

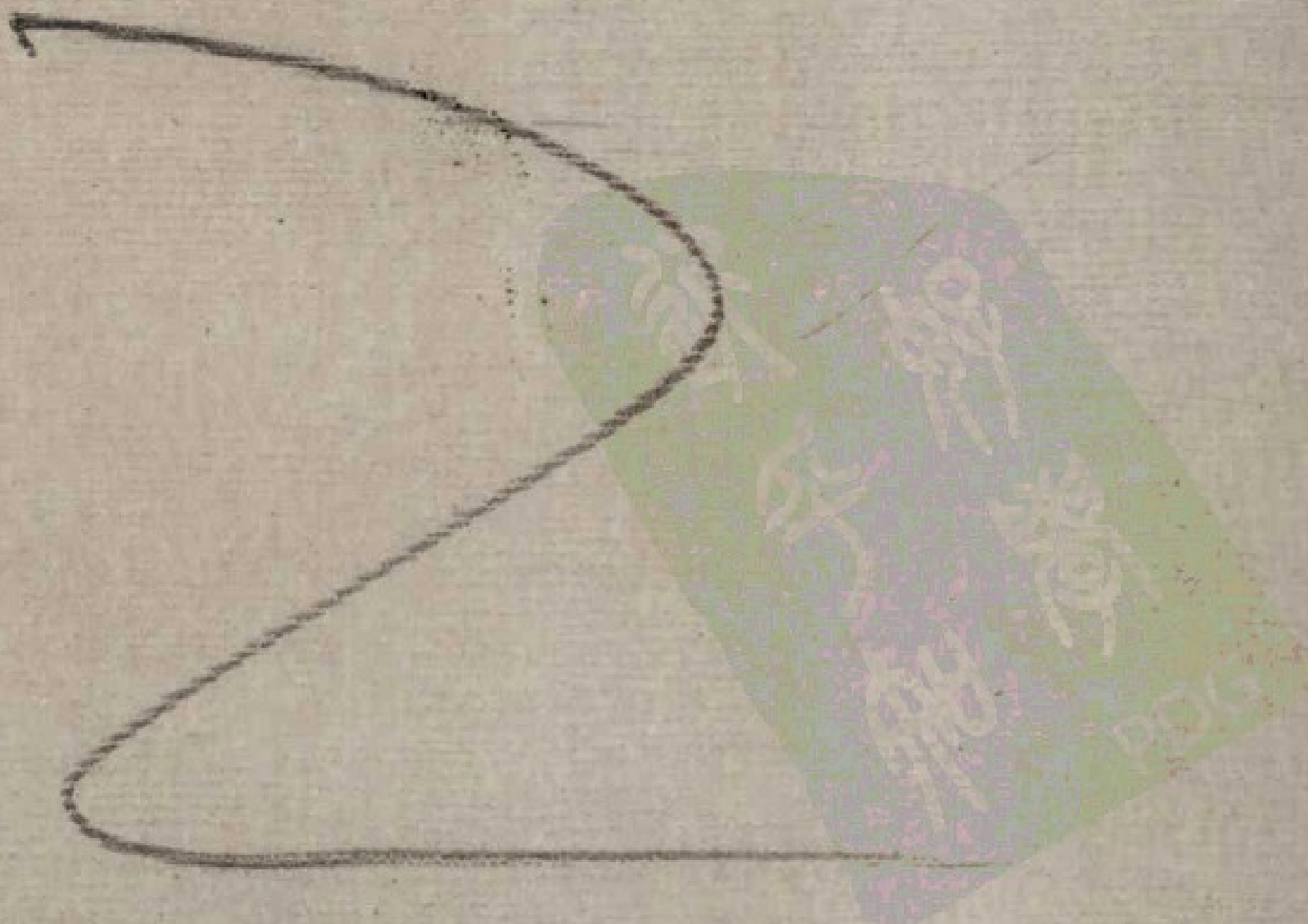
博尔赫斯作品系列

# 博尔赫斯口述

[阿根廷] 豪·路·博尔赫斯 著

王永年 屠孟超 黄志良 译

浙江文艺出版社



过去、现在和将来的一切，以往和未来的历史，我有过的和将要拥有的东西，一切的一切都在那座默默无言的迷宫里等待着我们……

Jorge Luis Borges

ISBN 978-7-5339-2573-4



9 787533 925734 >

定价：(精) 26.00元

博尔赫斯作品系列

# 博尔赫斯口述

[阿根廷] 豪·路·博尔赫斯 著

王永年 屠孟超 黄志良 译

浙江文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

博尔赫斯口述/[阿根廷]博尔赫斯(Borges, J. L.)著;王永年等译.  
—杭州:浙江文艺出版社,2008.2  
(博尔赫斯作品系列)  
ISBN 978-7-5339-2573-4

I. 博... II. ①博...②王... III. 散文—作品集—阿根廷—  
现代 IV. I783.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 004908 号

Jorge Luis Borges  
OBRAS COMPLETAS  
Copyright © Maria Kodama 1996  
by The Wylie Agency (UK) Ltd. through Big Apple Tuttle-Mori Agency  
本书中文简体字版版权,浙江文艺出版社独家所有  
图字:11-1999-01 号

博尔赫斯口述 [阿根廷]豪·路·博尔赫斯 著 王永年 屠孟超 黄志良 译

丛书策划 王晓乐

责任编辑 楼文英 王晓乐

装帧设计 唐 筠

浙江文艺出版社出版发行 [www.zjwycbs.cn](http://www.zjwycbs.cn)

杭州体育场路 347 号 310006 0571—85064309(市场部)

浙江省新华书店集团有限公司经销

杭州富春印务有限公司印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8 字数 138 千字

2008 年 2 月第 1 版 2008 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5339-2573-4

定价:(精)26.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有,非经本社同意不得连载、摘编或复制

本书如有缺页、错装或损坏等严重质量问题,请与承印厂联系调换

## 代序<sup>①</sup>

冒着犯下时代错误(这一罪过虽然没有列入刑法却为概率论和常理所不容)的危险,我们现摘录将于 2074 年在智利的圣地亚哥出版的《南部美洲百科全书》的一个词条。我们省却了个别可能给人以不恭感觉的段落并对肯定不符合现代人口味的行文做了适当的调整。这个词条的内容如下:

博尔赫斯,豪尔赫·弗朗西斯科·伊西多罗·路易斯 作家和自修学者,1899 年生于当时的阿根廷首都布宜诺斯艾利斯城。去世日期不详,因为作为当时的文学品类的报纸在当地的历史学家们如今正在评述的那场大战乱期间全部遗失了。他的父亲是心理学教师。他是诺拉·博尔赫斯(寡居)的哥哥。他爱好文学、哲学和伦理学。在文学方面,他为我们留下了一些作品,

---

① 本文博尔赫斯写于 1974 年,附于埃梅塞出版社三卷本《博尔赫斯全集》文末,作为全集“结语”。现移置于此,以作“博尔赫斯作品系列”的序言。

从这些作品中我们可以看到他的某些致命的局限。比如,对西班牙文学,除了克韦多的作品之外,他始终都不喜欢。他的朋友路易斯·罗萨莱斯认为《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的作者根本就不可能写得出《堂吉诃德》。这部小说,当然,是得到博尔赫斯赏识的少数作品之一;他看得上眼的还有伏尔泰、斯蒂文森、康拉德和埃萨·克罗斯的著作。他喜欢写短篇小说,这一点使我们想起了爱伦·坡在赞赏某些东方国家的诗风时说的那句名言:“没有别的什么更像一首长诗。”<sup>①</sup>至于形而上学,只要提一提那部《巴鲁克·斯宾诺莎要义》(1975)就足够了。他虽然只是似乎在日内瓦受过正式的中学教育(对此,评论界至今还在查证之中),却曾在布宜诺斯艾利斯大学、得克萨斯大学和哈佛大学授过课。他是卡约大学和牛津大学的荣誉博士。有传闻说他在考试中从不提问,只是请学生随意就命题的某个方面发表见解。他不限定日期,总是说他自己就没有日期的概念。他讨厌开列参考书目,认为参考书籍会使学生舍本逐末。

他庆幸自己属于其姓氏所代表着的资产阶级。他觉得平民和贵族全都耽于金钱、赌博、体育运动、民主狂热、追逐功名和争出风头,几乎没有差别。他于1960年前后加入了保守党,因为(他说)“它无疑是唯一不会煽起狂热的政党”。

有一大堆专题和辩论文章断言博尔赫斯一生中享尽荣华,

---

① 原文为英文。

这种名声至今仍然让我们疑惑。我们发现对此最不能理解的竟是他本人。他生平就怕人家说他虚张声势和言不由衷或者二者兼而有之。时至今日,这种说法已经秘不可测,我们将继续探究其中的奥妙。

尤其不应忘记博尔赫斯生活的年代适逢国家处于没落时期。他出自军人家庭,非常怀念先辈们那可歌可泣的人生。他深信勇敢是男人难得能有的品德之一,但是,像其他许多人一样,信仰却使他崇敬起了下流社会的人们。所以,他的作品中流传最广的是通过一个杀人凶手之口讲出来的故事《玫瑰角的汉子》。他为谣曲填词,讴歌同一类的杀人犯。他为某个小诗人写了一篇感人的传记,那人唯一的功绩就是发掘出了妓院里的常用词语。独幕喜剧的作者们早就已经营造出了一个本质上属于博尔赫斯的世界了,但是有教养的人们却不可能胸怀坦荡地欣赏那些节目。他们为那个给了他们这一乐趣的人欢呼叫好是可以理解的。他秘而不宣的而且说不定竟是下意识的苦心则是编造出一个压根儿就未曾存在过的布宜诺斯艾利斯的神话。因此,年复一年,他于不知不觉中而且完全没有料到竟然助长了对残忍暴行的推崇,这种推崇最后演变成了对高乔人、对阿蒂加斯和对罗萨斯的崇拜。

现在再来看看他的另一个侧面。尽管卢戈内斯发表了《奇异的力量》(1906),一般来说,阿根廷的叙事散文没有超出辩辞、

讥讽和记俗的范围。受北方作家们的作品的影响,博尔赫斯将散文提高到了融入幻想成分的境界。格罗萨克和雷耶斯教会了他简化用词,因为当时语言中充斥着古怪的不规范词语,如:acomplejado, búsqueda, concientizar, conducción, coyuntural, agresividad, alienación, grupal, negociado, promocionarse, recepcionar, sentirse motivado, sentirse realizado, situacionismo, verticalidad, vivenciar... 语言科学院本该能够劝阻人们使用这类词语,但却没有挺身而出。惯于使用这类词语的人们于是就公开赞扬博尔赫斯的文风。

博尔赫斯是否曾在内心深处对自己的命运感到过不满呢?我们猜想他会。他已经不再相信自由意志,而是喜欢重复卡莱尔的这句名言:“世界历史是我们被迫阅读和不断撰写的文章,在那篇文章里面我们自己也在被人描写着。”

可以参见布宜诺斯艾利斯的埃梅塞出版社出版的他的《全集》<sup>①</sup>,其编排遵循了相当严格的时间顺序。

豪·路·博尔赫斯 著

林之木 译

---

①《博尔赫斯全集》全球中文简体字版版权,由浙江文艺出版社独家引进,并初版于1999年11月。

# 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 .....         | 19  |
| 异端的弥撒 .....               | 32  |
| 市郊之歌 .....                | 47  |
| 可能的总结 .....               | 67  |
| 补篇 .....                  | 69  |
| 马车上的铭文 .....              | 76  |
| 骑手的故事 .....               | 83  |
| 《埃瓦里斯托·卡列戈诗歌全集》出版前言 ..... | 90  |
| 探戈的历史 .....               | 93  |
| 信两封 .....                 | 109 |

## 博尔赫斯口述(1979)

|          |     |
|----------|-----|
| 序言 ..... | 117 |
| 书籍 ..... | 119 |

|            |     |
|------------|-----|
| 不朽 .....   | 131 |
| 斯维登堡 ..... | 146 |
| 侦探小说 ..... | 161 |
| 时间 .....   | 177 |

## 有关但丁的随笔九篇(1982)

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 序言 .....              | 193 |
| 第四歌里高贵的城堡 .....       | 200 |
| 乌戈利诺的虚假问题 .....       | 207 |
| 尤利西斯的最后一次航行 .....     | 212 |
| 仁慈的刽子手 .....          | 218 |
| 但丁和有幻觉的盎格鲁-撒克逊人 ..... | 222 |
| 《炼狱篇》第一歌第十三行 .....    | 228 |
| 大鹏和鹰 .....            | 231 |
| 梦中邂逅 .....            | 236 |
| 贝雅特丽齐最后的微笑 .....      | 242 |

埃瓦里斯托·卡列戈<sup>①</sup>  
(1930)

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 此处略去已收入诗集《另一个，同一个》(1964)的《匕首》。本集各篇除篇末有译者署名的外，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象的成分。

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, 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年至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唯一的：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，我无须寻找别的。

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<sup>①</sup>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

---

<sup>①</sup> 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。

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<sup>①</sup>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。

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，戴着一顶宽檐帽，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

---

<sup>①</sup> 斯基亚菲诺(1858—1935)，阿根廷印象派画家、艺术评论家。

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<sup>①</sup>。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<sup>②</sup>。

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、

---

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,以至我的祖父在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

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。

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，被人漫不经心地当做装饰品。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<sup>①</sup>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

---

① 加里波第(1807—1882)，意大利爱国者，1836年至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。

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，拂之不去。它是我在杂货铺里听到的一个故事的片段，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法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，或者故事的片段，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<sup>①</sup>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象中错误的冥府景象。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<sup>②</sup>，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

---

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

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<sup>①</sup>街、奥地利街和贝鲁蒂<sup>②</sup>街之间的十八个街区,如今除了“菜牛检验处”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象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,还有道听途说的想象中的危险;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”,这个名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

---

① 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年至1826年间任布宜诺斯艾利斯省长。

② 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。

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<sup>①</sup>”。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。<sup>②</sup>

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

---

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”。

② 托拉尔，233。——原注

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。

## 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。能起传达作用的唯有“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象出他的模样；我还应补充说，任何描述都可以满足人们的

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<sup>①</sup>或加尼亚注译的普鲁塔克<sup>②</sup>,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,提出反对意见的唯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

---

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》。

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<sup>①</sup>、埃利亚斯·雷古莱斯<sup>②</sup>和西尔瓦·巴尔德斯<sup>③</sup>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明显,在那里,阿库尼亚·德菲格罗亚<sup>④</sup>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<sup>⑤</sup>,作为

---

① 莱吉萨蒙(1858—1935),阿根廷作家,著有小说《守林人》、剧本《百灵鸟》等。

② 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》。

③ 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。

④ 阿库尼亚·德菲格罗亚(1790—1862),乌拉圭诗人,乌拉圭国歌的作者。

⑤ 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。

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；混血的土生白人的特点却是一种偏爱，一种选择决定的行为。有灵感的欧亚记者吉卜林<sup>①</sup>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。

---

<sup>①</sup> 英国小说家、诗人吉卜林生于印度孟买。

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，以至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。按时间顺序排出他逐日

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<sup>①</sup>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《堂吉珂德》。至于《马丁·菲耶罗》<sup>②</sup>，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”的不尽如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

---

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。

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。他还注意当时的逸事传闻: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》<sup>①</sup>,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。

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

---

<sup>①</sup> 即《格列佛游记》。1726年,斯威夫特出版《格列佛游记》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·格列佛著”。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·格列佛船长。

门去,穿过一批五大三粗的戴高礼帽的帮闲,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;小伙子在那里一直待到第二天凌晨,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<sup>①</sup>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,长得虎背熊腰,一头傲慢的黑色长发,两撇髭曲的胡子,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、动刀子和弹吉他的高手,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,他作了几首十行诗送给我,其中一句出乎我意料的表露友情的话使我

.....  
<sup>①</sup> 萨恩斯·培尼亚(1851—1914),阿根廷1910年至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。

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，但是制伏怀有贰心的手下人，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嗓音。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<sup>①</sup>》，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

---

① 原文是拉丁文 *Dies irae*，指天主教追思弥撒时唱的赞美诗。

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，可能是发烧的症状；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了，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辞藻华丽而消亡，唯有他的诗歌能传诸后世——好像本世纪不崇尚华丽辞藻似的。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，便在美和精练的诗歌中寻求声誉。”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,得意了几天;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的记忆里。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,现改为三千七百八十四号,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,大杯大杯地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<sup>①</sup>的小火、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,以至既不能强调,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”<sup>①</sup>。有趣的是

---

<sup>①</sup> 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,博尔赫斯原注

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，于是他把嘴巴称做康乃馨和爱情信念的红色先导，把女方不从的动作称做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  
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。

无须讨论的是《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实际意义。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、抽象言辞的堆砌、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。现在简要地概括一下：《异端的弥撒》的绝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

贯穿全音域高傲的谵妄，

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二百行，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的偶然性,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<sup>①</sup>：

---

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

街头围观的人们  
啧啧称美，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。  
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做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不知多少烦人的歌词,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<sup>①</sup>,古老的断代王朝第一人,像马驹的母亲<sup>②</sup>那样孤单得不能自制,她那门前冷落的<sup>③</sup>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

---

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。

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，<sup>①</sup>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，丝毫没有怯懦的影子。（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

---

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

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,以及九月十一日广场、大炮台、旧牲口圈<sup>①</sup>一带。<sup>②</sup>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

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

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·穆拉尼亚是一台顺从的打斗机器，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。<sup>①</sup>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  
走向针茅丛生的地方。

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:

---

<sup>①</sup> 如今纯粹是一个文学术语。——原注

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，在商陆树荫下，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<sup>①</sup>（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体的泛神论者的自白。<sup>②</sup>

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。

② 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做高乔人而已：无非是词语的掺混，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（高乔人可以是白人、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），也不在于地域（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做哥儿们，市中心附近不是他们能住的地方，因此他们也被称做郊区居民。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。后来关联的含义取代了主要的概念：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语言学者蒙纳尔·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

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舞曲都是一个谜,都有令人困惑的变体、必然的结论、晦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”<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 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

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，以至埃瓦里斯托·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。<sup>①</sup>

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：

---

① 原文为英文。

……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。  
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练、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<sup>①</sup>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。

---

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。

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  
未能让小女孩听到。

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诗：

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，

即使是最烦人的时候，  
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人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<sup>①</sup>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

---

① 伯多,布宜诺斯艾利斯街区名。

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。<sup>①</sup>

---

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，

到头来被人当做傻瓜。

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,摸三张有点像是一帖忍耐药;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，但并不因此而不想替代真正的世界，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，赌徒所做的是只是重复以前的机遇。也可以说，是过去经历的片段。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：一切主题的唯一理由和目的。

## 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,各色俱全。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唯一的无限资本。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股脑儿倒在桌面上，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，不妨把马车上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做马车真正的铭文。“博利尼庄园楷模”是缺乏想象力和粗鄙的招牌，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练的狂热使我想起《哈姆雷特》剧本里著名人物丹麦朝臣波洛涅斯<sup>①</sup>,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,虽然没有尖刻的言辞,无赖口气却昭然若揭。“你的吻属于我”也属这一

---

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”。

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”，在高高的车夫座上映着辉煌的阳光，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做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一层的一个房间里。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。<sup>①</sup>

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，做出种种揶揄、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段，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），最后由他的继承人加以完成（1234）。拥有机动性很强的骑兵的蒙古人具有将城镇和

---

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

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、再而三地向同一城市发动进攻。

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，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，他们最后一定会对对称的园林艺术和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。<sup>①</sup>然而，我们阿根廷

---

<sup>①</sup> 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。

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。他戴着一顶黑色的软帽，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,<sup>①</sup>“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，想象力不丰富，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<sup>①</sup>——冒险事迹的书。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

---

<sup>①</sup> 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。

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的回响着身佩武器的战士伙伴的中世纪的想象，德特莱夫·冯·李利恩克龙在他著名诗句中的想象：

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。

尽管我列举了这些分歧,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,某些标题的明显含义(“嫩玉米”,“强劲”),我小时候在巴勒莫,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

啧啧称美,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。二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。”<sup>①</sup> 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辞表达的东西: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<sup>②</sup>。《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

---

① 原文为英文。

② 原文为拉丁文。

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。在日耳曼文学的鼻祖撒克逊史诗《贝奥武甫》里，游唱诗人把战斗称为剑戏<sup>①</sup>。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<sup>②</sup>，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

---

① 原文为盎格鲁-撒克逊文。

② 原文为法文。

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象的抽象概念<sup>①</sup>;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

---

<sup>①</sup> 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

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<sup>①</sup>，则是轻率卖弄的吹嘘（“我跳探戈何等狂放——每当我举手投足，左顾右盼时——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<sup>②</sup>某些版画，《娼妓历程》，描绘的沧桑变化（“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唯一的主题。古罗马诗人尤维纳利斯在他的讽

---

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》以他的名字命名。

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”<sup>①</sup>用于所有的探戈歌词。我们还可以说，这些歌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”<sup>②</sup>。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，那么谁制定法律我都不在乎。”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

---

① 原文为拉丁文。

② 原文为法文。

“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：二者的差别不仅仅在于享乐色彩，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；它唯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，我根据这件逸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，尽管二者很可能是真的，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，开始时并不认真，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义，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，他卖了个破绽，让对方刺中他裹着斗篷的左手。<sup>①</sup>匕首插进手腕，手丧失了知觉，软绵绵

---

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

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,唯人自召”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



# 博尔赫斯口述

(1979)

黄志良 译



## 序 言

当贝尔格拉诺大学提出要我上五堂课时，我选择了几个与时间有关的题目。第一个题目是“书籍”，要是没有书籍这一工具，无法想象我的一生。书籍，对我来说，其亲密程度不亚于手和眼睛。第二个题目是“不朽”，不朽是人们世代向往的威胁或企盼，它构成了相当部分诗歌的题材。第三个题目是“斯维登堡”，他是一位幻想家，他写道：死亡者可以按照自己的自由意志选择地狱还是天堂。第四个题目是“侦探小说”，这是埃德加·爱伦·坡为我们留下的规则严格的游戏。第五个题目是“时间”，时间对我来说依然是个形而上学的基本问题。

感谢听众给了我宽容和盛情，我的讲课取得了出乎我意料的成功，实在不敢当。

作为书面读物，讲课内容则是双方合作的结晶，听众的重要性不亚于讲课的人。

这本书里收集了我本人在那几课堂上所讲的部分内容,我希望读者能像当时的听众那样予以充实补充。

豪·路·博尔赫斯

1979年3月3日,布宜诺斯艾利斯

## 书 籍

在人类使用的各种工具中,最令人惊叹的无疑是书籍。其他工具都是人体的延伸。显微镜、望远镜是眼睛的延伸;电话是嗓音的延伸;我们又有了犁和剑,它们是手臂的延伸。但书籍是另一回事:书籍是记忆和想象的延伸。

萧伯纳在《恺撒和克莉奥佩特拉》中,谈到亚历山大图书馆时,说它是人类的记忆库。这就是书籍,不仅如此,书籍也是想象力。因为,我们的过去不是一连串的梦想又是什么呢?追思梦想与回忆往事能有什么区别?这就是书籍的功能。

一度,我曾经想写一部书籍的历史。不是从形态角度去写。我对书籍的形态毫无兴趣(尤其是藏书家们的书籍往往硕大无比),我想写人们对书籍的种种评价。在我之先,施宾格勒在他的《西方的没落》一书中就有精彩的篇章议论书籍。我想,我的一些个人看法是符合施宾格勒的看法的。

古人不像我们那样推崇书籍——这点我深感意外;他们把

书籍看成是口头语言的替代物。人们经常引用的那句话：书写的留存，口说的飞掉，并不是说口头语言是短暂的，而是说书面语言有一定的持久性，但却是死板的。相反，口头语言是会飞的，是轻盈的；诚如柏拉图所说，口头语言是飞动的，是神圣的。说来奇怪，所有伟大的人文学大师的学说都是口授的。

我们且举第一个例子：毕达哥拉斯。我们知道，毕达哥拉斯是存心不写作的。他不写东西，因为他不愿意受书面语言的束缚。无疑，他意识到了“文字扼杀生命，精神赋予生命”的含义，这句话的含义后来反映在《圣经》里。想必他是意识到了这一点的，所以他不愿受书面语言的束缚；因此，亚里士多德从来不说毕达哥拉斯，而说毕达哥拉斯派。比如，他告诉我们说，毕达哥拉斯派重视信仰、教义，主张永恒的回归。这一点是很晚很晚后为尼采所发现的。这就是周而复始的观点，这一观点在《上帝之城》一书中受到了圣奥古斯丁的批驳。圣奥古斯丁打了一个美妙的比喻说，基督的十字架把我们从禁欲主义者的循环迷宫中解救了出来。时间是周而复始的观念也为休谟、布朗基……及其他许多人所接受。

毕达哥拉斯是不愿写作的，他希望在他死后他的思想能依然活在弟子们的头脑里。这里就产生了那句老话（我不懂希腊文，只能用拉丁文来表达）：大师说过。这并不等于说弟子们因大师说过而受到束缚；恰恰相反，他肯定了他们有自由在大师

思考的基础之上继续思考。

我们虽然不知道是不是他开创了时间是周而复始的理论，但我们知道他的门徒们都信奉这个理论。毕达哥拉斯的躯体死亡了，而弟子们，由于某种轮回的缘故（这是毕达哥拉斯所喜爱的），仍在他思考的基础之上继续进行思考再思考；每当别人指责他们说了某些新话时，他们便抬出这句话来辩解：大师说过。

但是我们还可以举出其他的例子。最突出的例子要数柏拉图了，他说书籍犹如肖像（他可能想到了雕塑或绘画），说有人认为书籍是有生命的，但向书籍提问时，书籍默不作答。于是，为了纠正书籍的这种沉默，便杜撰了柏拉图式的对话。这就是说，柏拉图把自己演化成了许多人物：苏格拉底、高尔吉亚<sup>①</sup>等等。我们也可以相信，苏格拉底死后，柏拉图曾以想象苏格拉底仍然活着来安慰自己。每次遇到问题时他总要问自己：对此，苏格拉底说过什么呢？这样，从某种意义上说，苏格拉底是不朽的，他并未留下任何书面东西，他也是一位口授大师。

我们知道，基督只有一次写下过几句话，但这几句话很快被泥沙湮灭了。基督没有再写下过其他我们知道的東西。佛祖也是一位口授大师，留下的是他的说教。我们再引用一句圣

---

<sup>①</sup> 高尔吉亚（约前 485—约前 380），古希腊诡辩家、怀疑论哲学家，所著《自然论》认为什么也不存在，即使确实存在某些东西，那也是不可知的；即便可知，也是不可言传的。柏拉图的对话录《高尔吉亚篇》，就是专门反驳他的。

安塞姆的话：“把书放在无知者的手里，犹如把剑放在儿童的手里一样危险。”过去人们就是这样理解书籍的。在整个东方，至今还存在这样的观念：书本不应披露事物；书本只应帮助我们去发现事物。尽管我对希伯来语一无所知，我还是对神秘哲学《喀巴拉书》作了些研究，我读过《光辉之书》、《关系之书》的英文本和德文本。我知道，这些书写出来不是为了让别人理解，而是为了让别人去诠释，是为了激励读者去继续思考的。古代的人没有像我们那样敬重书籍，虽然我们知道马其顿国王亚历山大大帝枕头底下常放着两件武器：《伊利亚特》和宝剑。当年人们虽然非常敬崇荷马，但并不把荷马看成是我们今天所赋予的意义上的圣贤作家。他们并不认为《伊利亚特》和《奥德赛》是神圣不可侵犯的作品，这是两部受人尊重的，但也是可以批评的书。

柏拉图可以把诗人逐出他的《理想国》，而又不致有排斥异己的嫌疑。从古人反对书籍的例证中，我们还可以补充一个塞内加的有趣例子。在他的那些值得赞美的致罗西里奥书信中，有一封信是指责一个爱虚荣的人的，说此人拥有一间藏书百卷的图书室；塞内加不禁问道：谁有时间读完一百本书呢？而如今，那些卷帙浩繁的图书馆却深受人们珍视。

古代有些事情令我们费解，即不像我们那样崇敬书籍。古人总把书籍看成是口头语言的替代物，但后来从东方传来了一种新的观念，一种完全不同于古代传统的观念：经书的观念。

我们且举两个例子，先举早些时候的例子：伊斯兰教徒。他们认为，《古兰经》先于天地万物，先于阿拉伯语；是专属于神的，是神的创造，如同神的慈悲或公正一样。《古兰经》中十分神秘地谈到《书之母》。《书之母》是在天上写就的一部《古兰经》，也许就是《古兰经》柏拉图式的原型；而这部书（《古兰经》里这么说）是在天上写成的，是专属于神的，是早于天地万物的。伊斯兰教的阿訇和学者们都是这么宣扬的。

下面我们再举几个离我们较近的例子：*Biblia*（《圣经》），说具体点，就是 *Torá*（《托拉》<sup>①</sup>）或 *Pentateuco*（《摩西五经》）。据认为，这些书是圣灵口授的。把不同作者和年代的书籍都归结于一个圣灵，这是个很奇怪的事实；但《圣经》里称圣灵是无处不在的。希伯来人想出了个主意，把各个时代的各种著作收集起来，编成一本书，取名为 *Torá*（即希腊语 *Biblia*）。把所有这几部书都归属于一位作者：圣灵。

有人问过萧伯纳，他是否相信《圣经》是圣灵写的。他答道：“所有百读不厌的书都是圣灵写的。”这就是说，每本书都必须超越其作者的意图。作者的意图往往是凡人浅见，并可能有错误的，而书里总应包含更多的意义。比如说，《堂吉珂德》就不仅仅是一部讥讽骑士小说的作品。这是一部纯真的书，其中绝对没有掺入半点信手写来的东西。

---

① 《托拉》，犹太教的律法书，即《摩西五经》。

我们不妨考虑一下这一想法的后果。比如我说：

在那纯洁、晶莹的流水之中，  
注目凝视自己倒影的树木，  
你们见的是绿原，浓荫清新。

显而易见，这三行诗每句都是十一个音节。这是作者自己的意愿，不是别人要他写的。

可是，这与圣灵的作品相比算得了什么呢？与刻意著书立说的神的观念相比，这又算得了什么呢？在神的书里，不可以有半点偶然性，一切都要有根有据，遣词造句都得有道理。比如，据说《圣经》的开篇 *Bereshit baraelohim* 以 B 打头，就是因为这字母代表了 benedecir（赐福）之意。这是一部绝对没有半点偶然性的书。这就把我们引向《喀巴拉书》，引向研究文字，研究一部由神口授的圣书，这与古人的想法是背道而驰的。古人对灵感的认识是相当模糊的。

“缪斯啊，请歌唱佩琉斯之子阿喀琉斯的致命的愤怒吧！”<sup>①</sup>荷马在《伊利亚特》中开宗明义地说道。这里，缪斯指的是灵感。但是，如果想到的是圣灵，那想到的便是更加具体、更加有力的上帝，是上帝下凡创作出了文学作品。上帝写了一部书，这部

---

① 此处参考罗念生、王焕生先生的译文。

书里没有半点偶然性；连字数和每段的音节数量都不是随便的，不允许我们玩弄辞藻，不允许我们忽视字数的含义。一切都是经过深思熟虑的。

这便是对书的第二个重要看法，——我再说一遍——即说书可能是神的作品。也许这一看法比古人对书的理解更接近于我们今天的认识。古人总认为书是口头语言的替代物。后来又相信书是神圣的，再后来又为其他一些想法所取代。比如说，有人认为每个国家都有一部书作为它的代表。我们记得，伊斯兰教徒称以色列人为“书之人”；我们记得海涅说过以色列民族的祖国就是一部书：《圣经》，犹太人的书。于是，我们得到了一个新的观念，那就是每个国家都必须有一部代表性的书，必须有一位代表性的作家，这位作家可能写过许多部书。

奇怪的是——我不认为这点迄今已被人们觉察到——有些国家选出的人物并不与之十分相像。比如，我认为，英国应该推选塞缪尔·约翰逊博士为其代表；但是没有，英国选择了莎士比亚，而莎士比亚——我们可以这么说——比任何其他英国作家都缺少英国味。最典型的英国味是 understatement，即所谓尽在不言之中。而莎士比亚不惜大肆夸张地运用比喻，如果说莎士比亚是意大利人或犹太人，我们一点不会感到惊讶。

另一种情况是德国，这是一个值得赞许而又容易狂热的国家，这个国家偏偏选择了一个宽宏大度而不好偏激的人做代

表,此人不太在意祖国的观念,德国选择的是歌德。歌德成了德国的代表。

法国还没有选出一位代表性作家,但倾向于雨果。诚然,我非常敬重雨果,但雨果不是典型的法国人,雨果是在法国的外国人;雨果善用华丽的辞藻,广泛运用隐喻,他不是法国的典型。

另一个更加奇怪的例子是西班牙。西班牙本应由洛佩·德·维加、卡尔德隆、克韦多来代表。然而不是,代表西班牙的是塞万提斯。塞万提斯是宗教法庭同时代的人,但他是个宽宏大度的人,既没有西班牙人的美德,也没有西班牙人的恶习。

仿佛每个国家都得有一个不同的人来做代表,这个人可能成为医治这个国家的毛病的某种特效药、抗毒素、解毒剂。我们自己本来可以选择萨缪托的《法昆多》作为代表,这是我们国家的书;可是没有。我们有我们的战争史,刀光剑影的历史,我们却选择了一部逃兵的纪事录,我们选择了《马丁·菲耶罗》。尽管此书值得选为代表作,可是,怎么能设想我们的历史由一个征服旷野的逃兵来代表呢?然而,事情就是这样,好像每个国家都有这种需要似的。

关于书,许多作家写过非常出色的评论。我想略举一二。首先我要提到蒙田,他写了一篇谈书的散文。他在这篇散文中说过一句值得记住的话:“不快乐的事我不做。”蒙田这句话的

意思是说强制性阅读是虚假的观念。他说,他要是在一本书里读到一段费解的话,他就放下不读,因为他把阅读看做是一件开心的事。

我记得,许多年前进行过一次关于什么是绘画的民意调查。有人问到我妹妹诺拉,她回答说,绘画是一种用形态和色彩给人愉快的艺术。我可以说文学也是一种表达给人愉快的方式。如果我们读到一些晦涩难懂的东西,那是作者的失败。因此,我认为,像乔伊斯那样的作家基本上是失败的,因为他的作品读起来太吃力。

书不应该读起来费劲,快乐的事不应该做起来费劲。我认为蒙田说得很对。他随即列举了几位他喜爱的作家。他引证了维吉尔,说他喜欢《农事诗》更甚于《埃涅阿斯纪》,我则更喜欢《埃涅阿斯纪》,但这无关紧要。蒙田是怀着激情谈论书籍的,但他说,虽然读书是一种快乐,然而读书是一种略带忧郁的享受。

爱默生说的正相反——这是又一篇有关书籍的宏论。爱默生在那次讲座中说,图书馆是一座奇妙的珍藏室。在这座珍藏室里,人类最好的精灵都像着了魔似的在昏睡,但都期待着我们用语言来打破其沉睡。我们必须把书打开,这样,精灵们就会觉醒。他说,这样,我们就能同人类产生的最优秀的分子结为伙伴,但我们不去寻找他们,却宁愿去阅读各种评论、批评而不去听他们自己说些什么。

我在布宜诺斯艾利斯大学文学哲学系当过二十年英国文学教授。我常跟我的学生们说要多钻图书馆,不要去读评论文章,要直接阅读原著;也许读原著一时理解不了,但总能从中得到享受,总能听到某个人的声音。我要说,作者最重要之处是他的语调,一本书的最重要之处是作者的声音,这个声音能打动我们。

我把一生的部分时间花费在阅读上。我认为读书是一种幸福,另一种稍少一点的幸福是写诗,或者叫做创作,创作就是把读过东西的遗忘和回忆融为一体。

爱默生和蒙田在这一点上不谋而合:我们只应该阅读我们爱读的东西,读书应该是一种幸福。我们要在书本上多下功夫。我总是设法阅读一遍之后再读第二遍。我认为重读比初读还重要,当然为了重读必须初读。我就是这样崇拜书的。我可以把这一点说得似乎动情一点,但我并不愿意太动情,我愿把此当做秘密透露给诸位中的每一个人,而不是透露给大家,是透露给每一个人,因为“大家”这概念是抽象的,而每一个人则是真实的。

我始终不把自己当做盲人,我继续买书,不断地把书放满我的家。前些日子,有人赠送给我一套1966年版的《布罗克豪斯百科全书》。我感觉到了家里存放着这套书,我感到这是一种幸福。那里摆放着二十多卷书,里面有我无法阅读的哥特体

字母,有我无法看见的地图和插画,但是,这部书就放在那里。我感受到了这部书包含的深厚情谊。我认为书是人们能够享受到的一种幸福。

有人在谈论书的消失,我以为这是不可能的。试问一本书和一张报纸或一张唱片之间会有什么区别。区别就在于报纸读完就忘了,唱片也是听过就忘了,那是一种机械活动,因而是肤浅的;而书是为了读后永志不忘。

经书的观念,《古兰经》、《圣经》或是《吠陀经》——此书也说是吠陀创造了世界——的观念可能已经过时,但是书籍仍然保留着某种神圣的东西,我们应设法保存这种神圣的东西。拿到一本书,打开它,就产生了审美的可能性。书本里卧躺着的一大堆字是些什么东西?这些没有生命的符号是些什么东西?什么也不是。倘若我们不把书打开,书又有什么用呢?那只不过是一堆纸片和一个羊皮封面;但是,如果我们去阅读它,奇怪的事就发生了,我相信,越读变化越大。

赫拉克利特说过(我多次重述过),没有人能两次踏进同一条河流。没有人能踏进同一条河流,因为流水是变化的,但最可怕的是我们自己比流水变动得还快。我们每读一本书,书就变化一次,对书中字义的体会就不同;更何况书籍里满载着逝去的往事。

我说过我反对阅读书评,现在我要说句相反的话(说句相

反的话有何不可)。哈姆雷特并不完全是莎士比亚 17 世纪描写的哈姆雷特了,哈姆雷特已是柯尔律治、歌德和安德鲁·布拉德利笔下的哈姆雷特。哈姆雷特新生了。《堂吉诃德》的情况也是如此。同样情况也发生在卢戈内斯和马丁内斯·埃斯特拉达身上。《马丁·菲耶罗》不是同一本书。读者已丰富了书的内容。

如果我们阅读一本古书,那么我们就仿佛在阅读著书之日起到我们今天为止所经历的那段时光。因此,应该保持对书的崇敬。书里可能充满印刷错误,我们可以不赞同作者的观点,但是,书里仍然保持着某种神圣的东西,奇妙的东西。这不是提倡迷信,而确是出于寻求幸福、寻求智慧的愿望。

这就是我今天要跟大家讲的。

1978 年 5 月 24 日

# 不朽

威廉·詹姆斯在他的杰作之一《宗教经验类型》一书中，仅用一页谈论个人不朽问题。他宣称，对他来说，这是一个小问题。

确实，这不像时间、知识、外界现实那样，是哲学的基本问题。詹姆斯指出，个人不朽问题与宗教问题混淆在一起。“对几乎所有人来说，对普通人来说，”詹姆斯说道，“就个人而言，上帝是不朽的缔造者。”

堂米格尔·德·乌纳穆诺在《生命中的悲剧意识》中，不顾别人笑话，原词原句地重复道：“上帝是不朽的缔造者。”但他多次重申，他愿意永远当堂米格尔·德·乌纳穆诺。这里，我未敢苟同米格尔·德·乌纳穆诺；我可不愿意永远当豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，我愿意成为另一个人。我希望我的死亡是彻底的，我希望肉体 and 灵魂一起死亡。

我不知是雄心勃勃，还是谦虚谨慎，也不知能否言之成理，

我也想来谈谈个人不朽,谈谈灵魂,灵魂保存着对人间所作所为的记忆,到了另一世界依然能记忆犹新。我记得,我妹妹诺拉在家里住过一段时间,她曾说:“我要画一幅画,标题为‘怀念人间’,内容是一个幸运者到了天国因思念人间而不胜惆怅。我要以我少女时的布宜诺斯艾利斯作背景。”我写过一首题目相仿的诗,我妹妹没有读过。我想到的是耶稣,他回忆起加利利的雨,回忆起木匠间里的清香和天上从未见过的某种东西,回忆起令人怀念的星空。<sup>①</sup>

这种到了天上怀念人间的题材出现在罗塞蒂的一首诗中。说的是有位姑娘进了天国感到很不幸福,因为她的情人没有同她在一起;她期待他的到来,但他因有罪过而始终未能到来,她一直在期待。

威廉·詹姆斯说,对他来说,不朽是个小问题;哲学的重大问题是时间、外界现实、知识。不朽所占的地位很小,它在哲学中的地位还不如诗歌,当然,更不如神学,或者说某些神学,不是所有的神学。

还有一个答案,那就是灵魂转世,这个答案确实富有诗意,而且比另一个答案更有意思,另一个答案是我们永远是我们,念念不忘我们过去的一切。所以我说,这是一个贫乏的话题。

---

<sup>①</sup> 参见《博尔赫斯全集》(浙江文艺出版社,1999)之诗集《影子的颂歌》中《〈约翰福音〉第一章第十四节》一诗。

我一直记得我童年时的十来个形象，并总想把它们忘掉。当我回想我的少年时，我不甘心我度过的少年，宁愿成为另一个我。同时，所有这一切都是可以用艺术加以转化，可以成为诗的题材。

全部哲学中最感人的篇章莫过于柏拉图的《斐多篇》。这篇对话说的是苏格拉底的最后一个下午，当时他的朋友们已得知德洛斯岛的船已到，苏格拉底那天将饮毒芹而死。苏格拉底在监狱里接见他们，他明知即将被处决。他接见了所有的朋友，只缺少一人。这里，我们读到了正如马克斯·布罗德<sup>①</sup>指出的那样，柏拉图生平著作中写下的最激动人心的一句话。这句话是这么说的：“我相信，柏拉图病了。”布罗德指出，这是柏拉图在他洋洋洒洒的长篇对话里唯一一处提到了自己的名字；总之，这给了我们一种不确定的感觉：这伟大时刻，他是否亲自在场。

据推测，柏拉图写下这句话是为了更加超脱，似乎在告诉我们：“我不知道苏格拉底在他生前最后一个下午说了些什么，但我很希望他说过这些话。”或者说：“我可以想象他说过这些话。”

我认为，柏拉图掌握了说话的最佳文学美感：“我相信，柏拉图病了。”

---

<sup>①</sup> 马克斯·布罗德(1884—1968)，卡夫卡的朋友，犹太复国主义者。

接着,提出了令人赞叹的请求,也许这是对话中最精彩的部分。朋友们进来了,苏格拉底坐在床上,他的脚镣已被取下;他抚摸了一下膝盖,感到去掉枷锁后如释重负的愉快,他说:“真奇怪。枷锁压在身上是一种痛苦。现在我感到轻松,因为我身上的枷锁已解除。愉快和痛苦并肩而行,是一对孪生兄弟。”

多么了不起呀!在那样的时刻,在生命的最后一天里,不说死到临头,而在思考愉快与痛苦不可分割。这是在柏拉图的著作中找得到的最激动人心的一次请求。它向我们展示了一个大无畏的人,一个死到临头而不言死之将至的人。

后来据说那天他是被迫饮服毒药的,接着就发表了那篇对我们来说有点变了样的演说,他在演说中大谈两种存在:两种实体,即灵魂和肉体。苏格拉底说,失去了肉体,精神实体(灵魂)能活得更好,肉体只是个障碍而已。他想到了那个理论——那个理论在古代很普遍——我们都受到肉体的囚禁。

这里,我要提到英国伟大诗人布鲁克<sup>①</sup>的一句诗——是极好的诗句,但也许是蹩脚的哲学——他说道:“在这里,在死亡之后,我们因失去双手而仍将触摸,因双目失明而仍将观看。”这是一首好诗,但我不知道作为哲学好到什么程度。古斯塔夫·斯皮勒在他杰出的心理学专著中说,如果我们想到肉体的

---

① 鲁帕特·布鲁克(1887—1915),费边社成员,第一次世界大战中参加过海军,其成名作为十四行组诗《一九一四年和其他诗篇》。

其他不幸，如伤残、脑外伤，别指望会给灵魂带来什么好处。没有理由设想，肉体的灾难会给灵魂带来好处。然而，相信灵魂和肉体两种现实的苏格拉底辩解说，脱离了肉体的灵魂仍能进行思考。

这使我们想起了德谟克利特的神话。据说，他为了思考，在花园里挖掉了自己的眼睛，以免外界分散他的注意力。当然，这个故事是虚构的，但很动听。这是说，有这么一个人，他把肉眼所见的世界——这个五彩缤纷的世界我是看不见了——看成是影响他凝思的障碍，挖掉了眼睛才能继续静思。

现在，对我们来说，这些灵魂与肉体的观念是值得怀疑的。我们不妨简要地回顾一下哲学史。洛克说，唯一存在的东西是领悟和感觉、记忆和对这些感觉的领悟；又说物质是存在的，五官给我们提供了物质的信息。后来，贝克莱认为，物质是感觉的组合，感觉离开了对事物的领悟是不可想象的。红色是什么？红色取决于我们的眼睛，我们的眼睛也是感觉的组合。接着来了个休谟，他驳斥这两种假设，否认灵魂和肉体。灵魂不是某种感觉是什么？物质不是某种感觉是什么？如果世界上取消了名词，就只剩下动词了。正如休谟所说，我们不应该说“我想”，因为“我”是主语；应该说“想”，如同我们说“下雨”一样。在这两个动词里，只有动作，没有主语。当笛卡儿说“我思故我在”时，也许应该这么说：有所思考，或正在思考，因为“我”本来

就存在,我们没有权利去假设“我”的存在。也许应该说:“思故在。”

至于说到个人不朽,让我们看看有哪些赞成这一说法的论据。我们可以举两个例子。费希纳说我们的良知,人,是由一系列的愿望、欲念、希望、忧虑组成的,这些都不属于他生命的延续。当但丁说“人到中年<sup>①</sup>”这句话时,他提醒我们,《圣经》建议我们活到七十岁就够了。<sup>②</sup>所以,当他年满三十五岁时,就得出了人生过半的看法。我们,在一生七十岁的过程中(不幸,我已超过了这个大限,我今年七十八岁了),感觉到不少事物在这一生中毫无意义。费希纳想到了胚胎,也就是未出娘胎的躯体。在躯体上长着毫无用处的腿、胳膊和手,这些都没有任何意义;只是到了生命出世之后才会有意义。我们应该想到我们的情况也是如此,我们满脑子的希望、担心和猜测;而这些我们在纯粹的精神生活中是根本不需要的。我们需要的是动物所具有的东西,动物对这一切都无所需求,可能在转世为人后才需要。这是赞成不朽说的一个论证。

我们要引述一下至上的大师圣托马斯·阿奎那的话,他给我们留下了一句名言:智者必希永恒<sup>③</sup>。对此,我们可以回答

---

① 原文为意大利文。

② 参见《圣经·旧约·诗篇》第九十篇第九至十节:“我们经过的日子,都在你的震怒之下。我们度尽的年岁,好像一声叹息。我们一生的年日是七十岁。”

③ 原文为拉丁文。

说,智者也希望其他东西,往往希望休止。我们可举自杀为例,或举生活中人人需要的睡眠为例,睡眠也是一种死亡。我们可以举出以作为感觉的死亡为主题的诗歌为例。比如,这首西班牙民歌唱道:

留神,死亡深藏不露  
悄然而至而你全然不知  
不能因为死亡的快乐  
改变了我对生活的热爱。

我们还可引用法国诗人勒孔特·德·李勒<sup>①</sup>的一句名诗:  
“把他从时间、数字和空间中解放出来,还给他被剥夺了的憩息。”

我们怀有许多渴望,其中之一是对生命的渴望,对永生的渴望,但也有对休止的渴望,还有对忧虑及其对立面——希望——的渴望。没有个人不朽,这些渴望也都可以如愿以偿地得到,所以,我们无须个人不朽。我本人不想不朽,我害怕不朽;对我来说,知道我还要活下去是可怕的,想到我还将当博尔赫斯是可怕的。我腻烦我自己,腻烦我的名字,腻烦我的名声,我

---

<sup>①</sup> 勒孔特·德·李勒(1818—1894),有“帕尔纳斯派大师”之誉,在诗歌创作中刻意追求造型艺术的美。

想摆脱所有这一切。

我在塔西佗身上找到了某种折中论点，这一折中论点后来被歌德接了过去。塔西佗在他的《阿古利可拉传》中说：“伟大的灵魂并不与肉体同亡。”塔西佗认为，个人不朽是专门给予某些人的馈赠：它不属于平庸之辈，而某些灵魂则是值得永垂不朽的；他认为，除了苏格拉底谈到的“忘川”之外，应该指出哪些人曾是不朽的。歌德发挥了这一思想，他在他的朋友维兰死后写道：“以为维兰已无情死去是很可怕的。”他无法认为维兰没有留在某个其他地方；他相信维兰个人不朽，而不相信人人都不朽。这与塔西佗的思想异曲同工：失去肉体并不损害灵魂。我们得出了这样的观念：不朽是某些为数不多的伟大人物的特权。但是每个人都自以为伟大，每个人都认为他需要不朽。我则不以为然。我认为还有其他各种不朽，这些不朽也都是非常重要的。随之而来的，首先是对转世的推测。这一推测是由毕达哥拉斯、柏拉图提出的。柏拉图把转世当做一种可能。用转世说来解释人生的幸运或不幸。如果我们一生中遇到了幸运或不幸，那要归因于前世；我们是在接受惩罚或报偿。有些事就不大好解释了：如果像印度教和佛教所信奉的那样，我们的现世取决于我们的前世；这个前世又取决于另一个前世，这样一来，我们得追溯到无限的过去。

有人说，如果时间是无限的，那么无穷数的前世岂不自相

矛盾。如果说数目是无限的,那么,一个无限的东西怎么会传到现在的呢? 我们想,如果时间是无限的,那我认为,这个无限的时间必须包括所有的现在时间;在现在的时间中,为什么不包括你们和我一起在贝尔格拉诺大学的这一段时间呢? 为什么不说现在的这段时间也是无限的呢? 如果说时间是无限的,那么,我们时时刻刻都处在时间的中心。

帕斯卡认为,如果说宇宙是无限的,那么宇宙的范围是无处不及的,也就没有中心可言。为什么不说现在的后面包含了无限的过去和无限的昨天呢? 为什么不认为这个过去也要经过现在呢? 无论在什么时候,我们都处在一条无穷线的“中心”,无论在无限“中心”的什么地方,我们都处在空间的“中心”,因为空间和时间都是无限的。

佛教徒认为,我们都经历过无穷数的生命,无限数意义上的无穷,严格的字面意义上的无穷,一个无始无终的数目,这有点像康托尔<sup>①</sup>现代数学中的超限数。我们现在就处在这个无限时间的中心——任何时候都是中心。现在我们正在交谈,你们在思考我讲的话,你们或是赞同或是拒绝接受我讲的话。

转世提供了我们这一可能性:灵魂可能由一个躯体转世到另一躯体,转化为人类,转化为植物。我们读过阿格里亨托的

---

<sup>①</sup> 康托尔(1845—1918),生于俄国,1877年任德国哈雷大学数学教授,建立了处理无限的基本技巧,得出了不同量的无限集合原理,1884年精神崩溃。

那首诗，他在诗中说，他认出了他在特洛伊战争中使用过的一块盾牌。我们读过约翰·多恩的那首诗《灵魂的进程》，多恩是稍晚于莎士比亚的诗人。多恩开宗明义地说道：“我歌唱无限灵魂的进程。”这个灵魂将从一个身体转到另一身体。他提出他要写一本书，这本书超过《圣经》，将比所有的书都好。他的计划雄心勃勃，虽然没有写完，但留下了非常漂亮的诗句。诗的开篇说，有个灵魂依附在苹果上，准确地说是依附在亚当的禁果上。接着又依附在夏娃的肚子里，并孕育了该隐，后来又从一个躯体转到另一个躯体，每一节诗转换一个身体（其中一节说将依附到英国的伊丽莎白身上），他故意不把诗篇写完，因为多恩认为灵魂是千古不朽地从一个躯体转到另一躯体。多恩在他的一篇序言中援引了一些精彩的原话，他提到了毕达哥拉斯和柏拉图关于灵魂转世的学说。他提到了两大来源，一个是毕达哥拉斯，一个是灵魂转世，这后者苏格拉底曾用来当做他的最后论据。

值得指出的是，苏格拉底那天下午同他的朋友们讨论时，他不愿意忧伤地诀别。他赶走了妻子和儿女，还想赶走一位哭哭啼啼的朋友，他想镇定自若地交谈；简而言之，他想继续交谈，继续思考。个人死亡没有影响他这样做。他的工作、他的习惯与众不同：讨论问题，用不同的方式讨论问题。

他为什么要喝毒芹呢？没有任何理由。

他讲了些有趣的事情：“奥尔费奥本来应该转化成夜莺；当过统帅的阿伽门农应转化成雄鹰；尤利西斯很奇怪地转化为一个最卑贱、最无知的人。”苏格拉底滔滔不绝地讲着。死神打断了他的讲话。蓝色的死神从他的双脚上升到全身。他已服过毒芹。他告诉了他的一个朋友，这个朋友建议他求助于阿斯克勒庇俄斯，向他献上一只公鸡。意思是说，医神阿斯克勒庇俄斯能使人起死回生。“我欠了阿斯克勒庇俄斯一只公鸡，他已救过我的命了，但我还是要去死。”这就是说，他否定了自己过去说过的话：他认为他要亲自去死。

我们还可援引另一篇经典作品，卢克莱修的《物性论》，诗中否定了个人不朽。卢克莱修列举的理由中最令人难忘的一点是：人都抱怨要死，认为任何未来都对他无所谓。正如雨果所说：“我将在节日里独自退场 / 在这流光溢彩的幸福世界上已别无他求。”卢克莱修在他那篇像多恩一样自命不凡的伟大诗作《物性论》中运用了如下论证，“你们为丧失未来而痛心；然而，好好想想吧，在大家面前还有一个无限的时间。当你出生时，”他对读者说，“迦太基和特洛伊为争夺世界帝国而征战的时刻已经过去。然而，这已与你无关，那么，未来发生的事又与你有什么关系呢？你既已失去了过去的无限，再失去未来的无限又有什么关系呢？”卢克莱修的诗里是这么说的。可惜我不大精通拉丁文，记不住他那些美丽的诗句，这几天里我是借助

词典阅读的。

叔本华——我认为叔本华是最高权威——反驳说，转世论只不过是另一种不同学说的通俗说法，这一不同学说也许就是后来萧伯纳和柏格森的学说，即所谓生命意志的学说。存在某种希望活着的東西，存在某种通过物体或不用物体开辟道路的东西，这东西就是叔本华所谓的 *wille*（意志），它赋予世界复活的愿望。

接着要援引萧伯纳，他谈到了 *the life force*（生命力）。最后要援引柏格森，他大谈 *élan vital*（生命冲动），说生命冲动反映在所有的事物上，它创造了宇宙，它依附在我们每个人身上。生命冲动犹如金属的耗损，植物的休眠，动物的睡眠；但对此我们自己要有个清醒的认识。这里，我们再次引述一下圣托马斯的解释：智者必希永恒。可是，想用什么办法来永恒呢？不是想以个人方式永恒，不是想按照乌纳穆诺的意思永恒，乌纳穆诺希望永远当乌纳穆诺；他想以一般方式永恒。

我们的自我，对我们来说是最无关紧要的。我们的自我感觉意味什么？我感到我是博尔赫斯与你们感到你们是甲、乙或丙，会有什么区别？没有任何区别，一点也没有。那个我是我们大家共有的，是以这样或那样方式存在于所有人中间的。于是我们可以说不朽是必要的，但不是个人不朽。比如说，每当有人爱上了敌人，就出现了耶稣的不朽。这时他就成了耶稣。每

当我们重读但丁或莎士比亚的某一句诗时，在某种意义上，我们也成了创作这诗句时的但丁或莎士比亚。总之，不朽存在于别人的记忆之中，存在于我们留下的作品之中。一旦这部作品被人遗忘了，那又有什么关系呢？

我在这最近二十年里一直在研究古代英语诗歌，许多古代英语诗歌我能倒背如流。我唯独不知道的是这些诗人的名字。这有什么关系呢？如果说我在重读 19 世纪诗歌时我感到我成了那个世纪的某个人，那有什么关系呢？在这一忽儿工夫，他就活在我身上，我并不等于那个已亡故的人。在某种意义上，我们每个人都是过去已作古的人。这不仅仅因为他们和我们属于同一血统。

诚然，我们继承了我们血统里的一些东西。我知道——是我母亲告诉我的——每当我重读英国诗时，我的声调酷似我父亲（我父亲死于 1938 年，与卢戈内斯同年逝世）。当我重读席勒的诗句时，我父亲就活在我身上。其他听过我朗读的人将活在我的声音中，我的声音是我父亲声音的反映，我父亲的声音也许是比他更年轻者的声音的反映。我们由此能得知什么呢？那就是说，我们可以相信不朽。

我们每个人都在用这种或那种方式在这个世界上进行合作。我们每个人都希望这个世界更加美好。如果世界真的变得更加美好了，那将是永久的希望；如果祖国得到了拯救，（为

什么祖国不需要拯救呢?)那我们都将在这场拯救中千古不朽。不管我们的名字是否被人知晓。这无关宏旨。最重要的是不朽。这种不朽体现在著作中,留存在别人的记忆中。这一记忆可能是微不足道的,可能只是一句随便说说的话。比如说:“某某人死了比活着有价值。”我不知是谁第一个想出了这句话,每当我重复这句话时,我便成了那个人。假如说他活在我身上,活在每一个重复这句话的人身上的话,那么这位名不见经传的仁兄已经故世了又有什么关系呢?

同样的道理也可以运用在音乐和语言上。语言是创造出来的,语言向来是一种不朽的东西。我一直在使用西班牙语。有多少亡故的西班牙人活在我身上?我的意见也好,我的看法也好,都无所谓;过去人的姓名也都无所谓;只要我们继续不断为世界的未来,为不朽,为我们的不朽做出有益的事来。这种不朽没有理由是个人的,可以不必追究姓甚名谁,可以不留存在我们的记忆之中。何必总要推测我们下一辈子别人还记不记得我们呢?就好像我终身念念不忘我在巴勒莫、在阿德罗格或在蒙得维的亚度过的童年似的。为什么总在流连这些呢?这是一种文学技巧;我可以忘掉这一切,我还是我,这一切都将留在我的心上,虽然我不提它的名字。也许最重要的倒是那些我们记得不很准确的东西;也许最重要的是我们下意识记住的东西。

最后,我要说,我相信不朽:不是个人的不朽,而是宇宙的不朽。我们将永垂不朽。我们的肉体死亡之后留下我们的记忆,我们的记忆之外留下我们的行为,留下我们的事迹,留下我们的态度,留下世界史上这一切最美好的部分;虽然我们对此已无法知道,也最好不去知道。

1978年6月5日

## 斯维登堡

伏尔泰说过,历史上最了不起的人物是卡尔十二世。我要说:也许最了不起的人物——如果我们可以使用最高级形容词的话——是卡尔十二世的臣民中最神秘的一个人,伊曼纽尔·斯维登堡。关于他,我想说几句话,还要谈谈他的学说,对我们来说,他的学说至关重要。

伊曼纽尔·斯维登堡 1688 年生于斯德哥尔摩,1772 年,在伦敦逝世。他活得很长,如果考虑到当时人的寿命都很短的话,他算是长寿了,他活到几乎快满一百岁了。他的一生分为三个时期。这是三个活动十分紧张的时期。有人计算过,每个时期大约为二十八年。他一开始就是个勤奋好学的人。斯维登堡的父亲是一位新教路德宗的主教,斯维登堡受的是路德宗思想教育。据知,这一教派思想的基础是通过宽恕得到拯救;对此,斯维登堡并不以为然。他宣扬的新教体系主张通过行动得救;而行动不一定是做弥撒或参加宗教仪式,而是真正的

行动。一个人要全身心地参加行动,也就是说,连他的精神也要参加,更有意思的是还应包括他的智慧。

就是这么一个斯维登堡,最初当过教士,后来又对科学发生了兴趣。他特别对科学实验感兴趣。后人发现,他早在后来的许多新发明之前就产生过这些念头了,例如康德和拉普拉斯的星云假说<sup>①</sup>。后来,斯维登堡,跟达·芬奇一样,设计过一种能在空中飞行的运载工具。他明知这是白费力气,但他还是把这看成可能是制造我们今天称之为飞机的那种东西的起点。他也同培根预见的那样,设计过水下行走的工具。不久他又对矿物学发生了兴趣——这也是很奇怪的事。他在斯德哥尔摩当过矿产品贸易的顾问。他对解剖学也产生了浓厚兴趣。他像笛卡儿一样,研究过哪里是沟通精神与肉体的准确契合点。

爱默生说过:“我深感遗憾地说,他给我们留下了五十卷著作。”这五十卷著作中,至少有二十五卷是关于科学、数学、天文学的。他拒绝在乌普萨拉大学天文系任教,因为他不愿意空谈理论。他是个崇尚实践的人。他当过卡尔十二世的军事工程师,国王十分器重他。他以双重身份赢得了荣誉:英雄和预测未来大师。斯维登堡设计出了一种能使船只登陆的机器,曾运用到卡尔十二世一次神话般的战争中,对此,伏尔泰作过精彩

---

<sup>①</sup> 星云假说,即太阳可能起源于星云的猜想,由德国哲学家康德和法国天文学家拉普拉斯分别在1755年和1796年提出,史称“康德-拉普拉斯星云假说”。

的描述。瑞典人沿着二十英里的海岸线搬运战舰。

后来他迁居伦敦，他在那里钻研木工、家具制作、印刷、工具制造等等技艺。他也为地球仪绘制地图。这就是说，他是一位杰出的实干家。我记得爱默生说过一句话，他说：“谁也没有比斯维登堡的一生更实际的了。”我们有必要知道这点，我们要学习他那种科学和实践相结合的做法。此外，他还是一位政治家，当过王国的参议员。他五十五岁时已出版了大约二十五部关于矿物学、解剖学和几何学的著作。

那时候发生了一件他一生中头等重要的大事。这件大事就是使他得到了一次启示。他是在伦敦得到那次启示的，好像是在梦中接受的。他做过的一些梦，这些梦记载在他的日记里。这些梦的内容没有公开发表，但我们知道是一些性爱的梦。

后来他遇到了圣灵出现，有人把这事说成是他已到了疯狂的边缘。但是他的作品表明他头脑十分清醒，这一事实否定了那种说法，我们任何时候都感觉不到他是个疯子。

当他阐述他的学说时，他写得清清楚楚。他说在伦敦，有一个陌生人在街上尾随他，直至闯入他的家中，自称就是耶稣，告诉他教会正在没落——如同耶稣基督出世时犹太教正在没落一样，说他有责任更新宗教，创建一个第三宗教，耶路撒冷教。

这一切听起来似乎荒诞不经，难以置信，但我们是在斯维登堡的著作中读到的。这部著作题材十分广泛，文思冷静沉

着。他无时无刻不在推理思考。我们可以引用爱默生的那句话，他说：“辩论说服不了任何人。” 斯维登堡却十分镇定而权威地把这一切阐述得清清楚楚。

耶稣对他说，要委托他担负起更新宗教的任务，并说允许他访问另一个世界，即幽灵的世界，那里有无数天国与地狱，说他有责任研究《圣经》。他在动手写作之前，先花了两年工夫学习希伯来文，因为他希望阅读原文。他重新研究了全文，他相信他有点像神秘哲学主义者孜孜以求那样，在《圣经》原文里找到了他的学说的根据。

首先，让我们看看他对另一世界的看法，他对他信奉的个人不朽的看法；我们看到所有这一切都是建立在自由意志的基础之上的。在但丁的《神曲》——这是一部美丽的文学作品——里，人的自由意志在死亡之时终结。凡是过世的人都要受到一个法庭的审判，宣判你升入天国，还是进入地狱。然而，在斯维登堡著作中根本没有这回事。他告诉我们，人死时并不意识到自己已死，因为周围的一切依然如故。他仍住在自己家里，朋友们来看望他，他在家乡城里的街道上徜徉，他不认为自己已死；但后来开始有所觉察。他开始觉察到有点异样，先是高兴，继而恐慌：在另一世界里，一切都比现实世界显得更加生动。

我们对另一世界的想法一向是模糊不清的；但斯维登堡告诉我们情况正好相反，说在另一世界里感觉要生动得多。比如

说,颜色就分外鲜艳。假如我们认为在斯维登堡的天国里,天使们无论什么姿势,脸都是朝向天主的,那么,我们也可以想象出某种四维空间来。总而言之,斯维登堡一再告诉我们,另一世界比我们这个世界生动逼真得多。在另一世界里,色彩更加丰富,形式更加多样。一切都比这个世界更加具体确切,更加触摸得到。据他说,正因如此,与他无数次遨游天国和地狱时所见到的那个世界相反,我们这个世界仿佛是一片阴影。我们好像生活在阴暗之中。

这里,我想起了圣奥古斯丁的一句名言。圣奥古斯丁在《上帝之城》中说,毫无疑问,在天堂里得到的快感要比这里强烈得多,因为不能设想人死后什么都没有得到改善。斯维登堡也是这样认识的。他谈到了另一世界的天国和地狱里的肉欲快感,他说要比这个世界里的更加生动强烈。

一个人死了,会发生什么事呢?一开始他并不意识到自己已经死了。他继续忙他的日常事务,接待朋友们的来访,同他们聊天。人们慢慢地对一切都感到更加生动逼真,更加色彩艳丽,开始警觉起来。那人想了:我过去一直生活在阴暗之中,现在却生活在一片光明之中。这可能使他一时感到快乐。

后来,一些陌生人接近他,同他聊天。这些陌生人就是天使和魔鬼。斯维登堡说,天使并非上帝创造,魔鬼也不是上帝创造的。天使是人升华而成的;魔鬼是人堕落而成的。因此,天国和

地狱里的居民是由人组成的，这些人就是现在的天使和魔鬼。

于是，天使们与死者接近。上帝没有宣判什么人进地狱。上帝希望所有人都得救。

但同时上帝也给了人自由意志，这是一种可怕的特权，让人自己去判决该下地狱，还是应升天国。这就是说，按照正统说法，自由意志在人死的时候终结，而斯维登堡则认为人死后依然可以保持自由意志。这里有一个中间地带，即幽灵的地带。在这个地带里，有活人，有死后的灵魂，他们既同天使、又同魔鬼交谈。

抉择的时刻终究会来到，这个时刻可能是一星期，可能是一个月，可能是好多年，我们说不上多长时间。这个时刻一到，这个人就得决定成为魔鬼，或者成为天使。这种选择之一就是该下地狱。这个地带先是山谷，后是裂缝。这些裂缝可能在下面，也可能在上面：下面的通向地狱；上面的通向天国。这个人寻找与他合得来的人，与之交谈，同他们结伴。如果此人有魔鬼般的性格，他就愿与魔鬼为伍。如果他有天使般的气质，便会选择与天使为友。你们若想对这一切得到一个比我更有说服力的解释，你们可以在萧伯纳的《人与超人》第三幕里得到满意的解答。

有意思的是，萧伯纳从来不提斯维登堡。我相信，他能不提斯维登堡，是通过布莱克，或通过他自己的学说，接受了斯维

登堡的学说。因为在约翰·塔纳的体系里提到了斯维登堡的学说,但没有点出他的名字。我猜想,这不是萧伯纳的不诚实行为,萧伯纳是真诚相信他的。我猜想,萧伯纳是通过布莱克得出相同结论的,布莱克试验过斯维登堡预言的拯救学说。

好了,再说说人与天使交谈,人与魔鬼交谈,至于是前者还是后者对他更有吸引力,要看他本人的气质。那些被判下地狱的人——上帝可没有判谁——是被魔鬼吸引了过去的。那么,地狱是什么样的呢?据斯维登堡说,地狱有好多方面。有对我们的一面,也有对天使的一面。地狱是些沼泽地带,那里的城市都像遭受了火灾似的破败不堪;但那些被判下地狱的人却感到很幸福。他们是按照他们的方式感到幸福的,也就是说,他们之间充满了仇恨,在这个没有君主的王国里,他们无休无止地尔虞我诈。这是一个政治卑下、充满阴谋诡计的世界。这就是地狱。

我们再看看天国,那里的情况正好与地狱相反。据斯维登堡说——这是他学说中最难理解的部分——在邪恶势力和善良势力之间要有一种平衡,这是世界得以存在下去所必需的。在这一平衡中,总是上帝在掌管。上帝让地狱中的幽灵留在地狱中,因为他们只有在地狱中才感到幸福。

斯维登堡为我们举了一个魔鬼幽灵升入天国的例子,说这个幽灵闻到了天国的馨香,听到了天国里的交谈。他感到这一切

都很可怕。他感到馨香是恶臭,光明是黑暗。于是,他又回转了地狱,因为只有在地狱里他才感到幸福。天国是天使们的世界。斯维登堡又说,地狱有魔鬼的方式,天国有天使的方式。天国是由天使社会组成的,上帝就在天国里。上帝以太阳为代表。

因此,太阳代表上帝,最糟糕的地狱是西边和北边的地狱,东边和南边的地狱则比较温顺。谁也没有被判处下地狱。每人寻找他喜欢的社会,寻找他喜欢的伙伴,按照他生前的欲望寻找伙伴。

进入天国的人有一个错误的观念。他们以为在天国里他们仍将继续不断地祷告;他们被允许进行祷告,几天或几个星期之后他们厌烦了,他们感到这不是天国。于是他们便向上帝谄媚、赞美。上帝是不喜欢阿谀奉承的。他们对向上帝谄媚也厌烦了,于是他们以为同他们的亲人交谈可能会很愉快,但不久之后他们知道那些亲人和杰出的英雄们在另一世界里跟生前一样地令人讨厌。他们对此感到厌烦了,于是他们参加天国里的真正活动。说到这里,我想起了丁尼生的一首诗,他说灵魂不喜欢坐在镀金椅子上,只喜欢我行我素,永无休止。

这就是说,斯维登堡的天国是爱的天国,尤其是劳动的天国,利他主义的天国。每个天使都为其他天使做事,所有人都为他人做事。这不是一个消极的天国,也不是一个索取报酬的天国。如果一个人具备天使般的气质,他就可以升入这个天

国,他在那里会感到很舒心。但是,斯维登堡的天国有一个十分重要的不同之处:他的天国是一个突出智慧的天国。

斯维登堡讲述了一个终身企盼能升入天国的人的动人故事。这个人为了能进天堂,他放弃了所有的情欲享受,他隐居在一个荒无人烟的地方,在那里,他断绝了一切欲念,他祈祷,祈求进入天国。就是说,他的生活越来越贫乏起来。这个人死的时候发生了什么事呢?他死后进了天国,在天国里,他却无所适从。他设法倾听天使们的交谈,但听不懂他们谈些什么。他设法学习艺术,设法听懂一切。他什么都想学,但什么都学不会,因为他太贫乏了。他只是一个正直的人,但是个智力贫乏的人。于是他被派到一个地方去重塑形象,他去了沙漠。他在沙漠里像在人间一样进行祈祷,但他并未脱离天国。他通过忏悔懂得了为什么他不配生活在天国里,因为他前世的生活太贫乏了,因为他拒绝了享受,拒绝了生活的乐趣,这也是不好的。

这就是斯维登堡的革新之处。因为他一向认为拯救带有伦理性质。一般认为,一个人若是正直的就能得救,“天国是精神贫乏者的王国”,如此等等。耶稣就是这么晓谕人间的。但斯维登堡考虑得更远。他说光做正直的人是不够的,一个人也须在智力方面得到拯救。尤其是,他想象中的天国应是天使们交谈神学的地方。如果一个人听不懂这些谈话,就不配进入天

国。这样，他就应该离群索居。布莱克加以发挥，提出了第三种拯救。他说，我们可以，也必须通过艺术得到拯救。布莱克解释道，基督也是一位艺术家，因为他不是用语言而是用寓言进行布道的。寓言当然是美学表现。这就是说，拯救要通过智慧，通过伦理和通过运用艺术才能得到。

这里，我们可以引用几句布莱克的话，他在一定程度上简化了斯维登堡冗长的论述，比如他说：“傻瓜进不了天国，哪怕他是圣徒。”又如说：“应该舍弃圣洁；应该赋予智慧。”

这么一来，我们就有了三个世界。一个是幽灵的世界，过了一段时间，有人应升入天国，有人应下地狱。地狱实际上由上帝支配，上帝需要这种平衡。撒旦只不过是一个地区的名词。魔鬼只不过是个变化无常的人物，整个地狱世界是个尔虞我诈、互相仇恨、你争我斗的世界。

于是，斯维登堡同天堂里的各种人，同地狱里的各种人交谈。这一切都有助于他创立新教。斯维登堡做了些什么呢？他自己并不布道，只发表著作，而且不具真名，他用简朴而枯燥的拉丁文写作。他传布这些著作。斯维登堡就这样度过了他一生中的最后三十年。他住在伦敦，过着十分俭朴的生活。他只喝牛奶，只吃面包和蔬菜。偶尔，有朋友从瑞典来，他才给自己放几天假。

他初来伦敦时想结识牛顿，因为他对新天文学和万有引力

定律非常感兴趣,但他始终未能见到牛顿。他对英国诗歌的兴趣很浓,在他的著作中提到过莎士比亚、弥尔顿等人。他赞赏他们的想象力,这说明他极富审美感。我们知道,当他周游列国时——他游遍瑞典、英国、德国、奥地利、意大利——总要参观工厂,访问贫民区。他酷爱音乐。他是那个时代的绅士,成了富翁。在他伦敦家中(房子前不久已拆毁),用人们住在底层,他们常常见他与天使们交谈,或同魔鬼们争论。他在对话时不容许别人嘲笑他的观点,但也从不把自己的想法强加于人,不愿强迫别人接受他的观点,谈不拢就转移话题。

斯维登堡与其他神秘主义者有一个根本不同点。就拿德拉克鲁斯<sup>①</sup>来说吧,我们读到他有关销魂的十分生动的描写。他用色情经验或以醉酒作比喻来描写销魂。例如,有一个人遇见了上帝,上帝与他本人长得一样,于是作了一系列隐喻式的描写。但在斯维登堡的作品里找不到一点这方面的影子。在他的作品中,说的是有个游客在陌生的国土上漫游,从容而细腻地描写异国他乡的情景。

所以读他的作品开始时并不完全有趣,是从令人惊奇而逐渐感到有趣。我读过斯维登堡译成英文并列入“人人文库”出版的四卷著作。我听说还有一套国家出版社出版的西班牙文译文选集。我看到过一些关于他的评述,尤其是爱默生的那篇

---

① 德拉克鲁斯,指西班牙著名神秘主义诗人圣胡安·德拉克鲁斯(1542—1591)。

精彩演讲。爱默生作过一系列关于各种代表性人物的讲演。他提出：“拿破仑是世界人物；蒙田是怀疑论者；莎士比亚是诗人；歌德是文豪；斯维登堡是神秘主义者。”这是我读到的第一篇介绍斯维登堡著作的文章。爱默生这篇令人难忘的演说最后并不完全同意斯维登堡。有些方面还持反对态度，也许这是由于斯维登堡写得太细致、太教条了。因为斯维登堡多次强调事实，重复同一思想，从不运用类推法。他是一个旅游者，走遍了一个非常奇怪的国家，访问了无数地狱和天国，并对此作了详细描述。现在让我们再看看斯维登堡的另一题目：“对应论”。在我看来，他设计这些对应关系是为了让他的学说在《圣经》中找到根据。他说，《圣经》中的每个词至少有两重意思。但丁则认为每个章节都有四重意思。

一切取决于如何阅读和解释。比如，如果谈到光明，那么光明对他来说就是一种隐喻，光明显然是真理的象征。马匹意味着智慧，因为马匹把我们从一个地方带到另一个地方。他把一切都看成是一个对应的体系。在这方面，他很像神秘主义者。

最后，他形成一个观念：世界万物无不建立在对应的基础之上。创作是一种神秘的写作，是一种我们应该破译的密码。他说，所有事物实际上都可用言语表达，除非是一些我们没有理解的和只停留在字面上的东西。

我想起了卡莱尔那句可怕的名言，他从阅读斯维登堡的著

述中得益匪浅,他说:“世界史是一部我们必须阅读并不断续写的作品。”此话不假,我们一直在不停地目睹世界历史,我们都是世界历史的演员。我们也都是文字,我们也都是象征:“世界史是一部描写我们的奇书。”我家中藏有一部对应词典,我可以寻找《圣经》中任何一个词,看看哪一个是斯维登堡赋予的精神含义。

他当然特别相信通过著作得到拯救。通过著作获得拯救不仅是精神的,也是思想的。通过智慧赢得拯救。天国在他看来首先是个长期进行神学思考的天国,尤其是天使们总在交谈。但是天国里也充满了爱。天国里允许结婚,天国里允许人间的七情六欲。他不愿否定这一切,也不愿贫乏得一无所有。

现在已产生了一个斯维登堡派教会。我相信,在美国的某地有一座玻璃结构的教堂,在美国、英国(尤其是在曼彻斯特)、瑞典和德国拥有成千上万的信徒。我知道威廉和亨利·詹姆斯所在地区的神甫曾是斯维登堡派的。我在美国见到过一些斯维登堡的信徒,在美国有一个团体还在出版他的著作,并把这些作品翻译成英文。<sup>①</sup>

奇怪的是,斯维登堡的著作虽已翻译成多种文字——包括印度文和日文——但没有扩大影响,并没有形成他所期望的那

---

<sup>①</sup> 博尔赫斯曾为美国纽约新耶路撒冷教堂印行的斯维登堡《神秘主义著作》作序,参见《博尔赫斯全集》(浙江文艺出版社,1999)之《序言集成》。

种革新。他想创建一个新教，这一新教隶属于基督教，就像耶稣教曾隶属于罗马教会一样。

他局部地否定这两个教会。然而，他没有扩大本应扩大的广泛影响。我想，这一切部分地归因于斯堪的纳维亚的命运，凡是发生在那地区的事情都好像只是个梦，都仿佛发生在水晶球里似的。比如，北欧海盗比哥伦布发现美洲早了好几百年，好像什么事都没有发生过似的。写小说的艺术本来起源于冰岛的中世纪北欧传说《萨迦》，这一创新却没有流传开来。我们可以举出一些本应成为世界性的人物——例如卡尔十二，可是我们只想到了其他的征服者，而他们的武功战绩也许远不如卡尔十二。斯维登堡的思想本来应该引起世界各地教会革新，但由于斯堪的纳维亚命运使然，仅仅是个梦想而已。

我知道，国家图书馆里有一本《论天国、地狱及其奇迹》，但在一些神学书店里却找不到斯维登堡的著作。然而，他是一位比其他人复杂得多的神秘论者，其他的神秘论者只告诉我们，他们有过销魂的经验，甚至试图以文学形式传达出来。斯维登堡是第一位到过另一世界的实地考察者，对这位实地考察者，我们应当认真对待。

至于但丁，他也向我们描述了地狱、炼狱和天堂里的情景，我们理解这是一种文学虚构。我们不能真正相信他叙述的一切是他的亲身经历。此外，他还受到了韵文的束缚；他未能运

用好韵文。

至于斯维登堡，我们可以阅读他的鸿篇巨制。我们读过他的著作如《上帝的基督教》，我要向大家特别推荐这本关于天国和地狱的书。这本书已翻译成拉丁文、英文、德文、法文，我想也已译成西班牙文。他在这本书里把他的学说解释得一清二楚。那种认为此书出自一个疯人之手的说法是荒唐的，疯子是不可能写得这么头头是道的。而且，斯维登堡在写完其全部科学著述后，生活也发生了变化。他认为，研究科学正是为从事其他方面的神秘主义著述做准备。

他访问了天国和地狱，同天使和耶稣进行了交谈，然后用平静无漪的散文向我们讲述这些见闻，首先，他的文体十分清晰，没有隐喻，不加夸饰。书中讲述了许多令人难忘的、亲身经历的奇闻逸事，例如我给你们讲过的那个希望能进天国而只配待在沙漠里的人，因为他的生活太贫乏了。斯维登堡吁请我们通过丰富的生活得到拯救；通过正义，通过美德，也通过智慧得到拯救。

最后再提一下布莱克，他补充说，一个人为了得到拯救，也应成为艺术家。这就是说要有三重意义的拯救：我们要通过善行，通过正义，通过抽象的智慧以及通过艺术的应用得到自我拯救。

1978年6月9日

## 侦探小说

有一本书，书名叫“新英格兰的兴盛”，作者范·威克·布鲁克斯，这本书讲的是一桩只有占星术才能解释得清楚的怪事：19 世纪上半叶在美国一个不大的地方涌现出了一大批天才人物。显然，我对这个“新英格兰”情有独钟，它什么都来自那个“老英格兰”。要列出一张长长的人物名单来并不困难，我们可以举出的名字有：狄金森、梅尔维尔、梭罗、爱默生、威廉·詹姆斯、亨利·詹姆斯，当然还有埃德加·爱伦·坡，他出生于波士顿，我想是 1809 年吧。正如大家所知，我记日子的能力不强。谈论侦探小说就是谈论爱伦·坡，是他首创了这一文体；不过，在谈论文学体裁之前，应该先讨论一个小小的前提问题：存不存在各种文学体裁？

大家知道，克罗齐在他的《美学新论》——他极妙的《美学新论》——的一些篇章中说道：“确定一本书是小说、寓言还是美学专著，这与告诉你这本书是黄色封面以及我们可在左边第

三个书架找到它差不多是同一个意思。”就是说，他否认文学体裁，只承认每本书的特色。对此值得指出，尽管每一本书果然各有特色，但是若把各种书的特色都说得具体明确，无疑等于概括出了各种书的特色。当然，我的这个论断是就一般而言，不足为凭。

思考就是概括，我们正需要这些有用的哲理性的典型来确定某些东西。所以，为什么不能说存在各种文学体裁呢？我要补充一点个人看法：也许，文学体裁与其说取决于作品本身，还不如说取决于阅读这些作品的人的看法。审美观需要读者与作品二者相结合，只有这样才能产生文学体裁。那种认为一本书仅仅就是一本书的看法是荒谬的。书之存在是在读者开卷之时。此时才产生审美现象，有的人可能以为一本书问世之时似乎就产生审美现象了。

现今存在一类读者，侦探小说的读者。这类读者世界各国都有，数以百万计，他们是爱伦·坡制造出来的读者。我们不妨假设并不存在这类读者；或者我们作一个更加有趣的假设，说有那么一个人离得我们很远，他可能是波斯人，是马来西亚人，是个乡下人，是个小孩，是个听人说过《堂吉诃德》是一部侦探小说的人。我们设想，这个假设中的人已读过一些侦探小说，现在开始阅读《堂吉诃德》，那么，他读到了什么呢？

“不久以前，有一位绅士住在拉·曼却的一个村上，村名我

不想提了……”这位读者早已满腹狐疑，因为大凡侦探小说的读者都不肯轻信，对什么都疑神疑鬼，都犯一种特殊的疑心病。

比如，他读到：“住在拉·曼却的一个村上……”他当然会猜想这事不一定真的发生在拉·曼却。接着便想：“村名我不想提了……”为什么塞万提斯不想提呢？因为塞万提斯无疑就是凶手、作案人。“……不久以前……”可能以后发生的事情未必那么令人毛骨悚然。

侦探小说制造了一种特殊的读者。人们在评价爱伦·坡的作品时往往忘记这一点，因为如果说爱伦·坡创造了侦探小说的话，那么他也随即制造了这种虚构的侦探故事的读者。为了了解侦探小说，我们应该知道爱伦·坡一生总的情况。我认为，爱伦·坡是一位了不起的浪漫主义诗人，而且在读了他的全部著作而不是几篇著作之后，我们更会感到他的了不起。他的散文比他的韵文还要了不起。爱伦·坡的韵文给我们留下了什么印象呢？我们看到了爱默生对他这样的评语：可以称他为 the jingleman，音乐感很强的人，富有声韵美的人，我们感到他是个小小的丁尼生，虽然他也留下了许多令人难忘的散文。爱伦·坡善于制造悬念，爱伦·坡的笔下产生了多少故事？

可以说，有两个人，如果缺少了他们，今天的文学将是另一个样子。这两个人都是美国人，上个世纪的人：一个是惠特曼——由他衍生出我们所谓的平民诗，衍生出聂鲁达，衍生出

这么多的事来，有好事，也有坏事；另一个是爱伦·坡，由他衍生出波德莱尔的象征主义，波德莱尔是爱伦·坡的门生，每天晚上都为他祈祷。此外，还衍生出了两件看似相距甚远而其实不然的事，两件相似的事：衍生出了作为智慧结晶的文学观念和侦探小说。前者——把文学当做智力而非精神的运作——是十分重要的。后者则微不足道，尽管侦探小说曾孕育出多位伟大作家（我们想到了斯蒂文森、狄更斯、切斯特顿——爱伦·坡的最好继承人）。这类文学可能现已变得等而下之，而且事实上正在走下坡路；时下侦探小说已被科学幻想小说超越或取代。爱伦·坡可能也算得上是科幻小说的开山鼻祖之一。

让我们回头再来谈谈这一观念：诗是智力的产物。这个观念与所有的传统观念大相径庭，过去一向认为诗是精神的运作。我们可举出一个很好的实例：《圣经》。《圣经》集不同作者、不同时代、很不相同题材的作品于一体，而又把这一切都归属一个无形的人物：圣灵。据说，由圣灵、上帝或无穷智慧口授，而由各个时期各个国家的笔录者写成各种作品。这些作品诸如玄学对话（《约伯记》）、历史（《列王纪》）、神谱（《创世记》）以及先知箴言。所有这些作品各不相同，而我们读起来似是出自一人手笔。

我们如果是泛神论者的话，也许不必过分认真考虑我们现在都是些不同的个人，因为我们都是无穷神灵的不同组成部

分。也就是说,所有的书都是圣灵写出来的,圣灵也在阅读所有的书,因为圣灵在不同程度上存在于我们每个人身上。

现在再谈谈爱伦·坡。据说,他的一生很是不幸,四十岁就过世了,生前一直沉湎于酒精和忧伤之中,深受精神病的折磨。我们不必去深究他得精神病的根由,只须知道爱伦·坡是个命运不济、非常倒霉的人就够了。让我们避开不谈他的不幸,专说他的辉煌,强调他的智慧品德。爱伦·坡被认为是一位伟大的浪漫主义诗人,一位天才的浪漫主义诗人,尤其是在他不写韵文而写散文的时候,比如说他写了《亚瑟·戈登·宾》(*Arthur Gordon Pym*)的故事。我们可以看出,第一名字 Arthur(亚瑟)是撒克逊人名,即 Edgar(埃德加);第二名字 Gordon(戈登)是苏格兰人名,即 Allan(爱伦);最后姓氏 Pym(宾),即 Poe(坡);这是三个等同词。爱伦·坡自诩机智过人,而戈登·宾则吹嘘自己是个善于判断、老谋深算的人。爱伦·坡写了那首我们熟知的著名诗篇,也许我们太熟悉了,虽然这并不是他写的最好的诗里的一首,诗名“乌鸦”。后来他在波士顿作了一次报告,解释了他怎么想起写这个题目的。

他首先考虑到叠句的妙处,继而想到英文的语音特点。他认为,英语中最好记和最有用的两个字母是 o 和 r;于是立即想起用 never more(永不复返)这个短语。这是他一开头就想到的,接着产生了另一个问题,得找出一个一再使用这个词的理

由来,因为一个人在每节诗尾都要有规则地重复“永不复返”这句话是很奇怪的,于是萌生了利用一只会说话的鸟的念头。他想到了鹦鹉,但又觉得把鹦鹉写进严肃的诗里不够雅致,于是想到了乌鸦。那时他正在阅读狄更斯的《巴纳比·拉奇》,书里就有一只乌鸦。这样,他就采用了乌鸦,取名 Never More,诗中不断重复这个乌鸦的名字。这就是爱伦·坡创作之初的全部构思。

接着,他想:什么事情最悲惨,最能感人肺腑呢?这事应该是一位美丽女子的香消玉殒。谁会因此而痛不欲生呢?当然是这个女子的情人喽。于是他想到给这个痛失未婚妻的情郎哥取个名字叫 Leonore,以便与 Never More 押韵。这个情郎哥该处在什么地方呢?于是他想:乌鸦是黑的,什么地方最能衬托出黑色呢?必须用白色作衬托;大理石半身雕像是白的,那么可能是谁的胸像呢?应该是智慧女神雅典娜的半身雕像,这座雕像可能放在什么地方呢?在图书馆里。爱伦·坡说,至此,他的诗作诸事俱备,就缺少一个封闭的场所了。

于是他把密涅瓦的雕像安置在一所图书馆里。那位情郎哥就待在那里,他在图书的包围之中形影相吊,为他心上人的死去长吁短叹,情思绵绵。接着,乌鸦进来了。乌鸦为什么进图书馆?因为图书馆是个静谧的地方,应该有点喧闹的东西与之形成对比,于是他又设计了一场暴风雨,设计了在一个风雨交

加的夜晚，闯进了那只乌鸦。

那人问乌鸦叫什么名字，乌鸦答称：“Never More。”那人为了自找痛苦折磨自己，一问再问乌鸦叫什么名字，好让它一次又一次地回答：Never More, Never More, Never More(永不复返)。最后，他对乌鸦说了一句可以理解为本诗中第一个隐喻的话：“我要把你的尖喙从我心中挖去，要把你的形体逐出门外。”那只乌鸦（它仅仅是个回忆的象征，一个挥之不去的不幸回忆的象征）依然回答道：Never More。那人知道 he 已命中注定要在同乌鸦对话中了此残生，度过他这梦幻般的一生，听着乌鸦回答他“永不复返”，他仍要不断向它提出这个早已答复的问题。这就是说，爱伦·坡要让我们相信，他是以机智的方式写下这首诗的；但是，我们只需稍稍留意一下这个情节就可知道一切都是杜撰的。

爱伦·坡如果借用的不是乌鸦，而是一个傻子或则一个酒鬼，那么，他可能会给人一个不合情理的观念，我们读到的将是一篇完全不同和难以解释的诗作。我认为，爱伦·坡可以为自己的聪慧而感到骄傲，他为自己复制了一个替身，他选择的是一个遥远的人物——此人我们大家都很熟悉，无疑还是我们的朋友，虽然他本人并不想成为我们的朋友。此人是一位绅士，叫杜宾，文学史上第一位侦探。他是一位法国绅士，一位破落贵族，住在巴黎的远郊区，他有一位朋友。

这里我们看到了侦探小说的另一程式：运用智慧或机智的行动侦破一个疑案。做这样事的定是个非常聪明的人，这个人现在叫杜宾，以后叫福尔摩斯，再后来叫布朗神甫，或者叫别的一些名字，当然都是些响当当的名字。其中第一个典型，我们可以说就是绅士查尔斯·奥古斯特·杜宾，他同他的一位朋友住在一起，这个朋友就是讲故事的人。这也是侦探小说传统写法的一部分，这种传统写法在爱伦·坡死后很久为爱尔兰作家柯南道尔继承了。柯南道尔采用了这种本身就很有吸引力的题材，即两个性格截然不同的人之间的友谊，这种友谊在某种形式上有点像堂吉诃德和桑丘之间的友谊，虽说这两人从未成为一对完美的朋友。在后来吉卜林的小说《吉姆》中则是一个少年和印度教士之间的友谊；在《堂塞贡多·松勃拉》中说的是高乔牧人和一个青年之间的友谊。这种讲友谊的题材在阿根廷文学中屡见不鲜，在古铁雷斯的许多作品中常可看到。

柯南道尔虚构了一个相当愚蠢的人物，他的智商在读者之下，此公名叫华生医生；另一个人物既有点滑稽，又有点可敬，名叫福尔摩斯。作者设计福尔摩斯机智勇敢的不凡业绩，通过他朋友华生之口娓娓道来，华生则自始至终惊讶不已，一直被种种表面现象所迷惑，他经常受到福尔摩斯的捉弄，却又乐意被他捉弄。

所有这些都反映在爱伦·坡写的第一篇侦探故事里，但他

懵然不知他已开创了一种新的文学体裁，这部书的名字叫《莫格街谋杀案》。爱伦·坡不希望侦探体裁成为一种现实主义的体裁，他希望它是机智的，也不妨称之为幻想的体裁，是一种充满智慧而又不仅仅是想象的体裁；其实这二者兼而有之，但更突出了智慧。

他本来可以把他的罪犯和侦探安排在纽约，但如此一来读者便会考虑事情是否真是这么发生的，纽约的警察是不是这样或那样的。让一切都发生在巴黎，发生在圣日耳曼区一个荒凉的市郊，这样能使爱伦·坡的想象力更加宽广，构思起来更加游刃有余。因此，第一个虚构的侦探是外国人，文学史记录下的第一个侦探是法国人。为什么是法国人呢？因为作者是美国人，需要一个远处的人物。为了让人物显得更加怪异，安排他们生活在一个与人们熟知的情况不同的环境里。这两个人在天亮时拉上窗帘，点亮蜡烛；黄昏时分出门在巴黎人迹稀少的街道上散步，寻找那无穷的苍穹。据爱伦·坡说，只有一个沉睡的大城市才有这样的夜空；同时感受人潮涌动和寂寞孤独，这能激发人的思想灵感。

我想象，这两个朋友晚间踟躅在巴黎人迹稀少的街道上，他们在谈论什么呢？在谈论哲学，讨论有关智慧的问题。接着，惨案发生了，这是幻想文学作品中出现的第一宗惨案：两名妇女被杀。我要说的是莫格街发生的惨案，惨案比一般凶杀更富

刺激性。说的是两名妇女在一间似乎外人无法进入的房间里被杀害。爱伦·坡用钥匙打开了这间紧锁着的神秘房间。一个女子被卡死，另一女子的脖子被折刀割断了。屋里有许多钱，四万法郎被撒得满地，一切显示这是一种疯狂行为。这就是说，故事一开头就很残酷，甚至令人不寒而栗，最后，案子侦破了。

但是这个破案结局对我们来说不能算做破案结局，因为我们在阅读爱伦·坡的故事前已经知道情节了。这当然大大减弱了刺激性。（这情节与《化身博士》很相似；我们知道这两个人是同一个人，但这只有读过爱伦·坡的另一个弟子斯蒂文森作品的人才会知道。虽说哲基尔医生和海德先生的故事怪诞不经，其实读者一开头就知道这两个人是一个人的化身。）此外，谁会想到本案里的凶手原来是只猩猩，是只猴子呢？

案子是通过机智的判断弄清真相的，依据是在发现惨案前进入房间的那些人的证词。他们都听出那个沙哑的声音是个法国人的声音，都听出了几个单音词，一个没有音节的声音，都听出是一个外国人的声音。西班牙人以为那是个德国人，德国人以为那是荷兰人，荷兰人以为是意大利人，如此等等；其实这不是人的声音而是猴子的声音。于是就破案了；案子是侦破了，但我们早已知道结局了。

因此，我们可能会对爱伦·坡产生不良的印象，会认为他

的情节肤浅得让人一目了然。对我们这些早已知道情节的读者来说确实如此,但对初次阅读侦探小说的读者来说则未必,他们不像我们那样已受过这方面的训练,他们不像我们似的都是爱伦·坡制造出来的读者。我们只要读过一部侦探小说,就会成为爱伦·坡制造出来的读者。读过那篇侦探小说的人都会入迷,接着便会产生另一批侦探小说的读者。

爱伦·坡写了五本书,其中一本叫《你是那人》,这是所有书里最差劲的一本,但后来被伊斯雷尔·赞格威尔模仿,写了《大弓凶杀案》,他也仿造案子发生在一间紧闭的房间里。说到这里,我们看到了一种新的人物,一名特殊的凶手,他后来被加斯頓·勒魯<sup>①</sup>照搬到他的《黄色房间的秘密》里:原来侦探就是凶手。接着又有另一篇堪称典范的侦探小说叫《被窃的信件》和另一本书叫《金龟子》。《被窃的信件》的情节十分简单。有一封信被一个政客偷走了,警察知道信是他拿走的,警察两次在街上把他截住,随即搜查他的家。为了不漏掉任何东西,整个屋子被分隔成若干片,逐片检查,警察动用了显微镜和放大镜,取走了房里的每一本书,检查信是否夹在哪本书里,还在瓷砖地上寻找脚印。最后杜宾出马了。他说警察上当了,因为警察推测信是被一个小孩拿走的,可能藏在一个隐蔽的地方;但是,

---

<sup>①</sup> 加斯頓·勒魯(1868—1927),法国侦探小说家,《黄色房间的秘密》是他1907年创作的作品。

事实并非如此。杜宾去拜访那个政客,此人是他的朋友。他看见办公桌上面人人都能见到的地方放着一个已撕开的信封。他觉察到这就是大家都在寻找的那封信。这一观念就是把某些东西藏在某个显而易见的地方,太容易被人看到,反而谁都没有找到。此外,为了引起我们注意,爱伦·坡是如何机智地构思侦探小说的,在每个故事一开头,总有种种推理分析,总有一段对弈的讨论,究竟是“惠斯特”占上风,还是“王后”占上风。<sup>①</sup>

爱伦·坡写完了这五篇小说后,又写了另一篇:《马里·罗盖特的秘密》,这是他所有小说中最离奇也是读起来最乏味的一篇。讲的是一桩发生在纽约的血案:一个叫玛丽·罗杰的姑娘被杀了,我想,大概是个卖花女郎。爱伦·坡只是从报纸上读到了这则消息。他把血案移植到巴黎,把姑娘的姓名改为马里·罗盖特,接着描写血案是如何发生的。果不其然,几年后凶手被发现了,情节竟同爱伦·坡书中描写的不谋而合。

所以,我们把侦探小说看成是一种智力型的文学体裁。这种体裁几乎完全建立在虚构的基础之上,破案靠的是抽象推理,而不是靠揭发案情或罪犯疏忽。爱伦·坡心里明白,他写的东西并非真实,所以总把出事地点放在巴黎,那位推理者是

---

① “惠斯特”是一种纸牌游戏,四人玩,十点胜者为“长惠斯特”,五点胜者为“短惠斯特”,是桥牌的前身。“王后”为西洋跳棋游戏。

个贵族,而非警察,因此常把警方置于滑稽可笑的境地。这就是说,爱伦·坡塑造了一位聪明的天才。爱伦·坡死后发生了什么情况呢?我想,他死于1849年;他的另一位同时代大作家惠特曼写了一份关于他的讣闻,说道:“爱伦·坡是一位只会弹响钢琴上重音符号的演奏家,他不代表美国的民主。”——爱伦·坡生前从未追求过此事,惠特曼对待爱伦·坡是不公正的,爱默生也是如此。

现在不乏贬低爱伦·坡的评论家,但我认为,爱伦·坡从总体来说是一位天才作家,虽然他的小说除了那篇《亚瑟·戈登·宾》之外,都有不少缺点。但是所有这几篇侦探小说都塑造了一个人物,这个人物远远超越了他所塑造的各种人物,超越了杜宾,超越了各种惨案,超越了已不再使我们大吃一惊的隐秘。

在英国,侦探小说这一体裁是从心理学角度被人接受的,我们读到的英国最优秀的侦探小说,有科林斯的《白衣女人》和《月亮宝石》。接着我们读到切斯特顿的作品,他是爱伦·坡的伟大继承者。切斯特顿说,现已出版的侦探小说没有一本超得过爱伦·坡的作品;但我个人认为,切斯特顿超过了爱伦·坡。爱伦·坡写的小说纯粹是虚幻的。比如说《红死》,比如说,《雪利酒桶》,完完全全是幻想出来的;而且,这五篇侦探小说全都是推理小说。但是切斯特顿有他的独到之处,他写的小说既是

幻想故事，又有侦查破案。我要讲讲其中的一篇《隐身人》，发表于1905年或1908年。

这篇小说的情节简而言之是这样的，说有一个专门制造机械木偶的人，他制造的机械木偶有厨师、门房、女佣和机械师，他一个人住在伦敦郊外一座雪山顶上一所公寓楼里。有一天，他受到了威胁，说他将被杀死——这是一个小动作，但对侦探故事来说却十分重要。他独自一人和他的机械佣人们住在一起，这事情本身就有点令人毛骨悚然。一个人孤零零地生活在一群能盲目地模仿人的动作的机械人中间。最后，他收到了一封匿名信，说他当天下午就要丧命。他叫来了他的朋友们，朋友们去报了警，并让他一个人留在木偶中间。但在此之前，朋友们先是要求门房留意有什么人进入屋内，以后还把他托付给一位巡警，也托付给一个卖炒栗子的人。这三个人都保证很好完成任务。当朋友们带着警察再回来时，他们注意到雪地里留有脚印。走向屋子的脚印较浅，离开屋子的脚印较深，好像带走了什么重物。他们走进屋子，发现木偶制造者失踪了。接着又看见壁炉里留有焚烧过的灰烬。至此，小说被推向了高潮。人们怀疑那人是被他制造的机械木偶吞噬了。这是故事最打动我们读者心理的地方，这比故事结局还要激动人心。凶手进过屋子，这是卖炒栗子的人、巡警和门房都看见了，但没有留意他，因为那人就是天天下午这个时刻到来的邮差。是他杀死

了被害人，把尸体装进了邮袋。他把邮件统统烧光后扬长而去。布朗神甫见了，同他谈话，倾听他的口供，并宽恕了他，因为在切斯特顿的小说里没有人被捕，也没有任何暴力。

如今，侦探小说这一体裁作品在美国的影响已一落千丈。侦探小说是一种反映现实、充满暴力，也包括性强暴的文学体裁。不管怎么讲，这一体裁已经消失，侦探小说原有的那种运用智慧的特色已被人遗忘。在英国这一特色却还保存着，那里还有人在写非常平静的小说，故事发生在一个英国小村庄里；那里一切都凭智力，一切都很平静，没有暴力，没有大量流血。我也曾尝试过写侦探体裁的作品，我并不为自己做过的事感到过分骄傲。我把它归并在象征性作品一类里，我不知这是否合适。我写了《死亡与指南针》。我和比奥伊·卡萨雷斯合作的作品，也有某些侦探性质的内容，他的小说远远超过了我的小说。伊西德罗·帕罗迪的侦探小说别具一格，他本人是个囚犯，他从监狱里侦查破案。

最后，我们能对侦探体裁作品说些什么赞扬的话呢？有一点明确无误的情况值得指出：我们的文学在趋向混乱，在趋向写自由体的散文。因为散文比起格律严谨的韵文来容易写；但事实是散文非常难写。我们的文学在趋向取消人物，取消情节，一切都变得含糊不清。在我们这个混乱不堪的年代里，还有某些东西仍然默默地保持着经典著作的美德，那就是侦探小

说；因为找不到一篇侦探小说是没头没脑，缺乏主要内容，没有结尾的。这些侦探小说有的是二三流作家写的，有的则是出类拔萃的作家写的，如狄更斯、斯蒂文森，尤其是科林斯。我要说，应当捍卫本不需要捍卫的侦探小说（它已受到了某种冷落），因为这一文学体裁正在一个杂乱无章的时代里拯救秩序。这是一场考验，我们应该感激侦探小说，这一文学体裁是大可赞许的。

1978年6月16日

## 时 间

尼采不喜欢把歌德和席勒相提并论。我们也可以说,把空间和时间相提并论同样有失恭敬,因为在我们的思维中可以舍弃空间,但不能排斥时间。

让我们设想,我们只有一个而不是五个感官,这一感官是听觉。于是,可视世界消失了,就是说苍穹、星星……都不见了。我们失去了触觉:摸不出物体的粗糙、光滑、皱皮疙瘩什么的……我们要是丧失了味觉和嗅觉,我们也就尝不出滋味,闻不到气味。留下的只是听觉。我们在这样的世界里可能不需要空间。这是一个个人的世界。这些个人可能是成千上万,可能是百万千万,他们之间通过语言进行沟通。我们不妨设想存在一种与我们使用的语言相同或者更加复杂的语言,一种通过音乐表达的语言。也就是说,我们可以生活在一个除了知觉和音乐之外别无他物的世界里。有人可能反驳说音乐需要乐器。但是如果认为音乐本身需要乐器的话,那是荒谬的。乐器之所

以需要是为了产生音乐。假如我们头脑里已有了这样或那样的乐谱,我们可以想象演奏这乐谱而无须乐器,用不着什么钢琴呀,小提琴呀,笛子呀什么的。

于是,我们有了一个与我们现有的世界同样复杂的世界,一个由个人知觉和音乐构成的世界。正如叔本华所说,音乐不是某种附加给世界的东西;音乐本身就是一个世界。然而,在那个世界里我们永远会拥有时间,因为时间是延续不断的。如果我想象我自己,你们每个人想象你自己正处在一个暗室里,那么,看得见的世界消失了,你的躯体消失了。我们有多少回感觉不到自己躯体的存在呀……比如,我现在只是在用手触摸桌子这一忽儿工夫,才感觉到有手和桌子的存在。但发生了一些事,发生了什么事呢?可能是感觉,可能是觉察,或许仅仅是记忆或想象。但总是发生了一些事。说到这里,我想起了丁尼生的一句美丽的诗,他最初写的诗作中的一句:光阴在子夜流逝。那是一个极富诗意的观念:当大家都在酣睡时,光阴像静悄悄的河流——这是个最恰当不过的比喻——在田间,在地窖,在空间流逝,在星辰之间流逝。

这就是说,时间是个根本问题。我想说我们无法回避时间。我们的知觉在不停地从一种状况转向另一状况,这就是时间,时间是延续不断的。我相信柏格森说过:时间是形而上学的首要问题。这个问题解决好了,一切都迎刃而解。我认为,幸

亏世界上没有一种危险能得到化解,意思是说,我们将永远焦虑不安。我始终可以像圣奥古斯丁那样说:“时间是什么?你们不问我,我是知道的;如果你们问我,我就知道了。”

我不知道经过两三千年的思考之后,我们是否在时间问题上取得了很大进展。我要说,我们一直对这古老问题感到困惑,对此,赫拉克利特无可奈何地深感茫然,他说过一句名言我经常引用:人不能两次踏进同一条河流。为什么人不能两次踏进同一条河流?首先,因为河水是流动的。第二,这使我们触及了一个形而上学的问题,它好像是一条神圣而又可怕的原则,因为我们自己也是一条河流,我们自己也是在不停地流动。这就是时间问题。这就是转瞬即逝的问题:光阴似箭。我又想起了布瓦洛那句美丽的诗:“光阴就在某些东西已离我远去的时刻消逝。”我的现在——或者说曾经是我的现在——已成过去。但这消逝的时光并未完全消逝,比如,上星期五我曾跟你们谈过一次话,我们可以说我们已是不同的我们,因为在过去的一星期里在我们身上已发生了许多事情。然而,我们还是我们。我知道我曾在这里作过报告,我曾在这里推理和讲话,而你们也许记得上星期曾和我在一起。总之,这些都留在记忆之中,记忆是每个人的。我们在很大程度上是由我们的记忆构成的,这个记忆在很大程度上是由遗忘构成的。

现在,我们来探讨一下时间问题。这问题可能并未解决,

但我们可以重新审视已得到的答案。最古老的答案是柏拉图得出的,后来是普罗提诺,再后来是圣奥古斯丁,这个答案可称为人类最美好的发明之一。把这称为人类的发明是我想出来的。你们如果是宗教徒的话,也许会有别的想法。我说:这个美好的发明就是永恒。什么是永恒?永恒不是我们所有昨天的总和,永恒是我们所有的昨天,是一切有理智的人的所有的昨天;永恒是所有的过去,这过去不知从何时开始;永恒是所有的现在,这现在包括了所有的城市,所有的世界和行星间的空间;永恒是未来,尚未创造出来但也存在的未来。

神学家认为,永恒便是各种时间奇迹般的结合在一起的瞬间。我们可以引用普罗提诺说过的话,他曾深刻地思考过时间问题。普罗提诺说:有三个时间,这三个时间都是现在。一个是当前的现在,即我说话的时刻,也就是,我说了话的时刻,因为这一时刻将属于过去。第二个现在是过去的现在,即所谓记忆。第三个现在是未来的现在,就是想象中的东西,我们的希望或我们的忧虑。

现在,让我们看看柏拉图最先作出的答案,这答案看似武断,其实不然,正如我希望证实的那样。柏拉图说时间是永恒的活动形象。他一开始就谈永恒,谈永恒的存在,这永恒的存在总希望反映在别的存在上。他无法使存在立即永恒,必须连续不断才能得到永恒,时间成了永恒的活动形象。英国伟大的

神秘主义者布莱克说过一句名言,他说:“时间是永恒的馈赠。”如果把一切存在都给予我们的话……存在将多于宇宙,多于世界。如果存在只给予我们一次的话,我们就将被消灭,将被取消,将会死亡。而时间则是永恒的馈赠。永恒允许我们连续不断地得到这些经验。我们有白天和黑夜,我们有钟点,我们有分秒,我们有记忆,我们有当前的感觉,我们还有未来,这一未来我们虽还不知其形态,但我们能预感到或拥有它。

所有这一切都是继续不断地给予我们的,因为我们忍受不了这一无法容忍的负担,忍受不了这一无法容忍的所有宇宙存在的解脱。叔本华说过,对我们来说,幸亏我们的生活被分成白天和黑夜,我们的生活被睡眠所打断。我们清晨起床,度过一天,最后便睡觉。要是没有了睡眠,将不可能活下去,我们将享受不到愉快。所有的存在是不可能一下都给予我们的。我们得到了这一切,但是逐步得到的。

转世之说是与一个相似的观念相符合的。也许会像泛神论者信奉的那样,我们同时将成为各种矿物,各种植物,各种动物,各种各样的人。幸亏我们并不知道这些,幸亏我们相信的是每个个人,要不然我们都会被这一切所压倒和消灭。

现在我又要提到圣奥古斯丁。我认为,谁都没有像圣奥古斯丁那样深刻地思考过时间问题,思考过那个时间的疑窦。圣奥古斯丁说,他的灵魂在燃烧;灵魂在燃烧是因为他很想知道

时间是什么。他祈求上帝晓谕他时间是什么。这不是为了毫无意义的好奇,而是因为他不解其意便无法活下去。弄清时间是什么成了一个根本问题,也就是后来柏格森所说的是形而上学的根本问题。圣奥古斯丁是满怀热情谈论这一切的。

我们现在也在谈论时间,我们可举出一个表面看来十分简单的例子,芝诺提出的“飞矢不动”这个诡辩式的论点。他把这论点应用在空间上,而我们则把它应用在时间上。我们取出其中最简单的一个论点:动的怪论。动处在桌子的一端是静止不动的,但它必须到达桌子的另一端。首先,它必须到达桌子的一半处,但此前它必须穿过一半的一半,接着穿过一半的一半的一半,如此无穷。动本身决不可能从桌子的一头直接到达另一头。要不然,我们还可以找个几何学的例子。假设有这么一个点,这个点不占任何面积。如果我们把无穷无尽连续不断的点连在一起,我们就有了线。我们再把无穷数的线联结在一起,就得到了面。无穷的面加起来,就有了量。但是我不知道对此我们能理解到什么程度,因为假如这个点不是空间的,就不知道如何把这些狭小的点(即使是无限的)加起来成为一条长长的线。也许我想到的不是一条从地球的这个点延伸到月球的线。比如,我想到的这条线是:我正在叩敲的这张桌子,桌子也是由无穷数的点组成的。至此可以认为答案已找到了。

罗素是这样阐释的:存在有限数(数的自然数系列 1、2、3、

4、5、6、7、8、9、10,直到无穷)。但我们接着考虑的是另一系列,而这另一系列正好是第一系列延伸的一半。它是由所有的偶数组成的。就这样,1变2,2变4,3变6……我们再看另一系列。我们随便挑一个什么数吧,比如,365。1变365,2变365的一倍,3变365的三次方的两倍。这样我们就得到好多系列的数,它们都是无穷的。这就是说,在超限数中局部数并不少于整数。我相信,这一点已被数学家接受,但我不知道我们的想象能被接受到什么程度。

我们来研究一下现在时刻。什么是现在时刻?现在时刻是由部分的过去和部分的未来组成的。现在本身就像是几何学的一个有限点,现在本身并不存在。现在不是我们理智的一个直接数据。我们有了现在,又看到现在正在逐步成为过去,成为未来。关于时间有两种理论,其中之一,我想,我们几乎人人都持此理论,把时间看成一条河流,一条河流从开头、从难以捉摸的开头流动,一直流动到我们身上。还有另一种理论,英国形而上学家詹姆斯·布拉德利<sup>①</sup>的理论,布拉德利说事情正好相反:时间是从未来流向现在的,并说未来成为过去的那一时刻就是我们所谓的现在时刻。

我们可以在这两种隐喻之间选择其一。我们可从未来或

---

<sup>①</sup> 詹姆斯·布拉德利(1693—1762),英国天文学家,1742年继哈雷之后任格林尼治天文台天文学教授,1729年发现“光行差”,为哥白尼的假说提供第一次实地观察证据。

从过去中找到时间的源头，其结果都一样。我们面前始终有一条时间之河。那么，如何解决时间的来源问题呢？柏拉图作了这样的答案：时间来自永恒，说永恒先于时间是错误的，因为说永恒在先，等于说永恒属于时间。像亚里士多德所说的，时间是测量运动的尺度，这种说法也是错误的，因为运动发生在时间之中，运动不能解释时间。圣奥古斯丁说过一句动听的至理名言：上帝不是在时间中，而是与时间一起创造了天和地。《创世记》最初几节讲述的不只是创造世界，创造海洋和陆地、黑暗和光明；而且也讲述了时间的开始。并不存在早先的时间：世界开始成为世界是与时间同时，从那时起一切都是连续不断的。

我不知道我刚才解释的这个超限数的观念能否对我们有所帮助，我不知道我的想象是否接受这一观念。我不知道你们的想象能否接受这一观念，能否接受量的局部并不少于量的整体这一观念。在数目的自然系列方面，我们同意说偶数的数目与奇数的数目相等，即都是无限的，同意说 365 这个数目的乘方与总和相等。为什么不接受时间的两个瞬间的观念呢？为什么不接受七点零四分和七点零五分的观念呢？似乎很难同意说在这两个瞬息之间存在一个无穷数或超限数的瞬间。

然而，罗素要求我们这样去想象。

伯恩海姆说芝诺的诡辩论是建立在时间的空间观念上的，

说实际上存在的是生命的冲动,我们不能把它分割开来。打个比喻,假如我们说阿喀琉斯跑出一米,乌龟才爬了十厘米,那是假话,因为我们说的是阿喀琉斯开头大步飞奔,最后才龟步缓行。这就是说,我们是在用衡量空间的尺度来衡量时间。但是我们也可以说——威廉·詹姆斯就是这么说的——让我们假设有一段五分钟的时间。为了度过这五分钟的时间,必须度过这五分钟的一半,为了度过这两分半钟,必须度过这个两分半钟的一半,必须度过这个一半的一半,如此直至无穷,因此永远也不可能度过这五分钟。这里,我们看到芝诺的诡辩式论点应用到时间上,其结果是相同的。

我们也可以举箭为例。芝诺说一支飞箭在一定时间内经过许多点,但在每一点上是静止不动的。所以,运动是不可能的,因为静止不动的总和不可能形成运动。

但是如果我们认为存在真实空间的话,那么这个空间可能最后分成许多点,虽然空间是不能无限分割的。如果我们想到的是一个真实的时间,那么时间也可以分成许多瞬间,分成瞬间的瞬间,愈分愈细。

如果我们认为世界只不过是我们的想象,如果认为我们每一个人都在梦想一个世界,那么,为什么不能设想我们是从一个思想转到另一思想,由于我们没有感觉到这些分割,这些分割就不存在呢? 唯一存在的是我们感觉到的。只有我们的感

觉、我们的情感是存在的。但是这种一再分割是想象出来的，并非现实的。于是，还有另一种观念，这似乎是人们共同的观念，也就是时间统一性的观念。这是牛顿创立的，不过在牛顿之前早已形成了共识。当牛顿谈到数学时间——也就是说只有一个流动在整个宇宙间的时间——时，那个时间现在正流动在空洞的地方，正流动在星辰之间，正在以统一的方式流动。但是英国形而上学论者布拉德利却说没有任何理由要作此假设。

他说，我们可以设想存在各种不同的时间系列，它们之间互不相关。我们可以举出一个我们称之为  $a, b, c, d, e, f, \dots$  的系列。这些事实之间有着相互联系：一个位于另一个的后面，一个位于另一个的前面，一个与另一个同时存在。但我们也可以举出另一个系列，那是  $\alpha, \beta, \gamma, \dots$  系列。我们还可以举出许多其他的时间系列。

为什么只设想一种时间系列呢？我不知道你们的想象是否接受这个观念：存在许多的时间，而且这些时间的系列——这些时间系列的成员之间自然是有的在先，有的同时，有的在后——并不分先后，也不同时存在，它们是各种不同的系列。我们也许可以在每个人的意识中想象到，比如，我们可以想到与牛顿同为微积分创始人的莱布尼茨的观念。

这个观念说我们每个人都经历一系列的事实，这一系列事

实可能同其他系列的事实并行,也可能不并行。为什么要接受这一观念呢?因为这观念是可能的;它为我们提供了一个更广阔的世界,一个比我们现在的世界更加奇怪得多的世界。这种观念认为不是只有一个时间。我相信这一观念在某种程度上受到了当代物理界的庇护,对当代物理界,我并不理解,也不熟悉。这是多种时间的观念。为什么要设想单一时间的观念,一种如牛顿所设想的绝对时间的观念呢?

现在我们再回过头来谈谈永恒的题目,谈谈总希望以某种方式得到反映并已反映在空间和时间方面的永恒的观念。永恒就是多种类型的世界。比如说,在永恒的观念里不存在三角形。只有一种三角,它既不是等边,又不是等腰或不等边,那种三角是三物并存,不是一物独存。这种三角实在不可思议,这无关紧要,反正存在这种三角。

再举一个例子,比如说我们每个人都可能是某一类型人的暂时的和终身的复制品。我们也都面临一个问题:是否每个人都有他想象中的类型。这一绝对性总希望得到反映,并已在时间上得到了反映。时间就是永恒的形象。

我以为这最后一点有助于我们去理解为什么说时间是连续不断的。时间之所以连续不断是因为它离开了永恒而又想回转永恒。这就是说,未来的观念是与我们渴望返回起点相一致的。上帝创造了世界;整个世界,所有的宇宙万物都想回转

永恒的源头，这个永恒的源头是受时间限制的，既不在时间之先，也不在时间之后，它在时间之外。这可能已留在生命冲动之中。时间在不停地运动这一事实也是如此。有人否认现在。在印度斯坦有的形而上学论者曾说，水果掉下的时刻是不存在的，水果要么将要掉下，要么已掉在地上，但是没有掉下的时刻。

认为在我们区分过的三种时间——过去、现在、未来——里最困难、最不可捉摸的是现在，这个想法是多么的奇怪呀！现在与点同样地难以捉摸，因为如果我们漫无边际地想象它，它就不存在；我们必须想象这显而易见的现在时刻部分来自过去，部分来自未来。意思是说，我们感觉到了时间的通过。当我谈到时间的通过时，我是在谈你们大家都感觉到的某些东西。如果我在谈论现在，那么我正在谈论一个抽象的单位。现在并不是我们意识的直接数据。

我们感到我们正在时间中消逝，这就是说，我们可以认为我们是在从未来向过去过渡，或从过去向未来过渡，但是我们任何时刻都不可能像歌德希望的那样对时间说：“请停一停！你是多么美丽呀……”现在是不会停住的。我们无法想象一个纯粹的现在；这是白费力气。现在始终拥有一颗过去的粒子，一颗未来的粒子。这似乎是时间的必需。根据我们的经验，时间永远是赫拉克利特所说的河流，我们始终得遵循这一古老的

比喻。这好像在几百年里还没有取得过什么进展。我们永远像赫拉克利特一样望着河里的倒影,在想这河不是原来的河了,因为河里的流水已经变化了,在想他已不是原来的赫拉克利特了,因为从上次看河到这次看河他已变成另一个人了。这就是说,我们的某些东西变化了,某些东西保留下来了。我们本质上都有些神秘兮兮。假设我们每个人都失去了记忆,那会成什么样子呢? 我们的记忆很大部分是由噪声构成的,但记忆是最根本的。为了知道我是谁,我有必要回忆我,比如说,曾在巴勒莫、阿德罗格、日内瓦、西班牙住过。同时,我必须感到现在的我不是住在那些地方的我,我是另一个我。这是一个我们永远无法解决的问题:不断变化身份的问题。也许“变化”这词本身足已说明问题,因为我们在说到某个东西的变化时,我们不说某个东西被另一东西取代了。我们说:“树长高了。”我们并不因此而愿说一棵小树应被一棵比它大一点的树取代了。我们愿意说这棵树变样子了。这就是瞬息滞留的观念。

未来的观念可以用来证实柏拉图那个古老的观念,即时间是永恒的活动形象。如果说时间是永恒的形象,那么将来便会成为灵魂趋向未来的运动。未来本身将回归永恒。这就是说,我们的生命在不断地趋向死亡。当圣保罗说“我天天死亡”时,这并不是他的一种伤感的表达。事实上我们是在天天死亡,天天出生。我们在持续不断地出生和死亡。因此时间问题成了

比其他形而上学的问题与我们关系更加密切的问题,因为其他问题都是抽象的,而时间问题则是我们自己的问题。我是谁?我们每一个人是谁?我们是谁?也许我们有时知道,也许不知道。但与此同时,诚如圣奥古斯丁所说,我的灵魂在燃烧,因为我想知道时间是什么。

1978年6月23日

# 有关但丁的随笔九篇

(1982)

王永年 译



## 序 言

我们不妨设想，东方的一家图书馆藏有一幅几百年前的绘画。也许是阿拉伯国家的，据说把《一千零一夜》里的情节都画了出来；也许是中国，据说画的是一部小说的几百或者几千个人物。在那些林林总总的图像中间，有一株倒置圆锥体似的树，还有几座高出铁墙的橙黄色的清真寺，引起了我们注意，随后我们又看别的图像。日暮时，光线逐渐暗淡，我们仍看得津津有味，发现凡是世上的事物，画里一应俱全。过去、现在和将来的一切，以往和未来的历史，我有过的和将要拥有的东西，一切的一切都在那座默默无言的迷宫里等待着我们……我幻想出一件神奇的作品，一幅可称做微观宇宙的画；但丁的诗就是那幅包罗万象的画。我认为，如果我们能用天真的眼光去看（但是我们没有那种福分），我们早早注意到的是一些不那么难以忍受却令人十分愉快的特点；首先也许是研究但丁的英国学者们着重指出的一点：特征精确的多样化而恰如其分的创意。

当人和蛇纠缠在一起时,但丁不会仅仅说人变成了蛇而蛇变成了人;他把那种相互变形比做吞噬纸张的火,开始是一条发红的地带,白色已经消失,黑色尚未形成(《地狱篇》,第二十四歌第六十四行)。他不会仅仅说在第七层的黑暗中,地狱里的人眯缝着眼睛看东西;他把他们比做月色昏暗中对瞅着的人,或者比做穿针线的老裁缝(《地狱篇》,第十五歌第十九行)。他不会仅仅说宇宙深处的水结了冰;而会补充说那不像是水,而像是玻璃(《地狱篇》,第三十二歌第二十四行)……当麦考莱在《论弥尔顿》一文中说弥尔顿的“模糊的崇高”和“杰出的概括”不像但丁的细节描写那么使他感动时,麦考莱心里想的正是这类比喻。拉斯金后来指责了弥尔顿的含糊,对但丁叙述地狱情况时严格的地形描写大为赞赏(《现代画家》,第四、十四章)。人们清楚地看到诗人们爱用夸张手法:在彼特拉克或者贡戈拉笔下,妇女的头发总是黄金似的,水总是清澈得像水晶;那种机械似的、粗糙的符号文字破坏了语言的严谨,似乎基于观察不足而造成的冷漠。但丁不允许自己犯那种失误;他的书里没有一个说不出道理的词。

我刚才所说的精确性并不是一种修辞技巧,而是说明《神曲》中的每一事件都经过认真充分的构思。这一论点也适用于令人钦佩不已、同时又质朴无华的心理描写的特点。整部作品仿佛是由这些特点交织而成的。下面我将举些例子加以说明。

打入地狱的灵魂号哭着诅咒上帝；上了冥河摆渡船时，他们的恐惧变成了热望和难以忍受的焦虑（《地狱篇》，第三歌第一百二十四行）。但丁听维吉尔亲口说他永远登不了天国，立刻称呼他为尊贵的老师，可能是表示维吉尔的以诚相见并没有减少但丁对他的好感，也可能是因为知道了他的沉沦之后，对他更感亲切（《地狱篇》，第四歌第三十九行）。在第二层的黑风暴中，但丁想了解保罗和弗朗切斯卡的爱情根源，后者说他们两情相悦，但并不知道，“我们只在一起，不疑有他。”<sup>①</sup>他们是看书时无意间发现了两人的爱情。维吉尔批评了那些企图只用理性来概括无限神性的狂妄的人；他突然低下头不言语了，因为他自己就是那些不幸的人之一（《地狱篇》，第三歌第一百三十四行）。曼图亚人索尔代洛的鬼魂在炼狱的峭壁上询问维吉尔的鬼魂来自何处，维吉尔回说曼图亚，索尔代洛当即打断了他的话，拥抱了他（《炼狱篇》，第六歌第五十八行）。当代小说描写心理过程时洋洋洒洒，但丁通过一个意图或者一个姿态就向我们揭示了人物的内心活动。

保尔·克洛岱尔<sup>②</sup>说我们死后看到的景象不一定是九层地狱、炼狱的台阶或者同心圆的天穹。毫无疑问，但丁的看法和他有相似之处。但丁按照经院哲学和他自己的诗的形式的要

---

① 原文为意大利文。

② 保尔·克洛岱尔信奉天主教，诗作有神秘主义倾向。

求,设想了死的地形地貌。

勒托密的以地球为中心的天文学说和基督教的神学观点勾画了但丁的宇宙。地球是一个固定的球体;适于人类居住的北半球中央是锡安山;山以东九十度处是恒河的尽头;山以西九十度处是埃布罗河的源头。南半球不是陆地,而是水域,人类无法在其中生存;南半球中央是炼狱山,所处位置正好和锡安山相反。两条等长的河和两座等高的山在圆球中央形成一个“十”字。锡安山底下有一个向地球中心延伸的倒置圆锥体,比锡安山宽阔得多,那就是地狱,像阶梯剧场似的逐级缩小,分成九层,景象惨不忍睹;前五层是上地狱,后四层是下地狱,整体像是一座有铁墙围住的清真寺的城市。里面有坟墓、水井、悬崖峭壁、沼泽和流沙地;圆锥体的顶端是魔王,“穿透世界的蛀虫”。忘川的使人忘掉前世的水流在岩石中间冲刷出一条裂罅,使地狱的底部和炼狱的底部相通。这座山像岛一样四面环水,有一扇门;山坡形成一级级的台阶,代表十恶不赦的罪孽;山顶上是百花盛开的伊甸园。围着地球旋转的是九重同心圆的天穹;前七重是行星天(月球、水星、金星、太阳、火星、木星、土星天);第八重是恒星天,第九重是澄明天,也叫第一动天。它的外层是最高天,那里“公正的玫瑰”簇拥着一点,也就是上帝,竞相开放。可以预见,玫瑰天的天使队有九个……但丁世界的概貌大致如此,读者可能已注意到,它隶属于第一、第三和澄明

天。但丁提到的《蒂迈欧篇》(《飨宴》,第三卷第五节;《天国篇》,第四歌第四十九节)里的造物主认为最完美的运动是旋转,最完美的物体是球体;柏拉图的造物主和耶诺法内斯<sup>①</sup>以及巴门尼德主张的学说决定了但丁所游历的三界的地理状况。

九重旋转天和中央有座山的、由水组成的南半球,明显地同一种古老的宇宙论不谋而合;有人认为这个性质形容词同样适用于《神曲》的超自然的格局。地狱的九层之说同勒托密的九重天之说一样陈旧和站不住脚,炼狱同但丁将炼狱置于其中的那座山一样不真实。对于这类异议可以提出种种考虑:首先,但丁并不打算确立另一个世界的真正的或者可信的地形地貌,他本人就是这么说的。在那封用拉丁文写的、致维罗纳封建主坎格兰德·德拉·斯卡拉的著名信件里,他说从文学观点来看,《神曲》的主题是死后灵魂的状况,从寓意观点来看,是人依据他的是非功过而应得的天谴或补偿。诗人的儿子雅科波·迪·但丁发展了这一思想。雅科波在他所写的评论的序言里指出,《神曲》旨在以寓意色彩展示人生的三种方式,作者在第一部里写的是罪恶,称之为“地狱”;在第二部里写的是从罪恶向善行的过渡,称之为“炼狱”;在第三部里写的是完美的人的状况,称之为“天国”,从而“表明人识别至善所必需的美德和幸福的高度”。别的评论家也是这样理解的,例如雅科波·德

---

① 耶诺法内斯,公元前6世纪希腊伊利亚学派创始人。

拉·拉纳指出：“由于诗人认为人生可以有三种状况，即恶人的生活，悔罪的生活和善人的生活，便把他的书分为三部，即《地狱篇》、《炼狱篇》和《天国篇》。”

14 世纪末，为《神曲》注释的弗朗切斯科·达·布蒂提供了另一个确凿的证据。他用自己的语言表达了但丁信中的意思：“从文学角度来说，这部诗的主题是已经脱离躯壳的灵魂，从道德角度来说，是人自取的奖赏或惩罚。”

雨果在那首名为《阴影巨嘴的启示》的哲理诗中指出：在地狱里，以亚伯的形象出现在该隐面前的幽灵，正是尼禄认做阿格里皮娜<sup>①</sup>的幽灵。

冷酷无情的罪名远比陈旧过时的罪名严重。尼采在《偶像的黄昏》(1888)中有欠考虑地讽刺但丁是“在坟墓堆里写诗的鬣狗”。显而易见，这种说法尖刻有余，机智不足；以极不尊重和偏激的态度作出判断，掀起轩然大波。找一找那种判断的缘由是最好的反驳方式。

另一个属于技术范畴的缘由能解释但丁为什么被指责为冷漠无情。主张上帝即宇宙，上帝存在于他的每一个创造物之中，并且是那些创造物的结局的泛神论观点，如果运用于现实生活，也许是异端邪说和谬误，但运用于诗人及其作品，却是无

---

① 阿格里皮娜(16—59)，罗马暴君尼禄的生母，出于野心，三婚嫁给自己的叔父克劳狄皇帝，诱使他认尼禄为养子，然后毒死了克劳狄，由尼禄继位。但尼禄厌烦阿格里皮娜干预朝政，派人暗杀了她。

可非议的。诗人是人们臆造的世界中的每一个人，每一个瞬息，每一个细节。他的并非最艰难的任务之一是隐藏或者掩饰那种无所不在性。以但丁的情况而言，这一问题对他更为艰难，因为他的诗的性质要求他必须作出天国或地狱的判定，同时又不能让读者知道作出判定的权力最终在他自己手里。为了达到这个目的，他把自己也列为《神曲》中的人物，尽可能使他的反应不符合，或者只是偶尔符合神的决定（例如菲利波·阿尔真蒂或犹大的情况）。

## 第四歌里高贵的城堡

18 世纪初或 19 世纪末,英语中开始出现一些源自撒克逊语或者苏格兰语的性质形容词:阴森可怕的(eerie)、不可思议的(uncanny)、令人毛骨悚然的(weird),用来定义一些引起模糊的恐惧感的地点或事物。这些形容词同景色的一个浪漫主义概念相应。德语的 unheimlich(阴森森的)一词是十分贴切的翻译;在西班牙语里,最贴切的词也许是 siniestro(阴险的)。我考虑到 uncanniness(不可思议性)一词的特点,曾在一篇文章<sup>①</sup>里写道:“(威廉·贝克福德的《瓦提克》一书最后部分看到的‘地火的城堡’)这是文学中第一个真正残酷的地狱。……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:是一个发生残酷事情的地方。这是有区别的。”

斯蒂文森谈到他儿时常梦见自己遭到一个褐色的可怕物体的追逐(《说梦》);切斯特顿认为世界西端可能有一株似树非

---

<sup>①</sup> 参见《探讨别集》中《关于威廉·贝克福德的〈瓦提克〉》一文。

树的东端有一座建筑式样荒诞不经的塔(《名叫星期四的人》,第六章)。爱伦·坡在《瓶中发现的手稿》里提到南方有海,航行海上的船舶体积会像水手的身体那样长大;梅尔维尔在《白鲸》里用不少篇幅说明白鲸的颜色白得可怕……我举了大量例子,但也许只要指出但丁的地狱赞扬了监牢的概念,<sup>①</sup>贝克福德的地狱赞扬了隧道似的梦魇这两个例子就够了。

几天前的一个夜晚,我在宪法广场地铁站的月台上突然想到一个情景,可以十分确切地说明《神曲》开头那种不可思议性,那种阒静的恐怖感。查阅原书后,证实了那个迟到的回忆是确切的。我说的是《地狱篇》第四歌,全书中最脍炙人口的篇章之一。

到了《天国篇》的结尾时,可以说《神曲》涉及了许多事物,也许是所有的事物。但开头时,明显地是但丁的一个梦,而但丁本人只是梦的主体而已。他告诉我们说,他在漆黑一片的丛林里不知所措,那里的梦何等深沉<sup>②</sup>。“梦”是罪孽深重的灵魂眩晕的比喻,但暗示做梦过程的不明确的开始。然后他写了那头挡住去路的狼搞得许多人走投无路。圭多·维塔利指出,这一概念不可能仅仅因为看到恶狼而产生,但丁对它有所了解,正如我们在梦中感知一样。丛林中出现一个陌生人,但丁刚刚见到就知道他沉默了许久。这又是一个梦中的感受。莫米利亚

---

① 维吉尔提到地狱时说它是一座伸手不见五指的监牢(《炼狱篇》,第二十一歌第一百零三行);《地狱篇》,第十歌第五十八至五十九行)。——原注

② 原文为意大利文。

诺指出,要从诗歌而不是逻辑的角度来解释这一事实。他们开始了难以置信的行程。维吉尔进入第一层地狱时脸色突变;但丁认为他是害怕。维吉尔说是出于同情,因为他自己也是被打入地狱的人之一<sup>①</sup>。但丁为了掩饰这句话引起的震惊或者表示怜悯,连连称呼他为尊敬的老师。叹息,并非折磨引起的痛苦的叹息,在空中回荡。维吉尔解释说,他们到了天主教问世之前就已死去的人们所处的地狱,四个既无悲哀也无欢乐表情的高大的鬼魂招呼他们,那是荷马、贺拉斯、奥维德和卢卡努斯,荷马右手握着一把剑,象征他在史诗界的至高无上的地位。那些赫赫有名的幽灵以同行之礼和但丁相见,带他去他们永恒的居所——一座城堡,外面围有七堵高墙(七种自由艺术或者三种智力功能和四种精神功能)和一条壕沟(尘世的财产或者雄辩),他们如履平地似的一一通过。城堡的居民都很有威望,他们很少说话,但说话时声音很轻,表情严肃庄重。城堡院子里有一块绿得出奇的草坪,但丁站在高处,看到了经典和《圣经》中的人物,还有一位穆斯林(阿威罗伊,伟大的评论家)。有一个人相貌不同一般,令人难以忘怀(恺撒全副披挂,目光凶狠),另一个孤家寡人,显得更加高大(我瞥见了寂寂一身的萨拉丁),他们处于无望的渴望之中,并不痛苦,但知道上帝把他们打入了另册。这一歌最后是一份枯燥乏味的名单。不能给人以很

---

① 原文为意大利文。

大的激励,可是能让人增长见识。

贤人的净界,亦称阿伯拉罕的庇护所(《卢卡斯》,16,22),和未受洗礼的幼儿死后灵魂的净界是普通神学的概念,那里居住的是贤德的非天主教徒。按照弗朗切斯科·托拉卡的考证,是但丁的创造。诗人生不逢时,在回忆伟大的罗马中寻求逃避。他想在作品中加以颂扬,但不能不注意到——圭多·维塔利这么认为——过多地强调古典世界并不符合他著书立说的目的。但丁不能置教义于不顾而拯救他的英雄们,便在想象中把他们安置在阴曹地府,远在天堂上帝的视野和支配之外,对他们神秘的命运深表同情。几年后,当他想象朱庇特的天堂时,又回到了这个主题。薄伽丘认为,由于遭到流放,但丁写了《地狱篇》的第七歌后,中断了很长一个时期才接下去写第八歌:“我接着很久以前的话题慢慢道来”这句诗暗示或者证实这一点可能是真实的,但是有关城堡的一歌和后续各歌之间有很大的区别。但丁在第五歌里借弗朗切斯卡·里米尼之口说了不少精彩绝伦的话;既然他早就想到了那种技巧,为什么不借亚里士多德、赫拉克利特或者奥菲斯<sup>①</sup>之口写一些不朽的篇章呢?不论有意无意,他的缄默加深了恐怖感,并且贴合当时的情景。贝内德托·克罗齐指出:“在那高贵的城堡里的大人物和贤人中间,干

① 奥菲斯,希腊神话中的诗人和歌手,弹奏竖琴时猛兽俯首,顽石点头。妻子死后,他找到阴间,冥后普西芬尼也被他的音乐所感动,允许他把妻子带回人间,条件是路上不得回头。将近地面时,他回头看妻子是否跟着,因而妻子重新堕入阴间。

巴巴的信息取代了有克制的诗歌。钦佩、尊敬、忧伤等情感是表述而不是表现出来的。”(《但丁的诗歌》，1920)评论家们指出了城堡的中世纪建筑风格和古典居民之间的反差；这种糅合或者混乱正是当时绘画的特点，显然加深了场景的梦幻色彩。

但丁构思和撰写第四歌时策划了一系列情况，其中有的属于神学范畴。但丁熟读《埃涅阿斯纪》，他把死者安置在天堂或者极乐世界的中世纪的变体里；“在开阔、敞亮、寥廓的地方”这句诗，让人忆起埃涅阿斯看到罗马人时的混乱和清朗的天国。迫于教义的需要，但丁不得不把高贵的城堡安置在地狱里。马里奥·罗西在诗的形式和意境、天堂般的直感和可怕的句子的冲突中发现了这一歌的内在的分歧和某些矛盾的根源。有一处说永恒的空中回荡着叹息声，另一处说居民脸上既无悲哀也无欢乐的表情。诗人的幻想力没有得到充分发挥。我们把那相对的笨拙归因于城堡及其居民或者囚徒的异样恐怖所引起的生硬。那个阒静的地点仿佛是令人伤心的蜡像陈列馆：披挂齐全但无所事事的恺撒，永远坐在她父亲身边的拉维尼亚<sup>①</sup>，知道明天将同今天和昨天一模一样，毫无变化。后来《炼狱篇》有一节说地狱里禁止诗人写作，他们的鬼魂只好探讨文学，打发永恒的时光。<sup>②</sup>

---

① 拉维尼亚，希腊神话中埃涅阿斯之妻。

② 焦贝蒂在《意大利人的道德与精神优势》(1840)中写道：在《神曲》开头的篇章里，如同在整部史诗中一样，但丁“只是他所虚构的神话里的一个见证人而已”。——原注

使城堡显得可怕的技术原因,也就是语言方面的原因,一经确定之后,便需要确定其内在的原因。上帝的神学家会说城堡缺了上帝就会显得恐怖。他也许会承认那同宣称尘世荣华均为镜花水月的三行诗句有相似之处:

四周一片岑寂,  
只有一缕清风飘忽不定,  
来也无名,去也无形。

我还想指出一个个人方面的理由。在《神曲》的这一部分,荷马、贺拉斯、奥维德和卢卡努斯是但丁的投影或者猜想,他知道自己成就或能力都不亚于他们。但丁自视是一位著名诗人,可以预料,别人也将把他视做著名诗人,理应同他们平起平坐。那些受到尊敬的伟大鬼魂在自己的聚会中接纳了但丁:

仿佛把我引为同俦,  
仿佛我是他们中间的一个。

他们是但丁最初梦中的形象,还没有脱离梦幻者。他们不停地谈论文学(还能做什么别的事呢?)。他们读过了《伊利亚

特》或者《法萨利亚》，或者在撰写《神曲》；他们都是文学巨匠，但是如今身处地狱，因为贝雅特丽齐忘了他们。

## 乌戈利诺的虚假问题

我没有看过(谁都没有看过)有关但丁的全部评论,但我觉得就《地狱篇》最后一歌的第七十五行诗来说,评论家们引起了一个混淆艺术和现实的问题。在那行诗里,比萨的乌戈利诺叙述了他的儿孙们饿死在监牢的情况之后,说是饥饿的力量大于痛苦。我必须把古时的评论家排除在这一指责之外,对他们来说,这句诗并不存在任何问题,因为他们无一例外地理解为把乌戈利诺置于死地的不是痛苦,而是饥饿。杰弗里·乔叟在概括坎特伯雷系列故事的插曲里也是这样理解的。

我们不妨回顾一下当时的情景。在第九层地狱的冰冷的底部,乌戈利诺没完没了地啃着鲁杰里·德利·乌巴尔迪尼的后颈,并在那个被打入地狱的人的毛发上擦他滴着血的嘴巴。他穷凶极恶地啃吃着,头也不抬地说鲁杰里出卖了他,把他和他的儿孙们关进监牢。他从牢房的小窗多次看到月圆月缺,直到有一夜梦见鲁杰里带着饥饿的大猎犬在山坡上追逐一条狼

和狼崽。拂晓时，他听到用木板钉死塔楼大门的锤子声。过了一天一夜，没有什么动静。乌戈利诺痛苦地咬自己的手；儿孙们以为他饿得难受，便让他吃他自己亲生的骨肉。第五、六两天，他眼睁睁地看他们相继死去。接着，他眼睛看不见了，他对死者自言自语，痛哭流涕，在黑暗中触摸他们；最后，饥饿压倒了痛苦。

我介绍了早期的评论家们对这段话的解释。14世纪的兰巴尔迪·德·伊莫拉说：“它想说明的是饥饿摧残了极端痛苦所未能压倒和杀死的人。”持有相同看法的现代评论家中有弗朗切斯科·托拉卡、圭多·维塔利和托马索·卡西尼。托拉卡从乌戈利诺的言语中听到的是惊愕和内疚，卡西尼补充说：“现代的解释者异想天开，认为乌戈利诺最后吃了自己儿孙的肉，这种猜测违反了自然和历史。”不值一驳。克罗齐的看法和他一样，认为两种解释中比较符合事实和比较可信的是传统的解释。比安基十分通情达理地解释说：“别人认为乌戈利诺吃了他儿孙的肉，这种解释站不住脚，但也不能排除。”路易吉·彼得罗博诺（我在下面还要提到他的看法）说这句诗是故弄玄虚。

我在加入“无用的论争”之前，想花点时间谈谈儿孙们一致自愿献身的情节。他们请求为父的收回他生养的骨肉：

……你给了我们这身可怜的皮肉，

请你将它们剥夺。

我觉得这番话会使听的人越来越不舒服。德·桑克蒂斯(《意大利文学史》,第九章)赞扬但丁说他把毫不相干的形象联在一起;德·奥维迪奥承认“这种揭示儿孙感情冲动的卓越精练的方式几乎化解了所有的批评”。我却认为这是《神曲》容许的极少几个虚假之处的一个。我觉得如果出自马尔韦齐的笔下,或者受到格拉西安的推崇,还情有可原,出现在《神曲》里未免说不过去。我要说的是,但丁不可能没有觉察到它的虚假,尤其是四个儿孙异口同声地请乌戈利诺拿他们的肉来充饥。有人暗示说,这是乌戈利诺为了替先前的罪孽辩解而撒的谎。

乌戈利诺·德拉·盖拉尔代斯卡是否在1289年2月初吃过人肉的历史问题显然无法解决。<sup>①</sup>至于美学或者文学问题,性质则完全不同。可以这么提问:但丁是否希望我们认为乌戈利诺(《地狱篇》里的,并非历史上的乌戈利诺)吃了他儿孙的肉?我试着这样回答:但丁不希望我们这样想,但希望我们这样猜。<sup>②</sup>模糊正是他计划的一部分。乌戈利诺啃咬着大主教的头

---

① 1288年,比萨伯爵乌戈利诺和二子二孙一起被幽禁在瓜兰迪塔,活活饿死。

② 路易吉·彼特罗博诺(《地狱篇》,第四十七页)指出:“饥饿没有肯定乌戈利诺的罪孽,但在不损害艺术或历史准确性的条件下让人猜测到他的罪孽。我们把它当做‘可能’就行了。”——原注

颇；乌戈利诺梦见尖牙利齿的狗撕裂狼的胁腹。乌戈利诺痛苦地啮咬自己的手；乌戈利诺听到儿孙们难以置信地请求他吃他们的肉；乌戈利诺念出那句意义含糊的诗后又去啃大主教的头颅。这些举动暗示或者象征可怕的事情。它们有双重作用：我们认为故事的一部分，同时又是预言。

罗伯特·路易斯·斯蒂文森(《伦理研究》，第一百一十页)指出一本书中的人物是由一连串言辞构成；听来似乎荒唐，其实阿喀琉斯和培尔·金特，鲁滨孙·克鲁索和堂吉诃德都是如此。不可一世的人物也是如此，亚历山大大帝是一连串言辞，阿蒂拉也是。我们必须说乌戈利诺是由三十来节三行诗组成的言辞结构，那么是否应该把食人的概念也包括在内呢？我再说一遍，尽管怀有疑虑，我们必须觉得有这种可能。乌戈利诺的滔天罪孽比否定或肯定更可怕。

“书由言辞构成”这一观点像是平淡无奇的、不说自明的道理。然而，我们都倾向于认为形式可以脱离本质，同亨利·詹姆斯交谈十分钟后，我们就会看到“把螺丝再拧紧一下”的真正理由。我认为事实并非如此；但丁对乌戈利诺的了解不会超过他的三行诗的内容。叔本华宣称，他的主要作品的第一卷只包含一个思想，但要传达那个思想时，除了用整整一卷的篇幅之外，找不到更简洁的办法。与此相反，但丁会说他对乌戈利诺的全部想象都包含在那些有争议的三行诗里。

在真实时间里,在历史上,每当人们面对不同选择时,只取其一,排除并且抛弃了其余的选择;艺术的模糊不清的时间却不同,它像是期待或者遗忘的时间。在那种时间里,哈姆雷特既理智又疯狂。<sup>①</sup>乌戈利诺在他饥饿之塔的黑暗中既吞噬又没有吞噬亲人的尸体,那种摇摆的不明确性正是构成他的奇特的材料。因此,但丁梦见了两种可能的弥留的痛苦,后代也将这样梦见。

---

① 出于好奇,我们不妨回忆两个著名的含糊例子。其一是克韦多的“血红的月亮”,它既是战场上的月亮又是奥托曼帝国的旗帜;其二是莎士比亚第一百零七首十四行诗中的“不免一死的月亮”,它既是天上的月亮又是伊丽莎白女王。——原注

## 尤利西斯的最后一次航行

我的意图是参考《神曲》的其他篇章对但丁借尤利西斯之口叙说的费解的故事(《地狱篇》，第二十六歌第九十至一百四十二行)加以重新考虑。在惩罚弄虚作假的人的那层破败的地狱里，尤利西斯和迪奥梅德斯在一堆分成两叉的火上没完没了地燃烧。应维吉尔之请，尤利西斯叙说了他丧命的经过：他被神女喀尔刻在加埃塔岛上扣留了一年多，脱身后，儿子的亲热、老父拉厄耳忒斯的怜惜和妻子佩涅洛佩的情意都打消不了他周游世界、了解人类缺点和美德的渴望。他乘上他最后的一条船，带着所剩无几的忠实的水手，向远海驶去；他们都上了年纪，好不容易才到了赫拉格勒斯劈开山岩形成的海峡。他用神道激发雄心或勇气的方式，敦促伙伴们说，他们来日无多了，应该去看看无人的世界和地球背面无人航行过的海洋。他要他们记住自己的身世，记住他们不应该像野兽那样懵懵懂懂地生活，而应该追求美德和知识。他们先向西，然后向南驶去，看到

了南半球所能看到的全部星座。他们在海上航行了五个月，一天终于眺望到一座棕褐色的山，山的高大是他们从未见过的，大家精神为之一振。但他们的高兴很快就变成痛苦，因为风暴突起，吹得他们的船打了三个旋，第四个旋时，如上帝所愿，船沉了下去，海水淹没了他们。

这就是尤利西斯的故事。许多评论家——从佛罗伦萨的无名氏到拉法埃莱·安德烈奥利——认为它是作者的离题话。他们认为弄虚作假的尤利西斯和迪奥梅德斯在惩罚弄虚作假者的地狱里遭受折磨（在火焰中呻吟 / 仿佛陷入骑兵的伏击……<sup>①</sup>），尤利西斯的航行无非是一个修饰性的插曲。托马塞奥却引用了《上帝的臣民》里的一段话，也可以引用亚历山大城的克莱门特否认人们能到达地球内部的另一段话；卡西尼和彼特罗博诺后来把那次航行说成是亵渎神明。事实上，那位希腊人在堕入地狱之前望见的大山是凡人无缘看到的炼狱里的圣山（《炼狱篇》，第一歌第一百三十一至一百三十二行）。胡戈·弗里德里希正确地指出：“航行以灾难告终，那不仅是水手的归宿，并且是上帝的决定。”（《地狱里的奥德修斯》，柏林，1942）

尤利西斯把他的事业说成是荒唐；《天国篇》第二十七歌提到尤利西斯荒唐的横渡。但丁在黑暗的丛林里把这个形容词用于维吉尔可怕的邀请，重复是经过一番深思熟虑的。当但丁

---

① 原文为意大利文。

踏上尤利西斯死前隐约看到的海滩时,他说谁都没有到达那些洋面而生还的;接着又说,如上帝所愿,维吉尔替他戴上灯心草的花冠:那句话和尤利西斯宣布自己的悲惨结局时所说的一模一样。卡洛·施泰纳写道:“但丁是否想到了海滩已经在望时遭到海难的尤利西斯?显然想到了。但是尤利西斯相信自己的力量,他向人力的极限挑战,企图抵达海岸。但丁,另一个尤利西斯,以胜利者的姿态和谦恭的心情踏上海滩,指引他的不是高傲而是天恩照耀的理智。”奥古斯特·吕埃格重复了那种意见(《但丁浮想联翩》,第二卷第一百一十四页):“但丁是个冒险家,他像尤利西斯一样,走上前人未曾走过的道路,游历了前人未曾见过的世界,他追求最艰难、最遥远的目标。但是对比到此为止。尤利西斯自行其是,从事被禁止的冒险;但丁却听从更高力量的指引。”

《神曲》里两个著名的情节证实了上述差别。一个是但丁觉得自己不配去参观三个超俗世界(我不是埃涅阿斯,也不是保罗),而维吉尔宣布了贝雅特丽齐交付他的任务;另一个是卡恰圭达建议出版长诗(《天国篇》,第十七歌第一百至一百四十二行)。在这些证据前面,把但丁的导致死者显灵和对人间最佳书籍的漫游,同尤利西斯到达地狱的亵渎神圣的冒险相提并论,未免不很恰当。后一行动似乎同前一行动完全相反。

这种论据包含着一个谬误。尤利西斯的行动无疑是尤利

西斯的航行,因为尤利西斯只不过是声明自己要采取的那个行动的主体,可是但丁的行动或者事业并不是但丁的航行,而是撰写他的书。事实很明显,但容易忘掉,因为《神曲》是用第一人称写的,死去的人被不朽的主人公淡化了。但丁是神学家;对他说来,写作《神曲》的艰难程度,甚至冒险和致命的程度,往往并不亚于尤利西斯的最后一次航行。他大胆地编造了圣灵的笔从未指出过的神秘;这种企图很可能形成罪孽。他大胆地把贝雅特丽齐·波尔蒂纳里同圣母和耶稣相比。<sup>①</sup>他大胆地预测了好心人无法探知的最后审判的意见;他审判了买卖圣职的教皇的灵魂,拯救了提出循环时间学说的阿威罗伊派的西热的灵魂。<sup>②</sup>荣耀无非是过眼烟云,但争取荣耀有多么艰辛!

四周一片岑寂,  
只有一缕清风飘忽不定,  
来也无名,去也无形。

那种分歧的无可置疑的痕迹在诗中随处可见。卡洛·施泰纳在维吉尔打消但丁的畏惧,劝说他进行前所未闻的游历的对话里辨出了其中之一。施泰纳写道:“当但丁还没有决定写

---

① 参见乔瓦尼·帕皮尼《活生生的但丁》,第三卷第三十四页。——原注

② 参见莫里斯·德·伍尔夫《中世纪哲学史》。——原注

作长诗时,臆想中发生在维吉尔身上的斗争,确实发生在但丁心中。《天国篇》第十七歌的另一个斗争涉及长诗的出版。作品完成后,他能够出版并顶住敌人们的愤怒吗?在这两件事情里,占上风的是他对自己的勇气和树立的崇高目的的意识。”(《神曲》,第十五页)但丁很可能在那些章节里用象征手法表现了内心斗争;我认为他在尤利西斯的悲剧故事里,或许出于无意和不自知,也象征了这一斗争,故事的震撼力正来自情感的重负。但丁即尤利西斯,从某种程度上说,他可能为但丁所受的惩罚感到担心。

最后再说一点。两部对海洋和但丁有偏爱的英语文学作品受到但丁的尤利西斯某些影响。艾略特(他之前还有安德鲁·兰和朗费罗)暗示说丁尼生的值得赞美的诗篇《尤利西斯》深受那个光荣的典型的影响。据我所知,还没有谁指出一个更深刻的相似之处:地狱里的尤利西斯同另一个不幸的船长,《白鲸》里的埃哈伯,惊人地相似。埃哈伯和尤利西斯一样,锲而不舍地、勇敢地制造了自己的灭亡;故事梗概相同,结局相同,最后的一些话也一模一样。叔本华曾说,我们生活里没有不自觉的事。按照这一绝妙的见解,两个虚构故事都是隐秘而错综复杂的自杀过程。

1981年后记:有人说,但丁的尤利西斯预示了几世纪后到

达美洲和印度海岸的著名的探险家们。写作《神曲》前几世纪已经有过这种人。红头发埃里克在 985 年前后发现了格陵兰；他的儿子莱夫 11 世纪初在加拿大登陆。但丁不可能知道这些事情。斯堪的纳维亚人的事情总是很神秘，仿佛是一个梦。

## 仁慈的刽子手

但丁(谁都知道)把弗朗切斯卡安置在地狱里,怀着无限怜悯听她叙说自己的罪孽。怎么冲淡那种不一致,怎么加以解释呢?我作出四种可能的猜测。

第一种猜测是技术性的。作品的大致轮廓一经确定之后,但丁觉得如果沉沦的灵魂的忏悔不能引起人们兴趣,全书可能降为一部空洞的人名录或者地形描写。这种想法促使他在每一层地狱里安置一个不太古老的、能引起兴趣的、被打入地狱的人(拉马丁被这些地狱居民搞得厌烦了,说《神曲》是一份佛罗伦萨报纸)。忏悔当然以动人为好;这一点可以做到而不担风险,因为作者把叙说的人禁锢在地狱里,绝对没有同谋之嫌。这种猜测(克罗齐推论出作者意图是在枯燥乏味的神学小说基础上创造出诗意的境界)或许是最可信的,但有点小家子气,不符合我们对但丁的看法。此外,对《神曲》这样博大精深的作品不能作简单的解释。

第二种猜测,按照荣格的学说,<sup>①</sup>把文学创作同梦的虚构等同起来。但丁如今成了我们的梦,他梦见了弗朗切斯卡所受的惩罚和痛苦。叔本华指出,我们的所闻所见可能在梦中使我们感到惊异,虽然说到头它的根子仍在我们身上;同样地,但丁怜悯他自己在梦中看到或者虚构的事物。还可以说,弗朗切斯卡只是诗人的反映,作为地狱游客的但丁本人也是如此。然而,我觉得这个猜测是站不住脚的,因为认为书梦同根是一回事,在书中容忍梦中的不连贯性和不负责任又是一回事。

第三种猜测和第一种一样,也是技术性的。但丁在写作《神曲》的过程中不得不预测上帝的不可探知的决定。除了自己可能犯错误的智力以外,没有其他启示,他便果断地对最后审判的某些意见进行猜测。即使作为文学虚构,他判决了教皇切莱斯蒂诺五世,拯救了维护永恒回归的星占学说的布拉邦特的西热。

为了掩饰那一行动,他在地狱里把公正界定给上帝,把理解和怜悯留给自己。他丧失了弗朗切斯卡,为之哀悼。克罗齐

---

① 古典作品里往往把梦喻为舞台演出。例如,贡戈拉的题为《多样的想象》的十四行诗(“梦是舞台演出的编剧/在它搭在风上的舞台/往往把影子装扮得花枝招展”);克韦多的《死之梦》(“灵魂摆脱羁绊后无所事事,没有感知外界的任务,于是后面的喜剧涌上心头;我的心力便粉墨登场,我成了我幻想中的观众和舞台”)。约瑟夫·艾迪生在《旁观者》第四百八十七期的文章(“在梦中,灵魂既是舞台、演员,又是观众”)。几世纪前,泛神论者欧玛尔·海亚姆写了一首诗,麦卡锡是这样翻译的:“你时而躲了起来,无人知晓;时而在臆造的事物中到处展现。你自得其乐,作了精彩的演出,既是节目,又是观众。”——原注

说：“作为神学家、信徒和讲伦理道德的人，道德谴责了罪人，但从情感上来说，他既不谴责，也不宽恕。”<sup>①</sup>（《但丁的诗歌》，第七十八页）

第四种猜测不很具体。为了便于理解，首先要进行一些探讨。我们不妨考虑两个命题：其一，凶手应判处死刑；其二，罗季翁·拉斯科尔尼科夫应判处死刑。毫无疑问，两个命题并非同义。不可思议的是，原因不在于凶手是具体的人，而拉斯科尔尼科夫是抽象的或者幻想中的，情况恰恰相反。凶手的概念仅仅是一种概括；对于看过《罪与罚》这部小说的人来说，拉斯科尔尼科夫是个真正的人。严格说来，现实生活中没有凶手；只有笨拙的语言把他们归纳为那个不明确的群体中的个人。（其实那就是罗斯切林和吉列尔莫·奥卡姆的唯名论学说。）换句话说，看过陀思妥耶夫斯基的小说的人从某种意义上说就是拉斯科尔尼科夫，并且知道他的“罪行”不是无约束的，因为一张不可避免的情况的网预先决定了罪行，强加在他身上。杀人的人不是凶手，偷盗的人不是贼，撒谎的人不是骗子；被判罪的人知道这一点（更确切地说，感到这一点）；总之，公正的惩罚是没有的。应该判处死刑的是法律臆造的“凶手”，而不是那个由他

---

<sup>①</sup> 安德鲁·兰说，大仲马让他笔下的三个火枪手之一波尔托斯死去时竟失声痛哭。同样地，当阿隆索·吉哈诺死时，我们也感到了塞万提斯的激动：“他就这样在亲友的悲泣和泪水中灵魂飞升了，我是说，他死了。”——原注

过去的历史以及——哦，拉普拉斯侯爵<sup>①</sup>！——或许有宇宙史决定的杀了人的倒霉鬼。斯塔尔夫夫人用一句名言概括了这些论据：理解一切就是宽恕一切<sup>②</sup>。

但丁以微妙的怜悯心情谈到弗朗切斯卡的人们都觉得不可避免的罪孽。作为诗人的但丁肯定有此同感，尽管作为神学家的但丁在《炼狱篇》（第十六歌第七十行）里推断说，如果我们的行为受星象的影响，那么意志就形同虚设，褒善惩恶也就不公正了。<sup>③</sup>

但丁理解而不宽恕；这就是无法解决的矛盾。我认为他的解决方法超越了逻辑范畴。他认为（不是认识）人们的行为有必然性，人们行为招致的永恒性，无论是福是祸，也是必然的。斯宾诺莎派和斯多葛派也宣扬道德法则。更不必提加尔文了，他的“上帝的裁决是绝对的”，哪些人下地狱，哪些人登天国是命中注定的。我在萨尔的论《古兰经》的序言里看到，有一个伊斯兰教派也赞成那个意见。

可以看到，第四种猜测并没有破解问题。它只是有力地提出了问题。其余的猜测是合乎逻辑的；这个虽不合逻辑，但我认为绝对是符合事实的。

---

① 拉普拉斯侯爵（1749—1827），法国天文学家、数学家，和康德同时提出宇宙起源的星云假说。

② 原文为法文。

③ 参看《论君主制度》，第一章第十四节；《炼狱篇》，第十八歌第七十三行；《天国篇》，第五歌第十九行。更具说服力的是三十一歌的名句：Tu m'hai di servo tratto a libertate.（《天国篇》，第八十五行）——原注

## 但丁和有幻觉的盎格鲁-撒克逊人

但丁在《天国篇》第十歌里说,当他登上太阳圈时,看到那颗行星——根据但丁的布局,太阳是颗行星——的圆面上有十二位神组成的炽烈的光环,比衬托他们的光焰更璀璨夺目。第一位是托马斯·德阿基诺,他报了其他各位的姓名;第七位是比德。评论家解释说,那就是尊敬的比德,英格兰贾罗修道院的执事,《英格兰人教会史》的作者。

尽管书名标以“教会”,编写于8世纪的那第一部英格兰历史超越了宗教范围。它是一位精心研究和有学问人的带有个人感情色彩的作品。比德精通拉丁文,懂得希腊文,笔下往往自发地引用维吉尔的诗句。他兴趣广泛:宇宙史、《圣经》诠释、音乐、修辞手段<sup>①</sup>、正字法、记数法、自然科学、神学、拉丁诗歌和本地诗歌无不涉猎。然而,有一点他故意保持沉默。记载传教

---

<sup>①</sup> 比德在《圣经》里寻找修辞手段的例子。涉及以局部代全部的举隅法时,他以《约翰福音》第一章第十四节为例:“道成了肉身……”事实上,道非但成了肉身,成了骨骼、软骨、水和血。——原注

士们顽强地把基督教义强加于英格兰的日耳曼王国的历史时，比德为撒克逊人的非基督教文化所做的是，原可以和五百来年后斯诺里·斯图鲁松为斯堪的纳维亚的非基督教文化所做的是相同。在不背弃作品的虔诚宗旨的原则下，他原可以介绍或者概述他先辈们的神话传说。但他没有那么做。道理很明显：日耳曼人的宗教或神话传说行之不远。比德希望把它忘掉；也希望他的英格兰把它忘掉。我们永远不会知道是否有一个黎明在等待亨吉斯特所崇拜的神道，也不知道太阳和月亮被狼吞食的可怕的那天，是否有一条用死人指甲建成的船从冰封的地域驶出。我们永远不会知道那些被遗忘的神道是否组成一个万神殿，或者如吉本猜想的那样，只是野蛮人模糊的迷信。除了皇族家谱上 *cujus pater Voden*（始祖沃登，子孙永记）那行惯用的文字和记叙那位替耶稣建了一个大祭坛、替魔鬼建了一个小祭坛的谨小慎微的国王之外，比德没有留下任何可以满足后代日耳曼语言文化学者的好奇心的记载。相反的是，他偏离了正统编年学的做法，记载了预先展示但丁作品的超尘世的幻象。

我们可以举个例子。比德说，爱尔兰苦行僧富尔萨让不少撒克逊人皈依了基督教。他有一次生病，灵魂被天使挟持，上了天国。升腾时，看到四堆相距不远的火映红了漆黑的天空。天使们解释说，那些火将焚毁世界，它们的名称分别是不和、不

公、虚妄和贪婪。火堆越烧越大，汇成一片，向他逼近；富尔萨害怕了，但是天使们说：“不由你燃起的火是不会烧灼你的。”果然，天使们拨开火焰，富尔萨到了天国，看到了各种奇异的事物。返回地面的途中，火焰又一次向他逼来，魔鬼抓起火里一个被打入地狱的人的炽热的灵魂向他掷来，灼伤了他的右肩和下巴。一位天使对他说：“你点燃的火现在灼伤了你。你在世时曾接受一个罪人的衣服；惩罚如今落到了你身上。”富尔萨在幻觉中受伤留下的疤痕至死没有消退。

另一个幻觉是诺森伯里亚一个名叫德里克塞姆的人看到的。他病了几天，一天傍晚断了气，第二天清早突然又醒了过来。他的妻子正守在旁边，德里克塞姆告诉妻子，他确实是死而复生的，今后他要过一种完全不同的生活。他祈祷后，把财产分成三份，一份给了妻子，第二份给了子女，第三份散发给穷苦人。他向亲友们告别之后，隐居在一座修道院里，过着十分清苦的生活，证明他死去那晚看到的值得向往的或者令人害怕的情况，他经常对人说：“带领我去的人脸上发光，衣服闪亮。我们默默走着，我觉得是朝东北方向。我们到了一个又深又宽、一眼望不到边的山谷，左面是火，右面是旋舞的冰雹和雪花。暴风雪把许许多多受罚的灵魂吹得东倒西歪，身上着了火而又扑灭不了的可怜虫给投进冰冷的风雪里，没完没了地来回折腾。我想那些酷烈的地方大概就是地狱，但是向导天使对我

说：‘你还没有到地狱。’我们继续向前走去，四周越来越黑，除了向导天使的光亮外，我什么都看不到。无数黑色的火球从一个深渊升腾上来又落下去。我的向导不见了，我一个人留在充满灵魂的上下翻滚的火球中间。深渊里冒出一股臭气。我吓呆了，动弹不得，过了一段似乎没有尽头的漫长时间后，我听到背后传来悲伤的哭泣和刺耳的哄笑，好像一群暴民在戏弄被俘的敌人。兴高采烈而穷凶极恶的魔鬼把五个人的灵魂拖到黑暗的中心，一个像修士似的剃光了头顶，另一个是妇女。他们坠入深渊不见了；人的哀号和鬼的哄笑混成一片，在我耳边回响了好久。火焰深处冒出来的黑色鬼魂把我团团围住，虽然不敢碰我，但他们的眼神和身上的火焰着实让我胆战心惊。我在敌人和黑暗的围困下不知如何是好。我望到一颗星来近，逐渐变大。魔鬼四散奔逃，我这才看清那颗星是向导我的天使。他朝右拐弯，我们向南走去。我们从暗地到了明处，再从明处到了光线下，我发现一堵高不见顶、长不见两头的大墙。墙上没有门，也没有窗，我不明白我们为什么来到墙脚下。突然间，不知怎么搞的，我们已到了墙头，我看到一片开阔的草地，繁花似锦，芳香驱散了地狱的臭气。草地上有许多穿白衣服的人；向导带我穿过人群，我心想，那大概就是久负盛名的天国了，可是向导对我说：‘你还没有到天国。’远处有一个光彩夺目的地方，亮光中传出人的歌声和比先前更浓郁的芳香。我认为我们要

进入那个美妙的地点时，向导止住了我，让我循原路返回。他后来告诉我，那个冰雪和火焰的山谷是炼狱；深渊是地狱口；草地是正直的人等待最后审判的场所，乐声悠扬和光线明亮的地方是天国。他接着吩咐我说：“你现在回你自己的躯壳，重新在人们中间生活，我告诉你，如果你活得堂堂正正，你会在草地上有一席之地，然后可以进天国，刚才我让你独自待了一会儿是为了问一下你今后的去向。”我虽然不很愿意再回这副躯壳，但我不敢多言语，便在世间活了过来。”

我刚才转述的故事里有一些使人想起——应该说预先展示——但丁作品其他章节的东西。修士不会遭到不是他点燃的火焰灼伤；同样地，贝雅特丽齐也不会遭到地狱之火的侵害。

那个仿佛无边无际的山谷右面，冰雪风暴惩罚被打入地狱的人；地狱的第三层里，生前寻欢作乐的人遭受同样的惩罚。天使暂时离开时，诺森伯里亚人不知如何是好；维吉尔暂时抛下但丁时，但丁也手足无措。德里克塞姆莫名其妙地上了墙头；但丁不知怎么才能渡过伤心惨目的冥河。

这些互相呼应的地方不胜枚举，但更引人入胜的是比德穿插在故事里的情节，使超尘世的幻象显得特别可信。我只消指出不消退的伤疤、猜出人的无言心思的天使、交织的哄笑和哭声、看到幻觉的人面对高墙时的困惑这几处就够了。也许是口头文学把那些特点带到了历史学家的笔下；可以肯定的是那些

特点已经包含了但丁特有的个人情感和神奇事物的结合,和寓意文学的习惯毫不相干。

但丁有没有看过《英格兰人教会史》呢?很可能没有。神学家的名单里收进了比德这个名字(两个音节很适合诗歌),从逻辑角度考虑,并不能证明什么。中世纪的人们相互信任;不一定要看过那位有学问的盎格鲁-撒克逊人的著作之后才承认他的权威,正如不一定要看过荷马的诗歌(他使用的语言几乎不为人所知)之后才知道荷马是奥维德、卢卡努斯和贺拉斯的先驱。还可以指出一点。对于我们来说,比德是英格兰的历史学家;对于中世纪的读者来说,他是《圣经》的诠释者、修辞学家和编年史家。当时并不太出名的英格兰的一部历史书没有特别吸引但丁的理由。

但丁是否了解比德所记载的幻象并不重要,重要的是他把那些幻象收进了他的历史作品里,认为它们值得传诸后世。像《神曲》那样伟大的作品不是个人一时心血来潮、忽发的奇想,后代许多人都为之倾倒。研究它的先导并不是一项法律或侦破性质的工作;而是调查人类精神的运动、尝试、冒险、迹象和预兆。

## 《炼狱篇》第一歌第十三行

正如所有的抽象词一样，“比喻”一词本身就是比喻，它在希腊文里有借喻之意。一般说来，它由两部分组成：一部分暂时转换为另一部分。比如说，撒克逊人把海洋称为“鲸鱼之路”或者“天鹅之路”。在前一个例子里，鲸鱼的庞大转换为海洋的浩瀚；在后一个例子里，娇小的天鹅和辽阔的海洋形成对比。我们永远不会知道想出那些比喻的人是否注意到其中的关联。《地狱篇》第一歌第六十行有这么一句：太阳沉默的地方<sup>①</sup>。

“太阳沉默的地方”，听觉动词表现了视觉形象。我们不妨再举《埃涅阿斯纪》里那句著名的六韵步诗为例：*a Tenedo, tacitae per amica silentia lunae*.（在柔和宁静的月光下，特纳多陷入沉默。）

除了两部分的融合之外，我现在想探讨的是三句奇特的诗。

一句是《炼狱篇》第一歌第十三行：东方蓝宝石的优美颜

---

① 原文为意大利文。

色<sup>①</sup>。

布蒂指出蓝宝石的颜色介于天蓝和碧蓝之间，非常悦目，东方蓝宝石产于中东地区。

但丁在上述诗句中用蓝宝石让人联想到东方的色彩，而宝石的名称里已包含东方。他采取了一种前后呼应的手法，可以无限制地延伸开去。<sup>②</sup>

拜伦在《希伯来旋律》(1815)里创造了一个相似的手法：“她款款而行，像夜晚那么端庄。”<sup>③</sup>

“款款而行，像夜晚那么端庄”，读者理解这句诗时必须想象一位身材高挑、皮肤黝黑的妇女像夜晚那么行进，而夜晚又是高挑黝黑的妇女，如此循环往复。<sup>④</sup>

第三个例子是罗伯特·勃朗宁的诗句，包含在他的长篇诗剧《指环和书》(1868)的献词里：“哦，抒情的爱，半是天使，半是飞鸟……”<sup>⑤</sup>

---

① 原文为意大利文。

② 贡戈拉的《孤独》一诗首节写道：

那是一年中百花盛开的季节  
欧洲巧取豪夺的骗子，  
前额的武器像是新月  
头发的光芒像是太阳  
天空闪亮的荣耀，  
在蓝宝石的田野放牧星辰。

《炼狱篇》的诗句很纤巧，《孤独》的诗句故作张扬。——原注

③⑤ 原文为英文。

④ 波德莱尔在《沉思》一诗中写道：“听啊，我亲爱的，听啊，夜晚温柔的脚步声。”夜晚寂静的进程是听不到的。——原注

诗人指的是他去世的妻子伊丽莎白·巴雷特，因此有半是天使半是飞鸟之说，天使已经半是飞鸟，而他还想无休无止地细分下去。

我不知道这些信手拈来的例子是否可以包括弥尔顿那句有争议的诗(《失乐园》，第四卷第三百二十三行)：“……她女儿中间最美的那个：夏娃。”<sup>①</sup>

“……她女儿中间最美的那个：夏娃”，在理性方面，这句诗是荒谬的，但是在想象力方面，也许不然。

---

① 原文为英文。

## 大鹏和鹰

从文学角度考虑,一个由别的生物组成的生物,比如,一只由鸟组成的鸟,能产生什么概念呢?<sup>①</sup>这种问题引来的答案如果不令人不快,似乎至少是浅薄的。有人会说,准是庞大可怕的怪物<sup>②</sup>,长了许多羽毛、眼睛、舌头和耳朵,就是《埃涅阿斯纪》第四卷里的名望(更确切地说,是丑闻或谣言)的象征,或者是《利维坦》<sup>③</sup>扉页上由许多人组成的、手持剑和牧杖的奇特的国王。弗朗西斯·培根(《随笔集》,1625)赞扬第一个形象;乔叟和莎士比亚也有同感;如今谁都不会认为它远远胜过“险恶的冥河”的形象,根据维西奥·通达里五十多篇文稿的记载,被打入地狱

---

① 相似地,莱布尼茨在《单子论》(1714)里说宇宙是由较小的宇宙组成的,这些小宇宙包含了大宇宙,循环往复,直至无限。——原注

② 原文为拉丁文。

③ “利维坦”原是《圣经》里一种海蛇之类的怪兽,旧约·诗篇 第一百零四篇第二十五、二十六两节:“那里有海,又大又广,其中有无数的动物,大小活物都有。那里有船行走。有你所造的鳄鱼,游泳在其中。”这里的“鳄鱼”原文即“利维坦”(Leviathan)。英国哲学家霍布斯(1588—1679)于1651年出版的论国家组织的著作,书名取“利维坦,或宗教与政治国家的实质、形式与权力”。

的人在冥河的弯道里受狗、熊、狮、狼和蝰蛇的折磨。

由别的生物组成一个生物的抽象概念似乎没有好的预兆，然而令人难以置信的是西方文学和东方文学里各有一个值得回味的形象与之呼应。本文目的就是描述那些怪异的臆造。一个来自意大利；另一个来自伊朗的尼沙普尔。

第一个见于《天国篇》第十八歌。但丁漫游天穹的同心圆圈时，注意到贝雅特丽齐的眼神显得无比幸福，容光格外焕发，便知道他们已从橙黄的火星天到了木星天。在那个白光普照的辽阔空间，天使们飞翔歌唱，连续组成 *Diligite justitiam*（崇尚公正）的字母和一个鹰头，鹰头的模样尘世罕见，只能直接出于上帝之手。然后，鹰的全身闪亮呈现，由千百个公正的国王组成；他们说话时异口同声，这本是天国明显的象征，他们自称“我”而不是“我们”（《天国篇》，第十九歌第十一行）。一个古老的问题使但丁感到困惑：有一位诞生在印度河畔的终身行善积德的人，对耶稣一无所知，他没有信奉基督，因而受到上帝的谴责，是不是不公正呢？鹰以符合神示的暧昧态度作了回答；责怪那个放肆的问题，重申对救世主的信仰是必不可少的，并说正直的异教徒中间有些人也可以修得正果。它断言那些好人中间有特洛伊国王和里菲乌斯<sup>①</sup>，前者在耶稣之前，后者在耶稣

---

① 里菲乌斯是维吉尔在《埃涅阿斯纪》（第二卷第四百二十六行）中高度赞扬的正直的特洛伊人，也是但丁允许进入天国的两个异教徒之一（《天国篇》，第二十歌第六十七行）。

之后。<sup>①</sup>(鹰的幻象在14世纪固然极好,到了20世纪也许有点逊色,因为20世纪把闪亮的鹰和高空带火焰的字母用于商业宣传。参见切斯特顿:《我在美国的见闻》,1922)

要说有谁塑造了比《神曲》里更伟大的形象当然似乎难以置信,但是这种事情确实发生过。早在但丁构思鹰的象征一世纪前,泛神论神秘主义派的波斯人法里德·阿尔-丁·阿塔耳想出了怪异的大鹏(三十鸟),实际上矫正并涵盖了鹰的象征。法里德·阿尔-丁·阿塔耳出生在盛产绿松石和宝剑的内沙布尔。<sup>②</sup>在波斯文中,“阿塔耳”是药商的意思。《诗人纪事》提到他确实经营一家药铺。一天下午,来了一个托钵僧,瞅着药铺里的那些瓶瓶罐罐,哭了起来。阿塔耳莫名其妙,请他出去。托钵僧回说:“我身无长物,说走就走,没有牵挂。你如舍弃我所看到的这些财宝可不容易。”阿塔耳听了这话,像闻到樟脑似的心头直冒凉气。托钵僧走了,第二天,阿塔耳抛下他的铺子和尘世的一切,飘然离去。

他去麦加朝圣,穿越埃及、叙利亚、土耳其斯坦和印度斯坦

---

① 蓬佩奥·文图里不赞同选中里菲乌斯。此前,里菲乌斯只在《埃涅阿斯纪》一些诗句中出现(第二卷第三百三十九、四百二十六行)。维吉尔称他为最正直的特洛伊人,谈到他的结局时简单地一笔带过:Dies aliter visum(神们另有定论)。别的文学作品中从未提过他。或许但丁因他的身世不明才选他作为象征。参见加西尼(1921)和圭多·维塔利(1943)的评论。——原注

② 《两洋的汇合》的作者卡蒂比声称:“我和阿塔耳都来自内沙布尔的花园,但我是内沙布尔的花刺,他是玫瑰。”——原注

北部。返回后，专心修行，从事文学创作。他留下了两万组对句：汇编的集子有《夜莺记》、《苦难记》、《格言集》、《神记》、《神知集》、《圣徒纪事》、《国王与玫瑰》、《奇迹的宣言》，以及那本奇特的《鸟儿大会》。据说他活了一百一十岁，他在世的最后几年里，抛弃了尘世所有的乐趣，包括写诗。成吉思汗的儿子拖雷麾下的士兵杀了他。《鸟儿大会》全书围绕着我所提到的巨大形象而展开。诗中的故事是这样的：

远古的鸟王，大鹏，在中国中部掉下一根美丽的羽毛；众鸟厌烦了长期以来的混乱状态，决心前去寻找。它们知道鸟王名字的意思是三十鸟；还知道它的王宫在围绕地球的环山卡夫之上。

众鸟开始了那项几乎没有边际的冒险行动；它们飞越了七个山谷或七个海洋；倒数第二个叫“眩晕”；最后一个叫“毁灭”。许多朝圣者半途而废；另一些送了命。三十只鸟经过艰苦历程的净化，到了大鹏山。终于亲眼看到了；它们发觉自己就是大鹏，大鹏就是它们中间的每一个，又是它们全体。大鹏包含了三十只鸟，每一只鸟都是大鹏。<sup>①</sup>（普罗提诺在《九章集》，第五卷

---

① 西尔维娜·奥坎波（《诗的空间》，第十二首）用诗写下那个故事：

那只庞大镜子似的鸟是神；  
它包含一切，不仅是反映，  
它的羽毛里可以找到每只鸟的羽毛，  
它的眼睛里含有记忆羽毛的眼睛。

——原注

第八章第四节里把同一性的原则作了天国的延伸：“在天国的天国，一切存在于各处。任何事物是一切事物。太阳是所有的星辰，每一颗星辰也是所有的星辰，同时又是所有的星辰和太阳。”）

鹰和大鹏之间的不同并不像表面看来那么不明显。鹰无非是不可信而已，大鹏却是不可能的。组成大鹏的个体并没有消失（大卫成了瞳仁，特拉雅诺、以西结和康斯坦丁成了眉毛），望着大鹏的众鸟也是大鹏。鹰是暂时的象征，正如先前的字母一样，描绘它的人还是原来的人；无处不在的大鹏是错综复杂的。鹰后面是以色列和罗马的神，魔法似的大鹏后面是泛神论。

最后还有一点说明。大鹏寓言想象力之丰富是显而易见的，它的合理和严谨的布局虽不十分突出，但相当真实。朝圣者寻找一个未知的目标，这个直到最后才透露的目标使人惊异，但没有成为或者像是画蛇添足。作者以典雅的手法解决了难题，巧妙地让寻找者成了寻找的目标。大卫是拿单讲给他听的故事里的隐秘的主人公（《旧约·撒母耳记下》，第十二章）；德·昆西猜到解决底比斯的斯芬克司之谜的是俄狄浦斯，而不是一般的人，这两个例子都属于同一类型。

## 梦中邂逅

但丁经历了地狱各层和炼狱艰难的台阶后,终于在地上天国见到了贝雅特丽齐。据奥扎南推测,这一场景(无疑是文学作品中最令人惊异的场景之一)是《神曲》的原始核心。我想谈谈这个问题,把诠释者的见解概括一下,并从心理学的角度提出一点或许有新意的看法。

1300年4月13日早晨,结束旅程的前一天,但丁料理好一切事务,准备进入坐落在炼狱顶端的地上天国。他见过暂时和永恒的火,穿过火墙,享有自由意志,问心无愧。维吉尔替他戴上了法冠,把他推了上去。他循着古老花园的小径,来到一条小河边,虽然四周树木郁郁葱葱,透不进一丝月光或阳光,但仍能看到清澈无比的河水。空中飘扬着乐声,对岸有一支神秘的游行队伍。为首的是二十四个白衣老人和四只六翼的动物,羽翼上长满了睁开的眼睛,随后是一辆由狮身鹰头兽拉的凯旋彩车;右面是三个跳舞的妇女,其中一个周身通红,如果在火焰中

间几乎无法辨认；左面是四个紫红色的妇女，其中一个长着三只眼睛。彩车停了，下来一个蒙着面纱的女人；她的衣服红得像火。但丁看不到她的脸，只凭心中的惊愕和血里的敬畏就知道那是贝雅特丽齐。他在天国的门槛上感到了以前在佛罗伦萨时多次使他震撼的爱慕之情。他像惊慌的小孩似的寻找维吉尔的庇护，但是维吉尔已不在他身边了。

但是维吉尔已经无影无踪，

比父亲还亲的维吉尔，

关心我安危的维吉尔。<sup>①</sup>

贝雅特丽齐厉声呼唤他的名字，说他不应该为维吉尔的失踪，而应该为自己的过错哭泣。她带着讽刺的口气问他怎么会屈尊来到人们活得幸福的地方。天上到处是天使；贝雅特丽齐不留情面地数落但丁一再迷失方向。她说她在梦中找他，可是怎么也找不到，因为他堕落得太深了，除了让他看看被打入地狱的人之外，没有办法拯救他。但丁羞愧地垂下目光，语无伦次地哭了。那些神话人物倾听着，贝雅特丽齐逼他当众忏悔……那就是但丁在天国同贝雅特丽齐第一次邂逅的令人心酸的情况，只不过是用不太高明的西班牙散文转述的。特奥菲

---

① 原文为意大利文。

尔·施珀里(《〈神曲〉入门》，苏黎世，1946)指出：“毫无疑问，但丁本人预瞻到的那次邂逅应是另一种模样。此前根本没有迹象表明他竟会在这里遭到他生平最大的屈辱。”

评论家们逐一解释场景里的人物。据圣赫罗尼莫的《引言》介绍，《启示录》(第四章第四节)的二十四个先导老人是《旧约》的二十四书。六翼的动物是福音书作者(托马塞奥)，或者是福音书(隆巴尔迪)。六翼是六部法规(彼得罗·迪·但丁)，或者教义在空间六个方向的传播(弗·达·布蒂)。彩车是全世界的教会；两轮是《新约》和《旧约》(布蒂)，或者现世和修行的生活(本韦努托·达·伊莫拉)，或者圣多明戈和圣弗朗切斯卡(《天国篇》，第十二歌第一百零六至一百一十一行)，或者正义与仁慈(路易吉·彼得罗博诺)。狮身鹰头兽是融圣子和人性为一体的基督；迪德隆却认为是教皇，“作为教皇或鹰，他上升到上帝的座前去聆听命令；作为狮子或者国王，他坚强有力地巡视世上”。右面跳舞的妇女是神德，左面跳舞的妇女是原德。<sup>①</sup>长着三只眼睛的妇女是谨慎，她眼观过去、现在和未来。贝雅特丽齐的出现和维吉尔的消失是因为维吉尔代表理性，而贝雅特丽齐代表信仰。按照维塔利的说法，是古典文化接替了基督教文化。

我列举的解释无疑是值得注意的。它们从逻辑上(不是诗

---

① 神德，指信念、希望、仁慈；原德，指慎重、公正、坚定、仁慈。

歌上)有力地证实了不真实的特征。卡洛·施泰纳支持某些解释,他写道:“长着三只眼睛的女人是个怪物,但是诗人在这里不受艺术的制约,因为对他说来,表现品德比表现容貌重要得多。这确凿无疑地证明,在那位无与伦比的艺术家的灵魂里,占据第一位的不是艺术,而是对善的热爱。”维塔利不太热情地证实了那种看法:“刻意采用寓意手法,使但丁的创意美中不足。”

我认为有两件事是不容争辩的。但丁原想把游行场面表现得很美,过分修饰却使效果适得其反。拉彩车的狮身鹰头兽,羽翼上长满眼睛的动物,一个女人浑身发绿,另一个红得像胭脂,还有一个长着三只眼睛,一个男人睡着行走,这些都不像是天国而更像是地狱里的人物。更可怕的是那些人物中间有些来自先知书,另一些则来自圣约翰的《启示录》。我的非难并非不合潮流;其他的天国的场景排除了怪异的现象。<sup>①</sup>

所有的评论家都突出了贝雅特丽齐的严厉,个别评论家强调了某些象征的丑恶,在我看来,两种异常现象出于同一根源。当然,这只是猜测而已,我将简单地加以阐述。

爱上一个人就像是创造一种宗教,而那种宗教所信奉的神是靠不住的。但丁对贝雅特丽齐的感情达到了偶像崇拜的程

---

① 上文写完后,我看到弗朗切斯科·托拉卡的注释说,在某些意大利的动物寓言集里狮身鹰头兽是魔鬼的象征。我不知道可否补充说埃克塞特的手抄古籍里曾有声音柔和、呼吸平稳的豹子是救世主的象征的记载。——原注

度,这是无可反驳的事实,她有时嘲笑,有时忽视但丁,这些事实实在《新生》<sup>①</sup>里已有记载。有人主张那些事实是别的事实的象征。果真如此的话,我们更确信但丁不幸而迷信的爱情。贝雅特丽齐死后,但丁永远失去了她,为了缓解忧伤,便虚构了同她相遇的情节。我认为他在《神曲》中采取了三部曲的结构,目的就是那次邂逅穿插进去。他想起了常常梦见遇到障碍的伤心情况。但丁的实际情况就是这样。他遭到贝雅特丽齐的断然拒绝,只能在梦中见到贝雅特丽齐,冷若冰霜、拒人于千里之外的贝雅特丽齐,坐在一辆由半狮半鸟拉的车子里,当贝雅特丽齐的眼光期待他时,那只怪兽就全是鸟或全是狮子(《炼狱篇》,第三十歌第一百二十一行)。这些情况可能预先展示了一场噩梦。噩梦便在另一歌里具体展开。贝雅特丽齐不见了,一只鹰、一只狐狸、一条龙袭击了彩车,车轮和辕杆上沾满了羽毛,彩车长出七颗头一个巨人和一个妓女,占据了贝雅特丽齐的位置。<sup>②</sup>

对于但丁,贝雅特丽齐的存在是无穷无尽的。对于贝雅特丽齐,但丁却微不足道,甚至什么都不是。我们出于同情和崇

---

① 《新生》是但丁除了《神曲》之外最重要的文学作品,书中抒写了但丁对贝雅特丽齐的爱情,包括诗人在1283年至1292年间写的三十一首抒情诗。

② 有人会反对说这些丑恶的东西是前文“美丽”的反面。固然有理,但有其意义……鹰的袭击寓意是代表最初的迫害;狐狸代表异端;龙代表撒旦、穆罕默德或基督的死敌;长出的头是要罚入地狱的罪孽(本韦努托·达·伊莫拉),或者洗礼、坚振、告解、圣体、终傅、神品、婚配等七件圣事(布蒂);巨人代表法国国王腓力四世。——原注

敬,倾向于忘掉那但丁刻骨难忘的、痛苦的不和。我读着他幻想的邂逅情节时,想起了他在第二层地狱的风暴中梦见的两个情人,他们是但丁未能获得的幸福的隐秘的象征,尽管他并不理解或者不想理解。我想到的是结合在地狱里、永不分离的弗朗切斯卡和保罗。怀着极大的爱、焦虑、钦佩和羡慕。

## 贝雅特丽齐最后的微笑

本文目的是对文学中一些最伤感的诗句作些评论。那几句诗在《天国篇》第三十一歌里，尽管有名，但似乎谁都没有辨出其中的悲痛，谁都没有完整地听过。事实上，其中的悲剧成分与其说是属于作品，不如说是属于作者；与其说是属于作为主角的但丁，不如说是属于作为撰写者和创作者的但丁。

情况是这样的：到了炼狱的山顶，维吉尔突然不见了。但丁在贝雅特丽齐的引导下，游历了一重又一重的同心圈，直到最外面的一重，也就是第一动力圈，与此同时，他们每上新的一重天，贝雅特丽齐就越来越美丽。恒星都在他们脚下；恒星之上是最高天，但已不是实体的，而是完全由光组成的永恒的天国了。他们登上了最高天，在那无限的领域（正如前拉斐尔派画幅所表现的那样），远处的景色仍同近在咫尺一般清晰。但丁看到了高处的一条光河，看到成群的天使，看到由正直人的灵魂组成阶梯剧场似的天国的玫瑰。突然间，他发现贝雅特丽

齐离开了他。只见她在高处一个玫瑰圈里。正如海底深处的人抬眼望雷电区域一样,他向她崇拜祈求。他感谢她的恩惠慈悲,求她接纳他的灵魂。接着,文中这么写道:

我祈求着,而她离得很远,

仿佛在微笑,又朝我看了一眼

然后转过脸,走向永恒的源泉。<sup>①</sup>

上面的诗句该如何解释呢?寓意派说:理智(维吉尔)是获得信仰的工具,信仰(贝雅特丽齐)是获得神性的工具,目的一旦达到,二者就都消失。读者一定注意到,解释既不热情,又不完美;那几句诗一直没有跳出那种解释的狭小圈子。

我提出质疑的评论在贝雅特丽齐的微笑里看到的只是同意的表示。弗朗切斯科·托拉卡指出:“最后的一瞥,最后的微笑,然而确凿无疑的允诺。”路易吉·彼得罗博诺证实说:“她之所以微笑,是想对但丁说他的祈求已被接受;她之所以瞅他,是再一次向他表示对他的爱。”我觉得那种见解(卡西尼也有同样的看法)固然合理,但显然同当时的情况没有什么关系。

奥扎南(《但丁与天主教哲学》,1895)认为《神曲》的原始主题是贝雅特丽齐的神化,圭多·维塔利认为促使但丁构筑他的“天

---

<sup>①</sup> 原文为意大利文。

国”的首要目的,可能是为他所崇拜的女人建立一个王国。《新生》里有一句名言(“我想用谈论任何一个女人的话来谈论她”)可以证实或者认可这一猜测。我还想作进一步的探讨。我觉得但丁创作这部文学杰作的目的,是为了插进一些他同无法挽回的贝雅特丽齐重逢的场面。说得更明确些,煎熬灵魂的地狱层、南方的炼狱、同心圈的九重天、弗朗切斯卡、半人半鸟怪、狮身鹰头兽、贝特朗·德博恩等等都是插入的东西;他知道已经一去不返的那个微笑和声音才是最重要的。《新生》开头说,他有一次在一封信里一口气提到了六十个女人,以便偷偷地塞进贝雅特丽齐的名字。我认为他在《神曲》里重复了这个伤心的手法。

不幸的人向往幸福,这种事情毫不奇怪,我们大家每天都这么做。但丁和我们一样,但是某些东西始终让我们隐约看到那些自得其乐的妄想所掩饰的可怕。切斯特顿有一首诗谈到愉悦的梦魇<sup>①</sup>;它包含的矛盾修饰法多少表明了引自《天国篇》的三行诗。然而,切斯特顿的短句里的重点在“愉悦”;三行诗里的重点在“梦魇”。

我们不妨再回想一下当时的场景。有贝雅特丽齐在旁边的但丁身在最高天。覆盖在他们头上的是无边无际的、由正直人灵魂组成的玫瑰圈。玫瑰圈很远,但是其中的景象十分清晰。这种矛盾虽由诗人作了解释(《天国篇》,第三十歌第一百一

---

① 原文为英文。

十八行),也许构成隐秘的不和的第一个迹象,贝雅特丽齐突然不在他身边了。取而代之的是一位老人(他以为看到的是贝雅特丽齐,却看到一位老人)。但丁失魂落魄似的问贝雅特丽齐在哪里。她在哪里?<sup>①</sup>老人指点最高处的一个玫瑰圈。头上有光晕的贝雅特丽齐在那里,目光始终使他充满难以承受的幸福感的贝雅特丽齐,爱穿红衣服的贝雅特丽齐,他朝思暮想的贝雅特丽齐,以至一天早晨他在佛罗伦萨遇到几个从未听说过贝雅特丽齐的朝圣者竟然使他诧异万分。一度不理睬他的贝雅特丽齐,二十四岁就去世的贝雅特丽齐嫁给巴尔迪的贝雅特丽齐·德福尔科·波尔蒂纳里。但丁望见她在高处,一个在明净的天穹,一个在最深的海底。但丁祈求她,像祈求上帝似的,也像祈求一个他所渴想的女人:

啊,夫人,你是我的希望所在,

我祈求你拯救

我地狱里的灵魂……<sup>②</sup>

贝雅特丽齐瞅了他一眼,微微一笑,然后转过身,朝永恒的光的源泉走去。

弗朗切斯科·德·桑克蒂斯(《意大利文学史》,第七章)对

---

①② 原文为意大利文。

这几句诗是这么理解的：“当贝雅特丽齐离去时，但丁没有发出哀叹，他身上的所有尘世浮渣已经焚烧殆尽。”如果我们从诗人的意图考虑，情况确实如此；如果从诗人的感情考虑，那就错了。

我们应该记住一个不容争议的、十分难堪的事实，这个场面完全出自但丁的想象。对我们来说相当真实，对他却不然。（对他来说，现实是贝雅特丽齐生前死后已被夺走。）他永远失去了贝雅特丽齐，形单影只，或许还感到屈辱，为了在想象中同她在一起，他想象出那个场面。对他固然不幸，对读到他作品的后代却是好事，意识到邂逅出于虚构会歪曲幻象。于是出现了那些糟糕的情况，正因为发生在最高天，更令人难以忍受：贝雅特丽齐的消失、取代她的老人、她突然升到玫瑰圈、倏忽即逝的微笑和目光、永远扭过去的脸。<sup>①</sup>言辞之中流露出恐惧：“仿佛”是形容“远”的，但牵连到“微笑”，因此，朗费罗 1867 年的译文是这样处理的：

我祈求着；而她离得那么远，

仿佛在微笑，又朝我看了一眼……<sup>②</sup>

“永恒”一词似乎也牵连到“转过脸”。

---

① 翻译过《新生》的罗塞蒂的著名诗作《神女》中，登仙的少女在天国也感到不幸福。——原注

② 原文为英文。

[ G e n e r a l   I n f o r m a t i o n ]

书名 = 博尔赫斯口述

作者 = [ 阿根廷 ] 豪 · 路 · 博尔赫斯著

页数 = 2 4 6

S S 号 = 1 2 0 2 6 2 4 1

出版日期 = 2 0 0 8 . 2

封面  
书名  
版权  
前言  
目录

|                     |  |
|---------------------|--|
| 埃瓦里斯托·卡列戈（1930）序言   |  |
| 说明                  |  |
| 布宜诺斯艾利斯的巴勒莫         |  |
| 埃瓦里斯托*卡列戈生平         |  |
| 异端的弥撒               |  |
| 市郊之歌                |  |
| 可能的总结               |  |
| 补篇                  |  |
| 马车上的铭文              |  |
| 骑手的故事               |  |
| 《埃瓦里斯托*卡列戈诗歌全集》出版前言 |  |
| 探戈的历史               |  |
| 信两封                 |  |
| 序言                  |  |
| 书籍                  |  |
| 不朽                  |  |
| 斯维登堡                |  |
| 侦探小说                |  |
| 时间                  |  |
| 有关但丁的随笔九篇（1982）序言   |  |
| 第四歌里高贵的城堡           |  |
| 乌戈利诺的虚假问题           |  |
| 尤利西斯的最后一次航行         |  |
| 仁慈的刽子手              |  |
| 但丁和有幻觉的盎格鲁-撒克逊人     |  |
| 《炼狱篇》第一歌第十三行        |  |
| 大鹏和鹰                |  |
| 梦中邂逅                |  |
| 贝雅特丽齐最后的微笑          |  |