

伊塔洛·卡尔维诺

收藏沙子的人

Collezione di sabbia

Il Valia

此时的她正外出旅行归来，往架子上摆上了一个新瓶子，可是她突然间发现，没有了蔚蓝的海水，那片散落

贝壳的沙滩也消失了，河流、河床之外的沼泽也突然无存；离开墨西哥后，帕里库廷火山上升着熔岩碎末的灰沙也变得平凡无奇，和墨西哥的白土并无差别。

么两样，她摇晃着这些贴着标签、装着沙的小瓶子，努力回想着那片沙滩，那片空

王建全 译
「意大利」卡尔维诺 著

译林出版社

版权信息

著作权合同登记号 图字：10—2012—300号

书 名 收藏沙子的旅人

作 者 (意) 卡尔维诺

责任编辑 陶泽慧

出版发行 译林出版社

ISBN 978-7-5447-7256-3

关注我们的微博： @译林出版社

关注我们的微信： yilinpress

意见反馈： @你好小巴鱼

目录

CONTENTS

前言

一、展览与探索

[收藏沙子的旅人](#)
[新世界新在哪里](#)
[地图旅人](#)
[怪物蜡像博物馆](#)
[龙的遗产](#)
[字母表之前](#)
[社会新闻奇观](#)
[画中小说](#)
[绳结之语](#)
[画画的作家](#)

二、眼里的光芒

[悼念罗兰·巴特](#)
[堡垒中的蜉蝣](#)
[猪与考古学家](#)
[图拉真柱的叙事](#)
[文字的城市：铭文与涂鸦](#)
[想象的城市：空间的尺度](#)
[物的救赎](#)
[眼里的光芒](#)

三、奇幻故事

[三位钟表匠和三个机器人的冒险](#)
[妖精地理学](#)
[想象之地群岛](#)
[心情的邮票](#)

幻想家的百科全书

四、时间的形状

日本

穿紫色和服的老太太

崇高之反面

木质寺庙

一千座庭园

追逐月亮的月亮

剑与吐

孤独的弹珠机

性与不连续性

第九十九棵树

墨西哥

树的形状

时间与树枝

森林与众神

伊朗

米哈拉布

火中火

雕像与游牧民

作者生平

注释

前言

《收藏沙子的旅人》于1984年10月首次出版，收录在加尔赞蒂出版社的“蓝色文集”。本书与卡尔维诺此前在埃伊纳乌迪出版社出版过的作品不同，并未按照惯例收录访谈或者自序，卡尔维诺只以匿名的形式为本书第四版的封底撰写过一篇简短介绍，兹录如下：

住在巴黎的卡尔维诺时不时地会给合作报社寄去文章，谈论最近参观的不同寻常的展览。这使得他能够借助一系列展品（古代地图或地球仪、蜡像、刻有楔形文字的泥板、大众媒体、部落文化的遗迹，等等）讲述自己的故事。从这些“零星”的文章中，我们可以一睹作者的面貌：毫不挑食的百科全书式好奇心；与任何形式的专业主义保持适当的距离；对提供信息时摒除个人偏见的新闻报道的敬重；喜在边边角角处发表个人见解，或将一己之见藏于字里行间；当涉及世间真理时，就能变得一丝不苟，并且冷静地进行沉思。除了十篇逡巡于巴黎博物馆的文字外，《收藏沙子的旅人》收录的文章以卡尔维诺“所见之物”为主题，或者尽管始于某本书的阅读，却将核心议题放在所见之物（包括想象力的所见）以及观看的技艺之上。本书的最后三组文章是卡尔维诺游览日本、墨西哥和伊朗期间写下的感触。它们也始于“所见之物”，并不断深入展开，将视角投向智识的其他维度。

除以下三篇外，本书的前三个部分在1980至1984年刊于《共和报》（La Repubblica）：《收藏沙子的旅人》在1974年6月25日刊于《晚邮报》，《新世界新在哪里》为1976年12月在意大利广播电视公司的节目上所作的讲解词，《幻想家的百科全书》在1982年3月刊于FMR第一期。

第四部分“时间的形状”中日本和墨西哥的游记，部分在1976年刊于《晚邮报》，部分未曾发表。伊朗部分的游记则从未发表，整理自1975年的旅行笔记。

一、展览与探索

收藏沙子的旅人

有一个收藏沙子的旅人。他环游世界，每到海滩、河岸或者湖边，抑或是沙漠、荒原，都会随身带走一把沙土。回到家里，等待他的是一排排绵长的架子，上面放着数百个小瓶子，里面盛放着巴拉顿湖的灰色细沙，暹罗湾的白色亮沙，冈比亚河流经塞内加尔时沉积下来的红沙，它们展示着并不缤纷的色彩，统一的样貌犹如月球表面，它们的颗粒和构成还有差别，有里海的黑白沙，仿佛依旧浸泡在海水中；也有马拉泰河同样兼具黑白两色的细小沙石；还有肯尼亚马林迪附近的海龟湾那白色中带有紫色螺纹的细沙。

在最近于巴黎举行的古怪收藏展上（藏品有牛颈铃、通博拉彩券、瓶盖、陶笛、火车票、陀螺、厕纸包装纸、德国占领时期的通敌勋章、青蛙标本等），收藏沙子的橱窗是最不引人注目，同时也是最为神秘的，尽管它们被安静地封闭在玻璃瓶中，却似乎有许许多多的故事要讲述。

我看着手册上这一系列沙子的收藏，最惹眼的总是那些颜色最出挑的沙，摩洛哥一条干涸河床中铁锈色的沙，阿伦群岛白色和炭黑色的沙砾，或者是一种红白黑灰四色相间的沙，而标签上的名字则给人更多关于色彩的想象：墨西哥的鹦鹈岛。领略过最惹眼的颜色之后，沙与沙之间细微的差别需要集中注意力才能加以分辨，于是你就慢慢地进入了另一个维度，一个只有沙丘的广阔世界中，在那里一片玫瑰色的沙滩绝对不会和另一片玫瑰色的沙滩相同（前者混合了撒丁岛和加勒比海格林纳丁斯群岛的白沙；后者混合了科西嘉索伦扎拉海

滩的灰沙)，牙买加安东尼港的一片黑色砾石和加那利群岛的兰萨罗特岛上的黑沙，抑或是阿尔及利亚的沙漠中的黑沙也绝不会相同。

我们似乎有一种感觉，这些从全世界的荒原收集而来的沙子好像是要向我们揭示一些重要的东西：对于整个世界的描绘？收藏家的私密日记？又或者是对于我的一个回应（此时的我正专注于这静止的沙漏，在里面意识到了我所处在的时刻）？也许是所有的这些。对于这个世界，沙子收藏记载的是漫长侵蚀后所剩的残留，是最后的物质，是对于世界繁杂、多样外表的否定。而在这套收藏中，收藏家生命中的各个场景要比过往的彩色照片显得更加真实。实际上，我们可以据此认为，这是一段永远在路上的生命（而彩色照片也将如此记录我们的人生，如果我们身后只留下照片，那么后代也会据此重构我们的生活）：在异国他乡的海滩上晒着日光浴，间或进行更为大胆的冒险，他居无定所地四处游荡，透露出一种焦虑和不确定。我们遐想着这样的场景，想到她会不由自主地弯下腰，掬起一捧沙子，装进袋子里（或许是塑料容器？或许是可口可乐瓶子？），然后转身离去。

像所有的收藏一样，这也是一部日记：当然是旅行日记，但也是情感、情绪和心境的日记。一面是列宁格勒土地上的冰冷沙石与科帕卡瓦纳的细小沙石；另一面是我们看到这些装在瓶子里、贴上标签的沙子时产生的思绪，我们并不知道这两者之间是否有任何瓜葛。也许我们之所以搞收藏、写日记，是为了记录自己转瞬即逝的狂热，换句话说，是将自己的存在之流变成不易消散的客观实在，或者是将连续的意识之流凝结成书面文字的晶体。

收藏的魅力就在于它对进行收藏的隐秘冲动的揭示和掩盖。在这场古怪收藏的展览中，给人印象最深的无疑是防毒面具收藏：橱窗里面都是些用橡胶或者帆布做成的绿色、灰色面具，有着圆形且眼神空洞的镜片，以及猪鼻子一样的呼吸管。到底是什么情感引领着这位收藏家呢？我想那是一种对人类甘心变成这种介于动物和机械之间的面貌的既讽刺又恐惧的情感；又或者是对拟人科技的信任，相信它能够在抵御光气和芥子气的同时，使得面具同人脸越来越相似，但又不乏幽默和讽刺的意味。当然了，这种收藏也可能是对战争的某种复仇，

通过展示战争器具的迅速淘汰，令其滑稽可笑的一面盖过可怖的一面。但是，它向我们传递的信息也可能是，虽然战争中充斥着愚蠢且令人震惊的残酷，但这实际上也是我们真实的面貌。

当然，如果连防毒面具的收藏都能传递某种欢乐的情绪，那么米老鼠的收藏也能给人带来震惊和焦虑。有些人会花一辈子的时间，收集米老鼠的玩偶和面具，以及印有米老鼠的玩具盒、贝雷帽、T恤衫、家具、围嘴等。橱窗里数以百计的黑色圆耳朵、长着点状黑鼻子的白色脸庞、白手套和黑色细胳膊无不向我们展现出，收藏家之所以如此幼稚地执迷于米老鼠，是因为它是这个可怕的世界中唯一令人安心的形象。到最后，当这吉祥物被复制出成百上千个藏品时，其中反而透露出一种恐怖的意味。

不过当收藏家将收藏的狂热对准自身时，便会向我们翻出自我迷恋的柔软腹部，比方说在一个橱窗里，我们看到了许多绑着丝带的硬壳笔记本，每一本都留有女性娟秀的文字，比方说：“我喜欢的男人”、“我讨厌的男人”、“我仰慕的女人”、“我嫉妒的人”、“我每天的购物清单”、“我的时尚品位”、“我孩提时的画作”、“我的城堡”，甚至还有“我吃过的橙子的包装纸”。

这些笔记本所包含的内容并不难解，因为它并非业余爱好者的收藏，而是出于一位专业的艺术家之手——她的署名形式是收藏家安妮特·梅萨热（Annette Messager, Collector）——她在巴黎和米兰都举办过多次个展，展出她的剪报、笔记和涂鸦。这套收藏的有趣之处恰恰在于这些做好分类的笔记本，以及它们所隐含的心理过程。作者本人给出了清晰的解释：“我试图占有、吸纳我所了解的生活和事件。所以我每天都浏览报纸，收藏、整理、归类、筛选，将万物归入这些收藏簿。它们是我的人生和注解。”

她的每一天、每一分钟、每一种思绪都变成了收藏：生活被碾磨成尘埃，也就是沙。

我转过头，走向沙子收藏的橱窗。真正需要解读的秘密日记是它们才对，是这些取自沙滩和沙漠，如今装在玻璃瓶中的沙子。我从展

览目录中读到，这套藏品的收藏家也是一位女性。但是我没有兴致去想象她的特征和样貌；我眼中的她是个抽象的人，是一位可以成为我的“我”，是我在工作时试图调动的心理机制。

此时的她正外出旅行归来，往架子上摆上了一个新瓶子，可是她突然间发现，没有了靛蓝的海水，那片散落贝壳的沙滩也就失去了光泽；河底之沙的湿热也荡然无存；离开墨西哥后，帕里库廷火山上的混着熔岩碎末的黑沙也变得平凡无奇，和烟囱里扫出来的煤灰没什么两样。她摇晃着这些贴着标签、装着沙子的小瓶子，努力回想着那片沙滩、那片森林和那种炎热的感觉，但是无济于事。

事已至此，除了放弃以外，我也别无选择，我只能从橱窗里，从这片将风景化约为荒漠的墓地前，从这片再也不会起风的荒漠墓地前走开。可是，那个多年以来坚持收藏沙子的人肯定明白自己在做什么，也许她的目的恰恰就在于，要远远地离开那些扭曲的、扑面而来的感受，要远远地离开那些徒增困扰的风，最后只留下所有物质的沙，由此碰触到存在的坚实之核。也许这就是为什么她始终注视着沙，她的目光穿透小瓶，钻入沙中，辨认它，从这一小堆沙中提取出无数的信息碎片。每一种灰一旦解构成光与暗，明与翳，球形、多面体或扁平的颗粒，就再也不能被看作一种灰，而直到这个时候，你才能明白这种灰的真正意义。

所以，当我解读这位忧郁（抑或快乐？）的收藏家的秘密日记时，我终于开始问自己，我用一生时间串联起来的书面文字之沙已经离生活的沙滩和荒漠如此遥远，它们到底表达了什么样的内容呢？也许只有当我们视沙为沙，视文字为文字时，我们才愈发能够明白，这个已然被碾磨、被风蚀的世界，如何以及在多大程度上能够在沙中找到根基和范式。

1974年

新世界新在哪里

我们知道，发现新世界是一桩极其艰难的事业。而在发现新世界之后，如何观看它，理解它的新，它的全新，与我们期待发现的新世界完全不同的新，则要比发现新世界本身更为困难。除此之外，还有一个随之而来的问题：如果新世界由现在的我们去发现，我们难道就懂得如何观看它吗？我们会懂得去除我们脑海中关于新世界的所有预设（比方说科幻小说为我们构建的形象），由此捕捉展现在我们眼前的彻彻底底的不同吗？

我们能够马上回答说，哥伦布时代之后的世界发生了许多改变：在过去的几个世纪里，人类发展出客观观察的能力，能够以审慎的态度精准地定义事物之间的相似性和区别，并对所有不同寻常、出乎意料的事物抱有好奇心，而我们中世纪的祖先则不具备这些品质。我们大可以说，正是从发现美洲新大陆开始，人类思想中和新事物的关系发生了变化。也正是因此，我们通常认为这个事件标志着现代史的开端。

但是，情况当真如此吗？正如第一批美洲探险者认为自己抵达了印度，他们并不知道未来某一天，他们的发现将被彻底推翻。我们也是如此，我们会从见所未见的现象旁经过而毫无察觉，因为我们的眼睛和思维习惯于捕捉和归类那些我们体验过的东西。也许一个崭新的世界每天都在我们面前出现，而我们根本察觉不到。

这些想法是我在一次展览中产生的，这场位于巴黎大皇宫的展览名叫“欧洲眼中的美洲”（L'America vista dall'Europa），展出了超过350件作品，包括绘画、报刊和各种物件。所有展品都反映出欧洲人对于新大陆的印象，从哥伦布的卡拉维尔船队（Caravelle）带回来的最初的消息，到之后的探险对于大陆的描述。

我们首先看到的是西班牙海岸，从这里，卡斯蒂利亚（Castiglia）的费迪南国王（Re Ferdinando）为哥伦布船队下达起航命令。克里斯托夫·哥伦布行驶过大西洋，到达了梦幻般的“印度群岛”。哥伦布从船首探头出去，他看到了什么？一群赤裸的男男女女从棚屋里跑了出来。距离哥伦布的第一次航行仅仅过去一年，一位佛罗伦萨的版画师就将这一发现描绘了出来，而当时人们并不知道这就是美洲。还没有人断定世界历史的新时代会从此开始，但是这个事件所引发的激动情绪却传遍欧洲。哥伦布的报告立刻给佛罗伦萨诗人朱利亚诺·达蒂（Giuliano Dati）以灵感，创作出了骑士诗风格的八行体史诗，而上文提到的版画就是这本诗集里的插图。

新大陆上的居民给哥伦布和第一批航海者留下的最深刻的印象是他们的赤身裸体，而这给予这些版画师最开始的想象动力。男人的脸上被画上了胡子；关于印第安人脸上没有胡须的说法似乎在当时还没有传播开来。哥伦布的第二次航行，尤其是阿梅里戈·韦斯普齐（Amerigo Vespucci）为欧洲人呈现的更为细致和多样的描述，使得他们又一次兴奋起来，那里的居民不仅赤裸，还被加入了新的特征：食人。

韦斯普齐告诉我们，他曾经在河岸上看到了一群印第安妇女在河岸，于是葡萄牙人选出一名英俊的水手上岸同她们交涉。那些妇女将他团团围住，不停地抚摸，嘴里似乎满是赞美之词，突然间，一个女人绕到了他身后，用棒子重击水手头部，将他打晕。这个不幸的人就这样被拖走、分尸、炙烤，然后被吃掉了。

欧洲对于这些新大陆居民的第一个问题是：他们真的是人类吗？古老的中世纪传统讲述着怪物所居住的遥远的地方。但这些谣言马上就被攻破了：印第安人不仅是人类，而且还是古典美的代表和化身。一种幸福生活的传说由此诞生了：那里和黄金时代或人间天堂一样既没有财产划分，也没有辛苦劳碌。

后来，对于印第安人形象的描绘从粗糙的木刻版画过渡到绘画。第一位在欧洲绘画史上出现的美洲人形象是东方三博士（Re Magi）中的一位，这幅作品的作者是一位葡萄牙画家，年代可以追溯到1505

年，也就是哥伦布第一次航行之后仅仅十余年，距葡萄牙人登陆巴西更是没过多久。那时候，人们依旧认为新大陆属于亚洲远东的一部分。根据传统的要求，在耶稣降生的绘画作品中，东方三博士应该穿戴东方的衣服和头饰。如今，航海者的记录提供了关于这些传说中的“印度”居民的直接信息，画家们也就随之做出改变了。印第安博士头戴羽毛冠，手里拿着图皮南巴部落的箭矢，就像某些巴西土著部落里的人物。由于宗教画中的人物不可以裸体，他被穿上了西式短上衣和裤子。

1537年，教皇保三世宣布：“印第安人确实是人类……不仅能够理解天主教教义，而且极度渴望接受它。”

新大陆的羽毛冠、武器、水果和动物开始陆续被带到欧洲。一幅1517年的德国版画作品为我们描绘了一场发生在加尔各答的游行活动，其中既有正宗的亚洲元素（比如说大象和象夫、颈上挂着花环的牛、大尾绵羊），也混入了新大陆的新发现：羽毛冠（还有完全是欧洲人想象出来的羽毛服饰）、巴西的金刚鹦鹉，以及两根玉米穗——这种作物很快就要在意大利北部的农业和饮食结构中扮演重要的角色，但是它的美洲起源很快就会被遗忘，因为意大利语中的玉米（granturco）本意是“来自土耳其的粮食”。

多亏了16世纪伟大的地图绘制者的努力，地图上的新大陆才逐渐成形，欧洲人才第一次对其动植物种群和人民风俗有了正确的印象。地图绘制者与探险家合作紧密，因此掌握了关于新大陆的第一手资料。当人们依旧认为新大陆附属于亚洲时，大西洋的西海岸线就已经大致探查清楚。因此我们会看到一座1530年制造的银质地球仪，如今的墨西哥湾在当时被称作“契丹之海”（Mare del Catai），而南美洲则被标为“食人大陆”（Terra Cannibale）。

“美洲”（America）一名的首次登场是在一张德国人绘制的地图上，意为“阿梅里戈（Amerigo）的土地”，因为欧洲人正是通过阿梅里戈·韦斯普齐的报告才真正意识到美洲发现的地理重要性。直到这位佛罗伦萨商人的信函抵达欧洲之后，欧洲人才真正意识到，搜寻旧大陆

的他们实际上打开了新世界的大门，那里不仅幅员辽阔，而且独具特色。

从这个时期开始，地图上的美洲突然与亚洲分开了。人们对于北美洲[这里被称作“古巴大陆”（Terre di Cuba）]的认知仅限于一小段海岸线，还认为它离日本[被称作“齐潘格里”（Zipangri）]不远。“美洲”仅指南美洲，它也被叫作“新大陆”（Terranova），上面住的当然都是食人族。这块大陆已经有了自身的轮廓，但就形状而言，更像是一道将中国和印度与我们阻隔开来的屏障。

墨卡托（Mercator）发明了全新的地图投影法，在他的地图上，“美洲”的名字也囊括了北部的大陆，位置紧邻加拿大的拉布拉多地区（当时这块区域名叫“鳕鱼大陆”）。

在很长一段时间里，人们对于印第安人的观念两极分化，存在两种截然相反的神话：一种神话认为他们仿佛住在伊甸园里，无忧无虑，享受着幸福的自然生活；另一种神话则认为他们凶狠残忍，并附上许多跟剥皮和折磨有关的故事。与此同时，对于西班牙人的残忍，以及西班牙征服者的劫掠和屠杀，也有了越来越多义愤填膺的声音。

一直到了16世纪末，我们才能“亲眼”见到印第安人。这同样要感谢一位地图绘制者：英国人约翰·怀特^[1]，他在1585年跟随沃尔特·雷利（Walter Raleigh）爵士的远征队，为英国在大西洋彼岸建立了第一个殖民地弗吉尼亚。藏于大英博物馆的76幅怀特水彩画作品是欧洲画家第一次亲临美洲，采风作画。怀特不仅画下了印第安人的服饰和日常活动，还描绘了许多北美特有的动物：火烈鸟、美洲鬣蜥、地蟹、美洲陆龟、飞鱼，以及各式各样的水生动物。

美洲的动植物与旧大陆完全不同，而这一事实直到很久之后才进入欧洲人的认知。哥伦布第一次航行归来时就许多鹦鹉带回到西班牙，这些金刚鹦鹉的个头比非洲鹦鹉要大得多。它们立即引起了人们的好奇心，并被拉斐尔放进了梵蒂冈凉廊风格怪诞的装饰之中。

但是总的来说，美洲的新物种似乎并没有引起很大的轰动。欧洲人很快就饲养起火鸡，但他们把它跟珍珠鸡搞混了，错以为火鸡也起源于亚洲。

最令人浮想联翩的美洲动物莫过于犰狳，其力量之强大使得人们在寓言画中将美洲画成一个装备了弓箭、赤裸地骑在犰狳身上的女人。

当欧洲人来到这片广袤而肥沃的土地上时，他们原本期待着能发现许多体型巨大的动物，但是现实令他们感到失望。美洲确实有许多奇奇怪怪的动物，但大部分体型都不大。这就是为什么编织哥白林挂毯的工匠会给巴西动植物的华丽图案中增加一些和美洲没有任何关系的动物。其中既有最能代表新世界的动物形象，比如说食蚁兽、獾、犀鸟、蟒蛇，但也有非洲象、亚洲孔雀，以及由欧洲人带到美洲的马。

与动物相比，美洲植物征服欧洲的脚步要缓慢得多，但影响却更为深远。土豆、西红柿、玉米和可可将在西方农业和饮食中占据举足轻重的地位；棉花和橡胶将成为工业生产中不可或缺的原料；而烟草将改变人类的行为习惯，可是普罗大众要在多年以后才明白它们都是来自美洲的新物种。在16世纪，博物学仍然以古希腊和古罗马的典籍为基础：学者感兴趣的并非与已有物种有所区别的新奇和不同寻常，而是新物种能否归类到经典著作已然提出的分类之下。

在展览中，我们还能看到一幅弗拉芒画家或德国画家于1558年创作的水彩画，它是我们已知的最早描绘土豆（在几年前经由秘鲁进口到西班牙）的画作；还有一张于1574年在安特卫普发行的报纸，上面登载了人类历史上第一幅烟草植物的图片。印第安人的小脑袋对着一根奇形怪状的竖管子吞云吐雾，这样的场景绝不会被任何探险家所忽略，而且有些欧洲人还认为这种植物应当具有毒性或者疗效。

到了17世纪，在将西班牙人赶出巴西之后，以及在被葡萄牙人赶走之前，荷兰人往这片殖民地派遣了许多科学家和艺术家，对其自然生态进行研究。阿尔伯特·埃库特^[2]的画作代表了荷兰的大自然与巴西

作物的相遇。腰果、释迦、西番莲和菠萝在荷兰的天空下堆成一座美味与香味的小山。美洲的南瓜与欧洲的卷心菜、芜菁混在一起，象征着大西洋两岸植物世界的联合。

还有一幅现藏于卢浮宫的弗兰斯·扬松·波斯特^[3]画作，标志着荷兰风景画家与巴西大自然的相遇。在他的画作中，我们也确实目睹了一个异质的世界，产生了眩晕的感觉：一条宽阔、宁静的大河几乎将一座军事堡垒吞没；画面的前景是一株仙人掌，像树木一样有着诸多枝杈，还有一只奇怪的动物（那是一只水豚，是现存最大的啮齿类动物）；画面中弥漫着炎热，令空气显得更为滞重。

通过波斯特于17世纪在巴西创作的绘画作品，我们仍然能够感受到美洲发现给人们带来的一种焦虑感，以及遭遇未经定义、超出我们期待的事物时所体会到的动荡。巴黎大皇宫的这场展览给我们带来的第一印象是，当旧世界还不明白它所面对的新世界到底是什么的时候，当信息仍旧残缺匮乏，而所谓的现实总是充斥着错误与幻想的时候，旧世界正在尽着最大的努力，捕捉着新世界的形象。

就在荷兰画家发现巴西的17世纪，其他画家的笔下的美洲也化身为神话人物，它成了世界的第四大陆，被赋予神话人物一般的属性。

而当不同的殖民地得到分门别类之时，美洲的内部差异也开始浮现。在当时，年轻的路易十四为了学习地理学，就在游戏中使用了斯特凡诺·德拉·贝拉^[4]绘制的寓言式地理牌。

当美洲的神秘感渐渐褪去时，它壮丽的景象依旧给许多画家提供了素材，提升了欧洲风景画的水准。

到了18世纪，欧洲眼中的美洲俨然成了一则寓言，代表了政治和智识的观念与神话：卢梭的高贵的野蛮人，孟德斯鸠的民主，关于印第安人的浪漫想象，以及对奴隶制的反抗。

欧洲需要依据自身的结构看待美洲，令那些仍旧不同的事物能够在观念上得到定义，也许人们会说这些不同的事物乃是美洲真正的核

心，换言之，从哥伦布第一次抵达美洲直到今天，美洲始终有话对欧洲诉说，始终有欧洲不曾了解的一面，而上述寓言正好与欧洲的这一需求相吻合。

本次展览的最后一件展品便向我们强调了这一常态的寓言，那是一幅19世纪末的法国绘画作品，它提醒我们自由女神像是于1871至1886年在巴黎设计并雕刻而成的。巴黎圣母院的修复师维奥莱—勒—杜克 (Viollet-le-Duc) 以及设计埃菲尔铁塔的建筑师居斯塔夫·埃菲尔 (Gustave Eiffel) 与雕刻家巴托尔迪 (Bartholdi) 通力合作，才完成了这件作品。今天的她背对着纽约港的摩天大楼，而当时的它也曾居高临下地望着巴黎的孟莎式屋顶，不过很快就被拆解开来，装船运到了纽约。

展览到这里就结束了，因为就算想要继续展示恐怕也无以为继了，因为在过去的一百年里，双方较量的术语已然改变。那个高高在上俯视美洲的欧洲已然不复存在，欧洲已然包含了太多美洲，而美洲也包含了太多欧洲，它们几乎势均力敌。于是乎，这种对视就变得越来越像照镜子，从中既能看到我们的过去，也能看到我们的未来。

1976年

地图旅人

历史上最简易的地图和我们今天所熟悉的形式不同，并不是从外太空的视角观看地球表面。最早的人们出于旅行的目的才在地图上标注地点：它既是一连串中转停靠的备忘，也是一段旅行的概述。所以早期地图呈长条状，可以制成一个长长的卷轴。古罗马帝国的地图也是羊皮纸卷轴，而通过《波伊庭格地图》（“Tabula Peutingeriana”，包含了罗马帝国从西班牙到土耳其的整个道路系统）的中世纪仿制品，我们有幸可以了解到这些地图的制作方式。

当时已知的整个世界都以水平铺开的方式在《波伊庭格地图》上悉数标出。由于地图上最重要的元素是道路系统，因此地中海就变成了一条狭长的水域，将两条相对宽阔的陆地带（即欧洲和非洲）分隔开来，于是乎普罗旺斯便和北非隔水相望，巴勒斯坦和安纳托利亚也相距不远。这些大陆带上分布着许多相互平行的水平线条，它们便是道路，与蜿蜒的河流互相交错。空白处写满了密密麻麻的文字，标示出地名与距离；地图上的城市以一堆形态各异的房屋标出。

然而并非只有古代才有这种条状地图，我们发现在1675年还有一幅条状地图，展示了从伦敦到威尔士阿伯里斯特威斯的路径，而且每隔一段路都有帮助你辨别方向的方向标。

我们还看到一个18世纪的日本卷轴，介于地图和风景画之间。它长达19米，展示了从东京到京都的整个路线。地图上绘出了微观风景，可以看到道路攀上高地，进入森林，路过村落，通过拱桥跨越河流，沿着地势的起伏时高时低。这同样是一幅赏心悦目的风景画，尽管布满具体生活的迹象，却没有任何人物。（地图上也没有起点和终点：如果这两座城市被画在地图上，就必然会打破风景的和谐一致。）这个日本卷轴邀请我们与无形的旅人一同上路，沿着蜿蜒曲折的道路，翻越山丘，上下桥梁。

无论对于文学或者人生来说，在一条道上从头走到尾都是一件令人心满意足的事情，有人也许会问为什么旅行的主题在绘画艺术中只是偶有触及，没有与文学相应的地位？（我现在才想起来，当代意大利画家马里奥·罗塞洛刚刚完成了一幅以卷轴为形式的长幅画作，表现了整整一公里的高速公路。）

地图诞生之初，就试图将空间与时间的维度整合到同一画面之中。有时候，这个时间是过去的历史：由此我既想到了阿兹特克人的地图，上面绘满了历史事件和故事，我也想到了一些中世纪地图，比方说地图绘制大师亚伯拉罕·克雷斯克^[5]在14世纪为法国国王制作的图案华丽的羊皮纸地图。还有的时候，这个时间是未来：比如旅途中可能遭遇的阻碍，以及一年中可能遇见的天气状况；气候地图满足了后一种需求，阿拉伯地理学家伊德里西^[6]于12世纪绘制的气候地图便是一例。

简而言之，尽管地图是一种静态的事物，但它也能具备叙述的功能；这种叙述功能以旅行为基础；它实际上便是奥德赛。最能代表这一原则的例子便是《波杜里尼手抄本》（Boturini Codex，又名《漫游之路》）。这本手抄本通过人物形象和几何线条讲述了阿兹特克人在1100至1315年离开家乡，向乐土（即现在的墨西哥城）迁徙的故事。

（如果奥德赛地图当真存在，那么必然也有伊利亚特地图，而事实上从最为古老的时代开始，城市地图就暗含了包围和围城的概念。）

这些想法都是我在巴黎的蓬皮杜中心参观“地球的地图与影像”（Carte e figure della Terra）展览，并翻阅展览概况时产生的。

在展览概况的一篇文章中，弗朗索瓦·瓦尔^[7]写道，直到人们将天体参数用于地球时，地球才被表现为一个由海洋和大陆组成的球体。天体参数（极轴、赤道平面、经纬线）全都被挪用到当时被认为是宇宙中心的地球上。（瓦尔说：“如果这算是一个错误，那也是一个成果丰硕的错误。”）斯特拉波^[8]已然发现，地理学拉近了大地与天空的距离。地球的球形理论以及纵横的经纬线因为将宇宙的形态投射到地球

之上而成为一种出名的理论。正如斯特拉波所言：“只有当我们把天空投射到大地之上时，我们才能够真正描述大地。”

西方与东方都曾将苍穹和大地当作两个独立、并列的球体。而本次展览最重要的展品莫过于一对周长达12米、分别代表大地和天空的巨型球体，占据了蓬皮杜中心的整个中心展台。这对由路易十四命令威尼斯方济会修士温琴佐·科罗内利^[9]建造的球体是当今世上最大的地球仪。1915年，这对地球仪被拆解开来，收进了凡尔赛宫的仓库里，而展览方大费周章，将它们运到巴黎，进行修复，并且重新安在巴洛克风格的大理石和青铜底座上。光是这件事就足以举办一次展览了。

代表苍穹的天体上绘制了浅蓝色的黄道十二宫，象征着太阳王出生的那一天。但真正让人赞不绝口的是那个赭色和深褐色的地球仪，上面镶嵌着许多人物（比如说展示了野蛮人的暴行）和铭文（比如说探险家和传教士传回来的消息，填充了那些形状尚不明确的区域的空白）。

在科罗内利的地球仪上，加利福尼亚州是一座岛屿，他在此处写道：“有些疯子说加利福尼亚州是个半岛……”还在另外一处写道：“有人说这是一座岛屿，但他们错了，我不会照他们说的写。”至于尼罗河的源头，他先是在一处做了标记，然后在得知新的证据后，又将它挪到了另外的地方，科罗内利最后在尼罗河的源头处俏皮地写道：“我发现这里仍有空白，所以就随意地放入一句话。”

在当时，探险带来的所有地理新发现都集中到巴黎的天文台，而让·多米尼克·卡西尼^[10]则将最新的消息都更新到一张巨大的平面纸质地图上。科罗内利理应从这张地图获取信息，可这也使得他不得不接二连三地更改他的作品；科罗内利更像是古代绘图师，将地理看作是一门玄而又玄的学科，而不是一门现代科学，所以地图学的发展给他带来的麻烦反而多过给予他的帮助。

我们必须正名的是，正是因为探险家不懈的努力，那些原本未经探索的地区才能够成为地图上的公民。在此之前，未知即不存在。巴黎的这场展览试图强调的便是，在知识的领域中，新知的获取往往会

打开全新的未知领域，比如说，麦哲伦首次航行所接触到的南美海岸线就一直被认为是一座尚未发现的澳洲大陆。地理学正是通过一系列错误和试验才将自身确立为一门科学。（波普尔^[11]应当会为此感到高兴。）

如果说地图学的历史曾给我们带来什么道德训诫，那便是人应当限制自己的野心。如果说在罗马帝国的地图中，我们可以看到帝国覆盖整个世界的骄傲，那么在弗拉·毛罗^[12]1459年的地图中，我们能够看到与余下的整个世界相比，欧洲已经显得没有那么重要了。这是第一份依据马可·波罗游记，以及环绕非洲大陆的探险家记述所制成的全球地图，而其中方位基点的变化告诉我们，欧洲人的视角已然发生了改变。

当我们在有限的面积中表现世界时，我们会自动地将其缩小为一个微观世界，并暗示在这有限的面积中包含了一个更广大的世界。因此，地图常常陷于尴尬的境地，要么只能是局部地图，要么只能是全球地图；或者要么必须是尘世的地图，要么必须是苍穹的地图（所谓苍穹的地图，既可以是天文图，也可以是指引天国的地图）。展品中有一幅来自君士坦丁堡，年代约为16世纪的阿拉伯版画，上面绘着一幅非常精确的世界地图，同时还装着一块罗盘，它的银色指针永远虔诚地指向麦加，所以无论信徒身在何处，都可以在礼拜中依据它向正确的方向朝拜。

从所有这些方方面面之中，我们可以看出，即便像地图学这样中立客观的学科，在实际操作中也总是包含主观的意愿。在文艺复兴时期，整个世界的地图绘制中心是威尼斯，这座城市的陆地和水域的边界恒常变换，其潟湖地图就常常需要更新，因此这座城市的空间主题也就成了变动与不确定性。（在17世纪，威尼斯的维斯特里有一幅潮汐地图，其准确性得到了最近为了检测潟湖污染水平而拍摄的卫星图片的确证。）到了17世纪，荷兰人迎头赶上，培养出一批世界顶尖的地图绘制大师，其中包括阿姆斯特丹（这也是一座陆地与海洋的边界恒常变换的城市）的布劳^[13]。

针对未知领域的地图学与针对已知领域的地图学齐头并进。而后一种地图起源于在公共地图中划定界限的需求。最早的此类地图可以追溯到瓦尔卡莫尼卡 (Val Camonica) 一幅史前石刻画。(有趣的是,从远古时代起,人们就非常计较地在财产之间划定界线,但是国家之间同样精确的国界线直到近代才成为一件国家大事。最早以毫不含糊的姿态划定边界的条约是1797年的《坎波福尔米奥条约》,那是拿破仑统治法国的时代,地理学无论在军事上抑或政治上都具有史无前例的重要性。)

将目光投向别处的地图学和专注于熟悉区域的地图学之间始终有着频繁的对话。在17世纪,法国海军的扩张对木材产量提出了要求,可是法国的森林资源因此变得日益匮乏。于是乎,科尔贝尔^[14]提出,有必要制作一幅详尽的法国森林资源地图,经常更新国家的木材资源数据,以此对森林资源的使用做出理性的规划。正是为了支援法国海军扩张,梳理国内地理知识才在法国成为一项当务之急。

紧接着,科尔贝尔便将出生于圣雷默佩里纳尔多,时任博洛尼亚大学教授的让·多米尼克·卡西尼请到了巴黎,让他负责巴黎天文台的运作。而正是在这里,我们再一次见证了大地和天空的关联:正是在巴黎天文台,卡西尼家族的四代天文学家制作出了一幅极其详细的法国地图。地图所包含的三角划分和测量的理论问题成了科学的核心议题,而这一地图的细节耗费了六十多年的时间才终于完成。

卡西尼地图的比例为1:86 400(单位线条代表100突阿斯,而1突阿斯约等于1.95米),本次展览所展示的复制品占据了整整一面墙壁,从地面一直延伸到天花板。法国的每一座森林都画上了树木,每一座教堂都有钟塔,每一座村庄都有鳞次栉比的屋顶,所以当参观者看到这琳琅满目的所有树木、所有钟塔和所有屋顶时,无疑会生出一种头晕目眩的感觉。我们也会毫无疑问地想起,博尔赫斯曾写过一个关于中国地图的故事,它的尺寸与中华帝国的疆域一样大。

虽然科罗内利认为有必要在他巨大的地球仪上加入人物,但是在卡西尼的地图上,我们连一个人影都看着。然而正是这些“荒无人烟”、“无人居住”的地图激发了我们的想象力,让我们想要缩小到足够

迷你的尺寸，住到地图上去，步入这密集的地图符号，在上面行走，在上面迷失。

对地球的描述一方面指向了天空和宇宙的描述，另一方面却指向了个人内在地理的描述。在本次展览的诸多展品中有一组特别的照片，拍摄的是数年前在摩洛哥的菲斯新城出现的一幅神秘涂鸦。经过调查后，人们发现这幅涂鸦的作者是一位不识字的流浪汉，这位背井离乡的农民无法融入大城市的生活，为了找到出路，他觉得有必要为自己的旅途画下一幅秘密地图，并将这幅地图强加在于他而言依旧陌生且充满敌意的城市之上。

这位流浪汉的作品与14世纪初一位意大利神父的做法背道而驰。卡尼斯特里斯的奥比西努斯^[15]是个右臂瘫痪的哑巴，不仅失去了多半记忆，而且常常陷入幻觉，认为自己是个罪孽深重的人。奥比西努斯有一种执念：那便是解读地图的意义。他时常绘制地中海地图，将每一处海岸线都悉数复制出来，有时候甚至在画好的地图上以不同的角度再画一幅。他会在地图的空白处画上人物、动物、他认识的人、神话人物、性交场面和天使，并在一旁写上密密麻麻的话，倾诉自己人生的不幸，以及关乎世界命运的预言。

有一次，他再度陷入绘制地图的狂迷中，创作出一幅绝妙的“原生艺术”作品。奥比西努斯将自己的内心世界都投射到一幅陆地和海洋的地图之上。17世纪的法国“风雅”流派会以相反的手法，用地图的形式表达心理状态：史居里女勋爵^[16]曾在“温柔”地图上给出了“冷漠之湖”、“野心之岩”等地名。如此利用地质观念表达心理的方法展示出人情的距离以及情感的投射，将为我们带来弗洛伊德及其由多层自我构成的垂直的深层心理学观念。

1980年

怪物蜡像博物馆

一位身着白色蕾丝连身裙的年轻女人仰卧在临街的橱窗里，她沉睡的脸庞面如死灰，她有着精致的五官，裹得严严实实的胸膛随着规律的呼吸起起伏伏。离她不远处张贴着一张彩色海报，上面展示着“暹罗双胞胎”（准确地说，他下半身是一个人，但在腰部以上分出两个一模一样的人）。顶上是一块饰有金纹的红色大招牌，上书几个大字：施皮茨纳博士人种解剖博物馆。

从1856年起的八十多年时间里，施皮茨纳博士的解剖蜡像博物馆一直门庭若市，在比利时的小镇里尤其受人追捧。博物馆一开始设在巴黎，是一家手续齐全的科学机构（展品中有八十件继承自迪皮特朗博士声名卓著的病体收藏）；然而时代的变迁令它变成一座巡回展览的博物馆，出没在市场货摊、游乐场、打靶场和动物园。然而这家博物馆始终宣扬着教育和德育的宗旨：参观指南的“前言”中就列出了健康生活（此乃好公民的第一要务）的“十诫”。博物馆里令人生畏的展品（肿瘤、溃烂和便毒，以及硬化的肝和纤维化的胃）是为了将性病和酗酒的可怕后果灌输给年轻人。这些“罪有应得”的疾病虽然重要，却只是展览的一小部分，而整个展览似乎在邀请我们关注那些通常令我们侧目的事物：比如畸形的人体、体内的构造，以及目睹外科手术时我们感同身受的疼痛。

除了这种令人毛骨悚然的教育之外，博物馆还有着人种记录的功能：里面有整整一排真人大小的蜡像，有布须曼人、澳洲土著和美洲土著，当时电影尚未诞生，这些蜡像带给观众的震撼想必远远超乎我们的想象。我们仔细观察就会发现，这个人种学区域与整个博物馆有着共有的主题，那便是关于“异常”的裸露，它和所有裸露一样私人化，却因为疾病、畸形和源于不同文明或种族的“他者性”，以及蜡像模仿人类惨白皮肤时给我们带来的不适，而给我们带来了距离感。

这位施皮茨纳博士到底是何许人也？人们并不是很清楚。有人怀疑他根本就没有博士学位。照片里的施皮茨纳和夫人看起来更像是马戏团老板，而不是科学的信徒；但是谁又能说得清呢？当然了，施皮茨纳带给我们的视觉世界中核心的残酷元素区别于佛罗伦萨人克莱门特·苏西尼^[17]具有诗意的残酷，区别于那不勒斯人雷蒙多·迪·桑格罗^[18]的巫术版本，也区别于入籍英国的杜莎夫人那令人叹为观止的残酷。后面三人都活跃于18世纪，他们的理性与心态都具有那个时代的典型风格；然而施皮茨纳的博物馆却成立于实证主义、科学至上主义和教育普及的时代；那同样是一个光荣的时代，因为我们只需想到，《恶之花》和《包法利夫人》都在同年出版，而关于“探索真理”的诉讼案件也发生在这个年代。

施皮茨纳这项难以定义的事业和那些崇高的事业一样遭遇了当局的审查、守旧派的敌对和父系家长的抗议；当守寡的施皮茨纳夫人在20世纪20年代重组这座巡回展览的博物馆时，她在我们的时代也遭遇了同样的抗争。然而在诸多比利时作家和画家的记忆当中，初访施皮茨纳博物馆的恐怖经历有着举足轻重的作用：保罗·德尔沃^[19]的例子就足以说明问题，他宣称在他的视觉世界形成的过程中，参观博物馆的经历甚至比发现德·基里科^[20]更为根本。

博物馆在第二次世界大战期间不知所踪（它的宣传板毁于一场空袭，这是一件挺重要的文物，能够令我们窥见博物馆的风采），后来在一座仓库中被世人重新发现，于是乎，比利时文化中心对施皮茨纳博士的博物馆进行了重建，如今在巴黎的波旁宫临时展出。最引人注目的是，这些忠实地模仿自然的展品毫无不朽的特质，而是充斥着那个时代的特色。人偶都面带19世纪的神情：吸引观众的同时又予人以疏离感，既庆祝“真理”又对其加以谴责。

在重建的过程中，工作人员也试图保留博物馆介于科学与污秽之间，以及介于医院实验室、停尸间和游乐场摊位（一面是由乡村乐队演奏的沉闷的游乐场音乐，一面是阴影下惨白的裸体）之间的氛围。只是再也没有了招徕顾客的呐喊声，据当时的记载，这些向导会把拆

分成四十块“解剖的维纳斯”展示给路人看，从香气扑鼻的皮肤到纠缠的静脉血管，从神经网络到白色的骨骼。

这次展览展出的不仅有蜡像，还包括许多天然展品，比如一块完整的人皮，取自一位35岁的成年男性（展览手册说这件展品全世界独此一份，其他任何博物馆都看不到）：这张人皮地毯就像是夹在书中的干花标本，在我看来，却是所有展品中最亲切，也最令人宽慰的一件。我必须实言相告，那些内脏对我来说没有任何吸引力可言（正如我从不探究人类的深层心理），也许正是出于这个原因，我更中意这个彻底展开、完全摊平，没有任何深度也没有任何隐秘意图的人。

总而言之，除了对氛围做几笔勾勒外，恐怕我难以对施皮茨纳的展览做出精彩的描述：只要看到外翻的内脏，我的眼神便会立即从展品上移开。我不想在里面逗留太久，尤其是那个性病展厅，而最令我感到宽慰的事实，大约是医疗的进步已经让展览中的许多病症从人世间彻底消失了。（展览手册就提到了这一点，并宣称由于许多梅毒病变的展品“已经离开了病理学的舞台”，所以即便是医疗专家也会认可这一展览在医疗方面的历史意义。）

相比之下，我宁愿低头注视扣在玻璃罩下的那颗仿制头颅，它属于无政府主义者卡塞里奥^[21]，头颅刚刚落入篮子，便被制成了蜡像。他被砍断的脖颈就像肉铺里贩卖的鲜肉。他的表情已经永远定格，眼睛大睁，翻出白眼，鼻孔大张，牙关紧闭：就好像被照相机的闪光灯吓了一跳，不过这颗头颅的刻画只有绝对的客观，没有任何主观设计的痕迹。

在所有展品中，最能体现虐待与超现实主义幻想的是关于分娩的各个阶段以及妇科手术场景的展品。我们能够看到一具正在做剖腹产手术的人体模型，她睁大双眼，面部因为疼痛而扭曲，她的头发完美无瑕，小腿被人绑住，她身穿蕾丝长袍，只在腹部被手术刀划开，从破口处抱出了一个婴孩。她的身上有四只男性的手（两只在接生孩子，两只则按住她的腰部）：四只手都很细腻，指甲也修剪得很整洁，但这些手都很吓人，因为它们并不是接在胳膊上，而是接在黑色衣袖的白色袖口上，仿佛进行手术的人都身穿晚礼服。

整场展览最让观众趋之若鹜的部分（现在依旧如此）无疑是“怪胎馆”。其中有约翰·奇福特（John Chiffort）的阳具仿制蜡像，“他生于兰开夏郡，蜡像制作于他20岁的年纪；他有三条腿和两个阳具，而且都具备生殖能力”。要不是中间那条已然萎缩的腿太过碍眼，这两个阳具还是颇为对称，且自然优雅，让人以为男人本该如此。

托奇兄弟则与他恰恰相反，他们于1877年出生在撒丁岛上，有着各自的头颅、双肩和臂膀，但是从腰部以下就变成了一个人，只有一个肚子和一双腿。他们的蜡像（当然也出现在展览海报上）制作于他们约莫9、10岁的时候，光看脸庞是两个非常清秀、活泼的孩子，所以也分外令人为之惋惜。“现如今，两人身体健康，在欧洲各国首都巡回展览。毫无疑问，他们这副模样当真是世所罕见。”老手册在这段介绍词后面紧跟着一段补充文字：“发财之后，托奇兄弟在1897年和一对姐妹结了婚，隐居到威尼斯城附近，他们在1940年过世，享年63岁。”

可问题在于，手册里的这段话就没几句是真话。我之所以如此肯定，是因为就在最近几日，我读到了莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler）的新书《怪胎》（Freaks），除了侏儒、巨人、长胡子的女人和阴阳人之外，他还专门辟出约三十页的篇幅，为我们介绍了这对“暹罗双胞胎”的故事。从中我们得知，乔瓦尼·巴蒂斯塔·托奇（Giovanni Battista Tocci）和贾科莫·托奇（Giacomo Tocci）尽管以各自的身份受洗，但他们从第七根肋骨往下就是同一个人了，此外他们还有严重的残疾：他们共用的双腿不足以支撑两人的重量，因而也没有行走的能力。

（实际上，施皮茨纳博物馆里的蜡像也靠在栏杆上。）行动力的缺失严重限制了他们到欧洲各地展示“生命奇迹”的可能性，因此在一次短暂而艰辛的国际巡回展出后，他们不得不放弃这种生涯，隐居到意大利，并且在悲惨的命运中死去（我找不到具体日期，但他们很有可能早夭）。

与两姐妹结婚的消息很可能源自另一个真实的故事（这是唯一一个拥有“幸福结局”的“暹罗双胞胎”故事）：即“暹罗双胞胎”之鼻祖的故事（也就是说，正是由于他们的声名远播，才使得他们之后的连体双

胞胎都被叫作“暹罗双胞胎”)。“昌”(Chang)和“恩”(Eng)于1811年出生在暹罗一个穷苦的中国人家庭，并于1874年在美国逝世。不择手段的马戏团老板很快就将他们弄到手，运到美国，以为可以像摆布自己的私人财产一样操控他们，但是昌和恩想方设法，在1839年逃脱了贪婪的马戏团老板巴纳姆的魔爪，得以自力更生。

昌和恩的故事展现了中国人的精明和美国人的信念可以联手战胜逆境和偏见：他们最终隐居到北卡罗来纳州的乡间，在这个封闭的世界里赢得了白人农民的尊重，甚至娶到了浸礼会教堂牧师（也是一位有钱的地主）的一双女儿。他们各自同妻子生下了十二个和十个子女，每一个都很健康，如今他们的后代已经有约一千人了。

海报上托奇兄弟点燃了马克·吐温的想象力，让他找到了故事的灵感，而昌和恩的故事也给他另外一个故事提供了素材。（“双重性”是他的作品中反复出现的主题。）菲德勒的作品（副标题是“隐秘自我的神话与图像”）将史实与文学和电影的虚构，以及神话原型的重现结合在一起。书中最有意思的部分都是真实发生过的故事，这些生活在马戏团里的“生命奇迹”，几乎都以悲惨的结局收尾。

然而促使菲德勒写作这本书的出发点，却是对文化命运不断变化的“怪胎”一词的思考，它曾经意指恐怖的事物，现在却变成了“生理上完全正常但离经叛道的年轻人自我标榜的口号，诸如此类的口号还有‘嬉皮士’、‘披头士’等”（莱斯利·菲德勒，《怪胎：隐秘自我的神话与图像》，纽约：西蒙与舒斯特出版公司，1978年，第14页）。菲德勒正是抱持着这一前提，探寻了在不同文化中生理“异常”形式所具有的价值，由此探讨了界定人类生存的边界和意义。从这一视角出发，施皮茨纳博士的蜡像博物馆无疑可以为进一步的思考提供些许养料。

1980年

龙的遗产

同其他许多事业一样，法国的方言研究也始于拿破仑时代。1807年，内务部统计局在各个省份发起一项调查，旨在法国各地方言中收集关于回头浪子的比喻^[22]的所有版本。他们在反复斟酌其他选项（比如礼拜日的各种布道词）之后，将其选定为基础文本。他们之所以做出这样的选择，是因为这个出自《路加福音》的短语满足了简单、普遍、日常和典型的全部要求。波旁复辟^[23]使得统计局被取缔，但是这项研究由皇家考古学会继承下来，一共收集了三百个版本。

单单从这一细节中，我们便可以看出意法两国在为大众文化研究设计问题时有着多大的差别。在法国，地方文化的多样性几乎隐藏在国家文化、语言大一统的霸权身后（而意大利则正好相反），而人们之所以生出动力要掌握这一世界的知识，正是因为人们意识到这个世界正在消失。（历史消亡的速度在意法两国截然不同：对于我们国家来说，传统的风俗和思维似乎直到昨天都绝无根除的可能，却在转眼间彻底消失；至于法国，传统很快就变得岌岌可危，却又能够长久地存续下去。）

这场在巴黎大皇宫举办的展览名叫“为了明天的昨日：艺术、传统和遗产”（“Hier pour demain: arts, traditions et patrimoine”），它将对法国的“民族志学”发现溯源至启蒙主义时期，溯源至百科全书学派将工具和“机械艺术”奉为圭臬的时代。这次展览不仅布置了工艺品展台，还有一台18世纪的袜子织布机，以及产于那个年代的华美的刺绣丝绸袜。狄德罗曾评价说：“这台袜子织布机是人类制造的最为复杂、最为严格的逻辑机械。我们甚至可以把它看作是一种推理，生产出来的袜子便是它的结论。”

与此同时，皇家农业学会也取得了决定性的进步，在文学和艺术的田园世界里总是以和蔼可亲的面目示人的牧羊人，摇身一变具备了

技术知识，用上了《论绵羊：饲养和管理羊群的方法》（1770年）或《牧羊人和羊群主指南》（1782年）等手册。在这一方面，巴黎大皇宫的展览也同样在文字和绘画档案的一旁摆上了当时人们使用的工具：比如带刺的狗项圈，以及当公羊不服管教时，用来泼土惩戒它的铁锹。

皇家医学学会的医生则是不自觉的民族志学者，他们探索乡间，寻找流行病和职业病的起源和扩散渠道。他们留下的“医疗地形学”包含了农家的生活环境状况，以及蕾丝工人和吹玻璃工的工作状况。

法国大革命尽管将人民推上了历史舞台，却不曾实实在在地了解过他们，只有格雷瓜尔神父（Abbé Grégoire）这般好奇心重的学者才会动用当地“爱国社团”的网络发放调查问卷，了解农民的方言和风俗习惯。法国大革命并不愿意承认城市人口（手持长矛的无套裤汉^[24]）和农村人口（手持镰刀的朱安党人^[25]）之间的文化差异，而将“法国野蛮的一面”归于历史的残余，必须毫不留情地予以铲除。简而言之，启蒙文化实际上包含两个方面：一方面是统一向前的进步，另一方面则是对国家多样性及其背后原理的详细了解；可是法国大革命仅仅做到了第一个方面，这也是雅各宾专政^[26]所导致的必然结果。

直到浪漫主义揭竿而起反抗启蒙主义的氛围时，直到“凯尔特学派”决心要重建土生土长的文明形象（即德鲁伊高卢文化，由此对革命派钟爱的希腊—罗马范式提出了挑战）时，多样性的复兴才真正到来。但是，这些意识形态的对抗并非现实存在，而源于我们看待世界的不同视角：“凯尔特学派”的学者接受的仍旧是启蒙文化的教育，他们的调查和研究也遵循着科学现代性的范式。

“凯尔特学派”的第一批创举中便有对龙的普查：法国约有二十座城市每年会抬着纸糊的龙上街游行。这一传统背后的传说大致相仿：少女被供奉给怪兽，然后被男圣人或女圣人解救。龙有两个层面的含义，它既是传说中可怕的敌人，又在游行中变成一副温顺滑稽的模样，不仅得到城市的认同，也予城市以庇护。读过《达拉斯贡的大言不惭者》（Tartarin of Tarascon）的人想必不会忘记，达拉斯贡人对

达拉斯克魔龙 (Tarasque Dragon) 是多么引以为豪，这场展览上就有一幅巨大的素人绘画作品，描绘的正是达拉斯贡人抬着达拉斯克魔龙上街游行的场景。

这幅画也出现在展览的宣传海报上，恐怕会让参观者误以为这是一场欢快活泼的展览，其实不然。想想就知道了，展览里到处都是19世纪农村生活的绘画，实在是无聊透顶。而身着布列塔尼服饰的洗衣妇摄影作品也无法让人为之振奋。在这些乡村的生活场景背后，隐藏着19世纪文学和艺术中一种自我安慰的观念，即农村是一个健康的世界，那里可以找到已然在城市失却的美德。从这个虚假、枯燥的理念出发，自然只能得出虚假、枯燥的表现，这场展览已然为我们带来了数不胜数的例证。

因此，展览中真正有趣的东西，反倒是那些与这一理念无涉的展品。比如乔治·桑 (George Sand，现在她又紧俏起来，人们既用女性主义视角解读她，也用“民族志学”的方法阅读她) 的儿子莫里斯·桑 (Maurice Sand) 就学习多雷^[27]的浪漫主义画法，为母亲的《乡间传说》 (Légendes rustiques) 绘制了插图，其充满想象力的幻觉画面令人颇为不安。还有一位名叫加斯东·维利耶 (Gaston Vuillier, 1845—1915年) 的民族志学制图师，他被乡村的巫术和神秘主义所吸引，绘制的作品既忠实于他所目睹的现实，亦予人以超乎寻常的体验。(他还走访过西西里岛和萨丁岛，画下了当地的巫术实践，这些画作都具有很高的史料价值。)

当然，同绘画、摄影作品以及寻常的地方服饰相比，日常使用的物品能够为我们透露出更多的信息。大部分这类展品来自民俗艺术博物馆 (它位于布洛涅森林，是一座模范博物馆)。博物馆以系统的分类法对这些展品进行归类，但是在这场展览 (展览的策展人正是博物馆管理员让·屈瑟尼耶) 上，展品的布置则是遵照历史的逻辑：表现了法国对自身的“民族志学”兴趣的发展历史。因此，展览的参观体验就仿佛是在翻阅意大利学者朱塞佩·科基亚拉 (Giuseppe Cocchiara) 的作品《欧洲民俗史》 (Storia del folklore in Europa，出版已有三十多年，仍是高雅文化以各种方式研究它最不熟悉的领域的代表作品)。

近些年来，历史研究一直在努力将这对关系推向更为久远的年代，换言之，将这种高雅文化与大众文化的对立和互动推向文艺复兴的时代（中世纪可能有些过犹不及）。意大利最近引进的英国历史学家彼得·伯克（Peter Burke）的作品《早期现代欧洲的大众文化》（Popular Culture in Early Modern Europe，纽约：哈珀与罗出版公司，1978年）探讨的正是这一议题。

从这一视角出发，18和19世纪之交仍旧是一个至关重要的时期。彼得·伯克写道：

大众文化的发现基本上发生在欧洲文化边远区域的几个国家里。意大利、法国和英国都有着悠久的国民文学和文学语言传统。这些国家的知识分子与民歌和民间故事的隔阂要比俄国人和瑞典人大得多……因此在英国发现大众文化的是苏格兰人而不是英格兰人，这一点毫不奇怪，而法国民歌的流行风潮也来得很晚，其领衔人物还是一个名叫维尔马凯（Villemarqué，其著作《布列塔尼民歌》出版于1839年）的布列塔尼人。而托马塞奥（Tommaseo，意大利的维尔马凯）则来自达尔马提亚；意大利民间故事的严肃研究始于19世纪，主要贡献都来自西西里岛……至于德国，领衔人物也均来自边远地区，赫尔德（Herder）和冯·阿尼姆（Von Arnim）都是出生在厄尔巴岛东部。（第13—14页）

这位英国历史学家的观点被巴黎的这场展览的文献日期所证明：我们可以说法国是最晚发起大众和乡村传统研究的欧洲国家，晚到这方面的里程碑著作：阿诺德·范·亨讷普（Arnold Van Gennep）的《法国民俗手册》（Manuale del folklore francese，九卷，未完成）要到1937至1958年间才陆续出版。但是我的重点却不在于此：人们总是到发现某些东西即将消失，才会对所剩不多的遗迹分外虔诚。而“中心”还要更晚才能具备这种意识，那个时候，文化同质化的过程可以说已然完成，剩不下多少值得挽救的东西了；而“边远地区”很早就对此有所察觉，将中心化的压力看作是一种威胁。

今年是法国的遗产年，这场展览正是为此而组织，并特别关照了私人收藏和古董市场对稳定乡村陶瓷制品和木雕制品的价格所起的作用，以及地方博物馆和“地区公园”对组织涉及面更广的环境保护运动

所起的作用。“遗产”一词对巴尔扎克笔下节俭的法国古老灵魂而言弥足珍贵，予人以一种坚实、稳固，可转化为资本的印象（而我们意大利人则谈论“文化财富”，这个词既没有具象的意义，也没有占有的意味）。也许只有这种物质利益的回响，才能抵挡现代人类本能的断舍离行为。

1980年

字母表之前

大概在公元前3300年，文字诞生在美索不达米亚平原南部苏美尔人国度的首都乌鲁克城。这是一座黏土的国度，无论是行政文书、买卖契约、宗教文本，或是写给国王的颂歌，都用尖端削成三角形的芦苇刻在泥板上，然后晒干或烤干。书写工具和泥板表面很快让这种原始的象形文字经历了极端的简化和程式化。象形符号（鱼、鸟、马头）的曲线消失了，因为曲线在泥板上很难刻画：于是乎，符号和它所代表的事物之间的相似之处渐渐消失；象形符号变成了简单几笔就可以写成的文字。

苏美尔文字通常都包含三角形，要么像个钉子，要么像个楔子：这便是楔形文字，予人以简洁、运动、优雅而又规整的印象。刻在石头上的文字一般以垂直的方向排列，而在黏土上书写的文字则很自然地排列成平行的水平线条。我们在楔形文字文献上看到的遒劲、流畅的笔锋，在今天用钢笔或圆珠笔书写的文字里依然能够找到。

从那时起，书写就意味着速写。文字的真正历史实际上是“草写体”的历史；或者我们至少可以说，楔形文字的流行正是得益于草写体的发明。它既节省时间，又节省空间：在有限的面积上书写更多的文字很快就变成了一种人人称道的实用技能。我们能看到一块留存至今的泥板，只有两厘米见方，上面用微型的楔形文字写下了三十行仪式悼文。

苏美尔人的语言是一种黏着语：其单音节词根上附有各种前缀和后缀。这些符号逐渐背离了象形文字和表意文字的起源，渐渐靠音节互相区分。但是楔形文字依旧保留着不同发展阶段的痕迹。在同一篇文章，甚至在同一行里，我们既能看到表意符号（比如国王、神，以及诸如“耀眼的”、“强大的”等形容词）后面跟着语音音节符号（尤其是专有名词：因为“都”是脚的意思，所以都都大祭司就写成了两只脚

的模样)和语法限定符号(三角符号代表阴性,因为它原先的意思就是女性阴部)。

卢浮宫存有许多这样的文物:泥板、刻石,以及金属片,但让这些文献开口说话,那就是专家的工作了。如今,这一名叫“文字的诞生:楔形文字和圣书体”展览已经在巴黎大皇宫拉开序幕,以寓教于乐的形式展出了三百多件展品(大部分来自卢浮宫,还有一两件来自大英博物馆)。这是一场需要我们仔细阅读的展览,不仅要阅读必要的说明文字,还要阅读石头、泥板和莎草纸上的原始文档(不过恐怕也读不懂多少内容)。也许这场展览上的文字确实太多了一点,无论是展品抑或说明文字都有点让人目不暇接,但是那些没有因为信息过载(这一点恐怕难以避免)而看花眼的观众,最终肯定能弄明白人类到底经历了多少阶段,才能够用字母文字进行书写。

线性书写的历史一点都不线性,而在两千五百年的历史中都局限于一小块地区:波斯湾、地中海东部沿岸还有尼罗河流域(埃及是这部历史中篇幅很长的一章)。如果说印度文字,甚至中国文字当真都来源于同一个祖先,那我们可以下结论说文字(语言则不然)都具有同一个源头。(那么被哥伦布发现之前的美洲呢?展览没有探讨这个问题。)

可以肯定的是,文字与语言不同,并非自然事物,而是文化发展的产物,最开始只和有限的文明相关。让·博泰罗[Jean Bottéro,他最有名且出色的作品是一篇探讨美索不达米亚平原占卜技术的文章,收于韦尔南(Vernant)主编的《占卜与理性》(Divination et rationalité),意大利文版由埃伊纳乌迪出版社出版]就在展览手册中提到了这一点。他指出有很多口头语言并没有相应的文字,最终不得被异族文化的书写所同化。

为什么文字偏偏就出现在美索不达米亚平原的南部呢?五千年前,这片干旱的土地上形成了一种新的政治经济制度,以城市和祭司国王为中心;灌溉系统带来了农业的大发展,人口也随之爆发式增长。人们需要管理税收、交易,弄清楚大片土地上众多人口的土地所有关系,于是乎对于复杂计算方法的需求也就应运而生。在用于书写

之前，黏土就已经被人用来记录纯数字；渐渐地，在那些代表数字的刻痕旁边也开始出现对应货物的符号（动物、蔬菜、物品）以及人名。

我们是否可以得出结论，开启书写文明无穷无尽的精神世界的，实际上只是一种与商业或税收相关的实际需求呢？真实情况要相对复杂一些。那些最早用于记录收入和支出的图像符号，其实早已在艺术世界，尤其是陶土瓶上发展成熟了。陪葬品、祭祀用品和日常用品上早已出现了个人或神灵的“名字”，这些图形既有标识功能，也用于表达古人的心境和世界观（崇拜、惧怕、爱或主宰）。于是，一方面是这种我们已然可以定义为诗性的表达，另一方面则是经济要素的记录，文字的诞生仰赖的正是这两大需求；撇开任何一个因素，都无法真正写就文字的历史。

在公元前两千多年，苏美尔人的楔形文字传到了阿卡德人的首都阿加德古城，阿卡德人将它传遍了整个帝国，直到美索不达米亚的北部。阿卡德人本身讲一种闪米特语（三辅音词根），同苏美尔人的语言完全不同，这使得同样的符号虽然指代同样的事物，对应的发音却不相同（换言之，从表音文字变成了表意文字），或者同新的发音挂钩，而失去了之前的意义（换言之，从表意文字变成了表音文字）。

符号的大量增加（多达几百个）也让文字变得更加复杂；但正是因为阿卡德人，楔形文字才得以在整个中东地区扩散（我们最近在埃勃拉发现的一座图书馆中也找到了它的痕迹），接着传到亚述—巴比伦人、叙利亚人、波斯湾南部的埃兰人、巴勒斯坦的迦南人，并在公元前1000年通过阿拉米人的语言扩散至东达印度，西至埃及的广大地区。

如果说最古老的文献只有零星的词汇，大部分都是名字，无法连成句子的话（仿佛古人先学会了写字，才知道要写什么），那么到了尼尼微和巴比伦的时代，这些像鸡爪子抓出来的符号已经能向我们讲述《吉尔伽美什史诗》（Ghilgamesh），编纂辞典和图书馆书目，甚至写就一篇关于巴别塔规模的论文（它显然是一座高九十多米的七层金字形神塔）。

在美索不达米亚平原，我们可以从前书写时代（或者说前计数时代）一路看着文字发展成楔形文字，可是到了埃及，圣书体虽然一开始有些凌乱笨拙，但仿佛是一蹴而就，并没有更早的原始形态。这是不是意味着埃及的文字是从美索不达米亚引进的呢？年代的先后顺序（乌鲁克的象形文字和圣书体仅仅相隔了两个世纪左右）也许会支持这个论断，但是埃及的文字体系完全不同。难道它是一种独立的创造？事实大概居于二者之间：埃及同美索不达米亚有着紧密的商贸关系，它们很快就发现苏美尔人会“写字”；这个消息开启了他们的创造力，没过多久就创造出一种具有独创性而且完全属于他们自己的书写方式。考古学家发现的七十多块公元前3080年的墓碑向我们证明，埃及的圣书体涵盖了21个字母符号（我们的辅音已经全部包含在内）、代表字母群和字谜的符号，以及用于解析其他符号的专用符号。

书写活动在图形和文字之间至少徘徊了两千年的时间，正是这种模糊性使得巴黎大皇宫的展览既有丰富的内容可供“阅读”和学习，在视觉上也赏心悦目。展览上有一块无比美丽的埃及石碑，上面用浮雕描绘了一只隼、一条蛇和一座城市的围墙；这完全就是一幅构图和谐的画作，而不会让人们联想到文字；然而，被围墙包围的城市代表国王，沉思的鸟是荷鲁斯神，国王即是他在人间的代言人，而那条蜿蜒的蛇则代表国王的名字。而其他一些鸟类的浮雕则仅仅是托勒密王国时代的一位设计者为字母U和字母A设计的图案。

甚至在圣书体发展成一套成熟的文字编码体系之后，许多埃及的书写员仍然不愿按照线性的方式书写，而更喜欢创造出有悖逻辑和符号尺寸，但注重整体美感的组合文字。

埃及文字一开始以垂直的方式书写，直到中王国时期才改为从右到左的水平书写方式，因此人们可以自由地选择以垂直或水平的方式阅读圣书体：于是乎，书写员便开启了智力游戏，将两种阅读方式混合起来，发明了纵横填字游戏！

同一时期，还出现了圣书体雕塑，或者应该说是整体字谜：第十八王朝时期出现了一块密集的石雕，上面紧凑地排列着一条蛇、两只高举的手臂、一个篮子和一个跪着的女人：这画面是什么意思呢？密

码学给出的解释（我就不详述了）是这一系列浮雕通过一连串声音而非图像的逻辑表达了意义。

在古埃及的浮雕和墓穴绘画作品中，人物的图形旁会有一列雕刻文字，类似我们今天阅读的漫画书。但最令人啧啧称奇的是，这些总是展示侧脸的风格化人物图形似乎本身就是书写符号，只是尺寸大小有所不同，而圣书体的文字仍旧属于图形的世界。巴黎大皇宫的展览很好地凸显了埃及文字和漫画的相似性，因为它安排漫画家为这些场景制作了现代版本，让场景中的法老和祭祀用僧侣语言沟通，让士兵大声威胁和辱骂，让水手和渔夫互相开着玩笑。

图形的世界没有穷尽，所以圣书体的世界里总是可以加入新的符号：托勒密王国的文字包含了5000多个符号。文字的灵活性也带来了圣书体书写方面的不便，却也给它带来了诗性：在一张从墓穴里出土的莎草纸上，亚蒙神的名字被以五种不同的方式写出，每一种都对应着不同的哲学和宗教内涵。但是圣书体的无穷无尽也使得它无法走出埃及，而楔形文字却征服了整个中东。

然而，在公元前1000年，埃及书写员发展出自己的草写体，其书写速度和表现能力甚至比楔形文字有过之而无不及，一直沿用到公元1世纪。代表字母M的猫头鹰，一开始先变得潦草，然后变得像字母“Z”，最后又变得像数字“3”，但始终保留着原始圣书体的特点。圣书体经历的这场转变和楔形文字如出一辙，只是起决定性作用的圣书体书写工具和载体是墨水和莎草纸。历史到此告一段落：对于书写的艺术已经没有什么可以补充的了。只差最后一样东西：字母表。

字母表即一整套符号，每一个字母都对应着一个发音，它们彼此组合能够产生一种语言的所有音素。字母表诞生于公元前1100年左右的腓尼基海岸（现在的黎巴嫩），一开始有22个符号。摩押语、阿拉米语、希伯来语以及后来的希腊语都脱胎于“腓尼基语的线性辅音”。而阿拉伯字母表和从埃及草写体发展而来的科普特语虽然自成一派，却也和腓尼基语有所关联。

请留意，我发现现在的专家学者总是给腓尼基人加上引号，或者说“他们通常被称作腓尼基人”……我不知道这里面有什么深意，而且我要告诉你们，我并不急于弄清。腓尼基人的存在是少数几件我敢于打包票的事情。既然我们已经断定字母表是他们发明的，怎么倒认为他们从来不曾存在过呢？看来我们所处的是一个任何事物、任何人都没有神圣性的年代。

1982年

社会新闻奇观

一位少女被一只北极熊撕得血肉模糊，这个画面出现在一场名为“社会新闻”（Le fait divers，民俗艺术博物馆，巴黎）的展览的宣传海报上。这场展览的看点在于，它并非以新闻历史的视角，而是以民俗的现代形式将这些耸人听闻的新闻呈现给观众。

北极熊的图片出自1893年的《小日报》（Le Petit Journal），报道了一起“法兰克福自杀事件”。报纸简要地写道，这起自杀事件不同寻常，还附上了许多无疑能抓住人们眼球的可怕细节：一个年轻的女仆因遇人不淑而陷入绝望，来到动物园，脱光衣服，唱着歌走入野兽的牢笼，野兽自然是向她扑去。

展览的许多内容都来自《小日报》的画报副刊，其精彩的彩色图片将成为《周日晚报》日后学习的榜样（不过要时隔三十多年，《小日报》创刊于1863年，《周日晚报》则创刊于1899年）。我们可以看到老虎和大象从马戏团逃脱，发生在巴黎下水道里的但丁式悲剧，发生在肉铺的激情杀人案，坟墓里的自杀，用自己搭建的绞刑架自杀，以及一个头戴礼帽、留着络腮胡的男人全身赤裸跑进高级场所，羞得所有女士都捂住了眼睛。《小日报》是一份开创先河的报纸，率先将新闻图像化（尽管这些图片的画面均由绘图人根据想象重构），由此为纪录片和电视指引了方向，而且也在语言和观念上标新立异，事实上，“社会新闻”一词的首次登场就是在《小日报》上。

然而展览所涵盖的历史要比《小日报》更为久远，最早可追溯到18世纪在集市上出售的文字粗糙的小报，登载的均为土匪和罪犯的故事。这类小报（名叫canard，字面意思是“鸭子”，引申义为“虚虚实实的新闻”，这一引申义在法语中已经沿用好几个世纪，但没人知道它的缘起：有些人说是因为那些在集市上卖小报的人总是用小喇叭吸引别人的注意，听起来和鸭子的叫声很像，但是这种说法并没有得到证

实) 在整个19世纪都很流行。18和19世纪的小报一直延续到20世纪, 传布着关于时事的一些打油诗评论, 其印刷技术并没有多少长进。比如在1909年, 墨西拿地震的报道就配上了罗马神庙倒塌, 将人们压在底下的图片。

这些报道的主角当然都是些违法乱纪之徒: 从19世纪起开始出没的乡间土匪, 到大都市里有组织的犯罪团伙, 再到那些独来独往的杀人犯, 有的为了钱财, 有的天生嗜血, 还有的脑袋不正常。我们从展览中得知, 如今在法语里意指司机的“chauffeur”一词, 曾在18和19世纪拥有非常可怕的意义: 所谓chauffeur, 就是那些在乡村打家劫舍的强盗, 他们会用火烧人的脚, 逼他们交代藏匿钱财的地方。

在那个年代, 犯罪还没有演变为一个产业, 所以法外之徒总是予人以无限的想象, 体现在当时许多以强盗和杀人犯为主角的明信片上: 比如巴黎黑帮为争夺绰号“金盔”(Casque d'Or, 在20世纪50年代拍摄成一部电影佳作) 的金发美人而展开的血腥屠杀, 就在1907年制成了一系列明信片, 宛若一部精彩的图像小说。与它相似的是, 在1913年, 波诺大盗的肖像也出现在明信片上。

激起人们好奇心的不仅仅是案件之残忍, 更有惩罚之残酷。断头台向来是民间图像或歌谣的一个重要符号; 展览中一系列明信片上的黑白照片向我们展现了监狱的全貌: 各式刑具、断头台的半圆木质头托和放置头颅的篮子, 以及放置断头台的仓库: 20世纪初官僚技术最压抑的一面都被记录在这里。

从前, 刽子手会把绞绳当作护身符卖给别人, 这一可怕的传统在断头台的时代延续了下来。在展览中, 我们可以隔着玻璃, 看到卡塞里奥(该无政府主义者在1894年刺杀了法兰西第三共和国第四任总统卡诺) 在行刑前最后一次整理面容时被剪下的毛衣和衬衣的衣领。[最近在巴黎上映的由瓦伊达(Wajda) 执导的电影《丹东》

(Danton), 就讲述了法国大革命期间行刑前整理面容的细节。]

谋杀和圣徒就义一样都会留下遗物: 朗德吕家的家具在1923年出现在拍卖场上, 拍出最高价的当然是那个烧柴炉, 因为朗德吕“未婚妻

们”的遗骸全部都在其中销毁。我们从展览得知，“一位意大利人用4万里拉将其购得”。（那它可能还在意大利？我们是否应该将它当作意大利的文化遗产保护起来？）

审判将杀戮和惩罚集结在同一时刻，而社会新闻也是从审判着手，才激发起民众的情感。于是乎，许多展品都围绕着“著名的审判”，也并非出于偶然。自《法庭公报》（La Gazette des Tribunaux）在1825年创刊起，审判案例就在新闻中占据了一个特殊的领域，不仅给伟大的作家（从司汤达到巴尔扎克再到欧仁·苏^[28]），也给系列小说作者带来灵感。

关于犯罪和死刑的“黑色幽默”不仅在那些冷血的人中间蔚然成风，而且在大众媒体上也抛头露面：我们发现一份《杀人犯期刊》（Assassin's Journal）在1884年公然发行，注册机构为“杀人者联盟”（“订购者的集合地点和时间是街角午夜时分”）。不过不知道第一期之后，它还有没有继续发行下去。

“血腥客栈”（老板将熟睡中的客人杀死，将尸体抛入火炉中烧掉）是从19世纪法国犯罪新闻传递到文学和戏剧的另一类主题[最新近的例子是加缪的《误会》（Le Malentendu）]。最臭名昭著的“血腥客栈”要数佩尔贝耶客栈，客栈老板马丁夫妇和绰号“穆拉托”的管家罗谢特让很多人一夜间消失，具体数目到现在仍旧不得而知。最终他们于1833年在客栈被就地处死。从此以后，这间客栈就变成了著名的旅游景点，还有很多相关的明信片 and 纪念品。

这些血腥故事还为大众文学（它也确实紧跟犯罪报道，只要花上10生丁就能买到分期连载的臭名昭著的犯罪故事）提供了数不胜数的素材。剧院也对其趋之若鹜，个别专演犯罪作品的剧院甚至使其所在的街道获得了犯罪大道（Boulevard du Crime）的名声[马赛尔·卡尔内（Marcel Carné）在电影《天堂的孩子》（Les enfants du paradis）里将它搬上了大银幕]。格雷万蜡像馆以及后来的电影产业也从犯罪故事中汲取灵感：这个全新的想象世界是法国为现代世界的集体神话所做的一大贡献。

[意大利也不乏原始素材：只需想想几年前由里佐利出版社出版的埃内斯托·费雷罗 (Ernesto Ferrero) 作品《坏意大利》 (La mala Italia)。只不过我们并不具备相应的文学文化 (或者说相应的想象力) 能够将这些素材完美地呈现出来。]

然而，这场巴黎展览所呈现的“社会新闻”并不只有犯罪新闻 (如果我没弄错的话，只有意大利才区分“犯罪新闻”和“非犯罪新闻”)，还包括英雄主义、隐忍克制、见义勇为 (尤其是救人于危难之中) 的新闻。在大革命前夕的1787年，法国发行了一套歌颂“人民美德”的宣传册：在这些社会新闻中，不起眼的人物登上了中心舞台，充分证明了卢梭关于人性本善的主张。

登上报纸的不只有人类极端的善与恶，就连脱离常规的事物都能成为“社会新闻”：1827年，第一只长颈鹿登陆巴黎，此后的许多年里，这件事将反复出现在木刻版画、平版印刷画、历书、锡釉陶碟子以及铜锅上。

此外还有所谓的“生命奇迹”，他们自古以来就带有预言的光环、神灵的迹象。展览中倒没有太多关于怪物、美人鱼、侏儒、巨人和“暹罗双胞胎”的内容，却有一个肯定不是你每天都能见到的东西：一位长胡须的女性的“天然半身像” (年代约为一个世纪前)，也就是说，这可不是雕塑作品，是为了科学研究而在其死后做防腐处理的货真价实的女人头颅。防腐师既怀抱艺术的追求，又有着绅士的谨慎，给她的脖子围上了刺绣花边的领子。

各种各样的事故无疑也是新闻的一部分，越是新奇少见，就越是受人追捧。所以我们在展览里看到了最早的交通事故：一辆小轿车撞上了一列火车 (这起事故发生在美国，图片的背景里有着嶙峋的山峦和异国的植被)。

《小日报》的头版常常会展现那些悬在半空或自由落体的人物形象：从剧场包间跌落下来的观众，从热气球上掉下来的驾驶员，飞出窗外的长裙妇人 (“疯狂的闹剧”)，以及同样飞出窗外的浑身披满羽毛的“新伊卡洛斯”。

暴力和犯罪的场景总是充斥挥舞着匕首和小刀的手臂。这些打乱万物自然顺序的事件总是游离于时间之外，在转瞬即逝中被定格为永恒。

1983年

画中小说

卢浮宫定期会举办“档案”（Dossier）展览，主角为一幅或一组名画，展品是所有与之相关的重要档案（结构图、草图以及其他艺术作品），让观众直观地感受到画作的创作过程。此类展览通常颇有趣味且令人受益良多。今年冬天的“档案”展览为我们带来了19世纪最著名的画作之一：德拉克拉瓦^[29]的《自由引导人民》（La Liberté guidant le peuple），并对逐个人物进行了研究。这幅拥有众多人物的画作犹如一部小说，其中有着多条故事线索；正是出于这个原因，我觉得有必要诉说一二。我并无意侵犯艺术史学家和评论家的领域，只是想复述这场展览所呈现的东西，像阅读小说一样阅读这幅画作。1830年7月，法国“七月革命”（“光荣三日”）为查理十世的统治和波旁复辟画上了句号；几日后，奥尔良公爵路易腓立设立君主立宪体制；同年年末，德拉克拉瓦完成了庆祝“七月革命”的油画大作。时至今日，谈到可以代表人民起义的伟大解放力量的画作时，全世界的人民仍然会想到这幅画。展览辟出一个房间，展示这幅画作如何被大家认可，如何被反复谈论、复刻以及改编。这幅画作之所以如此成功，画作的主题肯定立了大功，然而它在这一类别中无人能出其右的艺术价值才是它成功的根本原因。此画作的革命性意义首先要从绘画史谈起，虽然站在今天的角度，这幅画更像是一幅寓言画，然而在那个年代，它却是第一幅闻所未闻甚至骇人听闻的“现实主义”画作。

我们首先要说明的是，德拉克拉瓦并非是为了政治斗争的需要才创作了这幅画作：在查理十世执政的年代，这位画家已经到达职业的巅峰，不仅在宫廷中有着众多拥趸，而且还有很多来自国家的订单。他在1827年创作了《萨达那帕拉之死》（La Mort de Sardanapale），尽管评论界认为这是一幅道德败坏的作品，它最终却进一步巩固了画家的地位。与此同时，画家还得到了奥尔良公爵（未来的路易腓立国王）的支持，当时的公爵已是自由反对派的领袖，他深爱德拉克拉瓦的创新风格，经常购买他的画作。

1830年，法国“七月革命”爆发时，德拉克拉瓦没有登上街垒，而是同许多画家一样，志愿加入了卢浮宫的安保队伍，保护博物馆的藏品不受暴民的洗劫。现存的证据告诉我们，日夜执勤的过程中，值班画家常常发生激烈的争执，最后拳脚相向，而让他们吵得面红耳赤的并非政治议题，而是艺术趣味以及拉斐尔该得到怎样的评价等问题。这些趣闻逸事以格外真实的画面为我们还原了大革命期间的紧张氛围：在这座革命城市的中心，在卢浮宫的展厅内，这些手持武器，披着披风的画家于夜晚穿行在古埃及石棺之间，以无上的热忱讨论着各自的艺术理念，与此同时，塞纳河对岸的巴黎市政厅远远地传来枪声和呼喊声……

在那几年里，德拉克拉瓦的日记中断了，我们只能通过少数几封信件了解他对革命所持的态度，我们看到的是一个内心沉静的人对动荡的时局所产生的忧虑。我们从大仲马（虽然他总是将记忆随意歪曲）那里找到了一项证据，表明德拉克拉瓦一开始看到武装起来的平民时明显感到害怕，可是看到三色旗像在拿破仑时代一样迎风飘扬，就又激动不已，从此以后，他就被人民的事业感召过去了。

大革命之后，被查理十世解散的国民警卫军重新组建起来，德拉克拉瓦立刻请缨入伍，虽然后来也曾在书信中抱怨过军营之苦。他的前后行为逻辑清晰，他的所作所为是任何支持人民反对专制政权、建立开明君主制之人都会有的反应，而他最后也顺理成章地成了奥尔良公爵新政府的一员。

然而1830年并不仅仅是改朝换代之年，也不仅仅是从有资产阶级倾向的贵族统治到有贵族倾向的资产阶级统治的过渡，而是无产阶级第一次自主上街发动起义（1789年的法国大革命仍旧是由几位思想领袖发动的创举），且成为政权更迭的决定因素。正是这一新事态占据了当时所有的话题，也成了德拉克拉瓦在该事件（在当时，失望与怨愤的情绪已然在激进的共和派和民主派之间蔓延）后数月间埋头创作的画作的绝对主题。“我将街垒这般现代的事物选作我的主题，”10月，他在给哥哥的信中写道，“就算我没能为国家而战斗，至少我可以为她挥毫。这让我感觉良好。”

这幅绘画作品将革命的能量、动态和激情呈现在观众眼前，仿佛是一幅灵感爆发之下一气呵成的作品。然而，这部作品背后却有着另外一个故事，不仅耗费心力，充满犹疑和推翻，而且画面里有很多相异的因素，是画家从许多已有的作品中借鉴而来，一点点添加进去的。有人会说，这是一幅寓言画作，脱胎于画家真挚的革命理念。但是这幅画的每一处衣物细节和每一件挥舞的武器均有着特殊的意义和故事。还有人会说，这是一幅现实主义画作，取材于现实生活和革命斗争中的真情实感。但是这幅画广泛地引用历史画作的内容，宛如一本抽象艺术的大纲。

展览首先以令人信服的方式，向我们表明画面中间的女性（也是绘画史上最为著名的自由形象）并非德拉克拉瓦临时构想出来的：在过去的十多年里，她早已在他的画作中频繁出现。她象征着“反抗土耳其人的希腊人”，自从希腊在1820年取得独立的消息传出来之后，德拉克拉瓦就一直想要借此挥毫泼墨。同情希腊向来是欧洲浪漫主义的一个重要主题，于是乎，德拉克拉瓦从1821年开始创作一幅寓言作品。次年，听闻发生在希奥岛上镇压革命的血腥事件后，他突然有了另一个想法，并由此在1824年创作出著名油画《希奥岛的屠杀》

(Scènes des massacres de Scio)。几年后，他继续钻研这一女性角色，由此创作了《在希腊迈索隆吉翁的废墟上》(La Grèce sur les ruines de Missolonghi, 1827年，现藏于波尔多美术馆)。然而，除开这些成品之外，我们还在许多草稿（根据细节，我们可以看出这些草稿都是为创作《在希腊迈索隆吉翁的废墟上》而绘的习作）中看出她将于《自由引导人民》中展现的躯干和手臂姿态。这些草稿还告诉我们，这位女性一开始头戴一顶金城冠，后来才变成一顶自由帽。

事情到这里还没完。专家还通过红外线扫描，来确定德拉克拉瓦是否通过修改《在希腊迈索隆吉翁的废墟上》的草稿，完成了《自由引导人民》的创作。扫描的结果一如既往地不确定，不仅没能解决疑惑，反倒引出了新的问题。我们能够确定的是，自由女神的裙子原先要更加宽大，更不适合越上街垒。草稿中的她原本以正脸面对着观众，改成侧脸后反而赋予她令人过目难忘的锐利（这个想法似乎是画家在作画时产生的，而且与希腊革命相比，倒是与1830年的革命关系

更为切近)：自由女神转过脸向着人民，呼唤他们加入战斗。然后，画面左侧的工人有一只奇怪衣袖，是这幅画的几处败笔之一，可能是为了遮住希腊人或土耳其人的衣服。背景中堆成街垒的桌子在构图中隔开了背景中的巴黎城，将前景中的光荣人物托上舞台。然而此种处理也可能是为了遮盖早先草稿的风景，例如迈索隆吉翁的沙滩和大海.....

这些观点均属推测，没有人有绝对的把握。我们唯一能够得出的结论是：《自由引导人民》是一幅自主画作，最终完成于1830年；虽然画作吸纳了画家早前的研究，但完全不会与画作的主题（人民的自由）产生矛盾或疏离，反而在从理想化寓言到现实经历的过程中得到了丰富。画面的构图由画家在1830年最终决定：三色旗位于画面的顶点，赋予整幅画作三角形的结构，旗帜的颜色也与画作其他部分的三种颜色相呼应。

展览的策展人举出了毕加索的例子：听闻格尔尼卡所受的轰炸后，毕加索以自己近年来研究的斗牛主题（其中已然包含西班牙即将大难临头的意味）为素材，由此完成了他的传世作品。

为了呼应画作的主题，德拉克拉瓦在自由女神的左侧放入了三名劳动者：他所谓的“人民”即指体力劳动者。（除了后排那个头戴三角帽的人可能是参加革命的巴黎综合理工大学学生外，整幅画中没有一个资产阶级分子。）德拉克拉瓦笔下的这三名劳动者带着明显的社会学意图：头戴礼帽的那位可能是个手艺人、行业工会成员（是的，礼帽在那个年代只是一种普通的帽子，没有具体的社会含义；但是宽大的裤子、红色法兰绒腰带则是劳动人民的服饰）；手中持剑、围着工作围裙的那位是制造厂的工人；受伤匍匐在地、包着头巾、衬衫束在腰带里的那位则是建筑工地的小工，季节性地在城市和乡村之间迁徙劳作。

自由女神右侧那个头戴黑色贝雷帽、手持双枪的少年如今被我们叫作“伽弗洛什”（实际上，1830年时，《悲惨世界》尚未问世，雨果的这部小说要到1862年才发表）。展览将他同詹波隆那^[30]的墨丘利

雕塑作品对照，该雕塑的姿态已然给彼时的许多画家带来灵感，但他们通常都描绘侧脸，而此画中的少年则以正脸面对观众。

画面的左侧还有一位蹲在垒起的石块背后、手持刺刀、头戴国民警卫军帽的青年。制服的所有细节都清晰可辨，画面中的武器也是如此，从少年在皇家卫队手中抢来的子弹带（手枪则来自骑兵队），到身穿工作围裙的劳动者从陆军手里抢来的军刀和他自己的子弹带。画中出现的所有武器均有故事可以追溯，其逼真程度仿佛骑士小说，其中每位骑士的武器都有其渊源；只是画中的武器一如真实的革命，来源各异、各不相同，有的是偶然得到的，有的是从敌人那里缴获的。整幅画中唯一一把非军用武器是头戴礼帽的劳动者手中所持的双管猎枪。

对最具劳动者特征的那个人物（即围着工作围裙的那位）的细致观察为我们带来了一些意识形态的惊喜：在他的贝雷帽上别着一枚饰有红色蝴蝶结的白色帽徽。白色帽徽表明他拥护君主制；再看腰间的手枪上包着一条红色围巾，象征着这名原本忠于君权的农民，也要反对专权压迫，最终转向自由主义……不过，我们没有必要继续深入探讨这些假设，我们可以把这些问题留给学者，反正他们也无须担心我们是否认同他们的猜测。

对于我们的解读来说，关系更大的是前面的三名死者。一名是寓言和神话中的人物，摆出了古典的姿态，裸露着身子，或者准确地说没穿裤子，却没有哪位评论家为此勃然大怒（而敞胸露乳虽然是自由女神的标志性特征，却还是饱受争议），原因就在于其形象取自古典主义的学院模型。当赫克托耳的双脚被绑在阿喀琉斯的战车上时，他的身躯就呈现出这样的姿势。另外两名死者是被击败的国王士兵，与其他革命的阵亡者放在一起，体现了一视同仁的哀悼。其中一名身穿皇家卫队瑞士团（后来被路易腓立国王镇压）的制服，他的筒状军帽翻倒在身侧；另一名则是法国胸甲骑兵。这些伤亡者（包括受伤的劳动者）的形象，大卫（David）和格罗（Gros）早已在庆功画中画过：德拉克拉瓦的画作是绘画史新老元素的交汇处，正如“七月革命”亦是法国历史的转折点。

背景中的巴黎城景象更是提出了很多问题。巴黎圣母院巍然耸立，但是要看到巴黎圣母院，画面所在之处只能是塞纳河左岸，若是这样，右边的高楼就无法解释了，那应该是河流经过的地方。所以背景只是象征性的虚构背景。画家为什么要选择巴黎圣母院呢？这座教堂的形象与奥尔良派毫无瓜葛（路易腓立向来自诩为世俗人士、启蒙主义之子），却与当时的社会理论以及德·拉梅奈^[31]拉姆内的民主基督教思想相符；也正是在那几年，雨果开始了《巴黎圣母院》的写作，并把教堂变成了自由的象征。

因为上述所有原因，《自由引导人民》在1831年巴黎沙龙展上展出时，立即给公众和评论界带来了不安；画中写实的无产阶级起义者，被评论家贬为“法庭累犯”、“卑劣之人”、“社会渣滓”，而对于自由女神的大胆描绘，特别是她露出腋毛的腋下（古典美的裸体形象须是光洁无毛的）更是饱受争议。即便如此，该画作依旧被内政部收购，但是在1832年，新的政权又面临新的人民起义，画作也就在混乱中流散了。1848年的“二月革命”之后，它再度展出，但没能持续多久。1849年，此画的主题再次惹上争议，画作只能收入仓库。后来，德拉克拉瓦试图找回画作，参加1855年的世界博览会。但是玛丽安娜头上的自由帽在当时仍具有颠覆性的意味，尽管德拉克拉瓦只是严格地遵循古典模型，没有任何党派倾向也无济于事。今天我们要看到的这顶自由帽是棕褐色的，而不是像激进分子所戴的那种鲜红色。而X光扫描结果告诉我们，在这层暗淡的颜色下另有一层鲜艳的红色。这说明德拉克拉瓦为了讨好第二帝国的审查官，曾遮盖那层激进的颜色。最终，在拿破仑三世一声令下，《自由引导人民》停止了展出。几经波折后，在第三共和国时期，此画进入卢浮宫，从此进入世界的荣耀殿堂。

1983年

绳结之语

在新喀里多尼亚，和平和战争的讯息都隐藏在由榕树（印度榕树）气根所制成的原始绳索的各式绳结中。一端打着单套结的绳索意味着军事结盟的请求，而接收方若同意结盟，则在另一端打上相同的结，并将之退回原处。如此一来，一份不可解除的盟约算是达成了。然而，如果在一个小火把（已经熄灭，但是有过燃烧的痕迹）上打一个结，则是战争的宣告，意味着“我们将烧毁你们的茅屋”。胜利之后发给战败方的讯息要相对复杂，因为要说服他们返回被摧毁的村庄并对其进行重建（征服者都非常谨慎，不会轻易在属于他人和他人亡魂的村庄里定居），因此传递讯息的绳结上会绑有芦苇、灌木和树叶等用来建造茅屋的材料。

如今有一场不同寻常的展览在展出这些绳结：“绳结与捆绑”，展览地点是巴黎贝里耶路的国家图形和造型艺术基金会。这场展览邀请我们一同探究绳结语言这一原始的书写形式。

这些绳索令我们想起维克托·谢阁兰^[32]曾在小说《远古人》（Les Immémoriaux）中提到的毛利人（我们的探讨并没有越过太平洋）曾经使用的绳索：这些波利尼西亚叙述者或游吟诗人通过记事绳索的帮助，才能熟记诗歌，而背诵诗歌之时，也是靠着计算绳结才能忆起相应的诗节。我们目前尚不清楚这些尺寸形状不一、间隔各有不同的绳结和祖先名字、英雄和先人的事迹有何关联，我们能够确定的是，这些绳索是不可或缺的记忆辅助工具，是书写出现之前将文本永久保存下来的一种方式。谢阁兰写道：“人们把这种绳索叫作‘语言的起源’，因为文字似乎就是从它们蜕变而来的。”书写的诞生（或者说当时所知的唯一事实就是白人以白纸黑字的形式记录文字）使得口头记忆的传承陷入危机：吟游诗人忘记了诗歌，他们手中的绳索陷入了沉默。乔治·阿甘本（Giorgio Agamben）在评论谢阁兰时写道：“口头传统维系

着与语言神秘起源的联系，这也是书写所遗失并不断追寻的东西；文学便是试图寻回这些起源的永不停歇的努力。”

在贝里耶路举办的这次展览上，我们还能看到秘鲁印加人的结绳语“奇普”（quipu）。这是一种由颜色不一的棉线构成的文字，印加王国的高级官员用它来统计财务，调查人口，计算农产品价值。简而言之，它就是那个社会的计算器，其计算和度量的准确性是社会得以运作的根本。

展览上还有日本的注连绳，其繁复的绳结有着近乎巴洛克的风格，代表着冬天居于山巅的山神在春天时化身为稻米之神，下至平原照拂幼苗。日本的神道传统中有结印师一职，他们可以将天与地、精神与物质、生命与身体联结在一起。在寺庙中，稻草结意味着神灵可以停留的一方净土，隔绝于俗尘。在更复杂的佛教仪式上，结印甚至不需要实物就能发挥力量：只需高僧挥动手指即可结印，仪式的空间立刻与外界隔断。

展览上的此类民族志学展品并不太多，大多借自人类博物馆、非洲和大洋洲艺术博物馆、民俗艺术博物馆以及私人收藏。事实上，展览真正侧重的是现代艺术家的绳结作品，这些绳结材料各不相同，以特定的形态缠结、绑缚起来，灵感既来自那些人类学古董的原始力量，也有对于绳结在日常生活中万般用途的遐想。

我无意冒犯艺术评论家的领域，只打算简短地提及以下几件展品：艾蒂安—马丁（Etienne-Martin）美丽的装置艺术作品（绳索、背带、马具、蒲席），蒂图斯—卡梅尔（Titus-Carmel）用柱子、绳索，以及卷好的帐篷制成的路障，杰基·温莎（Jackie Windsor）用麻线连成的篱笆，克里斯蒂安·雅卡尔（Christian Jaccard）的铺有烧焦绳索的卵石花坛，让·克拉勒布（Jean Clareboudt）如有魔力的彩色物件，路易斯·查卡利斯（Louis Chacallis）缠着丝带的弓，克劳德·费弗尔（Claude Faivre）的铅管捆缚作品，丹尼尔·佩罗内（Danièle Perrone）用缆绳做成的树根，还有其他天然的结状材料[比如树根，路易斯·庞斯（Louis Pons）的鸟骨作品，马里内特·库科（Marinette Cucco）的植物纤维作品]。

展览的一个橱窗内展示着“被囚禁的书”，给我这个职业作家带来了犹如“噩梦”的感触：书本以各种各样的形式被捆绑、封口、悬挂，其中有一本被漆成龙虾颜色的书被麻线缠成一团[巴顿·利迪斯·贝内斯（Barton Lidicé Bene.）作品]，还有一本则相对没有那么压抑，内页均由纱布制成，宛如刺绣的蜘蛛网[米尔维亚·马廖内（Milvia Maglione）作品]。

由吉尔贝·拉斯科（Gilbert Lascault）策展的这次展览在展览手册中收录了数学家皮埃尔·罗森施蒂尔（Pierre Rosenstiehl）的一篇文章。绳结将二维的线性结构变成了三维结构，这是数学理论的主题。他所指的正是博罗米结（三个互相连接的环，分离任意一环都必须破坏另外两环）。博罗米结对雅克·拉康（Jacques Lacan）而言也十分重要，详情参见《第二十讲：绳结，1972—1973年》，巴黎：塞伊出版社，1975年，第107—123页。

我绝不敢贸然以我自己的话，来讲解拉康所谓博罗米结与潜意识之间的关系，但我可以尝试表述我从中学到的几何与空间观念：三维空间其实有六维，因为一个维度在另一个维度之上或之下，或在另一个维度的左侧或右侧，都是完全不同的，这一点跟绳结一模一样。

这是因为在绳结中，两条曲线的交叉点并非抽象的点，而是与自身或其他材质交叉、绑缚，有着上下关系的绳索、线条之间的实实在在的点，乃是水手、外科医生、补鞋匠、杂技演员、登山家、女裁缝、渔夫、包装工、屠夫、编筐工、织毯工、钢琴调音师、野营者、修椅工、伐木工、织蕾丝工、图书装订工、球拍编网工、刽子手、项链生产工等各行各业的从业者以精准的技艺所带来的成果。绳结的技艺乃是抽象思维和手工技艺的双重巅峰，可以被视为最为杰出的成就之一，堪与语言比肩，甚至更在其上……

1983年

画画的作家

随着浪漫主义的到来，法国作家纷纷提起画笔。作家的笔在纸上飞驰、停顿、游移，然后漫不经心或兴之所至地在空白处画下一张肖像、一个人偶、一幅涂鸦，或者全神贯注地画出一段花纹、一片阴影，或是一座几何迷宫。文字有时候会面临两难的抉择：是继续在一成不变的字母堆砌中找寻灵感，还是转而画出一幅更为直接的速写？这一诱惑似乎并不经常出现，因为写文章的画家一直以来都有，会画画的作家则少有。可是突然间，在18世纪末和19世纪初，对于立志从文的年轻人来说，不曾学过绘画就等同于不曾接受完整的教育。诗人和作家都开始执笔画画，要不是因为文学领域的魅力更大的话，有些人甚至可以在艺术领域从事专业工作。与此同时，那些从来没有接受过绘画教育的作家手稿中也开始出现涂鸦和简笔小人。作家的整个文化面貌改变了，生出了创作“总体艺术”^[33]（这既是诺瓦利斯^[34]珍视的梦想，也是瓦格纳的标题音乐的基础）的宏愿。霍夫曼^[35]（1829年被译介到法国）立即成了法国新文学的典范，不仅仅因为他创造了全新的文学样式：奇幻故事（contes fantastiques，法国人总是喜欢为文化创新贴上标签，这个由法国人创造的词反倒在德语中没有对应的表达），还因为他总是以浪漫主义多面手的形象出现，既是作家，也是画家和音乐家。

这些想法都是我在巴尔扎克故居参观一场名叫“19世纪法国作家的绘画作品”的展览时产生的。展览展出了45位诗人和作家的250幅作品（从最简单的涂鸦和素描作品，到水彩画和真正意义上的画作），这些人有的声名卓著，有的相对次要，有的则已经被人遗忘，但每一件展品对于了解绘画和文字之间的关系都意义非凡。我们必须首先说明的是，这种所谓的关系只包含最一般层面上的意味，因为乍看之下，这些画作没有什么明显的风格，或者因为画家的画笔太过笨拙，或者其技巧太没个性，所以我们似乎很难在作家的风格与他们的画作之间建立联系。所以我认为不可能搞清楚为什么有的作家画画，而另外一

些作家尽管小说中充满了视觉画面，却从来都不画画。[这份不画画的作家名单有不少大牌，包括夏多布里昂（Chateaubriand）、斯塔尔夫夫人（Madame de Sta.l）、福楼拜、左拉。]

我们已经知道，在19世纪的法国作家中最天才的业余画家要数维克托·雨果，这次展览也确认了这一点。展览从维克托·雨果的故居（这是另一座变成博物馆的作家故居，不过比巴尔扎克故居更有趣）中拿来不少他描绘光怪陆离的城市和诡异可怕的风景的钢笔绘画作品，作家借此在那段焦躁的时期宣泄出他最黑暗的浪漫主义血液。此外，这些作品也表明雨果在绘画中也有着独具天才的创造力。

至于另一位多产作家巴尔扎克，却丝毫没有绘画的天分，只能在他手稿的空白处蹩脚地画出几幅略显幼稚的涂鸦作品（尤其是人脸画像）。尽管我们身处巴尔扎克的故居里，但是展览中只有两页他的作品，而且是复制品，并非真迹。另外一个展品甚少的作家是司汤达，但是看到《亨利·勃吕拉传》（Vie de Henry Brulard）上的粗糙的素描画，我们几乎可以将他归入不会画画的作家行列。从米什莱（Michelet）设计的法国大革命烈士纪念碑的草图来看，他也没有驾驭画笔的天分。

有一些作家绘画天分过高，这样也不是很有意思。普罗斯佩·梅里美（Prosper Mérimée）、阿尔弗雷·德·维尼（Alfred de Vigny），泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）都曾经接受过正统的绘画训练，展览中展出的他们的作品（包括历史题材的画作、水彩风景画、讽刺画、建筑草图）都无法辨识出个人的风格。梅里美曾作为重要与会人士参加过许许多多的官方会议，可是就连这种场合，他在内阁文件纸上开小差创作的画作也是沉稳且教科书式的。他在旅行笔记本上创作的素描反倒更有趣些，因为它们对于国家和地方服饰有着准确的观察，从中我们可以体会到一种与他的短篇小说截然不同的力量。在戈蒂耶的作品中，两幅红墨水画最为突出，体现出他古怪且深受折磨的诗人品位：一幅是女巫的厨房，另一副则是圣安东尼的色情虐恋画。

乔治·桑也是一位技艺精湛的风景画家，善用铅笔和水彩作画，至少我们从她的一组绿灰色和浅棕色的大山风景画中，可以看出她传达

了某种不同寻常的意趣：这乃是一片凝滞而令人不寒而栗的碎石荒原。在这些风景画中，她采用了一种自己独创的绘画技法，她把它叫作“树枝晶”（dendrites），来源于那些纹路呈树枝状的晶体结构。

展览中最让人意外的发现要数“条漫”先行者阿尔弗雷德·德·缪塞（Alfred de Musset）。据其自传《一个世纪儿的忏悔》（La Confession d'un enfant du siècle）记载，这位浪漫主义“世纪儿”为了娱乐自己、朋友以及家人，以社会名流为角色创作了许多漫画故事：展览中展出了两个完整的系列。一个系列讲的是诗人弟弟的西西里之旅，其中最精彩的是同一个水性杨花的墨西拿女人的风流韵事。另一个系列讲的则是一则巴黎八卦新闻：歌手玛丽亚·梅丽布朗（Maria Malibran）的妹妹波利娜·加西亚（Pauline García，在姐姐死后也成了一名歌手）是如何被一位大鼻子绅士求婚，以及在两人分分合合的过程中，未婚夫的大鼻子如何改变着形状和尺寸。有意思的是，阿尔弗雷德·德·缪塞也在追求这位歌手，他把自己画成一副因肺病卧病在床的模样，病情因情敌的状况时好时坏。漫画里的波利娜如梦幻般优雅，但故事里的反派却是乔治·桑，总是一副叼着雪茄、抽着烟斗或舞刀弄剑的形象。

这些时代超前的漫画作品有着某种介乎鲁道夫·托普佛^[36]和爱德华·利尔^[37]之间的叙事特色和优雅画面，甚至有着近乎20世纪的灵活风格（令人回想起塞尔焦·托法诺^[38]的画作），因此具有了让人意想不到的现代性。从缪塞开始，男人们开始在给女士朋友写信时附上了小幅图画（也都是些戏剧界的八卦新闻，翻来覆去都是那几个人物）。缪塞的画作可以被定义为“作家绘画”，因其叙事创新、风格独具而且隐含着某种讽刺和自嘲而与真正的画家作品有所区别：这些都是文学创作的程序，尽管和作家在文字作品中使用的程序完全不同。

展览给观众带来的另一种“作家画作”是变成画作的文字，此类画作的代表人物是让人们意想不到的巴尔贝·多尔维利^[39]，他留下了一本五彩缤纷的插图日记，文字间穿插着箭头、心形、太阳、圣杯、几何装饰，虽然粗浅且混乱，却有着强大的图像生命力，多少有些“原生艺术”的意趣。这位法国的花花公子拥有一整套彩色墨水、粗度各不相同

同的鹅毛笔和画笔。比方说，他会用水粉重新涂抹已然用钢笔签好的名字，直到它变成一团浓重黏稠的图像之诗，又或者生造出宛如巨型昆虫或飞机的象形文字。

波德莱尔不仅会画画，而且很懂得如何将智慧融入到手中的铅笔（或蜡笔或水彩笔）中去，而且他的自嘲有的放矢、毫不手软。在他开启的那个年代（即19世纪下半叶），我们发现诗人和作家在纸上勾勒图画时多了些洒脱，少了几分学究气[我能够想到的例外有那些首先是个画家的人，比如欧仁·弗罗芒坦（Eugène Fromentin），那些刻板地制作蚀刻版画的人，比如儒勒·德·龚古尔（Jules de Goncourt），以及那些以虔诚的准确描绘异国旅行的人，比如皮埃尔·洛蒂（Pierre Loti）]。

同小说家（小仲马很擅长讽刺画，莫泊桑总是画一些滑稽可笑的玩偶，阿纳托尔·法郎士^[40]则是个技巧华丽、风格优美的画匠）相比，诗人的画作更值得注目，其中又以魏尔伦（Verlaine）为甚，虽然他从来没有学习过绘画，却是一位富有创意和现代精神的幽默画家。在他留下的许多自画像中，他都是一副小鼻子、尖下巴的清朝官员形象：其中一幅展品上的他就是这副模样，脸部特征被简化为一系列互相重叠的三角形，再进一步就离立体主义不远了。最令人感动的是他给兰波（Rimbaud）画的肖像，画中的兰波斜靠在咖啡桌上，双眼盯着一瓶苦艾酒，表情就像个生闷气的孩子。（兰波本人的画作则比较无趣，至少从展览上展出的两幅兰波作品我们可以这么判断。）

诗人弗朗索瓦·戈贝（François Coppée）在写信时对于自己的书法特别讲究，每封信都字迹清楚，并附有各类符号和字谜。他在写给梅里·洛朗（Méry Laurent，一位由美国牙医供养的交际花）的情书中将这位女优唤作“小雄鸟”，称自己为“小母猫”。虽然在我们看来，这些昵称似乎有点性别错位，却被戈贝所画的图案打消了疑虑，所谓“小雄鸟”实际上是一只喜欢给自己梳毛的鸽子，而所谓“小母猫”则是只毛发蓬松的公猫。

同一时期，马拉美（Mallarmé）也在追求梅里·洛朗，他也给她写了许多附有图画的情书。他和戈贝一样把这位女性比作鸟儿，不过要

耗费更多颜料，因为对于马拉美来说，她是“孔雀”。马拉美在绘画方面完全没有天赋，也不曾掌握任何绘画技巧，但是他在图案中加入了一些有趣的东西，与他无与伦比的文字天赋相得益彰。展览上展出了一张他和正要坐火车赶来的“孔雀”确定约会的字条，潦草却充满欢乐的内容令它成了马拉美珍贵的“条漫”作品。

从这些布满文字的手稿边缘的一幅幅图画中，我们可以看出作家们对于有别于文字的另一种表达方式的追求。我们怎么可能感受不到作家对于画家的永恒嫉妒呢？“和咬文嚼字的人相比，画家是多么幸福的职业啊，”龚古尔兄弟在1869年5月1日的日记中如此写道，“一面是对头脑的摧残和折磨，一面则是手和眼睛的快乐活动；工作对一方来说是痛苦，对另一方来说则是享受……”

1984年

二、眼里的光芒

悼念罗兰·巴特

2月25日，罗兰·巴特在学院路和圣雅各伯路的交叉口遭遇车祸，面目全非，以至于那里虽然距离法兰西学院只有几步之遥，却没有一个人认出他来。前来抢救他的救护车将他送到了沙普提厄医院，他如同无名的伤者（身上也没有任何可以证明他身份的文件）在医院的病房里躺了很久很久。

就在几周前，我刚刚阅读了他最后一本著作《明室：摄影札记》[\[41\]](#)，其中论及被拍摄的经历，看到自己的面容变成客体时的不自在，以及图像与自我的关系的那几页精彩内容给我留下了深刻的印象。所以当我得知他不幸的消息，为他的命运感到焦虑不安时，我的脑海中便浮现出最近读过的这本书，以及他与自身形象之间脆弱且令人悲伤的关系（突然间被彻底撕裂，跟撕碎照片一般轻而易举）。

不过，在3月28日那天，棺材里的他面容却没有任何损毁：仍旧是他，仍旧是我时常在拉丁区街道上遇见的那个他，嘴角叼着烟——第二次世界大战前长大的年轻人都这么抽烟（图像的历史性也是《明室》的一大主题，它也适用于我们每一个人在生活中赋予自己的图像）。不过他的脸却永远定格在那里，如同《明室》第五章（我立即把书找出来，重读了这一部分）所专注谈论的主题那样：死亡的图像是多么固定不动，因此我们心里总是对拍照有所抵触，但最终又予以妥协。“仿佛为了让照片免除死亡的意味，（胆战心惊的）摄影师必须付出最大的努力。但是我——已经变成客体，没法挣扎了。”当他躺在

沙普提厄医院、无法说话的那个月里，这种观点就一直在他的处境中回响。

（经过检查之后，医生发现致命伤并非头骨破裂，而是肋骨骨折。朋友们仍旧悲伤难过时又得知了最新消息：他年轻时因气胸而截断的那根肋骨，本来一直保存在抽屉里，后来巴特自行决定把它扔掉了。《罗兰·巴特自述》）

我脑海中的这些记忆并非偶然：我现在才意识到，他的所有作品都旨在迫使语言和认知机制的客观性去关注存在和易朽主体的肉身性。关于巴特的批评性讨论已然开始，巴特的两种面相都会有人支持，并且两极分化：一种将万物置于严苛的方法论之下，而另一种将快乐定为唯一确定的准则（智慧的快乐和快乐的智慧）。事实上，巴特是两种观点的集合体，而这两种观点频繁且多样化的共存正是巴特思想给我们带来的无穷魅力。

在那个灰暗的早晨，我走在医院背后的那条荒芜小路上，寻找着即将举行葬礼的“大讲堂”，这场私人仪式过后，巴特的遗体将被运送到省公墓，与母亲合葬在一起。我遇到了格雷马斯^[42]，他和我一样提前到场，还跟我讲述了1948年他在埃及亚历山大港与巴特相识，让巴特阅读索绪尔（Saussure）的作品，并且让他修改《米什莱》

（Michelet）的往事。对于格雷马斯，这位坚定不移地遵循方法论严谨性的大师来说，真正的巴特作品毫无疑问是遵循严谨准则的符号学分析作品，比如《流行体系》（Le Système de la Mode）；但是他不赞同报纸讣告上试图将巴特定义为哲学家和作者的分类，巴特是一位游离于分类之外的人，而他毕生所做的事业皆出于爱。

葬礼前一天，弗朗索瓦·瓦尔打来电话，将这个近乎秘密的仪式的时间和地点告知于我，他和我谈起年轻男女因巴特之死而组织起“追悼圈”，他们对于巴特的追悼有着强烈的占有欲，圈子内除了沉默外不容许任何其他表达。我所在的小组基本上都是些惊慌失措的年轻人（其中没几个名人；不过我认出了福柯的光头）。场馆的门牌不像通常的大学那样写作“大讲堂”，而是写作“追悼厅”，我明白这应该就是太平间了。从环绕整个大厅白色帘布后面，时不时有抬棺人抬着棺材出

来，一路抬到殡仪车上，后面跟随着寻常的死者家属，多是一些个头矮小的老妇人。每一组家庭看起来都一模一样，仿佛在反复证明死亡令众生平等的力量。我们这些追悼巴特的人一动不动、一言不发地在院子里等待着，似乎大家都受到了暗示，要尽力减少葬礼的符号，而院子里出现的一切都会夸大符号的功能。我感到一束仿佛接受过《明室》的训练，能够从照片中觉察隐藏线索的锐利目光正审视着这个可怜场景的每一处细节。

所以，我重读这本书时，感到它似乎完全指向那段旅程、那个院子，以及那个灰暗的早晨。因为巴特正是从思索近来逝去的母亲的照片，开始了这本书中的思考（书的下半部分详细地讲述了他的这段经历）：巴特竭力地在照片中寻找母亲的存在，结果找到了母亲小时候的一张照片，这是一张“遗失的、遥远的照片，和她一点不像”的，完全就是一张我不认识的小姑娘的照片”。这张照片并没有在书中刊印出来，原因在于我们永远不可能理解这张照片对于他的独特意义。

所以这是一本谈论死亡的书，正如前一本《恋人絮语》（Fragments d'un discours amoureux）是一本谈论爱的书。是的，然而《明室》也是一本谈论爱的书，如下这句关于避免自身图像之“沉重”，避免给自己的面庞赋予意义有多么困难的引语就是佐证：“抹消图像重量的并非漠不关心——自动照相功能总会让你变得像个被警察通缉的罪犯——而是爱，极端的爱。”

这并不是巴特第一次谈论被拍照了：他有一本关于日本的书《符号帝国》（L'Empire des signes），尽管不太出名，书中却有很多独到的见解。巴特在这本书中谈到，他发现日本报纸上刊登的自己的照片总有一种难以言表的日本气质。大概是因为他的照片都被修饰过了，眼珠变圆、变黑了。我曾经说过，附加在我们照片之上的意向性（历史性）来自特定的文化，更来自那些不是我们本人却将我们的照片用作武器的人。《明室》中也涉及了这个问题，谈论了照片中“微妙欺骗”的力量。巴特曾发现自己的一张照片（那个时候他刚刚失去了一个亲人，脸上甚至可以辨认出丧恸的神情）被印在一本讽刺他的书籍封面上，使得他的面容完全脱离了他的内心感受，看起来十分阴险。

阅读这本书的经历和作者的去世发生得太过靠近，使得我没法将这两件事截然分开。但是我又必须将这两件事分开，这样我才能将这本书的真正内涵解释清楚：它是巴特在“人类学新客体”（即照片）出现之后，对于由此打开的全新知识类型逐渐得出定义的著作。

书中所选的照片便是通过这种我们可以称之为“现象学”的逻辑挑选出来的：巴特将照片吸引我们的要素分为两个层面，一个是“知面”（studium），即照片所传达出的信息和情感的文化层面；另一个是“刺点”（punctum），即某些照片显现出的令人吃惊、刺痛人心的因素。巴特对著名或无名摄影师的作品的解读总是令人倍感意外。他所展现的意蕴非凡的事物往往都是一些细节（例如手或指甲），经常是一些身体特写（例如手、指甲）或衣服细处。

对于近来将摄影定义为文化惯例、人工技巧和非现实的理论倾向，巴特反倒强调了摄影的“化学”基础：摄影是对存在事物所散发出的光线痕迹的捕捉。（这是摄影和语言的根本区别，因为语言可以表述不存在的事物。）在我们端详的照片中，有些东西曾经存在但再也不存在了：而巴特将其称为“被击溃的时间”。

《明室》是一本典型的巴特著作，既会沉浸于理论思辨，竭力地编织出复杂的术语网络，最终令他无法从中跳脱，而灵感也会像闪电一样突然降临，为他带来出人意料的终极礼物。从第一页开始，《明室》就表明了他的研究方法和计划：他将放弃对“一般摄影”做出定义，而决定仅仅研究他确信“只是为我存在的”照片。

在这场关于科学和主观性的惯例辩论中，我萌生了一个有趣的想法：为什么就不能让每一个客体都拥有自己的新科学呢？即一种个体科学（而非普遍性科学）呢？

罗兰·巴特将科学家推衍一般规律的能力和诗人对于独特性的关注结合起来，耕耘于这片每一个客体都独一无二的科学苗圃中。罗兰·巴特具有这种伟大的审美哲学或者说理解幸福论，我虽然不敢说他教会了我们，但至少他证明了它们的可能性，证明我们至少可以努力去追寻。

1980年

堡垒中的蜉蝣

一群蜉蝣飞着飞着遇见了一座堡垒。它们停在城垛上，入侵了瞭望塔、巡逻通道和地牢。它们透明的翅膀在石头砌成的城墙间翱翔。

“你们忙着伸展细胳膊细腿是没有用的，”堡垒说，“只有能够久存的东西才算存在。我能久存，所以我存在。可你们不存在。”

“我们居住在空间里，我们用挥动的翅膀来衡量时间。如果这还算不得存在，那存在还能意味着什么？”这些弱小的生物回答说。“而你，不过是一个被置于此地的物件，用来标记我们存在的空间和时间的界限。”

堡垒坚持说：“时间从我身上流过，而我依旧伫立于此。而你们仅仅触及了存在的表面，就像你们只能触及溪流的水面。”

蜉蝣说：“我们在虚空中飞舞，就如同白纸上的字迹和沉静中传来的笛声。如果没有我们，那么世上除了无所不在、无所不能的虚空就没有别的东西了。这虚空如此沉重，可以粉碎整个世界，它的毁灭力量包裹在坚固的堡垒中，只有靠轻盈、飞快、纤细的事物才能化解。”

你可以想象这段对话发生在佛罗伦萨的观景城堡（Forte del Belvedere），这里正展览着福斯托·梅洛蒂^[43]那些轻如空气的雕塑，其中有一座恰巧就叫《蜉蝣》（Gli effimeri）：这件作品像是一组没有重量的音符组成的乐谱，像是围绕着薄纱覆盖的黄铜床头架飞来飞去的水生昆虫。

如果你愿意，还可以联想到这段对话的背景，是今年在意大利非常盛行的关于“蜉蝣美学”的讨论。不过我们可以完全不考虑它，因为福斯托·梅洛蒂的话语其实和“蜉蝣美学”无涉：他实际上表现的是，对廉价易损材料的运用（例如焊过的铜杆、纱布、小链子、锡纸、纸

板、细绳、铁丝、石膏、破布)，是打造令人惊叹的视觉王国的最迅捷手段，这也是一种孩子们和莎剧演员都非常了解的手段。

不过另一方面，我们也须注意，这场展览到6月8日就要结束了，这仿佛表明佛罗伦萨的组织者对“蜉蝣”的价值有着字面上的误解。所以，所有展品（包括许多专门为观景城堡的空间而设计的展品，其中既有新作品，也有经过放大的老作品）都将只展出两个月。这一临时决定的展览活动在某种程度上也反映了这位艺术家的人生悖论——直到晚年才受到认可，成为一名艺术大师。

在观景城堡绿色的城垛上，一个矛尖朝向天空或插入地下的几何形镀钢栅栏或许会让我们想象一场蛮族或外星人的战争；可是很快我们就意识到，放置在此的栅栏是为了保卫这个空间；它靠内在力量取胜，靠纤细的线条做出抵抗，靠讽刺顶住外部袭来的冲突。

在我看来，梅洛蒂的想象节奏和城堡的布展位置在大约高为一米的空间里最为幸福。这里所说的“幸福”是最大化的快乐和最大化的忧愁的结合体，就像《旅人》（Viandante）这部作品，旅人围着用细绳做成的围巾，走过贴满几何形金属海报的墙壁，头顶是用布料做成的天空。

还有《尤利西斯的船》（La nave di Ulisse），像一只掏空的鸟儿的胸腔，桅杆上顶着一个石膏鸟头。（值得注意的是，作为抽象派艺术的“创始人”之一，梅洛蒂几乎在所有作品中都或多或少地加入了象征性元素，好像在暗示“严谨”不再是我们所预料的那样。）或者像《大运河》（Canal grande）那样，把穿孔的砖块置于一面镜子上。

“对材料可能既有爱也有尊重，”梅洛蒂在他所著的格言集《线条》（Linee，“小图书馆”系列，阿德菲出版社）中写道，“爱是一种激情，也能变成仇恨：对于一名手工艺术家来说，这是一场活力四射的戏码。尊重则像是合法分居：材料要求享受权利，所有的一切最后都变成冷冰冰的关系。真正的艺术家既不爱也不尊重材料：材料对于他们永远在‘试用期’，所有作品都有可能大错特错（达·芬奇、米开朗基罗和他的大理石作品）。”

1981年

猪与考古学家

今年文物界最大的新闻就是在奥尔贝泰洛附近的“七窗别墅” (Settefinestre) 发现了猪舍。那是一座院子，四面有许多用矮墙分开的隔间，地面上还有挖开的区域，那是猪的食槽，上面盖着顶棚，如今只剩下起支撑作用的底座。这个构造一经发现，人们的第一个想法是这些隔间是用来把猪养肥的；学者特意咨询了养猪户，后者认为这一构造和如今大同小异。但是古典文献的记载却立即让这一假设为泡影。

科鲁迈拉^[44]论农业的著作与该别墅属于同一时期（公元前1世纪），其中就有论养猪的章节，但并未提及将猪养肥的内容：当中列举了最适合猪的食物，但进食的场所始终都是牧场和树林。通过对猪舍环境的研究，我们发现它是为母猪怀孕、分娩、哺乳所准备的。

“猪不能像其他群居动物那样关到一起饲养，”科鲁迈拉写道（引自罗萨·卡尔泽基·奥内斯蒂的译本，埃伊纳乌迪出版社），“猪舍应该设有隔间，供母猪在产后甚至孕期内休息。比起其他动物，母猪特别容易在群居时出现混乱，它们会互相倾轧，由此导致流产。这就是我为什么要提出，猪舍应该设有隔间，隔墙应不低于4英尺，这样母猪就翻不过去了。隔间也不应当设有屋顶，因为养猪户需要确认小猪的数目，确认母猪没有把它们压在身下，一旦发生这种情况，也可以及时把它们抱出来。”

因此，七窗别墅的发掘为我们呈现出一间与科鲁迈拉的描述相一致的猪舍，即一间为繁衍小猪所准备的产房，而每头母猪都有自己独立的隔间（拉丁语写作harae）。实际上，罗马式养猪与现代养猪有着一个最根本的不同：前者侧重于猪的数量以及它们的行动力。究其原因，在古罗马，猪并不会在别墅里宰杀，养猪户要将它们成群结队地赶至城市（正如在冷冻车发明之前，远西区的牛仔也要一路将牛群赶

至芝加哥的屠宰场)。因此，公猪总是在室外生活、饮食，隔间则专为母猪而设，保护它们度过四个月孕期以及三周的哺育期。七窗别墅的猪舍共有27个隔间，可以容纳27头母猪，每头母猪每次怀孕可以产下8头乳猪并且每年怀孕两次，可想而知，人们一年便可以培育400多头猪。

然后还有哺乳的问题，不仅对古罗马养猪户是个难题，对如今的考古学家也是难题。科鲁迈拉叮嘱说，要让每头母猪只哺育自己的猪仔，因为当小猪被混在一起，它们会吮吸任意母猪的乳房，而母猪根本就分不清哪些是自己的孩子，这样下去，有些母猪就会过于疲惫，而有些小猪会营养过剩，而另一些小猪则根本吃不饱。因此，科鲁迈拉认为，养猪户最重要的技能便是记忆力：要能够认出每头母猪的幼仔并且避免混淆。这是一项极为困难的任务，养猪户可以用树脂给小猪做标记来帮助自己记忆，不过“最简便的方法是给猪舍（这里指的是相互隔开的隔间）设置高度合适的门槛，高度低到母猪可以随意进出，又高到小猪无法逾越”。

在这一点上，科鲁迈拉的观点与七窗别墅的发现并不吻合，别墅猪舍的门槛非常低；而且科鲁迈拉与瓦罗^[45][其著作《论农业》(De re rustica) 在丰富性和准确性上都完全不输科鲁迈拉的作品]的论述也有出入，瓦罗的文章指出门槛应该很低才行，否则怀孕的母猪越过门槛时就会挤压到腹部，这样会造成流产。（不过瓦罗的文字自相矛盾，才隔了几行他又写道，高门槛可以防止小猪逃跑。）

想要解决这些矛盾，办法只有一个：那就是考古发掘务必要小心谨慎，把最微小的细节都呈现出来。实际上，每个隔间的门槛处都有一条沟，这在任何其他门槛石上都不曾发现。如果这条沟不是用来放置水平屏障，饲养员将其抬高就可以让母猪通过，放下又可以阻止小猪越过，那么这条沟还有什么用呢？如此看来，门槛的高低可以根据不同的需求进行调解。因而，考古的铲子须怀着敬意去发现历史的每一道痕迹，它才能表明事实与典籍并不相悖，而典籍本身也并不自相矛盾。

地下的信息基本上都没有丢失，或者说地下的信息得到了最好的保全；然而考古挖掘这一行为本身带有危险性，如果操作不当，就可能破坏保存了几个世纪的宝物。意大利考古学界向来都只重视纪念性的古建筑，考古学家只为凯旋门、柱子、剧院、浴场所动容，而其他东西都只是无关紧要的碎片罢了。在那些没有多少纪念性古建筑的国家里，另一种文化却相当发达；这种文化已经传播到全世界，在我们意大利也有一个忠实的信徒：安德烈亚·卡兰蒂尼^[46]，这种文化将考古学看作是对每一寸土地中每一个细微迹象的研究，以此重构古人的日常生活、商业、农业，以及社会的发展阶段。这是一种完全建立在假设与验证之上的工作，需要不断地进行试错、解谜、演绎和归纳，正如猪舍的案例。

在过去的五年中，每到夏天就有约五十名意大利和英国的学生来到七窗别墅，在安德烈亚·卡兰蒂尼的指导下进行考古发掘工作。他们都是考古学或是文物修复学的学生，来此进行志愿的实习；每天早上，人们会看到他们在烈日下连续挖掘、清扫碎片达八个小时（考古工地的工作时间是从早上6点到下午2点30分），他们充沛的精力仿佛做着立即就能带来丰厚回报的工作。不过我可得告诉你，破土动工、挖掘地面、推沉重手推车的都是女孩子，而男孩子似乎更喜欢沉静、轻松的活儿。这些人让我们看到了当代青年的形象，与平时报刊书籍所倡导的完全不同，而这种形象也许最能代表当代青年的追求：齐心协力与个人成就、专注与冷淡、勤勉与放松。

这种新型考古学的秘密武器或象征符号是一种比意大利瓦匠所用的刀还要小的镘刀（trowel），在英国瓦匠中倒是广为流行。英国考古学家之所以能够在挖掘中避免破坏，原因大概就在于他们使用了这种简单的刀具。由于意大利语中没有相应的词可以用来形容这种工具，于是七窗别墅的考古学家使用“trowel”生造了一个词：“trowelare”。

几个世纪以来的坍塌所沉积的碎片被一层层地挖掘出来，人们标注、拍摄下它们被发现的过程，详细地记录在卡片上，然后把它们带走或是放置在塑料托盘上。它们可能是坍塌的屋顶的碎瓦片，墙面或

天花板壁画的水泥碎片，陶器碎片，或者马赛克地板。然后，它们被送到锡耶纳大学的实验室，归类统计后重组出原来的图案。

七窗别墅可以就罗马共和国和罗马帝国时期的社会和经济，向我们提供许多信息，其中有许多信息甚至并没有被埋藏在地下。途经山谷中的罗马小路之后首先映入眼帘的，是历经二十一个世纪仍旧为人可见的塔楼围墙（这些塔楼实际上都是摆设，给远处的人们造成此地有一座城市的假象）。围墙环绕着一座花园，花园的尽头矗立着一道造型华丽的立面，带有门廊、全景式柱廊（柱廊已经倒塌，柱子也被搬走了，但是门廊的拱形结构依稀可辨，这也是七窗别墅的名字由来）。

别墅所统御的周边区域无论在起初抑或在后来都是马雷马地区最为荒芜的地方，而这座别墅的雄伟表明了这个家族强大的势力，能够投入大量的金钱和奴隶，从事红酒和橄榄油的生产 and 出口。此地离科萨镇（被确认为罗马古镇安塞多尼亚）并不遥远，而在科萨镇港口挖掘出来的大量葡萄酒罐上则带有塞斯提乌斯（Sestius）家族的徽记。这些徽记不仅存在于法国、西班牙海岸的罗马船只残骸上，在罗讷河和卢瓦尔河的河床考古中亦有发现。那么，既然七窗别墅的文物中也有这样的徽记，那么这座别墅也就是古罗马参议员家族塞斯提乌斯的财产了。塞斯提乌斯家族效忠于苏拉^[47]，并在苏拉与马略的争斗中收获了大量土地。后来，他们定居在科萨周边，而此时由军事征服者[以“百法”（centuriation）的方式分配给士兵]所经营的农业已经陷入了危机和衰落。大量战俘的出现带来了密集农业的技术大革命，因此拥有这些战俘的少数富裕家族也就能够训练出专门的劳动力。

从书面文献中，我们对奴隶的生活情况所知甚少，而七窗别墅独具魅力的一个原因在于，我们可以从中看出别墅的部分结构专供奴隶生活所用：一间紧靠主体建筑、分成几间小室的独立厢房，这一布局和罗马城到处可见的军营没什么两样。据估算，每间小室里可以住4个奴隶，从目前为止的挖掘成果判断，这座别墅总共可以容纳40个奴隶，这个数字与当时作家作品中所写的一致。我们目前还无法判断，这些奴隶的生活是否就像兵营里的战俘，接触不到任何女人，或者每

间小室都能容纳一个有妻有子的家庭（由此也构成了某种奴隶养殖场，能够便利地生产出更多劳动力）。相较于主人的宅邸，奴隶住所的发掘给我们带来的信息也比较少，因为墙面上既没有壁画也没有装饰，只有少数物件的碎片。一只带有“Encolpius”字样的陶瓷杯是奴隶向我们传递的少数信息之一。

因此，这座别墅既有奢华的主人宅邸，也有奴隶居住的兵营，以及农业生产区域（存有葡萄酒和橄榄油榨汁机的地窖被完整地挖掘出来，考古学家可以借此一睹当时人们使用的技术）。这座罗马“别墅”实际上是一个生产组织；每一座别墅占有500巨格日（约等于125公顷）的可耕地。塞斯提乌斯家族在该地区自然是拥有好几座别墅，但是七窗别墅似乎兼具居住和财富炫耀的功能。土地管理的需要使得主人每年至少要在这里待上一段时间；因此居住环境应当惬意，不致让人过分怀念城市的舒适。

因此我们便得以理解别墅中的种种布置和设施：全景式柱廊经由一个开敞式谈话间与带有廊柱的内花园相连；中庭铺设了马赛克地板，还有一座承雨池；三四间餐室，供每个季节使用；六座大厅，其中包含一座罕有的“科林斯柱式厅”；四间卧室，每一间都有两个壁龛和衣橱底座。花坛在岩石的最深处被挖掘出来，里面装满了腐殖土壤，因此我们可以看出花坛的形状和方位。

在一座土丘的斜坡上，大约有一公顷的地方被一道高高的石墙包围起来，那很有可能是一座“动物园”，圈养着各类野生动物，比如野兔、野猪和狗，由狩猎奴隶负责看护。根据瓦罗的介绍，饲养动物是当时富贵阶层的一种象征。它们也可以用于演出的场合：瓦罗的作品中便讲述了一位打扮成俄耳甫斯的富人被马和鹿环绕的场景。

根据安德烈亚·卡兰蒂尼的说法，这座别墅只使用了两个多世纪（从公元前1世纪上半叶到公元2世纪初）；其鼎盛时期自然还要更短一些。我们可以说，在罗马帝国的鼎盛时期，意大利半岛的经济（甚至不止经济）已然开始衰落。罗马所吸收的财富不再由半岛所创造，而是来自帝国最为偏远的省份。七窗别墅的考古迹象证明，自公元1世纪起，别墅里的农业用具开始移入居住的空间，标志着主人已不在

此居住。生产的葡萄酒和橄榄油也不再用于出口，转而在当地消费市场出售。公元1世纪，帝国的大地主收购了贵族别墅，他们转而种植谷物，发展畜牧业（对劳动力和专业化要求较低），渐渐取代了原先的葡萄和橄榄种植园。

弧形屋顶和壁画墙体渐次倒塌，葡萄压榨机也被拆除了，地窖都变成了小麦仓。别墅也被遗弃，物资被一抢而空，变成了游牧家庭的庇护所。别墅的门廊下埋藏着两具中世纪早期的骷髅，表明此地的居民已是身体瘦弱、疾病缠身之人，在生存的边缘苦苦挣扎。在意大利，不发达的历史尽管没能在地底留下多少遗迹，却比“经济奇迹”时期要长久许多。考古学的铁铲和镢刀正努力探索那些漫长的黑暗时期，将破碎的历史接续起来。

1980年

图拉真柱的叙事

现在的古罗马名胜古迹的周边时常围绕着金属支架和支撑平台的脚手架，这些架子给予我们前人所没有的观摩图拉真柱的机会，在这座纪念碑被竖立起来的十九个世纪后，人们终于有机会可以近观纪念碑上的浮雕。

从外部看，雕饰的大理石表面正在慢慢地变成粉状，水一冲就溶解了，雨水就在不断地把它们冲刷掉。古迹监管部门之所以架起这些脚手架，为的就是保护这层易碎的表面，以此拖延时间，找出保护它的方法；不过到现在还没有人知道到底有没有这种方法。也许是雾霾的罪过，也许是因为地震，抑或是数千年的时间之磨将一切都研成了粉末，事实可能是，这些被认为代表永恒的古罗马的遗迹或许气数将尽了，日后只能由我们来见证它的终结。

意识到这一点的我非常急切地登上了图拉真柱的脚手架。它的确是古罗马为我们留下的最不寻常的古迹，尽管它总是矗立在人们眼前，还是很少有人了解它。这座纪念碑的非同凡响不仅仅因为它高达40米，更因为它形象的“叙事性”（这种“叙事性”正是由非常精美细致的细节构成）使得我们要沿着它盘旋而上、总长200多米的石雕来“阅读”图拉真皇帝的两次达基亚战争（公元101至102年和公元105年）。与我同行的是比萨大学的古典考古学教授塞尔瓦托·塞提斯。

图拉真柱的故事要从战争爆发之前开始讲述，那时罗马帝国的边境依然以多瑙河为界。叙事的画面（一开始非常矮，然后慢慢升高）从古罗马的城市风光开始，这座城市沿河建设了防御工事，有城墙、瞭望塔，还有防备达基亚人（Dacian）入侵所使用的信号塔，上面堆着生火用的木头以及生烟用的干草垛。所有这些元素营造出一种警觉、等待和危险的效果，犹如约翰·福特的西部电影。

这幅画面为后续的场景做好了铺垫：古罗马人通过浮桥越过多瑙河，企图在河的另一岸设立防线；谁能质疑巩固这条时常受蛮族攻击的边境、在那里领土设立前哨的必要性呢？士兵们从浮桥上成排走过，他们的头上顶着军团的标志，头盔悬挂着系在肩头，锅和饭盒都挂在杆子上；这些画面令人联想到部队行军时铿锵的脚步声。

故事的主角自然是图拉真皇帝本人了，浮雕中描绘他的场景足足有六十处；可以说每一个片段都以他的再度出现为标志。可是如何才能从众人中辨认出皇帝呢？他的容貌和衣服并没有呈现出什么不同的标志；令他毫无疑问地被识别出来乃是在人群中的位置。如果画面中有三个身穿长袍的人，图拉真必定是当中那个；的确，旁边两人都看着他，而他则在比画手势；如果有一队人的话，图拉真就是第一个：他要么在劝说大家，要么就是接受战败者的臣服；他所在的位置永远是其他人物目光聚集的地方，他的手始终抬起，做一些有意义的手势。比如这一处，我们看到他在下令修建堡垒，他指向一名从地沟中探出身来的士兵，士兵的肩上扛着一篮挖地基时挖出来的土。另一处的背景刻画的是古罗马军营（军营中间是皇帝的营帐），古罗马军团的士兵正揪着一名俘虏的头发，把他扭送到图拉真面前（达基亚人可以通过长头发和胡须辨认出来），他们对俘虏使绊子，让俘虏跪倒在图拉真的脚下。

浮雕极尽精确之能事，古罗马士兵以身穿分节的胸甲为特点（这种胸甲呈一条条水平方向的带状），由于他们还要完成工兵的任务，所以我们还可以看到他们身穿胸甲执行砌墙和砍树任务的场景（这一画面与实际情况有悖，但可以让人明白他们的身份）；辅助人员则身穿皮质短上衣，携带轻型武器，时常还骑在马上。还有从屈服于罗马的民族征集来的雇佣军，他们上身赤裸、手拿棍棒，他们的面容显示出他们的异国血统，其中还有毛里塔尼亚的摩尔人。浮雕里成千上万的士兵都被精确地编目分类，因此图拉真柱直到现在仍是重要的军事史文献资料，被历代学者研究着。

树的分类则不太精确，因为浮雕上的树木基本上只有简化的表意形象，它们可以分成为数不多的几个明确可辨的种类：有一种树长着

椭圆形树叶，另一种则长着簇形树枝；还可以看出栎树，因为它的叶子不会和其他树混淆；我觉得我还认出了一棵从墙里伸出来的无花果树。树木是风景中最常出现的元素；我们还能时常看到伐木人在用斧子砍树，用来提供修建堡垒所需的梁木，或者给修建道路腾地方，罗马人的推进开辟了原始森林中的道路，就如同这雕刻出来的故事在硕大的大理石上打开了道路。

战争场面也像伟大的史诗一样各不相同。雕塑者简明概括地把战争定格在决定命运的关键时刻，用一种非常明显又优雅高贵的视觉句法把战争场景拼接起来：阵亡者仰卧的身体如同边饰一般分布在连环画的边缘，军队交锋的场面充满动感，画面的上部仍然是图拉真皇帝，而天上则是显现的神祇。如同史诗一样，画面中也不乏恐怖暴虐的细节：一个罗马人用牙齿叼着达基亚敌人被砍下的长发低垂的头颅；其他被砍下的头颅则被呈献给图拉真皇帝。

观者会发现，每一场战役的画面都各具特色，因为它们具有不同的几何样式：例如在此处我们可以看到所有罗马人的右前臂朝同一方向举成直角，好像在投掷标枪；他们的上方是披着斗篷飞翔的朱庇特，他也举着右臂和人们做着同样的动作，当然了，他挥舞的是一道金色的闪电，不过闪电的颜色已然褪去（我们应当把这些浮雕想象成他们最初的彩色模样），这画面无疑意味着神的青睐是给予罗马人一方的。

达基亚人的溃败场面并不混乱，受苦的他们依旧保留着具有尊严的哀容。在混战的场面之外，有两个达基亚士兵正在运送一名受伤或已经死去的同胞；这是图拉真柱最美的场景之一；这个细节无疑为那些描绘把耶稣从十字架上放下来的作品提供了灵感。画面再往上一一点，在树林的几棵树之间，达基亚王德塞巴鲁斯正悲伤地注视着子民的战败。

下一个场景中，一个罗马人正举着火炬要焚烧一座达基亚王国的城市。下令放火的是图拉真皇帝本人，他就站在纵火人的身后。火舌从窗户中吐出（可以想象这些火舌曾经是红色的），而达基亚人则仓皇逃窜。我们正要评判罗马人的冷酷无情，可再仔细观察，我们看到

达基亚城墙的杆子上有许多被砍下的头颅。现在我们又想谴责达基亚人的残忍并为罗马的复仇正名。你看，创作浮雕的工匠深谙如何借助歌颂式的手段来掌控画面的情感效果。

然后图拉真皇帝接待了敌方使团。现在我们已经学会如何区别达基亚的贵族和平民，那些戴着圆帽的是贵族，那些不戴帽子、披着长发的则是平民。因此这个使团均由平民组成，这也是为什么图拉真皇帝并没有应允他们的诉求（他伸出三个手指的手势意味着拒绝）；他要求的显然是更高层面的会谈（达基亚又经历了几次战败后，高层面的谈判也就很快展开了）。

如同许多战争电影一样，这段历史以男性为主宰。然而不同寻常的是，我们可以在画面中看到一个神情悲切的年轻女子正乘船离开港口，堤坝上有一群和她道别的人，还有另一名女子举着小孩面朝她的方向，很明显这位母亲不得不同孩子分别。当然，从不缺席的图拉真皇帝也在场目睹了这道别的场景。史料清楚地解释了这一幕的含义：这名女子是德塞巴鲁斯的姐姐，她曾作为战俘被送往罗马。图拉真皇帝扬起一只手与这位美丽的囚徒告别，另一只手指着孩子。他是在提醒她要把孩子扣为人质呢？还是向她保证将以罗马人的方式教育孩子，把孩子培养成向罗马帝国臣服的国王？无论如何，这一场面有一种神秘的悲剧感染力。不知道为什么，在这组连环画中我们还看到抢劫牲畜的场景，画面中有许多被宰的羔羊，更烘托出了母子别离的悲怆。

（女性形象还在图拉真柱上一些最残忍的场面里出现过：一些悲愤的女性正被赤身裸体的男性折磨，这些男性应该是罗马人，因为他们头发很短；不过这场景的意义并不是很明确。）

连环组图一般由某些垂直的东西隔开，比如一棵树。不过有时候某些主题会打破这种局限，把不同的片段连接起来，例如我们刚才所说的被俘虏的公主启程离开的那片海的波浪便延续到下一个画面中，化为河流，达基亚人再一次进攻罗马堡垒失败之后又遭遇了河水泛滥的灾难。

除了水平方向的延续性（准确地说是倾斜方向，因为浮雕是沿着大理石柱盘旋向上的），我们还注意到有些主题也随着柱体高度的增加在垂直方向上把一个个画面连接起来。例如，在达基亚人攻打罗克索拉尼人的场景中，骑士的身体完全由一种鱼鳞状的铜盔甲覆盖着，骑士的马身上也都是鱼鳞；在一场河上战争中，这种“鱼鳞装备”作为主体出现，好像宣告着中世纪的意象；紧挨在这幅画面上方的另一幅战争画面中，我们可以看到一个死去的“鱼鳞人”躺在那里，像某种人鱼或者爬行人。再往前，一场战役中的军阵将椭圆形盾牌沿对角线排列来抵御进攻，而在后面的图上，我们又看到了同样的椭圆盾牌，但这次盾牌摆放成了水平的条带状，在另一场战役中投降的敌人则把这些盾牌抛在地上。

浮雕沿着时间的历史脉络和空间的路线盘旋而上，因此这些故事不会回到同一个地点：在此处图拉真皇帝正在一座港口登船，在彼处他又靠岸行军去追击敌人；这里的一座堡垒正在被龟甲式掩蔽军阵攻击，而那里一些远距离武器“*carroballistae*”（即装置在战车上的弩）则出现在画面中。死伤者漫山遍野，双方都死伤惨重，还有医疗救治的场面，图拉真的军队正是因此而闻名。很明显，创作者很注意不忽视每一支罗马军队的贡献，如果画面中呈现了罗马军团的伤员，那么他的身旁也会有增援部队的伤员。

在第一次达基亚战役的最后一次战斗之后，我们可以看到战败者向图拉真皇帝苦苦哀求，其中一人双手抱住了皇帝的膝盖。连德塞巴鲁斯王也在求情者之列，不过他有尊严地远远站在一边。这描绘的是一场崇高的胜利，这幅画面是第一次战役的终结，而第二次战役则从图拉真皇帝从安科纳码头上船的场景开始。不过走到这里我们便不再向上攀爬了，所以我没有看到故事是怎么结束的。待我亲自考察后续历史之后，我会再向大家讲述。

现在我想谈谈这座纪念柱的神秘之处：这座柱子这么高，却从头到脚都精细地雕刻上许多场景，而人们却不能从地面上看到它们。在公元前1世纪，这附近有几栋现在已不复存在的高大建筑，这些建筑的阳台都面向图拉真柱，可是这些建筑与柱子之间的距离使得观察者

难以“阅读”所有的细节，更不可能沿着螺旋的方向连续性地跟进整个故事。（爬上脚手架观察的办法或许和那些被欧洲君主派来考察和临摹图案的考古学家采用的方法差不多：这些欧洲君主包括弗朗索瓦一世、路易十四、拿破仑三世和维多利亚女王。）最冒险的是拉努乔·比安基·班迪内利^[48]，他用消防梯爬上了图拉真柱。正是通过一个世纪又一个世纪的研究成果，我们对图拉真柱的认识才达到今天的程度。

这封精雕细琢的视觉信件的收件人是谁还是个谜，不过这并不是唯一的谜团。没有人知道那构成柱身的十八根“石鼓”（即圆柱形的块状大理石，内部有索绳，中间有螺旋形楼梯）是怎么被抬起，并一个个摆放上去的。我们也不知道这些“石鼓”是先在地上一个一个雕刻好的，还是先把所有的石鼓组装好后再进行雕刻的。

此外，图拉真柱还有其他的谜团：图拉真皇帝和他妻子的骨灰是怎么砌进柱子底部的，因为当时罗马法律严令禁止在“圣界”的围墙里埋葬死者。（当然，放在这个金质骨灰盒里的并不是图拉真的骨灰，他死于赛利农特并且在那里被火化，为了在罗马庆祝他的胜利，人们用蜡像替代他的尸骨，怀着对他的敬意把蜡像付之一炬，人们相信他一定会升入天国。）

罗马帝国从攻占黑海所收获的巨大财富（达基亚有非常丰富的金矿）解释了人们崇拜图拉真的原因（整个庆祝活动持续了一百八十天；给每位市民发送的赠品创造了纪录），这也解释了为什么在图拉真皇帝的坟墓和庙宇周围有众多的巨大纪念碑。如今，他为我们留下的则是这块石头上刻出的史诗，这是人类所知晓的内容最丰富、最完美的图像叙事作品之一。

1981年

文字的城市：铭文与涂鸦

每当我们回想起罗马帝国时期的古城，我们总会憧憬那些庙宇的柱廊、凯旋拱门、浴场、马戏团、剧院、骑士雕塑、半身像、人头像，以及浅浮雕。我们没有意识到的是，在这座布满石制艺术品的舞台上，缺少了最具象征性的，也最能在视觉上代表拉丁文化的元素：文字。罗马帝国的城市其实是文字的城市，隐含在三角墙、墓碑和各种徽章旗帜的文字之中。阿曼多·彼得鲁奇（Armando Petrucci）曾写道：

到处都呈现着文字，画在画上的，涂在墙上的，雕刻出来的，浮现在木质蜡板上或是标记在白色镶板上的……有时候用于广告，有时关乎政治，有时候用于葬礼，抑或是关于庆祝、公共事务或私人的文字，也有斥责他人、谩骂和搞笑的记载……这些文字随处可见，带有个人的喜好。有些文字确实很庄严，展示在广场、公共建筑和大公墓里，但是文字也散落在小摊位、十字路口，或是与人齐高的灰泥墙面上。

可是到了中世纪，古城里的文字都消失了。一方面，文字不再是普罗大众的交流工具；另一方面，城市也不再有足够的空间来承载文字，吸引人们的注意力了。道路变得弯曲狭窄，墙面变得凹凸不平，上方亦有拱门雕饰；教堂成了传播和保存全世界话语的唯一场所，他们传播的信息与其说是文字，不如说是口语和修辞。

阿曼多·彼得鲁奇在一篇长文[《写在观念与表述之间》（“La scrittura fra ideologia e rappresentazione”），共124页，122幅图片]的开篇中提到了文字的两种对立形态，前无古人地鸟瞰了意大利从中世纪至今的全部铭文（其实不仅仅是铭文，还包括我们现在称作视觉文字的所有书写）。埃伊纳乌迪出版社出版的《意大利艺术史》（Storia dell'arte italiana）的最新一卷《视觉文字与图像》（Grafica e immagine）便收录了彼得鲁奇的这篇文章。

在中世纪的古城，残留下来的罗马铭文继续用它们庄严的声音向世人传递着鲜有人可以理解的信息。与此同时，那些在抄写室里奋笔疾书的修道士用和如今完全不同的技术和规格，将字母艺术的传统完美地保存在手抄本上。于是乎，在一千年之后，当那些主教教堂和宫殿的墙上急需文字的装点时，他们便有两种晦涩的拉丁文可资利用（可混用也可挑选其中一种）：一种是古老铭文中所使用的横平竖直的大写字体，另一种是书籍中使用的锋利弯曲的哥特式字母，后者写在墙面上时就仿佛密密麻麻的一页书。

没有什么文字看上去比大写的拉丁文还要沉稳端庄了。于是乎，古罗马碑文的文字在15世纪占据了统治地位，每个字母的书写都得到了肆意的发挥。字母Q的发挥最为自如，因为它可以随意摆放它的小尾巴：它像猫一样蜷缩着身子摇晃着小尾巴，一会把尾巴伸长到旁边的字母下面，一会又把它扭到身后，有时候把尾巴折成闪电的形状，有时候又慵懒地拖着，弯成凹凸的弓形。连字母A都可以适度发挥，例如可以将重心移至左腿上，在不那么正统的情形下还可以让中间的一横斜成一定角度。M可以在两种姿势中做出选择，叉开双腿休息或两腿平行立正。G的最后一笔可以写成一个圆形的卷儿、一颗磨尖的牙齿、一个压扁的钩或者也可以彻底封闭，变成一个蒸馏器皿。X则任性地摆脱掉它在数学上的职责，随意地改变自身的交叉角度，或是让一只胳膊呈波浪形摆动。至于Y，自然不会错过表现出它原本并非拉丁字母的异国情调，往往摆出一副树叶婆娑的棕榈树姿态；有时候，铭文的简写会带来新符号的创造，例如连写的NT变成了一个形似桥梁的符号，而在一座献给教皇的桥（希斯托桥，1475年）的落成仪式的石碑上出现这个符号也就不是一种巧合了。

最初的字母由凿子凿刻或用笔书写，然而新的印刷技术对字母形态提出了新的需求，很快，这种变化就普及到书写的方方面面。印刷书籍的扉页将全新的文字比例以及文字与空白的关系的新观念教给人们，很快就普及到碑石的铭文上。这种印刷书页的装订很快就给我们带来了一些奇异精彩的作品，例如弗朗切斯科·科隆纳（Francesco Colonna）构思于罗马，却在威尼斯印刷的《寻爱绮梦》

（Hypnerotomachia）。

就我们对罗马帝国遗迹的研究与探讨来说，书写视觉艺术的发展几乎都来自罗马。在这一方面，米开朗基罗有着不可小觑的地位，他算是古典派复兴与创新的过渡时期，在他之后，一场巴洛克艺术革命开始席卷欧洲。爱好虚构的风尚一时间成了主流，文字书写的价值固然重要，不过文字的载体亦受人关注，它有时候还会将文字隐藏在帷幔与封面折页之间。我们在这个时期发现的文字载体有青铜器、红黑大理石、绸缎、破布、兽皮，那些柔软并且边缘不平整的材质会让金色的文字摇曳或是消失在皱褶之中。就像石头假装自己是纸张，书的扉页也假装自己是石碑。这就不得不提到18世纪代表幻想与不拘一格的皮拉内西^[49]，与同时代的波多尼（Bodoni）和卡诺瓦（Canova）的新古典主义和纯粹主义相映成趣。

来到现代，彼得鲁奇放下了逐渐失去艺术性的书写视觉艺术主线，转而对“打破规则”的历史进行研究。从这个角度出发，他又从头开始研究历史，探索锡耶纳原始艺术家的文献、占卜文、社团徽章、还愿信。大众书写的灵魂就像是一颗自发生长的植物，被时代先锋采集和种植，从威廉·莫里斯^[50]开始便宣告了反波多尼革命的发端。

我们又迅速地来到20世纪30年代的意大利，在这里，法西斯政权采用了最简单、朴素的现代文字，因此将包豪斯^[51]风格的功能线条变成某种更具权威和新古典主义的风格。近些年来为了支持抗议活动而在墙上爆发的涂鸦文化则没有了之前世代的左翼风格（不过在这部分，彼得鲁奇强调了“失利方”，并为我们分析了一幅阿尔贝·施泰纳的精美肖像）。

文章的最后以“来自底层”的“文字入侵”而结尾，它们带有“反美学”的色彩，是如今时代最显眼的特征，源自年轻人和被排斥者的语言，发端于1968年5月的巴黎革命口号以及纽约地铁上的“签名”涂鸦（其特征更为明确，与艺术目的的关联性也更强）。

这些涂鸦文化将各种官方铭文当作其书写的基层予以覆盖，后来又与军方干涉的反对因素互相纠缠，然而彼得鲁奇对这一尚未发展成熟的事物却采取了一种近乎考古的研究办法。学者彼得鲁奇的技术客

观性并不能隐藏他对文字丛林的偏好，在他看来，“文字书写是一种意义工具和城市空间的美学产物”。这一切也并没有阻止他去记录涂鸦所带来的衰败，以及占据所有意大利城墙表面的含混的傲慢。这篇历史调研很有深意地结束于凄凉的意大利古市场，在这里，法西斯的浮夸铭文和疯狂球迷的暴力呼喊混作了一团。

我之前一直欲言又止，现在我已悉数列出这篇文章的精巧与丰富，是时候来提出我的异议了。从第一页回顾到处是公私文字的罗马古城，到最后几页20世纪60年代墙上的文字游击战，彼得鲁奇所追求的是一种理想的“文字的城市”，一个充满文字信息的地方，在那里，文字处在人们的目光之下，它们的位置关系影响人们的生活和交流。而这正是我不能苟同的理想。墙上的言语为个人意志所强加，无论这些人是高高在上，或者是平民百姓，文字都被强行塞入观者的目光，他们别无选择。城市永远是信息的传递，永远是话题，你能自行解释这个话题，将它译成自己的思想或言语，那是一回事，如果这些言语完全是强加于你，让你没有退路可言，那就是另外一回事了。无论它是某种权威机关的宣传语或是民众发泄不满的谩骂工具，它们总是一瞬间扑到你身上，让你别无选择。这实际上是攻击，是专横，是暴力。

（当然了，广告也是同理，只不过在广告中的信息不会那么咄咄逼人——我向来不相信所谓“隐匿说客”的说法——我们会感觉这些信息似乎更安全些，因而在成千上万势均力敌的信息当中，广告信息显得更为中立。）

我们看书读报时看到的文字并不属于强加的文字，因为为了让信息抵达你的脑海，它首先得征得你的同意，而这种同意的形式可以是购买，也可以是翻开一本书。但是如果它以一面墙的形式出现在你面前，令你无处躲避，那无论怎么看它都是一种欺压。

如今，当人们的权利遭到践踏时，他们就拿着喷漆枪把自己的宣言喷在墙上。待到他掌权的那一天，他还是会用大理石文字、青铜文字（根据当时的习惯）、巨大的宣传横幅或是其他工具来证明他权力的合法性。

我这番言论不适用于强权压迫之下的抗议性文字，因为在那种情况下，言论自由的缺乏比城市面貌更为重要，秘密的书写者为了打破这种寂静甘冒巨大的风险，就连阅读这些言论的行为在某种程度上也是一种冒险，需要我们在道德上做出抉择。此外，如果墙上的话写得非常俏皮，就如近来我们在法国和意大利的所见所闻，或者是某种能予人启发，令人诗兴大发的文字，或某种具有原创性的文字，那么我就会网开一面，收起我大拇指向下的裁决。因为要理解这些文字的思想价值、幽默感、诗意性或美学鉴赏性，都需要一种非被动的过程，一种阐释或理解，简言之，一种由读者开动大脑，将其据为己有的协作行为。但是当文字成为一种纯粹的宣告或是否定，单一地要求阅读者认同或拒绝时，我们面对言语攻伐而重建自身内部自由的潜在可能都将被这种强制阅读抹杀干净。这些文字一天到晚都强加于我们的理性之上，在这种精神思想的狂轰滥炸下，一切都会丢失殆尽。

当然，我也不是在说古罗马帝国的城市当中所有的石碑和公共建筑上的文字都是帝国权力和国家宗教所强加的。如果今天古罗马的碑文吸引了我们，那是因为它上面的信息要求我们对其进行阐释。从某种意义上来说，这是一场对话，一种自由的参与，而文字当中原有的恐吓威力已经消失了。与此同时，建筑上的阿拉伯文字以及它们在整个伊斯兰世界中的功能在我们看来充满了魅力。在我们看来，这些书写的文字将周围笼罩在一片肃静之中，而且因为我们根本就看不懂，甚至不知道从哪边看起，它就仿佛被封禁在自身的世界之中，它的权力也就无法伤害到我们。（远东的文字亦是如此。）城市应当继续保留书写，应当传承它多样、持续的使用潜力，而不是令它服务于权力的滥用。也许这才是彼得鲁奇的论文与我的观点相接合的地方：所谓理想的城市总是飘荡着一层文字的尘埃，既不会沉积为泥，也不会钙化僵滞。

然而，假使意大利破旧城墙上的文字变得和阿拉伯文字表意文字或象形文字一样的晦涩难懂，那么我们是否会对它感到失望，对这一努力的白费有所悔恨？当墙上的文字拒绝傲慢与独裁的滥用时，它也就拥有了自身独特的主义；它就像是一句低语，需要竖起耳朵静静聆听直到能辨识出其中罕见、微小的言语，其中拥有着一瞬间的真实。

1980年

想象的城市：空间的尺度

大约在公元1000年，欧洲经历了一场从未有过的城市发展热潮。在大约四个世纪里，中世纪的城市虽然沿袭了古代城市的位置、名号，哪怕岩石，却与那些古代城市有着巨大的差别。在中世纪的城市中，与过去的社会生活有关的建筑（庙宇、广场、浴场、剧院、竞技场、体育场）都消失了。甚至连它纵横交错的城市布局也被狭窄蜿蜒的迷宫街道所淹没，再也无从辨认；而作为基督教城市主要基准点的教堂也只是在与圣徒、圣迹、殉教者、圣物有关的地方杂乱无序地排列着。

正是教堂在城市中的分布，更确切地说是城市与教堂之间的等级关系，构成了城市的形态。大教堂和主教所在地是宗教和社会的中心；城市中还有相当多的教区中心和各类修道会的修道院；而宗教仪式队伍的行进路线则决定了各条交通道路的重要性。

中世纪的城市是活人和死人共存的城市。尸体不再是不纯洁的，也不再被丢弃到城墙之外。对逝者的习以为常以及同墓地的和谐共处均为中世纪城市在文化上的重大转变。

水平面上纵横交错的城市干道的缺失被垂直面上新兴的建筑所弥补。从公元7世纪开始，教堂高塔开始在城市中出现，在这些城市里，居高临下的钟声为城市通报时间，也确保了教会“对时间和空间的统治”。接着，在13世纪以后，世俗力量开始从宗教的支配力量中突围，市镇高塔、市镇大厅，以及乡绅宅邸相继拔地而起。

这些变化的原因在于城市的作用发生了变化，城市不再像古罗马帝国时期那样是军事和行政的中心，中世纪城市的主要功能是生产、贸易和消费。中世纪城市的代表阶层已然是资产阶级，而市场也愈发地落入他们的手中。

与其他欧洲城市相比，意大利城市的特色在于它拥有更多古罗马风格的建筑，留下了更多先前被日耳曼民族统治的痕迹，有着更多为了抵抗他们而建造的城堡和堡垒，城市中的贵族势力不再躲藏在城堡里，每座城市周围都有隶属于它的城郊，而且城邦国家也都拥有了自治权。

我在上文中概述了雅克·勒高夫（Jacques Le Goff）的文章《中世纪意大利的城市印象：5—15世纪》（“L'immaginario urbano nell'Italia medievale: secc.V—XV”）的评论。这篇文章倚重当时最为典型的一类文学体裁，即“城市挽歌”（Laudes Civitatum），其中最为著名的便是里瓦的邦文森（Bonvesin de la Riva）献给米兰的赞歌。勒高夫追溯了意大利居民眼中真实或幻想的城市典范，并与耶路撒冷（人间的或天上的）或罗马相比较。[该文收于《意大利史》（Storia d'Italia），切萨雷·德·赛塔编辑，都灵：埃伊纳乌迪出版社，1982年，第5卷。]

贾科莫·莱奥帕尔迪^[52]的一段描述在真实场所与我们对它的想象和感受之间的关系上迈出了具有象征性意义的一步。（同样出自该卷，由塞尔吉奥·罗马尼奥利在一篇谈论从帕里尼到嘉达期间意大利文学中的风景描写的文章中引用。）莱奥帕尔迪刚刚来到罗马的时候（1822年12月），他写信给妹妹保罗丽娜，说罗马给他留下的最深刻的印象是人类身躯与建筑物规模和城市空间的比例失调，如果人类能比现在高上五臂，宽上两臂，他才能与城市与建筑的尺寸成比例。令他感到痛苦的并非全城人口都填不满的圣彼得广场的空旷，以及他初来乍到时误以为是亚平宁山顶的众多教堂的大圆顶，而是如下一个事实：罗马的宏伟似乎只是为了拉大距离，为了让你与任何人见面都需要登上数不清的台阶……我并不想说罗马像是一座无人居住的城市，但是我认为如果人类需要生活在如此宽敞的空间，住进如此巨大的宫殿，行走在如此宽阔的街道、广场、教堂，那么整个地球根本不足以容纳人类。

这种感触不仅与我们当下人口过剩的时代不同，而且与菲尔丁、雷斯蒂夫·德拉布雷顿、巴尔扎克、狄更斯、波德莱尔对他们时代拥挤

嘈杂的欧洲城市的感受都截然不同。莱奥帕尔迪对广场的恐惧将我们引入了一种由空旷主导的城市风景，这种观点在意大利蔚然成风、经久不衰，而且将文艺复兴时期“理想城市”的形象和德·基里科^[53]画笔下形而上的城市联系起来。

为了准确地传达自己的感受，莱奥帕尔迪让保罗丽娜将罗马想象成一块如同雷卡纳蒂广场一般巨大的棋盘，而在棋盘上移动着的却是正常大小的棋子。塞尔吉奥·罗马尼奥利观察到，从最先对巨型城市的联想到之后对微型城市的联想，莱奥帕尔迪的想象已然徘徊在《格列佛游记》的巨人国和矮人国之间。

在几天后写给兄弟卡罗的信中，莱奥帕尔迪确立了他关于人与人、人与物之间的“关系范围”的思想，他认为这些关系能够在小环境、小城市中得到实现，却会在大环境、大城市中失却。我们已经触及莱奥帕尔迪诗歌中的核心部分：即有限的、令人安心的空间与无边无际的非人空间。前者是房屋、窗户，是雷卡纳蒂广场上熟悉的夜间喧闹，是它“沐浴在金色阳光下的小巷与果园”；而后者则是他的作品《道德小书》（*Operette morali*）中冰岛人所面对的无边无际、冷傲孤寂的大自然；前者是《无限》^[54]的牢笼，而后者则是真正的无限。在这一组对立之中，厌恶之情和心驰神往可以互换位置，以人为尺寸的家乡可以是难以忍受的，而淹没在无边虚空的海洋也可以是甜蜜的。至于意大利风景的主题，塞尔吉奥·罗马尼奥利则提到了德国浪漫主义文学对小城镇的理想化表述，与莱奥帕尔迪的主体形成了反差。

在此之前没几年，一位古怪的德国人约翰·戈特弗里德·佐伊梅（Johann Gottfried Seume）动身远行，要寻找小镇林立的意大利，在他眼中，这才是“真正的意大利”。他蔑视公共马车、四轮马车和只为拜访壮观遗迹的旅行，仅靠步行四处走动，每天行走30公里，佐伊梅颠覆了常规，给欧洲贵族游览意大利的人文之旅传统画上了句号。如是说的德·赛塔辟出一篇长文，专门探讨了佐伊梅这段在欧洲文化史上重要的经历。

受过良好教育的外国富人（法国人、英国人、德国人）所必须完成的意大利城市之旅，在16世纪末到18世纪末的这段时间里发生了许

多的变化。许多城市在旅游目的地的名单里进进出出，而其他城市的重要性也发生过相应的改变。德·赛塔对当时的旅行日记进行了深入研究，试图对这些变化进行对比和分析。在拿破仑战争之后，欧洲的游学时代才宣告结束，欧洲国家之间的距离越发缩短，我们迎来了旅行的时代。

在本书其他谈论意大利形象的文章中，有两篇的主题只会惹得意大利人发笑。一篇是莱昂纳多·迪毛罗谈论旅游指南的文章，另外一篇则是玛利亚·安东涅塔·富斯科论各个城市的“刻板的印象”（例如风景明信片）。但是，让我感到慰藉的是，虽然其中不乏缺点遗漏和陈词滥调，但意大利旅游俱乐部在编写旅游指南时还是非常尽职尽责的，它们不仅是我秘密的心头好，而且在我看来也是意大利统一之后完成得很出色的事情之一。

至于那些以松树为前景，以维苏威火山为背景的风景刻板印象，我们就不得不出言讽刺了。不过，我们也不能全然把这些形象看作是“大众文化”的产物：因为当人们铭记一个国家时，每一处地名必然会和一个形象挂钩，而这个形象和地名一样有着很大的随机性，除了和这个地名挂钩以外，并没有什么额外的含义。比萨斜塔和都灵的安托内利尖塔都不过是某种徽章、寓言式简洁的形象简称。重要的是它们都起到了辨识而不是混淆式扁平化的作用，而不是像恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitsch）的电影《天堂里的烦恼》（Trouble in Paradise）那样让威尼斯的船夫高唱起那不勒斯的歌曲《我的太阳》（“O sole mio”）。不过我们也不得不说，将这两种刻板印象如此不和谐地拼接起来，也确实贴切地代表了意大利这个旅游国度，它们也额外地反映出，在当今的意大利，当消费旅行遭遇威尼斯小船和音乐时，会结出怎样的现实果实。

1982年

物的救赎

马里奥·普拉茨^[55]的个人文集《幕后的声音》（Voce dietro la scena，艾德菲出版社）集结了他55年创作生涯的全部著作和文章。其中一个主题便是个人生涯的记述。普拉茨是一位对求学和万物都乐此不疲的学者，他也是一位兼收并蓄的资料整理大师，那些出自人类之手的大小作品中只要挥洒出时代最强的色彩和灵魂深处的激情，都会被论及。他是一位追寻当今品位的远古之源的探索家，正是这汨汨清流灌溉滋养着西方文化之土。作为一位有品味的历史大家，普拉茨并不遵循线性的路径，而是将材料并置，其中每个元素都指向了其他一系列的元素。因此，个人生涯的记述也绝非以时间顺序罗列已然发生之事，而是一种起因、机缘和动力的累积，或者说得更明白些，它是一本目录，列举了生命中支撑并塑造其人生的所有缘由。

于是乎，我们便在这套文集中，在他对曾经待在意大利（尤其是托斯卡纳）的英国怪才[比如罗斯金的门徒、作家维侬·李（Vernon Lee）]，以及集前拉斐尔派唯美主义与托尔斯泰人道主义于一身的神奇人物威廉·莫里斯（William Morris）——的研究中找到了他矢志于此的缘由。而他根据查尔斯·兰姆^[56]（近来他刚刚翻译了兰姆的文章，其中第一批文章是帕皮尼在1924年为了编写“灵魂文化”丛书而约他翻译的）的描述遍寻伦敦的大街小巷，以及在利物浦执教多年，迫不及待地现代工业城市的迟钝中抓住每一丝古老文化的魅力，我们都可以从中看出些许端倪。

于是乎，我们也可以从他对颓废主义（倒不如说是浪漫主义与颓废主义的结合点）源头的探究[这将成就普拉茨第一部也是最著名的作品《浪漫主义的剧痛》（La carne, la morte e il diavolo, 1930年），源自他对邓南遮^[57]的师承和灵感之源的调查，也源自一次西班牙之旅以及他对文学中的斗牛的反思]中看出这种缘由。而他对风格主义（这

是一个相关领域)的喜爱始于他对塔索^[58]的喜爱(他在一篇文章中出人意料地将塔索和狄德罗并置,这种出人意料的组合、这种主题和风格的类比的断路是阅读普拉茨的一大乐事)。再者就是他对收藏的极大兴趣:比方说,他曾记载过自己用学生时期微薄的积蓄购买的罗马帝国家具的经历;还有并非一流作品的画展,半为品位史,半为某种叙事,透露了很多收藏的信息;最后,还有代表某位活人的恐怖蜡像。

这种与物件的关系正是普拉茨“个人文集”的另一个核心,在我看来,甚至是最本质的核心。而这种关系还能在他的其他书籍中找到,比方说《新古典口味》(Il gusto neoclassico)和《生活之家》(La casa della vita)。我们也正是在这种关系中更加明确了我们对普拉茨的哲学的定义。这本集子当中有两篇文章向我们明示了这种哲学,它们是《帝国风格》(“Dello stile Impero”)和《内景》(“Un interno”)。这两篇都意在为罗马帝国家具辩护,并向那些控诉它们过分伤感、恐怖的文章(它们为数甚众,而普拉茨一边忍受它们,一边大肆收集,甚至不时说出那些他的论敌所喜闻乐见的观点)提出抗议。然而他还是在一定程度上提出了自己的观点,然而他又仿佛明白,这些观点犹如难以沟通的秘密,并不会被别人理解。这种秘密仿佛是某人在“无限重复的图案中……找到了一种魔力……就仿佛是一种神圣的平静”。“斯劳克斯、喀迈拉和其他奇妙生物在奇幻的自然中,在人类想象的自然中,曾遵循梦的逻辑的世界中,不也找不到自己存在的意义吗?”

《内景》讲的是当普拉茨还住在茱莉亚大道里奇大厦的一间宽敞却昏暗的公寓里时,埃米利奥·切基登门拜访的往事。“不知道是因为觉得好玩,还是有所担忧”,切基询问他怎么有办法与这些令人不安的家具相依为命。普拉茨先是拉上窗帘,在阴影中饶有兴致地介绍起每个房间,然后又让阳光照射进来,衬托出家具丰富的色泽,由此证明“新古典主义的灵魂是高贵、宁静,而且无论受到怎样的贬斥,都是决然欢快的”。

写到这里，我想要强调的却并非上述观点：普拉茨其实心知肚明，切基质疑的并非是他的品位，而是他对这些家具的占有。“切基厌恶代价高昂的美丽……如果要装饰自家的房子，他喜欢的是那些具有最低内在价值，而具有最大表现力的物件……谦逊的物件，除了有助于虔诚之外，应当别无他用，因为虔诚”——他必然会强调这一点——“必须是全然精神的，不受粗糙占有欲的玷污，也对它毫无兴趣。”

这便是禁欲主义者和收藏家在一段伦理或哲学的对话中狭路相逢的争议时刻。一方面，“这番颇费周折的占有对切基来说是一种异端，从他的口中我能够听到泰戈尔在反复谴责‘占有家具的愚蠢骄傲’”；另一方面，“我早就说过，这种禁欲主义对我来说完全是天方夜谭。我不仅会毫不犹豫地重申，而且会脸不红心不跳地向朋友坦言，我是一名物质主义者，所以于我而言，事物的世俗存在是一件无比重要的事情”。

在这套文集中，这类争论几乎俯拾皆是，它出现之频繁，完全可以说是该文集的中心思想。而禁欲主义的支持者有时候是唯美主义信徒、反对占有的维侬·李（比如第一篇文章），有时候又变成了罗宾德拉纳特·泰戈尔（《帝国风格》）。这位印度诗人曾在佛罗伦萨做过一场讲座。

在西方令人感到可悲的邪恶之中，“占有家具的愚蠢骄傲”几乎鹤立鸡群。对一张优雅的小桌子、一把特定风格的椅子或一对枝状大烛台感到自豪，是一件多么荒谬的事情：它们除了装饰房屋以外别无用处，而在哲学家和诗人看来，就算人类精神家徒四壁，依旧可以成为超绝的主宰。但丁说得多好，第欧根尼的木桶就已经足以保护人类的毛毛虫，令他们终有一天化羽成蝶。

接着，普拉茨突然又充当了反方的辩手。

我们无疑会立即生出一种疑虑。因为在我们生活的世界中，这些宝贵物件与其他一切并无本质区别，你要否定其一，就必须否定全部。如果允许我的灵魂栖息在一张吸引我目光的小桌子或者椅子上是一桩罪孽，那么这桩罪孽只比让灵魂栖息在一道风景之上稍微轻微一些。

我们却认为，欣赏自然风景可以净化心灵，那么为什么欣赏家具却不得如此呢？要知道，“家具遵循着经济学的法则，这种法则难道不也控制着风景吗？”这些段落出自20世纪30年代的文章，而其中回响着包豪斯的理论（虽然作者只关心过往的形式，而与建筑学没有半点瓜葛）也绝非某种偶然。家具“有着人工却绝不偶然的形态；其中所蕴含的必然性规律也统治着群山和平原；而家具之美也与它遵循此种规律的程度相匹配”。

普拉茨的口吻平静，仿佛一个试图从所有角度检视问题的人，却在他表面的热忱之下始终带着一丝讽刺的意味，他肯定了自己的“物质主义”，换言之，他拒斥了一切精神禁欲主义（“说白了，我对精美的家具有恻隐之心，对罗宾德拉纳特·泰戈尔则没有”），也拒斥了所有将人类贬低为单纯的生物的、生机论的、存在的、心理的或经济的本能的企图。

人类乃是人类在万物中留下的痕迹，人类即是作品，管它是一部尽人皆知的杰作，抑或是某个时代无名小卒的作品。正是人类接连不断地传布作品、物品和符号，才令文明变成我们这个种族的栖息地，变成我们的第二本性。如果我们否定了如厚重尘云般将我们团团围绕的种种符号，我们将无法生存。普拉茨重申：人类乃是人与物之和，人之所以是人，是因为他在诸多物中辨认出自我，是因为自我在物中成形。

写到这里，我试图做出的推断开始从普遍滑向特定，或者滑向私人，因为我突然明了，物的散布与收藏的逻辑（代表了某种统一和整体性）在本质上是同一的。我也突然明了，占有的机制（或至少是占有欲的逻辑）永远潜藏在人与物的关系之中，这种关系绝不会自己走向灭亡，因为其目标在于人要从物中识别出自我。占有显然对达成这一目标提供了帮助，因为它使得人可以长期观察物，思索物，与物共生。（可是普拉茨还在书中追寻他挚爱的物，追寻不具备肉身的文字，变成了一位名言、典故、指涉的收藏家。普拉茨向我们证明，这种具象的热忱如何能够倾倒在非物质的物上。）

而物与人的识别还可以反其道而行之，因为物绝不仅仅扮演被动的角色。

通过经常的训练，收藏家能够在街对面迅速注意到古董商店，能够在赝品和仿制品中听到真品对他的大声呼唤。将好物从这些有辱斯文的低贱之物的污染中拯救出来，是多么令人心满意足啊！我常常听人说，如果这些家具有口能言，人们将会从它们口中听到源源不断的感激之言。书架会急不可待地敞开它的玻璃门，欢迎那些值得存在书架上的图书；扶手椅会将你拥入怀中；书桌会铺展开来，为你的笔头注入新鲜的灵感。我深信（这不是什么天方夜谭），当家具被放置在恰当的位置时，它们必会身体舒畅（我差点就说出了“身心舒畅”）。

这个摘自《老收藏家》（“Vecchi collezionisti”）一文的段落与作家普拉茨，或叙述着普拉茨的文集自是属于同一个类型的文字。我还将枚举其他两位同样悲怆的幽灵：如今已经年老体衰，在埃斯科里亚尔修道院的钟表收藏中逡巡的查理五世^[59]，以及被革职流放，夜晚时在画室里同画作收藏永别的马萨林枢机^[60]。这种与物的恋爱关系在根底之处有着一层哀伤的意味，那么最后的陈词就留给那些禁欲生活的拥趸们说去吧。

1981年

眼里的光芒

时不时地，我就会给最近读过的书和打算要读的书做一份列表（我的人生便是通过各种列表才得以运作，我会在里面罗列出那些我没能完成的事情，以及那些从未实现的计划）。我读了刚刚译成意大利语的中世纪波斯诗人尼扎米（Nezami）的诗作《七美人》（“Le sette principesse”），其中的七种颜色对应着各不相同的寓言或道德领域；然后我还读了日本作家谷崎润一郎的《阴翳礼赞》，这本书认为“黑暗有着无限的层次”；当然了，我还读了维特根斯坦的《颜色评论》（Osservazioni sui colori）的新译本，对他来说，颜色只能在语言的层次上得到定义；这本书又促使我重读了歌德的《论色彩学》（Teoria dei colori），它也是最近才重印的。

在所有这些书籍之前，我还读了另外一本书，恰恰是这本书让我产生了立即想要写作的想法。然而，我却一直拖延至今，那些太有意思的书通常都让我如此，因为我无法把它们都浓缩到一篇文章中。这本书的主要内容是这样的，通过折射发现光谱的牛顿之所以认为世上有七种基本的颜色，并不是因为他实际上看到了七种颜色，而是因为“七”乃是宇宙和谐的一个关键数字（例如一个音阶也分为七个音符，诸如此类），更是因为他所信任的助手有着一双敏锐的眼睛，能够在蓝色和紫色之间辨识出一种所谓的靛蓝色（indigo），这个名字很美，在此之前却不曾存在过。突然间，我最近读过的所有书籍都与这本书产生了联系。

因此，我不能再拖延下去了，我必须跟你谈谈这本书：鲁杰罗·皮耶兰托尼（Ruggero Pierantoni）的《眼睛与观念：视觉的哲学和历史》（L'occhio e l'idea, Fisiologia e storia della visione，博林吉耶里出版社）。这是一本视觉理论的观念史作品，从古希腊和阿拉伯世界写起，一直延伸到现代，谈论了人类理解双眼、理解视觉的真实含义，理解光之本质的历史，详述了视觉的生理学，每一种视觉理论背后的

哲学前提，以及由此对艺术，尤其是绘画带来的深远影响。我从作者简介中读到，作者“是生物交流沟通领域的生物物理学专家，供职于图宾根的马克斯·普朗克研究所和加州理工学院，如今正在意大利国家研究中心设在卡莫利的控制研究所从事研究工作”。这是一位资历很深的科学家，下笔却如文学匠人一般优雅，他不仅对科学史和实证研究感兴趣，还对观念和美学的历史兴趣盎然。

视觉理论和具象艺术之间存在着一条分界线，贡布里希^[61]的许多著作便旨在研究这一问题；而皮耶兰托尼的著作（尤其是最后几章）驶出了一条与贡布里希并行，且与之对话的航线。但我将专注于前三章，分别题为“视觉的神话”、“空间内外”、“光的内外”。

毕达哥拉斯和欧几里德认为，眼睛会发出光线，照射在物体之上，就仿佛盲人前行之时伸出手杖探路。因此眼睛通过光线触摸现实世界，由此意识到它的存在，而光线会返回到眼睛里，将其所见告诉眼睛。德谟克利特认为，无形的影像会从物中脱离，进入人们的瞳孔。但在卢克莱修看来，这些影像实际上是物的微小碎片，他将其称为原子（我们现在将其称为光子）。柏拉图说，无论是眼睛或者太阳都会发射光；当它们同时击中物体时便会将影像传回给眼睛。盖伦则认为，视觉的精神发端于大脑，流淌到双眼里，捕捉到双眼晶体中所包含的光与影像，然后将它们运送回大脑。

阿拉伯人继承了古希腊科学，他们从盖伦处着手，接受了视觉精神的媒介之说，却断然否认双眼具有向外界投射光线的能力：到这个阶段，视觉已然完全来自外部，而非内部。

双眼发射光线的信念在中世纪的基督教世界同样逐渐遭遇危机。但丁便认为，世界与自我的融合场所便是双眼的晶体（当时人们的信念与我们今天的经验相悖，认为它居于眼球的中央，就好比地球居于宇宙的中央）。当时的眼球解剖图置生物学知识于不顾，其同心圆的几何结构仿佛就像托勒密的浑天仪世界（语出皮耶兰托尼）。

当我们来到阿尔伯蒂^[62]的时代，双眼发射的光线已经变成了几何线条，变成了欧几里德构想的透视角锥体。然后列奥纳多·达·芬奇彻

底瓦解了这一抽象建构：“视觉能力”并非一种点状结构，并不集结在角锥体的顶点处，它实际上是整个眼睛的能力。

达·芬奇紧贴现实的能力，他对制式常规的无视，以及他努力将传统经典之学付诸实际经验的努力，都启发了他对光的思考。他史无前例地意识到，视神经不可能像古希腊和古罗马先哲、阿拉伯人，以及中世纪基督教世界的人所信奉的那样，是一些中空管道，它实际上应当是某种多元、复杂的结构，若非如此，影像必然会互相重叠，最后不可分辨。而达·芬奇试图在绘画中捕捉的也正是视觉的生物生理学本质，而不是其概念的本质。

对达·芬奇来说，光从来就不是人类精神和眼中飞驰的抽象光线，而是一片“放射的海洋”与物质永不停歇地相互作用。物质、物体、人类、城镇并不是通过精确而连续的轮廓线条而描绘出来的，而是通过表面的持续的消解才得以显现。

与此同时，维萨里^[63]著作的出版见证了官方科学的进步，解剖学终于成了一种以人体解剖为基础的经验科学。然而，眼睛却被这一进步拒之门外，其解剖图依旧参照古希腊—阿拉伯的传统模式。达·芬奇的天才假设依旧埋没在他私人笔记之中。

对文艺复兴时期的意大利画家来说，“光的无处不在反而令它好似缺席，也看不出它究竟来自宇宙的何处”：人物永远都沐浴在一片光的海洋之中。可是在欧洲北部，情况却有所不同，他们对于光的观念与意大利人截然不同。

弗拉芒人和荷兰人都喜欢那些能够捕捉光线，将它困在反射之网中，并转变成彩虹的物质。珐琅、水晶、钢铁、珊瑚、石英。他们从这种喜好中生发出一种科学，研究光线在穿越物质的临界时刻，并由此探索了人眼的奥秘。

这一点千真万确，只是不同画家之间也有着相应的区别：

范·艾克（Van Eyck）仿佛知道他所绘之物的本质，而维米尔（Vermeer）只画下他双眼所见。在维米尔的画作中，光是一种主观私人之物……然而在范·艾克的神奇作品中，光却成了精神

世界的绝对启示，为凡胎的灵魂所梦寐以求，仿佛出自上帝的双眼。

从古希腊到中世纪，代表双眼功能的隐喻经历了诸多变化：从手杖、箭矢、晶体、角锥体到达·芬奇时代的暗箱（Camera obscura），再到“世界的镜子”，以及“灵魂的窗户”。1619年，沙伊纳^[64]剖开眼白，查看眼睛的内部结构，“像透过一扇窗户那样”看见视网膜中的影像“仿佛是镜中的倒影”，由此，这两个比喻获得了决定性的重要地位。于是乎在画家的笔下，人物的瞳孔中开始倒映出一扇小窗；就连丢勒^[65]作品中躲藏在草丛中的野兔，也在其小心翼翼的瞳孔中映出一扇窗户的形象。

至于镜子，克劳德·洛林^[66]总是背对这风景，用一面凸面镜映照出身后的景色，由此变幻出朦胧优美的远景。距离的美感由此诞生，成为我们文化中最为基本的组成部分。

图像抵达视网膜时是上下颠倒的。那么它怎么就被摆正了呢？达·芬奇的假说认为，在眼睛的暗箱里还有一块额外的晶体，这样的光学系统看似无懈可击，却没能得到任何解剖学证据的支持。直到开普勒（Kepler）意识到人类是通过大脑，而非生理手段将影像翻转过来时，才终于克服了这道难题。待到此时，笛卡尔（Descartes）及其唯心自我的登场时机已然成熟。但是笛卡尔仍然需要解剖学的证据来支撑自己的观点，他选择了埋在大脑底部的松果体，这座固若金汤的堡垒（该比喻出自皮耶兰托尼）能够确保视觉和主体的统一性。

顺便一提，如果视觉是单一的（世界也是单一的），我们为什么要有两只眼睛呢？视交叉（chiasm，即两组视神经的交叉点）以及它起到的作用和发挥作用的方式渐渐地哲学推上了舞台。

现在，我们先回到一个贯穿了我们至今为止全部讨论的问题：视觉到底是在哪里形成的呢？是在双眼中，还是在大脑中？如果是在大脑中，那么是在大脑的哪个部分？思索这样的问题时，人们就会自然而然地设想，人的脑袋里恐怕有一个小人，他先是待在晶体后面，审视抵达眼睛的所有图像，然后又把图像都运送到大脑中去。人可是需

要花费一番工夫，才能抛开这种拟人论，对人体的运作方式予以恰当的构想。

然而问题是在整个过程中，光线到底是在哪个确切的时刻变成图像的？贝克莱^[67]说：

另外，我们之所以在这个问题上出现差错，主要原因在于我们认为影像成于眼底，我们想象自己看着他人的眼底形成的影像，或者他人看着我们眼底形成的影像。[《论视觉新理论》（An Essay Towards a New Theory of Vision）]

这一关于眼睛和大脑的争论持续了很多年，直到显微镜证实视网膜的构造和视皮质一模一样才平息下来：这就意味着视网膜其实是视皮质的外围构造。简而言之，大脑始自双眼。（最后一句话是我的个人之见，希望没犯什么大错。）

卡米洛·高尔基^[68]的发现是皮耶兰托尼这本书最为精彩的部分：我不会妄图对其进行概述，以免破坏这一发现戏剧性效果。

于是乎，我们便来到了如今学界对于视网膜的理解（书中的描述清晰易懂，不过要是配上图片，方便我们理解何为“水平”关系，何为“垂直”关系就更好了）。由这整个发展历程所最终得出的结论，几乎使得整个过程的所有模型都黯然失色。

皮耶兰托尼在过往的每一个模型当中都看到了“神话”因素的常驻，而他这本著作的核心线索便是引爆这些由我们的知识哺育出来的“神话”，因为正是它们（即便我们已经拥有所有必要的的数据）阻碍着我们理解这一自然的过程。在皮耶兰托尼看来，最后一个神话模型便是计算机。

在我看来，以“神话”的路径研究科学史和文化史不仅是正确的，而且是必要的：我仅有的保留意见在于作者散见于书中的“反神话”立场。知识的通行必然倚仗模型、类比和象征形象，它们在一定程度上有助于我们的理解；当它们过时之后便被废弃，我们便转而投向其他

模型、形象和神话。在人类的认知系统中，永远都有神话能够恰如其分地调动全部认知能力。

真正令我们感到惊奇的是，千百年之后，那些因为装神弄鬼而被抛弃的观念竟然可以在不同的知识阶段卷土重来，在新的语境中获得新的意义。我们是否可以得出结论，人类的大脑（无论是思考科学抑或诗歌，哲学、政治抑或法律）只能在神话的基础上运作，而我们能够做的仅仅是在不同的神话代码中做出选择？任何知识都不可能脱离这一代码而存在，而我们能够做的只是警惕那些因为过时而成为阻碍，甚至威胁到人类存在的神话。

在我看来，以“神话”的方式运用视网膜的生理物理学构造的人类，更像是一组“神话接收器”，他们就像调节我们视觉的光感受器那样，互相传递着兴奋和抑制的信号，通过这样的构造，我们就能看到星辰的熠熠光芒，可实际上它们也许只是一些亮点罢了……

1982年

三、奇幻故事

三位钟表匠和三个机器人的冒险

人们常常会一股脑地投入他们热爱的事业，一心只为解决难题，从中享受欣喜和满足，心中再无其他杂念，最终在某一领域达成前人不敢想象的成就，并给后世带来了深远的影响。这种例子无论在艺术、诗歌、科学或者技术领域都比比皆是。兴趣向来都是文化背后强大的推动力。

人们早在18世纪就开始制造机器人了，它是工业革命的先声，而为这些复杂玩偶设计的机械方案也将被工业革命所攫取、利用。当然了，我们必须首先明确的是，机器人的制造虽然看起来像是一场游戏，但实际上并非如此：它实则是一种执念，一种造物之梦，一种将机械提升至人的层面的哲学挑战。而机器人由于其超理性和潜意识的元素，也向来是个颇受作家青睐的文学主题，从普希金（Pushkin）到坡（Poe）再到维利耶·德·利尔—阿达姆^[69]，无不拜倒在这个主题的裙下。

我的这些思绪都来自一本不同寻常的图文书《仿生人：著名的雅凯—德罗兹家族的机械奇观》（*Androidi: Le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, F.M.里奇出版社）。在18世纪，雅凯—德罗兹家族所在的纳沙泰尔不仅是钟表业的工艺之都，也是科学研究之都（参见费迪南·贝尔图的六卷本《钟表论》）。近来，纳沙泰尔博物馆经过细致的机械修复之后，让三个著名的机器人重焕新生，它们分别是“书写者”“绘图师”和“女琴师”，均由这一传统的大师雅凯—德罗兹父子以及J.-F.莱朔特（J.-F.Leschot）在两百多年前打造而成。

这本书的彩图极其详细地展示了三个“仿生人”的外部特征和内部机械结构；黑白图片记录下“书写者”和“绘图师”的作品，以及“女琴师”弹奏的乐谱，而文字内容则讲述了机械大师和他们的创造物的故事，其中的技术细节，以及近期的修复工作。（除此之外，他们还在这本图文书的套盒中附赠了一张唱片，记录下“女琴师”在修复前后所弹奏的曲目。）

为什么这样一本实事求是的技术图书，会在我身上引发如此不安的感受？这三个“仿生人”确然毫不避讳它们机械玩偶的外表，也不曾隐藏它们机械的本质。也许我们得回到波德莱尔论玩偶的文字或者克莱斯特^[70]论提线木偶的诗歌，才能够理解机器人对于人类的无穷魅力。身披蕾丝衣袖和衣领、优雅而英勇的18世纪，以及寓意于百科全书、冷静而分析的18世纪，均以各自极端的形式在这些模型上得到了体现和强调。除此之外，“仿生人”这个名字也糅合了这两种意味，早在科幻小说出现之前便呼唤着这个题材，仿佛这些“仿生人”乃是人和机械之间的某个物种，或者某种我们可能从中辨认出自我的入侵种族。

在这三个“仿生人”中，“书写者”是看起来最不聪明的一个，却有着最为复杂的机械结构：他的手腕能够朝三个方向移动，它手中的鹅毛笔能够写出书法的线条和圆圈，会自己从墨水瓶里蘸墨水，也能像打字机一样换行；这台机械能够在写下句号之后停止运作。一系列凸轮也使得它能够写下字母表里的所有大小写字母，并根据程序组合出词句。

“绘图师”的表演从表面上看要相对华丽，但是他的机械结构却比“书写者”要简单许多。他的图库里共有四幅作品，与它诞生的时代有着紧密的关系：其中一幅是小狗，还有一幅则是路易十五的肖像。有一则传闻说，这台机器曾受命在路易十六和皇后玛丽·安托瓦内特（Marie Antoinette）面前表演，紧张的操作员声称“仿生人”将会画出一幅已故国王的肖像，可是他在设置机器时犯了错误，机器人缓缓地画出了一只小狗，“场面一度十分尴尬”。

这两个执笔的天才都长着一张稚气的玩偶大脸，而演奏大键琴的女玩偶的脸上则挂着神秘的神情，令人浮想联翩，想象也许会有人像托马索·兰多尔菲（Tommaso Landolfi）或费利斯贝托·埃尔南德斯（Felisberto Hernández）笔下的人物那样，对她一见倾心。给这本书作注的人写道，她是“世界上唯一能够呼吸的玩偶，因此与我们共享生命，能够从我们赖以生存的空气中汲取她存在所需要的养分”，并提出疑问道，大师制造这个机械，是不是为了“让她精巧的音乐能够令一位爱人遐想已然失却的欢愉，或者能够寄托皮埃尔·雅凯—德罗兹对他已然永别的妻子的长久思念……”

皮埃尔·雅凯—德罗兹（Pierre Jaquet-Droz, 1722—1790年）的人生经历可以写成一部精彩而又典型的18世纪人物传记。他放弃了神学研究，全身心地投入钟表制作的行业。为了让自己的技艺精进，他常常奔赴巴黎学艺（许多早一代的纳沙泰尔钟表大师已然成为宫廷钟表匠），并在巴塞尔大学进修，与数学家约翰·贝尔努利（Johann Bernoulli）以及贝尔努利家族的其他成员过从甚密。

很快，雅凯—德罗兹的名声从汝拉山脉传到了欧洲其他地区。在那个时候，纳沙泰尔虽然是瑞士联邦的土地，但是当地统治者与外国君主联系紧密，同时也是普鲁士王国亲王的领土。于是乎，雅凯—德罗兹便驾着一辆满载摆钟的马车，前往遥远的马德里，其精湛的技艺受到了西班牙宫廷的认可。

回到故土后，他和儿子亨利—路易（Henri-Louis Jaquet-Droz, 1752—1791年）以及养子J.-F.莱朔特在拉绍德封组建了一个工作室。此时的他已是一家公司的老板，也处在他人生的巅峰期，正是在这个时候，他决定要制造“仿生人”。到底是谁令他做出了这个关键性的决定？是不是贝尔努利家族？是不是当地的一个医生（当时的编年史对他有所记载，说他是半吊子的发明家、博物学者和巫师）？还是莱朔特（我们可以从他的肖像画看出，他是个非常聪明的人，而雅凯—德罗兹父子的脸则都很木讷）？

无论这个背后推手是谁，在1773至1774年的这段时间之后，三个机器人先后完工，而三位钟表匠的人生也彻底改变：他们多数时间都

和机器人相伴，为有头有脸的访客演示它们的奇妙功能，或者带着它们在欧洲各国的首都巡回展览。与此同时，他们的生意也红火起来，在伦敦成立了分部，将珍贵的钟表、钟琴、报时鸟和其他奇妙的机械工艺品出口到中国 and 印度。

然而，混乱也随之而来，让人们谈及“三位德罗兹”时，他们到底是指三位钟表匠，还是三个机器人？根据当时报纸的记述，“三位德罗兹”指的恐怕是后者，而三位钟表匠在给它们取名时也确实采用了家族的姓名。我也不清楚这篇报道的确切时间是在攻占巴士底狱之前还是之后。人们很有可能会因此传出三个机器人发动反叛，将主人取而代之的消息。

难道庞大的雅凯—德罗兹公司就是因为这个原因一蹶不振并最终破产的吗？虽然法国大革命确实给奢侈品市场带来当头一棒，而拿破仑战争又阻碍了出口贸易，但事实上，影响整个瑞士钟表业的危机似乎在此之前就已经出现了。

事实上，早在1789年，雅凯—德罗兹公司的产品目录里便再也没有机器人的身影了。它们在一任任主人之间转手，总是作为噱头在各种公众表演的场合中现身。（或者是机器人在宣誓“机器人的权利”之后，开始在欧洲自由活动了？）它们这段巡回演出的终点站是萨拉戈萨，这座城市被拿破仑的军队包围，它们被士兵擒获后，连同其他战利品一起被运回法国。然后它们继续在各种国际展览上出没，在整个19世纪都甚为活跃。

写到这里，纳沙泰尔人民的忠诚也值得一提，在整个19世纪，他们从未忘记这三个离散的女儿。当地报纸上常常有人请愿，要追寻它们的踪迹，把它们带回到祖国。1905年，这一愿望终于通过公投实现。[又或许是机器人自己想要回归故土？它们已然追寻了那个时代冒险家——卡里欧斯特罗（Cagliostro）、卡萨瓦诺（Casavano）、憨第德（Candide）——乐天而不知疲倦的足迹。而在新世纪即将来临之际，它们也适时地明白过来，像它们这样结构简单的机器人在未来的世界会越来越寸步难行。它们大概也在为时已晚之前，想起自己乃是

瑞士的公民。]瑞士人民给“书写者”的程序中增加了如下一个句子，依旧由它18世纪的笔迹写出：“我们再也不会离开祖国。”

1980年

妖精地理学

妖精的首要特点是轻盈。他们体型娇小，身体“轻如浓缩的云”或“像凝结的空气”，简而言之，他们是如此纤细和轻盈，他们赖以生存的几滴水能像浸透海绵一样浸软他们全身，他们赖以生存的几粒谷物有时候要从乌鸦和老鼠的嘴里争夺。妖精住在地下，住在布满缝隙和甬道的小土丘里，有时也会到地面上飞舞。他们并不经常出现，只有那些拥有“超凡视力”的人才能感知到他们的存在，而且通常只有片刻光景，因为他们来无影去无踪。他们的地下宫殿亮着永恒的灯火，却不需要任何燃料。也有人说，妖精本身就散发着绿莹莹的光。他们的生命比人类长久很多，但他们也并非不朽的生灵，到了一定岁数，他们会在无病无痛中变得稀薄，消失在空气中……

据说有人曾在他们的地下宫殿旁听到铁锤敲打的声音，闻到烤面包的香味，这么说来，他们想必也是要劳作的。女妖精从事着纺织和缝纫的活计，有人说她们纺织“奇怪的蛛网”，有人说她们纺织“无形的彩虹”，也有人说她们缝制的衣服和我们的衣服没什么两样。在我们睡觉的时候，乐于助人的他们有时也会在厨房里帮我们收拾碗碟、擦擦洗洗。虽然他们会帮助人类，有时却也会捉弄我们，干些小偷小摸或者扔石子的事儿，甚至会扔挺大的石头，好在并不会造成伤害。有时候严重起来，他们也会拐走婴孩或乳母（他们对乳汁情有独钟），把他们关在地宫里好长一段时间，并在地上变出一个替身来避人耳目。

他们还会和人类（尤其是女性）发生性关系，不过通常就像转瞬即逝的春梦，没有任何激情也没有任何戏码。妖精的种群内也有战争和残忍的屠戮，但他们隐藏得很好，并不为外人所知。他们能够流利地使用当地人类的语言，但是“他们多半沉默寡言，即便开口也通常只发出尖锐的口哨声”。“据说他们传下了不少有趣的童话书，但只有那些脑筋古怪之人才能够看懂。”他们有时候欢欣雀跃，有时候焦躁不

安，但忧郁是他们最主要的情绪，大概是因为他们轻浮缥缈的本质吧。

这便是“希斯小人”，出自阿德尔菲出版社最近出版的一本引进书：罗伯特·柯克（Robert Kirk）所著的《精灵、牧神和妖精的秘密王国》（*The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies*，由马里奥·M.罗西编辑，并撰写后记“妖精牧师”）。希斯（Sith）是苏格兰语中的妖精，意大利语中没有与它严格对应的翻译，我们所谓的fate（仙女）只能是女性，而妖精则可男可女。在盎格鲁-日耳曼世界中，妖精也叫作精灵（elf），也可以根据细微差别分为家养精灵（kobold）或哥布林（goblin），还包括各式各样的矮人（dwarf）和地仙（gnome，他们通常住在矿脉或者宝藏附近），以及托尔金的“霍比特人”（hobbit）。

凯尔特人的超自然世界总是熙熙攘攘、复杂多样，很难将其理清。或者说，地中海世界的牧神、女神、女仙、树神系统之所以井井有条，是因为我们丰富的地方神话已然经过希腊—拉丁文化的等级制度的筛选。而北欧神话的诗性形变力量却给我们带来了仙后提泰妮娅、仙王奥伯龙、精灵帕克^[71]，以及斯宾塞（Spencer）的《仙后》（*The Faerie Queene*）。即便经过诗人语言的转述，凯尔特妖精的国度仍然向我们传达出一种无法消减、无法被文学彻底驯化的“他者”世界的原始力量。

在法国的凯尔特地区（尤其是布列塔尼和诺曼底），所谓“小人”也有着极为久远的渊源，并在文学中留下他们的踪迹：例如诺迪埃（Nodier）的奇幻故事，以及巴尔贝·多尔维利（Barbey d'Aurevilly）的小说《着魔》（*L'Ensorcelée*），这些故事里都包含令人不快的地底魔法生灵。然而这些令人难以捉摸的生灵人口最为繁盛的地方要数爱尔兰的绿野和苏格兰的荒野。沃尔特·司各特^[72]为苏格兰写下了《魔鬼学和妖术书信集》（*Letters on Demonology and Witchcraft*），W.B.叶芝则给爱尔兰留下了《爱尔兰民间故事》（*Irish Fairy and Folktales*），它们即便算不上人口调查，也至少为妖精的品种提供了

某种分类：这两位天才都为这些传统的民间信仰引入了系统化的精神。

然而，罗伯特·柯克的故事却有所不同。17世纪末，在位于苏格兰高地南端的阿伯福伊尔，柯克担任当地一座长老会教堂的牧师。那个时候，苏格兰刚刚臣服于英格兰王室的统治，被内战和宗教战争折磨得民不聊生。这座城市人民的生活朝不保夕，并且为严重的文化和宗教认同危机所深深困扰。在这样的背景下，古老的信仰自然有着顽强的生命力：各个地区都打着仙灵的烙印，人们对于“超凡视力”也都习以为常。也正是在这些地方，英国国教和长老会你争我夺，其中不仅有宗教的意味，也包含着政治的意味。

17世纪是猎巫的世纪，在宗教审判官（无论天主教或新教皆是如此）看来，种种起源于前基督教时代的超自然信仰，无非是撒旦的各种形式，只能通过活活烧死妖巫才能根除。柯克牧师心怀坚韧且深刻的慈悲，使得他能够明眼辨出，他的邻居都是些无辜的凡人。他也明白，教区里相信妖精的教众并不是妖巫；他深深地热爱这些可怜的苏格兰人民，体谅他们生存的不易，也体谅他们的信仰；他自己也很热爱妖精，在他看来，妖精也是穷苦百姓，也许很快就要濒临灭绝，找不到任何属于他们的容身之所。他自己肯定也相信妖精的存在，恐怕也亲眼见过他们，不过他对自己非常严格，只在书中引述了他人提供的证词。

柯克正是怀着这样的纯真的勇气，写下了这本题作《精灵、牧神和妖精的秘密王国》的著作，将他对妖精王国的有限了解悉数写出，并为地下的妖精以及那些目睹他们的人洗脱与魔鬼勾结的污名。（除了妖精的存在存有疑问外，超凡视力、心灵感应、预言能力等现象都不必然，实际上也很少和超自然生物的干预有关。）为了支撑自己的观点，柯克从《圣经》中援引了许多话语，但它们都不太确凿，与他的观点也不太相关，然而他的意图非常明确。他想要向世人证明，地下“小人”不仅和基督教无涉，和魔鬼更是没有关系：他们和堕落之前的亚当没什么两样，所以他们不曾堕落也无法被拯救；他们处在一种

中立的状态，他们的归宿是不受审判的地狱边缘，周围只有他们的忧郁和孩子气的罪恶。

马里奥·曼利奥·罗西 (Mario Manlio Rossi, 1895—1971年) 重新发现了柯克的文字，将它译成意大利语，附上长篇后记，交由阿德尔菲出版社出版。罗西以广博的知识和热情将柯克置于当时的文化背景之中，详尽地解释了为什么柯克会真心相信妖精的存在，而这种信念在当时为何又毫无怪异之处。因此这本书也就有了三处吸引人的地方：妖精本身、妖精牧师其人，以及重新发现并且阐释柯克的那个人。

马里奥·曼利奥·罗西在学校里研究英国文学，曾经在爱丁堡住了很多年，是一位腼腆却不按套路出牌的意大利学者。我对他所知甚少，但他对我助益良多，因为在我年轻的时候，我曾经通过他的一本书了解了乔纳森·斯威夫特的伟大之处。罗西提出了一个有力的观点，认为妖巫审判并非中世纪的残余，而是典型的现代文化产物。他的文章非常精彩，因为其中充满了丰富的细节，令这段遥远的文化史跃然纸上，也因为他咄咄逼人的文风，他好斗的心绪（常常是负面的心绪）在文中呼之欲出，也显露出他乖张的脾气、精准的学术态度和宏大的历史观念。他要攻击的目标有很多：长老会和英国国教的偏狭，猎巫以及所有曾经涉及这个主题的历史学者，以及童话故事对性元素的删改；此外，他还攻击了经验主义、理想主义、神秘主义和民俗学，他还把矛头指向了他的宿敌：科学。唯独诗歌逃过了他的批判（在这方面，我毫无疑问地赞同他的做法），因为只有诗歌中，“有血有肉的人类才和妖精站在同样的认识高度，面对着如出一辙的现实”。

当我阅读这本书的时候，柯克家乡的名字阿伯福伊尔不断地在我的脑海里回响。为什么它听起来这么耳熟？我终于明白过来，因为我最爱的儒勒·凡尔纳的小说《地下之城》(Les Indes noires) 的故事就发生在这里。那是一则完全发生在地底的故事，里面有着一座被废弃的古老煤矿，躲藏着许多仿佛从柯克牧师的书中走出来的生物：比方说一位从未见过阳光的妖精女孩，一位形似鬼魂的老汉，一只来自

深渊的可怕的鸟儿.....凯尔特人的奇幻世界在突然之间便渗透到实证主义作家凡尔纳的科幻小说里，它向我们证明，就算没有马里奥·曼利奥·罗西的发现，同样的神话泉水依旧会从与它完全相反的意识形态乱麻中汨汨流出.....所有这些都证明，妖精们对天上地下的路径的掌握，要比我们最大胆的哲学臆想都知道得多得多.....

1980年

想象之地群岛

在太平洋的弗里沃拉岛（Frivola）上，生活既简单又困难。这里的树木同橡胶一样柔软，它们枝条低垂，给当地居民奉上入口即化的果实。土著民饲养着脆弱无用的马匹，驮不起哪怕只有一点点重量的货物。在这里，犁地非常简单，只消女人们吹响口哨，土地便会立即开裂出犁沟，而男人们只需将种子撒入风中，便完成了播种。森林里的野兽都长着柔软的牙齿和爪子，它们的叫声宛如丝绸的摩挲。当地的货币叫阿加迪纳（agatina），不过在国际货币市场上一点也不值钱。

钻石岛（Diamonds）有着神奇的魔力，岛上的钻石具有食肉的本能，能够将不速之客啃噬干净。于是乎，为了夺取这些珠宝，狡猾的商人便将血淋淋的猪肉丢到钻石上，而这些钻石立即大快朵颐起来。傍晚时分，秃鹫会俯冲下来，将猪肉连同吸在上面的钻石一起抓起，带回到它们的窠臼中去。商人们会爬上窠臼，将这些猛禽吓走，然后将钻石从肉上剥下来，随后就卖给那些粗心大意的珠宝商。这便是为什么戒指会吞噬手指，项链会吞噬脖颈。

卡皮拉里亚岛（Capillaria）是一座海底之岛，那里住着一种能够自体繁殖的女人，名叫奥西亚斯（Ohias），她们身高两米，拥有天使的柔软身体和金色长发，庄严而又美丽。奥西亚斯的皮肤像丝绸一样顺滑，像雪花一样透明，你甚至可以在她们透明的肌肤底下，看到全身的骨骼、蓝色的肺腑、粉红的心脏，以及缓缓涌动的血管。那里的男人默默无闻，或者说他们犹如体外的寄生兽一般苟存更为恰当。他们被称为布尔珀（Bullpop），身子成圆筒状，长约莫十五厘米，隆起的秃顶，人的面容，胳膊和手如线般细长，大脚趾硕大且脚上拥有巨型的鳍和翅膀。这些没有任何防御能力的布尔珀能够像海马一样在水里竖直游动，一旦奥西亚斯贪食他们的骨髓，便能由此被激发出自我繁殖的能力。

在颂歌岛 (Odes) 上，道路拥有自己的生命，会随着自己的意志挪动。想要在小岛上穿梭遨游，游客只需在道路上占有一席之地，任凭道路带着他们四处游荡即可。世界上最著名的道路都会来颂歌岛度假。

泰晤士河上的伦敦 (London-on-Thames，可别跟那座真正的伦敦城搞混了) 是一座矗立在巨岩之上的城市，被一群猩猩占领，它们的首领自认为是亨利八世的转世，他有五位妻子，分别是阿拉贡的凯瑟琳、安妮·博林，等等。第六位妻子是被这帮猩猩俘获的白人，她要等到下一位女囚到来，才能从这一身份脱身。

酒神岛 (Dionysus) 上有一座葡萄园，那里的葡萄藤实际上都是些只有上半身的女人；她们的指尖垂挂着葡萄叶和一串串果实，而她们的头发便是藤蔓。那些被葡萄藤缠住的游客连上帝都救不了：他会立即被灌醉，忘掉家乡、家人和荣耀，生出根须，自己也化作一株葡萄藤。

马拉科维亚 (Malacovia) 是一座完全由铁打造的堡垒城市，坐落在多瑙河三角洲，形状犹如一枚鸡蛋。这座城里住着许多鞑靼人，当他们一起踩动踏板时，便能令这座城市下沉，隐匿在三角洲的湿地里。这座城市在等待时机，终有一天它将放出这些鞑靼人，向沙皇的帝国发起进攻。

这些地理描述分别来自弗朗索瓦·夸耶 (François Coyer) 的《弗里沃拉岛》 (The Frivolous Island, 伦敦, 1750年)；《一千零一夜》；弗里杰什·考林蒂 (Frigyes Karinthy) 的《卡皮拉里亚岛》 (Capillaria, 布达佩斯, 1921年)；拉伯雷 (Rabelais) 的《庞大固埃第五书》 (The Fifth Book of Pantagruel)；埃德加·赖斯·巴勒斯 (Edgar Rice Burroughs) 的《泰山与狮人》 (Tarzan and Lion-Man)；萨莫萨塔的琉善 (Lucian of Samosata) 的《信史》 (True Story)；阿梅迪奥·托塞蒂 (Amedeo Tosetti) 的《黑海边的踏板》 (Pedali sul Mar Nero, 米兰, 1884年)。

上述描述全部引自阿尔贝托·曼古埃尔 (Alberto Manguel) 和詹尼·盖德鲁培 (Gianni Guadalupi) 的《想象地名私人词典》^[73]，我对其真实性不负任何责任。该书极为鸿篇巨制，以首字母顺序——从地理位置多变的阿伯顿 (Abaton) 到精灵的购物中心祖伊 (Zuy) ——列出了大量地名条目，并且像老式百科全书那样，配有地图和版画。

这本出版于加拿大的图书，是一位阿根廷人和一位意大利人通力合作的成果，能够一举为我们理清想象地名的所有困惑。我建议我们都应该在书架上为无用之书留出空间，在我看来《想象地名私人词典》将会是这个门类中必不可少的参考书。

这本百科全书为每一座城市、每一座岛屿、每一个区域都列出了条目，而每一个条目首先都列出地理位置、人口和经济资源，以及气候和动植物群落。这本词典的原则在于要使得它所列出的每一个地方都仿佛真实存在，而每个条目的最后都会给出它的出处：于是乎亚特兰蒂斯 (Atlantis) 的条目最后就列出了柏拉图的《克里底亚篇》 (Critias) 和《蒂迈欧篇》 (Timaeus)，皮埃尔·伯努瓦 (Pierre Benoît) 的小说以及柯南·道尔 (Conan Doyle) 的一本不太知名的作品。

两位作者遵守的另一条原则是，他们绝不会将作者当作真实地点来描写的地名收录进来，因此词典里没有普鲁斯特的巴尔贝克^[74]，也没有福克纳的约克纳帕塔法^[75]。而且鉴于地理学只关注当下和过去，而不放眼未来，所以那些描写未来的科幻小说，无论主题是涉及外太空或者政治，都被排除在外。

这不是一本立即就让你爱不释手的书。当你的手指抚过一个个想象的地名时，你会觉得它们好像没有真枪实干的地理学那么有趣：从弗朗西斯·培根 (Francis Bacon) 的本萨勒姆 (Bensalem) 到卡贝 (Cabet) 的伊卡里亚 (Icaria)，乌托邦城市似乎都千篇一律、单调无聊，还有18世纪数不胜数的讽刺文学，更别提班扬 (Bunyan) 的《天路历程》 (Pilgrim's Progress) 中那些饱含宗教寓意的地点。当

你读到《绿野仙踪》、托尔金或者C.S.刘易斯作品中密密麻麻的地名时，一种饱腹感会立即油然而生，有时甚至会让人喘不过气来。

可是，当我们深入一个个词条的时候，我们很快便会被其中奇幻的逻辑唤醒，进入一个个奇幻的世界。我已经在上文举出了一些例子，但是我尚未提及最为优雅和天才的地名创造：埃德温·艾勃特（Edwin Abbott）的几何幻想著作《平面国》（Flatland，由于马索利诺·达米科的译介和乔治·曼加内利的评论，意大利读者对这本著作应当不会陌生）。

事实上，正是那些名不见经传的文学作品，才最能体现人们创造史诗神话的无限资源；而想象世界的地图也会在才华横溢的专业作者写作通俗文学时汨汨流出。这本书中露面次数最多的作家是埃德加·赖斯·巴勒斯，不仅仅是因为他创作了大量“泰山”作品，还因为他写过很多作品都将故事设定在奇幻的世界里。许多无法载入文学史册的消遣小说里的奇幻国度，最后反倒登上大银幕，成为大众的神话故事，比如说《消失的地平线》（Lost Horizon）里的香格里拉（Shangri-La），《古堡藏龙》（The Prisoner of Zenda）里的鲁里坦尼亚王国（Ruritania），《最危险的游戏》（The Most Dangerous Game）里的扎罗夫伯爵的岛屿。该词典还收录了那些直接在大银幕上诞生的国度，比如马克斯兄弟（Marx Brothers）在喜剧《鸭羹》（Duck Soup）里创造的自由国（Freedonia），以及甲壳虫乐队（The Beatles）在《黄色潜水艇》（Yellow Submarine）动画中创造的花椒国（Pepperland）。可惜的是，我在书中没能找到勒内·克莱尔（René Clair）的政治讽喻电影中的那些虚构城市。

尽管意大利文学并非幻想地名最丰富的宝库，但也在这本词典中得到了充分的关照，从博亚尔多（Boiardo）的奥尔布拉卡（Albraca）到萨瓦提尼（Zavattinia）的《好人托托》（Totò il buono），还有布扎蒂（Buzzati）的《鞑靼人沙漠》（Il deserto dei Tartari）里的巴斯蒂亚尼要塞（Fortezza Bastiani），也有嘉达（Gadda）笔下的马拉达高国（Maradagál）和匹诺曹的玩具国。我将为读者诸君指出两条值得探索的地底隧道：其一从希腊直达那不勒

斯，适合感情不睦的情侣，详情参见圣纳扎罗（Sannazaro）的《阿卡迪亚》（Arcadia）；另一条隧道由打算攻打威尼斯共和国的热那亚人在14世纪打通，经由布伦塔河峡谷将亚得里亚海与第勒尼安海相连，并通向拉斯佩齐亚海湾。这第二条隧道的详情参见萨尔加利（Salgari）的小说《梅洛里亚的水手》（I naviganti della Meloria, 1903年）：在这部小说中，水手们还真在隧道中发现了闪闪发光的水母和巨大的软体动物。

1981年

心情的邮票

唐纳德·埃文斯 (Donald Evans) 终其一生都在制作邮票。这些用铅笔、彩色墨水和水彩绘制而成的邮票有着丰富的想象力，上面的幻想国度有着极其逼真的细节，让人觉得它们仿佛真的存在一般。他为这些国家、它们的钱币，以及风景名胜都设计了名字，并将各类细节添入这些四角形、正方形，有时候甚至是三角形的邮票里，并且留出带有齿孔的白边。他会绘制一整个系列，每一张都有不同的面值、印刷年份，以及与年份相称的艺术风格，在色彩上与你通常所知的邮票没有显著的区别。

在他的想象地图中，那些国家和科幻小说、乌托邦以及奇幻世界都没有瓜葛，反倒是和现实存在的国家有几分相似，再加上他总是使用少量与现实元素相仿的标志，所以他所呈现的画面也就显得格外亲切、易懂。他还会在邮票上打上圆形邮戳，编造出首都的名字，使得它们更像是实际使用中的邮票。有时候，他还会创作信封，上面贴满了邮票，盖满了邮戳，还有用他人笔迹写下的收件人和地址（都是他编造出来的，不过依旧非常真实）。

人们对于邮票的兴趣往往始于童年，这种兴趣不仅出于对异国他乡的向往，也出于对系统分类的热忱。出生于新泽西州的唐纳德·埃文斯便是在孩提时代开始收集邮票，并且同时开始了自己的发明创造，即发明出与大家所熟知的现实地理和历史相似的地理和历史。长大之后，埃文斯并未放弃儿时的爱好，而是在修习建筑学之外的业余时间坚持画画，不过他好像为此感到难为情，所以从来都瞒着别人。当时的他生活在20世纪50年代末的纽约，那是一个被抽象表现主义^[76]所统治的时代。不过很快，波普艺术^[77]的时代即将到来，也让埃文斯坚信，他的早期绘画爱好在当时最为流行的艺术品位面前也毫不过时。在绘画行业取得成功的大门突然在他面前打开，然而真正令他感兴趣的却是从事他真心喜爱的题材。于是乎，在20世纪70年代，他心

无旁骛地投入了邮票的绘制，总共创造了4 000枚，涵盖42个想象国度。尽管每年都要在纽约举办展览，但埃文斯总是对这座大都市避之不及，多数时间都住在欧洲（尤其是荷兰），直到一场阿姆斯特丹的大火在他年仅31岁的时候吞噬了他的生命。我通过一本介绍他的书籍《唐纳德·埃文斯的世界》（The World of Donald Evans,文字由

威利·艾森哈特撰写，纽约）了解了，而它向我们证明，在这个世界上有一个小圈子将他和他的作品奉为圭臬，仿佛他是尘世中的一位圣人。

威利·艾森哈特（Willy Eisenhart）通过详尽的细节以及作品评述为我们重构了唐纳德·埃文斯短暂的一生（1945—1977年），全书以集邮册的形式精选出85张彩图，以首字母顺序为我们介绍了埃文斯的想象国度。这套邮票精选集同时也是母鸡、风车、飞艇、椅子、棕榈树、蝴蝶，以及代表各个国家的风物（实际上，在埃文斯的地理学中，就有一个国家名叫“风物”，它的具体位置难以明确，不过肯定位于北欧）的精选集。埃文斯对分类、命名、名录和模式情有独钟，那么除了这样一整套邮票，难道还有什么更能代表他的这一热忱？他为自己的全部作品取了一个名字，就叫作“世界名录”。

书中的有些部分展示着一整版相同而没有裁开的邮票，还有些部分则试图把盖过各式邮戳、品相各异的同一种邮票拼成整版。（埃文斯特别注意模仿真实的邮票齿孔，有些年代相对久远，先于打孔器生产的邮票则有着平整的边缘。）他也不乏抽象作品，比如排列成多米诺骨牌形式、极其优雅的“多米诺国”系列邮票，以及一套苏格兰花格图案的“古代”系列邮票，据说是埃文斯为一位家族起源于苏格兰的女性朋友设计的。

在艾森哈特看来，埃文斯对邮票的执迷源于他内向的性格。然而要我说，他这么做是因为他需要一本日记，用象征手法记录下每天的心情、感受、正面经历以及有价值的事情。而怀旧的集邮册则允许他将内心世界以一种客观且受他意识控制的形式表达出来。这一系列作品中的秩序，他的创造和命名中的讽刺意味，以及朦胧风景中克制的忧郁都给我们留下了深刻的印象。

对唐纳德·埃文斯而言，创作邮票首先是一种将他拜访过的国家，那些人们安居乐业的土地吸纳进自身意识的办法：他的第二故乡荷兰便激发他创作了“堤坝后面”（“Achterdijk”源于他初到此地时暂居的住所），以及“村庄后面”（“Nadorp”源于一位朋友的住址）系列邮票，在这些作品中，他对一望无际的风景、各种样式的风车，以及荷兰语的喜爱溢于言表。“巴尔森特鲁姆”（“Barcentrum”）系列邮票的名字源于他在阿姆斯特丹经常光顾的一家酒吧，于是乎，他便通过这套色彩艳丽的邮票，把酒吧里的酒装进不同的杯子，按照价格的顺序依次画出。到最后，我们会发现，其实很多国家的名字并不是埃文斯凭空创造出来的，而是他拜访过的不起眼的小镇，只不过到了他的邮票里，它们便成了一个个国家。比方说，当他在科斯塔布拉瓦度过一整个夏天之后，他便设计了一套“卡达克斯”（“Cadaqués”），里面都是当地令人赏心悦目的蔬菜。

还有些地名与情感相关：“里哈姆”和“吉斯特”（“Lichaam”和“Geest”，分别是荷兰语中的“肉体”和“灵魂”）是北境的两个王国，它使用着相同的货币“艾斯”（“ijs”，即“冰”）和邮票（上面画着海豹和独角鲸）。有两座非洲岛屿分别叫“阿米”和“阿芒”（“Amis”和“Amants”，分别是法语中的“朋友”和“恋人”），它们从古老的保护国“卡鲁达王国”（“Royaume de Caluda”，即法国）的殖民统治中独立出来后，合并为一个国家。一开始，这个新独立的国家沿用理论殖民者的邮票，只是加盖了自己国家的新邮戳，然后“阿米和阿芒国”邮局发行了一套岛屿风光邮票，分别叫作“一见钟情”、“第一次爱恋”和“一夜风流”。

不过埃文斯在创造国家时最得心应手的应当还数食物，他能够在旅行中捕捉到每个国家最典型的味觉和嗅觉。游览意大利后，他发明了一个名叫“曼加雷”（“Mangiare”，即意大利语中的“吃”）的国度，在这个国度，货币以克计数，而各式各样的邮票堪称蔬菜、水果和药草的博物馆：从豌豆、续随子、松仁、橄榄（这张橄榄邮票底色素雅，绘着点状的橄榄果和优雅的边框）到西葫芦花、迷迭香、芹菜、西兰花。“曼加雷”还专门为热那亚青酱发行过一个特辑，列出了它的所有配料（罗勒、松仁、佩科里诺奶酪、大蒜）。还有一套在1927年发行

的邮票专门歌颂黄瓜，将它刻画成飞艇的形象。在第二次世界大战中，“曼加雷”遭受了“安提帕斯托”（“Antipasto”，即意大利语中的“前菜”）的入侵：邮票上也就出现了占领国的邮戳。第二次世界大战结束之后，“曼加雷”一个名叫“帕斯塔”（“Pasta”，即意大利语中的“意大利面”）的地区宣布独立：“帕斯塔”邮局因此发行了一整套展示意大利面璀璨文化的邮票。

而当埃文斯在欧洲陷入思乡之情时，他最为关注的也是食物（比方说水果）。他制作了一系列献给祖国“我的邦尼”[“My Bonnie”，灵感来自歌曲《我的邦尼躺在大洋中》（“My Bonnie Lies over the Ocean”）]的邮票，每一张看起来都差不多，画面上都点缀着樱桃，但是仔细看的话，会发现每一张邮票的樱桃色泽都有所不同，而且名字也不一样，取自各家水果农场的产品目录。

总而言之，这个看似内敛的男人并没有把目光都投向自己，而是投向自身之外，放眼整个世界，敏锐又精准地挑选出一个个国家，赋予它们新的名字。也许他最感兴趣的还是邮票的庆祝功能：官方邮局的按部就班、官僚做派和官方庆典令他感到厌恶，他要以私人庆典仪式，对短暂邂逅的纪念，以及对那些独一无二、无可替代的事物（罗勒、蝴蝶和橄榄）的颂扬，达到与官方抗衡的目的。他又何尝不想从时间的洪流中将这些瞬间保存下来，因为正是这奔流而走的时间在让邮票成为一种过往。

1981年

幻想家的百科全书

太初有言。我相信，在路易吉·塞拉菲尼（Luigi Serafini）生活并描绘的世界里，文字的出现先于图像。当我们阅读他小巧且清楚（我们不得不承认）的手写体时，我们总感到离读懂它只有一步之遥，可是到最后我们还是连一个词、一个字母都看不懂。我们之所以感到痛苦，并非因为这个世界与我们的世界有着很大差异，而在于两者实在太相似：而他写下的文字也是如此，它虽然是一门外语，但我们总觉得其中的相似性应该能够帮助我们读懂一二。

我反复思索后突然明白，塞拉菲尼所用语言的怪异不仅仅是因为字母，也和句法有关：在这部百科全书（《塞拉菲尼抄本》[\[78\]](#)）的语言以及插图的引导下，我们发现这个世界的所有事物几乎总是显得似曾相识，但是事物之间的搭配和关系却始终出乎我们的意料。（我所以说“几乎总是”，是因为书里也有一些无法辨认的事物，而它们会起到非常重要的作用，我在后文会做出解释。）关键点在于：如果塞拉菲尼的文字能够引出一个拥有扭曲句法结构的世界，那么在它难解的文字形态谜团之下，必然还包含着一个更为深刻、与语言和思维的内在逻辑有关的谜团。存在之物的形象互相纠缠、互相联系，而由此给视觉属性带来的浩劫便产生了怪物；而塞拉菲尼的世界里就确实住着许多怪异之物。可即便在怪物的世界里，我们仍然能够辨认出某些时隐时现的逻辑，而他笔耕不辍写下的这些文字的意义也是如此。

塞拉菲尼和《变形记》（Metamorphoses）的作者奥维德（Ovid）一样，相信所有存在的场域都相互联系、相互渗透。人体和器械可以互相交换，于是乎，人类的胳膊不再与手相连，而是连着一把榔头或钳子；双腿下面也不再是双足，而是一对轮胎。人类与植物也互相接续，我们在一幅以人体为田地的种植图里看到，这具人体的头部是一棵树，脚上缠着藤蔓植物，手掌上覆盖着草坪，康乃馨在双耳中盛开。植物世界同商品世界互相交织（植物的茎秆变作包装好的

糖果，麦穗上长出铅笔，树叶变作剪刀，果实则形如火柴），动物世界同矿石世界互相交错（半石化的狗和马），水泥与地质学、纹章与高科技、野蛮与大都会、文字与生命也都互相渗透。许多动物具备了同一栖息地的其他物种的特征，还有许多生物也都染上了周围环境的特点。

形态的变化并非一蹴而就，而是分成多个阶段，由此我们看到一对云雨中的男女逐步地变成了一头鳄鱼。这是塞拉菲尼最具天才的视觉发明，除此之外，我还喜欢从水跃起、状如天幕女神之巨眼的鱼群，长成椅子形状的植物（所以只需将其砍下，削掉多余的枝条，一把椅子就做成了），以及所有出现彩虹的图片。

在我看来，塞拉菲尼的视觉狂想中最引人注目的分别是骷髅、蛋和彩虹。在这个互相交织的世界里，骷髅仿佛是唯一变动不居的现实内核，它总是等待着披上血肉（它们就像空空如也的衣服，疲软地挂在钩子上），可是穿上“衣服”后，却对着镜子苦思冥想。另一幅插图则描绘了一整座骷髅城，那里的电视天线都是用骨头做成的，还有骷髅侍者为顾客端上一盘骨头餐。

蛋则是《塞拉菲尼抄本》中的一个基本元素，以有壳和无壳的各种形态在书中出现。无壳的蛋从软管中滑落出来，掉到一片草地上，然后立即起身，像能够自由活动生命体一样缓步前行，爬上一棵大树后变成煎蛋的样子滑落下来。

在塞拉菲尼的世界里，彩虹有着毋庸置疑的重要性。它可以变成坚固的桥梁，撑起一整座城市，但是这座城市也和彩虹一样，五彩斑斓、变幻无穷。还有许多形状见所未见的二维彩色动物从彩虹的圆洞里冒出来，它们也许就是这个世界的生命之源，是给这个世界带来无穷变形的催化剂。在其他插图中，我们还能看到一架直升机向天空喷洒着彩虹，喷出的形状既有经典的半圆环，也有绳结状、“Z”字状、螺旋状和水滴状。这架直升机的状如云朵的机身上用线连着许多彩色物体，它们是否便是悬在半空中的彩虹？又或者是用来捕捉颜色的钩爪？

正如我前文所言，这些彩色物体是塞拉菲尼的视觉世界中唯一无法辨认之物。它们就像从汽车前灯中飞出的大量发光小体（它们是不是光子？），又像是这本百科全书的植物与动物部分开篇列出的微生物。也许它们便是图像的字母，是另一套更为神秘而古老的语言。

（实际上，在一块形似罗塞塔石碑^[79]的碑上便有类似的东西，下面列有它的“译文”。）也许塞拉菲尼展示给我们的所有东西都是某种文字，只是其编码形式有所区别。

在塞拉菲尼的文字世界中，看似无甚区别的词根却有着完全不同的意思，因为哪怕是最微小的词根都是区分符号。植物卷曲着柔软的茎，仿佛是钢笔写下的线条，它们插入了刚刚被它们破土而出的土壤，在地下开花，又或者再次破土而出。

从爱德华·利尔（Edward Lear）的荒诞植物学，到莱奥·廖尼（Leo Lionni）的《平行世界的植物学》（La botanica parallela），再到塞拉菲尼书中怪异的植物形态，幻想植物的分类事业得到了延续。在塞拉菲尼的苗圃中，有云朵之叶为花儿浇水，有蛛网之叶为植物捕捉害虫。树木会拔起树根自行走动；它们来到海边，起航远洋，树根像摩托艇的螺旋桨一样飞速旋转。

塞拉菲尼的动物仿佛都出自噩梦，奇形怪状，令人不安。它们的进化遵循着隐喻（香肠蛇，缠在网球鞋上的鞋带毒蛇）、转喻（只有脑袋和一只翅膀的尿）和以小见大（鸽子是还没孵化的鸽子蛋）的法则。

怪异的动物之后，随之而来的是怪异的人，大约都是些化为人形的失败案例。伟大的人类学家勒罗伊·古汉（Leroi-Gourhan）告诉我们，人之所以为人始于直立行走。在塞拉菲尼的图像中，我们看到了许多没能和躯干相连的人腿，它们只能与网球、雨伞等物体相连，甚至干脆连在了发光体上，宛如闪烁的星辰。在本书最神秘的一幅图片中，我们站在船上顺流而下，穿过一座拱桥，便看到一大堆这样的发光体。

在塞拉菲尼的这本书中，关于物理、化学以及矿物学的内容让人感到最为轻松，而之所以轻松是因为它们都是些完全抽象的内容。可是一涉及机械和科技，噩梦便立即开始，因为这些机器都试图变成怪物，其诡异程度和那些化作怪物的人类不相上下。[读到这里，我们会联想到布鲁诺·穆纳里（Bruno Munari）以及一众疯狂的机器发明家。]

接下来，如果我们开始涉猎人文领域（包括人种学、历史、美食、游戏、体育、服装、语言学、城市研究），我们须谨记，因为人已经同各种物体相连，所以人和物之间的区分已经不那么泾渭分明了。《塞拉菲尼抄本》为我们展示了一台完美的机器，它能满足人类的各种需求，甚至在他死后变成一具棺材。人种学的可怖与任何其他领域不相上下：除了各种根据服饰、武器和住所的特征分类的野蛮人外，还有垃圾人和鼠人，但最令我们感到震惊的是一种街道人，他身披沥青服饰，上面装点着白色的路标线。

塞拉菲尼的想象中常常有一层痛苦的意味，其最为浓烈之处莫过于他对食物的想象。不过即便在这里，我们依旧能体察到技术发明给他带来的独特欢乐：一个长着牙齿，可以咀嚼食物的盘子，这样人们就可以通过吸管直接进食；一种通过管道和龙头，像供水一样源源不断地输送鱼的装置，这样人们就能在家里享受到充足而新鲜的鱼肉了。

我发现，对于塞拉菲尼来说语言学是一门“快乐的学科”。（尤其是书写文字；口头文字则依旧给他带来痛苦，它们像黑色的糊糊一样从唇间淌出，或者被鱼钩从嘴里钓出来。）书写文字也有生命（你可以用帽针戳一下试试，看看它会不会流血），有着躯体和自行决断的能力，它可以变成彩色的三维物体，可以从书页中站起来，抓住飘过的气球，或者背着降落伞着陆。为了把文字留在书页上，人们甚至得用线穿过字母的环，将它们缝在纸上。如果你用放大镜仔细看，你会发现这些文字的薄片上流淌着浓稠的意义之流，仿佛一条高速公路，仿佛一群乌合之众，仿佛一条挤满了鱼的河流。

最后（也确实是《塞拉菲尼抄本》的最后一幅图片），所有文字的命运是化作齏粉，而执笔的手也化作了骷髅。笔画和文字开始崩塌，开始从纸上脱离，然而从那一小堆齏粉之中，突然冒出了一个彩虹色的蹦蹦跳跳的小东西。所有变形和所有文字的生命又开始了新的轮回。

1982年

四、时间的形状

日本

穿紫色和服的老太太

我正在等待从东京前往京都的新干线。车站的站台上标注了新干线停下后每个车厢门所对应的位置。旅客们的座位早已预先确定，在新干线来之前，旅客们已然排着队等在画好的白线里，一条条队伍均与铁轨垂直排列。

在日本的火车站，我们似乎感受不到焦急、困惑、紧张。准备启程的人好像是棋盘上的棋子，每一步的移动已经预先安排妥当。到站下车的人被紧密牢固的人群带着不断往前走向自动扶梯。这密密麻麻的人群以一种机械的方式移动着，其中没有丝毫混乱。在这片广阔的东京土地上，每天都有几百万人乘新干线在家和公司之间往返。

在出发的队伍中，我注意到一位年纪很大的女士。她穿着华丽的淡紫色和服，被家中的年轻男女围绕着。这些人对她毕恭毕敬，为她的出行感到紧张。在我们这个时代，人们不断地奔波，在两地之间来回奔走已经成了一种习惯，这样的告别场景反倒像是另一个时代的景象。在机场，旅行是一种有别于日常的事务，人们分离和重聚的仪式能为研究各国人民的情感表达提供素材。但是在火车站总是有很多孤独的人，他们形单影只，没有人陪伴。这样的人在一趟只需三小时就能到达京都的新干线上尤为多。

我刚来到日本不久，任何事物在我眼中都特别新鲜，因此也都具有特别的价值。我相信，如果我在日本待得再久一些，我一定会对日本人用深鞠躬的方式打招呼感到习以为常，就算这样的情形发生在火车站。车站内，许多女人（尤其是年纪稍大的女人）身穿和服，背后绑了一个华丽的蝴蝶结。如果外面披一件外套，这硕大的蝴蝶结便会让她们略显驼背。她们穿着白袜，踩着木屐，小跑着前进。当日本的万物在我脑海中寻得秩序和合理性时，我就再也看不到任何值得注意的事物，看不到我现在看到的事物。因为观看意味着感知差别。一旦这些差别变得日常且可以预料，我们的目光就只会看到一处平滑的表面而抓不住任何值得注目的事物。旅行对于理解没有太大帮助（这点我很早就知道了，我不需不远万里到远东来验证我的观点），但旅行确实能让我们重新启用双眼，通过视觉去阅读这个世界。

老太太和一位20岁的女孩一起进了车厢，此时的她们正和站台上送行的亲人互相深鞠躬。女孩非常优雅，爱笑。她在和服外罩了一件材质轻薄的浅色长衫，有可能是家居外套也可能是普通的罩衫。无论是什么，这个女孩都给人一种居家的感觉，或许是因为她为同行的老太太布置座位，还从旅行箱中取出保温杯、书籍、杂志、糖果和其他能让这趟旅途变得舒适的用品。这个女孩没有一点西方人的性格。她的发型、笑容，以及朝气蓬勃和轻松的表情展现了另一个时代人（谁也说不清是哪个时代）的性格特征。但是，在那位年纪稍大的女士身上，我却可以看到一些西方人的特点，或者说是美国人的性格特点。她带着一副镀银框架的眼镜，有着一头灰蓝色的烫发，穿着传统的日本服装。这正是现代日本的形象。

车厢里有很多空位，所以女孩没有挨着女士坐下来，而是选择了前面一排的位子。她越过椅背，把草篮子中拿出来三明治递给老太太。（这是包在传统包容器中的西方食物，和日本人通常吃的东西不太一样。通常情况下，当日本人在观看漫长的歌舞伎表演时，他们会拆开噼啪作响的玻璃纸包装，用小筷子从里面取出一小块米饭和生鱼片。）

那么，女孩和女士是什么关系呢？侄女，女仆或是被雇用来陪伴她度过旅途的人吗？女孩总是很忙碌，来来去去，很自然地与人闲聊。现在她拿着一杯饮料从餐车回来了。那位女士在做什么呢？她总是高傲地抬起头，一切对她来说都似乎理所应当。正是在这种我们不知道该如何定义所见的举止和态度，不知道哪些是大众的行为、哪些是个体行为，不知道什么是正常、什么是异常的时刻，我们才最为真切地感受到东方和西方的文化差异。即使明天我询问一个愿意听我唠叨的日本人：“我看到了一个这样的和一个那样的人。你觉得她们是什么身份？她们之间有着怎样的社会关系或家庭关系？”我觉得我的好奇心也很难得到理解，我也很难获得满意的回答。无论如何，任何一种身份的确定都需要解释与之相关的背景，这样的解释会带来新的疑问，诸如此类。

车窗外是没有止境的郊外风景。我浏览着《日本时报》（这是一份东京的英文报纸）。今年是昭和50年，政府举办了一场盛大的庆祝典礼。日本社会上出现了许多关于这场典礼是否妥当的争论：左翼分子反对操办典礼，他们组织了一场抗议游行，人们担心会因此出现暴力事件。在东京，警察看管十字路口已经有好几天了。爱国主义团体的卡车播放着战歌在这座挂着彩旗的城市里穿梭。

那天早晨，我乘坐出租车从宾馆前往火车站，一路上站满了黑压压的拿着盾牌和长棍的警察。在一个尚未被警察控制的地区，数百名年轻人举着红旗，坐在扩音喇叭下面。这毫无疑问是遍布这座城市的其中一场抗议集会。

（现在，我来快速回忆一下刚到东京的日子。这座城市布满了高架、天桥、单轨列车、十字路口、在各种高度缓缓挪动的车流、隧道、地下人行道。东京是一座所有的事情都可以同时发生的大都市，好像它的各个维度并不相互连通，对彼此也漠不关心。每一件发生的事情都受到约束并自成体系。这种秩序既受到周围秩序的限制又与周围的秩序相融合。在一个下着毛毛细雨的夜晚，一群罢工游行的人排着纵队在马路上走过。他们在红绿灯前停下，绿灯时又继续举着完全一样的红旗，按着哨声有节奏地前进，队伍前后都有身穿黑色制服的

警察，使得整个队伍仿佛行走在两个括号之中。队伍中的每个人都盯着前方，从不左顾右盼。)

《日本时报》采访了约二十位日本名人（多数是艺术家和运动员），让他们谈谈对天皇和典礼的看法。很多人对典礼表现得漠不关心或有所疑惑，但对于天皇和天皇制度，人们的意见突然就变得大相径庭。年纪最大的几位受访者表达了对天皇的无限敬意；有人表示自己仍记得第一次听到天皇的声音时是多么激动（那是在原子弹爆炸的一个月后，天皇在广播中宣布投降，在此之前，他对民众来说是遥不可及、无从接触的）；也有人说，自己对于一个只有象征性的王位能存续如此之久感到困惑。（天皇和我们的立宪君主在权力方面不太相同，他的统治由宪法规定，天皇是国家和民族统一的象征，但他没有任何实权。）“昭和统治的五十年间，半数时间都在打仗或侵略。”一位年长的学者回忆道，他表示自己反对庆典活动，但仍然对天皇本人及其制度非常尊重。

（那天晚上，电视上播放了东京的白日场景，即使对完全听不懂电视解说的人来说，这些场景也足够清晰易懂了。在快速切换的画面中，骚动的示威者低着头，他们的队伍像长蛇一样蜿蜒前行。警察高举着盾牌和长棍向前行进。他们冲锋、混战，对着地上的某人一顿拳打脚踢。然后是更长的典礼庆祝队伍，捧着鲜花，举着旗帜和灯笼的小孩。矮小的天皇坐在大厅里，穿着燕尾服，发表讲话。他的目光透过眼镜上上下下地朗读着演讲稿。他的旁边坐着头戴帽子，身穿浅色衣服的皇后。第二天的报纸说，天皇在演讲中对第二次世界大战的受害者表达了诚挚的歉意。)

人们抵达一个新国度时，总是试图将看到的所有事物联系起来。在新干线上，我时而阅读人们对天皇的评论，时而观察那位镇定自若的老太太。在这列满是商人的火车上，她依然被很好地服侍和尊敬着。而我之所以能看出那些乘客是商人，是因为他们的膝盖上放着预算文件、危机预防方案、机械和建筑蓝图。

在日本，人与人之间无形的距离比有形的距离更明显。在东京，包围皇宫绿地的水渠旁有一条主干道。东京的每条道路永远都在发生

交通堵塞，唯独这条马路永远安静异常。皇家庭园每年只对公众开放两次，但是一年到头都会有一批批朝拜者乘着大巴来到这里，在举旗子的女侍者的带领下，步行到二重桥前的广场（这里是游客在寻常日子中能够进入的最深处）上拍照，再进去就是天皇住所，里面据说美丽得犹如人间仙境。像我这样勤快的游客自然也去了皇宫，可是除了执勤警卫、一座双拱桥和垂柳之外，什么也没有看到。

年轻女孩坐到老太太身旁，有说有笑。老太太却默不作声，神情严肃，不回应，也不转头，只是盯着前方。女孩继续愉快、轻松地说着话，似乎在东拉西扯地闲聊，临时编出故事和玩笑。她把这种交流方式运用得自信而得体，仿佛是一种天生的、运用自如的行为准则，又好像在钢琴上演奏变奏曲。老太太呢？沉默、严肃、冷酷。这并不是说她没有在听女孩讲话。她就好像坐在收音机旁，听着广播，不用做出任何回答。

总之，这位老太太既让人讨厌又令人害怕。她完全是一个傲慢的自私鬼！一个怪物！像我这样总是尽可能避免对不确定的事物做出判断的人，都能够被她激得勃然大怒。我已经把这位老太太看作是某种可怕不公的化身，心中对她燃起了熊熊怒火。她以为自己是谁啊？她凭什么让别人这么围着她团团转呢？随着我越来越欣赏女孩的优雅、乐观和礼貌（这些品质对我而言同样神秘难解，而且我觉得它们遭到如此的冷落实在是不可饶恕），我对老太太傲慢的态度也愈加不满。

如果我仔细深究，此时困扰着我的实际上是一种极为复杂混乱的心绪。我心中定然有着反抗的冲动，敦促我与这位年轻人团结起来，反对年老者的霸权，也敦促我与那些被践踏的人结盟，反对统治者的特权。我的心绪中肯定包含这些因素，但也许其中还有另外的缘由：比如一层隐含的嫉妒意味，因为我始终想要站在老太太的立场，非常生气地告诉她：“笨蛋！难道你不知道在我们西方，从来就没有人像你这样被人服侍？难道你不知道在西方，从来就没有老人能够受到年轻人的如此爱戴吗？”

只有当我将内心冲突具象化之后，我才有望深入了解这个秘密并且破解它。但事实当真如此？我对这个国家的生活谈得上任何了解

吗？我从未在日本人家中住过，而且在这趟日本之旅中，这是我第一次也是最后一次有机会对日本人的家庭生活进行观察。

在传统的日本房屋中，薄薄的移门就好似舞台上的幕布，仿佛容不下任何私密性。可是现实状况恰恰相反，在这样的房子里，房间内被一种难以逾越的心理界线分隔开来。这种断言的证据就在藏在房屋的图像表达之中。14世纪的西方画家曾为描绘室内布置，想出了一个高明的解决办法，其原理在今天看来一目了然，即废除墙壁，让整个房间像剧院的舞台一样展现在我们眼前。但在几个世纪以前，12世纪的日本画家已然找到另一种方法，虽然不够直接，却能更加完整地描绘出室内的物件，一方面探索了房间内部的视觉空间，另一方面尊重内部与外部的隔离：他们把屋顶给废除了。

在展现平安时代的文雅宫廷文学原稿的卷轴画中，这种名为“吹拔屋台”（即没有房顶的屋子）的画法以倾斜的视角将薄如纸片的人物置于高度犹如屏风的隔间、门框和墙壁之间。这样的画法使得我们可以一目了然地看到同时发生在多个房间里的事情。

每当我的目光越过椅背看向两位女士，她们的状态都会发生改变：现在轮到老太太讲话了，不过她语速很慢很谨慎。这就对了，现在两位似乎达成了完美的相互理解。

几天前，我在东京的一座博物馆观摩了一些以紫式部的日记和小说为灵感而创作的优美画卷。如今，一个满面微笑，颈项、肩膀、手臂处处优雅镇定的年轻女孩，就像紫式部小说中的人物出现在这个无情的世界中，令这节列车的内部仿佛一间吹拔屋台，透露又隐藏了这幅画卷中隐秘生活的景象。

崇高之反面

11月，枫叶染成了鲜红色，这是日本秋天最引人瞩目的景象，在松柏阴郁的绿色和其他树叶的褐色、锈色和黄色的映衬下显得格外醒目。但是枫叶的红色并非以一种傲慢无礼的姿态出现在我们的视野中：如果目光像耳朵被音乐的韵律所吸引那样追随着枫叶，那一定是因为枫叶太过轻盈。一片片枫叶仿佛水平地悬挂在纤细的树枝上，没有丝毫厚度，向外延伸的同时，又全然不会阻塞纯净的空气。

最鲜艳、最明亮的黄色属于银杏的树叶。无穷无尽的扇形银杏叶像花瓣一样从高高的枝丫上飘落，好似下了一场轻盈而又连续不断的银杏雨，将小水塘的表面染成了黄色。

导游正用日语向游客们介绍着仙洞御所的历史：它建于17世纪，用来接纳退位的天皇（在那个年代，权力掌握在幕府将军手里，天皇出于自愿或被迫的退位都是很常见的事情）。只有提交书面申请、获得准许的人才可以参观仙洞御所。外国人只要等上几天就能获准参观，但日本人想要获得准许至少要等上半年。所以并不是所有日本人都有幸参观过这座日本历史上著名的建筑。御所会在特定的日期召集希望参观的游客，然后给每个团都配上一个导游，导游会按设定好的线路带领游客游览，并在某些固定的景点停下来用日语或英语（视参观团的人员构成而定）讲解。我对日本的朝代历史了解甚少，所以导游的讲解很难令我有所收获。于是乎，我倒希望能够从等待的时间里，在稍稍偏离既定路线的时刻，以及偶然撞见的人和细节之中得到收获。

一位穿着紫衣的矮个子老太太从我身旁经过，她头发剃得光光的，想必是一位尼姑。她身形干瘪，驼背几乎令她对折。在日本，很多老人都有驼背的问题，他们身子扭曲，就和盆栽里的矮树一样。

在仙洞御所，就连那些参天大树的形状也经过精心的修剪。两位园丁正站在三角形梯子上修剪松树。她们的动作像是在用手指折下树枝，只留下水平生长的枝丫，令伸展的树冠宛如一把巨大的伞。

园丁多是女性。庭园小径上正好走过一组女园丁，身上的工作服想必是传统服饰：蓝色长裤、灰色衬衫，头上包着头巾。装着枯叶的巨大口袋和装着树枝的巨大篮子将她们拿着耙子和截枝刀的身影衬得特别矮小。没有人能分清她们到底是老人还是年轻人，她们都已然驼着背，仿佛是为了与周围的环境和谐一致。

京都的庭园让我明白了一件事，而这种理解是寺庙和宫殿所不能给予的。自然的构建应当能被头脑所掌握，而头脑也就能从自然中吸取韵律和比例：而正是这样的意图才为庭园带来了如今的构造。这里的一切看起来都像是自然生长，而出于这个原因，一切实际上又源于精心的计算：比如不同季节中树叶颜色的相互关系，不同植物的不同生长阶段的相互组合，不规则的和谐相处，时高时低的小径，池塘，以及桥梁。

对日本庭园来说，池塘的设计同植物一样重要。通常情况下，庭园中会有两座池塘，一座是活水，另一座是死水。两种池塘设计能够带来不同的景色，配合不同的心境。仙洞御所的庭园中还有两座瀑布，分别是雄瀑和雌瀑。雄瀑越过岩石倾泻而下，雌瀑则穿过草坪缝隙中的石阶缓缓流淌。

草坪上长的并不是草，而是苔藓。有的苔藓能长成一株几厘米高的植物，日本人管它叫雪松莫斯，因为它们确实很像迷你版的松柏。

（京都有一间寺庙，其庭园长满了苔藓：我们能在那儿找到约一百种不同的苔藓，就算根据更为严格的分类，至少也能找出三十种。当我们进入这间寺庙时，就会感觉进入了一个不同的世界，好像一座被雨水淋透的北欧公园。事实上，当某一特征太过极端之时，就会脱离日本庭园的精神，在真正的日本庭园里，任何一处景物都不应当显得突兀。）

这座庭园的每一处景色都令人拍案叫绝，但它所用的方法却很简单：所用植物都是寻常品种，其中也绝没有博人眼球之处。除了红白两色的山茶花外，庭园内没有多少花朵；现在正值秋天，庭园的缤纷色彩通过各种树叶来展现。庭园里不仅鲜有花朵，连开花植物也很少。春天来临的时候，为庭园增添色彩的将会是那些结出硕果的树。

山丘、岩石和斜坡让景色变得更加繁复。为了营造透视的错觉，人们将一株株植物按高矮反向排列，所以，看起来很远的树，其实离我们只有两步的距离。向上或向下的透视都营造出不存在的空间感。由此可见，日本人对由小及大的热情也体现在庭园造景上。

一位日本学生陪我参观了京都，他对诗歌很有热情，且本身也是一名诗人。他能无障碍地阅读意大利语，也能说上一点。但我们的交流依旧非常困难，因为我们双方都试图表达过分精确或有着细微差别的想法，结果便是，我们交换的只言片语最后要么太过宽泛，要么过于武断。

这位日本学生告诉我，御所在被天皇征用之前，曾是诗人经常到访之处，他们的名字如今保存在御所的石碑上和寺庙里。循着这一思绪，我想到诗和庭园其实都能够彼此生成：庭园可以依据诗歌的描述进行设计，诗也可以形容庭园的美景。但我之所以这么想，是因为我热爱对称性远远超出我的理性：也就是说，我确实认为人们可以用诗歌的形式栽培树木，但是我怀疑真实的树木大概对于描写树木的诗歌没有什么实际的用处。

突然间，我在池塘边红色、锈色和黄色的树叶上方，看到了一棵树的枝丫，树叶已经全部掉光。四周鲜艳的色彩和它又黑又枯的枝丫形成了强烈的对照，显得格外哀伤。一群鸟儿飞来，在整片树林中径直向那棵枯树飞去，一只只降落在树枝上，黑压压的一片，享受着11月的阳光。

我想着，此情此景正好赋予我一首诗歌的主题。如果我懂得日语，我就可以用三行共17个音节的诗歌将这个场景描写出来，这样我就写出了一首俳句。我试着向年轻诗人表达我的想法，他看起来不太

信服。看来俳句并不能这样写成，或者我们无法指望景色能够把诗歌赋予我们，毕竟诗歌是由观念、词句和音节组成，而风景则由树叶、色彩和光线构成。

日本皇室在京都定居了长达十个世纪。在这段时期内，仙洞御所的建筑经历了多次毁坏和重建。人们站在御所外面，就能通过敞开的移门看到室内的景象，就像是一座剧院的舞台。地板上最高的榻榻米专为天皇而设。皇宫和普通的日本房屋一样，由一间间空房间和走廊组成。房间内没有椅子、桌子、床等家具，有的只是榻榻米而已。所以人们在室内从不站着或坐着，而是蹲着或跪着。房间里只在地上、矮凳上或壁龛内摆放一些物件，例如插着几根枝条的花瓶和画屏。

在这样的居室里，人们生活的痕迹似乎被抹得一干二净，全然没有西方房屋中因家具而变得具体的存在之重量。当人们参观京都的皇宫或封建地主之家时，都会不禁产生疑惑：是否只有站在权力和财富制高点的人，才能达成这般朴素且不事雕琢的美学和道德理念？这是否意味着普通人家都挤满了人、工具、旧物和废品，散发出油腻、汗水和困顿的臭味，到处都是负面情绪和忙忙碌碌，人们还会在房间里剥豆、杀鱼、补袜子、洗床单、倒便盆？

这些供在位或退位天皇居住的京都御所向我们传达出一种观念：人们可以由此住进与真实世界隔离的世外桃源，躲避灾难和历史动荡。这样的住所反映出智者的智慧，令所有激动和紧张都烟消云散。

当我经过由六块弯曲的石头组成的六枚桥，进入叶子色彩缤纷的矮竹林间小径时，我尝试着把自己想象成一座王国的历代天皇，受制于无法无天的封建地主的专横与破坏，最后心甘情愿地退任，专心于对他而言仍旧可能的一件事情：于沉思中守护着世界本该具有的面貌。

我一边沉思一边行走，渐渐脱离了参观的队伍，这个时候一位手持对讲机的警卫突然从篱笆后面冒出来，把我带回到队伍中去。庭园不允许游客独自游览。当我身陷那些每到景点就打开照相机疯狂地拍

照的游客中时，我再也无法维系沉思所需要的与他人的距离。于是乎，庭园就变成了一幅难解的画诗。

“你喜欢这里吗？”日本学生问我，“每次看到这座完美和谐的宫殿，我就不禁想到它们给世世代代的百姓带来的巨大苦难。”

“可是，这不正是璀璨文化所必须付出的代价吗？”我反对道。创造一个供人思考、想象和学习的空间和时间，都要以巨大的财富为前提，而在这些财富背后，自然有许多默默无闻的人在希望的世界里忍受着辛劳、牺牲和压迫。每一种使得我们逃离生活中的不公的设计或想象本身都带有不公的印记，因为如果没有这些不公，这些设计根本就不会存在。

“我们可以自由想象，把这座庭园看作是‘另一段历史的空间’，其诞生源自我们希望历史遵循另一种规则的欲望。”我这么说，是因为我想起最近读过的一篇安德烈亚·赞佐托（Andrea Zanzotto）为彼特拉克（Petrarca）的《歌集》（Canzoniere）所作的导读，而他将这个想法运用到彼特拉克的诗歌上。“在我们看来，彼特拉克的诗歌寻找着不同的空间和时间，证明喧哗与骚动的全面统治也可以被撼动……”

参观团走到一片鹅卵石滩。圆圆的鹅卵石有的是浅灰色，有的则是深灰色，被池水打磨得异常光滑。它们躺在碧绿的池中，好像在享受池水的清澈透明。

“这些鹅卵石，”导游说，“是在三个世纪以前从日本各地运送过来的。只要百姓带来鹅卵石，天皇就会给予他一袋米作为奖赏。”

那位日本学生摇摇头，满脸苦涩。从导游的介绍中，我们似乎能看到一长排被鹅卵石压弯了腰的农民正沿着桥梁和小径蜿蜒前行。他们将来自远方的鹅卵石放在天皇面前，天皇则仔细地端详着鹅卵石，将一块沉入水底，将另一块置于岸边，其他则都被退回了。与此同时，皇宫侍卫则在天平边上忙忙碌碌：一侧托盘上是鹅卵石，另一侧则是稻米……

木质寺庙

日本的艺术品从来不掩盖或修改其自然的材料。而庭园能够帮助我们理解日本精神中这一恒常的特点。我们总是能够从日式建筑、传统工艺品，甚至日本料理中辨认出它们的原材料。日本料理虽然选用多种天然材料，却又旨在让人们一看到菜就知道它的原料。当这些菜被端上桌时，它们还尽可能地保留着原材料的形态，不像西餐那样经历了彻底的变化，完全变成了一件艺术品，而无法辨认出原料。

在庭园中，各种元素犹如诗歌的词汇，以和谐和意义的标准摆放在一起。唯一的区别在于，一年之中，这些植物词汇会不停地变换颜色和形态，而且随着年岁的推移，这样的变化会变得更加彻底和明显。而当人们规划这首庭园诗时，这些植物或彻底或局部的变化就已然被考虑在内。植物死去之后，相似的植物会被栽种在同样的地方。所以尽管已然过去几个世纪，庭园被不断地更新，却始终维持着最初的那个庭园。

因此，庭园又展现出日本精神的另一定律：在西方，石材是最为理想的建筑材料，只有原材料保存完好的建筑才被认为是古建筑，但日本建筑遵循的是截然相反的思路。日本是一个木制品的世界，所谓古建筑便是那些可朽材料被不断地毁坏和更新，但原初设计得以维系的建筑。庭园、寺庙、宫殿、宅邸、亭台皆是如此。它们均由木头制成，都曾多次遭遇火灾、发霉、腐烂，或被蛀虫啃成粉末，却又每一次都能恢复原样。每过六十年，由柏树皮压成的屋顶，由树干制成的壁柱、横梁，由木板制成的墙壁，由竹子制成的天花板，以及草席铺成的地板（即无处不在的榻榻米，同时也用作丈量房屋面积的单位）就要全部翻新一次。

当我在京都参观那些拥有几百年历史的建筑时，导游会指出这些建筑的材料会多么频繁地得到更换，正是这种局部的脆弱强调了整体建筑有多么古老。朝代、生命和木材都起起落落，但是这些建筑的形

态却始终如一，就算所有材料都被替换过无数次，就算刚刚替换的木材还散发出刨花的气味都无关紧要。所以，尽管每一株植物都随着季节、雨水、霜冻和风吹而发生了变化，庭园还是那位诗人建筑师在五百年前设计出来的模样；就像虽然印刷诗歌的纸张已经化作尘土，诗歌也不曾变动地流传了下来。

木质寺庙是两个时间维度相交出现的产物，不过为了明白这一点，我们必须把脑海中譬如“存在和形成”等词汇剔除出去，因为如果我们把世间的一切简化为哲学的语言，那么我们的旅行就会变得毫无价值。木质寺庙教会我们的是，想要进入连续、绝对、无止境的时间维度，唯一的办法就是反其道而行之：通过破碎、分段的时间，借道不断地更替、萌芽、生长、枯竭和腐坏。

对我来说，那些如宝塔一般高大、充斥着各类佛像的寺庙，反倒没有那些只铺有榻榻米的低矮建筑（通常都是世俗宅邸或亭台，不过也可能是敦促人们心无旁骛地冥思的庙宇）更吸引人。坐落在小池塘边上，仅有两层高的银阁寺便是这样的木质建筑，里面只有一座观音像，供奉在供人禅思的心空殿里。曼殊院也是如此，即使像我这样的外行也会觉得那是一座禅寺，但事实上又不是，这座寺庙看似世俗宅邸，有着许多空荡荡的低矮房屋，室内铺着榻榻米，摆放着花瓶（在这个季节，花瓶里摆放着松树树枝、茶花树枝、天堂鸟花、茶花以及其他组合的秋季鲜花）、不起眼的雕塑，四周还有几座袖珍的庭园。

木质寺庙越是简单而不事雕琢，离完美也就更进一步，因为所有东西都是它的建筑材料，能够轻易地替换、重组，恢复它本来的面貌。由此，它向我们证明，即便这个世界在一点一滴地走向衰亡，它的核心仍然能够维持原样。

一千座庭园

在这座皇家离宫桂离宫里，穿梭着一条由不规则的石板铺成的小径。桂离宫和京都其他供人静坐冥想的庭园有着很大的不同，在这里，人们要沿着小径散步，欣赏每一种景象，才能达到内心的和谐。在别处，小径只是通往终点的工具，它将我们引向的地方是我们应当思索的内容。但是在这里，小径就是庭园存在的意义，是庭园话语的主题，是赋予每个字以意义的句子。

可是都有哪些意义？在大门的这一侧，小径由光滑的石板铺成，但是在另一侧，石板却凹凸不平：这难道寓意着文明与自然的反差？小径分出两条岔路，一条笔直，一条曲折，笔直的岔路最后走到了死胡同，曲折的岔路却不断向前延伸：这难道不是关于人生在世该如何做出选择的教诲吗？任何解释都无法令人满意：如果里面当真包含启示，我们也不应该将其转化为语言，而要以事物和感觉去把握它。

这些扁平的石头都嵌在苔藓之中，互相间隔一定距离，使得你每踏出一步，脚下都正好有一块石头。正因为这些石头的间隔与我们的步伐相对应，所以它们也就规定了我们的步伐，迫使我们以统一的平稳前进，也决定了人们的路径与停歇。

每块石头对应每一步，而每一步都有风景，其细节犹如画作一般处处讲究。这座庭园的设计使得每一步都能看到不同的视角，不同的和谐感掌管着灌木、灯笼、枫树、曲桥和溪流之间的距离。沿着小径行走，景色将几番彻底改变，从茂密的树林到点缀着岩石的空地，从带有瀑布的池水到凝滞的池塘。而每一处景致也分成许许多多小景，只消挪动步伐，庭园就会嬗变出无穷无尽的庭园。

人类的大脑有着一种神秘的机制，就算某块石头因我们视角的细微转移而改变了形状、大小、颜色和轮廓，我们依然相信那仍旧是同一块石头。世界上每一个有限的个体都能够进行无限的裂变：你只需

绕着低矮的石灯笼转上一圈，它就会变化出无穷无尽的模样。这个长着青苔的镂空多面体会一生二，二生四，四生八，只要变换视角，或者靠近或者远离，就能看到一個彻底不同的物体。

不仅空间会引起物体的变化，时间也会让它们发生改变。（无数庭园中的每一个）庭园会随着时间、季节以及空中云朵的流转而产生变化。设计桂离宫时，天皇命人搭建了几座竹条平台，好在4月观赏花团锦簇的桃树，在11月饱览火红的枫叶。天皇还命人建造了四间茶室，一季一间，每一间都能在不同的季节欣赏到最美的风景，而每一季的美景在白日或者夜晚又各有不同的最佳赏景时辰。可是一年四季、每日每夜的时辰都在流转。这些反复到来的时刻抹去了“无限”的观念：这其中分明有一部最佳赏时的日历，循环反复，被庭园固定在有限的几处空间之中。

那么空间又如何？如果我们的步伐和景色存在着对应关系，如果每当我们挪动左脚或右脚，在石板上前进的时候，庭园设计师所安排的景色都会渐次打开，无限的风光就会减至有限的景观，每一处因其自身具备的元素（一系列准确的模型，每一种模型都与唯一的必要性与意图相对应）与前一步或后一步有所不同。那么这条小径，它当然是让庭园生出多种变化的道具，同时也避免了无限所带来的眼花缭乱。桂离宫的小径一共有1716块光滑的石头（这个数字是我在一本书上读到的，看起来真实性很高，因为小径总长约半英里，大概就是每一米铺四块石板），那么人们走1716步，观赏1716处风景，就能穿过这座庭园。我们无须为此感到苦闷，因为光是那片竹林就可以从许多角度观看，时而茂密，时而稀疏，令整片竹林忽明忽暗。每走一步，我们都能体会到不同的感觉，而我感到自己已经能够掌控这多样的景色，而不致被它所吞没。

行走预设着每一步都会让世界在某些方面发生改变，而我们随之改变。因此古代的茶道大师邀请客人来时，必须让他们步行穿过小径，在长凳上歇息，看看树，穿过大门，在一块岩石凿出来的水盆中洗手，沿着平整的小径一路走到简朴的茶室，来到它低矮的门前，每个人都要弯腰进门。茶室的地板上只铺着榻榻米，矮几上摆放着工艺

繁复的茶杯和茶壶，墙上有一处壁龛，通常摆放着精致的物件，比如插着几枝花的花瓶，以及绘画或书法作品。我们通过限制周围事物的数量，才能为接受宇宙无限大于我们自身的观念做好准备。宇宙是实体和虚空之间的平衡。倒茶时的姿势和话语既需要空旷、寂静的空间，也需要内省，需要体悟局限。

千利休（1522—1591年）是日本最伟大的茶道大师，他的茶道思想便是最大限度的极简主义，而环绕茶室和寺庙的庭园也承载了这种思想。人的内心世界通过倒茶时的动作、姿势，前来茶室时所走的路，以及体验到的意外反映到人的意识之中。

大阪有一座海滨寺庙，可以欣赏到美丽的海景。但千利休修了两道篱笆，将海景阻隔于寺庙之外。他在篱笆边放置了一个石盆，只有当来访者弯腰从石盆中掬水时，他才能在抬起脸时从两道篱笆间的缝隙处看到无限的海景。

千利休的想法可能是，当人们弯腰掬水，从有限的水面中看到自己的倒影时，他就会思考自己是多么渺小。然后，当他从手中喝水时，又会被无限的海洋所眩目，意识到自己是无垠宇宙的一部分。但是如果总是想要解释太多，这些玄机就会被我们破坏。当人们询问千利休修筑这两道篱笆的原因时，他总是援引诗人宗祇的诗来作答：

这里，只有一池水。

在那片树林间，

是海！

追逐月亮的月亮

在京都，禅宗古寺的庭园中会铺上粗粒白沙，每到夜晚便会反射月光。在龙安寺，僧侣会将白沙耙成平行的犁沟或同心圆，在五组形状各异的矮石四周形成了一座小小的庭园。银阁寺的白沙则堆成了一座孤零零的圆锥形山丘，向外延伸处被耙成规律的波纹。再过去，便是一座围绕着天然池塘，灌木和树木绿意盎然的庭园。满月的夜晚，整座庭园都被白沙反射的月光点亮。我只在白日来过银阁寺，那天还下着雨，然而被雨水淋湿的白沙熠熠生辉，似乎散发着夜晚储存的月光。雨点像月光一般直直地落在这些每日清晨被僧侣重新耙过的白沙上，这些月光的火山，像海绵一样湿透，仿佛储存着昨日月光的镜像。

人们对月亮的喜爱往往会爱屋及乌，也爱上它的倒影。仿佛是借着倒影之光，凸显出对镜像游戏的喜爱。建于17世纪的桂离宫有四间茶室，分别对应四个季节，每一间都有不同的布置，能够欣赏到不同季节的美景。代表秋季的茶室就可以欣赏月亮初升的景象，以及月亮在池塘中的倒影。

对于双重主题（以月亮及其倒影为典型）的迷恋很可能给20世纪日本先锋派诗人稻垣足穗的诗歌创作带来了灵感。即便是阅读直译的译文，我们仍然能够（以某种倒影的方式，真是再恰当不过）直观地感受到激发出这首诗歌的奇想。它的名字叫作《口袋里的月亮》。

一天夜晚，月亮漫步在马路上，把自己装在口袋里。下山路上，它的鞋带散了。月亮弯下腰系鞋带，口袋里的月亮就掉了出来，沿着被阵雨淋湿的柏油路滚得飞快。月亮追逐着月亮，但因为重力的相助，口袋里的月亮越滚越快，把月亮落得远远的。当月亮追到山脚下时，它已然在一片蓝色雾气中迷失了方向。

剑与叶

东京国立博物馆举办了一场日本古代武器盔甲展，给人的第一印象是，所有的头盔、胸甲、盾牌和刀剑主要不是用来攻击和防卫的，而是用来恫吓敌人，用可怕的形象摧残他们的心灵。

面甲上画着一张张残忍、可怕的鬼脸，而包裹面甲的头盔则铸有尖角、鱼鳍和猛禽之翼，华丽的胸甲上配备了铁环和尖刺，令战士的胸膛高高鼓起。

对于像我这样的西方人来说，当我们参观文艺复兴时期武器盔甲展时，我们感受到的是阅读骑士诗般的古典和愉悦，与真实的战场有所隔离（在我看来，纽约大都会艺术博物馆的武器和盔甲馆是世界上的一大奇迹），可是在这里，我再也无法把这些展品看作是奇妙的玩具，而是更多地考虑它们本来具有的含义；换言之，我们只能像看待战场上的装甲车一样看待它们。我的反应非常直截了当：我想要逃跑。

我参观了一个又一个展室，陈列柜中摆放着无数种剑，以及不同种类的刀，均由闪闪发光的锻铁打造，锋利无比，没有刀镡，陈列在白布上。刀剑，刀剑，又是刀剑，我实在分不清它们有什么区别，可是每件展品都配有长长的解说词。每个陈列柜前都人头攒动，人们专注而又赞叹地欣赏着每一把刀剑。

前来观展的大多是男人，不过由于是星期天，所以博物馆里也挤满了拖家带口的人，许多女人小孩也都认真地观摩这些刀剑。他们都从这些出鞘的冷酷刀剑中看到了什么？对他们来说，这些刀剑到底有怎样的吸引力？我以走马观花的速度看完了展览；这些钢铁的光泽所传达的听觉效果要远胜其视觉效果，我仿佛能听到它们划破空气时传来的呼啸声。而陈列刀剑的白布也在我心中引发了关于手术的恐惧。

但是我也明白，剑术在日本是一种古老的精神训练。我读过铃木大拙博士的《禅与日本文化》。我记得书中提到，最强大的武士永远不专注于敌人的剑，也不专注于自己的剑，既不专心进攻，也不专心防守，他必须要做到无我；胜利并不来自剑，而来自无剑；铸剑大师要通过苦行才能达到技艺的巅峰。我对这些都非常明了：然而读懂书中的观念是一回事，在现实生活中体悟它却是另一回事。

几天后，我来到京都，游览了诗人、哲学家天皇和隐修僧侣都曾到访的庭园。当我走过溪流上的拱桥，欣赏着池塘中垂柳的倒影、苔藓草坪，以及星形的红色枫叶时，我突然想起了那些绘有可怕鬼脸的面甲、孔武有力的高大武士，以及锋利的剑刃。

当我看到黄色的落叶掉入水中时，我想起了一个禅宗故事，我发现直到这一刻，我才明白它的寓意。

一位铸剑大师的弟子声称自己已然青出于蓝而胜于蓝。于是乎，为了证明自己的剑刃有多么锋利，他把剑浸没在溪流里。当溪流带着枯叶撞上剑刃时，剑刃干净利落地把枯叶分成两半。当那位铸剑大师把自己铸造的剑也没入水中时，树叶却躲开剑刃漂走了。

孤独的弹珠机

在东京以及每一座日本城市，以罗马文“Pachinko”为招牌的店铺即弹珠机房，与美国和欧洲的弹珠机房不同，这里的弹珠机都是垂直且互相紧挨着靠在墙边，玩家则坐在它跟前的椅子上。

日本的弹珠机房数量庞大，无论白天黑夜里面都门庭若市，你可以就此认为，当今的日本人对于弹珠机可谓热情很高。弹珠机不仅里外五彩斑斓，还装点着一闪一闪的霓虹灯管和彩灯。喇叭里播放的音乐和外观一样浮夸。可要没有这种视觉和听觉的冲击，我们压根就不会发觉这是一座娱乐场所，因为每个人都像上班一样成排地坐在凳子上，对着弹珠机的窗口，双眼盯着屏幕，像机器人一样操作着按钮。这场景就和装满电子设备、庸庸碌碌的厂房如出一辙。

在西方国家，酒吧和游戏机房里的弹珠机总是被年轻人围绕，他们互相打赌、比试，总是充满了欢声笑语。但是在日本，弹珠机前的人总是陷入群体的孤独之中：谁也不认识谁，每个人都专注于自己的游戏，盯着迷宫般的屏幕，完全不理睬左右的人；每个人都好像身处一座无形的囚室，被游戏的执迷或诅咒孤立起来。

在日本，无论是东京的诸多中心区域，抑或是郊区，只要有夜生活的区域，弹珠机房可谓无处不在。在夜店、披萨店、脱衣舞夜总会、酒吧、风俗店林立的街区，在充斥着生鳗鱼或照烧鳗鱼香味的环境中，在这个嘈杂世界的包围下，弹珠机房就好像是一座座机械庭园，为那些想要沉迷于某件事物的人提供了港湾。

这里的常客多是男性，什么年龄段的都有。每到清晨，当娱乐场所的招牌渐渐熄灯之时，只有弹珠机房的霓虹灯依旧亮着，并且被全新的一群人占领：提着购物篮的家庭主妇。这些中老年家庭主妇穿着颜色亮丽的和服，背上系着大大的蝴蝶结，脚上穿着白袜和木屐，坐在弹珠机前，身旁的篮子里装有芹菜和红薯。她们身手敏捷，仿佛操

作着缝纫机或电动织布机；她们镇定自若而又志得意满地注视着弹珠的跳动。

东京的夜生活横跨数个区域，从最高档到人口最密集的区域（银座、涩谷、新宿）无所不包。你几乎可以认为，一半的东京就是为了娱乐另一半而存在的。

螃蟹餐厅的招牌完全就是波普艺术品：一只巨大的螃蟹占据了整个店面，钳子和蟹腿能够向各个方向伸展，突出的眼球也能有节奏地移动。然而最为华丽的要数咖啡厅的门面，简直比西方还要西方。难道还有什么建筑比仿造英国城堡的咖啡厅更具西方韵味吗？所以，这些通常占据两层或以上的咖啡厅为了创造出英式氛围，都把店面装修成中世纪贵族府邸的样式，还取一个同义反复的名字，例如“The Mansion House”（豪宅之府）。

东京尽管人口极为密集，犯罪率却极低，这是一项人人都会谈论，并且至今都令人惊奇的奇迹：这里的暴力犯罪极为罕见，女性可以在任意时间独自出门也不会遭人骚扰（除非遇到醉汉）。

这里的夜生活确实早早就结束了：根据例行紧缩的日本法律，所有商店必须在12点打烊。（只有高消费的私人俱乐部才可以继续营业。）另一个原因则在于交通。到了晚上10点，聚集在夜店、披萨店、电影院和弹珠机房的人群就开始渐渐散去，因为大部分人都住在郊区，还要花两个小时才能到家。他们不能错过末班地铁或列车，他们得回去好好休息，养精蓄锐，为次日清晨返回市区工作的两小时通勤做好准备。

性与不连续性

我想谈谈我对日本色情杂志的看法。在这类刊物上，人体的呈现方式一般有以下三种独特的元素：

一、全神贯注的表情，尤其是眼神能够体现出内心的活动。

二、人体线条舒展而清晰，皮肤白净，没有亚洲人的肤色，肉体柔软，没有肌肉线条，这一点男人女人之间并没有很大的差异。

三、性器官的描绘手法十分细致，尽量做到三维空间上的还原（运用很多线条和阴影），尽可能地展示阴毛、阴唇等细节，有时候还细致地表现性器官内部，男性性器官就如同肿胀的内脏，使得画面的一体性中突然出现了形式上的分裂，揭露了性器官所具备的一种截然不同的天性，独立于人类其他部分之外，犹如一种原始的凶恶。

画面中的人体上隐约地覆盖着衣物或者毛毯，掩盖了错综复杂地交织着的肢体细节，这强调了画面上的不连续性，致使我们在一瞬间看到画面时，最首先的解读就是想要分辨出那些肢体分别属于画面中的哪个人物。

在肉体意义上的爱情方面，美学的诸多迥然不同的因素在同时起作用。色情杂志的兼收并蓄看上去似乎是故意为之，体现出它对共存的多种因素的理解。

第九十九棵树

每一座寺庙，每一栋楼宇的历史都与朝代更迭和七佛箴言交织在一起。导游说着稍许乏味又让人难以记住的资料，给我做翻译的那位学生将导游说的内容精简成简单易懂的话，但是缺少了激动人心的感情。其实在这之前，这些故事我早就从一位出租车司机的口中听过了。他扣人心弦、热情洋溢地描述了那些令人惊叹的传说，不过可惜的是，他当时并没有用日文来讲述。

这辆出租车是邀请方专门雇来，方便我在京都游玩的专车，开车的司机不二先生是一位身材矮小略微发福的男人，他充满活力并且十分爱笑，总是放开变速挡，举起戴着白手套的手（日本的出租车司机总是戴着白手套），指示着路上经过的名胜古迹，一边还回忆着那些著名的事迹，还时不时配上充满激情的手势。他几乎知晓这座古都的所有故事，知晓历史长达1200年之久的座座庭院的故事，那些庭院有的地处京都本地，有的则位于附近的奈良县；他简直是当地文化的百科全书，同时还是一位吟游诗人，吟诵着史诗，吟诵着一个已经消失的世界，一个被当今世界所层层掩盖的世界。

出租车穿梭在无穷无尽的郊区景色中，有停车场、超市、大型商场、商标已经依稀不能辨认的油泵、工厂厂房、垒球场、一排排商店、二手汽车市场、电子游戏厅。初现红色的枫树期待着满树红叶，老旧传统的瓦房屋顶像羽翼一样伸展开来，这些景色都提醒着人们日本果然是一个“与众不同”的国度。

一路上，不二先生都很激动，指着电视机天线之间某个看不见的地方说，几千年前，这里曾矗立着一座王国，抑或是有一位诗人曾走过某处湖畔。司机先生忆起的场景和现下我们亲眼所见的景色之间差异的鸿沟逐渐拉大，地点的名字将当下的空间同已然流逝的年代联系在一起，在现在已经翻天覆地的地图上，仍然有人保管着往昔的神话。

在不二先生为我讲述的故事里，一位天皇爱上了一位美丽却傲慢的贵妇，她居住在南方（是在那座服务站的后面吗？）。贵妇为了试炼天皇，提出要求说天皇必须登门求爱一百次，只有在第一百次时，她才会答应天皇的追求。于是，天皇便每日每日地从遥远的皇居来到她的住所（是在那边的储气罐附近吗？），同时每天都在那位高傲美人的住所前种下一棵树。就这样，天皇一共种了九十九棵树。只需要再来一次，天皇便能抱得美人归。

天皇已经证明了自己对爱情的恒心，胜利在望。但是就在这时，天皇却决定打道回府，放弃此前的一切努力，并且再也不见那位贵妇。经年累月，树木成长一片森林，人们现在叫它九十九棵树的森林。

我眺望着水泥和沥青凝合而成的地平线，但是出租车却转进一条道旁堆满纸板箱的庭间小路。那里有一棵树，一棵参天大树，我分辨不出树的种类，它长满了各式各样的细小的叶子。一块破旧的指示牌提醒说这是九十九棵树的森林硕果仅存的最后一棵树，也许就是第九十九棵吧。它证明不二先生所深爱的非凡过往与乏味的现今在地理上有所关联。这里仍有树根盘踞在深不可见的地底，滋养着树干，凝视着至今仍拥有鲜活的生命力和不应消失于世的传奇世界。

墨西哥

树的形状

在墨西哥的瓦哈卡市附近，有一棵据说已经活了两千多年的树，被世人称作“图莱之树”（l'albeno del Tule）。我从旅游车上下来，慢慢靠近，却在眼睛能够将它看个真切之前，感受到一种胁迫，好像是从我目之所及的那云山云海般枝叶中散发出来的警告。在这里，大自然以她那安静缓慢的步子自顾自地向前，毫不理会人类。

我差点惊讶地发出赞叹声，将我眼前所见的树之概念与我迄今为止见过的所有树相比较，这时候我才突然发现导游没有介绍它，进而意识到自己看到的这棵树并不是那棵有名的树，而只是一棵与它品种相同却较为年轻的树。在一个转身后，我确实确实看到“图莱之树”如发芽般猝不及防地出现在我面前，这是与我之前预想的画面完全不同的景象：几近呈球状延伸的簇叶顶在过分粗壮的枝干上，使整棵树看起来像矮壮的人。树的庞大先于高度映入眼帘。

导游说“图莱之树”高40米，周长42米，它的学名叫落羽杉（Taxodium distichum），墨西哥语名字是萨比诺（Sabino）。它属于柏树科，却一点也不像柏树，倒有几分杉树的模样。树底下是殖民时期修建的图莱圣母教堂，洁白的教堂配上红蓝两色的几何装饰，犹如儿童所绘的图案，而教堂的地基随时都承担着被树根挤破的风险。

在探索墨西哥的旅途中，我每天都要考察古西班牙时期的浅浮雕、雕塑和废墟，这些遗址见证了不可思议的过往，那是一个与我们的世界完全不同的国度。而这里却仍伫立着活生生的见证者，它在征服战争之前就已经存在，甚至比奥尔麦克人、萨巴特克人、米斯特克人和阿兹特克人等土著人都要更早定居于此。

在巴黎的植物园里，我总是以惊叹的目光欣赏着一棵跟“图莱之树”年龄相仿的红杉树的树干，恍惚觉得呈现在眼前的是一段浓缩的历史；两千年的光阴竟转化成一圈圈清晰可见的年轮。但这根树干是死的，不像“图莱之树”依然源源不断地向枝叶输送养分，依然鲜活（为了克服土壤的干旱，人们给树根注射清水）。我十分确信它是我至今见到过的最古老的生物。一旁的日本游客正不断地退后或者干脆蹲下来，想方设法将眼前的庞然大物缩进他们的镜头中，我避开他们，向树干靠近，慢慢绕其一周，为的是发现这个有形的生物能够对抗时间的秘密。它给我的第一印象是一种无形的力量，可以说这是一头完全肆意生长的“怪物”，树干唯一但又多样，仿佛由其他许多依附主躯干的细小枝干包裹起来，或者说是这些细小枝干想要从躯干中脱离开来，寻求自身生存的土壤，与之相反的是，许多地根却往高处生长。树干仿佛将一段充满岔路、共生和不确定性的历史融合在了现在的年轮中。千年前就被砍断的一截横向枝干突兀地伸出，犹如无法航行在水上的船只，却滋养着另一簇岔枝，浑然忘却其最初的要生长成凹凸结节的使命。盘根错节的树枝中，旁逸斜出的枝丫一直在寻找生存空间，愈合后的茎节一直膨胀，形成了巨大的木瘤，并伸出细枝末节，努力想长成独立的个体。它就好像太阳一般，从中心辐射出一代又一代的细胞。在这些之上，粗糙厚实的树皮在持续生长，暴露了疲劳的老态，同时也显示着永恒——它已经到了如此没有生机的境地，以至于永远不会死去。

“图莱之树”是想告诉我们，幸存下来的秘诀就在这盘龙卧虬般的繁茂吗？可以肯定的是，它保护自己免于遭受那些不间断的致命灾害，以此强化树根、枝干和叶子之间的联结，使本质的结构不朽。但它又超出了繁茂的范围，当我围着它漫步时，我惊讶的是它形态的可变性，是植物生长法则的混乱：树根向上生长，枝条的部分演变成树干，而树干却从枝条的结节上伸展出来。从远处看来，它依然是一棵树，一棵超级大树，拥有“各司其职”的树根、树干和枝条（当然也都要用超级来形容），就像混乱的法则在一个更高的境界得以再次建立。

莫非是经历了材质和形态的混沌浪费，这棵树才具备了当下的形态并从此延续下去？那难道就意味着意义的传递将在无节制的自己展现和肆意的流露中得到保证，在不甘平庸的表现、丰富多彩的自我表达和炫耀中得到肯定？由于性格和教育的影响，我坚信只有致力于同一个目标才能获得成功，现在“图菜之树”却将其否定了，它向我展示了这一理念的对立面。

与树进一步的交流正要开始，但同行的日本游客已经拍好那些徒劳无功的照片，从这个庞然大物边上散去，那我也只能一起回到旅游车上，出发前往米尔塔的米斯特克废墟了。

时间与树枝

还是在墨西哥的瓦哈卡市，一座17世纪的多明我会教堂中有着另一棵非同寻常的树，但这棵被画在墙上，是教堂拱门上的装饰，代表了耶稣的家谱——耶西之树（l'albero di Jesse，耶西是大卫的父亲，根据先知的预言，弥赛亚会在这个家族出生）。在文学史中，这个意象经常被视为生命之树（从这里引出了亚当，通过树木和十字架的连续性将堕落与救赎连接起来）。

纤细曲折的树干从一个卧倒的人身上生长出来，在拱门上不断延伸，所有分枝都和谐地缠绕在一起，且每一根枝条上都显现出人物，就好像藤条上的葡萄串（画面上也确实有葡萄串和葡萄叶，这让我们可以确定它是一株葡萄树）。人物是彩色的，因此在白色的灰泥墙上十分突出：戴着皇冠的王，戴着主教冠的红衣主教，戴着羽毛头盔、身穿盔甲、形似西西里木偶的士兵，穿着17世纪宽领的绅士……画面中只有两个女性形象，其中一个为修女。树的顶端是所有树枝汇聚的地方，圣母和圣婴在那里被天使所围绕。

分辨每个人物并不容易，如果这幅画所指的真正是“耶西之树”，那躺着的“本”就是大卫王，即将来的所罗门王。但人物的服饰带有明显的中世纪样式和巴洛克风格，与神话本身并不符，而且人物间的顺序可能也是任意的，因此加大了辨识的难度。在福音书中，耶稣的家谱是根据“父亲—儿子”这样唯一的顺序排列的，但在这幅画中，曲折的树干直接将根部和顶端的人物连接起来，而其他所有人物就分布在不同高度的树枝上，与主干的关系就像“兄弟”一般。也许这弯曲蛇形的葡萄藤实际上在要求我们以更为自由的方式解读这树上的人物关系。

有些导游书认为，根部的人物是圣多明我，那些枝条代表了多明我会的杰出人物（当真如此，他们不是应该身穿教士服吗？），而这些人的信仰最后汇聚于“圣恩”。唯一可以确定的理解是，树具有明确

的象征意义，它联结了一个起点和一个终点，两者都是必要且神圣的，其间那些大量的人物也是根据神意或人类艺术，与一种和谐的理念相对应。

巴洛克式繁杂的藤条看似多余，然而画面想要表达的内容正蕴藏在繁复之中，任何一片叶子、一个人物和一条藤蔓都增一分太多，减一分太少。换句话说，图中人物的具体身份并不那么重要，重要的是经由他们表现出来的东西。

“图莱之树”是时间的自然产物，“耶西之树”则是人类需求的产物，希望给时间带来某种终极的目的，两者的相似只是徒有其表罢了。我在同一天的旅行途中见到了它们，从它们的差异中感受到天然和谋划、可能和确定、无序和历史之间的区别。

一棵“家谱树”若要展现生死演替的真实过程，与其像“耶西之树”，倒不如像一棵真实的树，有曲折、不协调的枝条，有断枝，有干枯和绿荫，有命运和历史的修剪，有对生命资源的浪费。倒不如就像一棵“图莱之树”，分不清哪里是树根，哪里是树干和枝条。

但“家谱树”总是一种对事件的简化，最后就剩一个名字或头衔。在一些法国的城堡中，纪念品店总会贩卖法国国王的家谱图，方便游客更好地定位眼前建筑的年代。从卡佩王朝的根基分出了瓦卢瓦王朝和波旁王朝两个分支，还有昂古莱姆、奥尔良等众多二级分支，整个画面错综复杂，毫无对称可言。

真实“家谱树”的分支应该既向未来，也向过去延伸。每次婚姻都是两棵树的联结，因此“家谱树”向各个方向蔓延，变得越来越繁杂，最终在不规则的边缘走向灭亡。在一个有限的地理区域中，同样的家庭会在反复的婚姻中互相混合，“家谱树”也就变成了时而扩张，时而缠结的灌木丛。如果我们追溯到人类的起源，追溯到亚当和夏娃，我们是否能重构人类“家谱树”的样貌呢？对于现代人类学来说，人类几百万年前的起源仍旧封存在田野中，散布于各个大陆的遗迹中，等待科学家的发现。（于是人类的末日仿佛更迫在眉睫，所有的分枝可能

被彻底斩断，人口、营养和科技的灾难都在遥远的地平线蠢蠢欲动.....)

森林与众神

帕伦克的森林里有很多高大的树，比如有许多气根的榕树，叶片光亮的鳄梨树，遮天蔽日的攀缘植物、垂挂植物和藤本植物，可是即便如此，梯形土台之上的帕伦克宫在其中依然令人瞩目。森林正在吞没巨大的玛雅文明遗址，甚至可以说在近几个世纪，如果没有人类“锋利的刀刃”，它们早就被生行不息的“绿色大山”埋没了。自从遗址被发现之后，人类日复一日地与蔓延的植被做斗争，同时也不断修复宫殿，使其从盘根错节中“绽放”出来。

古老的玛雅人雕于石块上的浅浮雕通过众神、行星和怪物的形象，向我们展示了玉米的生长周期。至少书上是这么告诉我们的。可是亲临遗迹，我们能够立即认出的只有一连串被树叶、花朵和果实所包围的符号，这些形如装饰的植物花纹环绕在每一个形如人体动物的模糊轮廓周围，令这些文字变成了复杂难解的谜团。因此，无论玛雅人想要表达什么含义，他们刻在石头上的东西总是具有植物的形态：他们雕刻的每块石板最终都将流淌着植物的血脉；浮雕和森林之间仿佛建立起一种镜像的关系。在我看来，错综复杂的植物图案因阳光和起伏陡峭的台阶变得更加令人眩晕，我好不容易在不同的板块分布中隐约看出些确定的含义，可旋即便消失得无影无踪。

浅浮雕和森林不断地彼此定义并品评——石头用自己的方式诉说这个环绕、限制着它的森林的生命历程。但是，当森林就那么真实地耸立在宫殿附近时，道出“森林”一词又有什么意义呢？如果说刻在众神和怪物浮雕上的正是“森林”二字，那么森林中的这座神殿不过是一个巨大的同义反复，它也就成了多余之物，理应被自然所吞噬。然而万物总是反抗被文字限定的命运，拒绝符号系统强加于它们的被动地位，重新收回被夺走的领土，将神殿和浮雕彻底埋藏；它们又一次吞没了语言，令这种试图争取自治，将自身确立为第二自然的造物彻底湮灭。于是乎，讲述蛇、羽毛和树叶的浮雕因为蛇巢、鸟窝和藤蔓的

入侵而消逝。语言企图建立起自身的体系和世界的努力毫无意义，因为最终的决定权属于静默的自然。

以上原本已经是一个完整的结尾了，但相同的逻辑也能得出截然不同的观点。森林可以随心所欲地向宫殿“发怒”，但是石块不会放任自己被腐烂的植物黏液腐蚀，承载着众神名字的图形也不会允许地衣和菌类的磨蚀。从语言存在起，大自然就无法将其抹去了：不管怎样，它都自成体系地延续下来，不受外界纷繁的干扰。众神的名字和无名无姓的众神陷入了一场无法分出胜败的战争。

如果我从森林中看到了攻击性，如果我从树根和藤蔓中看到了对“敌人”的包围和进攻，我不过是将浮雕记载的神话投影到植物的幕布上而已。语言（每种语言）构建神话，而它构建神话的力量也影响了那些我们认为早于语言而存在的事物。从语言出现在世界上开始，世界便采取了语言的存在方式，除了遵循语言的规则，世界别无其他展现自我的方法；从那时起，树根和藤蔓便成了众神话语的一部分，而所有话语皆源于此。这一由名词、动词、结果、类比所构成的行为囊括了最初的元素和物质。在石台阶的顶端或是地穴的深处，神殿守护着语言最原始的模样，实现了对森林的征服。

时至今日，我们是否确信众神依旧在神殿的废墟中使用着森林的语言？也许那些统治话语的众神早已逝去，而如今复述着可怕（但从不绝望）且在毁灭和重生的交替中无限循环的故事的众神实则另有其人。这些众神通过我们的语言讲述，而他们也明白已然逝去的事物不会卷土重来。

伊朗

米哈拉布

带有浮雕的门框上方是一道镂空呈蕾丝状的楣梁；框架的侧柱上则是阿拉伯式花纹的浅浮雕，在门框和楣梁之上是一排水平书写的龙飞凤舞的文字，仿佛悬在空中。所有构造均由灰泥制成，颜色都很浅。门框之下是一道带有沟槽的拱门饰，包裹着一面呈尖拱状的内山墙，由细柱支撑而起，密密麻麻地刻着各种字母。边框上的每一寸空间都刻满了各种装饰、线条和圆环，就像是一块布满孔隙的海绵。内山墙细柱和尖顶拱都有着极其繁复的雕饰，而作为背景的墙面被挖空之后也都装饰着复杂的细节。形容至此，我们不得不又搬出前面的那套文字，将这座拱门上所有较为细小但又相似的结构再度形容一番。可是在层层叠叠的拱门之下的那道拱门的内部，我们又能见到什么？什么也没有，只有一道光秃秃的墙面而已。

我所描述的这座14世纪的米哈拉布，位于伊斯法罕的周五清真寺内。米哈拉布的意思是清真寺内用以指示麦加方向的壁龛。每当我参观清真寺的时候，我总是停驻在米哈拉布前，无法移开双眼。这扇拱门吸引着我，因为极尽一切能工巧思只为了展示它的存在，而它所通向的却是虚无。奢华的框饰似乎意味着其后隐藏着稀世珍宝，但里面其实空无一物。

在卢图福拉酋长清真寺里有一座建于17世纪的米哈拉布，嵌在一面布满青蓝色和绿松石色的锡釉彩陶装饰的墙上。它的上部有一个尖形拱顶，中间有一扇用马赛克铺成螺旋线形几何花纹的尖形假窗。它的凹陷深度与墙壁的厚度大体相同，布满了天蓝色和金色锡釉彩陶装饰和六边形的拱门花纹。其上还有一个布满凹槽的蜂窝状拱顶，然而这些凹槽都没有底部，内部结构层层叠叠。这座米哈拉布在它有限的

空间里面总是包含着另一座更小的米哈拉布，这样一层层深入，趋于无穷。

这座米哈拉布的周围是天蓝色的方砖，上面布满了白色的字迹，它韵律有致的书法把这块空间包围了起来：转弯处刚劲的笔锋如同鞭子，其中又布满了撇、捺、点，从中心向上下辐射开，正向、反向地书写着《古兰经》的章节，延伸到所有看得见和看不见的位置中去。

久久地凝视着米哈拉布，我进行了一番反思。这究竟是什么？艺术所追求的完美？书法所沉淀的智慧？体现在奢华装饰中的对所有欲望都予以满足的梦想？所有猜测都旨在表达唯一的理念，遵循唯一的原则，指向唯一的对象，那就是虚无。它唯一的属性就是不存在，它甚至都无法被命名。

空洞、乌有、沉默，这些名字都是带有过于沉重的含义，对于拒斥它们想要表达的虚无来说都过于累赘。它不能由语言所定义，唯一能够表达它的只有米哈拉布。或者，更准确地说，是米哈拉布的深处揭示了“虚无”。

这就是我在这次伊朗远行中所体悟到的东西：世界上最重要的事物其实是虚无。阿拔斯清真寺的那个蜂窝状的拱形穹窿，周五清真寺的那个在一层层递减的拱梁之上的黑色圆顶，都经过了复杂的计算从而与方形底座完美连接，方形中的内接圆被广泛应用于穹顶、拱门和四边形的尖顶大门。这些都旨在证明，世界的本貌应该是弧形的。

虚无，也有它自己的想象和游戏：阿里夸布宫的音乐厅的石灰墙上布满了赭石色的孔，这些孔的外形像细颈瓶或诗琴，与自己的阴影一起重重叠加，制造出仿佛自己本身并不存在的光影效果。

某些时间的形态和某些空间的形态相契合。春天的落日时分便与“沙阿之母”神学院相契合，那是一座18世纪的封闭花园，装点着白色的锡釉彩陶装饰、绿色的植物以及数座池塘，此外还有高悬的空房间，装点着一排排珐琅瓦片，其消极的形态鼓舞着学生奋笔疾书。来到这座神学院，我看见伊斯法罕的居民亲密而安逸地享受着此时此

刻，我也想待在一个舒适宽敞的房间里，就像那个盘腿而坐正在阅读的男人，或像那些正在聊天的人们，那个躺下睡觉的人，以及那个在吃夹着蔬菜的薄饼的人。我羡慕那些正在听毛拉讲课的人群，他们就像苏格拉底的门徒一样盘腿围坐在一块地毯旁，以及那些从学校里出来的孩子，他们把书和作业本放在另一块地毯上。

也许一座宠辱不惊的、追求幸福的城市，在专制主义统治时期也能保持它的精神幸福吧。当我漫步在著名的伊斯法罕广场，望着那些蓝色和黄铜色圆顶的清真寺，那些阳台互通、高度一致的房屋，阿拔斯宫的那些宏大拱顶，以及熙熙攘攘的集市时，我的脑海里出现了这样一个念头。

几年过去了，我现在看到的伊朗形象已经和过去截然不同：拥挤的人群中没有一寸空间，人们发出抑扬顿挫的呼喊，比出整齐一致的手势，淹没在无所不在的黑色长袍组成的乌云中，沉浸在紧张和狂热里，没有休止也没有停息。这些形象我可从来没在米哈拉布上看到过。

火中火

火保存在琐罗亚斯德教神庙的圣殿里，锁得严严实实。只有莫贝有钥匙可以进殿；在整个仪式中，教众只能透过格栅看到火焰的身姿。

这座神庙是一座现代建筑，坐落在亚兹德一座质朴的花园中，亚兹德位于伊朗中心，乃是一座位于沙漠边缘的城市。这位莫贝是个年轻的琐罗亚斯德教徒，来自孟买（自波斯被穆斯林征服后，这位教徒逃到了印度，并把他们祖先及其古老的宗教带到当地，如今琐罗亚斯德教在印度已有一千多年的历史）；他样貌英俊，神情粗犷，脸上甚至有些小小的自负；他身穿白色法衣，头戴白色小帽，嘴上围着一层白纱，这是为了防止人的呼吸污染了神圣的火焰，他看上去就像是一位外科医生。他用小铲拨弄火焰让它烧得更旺，他往火盆里放入几块檀香木。他向最高神阿胡拉·马兹达（Ahura Mazda）献上祷词，就像在念诵赞美诗，他以低沉的耳语开始，逐渐提高音调，直到最高音；他突然停下了，闭上嘴，敲了一下钟，钟发出了音调极高的声响。一群聚集在庙里的女人的连祷声与他的声音交相辉映，她们头上盖着多彩的短头巾，专心地念着她们的书。她们的祷词使用的是现代语言，无论如何可以被众人所理解，而莫贝则仍使用着被保存在《阿维斯托》^[80]中的语言，即便在整个印欧语系中也是极为古老的一种语言。

这是为了从古老的词语中捕捉神话源头的回响吗？几千年来，这些文字历经一代代的保管人，一字不差、一重音不差地传承下来，留存至今。还是为了看看这从奇罗、达里奥和阿尔塔塞斯大帝时代就开始燃烧着的火焰是否与别的火焰有所不同？在一千三百年的伊斯兰教统治下，这火焰从未熄灭，一直被秘密地守护着，人们不断地往里面添加柴火，循规蹈矩地按季节劈砍檀香木，只为制造出毫无烟气的纯净火焰。

我的伊朗之旅恰逢最后一任沙阿的统治，他迫害了许多人士，却放过了数量稀少的马兹达信徒（我们也管他们叫作“拜火者”）。帕拉维王朝（Pahlevi，从此任沙阿的父亲开始）与穆斯林什叶派不同，对于少数宗教采取开放、世俗的态度。如此一来，政治风云莫测的平衡逻辑又再次允许了对于阿胡拉·马兹达的崇拜。几个世纪以来，琐罗亚斯德围绕山中和屋中圣火的崇拜活动便在流放地印度和波斯的偏远地区秘密地进行着。

琐罗亚斯德教徒始终提防异教人士，他们封锁火焰，只允许教徒隔着格栅窥见它的火光。尽管点火的祭坛一度在大流士建造的波斯波利斯宫殿的不朽台阶上闪耀，但是真正的火焰圣殿从来都是没有窗户的、仅靠缝隙通风的房间，那里永远都见不到阳光。在那里，新鲜的檀香木块滋养着火焰，为之耗尽所有来自大地的汁液。火焰无数次熄灭，也无数次在灰烬中重燃，于是乎火焰得到了净化，摆脱了所有灰烬，摆脱所有那些污染着一切元素、一切星辰、一切动植物（尤其是人）的恶。圣火在黑暗中闪耀，它的光辉不该掺杂白天的日光。或许，只要人们若无其事，将它当作世间平凡的事物看上一眼，它就被亵渎了。而我的目光，难道不就是如此？在这个火焰吞噬一切所见所闻的世界里，我这样寻找古代符号的意义，只能是白费力气。真正的火焰避人耳目，莫非我就是为了懂得这个道理，所以才来到这里？

为了寻找亚兹德的琐罗亚斯德教徒，昨天下午我们在一个几近废弃的巨大街区里前前后后地寻觅，四周是密不透风的麦秸泥墙或黏土砖墙，还有矮矮的平房露台上不时有某个女孩向我们投来注视的目光，也有一群群老妇围坐在狭窄的门槛旁，或是坐在点了蜡烛的壁龛下。人们可以从女人头上盖的头巾来判断她的信仰；在这个街区里，彩色头巾远远多过黑色头巾。走过一扇门，穿过门廊以及紧邻的庭院，我们来到一间矮厅，那里的死者遗像前点着许多蜡烛，就像某座小小的礼拜堂，一间私人的敬火室，那负有盛名的火，只不过是些摇曳的微光。那个为我们带路的彬彬有礼的向导，一路上向我们解释着什么，可惜语言不通，我们什么也没听明白；他甚至陪我们来到当地最大的一座神庙，向我们比画说它已经关门了，他只能通过大门指给我们看，而在我看来，那更像是一座没有名字的现代建筑。我们四下

询问，得知明天会有一家国外电视台的工作人员来这里拍摄一场仪式。

我们来到当地的国家电视台办公室寻求帮助，办公室的墙上和写字桌上共有五幅沙阿像（王位上的沙阿、马背上的沙阿、沙阿和妻子、沙阿和孩子们，有彩色也有黑白），一位官员为我们疏通关节，好让我们次日可以留在拍摄现场。

于是乎我得以进入那座神庙，我也戴上了一顶小白帽，还脱了鞋（因为头发和鞋底是邪恶力量进入的通道，我们必须特别注意），但我还是觉得，那些我看见的东西离我很遥远。我离什么遥远呢？在这群阿胡拉·马兹达（第一位向印欧世界撩开面纱的神，被视为最高真理的神）的信徒中间，我到底在寻找什么？那位有着两只巨大翅膀的长胡子老人的剪影，出现在大流士的波斯波利斯宫殿的浮雕上，出现在简陋的现代设备上，出现在这间厅室的各个角落里，而它于我又意味着什么呢？这是一个线条简单的人像轮廓，留着长而卷的胡子，同样卷曲的头发上戴着一顶圆礼帽，他手里拿着一个小圆环，腰间套着一个大圆环，从那里张开两只巨大的翅膀，既像鹰的翅膀，又像昆虫的鞘翅，或是闪电。如果我们把翅膀比作刚被发明出来的飞机的简陋机壳，老人就像是飞行员，上半身探在外面，下半身坐在机身里。人们很自然地会以为这就是阿胡拉·马兹达的形象，但我不能犯下这样的大错，因为我知道，一位无形、全能的神不能被赋予一个确切的形象（就好像阿胡拉·马兹达只是一种称呼，而非神的名字）：这形象最多只能是从神身上发出的光，从天而降，洒在帝王的头上，或者是赋予帝王威严的天神原型。相反，我们只能相信神一直在我们头上，是可以被召唤的祝福，是我们学习的榜样。

总之，在这座挂着霓虹灯，摆着白色金属凳的神庙里，即便白衣祭司洋洋得意地在摄像机前举行仪式，阿胡拉·马兹达依旧离我们很遥远。神庙的墙上几乎没有装饰：只有一幅带有东方流行的石印油画风格的琐罗亚斯德肖像，一面镜子，一本日历，上面绘有长胡子老人的图案，以伊朗国旗的三色为底。

阿胡拉·马兹达唯一可能的形象就是火：火无形无止，它燃烧，它吞噬，它蔓延，它的火舌轻盈晃眼，下一秒就变了颜色：炭火缓慢的炙烤仿佛令火痛苦不已，它渐渐熄灭，隐藏在灰烬之下，突然某一刻，火又重新生起，扇动它尖细的翅膀，它就重新威猛起来，噌的一下子蹿成凶猛的烈焰。我目不转睛地看着那在炭盆中隐匿后又升起的火焰的光辉，看着那些向火祈祷着的男男女女，想象他们到底在以何种眼光看待这火，再无心思顾其他。他们是否和我一样被火吸引，生出畏惧之心？这是无疑的，火是朋友，是我们生存必不可少的条件，人的目光被火光所吸引，这吸引如此强烈，快过任何论据推理。它也在人的心里本能地激起一阵恐惧，火是敌人，是毁灭，是死亡。他们不得不屈从生老病死的沧海桑田，他们于是在火中看到了另一种不可调和的元素，一种绝对的存在方式，让人联想起理想中的纯净之概念。或许是因为人自信能主宰它，却永远不能触摸它？因为它里面没有任何生命能存在？那些被生命排除在外的东西也如它一般纯净吗？还有那些摆脱任何肉体、躯壳、载体的东西呢？如果纯净就在火中，那火又该如何被净化呢？把它烧了？琐罗亚斯德教徒祈祷的对象是被放在火中的火吗？还是被另一火焰赋予生命的火焰？

火星不停地燃烧着，一个世纪又一个世纪地，那可燃物被它们吞噬又吞噬。苍穹里满是那些生了又灭的大炭火盆，从耀眼的超新星到红巨星，再渐渐地衰变为白矮星的残骸灰烬。就连地球也是一颗火球，地壳板块和大洋底部做着扩张运动。整个宇宙就是一个火场。当原子的檀香木料在群星的坩埚中燃烧殆尽之时，会发生什么呢？在不可触碰的高温烈焰中，当灰烬中的灰烬灰飞烟灭的时候呢？当银河的大火只剩下暗黑的灰色旋涡的时候呢？我们又该如何设想一道从宇宙诞生之初就开始燃烧并且永不熄灭的火呢？

我生活的世界被科学所主宰，这套科学有一个悲剧的根基：宇宙在不可逆的过程中将分解为一团热量云雾。这可见可居的世界也将只能化为尘埃微粒，再也找不出一个样子来，在一片虚无中，有的只是虚无，或远或近，或早或迟。在这群阿胡拉·马兹达的信徒中，这被守护在黑暗中的火被莫贝唤醒，他那赞美诗一般的诵读声摇晃着我入睡，他们让我看见，那只显现在火焰中又被火焰永不言和地吞噬的宇

宙物质，那膨胀收缩的空间形态和那时间的爆裂与轰鸣。时间如火，有时它在烈焰中迸发激情，有时它在时空的墓穴蛰伏石化，有时它蜿蜒蛇行，像闪电一般棱角分明又不可预测，但它永远只朝着那唯一的终点：燃烧一切也燃烧自己。当那最后的火焰熄灭之时，时间也就终止了；是为了这个原因，琐罗亚斯德教徒才要永葆火的生命？我终于快要明白真正的奥义：光阴似箭，这一发箭没有靶向，也没有意义，这是痛苦所在，因为对于宇宙中一切我们想挽留的东西来说，存在意味着燃烧，仅此而已；除了火焰以外，再无其他存在形式。

谁知道我们在《阿维斯托》中能不能找到表达这些思想的段落呢？现在以我西式的思维，我只想讲一个关于诗人的笑话：有人问让·科克托（Jean Cocteau）：“如果你家里起火了，你第一个急着去救的是什么东西？”他回答道：“火。”

雕像与游牧民

在波斯波利斯城，我正和两列排成纵队的人一起攀登遗迹的阶梯，这两队人一队是游客，另一队则面容尊贵，他们蓄着大胡子和发髻，戴着以羽毛做装饰的圆礼帽，脖子上挂了一条笨重的新月项链，充满褶皱的长袍下露出脚上的凉鞋，有的人手里还拿了一朵花。第一队人是汗流浃背的骨肉身躯，第二队人却是石头雕像。第一队人在刺眼的阳光下渐行渐远，我靠向另一条队伍，调整步伐来适应他们安静的节奏，混迹其中。在灰色的阶梯石板上，这些娴静稳重的脚步永不停止，庄严地行进在城市的每一级台阶上、每一座建筑前，向着两侧摆放守门翅狮的大门和百柱厅走去。石头做的民族和血肉做的游客有着相同的体型，但前者可以从规矩端庄的行为举止和刻板统一的穿戴中辨认出来，他们就好像一个个相同的侧影从我面前走过又走过。有时候，一张脸转向队伍里跟在他身后的人，他们相互把手放在对方胸口或肩膀上，就像一对好哥们，给这庄严的仪式带来一丝生动，这两人以外的游行队伍也因此显得更加热情，而非僧侣那种的肃穆。

波斯波利斯城的阿契美尼德宫犹如一个容器，它的墙壁上复刻了2500年前的历史，这座建筑为一场奢华的仪式而建，墙壁上是轮番上场的多国大使和各色群体，姿态各异，身穿令人赞叹的服饰、财富和武器，有拿着长矛、弯弓和箭筒的御前侍卫，拿着宝瓶和金粉小袋的贡品使者，这些都被呈现在墙上，以仪式的形式重演着历史。

大门上的浅浮雕上刻着一个由各国大使支撑起来的王座，可这王座轻盈如斯，可被置于指尖。不如这样说：在那由各国大使悬空抬举的大王座之上，还有一个更小的王座，上面坐着一个小小的皇帝，旁边有拿着苍蝇拍的奴隶，头上有一顶华盖，再上面悬着阿胡拉·马兹达的图腾，象征着他的神佑。现在我开始明白所有这些游行队伍聚在门前、门厅里、走廊内是为了什么，人越靠近权力的中心，注意力就越从庞大转移到细小、纤巧、抽象和虚无之物。或许这宫殿就是一个完美帝国的乌托邦：一个巨大的空盒子，为了迎接世界的影子，一队由

剪影组成的游行队伍，这既没有厚度也没有重量的平面图像，围绕在那空空的王座周围。

在离这座宫殿只有几公里的纳克什鲁斯塔姆峡谷的一面陡峭石墙上，还有其他描绘拥挤人群的场景，但这都是些战争场面：马将落马的敌人踩在脚下，在战场上成行成列的战士身上令人惊骇的铠甲，囚徒沦为背负重物的奴隶，凯旋以及分发战利品。波斯波利斯被摧毁五百多年后，萨珊王朝的历任皇帝命人雕刻这些石头来颂扬自己的丰功伟业，就位于阿契美尼德前辈的墓穴之下：大流士，薛西斯，阿尔塔塞斯，大流士二世，他们就被埋葬在四面威严的墙体背后，就好像是直接雕刻在高大石壁上的楼宇。波斯波利斯肃穆庄严的雄伟之势消失了：主宰这里的是居功自傲、骁勇善战，是凌驾于敌人之上的优越感，是堆金积玉的炫耀。这是马背上的民族，他们要其辉煌永驻。疾驰马背上的杀戮史诗，建立在马背上的王权传奇，号角的轰隆声，马蹄扬起的尘雾和脚下土地的怒吼，所有这一切都被明白地记录在石头上。穿金戴银、珠宝满身的夏普尔一世高举手臂和剑，坐在一匹壮马鞍上，脚下跪着战败的罗马皇帝瓦莱里亚诺，他紧抱着颤抖的双臂，眼神惊慌失措。再之前，阿胡拉·马兹达本人给阿尔德希勒一世戴上冠冕，上面挂着又长又细的带子。人们第一次看见神的形象，他是一位骑士，和萨珊皇帝身材相仿，衣着同样华美，坐骑同样健壮。

回程时，我遇见了一队行走中的游牧部落。身穿艳丽的赤脚女人一边叫喊着一边用棍子赶着一队小驴。驴背上驮着一只母鸡、一条狗和一头四腿叉开的绵羊；驴身上还挂着口袋，从中露出羔羊和新生婴儿的脑袋。最后一头驴步履蹒跚，背上横坐着一个手拿拐杖大嚷大叫的老巫婆，仿佛驱赶这部落前行的所有力量都是从这老太婆身上散发出来的。她后面跟着一群山羊，然后是一群骆驼；一头纯白的小骆驼在它母亲的身体下小跑着。这队伍朝着一片黑帐篷营地走去。对于这个说着土耳其语的游牧部落民族来说，现在是穿越法尔斯沙漠的季节；在波斯湾沿岸度过冬天以后，他们又像往年一般朝里海进发。男人和女人不同，穿得就和普通市民一样；他们在帐篷门口等着，向外国人打招呼说“沙拉姆”，请他们喝茶。有外国人到来时，有的女人就把脸遮起来，只露出黑白分明的笑盈盈的眼睛；一个女人从山羊皮囊

里往外倒水；另一个女人则在和面。地上放着他们用自家纺织机织的大名鼎鼎的地毯。几个世纪以来，游牧民族就在这波斯湾和里海之间的贫瘠土地上来回奔波，他们所到之处，除了身后的泥尘中的脚印，什么痕迹都不会留下。

这一天里，我除了在路上遭遇各色行走中的人群以外，别的什么也没做，他们要么是在石头前长久驻足的游行队伍，要么是年年漂泊着的游牧民族。这两队人活在和我们不一样的空间里：一队人扎根于坚实的矿石世界，另一队人掠过又一个又一个地方，无视其地理和历史，重复着地图上不曾标记出来的路线，就像候鸟一样来回迁徙。如果我必须在这两种存在方式中进行选择，就要好好考量一下它们各自的优劣之处：要么留下不可抹消的标记，把自己变得和石头上的形象一模一样；要么活在四季更替里，和草木共荣，活在斗转星移、永不停息的年岁节奏里。这两种活法都企图摆脱死亡。这两种活法都要亘古不变。对一种人来说，死亡是可以接受的，因为生命中的某些时刻可以在石头中被永远保存下来；对另一种人来说，死亡消失在轮回的时间中，消失在黄道十二宫永恒的来去里。这两种情况各有吸引我的地方；我找不到突破口，好让我从容地排在其中一条队伍里。只有一个想法让我的思绪安定下来：地毯。游牧民的智慧就藏在毛毯的织线里，每当他们停下脚步，便摊开这五彩轻盈的物品陪他们度过黑夜。每到早晨，他们又将地毯卷起来，和别的财物一起放在骆驼背上，一并带走。

作者生平

该篇文字由马里奥·巴伦吉和布鲁诺·法尔切托编辑，收录在伊塔洛·卡尔维诺所著的《短篇小说与民间故事》（Romanzi e racconti），“子午线”系列丛书，米兰：蒙达多利出版社，1991年。

“和克罗齐一样，我也深信这样一种观点：一名作家的价值只有其作品说了算（当然，是在这些作品有价值的前提下）。因此，我并不提供自己的生平资料，就算提供，也不是真实的，而且每次都会有所变化。您有任何想知道的内容，不妨直接来问我，我会悉数回答。不过我绝不会跟您说实话，关于这一点，您倒是可以深信不疑。”（写给吉尔马娜·佩硕·波提诺的信，1964年6月9日）

“每当我回顾自己受固定概念限制、用客观方式描述的一生，我都深陷于苦闷之中，尤其是涉及我所提供的信息时……所讲的内容总是换汤不换药，因为我一直希望能够回避这种与自传之间的紧张关系。”（写给克劳迪奥·米拉尼尼的信，1985年7月27日）

1923年

伊塔洛·卡尔维诺于10月15日出生在圣地亚哥—德拉斯维加斯，离古巴首府哈瓦那并不远。他的父亲马里奥（Mario Calvino）是圣雷莫一个古老家族的园艺师，在墨西哥生活了二十多年后搬到古巴，管理一座农业试验站和一所农业学校。他的母亲艾娃（艾维丽娜的昵称）·马梅里（Evelina Mameli）是萨萨里人，毕业于自然科学专业，在帕维亚大学担任植物学专业的助教。

“我的母亲是一个非常严厉苛刻的人，无论大事小事她一向坚持己见。我的父亲同样严厉，并且脾气暴躁，所以他的严厉更多体现在时

不时地大声叫嚷发泄怒火。我的父亲就像是故事里走出来的人，他骨子里是个根深蒂固的老派利古里亚人，曾经周游世界，还经历过庞丘·维拉时期的墨西哥大革命。他的这两种个性非常强烈并且颇具特点.....作为他的儿子，我唯一不受压迫的办法，就是建立起一套防御体系来反抗他。这样做也会有一些损失：所有本该由父母言传身教给子女的知识在我身上就有了部分缺失。”[RdM 80]

1925年

卡尔维诺一家回到意大利。回归故土这一想法其实酝酿已久，而长子的出生正是最佳契机。对伊塔洛而言，古巴只是他的出生地，起到了一点户籍资料的作用，他总是自称利古里亚人，更确切地说，是圣雷莫人。

“我在小镇上长大，在我的孩提时代，可以说那里和意大利其他地方都不尽相同：当时的圣雷莫居民多是老一辈英国人、俄国大公，还有来自世界各地的稀奇古怪的人。我的家庭无论是在圣雷莫还是在当时的意大利都显得不同寻常：.....搞科学的、崇拜大自然的，还有自由的思想家.....我的父亲出身于拥护马志尼共和思想且反对教权的共济会家庭，他年轻时信奉克鲁泡特金^[81]的无政府主义，后来又变成拥护改革的社会主义者.....我的母亲则出身于一个非宗教家庭，在她所受的教育中，人们应当信仰的‘宗教’是公民义务与科学。1915年，她成了主张干涉主义的社会主义者，同时也是坚定的和平主义者。”[Par 60]

卡尔维诺一家的房子位于梅丽堤亚纳别墅和桑·乔瓦尼·巴蒂斯塔的祖传庄园中间。父亲经营一间名叫“贺拉斯·拉伊摩多”的花艺工作室，常常有外乡甚至来自欧洲以外大陆的年轻人来上课。自从圣雷莫的加里波第银行破产后，父亲就将别墅的花园当作继续进行教学和研究活动的场地。

“在我的家人看来，只有科学研究才是光荣的行当；我的一位叔叔是化学家、大学教授，娶的妻子也是化学家；还有两位叔叔也都是化

学家，他们的妻子也都是搞化学的……我是这个家族的害群之马，因为只有我是搞文学的。”[Accr 60]

1926年

“我人生中的第一段记忆是关于一位社会主义者，他被法西斯行动队的队员棍棒相加……这段记忆或许要追溯到行动队最后一次使用短棍。那是在1926年，墨索里尼刚刚躲过了一次刺杀……不过从童年最初的画面之后，所有我在生命中看到和感受到的事物，都给予我文学上的指引。”[Par 60]

我的父母是反法西斯主义者；但是他们对制度的抨击却在当时政治舆论的压力下被逐渐削弱。“在批判法西斯主义和反法西斯的政治斗争之间，存在着一条在今天看来难以置信的鸿沟。”[Par 60]

1927年

卡尔维诺进入圣乔治学院的幼儿园。他的弟弟弗洛里亚诺（Floriano Calvino）出生，后来成为一名享誉世界的地质学家，并在热那亚大学任教。

1929—1933年

卡尔维诺就读于瓦尔多教会学校。在小学最后几年，他加入了法西斯少年先锋队，这种强制性要求已经扩展到私立学校。

“我的童年波澜不惊，我生活在一个舒适又平静的世界里，我对于世界充满多姿多彩和层出不穷的想象，却对激烈的冲突毫无概念。” [Par 60]

1934年

通过入学考试后，卡尔维诺就读于卡西尼中学。他的父母没有给孩子们灌输宗教信仰。在国立学校里，既不参加宗教课程的学习，也不接受与宗教信仰有关的服务，这毫无疑问是违反常规的。因此，伊

塔洛时常感觉到自己与其他孩子有所不同：“我不认为这对我有什么损害，反倒让我习惯于坚持个性，为了正当的理由被人孤立，并且承担由此带来的不便，找到正确的路线来维持不被多数人接受的立场。尤为重要的是，我在成长过程中能够包容他人的想法，尤其是在宗教领域……与此同时，我完全没有反教会主义的思想，而那些在神父堆里长大的孩子反倒会发展出这种观念。”[Par 60]

1935—1938年

“我第一次真切地从阅读一本真正的书中得到快乐是在姗姗来迟的十二三岁，我读到了鲁德亚德·吉卜林 (Rudyard Kipling) 所写的《丛林故事》 (The Jungle Book) 的前两册，尤其是第二册。我不记得这本书是我自己在学校图书馆看到的，还是别人送我的礼物。从那时起，我便开始在书中寻寻觅觅：我要看看它们能否再现吉卜林带给我的阅读乐趣。”[未出版的手稿]除了文学作品外，年轻的伊塔洛还饶有兴致地阅读幽默杂志（《贝托尔多》、《马克·奥雷利欧》、《赛特贝洛》[\[82\]](#)），为其中“系统性的讽刺精神”[Rep 84]，以及与专制制度下浮夸风格所截然不同的精神所吸引。他还创作插图和连环画，对电影也十分着迷。“有好几年的时间，我几乎天天去看电影，有时候甚至一天看两场，那大概是在1936年到第二次世界大战时期，总之就是在我的青少年时期。”[As 74]

然而对于卡尔维诺这代人而言，青春期注定要以最戏剧化的方式提前谢幕。“那是1938年的夏天，我开始对青春、社会、姑娘和书籍有了懵懂的认识，可是这个美好的夏天却以张伯伦、希特勒和墨索里尼在慕尼黑的会面宣告结束。里维埃拉的‘美好时代’就此终止……因为战争，圣雷莫再也不是一个世纪以来各国人民的聚集地了（之后也不再是了；第二次世界大战后，圣雷莫成了米兰和都灵的郊区），恢复成利古里亚省的一个古老小城。虽然当下难以察觉，改变已经近在眼前。”[Par 60]

1939—1940年

他的思想立场尚未定性，在二者之间左右摇摆：一边是对谨慎的地方身份（即“方言”）所抱持的批判精神，另一边则是模糊的无政府主义。

“第二次世界大战爆发之前，在我看来世界就是由多种层次的道德与习俗构成的圆弧，这些层次之间并不冲突，而是比邻而居……这样一种格局完全不像现在看起来那样，丝毫没有将选择强加于人而不容置疑。”[Par 60]

卡尔维诺既写短篇小说、诗歌，也创作剧本：“从16岁到20岁这几年，我梦想成为一名剧作家。”[Pes 83]他在绘画、讽刺漫画和插画方面培养着自己的兴趣和才干。1940年春夏之交，卡尔维诺在乔瓦尼·古阿莱斯基主编的《贝托尔多》的《小篮筐》（Il Cestino）专栏中发表了部分作品，署名杰戈（Jago）。[Par 60]

1941—1942年

获得高中文凭后（高中毕业考试因为战争而暂停），卡尔维诺进入都灵大学农学系学习，该系也是他的父亲曾经教授热带农业的地方。第一年他通过了四门考试，却完全没能融入这座大都市以及大学的氛围；另外，他与大学法西斯团体^[83]内部的不安情绪也是格格不入。

卡尔维诺对电影很感兴趣，因此撰写了一些电影评论；1941年夏天，《热那亚日报》发表了他的两篇影评，其中一篇是托托主演的《起飞的圣·乔瓦尼》。

1942年5月，他将一部手稿《疯子是我还是别人》（Pazzo io o pazzi gli altri）交给埃伊纳乌迪出版社，却没有被接受。这部手稿收录了他青年时期写下的短篇小说，大部分写于1941年。他带着作品《人群的喜剧》（La commedia della gente）参加佛罗伦萨大学法西斯团体国家剧院举办的比赛。1942年11月，这部作品被评审委员会收录在大学法西斯团体的剧团优秀作品中。

卡尔维诺的人际交往也值得一提，尤其是与埃乌杰尼奥·斯卡法里^[84]的友谊（他们还是高中同学），激发了他对于文化和政治的兴趣，虽然仍显青涩，却十分活跃。“慢慢地，通过和尤金尼奥的书信往来，还有在夏天的交谈，我的反法西斯意识开始悄悄觉醒，在阅读中也找到了方向：你去读赫伊津哈，去读蒙塔莱^[85]、维托里尼，还有比萨卡内：那些年的文学新作标志着我们接受的混乱的道德文学教育的各阶段。”[Par 60]

1943年

1月份，卡尔维诺转学到佛罗伦萨皇家大学农业与森林学院，并通过了三门考试。在佛罗伦萨学习的几个月中，卡尔维诺时常到维埃塞克斯图书馆自习。他的政治观点逐渐确定下来。7月25日，卡尔维诺在韦尔尼奥的梅卡塔莱战场（佛罗伦萨）得知了佩德罗·巴多格里奥（Pietro Badoglio）上任组建新政府（之后是对墨索里尼的罢免和逮捕）的消息。8月9日，卡尔维诺回到圣雷莫。9月8日，卡尔维诺拒绝加入萨罗共和国^[86]的军队，并随后过了几个月躲躲藏藏的生活。用卡尔维诺自己的话来说，那段时间虽然孤独，但他得以博览群书，对他立志成为作家产生了很大的影响。

1944年

得知年轻的共产党员费里切·卡斯乔内（Felice Cascione）医生在战斗中牺牲之后，卡尔维诺请一位朋友介绍自己加入了意大利共产党；之后，他和16岁的弟弟一起加入了以卡斯乔内命名的第二分队。卡斯乔内指挥了滨海阿尔卑斯山脉抵抗运动，并且发起了“加里波第”进攻行动。在二十个月的时间里，那个地区发生了游击队与纳粹之间最残酷的几场战斗，卡尔维诺两兄弟也身陷其中。而他的父母尽管长期被德国人监禁并押作人质，却也展现出坚定不移的信念。

“我之所以选择共产主义，完全不是出于意识形态方面的缘由。我感到有必要以‘头脑清零’的状态作为起点，因此我原本把自己定义为无政府主义者……但就在那个时候，我意识到最重要的还是行动，而共产主义者是最具活力和组织性的群体。”[Par 60]

游击战的经历对卡尔维诺的人性发展起到了决定性作用，其次才是政治方面的成长。事实上，那些激励着抵抗运动战士们们的精神也将成为他的精神榜样：即是“一种果断战胜危险和困难的态度；一种混杂着武士的自豪又对此报以自嘲的情感；一方面感觉自己代表了法律权威，另一方面又对这一代表权威的地位予以自嘲；有时候脸上会显现出一点自得又残忍的神情，但往往又闪烁着宽宏，并且急切地出于任何理由表现出这种宽宏。这么多年来，我必须承认，这种曾鼓舞万千游击队员完成壮举的精神仍然存在，驱使我们在这个充满艰苦现实的世界中继续前进，这是人类无与伦比的姿态。”[Gad 62]

、尽管游击队的经历在卡尔维诺的人生中十分短暂，但在任何其他层面而言，这段经历都留下了强烈的印记。“在最近一年，我人生中的不幸接踵而至，我经历了一连串难以言说的危险与窘困；我遭遇了牢狱之灾和颠沛流离，多少次徘徊在生死边缘。但我对自己的所作所为和积累的经验感到满意，甚至愿意经历更多。”[写给斯卡法里的信，1945年7月6日]

1945年

3月17日，卡尔维诺参加了巴亚尔多战役，在这场战役中，游击队员第一次得到了盟军歼击机的支援。卡尔维诺在1974年的《记一次战役》（“Ricordo di una battaglia”）中回忆了这场战斗。

解放之后，卡尔维诺的思想进入了“自我意识阶段”。在作为积极的意共成员期间，他继续围绕着共产主义和无政府主义之间焦虑又个人化的关系进行自我觉醒。与其说这些字眼勾勒出一个确切的意识形态观点，不如说它们表明了两种互补的思想需求：“希望生命的真谛因其自身的丰富而得以发展，超越了条条框框加之于上的颓落弊端”，而且“希望世界的丰富性不会被滥用，而是利用得当并根据现存以及未来全人类的利益使其开花结果”。[Par 60]

卡尔维诺是因佩里亚省意大利共产党的积极分子，他为多家期刊撰写文章，其中包括《民主之声》（La Voce della Democrazia，圣雷莫民族解放委员会的机关刊物）、《我们的战斗》（La nostra lotta，

意大利共产党圣雷莫分部的机关刊物)和《加里波第人》(Il Garibaldino, 费里切·卡斯乔内分队的机关刊物)。

他享受了转业军人的福利,在9月份进入都灵大学文学院三年级学习,也在都灵长期定居。“在当时,都灵……对我而言确实是一座工人运动和思想运动都蓬勃发展的城市,这些运动所营造的氛围似乎包含了传统和未来前景的精髓。”[Gad 62]

卡尔维诺与切萨雷·帕韦塞成了朋友。在之后的很多年里,帕韦塞不仅是卡尔维诺的第一位读者:“我每写完一篇小说,都会跑到他那里去,让他来做我的读者。在他去世后,我觉得,缺少了一位完美读者的指点,我再也写不出好的作品了”[DeM 59];卡尔维诺甚至将帕韦塞作为严肃与道德方面的榜样,模仿他的风格甚至是行为方式。由于帕韦塞的帮助,卡尔维诺在卡罗·穆思切塔主编的杂志《阿蕾杜莎》(Aretusa)12月刊上发表了小说《兵营之苦》(Angoscia in caserma)。也是在12月,他开始与埃利奥·维托里尼主编的《文化纵览》(Politecnico)合作,撰写了题为《贫瘠瘦弱的利古里亚》(“Liguria magra e ossuta”)的文章。

“在我写作之初,我并没有读过什么书,说白了我就是个还没开始‘文学修炼’的自学者。我的全部成长在战争中完成。我读了一些在意大利出版的书,还有《索拉利亚》(Solaria)杂志上刊登的文章。”[D'Er 79]

1946年

卡尔维诺开始“为埃伊纳乌迪出版社工作”,并在报刊上发表短篇作品。[Accr 60]他在期刊上(《团结报》《文化纵览》)发表了大量短篇小说,之后汇编成小说集《最后飞来的是乌鸦》(Ultimo viene il corvo)。5月,他开始负责都灵区《团结报》的专栏《时下之人》(“Gente nel tempo”)。在切萨雷·帕韦塞和简思罗·费拉塔(Giansiro Ferrata)的鼓励下,他着手创作一部长篇小说,12月末完成初稿。后来这成了他的长篇处女作:《通往蜘蛛巢的小径》(Il sentiero dei nidi di ragno)。

“如今，写作是所有工作中最悲惨又费力不讨好的：我住在都灵的一间冰冷阁楼里，勒紧腰带，盼着父亲寄来的汇票，以及通过与报刊合作赚取的每周几千里拉的收入。”[写给斯卡法里的信，1947年1月4日]

12月底，他凭借短篇小说《采矿场》（Campo di mine）和马尔塞洛·文图里共同赢得了《团结报》主办的文学奖。

1947年

“同时倾心于两件事情是一件既甜蜜又难堪的事”，这也是卡尔维诺生活中唯一的奢侈，他的生活“塞满了工作，完全没有喘息的余地”。[写给斯卡法里的信，1947年1月3日]除此之外，卡尔维诺还在这一年从大学毕业，并完成了一篇关于约瑟夫·康拉德的论文。

他携作品《通往蜘蛛巢的小径》参加了蒙达多利面向青年作家的比赛，但被简思罗·费拉塔淘汰了。与此同时，帕韦塞向埃伊纳乌迪出版社推荐了卡尔维诺。10月份，埃伊纳乌迪出版了这部作品，收录在“珊瑚”丛书中。这部作品在销售上取得巨大成功，并获得了里乔内奖。

卡尔维诺在埃伊纳乌迪出版社负责新闻办公室和广告宣传工作。在这家都灵出版社中，不同的政治与意识形态思潮互相碰撞，卡尔维诺不仅和文人（前文已经提到的帕韦塞、维托里尼、娜塔莉亚·金兹伯格），还和历史学者（德里欧·坎迪莫利、弗朗科·文图里），以及哲学家（包括诺贝托·博比奥和费里切·巴尔博）建立了友谊，品尝到精彩的知识碰撞。

夏天的时候，他还作为出版社代表参加了在布拉格举办的世界青年节。

1948年

4月末，卡尔维诺离开埃伊纳乌迪，转而为《团结报》的都灵分社工作。直到1949年9月，他都负责该报第三版文化副刊的编辑工

作。这一年，他也开始和意大利共产党的月刊《重生》

(Rinascita) 合作，为其撰写短篇小说和文学评论。

他和娜塔莉亚·金兹伯格结伴而行，前往斯特雷萨拜访正在当地度假的海明威。

1949年

4月末，卡尔维诺参加了巴黎的和平游击队大会，这一举动使得他在之后的许多年都被禁止入境法国。

7月，由于对都灵《团结报》的工作不甚满意，卡尔维诺前往罗马，有两家报纸有意聘请他作记者，但商谈未果。8月，他参加了在布达佩斯举办的青年节，并且为《团结报》撰写了一系列报道。有好几个月，他还兼顾《卡里尼亚诺先锋报》(Prime al Carignano) 戏剧专栏的编辑工作。9月，他回到埃伊纳乌迪从事新闻办公室的工作，并负责“科学文学系列丛书”的文学卷。

正如朱利奥·埃伊纳乌迪 (Giulio Einaudi) 之后提到的：“书的封面折页和卡片的设计是他和维托里尼，以及帕韦塞合作的结晶，而且创造出意大利出版业的一种风格。”

短篇小说集《最后飞来的是乌鸦》出版。《白帆》(Il Bianco Veliero) 却未能问世，因为维托里尼给予该作品负面的评价。

1950年

8月27日，帕韦塞自杀身亡。卡尔维诺深感震惊：“在我与他相识的这些年里，他从未有过自杀的念头，可是他的其他老朋友都知道他之前存在着这种念头。所以我对他的印象出现了偏差。我认为他是一位坚定、顽强，对工作充满热忱又十分可靠的人。帕韦塞去世之后，通过他的自杀，以及日记中对于爱情和绝望的呼喊，我才发现了他的另一面。”[D'Er 79]十年后，卡尔维诺写下了纪念他的文章《帕韦塞：存在与创作》(“Pavese:essere e fare”)，回顾了他留下的精神和文

学财富。卡尔维诺本打算编纂一本关于帕韦塞及作品的评论文集，却仅仅停留在了计划阶段（卡尔维诺的一些作品证明了这一点）。

对于埃伊纳乌迪出版社而言，这一年也是一个转折点：在巴尔多辞职后，埃伊纳乌迪在50年代大换血，将朱利奥·保拉迪、保罗·博里基耶利、达尼埃莱·彭其罗里、雷纳托·索米、卢奇亚诺·佛奥和切萨雷·卡塞斯招至麾下。“我生活中的大部分时间都奉献给编辑工作，编的都是别人的书，而不是用来写我自己的书。我对此很满意，因为出版业在意大利如此重要，并且我所工作的出版社为意大利其他出版同行树立了榜样，这不是一件小事。”[D'Er 79]

卡尔维诺为《文化与现实》（Cultura e realtà）撰稿，这本杂志由费里切·巴尔博和前《左派基督徒》杂志的其他代表人物（费代莱·达米科、马里奥·莫塔、弗朗科·罗达诺、乌巴尔多·斯加塞拉蒂）共同创办。

1951年

卡尔维诺历经辛苦创作出一本具有现实主义社会意义的长篇小说，这本《波河青年》（I giovani del Po）后来连载在《工作坊》（Officina, 1957年1月至1958年4月）杂志上，成为他一条中断的研究路线的见证。夏天，卡尔维诺几乎是一气呵成地写出了《分成两半的子爵》（Il visconte dimezzato）。

10月至11月间，卡尔维诺到苏联旅行（《从高加索到列宁格勒》），为期大约五十天。一路的旅行见闻集结成《伊塔洛·卡尔维诺的苏联旅行日记》（Taccuino di viaggio in Urss di Italo Calvino），于第二年的2、3月份刊登在《团结报》上，随后为他赢得了圣文森特奖。卡尔维诺不愿用常规的意识形态思维去判断苏联，于是转而从日常生活的细节当中领悟苏维埃的现实，以此得出了一种正面且乐观的印象（“在这里，社会就像一个巨大的抽水泵，吸收着各种各样的志向：假如一个人身上具有好的一面，那么无论多少，都会以某种方式表现出来。”），尽管他对许多方面也有所保留。

在卡尔维诺离家在外的这段时间里（10月25日），他的父亲过世了。十年后，卡尔维诺在自传体小说《圣约翰之路》（La strada di San Giovanni）中提到了这件事。

1952年

《分成两半的子爵》出版，收录在维托里尼主编的“筹码”丛书中，收获了巨大的成功，却在左派评论界激起了截然相反的反映。

5月，由卡尔维诺编写的《埃伊纳乌迪简报》（Notiziario Einaudi）第1期出版。7月之后，他成为这份简报的责任编辑。

夏天，他和保罗·莫奈里（Paolo Monelli）一起作为《新闻报》（Stampa）的特派记者报道赫尔辛基奥运会，并为《团结报》撰写带有政治倾向的文章。“莫奈里缺乏远见，所以是我告诉他，要注意这里，要留心那里。第二天，我打开《新闻报》，看到他把我向他指出的内容都写了进去，而我却无法做到这一点。所以，我放弃了记者这份行当。”（Nasc 84）

卡尔维诺在《暗室》（Botteghe Oscure，一本由巴夏诺的玛格丽特·卡埃塔尼公主指导，乔尔乔·巴萨尼主编的国际文学杂志）上发表了短篇小说《阿根廷蚂蚁》（La formica argentina）。他继续与《团结报》合作，撰写了多种类型的文章（从未集结成册），包括叙事小说、通讯报道和社会寓言；在这一年的最后几个月中，他完成《马克瓦多》（Marcovaldo）开头的几篇故事。

1953年

继《白帆》和《波河青年》之后，卡尔维诺耕耘数年，第三次尝试创作题材广泛的小说：《女王的项链》（La collana della regina），“一部糅合了现实主义、社会性、怪诞荒谬及果戈里元素的长篇小说”，反映了都灵的工人阶层生活，但是，也注定没法出版。

他还在罗马杂志《新题》（Nuovi Argomenti）上发表短篇小说《青年先锋队在芒通》（Gli avanguardisti a Mentone）。

1954年

他开始为周刊《当代》（Il Contemporaneo）（由罗马诺·比兰奇、卡罗·萨利那里和安东内洛·特隆巴多里主编）撰写文章；前后持续了将近三年时间。

收录在《筹码》丛书中的《进入战争》（L'entrata in guerra）得以出版。

《意大利童话》的编写工作提上日程，卡尔维诺精选并改写了两百则出自19世纪意大利各地的民间故事，并附上简介和注释。在准备过程中，卡尔维诺得到了人种学者朱塞佩·科齐亚拉（Giuseppe Cocchiara）的帮助，他是《经典童话》系列的发起人，这个系列被纳入了“千年”丛书当中。

因为一篇关于第十五届威尼斯电影展的报道，卡尔维诺开始和杂志《新电影》（Cinema Nuovo）合作，之后双方的合作又持续了数年。从那时起，他常去罗马，而且在罗马度过了相当长的一段时间。

1955年

从1月1日开始，卡尔维诺成为埃伊纳乌迪出版社的主管，一直到1961年6月30日为止；在那之后，他成了埃伊纳乌迪出版社的出版顾问。

他在《对比》（Paragone）杂志的文学版上发表了文章《狮子的骨髓》（“Il midollo del leone”），这是一系列颇具分量的杂文之首篇。在当时主流的文化潮流之下，这些文章明确了他的文学理念。

在最具经验和权威的对话者中，卡尔维诺将以下几位称为黑格尔—马克思主义者：切萨雷·卡塞斯（Cesare Cases）、雷纳托·索米（Renato Solmi）、弗朗科·福尔蒂尼（Franco Fortini）。

他和演员艾尔莎·德·乔尔吉（Elsa De Giorgi）交往了几年。

1956年

1月，意大利共产党秘书处任命卡尔维诺为国家文化委员会的成员。

他在《社会》（Società）杂志上致信瓦斯科·普拉托里尼（Vasco Pratolini），以此加入到针对小说《梅泰罗》（Metello）的讨论当中。

苏联共产党第二十次代表大会为全世界的社会主义改革开启了一个短暂而充满希望的时代。“我们意大利共产党人曾是精神分裂症患者。是的，我认为这个词是最贴切的。一方面，我们是而且希望自己是真理的见证者，是为受压迫剥削的人民出头的复仇者，是反对任何欺压行为并且伸张正义的捍卫者；另一方面，我们又以共产主义事业为名，为我党和斯大林的错误、欺压、专制辩护。精神分裂，立场摇摆。我记得很清楚，在我游历数个社会主义国家时，我深深地感到拘束、排挤和敌视。但当火车载我回意大利，穿过边境时，我问自己：在这里，在意大利，在这样的意大利，如果我不是共产主义者，还能有什么选择？这就是为什么党内关系的缓和与斯大林主义的结束，为我们卸下了心中一块巨石：因为我们的精神形象，我们分裂的个性，终于能够复原，革命事业与真理也终于能够协调一致。在那些日子里，这也正是我们很多人的梦想和希望。”[Rep 60]卡尔维诺以安东尼奥·乔利蒂（Antonio Giolitti）为参考，预见到意大利共产党内部可能要进行改革。

3月至7月间，他以《当代》杂志为阵地，参与了一场轰轰烈烈的马克思主义文化辩论，对意大利共产党的文化路线提出了质疑；晚些时候（7月24日），在中央文化委员会的一次会议上，卡尔维诺与阿利加塔发生了争论，并提出了“一项针对所有目前在党内文化组织居于领导位置的同志的不信任案”[《团结报》，1990年6月13日]。他越来越难以信任共产党高层的政治选择：10月26日，卡尔维诺向埃伊纳乌迪的党组织中由加依梅·品托负责的支部提交了议事日程，谴责“对现实令人无法接受的歪曲捏造”，直指由《团结报》一手操纵，对发生在波兹南和布达佩斯的事件的不实报道，并对意大利共产党没有能力对

苏联共产党第二十次代表大会的结果，以及东欧正在发生的演变进行革新的状况进行了严厉批判。三天后，支部批准了一则《对共产党员的号召》，要求“领导机构的行为不被承认”，并“公开表示我们完全支持波兰和匈牙利人民所进行的运动，也完全支持那些彻底革新工作方法，支持在推动全人类的改革中没有脱离广大群众的共产党员”。

卡尔维诺将近期发表在《当代》杂志上的一篇讲稿，献给皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini），并且与一部分左派评论者进行争论。

卡尔维诺创作独幕剧《小长凳》（La panchina），由塞尔乔·里贝洛维奇（Sergio Liberovici）谱曲，10月在贝加莫的多尼采蒂剧院上演。

11月，《意大利童话》出版。这部作品的成功巩固了卡尔维诺“寓言作家”的形象（一些评论家的观点则正好相反，他们认为卡尔维诺是一位撰写理论性文章，而且具有政治倾向的知识分子）。

1957年

《树上的男爵》（Il barone rampante）出版，同时第20期《暗室》杂志上发表了《地产投机》（La speculazione edilizia）。

卡尔维诺在《开放之城》（Città aperta，由一群意见相左的罗马共产党知识分子创办的期刊）上发表了寓言故事《安的列斯群岛的绝对静止》（La gran bonaccia delle Antille），以此来嘲讽意大利共产党的保守主义。

在安东尼奥·乔利蒂离党之后，8月1日，卡尔维诺向都灵联合委员会递交了一封书信，言辞恳切，辞去了党内所有职务，这封信于8月7日发表在《团结报》上。在这封信中，卡尔维诺除了阐明自己持有不同政见的原因以外，还表达了自己对于国际共产主义的民主发展抱有坚定不移的信心。此外，他也回忆了作为共产主义者的斗争，及其在他的知识和人格形成上起到的重大作用。

然而，这一连串事件仍在卡尔维诺的态度中留下了深刻的印记：“这些事使我疏离了政治生活，也就是说相较于之前，政治在我内心中占据的空间，相较之前小了很多。从那时起，我不再将政治看作生活的全部，也对它失去信任。如今，我认为政治对于社会表现出的各种事物的记录，相对于其他渠道有所滞后，同时，我也认为政治常常会采取一些过度 and 欺骗的行为。”[Rep 80]

1958年

卡尔维诺将尚未发表的长篇小说《女王的项链》截取出部分片段，题作《车间里的母鸡》（La gallina di reparto），发表在《新潮流》（Nouva Corrente）杂志上，并在《新题》上发表了《烟云》（La nuvola di smog）。这一年，篇幅宏大的《短篇小说集》（I racconti）问世，并在次年获得巴故塔奖。

卡尔维诺与周刊《明日意大利》（Italia domani）及安东尼奥·乔利蒂主编的杂志《过去与现在》（Passato e Presente）合作，就新左派社会主义者的问题进行了一段时间的讨论。

有两年的时间，卡尔维诺与都灵的“编年演唱团”合作，在1958至1959年间为里贝洛维奇（Liberovici）的四首歌曲创作了歌词（分别是《悲伤的歌》《秃鹰盘旋的地方》《越过大桥》和《世界之主》），也为费欧伦佐·卡尔皮（Fiorenzo Carpi）的歌曲《在碧绿的波河上》创作了歌词。卡尔维诺还为劳拉·贝蒂（Laura Betti）的歌曲《老虎》和皮埃罗·桑蒂（Piero Santi）编曲的《都灵之夜》写过歌词。

1959年

《不存在的骑士》（Il cavaliere inesistente）问世。

这一年是《埃伊纳乌迪简报》发行的第八年，它在当年第3期出版后停刊。《文学样刊》（Menabò di letteratura）开始发行第1期：“维托里尼在米兰的蒙达多利出版社工作，而我在都灵的埃伊纳乌迪。在维托里尼主编《筹码》的整个时期，都是我代表都灵方面的编辑部

与他联系的，因此他希望我的名字能够和他的一起作为共同主编出现在《文学样刊》上。事实上，《文学样刊》是由维托里尼发起和主持的，他决定每一期的排版，与他合作的伙伴共同讨论编辑工作，并亲自收集其中的大部分文章。"[Men 73]

卡尔维诺谢绝了社会主义日报《前进！》（Avanti!）的合作邀请。

6月底，斯波莱托两个世界文化节上，在戏剧《相簿纸》（Fogli d'album）的演出当中，插入了改编自卡尔维诺的短篇小说《一张过渡床》（Un letto di passaggio）的短剧。

9月，卡尔维诺的哑剧《跳吧》（Allez-hop）在威尼斯凤凰剧院上演，由卢奇亚诺·贝里奥（Luciano Berio）谱曲。事实上，除了创作小说和杂文，进行出版和编辑的工作外，卡尔维诺在整个职业生涯中都对戏剧、音乐和表演抱有长久的兴趣，尽管他这一类的作品并不丰富。

11月，卡尔维诺得到福特基金会的赞助，前往美国旅行，走访了美国几个重要城市。这趟旅程长达六个月，其中四个月他都待在纽约。这座城市深深打动了卡尔维诺，因为他与其复杂的环境建立了某种联系。数年后，卡尔维诺提到，纽约是他感受最为深刻的城市。更甚者，在为《ABC》周刊撰写的第一篇稿件中，他写道：“我爱纽约，这种爱是盲目的，也是沉默的：我不知道如何用自己喜爱纽约的理由反击那些憎恨这里的人……其实，大家也不明白为什么司汤达如此喜爱米兰。我是不是要在自己的墓碑上，就在我的名字下方写上‘纽约人’？”（1960年6月11日）

1960年

卡尔维诺将三部作品整理成《我们的祖先》（Nostri antenati）三部曲，同时附上了一篇颇具价值的前言。

在第2期《文学样刊》上，他发表了随笔《物质世界的海洋》（“Il mare dell'oggettività”）。

1961年

卡尔维诺的声名愈发巩固。面对络绎不绝的邀约，他拿不定主意是该满足自身对于不同事物的好奇心，还是该专注于自己的领域：“一段时间以来，各方的合作请求源源不断：日报、周刊、影院、剧院、电台和电视，无论是考虑名或是利，这些邀约对我的吸引力都不相上下，但也着实令我在几种情况之间挣扎，一方面害怕在这昙花一现的事情上面耗费精力（有的时候我想效仿其他更富有才华和多产的作家，后来却发现保持沉默、不去刻意模仿反而更令我愉快）；另一方面我希望自己专注于‘著书’，此外，我也怀疑，即使是撰写任何有关时事的文章，最终还是在创作会流传下去的东西。总之，我既不是为了报纸，也不是为了某些外在因素，同样也不是为了自己写作。”[写给埃米利奥·切奇的信，11月3日]在被他拒绝的合作提议当中也包括与《晚邮报》的合作。

卡尔维诺根据自己在美国旅途中的所见所闻，写下了《一个乐观主义者在美国》（Un ottimista in America），但在完成初稿后，他却决定不予以出版。

4月，卡尔维诺在斯堪的纳维亚半岛进行了为期十五天的旅行：分别到哥本哈根、奥斯陆和斯德哥尔摩举办了讲座（讲座地点均为当地的意大利文化处）。

4月末5月初的时候，他到马略卡岛出席福门托尔国际奖的颁奖仪式。

9月，他同埃伊纳乌迪和“编年演唱团”的同事朋友一道参加了由阿尔多·卡皮蒂尼（Aldo Capitini）发起的第一次佩鲁贾—阿西西和平游行。

10月，他前往巴伐利亚慕尼黑，后来又到达法兰克福参加图书展。

1962年

4月，卡尔维诺在巴黎结识了埃丝特·朱迪思·辛格（Esther Judith Singer），别名奇基塔（Chichita），这位阿根廷翻译家一直为联合国教科文组织和国际原子能机构等国际组织工作（直到1984年，她都作为自由译员进行工作）。这段时期，卡尔维诺说自己就像患上了“漫游症”：他不断来往于罗马（他在那里租了一间临时公寓）、都灵、巴黎和圣雷莫。

“利古里亚人分为两种：一种人死守着家，就像贝壳嵌入礁石，你永远无法将他们从那里移开；另一种人则四海为家，随遇而安。可是即便是后者，包括我在内……也要时常回家，我们对于家的牵挂并不亚于前者。”[Bo 60]

他开始断断续续为米兰《日报》（Il Giorno）撰稿，合作持续了几年时间。

《文学样刊》第5期发表了卡尔维诺的杂文《挑战迷宫》（“La sfida al labirinto”），文学杂志《此与彼》第1期发表了他的短篇小说《圣约翰之路》。

1963年

这一年，所谓的新先锋运动在意大利逐渐成形；尽管卡尔维诺没有参与其中，但仍然时刻关注这项运动的发展。卡尔维诺对于“六三学社”^[87]的主张给予关注，但又保持距离，这也成为他与安吉洛·古耶尔米（Angelo Guglielmi）意见不合的有力证据，随后他出版了《挑战迷宫》。

《马克瓦多即城市的四季》（Marcovaldo ovvero Le stagioni in città）出版，收录在“给青少年的书”系列丛书中，并邀请塞尔乔·托法诺（Sergio Tofano）设计了23幅插图（这也成为日后卡尔维诺十分得意的事）。这一年还出版了《观察者的一天》（La giornata d'uno scrutatore），《地产投机》单独成册出版。

3月中旬，卡尔维诺去了利比亚：在的黎波里的意大利文化处举办了主题为《昨日与今日小说中的自然与历史》的讲座。

5月，作为福门托尔奖的评委，卡尔维诺在科孚岛度过了一周。5月18日，他凭借《观察者的一天》在洛桑获得查尔斯·维伊伦奖。

这一年他在法国逗留了相当长的时间。

1964年

2月19日，卡尔维诺与奇基塔在哈瓦那完婚。

“在我的生命中，我遇到过许多坚强的女性。我的身边不能没有女人的陪伴。我只是一个两头双性生物的一部分，是一个真正具有生物性和思想的机体。”[RdM 80]

卡尔维诺在古巴重游了他出生的地方和他的父母曾经居住的房子。在众多会面中，值得一提的是，他和埃内斯托·切·格瓦拉（Ernesto Che Guevara）有了一次私人见面。

卡尔维诺为《通往蜘蛛巢的小径》的最新版本撰写了一篇极其重要的序言。

夏天过后，他和妻子定居罗马，住在蒙特·布里安佐路的一间公寓里。这个家庭的成员还有马尔切罗·威尔（Marcelo Weil），这个16岁的少年是奇基塔与第一任丈夫的孩子。每两个礼拜卡尔维诺会去一趟都灵，参加埃伊纳乌迪的会议，处理一些信件。

他在《文学样刊》第7期上发表了杂文《作为对立面的工人阶级》（“L'antitesi operaia”），反响平平。在后来出版的《文学机器》（Una pietra sopra）（1980年）中，卡尔维诺形容这篇杂文“是一次把自己的认知融入演说话题当中的尝试（正如我在《文学样刊》上早前发表的那些文章一样），这其中既有我对工人阶级历史地位的不同评价的认知，也有这些年来关于左派问题的本质的认知……也许我做的另外一个尝试就是将不同的元素拼凑成一幅统一和谐的图画”。

在《咖啡》杂志的11月刊上刊登了《宇宙奇趣全集》（Futte cosmicomiche）中的前四则故事：《月亮的距离》、《天亮的时候》、《太空中一个标志》、《一切于一点》。

1965年

卡尔维诺撰写了两篇文章（一篇发表在1月30日的《重生》上，另一篇发表在2月3日的《日报》上），加入了由皮埃尔·保罗·帕索里尼发起的关于新的“技术性”意大利语的讨论。

5月，他的女儿乔万娜（Giovanna）在罗马出生。“活了四十年第一次做父亲，这给了我极大的满足感，更重要的是，我获得了一种意料之外的乐趣。”[写给汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格的书信，11月24日]

《宇宙奇趣全集》出版。他以托尼欧·卡维拉（Tonio Cavilla）为笔名，编辑了《树上的男爵》的精简版并附上评注，收录在“中学读物”系列中。《烟云》和《阿根廷蚂蚁》作为姊妹篇出版（这两篇小说之前已经被收录在《短篇小说集》中）。

1966年

2月12日，维托里尼去世。“我很难把死亡这件事和维托里尼联系起来，甚至就在昨天，他也还是个和疾病无缘的人。那些本质上消极性的体现，在当代文学中占据主流，却不属于维托里尼，他总是追寻生活的新面貌。而且他知道如何激发出他人的这一面。”[Conf 66]一年后，在《文学样刊》向这位西西里作家致敬的专刊上，卡尔维诺发表了一篇悼文：《维托里尼：计划与文学》（“Vittorini: progettazione e letteratura”）。

维托里尼逝世后，卡尔维诺对时事的立场发生了转变：正如他后来所言，他有了一种疏离感，节奏也发生了变化。“早先我完全无法理解，如何将泡在图书馆作为职业……现在这种想法却占据上风，而我是心甘情愿的，这一点我必须承认。并非是我对日常生活的兴趣减弱，而是我不再有占据社会生活中心的冲动。当然，主要原因也是我也

不再年轻了。我年轻时所信奉的司汤达主义在某个时间点戛然而止。这也许是新陈代谢的过程，随着年龄自然而来，我曾年轻过很长一段时间，也许是太长了，突然我感到自己不得不开始我的老年生活，对，就是老年，我甚至希望它早点开始，没准还可以延续得更长久一些。”[Cam 73]

然而卡尔维诺的疏离感并不意味着与外界的粗暴隔绝。5月，他接受让-路易斯·巴劳特 (Jean-Louis Barrault) 的邀约，为其导演的戏剧撰写剧本。6月初，他到拉斯佩齐亚参加“六三学社”的会议。9月，他向一位英国编辑寄送了一篇《作家力挺越南》 (“Authors Take Sides on Vietnam”) 的论文 (“在一个没有人对自己感到满意或问心无愧的世界中，也没有国家或机构能够奢望体现出一种普遍的想法，甚至无法仅仅反映自己特殊的真相，越南人民是唯一带来光明的存在”) 。

1967年

6月下旬，卡尔维诺一家移居巴黎，住在夏提隆广场的一幢小房子里，打算在那里住上五年。但卡尔维诺在那里一直住到1980年，这期间他时常返回意大利，并在意大利度过了一些夏日时光。

他完成了雷蒙·格诺《蓝花》 (Les fleurs bleues) 的翻译。这位特立独行的法国作家活跃在多个领域，他的影响在已经成熟的卡尔维诺身上也有诸多反映：对于古怪又矛盾的喜剧性的嗜好（并不总是通过娱乐体现出来），对于科学和组合式游戏的兴趣，以及融合了实验主义和古典精神的文学技艺的想法。

卡尔维诺举办了一场题为《控制论与幽灵》的讲座，并且根据讲座内容撰写了文章《关于作为组合式过程的叙事文学的笔记》

(Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)，发表在《新潮流》上。他在《新潮流》和《报告》 (Rendiconti) 上分别发表了《有丝分裂》 (La cariocinesi) 和《血，海》 (Il sangue, il mare)，后来均收录在短篇小说集《时间零》 (Ti con zero) 中。

年底，他和扎尼凯立出版社（Zanichelli）的乔瓦尼·恩里克斯（Giovanni Enriques）共同策划和编纂一部面向中学生的文集，得到萨利那里（G.B.Salinari）和四位教师的协助，在1969年以《阅读》（La lettura）之名面市。

1968年

卡尔维诺对符号学产生了新兴趣，这一点也从他参加的两场研讨会得以证实：研讨会在索邦大学的高等教育学院举行，组织人是罗兰·巴特，主题是巴尔扎克的《萨拉金》（Sarrasine）。卡尔维诺又在乌尔比诺大学参加了为期一周的符号学研讨会，格雷马斯（Greimas）的发言为此次研讨会奠定了基调。

在巴黎，卡尔维诺与格诺来往密切，后者将他介绍给“乌力波”（潜在文学工场，阿尔弗雷德·雅里创立的荒诞玄学学院的分支）的其他成员，包括乔治·佩雷克（Georges Perec）、弗朗索瓦·勒利奥内（François Le Lionnais）、雅克·鲁博（Jacques Roubaud）和保罗·富尔内尔（Paul Fournel）。除此之外，他并没有与在巴黎的社会文化名流过从甚密：“也许我并不具备与他乡建立个人关系的能力，我常常浮在半空，只有一只脚踏入那些城市。我的写字台好像一座孤岛：既可以摆在这里，也可以漂到另一个国家……当作家就是我工作的一部分，我可以独自完成，无关乎地点，可以是在乡间或是一座岛屿上一幢与世隔绝的房子，而这幢房子我确实是有的，就在巴黎市中心。由此，尽管我与工作相关的生活都在意大利展开，但一有可能我就会来到巴黎，或者说我必须独处。”[EP 74]

在60年代早期已经出现的青年抗议运动中，卡尔维诺持续关注“学生抗议运动”，但并不赞同他们的态度和观点。

他“对于这些年纷繁混乱的思想现状做出的贡献”[Cam 73]，很大程度上与他对于乌托邦这一议题的思索有关。卡尔维诺对于重读傅立叶的提议已然成熟，并在1971年付诸现实，出版了一部独特的文集。“对于这本文集的目录我是尤为得意的：我真正关于傅立叶的论文就是它了。”[Four 71]

他拒绝了因为《时间零》颁给他的维亚雷焦奖（“我认为文学奖的时代已经结束了，我拒绝这个奖，是因为我觉得自己不会再抱以认同感继续支持那些已失去意义的机制。我希望避免一切来自新闻界的喧嚣，并恳请不要让我的名字出现在获奖者名单上。相信我的诚意吧”）；可是，他在两年后接受了阿斯蒂奖，又在1972年接受了意大利林琴国家科学院颁发的费尔特里内利奖，之后还接受了尼斯、蒙代洛和其他奖项。

一整年内，卡尔维诺都在为编辑三卷本的中学文选《阅读》而辛劳工作；在扎尼凯立出版社，他的合作者是戴尔菲诺·因索雷拉和佳尼·索福里。

米兰编辑俱乐部出版社出版了《世界记忆和其他宇宙奇趣故事》（La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche）。

1968至1972年，他与几位朋友（圭多·内里、卡洛·金兹伯格、恩佐·梅兰德里，以及佳尼·切拉蒂）当面或通过书信探讨创办一本新杂志《阿里巴巴》（Ali Babà）的可能性。他的内心活跃着一种迫切的需求，这本杂志将面向“全新的公众，他们甚至没有想到能够将阅读化为日常需要”：这个计划从未实现，即“一本广泛发行的杂志，在各处书报亭贩卖，就像《里努斯》这类杂志一样，但并非连环画性质的，而是刊登配有大量插图的连载小说，采用一种引人入胜的排版方式。杂志中还会包括相当数量的专栏，它们通过举例来阐述叙事策略、人物类型、阅读方式、文风体系和诗歌—人类学功能，不过，所有这一切都要读起来妙趣横生。总之，这本杂志的设计将是一次借助各种传播工具而进行的探讨”。[Cam 73]

1969年

卡尔维诺在弗朗科·玛利亚·里奇主编的《塔罗牌：贝加莫和纽约的子爵牌》（Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York）中发表了《命运交叉的城堡》。同时卡尔维诺在修订新版的《最后飞来的是乌鸦》。他还在《咖啡》上发表了《砍头》（La decapitazione dei capi）。

春天时节，《阅读》问世。名为“观察和描述”的章节完全是卡尔维诺的构想，在这些章节中他提出将描述当作认知经历，是“一个需要解决的问题”（“描述就是尽量靠近我们想要表达的内容，同时又会使我们感到一丝不满，因此我们必须进行持续观察，并不断尝试如何更好地表达我们所观察到的事物”[Let 69]）。

1970年

《艰难的爱》（Gli amori difficili）在6月出版，收入埃伊纳乌迪新的“鸵鸟”系列中，这也是《伊塔洛·卡尔维诺短篇小说集》的第一和唯一的一册；该书开篇即是他一篇著名的生平简介，却没有署名。

在重新整理了一轮广播放送材料后，卡尔维诺发表了阿里奥斯托长诗中的选段，名为《伊塔洛·卡尔维诺讲述卢多维克·阿里奥斯托的疯狂的奥兰多》（“Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino”）。

70年代，卡尔维诺将更多的精力放在童话上，此外，他还为一些著名童话集的新版本撰写了序言（兰扎、巴西莱、格林、佩罗、皮特雷）。

1971年

埃伊纳乌迪出版社委托卡尔维诺主编“百页”丛书，这耗费了他几年时间。在这套丛书众多的作家中，除了那些他所钟爱的经典大家（史蒂文森、康拉德、詹姆斯、司汤达、霍夫曼、巴尔扎克、托尔斯泰），还收录了许多19至20世纪知名度较小的意大利作家。

《昏暗之地》（Dall'opaco）收录在混编文集《阿黛尔菲亚娜》（Adelphiana）中。

1972年

3月，美国作家约翰·巴思（John Barth）请卡尔维诺代替自己到纽约州立大学水牛城分校艺术与文学系教授1972至1973学年的小说写

作课程。4月底，卡尔维诺违心地拒绝了邀请。

6月，意大利林琴国家科学院授予卡尔维诺安东尼奥·费尔特里内利奖（叙事文学类），颁奖典礼在当年12月举行。

《看不见的城市》（Le città invisibili）出版。

11月，他第一次参加乌力波的早餐会，并在次年2月成为该团体的外国成员。同年11月，在意大利版《花花公子》第1期上刊登了他的文章《名字，鼻子》（“Il nome,il naso”）。

1973年

《命运交叉的城堡》最终版问世。

在回应《新题》杂志一项关于极端主义的调查时，卡尔维诺声明：“我认为对于当前状况的严重性有一个极端认知是正确的，正是这样的严重性要求我们具备分析精神、现实意识，以及对一言一行一思所产生的后果能够承担责任，而这些并非是极端主义能够做到的。” [NA 73]

卡尔维诺在佩斯卡亚市内一个叫作罗卡马莱的滨海区域的松林边建造了一栋房子，此时正值最后完工的阶段，从此往后，每到夏天，卡尔维诺都在那里避暑，时常往来的朋友有卡罗·福鲁特罗（Carlo Fruttero）和皮埃特罗·齐塔蒂（Pietro Citati）。

1974年

1月8日，卡尔维诺以《看不见的城市》入选第二十三届博扎来奖的决赛。他参加了在恩波利的莱纳托·甫契尼图书馆举行的有关战后意大利叙事文学的辩论。

他开始在《晚邮报》上发表短篇小说和游记，并就意大利政治与社会现状撰写了一系列内容丰富的论文。双方的合作持续至1979年；其中最早的一篇论文是4月25日发表的《记一次战役》。同年，另一

篇带有自传性质的短文《一名观众的自传》（“Autobiografia di uno spettatore”）作为序言出现在费德里科·费里尼的作品《四部电影》（Quattro film）中。

他还为广播节目《不可能的采访》撰写了文章《蒙特祖马》（“Montezuma”）和《尼安德特人》（“L'uomo di Neanderthal”）。

1975年

5月下旬，卡尔维诺接受意大利广播电视公司的委托，到伊朗进行实地考察，为电视台将要制作的节目《伊朗之城》做准备。

8月1日，《长颈鹿赛跑》（La corsa delle giraffe）发表在《晚邮报》上，这是帕洛马尔先生系列故事的第一篇。

《世界记忆和其他宇宙奇趣故事》再版，收录在埃伊纳乌迪的“青年图书馆系列”中。

1976年

2月末至3月中，卡尔维诺待在美国：他先是到阿默斯特学院（马萨诸塞州）做客；后来在巴尔的摩停留了一周，参加约翰斯·霍普金斯大学举办的写作研讨会（包括关于《宇宙奇趣》和《塔罗牌》的研讨会，以及一场《看不见的城市》的讲座和朗诵会）；然后在纽约又待了一周。最后他与妻子奇基塔在墨西哥逗留了十余天。

墨西哥之旅和11月的日本旅行给予他不少灵感，因此他又为《晚邮报》撰写了一系列文章。

1977年

2月8日，奥地利教育与艺术部在维也纳授予卡尔维诺“欧洲文学奖”。

在《对比》杂志文学版上发表了《讨喜的垃圾桶》（La poubelle agréée）。

刊登《以第一人称叙述的笔》（“La penna in prima persona”，论索尔·斯坦伯格的绘画作品）。这部作品是一系列短篇中的一篇，风格介于杂文和小说之间，都是从形象艺术中获得的灵感（将以下人的作品作某种自由的对比：法乌斯托·梅罗迪、朱利奥·保利尼、路奇奥·德尔·帕佐、切萨雷·佩维莱利、瓦莱里奥·阿达密、阿尔贝托·马涅利、路易吉·塞拉菲尼、多米尼克·纽利、乔尔乔·德·奇里克、恩里科·本治、荒川等）。

在12月的《文学靠岸》（Approdo letterario）上，以《帕洛马尔先生在日本》为题发表了在前一年旅行中得到灵感而创作的一系列文章。

1978年

在1月31日写给圭多·内里的信中，卡尔维诺提到《讨喜的垃圾桶》是这样一则故事：“它是一系列带有自传性质的文章中的一篇，与其说是故事，倒不如说是随笔，其中大部分文章只是我的一些想法，而有一部分文章的编排仍然令我不甚满意，也许有一天这些文章能够单独成册，书名就叫《必经之路》（Passaggi obbligati）。”

4月，他的母亲去世，享年92岁。梅丽堤亚纳别墅在不久后被转让。

1979年

长篇小说《如果在冬夜，一个旅人》（Se una notte d'inverno un viaggiatore）出版。

以一篇社论《我也是斯大林主义者？》（“Sono stato stalinista anch'io?”）（12月16至17日）为契机，卡尔维诺与《共和报》展开了密切的合作，他撰写的文章都体现了他对当下书籍、展览或其他文化事件的反思。相较于之前他与《晚邮报》的合作，有关社会与政治主

题的文章几乎注定要隐没[其中也有例外，比如1980年3月15日发表的《关于腐朽国家之诚实的寓言》（"l'Apologo sull'onestà nel paese dei corrotti"）]。

1980年

《文学机器》收录了卡尔维诺自1955年以来最为重要的一些评论文章。

9月，他们全家搬到罗马，住在坎普马泽欧广场上一幢带露台的房子里，距离万神殿只有一步之遥。

他接受了里佐利出版社的委托，负责编选托马索·兰多菲（Tommaso Landolfi）内容丰富的文集。

1981年

卡尔维诺被授予荣誉军团勋章。

负责编辑格诺的大型作品集《符号、数字与字母》（Segni,cifre e lettere）。

在杂志《特洛伊木马》（Il cavallo di Troia）上发表文章《巴格达之门》（"Le porte di Bagdad"），出现在托蒂·沙洛亚的舞台动作设计草图上面。应亚当·波洛克（每年夏天，波洛克都会在格罗塞托省的小镇巴蒂尼亚诺组织17至18世纪的戏剧演出）的请求，卡尔维诺创作了一部以组合式创作手法为特点的剧本，用作莫扎特未完成的歌剧《扎伊德》（Zaide）的演出框架。他还担任了第38届威尼斯电影节评审团主席，将当年的金狮奖颁给了玛格雷特·冯·特洛塔导演的《沉重的年代》，将银狮奖颁给了南尼·莫莱蒂导演的《金色的梦》。

1982年

年初，埃伊纳乌迪出版了由塞尔乔·索米翻译，格诺所著的长诗《袖珍本小型宇宙进化论》（Piccola cosmogonia portatile），文后附

上了卡尔维诺在1978至1981年间创作的《小型宇宙进化论的小型导读》（Piccola guida alla Piccola cosmogonia），通过密切的书信往来，他与索米探讨和解决了在翻译过程中所遇到的艰难问题。

3月初，米兰斯卡拉大剧院上演了贝里奥与卡尔维诺合写的两幕歌剧《真实的故事》（La Vera Storia）。这一年问世的还有音乐剧《二重奏》（Duo），这是歌剧《一个倾听的国王》（Un re in ascolto）的前身，同样是二人合作完成的。

卡尔维诺在《FMR》杂志的6月刊上发表了短篇小说《知情识味》（Sapore sapere）。

10月，里佐利出版社出版了《卡尔维诺精选托马索·兰多菲作品之最美篇章》（Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino），并在书后附上了题为《精准与偶然》（“L'esattezza e il caso”）的评注。

12月，埃伊纳乌迪出版社出版老普林尼（Plinio）的作品《博物志》（Storia naturale），前言由卡尔维诺撰写，题为《天空，人类，大象》（“Il cielo, l'uomo, l'elefante”）。

1983年

卡尔维诺被任命为高等教育学院的研究主任，为期一个月。

1月25日，他在格雷马斯主持的研讨会上发表演说，主题为《伽利略的科学和隐喻》（“Science et métaphore chez Galilée”）。他在纽约大学（“詹姆斯讲席”）用英文做了演讲，题目是《文字世界和非文字世界》（“Mondo scritto e mondo non scritto”）。

尽管埃伊纳乌迪出版社正在经历严重的危机，《帕洛马尔》（Palomar）仍在11月出版了。

1984年

4月，卡尔维诺接受了布宜诺斯艾利斯国际图书展的邀请，与妻子奇基塔一起到阿根廷旅行。他还在那里与几个月前上任的总统劳尔·阿方辛进行了会面。

8月，《一个倾听的国王》首演；第二个月卡尔维诺在致克劳迪奥·瓦莱赛的信中写道：“要我说，贝里奥安排在萨尔茨堡上演的那部剧作，只有标题是出自我之手，别无其他。”

9月，卡尔维诺去了西班牙的塞维利亚，同博尔赫斯一起受邀参加了关于奇幻文学的会议。

由于埃伊纳乌迪持续的财务危机，卡尔维诺决定接受米兰加尔扎蒂出版社的邀约，并由该出版社在秋天出版了《收藏沙子的旅人》（Collezione di sabbia）和《新旧宇宙奇趣》（Cosmicomiche vecchie e nuove）。

1985年

卡尔维诺接受埃伊纳乌迪出版社的委托，为卡夫卡的长篇小说《美国》（America）作序。

整个夏天他都待在罗卡马莱的房子里，孜孜不倦地工作：他翻译了格诺的《聚苯乙烯之歌》（La canzone del polistirene，在卡尔维诺去世后，该作品由施维勒出版社出版，用作蒙特迪森公司的非卖品出版物）；他还完成了一篇对玛利亚·科尔第（Maria Corti）的采访，此后在《手稿》（Autografo）杂志的10月刊上发表；尤为重要的是，他为将于1985至1986学年在哈佛大学举办的讲座（“诺顿讲座”）准备了讲稿《未来千年文学备忘录》（Lezioni americane）。

9月6日卡尔维诺突发中风，被送往锡耶纳的圣玛利亚德拉斯卡拉医院抢救并进行手术。18日夜间至19日凌晨，卡尔维诺因脑出血与世长辞。

本篇中出现的缩略语可参考以下注释：

Accr 60: 《意大利作家群像》，艾利欧·菲利波·艾克洛卡编辑，威尼斯：书会出版社，1960年。

As 74: 《一名观众的自传》，费德里科·费里尼作品《四部电影》的序言，都灵：埃伊纳乌迪出版社，1974年；后又编入《圣约翰之路》，米兰：蒙达多利出版社，1990年。

Bo 60: 《分裂的共产主义者》，对卡罗·波的采访，《欧洲》周刊，1960年8月28日。

Cam 73: 费尔迪南多·卡蒙，《作家的使命》，与G.巴萨尼、I.卡尔维诺、C.卡索拉、A.莫拉维亚、O.欧提埃里、P.P.帕索里尼、V.普拉托里尼、R.罗威斯、P.沃伯尼的评论对话，米兰：加尔扎地出版社，1973年。

Conf 66: 《比较》，1966年7—9月，II, 10。

DeM 59: 《帕韦塞是我的理想读者》，对罗贝托·德·蒙提切利的采访，《日报》，1959年8月18日。

D'Er 79: 《伊塔洛·卡尔维诺》，对马克·德拉莫的采访，《工人世界》，1979年6月6日，第133—138页。

EP 74: 《巴黎隐士》，卢加诺：潘塔莱出版社，1974年。

Four 71: 《卡尔维诺谈傅立叶》，《书—国家晚报》，1971年5月28日。

Gad 62: 对《艰难时期的一代》的回复，埃托雷·A.阿尔贝托尼、艾吉奥·安东尼尼、莱纳托·帕米艾利编辑，巴里：拉泰尔扎出版社，1962年。

Let 69: 《对客观事物的描述》，收录在《阅读：中学读物选编》中，伊塔洛·卡尔维诺与吉安巴蒂斯塔·萨利纳里主编，玛利亚·达

乔里尼、梅丽娜·因索雷拉、米埃塔·佩纳蒂、伊莎·维欧兰特合编，博洛尼亚：扎尼凯立出版社，1969年，第1卷。

Men 73：《样刊推荐》（1959—1967），多纳特拉·费阿卡里尼·玛奇编辑，罗马：高校出版社，1973年。

NA 73：《关于极端主义的四个回答》，《新题》，1973年1—2月，特刊，31。

Nasc 84：《我已有些厌倦作为卡尔维诺》，对朱利奥·纳西贝尼的采访，《晚邮报》，1984年12月5日。

Par 60：对一份米兰期刊的调查问卷的回复，《悖论》，青年文化杂志社，1960年9—12月，第23—24期，第11—18页。

Pes 83：《当代人的品位》，《三号手册：伊塔洛·卡尔维诺》，佩萨罗：佩萨罗人民银行，1987年。

RdM 80：《如果在秋夜，一个作家》，对卢多维卡·里帕·迪梅阿纳的采访，《欧洲》，1980年11月17日，第84—91页。

Rep 80：《那天战车摧毁了我们的希望》，《共和报》，1980年12月13日。

Rep 84：《一个双目圆睁的诗人不可抵抗的嘲讽》，《共和报》，1984年3月6日。

注释

- [1] 约翰·怀特 (John White, 约1540—约1593年), 英国画家, 早期美洲殖民者, 卡尔维诺此处记述有误, 怀特并没有成功地同雷利爵士在新世界建立英国殖民地。——译注
- [2] 阿尔伯特·埃库特 (Albert Eckhout, 约1610—1665年), 荷兰静物画家, 也是第一代描绘新世界植物的画家。——译注
- [3] 弗兰斯·扬松·波斯特 (Frans Janszoon Post, 1612—1680年), 荷兰黄金时代画家, 也是第一位描绘美洲风景的欧洲画家。——译注
- [4] 斯特凡诺·德拉·贝拉 (Stefano della Bella, 1610—1664年), 意大利地图绘制者和版画复刻师。——译注
- [5] 亚伯拉罕·克雷斯克 (Abraham Cresques, 1325—1387年), 帕尔马犹太制图师, 乃是著名的《卡塔兰地图》的作者。——译注
- [6] 穆罕默德·伊德里西 (Muhammad al-Idrisi, 1099—1165年), 阿拉伯地理学家、制图家和旅行者。——译注
- [7] 弗朗索瓦·瓦尔 (François Wahl, 1925—2014年), 法国编辑, 编有雅克·拉克和雅克·德里达的书籍, 并且是罗兰·巴特的文学代理人。——译注
- [8] 斯特拉波 (Strabo, ?—23年), 古希腊历史学家、地理学家, 著有17卷《地理学》。——译注
- [9] 温琴佐·科罗内利 (Vincenzo Coronelli, 1650—1717年), 威尼斯宇宙学家, 著述颇丰, 代表作为一本威尼斯潟湖名录, 书名很美, 叫作《岛屿志》。——译注
- [10] 让·多米尼克·卡西尼 (Gian Domenico Cassini, 1625—1712年), 法国天文学家, 是第一个发现土星有四颗卫星 (土卫八、土卫五、土卫四、土卫三) 的人。——译注
- [11] 卡尔·波普尔 (Karl Popper, 1902—1994年), 奥地利哲学家, 被认为是20世纪最伟大的科学哲学家。——译注
- [12] 弗拉·毛罗 (Fra Mauro, ?—1459年), 威尼斯地图学家, 于1457年受葡萄牙国王的委托, 利用同时代探险家的活动资料, 以惊人的精确程度绘制了一幅极大的圆形世界地图。——译注

[13] 威廉·扬松·布劳 (Willem Janszoon Blaeu, 1571—1638年), 荷兰地理学家与出版家, 曾随丹麦天文学家第谷从事研究工作, 制有地球仪和地图册, 并于1605年出版了大型的世界地图。——译注

[14] 让—巴蒂斯特·科尔贝尔 (Jean-Baptiste Colbert, 1619—1683年), 法国政治家, 路易十四时期的财政大臣, 主要贡献是挽救了法国已然崩溃的经济。——译注

[15] 卡尼斯特里斯的奥比西努斯 (Opicinus de Canistris), 意大利牧师、作家、神秘主义者和制图师, 他的作品在20世纪被精神分析学发现, 认为其幻想具有“精神病”的特质。——译注

[16] 史居里女勋爵 (Madeleine de Scudéry, 1607—1701年), 法国作家, 作为“风雅”流派的代表人物曾被莫里哀在戏剧中讽刺。——译注

[17] 克莱门特·苏西尼 (Clemente Susini, 1754—1814年), 意大利雕塑家, 以制作人体解剖蜡像而闻名。——译注

[18] 雷蒙多·迪·桑格罗 (Raimondo di Sangro, 1710—1771年), 意大利发明家, 其最著名的事迹是重建了那不勒斯的圣塞维诺小堂。——译注

[19] 保罗·德尔沃 (Paul Delvaux, 1897—1994年), 比利时画家, 以超现实主义风格的裸女画闻名于世。——译注

[20] 乔治·德·基里科 (Giorgio de Chirico, 1888—1978年), 意大利画家, 形而上学画派创始人。——译注

[21] 圣杰罗尼莫·卡塞里奥 (Sante Geronimo Caserio, 1873—1894年), 意大利无政府主义者, 刺杀了法兰西第三共和国第四任总统卡诺。——译注

[22] 回头浪子的比喻 (Fils prodigue) 是《路加福音》(15: 11—32) 中耶稣所用的比喻, 通常指年轻人在挥霍了从父亲继承的财富以后又回到家中。——译注

[23] 波旁复辟 (Bourbon Restoration), 指1814至1830年间, 波旁王室在法国复辟, 重建统治的时期。这段时期中间穿插了拿破仑一世的百日政权。——译注

[24] 无套裤汉 (sans-culottes), 18世纪晚期法国下阶层的老百姓, 这些旧制度下生活品质极差的群众是响应法国大革命的激进而好战的广大参与者, 其最根本的政治理想是社会平等、经济平等和直接民权。——译注

[25] 朱安党人 (Chouans), 包括反对法国大革命的法国西部农民和保皇党人。——译注

[26] 雅各宾专政是法国大革命一段充满暴力的时期, 以罗伯斯庇尔为首的雅各宾派 (激进共和主义派) 夺得政权之后, 将大量“革命敌人”送上了断头台。——译注

[27] 古斯塔夫·多雷 (Gustave Doré, 1832—1883年), 法国著名版画家和插画家, 曾为《圣经》、但丁的《神曲》、塞万提斯的《堂吉珂德》和弥尔顿的《失乐园》绘制插图。——译注

[28] 约瑟夫·玛丽·欧仁·苏 (Joseph Marie Eugène Sue, 1804—1857年), 法国作家, 其代表作《巴黎的秘密》首创了连载小说体裁。——译注

[29] 欧仁·德拉克拉瓦 (Eugène Delacroix, 1798—1863年), 法国著名浪漫主义画家, 他的画作对后期崛起的印象派画家和梵高的画风有很大的影响。——译注

[30] 詹波隆那 (Giambologna, 1529—1608年), 文艺复兴后期雕塑家, 以风格主义的大理石雕刻和青铜雕刻闻名。——译注

[31] 罗伯特·德·拉梅奈 (Robert De Lamennais, 1782—1854年), 法国神父、思想家, 自由派天主教先驱。——译注

[32] 维克托·谢阁兰 (Victor Segalen, 1878—1919年), 法国海军医生、人种学家、作家。——译注

[33] 总体艺术 (Gesamtkunstwerk), 成形于德国浪漫主义时期, 作品中包含多种艺术形式。——译注

[34] 诺瓦利斯 (Novalis, 1772—1801年), 德国浪漫主义诗人、作家, 总体艺术的概念就是他发明的。——译注

[35] E. T. A. 霍夫曼 (E. T. A. Hoffmann, 1776—1822年), 普鲁士奇幻故事作家, 他对19世纪的文学影响深远, 被视作一位重要的浪漫主义作家。——译注

[36] 鲁道夫·托普佛 (Rodolphe Töpffer, 1799—1846年), 瑞士画家、漫画家, 他的插画书可以说是欧洲最早的漫画作品之一。——译注

[37] 爱德华·利尔 (Edward Lear, 1812—1888年), 英国诗人、漫画家, 其代表风格为无意义的文字。——译注

[38] 塞尔焦·托法诺 (Sergio Tofano, 1886—1973年), 意大利演员、导演、画家, 在1917年创办《儿童邮报》, 是第一份登载条漫的意大利杂志。——译注

[39] 巴尔贝·多尔维利 (Barbey d'Aurevilly, 1808—1889年), 法国小说家, 专写悬疑小说, 探究人们的隐藏动机和人性之恶。——译注

[40] 阿纳托尔·法郎士 (Anatole France, 1844—1924年), 法国小说家, 1921年诺贝尔文学奖获得者, 代表作为《贞德传》、《诸神渴了》。——译注

[41] 《明室: 摄影札记》 (La Chambre Claire, Note sur la photographie, 1980年) 中文版已由中国人民大学出版社在2011年推出。——译注

[42] 阿尔吉尔达斯·朱利安·格雷马斯 (Algirdas Julien Greimas, 1917—1992年), 与罗兰·巴特并称为法国最杰出的符号学家。——译注

[43] 福斯托·梅洛蒂 (Fausto Melotti, 1901—1986年), 意大利雕塑家、画家, 除了观景城堡外, 他的作品还藏在纽约现代美术馆、博洛尼亚现代艺术画廊等。——译注

[44] 科鲁迈拉 (Columella, 公元4—70年), 古罗马农学家, 著有12卷的《论农业》, 其中《论树林》仍存世, 此处卡尔维诺记述有误, 科鲁迈拉生活的时代实际上是公元1世纪。——译注

[45] 马库斯·特伦提乌斯·瓦罗 (Marcus Terentius Varro, 前116—前27年), 古罗马学者和作家, 共有74部著作, 唯一流传到现在的完整作品是晚年的《论农业》, 是研究古罗马农业生产的重要著述。——译注

[46] 安德烈亚·卡兰蒂尼 (Andrea Carandini, 1937—), 意大利考古学家, 七窗别墅的发掘即是他的学术贡献。——译注

[47] 科尔内利乌斯·苏拉 (Cornelius Sulla, 前138—前78年), 古罗马政治家、军事家、独裁官, 与下文中的马略是政敌。苏拉为了夺取军权, 成了第一个用武力夺取罗马的罗马人。——译注

[48] 拉努乔·比安基·班迪内利 (Ranuccio Bianchi Bandinelli, 1900—1975年), 意大利考古学家、艺术史学家, 是以辩证唯物主义研究古典历史的先驱。——译注

[49] 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西 (Giovanni Battista Piranesi, 1720—1778年), 著名的意大利蚀刻画家, 以各种现代罗马与古罗马遗迹作品闻名于世。——译注

[50] 威廉·莫里斯 (William Morris, 1834—1896年), 英国艺术与工艺美术运动的领袖人物, 是世界知名的家具、壁纸花样设计师。——译注

[51] 包豪斯 (Bauhaus), 20世纪影响力最大的绘图建筑设计学派, 注重造型与功能的合而为一。——译注

[52] 贾科莫·莱奥帕尔迪 (Giacomo Leopardi, 1798—1837年), 意大利诗人、散文家, 意大利浪漫主义文学的重要代表。——译注

[53] 乔治·德·基里科 (Giorgio de Chirico, 1888—1978年), 意大利超现实主义派画家, 形而上派艺术运动创始人。——译注

[54] 《无限》 (“L'infinito”), 莱奥帕尔迪的早期诗作, 表达了他希望离开雷卡纳蒂, 探索外部世界的渴望。——译注

[55] 马里奥·普拉茨 (Mario Praz, 1896—1982年), 意大利文艺与文学批评家、英语文学学者, 代表作为《浪漫主义的剧痛》。——译注

[56] 查尔斯·兰姆 (Charles Lamb, 1775—1834年), 英国散文家、诗人, 代表作为《伊利亚随笔》和《莎士比亚戏剧故事集》。——译注

[57] 加布里埃尔·邓南遮 (Gabriele D'Annunzio, 1863—1938年), 意大利诗人、记者, 被视作墨索里尼的先驱。——译注

[58] 托尔夸托·塔索 (Torquato Tasso, 1544—1595年), 16世纪意大利诗人, 代表作为《解放的耶路撒冷》。——译注

[59] 查理五世 (Charles V, 1500—1558年)，神圣罗马帝国皇帝，“哈布斯堡王朝争霸时代”的主角，开启了西班牙日不落帝国的时代，安葬在埃斯科里亚尔修道院。——译注

[60] 儒勒·马萨林 (Jules Mazarin, 1602—1661年)，法国外交家、政治家、枢机，法国国王路易十四时期的宰相及枢机。任内结束三十年战争，为路易十四的霸业打下初步的基础。——译注

[61] 恩斯特·贡布里希 (Ernst Hans Josef Gombrich, 1909—2001年)，英国艺术史学家与艺术理论家，其代表作包括《艺术的故事》、《艺术与幻觉》等。——译注

[62] 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂 (Leon Battista Alberti, 1404—1472年)，文艺复兴时期在意大利的建筑师、作家、哲学家，是当时的一位通才，将文艺复兴建筑的营造提高到理论的高度。——译注

[63] 安德雷亚斯·维萨里 (Andreas Vesalius, 1514—1564年)，文艺复兴时期的解剖学家、医生，他编写的《人体的构造》是人体解剖学的权威著作之一。维萨里被认为是近代人体解剖学的创始人。——译注

[64] 克里斯多夫·沙伊纳 (Christoph Scheiner, 1573—1650年)，因戈尔施塔特耶稣会牧师、物理学家暨天文学家，其作品《眼睛：光学的基础》提出了很多对眼睛生理性质的新见解。——译注

[65] 阿尔布雷希特·丢勒 (Albrecht Dürer, 1471—1528年)，德国中世纪末期、文艺复兴时期著名画家，他的水彩画让他成为欧洲第一位风景画家，而他的木刻版画也带来了木刻版画的创新。——译注

[66] 克劳德·洛林 (Claude Lorrain, 约1600—1682年)，法国巴洛克时期的风景画家。——译注

[67] 乔治·贝克莱 (George Berkeley, 1685—1753年)，英裔爱尔兰哲学家，与约翰·洛克和大卫·休谟并称英国近代经验主义三大代表人物。——译注

[68] 卡米洛·高尔基 (Camillo Golgi, 1843—1926年)，意大利医师与科学家，高尔基体的发现者，1906年因为神经系统的研究，而与西班牙的桑地牙哥·拉蒙卡哈共同获得诺贝尔生理学或医学奖。——译注

[69] 奥古斯特·维利耶·德·利尔—阿达姆 (Auguste Villiers de l'Isle-Adam, 1838—1889年)，法国作家，其发表于1886年的科幻小说《未来夏娃》第一次使用了仿生人 (Android) 一词。——译注

[70] 海因里希·冯·克莱斯特 (Heinrich von Kleist, 1777—1811年)，德国诗人、戏剧家、小说家，代表作为《破瓮记》。——译注

[71] 提泰妮娅、奥伯龙和帕克均由威廉·莎士比亚通过喜剧《仲夏夜之梦》搬上了舞台。——译注

[72] 沃尔特·司各特 (Walter Scott, 1771—1832年), 苏格兰历史小说家、诗人, 代表作为《艾凡赫》。——译注

[73] 《想象地名私人词典》 (The Dictionary of Imaginary Places, 多伦多: 莱斯特与奥彭·丹尼斯出版社, 1980年) 中文版已由六点图书公司在2016年推出。——译注

[74] 巴尔贝克 (Balbec), 《追忆似水年华》中指代卡堡的一个虚构地名。——译注

[75] 约克纳帕塔法 (Yoknapatawpha), 福克纳笔下虚构的一个县份, 名字借自约克纳帕塔法河, 代表典型的美国南方小镇。——译注

[76] 抽象表现主义 (Abstract Expressionism), 或称纽约画派, 是第二次世界大战之后盛行二十年, 以纽约为中心的艺术运动, 通常通过主观的形状和颜色进行表达, 而不直接描绘自然的世界。——译注

[77] 波普艺术 (Pop Art), 是一种探讨通俗文化与艺术之间关联的艺术运动, 试图推翻抽象表现主义并转向符号、商标等具象的大众文化主题。——译注

[78] 《塞拉菲尼抄本》 (Codex Seraphinianus, F.M. 里奇出版社出版) 中文版已由未读图书公司在2014年推出。——译注

[79] 罗塞塔石碑 (Rosetta Stone) 是一块刻有古埃及法老托勒密五世诏书的石碑, 由于这块石碑同时刻有同一段内容的三种不同语言版本, 成了考古学家破解埃及象形文字的关键。——译注

[80] 《阿维斯托》 (Avesta), 琐罗亚斯德教古经, 地位之崇高相当于《圣经》。——译注

[81] 彼得·克鲁泡特金 (Pyotr Kropotkin, 1842—1921年), 俄国无政府主义运动的精神领袖和理论家。——译注

[82] 《贝托尔多》 (Bertoldo), 由里佐利出版社自1936至1943年发行的幽默讽刺杂志。《马克·奥雷利欧》 (Marc'Aurelio), 1931年开始在罗马发行的讽刺类杂志。《赛特贝洛》 (Settebello), 1933年开始在罗马发行的幽默类插图周刊。——译注

[83] 大学法西斯团体 (Guf, gruppi universitari fascisti), 是意大利国家法西斯党在大学的联络团体。——译注

[84] 埃乌杰尼奥·斯卡法里 (Eugenio Scalfari), 意大利记者、作家和政治家。——译注

[85] 埃乌杰尼奥·蒙塔莱 (Eugenio Montale), 意大利诗人, 1975年诺贝尔文学奖得主。——译注

[86] 萨罗共和国, 即意大利社会共和国, 是第二次世界大战末期墨索里尼在希特勒扶持下在意大利建立的法西斯傀儡政权。——译注

[87] 六三学社 (Gruppo '63) , 20世纪意大利新先锋运动的代表团体。——译注