知道吗?……是加西亚家的,我一向同人,不同垃圾打交道……好吧!假如你不知道,就听听清楚……我在慈悲圣母教堂受的洗礼,我的教父是意大利人,是我家旁边一个店铺的老板,害热病死的……你自己掂量掂量吧!”

我认为《市郊之歌》的主要缺点在于过分强调了萧伯纳所说的“人皆有一死或不幸”(《人与超人》,第三十二页)。《市郊》的篇章披露了不幸;具有作者和读者都不理解的粗暴命运的严重性。不幸的命运让作者和读者惊骇,命运引导我们去思索它的根源。相信神秘直觉的诺斯替教派假设了一个衰老或精力耗尽的神道,用不利的材料临时拼凑起这个世界,直截了当地解决了这个难题。布莱克的反应就是如此。他在诗中向虎发问:“你是不是创造羔羊的上帝所创造?”那些诗篇的对象也不是熬过劫难,虽然遭到伤害——并且伤害过别人——仍保持灵魂的纯洁。那种禁欲主义的反应也见诸埃尔南德斯、阿尔马富埃尔特、萧伯纳和克韦多。

坚强的灵魂痛苦地反省,
大量工作繁重而艰辛,
但压不垮高傲的脖颈。

这几行诗见于克韦多的《卡斯蒂利亚的缪斯》第二卷。不幸的完美、精确、命运弄人时给人的启发、灾难的激励,命运分散卡列戈的注意。莎士比亚的反应是这样的:

古怪和可怕的事件一概欢迎,

但是我们蔑视舒适：我们的悲哀
同我们事业的规模相适应，
大得像是造成悲哀的原因。^①

卡列戈只希望我们给予同情。

这里难免会有些争论。一般人无论在言谈或者文章中都认为卡列戈作品的优点在于能引起怜悯。我却有不同的意见，尽管没有人附和。我认为在日常不如意的小事和琐碎的烦恼里纠缠不休、揣想或者记载一些小矛盾的诗歌，让读者悲叹的诗歌，是缺憾，是自杀。情节只是一些无足轻重的苦恼和受到伤害的感情，风格只是婆婆妈妈的闲言碎语，还夹杂着大量感叹词、赞扬、虚伪的怜悯和患得患失的心情。一位有失公正的评论家（恕我不指名道姓）认为把这些不幸展示出来意味着宽大的胸怀。其实不如说意味着粗俗。《薄翅螳螂》、《小宝宝病了》或者《要好好照顾她，妹妹》之类的作品——经常收进疏忽的选集或者朗诵会——不能算是文艺，只能算是过错：它们是故意讹诈，赚取同情，可以归纳成下面的公式：“我把受苦的情形摆在你面前；你若不感动，便表明全无心肝。”下面是一首诗的结尾部分：

……这几天来，
邻居的女人显得多么忧伤！
她是不是有什么新的想法？
细雨绵绵多愁的秋天，
今年你将把什么留在家里？
你将带走什么落叶？
你的悄悄来到使我们害怕。

① 原文为英文。

是啊，天色暗了，
宁静的家里，我们感觉到你，
不声不响地进来……
我们的独身姑妈！

末尾突然冒出来的、强调秋天气氛的“独身的姑妈”足以表明这些诗的慈悲胸怀。人道主义永远是不近人情的：有一部俄罗斯电影通过一匹老马被枪击后垂死挣扎的镜头证实战争的不公平；当然，那是电影导演安排的枪击。

我之所以作出限制，目的是加强卡列戈的声誉，证明他并不需要那些无病呻吟的诗篇的援助，现在我高兴地指出他遗作的真正优点在于柔情的精炼、创新和若隐若现，试看：

他们不在的时候，
空荡荡的屋子里
似乎还能听到他们亲切的声音，
这种情形能持续多久？
他们的面貌
我们再也看不到，
在记忆里会是什么模样？

或者是和一条街道的对话，内心里天真地把它占为己有：

我们对你十分熟悉，
仿佛你是只属于我们的东西。

或者是一口气说出的长句：

不，我对你说不。我知道自己要说什么：
我们永远不会再有情人，
岁月将流逝，
但是我们再也不会爱别人。
你会看到的。你曾对我们说
（当时你也许由于孤单而伤心），
你死了以后，
我们不会想你。这话说得多么傻！
是啊。岁月将流逝，
但是你时时刻刻和我们在一起，
永远是个美好的回忆。
和我们一起……因为你的可爱
谁都不能相比。
我们说迟了，可不是吗？
如今已迟了一点，因为你听不到了。
像你一样的姑娘实在太少。
别害怕，我们会记住你的，
只记住你一个人：
我们再也不会爱别人，
再也不会，再也不会。

这里的重复方式和恩里克·班奇斯的《游隼的铃铛》(1909)里的《结结巴巴》相似，逐行对比不知要好出多少（“永远无法对你说清——我们对你的爱：我们对你的爱——仿佛是数不清的星星，……”），然而显得虚伪，埃瓦里斯托·卡列戈却显得真诚。

卡列戈的一首题为“你回来了”的绝妙的诗也收在《市郊之歌》里。

你回来了，手摇风琴。人行道上，
升起欢笑。你和以前一样，
声音哀怨疲惫。
那个盲人在等你，
晚上多半坐在门口。
不声不响地静听。
他默默地想起
遥远事物的模糊记忆，
那时他的眼睛还能看到早晨，
他的情人还年轻……谁说得清？

这一节的鼓舞人心的诗句不是末行，而是末行的前一行，我认为埃瓦里斯托·卡列戈如此安排是避免强调。他早期作品之一，《郊区的灵魂》，也用过同样的主题，把旧的结局（通过独特的观察作出的现实主义画面）同最后清晰的欢会加以对比是很有意思的，卡列戈在那里集中了他喜爱的象征：失足的女裁缝、手摇风琴、房屋拆迁的街角、盲人、月亮。

……疲惫地穿过街道的手摇风琴
同去年一样
反复奏着熟悉的旋律，
在冬天的月光下呻吟：
伫立街角瓮声瓮气唱出
那支永恒的天真的乐曲，
也许就是我们的邻居，
那个失足的女裁缝喜欢的乐曲。
然后你在华尔兹舞曲中离去，
仿佛穿过岑寂街道的忧伤，

有人倚在门口
仰望着月亮。
……昨晚你走后，
整个郊区又归于阒静
——多么凄凉——
盲人的眼里流出泪水。

柔情是漫漫岁月的光环。在第二个集子里发挥了作用，在第一个集子里没有受到怀疑而且是可信的时间的另一优点是得体的幽默。幽默包含着体贴别人，从不以别人的弱点为乐，同朋友交往时，这是不可或缺的品质。它是与爱同在的：18世纪的作家索姆·杰宁斯^①认为心地善良的人和天使的幸福有一部分来自对可笑的事物的高雅的感知。

我引用这些诗句作为宁静幽默的例子：

住在街角上的寡妇吗？
寡妇前天死啦。
那个占卜的女人说得好，
上帝一旦作出了决定，
人就无可奈何了。

他的风趣的手法有二：第一，他借占卜女人之口说出，对不可知的天意不能妄加猜测；第二，敬畏上帝的邻居聪明地引用那句话。

卡列戈留下的最刻意营造幽默的诗篇是《婚礼》。这首诗也最

^① 索姆·杰宁斯（1704—1787），英国诗人，曾撰文主张北美英属殖民地不向英帝国纳税。

富于布宜诺斯艾利斯地方色彩。《在市郊》可以说是恩特雷里奥斯式的卖弄；《归来》只写了短暂的瞬间、一个傍晚。《婚礼》展示了布宜诺斯艾利斯最本质的东西，有如伊拉里奥·阿斯卡苏比的谢利托舞曲，土生白人的喜庆场合，马塞多尼奥·费尔南德斯的诙谐曲，格雷科、阿罗拉斯、萨沃里多的探戈舞曲的欢乐的冲动。它极其巧妙地表现了穷苦人欢会的必有的诸多特点。当然也不缺街坊上放肆的怨气。

对面人行道上，爱说闲话的女人
关注着发生的事情，
絮絮叨叨地说，要看热闹
还不如待在家里更好。

囚犯显得一副蠢相，
妇女们远远避开他的脸，
希望那句脏话
不能让小女孩听到。

尽管什么都可能发生——确实如此，
后果很是不妙，一个居心叵测的女人
为某些不幸的妇女
难以理解的命运感到伤心。

这并不是第一次……让她奇怪的是
他竟成了这副傻相……今年1月份，
假如她命运记错的话，
还同屠夫的儿子说过话。

事先遭到伤害的自尊，几乎绝望的体面：

新娘的大伯认为责无旁贷，
必须注意舞会是不是正派，
他悻悻说跳舞时不准扭摆，
即使开开玩笑也万万不可。

——且不谈检点，可以肯定的是，
那些小伙子中间没有一个同她般配。
家里虽然很穷，谁都不会否认：
但是不管怎么说，为人正派。——

和谈得拢的人诉说烦恼：

坐着不跳舞也会惹起
严重的麻烦，什么都可能发生：
一次轻蔑的拒绝
往往造成无法挽回的不快。

这时吉他手的表妹
生气地站了起来，
别有用心的伙伴的粗鄙
使她很不痛快。

使人难堪的坦率：

餐厅里本来可以随意喝酒，
现在却不能像往常那样畅怀，

几乎让新郎伤心……其实这也不错，
家里人央求他千万不要过量。

全家的朋友，硬汉，起着绥靖作用：

为了防止闹事，把宾客吓跑，
硬汉朋友立下了规矩，
喝得醉醺醺的、想找茬的人，
不再给他们上酒，只给汽水。

他知道会有人起哄，
随即宣布，哪个胆敢反对，
就准备挨他几刀，
他即使再坐牢也无所谓。

这个集子里还有一些传世之作：《守灵》重复了《婚礼》里的技巧；《老宅的雨》描写了雨天带来的喜悦，细雨濛濛，像烟雾似的弥漫空中，每家都有小堡垒的感觉；《内心深处》则是一系列自传式的十四行诗。这些诗是命运的记录：淡泊平静，然而那种无奈和逆来顺受的心态却是经过痛苦之后才得到的。我想抄录其中一句，清晰而奇妙：

当时你还是月亮的表妹。

以及这首足以说明问题的不谨慎的自白：

昨夜，吃完了晚饭，
我品着苦味的咖啡，

久久地陷入沉思：
灵魂从未有过这种宁静。

我清楚地知道
事物不可能完全美好，
但是或许由于惰性，
我从不埋怨待我不厚的命运……

出于少有的品性，
即使在最烦人的时候，
我也不对命运扮苦脸。

任何人都无权要求我
在任何时候愁眉苦脸。
我心中可以埋藏许多东西！

最后要说些题外话，但读者马上就会发现这些话离题并不太远。埃斯塔尼斯劳·德尔坎波的《喜庆》呈现的黎明、潘帕草原、黄昏的形象固然很美，但有失望和不快的缺点：前面提到的舞台背景使它逊色不少。郊区的不真实性相当明显：原因在于它的临时性，在于有庄园牧场的草原以及市镇街道的双重压力，在于人们自认为要就是乡下要就是城里人而从没有郊区人的概念。卡列戈在这些模糊不清的材料里却能应付裕如。

可能的总结

卡列戈,具有恩特雷里奥斯传统的年轻人,在布宜诺斯艾利斯北部郊区成长,决定致力于创作描写郊区的诗歌。1908年,他出版了一个洒脱不拘的集子《异端的弥撒》,其中收了十篇刻意追求地方色彩的作品和二十七篇参差不齐的诗作:有些带有悲剧风格(例如《狼》),另一些感情细腻(例如《你的秘密》、《静默》),但总的说来,不很突出。引人注意的是那些有关郊区的篇章。它们再现了郊区勇敢的自我评价,理所当然地受到喜爱。《郊区的灵魂》、《硬汉》、《在市郊》是另一种创作方式的典型。卡列戈以那类主题见长,但想打动读者的愿望把他引向令人心酸的社会主义美学,不知不觉陷入荒谬,很久以后,有关伯多^①的诗作也如出一辙。第二种方式使别的方式都黯然失色,其中具有典型意义的是《要好好照顾她,妹妹》、《街坊的话》、《薄翅螳螂》等。此后,卡列戈尝试了带有幽默新意的叙述方式:对于一位布宜诺斯艾利斯诗人来说,这是不可缺少的。最后也是最好的方式的典型有《婚礼》、《守灵》、《市郊入睡的时候》等。与此同时,他也吐露了一些内心秘密:诸如《忧郁》、《你的秘密》、《点心》等。

卡列戈的前景会是什么样的呢?后人自会作出不可改变的判断,对他加以评说,但是我认为有些事实是无可争辩的。我认为他的某些篇章,例如《婚礼》、《你回来了》、《郊区的灵魂》、《在市

^① 伯多,布宜诺斯艾利斯街区名。

郊》，足以感动好几代阿根廷人。我认为他是观察我们贫困郊区的第一人，在阿根廷诗歌史上，这是最重要的。他是第一人，也就是说，是发现者、创新者。

我和任何人一样，确实爱那个人，甚至可以说有点崇拜他。^①

^① 原文为英文。

补 篇

一、第二章

埃瓦里斯托·卡列戈发表在《埃尔西》侦破杂志(1912年9月26日,星期四)用下层社会切口写的一组十行诗,笔名“矿工”。

哥儿们：好久没有给你写信，
请多原谅……我恼火极了！
一件窝心的事，
让我烦乱不安，
再这么下去，
准会要我性命；
我本来就多灾多难，
近来更是晦气透顶：
今天那婆娘甩了我，
去跟上了那个家伙！

是啊，老兄，我对你说：
那个家伙多么猥琐！
寒碜、邋遢，却自鸣得意，

他不够朋友，不仁不义。
一想到他们对我不起，
我就恨之入骨！
那个在女人裙下讨生活的人
低贱下流，一文不值，
至于她，我万万没有料到
竟会将我背叛。

姜是老的辣！
我要狠狠教训他们。
万事总有先来后到，
哪能平分秋色！
现在说什么都已多余，
无论如何，覆水难收，
不能让他们舒服，
要给他们看看颜色。
该出手时就得出手：
一出手便不计后果！

再说，我活了这把年纪，
竟会碰到这种事情！
那婆娘给我添了不少麻烦，
我实在咽不下这口气。
其实说来也够伤心
——有些话不吐不快——
我戎马一生，
作出许多牺牲，
好不容易赢得一点名声，

到头来被人当作傻瓜。

好吧：你说这封信
牢骚满纸，怨气冲天？
只能怪那个家伙，
给我心里添堵。
只要我有口气在，
轮到我出手的时候，
我决不会含糊，
看谁还能逍遥自在。
暂且住笔。
——我还得
抽空把刀子磨快！

二、第四章

摸三张

四十张纸牌要取代整个生活。洗牌时，新牌在手里瑟瑟作响，旧牌在手里发涩：破旧的硬纸片仿佛有了生气，剑花 A 像是堂胡安·曼努埃尔那样至高无上，肚子滚圆的小马像是西班牙画家贝拉斯克斯画的。庄家洗着那些印有图画的纸牌。赌牌说起来容易，做起来更不难，但它的奇妙和异常——赌牌的过程——在活动中显示出来。纸牌一共四十张，出牌的方式从一到二到三到四……直到四十。这个数字非常大，而且极其精妙，前后都有紧挨着的数字，但从不透露。对于洗牌的人说来，这个数字使人眼花缭乱，似乎融入大量的数字。打从一开头，牌局主要的神秘之处就在于和数字同来的另一个神秘。桌面上没有罩布，便于纸牌滑动，堆放着的筹码

也标有数字。牌局开始；玩牌的人突然染上了当地的习气，摆脱了一贯的自我。一个不同的自我，一个几乎是先前和本地的自我搞乱了牌局的概念。语言也突然变了。谈话中出现了专横的禁止，狡猾的可能和不可能。手里没有三张同一花式的牌而说“同花”是欺骗行为，理应受罚，如果已经说过“加注”，就没有关系。说出摸三张的一招，就必须承担义务：每一招都用委婉的说法表示。“破了”的意思是“要一张”，“追加”的意思是“加赌注”，“香”或者“花盆架”的意思是“同花”。输家常常叨念庄家的这句话：“赌牌规矩，有言在先：不下注，别摸牌；如有同花，通吃大家。”往往出现这种情况：在兴头上，说话像是吟诗。对于输家，摸三张有点像是一贴忍耐药；对于兴高采烈的人则像是诗歌。摸三张还像日期那么好记。营火会和酒店里的米隆加、守灵的欢闹、虚张声势的花招、胡宁街和坦普尔街妓院老鸨的恶俗下流，都可以在牌局上的人际交往中看到。赌牌的人是好歌手，特别是他们赢钱或者假装赢钱的时候：傍晚街头露出灯光的杂货铺里传出他们的歌声。

摸三张的惯例是说谎。它的欺骗方式和扑克不同：扑克只是沮丧或者不服输的粗暴，每发几张牌就推出一堆筹码去冒险；摸三张则是发出误导的声音，装出察言观色的样子，不为谎言和胡乱的空话所动。摸三张有弥天大谎：骂骂咧咧地把牌扔到桌上的赌徒可能隐瞒了一手好牌（显而易见的狡猾），也可能用真相引我们上当，要我们不信（完美的狡猾）。本地人的牌局消消停停，有说有笑，但是它的若无其事里面暗藏着狡黠。那是戴着面具的伪装，在俄罗斯大平原相遇招呼的小市民摩西和但尼尔的心态。

“你去哪里，但尼尔？”摩西问道。

“去塞瓦斯托波尔，”但尼尔回说。

摩西盯着他瞅了一会儿，发表意见说：

“你撒谎，但尼尔。你说你要去塞瓦斯托波尔，让我以为你是去下诺夫哥罗德，但可以肯定，其实你是去塞瓦斯托波尔。你撒谎，

但尼尔!”

我再研究一下摸三张的赌徒性格。他们仿佛躲藏在嘈杂的说话声中;大叫大嚷地想轰赶生活。四十张纸牌——印有图画的硬纸片做的护身符、廉价的神话、驱邪术——足以让他们驱散日常的生活,不管世事如何纷纭,他们只顾赌牌。我们大家所处的紧迫的现实和他们的聚会互相联系却互不相干;他们牌桌的范围是另一个国家。充斥其中的是下注和要牌、下注的花式和不可预料的彩头、每一副牌的贪婪的惊险、闪烁着希望的金元花七点和其他动人心弦的花式。赌徒们在那个幻觉的小世界里生活。他们用粗俗的闲谈培育那个世界,不断地继膏传薪。我知道那是个狭小的世界:帮派政治和尔虞我诈的幽灵,大杂院和社区巫师创造的世界,但并不因此而想替代真正的世界,邪恶的野心也并不因此而减弱。

思索一个像摸三张这样的局部事件而不超越或者深入——两个形象十分具体,在这里可以象征一个相同的动作——在我看来是毫无价值的。我希望读者不要忘记摸三张的贫乏性。时间长短不同的争论、预感、心血来潮,不可能不回忆起来。必然随着经历而重复。对于经常赌牌的人来说,摸三张除了作为习惯之外,又能是什么呢?再看看牌局的值得回忆之处和它对传统方式的爱好。事实上,赌徒所做的事只是重复以前的机遇。也可以说,是过去经历的片断。早已无影无踪的几代本地人仿佛被活埋在摸三张里面:可以不加比喻地说,他们就是牌局。由此推断,时间是虚幻的。我们从摸三张的印有图画的硬纸片的迷宫领悟到形而上学:一切主题的惟一理由和目的。

马车上的铭文

读者心目中务必要有一辆马车的模样。读者尽可以往大里去想，后轮比前轮高，蓄势待发。车夫是土生白人，像他驾驶的木料和铁材制造的车子那般结实，他漫不经心地吹着口哨，或者用温柔得几乎荒唐的声音指挥三匹拉车的马：后面两匹卖力气，前面一匹套着铁链打头开路（对于喜欢用比喻的人，好比破浪前进的船头）。载重或不载重，区别不大，只不过空车行驶时不那么带劲，车夫显得更傲慢，仿佛仍保持着匈奴王阿蒂拉的战车特有的军事含义。行驶的道路可能是鹅山街、智利街、帕特里西奥斯街、里韦拉街或者巴伦廷·戈麦斯街，但最好还是拉斯埃拉斯街，因为那里的车辆林林总总，各式俱全。缓慢的马车在那里总是落后一段距离，但滞后却成了它的胜利，似乎别人的迅疾是奴隶的惊慌紧迫，而它的迟延则是完全掌握了时间，甚至掌握了永恒。（暂时的掌握是土生白人惟一的无限资本。我们可以把迟延提升为静止不动：即空间的掌握。）马车经久不衰，车帮上有一行铭文。郊区的古典主义要求如此，尽管加在马车的坚实、形状、用途、高度和现实的表面现象上的漠然的标识，证实了欧洲讲演人对我们的喋喋不休的指责，我不能隐瞒，因为那是这篇文字的论据。长久以来，我一直在收集马车上的文字：马车上的铭文体现了漫步街头的收获，比起如今越来越少的收藏实物更有诗意。

我无意把那些拼凑起来的東西一古脑儿倒在桌面上，只想显示其中几个。选择标准从修辞学角度考虑。众所周知，那门有条理

的学科包括词语的全部效用，直到谜语、俏皮话、离合诗、拆开重组的格言、回文诗、立体回文诗，以及符号的微不足道或者平凡的效用。最后一项是象征手段而不是词语，假如它能被接受的话，我认为把马车上的铭文包括在内也就无可非议了。那是名言的变体，起源于盾牌装饰的文字。此外，不妨把马车的铭文和其他文字相比，好让读者抛弃幻想，别指望我的调查出现什么奇迹。西班牙文学史编纂家梅嫩德斯-佩拉约或者帕尔格雷夫的深思熟虑的选集里，既然没有或者从来没有过，我们在这里又怎么能奢求？

有一个错误十分明显：把马车所属的家族姓氏当作马车真正的铭文。“博利尼庄园楷模”是缺乏想像力和粗鄙的招牌，可以作为我指出的那一类型的例子；“北方之母”是名副其实的萨韦德拉家的马车。这个名字很漂亮，我们可以有两个解释。一个不可信，置隐喻于不顾，假定北方是那辆马车创建的，在它创造性的过程中衍生商号、杂货铺和油漆店。另一个是读者已经看到的名副其实的解释。但是这类名字属于与家族无关的另一种文字，即企业商号的类型。它们常见于有名的老字号，例如比利亚·乌尔基萨的裁缝店“罗得岛巨人”和贝尔格拉诺的床厂“睡乡”，但那不属于我要探讨的范围。

真正的马车铭文花色并不是很多。传统上都用肯定的句子——“贝尔蒂兹广场之花，胜利者”——似乎对花哨感到厌倦。“钓饵”、“手提箱”、“大头棒”也属于这类。我很喜欢最后一个名字，但想起另外一个，也是萨韦德拉家的，就觉得“大头棒”黯然失色了。那第二个名字是“航船”，让人联想到海上漫长的航行，马车在草浪起伏、风沙蔽日的潘帕草原上行驶，确实有航船的味道。

送货上门的小马车上的铭文是一种特有的类型。妇女的讨价还价和闲扯家常磨灭了它们闯荡世界的豪气，花里胡哨的文字倾向于吹嘘服务项目和殷勤态度。“潇洒走一回”、“照顾我的人长命百岁”、“南方的小巴斯克人”、“采花蜂鸟”、“有前途的卖奶人”、

“好小伙”、“明儿见”、“塔尔卡瓦诺的记录”、“谁都会看到太阳升起”，是一些欢愉的例子。“你的眼睛使我着迷”和“有灰烬的地方一定有火”表现了个性化的激情。“妒忌我的人死不瞑目”，显然带有西班牙式的干预性质。“我不着急”，带有根深蒂固的土生白人的脾性。短句的没精打采或者严厉往往会进行自我纠正，非但由于说法的可笑，而且由于短句的数量太多。我见过一辆卖水果的小马车，除了它那自负的“市郊喜爱的水果车”之外，还用双行诗自鸣得意地宣称：

我说过，我重申，
我不羡慕任何人。

另外有一对画得不太高明的探戈舞者的形象，断然标明“古老的权利”。那种简短的废话和精炼的狂热使我想起《哈姆雷特》剧本里著名人物丹麦朝臣波洛涅斯^①，或者现实生活里的波洛涅斯，西班牙格言派作家巴尔塔萨·格拉西安的措辞。

我再谈谈古典式的铭文。“莫隆的新月”是一个潮湿夜晚我在各种气味混杂的批发市场中央偶然看到的一辆马车上的铭文，车帮的铁栏杆像是船上的装备，居高临下，俯视四个轮子和十二只马蹄。“孤独”是我在布宜诺斯艾利斯省南部看到的一辆跑长路的大车铭文。它的用意和“航船”相同，只是更露骨罢了。“女儿爱我，与老娘何干”，字数不多，尽得风流，虽然没有尖刻的言词，无赖口气却昭然若揭。“你的吻属于我”也属这一类型，它本是一支华尔兹舞曲的歌词，写在马车上就带有傲慢的味道了。“你瞧什么，妒忌的人”有点女人气和自负。“我感到自豪”，在高高的车夫座上

^① 波洛涅斯，《哈姆雷特》中两面三刀的御前大臣，哈姆雷特情人奥菲利娅的父亲。他唠叨世故，把哈姆雷特对女儿的深情说成是一种“捕捉愚蠢的山鹑的圈套”。

着辉煌的阳光，远远胜过伯多的激烈的指责。“阿拉尼亚来了”是个美妙的通告。“金发的姑娘，等到什么时候”显得更美妙，非但由于它的省略形式和预先声明对黑发姑娘的偏爱，而且由于副词“什么时候”的用法带有讽刺意味，在这里等于是“永远不”。（我在一首民歌里看到那个蔑视的“永远不”，遗憾的是当时没有低声念几遍把它记住，或者用拉丁文加以淡化。我用下面这首墨西哥当地歌词作为替代，原词见鲁文·坎波斯编的《墨西哥民间创作和音乐》：据说人行道上——不让我走；——他们可以禁止我走人行道，——但我的留恋永远禁止不了。永远不，我的生活也是拼搏的人制止棍棒或另一个人的匕首时一个惯常的出口。）“枝头花开”是一个十分宁静和奇妙的铭文。“几乎一点没有”、“你早该告诉我”和“有谁会说”，讲的是好人改不了的坏习惯。里面包含着戏剧性的情节，在现实生活中相当普遍。它们符合感情的波折：永远和命运相似。它们是文字永久保存下来的姿态，不间断的肯定。它们的暗示手法是郊区居民常用的，他们不可能直截了当地叙述或者推论，说话喜欢吞吞吐吐，泛泛而谈，旁敲侧击：像跳舞那么扭摆。“别为逝去哭泣”这句凄楚的铭文体现了郊区居民的尊严和莫测高深，引起了舒尔·索拉尔和我极大的兴趣，促使我们探索罗伯特·勃朗宁的微妙的神秘、马拉美的琐碎和贡戈拉的令人厌烦。“别为逝去哭泣”，我把那枝深色的康乃馨转送给读者。

文学领域里基本没有无神论。我原以为自己不再相信文学，跃跃欲试地打算收集文学中的这些一鳞半爪。我原谅自己的理由有二：一是民主的迷信，认为任何佚名的作品都有不外露的长处，但我们知道谁都不了解的东西，仿佛智力在无人注意的情况下更为活跃，能更好地完成任务。另一个理由是我们把什么事都看得太简单。我们痛心地承认，我们对于一行文字的评价不可能是最终的意见。如果说我们的信念不寄予整章，至少是寄予整段。在这里，不可避免地要提起荷兰人文学者爱拉斯谟，他不信任格言，总要究其

来龙去脉。

时隔多日之后，这篇文字似乎有了可取之处。除了偶然看到的、与我有同好的一位前辈的一段文字之外，我提供不出任何文献出处。那段文字是在如今称作自由诗的古典诗歌的死气沉沉的底稿里发现的。

我记得原文是这样的：

车帮上有警句的马车
早晨在你身边经过，
在杂货铺温馨的街角上
像是等待着天使。

我越来越喜欢马车上的铭文了，它们是市井之花。

骑手的故事

关于骑手的故事多得很,可以说多得无穷无尽。下面讲的一个故事比较简单;后面的几个故事则深刻一些。

乌拉圭的一个庄园主在布宜诺斯艾利斯省买了一所乡村住宅(我可以肯定,当时他是用了这个词)住了下来。他从罗斯托罗斯关雇来一个驯兽人。此人非常可靠,庄园主非常信任他,只是有些不太开化。庄园主让他住在奥塞附近一家旅店最高层的一个房间里。三天后,庄园主前去看望他,见他正在自己的房间里品马黛茶。庄园主问他,他对布宜诺斯艾利斯的印象如何,结果出乎意料,原来这个驯兽人还没有上过街。

第二个故事与上面说的这个故事差别不大。1903年,阿巴里西奥·塞拉维亚在乌拉圭起义。战事发展到某一阶段时,人们都担心他的军队会进入蒙得维的亚。当时我父亲正在那里,他便去请教一个亲戚,历史学家路易斯·梅里安·拉菲努尔。后者告诉我父亲,留在城里不会有危险,“因为高乔人害怕城市”。事实果真如此,塞拉维亚的军队绕道而行,没人进入城里。于是,我父亲惊奇地发现,学习历史不但饶有兴味,而且还挺有用处呢。^①

^① 伯顿写道,贝督因人到了阿拉伯国家的城市会用手帕或棉花将鼻子给捂起来;阿米亚诺说,匈奴人害怕房屋就像害怕坟墓一样。撒克逊人也有类似的情况。他们在5世纪攻入英格兰后,不敢在被他们征服的罗马人建立的城市里居住。他们让这些城市变为废墟后,又为这些废墟大唱挽歌。——原注

我要讲述的第三个故事是我们家族的人口头流传下来的。1870 年底，由一名高乔人（人们都叫他“铅弹”）率领的洛佩斯·霍尔丹的军队包围了巴拉那城，利用城防军的一时疏忽，攻入城里。他们纵马在城市的中心广场转了一圈，用手拍着嘴，作出种种揶揄、讥讽的动作，然后，在一片口哨声中扬长而去。对他们来说，战争只是显示他们英武气概的一种游戏，而不是贯彻执行某一战略计划的措施。

我要讲的第四个故事也是最后一个故事，来自一本令人敬仰的书：《草原帝国》（1939）。此书的作者是东方学家格鲁塞特。我只要选取第二章的两个片断，便能帮助读者了解这个故事的大意。其中的第一个片段是这样的：

“1211 年开始的成吉思汗反对金朝女真族的战争时断时续，一直延续到他去世（1227），最后由他继承人加以完成（1234）。拥有机动性很强的骑兵的蒙古人具有将城镇和乡村夷为平地的能力，却不善于攻下被汉族工匠们建造起来的要塞和城堡。此外，他们在中国的内地作战时就像在草原上作战一样，采用了游击战的战术：他们连续不断地向城镇发起进攻，攻下城市后他们便带着胜利品撤退。这样一来，汉人便能重新回到城里，重建被焚毁的房屋、楼宇，修复被炸开的城墙，加固防御工事。这样一来，在这场战争里蒙古的将领们不得不一而再、再而三地同一城市发动进攻。”

第二个片段的内容如下：

“蒙古人攻占北京后，对百姓进行了大屠杀。他们将居民住宅洗劫一空后，便纵火加以焚毁，破坏持续了一个月。很显然，这些游牧民族根本不知如何管理城市。他们不懂得利用城市来巩固、扩大他们的势力的道理。这里为人文地理学家们提供了一个很有意思的例证：中间不经过某种过渡便立即让来自草原上的人们接管具有城市文明的古老国家，结果他们只好进行烧杀。这样做并非出于他们残忍的本性，而是由于他们不知该怎么办才好。他们别无他

法，只能这样做。”

下面还有一个经过权威们证实的故事：成吉思汗发动的战争进入最后阶段时，他的一位将领说，新的中国臣民不会打仗，对他们毫无用处，倒不如将他们斩尽杀绝为好。他还建议将所有城市全都焚毁，将这个大得几乎是无边无际的中央帝国变成一个放牧他们的马匹的巨大牧场，因为不这样做，这个帝国便毫无用处；若这样做，这块土地至少还可以得到利用。正当成吉思汗打算这么办的时候，他的另一个谋士却给他出了一个主意。谋士对他说，与其焚毁城市倒不如对土地和商品征收赋税。这样一来，文明得救了，蒙古人终于在他们曾经打算摧毁的城市里定居下来，直到老死。毫无疑问，他们最后一定不会对对称的园林艺术和他们曾经加以蔑视的正音法和陶瓷技术佩服得五体投地。

尽管上面这几个故事发生的时间和地点不一样，实际上说的是一回事。这几个故事的主人公都是骑手。第一个故事中讲的那个被庄园主雇佣的在客店里住了三天还没有朝门外看上一眼的雇工和那个身背两张大弓，一手拿一根用马鬃编成的套索、一手拿一把马刀，差一点要将那个遭受草原铁骑践踏的世界上最古老的王国化为灰烬的骑手，其实是同一个人。这些骑手尽管属不同的时代，但他们对待城市的态度却有不可磨灭的共同点。了解这些共同点是很有意思的。^①然而，我们阿根廷人却对之感受到一丝苦味，因为我们通过埃尔南德斯的有关高乔人的作品，会将自己和行将消失的那些骑手等同起来。希腊神话中的那些半人半马怪被塞萨利人战胜的事实，还有牧羊人亚伯死于务农的该隐之手，拿破仑的骑兵在滑铁卢被英国的步兵击溃……这一切都是骑手没落的标志。

在我国文学作品中出现的那些高乔人便是那些离我们越来越

^① 众所周知，伊达尔戈、阿斯卡苏比、埃斯塔尼斯劳·德尔坎波和罗西奇都写过不少有关骑手和城市对话的戏谑性的篇章。——原注

远的行将消失的骑手。首先，请看《马丁·菲耶罗》对他们的描述：

克鲁斯和菲耶罗，
偷偷把马群驱赶。
像土生白人般老练，
让牲口走在前面，
很快就过了边境，
神不知鬼也未见。

两人刚跨过边境，
已是明亮的清晨，
克鲁斯提醒朋友
看一眼身后的村庄，
就只见两行热泪
在朋友脸上滚落。

沿着预定的方向，
钻进茫茫的荒原。

卢戈内斯在《吟唱诗人》里，对高乔人也有描写：

“那天傍晚，天色像白颈鸽子的翅膀一样暗了下来。他带着一顶黑色的软帽，身披斗篷（它像一面下半旗的旗帜一样往下耷拉着）。我们见到他骑着马，一溜小跑消失在我们熟悉的小山后。可别认为他这样做是由于害怕。”

另外，在《堂塞贡多·松勃拉》里，我们也能读到：

“我教父的瘦削的身躯在丘陵上出现了。我的视线紧紧地盯着在半睡半醒的大草原上缓缓移动着的那个细小的身影。他正要走到山丘的最高处，却又渐渐地消失了。他仿佛自下而上被砍了几刀

那样越来越矮小了。我双眼紧盯着那顶黑色软帽,力图将它永远铭刻在自己的脑海里。”

在上面这几段引文中我们可以看到不同时期里高乔人的形象。

“骑在马上的人”的形象颇有令人惆怅之感。在匈奴王阿蒂拉、成吉思汗和帖木尔指挥下的叱咤风云的骑兵曾经摧毁过并建立过巨大的王国,但这一切都昙花一现,骑手建立的功业和他们本人一样转瞬即逝。“文化”一词与种庄稼的农夫有关,^①“文明”一词则与城市有关,但骑手却像一阵暴风雨,很快就消失了。

卡佩勒在《大迁徙中的日耳曼人》(斯图加特,1939)一书中说:“无论是希腊人,还是罗马人,抑或是日耳曼人,他们都是从事农业的民族。”

屠孟超译 王永年校

^① 西班牙文“cultura”(文化)一词与“cultivar”(种植)一词属同族词;“ciudad”(城市)则与“civilización”(文明)属同族词。

《埃瓦里斯托·卡列戈诗歌全集》 出版前言

我们今天看待埃瓦里斯托·卡列戈时，总是把他同郊区联系起来，往往忘了卡列戈（正如硬汉、女裁缝和外国佬等人物一样）是卡列戈笔下的一个人物，忘了我们把他置身其中的郊区只是他作品的一个反映，甚至是一个幻觉。王尔德认为日本——日本一词所唤起的形象——是北斋创造的；以埃瓦里斯托·卡列戈的情况而言，我们应该假设一个互逆的作用：郊区创造了卡列戈，而卡列戈又创造了郊区。真实的郊区、特雷霍著作和米隆加歌曲反映的郊区影响了卡列戈；卡列戈描写了郊区在他心目中的形象；那一形象又改变了现实（很久以后，探戈和独幕喜剧也改变了现实）。

事情是怎么发生的？卡列戈那个可怜的小伙子怎么会变成现在和今后的样子？也许问到卡列戈本人时，他也回答不出。我鲁钝无能，想像力不丰富，只能向读者提出如下的假设：

1904年的一天，在洪都拉斯街上至今犹存的一幢房屋里，埃瓦里斯托·卡列戈伤心而贪婪地看着一本描写达塔尼昂先生——夏尔·德巴茨——冒险事迹的书^①。之所以说贪婪，是因为大仲马向他展示了莎士比亚、巴尔扎克，或者沃尔特·惠特曼向别人展示的充分享受生活的乐趣；之所以说伤心，是因为他年轻，骄傲，胆怯，贫穷，自以为被排斥在生活之外。他认为生活应该在法国，在刀光剑影中间，或者当皇帝陛下的军队像洪水那样淹没世界的时

^① 夏尔·德巴茨（达塔尼昂）是法国作家大仲马小说《三个火枪手》里的人物。

候，但我生也晚，生活在 20 世纪南美洲一个默默无闻的郊区……卡列戈正这么胡思乱想时，出了一件事。吃力的吉他弹奏声，窗外一排参差不齐的低矮房屋，胡安·穆拉尼亚抬手触碰帽子回答别人的招呼（胡安·穆拉尼亚前天晚上用刀子伤了智利佬苏亚雷斯），四方庭院里的月光，捧着一只斗鸡的老汉，或者任何事情。我们回忆不起来的某件事情，我们了解它的意义但说不出所以然的事情，当时还没有觉察的某件琐碎的小事，给了卡列戈一个启示：随时随地都完整展现的、不仅仅存在于大仲马作品里的世界此时此刻也存在于巴勒莫。“进来吧，这里也有神，”以弗所的赫拉克利特对厨房里烤火的人说。

我曾经想过，人们的生活不论如何错综复杂，千头万绪，事实上只有一个瞬间：也就是大彻大悟，知道自己是谁的那个瞬间。从我试图直觉了解那难以确定的启示开始，卡列戈便成了卡列戈。他已经是多年后创作下面的诗句的作者：

他脸上有几道凶险的伤疤，
那些抹不掉的血的痕迹
也许让他自鸣得意：表明
手握匕首的女人的变化莫测。

最后一行诗几乎奇迹般地回响着身配武器的战士伙伴的中世纪的想像，德特莱夫·冯·李利恩克龙在他著名诗句中的想像：

他把他的希尔夫诺特剑带到弗里斯兰人中间，
今天这把剑却将他欺骗……

1950 年 11 月，布宜诺斯艾利斯

探戈的历史

严谨的学者维森特·罗西、卡洛斯·维加、卡洛斯·穆西奥·萨恩斯·培尼亚用多种方式撰写了探戈的历史。我欣然声明我支持他们的所有结论，甚至支持他们的任何结论。电影经常传播探戈命运的历史；按照电影感情用事的说法，探戈起源于郊区，起源于妓院（一般是在小河口，因为那一地区的摄影画面效果特别好）；起初上层社会对这种说法加以排斥；1910年前后，在巴黎的影响之下，终于为那有趣的郊区事物敞开了大门。那部“描写贫穷青年成长过程”的 Bildungsroman（教育小说）已经成了一种不容置疑的事实或者不说自明的道理；我的记忆（我已年过五十）和我进行的口头调查结果显然不能对此确认。

我访问过《费利西亚》和《黑发女郎》的作者何塞·萨沃里多，《唐璜》的作者埃内斯托·庞西奥，《铁屑》和《菜牛检验处》的作者维森特·格雷科的兄弟，巴勒莫的头头尼古拉斯·帕雷德斯，以及他认识的民间歌手。我小心避免可能有诱导性的问题；主要让他们说。

问起探戈的起源时，他们提供的地域和地理情况各不相同：萨沃里多（他是乌拉圭人）认为起源于蒙得维的亚；庞西奥（雷蒂罗区人）倾向于认为是布宜诺斯艾利斯的他那个区；布宜诺斯艾利斯南部的人提出智利街；北部的人则提出妓院林立的坦普尔街或者胡宁街。

尽管我例举了这些分歧，假如问到拉普拉塔人或者罗萨里奥

人,还可能有更多的答案,有一个基本的事实是一致的:探戈源自妓院。(关于这一起源的时期也大致相同,大家认为不早于19世纪80年代,不迟于90年代)。乐队的原始乐器——钢琴、长笛、小提琴,后来还有手风琴——考虑到价格因素,证实了这种说法;足以证明探戈并不起源于郊区,谁都知道,郊区有六弦琴就够了。当然还有别的证明:淫荡的形象,某些标题的明显含意(“嫩玉米”,“强劲”),我小时在巴勒莫,多年后在查卡里塔和伯多看到的一对对的男人在街角上跳舞的情形,因为镇上的女人不愿意参加放荡的舞蹈。埃瓦里斯托·卡列戈在他的《异端的弥撒》里记载了下来:

街头围观的人们
啧啧称羨,起哄喝彩,
因为两个男人随着莫罗查的节拍
敏捷地在跳探戈舞步。

卡列戈的另一首诗描写了一场寒碜的婚礼,许多细节使人伤心;新郎的哥哥还关在监狱里,两个混小子想打架闹事,硬汉不得不把他们镇住,婚礼带着担心、怨恨的气氛,人们说着粗俗下流的笑话,然而:

新娘的大伯认为责无旁贷,
必须注意舞会是不是正派,
他悻悻说跳舞时不准扭摆,
即使开开玩笑也万万不可。

——且不谈检点,可以肯定的是,
那些小伙子中间没有一个同她般配。
家里虽然很穷,谁都不会否认:

但是不管怎么说，为人正派。——

这两节诗让我们隐约看到的一个人的瞬间的严厉，充分说明了人们对探戈的最初反应，卢戈内斯曾简练地斥之为“妓院里的下流东西”（《吟唱诗人》，第一百一十七页）。多年后，北区试图把探戈——当然，已经被巴黎加以净化——引进大杂院，我不知道是否成功。反正以前的探戈是放纵的胡闹；今天像走路那么平常。

寻衅闹事的探戈

许多人注意到探戈在性方面的性质，但很少有人涉及它寻衅闹事方面的性质。两者确实都是同一种冲动的方式或者表现，“男人”一词在我了解的所有语言里都含有性能力和好斗能力的意思，拉丁文中表示勇敢的 *virtus* 一词来自 *vir*，也就是男人。同样地，吉卜林的小说《吉姆》里，一个阿富汗人说：“我十五岁的时候就杀了一个人，生了一个人。”^① 似乎这两件事本质上是一件。

光谈寻衅闹事的探戈是不够的；我还要说，探戈和米隆加直接表达了诗人们多次想用言词表达的东西：即争斗能成为欢乐。在6世纪霍尔丹内斯撰写的著名的《哥特人史》里，我们看到阿蒂拉在马恩河畔的夏龙战役惨败之前，鼓动他的军队说，命运为他们准备了战斗的欢乐^②。《伊利亚特》里提到古希腊人认为打仗比乘着空船回他们亲爱的故乡要好，还提到特洛伊王子帕里斯飞奔着投入战斗，像是一匹寻找母马的、鬃毛飞扬的公马。在日耳曼文学的鼻

① 原文为英文。

② 原文为拉丁文。

祖撒克逊史诗《贝奥武甫》里，游唱诗人把战斗称为剑戏^①。11世纪的斯堪的纳维亚诗人把战斗称为“维京人的节日”。17世纪初，西班牙诗人克韦多在一首浪漫歌谣里把决斗叫做“剑舞”，和那位佚名的盎格鲁-撒克逊诗人所用的“剑戏”有异曲同工之妙。杰出的法国作家雨果回忆滑铁卢战役时写道，士兵们清楚地知道他们即将死于那场欢宴^②，便挺立在暴风雨中向他们的神致敬。

这些例子是我平常看书时随手摘下来的，不用花太大气力可以找出许多，《罗兰之歌》和阿里奥斯托的大量诗作里也许还有相同的地方。这里记的例子——比如说，克韦多和阿蒂拉的——具有无可否认的效验；然而都有文学方面的先天欠缺：它们是词的结构，由符号组成的形式。举例说，“剑舞”使我们把跳舞和搏斗两个不同的概念联结起来，让前者充满后者的欢乐，但是没有直接涉及我们的气质，没有在我们心中引起欢乐。叔本华（《作为意志和表象的世界》，第一篇第五十二节）说音乐带来的直觉不亚于世界本身；如果没有世界，没有语言所唤起的大量共同记忆，肯定就不会有文学，但是音乐可以不依赖世界，即使没有世界，也能有音乐。音乐是意志，是激情；旧时的探戈像音乐一样，往往直接传达了古希腊和日耳曼游唱诗人试图用语言表达的好斗的欢乐。某些现代的作曲家追求那种豪迈的气概，有时候成功地创作了南区或者北区的米隆加，但是他们刻意仿古的歌词和曲调只是悲叹往昔的怀旧之作，尽管调子欢乐，本质上是伤感的。《堂塞贡多·松勃拉》对《马丁·菲耶罗》或者《保利诺·卢塞罗》的影响，在罗西书中记载的强劲和无邪的米隆加也可以看到。

奥斯卡·王尔德在一篇对话里提到，音乐向我们揭示了我们迄今为止没有经历过的个人往事，促使我们悲叹我们没有遭遇过

① 原文为盎格鲁-撒克逊文。

② 原文为法文。

的不幸和没有犯下的过错；我也承认，我一听到《马恩》或者《唐璜》时，往往就清晰地回想起一段不真实的既禁欲又放纵的往事，仿佛我曾向人挑战，与之搏斗，最终在一场用匕首的决斗中无声无息地倒下。探戈的使命也许就是这样：让阿根廷人确信他们是勇敢的，他们满足了英勇和尊严的要求。

部分的神秘

探戈的补偿性功能得到承认之后，还有一个小小的神秘需要澄清。美洲的独立在很大程度上是阿根廷的事业；阿根廷人在美洲大陆许多地方，在马伊普、阿亚库乔、胡宁辗转征战。后来又有内战，巴西战争，反抗罗萨斯和乌尔基萨的战役，巴拉圭战争，对付印第安人的边境战争……我们的征战历史悠久，然而无可争辩的是，阿根廷人自命英勇的时候并不把自己和它等同起来（尽管学校里也注重历史课），而是和大量高乔人和哥儿们的普遍形象等同起来。假如我没有弄错的话，这种本能的、荒诞的特性是有原因的。阿根廷人在高乔人，而不是在军人身上找到了象征，因为口头文学赋予高乔人的英勇不是为某一个目标服务，而是为英勇而英勇。高乔人和哥儿们是叛逆的化身；和北美人以及几乎所有的欧洲人不一样，阿根廷人不把自己和国家等同起来。这一现象可以归因于阿根廷人认为国家是一个难以想像的抽象概念^①；可以肯定地说，阿根廷人是个人，不是公民。在阿根廷人看来，黑格尔的“国家是精神概念的现实”之类的名言仿佛是恶意的玩笑。好莱坞摄制的电影经常宣扬一个故意同罪犯交朋友的人（一般是新闻记者），后来把

^① 国家是没有个性的；阿根廷人只认个人关系。因此，对阿根廷人来说，盗窃公共财产并非罪行。我只说明一个事实，并不认为它合理或者为它开脱。——原注

罪犯交给了警方；对于阿根廷人来说，友谊是热情，警方是黑手党，他认为那种好莱坞式的“英雄”是不可理解的无赖。他赞赏堂吉诃德所说的“咱们一旦离开了人世，有罪各自承当”以及“好人不该充当刽子手，这个行业和他们不沾边”（《堂吉诃德》，第一部第二十二章）。面对西班牙风格的虚幻的对称，我不止一次地觉得我们和西班牙的差别实在太大了；《堂吉诃德》的这两句话却足以让我认识到我的错误；它们像是亲缘的平和而隐秘的象征。阿根廷文学描写的一个夜晚提供了深刻的证明：在那个月黑风高的晚上，一位乡村警官嚷嚷说，他决不允许一个勇敢的人被杀的罪行，随即反戈一击，站到逃兵马丁·菲耶罗一边，同他手下的士兵打斗起来。

歌 词

灵感和勤奋所创造的探戈歌词出自千百人不同的手笔，质量参差不齐，经历了半个世纪之后，终于形成了一个几乎盘根错节的 corpus poeticum（诗歌体），阿根廷文学史家们将加以披阅，或者在任何情况下加以维护。只要它们不再为人们所理解，只要随着岁月的推移而趋于陈旧，它们的通俗性会获得学者怀旧的景仰，引起论争和诠释；到了1990年，也许有人猜测或者断言，我们时代的真正诗歌不在班奇斯的《陶瓮》，或者马斯特罗纳尔迪的《外省之光》，而在珍藏于《歌唱的灵魂》里的那些并不完美的诗篇。这个假设有点悲哀。由于应受谴责的疏忽，我没能收集并研究那些混乱的篇目，但我并不是不了解它们主题的多样性和纷繁。探戈最初没有歌词，即使有，也失之轻佻或随意。有些歌词相当粗俗（“我是布宜诺斯艾利斯——高尚高乔人的忠实女伴”），因为词作者追求通俗，而当时的郊区和放荡生活不能成为诗歌题材。另一些，例如

同类的米隆加^①，则是轻率卖弄的吹嘘（“我跳探戈何等狂放——每当我举手投足，左顾右盼——即使身在南区——也会在北区引起议论”）。后来这一品种趋于复杂，好像法国的某些自然主义小说或者贺加斯某些版画，《娼妓历程》，描绘的沧桑变化^②（“后来你成了——一个药剂师老头——和检察官儿子的姘头——再也成不了气候”）；再后来，经常打架闹事或者贫困地区的题材可叹地转变成了体面社会的题材（“阿尔西纳桥——那些为非作歹的人在哪里？——那些男男女女——雷克纳熟悉的红头巾和软帽在哪里？——我旧时的克雷斯波镇在哪里？犹太人来了，三执政街完了”）。很早开始，探戈歌词写的多半是隐秘或缠绵的爱情的焦虑（“你可记得你同我一起的时候——你戴的一顶帽子——和你系的那条皮腰带——是我从别的女人那里弄来的？”）。谴责的探戈，憎恨的探戈，嘲笑和怨恨的探戈写得很多，不值得在这里援引回忆。城市的忙碌逐渐进入探戈；放荡生活和郊区已不再是惟一的主题。古罗马诗人尤维纳利斯在他的讽刺诗集的前言里精辟地写道：打动人的一切——欲望、恐惧、愤怒、肉欲的快感、阴谋诡计、幸福——都将是他的题材；我们不妨夸张地把他的名言“人们熙熙攘攘，所为何来”^③用于所有的探戈歌词。我们还可以说，这些歌

① 我来自南区，
住在雷蒂罗。
不管同谁打斗，
我从不含糊，
要跳米隆加，
谁都不是我对手。

——原注

② 贺加斯（1697—1764），英国画家，《娼妓历程》（1732）和《浪子历程》（1735）是他著名的系列版画。英国议会1735年通过的保护著作权的《贺加斯法案》以他命名。

③ 原文为拉丁文。

词形成了布宜诺斯艾利斯生活的互不相干的、浩瀚的“人间喜剧”^①。大家知道，德国学者沃尔夫在18世纪末期写道：《伊利亚特》在成为史诗之前只是一系列歌曲和叙事诗；据此，也许可以预言，随着时间的推移，探戈歌词可能成为一首长诗，或者促使某个有雄心壮志的人写出那首长诗。

安德鲁·弗莱彻有句名言：“如果让我写下一个民族的全部叙事歌谣，那么谁制订法律我都不在乎”；这一见解暗示大众的或者传统的诗歌能影响人们的感情，左右人们的行为。把这种猜测应用于阿根廷探戈，我们会看到阿根廷现实的反映，和一个肯定产生有害影响的导师和榜样。最早的米隆加和探戈也许有点愚蠢，或者有点不知所措，然而至少是豪迈欢快的；后期的探戈则像是一个怨天怨地的人，成天悲叹自己的不幸，无耻地庆幸别人的不幸。

记得1926年前后，我曾把探戈的蜕化归咎于意大利人（更具体地说，归咎于博卡区的热那亚人）。如今，我在那个所谓被“外国佬”败坏的“本地”探戈的神话或者幻想里看到了后来祸害世界的某些民族主义异端邪说的清晰征兆——自然是由外国佬造成的。使探戈落到现在这个地步的，不是我有朝一日会称之为怯懦的手风琴，也不是河畔郊区的那些勤奋的作曲家，而是整个共和国。此外，创造探戈的老一辈的土生白人是贝维拉夸、格雷科或德巴西……

有人会反对我对当今阶段的探戈的诋毁，说是从豪迈或虚张声势向忧伤转变不一定是过错，而可能是成熟的迹象。我假想的争辩者很可能补充说，拿最早的探戈同当今的探戈相比，正如拿善良可贵的阿斯卡苏比同牢骚满腹的埃尔南德斯相比，也许除了豪尔赫·路易斯·博尔赫斯之外，谁都不会鼓起勇气来贬低《马丁·菲耶罗》，说它不如《保利诺·卢塞罗》。答复很容易：两者的差别不

^① 原文为法文。

仅仅在于享乐色彩，还在于道德色彩。布宜诺斯艾利斯日常的探戈，家庭晚会的探戈，和正派咖啡馆里的探戈有一种轻薄下流的意味，是刀客和妓院里的探戈绝不会有的。

从音乐角度考虑，探戈也许不重要；它惟一的重要性是我们给予的。这个想法很合理，甚至适用于所有事物。比如说，我们个人的生死，或者不把我们当一回事的女人……探戈可以研究，我们也在研究，但如同一切真实的事物一样，它包含一个秘密。音乐词典载有关于它的简明扼要的定义，得到大家认可；那个基本的定义并不费解，但是轻信那个定义的法国或者西班牙的作曲家策划了一种“探戈”，却不无惊讶地发现他们策划的东西不是我们耳熟能详的，不是我们的记忆容纳的，也不是能让我们翩翩起舞的。有人说，没有布宜诺斯艾利斯的黄昏和夜晚就不能跳探戈舞，天国期待于我们阿根廷人的是探戈的纯精神概念和它的普遍形式（“菜牛检验处”和“嫩玉米”不能解释的形式），那种幸运的舞蹈尽管出身微贱，在全世界却有一席之地。

挑 战

有一个传说或历史故事，或者既是历史又是传说的事实（那也许是叙述传奇的另一种方式），证明了人们对勇敢的崇拜。它的最好的文字记载在爱德华多·古铁雷斯的小说，如今在不公平地遭到遗忘的《黑蚂蚁》或者《胡安·莫雷拉》里可以找到；我第一次听到的有关的口头叙述来自一个名叫火地的有监狱、河流和墓地的地区。故事的主人公是胡安·穆拉尼亚，北部郊区流传的所有勇敢故事集中于他一身的车夫和刀客。第一种说法很简单。有个在牧场干活的人耳闻胡安·穆拉尼亚的名气（从未谋面），特地从南部郊区来找他比试；在一家杂货铺里向他挑衅，两人到街上去决斗；

都受了伤，最后，穆拉尼亚在对手脸上留了伤疤，对他说：

“我留你一条活命，好让你再来找我。”

那次江湖气十足的决斗给我留下深刻印象；我和朋友们聊天时经常提起；1927年前后，我把它写了下来，取了一个简洁的题目“搏斗的人”；几年后，我根据这件轶事构思了一个并不精彩、但相当走运的短篇小说《玫瑰角的汉子》；1950年，阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯和我重新捡起这故事，编了一个电影剧本，取名《郊区人》，但没有找到摄制的厂家。费了好大劲之后，我认为不会再去关心那场宽宏大量的决斗故事了；同年，我在奇维尔科伊听到一个精彩得多的说法，但愿它更贴近真实，尽管两者很可能是真的，因为命运喜欢重复，发生过一次的事情还会发生多次。一个有缺陷的版本产生了两个平凡的短篇和一部我认为极好的电影剧本；另一个完美无缺的版本却无声无息。现在我按听到的原话如实讲来，不加比喻或背景。故事发生的地点是奇维尔科伊县，时间是一八七几年。主人公名叫文塞斯劳·苏亚雷斯，住在一个小庄园，以编结套索为生。他年纪四五十岁；有勇敢的名气，据说坏在他手里的性命（光算我故事里的事实）不下一两条，只不过干得合乎规矩，他并不因之内疚，也无损于他的英名。一天下午，这个人的平淡生活中发生了一件罕见的事：在酒店里他听说有他的一封信。堂文塞斯劳不识字；酒店老板慢慢地念出那封托人代笔的、措辞客气的信。寄信的陌生人说，文塞斯劳刀法出众，处变不惊，远近闻名，他特地代表几个也有仰慕之心的朋友向他致敬，邀请他赏光去圣菲省某镇他的寒舍。文塞斯劳·苏亚雷斯口授，请酒店老板写了一封回信；感谢对方盛情相邀，但解释说他母亲上了年纪，他不愿把她一人留在家里，希望对方能来奇维尔科伊他的庄园，烤肉和酒的款待总是有的。过了几个月，一个装备和本地不太一样的骑马的人来到酒店，打听苏亚雷斯的住处。苏亚雷斯正好在买肉，便上前搭话说自己就是他要找的人；陌生人提起前些时来往的信件，苏亚雷斯为

他决定前来感到高兴；两人便找了一块空地，生火烤肉。他们吃喝聊天。聊什么？我估计是一些血腥野蛮的话题，不过谈得谨慎小心。他们吃完，午后的太阳晒得地面发烫，陌生人请堂文塞斯劳过过招，指点指点。拒绝是不光彩的。两人便动起手来，开始并不认真，但是文塞斯劳很快就发现陌生人出手狠毒，存心要他性命。他终于明白那封措辞客气的信的含意，后悔不该吃饱喝足。对方是个小伙子，他知道自己体力很快就会不支。陌生人出于讽刺或礼貌，建议休息一会儿。堂文塞斯劳同意了，恢复决斗时，他卖个破绽，让对方刺中他裹着斗篷的左手^①。匕首插进手腕，手丧失了知觉，软绵绵地垂了下来。苏亚雷斯猛然往后一跳，把那只鲜血淋漓的手搁在地上，用穿着靴子的脚踩住，硬扯了下来，接着他向陌生人扑去，一刀捅开了那人的肚子。故事到此结束，有人说那个圣菲人当场丧命，也有人说他返回了圣菲老家（连死的尊严也不给他）。第二种说法还提到苏亚雷斯用午餐剩下的酒冲洗手腕，进行急救处置……

“独手”文塞斯劳——苏亚雷斯此后得了这个光荣绰号——的英雄事迹中某些温顺或者礼貌的特点（编结套索的职业，不把母亲一人留在家里，以礼相待的谈话和午餐）淡化或者加强了故事的戏剧性；这些细节替故事增添了史诗般的，甚至骑士小说般的特点，假如我们不是存心寻找的话，在《马丁·菲耶罗》里的酗酒打斗，或者在胡安·穆拉尼亚同南方人的情况类似、但差劲得多的打斗中是找不到的。两种说法的一个共同特点也许值得注意：挑衅者最

① 蒙田在他的《随笔集》（第一卷第四十九章）里谈到那种古老的搏斗方式，并且引用了恺撒的一段话：Sinistras sagis involvunt, gladiosque dstringunt（左手用大氅包裹，挡住刺来的剑）。卢戈内斯在《吟唱诗人》第五十四页引用了贝尔纳多·德尔坎波歌谣的相似的地方：

把披风缠上前臂，
剑拔出了鞘。

——原注

后都被打败了。这可能出于希望本地英雄得胜的小家子气,也可能出于对这些虚构的英雄故事里挑衅行为的不言而喻的谴责,更高明的是出于“祸福无门,惟人自召”的隐秘的悲剧性的信念,正如但丁《神曲》《地狱篇》第二十六歌里尤利西斯的情况一样。爱默生赞扬古希腊普鲁塔克写的传记,说它们“具有一种浑然天成、难以仿效的克制”,肯定也会赞赏这个故事。

于是我们有了生活极其贫困的人,拉普拉塔和巴拉那河畔地区的高乔人和郊区人,他们以他们的神话和殉道者无意之中创造了一种勇敢的冷酷而盲目的宗教,随时准备杀人和被杀的宗教。那种宗教像世界一样古老,但在美洲这些共和国里将由牧人、屠夫、赶牲口人、逃亡者和亡命徒重新发现和经历。他们的音乐将存在于风格、米隆加和早期的探戈中。我说过,那种宗教相当古老;12世纪的一部萨迦里有这么一段话:

“告诉我,你相信什么,”伯爵说。

“我相信自己的力量,”西格蒙德答道。

毫无疑问,文塞斯劳·苏亚雷斯和他的不知名的对手,以及神话已经忘掉或者载入的其他人具有的那种男性的信仰,不一定是虚荣心,而是意识到每个人心里都有上帝。

信两封

（《探戈的历史》其中一章发表后，作者收到两封来信，现附在书后，以飨读者。）

乌拉圭河畔康塞普西翁（恩特雷里奥斯）

1953年1月27日

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯先生：

我在12月28日的《民族报》上看到了《挑战》一文。

鉴于您对文中事实的性质表现出来的兴趣，我想您也许愿意知道家父讲过的一件事，家父已去世多年，目击了那件事的经过。

地点：瓜勒圭附近鲁易斯港的“圣约瑟”屠宰场，该场由劳伦塞纳-帕拉楚-马尔科公司经营。

时期：60年代。

屠宰场的雇员几乎全是巴斯克人，但有一个姓菲斯泰尔的黑人，此人玩刀子的功夫闻名省内外，您马上就会看到。

一天，鲁易斯港来了一个穿戴时髦讲究的乡下人：黑色羊毛的兜裆围腰、刺绣裤子、绸围巾、腰带上缀满了银币，英武的坐骑也打扮得十分气派：嚼子、胸带、马镫和笼头都是金饰银制的，腰间一把刀子与之配套。

他说他在“弗赖本托斯”屠宰场听到菲斯泰尔的名声，认为自己也是一条好汉，想同菲斯泰尔一比高低。

他们很快见了面，两人之间根本没有芥蒂，便商定决斗的日子和时间，地点就在屠宰场。

屠宰场的雇员和附近的闲人围成一个大圆圈，两人在圆圈中央开始厮杀，本领都十分了得。

你来我往斗了好久之后，黑人菲斯泰尔的刀尖刺中对方前额，伤口虽然不大，但血流如注。

外地人发觉自己受了伤，便把刀子扔在地上，向对方伸出手说：“您比我高明，朋友。”

两人成了极好的朋友，分手时交换了刀子，作为友谊的证明。

我忽然想到，假如经您的大手笔处理，这一事实（家父从无诤言，我相信它是历史真实）可供您在改编电影脚本时采用，不妨把“郊区人”改为“高尚的高乔人”之类的片名。

向您致敬！

埃内斯托·T·马尔科上

1952年12月28日，奇维尔科伊

致豪尔赫·路易斯·博尔赫斯先生，《民族报》转

事由：对《挑战》的评论（1952年12月28日）

尊敬的先生：

我写这封信的目的是提供一些情况，不是纠正，因为基本内容不动，只有少许形式的变化。

《民族报》今天刊登了《挑战》一文，其中描写的决斗的细节，我多次听家父说起，家父当时住在“堂娜伊波利塔酒店”附近他的一个庄园里，文塞斯劳和那个陌生人之间的可怕决斗就发生在酒店前面的空地上。陌生人对文塞斯劳说，他来自阿苏尔，久闻文塞斯劳大名，特地前来较量一下。

两个对手在一堆干草旁边吃了饭，其间肯定互相观察，也许话不投机，南方人提出比试比试，文塞斯劳当场答应。

阿苏尔人善于跳跃，对手的刀子难以挨近，时间长了对文塞斯劳不利。堂娜伊波利塔的一个雇工觉得事态严重，关上了酒店大门，爬到草堆上，哆哆嗦嗦地观看两人拼杀。文塞斯劳觉得拖下去不是办法，便卖了一个破绽，伸出用斗篷裹着保护的左手。阿苏尔人立刻像闪电似的扑来，一刀劈到文塞斯劳的手腕，与此同时，文塞斯劳的刀尖也刺中对方的眼睛。一声狂吼划破了草原的宁静，阿苏尔人逃进酒店，关上结实的大门。文塞斯劳踩住只有皮肤相连的左手，用刀子把它从手臂上砍掉，残臂伸进衬衣的前襟里，去追逃走的人，像狮子似的咆哮着，要他出来继续厮杀。

从那时起，人们便把文塞斯劳叫做“独手文塞斯劳”。他靠编结生皮绳索谋生，从不给人添麻烦。酒店里有他在，就能确保平安，他用低沉的嗓音发出有力的警告，立刻能镇住打架闹事的人。他生活虽然贫困，但为人正派。俭朴的生活起了重要作用，因为他高傲的性格容不得侮辱，甚至蔑视，他对人性的弱点有深刻认识，怀疑当时的司法是否不偏不倚，从而习惯于自行其是。他在这方面吃了大亏，甚至危害了自己的生存。

一个外国佬的胡作非为使他不得不采取行动，给自己招来了不幸。有一次，他去酒店打抱不平，被一支由警察和市民组成的人数众多的执法队团团围住。动刀子格斗的人数众寡悬殊，文塞斯劳一个人要对付五个，但他仍占上风，可是一个

市民开枪打中了他，这位第十三区的英雄倒地不起。

其他的细节都如文中所述。他和老妈妈一起住在一座茅屋里。那座屋子是街坊们帮他盖起来的，家父也帮了忙。他从不干偷鸡摸狗的事。

借此机会，我以钦佩的心情向一位天才的作家致敬。

胡安·B·劳伊拉特上



徐鹤林 王永年译

不把作品变成铅字付印是件坏事，
因为重写这些作品是消耗生命。

阿方索·雷耶斯《贡戈拉问题》

① 本集各篇除署名者外，均为徐鹤林所译。

序 言

收在本集中的几篇文章无须更多的解释。《叙事的艺术和魔幻》、《电影》和《对现实的看法》是一些相似的看法，我认为大家都会同意的。《我们的不可能性》不是某些人所说的俗气的攻击；而是对我们人类某些不那么光彩性格的一份言犹未尽和凄楚悲凉的报告^①。《为虚假的巴西里德斯^②辩护》和《为喀巴拉^③辩护》是有悖时代的应景文章：不是重建艰辛的过去——与过去休戚与共。《持久的地狱》表示我对神学之深奥所持有的怀疑和始终如一的热衷。《倒数第二个对现实的看法》表明我持有与上述相同的热衷。《保罗·格罗萨克》是本集中最不可忽略的一篇。题为《另一个惠特曼》的一篇故意省略了我对此题材一直具有的热情；对没有进一步地突出诗人的许多艺术创新感到惋惜，这些创新确实被许多人模仿，也比马拉美的作品以及斯温伯恩的作品优美得多。《阿喀琉斯和乌龟永恒的赛跑》仅仅是收集了几种相关的说法。《荷马作品的译文》是我作为古希腊语言文化学者最早的探讨性作品——我不认为它们会退居第二位的。

① 现在看来，此文也缺乏说服力，故未收入。——1955年博尔赫斯原注

② 巴西里德斯，亚历山大时期（公元前2世纪）的诺斯替教派哲学家，在欧洲南部和埃及有许多弟子。该教派于公元2世纪消亡。

③ 喀巴拉，希伯来语，意为“接受”，指犹太人对《圣经》的秘密和象征性解释。

我的生活缺乏生命和死亡。正是这种缺乏使我勉为其难地喜好这些琐碎小事。我不知道本序言的辩解对我是否有用。

豪·路·博尔赫斯

1932年，布宜诺斯艾利斯

高乔诗歌

这是一件著名的事情：有人问惠斯勒^① 他需用多少时间画一幅夜景，他回答说：“我的一生。”他也可以用同样严肃的口吻说他需要用他在完成作画之前的所有世纪。在对因果法则的这种正确使用之后，紧跟着的是，最小的事实是以无边无际的宇宙作为前提的；反之，宇宙也是以最小的事实为前提的。研究一个现象的原因，甚至是像高乔文学这样简单的现象，则是做一件无以穷尽的事情；我仅提及我认为是主要的两个原因。

在我之前同样做这件事的人仅仅研究了一个原因：以砍刀和潘帕草原为特征的牧民生活。这个原因是不充分的，虽然它们毫无疑问是同加强叙述和景色描写相适应的；美洲的许多地方，从蒙大拿、俄勒冈到智利，都有牧民生活的特征，但是直到现在，这些地方还没有写出一本像《高乔人马丁·菲耶罗》的书。所以，光有豪放的牧民和宽广的草原是不够的。虽然有威尔·詹姆斯^② 的纪实作品和不断上映的电影，在美国文学中，牛仔的分量不如中西部小庄园主或者南部黑人的分量……把高乔文学归咎于它的素材——高乔人，是明显歪曲事实真相的混淆。对高乔文学体裁的形成来说，布宜诺斯艾利斯和蒙得维的亚的城市属性并非比潘帕草原和

① 惠斯勒（1834—1903），美国画家和蚀刻画家。

② 威尔·詹姆斯（1892—1942），加拿大作家和艺术家，创作过多部牛仔题材的作品，如《跃马骑手》、《美国牛仔》等。

砍刀不需要。独立战争、巴西战争、无政府主义战争使得具有世俗文化的人也混合到高乔文学中来了；这两种生机勃勃的风格的冒险结合，在一种风格对另一种风格产生的碰撞中，诞生了高乔文学。指责胡安·克鲁斯·巴雷拉^①或者弗朗西斯科·阿库尼亚·德菲格罗亚没有从事或者没有创作高乔文学，这是愚蠢的言词；如果马丁·菲耶罗没有他颂歌和释义所代表的人性，五十年之后他就不会在边境的一家酒店里杀死一个黑人。这是艺术深远的和不可估量的能量，这就是它的游戏秘密所在。借高乔文学不是高乔人的作品为由就说高乔文学是虚假的或不真实的，这是故作姿态和可笑的；但是这个体裁的耕耘者还没有不受到同代人或后代人指责为虚假的例外。卢戈内斯就认为阿斯卡苏比的报纸《阿尼塞托》“是一个可怜的魔鬼，是假哲学家和爱嘲笑人的混合体”；维森特·罗西^②认为《浮士德》^③中的主要人物“是两个吸血鬼和夸夸其谈的小庄园主”；维斯卡查是一个“按月领养老金的有怪癖的老头”；菲耶罗是一个“联邦-奥里韦^④式的教士，长着胡子和运气不错”。当然，这类说法是攻击中绝无仅有的；它们软弱无力和不搭界的理由是文学中的高乔人（文学中的人物）在某种程度上就是塑造他的文人。多次讲过莎士比亚的人物是独立于莎士比亚的；但是，萧伯纳则认为，“麦克白是现代文人的悲剧，是巫婆的凶手和被保护人”……在关于被描写的高乔人的真实性高低的程度上，同时应该看到，几乎我们所有的人都认为，高乔人是理想之物、典型之物。于是出现了一个进退维谷的问题：如果作者向我们提供的形象完全符合这个典型，我们就视它为熟悉的和常规的形象；如果同这个

① 胡安·克鲁斯·巴雷拉（1824—1905），西班牙作家和外交家。

② 维森特·罗西，博尔赫斯的朋友。

③ 指德尔坎波的长篇叙事诗。

④ 奥里韦（1796—1857），乌拉圭政治家。

典型不同，我们就感觉受到了嘲弄和失望。以后，我们会谈到在高乔文学的所有人物中，菲耶罗是最具个性的、最不那么跟从传统的。而艺术就是要使用个性、具体；艺术不是柏拉图精神式的。

现在，我来考察先后出现的几位作家。

鼻祖是巴托洛梅·伊达尔戈，蒙得维的亚人。他在1810年当过理发匠这件事好像使评论界着了迷；卢戈内斯是非难他的，给他起了个外号“刮胡子的”；罗哈斯^①是赞赏他的，不甘心仅把他说成是“剃头的”，他一笔把他勾勒为吟唱诗人，他汇集细小的和想像的特征，自下而上地这样描写他：“开叉内裤外他穿着挡风马裤；脚蹬高乔骑手带马刺的磨损的靴子；潘帕草原的风吹开了他胸前的深色衬衣；草帽的边沿高高地翘起，好像一直在向故土飞驰；熟悉广阔原野和荣誉的锐利眼睛使他长着络腮胡子的脸庞熠熠生辉。”我认为没有比这幅肖像和这些服饰更值得记忆的了。罗哈斯也提到了两个情况：一个是，伊达尔戈是个战士；另一个是，在他塑造哈辛托·恰诺军曹和高乔人拉蒙·孔特雷拉斯之前，也写过许多八行诗和十四行诗——这在一位吟唱诗人身上是不多见的。卡洛斯·罗斯洛认为，伊达尔戈的乡村诗歌“还没有被任何一位模仿他的杰出人物所超越”。我的看法正好相反；我认为他已经被许多人超越了，他的对话现在则几乎被遗忘了。我认为，他不可思议的荣誉正是存在于被同一流派长期的和不同的超越上。伊达尔戈幸存在其他人的作品中，从某种意义上来说，伊达尔戈就是其他人。在我短暂的作家生涯中，我懂得，了解人物如何开口讲话，就知道他为何人，发现一种语调、一种声音、一种特殊的句法，就是发现了真谛。巴托洛梅·伊达尔戈发现了高乔人的语调，这就很了不起。我不再重复他的作品了；以他有名的继承者的作品作为典范

^① 里卡多·罗哈斯（1882—1957），阿根廷作家、文学史家，有短篇小说集《丛林的国家》、诗集《纹章的百合》、剧本《蝶螈》和八卷本《阿根廷文学史》。

来批评他的作品，我们将不可避免地犯了时代错误。我只要想起，在我们听到的那些陌生的歌谣中回响着伊达尔戈的声音——不朽的、神秘的和谦逊的声音，这就足够了。

约在 1823 年，在莫隆镇，伊达尔戈因肺病无声无息地去世了。约在 1841 年，在蒙得维的亚，科尔多瓦人伊拉里奥·阿斯卡苏比采用各种各样的笔名，又开始歌唱了。前景对他并不仁慈，甚至也不公正。

阿斯卡苏比生前是“拉普拉塔河的贝朗瑞^①”，死后是“埃尔南德斯的一个隐隐约约的先驱的影子”。这两个定义，正如它们所表明的，把他说成仅仅是一个另一类人物命运的前期人物——从时间上、从空间上都是错误的。第一个说法，是同一时代的比较，对他来说还不那么坏：这样为他定义的人没有失去谁是阿斯卡苏比的直接概念，也没有失去谁是那位法国人的充分信心；现在这两个方面都减弱了。贝朗瑞的诚实荣誉减弱了；虽然在《大不列颠百科全书》中他仍占据三行，这是由大名鼎鼎的蒂芬松编写的；而阿斯卡苏比……第二个说法，预示或宣告《马丁·菲耶罗》的出现，则是不明智的：两部作品的相似是个意外情况，在创作目的上毫无相同之处。这种错误说法的原因是奇怪的。阿斯卡苏比作品 1872 年的主要版本告罄和在 1900 年的书市难见踪影后，阿根廷文化界想为公众提供一些他的作品。出于长度和严肃的原因，挑选了《桑托斯·维加》，一部三千行的难以读懂的长诗，从开始阅读到读完它，总是断断续续的，这是经常的事情。厌烦它、避开它的人们不得不求助于应受赞扬的、无能的、可爱的同义词：先驱的概念。说他是众所周知的他的学生埃斯塔尼斯劳·德尔坎波的先驱，实在是过于明显了；于是就把他说成何塞·埃尔南德斯的先驱。这个说

^① 贝朗瑞 (1780—1857)，法国歌谣诗人，作品有强烈的政治色彩，1830 年七月革命中，其政治歌谣有较强的鼓动作用，《洪水》一诗预言了 1848 年的二月革命。

法有点勉强，其理由我们下面再说：先驱的优势，在偶然的少数几行中——黎明的描写、突然袭击的描写——它们的主题是一样的。没有人会对此犹豫，没有人会对明显的证实有怀疑：阿斯卡苏比的才能不行。（我颇内疚地写这些话；在对阿斯卡苏比某个不恭的评论中，我是不留心的人之一。）但是稍作思考即能证实，两位作者的目的都是非常明确的，阿尼塞托常有的部分优势是可以预见到的。埃尔南德斯要达到什么目的？一个目的，非常清楚的一个：由马丁·菲耶罗自述他命运的历史。我们直觉了解的事实正是通过马丁·菲耶罗之口讲出来的事实，而不是别的事实。所以取消或减弱地方性色彩正是埃尔南德斯的典型手法。他不提确切的日期，也不提马匹的颜色：我国牧民文学同英国文学中确指船具、航向和操作相比，存在着相关的影响，英国文学中的大海犹如英国人的潘帕草原。它没有离开现实，只是用现实来衬托英雄的性格。（康拉德对水手世界也是这样做的。）于是，本应出现在他小说中的许多舞蹈就从未描写过。相反，阿斯卡苏比却提出要直接描写舞蹈，正在学习舞蹈的身体的不连贯的动作（《保利诺·卢塞罗》，第两百零四页）：

接着他邀他的舞伴
胡安娜·罗莎共舞，
他俩步入舞池重复着
半个卡涅^①和整个卡涅。
啊，姑娘！若您身体的臀部
往后退缩，
因为您每跨一步
愈往后退缩，

① 卡涅，舞蹈名。

当卢塞罗向前时
您就会失去半步。

在下面这段华丽的十音节诗中，似是新的方式（《雄鸡阿尼塞托^①》，第一百七十六页）：

贝莱·皮拉尔，首都人
我们区的美人，
舞着半个卡涅：
你们瞧瞧是否道地。
她优雅地轻蔑
这个高乔人的舞步，
他不去掉斗篷
手撑在腰上
对她这样说：
亲爱的，我是个好舞伴。

把《马丁·菲耶罗》中关于斗殴的描写同阿斯卡苏比的即时表现手法相比较，也是具有说服力的。埃尔南德斯（《马丁·菲耶罗的归来》，第四歌）要突出菲耶罗面对肆意掠夺的愤世嫉俗；阿斯卡苏比要突出即将到来的印第安人的奔袭路程（《桑托斯·维加》，第八章）：

但是，当印第安人进攻时

^① 雄鸡阿尼塞托，原文 Aniceto el Gallo，一译“莽汉阿尼塞托”，但另一阿根廷作家德尔坎波仿效前者为自己起浑名为“雏鸡”（el pollo），故前者译名为“雄鸡”似较呼应。

就感觉到了，因为面对乡下人的武器，
卑鄙小人害怕地
逃在前面
在杂乱的人群中
奔走着野狗，
狐狸、鸵鸟、狮子、
扁角鹿、兔子和鹿。
它们痛苦地
穿越乡村。

于是羊群狂怒地
撅尾恶斗
秃鹫怪叫着
在空中盘旋；

但它们却是
最早有把握
告知实情的通告者
当来自潘帕草原的人向前迈进时
他们的喊声震天：
呀嘿！呀嘿！

野蛮人惊吓着的
这些飞鸟走兽的后面，
远处尘土飞扬
犹如乌云翻滚
飞驰着的马匹
鬃毛飞乱，成半月形前进

马上的骑手杀声震天。

又是一个场面，又是快意的欣赏。我认为，这个倾向正是阿斯卡苏比的特点，而不是奥尤埃拉和罗哈斯强调的他的统一派的愤怒的功能。罗哈斯（《全集》，第九卷第六百七十一页）想到阿斯卡苏比那些赤裸裸的诗句放在胡安·曼努埃尔身上无疑是不合适的，他还想到了在蒙得维的亚被包围的广场内杀害弗朗伦西奥·巴雷拉的事。这是不可比的事：巴雷拉是《拉普拉塔商报》的创始人和主笔，是个举世闻名的人物；阿斯卡苏比，是个不间断创作的吟唱诗人，仅仅是即兴创作关于当地缓慢和生动生活的民间诗句的人。

在战火纷飞的蒙得维的亚，他容易地唱出仇恨。尤维纳利斯的“愤怒诗句的力量所在”没有告诉我们他为何采用他那种风格；没有更直接的了，但是在攻击时的放肆和坦然就像是在玩耍或像在过节一样，像是喜欢不断地看到一样。这一点可以在1849年的一首十音节诗中看到（《保利诺·卢塞罗》，第三百三十六页）：

主人老爷，呈您
我心中的信
我以此在这里反驳
摄政者。
若您阅读它
在信的最后
您将看到
我们的摄政者也会有好笑的事儿；
因为，说实话
胡安·曼努埃尔大人也是高乔人。

但是，在反对同样是高乔人的罗萨斯本身时，他像运用军队似的，采用了舞蹈的形式，重新把舞池中的半个卡涅向自由派逐步逼近：

十年之前没有人
给马驹架上鞍，
卡加恰的弗鲁托先生
把它安置好，

检查中
他严厉地
训斥它。

我的生命爱他们——爱东岸人
他们是驯马人——毫无困难。
里韦拉万岁！拉瓦列万岁！
我有罗萨斯……他从不昏迷。

半个卡涅，
全场一圈，
整个卡涅，
随您高兴。

我们去恩特雷里奥斯，巴达纳就在那儿，
我们能否跳半个卡涅；
拉瓦列在那儿拉小提琴，
弗鲁托斯先生想跟着曲子一直跳到底。

卡加恰的人
在任何舞池
都把它交给恶魔。

我也录下战斗的幸福（《保利诺·卢塞罗》，第五十八页）：

多好的一曲强烈的谢利托^①
在某些事情中一件美事
渴望的人
在枪林弹雨中取乐。

愠色的义愤，喜欢清澈的颜色和具体的物品是阿斯卡苏比的特点。像在《桑托斯·维加》的开头：

他骑在健壮的马背上
未用马鞍，似离弦之箭
轻捷奔驰
几乎蹄不着地。

写及一个形象（《雄鸡阿尼塞托》，第一百四十七页）：

贝莱的外号是雄鸡
他举着祖国的旗帜
真正的旗帜
5月25日的旗帜。

在《雷法洛萨^②》中，阿斯卡苏比表现了在大屠杀时刻人们正常的害怕；但是由于日期这个明显的原因，他不得不合适地使用关

① 谢利托，一种亦歌亦舞的民间舞蹈。

② 雷法洛萨，原意为阿根廷玉米棒子党人在杀人时唱的歌。

于1914年战争惟一的文学创新手法：过去对害怕的凄楚的处理手法。这个创新——不可思议地由吉卜林开始，后来由谢利夫^①精心耕耘和著名的雷马克在长期的记者生涯中采用——在1950年时仍有许多人还是不明白的。

阿斯卡苏比在伊图萨因戈战斗过，保卫过蒙得维的亚的战壕，在塞佩塔打过仗，他留下了他岁月的精彩诗篇。他的诗行中没有《马丁·菲耶罗》里那种听任命运的摆布；有付之行动的人的不在意的、粗糙的单纯，是不断寻找冒险和从不畏惧的人。也颇具厚脸皮，因为他的命运是痞子那把无礼的吉他以及军队的篝火。同时还有优美的音律：只要有韵律的叙事诗句（这是结合缺点和民间的相对的美德）。

在阿斯卡苏比的许多译名中，“雄鸡阿尼塞托”是最有名的；可能也是最没有意义的。模仿他的埃斯塔尼斯劳·德尔坎波采用了“雏鸡阿纳斯塔西奥”。这个名字同一部非常有名的作品《浮士德》联系在一起：大家知道这部有名作品的来历：格罗萨克。他并非缺乏不可避免的不忠实，他是这样说这部作品的：“埃斯塔尼斯劳·德尔坎波，省政府的高级军官，他已经悄悄地发表了长短不一和质量高低参差的许多诗作。1866年8月在哥伦布剧院观赏古诺^②的歌剧《浮士德》时，他突发奇想要装成天堂观赏人中的阿纳斯塔西奥，然后以此人之口向其同伴叙说他的印象，以他的方式讲述鬼怪的场面。只要稍微不太注重情节，这部戏谑诗歌是十分有趣的。我记得我自己曾经在《阿根廷杂志》上赞扬过把那部受人欢迎的乐曲改编成吉他曲……所有的一切都有助于取得成就；在布宜诺斯

① 罗伯特·谢利夫（1896—1975），英国舞台剧和电影剧作家，根据自己在一次大战中经历创作的剧本《旅程的终点》，以西线战场一个掩体内生活为背景，上演后引起轰动，连演六百场左右。

② 古诺（1818—1893），法国作曲家。

艾利斯刚刚首演的这出歌剧成了人们的热门话题；在魔鬼和博士之间叫做‘鸭子’的严厉的喜剧演员，他的讽刺性表演把剧事追溯到民间和中世纪的根源，远远超过了歌德的诗歌；单调的主旋律中，伤感的震音中，精明地夹入几声风趣的谐音；总之，在克列奥^①主义获胜的那些年中，高乔人对话中粗野的嘲笑口吻，潘帕草原之子随心所欲的嬉闹，如果事实并非如此，那么它们至少造就了和程式化了五十年的坏文学。”

以上是格罗萨克的话。没有人不知道，在对待纯南美人时这位博学的作家认为轻蔑是必须的。在对待埃斯塔尼斯劳·德尔坎波方面（他马上称他为“事务所的吟唱诗人”），轻蔑之外还说他撒谎或至少是取消了真实。不忠实地界定他为公务员；而完全忘记了他曾在布宜诺斯艾利斯的包围战中、在塞佩塔、在帕冯和在1874年革命中战斗过。我的一位统一派的祖先，曾与他并肩战斗过，他常常回忆说，德尔坎波穿着礼服参加战斗，右手搭在军帽上，向帕冯的头几颗子弹致敬。

对于《浮士德》，仁者见仁，智者见智。卡利斯托，是位对高乔作家毫无好感的人，他却把《浮士德》视为精品。像许多原始诗歌一样，这首诗可以不用印刷，因为它活在许多人的记忆中，特别是在女士们的记忆中。这无可非议；有许多功不可没的大作家——普鲁斯特、劳伦斯、吴尔夫——女人总是比男人更喜欢他们……《浮士德》的批评者说它无知和不真实。甚至连主角的坐骑的毛色也被检查过和验证过。1896年，拉斐尔·埃尔南德斯——何塞·埃尔南德斯的弟弟——说：“那匹马是玫瑰色中带金黄，马的毛色恰恰从未有过这种颜色，找一匹有这种稀有毛色的马就像是找一只只有三种颜色的猫”；1916年卢戈内斯证实说：“任何一个像书里的主人公那样豪爽的拉丁美洲骑手都不会骑一匹玫瑰色中带金黄

^① 克列奥，指在拉丁美洲出生的西班牙人，又称土生白人。

的马。这种马总是被人看不起，它只配在庄园里转悠，或者是顺从地作为孩子们的坐骑。”第一首十韵律诗的最后两句也受到了责备：

他骑着马驹
在月光下勒缰停下。

拉斐尔·埃尔南德斯认为，马驹是不上缰绳的，只装笼头，还说给马勒紧缰绳“不是拉美骑手的作风，只有暴躁的美国佬才会这样做”。卢戈内斯确信，或者写道：“没有一个高乔人用勒紧缰绳来停住马。这是自傲的美国佬杜撰出来的拉美骑手的做法，因为只有美国佬才会骑着母马在花园里转悠。”

我声明我没有资格参加这类乡村事务的争论；我比受责备的埃斯塔尼斯劳·德尔坎波更加无知。我只敢实话实说，虽然最正统的高乔人瞧不上玫瑰色中带金黄，

一匹金黄的玫瑰色马，

这句诗仍旧——神奇地——使我感到赏心悦目。山野之人能理解和讲述歌剧的情节也曾遭受责难。说这种话的人忘记了所有的艺术都是惯例性的；马丁·菲耶罗的自传体歌谣也在此列。

岁月流逝，事情已成历史，讨论马匹毛色的博学之士已经作古，没有过去的，也许是永远不会穷尽的，则是欣赏幸福和友谊所给予的快意。我认为，这种快意，它在文学中并不比在我们命运的客观世界中少见，它正是这部诗的精华所在。许多人赞美《浮士德》里对黎明、潘帕草原黄昏的描写；我倒是认为，开始时提到的舞台背景使之产生了虚假的印象。最主要的是对白，是对白中流露出来的清纯的友谊。《浮士德》不属于阿根廷的现实，它属于——

像探戈、像“摸三张”、像伊里戈延一样——阿根廷的神话。

比埃斯塔尼斯劳更接近阿斯卡苏比，比阿斯卡苏比更接近埃尔南德斯的那位作家是安东尼奥·罗西奇，下面我就谈他。据我所知，关于他的作品只有两篇短文，两篇都不很充分的短文。我把第一篇全文抄录，仅仅是它就足以引起我的好奇心了。它是由卢戈内斯写的，在《吟唱诗人》中的第一百八十九页。

堂安东尼奥·罗西奇刚写了一部受到埃尔南德斯赞扬的作品：《三个东部高乔人》，它描写乌拉圭革命中高乔人的形象，这场革命也称阿帕里西奥运动，看来正是它给了作者创作的灵感。由于安东尼奥·罗西奇把作品寄给了埃尔南德斯，使他有了好的想法。罗西奇先生的作品由讲坛出版社于1872年6月14日在布宜诺斯艾利斯出版。埃尔南德斯感谢罗西奇寄作品来的信写于同年同月的20日。《马丁·菲耶罗》发表在12月份。罗西奇那些杰出的和一般来说符合农民的语言和特点的诗句是半韵四行诗、双韵四行诗、十行诗和吟唱诗人的六行诗，这后一种正是埃尔南德斯必须采用的最典型的诗句。

赞扬是重要的，如果我们考虑到，卢戈内斯民族主义的目的是为了突出《马丁·菲耶罗》和无条件地责备巴洛托梅·伊达尔戈、阿斯卡苏比、埃斯塔尼斯劳·德尔坎波、里卡多·古铁雷斯、埃切维里亚^①，那么他的赞扬就更重要了。在审慎和长度方面都不可同日而语的另外一篇是在卡洛斯·罗斯洛《乌拉圭文学批评史》第二卷第两百四十二页上。“罗西奇的诗歌实在太糟糕，平庸无奇；他的描写缺乏多姿多彩的色调”。

^① 埃斯特万·埃切维里亚（1805—1851），阿根廷作家、诗人、社会活动家，著有《拉普拉塔河的新娘》、《慰安集》、《诗韵集》等。

罗西奇作品的最大兴趣在于它明显位于紧随其后的《马丁·菲耶罗》的前面。即使是分散的形式，罗西奇的作品预示着《马丁·菲耶罗》与众不同的特点：当然，后一部作品的手法使两部作品具有非凡的特点，也许这在第一部作品中是没有的。

开始时，罗西奇的作品并不预示着《马丁·菲耶罗》，而是重复拉蒙·孔特雷拉斯和查诺之间的对话。在觥筹交错中，三个老兵诉说着他们做过的壮举。手法是通俗的，但是罗西奇笔下的人物不限于历史，更多的是他们自己做过的事。这些常用的带着个人印记和忧伤的对话，是伊达尔戈和阿斯卡苏比所不知道的，正是它们预示着《马丁·菲耶罗》，从语调上、从事件上、从词汇本身，都有体现。

我将摘录一些诗句，因为我已得到证实，罗西奇的作品其实还处于尚未出版的境地。

像这第一个例子，是向十行体诗的挑战：

人们称我是狡猾的人
因为我向他们拔出军刀，
因为这起床号
尖利地刺入我耳中；
我像草原人一样自由
从娘肚子里出来后
我一直自由地生活
除了我自己的命运
没有其他东西妨碍我……

我的鞘内有刀
刀背上有字：
利刀出鞘

使人畏惧。
只有掌握我的命运
此腰才会弯下，
带着它我像狮子一样
永远强悍和高傲；
心不跳
也不怕死。

我是技术高超的套马手，
活儿漂亮讨人喜；
球儿扔得准
漂亮胜于准确。
绳圈转得圆又圆
没有人可以比过我，
我以强壮著称；
勇气、健壮和勇猛
我的军刀在猛烈挥舞
喀嚓一声杀了人。

另外一些例子，这次是它们的相似或可能相似。
罗西奇写道：

我曾有羊群和家园；
马匹、房屋和马厩；
我真正感到幸福
今天却失去了一切！

战火吞没了

房屋、牲口棚和亲人
甚至一副老骨架
我不在时它也倒下！

战争吞没了它
过去的一切
只剩下
我归故里时见到的惨象。

埃尔南德斯这样写：

在故乡我有
妻子儿女和家园
但是我被送去戍边
从此开始遭难
归来时所见何物？
全是空室断墙！

罗西奇写道：

我带上所有马具
系皮带的漂亮嚼子
精心编结的
新疆绳；
一副牛皮鞍鞯
皮质优良光洁；
还有一条厚毯子，
我也把它捎上，

虽然薄板不适应长途
我也把它搁在马背上。

我的钱袋似流水
因为我从不吝啬：
我带着一顶大斗篷
斗篷长至脚踝
还有一只实心垫子
用来坐下休息；
我要经受考验
不致挨饿受冻
骑马装备一样不缺
小至一个金属扣。

我的马刺闪亮，
马鞭上带着金属箍，
马刀锋利、套球滚圆，
我取出绊马索和套马索。
腰袋里揣上
十个白色银币
由于我喜好赌牌
随时可以上桌显身手，
我自豪地认为
赌局中从未失手。

草帽、绳索和马鞍带，
马镫和马笼头
加上我们伟大东岸

花饰武器。
我再也没有见过
如此漂亮结实的马具
啊嗨！驾在快马的身上
像阳光一样耀眼
几乎无法想像！

我跨上一匹宝驹良马
快疾如飞
啊嗨，若在混乱之中
更显其良马的特征！
它的身体发热
它身上的马具
在月光下闪耀
当它冲出山梁
我骄傲地骑在它背上
这可不是在开玩笑。

埃尔南德斯写道：

我带上千里宝马
它出类拔萃！
我用它在阿亚库丘
赢钱似流水哗哗。
高乔人永远需要宝马
可以用它来赢钱。

我毫不迟疑

在马背上放好行李；
斗篷、鞍垫和家中一切
全都带走
留下我的妻子
没有衣衫遮体。

那次我一样不缺
带走所有东西
嚼子、缰绳、辔头
马绊、套球和套索。
今日见我贫寒之人
可能不信这一切！

罗西奇写道：

应有足够的山头 and 野地
供我藏身御寒
走兽且有巢穴
人也有躲藏之处。

埃尔南德斯写道：

于是当夜幕来临
我就去寻找栖身之处。
走兽且有巢穴
人也有栖身之地，
我不希望在家
也要我出发。

可见，1872年的10月或11月，埃尔南德斯正在对同年7月罗西奇寄给他的诗句进行再次润色。也可见埃尔南德斯风格的简明扼要和有意的纯朴。当菲耶罗说到子女、家园和妻子时，或者在几作试探后，喊出：

今日见我贫寒之人
可能不信这一切！

他知道，城里的读者不会不感激他的简明扼要的。更自然或更使人不知所措的罗西奇，永远也不会这样做的。他的文学目的属另一个层次，经常模仿《浮士德》中最隐蔽的动人之处：

我曾经有过一枝晚香玉
因经常抚摸它
它那清纯的魅力
保留至少一个月。
但，啊！忘了它一小时
它的最后一片叶子已经枯萎。
同样也会枯萎
不幸人的梦想追求。

在第二部分，即1873年，这类模仿针对《马丁·菲耶罗》的其他方式，似乎是罗西奇在要求自己的权利。

其他对比就不用多说了。我认为，上述的对比足以证实这样一个结论：罗西奇的对白是埃尔南德斯定稿版的草稿。是一份即时的、不精彩的、偶然的，但是有用的和预兆性的草稿。现在来谈最重要的作品：《马丁·菲耶罗》。

我猜想，没有任何一部阿根廷的作品会引起评论界同样众多的无稽之谈。在错误地对待我们的《马丁·菲耶罗》时，有三种糊涂的概念：一种是迁就宽容的钦佩；一种是毫无节制的粗糙赞扬；一种是历史或文字的插话。第一种是传统式的：它的典型代表是词不达意的文章，它们散见于报纸和取代普及版的书信，它们的继承者是杰出的，以及其他一些文章。他们在不知不觉中削弱了他们赞扬的东西，并从来不放弃指出《马丁·菲耶罗》中缺乏修辞：这是用来说修辞不当的词——就像是用“建筑”一词指恶劣变化、破坏和拆除一样。他们认为，一本书可能不属于文学：他们乐于用《马丁·菲耶罗》来反对艺术和反对智慧。罗哈斯的一句话可以概括他们的全部内容：“就像鸽子咕咕叫不是情歌或风声萧萧不是颂歌而应受指责一样，这部精彩的民谣应看做是形式粗糙、背景平淡的作品，就像是自然界的一种本质的声音。”

第二种——过分的赞扬——至今只有它的“先驱者”们徒劳的努力和牵强附会地把它同《熙德之歌》和但丁的《神曲》相比。在谈及阿斯卡苏比中校时，我讨论了这些态度中的第一种。至于第二种，我只说他们始终如一的方法是寻找古代史诗中仿造的或不贴切的诗句——好像相同的错误就具有说明性似的。此外，所有这个做法都源自这样的迷信：相信某些文学体裁（在这个特殊情况下是指史诗）的形式优于其他体裁。奇怪和单纯地要求《马丁·菲耶罗》具有史诗的性质，即使是以象征的手法，就是把我国的百年历史，它的世世代代、它的流放、它的强烈愿望，它的图库曼战役和伊图萨因戈战役压缩为1870年的一个刀客的行动。奥尤埃拉（《拉美诗集》，第三卷，注释部分）已经粉碎了这个阴谋。他写道：“《马丁·菲耶罗》真正意义上的主题不是民族的，更不是人种的，完全不是同我国人民的起源有关，也完全不是同我国的政治独立的起源有关。它是一个高乔人生活的痛苦变迁，时间是在上一个世纪的最后三十年，那是我们这个地方性和短暂性人物，面对消亡它

的社会组织，正走下坡路和即将消亡的时期，这正是由作品里的主人公吟唱叙述的。”

第三种企图要好一些。例如他们认为《马丁·菲耶罗》是草原风光的表现。这是个微妙的错误。事实是，对于我们这些城里人来说，表现乡村只能逐步地发现，只能是一系列可能的经验。这是初级草原小说的手法。赫德森的《紫色的大地》（1885）和吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松勃拉》中的主人公逐步与乡村融为一体。这不是埃尔南德斯的手法，他在涉及潘帕草原和草原的日常生活时，故意从不详细描绘它们——似乎这是一个高乔人向其他高乔人叙述时不会详细描绘它们一样。有人想用下面的诗句及它们之前的诗句来反对我的说法：

我了解这块土地
上面生活着我的同胞
有他们的家园
儿女和妻子。
看着他们日作夜息
真是其乐无穷。

我认为，主题不是我们感受到的惨淡的黄金岁月；这是叙述者对已失去的岁月的现时思念。

罗哈斯为未来只留下对该诗进行语文研究的余地——就是说，关于一个单词 *cantra* 或 *contramilla* 的惨淡讨论，这需要地狱里无休止的时间，而不是相对短暂的人生所能及的。在这一方面，像在许多方面一样，故意把地方色彩说成是《马丁·菲耶罗》的特色。同它的“先驱”相比，它的词语似乎是在回避乡村语言的特点，而想采用普遍的平民语言。我记得，我自小就对他的简练感到惊奇，我觉得他是克列奥而不是乡下人。《浮士德》是我的乡村语言

准则。现在——已对乡村有所了解——我认为，小酒店里高傲的刀客对谨慎的和好客的乡下人的主导地位是明显的，这不仅是由于他所使用的词语，也由于重复出现的威胁和好斗的语调。

另一个不注意诗作的方法则是寓意。这些遗憾——据卢戈内斯对它们的最后评定——不止一次地被认为是作品的本质部分。推断《马丁·菲耶罗》的伦理，不是从它表现的命运，而是从妨碍其过程的传统的诙谐机制，或者从概述它的外在寓意出发，这是一种只有固守传统推荐的一种方法。我倒是愿意在这些说教中看到直接风格完全的似真性或符号。相信其表面意义就是无限制地走向矛盾。就像在《出走》第七歌中这一首完全是指乡下人的：

用牧草将刀擦净，
解开了老马缰绳。
慢慢地跨上鞍去，
隐蔽处缓缓而行。

我不需要重述那永久的场面：此人刚杀了人，垂头丧气。同一个人接着向我们提供了另一个寓意：

流淌的鲜血
至死不会忘记。
印象如此深刻
悲痛永不忘，
犹如流血人的心上
滴下火星点点。

克列奥主义的真正伦理在于叙述：就是说，流血并不是值得记住的，人是会开杀戒的（英文中有句话：kill his man，直译即为

“杀死你的人”，意思是“杀死那个人人都要杀死的人”）。“在我那个时代谁没有杀过人，”一天下午，我听到一位上了年纪的人轻描淡写地说。我永远也不会忘记一位城郊居民，他严肃地对我说：“博尔赫斯先生，我本来应该多次进大狱的，但总是由于杀人的原因。”

在谈完传统的奇谈怪论后，我来直接谈谈这部诗。从诗开始时的那行决定性的诗句起，几乎全诗都用第一人称；我认为这是非常重要的。菲耶罗在讲述他的历史，从他完全成年开始，是已经成人的时间，不是他寻找生命的不定时间。这使我们有点失望：我们不为狄更斯的读者，他的童年的创世人，我们喜欢看到人物发展到成年时期的变化。我们希望知道他如何会成为马丁·菲耶罗的……

埃尔南德斯的意图何在？讲述马丁·菲耶罗的历史，并通过这部历史，讲述他的性格。诗中的种种情节都是证明。在第二歌中，一般，过去的任何时间都比现在好的说法，是主人公感受的真实，而不是罗萨斯时期乡村里惨苦生活的写照。在第七歌中，同黑人的恶斗，既不属于打架的感觉也不属于对一件事情的记忆所提供的暂时性正反两方面，而是属于乡下人马丁·菲耶罗讲述的内容。（就像是里卡多·吉拉尔德斯经常用吉他低声吟唱，就像是伴奏的声音很好地加强了他悲壮愤怒的企图。）可以证明这一点：试以几行诗为例。我从一个命运的全面通告开始：

有位白人俘虏
一直在讲大船
由于船只传瘟疫
已把它沉没水中。
他有天蓝色的眼睛
像是一匹蓝眼睛马驹。

在众多苦难的情况中——这种死亡的残暴和无用、对船的可信回忆、毫无损伤地穿越而淹没在潘帕草原上的奇怪之事——，诗行中最有效的是它回忆的附言或凄楚的补充：他有天蓝色的眼睛像是一匹蓝眼睛的马驹，这行诗对已经讲述过一件事的人是很有意义的，在他的回忆上又加上了另一个印象。

下列诗行中采用第一人称也是有道理的：

我跪在他身边
把他推荐给赫苏斯。
我的眼前一黑，
就可怕地倒下了。
看到克鲁斯死去
我像遭雷击似的倒下。

他看到克鲁斯死去。菲耶罗以为同伴已经死定了，出于痛苦的感受，他假装已经把痛苦表达出来了。

这种表现一个现实的手法，我认为对全诗来说是重要的。它的主题——我重复一下——不可能是表现人的意识中的事实，也不是从这些事实中回忆可以复原变了形的最小部分，而是乡下人的叙述，他是在叙述中表现自己的人。于是，这部诗有了双重创新：一是各种情节，二是主人公的感受，这些感受是回顾性的或即时性的。这种交替的手法让人无法辨认某些细节。例如，我们不明白鞭打被害黑人的妻子是否是醉汉的野蛮行径或者是——这是我们的倾向——茫然失措产生的绝望，这种对动因的困惑使它变得更加真实。在情节的讨论中，我对已确定的情节更感兴趣的是下列主要信念：包括其细节在内，《马丁·菲耶罗》的小说性质，《马丁·菲耶罗》是小说，本能或事先策划构想的小说：这是它能贴切地传递

给我们快意的性质和毫无差错地符合它日期的惟一定义。这个日期，何人不晓，是最典型的小说世纪：是陀思妥耶夫斯基、左拉、巴特勒、福楼拜、狄更斯的世纪。我举出这几个著名的名字，但是在我们土生白人作家上再加上另一个美洲人的名字，他的生活中也充满了偶然性和回忆，他就是亲密的朋友、写《哈克贝利·芬历险记》的马克·吐温。

我说是一部小说。这会使我想起古典史诗是小说的雏形。这一点我同意，但是把埃尔德南斯的书也列在这个原始的类别则是在虚拟相似的游戏中心无为地消耗，则是放弃研究的一切可能。史诗的法则——史诗的韵律、神祇的出现、英雄们突出的政治地位——在这儿是行不通的。但小说的条件，确实是具备的。

倒数第二个对现实的看法

对科尔祖布斯基^①公爵编写的《人类之成年》一书中的本体论思考，弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯^②刚刚发表了一则热情洋溢的消息，我没有看过这本书。所以，在一般评论这位贵族的玄学作品时，我只好依据贝纳德斯详尽明白的消息了。当然，我并不指望以我可疑的和交谈式的文章来替代他文章中逻辑严密的推断。我摘录他梗概的开头部分：

科尔祖布斯基认为，生命有三个层面：长度、宽度和深度。第一个层面是植物的生命。第二个层面是动物的生命。第三个层面是人类的生命。植物的生命是一种长度的生命。动物的生命是一种宽度的生命。人的生命是一种深度的生命。

我认为，在这里有一个基本看法是可取的；但是，像约定俗成的三个层面，不是基于思想而是基于纯粹为了便于分类的智慧，则是可以推敲的。我写的是约定俗成，因为——分开来看——任何一个层面都是不存在的：永远只有体积，从来没有面积，也没有线和

① 科尔祖布斯基（1879—1950），学者和语言学家，生于华沙，1940年加入美国籍。普通语义学的创立者。

② 弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯（1900—1978），阿根廷诗人。诗作以宗教为题材。

点。这里，连篇空话之出类拔萃，则向我们阐释了有机体的三个约定俗成的分类，植物——动物——人，通过空间阐释了并非不是约定俗成的分类：长度——宽度——深度（最后一个是有时间的转意）。在无法估量的和令人费解的现实面前，我不认为仅以他分类中两个有关人的对称方式就能澄清它，它不过是喜好算术的泛泛而已。贝纳德斯接下去写道：

植物的生命力在于它对太阳的需求。动物的生命力在于它对空间的追求。前者是静态。后者是动态。植物是直接的产物，其生命风格是完全静止的。动物是间接的产物，其生命风格是自由运动。

植物生命和动物生命的本质区别在于一个概念。空间的概念。植物不知道空间概念，而动物有空间概念。科尔祖布斯基说，植物积聚能量而动物扩大空间。在静止和活动这两种生存方式之上，人类的生存发展着他独特的优势。什么是人的这种独特优势呢？作为积聚能量的植物和扩大空间的动物的邻居，人独占时间。

上述对世界的三分类法，好像是同鲁道夫·斯泰纳^①的世界四分类法有分歧或是借用了它。鲁道夫·斯泰纳不是从几何学出发的，而是从自然历史出发，深信宇宙是一个整体，他在人身上看到了编目或者是非人类生活的概括。他把矿石无生命的静止比作死人的无生命状态，把悄然无声的植物比作睡觉的人的状态，把动物只顾现时和遗忘的态势比作做梦的人的状态。（事实是，勉为其难的事实是，我们为第一类长眠不醒的尸体感到难过，我们利用第二类中的人的睡觉吞吃他们或偷摘某朵鲜花，把最后一类人的做

^① 鲁道夫·斯泰纳（1861—1925），德国哲学家和数学家，创建灵智学。

梦诬陷为噩梦。我们占用一匹马的惟一一分钟——没有出路的一分钟，蚂蚁般大小的一分钟，不会随记忆或希望延长的一分钟——我们把它架在车辕上置于克列奥制度下或神圣的车夫协会的控制下。)鲁道夫·斯泰纳认为，凌驾于这两类之上的主人就是人，而且是大写的我：也就是说，对过去的记忆和对将来的瞻望，即时间。可见，把时间的惟一主人归咎于惟一能前瞻后观的这个论点不是由科尔祖布斯基首创的，它的内涵——同样令人感到奇妙的——，动物只有现时或恒时和处于时间之外这个内涵也不是他首创的。叔本华在他的《作为意志和表象的世界》第二篇中继续了这个立论，他谦虚地称之为章节，那是关于死亡的论述。毛特纳（《哲学词典》，第三卷第四百三十六页）讥讽地提到了这个论点。他写道：“看来，对时间的交替和流淌，动物只具有模糊的预感。相反，人，如果他又是新流派的心理学家时，就能在时间上分辨间隔只有五百分之一秒的两个印象。”

在布宜诺斯艾利斯从事形而上学研究的加斯帕尔·马丁内斯也声称动物的这种无时间性和甚至连儿童也具有无时间性是公认的真理。他这样写道：“动物中缺乏时间观念，只有在先进文化的人中才首先出现这个观念。”（《时间》，1924）不管是叔本华和毛特纳，是通神传统抑或如今的科尔祖布斯基，事实都是人类意识到瞬间宇宙的交替和有序，这个看法确实是恢宏的。^①

贝纳德斯继续写道：

唯物主义告诉人：你应该成为空间的富有者。而人则忘记了他自身的任务，他高尚的积聚时间的任务。我想说的是人热衷于征服可以看得见的东西。征服别人和土地。这样就产生了进步主义的谎言。其残酷的后果之一，就是产生了进步主义的

^① 应加上塞内加的名字（《致罗西里奥的信》，第一百二十四封）。——原注

阴影，产生了帝国主义。因此必须把第三个层面还给人类生活。必须深化它，必须引导人类走向他理智和有效的目标。要使人重新支配世纪而不是支配几里路程。要使人类的生活更紧张而不是更扩张。

我声明我不懂上面的话。我认为把互不对抗的时间和空间对峙起来是骗人的。我明白这个错误的渊源来自大人物，在这些大人物中有斯宾诺莎这个响亮的名字，他赋予他无关紧要的神明——上帝服从自然——以思想（即感觉到的时间）和范围（即空间）。我想对合适的唯心主义而言，空间不过是包孕着填满时间流动的方式之一。这是时间的片断之一，与非形而上学学者一致同意的相反，空间就在时间中，而不是相反。也就是说：空间关系——更上面、左面、右面——同其他关系一样是一种确指关系，不是持续关系。

此外，积聚空间并不是与积聚时间相对立的，对我们来说，积聚空间是惟一积聚时间的方式之一。英国人在书记员克莱武^①或沃伦·赫斯廷斯^②偶然或者天才的推动下征服了印度。英国人不仅积聚空间，还积聚时间：即是经历、日日夜夜、无人关心、高山、城池、狡黠、英雄主义、叛变、痛苦、命运、死亡、瘟疫、野兽、幸福、习惯、宇宙观、方言、崇拜的经历。

我再谈谈形而上学的观点。空间是时间中的一个事实，不是像康德提出的那样是直觉的普遍方式。人有一些完整的部分是不需要空间的，像嗅觉和听觉。斯宾塞在他对形而上学的理由进行讨伐

① 即曾任印度行政长官的英国殖民者罗伯特·克莱武，他于1767年被召回国，接受议院质询，1773年被定罪，后自杀。

② 沃伦·赫斯廷斯（1732—1818），英国殖民者，1774年任孟加拉总督，后因贪污罪被指控。

性的分析时（《心理学原理》，第七部第四章），有力地论证了它们的独立性，并在长篇论证后用这句引向荒谬的话强调了它们的独立性：“若有人认为气味和声音具有直觉方式的空间，他只要寻找一下声音的左边或右边，或者想像一下气味的反面，就会很容易地相信他错了。”

叔本华用少量古怪的语言和更大的热情，早就宣布了这个真理。他写道：“音乐是意志的客观表现，它像宇宙一样接近意愿。”（《全书》，第一卷第三篇第五十二节）这就是说音乐并不需要世界。

我想对上述两个光辉的想法补充一点我的想法，我的想法来自它们并受它们的启迪。我们设想一下整个人类均通过听觉和嗅觉来了解现实。我们想像一下，这样就取消了视觉、触觉和味觉及它们确定的空间。我们再想像一下——逻辑地推想——余下的感官所体验的更细腻的感觉。人类——我们认为他对这个灾难如此自负——将继续编写他的历史。人类将会忘记有空间。生活在其不令人难以忍受的盲目和非物质性中，将会同我们的生活一样动人和珍贵。对这个假想的人类（不乏意愿、温柔和远见），我不会说他进入了俗话说的小船：我确信他将置于空间之外和没有空间。

1928 年

读者的迷信的伦理观

我们文学的贫乏状况缺乏吸引力，这就产生了一种对风格的迷信，一种仅注意局部的不认真阅读的方式。相信上这种迷信的人认为，风格不是指作品是否有效，而是指作家表面的技巧：他对比喻、韵律、标点符号和句法的应用。他们无视自己的信念或自己的激情：寻找告诉他们作品是否有理由取悦他们的纯技巧（米格尔·德·乌纳穆诺语）。他们听说描摹的手段不能平庸，就认为如果在形容词和名词的配合上没有惊人之举，即使作品的目的已达到，仍不是好作品。他们听说简练是一种美德，但是他们的所谓简练是指某人拖泥带水地使用十个短句，而不是指使用一个长句的人（这类所谓简练的说教性狂热的典型例子，可以在《哈姆雷特》中的丹麦有名的政治家波洛涅斯所说的话中找到，或者在真实的波洛涅斯即巴尔塔萨·格拉西安所说的一席话中找到）。他们听说相邻的几个相同音节的重复是单调的，对散文中的这种现象他们装出痛苦的样子，虽然诗歌中的这种现象也能使他们愉悦。我想，这也是装出来的。就是说，他们不注意整体结构的有效性，而只注意各部分的布局。他们把激情隶属于伦理观，更是隶属于不容讨论的标签。这种束缚已广泛流传，使得本来意义上的读者没有了，而都成了潜在的评论家了。

这种迷信已被普遍接受，以至没有人对读到的作品特别是经典作品敢说缺乏风格的话了。没有自己特殊风格的作品不是好作品，任何人都不能忽略它——其作者是个例外。我们以《堂吉诃

德》为例。面对这部公认的优秀小说，西班牙评论界却不愿意看到它所具有的最高价值（也许是惟一不能否认的价值）是心理方面的，却把许多人认为是神秘的风格优点加在它的头上。实际上，只要看看《堂吉诃德》中的几个片段就能感到塞万提斯不是个文体家（至少是在这里使用“文体”这个词时所指的韵律——修饰意义而言），塞万提斯更关心的是吉诃德和桑丘的命运，所以他就误入了采用他俩的话语口吻的方法。巴尔塔萨·格拉西安的《天才的敏锐和艺术》——十分赞赏像《古斯曼·德·阿尔法拉切》^①那样的其他作品——没有决心提到《堂吉诃德》。克韦多以开玩笑的语调写下了有关他死亡的诗句，也把它忘记了。可能会有人反对这两个反面的例子。当代，莱奥波尔多·卢戈内斯明确地提出了他的一个看法：

“风格是塞万提斯的弱点，他的影响所产生的灾害是严重的。贫乏的色彩、不稳定的结构，同结局不一致的断断续续的段落、无休止的绕圈子；重复、布局失调，这就是那些只是从形式上看待这部不朽作品的崇高创作的人的遗产，他们只好啃外壳，粗糙的外壳内隐藏着实质和味道。”（《耶稣会帝国》，第五十九页）我们的格罗萨克也说：“若真要按事物的本来面目描写它们，我们则必须坦白地说，作品的一大半是虚有其名的没有用处的形式。这形式证明了塞万提斯的对立面们说他语言低贱的事。这一点我不仅仅是指语言不规范，或者主要不指这一点；也不是指令人难以容忍的重复或双关语，也不是指压抑我们的那些夸夸其谈的长篇幅段落，而是指这部茶余饭后消遣之作总的松散结构。”（《文学批评》，第四十一页）。茶余饭后的作品、交谈式的作品，而不是朗诵的作品，这就是塞万提斯的作品，其他的更不用说了。我认为这个看法也适用

^① 《古斯曼·德·阿尔法拉切》，流浪汉体小说的经典之作。西班牙作家马特奥·阿莱曼（1547—1615）写于1599至1604年。

于陀思妥耶夫斯基的或蒙田的或塞缪尔·巴特勒的作品。

风格的这种自负在另一种更感人的自负中不值一提，那就是对完美的自负。没有一位诗人，即使是最轻率的蹩脚的，都不会写不出一两首完美的十四行诗——一座小小的纪念碑并等待它永垂青史，时间的创新或过时都应该尊重它。一般是指没有衬词的十四行诗，但全诗却都是衬词，也就是说，是沉渣，是无益的东西。这个久盛的谎言（托马斯·布朗《瓮葬》）是福楼拜提出和介绍的，他是这样说的：修正（在这个词最高尚的意义上）作用于思想正如斯梯克斯河水^①作用于阿喀琉斯一样，使他不会受伤害和不可摧毁（《书信集》，第二卷第一百九十九页）。这个看法是不容争辩的，但是尚无经验向我证明它。（我忽略斯梯克斯河水的滋补作用；这种可怕的联想不是个论据，是强调语气。）完美的作品，其中任何一个词的变动都会伤害作品本身，它是最不稳定的。语言的变化抹去次要的意义和细微的色彩；“完美”的作品就具有这类敏感的价值，它很容易失去力量。相反，命中注定要不朽的作品则可以穿过书写的错误，近似文本、漠不关心的阅读、不理解的火墙，不朽作品的灵魂经得起烈焰的考验。不能肆无忌惮地改变（重建作品的人如是说）贡戈拉作品的任何一行；不过《堂吉诃德》赢得了它同译者的斗争，任何不用心的译本都不能改变它的灵魂。没有看过西班牙文版《堂吉诃德》的海涅，^② 却能一直赞赏它。《堂吉诃德》的德国或斯堪的纳维亚或印度斯坦的幽灵比文体家矫揉造作的文章更有生气。

我不想使这个证实的寓意被理解为绝望或虚无主义。我不提

① 即希腊神话中的冥河，阿喀琉斯被他母亲倒提双脚沐浴之地。

② 德国诗人海涅在《论浪漫派》中把《堂吉诃德》和《哈姆雷特》、《浮士德》相提并论。1837年他又为德文新译本《堂吉诃德》写了著名的评论《精印本〈堂吉诃德〉引言》，这是19世纪西欧经典文评里关于《堂吉诃德》的一篇重要文献。

倡疏忽,我也不相信粗制滥造词语的神秘美德。我相信这两三种次要优点的自然流露——一饱眼福的比喻、一饱耳福的韵律和感叹的新奇夸张——它们经常向我们证明对所涉及的主题的热情主宰着作者,这就是一切。对真正的文学而言,一个句子粗糙和优美同样是无关系要的。对艺术而言,韵律紧凑不会比书法或正字法或标点更陌生:这是修辞学的始创者和音乐的始创者一直向我们隐蔽的真谛所在。现今文学常见的错误倾向是强调。断然的词汇、体现模棱两可或上苍智慧或比人类更坚定的决断的词汇——惟一的、从来不、永远是、一切、完美、完成——这些词汇是全部作家的习惯行为。他们没有想过,过多地说一件事就同没有全部说清它一样无力,普遍的疏忽和强调是贫乏,读者就是这样感觉到的。这些不审慎的做法贬低了语言。在法文中就是这样,它有一句话“非常遗憾”^①,常常是:“我将不同你们喝茶”^②;热情^③已经降格为喜欢^④了。法文中这种夸张手法在书面语言中同样存在。保尔·瓦莱里出色地编辑和转写了拉封丹一些可忘记和已经忘记的词语,并认定它们(针对某人)是:这些世界上最美的诗句^⑤。

现在我要想想未来而不是过去。而今人们已习惯默读了,这是幸运的征兆。已经有默读诗句的读者了。从这种默读的能力到完全是表意的书面文字——经验的直接传递,而不是声音的传递——有很长的距离,但总是离将来不远了。

重读这些否定时我在想:音乐会不会使音乐绝望,大理石会不会使大理石绝望,但文学是一种会预言那个它缄言不语时代的艺术,它会用它自己的美德进行战斗并会喜好自己解决战斗和追求它的目的。

1930 年

①②③④⑤ 原文为法文。

另一个惠特曼

当《光辉之书》^①的汇编者不得不冒险提供关于他们共同的上帝的某种信息时——上帝是无比圣洁的神明，连动词“是”使用在他身上都是一种亵渎——他想出了一个绝妙的方法。他写道，上帝的面孔比一万个世界还要大三百七十倍；他明白，硕大无比可以是一种看不见的方式，甚至是绝对的方式。惠特曼的情况也是这样。他的力量是如此宏伟和明显，我们只能体会到他的雄浑。

谁也不用承担这个错误的主要责任。南北美洲的人们互不沟通，我们只有通过欧洲所作的介绍才有点了解。就欧洲而言，它习惯以巴黎为中心。巴黎关心艺术的策略甚于艺术本身，看看它在文学和绘画方面的宗派传统就知道了。文学和绘画一直是由委员会和它们具有特权的政客领导的：一种是议会的，口称左派和右派；另一种是宗派的，口称先锋派和保守派。更确切地说：他们感兴趣的是艺术的功能，而不是艺术的结果。惠特曼诗句的功能他们闻所未闻，以至于他们不了解惠特曼。他们倾向于把他归类：赞扬他庄重的破格^②，把他说成是自由体诗中许多普通创新的先驱。另外，他们还模仿他作品中最不能分开的部分：对美洲名副其实的诗人的地理的、历史的和景象的令人愉快的列举。惠特曼用它们来完成

① 《光辉之书》，即《索哈尔》，犹太教喀巴拉派的主要著作，成书于1270至1300年。

② 原文为法文。

爱默生的某个预测。这些模仿和回忆是未来主义、大同主义。它们曾经是我们这个时代的全部法国诗歌，那些从爱伦·坡衍生出来的作品之外（我是指来自爱伦·坡的好理论，而不是来自他的有欠缺的实践）。有许多人甚至不知道列举是最古老的诗作手法之一——请想想圣诗和《波斯人》的第一部合唱和荷马史诗中船只的目录，它的主要优点不在于它的长度，而是敏感的语言协调，是词语的“相似和不同”。对此，惠特曼不是不知道的：

连结星星的线和子宫和父亲的角色。^①

或者：

从神圣的丈夫知道的，从父亲的作用。^②

或者：

我是作为一个支离破碎的、成功的、死亡的。^③

这一切引起的惊奇，形成了对惠特曼的一个虚假的形象：仅仅是致敬者和令人尊敬的世界性人物的虚假形象，又一个固执的不尊重地推断人的雨果的虚假形象。在惠特曼的许多诗作中，他是这种不幸的形象，对此我并不否认。我要指出的是，在另一些更好的诗作中，他是一位韵律完美的简练主义的诗人，是一位明示命运而不是欢呼命运的人。没有比译几首他的诗更能说明了：

①②③ 原文为英文。

有一次我经过一座人口众多的城市^①

有一次我经过一座人口众多的城市，
头脑里为将来记下了
它的场面，
它的建筑、它的风土人情、它的传统。
但是现在，对整个城市我只记得一位我偶然遇到的女人，
因为爱而记住了她。
日复一日夜复一夜我们都在一起——其他的我早已遗忘
多时。
我肯定，我只记住这个热情地投入我怀抱的女人。
我们又一次漫步四方，我们相爱，我们又一次分离。
她又一次牵着我的手，我不应该离去。
我看见她在我身边，痛苦和颤抖，双唇无言。

当我读这本书时^②

当我读一本书，一本著名的传记，
(我说)这就是作家所说的一个人的生活，
当我死时，也会有人这样做吗？
(似乎有人能了解我的生活；
我自己经常想对我的真实生活我了解甚少或者
一点也不了解。

①② 标题原文为英文。

只有几个标记，几个不清楚的关键和标杆
作为我的信息，我想在此了结。)

当我听渊博的天文学家讲演^①

当我听渊博的天文学家
当向我展示条条证明、行行数字，
当向我展示地图和图表、度量、除和加，
当从我的座位上听渊博的天文学家在阵阵掌声中
在讲台上演讲，
不知何故我突然感到茫然和厌烦，
终于我一个人悄悄地溜到外面
在夜晚湿润的空气中，我悄然无声地
不时地遥望星星。

这就是惠特曼。我不知道指出这一点是否多余——我刚注意到——即这三篇自白有一个相同的主题：任意和困苦的特殊诗歌。我们生活的回忆、不适应和羞愧的最后简化，否定智力框框和尊重感觉的最初信息，正是这些诗各自的特点。惠特曼就好像是在说：世界是不可预知的和多变的，但世界本身的可能性是财富，因为连我们自己也不知道我们有多贫乏，因为一切都是给予的。是节制的神秘文学的教训吗？这是北美的教训吗？

最后一个想法。我在想，惠特曼——具有无尽创新的人，被别人仅仅看做巨人而简单化了的人——是他祖国的一个缩小了的象

① 标题原文为英文。

征。树林遮住森林的魔幻说法可以神奇地反过来说明我的想法。因为曾有一片广袤的森林使人忘记了它是由森林组成的；因为在两个大洋之间有一个由人组成的国家如此强大，以至使人忘记它是由人组成的，是具有人类本性的。

1929 年

为喀巴拉辩护

这不是第一次尝试也不是做的最后结论，但是有两件事使之不同于其他。一是我对希伯来语几乎一无所知；二是我的情况不是想为此理论辩护，而是针对它的诠释或密写的手法。大家知道这些手法是纵向阅读圣贤之书，这种阅读方法叫做 bouestrophedon（从右向左一行，下一行则从左向右），把字母表内的一些字母有条理地用别的字母替代，字母数值之和等等。讥笑这种方法是方便的，我则希望弄懂它们。

很明显，它久远的原因是《圣经》机械的灵感观念。这个观念把福音传道士和先知变成了只记录上帝旨意的无足轻重的秘书。在瑞士一致法则中它盲从行事，强调《圣经》中辅音及字母标识符号的权威——原始文本是不了解的。（人对上帝文字意图的这种确切的实施，就是灵感和热情：这个词的直接意义是奉若神明。）伊斯兰教徒可以为超越这种夸张而自豪，因为他们确定《古兰经》的原文——经书之母——是上帝的属性之一，就像他的仁慈或他的发怒一样，并把它看做在语言、创世之前。于是有路德教派的神学家不再冒险地把《圣经》列在上帝创造的东西之内，而把它界定为圣灵的体现。

属于圣灵把我们推向神秘的边缘。不是总的神明，而是三位一体的神明的三分之一，正是它授述了《圣经》；1625年，弗朗西斯·培根写道：“圣灵的笔停留在约伯的伤心事上比停留在所罗门

的开心事上用了更长时间。”^①他同时代的约翰·多恩也写道：“圣灵是位有文才的作家，是位激情洋溢的和著作等身的作家；他的文风既不贫弱也不啰嗦。”

不可能为圣灵定义和使可怕的三位一体及组成它的某个部分沉默。世俗天主教徒认为它是个无限正确的组成体，但也是无限乏味的；自由派人士认为它是神学家空洞的法宝，是一种迷信，本世纪的许多进步足以破除它们了。当然三位一体是超越这些说法的。突然想到，一位父亲、一位儿子和一个幽灵聚合为一个单独结构体的观念好像是知识的畸形，一个只有噩梦才能产生的变形。我是这样认为的，但是我试图思考，对于我们不知道其目的的事物，从暂时的角度看，都是荒唐的。这里，由于事物的行业神秘性，这个一般看法变得更有道理了。

脱离救世的观念，一个人分为三个人的观念必然是随心所欲的。这里考虑到信念的需要，它基本的神秘并未减弱，但是可以发现它的企图和效用。我们明白，放弃三位一体——至少是二位一体——就是把耶稣变为上帝偶尔为之的代表，是历史的偶然事件，而不是我们崇拜的、不朽的、持续的救世主了。若圣子不同时也是圣父，救世就不是神明的直接行为了；若圣子不是永恒的，那么他屈尊为人和死在十字架上的牺牲也就不是永恒的了，杰米里·泰勒^②说：“对迷失在无限年代里的灵魂，只有无限的美德才能补偿。”这样才能确证教义，虽然圣子衍生于圣父，圣灵依次衍生圣父圣子的观念，从异教的角度看，暗含着三位之中有一位在先，且不说其纯粹是比喻的错误本质。坚持要区分它们的神学认为没有把它们混淆起来的理由，因为一个结果是圣子，另一个结果是圣

① 我以拉丁文为据：diffusius tractavit Jobi afflictiones。用英文更确切：更需费神。——原注

② 杰米里·泰勒（1613—1667），英国主教和作家。

灵。永恒衍生的圣子、永恒衍生的圣灵，这是伊雷内奥^①非常漂亮的决定：创造了一个没有时间的行为，是一个不完整的超时空的动词，我们可以拒绝它或者崇拜它，但是不能讨论它。地狱完全是一种物质的暴力，但是理不清的三位一体具有精神上的恐怖，窒息的、完美的无限，就像是面对面放置的镜子。但丁想用不同颜色的清澈境界的反射符号来体现它们，多恩则采用了多姿多彩的和分辨不清的复杂的蛇形来体现它们。圣保罗写道：三位一体散发着耀眼的神秘光彩^②。

如果圣子是上帝对世界的和解，那么，圣灵——亚大纳西^③认为是奉若神明的原则；马塞多尼奥^④认为是天使之一——是上帝内心固有的对我们的亲密感，没有比这更好的定义了。（索西诺派^⑤认为——我担心他们的理由十分充分——这不过是人格化的词语，是神的行为的比喻，然后一直工作到头昏眼花。）不管它是否纯粹是句法形式，确实的是，纠缠在一起的三位一体之中失明的第三位人是《圣经》公认的作者。吉本在其著作里涉及到伊斯兰教的那一章中，包括了一个关于圣灵出版物的总调查，估计少说也有一百多种；但是，我现在感兴趣的是《创世记》：喀巴拉的材料。

就像现在的许多基督教徒一样，喀巴拉派相信这个历史之神性，相信它是由无限的智慧有意写成的。这个提法带来了许多后果。一般文章漫不经心的空洞——例如，报纸上的短暂提法——会容忍一定数量的意外。通报——提出它——一个事实：报道说昨天一件总是不寻常的抢劫发生在某条大街上，在早上某个钟点，某个

① 伊雷内奥（130—202），里昂主教。

② 原文为拉丁文。

③ 亚大纳西（约295—373），亚历山大主教和埃及大主教。他的著作包括三位一体、道成肉身和圣灵神性的论述。

④ 马塞多尼奥，指阿根廷作家马塞多尼奥·费尔南德斯（1874—1952）。

⑤ 索西诺派，指16世纪意大利的宗教改革派。

街角，但任何人都不表明解决的方法，仅仅是告诉我们某个地点，在此提供报道。这样的提示中，段落的长度和词语的声音只能是偶然的。诗句的情况则相反，它的一般规律是，意义隶属于悦耳（或迷信）的需要。它们中间的偶然不是声音，而是他们的意义所在。早期的丁尼生、魏尔兰，晚期的斯温伯恩就是这样的：运用语言的丰富多彩，只从事表达一般情绪。我们来看看一位第三种作家，知识分子。他在创作散文（瓦莱里、德·昆西）时，在撰写诗歌时，确实没有消除偶然，但是尽可能避免它，并使它的多数应用受到限制。他有点接近上帝，偶然这个泛泛的观念对上帝是没有任何意义的。对于我主、对于神学家们十全十美的上帝而言，他是一下子就知道的——一个智慧行为——不仅是这个饱和的世界上的一切事情，还包括所有可能发生的事情。如果其中最易消失的事变了——不可能的事也同样会变。

现在，我们想像一下这个主要的智慧，它不是用朝代、消逝和飞鸟来表达的，而是以书写的声音来表达的。根据奥古斯丁之前的口头灵感的理论，我们同样想像一下，上帝一个词一个词地说出他想说的内容。^①这个先决条件（这正是喀巴拉派的事情）使书写成了一篇绝对的文章，这里偶然的参与可以估算为零。仅是这个文件的概念就是一件优于它所有记录的奇迹。一部不能容纳偶发事件的书，一个有着无限目的、一贯正确的变化、隐蔽的启示、智慧的重叠机制，根据喀巴拉派所做的，如何会不对它质问至荒谬、至啰嗦的数字呢？

1931 年

① 奥利金赋予《圣经》的文字三种意义：历史的、道德的和神秘的意义，它们分别与组成人的肉体、灵魂和精神相匹配。埃里金纳则赋予它无穷的意义，就像阳光下开屏的孔雀一样绚烂多彩。——原注

为虚假的巴西里德斯辩护

大约在 1905 年，我知道在蒙塔内尔和西蒙编著的《西班牙—拉丁美洲百科词典》的第一卷无所不包的书页中（从 A 到 All），有一幅简洁和可怕的图画。画面上是一位国王，他有长长的雄鸡脑袋、男性的身体，张开双臂拥着一块盾牌和一根鞭子，其余部分则是作为躯干的蜷曲着的尾巴。大约在 1916 年，我读到了这个晦涩的罗列：存在着该诅咒的异教创始人巴西里德斯；安蒂渥克涅的尼古拉斯；卡波克拉斯特和塞林托及声名狼藉的埃比恩；然后是瓦伦廷^①，开始一切的人，大海和寂静。大约在 1923 年，我在日内瓦看了一本德文版的不知什么异教的书，我得知那幅不幸的图画画的是某一位混合体的神，正是巴西里德斯诚惶诚恐地崇拜的神。我也知道诺斯替教派是些怎样既绝望又可尊敬的人，我了解到了他们热情中烧的理论。后来我有机会研读了米德（德文版，《被遗忘的信仰片断》，1902）和沃尔夫冈·舒尔茨（《起源的文献》，1910）的专著和沃尔夫冈·博塞特在《不列颠百科全书》中的词条。今天，我试图简要说明他们的宇宙观之一：正是异教创始者巴西里德斯的宇宙观。我完全按照伊雷内奥的记录。我知道有许多人说它没有价值，但是，我想，对已逝梦境的无规律的查验，可以同样接受对我们不知道是否真有人梦见过的梦的查验。另一方面，巴西里德斯左道邪说的形成是非常朴实的。它诞生于亚历山大时期，据说

^① 瓦伦廷（？—约 269），罗马教士和基督教殉道者，又称圣瓦伦廷。

是在公元100年,是在叙利亚人和希腊人之间产生的。当时神学是民众喜爱的事情。

巴西里德斯宇宙观的原则是有一个上帝。这位神明威严无比,没有名字,也没有来源;由此,他近似于先天父亲的称号。他的方式是 Pleroma 或完全是座思想典范、理念实质、普遍概念的不可思议的神殿。这是个不变的上帝,但是从他的休息中释放出七位下属的神明,由于宽容了这个行动,他们便被赋予并主导第一层天。从造物主的这第一层天,产生了第二层天,也有天使、权威和神明;他们又创造了另一个更下层的天,这个天是最早的那个天的翻版。这个翻版又产生了另一个翻版,第三层天,它又创造出另一个更下层的天,就这样,一直到三百六十五层天。最里面一层天的主人是《圣经》的主人,他分出来的神明倾向于零。他和他的天使创立了这个可见的天,把我们正踩着的非物质泥土和成团,然后又把它分发开来。有理由的遗忘淹没了这个宇宙观关于人的起源的明确说法,但是,与它同时代的想像的例子使我们能挽救遗忘,即使是以泛泛的和推测的方法。在希根费德发表的情节里,黑暗和光一直在互不知道对方的情况下同时存在的,当它们最终相遇见面时,光马上就死了并翻了个身,但是相爱的黑暗占有了它的反射或回忆,这就是人的开始。在斯托尼洛相似的系统中,天给职能天使交代了一个临时任务,人就是依照天的形象制造出来的,但在仁慈的上帝把他自己能力的一丝闪光传递给人之前,人像蛇一样地爬行。重要的是这些叙述的相同之处:我们莽撞的或有过错的即兴之作,乃是一位有缺陷的神明用讨厌的材料做成的。我再回到巴西里德斯的说法。被希伯来上帝有责任感的天使们重新想起来的下等的人类,是值得无时不在的上帝的怜悯的,他向人类派出了一位救世主。这位救世主有虚幻的身体,因为肉体是堕落的。他那没有知觉的身体公开悬挂在十字架上,但耶稣的本质却穿过了层层叠叠的天,重新恢复到完全。他安然无恙地穿过天,这是因为他知道各层天的神明的

秘密名字。由伊雷内奥转述的公开宣布的信仰最后说,知道这个历史真实的人,会知道如何从创造这个世界的上帝和天使的控制中解脱出来取得自由。每层天都有它自己的名字,这层天里的每位天使和主事及职能天使也都各有其名。知道他们不可比较的名字的人,可以不被看见和安全地通过他们,就像救世主一样。像圣子不会被任何人认出来一样,诺斯替派人也不会被任何人认出来。这些神秘是不应该说出来的,只能无声地保留起来。你要认识所有人,而不让任何人认识你。

关于起源的数学宇宙观到最后堕落成了数字魔幻,三百六十五层天,每层天有七位职能天使,需要不可能记住的两千五百五十五个口头护身符;时间的推移把它们归纳为救世主珍贵的名字,即 Caulacau,不变的上帝即为 Abraxas。对于这个醒悟的异教而言,拯救就是努力记住亡者,就像是救世主的苦难就是虚幻的视觉一样——这两个幻象都神秘地同它们世界的不稳定的现实相符合。

嘲笑有名字的天使和天的对称反映的空洞混合,不是件困难的事情。奥卡姆有所指的原则:若无必要,不应增加实在东西的数目。^①从我这方面来说,我认为这种严厉是过时的和没有用的。重要的是要好好地改变这些不定的麻烦的符号。我认为它们有两个企图:第一个是批评的共同对象;第二个——我不无自豪地认为有所发现——到今天还未被重视。我从这个最明显的第二个企图着手。这是要平心静气地解决坏事问题的企图,通过在并非不是假设的上帝和现实之间,假设加入一系列等级分明的神明。在已经讨论过的传统中,来自上帝的这些神明随着他们离上帝越来越远,他们正在缩小或毁灭,直至触及到用不同材料胡乱创造人的可恶的权力上。在瓦伦廷系统中——它没有一切的开始,大海和寂静——一位下降的女神同一方黑暗有了两个孩子,这两个孩子是世界和魔

① 原文为拉丁文。

鬼的奠基人和创始者。巫师西蒙使这段历史更为精彩：夺回了特洛伊的海伦，她原是天帝的大女儿^①，后来被天使们罚入蒂罗^②水手们的妓院中遭受痛苦的轮回^③。耶稣在人间生活的三十三年和在黄昏死于十字架，这对于诺斯替派来说，还不足以赎罪。

在这些浑噩的创新中，还有一点尚未说到。这个广泛的神学，巴西里德斯异教的那座目眩的天之塔，它的天使的增扩，造物主行星阴影弄乱了大地，下层天对完全的阴谋，稠密的人口，甚至是不可想像的和有名字的，均都认为这个世界是渺小的。它们所预言的，不是我们的坏，而主要是我们的微不足道。就像是在平原上壮观的夕阳西下，天空是艳丽和壮观的，而大地则是贫乏乏味的一样。这正是瓦伦廷戏剧性宇宙观的可以解释的企图，他把两个互相认识的兄妹、一位堕落的母亲、坏天使威力无比的嘲笑诡计和最后婚配纠缠在一起。在这部戏剧或小册子中，这个世界的创造完全是另外的一个段落。令人钦佩的想法：把世界看成主要是无关紧要的一个过程，是古老的上天传说的片面和遗忘的反映。创造世界是个偶然事件。

这种说法是大胆的；正统的宗教感情和神学谴责说这种可能性是个丑闻。他们认为，第一个创造是上帝自由和必然的行为。根据圣奥古斯丁的理解，宇宙不是在时间中开始的，而是与时间同时

① 在希腊神话中，海伦是宙斯和丽达的女儿，年轻时被忒修斯等人劫持到阿提卡。一说被帕里斯拐到特洛伊的不是海伦的真身，而是赫拉创造的海伦的幽灵。

② 蒂罗，腓尼基古城。

③ 海伦，天帝痛苦的女儿，她的神话和耶稣神话之间的关联没有被她的神系所穷尽。巴西里德斯赋予耶稣一个非物质的躯体；而这位可悲的公主则说只有她的 eidolon 或是她的假身被诱拐到特洛伊。这为我们挽回了一个美丽的幽灵。有关海伦的这一幻影说，可参阅柏拉图的《斐多篇》和安德鲁·兰的《书中的历险》。——原注

开始的——这个说法完全否定了上帝的先期存在。施特劳斯^①认为，初始时间的假设是虚幻的，因为它不仅使以后的时间也会使“先期”的永恒受到污染。

在我们纪元的最初几个世纪中，诺斯替派同基督教徒们发生了争论。结果被清除了，但是我们不能代表他们可能的胜利。如果是亚历山大王国胜了而不是罗马胜，那么我在这里简述的这些荒诞离奇和混乱不清的说法就会成为是有理的、壮观的和日常的了。就像是诺瓦利斯说的：生活是精神的一种疾病；^②或者像兰波说的：真正的生活是没有的。我们不在世界上，这些说法就会充斥符合教规的书籍里。像被里希特^③所拒绝的关于生活的上天根源和它在这个行星上的偶然分布的说法，就将会得到虔诚的实验室的无条件赞同。总之，除了是无足轻重的性质外，我们还有什么更好的等待？除了在这个世界上得到宽恕外，上帝还有什么更大的荣耀呢？

1931 年

① 达维德·施特劳斯（1808—1874），德国神学家，著有《耶稣传》等。

② 这一说法——生活是精神的一种疾病，是一种狂热的举动——的流传，归功于卡莱尔 1829 年发表于《外国评论》上的一篇名作。这并不是偶然的吻合，而是对极度痛苦和诺斯替派教义智力上的重要性的重新发现，那是指威廉·布莱克的《预言之书》。——原注

③ 约翰·里希特（1763—1825），德国小说家和幽默作家。

对现实的看法

休谟发现贝克莱的论据不允许有半点反驳，也不会赢得半点信任；为了淘汰克罗齐的论据，我希望有一种同样雄辩和致命的判决。休谟的准则对我没有用，因为克罗齐光明磊落的学说具有说服的功能，即使这是它惟一的优点。其缺点是不容易被掌握，它可以制止争论，但是不能解决争论。

他的论断（我的读者们也许记得）是美学的和表现力的统一。我不拒绝他的论断，但是，我要提醒的是，古典派习俗的作家们都回避表现力。时至今日，此事还未被重视。我来解释一下吧。

浪漫派总想不停地表达自己，但是通常运气不佳。古典派放弃原则要求的次数不少。我在这儿剔除了古典主义和浪漫主义两词的全部历史含意。我把它们视为两种作家的典型（两种手法）。古典主义者不是不信任语言，他相信语言符号中每个符号的所有特点和功能。例如他写道：“在哥特人和同盟军分开之后，阿蒂拉^①对夏隆斯^②战场上的一片寂静感到惊奇：对敌方计谋的怀疑使他在战车的包围圈里耽搁了几天。他重新穿过莱茵河，预示着他以西方帝国的名义将取得最后的胜利。墨洛温^③和他的法兰克人继续

① 阿蒂拉（约406--453），匈奴国王。443年率大军进攻罗马帝国。

② 夏隆斯，法国的一座古城。451年阿蒂拉在此被欧洲联军击溃。

③ 墨洛温，生平不详，法兰克人国王希尔德里克一世的父亲，墨洛温王朝以他的名字命名。

向匈奴人的后方进发,但保持着谨慎的距离,每天晚上多次升起篝火以示其人数众多。一直进发到都灵希亚,该地区的人均在阿蒂拉的部队里服役;他们的进攻和撤退都得经过法兰克人的领地。也许他们当时犯下的暴行在八十多年后遭到克洛维^① 的儿子的报复。他们杀人质:二百名少女受到严酷的、疯狂的折磨;她们的身躯被烈马分尸,她们的尸骨被马车轮子碾碎,而她们未被掩埋的肢体则被抛弃在荒野上,成了野狗和秃鹰的猎物。”(吉本:《罗马帝国衰亡史》,第三十五章)“哥特人出发之后”之言就能感受到这种概括的、抽象的、甚至看不到的作品的间接特点。作者向我们提供了一种象征性游戏,无疑,格言组织准确、严谨,但是,其变化不定的情绪则由我们来定夺。这不是真正的表达;它仅限于记录了一种观点,并不表现现实。它邀我们走向大量事实后面隐喻的丰富的经验、感受和反应。这些可以从他的故事中推断,但是不在故事里。确切地说,他没有写同现实的初步接触,而是在概念上进行加工。这是古典主义的方法,是一直被伏尔泰、斯威夫特和塞万提斯所关注的。我摘录第二段,几乎是滥用这个手法的一段,这是塞万提斯的:“最后,罗塔里奥觉得一定要利用安塞尔莫不在家的时机加紧围攻那座堡垒。他连声说她长得漂亮,以此来挑动她的虚荣心。凡是长得稍有姿色的女人都喜欢别人说她美貌漂亮,所以,建造在这种虚荣心之上的城堡只需采用溢美词句就有可能很快攻占。他就采用此方法向卡米拉进攻,即使卡米拉铁打的心肠也经不住罗塔里奥的猛烈进攻,在他的眼泪、乞求、承诺、献媚之中,透出无限的诚意和深深的恋情,终于使卡米拉这位向来贞洁谨慎的美女败下阵来。罗塔里奥取得了意想不到的但又是日思暮想的胜利。”(《堂吉诃德》,第一部第三十四章)

类似上述的章节构成了世界文学的绝大多数,尽管是最不相

^① 克洛维(466?—511),希尔德里克之子,法兰克国王。493年改信基督教。

称的。如果为了不违反某一程式而批评它,是不可取的和具有破坏性的,在其明显的无效中是有效的,问题是要解决这个矛盾。

我将建议这样的假设:文学中的不准确是可以容忍的或可信的。因为在现实中,我们也有这种倾向。多数复杂概念的简化都是瞬间的作用。观察、关注,这个事实本身就是选择顺序:我们的观念,所有关注和注意都带有一种对无兴趣的东西故意省略的含意。我们通过记忆、恐惧和预感来看和听。在肉体上,下意识是生理行为的一种需要。我们的肉体会连接这一困难的章节,会应付上阶梯、处理症结、步入一定的高度、管理城市、控制湍急的河流;会养狗、会穿越大街而不被压死;会生养、呼吸、睡觉;也许会杀人:这是我们的身体,而不是我们的智力。我们的生存是一连串的适应,也可以说是一种遗忘的教育。值得称道的是托马斯·莫尔为我们提供的乌托邦的第一条消息是他对其中的一座桥梁的“真正”长度模糊不清。

为了更好地研究古典派的东西,我反复阅读了吉本的一段话,我找到了一种几乎难以觉察到的,确确实实是无害的比喻,悄然无声统治一切的比喻。这似乎是一种和他的其他散文不协调的表达方式,他的其他散文均严谨、合乎规范(我不知道是夭折的还是成功的)。当然,引以为证的是他的不可见性,他的约定俗成的性格。他的手法使我们为古典派确定了另一种标记:即相信一旦有一种现象被炮制出来,它就立即成为一种公众的形象。在古典派的概念中,人和时间的多样性是附属的、次要的,文学永远只有一个形象。贡戈拉令人敬畏的捍卫者们维护文学,归于革新——通过他对好的博学的祖先们的文献资料的证实比喻来革新。浪漫主义发现的人格他们根本没有预料到。现在,我们大家都对它如此着迷,回避它或轻视它只是为了“具有个性”的众多技能之一。关于诗的语言只有一种论点,应该指出已被遗忘的阿诺德的复活。他提出《荷马史诗》的译者们把词汇量压缩到钦定本《圣经》的词汇之内,除临

时给莎士比亚一些自由以外。他的论据是,《圣经》里的话是一种力量的传播……

古典派作家提供的现实是个信任问题,就像《学习时代》^①中人物的父子关系。浪漫主义者追求的是强制性的:他们常用的方法是强调语势、装腔作势,有部分谎言。我无需查证,因为现在专业性的散文和诗歌,每一页都能受到成功的质问。

古典派对现实的准则,有三种完全不同的方式,均是行得通的。最简单的方式是一张普通的具有事实情况的通知单。(除一些令人不愉快的隐喻外,上面提到的塞万提斯书中的章节就是古典派手法的好例子。)第二种方式是设法向读者说明复杂的现实,并讲述它们的派生和结果。我不了解还有比丁尼生的《亚瑟王之死》的开篇更好的例子,出于对他写作技巧的兴趣,我把它改写成不协调的西班牙语散文,并逐句译出:

这样,战场上的杀声全天都在临近冬天海边的山峦间回响,直到亚瑟王的圆桌由人们传递着安放到他们的领主亚瑟王的里昂尼斯:这时,由于亚瑟王伤势严重,由他的最后一名骑士贝提凡把他抱起来带到战场附近的一所小教堂里,里面有一张破损的祭台和一座破损的十字架。在贫瘠土地的阴影处。一边是大洋;另一边是一片大水,满月高悬。

埃瓦里斯托·卡列故事里三次确认最复杂的现实:第一次,通过副词这样的语法技巧;第二次,也是最好的一次,通过意外的方式传达一个事实:亚瑟王伤势严重;第三次是通过意外的补充:满月高悬。

^①《学习时代》,指歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》。

这种方法的另一个有效的例子是莫里斯^①讲述了伊阿宋的一位水手被河里的灵活的女神们神秘地掠走以后，他是这样结束故事的：

水淹没了羞涩的女神和毫无提防的睡着的男人。然而，在水淹没他们之前，一位女神跑着穿过草地，拾起那枝有铜矛头的长矛、用钉装饰的圆盾、锁子甲，又跳入水中，这样，除了风和在芦苇之中看到和听到这件事的鸟儿外，谁还会讲这些事呢？

在我们看来，没有提到人的证据是重要的。

第三种方法，是所有方法中最难、也是最有效的，它进行情景创造。谨以《堂拉米罗的荣耀》^②中最难忘的某个特点为例吧：诱人的炸肉条汤装在一只有锁的汤盘里以防短工们贪嘴。用以暗示体面的贫困、暗示拥有不少佣人、暗示房内到处有楼梯、拐弯和各种灯饰。我列举的是一个简短的、直接的例子，但是，我也知道大

① 莫里斯（1834—1896），英国画家和小说家。有长诗《伊阿宋的生与死》。

② 《堂拉米罗的荣耀》，阿根廷作家恩里克·德·拉雷塔（1873—1961）的代表作。

部头作品(H. G. 威尔斯严谨的和有想像力的小说^①; 笛福极其真实可信的小说)不常采用别的做法,只是长远计划的发展或一系列简单细节的描述。我同样肯定约瑟夫·冯·斯登堡在重要时刻创作的电影小说。这是值得称赞的、很难的方法;但是,它的普遍应用使之没有前面两种,特别是第二种,有较为严谨的文学性。这通常是纯句法的作用、动词的应用技巧。请以此方法试译穆尔^②的这几行诗:

我是你的情人, 于是酥软的
乔治在我的亲吻下颤抖。^③

它的特点在于把物主代词变为定冠词,在于定冠词的奇怪用法。它对称的反面是吉卜林的下面一行诗:

①《隐身人》的情况便是这样。小说里的主人公——伦敦凄苦冬季的一个孤僻的攻读化学的大学生,终于认识到隐身状态的特权并不能抵消隐身带来的不便。他不得不赤身裸体、光着脚在外面走动,以免仓促披上的大衣和仿佛自动行走的靴子在城里引起恐慌。透明的手里握着的手枪是无法掩饰的。他吞咽的食物在消化吸收之前也无法掩饰。天一亮,他那徒有虚名的眼睑挡不住光亮,他不得不像睁着眼睛似的睡觉。街上的车辆随时都会撞上他,他老是提心吊胆,惟恐被压死。他不得不逃出伦敦。戴着假发,用茶色玻璃的夹鼻眼镜,安上狂欢节的假鼻子,贴上假胡子,套上手套,以免被人发现他是无形的。他在一个内地小村子里被发现后,搞得天翻地覆,引起极大恐慌。出于震慑目的,他伤了一个人。于是警长用警犬追捕,把他逼到火车站,杀死了他。

吉卜林编选的《世界最佳短篇小说》是偶然的幻想极妙的例子。见1893年《虚构故事集》。——原注(王永年译)

② 指爱尔兰作家乔治(奥古斯都)·穆尔(1852—1933)。

③ 原文为法文。其中“乔治”一词原文作“Gorge”,疑为“George”之讹。

他们不相信纷飞的霰弹可以把海豹阻挡在它的海洋里。^①

当然，它的（his）来自于海豹（seal）。“把海豹阻挡在它的海洋里”。

1931 年

^① 原文为英文。语出吉卜林《三艘猎海豹船之歌》。

电 影

就最近上映的几部电影，谈谈我的看法。

最好的一部是《卡拉马佐夫凶手》(德国电影)。它远远地超过了其他几部。它的导演(奥齐帕)巧妙地回避了德国电影中明显的和现时的错误——阴郁的象征、同义反复或者类似形象的徒劳重复、猥亵、对畸形的爱好、邪恶——也没有重犯苏维埃派更加不光彩的错误，诸如绝对取消性格、纯照相选集、委员会粗糙的教育。(我不谈法国人，到目前为止，他们的全部努力纯粹是为了不与美国电影雷同——他们确实没有冒这个风险。)我不了解改编成这部电影的那本长篇小说^①。这是个令人愉快的过错，它使我能更好地欣赏电影，而不必老是把电影场面同阅读过的小说相比较，看看它们之间是否相符。这样，巧妙地删除了他人所不齿的糟粕和它的优秀忠实——这两项都是不重要的——本片是非常成功的。它的现实，虽然纯粹是幻觉，却不附属也不团聚，不比约瑟夫·冯·斯登堡的《纽约码头》差。对凶杀后纯真、幼稚的幸福的表现，是本片最好的时刻之一。摄像——恰到好处的黎明、等待着撞击的硕大台球、教士斯梅尔佳科夫取钱的手——的创意和拍摄都是很优美的。

我再谈谈另一部电影。卓别林的那部神奇地称作《城市之光》的电影已经得到了我国评论家无条件的喝彩；事实上，书面的赞扬只不过是无可指责的电讯和邮件服务的证据而已，不是个人

^① 指陀思妥耶夫斯基的名著《卡拉马佐夫兄弟》。

的、随意的行为。谁敢否认查理·卓别林是我们这个时代神话中最有把握的神之一，是奇里戈^①不变的噩梦、斯卡弗斯·阿尔^②火爆的机枪，还是有限但不受限制的宇宙、格雷塔·嘉宝高耸的肩膀、甘地蒙着眼睛的一位同行呢？有谁胆敢否认他最新式的《伤感喜剧》事先就是令人惊奇的呢？事实上，在我认为的事实上，这部观众踊跃的电影，这部由《淘金者》出色的编剧和主演的电影，不过是一个由几件小事构筑成的一个毫无生气的伤感故事电影。其中有个别情节是新颖的；有个别情节是临摹的，像拾垃圾人面对要向他提供救济品的富人（后来发现受骗了）时机械的高兴，就是对过去那部《特洛伊海伦私生活》中的特洛伊拾垃圾人及希腊人木马计的翻版。还可以对《城市之光》提出更一般性的异议来。它的缺乏现实性只是可以同它的缺乏同样失望的非现实性相比。有真实的电影——《告发自己的人》、《乡下佬》、《世界在行走》，直至《斜地旋律》——；也有故意非真实的电影；像博泽加^③的那些个人至上的电影，有亨利·朗通^④的电影，巴斯蒂·基顿^⑤的电影，爱森斯坦的电影。卓别林初期搞笑的手法就属于上述第二类电影。他的这些手法无疑是依靠了表面化的拍摄、快速的行动以及演员们蹩脚的假胡须、夸张的假发和华丽的燕尾服。《城市之光》没有达到这个真实，变得不可信了。除了那位漂亮绝顶的明智的盲女人，除了永远乔装打扮和微不足道的卓别林本身，所有人物都是粗糙的和平庸的。它乱七八糟的情节是由于二十年前综合技术混乱

① 奇里戈（1888—1978），希腊画家，创作过一系列梦幻般废弃的广场。

② 即阿尔·卡彭（1899—1947），二三十年代美国芝加哥有名的黑帮头领。斯卡弗斯（scarface），是他的绰号，意为“疤脸”。

③ 博泽加（1893—1962），美国演员和导演。

④ 亨利·朗通（1884—1944），美国喜剧演员，主演过三部曲《踏踏踏》。

⑤ 巴斯蒂·基顿（1895—1966），美国电影喜剧演员，以永无笑容的银幕形象闻名，1959年获奥斯卡奖。

的原因。我知道，使用古语和不合潮流也是文学的体裁，但是，故意使用它们与结局不好的做法是两件不同的事情。我希望我的看法没有道理——许多次都是这样的。

在斯登堡的《摩洛哥人》中，也可以看到厌烦，虽然它的程度不是那么普通和令人讨厌。《下层社会的法则》中，拍摄的简练、高雅的构思、交叉和充分的手法，在这里被单纯的重复比较、过分的地方色彩笔调所替代了。为了表现摩洛哥人，斯登堡没有想像比精心虚构一座位于好莱坞郊外的摩尔人城镇更粗劣的环境，城镇里有带帽的大斗篷、小水池和随着破晓和夕阳下骆驼群的高声祷告的报时人。相反，其总的情节是好的，它对清晰、沙漠、重回出发点的处理，正是我们第一部名著《马丁·菲耶罗》的处理，或者是俄国作家阿尔泽巴谢夫的小说《萨宁》的处理。《摩洛哥人》可以用同情的眼光来看，但不是英雄《搜索》产生的智力享受。

* * *

俄国人发现，倾斜拍摄（因此是变形拍摄）一只大瓶子、一头牛的后颈或一根柱子拥有比好莱坞一千零一个临时演员更高的造型价值，临时演员很快装扮成亚述人，然后被塞西尔·德米尔^①指责为彻头彻尾的含糊不清。他们还发现了中西部的程式——揭露和间谍的优点，最后的和婚配的结局，妓女的完璧无瑕，由一位年轻的圣洁者操纵着整个结局——也可以用其他并非不值得赞美的程式来代替。（这样，在一部苏联最有名的电影中，一艘装甲舰近距离炮轰严加设防的敖德萨港，结果只击中了几座大理石狮型雕

^① 塞西尔·德米尔（1881—1959），美国电影制片人和导演，1913年在好莱坞拍摄第一部美国故事片《异种婚姻》，后制作过多部场面壮观的影片。1917年他创办美国第一家商业性航空公司。

像。这种无害的炮击是由于这是一艘战功赫赫的属最高纲领派的装甲舰。)这些发现向被好莱坞的宣传充满的甚至厌倦的世界发出了挑战。世界欢迎它们,感谢它们,直至认为苏维埃电影永远遏止了美国电影(那些年里,正是亚历山大·勃洛克以惠特曼特殊的语调说俄国人是埃斯西塔人^①的后代)。人们忘记了,或者他们希望忘记,俄国人电影的优点是中断了加利福尼亚程式的传统。也忘记了不可能把某些好的或优秀的暴力(《彼得大帝》、《战舰波将金号》,也许还有《十月》)同丰富和复杂的文学相比较的,这类文学从顺利地适用于各种体裁(卓别林、巴斯蒂·基顿和朗通)到纯粹的虚幻创造:“疯猫”^②和比姆伯^③的神话。俄国人的警报流传开来了;好莱坞改革或丰富了它的某些拍摄习惯,并没有为此很担心。

金·维多,是的。我是指这位不平凡的导演,他执导了令人难以忘怀的电影像《艾卢雅》和无关紧要无足轻重的电影像《比尔和基德》:最著名的拳击手阿里索纳的二十多名死者(不包括墨西哥人)的可耻历史传记,除了全景的聚合和为表现沙漠而有序取消特写的优点外,并无是处。他最近的作品《街上的味道》,是对前表现主义作家伊尔曼·拉思同名喜剧的改编,其灵感纯粹是为了对好像是“标准”的否定努力。最小限度的情节不使人满意。有一位高尚的英雄,但受其上司的操纵。有一对罗曼蒂克的情人,但是一切合法的和宗教的结合都被禁止。有一位光荣和无度的意大利人,比生活更真实,很明显他承担作品中所有的喜剧因素,他的不真实性同他正常的同行们也形成了对照。有的人物像是真实的,有的人

① 原文为 escitas, 可能为苦行僧(escetas)之讹。

② “疯猫”,美国连环漫画家乔治·赫里曼(1881—1944)作品的主角,是只对老鼠单相思的猫,从1910年起在报刊上连载三十多年。

③ 比姆伯是美国企业家奥古斯蒂诺·吉乌尼托里的外号,他1931年在旧金山与人合伙创办著名的三百六十五天俱乐部,后成俱乐部的称呼。

物则是虚构的。从根本上说，它不是一部现实主义的作品；这是一部希望落空或压抑的浪漫主义作品。

两个场景突出了它：黎明的场景，那里夜晚美妙的过程是由一首乐曲来概述的；凶杀的场景，是通过人物脸部的骚动和激动间接地向我们表达的。

1932 年

叙事的艺术和魔幻

对小说创作手法的分析鲜有见诸报刊的。长期存在这种情况的历史原因是由于把其他文体置于小说之前；根本原因则是小说创作手法雾障云遮地复杂，要把它们从情节中分离出来决非易事。中世纪的某个作品或希腊罗马六韵律五韵律诗的分析家拥有特殊的词汇和摘引几个段落就能说明问题的方便性；一部长篇小说则没有约定俗成的词汇，也不能用立竿见影的例子来说明要肯定的东西。因此，我要求对下面的叙述采取宽容的态度。

我先谈谈威廉·莫里斯的《伊阿宋的生与死》(1867)中小说的一面。我的目的是文学的，不是历史的，所以 I 有意略去了对该诗中有关罗马诗歌影响的任何研究或貌似的研究。我只需提到古人——其中有阿波洛涅斯·德罗达斯^①——已经把“阿尔戈号”英雄们的各段业迹写成了诗歌，只需提到中期即 1474 年的一部作品《高贵和勇敢的伊阿宋骑士的事迹和胆识》就足够了。这部作品在布宜诺斯艾利斯当然是不可得的，但是英国的评论家们是可以查阅到的。

莫里斯的艰辛计划是对伊俄尔科斯王伊阿宋虚构冒险活动作拟真性叙述。诗作行行见奇的常用手法在这部超过一万行的诗歌中是不可能的。它需要有坚强的真实外表，才能具有自然而然中断怀疑的能力。这种能力，柯尔律治把它称作诗性。莫里斯达到了醒

^① 阿波洛涅斯·德罗达斯 (公元前 295—230)，希腊诗人和语法学家。

悟这个诗性的目的。我想分析一下他是如何达到的。

我采用第一本书中的一个例子。伊俄尔科斯王国的老国王埃宋把他的儿子交由半人半马的野兽客戎哺养。问题就在于对半人半马野兽客戎哺养拟真的难度上。莫里斯不留痕迹地解决了它。他先提到了这头野兽，把它混杂在同样是稀奇古怪的野兽名字中。

它的箭射中熊和狼出没之地。^①

这句话的解释并无惊人之处。这句偶然提到的话，在三十行诗后再次出现，位于描写客戎之前。老国王命令一名奴隶带着小孩到山脚下的丛林中去，吹响象牙号角呼唤半人半马兽出来，它将是（国王警告奴隶说）一头面目狰狞的巨大野兽，他让奴隶跪在它面前。到第三次提到野兽之前，奴隶带着孩子一直奉命而行，假装是对野兽的否定。国王提醒奴隶一点也不要害怕半人半马兽。由于他对将要失去的儿子感到内疚，然后他又想像儿子日后身处森林，生活在目光机敏的半人半马兽中；半人半马兽的这一特点使他们感到鼓舞，因为它是以弓箭手驰名的。奴隶带着孩子骑上马，黎明时分在一座森林前下了马，奴隶背着孩子步行进入圣栎树林。奴隶吹响了象牙号角等待着。那天早晨只有乌鸦在叫，但奴隶开始听到一阵硬胄碰击的声音，心里感到有点害怕，他逗着一心只想拿到那支闪亮号角的小孩，以此来分散自己的惧怕。客戎出现了：我们听说它以前的头发是黑色的，但现在它的头发几乎全白了，它同人类的鬓发的颜色没有多大区别，在前胸处人形和兽身的转换处有一只圣栎树叶做成的花环。奴隶跪倒在地。我们顺便说一下，莫里斯可以不把他对半人半马兽的形象告诉我们，甚至不向我们描绘一幅它的图像，他只要我们继续相信他的话就行了，就像是在现实世界

① 原文为英文。

里一样。

在第十四卷中，关于美人鱼的故事也采用了同样的手法，不过分成更多的阶段来说明。开始的形象是温柔的。平静的大海、带着柑橘香味的微风，先是被迷人的美狄亚^①听出来的危险的音乐，毫无戒备地听音乐的水手们在听到音乐声后脸上流露出来的幸福表情，分不清乐曲的拟真性事实是以间接的方式描写的：

据说可以看到女王甜美的脸，
虽然没有对在海上精疲力竭的水手讲。^②

它写在美人鱼出现之前。虽然美人鱼最终被水手们远远地看到，但它们总是保持着一段距离，这情况包含在一个表示情景的句子里：

由于他们十分接近
看到黄昏时刮起的大风
长发遮盖了雪白的身体
晚霞遮盖了她们某种令人向往的喜悦。^③

最后一个细节：金露水——是它们生硬的髻发？是大海？还是两者兼而有之或者都不是？——遮盖某种令人向往的喜悦，这个细节还有另一个目的：表示它们有吸引力的目的。这个双重目的在下列情景下又重复出现：望眼欲穿的泪帘使人的视觉产生幻象（这两种手法与半人半马兽身上的花环是一样的）。伊阿宋对塞壬^③绝望至

① 美狄亚，伊阿宋之妻。

②③ 原文为英文。

③ 塞壬，即美人鱼。

仇恨^①，称它们为海的女巫，并让声音圆润的奥尔费奥放声高歌。紧张的场面出现了，莫里斯匠心独具地告诉我们，他置于美人鱼清纯之口的歌声和置于奥尔费奥之口的歌声不过是对当时已经唱过的曲子的变形回忆。对颜色一贯同样持续的精心——金黄色的海滩边缘、金黄色的泡沫、灰色的岩石——也会感动我们，因为它们好像是那个古老黄昏的劫后余生。美人鱼歌唱是为了带来似水一般不可捉摸的幸福——这样的金黄色花冠，如此柔软，如此美妙

① 随着时间的推移，塞壬经常改变形象。首次提到她的历史学家，《奥德赛》十二卷里的游唱歌手，没有描写她的模样；在奥维德笔下，塞壬是羽毛发红、面如少女的鸟；罗得岛的阿波洛尼奥说她上半身是女人，其余部分是鸟；莫利纳的蒂尔索大师以及纹章学说她是“半女半鱼”。也有管她们叫做“宁芙”的，值得商榷。朗普里埃的古典词典认为塞壬即宁芙，基舍拉的词典认为是怪物，格里马尔的词典认为是恶魔。她们栖息在西方彻尔彻岛附近的一个岛上，其中一个帕滕诺佩的尸体在坎帕尼亚被发现，今天著名的那不勒斯以此得名，地理学家埃斯特拉冯见过她的墓，并且看到为纪念她而定期举行的体操比赛和火炬赛跑。

《奥德赛》里说，塞壬引诱航海者，使之毁灭，尤利西斯为了能听到她们的歌声而不迷失本性，用蜡把水手们的耳朵封住，吩咐他们把他绑在桅杆上。塞壬们为了诱惑他，允诺让他听到世上所有的事物：“乘着他们不幸的船舶经过这里的人无不从我们的嘴里听到像糖一样甜的声音，无不欣喜若狂，谁都不能保持理智。因为我们了解一切：我们知道阿戈斯人和特洛伊人在神的安排下在特洛伊战争中经历了多少艰辛，我们知道丰饶的地方发生了多少事情。”（《奥德赛》，第十二卷）神话学者阿波洛多罗在他《藏书》中收集的一个传说叙述奥尔菲奥在寻找金羊毛的阿尔戈号船上唱的歌比塞壬更甜美，塞壬们纷纷投海，变成了礁石，因为谁不被她们所惑，她们非死不可。斯芬克司的谜语被人破解后，她也从高处坠落。

6世纪，威尔士北部捕获了一个塞壬，被起了名字叫穆尔良，在某些古老的历书中被奉为圣徒。1403年，另一个塞壬越过堤坝的缺口，在哈勒姆住到老死。谁都听不懂她的语言，但她学会了纺纱，她出于本性似的崇拜十字架。16世纪的一位编年史家推论说她不属于鱼类，因为她会纺纱，也不是女人，因为她能在水中生活。

英语中把古典的塞壬（Siren）同有鱼尾的（mermaids）加以区别。后者的形成受海神波塞冬朝廷的神道人鱼（tritones）的影响。

《共和国》第十卷中，八位塞壬掌管八重同心圆层的轮转。

通常字典的解释是：塞壬，一种假设的海洋动物。——原注（王永年译）

——；奥尔费奥歌唱，以陆上脚踏实地的冒险相对抗。据保尔·瓦莱里的又一次重复——二千五百年之后或仅仅是五十年之后？——美人鱼允诺一个水下冷漠的天空（以变幻的大海作顶）。美人鱼唱着，带着它们的危险的温柔的某个可识别的音符渗进奥尔费奥对抗的歌声里。最后，阿尔戈号水手们通过了，紧张局面结束了，船也远离了，但是一位高个子雅典人，跑步穿过行列，从船头跃入大海。

现在我谈第二部作品，爱伦·坡的《亚瑟·戈登·宾》。这部小说内蕴的情节是对白色东西的害怕和厌恶。爱伦·坡虚构了位于紧挨着这种颜色的巨大王国的南极圈周围的几个部落，数代之前，他们遭到白人和白色风暴袭击的灾难。白色是对这些部落的诅咒，我可以坦白地说，在小说最后一章靠近最后一行，白色也是对称道的读者的诅咒。这部小说的情节有两个：一个是即时的，指大海的变幻莫测；另一个是贯穿始终的、隐蔽的和发展的，它只是到小说的最后才显露出来。有人说，马拉美曾说过，对一件物品直呼其名就是取消了诗歌欣赏四分之三的分量，诗歌的欣赏就在于逐步猜测的欣慰之中；理想的做法是暗示。我否认这位谨慎的诗人会写下四分之三这个轻率的数字，但是，总的说法是符合他的想法的，并且他在诗句中出色地贯彻了他的这个想法：

胜利逃跑样美妙的后果

光荣的胜利，灰烬泡沫式的鲜血。^①

无疑，《亚瑟·戈登·宾》暗示了这个想法。这个无人称的白色，难道不是马拉美式的吗？（我认为爱伦·坡喜爱这个颜色，根据梅尔维尔后来在他同样才智横溢的《白鲸》的《白鲸》一章所宣

① 原文为法文。

称的同样的直觉和理由。)我不可能在这里展示和分析整部小说,只译出从属于内蕴情节——像所有的特征一样——一个典型的特征,是关于我提到的那个无名部落和他们岛上的小河流。确定河水是有色的或蓝色的也许就是过分拒绝白颜色的可能性。为了使我们的富于想像,爱伦·坡是这样解决的:起先我们拒绝喝它,因为怀疑它是腐水。我不知道如何对它的自然属性提出一个确切的看法,这不是一两句话能说清楚的。虽然它快速地流经任何一个高低不平的地方,但是看上去河水从来都不是清澈的,只有在从高低落差大的地方坠下时才是个例外。若高低落差不大,它就黏稠稠的像是用普通水制成的阿拉伯皮筋厚厚的汤剂。但这还是它较为次要的特征。它不是没有颜色也不是固定不变的一种颜色,因为它的流动在眼睛面前呈现出各种各样的色差,就像是丝绸飘动时变幻的颜色一样。我们把它放在一只容器里,我们看到整个液体分别形成各不相同的纹面,每个纹面有它自己的颜色并不相融合在一起。如果用一把刀子横穿纹面,水马上会收紧起来,拿开刀子,水纹面上就没有任何痕迹。相反,如果把刀子紧贴着两个相邻的纹面插进去就可以把它们清晰地分离开,不会马上恢复回原样。

从上面这段话可以凭直觉判断出小说创作的中心问题是偶然性。小说体裁中的一类,发展缓慢的人物小说,它虚构或具有一些联结在一起的试图不违背真实世界的动机。但是这种情况并不普遍。在变幻莫测的小说中,这种动机是不适当的;同样,在短篇小说中,在好莱坞用琼·克劳馥^①的银色偶像撰写的壮观及无穷尽的小说中,在供城市人看了又看的小说中,这种动机也是不合适的。这里适用一条完全不同的原则:壮观悦目和绮丽纤巧。

古人的这个野心或手法由弗雷泽^②归结成一条普遍的合适的

① 琼·克劳馥(1904—1977),美国影星,出身舞女,三四十年代红极一时。

② 詹姆士·弗雷泽(1854—1941),英国人类学家和民俗学家。

规律，即同感，即距离相异的事物间有着不可避免的联系，或是由于它们的形象一样——模仿巫术，顺势疗法——或是由于以前是相邻的——传染巫术。表明第二种巫术的例子是凯内伦·迪格比的治疗油膏，它不是用在模糊不清的伤口上，而是用在造成伤口的那把刀上——与此同时的，伤口不经严格的治疗就会逐步收口结疤。有无数第一种巫术的例子。内布拉斯加的红种人们身披噙呷作响的带角和鬃毛的美洲野牛皮，白天黑夜在荒原上跳着回旋疾转的舞蹈，用来吸引野牛的到来。澳洲中部的巫师在前臂划开一个伤口使鲜血流淌，为的是使天空学他们的样或同他们相通也血流成雨水降下来。马来亚半岛上的人常常折磨或诋毁一个蜡制人像，目的是使其真人死亡。苏门答腊不生育的妇女照料和崇拜一个木制的小孩，目的是为了使自己能生育。出于同样的理由，由于相似，姜的黄色根茎可以治疗黄疸，大荨麻的汤剂应该可以治疗荨麻疹。这类残忍和可笑的例子的完整清单是无法计数的。但是，我认为引用的例子足以证明巫术是偶然而不是它自相矛盾的结果或噩梦。在这个宇宙上，奇迹不比在天文学家的宇宙中少。一切自然规律支配着它，还有其他想像的规律。在迷信者看来，不仅在子弹和死人之间有必然的联系，而且在死人和一个被毁的人形蜡像或镜子的故意破碎或掀翻或侵蚀可怕的食客的盐罐之间也有必然的联系。

这种危险的和谐，这种狂热和精确的偶然性，同样也支配着小说。何塞·安东尼奥·孔德在他的《阿拉伯人西班牙统治史》中引用的撒拉逊历史学家没有写他们的国王和首领死亡，而是说他们被引向补偿和奖赏，或者走向至高无上的仁慈者，或者多少年、多少月，多少天地等待着命运。对提及一件可怕的事情就会引发这件事的担心，在对现实世界的亚洲式混乱的认识中是不适当的和没有用的，但是在一部小说中却不是这样的，小说应该是警觉、反响和近似性的一个精巧的游戏。在精心构思的小说中，所有的情节都有向后发展的倾向。所以，在切斯特顿幻觉效应中有一个是这样

的：有一个陌生人为了不使另一个陌生人被汽车撞到就用力把他推开，这个令人吃惊的但又是必须的暴力行为，预示着它的最后结局——宣告第一位陌生人有精神病，以免把上述暴力行为视作罪行来判决他。在另一个里，只有一个人挑起来的一桩危险和大规模的阴谋活动（此人借助胡子、面具和假名为手段）用两行诗就会叹为观止地揭露了出来：

正如所有的星星在独一无二的太阳下失去光彩，
千言万语，但至理名言（The Word）只有一句
（One）。^①

接下去则通过大写的置换而真相大白：

千言万语，但话（the word）只有这一句（One）。^②

在第三个里，开始的原形——简练地提到一个印第安人向另一个扔出一把刀子，把此人杀了——恰恰正是情节的反面：一个人在塔顶被他的朋友用一支箭刺中。飞出来的刀，正是被抓在手里的箭。话语有长远的反响。有一次我曾经说过，只要先提及舞台两侧的幕布就会使黎明、潘帕草原、傍晚蒙上不真实的缺陷，德尔坎波在《浮士德》里就画蛇添足地提到了。语言和情节的这个目的性在上乘的电影中比比皆是。在《光明磊落地玩牌》开始时几个冒险者在为争夺得到一名妓女的次序赌牌；结束时，其中一人占有了他喜欢的女人。《下层条律》中开始的对话围绕着告密展开，第一个场面是街头枪战；这些都是主题先声夺人的特征。在《声名狼藉》中，有多次重复出现的题材：剑、吻、猎、背叛、葡萄、钢琴。但是，

^{①②} 原文为英文。

确证、预兆。不朽著作的一个独立王国的最完美的例子首推命中注定的乔伊斯的《尤利西斯》，只要读读吉尔伯特的书评，或者在没有书评的情况下看看这部宏篇巨著就可以了。

我想把上面说的归纳一下。我分辨了两个因果过程：一个是自然的，指不可控制的和数不清运动产生的不停歇的结果；另一个是巫术的，指精心组织和受限制地预先说出细节的。我认为，在小说中惟一可能的诚实是在第二个过程。第一个过程归于心理歪曲。

1932 年

保罗·格罗萨克

我核实过,在我的图书室里有格罗萨克的十本书。我是个享乐型的读者:我从不允许我的责任感干预像买书这样纯属个人爱好的事,对于难相处的作家,在放弃其第一本书后我不会再买他的书,也不会——愚蠢地——买成堆的书。所以,这十本书的积累表明格罗萨克是位可以继续读下去的作家,这种情况在英文中称作有可读性(readableness)。在西班牙文中,这种情况却少之又少:所有一丝不苟的风格会使读者因阅读费劲而产生一种不愉快的感受。除格罗萨克之外,我只在阿方索·雷耶斯的作品中感受到一种隐蔽的或看不见的同样努力。

仅是赞扬不能说服什么;我们需要为格罗萨克下一个定义。由他接受和推荐的定义——这个定义把他看做仅仅是巴黎智慧的推销人,是伏尔泰的传道士——把他隶属于这样的学生地位令肯定他的民族和企图突出他的高贵人士感到心寒。格罗萨克甚至不是个古典作家——从本质上讲何塞·埃尔南德斯更加古典——这种教授法也不是必须的。举例来说:阿根廷小说不是缺乏严肃而不可读,而是缺乏想像、热情。我认为,我们的一般生活也是这样的。

很明显,在保罗·格罗萨克身上除了教师的压制和面对无能的喝彩聪明地发出极大的愤怒之外,还有别样的东西。在轻蔑之中还有一种并非故意追求的愉快。他的习惯风格是轻蔑,我认为他没有常人在这样做时的不适应感。愤怒诗句的力量没有告诉我们他创作散文的理由:不止一次的致命和惩罚,就像在图书馆中某个有

名的原因一样，但是一般来说他是保守的、善于讥讽的、有回旋余地的。他善于消沉，甚至乐于消沉；他不需要或不适应赞赏。只需想想他关于塞万提斯的那些有违正统的精彩讲座和然后又对莎士比亚泛泛的狂热，只需比较一下这个极大的讽刺——我们颇为遗憾，因为皮涅洛博士的辩护词上市出售的情况成了推广他的一个巨大障碍，这一年半外交生涯的风风雨雨仅仅是为了在科尼家中留下“印象”。上帝知道，至少由我们来看，不会如此，不应有如此伤感的命运。——以这样的羞辱或放任：在我抵达时看到庄稼地金黄的收获后，我现在在蓝色雾气中时隐时现的地平线上看到的是收获葡萄的愉快节日，它把平庸普通的压榨场和工厂卷入了一场诗意缠绵的巨大庆典之中。远处，在远离人烟稀少的街道和它病态的剧场很远的地方，在我的庄稼地下，我又重新感到了古老而又永远多产和年轻的库柏勒^①女神的颤动，对她来说冬天的休养生息不过是孕育即将来临的另一个春天……我不知道是否可以做这样的推测，即优雅的风格全被他用于恐怖的目的，但是不优雅的风格则用于他自己的目的。

只有及时提出虚构问题的作家才是不朽的，这就是要弄清楚——或预知——他作品中的哪些东西有价值。这个问题是高尚的，因为它排除作家和产生他的时代外，提出了有可能存在永恒的智力业绩；但它也是个恶习，因为似乎有腐败的味道。我认为不朽的问题倒是颇具戏剧性的。完人存在或消失。错误毫无伤害：若具有特点，就有价值。格罗萨克不是个混同一般的人，勒南^②为得不到荣誉而感叹，但他不会不存在。他仅在拉美的不朽则归于英国作家约翰逊博士：一个权威、博学、尖刻的人。

① 库柏勒，希腊神话中的生育之神。

② 勒南（1823—1892），法国哲学家和历史学家。1861年成为法兰西学院希伯来文教授人选，因所著《耶稣的一生》引起很大争议，九年后才得到正式任命。

在欧洲或北美最早的国家里一位作家几乎不为人知的这种不愉快的感觉，使许多阿根廷人在我们这个管理不善的共和国内也给他优先的地位。但是，这个地位还是属于他的。

1929 年

持久的地狱

年复一年日趋衰退的思考是对地狱的思考。连传道士们本身也不重视它了，也许是缺乏民众们可怜的支持，虽然他们是言听计从的。民众认为宗教裁判所的教会篝火是在这个世界上的：无疑它是临时的惩罚；但是在地面的界限内，它值得成为不朽的比喻，而作为不朽的比喻和不受破坏的永久痛苦，它并非不合适。这是神明怒火的继承者永远明白的。不管这种假设是否满意，宗教裁判所宣传的乏力，却是个不容争辩的事实。（谁也不奇怪：宣传之声不属贸易系统，而是属于天主教系统，是红衣主教们的聚会机构。）公元2世纪，迦太基人德尔图良^①可以在他下列的演说中构想和预见它的运作：表演使你们快乐，请你们等待最大的快乐，即最后判决。当看到那么多高傲的国王和骗人的神在黑暗的最底层呻吟；当看到那么多追随上帝的法官在篝火中焚烧，这火比唆使反对天主教的篝火燃得更猛烈；当看到那么多严肃的哲学家和他们无辜的听众们被篝火烤得脸红似炭；当看到那么多欢呼喝彩的诗人不是在弥达斯^②的评判前而是在基督的评判前颤抖；当看到那么多悲

① 德尔图良（150至160—约222），第一位用拉丁文撰写重要著作的基督教神学家。

② 弥达斯为希腊神话中的佛律葵亚国王，他在评判阿波罗和潘神的音乐比赛时出乖露丑，后世把“弥达斯的评判”作为成语，意为“门外汉的评判”或“无知的评判”。

剧演员现在在一场如此纯真的苦难面前更加悲悲戚戚……我是多么惊讶！有多少欢笑！多少欢乐！多少喝彩！（摘自《演出》，30；吉本摘录和翻译）。但丁本人在他以趣闻轶事预见神明对意大利北方的某些判决上缺乏同样的热情。后来克韦多（时代错误真正可笑的时机）和托雷斯·比利亚罗埃尔^①（比喻的真正时机）文学中的地狱，只表明是教义不断增长的报答。在他们的作品中，地狱的衰落几乎同在波德莱尔的作品中一样，他深深地怀疑他假装崇拜的那些永不消失的刑法（一个重要的词源 *gêner* [生殖、产生]，是从 *gehenna* [地狱] 这个《圣经》里强烈的单词派生出来的平常的法语动词）。

我来谈谈地狱。《西班牙-美洲百科词典》中有趣的词条是篇有趣的读物，这不是由于它贫乏的信息或它教堂执事般惊恐万状的神学，而是由于它隐约可见的困惑。它一开始就认为，地狱的概念不是天主教专有的，其谨慎的内在含义是：共济会员不要说野蛮行径是教会引进来的。但是，紧接着它想起地狱是教义，并颇为难地补充说：基督教光辉永驻的荣誉把许多散布在假宗教中的真理吸引到它自己的身边来。不管地狱是自然宗教的论据还是启示宗教的论据，事实上，并非神学的任何别的事情都会使我有同样的迷恋和影响。我不是指修道院内流传的极简单的神话（粪便、烤肉器、火、火钳），它逐步在走下坡路，而且所有作家都违背他们的想像和正经态度，重复着它。^②我指严谨的概念——对坏人永久惩罚的地点——除了教义，即把它放在“现实中”，放在一个适当的地方，

① 托雷斯·比利亚罗埃尔（1693—1770），西班牙作家。

② 但是，地狱的业余爱好者们做得很好，他们没有轻易放弃这些体面的过失：萨比教徒的地狱里，四个重叠的前厅的地面上流淌着小股脏水，但它的正厅却是宽大的，布满灰尘，空无一人；斯维登堡的地狱里，拒绝升天的罪人感觉不到它的阴暗，萧伯纳（《人与超人》，第八十六至一百三十九页）的地狱里，豪华、艺术、情爱和名气空洞地分散了它的永恒。——原注

“一种不同位置的幸福”，除了不同于被上帝看中的人的居住地之外，没有别的意义。设想相反的东西也许是恶意的。吉本在他的《罗马帝国衰亡史》第五十章中想为地狱增添奇迹，他写道，火焰和黑暗这两个普通之极的词足够制造出一种痛苦感，而且痛苦感会由于一种永远持续的想法而无限制地加重。这种令人难以满意的弥补可能证实了炮制地狱是容易的事。不过，没有缓解它创作令人赞叹的恐惧。永存的特性是恐怖。连续性的特性（神的追踪没有间隙，地狱里没有梦的事实）更加恐怖，但那是不可能的设想。痛苦的永存是有争议的部分。

有两种重要的、漂亮的论据使永存无效。最古老的是有条件的永生或毁灭的论据。这个可以理解的理由认为，不是死了的人的本质特性，而是体现在基督身上的上帝的才能。所以，赋予个人的特性不能用来反对个人自己。这不是一种诅咒而是一种天赋。该得到它的人与苍天同在。谁被证实不配得到它，就像拜伦所写的为死而死，则死而无存。按此仁慈的理论，地狱是上帝忘却的、亵渎神明的人的名字。它的宣扬者之一是沃特利，那本有名的关于拿破仑历史疑问的小册子的作者。1869年由福音派神学家洛兹提出的思考最新奇。他的论据（由于拒绝同情对被判有罪的人无穷无尽的惩罚而显得高尚）认为，使惩罚永存就是使邪恶永存。他断定，上帝在他的领域里不可能喜欢那种永存。他坚持认为，罪恶深重的人和魔鬼永远是嘲弄上帝仁慈意愿的丑行。（神学明白，创造世界是爱的作品。就此而言，命中注定是指命中注定享有光荣。惩罚正是其反面，是一种不可解释为对地狱痛苦的选择，但不是神的仁慈的一种特别行为。）总之，他主张被罚下地狱的人是减少或正在减少生命。我早已看到他们在宇宙的边缘，在无限空间的缝隙中抢劫，游荡，维持着他们的余生。他最后说：由于恶魔们无条件地远离上帝，无条件地成为上帝的敌人，所以他们的行为是反对上帝王国的，他们的行为使他们组成恶魔王国，当然该王国应该选一个头人。应该把

恶魔王国的头(魔鬼)想像成是可变的。登上该王国宝座的人们屈从他们肉体的灵魂,但要在魔鬼的子孙后代中更新换届。(《教义》,第一卷第两百四十八)

我到了我的任务最难以置信的部分:人类编织的有利于地狱永存的论据。我按其含义的延伸顺序加以概述。第一种是惩戒方面的:对惩罚的恐惧恰恰在于它的永存,而怀疑它的永存会使教义无效,从而帮助了魔鬼。这是类似警方的论据,我不认为有驳斥它的必要。第二种是这样写的:痛苦应该是无限的,因为罪过是无限的,这是由于冒犯了我主的威严,而我主是无限的。人们觉得这种证明的证实多得可以推断它什么也没有证实,它证实没有可以宽恕的罪过,所有的罪过都是不可饶恕的。我补充一点,那纯粹是经院式的轻浮,它的欺骗性在于无限一词的繁多词义,这个词用在上帝身上是无条件的,而用于痛苦则是不停的,用于罪过,我则根本不懂。此外,罪过之所以是无限的,正是由于它冒犯了我主,而我主是无限的;这就好像说,由于上帝是神圣的,所以罪过也是神圣的,或者说老虎造成的伤害也必须是有老虎花纹的。

现在,摆在我面前的是第三种论据,惟一的论据。它也许是这样写的:有苍天的永存和地狱的永存,因为意愿的尊严这样确定了它,或许我们有能力永远这样做,或许这个我是自欺欺人。这个论据的功能是不合逻辑的,更为严重的是:它完全是戏剧性的,是强加给我们的一种游戏;使我们迷失方向,坚持邪恶,拒绝恩赐,成为永不熄灭的火堆里的柴薪,是使上帝在我们的命运中失败的严酷权力,使上帝的身体永无光彩。^①它对我们说,你的命运是真实的东西,永久的惩罚和永久的拯救存在于你生命的每一分钟;这种责任正是你的荣誉。这和班扬的感情一样:当上帝说服我的时候不是闹着玩,当魔鬼触摸我的时候,不是闹着玩,当我陷入无底深渊

^① 原文为拉丁文。

的时候，当地狱的磨难控制我的时候，我不是闹着玩；现在，在我讲述这些磨难的时候，我也不应闹着玩。

我相信，在我们难以想像的命运中，即被像肉体痛苦之类的卑劣行为控制着的命运中，所有古怪的东西都可能存在，甚至有一个永远存在的地狱，但是，相信它则是一种反宗教的倾向。

附记：在单纯消息的这一页，我还可以说一个梦的消息。我梦见我从另一个（有众多灾难和混乱）的梦中出来，在一间回忆不起来的房间里醒来。愈来愈清楚了，一盏普通的小灯，可以清楚地看到一张铁床的脚、一把精制的椅子、关着的门和窗、一张空桌子。我害怕地想，我在哪儿？我明白我不知道。我想我是谁？可我不认识自己，这种毫无目的的不眠之夜将是我的永存。于是，我真的醒了：颤抖不已。

荷马作品的译文

没有任何问题会像一次翻译提出的问题那样同文字和它小小的神秘性具有特定的关系。自负引起的遗漏,害怕说出我们猜想它们危险地相同的思索过程,完整和主要地维持无可保留的阴暗面的努力,是原作的特点。相反,翻译好像是命中注定要挑起审美讨论的。提出模仿它的模式是可读的文章,不是过去方案或服从于即时权宜的无价值的迷宫。罗素把外部物体定义为循环的、辐射的、有可能产生印象的系统;对一篇文章同样也可以这样说,因为语言具有不可估量的反响。一份局部的和珍贵的资料产生变化就源自它的翻译。从查普曼到马尼尔的许多《伊利亚特》的译文,难道不就是对一个运动着的事实的种种观点吗?难道不就是省略和强调的漫长探索实验吗?(没有改变语言的实质需要,因为这种注意力的蓄意游戏在同一种文学中是不可能的。)认为成分的重新组合必定不如原物的看法,就是认为第九稿草稿必定不如第H稿草稿——因为只有草稿而已。最终定稿的概念无非是属于宗教或疲倦的范畴。

认为翻译次于原文的迷信——是人所共知的一句意大利箴言造成的——源自漫不经心的经验,没有任何一篇好文章似乎是不可变动的和是最终定稿的,如果我们以足够的次数来润色它的话。休谟把对因果的习惯看法等同于延续。于是,一部好电影,在第二次看的时候,会认为它更好;我们倾向于因为需要而做着不过是重复的事情。就有名的书籍而言,第一次就是第二次,因为我们是知

道它们才阅读的。重读经典著作这句通常谨慎的话源自天真的真诚。不久前，在拉曼却的一个村庄，村名我不想提了，住着一位绅士，他和这类绅士一样，矛架上插着一根长矛，一面古老的盾牌、一匹瘦马和一只猎犬。我已经不知道上述语句对一位不偏不倚的神明是坏是好；我只知道所有的修改都是亵渎神明的，除此之外，我不可能认为《堂吉诃德》还会有其他的开头。我认为塞万提斯脱离了这个微小的迷信，否则的话，他是不会这样开头的。由于我的母语是西班牙语，所以《堂吉诃德》是个尽善尽美的里程碑，除了出版者、装订工和排字工造成的不足之外，它是完美的。正是由于我不懂希腊文，《奥德赛》是叙述文和诗句的国际书展，包括了从查普曼的比较到安德鲁·兰的钦定本或者是贝朗尔的法国古典戏剧或者是莫里斯的充满生机的系列或者是巴特勒的资产阶级讽刺小说。我大量引用了英国作家的名字，因为英国文学一直以这部海上史诗作为模仿的蓝本，《奥德赛》的各种译文足以能说明几个世纪以来的情况。这份不统一的甚至是矛盾的财富主要不是由于英文的进化或仅仅是由于原文的长度、译者的离题或者译者能力不同，而是由于荷马作品的特点所致：难在理清哪些是属于诗人的，哪些是属于语言的。正是由于这个不大不小的困难才引出了这么多的译文。它们均是真挚的、天才的和有分歧的译文。

除了荷马的形容词外，我不知道是否还有更好的例子了。神圣的普特洛克勒斯^①、供养人的土地、葡萄酒色的大海、奇蹄的马匹、湿润的海浪、黑色的船只、黑色的血液、亲爱的膝盖，均是些出其不意的词语。有一处地方讲到富有的人喝着爱塞坡河里的黑水；在另一处讲到一位悲剧性的国王，他是富饶的底比斯王国的不幸者，受众神不可抗拒的决定统治着底比斯人。亚历山大·蒲柏（后面再

① 普特洛克勒斯，古希腊神话中特洛伊武士，为赫克托尔所杀，阿喀琉斯为他报仇。

讨论他杰出的荷马译文)认为这些不可替换的形容词具有礼仪的性质。雷米·科尔蒙特在论辩性的长篇文章中写道,在某个时候,这些词语应该是很赏心悦目的,即使它们现在已经不具有这个特点了。我则倾向于推测这些可信的词语是现在的一些前置的词语:在使用过程中加在某些词之前的必要的和适宜的音韵,对它们而言并无独创性。我们知道正式的组合应是 andar a pie,而不是 andar por pie。^① 荷马知道正确的用法是用“神”来形容普特洛克勒斯。这里毫无修辞的目的。我并不热情地提出这样的结论;惟一正确的是不可能把属于作者的东西从隶属于语言的东西中分离出来。当我们读到奥古斯丁·莫雷托^② 的下列诗句时(若我们下决心阅读他的作品):

在如此整洁的家里
你们整天都干些什么?

我们知道这里所说的 santo día^③ 是西班牙语中固有的,而不是作者的。就荷马而言,我们完全不知道他要强调的是什。

对抒情诗或哀歌诗的诗人而言,我们对他们的目的的不确定是灾难性的,而对一位言词确切的长篇大论的作家来说,情况就不是这样了。《伊利亚特》和《奥德赛》中的事实尚完整地存在着,但是阿喀琉斯和尤利西斯,荷马提及他们所代替的东西以及对他们的真实想法已经消失了。荷马作品目前的状况有点像一个在未知单位之间记录确切关系的复杂方程式。对译者来说,没有更丰富的可能了。勃朗宁最著名的作品中,根据牵涉进去的人的视角,仅仅

① 西班牙语中“步行”为 andar a pie。

② 奥古斯丁·莫雷托(1618—1669),西班牙作家。

③ santo día 是“整天”的意思, santo 一词亦有“神”的意义。

对一桩罪行就提出十种不同的叙述。所有的矛盾均来自语言而不是来自事实,就像是对荷马的十种正确的译文一样有力和有分歧。

对纽曼^①和阿诺德之间有趣的争论(1861—1862)来说,比两位争论者更重要的是广泛讨论了翻译的两种基本方法。纽曼坚持直译的方法,要保留语言的所有特色;阿诺德则坚持去掉分散的或滞呆的细节,把荷马每行诗中单纯的特色归属到实质的或约定俗成的荷马身上去,句法的质朴、思想的朴实、流畅,具有更高的价值。这种做法可以提供统一和突出重点的好处;纽曼的做法,则提供连续的和小小的惊喜。

下面我来讨论荷马作品中一个片断的不同命运。我讨论的是,永恒的夜晚中在西曼里奥人的城池中,尤利西斯对阿喀琉斯提出的事实(《奥德赛》,第十一卷)。涉及到的是阿喀琉斯的儿子内奥佩托尔莫。巴克利的直译是这样的:

但是当我们抢劫高山之城普里阿莫时,他得到了战利品和丰厚的奖赏,安全无恙地上了船,他没有受到铜制利器的伤害,也未在短兵相接中受伤,而受伤是在战争中很普遍的,因为战神马尔斯胡乱发昏了。

布奇和安德鲁·兰的译文也是直译的,且带古风味:

但在陡峭的山上之城普里阿莫被抢劫后,他带着属于他的战利品和高尚的奖品,毫无损伤地上了船;他没有遭到锋利长矛的袭击也未在短兵相接中受伤:受伤是在战争中常见的,因为战神马尔斯疯糊涂了。

^① 弗朗西斯·纽曼(1805—1895),英国学者,红衣主教约翰·纽曼的弟弟,1846至1869年间任伦敦大学拉丁文教授。

科伯^① 在 1791 年的译文：

最后，在我们洗劫了高山之间的普里阿莫城之后，带着丰厚的战利品安全无恙地上了船，既未有长矛或投枪的刺伤，也没有战争中常见的近身战斗中的伤害，在战争中，因战神马尔斯的意愿，各类伤口比比皆是。

1725 年，蒲柏的译文：

当神使武器取得征服的胜利，当特洛伊高傲的城墙倒在地上冒烟的时候，希腊为补偿他那些疲惫的士兵，就准许他们大肆抢劫。这样他满载荣誉从战火中回来了，没有仇敌留下的任何伤痕，虽然他的周围长矛飞舞，但是徒劳飞舞的长矛没有一枝能刺中他。

查普曼 1614 年的译文：

高山之城特洛伊人去城空，他带着众多的战俘和丰厚的珍宝上了他那艘华丽的船只，信心十足，身上丝毫没有远方投来的长矛或近战中刀剑留下的痕迹，长矛造成的伤口是战争带来的，而他却没有伤口。在近战中，战神马尔斯是不会克制的：他会发疯。

巴特勒 1900 年的译文：

^① 科伯（1731—1800），英国诗人。

一俟城市被占，他就能收取属于他的战利品并把它们运上船，战利品数额巨大。在此番危险的战斗中，他全身一处未伤。他明白：全在于运气的好坏。

最前面的两个译文——全是直译——因一系列不同的原因而感动人：崇敬地提到抢劫，天真地说明在战争中人都是要受伤的，把战争中各种无序的冲突意外归结为一个神，即战神的发疯。另外还有一些次要的补充也起了作用：在我抄录的译文中有一个同义重叠上了船^①；另一个，把联系词作为因果词，像因为这类冒险在

① 西语中 *embarcarse* 意为“上船”，*barco* 意为“船”，译文说 *embancarse en un barco*，故说是同义重叠。

战争中是很多的。^①第三个译文——科伯的译文——是所有译文中最公允的：只要音韵许可，它就直译。蒲柏的译文是出色的，方言的巧妙使用（像贡戈拉一样）是在最高级词使用上的不规范和机械性。例如：把英雄惟一的一只黑色的船说成是个船队。总是有这种一般性的扩大，所以他的词句分成两类：一类是纯粹的雄辩——当神使武器取得征服的胜利——，一类是视觉性的，当特洛伊高傲的城墙倒在地上冒烟的时候。雄辩和场面：这就是蒲柏的译文。激情的查普曼的译文也是壮观的，但是他的行文是抒情的，不是雄辩

① 荷马的另一个习惯是巧妙地滥用转折连接词。我举几个例子：

死亡难免，但是我将在宙斯和其他不朽的神道悠闲自在的地方得到我的归宿（《伊利亚特》，第二十二卷）。

阿克多尔的女儿阿斯蒂奥克升腾到她父亲居所的上部时只是个低微的少女，但是神悄悄地把她抱在怀里（《伊利亚特》，第二卷）。

（那些矮小的人）像是内心强壮的食肉的狼，在山上打翻一头长着树枝般的长角的大鹿，把它撕碎后吞食；但是他们大家的嘴上都染上了血（《伊利亚特》，第十六卷）。

皮拉斯吉的宙斯王，你高高在上，君临着严冬似的多多纳；但是你周围的大臣们脚也不洗，睡在地上（《伊利亚特》，第十六卷）。

女人啊，在我们的爱情中欢乐吧，来年这个时候，你将生下光荣的儿子——因为不朽者干的事情不会徒劳无功——，但是你得照看他们。现在你回家去吧，不要声张，但是我是令世界震惊的波塞冬（《奥德赛》，第十一卷）。

然后我看到了赫拉克勒斯力量的幻象；但是，他在不朽的神中间观察，身边拥着赫柏，强大的宙斯和赫拉的女儿，美丽的脚踝，趿着金子的凉鞋（《奥德赛》第五卷）。

《奥德赛》有乔治·查普曼的英译本，我把他最后一节的华丽的译文转录如下：

这些人中间

赫拉克勒斯力量的幻象分外突出，

但是他坚实的本人并处于这种状况。

他在不朽者中间欢宴，

足踝美丽的赫柏和他凤凰于飞，

举行了天国的婚礼。朱庇特和朱诺的爱女，

赫柏，穿着金子的凉鞋风姿如玉。

——原注（王永年译）

的。相反，巴特勒的译文表明他决心回避一切视觉的因素，他决定把荷马的作品变成一系列平静的消息。

这么多译文中，哪一个最忠实于原文呢？阅读此文的读者可能想知道。我重申没有一个译文最忠实于原文或者所有译文都忠实于原文。如果忠实是指忠实于荷马的想像，忠实于他所代表的人和时代，我们认为没有一个译文可以做到这一条；对一位 10 世纪的希腊人来说，它们全都忠实于原文。如果是指忠实于荷马的目的，那么我抄录下来的任何一个译文，除了直译的以外，都是忠实原文的，因为它们逾越了古今习惯的差距。巴特勒不动声色的译文最忠实不是不可能的。

1932 年

阿喀琉斯和乌龟永恒的赛跑

珍品这个词自相矛盾的内涵——贵重而轻小，脆弱而不易碎，便于转让，清新而又不排斥异质，乃是经久不败的花朵——完全可以在这里借用它。我不知道还有其他比它更好的词来定义阿喀琉斯的悖论。两千三百多年以来，它面对各种诋毁而岿然不动，我们完全可以为它的不朽而高声欢呼了。对这种持久体现出来的神秘作不间断的探索，它对人类机敏无知发出的挑战，是我们不能不感谢的慷慨。我们再一次提及它，哪怕只是为了对它的迷惑和最本质的秘密表示折服。我想用几句话——共有的几分钟——把它介绍一下并简述那些反驳它的最有名的论断。众所周知，提出这个论点的是伊利亚的芝诺，他是巴门尼德的学生，他否定在宇宙内有发生什么的可能。

图书馆为我提供了关于这个悖论的两个文本。第一个是纯而又纯的《西班牙-美洲词典》第二十三版上的。它把此悖论谨慎地简缩为一条消息：运动是不存在的，阿喀琉斯不可能追上迟缓的乌龟。我反对这种审慎的说法，我寻到 G. H. 刘易斯^① 不那么窘迫的表态，他的《哲学的历史传说》是我边阅读边思考的第一本书，我不知是由于自负还是由于好奇，就以这种态度记下了他的表述：象征快速的阿喀琉斯必定能追上象征迟缓的乌龟。阿喀琉斯跑得比乌龟快十倍，并让乌龟先跑十米。阿喀琉斯跑完这十米时，乌龟

^① G. H. 刘易斯 (1817—1878)，英国哲学家和批评家。

又向前跑了一米，阿喀琉斯再跑完这一米，乌龟又向前跑了十厘米；阿喀琉斯跑完这十厘米，乌龟又向前了一毫米；阿喀琉斯跑完这一毫米，乌龟又向前跑了十分之一毫米，这样永无尽头，所以，虽然阿喀琉斯一直跑下去，却永远不可能追上乌龟。这就是那个不朽的悖论。

现在我来介绍那些反驳它的看法。久远年代的那些看法——亚里士多德和霍布斯——包含在斯图亚特·穆勒提出的看法中。他们认为，这个问题不过是混淆不清的谎言之一，并认为可以通过这样的界定来推翻它：

在诡辩的结论中，永远是指任何一个可以想像到的时间时段，在其前提中，则指可分割时间的任意个数。这就是说我们可以把十个单位分成十份，其中的一份可以再分成十份，只要我们愿意，就可以一直分割下去，跑的路程可以无穷无尽地一直分割下去，因此用于跑的时间也可以一直分割下去。但是分割的无限可以用有限的东西来实施。这个理由仅证实了在五分钟内的无限而不是别的无限，只要五分钟没有过去，剩下的时间就可以用十分割，我们想分割多少次就可以分割多少次，这同在总的时间是五分钟的情况下是可以共存的。概括地说，它证实跑完这段有限路程需要一个可以无限分割的时间，但不是一个无限的时间（米尔：《逻辑体系》，第五卷第七章）。

我不能预知读者的看法，但是我认为斯图亚特·穆勒所设计的反驳不过是表达了原悖论而已。只要确定阿喀琉斯每秒钟跑一米，就可以知道他所需要的时间了。

$$10 + 1 + \frac{1}{10} + \frac{1}{100} + \frac{1}{1,000} + \frac{1}{10,000} \dots\dots$$

这个无限的等比级数之和的界限是十二（更确切的是 $11\frac{1}{5}$ ；更精确的是 $11\frac{3}{25}$ ），但是永远也不能穷尽。这就是说，阿喀琉斯

的路程将是无限的,他将永远跑下去,但是他的奔跑终将在十二米之前变弱,他的永远奔跑不会超过十二秒。这个有条理的解释方法,这种向越来越小的前方无限制的奔跑,实际上同悖论是不矛盾的:是要好好地想像它的。我们也不要忘记证实奔跑者减弱速度不仅是由于目标的视觉缩小,还由于他必须跑过的微小位置急剧缩小的原因。我们还得证实,在对不动和减缓速度双重追求的失望中,这些持续的微小位置侵蚀着空间和以更紧张的活动侵蚀动态的时间。

另一个反驳愿望是由亨利·柏格森于1910年在他有名的《时间与自由意志》中提出来的,书名就要求有原则。他是这样说的:

一方面我们把跑过的空间的可分割性用于运动,却忘记了可以分割物体而不能分割行为;另一方面我们习惯于把这个行为本身置放到空间中去,习惯于把它看做是运动者跑过的一条线,一句话,就是习惯于把它固定下来。我们认为,从混淆运动和跑过的空间中产生了伊利亚学派的诡辩;因为分开两个点的间隔是可以无限分割的,如果运动是由像间隔之类的东西组成的,那么间隔是永远不能逾越的。但是事实是,阿喀琉斯跑出的每一步都是一个不可分割的简单行为,在这个行为实施到一定次数后,阿喀琉斯就会超越乌龟。伊利亚学派的错觉就来自把一系列个人的特殊行为等同于支持上述行为的均匀空间。由于这个空间可以根据任何规律进行分割和再组合,他们就认为有充分理由来重新组织阿喀琉斯的全部运动,不是用阿喀琉斯的步子,而是用乌龟的步子。实际上是把阿喀琉斯追赶乌龟这件事用两只乌龟来代替,按序把一只乌龟置于另一只乌龟之上,它们依次用同样的步子或同样的动作,使得它们永远也不能相互追上。为什么阿喀琉斯能追上乌龟?因为阿喀琉斯的每一步和乌龟的每一步都是同运动一样不可分割的,但它们的步幅在空间是不同的:所以不用多久就会追上的,阿喀琉斯跑过的空间就像是比乌龟跑过的空间和先跑的优势更长的长度。这

是芝诺在重组阿喀琉斯的运动时没有考虑到的。对乌龟的运动也是同样对待的，他忘记了只有空间可以任意组合和再组合，他把空间和运动混淆了。（《时间与自由意志》，西班牙文版，第八十九、九十页，巴尔纳斯译。我顺便纠正了译者粗心产生的几个明显的错误。）该说法是有回旋余地的。柏格森认为空间是可以无限分割的，但他否认时间也可以这样分。为了分散读者的视线，他提出两只乌龟，而不是一只乌龟。他把原来不相干的时间和空间扯在一起：詹姆斯不连续的突发时间；以他完美热烈的新颖和普遍认为可以无限分割下去的空间。

最后，我谈一下我认为惟一具有独创性的反驳，这种独创性正是智力的美学所要求的美德。这是罗素提出来的。我是在威廉·詹姆斯那本最有名的著作——《哲学的几个问题》——中看到的，它提出的全部观念可以研究罗素以后的作品——《数学哲学导论》（1919），《我们对外部世界的认识》（1926）——不同凡响，但不令人满意的和深邃的作品。罗素认为，计数的运算是（本质上）两个级数的比较。例如：如果埃及所有家庭中的长子，除了居住家门上有一个红十字的以外，全部被天使杀死，很明显，有多少个红十字就有多少个长子免遭杀害，并没有必要数出有多少个人来。这里的数字是不确定的；还有其他一些运算，它们的数字也是无限的。数字的自然级数是无限的，但是我们可以证实有多少个奇数就有多少个偶数：

1 相对 2

3 相对 4

5 相对 6，等等

证实它是件轻而易举的事，但它同下面的证实没有区别，即有多少数字就有多少 3018 的倍数：

- 1 是 3018 的倍数
- 2 是 6036 的倍数
- 3 是 9054 的倍数
- 4 是 12072 的倍数，等等

同样也可以证实它的乘方也是这样的，虽然随着运算的进行，它的数字越来越大。

- 3018 的 1 次方为 3018
- 3018 的 2 次方为 3018^2 ，即 9108324
- 3018 的 3 次方，等等

正确地承认上述事实启发出一个公式，无限集合——例如：自然数系列——是其成员可展开成无限部分的集合。在这种计数的高位上，部分不会大于整体：宇宙中点的精确数字等于宇宙中一米内点的数字、或一厘米内点的数字，或距最遥远的星球之距离内的点数。这个聪明的答案可以解决阿喀琉斯的问题。乌龟占用的每个地方同阿喀琉斯占用的地方是成比例的，二者之间点点相符的对称，足以证明它们是一致的。开始时给予乌龟的定量优势已经绝无残留：乌龟路程的终点、阿喀琉斯的终点和赛跑中时间的终点，在数字上是同一个。这就是罗素的解决方法。詹姆斯不拒绝对手的技术优势，但他持有不同的看法。罗素的证明方法（他写道）回避了最大的困难，即是关系到无限是不断增长的范畴，而不是稳定的范畴，这是在他认为路程已跑完、认为问题是平衡路程之事的时候，惟一考虑到的。另一方面，没有说明是两个问题：一是各个奔跑者的情况，一是纯粹的真空时段，这就出现了困难，它在于有一个先期间隔不断重复出现和阻挡路程时要追上目标的困难（《哲学的几

个问题》，1911，第一百八十一页）。

不是我们的多疑，我的介绍已到了尾声。正如詹姆斯指出的，伊利亚的芝诺的悖论，不仅违反空间的现实，而且也违反了不受影响的和敏感的时间。我补充一点，具体物体的存在，不变化的稳定，生命中一个下午的流动，都会因生命的偶然性而惊讶。这种分解仅是通过无限这个词，这个令人忧虑的词（然后是概念）是我们胆大妄为地创造的，一旦把它变为思想，就会爆发和杀死思想。（另有一些反对讨论这个如此多变的词的古老教训：有中国梁代君王权杖的传说，每位新君王可得到权杖的一半；这样权杖就少一半；虽然权杖因君王更迭而缩短，但它始终存在着^①。）在我介绍的种种极有价值的论点之后，我的意见似乎冒着不适当和平庸的危险。但我还是提出来：芝诺是不可回答的，除非我们相信空间和时间的完美性。让我们接受理想主义，接受感觉到的会具体成长，让我们回避悖论的相对面的集合。

我的读者可能会问：希腊的这一块阴暗面会涉及到我们的宇宙观吗？

^① 博尔赫斯说的“中国梁代君王权杖”未见中国正史。《庄子·天下篇》“一尺之捶，日取其半，万世不竭”，司马彪注：“捶，杖也。”博尔赫斯可能把它同秦始皇万世基业（二世、三世……）的设想糅合起来，并加以发挥。

关于惠特曼的一条注解

舞文弄墨会促使人产生一种雄心壮志：写一本独一无二的书，写一本像柏拉图式的包罗万象的书中之书，这是岁月也不会使其功德减少的一件东西。抱有此类雄心壮志的人，都选择了高尚的题材：罗得岛的阿波罗尼奥斯，选中了一只穿越海上危险的船^①；卢卡努斯，在鹰与鹰之战中选择了恺撒和庞培之间的战争；卡蒙斯^②，则是在东方的葡萄牙战火；多恩，根据毕达哥拉斯派理论，灵魂的轮回之圈；弥尔顿，则是最古老的错误和天堂；菲杜西^③，选择了波斯王朝的交替更迭。我认为，贡戈拉是第一个提出一部重要作品可以不采用重要题材的人；根据卡斯卡莱斯^④和格拉西安指出的和非难的，《孤独》所涉及的泛泛故事是故意写的琐碎事（《哲学书简》，第八卷；《批评家》，第二章第四节）。马拉美不满足于日常的题材，他找一些否定的题材：缺少鲜花和女人，一张纸在写上诗句之前的白色。像佩特一样，他感到所有的艺术都倾向于像音乐，形式就是背景的艺术；它庄重的职业信念“世界的目的就是一本书”似乎概括了荷马的说法，即众神编织了不幸，以便后代

① 指古希腊诗人阿波罗尼奥斯（创作时期约在前 222—前 181）的史诗《阿尔戈号英雄记》。

② 卡蒙斯（1524—1580），葡萄牙作家，著有《卢西塔尼亚人之歌》。

③ 菲杜西（940—约 1020），波斯伟大的诗人，著有取材于波斯编年史的史诗《王书》。

④ 卡斯卡莱斯，不详。

不乏可歌颂的东西（《奥德赛》，第八卷，结局）。叶芝大约在1900年在操作象征中寻找绝对，这些象征惊醒了普遍的记忆或是在个人头脑中跳动着的普遍的记忆；可以把这些记忆同容格后来的典型相比较。巴比塞^①在他那本被无情遗忘的《炮火》避免了（他企图避免）时间的局限，采用对人的基本行为的诗意叙述；乔伊斯，在《为芬尼根守灵》中，采用了对不同时代特征的同时表达，为了创造永恒的外表，故意操弄反潮流的东西，这也是庞德和T. S. 艾略特所采用的。

我回顾了一些手法；但是任何一个也比不上惠特曼在1855年采用之手法的奇异。在谈论它之前，我想先谈一些在我要说的话之前的一些议论。第一种是英国诗人拉塞尔斯·艾伯克龙比^②，他说：“惠特曼从他高尚的经验中提取了生动的和高兴的形象：他本人的形象，这是现代文学少有的大事之一。”第二种是埃德蒙·戈斯^③先生的：“没有一个真实的惠特曼……惠特曼是处于原生质状态的文学：一种简朴的智力机体，仅限于反映一切靠近他的东西。”第三种是我的^④：“几乎涉及惠特曼的所有文章，由于两个没完没了的错误，都是虚假的。一个错误是简单地把作为文人的惠特曼同作为《草叶集》半神化英雄的惠特曼等同起来，这位英雄就像是《堂吉诃德》中的吉诃德；另一个错误是不明智地同意他诗中的风格和词汇，也就是说，想要解释的同一个令人惊叹的现象。”

我们想像一下尤利西斯（以阿伽门农、拉厄耳忒斯、波吕斐摩斯、卡吕普索、佩涅洛佩、特雷马科、猪倌、埃斯西拉和卡利佩迪

① 巴比塞（1873—1935），法国小说家，参加过第一次世界大战。

② 拉塞尔斯·艾伯克龙比（1881—1938），英国诗人和批评家。

③ 埃德蒙·戈斯（1845—1928），英国作家、评论家和翻译家。

④ 参本书《另一个惠特曼》一文。——原注

斯^①为依据的)的一份传记说他从未离开过伊塔卡^②;这部传记,还好它是虚构的,它将给我们的失望,同所有惠特曼传记给我们的失望是一样的。从他诗句中的天堂世界到他生活乏味的记录是一种伤感的过渡。当传记作者想掩盖有两个惠特曼时,这种伤感就不可思议地增加了;一个是《草叶集》中“友善和雄辩的野蛮人”和一个创造了这些诗句的可怜的诗人的^③。这位诗人从未去过加利福尼亚或普拉特河口;那位野蛮人在普拉特河口发出呼叫(《构成这个场面的精神》)并在加利福尼亚当矿工(《从巴玛诺科出发》),这位诗人1859年在纽约;那位野蛮人同年的12月2日在弗吉尼亚观看处决废奴主义者约翰·布朗(《流星之年》)。这位诗人出生在长岛;那位野蛮人也出生在长岛(《从巴玛诺科出发》),同样也在南方的一个州(《归心似箭》)。这位诗人纯洁、保守,尤其是沉默寡言;那一位野蛮人则是热情和放纵的。把这些不同点放在一起是容易的;更重要的是应该明白:《草叶集》诗句中出现的那位可怜的幸福流浪汉是没有能力写出这些诗句来的。

拜伦和波德莱尔在他们光辉的著作中,戏剧化了他们的不幸;惠特曼则戏剧化了他的幸福。(三十年之后,在西尔玛利亚^④,尼采发现了萨拉图斯特拉;这位教育家是幸福的,或者,无论如何,他是推崇幸福的,但其缺点是,幸福并不存在。)其他一些浪漫主义英雄——该系列中瓦提克^⑤是第一位,埃德蒙·泰斯特^⑥不是

① 均为《荷马史诗》中的人物。

② 伊塔卡,奥德修斯的故乡。

③ 亨利·塞德尔·卡巴(《沃尔特·惠特曼》,1943)和马克·范·杜雷恩在维京出版社的集子中(1945年)都很了解这个区别。据我所知,除此已没有其他人了。——原注

④ 西尔玛利亚,瑞士一风景区。

⑤ 瓦提克,英国小说家贝克福德同名小说中的人物。

⑥ 埃德蒙·泰斯特,法国诗人瓦莱里散文中的人物。

最后一位——他们过细地加剧了他们的不同；惠特曼，以极其强烈的自卑谦逊，希望同所有的人都相同。《草叶集》指出：“这是一个伟大的集体个人的歌，人民的、男人的和女人的歌。”（《全集》，第五卷第一百九十二页）或者，是不朽的（《自我之歌》，第十七首）：

这些思想并非我个人独出心裁，
 它们实际上为一切人所共有，不分国家和时代。
 要不为你我所共有，那它们就要淘汰，或者近乎淘汰；
 如果它们不是谜与谜底，那它们就得淘汰；
 倘若不是既近又远，那它们必定淘汰。
 它们像草，哪儿有土有水，就会长起来，
 它们是大家共有的空气，把我们的星球覆盖。

泛神论传布了一种说法，它声称上帝就是不同对立的东西之集合或者（更明确点）混合物。它的典型句子是：“典礼是我、祭品是我、祭的黄油是我、火是我。”（《薄伽梵歌》^①，第九章第七颂）此前，不过有点模棱两可的是赫拉克利特语录第六十七段：“上帝是白天和夜晚、冬天和夏天、战争与和平、饱食和饥饿。”普罗提诺向他的学生描写了一个不可思议的天，在天上“一切都无所不在，任何东西是一切东西，太阳是所有的星星，每颗星星是所有的星星和太阳”（《九章集》，第五卷第八章第四节）。阿塔尔^②，这位12世纪的波斯人，歌颂鸟儿们历尽艰辛找寻它们的国王西摩格；许多鸟儿死在大海上，幸存的鸟儿却发现它们就是西摩格，西

① 印度教经典《摩诃婆罗多》的一部分，以对话形式阐明印度教教义。

② 阿塔尔（1145—1229），波斯诗人。《鸟儿大会》（一译《百鸟朝凤》）是他最有名的叙事诗。

摩格是它们中的每一个和全部。同一性原则延伸的修辞可能性好像是无穷无尽的。爱默生,这位印度教教义和阿塔尔的读者写下了一首诗《婆罗门》,组成这首诗的十六行中,最难忘的可能是这一行:如果我在飞,我就是翅膀^①。与此相似,但更加切中本质的是斯蒂芬·格奥尔格^②的“我是一个,也是我们两个”^③(《联邦之星》),惠特曼革新了这种手法。他没有像其他人那样用来定义神明或者用来卖弄词汇的“同感和不同”;他要用充分的温柔想使自己等同于所有人。他说(《横渡布鲁克林河的渡口》,第十七首):

我曾顽固、自负、贪婪、肤浅、狡猾、
胆怯、居心不良;
在我身上不乏豺狼、毒蛇和蠢猪……

他也说(《自我之歌》,第三十三首):

我是人。我曾受磨难。我在那里。
殉难者的轻蔑和镇定;
被巫婆判决的母亲,在子女面前被用干柴烧焦;
被关起来的奴隶犹豫不决,倚在围墙上,
喘息,
浑身是汗;
穿透双腿和脖子的洞眼,残酷的弹药
和子弹;
所有这些我都感到,我就是他。

① 原文为英文。

② 斯蒂芬·格奥尔格(1868—1933),德国诗人。

③ 原文为法文。

他感受到了这一切，这一切是惠特曼，但基本上——不是在真实的历史中，而是在虚构的历史中——他是这两行诗中的含义（《自我之歌》，第二十四首）：

沃尔特·惠特曼，一个宇宙，曼哈顿的儿子，
骚动的、肉感的、感官的、吃、喝和繁殖。

他也是在将来，在我们未来的怀念中，由这些诗句的预言所勾画出来的那个人（《现在，生活充实》）：

今天，充满生机，实在，可见到，
我，四十岁，美国的八十三年，
寻找你，在一个世纪内或许多世纪内，
你还未出生，我寻找你，寻找你。
你在阅读我。现在我是看不见的人，
现在是你，实在，可见到，你是那个
读诗和
寻找我的人，
心里想着，如果我能成为你的同伴该有多幸福。
你就像我在你身边那样幸福吧。（别过于确信我不和你在一起。）

或者是（《离别之歌》，第四首第五节）：

同志们！这不是一本书；
遇上我，就是遇上一个人。
（是晚上？我们单独在这里？……）

我爱你，我去除这个外壳。

我有点像是无形的、胜利的、死亡的。^①

作为现实中的一员，惠特曼是《布鲁克林之鹰》的主编，他在爱默生、黑格尔和富埃尼^②的著作中读到了他的基本思想；作为诗人，在同美国的接触中，受到新奥尔良房间里和乔治亚战场上想像经验的启蒙，惠特曼推断出了他的基本思想。一件假的事情可以成为一件基本上是真实的事情。著名的有，英国亨利一世在他的儿子去世后从未笑过；这件事可能是假的，但是作为国王伤心绝望的象征，它可以是真的。据说在1914年德国人曾经折磨和肢解了几个比利时的人质；这件事，毫无疑问是假的，但是它有力地概括了侵略行径数不清的和难以辨清的恐怖。更可以原谅的是有人把学说归咎于活生生的经验而不是归咎于某个图书馆或某个梗概的情况。1874年，尼采嘲笑了毕达哥拉斯派把历史看成是往复循环的理论（《论历史对人生的利弊》，第二章）；1881年，在西尔瓦普拉纳森林的小道上，他突然形成了这个理论（《看啊，这人》，第九章）粗制滥造、卑劣如侦探，这就是他说的剽窃；尼采在回答时反驳说，重要的是思想作用在我们身上的变化，而不仅仅是论证思想这件事^③。一件事是抽象地提出神明单位；另一件事是从沙漠中

① 这些呼叫的机制是错综复杂的。诗人为预见到我们的感动而感动，我们则为此而感动。参阅弗莱克的这几行，这是写给这位在千年之后阅读这几行诗的诗人的：

或者将来的、不知名的、未谋面的朋友，

讲我们纯正英语的学生

在晚上、在有空时，阅读我的诗句：

我是诗人，我是年轻人。

——原注

② 富埃尼（1850—1920），法国作家，著有三卷本《拿破仑传》。

③ 理性和信念之间的差距甚大，以至对任何哲学学说的重大异议，常常在提出它的作品中就已经先存在。柏拉图在他的《巴门尼德篇》中就埋下了亚里士多德后来反对他的第三人论据；贝克莱（《对话》，第三篇），休谟的反驳。——原注

驱赶某些阿拉伯的牧民和把他们卷入一场尚未结束的战斗，其界限为阿基坦和恒河。惠特曼企图展示一种民主的理想，而不是提出理论。

自从贺拉斯用柏拉图或毕达哥拉斯派的形象预言他完美的变形之后，诗人的不朽是文学中的经典题目。不时使用它的人，把它变成了自我炫耀的工具（不是大理石像、不是镀金的大纪念碑）^①，如果不是行贿和报复。惠特曼从他自己的创作中产生出同以后每一位读者之间的一种个人关系。他与之融合，并同另一个人、同惠特曼对话（《向月亮致敬》，第三首）：

沃尔特·惠特曼，你听到了什么？

不朽的惠特曼，老朋友一样的 19 世纪的美国诗人，还有他的神话，还有我们每个人还有幸福，就是这样展现的。任务是巨大的和几乎是人间难觅的，但是成就并不小。

① 原文为英文。

乌龟的变形

有教唆者和害人者这样一个概念。我不是指大写的“坏”，因为它有限的含义隶属于道德；我是指无限。有一次我曾渴望收集它的历史成因。人口众多的伊德拉^①（成为几何级数的先期形式或标志的沼泽怪胎）给它的守卫一个恰到好处的恐怖；卡夫卡惊悸的噩梦把它推向顶峰，他笔下的主要篇章不是不了解那位遥远的德国红衣主教——尼古拉斯·德克莱佩斯^②（德古萨）——的推测，他认为圆周是无限个角组成的多边形，他写道，一条无限长的线可能是一条直线、可能是一个圆也可能是球面（《无知的学者》，第一章第十三节）。用五六年时间学学形而上学、神学、数学将会使我（也许）能认真地筹划这本书。生命不让我有这个希望，更不用说“认真地”这个副词了，这是无须多说的。

这些文字在某种程度上是从属于想像中的《关于无限的历史》这本书的。其目的是谈谈芝诺第二个悖论的某些变形。

现在，我们来回顾一下这个悖论。

阿喀琉斯比乌龟的速度快十倍，并让乌龟先跑十米。阿喀琉斯跑完这十米，乌龟向前跑了一米；阿喀琉斯跑完这一米，乌龟向前跑了十厘米；阿喀琉斯跑完这十厘米，乌龟向前跑了一厘米；阿喀琉斯跑完这一厘米，乌龟向前跑了一毫米；飞毛腿阿喀琉斯跑完这

① 指伊德拉岛，位于希腊爱琴海上。

② 尼古拉斯·德克莱佩斯（1401—1464），德国神学家。

一毫米,乌龟向前跑了十分之一毫米,就这样阿喀琉斯无限地跑下去,永远也赶不上乌龟……这是习惯的说法。威廉·卡佩勒(《前苏格拉底》,1935,第一百七十八页)是直接从亚里士多德的原文译过来的:“芝诺的第二个悖论人称阿喀琉斯悖论,他说跑得最慢的人不会被跑得最快的人追赶上,因为追赶的人必须跨越被追赶者刚空下的位置,所以跑得最慢的人总是处于追赶他的人之前的一个特定的距离。”诚然,问题没有变化;不过我倒想知道把其称之为英雄和乌龟的那位诗人的名字。这两位神奇的选手和下列级数正是他的理由混淆之处:

$$10 + 1 + \frac{1}{10} + \frac{1}{100} + \frac{1}{1000} + \frac{1}{10000} + \dots$$

几乎没有人记得他前面的悖论——悖论的踪迹——虽然他的机制是一样的。运动是不可能的(芝诺说),因为运动体必须通过中项才能达到目标,在这个中项之前还有中项,另一个中项之前还有中项,之前还有中项……^①

亚里士多德第一次向我们提及这些悖论并第一个反驳了它们。他的反驳简短得具有讽刺味道,但是他的反驳却激发了他反柏拉图理论的著名的第三人论据。这个理论想证明:两个具有相同属性的个体(例如两个人)只是一个永恒典型的暂时性外表。亚里士多德发问,众多的人和大写的人——即暂时性的人和永恒典型——是否具有相同的属性。很明显,是具有相同属性的,具有人类普遍的属性。亚里士多德认为,在这种情况下,应该假设一个可以包容他们的另一个典型,然后再有第四个……帕特里西奥·德阿斯卡拉特在翻译《形而上学》中的一个注解时,把下面的表述归于亚里士多德的学生:“若同时肯定的许多属性是另一个个体,不同

① 一个世纪之后,中国诡辩家惠子说,一根木棍从中间折断,把另一半再从中间折断,每天这样折,永远也不会把木棍折完。(翟理思:《庄子》,1889,第四百五十三页)——原注

于被肯定的属性（这正是柏拉图派想要达到的），那么就必须有第三人。这个名称适用于别的人和思想。所以，第三人不同于个别的人和思想。同时还有第四人，他同第三人和个别的人和思想也不同；然后又有第五人，直至无限。”我们假设有 a 和 b 两个个体组成 c 类。则：

$$a+b=c$$

但根据亚里士多德，同样也有：

$$a+b+c=d$$

$$a+b+c+d=e$$

$$a+b+c+d+e=f\cdots\cdots$$

其实，不需有两个个体，只要有一个个体和一个类别就可以确定亚里士多德所揭示的第三人了。伊利亚的芝诺采用无限减退来反对运动和数字；他的反驳者则采用无限减退来反对一般方式。^①

我杂乱无章的笔记中记下的芝诺的下一个变形是怀疑者阿格里帕^②。他否认可以证实什么，因为任何证实都先需要另一项证

① 柏拉图的《巴门尼德篇》无可否认地受到芝诺的影响，其中提出一个十分相似的论点，说明“一”实际就是“多”。如果有“一”，就兼有“存在”；因而包含了两部分，即“存在”和“一”，但是每一部分都是“一”，并且由于包含其他两部分，从而也包含了再其他的两部分，以此类推，直至无限。罗素（《数学哲学导论》，1919，第一百三十八页）用算术级数替代了柏拉图的几何级数。他认为如果有“一”，就兼有“存在”；但“存在”和“一”有区别，便有了“二”；“存在”与“二”也有区别，便有了“三”，等等。庄子（阿瑟·韦利《古代中国的三种思想方式》，第二十五页）使用了同样的无穷无尽的 regressus（回返）来驳斥宣称“万物”（宇宙）皆“一”的一元论者。他指出：宇宙的统一和宣布这一统一首先是两件事；那两件事和宣布它们的二元性就成了三件事；那三件事和宣布它们的三元性就成了四……罗素认为“存在”一词的模糊足以使论据站不住脚。他还认为数字并不存在，只是逻辑虚构而已。——原注（王永年译）

② 阿格里帕（活动期在1—2世纪），希腊怀疑论哲学家，既怀疑感觉提供的证明，又怀疑理解的可能性。

实。（《虚假姿态》，第一卷第一百六十六页）第六感觉同样也认为定义是空洞的，因为需要定义所使用的每一个词，然后再对定义下定义（《虚假姿态》，第二卷第二十页）。一千六百年之后，拜伦在《唐璜》的题签中，引用了柯尔律治的一句诗：我希望他对他的解释作出解释。^①

至此，无限减退用于否定；圣托马斯·阿奎那利用它来证明上帝的存在（《神学大全》，第一部第二章第三节）。他认为，在宇宙里没有东西是没有有效的产生原因的，而这个原因当然是前面另一个原因的结果。世界是由原因连接成的一条无限的锁链，每个原因都是一个结果。每个状态都来自前一个状态并决定下一个状态，但是，总的系列可能不存在，因为组成它的项是有条件的，也就是说是不定的。但是世界存在着；在那些项里我们能推断一个没有节制的首要原因，它就是神性。这就是宇宙论的证实；亚里士多德和柏拉图已经提到过它；莱布尼茨重新发现了它。

赫尔曼·洛采^②指出，减退不能理解事物 A 的变化会使事物 B 产生变化。他的理由是，如果 A 和 B 都是独立的，假设 A 对 B 的影响就是假设第三个成分 C，那么 C 要使 B 产生变化必须要有第四个成分 D，而 D 没有 E 也不行，E 没有 F 也不行……为了避免争吵的增加，他提出的解决方案是在世界上只有一个物体：一个无限的和绝对的实体，它可以和斯宾诺莎的上帝相比。^③

相似，但令人惊愕的是 F. H. 布拉德利。这位善于思考的人（《现象和实在》，1897，第十九至三十四页）不仅反对因果关系；他还拒绝所有的关系。他问道；某种关系是否同它们的项有关。他

① 原文为英文。

② 赫尔曼·洛采（1817—1881），德国宗教哲学家，著有《微观世界》。

③ 我根据詹姆斯的表述。（《多元宇宙》，1909，第五十至六十页）。文切尔的《费希纳和洛采》，1924，第一百六十六至一百七十一页。——原注

被告知是的并推断出这是接受另外两个关系的存在条件，然后还存在其他两个关系。在部分小于整体这个公理中，他没有觉察到两个项和小于这层关系；他觉察到了三个（部分，小于，全体），它们的联系意味着还有其他两个关系，这样直至无穷。在“胡安是要死的”这个判断中，他觉察到的是三个我们最终不能把它们联系起来的不会混淆的概念（第三个是联系动词）。他把所有的概念都变成了没有联系的物体，困难之极的物体。批驳它是不现实的。

洛采在原因和结果之间加入了芝诺的阶段性深渊；布拉德利在主语和谓语之间也这样做了，虽然不是在主语和表语之间；刘易斯·卡罗尔（《思想》，第两百七十八页）在三段论法的第二个前提和结论之间也这样做了。讲述了一段无限的对话，对话者是阿喀琉斯和乌龟。在到达他们无休止奔跑的结束点时，两位奔跑者平静地谈论着几何学。研究这个清楚的推论：

- a) 两件东西都相等于第三件东西，则这三件东西相同。
- b) 这个三角形的二条边相等于 MN。
- c) 这个三角形的二条边相等。

乌龟接受 a 和 b 的前提，但是拒绝它们能够证实结论。这使阿喀琉斯加进一个假设的建议。

- a) 两件东西都相等于第三件东西，则这三件东西都相等。
- b) 这个三角形的二条边相等于 MN。
- c) 若 a 和 b 是对的，z 也是对的。
- z) 这个三角形的二条边相等。

经简单阐明之后，乌龟接受 a、b 和 c 是对的，但不接受 z 也是对的。阿喀琉斯怒气冲冲地说：

d) 若 a、b 和 c 是对的，z 也是对的。

卡罗尔认为，希腊人的悖论包含着正在无限缩小的距离，而他提出的方案中，距离在扩大。

最后一个例子，也许是最精彩的，但也是同芝诺的区别最小的。威廉·詹姆斯（《哲学的几个问题，1911，第一百八十二页）拒绝要用十四分钟，因为在这之前先要用去七分钟，七分钟之前，先要用去三分半钟，在三分半钟之前，先要用去 $1\frac{3}{4}$ 分钟，这样直到终点，通过时间微不足道的迷宫，直到看不见的终点。

笛卡儿、霍布斯、莱布尼茨、米尔、勒努维埃^①、乔治·康托尔、冈贝斯、罗素和柏格森都对乌龟悖论提出过解释——不总是解释不清和没有价值的解释（我已经介绍过一些了）。读者看到运用这些解释的也很多。历史上的解释没有耗尽这个悖论：令人目眩的无限减退也许能运用于所有的题目。运用于美学：那行诗由于那个原因而感动了我们，那个原因又是由于另一个原因……用于认识问题：认识是识别，但是为了识别必须先认识，但认识是识别……如何研究这个辩证法？这是研究的正确方法还是一个坏习惯？

单词的协调序列（其他的不是哲学）可以非常像宇宙，这样想是冒险的。在这些杰出的协调序列中，某一个——甚至是无限小的——不是比其他序列更相像的，这样想也是冒险的。我研究了几个有某种可信程度的序列，我大胆地认为：只有在叔本华提出的序列中我看到了宇宙的某个特点。根据他的理论，世界是意志的表象。艺术——永远——永远需要可见的非现实。我只要举一个例子就可以了：戏剧中人物隐喻的话语、押韵的话语或者是精心编造的巧

^① 指 19 世纪法国哲学家查尔斯·勒努维埃，1870 年威廉·詹姆斯受他启发，提出“自由意志”的概念。

合的话语……让我们承认一切唯心主义者所承认的东西：世界具有引起幻觉的特点。让我们来做一件任何唯心主义者都没有做过的事：我们来寻找证实这个特点的非现实。我认为，我们可以在康德的二律背反和芝诺的辩证法中找到它们。

“最大的巫师就是那位把自己的幻觉作为自主的表现形式从而使自己着迷的巫师（诺瓦利斯的话值得铭记）。我们不正是这种情况吗？”我认为正是这样。我们（作用在我们身上的不可分的神）梦想世界。我们把世界梦想成在空间中是坚实的、神秘的、无处不在的和在时间中是不可改变的；但是我们承认它的结构上有细小的和永恒的没有道理的间隙，所以知道它是假的。

《布法和白居谢》的辩护

布法和白居谢的故事给人一种简陋的假象。两位抄写员（他们的年龄近五十岁，像阿隆索·吉哈诺一样）建立了深厚的友谊，一份遗产使他们不必再工作并迁到乡下去定居。在那里，他们尝试关于农业、园艺、罐头生产、解剖、考古、历史、记忆法、文学、招魂术、水疗法、体操、教育学、兽医、哲学和宗教方面的写作；二三十年之后，上述这些不同类的学科中的任何一科都给了他们当头一棒。失望之际（我们将会看到，“行动”不是在时间中而是在永恒中进行的），他们让木匠做了一张双向的桌子，又像以前一样，抄写起来。^①

福楼拜用六年时间，即他一生中的最后六年，来构思和写作这本书，结果最后还未写完。极其推崇《包法利夫人》的埃德蒙·戈斯认为这本书是愚蠢的行为，雷米·古尔蒙^②则认为这本书是法国文学乃至世界文学的巨著。

埃米尔·法盖^③（热舒诺夫曾有一次称他为“发灰的法盖”）1899年发表了一篇论文，其功劳在于包容了所有反对布法和白居谢的理由，这对评论这部作品倒是个方便的做法。据法盖说，福楼拜想写一部人类白痴的史诗，他多余地给小说安排了两个人物（受

① 我认为觉察到一种对福楼拜本人命运的讥讽影射。——原注

② 雷米·古尔蒙（1858—1915），法国作家、评论家，《法兰西信使报》的创办者。

③ 埃米尔·法盖（1874—1916），法国作家、批评家，1901年当选法兰西院士。

邦葛罗斯和老实人^①，或许是受桑丘和吉诃德的影响)，这两个人物并不互相补充，并不互相对立，这两个人物不过是文学的技巧而已。福楼拜创作或塑造出这两个傀儡来，并让他们阅读大量的书，目的是为了使他们搞不懂这些书。法盖指出了这种手法的幼稚和危险性。因为，福楼拜为了构思这两个白痴的反应，他自己看了一千五百种有关农业、教育学、医学、物理、形而上学等方面的书，目的也是为了搞不懂它们。法盖评论说：“如果一个人坚持从那种看了也不懂的观点出发来看书，那么在很短的时间内他就会做到什么都不懂，并由于他自己的原因而成为白痴。”事实上，福楼拜与书本的五年共同生活，使他变成了布法和白居谢或者（更确切地说）是使布法和白居谢变成了福楼拜。开始时，那两个人物是白痴，是作者看不起的和讥讽的人物，但是在第八章中却有这么几句著名的话：“于是，他们的精神里出现了一种糟糕的才能，即能看到愚蠢的行径、但又不能容忍它的才能。”接着又说：“无足轻重的事使他们感到悲哀：报纸上的通告，某位资产阶级的肖像、偶尔听到的某件蠢事。”在这一点上，福楼拜同布法和白居谢是一致的，上帝同他的造物一致。这是在一切长篇作品，或者只要有生命力的作品中都会有的现象（苏格拉底成了柏拉图；培尔·金特成了易卜生）。但是，在这里，我们感到惊奇的是在一个时刻里做梦的人，采用一个类似的比喻来说，他竟发现他自己在做梦，而他的梦的形式就是他自己。

《布法和白居谢》的第一版是在1881年3月出版的。4月份，亨利·凯阿德立即为它下了这个定义：“像是变成了两个人的浮士德。”在普莱伊德的版本上，迪梅斯尼尔称：“在第一部分开始时浮士德独白中的头几个词正是《布法和白居谢》的全部计划。”浮士德的这些话是对他曾经徒劳无功地学过哲学、司法、医学感到可悲

^① 均为伏尔泰哲理小说《老实人》中的人物。

之极，呀，甚至还学过神学。此外，法盖已经说过：“《布法和白居谢》同样是一个白痴浮士德的故事。”我们在这个讥讽上停留一下，因为这个讥讽在一定程度上概括了全部错综复杂的争论。

福楼拜声称，他的目的之一是检查所有的现代思想；他的反对者则称，把这种检查交给两个白痴来做则是直接使这种检查变得毫无价值可言。从这两个白痴的所作所为中推断出宗教、科学和艺术的自负不过是一种毫无道理的诡辩或者是一个拙劣的谎言。白居谢的所有失败不及牛顿的一次失败。

为了反对这个结论，习惯的做法是否定先决条件。迪热诺和迪梅斯尼尔为此提到了福楼拜的忠实信徒和学生莫泊桑的一段话，这段话说布法和白居谢是“两种很清醒、平庸但朴实的精神”。迪梅斯尼尔强调“清醒”这个词，但是莫泊桑的话——或者是福楼拜本人的话，若能找到的话——永远也不会比作品本身更具说服力，作品似乎是在强调“白痴”这个词。

我斗胆提出，《布法和白居谢》具有说服力的理由是美学的，它同三段论法的四种形式和十九种方式的关系不大或者毫无关系。一是逻辑的严密；一是传统，它几乎本能地把基本的话语放在普通人物或疯子的嘴上。让我们回顾一下伊斯兰教对白痴的尊崇，因为他们认为这些人的灵魂已经被吸引到天上去了；我们回顾一下《圣经》里某些地方讲到上帝挑选了白痴用来羞辱聪明人。或者，如果喜欢更具体的例子，我们想想切斯特顿的《我的天哪！》，这是一座可以见到的简练之山，是神圣智慧的深渊，或者想想那位胡安·埃斯科托，他认为上帝最好的名字是虚无（什么也没有），“他自己也不知自己为何物，因为他不是为什么……”莫克特苏马国王说，小丑教的东西比智者教的东西更多，因为他们敢于说真话；福楼拜（自始至终不是在做严密的证明，哲学推理，而是作一个讽刺）完全可以小心谨慎地把他最后的疑问和最秘密的惧怕交付给两位不负责任的人。

还有一条更深层次的、具有说服力的理由。福楼拜是斯宾塞的忠实信徒；在斯宾塞的《第一原理》中，他说，宇宙是不可知的，其充分和明确的理由是，解释一件事是把它归于另一件更普遍的事^①，而这个过程是没有底的，因为它把我们引向除了普遍真理即解释外不可能是其他任何东西了。科学是在无限的空间中发展的一个有限的领域；它的每一次新的扩张使之了解陌生领域中更多的范围，但陌生领域是不会穷尽的。福楼拜写道：“我们仍旧几乎一无所知，我们想猜猜这个永远也不会向我们露出真容的最终真理。想得出一个结论的狂热是一切狂躁症中最不幸的和最贫乏的。”艺术的运作必须是通过象征来进行的；最大的领域是无限中的一个点；两个荒谬的抄写员可以代表福楼拜，也可以代表叔本华或牛顿。

丹纳重复了福楼拜的看法，其小说的主角需要一枝18世纪的笔，斯威夫特的简明扼要和辛辣尖刻。他偶然讲到了斯威夫特，因为他在一定程度上感到了这两位伟大和忧伤的作家之间的近似性。他们俩咬牙切齿地仇恨人类的愚蠢行径；他们两人记录下了这种仇恨，长年累月地汇编平庸的句子和愚蠢的意见。在《格利佛游记》的第三部中，斯威夫特描写了一座令人尊敬和大规模的学院，学院里有人提议人类放弃口头语言以不损耗肺部。有人要软化大理石来制造枕头和靠垫；有人热衷于鼓吹不长毛的羊的品种；有人通过能偶然组合语言的用铁箍包木头做成的支架，就以为是解决了宇宙之谜。这种发明是同卢尔的《大艺术》^②背道而驰的……

勒内·德尚姆斯研究了《布法和白居易》的年代，并对它提出

① 怀疑论者阿格里帕的理由是，任何东西都可以要求实证，直至无穷无尽。——原注

② 《大艺术》，西班牙神学家和神秘主义者拉蒙·卢尔的代表作，书中试图把信仰和理性联系起来。

了非难。小说跨越的时间需有四十年左右；主人公们六十几岁投身于体操，同时布法发现了爱情。在这样一部情节繁杂的小说中，时间却是凝固的；除了这两位浮士德（或者双头浮士德）的试验和失败外，什么也没有发生；缺少日常生活、宿命和偶然。“结局时的人群仍是开始时的人群，没有人变老，也没有人死亡，”迪热诺说。在另外一页上，他归纳说：“福楼拜笔下的知识分子正直，使他下了一次可怕的赌注：使他对他的故事过于修饰，使他在写作时收藏起他那枝作家的笔。”

晚年福楼拜的疏忽或轻视或自由使得评论家们不得要领；我却认为在其中看到了一个象征。以《包法利夫人》创建现实主义小说的人也是第一个打碎它的人。几乎就在昨天，切斯特顿写道：“小说完全可能同我们一起死亡。”福楼拜的本能预感到了这种死亡，因为它正在发生——《尤利西斯》以它的构思、时间和精神，不正是某一体裁的回光返照吗？他在小说的第五章中谴责巴尔扎克“统计学和人种学”的小说，并把它推广到左拉的小说。所以《布法和白居谢》的时间向永恒倾斜；所以主人公不死，继续在卡昂附近抄写他们不合潮流的蠢名录，在1914年时像在1870年时一样无知；所以，此作品是向后看的，朝伏尔泰、斯威夫特和东方的寓言看的，朝前看，则是向着卡夫卡了。

可能另有一个关键。为了嘲弄人类的渴求，斯威夫特说他们身材矮小或类似灵长类；福楼拜则把他们说成是粗野的人。很明显，如果世界的历史就是《布法和白居谢》的历史，那么，组成这部历史的一切都是滑稽的和不牢靠的。

福楼拜和他典范的目标

在一篇专门谈及贬低和削弱在英国对福楼拜的崇拜的文章中，约翰·梅德尔顿·默里^①发现有两个福楼拜：一个是瘦骨嶙峋的男人，与其说他受人爱戴，倒不如说他很平易近人，一副平常人的音容笑貌，为撰写半打不同篇幅的文学作品而垂死拼搏；另一个是无形的巨匠，一个象征、一声战斗的呐喊、一面旗帜。我声明，我不懂这种反差。为创作一部刻意的和优秀的作品，垂死拼搏的福楼拜确确实实是传说中的福楼拜（如果他四卷书信中说的不是骗我们的话），他也是历史上的福楼拜，这个福楼拜，最重要的是由他策划和实现的重要文学，他是一类新人中的第一个亚当：如牧师、苦行僧和几乎像烈士一样的文化新人。

由于我们将要看到的原因，古代不能产生这类人。《伊翁》^②里说，诗人“是个轻浮的、长翅膀的、神圣的东西，没有灵感则一事无成，就像是我们所说的疯子”。到处流传的类似这种关于精神的理论（《唐璜》，第三章第八节），对诗人的个人评价怀有敌意，把他贬低为神明的临时性工具。所以，在希腊的城市里或在罗马，有个福楼拜是不可思议的。也许与他最相似的是品达。他是位牧师型诗人，他把他的赞美诗比作铺设的道路，比作潮水，比作金浮雕和

① 约翰·梅德尔顿·默里（1889—1957），英国作家、评论家，小说家曼斯菲尔德的丈夫，对20世纪20年代的青年知识分子有较大影响。

② 《伊翁》，欧里庇得斯据古希腊伊翁神话创作的剧作。

象牙雕，比作楼房；感到和体现了专职作家的尊严。

对于古典派们所说的灵感的“浪漫”学说^①，应该补充一个事实：总的感觉是荷马已经把诗写完了，不管怎样，他已经发现了诗的完美形式——英雄史诗。马其顿国王每天晚上把他的剑和《伊利亚特》放在枕头下，而德·昆西则谈到有一位英国牧师在布道台上“为人类伟大的受苦精神，为人类的崇高愿望，为人类的发明创造之不朽祈祷，为《伊利亚特》，为《奥德赛》祈祷！”阿喀琉斯的愤怒和尤利西斯归来的艰辛不再是普遍的题材；在此种范围内，后人有了一种希望。凌驾于其他寓言之上，为祈求而祈求，为战斗而战斗，为超自然的机器而超自然的机器，在二十个世纪内，《伊利亚特》的内容和形式是诗人们最大的目标。嘲讽它是很容易的，但是不嘲讽《埃涅阿斯纪》，因为它是幸运的结果（勒皮厄埃^②谨慎地把维吉尔列入到荷马的恩惠之中）。14世纪，偏爱罗马荣誉的彼特拉克认为在布匿战争中发现了史诗经久不衰的素材。塔索在16世纪选择了第一次十字军远征。他把它写成了两部作品，或者说，一部作品的两种写法；一部是著名的《耶路撒冷的解放》；另一部是《耶路撒冷的征服》。他想尽量使之与《伊利亚特》一致；但那只不过文学的好奇心而已，此书淡化了原文中强调的东西，对一部主要是强调的作品采用这种手法，有可能导致对它本身的破坏。这样，我们在《耶路撒冷的解放》（第八章第二十三节）中看到一个人受了重伤的、勇敢的、还没有死的人：

他仿佛是具有凶猛不屈的尸体，

① 他的反面是浪漫派诗人爱伦·坡的“古典”学说，他使诗人的劳动变成了脑力劳动。——原注

② 勒皮厄埃（1796—1852），英国艺术家和博物学家。

支持他的不是生命，而是勇气。^①

在修改本中，夸张和效果都消失了：

不是生命，而是勇气，
支持着那位凶猛不屈的骑士。

之后，弥尔顿活着就是为了写一部英雄史诗。他从小时候起，也许在他写下第一行诗句之间，他就明白他要从事文学。为从事史诗写作，他担心自己出生得太晚了（离荷马太远，离亚当太远），他担心他生在过于寒冷的纬度，但是他在写诗的艺术上苦练了许多年。他学习希伯来语、阿拉伯语、意大利语、法语、希腊语，当然还有拉丁文。他创作拉丁文和希腊语的六韵步诗和托斯卡纳^②式的十一音节诗。他的创作是有节制的，因为他感到无节制的创作会消耗他写诗的才能。他在三十六岁时写道，诗人应该是一首诗，“就是说，是一篇文艺作品和最好的东西的典型”，他还写道，没有人不值得赞美，应该敢于赞美“英雄人物或著名的城市”。他知道，一本人们不让它死亡的书将会出自他的笔下，但是主题没有显露出来，他要到《布列塔尼的早晨》、《新约全书》和《旧约全书》中寻找主题。在一张偶然遇到纸上（现在是剑桥大学收藏的手稿）记录着一百多个可能写作的题目。最终，他选择了天使和人的死亡作为题目，这是那个世纪中的历史性题目。尽管现在我们认为它们是象征性的或者是神话。

① 原文为意大利文。此处及下文塔索的诗都采用王永年先生的译文。

② 托斯卡纳，意大利地名。13世纪这一地区出现以圭托内·达雷佐（约1235—1294）为代表的诗歌流派，在爱情诗中抒发城市市民对世俗生活的兴趣和追求社会平等的意识，在内容和形式上都达到中世纪抒情诗的高峰，史称托斯卡纳诗派。

弥尔顿、塔索和维吉尔都献身于诗的写作；福楼拜则是献身于（我给此单词的词源活力）创作一部纯美学散文作品的第一人。在文学史上，散文在诗歌之后，这种奇谈激起了福楼拜的雄心。他写道，“散文是昨天诞生的”，“诗是古代文学的最好形式，诗的韵律组合已经耗尽；散文的组合却不是这样”；另一方面，“小说正在等待它的荷马”。

弥尔顿的诗包括天、地狱、世界和混乱，但它仍是一部《伊利亚特》，一部包容宇宙的《伊利亚特》；相反，福楼拜不想重复和超越以前的模式。他认为，每种东西只能用一种方式来表达。而寻找这种方式则是作家的义务。古典派和浪漫派展开热闹的争论，福楼拜说，他们的失败可能会不同，但是，他们的目标是一样的，因为美的东西总是必须的、正确的。布瓦洛的一句好诗就是雨果的一句好诗，他相信一种事先设定的悦耳与准确的和谐，并对“确切的单词和韵律单词之间的必要关系”感到惊喜。对语言的这种迷信可能会使其他作家编织出不良句法和正音习惯的小方言。对福楼拜则不是这样，他的基本诚实使他摆脱了他自己学说的危险。他用长期的诚实追求最正确，的确，他没有摈弃共同的东西，以后，在象征派的晚餐聚会极少有的自负中可能会蜕变。

据历史记载，著名的老子想过隐居的生活，不想出名；不想成为名人的同样意愿和不求名声的同样意愿正是福楼拜的目标。他不希望出现在他的书里，或者几乎想像上帝那样以看不见的形式出现在他的创造物里一样，他几乎以看不见的形式出现在他的作品中。事实上，如果我们事先不知道同一枝笔写了《萨朗波》和《包法利夫人》，我们就不会猜到是他写的。不可否认，想到福楼拜的作品，就会想到福楼拜，就会想到那个如饥似渴地参考了许多书、写下不少草稿的勤奋工作的人。堂吉诃德和桑丘比创作他们的那位西班牙战士更现实，但是，福楼拜笔下的任何人物都不如福楼拜那么现实。说他的重要作品就是《书信集》的人可以论证福楼拜

目标的面孔就在他那些勤奋的书卷里。

这种目标仍然是典范，就像拜伦是浪漫派的典范一样。我们把《老妇人的故事》和《巴济里奥表兄》归咎为对福楼拜技巧的模仿；他的目标以玄妙的赞美和神秘的变化在马拉美的书中重复（他的碑铭“世界的目的就是一本书”，使福楼拜的信念固定了下来）；在穆尔的诗中，在亨利·詹姆斯的书中以及在编织错综复杂的《尤利西斯》的爱尔兰人的几乎是无穷尽的作品中重复。

阿根廷作家与传统^①

我想就阿根廷作家和传统问题提出一些质疑的命题并加以解释。我的怀疑并不是指问题难以解答，或者不可能解答，而是指问题是否存在。我认为我们面对的是一个修辞学的主题，大有文章可做；据我理解，那是外观、表象，是假问题，而不是真正的心理困难。

在探讨问题之前，我们先看看最近的提法和解答。我首先要谈的是一个几乎出于直觉的解答，不加任何论证就提了出来；它声称阿根廷文学传统早在高乔诗歌中就已存在。按照这种说法，高乔诗歌的词汇、方法、题材应该对当代作家有所启迪，是出发点，甚至是典型。这是最常见的解答，因此我认为有必要花些时间探讨。

解答是卢戈内斯作出的；他在《吟唱诗人》中说，阿根廷人有一部经典长诗，《马丁·菲耶罗》，它之对于我们应该像是荷马史诗之对于希腊人一样。要反驳这个意见而不贬低《马丁·菲耶罗》似乎很难。我相信，《马丁·菲耶罗》是阿根廷人至今所写的最经得起时间考验的作品；我也坚信，我们可以说《马丁·菲耶罗》，正如有人说过那样，是我们的《圣经》，我们的经书。

里卡多·罗哈斯对《马丁·菲耶罗》也推崇备至，在他写的《阿根廷文学史》中有一专论，但几乎像是陈词滥调，显得有些狡黠。

^① 本文是作者在自由高等学院的一次讲课的记录稿。——原注

罗哈斯研究了那些专门描写高乔人的诗人的作品,也就是说,伊达尔戈、阿斯卡苏比、埃斯塔尼斯劳·德尔坎波和何塞·埃尔南德斯的诗歌,民间诗人诗歌的衍变和高乔人的自发的诗歌。他指出通俗诗歌的格律是八音节,高乔诗歌的作者运用这种格律,从而认为高乔诗歌是民间诗人作品的继续或发扬。

我觉得这种说法有一个严重的错误;我们不妨说是一个巧妙的错误,因为罗哈斯显然想替伊达尔戈开创的、埃尔南德斯使之登峰造极的高乔诗歌找一个民间的根源,便把它说成是高乔人的诗歌的继续或派生,这一来,巴托洛梅·伊达尔戈便不是米特雷^①所说的高乔诗歌的荷马,而只是其中的一环。

里卡多·罗哈斯把伊达尔戈说成是民间诗人;但是据他自己撰写的《阿根廷文学史》所说,这位所谓的吟唱诗人开始创作民间极少见的十一音节格律诗歌,因为他们认为十一音节不和谐,正如加尔西拉索^②从意大利引进十一音节格律时,西班牙读者也不感到它的和谐。

据我所知,高乔人的诗歌和高乔诗歌之间有根本性的差别。随便找一个民间诗歌的集子同《马丁·菲耶罗》、《保利诺·卢塞罗》、《浮士德》加以比较,就可以看出差别不仅在于词汇,而且在于诗人的用意。乡村和城郊的诗人采用普遍的题材:爱情的烦恼和失恋的痛苦,运用的词汇也很普遍;反之,高乔诗人故意发展了一种民间诗人并不尝试的通俗语言。我不是说民间诗人的语言是正确的西班牙语,我想说的是,如果有错误,也是出于无知。然而,高乔

① 米特雷(1821—1906),阿根廷军人,政治家、作家。1862年当选为共和国总统,著有《贝尔格拉诺和阿根廷独立史》、《圣马丁和美洲解放史》等,他将但丁的《神曲》翻译成西班牙文,创办了布宜诺斯艾利斯最大的报纸《民族报》。

② 加尔西拉索(1501—1536),西班牙军人,诗人。传世作品有四十首十四行诗,三首田园诗和若干首歌谣、挽歌。他在诗作中首先采用了意大利诗歌格律,开辟了西班牙诗歌的新道路。

诗人的作品追求地方语言和浓郁的地方色彩。证明是：一个哥伦比亚人、墨西哥人或者西班牙人一看就懂得民间诗人和高乔人的诗歌；与之相反，他们要看懂埃斯塔尼斯劳·德尔坎波或者阿斯卡苏比，或者揣摩大概的意思，却必须借助于生僻语词词汇表。

可以这样总结：高乔诗歌毫无疑问地产生了优秀的作品，但和任何文学体裁一样是人为的产品。在早期的高乔作品，在巴托洛梅·伊达尔戈的歌谣里，已经看出作者的意图是借高乔人之口唱出这些诗歌，让读者感受到高乔语气。这同民间诗歌相差太远了。我不但在乡村，还在布宜诺斯艾利斯郊区注意到人们作诗时深信自己是在做一件重要的事情，于是本能地回避通俗的字眼，寻找夸张的词句和结构。如今民间诗人可能受到了高乔诗歌的影响，他们本身也有许多地方色彩，但最初并不是这样的，我们在《马丁·菲耶罗》里可以找到前人从未指出的证据。

《马丁·菲耶罗》是用带有高乔口气的西班牙文撰写的，它使我们久久不会忘记吟唱的是个高乔人；它有大量的取自牧民生活的比喻；但是在一个著名的章节里，作者忘了刻意追求地方色彩，用了普通的西班牙文，他谈的不是本地的题材，而是抽象的大题目，是时间、空间、海洋、夜晚。我指的是第二部分结尾时马丁·菲耶罗和黑人的对话。似乎埃尔南德斯本人也想指出高乔诗歌和高乔人的真正的诗歌之间的区别。当菲耶罗和黑人两个高乔人开始吟唱时，他们把高乔的做作抛在脑后，讨论哲学问题了。我听郊区民间诗人吟唱时也证实了这一点；他们不用郊区俚语，试图用标准的语言表达。当然不成，但他们的用意是使诗歌成为崇高的、不一般的东西，可以脸带笑容地说出来的东西。

认为阿根廷诗歌必须具有大量阿根廷特点和阿根廷地方色彩，是错误的观点。如果我们要问，《马丁·菲耶罗》和恩里克·班奇斯的《陶瓮》里的十四行诗两者之间，哪一个更有阿根廷特色，说前者更有特色是毫无理由的。人们会说，班奇斯的《陶瓮》里没

有阿根廷的景色、地形、植物、动物；然而《陶瓮》里有别的阿根廷情况。

我记得《陶瓮》里有些诗句，一看就使人不能说这本书是纯阿根廷的；诗句说：“……太阳在房顶/和窗口闪耀。夜莺/仿佛在说它们堕入情网。”

“太阳在房顶和窗口闪耀”似乎免不了指摘。恩里克·班奇斯是在布宜诺斯艾利斯写这些诗句的，而在布宜诺斯艾利斯郊区没有房顶，只有屋顶平台；“夜莺仿佛在说它们堕入情网”；夜莺与其说是现实生活中的鸟，不如说是文学中的、希腊和日耳曼传统中的东西。然而我要说，在这些常规形象的运用上，在那些违反常规的房顶和夜莺上，当然没有阿根廷的建筑和鸟类，但是有阿根廷的腼腆和暗示；班奇斯在抒发压在他心头的巨大痛苦时，在谈到那个抛弃了他、只给他留下一片空虚的女人时，他运用了房顶和夜莺之类的外来的常规形象，这种特定环境是意味深长的：它透露了阿根廷人的腼腆、怀疑、欲言又止，很难和盘托出我们的隐衷。

此外，我不知道有没有必要说，认为文学应该由产生国的特点所确定这一概念是比较新的；认为作家应该寻找他们各自国家的题材也是专断的新概念。远的且不说，如果有谁由于拉辛^①寻求了希腊和罗马的题材而否认他法兰西诗人的称号，我相信拉辛一定会啼笑皆非。如果有谁试图把莎士比亚限制在英格兰题材里，说他作为英格兰人无权写斯堪的纳维亚题材的《哈姆雷特》，或者苏格兰题材的《麦克白》，他会大吃一惊的。阿根廷人对地方色彩的崇拜是欧洲的一种新思潮，其实民族主义者应当把它作为外来物予以排斥。

前不久，我看到一个很有意思的论断，说是真正土生土长的东

^① 拉辛（1639—1699），法国悲剧诗人，法兰西文学院院长。代表作有《安德罗玛克》、《菲德拉》、《爱丝苔尔》等，大多取材于古代希腊、罗马，文笔优美和谐。

西往往不需要，也可以不需要地方色彩；这是吉本在他的《罗马帝国衰亡史》里说的。吉本指出，在那本完完全全是阿拉伯的书里，也就是《古兰经》里，没有提到过骆驼；我认为如果有人怀疑《古兰经》的真实性，正由于书中没有骆驼，就可以证实它是阿拉伯的。《古兰经》是穆罕默德写的，穆罕默德作为阿拉伯人没有理由知道骆驼是阿拉伯特有的动物：对他来说，骆驼是现实的一个组成部分，他没有加以突出的理由；相反的是，一个伪造者、旅游者、阿拉伯民族主义者首先要做的是在每一页大谈骆驼和骆驼队；但作为阿拉伯人的穆罕默德却处之泰然；他知道即使没有骆驼，他还是阿拉伯人。我觉得我们阿根廷人也能像穆罕默德一样，我们可以相信，即使不渲染地方色彩，我们也能是阿根廷人。

请允许我在这里吐露一个秘密，一个小小的秘密。多年来，在一些现在幸好已被遗忘的书里，我试图写出布宜诺斯艾利斯远郊的特色和实质；我自然用了许多当地的词汇，少不了青皮光棍、米隆加、干打垒之类的词儿，就这样写了一些给人印象淡薄、已被遗忘的书；后来，也就是一年前吧，我写了一篇名叫《死亡与指南针》的故事，讲的是梦魇，其中有因梦魇的恐怖而扭曲的布宜诺斯艾利斯的事物；我想到哥伦布大道，在故事里把它叫做土伦路，我想到阿德罗格的别墅区，把它叫做特里斯特勒罗伊；这篇故事发表后，朋友们对我说他们终于在我写的东西里找到了布宜诺斯艾利斯的特色。正由于我不打算寻求那种特色，由于我放弃了梦想，经过这许多年之后，我才找到了以前没有找到的东西。

现在我想谈谈一部民族主义者经常提起的确为杰出的作品。我指的是里卡多·吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松勃拉》。民族主义者说，《堂塞贡多·松勃拉》是民族作品的典型；然而我们把《堂塞贡多·松勃拉》和具有高乔传统的作品加以比较时，我们首先注意到的是它们之间的差别。《堂塞贡多·松勃拉》里大量的隐喻同

乡村口语毫不相干，却同蒙马特尔^①现代文艺界人士聚会上用的隐喻相似。至于故事情节，显然受到吉卜林的《吉姆》的影响，《吉姆》的地理背景是印度，它的创作则是受到密西西比河的史诗作品，马克·吐温的《哈克贝利·芬恩历险记》的影响。我说这番话时，绝无贬低《堂塞贡多·松勃拉》价值的意思；相反的是，我想强调说我们能有那部作品全靠吉拉尔德斯回忆起当时法国沙龙里谈的诗歌技巧和他多年前看过的吉卜林的作品；也就是说，吉卜林、马克·吐温和法国诗人们的隐喻对于这本阿根廷的书是不可少的，我重复一遍，对于这本书虽然接受了影响仍不失为地地道道的阿根廷的书是必不可少的。

我还想指出一个矛盾：民族主义者貌似尊重阿根廷头脑的能力，但要把这种头脑的诗歌创作限制在一些贫乏的地方题材之内，仿佛我们阿根廷人只会谈郊区、庄园，不会谈宇宙。

现在来谈谈另一种解答。人们说阿根廷作家应该利用另一种传统，那就是西班牙文学。这第二个建议当然比第一个宽松一些，但也容易使我们受到限制；有许多可以反对的理由，只讲两点就够了。首先，阿根廷的历史可以确切地说是一部要求摆脱西班牙、有意疏远西班牙的历史。其次，阿根廷对西班牙文学的喜爱（我个人就有），往往是培养出来的；我常常向没有特殊文学修养的人推荐法国和英国作品，这些书毫不费劲就受到喜爱。相反的是，当我向朋友推荐西班牙书籍的时候，我发现如果不经特殊的学习这些书很难得到喜爱；因此，我认为有些优秀的阿根廷作家笔法同西班牙作家相仿，并不说明继承的才能，而是证实阿根廷人的多才多艺。

现在我来谈谈关于阿根廷作家和传统的第三种意见，那是我最近看到的，曾使我感到大为惊讶。那种意见认为我们阿根廷人同

^① 蒙马特尔，法国巴黎北部的地区，坐落在小山冈上。

过去脱离了关系；我们和欧洲之间的连续似乎出现了间断。按照这种奇怪的看法，我们阿根廷人仿佛处于混沌初开的时期；寻求欧洲题材和方法是幻想，是错误；我们应该懂得我们实质上是孤立的，不能同欧洲人平起平坐。

我认为这种意见是没有根据的。但不少人接受了，因为宣告我们的孤独、失落和原始状态就同存在主义一样有其悲怆的魅力。许多人之所以能接受这个意见，是因为一旦接受之后，自己就觉得孤独、落寞，能博得别人关心。但我注意到，我们的国家正由于年轻，有一种强烈的时间感。欧洲发生的一切，最近几年中欧洲的风云变幻，在这里都产生了深远的回响。西班牙内战时期，有人支持佛朗哥，有人拥护共和；有人支持纳粹，有人支持协约国，这一事实往往导致了极其严重的冲突和疏远。如果说我们同欧洲脱离了关系，这种情况就不至于发生。至于阿根廷历史，我相信我们人人都有深刻感受；这很自然，因为由于年代和血缘，阿根廷历史离我们很近；人物、内战的战役、独立战争，在时间和家族传统上都离我们很近。

那么，阿根廷传统是什么呢？我认为我们很容易回答，这是一个不成问题的问题。我认为整个西方文化就是我们的传统，我们比这一个或那一个西方国家的人民更有权利继承这一传统。我想起美国社会学家索尔斯坦·凡勃伦^①的一篇文章，讨论了犹太人在西方文化中的杰出地位。他问这种杰出地位是不是可以假设为犹太人天生的优越性，他自己的回答是否定的；他说犹太人在西方文化中出类拔萃，是因为他们参预了这种文化的活动，但同时又不因特殊的偏爱而感到这种文化的束缚；“因此”，凡勃伦说，“犹太人比非犹太的欧洲人更易于在西方文化中创新”；这句话也适用于爱尔兰人在英国文化中的地位。说起爱尔兰人，我们没有理由假设不

^① 索尔斯坦·凡勃伦（1857—1929），美国社会学家，作家。主要作品有《有闲阶级的理论》、《既得利益和工艺国家》等，对美国社会和经济体制作了尖锐批评。

列颠文学和哲学中爱尔兰人比比皆是的现象是由于种族杰出，因为许多杰出的爱尔兰人（萧伯纳、贝克莱、斯威夫特）是英格兰人的后裔，是有凯尔特血统的人；但是他们只要觉得自己是爱尔兰人，有所不同，就足以在英国文化中创新。我认为我们阿根廷人，南美洲人，所处情况相似；能够处理一切欧洲题材，能够洒脱地、不带迷信地处理一切欧洲题材，从而达到，事实上也达到很好的效果。

这并不是说阿根廷的试验是全部成功的；我认为传统和阿根廷特色的问题仅仅是永恒的决定论的一种当代的短暂的形式。如果我要用一只手摸桌子，问自己用左手还是右手去摸；然后用右手摸了，决定论者就会说，我不可能采取别的方式，在此之前的全部宇宙史已经决定了我要用右手去摸，如果用左手就成了奇迹。但是，假如我用左手去摸，他们也会说同样的话：我注定要用那只手去摸。文学题材和方法情况也如此。阿根廷作家出色地所做的一切都属于阿根廷传统，正如由于乔叟和莎士比亚，处理意大利题材已成为英国的传统。

我还认为，前面所作的有关文学创作目的的探讨，都基于意图和动机起重要作用的这一错误假设。以吉卜林为例：吉卜林一生为特定的政治理想而写作，想使自己的作品成为宣传的工具，但是他晚年不得不承认，作家作品的真正实质往往是作家自己不知道的；他还援引了斯威夫特的例子，斯威夫特写作《格利佛游记》时的意图是抨击人类社会的不公，却留下了一本儿童读物。柏拉图说过，诗人是神的抄写员，神仿佛是使一连串铁指环感应磁力的磁石，感应了诗人使他们背离原来的意愿和动机。

因此，我要重复说我们不应该害怕，我们应该把宇宙看做我们的遗产；任何题材都可以尝试，不能因为自己是阿根廷人而囿于阿根廷特色；因为作为阿根廷人是预先注定的，在那种情况下，无论如何，我们总是阿根廷人，另一种可能是作为阿根廷人只是做作，

是一个假面具。

我相信如果我们抛弃那个名为艺术创作的自我的梦想，我们就能成为真正的阿根廷人，又是过得去的好作家。

王永年译

评注几则

H. G. 威尔斯和寓意： 《槌球手》《星星所孕育的》

今年，威尔斯出了两本书。第一本——《槌球手》——描写一个满地沼泽散发着恶臭的地区，这里开始发生了一些可恨的事情；最后，我们明白这个地区就是整个地球。另一本书——《星星所孕育的》——写了火星人的一个友善的阴谋，其目的是要通过宇宙射线来更新人类。我们的文化正经受着大量复苏的愚蠢和残忍的威胁，这是第一本书要说的意义；我们的文化可以通过稍有不同的一代来更新它，这是第二本书要说的寓意。两本书是两个寓意，两本书提出了隐喻和象征之间的古老争论。

我们大家都倾向于认为，解释是可以详细论述象征的。但这种想法是错到底了。我举一个最基本的例子：猜谜语。没有人不知道底比斯的狮身人面像问俄狄浦斯：“什么动物早晨有四条腿、中午有两条腿、下午有三条腿？”也没有人不知道俄狄浦斯回答说是人。我们中间有谁不会马上发现，人这个干巴巴的概念比提出此问题的神奇动物低级，比类同于这头变幻的和以六十年为一日并把老人的拐杖看做是第三条腿的动物的普通人低级呢？这种多重性质还是一切象征本身所具有的。例如：寓意向读者提供两重或三重直觉，而不是可以用抽象名词来代替的形象。“寓意的特征，”德·昆西正确地说（《作品集》，第十一卷第一百九十九页），“处于人类

生活的绝对现实和逻辑推理的纯抽象之间。”《神曲》第一篇中那只饥饿瘦弱的母狼不是贪婪的标志或词语：它是一头母狼，像在梦中一样，它也是贪婪。我们不要过于相信这种双重性；神秘主义者认为，具体的世界不过是象征的体系而已……

如上述，我大胆地推断，把小说归于其寓意，把寓意归于其企图，把“形式”归于其“背景”，这都是荒谬的。（叔本华已经指出，公众们极少注意形式，总是注意背景。）在《槌球手》中，有一种我们可以批评或赞同的形象，但我们不能否认它的存在；相反，《星星所孕育的》是完全不定型的。泛泛的讨论贯穿全书。情节——在宇宙射线下人类种族无情的变化——是没有的；仅仅是主人公们在讨论这个可能性。效果并不十分刺激。真遗憾，威尔斯没有想起来写这样的书！读者忧心忡忡地想。这种想法是有道理的：情节所要求的威尔斯不是《威廉·克利索的世界》和不谨慎的百科全书中那个雄辩和泛泛的对话者。他是另一个人，是精彩奇迹的古老叙述者：他是将来带来一枝枯萎花朵的旅行者小说的人，是兽性的人类在黑夜里默念奴性信念的小说的人，是从月亮里逃出来的叛逆者的小说的人。

爱德华·卡斯纳和詹姆斯·纽曼 《数学和想像》 （西蒙与舒斯特出版社）

检查一下我自己的图书室，我惊讶地发现，我读得最多的和做笔记最勤的是毛特纳的《哲学词典》、刘易斯^①的《哲学：传记史》、利德尔·哈特的《1914—1918年战争史》、鲍斯韦尔的《塞缪尔·约翰逊传》和古斯塔夫·斯皮勒的心理学著作——1902年出版的《人的

^① 指英国作家乔治·刘易斯(1817—1878)。

意识》。对这些不同类的书籍(不排除像刘易斯那样的书可能是习惯使然),我预见到在以后的岁月里会加上这本非常有意义的书。

全书的四百页清楚地罗列了数学上近期的和可以接近的令人兴趣盎然的内容,使一位仅仅是搞文学的人也能理解,或者以为能理解的内容:布劳威尔不间断的地图,莫尔^①猜测到的和豪尔·欣顿声称直觉了解的四维空间,麦比乌斯^②有点费解的带子、转变有限数字理论的基础知识,芝诺的八个悖论,笛卡儿的平行线结束于无限之中,莱布尼茨在《易经》的卦像中发现的二进制,素数无穷小的欧几里德美妙的证明,河内塔的问题二难推理三段论或二段论。

这最后一个,希腊人曾经操练过,(德谟克利特发誓说,所有的阿特里塔诺人都说谎。德谟克利特是阿特里塔诺人,于是德谟克利特是说谎者;但是德谟克利特说自己说谎,于是德谟克利特不说谎,于是所有的阿特里塔诺人说谎不是事实。然后……)有许多方法不变的说法,但是提出它的人和方式却是有变化的。安劳·格里(《雅典之夜》,第五卷第十章)采用了一位演讲人和他的学生;路易斯·巴拉蒙那·德索托(《安赫利卡》,第五歌),采用了两个奴隶;米格尔·德·塞万提斯(《堂吉珂德》,第二部第五十一章)采用了一条河、一座桥和一副绞架;杰里米·泰勒,在他的一次说教中,采用一个人做梦时有个声音对他说所有的梦全是空的;罗素(《数学哲学导论》,第一百三十六页),采用相互不包容的集合。在所有这些有名的悖论之上,我斗胆加上我的一个:

在苏门答腊,有人想学猜谜。主考的巫师问他是通过考试呢还是不通过考试,应试人回答说不通过……因为他已经预见到了无穷无尽的循环往复。

① 指英国哲学家和神学家亨利·莫尔(1614—1687)。

② 古斯塔夫·麦比乌斯(1790—1868),德国数学家。他把一条矩形纸带的一个短边扭转180°,再和对边连接,得到一个单曲侧面,通称麦比乌斯带。

杰拉尔德·赫德《痛苦、性和时间》
(卡塞尔出版社)

1896年，萧伯纳在尼采身上觉察到有一个不称职的学士，因为他受到复兴主义和古典派的束缚（《90年代我们的戏剧》，第二卷第九十四页）。不可否认的是，尼采为了把他的超级人类进化假设运用到达尔文的世纪，他在一本老掉牙的书里是这样做的，这本书是对所有《东方圣书》^①的难堪的讽刺。但是，他没有冒险对未来生物种族的解剖学或心理学提到一个字；他只是提到了其伦理，这与

^①《东方圣书》，不详。

恺撒·博尔吉亚^①和北欧海盗是相同的（对现在和将来胆战心惊）。^②

赫德纠正了查拉图斯特拉的不谨慎和省略。就文字的行文而言，他拥有的风格是很差劲的；但连续阅读它还是可以忍受的。他不相信超人，但他宣告人类才能的巨大进化。这种脑力的进化并不需要几个世纪的长时间：在人体内具有永远也不会穷尽的神经能量，使他具有不间断的性，这不同于其他动物，因为它们的性是有时间性的。“历史，”赫德写道，“是自然历史的一部分。人类历史是心理上加快的生物学。”

我们对时间意识将来进化的可能性也许是这本书的基本主题。赫德认为，动物完全没有这种意识，它们间断的和有机的生命完全是现时的。这种判断是古老的；因为塞内加在给罗西里奥的最后的信札中

① 恺撒·博尔吉亚（1475—1507），教皇亚历山大六世的私生子，曾任巴伦西亚大主教等。

② 有一次（《永恒史》）我努力列举或编集尼采之前的有关“永恒回返”学说的全部证言。“这一虚幻的企图超出了我有限的学识和人生阅历。现在我只消在那些已收集的证言中加上费霍神甫的证言（《批判戏剧大全》，卷四，论文十二）。费霍神甫和托马斯·布朗爵士一样，把该学说归咎于柏拉图。他是这样说的：“柏拉图的谵妄之一是，当‘伟大年’的循环解决之后（‘伟大年’指所有的星球经过无数次运转之后恢复原有的位置和次序的那段时间），一切事物从头开始；也就是说，同样的演员将登上世界舞台演出同样的事件，人、兽、星球、石头都获得新生；总之，先前世纪的一切有生气、无生气的事物都将登场重复它们第一次生存时的同样的活动，同样的事件，同样的命运摆弄。”那是1730年的话；我在《西班牙作家丛书》第五十六卷曾引用过。它们阐明了“回返”的“占星术”根据。

柏拉图在《蒂迈欧篇》断言七个行星不同的速度达到平衡之后，将回到出发的起点，但没有从这庞大的循环中推断出历史确切的重复。然而，罗西里奥·瓦尼尼宣称：“阿喀琉斯将再去特洛伊；仪式和宗教将再生；人类历史将重演；现今一切都已有过；过去的事物会再现；但这一切只是一般而言，不是（像柏拉图所说的）具体而言。”瓦尼尼是1616年写的；伯顿在《忧郁的解剖》第三部分第四节加以引用。弗朗西斯·培根（《随笔》，第五十八节，1625）承认柏拉图年结束时，星体将产生同样的一般性的作用，但否认了重复个别作用的功能。——原注（王永年译）

早就提到了它了：（那种假设）如此活跃，虽然约略一提，却引起了长期争论^①……它也大量地存在于通神论的文学作品中。鲁道夫·斯蒂纳把矿石的无生命状态同死尸的无生命状态相比较；把植物悄然无声的生命同人睡眠时的生命相比较；把动物暂时性的注意力同无条理做梦的疏忽的梦中人的暂时性注意力相比较。弗里茨·毛特纳在他可敬的《哲学词典》第三卷中，说：“好像动物对时间的先后次序和存在只有一些含糊不清的预感。相反，人，如果他还是位新流派的心理学家，他就能分辨两个间隔五百分之一秒的印象。”在盖亚死后发表的一本书中——《时间意识的起源》，1890年——有两三处相同的论述。乌斯宾斯基（《第三机体》，第十八章）并非不雄辩地正视了这个问题；他说，动物的世界是二维的，它们不能构思一个球体或一只桶。对它们而言，每个角都是动心的，是时间的先后……像爱德华·卡彭特^②、利得比特、邓恩^③、乌斯宾斯基一样，他提出，我们的智力略去直线的、先后次序的时间，我们的智力就以天使般的方式直观地感觉到宇宙：仰望不朽^④。

赫德取得了同样的结论，其语言有时受到了心理学和社会学行话的感染。他取得或者说我认为他取得了结论。在他的第一部分，他肯定存在着我们人类穿越的一个静止不动的时间。我不知道这个有名的论断仅仅是对牛顿统一的宇宙时间的形而上学否定呢？还是从文字上肯定过去、现在和将来的共存。至少（邓恩可能会说）静止的时间在空间退化，而我们公转的运动需求另一个时间……

对时间的看法有某种程度的进化，我不认为这是难以置信的，也许它是不可避免的。至于这种进化可能是突变的，我则认为这是作者的一种臆想，是一种人为的刺激。

①④ 原文为拉丁文。

② 爱德华·卡彭特（1844—1929），英国诗人、哲学家，惠特曼的朋友。

③ 指英国发明家、小说家 J. W. 邓恩（1865—1949）。

吉尔伯特·瓦特豪泽《德国文学简史》 (米苏因, 伦敦, 1943 年)

与拉普拉斯侯爵(他说有可能在一个公式之内揭示将来、现在和过去的一切事情)和反向怪诞的罗哈斯先生(他的阿根廷文学史比阿根廷文学还长)一样,吉尔伯特·瓦特欧泽写了一部一百四十页的并非全都一无是处的德国文学史。阅读这本书既不会引起恼怒也不会引起赞扬:它最明显的和也许是不可避免的缺点正是德·昆西批评德国评论界时指出的:省略了有表现力的例子,也不是大度地认为博学的诺瓦利斯的那一行字有道理并滥用这行字把他归入次要小说家的序列中,他们作品的典范是《维特》,(诺瓦利斯指责《少年维特之烦恼》;关于歌德,他说过一句有名的话:“他是位实际的诗人。在作品中他犹如位在商场里的英国人:优雅、朴素、简便、结实。”)习惯地把叔本华和弗里茨·毛特纳排斥在外,使我感到愤愤不平,但并不使我惊讶:哲学这个词的可怕,在于阻止评论家们在后一位的词典中和前一位的《附录和补遗》^①中看到德国文学中永不枯竭和最优美的散文作品。

未经某种幻觉学习,德国似乎没有行动的能力:他们能开展顺利的战斗或者写出没有生气和无休止的小说,但是,只有在他们自认为是“纯雅利安人”或受犹太人恶意对待的维金人^②或是塔西佗的《日耳曼尼亚地方志》中的角色的时候,他们才这样做。(对于这个特殊的回顾希望,尼采曾说:“所有真正的日耳曼人移民了,今日的德国是奴隶们先进的位置并准备着欧洲的俄罗斯化。”相似

^① 叔本华 1851 年出版的短论和格言式作品集。

^② 即北欧海盗。

的答复西班牙人也有，西班牙人声称自己是美洲征服者的孙子：我们南美洲人才是孙子；而他们是侄子……）很明显，上帝没有给德国人自然流露之美。这种剥夺确定了德国崇拜莎士比亚的悲剧，在某种程度上，这好像是不幸的爱情。德国人（莱辛，赫尔德、歌德、诺瓦利斯、席勒、叔本华、尼采、斯蒂芬·格奥尔格……）对莎士比亚的世界感到一种神秘的亲近感，同时又自知没有能力运用这种热情和幼稚、这种敏感的幸福和不在意的极盛状态来创作。“我们的莎士比亚”，^①德国过去、现在都这样说，但是他们明白自己命中注定从事另一类性质的艺术：预先思考好的象征的艺术或争论论点的艺术。阅读一本像贡道夫式的书——《莎士比亚和德意志精神》——或像帕斯卡式的书——《威廉·莎士比亚在德国》——不可能不感到德国智慧的这种伤感或不和谐，这出百年悲剧，它的演员不是一个人，而是许多代人。

其他地方的人可以不经意地成为残忍的人，偶然地成为英雄；德国人则需要忘我精神研修班、卑鄙行为伦理学研修班。

据我所知，在德国文学简史中，最好的是克罗内尔出版的由卡尔·赫内曼写的那一本；最差最劣的一本是由马克斯科赫写的，由于迷信爱国和由加泰罗尼亚一家出版社可怕地译成西班牙文而显得毫无意义。

莱斯利·D·韦瑟欧德《死后》

（伦敦出版社，1942）

我曾经编选过虚构文学的一个集子。我承认它属于本应是第

^① 原文为德文。

二艘挪亚方舟从第二次大水中拯救出来的极少的集子；但是，我也得承认错误地略去了虚构文学不可争辩的和伟大的大师：巴门尼德、柏拉图、约翰·斯科托斯·埃里金纳^①、阿尔贝托·玛格诺^②、斯宾诺莎、莱布尼茨、康德、弗朗西斯·布拉德利。实际上，威尔斯或爱伦·坡——从未来到我面前的一朵花，催眠至死的人——的奇迹同上帝的创造、用那个在某种意义上同是三个人和孤独地在时间之外永生的人相对峙时又是什么呢？在预先设定的和谐面前毛粪石又是什么呢？在三位一体面前独角兽又是谁呢？在大乘中的千变万化的菩萨面前，阿普列乌斯^③ 又是谁呢？在贝克莱的论辩旁边，山鲁佐德的所有夜晚是什么呢？我一直敬慕上帝有步骤的创造；地狱和天堂（不朽的报酬、不朽的惩罚）也是人的印象可敬和奇怪的打算。

神学家们把天堂定义为一个永恒光荣和幸福的地方，并提醒说，这个地方不从事地狱的折磨。该书第四章理由充分地否定了这种区别。它说，地狱和天堂不是地理上的位置，而是灵魂的极端状态。这同安德烈·纪德完全相同（《日记》，第六百七十七页），他讲到一个内在的地狱，这在弥尔顿的诗中早就提到了：“我赶往地狱，我自己就是地狱。”^④ 特别是同斯维登堡相同，他们那不可救药的飘忽的灵魂喜欢洞穴和沼泽，而不喜欢天堂里不可忍受的光辉。韦瑟欧德提出只有一个不同类的世外天地的论点，根据灵魂的能力，这个世外世界或是地狱或是天堂。

几乎所有人都认为，天堂和幸福是不可分开的两个概念。在

① 约翰·斯科托斯·埃里金纳（约 810—约 877），生于爱尔兰的英国哲学家、神学家，又称苏格兰人的约翰。他的观点一度被对手斥为“爱尔兰人的粥”。

② 阿尔贝托·玛格诺，不详。

③ 阿普列乌斯（124？—170？），罗马讽刺作家和修辞学家，著有传奇故事《金驴》。

④ 原文为英文。

19 世纪后十年，巴特勒却提出所有的东西也都有稍感失望的天堂（因为没有人会拥有完全的幸福）和相对的地狱，里面没有任何不幸的激动，除了禁止做梦以外。大约在 1902 年，萧伯纳在地狱里安置了色情、献身、光荣和不朽的纯爱情的幻想，在天堂里，则是对现实的理解（《人与超人》，第三幕）。

韦瑟欧德是个受仁慈文学驱使的平庸的几乎不知名的作家，但是，他推测，死后直接追逐纯粹的和永恒的幸福不比现在更微不足道。他写道：“天堂的痛苦是剧烈的，因为我们在这个世界上进化程度越高，在另一个世界越可能分享基督的生活。基督的生活是痛苦的。他的内心有罪孽、痛苦、世界上的一切灾难。只要在世界上还存在一个有罪的人，天堂上就没有幸福。”（埃里金纳肯定地确认创世者最后同所有人调和，甚至连魔鬼，也曾有过这样的梦想。）

我不知道读者对这些半通神的推测会如何想。天主教徒（应读成阿根廷的天主教徒）相信一个世外的世界，但是我发现他们对它不感兴趣。我正好相反；我对它感兴趣，但不相信它。

M. 戴维森《自由将是争论》

（沃特斯出版社，伦敦，1943）

此书希望立即成为记载宿命论者和唯意志论者百年大争论的史书。但此书没有达到或者没有完美地达到这个目的，原因是作者采用了错误的方法。作者只局限于表达各种不同的哲学体系和确定关于该问题的每种理论体系。方法是错误的或者是不充分的；由于这是个特殊的问题，它最好的讨论应该从特殊的文章中寻找，而不是从正规的著作中寻找某些片断。据我所知，这些文章是詹姆斯

的文章《决定论的贫困》、博蒂乌斯^①《哲学的慰藉》第五卷和西塞罗的《预知和命运》。

宿命论最古老的方式是犹太—雅利安人的占星术。戴维森是这样理解的，他书中的前几章就是叙述它的。他讲到了星球的影响，但是没有充分说明朕兆的制约理论，根据这个理论，成为一个整体的宇宙，组成它的各个部分预先确定了（即使是以最秘密的方式）其他部分的历史。“所发生的一切是发生某些事情的符号，”塞内加说（《自然问题》，第二卷第三十二章）。西塞罗早就说过：“克制主义者不接受上帝干预肝脏的每条缝隙或鸟儿的每声歌唱，他们说此事不值得神明所为，说这是根本不可接受的，相反，他们认为，从一开始世界就安置好了一切，所以特定事件发生前就有特定的征兆，这是由鸟的内脏、闪电、非凡的人、星星、梦和先知的发怒来传达的……由于一切全是天意，所以，如果人能包容所有原因的总联系，那他将永远正确；因为知道将来所有事情发生原因的人，必定会预知将来。”几乎在两千年以后，拉普拉斯侯爵尝试只在一个数学方程内包容组成世界一个时刻的所有事情，然后从这个公式中推导出将来和过去的一切可能性。

戴维森略去了西塞罗；也略去被砍头的博蒂乌斯。然而，神学家们把人类意志同天意天命的各种协调中最杰出的一种归于博蒂乌斯。如果上帝在点亮星星之前就知道我们所有的行为以及我们最隐秘的思想，那么我们的意志又是什么呢？博蒂乌斯深刻地指出，我们的奴性是因为上帝预先知道我们会如何做。如果，天意的了解与我们的行动是同时的而不是预先的，我们就不感到我们的意志是无效的了。令我气馁的是，我们的未来，已经精确无误地提前置于某个人的头脑里了。阐明这一点后，博蒂乌斯提醒我们，对

^① 罗马哲学家、政治家博蒂乌斯于 523 年以叛国罪入狱，次年被处死。《哲学的慰藉》系在狱中所写。

上帝而言，他的最基本处是永恒，没有以前和以后，因为地点的不同和时间的流淌在他看来只是同一个时间和同一个地点。上帝没有预见我的未来；我的未来是上帝惟一时间的部分之一，上帝的时间是永恒不变的现在。（博蒂乌斯在这赋予 Providencia 一词 previsión 的词源价值；这是谎言，正如词典所解释的 Providencia 不局限于预见事情，还包括把它安排好在内。）

他提到了詹姆斯^①，而戴维森却神秘地不知道。詹姆斯用神奇的一章同恩斯特·海克尔^②讨论。宿命论者否认在宇宙只有一个可能的事实 idest，一件可能发生或不发生的事实；詹姆斯推断说宇宙有一个总的计划，但这个计划的实施细节却由演员负责^③。请问，上帝认为什么是细节呢？生理上的痛苦、个人的命运、伦理？可能就是这样。

关于译制

把艺术结合起来的的可能性不是无限的，但常常是可怕的。希腊人造出了一个吐火的怪物，一个狮头、龙头、羊头的怪物；2世纪时的神学家们创造了三位一体，把圣父、圣子和圣灵不可分地缠在一起；中国的动物学家创造了帝阳，一种超自然的橙黄色鸟，有六条腿和四副翅膀，但是没有脸和眼睛；19世纪的几何学家创造了双曲立方体，这是个四维的形象，包含无限个立方体，但受八个立方体和二十四个正方形的限制。好莱坞则为这个无用的畸形博物

① 指威廉·詹姆斯。

② 恩斯特·海克尔（1834—1919），德国博物学家，进化论者。

③ 博尔赫斯原注：“海森堡的原理——我害怕和无知地说——不像是和这个结论有仇似的。”这里指德国物理学家维尔纳·海森堡（1901—1976）在20年代提出的不确定性原理。

馆增光添色,采用称之为译制的居心不良的手法,搞成的怪物把格雷塔·嘉宝的优美身段配上阿尔堂萨·劳伦索的声音。面对这个令人难过的怪像,面对这个能干的声音——视觉异常,我们怎么能不公开表示我们的惊愕呢?

赞成译制的人辩解说(可能),反对译制的意见也可以用来反对其他任何种类的翻译。这个理由不懂得或者避开了主要的缺点:另一个声音和另一种语言的任意嫁接。赫本的声音或嘉宝的声音不是偶然的:它们是在世界上确定自己的一个属性。同样,值得提醒一下,英国人的表情神态的表达方式不同于西班牙人的。^①

我听说,外省喜爱译制片。这是一个没有权威的可怜的论据;只要不发表小智利或奇维科伊的行家们演绎推理,至少我是不会相信的。我还听说,对不会英语的人来说,译制片是有趣的,或者是可以忍受的。我的英文知识不比我一无所知的俄文完美多少;不管怎样,我不愿意听到亚历山大·涅夫斯基^②用不同于他母语的另一种语言说话,若是放映原版,或我认为是原版,我会热情地看它九遍或十遍。这最后一点是重要的;比译制更差、比译制的替代更差的,是对替代、对欺骗的普遍看法。

没有一个译制片的拥戴者最后不乞求于宿命和宿命论的;他们坚持说这种处理手法是不可逆转的进步的结果,并说我们很快会在看译制片和不看译制片之间作选择了。由于电影在世界范围内的衰落(只有少数孤立的例外像《德曼特里奥的面具》对此有所纠正),不看电影的选择并不是件痛苦的事。近期的一些可笑行径——我想到莫斯科的《一个纳粹的日记》,好莱坞的《瓦塞尔医生

① 不止一位观众这样问过:既然有声音的篡改,为什么不能有形象的篡改呢?此系统何时才能完美?什么时候我们才能直接看到胡安娜·冈萨雷斯表演的嘉宝的《瑞典女王克里斯蒂娜》呢?——原注

② 涅夫斯基(1220?—1263),俄国历史上杰出的军事家,1240年在涅瓦河大败瑞典军队。涅夫斯基(Nevski)意为“涅瓦”。

的故事》——迫使我们把不看电影作为反面天堂的命运。观看是种失望的艺术，^①——斯蒂文森这样说，这个结论适用于电影人，经常可悲的是，它也适用称之为生命里不可推却地活着。

被改变者哲基尔医生和爱德华·希德^②

好莱坞已经是第三次败坏罗伯特·罗伊思·斯蒂文森的名声了。这一次遭殃的是《人与兽》，是维克多·弗莱明^③干的，他不幸忠实于玛莫利安版本（反常版本）的美学和道义错误。我先说后一个，道义错误。在1886年的小说中，哲基尔医生具有双重道义，就像是所有人一样，同时，他的化身——爱德华·希德——是个头顶生疮脚底流脓的家伙；在1941年的电影中，哲基尔医生是个禁欲的年轻病理学家，而他的化身——爱德华·希德——是一个具有恶习的人，具有性虐待和杂耍演员的特征。好莱坞的学者们认为，好的方面是同贞洁和害羞的拉娜·特纳小姐的恋爱，不好的方面（在某种程度上使大卫·休谟和亚历山大的异教创始人感到担心），是同弗劳金·英格丽·褒曼或玛丽安·霍伯金斯的非法同居。斯蒂文森对此问题的这种局限或歪曲一无所知，指出这一点是没有用的。在作品的最后一章表明了哲基尔的缺点，色欲和虚伪，《伦理研究》中有一册（1888），他要列举“真正魔鬼式的各种表现方式”，并提出了下列单子：“妒忌、居心不良、谎言、吝啬的沉默、

① 原文为英文。

② 均为英国作家斯蒂文森小说《化身博士》中的人物，医生哲基尔通过药物创造出一个化身希德，把自己身上所有的邪念都给了他。

③ 维克多·弗莱明，美国导演，首次在《飘》等影片中使用高速摄像技术，1949年去世。《人与兽》是他据《化身博士》改编的影片。

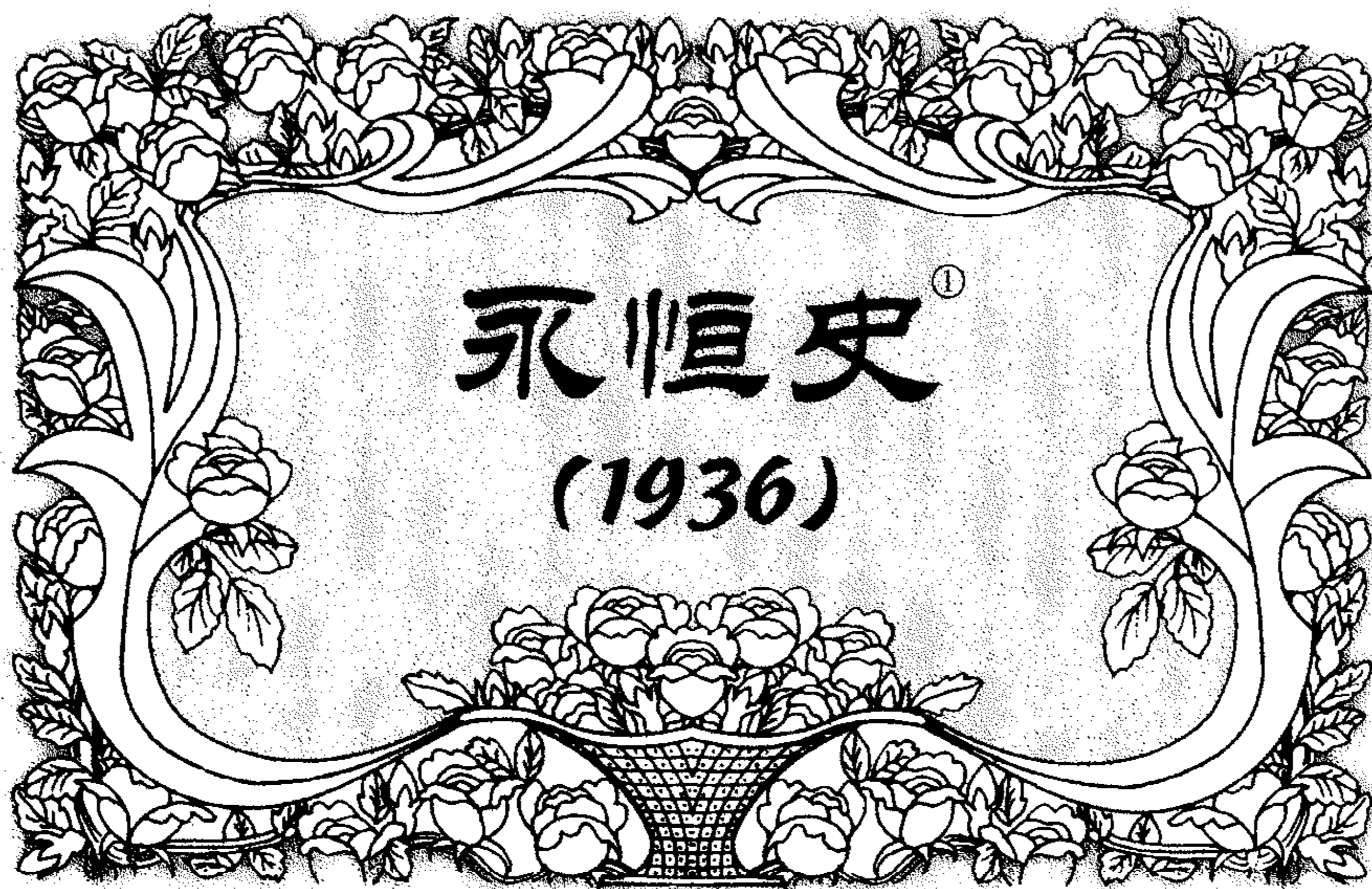
诋毁的真实、诬告者、小独裁者、毒害家庭生活的埋怨。”(我倒认为,伦理不包括性行为,如果它不受叛逆、贪婪或自负所玷污的话。)

电影的结构比它的神学更加粗劣。在小说里,哲基尔和希德的同一性是件惊奇的事,谜底作者一直保留到第九章的最后部分。寓意小说似乎成了侦探小说,没有读者猜到希德和哲基尔是同一个人;小说本身的题目也没有告诉我们是两个人。把这个手法移植到电影中去决不是一件容易的事。让我们想像一下任何一个侦探故事。观众认得出的两位演员在戏中扮演角色(例如:乔治·拉夫特^①和斯潘塞·屈赛^②);他们可以使用相似的语言,他们可以涉及假设是过去共同的事件;当问题无法解释时,一人喝下魔药后就变成了另一个人。(当然,好好实施这个计划须有语音的两三次调整:改变主角的姓名。)比我开化得多的维克多·弗莱明却避开了这个惊奇和所有的神奇;在影片开始的场景中,斯潘塞·屈赛毫不害怕地一口喝下使人变化的汤药,就变成了带着不同假发套和具有黑色人种特征的人了。

在斯蒂文森双重寓意的背后和接近阿塔耳写的(公元12世纪)《鸟儿大会》,我们可以构思一部泛神论的电影,它的众多人物,最后都归结为一个人,他是永恒的。

① 乔治·拉夫特,好莱坞演员,多扮演反英雄的角色。

② 斯潘塞·屈赛(1900—1967),美国演员,早年多扮演无赖痞子的角色,成名后与赫本联袂主演过九部影片。



刘京胜 屠孟超译

……利维补遗：短暂而又永恒的历史长河……

克韦多《陀螺》，1632

也不保证他们听到批评后一般会变得更有效、更愉快或更明智。

约翰逊《〈莎士比亚集〉前言》，1765

①本集各篇除署名者外，均为刘京胜所译。

序 言

我就这几页独特的《永恒史》略谈点滴。首先我以年代学的严谨提及柏拉图哲学,其实如果从巴门尼德的六韵步诗(“不是过去,也不是将来,因为就是现在”)开始才更为合理。我不知道我如何曾将柏拉图的形式同“博物馆里的静物”相提并论,又在阅读叔本华和埃里金纳的著作时,如何不理解它们是生动有力与和谐的。运动是不同时刻对不同地点的占据。非时不可感知,静止亦是如此。它是不同时间点对同一地点的占据。我为什么就未意识到被众多诗人钟情追求的永恒竟是将我们从以后难以忍受的压抑中——即使是瞬间地——解脱出来的极好手段呢?

我已追加了以补充修正本文的两章:1952年的《隐喻》和1943年的《循环时间》。

《双词技巧》不可能或许也不存在的读者可以质询我和玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯撰写的《中世纪日耳曼文学手册》。我不想忽略两篇实用专题论文:鲁道夫·迈斯纳1921年在莱比锡出版的《宫廷诗人描述技巧》和赫塔·马夸特1938年在黑尔出版的《古英国描述技巧》。

《接近阿尔莫塔辛》是1935年出版的;我不久前读过《圣泉》(1901),其主要情节大致相似。在詹姆斯的精美小说里,讲述者探讨A或C是否影响了B的问题。在《接近阿尔莫塔辛》里,又通过B预料或揣测到极远处存在着Z,而B并不认识Z。

这几页反思的功或过都不会影响到对我的因果报应，而只能涉及到我慷慨执著的朋友何塞·埃德蒙多·克莱门特。

豪·路·博尔赫斯

永恒史

—

在《九章集》那篇企图询问和确定时间性质的章节里，断言首先应了解永恒，众所周知，它是时间的模式和原型。对这个伊始忠告如果我们信以为真，那它就言过其实了，它似乎破灭了我们与该书作者沟通的希望。时间对于我们来说是个问题，一个可怕而又马虎不得的问题，也许还是抽象论的一个至关重要的问题；永恒，一场游戏或一个令人生厌的希望。我们在柏拉图的《蒂迈欧篇》里读到，时间是永恒的动态形象，这几乎就是一个使任何人都不能怀疑永恒是由时间实体构成的形象的断言。这个概念，这个由于人类异议而被丰富的粗俗话语，就是我准备讲述的事情。

我首先使用普罗提诺的方法（惟一可利用的方法）回顾与时间紧密相联的黑暗：抽象论的秘密，大自然的秘密，它应先于永恒，永恒是人类的作品。其中一种黑暗，它不是最长久的，但也并不因此就不漂亮，就是那种阻碍我们确认时间方位的黑暗。从过去流淌到未来，大家都相信，但如果反过来，也并非就不合逻辑，它被米格尔·德·乌纳穆诺以西班牙文诗句确定为：

时间的夜河

自永恒清晨的源头

流淌……^①

两者同样可信，又同样无法证实。布雷德利否定两者，进而提出了个人的假设：排除未来，它纯粹是我们堆砌的期望，而将“现实”归结于现时的尽头，分解到过去中去。这种时间上的倒退往往迎合了衰败或平淡的状态，因而任何一种紧张都会让我们觉得是在向未来进发……布雷德利否认未来；印度的一个哲学流派否认现在，认为它是不可抓住的。橙子即将从枝头上掉下来或者已经在地上，那些怪诞的简单化者们断言，没人见它掉下来。

时间提出了其他困难。一，也许是最大的困难，就是将每个人的个别时间与数字的总体时间的同步问题，这最近已被相对论的恐慌闹得甚嚣尘上了，大家对此还记得，或者记得不久前还记得。我接受了它，又把它加以变化：如果时间是个思维过程，数千人或仅仅是两个不同的人又如何统一它呢？另一个困难是伊利亚学派以之反驳运动的问题，它可以概括在以下几句话里：在八百年时间中不可能流动过一个十四分钟的阶段，因为首先得流动过七分钟，而七分钟里又得有三分半钟，而三分半钟里又得有一分四十五秒，如此无穷无尽，以至于十四分钟永远不会填满。罗素驳斥了这种论据，肯定现实以及无穷数字的一般性，不过从定义上讲，它们是一次出现的，而不是一个不尽数字过程的“最终”点。罗素的这些非正常数字就是永恒的明显预兆，并且同样不能被定义为各个部分的分别数字。

人类提出的任何一种永恒——唯名论的永恒、伊里奈乌斯的永恒、柏拉图的永恒——都不是对过去、现在和将来的机械补充。

^① 经院式从潜在转向现实的观念与这种思想相近。参见怀特海的永恒物体，它们构成了“可能王国”，并进入了时间。——原注

这是件最简单而又最神奇的事物：是那些时间的同时性。共同的语言和那令人称奇的字句——每个版本都使前一个版本逊色^①——似乎无视它的存在，可是抽象论者却这么想。灵魂的客体是连续不断的，现在是苏格拉底，然后是马，《九章集》的第五卷里谈到，总是一个个别的東西形成，而又有数千个东西消失；然而圣灵却可以同时包含所有东西。过去就在现在，将来亦是如此。世上没有任何东西流逝，在这个世界上，所有东西都在它幸福的环境里静静地持续存在。

我转而思考永恒，永恒中派生出后续的事物。的确不是柏拉图开创了它，在一本专门的書里，柏拉图谈到了先于他的“古老而神圣的哲学家们”，不过他辉煌地扩大和总结了前人的所有想像。多伊森将之与日落相比：热烈和终止的光芒。希腊所有关于永恒的概念都集中在他们的著作里，已经被拒绝、被可悲地装饰起来的著作里。因此我首先谈到伊里奈乌斯。伊里奈乌斯提出了第二种永恒：被三个不同、而且理不清的人罩上了光环的永恒。

普罗提诺以显而易见的热情说道：可见天空里的所有东西也是天，地是天、动物、植物、男人和海也是天。他们有个尚未产生的世界的天作为场景。每个物体都被其他物体所看见。在这个王国里，没有任何东西不是透明的。没有任何东西是不可进入、无法看透的，光明遇光明。一切都分散在四面八方，一切都是一切。每个东西都是全部东西。太阳就是所有星星，而每个星星又是所有星星和太阳。任何人都不会觉得自己走在外来的大地上。那统一的宇宙，那对同化和交流的崇拜，还不是永恒，而是未完全从数字和空间里解脱出来的毗邻苍穹。对于对永恒的崇尚，对于普遍形式的世界，第五卷的那章想告诫的是：愿为这个世界——为它的能量、美丽、持续运动秩序、有形和隐形的诸神、魔鬼、树木和动物——称

^① 原文为拉丁文。

奇的人们提高对这个现实的思考,所有一切都是现实的复制品,人们可以在那里看到理念的形式,它不具有永恒性,却是永恒的;人们可以看到他们的头领,崇高的神灵;可以看到不可及至的智慧;还可以看到克洛诺斯的真正年代,它的名字叫鼎盛时期。所有不朽的东西都在世界上。一个个智慧,一个个神灵,一个个灵魂。所有地方对你来说都是现实的,你还要去哪里呢?你已经处于幸福之中,为什么还要尝试迁徙和移动呢?最初你不乏这种状态,但后来你会战胜它。只有在一种永恒里,东西才属于你:那个围绕灵魂转动时时间模仿出的永恒,它总是逃避过去,总是追求未来。

前面段落反复重复的数种断言会使我们导致错误的结论。普罗提诺请我们去的那个理想宇宙,其变化方面不如其整体方面值得研究。它是一种有选择的汇集,不允许重复和同义的重叠。它是柏拉图原型可怕的静止博物馆,我不知道亡灵的眼睛(在视觉之外或噩梦之外)是否注视过它们或者发明了它的遥远,希腊人曾经展示过它,不过我在那里感到了博物馆的味道:宁静、恐怖和有条有理……这是种读者可以舍弃的个人想像,而最好不舍弃的是柏拉图原型的某种总体概念,或基本原因或思想,它们可以组织与构成永恒。

这里不可能赘述柏拉图体系,不过一些初步知识的提示却不是不可以的。对于我们来说,最接近最可靠的现实就是物质——在孤独的原子中游动的旋转电子;而对于那些能够把事物柏拉图化的人来说,则是种类、形式。在《九章集》的第三卷里,我们看到物质是非现实的:它像镜子一样单纯空洞地被动接受宇宙形式;宇宙形式晃动它,占据它,但并不改变它的性质。它的整体恰恰就似一面完整的镜子,看似实,却是空;它是永不消失的幽灵,因为它不停止也没有能力停止。最根本的是形式。至于形式,佩德罗·马隆·德柴德很久之后又重复了普罗提诺的观点:上帝让你们有个八角形金印,在其中一个部位刻上一头狮子,在另一个部位刻一匹

马，再另一个部分刻只鹰，以此类推；而在一块蜡上让你们印上一头狮子，在另一块蜡上印上鹰，再另一块蜡上印上马，反正所有印在蜡上的图案金印上都有，只不过金印上的图案是刻上而不是印上的。不过，有个区别，蜡终究是蜡，价值不大，而金就是金，很值钱。造物上有精美的图案，但价值不大；而上帝那儿都是金的，上帝本身就是金的。由此我们可以推断出，物质分文不值。

我们认为这种观点不好，而且是不可思议的，不过，我们一直沿用它。叔本华的一个章节不是莱比锡办公室里的文件，也并非印刷品，不是秀丽的哥特文字，不是这种文字音节的排列，也不是我们有关他的看法。玛丽安·霍普金斯就是由玛丽安·霍普金斯做成的，而不是由含氮或矿元素、碳水化合物、生物碱和中性油脂制成的，这些东西本来是精密银光谱或好莱坞基本精华的短暂物质。这些善意的解释或诡辩可以规劝我们容忍柏拉图的命题。我们的命题这样提出：个人和东西只有共享包括其在内的概念，即它的常存现实时才存在。我找个最有说服力的例子：鸟的例子。群鸟的习性、幼年、种类、同黎明和黄昏的古老联系、日初和日末的鸟、听觉多于视觉的情况，所有这些都推动我们承认概念的首位作用和个体几乎百分之百的无作用^①。远离错误的济慈可以设想他着迷的这只夜莺就是路得^②在朱迪亚的巴伦麦田听到它叫唤的那只夜莺。斯蒂文森举着一只已经消耗了几个世纪的鸟，一只吞噬时间的夜莺。叔本华，热情光辉的叔本华提出了一种解释：动物生存的单纯身体状况，它们对死亡与回忆的无知。他后来补充道，并且不无微笑：哪个人听到我肯定地说现在在院子里玩耍的灰猫就是五百

① 我，智者的儿子，生活着，阿布贝克尔·阿本托法伊尔（Abentofail）小说的难以理解也难以实现的鲁滨孙，仅仅吃岛上那些丰富的水果和鱼，并且一直注意不让任何一个品种死亡，不让宇宙由于他的过错而变得贫穷。——原注

② 路得，《圣经》人物，摩押人，丧夫后不忍抛弃寡居的婆母拿俄米，随她回故乡伯利恒。见《圣经·旧约·路得记》。

年前蹦跳淘气的那只猫,可以任意把我想像成什么人,不过更奇怪的疯癫就是把基本情况相像成另外一种样子。接着,他又说:狮子的命运和生活需要狮子性,而时间意义上的生命则是通过个体的无限回复实现长生的狮子,它的繁衍和死亡构成了那个不朽形象的脉搏。而在此之前:一种无限的延续已经先于我产生,我那时又是什么呢?形而上学地讲,我大概可以回答自己:“我就是我;就是说,不管别人怎么说我那段时间的情况,我都不过是我。”

我猜想那个永恒的狮子性大概可以得到读者的认可,读者可以在被时间的镜子折射成多只的惟一狮子面前感到一股雄伟的轻松。而就人类的永恒概念,我却不指望如此:我知道它对我们的我予以否定,而宁愿毫无惧怕地散布一个其他人的我。不幸的征兆;柏拉图向我们提出了远为艰难的普遍形式。例如,桌子性,或者在天上的可知桌子:世界上所有木工追求的注定只能成为梦想和失败的四足形。(我不能否定全部;如果没有一个理想化的桌子,我们就不会得到具体的桌子。)例如:三角形性:非空间的杰出三边多角形,并不能被污蔑为等边形、不等边形或等腰形。(我也不排斥它,它是几何类的例子。)例如:需要、道理、推迟、关系、考虑、体积、秩序、缓慢、位置、声明、混乱。对于这些已经上升到形式的思想条件我不知道该如何发表意见,我觉得任何人都不可能不借助死亡、发烧或疯狂来感受到它们。我曾忘记了另外一个包含了所有一切并且把它们加以升华的原型:永恒,它支离破碎的复本就是时间。

我不知道我的读者是否需要论据以摒弃柏拉图的学说。我可以向你们提供很多论据:首先,无拘无束共处形式世界的普遍语态和抽象语态互不相容又相互补充;其次,其发明者对事物采用普遍形式的过程所持的保留态度;另外就是有关这些单纯形式本身就具有混合性和变化性的猜测。它们并不是不可分解,却又像时间造物那样纠缠不清。它们被按照产物的形象制造出来,重复那些人们

企图解决的异常现象。例如，狮子性怎能不具备威严和红颜色、不具备披头散发性和利爪性呢？这个问题没有答案，也不可能；我们不能期待狮子性一词具有大大高于那个没有后缀的词的意義。^①

我再回到柏拉图的永恒上来。《九章集》第五卷里有一个内容非常广泛的清单。正义就在此，还有数字（直到几？）和美德、行为、运动，不过没有错误和非正义，它们是形式已经腐坏的物质疾患。可以不是旋律，却是和谐和节奏，音乐就有了。病理学和农业没有原型，因为不需要。财政、战略、修辞学和统治艺术同样被排除在外，尽管在时间上它们也源于美观和时间。不存在个体，没有苏格拉底甚至高人或帝王的基本形式；普遍存在的是人。相反，所有几何形状都有了。色调中只有基本色调：在永恒里没有灰色，没有紫红色，没有绿色。按照向前排列的顺序，最古老的形式有：区别、一致、灵感、安静和生物。

我们已经审视了永恒，它比世界还可怜。现在要看的就是我们的教会如何采纳了它，并且赋予了它比以往更高的意义。

① 我不想在通报这个看法之前告别柏拉图主义（好像寒带的），希望能够把这个看法继续保留下去，加以论证。普遍的可以比具体的更强烈。不乏例证。小时候，我在本省北部圆圆的平原上避暑，在厨房里喝马黛茶的人引起了我的兴趣。可当我得知那块圆地就是大草原，那些人就是高乔人的时候，我幸福极了。同样，想像产生爱恋。普遍的（重复的名称、类别、祖国、赋予它的可敬命运）高于个别特性，由此而容彼。

最明显的例子，听觉恋在波斯和阿拉伯文学里非常普遍。听取对一个女王的描述——头发似分离和迁移的夜晚，可脸像愉悦的白昼。胸脯仿佛给月亮以光亮的象牙色球体，而漫步则羞煞了羚羊，让柳树感到绝望，沉重的胯使它们站立不起来，窄窄的脚细如矛头——爱她甚至爱及她的苍白和死亡，这是《一千零一夜》的传统主题之一。你读一下沙赫里曼的儿子巴德巴瑟姆或者易卜拉欣和亚未拉的故事吧。——原注

二

有关第一永恒的最好著作是《九章集》的第五卷；关于第二或基督教永恒的最好著作是圣奥古斯丁的《忏悔录》第十一卷。第一永恒仅仅产生在柏拉图的论题中，第二永恒则不带有三位一体的信仰秘密和由宿命论与天谴论引起的争论。厚厚的五百页仍未把这个题目说清楚，我希望这两三张八开纸不至于显得太啰嗦。

可以肯定，也很可能是错误的，“我们的”永恒是在马可·奥勒利乌斯死于慢性肠病后几年制定的，而那个短暂统治的地点过去是富尔维埃勒峡谷，以前叫旧广场，现在以缆车和大教堂著名。除了制定者伊里奈乌斯的权威，这种约束性的永恒也的确比毫无意义的神甫法衣或教会的铺张要强得多；它是一种决心，是一种武器。圣子是由圣父造就的，圣灵又是由圣父和圣子产生的，诺斯替教徒常常从这两个无以辩驳的事件中推测出圣父先于圣子，而两者又先于圣灵。这种推测破坏了三位一体的概念。伊里奈乌斯阐述说，圣父产生圣子和两者产生圣灵的双重过程并没有在时间中发生，而是一次就穷尽了过去、现在和将来。这种阐述占了上风，现在成了教义。永恒就是如此被颁布的，以前它在柏拉图某种非权威文章的庇护下几乎未被认可。有关上帝三种假设之间的关联与区分现在是个难以置信的问题，而这个小事似乎又玷污了答案。不过结果的伟大意义是不容置疑的，甚至不容对置疑抱有希望。永恒是纯粹的今天，是无限的即刻和光明的结果。^①三位一体的精神作用和争议的存在也不容置疑。

现在，世俗天主教徒们把它看成无限正确、亦无限枯燥的社

① 原文为拉丁文。

团；而自由派把它当做神学的守门人，一个将由共和国的许多成就清除的迷信。三位一体自然超出了这个格式。联接在一个机体里的父亲、儿子和幽灵的概念陡然而至，像个智力畸形、一个只有在噩梦中才能出生的怪胎。地狱只是个纯粹的肉体暴力，但是三个纠缠在一起的人就形成了智力恐怖，是个被扼杀的完美无限，就像两个相对的镜子。但丁曾经把它说成是一个由不同颜色圆圈叠置而成的标志；多恩把它看成由交错在一起的丰腴的蛇组成的标志；圣保罗写道：三位一体散发着耀眼的神秘光彩^①。

摆脱救世的观念，三个集中在一起的不同的人必须像个裁决者似的。考虑到信仰的需要，它的基本神秘性并没有减少，而且显露出它的意图和作用。我们知道，拒绝三位一体，至少拒绝两位一体，就是把耶稣看成是上帝的一个临时代表，是历史的偶然事件，而不是我们信仰的不朽法官。如果圣子也是圣父，救世就不是直接的圣业；如果它不是永恒的，人类自责所做出的牺牲和死在十字架上，也就不是永恒的。只有无限的美德才能补偿无限年代里迷失的灵魂，杰里米·泰勒说道。这样才能对教义做出解释，虽然圣子由圣父产生、圣灵由这两者产生的观念依然占有主要地位，且不涉及它属纯粹比喻的有罪条件。神学致力于将他们区分开来。认为没有理由把他们混为一体，因为其中一个结果是圣子，而另外一个结果是圣灵。圣子的永恒产生、圣灵的永恒存在是伊里奈乌斯的高傲决定：发明一个无时间行为，一个残缺的无时间动词（Zeitloses Zeitwort），对之我们可以抛弃或者尊崇，但是不能讨论，伊里奈乌斯建议这样拯救魔鬼，他做到了。我们知道他是哲学家们的敌人，他掌握哲学家们的一种武器，又以之去反对他们，这大概能够使他产生一种战斗的乐趣。

按照基督教的观念，时间的第一秒与创世的第一秒相吻合，这

^① 原文为拉丁文。

就省略了一位在“以往”永恒里辗转了几个世纪的虚无上帝出现的情节（这是瓦莱里^①不久前才重建的）。斯维登堡（见《基督教》，第一千七百七十一页）在一个精神世界的边缘地带看到了一个幻觉的塑像，并由此想像出那些愚蠢而又无结果地讨论上帝创世之前情况的人们已被吞噬。

自从伊里奈乌斯开创了基督教永恒后，它就开始有别于亚历山大永恒。既然是另一个世界，它就成了上帝思维十九种特性中的一种。开展民间崇拜后，原形就出现了衍变成圣人或天使的危险；它们没有因此拒绝现实，那个总是大于纯粹造物的现实，不过这些原型最终还是被归纳成造物圣子的永恒思想。阿尔贝托·马格努斯最终确定了物质前世界（*universalia ante res*）的概念，他认为原型是永恒的，先于创世之物，不过只是以灵感或形式的方式出现。他十分仔细地将它们从物质中世界（*universalia in rebus*）中分离出来，后者是已被分别具体到时间中的同一种神学概念。他还特别将原型从物质后世界（*universalia post res*）中分离出来，成了由归纳性思维再揭示的概念。时间概念有别于神学概念在于神学概念缺少创造性，而不在于其他方面。对上帝不一定仅限于拉丁范畴的怀疑在经院哲学里是不存在的……不过我得提醒一下，我超前了。

神学手册并没有特别关注永恒。它们只是说永恒是各部分时间的现代和全部的直觉，它以混淆视听的言论干扰希伯来《圣经》，仿佛圣灵说了那些评注家称好的东西的不少坏话。它们常常为此以高贵的蔑视或纯粹的长寿观念进行煽动：上帝面前的一天就像一千年，而一千年就像一天，或者采用摩西听到的伟大话语，还有上帝的名字：我就是我，或神学家约翰在透明海、红兽和吃船长肉。

^① 指法国象征派诗人保尔·瓦莱里。

的鸟之前和之后在帕特莫斯听到的话语：我是 A 和 Z，是始和终^①。人们也沿袭博依斯的这个言论（孕育于监狱中，也许就是在他从背部处死之前）：永恒是无尽的生活和完全的拥有^②。汉斯·拉森马腾森的近乎淫荡的重复却更让我愉悦：永恒就是完全的今天，是无限宇宙最近和丰盛的果实^③。似乎相反，他们又蔑视那个踏海踏地天使的黑色誓言（《启示录》，第十章第六节）：指着那创造天和天上之物、地和地上之物、海和海上之物的，直活到永永远远的，起誓说：“不再有时日了。这节里的时间的确应该相当于延续。”

永恒成了上帝无限思维的属性。大家都很清楚，一代又一代的神学家一直在为他的思维、他的形象和与他的相近而努力。没有任何激励能够像永恒宿命的讨论这样令人怦然心动。在十字架四百岁的时候，英国隐修士贝拉基竟冒天下之大不韪地想到至死都未接受洗礼的儿童能够到达天堂^④。伊波纳的主教奥古斯丁以令他的出版者们喝彩的愤怒抨击了这个理论。他指明了这个已被守教规者和殉教者们厌倦的异端学说：他否认我们已经在男人亚当方面犯了罪，而且我们也同亚当一样犯了罪的说法，他竟然可恶地忘记了那种死亡能够通过肉体自父向子传播，他藐视死在十字架上的人的血汗、超常的极度痛苦和叫喊，厌恶圣灵秘密恩典，限制上

① 关于人类的时间同上帝的时间标准不同的观念在伊斯兰教的登霄传说里体现出来。据说穆罕默德被光辉的天马带上了七重天，并且在每重天都同那里的宗教主和天使进行了交谈。穿过玉宇时，感到一股冷风冻结了他的心脏，此时上帝在他肩膀上拍了一巴掌。天马离地时，从鞍鞴上滚下一个装满了水的罐子。回来后，穆罕默德拿起了它，结果一滴水都没有洒。——原注

②③ 原文为拉丁文。

④ 耶稣早就说过：让孩子们来找我吧。贝拉基把自己置于儿童和上帝之间，自然会受到指控，并且把孩子们也发配到了地狱。就像圣阿纳斯塔修斯的名字一样，贝拉基的名字也可以有谐音。大家都说贝拉基应该是个背垃圾。——原注

帝的放纵。英国人竟然贸然地援引法律。一直是法力浩然的圣人承认说,根据法律,我们所有男人都应该毫无宽恕地遭受火刑,然而上帝按照其难以揭示的裁决,决定拯救几个人,或者就像很久之后卡尔维诺并非不粗鲁地说到的那样:因为是(因为是哲学家)。他们是命中注定的。神学家的虚伪或廉耻把这句话保留给命中注定到天上的人。注定要备受煎熬的人不会有:的确、不受保护的人要永远遭受火的煎熬,不过这只是上帝的一个忽略,而不是一个特别行动……这种办法又更新了永恒的概念。

代代偶像崇拜者居住在地球上,却没有机会拒绝或信奉上帝的话语,仅想像能够不靠上帝的话语就能拯救自己就已非礼了,就像否认要把他们其中一些品德卓著的人排除在天堂之外一样没有道理。(茨温利 1523 年宣称他个人希望与赫克里斯、泰塞奥、苏格拉底、阿里斯提得斯、亚里士多德和塞内加分享天空。)上帝的第九属性(即无所不知)加以扩展就足以消除困难。据说它包括各种事务的知识:应该说,不仅包括现实事务,而且包括可能事务的知识。在《圣经》里搜寻可以对之进行充分补充的地方,结果找到了两处:一,在《列王纪上》里,上帝对大卫说,如果他不离开城的话,肯拉汗(Kenlah)的人们将为他效力,可他离开了。另外一处是在《马太福音》,其中诅咒了两个城市:哥拉汛哪,你有祸了!伯赛大啊,你有祸了!因为在你们中间所行的异能,若行在推罗、西顿,你们早已披麻蒙灰悔改了。有了这些依据,动词的可能式就可以进入永恒了:赫克里斯与乌尔里希·茨温利共处穹苍,因为上帝知道他们使用的是教历。列尔纳七头蛇就会被置于外层黑暗之中,因为已证实,它头一个被拒绝洗礼。我们感觉到了现实,又想像到了可能(和未来)。上帝那里没有这种区别,区别属于无知和时间。其永恒不仅彻底(英明的行动)记录了这个密集世界的所有时刻,而且记录了那个最可能消失的时刻发生变化而可能出现的时刻,还有那些不可能出现的时刻。由时间和组合构成的永恒要比宇宙

丰富得多。

与柏拉图的永恒不同，柏拉图永恒最大的特点就是平淡，而这种永恒则带有近似于《尤利西斯》最后几页，甚至近似于前一章广泛问讯录的危险。奥古斯丁宏伟的顾忌限制了这种繁冗。它的学说甚至在语言上都拒绝永恒的惩罚。上帝注意到被上帝看中的人，而忽视了被罚入地狱的人。大家都知道这点，但却宁愿把注意力放在廉洁的生活上。秃头查理的宫廷教师约翰·斯科特斯·埃里金纳荣幸地歪曲了他的思想。他鼓吹一个无法确定的上帝，展示了一个柏拉图原型的世界，展示了一个不知罪孽和丑恶形式的上帝，展示了神化和造物（包括时间和魔鬼）最终对上帝的回归。圣典改善罪恶，永生抵消死亡，幸福即痛苦。^①这种混杂的永恒（它不同于柏拉图的永恒，包含着个人的命运；而又不同于东正教原则，排斥所有欠缺和不幸）遭到了巴伦西亚和朗格勒宗教会议的谴责。鼓吹这种永恒的有争议的著作《自然分界》第五卷点燃了公众之火。它适度地引起了藏书家的青睐，使埃里金纳的著作得以流传到我们这个时代。

宇宙需要永恒。神学家们并非不知道，如果上帝的注意力有一刻偏离我这只写作的右手，这只手就会变得毫无用处，就像一团无光的火焰熄灭了一样。因此人们认为这个世界能够保存至今就是一种常存的创造，两个如此对立的动词保存和创造在天国就成了同义词。

三

至此，我们按照年代顺序讲述了永恒的通史。也可以说是几种

^① 原文为拉丁文。

永恒的通史，因为人类愿望就一直抱有这两种叫这个名字的连续而又对立的梦想：第一种是现实主义的，即以以一种奇怪的热情渴望造物的静止原型；另一种是唯名论的，它否认原型的事实，希望在一秒钟之内将宇宙上所有细微之物都聚集起来。这种学说远离了我们人类，以至于连我自己都不再相信所有的解释了，包括我自己的解释。这种唯名论只肯定个体的事实和类型的常规性。现在，我们就如同自然迸发的呆傻喜剧散文家一样：sans le savoir（没有知识），它似乎就是我们思想的总前提，一个后天获得的公理。所以，也就没必要谈论它了。

至此，我们按照年代顺序讲述了永恒有争议而又法定的发展过程。远古的人，留大胡子的人和大主教创立了它，以公开地同异端学说混淆，恢复已被集为一体的三人之间的区别，以秘密地按某种方式滞留时间的流程。生活即浪费时间：除非在永恒的形式下，否则我们不能恢复或保存任何东西，我看到乔治·桑塔亚那以爱默生式的西班牙文这样写道。足以与之相提并论的只有卢克莱修有关交媾谎言的可怕段落了：仿佛一个梦中想喝水，而喝多少水都不能解渴的人，仿佛一个身在河中却被干渴焦灼至死的人：维纳斯如此以幻象蒙骗那些情人，可对身体的视觉不足以令他们满足，尽管游离不定的相互交织的手抚遍全身，却不能将任何东西分离或保留。最终，他们的身体出现了喜悦的先兆，维纳斯即刻就要播种女人的田野，情人们热烈地搂抱在一起，情爱的牙齿顶着牙齿，但他们不能在另一方消魂，也不能成为一个自我。原型和永恒两个词意味着最可靠的拥有。的确，延续是一种不能容忍的不幸，而巨大的欲望又贪婪着时间的每一分钟和空间的各种变化。

大家都知道，确认身份要靠记忆，取消这种功能是种愚蠢行为。可以考虑宇宙本身。没有永恒，没有灵魂中发生的事情的微妙反映和秘密，宇宙史就成了流失的时间，其中包括我们的个人史，这使我们感到不愉快的自负。仅靠柏林纳的留声唱片或电影胶片、

形象的纯粹形象、其他偶像的偶像是不够的。永恒是最丰富的创造。的确，它不感知，而且谦恭的持续时间也不算永恒。否认永恒，想像承载着城市、河流和欢乐的年代能够广泛消失，就如同想像自己能够完全自我拯救一样不可信。

永恒是如何开始的呢？圣奥古斯丁并不清楚这个问题，不过他指出了—个事实，似乎可以提供解决的办法：存在于全部现在的过去和未来的因素。他援引了一个特定的情况：诗的回忆。开始之前，诗歌已在我的预想之中；一经完成，就在我的记忆中；不过在我说此话的时候，它又在记忆中分化，所以我可以说出它来；而在预想阶段我就说不出来。对整个诗歌发生的事情，也发生在每一首诗和每一个音节上。对于由诗歌构成的最长的情节，对于由一系列情节构成的个人命运以及由一系列个人命运组合的人类，我都如是说。不过，这种对于时间各个时间之间内部关系的证实还包括延续，这与统一形式的永恒模式不相适应。

我想思乡就属这种模式。流落他乡而牵肠挂肚的人们总是回忆幸福的可能性，把它们看作是 *sub specie aeternitatis*（次类永恒），完全忘记了如果实现其中一项可能就得排除或推迟其他可能。在情感上，回忆属于非时间性限制的。我们将过去的幸运集中成一个独立的形象，而我每天下午观看的红色纷呈的西方在记忆上也只是一个西方。预见亦是如此：最不相容的希望可以毫无障碍地共处在一起。换句话说，愿望的风格就是永恒。（可信的是，在永恒的含义中——无限的即刻和光明的结果——存在着列数追求的特别愉悦的原因。）

四

现在只差向读者指出我个人有关永恒的理论了。这是个没有

上帝的可怜的永恒,而且没有其他拥有者,没有原型。我曾在1928年出版的《阿根廷人的语言》一书中提出这个理论。我又曾把那时出版的东西加以改写,文章的题目是《感受死亡》。

我想在此审视前几天夜晚的一次经历:如果称之为历险,它只是个极其短暂和令人陶醉的小事;如果称之为思想,它又显得极其无理和伤感。它只是一个情景,是一句话:一句我已经预言过的话,不过在此之前我一直未曾切实体验过。下面我连同说明它的时间和地点的事件一起讲述一下这句话。

我记得这句话是这样的。那天晚上的前一个下午,我正在巴拉卡斯:我习惯上不去那种地方,而后来我走的那段距离已让我的那天充满了味道。它的夜晚似乎漫无目的。夜很恬静,我吃完饭后出来走走,回忆些事情。我不想为这次散步确定路线,只是力求最大幅度的可能性,不想因为对某种可能性的必然先见而使整个前景令人疲倦。我尽可能地走得慢,就是人们称之为漫步的速度。我接受了偶然最黑暗的邀请,不过随便看看宽阔的大街或街道,并没有什么特别的去向意识。尽管如此,一种家庭的吸引力还是使我向一些居民区偏离,居民区的名字我想永远不忘,并且让我从胸中感到崇敬。我不想如此说明我的居民区,那只是童年的活动范围,而是想说明那些仍然神秘的毗邻:那个我已经在语言上完全拥有,而在实际上却远非如此的毗邻,那个与某个时间相连的神话般的毗邻。熟悉的反面,它的背部对于我来说就是那倒数第二条街道,我对它就像对我家埋在地下的地基或我们看不见的骨骼一样一无所知。我走到一个街角。在思维宁静的休憩中,我呼吸着夜晚的空气。本来就不复杂的视野,由于我的疲劳而变得更简单了。它的特色使这种视野显得超然现实。街道上低矮的房屋,尽管其头等住宅已经脱贫,而第二等也确实舒适。那是最贫困又

最美丽的街道。没有任何一家房屋给街道带来生气。无花果树黯然在街角。比墙上加长线还高的小门仿佛是用夜晚的同一一种无限材料制作而成。街上的人行道崎岖不平。街道是原土的，美洲仍未被征服的土。街道尽头已经乡村化，正向马尔多纳多方向分解。混浊纷乱的土地上，一堵玫瑰色的围墙似乎不愿将月亮留住，而且让里面的月光溢出。没有任何比玫瑰色更好的其他方式来称呼这种柔情了。

我注视着这种朴实。我想，肯定是高声的：这就是三十年前的那一切……我将推测这个日期：在其他国家已是近代，而在这世界交替之面，大概该属于遥远时代了。也许有只鸟在唱歌，我由此感到了小小的亲情，就像小鸟那么大的亲情。不过最能肯定的就是，在这令人眼花缭乱的寂静中，除了蟋蟀同样无时间限制的声音，别无它有。非常简单的我在一千八百几十几年的思想已不再是几句概括性的话语，它已经深入现实。我感到死了一样，成了世界的抽象感知者：充满科学而又无法确定的恐惧是玄学的最好解释。我不相信，不相信我已经逆着时间的假想河流而上，甚至我还怀疑我是否已掌握了那难以领会的“永恒”一词中言不尽意或根本不存在的含义。只有后来我才终于给那个想像下了定义。

我现在这样写：那些同类事物的单纯再现——宁静的夜晚、藤忍冬的乡村气息、原土——三十年前那个街角的一切不仅完全一致，而且它们既不是相似，也不是重复，就是本身。如果我们能够察觉到那种一致，时间就成了一种欺骗。一个看起来是昨天的时刻和另一个看起来是今天的时刻之间的相同性和不可分性足以把时间分解。

很明显，这种人类时刻的数量并不是无限的。那些基本时刻——肉体痛苦和肉体享乐的时刻、接近睡眠的时刻，聆听音乐的时刻、非常紧张或非常松弛的时刻——都是最客观的。我

提前作出结论：生活如果不是不朽的就太可怜了。可我们甚至对我们的可怜都不能肯定，因为时间在感觉上很容易被否定，但在理论上就并非如此了，延续的概念与其本质似乎是分不开的。于是，模糊的意识成了情感轶事，真正的陶醉时刻和永恒关于那天夜晚对我并不吝啬的可能暗示也就成了本文的明显特色。

* * *

为了给永恒的这部传记加以戏剧性的兴趣，我不得不做些调整，例如，把一个普通事务归纳入五六个名称。

我在书房里随意查看了一下。至于对我最有帮助的著作，我应该列数以下几部：

《希腊哲学》，冯·保罗·多伊森著，莱比锡，1919。

《普罗提诺著作》，托马斯·泰勒译，伦敦，1817。

《新普罗提诺主义图解》，E. R. 多兹译并序，伦敦，1932。

《柏拉图哲学》，阿尔弗雷德·富耶著。

《作为意志和表象的世界》，叔本华著，莱比锡，1892。

《圣奥古斯丁的忏悔》，P·安赫尔·C·维加著，马德里，1932。

《通向圣奥古斯丁的丰碑》，伦敦，1930。

《教条主义》，冯·R·罗特著，海德堡，1870。

《哲学批判随笔》，梅嫩德斯-佩拉约著，马德里，1892。

双词技巧

文学史上最冷淡的愚蠢行为之一就是那些费解的描写或者冰岛诗歌的双词描写技巧。它们大约传播于100年，极北^①人或无名史诗作者遭到个人意识的吟唱诗人排斥的时代。一般都把它说成是没落现象，不过这种令人压抑的形式无论其是否有效，都致力于解决问题，而不是提出问题。现在我们只需承认它们是首批本能文学的刻意快感语言就足够了。

我先举个最丑恶的例子：《格雷蒂尔萨迦》里穿插的许多诗中的一首：

英雄杀死了马克的儿子
出现了刀光剑影和乌鸦的食物。

如此华丽的诗句，两种比喻的鲜明对置——一种是骚动不安，另一种是残酷和静止——可以轻而易举地欺骗读者，使他们以为这只是一种战斗及其结果的强烈直觉，另外就是其有失严肃的事实。乌鸦的食物——让我们为它忏悔吧——就是尸体的同义词之一，还有刀光剑影，是战斗的同义词。这类比喻就是双词描写技巧。记忆和不重复地使用它是原始文人渴望的理想。大量使用它可以摆脱对叠韵、内韵要求极其严格的韵律学困难。从下面几行字里就

^① 极北，古代地理学家对挪威、冰岛等地的称呼。

可以看到其不连贯的使用方式：

巨人子孙的毁灭者
 在银鸥草原的结实野牛面前碰碎。
 上帝亦是如此，此时晚钟的守护人正在暗泣。
 岸边的游隼被解体。
 对于它来说，希腊人的国王，
 并不比在礁石上奔跑的马高贵。

这个巨人子孙的毁灭者就是托尔。晚钟的守护人按照其特性则是新信仰的牧师。希腊人的国王是耶稣基督，道理很简单，因为这是君士坦丁堡皇帝的名字之一，而耶稣基督也是如此。银鸥草原的野牛、岸边的游隼和在礁石上奔跑的马并不是三种异常的动物，而是一条受伤的船舶。这些可悲的句法方程中，第一个是第二等的，因为银鸥草原是大海的一个名字……部分解开这些症结后，我请读者将这几行词句划分类别，这确实有点 *décevante*（令人沮丧）。《尼雅尔萨迦》^① 诗人里夫的母亲施泰因沃拉的深沉之口以瑰玮的散文讲述了巨大的托尔如何想同耶稣争斗，而耶稣对此并不感兴趣。日耳曼文化学者尼德纳崇尚这些形象的“人性和对立性”，并把它提高到“我们渴望的现实价值的现代诗歌”的高度。

另一个例子，埃吉尔·斯卡拉格里姆松的几句诗：

狼牙的染色者
 普施红天鹅的肉。
 剑的露水的游隼
 在平原上吞食着英雄。

^① 《尼雅尔萨迦》，13 世纪冰岛“家族萨迦”中最长，并被认为是最优秀的作品之一。

海盗月亮的蛇
实现了铁器的意志。

第三句和第五句诗显示了一种几乎是有机的满足。它们企图传递的内容相差无几，也可以说是零。它们并不是让人想像，不促使产生幻想和激情；它们不是出发点，而是终点。其欢乐——充分的和最低程度的欢乐——都体现在它的色彩纷呈中，体现在语言的纷繁交错中。^①也许它们的发明者是这样理解的，而其象征的特性就是一种对智力的纯粹收买。铁器是上帝，海盗的月亮是盾牌，蛇是长矛，剑的露水是血，游隼是乌鸦，红天鹅是所有鲜血淋淋的鸟类，红天鹅的肉是死鸟，狼牙的染色者是幸福的斗士。思考唾弃转变。海盗月亮并不是盾牌最需要的定义。这是无可争议的，不过海盗月亮是个不会被盾牌代替的提法，这同样是无可争议的。将每个双词技巧归纳成一句话不是解出未知数，而是取消诗歌。

耶稣学会的巴塔萨尔·格拉西安·莫拉莱斯遇到了其机制类似或等同于双词技巧的迂回法的反对。题目是夏季或曙光。他没有直接提出来，而是以一种应受到谴责的怀疑对之进行论证和协调。下面就是这种勤奋的悲凉结果：

① 我想寻找一位与之相等的欢乐经典作家，一位能够与那几位我最不可能被收买的读者不愿否定的作家相提并论的作家。我要将克韦多杰出的十四行诗同奥苏纳公爵的《马车和船舶上的恐怖及步兵部队》相比。人们很容易在这种十四行诗里发现对句的富丽效应。

佛兰德的原野是他的坟茔，
血红的月亮是他的墓志铭。

它先于所有表述又不依附于表述。随后的表达同样如此：军人之泪，意思不难理解，但却平淡无奇：军人们的眼泪。至于“血红的月亮”，最好还是不要看做是土耳其人的象征，被堂佩德罗·特列斯·希隆的什么强盗行径搞得黯然失色。——原注

在天国的竞技场上，
 白日的骑士
 在弗莱赫通^① 上
 勇敢地向浑身闪光的公牛挑战，
 扎枪划出阵阵金光。
 人们为他的技艺鼓掌
 那精彩的星星节目——
 华丽贵妇如云
 赞赏他优美的身姿，欢快的桑椹
 挂在曙光的看台上——；
 千姿变化
 爪上别着羽毛
 火红的发冠
 迎着大量闪光的星
 （天国田野的母鸡）
 在廷达瑞俄斯^② 蛋的诸鸡中
 公鸡主导着自负的太阳神，
 而伟大的丽达背叛了神灵，
 孵化出母鸡……

尊敬的上帝的斗牛-斗鸡狂热并不是该叙事诗的最大罪孽。更可恶的是逻辑装置：每个名称及其可怕的隐喻的同位语，为谰语的无法实现的辩解。埃吉尔·斯卡拉格里姆松的章节是个问题，或者可以说是谜。一个难以置信的西班牙语问题，一种混乱不清。让人

① 弗莱赫通，希腊神话中的地狱之河，河上充满火焰。

② 廷达瑞俄斯，古希腊神话中的斯巴达国王，娶忒斯提俄斯的女儿丽达为妻，生有许多子女。后丽达与宙斯私通，生有海伦。

感叹的是，格拉西安是位优秀的散文家，一位技巧能力无限的作家。你要证实这点，可以看看他笔下的这个见解：“一小块金缘宝石，可以锁住浩瀚的精神；普林尼简短的颂词，须以永恒来衡量。”

在双词技巧里，功能特性占主导地位。它们确定事物主要看其作用，而不是看其外观。它们常常对涉及到的东西赋予生命力，而且遇到有生命力的题材时，还可以将其行为加以颠倒。它们数量很大，却已被充分地遗忘了，这促使我把这些凋谢的修辞之花重新加以汇集。我已汇集了斯诺里·斯图鲁松的作品，他作为历史学家、作为考古学家、作为一些温泉疗养所的建筑家、作为家谱学者、作为某个大会的主席、作为诗人、作为双重叛徒、作为被斩首者以及作为幽灵而著称于世^①。1230年，他开始使用双词技巧，带着一些不可抗拒的目的。他想满足两种不同的情绪：稳重和对长辈的崇拜。只要双词技巧不是十分错综复杂，而且某个经典例子可以同意他使用，他还是很喜欢双词技巧的。我把他最初的一段话抄录在此：这段话是写给那些想掌握诗歌技巧并想以传统比喻方式改善人物刻画的初学者以及那些寻求了解写作秘诀的人。最好尊重那些长辈们认为已经足够的历史，而且最好信基督教的人能够解除他们的信仰。在七个世纪前，歧视并非是无益的：北方一些《走近帕尔纳索斯》的德国译者就建议将它作为《圣经》的替代品，并且发誓说，不断使用挪威的轶事是将德国日耳曼化的最有效工具。卡尔·康拉德也许是个最可悲的例子，他是斯诺里专著最残缺不全版本和一部五十二个“星期日节选”私人读物的作者，这部被称为另外一种“日耳曼崇拜”的读物在第二版时做了很大的修改。

斯诺里的专著题为《散文埃达》。它包括两部分散文和一部分

①“叛徒”是生硬之词。斯图鲁松也许就是个纯粹的狂热者，一个对接踵而来又互相矛盾的忠诚丑闻已不知羞耻的人。在知识界方面，我知道两个例子：弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯的例子和我的例子。——原注

诗歌——就是这部分诗歌给他带来了那个绰号。第二部分谈的是埃吉尔或赫勒尔的历险，他对巫术极其精通。他访问了亡人们称之为特洛伊的阿斯加尔德邸宅诸神。黄昏时，奥丁让人拿来几把铮亮的剑，剑亮得都无需照明了。赫勒尔同他的邻居结下了友谊。邻居是神布拉格，对言辞和韵律学很精通。一大牛角杯的蜜水在两人的手上传来传去，他们谈论诗歌、人和上帝。邻居对他说应该使用比喻。这段绝妙的对话录现在我正引为借鉴。

在集录上，我并没有排除我已经记录下来的双词技巧。汇编它时，我感到了一种近乎集邮的快乐。

岛之家	}	空气
风之家		

海之箭：大西洋鲱
浪之猪：鲸鱼
座之树：凳子
颌骨之森林：胡须

剑之会议	}	战斗
剑之暴风雨		
泉之汇		
长矛飞		
长矛之歌		
鹰之节日		
红色盾牌雨		
海盗的节日		

弓力
肩胛骨之腿 } 手臂

血淋淋的天鹅
亡人的公鸡 } 兀鹫

制动的掸子：马

盔之柱
肩之岩石
身体的城堡 } 头

诗歌锻造：宫廷诗人的头

牛角杯之浪
杯之潮汐 } 啤酒

空气之盔
空中之星的地
月亮之路
风之杯 } 天空

胸之苹果
思想之坚硬橡实 } 心脏

仇恨之海鸥	}	乌鸦
伤口之海鸥		
女巫之马		
乌鸦之表兄		

语言之石：牙齿

剑之地	}	盾牌
船之月亮		
海盗的月亮		
战斗之顶		
战斗之乌云		

争斗之冰	}	剑
愤怒之杖		
盔之火		
剑之龙		
啮齿盔		
战斗之棘		
战斗之鱼		
血浆		
伤之狼		
伤之枝		

弓弦之冰雹	}	箭
战斗之鹅		

房子的太阳
大树的沦落
殿堂之狼

} 火

乌鸦的快乐
乌鸦喙的染红者
鹰之愉悦者
盔之树
剑之树
剑之染色者

} 斗士

盔之妖魔
可爱的喂狼者

} 斧子

家园的黑色露水：烟油

狼树
木马

} 草叉^①

痛苦的露水：泪水

尸体之龙
盾牌之蛇

} 长矛

① “骑着木马下地狱”，这是我在《英格林萨迦》第二十二章里看到的。寡妇、天平、矛头、登峰造极在黑话里都是草叉的名称。“画框”是纽约黑话里“绞刑架”的名字。——原注

嘴之剑 } 舌头
嘴之浆 }

游隼的坐位 } 手
金戒指之国 }

鲸鱼之顶 }
天鹅之地 } 海
帆船之路 }
海盗的平原 }
海鸥的平原 }
岛之链 }

乌鸦之树 } 亡人
鹰之燕麦 }
狼的小麦 }

海狼 }
海盗之马 }
海王的驯鹿 } 船
海盗的溜冰鞋 }
浪之耕犁 }
耕海车 }
岸之游隼 }

脸的石头 } 眼睛
额头的月亮 }

海之火
蛇之床
手的灿烂
分歧的青铜

}金子

长矛休息：和平

呼吸之家
心脏之船
灵魂的墓地
笑的基座

}胸

皮夹的雪
坩埚里的冰
天平之露水

}银

戒指的主人
财宝的分发者
剑的分发者

}国王

岩石的血液
大地的网络

}河

狼的小溪	}	血
屠戮的潮汐		
亡人之露水		
战斗之汗水		
乌鸦的啤酒		
剑之水		
剑之浪潮		

歌曲的铁匠：宫廷诗人

月亮之姊妹 ^①	}	太阳
空气之火		

动物之海	}	大地
暴风雨之层		
薄雾之马		

畜栏的主人：斗牛

人之成长	}	夏天
蛇之活跃		

① 语法上有性之别的日耳曼系语言称太阳为阳性，月亮为阴性。按照卢戈内斯的说法（《耶稣会帝国》，1904），瓜拉尼部落的宇宙起源说认为月亮是阳性的，太阳是阴性的。日本的古宇宙起源学也把太阳说成是女神，把月亮说成是男神。——原注

火之兄	}	风
森林的破坏		
索具之狼		

我省略了由一个简单的词同一个双词构成——例如：伤口之杖的水：血；仇恨海鸥的窃贼：斗士；红色身体天鹅的小麦：尸体，以及神话类的单词——如精灵的沦落：太阳；九母的儿子：海姆达尼神等——构成的第二级双词技巧。我还省略了一些不常见的例子：海之火的乳罩：一个戴着普通金坠儿的女人。^①其中力量最强的、能够关键性化解谜团的，我只提出一个例子：游隼的位置的雪的厌恶者。游隼的位置即手，手的雪就是银子，银子的厌恶者就是远离银子的男人们，即慷慨的国王们。其方法大概读者已经意识到了，即传统的乞丐方法，对于乐善好施的赞扬，目的在于鼓励。由此产生了银子和金子的许多别称，产生了对国王贪婪的提法：戒指的主人、财富的分发者、财富的守护人。同样也产生了像挪威人埃温·斯卡尔达比利尔这样的真情对话：

我愿建立一座赞美
像石桥一样稳固。
对于阿谀的燃煤
我想我们的国王不会吝啬。

这种对金子的认可并且称之为危险和光辉的说法并非就无效。有条有理的斯诺里这样阐述它：“我们说得很清楚，金子是手

① 如果有关德·昆西的情况我没搞错（《作品集》，第十一卷第两百六十九页），在里科弗龙（Licofron）的黑色诗歌里，其入射方式就是罪恶的卡桑德拉的入射方式。——原注

臂和腿的火,因为它的颜色是红的,可是银子的名字就是冰或雪或雹块或霜,因为它的颜色是白的。”然后:“诸神回访埃吉尔(Aegir),他邀请诸神留宿他家(在海上),并用金板为他们照明,金光像万神殿的剑一样明亮。从此人们称金子为海上和所有水域和所有河流之火。”金币、戒指、包钉装饰的盾牌、剑、斧头都是诗歌的回报,在某些极特殊的情况下,还是大地和船舶的回报。

我收集的双词并不完全。赞颂者们毫无廉耻地进行文字重复,宁愿穷尽各种变化之词。只要查看一下《船舶》一文里的双词技巧和那些靠明显的对置、遗忘或艺术的雕虫小技增殖的双词技巧就可以认识到这点了。同样产生了许多有关斗士的双词。一位诗人称之为剑之树,也许树和胜是谐音异义之词。另一位诗人称之为矛之圣栎树,又有诗人称之为金杖,还有诗人称之为铁风暴的可怕枞树,更有诗人称之为战斗之鱼风景区。有时候这种变化也遵守一项法则:展示马库斯的一幅风景画,画上的船从近处看就显得大了。

洪水的凶猛野猪
跳到了鲸鱼的顶上。
倾盆大雨之熊
扰乱了帆船之路。
波涛之斗牛打断了
捆绑我们城堡的锁链。

夸饰文体是经院思想的一种狂热,而经过斯诺里修整的风格更可谓愈演愈烈,几乎达到了对所有日耳曼文学,即复合语言文学偏爱的荒谬程度。这种文学的最古老文学巨著是盎格鲁-撒克逊文学的巨著。在《贝奥武甫》里,它的写作日期是700年,海是帆船之路、天鹅之路、浪涛的大酒杯、鲑鱼的浴池、鲸鱼之路;太阳是世界的蜡烛、天空的欢乐、天空的宝石;竖琴是兴高采烈的木头;

剑是锤子的下脚料、争斗的伙伴、战斗之光；战斗是剑之游戏、铁之雨；船是海洋的穿越者；龙是黄昏的威胁、财宝的卫士；身体是骨头的屋宇；女王是和平的编织者；国王是戒指的主人、人们的黄金朋友、人们的首领、财富的分发者。《伊利亚特》里船也是海洋的穿越者，几乎穿越了大西洋，而国王就是人们的国王。在公元800年的《圣徒传》里，海也是鱼的浴场、海豹之路、鲸鱼的水池、鲸鱼的王国；太阳是人类的蜡烛、白昼的蜡烛；眼睛是脸面的珠宝；船是浪涛之马、海洋之马；狼是森林的居民；战斗是盾牌的游戏、长矛之飞舞；长矛是战斗之蛇；上帝是斗士的欢乐。在动物寓言集里，鲸鱼是大洋的守护者。在《布鲁南堡之战》^①中，那是公元900年的事，战斗就是长矛的招待、旗帜的呼啸、剑的集合、人们的聚会。诗人们准确地把握着自己的形象，其革新是暴风骤雨式的，而将各种形式之间互相结合起来就成了更加复杂象征的基础。可以想像到，时代帮助了它。只有当海盗的月亮几乎与盾牌等同时，诗人才可能提出海盗月亮之蛇的方程式。这个时刻产生于冰岛，而不是英国。创作词汇的快乐在英国文学里延续了很长时间，不过形式各异。在普查曼译的《奥德赛》(1614)里不乏这种特别的例子。其中一些是优美的（美妙的）——细腻早晨，劈波斩浪（delicious-fingered Morning, through-swum the waves），另外一些则纯粹属于视觉和字体的（红白相间的纤细的夫人一样倏忽（Soon as the white-and-red-mixed-fingered Dame）。还有一些则奇怪地笨拙：循环——聪明的女王（the circularly-witted queen）。对于这些情况可以输入日耳曼的血液再加上希腊的读音。这里还有一些完全德语化的英语，有一本《英语方言辞典》建议将一些英语词进行修改，我把它们抄录在此：将“坟墓”改成 licherst，将“逻辑”改成 rede-craft，将“四角形”改成 fourwinkled，将“移民”改成 outganger，

^① 《布鲁南堡之战》，古英语战争题材诗歌作品，内容伤感，音节悦耳。

将“英俊”改成 *fearnought*, 将“逐渐”改成 *bit-wise*, 将“家谱学”改成 *kinlore*, 将“答辩”改成 *bask-jaw*, 将“绝望”改成 *wanhope*。对于这类情况可以加入英语和德语的一些怀念性知识……

纵览双词技巧的集录就是忍受一种秘密几乎无处不在的不舒服感觉, 而且这个集录也显得牵强、啰嗦。在谴责它之前, 我们还不应该忘记, 如果我们把它移位至一种没有复合词的语言里, 那只能使它的无用之处更加严重。战斗之刺或者军事之刺只能是一个不成功的婉转词组。 *kampfdorn* 或者 *battle-thorn* 就更不要提了^①。甚至连我们的舒尔-索拉尔的有关语法的忠告也未得到尊重, 如吉卜林的诗:

在牲畜干粪-炊烟缭绕的沙漠上,^②

或者叶芝的一句诗:

那个遭海豚撕裂、锣声折磨的海洋,^③

这在西班牙文中无法做到, 也无法想像。

类似的例子不胜枚举。其中明显的一点就是那些不确切的说法还被诗人的弟子们成批地研究着, 却没有被介绍给听众, 而只是停留在诗歌的喧嚣中。(那个直截了当的公式: 剑之水=血, 也许是个例外。) 我们不懂他们的法则: 我们不知道一个双词法官对卢戈内斯的出色比喻的指责究竟落在何处。几乎没有给我们留下什

① 翻译双词词组时, 用一个西班牙文的名词加一个特别的形容词(“家庭太阳”而不用“家之太阳”, “手辉”而不用“手之光辉”)也许更忠实些。不过缺少了形容词就显得不很贴切, 而且更费解些。——原注

②③ 原文为英文。

么话语。我们不可能知道那些话语是从何种腔调、从何种的脸上、以何等令人惊叹的坚毅或谦虚说出来的。可以肯定的是，某一天他们从事了令人称奇的职业活动，而且他们巨大的无能就像深色的啤酒和种马的决斗^①一样，使火山无人区和峡湾^②的红色男人们陶醉。如果说是一种神秘的快乐产生了这种双词技巧，这也不是不可能的。其本身的粗俗——战斗之鱼：剑——可以说是一种古老的幽默，是对北部男人们的一种愚弄。这样，在我重新提到的这个野蛮的比喻中，斗士和战斗在一个看不见的平面里融合在一起，剑在飞舞，互相撕咬，令人生恶。这种想像也出现在《尼雅尔萨迦》里，其中一页写道：剑出了鞘，斧头和长矛在空中飞舞，互相打击。武器疯狂地追逐着人们，大概只能用盾牌挡住它们了，不过还是有很多人又受了伤，每只船上都死了一个人。这种情况在布罗德（Brodur）那次战败之前的航行中就有体现。

我在《一千零一夜》的第七百四十三夜看到这样的告诫：我们不要说幸福的国王已经死去，他留下了这位谦恭、文雅、举世无双、像狮子般凶猛、像月亮般明朗的继承人。明喻并不就高贵，而且其根源也明显不同。像月亮的人，像猛兽的人并不是思维过程可以讨论的结果，而是两种直觉正确、暂时的事实。双词技巧成了诡辩，成了毫无生气的谎言游戏。这里有些值得记忆的例外，有首反映某个城市火灾的诗，那火微弱又可怕：

人在燃烧，珠宝在愤怒。

① 我谈的是熔岩和坚冰岛屿上的一种特别体育活动：种马决斗。在急迫的母马和人们呼喊的催促下，疯狂的种马展开了鲜血淋漓的撕咬，有时还是殊死的撕咬。介绍这种活动的文章很多。历史学家说，一位头领可以在夫人面前骁勇地打斗，可是种马一看到母马望着它，它就不决斗了。——原注

② 峡湾，冰川谷被海水淹没形成的狭长海湾。

最后的言论。肩胛骨之腿的说法不多见,不过并不比人的手臂更不多见。把它想像成坎肩袖口投射出的一条空裤腿,布线缠绕在五个长得可怕的手指上,这就直觉出了它的不多见之处。双词技巧向我们传述了这种惊奇,让我们对世界感到奇怪。它们可以启动这种漂亮的困惑,这是形而上学的惟一骄傲,是对它的补充,是它的源泉。

1933年,布宜诺斯艾利斯

附记:莫里斯^①,英国认真而又坚强的诗人,在他的最后一首长诗《沃尔松族的西古尔德》中穿插了许多双词技巧。我在此抄录一些,不知道是经过改编的,抑或他本人的原作,还是两者兼而有之。战争的火焰,旗帜;屠戮的潮汐、战争之风,进攻;岩石的世界,山;战争之林,长矛之林,战斗之林,军队;剑的组织,死亡;法弗尼尔^②的沦落、决斗之污点、齐格弗里德的愤怒,他的剑。

芬芳之父,啊,茉莉花!开罗的商贩们叫道。毛特纳发现阿拉伯人常常从父子关系中引申出他们的形象。请看:早晨的父亲,公鸡;抢夺的父亲,狼;弓的儿子,箭;峡谷的父亲,山。还有个例子令人担忧:在《古兰经》里,能够说明神存在的最普遍的可怕证明就是说人是由几滴坏水儿产生的。

大家都知道,坦克一开始叫陆上之船(landship)、陆上装甲舰(landcruiser)。后来人们给它加上了“坦克”的名字,以混淆视听。

① 威廉·莫里斯醉心于中世纪文化和唯美主义,《沃尔松族的西古尔德》(1876)叙述了中世纪冰岛诗文中英雄西古尔德的悲剧。西古尔德即《尼贝龙根之歌》中的齐格弗里德。

② 法弗尼尔,《尼贝龙根之歌》中守护宝物的巨龙,死于齐格弗里德之手。

原来的双词的程度就更明显。另外一个双词称之为“长猪”，这是食肉类动物对他们主菜的一个美味的委婉词。

极端派的亡灵玩味着这些游戏，他们的幽灵一直在我这里徘徊。我把它们献给一位女伴：诺拉·兰赫^①，她的血液也许能够认识它们。

1962 年附记：以前有一次，我模仿别人写道，叠韵和比喻是日耳曼古诗的基本因素。两年对英国文学的研究使我现在修正了这个观点。

关于叠韵，我的理解是，它们与其说是目的，不如说是手段。其目标是突出某些应该强调的话语。其证据之一就是那些开音的元音，就是说它们之间区别很大，相互之间就叠韵。另一个证明是古文学里不存在例如 14 世纪的熙熙攘攘的集市（a fair field full of folk）之类的夸张叠韵。

至于说比喻是诗歌不可缺少的成分，我的理解是，复合语言里的浮夸和庄重是取悦于人的东西，而双词技巧最初还算不上比喻。《贝奥武甫》开始的两句诗里包含着三个双词技巧（长矛的丹麦人、往昔的日子或年份的日子、人民的国王），实际上它们算不上比喻，直到第十句诗时才有个像样的表达（鲸鱼之路：海）。比喻本来不是基本成分，经过比较发现，它只是文学的一个迟到的发现。

在对我最有用的书中，我应该列出以下几本：

《散文埃达》，斯诺里·斯图鲁松著，阿瑟·吉尔克里斯特·布罗德译，纽约，1929。

① 诺拉·兰赫（1906—1975），阿根廷女诗人、小说家。著有诗集《日日夜夜》、《玫瑰的方向》和小说《童年笔记》等。

《旧埃达》，于贝泽策·冯·胡戈·格林译，莱比锡，1892。

《旧埃达与语法》，于贝泽祖姆和埃劳特伦根著，莱比锡，1920。

《弗尔松加萨迦及来自旧埃达之歌》，艾里克·芒努松和威廉·莫里斯译，伦敦，1870。

《燃烧萨迦的故事》，选自冰岛文《尼雅尔萨迦》，乔治·韦布·达森特，爱丁堡，1861。

《格雷蒂尔萨迦》，G. 安斯烈·海特译，伦敦，1913。

《冰岛文化》，冯·费利克斯·尼德纳，耶拿，1920。

《盎格鲁-撒克逊诗选》，R.K. 戈登选译，伦敦，1931。

《贝奥武甫的事迹》，被约翰·厄尔利选入《现代诗选》，牛津，1892。

隐 喻

历史学家斯诺里·斯图鲁松在他复杂的一生里做了很多事情，其中一件就是在13世纪初编写了一部冰岛诗歌传统修辞手段的生僻词典，里面可以看到例如以仇恨的海鸥、血的游隼、血淋淋的天鹅或红天鹅表示乌鸦，鲸鱼之顶或岛屿之链表示海，牙齿的家就是嘴。这些被他交织在诗中的隐喻起到（或起到了）一种愉快的意外效果，然后我们就感觉到已经没有为它做解释的激情了，并且认为它们费解而又徒劳。我发现象征主义和马里诺^①诗派的修辞格已遇到了同样的情况。

克罗齐可以指责17世纪的诗人和巴罗克演说家们“内心冷酷”和“不太聪明的聪明”。在斯诺里收集的婉词里，我看到任何企图制造新隐喻的目的都 *reductio ad absurdum*（近乎荒唐）。我怀疑卢戈内斯或波德莱尔失败的程度并不比冰岛宫廷诗人低。

亚里士多德在《修辞学》第三卷里认为所有隐喻都产生于两个不同事物之间共同之处的直觉。梅德尔顿·默里要求相同应该是切实的，而在此之前，这一点还一直没有被注意到（《意识的国度》，第二卷第四十页）。正如所见，亚里士多德把隐喻建立在事物的基础上，而不是建立在语言的基础上。斯诺里保存的比喻是（或看来是）不感受等同，而只是把单词结合在一起的思维过程结果。

^① 马里诺（1569—1625），意大利诗人，长诗《阿多尼斯》情节曲折，词藻华丽，形成盛行一时的诗风。

有些东西可以留下些印象(红天鹅,血的游隼),不过它们什么也没有表露或传导出来。从某种程度上可以说,它们是纯粹为说而说,就像一块玻璃或一只银戒指那样单纯和单独。同时,语言学者里科弗朗特称赫拉克勒斯^①为三夜之狮,因为他被宙斯生产的过程持续了三个夜晚。除了注释家们的表述外,这个句子还是值得记忆的,不过它并没有发挥亚里士多德要求的作用。^②

在《易经》里,宇宙的名称之一就是“万人”^③。大概三十年前,我们这一代曾惊奇那些诗人们竟然忽视了本来可以实现了许多组合词,而且仅怪癖地局限于少数几个著名词组:星星和眼睛,女人和花,时间和水,老迈和黄昏,睡梦和死亡。经过这番说明和剥离,这些词组就显得完全无足轻重了,不过我们先看几个具体的例子。

在《旧约全书》里可以看到(《列王纪上》,第二章第十节):“大卫与他列祖同睡,葬在大卫城。”多瑙河的船员们在遇到水上灾难,船下沉时常常祈祷:我睡觉了,然后我还要划桨^④。荷马在《伊利亚特》里谈到了死神的兄弟伊普诺斯。莱辛说,关于这种兄弟之情,有几个殡仪碑为证。威廉·克莱姆说它是死亡的猴子,他这样写道:死亡是第一个宁静之夜。在此之前,海涅也写道:死亡是清凉的黑夜,生是闷热白昼……维尼^⑤称死亡为大地之梦。《布

① 据希腊神话,赫拉克勒斯的母亲阿尔克墨涅临产时,他的生父宙斯决定这一天降生的英雄将成为威力无边的统治者。赫拉出于妒忌,使用法术,推迟了赫拉克勒斯出生的时间。

② 我认为“三翅鹰”也一样,是波斯文学里面的一种隐喻称呼(布朗:《波斯文学史》,第三卷第两百六十二页)。——原注

③ 原文为:Diez Mil Seres。

④ 腓尼基船员也有最后祈祷的习惯:“卡塔戈的圣母,我归还船桨。”根据公元前2世纪的钱币判断,我们应该把西顿理解为卡塔戈圣母。——原注

⑤ 维尼(1797—1863),法国浪漫主义作家。

鲁斯》里称死亡为老吊床扶手椅^①，这是最后的黑色之梦，最后的午睡。叔本华在他的著作里重复了死亡-睡梦的方程式，这里我只需抄录几行足矣：所谓睡梦是对个人而言，是为死亡而言（《作为意志和表象的世界》，第二篇第四十一节）。大概读者还记得哈姆雷特的话“死亡，睡眠，也许就是梦想”以及他对死亡之梦可能是恐怖之梦的惧怕。

将女人比作花是另外一种永恒和轻浮。我这里有几个例子。“我是沙仑的玫瑰花，是谷中的百合花。”^② 书拉密女在《雅歌》中说道。在威尔士写比诺吉昂的第四分支马思的故事里，一位王子爱上了一个不属于这个世界的女人，一个巫师通过符咒和幻觉，用橡树花、金雀花和欧洲合页子花制造了那个女人。在《尼贝龙根之歌》的第五次奇遇中，齐格弗里德看到了克里姆希尔特，我们首先得知的是他的脸上放射出玫瑰花的颜色。阿里奥斯托受卡图卢斯^③ 的启示，将少女同一种秘密之花相比（《疯狂的罗兰》，第一歌第四十二节）。在阿尔米达花园里，一种紫色尖嘴的鸟劝情人们不要让那种花凋谢（《耶路撒冷的解放》，第十六卷第十三至十五节）。10 世纪末，马莱伯想安慰一位痛失爱女的朋友，在他的劝说中有这样一句著名的话：玫瑰花，她就像玫瑰花一样活着^④。莎士比亚惊叹一个花园里深朱砂色的玫瑰和洁白的百合花，^⑤ 不过对于他来说，这些奢华只是他那不存在的爱情的阴影（《十四行诗》，第九十八首）。“上帝在制造玫瑰的时候制造了我的脸，”萨莫色雷

① 原文为英文。

② 语出《圣经·旧约·雅歌》第二章第一节。

③ 卡图卢斯（约前 84—约前 54），古罗马抒情诗人，他的许多诗作中表达过对一名叫莉丝比娅女子的爱慕之情。

④ 原文为法文。

⑤ 莎士比亚原诗为：“我既不惊叹百合的一片素净/也不歌颂玫瑰那深红的色泽。”

斯^① 女神在斯温伯恩的一页书里说道。这样的例子可能数不胜数。^②我们只需回顾一下《赫米斯顿的韦尔》^③——这是斯蒂文森的最后部著作——中记述的一个场面：英雄很想知道在克里斯蒂娜的灵魂里“是否仅仅有一只花朵颜色的动物”。

第一组我收集了十个例子，第二组收集了九个。有时核心单位不像不同点那样明显。谁会有先见之明地怀疑到“吊床扶手椅”与“大卫与他列祖同睡”会出自同一起来源呢？

西方文学的第一座丰碑《伊利亚特》写作于大约三千年前。可以推测出，在如此长的时期内所有内在的、必要的相关词（梦境—生存、睡眠—死亡，河流和生活的流淌等等）都曾被涉及到和写作过。这当然不意味着隐喻的数量已到尽头，指出或者暗示观念秘密情感的方式实际上是无止境的。其作用或短处尽存在语言中。但丁在那首怪诗（《炼狱》，第一歌第十三行）里运用一块上面凑巧地刻着“东方”字样的透明石头来指出东方的天空，这毫无疑问是令人赞叹的。不过贡戈拉的作品（《孤独》，第一部第六节）就并非如此了：星星掠过蓝宝石的领域，如果我没说错，这完全是种粗话，是种强调。^④

有一天我会写部隐喻史，我们将会知道那些推测里包含的对与错。

① 萨莫色雷斯，希腊岛屿，1863 年发现著名的有翼胜利女神像。

② 在弥尔顿的著名诗篇里《失乐园》，第四卷第两百六十八至两百七十一行，也有对专横的普罗塞尔皮娜的细腻刻画，这是达里奥的诗：

尽管时间固执，
我的爱情饥渴未了。
带着满头灰发
我走近花园里的蔷薇。

——原注

③ 《赫米斯顿的韦尔》，斯蒂文森 1896 创作的小说，未完成。

④ 这两句诗都源于《圣经》：“他们看见以色列的上帝，他脚下仿佛有平铺的蓝宝石，如同天色明净。”（《出埃及记》，第二十四章第十节）。——原注

轮回学说

—

这种学说（它最新的发明者称之为“永久轮回”）大概可以这样提出来：

“构成世界的所有原子的数量虽然是无限的，却也是微小的，只能完成数量微小（虽然也可以是数量无限）的对置。在一般无限的时间内，可能数量的对置应该是可以实现的，而宇宙不得不重复。你将重新从肚子里生出来，将重新长出你的骨骼，这篇文章也会重新到达你同一双手上，你将重新经历所有时刻，直至你那难以相信的死亡。”这就是这种论断一般顺序，从平淡无味的开头到具有威胁意味的巨大结尾。一般人们都把它归属于尼采。

在反驳它之前——我不知道自己是否有能力反驳它——最好让我们先体会一下，即使是远远地，他援引的那些超常的数字。我先谈原子。氢原子的直径已经测量过，如果没有弄错的话，是一亿分之一厘米。如此令人惊叹的小体积并不意味着它是不可分割的，相反，卢瑟福按照太阳系的模式，确定它由一个中心原子和一个旋转电子构成，要比一个整体原子小十万倍。我们暂且把原子和电子放在一边，而设立一个简单的宇宙，它由十个原子组成。当然，这是简朴的试验性宇宙：它是隐形的，显微镜怀疑不到它；它又是无

法衡量的，任何一个天平都不能称它。我们还按照尼采的推测，同样提出，这个宇宙的变化数量只能是十个原子可以承受的变化数量，不过可以把它们排列的顺序改变一下。在出现一个永久轮回之前，这个世界可以出现多少不同的状态呢？查询很简单：只需 $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10$ ，复杂的运算可以告诉我们一个数字 3628800。如果宇宙一个极小的粒子可以产生出如此的变化，我们对宇宙的单调大概就该很少或根本不持有任何信心了。我按十个原子考虑，如果要得到两克的氢，我们就得需要一万亿个万亿之多的变化。要计算这两克东西上可能产生的变化——得说清楚，就是要把它前面的每一个整数都乘以一万亿次的万亿次——这可是大大超出了我的耐心能力的运算。

我不知道我的读者是否相信它，反正我不信。这种巨大的数字的无痛单纯繁衍肯定会产生一种特别的剩余乐趣，不过轮回差不多是永恒的，尽管为期还遥远。尼采可能回答说：“卢瑟福的旋转电子，对于我来说是个新情况，包括他那原子可以再分解的想法——对于一个哲学家来说，这种想法多丢人啊。但是，我从来没有否认物质的变化数量巨大，我只宣称过它们并不是无限的。”弗里德里希·查拉图斯特拉^①这种真实的回答使我不得不求助于格奥尔格·康托尔和他英勇的集合论。

康托尔破坏了尼采命题的基础。他肯定了宇宙点数量的完全无限性，甚至在宇宙里的每一米或者这一米的某个部分里，运算对于他来说只不过是将两个序列加以比较。例如，如果埃及所有家庭的长子，除了住在门上有个红色标记的家里的之外，全部被天使杀了，那么很明显，有多少红色标记，就有多少人逃生，而不必去计

① 这是博尔赫斯的一个文字游戏。尼采著有《查拉图斯特拉如是说》，借古代拜火教创始人查拉图斯特拉之口表达自己的哲学思想，于是把尼采的名字和他笔下的人物搁置一处。

算这个数字到底是多少。这里数字是不确定的,还有一些群组的数字是无限的。自然数字的集合是无限的,不过它可以显示出有多少奇数和偶数。

1 对应 2

3 对应 4

5 对应 6

验算的结果是完美无瑕的,不过下列的数字是有几个数就有三千零一十八的几个倍数,并且不再除去这个三千零一十八本身及其倍数。

1 对应 3018

2 对应 6036

3 对应 9054

4 对应 12072, 等等

它的乘幂也如此办理,无论随着我们进一步运算,它的数字有多大。

1 对应 3018

2 对应 $3018^2 = 9108324$

3, 等等

聪明地接受这些事实可以产生出一个公式,即一个无限组合——例如整数的自然极数——是一个其项数可以同时平分为无限极数的组合。(为了避免产生混乱,最好说,无限组合就是可以相当于其部分组合的组合。)在数字的高纬度上,部分数字并不比总

数少：宇宙各点的确切数量也就是在一米之中，或十分之一米中，或者在最深的星际轨道上点的数量。自然数的极数排列有序，可以说，构成这个极数的项是连续的，28 排在 29 前面，接在 27 后面。空间各点的极数（或者时间各个时刻点的极数）不能这样排列，它们没有任何一个数字具有邻近前数和邻近后数。这就好比分数的极数是按照量值确定的。 $\frac{1}{2}$ 之后的分数应该是哪个呢？不是 $\frac{51}{100}$ ，因为 $\frac{101}{200}$ 挨得更近；不是 $\frac{101}{201}$ ，因为 $\frac{201}{400}$ 挨得更近；不是 $\frac{201}{400}$ ，因为更近的……点也是如此，格奥尔德·康托尔如是说。我们可以一直再加入其他数字，次数无限。然而，我们应该力图不使数额减少。每个点“已经”是一个无限再划分的终点。

康托尔漂亮的游戏同查拉图斯特拉漂亮游戏的摩擦对于查拉图斯特拉来说是致命的。如果宇宙能够证明数量无限的项的存在，那就肯定可以进行数量无限的组合——那样，轮回的必要性就算无效了。剩下纯粹的可能性，只能以零计算。

二

尼采大约在 1883 年秋写道：“这只缓慢的蜘蛛爬向月光，而这月光本身，和你和我在大门边窃窃私语，窃窃私语着永恒的东西。我们对过去的认识不是已经一致了吗？我们不再踏上那漫长之路，在那可怕的漫长之路上，我们不再永远奔波了吗？我这样说，声音总是不太高，因为我的思想和我思想后的思想让我感到害怕。”亚里士多德的释义者欧德摩斯大约公元前 3 世纪时写道：“如果我们应该相信毕达哥拉斯派的说法，同样的东西会按时回来，你将再次同我在一起，我又重复这个学说，我的手还将摆弄这根手杖，其他情况也如此。”在禁欲主义者的宇宙起源观里，宙斯从世界取得给

养：宇宙周期性地被产生它的火消费掉，然后它又在灭亡中再生，以重新开始一次完全一样的历程。不同的种粒子又重新结合，石头、大树、人口重新成形，连道德和时辰也同样，因为对于希腊人来说，一个名词不带形体，那简直是不可能的。每把剑、每个英雄都是重新出现，每个细腻的安眠之夜也都是重新出现。

就像芝诺学派的其他设想一样，这种普遍轮回的设想也随着时间而传播开来，它的技术名称 *apokatastasis*（万物复兴）已经载入福音书^①（《使徒行传》，第三章第二十一节），尽管目的并不明确。圣奥古斯丁《罗马公民权论》第十二卷用了几个章节批驳这种如此可恶的学说。这几个章节（就在我眼前）纷繁错综难以总结，不过作者勃然大怒看来主要源于两个原因：一，这种循环的虚无性和无用之处；二，逻各斯^② 像个杂耍艺人似的死在十字架上的笑料。细说起来，送别和自杀都有失尊严。关于耶稣在十字架受难一事，圣奥古斯丁的想法也许同样如此。因此他愤怒地摒弃了禁欲派和毕达哥拉斯派的观点。这两派解释说，上帝的科学不能理解无限的事情，世界这种不断循环过程的存在只能让上帝逐渐领会和熟悉它。圣奥古斯丁嘲笑那些空洞的革命，断言耶稣是让我们从这类欺骗的循环迷宫中逃脱出来的直接途径。

约翰·斯图尔特·米尔在他《逻辑体系》谈偶然法则的章节里说历史的定期重复是可以感知的，但不是真实的，他引用了维吉尔的《弥赛亚牧歌》：

刚刚走了室女座，土星王又返回。^③

① 《圣经·新约·使徒行传》这一节的原文是：“天必留他，等到万物复兴的时候……”

② 逻各斯，《圣经》用语，原为希腊哲学、神学用语，意为“话语”或“理性”。

③ 原文为拉丁文。

尼采是古希腊语言文化学者,难道他不知道这些“先驱们”吗?尼采曾写过一些有关苏格拉底崇拜者的文章,可他能不知道毕达哥拉斯的弟子们学的那种学说吗?^①很难让人相信,而且也毫无意义。的确,尼采曾在一篇值得纪念的文章里提到永恒回复的意识造访他的确切地点:西尔瓦普拉纳森林的一条小路上,一块巨大的角锥型石头附近,1881年8月的一天中午,“离人和时间六千尺的地方”。那的确是尼采值得骄傲的一个时刻。我创造了永恒回复思想的时刻永存,他写道(大意)。在那个时刻,我承受着回复(《悲剧的诞生》,第二卷第一千三百零八节)。不过我认为,我们不应该要求出现一个令人惊奇的无知,一个在启示和回忆之间人类的混淆,也不应该允许出现虚无的过失。我的解释是语法性质的,差不多可以说是句法式的。尼采知道永恒手段是永远不断出现的寓言或恐惧或娱乐里才有的,而且他也知道语法人称里最有用的是第一人称。作为先知,他应该肯定地说是惟一有用的人称。由于声音和时代隔阂的原因而不是印刷字体的原因,查拉图斯特拉不可能从某个概论或里特尔和普雷勒尔助理教授的《希腊-罗马哲学史》里引申出什么启示。先知的风格不允许使用引号以及引用什么著作和作者的学问。

如果我的肌肉能够同化羊的粗肉,谁还能够阻止人的思维也同化人类的思维状态呢?经过反复思考和忍受,万物的永恒轮回就算是尼采的而不是一个仅仅名字属于希腊的死者的东西了。我不会坚持说,米格尔·德·乌纳穆诺也曾写过关于传授这个思想的文章。

尼采希望人们能够忍受永垂不朽。我是用他私人笔记本里的话说的。《偶像的黄昏》里还有这样的话:“如果你以为在再生之前

^① 这种糊涂是无益的。尼采1874年曾嘲笑毕达哥拉斯关于历史轮回反复的观点。(《论历史对人生的利弊》)。——1953年博尔赫斯原注

可以有很长一段平静，我向你发誓，你想错了。在意识的最后一刻和新生命的第一个光点之间‘没有任何时间’——这个阶段只持续一道闪电那么长的时间，尽管几万亿年也不足以与之相比。假如少了一个我，无限就可以相当于延续了。”

在尼采之前，人的长生不老只是希望上的完全错误，一个模糊的方案。尼采把它作为一种义务提出来，而且赋予它一种梦呓般的野蛮光辉。睡眠不足（我在罗伯特·伯顿的古老专著里读到的）折磨着忧郁者，它向我们证明尼采忍受过这种折磨，所以他在苦味的氯醛水化合物中寻求解脱。尼采想成为惠特曼，他想认认真真地爱恋他的命运。他采用了一个英勇的方法。把希腊令人不能忍受的永久轮回的假设从地下挖掘出来，企图把它推论成一种快乐的时刻。他寻找宇宙中最恐怖的思想，把它作为人的快乐而加以推荐。这种乐观的微风常常被想像为是尼采式的。尼采以无限回复的圆圈看待它，并且如此从他嘴里迸了出来。

尼采写道：“不渴望遥远的幸运、恩典和祝福，只希望我们能够生活到愿意重新生活的程度，如此永远。”毛特纳反驳说，将最小的精神影响，也就是实践，归属于永久轮回的观点就是否认这个观点，因为它只相当于想像某种东西可以以另外一种方式产生。尼采大概会回答说，永久轮回的提出以及由此引申的精神影响（也就是实践），还有毛特纳的思考以及他对毛特纳思考的反驳是世界历史另外一些必要的时刻，是原子震撼的杰作。他有权利把他已经写过的东西再重复一下：“轮回的学说只要能被认可或成为可能就足矣。一个纯粹的可能形象可以让我们感到震撼并重新做起。永恒痛苦可能性的作用还小吗？在另外一个地方：在这个思想出现的时刻，所有颜色都会改变——而且又有了另外一种历史。”

三

有时候,那种“已经经历了那个时刻”的感觉令我们沉思。永恒回复的拥护者们向我们发誓就是如此,并且寻求把他们对这种迷茫状态的信仰进一步证实。他们忘记了记忆涉及到了一个新问题,就是对这个论点的否定,而时间将会逐步完善它,——一直完善到每个人都可以预见到自己的命运,并且宁愿以另外一种方式行事的遥远轮回过程……此外,尼采从未向我们谈起过对回复的记忆。^①

他没有谈到原子的有限性,这点也应该突出一下。尼采否定原子,原子构造对于他来说不过是世界的一个模式,仅仅是为眼睛和算术理解所用……为了使他立论有据,他谈到了一种有限的力量,它在时间上变成了无限,但却不能进行数量无限的变化。他的做法有点不仗义:首先他就提防我们的无限力量的意识——“我们得小心点儿这些思想狂!”——然后他又慷慨地承认时间是无限的。同样他们还喜欢引用“前期永恒”。例如:宇宙力量的平衡是不可能的,否则现在还得是“前期永恒”。或者就是宇宙史已经出现过无数次——那是在“前期永恒”里。这种举例的方式看来是正确的,不过我们还是得重复一下,那个“前期永恒”(或者按照神学家们

① 关于这个明显的肯定,内斯托尔·伊瓦拉写道:“也有发生某种震撼我们的新情况,就像是一个回忆我们自认为已认出的东西和事件,其实我们肯定是第一次遇到,我想像这肯定是我们记忆的一种奇特的表现。起初某种认识还形成无意识。片刻之后,振奋中,这一回我们有了意识,我们的记忆开动起来,使我们感觉似曾相识,但还不能确切地回忆,于是我们从时间上做大踏步后退,到离我们很远的地方,重现某种过去的生活。而实际是刚刚发生的事,究其原因,是我们的漫不经心。”——原注

说的先永恒 (aeternitas a parte ante) 不过是在给时间下定律方面的无能表现。在对空间方面，我们同样如此无能，所以引用一个“先永恒”就像引用一个“正面无限”一样至关重要。我换句话说，如果时间在直觉上是无限的，那么空间也如此。那个“前期永恒”同实际流淌的时间毫无联系。我们退到第一秒，我们就会发现它还得有前一秒，而那前一秒又需要有另外一个前一秒，如此无限。为了制止这种无限的倒退，圣奥古斯丁决定，时间的第一秒与创世的第一秒同步——不仅是时间的，而且是创世之始的时间的^①。

尼采求助于能源。热力学第二定律说存在着不可逆转的能过程。热和光不过是能的形式。只要将一束光放射到黑色平面上，它就可以变成热。热却相反，不会变成光的形式。这个无害平淡的现象就否定了永恒回复的“圆形迷宫”。

热力学的第一定律^② 宣称宇宙的能源是守恒的。热力学第二定律^③ 说这个能量趋于隔离，趋于无序，而且其总体质量不会下降。这个宇宙力量的逐步分化过程就是熵。一旦各方温度持平，一旦一个物体对另外一个物体的全部作用被排除（或被补偿），世界将成为原子的意外大聚会。在星际深渊的中心部分，这个很难得到又很至关重要的平衡已经得到了。借助于整个宇宙的相互交换就能够取得它，它将是温和的、无生气的。

光在热中逐渐消失，宇宙一分钟一分钟地看不见了。它也变得

① 原文为拉丁文。

② 即能量守恒定律。

③ 即能量耗散定律，由英国物理学家开尔文勋爵和德国物理学家克劳修斯在 19 世纪中期提出。它直接导致了“宇宙热寂说”，认为：由于宇宙中的能量转化为有用功的可能性越来越小，宇宙中热量分布的不平衡逐步消失，最后，整个宇宙将达到热平衡状态，不再有能量形式的变化，不再有多种多样的生命形式，宇宙在热平衡中达到寂静和死亡。

更轻盈了。有的时候，它只是热，平衡、静止、同等的热。那时候就是死亡了。

最终的观点，不过这次是形而上学的。我同意查拉图斯特拉的命题，不过我并非刚刚懂得两个一样的过程为什么最终没有集中在一起。一个没有被任何人证实的纯粹的延续就够了吗？如果没有一个特别的大天使负责的话，我们穿越了第一万三千五百一十四个周期而不是系列的第一个周期或带有两千指数的三百二十二个周期又意味着什么呢？在实践方面不意味任何事情——这不会伤害思想者。在智力方面，不会有任何问题——智力的问题已经够严重的了。

1934年，东萨尔托

为写此文参考的书籍中，我要列出以下几部：

《悲剧的诞生》，尼采著，莱比锡，1931。

《查拉图斯特拉如是说》，尼采著，莱比锡，1892。

《数学哲学导论》，罗素著，伦敦，1919。

《原子入门》，罗素著，伦敦，1927。

《物理世界的特性》，A.S. 爱丁顿著，伦敦，1928。

《希腊哲学》，保罗·多伊森著，莱比锡，1919。

《哲学辞典》，毛特纳著，莱比锡，1923。

《上帝之城》，圣奥古斯丁著，马德里，1922。

循环时间

我常常永恒地回复到永恒回复中去。这里我争取（在一些历史提示的帮助下）确定它的三种基本方式。

第一种要归咎于柏拉图。他在《蒂迈欧篇》第三十九段里说七个速度不等的行星速度平衡后，就会回到它们的出发点，这个变化就使那年成了一个完整年。西塞罗（《论神性》，第三卷）承认说计算那长远的天期不是件容易的事，不过好在这个阶段并不是无限的。在他一部失传的著作中，他为自己确定了一万两千九百五十四“我们称之为年”的东西（塔西陀：《演说家的对话》，第十六节）。柏拉图死后，星象占星术在雅典传播开来。这个无人不知的学问断言人的命运是由星星的位置决定的。有个没算白看《蒂迈欧篇》的星象家提出了这个难以辩驳的论点：如果天体周期是循环性的，那么宇宙也该如此；每个柏拉图年之后，同一个人就会再生，而且完成同样的命运。时间把这种假设交给了柏拉图。卢奇利奥·瓦尼尼 1616 年写道：“阿喀琉斯将再去特洛伊，礼仪和宗教将再生，人类历史将重演，现今一切都已有过。过去的事物会再现。但这一切只是一般，不是（像柏拉图所说的）具体而言。”（《奇妙的自然奥秘》，对话，第五十二节）1643 年，托马斯·布朗在《一个医生的宗教信仰》第一卷的注释里声称：“柏拉图年就是几个世纪的过程，在它之后，所有东西都恢复到原来的状态，而柏拉图派也在重新讲解着他的这个学说。”在理解永恒回复的第一种方式里，论据是占星术式的。

第二种与光荣的尼采,其最凄楚的发明者或传播者有联系。一个代数原理可以为他作证:观察证明, n 数量的物体——勒邦假说里的原子、尼采假说里的力量、共产主义者布朗基假说中的元素——不足以实现无限数量的变化。在我列数的三个学说中,最有道理也最复杂的是布朗基的学说。他像德谟克利特一样(西塞罗:《学园派哲学》,第二卷第四十节),不仅让时间,而且也让无垠的空间充满了相同和不同的世界。他的书动听地叫做《天体的永恒》,是1872年出版的。在此很早之前就有休谟的一段简练却又充实的文章,它包括在叔本华曾建议翻译的《关于自然信仰的对话》里,不过据我所知,至今没有人特别提起过它。我把它直译过来:“我们不要把物质想像成无限的,就像伊壁鸠鲁做过的那样。我们把它想像成有限的。有限数量的粒子并不是可以进行无限移位的。在一种永恒的持续里,所有可能的顺序和位置都将无限次地发生。这个世界,包括其各种细小的东西,甚至包括最微小的东西,都被制作和消灭,而且还将被制作和消灭;无限地。”(《对话》,第八篇)

关于这个同类宇宙史的永久系列,罗素认为:很多作家认为历史是循环性的,今天状态的世界,包括其最微小的细节,早晚都会重现。他们是怎样提出这个假设的呢?我们可以说以后的状态在数值上与前一个状态一致。我们不能说那种状态出现两次,因为这需要有它的年代体系——世界有了日期体系以后^①,而假设不让我们有这个体系。这种情况就相当于人在世界上走了一圈:他不说出发点和抵达点是两个不同但是很相像的地方,而是说是同一个地方。历史循环说的假设可以这样解释:我们将某个特定情况的所有当代情况组成一个整体,在某些情况下,这个整体也是自己的前身(《意义与真理的探究》,1940,第一百零二页)。

我要说到第三种表示永恒回复的方式了,它不那么可怕和做

^① 原文为英文。

作，可也是惟一可想像的。我是说相近不相同的循环概念。不可能提出权威性的无穷目录：我想到了梵天的日日夜夜；想到了静止时钟的时期，时钟是个金字塔，被一只鸟的翅膀缓慢地磨损着，每一千零一年磨擦一次；我想到了赫西奥德从金的时代退化到铁的时代的人们，想到了赫拉克利特世界，它被火产生，又周期性地吞噬火焰；想到了塞内加和克里西波的世界，想到了它被火灭亡，被水更新；想到了维吉尔的第四田园诗和雪莱美好的回声；想到了《传道书》；想到了通神论者；想到了孔多塞发明的十进制；想到了培根和乌斯宾斯基；想到了杰拉尔德·赫德，想到了施宾格勒和维柯；想到了叔本华，想到了爱默生；想到了斯宾塞的《第一原理》和爱伦·坡的《我找到了！》……在如此繁多的证明中，我只抄录一份，是马可·奥勒利乌斯^①的：“即使你的生命的年份是三千或三千的十倍，你记住，现在另外一条生命一年也不少，而少了年份的生活现在也不存在。最长的和最短的终结都是一样的。现实是所有人的，死亡就是失掉了现实，这是个极短的时期。任何人都不会失掉过去和未来，因为对任何人都不可剥夺他没有的东西。你记住，所有的东西都在旋转，而且又重新在同一轨道上旋转。对于观众来说，看它一个世纪或二十个世纪或无限制地看下去都是一样的。”（《沉思录》，第二卷第十四节）

如果我们略为严肃地读一下前面那几行字（就是说，我们决定不把它看做是纯粹的规劝或道义），我们将会看到，它提出了，或者假设了两个新奇的想法。第一，否认过去和未来的存在。叔本华的这段文章对此做出了说明：“意志出现的形式只能是现实的，而不能是过去和未来。过去和未来只是为了概念和为了束缚于理性原则的意识而存在的。没有任何人在过去中生活过，也不会有任何

^① 马可·奥勒利乌斯（121—180），罗马帝国最受人尊敬的皇帝之一，晚期斯多葛派重要代表人物。

人在未来中生活，现实就是生活的全部表现。”^①（《作为意志和表象的世界》，第一篇第五十四节）第二：如同《传道书》一样，否认所有新事物。他认为所有人的经历（在某种程度上）是雷同的假设，让人乍看起来像是世界已完全贫乏了。

如果埃德加·爱伦·坡的命运、海盗们的命运、犹太的命运和我的读者的命运私下里都是同一命运——惟一可能的命运——，那么宇宙史就是一个人的历史了。严格地说，马可·奥勒利乌斯并没有把这个简单化的谜团强加于我们。（前不久，我还按照布洛瓦的方式胡编了一个故事：一位神学家用了毕生精力批驳一位异教创始人。神学家用复杂的辩论战胜了那位异教创始人，并指控他，使他遭受了火刑。在天堂，神学家发现在上帝面前，异教创始人和他却组成了一个人。）马可·奥勒利乌斯肯定了很多个别命运之间的相近，而不是相同。他说任何一个阶段——一个世纪、一年、一个夜晚，大概还有难以抓住的现在——都包括着整个历史。他那种极端方式的假设很容易被驳倒：一种口味有别于另一种口味，十分钟的肉体痛苦不等于十分钟的正骨。这种假设采用了长期分段的做法，采用了《诗篇》为我们判定七十岁年龄，它是可信的或者可容忍的。它仅限于断言人类观点、情感、思想、人类变迁的数量是有限的，而且在死亡之前，我们可以穷尽它。马可·奥勒利乌斯又重复说：“看到了现实的人就看到了所有事情；难以探测的过去发生的事情和未来将发生的事情。”（《沉思录》，第六卷第三十七节）

在高潮时期，人类生存是个不变常数的假设可以令人伤心或愤怒；在衰退时期（就像现在的时期），这个假设则是任何耻辱、任何灾难、任何暴君都不能使我们贫穷的诺言。

^① 博尔赫斯的这段引文与叔本华原著稍有出入。可参中译本《作为意志和表象的世界》第三百八十一页。

《一千零一夜》的译者们

一、伯顿上尉

的里雅斯特^① 1872 年，在一座带有潮湿的雕像和不宜居住的宫殿里，一位以其脸上刻有非洲伤疤而名垂史册的绅士——理查德·弗朗西斯·伯顿^② 上尉，英国领事——开始了卢米人称之为《一千零一夜》的书的著名翻译工作。其秘密目的之一就是要消灭另外一位绅士（也留着摩尔人的黑胡须，皮肤也是黑糊糊的），他正在美国编纂一部浩繁的辞典，而且早在被伯顿消灭之前就死了。他就是爱德华·莱恩，东方学者，一个非常认真的《一千零一夜》版本的译者，它曾代替了加朗的另一个版本。莱恩翻译是同加朗作对，伯顿又同莱恩作对。要理解伯顿，就得先理解这个敌对王朝。

我先从创始人谈起。大家都知道，让·安东尼·加朗是法国的阿拉伯文化学者，他从伊斯坦布尔带来一套耐心收集的钱币，一部关于推广咖啡的专著、一套阿拉伯文的《一千零一夜》和一个其记

① 的里雅斯特，亚的里亚海北部港口城市，第一次世界大战前属奥匈帝国。

② 理查德·弗朗西斯·伯顿（1821—1890），英国探险家，1842 年被牛津大学开除，后游历世界，通晓数十种语言，担任过驻赤道几内亚的费尔南多波、巴西的桑托斯、叙利亚的大马士革等地的领事。

忆力不比山鲁佐德差的马龙教会^① 替补教徒。关于这个黑顾问——他的名字我不想忘记，据说叫哈南——我们有几个主要故事，而最原始的故事你并不知道：阿拉丁的故事、四十大盗的故事、艾哈迈德亲王和佩里·巴努仙女的故事、又睡又醒的阿布-哈桑的故事、哈伦·赖世德夜间微服出访的故事、两个姐姐嫉妒妹妹的故事。仅仅这些名字的排列就足以表明加朗建立了一个基准，加入了一些时间上不可缺少的故事，而且未来的译者们——他的对手们——不敢删掉。

还有另外一个不可否认的事实。对《一千零一夜》最著名和最优美的赞扬——柯尔律治的、托马斯·德·昆西的、斯汤达的、丁尼生的、埃德加·爱伦·坡的、纽曼^② 的——都是加朗译本读者的赞扬。两百年和十个优秀译本都已经过去了，但是欧洲和美洲想《一千零一夜》的人们还是一成不变地想它的第一个译本。“一千零一夜派”的绰号（“一千零一夜者”患的是本位主义的病，“一千零一夜迷”患的是分裂症）同伯顿或马德鲁斯的文化猥亵毫无联系，只同安东尼·加朗的珠宝和魔术有关。

论句子说，加朗的版本是所有版本里最差、最荒谬、最愚蠢的一种，不过却是阅读量最大的一种。谁对它比较接近，谁就了解它这种幸运和意外。他那现在看来很浅薄的东方学曾经使众多吸鼻烟的人目瞪口呆，并且使他们造成了一场五幕悲剧。十二本精制的卷帙在1907至1917年之间出现，十二卷书被无数人阅读，并被翻译成好几种语言，其中包括印度斯坦语和阿拉伯语。我们这些20世纪不合时宜的单纯读者在书里闻到了18世纪的甜蜜味道，而不

① 马龙派教会，东仪天主教会之一，原为叙利亚的一个较小的东方古老教会，创始人一说为4~5世纪的隐士马龙，该教派神职人员可以结婚，使用叙利亚和阿拉伯语。12世纪末并入天主教会。

② 指英国学者弗朗西斯·纽曼，曾就《荷马史诗》译文和马修·阿诺德有过争论。

是早在两百年前就为东方确定了其革新和光荣的矜持芳香。对于这种脱节，任何人都没有责任，特别是加朗更没有责任。有时候，语言的变化坑了他。在《一千零一夜》德文译本的前言里，魏尔博士说，加朗那些不能饶恕的商人们，每当故事强迫他们穿越沙漠时，他们都会带上一个“装海枣的手提箱”。可以查考的是，在1710年，提到海枣就足以抹去手提箱的形象，而且也无必要提到，valise那个时候是指一种褡裢。

还有另外一些攻击。在1921年《文集》中某些匆忙的赞扬里，安德烈·纪德责怪安托尼·加朗那些不规范的地方，以便更好地抹去（以他远远高于其名声的清白）马德鲁斯的字面含义，抹得如“世界末日”，仿佛世界末日就在18世纪一般，而且更不忠实原文了。

加朗的保留是世俗性的，唤起这种保留的是尊严而不是伦理。我把他的《一千零一夜》第三页的几行字抄录在此：他直接来到公主的房间，公主没有料到他会来找她。在此之前，她刚刚在床上接见了最后一批军官中的一位。伯顿把这位模糊不清的“军官”又具体了一下：一位被厨房的油脂和油烟熏得发霉的黑厨师。两个人都不同程度地歪曲了原意。原意并不像加朗说的那么庄重，也不像伯顿说的那么浑身是油。（尊严的结果：在那曾有分寸的散文里，“在床上接见了”就显得粗鲁了。）

在安东尼·加朗去世九十年后，《一千零一夜》的另一位译者诞生了：爱德华·莱恩。他的传记作者们不断重复说他是西奥菲勒斯·莱恩博士的儿子，赫里福德的受俸教士。这个生殖资料（以及引用它的可怕方式）也许已经足够了。已经阿拉伯化的莱恩在开罗研究了五年，“几乎仅仅生活在穆斯林中，又讲又听他们的语言，最小心地适应他们的习惯，被所有人认为是同他们一样的人”。但是，无论是埃及的深夜、美味浓黑带小豆蔻的咖啡、同法学博士的频频争论，还是庄重的穆斯林纱缠头布、用手指吃饭，都不能让他忘掉

英国的羞怯、世界主人们微妙的孤独。这样他那个学问极渊博的《一千零一夜》译本就成了（或像是成了）一部完备的遁词百科全书。原文并不是一贯猥亵，加朗觉得有些地方不好，就改掉了。莱恩则进一步寻找那些不好的地方，就像个审查官似的。他的正直并没有同沉默协调一致，他宁愿在一块很小的地方写上一大堆吓人的注释，说些诸如这样的东西：“我不理睬一段最应该受到谴责的东西。我去掉一段令人恶心的解释。这里有行字译出来很粗鲁。我又必要地去掉了另外一段轶事。从这儿开始我要把它删去。这个奴隶布哈依的故事不适合翻译出来。”断章也不排除死亡，有的故事就被整个去掉了，“因为它们无法纯净，只能舍弃”。我并不觉得这种负责任的完全清除没有道理。清教徒式的托辞才是我谴责的东西。莱恩是个纯洁无瑕的托辞，是好莱坞最令人惊异的有廉耻的无可置疑的先驱。我的笔记为我提供了几个例子。在第三百九十一夜，一个渔民向王之王呈送了一条鱼。国王想知道鱼是公的还是母的，别人告诉他说他是两性的。莱恩得以掩饰了这个不太得体的对话，把它译成国王问鱼是什么种类的，狡猾的渔夫回答说是混合种类的。在第二百一十七夜，说一个国王和两个女人的故事，国王第一天晚上同第一个女人睡觉，第二天晚上同第二个女人睡觉，这样三人都高兴。莱恩在解释这位君主的韵事时，说他“不偏不倚”地对待两个女人……其理由之一就是让那些摆在“床头柜”和阅览室里的著作对话庄重，没有吓人的内容。

为了最婉转和轻描淡写地谈及肉欲，莱恩几乎忘掉他的尊严，不停地兜圈和掩饰。他没有什么目的，这是个优点。并不是要像伯顿那样突出《一千零一夜》的野蛮色彩，也不是像加朗那样加以忘记或淡化。这也训练了加朗的阿拉伯语，以免在巴黎跑调。加朗是个虔诚的穆斯林。加朗无视字意的准确性，莱恩则对每句有疑问的话都做出解释。加朗用的是隐形手稿和马龙教派的死教徒，莱恩提供了版本和页数。加朗不注意注释，莱恩则把乱糟糟的注释集中起

来，编成了单独的一卷。区别：在于这就是先人给他制定的规则，莱恩执行了这个规则：他只要不简化原文就够了。

纽曼-阿诺德的精彩争论(1861—1862)，比这两个发言人本身更值得回忆，它广泛地论证了两种翻译的普遍方法。纽曼在争论中解释了直译的方法，它将语言的特别之处予以保留。阿诺德则主张将所有偏离和妨碍译文的小地方予以严厉的清除。这种做法可以提供一种一致和严肃的快感，而那种做法则提供了连贯和小小惊奇的感觉。这两种方法都不如译者和他的文法习惯重要。翻译其精神是个如此伟大深奥的意图，完全可以把它当做不可动摇的目标；翻译其文字，这是种古怪的确切，则不怕经受检验。比这些游离不定的目标更严重的是保留或取消某些细微小节，而比这些偏向和遗忘更为严重的就是句法的调动。莱恩的句法调动很风趣，按照他那尊贵的习惯行事。在他的词汇表里普遍滥用拉丁语词汇，没有任何能够精炼的办法可以补救。而且他还心不在焉：他翻译开篇就在12世纪大胡子穆斯林嘴里使用了“罗曼蒂克”的形容词，这本来是未来派的东西。有时候，缺少情感色彩对他倒合适了，他可以在一段庄重的段落里插入非常平淡的声音，取得了无意识的好效果。这种不同语风搭配的最好例子大概就是我抄在这儿的这句话了：在这个宫殿里就有从灰尘里收集到的有关贵族的最新情报。^① 另外一个例子：以那个没有死也不该死的生者的名义，以那光荣和持久都应该归属于他的那个人的名义。至于伯顿——总是神奇的马德鲁斯的偶然先驱——我对他提出的如此令人满意的东方模式表示怀疑；而莱恩那儿又如此缺少东方模式，我倒觉得这是比较真实的。

加朗和莱恩译本丢人现眼的庄重受到了一种嘲笑，就是传统的不断重复。我自己也遵从了这个传统。众所周知，他们对不起那

^① 原文为英文。

个看到了力量之夜的胆小鬼，对不起13世纪那个遭到托钵僧诈骗的捡破烂的人的诅咒，也对不起所多玛^①的风俗。大家都很知道他们净化了那些夜晚。

诽谤者说，这个过程破坏或损害了原作的良好纯真性。他们犯了个错误：《一千零一夜》不是纯真的（道德上），它是迎合开罗中产阶级鄙俗或粗野的口味，根据一些古老的故事改编而成的。除了森德巴尔的惩戒故事外，《一千零一夜》的羞耻观同天国里的自由毫无关系。那是出版者的杜撰，其目的是一笑了之，那些英雄都不外是挑夫、乞丐或太监。目录里那些古老的爱情故事，那些涉及到沙漠或阿拉伯城市里情况的故事都不是淫秽的，就像伊斯兰纪元前文学的所有故事都不是淫秽的一样。它们热情而又悲伤，其原因之一就是它们偏爱爱情之死，那种先哲认为其死的神圣程度不亚于为证明信仰而死的殉教者的死亡。如果我们承认这种论断，那么加朗和莱恩的胆怯就可以让我们认为是原始文章的重复。

我还知道另外一个更好的理由。回避原作的艳情描写，如果主要目的是突出神奇环境，那还不是那种上帝不可饶恕的罪孽。向人们推荐一个新的《十日谈》是众多商业炒作中的一种。如果推荐《古舟子咏》或《醉舟》，那就是另外一回事了。利特曼认为《一千零一夜》首先是个神奇的故事集。把这种认识加到所有西方人的头脑里就是加朗的杰作。最好对此没有疑问。不如我们幸福的阿拉伯人瞧不起原作：他们已经了解了故事里向我们介绍的人、习惯、护身符、沙漠和魔鬼。

拉斐尔·坎西诺斯-阿森斯在他著作的某个地方发誓说他能用十四种古代和现代的语言向星星问候。伯顿梦想会十七种语言，又说他已经掌握了三十五种：闪米特语、达罗毗荼语、印欧语系的

^① 所多玛，《圣经》中的城市，因居民罪孽深重，遭上帝焚毁。

语言、埃塞俄比亚语……说了一大堆也没说完：这是他同其他方面一样的一个特点，同样过剩。没有谁能够少接触到休迪布拉斯^①对那些绝对不能用几种语言说点儿什么的教授们的不断嘲笑。伯顿是个说得特别多的人，他那七十二卷著作还在接着说。我随便列出几个题目：《铸铁块和蓝色的山》，1851；《刺刀练习体系》，1853；《一个麦地那和麦加朝圣者的故事》，1855；《赤道非洲的湖区》，1860；《圣贤的城市》，1861；《开发巴西山脉》，1869；《关于佛得角岛上的两性人》，1869；《来自巴拉圭战场的信》，1870；《天涯海角或冰岛的一个夏天》，1875；《以金换金》，1883；《剑书》（第一卷），1884；《纳夫索依芳香的花园》，1884——这是遗作，被伯顿夫人^②付之一炬；还有一部《由普里阿普斯启示而来的讽刺诗文汇编》。在下面的记述里可以看到作者的影子：有个英国上尉热衷于地理和人们所知的关于如何成为人物的无数方法。我不会贬低他的记忆力，即使把他同莫朗相比，那是位双语先生，总是乘坐同一家国际饭店的电梯没完没了地上上下下，而且他尊崇用箱子表演的节目。……伯顿打扮成阿富汗穆斯林，已经游历了阿拉伯诸圣城。他的声音已经请求上帝把他的骨头和皮、痛苦的肉和血液抛向愤怒之火和正义之火。他那已经被萨姆松^③风吹干的嘴已经在供奉在天房^④的黑石上留下了一个吻。他的那次经历滑稽可笑：一个未受割礼的人光凭亵渎圣殿的传闻就可以要他的命。在此之前，

① 休迪布拉斯，英国讽刺诗人塞缪尔·巴特勒（1621？—1680）名作《休迪布拉斯》中的人物。

② 伯顿夫人（1831—1896），原名伊莎贝尔·阿鲁迪尔，1861和伯顿结婚，伴随丈夫旅行和参与他大部分写作。伯顿死后，烧毁他全部的日记和笔记，理由是里面有色情内容。

③ 萨姆松，土耳其城市，濒临黑海。原文作“Samun”，疑误。

④ 天房，伊斯兰教圣地麦加城大清真寺广场中央著名方形石殿，供奉神圣的黑石，又音译为“克尔白”。

他曾穿着托钵僧的装束在开罗行医——有时用戏法和魔术变换一下医术，以取得病人的信任。大约 1858 年，他派一队人去了尼罗河的秘密源头，结果发现了坦噶尼喀湖。在那次行动中，他发了高烧。1855 年，索马里人用长矛刺透了他的车。（伯顿到达哈勒尔，那是阿比西尼亚^①内地一个不向欧洲人开放的城市。）九年之后，他受到了达荷美^②食人礼仪的可怕款待。他回来后，传闻四起（也许是他自己散布并大加渲染的），说他“吃了奇怪的肉”，就像莎士比亚的杂食总督一样。^③犹太人、民主、外交部长和基督教是他选择的仇恨对象，拜伦、伊斯兰教是他的崇拜对象。用他那孤独的写作职业，他已做出了一点有价值的多样化事情。他从黎明就开始在一个放着十二张桌子的大厅里写，每个桌子上都放着写一本书的资料，有的桌子上还有泡在水杯里的茉莉花。他创作出高贵的友谊和爱情。关于高贵的友谊，我只提一下同斯温伯恩的友谊就足够了，斯温伯恩将《诗歌与民谣》第二集献给了他——以此作为我把它视之为我一生中最高荣誉之一的友谊的见证^④——而且在很多诗里对他的逝世表示哀痛。伯顿称得上是语言和壮举的男人，

① 阿比西尼亚，埃塞俄比亚的旧称。

② 达荷美，贝宁的旧称。

③ 我是指受到恺撒呼唤的马可·安东尼：

……在山上

据说，你吃生肉，

还有的用目光盯死人……

在这两行字里，我似乎隐约看到了蛇怪，一种目光可以致人死亡的蛇，神话的倒置反映。普林尼（《自然史》，第八卷第三十三节）没有向我们提及任何有关这种动物死后功能的情况，不过看与死两种概念的结合大概对莎士比亚产生了影响。

蛇怪的目光是有毒的，而神却仅仅靠发光或靠放射神力就可以杀死人。上帝的直接目光是难以忍受的。莫伊塞斯在阿烈山里蒙住脸，因为他害怕看到上帝。乔拉桑的先知哈基姆用了四层白丝绸的帷幔才不至于弄瞎人们的眼睛。也参见《以赛亚书》，第六章第五节，和《列王纪上》，第十九章第十三节。——原注

④ 原文为英文。

完全可以担当得起阿尔莫塔纳比的《长沙发》对他的赞扬：

骏马、沙漠、夜晚已认识了我，
客人与剑，纸与笔。

人们可以发现，从业余的食人生番到通晓多种语言的高卧者，我从来没有否认理查德·伯顿的特点，我们可以热情不减地称之为传奇式的，道理很清楚：伯顿传奇的伯顿是《一千零一夜》的译者。我有一次曾怀疑过诗歌与散文的根本区别在于读者是如何期望它的：诗歌具有一种散文里不允许的紧张。这与伯顿著作的情况有些类似，即具有任何一个阿拉伯文化学者都不能比拟的先期威望。他喜欢被禁止的东西的吸引力。只出一版，而且只印一千本，仅限于给在“伯顿俱乐部”注册的一千个人，并且在法律上承诺不予再版。（伦纳德·C·史密瑟斯著作再版时“省略了某些情调沮丧的特定章节，而对这种删节任何人都不感到可惜”。贝内特·瑟夫^①出版的代表作选集——貌似完整——就是出自于那个洁本。）我冒险夸张：沿着理查德爵士^②的翻译浏览一下《一千零一夜》，并不会让人不相信是在浏览马里诺“直接从阿拉伯文翻译过来并加以评论”的辛伯达。

伯顿解决的问题无以计数，不过一个适当的杜撰可以把问题归结于三个：印证和传播阿拉伯文化学者的名声；明显区别于莱恩；让19世纪的英国绅士对穆斯林故事的文本和13世纪的口头文学产生兴趣。三个目的中的第一种大概与第三种互不相容，第二种导致了一个严重缺点，我马上就要谈到。《一千零一夜》里有数百首双行诗和歌曲；莱恩（除非涉及到肉欲的东西，否则他不会撒

① 贝内特·瑟夫（1898—1971），美国出版家，兰登书屋的创始人。

② 1886年伯顿受封为爵士。

谎)已经把它们准确地翻译过来,变成了一种瑰丽的散文。伯顿曾经是诗人:1880年他曾出版过《情诗》,一部进化论的叙事诗,伯顿夫人一直认为它远远超过了菲茨杰拉尔德译的《鲁拜集》……对手的散文解决办法令他气愤,他选择了翻译成英文诗的做法——这注定不成功,因为这违背了他自己的完全语义原则,特别是听起来也当然刺耳。说这首四行诗是他堆砌的最好的一首,这倒不是不可能的:

一个星星拒绝按照其轨道转动的夜晚,
一个谁也不显疲倦的夜晚。
漫漫长夜,仿佛复活节的白天,
一直到他期盼和等待的黎明。^①

最差的很有可能不是这一首:

太阳照耀着沙滩上的嫩枝,
它穿上了深红色的衣衫。
它嘴唇上的甘汁给我以饮料,
绯红的脸颊仿佛在燃烧。^②

我已经谈到过故事的原始听众与伯顿俱乐部注册者之间的根本区别。前者是无赖、碎嘴者、文盲,对现实总是无限怀疑,轻信遥远的美好;后者是西方世界的绅士们,善于蔑视和博览群

① 原文为英文。博尔赫斯原注:“阿布贝卡·德龙达和豪尔赫·曼里克动机的变化是值得记忆的:

那些曾居住在印度和信德的勇士
今在何处?那可是暴君施虐的地方。”

② 原文为英文。

书，而不善一惊一乍或者放声大笑。前者说鲸鱼听到人的喊声就会死；后者是让人相信有人就具有那种致命的喊声。著作里的奇事——这在科尔多凡^①和布拉克^②那里肯定很多，而且让人们把它当做真事看待——非常可怜地在英国顺利流行。（任何人都不需要真实可信或者立即就能显效的真事，很少有《卡尔·马克思生活和通信》的读者愤怒地要求图莱对韵的对称性或者离合诗人的严肃准确性。）为了使那些注册者不离他而去，伯顿使用了大量“有关伊斯兰人习惯”的注释。可以肯定的是莱恩已经涉猎了这个领域。服饰、日常习惯、宗教实践、建筑、历史资料和《古兰经》的资料、游戏、艺术、神话——这些都已在令人不舒服的先行者的三卷著作里显露出来。可以猜想到，里面缺少了艳情。伯顿（其第一个随笔就是一份有关本卡拉^③妓院的臃肿报告）出版这类东西就显得有些冒失。关于他那慢腾腾的乐趣，第七卷目录里滑稽地题为《忧伤的披风》的注释就是个很好的例子。《爱丁堡评论》指责他是为下水道写的，《大英百科全书》决定不可将其全部翻译出来，而且认为爱德华·莱恩的译本在确定严肃使用性方面“仍然是无法超越的”。我们不必为删节的科学性和文献崇高性的黑色理论而生气，伯顿就追求这种疯狂。此外，很少变化的身体之爱变化并不会穷尽评论的注意力。评论是百科全书式的、堆砌式的，它的兴趣在于需要的倒错理性。第六卷（就摆在我眼前）里有三百多个注释，可以强调一下的有以下几个：对监狱的谴责和为肉体惩罚和罚款进行的辩护，几个关于伊斯兰人崇敬面包的例子，关于拜尔基思女王腿上毛细现象的传说，关于死亡四种标志色彩的说明，关于东方不仁义的理论

① 科尔多凡，苏丹地名。

② 布拉克，菲律宾地名。

③ 本卡拉，英国殖民时期印度省份，1947年印、巴分治分成东西两部分。

实践，关于羊毛被天使喜欢和黄铜丝被智人喜欢的报告，关于秘密权力之夜和夜之夜的综述，对安德鲁·兰浅薄的批判，对民主制度的抨击，对大地、火和公园里穆罕默德名字的审查，对寿命长个子也长的阿马勒人^①的提及，关于穆斯林遮羞部位的消息，这包括男人从肚脐到膝盖和女人从头到脚的部分，对阿根廷高乔人烤肉的评价，人也是坐骑的时候讨厌马术的告示，有关以狒狒和女人改良猴子并由此产生出优秀无产者分支种族的宏大计划。在五十岁的时候，人已经积存了柔情、讥讽、猥亵和无数的轶事，伯顿则在他的注释里把它们都倾泻出来。

还有个基本问题。如何以13世纪的小说让19世纪的绅士们感到开心呢？《一千零一夜》文风之贫乏已被人熟知，伯顿有一次以“干巴巴、商业气”的腔调谈论阿拉伯的散文家，与他滔滔不绝地介绍波斯散文家形成了鲜明对比。翻译老手利特曼自责在五千页书籍里对于“问”、“要求”、“回答”等词全部采用了“说”——一成不变。伯顿在这方面热情地采用了大量替代词。他词汇的纷杂程度不亚于他的注释。古语与隐语并存，监狱或海上的黑话与技术词汇混在一起。他并不为英语的光荣杂交而感到羞愧。无论是莫里斯的斯堪的纳维亚词汇还是约翰逊的拉丁文，在此都行不通，只有两者接触和反响才行。新词语和外来语层出不穷：castrato（被阉的歌手^②）、inconséquence（婆婆妈妈的琐事）、hauteur（神气活现的样子）、in gloria（以主的荣耀）、bagnio（窑子）、langue fourrée（语缀）、pundonor（自尊的）、vendetta（家族血仇）、Wazir（维齐尔^③）。每个词都是正确的，不过把它们塞进来就不协调了。这是极大的不协调，这种口语化——有时还是句法上的——调侃偏离

① 阿马勒人，西亚部族名。

② 指17、18世纪意大利为了保持女音而动此手术的男童。

③ 指奥斯曼土耳其的高级官员。

了《夜》有时候乱哄哄的流畅。伯顿如此处理：翻译伊始，他强调了苏莱曼，大卫的儿子（他两次不做声）^①。后来，当我们已经熟悉陛下时，伯顿又把他降格为所罗门·戴维森。他把其他译文中“波斯撒马尔罕国王”的国王变成了“野蛮陆地上的撒马尔罕国王”^②；把其他译者认为是“生气的”买主变成了“愤怒之人”^③。这还没完：伯顿把故事的开头结尾重新改写了一遍，加上许多细节描写和生理特征。他大约在1885年开始了一次行动，行动是否成功（或是否导致荒谬），我们随后在马德鲁斯那儿再说。英国人总是比法国人更不受时间限制，伯顿的不统一风格比马德鲁斯的时间要短些，日期比较清楚。

二、马德鲁斯博士

马德鲁斯的命运不可思议。人们说他是《一千零一夜》最有道德的忠实译者，可《一千零一夜》又是一本淫秽程度很厉害的书，以前由于加朗的良好教养或莱恩装模作样的纯洁而不与读者们见面。他因那个无以复加的副标题《阿拉伯文版直译全本》的极突出的聪明字眼和写作《一千夜零一夜的故事》的冲动而备受尊崇。《一千零一夜的故事》名字的故事很有教益，我们在审视马德鲁斯之前可以回忆一下这个故事。

麦斯欧迪^④的《黄金草原和珠玑宝藏》描述了一系列 He'zar Afsane，这是波斯语，直译是“千件奇事”，不过人们称之为“千夜”。另一个10世纪的文献《索引书》^⑤记述了这个系列故事的前

①②③ 原文为英文。

④ 麦斯欧迪（？—956），阿拉伯历史学家。

⑤ 原文为波斯语。《索引书》为阿拉伯历史学家伊本·纳迪姆（？—1047）所著。

一部分:有个国王毫无人性地发誓每天晚上同一个处女成婚,第二天黎明又把她斩首;山鲁佐德决定以精彩的故事转移国王的注意力,后来一千个夜晚过去了,她让他看了儿子。他的这个虚构比后来类似乔叟仁慈的坐骑和薄伽丘的流行病之类的杜撰都要强得多,据说仅次于题目,而且如此策划就是为题目进行辩解……人无论怎样,原来的一千立刻就涨到了一千零一。那个现已成为正式夜晚的后补夜晚,那个让克韦多——后来是伏尔泰——为之愤怒的反对皮科·德拉·米兰多拉的“模式”《所有事物和其他更多事物的书》是如何出现的呢?利特曼提出了一个污染土耳其语 *bin bir* 的办法,那个词的原意是“一千零一”,而它的使用方法就“太多了”。莱恩在1840年初提出了一个很漂亮的理由:对双数的敬畏。的确题目的意义还不仅如此而已。安东尼·加朗从1704年开始就把原文的重复部分都去掉了,翻译出《一千零一夜》,这个名称现在欧洲各国,除英国外,已被人熟知。英国仍采用《阿拉伯之夜》。1839年,加尔各答的出版商 W. H. 麦克诺顿极其认真地将 *Quitab alif laile ua laila* 译成了《一千零一夜的故事》。他的这个变化引起了注意。约翰·佩恩从1882年开始出版他的《一千零一夜之书》^①;伯顿上尉从1885年开始他的《一千零一夜之书》^②;马德鲁斯则从1899年开始出版他的《一千零一夜之书》^③。

我在寻找让我永远怀疑马德鲁斯版本的段落。那是拉东城的教义故事,在所有版本里都有第五百五十六夜结尾和第五百七十八夜的一部分,然而马德鲁斯博士却把它们送到了(他的保护天使会知道原因)三百三十八至三百四十六夜。我并不坚持认为,这个对虚构日期不可思议的更改能让我们心有余悸。山鲁佐德-马德鲁斯叙述的是:

①②③ 原文为英文。

水沿着大厅地面上的四条带有精细分支的水槽流淌，每条水槽的槽底都别具颜色：第一条水槽的槽底是玫瑰斑岩色的，第二条是黄玉色的，第三条是祖母绿色的，第四条是绿松石色的，水由此被槽底染上了不同的颜色，又被从上方丝绸渗透过来的光照耀着，给四周的物体和大理石墙投上了海景般的温柔。

如果作为《道林·格雷的肖像》^①式视觉散文随笔，我同意（甚至崇拜）这种描述；作为12世纪撰写的“直译全译本”段落，我重复一遍，它永远地吓着我了。道理是多重的。一个没有马德鲁斯的山鲁佐德会按照各部分的顺序而不是按照相互的反应来叙述，他不会采用诸如清澈可见槽底颜色的水之类的情景细致描述，不会去确定从丝绸透过来的光的质量，也不会描写结尾处提及水彩画家的沙龙。另外一个小漏洞：“精细分支”不是阿拉伯语，很明显是法语。我不知道前面的理由是否让人满意，对我这些是不够的。我以一种恬静的热情将魏尔、亨宁和利特曼的三个德文版本以及莱恩和理查德·伯顿爵士的两个英文版本加以比较，其中我发现马德鲁斯的十行译文的原文是这样的：“四条小河流入一个水池，水池是多色大理石的。”

马德鲁斯的插入语并不是一致的。有的时候还是厚颜无耻地不合时宜——就好像突然要讨论撤回马尔昌使命似的。例如：

他们占领了一座梦幻城市……极目远眺沉浸在夜色中的地平线，穹窿顶的宫殿、房屋的平台、寂静的花园，错落分布

^①《道林·格雷的肖像》，奥斯卡·王尔德1891年出版的长篇小说，集中体现了他唯美主义创作思想，在序言中提出“艺术家是美丽事物的创造者”，作品没有道德不道德之别，只有艺术高下之分。

在那青铜色的地域里。被星星照亮的水槽在建筑掩映下的无数明亮的徘徊中徜徉,而在那边,金属色的海洋把天上反映下来的火包含在自己冰冷的怀中。

这段里的法语味也很明显:“一块颜色辉煌的精细毛壁毯绽开了没有浆液草原上的无味之花,因确切的自然美景和准确的线条而惊喜不已的鸟和兽类密布的风光之地上,所有非自然生命都具有生机。”(阿拉伯文版本写道:“四面八方都有壁毯,壁毯上有披红金挂白银的各类鸟和野兽,而且它们的眼睛都是珍珠和红宝石的。谁看了都会赞叹不已。”)

马德鲁斯不能不为《一千零一夜》东方色彩之单调而感到惊奇。他以并非只有塞西尔·德米尔^①才有的那种固执增加了大量的大臣、接吻、棕榈和月亮。他看到的第五百七十夜是:

他们来到一个黑石柱前,有个人被齐肩膀埋在那里,他有两只翅膀,四只手臂,其中两只手臂就像阿丹的儿子的手臂一样,另外两只像狮子的爪子,上面还有铁指甲。他的头发类似马尾巴,眼睛如炭火,而且脑门上还有第三只像猞猁眼睛一样的眼睛。

他却添油加醋地翻译道:

一天傍晚,一行人来到一根黑石柱前,柱子上绑着一个只露出半截身子的奇怪的人,那一半还埋在地里。那个从地上露出来的半截身子就像是个被地狱的力量钉在那里的魔胎。他黑黑的,个子就像一棵被剥去棕榈的老朽棕榈树干。他有两只

^① 塞西尔·德米尔,参本书第152页注①。

黑色的翅膀和四只如同狮子带指甲的爪子一样的手。像野驴尾巴硬鬃一样直立的头发在他可怕的头上野蛮地摆动着。两条弓型轨下，红色的瞳孔在燃烧，那带两角的额头上还有一只眼睛，不眨眼也不转动，喷射着虎豹目光里的那种绿光。

接着他又写道：“城墙的青铜色、屋顶上燃烧的石头、洁白的平台、水槽、整个大海以及伸向西方的影子，在夜晚的柔风和神奇的月亮之下交织在一起。”神奇，对于一个13世纪的人来说，应该说是个很贴切的描述，而不是殷勤的博士的单纯俗称……我怀疑阿拉伯语能有马德鲁斯这样“直译全译”的段落，而且拉丁文或者塞万提斯的西班牙文也不行。

《一千零一夜》有两方面内容较多：一种是完全正式的抒情散文，另外一种是道德说教。第一种表现在伯顿和利特曼那里，体现了叙述者的激情：幸运的人、宫殿、花园、神奇的行动、对神的议论、日落、战斗、曙光、故事的开头与结尾。马德鲁斯大概是出于怜悯，把它省略掉了。道德说教需要有两种作用：一是将抽象的话庄严地结合在一起，另外就是面无愧色地提出一个一般原则。这两种马德鲁斯都不具备。从莱恩的翻译令人难忘的那句“在这个宫殿里就有从灰尘里收集到的有关贵族的最新情报”里，我们的博士几乎什么也没得到：“过去了，都过去了。几乎连在我这高墙的阴影下停留一刻的时间都没有。”天使的坦言“我被权力囚禁着，被光辉隔离着，如果上帝吩咐，我还要受到惩罚，力量和光荣都属于上帝”，是写给马德鲁斯的读者的，“我被无形的力量捆绑，直到世纪的消亡”。

巫术没有在马德鲁斯那里布置一个善意的助手。他没有能力不无微笑地谈起超自然性。他装模作样地翻译起来，例如：“有一天，哈里发阿卜杜拉·马利克听人谈起几个旧铜罐子，里面装着一种魔鬼形的奇怪烟雾。他非常惊奇，对如此非同寻常的情况表示怀

疑，于是游客塔利布·本·萨尔只得过问了。”在这段里（同我引用的其他句子一样，是拉东城的故事，即在马德鲁斯笔下呈威严的青铜色的城。如此非同寻常的心甘情愿的天真与哈里发阿卜杜拉——马利克难以相信的疑问是译者个人的两件礼物。

马德鲁斯不断地想把那些有气无力的阿拉伯无名氏遗漏的部分补齐。他补充了“新艺术”风景、漂亮的下流话、简短的喜剧插曲、景物刻画、对称、浓厚的东方视觉文化。其中一个例子：在第五百七十三夜，穆萨·本努赛命令他的铁匠和木匠们造一座非常结实的铁和木头梯子，马德鲁斯（在他的第三百四十四夜）对这个平淡的故事进行了改革，补充说营地的人找来了干树枝，用长刀和短刀把它们削了皮，又用缠头带、腰带、骆驼绳、马肚带和皮具把它们捆起来，直到修建了一座很高的能够够着墙的梯子，又用石头从四周加以固定……总体讲可以说，马德鲁斯并不是翻译，而是在介绍书。这是一种译者不允许有、而对于绘画者可以容忍的一种自由。我不知道是否就是这些微笑的随意向这部作品输送了流畅，输送了个人胡言，而免去了翻字典的辛劳。它只能向我证明，马德鲁斯的“翻译”是所有版本里最值得一读的——仅次于那无与伦比的伯顿，不过他的翻译也不忠实于原文。（在这里，伪造是另一种性质的。它的表现在于大量使用花哨的英语，还夹杂着古语和外来语。）

我为（不是为马德鲁斯而是为我自己）在前面那些段落的考证里读到了某种警察办案式的做法^①而惋惜。马德鲁斯是惟一文人们引以为荣的阿拉伯文化学者。在这种肆无忌惮的成绩面前，连那些文人自己都知道他是谁了。安德烈·纪德是第一批赞扬他的一人之一，那是在1899年8月；我不会想到坎塞拉和卡德维拉将会是

^① 原文为 Propósito policial，此处采用意译。

最后赞扬他的人。我的目的并不是想破坏这种崇敬，而只是想把它记录下来。庆祝马德鲁斯的忠实就是忽视马德鲁斯的灵魂。甚至就是根本未提及马德鲁斯。他的不忠实，他的具有创作性和流利的不忠实则是应该引起我们注意的。

三、恩诺·利特曼

《一千零一夜》一个著名阿拉伯文版的祖国德国可以（枉）为四个版本自豪：“图书管理员式的，尽管也是古以色列人式”的古斯塔夫·魏尔的版本——其相应版本记录在某些百科全书的有关塔卢尼亚人^①条目里，《古兰经》的译者马克斯·亨宁的版本，文人费利克斯·保罗·格雷费的版本，阿克苏姆城堡埃塞俄比亚铭文的破译者恩诺·利特曼的版本。第一种版本（1839—1842）的四卷书是最可爱的；因为它的作者——由于痢疾而被从非洲和亚洲挖掘出来——注意保持或替代其东方风格。他的插入语值得我完全的敬佩。他让几个闯入聚会的人说：“我们不想像早晨，因为早晨驱散节日。”至于那个慷慨的国王，他保证说：“他为客人点燃的火让人想起地狱，而他仁慈的手上的水珠则像洪水。”他还向我们谈起另外一个人的手“就像大海一样开放”。这些漂亮的描述伯顿或马德鲁斯是可以写出来的，而译者又把它断断续续地使用到诗歌里——在诗歌里，美丽的激情可以成为原抒情诗的替代或代用品。至于散文，我觉得他们是照译，再加上一些有道理的删改，保持在虚伪与羞耻之间的程度。伯顿对他的翻译加以赞扬——完全忠实于原文，可以称是百姓化的翻译。“魏尔博士尽管是图书管理员式的人”，也不枉为犹太人，我觉得在他的文风里有某种《圣

^① 塔卢尼亚人，西班牙部族。

经》的味道。

第二种版本(1895—1897)缺少准确性方面以及风格方面的魅力。我谈的是莱比锡的阿拉伯文化学者亨宁向菲利浦·雷克拉姆的“大学图书馆丛书”提供的版本。这是个删节本，而出版社却说不是删节本。其风格平淡固执，其最无可争议的特点就是引申。布拉克和布列斯拉夫的版本已经介绍过了，除了佐滕伯格的手稿和伯顿的《夜之补遗》。作为理查德爵士的翻译的亨宁在语义表现上要比作为阿拉伯语翻译的亨宁强得多，它完全可以证明理查德爵士在阿拉伯语方面占的优势。在著作的序言和结尾处充满了伯顿的赞扬——几乎连那份说他已经掌握了“乔叟的风格，相当于中世纪的阿拉伯文”的报告都不认可的赞扬。如果把乔叟指定为伯顿的词汇库之一倒是更合理。(另外一个词汇库就是托马斯·厄克特^①爵士的《拉伯雷》。)

第三个是格雷弗的版本，源于伯顿的英文本，并且是把它予以重复，只去掉了那些百科全书式的注释。它在因泽尔-费尔拉格战役之前出版。

第四个版本(1923—1928)一直在取代上一个版本。它同前一个版本一样，有六卷，而且阿克苏姆铭文的破译者、耶路撒冷二百八十三部手稿的清点者、《东方学杂志》的撰稿人——恩姆·利特曼在上面签了名。如果没有那些愉快的拖延，伯顿的译文就是完全流畅的译文。最难以言表的污秽没有让他退缩，他把它们译成了贞节的德文，个别地方还译成了拉丁文。他没有回避一个词，甚至那些一千次由每个夜晚到下一个夜晚过渡的段落。他无视或拒绝地方色彩。有必要指出出版者的名字，让他们保留“真主”，而不要用“上帝”予以代替。他像伯顿和约翰·佩恩一样，把阿拉伯诗歌

^① 托马斯·厄克特(约1611—1660)，英国作家，1653年出版过《世界通用语导论》，此处《拉伯雷》指译作《弗朗索瓦·拉伯雷先生的作品》。

译成了西方诗歌。他会认真地发现，如果在一段常见的“某某发表了这首诗”提示之后见到的却是一段德文散文，读者们一定会目瞪口呆的。他提供了必要的注释，以便很好地理解书的内容。每卷二十个，都很简练。他总是那样光彩照人、清晰可见、不偏不倚。他继续（有人告诉我们）那阿拉伯人的呼吸。如果《大不列颠百科全书》里面没有错误的话，他的译文就是所有现有译文中最优秀的。我听说阿拉伯文化学者们对此同意，这丝毫不影响一个文人——他，来自于完全阿根廷的共和国——宁愿对此表示异议。

我的理由如下：伯顿和马德鲁斯的译本，还有加朗的译本，都只能让人产生“文学之后”的感觉。无论其瑕瑜如何，他们的作品都先行准备了前面提到的那种丰富的过程。在某种程度上，伯顿的作品被几乎是无止境的英语程序罩上了阴影——约翰·多恩的刺耳的粗话、莎士比亚和西里尔·图尔纳^①的巨大词库、斯温伯恩的古老嗜好、一千七百年作家们的愚昧博学、毅力与无所事事、暴风骤雨的爱情和神话般的爱情。在马德鲁斯的漂亮段落里，萨朗波和拉封丹，《柳条人像衣架》和俄罗斯芭蕾舞互相辉映。利特曼就像华盛顿一样不会说谎，只剩下德国的诚实了。不过还少，实在太少了。《一千零一夜》和德国的贸易应该能再生产出点儿什么。

在哲学领域，在小说领域，德国具有绝妙的文学——最好说，也只有一个绝妙的文学了。《一千零一夜》里有很多神奇的东西，我希望在德语里应反复斟酌。提出这个愿望的时候，我想起了故事里那些不着边际的奇事——一盏灯或一只戒指的无所不能的奴隶，能把穆斯林人变成鸟的女王拉布，胸中装有护身符和图案的铜船工——和那些聚合性质的、出于凑齐一千零一个部分的需要而编造的普通事情。神话用完了，抄书匠们就开始求助于历史故事和慈

^① 西里尔·图尔纳（约1575—1626），英国剧作家，著有《复仇者的悲剧》和《无神论者的悲剧》。

善故事了,把这些故事加进去似乎也可以增加其余故事的可信度。升上天的红宝石和对苏门答腊的第一次描述,阿拔斯王朝的特点和靠为上帝辩护为生的银天使都共存在一个同样的水平上。这种混合是诗意的,我说某些重复也如此。在第六百零二个夜晚,沙赫里亚尔国王从王后嘴里听说了自己的故事,这还不算新奇吗?按照大体的框架,一个故事里常常包含着几个故事,而且不仅如此,一个场面里还包含着另一个场面,就像《哈姆雷特》悲剧一样,还有梦呓般的拔高。丁尼生一句拗口而又明朗的诗句似乎可以给它们下个定义:

精心雕琢的东方象牙,圆中套圆。^①

更令人惊奇的是,七头蛇的那些异位头竟然可以比它的身体还管用:“中国和印度斯坦岛”的传奇国王沙赫里亚尔得到了丹吉尔的总督、瓜达雷特战役的战胜者塔里克·本塞亚德的消息……前厅同镜子混在一起,面具藏在脸后面,谁也认不出哪个是真正的人,哪个是偶像。这丝毫也不重要,这种混乱很常见,就像半昏睡中的杜撰一样可以接受。

命运的游戏可公正、可相反、可偏离,一个按照德文的歪曲、按照德国的“恐怖感”组织和强调这种游戏的人,一个卡夫卡,还有什么事不能做呢?

1935年,阿德罗格

在我核对过的书中,我应该列出下列几种:

^① 原文为英文。

《一千零一夜》，加朗译《阿拉伯故事集》，巴黎。

《一千零一夜》，通称《阿拉伯之夜闲谈》，E. W. 莱恩译，伦敦，1839。

《一千夜零一夜的故事》，理查德·伯顿直译本，伦敦(?)，第六、七、八卷。

《阿拉伯之夜》，选自理查德·伯顿的著名直译本的未删节全本选集，纽约，1932。

《一千夜零一夜的故事》，译自阿拉伯文本的直译全本，马德鲁斯译，巴黎，1906。

《一千零一夜》，马克斯·亨宁译自阿拉伯文本，莱比锡，1897。

《一千零一夜的故事》，译自加尔各答出版社1839年出版的恩诺·利特曼的《故事集》，莱比锡，1928。

评注两则

接近阿尔莫塔辛^①

腓力普·圭达拉^②写道，孟买律师米尔·巴哈杜尔·阿里写的题为《接近阿尔莫塔辛》的小说“是一部使译者颇感兴趣的那些伊斯兰讽喻诗和那些侦探小说（它们不可避免地会超过约翰·H·华生的作品^③，另外，这些小说在宣扬生活在布里登^④那些无可指摘的客店里的人们生活的恐怖方面堪称完美无瑕）相当牵强地结合的作品”。在这以前，塞西尔·罗伯特先生在谈到巴哈杜尔先生时指出：威尔基·科林斯^⑤和12世纪声名显赫的波斯人法里德·阿尔-丁·阿塔尔之间有一种令人难以置信的相似之处。圭达拉也毫无改变地重申了这个观点，只是有了一种愤激的语气。从实

① 此作曾被收入《小径分岔的花园》（1941）。——原编者注

② 腓力普·圭达拉（1889—1944），英国历史学家，早年当过律师（1913—1923），著有《第二帝国》、《一百天》、《第一百年》等。

③ 指柯南道尔的侦探小说，它是以书中福尔摩斯的助手华生医生的视角来叙事的。

④ 布里登，英国城市名。

⑤ 威尔基·科林斯（1824—1889），英国小说家，早年经商，以神秘小说知名，著有《白衣女人》、《月亮宝石》。

质看，上述两作家的观点有相似之处，他们都同时指出，《接近阿尔莫塔辛》的作者是用侦探小说的手法写这部小说的，同时也指出它的神秘性。这可能会使我们认为巴哈杜尔与切斯特顿有相似之处。

《接近阿尔莫塔辛》一书的初版于1932年底在孟买推出，纸质不佳，用的纸几乎和新闻纸一样。在书的扉页，出版商向购书人宣称此书是孟买人写的第一本侦探小说。不到四个月时间里这本书连印四次，每次印一千册，仍很快告罄。《孟买周报》、《孟买杂志》、《加尔各答周报》、《印度斯坦周报》和《加尔各答英国人》等报刊均连篇累牍地载文予以赞扬。于是，巴哈杜尔又推出该书的第二版，还附上许多插图，并将书名改为《与一个名叫阿尔莫塔辛的人的谈话录》，同时，还巧妙地加上一个副标题：《用变换位置的镜子进行的一种游戏》。维克托·戈雅茨不久前在伦敦重印出版的便是这个版本，多罗斯·L·萨耶尔斯为该书写了前言，只是删去了书中的那些插图。我手头有这本书，但我没有搞到此书的第一版。我预感到此书的第一版比再版的质量要高得多。出版者要我为该书再版时写一个跋，概括地说一下1932年初版和1934年再版的不同点。我想在分析、讨论这部作品之前，有必要简单地介绍一下这部小说的故事情节。

人们能见到的这个主人公^①（作者从来没有告诉我们他的姓名）是孟买市一个学法律的大学生。他摒弃了父辈们的伊斯兰教信仰，在姆哈兰月^②的第十个夜晚，他来到穆斯林聚集的地方。这天夜晚，在这两大互相对立的宗教的教徒中间传来阵阵鼓声和祈祷声。教徒们举着巨大的纸幔纸帐，走在迎神队列的前面。这时，突然从一个屋顶平台上飞来一块印度教教徒扔的砖块；还有人拿

① 书中还有一个从未露面的主角，他就是阿尔莫塔辛。

② 姆哈兰月，伊斯兰教的一个节日。

匕首刺中了一个人的肚子；有人被石块击中倒地死去，尸体遭众人践踏（死者是穆斯林还是印度教徒？）。有三千人在进行斗殴，武器是手杖和左轮枪等。有人乘机进行淫乱、猥亵、诅咒、谩骂。神灵也进行争斗，真主在和印度教诸神进行战斗。对这种乱哄哄的现象感到吃惊的这个具有自由思想的大学生也来到人群中。他自己也亲手杀死了（或者他认为已经杀死了）一个印度教徒。睡眠惺忪的锡克族警察骑着马，挥舞着马鞭冲了过来。大学生几乎是在马蹄下面逃走的。他跑到市郊，跨过两条铁路（也可能是同一条铁路，他穿越了两次），爬上一堵杂乱无章的花园的围墙。围墙后面有一座圆形塔顶。这时，突然从黑洞洞的玫瑰花丛中窜出一群月白色的狗。他受到狗群的包围，只好爬到了塔楼上。他顺着铁扶梯（它缺了几个台阶）往上爬，来到了塔楼的顶部，中间有一个黑漆漆的深洞。在月光的照耀下，他见到那儿有一个全身脏污不堪的人蹲在那儿小便。此人对大学生道出了真情。他说他的职业就是盗取拜火教教徒们丢在塔楼上的穿着白色寿衣的尸体上的金牙。他还说了些令人作呕的事情，最后他说他已有十四个夜晚没有拿干牛粪来进行净身了。他说起从胡茶辣^①来的盗尸贼时恨得咬牙切齿，说他们是一些“连狗肉和蜥蜴肉都吃的饕餮之徒，是和我们俩一样的无耻之徒”。这时，天色已亮，空中低飞过一群肥壮的秃鹰，那个精疲力竭的大学生已沉沉入睡。他醒来时，太阳已高高升起，那盗尸贼已离去，自己身上仅有的两支“特里奇诺波利”^②牌香烟和几卢比银币也不翼而飞了。面对昨夜发生的事情给自己造成的威胁，大学生决定离开印度。他想，他已有能力杀死一名教徒，但他还没有能力弄清楚是穆斯林有理还是印度教徒有理。刚才那个盗尸贼给他讲的胡茶辣这个地名没有使他忘记，使他感兴趣的还是那个帕

① 胡茶辣，印度历史地名。

② 特里奇诺波利，印度泰米尔纳德邦城市，出产香烟、纺织品和珠宝。

拉布尔的贱姓女人。那个盗尸贼说起她来时非常恨她。大学生认为，被这么卑鄙的人仇恨的这个女人一定是值得赞美的。于是，他决定去寻找她，尽管他对此信心不大。他作了祈祷后，开始了漫长的行程。他走得相当缓慢。小说的第一章便这样结束了。

我们不可能对小说的其余十九章在这里进行评述。小说中突出了几个“悲剧式的人物”。接着，又对大学生的行踪进行了详细的描述（这儿既包括他干的那些卑贱的行径，也包括他进行哲理性思考这一高雅的行为），小说还有一段以印度斯坦为起点，越过印度广大的地域去进行朝圣的描写。小说第一章是在孟买开始的，这个故事在帕拉布尔这个地势低下的地区得到继续发展。小说描写了一个下午和一个夜晚在比卡内尔^①一石门口发生的事情，写一个失明的卜星人如何死在贝莱纳斯的下水道里。接着，又叙述了在加德满都多边形宫发生的事情。之后，小说的主人公来到了臭气冲天的加尔各答，来到巴恰—巴沙区。他在马德拉斯的公证人办公室里观察了海上日出，还在脱拉瓦科尔州的一所住宅的阳台上连续几个傍晚观看了海上日落。几经犹豫，他又在印达布尔开了杀戒。经过几年的奔波，行程数千里之后，他终于回到了原来的出发地孟买，来到了那座离里面有几只月白色的狗的花园几步远的地方。接下去的故事情节如下：我们已熟悉的这个失去宗教信仰并在逃的大学生来到了社会上最下流卑贱的那一类人中间，并与他们厮混在一起，常常谈一些下流无耻的事情。突然，他像鲁滨孙在沙滩上发现一个人的脚印那样吃惊地感到那儿并不那样下流污浊了。原来他在那些令人讨厌的人们中间的一个人身上发现了某种温情——或者说某种激情，“仿佛在对话中插进了一个头脑更为复杂的对话人”。他明白，与他对话的这个卑鄙下贱的人是不可能一下子变成这样雅致的人的。由此，他作出推测，在此人的身上一定“反

^① 比卡内尔（Bikaner），印度一城市名。原文作“Bikanir”。

映”了另外一个人的思想，这个人可能是他的朋友，也可能是他朋友的朋友。于是，他重新又思索了这个问题，并产生一个神秘莫测的信念：在这个世界上必然有这样一个人，他与之交谈的那个人的那种温情或激情正是此人表露出来的；此人一定在地球的某个地方，他本人就是这种情感的化身。于是，大学生决定花自己毕生的精力去寻找他。

接下去的故事情节我们可以概略地猜想出来。大学生不停地在寻找那个人，此人若明若暗，若隐若现。开始时，借助于另一些人的面孔只“露出一个微笑”，或只说出只言片语，后来才越来越明显地露出了他的理智之光，显露出大学生想像的那种光芒。他不停地打听那个人，越打听他便觉得他越是接近阿尔莫塔辛，后者那作为神的形象也越来越显得高大了。但这一切均只是一种“反映”而已。在描述阿尔莫塔辛的出现方面，巴哈杜尔的小说是采用渐进的方式的（仿佛是几何学上两条近似平行的线条直到最后才在一点上相交），一直到了最后才让那个预料要出名的“名叫阿尔莫塔辛”的人出现。在阿尔莫塔辛出现之前，大学生找到了一个彬彬有礼、日子过得非常舒坦的书店老板，在见到书店老板之前见到了一个圣徒……几年之后，大学生来到一个长廊，“长廊的尽头有一扇门，门上挂着一条上面装饰着许多小球的廉价门帘”，想打听阿尔莫塔辛在什么地方。这时，门内传来一个人的声音（是令人难以置信的阿尔莫塔辛的声音），叫他进去。大学生撩起门帘，走了进去。写到这里，小说便结束了。

如果我没有弄错的话，那么我认为以这样的方式展开情节的小说要求作家做到两点：第一，小说的主人公应该有预言家的特征；第二，根据上面说的特征塑造的这个主人公不能概念化，不能仅仅是个幽灵。巴哈杜尔满足了第一个要求，至于第二点，我却很难说作者已满足到了什么样的程度。换言之，这个既未闻其声，又

未见其人的阿尔莫塔辛应该给我们留下一个具有真实性的印象，而不是一个干瘪无力、杂乱无章的神的概念。1932年出版的这部小说表明，这个名叫阿尔莫塔辛的人具有某些超然的特性，具有某些象征意义，但同时又不乏人的特性。不幸的是这种文学方面的优点并不持久。1934年出版的这部小说（即我手头上的这一本）便改用了隐喻的手法，使阿尔莫塔辛成了神的象征，小说情节的发展过程是阿尔莫塔辛逐渐由人到神的演化过程。书中有一些令人沮丧的细节：科钦有一个黑皮肤的犹太人在谈到阿尔莫塔辛时说他的皮肤黝黑；一个基督教徒说他张开双臂站在塔楼上；一个红皮肤的喇嘛回忆起他时，说他是“坐在牦牛油上的神像，它是我塑造的，并将它供奉在塔西乌波寺里的”。上述的几种说法向我们暗示，这是一个对各种不同信仰的人都不相同的神。我以为这样的安排并不令人鼓舞，若作另一种安排则似乎更好一些。我们可以假定，上帝正在寻找某某人，这某某人又在寻找另一位更高一级的（或者是同一级的但却是不可或缺的）某某人。如此一个接一个地寻找下去，一直寻找到时间的尽头（或者无限制地延长下去）或者形成某种循环。“阿尔莫塔辛”（这里阿拔斯王朝^①第八个国王的名字，他赢得了八次战争，生了八男八女，有八千名战俘，一共统治了八年八个月零八天）这个词从词源学的这个角度进行考察，其原意为“寻找庇护的人”。在1932年推出的这部小说里，朝圣者去朝拜的这个圣人自己就是个东奔西跑的朝圣人，这适时地表明大学生要找到这个圣人是困难重重的。在1934年再版的这部小说里，却出现了我上面说的那种古怪的神学原理。正如我们见到的那样，米尔·巴哈杜尔·阿里是很难避免使自己成为艺术上的天才这样的追求的。

我重新阅读了上面写的这些文字。我怕我没有充分地突出这

^① 阿拔斯王朝，指中世纪阿拉伯帝国（750—1258）。

本书的优点。这本书有不少颇为文明的特点。例如，在第十九章有一段关于争论的描述。在这场争执的过程中人们会预感到参加争论的其中一人就是阿尔莫塔辛的朋友，他为了“不以胜利者的姿态去争个你长我短”，并没有对争论的另一方的诡辩进行驳斥。

一般人认为，一部当代的书参照一部古书写成这一做法是比较体面的，若参考当代的书，那就是另一回事了。正如约翰逊说的那样，谁也不喜欢让自己有负于自己当代的人。乔伊斯的小说《尤里西斯》与荷马史诗《奥德赛》之间的关系总是受到了文学批评界的令人茫然的赞扬（我永远也不知道其中的原因）。巴哈杜尔的这部小说与人们推崇的阿塔尔的《鸟儿大会》的联系也受到了伦敦的称赞，甚至还受到了加尔各答人的赞扬。这部小说还与其他小说有渊源关系。有的批评家列举了这部小说的第一章与吉卜林的短篇小说《在城墙上》有雷同之处。对此，巴哈杜尔本人也予以承认，不过，他辩解说，描写姆哈兰月第十个夜晚的两幅画若无共同之处，倒是不正常的了。艾略特在他的题为《王后的女神》这首不完整的长达七十行的讽刺诗里，女主人公洛丽娅也根本没有露面，就像理查德·威廉·丘奇在一篇评论中指出的那样。我本人也不揣冒昧地说，巴哈杜尔还有一个很重要的先驱者，他就是耶路撒冷的神秘主义哲学家伊萨克·路里亚。这位哲学家早在16世纪便宣称，一位祖先或大师的灵魂可以进入一个不幸的人的躯体里，以对

他进行鼓励、启迪，这就是人们常常说的灵魂转世。^①

屠孟超译

伤害的艺术

一份对其他文学同类的准确热情的研究使我相信辱骂和嘲笑大概还值点钱。犯人者（我自己说）知道他也将成为被犯者，而且按照伦敦警察厅警察善意的告诫，“他说的任何一句话都可能被用来攻击自己”。这种恐惧迫使他特别地彻夜不眠，而且在其他本来可以舒适一些的夜晚也如此。谁都希望不受到伤害，而在某些特定阶段更是如此。将保罗·格罗萨克良好的愤怒和值得赞扬的徬徨

① 在撰写本文的过程中，我曾经提到过波斯的神秘主义诗人法里德·阿拉丁·阿塔尔（他被成吉思汗之子拖雷的士兵杀害）的《鸟儿大会》。对这首长诗的内容作一概述也许不会没有用处。古代鸟儿的国王西摩格在中国的中部丢下了一根光彩夺目的羽毛。不愿再过那种无政府主义式的日子的鸟儿决定前去寻找它们的国王。鸟儿们明白，它们国王的名字的含义是三十只鸟，鸟儿们还知道，国王的王宫在卡夫山，这是一座围绕全球的大山。鸟儿们历尽艰险，飞越了七个大山谷或海洋（倒数第二个海洋的名字是贝尔蒂科海，最后的一个海洋叫阿尼基拉辛洋）。一路上有许多鸟儿开了小差，也有不少鸟儿死去。最后，有三十只鸟儿终于历尽了千辛万苦，来到了西摩国王所在的那座山上。它们终于见到了国王：鸟儿们发现，它们自己就是西摩格，而西摩格就是它们中间的一只，或者是它们全体。《鸟儿大会》由卡尔辛·德塔译成法文，由爱德华·菲茨杰拉尔德译成英文。

将这首诗与巴哈杜尔·阿里的小说联系起来并没有太过分。在小说的第二十章里，那位波斯书店老板谈起阿尔莫塔辛时说的几句话也许是主人公本人说的几句话的升华。上面说的这一点再加上其他一些相类似的地方，人们可以认为，寻找者和被寻找者具有同一性，同时也表明，寻找者对被寻找者产生影响。小说的另一章暗示，阿尔莫塔辛就是被那个大学生自认为已经杀死了的“印度教教徒”。——原注

加以比较——还用不着提斯威夫特、约翰逊和伏尔泰类似的情况了——就会促使和帮助人进行这种想像。当我不再为了调查其方法而饶有兴趣地了解那些无聊时，这种想像就消失了。

我马上还要告诫一件事：基本正义和我的假设的微妙错误。嘲弄者都熬夜，确实如此，而且是赌徒那种接受牌算结果的熬夜，它那龌龊的天地里充满了双头人。三个王在牌里属老大，不过这在“摸三张”中毫无用处。论战者也并非不常见。特别是街上的骂人花样也提供了可供论战参考的模式。科连特斯大街^①和埃斯梅拉达大街^②的人想像所有人的母亲都操同一种职业，或者希望人们马上都搬到一个有几个名字的非常普通的地方去，或者模仿着粗野的声音——一种不明智的信心让他坚信受到那些事情损害的不是他，而是那些默默无言的认真听众。这不需要语言表达方式。咬着拇指或侧身让路（山普孙说：“我不会把好走的路让给蒙太古家族任何一个男人或女人。”亚伯拉罕道：“是你向我们咬的大拇指，先生？”）^③大约在1592年在莎士比亚充满欺诈的维洛那和伦敦的小酒馆、妓院和斗熊场里是挑衅者的合法钱币。在美国的学校里，捏鼻子和吐舌头也有这种作用。

另外一种普遍的辱骂就是“狗”这个词。在《一千零一夜的故事》的第一百四十六个夜晚，细心的人会发现，狮崽被阿丹关进了一个没有出口的箱子。阿丹的儿子是这样斥责狮崽的：“命运已经把你打翻在地，谨慎又不会让你再站起来，嘿，你这野狗。”

一个常见的骂人词汇表可以表明论战者的身份。在人们谈论生意时为了避免唐突或非正常情况而使用的“先生”如果写出来，那也是骂人的话了。“博士”是另外一种诅咒方式。如果提到卢戈

①② 均为布宜诺斯艾利斯街名。

③ 语出莎剧《罗密欧与朱丽叶》第一幕第一场。山普孙是凯普莱特的仆人，亚伯拉罕是蒙太古的仆人。维洛那的两大家族结怨甚深。

内斯“博士”“干”的十四行诗，那就意味着对它永远嗤之以鼻，还要逐一驳斥他的比喻。第一次使用“博士”，英雄就死了，只剩下一个带着纸脖套的阿根廷勇士，他在中午割掉了自己的脑袋，可能死于某种窒息，只剩下整个人体中间没用的部分。不过十四行诗还在，等待它的还有曲谱。（有个意大利人，拿歌德开心，写了一篇短文，不断地称歌德为“沃尔夫冈先生”。这差不多是种谄媚，因为这表明他并不知道还有很多反对歌德的真正论据。）

弄十四行诗，发文章。语调是这些适当轻蔑语的总汇集，它们在争论中就成了主题。说一个文人放了一本书或做了或叫出一本书是再容易不过的事情了，这里有资产阶级或店主们最优秀的动词：办理、发放、投放。这些枯燥的词汇同另外一些热情的词汇结合在一起，其矛盾的耻辱就永不可没了。对于有关一个只是拍卖行主又是拍卖师的人的问题，肯定有人会说他在起劲拍卖的是“神圣喜剧”。铭文并不是才华横溢的东西，不过它的机制很有特色。它（就像所有其他铭文那样）完全是一派胡言。动词“拍卖”（再加上副词“起劲”意思就更强烈了）让人理解为那个无耻的先生是一位无可救药、贪婪的拍卖行主，他那但丁式的努力只是一番胡说八道。听众毫不犹豫地接受了他的论证，那是因为没有把它作为论证提出来。如果明确提出来，就会影响他的声誉。首先，叫和拍是相互关联的活动。其次，拍卖师的天赋有助于实现拍卖行主的目的，他曾经历过在公众面前讲话的良好训练。

具有讽刺意义的传统做法之一（并非被马塞多尼奥·费尔南德斯、克韦多和萧伯纳所轻蔑就是无条件地将词汇对换）。按照这个非同一般的准则，医生不可避免地要被指控为从事污染和死亡的活动，公证员则犯了偷窃，刽子手犯的是延年益寿，虚构的书籍催人入眠、让人发呆，游荡的犹太人患了瘫痪，裁缝犯了裸露癖，

虎和蛇竟不放过大黄^①。还有一种传统做法就是采用一种单纯的说法。例如“在那值得纪念的行军床下，将军赢得了战役”。或者“英明的导演勒内·克莱尔最新影片的魅力。我们被惊醒的时候……”

另外一种方法就是突然转变。例如：“美人的年轻神甫，一副受过希腊之光熏陶的头脑，一个高雅、真正的好人（老鼠气的）。”而这首安达卢西亚民谣转瞬之间从叙述转到了进攻：

一把椅子
有二十五根条。
你希望它打断你的肋骨吗？

我重复一下这种游戏的表现形式，它坚持制造的必要的混乱论据。切实恢复一项事业和广泛进行嘲弄性的夸张、虚假的仁慈、背叛性的让步和耐心的藐视都算不上活动，它们互不相容，而且如此不相同，以至于至今还没有人能把它们合在一起。我找几个高贵的例子。为了诋毁里卡多·罗哈斯，格罗萨克都做了些什么呢？我在此抄录的东西是布宜诺斯艾利斯所有文人都喜欢的东西。“例如就是这样我如何忍气吞声地听完那个还未被某些人打开就受到他们公开称赞的大部头中两三段浮夸做作的散文后，我自认为已经不必继续听下去了，而是现在把注意力集中在那些从未有机会存在的许许多多故事的摘要和目录上。我特别指第一个故事和那难以消化的大部分（占了四卷中的三卷）：印第安人和混血人种的嘀嘀咕咕”。格罗萨克在他的最佳气恼状态下完成了讽刺游戏的最重要仪式。他装作对副词的错误使用（“忍气吞声地听完之后”）痛心不已，又让人隐约看到了一个勃然大怒的场面（先是“大部头”，

^① 大黄，植物名。

后是“大部分”),他用赞美之辞攻击(那“许许多多”的故事),总之玩得还像回事。他在句法上没犯错误,做得不错,但在提出的论据上却犯了错误。他从厚薄上攻击一本书,暗示谁会对那砖头动心呢,而且最后对几个奇诺人^①和穆拉托人^②的蠢话无动于衷,似乎这是某个说大话的人的回答,而不是格罗萨克的回答。

我再抄录同一作者的另一段值得纪念的庄重文字:“我们为将皮尼亚罗博士的演说词予以出售的情况会成为进一步进行宣传的严重障碍表示遗憾。这个一年半外交游历的富于表现力的成果仅限于在科尼的家里产生了‘印象’。这种情况不会发生,通过上帝,至少依靠我们,如此悲惨的命运不会出现。”又是慈善机构,又是淘气的句法,又是检查官的严重浅薄:嘲笑少数有关人员就可以拼凑出一篇文章,还嘲笑他们缓慢的撰写速度。

对那些苦难的体面报复可以举出黑色讽刺的根源。它(据最新最可靠的资料)产生于愤怒的神奇之骂,而不是产生于理性。这是一个难以相信的国度的遗风,在那里,对名字造成的伤害最终要降临到名字持有人的头上。对于鲍格米勒派^③崇尚的上帝的叛逆儿子,天使撒旦,人们去除了他的词辍 il^④,这就保证了他的冠冕、他的光辉及他的未来。他现在的归宿是火,他的宿主就是至高无上的愤怒。神秘学家们大唱反调说,很早以前的亚伯拉罕的精子一直不能生育,直到在他的名字里加了个字母 he,他才能够生育了。

斯威夫特,苦命的人,在有关里梅尔·格利佛船长的游记中对人类进行了诽谤。在最初的旅行中——到极小的利利普特^⑤共和

① 奇诺人,墨西哥部族。

② 穆拉托人,中美洲黑白混血人种。

③ 鲍格米勒派,10至11世纪保加利亚一异端教派,认为撒旦和耶稣是上帝的两个儿子。

④ 前辍 il,表示否定。

⑤ 利利普特,《格利佛游记》中的小人国。

国和广阔无垠的布罗丁纳格^① 共和国的旅行——是莱斯利·斯蒂芬^② 所能接受的：人体测量学之梦，不会对我们人类、人类之火和人类的代数产生任何麻烦。第三部游记最有意思。它采用最常见的对置方法，嘲弄了实验科学：斯威夫特乱七八糟的实验室想推广无毛羊、冰制粉尘、软化大理石枕头、薄板灭火以及粪便里的营养成分的利用（这本书里还有一大部分关于衰老的坏处的章节）。第四次旅行，即最后一次旅行，想表现牲畜比人更有价值。它展示了一个一夫一妻制，也就是像人类一样的马共和国，还有四脚人组成的无产阶级，他们成堆地住在一起，抓母牛的乳房以偷奶吃，向其他人身上拉屎，吃腐烂的肉，染上了瘟疫。显而易见，这种虚构的结果只能是适得其反。其他的是文学，是句法。他在结尾处说：“我并不讨厌一个律师、小偷、上校、傻子、贵族、赌徒、政治家、流氓的表演。”他其中几句话就被旁边的话污染了。

最后两个例子。一个就是著名的辱骂闹剧，由约翰逊博士即兴演出。“他的夫人，一位勇士，借口在一个妓院里工作，出售走私品。”另外一个就是我已知的最灿烂的伤害，如果我们考虑到这是作者同文学的惟一的一次接触，这个伤害就更非同一般了。“诸神不会允许桑托斯·乔卡诺^③ 死在断头台上的时候污辱这个断头台。他骂够之以后，还在断头台上活着。”污辱断头台。骂够了。借助一些高贵的抽象概念，由巴尔加斯·维拉^④ 释放出的放射物拒绝同任何被动者的接触，不会对被动者进行任何伤害，难以置信，

① 布罗丁纳格，《格利佛游记》中的大人国。

② 莱斯利·斯蒂芬（1832—1904），英国学者和评论家，著有《18世纪英国思想史》，小说家弗吉尼亚·吴尔夫的父亲。

③ 桑托斯·乔卡诺（1875—1934），秘鲁诗人，作品有浓郁的现代主义色彩，晚年以惠特曼自况，有名言“惠特曼有北方，我有南方”。因积极参与政治活动，被暗杀。

④ 巴尔加斯·维拉，不详。

很次要，而且可能也不道德。只需最快地提一下乔卡诺的名字，就会有人对他诅咒，并且使一切涉及到他的东西——包括那些诅咒的细节和征兆——都被恶意的光辉弄得黯然失色。

我试图把前面的东西总结一下。讽刺文章并不比情侣之间的对话或者由何塞·玛丽亚·蒙内尔·桑斯带着自然的花卉推崇的十四行诗更少见。他的方法就是加入一些诡辩，他惟一的法则就是同时再发明一些恶作剧。我忘了，他此处还有一种应被纪念的义务。

这里还有德·昆西提到（《作品集》，第十一卷第两百二十六页）的某种有气概的回答。在一次神学或文学争论中，有人向一位绅士脸上泼了一杯葡萄酒。这位绅士一动不动，对泼酒的人说：“这，先生，是种冒犯。我希望你解释一下。”（这个回答的主人公，一位叫亨德森博士，大约 1787 年逝世于牛津，除了那几句正义的话之外，没有给我们留下任何记忆：那是种充足的美丽的不朽。）

第一次世界大战后期，我在日内瓦收集到的一个口头传说，在那个传说中米格尔·塞尔韦特对将他判处火刑的法官说：“我将燃烧，可那不过是件事情。我们将在永恒中继续讨论。”

1933 年，阿德罗格



探讨别集

(1952)

王永年 黄锦炎
陆经生 潘仲秋 译

长城和书

他的长城界限了流浪的鞑靼人……

《群愚史诗》^①，第二章第七十六行

前几天，我在书上看到那个下令修筑中国的长得几乎没有尽头的城墙的人是第一个皇帝，始皇帝，他还申令全国焚毁先于他的全部书籍。这两项规模庞大的行动——抵御蛮族的五六百里格长的石墙和严格地废止历史，也就是说废止过去——竟然出自一人之手，并且在某种意义上成为他的象征，这件事使我感到难以解释的折服，同时也使我不安。这篇短文的目的便是探讨引起这种感情的原因。

从历史观点考虑，这两项措施并无神秘之处。秦始皇帝与军功显赫的汉尼拔^②同一时代，他并吞六国，结束了封建割据的局面；他修筑长城，因为城墙是防御工事；他焚书，因为反对派引经据典颂扬以前的帝王。焚书和筑防御工事是君主们常干的事；始皇帝的独特之处在于他行动的规模。某些汉学家是这么解释的，但我认为我刚才提到的事实不是把一些普通事实加以夸张的问题。给菜圃

^① 《群愚史诗》是英国诗人蒲柏为反击论敌而写的讽刺作品，全诗四卷，其中叙说愚昧王国的桂冠诗人在梦中见到王国过去、现在和将来的成就，愚昧女神禁止人们思想，使他们孜孜于愚蠢的琐事，最后黑夜和混乱统治一切。引文原文为英文。

^② 汉尼拔（公元前 247—前 183），北非古国迦太基名将，曾率领军队翻越阿尔卑斯山脉，大败罗马帝国的军队。

或花筑一道围墙是常有的事；把一个帝国用城墙围起来就不一般了。企图使具有最悠久传统的种族放弃对过去的记忆也不是一桩小事，不论他的过去是神话还是现实。当始皇帝下令历史以他为起点时，中国人已经有三千年文字记载的历史了。

始皇帝曾逐出淫乱的生母；正统的人认为他这种严厉的处置是不敬；始皇帝之所以要废止整个过去，也许是为了抹掉一个回忆：他母亲的丑行。（一个犹太国王也有类似情况，为了要杀一个小孩，杀尽了所有的孩子^①。）这一推测值得重视，但我们还没有关于神话的另一侧面，长城的线索。据历史学家的记载，始皇帝禁止提到死亡，并寻求长生不老的灵药，在一座象征的宫殿里深居简出，那座宫殿的房间同一年的日子数目相等；这些资料表明，空间范畴的长城和时间范畴的焚书是旨在阻挡死亡的有魔力的屏障。巴鲁克·斯宾诺莎说过，一切事物都希望永远存在；这位皇帝和他的方士们也许认为长生不死是内在的本质，外邪进不了一个封闭的世界。也许那位皇帝为了真正成为第一，便想重新开创时间，自称为“始”，为了仿效那个发明文字和指南针的传说中的黄帝，他便自称为“皇帝”。据《礼记》记载，黄帝为万物正名；始皇帝在传诸后代的碑铭中自诩说在他治下万物的名字各得其所。他想建立一个千秋万代的王朝；命令他的继承人称为二世、三世、四世、直至永远……我谈了魔力方面的意图；也可以设想筑城和焚书不是同时采取的行动。按照我们选择的顺序，我们可以设想那个国王先是破坏，后来出于无奈才做保护工作，或者大彻大悟，破坏了他先前维护的东西。两种设想都有动人之处，但据我所知都缺乏

^① 这里指《圣经》故事中希律王听说基督诞生将作犹太人之王，差人除灭基督未遂，便下令将伯利恒城里并四境所有两岁以内的男孩一概杀尽。见《圣经·新约·马太福音》第二章。

历史基础。汉学家翟理思^①说凡是隐匿书籍，不交出焚毁的人一概打上烙印，被罚苦役，终身去筑那不知伊于胡底的城墙。这种说法推动或者容忍了另一种解释。也许长城是一个隐喻，始皇帝罚那些崇拜过去的人去干一件像过去那样浩繁、笨拙、无用的工程。也许长城是一种挑战，始皇帝是这么想的：“人们厚古薄今，我和我的刽子手无法改变这种状况，但以后可能出现想法和我相同的人，他像我毁书一样毁掉我的长城，那人抹去我的名声，却成了我的影子和镜子而不自知。”始皇帝筑城把帝国围起来，也许是因为他知道这个帝国是不持久的；他焚书，也许是因为他知道这些书是神圣的，书里有整个宇宙或每个人的良知的教导。焚书和筑城可能是相互秘密抵消的行动。

目前和今后在我无缘见到的土地上投下影子的长城，是一位命令世上最谦恭的民族焚毁他过去历史的恺撒的影子；我们这个想法可能是自发的，与猜测无关。（它的特性可能在于规模庞大的建设与破坏之间的矛盾。）把上述情况加以概括，我们或许可以得出这样的推论：一切形式的特性存在于它们本身，而不在于猜测的“内容”。这符合克罗齐^②的论点；而佩特^③早在1877年已经指出，一切艺术都力求取得音乐的属性，而音乐的属性就是形式。音乐、幸福的状态、神话学、时间塑造的面貌、某些晨暮的时刻以及某些

① 即赫伯特·爱伦·贾尔斯（1845—1935），英国学者，著名汉学家，1867—1892在中国担任外交官，后任剑桥大学汉语教授，编纂过《汉英词典》，翻译过多种中国文化经典。

② 克罗齐（1866—1952），意大利哲学家、美学家、文学批评家、历史学家。他发表过四部反映他整个哲学体系的著作：《美学》、《逻辑学》、《实践活动的哲学》、《历史学的理论与实践》。克罗齐的美学基本概念是直觉即艺术。他认为直觉的功用是给本无形式的情感以形式，使它因而成为意象而形象化。

③ 佩特（1839—1894），英国作家、批评家，是19世纪末主张“为艺术而艺术”的美学运动的代表人物，著有《文艺复兴史研究》、《享乐主义者马里乌斯》、《柏拉图和柏拉图主义》等。

地点，都想对我们说些什么，或者说了些我们不该遗忘的事，或者正要向我们传达某些信息；这一即将来临然而没有出现的启示或许正是美学的事实。

1950 年，布宜诺斯艾利斯

王永年译

帕斯卡圆球

或许世界历史就是那么几个隐喻的历史，本文的目的就是概述一下这部历史的一个章节。

在公元前六个世纪，那位游吟诗人赫诺法内斯^①，对从一个城市到另一个城市地咏唱荷马的史诗感到厌倦，他抨击了那些赋予诸神人形特征的诗人们，并给希腊人提出了单一的上帝，那是一个永恒的圆球。在柏拉图的《提美奥》中可以读到，圆球型是一个最完美、最整齐划一的图形，因为从球面上的所有的点到圆心都是等距离的。奥洛夫·齐贡（《希腊哲学溯源》，第一百三十八页）认为赫诺法内斯所说的与此相似；上帝是个球状体，因为这种形状是最好的，或最好不过用来代表神灵的形状。四十年后，巴门尼德又一次重复了这个比喻（“本体就像一个非常圆的球状的质量团，从圆心向任何方向的力都是恒定的”）；加罗赫洛和蒙多尔夫论证说，他直觉感到了—一个无限的，或者说在无限增长的球形，而且我刚才抄录的话具有动态的意义（阿尔贝特里：《伊利亚学派》^②，第一百四十八页）。巴门尼德在意大利教过书；在他去世后不久，西西里人恩培多克勒^③构思了一部颇费功夫的宇宙起源学；有一个时期，

① 赫诺法内斯（公元前 570—前 480），古希腊哲学家，伊利亚学派的创始人，著有《物的本质》。

② 原文为意大利文。

③ 恩培多克勒（公元前 490—前 430），古希腊哲学家、诗人、医生，持物活论观点，认为万物皆由水、火、土、气四种元素构成。

土、水、气和火组成了一个无边的圆球，“活跃在它的圆形的孤独中的圆球”。

世界的历史继续着它的进程，被赫诺法内斯攻击过的那些过于类人的神祇，被贬成诗歌中的虚构或贬为魔鬼。但据说有一个人，赫耳墨斯·特利斯墨吉斯特斯^①，他曾口述过数量不相等的书籍（据亚历山大的克雷芒说是四十二本，汉布里克说有两万本，透特〔也叫赫耳墨斯〕的教士们说有三万六千五百二十五本），这些书的内容无所不包。那个幻影书库的残篇，从3世纪起就被收集或被编造，成了一部所谓《赫耳墨斯全集》。在某一残篇中或是在《阿斯克勒庇俄斯》一书（据说也是特利斯墨吉斯特斯所著）中，法国的神学家阿兰·德利勒在12世纪末发现了这个后世人不会忘记的公式：“上帝是一个理念的圆球，其圆心无处不在而圆周则不在任何地方。”苏格拉底的前人说是一个无边的圆球；阿尔贝特里（与从前的亚里士多德一样）认为这么说犯了一个自相矛盾^②的错误，因主语和谓语互相抵消；此话也许是对的，但赫耳墨斯书里的公式几乎让我们直接感知了那个球。8世纪，在象征主义的《玫瑰传奇》^③中再次出现这个比喻，说是柏拉图的话，还有在那部百科全书《三棱镜》中也提到过：14世纪，在庞大固埃的最后一本书^④的最后一章中提到了“那个智能球，它的圆心无处不在，而它的圆周不在任何地方，我们称它为上帝”。按中世纪人的理解，其意义是明确的：上帝在每个造物身上，而没有一个造物能限制它。所罗门说过，“天和天上的天，尚不足你居住的”（《列王纪上》，第八

① 赫耳墨斯·特利斯墨吉斯特斯，埃及智慧之神透特的希腊名，相传曾著有魔术、宗教、炼金术、占星术等方面的书籍。

② 原文为拉丁文。

③ 《玫瑰传奇》，法国中世纪长篇叙事诗，以“玫瑰”代表少女，叙述“情人”追求“玫瑰”的故事，隐喻手法是其一大艺术贡献，对乔叟有重大影响。

④ 指拉伯雷《巨人传》第五卷。

章第二十七节)。那圆球的几何比喻很像是这些话的注释。

但丁的诗歌中保留了托勒密的天文学，它曾统治人们的想像力达一千四百多年。地球是宇宙的中心。它是一个不动的球体；在它的周围转动着九层同心的球体。前七层是行星天（月球天，水星天，金星天，日球天，火星天，木星天，土星天）；第八层是恒星天；第九层是水晶天，也称“第一运动体”，围着它转的是“最高天”，由光构成。整个这套复杂的由空心的、透明的、转动的（有的系统要转五十五转）球体构成的机器，曾经是一种思维的需要；《论天球的旋转》^①就是哥白尼——亚里士多德的否定者——给那部改变了我们对宇宙的看法的手稿所起的腼腆的书名。对乔尔旦·布鲁诺来说，打破层层星空是一种解放。他在《圣灰日的晚餐》中提出，世界是一个无穷原因的无穷结果，神灵就在我们近旁，“因为它在我们体内胜过我们自己在自己体内”。他咬文嚼字地向人们宣布那个哥白尼的宇宙，在有名的一页中他写道：“我们可以有把握地说，宇宙都是中心，或者说宇宙的中心在所有的地方，而圆周则不在任何地方。”（《论原因、本原和太一》，第五章）

这是1584年在文艺复兴的光辉照耀下怀着激情写出来的：七十年后这种热忱已一丝不存，人们在时间和空间中感到失去了方向。在时间上，因为假如将来和过去都是无限的，那实际上就不存在一个什么时候；在空间上，因为假如一切与无穷大和无穷小都是等距离的，那实际上就不存在一个什么地方。谁也不是处在某一天、某一地方；谁也不知道自己的脸的大小。文艺复兴时期，人类自以为到了成年了，并通过布鲁诺、康帕内拉和培根之口宣布过。到17世纪，一种暮年的感觉使人类害怕；为了证明这一点，挖掘出了由于亚当的原罪，所有的造物都在缓慢地、致命地蜕化的信

^① 一译《天体运行论》。

念。(在《创世记》第五章中写道“玛士撒拉共活了九百七十九岁^①就死了”；在第六章中写道：“那时候有伟人在地上。”)约翰·多恩在哀歌《世界的解剖》发表一周年时，哀叹人生短暂和现代人身材的矮小，就像精灵和小矮人。根据约翰逊写的传记，弥尔顿曾担心地球上不会再有英雄史诗；格兰维尔^②认为亚当是“上帝的勋章”，真有一副望远镜和显微镜的眼力；罗伯特·索斯^③写过一句名言，“一个亚里士多德只不过是亚当的废墟，而雅典则是天堂的雏形”。在那个沮丧的世纪，那激发了卢克莱修创作出六步韵诗的绝对空间，那布鲁诺认为是一种解放的绝对空间，对帕斯卡来说，是一座迷宫、一道深渊。他厌恶宇宙、敬奉上帝，可是上帝对他来说，不如他所憎恶的宇宙真实。他悲叹，不能再谈苍天了，他把我们的人生比作遇难者在荒岛上的生活，他感到物质世界不断的压力，感到头晕、恐惧和孤独，并把这些写进另外一句话中：“大自然是一个无限的圆球，其圆心无处不在，而圆周则不在任何地方。”布伦瑞尔就这样出版了文稿。但图尔纳在评注本（巴黎，1941）中发表了手稿的涂改和斟酌处，原版本显示，帕斯卡当初还写了 *effroyable*（骇人的）“一个骇人的圆球，其圆心无处不在，而圆周则不在任何地方”。

或许世界历史就是几个隐喻的不同调子的历史。

黄锦炎译

① 据《圣经》，应为九百六十九岁。

② 格兰维尔（1636—1680），英国哲学家和牧师，攻击经院哲学，后任皇家学会会员。

③ 罗伯特·索斯（1634—1716），英国高教会派神学家，在布道中嘲弄清教徒，深得复辟的保王党的欢心。

柯尔律治之花

大约 1938 年, 保尔·瓦莱里写道: “文学的历史不应当是作家的历史以及作家的生平或他的作品中的种种际遇的历史, 而应当是作为文学的创造者或消费者的精神的历史。甚至可以不及提及任何一位作家而完成这部历史。”在谈论文学史时提到精神这个词, 这不是第一次。1844 年, 在康科德城, 另一位作家就曾写过: “可以说世间所有的作品都是由一个人写出来的; 这些书的中心如此统一, 以至无法否认都是出自一位无所不知的博学先生之手。”(爱默生:《散文集》, 第二卷第八章) 此前二十年, 雪莱曾发表见解说, 所有过去的、现在的和将来的诗作, 都只是一首无穷无尽的长诗的片断或选段, 那是全球所有的诗人建树的长诗(《为诗歌辩护》, 1821)。

这些观点(当然, 隐含着泛神论)可能会引出一场永无休止的论战; 现在我提到它们, 是为了达到一个小小的目的: 通过三位作家风格迥异的作品, 来说明一个思想的演变过程, 第一篇是柯尔律治的短文; 我不知道他写于 18 世纪还是 19 世纪初, 他是这么写的: “如果一个人在睡梦中穿越天堂, 别人给了他一朵花作为他到过那里的证明, 而他醒来时发现那花在他手中……那么, 会怎么样呢?”

不知道我的读者对这一想像有何见解, 笔者认为十分完美, 要用它来作为基础顺利地进行其他创作, 还没动手就觉得不可能; 因为它具有一个终点的完整性和统一性。当然是这样; 在文学的领域

中,诚如其他领域,没有一个行为不是一系列数不清的原因的结果和一系列数不清的结果的原因。在柯尔律治的创作的背后,就有历代有情人们共同参与的、古老的创造;索要一枝花作为信物。

我要引用的第二篇文章是威尔斯于1887年写了初稿,于1894年夏又重写的一部小说。小说第一版题为 *The Chronic Argonauts*^① (在这个被废弃的书名中,chronic的词源意义为“时间的”);最后定名为《时间机器》。威尔斯在这部小说中,继承并改造了一个极其古老的文学传统:预见未来的事。以赛亚^②看到了巴比伦的没落和以色列的重建,埃涅阿斯看到了他的后世罗马人的军事命运。《埃达》中的女预言家看到了众神的回归,在周期性的战争后,我们的人间毁灭了,众神在一片新的草地的草丛中,发现了他们以前玩过的象棋的散落的棋子。……威尔斯笔下的主人公,不同于那些旁观的预言家们,他亲身去周游未来。归来时疲惫不堪、满身尘埃,都累垮了;他从分裂成相互仇恨的物种的遥远的人类处归来——那里有游手好闲的哀洛依人,他们居住在岌岌可危的宫殿和满目疮痍的花园里,还有穴居地下的夜视族摩洛克人,后者以前者为食;他归来时两鬓苍苍,手中握着从未来带回的一朵凋谢了的花。这是柯尔律治的构思的翻版。未来之花比天堂之花或是梦中之花更令人难以置信,这朵矛盾花的原子,现在都在其他地方,还没有结合起来呢。我要说的第三个版本,一个最精心加工的版本,是一位远比威尔斯复杂的作家的作品,虽然这位作家所具备的被称作古典的那些令人愉快的优点不及威尔斯。我说的是《谦卑的诺斯摩尔一家》的作者,那个忧郁而晦涩的亨利·詹姆斯。他在临终前留下了一部尚未完成的带幻想性的小说:《过去的感觉》,那是《时间机器》的变奏曲或加工本。威尔斯笔下的主人公乘坐一辆

① 意为:“阿戈尔号”英雄们的时间。

② 以赛亚,公元前8世纪希伯来预言家。

令人不可思议的车辆远游未来,就像其他车辆在空间中来回,此车可在时间中往返;詹姆斯的主人公出于对那个时代的眷恋,回到了过去,回到了18世纪。(这两件事都不可能发生,但詹姆斯的描述更少随意性。)在《过去的感觉》中,现实与想像的纽带,不是像前两部作品中提到的一朵花,而是一幅18世纪的肖像画,奇怪的是画中人居然就是主人公。此人爱画入迷,竟然回到了画作绘制的日期。在他遇到的人中,自然有那位画家;画家怀着恐惧和厌恶创作了这幅画,因为他从这张未来的面容中,看到了一种少见的、异乎寻常的东西……就这样,詹姆斯创作了无与伦比的回归无限,因为它的主人公拉尔夫·彭德莱尔去了18世纪。原因在结果之后,旅行目的成了旅行的结果之一。

威尔斯确实没读过柯尔律治的文章;亨利·詹姆斯读过且很欣赏柯尔律治。诚然,如果所有的作者是一个作者的说法成立,上述事件就不足挂齿了。其实,没有必要扯这么远;泛神论者声称作者多元性是不切实际的,这在古典主义派那里得到了出乎意外的支持,古典主义派认为多元说无足轻重,对古典主义来说,文学是最根本的,而非个人。乔治·穆尔和詹姆斯·乔伊斯都在自己的作品中融进了别人的篇章和词句。奥斯卡·王尔德则常常奉献故事情节让别人去创作。两种行为,虽然表面上是对立的,但可以说明同一个艺术的含义。这是一种公平的、非个人的含义……另一位动词深层统一的见证人,一位主语局限性的否定者,就是本·琼森。他致力于撰写他的文学遗训和对其同时代人的褒贬意见,但也只是把塞内加、昆提利安^①、利普西奥^②、维威奥^③、爱拉斯谟、马

① 昆提利安(约35—约95),古罗马演说家,修辞学家。

② 利普西奥(1547—1606),弗拉门戈人文主义作家,著有多本文艺专著。

③ 维威奥(1492—1540),西班牙人文主义哲学家。

基雅维利、培根和埃斯卡利赫罗^① 兄弟的片言只语拼装起来。

最后一个看法。有些人亦步亦趋地抄袭某位作家,他们不是为个人而抄,他们抄袭是因为把这位作家与文学混同起来了,因为他们担心一旦在某一点上背离了这位作家,就是背离了理性和正统。有许多年,我一直认为在那几乎浩瀚无垠的文学中,就存在着一个人。此人就是卡莱尔,就是贝希尔^②,就是惠特曼,就是拉斐尔·坎西诺斯-阿森斯,就是德·昆西。

黄锦炎译

① 埃斯卡利赫罗 (1484—1558), 意大利哲学家和医生, 文艺复兴时期的著名学者, 著作有《诗歌艺术》。

② J. R. 贝希尔 (1891—1958), 德国诗人。

柯尔律治的梦

《忽必烈汗》那首片断的抒情诗（五十多行合辙押韵、长短不等、韵律铿锵的诗句）是英国诗人塞缪尔·泰勒·柯尔律治在1797年一个夏天梦中偶得之作。柯尔律治写道，他在埃克斯穆一个农庄小住时，由于身体不适吃了催眠药不久便睡着了；入睡前他正好在看珀切斯^①的一篇游记，其中谈到因马可·波罗的介绍而在西方出名的元世祖忽必烈汗修建宫殿的事。在柯尔律治的梦中，脱口而出的诗句纷至沓来；睡觉的人直接看到一系列形象，听到一连串写景状事的词句；几小时后他醒来了，满有把握地认为自己已经作好或者传授了一首三百多行的长诗。他记得出奇地清晰，转录了现存在他作品中的那个片断。一位不速之客打断了他的工作，之后，他怎么也回忆不起其余的诗句。“我相当惊骇地发觉，”柯尔律治写道，“我只是模模糊糊地记得大概的情景，除了八九行零散的诗句以外，其余的统统消失，仿佛水平如镜的河面被一块石头打碎，它反映的景象怎么也恢复不了原状。”辛伯恩认为记录下来的片断是英语韵律中最高的典范，像天空的彩虹一样不可能加以解析（约翰·济慈语）。以音乐性为基本特点的诗歌是难以翻译或概括的，翻译或概括只能损害原著；现在我们只消记住柯尔律治是在梦中得到光彩夺目的诗篇。

^① 珀切斯（1575—1625），英国教士、作家，编纂了伊丽莎白女王时代的大量游记与航海记。

这个事例虽然不寻常,并非绝无仅有。哈夫洛克·埃利斯^①在他的心理研究著作《梦的世界》中,把这件事和小提琴演奏家、作曲家朱塞贝·塔尔蒂尼^②的例子相比较。塔尔蒂尼梦见魔鬼(他的奴隶)用小提琴奏出一支精彩的奏鸣曲;他醒后根据不完整的回忆写出了《魔鬼的颤音》。另一个无意识的大脑活动的例子是罗伯特·路易斯·斯蒂文森的情况,他在《说梦》一文中提到《奥拉拉》的故事情节是一个梦中得到的,1884年另一次梦中给了创作《化身博士》的启发。塔尔蒂尼清醒时想模仿梦中的音乐;斯蒂文森从梦中得到故事情节的启发,也就是说,大致的形式;同柯尔律治口头启发相似的是比德副主教所描述的凯德蒙^③的情况(《教会史》,第四章第二十四节)。事情发生在7世纪末叶撒克逊僧侣和武士的英国。凯德蒙是个没有文化的牧羊人,当时年纪已经不轻;一晚,他从聚会上溜出来,因为他眼看竖琴就要传到他手里,而他知道自己不会吟唱。他躺在马厩里,在马匹中间睡着了,梦中听到有人叫他的名字,吩咐他吟唱。凯德蒙回说不会,对方说:“你就唱已经创造的事物起源吧。”于是凯德蒙说出了他从未听到过的诗句。他醒后记忆犹新,居然能向附近希尔德寺院的僧侣们复述。他不识字,僧侣们便把《圣经》的章节解释给他听,他“像牛反刍似的细细咀嚼,然后转换成优美无比的诗歌,唱出了世界和人的创造,整个《创世记》的故事,以色列的后代出埃及和到达应许之地,基督的降世、受难、复活与升天,圣灵的来临,使徒的教导,以及

① 哈夫洛克·埃利斯(1859—1939),英国作家,文学批评家;以性心理学研究著名。作品有文学批评集《新精神》,六卷《性心理学》、《男人与女人》等。

② 朱塞贝·塔尔蒂尼(1692—1770),意大利小提琴演奏家、作曲家,著有协奏曲、奏鸣曲多部。

③ 凯德蒙(675年前后闻名),盎格鲁-撒克逊诗人,传说是一系列《圣经诗》的译著者,包括《创世记》、《出埃及记》、《但以理书》、《基督与撒旦》等。英国诗人弥尔顿的《失乐园》受到他诗译《创世记》的启发。历史上是否真有其人仍存疑。

最后审判的可怕，地狱惩罚的恐怖，天堂的甜美，上帝的恩惠与睿智”。他是英国第一位诗圣；“无人可与他比拟，”比德说，“因为他师从的不是人，而是上帝。”几年后，他预言自己的死期，在睡眠中安然逝去。但愿他再度和他的天使相遇。

乍看起来，柯尔律治的梦仿佛不如他先驱者那样不可思议。《忽必烈汗》是神来之笔，而凯德蒙梦中所得的九行赞美诗除了来自梦中之外，几乎没有别的长处，然而柯尔律治已是成名的诗人，而凯德蒙只是受了神的感召。尽管如此，还有一个事实使产生《忽必烈汗》的梦的神奇之处达到了深奥难测的程度。如果这件事属实，柯尔律治的梦的历史要比柯尔律治早几百年，至今还未结束。

诗人是1797年做梦的（也有人说是1798年），在1816年发表他对于那个梦的追记，作为他未完成的诗的注释或辩解。二十年后，巴黎出现了14世纪拉什德·艾德丁编写的《历史简编》的第一个西方语言节译本，那是波斯出版的众多的世界历史著作中的一部。书中有一页提到：“忽必烈汗在上都之东修建一座宫殿，宫殿设计图样是其梦中所见，记在心中的。”这段记载的作者是加赞·穆罕默德的大臣、忽必烈汗的后代。

一位13世纪的蒙古可汗梦见一座宫殿，根据梦中所见修建了宫殿；一位18世纪的英国诗人不可能知道那座建筑的蓝图是一场梦，却梦到有关宫殿的诗。睡眠的人心灵感应，跨越空间和时间造成了对称，与之相比，宗教书里提到的白日飞升、死而复生和鬼魂显露依我看就算不上神奇了。

那么，我们又如何解释呢？事先拒不承认一切超自然现象的人（我一向试图把自己归于那种人之列）认为两个梦的故事是巧合，是偶然出现的图像，正如云朵有时组成狮子或马匹的形象那样。另一些声称诗人大概知道可汗梦见宫殿，便说自己梦中得诗，以便造

成一个美妙的假象,从而为他的残缺荒诞的诗作开脱或申辩^①。这种推测有可取之处,但要求我们拿出汉学家们一篇出处不明的文章,证明柯尔律治有可能在1816年之前看过忽必烈汗的梦的记载^②。

第一个梦替现实世界增添了一座宫殿;五个世纪后做的第二个梦替世界增添了一首由梦引起的诗(或者诗的开头);两个梦的相似之处让人隐约看到一个意图;巨大的时间间隔表明了一个超人的执行者的存在。调查那个不死的、或者长寿的人的目的也许既无用处又是狂妄的,不过可以无可非议地设想他的目的并未达到。1691年,耶稣会教士格比隆证实忽必烈汗的宫殿只剩下了废墟遗迹;我们知道那首诗只记下五十多行。这些事实不由得使人猜测,那一系列梦和工作尚未结束。第一个做梦的人晚上看到宫殿,修建了它;第二个做梦的人并不了解前者的梦境,得到了关于宫殿的诗。如果这个先验图式不落空的话,在几世纪后的一个夜晚,会做同样的梦,并且相信别人也会梦到同样的景象,然后用大理石或音乐把梦境塑造出来。梦的系列也许不会终止,破谜的答案也许在最后一个梦中。

上文写完后,我又揣摩出另一种解释。也许有一个人所未知的标准型,一个永恒的事物(引用怀特海的说法)正在缓缓进入世界,它第一次表现于忽必烈汗的宫殿,第二次表现于柯尔律治的诗。凡是把两者作过比较的人都会看到两者本质相同。

王永年译

① 据熟悉古典作品的读者判断,18世纪末或19世纪初,《忽必烈汗》一诗比现在更被认为是匪夷所思。柯尔律治的第一个传记作家特雷尔在1884年写道:“离奇的梦中所得的诗《忽必烈汗》略胜于一个心理学的奇特现象。”——原注

② 参见约翰·利文斯顿·洛斯所著《通往新大都之路》,1927,第三百五十八、五百八十五页。——原注

时间与J. W. 邓恩

在《南方》杂志第六十三期（1939年12月）上，我发表了无穷回归说的史前史，第一部简陋的历史。那篇稿子上并不是所有的遗漏都是无心的；我故意不提J. W. 邓恩，他从无穷的回归中推论出一套有关主体和时间的相当惊人的学说。要讨论（仅为表述）一下他的论点就会超出那篇文稿的篇幅。其论点之复杂，需要单独写篇文章；现在我来试试。促使我写这篇文章的是，看了邓恩最近写的那本书——《万物不死》（1940）——其中复述或概括了前三本书的内容。

同样的内容，叙述得更好一些。结构毫无新意：几乎令人吃惊的、难以想像的是作者的冷漠。在对此作出评论之前，让我先解释一下那些前提的一些前身。

保罗·多伊森所记载^①的印度众多的哲学体系中的第七种，否定自我是认识的直接对象，“因为假如我们的灵魂是可以认识的，就需要有第二个灵魂来认识第一个，有第三个来认识第二个”。印度人没有历史观念（就是说，他们反常地只注重思想而不注重哲学家的姓名和日期）。但是，我们知道，那种对内省的根本否定已有大约八个世纪。1843年的时候，叔本华重新发现了它。“认识的主体，”他一再说，“不能作为主体被认识，因为那样就成了另一个认识主体的认识对象。”（《作为意志和表象的世界》，第二篇第十

^①《印度“吠陀支”哲学》，第三百一十八页。——原注

九节) 赫尔巴特^①也玩过这种主体的叠加游戏。在他还不满二十岁时就曾推论说,自我必须是无限的,因为认识自我就要求有一个也认识自己的另一个自我,那个自我又要求另一个自我(多伊森:《死亡更新哲学》,1920,第三百六十二页)。这些东西再添加些趣闻、寓言、讽刺嘲弄和图表,就成了邓恩的专著的论据。

他(《时间试验》,第二十二章)推论说,一个认知的主体不仅认识其观察到的东西,而且认识一个在观察的主体A,因此,也认识另一个认识A的主体B,因此,也认识另一个认识B的主体C……并不无神秘地补充说,这些无数个内心的主体,不能容纳在三维空间中,但可以容纳在同样无数维的时间之中。在说明这一说明之前,我请读者再考虑一下此段所述的内容。

英国唯名论的优秀继承人赫胥黎认为,在感觉疼痛和知道自己感觉疼痛之间,只有说法上的区别,他嘲笑那些纯粹的形而上学派:在一切感觉中都区分出一个感觉主体、一个引起感觉的客体和那个急迫的人:自我。(《杂文集》,第七卷第八十七页)古斯塔夫·斯皮勒(《人的意识》,1902)承认,认识疼痛和疼痛是不同的两回事,但他认为两者就像同时听到一个声音和看到一张脸那样可以理解。他的看法我认为是有道理的。至于邓恩提出对认识的认识,并在每个个体身上建起一套令人头晕的、模糊的、不同等级的主体,我宁肯怀疑那是最初的那个主体的连续的(或者是想像出来的)状态。莱布尼茨说过:“如果精神需要思考思考过的东西,只要接受一种感觉然后思考这种感觉,然后再思考这种思想,然后再思考思想的思想,这样一直到无穷。”(《人类理解力新论》,第二卷第一章)

邓恩创造的获得无穷数个时间的方法虽然不够令人信服,但

^① 赫尔巴特(1776—1841),德国哲学家、教育理论家,1809年接替康德任柯尼斯堡大学哲学教授,在哲学上假定有多种多样的“现实”。

构思却更巧妙。就像胡安·德·梅纳在他的《迷宫》^①中，像乌斯宾斯基在《第三机体》中那样，他提出，未来及其各种变迁和细节现在就已经存在，朝着预先存在的未来（或用布拉德利喜欢用的说法：从预先存在的未来）流淌着宇宙时间的绝对之河，或者说，我们生命的死亡之河。这种移动，这种流淌，像一切运动一样，需要有确定的时间；那我们就有第二个时间来使第一个移动；要有第三个时间使第二个移动，就这样，直到无穷……^②这就是邓恩提出的机制。在那些假设的或想像的时间中间，有着另一个回归叠加出来的、看不见的主体的永无止境的栖身处。

不知道读者们有何见教，我不想知道何物为时间（甚至不想知道是否为“物”）。但我猜想，时间的过程和时间是同一个奥秘，而不是两个。我怀疑邓恩犯了那些粗心的诗人犯的错误，他们说（举个例）月亮露出了它红色的圆盘，就是这样地用一个主语、一个动词和一个补语来替代一个不可分割的视觉形象，而这补语其实就是主语，只悄悄地加了个面具……邓恩是柏格森所谴责的知识分子的坏习惯的著名的受害者，这坏习惯是把时间当作空间的第四维。他假设未来现在就存在，我们应该向它移动，但是，这一假设可以转化为空间，可以要求一个第二时间（也是以空间的形式、以线或以点的形式构成的），然后一个第三时间和一个第百万时间。在邓恩的四本书中，没有一本不提到“时间的无限维”^③，但这些

① 在这首 15 世纪的诗歌中，有一个面画是“很大的三个轮子”：第一个，不动的，是过去；第二个，能动的，是现在；第三个，不动的，是未来。——原注

② 在邓恩提出之前半个世纪，那“第一个时间在其中或快或慢移动的第二时间的荒谬的推测”，已经被叔本华发现并否定掉，这写在加在他的《作为意志和表象的世界》中的一篇批注手稿中，奥托·委依斯出版社的批注版第二卷第第八百二十九页上有记载。——原注

③ 这句话是明白的。在《时间试验》一书第二十一章中，他说到过一个与另一个时间垂直的时间。——原注

维却是空间的。对邓恩而言,真正的时间是一个无限系列的无法达到的最后终点。

假设未来现在已经存在的理由是什么呢?邓恩给出了两个:一个是先兆性的梦;另一个是,跟代表作者风格的典型的、错综复杂的图表相比,这种假设更为简单些。同时也想避开时间不断增生的问题……

神学家们把永恒定义为同时地、清醒地拥有所有的时间瞬间,并宣称这是神的特性之一。邓恩令人吃惊地假设说,永恒已经是我们人类的,并且有每天晚上的梦为证。据他说,在梦中,直接的过去和直接的将来相汇合。清醒时,我们以同样的速度经历着连续的时间,在睡梦中,我们能看到一个极其广阔的区域。做梦就是把所看到的一个个镜头协调起来,用它们编织一部历史或一系列的历史。我们看到一个狮身人面像和一片药房的形象,于是就创造出药房变成狮身人面像的梦境。对明天我们将认识的人,我们给他安上黄昏时看过我的一张脸上的嘴巴……(叔本华说过,生活和梦都是同一本书上的书页,按顺序去读就是生活,浏览这些书页就是做梦。)邓恩肯定说,在死亡中我们将学会顺利地掌握永恒。我们将恢复我们生命的每一个瞬间,按我们喜欢的方式组合。上帝和我们的朋友以及莎士比亚都会与我们配合。

面对如此光辉的论点,作者所说的任何谎言都是无关紧要的。

黄锦炎译

天地创造和 P. H. 高斯^①

“无脐之人仍存吾体，”托马斯·布朗先生奇怪地写了这句话（《一个医生的宗教信仰》，1642），意思是，他是在原罪中孕育的，因为是亚当的后代。在《尤利西斯》第一章，也提到了那个没有母亲的女子的无瑕的紧绷的肚皮：“夏娃，裸体的夏娃，她没有肚脐。”这个题材（我已经知道）碰到的运气是听起来粗俗而无聊，可是动物学家腓力普·亨利·高斯却把它与玄学的中心问题——时间问题——联系了起来。联系是1857年的事；八十年的遗忘也许就成了新闻。

《圣经》上有两处（《罗马书》，第五章；《哥林多前书》，第十五章）把所有的男人都要在他身上死去的第一个亚当和最后一个亚当，即耶稣^②，对立起来。这种对立，若不是纯粹的亵渎神明，就是包含着某种神秘的对照。《圣徒传》^③上说，十字架的木头来

① P. H. 高斯（1810—1888），英国博物学家，在北美做过多年的动物学和昆虫学的研究，著有《海洋》和《自然史传奇》。

② 在宗教诗歌中，这样的联系是常见的。也许最能说明问题的例子是约翰·多恩写于1630年3月23日的《病中赞美吾主》的倒数第二节：

我想念伊甸乐园和各各他，
耶稣的十字架、亚当的树立在一起，
瞻仰基督，看到两个亚当注视我，
第一个亚当的汗水润湿我脸，
最后的亚当的热血浸透我魂。

——原注

③ 《圣徒传》是雅可布·维拉西尼在18世纪写的一本有关圣徒们的生平的书。

自天堂里的那棵禁果树；神学家们说，圣父圣子创造的亚当的年龄是圣子死时的年龄——三十三岁。这一荒唐的精确性应该影响了高斯的宇宙起源学说。

高斯在《脐》（伦敦，1857）一书中宣扬了这个观点，该书的副标题是“解开地质结的尝试”。我查询了各家图书馆，都没有找到这本书；为了写这篇文稿，我用了埃德蒙·戈斯^①（《圣父与圣子》，1907）和 H. G. 威尔斯（《条条航船驶向阿勒山》，1940）的摘要。

在他的《逻辑学》一书关于偶然性法则一章中，约翰·斯图尔特·米尔论证说，宇宙在任何一个瞬间的状态是其前一状态的结果，只要有无限的智能就足以通过全面了解一个瞬间而了解宇宙的过去和将来的历史。对一个无限的智能来说，只要全面了解一个瞬间就能知道宇宙过去和将来的历史。（还有布朗基呀，尼采呀，毕达哥拉斯呀！他们也论证过，任何状态的重复均包孕着所有其他状态的重复，并使宇宙的历史成为一个周而复始的系列。）根据有关拉普拉斯的一个假说的颇有分寸的说法，他曾想像宇宙的目前状态，在理论上可以化作一个公式，有人可以从这个公式中推导出所有的将来和所有的过去。米尔没有排除未来的外力打断这个系列的可能性。他说，状态 q 不可避免地产生状态 r；状态 r 产生状态 s；状态 s 产生状态 t；但是，他同意，在 t 之前，一场神意灾难——比如说世界末日——可能已经毁灭了地球。未来是必然的、确切的，但可能不会发生，上帝在时不时地窥视着。

1857 年，一场分歧使人们大伤脑筋。《创世记》说上帝用了六天——希伯来历上明明白白的六天，从日落到日落；古生物学家却无情地要求大大增加时间。德·昆西徒劳地一再说过，《圣经》有责任不让人懂得任何科学，因为科学是一种广大的机制，它能发展

^① 埃德蒙·戈斯（1845—1928），英国评论家、散文家和翻译家。

和训练人类的智能……如何使上帝跟化石调和一致，让赖尔^①与摩西和解呢？戈斯得力于祈祷，提出了一个惊人的答案。

米尔推想出一种诱发性的、无限的、可以被上帝的未来的行为打断的时间；高斯推想出一种彻底诱发性的、无限的、已经被一个过去的行为——创造天地——打断的时间。状态 n 不可避免地产生状态 v ，但在 v 之前可能已发生末日审判：状态 n 是以状态 c 为前提的，但 c 没有发生，因为世界是在 f 或是在 b 创造的。时间的第一瞬间与天地创造的瞬间一致，正如圣奥古斯丁所说。但是这第一个瞬间不但包含了一个无限未来还包含了一个无限的过去。一个假定的过去，这当然，但却是详细而又不可避免的。出现了亚当，他的牙齿和他的骨骼有三十三岁；出现了亚当（埃德蒙·戈斯语），露着一个肚脐，尽管没有任何脐带把他和母亲连在一起。推理的原则要求是，没有一个结果是没有原因的；那些原因要求另外一些原因，并不断向后递增^②；所有的原因都有具体的线索可寻，但只有天地创造之后的原因才是真正存在过的。虽然雕齿兽的骨架就在卢汉峡谷，但从来没有存在过雕齿兽。这就是腓力普·亨利·高斯向宗教和科学提出的绝妙的（首先是不可思议的）论断。

宗教和科学都不接受。记者们把他的论断称为关于上帝把化石藏在地下以便考验地质学家的信仰的学说；查尔斯·金斯利^③驳斥说，那上帝就会在岩石上刻上“一个肤浅的大谎言”。高斯徒劳地提出了他的论断的玄学基础：一个时间的瞬间，如果没有另一个先导的瞬间和一个后续的瞬间，这样直至无限，那是不可思议

① 赖尔（1797—1875），英国地质学家，认为地球的表面特征是在不断地、缓慢地变化的自然过程中形成的，反对灾变论和求助于《圣经》。著作有《地质学原理》。

② 参见斯宾塞《事实与评论》，第一百四十八至一百五十一页，1902。——原注

③ 查尔斯·金斯利（1819—1875），英国作家，基督教社会主义者，晚年任维多利亚女王的宫廷牧师，著有《向西方！》等。

的。我不知道他是否看过拉斐尔·坎西诺斯-阿森斯的《犹太教法典选》的开头几页中出现过的那句古老的箴言；那只是第一夜，但一系列的世纪已经先它而过去。

对于高斯那被人遗忘了的论断，我想为他指出两个优点。第一，其文笔高雅得有点出奇。第二，他无意中对天地创自虚无混沌之说作了反证，间接地证明了宇宙是永恒的，这与吠檀多和赫拉克利特、斯宾诺莎和原子论者们……所想一样，罗素又更新了这一理论。在《思维分析》（伦敦，1921）一书的第九章中，他假设说，地球是在几分钟前创造的，上面有“能回忆起”虚幻的过去的人类。

1941年，布宜诺斯艾利斯

后记：1802年，夏多布里昂（《基督教真谛》，I，4，5）从美学角度出发，提出了与高斯相同的论点。他指出，天地创造的第一天到处是雏鸟、幼鱼、小兽和种子的说法，既乏味又可笑，他写道：没有原创的衰老，幼稚的大自然就不如堕落的大自然美丽。

黄锦炎译

阿美利科·卡斯特罗博士的惊恐^①

问题一词可以成为一种潜在的预期理由。说犹太问题就是要让犹太人成为一个问题；就是预言（并建议）迫害、掠夺、枪杀、斩首、强奸的罗森贝格^②博士的时文政论。虚假的问题的另一个缺点是倡导同样是虚假的解决办法。对老普林尼来说（《自然史》，第8卷），光提出龙在夏天攻击大象还不够，他还大胆假设说，它们这样做为的是要吸干大象的血，正如无人不知的，象血非常凉。对阿美利科·卡斯特罗（《布宜诺斯艾利斯的语言特点》等等）来说，光提出“布宜诺斯艾利斯语言混乱”还不够，他还大胆假设了“布宜诺斯艾利斯市俚语”和“高乔爱好神秘论”。

为了论证第一个论点——拉普拉塔地区西班牙语的不纯——博士使用了一种方法，我们应该称它为尖端的方法，免得怀疑他的智力；称它为直率的方法，免得怀疑他的真诚。他收集了帕切科、瓦卡雷萨、利马、《最后的理性》、冈图尔西、恩里克·冈萨雷斯·图尼翁、巴勒莫、扬德拉斯和马尔法蒂的片言只语，以孩童般的认真抄录了下来，然后作为我们的语言不纯的例证推而广之地展示。他不怀疑这样的说法（“Con un fecca con chele/y una ensaimade/

① 《拉普拉塔地区的语言特点及其历史意义》，洛萨达出版社，布宜诺斯艾利斯，1941。——原注

② 罗森贝格（1893—1946），纳粹党魁，20年代主编过纳粹刊物，1934年主持纳粹党的文化和政治教育政策，著有《20世纪的神话》，并在东欧推行极端的纳粹主义，1946年被纽伦堡法庭判处绞刑。

vos te venís pal Centro/de gran bacán”)是漫画化的；宣称这种“语言严重不纯的症状”其远期原因是“众所周知的情況使拉普拉塔河的周边国家变成了西班牙帝国的脉搏传到那里时已变得软弱无力的地区”。以同样的效率，可以论证在马德里西班牙语连痕迹也不剩了，论据是拉斐尔·萨里亚斯（《西班牙的罪犯：他们的语言》，1896）抄录的歌谣：

El minche dé esa rumi
 Dicen no tenela bales;
 Los he dicaito yo,
 Los tenela muy juncales...
 El chibel barba del breje
 menjindé a los burós;
 apincharé ararajay,
 y menda la pirabó.

跟它的艰涩相比，下面这首可怜的布市俚语歌谣简直可算是晓畅的：

El bacán le acanaló
 el escracho a la minushia;
 después espirajushió
 por temor a la canushia. ①

① 路易斯·维拉梅耶记录了这些黑话词汇：《下层的语言》（布宜诺斯艾利斯，1915）。卡斯特罗不了解这些词汇，也许因为阿特罗·科斯塔·阿尔弗雷萨在一本基础书上提到过它：《阿根廷的西班牙语》（拉普拉塔，1928）。顺便提一下，没有人会念成 minushia, canushia, espirajushiar。——原注

在第一百三十九页上，卡斯特罗博士宣称又写了一本关于布宜诺斯艾利斯的语言问题的书；在第八十七页上，他吹嘘已经破译了林克的一段乡下人对话，“其中人物使用了最无教养的表达方式，只有我们这些掌握了拉普拉塔河地区的各种黑话的人才能完全理解”。各种黑话：Ce pluriel est bien singulier。除了布市俚语（只是少量的监狱黑话，没有人梦想拿它与西班牙人丰富的吉卜赛词语作比较）之外，在这个国家里没有黑话。我们没有方言，尽管有方言研究所。这些机构的存在，就是为了谴责人们不断创造的黑话词语。人们基于埃尔南德斯的作品，创造过高乔式话语，基于一个与市长们共事过的小丑的说话，创造过意大利式话语；基于四年级学生们的用语，创造过“反话”话语；我们现在和将来都要感谢这些财富。

同样错误的是所谓“布宜诺斯艾利斯言语中的严重问题”。我去过加泰隆尼亚，去过阿里坎特，去过安达卢西亚，去过卡斯蒂利亚，我在瓦尔德莫萨生活过两年，在马德里住过一年，对这些地方均有非常愉快的回忆；我从未观察到西班牙人话说得比我们好（话说得比我们响，这不假，还带着那种不知疑问为何物的人的镇定）。卡斯特罗博士说我们使用过时了的词语。他的方法奇特；他发现奥伦塞的圣马梅德·德·普加地方最有文化的人忘记了某个词的某个释义；于是立刻得出结论，说我们阿根廷人应该都忘记了……事实是西班牙语有几个缺点（元音单调地占主要地位、词汇替代过多、复合词组合能力差），但没有它的愚蠢的仇人们所攻击的缺点：难。西班牙语非常容易。只有西班牙人认为难；也许是因为卡泰隆尼亚语、巴勃莱语、马略尔卡语、加利西亚语、巴斯克语和巴伦西亚语的魅力使他们感到惶惑；也许是因为虚荣心使他们出错；也许是因为嘴笨。（他们分不清宾格和与格，把 lo mató 说成 le mató，经常发不清 Atlántico 或者 Madrid，认为一本书可以用一个这样不协调的题目，拉普拉塔河地区的语言特点及其历史意义。）

卡斯特罗博士在此书的每一页上都塞满了因袭主义的迷信。他藐视洛佩·德·维加而敬重里里卡多·罗哈斯；排斥探戈而对哈卡拉舞情有独钟；认为罗萨斯是游击队的魁首，是拉米雷斯或阿蒂加斯式的人物，而可笑地把他称作“最大的半人半马怪”（格罗萨克宁可用更好的文笔和更清晰的判断说他是：“后方的民兵”）。他禁用——我明白他完全有理——cachada一词，可是却容忍tomadura de pelo，此词语并非明显地更合逻辑，也并非更迷人。他攻击美洲惯用语，因为他更喜欢西班牙惯用语。他不喜欢我们说de arriba：他要我们说de gorra……这位“布宜诺斯艾利斯的语言事实”的考察者，一本正经地记下了布市人把“虾”称作：acridio，这位读过卡洛斯·德·拉布亚和《鳄鱼》的不可思议的读者，向我们透露，在阿雷瓦雷罗方言中，taita是“父亲”的意思。

在这本书中，形式倒不违背内容。有时使用商业文体：“墨西哥的图书馆拥有高质量的书籍”（第四十九页）；“严厉的海关……规定了极高的关税”（第五十二页）。有时，在连续的平庸的思想中，不乏生动的胡言：“于是产生了惟一的可能：暴君，他凝聚了民众毫无方向的能量，但却无法把它引入正道，因为他不是领路人而是庞大的镇压团，一架机械地、野蛮地把走散的羊群赶入羊圈的巨大的矫形机器”（第七十一、七十二页）。有时，这位瓦卡雷萨的调查者也想说句公道话：“由于同样的原因，阿·阿隆索和佩·恩里克斯·乌雷尼亚编的绝妙的语法书也无法自圆其说。”（第三十一页）

《最后的理性》的同胞们爱用马术作比喻；卡斯特罗博士精于捉错，他把无线电技术跟足球相结合：“思想和布宜诺斯艾利斯的艺术，是对世界上意味着价值和勇气的一切东西的宝贵的天线，这种强烈的接收姿态，如果所针对的目标不违背有利信号的方向，就会立即变成一种创造力。诗歌、小说和散文都在那里进过不止一个好‘球’。科学和哲学思想在其耕耘者们中间拥有非常杰出的名人。”（第九页）

在错误和浅薄的渊博中，卡斯特罗还添加了对押韵散文和对恐怖主义不倦的恭维。

后记：在第一百三十六页上我读到：“要认真地、不是开玩笑地豁出去像阿斯卡苏比、德尔坎波或埃尔南德斯那样写作，是要三思的事情。”我抄录了《马丁·菲耶罗》的最后几节：

克鲁斯和菲耶罗，
偷偷把马群驱赶。
像土生白人般老练，
让牲口走在前面，
很快就过了边境，
神不知鬼也未见。

两人刚跨过边境，
已是明亮的清晨，
克鲁斯提醒朋友，
看一眼身后的村庄，
就只见两行热泪
在朋友脸上滚落。

沿着预定的方向，
钻进茫茫的荒原。
一路有敌人追逼，
此去生死无音讯，
我盼望着有一天，
能传来确切消息。

新闻就唱这一些，
我的故事刚完结，
唱的都是真事情，
桩桩件件伤人心，
苦难和不幸编成，
每个草原高乔人。

祈求上帝寄希望，
天主使你更坚强。
现在我要告辞了，
我讲故事就这样。
不幸事儿人人有，
只是没人把它讲。

我要“认真地、不是开玩笑地”问一句：究竟是谁在说方言？是我抄录的流畅的诗句的作者呢，还是那位创造了圈羊群的矫形机器、踢足球文体和不能自圆其说的语法的、前言不搭后语的作家？

在第一百二十二页上，卡斯特罗博士列举了一些文体正确的作家。尽管名单上有我的名字，我不认为这样我就完全不能谈论文体问题了。

黄锦炎译

我们可怜的个人主义

爱国主义的幻想是不着边际的。公元1世纪时，普卢塔克^①就嘲笑过那些声称雅典的月亮比科林斯的圆的人；17世纪的弥尔顿曾说上帝有首先启示他的英国人的习惯；19世纪初，费希特^②宣布说有个性的人和德国人显然是一回事。在这里，国家主义者大有人在；据他们自己说，他们的应予重视、无可非议的动机是弘扬阿根廷人的优秀品质。但是他们很不了解阿根廷人；论争时往往根据外在的事实，比如说，根据西班牙征服者、假想的天主教传统、或者“撒克逊帝国主义”替阿根廷人下定义。

和美国人以及几乎所有的欧洲人不同的是，阿根廷人不与国家结合。造成这种现象的原因一是这个国家的历届政府难孚众望，二是对一般人说来，国家只是一个不可理解的抽象概念^③；可以肯定的是，阿根廷人是个别的人，不是公民。黑格尔所说“国家是道德概念的现实”之类的名言，在阿根廷人心目中是个恶意的玩笑。好莱坞推出的影片一再宣扬这样的情节；主角（往往是新闻记者）

① 普卢塔克（约46—120），古希腊传记家、柏拉图派哲学家，代表作有《希腊罗马名人比较列传》五十篇、有关教育、道德、宗教史等散文六十篇。雅典、科林斯、斯巴达是古希腊三大城市，各城居民都吹嘘自己的城市最为繁荣。

② 费希特（1762—1814），德国哲学家，1806年拿破仑在耶拿大败普鲁士军队后，费希特在柏林发表了爱国主义的《告德意志人民书》。

③ 国家是没有个性的；而阿根廷人只有个人关系的概念。因此，阿根廷人并不认为盗用公款是犯罪行为。我只是说明事实；绝无为其辩护或开脱之意。——原注

先设法博得罪犯的友情,然后把他交给警方;阿根廷人却认为这个“英雄”是难以理解的坏蛋,因为对他们说来,友情高于一切,警方是黑社会势力。他们和堂吉诃德有同感:“到了天国,有罪各自承当”,“正直的人不该充当惩罚别人的刽子手,这个行业和他们不沾边。”(《堂吉诃德》,第一部第二十二章)靡丽对称的西班牙风格以前不止一次地使我感到我们同西班牙有不可逾越的差别;吉诃德的这两句话使我认识到自己的错误;成了我们静谧隐秘的相似之处的象征。阿根廷文学中一个夜晚的故事深刻地证实了这一点;那个月黑风高的夜晚,一个乡间警察的巡官喊道,他决不允许杀死一个勇敢的人的罪行发生,便反戈一击,站在逃兵马丁·菲耶罗一边,同士兵们打了起来。^①

在欧洲人眼里,世界就是个宇宙,万物在其中各得其所,各司其职;在阿根廷人眼里,世界是一片混乱。欧洲人和美国人认为不管得什么奖的书必定是本好书;阿根廷人认为尽管得了奖,那本书可能不坏。一般说来,阿根廷不相信形势。他们也许没有听说过跛子伍夫尼克们的寓言:人类始终有三十六个正直的人,他们互不认识,但共同秘密地支撑着世界;如果听说的话,他们也不会为这些默默无闻的好人感到奇怪……他们崇拜的英雄是单枪匹马斗争的人,无论是现在(菲耶罗、莫雷拉、“黑蚂蚁”)、将来或过去(塞贡多·松勃拉)。别国的文学却没有类似情况。我们不妨以两位著名的作家为例:吉卜林和弗兰茨·卡夫卡。乍看起来,两人没有丝毫共同之处,但是前者的主题是恢复秩序(《吉姆》里的公路、《建桥者》里的桥梁、《普克山的帕克》里的罗马城墙);后者的主题是在宇宙秩序中没有立锥之地的人的难以忍受的孤寂悲惨。

人们会说,我指出的特点只是消极的、无政府主义的;还会说,这些特点不足以作出政治解释。我斗胆提出相反的看法。我们时代

^① 参阅本全集小说卷《塔德奥·伊西多罗·克鲁斯小传》。

的最迫切的问题，(几乎已被遗忘的斯宾塞早已用清醒的预言加以揭发)是国家逐渐干预个人的行为；是对那个名叫纳粹主义的弊病作斗争，阿根廷的个人主义到目前为止或许是无用或有害的，将得到辩护，负起责任。

我企盼出现一个和阿根廷人有些亲和力的党派；一个向我们保证把政府职能压到最低限度的党派，当然这种希望是不可能实现的。

国家主义想使我们陶醉在一幅管得无限宽的国家的图画里；那个乌托邦一旦在地球上实现，将不可抗拒地促使所有的人向往它的反面，并且最终必将成功。

王永年译

克韦多

诚如其他历史,文学的历史充满着种种疑团。但是还没有一件事比克韦多偶尔获得那份奇妙的而又失之片面的荣耀更能触动我。在世界名人录中没有他。我曾多次想调查一下这一奇特的遗漏的原由:有一次,在一次已经记不起的会议上,我曾以为找到了原因,就是他那些措词生硬的文章不能激发、甚至不能容忍最小的感情宣泄(乔治·穆尔说过“能煽情才能有成就”)。我常说,一个作家要获得荣誉,不必表现得多愁善感,但他的作品,或者他生平中某种际遇必须能感动人。克韦多的生平也好,艺术也好,我想,不能引起那种柔情的夸张,而这种夸张的重复就是荣耀……

不知道这种解释是否正确,我现在还要补充下面的解释:实际上,克韦多比谁都不差,就是没有找到一种抓住人们的想像力的象征。荷马有普里阿摩斯,^①他亲吻了阿喀琉斯杀人的双手;索福克勒斯有一位会解谜的国王,而天意将解开他的命运的恐怖;卢克莱修有一个无限的星体之渊和原子的冲突;但丁有九层地狱和天堂的玫瑰;莎士比亚有暴力和音乐的世界;塞万提斯有桑丘和吉珂德的风风雨雨的游历;斯威夫特有善良的马和野蛮的人形兽的共和国;梅尔维尔有白鲸的恨和爱;卡夫卡有层出不穷的肮脏的迷宫。没有一个世界有名的作家不铸造一个象征物;需要提一下,这象征

^①《伊利亚特》最后一卷中,普里阿摩斯为赎回儿子赫克托耳的尸体,亲自到希腊军营,向杀死儿子的阿喀琉斯求情。

物不一定是客体的、外界的。比如说，贡戈拉或梅里美，他们是作为孜孜不倦地创作一部秘密的作品的那种作家而著称的，惠特曼是作为《草叶集》的神化的主人公而留名文坛的，相反，关于克韦多却只留下了一个漫画式的形象。莱奥波尔多·卢戈内斯说他是“从一位高贵的西班牙语文体学家转变成典型滑稽故事作家”（《耶稣会帝国》，1904，第五十九页）。

兰姆说埃德蒙·斯宾塞是诗人中的诗人，对克韦多，我们不能不说他是文学家中的文学家。要欣赏克韦多，必须得是现在的或潜在的文学家；反言之，没有一个具有文学才能的人会不欣赏克韦多。

克韦多的伟大是语言上的。说他是哲学家、神学家或者（像奥雷利亚诺·费尔南德斯-格拉^①称他为）国务活动家，都是错误的。他的作品题目可能允许这么说，但作品的内容不是。他的专著《上帝的神意，为拒神者痛心，为信神者庆幸：从害约伯的小人及其迫害研究出的学说》恐吓多于说理。他像西塞罗（《论神性》，第二卷第四十至四十四节）一样，通过从具体观察到的序次，从“广袤的星光共和国”，来证明神祇的次序。谈完与宇宙论观点大相径庭的星体说后，他补充道：“绝对否定上帝存在的人是少数；我要让那些不敬神的人曝曝光，他们是：狄亚哥拉斯（希腊爱奥尼亚的米莱托人），还有狄奥多罗（俗称阿特奥）以及波吕斯特涅的彼翁^②，下流而愚蠢的狄奥多罗的学生。”这完全是恐怖主义行径了。在哲学史上有些学说，可能是错误的，对人们的想像力产生一种阴暗的魅力；柏拉图和毕达哥拉斯关于灵魂在许多人身上转移的学说，诺斯替教派关于世界是由一个怀有敌意或发育不全的上帝创造的学说。克韦多只是个研究真理的学者，他不会受那种魅力的影

① 奥雷利亚诺·费尔南德斯-格拉（1816—1894），西班牙著名学者。

② 彼翁，古希腊田园诗人，创作时期为公元前100年左右。

响。他写道，灵魂转移是“兽类的蠢话”和“畜生的狂言”。恩培多克勒说过：“我曾是个孩子、一个姑娘、一簇灌木、一只小鸟和一条露出海面的无声的鱼。”克韦多批注说（《上帝的旨意》）：“这位愚不可及的恩培多克勒滥用职权，既当律师又当立法人，居然发现自己曾是鱼，身居如此对立和敌意的自然中一言不发，却变成爱特纳^①的蝴蝶死去，眼望着曾是他的故乡的大海，却扑向了火堆。”对于诺斯替教派的成员们，克韦多称他们为无耻之徒，该死的坏蛋、疯子、胡言乱语的编造者（《冥王的猪圈》的结尾部分）。

他的《上帝的政治和吾主基督的政府》，据奥雷利亚诺·费尔南德斯-格拉说，应当被看做是一套最正确的、高贵的和合适的完整的政府体系。只要想一想那本书的四十四章中，就知道基督（就是有名的“犹太人之王”）的行为和语言是秘密的符号，政治家必须在这些符号的指引下解决他的问题这个论据，就足以评判这一见解的价值了。

克韦多笃信这套神秘哲学，他从撒马利亚传说中，摘抄出国王征收的赋税要轻；从面包和鱼的传说中，引申出：诸王必须救贫济困；从宫廷侍众的公式中，推论出“国王应领导大臣们，而不是大臣左右国王”……令人吃惊的是他的论证方法的随意性和结论的平庸。可是，克韦多却用语言的庄重掩盖或者几乎掩盖了这一切。^②不经意的读者还以为读了那部作品深受教益。文辞不一的情况在《马尔科·布鲁托的一生》中也可以看到，书中的思想不值得记住，但语句却让人过目难忘，克韦多令人敬畏的文章风格在那篇

① 指西西里的著名活火山。

② 雷耶斯曾正确地评论说：“克韦多的政治著作没有对政治价值作出什么新的解释，只是具备修辞价值……或者是应时的宣传手册、学术性的宣言。《上帝的政治》，尽管看起来抱负很高，但不过是对庸碌大臣们的辩护词。然而，在这些篇章中，还是可以看到克韦多的某些特色。”（《西班牙文学的篇章》，1939，第一百三十三页）——原注

专著中达到了完美的境界。在他那碑文式的篇章中，西班牙语仿佛又回复成塞内加、塔西佗、卢卡努斯时代的艰深的拉丁语，回复成白银时代的折磨人的难懂的拉丁语。刻意的简洁、倒装句式、近乎代数式的严谨、词语的对仗、枯燥乏味、用语的重复，使文章具有感人的精确性，许多语句使人觉得或者说要求人认为是无懈可击的。比如，我抄录的一段话：“有人用月桂树叶装点光荣的前额，以凯旋的欢呼报答伟大而骄人的战绩；有人为了树立一尊雕像而不惜众多的近乎神灵的生命，但是要保持桂树的枝叶、大理石雕像和欢呼声不至于从那高贵的特权的位置上跌落，那靠的却不是强求而是功勋。克韦多使用的其他风格也相当成功：如《骗子》^①明显的口语风格，《众生的时刻》的放荡不羁（但非不合逻辑）的风格。

切斯特顿（《G. F. 瓦茨》，1904，第九十一页）认为：“语言不是科学的东西，而是艺术的东西，武士们和狩猎者创造了语言，这比科学要早得多。”克韦多从来不这样认为，对他来说，语言主要是逻辑的工具。诗歌的平庸或永恒——把水比作水晶，把手比作白雪，眼睛如星星般闪光，星星像眼睛一样窥视——使他看了不舒服，因为太容易了，更因为虚伪。当他谴责这些时，他忘了比喻只是两个形象暂时的结合，而不是把两样东西完全等同起来……他还憎恶习语。为了把习语拿出来“示众”，他用习语拼凑了一首题为“故事的故事”的叙事诗；几代人却为之入迷，他们宁愿把这部荒谬之作看成一座精品博览会，巧妙地利用它从遗忘中拯救出来的像 zurriburi（乌合之众），abarrisco（黑咕隆冬），cochite heruite（莽莽撞撞），quítame allá esas pajas（为鸡毛蒜皮的小事），a trochi-moche（胡来一通）等习语。

^① 即《流浪汉的榜样，无赖们的借鉴，骗子堂巴勃罗的生平》。

克韦多不止一次地被比作卢奇安^①。两者有一个根本区别：卢奇安在公元2世纪抨击奥林匹斯诸神之日进行写作，是宗教论战；克韦多在公元16世纪重操干戈，却只限于对文学传统的观察。

简略地审视了他的散文后，我要讨论一下也是多样化的他的诗歌。

作为抒发激情的作品，克韦多的爱情诗歌是不能令人满意的；作为玩弄夸张的游戏，作为着意效仿彼特拉克风格的练习，却常常令人钦佩。克韦多是个有强烈欲望的人，但他从未停止过对斯多葛派禁欲主义的向往；大概还觉得依赖女人是不明智的（“那是个精灵鬼，对于爱抚，他只是利用并不信以为真”）；这些原因已足以说明，何以在他的诗歌集中（《缪斯》之四）“歌颂爱情和美貌的业绩”那段如此虚情假意。克韦多个人的声音体现在其他诗篇中；在那些诗篇中，他说出了他的忧郁、他的勇气或他的失望。例如，在他的胡安·阿巴德塔寄给何塞·德·萨拉斯的这首十四行诗中（《缪斯》之二，第一百零九首），他写道：

隐居于这片宁静的荒原，
以不多但精深的书籍为伴，
生活就是与亡灵们交谈，
用目光倾听故人的叹息。

尽管不甚了了，但始终是
彼此坦诚相见或从中有所裨益
在音乐声中，那喑哑的旋律

^① 卢奇安（约120—？），一译琉善，古罗马讽刺作家，无神论者。对逍遥派、柏拉图派和斯多葛派哲学家多有指责，敌视所有宗教。卒年不详，基督教作家说他因诽谤基督，是被一群狗咬死的。

人生的梦境诠释得十分清醒。

伟大的灵魂谢世留下缺憾，
报复着多年所受的责难，
啊，伟大的约瑟夫，博学的印刷业。

岁月如流水一去不复返，
千秋功过有最好的清算，
教训和研究使人们完善。

前面这首诗不乏格言派的痕迹(用目光倾听，清醒地谈论人生的梦境)，但这首十四行诗的功效不在于这些痕迹之中，而在于痕迹之外的内容，我并不是说这是实际的写照，因为实际是写不了的，但我要说他的语言不如它们描绘的景象或者说话人那具有男子气的语气重要。情况并不总是如此；在这一卷最著名的一首十四行诗——《死于狱中的奥苏纳公爵堂佩德罗·希隆永垂不朽》——中。

佛兰德的原野是他的坟茔，
血红的月亮是他的墓志铭。

这两句对句的光彩胜过一切注解，也不需要加注。我这话也适用于下面一句话：军人之泪，意思不难理解，但却平淡无奇：军人们眼泪。至于血染的新月，最好还是不要看做土耳其人的象征，因为这将由于堂佩德罗·特列斯·希隆的什么强盗行径而搞得黯然失色。

有不少地方，克韦多的出发点是某篇经典文章，像这句难忘的诗句（《缪斯》之四，第三十一首）：

那将是仆仆红尘，却更是浓情金粉。

那是借用了普洛佩提乌斯^①（《哀歌》，第一卷第十九首）的一句诗，经过了加工，或者拔高。

犹如此粉黛，中含吾爱意。

克韦多的诗作涉及内容很广，包括沉思的十四行诗，在某种意义上还早于华兹华斯；有晦涩而佶屈聱牙的严峻^②，唐突的神学家的魔幻（“与十二人晚餐：我就是那晚餐”），穿插的贡戈拉体的诗

① 普洛佩提乌斯（约前 48—约前 15），拉丁语哀歌诗人，深受罗马奥古斯都皇帝的宠信。有四部哀歌传世。

② 门槛连同门扇颤抖战兢，
那是黑色和阴暗的庄严，
冰冷苍白的亡灵的身影，
被绝望僵硬的法则压迫。
三个喉咙敞开狂吠乱叫，
面对着新生纯洁的圣光，
三头犬沉默，但猛然间，
黑暗人群发出深深叹息。

大地躺在脚底哀鸣呻吟，
白骨灰烬垒起荒山野岭，
不值一看是苍天的眼睛，
蜡黄的脸色使原野失明，
虚荣的王国嘶哑的狗们，
增添着恐惧更使人伤心。
阵阵的哀歌夹杂着吠声，
干扰着听觉，打破了宁静。

（《缪斯》之九）

——原注

句是为了证明他也能玩这种文字游戏^①：意大利的文雅和甜美（“卑微的棕色和有声的孤独”）；佩尔西乌斯、塞内加、尤维纳利斯、《圣经》、贝莱^②；简写的拉丁文，低级庸俗的作品^③，手法怪异的嘲讽^④，毁灭和混沌的阴暗的浮夸。

克韦多的最佳作品超越了产生作品的灵感，超越了丰富其作品的通常概念。他的作品不是隐晦的，与梅里美、叶芝、格奥尔格的作品不一样，它们避免了混乱和偏离主题。（可以这么说吧）它们是口语的东西，纯洁而独立如一把剑或者如一只银戒指。举下诗为例：

厌倦了藏着蒂罗毒液的长袍，
在苍白和生硬的黄金之中，

- ① 一头畜生生来为了干活
凡人眼里勤劳的象征，
打扮成朱庇特，穿起衣裳；
时间使真实的手腕变硬，
百官簇拥在他身后哼哼，
他吃的是光，住的是天庭。

（《缪斯》之二）

——原注

- ② 贝莱（1522—1560?），法国诗人、散文家，龙萨的同学和朋友，反对中世纪语言传统，所著《保卫和发扬光大法兰西语言》一书是七星诗社的宣言。

- ③ 门德斯尖叫着来临，
浑身的油汗湿淋淋，
汗水淌过他的双肩，
虱子叮着他像荡绳。

（《缪斯》之五）

——原注

- ④ 那个法维奥唱着歌，
来到阳台和窗棂前，
尽管已经把他忘记，
阿敏达只说想不起。

（《缪斯》之六）

——原注

用东方的奇珍异宝遮掩裹蒙，
啊，卢卡斯！那孜孜不倦的折磨。

你患了一个美妙的梦呓，
当那如此罪恶的幸福，
辉煌中阴暗的恐惧在骗你，
那是玫瑰色的霞光中的毒蛇，百合花丛中的蛆虫。

用你的宫殿跟福柏^①比美，
把黄金当作星星去骗人，
住在里面却不知你将死去。

在荣耀中，你主宰的一切，
在明察秋毫者的眼里，你
只是卑劣、恶心和粪土。

克韦多的肉体已经谢世三百年了，但他仍然是西班牙语文学最早的缔造者，弗朗西斯科·德·克韦多像乔伊斯、像歌德、像莎士比亚、像但丁、像任何别的作家，与其说他是一个人，不如说他是一部长长的、复杂的文学作品。

黄锦炎译 郑纪棠校

① 福柏，希腊神话中的月亮女神。

吉诃德的部分魔术

这些意见以前已经谈过，也许不止一次，没有什么新奇之处，不过我更感兴趣的是探讨它们可能的真实性。

同别的古典作品相比（《伊利亚特》、《埃涅阿斯纪》、《法萨利亚》^①、但丁的《神曲》、莎士比亚的悲剧和喜剧），《堂吉诃德》是现实主义的；但是它的现实主义和 19 世纪的现实主义有本质上的不同。约瑟夫·康拉德^②说他在作品中摒弃了超自然的东西，因为承认它就像是否认日常的事物没有奇妙之处：我不知道米盖尔·德·塞万提斯是否也有那种直觉，但知道吉诃德这个人物使他把一个平凡真实的世界同一个诗意的想像的世界加以对照。康拉德和亨利·詹姆斯把现实生活写成小说，因为他们认为现实生活富有诗意；塞万提斯却认为现实和诗意是互相矛盾的。他把卡斯蒂利亚尘土飞扬的道路和肮脏的客栈同阿马迪斯时代的茫茫大地对立起来；我们不妨设想一位当代小说家戏谑地刻意描写汽车加油站的效果。塞万提斯为我们创造了 17 世纪的西班牙诗歌，但自

① 《法萨利亚》是古罗马诗人卢卡努斯（39—65）的史诗，共十卷，未完稿，描写公元前 49 至前 47 年恺撒与庞培之间的内战。诗中有共和思想，在法国 18 世纪资产阶级革命时期大受欢迎。

② 约瑟夫·康拉德（1857—1924），英国小说家，原籍波兰，当过商船水手、船长，在海上生活二十年，擅长描写海洋生活，但他注意的不是惊险的事件，而是惊险事件在人们意识中的反映。代表作有《水仙号上的黑家伙》、《黑暗的心》、《吉姆老爷》、《诺斯特罗莫》等。

己并不觉得那个世纪和当时的西班牙有什么诗意；乌纳穆诺^①、阿索林^②、或者安东尼奥·马查多^③之类的作家一提到《堂吉诃德》就激动不已，塞万提斯如果知道这种情形，肯定会大惑不解的。他作品的方案不允许有神奇的东西，于是他像模仿侦探小说那样，不得不转弯抹角地佯装。塞万提斯不能采用魔法巫术的情节，但他用微妙的方式暗示超自然的情况，因而更为成功。塞万提斯内心里是喜爱超自然的東西的。保罗·格罗萨克在1924年指出：“塞万提斯粗通拉丁文和意大利文，他的文学修养主要来自俘虏囚禁期间阅读的田园小说、骑侠小说和娓娓动人的神话。”《堂吉诃德》与其说是这类虚构作品的解毒剂，不如说是对它们依依不舍的私下告别。

在现实生活中，每部小说都是一幅理想的图景；塞万提斯乐于混淆客观和主观，混淆读者的世界和书的天地。在那些讨论理发师刮胡子用的铜钵是不是头盔，驮鞍是不是华丽的宝鞍时，所用的语言直截了当；在别的地方，我已经指出，却用暗示的手法。在第一部第六章，神父和理发师检查堂吉诃德的藏书；令人惊异的是其中有一本塞万提斯写的《伽拉苔亚》^④，而理发师竟然是和作者有深交的老友，对他并不十分佩服，认为他与其说多才，不如说多灾，这本书里有些新奇的想像，开头不错，结局还悬着。理发师是塞万提斯的想像，或者想像的产儿，竟然评论起塞万提斯来了……同样令人惊奇的是，第九章开头说《堂吉诃德》这部小说整个是从阿拉伯文翻译过来的，塞万提斯在托莱多的市场上买到手稿，雇了一个摩尔人翻译，把摩尔人请到家里，住了一个半月全部译完。我们想

① 乌纳穆诺认为《堂吉诃德》写了“人的灵魂”。

② 西班牙作家阿索林著有《堂吉诃德之路》。

③ 安东尼奥·马查多（1875—1939），西班牙诗人，戏剧家，有诗集《战争的诗篇》、《卡斯蒂利亚的田野》等。

④ 《伽拉苔亚》，塞万提斯早年写的牧歌体传奇，第一部于1585年出版，这部传奇始终没有写完。

到卡莱尔，他假托《成衣匠的改制》是德国出版的第欧根尼·丢弗斯德罗克博士作品的节译本；我们想到卡斯蒂利亚犹太教博士摩西·德·莱昂，他写了《光明之书》，发表时假托是3世纪一位巴勒斯坦犹太教博士的作品。

古怪的含混不清的游戏在第二部里达到了顶点；书中的主人公看过了第一部，《堂吉诃德》的主人公成了《堂吉诃德》的读者。我们不由得想起了莎士比亚，他在上演《哈姆雷特》的舞台上演出了另一场戏，一出多少和《哈姆雷特》相似的悲剧；戏中之戏是主要作品的不完美的对应，减少了插入的效果。另一个手法同塞万提斯的相似，但更令人惊异，那就是跋弥写的描写罗摩的功绩并同妖魔作战的史诗《罗摩衍那》^①。史诗的末篇写罗摩的两个儿子不知生父是谁，栖身森林，一个苦行僧教他们读书识字。奇怪的是那位老师就是跋弥；他们读的书则是《罗摩衍那》。罗摩宰马设宴；跋弥带了门徒前来。他们用琵琶伴奏，演唱了《罗摩衍那》。罗摩听了自己的故事，认了自己的儿子，然后酬谢了诗人……《一千零一夜》中也有相似之处。这个怪异故事的集子从一个中心故事衍生出许多偶然的小故事，枝叶纷披，使人眼花缭乱，但不是逐渐深入，层次分明，原应深刻的效果像波斯地毯一样成为浮光掠影。集子开始的故事众所周知：国王狠毒地发誓每夜娶一个童女，翌晨砍掉她的脑袋，山鲁佐德决心自荐，每晚讲故事给国王消遣，一直到一千零一夜，给国王看了他亲生的儿子。出于凑足一千零一篇数的需要，誊写员不得不插进各种各样的内容。最令人困惑的是那个神奇的第六百零二夜的穿插。那夜，国王从王后嘴里听到她自己的故

①《罗摩衍那》是蜚声世界的印度两大史诗之一（另一部是《摩诃婆罗多》），罗摩是印度古代一个传说中的人物，后来在人民群众之中逐渐被神化。《罗摩衍那》最初只是口头流传，成书约在公元前3至4世纪，历时五六百年，最后在公元2世纪写定，对全书进行加工的作者传说是跋弥（Valmiki），意为“蚁垤”。

事。他听到那个包括所有故事的总故事的开头,也不可思议地听到故事的本身。读者是否已经清楚地觉察到这一穿插的无穷无尽的可能性和奇怪的危险?王后不断讲下去,静止的国王将永远听那周而复始、没完没了的、不完整的《一千零一夜》的故事……哲学的创意并不比艺术的创意平淡无奇:乔赛亚·罗伊斯^①在《世界与个人》的第一卷里提出如下的论点:“设想英国有一块土地经过精心平整,由一名地图绘制员在上面画了一幅英国地图。地图画得十全十美,再小的细节都丝毫不差;一草一木在地图上都有对应表现。既然如此,那幅地图应该包含地图中的地图,而第二幅地图应该包含图中之图的地图,以此类推,直至无限。”

图中之图和《一千零一夜》书中的一千零一夜为什么使我们感到不安?堂吉诃德成为《堂吉诃德》的读者,哈姆雷特成为《哈姆雷特》的观众,为什么使我们感到不安?我认为我已经找到了答案:如果虚构作品中的人物能成为读者或观众,反过来说,作为读者或观众的我们就有可能成为虚构的人物。卡莱尔在1833年写道:世界历史是一部无限的神圣的书,所有的人写下这部历史,阅读它,并且试图理解它,同时它也写了所有的人。

王永年译

^① 乔赛亚·罗伊斯(1855—1916),美国哲学家,除《世界与个人》外还著有《哲学的宗教观》等,他认为有可能证实最终真理。

纳撒尼尔·霍桑^①

在讲美洲文学史之前，我先谈谈一个隐喻的历史；说得更确切一些，是举几个隐喻的例子。我不知道隐喻是谁发明的；认为隐喻可以发明也许是个错误。在两个形象之间建立密切联系的真正的隐喻古已有之；我们还能发明的是假的，根本不值得发明。我说的隐喻是把梦比作戏台上的演出。17世纪时，克韦多在《死之梦》^②的开场白里已经提出；路易斯·德·贡戈拉^③在《变化的想像》那首十四行诗里也提过，他是这么写的：

梦是戏剧的演出人，
在他架设于风的舞台上，
他往往穿着美丽的黑影。

① 本文是1949年3月在自由高等学院的一次讲演稿。——原注

② 《死之梦》是克韦多的讽刺小说，描写作者梦见最后审判的日子来临，死人纷纷从坟墓里起来，列队前去受审。作者以寓意深刻的象征手法对诸色人等作了淋漓尽致的讽刺。

③ 路易斯·德·贡戈拉（1561—1627），西班牙诗人，著名文学流派“贡戈拉主义”的创始者。贡戈拉主义在诗歌中的表现是大量引用拉丁语汇和神话典故，用词怪僻，晦涩难懂，亦称“夸饰主义”；在散文中的表现是使用抽象的、模棱两可的、难以理解的概念表达作者的思想，亦称“概念主义”。

18世纪时,艾迪生^①说得更明确:“在梦中,灵魂是剧场、演员和观众。”更早以前,波斯人欧玛尔·海亚姆^②写道,世界历史是泛神论者信奉的诸神为了排遣永恒的时光而编排、演出和观看的戏;很久以后,瑞士人容格在他美妙而精到的著作中把文学创作和梦中遐想、把文学和梦等同起来。

如果文学是个梦,一个经过引导和斟酌、但本质不变的梦,那么贡戈拉的诗句就恰如其分地可以充当这一讲美洲文学史的提要,我们拿梦想家霍桑的探讨作为开端。另有一些小有名气的美国作家——弗尼莫尔·库柏^③,像是爱德华多·古铁雷斯,但相去甚远;华盛顿·欧文^④,有趣的西班牙式文艺作品的策划者——不过我们可以无伤大雅地略而不谈。

霍桑于1804年出生在港口城市萨勒姆。在当时的美国,萨勒姆有两个异乎寻常的特点:虽然贫困,它是个非常古老的城市,又是个没落的城市。在那个有《圣经》正统名字的古老没落的城市里^⑤,霍桑一直住到1836年;那些不如意的居民、逆境、疾病、偏执在霍桑心中引起对这城市的辛酸的爱;说他基本上从来没有离

① 艾迪生(1672—1719),英国文学评论家,曾与理查德·斯梯尔合编期刊《闲谈者》,后主编《旁观者》日刊,除发表道德教养的文章外,也刊登文学欣赏的文章。艾迪生著有描写罗马共和时期维护自由的政治斗争的悲剧《卡托》。

② 欧玛尔·海亚姆(1048—1122),波斯诗人、哲学家、天文学家。生前写过二三百首类似中国绝句的四行诗,但并不以诗著名。1859年,英国人菲茨杰拉尔德把他的四行诗译为英文、以《鲁拜集》为名出版,海亚姆才闻名欧美。

③ 库柏(1789—1851),美国作家,著有革命历史小说《间谍》、海上冒险小说《舵手》、边疆冒险小说《皮护腿故事集》五部曲等五十多部小说和其他作品。库柏的小说思想深度不足、语言不够自然,爱情故事落于俗套。

④ 欧文(1783—1859),美国作家,美国文学奠基人之一,著有《纽约外史》、《阿尔罕伯拉》、《哥尔德斯密斯传》、《见闻札记》等,《见闻札记》中的《瑞普·凡·温克尔》和《睡谷传说》至今脍炙人口。

⑤ 萨勒姆(Salem)即撒冷。撒冷是耶路撒冷的古称,见《圣经·旧约·创世记》第十四章第十八节。

开萨勒姆并非胡扯。五十年后，即使他身在伦敦或罗马，他的心还在萨勒姆有清教徒风气的小城；比如说，到了19世纪中叶他还反对雕塑家们在那里树立裸体塑像……

他的父亲，纳撒尼尔·霍桑船长，于1808年因黄热病死于东印度群岛苏里南；他的一个祖辈，约翰·霍桑，是1692年审理驱巫案的法官，结果十九名妇女，包括一个名叫蒂杜巴的女奴，被判处绞刑。在那次异常的审理中（现代的狂热采取了别的形式），霍桑法官的作为是严厉的，并且无疑也是认真的。“他在牺牲女巫的那件事上表现得如此突出，”我们的纳撒尼尔写道，“以至人们很自然地会想到那些不幸的妇女的血在他身上留下一个污点。那个污点太深了，他在宪章街公墓里的老骨头如果没有变成灰的话，一定还没有泯灭。”在这段形象生动的話之后，霍桑又说：“我不知道我的先辈们有没有后悔，有没有祈求上帝慈悲；我现在替他们这么做，如果有任何诅咒落到我家族，我请求从今天开始不要得到宽恕。”霍桑船长死后，他的遗孀，纳撒尼尔的母亲，在二楼自己的卧室里闭门不出。两姊妹，路易莎和伊丽莎白的卧室也在二楼；最后一个房间是纳撒尼尔的。这几个人不在一起吃饭，相互之间几乎不说话；他们的饭搁在一个托盘上，放在走廊里。纳撒尼尔整天在屋里写鬼怪故事；傍晚时分才出来散散步。这种蛰居的生活方式持续了十二年之久。1837年，他写信给朗费罗^①说：“我足不出户，主观上一点不想这么做，也从未料到自己会出现这种情况。我成了囚徒，自己关在牢房里，现在找不到钥匙了，尽管门开着，我几乎怕出去。”霍桑身材瘦长，眉清目秀，皮肤黝黑。他像水手似的走路摇摆。当时没有儿童读物（毫无疑问，对小孩倒是一件好事）；霍

^① 朗费罗（1807—1882），美国诗人，与霍桑是博多因学院同学。朗费罗的主要诗作有《伊凡吉林》、《海华沙之歌》和《迈尔斯·斯坦狄什的求婚》三部长篇叙事诗和许多抒情诗、歌谣和诗剧。

桑六岁时就看了《天路历程》；他自己花钱买的第一本书是《仙后》；两本都是寓意作品。传记作家虽然没有提，他也读过《圣经》；也许就是霍桑家的第一代，威尔顿的威廉·霍桑在1630年同剑一起从英国带来的那本。我刚才说了寓意作品；以霍桑的著作来说，这个词很重要，但也许是轻率冒失的。众所周知，埃德加·爱伦·坡曾指责霍桑使用寓意手法，认为那种手法和体裁站不住脚。我们有两件事要做：一是调查寓意手法是不是真的一无可取；二是调查霍桑有没有采用这种体裁。据我所知，对寓意抨击最激烈的是克罗齐；维护最坚决的是切斯特顿。克罗齐批评寓意，说它是令人厌烦的同义叠用，是无用的重复游戏，比如说，它先向我们展示但丁由维吉尔和贝雅特丽齐引导，然后向我们解释，但丁是灵魂，维吉尔是哲学、理性、或者自然的光明，贝雅特丽齐则是神学或天恩。按照克罗齐的论点（例子并非他的原文），但丁先是这么想的：“理性和信仰能拯救灵魂”或者“哲学和神学能引导我们到天国”，然后，每当他想到理性或哲学时，他就搬出维吉尔，每当想到神学或信仰时，就搬出贝雅特丽齐，结果成了面具之类的东西。按照那种轻蔑的解释，寓意将成为猜测，比一般的猜测更空泛、缓慢、别扭得多。它将是一种粗俗幼稚的体裁，背离美学原则。克罗齐是1907年作出这一批评的；他并不知道切斯特顿早在1904年已经对这个观点加以驳斥。文学是何等广泛而互不通气！切斯特顿的有关论点包含在一篇评论画家瓦茨^①的专题文章里。瓦茨是19世纪末英国卓越的画家，像霍桑一样，也被批评有寓意倾向。切斯特顿承认瓦茨画过寓意作品，但否认这种体裁有什么不妥。他认为现实生活是丰富多彩的，人类的艺术语言无法穷尽那个令人眼花缭乱的源泉。

^① 指英国画家乔治·弗里德里克·瓦茨（1817—1904），画过三百余幅与他同时代的知名人士的肖像。他的作品中也有寓意和象征题材，如《生命的幻觉》、《爱情与死亡》、《过眼烟云》等。

他写道：“人们知道灵魂里有远比秋天树林更令人目不暇接、数不胜数、不可名状的色泽。但他们相信，那些色泽不论怎么融合转变，高低总能由一个随心所欲的机制加以表现。他们相信，一个证券经纪人的内心真能发出表示记忆的各种神秘和热望的各种痛苦的声音……”切斯特顿接着推断说，难以捉摸的现实可以有与之对应的不同语言；其中包括寓意和寓言。

换一句话说，贝雅特丽齐并不是信仰的象征，并不是信仰一词的不自然而随心所欲的同义词；事实是世界上有一件事物——一种特殊的感受、一个隐秘的过程、一系列类同的状况——可以通过两个象征来表述：一是相当贫乏的信仰一词的语音；二是贝雅特丽齐，为了拯救但丁，从天国降趾来到地狱的光荣的贝雅特丽齐。我不知道切斯特顿的论点是否无懈可击；但我认为如果寓意不能轻易地简化为提纲，简化为冷漠地摆弄抽象概念，就会好得多。有些作家运用形象思维（比如说，莎士比亚、多恩、雨果），有些作家运用抽象思维（于连·本达^①、伯特兰·罗素）；照说两者各有所长，但是当一个抽象思维的人，一个推理者，也想运用想像，或者以想像者的面貌出现时，克罗齐谴责的情况就会出现。我们注意到逻辑思维过程被作者加以乔装打扮，如华兹华斯所说，“是对读者理解力的侮辱。”作为这一瑕疵的明显例子，我们不妨举出何塞·奥尔特加-加塞特，他的睿智的思想受到艰难的、不得要领的隐喻的阻塞；霍桑也常有这种情况。再说，两个作家迥然不同。奥尔特加好歹能推理，但不能想像；霍桑是具有不断的奇特想像力的人，但可以说不适于思考。我不是说他迟钝；而是说他像多数妇女一样用形象和直觉来思考，而不用辩证的方式。一个美学的错误损害了他：他要使他想像的每一件事都成为寓言，这种清教徒式的愿

^① 于连·本达（1867—1956），法国学者、评论家、记者，著有《柏格森主义或多变哲学》和《文人的背叛》等。

望促使他给想像加上道德说教,有时甚至加以歪曲和篡改。他记载写作心得的笔记本保存完好,1836年的一本中写道:“有个人从十五岁到三十五岁让一条蛇呆在他的肚子里,由他饲养,蛇使他遭到可怕的折磨。”这已经够了,但霍桑认为还必须补充:“有可能是妒忌或者别的卑劣感情的象征。”另一个例子是在1838年的笔记本里:“让奇怪、神秘、难以忍受的事发生吧,让它们毁掉一个人的幸福。那人怪罪于隐秘的仇人,但终于发现自己是罪魁祸首,是一切不幸的原因。道德、幸福掌握在我们自己手中。”同一年的笔记里还有一个例子:“一个人清醒时对另一个人印象很好,对他完全放心,但梦见那个朋友却像死敌一般对待他,使他不安。最后发现梦中所见才是那人的真实面目。梦是有道理的。对真实的本能直觉也许可以说明问题。”然而,不寻找解释、不作道德说教、除了隐秘的恐怖之外没有其他背景的纯幻想,效果会好一些。1838年的一个例子:“设想人群中有一人,生命和前途完全由另一个人支配,仿佛两人是在沙漠里。”下面的例子和前一个大同小异,是霍桑五年之后记下的:“一个意志坚强的人命令另一个在道义上有责任听从他的人做一件事。下命令的人先死了,另一个人至死一直在做那件事。”(我不明白霍桑怎么会写出这个提要的;我不知道那件事是不是微不足道,稍稍有点可怕或怪异,或者有点侮辱性质。)这个例子的主题也是奴役,屈从别人的意志:“一个富人立下遗嘱,把他的房子赠送给一对贫穷的夫妇。这对夫妇搬了进去,发现房子里有一个阴森的仆人,而遗嘱规定不准将他解雇。仆人使他们的日子过不下去;最后才知道仆人就是把房子送给他们的那人。”我再举

两个相当怪诞的例子，主题（皮兰德娄^①和安德烈·纪德也使用过）是美学原则和日常生活、现实和艺术的巧合或展示。第一例是：“两人在街上等待事件发生和当事人出现。事情已经发生，他们就是当事人。”另一例比较复杂：“一个人写短篇小说，发现情节的展开违反了他的原意；主人公没有按照他的意图行事，他始料不及的事出现了，他企图避免的灾难性结局逐渐接近。那篇小说预先展示了他的遭遇，他就是主人公之一。”这些手法，幻想世界和真实世界（我们阅读时把它当做真实的世界）的短暂汇合，是现代的，或者在我们看来是现代的。它的古老的起源也许在《伊利亚特》里特洛伊的海伦编织壁毯的情节，海伦编织的画面正是特洛伊战争的战役和灾难。这一情节一定给了维吉尔深刻印象，因为他在《埃涅阿斯纪》里描述特洛伊战争的参加者埃涅阿斯来到迦太基港，看到一座寺庙的大理石浮雕记载了那次战争的场景，在众多战士的形象中也有他自己。霍桑喜欢这些幻想与真实的接触，它们是艺术的反映和复制；在我例举的提要里还可以注意到他的泛神论的思想，即一个人也是别的人，是所有的人。

在那些提要中可以看到比复制和泛神论更重要的东西，我要说的是对于一个想成为小说家的人是更为重要的东西。我们注意到霍桑的创作冲动，霍桑的出发点，一般是情节。是情节，而不是人物。霍桑首先想到，也许是不自觉地想到情节，然后寻找表现情节的人物。我不是小说家，但我觉得没有一个小说家会这么做：“我认为肖姆伯格是真实可信的”，约瑟夫·康拉德在谈他的小说

^① 皮兰德娄（1867—1936），意大利小说家、怪诞戏剧作家、1934年诺贝尔文学奖获得者。一生写了《被抛弃的女人》、《已故的帕斯卡尔》、《老人与青年》等七部长篇小说，集名为《一年的故事》的三百个短篇小说，以及《西西里柠檬》、《六个寻找作者的剧中人》、《亨利第四》等剧本。

《胜利》^①中最难忘的人物之一时写道，每一个小说家谈到他每一个人物时都可以问心无愧地这么说。《堂吉诃德》的冒险的构思并不巧妙，那些对照式的冗长的对话——我想作者大概称之为推论——犯了不可信的毛病，但无可置疑的是，塞万提斯很熟悉堂吉诃德，并且对这个人物信以为真。我们对小说家信以为真的事物的信念可以克服一切疏忽和欠缺。如果说作者设想的情节不是为了唬弄我们的善意，而是为了勾勒他笔下的人物，那么不可信的或者笨拙的情节又有何妨？如果我们相信哈姆雷特王子确有其人，那么假设的丹麦朝廷的幼稚的丑闻和混乱的罪恶又有什么关系？相反的是，霍桑首先设想好一个或者一系列情节，然后塑造他创作计划所要求的人物。那种方法有可能产生优秀的短篇小说，因为短篇小说短小精悍，情节比人物显而易见；但产生不了优秀的长篇小说，因为长篇小说的一般形式（如果有的话）只在最后才能看出来，一个塑造得不好的人物可以牵连周围的人物，使他们都显得不真实。根据以上理由可以事先推断说霍桑的短篇小说胜过他的长篇。我是这么看的。有二十四章的《红字》不乏文笔优美流畅的段落，但是没有一处能比《故事新编》里韦克菲尔德的故事更使我激动。霍桑从报上看到，或者为了文学创作原因推说从报上看到一个英国人的新闻，那人毫无理由地离开了妻子，在他家附近找个地方住下，隐姓埋名二十载，没有人发现。在那些漫长的岁月里，他每天经过自己家门口，从拐角处张望，多次看到他妻子。当人们认为他已经死去，当他妻子认为已守寡多年时，某一天那人打开房门，走了进去。他若无其事，仿佛只离家几小时似的。（他至死一直是个模范丈夫。）霍桑不安地看了这条奇特的消息，琢磨着想弄明白。他冥

① 《胜利》是英国小说家约瑟夫·康拉德于1915年发表的长篇小说。作家在此时期思想和艺术已臻成熟，特别强调人的孤独与忧郁，是作家创作道路上称之为“空虚的人”的阶段。（另两个阶段是“深渊中的漫步”和“回忆与总结”。）

思苦想；《韦克菲尔德》那个短篇就是揣测那个自我放逐的人的心理而写的故事。谜的解释千千万万，我们且看霍桑是怎么想的。

在霍桑想像中，韦克菲尔德是个平静，略有自负，自私，喜欢不近情理的神秘，喜欢保守无关紧要的秘密的人；是个不热心的人，富有想像力，但能长时间地胡思乱想，一事无成；是个忠实的丈夫，生性懒惰。10月份的一个傍晚，韦克菲尔德告别了妻子。他对妻子说——别忘了当时是19世纪初期——他要搭驿车去外地，最迟几天后就回来。妻子知道他喜欢搞些无伤大雅的神秘事情，也不问他出门去干什么。韦克菲尔德穿着靴子、大氅，戴着礼帽；他还带了雨伞和衣箱。韦克菲尔德——我觉得这一点特别可取——当时还不知道不可避免地会发生的事情。他出了门，相当坚决地打算在外面呆它一星期，让他的妻子不安或惊吓。他走了，关上大门，然后又打开一条缝，笑了一下。几年后，妻子还记得那最后的一笑。她想像丈夫躺在棺材里，脸上还带着那凝固的笑容，或者在天国的荣光中，狡黠而平静地微笑着。大家都以为他肯定死了，而她记起那个微笑，心想自己也许还不是寡妇。韦克菲尔德绕了几个圈子，到了他事先安排好的住处。他舒舒服服地坐在壁炉旁边笑了；他离家不远，已经到了旅程的终点。他有点疑惧，又为自己庆幸，到了这里仿佛难以置信，但又怕有人注意到他，告发他。他上床时几乎有点后悔；在那张空荡荡的大床上，摊开两臂，一再大声说：“我一个人就睡今天一晚。”第二天，他比往常醒得早，迷惘地问自己该做什么。他知道他有个目的，但一时难以确定。他最后明白，他的目的是要了解一星期的寡妇生活对端庄的韦克菲尔德太太会产生什么影响。好奇心驱使他上了街。他喃喃说：“我要远远地偷看我的家。”他心不在焉地走着；突然发现习惯狡猾地把他带到了自己家门口，他几乎迈腿跨进门。他吃惊地退了回来。有没有被人发现，有没有被人跟踪？他在拐角处回过头，望着自己的家；房子似乎不一样了，因为他已经成了另一个人，尽管他自己不知道，一夜

之间他已经有了改变。他灵魂里起了变化，害他流放二十年。长期的冒险就从那里真正开始。韦克菲尔德搞了一个红色的假发套。他改变了生活习惯；过了一个时期，他建立了新的生活方式。使他恼火的是他觉得他离家出走并未严重地打乱韦克菲尔德太太的生活。他决定等到能吓她一大跳的时候才回去。一天，药剂师进了他家，另一天，医生也去了。韦克菲尔德很着急，但又怕自己突然露面会加重妻子的病。他鬼迷心窍，让时间流失；以前他想：“过几天我一定回去，”现在他想的是：“过几星期我一定回去。”一晃就是十年。很久以来，他并不再认为自己的行为反常。他怀着心中所有的不温不火的感情继续爱他妻子，而她正逐渐把他忘记。一个星期天的早晨，在伦敦的人群中，两人在街上交臂而过。韦克菲尔德瘦了；他走道溜边，仿佛在躲藏，在逃避；低额头似乎已布满皱纹；由于他干的不寻常的事，他原先很平常的面容显得不寻常。他小眼睛里的目光游移不定。那女人胖了；手里拿着一本弥撒书，整个人像是宁静认命的守寡的象征。她已经习惯于悲哀，也许再也不会换成幸福的模样。两人面对面，瞅着对方的眼睛。人群把他们挤散，见不到了。韦克菲尔德逃回自己的住处，关上门，加了两道锁，扑到床上抽噎起来。一瞬间，他看到自己古怪凄惨的生活。“韦克菲尔德，韦克菲尔德！你疯了！”他自言自语说。也许正是这样。他在伦敦的中心，却和世界失去了联系。他没有死，却放弃了在活人中间的地位和权利。心理上，他继续和他妻子一起住在家里。他不知道，或者几乎从不知道他是另一个人。他又说：“我很快就回家”，不想想二十年来一直重复同一句话。二十年的孤独生活在记忆中像是一段插曲，一段简单的插话。一个下午，一个同平时没有区别的下午，和千百个以前的下午一模一样的下午，韦克菲尔德望着他的家。他透过玻璃窗看到底层已经升了火炉；火焰在模制石膏的天花板上映出韦克菲尔德太太的奇形怪状的影子。下雨了，韦克菲尔德感到一阵寒战。这里就是他的家，他的火炉，他却外面淋

得稀湿，似乎太荒唐了。他沉重地踏上阶梯，打开门。他脸上泛起我们见过的神秘狡黠的微笑。韦克菲尔德终于回来了。霍桑没有告诉我们他以后的情况，但让我们猜到，在某种意义上说，他已经死去。我引用最后几句原话：“在我们的神秘世界的明显的混乱中，每个人都分毫不差地顺应一种制度——各种制度又互相顺应，万川归海——如果一个人稍有偏离，就会冒丧失地位的可怕风险。他会像韦克菲尔德一样，冒自绝于世界的风险。”

这个简短而不祥的寓言写于 1835 年，在这里我们已经进入赫尔曼·梅尔维尔和卡夫卡的世界。神秘的惩罚和无法解释的罪过的世界。人们会说这没有什么独特，因为卡夫卡的世界是犹太教，霍桑的世界是《旧约全书》中的报复和惩罚。这个评论是公正的，但未超出伦理学的范畴，韦克菲尔德的可怕的故事和卡夫卡的许多故事之间非但有共同的伦理学，而且还有修辞学。比如说，主人公浓厚的平庸气息和他深刻的堕落形成对照，把他交给复仇女神摆布，更无依无靠。模糊的背景衬托出可怖的梦魇。霍桑在别的故事里采用浪漫的背景；在这篇故事里只限于资产阶级的伦敦，只把伦敦的人群用来隐藏主人公。

我没有褒贬霍桑的意思，但我想在这里插一个评论。在写于 19 世纪初期的霍桑的短篇小说里发现写于 20 世纪初期的卡夫卡的短篇小说里的同样特色，这一奇怪的情况不应该使我们忘记卡夫卡的特色是由卡夫卡创造决定的。《韦克菲尔德》预先展示了弗兰茨·卡夫卡，但卡夫卡修正提炼了对《韦克菲尔德》的欣赏。欠债是相互的；一个伟大的作家创造了他的先驱。他创造了先驱，并且用某种方式证明他们的正确。假如没有莎士比亚，马洛^①哪有响亮的声名？

^① 马洛（1564—1593），英国戏剧家、诗人。马洛的剧本《马耳他岛的犹太人》和《爱德华二世》对莎士比亚的《威尼斯商人》和《理查二世》有明显影响。

翻译家和批评家马尔科姆·考利^①在《韦克菲尔德》中看到了纳撒尼尔·霍桑古怪的蛰居的寓意。叔本华有句名言：没有什么行动、思想、疾病不是自愿的；如果这种意见有道理，我们可以猜测纳撒尼尔之所以离群索居多年，就是为了让千变万化的世界不缺韦克菲尔德奇特的故事。如果卡夫卡写了这篇故事，韦克菲尔德永远不可能回家；霍桑让他回了家，但他的归来和他的长期离家同样可悲和残酷。

霍桑有一篇寓言故事，名为《大地的燔祭》，原可成为上乘之作，但流于道德说教，受到损害。在那篇故事里，霍桑设想人们对无用的积累感到厌烦，决定毁掉过去。为此目的，他们某天傍晚在美国西部一个广阔的地区集会。世界各地的人来到西部平原。他们在中心燃起一个庞大的篝火，焚烧世上所有的家谱、证书、勋章、授勋令、贵族证书、纹章、王冠、权杖、教皇冠冕、紫红袍服、华盖、御座、酒类饮料、咖啡、茶叶、香烟、情书、枪炮、刀剑、旗帜、军鼓、刑具、断头台、绞刑架、贵重金属、钱币、财产契书、宪法、法典、书籍、僧帽、法衣，以及今天充斥地球的各种圣书。霍桑看到焚烧大吃一惊，但也有点幸灾乐祸；一个沉思模样的人叫他既不必悲哀也不要高兴，因为那个庞大的金字塔形的火堆只烧毁了事物可以烧毁的部分。另一个旁观者——魔鬼——评论说燔祭的主办人忘了把主要的东西，也就是一切罪恶之源的人心，扔到火里去，只是销毁了一些形式。霍桑结尾说：“心啊，心，那个简单而无限的球体是一切过错的源头，世上的罪恶和苦难只是过错的几个象征罢了。只要我们净化那个内部的球体，替世界蒙上阴影的形形式式的恶就会像幽灵似的逃遁，假如我们不超越智力，只试图用那个不够完善的工具识别并纠正折磨我们的事物，我们的一

^① 马尔科姆·考利（1898—1989），美国文学批评家和编辑，著有《流放者归来》。

切努力都将成为幻梦。那个幻梦是如此空虚,不论我描述的篝火是真火、是能烧疼手的火也好,是想像的火和寓言故事也好,都无关紧要。”在这里,霍桑完全信从了基督教义,特别是加尔文教派的理论,信从了人类原罪之说,似乎没有注意到他幻想的销毁一切的寓言故事不仅有道德意义,也可能产生哲学意义。事实上,如果按照唯心主义的学说,世界是某个主宰的梦,某个主宰正在梦中塑造我们,塑造宇宙的历史,那么消灭宗教和艺术,把所有的图书馆付之一炬,无非是毁灭梦中的小图案而已。曾经梦到一切的头脑还会梦到;只要继续做梦,什么都不会丧失。出于对这个貌似离奇的真理的信念,叔本华在他的《附录与补遗》一书中把历史比作万花筒,图案千变万化而组成图案的彩色玻璃碎片一成不变;他又把历史比作一出混乱的、永恒的悲喜剧,角色和假面具随时可以变换而演员还是那批演员。认为宇宙是我们灵魂的投影,宇宙史在每人心中的这一直觉,促使爱默生^①写了那首题为《历史》的长诗。

至于取消过去的奇想,我不知道是不是应该提起早在公元前3世纪已在中国作过尝试,结果很不幸。汉学家翟理思写道:“宰相李斯建议历史应以自封始皇帝的新君主开始。为了葬送对古代的幻想,下令除农事、医药和占卜的书籍以外,没收并焚毁所有的书籍。隐匿不缴者用烧红的铁器打上烙印,发配北方去修筑长城。许多宝贵的典籍就此失传;由于无名文人的献身和勇敢,孔子的经书得以保存留诸后世。据说不少书生抗命被处极刑,他们的坟场冬天都暖得长出西瓜。”17世纪中叶,英国的清教徒,也就是霍桑的祖辈中间也出现过同样的意图。“在克伦威尔召集的一次人民议会

^① 爱默生在他《论自然》一书中认为每一种自然现象都可以在人的头脑的能力和特性中找到其根源;梦比实验能够更深入地揭示自然的奥秘。他的超验主义的核心是主张人能超越感觉和理性而直接认识真理。

中,”塞缪尔·约翰逊^①写道,“有人十分严肃地提出焚毁伦敦塔保存的档案,抹掉对过去的全部记忆,让生活制度重新开始。”这就说明废除过去的企图古已有之,不可思议的是它恰好证实过去是不能废除的。过去是无法销毁的;一切事物迟早会重演,而重演的事物之一就是废除过去的企图。

如同也出身于清教徒家庭的斯蒂文森一样,霍桑始终认为作家的工作是不严肃的,或者更糟的是应该受到谴责的。在《红字》的前言里,他想像祖辈的影子在看他写小说。那段文字很古怪。“他在干什么?——一个古老的影子对别的影子说——在写一本故事书!那算是什么行当,算是什么颂扬上帝或者有益于他同一辈的人的方式?那个不肖子孙如果做个小提琴手或许会好些。”这段话之所以古怪,是因为它包含了真心话,说明内心的顾虑。也说明了伦理学与美学或者神学与美学之间的由来已久的纷争。最早的证明见于《圣经》禁止人们崇拜偶像的记载。另一个证明见于柏拉图在《理想国》第十卷里说的话:“神创造了桌子的标准型(原始的概念),木工做了模拟品。”再有一个证明是穆罕默德宣布到了最后审判日,生物的所有形象将在神面前出现。天使吩咐制作形象的工匠让它活起来;工匠做不到,便被打下地狱受一个时期的惩罚。有些穆斯林博士主张只禁止那些有投影的形象(雕塑)……传说普罗提诺为自己的躯壳几乎感到羞愧,不让雕塑家为他塑像,留诸后世。有一次朋友请他让人塑像,普罗提诺说:“自然界把我幽禁在这个模拟的躯壳里,我已经够厌烦了。难道我会同意让这个形象的形象千秋万代地留下来?”

^① 塞缪尔·约翰逊(1709—1784),英国文学评论家、诗人。1755年编《英文辞典》,开创了英文词典学的新阶段,对当时的英文拼法起了规范作用。1765年出版他主编的《莎士比亚集》,除总序外,每剧均有引言。1777年起,陆续撰写五十多个诗人的传记,后集成《诗人传》,叙诗人家世、教育、生平纪年、作品、掌故轶事,并加以评论。

我们已经看到纳撒尼尔·霍桑是怎么排除那个并非不存在的困难的；他写了有寓言和道德说教意味的作品；使得或者企图使艺术具有良心的职能。我们只要举一个例子：小说《带有七个尖角阁的房子》想说明一代人的罪孽会殃及后代，仿佛惩罚也能遗传。安德鲁·兰^①把这部小说和埃米尔·左拉的小说，或者埃米尔·左拉^②创作小说的理论加以对照；除了短时令人惊异之外，我不知道把那些毫不相干的名字凑在一起有什么好处。霍桑追求或者容忍道德说教的目的并没有，也不可能使他的作品一无可取。我一生读书，多次证实文学目的或理论只是激励，最终的作品往往不予理会，甚至反其道而行之。如果作者言之有物，目的即使微不足道或者错误，也不会无法挽回地损害他的作品。作者可能有荒唐的偏见，但他的作品如果真实，如果符合真实的想像，就不可能是荒唐的。1916年前后，英国和法国的小说家相信（或者认为自己相信）所有的德国人都是魔鬼；但他们在小说里还是把德国人描绘成人。霍桑最初的想像都是真实的；最后的虚假在于他加在最末的道德说教或者为了表现道德说教而构思塑造的人物。《红字》中的人物，特别是女主人公海斯特·白兰，比他的别的小说中的人物更独立自主；和大多数小说中的人物相似，而不只是霍桑略加乔装的设想。也许正由于这种相对的、部分的客观性，亨利·詹姆斯和路德维希·卢伊森^③两位敏锐而风格迥然不同的作家认为《红字》是霍桑的杰作，是研究霍桑创作思想的必不可少的材料。我和那两位

① 安德鲁·兰（1844—1912），苏格兰作家，曾与人合作翻译了《荷马史诗》，并出版了一些优美的诗歌集和多集神话故事。他认为文学神话是民俗学的派生物。

② 埃米尔·左拉（1840—1902），法国小说家。左拉的《实验小说论》提出自然主义的创作原则，认为可以用实验方法认识情感和精神生活，主张小说家应充当事实的收集者和根据事实进行实验的实验者，从而成为人和人的情欲的审问官。

③ 路德维希·卢伊森（1883—1955），德裔美国作家和批评家，早年倾心日耳曼文化，后转向犹太文化，著有《内岛》等多部长篇小说及《美国文学史话》。

权威的意见不同。谁渴求客观性,可以在约瑟夫·康拉德或托尔斯泰的作品里去找;谁寻找纳撒尼尔·霍桑独特的风格,在他别的作品和伤感的短篇小说里远比他的长篇小说里为多。我不知道怎么理解我的冷漠;我在霍桑三部有关美国的长篇小说和《玉石雕像》里只看到一系列构思巧妙、打动读者的情节,看不到左右逢源的生动想像。他的想像,我重说一遍,只产生了一般的故事梗概和题外枝节,没有事件和人物心理活动(我们姑且这么说)的衔接。

约翰逊指出任何作家都不喜欢借鉴同时代的人;霍桑也尽可能无视和他同时代的作家。也许他这样做是对的;我们同时代的人和我们总是太相似了,在古代作家中更容易找到新意。据传记作家考证,霍桑没有看过德·昆西、济慈、维克多·雨果的作品——他们之间也互不看别人的作品——格罗萨克认为美国作家不可能有独创性;一口咬定霍桑受到“霍夫曼^①的明显影响”;这个见解似乎说明他对两个作家都不了解,霍桑具有浪漫主义的想像力;他的风格尽管有些过火,属于18世纪,属于值得赞扬的18世纪比较薄弱的末叶。

我看过霍桑为了排遣长期孤寂而写的日记片段;我介绍了霍桑两个短篇小说的简单内容;现在我引用《玉石雕像》的一些段落,听听霍桑自己是怎么说的。主题是拉丁历史学家谈过的罗马广场中央裂开的一口井或深渊,一个罗马人全副甲冑连人带马跳了进去祭神。霍桑是这样写的:

“我们判断,”凯尼恩说,“这里就是地洞开口,英雄和骏

^① 霍夫曼(1776—1822),德国作家,主要作品有《小查克斯》、《跳蚤师傅》、《堂兄弟的屋隅之窗》,有神秘怪诞的色彩,他笔下的人物常受一种神秘的幽灵般的力量支配,无法主宰自己的行动。霍夫曼对黑贝尔、施托姆、瓦格纳、托马斯·曼,以及大仲马、巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基、狄更斯等人都有很大影响。

马投身的地点。我们在想像中看到那个巨大黝黑的洞穴，深不可测，里面全是青面獠牙的妖魔鬼怪往上张望，使洞边上窥探的人胆战心惊。毫无疑问，里面有预卜将来的景象（罗马全部灾难的奥秘），高卢人、汪达尔人和法兰西士兵的幽灵。它很快又封口了，多么可惜！我愿意付出任何代价看一眼。”

“我认为，”米里亚姆说，“在忧郁消沉，也就是说在直感的时候，谁都看到那个洞。”

“那个洞，”他的朋友说，“只是我们脚下遍及各地的黑暗深渊的一个开口罢了。人们幸福的最坚实的物质只是盖在那个深渊之上支撑我们虚幻世界的一层东西。不需要地震就能使它破碎；它只能支持体重。踩上去要十分小心。我们最终都不可避免地会陷下去。库尔西奥冲进深渊是愚蠢地逞英雄，因为整个罗马眼看都陷了下去。皇帝的宫殿轰然一声倒塌了。所有的寺庙也都倾圮，成千上万的塑像纷纷坠下。所有的军队和胜利在行进中掉进地洞，煌煌战功烟飞灰灭，跌落时还奏着军乐……”

以上是引霍桑的话。从理念（仅从不应干预艺术的理念）观点来看，我翻译的这段火爆的话简直难以形容。广场中央裂开的口子代表的东西太多了。在一段话里，它既是拉丁历史学家们提到的裂隙，又是“充斥青面獠牙的妖魔鬼怪”的地狱入口，既是人们生命的基本恐怖，又是吞没塑像和军队的时间，以及包含所有时间的永恒。它是个多重的象征，包含许多也许相悖意义的象征。对于理念和逻辑思维，意义的多样化可能违反常情；对于梦，情况就不一样，因为梦有它独特的、秘密的代数学，在它暧昧的领域里，一样东西也可能是多样的。梦的世界就是霍桑的世界。霍桑曾打算写一个梦，“一个像是真梦的梦，像梦那样不连贯、离奇、没有目的”，并且为迄今没有人写过这类题材而感到惊异。我们的全部“现代”文

学都企图实现那个打算,也许只有刘易斯·卡罗尔一人做到;霍桑有关这一古怪计划的日记有六册之多,记录了几千则有具体特征的琐碎印象(母鸡的动作、树枝在墙上的影子),数量之多,内容之不可理解,使所有的传记作家都感到困惑。亨利·詹姆斯茫然不解地写道:“像是一个人写给自己的愉快而无用的信,那人惟恐投递过程中遭到拆阅,决定不谈任何可能牵连的事。”我认为纳撒尼尔·霍桑长年记录这些琐碎的印象,为的是向自己证明他是真实的,为的是设法摆脱他常有的不真实感和幻觉。

霍桑在1840年写道:“我在我惯常呆着的房间里,仿佛永远呆在这里。我在这间屋子里写了许多短篇小说,后来烧掉不少,因为它们理应落个付之一炬的下场。这是一间中了邪的屋子,因为千千万万的幻影盘据整个房间,有些幻影如今已经问世。有时候,我觉得自己呆在坟墓里,寒冷、动弹不得、浑身麻木;又有些时候觉得自己很幸福……现在我开始明白,为什么这许多年来我是这间凄清的屋子的囚徒,为什么我不能砸破它无形的铁栅。如果说以前我还能逃避的话,现在却困难万分,我的心已经蒙上尘土……说真的,我们只是一些影子……”在我刚引用的文字里,霍桑提到“千千万万的幻影”。这个数字并非夸张;十二卷的霍桑全集包括一百多个短篇小说,这只是他日记里大量构思草稿中的少数几个(他写成的短篇小说中有一个题为《希金博瑟姆先生的灾难》〔尸体被杀〕,预示了爱伦·坡后来发现的侦探小说体裁)。玛格丽特·富勒小姐在乌托邦式的布鲁克农场^①里认识了纳撒尼尔·霍桑,她后来写道:“在那个构思的海洋里,我们看到的只是几滴海水。”爱默生也是霍桑的朋友,他认为霍桑远没有发挥他的潜力。

^① 1841年霍桑曾参加超验主义者创办的布鲁克农场。在1852年出版的小说《福谷传奇》里,霍桑以布鲁克农场生活为题材,表达了对这种乌托邦式的社会改良的尝试的失望心情以及对狂热的改革者的厌恶。

霍桑于 1842 年，也就是他三十八岁时结的婚；在此以前，他过的几乎纯粹是想像的精神生活。他曾在波士顿海关任职，担任过美国驻利物浦领事，在佛罗伦萨、罗马、伦敦住过，但他的现实始终是幻想的朦胧世界。

在讲课开头时，我提到心理学家容格的学说，容格把文学创作和梦幻虚构，把文学和梦等量齐观。这个学说似乎不适用于运用西班牙文的文学，因为西班牙文着重词汇和修辞，不尚幻想。相反的是，对北美文学倒适用。北美文学（如同英国和德国文学）中虚构胜于纪实，创作胜于观察。由于这个特点，美国人对现实主义作品有奇怪的崇敬，认为，举例说，莫泊桑比雨果更出色。原因是一个美国作家有可能成为雨果；但不能勉强成为莫泊桑。美国文学出了几位天才人物，在英国和法国产生了影响，同美国文学相比，我们的阿根廷文学就有显得乡土气的危险；然而在 19 世纪，阿根廷文学也出了一些现实主义的作品——出现了埃切维里亚、阿斯卡苏比、埃尔南德斯、以及未受重视的爱德华多·古铁雷斯的值得一提的粗犷的作品，到现在为止，美国人还没有超过（或者说还没有可以与之媲美的作品）。有人会反对说，福克纳^①的粗犷风格并不亚于我们的高乔文学的作者。我知道确实如此，但福克纳的风格有点引起幻觉。有地狱的而非人间的意味。有霍桑所开创的梦幻的意味。

霍桑于 1864 年 5 月 18 日死在新罕布什尔山区。他是在睡眠中去世的，死得平静而神秘。我们不禁要想他死时还在做梦，我们甚至可以揣摩他梦见的故事——一系列无穷的梦的最后一个——以及死亡是如何结束或抹去那个梦的。有朝一日我也许会把它写

^① 福克纳（1897—1962），美国小说家，作品多以美国南方为背景，运用“内心独白”手法，叙述南方种植园主及资产阶级腐朽没落的生活，充满恐怖、犯罪和变态心理描写，被认为是美国“南方文学”流派的主要代表人物。

出来,试图用一个差强人意的短篇小说来弥补这次有欠缺的、东拉西扯的讲课。

范·威克·布鲁克斯的《新英格兰的兴盛》、D. H. 劳伦斯的《美国古典文学研究》和路德维希·卢伊森的《美国文学史话》对霍桑的作品作了分析和评价。霍桑的传记很多。我参考了亨利·詹姆斯 1879 年为莫利出版社《英语作家丛书》撰写的霍桑传。

霍桑已逝世,别的作家继承了他的梦的任务。如果各位不嫌,下一讲我们将探讨爱伦·坡的光荣和苦恼,在爱伦·坡身上梦成了梦魇。

王永年译

作为象征的瓦莱里

把惠特曼的名字与保尔·瓦莱里扯在一起，粗看起来，是一种随意的、（说难听些）愚蠢的做法。瓦莱里才高八斗又一丝不苟，而惠特曼则是一位前言不搭后语的、狂放不羁的乐天派；瓦莱里以体现精神迷宫著称；而惠特曼却以身体的感叹而闻名。瓦莱里是欧洲的象征，是他体弱多病的晚年的象征；惠特曼则是美国的早晨的象征。整个文坛似乎不能同意将诗人这个词用在两个最为对立的人物的身上。但是有一件事却把两者结合在一起：他们的作品作为诗歌，都没有作为作品所创造的一个典范诗人的标记那样有价值。因此，英国诗人拉塞勒斯·艾伯克龙比会称赞惠特曼，“用他丰富而可贵的经验，创作了那个生动的、个体的形象，那是我们时代的诗歌中没有的、真正伟大的东西：他自己的形象”。这个评语既模糊又用了最高级，但是它有一个特别的优点，就是没有把作为文学家和丁尼生的崇拜者的惠特曼，同《草叶集》中那个半神的主人公等同起来。这一区别是有意义的；惠特曼是根据一个想像中的我来写他的诗歌的，这个我一部分是他自己，一部分是他的每一位读者。所以会产生使批评界恼火的分歧意见，所以他会在写诗歌的创作日期时习惯于写上连他都不认识的地名，所以他在某部作品中写了他出生于南方，而在另一部作品中说（实际上也是）出生在长岛。

惠特曼的创作意图是想定义一个可能的人——沃尔特·惠特曼——一个粗心大意无比的乐天派，同样夸张，同样缺乏真实感的是瓦莱里的作品所描绘的人物，后者不像前者那样去赞美博爱、热情和乐

观等人类的能力，而是颂扬思想的优点。瓦莱里塑造了埃德蒙·泰斯特。这个人物可能是我们这个时代的神话之一，如果大家在内心里不认为这纯然是瓦莱里的活人的鬼魂的话。对我们来说，瓦莱里就是埃德蒙·泰斯特。就是说，瓦莱里是爱德加·爱伦·坡笔下的杜宾先生和神学家心中那难以想像的上帝的化身。这一点无疑不是真的。

叶芝、里尔克和艾略特写过比瓦莱里更值得记忆的诗歌；乔伊斯和格奥尔格对自己的写作手法作过更深刻的修改（也许法语不如英语和德语容易修改）。但是在这些著名作家的作品后面，没有一种可以与瓦莱里的个性相比的特色。即使这种个性在某种程度上是作品的布局，也不能改变这样的事实，在一个卑劣的浪漫主义时代，在纳粹主义和辩证唯物主义、弗洛伊德教团的占卜师们和超现实主义的商贩的忧郁的时代，呼吁人们保持清醒，这是瓦莱里过去所做（现在继续在做的）的功德。

保尔·瓦莱里在去世后给我们留下了一个对一切事物都非常敏感的人的象征：一个认为一切事物都是一种能启发一连串思考的刺激的人；一个能传播自己区别于他人的特点的人；一个我们可以像威廉·赫兹利特^①说莎士比亚那样说，他没有什么是自己的；他是一个作品还没有写完，甚至还没有确定其包罗万象的能力的人；一个在崇拜鲜血、土地、激情等普遍的偶像的世纪中，总是偏爱清醒地思考之乐和追求秘密的秩序的、冒险的人的象征。

1945年，布宜诺斯艾利斯

黄锦炎译

^① 威廉·赫兹利特（1778—1830），英国作家、评论家、著有《莎剧人物》、评论集《英国戏剧概观》及散文集《席间闲谈》等。

爱德华·菲茨杰拉尔德之谜

有一个名叫欧玛尔·本·易卜拉欣^①的人于公元 11 世纪（对他说来那是伊斯兰教纪元的 5 世纪）在波斯出生，他师从哈桑·本·萨巴和尼萨姆·乌尔穆尔克，学习《古兰经》和传统。哈桑·本·萨巴后来创立了哈希欣，也就是杀手教宗；尼萨姆·乌尔穆尔克后来成为征服高加索的阿尔普·阿尔斯兰的大臣。三个朋友半开玩笑半认真地相约，三人之中日后有谁飞黄腾达，春风得意，不能忘记旧交。若干年后，尼萨姆身居大臣之尊；欧玛尔只请求他给予一角庇荫，为朋友的兴旺祈祷，并让他潜心研究数学。（哈桑求得了高官，最后刺杀了大臣。）欧玛尔从内沙布尔国库领取一万第纳尔的年金，从事研究工作。他不再相信用于占卜的星象学，而致力于天文学，与人合作进行苏丹提倡的历法改革，撰写了一篇著名的代数论文，提出了一次、二次方程式的数学解答，运用圆锥的交叉线提出了三次方程式的几何解答。数字和星球的奥秘并没有穷尽他的注意力；他在清静的书房里阅读普罗提诺的文章，那在伊斯兰的词汇里就是埃及的柏拉图或者希腊的大师，还阅读了异端而神秘的净宗修士百科全书里的五十多篇书信，那里面说的是宇宙起于一，归于一……阿尔法拉比认为普遍形式不可能存在于事物

^① 即欧玛尔·海亚姆。

之外，阿维塞那^①主张世界是永恒的。有些编年史说他相信，或者装作相信灵魂轮回之说，相信人的灵魂会投生到牲畜的躯体，据说他像毕达哥拉斯同狗交谈那样，曾同一头驴子交谈。他是无神论者，但能用正统的方式解释《古兰经》里最深奥的章节，因为凡是有修养的人都是神学家，而作为神学家并不非有信仰不可。欧玛尔·本·易卜拉欣·海亚姆研究天文、代数和宗教之余，还写四行诗，那种诗的第一、二、四行协尾韵；最全的抄本收集他的五百多首四行诗，这个数量太少了，对他成名不利，因为在波斯（正如在洛佩^②或者卡尔德隆^③的西班牙一样），诗人必须多产。伊斯兰教历517年，欧玛尔正在看一部题名为《单一与众多》的著作时，突然有些不适或预感。他站起来，在他再也不会阅读的那一页做了记号，同神取得和解，那个神也许存在，他在遇到困难的代数问题时，也求过神的帮助。那天太阳西下时，他溘然逝世。那些年月，在伊斯兰教国家的地图绘制员还不知道的一个西北部岛上，一位打败过挪威国王的撒克逊国王败于诺曼底公爵手下^④。

七个世纪的时光、痛苦和变化悄悄流逝，英格兰诞生了一个姓

① 阿维塞那（980—1037），阿拉伯哲学家、医师，著有评论亚里士多德的文集和医学常典，后者曾被用作医学教科书。

② 即洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙作家、戏剧家、诗人，是西班牙文学中“黄金世纪”时期仅次于塞万提斯的重要作家。著有剧本一千八百部，传世四百六十二种；小说《阿卡迪亚》、《贝伦的牧人》、《拉·多罗特亚》；叙事诗、抒情诗多种。

③ 卡尔德隆（1600—1681），西班牙戏剧家，作品有喜剧一百二十种，宗教短剧七十六种。

④ 指1066年撒克逊国王哈罗德二世在英格兰苏塞克斯被诺曼底公爵征服者威廉打败的历史事件。

菲茨杰拉尔德^①的人，他的聪颖不及欧玛尔，但也许比他敏感，比他忧郁。菲茨杰拉尔德知道文学是他的最终目的，孜孜不倦地致力于文学。他反复阅读《堂吉诃德》，认为它几乎是所有书籍中最好的一部（当然，他不想贬低莎士比亚和亲爱的老维吉尔），他的喜爱扩展到他赖以寻找词汇的字典。他认为凡是灵魂里包含一点音乐的人，如果吉星高照，在生命的自然过程中都有十来次写诗的机会，但他不打算滥用这微小的特权。他结识了一些杰出的人物（丁尼生、卡莱尔、狄更斯、萨克雷），他虽然谦虚知礼，但并不认为自己低人一等。他出版过一部文笔严谨的对话集《优弗拉诺》和格调一般的卡尔德隆的剧本和希腊伟大悲剧诗人的作品译本。他学了西班牙文后又学波斯文，开始翻译《鸟儿大会》，这部带有神秘主义的史诗描写百鸟寻找鸟王西摩格^②，飞过七重海洋后终于到达鸟王宫殿，发现它们自己就是西摩格，西摩格就是众鸟。1845年前后，他拿到一部欧玛尔诗作的手抄本，次序按韵脚字母排列；菲茨杰拉尔德把其中一部分译成拉丁文，隐约看出有可能编成一个连续有机的集子，以黎明、玫瑰、夜莺的形象开始，以夜晚和坟墓的形象结尾。菲茨杰拉尔德把他淡泊、孤独、执著的生活奉献给这一不大可能的、难以置信的目的。1859年出版了《鲁拜集》的第一个版本，后来又出版了别的认真修订的版本。奇迹出现了：一个屈尊写诗的波斯天文学家和一个浏览东方和西班牙书籍、也许不一定全懂的古怪的英国人，两人偶然的结合产生了和两人并不相像的一个了不起的诗人。斯温伯恩说，菲茨杰拉尔德“给了欧玛尔·海亚姆在英国最伟大的诗人中间一席永久的地位”，切斯特顿

① 菲茨杰拉尔德（1809—1883），英国作家、翻译家，早期也曾写诗，但无大成就。他翻译的波斯诗人欧玛尔·海亚姆的《鲁拜集》诗句洗练自然，音调优美，被认为是诗人译诗的成功范例。他还翻译了西班牙剧作家卡尔德隆的六部剧本和波斯作家贾米的寓言等。

② 即大鹏。

觉察到这个无与伦比的集子的浪漫主义和古典主义特色，评论说它同时兼有“飘逸的旋律又有持久的铭刻”。有些批评家认为菲茨杰拉尔德的欧玛尔译本实际是有波斯形象的英国诗；菲茨杰拉尔德推敲、润色、创新，但他的《鲁拜集》仿佛要求我们把它们看做波斯的古诗。

这件事不由得引起玄学性质的猜测。我们知道，欧玛尔信奉柏拉图和毕达哥拉斯的学说，认为灵魂可以在许多躯体中轮回；经过几个世纪以后，他的灵魂也许在英国得到再生，以使用一种遥远的带有拉丁语痕迹的日耳曼语系的文字完成在内沙布尔受数学遏制的文学使命。伊萨克·路利亚·艾尔列昂指出一个死者的灵魂可以进入一个不幸的灵魂，给以支持和启迪；或许欧玛尔的灵魂于1857年在菲茨杰拉尔德的灵魂中落了户。从《鲁拜集》里可以看到，宇宙的历史是神设想、演出、观看的戏剧；这种猜测（它的术语是泛神论）使我们不由得想起英国人可能重新创造了波斯人，因为两人本质上是神或者神的暂时形象。更可信并且同样令人惊异的是，这些超自然性质的猜测是一种有益的偶然设想。天空的云朵有时形成山岭或狮子的形象；爱德华·菲茨杰拉尔德的悲哀和牛津大学图书馆书架上的泛黄的纸和变成紫色的字迹的手抄本同样也形成了造福我们的诗。

一切合作都带有神秘性。英国人和波斯人的合作更是如此，因为两人截然不同，如生在同一时代也许会视同陌路，但是死亡、变迁和时间促使一个人了解另一个，使两人合成一个诗人。

王永年译

关于奥斯卡·王尔德

提起王尔德的名字就是提起一位也是诗人的花花公子，就是使人想起一个既戴领带又用比喻的、叫人吃惊的绅士形象，也使人想起艺术的概念就如精选的、秘密的游戏——休·维雷克的挂毯和斯蒂芬·格奥尔格的挂毯方式——以及诗人就如一个勤奋的人造魔鬼（《普林尼》，第二十八章第二节），就是使人想起19世纪疲惫的黄昏和那令人压抑的温室和化装舞会，这些回忆无一不是虚伪的，但所有的回忆，我认为都是部分的真实，它们不是相互矛盾，就是忽视了明显的事实。

让我们来探讨一下，比如说，王尔德是一位象征主义者，一大堆事实可以作为论据：王尔德在1881年是唯美主义者的领头人，十年后又是颓废派的盟主；丽贝卡·韦斯特^①曾背信弃义地指责他（《亨利·詹姆斯》，第三章），把“中产阶级的标记”强加于后者；诗歌《长生鸟》的用词经过精心推敲；王尔德是斯温伯恩和梅里美的朋友。一个重要的事实却驳斥了这种说法：无论在诗歌还是散文中，王尔德用的句法总是非常简单。在众多的英国作家中，没有一个像王尔德那样使外国人易懂。无法解读一段吉卜林的文章、一节威廉·莫里斯诗句的读者，一个下午就可以读完《纺纱女工的爱好》。王尔德的韵律是自然的或者想显得自然的；他的作品中没

^① 丽贝卡·韦斯特（1892—1983），英国女小说家和评论家，著有《叛逆的含义》、《炸药列车》等。

有一句实验性诗句，像那位冷酷而博学的亚历山大·德·莱昂内尔·约翰逊^①：孤独与基督在一起，孤单而忧伤，被人类遗忘。^②

王尔德在技巧上的平庸可以用来作为证明其内在的伟大的论据。如果王尔德的作品与他的名气一致，那作品中就会全像“游牧的宫廷”或“花园的晨昏”之类的生造语句了。王尔德作品中，这种生造语句很多，我们只要回忆一下《道林·格雷的肖像》的第十一章或者《妓女之家》或者《黄色交响曲》就行了——但显然都是陪衬性质的。王尔德可能应用这些“王袍的碎片”：这个词查尔斯·立克茨^③和赫思基斯·皮尔逊^④说是王尔德所创，可是在致洛斯·皮索内斯的书简的前言中就用过。这件事也证明，人们常常把王尔德的名字跟装饰性的文字联系在一起。

几年来，反复阅读了王尔德的作品，我发现了他的吹捧者们似乎想都没有想到过的一个事实：这个可以证明的基本事实是王尔德几乎总是有道理的。《在社会主义下人的灵魂》不但令人信服，而且也是正确的。在《帕尔马尔报》和在《发言人》中他写了许多杂记，文章中有大量精辟的见解，超过了莱斯利·斯蒂芬和圣茨伯里的最佳作品。玩弄雷蒙多·罗里奥^⑤的那种拼凑艺术，这也许适用于他的某一句戏言（“一张见一次总是要忘记的那种英国脸”），但不适用于“音乐向我揭示一个未知的但可能是真实的过去”的见解（《作为艺术家的批评》），或者“所有的人都摧毁所爱之物”（《里丁监狱之歌》），或者另一句：“对一件事的后悔就是对过去的

① 亚历山大·德·莱昂内尔·约翰逊（1867—1902），爱尔兰诗人。

② 原文为英文。

③ 查尔斯·立克茨（1866—1931），英国艺术家和出版家。

④ 赫思基斯·皮尔逊（1887—1964），英国艺术家和传记作家，1946年出版《王尔德传》。

⑤ 雷蒙多·罗里奥，即西班牙中世纪神秘主义者拉蒙·卢尔（约1235—1316），人称“开明博士”。

修正。”（《从深处》）或者另一句堪与莱昂·布洛瓦或斯维登堡相比的，“每时每刻没有一个人不是他过去是的和他将要成为的”。我抄录这些不是要读者崇拜；我引证这些是作为一个非常多面性的思想的迹象，通常认为这是王尔德的一个特点。此人，如果我没有受骗的话，远不止是一个爱尔兰的马雷亚斯；他是18世纪的人，有那么一次迁就过象征主义的玩意儿，像吉本，像约翰逊，像伏尔泰那样，他是一位有才智而且有道理的人。是个“说坏话开门见山的、古典之极的人”。他给了这个世纪它所要求的东西，给大多数人的是叫人落泪的喜剧，给少数人的是语言的阿拉伯图案。——他以一种随意的成功创作了截然不同的作品。完美却损害了他；他的作品是如此和谐，以致可以使人觉得是当然的甚至不足挂齿的。我们难以想像，世界上没有王尔德的警句会怎么样，而这个困难也降低不了它们受欢迎的程度。

一个旁注。奥斯卡·王尔德的名字是与平原的城市相联系的：他的荣耀是与判决和监狱联系在一起的。然而（这一点赫思基斯·皮尔逊很好地感觉到了），他的作品基调是快乐，相反，切斯特顿作为肉体和精神健康的典型，他的宝贵的作品总是差一点就要变成噩梦；恶魔和恐怖总窥视着他的作品；在最平淡的章节里，它们会以恐怖的形式出现。切斯特顿是个想恢复童年时代的人；王尔德尽管有恶习和不幸，却保持着一种不可摧毁的天真。

诚如切斯特顿，如安德鲁·兰，如鲍斯韦尔一样，王尔德也是那种可以不顾评论界的批准，甚至有时不顾读者是否通过的人，因为与他交往所给予我们的快感是不可抗拒的、持久的。

黄锦炎译

关于切斯特顿

因为他不能驱除

来自树木的恐怖

切斯特顿：《第二个童年》^①

爱伦·坡写的纯然是鬼怪恐怖或者稀奇古怪的故事。爱伦·坡是侦探小说的发明人。这一点正如他不把两种体裁混在一起那样不容怀疑。他没有硬让绅士奥古斯特·杜宾去注意人群里那个人的前科或者去解释在红黑相间的大厅里使那个戴面具的普罗斯佩洛王子暴死的化装舞会。与此相反，切斯特顿却热衷而且乐意描写这类破案绝技。《布朗神甫》传奇中的每个故事都是一个谜，然后提出鬼怪式的抑或神奇的解释，最后另外用普通的道理作出解释。高明的手法并没有写尽这些虚构短篇小说的优点；我认为，在这些小说中可以看出切斯特顿的历史密码，切斯特顿的象征或者说他的镜子。他的模式多少年来在多少书中（《知道得太多的人》、《诗人与疯子》、《邦德先生的悖论》）不断被重复，似乎证明这是一种基本形式，而不只是一种修辞技巧。本文想对这种形式作一下阐述。

在此之前，有必要重新审视一下某些极其明显的事实。切斯特顿是一位基督教徒，切斯特顿相信拉斐尔前派（《关于小而白而且

^① 原文为英文。

清洁的伦敦》)的中世纪,切斯特顿与惠特曼一样认为,人生本身就是—个奇迹,任何不幸也不应该消除我们可笑的感激。这些认识可能是正确的,但意义却有限;认为这些就可以界定切斯特顿,那是忘记了“—个信条是—系列思想和感情的最终归宿,而人则是整个系列”。在我国,基督教徒们颂扬切斯特顿,自由思想家们则否定他。就像所有信奉某—信条的作家—样,切斯特顿由信条来评判,受信条谴责或褒奖。他的情况与吉卜林相似,人们总是以英帝国的眼光去评价后者。

爱伦·坡和波德莱尔,就像那个受罪的乌里森·德布莱克,一心要创造—个恐怖世界:他们的作品中自然会出现许多恐怖的形式。而切斯特顿,据我看他不会容忍别人称他为噩梦编造者,—个人造魔鬼(《普林尼》,第二十八章第二节),但他无法避免经常要涉及—些残酷的场面。他要设问,难道—个人有三只眼睛,—只鸟有三张翅膀,他要背叛那些泛神论者,说在天堂里发现了一个死人;要说天使合唱团的神灵们没完没了地长着同—张脸;说—座镜子的牢房;说—个没有中心的迷宫;说—个人被金属的机器人吞食;说—棵吃鸟的树,上面不长树叶而长羽毛;他想像(《名叫星期四的人》,第六章)在世界的东部边缘有—棵树,已经超越而且不成其为—棵树了;在西部边缘有什么东西?—座塔,单说它的建筑就是邪恶的。他把近的东西定义为远的东西,甚至是凶残的东西;如说到他的眼睛,他用《以西结书》(第一章第二十二节)里的话把它们称作—个可怕的水晶;如说夜晚,他会修改—下古代的恐怖说法(《启示录》,第四章第六节),把它称作为长满眼睛的魔鬼,这在小说《我是怎样见到超人的》中也很明显,切斯特顿跟超人的父母交谈,当问到他们的儿子整天关在黑屋子里长得是否漂亮时,他们提醒前者,超人有自己的标准,应该按他的标准去衡量(“在这方面他比阿波罗美,当然这是从我们下层的看法……”);后来他们又承认,要握—下超人的手不容易(“请您理解;他的身体

结构是非常特别的”);再后来,他们竟说不清超人长着毛发还是羽毛。一股风吹来把超人杀死了,几个人抬出一口棺材,那样子不是人睡的。切斯特顿用嘲讽的口吻叙述了这个怪胎学的幻想故事。

这种例子可以举出许多,它们证明切斯特顿不愿意学爱伦·坡或者卡夫卡,但是在塑造他的自我的黏土中有一种倾向于噩梦的东西,一种秘密的、盲目的、集中的东西。他并非徒劳地把他最初的作品献给歌德派的主持勃朗宁和狄更斯;并非徒劳地一再重复说,德国出版的书中最好的一本书是《格林童话》;他诋毁易卜生,几乎是无法庇护地庇护罗斯丹^①,但是特洛斯和培尔·金特的缔造者^②则是他梦想的材料。那种标准的不一,那种勉强维系的鬼迷心窍的好恶感,确定了切斯特顿的本性。这场战争的标志,我认为,就是布朗神甫的历险记。其中每个故事都是要用一个道理来说明一个无法解释的事件^③。所以我在本文开头说了,这些小说是切斯特顿的历史密码,是切斯特顿的象征和镜子,就是这么回事,只是切斯特顿让他的想像服从的“道理”,确切说不是服从道理而是服从基督教的信仰,或者说是服从于柏拉图和亚里士多德的希伯来想像。

我记得两个相对立的寓言故事,第一个是在卡夫卡作品的第一卷中的。这是一个要求被法律承认的人的故事。第一道门的看守对他说,里面还有好多道门^④,每个大厅都有一个看守把守,他们一个比一个强壮。那人就坐下来等。日子一天天、一年年过去了,

① 指法国诗人、剧作家爱德蒙·罗斯丹(1868—1918)。

② 指易卜生。

③ 不是解释不可解释的事情,而是解释模糊的事情,才是警匪小说作家们通常必须完成的任务。——原注

④ 罪人和荣耀之间隔着一道又一道门的观念,在《埃哈尔》中就有,参见格拉什《在真实的时间里》,第三十页;还有马丁·布勃《哈西德派教徒的故事》,第九十二页。——原注

那人就死了。临终时他问：“在我等待的岁月中，居然没有一个人想进去，这可能吗？”看守回答他：“没有人想进去，因为你也只能进这道门。现在我要关门了。”（卡夫卡在《审判》的第九章中评论了这个故事，把它说得更加复杂。）另一个寓言故事在班扬的《天路历程》中。人们贪婪地望着一座许多武士把守的城堡；门口有一个看守拿着一本登记簿，谁配走进这道门，他就把名字记下来。一个胆大的人走近看守，对他说：“记下我的名字，先生。”接着他抽出佩剑，向武士们扑去，你砍一刀，我刺一剑，杀得鲜血淋漓，直至在厮杀声中杀出一条血路，最后进入了城堡。

切斯特顿毕生致力于写这第二个寓言，但他内心里有些东西总是倾向于写第一个故事。

黄锦炎译

第一个威尔斯

哈里斯^①说，奥斯卡在被问到关于威尔斯时回答说：“一位科学的儒勒·凡尔纳。”

说这话是在1899年，猜想王尔德并非要给威尔斯下定义，或是想糟蹋他，而是想换个话题，H. G. 威尔斯和儒勒·凡尔纳现在是水火不相容的两个名字。我们大家都有这个感觉，但是，审察一下我们的感觉所依据的错综复杂的原因，是不无裨益的。

这些原因之中最明显的是技术方面的。威尔斯(在甘当社会学的研究者)以前是一位可敬的小说家，是斯威夫特和爱伦·坡的简洁风格的继承人；凡尔纳，则是一位勤奋而笑容可掬的短工。凡尔纳是写给青少年看的，而威尔斯则老少咸宜。还有一个区别，威尔斯本人曾说过：凡尔纳的幻想贩卖的是可能的东西（一艘潜水艇、一艘比1872年的船还要大的船、发现南极、会说话的照片、乘气球横穿非洲、一个通往地心的死火山口）；威尔斯的幻想则纯然是可能性（一个隐身人、一朵吃人的花、一只反映火星上的情况的水晶蛋），但不是完全不可能的事情：一个人从未来归来，带着一朵未来的花，一个人死而复生，心脏移到了右边，因为别人像照镜子那样，把他翻了个个。我曾经读到过，凡尔纳对《月球上的第一批客人》中出格的描写感到惊讶，他愤怒地说：胡诌！

^① 指英国新闻记者和文学编辑弗兰克·哈里斯（1856—1931），写过王尔德的传记。

刚才指出的原因我觉得是说明问题的，但不能说明为什么威尔斯比《赫乔·萨瓦达克》的作者，以及比罗斯尼^①、利顿^②、罗伯特·珀托克、西拉诺^③，或者比他的写作手法的任何一位先驱者不知高出多少倍。他的故事情节的最大成功不在于解决问题。在篇幅不太短的书，情节无非是一个借口，或者是一个出发点。重要的是完成一部作品，而不是读起来畅快。这一点可以在各种体裁的作品中看到：那些优秀的侦探小说并不是情节最好的（如果都以情节取胜，那就不会有《堂吉珂德》，而萧伯纳的价值也就不如奥尼尔）。以我之见，比如说，威尔斯的早期作品《莫洛博士岛》或者《隐身人》，之所以评价高，有其更深层的原因，它们不但内容构思巧妙，而且在某种程度上对人类一切命运的固有的过程具有象征意义。那位被人追逼的隐身人，不得不睁着眼睡觉，因为他的眼皮挡不住光线，这是我们的孤独和我们的恐惧；那在夜晚嘟哝着奴性十足的教条围坐在一起的魔鬼们的秘密集会，是梵蒂冈，是拉萨。一部不朽的著作总是有无穷的、生动的模糊性；它像使徒一样，完全是为所有人的；它是一面镜子能照出读者的特征，还是一幅世界地图。这一切还应该以淡化的、谦卑的方式发生，甚至无视作者的意见；作者应该仿佛不知道一切象征的意义。威尔斯就是以这种清醒的单纯创作了他早期的幻想作品，我以为，这是他的值得赞美的作品的最值得赞美之处。

那些主张艺术不应该宣扬教条的人，所指的往往是与自己的

① 罗斯尼是法国小说家 J. H. 布克斯（1856—1940）和 S. J. 布克斯（1859—1948）兄弟的共用笔名。

② 英国文学史上有多个利顿，此处可能指爱德华·利顿男爵（1803—1873），其小说《庞培的末日》、剧本《金钱》曾风行一时。

③ 指法国讽刺作家、剧作家西拉诺·德贝热拉克（1619—1655），著有《访问月亮帝国的趣事》和《访问太阳帝国的趣事》，对斯威夫特的《格利佛游记》有直接影响。

教条相左的教条。当然，这不是我的情况，我感激并信奉几乎所有的威尔斯的教条，但我对他把教条穿插进他的作品感到惋惜。作为英国唯名论派的好传人，威尔斯谴责我们经常说“英国”的顽固或“普鲁士”的阴谋；反驳这些有害的神话的理由，我认为无可指责，但把它插到帕哈姆先生的梦的故事中去则又当别论了。当一位作者只局限于叙述事情或者描绘某个意识的轻微的转向，我们可以设想他是无所不知的，可以把他混同宇宙或者上帝，而当他低声下气地推理的时候，我们知道他也可能讲错了。现实是由事实构成的，不是由推理推出来的；我们容忍上帝断言“我是自有永有的”（《出埃及记》，第三章第十四节），而不是像黑格尔或者安塞姆^①宣布和分析的那个本体论的论据。上帝不应该奢谈神学；作者不应该用人类的推理剥夺艺术要求我们具有的短暂的信念。另外，如果作家对一个人物表示憎恶，就仿佛还没有理解他，就好像说此人不是他非写不可的。我们不相信他，就好比不相信一个主管天堂地狱的上帝。斯宾诺莎说过（《伦理学》，第五章第十七节），上帝既不恨谁也不爱谁。

像克韦多、伏尔泰、歌德和其他一些作家一样，威尔斯是位文学家，更是一部文学。他写的噜噜苏苏的书中，再现过查尔斯·狄更斯的辉煌，他写了不少社会学的寓言故事，编过百科全书，扩大了小说创作的可能性，为我们时代重写了《约伯书》，伟大的柏拉图对话的希伯来文摹写本，不卑不亢地写了一本自传，他反对过共产主义、纳粹主义和基督教义，礼貌而又殊死地与贝洛克进行过论战，写了过去的历史和未来的历史，记录了真实的和虚构的生平。在这座庞大而多样化的图书馆中，没有哪本比他叙述的几个残酷的奇迹更使我喜欢的，这几本书是《时间机器》、《莫洛博士岛》、

^① 圣安塞姆（1033—1109），生于意大利的经院哲学家，尤以有关上帝存在的本体论的争论著称于世。

《普拉特尼的故事》和《月球上的第一批客人》。那是我最初读过的几本；或许也是最后读的几本……我想它们应该像《特赛乌》^①或者亚哈随鲁^②的公式一样，普遍地存入人类的记忆之中，在人类的范围中增殖，超越写作者的荣誉限度，超越所用语言的死亡……

黄锦炎译

① 《特赛乌》，德裔英国作曲家韩德尔（1685—1759）于1713年创作的歌剧。

② 亚哈随鲁，古波斯国王。有一次王后瓦实提应召不至，他很恼怒，担心王国境内所有妇女都可能援例不听丈夫的话，就废后，新立以斯帖，见《圣经·旧约·以斯帖记》。

《比亚萨那托斯》

我第一次了解《比亚萨那托斯》要归功于德·昆西（我欠他的太多了，以致举出一部分，好像会否定或者有意不说其他部分），这本专著是伟大的诗人约翰·多恩^①在17世纪写的，他把手稿留给罗伯特·卡尔先生处置，只是不准他“出版或焚毁”。多恩死于1631年；1642年爆发内战；1644年，诗人的长子“为了防止被焚毁”，将这本老手稿付印。《比亚萨那托斯》长约二百页，德·昆西（《作品集》，第八卷第三十六页）如此概括：自杀即杀人之一种方式；教规学者们称自觉杀人区别于可开脱之杀人；按逻辑推理，这种区分也适用于自杀。同样，杀人者并非都是谋杀者，杀人者并非都是死刑犯。确实，这就是《比亚萨那托斯》的表面论点：此书的副标题“在别无他法的情况下，自杀不一定是罪过”，就是这么说的。还有一份博大精深的目录的虚构的或真实的例子可以说明它，从荷马^②，他“写过许许多多别人没有一个能理解的东西，据说他因为不理解有关渔夫的谜语而悬梁自尽”，到白鸛，父爱的象征，

① 他的确是位伟大的诗人，下面的诗句可以证明：

请允许我挥动双手，送他们
去四方周游，东南西北中，
啊，我的美洲，我新发现的土地……

（《哀歌》，第十九首）

——原注

② 参见《梅塞尼亚人阿尔凯奥斯的墓志铭》（《希腊文集》，第七卷第一章）——原注

还有蜜蜂，安布罗斯的《创世说》中说“当它们违反蜂王的法规时即自戕”。这份目录洋洋三大页，我从中发现了那种虚荣：只收入令人费解的例子（“多米恰奴的宠臣弗斯多为隐瞒皮肤病引起的疮疤而自戕”），却遗漏了其他有说服力的例子——塞内加^①、特米斯托克雷斯^②、加图^③——可能他们觉得太容易了吧。

爱比克泰德^④（“记住最根本的：门打开着”）和叔本华（“哈姆雷特的独白是一个罪犯的沉思吗？”）用大量的篇幅来偏袒自杀；由于事先相信这些辩护士是有理的，我们读他们的书就粗心大意。同样的情况也发生在我读《比亚萨那托斯》，直到我看出，或者说以为看出了，在明显的理由后面的内涵的或者说隐秘的理由为止。

我们永远无法知道，多恩写《比亚萨那托斯》是想暗示这个隐含的理由，或者说，是对这种理由哪怕短暂的或隐约的预感驱使他写作的。我觉得最可能的是后者，假定一本书像一个密码文件那样，要说A它说B，那是做作，而一本不完美的直觉所驱使的作品就不是那样。休·福赛特曾指出，多恩想用自杀来完成对自杀的维护；多恩曾转过这个念头，这是可能的；说这个念头足以解释《比亚萨那托斯》，那当然是可笑的。

多恩在《比亚萨那托斯》的第三部分，对《圣经》所述的自觉死亡作了思考；他对任何人的死亡都没有像对参孙那样用了大量

① 塞内加（前5—65），古罗马哲学家、政治家和剧作家，史称小塞内加，尼禄的老师，因受谋杀尼禄案的牵连而自杀。

② 特米斯托克雷斯（前524？—前460？），希波战争中希腊海军统帅，后遭政敌陷害，亡命小亚细亚。

③ 加图（前95—前46），古罗马政治家，史称小加图，庞培的支持者，在庞培被恺撒打败后，逃往非洲，后自杀。

④ 爱比克泰德（55？—135？），古罗马新斯多葛派哲学家，奴隶出身的自由民，宣扬宿命论。

的篇幅。他一开始就指出这个“人中典范”是基督的标记，好像希腊人把他当作赫拉克勒斯的原型。弗朗西斯科·德·维多利亚和耶稣教徒格雷高里·德·巴伦西亚不想把他列入自杀者中间；多恩为了驳斥他们，抄录了参孙在完成他的复仇前最后说的一句话：让我跟腓力士人一起死吧（《士师记》，第十六章第三十节）。同时，他否定了圣奥古斯丁的推测，后者认为参孙撞断了神室的柱子，但别人的死和他自己的死却不是他的过失，他听从了圣灵的启示，“就像一把剑，剑锋所向取决于使剑者的安排”（《上帝之城》，第一章第二十节）。多恩在证明了这种猜测是毫无根据的之后，用贝尼托·佩雷伊拉的一句警句结束了这一章，他说，参孙在死时跟在其他活动中一样，都是基督的象征。

与奥古斯丁的论点相反，清教徒们则认为，参孙“出于魔鬼的暴力把自己同腓力士人一起杀死了”（《西班牙的异教徒》，第五卷第一章第八节）；弥尔顿（《力士参孙》，尾声）坚持说他是自杀的；我怀疑，多恩没有把这看做一个疑难问题，而只是把它当做一个比喻或一次演习。他不在乎参孙的事——他干吗要在乎呢？——或者说，他只在乎参孙“作为基督的标记”。在《旧约》中，没有一位英雄不是被推上这样的权威的；圣保罗认为，亚当是将要降临人间的基督形象；圣奥古斯丁认为，阿贝尔代表救世主的死，而他的兄弟塞恩则代表复活；克韦多认为，“基督的约伯是绝妙的设计”，多恩犯的是平庸的类比，目的是让读者懂得，前面的事，说到参孙的，完全可能是假的；说到基督，是假不了的。

直接谈到基督的那一章篇幅不长。只提到了《圣经》的两个地方：一句是“我为羊舍命”（《约翰福音》，第十章第十五节），还有一句是四位福音书作者用的那句奇怪的成语：“献出灵魂”，意思是“死亡”。这两处证明了那个经段“没有人夺我的命去，是我自己舍的”（《约翰福音》，第十章第十八节）。由此推断，十字架的酷刑并未杀死耶稣基督，实际上，他是带着他灵魂的不凡而自觉的

使命自尽的。多恩在1608年写了这个推断；1631年在怀特豪尔宫的祈祷室里，他几乎奄奄一息了，他把这个推断插入了他所作的布道文中。

《比亚萨那托斯》的公开目的是为自杀辩解，其根本的目的是指出基督是自杀的。为了说明这个论点，多恩不得不借助圣约翰的经段和重复“启示”这个动词，这是难以置信甚至是不可思议的事情，毫无疑问，他宁愿不坚持这个亵渎神明的命题。对基督徒来说，基督的生和死是世界历史的中心事件：以前的世纪是为它作准备，以后的世纪是它的反映。在用尘土造成亚当之前，在天穹将水上下分开之前，圣父已经知道圣子要在十字架上死去，为了使这未来的死亡有个舞台，他创造了天地。多恩指出，基督之死是自觉的死亡，这就是说，元素、世界、世世代代的人们、埃及、罗马、巴比伦、犹大都来自乌有，为了摧毁圣子。也许铁是创造出来做钉子的，棘刺是创造出来做荆冠的，血和水是创造出来做伤口的。这个巴罗克式的想法在《比亚萨那托斯》背后可以隐约看到。这就是一个上帝创造世界是为了建造自己的绞刑架的想法。

在通读这篇短文后，我想起那个不幸的腓力普·巴茨，哲学史上称他为腓力普·曼朗德。他跟我一样是叔本华的热情读者。在叔本华的影响下（也许是在诺斯替教派信徒的影响下），他想像我们都是一个神的碎片，神渴望消失，在时间一开始就自毁了。世界历史就是这些碎片的难以捉摸的垂死挣扎。曼朗德生于1841年，1876年出版他的著作《救世的哲学》，同年自尽。

黄锦炎译

帕斯卡

我的朋友们告诉我，帕斯卡的思想促使他们思考。确实，世上没有什么东西不能引起思考的。至于我，我从未觉得那些值得记忆的章节是利解决它们所针对的想像中的或实际存在的问题的。更多地看到的是它们作为主语帕斯卡的谓语，作为帕斯卡的特征或表明其性质的形容词。因此，正如报仇雪耻的典型这个定义不能帮助我们理解其他人而只有王子哈姆雷特那样的人，“思考的芦苇”不能帮助我们理解其他人，但能理解一个人：帕斯卡。

我觉得，瓦莱里指责帕斯卡有意做作；事实是他的书没有反映一门学说或是一个思辨过程的形象，却反映了一个迷失在时间和空间中的诗人的形象。在时间上，因为如果过去和将来都是无限的，那实际上就不存在什么时候；在空间上，因为如果一切离无穷大和无穷小都是等距离的，那也不存在什么地方。帕斯卡轻蔑地提到“哥白尼的见解”，但他的著作却反映了一个被逐出《大综合论》的地球又在开普勒和布鲁诺的哥白尼宇宙中失去方向的神学家的眩晕。帕斯卡的世界就是卢克莱修的世界（也是斯宾塞的世界），但是使那个罗马人陶醉的无限却让这位法国人害怕。但后者寻找上帝而前者想让我们摆脱对神的恐惧，这倒是确实的。

有人告诉我们，帕斯卡找到了上帝，但对此表露的欢乐不如表示的孤独更令人信服。在孤独中，他是无与伦比的；这里我们只要回忆一下布鲁斯奇维格版那有名的两百零七段（多少个王国我们一无所知！）和紧接着的另一段，其中说到了“我不知道的、不认识我

的空间的无限广大”。在第一段中，王国那个字眼和最后那个轻蔑的动词使人感到惊讶；我曾经想到，那个感叹句是源自《圣约》的。我记得还翻阅过《圣经》要找的地方，也许根本就没有，但却找到了与这正好相反的话，找到了一个知道在上帝的监视下连内心都赤露无遗的人颤巍巍的话语。使徒说（《哥林多前书》，第十三章第十二节）：“我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清；到时候就要面对面了；我如今知道的有限；到时候就全知道，如同主知道我一样。”

同样典型的是第七十二大段的情况。在第二小段中，帕斯卡说，自然（空间）是“一个无限的圆球，其圆心无处不在，而圆周则不在任何地方”。帕斯卡找到了这个球体，在《拉伯雷》（第三卷第十三章）中他说那是赫耳墨斯·特利斯墨吉斯特斯的作品，或是在象征主义的《玫瑰传奇》中，他说是柏拉图之作。这无关紧要，有意思的是帕斯卡用来定义空间的比喻是被他的前人（还有托马斯·布朗先生在《一个医生的宗教信仰》中）用来定义神^①的。帕斯卡关心的不是造物主的伟大而是创造的伟大。

他用简洁的语言揭露混乱和贫困（“人们孤独地死去”），是欧洲历史上最忧郁的人物之一，他把概率论的算法运用到辩论术中，是最浮华和不切实际的人之一。他不是个虔诚的信徒；是属于那种被斯维登堡谴责的基督徒，这种人认为上天是一种奖赏，地狱就是

① 据我回忆，历史虽然记载过偶像，但没有记载过有圆锥形的、立体的或金字塔形的神祇。相反，球形是完美的，适用于神（西塞罗《论神性》，第二卷第十七节）。赫诺法内斯和诗人巴门尼德都认为神是球形的，有些历史学家认为，恩培多克勒（第二十八节）和梅里索曾设想神是无限球体。奥利金认为死人会以球形复活，费希纳《天使的比较解剖学》把天使说成这种形状，即视觉器官的形状。

在帕斯卡之前，杰出的多神论者布鲁诺（《关于原因》，第五章）把特利斯墨吉斯特斯的格言用到了物质宇宙上。——原注

一种惩罚，并习惯于忧伤地思考，而不懂得与天使们交谈。^①

这个版本^②想通过一个复杂的字符系统，重现手稿未完成的、粗糙的、模糊的样子；虽然目的是达到了。但是注解太简单，因此，在第一卷第七十一页上，用七行字发表的是一段有关圣托马斯和莱布尼茨的著名的宇宙学实验内容；编者没有看出来，所以注释道：“也许这里是帕斯卡引用的一个不信神的人的话。”

在有几篇文章的脚注中，编者引用了蒙田或是《圣经》中的同类的话语，此项工作可以再扩大些。要说明帕里，可以引用阿辛·帕拉西奥斯（《伊斯兰的踪迹》，马德里，1941）指出的阿诺比奥、西尔蒙德和加扎里文章；要说明反对绘画那个片断，可以引用《理想国》第十卷的那段话，里面谈到上帝创造了桌子的原型，木匠创造了那原型的模拟物，而画家则创造了模拟物的模拟物；要说明第七十二大段（“我要他描绘无限……拥抱着原子的捷径……”），可引用他关于微观宇宙概念的设想，这种设想在莱布尼茨（《单子论》，第六十七节）和雨果作品（《蝙蝠》）中重新提到过：

每颗微小的沙粒都是一个滚动的球，
就像拖着一群阴郁的人群的地球，
人群在互相仇恨、互相追逐。

德谟克利特认为，在无穷远处世界都是一样的，在那里一样的人毫无不同地经历着同样的命运；帕斯卡（他也可能受到阿那克萨戈拉在古代说的话“万物存于各物之中”的影响）把这些相同的世

① 《关于天堂和地狱》，第五百三十五页。斯维登堡以及伯麦（《色斑通灵论》，第九章第三十四节）认为，天和地狱是人类自由寻找的状态，不是一个惩罚机构和慈善机构。参见萧伯纳《人和超人》，第三幕。——原注

② 赞切尔·托内版本（巴黎，1942）。——原注

界一个个套叠起来，这样，在空间中没有一个原子不包含着宇宙，没有一个宇宙不是一个原子。他肯定认为（尽管没有说出来），在其中不断地增殖。

黄锦炎译

约翰·威尔金斯的分析语言

我查实，第十四版的《大不列颠百科全书》取消了有关约翰·威尔金斯的词条，如果我们回忆一下该词条的平庸（二十行文字都说了他的生平：威尔金斯生于1614年，威尔金斯死于1672年，威尔金斯是公侯卡洛斯·鲁易斯的牧师，威尔金斯曾被任命为牛津一个学院的校长，威尔金斯曾为伦敦皇家学会的第一秘书等等），不列入该词条是正确的。如果考虑到威尔金斯的理论著作，不列入该词条是要受谴责的。此人兴趣广泛，有：神学、密码书写、音乐、透明蜂窝制作、看不见的行星的轨道、月球旅行的可能性、世界语的可能性和原理，关于最后一个问题，他写过一本书叫《论现实文字和哲学语言》（大十六开本，六百页，1668）。我们国立图书馆里没有这本书；为写这篇文章，我查阅过P. A. 赖特·亨德森的《约翰·威尔金斯的生平和年表》（1910）、弗里茨·毛特纳的《哲学词典》（1924）、西尔维亚·潘克赫斯特^①的《特尔斐》（1935）和兰斯洛特·霍格本的^②《危险的思想》（1939）。

我们每个人都曾经碰到过那种避不开的论战：一位夫人用一大堆的感叹词，前言不搭后语地起誓赌咒说，luna 这个词远比

① 西尔维亚·潘克赫斯特（1882—1960），英国早期女权主义者，世界语学者，后转向国际主义和工党政治事务。

② 兰斯洛特·霍格本（1895—1975），英国生理学家和作家，曾对一种叫“Inter-glossa”的国际辅助语的发表过看法。

(或不如) moon 这个词生动。除了单音节的 moon 也许比双音节的 luna 更适合表示一个极简单的事物这样明显的论据外,再没有什么可以丰富辩论内容了。除去那些复合词和派生词,世界上所有的语言(不包括 J. M. 希莱耶创造的弗拉普克语^①和皮亚诺^②创造的世界语)都是同样不生动的。皇家科学院的语法每一版都强调“极其优美的西班牙语的生动、得体而富有表现力的词汇的令人羡慕的宝库”,可这完全是自吹自擂,没有证明。首先,皇家科学院自己每隔几年要编一部辞典,用来定义西班牙语词汇。……威尔金斯在 17 世纪中期构想的世界语却每个单词都能自己定义。狄德罗在 1629 年 11 月的一封信中,就曾指出用十进制计数法,我们可以在一天中学会给所有的数量命名,直至无穷大,并用一种新的语言即数字语言^③写下来。他还建议组合一种普遍性的类似的语言,来组织和包容全部人类的思想。约翰·威尔金斯在 1664 年左右投入了这项工作。

他把万物分成四十大类或种类,然后下分中类,再下分为小类。每大类以两个字母的单音节命名,每个中类为一个辅音字母,每个小类为一个元音字母。例如:de 表示元素;deb 表示第一个元素——火;deba 表示一小团火——火焰。在莱特利尔(1850)类似的语言中,a 表示动物;ab 表示哺乳类;abo 表示食肉的;aboj

① 弗拉普克语,1880 年由德国巴伐利亚神甫希莱耶创造的通用语,主要以德语和英语为主,也从拉丁语、法语、西班牙语等中吸收一些词汇。Volapuk 意为“世界语”。

② 皮亚诺(1858—1932),意大利数学家,致力于创造一种无抑扬的拉丁语为基础的通用语。

③ 从理论上说,计数系统的数字是无限的。最复杂的(给神祇和天使们使用的)系统是用无穷多个符号构成的,每个符号表示一个整数;最简单的系统只要两个符号。零为 0,一为 1,二为 10,三为 11,四为 100,五为 101,六为 110,七为 111,八为 1000……这是莱布尼茨受《易经》的八卦启发而发明的。——原注

表示猫的；aboje 表示猫；abi 表示食草的；abiv 表示马的等等。在伯尼法西奥·索托斯·奥查多(1845)的语言中，imaba 表示楼房；imaca 表示闺房；imafe 为医院；imafo 为检疫所；imarri 为家；imaruru 为乡间别墅；imedo 为桩；imede 为柱子；imego 地面；imela 房顶；imogo 窗子；bire 装钉机；birer 装订（以上最后的资料摘自1886年在布宜诺斯艾利斯印刷的一本书：《世界语教程》，作者为佩德罗·马塔博士）。

约翰·威尔金斯的分析语言的词汇不是随意而笨拙的符号；他用来组成单词的每个字母都是有意义的，就像神秘哲学家眼里的《圣经》词语那样。莫斯纳认为小孩可以学会这种语言而不知道它是人造的；长大后到了学校里，他们会发现这也是一把万能钥匙，一本暗藏的百科全书。

我们给约翰·威尔金斯的方法下了定义，剩下的就是要考察一个不能或者难以推迟的问题：作为那种语言的四十位表的价值。让我们看一下第八大类石头，威尔金斯把石头分为普通的（燧石、碎石、石板），小型的（大理石、琥珀、珊瑚），珍贵的（珍珠、蛋白石），透明的（紫水晶、蓝宝石）和不溶的（煤、漂白土、砷）。几乎与第八大类同样令人吃惊的是第九大类。这一类显示金属可以是不完美的（朱砂、水银），人造的（青铜、黄铜），再吸收物质的（锯屑、铁锈）和自然的（黄金、锡、铜）。

美字出现在第十六类，那是一种胎生的、椭圆形的鱼。这种模棱两可、重复和缺陷使人想起弗朗茨·科恩博士对一部名为《天朝仁学广览》的中国百科全书的评价，书中写道，动物分为（a）属于皇帝的；（b）涂香料的；（c）驯养的；（d）哺乳的；（e）半人半鱼的；（f）远古的；（g）放养的狗；（h）归入此类的；（i）骚动如疯子的；（j）不可胜数的；（k）用驼毛细笔描绘的；（l）等等；

(m) 破罐而出的；(n) 远看如苍蝇的。^① 布鲁塞尔的图书学会也有过这样的混乱，把世间万物分成一千类，其中两百六十三类归属教皇；两百八十二类归属罗马基督教会；两百六十三类为主日的；二百六十八类为多明各学校派的；两百六十八类为摩门教的；两百九十四类为婆罗门教、佛教、神道和道教的。不排斥不同类事物的混杂，例如第一百七十九类：“残害动物。保护动物。以道德观点看决斗和自杀，各种恶习和缺点。各种美德和优点。”

我记录了威尔金斯，那位不知名的（或杜撰的）中国百科全书作者和布鲁塞尔图书学会的随意性；显然没有一种对万物的分类不是随意的、猜想的。原因很简单：我们不知道何为万物，大卫·休谟说过：“世界也许是某个乳臭未干的神祇画的一幅草图，因为画得差劲而不好意思，画了一半就不画了，是一位低级神祇的作品，高级神灵们总是笑他；是一位已故的老神在年迈退休后做的乱七八糟的东西。”（《关于自然宗教的对话》，第五篇，1779）还可以走得更深远些，可以怀疑，这个雄心勃勃的单词所具有的有机的、统一的意义上的世界，是不存在的。如果存在的话，就要推测它的存在目的；推测上帝的秘密词典中的词汇、定义、词源和同义词。

然而，无法了解上帝对世界的构想，并不能让我们放弃规划人类的构想，尽管我们知道这是暂时性的。威尔金斯的分析语言不比那些构想更不值得赞美。虽然构成语言的大类小类之分相互矛盾、模糊不清，但用单词的字母来区分类别的方法无疑是巧妙的。鲑鱼这个词没有什么意义；但相应的单词 zana，（对于熟悉四十大类及其分类法的人）其定义为一种有鳞的、红肉的淡水鱼。（从理论上讲，在一门语言中，让每个物体的名字指明物体过去和将来的用途

^① 法国当代哲学家米歇尔·福柯认为博尔赫斯引述的这段话是他写作《言与物》一书最初的灵感，见福柯《言与物》序言。

的每个细节，并不是不可想像的。)

撇开希望和空想，也许最说明问题的是切斯特顿谈到语言时说的下面一段话：“人们知道在头脑中有比秋天的森林中更紊乱、更不可胜数、更无名的色彩……但是相信，这些色彩及其一切搭配和变化，都能用高低不同的声音的随意性机制确切地表达出来。相信从一个证券经纪人的内心，确实可以发出代表一切记忆的秘密和一切强烈欲望的声音。”（《G. F. 瓦茨》，1904，第八十八页）

黄锦炎译

卡夫卡及其先驱者

我曾筹划对卡夫卡的先驱者作一番探讨。最初我认为卡夫卡是文坛前所未有、独一无二的；多看了他的作品之后，我觉得在不同国家、不同时代的文学作品中辨出了他的声音，或者说，他的习惯。我不妨按时间先后举出几个例子。

第一个是芝诺的否定运动的悖论。一个处于 A 点的运动物体（根据亚里士多德定理）不可能到达 B 点，因为它首先要走完两点之间的一半路程，而在这之前要走完一半的一半，再之前要走完一半的一半，无限细分总剩下一半；这个著名问题的形式同《城堡》^①里的问题一模一样，因此，运动物体、箭簇和阿喀琉斯就是文学中最初的卡夫卡的人物。我浏览书籍时偶然发现的第二个例子，相似之处不在形式而在调子。那是马戈里埃编写的《中国文学精选集》（1948）收入的 9 世纪散文家韩愈的一篇寓言。我标出的那段神秘而从容不迫的文章是这样的：“普天之下都承认独角兽是吉祥的灵物；诗歌、编年史、名人传记和其他文章中均如此说。即使村野儿童和妇女也知道独角兽是吉利的征兆。但是这种动物不在家畜之列，不容易找到，也不好分类。它不像马牛狼鹿。在这种情况下，我们面

^①《城堡》是卡夫卡于 1922 年创作的长篇小说。主人公 K 踏雪去城堡要求在附近村子落户。城堡就在眼前，但历尽艰辛始终不能进入。小说未写完，卡夫卡原定的结局是主人公临终时，城堡才批准他的要求，这个城堡是整个国家的统治机器的缩影。

前即使有头独角兽也不知道是何物。我们知道有鬃毛的动物是马，有角的动物是牛，但不知道独角兽是什么模样。”^①

第三个例子的出处比较容易预料；就是克尔恺郭尔^②的作品。两位作家思想上相似之处是众所周知的事实；据我所知，还未得到强调的一点是克尔恺郭尔像卡夫卡一样，大量运用了当代资产阶级题材的宗教寓言。劳里在他撰写的《论克尔恺郭尔》（牛津大学出版社，1938）一书中引用了两则。一是一个伪币制造者被迫在不断的监视下检查英格兰银行钞票的故事；上帝同样地不信任克尔恺郭尔，委派他执行的任务恰恰是让他习惯于罪恶。另一则的主题是北极探险。丹麦的教区神甫们在讲坛上宣称，参加此类探险有益于灵魂的永远健康。但是他们也承认，去北极十分困难，甚至不可能，不是所有的人都能进行这种冒险。最后他们宣布，无论什么旅行——比如说，乘定期航班的轮船从丹麦到伦敦，或者星期日搭公共马车去郊游——都可以被看做是真正的北极探险。

第四个预先展示的例子是我在勃朗宁 1876 年发表的长诗《疑虑》中发现的。一个人有一位名人朋友，或者自以为有这么一位朋友，但从没有见过面，也从没有得到过他的帮助，只是传说他一些非常高尚的行为，传阅他亲笔写的信件，有人对他的行为提出怀疑，笔迹鉴定专家证实那些信件是伪造的。那人在诗的末尾问道：“难道这位朋友是上帝？”

我的摘记里还有两个故事。一个原载莱昂·布洛瓦的《不愉快的

① 平民百姓不识和误杀神兽是中国文学的传统题材。参看容格著《心理学与炼丹术》（苏黎世，1944），其中有两幅罕见的插图。 原注

博尔赫斯引用的文字出自韩愈的《获麟解》，相应的原文是：“麟之为灵昭昭也。咏于诗，书于春秋，杂出于传记百家之书，虽妇人小子，皆知其为祥也。然麟之为物，不畜于家，不恒有于天下，其为形也不类，非若马牛犬豕豺狼麋鹿然，吾知其为犬豕豺狼麋鹿，惟麟也不可。不可知，则其谓之不祥也亦宜。……”

② 克尔恺郭尔（1813—1855），丹麦哲学家，存在主义先驱者。

故事》，讲的有几个人收集了大量地球仪、地图、火车时刻表和行李箱，但直到老死未能走出自己的家乡小城。另一个是邓萨尼勋爵^①写的题为《卡尔凯松纳》的短篇小说。一支所向无敌的军队从巨大的城堡出发，征服许多国度，见过奇兽怪物，翻山越岭，穿过沙漠，虽然望见过卡尔凯松纳，但从未能抵达。（显而易见，这个故事同前一个完全相反；前一个是从未走出小城，后一个是永远没有到达。）

如果我没有搞错，我举的那些驳杂的例子同卡夫卡有相似之处；如果我没有搞错，它们之间并不相似。后一点意义尤其重大。这些例子的每一个或多或少都具有卡夫卡的特色，但是如果卡夫卡根本没有写，我们就不至于觉察到他的特色，也可以说，特色根本不存在。罗伯特·勃朗宁的诗篇《疑虑》预言了卡夫卡的作品，但是我们阅读卡夫卡时明显地偏离了阅读那篇诗时的感受。当时的勃朗宁和我们现在所读的不一样。在文学批评的词汇里，“先驱者”一词是必不可少的，但是要尽量剔除有关论争和文人相轻的联想。事实是每一位作家创造了他自己的先驱者。作家的劳动改变了我们对过去的概念，也必将改变将来^②。在这种相互关系中，人的同一性或多样性是无关紧要的。写作《观察》的初期的卡夫卡并不比勃朗宁或者邓萨尼勋爵更能影响写作阴森的神话和荒诞制度的卡夫卡。

1951年，布宜诺斯艾利斯

王永年译

① 邓萨尼勋爵，生于1878年，爱尔兰剧作家、短篇小说家，作品构思奇妙，有神话色彩。

② 参看 T. S. 艾略特《观点集》（1941），第二十五至二十六页。——原注

论书籍崇拜

《奥德赛》第八卷中说，神道编织了灾难，为的是让后代的人不缺嗟叹歌吟的题材；马拉美^①说，世界的目的就是为了一本书，马拉美的话似乎重复了三千年前从美学角度为不幸辩解的相同概念。但是这两种目的论并不完全一致；希腊人的论点属于口头文学时代，法国人的论点属于书写文学时代。前者涉及说唱，后者涉及书籍。任何一部书对我们来说都是神圣的东西：塞万提斯也许没有听到人们所说的全部话语，但“爱看书，连街上的破字纸都不放过”^②。萧伯纳的一部喜剧里写到亚历山大城的图书馆遭到大火威胁；有人惊呼道人类的记忆将要焚毁，恺撒对他说：让它烧掉吧。那只是恶行的记忆。依我看，历史上的恺撒只会赞同或指责剧作家加在他身上的见解，但不会像我们一样，把它当作一句亵渎神明的玩笑话。

众所周知，毕达哥拉斯的学说从不形诸文字；冈珀茨（《希腊思想家》，第一部第三章）辩护说，他之所以这样做是因为他认为口头教导效果更好。毕达哥拉斯只是消极回避，柏拉图则明确无误地说出了他的看法。他在《蒂迈欧篇》中说：“发现宇宙的创造者和主宰不是轻而易举的事，一旦发现之后，也不可能向所有的人宣

① 马拉美认为诗的使命在于用不平常的艺术手法揭露隐藏在平凡事物背后的“绝对世界”。

② 参见塞万提斯著《堂吉珂德》第一部第九章。

布。”在《斐德若篇》里，他叙说了—个反对文字的埃及寓言（使用文字的习惯使人们不注意锻炼记忆，对符号产生依赖），说是书籍好像画出来的人形，“看来栩栩如生，但向他提问时，他却一言不发”。为了减少或者消灭这种不便，柏拉图想出了哲学对话的形式。老师可以选择徒弟，书本选择不了读者，而读者可能是愚蠢不肖的；柏拉图的这种顾虑在异教文化人亚历山大城的克莱蒙特^①的话里也存在：“最谨慎的作法是述而不著，教学都口头进行，因为白纸黑字就成定论。”（《斯特罗马里斯篇》）在同一篇里，他又说：“在书里畅所欲言，等于是把—把剑交到小孩手中。”福音书里也有类似的说法：“不要把圣物给狗，也不要把你们的珍珠丢在猪前，恐怕它践踏了珍珠，转过来咬你们。”^②这句话是口头讲学的大师耶稣说的，他生平只有一次用指头在地上画字，谁也没有见到那几个字是什么。^③

亚历山大城的克莱蒙特是在2世纪末叶说出他对文字的疑虑的；4世纪末，心理活动过程开始，经过几代人之后，达到了书写文字压倒口头语言、笔压倒口的顶点。一个偶然的机会促使—位作家确定这一巨大过程开始的片刻（我称之为片刻，一点也不夸张）。圣奥古斯丁在他的《忏悔录》第六卷里写道：“安布罗斯阅读时眼睛盯着书页，全神贯注地琢磨意思，不出声，也不动嘴唇。谁都可以进他的房间，当时也没有通报来人的习惯，我们多次看到他默

① 克莱蒙特（150？—220？），古希腊神学家，为基督教信仰进行辩护。

② 参见《圣经·新约·马太福音》第七章第六节。

③ 《圣经·新约·约翰福音》第八章第三至十一节：法利赛人带着—个行淫时被拿的妇人对耶稣说：“摩西在律法上吩咐我们把这样的妇人用石头打死，你说该把她怎么样呢？”他们说这话乃试探耶稣，要得着告他的把柄。耶稣却弯着腰用指头画字。他们还是不住地问，耶稣说：“你们中间谁是没有罪的，谁就可以先拿石头打她。”于是又弯着腰用指头在地上画字。法利赛人—个个的都走了，只剩下耶稣和站在当中的妇人。

读,毫无例外,我们过一会儿便离开,心想他利用这短暂的间歇养养精神,不受外界事物的干扰,也不愿做别的事情,也许怕一个注意的听众要他解释一段晦涩难懂的文字,或者想和他探讨,这一来他就无法阅读许多书籍了。他很容易嘶哑,我还认为这样默读是为了保护嗓子。不论他有什么目的,这样做肯定是好的。”公元384年前后,圣奥古斯丁是米兰主教圣安布罗斯的徒弟;三年后,他在努米迪亚撰写他的《忏悔录》时,还为那奇特的情景感到诧异:一个人在屋子里不出声地看书。^①

那人略去了发音符号的阶段,从书写符号直接到了直感认识;他开创的默读的奇怪办法导致了奇妙的后果,许多年后,书籍的概念因之有了改变,书籍不再是达到目的的手段,而成了目的本身。(这个神秘的概念运用到世俗文学上引起了福楼拜^②和马拉美、亨利·詹姆斯和詹姆斯·乔伊斯^③的非凡的结果。)与人们交谈,吩咐他们做什么,不准他们做什么的上帝的概念,如今又加上了绝对的书或圣经的概念。在穆斯林们的心目中,《古兰经》不仅仅像人们的灵魂或宇宙那样是真主的创造;而且像他的永恒或愤怒一样,是真主的特性之一。《古兰经》第八章说该经的原本,《万书之母》,存放在天国。经院派的穆罕默德-艾尔-伽萨利说:“《古兰经》是抄本,用嘴念,用心记,但永远保存在天国中心,并不因

① 这段评论说明当时的习惯是大声朗读,以便更好地了解含义,因为那时的文字没有标点符号,字组也没有间隔,再说手抄本很缺,朗读给大家听,可以减轻或解决缺书的不便。卢奇安的对话集《驳无知的购书者》对2世纪时的那一习惯有所阐述。——原注

② 福楼拜写作态度严谨,一字一句都细细推敲,认为写作的才分在于如何选择用词。

③ 詹姆斯·乔伊斯的长篇小说《尤利西斯》运用了意识流的创作手法,成为现代派小说的先驱。不仅在遣词造句方面刻意创新,而且运用了大量典故、引语和神话,有些段落不加标点符号。

抄写的书页和人们的理解而改变它的内容。”乔治·塞尔指出,《古兰经》无非是其理念或者纯理论的标准型;艾尔-伽萨利可能借助于净宗修士百科全书和阿维塞那传给伊斯兰教的标准来证实万书之母的概念。

犹太人比穆斯林更离奇。他们的《圣经》第一篇就有那句名言:“上帝说,要有光,就有了光。”神秘哲学家们认为上帝这一指示的法力来自组成词句的字母。6世纪在叙利亚或者巴勒斯坦编的《创世书》说众军的耶和華、以色列的上帝和万能的主用从一到十的基数和二十二个字母创造了宇宙。毕达哥拉斯和扬布利戈的教义是数字是造物的工具或元素;主张字母是造物的工具或元素就清楚表明了新的文字崇拜。第二章第二段说:“二十二个基本字母:上帝把它们刻画、组合、掂量、调换,用它们生产了一切现有的和将有的事物。”然后说明哪些字母对水、火、智慧、和平、恩惠、睡梦、愤怒具有支配的力量,比如说K那个能左右生命的字母如何形成宇宙中的太阳、日历中的星期三和人体的左耳。

基督徒们走得更远。神明写过一本书的想法,促使他们认为神明写过两本,另一本就是宇宙。17世纪初,弗兰西斯·培根在他的《学识的进步》里声称,上帝给了我们两本书,以免我们犯错误;一是揭示他旨意的《圣经》;二是表明他力量的造化万物之书;后者是前者的钥匙。培根的用意远不是打个简单的比喻;他认为世界可以分解为基本的形式(温度、密度、重量、颜色),这些数目有限的形式组成一张自然字母表,也就是用以写出宇宙大块文章的一系列字母^①。托马斯·布朗爵士在1642年写道:“我学习神学的

① 伽利略的著作中常有以宇宙比作书本的概念。法瓦罗选集的第二部(《伽利略·盖里略:思想、言语与名言》,佛罗伦萨,1949)题为《自然界之书》。我引用其中一段话:“哲学写在那本一直打开在我们眼前的浩瀚无比的书里(也就是宇宙),但如果事先不学习那本书所用的文字、不识那些字母的话,是无法理解的。那本书的文字是数学,字母是三角形、圆圈、以及其他几何图形。”——原注

书籍有两部：《圣经》和人所共见的、天地万物的公开手稿。第一部书中没有看到的東西，在第二部书中可以发现。”（《医德》，第一章第十六节）同一节里还说：“一切事物都不自然，因为自然界本是上帝的作为。”二百年后，苏格兰作家卡莱尔在多处，特别是评论卡利奥斯特罗^①的一篇散文里超出了培根的推测，断言宇宙历史是一部写到我们，而我们难以辨明和撰写的《圣经》。之后，莱昂·布洛瓦写道：“世界上没有一个人能说出他究竟是谁。谁都不知道他来这个世界干什么，他的所作所为、思想感情有什么目的，也不知道他自己真正的名字，他在光明之国表册里不朽的名字……历史是礼拜仪式上的长篇大论，其中每个小标点的重要性不低于整段整段的文章，但是各自的重要性是无法确定的，隐藏得很深。”（《拿破仑的灵魂》，1912）按照马拉美的说法，世界为一本书而存在；布洛瓦却说，我们是一部神奇的书中的章节字句，那部永不结束的书就是世上惟一的東西：说得确切一些，就是世界。

1951年，布宜诺斯艾利斯

王永年译

^① 卡利奥斯特罗（1743—1795），意大利医生、炼丹术家。

济慈的夜莺

那些阅读过英国抒情诗的人们，不会忘记约翰·济慈的《夜莺颂》，这位患痼病的、贫穷的、也许在爱情上失意的诗人在1819年4月，他二十三岁时的一个晚上在汉普斯提德的一座花园里写了这首诗。济慈在这座郊区的花园里，听到了奥维德和莎士比亚笔下的夜莺的永恒的歌唱，感到了自己来日无多，便把死亡和那看不见的小鸟不死的婉转的歌声相对照。济慈写过，诗人写诗应该像树长树叶那样地自然；两三个小时里他就能写出一页极其优美、隽永的诗歌，事后几乎不必润色；据我所知，还没有人评价过其诗作的优点，但有人为他的作品作过注释。问题的症结就在倒数第二节诗句上。依赖环境的、难免一死的人对小鸟说，“不要欺凌饥饿中的人们”，他的声音现在听来就像摩押人路得在古代一个下午，在以色列的田野里听到的。

锡德尼·科文（记者，斯蒂文森的朋友）在1887年出版的一本有关济慈的专著中，发现或者捏造了我提到的那节诗歌的难点。我抄录了他那奇怪的声明：“济慈用一个逻辑的错误，我认为也是一个诗歌的失误，把人类生命的短暂，他理解的个体生命，与鸟的生命的长久，他理解的物种生命，对立了起来。”1895年，布利奇斯重提了这一谴责；F. R. 利维斯于1936年同意这种观点并加了注：“当然，在这个观念中所包含的谎言，证明强烈的感触使他接受了谎言……济慈在他的诗歌的第一节中，称夜莺为森林女神”；另一位评论家加罗德一本正经地援引了这一称呼说，在第七节中，

鸟是不死的，因为它是森林仙女，是森林的神。艾米·洛威尔^①则说得更正确些：“有一点想像力或诗歌悟性的读者马上能体会到，济慈并不是指正在唱歌的夜莺，而是指种群。”我收集了五位现代的和过去的评论家的五种评论意见。我认为所有的意见最不是无的放矢的是美国人艾米·洛威尔的，但我不同意他的意见中提出的，把那天晚上生命短暂的夜莺与种群夜莺对立。我认为，这节诗歌的密码，真正的密码，在叔本华写了但从未念过的一段难懂的话中。

《夜莺颂》写于1819年。1844年，《作为意志和表象的世界》第二篇出版。该书第四十一节写道：“我们坦率地自问，今夏的燕子是不同于第一个夏天那一只的另一只吗？还有，在两只燕子之间，曾经千百万次地发生过从无到有又从有到无影无踪吗？谁要是听我说那只在这里玩耍的猫就是三百年前在同一个地点蹦蹦跳跳淘气的猫，随便他怎么看待我，但是，更为离奇的妄想，是认为那根本是另一只猫。”这就是说，个体在某种程度上就是种群，济慈的夜莺也就是路得的夜莺。

济慈可以不无理由地说：“我什么也不知道，我什么也没有读过。”他通过一本学生辞典猜透了希腊精神。这种猜测或是娱乐极其巧妙地证明，就是他，在一天晚上的一只隐蔽的夜莺身上看到了那只柏拉图式的夜莺。济慈也许不能为“典型”这个词下定义，但却把叔本华的论点提前了四分之一个世纪。

澄清了一个难点，剩下的就是要说明性质完全不同的第二个难点。加罗德、利维斯和其他人^②为什么没有想到这显而易见的解

① 艾米·洛威尔（1874—1952），美国意象派诗人，写过一部《济慈传》。

② 在这些人中应该加入天才的诗人威廉·巴特勒·叶芝，他在《驶向拜占庭》的第一节中，讲到“死去的一代代”鸟，有意或无意地提到了颂歌。参见T. R. 亨恩《孤塔》，1950，第二百十一页。——原注

释呢？利维斯是剑桥大学某学院的教授。17 世纪在剑桥聚集了一批剑桥柏拉图主义者，并在此为剑桥柏拉图主义命名。布利奇斯写过一首柏拉图式的诗歌，题为《四维空间》。光是罗列一下这些事件，似乎更加深了这个谜团；如果我没有弄错的话，其原因在于不列颠思想中一些最本质的东西。

柯尔律治认为每个人天生不是亚里士多德派就是柏拉图派。后者认为理想就是现实，前者则认为理想是普遍化的概念。对于柏拉图主义者来说，语言只不过是符号的任意游戏，而对于亚里士多德主义者来说，语言则是世界的地图。柏拉图主义者知道，宇宙在一定程度上就是一种和谐，一种秩序：这种秩序对于亚里士多德主义者来说，可以是由我们的片面认识而产生的一种错误或虚构。在各个地区和各个时代，那两派不朽的对垒者变换着语言和姓氏：一派有巴门尼德、柏拉图、斯宾诺莎、康德、弗朗西斯·布拉德利；另一派有赫拉克利特，亚里士多德、洛克、休谟、威廉·詹姆斯。在中世纪争斗不休的玄学中，人人都援引人类理智大师亚里士多德（《飨宴》，第四章第二节），但唯名论者是亚里士多德，而现实主义者却是柏拉图。14 世纪的英国唯名论者在 18 世纪英国认真的唯心主义运动中重新崛起；奥卡姆的公式“若无必要，不应增加实在东西的数目”^①的经济，引出或者说预先展示了那句也有所指的话“存在即感知”^②。柯尔律治说，人生来不是亚里士多德派就是柏拉图派，而英国的头脑可以说生来就是亚里士多德派的。对这种头脑来说，现实的东西不是抽象的概念，而是个体；不是那只泛指的夜莺，而是那些具体的夜莺。当然，《夜莺颂》在英国不能被直接理解，也许是不可避免的。

希望没有人从上面的话中理解出非难或轻蔑之意。英国人不接受泛指的东西，因为觉得个体是不可变化的、难以同化的和无双

①② 原文为拉丁文。

的。是伦理上的顾忌而不是思维上的无能,妨碍他们像德国人那样与抽象打交道。他们不理解《夜莺颂》;这种可贵的不解,使他们成为洛克、贝克莱和休谟,并在四十年之后,写出闻所未闻的、预言式的警告《个人对抗国家》^①。

夜莺在全世界所有语言中都有一个好听的名字(nightingale、nachtigall、usignolo)^②,似乎人们本能地希望这些名字与让人惊奇的歌声相配。诗人们把这歌声赞美得过了头,现在反而有点不真实了,觉得那歌声不像百灵鸟倒像天使。从《埃克塞特书》中的撒克逊谜语(我,傍晚的老歌手,在庄园里为贵族们带来欢乐),到斯温伯恩的悲剧长诗《阿忒兰塔》,这只无穷无尽的夜莺一直在英国文学中歌唱;乔叟和莎士比亚赞美过它,还有弥尔顿和马修·阿诺德,但是,我们死心眼地像把布莱克与老虎的形象联系在一起那样,把约翰·济慈和它的形象联系在一起。

黄锦炎译

① 《个人对抗国家》,斯宾塞 1884 年出版的著作。

② 分别是英文、德文和意大利文中“夜莺”的称呼。

谜的镜子

认为《圣经》（除了有文学价值外）具有象征意义的想法，并不缺乏理性，而且是由来已久的：亚历山大的菲洛^①、神秘哲学家们和斯维登堡都有这种想法。因为《圣经》所述的事实都是真实的（上帝就是真理，真理是不能捏造的，等等），我们应该同意，人们实施这些事件，就是在盲目地排演上帝确定并预先策划的一部秘密的戏剧。由此可以想到，世界历史——其中包括我们的生命以及生命中最微小的细节——都有一种无法推测的、象征性的价值，不存在一段无限的过程。许多人应该曾经经历过这个过程；没有人像莱昂·布洛伊那么惊人。（在诺瓦利斯的心理学文章和梅琴^②的题为“伦敦奇遇”的自传卷中，均有类似的假设：外部世界——各种形态、各种温度、月亮——是人们忘却了的或只知道拼写的语言……德·昆西^③也说过：“甚至地球上的各种非理性的声音也应该是各种代数和语言，在某种程度上有各自的钥匙，即它们的严格的语法和句法，因此，世界上最小的东西可能是大东西的秘密的镜子。”）

圣保罗的一个经段（《哥林多前书》，第十三章第十二节）启发了莱昂·布洛瓦：Videmus nunc per speculum in aenigmate；tunc

① 菲洛（约前 20—约 40），即菲洛·尤代乌斯，精通古希腊语的犹太哲学家，其著作融希腊哲学和希伯来经典于一体。

② 阿瑟·梅琴（1863—1947），英国小说家，1923 年出版自传《近和远的事物》。

③ 《作品集》，1896，第一卷第一百二十九页。——原注

autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum^①。托雷斯·阿马特糟糕地把它译成了“如今我们只是像在镜子里那样看到上帝,形象是模糊不清的;但到时候我们将面对面看到他。现在我只能有限地认识他,但到时候我可以清楚地认识他,就像主知道我一样”。用了四十四四个单词译出二十二个词的话,够啰嗦和无力的了。西普里亚诺·德·维莱拉译得比较忠实:“我们如今是对着镜子看,模糊不清;到时候,就要面对面了。如今我所知道的有限,到时候就全知道了,如同主知道我一样。”——托雷斯·阿马特认为此经段是指我们对神灵的视觉;西普里亚诺·德·维莱拉(以及莱昂·布洛瓦)认为是泛指我们的一般视觉。

据我所知,莱昂·布洛瓦对此推断不是一成不变的。在他作品的片断中(大家都知道,他的作品中充满了抱怨和辱骂),不同的阶段有不同的说法。这里是我从《忘恩负义的乞丐》、《衰朽的蒙田》和《卖不掉的货色》充满怨气的文章中摘出的几段话。我相信摘得不完全;希望研究莱昂·布洛瓦的哪位专家(我不是)来补全和纠正。

第一段是1894年4月写的。我翻译如下:“圣保罗的警句:Videmus nume per speculum in aenigmate 应是‘一扇天窗让我们潜入那真正的深渊’,即人的灵魂中去。天空的深渊那可怕的无限是一种想像,是我们在一面镜子中感受到的我们自己的深渊。我们应该把眼光倒过来,对上帝愿为之而死的、我们内心的无限,作一番高尚的天文观察……如果我们看到银河,那是因为它确实存在于我们的心灵之中。”

第二段是同年11月份写的。“记得我很早有一个想法,沙皇是一亿五千万人的领袖和精神父亲。巨大的责任只是表面的,也许在

①《圣经》中这段话的原文是:“我们如今仿佛对着镜子观看,模糊不清,到那时,就要面对面了。我如今所知道的有限。到那时就全知道,如同主知道我一样。”(《圣经·新约·哥林多前书》)

上帝面前，他只是对少数几个人负责。如果在他的统治期内，他的帝国里的穷人受压迫，如果他的统治结果成了巨大的灾难，谁知道给他擦皮鞋的仆人不是真正的、惟一的罪魁祸首呢？在深渊的神秘安排下，究竟谁是真正的沙皇，谁是国王，谁可以自诩是一个纯粹的仆人呢？”

第三段是12月份写的一封信：“一切都是象征，甚至连最撕心裂肺的疼痛亦然。我们是在梦中呼喊的熟睡者。我们不知道使我们伤心的东西是不是我们事后的欢乐的一个秘密开端。圣保罗说，我们现在看世界是 *per speculum in aenigmate*，字面意义为‘通过一面镜子看谜’，而且一直要看到一切都在火焰中的、应该教我们重新认识一切事物的时刻来临。”

第四段是1904年5月份写的：“圣保罗说，*per speculum in aenigmate*。我们看一切事物都是相反的。我们以为在给予，其实在接受，等等。因此（一个亲爱的痛苦的灵魂对我说）我们是在天上，而上帝则在人间受罪”。

第五段写于1908年5月：“乔安娜关于 *per speculum* 的想法是可怕的。在这个世界里的享乐，反过来从一面镜子中看，却是地狱中的受难”。

第六段写于1912年。在《拿破仑的灵魂》一书的每页中都有，此书的目的是解读拿破仑的象征，把他看做另一个英雄——隐藏于未来的人，也是象征性的。我只举两个段落：一个是：“每个人都在地球上象征自己不知道的什么东西，在充当一粒微尘或一座高山，它们的看不见的材料被用来建造上帝之城。”另一个片断：“世上没有一个人能有把握地宣布自己是谁。谁也不知道到世界上来是干什么的，不知道他的行为、他的感情、他的思想的来历，也不知道他真正的名字，在天光的记录中他永恒的名字叫什么……历史是一部卷帙浩繁的礼仪书，书中的字母和标点的价值不亚于整章整节的内容，而彼此的重要性则是无法确定的，深深地隐藏着的。”

也许读者们认为,前面几段话全是布洛瓦的功绩。据我所知,他从来不关心对这些内容进行推理。我敢说,从教义来看,这些都是可信的,甚至是无可置疑的。(我重申)布洛瓦所做的,就是把犹太神秘哲学家研究《圣经》的方法应用于《创世说》。犹太哲学家们认为,由圣灵口述的作品是绝对的文本;在这文本中偶然性的参与可以说为零。这是一本排斥任何偶然性的书,一本作为无限意志的作用的书,这一前提,驱使他们去变换《圣经》上的词语,统计字母的数值,注意其形状,分析大写字母和小写字母,寻找离合体、拆拼词和运用其他不难取笑的精密诠释方法。他们的辩护词就是,在一个无限智能^①的作品中没有什么是偶然的。莱昂·布洛瓦假设,那种象形字——那种天书的文字,天使的密码文字——存在于每时每刻,存在于世界上一切事物。这位迷信者,认为自己破译了这种文字:十三个同桌用餐者联系起来就是死亡的象征;一块黄色的蛋白石是不幸的象征……

不相信的人要说,世界具有意义,这是值得怀疑的,而更值得怀疑的是世界具有两个和三个意义。我理解这话是对的,但我以为布洛瓦提出的象形文字世界对于神学家们的智能上帝的尊严而言,是再合适不过的。

莱昂·布洛瓦说,没有人知道自己是谁。没有人像他那样,是来揭示这隐秘的无知的。他自认是严格的基督徒,但却是神秘哲学的继承人,异教创始人斯维登堡和布莱克的秘密兄弟。

黄锦炎译

① 什么是无限智能?也许读者要问。没有一个神学家不给它下定义:我喜欢举个例子。一个人的经历,从他出生的一天到去世之日,在时间上画出一个难以理解的图形。神的智能立即会直感到这个图形,一个人的图形就是一个三角形。这个图形在世界的布局上(也许)起着特定的作用。——原注

两本书

威尔斯^①最后一本书——《新世界指南，建设性的世界革命手册》——初看似乎有被认为纯粹是一部谩骂百科全书的危险。在这本可读性很强的书中，他谴责元首“像一只被挤压的兔子似的尖叫”；骂戈林是“城市的毁灭者，第二天清扫碎玻璃并重温前一天晚上的功课”；骂艾登^②是“国联中典型的伤心鳏夫”；骂约瑟夫·斯大林用不现实的方言还在为无产阶级专政辩护，尽管谁也不知道什么叫无产阶级，也不知道怎么和到哪里去“专”；骂“荒唐的铁甲统帅”；骂法国军队的将军们“被自觉无能、被捷克斯洛伐克生产的坦克、被步话机的声音和噪音、被几个骑自行车的信使打败了”；他骂“明显的失败情绪”；骂南爱尔兰是“怨气十足的大杂院”；骂英国外交部“好像不遗余力地要让已经战败的德国赢得这场战争”；骂塞缪尔·霍尔^③先生是“智力上和精神上的傻瓜”；骂美国人和英国人“背叛了西班牙自由党人的事业”；他骂那些认为这场战争“是一场意识形态之战”而不是一张“针对目前混乱”的罪恶处方的人；骂那些认为只要赶走或消灭戈林和希特勒等魔鬼世界就如天堂一般的糊涂虫。

① 指英国作家 H. G. 威尔斯。

② 指英国政治家艾登爵士，他在 30 年代当过英国外交大臣，对国际联盟的事务有比较大的影响。

③ 塞缪尔·霍尔（1880—1959），英国政治家，1935 年因支持意大利侵占埃塞俄比亚，被迫辞去外交大臣职务。

我收集了一些威尔斯的骂人话：文字上并不是值得记忆的，有些我觉得有欠公正，不过说明他的仇恨或者他的愤怒倒是不偏不倚的。同时，也说明在一场战争的中心时刻，作家们在英国享受到的自由。更重要的是，这种骂骂咧咧的（我只举了一小部分，不难增加个三四倍）坏心情是那本革命教科书的教义。这种教义可以归纳为这样的明确抉择：要么英国把自己的事业与一场普遍的革命（成立一个联邦的世界）事业一致起来，要么不可能取得胜利，胜利了也没有用。第十二章（第四十八至五十四页）确定了新世界的基本原理，最后三章讨论了一些枝节问题。

威尔斯不可思议地不是纳粹。说不可思议，因为他的同时代的人几乎都是纳粹，尽管他们不承认或者不知道。从1925年起，没有一个报刊撰稿人不认为，出生在某个国家，属于某个人种（或者人种的好的组合）不是一种稀有的特权和一种足够有力的护身符，这是必然的、毫不足怪的事实。民主的辩护士们，自认为完全不同于戈培尔，却用与敌人同一种方言，敦促他们的读者倾听一颗听命于血统和土地的心脏发出的心声。我记得，在西班牙内战时期有一些无法解释的辩论。一些人自称是共和主义者，另一些人是民族主义者，另一些是马克思主义者；所有的人都用占领军地方长官的语汇，谈论着人种和民族。甚至举着镰刀和锤子的人们都成了种族主义者……我还有点吃惊地记得，一次为了混淆反犹太主义而召开的大会。我不是反犹太主义者，有好几个原因，最主要的是这个：犹太人和非犹太人的区别，一般来说是很小的；有时是想像中的或是感觉不出来的。那天，没有人同意我的意见；所有人都发誓说，一个德国犹太人和一个德国人有很大的区别。我提醒他们阿道夫·希特勒就是这么说的，没有用；我暗示说，一个反对种族主义的大会不能容许优等人种理论，也没有用；我引用了马克·吐温的精辟的宣言：“我不问一个人是什么人种，只要是一个人就够了；谁也不可能比这更坏。”（《败坏哈德莱堡的人》，第两百零四页）还

是没有用。

在这本书中，如同在其他书（《智人的命运》，1939；《战争与和平的常识》，1940）中一样，威尔斯呼吁我们要想到我们基本的人类，要克制我们不幸的差异特征。说实话，这种克制并不过分：只不过要求各国，为了更好地共处，就像要求个人那样，要有基本的礼貌。“谁也不会在他正直的理念中，”威尔斯说，“认为大不列颠人是一个优等民族，一个最高贵的纳粹人种，要去跟德国人争夺世界霸权。这里是人类斗争的前线，如果不是前线，那就什么也不是了。这个义务是一种特权。”

《让人民思考》是伯特兰·罗素的一部杂文选集的标题。威尔斯在我评论的那部作品中，要求我们摒弃地理、经济或人种方面的偏见来重新审视历史；罗素也作过全称性的劝告。在《自由思想与官方宣传》一书的第三篇文章中，他建议在小学里要教不轻信报章的阅读方法。我以为那个苏格拉底式的命题不是没有用处的。在我认识的人中，很少有人读过。他们被铅字或句法的技巧所蒙骗，他们认为一件事发生过，因为用大号黑体字印出来了，他们不愿意懂得这种说法：“入侵者多次妄图越过B地，均被挫败，伤亡惨重”，其实只是承认B地失陷的委婉说法而已。更糟的是：他们还要玩魔术，以为写的东西引起恐怖就是亲敌……罗素建议，国家应设法给人们作对抗这种苗头、对抗诡辩论的免疫治疗。例如，他建议让学生通过《箴言报》公然鼓吹胜利的简报，来学习拿破仑的败绩。并布置这样的作业：等他们学完了英国人写的跟法国人打仗的历史，马上用法国人的眼光重写这段历史。我国的“民族主义者们”已经在使用这种悖论法：教阿根廷历史用的是一种西班牙人的观点，而不是克丘亚人^①的或是克兰迪人^②的观点。

① 克丘亚人，南美土著居民。

② 克兰迪人，南美土著居民。

在其他的文章中,那篇题为《法西斯主义的谱系图》的文章也相当精辟。作者一开头就提出一个观点,政治事实来自于很久以前的思考,一种学说,从宣传到实行中间相隔很长的时间。所以,那让我们愤怒或激动、又常常把我们击垮的“炽烈的现实”,只不过是过去的演说的不完美的反射。以其公开的军队和秘密的特务使人望而生畏的希特勒,只是卡莱尔(1795—1881),甚至是J. G. 费希特(1762—1814)的同义反复;列宁则是卡尔·马克思的翻版。因此,真正的知识分子都回避同时代的论战:本质的存在总是超越时代的。

罗素把法西斯的理论归咎于费希特和卡莱尔。费希特在有名的《告德意志人民书》第四、五讲中,提到德国人优越的依据,是不间断地拥有一种纯洁的语言。这种推理具有无穷的欺骗性。我们可以推断,在地球上不存在一种纯洁的语言(即使词汇是纯洁的,其意象也是不纯洁的;即使语言纯正癖们说“体育”,其意象却是sport^①);我们可以想见,德语不如巴斯克^②语或者霍屯督^③语纯洁。我们可以试问,为什么没有搀杂的语言就好呢……卡莱尔的贡献要更复杂、更令人信服些。他于1843年写道,民主是因为找不到能领导我们的英雄而绝望的表现。1870年他欢呼“耐心、高尚、深沉、团结、富有同情心的德国”战胜了“好吹嘘、爱虚荣、乱比手势、争胜好斗、焦躁不安、神经过敏的法国”(《杂记》,第七卷第两百五十一页)。他赞美中世纪,他谴责议会那些清谈之风,他维护雷神托尔、私生子吉勒莫、诺克斯^④、克伦威尔、腓特烈二世、

① 西班牙语中,“体育”为deporte。英文为sport,原为dis port的简写,源于盎格鲁-日耳曼语“desporter”,意为“搬运”,引申为“娱乐”、“消遣”,直到19世纪中叶才有今天的意义。

② 巴斯克,西班牙地名。

③ 霍屯督,非洲西南部土著民族。

④ 约翰·诺克斯(1514—1572),苏格兰新教改革家。

沉默寡言的法兰西博士和拿破仑的声誉，他渴望有一个没有“配备了选举箱的混乱”的世界，他憎恶废除奴隶制，他建议把雕像——青铜的可怕的误用——改制成有用的青铜浴缸。他赞扬死刑，他主张每个城镇有一个兵营，他夸奖并捏造了一个条顿人种。谁想了解其他咒语或崇拜语，可以一读《过去和现在》（1843）和《当今活页文选》（1850）。

罗素总结说：“在某种意义上，说18世纪初的氛围是理性的，而我们时代的氛围是反理性的，是有道理的。”要我说，句子开头那个羞怯的副词短语可以删掉。

黄锦炎译

对 1944 年 8 月 23 日的注解

那个群情欢呼的日子使我产生三个不同性质的惊奇：当别人告诉我巴黎解放了时，我会高兴得浑身舒畅；发现集体的情绪也可能是卑鄙的；许多希特勒的信徒神秘而明显地感到兴奋。我知道要调查兴奋的原因就要冒风险，人家会觉得我像那些徒劳的水文地理学家，在调查为什么一块红宝石足以挡住一条河的水流。许多人会指责我在调查凭空想像的东西。可是，这的确发生过，成千上万在布宜诺斯艾利斯的人可以作证。

从一开始我就知道，去问那些当事者本人是无济于事的。那些善变者们，因为惯施变术，他们已经完全没有对行为的不一致应当说明理由的概念：他们崇拜日耳曼人种，但讨厌“撒克逊”的美洲；谴责凡尔赛的条约，却欢迎“闪电战”的奇迹；他们是反犹太主义者，但信奉起源于希伯来的宗教；他们赞美潜艇战，但激烈地指责英国的海盗行径；他们控诉帝国主义，却维护和宣扬生存空间论；他们把圣马丁奉为偶像，但又说美洲的独立是个错误；他们用耶稣的教规来衡量英国的行动，却用琐罗亚斯德教^①的教义去评价德国的行为。

我也考虑过，宁愿心存怀疑，也比同那些与混乱有亲缘关系的人谈一次话而被他们搞迷糊强。他们无数次地重复着那句装模作

^① 也称祆教、拜火教和波斯教。由古代波斯的琐罗亚斯德（前 628？—前 551？）创立。琐罗亚斯德（Zoroaster）又称查拉图斯特拉（Zarathustra）。

样的套话“我是阿根廷人”，使别人不再用廉耻和同情去要求他们。另外，弗洛伊德不是论证过，沃尔特·惠特曼不是曾预感到，人们对自己的行为的深层动机知之甚少吗？也许，我想，巴黎和解放两个符号的魔力之强大，使那些希特勒的信徒忘记了这是他们的军队的一次失败。想烦了，我就选择了一种假设，就是投机善变、恐惧和单纯的顺应现实是问题最可信的解释。

以后的几个晚上，一本书和一个回忆使我豁然开窍。那本书是萧伯纳的《人和超人》：我指的那一段就是关于约翰·坦纳的玄奥的梦境那个章节，里面说地狱的可怕在于它的非现实性；这个理论可与另一位爱尔兰人J.S. 埃里金纳的论点相比，他否认实际上存在罪和恶，并宣称，一切创造物，包括魔鬼，都将回归上帝。回忆是有关那个美好的、被8月23日反过来诅咒的日子：1940年6月14日，一个亲德分子，我不愿想起他的名字，他那天走进我的家，站在门口宣布一个大消息：纳粹军队占领了巴黎。我有一种悲哀、厌恶和难受混在一起的感觉。有些我不理解的东西阻挡了我：得意忘形而傲慢无礼不能解释他为何使用大嗓门和粗暴地来宣布消息。他还说，军队很快将打进伦敦。任何反抗都是徒劳的，没有什么可以阻挡他们的胜利。这时我才懂得，他也被吓坏了。

我不知道我说的事是否需要阐释。我以为可以这样解释：对于欧洲人和美洲人来说，有一种——只有一种——可能的秩序，就是以前称为罗马秩序，现在叫西方文明。充当纳粹（玩穷兵黩武的野蛮游戏，扮演北欧海盗、鞑靼人、16世纪的征服者、高乔人和红种人）从长远观点看，这是一种精神障碍和道德障碍。纳粹主义患了脱离现实的毛病，就像埃里金纳说的地狱，那是不能居住的；人们只能为它去死，为它说谎，为它厮杀，为它流血，谁也不能在他内心的孤独中渴望获胜。我斗胆猜测：希特勒希望自己被打败。希特勒在冥冥中与躲不开的军队配合把自己消灭，就像铁鹰和龙（不

应该忘记它们是魔鬼)神秘地配合了赫丘利^①。

黄锦炎译

^① 赫丘利，即希腊神话中最有名的英雄赫拉克勒斯，传说 he 有过十二项壮举。其中第二项是杀死九头巨蛇(龙)许德拉，用它的血来浸泡自己的箭。第六项是用毒箭射死斯廷法罗湖里铜翼、铜嘴、铜爪的怪鸟(铁鹰)。赫丘利后来成为“大力神”的代名词。

关于威廉·贝克福德^①的《瓦提克》

王尔德说过卡莱尔下面的笑话：一部绝口不谈米格尔·安赫尔的作品的米格尔·安赫尔传记。现实是如此复杂，而历史却是如此简略。一位博学的评论家可以给一个人写不定数量的、几乎是无限部的传记，每一部突出一些独立的事实。我们要读许多部传记才能了解原来主人公是同一个人。我们随便简化一个人的生平：假定它由一万三千个事件组成。在假设的传记中，一部可以记载事件十一、二十二、三十三……；另一部写九、十三、十七、二十一……；另一部写三、十二、二十一、三十、三十九……也可能构思一部专写此人的梦想；另一部写他全身的器官；另一部写他说过的谎言；另一部写他用于想像金字塔的所有时刻；另一部写他与黑夜和拂晓的交流。前面说的可能被认为完全是想像。不幸的是，这不是想像。谁也不甘心写一位作家的文学传记，写一个军人的军事传记；大家都喜欢写家族传记、经济传记、心理分析传记、外科传记、印刷传记。有一本写爱伦·坡的传记，三十二开本，洋洋七百页；作者醉心于写他搬了几次家，书中难得找到有关大旋涡和《我找到了！》^②的宇宙起源学。另外一个例子：一部有关玻利瓦尔的传记，

① 威廉·贝克福德（1760—1844），英国小说家和艺术收藏家。成年后主要生活在欧洲大陆，曾和伏尔泰同游德国和意大利等。《瓦提克》是他1787年在法国出版的哥特式小说。晚年回英国，建造了著名的哥特式豪宅丰特希尔大厦。

② 《我找到了！》，爱伦·坡1848年出版的有关解释宇宙的演讲集，晦涩难懂。

在前言中奇怪地坦言说：“本书与作者写的有关拿破仑的传记一样，极少提到战争。”卡莱尔的笑话预言了我们的当代文学，1943年，有一部写米格尔·安赫尔的传记，只是有几处提到了米格尔·安赫尔的作品。

因为翻阅最近一部关于威廉·贝克福德（1760—1844）的传记，才引出了上面这些想法。出生于丰特希尔的威廉·贝克福德，是一个极其平凡的百万富翁形象、大老爷、旅行家、藏书家、豪宅建造者和放荡的人；他的传记作者查普曼解读了（或者试图解读）他错综复杂的生平，但对《瓦提克》没有作一点分析，而威廉·贝克福德的名气却是来自这本小说的最后十页。

我对照过《瓦提克》的好几篇评论。此书1876年再版时，马拉美在他的序言中作了许多好的评论（如：指出小说一开始在一座塔楼的屋顶平台上展开，从那里可以看透苍穹，而结尾则在一个中了魔法的地窖里），可是，因为是用法国一种方言词语写的，所以读起来不舒服或读不懂。贝洛克（《与天使交谈》，1928）认为贝克福德缺乏理性，并把他的杂文与伏尔泰的杂文作比较，认为他是那个时代最卑劣的小人之一。也许，最中肯的评价是圣茨伯里在《剑桥英国文学史》第十一卷中的评价。

寓言小说《瓦提克》基本上不复杂。瓦提克（Harún Benalmotásim Vatiq Bilá，阿拔斯王朝第九世哈里发）建了一座巴比伦塔来解读行星。行星昭示他将要发生一连串的奇迹，奇迹的使者是一个举世无双的人，他来自一个不知名的地方。一个商人来到帝国的首都：此人的相貌凶悍无比，以至卫兵们只能闭着眼睛把他带到哈里发面前，商人卖给哈里发一把弯刀，然后就消失了。弯刀刀面上刻着一些神秘的字，那些字不断变化，引得哈里发十分好奇。有一个人（后来他也失踪了）破译了这些文字。有一天，那些字的意思是，“我是一个一切都是宝贝的地方的一件最小的宝贝，配给地球上最大的君主佩带”；另一天的文字是：“那妄想知道不该

知道的事的人真可怜。”哈里发信了巫术。商人的声音在黑暗中建议，让他背弃伊斯兰教信仰而崇拜黑暗的威力。如果他做到了，就可以畅通无阻地进入地火的城堡。在城堡的拱顶下，他可以欣赏星辰许诺给他的宝物、征服世界的法宝、亚当之前的苏丹们和苏莱曼·崩达乌德的王冠。贪婪的哈里发顺从了。商人要求他杀四十个活人祭神。经过了许多血腥的岁月，瓦提克坏事做尽心黑透，他来到一座秃山前。大地开裂了，带着恐怖和希望。瓦提克下到了世界的底层。一群默默无声、脸色苍白的人，目不斜视地在一座走不到尽头的宫殿的豪华走廊里游荡。商人没有骗他：地火的城堡里有的是珍玩异物和法宝，但同时又是地狱。（在与此类似的浮士德的故事和此前的中世纪的许多传说中，地狱是惩罚那些与恶神订了契约的罪人的，而在这部小说中，地狱既是惩罚又是诱惑。）

圣茨伯里和安德鲁·兰宣称或暗示，想出“地火的城堡”是贝克福德最值得骄傲的成就。我认为，这是文学中第一个真正残酷的地狱。^①我斗胆提出这样的悖论：文学中最出名的地狱，《神曲》中的痛苦王国，不是一个残酷的地方：是一个发生残酷的事情的地方。这是有区别的。

斯蒂文森（《梦的一章》）讲到过，在他童年的梦境里，有一种讨厌的棕褐色的色调老是纠缠着他。切斯特顿（《名叫星期四的人》，第四章）想像，在世界的西部边缘也许有一棵树，已经超越并且不成为一棵树了，而在东部边缘有什么东西，一座塔，单说它的建筑就是邪恶的。爱伦·坡在《瓶子里的手稿》中谈到一个南极海，在那里船体会像水手的身体一样长大；梅尔维尔在《白鲸》中用了许多页文字，来描述那条鲸鱼令人难以忍受的白色的可怕……我举了那么多例子，也许足以说明，但丁的地狱显示了一座监

^① 我说，在文学中，神秘主义的东西除外，斯维登堡的那个选中的地狱（《关于天国和地狱》）出现得更早一些。——原注

狱的壮观；而贝克福德的地狱则显示了一个噩梦的隧道。《神曲》是一切文学中最令人信服、最扎实的一本书；而《瓦提克》完全是一种新奇东西，细微的芳香和恳求。但是，我认为，《瓦提克》虽然用了简陋的方式，却预演了托马斯·德·昆西、爱伦·坡、波德莱尔和于斯曼的魔鬼般的光彩。英语中有一个无法翻译的形容词 uncanny，专指超自然的恐怖。这个形容词（德语中是 unheimlich）可以用来形容《瓦提克》的某些片段：根据我的回忆，在它之前还没有一本书配用这个形容词。

查普曼指出有几本书曾经影响过贝克福德：巴特兰米·赫伯特的《东方文库》；汉密尔顿的《四元数基础》；伏尔泰的《巴比伦公主》；加兰的一向遭人诋毁的、令人钦佩的《一千零一夜》，在这份书单里，我可以加上皮拉内西的《谎言的监狱》；贝克福德所赞扬的蚀刻画，画面上是宏伟的楼宇，同时又是错综复杂的迷宫。贝克福德在《瓦提克》的第一章中，罗列了五幢大楼，分属于五种感官，马里诺在《阿多尼斯》中曾描写过类似的五座花园。

威廉·贝克福德只用了 1782 年冬天的三个白天和两个晚上，创作出了这部哈里发的悲惨故事。他是用法语写的。亨莱于 1785 年将小说译成了英语；原文没有忠实于译文。圣茨伯里认为，18 世纪的法语不如英语更能表达这部独一无二的小说的“无限恐怖”（贝克福德语）。

亨莱的英文版收在《人人文库》第八百五十六卷中。巴黎的普林出版社出版了由马拉美修订并作序的小说原文。奇怪的是，查普曼在他精心制作的书目中，居然忽视了修订的内容和序言。

1943 年，布宜诺斯艾利斯

黄锦炎译

关于《紫色的大地》

赫德森^①的这部小说处女作可以归结为一个公式，这公式是那么古老，简直可追溯到《奥德赛》；它又如此简单，使小说因公式之称而遭毁誉受贬斥。好汉出门行，一路有险遇。属于这类浪迹天涯、闯荡人世之辈的有《金驴》和《萨蒂利孔》的片段；《匹克威克外传》和《堂吉诃德》；《吉姆》和《堂塞贡多·松勃拉》。把这些杜撰作品称为流浪体小说，我觉得难圆其说：首先是因为该词语的涵义有限，其次是它们都有地点和时间上的局限（西班牙的16、17世纪）。此外，这类人物还纷杂不一。混乱、不连贯的多样性并非不可接受，但必定有一种隐秘的秩序主宰着他们，这种秩序会逐步显露。我想起了几个有名的样板，似乎没有一个不暴露出显而易见的缺陷。塞万提斯造就了两种类型：一个“身材干瘪”的绅士，高个，禁欲，癫狂且谈吐高雅；一个浑身是肉的村民，矮个，贪吃，清醒并言词粗俗。如此匀称持久的差别最终抵消了他们的现实性，使他们沦为马戏团的角色（在《吟唱诗人》第七章里，我们的卢戈内斯就曾暗示这种指责）。吉卜林杜撰了一个“世界小朋友”，无拘无束的吉姆：在开头几章之后他即患上了不知何种爱国变态症，居然迷上了间谍的勾当。（在大约三十五年后撰写的文学自传里，吉卜林仍然执迷不悟，懵懂依旧。）我指出这些疮疤毫无

^① W. H. 赫德森（1841—1922），英国作家、博物学家，生于布宜诺斯艾利斯附近的吉尔梅斯，1900年入英国籍。

恶意。我这样做是为了以同样的诚意来评判《紫色的大地》。

在我所认为的小说体裁里，最低级的作品追求冒险经历的简单接续，追求单纯的多样变化。水手辛伯达的七次航行或许是最纯正的例子。在那些小说里，英雄只是一个人物，没有个性，行为被动，如读者一般受人摆布。在另一些小说（稍稍复杂些）里，故事情节即使没有叙述英雄的荒唐蠢事和怪癖，但也完成了揭示英雄性格的功能，《堂吉珂德》的第一部就是这样。还有一些小说（属于后来的时代），其情节发展呈双重互动式：英雄改变环境，环境改变英雄的性格。《堂吉珂德》第二部、马克·吐温的《哈克贝利·芬恩历险记》和《紫色的大地》当归此类。最后这部小说其实有两个情节。第一个情节可以看见：英国小子理查德·兰姆在东岸地区的历险。第二个情节隐秘且看不见：兰姆历经沧桑归顺当地习俗，逐渐转变接受了一种使人不免想起卢梭、并隐约见到尼采的荒野道德。他的“漫游时代”亦即“学习时代”^①。赫德森亲身体验过一种半野蛮的、原野般的艰难生活，卢梭和尼采只是在《游历通史》和《荷马史诗》的定型篇章里加以体验。以上所述并非想表示《紫色的大地》无懈可击。它犯有一个明显的错误，可以合乎逻辑地归因于应景急就时的偶然因素：某些险遇描述中的无谓的累人的曲折复杂。我想到了结尾部分的险情：过于曲折复杂，使读者疲惫不堪，不能激发读者的兴趣。在这几个繁琐的章回里，赫德森似乎不明白书是有连续性的（如《萨蒂利孔》或如《骗子堂巴勃罗斯的生平》那样几乎完全循序渐进），因而塞进了无用的人工雕凿而使书变得晦涩难读。这是一种普遍的错误，狄更斯的所有小说都犯有类似的繁冗通病。

或许，没有一部高乔文学作品能胜过《紫色的大地》。个别的

^① 原文为德文。“漫游时代”和“学习时代”典出歌德的《威廉·迈斯特》，它分为《威廉·迈斯特的漫游时代》和《威廉·迈斯特的学习时代》两部分。

地名错误、几处笔误或印刷错误（把 Canelones 写成 Camelones，把 Arias 写成 Aria，把 Gumersinda 写成 Gumesinda）可能会抵消这一事实，这是可悲可叹的……《紫色的大地》基本上是当地风味。作者是个英国人，因而书中有一些读者需要的、但对于一个熟悉当地事物的高乔人来说有些古怪的说明和强调，这也是情有可原的。马丁内斯·埃斯特拉达在《南方》杂志第三十一期中写道：“我们的事物至今尚未遇到才能可与赫德森相提并论的诗人、画家或表演家，今后永远也不会遇到。埃尔南德斯是赫德森所赞颂、发现和评论过的阿根廷生活风情画面里的一小块。譬如说，《紫色的大地》最后几页含有面对西方文明和学院文化价值而存在的美洲最高深的哲学及对其所作的空前绝后的辩解。”显然，马丁内斯·埃斯特拉达毫不犹豫地把赫德森的全部作品推上了我们高乔文学经典著作的顶峰。目前，《紫色的大地》所包含的范围是广大无比的。《马丁·菲耶罗》（尽管卢戈内斯有意将其捧为经典）与其说是叙述国人之源的史诗（1872年！），不如说是一个刀客的一部自传，这部自传被预言探戈降临的鼓吹呐喊歪曲了。阿斯卡苏比的作品具有更生动的特征，更多的幸福，更大的勇气，但所有这一切显得有些支离破碎，并隐藏在不连贯的、每卷四百页的三册书里。《堂塞贡多·松勃拉》纵然对话真切，但因为刻意夸大琐碎小事而受贬损。人们都知道其作者是一个高乔人，由此更显出这种戏剧巨人症——把新手骑马描绘成一场战争——的不合情理。吉拉尔德斯声嘶力竭地叙述日常的田野活计，赫德森（如同阿斯卡苏比、埃尔南德斯和爱德华多·吉铁雷斯）则以轻松自然的语调叙述一些或许有嫌残酷的事件。

有人会说，在《紫色的大地》里高乔人只是在字面上以附属的方式出现，这对于形象的真实性更好。对此，可以这么回答：高乔人是沉默寡言的人，高乔人不知道——或者说蔑视——记忆和回顾带来的讲不清的乐趣；用自传形式并把高乔人表现为热情奔放，

则会使其变形走样。

赫德森的另一个明智之处是在地理方面。他出生在潘帕大草原神秘氛围里的布宜诺斯艾利斯省，然而却选择了义军骑兵队第一次和最后一次挥舞长枪的褐色大地：东岸国。在阿根廷文学里，高乔人被排斥在布宜诺斯艾利斯省外，但这重要现象中令人费解的是作为诸多著名“高乔”文人之摇篮的大城市布宜诺斯艾利斯的存在。如果我们不是在审视文学，而是面对历史的话，我们可以证实，誉满天下的高乔现象对其所属省份的命运发生了微小的影响，而对国家的命运毫无影响。高乔战争的典型组织——骑兵队——只是偶尔出现在布宜诺斯艾利斯。城市主宰一切，城市的高官显贵在发号施令。难得有人——法律文件里的奥尔米加·内格拉、文学中的马丁·菲耶罗——靠反叛抗争才在警方获得某些知名度。

我已说过，赫德森为其英雄的业绩选择了另一类刀客。这一恰当的选择使他以巧合和战争的多样性丰富了理查德·兰姆的命运，这种巧合有利于流浪爱情的产生。在关于班扬的文章中，麦考莱对一个人的想像事物随着时间推移会变成其他许多人的亲身回忆深感惊诧。赫德森的想像长留在记忆中：大不列颠的枪声回荡在帕伊桑都的夜空，自我陶醉的高乔人在战斗前畅快地吮吸黑烟草，姑娘在隐蔽的河岸边委身于一个外乡人。

赫德森把鲍斯韦尔^①宣扬的一句话改进到完美无缺的程度，他说在生活中曾多次埋头研究形而上学，但总是被幸福欢乐所打断。这句话（与文字打交道给我带来的最值得记住的一句话）为人类和书本所特有。虽然有鲜血流淌和生离死别，《紫色的大地》仍然是世上少有的幸福欢乐的书籍之一（另一本同属美洲、同样具有人间天堂滋味的书就是马克·吐温的《哈克贝利·芬恩历险记》）。我在思索的并不是悲观主义者和乐观主义者的毫无头绪的争论；

① 鲍斯韦尔（1740—1795），英国传记作家，《约翰逊传》的作者。

我所想到的并不是忧伤的惠特曼无情地强加给自己的经院式幸福；我所想到的是理查德·兰姆的充满好运的性格，他接受人生各种沧桑变故的热情豪爽，不管这种变故是友好的或是盲目的。

最后一点思考。能否领会当地风味或许是无关紧要的，但事实是在所有的外国人（当然不排除西班牙人）中，只有英国人品出了那种风味：米勒^①，罗伯逊^②，伯顿，格雷姆·坎宁安^③，赫德森。

1941年，布宜诺斯艾利斯

陆经生译

① 米勒（1802—1856），苏格兰神学家、作家。

② 英国历史上有多个罗伯逊，如苏格兰史学家威廉·罗伯逊（1721—1793），著名教士，有“布莱顿的罗伯逊”之称的弗里德里克·威廉·罗伯逊（1816—1853）。此处所指不详。

③ 格雷姆·坎宁安（1852—1936），英国作家、政治家，1869年起主要在阿根廷经营牧场，以散文和短篇小说知名。逝世于阿根廷，被当地人尊称为“堂罗伯托”。

从有名分到无名分

起初，神称为诸神（埃洛希姆^①），这一复数形式一些人称为至尊者，另一些人称为至高者。人们认为在复数形式里听到了以前泛神论的回音，或看到了在尼西亚宣布的“神为一者，又为三者”的论说的先兆。^② 埃洛希姆要求动词使用单数；《律法书》第一句原文为：起初上帝创造了天和地。尽管复数形式给人一种模糊概念，埃洛希姆还是具体的；其名为耶和华神，书上写他白昼露天在花园里漫步，或者按照英文版的说法：in the cool of the day。他被赋予人类的特征。在《圣经》某处可以读到：“耶和华后悔在大地创造了人，感到痛心。”在另一处：“因为我，耶和华，你的上帝，是一个会猜忌的上帝。”还有一处：“我说话时怀着满腔怒火。”这几句话的主语无可争辩的是指“有名分者”，一个随世纪更迭慢慢变得庞大并且形象模糊的“有名分者”。其称号有多种：“雅各的壁垒”，“以色列的基石”，“我即我”，“万众之神”，“万王之王”。毫无疑问，这最后一个称号启发出大格列高利的“天主的众仆之仆”作为相对称号，而在原文中则是王的最高级形容词：希伯来语的特征是——路易斯·莱昂教士说——当要强调某物时，或褒义，或贬义，就把同一词语重复两遍。如此，Cantar de cantares（雅歌）相当于我们卡斯蒂利

① 埃洛希姆（Elohim）是希伯来文《旧约》中对上帝的称呼。

② 公元325年，罗马皇帝君士坦丁一世在小亚细亚北部城市尼西亚召开世界性主教会议，史称尼西亚会议。经过激烈争论，确定了以该撒利亚主教西比乌提出的信经为基础，添上（圣）父（圣）子“同质”一词，由皇帝施压推行，作为正统三一论教义的标准，从而解决了长期陷于纷争的一些基督教神学及体制问题。

亚语通常说的 *Cantar entre cantares* (歌中之歌); *hombre entre hombres* (人中之人), 意思是出类拔萃者, 超群绝伦者。在公元之初几个世纪里, 神学家们习惯使用以前只用于表示大自然或朱庇特的形容词的前缀 *omni*: *omnipotente* (无所不能的)、*omnipresente* (无所不在的)、*omniscio* (无所不知的) 等词, 并广为流传, 把上帝变成了一个无法想像的最高级形容词的混合物, 引起人们的敬畏。这些名称如同其他名称一样, 似乎限制了神的特性: 5 世纪末时, 《狄奥尼索斯记》的隐名作者声称, 没有一个肯定式谓词适用于神。关于神什么都不该肯定, 什么都可以否定。叔本华十分平淡地说: “这种神学是惟一真正的神学, 但却毫无内容。”用希腊文撰写、组成《狄奥尼索斯记》的论著和书信在 9 世纪遇到了一位读者, 把它译成了拉丁文: 约翰·埃里金纳^①, 或称斯科托斯, 亦即“爱尔兰人约翰”, 史书上名为斯科托斯·埃里金纳, 亦即“爱尔兰的爱尔兰人”。他提出一个属泛神论类的论点: 个体事物是神的显现(神之灵的显露或出现), 神就在其后, 神是惟一的实际之物, “但他不知他是什么, 因为他不是一个什么, 并且对于其自身, 对于一切悟性, 他都是不可理解的”。他不是个智者, 但比智者更智; 他不是善者, 但比善者更善; 他超越并拒绝所有的称号, 其原因无法探究。为了给他下定义, 爱尔兰人约翰借助 *nihilum* 一词, 意即“虚无”; 神就是“从虚无中进行创造”的首要的虚无, 就是孕育了雏形而后又产生了具体生物的深渊。神是“虚无”中的“虚无”; 领悟这个道理的人在行动时能意识到这远不止是一个“谁”或一个“什么”。同样, 萨姆卡拉也指出, 在深沉的梦中, 人就是宇宙, 就是神。

当然, 我刚才举例说明的道理并非没有依据。赞美推崇直至虚无境界, 这一现象发生在或将要发生在任何一种崇拜中, 我们在莎

^① 埃里金纳翻译和注释过东方教会诸神学家的希腊文著作, 试图调和基督教和新柏拉图主义。

士比亚身上清清楚楚地看到了这一点。莎士比亚的同时代人本·琼森喜欢他，但没有当成偶像崇拜，只是在这一行敬仰而已^①；德莱顿把莎士比亚捧为英国戏剧诗人中的荷马，但承认他常常会言之无物，夸夸其谈；在演讲成风的18世纪，人们力图评价莎士比亚的成就，指责他的错误：莫里斯·摩尔根^②在1774年断言说，李尔王和福斯塔夫只不过是对其发明者的头脑的修饰；19世纪初，上述断言又被柯尔律治重新提出，对于他来说，莎士比亚已不再是个人，而是斯宾诺莎笔下的法力无边的神的一种文学变体。“莎士比亚其人，”斯宾诺莎写道，“是一个很自然的自然界，是一种效果，但潜藏在个性中的普遍性已向他显露，这种普遍性并非是对多样化的事件的抽象思考，而是作为可以作出无穷修饰的实体，他的个人存在只是无穷修饰中的一个。”赫兹利特证实或确认：“莎士比亚像所有的人，除非与所有的人相像。从本质上讲，他什么也不是，但他是其他人所有的一切，或可以是的一切。”后来，雨果把他同海洋相提并论，说他是一颗可以变成任何模样的种子。^③

是一种事物必然就不能是任何其他事物。对这一真理的朦胧认识引导人们想像：不是某物胜过是某物，从某方面讲，等于是一切。这一假象存在于印度斯坦的那位传奇般国王的言词中，这位国王放弃权力，出门上街行乞：“从现在起，我没有王国，或者我的

① 原文为英文。

② 摩尔根（1726—1802），英国官员、评论家，他的《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》（1774年写成，1777年发表）一反传统观点，说“勇气是福斯塔夫性格的一个组成部分”。

③ 在佛教中图案重复出现。最初的篇章说菩萨在菩提树下领悟出宇宙的一切因果——每个生灵过去的和未来的化身——无穷无尽地联在一起。几个世纪后写就的最后的篇章陈述说，没有任何事物是真实的，任何知识都是杜撰的；如果有像恒河里的沙粒一样多的恒河，再有像新的恒河里的沙粒一样多的恒河，那么沙粒的数目将会少于菩萨所不知道的事物的数目。——原注

王国没有边界，从现在起，我的躯体不属于我，或者整个大地属于我。”叔本华曾说历史就是世世代代的人类具有的一场结束不了的令人困惑的梦：在梦里有重复出现的形式，也许有的只是形式：形式之一就是本文揭示的进程。

1950 年，布宜诺斯艾利斯

陆经生译

传说的形形色色

人们见到老人、病人或者死人时，都会产生厌恶之感，但本身都逃脱不了死亡、疾病和衰老的命运，佛祖释迦牟尼声称，经过这种反思，他大彻大悟，离开了父母亲人，出家修行，披上苦行僧的黄袈裟。这件事载于佛教经典；佛经上还有一则寓言，说是菩萨派出五个秘密使者：一个婴儿、一个佝偻的老人、一个瘫痪的病人、一个遭受酷刑折磨的罪犯和一个死人，用意是指点迷津，让人们明白生命是由生、老、病、死、苦组成。阴曹的大法官（印度斯坦神话中担任这一职务的是阎魔罗阇，因为他是第一个死去的人），问犯有罪孽的人有没有见过那些使者；回话是见过的，但没有辨出他们警告的涵义；牛头马面的差役便把那人关进一间烈焰升腾不息的屋子。也许释迦牟尼没有发明这个吓唬人的寓言；反正我们知道他在经书中说过，并且知道他从没有把他自己的一生同寓言挂钩。

现实生活太纷繁复杂，也许不适于口头传播；不过传说再现现实时只是偶尔失实，却使它不胫而走，传遍世界。刚才提到的寓言和佛祖的声明里有一个老人、一个病人和一个死人；时间的进展把两种说法合二为一，把它混在一起，形成了另一个故事。

被尊为佛祖的释迦牟尼本名叫悉达多，是太阳后裔苏多丹那国王的儿子。他母亲怀上他的当晚梦见一头洁白如雪、长着六根大

牙的象钻进她右肋。^①占梦人解释说，她的儿子将统治世界或者常转法轮^②，教导世人如何达到无生无死的境界。国王宁愿悉达多得到尘世的富贵而不要永恒的荣耀，便把他关在一座宫殿里，凡是能使他联想到衰老死亡的东西都摒绝在外。悉达多沉溺于声色犬马，浑浑噩噩度过了二十九个虚幻幸福的年头，一天早晨，他驱车出游，惊愕地见到一个伛偻的人，“头发和身体都和别人不一样”，走路要拄拐杖，颤颤巍巍。他问那人是谁；车夫回说是个老人，世人到头来都会同他一样，无一幸免。悉达多深感不安，吩咐立刻打道回宫，但在另一次出游时看到一个发烧的人，身上全是麻风烂疮，车夫解释说那是一个病人，谁都难免罹病的危险。另一次，他又见到人们抬着一口装着一个人的棺材，人们向他解释说那个一动不动的人已经死了，还说人生必有死，那是自然规律。在最后一次，他看到一个托钵僧，一脸恬静的神情，既没有死也没有生的欲望。悉达多找到了道路。

哈代赞扬这个传说的色彩；一位当代的印度文化学者，A. 福歇（他嘲讽的笔调有时不免失之刻薄和不够明智）写道：如果承认菩萨事先无知，那个故事倒不乏戏剧性的渐进和哲学价值。公元5世纪初期，僧人法显前往印度斯坦各国取经，看到尼泊尔卡皮拉瓦斯图城的废墟和阿索卡在城墙南北东西树立的四尊塑像。7世纪初期，一位基督教修士编纂了一部名为《巴尔兰姆和约萨法特》的

①在我们看来，这个梦一点不美。印度人却不认为如此；大象在印度是家畜，是温顺的象征；六根象牙也不会使观众看了不舒服，印度艺术中，为了暗示神的万能往往塑造出千手千面的形象；六则是惯用的数字。（六番轮回转世；释迦牟尼之前的六个佛陀；东、南、西、北、上、下六个基点；《夜柔吠陀》文献集称之为梵天六门的六位神。）——原注

②这个比喻可能启发西藏人发明了祈祷的器械，那是一种沿轴心旋转的轮子或圆柱，装有写着经文的纸卷，周而复始。有些器械用手操作；另一些像大磨坊，由水力或风力驱动。——原注

小说；约萨法特（约萨法特菩萨）是印度国王的儿子；占星学家预言他将统治一个更大的光荣王国；国王把他幽禁在宫殿里，但是约萨法特发现了以一个盲人、一个麻风病人和一个垂死的人面貌出现的众人的不幸处境，终于在隐士巴尔兰姆的指点下皈依宗教。这个传说的基督教版本翻译成许多种文字，包括荷兰文和拉丁文；在哈孔·哈孔纳逊的敦促下，8世纪中叶冰岛出现了巴尔兰姆传说。塞萨尔·巴隆尼奥红衣主教修订《罗马殉教者列传》时（1585—1590），把约萨法特也收入；1615年，迭戈·德·科托续编《十人传》时，指出伪托的印度寓言和圣约萨法特的正宗事迹的相似之处。读者在梅嫩德斯-佩拉约撰写的《小说溯源》里可以看到这些以及其他记载。

在西方招致了释迦牟尼被罗马教廷谥为圣徒之说的传说有一个缺陷：它提出的路上遇见固然有效，但难以置信。悉达多的四次出游和四个有教育意义的人物不符传说的偶然因素的习惯。博士们对人物的皈依宗教的关心胜过对美学原则的关心，企图为这一异常现象进行辩解；凯本在《佛教研究》第一章第八十二节中指出，传说中的麻风病人、死人和托钵僧都是神为了点化悉达多而制造的幻象。梵语史诗《佛本事》第三卷说神制造了一个除车夫和王子之外谁也看不见的死人形象。16世纪一部传奇式传记，威格尔的《释迦牟尼在中国》第三十七至四十一页中指出，四个人物的出现是神的四种变形。

《往世书》走得更远。这部用不纯粹的梵文编纂的诗歌散文集中往往有嘲讽的口吻；它描绘的如来佛的故事庞大得使人喘不过气、眼花缭乱。释迦牟尼由一万二千名僧人和三万二千位菩萨簇拥着，向众神宣讲该书内容；他从四重天确定了他最后一次轮回转世的时间、大洲、王国和种姓；他宣讲时有八万个小鼓伴奏，他母亲的身体有一万头大象的神力。在那部奇特的诗里，释迦牟尼确定他命运的每一阶段；吩咐众神幻化出那四个象征性的人物，他询问车

夫时，早已知道他们是谁，表明什么意义。福歇认为这一特点说明作者们没有主见，认为释迦牟尼不可能不知道车夫所了解的东西；我却认为这个谜另有解答。释迦牟尼创造了那四个形象，然后向第三者询问他们的含义。从神学观点来看，也许可以这么解释：《往世书》是大乘摩诃衍宗，认为暂时的如来是永恒的如来的化身或反映；天上的如来发号施令，地上的如来遵照执行。（我们的时代另有神话和语汇，把这种现象称作下意识行为。）上帝的第二人，圣子的肉身既然可以在十字架上呼喊：“我的上帝，我的上帝，为什么离弃我？”^① 如来的肉身当然也可以对他仙身所制造的形象感到诧异……此外，为了破谜，这些微妙的教条主义不是必不可少的，我们不能忘记，印度斯坦的宗教，特别是佛教，宣扬的是四大皆空。按照温特尼茨的解释，《往世书》是指佛的游戏的微妙关系；在大乘教义里佛在人世的生命是一场游戏，是一场梦。悉达多选择了他的国度和父母。悉达多制造了四个使他自己吃惊的形象，悉达多安排另一个形象说明前四个形象的意义；如果我们把这一切当作悉达多的梦，就都解释得通了。如果我们设想悉达多（正如麻风病人和托钵僧一样）在一个梦中出现，而谁都没有做过那种梦，那就更解释得通，因为根据北部佛教^②的看法，大千世界、芸芸众生、生命火焰熄灭的涅槃、轮回转世，以及我佛如来都是空幻不实的。一部有名的专著中说过谁都不会在涅槃中熄灭，因为无数生灵在涅槃中熄灭正如一个巫师在十字街头用魔法制造的幻觉的消失，另一部著作说万物皆空，徒有虚名，连如此说的书和看书的人都是空的。矛盾的是，诗中庞大的数字非但没有增加真实感，反而有所削

① 《圣经·新约·马太福音》第二十八章第四十六节：“耶稣（被钉在十字架上）大声喊着说：‘以利，以利，拉马撒巴各大尼。’就是说，‘我的上帝，我的上帝，为什么离弃我？’”

② 里斯·戴维斯排斥了布尔诺夫的这一说法，但在这里引用，并不比使读者百思不解的大乘教义更不恰当。——原注

弱；一万二千名僧人和三万二千个菩萨比一名僧人和一个菩萨更不具体。庞大的形式和数字（第十二卷中包含一连串二十三个字，表明单位数后面加逐渐增多的零，从九到四十九、五十一、五十三）只是多得吓人的泡沫，一无所有的强调。因此，不真实开始使故事出现了漏洞；首先使数字显得难以置信，其次使王子显得虚假，然后和王子一起显得虚假的是世世代代的人和整个宇宙。

19世纪末叶，奥斯卡·王尔德提出一个变体；快乐王子在宫阙中终老，从未发现痛苦，但他死后的塑像在高高的墩座上却见到了痛苦。^①

印度斯坦的编年学不够清晰；我的学识更没有把握；凯本和赫尔曼·贝克也许同冒险撰写本文的人一样容易出错；如果我这个有关传说的故事富于传奇色彩，交织着有价值的真实和难免的谬误，我并不感到奇怪。

王永年译

^①《快乐王子》是王尔德早期写的一篇童话故事，王子散尽他的衣物，却得不到受惠者的理解。

从寓言到小说

对于我们大家来说，寓言是一个美学错误。（我最初想写“只不过是一个美学上的错误”，但后来发觉我的见解本身就是一个寓言。）据我所知，寓言体裁已由叔本华（《作为意志和表象的世界》，第一篇第五十节）、德·昆西（《作品集》，第六卷第一百九十八页）、弗朗西斯科·德·桑克蒂斯（《意大利文学史》，第七章）、克罗齐（《美学》，第三十九页）和切斯特顿（《G.F. 瓦茨》，第八十三页）等作过分析，本文仅限于后两者。克罗齐否定寓言艺术，切斯特顿维护寓言艺术。我认为前者是有道理的，但我知道，一种我们看来无法辩解的形式何以如此受人青睐。

克罗齐的言词是清晰透彻的，我只需用西班牙文复述即可：“如果象征被理解为与艺术直觉不可分离，那它就是直觉的同义词，而直觉总是具有理想的特点。如果象征被理解为可以分离，如果既可以表达象征又可以表达象征之物，那就会陷入理智主义的错误。所谓的象征就是一种抽象观念的表露，就是一种寓言，是科学，或修补科学的艺术。但我们也应公正对待寓言体裁，注意到在某些场合寓言体裁是无害的。从《耶路撒冷的解放》可以得出各种道义；轻浮诗人马里诺的《阿多尼斯》给人的启示是无节制的纵欲最终会变为痛苦；面对一尊塑像雕塑家可张贴一份海报，说这尊塑像就是‘仁慈’或‘善良’。这类附加在一件已完成的作品上的这类寓意意义对作品并无伤害，它们是从外部添加在不同意义表达上的意义表达。《耶路撒冷的解放》添加了一页散文，以表达诗人

的其他想法；《阿多尼斯》添加了一行诗句或一段诗篇，用来表达诗人希望人们理解的内容；给塑像则加上了‘仁慈’一词或‘善良’一词。”在《诗学》（巴里，1946）第二百二十二页，语调更是充满敌意：“寓言不是精神表现的直接方式，而是文字或密码的一种用途。”

克罗齐不认为内容和形式之间有区别，后者就是前者，前者亦即后者。他觉得寓意是荒谬的，因为它试图在一种形式里解析出两个内容：直接的或字面的内容（但丁在维吉尔的引导下来到贝雅特丽齐身边），形象化的内容（人在理智的引导下最终到达信念）。克罗齐断言，这种写作方式带有令人费解之谜。

为了维护寓言体裁，切斯特顿首先否认语言会穷尽对现实的表现。“人类知道在心灵中有比秋季森林的颜色更令人目眩的、更数不清道不明的色彩，但人类认为，这些色彩不管如何掺和变化，都可以通过一种嘟囔和嘶叫的随机方法准确地表现出来。人类认为，从一个证券交易人内心实际发出的声音表示了记忆的全部奥妙和渴望带来的全部煎熬。”既然已宣布语言不够表达，就会产生别的手段：寓言可以是手段之一，如同建筑或音乐。寓言由词语组成，但并非语言之语言，并非该词语所表示的珍贵的美德和秘密的启示的符号之符号。这是一种比单音节词更准确的符号，更丰富，更幸运。

我不太清楚，那些持对立看法的权威中究竟谁有道理；但我知道，寓言艺术曾经令人着迷（在两百种手抄本里流传的迷宫般的《玫瑰传奇》共有二万四千行诗句），而现在使人不堪忍受。我们感受到寓言体裁不仅不堪忍受，而且笨拙轻佻。不管是把自己的激情故事糅合在《新生》中的但丁，还是在帕维亚塔上头顶着刽子手的屠刀写下《哲学的慰藉》的罗马人博蒂乌斯，都不曾了解这种感受。如果不重复提及关于不断变化的趣味的原则，又怎么能解释这种分歧呢？

柯尔律治认为每个人天生不是亚里士多德派就是柏拉图派。后者认为理想就是现实,前者则认为理想是普遍化的概念。对于柏拉图主义者来说,语言只不过是符号的任意游戏,而对于亚里士多德主义者来说,语言则是世界的地图。柏拉图主义者知道,宇宙在一定程度上就是一种和谐,一种秩序:这种秩序对于亚里士多德主义者来说,可以由我们的片面认识而产生的一种错误或虚构。在各个地区和各个时代,那两派不朽的对垒者变换着语言和姓氏:一派有巴门尼德、柏拉图、斯宾诺莎、康德、弗朗西斯·布拉德利;另一派有赫拉克利特,亚里士多德、洛克、休谟、威廉·詹姆斯。在中世纪争斗不休的玄学中,人人都援引人类理智大师亚里士多德(《飨宴》,第四章第二节),但唯名论者是亚里士多德,而现实主义者却是柏拉图。^① 乔治·亨利·刘易斯认为中世纪惟一场略有哲学意义的论争是唯名论和现实主义之间的论争。这一判断是轻率的,但它突出了那场旷日持久的争论的重要性:9世纪初波菲利^②的一句由博蒂乌斯翻译和评论的断言挑起了争论,安瑟伦和洛色林把争论维持到11世纪末,吉列尔莫·德·奥卡姆在14世纪又重开论战。

可以想像,深长的岁月使中间立场和细微区别无限增长。然而可以肯定对于现实主义来说,首要的是共性因素(柏拉图称之为理想、形式,我们则称为抽象概念),而对于唯名论来说首要的则是个性因素。哲学史不是一个虚设的娱乐和语言游戏博物馆:实际上,这两种论点属于对现实的两种理解方式。莫里斯·德·沃尔夫写道:“极端现实主义拣起了最初的联合。编年史家赫里曼(11世纪)把教授辩证法的人称为‘古博士’:阿贝拉尔多把辩证法当作

^① 这段文字又见《济慈的夜莺》一文。

^② 波菲利(约233—304),新柏拉图派哲学家,普罗提诺的学生,写过一篇反对基督教的著名论文,现存片断。

一门‘古代学说’来谈论，直到12世纪末还把‘现代’这一名称用在其对手身上。一个在当今不可思议的论点在9世纪似乎很清晰，并且以某种方式流传至14世纪。原本属于少数人的新鲜事的唯名论今天已纳入了所有的人，其胜利是如此巨大重要，因而其名称已无关紧要。没有人声称自己是唯名论者，因为没有人不是唯名论者。然而，我们应该明白，对于中世纪的人来说，实质事物不是具体的人而是人类，不是个人而是属类，不是各个属类而是种类，不是各个种类而是神。依我的看法，寓言体裁文学就出自上述观念（其最清楚的表现大概就是埃里金纳的四倍系统）。这就是抽象事物的寓言，如同小说是个体事物的寓言一般。抽象事物拟人化了：所以在一切寓言中都有一些小说因素。小说家提出的个体因素都竭力成为普遍因素（杜宾就是理智，堂塞贡多·松勃拉就是高乔人）；小说中就有寓言成分。

从寓言到小说，从属类到个体，从现实主义到唯名论，其转变需要好几个世纪，但我斗胆提出一个理想的日期。1382年的那一天，也许还不认为自己是唯名论者的杰弗里·乔叟想把薄伽丘的诗句“E con gli occulti ferri i Tradimenti”（暗藏铁器的卑劣行径）译成英语，他是这样说的：“The smyler with the knyfe under the cloke”（微笑者刀藏在斗篷里）。原文在《苔塞伊达》^①第七篇里，译文在《骑士的故事》里。

1949年，布宜诺斯艾利斯

陆经生译

^①《苔塞伊达》，薄伽丘1339年创作的长诗。有部分内容被乔叟译进他的《骑士的故事》里。

有关萧伯纳的杂记

13 世纪末的时候，雷蒙多·罗里奥（拉蒙·卢尔）试图拿一个用拉丁文词语分划成块的不规则旋转同心圆盘做成的构架解决所有的奥秘；到了 19 世纪初，约翰·斯图尔特·米尔担忧有一天音乐组合的数目会用尽，那些尚未定型的韦伯^①和莫扎特们将会没有立足之地；库尔德·拉斯维茨则在 19 世纪末玩弄起令人厌烦的世界图书馆的奇思怪想，这个图书馆将收集用二十几个书写符号组成的所有变化，也就是说用所有语言所表达的一切。罗里奥的机器、穆勒的担忧和拉斯维茨的混乱的图书馆或许是可供揶揄的材料，但它们都夸张地表现了一种共同的癖好：把玄学，也把艺术变成了一种组合游戏。玩弄这种游戏的人忘记了一本书胜过一个词语结构，或者说胜过一系列词语结构；一本书是与其读者展开的对话，是赋予其话声的语调，也是留在其记忆里的多变的恒久的形象。这一对话永无终结：“amica silentia lunae”，这些词语现在的意思是亲昵、宁静、闪光的月亮，而在《埃涅阿斯纪》里则表示月

^① 指德国浪漫主义歌剧的奠基人卡尔·韦伯（1786—1826）。

黑天，指的是掩护希腊人进入特洛伊城的黑暗^①……文学是不会断源的，其理由既充分又简单：单单一本书不是文学。书不是一种无沟通的个体：它是一种关系，是一种数不尽的关系的轴心。一种文学区别于另一种文学，不管是以后的或者是先前的，主要不是因为文章内容，而是由于阅读方法。如果让我阅读任何当代的文章，比如本文，而按照2000年时人们的阅读方法，我也会知道2000年时的文学呈何种状况。把文学理解为形式游戏，在最好的情况下，也只会导致精工细雕的章节和诗段，造就一个受尊敬的工艺师（约翰逊、勒南、福楼拜），弄得不好就会产生一部以浮华和随意杜撰出的惊奇情节构成的作品，而使人感觉不适（格拉西安、埃雷拉^②、莱辛）。

如果文学只不过是一种口头代数，那么任何人都可以创造任何作品，只要借助变化实验即可。“一切都会涌现”，这条精炼的公式把赫拉克利特的哲学简化成两句话：雷蒙多·罗里奥可能会对我们说，有了第一句话，只要实验一下不及物动词就足以发现第二句话，并且依靠有规律的侥幸得到那种哲学，以及其他许多种哲学。似乎有必要回答说，由淘汰得到的公式缺乏价值，甚至缺乏意义。为了使公式具有某种效用，我们应该参照赫拉克利特来理解，参照赫拉克利特的经验，即使“赫拉克利特”只不过是那种经验的可能的实

① 根据一些像是模仿性的文章，弥尔顿和但丁就是这样解释词语的。在《神曲》（《地狱篇》，第一歌第六十行，第五歌第二十八行）我们读到：“光亮暗淡了”，“太阳消失了”，表示黑暗的地方：在《力士参孙》（第八十六至八十九行）中：

对于我太阳是黑暗的，
月亮是宁静的，
当她舍弃夜晚时，
黑暗的洞窟埋藏在她心中。

摘自 E. M. 蒂尔雅德：《弥尔顿时代》，第一百零一页。——原注

② 埃雷拉（1576—1656），又称老埃雷拉，西班牙画家和雕刻家，早期画风浮靡矫饰。

施者。我曾经说过，一本书就是一场对话，一种关系形式：在对话中，一个交谈者并非他所说的话的总数或平均数，他可以不说话而表现出聪明机智，也可以说出聪明的见解但表现出愚蠢笨拙。文学同样如此。达塔尼昂做出了数不尽的业绩，而堂吉诃德遭受棍打和嘲讽，但是堂吉诃德的价值在人们的感受中更大。这番话给我们引出了一个迄今为止从未提出过的美学问题：一位作者能否创造出超出他的人物？我的回答是否定的，在这否定之中包括了理智因素和道德因素。我想从我们身上是不会产生比我们的最佳年代更聪颖更高贵的造物的。这一见解就是我对萧伯纳的卓越成就的信念的依据。最初几部作品中的行业工会问题和市镇问题将失去趣味，或者说已经失去；《愉快的游戏》中的戏言在将来某一天有可能比莎士比亚的戏言更令人讨厌（我怀疑幽默是一种口头体裁，一种在会话中突发的恩赐，而不是一种书面之物）；序言和流畅的篇章宣称的思想可以在叔本华和塞缪尔·巴特勒的作品中找到；^①但是，拉维尼亚^②、布兰科·波斯内特^③、克雷冈、索托弗德、理查德·杜吉昂，特别是朱利乌斯·恺撒，他们都超越了当代艺术塑造出的任何人物。把泰斯特先生同上面几位，或者同尼采的历史人物查拉图斯特拉相提并论，就是带着惊诧甚至义愤来感受杰出的萧伯纳。1919年，阿尔伯特·索尔格尔写作时反复提到当时一个普通地方，“萧伯纳是英雄观念的剿灭者，是英雄人物的杀戮者”（《当代诗歌和诗人》，第二百一十四页）。索尔格尔不明白，英雄性质须摒弃浪漫特性，须体现在《武器与人》中的布伦茨利上尉身上，而不是塞希奥·萨拉

① 斯维登堡亦如此。《人和超人》中说地狱并不是一个惩罚场所，而是死去的罪人出于同类相聚的缘故所选择的处所，就好像选择天堂一样；斯维登堡于1758年发表的《论天堂和地狱》一文也表述了同样的见解。——原注

② 拉维尼亚，《埃涅阿斯纪》中人物，嫁给了杀死她未婚夫图耳努斯的埃涅阿斯。

③ 布兰科·波斯内特，萧伯纳1909年创作的剧本《出乖露丑的布兰科·波斯内特》中的人物。此剧在伦敦遭禁演。

诺夫。

弗兰科·哈里斯撰写的萧伯纳的传记收入了萧的一封信令人崇敬的信，现抄录以下一句话：“我理解一切，理解所有的人；我即虚无，我即非我。”从这个虚无（完全可以同创造世界前的神的虚无相提并论，可以同最重要的神明相提并论。“另一个爱尔兰人”约翰尼斯·斯科托斯·埃里金纳称之为 Nihil，即“虚无”）出发，萧伯纳推断出几乎数不清的人物，或曰“戏剧人物”。我猜想，这昙花一现的人物要数那个把一切展示给人们的萧伯纳，他在报告栏目上发表了既众多又简明的锋利言词。

萧伯纳的基本主题是哲学和伦理学：他在我国不受重视是很自然的，无法避免的。或许只有在若干警句方面才受到好评。阿根廷人觉得宇宙不过是偶然因素的表现，是德谟克利特的原子的偶然聚合。阿根廷人对哲学不感兴趣，对伦理学也不感兴趣。对阿根廷人来说，社会性只是一种个人间的或阶级间的或民族间的冲突，在冲突中一切都是合法的，除了受嘲讽或被战胜。

人的特性及其变化是当代小说的核心主题。抒情诗是对幸运的爱情或失意的爱情作出的令人欢心的赞美。海德格尔和雅斯贝斯的哲学使我们每个人都成为同虚无或同神明进行的秘密且持续的对话中的有趣的交谈者。这些方面在形式上可能引起崇敬，却激起被吠檀多斥责为首要错误的那个“我”的幻现。它们常常在作绝望和忧愁的游戏，但实际上是在取悦虚荣，从这种意义上说，它们是不道德的。相反，萧伯纳的作品留下了一种解放的滋味，博蒂乌斯学派的滋味，英雄传奇的滋味。

1951年，布宜诺斯艾利斯

陆经生译

一个名字两个回响的考察

远离时间，超越空间，一个上帝，一个梦幻，一个神魂颠倒却又对此毫无察觉的人，各自重复着一个晦涩的表白。描述并评判这些表白的话语以及由这些话语而产生的两种反响，构成了本文的主题。

故事的缘起是人人皆知的，记录在《圣经》《摩西五书》第二篇即《出埃及记》第三章。在该章节中，我们看到，该书的作者和主人公、牧羊人摩西问上帝姓甚名谁，上帝回答说：“我就是我。”在考察这句玄妙的话语之前，或许我们不应忘记，对原始的魔幻思想而言，名字不仅仅是一个随心所欲的象征符号，而且是这个符号所确立的整体概念中生死攸关的一部分。^①正因为如此，澳大利亚的原始居民都取一个隐秘的名字，而不让相邻部落的人听到。在古埃及人中，也盛行类似的传统。每个人都取两个名字，一个是小名，让别人叫的，另一是大名，是真实的名字，对别人是保密的。根据殡葬文献，人的躯体死亡之后，灵魂会遭遇到各种各样的危险，而忘记自己的名字（失去自己的人格身份）可能是其中最大的危险。同样，知晓诸位神灵的真名实姓，了解各路鬼怪姓甚名谁，打听到

① 柏拉图的对话之一《克拉蒂罗篇》对词和事物之间存在一种必然的联系持异议，认为应予以否定。——原注

各个阴司的真实名字，也被视为非同小可的事情。^①雅盖斯·汪蒂尔斯曾经写道：“知道了一个神或一个神化了的生灵的名字，就足以能够制服它。”（《埃及宗教》，1949）无独有偶，我们从德·昆西口中知道，罗马的实名也是保密的。在罗马共和国灭亡前的日子里，金托·巴莱里奥·索拉诺就曾因为披露罗马的实名而触犯天条，被处以极刑。

未开化的人掩饰自己的名字，为的是不至于使自己的名字落入魔掌，以摆脱魔法对持名人的杀戮、迷惑和奴役。至今，遇到造谣中伤和辱骂的时候，人们仍旧保留有这种迷信，或可以看到这种迷信的影子。我们不会容忍用某些含沙射影的字眼来影射我们的名字。毛特纳曾分析并痛斥过人们的这种思维习惯。

我们看到，摩西问上帝的名字，并不是语义学概念上的好奇，而是想弄明白谁是上帝。说得更准确一点，是在刨根问底，打听何为上帝。（9世纪，埃里金纳曾经写道：“上帝也不知道谁是上帝，什么是上帝，因为上帝不是什么，也不是谁。”）

如何理解摩西所听到的那句给人留下深刻印象的答话呢？按照基督教神学，“我就是我”这句话表明，只有上帝才是真实存在的。正如马赫德·梅斯里特奇所指出的那样，“我这个字只有上帝才配使用。”斯宾诺莎学说把外延和思维视为一个永恒的生灵即上帝的独有属性。这个理论是对下列概念最好的印证。一个墨西哥人曾这样写道：“上帝才是真实存在的，而我们则属于不存在。”

照这第一种解释，“我就是我”是一种对本体的肯定。也有人理解为所答非所问，回答避开了提问。上帝之所以没有说他是谁，是因为这已经超越了作为人的对话者的理解能力。马丁·布贝尔

① 诺斯替教派信徒继承并深化了这个独特的见解，由此形成了一套专门词汇。据伊雷内奥称，巴西里德斯将其精缩为一个多音重复的回文单词 Kaulakau（打开天门的万能钥匙）。——原注

指出,“Ehych asher ehych”同样可以翻译成“我是我将是的人”或“我在我将在的地方”。摩西大概像埃及巫士那样,想问上帝叫什么名字,以便把它置于自己的控制之下。上帝可能确实是这样回答的:“今天我和你对话,明天我可能显出别的一种什么形态,也许是压迫、无理、不幸的化身。”所有这些我们都能在《歌革和玛各^①》的书中读到。^②

上帝这句格言式的回答,人们使用多种语言来注释它,诸如 Ich bin der ich bin, Ego sum qui sum, I am that I am 等。尽管这些注释使用了多个单词,但比一个单纯的“上帝”这个词还要使人难以理解,还要更加晦涩难懂。这种晦涩随着时间的推移变得更加深奥,而且更大范围地在人世间游荡。直到 1602 年,莎士比亚创作了一出喜剧。在这出喜剧中,我们从一个简单的侧面隐隐约约地看到了一个气壮如牛、胆小如鼠的士兵。那个士兵曾经风光一时,靠阴谋诡计晋升为队长了。阴谋被揭穿,他被公开贬黜。此时,莎士比亚介入其中,借士兵的口说出了同上帝在山上所讲的如出一辙的话。“我不再是队长了,但我仍可以像队长一样吃、喝、睡得舒舒服服。我之所以能活下去,正因为我就是我。”帕罗勒斯如此道白。于是,他顿时由一个喜剧的普通角色成了一个人物,一个堂堂正正的人物。

第二种说法出现在 18 世纪 40 年代,斯威夫特所度过的漫长的痛苦时期的某一年。或许,那些年代对他来说,只是一个一时难以忍受的瞬间,只是地狱作为永恒的一种表现形式。他曾以冷淡智慧为生,也曾靠冷落仇恨度日,然而,愚蠢却迷惑了他终生(就像

① 歌革和玛各是《圣经》中遭天火的两个部族。见《圣经·新约·启示录》第 20 章。

② 布贝尔(《什么是人》,1938)写道:“活着即是进入一个奇怪的精神的房间,它的地面是一个我们同变化无常的、有时甚至是令人可怕的对手下的一盘非下不可的、输赢未卜的棋的棋盘。”——原注

迷惑福楼拜一样)。这也许是因为他知道疯狂正在前面等着他。在《格利佛游记》的第三部,他以极度厌世的情绪想像了一个腐而不朽的家族,其成员全部有一个微不足道的但却是永远不能满足的欲望:他们无法与同类对话,因为时间的进程改变了语言,说不通也看不懂,记忆无法使他们从此岸到达彼岸。可以设想,斯威夫特幻想这种恐怖,是因为他惧怕它,或许是为了使用魔法驱邪避灾。1717年,他曾对《夜间私语》的作者伊翁哥说过:“我就像这棵树,我将从树冠开始死去。”斯威夫特的这种思想不仅贯穿在他一生的所作所为中,还体现在他留给我们的为数不多的夸大其辞的语句中。他那种阴郁的说教式风格甚至渗透到后人对他的评议中。例如,人们在评论他的时候,使用的语言比他本人更具说教色彩。萨克雷就曾写道:“想到他,犹如想到一个伟大帝国的废墟。”然而,人世间没有什么比他对上帝的隐语的执著更悲哀的了。

充耳不闻,精神错乱,惧怕疯狂及晚年的愚蠢呆笨加剧了斯威夫特的忧郁。他开始失去记忆力。他不愿使用眼镜,以致不能阅读,最后连写字也不行了。每天都在乞求上帝把死亡降临到他头上。垂暮之年,神志恍惚,临终的那个下午,不知是他听天由命,还是绝望至极,还是像有人断言的那样已是朽木不可雕也,人们只是听到他唠叨着“我就是我,我就是我”。这大概是因为他已经觉察到“我将成为一个不幸,但还要我行我素”,他认为“我是天地万物的一部分,像其他部分一样,这是必然的,无法逃脱的”,“我是上帝安排我所成为的人,我是宇宙法则所铸造之人”。或许,是因为他已经体会到“是就是成为一切”。

对这个警句的考察到此告一段落。作为结束语,且让我引用一段叔本华临终之前对爱德华·格里塞巴赫所说的话,就足以说明问题了。他说:“如果有时我会感到不幸,那是因为糊涂和错误所致。我会把自己看做是另外一个人,例如,看做是一个得不到替补职位的替补者,一宗诽谤案的被告,一个被心爱的姑娘小看的恋

人，一个不能走出家门的病人或另一个像我一样遭受同样苦难的人。我不像他们那些人，这种不幸至多是我穿旧丢弃的一件衣服的一块布料而已。我究竟是什么人呢？我是《作为意志和表象的世界》一书的作者，我是曾经回答过什么是‘是’这个谜而引起未来世纪思想家关注的人。这就是我。在我有生之年，哪一个人敢对我持有异议呢？”正是因为叔本华写出了《作为意志和表象的世界》这本书，所以他非常清楚，作为一个思想家，就像当一个病人，当一个被人小看的人一样，都是虚构的，不是真实的。所以他非常清楚，从根本上说，他是另外一个东西。这另一个东西就是：意志，帕罗勒斯隐晦道白之缘由，斯威夫特那一套。

潘仲秋译

历史的羞怯

1792年9月20日，歌德（曾伴随魏玛公爵向巴黎进军）看到欧洲第一大军队莫名其妙地被一些法国民兵在瓦尔米击退，对他不知所措的朋友们说：“今天，就在这个地方，世界历史开始了一个新时代，我们可以说，我们亲历了它的开端。”从那一天起，标志性历史日期层出不穷，政府（尤其是意大利、德国和俄国）的任务之一就是通过大造声势、公开宣扬来虚构捏造标志性的历史日期。这些历史日期大都有着塞西尔·B·德米尔的影子，大多与新闻有关，而非历史本身使然。我想，历史，尤其是真实的历史，是很有羞怯心的，其实质性的日期在相当长的一段时间内是不为人所知的。一位中国散文家曾经观察到，独角兽由于其活动所固有的不规律性，都是独来独往，不被人所察觉的。它的眼睛也只能观察到它所习惯看的东西。塔西佗虽然在书中记录过基督被钉在十字架上，但他并没有亲眼看见过。

在浏览希腊文学史的时候，我偶然读到了一句话，因其多少有些令人费解，便产生了兴趣，引发了上述思考。这句话是：He brought in a second actor（他带来了一个第二位演员）。我略加思考，证实了这出神秘行动的主要角色是埃斯库罗斯。根据亚里士多德的《诗学》第四章记载，埃斯库罗斯将“角色由一位增加到两位”。众所周知，戏剧源于狄俄尼索斯。最初，只有一位演员，即伪装者，用高高的厚底鞋增加身高，身着黑色衣服或紫色袍子，戴上假面具以加宽脸庞，同十二位歌手一起在舞台上表演。戏剧是一

种拜神仪式，像所有宗教礼仪一样，很少发生变化。但是，公元前500年，有一天，这种变化出现了。雅典人惊奇地或者是气愤地（维克多·雨果推测是后一种）发现未经说明便出现了第二位演员。在那遥远的春天的那一天，在那个蜜糖色的舞台上，人们确切地想了些什么？感觉到了什么？也许不是惊愕，也许不是反感，或许只是有那么一丁点儿欣赏。《图斯古洛之辩》告诉我们，埃斯库罗斯参加了毕达哥拉斯派，但是我们始终不知道埃斯库罗斯是否预感到——哪怕是以一种潜在的意识——这种由一个向两个、由单数向复数，以至向无限多的转换意味着什么。随着第二个角色的介入，出现了对话，为一些人对另一些人的一举一动作出不同的反应提供了无数的可能性。一个有预见的观众大概已经会感到，将会有众多的舞台人物来陪伴你，例如哈姆雷特、浮士德、西吉斯蒙德^①、麦克白、培尔·金特以及其他至今仍应接不暇的舞台人物。

另一个标志性的历史日期是在我读书时发掘的。事件发生在13世纪，确切说是1225年的冰岛。为了教育后代，斯诺里·斯图鲁松在他的博尔嘎尔佛德庄园编撰著名的哈劳尔德·西古达尔逊国王最后的业绩。这位国王被称为铁面无私哈尔德拉达王，以前曾在拜占廷、意大利和非洲打过仗。英格兰撒克逊国王高文之子哈劳尔德的兄弟托斯汀垂涎权力，得到了哈劳尔德·西古达尔逊的支持。于是，统帅着一支挪威军队在东海岸登陆并攻占了赫尔维克（约克）城堡。撒克逊军队在赫尔维克以南与敌人相遇。叙述了上述情况以后，斯诺里的文章继续写道：“二十名骑兵冲入了敌阵，骑兵和坐骑全披着铁甲。一名士兵喊叫起来：

——托斯汀公爵在这儿吗？

——我不否认他在这儿——公爵答道。

^① 西吉斯蒙德（1368—1437），查理四世之子，先后成为匈牙利、德意志和波希米亚国王，1433任神圣罗马帝国皇帝，是许多作品中出现的人物形象。

——要是你真是托斯汀——骑兵说，——那我就告诉你，你的兄弟已经原谅了你，还送给你三分之一的国土。

——如果我接受——托斯汀说，——他会送给哈劳尔德·西古达尔逊国王什么？

——不会忘记他——骑兵回答。——将给他六英尺英格兰土地，考虑到他身材高大，再多给他一块。

——那么——托斯汀说，——请转告你的国王，我们将血战到底。

骑兵们回去了。哈劳尔德·西古达尔逊若有所思地问道：

——那个那么会讲话的骑士是谁呀？

——是高文之子哈劳尔德。”

接下去的篇章提及了那天天黑之前挪威军队被打败。哈劳尔德·西古达尔逊和公爵都在战斗中战死。

这里有一种我们当代不下些工夫就不易体会到的感受，即大无畏气概。这大概是那些宣扬爱国主义的专业人士的拙劣模仿而造成的悲哀。我确信《熙德之歌》包涵这种气概。在《埃涅阿斯纪》的诗句中，我明白无误地体会到了这种气概（“儿子，向我学习吧，学习我的勇气和无比坚强；要学成功，你找别人去”）。在马尔东的盎格鲁撒克逊语民谣中（“我的人民将用长矛和钝剑赋贡纳税”），在《罗兰之歌》中，在维克多·雨果的作品中，在惠特曼的作品中，在福克纳的作品中（“薰衣草，远胜马匹和勇气的芬芳”），在豪斯曼的《雇佣军的墓志铭》中，在《黑穆斯克林拉》的“六英尺英格兰土地”中，也不乏这种气概。在历史学家貌似简单的叙述的背后，蕴藏着细腻的心理游戏。哈劳尔德假装不认识他的兄弟，为的是提醒他不要认他。托斯汀没有出卖他，但也没有背叛他的盟友。哈劳尔德准备原谅他的兄弟，但并不能容忍挪威国王的干涉。作品的寓意是显而易见的直截了当。这里，我绝不是仅仅指他回答的语言上简洁熟巧：给予三分之一的国土等于给予六英尺

土地。^①

撒克逊王的回答是精彩绝伦的，但还有一个东西比回答更加叹为观止，这就是血缘关系。他是一个冰岛人，又是和失败者具有同一个血统的男人，正是他要把这种血统延续下去。这种情况就像一个迦太基人要把雷古洛的英雄业绩的回忆流传给我们一样。萨克索·格拉马蒂克在他所著的《丹麦史》中所说的话是有道理的：“图勒（冰岛）人非常乐意学习和传播别国人民的历史，对传播外来的美德同发扬自己的传统一样感到自豪。”

并非是撒克逊王发布那些言论的那一天，而是他的一个敌人使那些言论得以流传的那一天才昭示了一个历史性的日期，一个预示着将要发生而尚未发生某些什么的日期。这个“某些”就是：抛弃血统和民族，实现人类的团结一致。给予土地是一种美德，这种美德又归因于他的祖国观念。斯诺里通过这个故事本身，超越了祖国的观念，将它更加升华。

另一个向敌人表示钦佩的例子是我在阿拉伯的劳伦斯的《智慧的七根柱子》一书结尾几章中读到的。作者赞美了一支德国小分队的英勇事迹，他这样写道：“那时，我生平第一次在战场上为那些消灭了我兄弟的人们而感到骄傲。”接着他又加了一句：“光荣属于他们。”

1952年，布宜诺斯艾利斯

潘仲秋译

^① 卡莱尔（《挪威早期的历代国王》）第十一章）画蛇添足，在“六英尺英格兰土地”处加上了“以作葬身用”。——原注

时间的新反驳

在我以前没有时间，在我以后没有存在。

时间与我同生，时间也与我同死。

丹尼尔·冯·切普科：

《对句箴言六百首》，第三章，1655

前 注

这种反驳（即反驳这个术语）始于18世纪中叶，一直出现在休谟的全部著作中。它或许也够得上赫胥黎和肯普·史密斯著作的一条主线。自柏格森死后的1947年以来，它被称之为旧体系谬证法上的一个时代错误。更有甚者，它被称之为迷失在形而上学中的一个阿根廷人的弱不禁风的狡辩伎俩。两种假说都是真实可靠的。为了修正这种假说，我不敢保证凭我辩证法的基本原理知识能得出一个闻所未闻的结论。我所传播的观点就像芝诺的飞矢和《弥兰陀问经》中的希腊国王的战车一样的古老。如果有什么新颖之处的话，那就是我为得出一个前所未有的结论而采用了贝克莱的经典手法。贝克莱和他的继承人休谟的作品有大量段落同我的论点相抵触或相排斥，但是我相信我从中演绎出了他们学说的必然推断。

第一篇文章（A）是1944年写的，发表于《南方》杂志第一百一十五期。第二篇文章写于1946年，是第一篇的修订稿。我之

所以没有蓄意将这两篇文章合二为一，是因为我想阅读两篇内容相似的文章有助于理解这个难以掌握的问题。

我想就标题说几句话。我不想隐瞒；这个标题是对逻辑学家们称之为自相矛盾的怪物的一个傲诫，因为说它是新（或旧）的一个对时间的反驳，就意味着给它加上一个时间类的谓项，而这个谓项又重申了主项想驳倒的概念。暂且让这个轻松的玩笑来证实，我并没有夸大这个文字游戏的重要性。此外，我们本文使用的语言既那么丰富又那么生动，以至于极有可能在本文中没有任何格言，这是因为有些情况下不需要，有些情况下已经引用了原文。

谨将此练习献给我祖父弗朗西斯科·博尔赫斯·拉菲努尔（1797—1824）。他为阿根廷文学留下了一些难以忘怀的十一音节诗，曾力图改革哲学教育，从神学幽灵中净化哲学，公开阐述洛克和孔狄亚克^①的基本原理。他客死流放地，像所有人一样，他经历了他生活的那个黑暗年代。^②

豪·路·博尔赫斯

1946年12月23日，布宜诺斯艾利斯

① 孔狄亚克（1715—1780），法国哲学家，著有《人类知识的起源》和《感觉论》。

② 所有阐述佛教的文章都提到《弥兰陀问经》。这部2世纪的富有寓意的作品讲的是舍竭国国王弥兰陀和那先和尚之间的一场辩论。论证了诸如国王的車子不是轮子，不是毂，不是辘，不是辐，人不是物质，同样，形状，印象，概念，本能，意识均非物质。这些部分既没有结合，也不存在于它们自身之外。经过几天争论，弥兰陀国王信奉了佛教。

《弥兰陀问经》已由里斯·戴维斯译成英文（牛津大学，1890—1894）。——原注

A

—

在我从事文学和(偶尔)涉足形而上学困惑的生命长河中,我常常隐隐约约地见到或者预感到一种对时间的反驳。我自己对此也不相信,可确实经常以自明之理的无形力量在深夜和疲惫的黎明光顾我的身旁。这种反驳以某种方式在我所有的作品中游荡。已在我的诗集《布宜诺斯艾利斯激情》(1923)中的《适用于任何人的墓志铭》、《摸三张》中有所预示,在《埃瓦里斯托·卡列戈》(1930)某些章节和下面抄录的《感觉死亡》中加以袒露。上面所提及的作品没有一部能使我满意,甚至倒数第二部也不例外,尽管那部作品寓意多于表白,激情超过理智。对于所有上述作品,我都力图用此文为它们定下一个基调。

两个理由支持我作出这种反驳:贝克莱的唯心论和莱布尼茨的不可分割的原理。

贝克莱(《人类知识原理》,第三节)观察到:“人们都会承认,我们的思想,我们的感情,由我们的想像力形成的意念,没有思维都不存在。对于我来说更明确的是,印在感官里的各种感觉和意念,无论如何组合(无论构成何种物体),只能存在于感知它们的某种思维中……我断言这张桌子存在;也就是说,我看见了它,碰到了它。如果在我离开这间房屋后作出相同的断言,那么我只是想表示,要是我在这里的话,我会感知这间房屋,或另外一个人在感知它……谈论无生命之物的绝对存在,但不联系是否感知这些物体,我认为这是不明智的。他的‘那可被感知’;无生命之物不可能存在于感知无生命之物的思维之外。”为防备反驳,他在第23段又写道:“但是有人会说,最容易不过的是在公园里想像树木,或

在图书馆想像书籍,附近的人都可以感知它们。的确没有更容易的事了。但是,请问诸位,你们所做的不正是在思维中形成你们称之为‘书籍’或‘树木’的某些意念,同时隐去了感知意念的某人的意念吗?此外,难道你们没有想到过这些意念吗?我不否认思维能够想像出意念;我否认意念可以在思维之外存在。”在第六段曾作声明:“有些真理十分清晰明白,我们只须睁开双眼就可以看到。一个重要的真理就是这样的:天上所有的天使队和地上的附属物——构成巨大的宇宙的一切物体——在思维以外是不存在的;除了被感知外没有别的存在;当我们不在思想的时候,一切物体都不存在,或者只存在于一个‘永久精神’的思维中。”

这就是我们从发明者口中所得出的唯心主义理论。理解它不是难事,难的是如何在它定义内去思考。正是同一个叔本华在阐述这个理论的时候,犯了不可原谅的疏忽。1819年,在《作为意志和表象的世界》的前几行,他提出了一个使所有人永远感到困惑的表白:“世界是我的表象。信奉这条真理的人不承认有一个太阳、一个地球,只承认一双看到一个太阳的眼睛、一只触摸到一块土地的手。”^①也就是说,对唯心主义者叔本华来说,人的一双眼睛和一只手比太阳和大地更加真实,更加本质。1844年,他出版了一部补遗卷。该书的第一章,他又重复并加剧了他过去犯过的错误,主张宇宙是一种大脑现象,把“脑袋中的世界”和“脑袋外的世界”区分开来。实际上,早在1713年,贝克莱就针对他的那一套对斐洛诺斯^②说过:“你说的大脑,作为一个有感觉的东西,只能存在于思维中。我想请教,你是否认为一个概念或思维中的事物创造其他概念或思维中的事物的推理有道理呢?如果你认为是,你如何解释这个最原始的概念是从何而来的呢?”斯皮勒的一元论恰恰是同

① 作者此处引文与叔本华原著略有出入。

② 这里指贝克莱《希勒斯和斐洛诺斯三篇对话》中的观点。

叔本华的二元论和大脑论针锋相对的。他（《人的意识》，第八章，1902）论证说，用作视觉和触觉的视网膜和皮肤表面，本身就是分属于视觉和触觉两个不同的系统。我们看到的房子（“客观的”）并不比我们想像的房子（“大脑的”）大，而且也不包含后者，因为这两者是两个完全独立的视觉体系。贝克莱（《人类知识原理》，第十、十六节）同时否认物体的本质属性——体积和面积及绝对空间。

贝克莱肯定物体的持续存在，认为即便一个人感觉不到它的存在，上帝也能感觉得到。休谟从逻辑上否定它的存在（《人性论》，第一卷第四章第六节）。贝克莱肯定人的同一性，认为“我不纯粹是指我的思想，而且还包括另一个东西：一个活的、能思想的灵魂（《对话》，第三篇）”。休谟作为一个怀疑论者，反对这种说法，把每个人视为“一个在不可思议的快速瞬间里接连发生的感觉的集合体或捆绑物”（前引作品，第一卷第四章第六节）。两个人都肯定时间。对贝克莱来说，时间是“所有人参加的、同时发生的完全一致的概念的持续不间断”（《人类知识原理》，第九十八节）。休谟认为，是“不可分割的瞬间的持续不间断”（前引作品，第一卷第二章第二节）。

我收集了唯心主义辩护士的言论，大量抄录了他们的典型段落，并对此进行了反复引用和说明。我指责了叔本华（有些情不自愿）。我之所以这样做，是因为我想让我的读者能够深入到这个不稳定的精神世界。这是一个稍纵即逝的印象世界，是一个既无物质又无精神、既无客观又无主观的世界，是一个没有完美建筑风格的空间世界，是一个用时间、用《原理》^①完全相同的绝对时间铸成的世界。这个世界是一个永无止境的迷宫，是一个混沌，是一个梦。休谟达到了这个近乎完美的世界。

^① 指牛顿的《自然哲学的数学原理》。

我接受唯心主义的论据，也明白它可以——也许是不可避免地——走得更远。对休谟来说，谈论月亮的形状和颜色是不可思议的，因为形状和颜色就是月亮。当然，也不能谈论思维的感觉，因为思维只不过是一系列的感觉。这样的话，笛卡儿的“我思故我在”也就显得苍白无力了。说“我思”，它的主语必定是“我”，这是原理所要求的。李契登堡在18世纪曾提议，我们使用无人称的“思”来替代“我思”，就像人们说“打雷了”、“闪电了”一样。我再重复一遍：在我的容貌的背后并不存在另一个神秘的我，另一个支配行为、接受印象的我。我们本身就是那一系列想像场面和飘忽不定的印象的惟一主体。说到一系列，否认了精神和物质，否认了精神和物质的持续性，否认了空间，我真不知道我们还有什么资格来谈论这个持续性，即时间。让我们随意设想一个现在时的例子。在密西西比河无数夜晚中的某一个夜晚，哈克贝利（意为美洲越桔）·芬恩醒来；木排顺流而下，消失在朦胧的黑暗中；或许有点儿冷。哈克贝利听到潺湲的河水哗哗流个不停，他漫不经心地睁开双眼，看到一团怎么数也数不清的星星，看到一条树木排成的模糊线条，然后，就像沉入漆黑的河水，堕入无法回忆的梦境中。^①唯心主义的形而上学认为，给那些感觉添加某种有形的物质（客观物体）和某种精神的物质（主观意识）都是冒险的，无济于事的。我认为，把它视为一连串从头到尾都是不可思议的结局的话，倒更符合逻辑些。对唯心主义来说，被哈克贝利·芬恩所感觉到的那条河和河岸添加上其他真实存在的河流及河岸的概念，把其他的感觉硬加到这个直接感觉到的网络上，是没有道理的。对我来说，加上一个明确的年代时间，比如说这件事发生在1849年6月7日夜间

^① 为了便于读者理解，我选择了两个梦之间的一个瞬间。这个瞬间是文学作品上的，而非真实。如果有人怀疑这是谬论，可以插入其他例子。如果愿意，可插入你生活中的实例。——原注

4时10分至4时11分之间,那就更加不合理了。换句话说,我用唯心主义的论据否定唯心主义所主张的广义上的瞬间的一系列。休谟不承认各种事物各就其位的绝对空间的存在,我否认将各种行为罗列在同一个时间里的存在。否认同时存在比否认接连发生还要困难的多。

我反对一连串事件连续发生,我也反对一连串事件同时发生。一个认为“当我想到我的情人无限忠诚而感到那么幸福的时候,她却欺骗了我”的恋人,一定是自欺欺人。如果我们生活的每时每刻都是绝对的,这种幸福感和她的背叛就不可能同时发生。他发现她的背叛一定是在后来的某一时刻,它无法变换前者的时间,只能变化回忆起此事的时间。今天的不幸并不比昔日的幸福更真实。我想举一个具体的实例来说明这一点。1824年8月初,伊西多罗·苏亚雷斯上校率领秘鲁乌萨雷斯的一个小分队决定了胡宁战役的胜利。1824年8月初,德·昆西发表了抨击《威廉·迈斯特的学习时代》的文章。这两件事实并不是同时发生的(现在可以这样说),因为两个人都死了,一个死在蒙得维的亚,一个死在爱丁堡,两个人谁也不知道对方是谁。每个时刻都是独立存在的,无论是复仇,宽恕,还是监禁,甚至是遗忘都不能改变独立存在的过去往事。我认为,希望和恐惧都是虚无缥缈的,因为它们所涉及的都是将来要发生的事实。也就是说,这些事实都不会发生在我们头上,因为我们都是“小我”。我听说,心理学上的“现在”这个概念只持续几秒钟,甚至是以分秒计算。这个现象贯穿宇宙的整个历史。说得确切点儿,这个历史不存在了,人的生命也就不存在了,那某一夜晚也就无从谈起了。我们所生活的每时每刻都具体存在着,并不是想像出来的时间的整体。宇宙,作为所有这些事实的总和,是一个集合体。这个集合体和莎士比亚1592至1594年间所梦见的马匹的总和——一匹?很多匹?一匹也没有?——一样,同样是完美的。我还要补充一句。如果时间是一个思维的过程,一千个人,哪怕是

两个不同的人，又怎么能同时共享呢？

上述段落的论述不太连贯，作为例证似乎有些勉强，可能使人觉得难以理解。我想换一个比较直截了当的办法。我们设想一个人，他的一生经历过很多反复，比如我这一生。每当我走过拉雷科莱塔，我就会想起我的父亲、我的祖父母、我的曾祖父母，他们都葬在那儿，我将来也要被埋葬在那儿。之后，我就会想起我曾有过上面的回忆。这样，重复了无数次。后来，我就会觉得拉雷科莱塔那个地方不能使我们愉快，回忆破坏了休闲的乐趣。慢慢地，我就不再敢在孤零零的夜晚去郊区散步。如果我没想到我失去了确实属于我的东西，我就不会为我的爱人为我的朋友而感到悲伤。每当我穿行南边的拐角，我就会想到你，埃伦娜。每当从空中飘来桉树的清香，我就会想到阿德罗格，想到我的童年。每当我回忆起赫拉克利特的《论自然》片断九十一中的“你不能两次踏进同一条河流”的时候，我就会钦佩他的雄辩技巧。他在轻易使我们接受他的第一意义（“这条河是另外一条河”）的时候，已经偷偷地强加给我们第二个意义（“我是另外一个人”），已经使我们承认他虚构出来的错觉。每当我听到亲德派咒骂意第绪语的时候，我就会想意第绪语首先是一种德国方言，几乎没有被上帝的语言所玷污过。这些同义反复（加上我没有列出的）就是我的全部生命。当然，这不是精确无误的重复，它们之间有强调重点、温度、光线和生理状态上的不同。但是，我想，情景的变化的次数并不是无穷无尽的，我们可以在一个人（或两个互不相识但经历同一个过程的人）的思维中设定两个完全相同的时刻。设定了这个完全相同的前提，我们不禁要问：这两个相同的时刻不是一个东西吗？一个重复的单一概念不就足以破坏和混淆时间的连续性了吗？那些热衷于投奔莎士比亚家族中的任何一支族系的人从字面上说不就成了莎士比亚了吗？

我还没说到我所勾勒的这个世谱中的伦理关系，我不知道是否存在这种伦理关系。《密西拿·圣埃德林篇》第四章第五条说，按

照上帝的法律，只要杀死一个人就会摧毁世界。如果不存在多数，杀死所有人的罪恶就同原始索居的该隐的罪恶等同了。这一切都应该是很正统的，也就更谈不上被摧毁的世界了。这一切只能在虚幻世界出现。我想，事实也确实是这样。引起轰动的常见的灾难，比如火灾、战争、传染病，只是一种单一的悲痛，只不过通过多面镜子的反射被人们虚幻的多重化了。萧伯纳（《社会主义指南》，第八十六页）就是这样认为的：“你所遭受的一切是世界上所能遭受的最大的一切。假如你是因饥饿而死，那你就是忍受了所有空前绝后的饥饿。假如有一万个人同你一起饿死，他们分享了你的食物，也不会让你的临终增加一万倍的时间。别让人世间所有的可怕的不幸所压垮，那种所有的不幸是不存在的，无论是贫穷还是痛苦都是不可堆砌的。”亦可参见 C.S. 刘易斯《痛苦问题》（第七章）。

卢克莱修（《物性论》，第一卷第八百三十行）把下列理论归功于阿那克萨戈拉。这个理论说，金子是由金分子组成的，火是由火星组成的，骨头是由感觉不到的骨粉末组成的。乔赛亚·罗伊斯大概受到圣奥古斯丁的影响，断言时间是由时间构成的，“所有某件事发生的现在也同样是一个连续不间断”（《宇宙和个人》，第二章第一百三十九页）。这个命题和本文的命题完全一致。

二

所有的表达方式都具有连续性的本质，但不能据此推理出永恒和不受时间的限制。要是有人不情愿地接受前面的论证的话，他或许更喜欢我 1928 年的这篇文章。我已经提及过它，讲的是题为《感觉死亡》的故事。

下面我想记叙一下我几个夜晚前的一段经历。这段经历一闪而过可令人心醉神迷,堪称奇遇;它极不合情理但却极富情感,可誉为名言警句。它讲的是一场戏和那场戏的台词。台词我早就讲过了,可惜我竭尽全力未能使其持续到事件的发生。我讲一下它的过程,其中揉进了致使发生的时间和地点的偶然性。

我记得是这样的。那个夜晚的当天下午,我已在巴拉卡斯区。那是一个我平时不去的地方,那儿离我后来到过的地方有一段路;那天罩上了一层奇特的色彩。那天晚上,无事可做,夜晚又很宁静,晚饭过后,我就出门上路,边走边回忆。我不想走原路回去。于是我就想尽各种可能性怎么能最快地找到一条路。我采用了可能是最笨的办法:绕圈子。我抱着它远离交通干道和大马路的老成见,接受了社会最下层的不速之客的邀请。如此这般,急于回家的命运把我送到一些社区。我想把那些社区的名称铭记在心,社区的人们都对我的勇气表示敬重。这里,我并不是借喻我生活的那个社区,那个我度过童年的具体区域,而是它至今仍很神秘的周围地区,一个从字面上说我很熟悉而实际上知之甚少的临界地区。它是我的近邻,同时又是我的神话世界。我所熟知的反面,它的背后,就是那些倒数第二排的街道。对我来说,那些街道,就像埋在地下的房基或我们自己看不到的骨骼一样,实际上几乎是一无所知的。行走把我扔到了一个街角。我呼吸着黑暗,思想陶醉在寂静的假期中。视觉丝毫没有因为什么而变得复杂,大概是我太劳累了,它简洁纯朴。典型意义上的幻觉没有出现。街道两旁都是低矮的房子。尽管第一个印象是不幸,第二个印象却是实实在在的幸福。它是最不幸和最完美的结合。没有一座房子给街道带来生气。无花果树在街角的上方变得越来越模糊。低矮的大门比墙体抻直了的线还要高,仿佛是用数不清的同黑夜

一样的物质加工而成的。人行道是向街面倾斜的,街面是用四大要素中的泥土铺成的,用的是美洲还没有被征服前的泥土。胡同的另一头已经变成了潘帕大草原,正在向马尔多纳多方向崩溃。乱糟糟的混浊地面上,一堵玫瑰色的围墙似乎不是将月光拒之门外,而是向外喷射出固有的光芒。大概没有比玫瑰色更好的方式来表达这种柔和细腻了。

我注视着这种简朴。我想,我一定大声喊过:这是三十年前的翻版……我设定它的日期:在别的国家里是现在,在世界多变的这一边却是遥远的过去。好像有小鸟在唱歌,我感到小鸟变成了一个可爱的小孩,身材就像小鸟般大小。最肯定的是,在这头晕目眩的寂静中只有蟋蟀叫个不停。“我生活在一千八百多少年”的简单思考已不再是一些相似的单词,它正在深入成为现实。我感觉到了死亡,我感觉到了对世界的抽象体验。我感觉到受科学是形而上学的清醒剂这一观念的启迪而产生的无以名状的恐惧。我不信教,我也没有逆被喻为时间的流水而上。确切地说,我不知道我是拥有缄默加强式的意识还是缺乏“永恒”这个不可思议的词汇的理解力。只是在以后,我才得以给这个想像下了定义。

现在,我想把这个想像这样描绘一下。宁静的夜晚,洁白的墙壁,纯朴的忍冬香气,这些同类事实的地道象征意义不是与三十多年前的那个街角的象征意义纯粹完全相同,而是就是同一个象征意义,既不是相似,也不是重复。如果我们不能凭直觉了解这种同一性,那一定是个骗局。一个时刻昨天的形态和另一个时刻今天的形态两者之间的无可选择性和不可分割性已足以戳穿这个骗局。

毫无疑问,这种符合人之常情的时刻的数量并不是无穷无尽的。人类最基本的时刻,如肉体的痛苦、物质的享受、进入梦乡、听一首忧伤的乐曲,极度紧张或萎靡不振,更不是专

指某人的。前面我已得出过结论：生活对每个时刻都是极其贫乏的，更谈不上流芳百世了。我们甚至连我们的贫乏都没清晰地意识到，时间在感觉上又是很容易可批驳的，那就更谈不上在精神上是永恒的了。连续发生的概念同精神的实质是密不可分的。所以，通过这篇文章，在听到趣闻轶事情绪激动时我感受到了喜不自胜的模糊不定的想法，在坦言自己的优柔寡断时我感受到了喜不自胜的真实时刻。那个对我并不吝啬的夜晚所能给予我的启迪是永恒的。

潘仲秋译

B

哲学史所记载的许多学说中，也许唯心论是年代最久远、流传最广泛的学说。这一见解属卡莱尔（《诺瓦利斯》，1829）；除了他援引的哲学家外，还可加上柏拉图学派哲学家——对他们来说，惟一实际之物就是雏形（诺里斯、朱达·阿伯拉巴内尔、赫米斯托、普罗提诺）；神学家——对于他们来说，一切非神明之物都具有偶发性（马勒伯朗士^①、约翰尼斯·爱克哈特）；一元论者——他们把宇宙说成是绝对之物的多余的形容词（布拉德利、黑格尔、巴门尼德）……我们无意编制一份无穷尽的统计名单。唯心论，同对形而上学的探究一样年代久远：其最激昂的颂扬者是乔治·贝克莱，曾在18世纪兴盛一时。同叔本华宣称的学说（《作为意志和表象的世界》，第二篇第一节）相反，贝克莱的功绩不可能存在于对那

^① 马勒伯朗士（1638—1715），法国哲学家、神学家，笛卡儿的追随者。用所谓“偶然的诱因”的上帝干预论来解释精神与肉体之间的因果关系。

种学说的直感,而在于他提出的阐述该学说的论据。贝克莱用这些论据来反对物质概念;休谟用这些论据论述悟性;我的目的是用这些论据阐述时间。在这之前我会对这种辩证关系再作简述。

贝克莱否定物质。请正确理解:这并不说明贝克莱否定颜色、气味、滋味、声音和触感;他否定的是除了这些构成外在世界的感觉外,还存在没有人感受到的痛苦,没有人看得见的颜色,没有人触摸到的形体。他说把物质加入感觉等于在世界中添加一个不可感知的多余的世界。他相信一个由感官编织成的表面世界,但他认为物质世界(举例说托兰的世界)是一种虚幻的复制品。他指出(《人类知识原理》,第三节):“人们都会承认,无论是我们的思想,我们的喜怒哀乐还是我们靠想像而形成的概念,离开了思维,都不复存在。我非常明白,各种感觉,即各个感官形成的概念,无论是以什么形式组合(也就是说,无论他们组合成什么客体)都只能存在于感觉它们的思维中。我说这张桌子存在,即意味着我看到了它,我摸到了它。如果桌子远离我的书房,我说它存在,我只是想说,假如把它放在我身边,我就能感觉它,或者想说,另一个灵魂能够感觉它。谈论无生命的东西的绝对存在,同能否感觉它的事实毫无关系,对我来说,是荒唐可笑的。存在就是被感知^①,任何东西都不可能存在于感觉它的思维之外。”在该书的第二十三节,为避免非议,作者又说:“虽然大家谁也没感觉过树和书,但是没有什么比在一个草原上想像树、在一个图书馆里想像书再容易不过的了。事实上,什么都绝非易事。请你们告诉我,当你们这样做的时候,在你们的思维中仅仅形成了你们称之为树和书的某些概念而忽略了别的一个什么感觉过树和书的人的概念了吗?你们这样做的时候,难道就没有想到过这些吗?我不否认思维有能力想像概念,我否认的是客体能够存在于思维之外。”在前面的第六节,作

^① 原文为拉丁文。

者已经声明过：“有些真理十分清晰明白，睁开双眼就能看见。如下这条真理就是这类真理中最重要的一条：天地万物——构成宇宙这个巨大建筑的一切物体都不存于思维之外；除了能够感知的东西，其他都不存在；当我们不再思想的时候，一切物体都不存在，或只存在于一个永恒神灵的思维中。”（贝克莱的神是一个无处不在的旁观者，其目的是赋予世界以连贯性。）

我刚才介绍的学说已被恶意歪曲。赫伯特·斯宾塞认为对它作了批驳（《心理学原理》，第八部第六章），他说，如果在悟性以外没有任何事物，那么悟性在时间上和空间上应该是无穷尽的。关于时间，如果我们理解一切时间都是某人感知的时间，则是正确的；如果我们推论该时间应该必然地包含着不计其数的世纪，那就是错误的。关于空间，这是有悖法理的，因为贝克莱曾多次反复否定绝对空间（《人类知识原理》，第一百十六节；《西利斯》，第两百六十六节）。更不可理解的是叔本华在指出唯心论者认为世界是一种头脑现象时所犯的错误（《作为意志和表象的世界》，第二篇第一节）。然而，贝克莱曾写道（《希勒斯和斐洛诺斯的三篇对话》，第二篇）：“作为可感觉物体的头脑只能存在于思维之中。我很想知道，你是否认为这种推测有理：思维中的一种意念或事物产生其他一切意念和事物。如果你的回答是有理，那么你将怎么解释这一原始意念或头脑的起源？”的确，头脑是外部世界的一部分，如同半人马星座。

贝克莱否认在感官印象之后有一个客体；大卫·休谟则否认在对变化的感知之后有一个客体。前者否定物质，后者否定精神；前者不希望我们在印象的连续中添加对物质的形而上学概念，后者则不希望我们在思维状态的连续中添加对一个“我”的形而上学概念。对贝克莱的论据如此扩充是非常合乎逻辑的，贝克莱本人对此早有预见，如亚历山大·弗雷泽所指出的；贝克莱甚至想借助笛卡儿派的“ergo sum”（“故我在”）来拒绝这种做法。“如果你的

原理是真实的，那么你本人只不过是一个没有任何实体支撑的起伏不定的意念体系，因为不管是谈论精神实体还是物质实体都是十分荒谬的，”希勒斯先于大卫·休谟，在《对话》的第三篇也是最后一篇对话中说道。休谟予以证实（《人性论》，第一卷第四章第六节）。“我们就是一串或一组以难以想像的快速互相接续的感知……思维是一种剧场，感知在那里出场、退场、返回并以无穷尽方式组合。比喻不应欺骗我们。感知构成了思维，我们无法看出场景在何处发生，也不明白剧场用何材料建成”。

接受了唯心论者的论据后，我明白可以——或许不可避免——走得更远。贝克莱认为，时间是“呈一体流动的、所有的人都参与的意念的连续”（《人类知识原理》，第九十八节）；而对于休谟来说，时间是“一种不可分割的时刻的连续”（《人性论》，第一卷第二章第三节）。然而，否定了物质和精神——都具有连续性，还否定了空间，我不知道我们还有什么权利留住这种连续性——即时间。在每种感知（现时的或推测的）之外不存在物质；在每种思维状态之外不存在精神；在每个现时瞬间之外也不会存在时间。我们选取一个最为简单的时刻：例如庄子之梦的时刻（翟理思：《庄子》，1889）。大约在二十四世纪以前，庄子梦见自己是一只蝴蝶，醒来后他不知道自己是一个曾经做梦变成一只蝴蝶的人，还是一只此刻梦想变成一个人的蝴蝶。我们不用考虑睡醒，我们来看看做梦的时刻；或者某一时刻。“我梦见自己是一只空中行走的、对庄子一无所知的蝴蝶”，古文说道。我们永远弄不清楚，庄子是否看到一个他觉得在其上空飞舞的花园，或一个移动着的黄色三角——必定是他自己；但是我们很清楚，这个形象是主观的，虽然它是由记忆提供的。心身平行论可能会断定，与这一形象相符的应该是做梦者神经系统中的某种变化；根据贝克莱的观点，在那个时刻不存在庄子的身体，也不存在他做梦的黑暗的卧房，除非作为神圣思维中的感知。休谟把上述事件更加简化。照他所说，在那个时刻

不存在庄子的精神；只存在梦的色彩和成为一只蝴蝶的确切信念。其存在是作为“一串或一组感知”的瞬间时刻，在基督之前四个世纪时就是庄子的思维；感知的存在是作为一个时间无穷序列上从 $n-1$ 至 $n+1$ 之间的 n 点。对于唯心论来说，除了思维过程外没有别的现实；把一只客体蝴蝶加入一只被感知的蝴蝶似乎是种徒然的复制；把一个“我”加入到过程中也有嫌过分。唯心论判定有一次做梦，一次感知，但却没有一个做梦者，甚至没有一个梦；还断言谈论客体和主体就会陷入一种混杂的神话。现在，如果每种心理状态都充足有效，如果把它同一种境况或一个“我”联系起来，是一种不合情理的、多余的补充，那么我们有何权利在其后把一个地点强加到时间中呢？庄子梦见自己是一只蝴蝶，在那个梦中他不是庄子，而是一只蝴蝶。去掉了空间和“我”，我们又如何把那些瞬间同梦醒的瞬间和中国历史上的封建时代相联系呢？这么说并不想表示我们将永远不知道那个梦的日期，即便是粗略估算。我们想表示，一个事件，世界上任何事件，其时间的确定与事件无关，并且是外在的。在中国，庄子之梦广为人知；我们可以想像，在其不计其数的读者中，有一位做梦成为蝴蝶，然后就成为庄子。我们再想像，由于一个并非不可能的巧合，这个梦完完全全地重复了大师的梦境。提出这一相同性后，有必要问：那些巧合的瞬间不是同一时刻吗？“单单一个重复的措词”不就足以打乱搅混世界的历史，并宣称没有这种历史吗？

否定时间是两个否定：否定一个系列事件的连续性，否定两个系列事件的同时性。确实，如果每个事件都具有绝对性，其关系也就归结为一种认识：这些关系是存在的。一种状态先于另一种状态，如果事先知道；一种 G 状态与一种 H 状态同时共存，如果同

时知道。与叔本华^①在他的基本真理表（《作为意志和表象的世界》，第二篇第四节）上所宣称的相反，每个时间段并非同时填充整个空间，时间并非无处不在。（很清楚，论述到这一地步，已不存在空间了。）

迈农在其关于理解力的理论中接受了想像对象的理论：第四维，用我们的话说，或者是孔狄亚克的敏感的塑像，或者是洛克的假想动物，或者是一1的平方根。如果我指出的理由是有效的，那么属于这个恍惚迷离的星团的还有物质、“我”、外在世界、世界史、我们的生活。

此外，“时间的否定”这一词组有歧义。既可表示柏拉图或博蒂乌斯的永恒，也可表示塞克斯都·恩披里柯^②的进退维谷。后者（《反独断论者》，第十一章第一百九十七节）否认过去，因为已过去；否认未来，因为尚不存在；并且论证现在是可以分割还是不可分割。现在不是不可分割的，因为如果不可分割，现在将没有可以把它同过去相联系的起点，也没有可以把它同未来相联系的终点，甚至没有中间，因为缺乏起点和终点的事物是没有中间的。现在也不是可分割的，因为倘若可分割，那么现在就有一个曾经存在过的部分和另一个现在不存在的部分构成。因此，不存在现在，但由于过去和将来也不存在，因此时间也不存在。布拉德利重新发现并改善了这种茫然状况。他指出（《现象和实在》，第四章），如果现在可以被分割成别的现在，那么其复杂性不亚于时间；如果现在不可分割，时间只不过是无时间事物之间的一种关系。显然，这样的论证方法否定局部，以便以后否定全部；我不接受全部而宣扬

① 在此之前牛顿曾断言：“每一小块空间都是永恒的，每个不可分割的持续时刻存在于各个方面。”（《自然哲学的数学原理》，第三篇第四十二页）——原注

② 塞克斯都·恩披里柯（约3世纪初），希腊哲学家、医生，现存著作有《皮浪主义纲要》等。

每个局部。通过贝克莱和休谟的辩证法，我领悟了叔本华的论断：“意志出现的方式只能是现在，而非过去和未来；过去和未来的存在只是为了观念，并且只是出于联结必须遵循理智原理的悟性的缘故。谁也没有在过去生活过，谁也不会在未来生活：现在就是全部生活的形式，就是一种任何邪恶都不能剥夺的拥有……时间犹如一个不停地旋转的圆圈：下旋的弧就是过去，上旋的弧则是未来；上层有一个触及切线的不可分割的点，这就是现在。这个不宽广的点同切线一样固定不动，作为客体的接触标记，其形式就是带有主体的时间，而主体没有形式，因为其不属于可认知范畴，是认知的先决条件。”（《作为意志和表象的世界》，第一篇第五十四节）。公元5世纪的一部佛教论著《清净道论》用同样的比喻诠释同样的学说：“严格说来，一个生命的持续时间同一个意念的持续时间一样。比如一只车轮在旋转时只有一个点触及大地，生命的持续时间，如同一个意念的持续时间。”（拉达克利斯曼《印度哲学》，第一卷第三百七十三页）。还有的佛教文献说世界每天要消灭和再生六十五亿次，所有的人都是一种幻觉，由一群转瞬即逝的孤独的人急速操纵这种幻觉。“一个过去时刻的人曾经活过，”《清净道论》写道，“但现在没有活着，将来也不会生活；一个未来时刻的人将来会活，但过去没有活过，现在也没有活着；一个现在时刻的人活着，但过去没有活过，将来也不会生活。”（《印度哲学》，第一卷第四百零七页）我们可以把这个论断同普卢塔克（《论特尔斐附近之人》）的论断相比较：“昨天的人死在今天的人中，今天的人死在明天的人中。”

然而，然而^①……否定时间的持续性，否定“我”，否定天体宇宙，都是表面的绝望和秘密的安慰。我们的归宿（不同于斯威登堡的地狱和西藏神话的地狱）不因为非现实而可怕；却由于不可逆

① 原文为英文。

转并坚硬如铁而恐怖。时间是我的构成实体。时间是一条令我沉迷的河流，但我就是河流；时间是一只使我粉身碎骨的虎，但我就是虎；时间是一团吞噬我的烈火，但我就是烈火。世界，很不幸，是真实的；我，很不幸，是博尔赫斯。

朋友，这也已足够。倘若你想多读，
就去，自己会成为文字和本质。

(西里西亚的安杰勒斯：《天使般的梦游者》，第六卷第二百六十三首)

陆经生译

论古典

很少有几门学科比词源学更引人入胜；因为随着时间的进展，词的原义会发生难以预料的变化。变化有时几乎不合情理，以至一个词的起源无法或者很难帮助我们弄明白一个概念。知道“计算”一词在拉丁文里是指小石块，知道在发明数字之前，毕达哥拉斯和他的弟子们用小石块计数，不见得就能掌握代数学的奥秘；知道“伪君子”一词的起源是“演员”，“人”一词的起源是“假面具”，在研究伦理学时也不能当作有用的工具。为了确定我们今天所理解的“古典”这一形容词的含义，知道它的起源也帮助不大，它是从拉丁文“船队”(classis)演变而成，后来又有了“秩序”的意义。（我们不由得想起英文“井井有条”[ship-shape]一词也是由“船只”和“形状”组成的。）

那么，古典作品是什么呢？我手头有艾略特^①、阿诺德^②和圣伯夫^③的定义，肯定言之成理，给人启迪，我很高兴附和那几位

① T. S. 艾略特 (1888—1965)，英国诗人、批评家。重要诗作有《荒原》、《四个四重奏》、《空心人》、《大教堂凶杀案》等，1948年因《四个四重奏》获诺贝尔文学奖。批评著作收在《书林》、《论文选集》、《古今论文集》中。艾略特的创作和评论对英、美20世纪现代派文学和新批评派评论起了开拓作用。

② 阿诺德 (1822—1888)，英国诗人，评论家。重要诗篇有《色希斯》、《吉卜赛学者》、《被遗弃的人鱼》等。文学评论有《评论一集》、《评论二集》、《评荷马史诗的译本》等。

③ 圣伯夫 (1804—1869)，法国文学评论家，出版过诗集和小说，更重要的是文学评论十五卷《月曜日漫谈》和十三卷《新月曜日》。

名家的见解,但我不想查阅他们的说法。我是七十多岁的人了;到了我这个年纪,自己认为正确的意见比巧合或者新意更重要。因此,我只谈谈我对这个问题的想法。

首先引起我兴趣的是翟理思编的《中国文学史》(1901)。我在第二章里看到孔子编纂的五经之一,《易经》,叙述了六十四卦,也就是六条中断或中连的线所组成的全部搭配方式。比如说,有一卦是两条中连的线、一条中断的线(巽),和三条中连的线(乾)。相传一位远古的皇帝在神龟的背壳上发现了这些符号。莱布尼茨认为那些六线形符号是一种二进制计数方法;另一些人认为是一种神秘哲学;再有一些人,例如威廉,认为是一种预测未来的工具,因为六十四卦代表任何人事或自然现象的六十四种状况;有些人认为是某种部落语言;再有一些人则认为是历法。我记得胡尔-索拉尔经常用牙签或火柴棍排出卦形。对外国人来说,《易经》容易被当成是仅仅具有中国特色的玩意儿;但是几千年来一代又一代非常有学问的人潜心阅读,以后还有人研究。孔子向弟子们宣布,如果天假以年,多活一百岁,他就要用一半的时间来钻研评述《易经》。

我有意选了一个极端的、神乎其神的例子。现在我言归正传,谈到我的论点。古典作品是一个民族或几个民族长期以来决心阅读的书籍,仿佛它的全部内容像宇宙一般深邃,不可避免,经过深思熟虑,并且可以作出无穷无尽的解释。可以预见,那类决心是因人而异的。对于德国人和奥地利人来说,《浮士德》是一部了不起的著作;对于别的民族来说,它是最著名的引起厌倦的方式之一,正如弥尔顿的《复乐园》或者拉伯雷的作品。《约伯记》、《神曲》、《麦克白》(对我来说,还有一些北欧传说)估计可以流传很久,但是我们不知道将来如何,反正肯定和现在有所不同。一种喜爱很可能带有迷信成分。

我没有嘲弄传统观念的爱好。1930年,在马塞多尼奥·费尔

南德斯^①的影响下，我认为美是少数几个作家的特权；现在我知道它是共有的，在二三流的作家的作品或者在街谈巷议中偶然都能发现。虽然我完全不懂马来亚文或匈牙利文，但我敢肯定，如果我有时间和机会学习，一定能在那两种文字里找到精神需要的全部粮食。除了语言障碍之外，还有政治和地理的障碍。彭斯^②是苏格兰古典诗人；在特威德河^③以南，他的影响就比邓巴^④或斯蒂文森为小。总之，诗人的光荣取决于世世代代的不知名的人在他们的冷清的书房里检验诗人作品时所表现的激动或冷漠。

文学引起的激情也许是永恒的，但是方法必须不断改变，哪怕只有一些极小的变化，才不至于丧失它的魅力。随着读者的日益了解，那些方法也逐渐失效。因此断言古典作品永远存在是危险的。

每个作家都不再相信自己的艺术和技巧。我无可奈何地怀疑伏尔泰或者莎士比亚的无限期的经久不衰，在1965年底的今天下午认为叔本华和贝克莱的作品是经久不衰的。

我重说一遍，古典作品并不是一部必须具有某种优点的书籍；而是一部世世代代的人出于不同理由，以先期的热情和神秘的忠诚阅读的书。

王永年译

① 马塞多尼奥·费尔南德斯（1874—1952），阿根廷作家，著有小说《零的继续》、《新到的文件》等，表现了他的幽默讽刺的宇宙观。

② 彭斯（1759—1796），苏格兰诗人，主要用苏格兰方言写作，著名抒情诗有《一朵红红的玫瑰》、《高原玛丽》、《往昔的时光》等，通俗流畅，流传极广。

③ 特威德河，苏格兰和英格兰之间的河流，注入北海。

④ 威·邓巴（1465？—1530？），苏格兰诗人、圣芳济会修士。著名诗篇有《荆棘与玫瑰》、《七项大罪的舞蹈》、《哀诗人》等。



林一安 王银福
纪 棠 赵士钰 译

①本集略去博尔赫斯为弗朗西斯科·德·克韦多《散文、诗歌集》写的序言，此文内容与已收入《探讨别集》的《克韦多》一文相同。

序言之序言

我认为，并不需要说明“序言之序言”不是一个希伯来文最高级的短语，一如“歌之歌”^①（路易斯·德·莱昂^②就是这么写的）、“夜之夜”或“王之王”之构成。这仅仅是托雷斯·阿杰罗出版社^③将1924年至1974年间散刊各处的序言编选成集后，排印在书前的一页文字。不妨说，这是一次序言的平方。

大约在1926年，我迷上了一本散文集（书名我就不提了）。也许是为了让我们共同的朋友吉拉尔德斯高兴，瓦莱里-拉尔博^④对该书丰富多样的题材大为赞赏，认为独具南美作家特色。这件事确实有其历史根源。在图库曼^⑤大会上，我们决定不再当西班牙人；我们的任务是，像美国一样，建立一种不同的传统。在那个我们已经与之脱离的国家寻找传统，显然是有悖情理的；而在一种想像中的本土文化中寻找传统则更是不可能的和荒谬的。但我们却不幸地挑中了欧洲，特别是法国（就连美国作家爱伦·坡，也是由波德莱尔和马拉美介绍，来到我们中间的）。除了血统和语言这两种传统，法国还比任何一个国家对我们的影响都大。据马克斯·恩里克

① “歌之歌”即指《圣经·旧约》的《雅歌》。

② 路易斯·德·莱昂（1527—1591），西班牙作家。曾撰文评论《雅歌》。

③ 布宜诺斯艾利斯一重要出版社。

④ 瓦莱里-拉尔博（1881—1957），法国小说家、文学评论家。

⑤ 图库曼，阿根廷北部的一个省。1816年拉普拉塔河联合省国会在此宣布脱离西班牙，国家独立。

斯·乌雷尼亚^①的意见，墨西哥城和布宜诺斯艾利斯是现代主义的两大首府，它革新了种种不同的文学，而西班牙文则是其共同的工具；但如果没有雨果和瓦莱里，则是难以想像的。后来，现代主义越洋过海，启发了西班牙许多杰出诗人。我在少年时代，不懂法文几乎被认为就是文盲。随着岁月的流逝，我们从法文转向了英文，又从英文转向了无知，其中包括我们对自己使用的西班牙文的无知。

在审订本书的时候，我发现在那本今天被人理直气壮地遗忘的书里，洋溢着一种热情。纳粹主义之父卡莱尔的烟与火，还没有完全构思好《堂吉珂德》第二部的塞万提斯讲的故事，法昆多的天才神话，沃尔特·惠特曼声震新大陆的宽厚噪音，瓦莱里令人愉快的技巧，刘易斯·卡罗尔的梦中棋局，卡夫卡伊利亚学派式的迟缓，麦克白的喧哗与骚动，马塞多尼奥·费尔南德斯笑容可掬的神秘主义以及阿尔马富埃尔特无望的神秘主义，都在这里听到了回声。我反复阅读并审查了全部序文，但昔人与今人已不可同日而语，谨请允许我补作几条后注，则前文所述，或可置是否。

据我所知，至今尚未有人就序言提出一种理论。没有理论，倒也不用伤心。因为大家都知道这是怎么回事。在微弱多数的情况下，序言近似于酒后的致词或者葬礼的悼词，不负责任地极尽夸张之能事，读之令人怀疑，但又认为此乃该类文字之惯常做法。也有一些别的例子（让我们回忆一下华兹华斯附在他的《抒情歌谣集》第二版正文前的那篇令人难以忘怀的论文吧）是来阐明和论证这一美学形式的。蒙田散文那动人、简练的前言并不是他令人钦佩的作品的令人钦佩的篇幅。许多未被时间忘却的作品的序言是正文不可分割的一部分。在《一千零一夜》里（或者按照伯顿的意见，

^① 马克斯·恩里克斯·乌雷尼亚（1885—1965），多米尼加诗人、评论现代主义的学者。为多米尼加另一著名作家佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚胞弟。

叫做《一千零一夜的故事》),那个讲述国王每天上午杀王后的第一个故事并非不如以后讲的故事更为神奇;那一长溜朝圣者,虔诚地骑在马上讲述的参差不齐的坎特伯雷故事,其中马队游行是全书最生动逼真的故事。在伊莎贝拉时代^①的舞台上,序言就是演员介绍剧情的开场白。我不知道提一下卡蒙斯^②在其史诗^③里怀着如此幸福的心情一再为运船的船队^④祈祷的礼赞,是否合适:

威武的船队和英勇的水手。^⑤

只要全书安排得当,序言就不是祝酒辞的次要形式,而是评论的一个侧面。不知道我这些意见这么宽泛,写作时间拉得又这么长的序言,别人是看好还是与之相反。

在审读这一篇篇已然忘却了的稿子的时候,我产生了策划另一本更加有味儿、更加好的书的念头,把它献给愿意实施我这一打算的人。我想,这要求人手更加干练,更加锲而不舍。大概是在一八三几年吧,卡莱尔在他的《成衣匠的改制》里,煞有介事地说,一位德国教授把一部有关服装哲学的学术著作交给了印刷厂;而他把该书的一部分翻译了过来,作了评论,还做了一点修改。我正隐隐约约地看到的我这本书,性质也是类似的。它将收编一系列并不存在的书籍的序言,也会有这些可能存在的作品的大量例句引文。有些论据并不太支持勤奋的写作,反倒鼓励构思闲适之作或者无拘无束的对话;这种论据会是一些文章的不可触摸的养料,因而将不予撰写。或许,我们

① 指西班牙女王伊莎贝拉(1451—1504)当政时期(1474—1504)。

② 卡蒙斯,葡萄牙文为 Camões,原文作 Camôens,恐系排印错误。

③ 指《卢济塔尼亚人之歌》。

④⑤ 原文为葡萄牙文,作者引文拼写有误。

要给一位吉诃德或者吉哈诺作序，他压根儿也不知道自己究竟是梦想成为被巫师们团团围住的卫士的一个可怜人物呢，还是梦想成为可怜人物的一个被巫师们团团围住的卫士。当然，嘲弄和讽刺，最好还是回避；而内容的安排也必须是我们的思想能够接受、愿意见到的。

豪·路·博尔赫斯

1974年11月26日，布宜诺斯艾利斯

林一安译

阿尔马富埃尔特 《散文与诗歌》

五十多年前，每逢星期天，有一个恩特雷里奥斯青年^①总到我们家里来。他在书房那蓝光幽幽的煤气灯下，朗诵长长一大段诗句。这诗句老是没完没了；再说，又听不懂。我父母的这位朋友是个诗人，他赞同的主题往往是市区的穷人。不过，那天晚上朗诵的诗不是他创作的，涉及的范围好像是整个宇宙似的，这些情况我要是说错了，倒也不奇怪：也许，不是星期天，而是一个星期六；电灯也已经取代了煤气灯。我可以肯定的是，突然一下子向我展示了这么多诗。直到那天晚上，对我来说，语言只是一种交流的手段，一种传递信号的日常机制。埃瓦里斯托·卡列戈给我们朗诵的阿尔马富埃尔特的诗歌向我显示，语言还可以是一种音乐，一种激情，一种梦想。豪斯曼^②曾经写道，诗是我们的血肉能够体会到的东西。我第一次对这种奇特而又神妙的激情的体验应归功于阿尔马富埃尔特。后来，别的诗人以及其他的语种不是使他黯然失色，就是使他模糊不清了。雨果就被惠特曼抹去了光辉，而李利恩克龙^③则让叶芝逼得不见了踪影。不过，在瓜达尔基维尔河^④以

① 恩特雷里奥斯，阿根廷东部一省份。该青年指埃瓦里斯托·卡列戈。

② 豪斯曼（1859—1936），英国诗人。其抒情诗以朴实的文字表达了浪漫主义的悲观情绪。

③ 德特莱夫·冯·李利恩克龙（1844—1909），德国诗人，诗集《列官驰马行及其他》成为抒情诗复兴的起点。

④ 瓜达尔基维尔河，西班牙的一条河，位该国南方。

及罗纳河沿岸一带，我依然记着阿尔马富埃尔特。

阿尔马富埃尔特的缺点是显而易见的，总近似于一种嘲讽；然而不容我们怀疑的是他那不可理喻的诗的力量。我一向对这种内在才干的悖谬或者问题感兴趣，尽管它有时候是用一种低俗的方式来打开路子的。在我至今尚未写过、以后也不打算写、然而却会以某种方式来评判我到底是无用之人还是理想人物的那些作品里，会有一本可能题为《阿尔马富埃尔特的理论》的书。一份份留有昔日笔迹的草稿证明，从1932年起，这本假想中的书就对我登门拜访了。说起来，这本书大约有一百页上下，八开纸；但说得太多，可就夸夸其谈了。这本书究竟是否存在于由各种可能的事物构成的这个静止而奇特的世界，谁也不必计较。我现在要作出的结论可能等于让人记住，随着岁月的流逝，留下的是一本有分量的书。而且，它那种没有写就的书籍的状况反倒更为合适。作家的文字不如作家的思想会成为引人注意的题目，而作品的语言符号也不如作品的内涵会成为引人注意的题目。早在阿尔马富埃尔特总体理论之前，就对佩德罗·博尼法西奥·帕拉西奥斯^①作了一番独特的论述。他的理论（我急于想肯定这一点）可能与这种推论相去甚远。

帕拉西奥斯在其漫长的一生中，是一位出名纯洁无瑕的人。人的爱情和共同的幸福似乎激起他一种无可名状的愤怒，这可以从他表示轻蔑和严厉责备的方式上看出来。关于这一点，读者可以查询博纳斯特雷^②那部有争议的著作（《阿尔马富埃尔特》，1920），以及安东尼奥·埃雷罗^③初试锋芒的批驳（《阿尔马富埃尔特与

① 佩德罗·博尼法西奥·帕拉西奥斯即阿尔马富埃尔特。博尔赫斯此处指的是诗人早期理论。

② 博纳斯特雷，不详。

③ 安东尼奥·埃雷罗，不详。

索伊洛》，1920）。再说，阿尔马富埃尔特本人的论证比任何其他争论都更具价值。我们再来读一读他创作的题名为《在深渊》的第一部诗集的最后几段十行诗吧：

我就这么个条件，
你准会说坏话；
因为你这一辈子，
得忍气吞声过活。
我是灵魂，是视力，
又是魔王的兄弟。
我像他一样威严，
又骂又吼耍脾气。
我头上重重坠下，
捞取功名的咒骂！
我是一片棕榈林，
栽在石灰乱石间。
骄傲之花盛开了，
人人赞美的自豪！
我是射出的孢子，
在群星闪烁后面。
那针茅地的坏种，
和雄鹰并翅飞翔……
渴望阴影的阴影，
想当不朽的阴影。
每当我自己发笑，
别人想必也在笑。
要是谁驯服了马，
我不这么对自己坐骑。

空洞、贫瘠和僵硬，
 全都是我的表现。
 好比那寸草不长、
 尘土飞扬的荒漠……
 我是个死去的人，
 谁也别以为我已没魂。

较之上引诗句所揭露的不幸更为重要的是勇敢地接受了这种不幸。别的作家（布瓦洛、克鲁泡特金、斯威夫特）了解围困帕拉西奥斯的那种孤独；然而，谁也没有像他那样，构思出一种有关失落的总体主张，构思出一种维护挽回，一种神秘文学。我曾经指出过阿尔马富埃尔特孤独的要害，他很快就确切地知悉，失败并不是他的耻辱，而是所有的人的本质的和最后的结局。他留下了这样的字句：“人类的幸福还没有纳入上帝的打算。”还有：“除了正义，你什么也别要求；不过，最好是什么也别要求。”再有：“鄙视一切，因为所有一切都有让人鄙视的原因。”^①阿尔马富埃尔特彻底的悲观主义超出了《圣经·传道书》以及马可·奥勒利乌斯^②的范围。前者和后者也鄙弃世界，但是却赞美和尊重正直的人以及拥护上帝的人。但阿尔马富埃尔特却不是这样，对于他来说，才德是世间一切力量的一种不幸。

我唾弃幸福的人，唾弃权贵，
 唾弃诚实的人、和睦的人，唾弃强者……

① 无独有偶，布莱克也曾经写道：“鄙视之于该受鄙视者，犹如空气之于禽鸟，海洋之于鱼类。”《天堂与地狱的婚姻》，1793。——原注

② 马可·奥勒利乌斯曾颁布大量法令，作出许多关于司法的决定。史称体恤下情的法律实践者。

因为我想他们一准儿交上了好运，
就像随便哪个走运的赌鬼！

他的《传教士》就是这么对我们说的。

斯宾诺莎谴责悔恨，斥之为可怜；阿尔马富埃尔特则视之为歉疚。他所谴责的是其中卖弄、傲慢的迁就以及人对人行使的肆无忌惮的“最后审判”：

当那无可名状的上帝之子，
从各各他宽恕了那个恶徒，
他就在宇宙的脸庞啐上了
难以想像的最恶毒的辱骂！

下面两句诗，解释得就更加明白：

我并非能饶恕你的基督-上帝，
我是一个更好的基督，我说我爱你！

为了彻底表示同情，阿尔马富埃尔特可能曾经想像瞎子那样模糊不清，像瘫子那样无用，甚至（为什么不呢？）像无耻之徒那样无耻。我们曾经说过，在他看来，失败乃是一切命运的终点。最受气的人是最高尚的人，最卑贱的人是最受尊敬的人，最猥琐的人，就更相似这个确实没有道义的世界。他坦率地这么写道：

我敬重你，奴颜婢膝的天才，
你终于彻底地跌落！
你泥淖里的十字架不可赎回，
你深渊下的夜晚一片漆黑！

在该诗另一处地方，他是这么写杀人犯的：

你在哪儿隐藏你狼一般的心跳？
你在哪儿发泄你悲剧性的精力？
你策划着犯罪和抢夺，
我得打扮得像一名瞭望哨！

从他那首草拟或者预先设计了同样思想的诗《愿上帝拯救你》中，我引用最后几行诗句就行了：

我给日日夜夜受苦的人
(甚至在晚上睡眠的时候)
讲一点他们受苦受难的知识，
背上狂热的大十字架：
我向他低下脑袋，弯下膝盖，
我吻他的双脚，对他说：“愿上帝拯救你！”
黑色的基督，污秽的圣徒，骨子里的约伯，
痛苦的无耻杯盏！

阿尔马富埃尔特应该在相反的时代里得到解脱。公元之初，在小亚细亚或者亚历山大港，他可能早就是一位异教创始人，一位神秘地舍身救世的梦想家，一个魔方的配制家；在蛮荒时期盛年，他

可能早就是一位牧羊人和武士的先知，一个安东尼奥·康塞莱罗^①，一位穆罕默德；而在文明盛世，他则早就曾经是一个巴特勒或者尼采了。命运为他提供了布宜诺斯艾利斯省的郊区，时间降到1854年至1917年，围绕着他的是土地、尘埃、小巷、木头农舍、委员会以及目不识丁的赖皮。他读得很少，又读得太多。据西普里亚诺·德·巴莱拉说，他经常读《圣经》的章节、国会的论辩和报刊社论。那个年代，南美洲只有教义要领神灵，这可称为一体，亦可称为三位一体，教会高官以及正如毕希纳和斯宾诺莎所教导的那样，在永恒的时间里相互并合的盲目的原子所构成的黑色迷宫。此外，就没有什么别的可看的東西了。阿尔马富埃尔特选择了最后一个。他是一个没有上帝也不怀希望的神秘主义者。正如萧伯纳所说，他蔑视天堂的诱惑，坦诚地认为幸福是不可求的。他的思想在他的作品里俯拾皆是。比如，他在这部《福音教义》里说：“人最完美的状态是不安的状态、渴望的状态以及永无休止的悲伤的状态。”

费德里科·德·奥尼斯^②（《西班牙兼西班牙语美洲诗选》，1934）也说过，阿尔马富埃尔特的思想体系是世俗的。本篇序言却持相反意见。文章写得比他更漂亮、更出色、更持久的阿根廷作家决不止一位；然而，没有一个人在知识层面上比他更为复杂，没有一个人像他那样，革新了伦理的题意。

阿根廷诗人是个手艺人，也可以说是个工匠。他的劳作是为了

① 欧克利德斯·达·库尼亚（《腹地》，1902）讲述道，北方腹地农民的先知康塞莱罗认为，才德“是浮华的一种高级反映，几乎是一种无情”。阿尔马富埃尔特很可能有此同感。在一场无望的战役的前夕，T.E. 劳伦斯（《智慧的七根柱子》，第七十四节）告示阿拉伯人部落，要为失利或者失败准备复仇，这与阿尔马富埃尔特预想的倒如出一辙。——原注。

② 费德里科·德·奥尼斯（1885—1966），西班牙教授、文学评论家。曾创办《西班牙哲学杂志》、《现代西班牙文化杂志》。

听从一种决定，而不是为了符合一种需要。相反，阿尔马富尔埃特是勃勃有生机的，萨缅托是这样，卢戈内斯有时候也是这样。他的短处是毫不掩饰、人所共知的；然而他的激情以及他的信心却挽救了他。

像一切有天赋的伟大诗人一样，他给我们留下了有待思索的差劲的诗句，但有时候也留下了优秀的诗篇。

阿尔马富埃尔特《散文与诗歌》，豪·路·博尔赫斯选编并作序，埃乌德巴出版社，《一个半世纪丛书》，1962，布宜诺斯艾利斯。

林一安译

伊拉里奥·阿斯卡苏比

《保利诺·卢塞罗》

《雄鸡阿尼塞托》《桑托斯·维加》

阿斯卡苏比是和祖国一起成长的。他正逢上世纪初那混乱的岁月，年代距今不算久远，但现在已是令人很难理解的了。那时候，人们与古老的孤寂和蛮野的畜群共享一片土地；那时候，给我们的感觉是：五光十色，头晕目眩，因为在那个被遗弃的舞台上，每个人都必须扮演多种角色。据传，他母亲是在1807年夏天的一个清晨，在弗拉依莱穆埃尔托^①（现称贝尔维尔）一个驿站的一辆大车下面生下了他的。与其说这纯粹是一件历史真事，倒不如说这件事带有一种传奇的色彩。阿斯卡苏比在布宜诺斯艾利斯受到启蒙教育，后来又扩大了他课外阅读的范围。1819年，他在我国第一艘商船“阿根廷玫瑰号”上受雇当见习水手，该船起锚驶往法属圭亚那。他遍游了美国南方和加利福尼亚之后于1922年回国。他在萨尔塔^②，与阿雷纳莱斯政府合作，把原本属于弃婴堂的一家印刷厂组建起来，又与何塞·阿雷纳莱斯一起创办了《萨尔塔杂志》。在玻利维亚走了一阵之后，他回到布宜诺斯艾利斯，参加了巴西战役。他在帕斯^③、又在索莱尔^④麾下服役；关于后者，他曾在他的

① 弗拉伊莱穆埃尔托，阿根廷地名，位该国科尔多瓦省境内。

② 萨尔塔，阿根廷城市及省份名，位于该国北部。

③ 帕斯（名何塞·玛丽亚，1791—1854），阿根廷军人、政治家，反对罗萨斯政权。曾任作战部长及海军部长。

④ 索莱尔（名米格尔·埃斯塔尼斯劳，1783—1849），阿根廷军人。曾任蒙得维的亚及布宜诺斯艾利斯总督。

一篇高乔对话里面，提到过一件趣事。作为统一党党员，他曾以上尉军衔在拉瓦列部队里作战；1832年，被罗萨斯的人马俘获。1834年，他从停泊在雷蒂罗^①附近的一艘平底渡船逃脱，潜入蒙得维的亚。独裁者的代理人奥里韦^②封锁了那个地方，而阿斯卡苏比正是在长期受困的岁月里，为了让战士们伴奏吉他，写出了《保利诺·卢塞罗》，其中，凝聚着他诗歌创作最具有活力、最为坚定的东西。他把他亲自开设的一家面包店的全部所得用来装配一条船，并为之安排人员，以备拉瓦列第二次出征之需。1852年，长期的蒙得维的亚之围终于瓦解。卡塞罗斯^③战役发动后，阿斯卡苏比即以其今日已闻名遐迩的诨名“雄鸡阿尼塞托”攻占了布宜诺斯艾利斯县，并攻打乌尔基萨。也是在那几年，他还用自己的积蓄，创建了哥伦布剧院，但一场大火，使他破了产。他不得不靠他的退伍军人养老金来多方面地协调自己的生活。检察官鲁菲诺·德·埃利萨尔德曾经在一次讲话中说：“当他经济状况优裕的时候就要求退役，以免增加国家的负担；还用拖欠他的工资捐助公益事业。”1860年，米特雷政府派他去欧洲招兵。他在巴黎开始并完成了他最著名、也是最无生气的作品，那部几乎是杂乱无章的歌谣《桑托斯·维加》的创作，然而这部作品，几乎没有令人难以忘怀地再现晨光熹微的黎明和印第安人的生活。很明显，他的才能必须立即加以鼓励；他的优秀作品都是急就章，很少或根本没有时间思考回忆。一部选集或许可以更好地衡量他在巴黎满意、然而心力交瘁地搜集的他付出毕生心血的三本书。阿斯卡苏比于1875年年底在布宜诺斯艾利斯逝世。

如果何塞·埃尔南德斯早在1872年之前（那一年，用他自己

① 雷蒂罗，布宜诺斯艾利斯一市区，位该市东北，接近港口。

② 奥里韦（名曼努埃尔，1796—1857），乌拉圭政治家，曾任总统。

③ 卡塞罗斯，阿根廷地名，在布宜诺斯艾利斯西郊，是役以罗萨斯失败告终。

的话来说，撰写《马丁·菲耶罗》有助于他“逃离无聊的旅馆生活”）去世，阿斯卡苏比就是高乔诗人的典型代表了。由于伊达尔戈由来已久的庇荫以及埃斯塔尼斯劳·德尔坎波异曲同工的作品可能更加确认了他的这一长处。然而，事情并没有这样发生。由于埃尔南德斯声名显赫，文学史家们（毫无疑问，这是最严重的问题）和健忘的阿根廷人牺牲了阿斯卡苏比。如今，他仅仅是一种美好的然而模糊不清的回忆，或者是临考前匆匆扫一眼的一张卡片。本书的目的之一，便是要廓清：其作品的品味，除了主题和语言上有个别几个巧合之外，与埃尔南德斯是截然不同的。他们分别属于阿根廷历史进程的不同时代：伊拉里奥·阿斯卡苏比为我们刻画了“拉普拉塔河的高乔人，他们为反抗阿根廷共和国和乌拉圭东岸共和国的暴君而歌唱和战斗”；而埃尔南德斯写的只是一个乡民的个人经历，他生活的沉浮荣枯使他来到了边疆，来到了荒原。他们两位涉及的题材越是接近，他们之间的分歧差异就越是明显。埃尔南德斯这么写道：

土著们纵马疾驰，
速度快且能持久；
那方向总能辨清，
绝不会乱闯胡行；
小飞虫漆黑夜里，
也难逃他们眼睛。

黑暗中悄悄行进，
撒下了罗网围圈；
包围得十分严密，
直等到黎明亮天；
鸵鸟、扁角鹿、梅花鹿，

全都被围在里边。

信号是一缕轻烟，
高高地升入云天；
凭着那非凡视力，
岂能够不入眼帘；
从四处蜂拥而至，
加入这围剿集团。

每逢要出发抢掠，
就用这方法集合；
将人们汇集一起，
人多得难以数计；
都是从地角天边，
为出征来到此地。

现在，我们来听听（也看看）阿斯卡苏比的诗文：

不料一发动进攻，
土著女人就察觉，
吓得她逃在头里，
病恹恹跑进田间。
野狗、狐狸和鸵鸟，
狮子、野兔、梅花鹿，
黑压压来了一群；
狼狈地拼命窜逃，
穿行在住家村落。

牧羊人揪住尾巴，
轰赶野兽胆子大；
水鸟儿喊喊喳喳，
扑打翅膀把命逃。
先到的人来报告，
千真万确没假话，
没路，这一点不假。
印第安人来进攻，
“呵嘘”水鸟^①上空飞，
“呵嘘呵嘘”使劲嚷。

那一座座的洞穴，
野人用来吓唬人。
他们硬是屹立在，
洞穴外面旷野间，
仿佛那耸天高云，
一个个披着长发。
急匆匆策马扬鞭，
驰骋在潘帕草原。
月黑下组织队伍，
吆喝着驮运货物。

我们不妨再做一番比较。埃尔南德斯是这么勾勒凌晨的基本特征的：

才刚是拂晓时分，

① “呵嘘”水鸟，南美水鸟，土著以轰赶鸟兽的谐音称之。

东方就渐渐发红；
 小鸟儿鼓噪歌唱，
 老母鸡跳下枝藤。
 告别的时间到了，
 各自都出门上工。^①

阿斯卡苏比几乎是用同样的词汇来跟踪阳光展现的缓慢进程的：

清晨破晓的阳光，
 渐渐照亮了天空。
 母鸡扑打着翅膀，
 从树枝搭的窝顶
 一只只飞落地面。^②

在他的作品里，也不乏粗俗的东西。如果阿根廷文学有能与埃斯特万·埃切维里亚的《屠场》相媲美的一页，那么这一页便是阿斯卡苏比的《雷法洛萨》^③，尽管前者拥有后者所不具备的一种迷人力量，但后者内在的特点却是一种天真单纯然而拙劣异常的凶狠残忍。阿斯卡苏比诗歌的全部内容表现幸福，表现勇气，表现认为一场战役同时也是一个节日这样一种信念。诗人德特莱夫·冯·李利恩克龙说过，即便他到了天国，有时候也会想参加一场战斗的。阿斯卡苏比怕是领会了这种情感，这倒和北方神话中的好战

①本文所引《马丁·菲耶罗》诗句采赵振江译本，湖南人民出版社，1984。略有修改。

② 阿斯卡苏比和埃尔南德斯一样，诗句用词极为朴素简单，每句八个音节。现东施效颦，以每句七字，仅将其意译出。

③ 《雷法洛萨》，参见本书第102页注②。

天堂吻合。我们听听他为红党的一位军人敬上的祝酒歌吧：

马尔塞利诺上校
骁勇的游击战士
钢铁胸膛向东方
还怀着钻石心脏：
所有杀人侵略者
每个可恶的叛徒
最难驯服的劣马
不管索萨^① 在何方，
你都会拼命向前，
拔出刀一试锋芒！

一个世纪过去了，但阿斯卡苏比的诗句并没有随着时间的流逝而有所损耗减色；犹如一副新牌或一轮新月，依然熠熠生辉。他的缺陷是那种即兴诗人的缺陷；他们常常受一种神秘的神灵驱使，因而缺陷随时都有可能发生，无论是炽烈的灵感冲动时刻，还是粗心大意、陷于繁琐小事的时候。与所有的诗人一样，阿斯卡苏比有权利要求我们以他最优秀的诗句对他作出评估。不论他诗歌多么杰出或多么平庸，后面深藏着的，总是他对祖国的伟大的爱，而正是这种爱，使他朴素地而又愉快地在那个闪烁刀光剑影，同时又匕首乱舞的令人惊恐的清晨，挺身向前。

伊拉里奥·阿斯卡苏比《保利诺·卢塞罗》、《雄鸡阿尼塞托》、《桑托斯·维加》，豪·路·博尔赫斯选编并作序，埃

^① 索萨，指土著神灵。

乌德巴出版社,《一个半世纪丛书》,1960,布宜诺斯艾利斯。

林一安译

阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯 《莫雷尔的发明》

1882年前后，斯蒂文森指出，英国读者对跌宕起伏的故事情节有点不屑一顾，他们认为，编出一部没有情节，或者情节微乎其微、压缩了的小说，才算本领高超。何塞·奥尔特加-加塞特（《艺术的非人性化》，1925）企图对斯蒂文森指出的这种轻蔑态度阐明理由。他在该书第九十六页定调子说，“今天，试图创作一种能使我们的高级感觉神经感到兴奋的冒险故事，是极其困难的”。但在第九十七页还说，这种创作“实际上是不可能的”。在其他几页，在几乎所有其余各页，他为“心理”小说百般辩护，认为感受冒险故事的愉悦是子虚乌有的，也是幼稚的。毫无疑问，这就是1882年，1925年，乃至1940年人们的普遍看法。但有一些作家（我很高兴把阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯也列入其中）却认为有理由对此持有异议。这一异议的理由，我在这里概述一下。

第一条理由（我既不想明示也不想暗示其悖谬的外表）是因为，情节跌宕的小说具有一种内在的活力。独特的“心理”小说追求的是不定型。俄国人以及俄国人的弟子们不厌其烦地表明，没有任何人是不可能创造的：向往幸福的自杀者、出于善心的杀人犯、相互敬重而最后又永远分手的人们、一时冲动或卑躬屈膝的告密者……这种彻底的自由最终等同于彻底的紊乱。而另一方面，“心理”小说又想成为“现实主义的”小说：它最愿意我们忘掉它雕字琢句的人为特性，徒劳无功地试图准确地（或者说苍白无力瞎费力地）营造一种新的、真实的外貌。马塞尔·普鲁斯特笔下的有些篇

章，作为创作，是令人不能接受的：读这些篇章，我们不知不觉地忍受着每天每日那种乏味枯燥的东西。而具备故事情节的小说却与之相反，它并非现实的简单照搬，是一件人工创造的物品，不遭受任何方面的非难。担心《金驴》、《堂吉诃德》，或者辛伯达的七次旅行的各种仿作会层出不穷，反倒为这种小说提供了强有力的根据。

我方才提到了一条知识层面的理由；但还有其他一些经验方面的理由。人人都哀叹道，我们这一世纪没有能力来编织令人感兴趣的故事，谁也不敢来证实这一点，即如果本世纪具备优于其他各个世纪的东西，那么这种优越的东西便是故事情节。比之切斯特顿，斯蒂文森与我们的友谊，绝对地更为热切，更为不同寻常，更为熠熠生辉，或许更值得称道；然而他铺陈的故事却远不如人。德·昆西在详加描写的恐怖的夜晚，一头扎进了迷宫的中央；但他没能把他那“不可言状、自言自语的极致”中的体会铸成与卡夫卡比拟的寓言。奥尔特加-加塞特公正地指出，巴尔扎克的“心理”并未能使我们满意；但还须指出，其编织的故事同样未尽人意。莎士比亚也好，塞万提斯也罢，都喜欢一种自相矛盾的观念：一位姑娘（她的美貌动人是不惜笔墨描绘的）最终还是要靠男人才能达到目的；这么写，今天已经不管用了。我自以为，我一点也不迷信现代，对于昨天不折不扣地不同于今天，还将不同于明天这种幻想，也毫不相信。然而我认为，任何一个其他时代都不拥有诸如《螺丝在拧紧》^①、《审判》、《地心游记》，诸如阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯在布宜诺斯艾利斯大获成功的这部作品那样，故事情节如此引人入胜的小说。

侦探类小说——本世纪另一种不能任意编造情节的典型样式

^①《螺丝在拧紧》，美国心理分析小说家亨利·詹姆斯（1843—1916）于1898年出版的小说。

——叙说神秘莫测的事件，然后又由一个合乎情理的事实加以判断和揭示。阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯在本书中胜任愉快地解决了一个也许更为困难的问题。他铺陈展开了一部充满奇迹的《奥德赛》，而這些事迹看来除了幻觉或者象征之外，是不认可别的密码的；只有一种幻想的、但并非超自然的要求才能完全破译这些奇迹。由于担心过早地和片面地泄露本书奥秘，我没能审视故事情节以及作者在行文中丰富多彩、美轮美奂的学识。我只消说，比奥伊在文学上更新了一种观念，那是圣奥古斯丁和奥利金批驳了的，路易斯·奥古斯特·布朗基^①论证了的，罗塞蒂以令人难以忘怀的乐声说了的：

我曾经到过这里，
 什么时候、怎么来的，却说不清；
 我认得门后那一片草地，
 那阵阵袭来的浓郁香甜，
 那声声叹息，
 那普照岸边的灿烂光线……^②

用西班牙文创作、想像合乎情理的作品是不常见到，甚至是极难见到的。古典作家多采用隐喻、讽刺夸张的手法，有时还颠三倒四地玩弄词藻。近期来，我只记得《奇异的力量》^③里的一个短篇小说以及圣地亚哥·达沃韦^④的一个短篇：这两个短篇都是被人不公正地遗忘了的。《莫雷尔的发明》（他的称号影射该岛另一位发

① 路易斯·奥古斯特·布朗基（1805—1881），法国社会活动家，曾任巴黎公社主席。

② 原文为英文。

③ 《奇异的力量》，阿根廷作家卢戈内斯所著一短篇小说集。

④ 圣地亚哥·达沃韦（1889—？），阿根廷当代作家。

明家莫雷乌)为我们的地域,为我们的语言移植了一种新的文学样式。

我曾经和作者商讨过故事的细节,后来我又读了一遍。称之为完美无缺,我并不认为是用词不当或夸大其词。

阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯:《莫雷尔的发明》,豪·路·博尔赫斯作序,洛萨达出版社,1940;埃梅塞出版社,1953,布宜诺斯艾利斯。

林一安译

雷·布拉德伯里^①

《火星编年史》

公元2世纪,萨莫萨塔的卢奇安写了一本《真实可信的故事》。书中不乏精彩之处,包括对假想中月球人的描述。这位真实可信的作者写道:月球人可以纺织和梳理金属及玻璃,可以把自己的眼球取下来再装上去,他们饮用的是空气乳汁或压缩空气。16世纪初,罗德维科·阿里奥斯托这样幻想:一位勇士在月亮上发现了那些已从地球上消失的东西,如:情人们的眼泪和叹息,被人们消磨在赌场里的时光,毫无意义的计划以及得不到满足的欲望。17世纪,开普勒以托梦的形式写了一本书,取名为《新天文学》,此书深入细致地描绘了月球上蛇的形状及习惯:在炙热的白天,它们躲在深深的洞穴中,直到夜幕降临才会出来。这是一些关于梦幻中的旅游的描述,从第一次到第二次,过去了整整一千三百年;从第二次到第三次,又过了差不多一百年。关于前两次旅游的描述,是不负责任的、随意编造的,而关于第三次旅游,则由于追求真实可信而使故事显得愚蠢可笑。很显然,对于卢奇安和阿里奥斯托来说,到月球去旅行是不可能的,或者说是不可能实现的。就像对拉丁人来说,不存在黑色羽毛的天鹅一样。对开普勒来说,正如我们所认为的那样,去月球旅游已经成为可能。曾创造了世界通用语的约翰·威尔金斯不就是在那个年代发表了其演说《在月球上发现世界:关

① 雷·布拉德伯里(1920—),美国科幻小说作家,《火星编年史》出版于1950年,1966年搬上银幕。

于在另一个星球上存在生命的证明》吗?该书还带有附记,题目是:关于旅游可能性的演说。阿乌罗·海利奥在其发表的《雅典之夜》一书中,曾经描述了毕达哥拉斯学派的阿基达斯用木头造了一只鸽子,并能在空中飞翔的事。威尔金斯预言,总有一天将会出现与木鸽结构一样或相似的交通工具,把我们送到月亮上去。

如果我没弄错的话,《新天文学》是对可能出现的或是对将会来临的未来世界的预测,所以它预示着一种新的小说类型,即北美人所说的科幻小说的诞生。^①《火星人编年史》正是这类小说的令人赞叹的代表作,它所描写的主题是人类对外星球的征服与垦殖。这些未来世界的人们所作的艰苦创业似乎注定要在当今时代完成,而雷·布拉德伯里在叙述时宁愿使用一种挽歌式的口吻(也许他本人并没有意识到,而是出自于他天才的潜意识的灵感)。在作品的一开始,那些假想的火星人往往是一些令人恐怖的动物,然而当它们将要被消灭时,却又使人们对它们产生怜悯。地球人胜利了,但是作者却并没有为这一胜利而感到高兴,他用悲伤而又清醒的口吻预言:人类将要在红色星球中进行扩张。他以预言的方式向我们展示了这样一个红色的星球:空荡荡的沙漠上布满了一望无际的蓝色沙子,在黄色的夕阳下,是已经化为废墟的整齐的城市和在沙地上行走的古老的船只。

其他的科幻作家都在自己的作品中标有未来的某个日期,但是我们对此却并不信以为真,因为我们知道这只是一种文学手段而已。而布拉德伯里所描写的2004年,却能使我们从中感受到一种历史的引力和疲惫,感受到那种在漫漫岁月中的无益的沉淀

① Sciencefiction(科学幻想)是一个奇妙的文字组合,其中包括形容词 scientific 和名词 fiction。有趣的是在西班牙语中也常常出现类似的文字组合。马塞利诺·德尔马索曾用过 gringaras 乐队(gringos〔美国佬〕+zingaros〔吉卜赛人〕)。保罗·格罗萨克曾用过 japonecedades 一词,来称呼那些破坏龚古尔博物馆的人。——原注

——就像莎士比亚在其诗中吟咏的那样：黑暗的过去与时间的深渊^①。早在文艺复兴时代，布鲁诺和培根就说过，真正的古代人并不是开创世纪或荷马时期的人，而是我们自己。

当掩上布拉德伯里的书时，我不禁自问：这位来自伊利诺伊的人是如何做到在描写对其他星球的征服过程中，使我充满恐惧和凄怆感的？

这些幻想的故事为何能深深地打动我呢？所有的文学作品（我敢说）都是象征性的。文学作品的基础，只有很小一部分来自于生活经验。因此，重要的是一名作家表达自己思想的能力，而为了表达其思想而采用的形式，无论是使用“魔幻”的描写方式还是使用“现实”的描写方式，无论是通过运用麦克白式的手法还是通过运用拉斯科尔尼科夫式的手法，无论是通过对1914年8月侵略比利时的描述还是通过对征服金星的描述，都是无关紧要的。被称为科幻小说或是流行文学，又有什么要紧呢？正如辛克莱·刘易斯在《大街》一书中所表达的情感一样，在（《火星人编年史》）这部表面上看来只是描写神神鬼鬼的书里，布拉德伯里描述了自己曾经度过的漫长而又空虚的星期天，以及他所感受到的美国式的厌恶和凄婉。

也许《第三次远征》是该书中最令人惊叹的一章。书中描写的恐怖（我认为）是玄奥而令人费解的。对约翰·布莱克船长的客人们身份的疑虑实际上暗示着（尽管令人不快），我们并不知道我们自己是谁，也不知道对上帝来说我们的面孔又是何样。同时，我还想提请读者注意《火星人》一章，因为这一章成功地模仿了普洛透斯^②的神话故事。

① 原文为英文。

② 普洛透斯为希腊神话中变化多端的海神。荷马史诗《奥德赛》中，墨涅拉俄斯从特洛伊返回故乡时，遇逆风，前去向普洛透斯求助。

1909年，我曾坐在一间现已不复存在的洒满夕阳的大房间里，带着深深的忧伤，阅读过威尔斯的小说《月球上的第一批客人》。尽管《火星人编年史》在小说的构思和写作手法上与威尔斯的作品迥然不同，但是在1954年秋末的那些天里，还是勾起了我对那些充满了趣味而又恐怖的日子回忆。

雷·布拉德伯里《火星人编年史》，豪·路·博尔赫斯作序，牛头怪出版社，1955，布宜诺斯艾利斯。

1974年附记：我怀着无比崇敬的心情，重新拜读了爱伦·坡发表的《阿拉伯式的怪诞故事》(1840)。这部小说集整体水平要高于每个独立的故事的水平。布拉德伯里继承了他老师的丰富的想像力，但是没有继承他老师的夸张和恐怖的风格。我们对洛夫克拉夫特^①就无法作出类似的评论了。

王银福译

^① 洛夫克拉夫特(1890—1937)，美国科幻、神怪小说家和诗人，《神怪故事》杂志的定期撰稿人。他的作品在法国和美国有较大影响。

埃斯塔尼斯劳·德尔坎波

《浮士德》^①

埃斯塔尼斯劳·德尔坎波是最受人喜爱的一位阿根廷诗人。也许我们并不完全相信他所创造的善谈的高乔人的形象，但是大家都会觉得如果能认识一下创造这些高乔人形象的作者则是一件令人愉快的事。他的作品犹如荷马时期游唱歌手的作品一样，可以离开文字，留在人们的记忆中，给我们带来欢乐。

我们的这位朋友 1834 年 2 月 7 日出生于布宜诺斯艾利斯。他的父亲名为埃斯塔尼斯劳·德尔坎波，陆军上校，是拉瓦列将军的参谋长。他像他的老师伊拉里奥·阿斯卡苏比一样，追随统一派的传统。他经历过罗萨斯独裁统治下的悲惨日子，也参加过其后爆发的国内战争。我们知道，他参加了布宜诺斯艾利斯战役、塞佩塔城和帕冯保卫战后，又参加了拉维里德战役。与何塞·埃尔南德斯不同的是，他无须通过翻阅书籍、查找资料来了解那些外来人的生活，因为他自己就生活在这些人中间。他穿着整齐的军服去参加战斗，右手贴着军帽，迎接着呼啸的子弹。1868 年，他被阿多尔·阿尔西纳任命为省政府的侍卫长官。而格罗萨克却讽刺他，称他为冷餐会上的吟唱诗人，好像所有的高乔诗人都是乡下人似的。1870 年，他将自己已发表过的作品集结成一本《诗歌集》出版，并由何

① 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯曾为新星出版社 1946 年出版的《甜海丛书》中的《浮士德》写过一篇序。但是在这里他仅仅选用了为埃迪科姆出版社发表的版本所作的序。——原编者注

塞·马莫尔^①作序。诗集中的作品并非都是描写高乔人的，有一些针对拿破仑三世的诗句，虽然写的是最一般的十行诗，但其中却不乏西班牙式的情趣：

看吧，如果出现牧羊者，
如果你是牧羊者，
我就会认为我们的羊群
将混淆在一起。

1880年，他在布宜诺斯艾利斯的家里与世长辞。他的家坐落在拉瓦列街与埃斯梅拉达街的交界处，现在那里已经变为苏亚雷斯酒吧了。在他的葬礼上，何塞·埃尔南德斯和吉多·斯帕诺发表了演说。曼努埃尔·穆西加为他写了一篇最好的传记。

1866年8月，埃斯塔尼斯劳·德尔坎波观看了古诺写的《浮士德》歌剧的演出，这使他想起该剧在高乔人身上所产生的奇怪的影响。

就在那天晚上，他写下了自己的第一篇诗作。正如人们知道的那样，这首诗记录的是两位高乔人之间的对话，其中一人观看了《浮士德》的演出，并将剧中的情节形象而又逼真地告诉了他的朋友。卢戈内斯则反对这种写法，他认为：“高乔人甚至未必能理解剧情，更不可能做到不打瞌睡或不离开剧院而忍受对他们来说最糟糕透顶的音乐。简直无法想像，一位高乔人竟能自己去欣赏一台抒情歌剧。”（见《吟唱诗人》，第一百五十七页）对这类反对意见，我们的回答是：所有的艺术，即使是自然主义派的艺术，都不可能脱离常理，而人们最容易接受的正是作品本身内在的情理。例如，

^① 何塞·马莫尔（1817—1871），阿根廷诗人，小说家，1851年问世的《阿玛利亚》是阿根廷第一部长篇小说。

阿纳斯塔西奥“喜剧式的幻想”或者马丁·菲耶罗的长篇自传体诗。如果按柯尔律治的旨意，我们下决心不再怀疑，那么，我们就可以看到一首好诗。

有些作品装作在保卫无法保卫的事——如伊拉斯谟^①的《愚人颂》，托马斯·德·昆西的《关于谋杀也是一种艺术》，王尔德的《谎言的衰朽》——实际上是在追求充满理智的年代。在那种年代，没有愚昧，没有谋杀，没有谎言，以至于如果有人站出来为这些丑陋行为辩护的话，也仅仅是一件有趣的事。相反，当我们需要用严格的辩证法证明水比口渴更重要，月亮值得所有人欣赏，至少在临死前看一次时，我们又会怎么想的呢？我们正生活在这种时代中。20世纪中期，在布宜诺斯艾利斯为《浮士德》写序时，首先应该为这本书辩护。

据我所知，第一次诽谤他的——事出有因^②——是拉斐尔·埃尔南德斯。他在1896年出了一本书，主题出人意外，竟是佩华霍街道的总汇。1916年卢戈内斯进行了反击。两人都指责埃斯塔尼斯劳·德尔坎波无知和虚伪。认为他的第一首诗歌无法自圆其说。拉斐尔·埃尔南德斯指出：“那匹马是玫瑰色中带金黄，而马的毛色恰恰从未有过这种颜色，找一匹有这种稀有毛色的马就像是找一只只有三种颜色的猫；”卢戈内斯说道：“任何一位像书里主人公那样豪爽的拉丁美洲骑手都不会去骑玫瑰色中带金黄色的马，因为那种颜色的马总是被冷落的，它们只配拉着东西在庄园里转悠，或者顺从地为孩子们当坐骑。”受到谴责的还有下列诗句：

他骑着马驹

① 伊拉斯谟（1466—1536），生于荷兰的著名人文主义学者，《愚人颂》是他1498年写于英国剑桥大学的讽刺名作。

② 原文为法文。

在月光下勒缰停下。

拉斐尔·埃尔南德斯指出，小马被装上的不可能是缰绳而只能是口套，而且，勒缰停马“只会是那些脾气暴躁的美国佬们干的事，而拉美骑手是绝不会这么做的”。卢戈内斯对此加以确认并写道：“没有一个高乔人会以收缰勒马的方式来约束他的马。这不过是那些爱吹牛的美国佬们杜撰出来的拉美骑手的形象，因为只有美国佬才会骑着母马在花园里转悠。”（后来，维森特·罗西也是这样评论《马丁·菲耶罗》的，并得出了同样雄辩的结论。）

反对意见如此强烈，怎么办？我知道自己没有资格在这场关于庄园生活的争论中进行调解，因为我比受到批判的埃斯塔尼斯劳·德尔坎波更为无知，我几乎不敢暗示，尽管那些正统派们鄙视玫瑰色中带有金黄色的马，然而，“一匹金黄的玫瑰色马”这样的诗句却依然令我喜欢。虽然说不清究竟是什么原因，不知是因为传统习惯还是因为“玫瑰色”这个词带给我们一种特殊的清晰，但是我很清楚，我绝不会接受任何改动。而且，这整首十行诗是一种震撼人心灵的、大胆的文字组合，它并不是对现实的描写，也不应与现实进行比较，任何试图那样做的想法都是徒劳的。

春去冬来，历史的长河奔腾不息，那些关于马的皮毛的颜色的研究逐渐烟消云散，而永不消失的，甚至也许当我们离开这个世界后依然会陪伴我们的，则是因对幸福和友谊的理解而产生的欢乐。这种欢乐既存在于诗歌的字里行间，又存在于现实的感受之中。而这正是（我这么认为）诗歌的精髓。许多人都曾赞美过诗人在其作品中对黎明、对平原、对夕阳的描写，但是我认为，诗歌一旦被搬上舞台，就会带上虚假的成分。在舞台上，令人赞叹的只能是对话以及通过对话而充分表达出来的闪光的友情。

埃斯塔尼斯劳·德尔坎波：有人说你的作品没有反映高乔人的心声，没有塑造在时间和空间上曾经占有一席之地的高乔人的

形象，但我知道，你的声音中充满了友情和勇气，而这正是过去曾经出现过、如今实际存在着和将来永远不变的事实。

埃斯塔尼斯劳·德尔坎波《浮士德》，豪·路·博尔赫斯作序，埃迪科姆出版社，1969年，布宜诺斯艾利斯。

1974年附记：高乔人对舞台艺术的一窍不通应该不会让卢戈内斯感到吃惊的；在他1911年发表的《面孔和面罩》一文中，我们可以读到这样一件事：

在那些年代，波德斯塔^①们在布宜诺斯艾利斯省里巡回演出，专演反映高乔人生活的作品。几乎在所有的城镇，第一场戏都是《胡安·莫雷拉》。但是，当他们到圣·尼古拉斯时，他们认为先演《黑蚂蚁》更好，有必要指出的是“黑蚂蚁”在年轻时是当地远近闻名的“狐狸”。

在戏开演前，一个身材矮小、上了年纪的人来到（演出的）帐篷内。他的穿着虽然已经破旧，但是却干干净净。

“外面都在说，”他说道，“你们当中有人在星期天要在舞台上当着大伙的面宣布他是‘黑蚂蚁’。我要提醒你们，别骗人。因为我就是大伙都认识的‘黑蚂蚁’。”

波德斯塔兄弟以自己特有的接人待物的方式，彬彬有礼地接待了他，并想让他明白，《黑蚂蚁》这出戏正是对他传奇般的形象最真诚的致敬。尽管谈完话他们还去了饭店，要了几杯日内瓦威士忌，但是这一切都是徒劳的。那位先生表现出了决不退让的决心。他说还没有人敢冒犯他，如果有人敢出来说自己是“黑蚂蚁”，他知道怎么教训他，尽管他年事已高。

^① 波德斯塔（1851—1933），阿根廷喜剧演员，生于演艺世家。

最后不得不向事实投降。星期天，在报幕时，波德斯塔们事实上演出了《胡安·莫雷拉》。

王银福译

托马斯·卡莱尔 《成衣匠的改制》

从古代意大利伊利亚的巴门尼德时代到如今,许多思想家以各种不同的方式信奉理想主义。这种主义作为理论,认为宇宙,包括时间和空间,甚至包括我们自己,只不过是一种表象,或者说是一种斑驳陆离的表象。其中也许贝克莱大主教将理想主义阐述得最为淋漓尽致。如果要问谁对理想主义的信仰更诚挚、更狂热以及更具有批判性,那当然首推苏格兰人托马斯·卡莱尔,其代表作为《成衣匠的改制》(1831),一本令人难以读懂的书。*Sartor Resartus* 在拉丁语中的意思为穿着带补丁衣服的裁缝或者是穷裁缝。这本书的内容像书名一样奇特少见。

卡莱尔求助于一位他想像中的权威教授,第欧根尼·丢弗斯德罗克(魔鬼波斯塔神的儿子)。这位教授在德国出版了一本谈沙子哲学的书。这是一本论述表面现象的巨著。《成衣匠的改制》一书共有二百多页,是作为那本巨著的评注和补充形式出现的。此前已有塞万提斯(卡莱尔曾读过他的西班牙语原作)把自己著作《堂吉珂德》归功于一位名叫熙德·哈米特·贝嫩赫利的阿拉伯作家。《成衣匠的改制》一书中有一篇丢弗斯德罗克感人的自传,实际上是作者具有象征意义的、未注明姓名的自传。当然,书中不乏调侃之词。尼采曾指责里希特^①把卡莱尔变成了英国最糟糕的作家。里希特对卡莱

^① 里希特(1763—1825),德国小说家和幽默作家,浪漫主义和心理小说的先驱,著有《看不见的小屋》等。

尔的影响是显而易见的,不过,里希特是一位梦幻家,而他的梦往往是平平稳稳的和令人乏味的,可是卡莱尔作为梦幻家,做的却都是噩梦。圣茨伯里在《英国文学史》一书中写道:《成衣匠的改制》是斯威夫特的怪诞想法的无限的扩大,而其写作风格则不过是继承了里希特的老师斯蒂纳^①的风格。卡莱尔本人还引用了斯威夫特的预言。斯威夫特在《一只澡盆的故事》一书中写道:如果将白鼬和某种假发套以某种方式放在一起的话,就会变成法官,同样,如果将黑头发与棉布正确地结合在一起,就会变成主教。

理想主义者认为,宇宙只是一种表象,而卡莱尔则坚持认为宇宙是一种假象。他是个无神论者,以为自己背弃了父母的信仰,然而正如斯宾塞指出的那样,卡莱尔对世界的认识,对人的看法以及关于人的行为的观点都证明,他一直都是一个严格意义上的加尔文主义者。他的悲观主义思想,他那钢铁般坚定的和烈火般炽热的信仰也许正是长老会的遗传。他对讽刺艺术的运用,他对历史的理解,即历史是部圣书,我们只是在不断地注释旧史和撰写新史并成为历史的一个组成部分的理论,非常精确地勾画出了莱昂·布洛瓦的形象。他在19世纪鼎盛时期就明确地写到民主只是带有选举箱的混乱。他劝告人们将所有铜制的雕塑改造成有使用价值的铜浴盆。我不知道有哪部作品能比《成衣匠的改制》更充满激情、更具有震撼力和构思更巧妙的了。

托马斯·卡莱尔《成衣匠的改制》,豪·路·博尔赫斯作序,与小说一起被收录进《埃梅塞世界文学作品大全》,埃梅塞出版社,1945,布宜诺斯艾利斯。

王银福译

^① 斯蒂纳(1713—1768),英国教士、小说家,《项狄传》的作者。晚年旅居国外,著有《感伤的法、意旅行》。

托马斯·卡莱尔
《关于英雄》^①，
拉尔夫·奥尔多·爱默生
《代表性历史人物》

上帝之路是无法探寻的。1839年末，托马斯·卡莱尔通篇阅读了由爱德华·威廉·莱恩编译的《一千零一夜》。这是一个严肃认真的版本。托马斯认为书中写到的事情完全是明显的谎言，不过他对书中提出的许多虔诚的思想却表示同意。看完这本书后，他想起了阿拉伯世界的游牧部落，这些部落的人们盲目地崇拜着水井和星星，直到一位长着红胡子的人将他们从盲目崇拜中惊醒，他告诉他们一件重大的事：除了上帝之外，不应该再有任何其他的崇拜物。他将阿拉伯人推向了一场迄今尚未结束的战争，这场战争一直打到比利牛斯半岛和恒河岸。卡莱尔问自己：如果没有穆罕默德的话，阿拉伯人将会怎么样呢？这个疑问导致他举行了六场讲演，这本书就是由这六篇讲演稿组成的。

尽管讲演的语气激烈，其中有许多夸张和比喻，但《论英雄和英雄崇拜》却是在阐述一种历史观。卡莱尔习惯对事物进行反复思考。1830年他就曾暗示说，历史是一门无法研究的学问，因为任何事情都是对它们过去的延续，而同时又必然在某种范围内成为将来事件的起因。因此，“对历史的描述是动态的，而历史本身却是静态的”。

① 即《论英雄、英雄崇拜和历史上的英雄事迹》，通称《论英雄和英雄崇拜》。

1883年,卡莱尔宣布世界历史是一本圣书^①,它的注释和撰写权应该属于所有的人,只有所有的人都认同的事才应被写进历史。一年之后,他又在《成衣匠的改制》一书中提到:世界历史是本福音书。在《冷漠的中心》这一章中,他补充说,真正的天才人物是一本神圣的课本,而那些具有才华的人以及其他的人则仅仅是作一些评论、注释、介绍之类的说教。

这本书中某些章节的写作手法是很复杂的,近似巴罗克风格。而他提出的论点却非常简单。在第一篇演说的第一段中体现了他的激情和自信,原话是这么说的:“世界历史以及对人类在这个世界上所作所为的描述,实际上是对那些曾在同一时代工作过的大人物的描述。他们是人类的首领,是创业者,是榜样。从更广泛的意义上说,是他们创造了人类的事业并取得了成就。”在另一段话中他又说:“世界历史是大人物的传记。”对于信奉宿命论的人来说,英雄是结果,而卡莱尔则认为英雄是起源。

赫伯特·斯宾塞指出,卡莱尔认为他背叛了自己父母的信仰,然而他对世界、对人类和对伦理道德的认识却证明他从来就是一个固执的加尔文主义者。尽管他在一次讨论中宣布,灵魂不死论只不过是“犹太人的估衣铺”。但他那黑色的悲观主义,他的关于少数人(英雄)和无穷尽的地狱之路(无赖们)的理论,都明显地来自长老会教派。在1847年的一封信中他写道:对基督的信仰已经堕落成为懦弱、可怜而又甜蜜的宗教。

比卡莱尔的宗教观更为重要的是他的政治理论。当代人不能理解他的理论,但这种理论却体现在非常广泛流传的四个字中:纳粹主义。罗素在题为《法西斯的祖宗》(1935)、切斯特顿在题为《停战协定的终结》(1940)的论文中都对此作了充分的论证。切斯特顿在他

^① 莱昂·布洛瓦根据希伯来人神秘传说进一步发展了这一猜想。譬如,请参阅其自传体小说《绝望者》的第二部。——原注

的精彩论述中,谈到了他第一次接触纳粹理论时所感到的惊讶和甚至是恐怖的心情。这种新的理论使他回忆起童年的感人生活:“在我和其他人一样走向墓地的旅途中(切斯特顿写道),看到了卡莱尔所有坏的、野蛮的和愚蠢的理論的重現,在这种理論中看不到一点幽默感,这实在令人难以想像。简直就像康索特亲王从艾伯特纪念堂下来并穿越肯辛顿宫的公园一样^①。”类似的论述不胜枚举;纳粹理论(可以作这样的理解:它只不过是那些人,尤其是那些愚蠢的人和罪犯们潜意识地拥有的某些种族优越感的表述)是苏格兰人卡莱尔的愤怒情绪的表现。他于1843年写道,民主是因为找不到能领导我们的英雄而绝望的表现。1870年他欢呼“耐心、高尚、深沉、团结、富有同情心的德国”战胜了“好吹嘘、爱虚荣、乱比手势、争胜好斗、焦躁不安、神经过敏的法国”(《杂记》,第七卷第两百五十一页)。他赞美中世纪,他谴责议会那些清谈之风,他维护雷神托尔、私生子吉勒莫、诺克斯、克伦威尔、腓特烈二世、沉默寡言的法兰西博士和拿破仑的声誉,他渴望有一个没有“配备了选举箱的混乱”的世界,他憎恶废除奴隶制,他建议把雕像——青铜的可怕的误用——改制成有用的青铜浴缸。他宣称,宁愿要一个备受折磨的犹太人,也不要一个腰缠万贯的犹太人。他还提出,所有尚未消亡的社会,或者尚未走向死亡的社会,都应该是有等级的。他为俾斯麦辩护,并且崇拜他,甚至说日耳曼民族是由他创造的。如果有人想要了解他在其他方面的见解,可以去读《过去和现在》(1843)和于1850年发表的包罗万象的《当今活页文选》。在这两本书里,有着卡莱尔的各种见解。例如,在最后一篇讲演中,他竟然用南美洲独裁者的理由来为克伦威尔的

① 康索特亲王是英国女王丈夫的通称,此处指19世纪维多利亚女王(1819—1901)的丈夫萨克森-科堡-哥达亲王艾伯特。艾伯特是她的德国表兄,1840年成亲,婚姻和睦,垂范后世。1861年,艾伯特去世,维多利亚女王在温莎城堡内设立纪念堂。肯辛顿宫是她的出生地,有一花园,与海德公园齐名。

打手们解散英国议会作辩护。

我在这里引用的观点并非不符合逻辑。一旦我们同意“英雄具有神圣的使命”，人们对这些人的评价就会不可避免地偏离一般的评价标准（他们自己也会如此评价自己），就像陀思妥耶夫斯基笔下最著名的主角^①或克尔恺郭尔笔下的亚伯拉罕^②一样。同样不可避免的是，任何一个冒险的政客都会认为自己就是英雄，并会用他自己的行为最充分地去加以证明。

在《法萨利亚》的第一章，卢卡努斯清楚地写道：神仙喜欢胜利者；检察官喜欢失败者^③。这就提出了人挑战宇宙的理由。卡莱尔则认为历史与正义交织。谁值得胜利谁就能获胜。这条定理向学者们表明了直至滑铁卢的那天早上拿破仑的事业是不可怀疑的。但是到了晚上10点变成了非正义的和令人可憎的。

上述摘录并不是要否认卡莱尔的真诚。没有人比他更深地感受到这个世界的虚伪（如同噩梦那样不真实和残暴）。从这种广泛的幻觉中，我们必须要保证工作。请记住，工作不是事情的结果，而是整个过程，否则的话，只会带来虚荣，带来假象。卡莱尔写道：“人类的一切成果都是过渡性的，渺小的，会消失的；只有工人和工人具有的内在精神才是有意义的。”

一百多年前，卡莱尔自以为感受到了一个腐朽的世界正在身边瓦解；他认为惟一的出路在于取消议会，把权利无条件地交给言谈不多的强人手里。^④俄国，德国和意大利最充分地和淋漓尽致地使用了这副适用全球的灵丹妙药，结果是出现了奴役，畏惧，野蛮，思想的贫乏和相互间的告密。

① 指《罪与罚》的主人公拉斯科尔尼科夫。

② 指克尔恺郭尔《恐惧与颤栗》中的人物。

③ 原文为拉丁文。

④ 丁尼生将自己对未来的渴望写进诗里。譬如，在独白戏剧诗《莫德》第十章第五段：“一个依然强壮的男人在喧嚣的大地上。”——原注

人们曾很多次地谈到约翰·保罗·里希特对卡莱尔的影响。卡莱尔将里希特题为《放荡不羁》的诗集译成了英语。最不经意的人也不会将原作与译文混淆一起。他们两人都深不可测。里希特深不可测是因为他多愁善感,郁郁寡欢,沉湎酒色,而卡莱尔则是因为全身心地充满激情。

1833年8月,年轻的爱默生来到了偏僻的克莱格普多克,拜访了卡莱尔夫妇。(那天下午卡莱尔正在评注被他称为是连接新旧两个世界最佳桥梁的、由吉本编写的史著^①。)1847年,爱默生回到美国,主持了一系列的讲座,后来发表了演讲集,题目是《代表性历史人物》。他的系列讲座与卡莱尔主持系列讲座安排完全一致。我猜测爱默生刻意突出这种形式上的相似,最终是为了充分强调两人之间本质上的不同。

事实上,对卡莱尔来说,英雄不是凡人,近乎于神,他们通过炫耀武力和鲁莽的行为,来统治平民百姓。相反,爱默生崇拜英雄,把他们看成是人类实现自我价值最优秀的榜样。对他来说,品达是对自己写诗能力的证明;斯维登堡或者普罗提诺是对自己情感世界的证明。他写道:“在所有的天才著作中,我们都可以找到曾经属于我们自己但是被我们拒绝的思想。这些思想带着异乡他国的尊严又回到我们身边。”在另一篇文章中他又写道:“可以这么说,世界上浩瀚如海的书籍都是一个人编写的,书中的主要内容是那么的统一,使人无法否认这些书出自一位博学多才无所不知的先生手笔。”他还写到:“现在永恒是自然界的惟一形式。自然界会把装点迦勒底空中花园的玫瑰放到我的玫瑰园中来。”

我们在这里引用的爱默生的论述已足以表明他所遵循的哲学思想令人难以置信:一元论。我们的命运是一场悲剧,因为我们仅仅

① 指英国历史学家爱德华·吉本的《罗马帝国衰亡史》。

是个人,受到时间和空间的限制。所以,最使人振奋的应该是有了一种信仰,他能超越时间和空间,宣布作为个体的人与整体的人没有区别,谁都可以代表宇宙。信仰这种理论的人往往是不幸的,或者是冷漠的,他们迫切希望自己在宇宙中消失。爱默生尽管遭受肺病的折磨,他本能地感到幸福。他鼓舞惠特曼和梭罗;喜欢人间万物。他是一位充满学识的诗人,编写警句的大师,优秀而又敏锐的读者,他读过凯尔特人、希腊人、埃及人和波斯人的作品。

拉丁语学者给了索利诺一个绰号,叫“普林尼的猴子”。1873年,诗人斯温伯恩认为自己受到了爱默生的攻击,于是给他去了一封独具风格的信。信中有些话很奇特,我摘录在此,另外一些话我不愿劳神去记了。他说:“先生,您是一只掉了牙的瘦猴,站在卡莱尔的肩上摘下了荣誉的桂冠。”1897年,格罗萨克对他也进行了指责,尽管没有用“猴子”一词。大家都知道得很清楚,他是卡莱尔的美洲翻版,但是没有卡莱尔犀利的笔锋,深刻的历史分析力。卡莱尔由于知识渊博而常常变得难以令人理解;我担心爱默生因为难以令人理解而变得似乎知识渊博。总而言之,一个是实实在在的名家,一个是可能成为的名家,爱默生始终未能解释这个玄奥的差别。只是爱默生同胞天真的虚荣心才把这位平常的学生与他的老师相提并论。不过,爱默生直至生命的最后一刻,都保持着对卡莱尔的尊敬,类似于爱克曼对歌德的敬意。不管是用了猴子还是未用猴子一词,斯温伯恩和格罗萨克都没有说对。爱默生和卡莱尔的惟一相同点就是他们对18世纪精神的背叛。卡莱尔是一位浪漫型作家,具有平民的嗜好和品行。爱默生是一位绅士,一位传统型作家。

保罗·爱尔默·莫尔在《剑桥美国文学史》发表了一篇不尽人意的文章。他说,爱默生是美国文学的杰出代表。在此之前,尼采写道:“只有在阅读爱默生的作品时我才感到自己的心与他如此地贴近。我无权吹捧它们。”

随着时光的流逝,惠特曼和爱伦·坡作为宗教流派的发明者和

创立者,曾使爱默生的光彩受到损害。但是,如果细细比较,他们两人是远远赶不上爱默生的。

托马斯·卡莱尔《关于英雄》,奥尔多·爱默生《代表性历史人物》,豪·路·博尔赫斯翻译并作序,《杰克逊经典作品》,W. M. 杰克逊公司,1949,布宜诺斯艾利斯。

王银福译

卡列戈的诗

两个城市：巴拉那和布宜诺斯艾利斯；两个日期：1883 年和 1912 年，确定了埃瓦里斯托·卡列戈短暂一生的生活地点和时间。他是恩特雷里奥斯省的一个带有明显传统色彩的人，经常怀念前辈们勇敢战斗的一生，在大小仲马父子充满浪漫情爱的小说中，在波拿巴王朝的传说和对高乔人顶礼膜拜的崇敬中寻找某种补偿。正因为如此，在资产阶级的影响下，在波德斯塔一家或者说在爱德华多·古铁雷斯的影响下，他写了纪念圣胡安·莫雷拉的诗。他的生活经历相当简单：当过记者，经常参加作家聚会，与他的同龄人一样，对阿尔马富埃尔特、达里奥和海梅斯·弗莱雷的作品如醉如痴。早在童年时代，我就听他背诵过《神秘者》一诗中的一百多行诗句。至今，透过逝去的时间，我仿佛还能听到他那充满激情的声音。我对他的政治主张不甚了解，也可以说，他是一位立场模糊、情绪激昂的无政府主义者。像 20 世纪初所有受过教育的南美人一样，他是一位，或者说他感觉自己是一位某种类型的法国荣誉市民。1911 年左右，他开始学习另一位偶像——雨果的语言。他一遍又一遍地阅读《堂吉珂德》，喜欢埃雷拉而不喜欢卢戈内斯也许能典型地说明他的兴趣爱好。我在这里列举的作家名字大概就能概括他读过的所有作品。虽然读得不多，但是却很投入。由于患肺结核经常伴有低烧，从而使他总有一种紧迫感。他不停地工作着。除了到坐落在拉普拉塔市的阿尔马富埃尔特的故居去朝圣过几次之外，他很少旅行，除非能学到历史知识和找到新的创作素材。他只活到二十九岁，与约翰·济慈在相同的年龄、患相同的病症后去世。在那个没有糟糕的

广告艺术的年代里,这两位青年作家都渴望荣誉,都富有激情。

埃斯特万·埃切维里亚是第一位观察潘帕草原的人,而埃瓦里斯托·卡列戈则是第一位观察城镇郊区的人。现代主义对大西洋两岸的西班牙语文化有很大影响,如果卡列戈不能充分自由地驾驭现代主义的创作语言、题材和原则,他就无法完成其著作。现代主义曾经鼓舞、激励过他,但也同样坑害过他。《异端的弥撒》一诗中有很大的—部分是对达里奥和埃雷拉的不自觉模仿。除了这些作品和其他一些可能会有毛病的作品外,对城镇郊区(我们暂且这么称呼)的描写是卡列戈的基本成就。

如果说他的作品需要完善的话,那么我们这位作者就得变成一名学者,以便去敏锐地捕捉语言上的细微差别或者联想的意义,要么干脆变成一个粗人,以拉近与他的作品中人物的距离。不幸的是,卡列戈不属于这两种情况中的任何一种。在他描写巴勒莫的作品中,我们可以看到仲马父子的遗风和现代主义的华丽的辞藻。因此,人们将不可避免地把他笔下的刀客与达塔尼昂相比较。他的诗集《郊区的灵魂》中有两三首作品与史诗相似,而其他的诗则类似于对社会的抗议。在《市郊之歌》中,他从“宇宙间神圣的平民”写到了普通的中产阶级。这是他创作的第二阶段,也是最后的阶段,成名的阶段。在这一阶段,他发表了自己最著名而不是最优秀的诗歌。从他的创作道路来看,可以公正地说,卡列戈以他的诗描绘出了普通人的不幸、折磨人的疾病,家庭、人间的亲情,以及民俗习惯和街头巷尾的闲言碎语。有意思的是,探戈也是以同样方式发展的。

卡列戈走过的路与一切先驱者走过的路没有什么两样。对现代人来说,他们那些曾经属于标新立异的作品现在都成了平庸之作。在卡列戈去世半个世纪后,人们几乎只能从诗歌发展史中读到他的名字。

我们知道,卡列戈去世时还很年轻,仿佛这位浪漫主义诗人的命运注定如此。我不止一次地问自己,有没有他写过的什么作品是我们仍不知晓的?有一篇诗作——《婚礼》——很有独到之处,可

能预示其风格会转向幽默。当然,这只是猜测而已。毋庸置疑的是,卡列戈曾经影响并且至今依然在影响着我国文学的发展道路,他的一些作品将成为世界文学的瑰宝。他创造过许多艺术形象:盲人、拉手风琴的人、漂亮的小伙子和曾误入歧途的女裁缝。我们应该再给他增加一个,那位患肺结核的青年人,戴着孝,穿梭在低矮的平房之间,不时停下脚步,环视周围不久后将要消失的一切,朗诵着诗歌。

《卡列戈的诗》,豪·路·博尔赫斯主编并作序,编入《一个半世纪文学丛书》,埃乌德巴出版社,1963,布宜诺斯艾利斯。

1974年附记:诗歌的灵感来自于过去。《异教的弥撒》中描写的巴勒莫是卡列戈在童年时代看到过的巴勒莫。我自己则从未见过那样的巴勒莫。尽管只是淡淡的几笔,这首诗却描绘出了对如水逝去的时光的怀念。我们在高乔人的文学发展过程中也可以看到这种怀旧情结。里卡多·吉拉尔德斯赞颂的是过去时光中发生过或可能发生过的故事,譬如他的《堂塞贡多·松勃拉》,而并不去赞颂在他奋笔疾书的时期发生的故事。

王银福译

米格尔·德·塞万提斯

《训诫小说》

说句实在话,柏拉图主义者可以想像在天上(或者说在上帝深奥莫测的智慧中)有两本书:一本记录的是人们虽然没有什么实在的经历,但却拥有的微妙的情感世界;另一本书则是无穷无尽地描述一系列无名氏似是而非的事情。属于第一类的书有亨利·詹姆斯写的《丛林猛兽》;第二类书则包括《一千零一夜》,以及我们在读了《一千零一夜》后留在脑海里的层层叠加的回忆。《丛林猛兽》是心理分析类小说所追求的目标,而《一千零一夜》则是惊险小说要达到的水平。

在文学作品中对小说的划分并不那么严格,即使在情节最扣人心弦、最跌宕起伏的小说中也会有心理的描写;而在情节再少的小说里也照样会有故事发生。在《一千零一夜》中的第三个夜晚,一位神魔被所罗门关在一个铜瓶里扔入了海底。他发誓,如果谁救了他,他就让谁发财。但是过了一百年,他依然被关在铜瓶里;于是他又发誓,如果谁救了他,他就让谁成为所有珍宝的主人。一百年又过去了,还是没有人救他;他再次发誓,如果有谁救了他,他就让谁实现自己的三个愿望;时间年复一年地过去,他还是被关在铜瓶里。这时他彻底绝望了,发誓谁要是救了他,他就把谁杀死。这难道不是既包括心理分析,又带有令人信服和令人惊愕情节的真正的艺术创作吗?《堂吉诃德》就是这样一本书。《堂吉诃德》既是第一本对人物作了深刻描写的小说,又是骑士小说中最好的、最后的一本代表作。

《训诫小说》发表于1613年，在两部《堂吉诃德》之间。^①这本书除了展现林高内特和戈尔达迪略^②的流浪汉画面以及狗与狗之间的对话外，很少或者说根本没有运用任何讽刺手法。然而，字里行间却弥漫着神甫和理发师受谴责时的那种荒诞无稽。令人难以置信的是，这种描写荒诞的手法在其以后发表的《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》^③中得到了更为充分的发挥。其实，在塞万提斯身上，就像在哲基尔身上一样，至少存在着两重性格：一方面是很硬气，有点向往满口粗话的丘八^④，喜欢读书并爱抱有虚无缥缈的梦想；另一方面则是善解人意，宽容处世，谈吐幽默，心地善良。因此尽管格罗萨克不喜欢塞万提斯，但却仍把他与蒙田相提并论。同样，这种性格上的对立也反映在作品中。虽然书中的情节紧张激烈，而作者的口气却不紧不慢，让人感到很舒服。卢戈内斯曾指出，塞万提斯在很长的时间里都不曾有过正确的目标。事实上，他根本没有去寻找过正确的目标。塞万提斯并不想下功夫去吸引读者，但是他那平静的笔法，最后总能将读者们吸引过去。他的作品既没有炫耀华丽的词藻，也没有标榜警句式的结论。他很清楚，所谓口语风格仅仅是无数的文学风格中的一种。他写的对话就像是演说，谈话的双方并不打断对方的讲话，而是等待对方把话讲完。当代现实主义作家所使用的断断续续的句子结构对他来说，似乎是一种与文学艺术相去甚远的、愚蠢的写作方法。

① 塞万提斯1602年开始创作《堂吉诃德》，次年完成第一部，于1605年出版，引起轰动。1613年《训诫小说》问世，有人化名出版《堂吉诃德》第二部伪作，塞万提斯抓紧《堂吉诃德》第二部的创作，并于1615年出版。

② 林高内特和戈尔达迪略是塞万提斯同名短篇小说中的两名惯偷。此文收入他的短篇小说集《训诫小说》，下文《狗的对话》也是。

③ 即塞万提斯的最后一部长篇小说，于1617年出版。

④ 原文为英文。

丹纳^① 在分析塞万提斯时说，西班牙评论界对塞万提斯的赞誉过多。他们只是一味崇拜，却并没有对他进行认真的分析。譬如，从没有人指出过，对创造梦想成为堂吉诃德的阿隆索·吉哈诺这一艺术形象的作者来说，拉曼却其实只不过是一个尘土飞扬、缺乏诗意的乡村。而且，《训诫小说》这一题目的本身就是一例明证。佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚指出，小说(Novela)一词与意大利语的 Novella 和法语的 Nouvell 词义完全一样。至于“训诫”一词，作者告诉我们：“有一件事我是敢说的，那就是阅读这些小说如果会使读者产生某种不好的愿望或想法，那我宁愿把写书的手砍断也不会发表。”

在那个缺乏宽容的世纪里，塞万提斯却表现出了宽容的精神。在他所生活的年代里，宗教裁判所燃起熊熊烈火，加的斯^② 遭到劫掠，而他作为《英国的西班牙女郎》^③ 的作者，却没有对英国流露出任何一点仇视。不过，在欧洲所有的国家中，他最喜欢的还是意大利，他认为自己的创作受意大利文学的影响很大。

所有的巧合、偶然事件以及揭示命运的神奇画面都曾深深地吸引过他。但是，他最感兴趣的却是人，不管是作为整体的人（《林高内特和戈尔达迪略》和《鲜血的力量》）还是作为个体的人（《爱嫉妒的埃斯特雷马杜拉人》和已收入《堂吉诃德》中的《鲁莽而又好奇的人》）。我们可以推测，对于现代读者来说，那些虚构情节的魅力并不来自故事的本身，也不来自书中对心理活动的分析，更不来自对腓力三世^④ 统治下西班牙生活的生动描写，魅力来自于塞万提斯的创作手法，甚至可以说，来自于塞万提斯的讲

① 丹纳（1828—1893），法国哲学家、艺术批评家。原文误作“但丁”（Dante）。

② 加的斯，西班牙南部重要港口。

③ 《英国的西班牙女郎》，《训诫小说》中的一篇。

④ 即哈布斯堡王朝时期的菲利普三世，1598 至 1621 年在位。

述。克韦多写的《粗糙的框架》，萨维特拉·法哈尔多写的《事业》和《哥特式的皇冠》，都是运用白描手法的极好佐证。塞万提斯的手法是要给人以谈话的感觉（如果他在追求修辞的同时保持自己风格的话）。梅嫩德斯-佩拉约在关于《堂吉珂德》的一篇论文中赞扬塞万提斯的写作明智而恰当地把握了速度。下面这段话也为这种说法提供了证明：“我们手里拿着波拉斯·德·拉·卡马拉先生抄写的《鲁莽而又好奇的人》和《林高内特和戈尔达迪略》两文的初稿，在初稿与完成稿之间，存在着巨大的差别。”在这里还有必要再引用叶芝的《亚当的诅咒》一书中的几句话：“写出一首诗也许需要花费很多时间，如果在那一刻没有出现文学灵感的话，任何构思及写作都是徒劳的。”

如果从修辞学的角度来说，没有比塞万提斯的风格更差劲的了。他的作品中充满重复、苍白的句子，元音之间连接，错误的造句，多余或起反作用的形容词，跳跃的主题等等。然而，作品只要有了基本的魅力，那么所有的毛病也就变得能被接受，或者成为作品风格的一部分了。有些作家的作品，如切斯特顿、克韦多和维吉尔作品，是完全可以进行分析的，他们所用的每一种创作方法，每一种恰如其分的描述都可以证明修辞学的正确；而另外一些作家的作品，如德·昆西和莎士比亚的部分作品则是无法对其进行修辞分析的；还有第三种类型的作家，他们的作品就显得更加神秘，如果单纯从修辞分析的角度来看，他们是无法站住脚的。在他们的遣词造句中没有一句话经得起推敲而无须修改，任何一位学者都可以指出他们的错误。这样对作品进行评论是合乎逻辑的，然而这些作品并非就像评论所说的那样。尽管我们可以指责它们不符合修辞学，但这些作品却具有巨大的影响力，其中的原因我们也无法说清。米格尔·德·塞万提斯就属于这一类不能用简单的理由加以解释的作家。

在《训诫小说》所得到的众多赞誉中，最令人难忘的也许就是

歌德对它的赞誉。1795年他给席勒写了一封信，佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚将其译成了西班牙语。歌德在信中是这么说的：“我从塞万提斯的小说中得到了源源不断的教诲和无穷无尽的欢乐。当我们看到自己的认识是正确的并得到承认时，当看到在我们努力耕耘的领地内自己所遵循的原则正结出硕果时，心情是何等的愉悦啊！”德·维加的评论则显得较为冷静：“在西班牙……流传着不少小说，有本国作家写的，也有从意大利语翻译过来的。这些小说中有不少作品具有米格尔·德·塞万提斯的魅力和写作风格。应该承认，这些作品既有很强的娱乐性，又可以称为模范作品。例如班德罗^①写的一些悲剧历史故事。而且，这些小说的作者都是有识之士，或者至少是宫廷中有相当地位的人，他们能够从失望中找到格调高尚的警句和格言。”

本书的结局是不可思议的。塞万提斯写书的目的是通过虚构的情节来排遣其进入晚年时遇到的忧郁心情，我们在研究这本书时，希望从中找到老年塞万提斯的特征。令我们感动的不是马哈穆特或吉卜赛姑娘^②，而是想像中的老年塞万提斯本人。

米格尔·德·塞万提斯《训诫小说》，收入《西班牙语经典作家丛书》，豪·路·博尔赫斯作序，埃梅塞出版社，1946，布宜诺斯艾利斯。

王银福译

① 马蒂奥·班德罗（1480—约1560），薄伽丘《十日谈》的抄袭者。——原注

② 均为《训诫小说》中的人物。

威尔基·科林斯

《月亮宝石》

1841年，一位生活在贫困中的天才作家在费城发表了《莫格街谋杀案》。这是文学史上的第一部侦探小说。这位作家就是埃德加·爱伦·坡。他的作品对文学界产生的影响也许远远超过作品本身的成就。这篇小说的发表确立了侦探小说写作的基本原则：扑朔迷离，似乎难以侦破的命案；坐在办公室里，运用自己的想像力和逻辑推理将案情查明的侦探；以及侦探的某位身份不明的朋友所提供的案情。小说中的侦探名叫奥古斯特·杜宾，随着时间的推移，他演变成了歇洛克·福尔摩斯。大约过了二十多年，出版了法国人埃米尔·加博里欧^①的小说《勒鲁日案件》和英国人威尔基·科林斯写的《白衣女人》与《月亮宝石》。对这两部小说，应该在文学史上给予最充分的尊重。切斯特顿认为这两本书超过了当代最受欢迎的同类小说。斯温伯恩曾怀着极大的热情改变了英语国家的音乐，他说，《月亮宝石》是一部经典之作。菲茨杰拉尔德是欧玛尔·海亚姆作品的出色的翻译者（同时也几乎是创造者）。他指出，在《月亮宝石》、菲尔丁和简·奥斯汀的作品中，他更喜欢《月亮宝石》。

威尔基·科林斯是位写作大师，他善于构造跌宕起伏的情节，扣人心弦的险情和出人意料的结局，通过小说中的人物之口，他将

^① 埃米尔·加博里欧（1835—1873），法国侦探小说家，《勒鲁日案件》是1866年问世的系列侦探小说，塑造了勒考克侦探。加博里欧被誉为“法国的爱伦·坡”。

故事情节逐步展开。这种写作方法可以制造各种看法之间强烈的、往往还带有讽刺意义的对立。它可能起源于18世纪的书信体小说，而且对勃朗宁的著名诗歌《指环和书》也具有影响。在这首诗中，十个人相继叙说着同一件事。事实本身不变，但对事实的解释却各不相同。同时，我们还不应该忘记福克纳和离我们更远的勃朗宁作品的译者芥川^①在写作方法上所做的开拓性的探索。

《月亮宝石》描写的情节是令人难忘的，同样令人难忘的，是出现在书中的那些生动活泼、栩栩如生的人物。例如贝特里奇，他曾经一遍又一遍地阅读《鲁滨孙漂流记》；又如仁慈的阿伯怀特，有点神经质但却充满爱心的罗莎娜·斯伯曼，卫理公会的巫婆克拉克小姐，以及英国文学史上的第一位私人侦探卡福，都给人留下了深刻的印象。

诗人T.S. 艾略特曾说过，当代任何一位小说家都可以从科林斯那里学到如何吸引读者的艺术，只要小说这一形式还存在，就应该探讨设计各种情节的可能性。现代冒险小说正危险地重复着同一种套路：第一章，一个人所共知的管家发现了一件人所共知的罪恶行径；小说的最后一章，当读者们发现了人所共知的罪犯之后，“私人侦探”也发现了人所共知的罪犯。而威尔基·科林斯所运用的写作手法却是变化无穷的。事实上，侦探小说更多采用的文学形式是短篇，而不是长篇。侦探小说的创立者切斯特顿和爱伦·坡也更喜欢采用短篇。为了避免使自己笔下的人物成为某种简单套路或结构中的一部分，科林斯创造了那些有血有肉、令人信服的人物。

科林斯的父亲是一位风景画家，名叫威廉·科林斯。科林斯是家里的长子，1824年出生在伦敦，卒于1889年。他的作品题材多

^① 即日本小说家芥川龙之介（1892—1927），自幼受日本古典文学熏陶，上中学后又广泛涉猎欧美文学。

样，情节明了却绝不简单，从不拖沓和纷乱。他生前当过律师、演员，也抽过鸦片，是狄更斯的密友，两人还曾经合作过。

读者如果有兴趣，可以查阅爱里斯写的传记（《威尔基·科林斯》，1931）、《狄更斯书信集》以及艾略特和斯温伯恩的论文集。

威尔基·科林斯《月亮宝石》，豪·路·博尔赫斯作序，埃梅塞出版社，1946，布宜诺斯艾利斯。

王银福译

圣地亚哥·达沃韦 《死神和他的衣裳》

莎士比亚梦想中的一个角色曾经说过：我们都与梦幻同质。对于大多数的人来说，这种说法只不过是一番沮丧的、含有隐喻的感叹罢了，而就玄学家和神秘主义者而言，则是对真理的直截而确切的阐明。（不知道莎士比亚对此曾经作何解释，也许他的那些不朽的词句的铿锵声就足以说明问题。）马塞多尼奥·费尔南德斯对此倒没有提出过新的见解——也许不再有新意——，但是他却对永恒的观念一而再再而三地进行探索与思考；对于事物的梦的属性，作了可贵的既雅儒又热情的理性思索。大约在1922年间，作为费尔南德斯的同好，我结识了圣地亚哥·达沃韦。只要浏览若干小时马塞多尼奥·费尔南德斯的作品，便可以使我们转向理想主义。他对贝克莱的怀念之情及其奇妙而大胆的假设，都令人为之感慨。至于圣地亚哥·达沃韦，我猜测他可能认为这可怜的人生不过是一枕黄粱。虚无主义与苦涩人生，把他引向梦呓之途。为了这一场带有1960年印记的梦幻或现实，圣地亚哥溘然谢世，并旋而长存于这一本书所构想的梦境与现实之中。

每一个星期六——在过去的一段以年计算的时间里——我们都要在胡惠街的一家歇业的糖果店内举行一次怀念马塞多尼奥的聚会（如今这几乎是一段传奇式的佳话了）。在这样的聚会里，我们有时甚至作通宵达旦的长谈。我们的话题，通常是有关哲学与美学方面。政治的热情还没有吞没其他问题的兴趣。我们似乎还自认为是个人主义一无政府主义者，然而对我们来说，克鲁泡特金或者

斯宾塞却并不比隐喻的运用法或者所谓自我的不存在性更显得重要。马塞多尼奥是在不知不觉中支配着我们的对话，而作为听讲者，我们又不以为奇地认为那些长久地影响着人类的人物——毕达哥拉斯、佛陀、苏格拉底、耶稣基督，似乎都宁可用口头语言而毋用书面文字……这一种热情而又抽象的文化聚会的典型特点，就是一般地都抹去个人色彩。我对圣地亚哥的生平事迹与事业成败所知甚少，只知道他曾经在一家赛马场任职，在莫隆居住——莫隆是一个他家祖祖辈辈一直居住的镇子。不过，我想，还是可以通过间接的方式得到对他全面的了解。我觉得可以采用故事的方式为他作真切的介绍——如同毕达哥拉斯所喜欢的那样，以观众的身份。岁月悠悠，他当年在家居的镇子里怡然自若地过着消闲的生活：拨着吉他，吸着粗制的香烟，啜着马黛茶。他居住的几套老式的带天井的房屋；宅院的后面，有一片空地，那是菜园。在一大片枝叶扶疏的葡萄藤之下，在庭院处处、房墙高立的家居之内，漫步着圣地亚哥，他琢磨着、编织着自己的梦。

有一次，他微笑着向我们讲起他自己已经掌握有充分的可以撰写一部长篇小说的素材——因为他一直生活在莫隆；马克·吐温对密西西比河所作的思考就是如此：那开阔而深暗的水面，年复一年地流淌着，也许形形色色的人生，就是在地球的某一个地方粉墨登场，或者在某一个个人身上得到反映。至于自然主义的概念或者偏见——作家们对此应该探索诸多的有关课题，达沃韦认为它更接近于新闻体而不是文学体。我记得曾经跟他探讨过德·昆西或者叔本华的一些文章片段，我还觉得他所阅读的都是偶然得到的篇什。除了过去所作的某些赞美之词外——显然有对于《堂吉诃德》与爱伦·坡的也许还有对于莫泊桑的，他对书面语言不怀很大的希冀。他曾经跟其他人一样，从人道的角度盛赞过歌德。音乐，对他来说，不仅仅是感情上的而且还是智能上的享受。他本人弹奏技巧很高，但他更喜欢欣赏别人演奏，更喜欢作音乐分析。

我还记得他的一些观点。在马塞多尼奥的文化聚会上,就谈论过探戈乐曲到底是欢快的呢还是忧伤的问题。由于每个人都把对方所引以为典型的乐曲斥之为例外,所以始终没有对《七词曲》与《唐璜》曲的感情色彩的问题达成一致的看法。这时圣地亚哥静静地谛听着我们的谈论,并最后表示,争论是徒然的,因为任何旋律,即便是最差劲的一首探戈乐曲,也要比简单的形容词“忧伤”或者“欢快”要复杂而丰富得多。他并不喜欢探戈舞曲,他喜爱拉普拉塔河沿岸人民的史诗般的叙事和英雄好汉的演义——不过他的谈话不带什么赞扬与感慨的语气。我不会忘记他讲的一则轶事:在为布宜诺斯艾利斯省的一个村镇的一家简陋的房屋落成仪式上,那些曾经去过首都的“好小子们”还得向着那些年纪要大些的喜欢在门道里或露天下谈情说爱的“坏小子们”描述对他们来说是奇异的建筑形状。这一情景,将会使莫泊桑颇感兴趣。

圣地亚哥对于徒劳无功的事物厌恶程度更甚于其不现实性,而这两种感情共存于幻想小说之中——爱伦·坡和卢戈内斯的《奇异的力量》即为人们所共知的范例。这一部遗著中所有的篇什,都可以归类到理性想像的作品之列。但是分类只是为了方便起见或者说形同标签而已。我们甚至于还不能确定宇宙到底是幻想文学的标本抑是现实主义文学的标本?

岁月磨损着人的劳动成果,但是却见怪不怪地对某些分散的、稍纵即逝的东西加以宽容。我们未来的一代代后人肯定不会让这样一部别具特色、气氛悲凉的小说化作尘土、自行消亡的。

如同佩德罗和他的兄弟胡利奥·塞萨尔一样,圣地亚哥是友善的天才,是运用马塞多尼奥·费尔南德斯式的方言描写的天才。

作序，阿尔坎达拉出版社，1961，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

马塞多尼奥·费尔南德斯

马塞多尼奥·费尔南德斯一生喜欢思索，并从中得到许多真正的乐趣，但他不轻易付诸行动。他的传记至今仍无人写过。

马塞多尼奥 1874 年 6 月 1 日生于布宜诺斯艾利斯，1952 年 2 月 10 日死于该市。大学学的是法律；偶尔也曾在法庭上为人争讼。本世纪初，他在波萨达斯市^①联邦法院当书记员。1897 年左右，他和胡利奥·莫利纳-贝迪亚、阿图罗·穆斯卡里一起，在巴拉圭建立了一个无政府主义村落，这个村落的寿命也没有长过其他类似的乌托邦。1900 年前后，他与埃莱娜·德奥维塔结婚，埃莱娜给他生了几个孩子。埃莱娜死后，作为对她凄楚的哀悼，他写了一篇挽歌，甚是有名。马塞多尼奥非常喜欢结交朋友。就我所记得的，有莱奥波尔多·卢戈内斯、何塞·因赫涅罗斯、焕·胡斯托、马塞利诺·德尔马索、豪尔赫·吉列尔莫·博尔赫斯、圣地亚哥·达沃韦、胡利奥·塞萨尔·达沃韦、恩里克·费尔南德斯·拉托尔和爱德华多·希龙多。

马塞多尼奥·费尔南德斯在我心目中的形象是亲切的，但又确实有点神秘。1960 年末，我凭着我的记忆（有些记忆是忽隐忽现的），口授并请人记下流逝的岁月尚未磨去的印象。

在我的已经算是很长的生命历程中，我同诸多名人谈过话；没有一个给我的印象可以和他相比，连接近一点的都没有。他试图掩

^① 波萨达斯市，阿根廷米西奥内斯省首府。

藏他非凡的智慧,而不是把它展示出来。大家交谈时,他置身话外,然而他却是谈话的核心。他喜欢使用询问的口气,虚心商讨的口气,而不喜欢下权威式的断语。他从不长篇大论地发表意见;他的话都很简短,甚至只说半句。语气中常带着犹豫、谨慎。我能模仿他那谦和的、被烟草弄得沙哑的嗓音,但我无法准确地把它描绘出来。我还记得他那宽大的前额,颜色难以捉摸的眼睛,灰色的长发和两撇胡子,短小的身材和几乎有点俗气的样子。他的肉体几乎成了灵魂的借口。没跟他打过交道的人,只要想一想马克·吐温或瓦莱里的肖像,就可以知道他的模样了。说他像马克·吐温,他可能会高兴;说他像瓦莱里,他不大会高兴,因为我猜想他会觉得瓦莱里是个专爱谈琐事的饶舌鬼。他对法国事物的喜爱太有限了。雨果是我过去和现在都很敬仰的人,我记得我听他这样说过雨果:“我跟这个法国佬一起离开那里。他真叫人受不了,读者都已经走了,他还在那儿讲个没完。”卡庞捷和登普西两位拳击运动员举行著名的争霸战那天晚上,他对我们说:“登普西一出拳,那个法国小子就得掉到台下来,他还会求人家把钱还给他,说比赛时间太短了。”他判断西班牙人的是非,喜欢以塞万提斯的标准为标准,而不是按照格拉西安和贡戈拉的说法。塞万提斯是他崇敬的偶像之一,而格拉西安和贡戈拉对他来说,简直是灾难。

我从我父亲那里继承了与马塞多尼奥的友谊和对他的崇拜。我们大约是在1921年从欧洲回来的,在那之前我们在欧洲待了好几年。回来之后,开始一段,我很怀念日内瓦的书店和我在马德里发现的每日海阔天空神聊的那种生活方式。在我认识了,或者说,重新认识了马塞多尼奥之后,我才摆脱了那种眷念。离开欧洲之前最后一件令我激动的事,是和犹太血统的西班牙大作家拉斐尔·坎西诺斯-阿森斯的谈话。他集所有的语言和文学于一身,就好像他自己就是欧洲,就是欧洲的今天和昨天。我在马塞多尼奥身上发现的是另一种东西。他就仿佛是人类的始祖亚当,在天国思考和解

决着重大问题。如果说坎西诺斯是时间的总汇,那么马塞多尼奥就是从不衰老的永恒。他认为博览群书是徒劳之举,是堂而皇之地逃避思索的一种方法。一天下午,在萨兰迪大街^①的一处院落里,他对我们说,他要是能到田野上去,晌午时分躺在大地上,闭上眼睛,摆脱令我们分神的身边事物进行思索,他能立马解破宇宙之谜。我不知道他是否获得了这种快乐,但是他肯定已隐约见到。马塞多尼奥逝世后,过了若干年,我在一处地方读到这样一个说法:在某些佛教寺庙里,方丈用一张张圣像当引火,用经书作手纸,目的是教导小和尚,让他们明白:书本杀人,精神救人。我觉得这个奇闻和马塞多尼奥的思想方式正不谋而合;不过,马塞多尼奥性格怪异,我若对他讲这事,他一定会不高兴的。禅宗的信徒不乐意别人跟他们谈论禅宗的历史根源;同样,马塞多尼奥也不乐意人家跟他讲某种情况下的某种做法,而不是讲眼下在布宜诺斯艾利斯这儿实实在在发生的事。生灵的本质是一场梦,这本是马塞多尼奥欢喜谈论的话题之一;但是,有一次,我冒昧地告诉他,有个中国人梦见自己变成了一只蝴蝶,醒来不知道自己是一个曾在梦中变成蝴蝶的人,还是一个现在在梦中变成了人的蝴蝶,这时马塞多尼奥没有在这个古老的镜子中认出他自己,而只是问我我讲的那篇东西出于何时。我告诉他是公元前5世纪,他说汉语从那时到现在已经发生了太多的变化,故事里恐怕只有“蝴蝶”这个词的词义能算得上是准确的。

马塞多尼奥,尽管有时在表达上缓慢,他头脑的活动却是迅速而不间断的。他不管别人是赞成,还是反对,总是不受干扰地保持他的思路。记得,有一次,他把某种看法归之于塞万提斯,当时有个冒失鬼指出在《堂吉诃德》多少多少章写着完全相反的话,马塞多尼奥没有因这个小小的障碍就改弦易辙,他说:“不错,是这样

^① 布宜诺斯艾利斯东部街名,南北走向。

的。不过，塞万提斯这样写是为了不得罪警官老爷。”我的表弟吉列尔莫·胡安在圣地亚哥海军学校学习，他有一回去看望马塞多尼奥，马塞多尼奥说，那个海军学校乡下人太多，所以那儿的人成天弹吉他。我表弟说，他在那儿待了几个月了，没听见谁弹吉他呀。马塞多尼奥对这个否定性的回答处之泰然，就仿佛那是支持他的看法的，他以附和别人的口气对我说：“你瞧，整个一个吉他俱乐部。”

诚实令我们设想别人都和我们自己一样；马塞多尼奥·费尔南德斯犯的一个好心的错误，就是以为所有的人都跟他一样聪明。首先是阿根廷人，因为阿根廷人是他接触得最多的。我母亲就曾批评他拥护，或拥护过，历届、各不相同的每一位共和国总统。他会在一天之内从崇拜伊里戈延转到崇拜乌里武鲁^①，这样一百几十度的大转弯，来自于他认为布宜诺斯艾利斯绝不会搞错的信念。他钦佩霍苏埃·克萨达，或者恩里克·拉雷塔，那是因为大家都钦佩他们，对他来说，这就够了，不一定要先读读他们的著作。对阿根廷的迷信竟促使他提出这样的看法：乌纳穆诺，还有其他一些西班牙人，他们确实思考过，而且往往还思考得很认真，因为他们知道，他们的著作将传播到布宜诺斯艾利斯，接受这里读者的检验。马塞多尼奥喜欢卢戈内斯这个人，欣赏他的文学才能，他们是很要好的朋友；但是，有一回他突发奇想，要写一篇文章来表达他的诧异：卢戈内斯读了那么多书，又那么有才能，为什么不从事写作？“他怎么不给我们作首诗呢？”他说。

马塞多尼奥静坐独处的能力非常强。阿根廷人长期在几近荒芜的土地上放牧生活，养成了我们独处而不厌烦的习惯；使我们失去这个美好能力的罪魁祸首，是电视、电话，甚至可以说还包括书报。马塞多尼奥就有本事一连数小时一个人待着，一动不动。有一

^① 指何塞·费利克斯·乌里武鲁，1930至1932年任阿根廷总统。

本非常有名的书，讲述一个男人如何一个人待着，等待着；而马塞多尼奥一个人待着时，还是什么都不等的，他将自己的身心置于缓缓流淌的时间长河之中，任其徜徉。他已经使自己的感觉器官习惯于不去感受任何不愉快的事情，而停留在任何一种愉悦之中，比如英国烟草的香味，烘烤过的巴拉圭茶的香气，或者一部西班牙式皮面精装书（我记得有一本叫《作为意志和表象的世界》）的气味。命运不济，令他不得不住在九月十一日地区或法院地区公寓式客栈的简陋房子里，没有窗户，或是只有一个通向窄小天井的窗户。我打开他的屋门，他就在那里待着，坐在床上或一把直背椅子上。他给我的印象是，他已经几个钟头不曾动一动了，那地方憋闷，有点死气沉沉，可他似乎并不觉得这样。我没有见过像他那么怕冷的人。他总是披着一块浴巾，从肩部搭到胸前，像阿拉伯人那样；再戴上一顶车夫用的毡帽或是黑色草帽，整个结构就完整了（就像石板画上裹着毯子的高乔人）。他喜欢讲他的“热慰术”；所谓“热慰术”，实际上就由三根火柴构成，他同时划着这三根火柴，摆成扇形，放在肚皮近旁。左手把握这个短暂微弱的热源点；右手摆弄某种美学或玄学类的假设。冬天，他因为担心夜里会突来寒流造成危险的后果，常穿着衣服睡觉，而不在乎床上太热。他认为胡子有助于保持温度稳定，是防止牙痛的天然屏障。他对营养学与甜食这个话题很感兴趣。一天下午，他长时间对蛋白酥和夹心饼干各自的优缺点发表看法；在做出公正的、面面俱到的理论探讨之后，他表示他站在克里奥尤类甜点一边。随后，他从床底下拉出一个布满灰尘的小箱子，扒開箱子里的手稿、茶叶、香烟，从箱子底儿掏出一包东西，看不出是什么，已经完全失去了夹心饼干或蛋白酥的样子，他坚请我们尝尝。这些逸闻趣事可能会让人觉得可笑；我们当时就觉得可笑，还一讲再讲，有时甚至添油加醋地讲，但是这丝毫没有影响我们对他的崇敬之心。讲马塞多尼奥，我不想漏掉什么。现在，当我翻弄出这些荒唐琐事时，我仍然认为这些琐事的主人公是我

所认识的最了不起的人。毫无疑问,鲍斯韦尔对待塞缪尔·约翰逊也是这样。

马塞多尼奥·费尔南德斯不把写作看做是一件必须做的事。他活着是为了思索(在我所认识的人中没有一个人达到他那样的程度)。他每天都投入到思想的翻腾变化和惊喜之中,就像游泳者投入江河。写东西就是思索,这种思索方式,在他是非常容易的。他思路敏捷就如同他写出的作品那样。无论是在他独处的陋室中,还是在喧闹的咖啡馆里,他写起东西来,总是一页接一页连绵不断,而且字体极其秀美。在不知打字机为何物的那个时代,清晰的书法被认为是高尚修养之一。他随手写的最一般的书信,都透着智慧,都有着丰富的内涵,毫不逊于付梓出版的稿件,或许在风趣方面还要更胜一筹。马塞多尼奥一点也不重视他写下的话:平常他的手稿,不管是思辨类的,还是文学类的,就堆在桌子上,或塞在抽屉里、柜子里,每到搬家的时候,他都不带着。很多就这样丢掉了,恐怕找都没法找回来了。记得我曾说他不该这么漫不经心。他对我说,设想我们会丢掉什么,那是妄自尊大,因为人的头脑是很可怜的,它注定要不断地找到、丢掉、然后再找到同样的东西。他写东西来得快的另一个原因,是他轻视词语的读音,不讲究句子是否悦耳,他还不思改正。“我又不是读字母的音”——有一次他这样说。卢戈内斯、达里奥等人的著作在正音学方面的追求,他认为完全没有必要。他认为诗在字里,在思想里,或者说是在对宇宙的美学解释里。我个人在上了年纪后,我觉得诗基本上是在句子的语调里,在句子的换气处。马塞多尼奥在音乐里寻找音乐,而不是在语言里寻找音乐。但这并不妨害我们在他的作品中,首先是散文中,体会到一种自然而然的乐音,一种符合他个人发声节拍的乐音。马塞多尼奥对小说的要求,是所有的人物在道德上都应是完美的;我们这个时代的主张似乎正相反着,惟一非常可敬的例外是萧伯纳,他构思和塑造了许多英雄和圣人。

在马塞多尼奥礼貌的微笑和退避三舍的姿态后面，隐藏着两怕：怕痛、怕死。怕死，导致他否认自我，这样可以不承认存在着一个会死去的我。怕痛，导致他否认肉体的疼痛会是很厉害的。他试图说服他自己，也说服我们大家，让我们相信，人的肌体不可能体验到强烈的快乐，因而也不会体验到强烈的疼痛。拉托尔和我一起听到他讲的一个生动的比喻，他说：“在一个一切快乐都来自玩具商店的世界里，疼痛也不可能出自铁匠铺。”你要是驳斥他，说快乐并不都来自玩具店，而且世界也没有理由就一定是对称的，那肯定说也是白说。马塞多尼奥，为了不去面对牙医的钳子，经常坚持不懈地晃动有问题的牙齿。操作的时候，是左手挡着，右手去晃动。我不知道，他几天、几年坚持下来，是否真的功到事成。一般人在将要承受疼痛时，本能的做法是尽量不去想它；马塞多尼奥相反，他认为我们应当事先设想一下那份疼痛和一切有关的情况，以免事到临头吓我们一跳。他自己就是这样做的，什么候诊室、半开半掩的门、问候的话、手术椅、杀菌剂的气味、漱口的温水、血压、灯光、探针，以及最后的一拔等等，他都要事先想到。这种设想的功夫要做得很到家，不给任何意外留下可乘之机才行；马塞多尼奥下的功夫总是不够圆满。或许，这个方法只不过是用来解释困扰着他的各种可怕形象的一种方式而已。

他对名声的机制感兴趣，而不在乎名声的获得。有一两年，他搞了一个庞大而不太具体的争当共和国总统的计划。很多人盘算着怎样开一个雪茄烟店，而几乎没有人打算当总统；他从这个统计数据推导出一个结论，就是：当总统比当烟店老板要容易。我们中间有人提出，也可以得出结论说，开一家雪茄烟店比当总统更难；马塞多尼奥庄重地表示同意。“最要紧的——他一再强调说——是扩大知名度。”在某个大报的增刊上撰写点稿件很容易，但是用这种方法获得的知名度，会像胡利奥·丹塔斯或四十三号香烟牌一样俗气。最好是用一种更为巧妙、带点神秘色彩的方式，在民众中

潜移默化地博得好感。马塞多尼奥决定利用他奇特的教名；我的妹妹和她的朋友们把马塞多尼奥的名字写在小纸条或小卡片上，然后很用心地把纸条和卡片忘记在咖啡馆、有轨电车、林阴小道、住宅门廊、电影院等地方。另一个技巧是博得外国团体的好感；马塞多尼奥曾以梦幻者的庄重对我们讲起，他如何将叔本华的一部不太完整的书放在德国俱乐部，里面有他的签名和铅笔写的批注。这些策划基本上是想像中的，具体做起来不可能操之过急，因为我们得小心行事；但是，这些策划促成了编撰一部以布宜诺斯艾利斯为舞台的长篇小说的计划，我们商定几个人合写。（如果我没有搞错的话，胡利奥·塞萨尔·达沃韦仍保留着头两章的手稿；我觉得我们本来会完成的，但是马塞多尼奥太拖拉了，因为他喜欢说，不喜欢做。）小说的题目叫《将成为总统的人》；故事中的人物就是马塞多尼奥和他的朋友们，书的最后一页将向读者揭示，书的作者就是书中的主人公马塞多尼奥·费尔南德斯，以及达沃韦兄弟、豪尔赫·路易斯·博尔赫斯和卡洛斯·佩雷斯·鲁伊斯。其中的博尔赫斯在第九章的末尾自杀身亡，佩雷斯·鲁伊斯有一段关于彩虹的出格的冒险经历，还有其他一些事情。书中交织着两条线索：一条明的，讲马塞多尼奥为当共和国总统如何奔忙和他的奇异遭遇；另一条是暗的，描写一批神经衰弱的、或许是有点疯狂的百万富翁，为了同样的目的，怎样施展阴谋诡计。这帮家伙决定用一系列一个比一个更加恼人的发明创造来瓦解和破坏民众的抵抗。第一个发明创造（也是启发我们写这本小说的一项发明创造）是自动加糖器，它实际上只会妨碍往咖啡里加糖。之后还有：两用笔，这笔两头都有笔尖，很容易刺到眼睛；又高又陡的楼梯，每级台阶都不一样高；经常刮破手指、还大肆推广的梳头一刮胡两用器；用两种完全不同的新材料制成的各种器具，大的很轻，小的很重，让我们拿它们的时候经常上当；在推理小说中，把不同的段落搀混在一起，还一再重复；莫名其妙的诗；达达主义或立体主义绘画。第一

章基本上是描写一个年轻的乡下人的困惑和担心，他听人家讲没有自我、因而他也并不存在这套理论，感到不可理解。这一章里只出现了一个装置：自动加糖器。第二章出现两个，但是是侧面的、短暂的；我们的意图是逐步增加。我们还设想，随着情节的疯狂，写作风格也疯狂起来。第一章我们采用皮奥·巴罗哈^①式的对话语气；最后一章应该是克韦多作品中最最巴罗克式的写法。最后是政府倒台；马塞多尼奥和费尔南德斯·拉托尔入主玫瑰宫；但是，在那样一个无政府主义的世界里，一切都已经毫无意义了。这篇未完成的小说，本会在一定程度上不经意地反映那个《名叫星期四的人》的。

对马塞多尼奥来说，写作没有思想重要，出版的重要性还比不上写作，也就是说，出版不出版几乎无所谓。弥尔顿和马拉美把作一首诗或写一篇东西，看做是活着的理由；而马塞多尼奥想了解宇宙，想知道是谁或是否是某人。写作和出版对他来说是次要的。马塞多尼奥不仅谈话富有魅力，不仅给了我们他不轻易给予的友谊，还给我们做出了榜样：怎样活得有知识。今天自称为知识分子的人，实际上并不是知识分子，因为他们把智慧当作职业或行为的工具。马塞多尼奥是个纯粹的一旁静观的人，他偶尔也屈尊写一点东西，发表出来的就更少。为了介绍马塞多尼奥这个人，除了讲他的趣闻逸事，我没有找到更好的办法；但是，值得纪念的那些逸闻趣事也有不利的一面，就是会把故事的主人公表现为一种机械的、缺乏理性的实体，他不断地重复着同一类笑话——已成为经典的笑话，或者总是同一个结局。马塞多尼奥的言谈则是另外一回事，他的言谈总是出人意料，惊世骇俗。我很想以某种方式重现马塞多尼

^① 皮奥·巴罗哈-内西（1872—1956），西班牙小说家，早年受无政府主义思潮影响，后转向悲观主义和怀疑主义，有六十余部中篇小说，人物众多，多属中下层社会，作品由若干故事串联而成，语言简洁明快。

奥的本来面貌,重温往日的那些快乐,那时我一想到在莫隆的家里或在九月十一日地区住着一位颇有魔力的人,就感到异常欣慰。他无忧无虑的存在比我们每个人个人的幸与不幸要重要的多,这是我的感觉,也是我们之中其他一些人的感觉,可我表达不出来。

马塞多尼奥否认在世界的表象之后存在着永恒的物质,否认能够感受这个世界表象的自我,但是他承认一个现实,就是激情,它表现在各类艺术和各种爱之中。我猜想,马塞多尼奥一定觉得爱比艺术更为神奇。这项比较根据的是他的情感特征,而不是他的学说,因为他的学说是否认自我的(这我们已经提到了),因而也否认激情有主体和客体,他只承认存在激情,激情是惟一的现实。马塞多尼奥跟我们说,身体互相拥抱只不过是一个灵魂向别的灵魂做出的一种表示(也许他说的是问候),但在他的哲学中是没有灵魂的。

马塞多尼奥和吉拉尔德斯一样,允许别人把他的名字和所谓的“马丁·菲耶罗”一代联系起来。这个“马丁·菲耶罗”一代的贡献是:向布宜诺斯艾利斯有关各方就未来主义和立体主义做了迟到的、不太专业的介绍。马塞多尼奥与他们只是有些个人交往;把他包括在那一代之中,比把吉拉尔德斯包括进去,更没有道理。《堂塞贡多·松勃拉》来自卢戈内斯的《吟唱诗人》,正如整个极端派来自《伤感的月历》,而马塞多尼奥活动的圈子要广泛得多、大得多。马塞多尼奥并不太讲究文学技巧。他热爱城郊居民和高乔人,这使他喜欢跟他们开一些善意的玩笑。在一张民意调查表上,他宣称高乔人是马的一种消遣,他说:“干嘛老呆在地上!那么爱走路!”有天下午,大家谈到使巴尔瓦内拉区^①公所大大出名的选民闹事事件,马塞多尼奥说:“在那次危险的大选中,我们巴尔瓦内拉的居民都死光了。”

^① 即九月十一日地区的正式区名。

马塞多尼奥给我们留下了他的哲学主张和他一贯的、微妙的美学观点；不仅如此，他还为我们提供了——至今仍在继续提供着，一个男人无可比拟的表演：在激情和思索中生活，不在乎名望的兴衰。我不知道拿马塞多尼奥的哲学和叔本华或休谟的哲学相比较，会显示出哪些相似之处或不同，我们只要知道，一九二几年在布宜诺斯艾利斯，有个人反复思索和发现了某些永恒的东西，就够了。

《马塞多尼奥·费尔南德斯》，博尔赫斯选编并作序，阿根廷文化出版社，《一个半世纪文学丛书》，1961，布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

高乔人

一个骑手，一个跨坐在驯服的马背上傲视地面的男子汉，竟一代又一代地触动着人们本能的关注——它的最为显著的象征则是持骑马姿势的人物雕像。罗马早就在军事与社会领域使用过这一象征语言。谁都知道在词源学上，“骑士”这个词与 Ritter（男爵）和 Chevalier（骑士）的词义相近。大不列颠诸岛，文学评论界强调叶芝的诗文中的 rider（骑手）一词的分量与价值。这样的骑手，在我们往昔的这一片土地就叫高乔人。但一切都已消失。只留下一派旧日的粗犷而孤独的威仪。

塞缪尔·约翰逊说过，水手与士兵的职业具有危险的尊严，我们的高乔人也具有这种尊严，他们跋涉于潘帕大草原之中和陡峭的山峰之上，苦斗于露天、蛮荒与畜群之间。对他们已经无法作出种族的判断。作为已经被人忘却的当年的征服者或者移居者偶成的子孙，他们或者是印第安混血儿，有时或者是黑人混血儿，或者是白人。他们成为高乔人——那是命运。他们学会战胜荒漠与艰苦的艺术。他们的敌人有窥伺于不祥的地平线后面的印第安人的突然袭击，还有饥渴、野兽、干旱、野火等。接踵而至的是自由运动和无政府主义行为。他们没有像他们的“西征”^①的远房兄弟那样成为冒险者或者成为原始土地与黄金矿脉的探索者，而是让战争

^① 原文为英文。指 19 世纪美国开发西部，强迫印第安人往西迁徙。高乔人是南美印第安人和西班牙人混合血统，故有下文“远房兄弟”之说。

卷得很远，并在大陆的一些陌生之地，为了也许始终未能领会的抽象的“自由”、“祖国”的概念，为了某一个口号或者一位首领，而献出了坚忍而淡泊的生命。在那些艰险的跋涉的间歇期间，倒也过得逍遥自在：他们在心爱的吉他琴上，慢悠悠地调弦定音，吟多于唱，他们作掷骨游戏、马术比赛，在篝火旁围着轮转桌子啜饮马黛茶，为了打发时间而不是出于贪心而玩“摸三张”。他们在这些方面无疑是颇有名气的。1856年，惠特曼写道：

我瞥见高乔汉子横越草原，
我瞥见举世无双的高乔骑手在马上挥扔套索；
我瞥见他们在潘帕大草原上追逐不驯的牛群。

半个世纪之后，里卡多·吉拉尔德斯用抒情的语调，再次歌唱这一游牧者的形象：

潘帕大草原的象征，真正的男子汉，
豪放的斗士，
爱情、勇气、
桀骜不驯！

高乔汉子——更确切的称呼，
这传奇的人物，
他风尘仆仆，迎风振衣，
无往而不胜。

信心
坚定不移，
意志

始终不渝，
 “一身腱子肉”的男子汉呵，
 在草原上
 快马驰骋、信步遨游；
 而生命，掌握在
 勇猛的双手之中。^①

高乔人的贫穷却拥有一份奢华：勇气。他们相信并且继承了（塞萨尔早已明白此事）短小武器的战术；他们左肩披着斗篷——形同一面盾牌，右手直握一柄短刀，或者与人决斗，或者——如果是北方的猎虎者——与美洲虎拼搏。他们所施展的是一股义无反顾的勇气。在奇维科伊县，我就听人谈起一个高乔人为了与另一个人作一次体面的决斗而跑遍了半个省份。在时间的长河中，这类事例屡见不鲜，但是我觉得不应该夸大高乔人的凶猛——这是由于周末那刺激人的酒精在某些人身上所引起的后果。埃尔南德斯的那本受人推崇的《马丁·菲耶罗》以及爱德华多·古铁雷斯笔下的刀客的传记体记事，都借书中的主人公向我们展示了我们的草原人的风范。实际上，那些已被萨缅托定了型的不驯的高乔人，只不过是其中的一个类型而已。马特雷罗^②——在圣尼古拉斯^③的庄园里人称“黑蚂蚁”、在东部共和国则号称“肯克河之虎”，还有率先袭击庄园的克利努多·门查卡，幸好都是分散活动的，不然的话他们可能不会分别地见诸传奇了。奥斯卡·王尔德在一则短文中，

① 《堂塞贡多·松勃拉》余音袅袅，别具风韵。一方面，有些国际性的人物前来拜访（克舍林、雷耶斯），另一方面，阿雷科地方的著名的刀客们要与之评理，而他的儿子“公牛”和安德烈斯·索托则为他在文学上的荣誉而感到不安。老堂塞贡多是一个安分守法的人，他在荣誉与忧虑之中死去。——原注

② 马特雷罗，阿根廷早年不服政权管束的游民、流浪汉以及不逞之徒。

③ 圣尼古拉斯，阿根廷村镇。

向我们指出：大自然在仿效艺术。波德斯塔一家可能影响了豪爽的河岸人的性格的形成，或者说在土生白人的影响下，最终地为他们所创造的人物所同化。埃瓦里斯托·卡列戈，第一位歌颂布宜诺斯艾利斯郊外景色的作家，于1908年写了一首长诗《硬汉》，“无限虔诚地献给圣胡安·莫雷拉”。上个世纪末或者本世纪初，在警察局的档案中，还对那些扰乱社会秩序者的材料上注有“妄图成为莫雷拉”的指控。其实毋庸赘言的是，在所有逃亡的高乔人中间，胡安·莫雷拉最享声望，而如今则为马丁·菲耶罗所取代。

艰苦的生活，迫使高乔人成长为骁勇之士。不过，他们的首领人物倒并不尽然如此：罗萨斯就是出了名的懦夫，在骑兵冲杀的年代，他竟热衷于不流血的骑术训练而臭名昭著。此外，高乔人中间也没有产生出什么地方首领。阿蒂加斯、奥里韦、古埃梅斯^①、洛佩斯、布斯托斯^②、基罗加、阿尔道、乌尔基萨，还有上面提到过的罗萨斯，他们都是庄园主，而不是雇工。在无政府状态的战争中，高乔人都各随其主。

这也许不是出于什么迷信。我的一位温文尔雅的朋友，向一名恩特雷里奥斯的士兵询问起洛沃斯^③人的情况——他们常常扮作狗的模样出没于周末的夜间。被问的士兵莞尔一笑地回答道：“老爷，您可别信——那是胡编的。”

阿斯卡苏比在他的一本书中称高乔人为正当事业而战斗的士兵；该书还标有一个史诗式的书名：《保利诺·卢塞罗，或拉普拉塔河沿岸的高乔人一边吟唱一边战斗到暴君胡安·曼努埃尔·德尔罗萨斯及其帮凶垮台》。埃斯塔尼斯劳·德尔坎波，则在他的一本愉悦人的书中把高乔人描述为阿根廷最持重而坚忍的热情的化

① 古埃梅斯（1785—1821），阿根廷将领。

② 布斯托斯（1779—1830），阿根廷军事首领。

③ 洛沃斯，布宜诺斯艾利斯的一个县。

身；那是男子汉的情义。尔后，还可以读到善于铺陈与改编埃尔南德斯作品的莱奥波尔多·卢戈内斯的气势恢弘的《吟唱诗人》。吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松勃拉》（1926年）则是一派哀歌体的风韵。我们在一定的程度上可以感受到它们所陈述的事件，都是在最后才得以一一呈现真貌。我们历史上的田园牧歌式的时候，已经离开我们很远。

高乔人已经逝去，然而他们仍然活在人们的血液中，活在某些或隐或现的怀旧意绪里；而在文学上，则激发着城市人的灵感。我曾在这篇序言里列举了几本书卷，我还不想忽略胡德桑^①的著作。这位出生与成长在潘帕草原的作家，为了更好地感受已经流失的东西，而去寻访流放者的偏远之地。

《高乔人》，豪·路·博尔赫斯作序；雷内·布里摄影，何塞·路易斯·拉努萨文字说明；穆奇尼克出版社，1968，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

^① 胡德桑（1840—1922），阿根廷作家、博物学家。

阿尔韦托·赫尔丘诺夫^①

《回归堂吉诃德》

历史大事记、辞书和雕像，向人们提供的是伤感而冷漠的不朽；名人回忆、人际交往、爱情的轶事、优美的词章，则给人以亲切而热情的感受。阿尔韦托·赫尔丘诺夫是一位无可争议的作家，而他的风华还超越于作为一个文人的声誉之上。既无需假设，又不必探明，他所体现的是一股最古朴的风韵，一股大师们在书面文字上只看到纯粹口头语言的代号而不是什么神圣目标的古老的风韵。毕达哥拉斯轻视书面文字；柏拉图发明了“哲学对话”，为的是要消除书籍的弊病，因为它们“答非所问”。克莱门特·德·亚历山大^② 还认为，在书中记事无异乎把利剑递到孩子的手中。拉丁箴言“话语不翼而飞，文字有迹长驻”^③——如今人们从中所领略到的是一则劝人用笔墨确定思想的告诫，在当年是借以提示要防止给人以文字立据的危险。列举了以上几条例子之后，自然还要想另外一些有关犹太或异教的事情。我还没谈到一位最卓尔不群的善于作比喻的口语大师，他意识到有人想用石头砸一个妇女，便若无其事地在地面上写下几个字——可至今还没有人读到过这些字呢。

① 阿尔韦托·赫尔丘诺夫（1884—1950），阿根廷作家，故事集《犹太高乔人》的作者。

② 克莱门特·德·亚历山大（约 150～约 216），古代著名的辩护学博士。

③ 原文为拉丁文。

如同狄德罗、约翰逊博士和海涅——有关他们的回忆录都很感人，阿尔韦托·赫尔丘诺夫也同样娴熟地驾驭口头语言与书面语言；他所著的书中洋溢着一派能言善辩的流利，而在他与人对话（我依稀谛听到他侃侃而谈）之中，则有一股豪放而又准确无误的文学气息。在如此聪明的赫尔丘诺夫看来，智慧要胜过智力。在索哈尔^①的神秘之树——亦即亚当·卡德蒙^②之树上，智慧是属于神格的第二号光荣区，而智力则位居其后。这类书籍就告诉我们，智慧存在于《堂吉诃德》与《圣经》之中；这些书籍还伴随着我们的朋友作陆地上徒步跋涉、草原上的火车之旅，或者独立于甲板之上迎着欢乐的洋面而作航海之游。

塞万提斯遭遇的是乖戾的命运。他在一个文风浮华、矫揉的世纪和国家里，却揭示了既作为典型又作为个人的人的本质。他创造与撰写了《堂吉诃德》，遂成为骑士文学的最后一本压轴书和西方文学的第一部心理小说。他谢世之后，竟受到他不甚在意的语法学家们的推崇，把他奉为偶像。村俗之士则惊叹其掌握大量的同义词汇与格言谚语，而不胜赞赏。大约在1904年，卢戈内斯批评那些“只重声望的人们只会啃啮《堂吉诃德》这一部巨构的外壳，而不能领略其内含的力量和韵味”。几年之后，格罗萨克则谴责那种“认为这种杰作的辉煌就在于它的诙谐文风的浓郁情趣——那自然也就是桑丘的插科打诨之趣”的错误引导。如今，在阿尔韦托·赫尔丘诺夫那些深思熟虑的遗篇中，我们看到他在思考《堂吉诃德》内含的底蕴。他发现并且审视了的两则似是而非的说法：一是说伏尔泰尽管“不过于推崇米格尔·德·塞万提斯”，但是他在不顾危险地挺身为司法的牺牲品卡拉斯和西尔旺两人的辩护中，仍

① 索哈尔，希伯来语意为“光辉”，是对《摩西五经》的赞词。

② 亚当·卡德蒙，希伯来语意为“原初之人”，是深不可测的上帝的形象。

表现为堂吉诃德式的人物；二是说胡安·蒙塔尔沃^①，作为塞万提斯的崇拜者、正直而勇敢的有识之士，竟会出人意外地将阿隆索·吉哈诺的传奇^②看作是忧郁古词博物馆。赫尔丘诺夫指出，蒙塔尔沃“善于实施其奢华的智力行为，却不能走近塞万提斯——因为他在那些拘泥执著于纯正的措词和传统的语法的作家群中，是很难归类的”。随后，他还在一段堪称名句的文字里，谈到塞万提斯的在汲取外来词和民间语言上，别具“民间音乐家的听觉”。

斯蒂文森认为，一个作家的作品如果缺乏神韵，那他就失却一切；而这里收集的散文，几乎可以傲慢地说，是篇篇都赋有此一品味的。

阿尔韦托·赫尔丘诺夫《回归堂吉诃德》，豪·路·博尔赫斯作序，南美洲出版社，1951，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

① 胡安·蒙塔尔沃（1832—1889），厄瓜多尔作家。

② 即《堂吉诃德》。

爱德华·吉本

《历史与自传的篇章》

爱德华·吉本于1737年4月27日生在伦敦近郊。他出身世家,但并非显赫的望族,尽管他祖先有人出任过国王的建筑师。他童年时代多舛多病,母亲朱迪斯·波坦对他似乎漫不经心;但他单身的姨妈凯瑟琳·波坦对他却关怀备至,使他得以战胜种种痼疾病魔。日后,吉本把姨妈称作是自己智力和体魄的真正母亲。他很小就从她那儿学会了读书和写字。这一本领,居然使他认为不是学来的,而是与生俱来的。七岁那年,他以若干泪水和不少心血的代价,初步掌握了拉丁文句法。《伊索寓言》、亚历山大·蒲柏以绝妙译笔译出的《荷马史诗》以及加朗按照欧洲人的思路刚刚改写的《一千零一夜》都是他爱读的作品。在这些散发着东方神奇魅力的读物里面,还应加上古典世界另一部杰作:原文阅读奥维德的《变形记》。

十四岁那年,他在威尔特郡^①的一家图书馆里,读到历史上第一部堪称史书的书,即埃查尔德所著罗马史的补充本。该书向他敞开了研究君士坦丁堡陷落及罗马帝国衰亡的大门。“当我全神贯注地阅读哥特人横渡多瑙河这一篇章时,用膳的钟声迫使我没好声气地中断了我的精神美餐。”继罗马之后,吉本又对东方着了迷。他阅读了原版为阿拉伯文的《穆罕默德传》的法文版或拉丁文版。由于相关学科的自然吸引,他又从历史转攻地理及年代学;而且,

^① 威尔特郡,英国英格兰南部一郡。

在十五岁那年，还试图协调融合斯卡利杰^①、佩塔比奥^②、马尔沙姆^③和牛顿各学派。在此期间，他进入了剑桥大学。他后来可能这么写道：“我用不着承认我欠什么债务，用来承担一次恰如其分或者说慷慨大方的答谢所需的费用。”对于剑桥的古老历史，他是这么看的：“也许有朝一日我要对我们这两个兄弟大学虚虚实实的年龄进行一次不偏不倚的审查，这件事已经在其盲目迷信的子弟中爆发了激烈而愚蠢的争论。不过，现在我们只要建议，这两座令人尊敬的学府，历史都相当悠久，便足以指责一切老朽的偏见和弊病。教授们（他是这么对我们说的）已经让他们认识到阅读、思考或写作的任务。”平静的学习生活（上课并非非去不可的）使年轻的吉本得以独立进行神学研究。读了一本波舒哀^④的书使他改信了天主教。他相信，或者说他认为他相信（他是这么对我们说的）圣餐时基督确实在场。一位耶稣会教士为他进行洗礼，皈依罗马天主教。吉本给他父亲寄了一封后来引起争议，“以华丽的词藻、怀着崇高、喜悦的心情写就的”长信。当一名牛津的学生同时又当天主教徒是水火不相容的事情。这位年轻而激情的离经叛道者于是就被学校当局开除；他父亲把他送到当时加尔文教的堡垒洛桑。^⑤他寄居在一位新教牧师帕维利尔德先生的家里。经过两年的对话，他把他引入了正道。吉本在瑞士度过了整整五年。使用法语的习惯，经常不断地运用自己祖国的文字是这一时期最重要的收获。这几年岁月，在吉本的传记里面，只记录有一件情感小插曲：他爱上

① 斯卡利杰（1540—1609），意大利语言学家、历史学家。他首先把年代学建立在科学基础上。

② 佩塔比奥，不详。

③ 马尔沙姆，不详。

④ 波舒哀（1627—1704），法国天主教教士、演说家。

⑤ 加尔文于1536年发表《基督教原理》，从此成为新教权威发言人。他曾在日内瓦成立归正会，传播其宗教主张。

了居梭德小姐，她后来就是斯塔尔夫人^①的生母。吉本先生修书一封，反对这门亲事：爱德华“作为情人，他叹了一口气；但作为儿子，他服从了父命”。

1758年他回到了英国。他的第一项文学使命便是逐步建立一座图书馆。他既不炫耀，也不吹嘘，购置了不少图书。多年之后，他终于证实可以接受小普林尼^②的箴言：“他说过，任何一本不好的书，多少总有点好的东西。”^③1761年，他用依然驾驭自如的法文撰写的第一部作品问世，书名《论文学研究》^④，为古典文学进行了辩护，而这在当时的百科全书派人士看来，是很不入眼的。吉本告诉我们说，他的这部论著在英国受到了冷遇，很少有人读，而且很快就被遗忘。

经过好几年事先阅读有关材料，他于1765年4月到意大利作了一次旅行。他来到了罗马。他在这座永恒的城市的一个夜晚，是一个不眠之夜，仿佛预感到将来要构建他那部史书的洋洋数十万言在躁动般作响，使他久久不能平静。他在他的自传里写道，他永远忘不了、也表达不了使他心潮汹涌起伏的这种激情。他正是在古罗马神殿的废墟上，观望着僧侣们光着脚在朱庇特神庙里唱着晚祷，隐约地看到了撰写罗马衰亡的可能性的。起初，这项浩大的工程使他有所胆怯，便转而选写瑞士独立史，但惜未完成。

那几年，发生了一件不同寻常的事情。18世纪中叶，自然神论者振振有词地指责道，《旧约》并非源自上帝天廷，因为它的篇章并没有指出灵魂是永生不死的，也没有阐明奖惩报应的主张。尽

① 斯塔尔夫人（1766—1817），法国女作家、文学评论家。

② 小普林尼（61/62—约113），罗马作家、行政官，大普林尼的侄子，身后留下一批富有文学魅力的信札。

③ 小普林尼保留了他伯父的这个豁达的箴言（《信札集》，第三、五封）。通常认为这是塞万提斯所作，《堂吉珂德》第二部多次引用。——原注

④ 原文为法文。

管他们有些话讲得模棱两可,这种看法却是正确的。保罗·多伊森在他的《〈圣经〉的哲学》里宣称:“起初,闪米特人对灵魂的不朽性毫无认识,这种无知的状态一直延续到希伯来人和古伊朗人相互往来的时期。”1737年,英国神学家威廉·沃伯顿^①发表了一部题为《摩西的神圣使命》的长篇论著;该书以悖论的观点解释道,关于灵魂的不朽,一概略去不提,这是有利摩西行使神圣职权的一种依据;他受主的差遣,不必运用超自然的奖惩手段。这种解释是很聪明的,但是沃伯顿预料,自然神论者会以希腊异教来反驳他,而这一异教同样也没有阐明奖惩报应的主张,因而同样并非源自上帝天廷。为了维护自己的论著,沃伯顿把这种奖赏和在地下惩罚归咎于希腊宗教,他强调说,这在埃莱夫西斯^②秘密宗教里是得到印证了的。得墨忒耳^③的女儿珀耳塞福涅被哈得斯^④掠走而丢失了;经过长年累月在全世界闯荡,才在埃莱夫西斯找到了。这就是宗教礼仪的神话起源。起初,是些农业礼仪(得墨忒耳是麦神),后来,就以一种此后圣保罗也同样使用的譬喻,来象征永生不死了。(死者复活也是如此;在腐烂中播种,在不腐中生长。)珀耳塞福涅在哈得斯的地下王国里复活重生。灵魂将在死亡中重生。得墨忒耳的传说记于荷马的一首赞诗,其中也可看到,那位了解秘密的人死后将非常幸福。所以,沃伯顿论著中涉及秘密宗教意义的那部分似乎有点道理,而他添枝加叶,被年轻的吉本指责的另一部分就不尽然了。《埃涅阿斯纪》第六卷记叙了这位英雄以及西比尔^⑤到达地狱地区的旅行。沃伯顿推测说,这就代表着埃涅阿斯作为埃莱

① 威廉·沃伯顿(1698—1779),英国教士、文学评论家。其专著《摩西的神圣使命》维护当时的制度,但主张宽容不同的信仰和崇拜习俗。

② 埃莱夫西斯,古希腊城市,埃莱夫西斯秘密宗教的发祥地。

③ 得墨忒耳,据希腊神话,系谷物女神。

④ 哈得斯,据希腊神话,为冥王,监管罪人死后的审判和惩罚。

⑤ 西比尔,希腊传说中的女预言家,她能在狂乱恍惚的状态下占卜未来。

夫西斯秘密的创始人的开端。埃涅阿斯被判下到地狱和极乐净土之后,是从与做胡梦相对应的那扇象牙之门出来的,而不是从角之门,也即预见未来之梦的那扇门出来的。这就意味着,地狱从根本上来讲是不现实的,或者说,埃涅阿斯回到的那个世界亦然,或者说,埃涅阿斯作为个人,是一场梦;正如我们自己也许也是一场梦。依沃伯顿看来,这整篇故事不是虚幻的,而是摹拟仿造的。维吉尔可能会在这个故事里描绘神秘的作用,而为了消除或者缓和已经犯下的这一不忠,他可能会让英雄从象牙之门出来,据说,此乃通向虚妄之门。如果没有这个释疑的密码,那么,就无法解释为什么维吉尔要说罗马必将强大的预言是不可置论的看法了。吉本于1770年在他一篇没有署名的论文里论证说,如果维吉尔不了解内情,就揭示不了他没有见到的事情;而如果向他透露了内情,他也揭示不了;因为凭某种宗教感情,这种揭示可能会构成一种亵渎,一种耻辱。过去,泄露秘密的人都被判处死刑,被钉上十字架示众。神的法庭可以提前执行决定,而要与犯有此类罪行的小人生活在同一屋檐下倒是要有点天不怕地不怕的劲头的。科特·莫里森^①指出,吉本这部《评论集》是他第一部用英文写作的论著,而且是写得最明白、最晓畅的。沃伯顿却缄口不语。

从1768年起,吉本全身心地投入这一工程的前期工作。经典人物,他几乎全都记在脑子里;他现在一手拿着笔,要读或者要重读的是,从图拉真^②到最后一位西方的恺撒,罗马历史的全部原始资料。关于这些资料,用他自己的话来复述,就是:他摒弃了“勋章和题辞、地理学和年代学的一切辅助光照”。

第一卷的写作花了他七年的光阴,于1776年面世,数日内便告售罄。作品获得了罗伯逊和休谟的祝贺。也遭到了吉本称之为

^① 科特·莫里森,不详。

^② 图拉真(约53—117),古罗马最得人心的皇帝之一。98至117年在位。

“几乎整整一个图书馆的争议”。“教会炮兵团排放的第一阵轰击”（这里抄录他的原话）整得他手足无措，但是他很快地就意识到，这种无济于事地吓唬只会对他创作初衷有害，于是他非常轻蔑地反击了对手。他指着戴维斯和切尔萨姆的名字说，战胜这几个对头，真是够委屈的。

《罗马帝国衰亡史》的下面两卷于1781年付梓出版。其实质是历史的，而非宗教的。这两卷书没有招致非难，正如罗杰斯肯定的那样，反倒引起人们如饥似渴地静心阅读。全部作品于1783年在洛桑杀青。最后三卷于1788年问世。

吉本当过下议院议员，他的政治活动不值得更多的评论。他本人承认，他为人腼腆，不善辩论；但文采飞扬，他就懒得下力气去练嘴皮子了。

这位历史学家在晚年忙于撰写自己的传记。1793年4月，设菲尔德夫人去世，他决定返回英国。1794年1月15日，吉本在患了一场小病之后，毫无痛苦地与世长辞。他临终的情况，利顿·斯特雷奇^①在他的一篇散文里有所描述。

把一部文学作品确认为不朽是件冒风险的事。如果是一部历史类的作品，而且又是在所涉及的历史事件发生几个世纪之后撰写的，这种风险就更加大。当然，如果我们决意不计较柯尔律治的坏脾气和圣伯夫的不解，那么，两百余年以来，英国及欧洲大陆对《罗马帝国衰亡史》的一致评价，还是以为此书堪称历史经典的。众所周知，这种评价即内含不朽之意。吉本本人的不足或者说有意回避反倒对作品有利。如果这部作品是依据这种或那种理论撰写的话，那么，读者认同与否就将取决于其论点所能阐明的意见。事实上，吉本的情况并非如此。总体来说，吉本此书是反对宗教感情的，而且，正如他在一些著名的篇章里所宣称的那样，还特别反对基督

^① 利顿·斯特雷奇（1880—1932），英国传记作家、文学评论家。

信仰。此外，他似乎沉溺于他所讲述的历史事件，而且不由自主地将其完美地反映出来；这使他仿佛进入了混沌沌沌的目的地，进入了历史的流程。正如有的在梦想并且知道在梦想的人一样，也正如有的迁就厄运，迁就梦境的浅薄飘浮的人一样，18世纪的吉本也去在拜占庭城墙或者阿拉伯沙漠之中去梦想高层人物经历过和梦想过的东西。

为了构筑这部巨著，他肯定核对和归纳了成百上千件斑驳杂陈的卷宗。不用争论，读他的带有讽刺口吻的摘要远比迷失在阴沉的或者说不近人情的编年史家们的原始材料里更令人愉快。敏锐的理解力和讽刺是吉本的看家本领。塔西佗夸奖日耳曼人彬彬有礼，他们不会把他们的神灵封闭在墙壁之间，不敢用木料或者大理石制作神灵的形象。吉本只限于指出，连茅屋都没有的人是很难会有庙宇或雕像的。吉本没有写《圣经》所宣扬的奇迹没有得到过任何证实，而是谴责了一些异教徒不可饶恕的漫不经心：他们在他们宣扬奇迹的冗长的文本里，没有向我们只字提及曾经整整一天停止转动的月亮和太阳，也没有提及日蚀和月蚀以及为耶稣之死送行的地震。

德·昆西写道，历史是一门无穷尽的，或者至少是不确定的学科，因为同样的历史事件可以用许多方式组合或阐释。这种看法可追溯至19世纪。从那时起，在心理学演变的影响下，各派不同的阐释迅速增长，许多意想不到的文化和文明被发掘了出来。不过，吉本的著作依然完好无损；而且，可以确定无疑地推测，其前途不会有什么波折。有两个原因使之经久不衰。其一，也许是最重要的一个原因，作品具有艺术性，支撑在动人的魅力之上。据斯蒂文森看来，这是文学不可或缺、最基本的特性。其二，它可能基于这样一事实，也许是一件让人感怀的事实，即斗转星移，历史学家本人已经成了历史；而对我们来说至关紧要的不仅是要知道阿蒂拉军营是怎么回事，而且也要知道，18世纪的一位英国绅士是怎么

想像此事的。在过去许多年代里，人们读普林尼的篇章，为的是探索精确；而今天我们却读之追寻奇迹。不过，这一变化倒还没有损害普林尼的命运。对于吉本来说，这个日子还没有来到，而是否会来到，我们就不得而知了。人们不禁会怀疑，无论卡莱尔还是任何一位浪漫主义历史学家，较之吉本，离我们更为遥远。

思念吉本也就是思念伏尔泰。前者读了后者大量的作品，不过对其戏剧才能，没有给我们留下一条令人兴奋的意见。他们两位除了都藐视宗教以及人类的迷信之外，其文学表现却是截然不同的。伏尔泰施展其不同凡响文风来说明或暗示，历史事件是靠不住的；吉本在人们的心目中没有太好的印象，但是他的作为却犹如节目表演一般引人注目，他也以此来愉悦并倾倒读者。他从不赞赏过去年代煽动的激情，毋庸置疑地认为这将会摒弃宽容和同情。

浏览《罗马帝国衰亡史》等于投身于并且幸运地消失在一部人物众多的长篇小说里。其中的人物是人类的一代又一代，剧场就是世界，而其漫长久远的时间则是以朝代、征服、发现以及语言和偶像的嬗变来计量的。

爱德华·吉本《历史与自传的篇章》，豪·路·博尔赫斯
编选并作序，哲学文学系，现代语言文学院，1961，布宜
诺斯艾利斯。

林一安译

罗伯特·戈德尔

《火的诞生》

一本书本身（我认为）就足够了。不过，出版社的常规是，书前要有一点斜体字排印的鼓励的话。这就冒险了：雷同于装在这个假纸签前面的那张不可或缺的空白页了。撰写序言而又自觉资格不够，我得硬着头皮去接受接踵而至的要求。

第一个要求便是，忘掉关于古代作家和现代作家那场无谓的论争。卢戈内斯，一位不由得令人想起雨果的诗人，一位崇尚严厉而不主张规劝的批评家，他把我们的文学争论过于简单化了。他在用押韵表示停顿以及省略手法这两种办法之间，归纳出一种道德的差异。适用韵律者，他赞赏有加，前途一片光明；反之，则一盆凉水，前景笼罩阴影。更为不妙的是：他把这种不切实际的简单化强加于他的论敌。他们远没有去唾弃这一听觉的摩尼教^①，反倒热情接纳，并将其改头换面。他们否定确立押韵甚至押近似韵的原则，以便制造一种混乱的原则。因此，在我们的布宜诺斯艾利斯，有必要再重复一下：押不押韵，或许不是确定诗人身份的条件。罗伯特·戈德尔押韵严格准确，但这并不足以界定他是当代的诗人还是守旧的诗人。

另一条几乎不可回避的要求就暗伏在其显而易见的复杂性

^① 摩尼教，由伊朗人摩尼于3世纪创立。鼓吹二元论教义，谓精神为善，物质为恶，两者混合而成世界。博尔赫斯认为卢戈内斯关于韵律的主张与此相像，便称之为“听觉的摩尼教”。

里。一贯枯燥乏味的西班牙诗歌，在历史上，三百年前由路易斯·德·贡戈拉激起的振奋人心的事情太少了。不光彩的事倒充斥其间。这造成了：所有复杂的问题都与这个名字有关。戈德尔怕也难免此等命运。他那种浪漫主义激情终究会被机械地夸张为“先驱”（且不知他是一个头脑十分简单的人，有一次他甚至嘲弄省里的一次火刑，只想当一个活活被焚死的人）。贡戈拉就像奥列佛·特维斯特^①一样，还想要。这样的指责可见诸他的一首十四行诗……

这本《火的诞生》把柔情诗归入令人难以忘怀的诗篇：这是一个可怕的希望的时代，光荣的犹豫的时代。狮子、星星、流淌的鲜血、金属（一切古老、具体、闪光的东西）组成了这本诗集的自然词汇。大家知道，这本诗集既奇特又真实，一如它所引申的强大的象征意义。外面的世界大举渗透它的诗行，不过总只是成为它激情的形容词。相爱就是产生一种私人的神话，将宇宙影射一个不可怀疑的人。对于一个写作神秘作品的作家来说，光明只是上帝的阴影。莎士比亚以玫瑰自娱，把它们想像成他远方朋友的影子。

我和罗伯特·戈德尔的友谊时间已经很长了。在我们共同的布宜诺斯艾利斯，在中部潘帕那肥美广袤的草原，在湮没在潘帕草原中的花园里，在南方城镇那略输风采的许许多多别的花园里，我谈到他不少在这里发表的诗篇。我曾经口头传播过这些诗篇，我也曾经在本半球独特的星空下面，缓慢地回味过这些诗篇。我知道，这些诗篇也会让你感到亲切，必不可少然而却看不见的读者。

罗伯特·戈德尔《火的诞生》，豪·路·博尔赫斯作序，弗朗西斯科·A·科隆博出版社，1932，布宜诺斯艾利斯。

^① 奥列佛·特维斯特，英国作家狄更斯同名小说中的人物。

1974 年附记：过了五十年，我几乎没有一天不回忆这一句诗的：

优美的骏马，沉静车轮

紧接着，无往而不胜地进入我脑际的，是海梅斯·弗莱雷那永不枯竭、轻柔的诗句：

想像中的异乡飞鸽，
你燃起了爱情的最后火焰；
你是光的灵魂，音乐的灵魂，鲜花的灵魂，
想像中的异乡飞鸽。

林一安译

卡洛斯·M·格伦贝格

《犹太诗草》^①

1831年前后，麦考莱，那位不偏不倚的麦考莱，即兴讲了一个幻想故事。这则故事（其详细梗概可见其《散文集》第二卷）讲的是在欧洲各国对红发人施行的驱赶、行刑、监禁、流放以及凌辱等种种暴行。经过好几个血腥的世纪，没有任何一个人不承认，这种刻骨铭心虐待的受害者不是真正的爱国者，没有人指责他们认为自己更亲近不管哪个外来的红发人，而不接近本区的黑人和白人。据狂热分子推论，红发人不是英国人，红发人也不会是英国人。本性禁止这么做，而经验又证实了这一点。早就预料到，迫害会改变受迫害者，制造相互之间的分裂……以后呢？麦考莱明澈如镜的寓言已经勾勒了这样一个现实：反犹分子阿道夫·希特勒统治欧洲，而这里，有着他的仿效者。

格伦贝格在本书光彩照人的篇章里，慷慨激昂地驳斥了这个骗子和他的信徒向全世界宣扬的神话和鬼话。尽管有断头台和绞刑架，尽管有宗教裁判所式的篝火和纳粹的左轮手枪，尽管几个世纪以来的勤奋滋生了这种种罪行，反犹活动总免不了成为笑柄。他们在布宜诺斯艾利斯比在柏林更为丢人。在德国（其文学语言是以路德遗传下来的希伯来文《圣经》的德译本为基础的），希特勒只会激起更大的憎恨，阿根廷的反犹活动不啻一个拙劣的翻版，而全然不知何为种族，何为历史。在拉莫斯·梅西亚令人赞赏的论著

① 卡洛斯·M·格伦贝格（生卒年不详），似为阿根廷德裔犹太作家。

《罗萨斯和他的时代》中的一条注释里，他列举了他那个时代主要的姓氏。除了原籍巴斯克的姓氏之外，其余皆源自葡萄牙犹太人家族：佩雷拉、拉莫斯、奎多、萨恩斯·巴连特、阿塞韦多、比涅罗、弗拉格罗、比达尔、戈梅斯、平托斯、帕切科、佩雷达、罗查。

我有幸为之作序的这些诗篇向世人宣告：在1940年这个令人难以置信的险恶的世界上，当一个犹太人既光荣又痛苦。有的作家很讲究形式，但有的作家追求的是一个蹩脚然而必要的譬喻称之为底蕴的东西。形式主义者的典型便是贡戈拉，还有那位杂货店里的即兴诗人^①，他接纳一切（或多或少）包含八个音节的诗句……本书这些无懈可击的诗篇绕开了这种惯常的做法。在这些诗里，形式就是底蕴，反之亦然。本书很多诗篇情况都是如此，如《犹太人》，如《安息日》，如《割礼》……

格伦贝格，诗人，无可混淆地是阿根廷诗人。上面这番话并不等于说他得走遍秃鹫的窝巢，或者在树窗陆^②间穿行，也不是说我们祖国愁眉不展的形象罗萨斯将军常常要读他的诗句。这番话的意思是：他用词准确，遵循句法和正音法的习惯，语气通晓明了，不像往昔和今日的西班牙诗人感叹的、大惊小怪的调调儿。

格伦贝格诗歌的韵律主张有着奇特的源头。西格马·梅林^③在他论诗韵的专著（《诗韵》，1891）里指出，西班牙人写诗，常常滥用诸如ido, ado, oso, ente, ando等不表示什么意思的词尾。洛贝·德·维加就这样：^④

① 恐指阿根廷诗人何塞·埃尔南德斯，其代表作《马丁·菲耶罗》的所有诗句均为八个音节。

② 树窗陆，南美一种树木。

③ 西格马·梅林，不详。

④ 西班牙诗歌的西班牙文词尾，中文无法译出，因而和盘托出，以便读者自行鉴别。现仅将诗意译出，供参考。

Sentado Endimión al pie de Atlante,
enamorado de la luna hermosa,
dijo con triste voz y alma celosa:
en tus mudanzas, ¿quién será constante?

Ya creces en mi fe, ya estás menguante,
ya sales, ya te escondes desdeñosa,
ya te muestras serena, ya llorosa,
ya tu epiciclo ocupas arrogante...

(恩底弥昂爱上了美丽的月神，
坐在阿特拉斯的脚下，
他问道，声调可怜，心里醋意酸酸：
“你感情多变，是谁常在你的心头？”

你忽而信心百倍，忽而情绪低落，
忽而显现，忽而高傲地隐藏不见，
忽而宁静，忽而泪水潸潸，
忽而你又傲慢地守住自己的光轮……)

三个世纪之后，胡安·拉蒙·希门尼斯仍复如此：

Se entró mi corazón en esta nada,
como aquel pajarillo que, volando
de los niños, se entró, ciego y temblando,
en la sombría sala abandonada.

De cuando en cuando, intenta una escapada
a lo infinito, que lo está engañando
por su ilusión; duda, y se va, piando,
del vidrio a la mentira iluminada...

(我的心闯进了虚无，
就仿佛小鸟儿飞离了顽童。
晕头转向，哆哆嗦嗦地撞进了
那孤寂、被遗弃的阴暗地方。

这小鸟儿时不时地都想逃跑，
逃到无边无际，不想却上当受骗，幻想破灭，
它犹豫，它唧喳着离去，
从玻璃到天花乱坠的诺言……)

人所共知，贡戈拉、克韦多、托雷斯-比利亚罗埃尔^①和卢戈内斯使用了他们之中最后一位称之为“多种多样的诗韵”的东西，但仅限于滑稽讽刺的诗作。但格伦贝格却与之相反，他勇敢而幸福地大量用之于感人的诗作。例如：

他砍了那腓力士^②废料，
为的是把他给你变成希伯来人。

他砍了那块废料，因为你是

① 托雷斯-比利亚罗埃尔（名迭戈·德，1693—1770），西班牙作家。其代表作《生平》（1743）用17世纪流浪汉小说的风格写成，引人入胜地描写了西班牙习俗的有趣细节。

② 腓力士，埃及北部古国，该国人体格高大，骁勇异常。

犹大·本·锡永，而不是胡安·佩雷斯^①。

再看：

在一次遥远的排犹灾难，
他儿子给砍了脑袋。
一个夜晚他谈起此事，
“他可是一个漂亮的押沙龙！”

像一切重要的书籍一样，卡洛斯·M·格伦贝格的这本书也基于多种理由是一本重要的书。之所以重要，是因为这是在这个不幸的“野狼的时代、刀剑的时代”里一份值得一读、熠熠生辉的文件，而这个时代遍及本大陆（可能遍及全球）的野蛮阴影还广泛地威胁着我们。之所以重要，是因为它的准确和它的激情，它的正骨医术和它的火焰，是因为韵律运用熟练并能使之和谐并存以及满怀优美高雅的激情。之所以重要，还因为它诗篇显示的嘲讽和洒脱的气魄。

也许，本书最为明显的错误在于，它炫耀了一些仅仅活跃在学院大词典条目里的一些词汇。

在本世纪，除了奉承语无伦次之外，还不常恭维别的什么；在本世纪，诗歌愿意与不歌唱性相似，诗人愿意与发烧病人或者巫师类同；然而格伦贝格却有勇气提倡一种没有神秘色彩的抒情诗。澄净清澈是以色列的习俗。让我们回忆一下海涅，让我们回忆一下在

^① 胡安·佩雷斯，恐指胡安·佩雷斯·德·奈里塔（1516—1584），西班牙征服者、行政官，曾任阿根廷图库曼总督。

空话满天飞的 14 世纪，“卡里翁^① 的犹太人”堂塞姆·托布^② 拉比的歌谣吧……

我祝贺格伦贝格和他的读者们。

卡洛斯·M·格伦贝格《犹太诗草》，豪·路·博尔赫斯作序，阿尔希罗波利斯出版社，1940，布宜诺斯艾利斯。

林一安译

① 卡里翁，西班牙巴伦西亚地区城市名。

② 堂塞姆·托布，西班牙希伯来人，生卒年不详。为 14 世纪有名的拉比，著有用西班牙文撰写的《道德谚语》一书，博尔赫斯将 Tob（托布）拼成 Top，恐有误。

弗朗西斯·布雷特·哈特^①

《加利福尼亚画卷》

日期用以备忘,但也可将人锁定在时间里,而且,还会带来层出不穷的内涵。

弗朗西斯·布雷特·哈特像他国家几乎所有的作家一样,也出生在东部。那是在1836年8月25日那天,在纽约州的首府奥尔巴尼。十八岁那年,他去加利福尼亚旅行;他在那里出了名。今天,这地方和他的名字紧密相连。他体验了矿工和记者的生涯。他戏弄性地模仿今天已被人遗忘了的诗人,创作了收在这本集子里的短篇小说。后来,他再也没有写出超过这些短篇的作品来。他给马克·吐温当了教父,可此人很快就将他的恩情忘得一干二净。他曾任美国驻普鲁士格雷菲尔德、格拉斯哥和苏格兰的领事。1902年他在伦敦逝世。

从1870年起,面对读者的冷漠或者说宽容,他几乎只是做做文抄公。

观察确认了这么一条悲哀的法则:要公正对待一位作家,就要不公正地对待其他作家。波德莱尔为了赞扬爱伦·坡,就断然否定了爱默生(作为艺术家,他大大超过了前者);卢戈内斯为了赞扬埃尔南德斯,就否定了有关高乔人的所有知识,不承认所有的高乔

^① 弗朗西斯·布雷特·哈特(1836—1902),美国作家、乡土派小说创始人之一。著有短篇小说集《咆哮营的幸运儿及其他短篇》(1870)等。

文学作家；伯纳德·德沃托^①为了赞扬马克·吐温，就著文道，布雷特·哈特是“一个文学骗子”（《马克·吐温的美国》，1932）。刘易斯在他的《美国文学史》里，对布雷特·哈特也带有一种不屑的口吻。理由要以历史的角度来加以衡量（笔者对此表示怀疑）：当代美国文学无意感情用事，唾弃一切有这类恶名的作家。他发现，野蛮可以成为一种文学才干；他证实，18世纪的北美人尚不具备这种才干。（我们可不这样。我们那时候已经能够展示阿斯卡苏比的《雷法洛萨》、埃斯特万·埃切维里亚的《屠场》、《马丁·菲耶罗》中黑人的被害，以及爱德华多·古铁雷斯一古脑儿地捅出来的那一幕幕单调的、残忍的场景……）1912年，约翰·梅西指出：“我们的文学是理想主义的、矫揉造作的、羸弱的、甜腻的……走遍巨川大海、历经惊涛骇浪的尤利西斯只是日本图片的一位专家。分裂战争的老兵已胜利地与玛丽·科里利^②小姐分庭抗礼。久经磨练的荒漠征服者放声歌唱，那歌声里有一朵玫瑰，有一座花园。”不感情用事而崇尚野蛮的目的终于有了两个结果：硬汉派作家^③的崛起（海明威、考德威尔、法雷尔、斯坦贝克、詹姆斯·凯恩^④）以及大批平庸作家以及一些优秀作家如朗费罗、迪安·豪厄尔、布雷特·哈特等的潮落。

我们南美人自然与这场争论无关。我们有严重的、也许是不可弥补的缺点；然而，没有成为浪漫主义派这个缺点。我坦率地认为，我们不妨常常读读布雷特·哈特，也可以读读德国人里面最固执、

① 伯纳德·德沃托（1897—1955），美国小说家、新闻工作者。著有杂文《跨过宽阔的密苏里》（1948），小说《山中时日》（1947）等。

② 玛丽·科里利（1855—1924），英国女作家。写过二十五部浪漫主义长篇小说。主要有《两个世界的故事》（1886）、《魔鬼的忧愁》（1895）等。

③ 原文为英文。

④ 詹姆斯·凯恩（1892—1977），美国小说家，早年立志成为一名歌唱家，因而音乐成为其一些小说的背景。

最阴沉的那一位，而不必太担心有什么祛除不了的污染。我还认为，哈特的浪漫主义没有出什么纰漏。与其他各种流派不同，浪漫主义远不只是一种绘画的或文学的风格，而是一种有生命力的风格。其历史可以略去拜伦的作品不提；当然，他的令人哗然的生平以及闪亮感人的死亡又当别论。维克多·雨果笔下英雄们的命运过于令人难以置信，而波拿巴炮兵中尉的命运也同样令人难以置信。如果布雷特·哈特是浪漫主义者，那么他小说里叙说的现实也是浪漫主义的：拥有这么多神话的深沉的大陆，谢尔曼^①曾经东讨西伐的大陆，布里格姆·扬^②主张一夫多妻制神权政治的大陆，西部的金矿和夕阳西下时野牛出没的大陆，坡的令人焦急的迷宫的大陆以及沃尔特·惠特曼那洪亮嗓音的大陆。

弗朗西斯·布雷特·哈特约在1858年走遍了加利福尼亚的矿区。有人指责他从来没有当过一名勤奋的矿工，但他们却忘记了，如果他当了一个好矿工，他就当不了作家；要么就干别的行当了。因为一位极其熟练的职工往往不会令人产生冲动的。

本集所收短篇小说原载《大陆月刊》。1869年初，狄更斯读了其中一篇，也就是那篇不可抗拒的不朽之作：《扑克滩的流浪者》。他发现他的写作风格和自己有点相似，不过他大为赞赏的是“刻画性格的细腻笔触，鲜活的题意，精湛的表现手法以及整部作品奇迹般的真实”（约翰·福斯特《查尔斯·狄更斯的生平》，第二卷第七页）。当时以及后来，并不乏对作家表示钦佩的材料。人文学者安德鲁·兰有一份材料说，在考察第一个吉卜林（《小品文》，1891）来源的报告里，将这些来源当成是一个骗子或者布雷特·哈特的了；切斯特顿的材料更有意思，不过都否认在他的创作里有什么特别美国的东西。

① 谢尔曼（1820—1891），内战时期美国著名将领。曾任陆军总司令。

② 布里格姆·扬（1801—1877），美国摩门教会第二任会长、殖民地开拓者。

有关这一意见的争论不是没有用的，我觉得更加证实布雷特·哈特和切斯特顿以及斯蒂文森一样，都有一种才能：塑造（并且有力地定位）印象深刻、历历在目的人物。也许，最令人好奇、也最令人幸福的，是我十二岁的时候读到的材料。我知道得很清楚，它将陪伴我走到人生的尽头：一张黑白纸牌被一把刀子牢牢地钉在被绑在一棵有纪念意义的树干上的赌徒约翰·奥克赫斯特的尸体上。

弗朗西斯·布雷特·哈特《加利福尼亚画卷》，豪·路·博尔赫斯作序，埃梅塞出版社，《埃梅塞世界作品丛书》，1946，布宜诺斯艾利斯。

林一安译

佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚 《评论集》

我是在 1946 年秋季的那一天突然得知佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚去世的噩耗的，我于是又想起了他的命运，想起了他独特的个性。时间确定、简化世间万物并使之贫乏。我们这位朋友的名字现在需要“美洲的师长”以及诸如此类的词汇了。我们且来看一看这类词汇的含义吧。

显而易见，师长不是传授孤零零的知识的人，也不是从事训练人们学习知识并加以背诵、记忆的工作的人，倘若如此，一套百科全书就是比人更好的师长了。师长是以自身的榜样教导人们待人接物方式的人，是教导人们挺身面对瞬息万变的宇宙而必需的风范的人。授业传道有多种办法。直接借以文字仅为其中之一。谁要是满怀激情遍览了苏格拉底的对话录、孔子的《论语》，或者载有佛家寓言和格言的经书，谁就会再次大为失望，因为由弟子们虔诚地收集的这种或那种讲话晦涩难解，虚无缥缈，似乎与这些讲话的声望不大相称，但它们曾经、并且还在声震空间和时间的谷底（就本人记忆所及，福音书为我们提供了这条规律的惟一例外，但无论歌德还是柯尔律治的谈话录都逃脱不掉这条规律）。我们来查考一下解决这种差异的办法。如今已经僵死在书本里的思想，对于聆听并铭记在心的人来说，曾经是激动人心、生动逼真的。因为在这些思想的背后以及围绕着这些思想，有着一个人。这个人和他的存在在照拂着他们。他的一个声调、一个表情、一张脸庞，就会给他们一种我们今天已然失去的力量。这里，要记住一个犹太人的一件具

有历史意义和象征意义的事例。那个犹太人不是到梅泽里兹镇去听经师讲道的，而是去看他怎么系鞋带的^①。显然，那位大师的一举一动，哪怕是日常琐事都是典范。马丁·布贝尔（多亏他，我们才听到了这个奇特的小故事）在谈到师长时说，师长不仅是阐释律法的人，而且就是律法本身。关于佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚，我知道他并不是一个说话滔滔不绝的人。像所有名副其实的大师一样，他是曲折行事的。只要他一到场，就立刻显得他与众不同，严以律己。有几个或许可以称之为“他的简略的方式”的事例常常浮现在我脑际。有人（也许就是我）冒失地问他是否并不讨厌寓言，他简短地回答说：“我不是体裁的敌人。”有一位诗人，就是莱昂波尔多·马雷查尔，有争议地声称，某一部魏尔兰诗歌的译本比法文原文还要好，因为没有韵律，也不押韵。佩德罗只是重复了这条放肆的意见，加了一句他认为已经足够的话：“的确……”不可能用更为礼貌的方式进行修正了。在异国的土地长途跋涉以及流放生活的习惯磨砺了他这种品德。阿方索·雷耶斯曾经提到过他青年时代那种天真无邪、漫不经心、无拘无束的做派。我大约是在1925年结识他的；那时候，他的举措就颇为谨慎了。他很少指摘别人，指摘错误的看法。我听到他曾经强调，不必抨击别人的过错，因为他本人就乱了方寸了。他喜欢赞扬。他记忆力极好，简直就是一座精确的文学图书馆。过了几天，我在一本书上发现一张名片，上面凭记忆抄录着很奇怪是由吉尔伯特·默里翻译的欧里庇得斯的一些诗句。可能就是在那时候他说了一些关于翻译的艺术的话。过了几年，我又想起了这件事，还以为那番话是我说的。直到读了默里

①《圣经》中施洗约翰对耶稣很虔信和推崇，多次说他连给耶稣解鞋带都不配，见《马可福音》第一章第七节、《约翰福音书》第一章第二十七节等。此处所提之事不详。

译的那句诗（和星星一起，来自风编织的玫瑰）^①我才记起了源出何处以及讲这番话的场合。

佩德罗（他愿意我们这些朋友这么称呼他）的名字也跟美洲的名字联系在一起。他的命运就以某种方式为这种联系作了准备。确实如此，如果我们考虑到，佩德罗最初为了隐瞒对自己多米尼加故土的思念，把它假设为一个更大的祖国的一个省份。随着时间的推移，本大陆各共和国向他表露的真诚和秘密的亲善态度更增强了他的这种假设。有时候，他曾经想让两个美洲（撒克逊美洲和西班牙语美洲^②）反对旧大陆；有时候，又想让美洲各共和国和西班牙来反对那个北方共和国^③。我不知道今天还有没有可能存在这种联合，我也不知道是否有许多阿根廷人或墨西哥人，在某一份声明签署之前，在某一篇热情洋溢的祝酒辞发表之前，也愿意成为美洲人。当然，有两个历史事件大大加强了我们这一种族的和大陆的整体感情。其一，因西班牙战争而产生的情感使所有的美洲人参加了这种或那种派别；其次，与地方上夸夸其谈的作风刚相反，长期的独裁统治证明，我们的确还远未摆脱美洲共同的痛苦命运。尽管如此，美洲集体或者西班牙语美洲集体的感情仍然是零星分散的。只要有一场列入卢戈内斯和埃雷拉^④名字，或者卢戈内斯和达里奥名字的谈话，便足以立即分清每位交谈者所强调的国籍。

在佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚看来，美洲已经成为一个现实。国家不是别的，就是信念的记录。无论今朝还是昔日，我们都曾经考虑过使用布宜诺斯艾利斯这样的词汇，或者用这个或那个省份的名义；明天我们或许会考虑美洲这一措辞，要不就用一次

① 原文为英文。

② 分别指北美洲和南美洲。

③ 北方共和国，指位于拉丁美洲北方的美国。

④ 埃雷拉（名迪奥尼西奥，1783—1850），中美洲政治家。曾组建中美洲联合省，首任洪都拉斯、尼加拉瓜和萨尔瓦多国家元首。

“人类”这么一个称谓。佩德罗觉得自己是一个美洲人，甚至是一个世界主义者。此词的原始和直接含义是禁欲主义者们界定的，目的是要显示他们是世界的公民，而几个世纪以来，被贬低为旅游者或者国际冒险家的同义词了。在他看来，没有任何东西曾经决定在罗马和莫斯科之间作出抉择。肯定这一点，我觉得我并没有搞错。他超越了基督教信仰，同样也超越了教条唯物主义；后者可以定性为一种没有上帝的加尔文主义，这种理论以偶然代替了宿命。佩德罗经常浏览柏格森和萧伯纳的作品，他们极力宣称，灵魂并非像经院式传统中的上帝那样，是一个人，而是所有的人，而且从各种等级来说，是所有的生灵。

他对别人的敬重不会因偶像崇拜而有所玷污。根据本·琼森的准则，他很佩服这一行当偶像^①，他很喜爱贡戈拉，他的语句他常常记在脑子里。不过，要是有人将其与莎士比亚的水准相比拟，佩德罗就会引用雨果的一条意见，雨果强调说，莎士比亚包含了贡戈拉。我记得我曾经听他说过，在雨果作品里许多令人可笑的东西，在惠特曼的作品里就会令人尊重。他喜爱的英国作家，首先是斯蒂文森和兰姆。18^②世纪由艾略特引发的激情以及浪漫主义对之的责难，在他看来，只不过是一场商业广告，或者说一种随心所欲的举动。他指出，每一代人，可能有点偶然地，都会建立自己的价值观，会增添一些名字也会消除一些名字，不会没有什么丑闻或耻辱，但过了一段时间，会悄悄地重新建立过去的秩序。

我还想回忆一下我跟他的另外一次对话。那是在某一天晚上，在圣菲大街或者科尔多瓦大街^③的一个街角。我引用了德·昆西的一页书，上面写道：对突然死亡的恐惧，是基督教信念的一种编

① 原文为英文。

② 此处恐为“20”之误。

③ 布宜诺斯艾利斯两条著名大街，彼此平行，均为东西走向。

造或者一种新招，人们害怕人的灵魂不得不负咎重重地突然出现在天庭。佩德罗不慌不忙地朗诵了《道德信札》的三行诗：

没有温馨和谐，你可曾见过哪样东西
十全十美？
啊，死神，别做声，快悄悄儿过来！
就依着你，按天箭座常规！

他怀疑，他援引的这一首彻头彻尾异教徒色彩的三行诗，是根据一首拉丁诗翻译或者改编的。后来，我回到家里，才想起来：毫无痛苦地死去是提瑞西阿斯^①的阴影答应给予尤利西斯的幸福之一，见《奥德赛》第十一卷。然而，我还没有来得及讲给佩德罗听，他就在没隔几天之后，在一辆火车里猝然去世了，仿佛那天晚上有人（另一个人^②）在听我们聊天似的。

古斯塔夫·斯皮勒曾经写道，七十年生涯留在正常头脑里的回忆，如果有次序地一一进行，大约需要两天或者三天的时间。面对一个朋友的死亡，我保证我是尽心尽力地去回忆他的，但是别人告诉我的事情和故事实在是太少了。我在这篇文章里讲的关于佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚的信息也都已经讲了，因为我所知道的再没有别的了；不过他的形象，虽然不可言传，却将牢牢记在我的心间，将帮助我，敦促我一天好似一天。他的事迹虽然贫乏，但为人却十分引人注目。这也许会确证前面已经说过的关于词汇的第二层含义，关于人一到场立即显示表率作用的话。

① 提瑞西阿斯，底比斯的盲人占卜者。

② 博尔赫斯著有一短篇小说就叫做《另一个人》，里面讲述两个博尔赫斯的对话。

佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚《评论集》，豪·路·博尔赫斯作序，经济文化基金出版社，《拉美丛书》，1960，墨西哥城-布宜诺斯艾利斯。

林一安译

何塞·埃尔南德斯 《马丁·菲耶罗》^①

—

到目前为止，何塞·埃尔南德斯的所有传记，都来源于收在《佩华霍^②》这本书里的那篇传记。该书由作家的弟弟拉斐尔^③于1896年出版，副标题是：《街名录，以街名纪念阿根廷诗人情况简介》。在出书之前，他就提出以诗人的名字为街道命名的建议了，而出这本小册子的明确目的就是向佩华霍县的居民解释，这本街名录是有点异乎寻常的。从该书所收条目来看，最令人激奋、被人引用最多的条目，就是提到我们这位诗人的条目。

1834年11月10日，埃尔南德斯出生在圣伊西德罗县^④（布宜诺斯艾利斯省）。他是堂拉斐尔·埃尔南德斯和伊莎贝尔·普埃伦东的长子。埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达很奇怪他不署名为埃尔南德斯·普埃伦东，而取了何塞·埃尔南德斯这么一个有点像笔名的名字。这是因为，那时候双姓还不常用。日益发展但人

① 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯曾为何塞·埃尔南德斯《马丁·菲耶罗》的三个版本作序。——原编者注

② 佩华霍，布宜诺斯艾利斯省一县名，也为布宜诺斯艾利斯市西北部一街名。

③ 拉斐尔·埃尔南德斯生于1840年，卒于1903年。

④ 圣伊西德罗县在布宜诺斯艾利斯市西北方向。

口稀少的国家(整个美洲情况都一样)要求他的人民一个人干好几个人的活;所以,埃尔南德斯当过庄园看管人、士兵、速记员、记者、语法教员、打笔墨官司的人、土地买卖经纪人、参议员,还糊里糊涂地当过那个时代内战的军官。1886年10月21日,他殁于贝尔格拉诺区^①圣何塞他的别墅里。

较之其传记的故事情节和日期更饶有兴味的是这么一件毋庸置疑的事实:埃尔南德斯没有给他的同时代人留下什么印象。格罗萨克在巴黎逗留时期,拜访了维克多·雨果。他在他的《知识旅行》里告诉我们说:他在门厅里等候着,尽力使自己能在有这位伟大诗人到场的环境里激动起来;然而,虽然他有一股文学激情,但他却很平静,“好像就在何塞·埃尔南德斯——《马丁·菲耶罗》的作者的家一样。”马丁内斯·埃斯特拉达则认为,埃尔南德斯并不想给人留下什么印象,他寻求的是孤独和阴暗,这无异一种自戕。不过,这么揣测,也未免太极端了。我们只要记住这件事就够了:19世纪下半叶,任何一个为高乔人辩护的人,都必须像一个倒行逆施的人,一个不计什么利益的人一样。埃尔南德斯是联邦派,而我国当时许多优秀人士,由于道义的和文化的原因,对这一派别都深恶痛绝。在一座人人彼此熟识的城市里,埃尔南德斯居然没有留下一则轶事。不过,我们很清楚,他身材魁梧,一脸胡子,性格开朗。我们大家也都知道,他和他们家其他人一样,是个唯灵论者。他的朋友们管他叫“马丁·菲耶罗”这个外号。家父曾在少年时代拜访过他,回忆道,在他家(离如今叫做维森特·洛佩斯的广场很近)的门厅里,画有一幅派桑杜^②包围图;他弟弟拉斐尔曾参加了那场战斗。图利奥·门德斯^③告诉我们说,约摸在一八

① 贝尔格拉诺区,布宜诺斯艾利斯一市区,位该市北部。

② 派桑杜,乌拉圭西部一个省份。

③ 图利奥·门德斯,不详。

八几年光景,埃尔南德斯骑着马在贝尔格拉诺区遛了一圈;熟人们问他骑马遛弯儿干什么呀,他回答说“减肥呀”,大伙于是把这句话说完整了:“遛马减肥。”

对于《马丁·菲耶罗》的作者,人们三番五次地运用了塞万提斯和莎士比亚的悖理:已作必要的改正。这是漫不经心的普通人留下后世永不忘怀的作品时的一种悖理。众所周知,上述几位作家,每位都有着自己的文学传统,我们不妨认为,这也是何塞·埃尔南德斯运用并使之增辉的传统。

高 乔 诗 歌

高乔诗歌是纷繁复杂的西班牙语文学最为独特的大事之一。人们习惯地认为,它是由高乔人创作的;这就好比说,人们的脸蛋是肖像艺术的作者,而《堂吉诃德》则出自阿隆索·吉哈诺的手笔。高乔人是这种诗歌的素材,而不是它的创作者。从俄勒冈或蒙大拿到合恩角,都有与高乔人相似的人,这些地区至今仍然没有创作出能与我们称之为高乔诗歌媲美的诗歌。因而,显而易见,光有沙漠和骑士是远远不够的。

有一种浪漫的偏见很难接受这么一种看法,即高乔诗歌是城里人的发现或创造。格罗萨克约在1927年左右写道,《堂塞贡多·松勃拉》的作者为了不让人看到他的晚礼服,只好把篷丘往下抻了抻;也许,他只是对埃斯塔尼斯劳·德尔坎波或者埃尔南德斯开了一次陈旧的玩笑,因为,他们两位确实不是高乔人。众所周知,他们都是布宜诺斯艾利斯城里人,但是已经跟草原上的习惯和语言打成一片了。为了打成一片,无须具备许多条件:庄园主和短工同样的牧民生活、骑马技巧、接触田野面对各种危险、相同的土生白人出身、坚韧不拔地参加过内战,另外,还得有这么一事实:参加过由城里人率领,但有高乔人加入的骑兵兵团。再有,就是不能

讲使城市产生隔阂的特殊方言。如果用了这种方言(正如一些语言学家强调的那样),那么高乔诗歌就变得过于矫揉造作,就不是那么回事了。

萨缅托在列举和研究高乔人的类别时,曾经向我们谈到了吟唱诗人或歌手;而人们正是试图从这种歌手的身上看到高乔诗歌的渊源的。里卡多·罗哈斯认为,埃尔南德斯终将成为最后一名吟唱诗人。但是,应该指出一件无可辩驳的事实:田野或沿岸^①一带的吟唱诗人是为痞子或高乔人吟唱的痞子或高乔人,他们不追求也不需要什么地方色彩。反之,我们称之为高乔诗人的(伊达尔戈、阿斯卡苏比、埃尔南德斯),是自诩为高乔人的文化人,为此,他们创造出一种粗犷的调调儿。这两种诗歌的基本差别可以在《马丁·菲耶罗》的文本里得到印证。各色人等的嗓音、形象以及有关潘帕草原的描写在作品里可谓丰富详尽,但是当高乔人与黑人对歌时,他们在庄园以及在边境的贫困生活就被遗忘了,而谈起了夜晚,海洋,时间,重压和永恒。仿佛埃尔南德斯标示出他的文学创作与无名吟唱诗人豪迈然而徒劳的感情迥然不同的差异。

此外,高乔诗歌的历史没有任何神秘之处。1812年左右,蒙得维的亚作家巴托洛梅·伊达尔戈开了这风气之先。毫无疑问,正是因为他,才发现了高乔人用如此精美细腻的语言表述,借以愉悦有文化的读者的这种朴实的表现技能的。罗哈斯称之为吟唱诗人,然而就在他所著《阿根廷文学史》的一些篇幅里,人们会看到,他没有去鉴定这种八音节的诗句,反倒去确认十一音节的诗句了^②,而这种韵律恰恰是吟唱诗人所不能接受的。继伊达尔戈之后,便是伊拉里奥·阿斯卡苏比,他在巴西战争以及几场国内战争中曾经当过兵;他那勇敢的、举世无双的劳绩散见诸《保利诺·卢塞罗》、

① 沿岸,指拉普拉塔河沿岸。

② 高乔诗歌每句通常为八个音节,如《马丁·菲耶罗》等。

《雄鸡阿尼塞托》和《桑托斯·维加》这三本书。与其第二本书名暗合，他的朋友埃斯塔尼斯劳·德尔坎波起了“雏鸡阿纳斯塔奥”这么一个类似的诨名。在他最负盛名的作品《浮士德》里，有幽默、柔情，还有一种愉快的友情。1872年初，罗西奇在蒙得维的亚发表了《三位东部高乔人》，这是一部战士的对歌，反映了阿斯卡苏比和伊达尔戈的影响，同时也提前展示了高乔人马丁·菲耶罗。

《马丁·菲耶罗》

关于这部作品的创作，我们知道些什么？埃尔南德斯在此书初版前，致函堂索伊洛·米根斯，宣称该书的创作有助于他远离了令人厌烦的旅馆生活。卢戈内斯认为，这指的是位于五月二十五日大街和里瓦达维亚大街^①的那个街角的阿根廷旅馆，埃尔南德斯很可能在那里赶写了《在阴谋家的家什中间》一诗；而维森特·罗西则认为那是圣安娜-杜利夫拉曼图^②的一家旅馆，尼阿埃贝^③兵败之后，埃尔南德斯即在此藏身。巴西和乌拉圭边境的高乔人可能使他回想起布宜诺斯艾利斯边境另外一些高乔人来。这也许可以解释，为什么在他的作品里可以发现一些巴西味道了。此作品中地理或地貌更为重要的是这么一事实：一个从未涉足诗歌，从未想到和试图写出伟大的诗篇的人，竟写出了一部伟大的诗篇。

埃尔南德斯是在1872年岁末在布宜诺斯艾利斯市出版《马丁·菲耶罗》的。第一版不附插图，外观像一本练习簿。很明显，这是要吸引普通老百姓，而不是有文化的读者的注意。作者的意图

① 五月二十五日大街和里瓦达维亚大街均在布宜诺斯艾利斯市，前者为南北走向，后为东西走向。这两条大街交接的街角，则在该市东部，在阿根廷总统府邸玫瑰宫附近。

② 圣安娜-杜利夫拉曼图，巴西地名。

③ 尼阿埃贝，阿根廷地名。

不是文学性的，而是政治性的，他的同时代人也这么理解；自然我们不必急于责备这种盲目的批评。埃尔南德斯具有联邦派传统，他试图揭示二十年前发动的那场卡塞罗斯战役丝毫也没有改善高乔人的悲惨命运。抗击印第安人的边境防卫战已经把军队演变成由监狱以及非法地任意招兵而支撑的用刑机构。埃尔南德斯试图揭露这种胡作非为的勾当，对我们来说，他幸好找不到比诗歌更为合适的办法了。同时，他可能想，埃斯塔尼斯劳·德尔坎波和阿斯卡苏比下笔夸张，歪曲了高乔人淳朴的语言。因此，他产生了创作一种诗歌的念头，要描绘一个高乔人用真正自己的声音吟唱政府给他们带来的不幸和悲惨境遇。而这个高乔人必须带有普遍意义，每个高乔人都可以与他认同。所以，马丁·菲耶罗没有有名有姓的父母（我如同自由之鱼/出生在深深海底）；所以，该书描绘的地理环境定位在南部边疆（常提及阿亚库乔和山脉）西部边境之间（直指着日落之处/向内地驰骋迅跑）。

马丁·菲耶罗由于违背自己的禁欲主义意愿，因而常常自我抱怨。而作家这一遭人非议的意图却正是要反复表现这种抱怨。

行文至此，我已经揣度了埃尔南德斯可能会有的意图；如果那场争论与他的计划合拍一致，我们今天也不会再记得他了。幸好，马丁·菲耶罗让何塞·埃尔南德斯尊重了自己。一个可能原先就设计好图像、备受虐待、满腹牢骚的高乔人，渐渐地被文学史上所记载的更逼真、更粗野、更令人信服的一个男子汉所替代。恐怕连埃尔南德斯本人也讲不清究竟是怎么回事，更何况我们了。我倒要说，是主人公的责备压倒了作家营造环境的目的。这位作家身上载荷的经验，从未有人加以考察和分析。为了给千秋万代留下一本他们不甘忘却的作品，应该以一种纯净的心态着手进行这项工作（但这不取决于作者）。塞万提斯要撰写的是一部嘲讽骑士小说的作品，埃尔南德斯要写的则是一本反对作战部的大众化小册子。

卢戈内斯所著《吟唱诗人》（1916）一书第七章起了一个有争

议的标题：《〈马丁·菲耶罗〉是一部好战的诗作》。根据我们给这个形容词作出的定义，这场论争会有几种不同的结局。如果我们将其界定在（就像卡利斯托·奥尤埃拉^①想做的那样）涉及传统题材、有英雄人物也有艺术灵感这么一部类似无名氏的作品，那么，《马丁·菲耶罗》就不是一部史诗；但假如我们将给后世也留下搏击命运、不畏风险、勇敢顽强的精神的作品称之为史诗，那么，它毫无疑问地受之无愧。

尽管埃尔南德斯是米特雷的对头，还是给他寄了一本此诗的样书。在米特雷的回信里可以读到这么一句话：“伊达尔戈将永远是您的荷马。”的确，如果没有伊达尔戈开创的传统，《马丁·菲耶罗》就不可能存在；但同样确凿的是，埃尔南德斯反叛了这个传统，改革了这个传统，以满腔热情投入创作，也许，别无他法来运用一种传统了……关于这一点，埃尔南德斯在致索伊洛·米根斯上述那封信里的那番话颇能说明问题：“如果有人建议我以高乔人的蒙昧为代价去让人开怀发笑（这种做法在诸如此类的作品里是屡见不鲜的），那么，这部作品恐怕就会容易得多，也会获得更大成功。然而我的目的却是以粗犷的线条去描绘（尽管是虔诚地），他们的习惯，他们的劳动，他们的生活习俗，他们的秉性，他们的缺陷和他们的长处。马丁·菲耶罗并不到城里向伙伴们叙说他在某个5月25日^②或者另外一个类似的活动中的所见所闻，而是来讲述高乔人生活的不幸的。《浮士德》以及其他一些作品就这么叙说过，当然，它们也确实取得过很大成就。”

艺术的一个作用就是把一个抱有幻想的昨天铭刻在人们的脑际。在阿根廷创作界所构思的所有故事中，菲耶罗的故事、克鲁斯的故事以及他子女的故事是凄婉动人、确定无疑的。

① 卡利斯托·奥尤埃拉（1857—1953），阿根廷诗人、散文家、评论家。

② 5月25日为阿根廷国庆节。

二

撰写一部名著，一部千秋万代都愿其永垂不朽的作品，不可或缺的一个条件可能是：不要说三道四，滥出主意。责任感可能会妨碍或中断美学活动，而某种与艺术无关的推动却可能是有利于这种活动的。维吉尔是奉奥古斯都之命写出他的《埃涅阿斯纪》的；米格尔·德·塞万提斯上尉寻求的只是一种嘲讽骑士小说的东西；而莎士比亚这位剧团的经理则是为他的喜剧演员，而并非为了让柯尔律治或者莱辛审查而撰写或改编剧本的。联邦派记者何塞·埃尔南德斯的情况可能不怎么有趣，然而也不是怎么难以解释的。激励他创作《马丁·菲耶罗》的动机，应该说最初是艺术性弱、政治性强的。卢戈内斯在他的《吟唱诗人》里真实可信地再现了这幅图景，他让我们的埃尔南德斯，在那家朝向五月广场^①的旅馆里，在他那阴谋家家什中间，挥笔疾书他的高乔人的不幸遭遇。他采用了八个音节的诗句，可能是为了贴近民众，便于吉他弹奏；而伊达尔戈和阿斯卡苏比的榜样必定也对他产生了影响。为了达到人们建议采用诗歌形式撰写这本小册子的目的，其主人公最好是所有的高乔人，要不就是任何一个高乔人。马丁·菲耶罗一开始是缺乏与众不同的特征的，他没有专指什么人，带有普遍意义，常常牢骚满腹，这是为了让最不留意听的人也明白，作战部是极其残酷地虐待他的。这部作品沿着预先设想的道路进行创作，但逐渐地产生了一种神奇的，或者说神秘的东西：菲耶罗让埃尔南德斯屈就了自己。他不再是原本故事里要描绘的那个爱发牢骚的可怜虫

① 五月广场，位于布宜诺斯艾利斯东部阿根廷总统府西侧，就在埃尔南德斯下榻旅馆的对面。

了，而是我们熟知的一条硬汉，他逃离尘嚣，开小差，放声歌唱，玩弄刀子，而且对于有些人来说，他还是一位卫士。

众所周知，米特雷在收到该诗一本样书后，曾复信作者说：“伊达尔戈将永远是您的荷马。”这条意见是很公正的，但同样公正的是要记得，埃尔南德斯并没有机械地局限于文学史家们称之为高乔诗歌的那种传统，他反倒创新并改革了这一传统。他笔下的高乔人是要来感动我们，而不是来取悦我们的。

谁也不可能捉摸得透那种种促使何塞·埃尔南德斯具备创作一部几乎是违背自己意愿的经典作品的才能的有利条件。四十年的艰辛坎坷岁月赋予他多方面的体验：清晨、消逝的黄昏、草原的夜晚、死去的高乔人的音容笑貌、对马群和暴风雨的回忆、见到的、梦到的以及忘却的件件事全都在他脑海里。他的笔也就随之不停挥舞。那部作品就这么问世了，不管埃尔南德斯还是他的同时代人都没有深入堂奥，后来，由于卢戈内斯和埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达的不懈努力，才有可能丰富多彩。

由我作序的这个版本是一种仿制品。在将近一个世纪之后，重新发现何塞·埃尔南德斯在当时的布宜诺斯艾利斯体验的同样的排印结构、同样的字体，会有一种惊喜的感觉。那时候，曾在巴拉圭浴血奋战的浩浩荡荡的红蓝师团^①正风尘仆仆地载誉归来。

何塞·埃尔南德斯《高乔人马丁·菲耶罗》，《马丁·菲耶罗的归来》，仿制版，百人队长出版社，1962，布宜诺斯艾利斯。

^① 红蓝师团，阿根廷军队官兵着红蓝两色制服（上红下蓝），故名。

三

《马丁·菲耶罗》是萨缅托的《法昆多》之后或与之并驾齐驱的阿根廷文学中最重要的作品。其人文的和美学的价值(或许这两种价值基本上是相同的)是不容否认的。大洋两岸许多权威批评家,而毫无疑问地更为重要的是,有好几代读者,早就表明了这一看法。人们对美学的东西很敏感,但他们也并不认为,光是美学的东西就足以表达自己的钦佩之情是有道理的。拿《马丁·菲耶罗》来说,人们援引的种种理由就与我们阅读正文时感受的愉悦,那种复杂、令人激奋的愉悦是完全不相干的。人们一再地说,《马丁·菲耶罗》是一部史诗,阿根廷历史从某种程度上讲就概括在该书的篇章里,而将其与《圣经》媲美的,也大有人在。这种轻率夸张的说法立即遭到了(奥尤埃拉等人的)批驳,因为它会给严肃的评判蒙上阴影,带来伤害。我们现在来看看事实。

1872年左右,埃尔南德斯还不到四十岁。他弟弟拉斐尔比他出名,罗斯洛^①多年之后在他所著《乌拉圭文学史》里,把何塞的作品算在他账上了。在大村庄^②这座人人彼此熟识的城市里,埃尔南德斯没留下一则轶事。他只是一位阿根廷绅士,有罗萨斯传统,还跟普埃伦东家族沾点亲。除了一件鲜为人知的事情,他没有做过什么可资怀念的举措。他毫不犹豫地把整整一生投入《马丁·菲耶罗》的创作。光说他熟悉高乔人是远远不够的,而不熟悉他们又是不可能的。我指的是埃尔南德斯本人很可能不懂得确切把握的体验:广袤的边境附近的黎明或黄昏、一个人的音容笑貌的勾

① 罗斯洛(1898—1971),阿根廷诗人、小说家和剧作家。

② 大村庄,指当时的布宜诺斯艾利斯。

勒、拂晓时分叙述而又忘却的故事。诸如此类留在阴影里的许多事情，在他动笔时，都会一一向他涌来。正如卢戈内斯所指出的那样，幸好没有人注意到他曾在布宜诺斯艾利斯作过停留，因为他也参与了里卡多·洛佩斯·霍尔丹反乌尔基萨的阴谋活动。他在朝向五月广场的那家旅馆里，有两三个星期足不出户，他在那儿写成了那部诗歌。

其创作初衷是政治性的。那时候，招兵，或者说一种肆无忌惮的征兵模式，是屡见不鲜的。人们在酒馆、妓院或者市场寻找壮丁，然后把他们交送部队。埃尔南德斯很可能在一开始是想写一本小册子，谴责这一暴行。后来，对我们来说是幸好他想起了由巴托洛梅·伊达尔戈开创、后又经伊拉里奥·阿斯卡苏比和埃斯塔尼斯劳·德尔坎波增添新的高乔诗歌，它那押韵的诗歌形式以及淳朴粗犷的语言日后大大地推动了这本小册子的传播。

埃尔南德斯或许做到了一个人对于传统所能做的惟一的一件事：革新。为了庆贺节日，他的前辈们强调了农村的语言；然而，埃尔南德斯从一开始就让我们严肃认真地正视他的高乔人。让我们回忆一下《浮士德》的第一节吧：

一匹金光闪闪的红鬃烈马，
那齐整崭新的坐骑，
一溜儿小跑来到了巴霍^①。
一位巴拉加多^②的乡亲，
姿态优美地坐在上面，
从那叫做拉古纳^③的地方。
他娘的，这骑马的小伙，
我看是没有别人，

①②③ 均为布宜诺斯艾利省的县名。

能勒住这头牲口，
叫它上天摘月亮星星！

现在，再看《马丁·菲耶罗》如何开篇：

此时此地歌一曲，
吉他声声伴我语。
一生一世唱不尽，
苦难深深沉心底。
好似孤飞鸟一只，
我以此歌慰自己。

作品的命题要求被作战部虐待欺凌的农民必须是高乔人，或者只要愿意，也可以是全体高乔人。因此，主人公的父母无名无姓（我如同自由之鱼/出生在深深海底）；因此，故事的地理环境故意写得含混不清。山脉一词可以与南方相符，可是当那个高乔强盗和军曹^①骑着借来的马匹，去寻找土人部落时，奔的却是西方（直指着日落之处/向内地驰骋迅跑）。

这个形单影只的人在他旅馆的小房间里写呀写的，奇事就发生了：菲耶罗，这个原本仅仅为了押韵而捉摸的一个声音，紧紧抓住了何塞·埃尔南德斯。他变成了我国文学所刻画的最为生动逼真的人物，变成了一位如此逼真、如此复杂的人物，以至出现完全相左的评价。奥尤埃拉以为他是一个逃犯，一个杀生不多的莫雷拉；而卢戈内斯和里卡多·罗哈斯则认为他是一位英雄。

任何诗歌，只要不是机械地搬弄词藻，总会超过诗人原先的设想。过去乞灵于缪斯的做法并不是一种修辞的模式。承诺诗歌的空

^① 高乔强盗指诗中主人公马丁·菲耶罗，军曹指另一人物克鲁斯。

洞之处即源于此，它否定神灵的深远根源，预测诗歌取决于诗人的意愿。征服荒原是史诗性的，然而埃尔南德斯因为要抨击这场战争，却偷偷地撤换了或视而不见真正具有史诗意义的东西。他穿插的战斗故事大大地不如杀害黑人和跟一伙人战斗那样令人难以忘怀。

大家知道，罗哈斯定名的高乔诗歌是城里人创作的。他们装着像高乔人的样子，其实根本不是。1926年，保罗·格罗萨克老调重弹，又捡起了那个老玩笑，取笑埃斯塔尼斯劳·德尔坎波或埃尔南德斯，他借挖苦里卡多·吉拉尔德斯，说道：“为了不让人看到他的大礼服，他把篷丘往下抻了抻。”^①谁也没有埃尔南德斯更能容忍这种不和。除了个别几处有些过分悲叹（高乔人决不会如此悲天悯人的），个别几个诗节是诗人自己的语言之外（这枝笔所画的东西/连时间也抹它不去），全诗协调一致，完美无缺。

也许，这种诗体的最大的问题是景色的问题。

读者应该加以想像。粗汉是不会描绘景色的；因为他只会估摸，或者因为他看不到。埃尔南德斯无意识地解决着这个问题。浏览《马丁·菲耶罗》，我们感受到草原的展现，感受到那从未有人描绘、然而一直引人遐想的、沉默着的潘帕草原的厚重。确实如此，不妨举例：

那高乔最为不幸，
原曾有马群纯青。
他而且不乏安慰，
论处事强干精明。
牧场上放眼观望，
但只见蔽野畜群。

^① 博尔赫斯在本文前面几段提到此事的年代是1927年。恐作者有误。

还有：

克鲁斯和菲耶罗，
偷偷把马群驱赶。
像土生白人般老练，
让牲口走在前面，
很快就过了边界，
神不知鬼也未见。

两人刚跨过边境，
已是明亮的清晨。
克鲁斯提醒马丁，
看一眼身后的村庄。
就只见两行热泪，
在朋友脸上滚落。

何塞·埃尔南德斯《马丁·菲耶罗》，圣地亚哥·鲁埃达出版社，1968，布宜诺斯艾利斯。

1974年附记：《马丁·菲耶罗》是一本写得很好，又是被人读得很不好的书。埃尔南德斯写这本书的目的是揭露作战部（我沿用那个时代的这个专门名称）把高乔人打成逃兵和叛徒；但卢戈内斯却把这个不幸的人赞扬为卫士并推崇他为典型人物。我们现在正经历着这种结果。

林一安译

亨利·詹姆斯 《谦卑的诺斯摩尔一家》

亨利·詹姆斯于1843年4月15日出生在纽约。其父与其同名，是一位改宗斯维登堡派的哲学家；其兄是创建实用主义的一位杰出心理学家。父亲希望他两个儿子都成为世界主义者（从淡泊人生的意义上来讲就是世界公民），决定让他们在英国、法国、日内瓦和罗马接受教育。1860年，亨利回到美国，开始后又终止了徒劳的法律学习。自1864年始，他倾注全力、目标明确、心情舒畅地投入文学创作。从1869年起，他定居伦敦和苏塞克斯^①。他后来回美国旅行，就是偶尔为之的了，而且，从未越过新英格兰之外。1915年7月，他加入英国国籍，因为他认为，他祖国的道义责任是向德国宣战。^②1916年2月28日，他溘然辞世。他在弥留之际说：“这件不同寻常的事情，死亡，现在终于来了。”

他作品的最后修订版由他本人仔细审定，凡三十五卷。这部一丝不苟的文集的主要部分是长篇短篇小说。还收有一篇他始终敬重的霍桑的传记以及评述他的密友屠格涅夫和福楼拜的论文。他看不大起左拉，由于错综复杂的原因，也看不大起易卜生。他对威尔斯百般呵护，可此公却忘恩负义，不知图报。他还是吉卜林的证婚人。他的全部作品还包括研究论文，门类十分繁杂：叙事艺术、

① 苏塞克斯，英国地区名，位伦敦之南。

② 亨利·詹姆斯因不满美国在第一次世界大战开始时的“中立”态度而加入英国籍。

发现尚未有人涉足的题材、作为一种话题的文学生活、间接程序、坏人和死人、即兴创作的长处与风险、超自然的事物、时间的流逝、使人产生兴趣的职责、插图画家应遵循的限定范围以免与正文争夺地盘、方言中不可接纳的东西、视点、以第一人称叙述的小说、朗读、从未有人精心刻画邪恶的手法、美国人在欧洲的下葬、人类在宇宙的下葬……这些特意编在一卷书里的分析文章，构成了光辉灿烂的篇章。

他在伦敦的剧场里上演过几部喜剧，得到的是一片嘘声；而且，还受到萧伯纳有礼貌的指责。他从来未被大众接受，英国评论界给予他的是无视与冷漠，往往排斥阅读他的作品。

“他的传记，”路德维希·卢伊森写道，“省略的部分远比包含的部分更有意义。”

东西方的文学我考察过一些，编过一部百科全书式的幻想文学选集，译过卡夫卡、梅尔维尔、布洛瓦，但较之亨利·詹姆斯更为奇特的创作，我却一无所知。我所列举的这些作家，他们的作品从第一行开始就令人十分惊讶，他们在篇章里设想的宇宙，从专业的角度来衡量，几乎是不切实际的。詹姆斯在描述之前，在描述地狱里一个听天由命、荒唐可笑居民之前，要冒风险做出一副十足世俗的小说家的样子，而且比别人更加平庸。乍一读来，那种模棱两可、肤浅的笔法会使人心烦；但读了几页之后，我们就会明白，这种有意疏忽大意的安排反倒使全书丰富多彩。不过，我们必须明白，这并不是象征主义者十足的闪烁其词；根据这种含混不清的说法，可以凭借暗示一种意思来表达另一种意思。其实，这是小说的部分省略，使我们得以用这种或那种方式来阐释小说。无论这种或那种方式，都是作者事先深思熟虑、决定好的。正因为如此，在《主人的教训》里，我们不知道，对弟子的劝告是否背信弃义；在《螺丝在拧紧》里，孩子们究竟是受害者呢，还是会变成鬼魂的幽灵的干将；在《圣泉》里，究竟哪位假装要查请吉伯特·朗秘密的

女士是这一秘密的主角；在《谦卑的诺斯摩尔一家》里，究竟什么是霍梅夫人计划的最终结局。对于这篇精美的复仇小说，我想指出一个问题：华伦·霍柏，这位我们仅仅通过他妻子的眼睛才认识的人物，从本质上来说，究竟是有功，还是有过？

詹姆斯曾被指责笔法离奇夸张，这是因为，据这位作家看来，种种事实就是情节的一种夸张或强调。在《美国人》里，情况就如此：德贝尔加德夫人的罪行，就其罪行本身而言，是令人不可置信的；但作为一个古老家族腐朽的暗号，又是可以接受的了。在题为《狮子之死》这篇小说里，情况亦复如此：英雄之死以及手稿的不慎遗失无非是揭示那些假装珍惜手稿实际上冷漠无情的人的隐喻。反过来说，詹姆斯并不是一位心理小说家。他的小说的情节，他的作品，并不是从字里行间涌现出来的；那一个个、一行行被思考编织出来的字是用来合理安排情节的。梅瑞狄斯正与之相反。

有关詹姆斯的批评论著很多，可以查阅的有吕比卡·威斯特的专著（《亨利·詹姆斯》，1916），珀西·拉伯克的《虚构作品的移植》，《猎犬和尖角》杂志1934年4、5月号纪念专刊，斯蒂芬·斯彭德^①的《破坏性因素》以及格雷厄姆·格林收在集体论著《英国小说家》（1936）里那篇满怀激情的文章。那篇文章是这么结尾的：“……亨利·詹姆斯在小说史上如同莎士比亚在诗歌史上一样茕茕独立。”

亨利·詹姆斯《谦卑的诺斯摩尔一家》，豪·路·博尔赫斯作序，埃梅塞出版社，《狮头吐火兽丛书》，1945，布宜诺斯艾利斯。

林一安译

^① 斯蒂芬·斯彭德（1909—？），英国诗人、文学评论家。

弗兰茨·卡夫卡

《变形记》

卡夫卡于 1883 年出生在布拉格市犹太区。他体弱多病，生性阴郁，父亲从心眼儿里总对他瞧不上眼，1922 年终被暴君般地压制。（他本人曾经公开宣称，他的所有作品都来源于他们父子之间的冲突，来源于他对父母、对未来子女的合法支配权的顽强不屈的思考；这种权利悲天悯人，神秘莫测；苛求不断，无休无止。）关于他的青年时代，我们知道两件事情：一次失败的爱情以及对旅行小说的喜好。大学毕业后，他在一家保险公司工作了一段时期。这份差使，使他不幸染上肺病：卡夫卡时不时地在蒂罗尔^①、喀尔巴阡山以及埃尔兹奇伯格山^②的疗养院里打发他的后半生。1913 年，他的处女作《审判》问世；1915 年，著名中篇小说《变形记》出版；1919 年，由十四个短篇幻想小说或者说十四场短暂的梦魇组成的《乡村医生》发表。

战争的压力在这几本书里得到了展示。这种压力残酷的特点是强迫人们装出满怀幸福、情绪激昂的模样……轴心国在被围困、被打败后，于 1918 年投降。当然，这种包围还远未结束，而受难者之一，便是弗兰茨·卡夫卡。1922 年，他在柏林和一位哈西德

① 蒂罗尔，奥地利西部一个州。

② 埃尔兹奇伯格山，捷克境内一座矿山，与德国接壤。

教派^①的姑娘多拉·迪曼特安了家。1924年夏，由于战争期间和战后物品匮乏，他病情恶化，在维也纳附近一家疗养院里与世长辞。他的朋友和遗嘱执行人马克斯·布罗德没有听从亡友生前表示的严禁公开手稿的嘱咐，反而大量地公之于众。正是由于这一有违友托的明智举动，我们才得以全面了解本世纪最为奇特的作品之一。^②

弗兰茨·卡夫卡的作品，贯穿有两种观念（更确切地说，两种迷恋）。其一，是从属性；其二，便是无限性。他几乎所有的小说都刻画过达官要人，而这种达官显要都是无限的。他第一部长篇小说的主人公卡尔·罗斯曼，是一个贫苦的德国少年，他在一个错综复杂的大陆上闯路谋生，末了，俄克拉荷马自然大剧院接纳了他；而这家剧院无比的大，人口稠密，决不亚于地球，提前展现了天堂的美景（这是极具个人色彩的特点：即便上了天堂仙境，人们在幸福之余，总还要遭受各种轻微的磨难）。第二部长篇小说的主人公约瑟夫·K，被一场不公正的审判压得越来越透不过气来，他没有办法把人们控告他的罪行弄个水落石出，也无法面对那个理应作出合理判决的无形的法庭，末了，后者竟不经审议，将其身首异处。K是作家第三部也是最后一部长篇小说的主角。他是一名土地测量员，被召唤去一座城堡，但他怎么也进不去，直到咽气也得不到城堡统治当局的认可。在作家的短篇小说里，这种无休无止的耽搁

① 哈西德教派，12、13世纪在德国兴起的犹太教派，带有神秘主义和苦行主义特征。

② 维吉尔在临终前曾嘱托友人销毁其未完成的《埃涅阿斯纪》，该书不无神秘地以 *Fugit indignata sub umbras*（他忿忿地前往冥府）中断，朋友们像后来马克斯·布罗德那样，没有从命。凡此两例，其实说明人们是尊重死者内心秘密的本意的。如果死者真的要销毁自己的作品，他本人就可办到；可他却委托别人去做，目的是摆脱责任，而不是要人照办他的吩咐。另外，卡夫卡还本想写一部表现幸福祥和的作品，而不是他的率真坦诚启示他写出的那类格调统一的梦魇。——原注

同样贯穿始终,其中有一篇讲,由于有人在信使途中作梗阻挠,圣旨永远也下达不了;另一篇说,有一个人至死也访问不了近在咫尺的小镇子;还有一篇则说(《日常的困惑》)有两位街坊,怎么也聚会不到一起。其中最令人难以忘怀的一篇(《中国长城建造时》,1919),其无限可说是层出不穷的:为了遏制无限远的军队的侵犯,一位时空无限久远的皇帝下旨千秋万代无休无止地围着他广阔无垠的帝国建造一道无边无际的城墙。

批评界很惋惜卡夫卡这三部长篇小说没有多少间歇的篇章,但他们也承认这些篇章并不是必不可少的。依我看来,这种埋怨其实表明对卡夫卡的艺术缺乏了解。这几部“没有终结的”长篇小说的动人之处恰恰诞生自翻来覆去地阻挠他们彼此类似的主人公们无穷无尽的障碍!弗兰茨·卡夫卡没有终结他的长篇小说,因为首要的是让它们无法终结。芝诺的第一条、也是最明确的一条悖论^①,大家还记得罢?运动是不可能的,因为我们在到达B点之前,必须先到达中点C;在到达C点之前,又必须先到达中点D;而在到达D点之前……这位希腊哲人没有把所有的点全都举出来,弗兰茨·卡夫卡也大可不必将所有的故事全盘抛出,只需我们懂得,这些故事犹如地狱般无底无垠,则足矣。

在德国国内以及在德国境外,已经有人准备从神学方面来对他的作品加以阐释。这虽不是任意而为之(众所周知,卡夫卡是帕斯卡和克尔恺郭尔的信徒),但也并非十分有用的。欣赏卡夫卡的作品(正如欣赏其他许多作品一样),完全可以在一切阐释之前享受到,而不必有所依赖。

卡夫卡最毋庸置疑的长处是创造了难以忍受的情境。他只需短短数行,就能勾勒出一幅永远的图画。比方说,“那牲口从主人手里夺过皮鞭,抽打自己,末了变成了主人,可他不明白的是,那

^① 即古希腊伊利亚学派的芝诺提出的“飞矢不动”。

只是皮鞭新打的一个结所引发的幻觉”。要不然，就是：“豹群闯入神庙，喝起圣杯里的葡萄酒来；此事五次三番地反复发生，后来人们预料将来仍要发生，并将参加神庙的典礼。”在卡夫卡的作品里，艺术加工不如构思创意受到器重。男子汉，在他的作品里，仅仅只有一个：过日子的人^①（犹太味和日耳曼味十足的词），他渴求一个地方，哪怕寒酸到家，不管什么社会秩序；无论在宇宙，在一个部，在疯人收容所，还是在监狱。最本质的东西是作品的本事和氛围，而不是故事的演变和心理揭示。因此，他的短篇小说要优于他的长篇。因此，我们有权利强调，这本短篇小说集完整地衡量了一位如此奇特的作家的价值。

弗兰茨·卡夫卡《变形记》，豪·路·博尔赫斯翻译^②并作序，洛萨达出版社，《小纸鸟丛书》，1938，布宜诺斯艾利斯。

林一安译

① 原文为拉丁文。

② 据1996年新版的《博尔赫斯七席谈》，该短篇小说集以其中一篇《变形记》题名，博氏并非该篇的译者，但译了其他多篇小说，见《博尔赫斯七席谈》原书第一百三十七页，阿根廷协会出版社，布宜诺斯艾利斯，1996。

诺拉·兰赫

《街头黄昏》

诺拉·兰赫在别墅里的日日夜夜是徐缓的,又是有光彩的。我不想不准确地标明别墅的地理位置,只消指出,它就坐落在接近那几条大街的地方。日落时分,夕阳的余晖洒满街头;那高高的人行道上无精打采的砖头恰似那落日的缩影:光线懒洋洋地,凑合着给地区深处送去一点儿欢乐。我就是在这一带认识诺拉的。她一头秀发,光泽照人;身材高挑,步履轻盈,青春亮丽。这两点交相辉映,显得她绰约超群、轻盈、高挑,而且激情满怀,就仿佛一面在风中猎猎飘扬的旗帜。她的精神世界亦复如此。在那个温和的昨天,在那个漫长的三年都没有对之有所损伤的昨天,极端主义一觉在美洲的大地上醒来;而它那生气勃勃,在塞维利亚^①曾经活跃新奇一时的意愿,忠实并热情地震撼了我们。那是《棱镜》^②的时代。《棱镜》是一份墙报,它给了双目失明的墙壁以及无人问津的壁龛一种短暂的眼力,它照亮一间间房屋,为逆来顺受的习惯打开了一扇窗户。那也是《船头》^③的时代,它那三张可以随意打开的纸片就好比一个三面镜,可以令映照出来的脸庞停滞的神情活动变化。就我们的感觉而言,当代的诗歌就像耗损殆尽的、不能歌唱的诗歌一样,是毫无作为的,于是我们就产生了创作新抒情诗的抱负。我

① 极端主义是一种文学运动,发端于西班牙的塞维利亚。

② 《棱镜》,博尔赫斯早年创办的一份极端主义刊物。

③ 《船头》,博尔赫斯和朋友于1922年至1924年创办的刊物。

们对公元 10 世纪诗人那种横蛮的言辞以及不准确的音乐感已经厌烦透顶，我们要追求一种独一无二、切实有用的艺术，要有一种不可否认的美感，仿佛阳春 10 月^①对人体以及对大地激起的兴奋愉悦。我们练习刻画形象，练习警句以及性质形容词，很快就简练了。诺拉·兰赫就是在这起始阶段，来到我们兄弟般的集体的。我们倾听着她令人激动、令人心潮起伏的诗篇；我们仿佛看到，她的嗓音就像一张总能射中猎物的硬弓，而这猎物总是一颗星星。一个十五岁的小姑娘的诗篇竟这么明净！这么有效！这些诗篇闪烁着两个优点：第一，有着我们时代自己统计年代的标准；第二，有神秘的个人特色。第一个优点是指隐喻的大量运用，以阐明每首诗的段落，而那些不可预见的相似性的聚合，证明对各种形象欢腾活跃的联想是正确的。这一点，在坎西诺斯-阿森斯的散文以及斯堪的纳维亚吟唱诗人的散文里都可见到（莫非，就是出身挪威家族的那个诺拉^②）。他们把船只称为海马，把鲜血称为剑下之水。第二个优点是每首诗少而精，少得合适、精练，而其最为直接的渊源便是产生于古六弦琴弦边的歌谣；如今，歌谣又从六弦琴祖国那阴暗、清新但令人伤怀的井畔出现。

主题是柔情。这情感的深沉期望把我们的灵魂变成渴望奔放的东西，仿佛在空中飞舞的投枪，一心想伤人。这一创作初衷表明了她对世界的看法，使她把“地平线”译成为“长长的呐喊”，把“夜晚”译成为“祈祷”，而把“一个个白天的连续”译成是“一串慢慢捻动的念珠”。我曾经把我的孤独比喻为漫步和清静，所以我觉得她这些比喻是真实可信的。

① 阿根廷 9 月 21 日至 12 月 21 日为春季，阳光明媚。

② 博尔赫斯此处一语双关：他把诺拉·兰赫比作易卜生笔下的诺拉（即据我国通译成“娜拉”的诺拉）。其实，按外文的正确发音，Nora 应译为诺拉，但易卜生笔下的这个人物偏偏被译成“娜拉”，以至将错就错，一直沿用至今，连博尔赫斯这句一语双关的话，也因此失去应有的效果。

诺拉怀着殷切的期望,带着一份远方的慷慨,用脆薄的衰落陶土,制作了这本书。我希望我的一番话能像雪松木篝火那样,对她表示赞扬,能在一个宗教节日里让亲切待人的群山愉快,向人们预报那新月即将显现。

诺拉·兰赫《街头黄昏》,豪·路·博尔赫斯作序,J. 萨梅特出版社,1925,布宜诺斯艾利斯。

林一安译

刘易斯·卡罗尔 《作品全集》

C. L. 道奇森（但他的传之久远的名字还是刘易斯·卡罗尔）在他的《象征逻辑》一书的第二章中写道：天地万物，各归其类，但其中有一类存在则属于子虚乌有。他所举的例子是：有一种重量超过千斤但可由一个小孩轻而易举的东西。如果人间遗憾地并不存在此类事物，那么我们倒可以就此声称：有关艾丽丝的几本书正好属此。不然，我们怎么理解一本其引人入胜的程度不亚于《一千零一夜》的作品竟同时具备如此似是而非的逻辑学与形而上学的力量！艾丽丝梦见“红桃”国王，国王也正在梦见艾丽丝，有人还告诉她说：如果国王一旦梦醒，她也将如同一支蜡烛那样熄灭，因为她充其量不过是她梦中的“红桃”国王的一个梦罢了。针对这种没有止境的梦套梦现象，园丁马丁倒回忆起一个胖画家画一个瘦画家，那个瘦画家反过来又画胖画家，你画我我画你而无了结的故事。

英国文学与梦，结缘甚早。德高望重的比德就提到英格兰的第一位诗人——据我们所知，他的名字该是凯德蒙，他的第一首诗写的就是梦。一个集语言、建筑与音乐于一体的三重梦，构成了柯尔律治的《忽必烈汗》中出色的诗段。斯蒂文森有言：他本人曾经梦见哲基尔化身为海德，还梦见《奥拉利亚》的主要场景。在以上的例子中，梦都是诗篇的创造者，而以梦作题材的事例不胜数；刘易斯·卡罗尔给我们留下的几本书，则可列入这方面的杰出的创作之林。艾丽丝的两个梦，接二连三而未入魔境；坦尼尔所作的插

图(如今已成为作品密不可分的一部分,尽管卡罗尔对它们不甚满意)则强调了一股暗示的威胁。初看起来,奇境中的经历显得任意而且几乎漫不经心。但是继而就可证实其中隐含着严格的国际象棋与纸牌的游戏规则,这同时也正是想像的历程。我们知道,道奇森原是牛津大学的数学教授,他的作品向我们提供的逻辑学-数学上的悖谬倒并没有影响童话的魅力。在梦的深处,窥伺着的是一份顺从而含笑的伤感;而处身于各个怪物中间的艾丽丝的孤独,所反映的又是未婚女子的孤独——正是它编织了那令人难忘的童话。男子也怀有孤独,但不敢向年长者表露;而除了几个忘年交的女孩子外,他没有更多的朋友,除了当时不为人重视的摄影之外,又别无爱好——,当然还有那抽象的思辨以及个人传奇式的神话的运思与创作(它如今已经有幸地为众所共有)。还有一个领域,那是我不敢涉及而行家又不屑提及的、《枕上提问》所属的领域。该书原是为了消磨失眠之夜或驱除不良思想而编写的。那位可怜的了无建树的白袍骑士,可能是对另一个想成为堂吉诃德的内地乡绅的有意或无心的画像或写照。

稍稍有点恶毒的天才威廉·福克纳曾经指引现代作家作时间的游戏,我想这只要例举普里斯特利的一些杰出的戏剧作品就足以说明问题。卡罗尔就写到过独角兽向艾丽丝揭示如何向来客端送布丁的操作规范:先分后切。白衣王后突然粗声一叫,因为她意识到她将戳伤一个手指,而且在戳破之前先要流血。她还能清楚地“回忆”起下一个星期将要发生的种种事端。信使在受审之前便被投入监狱,而其罪行竟在被判处有罪之后方才犯下的——固定的时间加诸可逆转的时间之上。至于那疯狂的帽匠,总是在下午五时出现,那正是饮茶时分,一杯杯浓茶喝光了又注满,注满了又喝光。

过去,作家们力求把读者的兴趣与热情放在首位;如今,由于文学史实的影响,他们试行着实验性的写作,以期确定其名声的持久或者暂驻。两本关于艾丽丝的书正是卡罗尔的首次实验之作,所

幸的是没有人视之为实验性而许多人还都觉得它们平易近人；只是他的最后的《锡尔维和布鲁诺》（1889—1893）才被人中肯地定之为实验性的创作。卡罗尔曾经意识到，他的大部分或者全部的著作都先有一个预定的内容概要，各部分的细节则在以后渐次插入。他决定要倒转程序，并揭示将随时间与梦幻而重组程序的客观环境。经过漫长的十年之后，他才确定下这些多元的形式，一个关于“混沌”这个词的既清晰而又凝重的含义。他几乎无心在自己的作品中穿插什么供联结之需的线索。用一个故事梗概添枝加叶地充塞于一定数量的篇页之中，这对他来说就像是一副枷锁——他绝不会自甘屈就，因为名利对他来说已无关紧要。

概述了以上的生僻的论点之后，再谈谈他对于仙女存在的假定，她们作为活脱脱的生灵而偶尔在梦境之中或不眠之夜显现的条件，以及现实世界与梦幻世界的互为变换。

没有谁——甚至那位不应被人忘却的弗里茨·毛特纳——会对语言失去信念。至于文字游戏，一般地说，纯粹是对于才智的愚蠢的炫耀（如巴尔塔萨·格拉西安笔下的“快步如飞^①的但丁”，“有教养而含蓄^②的贡戈拉”）；在卡罗尔的作品中，可以发现一些常用词中包含的双关语义，比如，作为原形动词的“看”字：

他以为已经看到一个论据
证实他就是蒲柏；
他再看一下，却发现那只是
杂色肥皂一块。
“这事真疹人，”他嗫嚅着，

① 意大利诗人但丁的名字 Alighieri 与 aligero（飞快之意）谐音。

② 此处“有教养”（culto）和“含蓄”（inculto）追求的是歧义的谐音之趣。

“它让一切的希望都归于破灭!”^①

这里玩的是一词多义的文字游戏：“看”作为“发现”（一个论据）和作为“瞥见”（一个客观实物）的含义是有所不同的。

谁要是为孩子写作，就难免会受到稚气的感染，作者与读者会难分彼此。让·德·拉封丹、斯蒂文森和吉卜林等人的情况就是如此。人们往往忽略：斯蒂文森不仅写过《儿童诗苑》，也写过《巴兰特雷船长》，吉卜林不但写过一般的《故事集》，还写过本世纪最为全面而又最富于悲剧性的短篇。至于卡罗尔，我曾经表示，艾丽丝的故事文字平易近人、层次丰富，可以一读再读。

最令人难忘的故事情节，是白袍骑士的告别场景。骑士也许颇为激动，因为他明知自己只是艾丽丝的梦中人物，如同艾丽丝只是“红桃”国王的梦中人而且即将消失一样。骑士也就是刘易斯·卡罗尔，他正在跟那些可爱的慰藉他的孤独的梦告别。他自然会回想起米格尔·德·塞万提斯在他与自己的朋友（也是我们的朋友）阿隆索·吉哈诺永别时的伤感之情：“此人就这样在身边亲友的哀伤与泪水中灵魂飞升了，我是说，他死了。”

刘易斯·卡罗尔《作品全集》，豪·路·博尔赫斯作序，1976，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

^① 原文为英文。

马特雷罗^①

有一条奇怪的惯例，那就是每一个由于历史与偶然性切分地盘而形成的国家都有其经典。英格兰选中了莎士比亚，一位在英国作家中最少英国气息的作家；德国呢，也许是为了抵消它固有的缺点而选上了歌德——他不大重视他那值得珍惜的工具，德语；意大利则无可争议地选中了巴尔塔萨·格拉西安所称的“快步如飞”的但丁；葡萄牙选上了卡蒙斯；西班牙由于对克韦多和洛佩^②那文雅而恣肆的推崇，选出了世俗而智巧的塞万提斯；挪威选中了易卜生；瑞典么，我以为，它会认定斯特林堡；在传统深厚的法兰西，伏尔泰和龙萨都是经典，而雨果也不比《罗兰之歌》的作者逊色；在美国，惠特曼不能取代梅尔维尔或爱默生。至于我们，我以为最好还是从本世纪中选出《法昆多》，而不是《马丁·菲耶罗》。

萨缪托对于高乔人作过一些著名的分类，诸如草原导牧人、捕捞手、民谣歌手，还有些不良分子——阿斯卡苏比名之为居心叵测之徒。在《桑托斯·维加或拉弗洛尔的孪生子》（巴黎，1872）的序言中，阿斯卡苏比写道：“那是一部无恶不作的不逞之徒的历史。”在介绍埃尔南德斯的作品的文集中——以卢戈内斯的《捕捞手》（1916）开篇，继而由罗哈斯的作品加以充实——，我们可以

① 马特雷罗，西班牙语原意是机灵鬼或狡狴的公牛，后转义泛指阿根廷早年不服政权管束的游民、流浪汉以其不逞之徒。本文似乎专指游牧的高乔人。

② 洛佩（1562—1635），西班牙著名诗人、剧作家。

发现对于马特雷罗和高乔人的概念上存在有较大的混乱。如果马特雷罗只是一种常规的人物,那么谁也不会在十年之后,还记起那些为数不多的人的绰号或诨名,如“黑蚂蚁”、“百灵”、“克肯河之虎”;有人还一直把《马丁·菲耶罗》视作为我们的极其复杂的历史的密码。我们在某些字里行间可以看到并能接受:所有的高乔人都曾经是士兵,我们也怀着类似的怪癖或驯服之心表示同意:所有的高乔人,作为高乔史诗的主人公,都曾经是逃兵、流亡者、马特雷罗而最终成为遁入蛮荒的粗野的人。在当年的情况之下,是谈不到荒原的征服的;倒是平森或者科利克奥的长矛在摧毁着我们的城市。除此之外,何塞·埃尔南德斯当年还找不到排字工人,而我们也找不到雕塑家为高乔人塑造纪念碑。

在布宜诺斯艾利斯,在有关痞子和刀客的概念上,也存有类似的混乱。丘洛是指中原或沿海的下层平民、搬运工人、牧民头领或工头——他们不一定就是库奇列罗。但他们鄙视窃贼和靠女人养活的男子。巴托洛梅·伊达尔戈笔下的久经风雨的高乔人,“拉普拉塔河岸的高乔人,他们一边吟唱,一边战斗”。伊拉里奥·阿斯卡苏比对之备加赞扬,而诙谐的叙事人则从而再创造了浮士德博士的形象;这些人物形象在真实性上并不亚于古铁雷斯美化过的叛逆者。堂塞贡多,作为熟练的导牧高手,则是一名安分守己的人。

文学的想像力选中的是马特雷罗而不是那些为警察侦缉队效力的高乔人,这倒是理所当然而且似乎是不可避免的。我们往往对那些叛逆者,对那些与国家相对立甚至于行为粗野或者犯法的个人所吸引。格罗萨克就曾经从许多方面与时代角度提到过这种吸引力。英格兰缅怀她的罗宾汉与觉醒者赫里沃德^①,冰岛则不忘它

^① 觉醒者赫里沃德(?—约1080),英国中世纪绿林好汉,盎格鲁-撒克逊领主,领导英格兰人抵抗诺曼人的入侵。英国作家查尔斯·金斯利1866年创作过描写赫里沃德的同名小说。

的格雷蒂尔^①。值得一提的还有亚利桑那州的“小子”比来——他虽然在二十二岁那年一枪结束了生命，但欠下的司法债竟是二十二条性命。我们还没有提到墨西哥，没有提到马卡里奥·罗梅罗——一首歌谣曾经诙谐地唱到过他：

马卡里奥多威武，
胯下枣红马，
握着手提枪，
一人打斗三十五！

世界史是各国的后代人的回忆；而回忆，据我们所知，并不排除臆造与误差，故而可能是创作的一种形式。遭受追捕的骑手巧妙地躲藏于坦荡的潘帕大草原或者乱如迷宫的山林或险峰——这是一个顽强而动人的形象，并得到我们的一定程度的认可。高乔人也是如此，他们一般都是定居者，不得已才无视于法律而疲于奔命；他们跋涉千里，还要渡过湍急的帕拉那河或者乌拉圭河^②。

人们在历史的进程中，逐渐从单一的个人而形成许多人物原型，对于阿根廷人来说，马特雷罗就是其中之一。奥约和莫尔西拉可能率领过众多的逃亡者的队伍，也可能摆弄过火枪长铳，但是我们宁可想像他们都是孤身一人，身披斗篷，手持长刀，单独作战。马特雷罗所具备的无疑是极其可贵的品格，是其往昔的时代属性。为此，我们可以不带顾虑地加以崇尚与赞美。马特雷罗式的行为还可以在一个人的生活中构成一段轶事。钢刀、醇酒、周末，再加上

① 格雷蒂尔，冰岛《格雷蒂尔萨迦》中的人物，反抗挪威王的统治，又称强者格雷蒂尔，是奥菲格的绰号。

② 帕拉那河发源于阿根廷境内；乌拉圭河则源于巴西而流经阿根廷与乌拉圭交界地区。

那一份几乎女性式的怕遭人侮辱的猜疑心理，不知道为什么竟被名之为男子气概，并导致你死我活的搏斗。在《浮士德》中可以读到：

当你受到侮辱，
不必瞻前顾后，
抽刀咔嚓又咔嚓，
出手就是两下。

要是当局纠察队
把你释放，
你就跨上红马
迎风赶路。

谁也不会见你不幸
而冷眼相加；
不管你到哪个牧场，
都有盛情款待。

如果你是勤劳汉
那就干活挣面包，
为此还得身不离枪
手不离套索。

光阴虽荏苒，报偿会有时，
你离开的时日越久，
将越受人欢迎，

更受人喜爱。^①

耐人寻味的是，不幸的竟是屠手，而不是牺牲者。

这本选集既不是对马特雷罗的赞扬，也不是对监察机构的谴责。撰写此书是出于兴之所至，但愿翻阅此书者也能共享这一份怡悦之趣。

《马特雷罗》，博尔赫斯编选并作序，埃迪科姆出版社，1970，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

① 然而，文学大师最出色的诗篇抒写的倒是高乔人的不幸，而不是他们的欢乐时光：

令人悲伤的是
丢掉活计
而远走异地他乡。
心灵充满痛楚，
而严峻的生活又把我们
这些草原的居民
驱向沙漠。

——原注

赫尔曼·梅尔维尔

《巴特贝》^①

1851年冬，梅尔维尔出版了《白鲸》，一本确立他的光荣地位的小说。故事随着书页的翻动而延伸，直至充斥天地。起初，读者只领会到小说的主题是叉鲸手的艰苦生涯，但是随后便转向船长埃哈伯残杀白鲸的丧心病狂，最后则是白鲸和埃哈伯的结仇与追杀，直搅得各大洋不得安宁，遂成为宇宙的诸多象征与镜子。为了暗示这是一本象征小说，梅尔维尔却故意对此加以否认，并强调指出：“谁也不要把《白鲸》视作为荒诞故事，或者更糟的看做为不堪忍受的、骇人听闻的寓言。”（《白鲸》，第四十五章）。“寓言”这个词的通常涵义似乎迷惑过评论家，以致他们对这类作品只限于作道德上的诠释。于是乎，E. M. 福斯特写道（《小说面面观》，第七章）：“简要而具体地说，《白鲸》的主题思想大致上就是如此：向着恶展开的一场战斗——只不过它铺陈得太长，或者说通过错误的方式。”

对此可以同意，但是用鲸鱼这一象征来暗示宇宙的险恶、广袤、非人的、兽性或者令人费解的愚蠢，就失之于勉强。切斯特顿在他的某些小说中，把无神论者的天地比之为一座没有中心的迷宫。这正是白鲸的天地：一个宇宙（一派混沌），它不仅是明显的恶毒的——如同诺斯替教派人士凭直觉感知所及的那样，而且还是非理性的——如同卢克莱修六音节诗歌中所表现的那样。

^① 即《代笔者巴特贝》，梅尔维尔写于1853年的短篇小说。

《白鲸》是用一种浪漫的英语方言写成的——那是一支热情的、变换而又组合莎士比亚、托马斯·布朗和卡莱尔的创作程序的方言；《巴特贝》使用的则是一种平衡的甚至诙谐的语言，它那着意表现残酷题材的笔调，依稀是弗兰茨·卡夫卡的先声。然而，在这两部虚构的作品中，潜在着一股亲缘。在第一部作品中，埃哈伯的偏执狂，搅乱并最终毁灭了船上所有的人员；而第二部作品中的巴特贝，则以其单纯的虚无主义感染了所有的伙伴以至于那位喋喋于过去的历史与理想事业的迂夫子。梅尔维尔似乎还写道：“只要有一个人失却理性，那么所有其他的人以至于整个世界亦将如此。”世界历史有过许多对这一忧虑的肯定。

《巴特贝》原先收入于《皮亚萨故事集》（纽约与伦敦，1856）中。在同集的另一篇小说中还可以看到约翰·弗里曼这个形象，不过这个人物当时很难让人完全理解，直至将近半个世纪之后，亦即约瑟夫·康拉德出版了他的同一类型的作品之后。就我个人观察，卡夫卡的作品似乎在《巴特贝》上面反射了一股奇异的回照。《巴特贝》所确定的类型却在1919年左右由卡夫卡加以再创造与深化：那是行为与感情上的梦幻式的人物类型，或者如同当今被人不恰当地称作为心理式的类型。不过，《巴特贝》开头的篇页倒没有让人预感到卡夫卡，而是更像在暗示或模仿狄更斯……1849年，梅尔维尔发表了《马迪》，一本内容复杂、文字晦涩的小说，但它的基本情节已经显示了迷乱性以及《城堡》与《美洲的进程》的格局，那就是在浩瀚无际的大海上展开的无穷无尽的追杀。

我曾经提到过梅尔维尔与其他某些作家的相似处，但我可不是把他们归之于一类；我只是依据诸多描写与诠释的规律中的一条来考虑，那就是用未知的去提示已知的。梅尔维尔的伟大是实体的，他的光荣则是更新的。梅尔维尔死于1891年，而在他谢世后二十年出版的第十一版《不列颠百科全书》上竟把他简单地称之为海上生活的新闻体作家。安德鲁·兰与乔治·圣茨伯里甚至于在

1912年与1914年都不知道英语文学史会有梅尔维尔其人。只在后来,才由阿拉伯的劳伦斯、D. H. 劳伦斯、瓦尔多·弗兰克^①和刘易斯·芒福德^②为之辩护。雷蒙德·韦弗于1921年首次出版了他的《美洲专题作品集》,集中收有《梅尔维尔,水手与神秘主义者》以及约翰·弗里曼写于1926年的评传文章《梅尔维尔》。

芸芸众生,显赫城市,甚嚣尘上的广告宣传,都不谋而合地把这位伟大而神秘的人物推进美洲诸传统之林:这里有埃德加·爱伦·坡,也有梅尔维尔。

赫尔曼·梅尔维尔《巴特贝》,豪·路·博尔赫斯翻译并作序,埃梅塞出版社,1944,布宜诺斯艾利斯。

1971年附记:瓦莱里-拉尔博曾把拉丁美洲文学的贫困与美国文学的丰盛现象作过一番对比,而人们往往把这种差别归之于地域与人口上的原因。不过,我们不能忽视的是,美国的大作家崛起于有限的地域:新英格兰——他们是我们真正的邻居,然而他们创造了一切,甚至第一次革命和“西征”。

纪 棠译

^① 瓦尔多·弗兰克(1889—1967),美国小说家、批评家,著有《不速之客》等。

^② 刘易斯·芒福德(1895—1990),美国建筑规划理论家、社会学家和文学批评家,著作有《乌托邦的故乡》、《历史名城》等。

阿蒂略·罗西

《中国水墨画中的布宜诺斯艾利斯》

用这样细致而敏感的形象来形容我们亲爱的城市竟出自一位意大利观赏者的手笔——但对此我们不应感到惊奇。在建筑上，布宜诺斯艾利斯是倾向于摆脱西班牙风格——如同它已经在政治上摆脱西班牙一样。既然已异化于父辈，到了儿辈这恐怕就成了注定的宿命了。有人曾经否认或纠正此一大势所趋，而顽强地试图营建殖民时期的触目的建筑——例如样式古怪的形同中国城墙的阿尔西纳新桥——，而这类建筑与周围的房屋显得格格不入而形同怪物。且不说它是否合理，布宜诺斯艾利斯曾经淡化西班牙风格而倾向于意大利风格。意大利与西班牙的建筑形式，包括它们的栏杆、屋顶平台、廊柱、拱门都风格各异。早年的乡间别墅建筑的门口的大花盆就是意大利式的毛石工程装饰。

有过这么一种对于城市景色似是而非的概念，又不知道谁又将这种概念引进造型艺术的领域。在文学上，据我们回忆，除了某些讽刺作品（斯威夫特的《早晨的描述》与《城市遇雨记》）之外，这一类尝试之作没有早于狄更斯……这本书说明了罗西对此一文体得心应手的掌握，而其中的各种形象，我看是反映南部城区风光的最为出色的描绘，而这绝非得之于偶然；这也不止是某一个特定市区的风貌，诸如哥伦布大道，巴西大街、胜利大街、恩特雷里奥斯大街等。南城区是布宜诺斯艾利斯的卓尔不群的精华，是布宜诺斯艾利斯所具的世界格式或柏拉图意识的体现。那庭院、那屏风式的大门、那门厅，曾经都是（而且还都是）布宜诺斯艾利斯式的。

城市的中心区、西区和北区，则显得忧郁，而每次见到它们时总要想起南部城区。不知道在这里插入一段小小的自忏之词是否合适：三十年前为了向我们的巴勒莫住宅区致意，我举办了一次惠特曼诗歌音乐会，吟唱那浓绿的无花果树、待垦的土地、低矮的平房、玫瑰色的街角；我本人还撰写了卡列戈的传记，并结识了一位曾经在当地拥有过权势的人物；我还怀着敬意聆听人们讲述起智利人苏亚雷斯、胡安·穆拉尼亚以及那些猛不可挡的刀客的事迹。入夜，一家灯火通明的商场、一名男子的面庞、一支乐曲，给我带来的正是我一度在诗行中搜索的情趣。这些回归，这些肯定，如今都在城南市区得以呈现。我曾想望为巴勒莫歌唱，却早已歌颂了南城，因为不无腴腆与真情地说，没有一块布宜诺斯艾利斯的土地，“在特定而永恒的外观上”^①不属于城南。城西不啻是一部杂色狂想曲，它融合了城南与城北的各种形态。城北则是我们的欧洲怀乡病的残缺的象征。（在美洲的我们这一边的另一些城市的城南市区情况也是如此，诸如在蒙得维的亚、拉普拉塔、罗萨里奥、圣地亚哥-德尔埃斯特罗、多洛雷斯等。）建筑是一门语言，是一种伦理，是一股具有活力的风格。在城南市区——而不只是在瓦顶的房屋中或者屋顶平台上——我们就会感到自己是无可否认的阿根廷人。

也许有人会反驳，说我所重视的风格是注定要趋于灭亡的，因为新的结构对此已不在意，而旧的结构又不能经久不衰。不用多久我们就再也见不到棋盘格子式的庭院和屏风式的大门。我的确对此无言以对，但我知道，布宜诺斯艾利斯有朝一日会找到它的另一风格，而这些未来的新风格与新形式已在本书的动人的篇页中超前存在（只是在我的眼中是秘而不宣、闪烁不定，而对于未来的人们则显而易见）。

① 原文为拉丁文。

阿蒂略·罗西《中国水墨画中的布宜诺斯艾利斯》，豪·路·博尔赫斯作序，洛萨达出版社，1951，布宜诺斯艾利斯。

1947 年附记：我过去提及的斯威夫特的游记，其真正的作者应是尤维纳利斯。

纪 棠译

多明戈·福斯蒂诺·萨缅托

《外省忆事》

文学的分析艺术竟是如此不可捉摸而又显得根底欠深。那一门古人称之为修辞而现在人(我相信)称之为文体学的学科,在经过二十个世纪的恣意的试验之后,几乎已再也不能审评有关的文字了。当然,这里有各种不同的困难情况。有些作家——切斯特顿、马拉美、克韦多、维吉尔——,也并不是无可评议,对于他们的任何一种行文程式与成功之作,也都能作出修辞上的分析——即使是局部的也罢。而另一些作家——乔伊斯、惠特曼、莎士比亚——则属于“耐火区”,他们经受得了任何的试验。还有一些作家,尽管更显神秘,却不是无可非议的,他们的任何一行语句,都不是无懈可击的;任何一个文人都能指出一些缺点,而且还能合乎逻辑地发现他们的原作似乎并非如此。此一文字考核工作还会带来始料不及的效应。我们的萨缅托就是属于这一类难以用纯理性加以诠释的作家群。当然,以上所述并不意味着萨缅托的个性独具的艺术的文学性逊于其他作家或者具备较少的语言的纯正性;它的含义是,如我在文章开头所暗示的那样,他的文字艺术过于复杂——或者也许过于简单,而难以加以分析。萨缅托的文字品格,因其实效性而得到确认。好奇的读者可以取他的《外省忆事》或其他的任何一本自传体作品中的片段跟卢戈内斯的精心之作中有关与相应的文字作一番比较。逐行地看,卢戈内斯的文字要胜人一筹,但就总体而观,萨缅托的文字则要缱绻动人得多。谁都可以改动他的文字,但谁也达不到他的高度。

《外省忆事》还是一本丰富多彩的书。在大喜悦的“混沌”之中，可以欣赏到许多精品之页，其中有一篇虽不算最为著名但却是最令人难忘的文章，那就是关于堂费尔明·马列亚和店员的记事——由此可以不作任何实质性的补充而衍生出一篇心理小说。此外，也不乏精到的讽刺之笔，如谈到有人把罗萨斯称为沙漠英雄时，便说“那是因为他善于灭绝祖国的人口”（第一百六十九页）。

岁月的流逝也带来书籍的变化。1943年，当我再次阅读或研究《外省忆事》时，显然已不再是二十年前浏览下的原书了。当年的平淡的人世，似乎不可逆转地是要远离任何暴力；里卡多·吉拉尔德斯曾经不胜感慨地缅怀（而且还要史诗式地盛赞）那往日的导牧骑手生活的艰辛；那些想像如何在高大而且战斗着的芝加哥城内用机枪扫射烈酒走私犯的文字，又令人为之拍案称快；我早年就是怀着虚荣的执著与对文字的热忱而关注着这些漫游于堤岸上的刀客的最后的印迹。我们觉得那时的世界竟是如此的温良，如此的“无可弥补”的和平，尽管我们会拿一些骇人听闻的轶事逗乐，还会对“狼的年代与剑的年代”（《埃达·马约尔》，第一章第三十七页）表示惋惜，因为那该是另外几代人快乐的时光。因此，《外省忆事》是一部记录往日无可挽回的从而也是快乐的时光的经典之作，因为谁不再去梦想往昔峥嵘岁月向我们回归，向我们逆转。我记得在这些篇页中或者在《法昆多》类似题材的行文里，总会觉得那些抨击头号的地方强权人物阿蒂加斯以及稍后的罗萨斯的文章显得徒劳无益而且过于浅露。萨缅托所描写的险恶的实际，当时看来还显得远莫能及而又不可思议；而如今却正是当前的现实。（来自欧洲与亚洲的电讯也都证明了我的判断。）惟一的区别就是：野蛮的行为，过去是本能的、非蓄谋的，而如今则是有意识的、实施性的，而且使用比起基罗加的骑队的投枪或者暴君政权的刀口破损的尖刀更为强制的手段。

我曾经谈论到残暴。这本书就表明了残暴还不是当时的黑暗

时代的最大的罪恶。最大的罪恶是愚昧，是有领导的有意张扬的野蛮行为、培养仇恨的教育学、利用非理性的口号（活的和死的）去施行的统治。如同卢戈内斯所说，“这正是不能宽恕罗萨斯之处：把一个一百年来有过我们已看到进步的国家，在二十年间搞得极端贫困。”（《萨缅托史传》，第四章）

《外省忆事》首次出版于智利的圣地亚哥，时间是1850年。萨缅托叙述了三十九年以来的往事，他写到了自己的生活，写了对他本人的命运的以至国家命运都有过重大影响的一些人的生活，也写了过去不久的而教训沉痛的事件。当前事物的形象却往往显得模糊不清——还要在多年之后才能窥出它们的总体轮廓、它们的根本的神秘的统一性。萨缅托拥有历史地审视现实和历史地概括与直观现实的博大精神。当前的传记作品很多，数以千百计的传记体书籍已经压得印刷业疲惫不堪，但是有几本东西能像萨缅托那样反映与描述我们的周围事态的呢？萨缅托是在全美洲命运的前提下观察个人命运的；他一度明确指出：“在我的如此贫困的、矛盾的而同时又执著于某种难以言状的崇高的愿望的生活里，我依稀看到我们这个可怜的南美洲，尽管竭尽全力要冲破铁笼争取腾飞，却一直挣扎于赤贫之中。”但他的全球的观点，并没有封闭他对个人的视点。我们也宿命式地偏爱于历史上坚实的出版物——雕像。萨缅托还为我们发现了不少至今已被塑成铜像或者大理石雕像的人物：“那一代阿根廷青年，在战争时期以内科切亚^①、拉瓦列、苏亚雷斯、普林格莱斯^②等光辉人物为代表的一代青年，他们在战斗中身先士卒，在追求女性上也不示弱，又绝不是那些在决斗、狂欢与娱乐活动中自甘落后之辈。”胡安·富内斯，“当他闻到

① 内科切亚（1791—1849），阿根廷将领，在查卡布科、马伊普与胡宁等战役中屡立战功。

② 普林格莱斯（1795—1831），阿根廷将领。

花香时,就会有赴死的感觉,并将此直率地告诉他的温柔的爱情的对象,而且还把它作为一桩事件那样地期待着”……现在也不难看到内战与由此而产生的暴政(我之所以写“暴政”,是由于我觉得那些政权的代理人握中的权力并不小于开国者,因为前者中间有人最终推翻后者)。对于他的不幸的同代人来说,他们所处的时代,并不比我们现处的1943年更易于理解。

萨缅托,作为西班牙的多重的仇敌,居然没有因为革命在军事上的胜利而失却冷静;他认为革命尚未成熟,他也看到广袤而人烟稀少的国土还不可能拥有一支具备自由理念的军队;他为我们留下了这样的观点:“西班牙的殖民地有其存在的方式,而且在国王监护的旗帜下加以推行;我们则必须创造我们各国的君王,他们的长靴上钉有拿撒勒出产的马刺,刚从被驯服的壮马背上跳下。”这里的示意很清楚。在同一章里他又指出:“罗萨斯是法兰西博士的门人,在残暴上则是阿蒂加斯的学生,而在向外国人学习如何迫害人方面,则是西班牙宗教裁判法院的传人了。”

大谬不然的是萨缅托竟被恶谥为“粗野”。另有一些人则因为厌恶“高乔”,就索性把他说成是高乔佬。他们在一定程度上把不服于农村风纪、桀骜不驯与反对文明征服的不屈精神,混为一谈。这样的非难显然只是一种简单的推论,其论据则是由于这个国家尚属草创而且人们或多或少都施行暴力。格罗萨克在一次葬礼上的即兴讲话中,竟夸大其词地提到萨缅托“粗鲁”,称之为“智力战争中出色的游击骑士”,说他将成为一股安第斯洪流。(且不说语法修养,格罗萨克是不及萨缅托的;此外,萨缅托几乎不同于任何其他阿根廷人士,而格罗萨克则与法国的大学师生纠葛不清。)可以确定的是,萨缅托在国会崇拜中注入一股原始的热情,而罗萨斯(较少的冲动,较少的才气)则故意强调其对于乡俗的亲合力——这一份故作的矫情至今还在迷惑着人们——,并把那谜一般的“官僚庄园主”转化为潘乔·拉米雷斯式或者基罗加式的冒险的游击

骑手。

还没有一位阿根廷的观察家具有萨缅托那样的洞察力：关于美洲的这块土地的被征服以及天长地久地被覆盖着一片又一片沙漠。他看到了革命，但即便赢得了整个大陆的解放，赢得了秘鲁和智利的阿根廷式的胜利，最后还是让国家置于个人野心与历史的陈规的力量之手。他意识到，我们的财富不应该只限于印第安人、高乔人以至于西班牙人的产业，而是应该无保留地全面汲取西方的文化。

萨缅托既反对贫穷的过去，又反对血腥的现在，遂成为一个异乎寻常的鼓吹未来的布道者。他跟爱默生一样，认为人的中心问题是命运，而命运的应验则在于合乎逻辑之期待。萨缅托曾明确地指出，对于事物企望的实质，对于心想事成的应验，在于信念……在这么一个充斥着外省人、东部人与混杂而又互不相容的世界里，萨缅托是第一个没有地方局限性的阿根廷人。他立志要在贫穷而破碎的土地上缔造自己的祖国。1867年，他在致胡安·卡洛斯·戈麦斯的信中写道：“蒙得维的亚是个破落户，布宜诺斯艾利斯是一个乡村，阿根廷共和国则是一间厅堂。普拉塔联邦是一副坚实的头盔，一条美洲土地内受压抑的种族的战斗的前线，一匹可派大好用场的布料。”（路易斯·梅利安·拉菲努尔《人物小传》，第一卷第二百四十三页）。

谁也不会读此书而不对其已故的杰出的作者缅怀特殊的感情，一股胜过尊敬与赞赏的特殊的感情：宽厚而充沛的友好之情。“谁接触到此书，就可接触到一个人”——萨缅托满可以在该书的结尾写下这么一句。有人认为这本书的威望与它的大部分的名声都来之于萨缅托本人；但是他们却忘了，对当前的新一代阿根廷人来说，萨缅托本人还是这本书所造就的呢。

多明戈·福斯蒂诺·萨缅托《外省忆事》，豪·路·博尔赫斯作序并注，埃梅塞出版社，1944，布宜诺斯艾利斯。

1974 年附记：萨缅托还一再提到过抉择性的思考：文明或野蛮。如果要取代《马丁·菲耶罗》而另立经典，那么我们宁可推出《法昆多》——我们的另一部历史性的佳作。

纪 棠译

多明戈·福斯蒂诺·萨缅托

《法昆多》

在 19 世纪是独一无二而在本世纪又无其衣钵传人的叔本华曾经思考到,历史不是精确的演变,而其所涉及的事件的偶然性则如同浮云——我们可以从中想像出海湾与雄狮等形象,“有时,我们还可以瞥见一片状似天龙的云彩”(《安东尼与克莉奥佩特拉》),詹姆斯·乔伊斯将会说:历史是我想要摆脱的梦魇。不过,更多的人则觉得或声称:历史或明或暗地内含一幅画面——对此只需稍稍回忆一下突尼斯人阿本贾滕、维科、斯宾格勒和汤因比等人就够了。《法昆多》向我们提出了这样一个抉择:文明或野蛮——据判断,这完全适用于我们的历史进程。在萨缅托看来,野蛮在当年就是当地部落与高乔人的生活的原野,而文明则是城市。高乔人后来为垦殖者与劳工所取代,而野蛮不仅存在于村野,也存在于大城市的市井平民中间;蛊惑人心的政客为往昔的地方强权者竭尽了自己的职能,尽管强权者本人也是蛊惑人心之辈。上述的抉择没有改变,而“就永恒的外观看”^①,《法昆多》仍然是一部最好的阿根廷的历史书。

大约在 1845 年期间,萨缅托从他的智利放逐之地正面地——也许仅仅是直观地看清了历史。我们有理由这么推断,那就是他在这个国度巡视了一些地方之后——暂且不说他那股教育家兼具军人的勇于冒险的双重精神,他的作为历史学家的天才的推断力更

^① 原文为拉丁文。

有所增强。由于他那通宵达旦的工作热情,通过他与弗尼莫尔·库柏、空想主义者沃尔涅^①以及为现代人所遗忘的《女俘》^②的神交,凭借他那独特的记忆、深厚的情爱与正义的仇恨,萨缅托又看到些什么呢?

由于空间常用行程的时间计算,而当年的拉着大车行进的军队要花去好几个月的时间跋涉广袤的沙漠,所以他当年眼中的沙漠比起今天来要更为辽阔。征服只是浅层次的;圣卡洛斯战役可能是一次决战,但是在1872年方才展开。确实有一整队一整队的印第安人部落,不顾白人的威胁而径直向南方挺进。在被废弃的草原上,自行繁殖着牛马。而那些甚嚣尘上、布局无序的城市——科尔多瓦位于谷地,而布宜诺斯艾利斯则临近大河,这又与远方的西班牙何其相似乃尔。当年如此,至今亦然:单调、一式的西班牙风格的围栏与零乱的中心广场。我们走访过城市南端的旧总督府辖区时,只见一派败落景象。后来又不时地传来一些过时的消息:英国侨民的起事、法兰西国王在巴黎被处死、拿破仑战争、入侵西班牙等;还有一些几乎是秘密流传的书籍,内含异端邪说——可是竟在5月25日的清晨结出了果实。人们常常忽视历史性的日子所包含的知识的意义;我所指的那些书籍,正是当年伟大的马里亚诺·莫雷诺、埃切维里亚、巴雷拉、胡安·克里索斯托莫·拉菲努尔以及图库曼大会的代表们的爱不释手的读物。荒漠之中的这些消息闭塞的城市,就是当年的文明。

如同美洲的其他的一些地区一样,从俄勒冈、得克萨斯到大陆的另一端的一大片原野,活动着一支特殊的游牧骑士族——巴西的南方和乌拉圭山区的居民都管他们叫高乔人。他们不是什么种族,在他们的血管里并不一定流淌着印第安人的血液。他们的属性

① 沃尔涅(1757—1820),法国思想家,曾经提出过世界主义的设想。

② 《女俘》,阿根廷诗人埃切维里亚所著的高乔史诗。

是由于共同的命运而不是依据血统而决定的。他们把血缘看得很轻，而且一般都置之脑后。“高乔”这个词的二十多条的词源探索中，据萨缅托考证，与“瓦乔”最为接近。与北美的“牛仔”不同，高乔人并非冒险之徒；也与他们一度为仇的印第安人不同，高乔人一向不爱流动。他们的房屋是土堆泥砌的稳固的茅舍，而不是漂泊不定的帐篷。《马丁·菲耶罗》写道：

令人悲伤的是
 丢掉活计
 而远走异地他乡。
 心灵充满痛楚，
 而严峻的生活又把我们
 这些草原的居民
 驱向沙漠。

菲耶罗的长途跋涉，不是冒险者的行程，而是不幸的历程。

高乔文学——好几代的城市作家的奇异的才情之贡献——似乎夸大了高乔人的重要意义。与社会学的某些怪论相反，我们认为所涉的是一部个人的经历而不是群体的历史。被萨缅托称之为“在战火中锻炼成长的凯尔特平民诗人”的伊拉里奥·阿斯卡苏比，曾经礼赞过“拉普拉塔河地区那些高歌猛进与暴君胡安·曼努埃尔·德·罗萨斯及其帮凶战斗到底的高乔人”。不过我们还是要问：那些为争取独立而献出生命的古埃梅斯部下的高乔人与法昆多·基罗加统领下并褻渎了独立的高乔人，是否有很大的区别？他们都是头脑简单的人，他们缺乏爱祖国的感情——对此我们不应感到惊奇。当英国入侵者在基尔梅斯附近登陆时，当地的高乔人都好奇地聚观这些衣着漂亮、制服闪光、操着陌生语言的高个子男人。布宜诺斯艾利斯城，布宜诺斯艾利斯的居民（不是当局人士，

他们已逃之夭夭)，在利涅尔斯^①的领导下，肩负起抵抗英国侵略军的重任。登陆事件早已臭名昭著，赫德森对此也有过叙述。

萨缅托知道，他的作品结构中只出现粗俗的无名之辈是不够的，因而捕捉一个鲜明突出的形象，并借以作为野蛮的人格化。他在法昆多的身上找到这个形象，一个忧郁的《圣经》的拜读者，又是曾经高擎过带有头盖骨、胫骨和“宗教或死亡”的标语的黑色海盗旗的旗手。罗萨斯对他来说没有用处。确切地说，他不是什么强权者，也从来没有摆弄过长矛，还公然表示憾其未死。萨缅托确定了悲剧性的结局，而任何人也写不尽基罗加注定的命运：他是在过道里被人用乱枪与乱刀打死的。然而命运对于这个拉里奥哈人还算仁慈，给予他一个令人刻骨铭心之死，而且又有萨缅托为之叙事。

很多人对该书的构思时所处的环境感到兴趣。大约在三十五年前，阿尔韦托·帕尔科斯对于这种好奇的而无疑又是正当的心理，颇为嘉许。现录他的一段提纲式的文字如下：

1. 抨击罗萨斯与首领独裁制度，并进而反对智利的独裁制度的代表人物，遂成为该作品的主题思想。
2. 肯定阿根廷流亡人士所进行的事业，或者说为此而借用了“萨缅托”^②的词义并加以神圣化。
3. 向阿根廷人提示了一个用以在斗争中廓清问题与激励斗志的理论，并且献给他们一面战斗的大旗：争取文明反对野蛮的大旗。

① 利涅尔斯（1753—1810），法国海军军人，在夺取为英军占领的布宜诺斯艾利斯的战斗中崭露头角。

② 其词义是葡萄藤。据《圣经·旧约·列王纪上》中所载的“都在自己的葡萄树下和无花果树下安然居住”等文字以及西方常用葡萄藤图案作衣锦的习惯来看，似乎带有神秘的和平与吉祥的寓意。

4. 还在文学的鼎盛时期展现了自己杰出的文学才能。
5. 预见到不等到暴政制度消灭,社会即将发生重大的变化,并将他的名字列入最早的流亡政治家的人物谱。

作为斯图尔特·米尔的老读者,我一向同意他的原因多元论;而帕尔科斯的提纲,在我看来,也没有什么言过之处,只是不够全面与深刻。据文集的编辑者声称,他尊重萨缅托的创作意图,然而谁也清楚,就天才的作品而言——《法昆多》显然是天才之作——意图则是次要的问题。典型的范例就是《堂吉珂德》。塞万提斯原来只想模拟骑士书籍,但今天我们之所记取的却是它的辛辣有力的讽刺。当代最有争议的伟大的作家吉卜林,在他的文学生涯终结之际,领悟到一个作家可以虚构其神奇的故事,但不是作其伦理的深入体会的表达。他回忆起斯威夫特的一桩趣事:他原想撰写一本声讨人类恶行的文章,结果留下的是一本儿童读物。还是让我们回到那个古老的论点吧:诗人是圣灵与缪斯的听写记录员。已经逊色的现代神话故事,选择了潜意识或下意识风格。

跟所有的“创世记”作品一样,诗歌的创作带有神秘色彩。把诗歌降低为一系列的智力运转行为,根据爱伦·坡讲究实际的判断,就不是真正的诗艺,甚至于如同我曾经说过的那样,这会给它带来蒙受偶然性的条件之害。帕尔科斯的第一个论点是“抨击罗萨斯与首领独裁制度,并进而反对智利的独裁制度的代表人物”,但是单独这一点不能孕育出斯芬克司式罗萨斯的生动形象(“一半像儒怯的女人,一半像嗜血的老虎”),也不会导致原始的祈求:“法昆多那可怕的阴影!”

图库曼大会已过去大约三十年之久,而当年的历史还没有提供一个历史博物馆的雏形。显要的人物也都是血肉之躯,而不是大理石或青铜制品或者画像。我们曾经通过一种巧妙的调和论,把他

们与其仇敌合为一体。多雷戈^①的雕像耸立在拉瓦列广场附近；在内省的一个城市我们还看到贝龙·德阿斯特拉达街与乌尔基萨街交叉而过：如果传说无误，那么这个贝龙是被砍头丧命的。我的父亲（一位自由思想者）当年时常谈起“教义问答”已被课堂里的历史课文所代替。实际情况也确实如此。我们常用一个周年、一个世纪以至一百五十周年来计算时光的流程，而这个“一百五十周年”原是贺拉斯笔下的幽默之词，意思是“一英尺半长度”，而如今则用以为生日或忌辰作纪念活动。

除了古埃梅斯和布斯托斯将军之外（前者曾英勇地与西班牙军队作战并为祖国献出了生命，而后者由于在阿雷基托村的叛乱而玷污了他的军旅生涯），地方强权者对美洲的独立事业都怀有敌意，因为他们心目中的布宜诺斯艾利斯只是用以统治内地各省的借口。（阿蒂加斯就禁止东部人加入安第斯联队。）萨缅托基于他在书中所持的论点，把这些东部人过急地都归之为高乔人。然而实际上，他们却是指使手下人出击打斗的地主。基罗加的父亲还是一名西班牙军官。

萨缅托树立起来的法昆多，是我们的文学上最令人难忘的人物形象。这一伟大的作品的浪漫主义风格，自然流露地、情不自禁地与惊心动魄的事件与人物，结为浑然一体。至于后来的乌连、卡尔卡诺等人所作的改编或者改写，则趣味索然，如同霍林希德^②编写的《麦克白》、萨克索·格拉马蒂库斯^③的《哈姆雷特》一样。

① 多雷戈（1787—1828），阿根廷将领，曾任布宜诺斯艾利斯省府总督，后死于拉瓦列发动的兵变。

② 拉斐尔·霍林希德（？—约1580），英国编年史家，所著《英格兰、苏格兰、爱尔兰编年史》，又称《盎格鲁-撒克逊编年史》，是莎士比亚多种剧本取材的主要来源。

③ 萨克索·格拉马蒂库斯（1150？—1220？），丹麦早期最著名的编年史家，著有《丹麦人的业绩》。莎剧《哈姆雷特》取材于此。

萨缅托的许多不朽的创作形象，都鲜明地留在阿根廷人的记忆里：法昆多、其他的同代人物群像、他本人及其母亲的形象等。与他不甚友善的保罗·格罗萨克称他为“智力战斗中出色的游击骑士”，并赞扬他“对土生白人的愚昧无知所作的马队式的冲击”。

我不敢说《法昆多》是阿根廷的首屈一指的书。绝对的肯定，不会引向信服而是导致争议；我只能说，如果我们没有把它奉之为书中的范本，那么它堪称是我们的历史而配为佳品。

多明戈·福斯蒂诺·萨缅托《法昆多》，豪·路·博尔赫斯序并注，文苑出版社，1974，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

马塞尔·施沃布^①

《童子军东征》

如果有一位东方的旅行家——比如说孟德斯鸠笔下的一名波斯人，要我们证明一下法兰西的文学天才，那么不一定非要推出孟德斯鸠的作品或者伏尔泰的七十余卷文集，看来只需要学说一两句动听的词（如 arc-en-ciel^②，这个词的结构是天空中的一道拱门）或者一个有关十字军东征历史的惊人的书名（*Gesta Dei per Francos*，它的意思是：由法国人实现的上帝的伟绩）。那残酷无情的十字军东征，委实不比这一行法文逊色。思想复杂的史学家企图为它作一些理性的、社会的、经济的以至于种族的解释，但都归于徒然。事实是两个世纪的收复圣墓的狂热控制了西方诸民族的情绪——尽管似乎也不乏他们的理性的奇观。11 世纪末，亚眠^③的一个隐修士，一个身材短小、其貌不扬而目光却异常灵活的男子，用他的嗓音鼓动了第一次十字军东征。13 世纪末，雅利尔的杀人弯刀和器械，在圣安德阿克尔留下了第八次印迹^④。欧洲没有再度东征，那神秘而持久的狂热，那犯下如此残暴行为并为日后伏尔泰

① 马塞尔·施沃布（1867—1905），法国作家、史学家，《童子军东征》是他 1896 年的作品。

② 法文，词义是“虹”。

③ 亚眠，法国皮卡第大区索姆省的省城。下文提到的“隐修士”指彼特，又称隐修士彼特，1096 年他率家人在内的数千之众，前往君士坦丁堡。

④ 此处指 1270 年由法国路易九世和英格兰爱德华王子发动的第八次也是最后一次十字军东征，以失败告终，路易九世死于瘟疫。雅利尔指土耳其军事首领。

所谴责的狂热，也终告了结。欧洲开始回味收复圣墓的行动。东征没有失败，恩内斯特·巴克说，它只不过是多次遭到中断而已。集结了如此庞大的军队并且策划了这么多次的进军的宗教狂热过去之后，只留下很少的几个形象，它们仅在几个世纪之后反映在耶路撒冷的那些悲凉而清晰的镜面之上：身披铠甲的骑士的高挑的身影、猛狮出没的黑夜、巫术蛊惑的孤独的土地。最令人痛心的形象，倒是大量的不计其数的丧生的儿童。

12 世纪初，两支儿童远征队从德国与法国开拔。他们居然相信自己的瘦小的双足能跨江过海。难道福音书不是在恩准与神护着他们吗：“让孩子到我这里来，不要禁止他们。”（《路加福音》，第十八章第十六节）。上帝不是明示过：只要有信念，大山也能挪移吗！^①（《马太福音》，第十七章第二十节）。他们就这样信心百倍、兴致勃勃、义无反顾地奔向南方的某些港口。预想的奇迹没有发生。上帝竟会让法国纵队被奴隶贩子们劫持，在埃及给贩卖掉；德国纵队则因迷路而失踪——为蛮荒与时疫（据猜测）所吞没。“此乃无知之愚信是也”。有人说在“汉姆林的风笛手”的传说中，有过一段它的回音。

印度斯坦的某些书籍，就谈到过宇宙只不过是每一个人身上不可分的、固定不变的神性的一场梦。19 世纪末，马塞尔·施沃布——这个梦的创作者、演员兼观众，就曾经企图重温许多个世纪前的非洲与亚洲的孤独的梦：渴望收复圣墓的童子军的历史。但我肯定，他没有进行这一场福楼拜所期望过的考古的试验，而满足于

^① 《圣经·新约·马太福音》此处原文为：“耶稣说，是因为你们的信心小。我实在告诉你们，你们若有信心像一粒芥菜种，就是对这座大山说，你从这边挪到那边，他也必挪去。”

收集大量的雅克·德·维特里^①或者埃诺尔^②的陈旧的篇页，继而极尽其想像与选材之能事；于是乎，他梦想为教皇，梦想为教士，梦想为儿童，又梦想为牧师。在这项任务中，他采用了罗伯特·勃朗宁的分析法，而勃朗宁的叙事长诗《指环和书》（1868）通过十二段独白向我们展现的，则是一桩错综复杂的犯罪的历史——从杀人犯、受害者、证人、辩护律师、检察官、法官以至于罗伯特·勃朗宁本人的不同角度加以观察……拉卢（《法国当代文学》，第两百八十二页）曾经称赞过施沃布所作的“天真的传奇”，具有“朴素的确切性”；不过我还要补充一句：此一确切性既没有减少其传奇性，也没有降低其伤感程度。吉本不是说过伤感往往产生于寻常的境遇吗？

马塞尔·施沃布《童子军东征》，豪·路·博尔赫斯作序，
石鸡出版社，1949，布宜诺斯艾利斯。

纪 棠译

① 雅克·德·维特里，法国中世纪作家，所著《巴黎学徒的生活》描绘了当时在巴黎学艺之人的众生相。

② 埃诺尔，12世纪法国作家，所著《1187年的哈丁之战》，又名《埃诺尔》，是研究十字军东征的文献。

威廉·莎士比亚

《麦克白》

哈姆雷特,作为丹麦王朝服丧带孝的公子哥,是个颇具讽刺意味的人物。他要报杀父之仇,却迟迟疑疑,不是反复讲着大段大段的独白,就是难过地摆弄着死者的头骨。这使他成为评论界非常感兴趣的对象。19世纪许多名人都曾有所评述就表明了这一点。拜伦、爱伦·坡、波德莱尔、陀思妥耶夫斯基等等,无一例外,他们都曾饶有兴趣地对它一幕幕作过过细的分析。(当然,他们的分析涉及各个方面,比如:提出疑问——“疑问”乃是智慧的诸多表现之一。而在丹麦王子这件事情上,这疑问并不仅仅是指幽灵是否真的存在,还关乎故事本身的真实性,以及在肉体解体之后等待着我们的是什么。)麦克白国王这个人,总让我觉得更为真实,他似乎主要是投身于他那残酷的命运,而不太适应舞台的需要。我相信哈姆雷特,但不相信哈姆雷特的遭遇;我相信麦克白,也相信他的故事。

惠斯勒说过:艺术是偶然发生的^①。我们知道我们永远无法全部诠释出其美学的奥秘,但这并不妨害我们对使奥秘成为可能的事实进行分析。而事实,众所周知,是无穷无尽的。按照一般的逻辑,一件事情的发生,总是由事前的全部前因后果汇合在一起才促成的。让我们来看一看几个最突出的前因后果。

而今,麦克白在人们的心目中只是一场梦,艺术的梦,而忘记

^① 原文为英文。

了他曾是一个活生生的人。尽管剧中有女巫，有班柯的幽灵，有森林向着城堡挺进的场面，它仍是一部历史剧。在《盎格鲁-撒克逊编年史》中，有一篇讲述 1054 年发生的事情（比挪威人战败于斯坦福大桥和诺曼底征服大约早十二年），说是诺森伯里亚伯爵西沃德从陆地和海上进犯苏格兰，赶走了苏格兰国王麦克白。其实，麦克白是有资格执政的，他并不是个暴君。他获得了仁慈和虔诚的名声：对穷人慷慨，又是热诚的基督徒。他杀死邓肯是光明正大的，是在战场对阵时杀的。他清剿了北欧海盗。他在位时间长，而且公正。人的记忆是富于想像的，后人为他编出了一篇传奇故事。

光阴似箭，日月穿梭。数百年后，出现了另一个重要人物——编年史学家霍林希德。我们对了解不多，甚至不知他的出生年月和地点。据称霍氏为“上帝之声大臣”^①。他于 1560 年左右到达伦敦，参与撰写某种规模宏大的世界通史，并坚持不懈。这部史书后来压缩为英格兰、苏格兰、爱尔兰编年史，现在即以此为该书的书名。^②书中有麦克白的故事，莎士比亚就是从那里得到灵感的，还在他的剧作中多次使用了史书中的原话。霍氏大约死于 1580 年，《编年史》是在他死后的 1586 年出版的。据推测，莎士比亚使用的就是那个版本。

现在谈谈威廉·莎士比亚。他生活的年代（1564—1616）发生了许多重大事件：无敌舰队，荷兰解放，西班牙一蹶不振，隅居在一个支离破碎的小岛上的英国成为世界上最强大的王国之一。在这样的时代背景下，莎士比亚的身世会让我们觉得他莫名其妙的庸常。他做过十四行诗诗人、演员、企业家、商人、讼师。去世前五年，他回到他的故乡埃文河畔的斯特拉特福镇。在那里，除了一

① 霍林希德在伊丽莎白一世当政时期（1558—1603）到伦敦从事基督教著作的翻译工作。

② 即《盎格鲁-撒克逊编年史》。

份遗嘱和墓志铭外,他没有写下只言片语。遗嘱里连一本书都没提到,墓志铭也写得很不像样子,几乎当不得真。他生前没有把他的剧作汇集出版,我们所见到的第一个版本——1623年的对开本,还是在一些演员的倡议下才得以面世的。本·琼森说他不大懂拉丁文,希腊文就更差了。这些事实让人想像莎士比亚只是个挂名的人物。晚年住进精神病院的提洛·培根^①小姐(她的一本书曾蒙霍桑提笔写了序言^②,尽管他并没有读过她那本书),硬说莎翁名下的剧作均出自想像力完全不同的一位预言家、实验科学的鼻祖弗朗西斯·培根之手。马克·吐温附和她的这种说法。路德·霍夫曼提出了另一个可能的人选——被人称为“文艺女神的情人”的克里斯托弗·马洛。但他的可能性就更小了,他在1593年就被刺死在迪普福特的小酒馆里了。前一个说法出现在19世纪,后一个在20世纪。而在那之前的两百多年中,任何人都没有想像过莎士比亚会不是其作品的作者。

19世纪30年代“愤怒的青年”一代(他们把十七岁便在一个阁楼上自杀身亡的托马斯·查特顿奉为诗人的典范),对莎士比亚简朴的履历从未完全认可过,他们宁愿相信他是个不走运的人。雨果以出色的辩才千方百计地证明,与莎士比亚同时代的人不知道有莎翁这个人,或者看不起他。而清楚的事实是,莎士比亚虽然一开始遇到过些波折,却一直是个不错的士绅,受人尊敬,事业有成。(夏洛克、戈内里尔^③、伊阿古、里昂提斯^④、科里奥兰纳斯^⑤和三个命运女神都是成功的创造。)

① 提洛·培根(1811—1859),美国作家,著有《莎剧哲学思想的揭秘》等。

② 指霍桑的《回忆一位才女》。

③ 戈内里尔,莎士比亚悲剧《李尔王》中人物,李尔王狠毒的长女。

④ 里昂提斯,莎士比亚喜剧《冬天的故事》中的西西里国王。

⑤ 科里奥兰纳斯,莎士比亚悲剧《科里奥兰纳斯》中的罗马贵族,原名卡厄斯·马歇斯。

列出上述这些事实之后,我们还要提一提当时的一些情况,相信这些情况会缓解我们的惊讶。莎士比亚没有把他的作品(除个别外)付梓出版,是有原因的。因为他的戏剧是为舞台演出创作的,而不是供阅读的。德·昆西指出,剧院演出产生的轰动效果毫不逊于排字出版。17世纪初,为剧院写作是一种不可少的文学活动,就像现在为电视、电影写作一样。当本·琼森以“作品”为标题发表他的悲剧、喜剧、假面剧的时候,人们还讥笑他呢。我甚至斗胆做这样的设想:为了写作,莎士比亚需要舞台的激励,需要首次公演的催促,演员们的催促。正因为如此,一旦卖掉了他的环球剧院,他便停笔不再创作了。况且那时剧作作品属于剧团,而不属于作者或改编者。

莎士比亚时代不像我们这个时代那么较真儿,那么轻信,那时的人把历史看做是艺术,当作是专门制作供人消遣的神话故事和讽喻故事的艺术,而不是一种准确性较差的科学。他们不相信历史学能够恢复过去的面貌,但却相信历史学能够把过去塑造成有趣的神话传说。莎士比亚经常阅读蒙田、普卢塔克和霍林希德的著作,他在后者的书中看到了《麦克白》的故事情节。

众所周知,我们在《麦克白》中看到的头三个人物是在雷电交加、暴雨倾盆的荒原中的三个女巫。莎士比亚称她们为精怪姐妹。在撒克逊人的神话里,精怪是掌管人和诸神命运的神;所以,“精怪姐妹”的意思并非怪异姐妹,而是命运三姐妹,即斯堪的纳维亚命运三少女、罗马神话的命运三女神。是她们,而不是剧的主角,驾驭着剧情的发展。她们问候麦克白时用的称呼,一个是“考多尔爵士”,另一个是看似不着边际的“君主”。这本是两个预言,在第一个迅即成为现实之后,第二个也就变得无法避免了。麦克白在他夫人的催促下,一步步走上了谋杀邓肯之途。他的朋友班柯倒没有太看重这三个女巫,他在解释这三个幽灵幻像时说:“地上有泡沫,正如水中有泡沫。”

莎士比亚与我们天真的现实主义作家们不同，他懂得艺术总是意味着虚构。他的戏剧同时发生在两个地方，两个时代：在遥远的11世纪的苏格兰，也在16世纪初伦敦近郊的舞台上。那三个长着胡子的女巫中有一个就曾提到“猛虎号”船的船长。这艘船从叙利亚的阿勒波港起锚经过漫长的航行抵达英国，其中有的船员还赶上了该剧的首场演出。

英语是日耳曼语族的语言；自14世纪起，它也可以算是拉丁语族的语言。莎士比亚故意交替着运用两者的特色，尽管它们在意思上并不总是相同的。比如这两句：

The multitudinous seas incarnadine,
Making the green, one red.^①

前一句用的是铿锵响亮的拉丁语，后一句却是短小质朴的撒克逊语。

莎士比亚似乎已经感觉到，统治欲、控制欲不仅属于男人，也同样属于女人。麦克白就是女巫和王后手中既听话又残忍的一把匕首。施莱格尔^②是这样理解的，布拉德利^③却不这样想。

我读过许多关于《麦克白》的文章，也忘了不少。不过，我认为柯尔律治^④和布拉德利（《莎士比亚悲剧》，1904）两位的论文，至今仍是无人超越的。布雷德利指出，莎士比亚的作品孜孜不倦地、生动地给我们留下这样的印象，就是快而不促。他说，他这出

① 语出《麦克白》第二幕第二场，意为：“我这一手的血，倒要把一碧无垠的海水染成一片殷红。”

② 施莱格尔（1767—1845），德国作家，用无韵诗体翻译了十七部莎剧，《戏剧艺术与文学讲演录》第十二讲专论莎剧。

③ 安德鲁·布拉德利（1851—1935），英国评论家，《莎士比亚悲剧》是其名著。

④ 柯尔律治在1818年出版过《莎剧演讲集》。

戏黑暗占据着统治地位,几乎是漆黑一片:偶然冒出一丝火光的黑暗和老也去不掉的要流血的预感。一切都发生在夜晚,只有国王邓肯既可笑又感人的一场戏是个例外。国王在看到城堡高高的塔楼(他一旦进去将再也出不来的塔楼)时说,凡是燕子喜欢出没的地方,空气就清新美妙。设计要害死国王的麦克白夫人,看到的却是乌鸦,听到的是乌鸦的叫声。风暴伴着罪行,罪行乘着风暴。大地颤抖,邓肯的烈马疯狂地互相吞噬。

人们经历过的往事,往往会被吹得天花乱坠;麦克白却不会有这样的问题。这部剧作是文学能够提供给我们的情节最紧张的剧作,它的紧张程度持续不衰。从女巫们讲的哑谜似的话(美即丑,丑即美)开始,这些话像有种魔力似地渗入到人们的理智中,直到麦克白被围困并战死为止,整出戏就如某种激情或音乐抓住了我们。不管我们像苏格兰国王雅各布一世那样相信鬼学也好,还是我们的信仰使我们不相信也罢,也不管我们认为班柯的鬼魂不过是身心受到折磨的凶手谰妄胡说也好,还是认为那就是死者的幽灵也罢,凡是看这出戏的、浏览一下或者想起这个剧本的,都会强烈地感受到这个悲剧,就像是做了一场噩梦。柯尔律治写道:对诗的崇拜会使人愉快地、自愿地暂时放弃怀疑。《麦克白》就像任何真正的艺术作品一样,图解并证明了这种看法。在这篇序言的前半部我说过,这个戏的故事同时发生在中世纪的苏格兰和已经在跟西班牙争夺海上霸主地位的、战舰与人文科学齐头并举的英国。事实是莎士比亚梦中的这出悲剧(如今成了我们的梦),它不属于哪个历史时间范畴,换句话说就是:它创造了自己的时间。国王可以谈论他从未听说过的武装起来的独角犀,而不受任何追究。如果说《哈姆雷特》是暴力世界里一个沉思者的悲剧的话,那么《麦克白》可不一样,《麦克白》的喧哗和骚动似乎逃脱了世人的分析。

《麦克白》中,一切都是最基本的,只有语言不是。《麦克白》的语言是巴洛克式的,是极其复杂的。语言奇特是激情使然,这激

情不是克韦多、马拉美、卢戈内斯，或者比他们名气还要大的詹姆斯·乔伊斯们那种技巧激情，而是发自内心的激情。主人公使用的双关比喻，一次次地兴奋和绝望，令大作家萧伯纳为《麦克白》做出下面这个著名的定义：《麦克白》是现代文化人充当女巫的信徒和杀手的悲剧。

屠夫和他的恶魔般的夫人——王后（我用的是马尔康^①的说法，这说法反映了他的憎恶，并不反映这两个人物错综复杂的真实情况），对于使他们浑身沾满鲜血的罪行从未后悔过，尽管他们的罪行一直在怪怪地纠缠着他们，令他们发疯，使他们晕头转向。

莎士比亚是英国诗人中最少英国味的诗人。与新英格兰的罗伯特·弗罗斯特，和华兹华斯、塞缪尔·约翰逊、乔叟，以及那些写过或唱过哀歌挽歌的不知名的人物相比，莎士比亚几乎是个外国人。英国是个谨言慎行的国度，人们善于点到为止；夸张、过头、极致是莎士比亚所特有的。同样，宽容大度的塞万提斯，也不像是斩罚绝断和大吹大擂的西班牙人。

阿根廷历史学家格罗萨克就莎士比亚问题为我们留下了典范的篇章，我不能也不想在这里忘记提到他的贡献。

威廉·莎士比亚《麦克白》，博尔赫斯作序，列入南美出版社《杰作丛书》，国家艺术基金会，1970，布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

^① 马尔康，《麦克白》中人物，国王邓肯之子。

威廉·香德 《酵素》

1877年佩特指出，所有的艺术都希望有音乐那样的特性，音乐是惟一一种仅有形式的艺术，或者像叔本华所说，是惟一一种即便没有世界也可以存在的艺术，因为音乐可以摆脱人的意志而存在。佩特的理论为他那时的实践提供了依据。丁尼生、斯温伯恩、威廉·莫里斯的诗，尽管彼此非常不同，有如水火互不相容，却都想成为音乐，并且都惬意地成了音乐。本世纪的穆尔认为，思想是现代文学的死对头，他编了一本纯诗歌诗集，都是“由排除了个性的诗人创作的诗”。

无独有偶，叶芝追求能够唤起个人记忆后面的共性记忆的象征物，写了许多浪漫主义的朦胧诗篇。到四十岁左右，他一改先前的风格，又创作了大量使用口语和有具体情节的诗。叶芝的发展变化反映了英国诗坛的发展变化：从遥远、高贵、悦耳，转变为身旁、一般、刺耳，而本质不变。当然，他挑战传统是符合传统的，这里我们只要提一下多恩、A. H. 克拉夫和勃朗宁就够了。多恩就曾为反对古意大利式的软绵绵而大声疾呼：

我不会像美人鱼那样歌唱去诱惑他人，我是粗暴的。^①

我在读到这本书的某些篇章时，特别想到勃朗宁。书中有一篇的标

^① 原文为英文。

题是《一个俗人的自白》(1947)。勃朗宁总是为其独白的人物开脱,哪怕这个人物是半兽人或拿破仑三世;香德的做法不是这样,他不为他的“俗人”做解释,而是把他拿出来示众。

勃朗宁笔下的主人公都是个人(是不同的人,至少勃朗宁想使他们这样),而香德笔下的都是类型人物。我这里只是说明情况,并不指责谁。《盲目的情人》中一位母亲告诫说:

你们必须拼命努力,
学会怎样生活,因为
你们的儿子们还前途未卜。^①

这句劝告因为针对的是一种局面,而不是某种个性,就更值得人们记住。(“未卜”这个词,我不记得还有哪儿比这儿用得更恰当了。)

乔治·穆尔对吉卜林的写作慨叹不已,曾字斟句酌地这样发问:自伊丽莎白时代以来,还有谁像他那样用全部语言写作呢?我认为同样的话也可以用来谈威廉·香德,他也是用全部语言写作的,只要我们不把他的词句看做是令人不快的统计学壮举,而是看做善于搭配使用不同氛围的词语的能力表现,那就行了。

艾略特写的东西往往繁杂而又内容贫瘠,但也有时突然闪出亮点,故仍值得一读。在一处闪亮的地方,他指出,诗人最重要的是能够看到比丑和美更远一些的东西,看到厌烦、恐怖和壮丽(《诗歌的用途和批评的用途》,第一百零六页)。

“看到丑和美”这个令人赞叹的结论性见解,已经被奉为英国的教条;艾略特对这个结论性见解令人赞叹的变换说法,一语道出了香德的一项本领。他的另一项本领是为我们当今这个壮丽、烦人、可怖的世界创造出各种象征物。

^① 原文为英文。

任何一本书都提供一种选择。我不知道未来将偏爱本诗集的哪些诗篇。也许是《酵素》，它的严肃而凄凉的诗句：

如果今天你宽宏大度的话，就饶恕我吧！^①

与其说是显示出韵律技巧，不如说是激情推动诗文的一种需要。也许是《玩偶》，它以电影式的简洁手法在窄小的篇幅里确定一种命运。也许是《午夜》，它给我们留下这样无助的哀叹：

我是一只他们的憎恶所铸造的鸟。^②

或许是《我突然变得形单影只》，每个人都会觉得这首诗道出了自己内心的秘密。或许是《歌唱》，因为诗里有两句话不像是出自某个人，倒像是出自所有的人，它具有古老悠久的无名氏作品的品位。这两句话是：

她离开我的时候，我是那么苍老；
她靠近我的时候，我又如此年轻。^③

也许是《弗兰茨》，其中一个惊人的诗句包含了德国式的玄妙：

他把音乐藏在骨头里偷偷带进来。^④

也许是由各种幻觉构成（又是勃朗宁的影子！）的《咖啡馆里的男人》。

在现在这个历史时代，从事诗人这个神秘而又古老的职业，是

①②③④ 原文为英文。

一项很大的责任。威廉·香德心里非常清楚，他诚惶诚恐地斟酌词句，却也胜任愉快。

威廉·香德《酵素》(诗集)，博尔赫斯作序，海中瓶出版社，1950，布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

奥拉弗·斯特普尔顿^①

《星星制作者》

1930 年左右，W.O. 斯特普尔顿已经四十多岁了才第一次从事文学创作。正因为他开始得晚些，所以他没有学会某些技巧，也没有染上某些恶习。他的作品使用抽象词语较多，说明他在写作前读哲学书籍较多，读小说和诗较少。至于说他的个性和身世，最好还是引用一下他自己的话：“我是个天生的粗心人，又受到资本主义的保护（也许是作践？）。是在折腾了半个世纪之后，到现在才开始学习做点事情。我的童年历时近二十五年，是在苏伊士运河地区，在一个叫阿伯特绍尔姆的小镇上度过的，还上了一所牛津大学。我尝试过几种不同的工作，每次都不得不在大难来临之前逃之夭夭。我做过教师，在上宗教史课之前，我把《圣经》整章整章地默背下来。在利物浦当办事员的时候，我搞丢了若干货运清单；在塞得港，我傻乎乎地让船长们多弄走好多煤。我想为教育百姓做些事情，可矿工和铁路员工们教给我的东西，要比他们从我这里学到的东西多得多。1914 年战争爆发时，我很平和，我在法国前线为红十字会开急救车。再后来就是浪漫的婚礼，生儿育女，有时平静、有时激动的家庭生活。我一直像个结了婚的少年，到三十五岁上，才终于一觉醒来。我从蝌蚪状态转到仍不太定形的、迟迟到来的成熟阶段，经历了困难的过程。有两种经历支配着我：哲学，和凄惨

① 奥拉弗·斯特普尔顿（1886—1950），英国作家，常用科幻小说的形式批判 20 世纪的宗教观、政治和社会政治体制，《星星制造者》是他 1937 年的作品。

的、乱如蜂房的人生……如今,当我的一只脚踏在思想成熟的门槛上时,我发现我的另一只脚已经踩入坟墓了。对此,我是一笑置之。”

他这段话最后所用的一个很普通的比喻,是斯特普尔顿在文学上无甚偏好的一个例证,因为它没有表现出他那几乎是无边无际的想像力。威尔斯让他的魔鬼——带触角的火星、隐身人、地下无产者和盲人——和日常人打交道;斯特普尔顿则是以博物学家的准确性,多少有些乏味地构筑和描写他所想像的一个个世界。他的生物幻影没有人类的烦恼。

瓦莱里在一篇研究爱伦·坡的《我找到了!》的论文中提到,宇宙起源说是最古老的文学品种。那么,我们可以说最新的文学品种要算是科幻寓言或科幻故事了,尽管培根早在17世纪就已发表了他的《新大西岛》。我们知道,爱伦·坡曾分别接触过这两个文学品种,或许后一个品种还是他首创的。而斯特普尔顿,在这本不同凡响的书中,是把两个品种结合在一起。在对时间和空间进行想像探索时,他不是采用含糊的、没有说服力的情节过程,而是求助于一个头脑与另一些头脑的融合,求助于灵魂与神的某种结合,或者说也可以说,是借助某种著名的神秘哲学学说,只把它稍加变化。神秘哲学家们设想在人的体内可以同时并存着很多灵魂,就像在即将做母亲的女人体内那样。斯特普尔顿的大多数同行都比较随心所欲,不太负责任,而他却给人以诚恳的印象,尽管他的故事离奇,甚至有鬼怪。他杜撰出一个个故事,不是为了让读者消遣解闷,令他们惊愕;而是以诚实严谨的态度,叙述一个连贯的梦中各种阴森复杂的波折与变迁。

生卒年月地点似乎也给人以一种莫名其妙的满足,所以我们也补上这方面的资料:这位宇宙幻想家1886年5月10日生于利物浦,1950年9月6日死于伦敦。对于本世纪的人们来说,《星星制作者》不但是一部神奇的小说,而且是关于在多个世界并存的情

况下一种可能的、可以想像的体系及其动人故事的描述。

斯特普尔顿《星星制作者》，豪·路·博尔赫斯作序，牛头怪出版社，1965，布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

斯维登堡

《神秘主义著作》

伏尔泰在一篇文章中谈到另一个著名的斯堪的纳维亚人——瑞典的卡尔十二世时，曾说他是世上曾出现过的最了不起的人。他使用语法上的最高级形式是不够谨慎的，因为他不能令人信服，只会引起无谓的争论。卡尔十二世是个军事征服者，像他那样的人还可以举出几个。我倒觉得，把伏尔泰关于卡尔的那句话，用在卡尔手下最不可思议的臣民伊曼纽尔·斯维登堡身上是颇为合适的。

爱默生 1845 年在一次令人赞叹的演说中，把斯维登堡列为神秘主义的典型人物。这个词儿用得虽然极为恰当，但是有可能让人想像他是个有偏差的人，本能地想脱离眼面前现实的人（我始终不明白我们为什么把现实说成是眼面前的事儿）。斯维登堡可一点都不像这种人，他走遍阳阴两界，清醒而勤奋。没有谁像他那样充分地拥抱生活，热忱地研究生活，理智地热爱生活，渴望了解生活。没有谁比这位有血有肉的斯堪的纳维亚人，更不像一个隐修的僧侣，他去过的地方比红头发的埃里克去过的还要远得多。

斯维登堡像佛陀一样谴责禁欲主义，认为禁欲主义使人困顿而无能。在天堂的一角，他曾见到一位隐士，这人生前很想进入天堂，一直寻求孤独和荒漠。这位升入天堂者，在达到目的后，发现他听不懂天神的谈话，也不能深入了解天堂的奥秘。后来他得到允许，在他周围给他映射出一片荒野的幻影。现在，他就像当初在尘世时那样，每日苦苦修炼祷告，只是没有了先前对天堂的期盼。

斯维登堡的父亲，加斯帕尔·斯韦德贝里，是路德教派一位杰

出的主教，热诚和容忍在他身上达到了奇妙的结合。斯维登堡是1688年初在斯德哥尔摩出生的。他从小就想着上帝，常找机会和到他家造访的牧师们交谈。凭信仰使灵魂得救，是路德所倡导的宗教改革的基石，值得一提的是，斯维登堡却认为以行动使灵魂得救则更为重要，因为这是信仰的可靠证据。这个举世无双的人，他一个人就顶好几个人。他不轻视动手的能力：年轻时他曾在伦敦学习各种手工艺术，当过装订工、细木工、验光配镜师、钟表匠，也制作过科学仪器，为地球仪刻地图。此外，他还学过各种自然科学课程，学过牛顿的代数学和新天文学。他想和牛顿谋面交谈，但没有机会。他的学习总是富有创造性的。他是拉普拉斯-康德星云假说的先驱，他设计了能在空中运行的艇，能在海底航行的船（后者可供军用）。是他教给了我们一种个人确定经度的方法，还给我们留下一篇关于月亮的直径的论文。

1716年左右，他在乌普萨拉创办了一份学术性刊物，名字起得很漂亮，叫《代达罗斯北方乐土人》，办了两年。1717年，他因厌恶纯理论的研讨，谢绝了国王分派给他的天文学教授职位。在卡尔十二世进行的莽撞的、差不多是神话似的战争中（伏尔泰正是由于这几场战争写出了史诗《亨利亚德》^①），斯维登堡当过军事工程师。他设计并制作了一种装置，可以从陆上转移船只，移动距离有十四英里之多。1734年在萨约尼亚出版了他三卷本的《哲学和逻辑学著作集》。他还用拉丁文写出了很好的六步韵诗。他喜欢英国文学（斯宾塞、莎士比亚、考利、弥尔顿、德莱顿），欣赏他们丰富的想像力。即便他不从事神秘学研究，他的大名也会显赫于科学界。他像笛卡儿一样，对灵魂和肉体相接的准确地点这个问题颇感兴趣。解剖学、物理学、代数学、化学都给他以灵感，他勤奋地写下许多著作，都是按照当时的习惯，用拉丁文写的。

^① 《亨利亚德》，伏尔泰1728年创作的以法国16世纪宗教战争为题材的作品。

在荷兰，他注意到那里的居民信仰上帝，生活安逸，他认为那是因为荷兰是个共和国，而在王国里人们习惯于讨好他们的国王，奉承上帝，这种奴颜媚骨上帝不可能喜欢。顺便说一下，他在历次旅行中经常访问中小学、大学、贫民区和工厂；他喜爱音乐，特别是歌剧。他当过皇家矿物局顾问，在贵族院有他的席位。比起专断的神学，他总是更喜欢研究《圣经》。他不满足于仅仅阅读拉丁文的《圣经》，还要研究希伯来文和希腊文的《圣经》原文。在一篇私人日记中，他以“过于高傲”自责。一次在翻阅一家书店的图书时，他想他个人不用费很大气力就可以超过所有这些书；过后他明白了：上帝有千百种方法去触动人们的心，任何一本书都是有用的。小普林尼就曾说过，一本书再差，也会有点好东西。这话塞万提斯应记得的。

他一生中最重要的的一件事，发生在1745年4月的一个晚上，在伦敦。斯维登堡本人把那次经历称为离散度，或曰分离度。事情发生之前，他做过梦，做过祈祷，经历过犹疑恍惚的阶段和斋戒期，而最最奇特的是，在那之前他还在做着认真的科研工作和哲学思考。一天，一个陌生人，我们不晓得是什么模样，在伦敦的大街上默默地跟着他，后来突然出现在他的房间里，对他说他乃上帝。他亲自交待给他布道的使命：唤醒陷于无神论、迷途和罪孽中的人们，使他们重新树立起真正的宗教信仰，对耶稣的信仰。还告诉他，他的灵魂将游历天堂和地狱，可以和亡灵、魔鬼或天神交谈。

那时，这个被选中者已有五十七岁；在后来的近三十年中，他一直过着这种往返阴阳两界的生活。他用明白无误的语言详细记述了他的见闻。他与其他神秘主义者不同，他不使用隐喻，不闪烁其词，不故意拔高夸大。

书中的解释是清楚的。使用什么词都以读者是否有过那样的经历为前提，务必使每个词都恰恰是代表这种经历的符号。如果提到咖啡的味道，那是因为我们都喝过咖啡；要是讲到黄颜色，那是

因为我们都见过柠檬、金子、麦子和日落。为了暗示难以言传的人的灵魂与神的结合，伊斯兰教泛神论的神秘主义者，不得不借助于各种奇特的讽喻，如玫瑰、醉酒、性爱等形象。斯维登堡做到了不用这类修辞手段，因为他所讲的不是灵魂因冲动异化而进入的销魂状态，而是对世外领域一点一滴的准确描述。为了让我们想像一下地狱的最底层是什么样子，或者初步有个概念，弥尔顿告诉我们：那里没有光，但是模模糊糊还能看得见。而斯维登堡更喜欢探险家或地理学家记述陌生地域时所表现出的那种精确性和偶尔会有过的过细说明。

写到这里，我预感到读者的疑问，它就像一堵高大的铜墙在挡着我，使我无法继续写下去。有两种猜测加强了这种疑问：一个是认为写这些怪事的人在有意欺骗，一是想像他受到了某种急性或慢性疯癫的影响。第一种说法是不能成立的。要是斯维登堡有意欺骗的话，他就不会答应将他好大一部分著作匿名出版了。他那十二卷本的《神秘的结合》就是这样出版的，因而使这些著作舍弃了一个有声望的名字所能赋予的权威性。我们知道，他并没有打算在对话中赢得新的皈依者。他像爱默生（《推断难以服人》）或惠特曼那样，认为推断是不能令人信服的，要摆出事实，只要摆出事实人们就会接受。他总是避免争论。在他的全部著作里，你找不到一处演绎推理的地方；只有平静的、干净利索的说明。我这里指的当然是他的神秘主义著作。

关于疯癫的设想同样是没有根据的。如果编辑《代达罗斯北方乐土人》和《原则第一，天经地义》的人是疯子的话，那我们就不该认为后来成千上万页有条理的篇章是出自他之手了。那些篇章是近三十年不懈耕耘的结果，绝不是胡言乱语。

现在让我们看一下他多次提到的前后连贯的显灵的事，这确实有些不可思议。威廉·怀特曾尖锐指出，我们对古人说的显灵的事就服服帖帖相信，对今人讲的不那么相信；有时不但不信，还

要取笑他。我们相信以西结,是因为时间和空间上的距离使他显得高大光彩;我们相信圣胡安·德拉克鲁斯,因为他属于西班牙文学。但是,我们不相信斯维登堡的叛逆弟子威廉·布莱克,和距我们仍然比较近的、他的老师。真正的显灵,到底是哪一天停止的呢?是哪一天开始被假冒的显灵替代的呢?吉本在谈到天神显灵时,也说过同样的话。斯维登堡为了能直接研习《圣经》,花了两年的时间学习希伯来文。我觉得(先说清楚,我的看法自然是非正统的,它只是一个普通文化人的看法,而不是专家或神学家的看法)斯维登堡和斯宾诺莎、培根他们一样,是一个喜欢独立思考的思想家,他犯了一个令他尴尬的错误,就是他决心把自己的思想纳入新旧约的框框。希伯来喀巴拉派神秘哲学家们也做过同样的事,他们基本上都是新柏拉图主义者,为了证明自己的体系正确,总是求助于《圣经》的权威,援引它的章节、词语,甚至于一个个字母。

我并不打算全面阐述新耶路撒冷教(即斯维登堡派)的教义,我只想稍微谈两点。首先是他对于天堂和地狱的非常独特的见解。在其最著名最出色的作品《论天国、地狱及其奇迹》(1758年阿姆斯特丹出版)中,他对此做过详尽说明。布莱克重复过他的话,萧伯纳把这种见解栩栩如生地表现在他的《人与超人》(1903)第三幕之中,这一幕讲的是约翰·唐纳的梦。据我所知,萧伯纳从未谈到过斯维登堡,我们可以设想他是受了布莱克的启发写出这一幕的,因为萧伯纳经常提到布莱克,并且很尊重他。另一种并非不可能的设想,是他们不谋而合,萧伯纳自己达到了同样的认识。

但丁在写给斯卡拉家族坎格兰德一世的一封著名书信中指出,他的《神曲》像《圣经》一样,可以用四种不同的方式阅读,按字面意义阅读只是其中一种。读者在欣赏对仗工整的诗句的同时,还会得到不可磨灭的印象,那就是:地狱的九个圈,炼狱的九层台和天堂的九重天,正对应于三种部门:惩罚部门、赎罪部门和

奖赏部门。像“让你们心中满怀希望”^① 这样一些段落，更加增强了这种区域划分的概念，是艺术地增强的。这一点正与斯维登堡所讲的世外归宿不同。在他的教义中天堂和地狱不是地方，尽管人死后灵魂所去的，或者说是所创造的天堂或地狱，在灵魂看来似乎是位于空间。其实那只是灵魂所处的环境，是由生前的一切所决定的。谁也没有被禁止进入天堂，也没有注定要进地狱。可以这样说，两者的门都是开着的。死了的人不知道自己已经死了；在一段时间里，他们还会反射出他们原来所习惯的环境和周围人们的幻影。^② 这段时间结束后，才会有陌生人来接近他。如果死者是个坏人，那么他喜欢魔鬼的面目和与魔鬼交往，很快就与他们结合在一起了。如果是个好人，他会选择天使。在升入天国的人看来，妖魔的领域到处是沼泽、洞穴、烧剩下的茅屋、残垣断壁、妓院和酒馆。被罚入地狱者，没有面孔，或者面孔残破不全，凶神恶煞，但是他们还自认为很漂亮。他们把使用暴力互相仇恨看成是快乐。他们投身政治（是最最南美意义上的政治），也就是说，成天搞阴谋，撒谎和欺负他人。斯维登堡讲，有一束天国的光落到地狱的底部；被罚入地狱的那些家伙认为那是一股臭气，是流着脓的溃疡，是黑暗。

地狱是天堂的反面。这个不折不扣的反面，对造物的平衡来说是必须的。上帝管理天堂，也管理地狱。人们应该能够自由地在源自天堂的善和来自地狱的恶之间随时做出选择，这两个领域的平衡恰是体现自主自愿所要求的。一个人每天每时每刻的表现，不是在为自己的彻底毁灭创造条件，就是在为自己的灵魂得救而努力。我们现在是什么，死后还会是什么。人到临终时感到害怕和羞愧，往往表现出惊慌或惊骇，全都无济于事。

① 原文为意大利文。

② 英国民间有一种迷信说法，说是人死后不知道自己已经死了。要到照镜子时发现镜子照不出自己时才知道是死了。——原注

不管我们是否相信人死后灵魂可以永生,无可否认的是,斯维登堡的教义,比起别的什么神秘主义先生碰巧得出的教义,要更为道德,更有道理。首先,它是引导我们过讲究道德的生活。

斯维登堡看到的天堂是由无数层天构成的。每层天都由无数的天神构成,每一位天神又都独自是一个天堂。他们都热爱上帝,热爱他人。天堂(以及每层天)一般的样子,就是一个人的样子,也可以说,就是天神的样子。因为天神并不是别的什么,天神和魔鬼一样都是人,是死后进入天神区域或魔鬼区域的人。有个有趣的现象,它暗示着第四维的存在。亨利·穆尔对之早就设想过,就是:天神不管呆在什么地方,总是面对着上帝。在灵界,太阳是能够看得到的上帝的形象。空间和时间实际上不存在;如果一个人想念另一个人,那个人立马就在他身边了。天神和人交谈用的是一字一句讲出来的词语,能说也能听。那种语言是天生就会的,不用学,并且通行于所有的天神区域。写字的本领,天堂里也有。斯维登堡就曾不止一次地收到过神界的通告,像是手写的,也像印刷的,但是他未能全部解译出来,因为上帝喜欢以口头方式面授机宜。所有的孩子,不仅接受洗礼,不仅信奉他们父母所信奉的宗教,而且都要去天堂接受天神的教育。财富、幸运、奢华和世俗生活都不是进入天堂的障碍;贫穷不算是美德,不幸也不是。最重要的,是要有一颗善良的心和爱上帝,而不是那些外在的情况。我们已经看到那位隐居者的情形,他遁世苦苦修炼,结果却是不能适应天堂的生活,不得不放弃他本应享受的天堂之乐。斯维登堡在1768年出版的《夫妻之爱篇》中说,在世上,夫妇之间总是不够完美,因为男人太理智,女人多意愿。而在天上,相爱的男女将合为一个天神。

神学家圣约翰在《圣经·新约》的《启示录》^①中,曾提到天

^①《圣经·新约·启示录》第一章第一至二节里说上帝“差遣,晓谕他的仆人约翰。约翰便将上帝的道,耶稣基督的见证,凡自己所看见的,都证明出来”。

上的耶路撒冷；斯维登堡把这个思想扩展到了其他大城市。他在《真正的基督教》（1771）中说，世外有两个伦敦。人们死后不会丢失自己的性格。英国人将保留着他内心的智慧之光和对权威的尊重；荷兰人继续做他的买卖；德国人不管走到哪儿总是夹着他的书籍，你要问他点什么，他总要先查查相关的书本才回答你。穆斯林们的情况最有意思。在他们的灵魂中，穆罕默德和宗教是纠缠在一起的。上帝给他们配备一个天神扮做穆罕默德，向他们传教。这个天神并不总是同一个人。有一回，真的穆罕默德出现在众信徒面前，说了一句话：“我是你们的穆罕默德。”他刚说完浑身上下就都黑了，又掉到下面去了。

灵界没有伪君子；谁是什么就是什么。有一个恶鬼托付斯维登堡写上这样一笔：魔鬼以私通、盗窃、诈骗、撒谎为快事，还喜欢粪便和死人的臭味。我长话短说，有兴趣的读者可以看一看《上帝的智慧》（1764）那卷的最后一页。

斯维登堡和别的自称能见鬼神的人不同，他描绘天堂比描绘尘世还要精确。他所描述的形式、物品、雕塑和色彩都更为复杂和生动。

对福音书来说，拯救灵魂是一个道德过程。为人公正是最根本的，也很看重卑微、清贫和不幸。在为人公正这项要求之外，斯维登堡又加上另一条：要聪明。这一条是以前任何神学家都不曾提到过的。这里，我们还要提提那位禁欲主义的苦行僧，他不得不承认他不配与天神进行神学谈话。（斯维登堡所说的无数层天充满着爱和神学。）布莱克说过：“傻瓜再圣洁也进不了天国”，“脱去你们圣洁的外衣，穿上智慧的行头吧”。他说这话，只不过是简洁讽文的形式表达了斯维登堡的深刻思想。布莱克还进一步指出，光是聪明和正直是不够的，拯救一个人还需要第三个条件：成为艺术家。耶稣基督就是艺术家，因为他教育人们是用寓言故事和比喻，而不是靠抽象的说理。

我还想谈一下关于对应意义的说法，这个问题要不要谈我本有些犹豫，我想多少勾勒一个轮廓吧，哪怕不够全面，有点粗浅呢。因为在很多人看来，对应意义是我们所进行的这个话题的核心。中世纪时，人们认为上帝写了两部书：一部叫《圣经》，一部被称为天地万物。解释这两部书就成了我们的责任。斯维登堡就是从注释《圣经》开始的（对此我有怀疑）。他认为《圣经》的每个字都有神灵意义，他甚至编了一份庞大的关于暗含意义的词汇表。比如，石头代表尘世的真理，宝石代表灵界的真理；星球代表神界的知识；马代表对《圣经》的正面理解，但也表示出于诡辩对《圣经》的曲解；憎恶毁灭代表三圣一体；深渊代表上帝或地狱，等等。（有兴趣研究这个问题者，可翻阅1962年出版的《对应意义词典》，该词典分析了《圣经》里的五千多个词语。）斯维登堡大概就是从解读《圣经》，转而解读天地万物和我们人类的。天上的太阳是灵界太阳的反射，而灵界的太阳又是上帝的形象；世上没有哪个生灵不是在神的不断启示下而生存的。德·昆西读过斯维登堡的著作，后来他写道：小事是大事的镜子，神秘的镜子。卡莱尔说，宇宙的历史是一篇我们应该不断地阅读和书写的文章，这篇文章也写上了我们自己。我们自己就是神界一种密写体系里的密码和符号，它的真实意义我们并不晓得，这种叫人无法平静的猜想，在莱昂·布洛瓦的著作中比比皆是，喀巴拉派神秘哲学家们早就提到这个密写体系。

谈论对应意义这种理论，令我提到希伯来人对《圣经》的神秘解释“喀巴拉”。据我的了解和记忆，到目前为止还没有人研究过其中的类同问题。《圣经》的第一章上讲，上帝按照自己的模样创造了人。这个说法意味着上帝具有人的形象。中世纪的喀巴拉派神秘哲学家编辑了一本书，叫《创世之书》，他们宣称十个溢出阶段，或曰“数”，源自无法描述的神，可以把它想像为一种树的样子，或一种人（初始人，也就是亚当）的样子。如果说一切东西都在上帝那里，那么，一切东西也都在人这里，人是上帝在世上的反映。这

样一来，斯维登堡和喀巴拉派神秘哲学家都达到了微观宇宙的概念，也就是把人看做是宇宙的镜子和简缩这样一种认识。照斯维登堡的说法，地狱和天堂就在人这里，这人还包括着行星、山川、海洋、大陆、矿物、树木、花草、蕨藜、动物、爬虫、鸟类、鱼虾、工具、城市和建筑。

1758年，斯维登堡宣布他在前一年曾看到宇宙审判，地点在灵界，时间恰在所有的宗教信仰泯灭的那天。罗马教会正是在信仰开始走下坡路的时候成立的。路德倡导的和威克里夫曾设想过的改革都是不完善的，多少带有异端色彩。另一个最后审判，则发生在每个人死亡的时刻，那是他一生的总结。

斯维登堡1772年3月29日死于伦敦。伦敦是他非常喜爱的城市，也是上帝交代给他使命的地方，那使命使他一夜之间成为世上独一无二的人。他最后一段日子留下一些物证：一件旧的黑色天鹅绒外套，一把柄部样式很怪的剑。他生活简朴，一日三餐就是咖啡、牛奶和面包。仆人们不分昼夜随时都听到他在屋中来回走动，一边走动一边同他的天神谈话。

一九六几年我写了下面这首十四行诗：

斯维登堡

那人比别人高出一头，
在芸芸众生中间行走；
他几乎没有呼唤
天使们隐秘的名字。

他望着世人看不见的事物：
火红的几何学，
上帝的水晶宫殿，

地狱欢乐的漩涡。

他知道天国和地狱
及其神话并存于你的灵魂；
他像那个希腊人一样，
知道岁月是永恒的反映。

他用枯燥的拉丁文记下
没有原因和时间的最后事物。^①

斯维登堡《神秘主义著作》，博尔赫斯作序，纽约，新耶路撒冷教堂。

赵士钰译

① 此诗采用王永年先生的译文。

保尔·瓦莱里

《海滨墓园》

要说有什么东西和写作相似,那就得说是翻译了,翻译在本质上与写作一样,它们有着同样的问题,同样朴素的奥秘。直接写作注意的,是防止逐步发展起来的忘性和虚荣,是担心会吐露出某些我们误以为是大家共同的思想过程,是如何保留一块无法探知的最核心的隐秘领地,使之不被触及。而翻译正相反,似乎是以充分展示美学争论为己任。它临摹的对象是一篇看得见的文字,不是塞满报废方案的无法摸透的迷宫,也不是可敬的一时冲动搞出来的急就篇。罗素认为外界事物就像一个放射型圆形体系,它能给予我们各种可能的印象。一篇文字也是这样,因为语言这个东西可以产生无法估量的反响。文字的内容在经历种种颠簸之后,会在它的译文中留存下来,不完全但可以很精美。从查普曼到马尼安,《伊利亚特》有那么多译本,不正是反映了对一个生动的事实不同角度的观察吗?不就是在省略什么和强调什么之间长期进行的一种试探性的摸彩吗?其实,并不一定要变换语言;这样有意地转换着眼点,在同一篇文学作品中也是可以做的。认定了对于构成成分的重新安排就一定比原来的安排差,就等于是认定了第九稿一定比第H稿差——因为说到底都是稿子。“定稿”的概念只能属于宗教,要么就是因为改烦了。

认为译文就一定差是一种迷信,是由一句众所周知的意大利名言给敲定的,这种想法并非源自自身的经验。任何一篇文字,如果我们写的次数不够的话,它不会自然而然就成为好文章。大家知

道，休谟曾想把事情不变的先后顺序与因果关系这个概念等同起来。^①一部不怎么样的影片，我们第二次看的时候，多多少少就会觉得好一些，这已成了定律。对于那些好书，我们第一次接触就已经是第二次了，因为我们是在知道它们之后才去读的。要反复阅读经典作品，这种尽人皆知的警句，正出自朴素的真实。《堂吉珂德》是这样开篇的：

不久以前，在拉曼却地区的某个村镇，地名我就不提了，住着一位绅士。这种人家通常都有一支竖在木架子上的长矛，一面古盾牌，一匹干瘦的劣马和一只猎狗。

我不知道，这样的信息对于不偏不倚的神灵来说是否就一定好；我只知道，任何一点改动都是亵渎神明的，而且我也想像不出《堂吉珂德》能有另一种开篇法。我认为塞万提斯是摈弃了这小小的迷信，或许他根本就没有把这段话看得那么重。而在我们来说，我们却不能不抨击任何一点背离。尽管如此，我还是要请地道的南美读者——我的同胞，我的兄弟——反复诵读内斯托尔·伊瓦拉的西班牙文原诗第五节的这句话：

La pérdida en rumor de la ribera

（消失在岸边的嘈杂声中）

来体会一下他这句诗多么难以捉摸，再看一下瓦莱里模仿的这句话：

^① 公鸡在阿拉伯语里有另一个名称，叫“黎明之父”，就好像黎明是公鸡打鸣打出来的。——原注

Le changement des rives en rumeur,

(河两岸在嘈杂声中的变化)

就会发现他并没有准确地传达出拉丁文化的全部味道。要是出于好心不这样提出问题，那就等于为了维护瓦莱里而背弃瓦莱里的思想，瓦莱里也是个凡人。

《海滨墓园》的三个西班牙文译本中，只有这个译本做到了像原诗一样韵律严整。除了有点过多使用（瓦莱里本人也未回避的）倒置法之外，这个译文成功地做到了与卓越的原作对等。我想复述一下它的倒数第二节，这节处理得相当好：

Sí! Delirante mar, piel de pantera,
 pelpo que una miríade agujera
 de imíenes del sol, hidra infinita
 que de su carne azul se embriaga y pierde,
 y que la cola espléndida se muerde
 en un tumulto que al silencio imita!
 (是的! 哗哗翻腾的大海，有如斑驳的豹皮
 就像宽大的罩衫被七头蛇一块块洞穿，
 每个洞孔都闪现着太阳的光线，
 蛇怪沉醉于蔚蓝的大海，
 在一场貌似平静实为混乱当中，
 咬着自己绚丽的尾巴!)

从词源上讲，imágenes（形象）相当于 idoles；espléndida（绚丽）相当于 étincelante。

现在谈谈这首诗。看来，为它喝彩，那是做无用功；硬说它有缺欠，又对不住它，或者说是有点乱来。不过，有一点我不能不认

为是这块硕大钻石上的瑕疵，所以即便冒点风险，我还是要讲出来。我指的是那些小说似的插入语。诗的结尾处，画蛇添足地加了些关于周围情景细节的描写——舞台场景式的及时刮起的风，被风搅得到处飞舞的树叶，对海浪的诅咒，鸡啄食般频频点头的三角帆，以及那本书——，其目的是要增强真实感，而这是不必要的。戏剧性的独白——像勃朗宁那样的独白，丁尼生的《柱头修士圣西门》那样的独白——需要类似的细节描写，对于令人冥思默祷的《海滨墓园》是不需要的。这类描写历来是用在某种空间，某种天穹之下的某个谈话人。有些人认为这些细节有象征意义。但这种手法，像《李尔王》第三幕中用外面的风暴来拖长国王的训诫癫狂那种手法一样，是脆弱的。

瓦莱里在进行关于死亡的思辨时，似乎曾一度屈尊做出我们可以称之为西班牙式的反映。说是西班牙式的反映，并不是因为它为西班牙所独有——各国文学也都有——，而是他写到了西班牙诗歌的惟一主题。

被搔痒的姑娘们发出尖叫，
眼睛、牙齿、眼睑都湿润了，
迷人的胸部拼命地起伏，
送上的嘴唇令血液沸腾，
手指挡住了这最后的礼物，
一切都遁入地下，又回复到游戏之中！

但是，说两者一致是不公平的：瓦莱里为失去亲热的性爱场面感到惋惜；而西班牙人惋惜的，是失去地道的古意大利式圆形阶梯剧

场，失去阿拉贡王子^①、古希腊标志、阿尔卡萨基维尔^②的军队、罗马城墙、玛格丽特^③王后的坟墓，以及其他纯粹是官方的美好事物。此外，关于死亡这个主题，第十七节他用了一个平静的问话，古色古香：

当你们化为一缕青烟冉冉升起时，你们还会歌唱吗？

这句诗细腻，感人，令人难忘，丝毫不逊于普布利奥·阿德里亚诺的：

小精灵友善地到处游荡……

这种思考是每个人都会有的。思辨上的愚昧是我们共同的天性。要是心灵学会的各种想像和三一律的说法值得死去的人关注的话（这可无法证实），那么，文学一定会为失去这种既有趣又极有可塑性的茫无所知的领域而难过，因为那本是我们大有可为的领域。所以，信仰在法学上的确实地位，连同它那不容商量的下地狱、升天堂的说法，与无所忧虑的无神论一样，是和诗歌格格不入的。基督教诗歌就取材于我们不信神这种惊世骇俗的态度，取材于我们希望别人不要不相信这一点的愿望。克洛岱尔、贝洛克、切斯特顿和其他一些活跃的诗人，都对我们的态度表示惊讶。他们用戏剧手法表现他们所想像出的某个奇特的人——比如一个天主教徒——的倒行逆施，直至用一个会说话的鬼怪取而代之。他们自己都是天主

① 阿拉贡王子，指西班牙阿拉贡王国的费尔南多二世，又称大度者费尔南多，1479至1516年在位，他是胡安二世之子。

② 阿尔卡萨基维尔，不详。

③ 此处可能是指英格兰王后玛格丽特（安茹的），她在玫瑰战争中英勇抗敌，兵败后被囚禁在伦敦塔四年。

教徒,就像黑格尔是绝对唯心主义者一样。他们杜撰关于死亡的故事,认为死亡很神秘,是谜,是深渊。但丁不知道我们无知,他不得不恪守小说的手法,不超出千奇百怪的命运的范围。他只有一条是不变的,就是总是没有希望,也从不说不。他不懂得适当的犹豫是有益的,没有圣保罗、布朗、惠特曼、波德莱尔、乌纳穆诺、瓦莱里那样的犹豫。

保尔·瓦莱里《海滨墓园》,博尔赫斯作序,希林格出版社,1932,布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯

《死亡的名称》

谁要是以为在词源上暗藏着什么美妙的道理，那他就大错特错了，因为词作为符号是偶然的和不稳定的。但是，谈谈“讲故事”的“讲”和“数到一千”的“数”这两个词，还是有点意思的。在我所了解的各种语言中，都是用同一个动词，或者来自同一个词根的动词，来表示这两个动作。这个一致性使我们想到这两个过程都发生在时间范畴里，而且是陆续发生的。本世纪的文学往往无视这个不言自明的事实。不管是描述思想状态的，还是谈外观印象的，都给它取个名字叫故事；还故意把眼前的情况跟记忆中的情况混在一起，给读者造成莫大的困惑。他们忘记了笔写的就来自口头讲的，应与口头讲的具有相同的性质。这本书中的故事最明显的优点，就是它们确确实实是故事。

爱伦·坡认为任何故事都应该都是为了最后一段，甚至是最后一行而编写的。这个要求可能太夸张了一点；但这是对一个确定的事实的夸张，或者说是把它简单化了。他的意思是说，故事的曲折变化应该由预定的结局来安排。现代的读者不仅是读者，而且是评论家，他们懂得文学技巧，能未卜先知。一个故事应包含两条线索：一条是假的，模模糊糊地存在着；另一条是真的，要保守秘密，到最后再挑明。本书的故事并非侦探故事，也没想写成侦探故事，但侦探类文学作品所特有的严谨、出奇、悬念等对小说的影响，在这些故事中处处可见。

个人身份题材，或者说得更准确一点，个人身份题材的各种写

法，成就了本书中最美的几篇故事。其中有两篇（我不具体讲是哪两篇，以免破坏读者的兴味），故事中的“我”是个历史人物；在另一篇中，我们以为我们看到的是一个彻头彻尾的庸俗的家伙，可后来我们发现这种庸俗，正如现实的生意场中屡屡见到的那样，并不排斥暴力和罪过。我提到的这三篇写得是非常成功的；作者下了双倍的工夫，极其微妙，一面做些暗示，一面又做些掩盖，结果是不到靠近结尾谁也想不到叙事者的秘密身份。到了结尾才一下子揭晓，既让人惊奇，又有必要；整个故事，正如爱伦·坡的美学主张所要求的，一直朝着这个结尾展开。读者往往是把自己等同于书中的主人公，特别是当书中使用第一人称时，更是这样。这种心理使得最后的揭晓带上某种魔幻性质；就好像突然间我们自己被暴露出来，一时间会以为我们自己成了什么著名人物。某些故事的情节似乎要求使用古语，这种古语本来会使故事显得迂腐和生硬，然而却没有造成这种印象。

我与玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯的交往已经有几年了，她纯朴的友谊令我感到光荣、愉悦，使我感觉又年轻了。这段时间里，我有机会了解到她的文学兴趣广泛而活跃，她的写作触及最最不同的地域和历史时期，并不特别尊崇古代或现代。她这本书在她许多原有的才能之上又增添了新的一笔，它预示着她会有一部诗集问世。我个人近水楼台有幸反复阅读过她的诗作手迹，其中包括一些十四行诗。正如弥尔顿所说，这表明未来几代人是不会甘心忘记这种古体诗的。谁都知道文学是从诗开始的：韵文在先，散文在后；散文搞来搞去又趋向韵文，这是很自然的，有时是不知不觉的，并非特意要这样做。《死亡的名称》这本书中，每一篇故事都或多或少有些诗一类的东西；插入这些诗并不为点明作品的什么主题，或为展开某个争论做铺垫，而是出于心灵上的需要，或者是为了捕捉住读者。这两个目的，她都圆满地达到了。

《死亡的名称》包括十四个短篇；每篇属于一个主人公，篇篇

都不同，但是都是真实的，都适合每个故事的时代背景。

当前的文学创作喜欢写混乱，喜欢冒冒失失地即兴发挥，因为这来得容易。而这本精美感人的书，我们可以肯定地说它是古典式的，同时它也富有激情，富有想像力，具有任何艺术作品所应有的恒久性。

死亡之神日日夜夜在窥伺着人们，方式则无穷无尽。玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯深刻地感受到死亡这个核心的不解之谜，她的每一篇故事都是对某种方式的一种图解。

玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯《死亡的名称》，博尔赫斯作序，埃梅塞出版社，1964，布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

沃尔特·惠特曼

《草叶集》

任何人，在他读过令他眼花缭乱的《草叶集》之后，再细心研读任何一篇关于作者的传记时，都会感到失望。诗集令他们想像作者应是一位半神半人似的流浪者；但是，人们在发灰的、平凡的生平传记里，找来找去却找不到这样一个流浪诗人。这至少是我个人和我所有朋友们的体会。我这篇序言的一个目的就是要解释一下，或者说是，尝试着解释一下这个叫人迷惑的巨大差异。

1855年有两部值得记忆的书出现在纽约，它们很不同，但都具试验性质。第一部是朗费罗的《海华沙之歌》^①，它立马就火了起来，现在已凉了，已退居学院文选之中，供孩子们看着玩，或是供学者们收藏。朗费罗是打算用英语为原来住在新英格兰地区的红种人，写下一篇预言式的神话史诗的。他为了使诗的格律不同一般，让它带上某种土著色彩，参考了伊莱亚斯·兰罗特编写的（或曰恢复的）芬兰史诗《卡勒瓦拉》的韵律。另一部书，当时不为人知，现在却变得不朽了，它就是《草叶集》。

我刚才说这两部书不同。它们确实不同。《海华沙之歌》是一位优秀诗人深思熟虑的作品，他为写作跑遍了大小图书馆，到处踏访，靠耳听笔录，也靠想像力。《草叶集》则是破天荒地推出一位天才。两者的差别如此显著，真难以想像它们会是同时期的作品。

^①《海华沙之歌》，1855年朗费罗发表的四音部扬抑格长篇叙事诗，写印第安人领袖海华沙一生的英雄业绩，是美国文学史上第一部描写印第安人的史诗。

然而,有一个事实把它们联系在一起,那就是:它们都是美国史诗。

美国在当时是理想的象征,远近闻名,现在由于滥用选举票箱和蛊惑人心的辞令,已经不那么象征了,尽管数百万人曾经为这个理想奉献出他们的鲜血,并且还在继续奉献着。那时全世界都在注视着美国和美国的“竞技民主”。证据多得不可胜数,我只需用歌德的一句名言(“美国,你的效率是最棒的……”)来提醒读者就够了。爱默生差不多一直是惠特曼的老师,在爱默生的影响下,惠特曼肩负起了为美国民主这个新的历史事件撰写一部史诗的任务。我们不应忘记,我们这个时代的第一场革命,引起法国和我们各国革命的第一场革命,是美国革命,而民主就是美国革命的指导思想。

怎样充分地讲述人类这个新的信仰呢?方法明晃晃地摆在那里;换了别的作家,要么图方便,要么是随习惯,几乎谁都会采用。东拼西凑编一支赞歌,或者是寓言故事,加上些“噢”“啊”的感叹词和大写字母,就得了。幸好,惠特曼没有这样做。

他认为民主是个新事物,颂扬民主也应采用新方法。

我提到史诗。在年轻的惠特曼所熟悉的,被他称为封建时代的著名的典范史诗中,每篇都有一个中心人物:阿喀琉斯、尤利西斯、埃涅阿斯、奥兰多、熙德、齐格弗里德、基督。这个中心人物的形象比其他人物要高大,其他人物都隶属于他。惠特曼觉得这种突出个人的写法属于已经被推翻的,或者说是,我们想推翻的那个世界——贵族世界。他想,我的史诗不能是这样的;它应该是多元的,应该公开宣扬所有的人无可比拟地绝对平等,并以此为基点。这样的要求似乎注定了要导致纷繁的堆砌和混乱;可惠特曼是个真正的天才,他神奇地避开了这种危险。他进行了文学史上从未有过的最大胆、最艰巨的试验,而且成功了。

说到文学创作上的试验,一般是指影响比较大的失败的实践,如像贡戈拉的《孤独》和乔伊斯的作品。惠特曼的试验结果非常成

功，使我们忘记了那是一次试验。

惠特曼在他书中的一首诗里提到许多人物，有些还是头上有光环的、杰出的人物，令人想起中世纪的画卷。他说他要画一幅无限长的画卷，画上无数的人物，每个人头上都要带着他的光环。这么雄心勃勃，怎么能做得到呢？惠特曼令人难以置信地做到了。

他像拜伦一样需要一位英雄，但是他的英雄，作为大众民主的象征，必须像会分身的斯宾诺莎的神一样，数不胜数、无处不在。他创造了一个我们还没有完全理解的奇特人物，给他取了个名字叫沃尔特·惠特曼。这个人一身二形；他是生于长岛的普通记者沃尔特·惠特曼，走在曼哈顿大街上会有某个来去匆匆的朋友跟他打招呼；同时他又是另一个他曾想当而未当成的人，一个冷漠、敢干、无所顾忌、闯荡过美国各地的风流人物。这样一来，在书中某些地方，惠特曼出生在长岛；在另一些地方，他又出生在南方。在最为真实的《自我之歌》中，他讲述了墨西哥战争中一段英雄事迹，他说他是在得克萨斯州听人家讲的，可他又从未到过那里。他还宣称他曾亲眼目睹处决废奴主义者约翰·布朗的场面。这样的例子不胜枚举：几乎没有哪一页，他没把真实的惠特曼，和他曾想成为、现在在想像中，在对世世代代人们的热爱中已经成为的惠特曼，混在一起。

惠特曼已成为多元的；作者决心使他成为一个无限人物。他还要给《草叶集》的主人公再增添一个身份，从而变得三位一体，这第三个身份就是读者，一个不断变换的读者。读者总是倾向于将自己等同于作品的主人公，读《麦克白》，在一定意义上说，就是要当一回麦克白。雨果有一本书，题目就叫《雨果生活的见证人讲述雨果》。据我们所知，惠特曼是把这种暂时的等同利用到极致，利用到永无完结的复杂的终点的第一人。一开始，他运用对话：读者同诗人交谈，问他听到些什么，看到些什么，或者是向他倾诉未能早些认识他、爱他，心里有多么难过。惠特曼对读者问题的回答是：

我看到高乔人越过平川，
看到举世无双的骑手驰骋草原，
他手执套索紧紧追赶，不容野马逃窜。

还有：

这些思想并非我个人独出心裁，
它们实际上为一切人所共有，不分国家和时代。
要不为你我所共有，那它们就要淘汰，或者近乎淘汰；
如果它们不是谜与谜底，那它们就得淘汰；
倘若不是既近又远，那它们必定淘汰。
它们像草，哪儿有土有水，就会长起来，
它们是大家共有的空气，把我们的星球覆盖。

摹拟惠特曼语气的，大有人在，也各有千秋，像桑德堡^①、马斯特斯^②、马雅可夫斯基、聂鲁达等，都曾这样做过。但是，除了确实解不开、读不懂的《为芬尼根守灵》的作者^③外，谁也没再去尝试创造一个多元人物。我再说一遍，惠特曼是生于1819年到1892年间的一个普通人，又是那个他想当却未当成的人，也是我们和将要来到世上的人们中间的每一个人。

惠特曼史诗中的主人公是个三重身分的惠特曼——这是我的一个想法，我这样设想并不是自不量力地试图抹杀，或者以某种方

① 卡尔·桑德堡（1878—1967），美国诗人，小说家，在诗歌创作的形式和风格上都继承惠特曼的传统。

② 李·马斯特斯（1868—1950），美国诗人，第一次大战期间和桑德堡等中西部诗人，继承惠特曼遗风，反对庞德、T.S. 艾略特等人掀起的欧化诗风。

③ 指爱尔兰小说家詹姆斯·乔伊斯。

式削弱他的作品的神奇之处。恰恰相反，是要升华它。设计一个双重、三重，直至无限重身份的人物，只能是真正的天才文学家的雄心；实现这个雄心，是惠特曼成就的伟业，而且至今尚无人企及。在一次咖啡俱乐部关于艺术沿革史的辩论中，人们提到教育、种族、环境等等对艺术的影响，而画家惠斯勒只说了一句：艺术是偶然发生的，这等于承认美学实践从本质上说是不可解释的。希伯来人就是这样想的，他们讲神灵天助；古希腊人也这样想，他们说是文艺女神缪斯使然。

至于说到我的译文……正如瓦莱里所说的，谁也没有比一件成品的制作者本人更深刻地了解该成品的缺欠。商业炒作总是宣称，新的译者已经把以前那些不称职的译者远远地抛在了后头，我可不敢说我的译文一定就比别人的好。而且我不曾无视它们的存在；我参考了弗朗西斯科·亚历山大的译本（基多，1956），而且获益匪浅。我至今仍觉得他的译本是最好的，虽然他有时过于直译了一点，其原因可能是出于尊重原作，也有可能是由于过分依从英—西词典。

惠特曼的语言是现代语言；要过上数百年才会成为该废弃的语言。到了那时，我们就可以对惠特曼的作品自由自在地进行翻译和再创作了，就像豪雷吉翻译《法萨利亚》，查普曼、蒲柏和劳伦斯翻译《奥德赛》那样。在那一天到来之前，我看惟一的可能就是像我现在这样，采取一种介于个人的解译和勉为其难的硬译之间的译法。

有件往事令我稍感心安。记得许多年前看过一次《麦克白》的演出，无论是对白的译文，还是演员的表演和那糊涂乱抹的舞台，都够差劲的；尽管如此，当我离开剧场来到大街上时，依然嘘唏不已。是莎士比亚打下了基础；惠特曼也会是这样的。

惠特曼《草叶集》(选集), 博尔赫斯翻译并作序, 华雷斯出版社, 1969, 布宜诺斯艾利斯。

赵士钰译

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名=博尔赫斯全集 散文卷 （上卷）

作者=（阿根廷）豪·路·博尔赫斯著 王永年 徐鹤林等译

页数= 7 1 3

S S 号= 1 1 3 4 3 0 9 3

出版日期=

封面
书名
前言
目录
正文