

文学世界 共和国

〔法〕帕斯卡尔·卡萨诺瓦——著

罗国祥 陈新丽 赵妮——译

乔伊斯、卡夫卡、福克纳、贝克特、易卜生、
米肖、陀思妥耶夫斯基、纳博科夫……

La république
mondiale des lettres

Pascal Casanova



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



一部在文学观念流变过程中 影响空前的文学理论经典著作

本书描绘了近代以来世界文学的基本格局和走向，揭示了世界文学空间隐秘的权力运作机制。

本书分析了乔伊斯、卡夫卡、福克纳、贝克特、易卜生、米肖、陀思妥耶夫斯基、纳博科夫等大作家的创作，探讨了民族文学在全球结构中的身份化问题。

本书对世界文学发育机制的理论进行思考，对传统的“民族性”与“世界性”与当下的“本土化”与“全球化”的二元对立的思维范式有所超越。



“北京大学出版社”
微信公众号



培文微信

上架建议：文学 文学理论

ISBN 978-7-301-25965-8



9 787301 259658 >

定价：68.00 元

文学世界 共和国

〔法〕帕斯卡尔·卡萨诺瓦 著

罗国祥 陈新丽 赵妮 译

La république
mondiale des lettres

Pascal Casanova



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2008-5697

图书在版编目(CIP)数据

文学世界共和国 / (法) 卡萨诺瓦 (Casanova, P.) 著; 罗国祥, 陈新丽, 赵妮译.
—北京: 北京大学出版社, 2015.7

(新世纪国外文论教材精品系列)

ISBN 978-7-301-25965-8

I. ①文… II. ①卡… ②罗… ③陈… ④赵… III. ①文学理论—研究
IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 132568 号

La République mondiale des lettres

© Éditions du Seuil, 1999 et 2008

本书简体中文翻译版由 Seuil 出版公司授权北京大学出版社出版发行。

书 名	文学世界共和国
著作责任者	[法]帕斯卡尔·卡萨诺瓦 著 罗国祥 陈新丽 赵妮 译
责任编辑	于海冰
标准书号	ISBN 978-7-301-25965-8
出版发行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书
电子信箱	pkupw@qq.com
电 话	邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
印 刷 者	三河市国新印装有限公司
经 销 者	新华书店
	650 毫米 × 980 毫米 16 开本 27.5 印张 385 千字
	2015 年 7 月第 1 版 2015 年 7 月第 1 次印刷
定 价	68.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

总序

周启超

新世纪以降，中国社会科学院“文学理论研究中心”致力于以跨文化研究的视界，多方位深度开采的宗旨，组织力量集中引进一批国外新近面世且备受欢迎的文论力作，精选精译一套“外国文论精品”，对国外文论界在“文学”、“文论”、“文论关键词”、“文论名家名说名学派”、“文学学反思”这些基本环节上的推进态势与最新成果，加以比较系统的展示，以推动我们的文论教材建设。2010年成立的全国“外国文论与比较诗学学会”积极参与了当代中国文学理论的建设。同时，我们与北大培文合作，启动了“外国文论精品”系列原著的搜寻、译者的物色。如今，由4种著作组成的《新德语文学学导论》、《文学世界共和国》、《艺术话语·艺术因素分析篇》3部文论专著的汉译终于竣工。在这套丛书即将付梓之际，身为主编，有义务就寻书的背景与语境，选材的立意与指归、译著的特色与亮点，作一点交代。

《新德语文学学导论》与“文学学”

德语文论是这套书的首要关键。“文学学”正是发源于德国。

在当代国外文论的汉译中，德语文论的引进可谓是一块短板。主要有1984年上海译文出版社推出的沃尔夫冈·凯塞尔的《语言的艺术作品》（1948年在伯尔尼初版，后多次再版）与1992年中国社会科学出版社推出的埃米尔·施塔格尔的《诗学的基本概念》（1946年在苏黎世初版，后重版多次）。施塔格尔和凯塞尔是第二次世界大战后德语文论界在文学研究方法论上最具影响力的两位学者，他们坚定地承续了20世纪上半叶思想史—形式分析流派。《语言的艺术作品》与《诗学的基本概念》均为其作者的代表作，不少文学术语辞典都收入这两部书中所提出的基本概念与解释，在相当长的时期里，一直是德语国家“文学学”的入门必读。

然而，这两部著作的成书年代毕竟是在上世纪前半叶，距今已经相隔70多年。经历了几番周折，最终我们请北京大学德语文论专家王建博士出马，找到《新德语文学学导论》（以下简称《导论》）（*Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007）。这部“文学学导论”由德国波鸿鲁尔大学德语系的两位教授联袂撰写。有趣的是，这两位作者是同龄人：均为1961年出生，其专业方向又很近。贝内迪克特·耶辛（Benedikt Jeßing）主要研究歌德及其时代和20世纪德语文学和文学理论，拉尔夫·克南（Ralph Köhnen）主要研究领域则为18到20世纪的德语文学和文学理论。这两位德语系教授，在这里以导论的形式，深入浅出地介绍文学学这门以文学现象为研究对象的现代学科，介绍文学学的各种研究角度和各个理论方向，介绍文学的各类体裁，描述修辞学、风格学和诗学的基本理论，探讨文学与其他艺术门类（如造型艺术、音乐、电影、广播）的关系，阐释20世纪的各种文学理论与方法。这部导论全书的分章结构按照对象、程序、方法和术语诸方面再现了新德语文学学的轮廓，在方法和切入方式方面它并不显现自己的立场，而是力求中立地展现文学学反思对象本身的全部景象。叙述的系统性与表述的精细性，使得这

部“文学学导论”可以被看作是当代德语文学学著作的一个代表。作为大学文学类专业的文学学教材，此书在德语国家受到读者的广泛欢迎，属于同类书籍的佼佼者。

《导论》可以说是德国学者绘出的一幅当代德语文论流变全景图。面对这幅全景图，我们看到：当代德语文论中，与“接受美学”一同出场的还有其他学派；“接受美学”本身也还有后续发展。譬如，格勒本提出“具体化的振幅”（Konkretisationsamplituden），用这个概念来形象地展示阅读中主观要素的偏离作用；提出多义性和不确定性并不局限于现代文本，而是适用于所有文学作品；提出阐释的标准是“生存力”；是不是“正确性”。

《导论》作者梳理出1965年以来的德语文学学“方法趋势”的丰富多彩：1965年起的接受史和接受美学，同时期开始的文学社会史；结构主义的开端；70年代下半期的心理分析文学学；80年代初话语分析；90年代初以尼克拉斯·卢曼为代表的系统论；最晚于90年代末发现的文化研究/文化学、女性主义文学理论/性别研究和新历史主义；《导论》作者看出：在过去35年中，文学学的问题越来越多样化，文学学的方法和时尚变幻纷呈，文学学的范式更迭似乎越来越快——这一切只是文学学200年来的发展这一学科的历史的最新阶段。《导论》归纳出当代文学学10大范式。

《导论》有助于推进我们对“文学学”这门学科的反思。文学研究作为一个学科，其命名应当是“文艺学”还是“文学学”？它是一门人文学科还是一门人文科学？这些问题，关乎文学研究的性质与宗旨、路径与方式、价值实现、社会使命、文化功能的“定位”。德语文论界对“文学学”有自己独特的建构，对“文学学”之理论问题的研究一向颇为重视。就笔者所见，马克斯·维尔利（M. Wehrli，1909—1998）曾著有《文学学导论》（维尔茨堡，1948）、《普通文学学》（伯尔尼，1951）。《普通文学学》一书主要描述第二次世界大战后西欧诸国的“文学学”现状。该书第一编“总论”逐一论及“论文学学地位”、“文学学系统”、“文学学历史”。《新德语文学学导论》不仅提供出一个关于新德语“文学学基本知识的概览”，“按照对象、

程序、方法和术语诸方面再现了新德语文学学的轮廓”，而且还“中立地展现文学学反思对象本身的全部景象”。对“文学学”的起源与发展、“文学学”的对象与手段、“文学学”的方法与技术，均有清晰的论述。

《文学世界共和国》与“文学地理学”

一心要“走向世界”的当代中国作家、批评家以及理论家们，总在追问“世界文学”是如何形成的？总要探讨文学的“民族性”与“世界性”。近些年来，传统的“民族性”与“世界性”的二元对立问题已获得新的话语表述：“本土化”与“全球化”。一些人坚守“愈是民族的就愈是世界的”，另一些则主张必须实现对“民族性的”超越，必须实现“身份转换”，才能跻身于“世界文学”。在各种各样对“世界文学”的生成方式与发育机制的理论思考中，法国当代批评家帕斯卡尔·卡萨诺瓦（Pascale Casanova, 1959—），可谓独辟蹊径：将对“世界文学”的考量转换成对“文学世界”的勘察。在她于2000年获“法兰西人文协会”奖，已被译为多种文字出版的力作《文学世界共和国》（*La République mondiale des lettres*, Paris: Edition du Seuil, 1999）一书中，她将“世界文学”看成是一个整一的、在时间中流变发展着的文学空间，拥有自己的“首都”与“边疆”、“中心”与“边缘”。这些“中心”与“边缘”并不总是与世界政治版图相吻合。“文学世界”犹如一个以其自身体制与机制在运作的“共和国”。在“文学共和国”中存在着复杂的统治与被统治关系，激起文学自身的斗争、反抗和竞争。“文学世界共和国”像一块波斯地毯，看似纷乱，但若找到正确视角，便可看出图案色彩之间相互依存、相互作用的“共和”（整体）关系，进而理解每个图形。

基于这样一种相当新颖的“世界文学”观，卡萨诺瓦沉潜于充满竞争、博弈的“文学共和国”，细致地考察一些作家与流派进入“世界文学”的路径与模式，分析“文学资本”的积累过程与方式。这位法国学者以乔伊

斯、卡夫卡、福克纳、贝克特、易卜生、米肖、陀思妥耶夫斯基、纳博科夫等已经成为“世界文学精华”的大作家的创作为例，探讨一些民族（“大民族”与“小民族的”）文学在“文学共和国”里的身份认同问题，探讨民族文学与民族之外的文学语境、世界文学语境之间复杂的互动机制，建构其“民族文学的文化空间”理论：一种旨在探索“世界文学空间生成机制与运作机理”的“文学地理学”。

作者认为，应将文学空间作为一个总体现实来理解。世界文学这个概念本身说明事实上已出现了一个跨民族的空间，在这个空间中要讨论文学的跨文化性。正是文学的跨文化性在建构“文学世界共和国”。文学世界之现实运行有自己的机制，对经济空间、政治空间而言具备相对的独立性。在18世纪，伦敦成为世界的中心，但占据文化霸权地位的却是巴黎。19世纪末20世纪初，经济上，法国在欧洲经济中排名靠后，但却不容置疑地是西方文学中心；后来，美国经济上的巨大成功并没能让美国成为文学霸主。

卡萨诺瓦倾心于世界文学空间运行相对的自主自律的机制的考察。她以动态模式挑战“全球化”的平静模式。这一视界，对于动辄套用经济全球化的模式来考察“全球化语境”中的民族文学之简单化的做法，不能不说是一种警醒。文学资本的积累与经济资本的积累自有关联，但并不能直接划等号。

卡萨诺瓦在其“文学地理学”的勘察中，关注“中心”与“边缘”的互动。所有“远离中心”的作家并不是“注定”一定会落后，所有的中心地区作家也不一定必然是“现代的”。文学世界的特殊逻辑，忽略了普通的地理因素，建立了与政治标记完全不同的领土和边界；将文学定义为统一的世界领域（或者正在走向统一的世界领域），人们就再也不能借用“影响”，也不能借用“接受”的语言来描述特殊的重大革命在世界上的流通和输出（比如自然主义，或者浪漫主义）。

卡萨诺瓦对文学世界的特殊逻辑的这种清理，对那些执着于梳理某些大国文学对小国文学、某些大作家对小作家之创作的“影响轨迹”的比较

文学学者的思维定势，也不能不说是一个挑战。

《文学世界共和国》在其“文学地理学”的建构中，将“世界文学”的探讨转换成“文学世界”的勘察，力图“解决内批评——只在文本内部寻找意义要素——和外批评——只描述文本生产的历史条件——之间被认为不可解决的自相矛盾”，尝试在文学的跨文化空间中来定位作家和他们的作品，提出一系列富有挑战性的新说，有助于开阔我们观察“世界文学”的视野，可以作为“世界文学与比较文学”专业的一部教材。

《艺术话语·艺术因素分析篇》与“文学文本分析学”

本书由两种著作组成：《艺术话语·文学理论导论》和《艺术因素分析篇·文学学分析导论》。

《艺术话语·文学理论导论》(*Художественный дискурс · Введение в теорию литературы*, Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002)系俄罗斯国立人文大学理论诗学与历史诗学教研室主任、叙事学与比较诗学研究中心主任瓦列里·秋帕教授(Валерий Тюпа, 1945—)的一部讲稿，其授课对象为高校文科教师和研究生。这部讲稿以其理论视界上别具一格而颇受好评。讲稿的主题是“文学何谓？”，作者在这里致力于克服文论教材中围绕这一问题而常常高头讲章的通病，选取简约而不简单的入思路径，深入浅出地阐述文学“三性”：符号性、审美性、交际性。如果说，文学的“符号性”要旨在于文学是一门派生符号系统的话语艺术，在于艺术文本的结构，文学的“审美性”要旨在于文学是一门情感反射的话语艺术，在于艺术性的模式；那么，文学的“交际性”要旨则在于艺术书写的策略，在于艺术性的范式。

不妨来看看作者是如何阐述文学的“符号性”。

文学作为艺术的一种样式，也是符号性的活动。文学应当被称为“话语艺术”。文学在其他的艺术样式中明显地得以突出，这是由于它采用已

然现成的、完全成型而最为完备的符号系统——自然的人类语言。可是，文学运用这一原初性语言之潜能只是为了去创作文本，属于派生性符号系统的文本，有意义也有涵义的文本。

在作为派生系统而被理解的文本中，拥有艺术性涵义的并不是语词与句法结构本身，而是它们的交际功能：谁在说？怎样在说？说的是什么且与什么有关？在怎样的情境中说？在对谁而说？

文学本身乃是“非直接言说”。作者诉诸我们的并不是自然的话语语言，而是派生性的艺术语言。文学文本并不是直接地诉诸我们的意识，就像在非艺术的言语里发生的那样，而是要经由中介——经由我们内在的视觉与内在的听觉于内在的言语形式展开的那些对文学文本的思考。这一类作用，乃是由作者的符号学活动来组织的，作者由这些或那些原初的表述——建构成派生性表述：作为“艺术印象诸因素之集合”的整一的作品。

在阅读文学文本时，艺术性表述的这一特征容易被视而不见：文本的民族语言通常是已经为我们所熟悉的。但不是艺术语言。譬如，在果戈理的中篇小说《鼻子》里，作为某个涵义况且也是基本涵义之最重要的符号而显现的，毫无疑问，乃是少校柯瓦廖夫的鼻子不翼而飞这件事本身。鼻子丢了这一情节——这自然是个符号，但这是什么东西的符号呢？并不存在同果戈理的中篇小说脱离开来的那样一种语言，在这种语言的词典里，人的面孔的该种变化会对应着一种特定的意义。每一次例行的阅读便类似于用个体化的语言进行一次例行的表述。文学学家在这个层面上成为“职业读者”的角色，这一职业读者有别于普通读者的是，他自己清楚：阅读这一事件是怎么回事。鼻子在果戈理那部同名中篇小说里的消失，它拥有令人印象深刻的各个不同的涵义——在少校与理发师心目中，在主人公与作者心目中，在作者与读者心目中都是相当不同而大相径庭的那些涵义。

那么，作为“职业读者”的文学学家，究竟应该如何分析文学文本呢？

《艺术因素分析篇·文学学分析导论》(*Аналитика художественного · введение в литературоведческий анализ*. М.: Лабиринт. РГУ, 2001.) 则是这位著名文学教授的一种现身说法。在这里，作者力图提供一种独具一

格的文学文本分析学。作者以科学性为文学文本分析的旨趣，将文学看成艺术现实，来具体地解读文本的意义与涵义。文学学领域的科学性有何特点？文学文本分析中的科学性与艺术性能否兼容？该书以其目标明确、理路一贯、多层次多维度的阐释，为回答这些问题提供了发人深省的启迪。作者致力于阐明科学性与艺术性、文本与意蕴、分析与阐释之间的相互关系，提出“记录、体系化、同一化、解释、观念化”5个逐渐递进的分析层级，且以莱蒙托夫《当代英雄》、普希金《别尔金小说集》、阿赫玛托娃的名篇《缪斯》为例，用清晰的语言详加分析，有理有据地演绎自己的理论，其解读紧扣文本，其论述深入浅出，其路径令人耳目一新，深得学生和教师的欢迎。瓦列里·秋帕的《艺术话语·文学理论导论》和《艺术因素分析篇·文学学分析导论》，篇幅不大但内涵丰厚，既以新视界阐述“文学原理”，也以新维度展示文本分析，彼此有内在关联，堪称相得益彰的姊妹篇，在文学理论教材建设上具有开拓精神与创新锐气，值得引进。

译者序

文学世界的“格林尼治”

罗国祥

多少年来，“什么是文学”这个问题一直困扰着文学评论界和许多读者。“文学是人学”、“文学是美的文字学”等等；文学批评流派也很多：历史主义批评、文学社会学、主题批评、形式主义批评、文本主义批评，还有生态批评、伦理批评等等，不一而足。这些文学批评流派或方法都试图对文学的全部或部分纳入自己的“主义”之中，而且常常相互不屑一顾，或者论战迭起，互相攻击。结果往往是谁也说服不了谁，于是就有不少批评家或流派干脆将自己封闭起来，自说自话，但同时又都不遗余力地宣传自己的文学批评主张，批评甚至诋毁别的主张，所以每一种批评都会创造自己独有的一套话语，建立起自己的“逻各斯”，用来论证自己学说的正确，他者流派的谬误。结果往往是论来论去，谁也说服不了谁。虽然如此，在文学世界史上的某些特定时期，总有一两种文学流派或批评学派占据上风，其“所在地”也会成为文学世界的“首都”，全世界的文学规则都由这个中心来制定，是所谓世界文学资本的所有者，所有文学边缘地带的作家都必须运用这个中心的文学资本进行文学生产，才能得到文学世界的承认，于是用卡萨诺瓦的话说，那里（比如巴黎）就成为了文学世界的“格林尼治”。

文学世界史的不同时期形成不同的文学“格林尼治”，大体上是在“文学地理”“文学经济”“文学政治”三个维度上对文学世界进行控制的，也就是用这三个层面上的“霸权”来统治整个文学世界。但这种文学霸权的内涵是根据文学世界生态的不断变化而变化的。

法国当代文学理论家帕斯卡尔·卡萨诺瓦的《文学世界共和国》就是一部讨论文学世界“地理”“经济”和“政治”生态的理论著作。

一、文学世界的地理生态

卡萨诺瓦认为，文学史上无疑存在着某种“中心”（常常与某个国家的首都有关，如罗马、巴黎、伦敦……），当然也就存在着地理上特别是文学本身意义上的“边缘空间”，也就是主流文学或“大语种”文学以外的“小语种”文学，这些“边缘空间”的文学往往会自觉不自觉地向“中心”聚集，为的是得到中心的认可，提高自己的文学地位。与产生政治信仰（即民族主义）的国家边界不同，文学世界有自己的边界地理划分。文学世界版图是根据其“美学距离”和文学“制造”以及文学“祝圣”来完成的。在西方文学中，以拉丁语为主要创作语言的文学（《圣经》在形式上十分类似一部短篇小说集）“首都”中心曾一度是罗马，因为那里是基督教文化的中心，无论是《圣经》、各类文学艺术文本还是各类其他文本，都是用拉丁文写作或翻译出来的。然而，随着《圣经》被翻译成罗曼语等后来演变成为法语的“小语种”，拉丁语文学的中心地位受到挑战，罗马渐渐不再是文学的“格林尼治”。尤其是到了17、18世纪，法语文学在西方迅速兴盛起来，巴黎便渐渐成为了世界文学的“首都”。数世纪以来，欲在文学上出人头地者纷纷前往法兰西，德国、英国、俄罗斯等文学大国的大作家们大都有到巴黎游历和侨居的经历，他们中的许多人使用法语写作的，或者其作品被大量翻译成法语。更为重要的是，对于过去用其民族语言创作的作品，许多作家不

放心由别人来翻译而亲自动手“自译”。这样，他们的作品就不但得到了世界文学首都的认可，而且还在某种程度上“借船出海”，传播了作家所属民族的文学和文化精神内涵。被文学世界中心认可的过程，卡萨诺瓦称之为“祝圣”，就像基督教徒接受牧师给面饼和红酒的仪式后就正式成为受上帝认可的基督教信徒那样。当然，卡萨诺瓦在本书中详述了许多世界著名作家的成名史即他们如何经由在“文学中心”的打拼，最终成就其文学大业的：母语本非德语的卡夫卡在德语文学中的成功、乔伊斯在英语文学和世界文学世界的成功，贝克特在法语文学世界和世界文学世界的成功等等，不一而足。

二、文学世界的经济生态

“这些集中和累积了文学资源的城市成为产生信仰的地方，也就是说，会成为信用中心，成为特殊的‘中央银行’。”（见本书第20页）

“文学经济”本来是文学社会学中关于文学生产研究中的一个概念，但卡萨诺瓦在本书中关于这个问题的研究主要是从文学的载体——语言出发的。卡萨诺瓦认为语言是文学生产的资本，她引用杜贝莱著名的《保卫与发扬法兰西语言》中所言：“罗马人是如何丰富他们的语言的：通过模仿最著名的希腊作家、成为他们、在弄懂了他们后取代他们，将他们转化成血液和粮食，每个人都根据自己的天性，给出他选择心目中最优作家的理由；在这之前，他们早就认真观察过这些作家所有最珍贵、最细致的美德，图形那样的美德，将其联系并应用到他们的语言中去。”（见本书第46页）。这样，拉丁语就成了古罗马时代最雄厚的文学资本，所有其他“小语种”文学想要在文学空间中占一席之地，首先就要引进拉丁语资本，也就是用拉丁语写作，方可得到文学界的认可。同时，许多欧洲小语种作家借助拉丁语资本，做强了自己的文学事业，开始与拉丁文学竞争，直至新的文学“格林尼治”子午线也就是新的文学中心出

现。早在杜贝莱之前的法兰西的杜贝莱们正是仿照古罗马人的方法，终于从十七世纪起就开始取代拉丁语文学“首都”罗马的中心地位，使巴黎成为了至今未明显衰退的世界文学中心。世界文学或“文学世界”史上，这样的例子屡见不鲜。拉丁美洲文学家们、德意志文学家们、爱尔兰文学家们用法语写作，最终获得了巴黎的认可，成为世界著名的文学家，也有许多其他“小语种”文学空间中的作家们通过法语写作，或通过法语翻译，获得了各类文学奖项，在文学世界里占有了一席之地。卡萨诺瓦还举了大量其他“次中心”文学资本的运作情况，比如乔伊斯运用英语“资本”的“运作”，使爱尔兰文学获得了英语世界和整个文学世界的认可；卡夫卡用德语写作，使依地语文学获得了德国和整个文学世界的认可；此外，他还列举了大量拉丁美洲、非洲和亚洲国家的作家通过“文学中心”所在国的语言进行创作和译出，使得该国或该民族语言所承载的文化（文学）得以走向世界和得到文学世界的认可。

卡萨诺瓦同时认为，仅使用某种语言构不成“文学资本”，深谙该语言所承载的“文学性”才是运用该语言最重要的功夫，只有在掌握一般语言知识的基础上进一步掌握了用该语言“勾兑”出的文学性，才能真正运用好这些资本，写出可以达到文学中心认可的作品。也就是说，只有对某种具有世界影响的语言所产生的文学名家，如拉辛、莎士比亚、塞万提斯、巴尔扎克、雨果如此等等世界级文学大师的美学思想与创作技巧有深入的了解，才可能掌握这些语言的文学性。“正是在这种意义上，我们能够理解为什么一些小语种写作的作家可以不仅在他们民族语言里面引进一些创作技巧，甚至还可以引进著名文学语言的音色。”（见本书第14页）。1870年，普鲁士国王腓特烈二世在柏林用法语创作了一个短篇随笔：《论德国文学中的缺陷、原因及改正方法》，为的就是将法语文学和意大利语承载的文学性引入德语文学，进行“完美的搭配”。他还制定了一个德语语言的改革方案：和其他“优雅”及“礼貌”的语言相比，德语是一种“半野蛮”以及“粗糙”的语言，这种语言很“冗长，很难掌握，几乎没有音律”；为了能完成德语的“完善”

计划，他建议只需把德语意大利化（或者拉丁化）；“我们有大量的助动词以及实义动词，这些动词最后的几个音节是暗哑的、不悦耳，比如说 Sagen, geben, nehmen 等，建议在这些词尾加上一个 a，把这些词尾变成 sagena、gebena、nehmena。这些音听起来更加舒服一些。”（见本书第 15 页）在现当代，“现代派”创始人鲁本·达里奥（Rubén Darío）一直努力将法语引进卡斯蒂利亚语（Castillan），也就是要把法语的文学资本（法语的文学性）引入西班牙语文学中。同样，尼加拉瓜诗人对他们那个世纪的法国作家（雨果、左拉、巴尔贝·多尔维里、卡图勒·蒙代斯……）的无尽崇拜最终促成了“法语精神特殊表达法”（gallicisme mental）的产生。他于 1895 年在布宜诺斯艾利斯的《民族》杂志上发表的一篇文章中写道：“自开始创作起，我对法国的热爱就是一直绵延不绝、无限深沉的。我过去一直的梦想就是要用法语写作……同时用法语思考但用西班牙院士们认为纯正的卡斯蒂利亚语写作；这就是为什么我出版这本书，用来发起目前的美洲文学运动。”（见本书第 15 页）

总之，处于文学世界中心地位的语言所承载的文学性，都会受到文学边缘地区作家的青睐和利用，当然是这种文学资本通常不是以金钱来交易的，引进资本者无需还本付息。文学中心或资本输出者所求的唯一利润是“文学首都”地位的巩固，声誉的进一步提高。当然从文学社会学的角度看，某国若拥有强大的文学资本，往往也拥有强大的文化软实力，它能在某种程度上转化成为相当有分量的经济实力，特别是政治实力。

三、文学世界的政治生态

所以，关于“文学政治”的概念，卡萨诺瓦在本书中也用了很大的篇幅进行讨论。卡萨诺瓦认为，在文学世界和在政治世界一样，也存在着压迫和被压迫的现象，这特别体现在“小”文学民族与文学世界中心文学的比拼和斗争上。《文学世界共和国》一书法文版共有 487 页，分

为两个部分，其中第二部分的标题赫然为：“文学反叛与革命”。卡萨诺瓦用了234页来讨论这个问题。她首先引用卡夫卡的话说：“小民族的记忆并不会比大民族的记忆短，而且对当时所存在的素材有更深入的描写。对于文学史专家来说，小民族文学的技巧要少些，但是文学更多的是关乎民众的事而不是文学史的事。这也是为什么文学不在于手法纯正，而在于技巧娴熟。因为信仰对小国国民的要求致使每一个人时刻准备了解所遇到的文学知识并支持它，即使不了解，不认同，他们也会时时为之抗争……所有这一切都促进了文学在该国的传播，并与政治宣传紧密连接在一起。”（见本书第203页）一个国家文学的发展过程，在许多时候是与这个国家的政治紧密相连的。就拿法国文学来说，杜贝莱之所以发表《保卫和发扬法兰西语言》，就是因为那时的法语是受拉丁语所压迫的，法语在正式被称为“français”前，通常被称为“罗曼语”，是一种下层拉丁语、法兰克土语和部分高卢土语混合而成的“下层人”的语言。那时拉丁语是通用语言，一切有影响力的文本（《圣经》、各种行政、司法、军事、外交文本）都是以拉丁文写成的。在杜贝莱等文学家和思想家的影响下，法国一大批“志士仁人”，包括国王、红衣主教和其他政客、文人纷纷采取各种手段，先是“纯化”法语，进而将各类拉丁文典籍译为法文，并用法语取代拉丁文作为法国官方和民间语言。法国文艺复兴，17、18、19世纪法国文学的兴起并成为欧洲文学乃至世界文学的霸主，都是在政治目的性非常强的《保卫和发扬法兰西语言》的号召下用几百年的时间完成的。所以卡萨诺瓦说：“即使在19世纪初，文学划分——也就是斗争——呈现了新的形式，尽管文学与地缘政治情况、美学争论、政治冲突等极具多样性，我们仍可由16世纪下半叶的法国文学开始，以跨越历史的方式来描述文学反叛和争取文学自由的模式。”（见本书第207页）

所以，文学世界空间里一直存在着压迫与被压迫的不平等现象。“文学世界的不平等结构将“多数文学”与“少数文学”对立起来，而且常常将“少数文学”国家的作家置于“令人难以忍受的悲剧处境。”

(见本书第 209 页)。因此, 尽管有不少人宣称“文学上无外国人”, 但实际上, 许多处于文学世界边缘的作家都有过被歧视和冷落的“悲惨”经历, 哪怕对于那些“非民族主义作家”也同样如此, 卡萨诺瓦在书中举了立陶宛作家索留斯·昆德罗塔斯(Saulius Kondrotas)为例, 说明文学世界里的民族性其实是小民族的作家们绕不开的问题; 索留斯·昆德罗塔斯自己就曾说过: “我显然并不是一个爱国主义者, 我也不会为立陶宛人民的命运担忧……然而, 我不能完全置身事外, 因为我无法逃避自己是立陶宛人的事实。我讲的是立陶宛语, 而且我认为自己的思维也是立陶宛式的。”(见本书第 210 页)

因此, 试图通过文学话语霸权压迫“小”民族文学进而同化在事实上是很困难的, 或者说往往是“一厢情愿”的。既可能是强者的一厢情愿, 也可能是弱者的一厢情愿, 因为正如索留斯·昆德罗塔斯所言, 人类的民族文化印记不仅仅刻在了母语、本民族文学艺术、风俗习惯等等之上, 而且根据如让·皮亚杰(jean Piaget)、帕特里西亚·丘尔什兰德(Particia Churchland)这样的当代认识论学者的研究, 人类的文化特性甚至在个体的身体发育时就与所接受的文化相互作用并被植入了大脑皮层, 构成了某种生物学意义上的图式(Schema), 改变起来是十分困难的。刻意的“融入”常常使得当事者精神上痛苦不堪, 无所适从, 成为神经上处于分裂状态的人。就连像沙尔-费迪南·拉缪(C.-F. Ramuz)这样的瑞士法语区的青年来到巴黎寻求认可, 最终也不得不回到自己熟悉的故乡, 因为在巴黎, “我努力融入其中, 然而徒劳无功, 我太愚蠢了, 最终我明白了这一点, 我的笨拙也逐渐增长。一个(20岁的)小伙变成笑柄, 那是何等地尴尬; 我不知道该如何讲话, 甚至连走路也不自在了。”(见本书第 252 页)拉缪回故乡的选择被称为著名的“拉缪选择”。这是一种文学中心本身中的多样共存的现象, 拉缪认为要得到巴黎的认可, “保持一定距离”是最好的选择, “夸大差异性”, “通过与不可能回避、不愿同化他的巴黎保持一定距离的方法得到巴黎的认可。”(见本书第 252 页)

因而，在文学世界这个共和国里，民族文化的多样性是其重要特色。各民族文学的文学创造可以形成一种“差异资源”，使得文学世界共和国五彩缤纷、气象万千。文学的建立与民族的建立密不可分，“早期的作家总会利用一切可能的手段，文学的或者政治—民族的，以聚集文学财富。”“在赫尔德开创的思想体系中，‘人民’就是民族和民族语言的同义词，这一概念可以给文学创建者提供大量的工具：收集通俗故事，将其变为民族叙事和传奇；创建民族和大众的戏剧，这不仅可以使民族语言得到传播，将通俗材料作为这种戏剧的内容，而且可以形成一批民族观众；恢复文化遗产（比如希腊或者墨西哥的）或者质疑文学的时代标准。拉缪比其他人更好地理解了这一原理，他用了‘资产’一词来形容小国的‘差异’资源：某些国家……的价值就体现在它们的差异性中……这些差异才是小国自己的真正资产，只有当这些资产在国际交流中变得举足轻重时，它们才可加以利用。”（见本书第 257 页）

那么，这些民族文学的资产如何在国际交流中变得举足轻重呢？除了前面介绍过的借用文学中心地带的语言及其承载的文学性、保持自身文化特质外，很重要的一个条件是这个民族国家“自立于世界民族之林”的国家意志。而得到国际性认可的方式便是对国际重要文学奖项如诺贝尔文学奖的追逐。虽然诺奖评选委员会评奖的原则是奖励“一年来对人类做出最大贡献的人”，但是在文学界，怎样判断哪位文学家及其作品对人类做出了最大贡献，就往往与当时评委的价值观有着密切联系，而且时有受意识形态左右的状况而受到诟病，以至于出现了法国存在主义文学大师萨特拒绝获奖的情况。但是另一方面，许多文学“小国”却十分重视这个奖项。在卡萨诺瓦看来，像诺贝尔文学奖这样的国际大奖，由于其国际影响性而受到各国特别是文学“小国”的重视，把获得诺贝尔文学奖看成是国家文化软实力的体现，所以往往与政治相关。文学世界共和国中，“小国”追逐的重要奖项的目的往往是为了提高该国的文化甚至政治地位。比如说，他认为像韩国这样的文学小国甚至得了“诺贝尔强迫症”，“在首尔的最大书店里，人们可以看到对于‘未来诺贝尔

奖’的召唤。”卡萨诺瓦也提到，像中国这样在过去的岁月中长期封闭的国家的作家们，也开始尝试获得这一奖项，而且她认为，“慢慢地可能从中国国家层面提出这方面的诉求。”

当然与此同时，作为国际文学大奖，诺贝尔文学奖在评奖时也考虑某个民族的优秀作家，特别是能向全世界展示该民族文化身份（独特性）且具有世界级“文学性”的作家作品，这本身也是出于“为全人类作出最大贡献”的考量，所以入选作家作品的“语种”也是诺奖评奖委员会考虑的重要因素，“诺贝尔奖诉求在葡萄牙语言领域里也采用同样的方式。豪尔赫·阿马多（Jorge Amado）在1993年的一次对话时这样说道：‘我觉得人们欠下葡萄牙语一个诺贝尔奖，这门语言从来没有获得过一个诺贝尔奖：在我看来，不是诺贝尔奖成就了文学；而是作家们成就了诺贝尔奖。但是我还是觉得很难过，像吉马良斯·罗莎（Guimaraes Rosa）这样一个人物一直到去世都没能获得诺贝尔奖，还有像卡洛斯·德拉蒙德·德·安德拉德（Carlo Drummond de Andrade的）以及其他一些葡萄牙语作家，都是直到去世都没能获得诺贝尔奖。在葡萄牙，一位80岁的、很多年前就已经是重要的葡萄牙语诗人的米格尔·托尔加（Miguel Torga），他就算获奖一千次也不为过，但他却没有。这是很让人痛心的。但这件事一点也没让我觉得担忧，我可以向你们保证。’终于在1998年，这一奖项颁发给了葡萄牙语小说家若泽·萨拉马戈（José Saramago），这一事件修复了这一‘不公正’局面。”（见本书第302页）

所以卡萨诺瓦还写道：“最初的这些标准都是一些政治标准，也就是说，是从文学世界最有差异的概念出发。因此合法文学艺术的最初定义被视为中性的定义，也就是1914—1918年战争之前人们呼吁的文学中间立场，以便平衡那个时代文学中的‘极端’民族主义，特别是为了服从政治的，尤其是外交的需要。”因此，诺贝尔文学奖这个文学世界里影响最大的奖项很难建立起普遍认可的公平判断，因为它是根据获奖当年的世界文学甚至政治经济外交等等非文学因素而定的。

但是另一方面，无论文学“小国”出于民族尊严和文化话语权的考

虑向文学世界共和国的中心靠拢，还是文学中心试图建立“普世”的文学性，背后其实都带着某种种族中心主义色彩。因为如果说诺奖这样的世界文学中心评价机构根据当年的人类社会发展状况考虑将此奖颁给某个国家或某位“为人类发展做出了大贡献”的作家的话，那么这种做法同样可以为那些在某个时期内主导着文学世界话语权的大国（大语种，如法语或英语）的种族中心主义打开方便之门。卡萨诺瓦一针见血地指出：祝圣机构的这些活动是两面性的，既是积极的又是消极的。事实上，评价和转变一个文本的权力几乎不可避免地会按照“评审”人的规范而进行。这就会导致一种拒绝差异的普世化过程，以至于在文学世界共和国中，大鱼吃小鱼的现象经常出现。

文学翻译于是就成为“大鱼”吃“小鱼”的手段之一。因为翻译实际上也是一个“具双重性的操作过程：它既是由特别机构赋予的进入文学共和国的准入方式，是向文学世界开放的组成机件，同时也是归并到核心美学范畴中去的一种系统性机制，是篡改、误读、曲解甚至是断章取义的根源。从某种程度上看，普世性就是那些核心美学范畴最可怕的发明之一：在以拒绝对抗和等级制的世界结构名义下，在所有文学一律平等的外衣下，这些持有普世性垄断权的人们让所有人类都屈服于他们的法则。普世性就是他们既得的、与他们的普世性相似，因而被他们认为可以被所有人接受的东西。”（见本书第178页）。乔伊斯用爱尔兰英语和各种语言和语态写出的《尤利西斯》在法国的“祝圣”就是这样一个例子：“我们可以切实看到，法兰西的祝圣毫无疑问能拔高作品、使其变得国际化、普世化。”但同时“也会阻碍一部好作品的出现。去民族化的文学首都将会把所有的文本都进行去历史化操作，使它们能符合这些文学首都自己的文学艺术观念。”同样，巴黎文学评论界（文学世界评价机构的重镇）对卡夫卡也“不断使用形而上学、心理分析学、美学、宗教、社会、政治等术语对卡夫卡进行诠释”，有意无视历史和去编年化，“这也是其结构性种族中心主义的另一种表现”。玛尔特·罗伯特（Marthe Robert），是最早提出对卡夫卡的作品进行历史性阅读的作家，

他批评巴黎文学评论界对卡夫卡的认可时说：“事实上，这的确就是一种入籍程序，通过这一程序，产生了一个法国的卡夫卡……但他和真正的卡夫卡之间却相距甚远……”（见本书第180页）

因此卡萨诺瓦认为，这些去历史化的文学认可原则阉割了政治上处于被统治地位作家所有的政治或民族政治的主张。换句话说，祝圣中心的认可既是重要的独立形式，也是一种否认被祝圣者历史存在的种族中心主义兼并形式。有位叫查尔斯·拉森（Charles R. Larson）的文学评论家曾宣称他“能够将这个全球性头衔授予一部冈比亚小说，因为只消进行一些替换，比如将菲利普·罗斯（Philip Roth）、约翰·厄普代克（John Updike），以及一些非洲人的名字换成美国人的名字它就能够很快转化成一部美国小说”。就是说，美国的英语、美国英语的文学性甚至美国人的姓名都是具有获得文学世界中心认可之普世性的。

这就是说，一个西方（文学世界中心）的作者会自动具备普世性；而其他作家则需要经过努力斗争才能获得它。“我希望，对非洲文学的普遍性一词的讨论能够被禁止，一直到人们不再将普世性一词看作狭隘的、使欧洲感兴趣的特殊性的同义词为止，一直到他们的视野逐步得到拓宽，可以通达全世界为止。”（见本书第181页）

为了能获得文学的认可，处在被统治地位的作家们因此必须服从由那些垄断着普世性的人们颁布的普世性的规范，特别是要找到可以让自己被他人发现的“合适距离”。如果他们想要被人发现，他们就必须生产并展现一种差异性，但不是要展现或者追求一种遥远的，远到不被人感知的距离。不要太近也不要太远。所有在语言上接受法国统治的作家们都有这方面的经验。瑞士法语作家拉缪一直以来在巴黎都是不为人知的，尽管他尝试过模拟对巴黎的归属感，但他真正被认可却是在他声称自己是沃州人这一“差异性”之后。他在致伯纳德·格拉塞（Bernard Grasset）的信中深入分析了这个问题：“这大体上就是我国既过于相像又过于不同，太近又不够近，太过法国式又不够法国式的命运；因为或者我们不了解它，或者当我们了解它时，却不太知道该怎么办。”我们

知道，正是有了这一构成性种族中心主义才产生了所有的所谓异国文学。在《新法兰西杂志》(1924年)中的一篇写给西班牙作家拉蒙·戈麦斯·德拉塞尔纳(Ramon Gomez de la Serna)的文章中，让·卡索(Jean Cassou)清晰地分析了法国评论机构的主要怪癖：“我们希望外国人使我们感到惊讶，但我们却准备告诉他们如何做，似乎他们的作用就是为了能为我们的乐趣服务，而不是为他们的种族。”

当然我们可以看到，卡萨诺瓦也注意到这种文学种族中心主义也有其文学世界本身的一些合理性：要让文学世界共和国的人们(读者)读得懂的作品才能得到认可。所以作为一项全球性的文学奖项，诺贝尔文学奖对那些虽然创新了某种文学性但过于晦涩的作家作品也常常被“忍痛割爱”。例如1932年，著名的法国象征主义诗人保罗·瓦莱里就被诺奖拒之门外，尽管他来自巴黎这个文学世界的格林尼治。卡萨诺瓦认为，20世纪以来开启了文学世界范围扩大的历程，所以诺贝尔奖设置了“跨民族”的标准，以便能跳出过于以欧洲为中心的文学定义。向新的作家们开放，也就是说向新的文学资本类型开放。1913年，诺贝尔奖颁发给了泰戈尔这位伟大的孟加拉语诗人。虽然这实际上也是“不断加强的欧洲中心主义或者不断得到满足的殖民者自恋倾向发展的产物”，泰戈尔不是被印度人向委员会推荐的，而是由伦敦皇家文学社引荐的，这个决定是在《吉檀迦利》(*Gitanjali*)唯一的英文版出版之后才定下来的。

但毕竟，文学世界里逐渐出现了不同肤色、不同文化背景的作家作品，逐渐地构成了文学世界里的多样文学“种族”共存状态，虽然这个过程比较漫长，比较艰辛。

2015年初夏于武汉大学珞珈山麓

2008 年版前言

当这本书被译为不同语言时，我总有同一件事要说：我陷入怪异和不安之中。

给世界文学的运作找到一个空间需要我用大脑进行构建（要掉许多头发），要画图表，要做一系列归纳，要提出思辨性肯定和反对意见，要提出一个全球性模式。我曾犹豫不决，不知道该用全景还是用特写，用广角镜还是用普鲁斯特在《追忆似水年华》尾声中说的“放大镜”^①，我的这个模式就和他这个模式的定义相同，也就是说，飞机上看大地般的概括。

不过，进入人们描写的世界，也就是说带着激情、带着疑惑、带着误解、带着不期而至的异议进入这个世界——尽管有时间差，因为我写的不是一部文学作品，简言之，在拥有实践经验的同时理解进入文学国际空间的意义，就意味着以不同的方式进行自己的工作。从某种意义上说，我是从观念到感知的，就像德勒兹^②所说的那样。以其他书的国际化为目标的一本书使我实实在在地理解了智性领域延至今日的机理。总

① 马赛尔·普鲁斯特：《复得的时光》（*Le Temps retrouvé*），见《追忆似水年华》（*A la Recherche du temps perdu*），巴黎：伽里玛出版社，1954年，第8卷，第424页。

② 吉尔·德勒兹、费里科斯·瓜塔里：《什么是哲学？》（*Qu'est-ce que la philosophie?*），巴黎：子夜出版社，1991年，尤其是第七章，第154—188页。

而言之，当这些书通过了本书的检验时，我才真正理解了作为本书的研究对象的那些外国人写的和用外语写的书。

同时，我可以使用我在本书中提倡的对照方法，但不再作为假说模式，而是作为理解事实的实用工具，以便领会（有时是为了预测）读者的各种印象或异议；简言之，抓住在特定空间中拓展的阅读模式。换句话说，我所写下的从此便成为我理解我尚不熟悉的或我尚不能企及的文学世界的工具，或成为理解文学作品在超越国界前就有过但我却不熟悉的理解习惯。

所以，我要求自己不时地回到这样或那样的假设，我经历了好几次怪异的体验——也很难将这种体验表面上看起来所具有的循环特性传达出来——以至于必须有一种我在写作本书时脑子里出现过的那种文学地理学，才能理解在我周围萦绕的辩论挑战。换句话说，我仅通过本书的版权输出就得到了一个肯定意见，这就是，大部分输出书籍的原则立场就是其在我力图绘制的世界文学版图上的生存能力。

我只能这样来解释英语世界向我提出的问题和异议——这些问题和异议直接涉及文学和报刊的全球化，涉及全球化视角下文学材料的理论和学科挑战，涉及政治的或殖民的从属化与文学本身的独立性之间的关系等；这些问题和异议与在圣保罗、开罗或在布加勒斯特就同样的世界模式所提出的问题完全不同。在这些地区，书籍更多地和自动地是从“实用”目的来加以利用的。它是事实上也被理解为某种潜在文学战略的保留节目；在世界其他地区证明其特别功效时，它们可以被转换。因此，书籍就是个性和战略性秩序反映的契机。对我来说，这些以非理论的方式证明了的有利条件令人兴奋，也就是说，（个人的或集体的）立场的同一性或因其结构的模糊性而可能近似的作品并不是一些抽象的假设，相反是毫无疑问的实在，至少对于头脑最清醒的文学玩家来说是如此。

我也曾看到，在世界的某些地方，文学的东西像我曾经试图指出的那样不仅仅被政治化或民族化，它们本身还带着某种集体的、民族的因而是本质的定义。在这些地方，我发现所有人的尊严事实上都来自对某

个专有名词的简单提及，群体的及其成员中每一个人的名誉部分地取决于某个外国人对其民族经典的评价；评价这种民族文学的每一个字都应该细细斟酌，无论读者还是作家都曾发挥过一种特别的超敏感性，但这种敏感性常常不能容忍内部的质疑。^①我因此能够证实，卡夫卡在《小国的文学》^②中的著名思考能够以同一性的名义置换到世界上许多不同的地区去。这使得我认为如果我企图从总体上分析我曾提出的那个模式，那么我就应该承认这种既是一种逻辑（一种存在逻辑）又是一种具合法性的集体癖好。所以我不能满足于重复我的本能反应；用潘诺夫斯基（Panofsky）的话说，这种本能反应就是我所属之空间的“文学习惯”^③。在这些“习惯”中，文学的艺术顶峰只有通过“纯”文学的艺术才能达致内在的信念，我的意思是说（当然是相对而言）才能脱离两大依附形式：对商业和民族的依附形式。换句话说，在为我自己总结出我之前成功地从书籍得出的结论的同时，我应该同意锻造对重视区别性、非对称形式和美学多样性的文学文本别样的批评工具和别样的评价（即理解）工具。这些工具应该尽可能避免种族中心主义批评，也就是说，对这种种族主义批评本身的系统研究常常是对中心空间的批评为其特点的。

书籍的跨民族流通也让我不止一次地重新审视我曾不停地掩饰或否认的一种身份，我认为它无关紧要，没有价值或没有确切性：我的民族身份。可是我的外国对话者仍然不停地指出他们认为我的整个计划是什么。人们知道，当人们在自己的祖国时赋予个人取向的东西，身处外国时则常常是在民族渊源中被确定的。我的“共和国”不可能是法兰西的共和国，这使我有许多问题需要思考。或者，我被人指责为有意或无意

① 在众多的学者中，米兰·昆德拉在《被背叛的誓言》（*Les Testaments trahis*），巴黎：伽里玛出版社，1993年，第213—231页中出色地提及过这些。

② 弗朗兹·卡夫卡：《日记》（*Journaux*），载《卡夫卡全集》（*Oeuvres complètes*），巴黎：伽里玛出版社“七星文库”丛书，1984年，第3卷，《1911年12月25日》，第194—198页。

③ 埃尔文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）论及“思维习惯”，见《哥特式建筑与经院思想》（*Architecture gothique et Pensée scholastique*），巴黎：子夜出版社，1967年，主要见于第83—113页。

的民族主义（主要是在法国），因为人们忘记了狄德罗所说的：发现的秩序不等于展示的秩序；^①人们忘记了我并没有为这本书构建前提——尤其是，伦敦的竞争者巴黎在很长时间内仍可能是文学世界的首都；由果溯因，也就是说，业已重复地、持续性地发现了许多文本中的这种结构。或者，人们使用我本人提供的工具来将本书描述为法国范式对文学世界之统治的无数表现之一。但是，如果说由于我同意将自己也置于被我称之为理解一部作品的“必要条件”（*sine qua non*）的条件而将自己定义为法国人，那么我就不得不承担由此带来的一切后果。这样一来，从世界文学空间特殊准则的视角来看，我是出身于一个长期处于统治地位而今天已衰败的文学空间中的。是什么样的民族构造的倾斜使得它逐渐式微的呢？

首先我觉得，从本书将文学作为在全球意义上的思考中心这一点来看，本书是非常“法兰西式”的。从这个观点看，本书完全是一种带有民族主义传统特点的“文学中心论”（*littéraire-centrisme*），而如果说我能够描写法兰西文学空间，特别是基于文学玩家们过早地进入国际舞台这一事实而言，这个文学空间被我作为文学上的集体投资者，最大的、对其信仰最根深蒂固的投资者之一；还有，在这个国家，文学一直是最重要的，是在许多方面过度泛滥的集体赌注，它让人着迷，并无疑具有世界上少有的力量。从社会学角度说，文学在法国继续体现为最合法最高雅的野心形式之一，继续被看成最完善、最令人羡慕的自我实现之一。由此，我注意到我延续了一种很有民族特点的信念形式。

此外，法国文学空间天真的世界主义传统（被德国批得体无完肤）使在差不多150年里译成外文的法文文本取得了“世界主义证书”，无疑正是这种传统使我能够试图构建一种世界文学模式。换句话说，我现

^① 德尼·狄德罗：《百科全书》/《百科全书第三卷》（*Encyclopédie III*），见《狄德罗全集》（*Oeuvres complètes*）第七卷，约翰·鲁格和雅克·普鲁斯特（出版者），巴黎：海尔曼出版社，1976年，第210—262页。

在注意到我就是自己描述过的那种结构的纯产物——我怎么可能逃脱这种结构呢？只需因我的法国身份，我就可以自然而又决然地倾向于参与到文学世界的事务中去。

不过，巴黎文学力量事实上的衰退（无论在作品生产的数量方面还是在被认可度方面）以及英语逐渐占上风的事实都使我——我相信正是因为我感觉到了这一点——没有完全对文学本身的依附性机制视而不见。同样，我得以同时宣告巴黎文学的兴盛和衰落，它的全球化力量和它那结构性的种族中心主义。

这样，本书主题与其传播空间的表面一致性便可以允许它的论点在其传播本身之中获得一种确认形式，并从某种意义上说，它既完成了传播，也似乎实现了它的预期。不过，国际化的影响也表现在与其他文学世界性构想的矛盾之中。几年来，虽然世界文学的话语、研究手段和挑战尚处于形成过程中，围绕着正在形成中的世界文学这个概念本身说明事实上已出现了一个跨民族的空间，以至于人们从现在起就可以将本书作为在这个空间中对文学跨文化性本质讨论中的立场之一来阅读。

帕斯卡尔·卡萨诺瓦

2008年6月于巴黎

飞毯上的图案

亨利·詹姆斯(Henry James)是少数几个敢于将作家(也是将其文本)与批评家之间带刺的和无休止的相互关系问题在其《飞毯上的图案》(*Le Motif dans le tapis*)^①中以文学的方式搬上舞台的作家之一。但他远非仅仅宣示确认将文学批评推向难以企及的文学构成的失败,而是在试图避免这种失败,詹姆斯确认了与文学技艺的一般表现相反的两个原则:一方面,每部作品中通常都有一个待发掘的对象,这就是文学批评的合法任务;另一方面,这一“秘密”并不是那种无法言说的秩序,或是带着某种迷狂静默的高级超验本质。詹姆斯式飞毯上的“图案”(或面孔)非常具象的隐喻(“他将其打造得如此具象,就像是笼中的一只鸟,鱼钩上的一个诱饵,捕鼠器上的一小块奶酪。”^②),让人不得不认为从那里能找到一些文学方面的、还没有描写出的东西。

这位沮丧的批评家向一位刚对他说,尽管他的诠释高雅精细但却总是“顾左右而言他”,说他从来没有弄懂他的文学事业的意义本身的作家问道:为了加快这一艰难的诞生,您就不能给我指指路吗?……“不

① 亨利·詹姆斯(Henry James):《飞毯上的图案》(*Le Motif dans le tapis*),阿尔勒:南阿克特出版社,1997年。

② 同上书,第26页。

能。这只是因为您从来就没有看到这个方向。”那位作家回答说，“这样，您就看不到任何相关的因素。而对于我来说，这却是非常明显的，就像这壁炉上的大理石”^①。这位学术自尊心受到伤害的批评家坚持说他非常认真地说明了所有可用的批评假设：“这与一种神秘信息有关吗？……或者与一种哲学有关？”他问道，因为他确信应该在文本中寻找超出显义的深层表达方式。“这种表达方式存在于理念中吗？这与形式或者与情感相关吗？”他又说，同时重提永恒的深层和表层二分法。“这至少，”他无可奈何地大声说，“与某种您以自身风格沉浸于其中的游戏相关，与某种您在语言中寻找的东西相关。”“这也许是一种对字母P的偏好！如对爸爸(Papa)、苹果(pomme)、李子(prune)这样东西的偏好？”这时他是在提及纯形式主义的假设。这是最崇高的，可使一切获得成功的意图；^②某种与原始意图有关的，就像一张波斯地毯上的复杂图案。^③图案上的各种图形在其“绝妙的复杂性”中的“极好融合”一直都停留在那里，就像字母从所有读者眼前掠过、同时也就呈现在读者眼前然而却又不留痕迹一样：“这不仅是因为我从来没有为保留秘密而采取任何预防措施，”作家詹姆斯坚持说，“而主要是我从来没有梦见过这样的东西。”

作为批评之批评或批评假设之批评，《飞毯上的图案》使人对批评的前景及其赖以存在的美学基础进行思考。这样它就要狂热地研究作品的秘密所在，詹姆斯式批评从来没有打算指责其对文本提出的问题的本质，没有打算改变甚至使它看不清事物的巨大偏见：理念，即未经讨论的那种预批评，那种认为文学作品应该被当作绝对例外来描写的、不可预见的和孤立地出现的理念。在这个意义上说，文学批评施行一种极端的单子论(monadisme)：一部独特的、不可化约的作品将是一个完美的单元，它是不可度量的，它只与其自身相关。这就迫使批评者从整体上

① 亨利·詹姆斯(Henry James)：《飞毯上的图案》(*Le Motif dans le tapis*)，阿尔勒：南阿克特出版社，1997年，第24页。

② 同上书，第22页。

③ 同上书，第34页。

来理解构成人们所说的那种在唯一和偶然过程中形成的“文学史”。

詹姆斯向批评家推荐的解决办法的意义即“飞毯上的图案”，这个形象（或这个结构）只是在其形式和一致性突然从一个复杂轮廓里表面的交错和混杂中冒出来时才会显现，这个形象无疑不应该从文本之外去寻找，而是应该从飞毯上或作品中的另一个观点出发去寻找。这样，如果换一个批评角度，那么人们就会与文本本身保持某种距离以便观察图案结构的整体，比较它和其他形式之间的循环性、相似性和相异性；如果人们力图将飞毯的整体当作一个统一的轮廓来看，那么就有可能弄懂人们所希望出现的特别图案的独特性。用米歇尔·福柯的话来说，文本的构成性岛国偏见（insularité）对其所属的总体轮廓的观察构成障碍，也就是说，对观察与之有共鸣、有关系并构成其真正独特性的、真正新颖之处的文本、作品、文学和美学争论的总体来说会构成障碍。

改变对作品（飞毯）的视角是以改变观察出发点为前提的。所以，作为亨利·詹姆斯式隐喻的延伸，可以说神秘作品的“高级复杂性”能够在其总体性中发现其根源，尽管它是不可见的，但却在所有的文学文本中供奉着，总体性需要通过并紧靠着文本才能构成和存在，在世界上出现的每一本文学书都是其中的一份。一切被写出来的、一切被翻译出来的、一切发表了、一切理论的、一切评论的、一切出了名的书都是这种构成中的一部分。所以每部作品都像“飞毯”那样，只有从构成的整体出发才能被解码；它只能与所有文学世界相联系，才能在其重现的一致性中凸现出来。所有文学作品只有从使其出现的结构总体性出发才能使其独特性显示出来。每部在世界上被写出的、声称是文学的书都是整个世界文学的庞大“组合”中的一个小构件。

实际上，对作品、作品的结构、作品的形式和美学新颖性来说最陌生的东西就是生成文本本身，就是使文本本身得以显露的东西。这就是飞毯的整体形状或构成，也就是说在文学秩序中，唯有“世界文学空间”才能够赋予文本形式本身以意义和一致性。这个空间不是一种抽象的和理论的结构，而是既具体但又不可见的世界：这是一些文学上的广阔领

地，是一些能生成所谓文学之物的世界，是一些被认为无愧于文学称号的、人们在其中争抢构建文学技艺特殊手段和道路的世界。

因而就会有独立于政治界线之外的文学领土和界线，有一个秘密的、但却被所有人接受的，尤其是被最失意者领会的世界。在这些领地中，唯一的价值和资源就是文学；这是一个被心照不宣的力量支配的空间，但是它将决定在世界上到处被写出来并到处流传的文本形式；一个有中心的世界，它将会构建它的首都、外省、边疆，在其中，语言将成为权力工具。在这些地方，每个人都为成为作家而斗争；人们将在那里建立一些专门的法规以便至少在最独立的地区将文学从政治专制和民族专制中解放出来。斗争将在敌对的语言之间展开，将一直同时在文学上和政治上产生革命。只有从时代的文学尺度出发，从文学世界自身的节奏——文学“格林尼治子午线”出发，才能解读这部历史。

文学世界共和国的分析目标不是描述文学世界的总体，也不试图对世界文学进行根本不可能的彻底清查。这里要做的是改变“从某个立场出发”^①描述文学世界的角度，用布罗代尔的话来说，这是为了获得改变惯常批评观和描述作家们自己也总是不明其究的文学世界的机会。我们还要指出，支配这个奇异和庞大共和国的法则——争夺、不平等、特殊战争——都以前所未有的、常常是彻头彻尾全新的方式来解释 20 世纪最有争议，特别是最大的文学改革家的作品：乔伊斯、贝克特、卡夫卡，还有亨利·米修、亨里克·易卜生、西奥朗 (Cioran)、达尼罗·金斯 (Danilo Kis)、阿尔诺·施密特 (Arno Schmidt)、威廉·福克纳以及其他。

作为历史的和地理的世界文学空间——其轮廓和边线从来没有被描述和划出过——在作家们身上体现出来：他们创造了文学史，他们就

^① 费尔南·布罗代尔 (Fernand Braudel)：《物质文明：经济与资本主义》(Civilisation matérielle, économie et capitalisme)，第 3 卷，《世界时间》(Le Temps du Monde)，巴黎：阿尔芒·科林出版社，1979 年，第 9 页。

是文学史。同样，国际文学批评界也雄心勃勃，想要创造一种专门的，既是文学的也是历史的文本阐释方式，也就是说，解决内批评——只在文本内部寻找意义要素——和外批评——只描述文本生产的历史条件——之间被认为不可解决的自相矛盾，但文学家们总是揭露国际文学批评界，认为他们根本不能懂得文学家们的文学性和特殊性。所以，这就需要在更加广阔的空间——即某种意义上的空间历史——中来定位作家（和他们的作品）。

费尔南·布罗代尔在论及15和18世纪的世界经济史时，为所有和这个问题相关的著作全都“局限在欧洲的范围”而感到遗憾，他补充说：“而我可以肯定地说，在世界的范围比较——唯一有效的——总可以有更多的思考……世界经济史实际上比仅仅讲欧洲的经济史更加清晰易懂。”^①但他同时也承认对世界层面的分析也可能“使最无畏甚至最天真的人们气馁”^②。所以，为了详尽叙述现象的总体性和独立性，我们在这里听取费尔南·布罗代尔的建议：从世界层面看问题，同时尊重其审慎与谦虚标准。

然而这不应该使人忘记，为了使一个具如此巨大复杂性的世界更加理性，我们应该放弃一切与历史的、语言学的、文化的专业化和一切研究领域界限——这种界限会部分地证明我们对世界的分割——相关的习惯，因为只有这种改变，才能使我们的思考走出既定的范围，从而将文学空间作为一个总体现实来理解。

正是一位作家——瓦莱里·拉尔波——第一个盼望一个“知识国际”（internationale intellectuelle）^③的到来，他曾非常勇敢地呼唤一种国

① 费尔南·布罗代尔（Fernand Braudel）：《物质文明：经济与资本主义》（*Civilisation matérielle, économie et capitalisme*），第3卷，《世界时间》（*Le Temps du Monde*），巴黎：阿尔芒·科林出版社，1979年，第9页。

② 同上书，第8页。

③ 瓦莱里·拉尔波（Valéry Larbaud）：《法兰西的巴黎》（“Paris de France”），载《黄蓝白》（*Jaune, bleu, blanc*），巴黎：伽里玛出版社，1927年，第15页。

际文学批评的诞生。在他看来，应该与所有幻想特殊性和岛国性的、独一无二的民族主义习惯分离，特别应该终结文学民族主义造成的局限性。他在《在圣杰罗姆的保佑下》(*Sous l'invocation de saint Jérôme*)中指出，直至今日，在不同的民族文学教材中，对世界文学的描述只是“一个简单的并列”^①。然而他接着说：“实际上，人们明显感觉到未来的文学批评科学——因最终放弃所有非描述性批评——只会构成一个一直在增长的、与两个词——历史和国际 (*histoire et internationale*) 相关的整体。”^②而亨利·詹姆斯则将文本意义的一种既前所未闻又明显的感知作为这项事业的奖励来宣布：我们没有任何理由和这些文本的意义失之交臂。这种意义是如此地伟大而又如此地简单，是如此地简单而又如此地伟大，而最终，知识是一种完全特别的经验。”^③因此在这里，人们将会处于亨利·詹姆斯和瓦莱里·拉尔波的双重保佑之下。

① V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《通向国际》(“Vers l'Internationale”)，载《在圣杰罗姆的保佑下》(*Sous L'invocation de saint Jérôme*)，巴黎：伽里玛出版社，1946年，第147页。这篇文章是为著名的比较文学专家、拉尔波的好友保罗·冯·梯埃格亨 (Paul Van Tieghem) 的著作《文艺复兴以来的欧洲文学简史》而作，该书是欧洲首批为世界文学史奠基的著作之一。

② V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《在圣杰罗姆的保佑下》(*Sous L'invocation de saint Jérôme*)，见相关前引，第151页。

③ H. 詹姆斯 (H. James)，见相关前引，第53页。

文学口语 / 323

丧失个性的英雄 (Macounaïma), 反卡恩蒙斯 (l'anti-Camôes) / 326

瑞士的克里奥尔式法语 / 338

第五章 爱尔兰范例 / 345

创造传统的叶芝 / 347

盖尔语联盟, 民族语言的重新创造 / 350

约翰·米尔顿·辛格, 书面口语 / 354

奥凯西, 现实主义反对派 / 355

萧伯纳, 伦敦式同化 / 357

詹姆斯·乔伊斯和萨缪尔·贝克特或自主 / 359

一个文学空间的起源和结构 / 365

第六章 革命者 / 369

但丁和爱尔兰人 / 374

乔伊斯家族, 阿尔诺·施密特和亨利·罗斯 / 376

吕内堡荒原上的詹姆斯·乔伊斯 / 377

《尤利西斯》在布鲁克林 / 380

福克纳革命, 贝奈特、布杰德拉、亚辛、

巴尔加斯·略萨和夏穆瓦佐 / 383

福克纳在西班牙莱昂 / 385

福克纳在英国 / 389

福克纳在拉丁美洲 / 391

文学语言的创造 / 392

世界和文学长裤 / 395

第一部

世界文学



这项历史调查应该能为先知书的主题带来所有的特别情节，对这些情节的记忆被转交给了我们：我听到了每本书作者的生命和品行，他对自己提出的目标，他的过去，他在何种情况下、何时、为谁、最终用什么语言写作。这项调查也应该能给每本书带来专有的财富：它最初是怎样被接受的，它会落在什么样的人手上，它的文本会经历多少不同的考验，有多少人会决定在其规范下接受它，最后，所有被公认为经典的著作是如何汇集在一起的。所有这些，我是说，通过神圣的文字的调查，应该能理解书籍本身。

——斯宾诺莎 (Spinoza) : 《神学政治论》

(*Traité des autorités théologique et politique*)

第一章

一部文学世界史的原则

文明是一种可持续增值几个世纪的资本。

——保尔·瓦莱里 (Paul Valéry):

《思想的自由》(*La Liberté de l'esprit*)

不能把我们优秀作品的目录向你们列举出来，让我觉得很恼火：我不怪我们的民族；尽管她既不缺乏思想也不缺乏天才，但她总是被一些事情牵绊，使她不能像邻国一样强大起来……我们觉得很羞愧，在一些方面我们不能和邻国平起平坐，我们将以坚忍不拔的工作来赢回灾难使我们丢失的时间……切勿效仿那些成天梦想一夜暴富的穷人们，要承认我们的贫穷；正是这一贫穷鼓励着我们为文学的财富而奋斗，要知道一旦我们获得了文学的财富，我们就能实现民族的荣耀。

——普鲁士腓特烈二世 (Frédéric II de Prusse):

《论德国文学》(*De la littérature allemande*)



很久以来，作家们就局部地以不同的方式描述过他们在文学世界里面临的艰难处境，以及他们亟待解决的特殊问题，特别是文学领域遵循的奇怪的经济法则。但是在这个文学世界里，否定和拒绝的力量如此之大，以至于但凡或远或近提到过这些危险的或是有损文学秩序的文本都会很快被边缘化。自杜贝莱以来，曾有众多的作家试图借助他们的作品来揭示在他们的生活，以及文学奋斗中存在的暴力以及面临的真实挑战。当我们对文学世界的现实运行有所了解时，通常就只需对这些文本进行阅读，以便能找到对于这个毋庸置疑的世界的描述。但是如维里米尔·赫列布尼科夫（Velimir Khlebnikov）所说的每一个经济措辞、“言语市场”及“看不见的战争”和歌德提及的“全球交易市场”，以及瓦莱里所说的“非物质文化遗产”或“文化资本”，这些说法均曾遭到评论界的强势否认和排斥，理由就是这些作品在隐喻和“诗意”上表现不够。然而，创建文学世界结构的保尔·瓦莱里则认为，正是这些在这一文学活动中最知名的先导们，在不同时期，不同地点，以显然不受欢迎的词语描述了这一“精神经济”。作为文学经济本身的伟大战略家们，尽管他们的描述是不全面的，但他们长于精确描述这一经济法则并且建立一些完全新颖的分析方法（这往往需要很大的勇气，因为这与他们的文学实践是相背的）：一些作品之所以有价值，既是得益于它的纯文学创作，也是因为其对作品本身及作品所在的文学世界有深刻的剖析。不过，每个创作者，即使是最有克制的，也就是说最清醒的，在理解并描述自己在文学界的立场时，也会无视文学结构的普遍原则及其根源，而将其看作特例。由于只关注一种特别的观点，那他就只能模糊地看到文学结构的一部分，而不是文学世界的整体，因为文学信仰可以掩盖文学统治

本身的原则。因此必须一方面借助作家的力量，同时让作家们的一些直觉及最具颠覆性的观点更极端化和更系统化，以便尝试给跨民族文学共和国一个描述。

如瓦莱里·拉尔波 (Valéry Larbaud) 所言，“文学政治”有它的轨迹及原因，这是被政治本身所忽略的：“世界政治地图及知识地图之间有很大的差异。政治地图约 50 来年就会改变一次；它带有任意的和不确定的裂痕，它关注的中心点也是多变的。相反，知识地图的改变则是缓慢的，它的边界具有很强的稳定性……就这点而言，知识政治和经济政治没有任何关联。”^① 费尔南·布罗代尔 (Fernand Braudel) 也同样注意到了艺术空间对经济（以及政治）空间而言具备的相对独立性。他解释说：在 16 世纪，威尼斯虽是经济中心，但却是佛罗伦萨及其托斯卡纳方言 (toscan) 在当时的知识界占主导地位；在 17 世纪，阿姆斯特丹成为欧洲最大的商业中心，但在艺术及文学上却是罗马和马德里占统治地位；在 18 世纪，伦敦成为世界的中心，但占据文化霸权地位的却是巴黎。他写道：“19 世纪末 20 世纪初，经济上，法国在欧洲经济中排名靠后，但却不容置疑地是西方文学及绘画中心；而意大利及后来德国的音乐统治地位也不是发生在意大利或德国经济很强盛的时候；现在仍然如此，美国经济上的巨大成功并没能让美国成为文学或艺术之首。”^② 要理解这一文学世界的运作的主要困难，实际上在于承认它的边界、它的中心、它的轨迹以及它的交流形式不是完全和政治经济世界的那些东西并道而行的。

国际文学空间是在 16 世纪建立起来的，与此同时，文学被当成一种斗争的工具，并且这一工具从此便不断地扩大并蔓延开来：在欧洲各个国家开始出现和建设的时候，各种参照、识别甚至是对抗逐步建立起

① V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《逍遥法外的阅读癖——英国篇》(Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais)，巴黎：伽里玛出版社，1936 年，第 33—34 页。

② F. 布罗代尔 (F. Braudel)：《物质文明，15—18 世纪的经济与资本主义》(Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XVe-XVIIIe siècle)，同上，见相关前引，第 54 页。

来；一开始，文学是在各自独立的、封闭的地区团体内流行，成为其共有资本；因其拉丁文遗产而盛的文艺复兴，使意大利成为第一个公认的文学强国；之后是法国，在出现了七星诗社的时候，出现了跨国文学空间轮廓，法国同时挑战了文学世界里意大利的领先地位以及拉丁语文学的霸权地位；西班牙、英国，以及之后所有欧洲国家，都从各自不同的文学“遗产”和文学传统出发，逐渐展开竞争。19世纪中部欧洲出现的民族主义运动引发了各国新的、文学上的存在权。北美及拉丁美洲，也在19世纪逐步进入与他国的竞争中。最后，随着去殖民化运动的展开，所有曾被排挤在本来意义上的文学之外的国家（非洲、印度、亚洲等）也相继要求获得合法性以及文学存在。

这一文学世界共和国有它自己的运行模式，它的经济模式生出了阶层和暴力；特别是它的历史，因为往往会系统地被国家（政治）同化，因此从来就没有真正被描述过。文学共和国的地理建立在不同的文学首都及其依附（文学上的）区域之间相互对立的关系上，这些区域是根据与首都之间美学上的距离来划定的。这种文学地理最终被赋予了一个具体的认证权，即对文学进行认证的唯一合法的权力，负责制定与文学认可相关的规则：也正是因为有了那些不被民族主义偏见左右的少数伯乐的存在，才最终形成了世界文学法则。这是一种特殊的认可方式，它绝不畏权势、不被偏见左右也不受政治利益影响。

但这一具庞大结构的、被无数次测量过的领地是看不见摸不着的。因为它是所有文学主导者一致认可的一种虚构之物：是个魔力世界的寓言、虚构的王国、最美好的世界；在那里，文学世界的统治在自由平等的氛围下进行。也正是这一作为全世界公认的基本信条的虚构产物，一直到现在都掩盖着文学世界结构的现实。文学空间被集权化，拒绝承认它的“非均等结构”（*structure inégale*），目的是为了在纯粹、自由及全球文学的名义下，再一次采用费尔南·布罗代尔的话语及其特殊经济学说的真正运作方式。目前，来自文学最贫瘠地带的作品也是最没希望、最难入选的。然而借助于这一世界文学法则，这些作品最终将神奇地脱

颖而出并被大家所了解。因此，这一文学世界共和国模式与被称作世界化（或“全球化”）的平静模式是相反的。就像我们将要讲到的那样，文学的历史（像经济的历史那样）是和文学的斗争史相反的，因为后者是想以文学为资本，通过否认、宣言、强力、特定革命、侵吞、文学运动等方式，最终形成世界文学。

文学价值证券

1939年，当瓦莱里想要用精确的语言描述他所说的“精神经济”中思想交流结构的时候，他坦言自己需要使用到一个经济学词汇：“你们会看到，当我借用股市语言，将它应用于精神的东西，看上去是多么奇怪；但我认为没有比这更好的，也许找不到任何其他词汇可以用来表达这一关系^①，因为精神经济和物质经济一样，当我们思考它们时，都自然会认为它们是处在简单的对立关系中。”^②他还继续写道：“我说了，有一种价值叫做‘精神’，就像石油、小麦、黄金的价值一样。我说的价值，是指文学有人欣赏，有判断依据，会有人对这一价值（即精神）予以估价，人们会对这一价值进行投资，会跟踪这一价值，就像股票交易所的人们一样；人们会观察它的浮动，我不知道浮动的比例是多少，这要取决于世人对它的观点。人们会看到这一价值出现在报纸的各个版面，会看到它与其他价值的激烈竞争。因为这里还有很多和它竞争的价值……所有这些价值，不管是升还是降，都构成了人类商业的大市

① 着重点为引者所为。

② 保尔·瓦莱里 (Paul Valéry)：《精神的自由》(“La liberté de l'esprit”)，载《观当今世界》(Regards sur le monde actuel)，《瓦莱里全集》(Œuvres)，巴黎：伽里玛出版社，1960年《七星文库》丛书第2卷，第1081页。

场”^①，他进一步写道：“一个文明是一种资本，这一资本的增长是可以持续几个世纪的，就像一些特定资本一样，它会吸收组合股份。”^②瓦莱里认为这是一种财富，这一财富会像自然财富一样不断积累，这一资本会随着精神持续稳定的积淀而最终形成。^③

假如我们随着瓦莱里的思考继续下去，并把他的想法更加准确地应用到文学世界的特殊经济中，我们就可以这样来描述作家们参与的竞争；在这种竞争中，所有交易的赌注就是在世界文学市场上流通的特殊价值，并把这一竞争看作是一系列的交流活动，交流的重点在于世界文学空间里通行的具体价值，以及被所有人追求和接受共同财富：这就是瓦莱里所说的“文化或文明资本”，它同时也是文学财富。瓦莱里认为，这一只能在“人文商业大市场”里才能实现的特殊价值是可以分析的；这个“人文商业大市场”可以根据文化世界特有的法则来进行评估，它和经济学本身意义上的经济没有共同的标准，但对它的认可却毫无疑问是一个空间存在的一个指数；这个空间从来没有被人这样命名过，这就是心智世界的空间，一些特殊的贸易会在这个世界里进行。

那么，如果仍用瓦莱里的话来说，文学经济就应该有一个“市场”，也就是说，它应该有一个空间，在这个空间里只通行和交换唯一的、所有参与者都一致认可的价值。但是瓦莱里不是唯一能够在反文学的外在形式下发现文学世界运作机制的人。在他之前，歌德也曾经勾勒出了新经济法则影响下文学世界的轮廓，他还描述了一个“所有的民族都可以提供各自商品的市场”^④。“在安托万·贝尔曼 (Antoine Berman) 看来，

① 保尔·瓦莱里 (Paul Valéry)：《精神的自由》(“La liberté de l'esprit”)，载《观当今世界》(Regards sur le monde actuel)，《瓦莱里全集》(Œuvres)，巴黎：伽里玛出版社，1960年《七星文库》丛书第2卷，第1081页。

② 同上书，第1082页。

③ 同上书，第1090页。

④ J. W. 冯·歌德 (J. W. von Goethe)：“给卡尔里勒的信”(lettre à Carlyle)，1827年，转引自安托万·贝尔曼 (Antoine Berman)：《来自外国的验证：德国浪漫主义文学中的文化与翻译》(L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique)，巴黎：伽里玛出版社，1984年，第92页。

一个世界文学 (Weltliteratur) 和一个相关的世界市场^① (Weltmarkt) 是同时出现的。”无论对歌德还是瓦莱里而言, 在这些文本中自由使用商业和经济词汇都完全不是隐喻式的: 歌德一直在强调“民族间思想商业”^②的具体概念, 他提到了“一个全球性世界交易市场”^③。与此同时, 这关系到将一种特殊的观点作为依据放到文学流通中去, 这种文学流通不再受情绪偏见的左右, 因为那些情绪偏见掩盖了不同民族间的现实关系, 也受到了追求纯粹经济的或民族主义利益的影响。这就是为什么在他看来, 翻译者是这个世界的中心人物, 而不只是一个中间人, 翻译者同时是一个文学“价值”的创造者, 歌德写道: “因此, 要把每一个翻译者视为世界精神交流的中间人, 以推动这一普遍性商业的发展为己任。尽管他的翻译可能存在不足之处, 但翻译工作无疑是全球性文学世界市场里最重要、也最值得尊重的活动。”^④

瓦莱里强调: “这一重要的‘文化或文明’是如何构成的? 这首先是由一些东西、一些物质的东西——书、图、工具等等, 这些东西有它们的使用期限、脆弱性及不稳定性。”^⑤在文学的具体范畴中, 这些“物质的东西”首先是指能索引到的、由民族记载并发布的、重新归入民族历史的文本。最古老的文学、最重要的民族遗产、最众多并构成“民族经典”标准的文本构成了学校教科书和民族的万神殿。“古老性”是决定文学资本的因素之一^⑥, 因为它既可以见证文本数量上的“丰富”, 也可以

① A. 贝尔曼 (A. Berman), 见上述出处, 第 93 页。

② 弗里兹·斯特里希 (Fritz Strich): 《歌德与世界文学》(Goethe und die Weltliteratur), 伯尔尼: 弗朗克出版社, 1946 年, 第 17 页。

③ J. W. 冯·歌德 (J. W. von Goethe), 转引自 A. 贝尔曼, 见上述出处, 第 93 页。

④ 同上。

⑤ P. 瓦莱里 (P. Valéry), 见相关前引, 第 1090 页。

⑥ 不言而喻, 为了明确瓦莱里关于“文化资本”或文学资本概念的意义, 笔者采用皮埃尔·布尔迪厄首创的“象征资本”一词 (请参见《象征性财富市场》(“Le marché des biens symboliques”), 载《社会学年鉴》(L'Année sociologique), 第 22 卷, 1971 年, 第 49—126 页) 及主要在 1992 年巴黎瑟伊出版社出版的《艺术规则》(Les Règles de l'art) 中提出的“文学资本”的概念。

且尤其是见证民族文学的“高贵”、自以为或被证明与其他民族传统相比较而言的先前性 (Antériorité), 还有被称作“经典性”(即与短暂性相对的) 或“普遍性”(即与个别性相对的) 文本的数量。莎士比亚、但丁、塞万提斯的名字既见证了民族文学辉煌的去, 给民族文学带来了历史及文学合法性, 也带来了全世界对其辉煌的认可, 因而是可贵的、独立于民族主义意识形态之外的。这些“经典作家”是最古老的文学民族 (nations littéraires) 的特权, 他们将自己古老民族的奠基性民族文本构建成了永恒的文本, 把他们的文学资本定义为超民族、超历史的文学资本, 与这些民族文学为文学本身给出的定义完全相符。“经典”一词本身就包含“文学合法性”, 即被承认为“文学”的那个东西, 被认可为文学的东西都必须以它为起点、以其作为文学特殊衡量单位的那个东西。

“文学名望”也植根于较多职业“圈”中, 一小部分受过教育的人群、贵族或者开明资产阶级、沙龙、专业新闻界、相互竞争及有威信的文学收藏家、著名出版家、有名望的星探——其声誉与权威可能是全国性的或国际性的, 当然还有一些著名作家, 这批人受到别人的尊重, 毕生奉献于写作事业: 在那些文学上得天独厚的国家里, 一些大作家能够成为文学“职业人士”。瓦莱里写道: “为了让文化的东西成为一种资本, 要注意到两个条件, 一方面要有一批需要这一资本并能使用这一资本的人……另一方面, 他们还需要那些知道如何获得和运用习惯、知识学科、惯例及实践, 以便利用几个世纪积累起来的文件及工具的宝库。”^① 这一资本因此还体现在所有传输、占有、改变和更新这一资本的人身上。这一资本以文学团体、学术协会、评委会、期刊、文学流派的形式存在, 其合法性是根据其所显示的数量、资历、认可效率来决定的。那些有着很深文学传统的国家, 随时都通过任何一个参与文学创作或者自认为对文学遗产负责的人, 使其文学资本复活。

为了准确理解保尔·瓦莱里的分析, 我们可以借用“文化指数”

^① P. 瓦莱里 (P. Valéry), 见相关前引, 第 1090 页。

的概念。这一概念是佩里希拉·帕库斯特·克拉克 (Priscilla Parkhurst Clark) 提出来的, 用于比较不同国家的文学实践, 并把文学实践作为国家资本数量的客观指数。她因此研究每年出版书籍的数量^①、书籍的销售、每个居民的阅读时间、给作家们的资助, 还有出版商、书店的数量, 银行钱币及邮票上作家头像的数量, 冠以著名作家名字的道路数量, 在报刊杂志上预留给书籍的版面大小, 电视节目中讨论书籍的时间。^②当然还要加上翻译作品的数量; 特别要指出的是, 正如保尔·瓦莱里所说: “创作以及思想的汇集” 不仅仅只是这些文字的集中, 它还在很大程度上依赖于作家、音乐家及画家之间的交流, 也就是说, 各种类型的艺术相融合, 有利于相互促进, 变得更丰富。^③

同样, 我们还可以反过来看另一种情况, 在一些文学资本极其贫乏的国度, 民族文学资本是缺失或不足的。巴西文学评论家安东尼奥·坎迪多 (Antonio Candido) 几乎是一项项地陈列了我们前面提及的拉丁美洲“文学缺陷”中缺失的所有专门资源, 坎迪多写道: 首先是高文盲率; 鉴于实际阅读人数很少, 这一比率就意味着文学的不存在、分散及不稳定; 另外, “通信及传播方式 (出版社、图书馆、杂志、报纸) 的缺乏也是其中一个原因; 作家们很难专门从事文学创作, 他们往往是把文学创作当成次要任务或者甚至只是一项业余爱好。”^④

① 1973年, 法国平均10万居民拥有52.2种图书, 而美国同年平均10万居民拥有39.7种图书。在81个国家的调查显示, 每10万人拥有9—100种图书, 其中的一半以上(51个国家)中, 每10万人拥有的图书平均不到20种。见佩里希拉·帕库斯特·克拉克 (Priscilla Parkhurst Clark): 《法国文学, 文化市场》(*Literary France, The Making of a Culture*), 伯克利和洛杉矶 (Berkeley and Los Angeles), 加利福尼亚大学出版社, 1987年, 第217页。

② 上面这些指标的每一个都在几个欧洲国家和美国进行过比较分析。这些分析全都表明, 法国似乎远非最具“文学性”的国家, 也就是说并非文学资本最雄厚的国家。

③ P. 瓦莱里 (P. Valéry): 《法国思想与艺术》(*Pensée et art français*), 载《观当今世界》(*Regards sur le monde actuel*), 前引《全集》, 第1050页。

④ 安东尼奥·坎迪多 (Antonio Candido): 《文学与欠发达—两面性——论文学与社会学》(*Littérature et Sous-développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie*)。巴黎: 梅太里 (Métailié) - 联合国教科文组织, 1955年, 第236—237页。下面我们还会在卡夫卡对“小文学”的描述中看到对“小文学”国家特殊文学资本匮乏的分析。

除了其相对古老性和数量，对文学资本还有其他的判断及表现特点。瓦莱里认为，所有巨大“非物质财富”所获得的“信用”都取决于“公众舆论”，也就是说公众给予它的认可度及其正统性。通过庞德(Pound)在其作品《诗章》(*Cantos*)里的表述，我们了解到这一领域开始移归经济学，他还在《阅读基础》一书中证明了文学及思想中内在经济学的存在：“任何一种思想都好比一张银行支票，它的价值取决于接收支票的人。如果是洛克菲勒签了一张一百万美元的支票，那这张支票肯定没问题。但假如是我本人签了一张一百万的支票，那肯定是一个玩笑或者愚弄，这张支票就没有任何价值……知识上的支票也是同样道理……人们不会在没有任何参照的情况下接收一张外国人的支票。在文学领域，这一参照就是写该作品的作者的‘名气’。人们对他的信任需要一定的时间……”^① 庞德所描绘的“信用”概念可以让人明白在文学世界里，价值是如何直接与信任相连的。当一位作家成为一个“参照”时，当他的名字成为文学市场上一种价值的时候，也就是说，当人们认定他写的东西具有价值时，他就被奉为作家了，人们就会赋予他“信用”：这一信用就是庞德所说的“参照”^②，根据人们给予的信任，便能赋予一个作家、一个机构、一个场所或者一个“名字”以权力和价值；这就是他觉得拥有的、人们认为他拥有的以及人们让人相信他拥有的权力。(瓦莱里说过“我们是我们自认为的我们，也是别人认为的那个我们”^③。)

被瓦莱里称之为“文学资本”、既具体又抽象的“精神黄金”，它的存在与否取决于人们对于文学的信仰本身及其真实具体的效果。这一信仰是整个文学世界运行的根基：所有参与人员都一致相信这个游戏，却没有谁能支配这个游戏，或者说能够支配的程度不一样，但所有人都为

① 埃泽拉·庞德(Ezera Pound):《阅读指南》(*ABC de la lecture*)，巴黎：爱尔纳(L'Herne)出版社，1966年，第25页。

② “信用”一词，拉丁文为 *credere*，是“权力”“力量”“尊重”“权威”“重要性”的同义词。

③ P. 瓦莱里(P. Valéry):《科学院的功能与奥秘》(*Fonction et mystère de l'Académie*)，载《观当今世界》，前引《全集》，第1120页。

获得支配能力而努力。被大家认可的文学资本既是我们争取去获得的，也是大家公认为参与这一世界文学游戏的必要和充分条件；它让人们能够依据大家一致认可的标准去衡量文学实践。对于所有参与这种游戏的人，尤其是对游戏资本匮乏的人来说，这种资本即使在其非物质性中，也只能在它产生使信仰得以永存的可客观度量效果时才存在。文学资本匮乏的作家们中有些已经找到了，有的还在寻找机会让自己的作品得以发表或得到一些文学中心的承认——通过翻译作品的价值化、作为优秀文学象征的书刊杂志，甚或一些文学机构的威望、特定的序言而让作品增加分量等。这些都是文学信仰带来的具体效果之一。

文学性

语言是文学资本的主要组成部分之一。我们知道，语言政治社会学只在政治经济环境中研究语言的使用（以及“相对价值”），而不会在纯粹的文学空间中定义它们的语言学—文学资本。我建议将这种语言学—文学资本称为“文学性”^①。由于用某些语言写作的文本在文学世界中会有更高的威望，所以在文学世界里存在一些公认的更具文学性的语言，这些语言被看成文学的化身。文学和语言的关系如此紧密，以至于人们试图把“文学语言”（“拉辛的语言”或“莎士比亚的语言”）与文学本身等同起来。一种语言被赋予很高的文学性，这就意味着每一代文人都 在提炼、修改、扩展语言的标准与美学。它要让用这种文字写出的、文学味十足的文字凸现出来，使其本身就是一份文学“证书”。

因此某些语言被赋予了一种文学价值以及文学自身的效果，它尤其

^① 用与雅各布森对此概念最相近的用法来说，“文学性”就是使一门语言或一个文本成为或者说具有文学性的东西。

与翻译联系紧密，但被翻译语言本身的语言学资本是不可被剥夺的，因为这种资本是与学校教育、政治、经济领域里的语言分不开的……这一特殊的价值应当完全区别于“世界语言体系”^①的政治分析家当前所描述的一种语言的中心地位指数。独立于语言史、政治民族史以及文学及文学空间历史的语言，也就是文学遗产还与一系列的技巧方法有关联，这些技巧方法产生于文学史、追求形式的过程中、诗歌或叙述形式和束缚中、理论的辩论以及丰富了文学内容的文体学创造过程中。所以文学和语言学“财富”既大量存在于外在表现形式中，也存在于事物本身，既存在于信仰中，也存在于文本中。

正是在这种意义上，我们能够理解为什么一些用“小”语种写作的作家可以不仅在他们民族语言里面引进一些创作技巧，甚至还可以引进著名文学语言的音色。1870年，普鲁士国王腓特烈二世在柏林用法语创作了一个短篇随笔（这一文本不久后被普鲁士政府的一个官员翻译成德文出版）；这篇随笔题为《论德国文学中的缺陷、原因及改正方法》^②（*De la littérature allemande, des défauts qu'on peut lui reprocher, qu'elles en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger.*）。这样，这位德国君主在选定的语言与书的言语之间进行了完美的搭配，最终于18世纪使法国文学在德国文人界中取得特殊的统治地位。^③德国文人们也理所当然地接受了法语的优越性，而把用德语写作的诗人或作家科洛普什托克（Klopstock）、莱辛（Lessing）、维兰德（Wieland）、赫尔德（Herder）和伦茨（Lenz）的著作遗忘在一边；但这位君主致力于制定一个德语语言

① 参见阿波兰·德·斯万（Abram de Swann）：《正在产生的世界语言体系》（*The Emergent World Language System*），载《国际政治科学杂志》（*International Political Science Review*）第14卷，1993年第3期。

② 普鲁士腓特烈二世（Frédéric II de Prusse）：《论德国文学》（*De la littérature allemande*），巴黎：伽里玛出版社，“闲逛者”（*Le Promeneur*）丛书，1994年。

③ 安东尼·里瓦洛尔将于3年后（1783）以其《关于法语世界性的思考》（*Discours sur l'universalité de la langue française*），成为柏林科学院公开征文竞赛优胜者。腓特烈二世接收他为柏林科学院院士。

的改革方案，这项改革成为了德国古典主义文学产生的前提条件。腓特烈二世认为，和其他“优雅”及“礼貌”的语言相比，德语是一种“半野蛮”以及“粗糙”的语言，这种语言很“冗长，很难掌握，几乎没有音律”，为了能完成德语的“完善”计划，他建议只需把德语意大利化（或者拉丁化）；他说，我们有大量的助动词以及实义动词，这些动词最后的几个音节是暗哑的、不悦耳，比如说 Sagen, geben, nehmen 等：建议在这些词尾加上一个 a，把这些词尾变成 sagena、gebena、nehmena，这些音听起来更加舒服一些。”^①

根据同一机理，“现代主义”的创始人鲁本·达里奥（Rubén Darío）在上个世纪末一直致力于把法语引进卡斯蒂利亚语（Castillan），换句话说，是要把法语的文学资源转移到西班牙语中去。尼加拉瓜诗人对他们那个世纪的法国作家（雨果、左拉、巴尔贝·多尔维里、卡图勒·蒙代斯……）的无尽崇拜最终促成了“法语精神特殊表达法”（gallicisme mental）的产生。他于 1895 年在布宜诺斯艾利斯的《民族》杂志上发表的一篇文章中写道：“自开始创作起，我对法国的热爱就是一直绵延不绝、无限深沉的。我过去一直的梦想就是要用法语写作……同时用法语思考但用西班牙院士们认为纯正的卡斯蒂利亚语写作；这就是为什么我出版这本书，用来发起目前的美洲文学运动。”^②

俄罗斯头十年间（指 20 世纪头十年——译者），曾试图让俄罗斯的语言和诗歌得到普遍认可^③的诗人维里米尔·赫列布尼科夫，也这样指出了他具体称之为“言语市场”上不同语言在文学上不平等的现实。他以同样的洞察力和写实主义，通过现实主义令人惊讶的经济学类比，陈述了语言学和文学商业的不平等，他写道：“语言是造成敌意的原因，

① 普鲁士腓特烈二世（Frédéric II de Prusse），见前引文献第 47 页。

② 转引自热拉·德·科尔坦泽（Gérard de Cotanze），《鲁本·达里奥的精神法语特别表达法》（*Rubén Darío ou le gallicisme mental*）。载《阿泽尔……》（*Azul...*），巴黎：“差异”出版社，1991 年，第 15—16 页。

③ 他的美学规划建立在反西方及其文化基础上，同时也建立在坚定的“斯拉夫性”之上。

作为知识商品贸易中奇特的声音交流，语言把多语种人类区分成不同的海关斗争阵营、一系列语言市场，从而限制任何一种语言称霸的可能。因此语言便成为人类不团结的根源，并引起‘看不见的战争’。”^①

必须建立一个文学权威指数，好让人们能够了解这些语言斗争，文学“大游戏”的所有参与者和所有玩家，出于他们所属的语言领域，都通过文本、翻译、文学祝圣（consécration）及文学弃绝（anathème）等不自觉地参与这场斗争；这一指数将重视古老性、“高贵”性、用该语言写作的文本数量、全球公认的文本数量、被翻译的数量……因此必须要把“大文化”语言（很强文学性的语言）和“交流很广”的语言区别开来。文学性很强的语言是指不仅仅操这种语言的人用它进行阅读，而且还用它思考和写作的人的语言，或者被翻译成值得被阅读的那种语言。这些语言本身就是文学运行的“通行证”，因为这些语言是能进入“文学大家庭”的证明。

设立这一指数以及衡量一门语言的文学权力的方法之一，也可以在文学世界里转变为政治社会学使用的标准。实际上有些主观标准使我们能够在被亚伯兰·德·斯万（Abram de Swaan）称为“世界新兴语言学体系”^②中衡量一门语言的地位。他因此把整个世界语言看成是一个正在形成的、保持多种语言一致性的体系。对于他而言，人们能够评估一门语言在操多种语言的人群中的（政治）中心地位（也就是说语言特有的资本数量）：会讲多门语言的人讲其中一门语言者越多，这门语言就越重要，也就越处于统治地位。换句话说，即使是在政治领域，共操一门语言者的数量不足，就不能奠定这门语言在被称为“花形”体系中的中心地位，也就是说，周边所有的语言通过会说多种语言的人围绕着某

① 维里米尔·赫列布尼科夫（Vélimir Khlebnikov）：《世界画家！》（*Peintres du Monde!*），载《“我”与“世界”近况》（*Nouvelles du Je et du Monde*），法国国家出版社，1994年，第128页。着重点为笔者所为。

② 参见A.德·斯万（A. de Swaan）：《世界语言体系的产生》（*The Emergent World Language System*），见相关前引。

一门中心语言，才能构成语言学配置系统。根据斯万的观点，“潜在交流”本身（即语言领地的拓展态势），往往是“所有子系统里只操一门语言的人和操多种语言的人之中操该子系统中此门语言者的产物”^①。在文学世界里，假如语言的空间也可以根据“花形”结构得以体现，也就是说通过操多种语言者以及翻译者，所有周边语言都围绕着中心，那么人们就能够衡量一种语言的文学性（它的权力、威望、语言-文学资本总量等）就不是根据使用这门语言写作和阅读人数的总量，而是根据会讲多种文学语言者中讲这门语言的人数（或者文学空间的主导者、出版家、全球性文学中间商、高水平文学猎头……）以及文学翻译者——既有输出又有输入^②）的人数。

受多国影响的人以及说多种语言的人

换句话说，跨民族的重要文学中间商、文学修士及文学批评专家的人数多少是文学权力的主要指数。重要的文学中间商（往往是操多门语言者）实际上相当于文学股票经纪人，一些“外汇经纪人”负责从一个空间向另一个空间输出文本，他们通过这个来确定文学的价值。瓦莱里·拉尔波就是一位全球性文学大中间商和大翻译家，他曾把全世界的文人看作一个隐形社会的成员，以及在某种意义上的文人共和国的“立

① “在语言使用的整体人群（分）体系中，一种语言使用者的比例和在多种语言使用者人群（分）体系中那种语言使用者比例的乘积，其‘多元性’和‘中心性’的乘积，分别表明其大小和在（分）体系中的位置。” A. de Swaan，见相关前引，第222页。

② 参见瓦莱里·卡恩（Valérie Ganne）、马克·米农（Marc Minon）：《翻译地理》（*Géographie de la traduction*），载《翻译欧洲》（*Traduire l'Europe*），发行人：F. 巴莱-杜洛克（F. Barret-Ducrocq），巴黎：佩约奥出版社，1992年，第55—95页。他们将“译入”（*intraduction*），也就是进口外国文学文本，变为本国语言，和“译出”（*extraduction*），也就是出口本国文学文本。

法者”：“这里存在一个向大家都开放的贵族社会，这个社会的成员从来没有像现在这么众多；这是一个隐形的、分散的、没有外在记号的贵族社会，没有官方的承认、没有学历、没有文学诏书（lettres patentes），然而其成员却比任何其他人都优秀；没有世俗权力，然而却拥有一种巨大的权力，以至于它往往引导着这个世界并支配其未来。正是从这个贵族社会中走出了被历史所承认的真正至高无上的王子。这是为数不多的几个在他们去世多年或几个世纪后，在某些情况下仍然指挥着众多人行动的人。”^①这一艺术贵族阶层特有的权力因此只能用文学措辞来衡量：它的“无尽的权力”是完全特殊的，使得它可以决定什么是文学，决定哪些人是作家。它被赋予了至高无上的权力，可以构筑世界文学大厦，决定哪些作品为“全球经典”，也就是说，指定由哪些人“构建”文学：他们的作品，“有时在他们去世几个世纪之后”，仍然能代表文学本身的伟大，确定现在和未来文学的界限和标准，成为整个未来文学的“模板”。

拉尔波接着说，这个文人社会成员，“尽管国籍不同，但却是整体的、不可分的；对它而言，文学、绘画及音乐的美，是在精神整体中和欧氏几何学一样真实的东西。文人社会是整体不可分的；因为在每个国家里，它既是民族的又是跨民族的。说它是民族的，是因为它体现了使民族得以聚合和形成文化；说它是跨民族的，是因为它只能在其他民族的精英之中才能找到它的同类、它的水平、它的身份……这就是为什么在任意一本法语书中，一个对法国文学很熟悉的德国人的观点会很巧合地与法国精英的观点相同，而不是和法国文盲的观点相同的原因。”^②这些重要的中间人，他们巨大的“祝圣”权力只按照其本身的独立性来衡量，这些人因此拥有其民族归属感上的权威，这一民族归属感反过来也是文学独立性的保证。根据拉尔波的描述，这是因为他们形成了一个没有政治、语言及民族分歧的社会。所以，他们与抵制政治和语言划分

① V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《逍遥法外的阅读癖——英国篇》(Ce vice impuni, la lecture. *Domaine anglais*)，见相关前引，第 11 页。

② 同上书，第 22—23 页。

的文学独立法则是一致的（拉尔波说，这是一个整体的、超越国界的世界），并且他们根据文学单位不可分原理去认可这些文本：把这些文本从文学藩篱及隔离区里分离出来，他们强行推行了一个独立的（也就是说非民族的、全球的）文学合法性定义标准。

因此，我们可以把文学评论视为文学价值的创造者。保罗·瓦莱里将文本评估专家的角色赋予了文学评论家，他使用了“裁判”^①这一术语。他提到：“这些行家，不可估量的文学爱好者，如果说他们没有创造作品本身，他们却创造了作品的真正价值；这是一些充满激情但廉洁的裁判，无论是肯定还是否定，他们都干得很漂亮。他们善于阅读：一个已经丢失很久的美德。他们善于倾听甚至听从。他们善于观察。这就是说，他们一直坚持让多次阅读，多次倾听或者多次观察的东西，通过这一过程逐渐形成稳固的价值。世界文学资本不断增加。”^②鉴于评论界的评论能力受到文学世界的所有主角（包括像瓦莱里那样的最有名望、最神圣的作家）的承认，那么它所作的（认可或咒骂）判断和裁决就是关注客观的、可测量的效果。乔伊斯被文学界最高机构认可，让他一下子就处于奠基人的位置，并把他变成文学现代性的“衡量单位”，从文学现代性出发，人们“估价”余下的作品；相反，对拉缪（即 C.-F. Ramuz，用法语写作的瑞士作家。——译者）的咒骂（而毫无疑问，在塞利纳之前，他就已经是小说叙事口语体的发明人）则将其打入到法语语言文学的次要外省角色的地狱之中。判断什么是文学，什么不是文学，决定文学艺术界限的巨大能力，只专属于被赋予了制定文学法则权力的那些人。

和评论一样，翻译是通过自己来保值或是得到祝圣的，或者，就像拉尔波所说的那样，是一种“丰富”：“在他增加其知识财富的同时，

① 这也是科克托 (Cocteau) 在谈论——狂怒地——戏剧批评时的用语。

② P. 瓦莱里 (P. Valéry)：《精神的自由》(Liberté de l'esprit)，见相关前引，第 1091 页。着重号为笔者所为。

(翻译者)也丰富了民族文学并为他自己的名字带来荣誉。这不是一项卑微的、不重要的事业,他把一种文学的重要作品植入了另一种语言和文学。”^①瓦莱里认为“被真正的评论认可而形成的稳定的(文学)价值,可以通过将被承认的作品和承认作品者的价值联系起来,从而增加全世界的(文学)资本。与翻译人员一样,评论家也为民族文学遗产的增加做出贡献。在批评界受到的好评及翻译成为文学资本斗争的武器。在这之后,就像瓦莱里·拉尔波的情况所表明的那样,这些著名的中间人,是一群最全身心投入到文学这一最纯粹、最超越历史、“超越国籍”、超越政治的表现形式中的人,他们最坚定相信美学范畴的普遍性;他们就是通过这些标准来对作品予以评估的。换句话说,他们是第一批责任人,他们要对各种误读、曲解负责,这些误读和曲解就是所谓祝圣中心(我们将看到,尤其是巴黎中心)的特色,而且这些曲解正是文学中心的种族中心论偏见的影响之一。

巴黎,文学之乡

与产生政治信仰(及民族主义)的国家边界不同。文学世界有自己的地理划分。文学版图是根据其美学距离而不是文学“制造”和祝圣来完成的。这些集中和累积了文学资源的城市成为产生信仰的地方,也就是说,会成为信用中心,成为特殊的“中央银行”。拉缪因此把巴黎称为文学“兑换与交易的世界银行”^②。文学之都,也就是同时汇集文学的最高威望和最大信仰的地方,它在全球的建立与认可,是产生和带来这

① V. 拉尔波(V. Larbaud):《在圣杰罗姆保佑下》(*Sous l'invocation de Jérôme*),见相关前引,第76—77页。

② 沙尔-费迪南·拉缪(Charles-Ferdinand Ramuz):《巴黎,一个沃州人的笔记》(*Paris, Note d'un Vaudois*),1938年,1978年洛桑“大气”出版社再版,第65页。

一信仰的具体效果的反映。因此文学之都具有双重存在：既存在于各种象征中，也存在于她产生的可度量的现实效果里。

尽管巴黎始终没有停止与伦敦竞争这一角色，但巴黎最终成为了文学世界的首都，是全世界最有文学威望的城市。就像瓦莱里所说的，巴黎是文学组织^①的一个必要“机能”。法国首都实际包括既定的反向属性，她离奇地集中了自由的所有历史表现形式。她象征着法国大革命、王朝的覆灭，人权的产生——人权产生地的形象给法国带来了宽容外国人的很高的声誉，被视为政治难民的避风港。但她同时也是文学、艺术、奢侈品及时尚之都。巴黎因此一方面是知识之都，评判作品的好坏，另一方面也是政治民主的发源地（或者像流传于全世界的神话故事里重新诠释的那样），一个艺术自由的理想之乡。

政治自由、优雅及智性勾勒出了一独特的轮廓，这一轮廓是历史和神话的结合体；事实上，这种结合体使艺术家得以自由创造并将其永远延续下去。在《巴黎指南》一书中，维克多·雨果把法国大革命看作巴黎最重要的“象征资本”，这是她的真正特色，他说，如果没有89年的法国大革命，巴黎的高傲就是一个难解之谜：“罗马更有尊严，特里尔（Trèves）更古老，威尼斯景色更美，那不勒斯更优雅，伦敦更富有，那么，巴黎有什么呢？巴黎有大革命……巴黎是世界上最能让人们听清历史之船巨大隐帆鼓风猛进的地方。”^②事实上，对于很多外国人而言，在很长一段时间里，至少一直到20世纪60年代为止，文学首都的形象都和法国大革命、1830年、1848年、1870—1871年的记忆和人权的胜利、庇护权的遵循原则夹杂在一起，还和文学大“英雄”有重要关系。乔治·格拉塞（Georges Glaser）这样写道：“在我小小的祖国里，

① P. 瓦莱里（P. Valéry）：《巴黎的作用》（*Fonction de Paris*），见相关前引，第1007—1010页。

② 维克多·雨果（Victor Hugo）：“序言”，载《巴黎指南：法国主要作家与艺术家》（*Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes*），巴黎，1967年，第XVIII—XIX页。该书由路易·乌尔巴赫（Louis Ulbach）主编，125位男女文人参与撰稿，并紧随巴黎第二届世界博览会开幕式后面世。

‘巴黎’的名字听上去像个传奇词汇。之后，我的阅读和我的经历一直没有脱离这一光环。这里是亨利·海涅 (Henri Heine) 的城市、让·克里斯朵夫的城市、雨果的城市、巴尔扎克的城市、左拉的城市、马拉的城市、罗伯斯庇尔的城市、丹东的城市，是发生无休止的内战和巴黎公社的城市，是爱情、光明、轻松艺术、欢笑和快乐的城市。”^①

其他的城市，特别是巴塞罗那，在弗朗哥时期，曾以政治的相对宽容及知识大资本而享誉在外，它和巴黎有很多相近的特点。但从严格意义上说，加泰罗尼亚 (Catalane)，只是在西班牙国内版图中扮演着文学之都的角色，或者更广泛地说，只是语言上的首都角色，如果把拉丁美洲讲西班牙语的国家也算在内的话。然而，巴黎，鉴于其文学资源的丰富及其大革命的非凡特性，尽管受到伦敦的挑战，它在世界文学空间的构建中仍扮演着独一无二的角色。瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 在其《巴黎，19世纪的文学之都》一书中表示，对于政治自由的诉求直接关系到文学现代性的产生，而这就是巴黎历史特性：“巴黎，在社会秩序上，与地理上的维苏威火山是相当的。这是一个危险的、咆哮的山体，总是活跃的革命之家，但就像维苏威火山的坡面，因为覆盖在上面的岩浆而成为了一个天堂般的果园一样，艺术、上流社会生活、时尚中也处处活跃着革命的火山岩浆。”^② 本雅明还提到，在通感意义上，波德莱尔和布朗基的“被诅咒的夫妇”通过拟人手法象征着文学和革命的交汇。

文学本身强化并显示了这独一无二的轮廓。巴黎文学的不懈努力，18世纪，特别是19世纪的巴黎，在小说和诗歌中数不胜数的描述，事实上使得这个城市的“文学性”一览无余。罗热·卡约 (Roger Caillois) 写道，有一个“巴尔扎克小说里描述的神奇的巴黎，就像欧仁·苏 (Eugene Sue) 及彭松·杜特海 (Ponson du Terrail) 小说里的描述，都

① 乔治·格拉塞 (Georges Glaser)：《秘密与暴力》(Secret et Violence)，巴黎，1951年，第157页。

② 瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin)：《巴黎，19世纪的文学之都——作品选集》(Paris capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages)，巴黎：雄鹿出版社，1989年，第108页。

对巴黎的名声传播做出了特别的贡献。”^① 巴黎实际上就是文学，甚至成为了文学本身，通过小说和诗歌的展现，几乎化身为小说人物，特别是在小说场景中（《巴黎之腹》、《巴黎的秘密》、《巴黎的忧郁》、《巴黎圣母院》、《高老头》、《交际花盛衰记》、《幻灭》、《名利场》……），巴黎不断地被描述、被塑造、重塑，已经变成了特指的文学。对巴黎的文学性描述不断增加，尤其是宣扬及炫耀她的影响，因为她在某种程度上以特殊的、无可辩驳的方式，体现和“证明”了其独特性。用巴尔扎克本人的话说，从文学上看，这座“有十万小说的城市”就代表着文学。文学和政治不可分结构的结果形成其特殊的权力，她最突出的表现就是革命的巴黎。人民起义的文学性描述（在《情感教育》、《九三年》、《悲惨世界》、《起义者》等等之中），从某种程度上集中了巴黎传奇的所有表现形式。看上去似乎文学之城最终成功地把政治世界里的重大事件变成了文学事件。并再一次通过转型，加强了信仰和巴黎资本之间的联系。

18世纪开创的文学体裁里对巴黎数不胜数的描述一点一点地被制度化。据达尼埃尔·奥斯泰尔（Daniel Oster）所言，这些描述已经成为“必读的”^② 巴黎之书，它那形式和内容上的永恒主导旋律歌颂了巴黎的荣耀和美德，同时把这一城市看成世界的缩影。^③ 我们可以把如此惊人地反复出现的巴黎的夸张话语，理解成这个城市的文学和知识遗产的一种长期稳定的积累，因为这一象征“资源”的特殊性就在于它的积累，它只存在于它被宣扬成这样的时候，存在于信徒众多的时候，在某种程

① 罗热·卡约（Roger Caillois）：《小说的威力，一个例子：巴尔扎克》（*Puissance du roman. Un exemple: Balzac*），载《虚构技法》（*Approches de l'Imaginaire*），巴黎：伽里玛出版社，1974年，第234页。

② 达尼埃尔·奥斯泰尔（Daniel Oster）：《巴黎—指南：从埃德蒙·戴科谢艾到查理·维尔麦特尔》（*Charles Vermaitre*），载《写巴黎》（*Écrire Paris*），巴黎：塞藏—辛格—坡里涅科（Seesam-Fondation Singer-Polignac）出版社，1999年，第116页。

③ 巴尔扎克（Balzac）将这个城市看成这样一个“丑恶奇观”、“世界的头颅”和“在众城邦游动的女王”。见相关前引，R.卡约文章出处，第237页。

度上说，存在于这种“必读”因不断被重复而变成现实的时候。^①

这就是为什么所有那些——包括法国的或是国外的——试图描述、理解并界定巴黎本质的文学作品，都一字不改地不断重申着巴黎的独特性和普世性，并且是在几乎完美的历史延续性中做到了这一点：这种文风的训练是在19世纪的过程中形成的，至少一直延续到了20世纪60年代，这种训练已经成为所有想要拥有作家身份的人必须面对的课题。^②因此，在著名的《巴黎画卷》(1852)的前言中，埃德蒙·泰克斯(Edmond Texier)，这位把巴黎描述为“世界的缩影”、“人性的城市”、“国际市场”、“大魔窟”、“世界百科之城”^③……的作家，也只能重复关于巴黎的陈词滥调。将巴黎与世界历史上其他大的首都作比较，也是提升巴黎名声时使用的最多的(也是最陈旧)的说辞之一。瓦莱里把巴黎比作雅典，阿尔贝托·萨维尼奥(Alberto Savinio)将它比作德尔福(Delphes)，世界的中心^④；德国小说家恩斯特·库尔提乌斯，在其《法兰西随笔》(*Essai sur la France*)一书中，喜欢把巴黎比作罗马：“古代的罗马和现代的巴黎是独特现象唯一的两个特例：首先，它们都是一个大国的政治大都市，这些城市被认为是他们国家的民族生命和精神生命之所在；其次，随着威望的增高，它们最终成为整个文明世界里的国际

① 我在本书中将指出，在巴黎和法国其他地方，文学资本积累本身的历史过程远在19世纪之前就开始了。我在这一章中只提及始于16世纪的漫长历史的后果并将在后面对此进行阐释。

② 参见达尼埃尔·奥斯泰尔(Daniel Oster)、让-玛丽·古勒莫特(Jean-Marie Goulemot)著《巴黎生活：十九世纪风情录》(*La Vie parisienne, Anthologie des moeurs du XIXe siècle*)，巴黎：桑-科蒂出版社，1989年，第19—21页。

③ 转引自D.奥斯泰尔(D. Oster)，见相关前引，第108页。

④ 阿尔贝托·萨维尼奥(Alberto Savinio)关于“恭敬-挖苦”模式这样写道：“不，希腊的上帝没有堕落……正是这里(巴黎)——整个巴尔干的思想中心和引力中心点——神圣的戴尔斐正是在这里改变了她的神谕，平息了山岳之神以及让她不愧为世界中心地位的著名希腊之神欧姆法洛斯的怒火……”，见《回忆》(*Souvenirs*)，巴黎：法雅尔出版社，1986年，第200—201页。

文化中心。”^① 巴黎不会出现人们常说的世界末日说——这是整个 19 世纪^② 巴黎的历史和回忆中不能省略的章节之一——通过这一其他所有神秘大都市如尼尼微 (Ninive)、巴比伦 (Babylone)、底比斯 (Thèbes) 都经历过的悲剧命运洗礼, 巴黎这一城市的威望反而会得到提高。马克西蒙·杜岗 (Maxime Du Camp) 写道: “那些大都市顷刻灭亡了, 世界历史就是重要首都的灭亡史; 据说这些臃肿的、患脑积水的机构, 它们必然会在这些灾难中消失。”^③ 呼唤巴黎的消失便只是一种使其更伟大的一种方式, 是将其剥离历史, 加入世界神话行列^④ 的一种方式。

罗热·卡约在其对巴尔扎克的研究中, 把巴黎定义为一个由文学创造出来的现代神话。^⑤ 所以编年史在这里是无关紧要的: 对巴黎的描述中那些共同的地方是跨越国界和历史的。它们是文学信仰的形式与传播的衡量标准。表现巴黎的文学不是法国作家们的特权, 远非如此。反之, 在文学上, 全世界的人都相信巴黎无所不能。外国人写的, 并带到他们国家去的有关巴黎的描述成为了真正的传播巴黎文学性信仰的载体。南斯拉夫作家达尼罗·金斯 (Danilo Kis, 1935—1989) 在其 1959 年写的一篇文章中提到, 他的整个青年时期都沉浸其中的巴黎的传奇远远不是法国文学和诗歌的现实, 尽管像南斯拉夫或匈牙利诗人一样, 他对法国诗歌和小说也了如指掌: “我突然间清醒地认识到, 通过从法国人身上汲取资源, 我还是没能构建我梦中的巴黎, 但却以非常奇怪的、

① 埃尔恩斯特·居尔提乌斯 (Ernst Curtius): 《论法国》(Essais sur la France), 巴黎: 格拉塞出版社, 1932 年, 拉图尔代格黎明出版社, 1990 年再版, 第 247 页。

② D. 奥斯泰尔 (D. Oster), J.-M. 古勒莫特 (J.-M. Goulemot), 见相关前引, 第 24 页。

③ 马克西姆·杜尚 (Maxime Du Champ): 《十九世纪下半叶巴黎的文艺组织、作用和生命力》(Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle), 1896 年, 转引自 D. 奥斯泰尔, 见相关前引, 第 25 页。

④ 关于这一主题, 请参阅吉奥瓦尼·马其亚 (Giovanni Macchia): 《崩塌的巴黎》(Paris en ruines), 巴黎: 弗拉玛丽翁出版社, 1988 年, 尤其是第三部分: “巴黎的废墟” (Les ruines de Paris), 第 360—412 页 (P. 贝达里达译): “像罗马、雅典、孟斐斯 (埃及古都城——译者) 或巴塞罗那一样, 巴黎似乎也变成了一个用其废墟景象来展现自身之伟大的城市。”

⑤ R. 卡约 (R. Caillois), 见前引相关出处, 《神奇的城市》(La ville fabuleuse), 第 234 页。

荒谬的方式由外国人向我灌输了怀旧的毒液……我想到了所有把锚抛向巴黎这个拯救之港，却没能收获希望和梦想的人们：马托斯（Matos）、廷·乌杰维（Tin Ujevie）、波拉·斯坦科维（Bora Stankovie）、丘钦斯基（Crnjanski）……但亚丁（Ady）^①是唯一一个成功表达了所有怀念之情和所有诗人的梦想并把其写成诗句的作家；那些诗人拜倒在巴黎面前，就像拜倒在圣像前面一样。”达尼罗·金斯在他第一次到巴黎旅游的时候写下的文章中，毫无疑问最好地展现了这一完全文学化的观点，也就是说进入文学场的信念：“我不是作为外国人到达巴黎的，而是作为朝圣般地向梦中的美景和怀念的地方走去的那个人……巴尔扎克笔下的巴黎全景图和避难所、自然主义者左拉的‘巴黎之腹’，《小散文诗》中的波德莱尔式巴黎忧伤，还有《恶之花》中的老人、混血儿、小偷及苦涩香水中的妓女、普鲁斯特的沙龙和四轮马车、阿波利奈尔的米拉波桥……蒙马特、皮加勒（Pigalle）、协和广场、圣-米歇尔大街、香榭丽舍、塞纳河……所有这些只是一些印象主义的纯色画布，上面溅满了阳光的图案，它们的名字温暖着我的梦乡……雨果的《悲惨世界》，革命、街垒战、历史谣言、诗歌、文学、电影、音乐，所有的这一切，早在我尚未踏入巴黎之前，就在我的脑海中翻滚和沸腾起来。”^②

奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）在其《印度之光》（*Lueurs de l'Inde*）一书中，也提到过他在40年代末看到的巴黎，并且表示，对他而言，巴黎一直到那时都是纯文学秩序的物化形式。他写道：“我的探索往往是一种认可，我在闲逛和散步的时候确曾发现一些陌生的地方和街道，但我却能认出其他一些我从未到过的地方，我在来之前就在一些

① 即恩德尔·亚丁（Endre Ady, 1877—1919），《尼尤佳特》（*Nyugate*）杂志文学运动首领之一。他在巴黎居住过数年，与法国象征派诗人过从甚密。他是数家匈牙利报纸在法国的通讯员；关于法国“辉煌时期”巴黎的专栏作家，匈牙利伟大的诗歌理念革新者之一。金斯翻译过他的诗歌，他说，为出版这些译诗，他用了几年才找到一位出版家。

② 达尼罗·金斯（Danilo Kiš）：《巴黎之旅》（*Excursion à Paris*），载《新法兰西杂志》（*NRF*），第525期，1996年，第88—115页。

小说、诗歌中读到过的地方。对我而言，巴黎不只是一个创造，更多的是记忆和想象的重组。”^① 西班牙人胡安·贝奈特 (Juan Benet) 以他的方式见证了同一种吸引力：“我认为我可以确认，在 1945 年至 1960 年间，巴黎还在吸引着所有创造者和（马德里）大学生的注意力……虽然我们只能听到两次世界大战之间微弱的文化回声，但巴黎永远是巴黎，尽管法国溃败，但法国文化还是占据了重要的地位，这一地位是西班牙自由主义者一直为法国文化保留着的。……巴黎一直保持有 1900 年以来那多样性的魅力，不止是作为唯一一个我们可以去求学的地方，它还是一个不可替代的学校，专门针对那些不满足于西班牙天真左派的地球人 (homme du monde)。”他总结巴黎的这两个特点——政治和心智——时接着说：“在这一进展之外，战后还增加了一些新的特征；一方面，反弗朗哥人士为政治避难者提供庇护，并可能发动意识形态斗争以对抗独裁；另一方面，存在主义运动狂暴和晦暗的现代性找不到对手，在很长一段时间都占据着整个大学学术界的反潮流特色。”^②

这种不太和谐的组合，在巴黎，在法国以及在世界各地逐渐形成了一个共和国首都；这个共和国没有边界，没有限制，是没有了爱国主义的所有人的祖国，它是文学的王国，这一王国的建立与所有国家的共同法则都不一致，她是一个跨民族的地方，在这里唯一的命令式就是艺术与文化的命令式，这是一个全球文人的共和国。亨利·米修在提到阿德里爱纳·莫尼埃 (Adrienne Monnier) 图书馆——曾经是巴黎最高文学祝圣地——的时候说道：“这里是那些没有找到自己祖国，灵魂长发随风飘散者的祖国。”^③ 巴黎因此是那些宣称自己没有祖国和身处政

① 奥克塔维奥·帕斯 (Octavio Paz)：《印度之光》(Lueurs de l'Inde)，巴黎：伽里玛出版社，1997 年，第 8 页。

② 胡安·贝奈特 (Juan Benet)：《1950 年的马德里之秋》(L'Automne à Madrid vers 1950)，巴黎：诺埃尔·勃朗丁出版社，1989 年，第 66—67 页。

③ 亨利·米修 (Henri Michaux)：《远方》(Lieux lointain)，载《法兰西水星报》(Mercure de France)，第 1109 期 [《纪念阿德里爱纳·莫尼埃》(Le Souvenir d'Adrienne Monnier)]，1952 年 1 月 1 日，第 52 页。

治法律之外者即艺术家的首都。“在艺术世界里，没有外国人”，布朗古斯（Brancusi）在1922年在克罗斯利·德·里拉斯咖啡馆（Closerie des Lilas）的一次聚会议中对查拉（Tzara，法国达达主义文学运动的首领。——译者）这么说道。^①在提及巴黎时普世主题的频繁出现是全球公认的文学首都地位最有说服力的体现之一。正是因为人们（几乎）普遍相信这一普世性，所以巴黎被赋予了万能的祝圣权，这一权力本身对现实也有显著的影响。瓦莱里·拉尔波在“法兰西的巴黎”中。曾经描绘过这一理想世界主义（他以此宣布14—18年战争中的民族主义的终结，重申了世界主义的独立性），他写道：“视野超出了巴黎的巴黎人对世界及其多样性的了解，至少了解了它的整个洲及周边岛屿……他们不满足于只做巴黎的巴黎人……所有的这些都是为了巴黎最大的荣耀，为了不让巴黎显得不好接近，为了巴黎能和世界所有活动保持永久联系并随时关注这一联系，为了让巴黎能因此成为首都——超越所有‘地方的’、情感的或经济的主张——成为一种全球的、心智的首都。”^②

除了信仰它的文学和政治自由，巴黎还信奉它的艺术国际主义。不断宣称的普世性使巴黎成为普世思想库，这种普世性在传播过程及其因果关系的影响下，最终产生了两种结果：一种是想象的，这有助于建立和巩固巴黎的神话，另一种是现实结果：外国艺术家、政治避难者或者那些来到巴黎“进修”的那些边缘艺术家大量涌入——很难说这些里面哪些是因，哪些是果。这两种现象相结合和相互牵制，彼此相互促进，相互提供支持。巴黎的普世性同时存在于两个方面：对其普世性的信仰中和这一信仰产生的实际效果中。

事实上，相信巴黎的权力和独特性导致了大量的移民，将巴黎视为

① 亚历山大·帕里格里斯（Alexandra Parigoris）：《勃朗库斯：艺术无国界》（*Brancusi: en art il n'y a pas d'étrangers*），载《外国人的巴黎》（*Le Paris des étrangers*），A. 卡斯皮，A. 马莱斯（出版者），巴黎：民族出版社，1989年，第213页。

② V. 拉尔波（V. Larbaud）：《法兰西的巴黎》（*Paris de France*），载《黄、蓝、白》（*Jaune, bleu, blanc*），见相关前引，第15页。

世界缩影的观点（目前看来，这是巴黎这一话语最为夸张的一面），也是巴黎真实世界主义的一种印证。1830至1945年间在巴黎安家的大量外国人团体的存在——波兰人、意大利人、捷克人、斯洛伐克人、暹罗人、德国人、亚美尼亚人、非洲人、拉丁美洲人、日本人、俄罗斯人、美国人……四海内的政治避难者和来自世界各地的艺术家与强大的法国先锋派一起——他们非常准确地呈现了政治避难和艺术祝圣似乎不大可能的组合事实^①——实际上使得巴黎成为一个新的“巴别塔”，一个“国际大都市”，一个艺术领域的世界十字路口。

和文学首都相联系的自由具体表现在人们所说的“放荡不羁的生活”：对艺术家生活的宽容是“巴黎生活”的特点之一。亚瑟·科斯特尔（Arthur Koestler）于1935年逃离纳粹德国，途径巴黎来到苏黎世，他是这么比较这两个城市并将之写在自传里的：“尽管苏黎世是瑞士最大的城市，但我们觉得穷在苏黎世比穷在巴黎更艰难；巴黎到处都弥漫着外省的气氛，四处充满富足与美德。而在蒙帕纳斯（Montparnasse），我们可以把贫穷看作是一个玩笑，一个‘波西米亚式’荒唐举止；但苏黎世没有蒙帕纳斯，没有很便宜的小酒馆，也没有这一类型的幽默。在这个干净的、无文化（philistine）、整齐的城市里，贫穷只是一种可耻的事；尽管我们不再挨饿，但我们还是很穷。”^②和苏黎世生活的反差让人能够理解为什么巴黎对于全世界艺术家有那么大吸引力：特殊资本的单一集中，政治、性爱自由及美学自由的独特结合，这些都让所谓的艺术家生活，也就是说优雅和选择性贫穷得以实现。

在很早的时候，人们也会来巴黎呼吁和宣告政治民族主义，同时开创民族文学和艺术。在1830年“大迁徙”之后，巴黎成为波兰人的政

^① 关于巴黎的外国人团体，请参见克里斯托夫·查理（Christophe Charle）：《十九世纪欧洲的知识分子：比较历史随笔》（*Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*），巴黎：瑟伊出版社，1996年，第110—113页。

^② 亚瑟·科埃斯特莱尔（Arthur Koestler）：《不可见的写作：自传》（*The Invisible Writing: an Autobiography*），纽约：麦克米兰出版社，1954年，第277页。

治首都；自1915年起，巴黎是流亡的捷克民族主义者的首都。民族特色浓厚的报纸书刊不断增加，有许多呼吁民族独立的组织，如1872年的鼓吹西班牙语美洲民族主义的“美洲”（EL Americano）、“智利艾斯特拉镇”（La Estrella del Chile）、“古巴共和国”（la Republica cubana，1896年成立的古巴共和国政府驻巴黎机构^①）。1914年捷克殖民地创办了民族主义报纸《娜兹达尔》（*Na Zdar*），之后于1915年创立的“捷克独立”——一个捷克的官方机构。^②自相矛盾的是，“由于在艺术上，巴黎是和民族主义相反的”。美国艺术评论家哈罗德·罗森贝尔（Harold Rosenberg）于20世纪50年代这么说道，所以，有点像格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）那样，他列举了美国人对巴黎的债务：“在巴黎，美洲的语言获得了诗意和表现力的确切价值。文学批评正是产生在巴黎，它能理解艺术和美国流行音乐、格里菲斯（Griffith）的电影技巧、新英格兰的内部装潢以及最初一些美国机器的草图、那瓦齐奥（Navajio）的沙画、芝加哥后院以及‘西部’风景。”^③巴黎的“中立性”或者“非民族性”带来的这种民族性的重获（*réappropriation nationale*）也被拉丁美洲的历史学家多次提到，这些历史学家指出了这些国家的知识分子在巴黎，或者在欧洲是如何重新感觉到民族性的。巴西诗人奥斯瓦德·安德拉德（Oswald de Andrade）“从克里希（Clichy）广场的一间工作室——世界的中心——看下去，发现他自己的国家是如此地让人惊叹”，保罗·普拉多（Paulo Prado）于1924年这样写道^④；而秘鲁诗人凯撒·瓦勒若（César Vallejo）则惊呼：“我出发去了欧洲，在那里学会了怎样了

① 参见克里斯蒂安娜·色里斯（Christiane Sérís）：《1890—1914年间巴黎的西班牙—美洲心智殖民中心和历史缩影》，载《外国人的巴黎》，见相关前引，第299—312页。

② 参见安托万·马莱斯：《巴黎的捷克人和斯洛伐克人：抵抗运动的转移》，同上书，第73—89页。

③ 哈罗德·罗森贝格（Harold Rosenberg）：《新事物的翻译》（*La Traduction du nouveau*），巴黎：子夜出版社，1962年，第209—210页。

④ 马里奥·卡勒里（Mario Carelli）：《巴西人在巴黎：从浪漫主义诞生到先锋派》（*Les brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant-garde*），载《外国人的巴黎》，见相关前引，第290页。

解秘鲁。”^①

正是在巴黎，亚当·密茨凯维支（Adam Mickiewicz，1798—1855）写成了《塔杜施先生》（*Pan Tadeusz*），现在这本书被视为波兰人的民族史诗。杰凯（Jkai，1825—1904）是20世纪60年代之前匈牙利最著名的作家之一，他在其回忆录中写道：“我们都是法国人，我们不阅读其他作品，只阅读拉马丁、米什莱（Michelet）、路易·勃朗（Louis Blanc）、苏（指欧仁·苏——译者）、维克多·雨果、贝朗瑞的作品；如果说有一个英国或德国的诗人博得我们的好感的话，那就只有席勒或者海涅，而这两个作家都是被他们自己的民族排斥在外的，英语和德语只被看成一种语言，而法语则存在于灵魂之中。”^②美国诗人威廉·卡洛斯·威廉斯（William Carlos Williams）将巴黎称为“艺术的麦加”；日本诗人和作家永井荷风（Kafu Nagai，1879—1959）1907年来到巴黎时去拜谒莫泊桑的墓。由马里奈蒂（Marinetti）署名的意大利“未来主义宣言”，于1909年2月20在《费加罗报》上发表，之后才被翻译成意大利文，在米兰《诗歌》杂志上发表。马努埃尔·法雅（Manuel de Falla）于1907年至1914年间曾在巴黎居住过，他在通信中这样宣称：“从职业的角度考虑，我真正的祖国在巴黎。”^③对于最初一批于20年代^④来到法国首都的非洲

① 转引自克劳德·西麦尔曼（Claude Cyerman）、克劳德·菲尔（Claude Fell）：《1940至今的西班牙—美洲文学史》（*Histoire de la littérature hispano-américaine*），巴黎：纳当出版社，1997年，第11页。

② 转引自安娜·维斯里（Anna Wessely）：《十九世纪匈牙利作家状态：法国模式的影响》（“The Status of Authors in XIXe Century Hungary：The Influence of the French Model”），载《法国十九世纪的写作状况》（*Ecrire en France au XIXe Siècle*），出版者：格拉兹拉·帕格里亚诺（Graziella Pagliano），安东尼奥·格麦兹—莫里亚纳（Antonio Gomez-Moriana），蒙特利尔：“佩勒昂布尔”出版社，1989年，第204页。

③ “致画家祖洛阿嘎的信”（Lettre au peintre Zuloaga），“石榴”报，1923年2月12日；转引自达尼埃尔·皮斯托纳（Danièle Pistone）《二十世纪巴黎的外国音乐家》（*Les musiciens étrangers à Paris au XXe siècle*），载《外国人的巴黎》，见相关前引，第249页。

④ 参见菲利普·德维特（Philippe Dewitte）：《两次世界大战之间的巴黎黑人》（*Le Paris noir entre-deux-guerres*），同上书，第157—181页。

和安的列斯 (antillaes) 知识分子而言, 巴黎就是那个“黑色巴别塔”。

这一“信仰”是如此之深厚, 以至于在世界某些地方, 一些作家开始用法语写作: 巴西作家约奥古恩·纳布科 (Joaquim Nabuco, 1849—1910) 曾用法语写作, 他于 1910 年写了一部亚历山大体喜剧, 表现的是 1870 年战争后一个阿尔萨斯人的意识 (《抉择》——*l'Option*) ; 维尔图拉·加尔西亚·卡尔德隆 (Vertura Garcia Calderon)、卡斯特罗·阿尔维斯 (Castro Alves) 是赞成取消奴隶制度的巴西诗人; 凯撒·莫罗 (Cesar Moro)、阿尔弗莱德·冈戈特纳 (Alfredo Gangotena) 是厄瓜多尔诗人, 米修的朋友, 在巴黎居住了很长时间; 巴西小说家马查多·德·阿西斯 (Machado de Assis) 把法国人看做“世界上最民主的人民”, 并且他让人们认识了拉马丁和亚历山大·仲马。

在拉丁美洲, 对巴黎的痴迷在 19 世纪末达到了顶峰: 达里奥写道: “自孩提时代起, 我无数次梦见巴黎, 以至于我过去一直在心里祈祷, 我向上帝请求, 不要在还未让我了解到巴黎的时候就让我死去。巴黎于我而言就像一个天堂, 在那里, 我们能呼吸到大地幸福的芳香。”^① 日本诗人萩原朔太郎 (Sakutaro Hagiwara, 1886—1942) 也提到了同样的思乡病, 他写下了这一特别的、有关巴黎的国际主义信念, 他写道:

啊! 我一直想去法国
但法国太遥远
至少穿件新外套,
让我们自由游荡吧。
当火车快经过大山时,
倚靠着窗边蓝色天空
一个人想着那些幸福的事。

^① 鲁本·达里奥 (Rubén Darío): 《全集》(*Obras completas*), 马德里: A. 阿瓜多出版社, 1950—1955, 第 1 卷, 第 102 页。

五月的一个黎明

随心飘出，长出满眼嫩绿。^①

出于对诗人密斯脱拉 (Mistral, 本是法国南部干燥强劲的风, 原意为“主导之风”。——译者) 的敬仰, 卢西拉·格多 (Lucila Godoy) 选择把自己叫作 Gabriela Mistral。1945 年, 她以一部完全欧洲式的作品获得了拉丁美洲第一个文学诺贝尔奖, 她甚至吟诵道: “罗纳河上的村庄, 听厌了水声与蝉鸣。”惠特曼 (Whitman) 于 1871 年为 1870 年战败的法国写下了一首国歌, 在《草叶集》(*Feuilles d'herbe*) 中发表, 他把该国歌题名为《啊, 法国之星!》; 在其中, 我们可以重温有关巴黎的所有传说表现:

抗争与勇敢的象征, 极度渴望自由,
向往遥远的理想, 憧憬博爱,
害怕专制和教士……
怪诞的、激情的、爱开玩笑的、轻佻的国度。^②

对巴黎的这种仰慕之情不是种族中心主义, 或者更糟的民族主义的任何形式引起的一种回忆结果; 为了解巴黎魅力所产生的效果, 我勉强作出的这样一种观察结果往往让我觉得惊讶。另外, 很明显, 巴黎的统治地位往往引起独特的法国式失明, 特别是对于那些来自最边远地区的那些文本而言。忽视或者更准确点说拒绝文学历史观, 只想在“纯粹”范畴内诠释文本, 也就是说“涤除”所有历史和民族参照, 这些往往不

① 转引自哈鲁萨·卡托 (Haruhisa Kato): 《日本人眼里的法国文化形象》(*L'Image culturelle de la France au Japon*), 载国际法语教师协会杂志《对话与文化》(*Dialogues et Cultures*), 第 36 期, 1992 年, 第 39 页。

② 沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman): 《草叶集》(*Leaves of Grass-Feuilles d'herbe*), 巴黎: “边材” (Aubier) 出版社, 1972 年, 第 417 页。人们从表现巴黎的“轻佻”这个形容词中, 便可看出其介于自由与放纵之都之间的模糊形象。

利于讲述巴黎文本的理解和传播。将巴黎祝圣者们的形式主义称为怪癖是个大大的误会，它们往往是批判话语的组成部分，就像我们看到的贝克特和卡夫卡的情况所证实的那样；另外，在法国长期存在着对文学资本进行政治和民族方面的利用。法国和法国人不停地践行并让人接受“一种世界帝国主义”^①，特别是在他们的殖民活动和他们的国际关系政策中（“法国，艺术之母……”）。这一去民族化资本的民族化使用甚至成为民族主义最简要形式的载体，例如那些最突然地被列为民族传统作家们的作品。

文学、民族及政治

文学世界的去民族化首都——巴黎的特例并不能让人忘记文学资本的民族性。通过它与语言的构成性联系——语言往往是民族的，因为它必须是“民族化”的，也就是说，语言与民族心理结构的身份象征——文学遗产和民族心理结构是相互联系的^②，语言既是国家事务（民族语言也是一种政治目标），也是文学“物质”，文学的资源必须在民族的篱笆内产生，至少在创立阶段是如此：语言和文学都被看作“政治理性”的根基，彼此之间相互提升。

① 参见 P. 布尔迪厄 (P. Bourdieu)：《两种世界帝国主义》(Deux impérialismes de l'universel)，C. 弗雷、T. 比硕（出版者），载《法国人的美洲》，巴黎：弗朗索瓦·布林出版社，1992 年，第 149—155 页。

② 为简便起见，这里可以使用“民族”和“民族的”这样的词，尽管不无犯年代性错误（非滥用）的危险。

文学的民族根基

为了理解国家和文学之间的联系，首先要特别注意一个事实，那就是借助语言，国家和文学之间相互奠定，相互加强，相互促进。实际上，在最初一批欧洲国家的形成及“共同语言”（后来转变为“民族语言”^①）的形成之间，历史学家已经找到了一种直接的关联性。贝奈迪克·安德森（Benedict Anderson）^②甚至发现15世纪末、16世纪初出现在欧洲国家里流行的白话被看作是行政的、外交以及智力的载体，这是能够解释这些国家之所以出现的重要现象。在民族国家的出现、白话的传播（这时成为了“共同的”语言）以及用这些白话写成的新文学之间，存在一种有机的或者说相互依赖的联系。文学资源的积累必然扎根于国家的政治史中。

更准确点说，我们可以认为，这两个现象——国家形成以及用新语言写成的文学的出现——都源自于同一个“区分”。正是在相互的区分中，也就是说通过不间断的对抗和斗争来强调他们之间区别的过程中，欧洲国家才一点点地出现；同时，自16世纪开始出现了跨国政治领域的最初形式。我们可以将这个形成中的政治世界描绘成一个差异体系——在这里，语言学家将语言作为有区别的语音体系来讨论——语言毫无疑问扮演着核心“标识者”的角色。它也成为了新生的政治空间和形成中的文学空间之间抗争的关键。^③所以文学诞生的矛盾过程是扎

① 请特别参见达尼埃尔·巴吉奥尼（Daniel Baggioni）：《欧洲的语言与民族》（*Langues et Nations en Europe*），巴黎：佩约奥特出版社，1997年，第74—77页。他将“共同语言”和“民族语言”做了区分，为的是避免各种模糊性和年代性错误。

② 贝奈迪克·安德森（Benedict Anderson）：《民族的想象——关于民族主义起源与发展的思考》（*L'Imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*），巴黎：“发现”出版社，1996年。

③ 雅克·雷维尔（Jacques Revel）因此能够指出语言如何缓慢地进入（通过语言准入资格）超越了“语言边界”的空间。见达尼埃尔·诺尔德曼（Daniel Nordeman）、雅克·雷维尔：

根于国家政治史之中的。

文艺复兴时期，很早就出现了这些“新语言”（文学市场的新语言）之间的对抗形式，文艺复兴时期文学世界的主要人物对于白话的独特捍卫（即独特的文学捍卫）^①，在文学模式《保卫与发扬法兰西语言》和政治模式上是不可分割的。在这种意义上，我们可以说，文艺复兴时期欧洲知识界出现的独特对抗是在政治斗争中得以建立并合法化的。同样，从某种意义上说，19世纪，在“民族”概念的传播中，民族机构将成为文学空间的奠基者。鉴于其结构性依附，世界文学空间也是通过文学和政治不可分割的民族间的对抗而形成的。

自文学空间的统一因素出现以来，民族文学的本质就远不是在民族“天性”的藩篱和顽固“本性”中构成的；民族文学的本质成为了可以使新的觊觎者参与全球文学竞争的武器和赌注。为了能更好地相互抗争，占中心地位的民族便努力推销在很大程度上也是由结构性对立和区分化特点构成的所谓文学定义和文学独特性。它们的主要特征——像德国和英国面对法国的情况一样——往往只能通过明显反对优势民族文化的公认特点才会被理解。文学因此不是某个民族身份的流溢（*émanation*）；文学往往是在全球文学间的对抗（常常被否认）中逐步建立起来的。

说文学资本是民族的，或者说它是国家与民族之间的一种相互依赖的断言，可以把文学世界特别经济的观念和文学本身的地缘政治观念联系起来。实际上，没有哪个“民族”实体是本身就存在的或靠本身就能存在的。没有什么比民族国家更国际化的：它只有在和其他国家的相互关系中，或者说往往是在相互对抗中才得以建立。换句话说，我们无法

《法兰西空间的构成》，载《法国史》（*Histoire de la France*），安德烈·布尔居埃（André Burguière）、雅克·雷维尔（出版者），第1卷，《法兰西空间》，J.雷维尔主编，巴黎：瑟伊出版社，1989年，第155—162页。

① 意大利诗人邦博（Bembo）、法国的杜贝莱、龙沙、英国的托马斯·莫尔（Thomas More）、德国的塞巴斯蒂安·布朗（Sebastian Brant）都同时参加了复古人道主义运动和保卫各自“通俗的卓越”运动中。参阅D.巴吉奥尼，见相关前引，第107页。

描述任何一个被查尔斯·蒂利 (Charles Tilly) 称作是“破碎的”国家, 也就是说形成中的国家, 也无法描述自 1750 年起出现的“稳固”国家^① (或民族国家), 也就是说, 无法从现代意义上描述一个独立、单一的, 可以在它本身找到其存在和一致性根源的实体。相反, 每个国家都是在相互关系的基础上逐步建立起来的, 也就是说, 是在对抗中, 在与其他国家间的构成性竞争中建立起来的。国家是一个关联性现实, 民族是在民族间性中得以存在的。

后来, 民族身份的建立 (或重建) 以及民族的政治界定——特别是 19 世纪期间——因此不会是一个纯粹的、独立的、在无比较和无共同尺度的历史藩篱中展开的那种历史的产物; 正是这些民族主义的神话试图以封闭自足的特性来重构 (然后才是为了最古老的民族本身) 那些事实上只会写在所有民族间关系中的现象。米凯尔·杰斯曼 (Michael Jeismann)^② 就是这样来指出法德对抗的, 真正“敌人间的对话”带来了两个民族主义的建立。在他看来, 民族的建立是基于与一个被视作“天然”敌人的联系和对抗上的。同样, 在其著作《1707—1837, 英国人打造新英国》^③ (*Britons, Forgive the Nation, 1707—1837*) 中, 林达·科莱 (Linda Colley) 指出, 从某种程度上说, 英格兰民族是在反抗法国过程中逐步建立起来的。

但这一双重结构的勾勒, 只能是从斗争和战争的关系中思考民族主义的出现。然而, 世界上民族对抗的结构让人们能够勾勒出更为复杂的对抗和竞争空间, 这都是为了获得各种赌注及资本, 并通过这些赌注和

① 查理·泰利 (Charles Tilly): 《欧洲的革命: 1492—1992》(*Les Révolutions européennes, 1492—1992*), 巴黎: 瑟伊出版社, 1993 年, 特别参见“稳固国家中的破碎国家机器”, 第 60—71 页。

② 米凯尔·杰斯曼 (Michael Jeismann): 《敌人的祖国——关于德国和法国民族国家敌人概念和自我理解的研究: 1792—1918》(*Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich: 1792—1918*)。

③ 林达·科莱 (Linda Colley): 《1707—1837: 英国人打造新英国》(*Britons. Forging the Nation, 1707—1837*), 纽黑文: 耶鲁大学出版社 (New Haven, Yale University Press), 1992 年。

资本来表现自己：斗争可以是文学的、政治的、经济的……整个世界政治空间都是政治对抗和斗争的结果，其中宿敌之间的对抗关系——就如同达尼罗·金斯在《解剖学课程》(*la leçon d'anatomie*，作者借用荷兰画家伦勃朗的同名油画中有机组合画面人物的用意，解释当代人社群或国家间的复杂联系。——译者)中所描述的塞尔维亚和克罗地亚之间的关系^①一样——只是最古老、最简单的形式。^②

去政治化

文学逐渐摆脱了政治和民族机构的原初控制，虽然前者有助于后者的建立与合法化，独特文学资源的积累也是一系列技巧、文学形式、审美方式、叙事或者形式主义解决方案（即俄国形式主义者称作“公式”^③的东西）的产生和积累。简言之，这一独特历史（或多或少与民族历史不同，但它也是不可删除的）让文学空间能够逐渐实现自给自足，获得独立和适用于在政治意义上的民族中的专属运行规则。只有在文学成功

① 达尼罗·金斯 (Danilo Kiš):《解剖学课程》(*La leçon d'anatomie*)，巴黎：法雅尔出版社，1993年。

② 米歇尔·艾斯巴涅 (Michel Espagne) 在此意义上指出，为理解法国与德国之间的文化关系和避免简单化对比，就应该重视多边比较方法，并指出对立关系往往是通过某个中介国而形成的；这个结果相当于某种第三措辞或“中立的第三者”。这样，德国就能在法、俄关系中扮演一个“第三中介文化氛围”的角色。请特别参阅《德国之镜》(*Le miroir allemand*)，载《国际日耳曼》杂志，1995年第4期，和《圣彼得堡列车——1870年后的法-德-俄文化关系》(*Le train de Saint-Petersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870*)，载《文献IV：法-德-俄三角文化迁移》(*Philologiques IV. Transferts triangulaires France-Allemagne-Russie*)，出版者为：K. 德米特里瓦-M. 艾斯巴涅 (K. Dmitrieva-M. Espagne)，巴黎：“人类科学”出版社，1996年，第311—335页。

③ 请特别参见维克多·什克洛夫斯基 (Victor Chklovski):《作为手法的艺术》(*L'art comme procédé*)，载《关于散文理论》(*Sur la théorie de la prose*)，里斯本：“人类时代”出版社，1973年，第9—28页。

脱离政治依赖性的时候，它才能实现自给自足。

作家们——至少是他们中的一部分——因此可以集体或者单独地拒绝接受文学的民族和政治定义。这种断裂的实效可能就是左拉的《我控诉》。同时，从严格意义上讲，本身脱离了民族和政治对抗的民族间的赌注和竞争得以独立进行。整个世界文学空间自由的获得，是通过每个民族文学领域的自足化过程来完成的：他们的抗争和赌注脱离政治支配，为的是只服从文学唯一独特的法则。

因此，以已有的、从表面看来最不利的假设为例，18世纪末德国文学的诞生，就部分地是与民族面临的挑战相关联的：它是政治和文学的民族根基在文学上的一种表现形式。在德国，民族文学概念的形成首先源于它与文化上在欧洲占统治地位的法国之间的政治对抗。伊萨亚·柏林(Isaiah Berlin)特别指出，德国民族主义的具体表现形式植根于德国的耻辱感：“法国人在政治、文化、军事上都在西方世界占据统治地位。德国人则是耻辱的、被打败的……所以，他们暴烈地站起来，拒绝承认他们的劣等地位。他们将自己深层次的精神生活，深深的谦卑，对一些真正价值——简单、高贵、崇高的无私追求，与富裕的、上流社会的、脑满肠肥的、彬彬有礼的、无情的、精神空虚的法国人追求的价值相比较。这种情绪在全德国抵制拿破仑的期间发展成为一种怒火，而对拿破仑的抵制事实上也是一个落后的、被剥削的且总是被监管的社会揭竿而起的典型例子；由于受到明显劣等地位的刺激，德国开始求助于历史上真实的或想象的胜利，自我陶醉于其民族文化中。”^①因此，18世纪下半叶开始了德国文学文化(culture littéraire)的惊人发展，首先是和政治赌注直接相连的：强调文化的伟大也是保证德国人民的统一，战胜政治分裂的一种方式。但手段的选择、辩论的资本、他们采取的方式、

^① 伊萨亚·柏林(Isaiah Berlin)：《抡回的大棒，论民族主义的崛起》(*Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme*)，载《民族主义理论》(*Théorie du nationalisme*)，基尔·德拉诺阿(Gil Delannoï)、皮埃尔-安德烈·塔居埃弗(Pierre-André Taguieff)主编，巴黎：“基美”出版社，1991年，第307页。

德国最伟大诗人和知识分子的精神高度、他们为整个欧洲甚至法国文学本身的诗歌和哲学的革命性创造，都使德国文学逐渐获得了极大的独立性和威力。浪漫主义既是民族的又不是民族的，或者更准确点说，说它是文学的，是为了能更好地脱离所有民族指令。与法国之间结构性的冲突引起了委婉的和严格的智力形式，这些形式只有放在两个文学空间的历史中去才能被解读。

根据一个近似的逻辑，拉丁美洲作家超越时空的差异，获得了全球性存在和认可，使得他们国家（甚至在更大的拉丁美洲范围内）的文学空间在文学世界中获得承认并取得一定地位，这些和拉丁美洲在全球政治空间中所获得的相应政治地位和作用是很不相称的。文学遗产积累过程（作品创作、全球认可、“伟大”作家的世界性祝圣……）中的相对独立性使创作者能够摆脱民族政治的控制。所以，就像瓦莱里·拉尔波提醒的那样，文学和知识地图与政治地图是不可叠加的，文学的历史（地理的亦然）不能简化为政治史。但它又一直都相对依赖政治史，特别是在那些文学资源很贫乏，对外依赖度相对高的地区。

因此，世界文学空间的建立和统一是建立在一个双重运动之上的，我们可以看出，这一运动又围绕着文学世界对立的两极运转。一方面，这一运动是随着世界不同国家民族独立运动而逐步扩大的运动。另一方面，这又是一个独立的运动，也就是说，文学不受政治（或民族）的支配。

文学相对于民族的原初依附性是造成文学世界不平等的根源。民族历史（政治、经济、军事、外交、地理……）不仅仅是有区别的，也是不平等的（因此是竞争性的），一直带着民族烙印的文学资源本身就是不平等的，它们被不均衡地分布在各民族的世界里。这一结构的影响涉及所有的民族文学以及所有的作家：实践与传统、一个特定文学民族里胜出的形式和美学；只有当人们在世界结构中为民族文学空间明确定位之后，才能找到它们真正的价值。因此，正是文学界的等级勾勒出文学本身。这一奇怪的、让作家们抱成团的建筑——虽说作家之间往往存在

着一种结构性对抗，并且这一对抗一直都被否认——是通过特殊的冲突、对形式的反抗和评判的专断逐步建成的。因此，文学世界的统一是通过不断加入的、有着共同奋斗目标的玩家共同努力而实现的。在这些抗争中，文学资本既是工具也是赌注：每一个参与到民族遗产（文学领域唯一合法和权威工具）竞争之中的新“玩家”，都为世界文学空间的“建立”和统一做出贡献，也就是说，有助于拓展文学对立的空間。为了加入到这一游戏中，必须要相信这一游戏的价值，了解这一价值并且认可这一价值。这个信念可以促进文学空间的产生与运转，尽管文学空间赖以生存的默认等级结构依然存在。

因此，人们在这里建议描述的国际化，差不多是指与人们平常听到的“全球化”这一中性名词相反的概念，因为“全球化”会让人想到可适用于世界各地同一种模式的整体和概括，而在文学世界里，则是由竞争来指定空间的界限、定义和规范这一游戏。大家没有做同一件事情，但都在努力进入到同一个比赛（concurus）中，持有不同等武器的他们，都试图达到同一个目标：文学正统性。

这就是为什么当德国进入世界文学空间的时候，歌德详细地解释了世界文学的概念。德国属于那种刚进入这场游戏中的国家，它挑战了法国文学及其知识霸权地位。歌德曾极力想去理解他所进入的空间的现实，向所有新来者解释清楚这一空间。作为这个世界的被统治者，他不只发现了文学的全球特点，即它的表现是超越民族界限的；同时，他还很快就理解了文学的竞争本性和由此引起的对立统一性。

一种全新的诠释方法

这些既是具体的又是抽象的，既是世界的又是民族的，既是集体的又是主观的，既是政治的又是语言文学的资源，是世界上所有作家都共

同享有的特殊遗产。自文学世界统一进程开始启动以来，每个作家都进入到对其所持文学的“过去”有利或不利的游戏中。这个游戏体现并更新着整个文学史（特别是民族的，也就是说语言的），并且它还不自觉地改变着“文学时间”，因为它属于一个语言领域和一个民族群体。因此，这个游戏一直是“造就”其整个民族文学史和世界文学史的继承者。这一遗产原初的重要性就如同一种“命运”，它解释了为何即使是最国际化的作品，就像西班牙作家胡安·贝奈特（Juan Benet），或者南斯拉夫作家达尼罗·金斯那样，也得首先至少是反应性地涉及产生它们的那个民族空间；因此必须要和萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）说同样的话，尽管表面看来他很可能是离整个史实最远的作家之一，但必须借助他的民族文学史：爱尔兰空间，才能理解他从都柏林至巴黎的历程。

这里不是要讨论民族文化对一部文学作品的发展产生的影响，也不是要复原民族文化史。正好相反，正是基于这些作品创造自由的方式，也就是说传播、改变、拒绝、增加、抛弃、忘记或背叛其民族文学（及语言）遗产的方式，人们才能了解作家们的历程，他们的文学规划，他们成为作家过程中所走的方向和轨迹。民族文学和语言遗产是作家的第一个先验的、几乎是不可避免的定义，作家通过其作品或者轨迹改变着这一定义（根据需要拒绝它，或像贝克特那样，在对抗这一定义的同时构成它）。换句话说，每个作家通过在他来自的那个民族文学空间里所占据的位置，不可避免地存在于世界空间中。但他的位置还取决于他继承的这一不可避免的民族遗产的方式以及他作出的、决定其在该空间地位的美学、语言和形式上的选择。他可以拒绝遗产并尝试废除它以便融入另一个文学资源更丰富的世界中，就像贝克特和米修所做的那样；他也可以继承其遗产，改变它并使其得到独立，就像乔伊斯所做的那样，乔伊斯拒绝爱尔兰的民族审美标准和实践，尝试建立一种不受民族功能主义左右的爱尔兰文学；他可以肯定民族文学的特殊性和重要性，就像卡夫卡那样，或是像 W. B. 叶芝或卡特波·亚辛（Kateb Yacine）……那样。所以当人们尝试形容一个作家时，必须要将其定位两次：一次是根

据他所处的民族文学空间在世界文学空间中所处的地位来定；另一次是根据他在世界文学空间本身中的地位来定。

对一个作家地位的定义只是民族背景化 (contextualisation nationale) 的一般分析：一方面，民族（及语言）出身是与全球文学世界等级结构的整体联系在一起的。另一方面，每个作家都是按照不同方式继承其文学的过去。然而，以独特性和新颖性的名义，文学评论一直都优先考虑隐藏在这一结构关系下的变数。比如说女性主义评论界——特别是美国的——当它在研究格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 的案例时，主要把对她的分析放在她众多独特性之一上：她是个女人并且是同性恋，忘记了——作为一种从来没有人质疑^①的证据——她是个美国女人的事实。然而，20年代，美国在文学上是备受压迫的，作家们都利用巴黎来尝试积累所缺的文学资源。为那个时候世界文学结构以及巴黎和美国各自在这一世界里的地位的分析提供了不可替代的工具，用以理解斯泰因对建立美国现代民族文学——通过一部先锋派作品——的无限牵挂，以及她何以对美国历史和美国人的文学——其中她的巨著《美利坚民族的诞生》(The Making of Americans)^②可能是最具说服力的标志之一。她作为一个美国知识界流亡到巴黎的女人这一事实，很显然对于理解她的颠覆性意志，甚至她的审美事业的形式都起到相当重要的作用。结构性历史联系是首要的，然而它一直被评论传统所遮盖。总体而言，总是有一个独特性，这个独特性是重要的，但是第二位的，然而它却掩盖了文学统治结构的布局。

这一双重历史化，不仅仅让人们想走出被降级到从属地位，并被认为不能抓住文学本质的文学历史的构成性矛盾，它尤其要让人们描述文学世界的桎梏与等级结构。事实上，在这方面产生的交流不平等是最经

① 因为在文学上，首席主教总是能理解作家的“心理”。

② 第一版的500册由莫里斯·达朗蒂埃 (Maurice Darantière) 于1925年在第戎印刷，为的是在巴黎“贡塔科特”出版社出版。

常被人无视、委婉地忽略或否认的，因为文学世界赋予自己一个普世的、平和的说法，这一说法让每个人都坚定了自己的信念，并确保一个一直被否认的真实功能的延续。这种统治着文学世界的纯文学观念有利于瓦解在这里充斥着的各种各样看不见的暴力，有利于拒绝特定的力量对比及文学战争。文学世界唯一的合法表现就是相互妥协的全球性，就是自由进入所有人都享有文学和认同上平等的、超越时空、脱离冲突和历史的、欢乐的世界。正是在一些最独立的、某种程度上最不受政治约束的地区，才产生了摆脱了所有政治、历史束缚的文学。相信文学的纯定义，即脱离历史、世界、民族、政治和民族斗争、经济依附、语言统治、全球文学而非民族文学、非地区主义的、独立于政治或语言区分的所有文学。过去，很少处于中央地位的作家会有世界文学结构的概念：他们只是面对着一些制约因素和重要标准，他们从未承认过这些因素和重要标准，因为他们已经很“自然”地把这些因素和标准纳为已有。他们很盲目地给出了这一定义，他们的世界观本身让他们看不到这个世界，而他们却认为已经看清了这个世界。

正统的文学世界和其周边文学之间的分界带来的无法挽回的特征和暴力，只有周边的作家们才能看得见，因为就像奥克塔维奥·帕斯所说的那样，他们进行了切实的斗争，为的是能“找到进入的大门”以及得到一个（或者多个）中心的认可，这些周边作家对文学权力关系的性质和形式有着更为清晰的认识。尽管他们从来没有遇到过这些障碍，但对所谓非凡文学信仰的否认是如此强烈，使他们最终得以创造出艺术家的自由。所以如今，那些很久以来一直反对文学世界不平等结构里的具体法则和权力的作家们，那些意识到必须走到这些中心里去才能有机会存活下来的作家们，即那些来自世界最偏远地区的作家们，出人意料地带来了世界文学最新的美学“创作”，支持了盎格鲁-撒克逊作家促进世界文学交织的最新尝试，找到了拉丁美洲小说的新解决方案……简言之，就是带来了特殊的革新。洞察力和对文学等级的反抗成了他们的创作原则。

所以，自 18 世纪末，即法国称霸的年代以来，在一些文学最贫瘠的地区，出现了挑战世界文学秩序的极端方式，他们塑造并改变了世界文学的结构，也就是说文学本身的形式。主要是以赫尔德为首，反对法国在文学正统性上的专制；这种反对如此成功，以至于一个替代极 (pôle alternatif) 得以形成。但文学上的被统治者往往注意不到他们本身的洞察力；即使非常清楚他们所处的特别位置和他们依附性的特殊形式，他们的洞察力仍然是局部的，他们还不能够看清他们所处的这个世界性总体结构。

第二章

文学的产生

罗马人是如何丰富他们的语言的：通过模仿最著名的希腊作家、成为他们、在弄懂了他们后取代他们，将他们转化成血液和粮食，每个人都根据自己的天性，给出他选择心目中最优作家的理由；在这之前，他们早就认真观察过这些作家所有最珍贵、最细致的美德，图形那样的美德，将其联系并应用到他们的语言中去。

——若阿辛·杜贝莱 (Joachim du Bellay)：《保卫和发扬法兰西语言》(*La Deffence et Illustration de la langue françoise*)

[在巴西] 我们模仿，这一点毫无疑问。但我们不停留在模仿阶段……我们还有其他事情要做……我们正在摆脱法国思想的统治。我们正在改变葡萄牙语语法规则的支配。

——马里奥·安德拉德 (Mário de Andrade)：
《致阿尔贝托·德·奥利维拉的信》(*lettre à Alberto de Oliveira*)



文学的问题，尽管他们之间的联系非常复杂，但显然直接关系到语言问题。作家与他的文学语言（往往不是他的母语或者他的民族语言）保持着无限奇异和亲密的关系。但思考语言和文学关系上的难点始终在于语言地位的模糊性本身。它有明显的政治用途^①——语言同时又是作家们的特殊“原材料”。实际上，文学是在缓慢脱离“政治义务”的过程中逐渐产生的：首先，文学通过语言，义务效力于“民族”（政治、国家等等的）计划，作家们通过创造文学特有语言的方式，一点点地创造着他们的文学自由。每一个创造者的特殊性、唯一性、独创性都是一种胜利，而这种胜利只有在文学资源经过相当长期的集合和汇聚之后才能实现。这一持续的集体创作过程就是我们将在此书中研究的文学史。

这部历史不基于民族的编年史，也不基于一系列同一时期的其他文学作品，而是基于连续的反抗和解放。正是因为这些反抗和解放，作家们才能为建立独立的、纯粹的、不受政治功能主义左右的文学创作条件，尽管他们对语言存在绝对的依赖。这是文学财富的产生，而后是积累、集中、（不平等）分配、传播、分流的历史，它产生于欧洲并成为信仰和争夺的对象。这段历史产生于应该被称为最久远文学的非现实化和神奇化形式——文学资本的原始积累时期。最关键的时期就是当杜贝莱发表《保卫和发扬法兰西语言》的时期。

我知道，将一个如此典型的法国文学事件（至少是表面上的）作为

① 在法国，从17世纪下半叶起，国家只允许使用法语。参见米歇尔·德·塞尔托（Michel de Certeau）、多米尼克·居里阿（Dominique Julia）、雅克·雷维尔：《语言政治——法国大革命与方言：格列高利的调查》（*Une politique de la langue, La Révolution française et les patois: L'Enquête de Grégoire*），巴黎：伽里玛出版社，1975年。

世界文学史或者作为文学世界共和国的出发点，这看上去是不合常理的，或是武断的，或者甚至是完全以高卢为中心的。既然历史学家们一直都喜欢追踪溯源，那么他们为什么没有在同一个民族传统中提到更古老的事件，比如让·勒梅尔·德·贝尔热 (Jean Lemaire de Belges) 的作品《两种语言的协和》 (*La Concorde des deux langages*, 1513)? 或者为什么不在另一个传统中，比如说意大利传统中提到但丁的《论俗语》 (*De vulgari eloquentia*) 呢? 而为什么在 1929 年，乔伊斯 (Joyce) 及贝克特 (Beckett) 以非常相似的意图，要把光辉和正统奠基人地位赋予乔伊斯的《芬兰人的觉醒》 (*Finnegans Wake*)^① 时候，他们就参照了但丁的《论俗语》呢? 事实上，杜贝莱的创举确实是一种开创行为，它既是民族的又是国际的，正是基于他的作品，最初的民族文学才在与另一个民族的复杂关系中得以建立，也正是通过这种最初的民族文学，并通过这一民族与一种占支配地位的，表面看来不可逾越的语言——拉丁语——之间建立复杂关系。这种示范性创举树立了一个典型，这一典型在过去很长的历史时期被无限复制，在文学世界共和国中也将被扼要提及。同样，认为巴黎是文学的首都，这不是高卢中心主义的结果，而是长期历史分析的结果，根据这一分析，就可以看出文学资源特别集中在巴黎的这一独特现象是如何出现，巴黎是如何逐渐被视为文学世界中心的。

目前来说，这段历史一直很少引起大家的注意，以至于必须尝试对其进行重构，即使我们因此重提被反复评论的作品，如杜贝莱、马莱伯、里瓦罗尔 (Rivarol) 或赫尔德的作品，它们经常被分析；依照文学史的通常做法，为了作品本身分析作品本身，而不是分析它们之间的隐蔽的 (结构) 关系。一些历史学家，特别是马克·弗马洛里 (Marc

① 参见萨缪尔·贝克特，“但丁……布鲁诺……维科……乔伊斯” (Dante... Bruno... Vico... Joyce)，载 *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929)，那时，《形成中的作品》 (*Oeuvre en cours*) 在这个总题目之下散见于各种杂志中，乔伊斯为回应盎格鲁-撒克逊对此书的粗暴批评构思了对《进步事业》 (*Work in Progress*) 的研究论文集。

Fumaroli), 他们对于文学欧洲各个民族的关系很关注, 特别是法国与意大利, 他们提到了 16 世纪及 17 世纪的文学创造阶段。但这种创造一直延续到现在, 世界大舞台上出现了新兴文学、新的文学民族、新的全球作家, 但他们都源自与过去决裂的运动, 而杜贝莱为他们提供了榜样。

因此, 这是一段不太清晰的历史, 必须要大力清理, 尽管在布罗代尔 (Braudel) 称之为“长时间”的过程里可能会存在历史描述的困难和描述不一致的风险, 但还是要特别注意由经院文学史产生出的假通俗性的不完全证据所掩盖的过程和常见机制。另外, 要重建这样一段历史, 必须要走出政治和语言的界限, 因为这些界限往往会遮盖住一些文学故事, 甚至是完全无意识地, 特别是在“伟大”文学如法国文学中的文学故事中被掩盖; 除此之外, 还要跨越不同学科的边界, 这些也是很难的。

我们可以将世界文学空间的起源分为三个大的阶段。第一个阶段是形成的初期阶段, 我们可以将它定位在法国七星诗社出现以及杜贝莱的《保卫和发扬法兰西语言》的宣言 (1549 年第一次出版) 诞生的时期。这是本尼迪克·安德森 (Benedict Anderson) 称作“通俗语言革命”的年代^①: 产生于 15 及 16 世纪, 见证了文人圈中拉丁语垄断性使用阶段向通俗语言在知识分子中广泛使用的阶段, 随后又见证了各类其他文学对抗古代辉煌文学的年代。第二大阶段是文学版图扩大阶段, 与这一阶段对应的是本尼迪克·安德森所描述的“词典学革命”(或者“语史学革命”) 阶段: 这一阶段开始于 18 世纪末, 运行于整个 19 世纪, 这个时代还见证了欧洲新民族主义的产生, 按照埃里克·霍布斯鲍姆 (Eric Hobsbawm)^② 的说法, 新民族主义的产生和民族语言的“创造”和“再

① B. 安德森 (B. Anderson), 见相关前引, 第 77—91 页。社会学家 D. 巴奇奥尼 (D. Baggioni) 用“第一次西欧语言生态革命”一词来指称同一种现象, D. 巴奇奥尼:《欧洲语言与民族》(*Langues et Nations en Europe*), 见相关前引, 第 73—94 页。

② 埃里克·霍布斯鲍姆 (Eric Hobsbawm)、特朗西·朗热 (Terence Ranger):《口传的虚构》(*The Invention Of Tradition*), 剑桥: 剑桥大学出版社, 1983 年; 法译本:《翻译的创造》(*L'Invention de la traduction*), 巴黎:“阿姆斯特丹”出版社, 2005 年。

创造”紧密相连。所谓的“平民”文学在那个时候被用来服务于民族理念，并赋予它所缺失的象征依据。^①最后，去殖民化阶段开启了文学世界最新阶段，标志着世界竞争中出现了一直被排除在文学概念本身之外的主角们。

如何“吞食”拉丁语

在《保卫和发扬法兰西语言》这部作品问世的时候，有关法兰西语言的辩论成为文人界的大事。所有通俗语言（分布和挣扎在欧洲的）的问题都与拉丁语问题相连。根据马克·弗马洛里（Marc Fumaroli）的观点，那个时候通俗语言和拉丁语之间在“象征性程度上存在显著差异”，在人文主义者再次引进的拉丁语还有希腊语中，都积累着当时的几乎全部文学资本，从更广的意义上讲，它们中积累着当时几乎全部文化资本；其中拉丁语还是罗马和所有宗教机构所垄断的语言，教皇被赋予了双重权威，这一权威可以简单归结为世俗知识界所承受的全部统治形式：第一种权威是“圣职”——涉及宗教信仰的一切，还有学术研究的权威，即所有和知识、研究和与所有关于心智的东西^②及信念有关的一切。拉丁语因此独占了当时的大部分智力资源；因此，按照马克·弗马洛里的说法，那个时候存在一个真正的“语言奴隶制”^③。

这就是为什么人们能够把人文主义事业理解为“世俗人”的一种尝试，至少部分如此，这种尝试与拉丁化了的神职人员作斗争，以便实现

① 马克·弗马洛里（Marc Fumaroli）：《法语的禀赋》（*Le génie de la langue française*），载《记忆库》（*Les lieux de mémoire*）第III部，《法国篇》，第3卷；《从记忆库到象征》（*De l'archive à l'emblème*），P. 诺拉（出版者），巴黎：伽里玛出版社，1992年，第914页。

② 同上书，第914页。

③ 同上书，第915页。

知识界的独立以及重新占有非宗教的拉丁遗产，反对拉丁语的经院式运用。人文主义者们明确阐述了他们斗争的性质，通过对“西塞罗式”拉丁文进行提炼，来对抗经院式“野蛮的”拉丁语。在再次引进一些原始拉丁文本——其中有一些修辞和语法的论著，特别是西塞罗（Cicero）及昆体良（Quintilien）的论著——的同时，还引进了一些重拾“古典”的翻译及评论著作，他们将其修改，使其世俗化。——也就是说反对教堂垄断这一古代遗产。欧洲人文主义也是文人摆脱教堂的支配和统治的最初形式之一。^①

然而，在这个“知识”^②空间，就像费尔南·布罗代尔^③在经过长期论辩之后所说的那样，意大利是占统治地位的。唯一几个曾用通俗语言并成功地被欧洲接受的欧洲“现代”诗人，就是三个托斯卡纳语诗人，但丁（1265—1321）、彼得拉克（Petrarque, 1304—1374）以及薄伽丘（Boccace, 1313—1375）。他们在16世纪的整个欧洲仍然享有无限声望。因此，正是在托斯卡纳，一种文学遗产才得以积聚：布罗代尔写道，在15世纪下半叶：“欧洲心脏遭到破坏，法国、意大利却平安无事：人文主义的代代相传，他们没有弄错，他们促进了一次进步、一次知识的积累，从彼得拉克到萨卢塔蒂（Salutati）再到（布鲁尼）Bruni……”^④他断言道：“当然，人文主义是双重的，首先是民族的，其次是欧洲的。”^⑤所以在学者文人世界里出现内讧，所以他们的立场千差万别，论辩不止。因此，那些宣称要回归西塞罗式拉丁文的人文主义者同样也是“世俗豪杰”（vulgaire illustre）先驱，或者更准确点说，豪杰们在对拉

① 人道主义也是古代其他语言：希腊语和希伯来语的回归。正是从那时候起，人们才开始能够改正中世纪的“坏”拉丁语，宣称比教士们更接近古代人。阅读古希腊文使人能够越过拉丁文本阅读《圣经》。

② “时代错误”一词的使用是为了对大学和文学界的视野使用同一个词。

③ 费尔南·布罗代尔（F. Braudel）：《意大利模式》（*Le Modèle italien*），巴黎：阿尔托出版社，1989年，第42—47页。

④ 同上书，第45页。

⑤ 同上书，第46页。

丁文的选择中出现了分歧。

重新评价通俗语言的斗争，事实上是人文主义非宗教化事业的一个自然要求。但在法国人文主义那里，可以说这一计划带来了双重利益：挑战了意大利诗歌的知识权威和优越感，同时带来了一门可以与托斯卡纳语相对抗的语言，并且通过一种全新的道路，拒绝服从拉丁语，无论是西塞罗式拉丁语还是经院式拉丁语。法语的广泛使用因此成为文人们用以求得解放，摆脱教堂控制的一种方式，也是用以抵制意大利人文主义霸权^①的一种方式。

在北欧，改革的传播也同样对拉丁文的垄断地位以及教堂不可质疑的无上权威进行了质疑。很显然，在这一背景下，路德于1534年翻译的德文版《圣经》是和教堂强权特别地全面决裂的一个举动^②：新版的《圣经》为现代德语提供了统一的书面标准。^③在整个改革了的欧洲，这同一个运动推动了通俗语言的发展，通过阅读圣经，这些通俗语言逐渐在下层人民中大面积地传播开来。^④但除了德国的特殊情况之外（一个长期分裂的政治体），在其他信奉路德教或者其他改革后宗教（英国国教、加尔文教、卫理公会教）的国家里，通俗语言的发展，和北部国家一样，是和国结构的发展联系在一起的：圣经的其他翻译版本给芬兰、挪威、瑞典等^⑤国带来了真正的民族统一……

西欧改革出现的大分裂双方对教堂和拉丁文垄断地位的质疑，是

① 参见弗兰索瓦·瓦盖 (François Waquet) :《时尚的法兰西与博学的意大利：文学共和国中的自我意识与对他者的感知——1660—1750》(《Le Modèle français et l'Italie savant. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des Lettres. 1660—1750》, 罗马：“罗马法兰西学校”出版，1989年。

② 路德并非《圣经》的第一个翻译者。与其同时或稍前，已有他人从内部改造教会而翻译过《圣经》(有的是节译)。

③ 参见D. 巴吉奥尼 (D. Baggioni), 见相关前引, 第75页。

④ 同上书, 第109页。

⑤ 同上书, 第103—111页。

世俗语言发展的推动力量之一。^①但是，在至少在1520—1530年间的宗教斗争和冲突之后，改革的宗教因素逐渐脱离人文主义运动。我们看到人文主义迅猛发展和语言史学者与教会改革者之间常常很勉强的一致性。同时，自1530年开始，所有的迹象似乎表明，欧洲北部和南部之间的分裂都对应着某种分工。我们说过，当天主教掌控信仰(sacerdotium)和知识(studium)双重权力时，西欧改革对教会的信仰垄断提出了质疑，也就是对所有涉及宗教实践和制度本身的一切都进行了质疑，而人文主义则在挑战对学术的垄断，也就是说挑战涉及知识、研究、诗歌或者修辞学的一切。^②在法国，政教分离的表现与英国的不同，在英国，就像我们将看到的，政教不分的权力导致没有力量挑战对学术的垄断；但在法国，政教分离意味着使人们放弃用法语阅读和传播圣经^③（占少数地位的加尔文教除外）或者使世俗者进入神学的诉求：1530年以后，即使在拉丁文捍卫者和通俗语言推动者之间的战斗达到高潮时，法语取代博学的拉丁文也是毫无疑问的，它对礼仪或神学拉丁文特权的挑战也是毫无疑问的。为了“国王的语言”所进行的斗争使得“非宗教化”的唯一进程得以确保^④，尽管王国对教会存在着结构性依赖。

在人文主义运动内部的特殊对抗主要是政治上的：反对罗马和意大利文人的控制，法国七星诗社建议使用法语，它也是国王的语言（即“世俗政权”所用的语言——译者）。法国文人反对拉丁化人文主义者的人文普世主义，因为这种普世主义赞成意大利的统治地位，全力支持国王和国家主权及王权的发展，反抗罗马霸权。但为了能让法国国王的语言进入“现代人的拉丁文”行列，为了能让捍卫者们敢于公开将自己的通俗语言与教皇和教士们的语言争高下，法国国王的语言必须同

① 参见D. 巴吉奥尼(D. Baggioni)，见相关前引，第102—104页。

② M. 弗马洛里(M. Fumaroli)，见相关前引，第917页。

③ 同上书，第918页。

④ 同上。

时在文学和政治上确保它对奥克语和其他奥依语^①方言的优势地位。不过很早之前，法兰西岛（指巴黎地区——译者）的语言就与王家有深厚的渊源关系。法国，就像马克·弗马洛里解释的那样，是围绕着一个“国王话语”（roi-verbe）^②建成的。直到16世纪，通过王家机构之一，即法国掌玺大臣公署及著名的国王公证人和文书队伍——这些人都是在俗者——才构成了“王家语言和王家风格^③的高级官员”不间断的传统。从某种意义上说，这些人就形成了国王的作家队伍，他们在负责提高（通过法律、编年史形式的构建）王家语言的政治和外交威望的同时，还负责“增加”王家语言的文体、文学及诗歌丰富性^④，就像杜贝莱所说的那样。所以在16世纪，这门通俗语言开始在政治层面获得了不容置疑的正统性——著名的维莱-科特雷法令（Ordonnance de Villers-Cotterêts, 1539）就是其中一个例证，该法令要求用法语撰写司法判决而不再用拉丁文撰写；同时，该语言还在文学层面上获得了不容置疑的正统性：正是在那个时候才出现了法语语法、构词以及拼写规则。^⑤

如果说七星诗社的诗人们站在国王宫廷的一边——那么他们的第一个胜利就是选择了多拉特（Dorat）这位新式学校的领导人作为亨利二世儿子们的家庭教师——那是因为这个选择对于他们而言既是政治的又是审美的。因此就像杜贝莱在他的《保卫和发扬法兰西语言》所做的那样，反对法国王国强大的封建宫廷里承认和使用的诗歌体裁（“让我把所有这些古老的法兰西诗歌植入图卢兹的花卉节、鲁昂的火山中吧：图卢兹的百花诗社及鲁昂的诗歌领域，留下了这些古老的诗歌，如器乐剧、叙事曲、两韵短诗、皇室诗歌、歌谣及其他乐曲形式，这些乐曲毁

① M. 弗马洛里 (M. Fumaroli), 见相关前引, 第 915—917 页。

② 同上书, 917 页。

③ 同上书, 第 921 页。

④ 同上书, 第 920—921 页。

⑤ 参见 D. 巴吉奥尼 (D. Baggioni), 见相关前引, 120—127 页。

了我们的味觉，除了见证了我们的无知之外没起到任何作用。”^①），这是公开的反抗，既是在政治上反对地方封建特权，也是在文学上反对“第二修辞学”（*seconde rhétorique*，指中世纪法国行吟诗人在其“艳情诗”中使用的古法语修辞法。——译者）的支持者，后者也支持通俗语言在诗歌上的使用，但他们只是把通俗语言看成是一套编码诗歌形式。^②那时，国王的宫廷区别于其他宫廷的地方，只在于其“贵族中的第一人”（*primus inter pares*）的地位。^③而正是在这个时候，法国王朝获得了对地方封建特权的决定性胜利。它从那些封建宫廷手中夺回了它们在文化领域的统治地位。1530年弗朗索瓦一世创建了王家书院（*le Collège des lecteurs royaux*）；他下令兴建图书馆，购买绘画作品，并下令按照意大利人文主义教科书模式来翻译古代著作。^④

这一语言政策推动了政治、语言和文学资源的原始积累，幸亏有了这一积累过程，才可能创建（和宣示）法国“国王的语言（法国国王）的语言”，并和罗马的双重神圣语言以及（非常文学的）托斯卡纳语展开竞争。还有一点必须补充说明：那个时候看上去似乎有点不切实际的计划，也受到“通过研究实现权力转移”（*la translato imperii et studii*）学说的影响，这个计划就是：根据法兰西的这个信仰，法国以及它的国王天生注定要行使这个既是继罗马之后无人继承的，也是查理曼大帝^⑤

① 若阿辛·杜贝莱（Joachim du Bellay）：《保卫和发扬法兰西语言》（*Deffence et Illustration de la langue francoyse*），亨利·夏马尔（出版者、评论者），巴黎：“马塞尔·迪迪埃”书社，1970年，第108—109页。

② 参见约瑟夫·居尔特（Joseph Jurt）：《自律或他律：法国和德国的文学场》（*Autonomie ou hétéronomie: Le champ littéraire en France et en Allemagne*），载《社会学视点》（*Regards sociologiques*），1992年，第4期，第12页。第二修辞（或修辞第二）是一种与拉丁修辞对立的“通俗”修辞。这种修辞规定了通俗诗歌的特殊实践。参见M.弗马洛里，见相关前引，第913页。

③ 同上书，第914页。

④ 参见R.安东尼·罗杰（R. Anthony Lodge）：《法语：已成为一门语言的土话》（*Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*），巴黎：法雅尔出版社，1997年，第166—186页。

⑤ 科莱特·波纳（Colette Beaune）：《法兰西民族的诞生》（*Naissance de la nation France*），巴黎：伽里玛出版社，1985年，第300页现状（sq）。

所强调的“帝国”的权力。

《保卫和发扬法兰西语言》(部分翻译自意大利人斯佩罗尼的一次谈话)是这一抗争的明显例证之一;或者说,它更多地是向拉丁文统治发出的一次宣战。很显然,围绕“通俗”语言问题展开的辩论屡见不鲜,比如说哪一种语言更卓越,它们与拉丁文之间复杂的冲突关系等,这些都不是新问题。这些辩论从12世纪托斯卡纳地区的但丁开始(我们将看到,他并没能实现他的事业),之后围绕着法国特别是克里斯朵夫·德·朗基尔(Christophe de Longueil),以及在“比利时人”让·勒梅尔的《两种语言的协和》(1513)中展开。但用马克·弗马洛里(Marc Fumaroli)话说,勒麦尔的著作远远没能引起法语、拉丁语以及托斯卡纳语之间的竞争。但它却能把这两门近亲通俗语言——法语和托斯卡纳语——拉丁文的女儿和继承者——在“幸福平等”的基础上联系起来:作者拒绝作出选择,语言间的争论最后以和解告终。^①所以假如说《保卫和发扬法兰西语言》标志着这一历史中的断裂,那是因为它开启了一个新纪元,不是语言和谐和公正的新纪元,而是与拉丁语公开抗争和竞争的新纪元。

杜贝莱这篇“革命”文章,常常被缩编为小册子;随着人文主义主题的时断时续,随着拉丁文和意大利语引文和影响的发现,这个小册子经常被人们研究……诗歌,比起其他的文学体裁而言,与民族传统之间的联系要紧密得多,诗歌经常会被看作是民族目的论的历史依据:诗歌“事件”与跨国历史之间没有任何关系。

然而《保卫和发扬法兰西语言》是一种力量的保证,尤其是一个“丰富”语言的计划,它特别是一份新文学宣言,也是一项具体的计划,让诗人们能掌握这一特殊工具,可以和拉丁文及其替代语托斯卡纳语竞争。不回归过去,也不单纯模仿古人,而是一种具特殊性的宣战。杜贝莱不再像先驱们那样只是接过拉丁文和希腊文的辉煌,而是要在语言学、

^① 参见 M. 弗马洛里 (M. Fumaroli), 见相关前引, 第 920 页。

修辞学以及诗学上（当然还要加上政治上）与拉丁文和托斯卡纳语形成对抗并超越它们。

在拉丁文占统治地位的世界里，拉丁语自然被视为衡量好坏的唯一工具。但为了从意大利人推动的教会拉丁文和西塞罗式拉丁文的双重支配之下解脱出来，杜贝莱建议开始所谓的“资本转移”，他主张的解决办法是一种天才的、出人意料的“第三条道路”；他说他保留了拉丁化人文主义的既得成果，和大量拉丁文文本中的知识、翻译以及评论；他通过简单的方法对这些进行了修改，以便有利于一门不够“丰富”的语言的发展。首先，他强烈拒绝那些在形式上完全“奴隶般的”翻译，反对无限制地复制希腊文和拉丁文文本，也就是说反对不允许任何形式的“丰富”：“这些粉刷墙壁的人在干什么？这些没日没夜埋头模仿的人到底是谁？我应该模仿什么？还是将维吉尔及西塞罗演绎出来吗？是通过抄袭其中一个人的半句诗，或者通过评判指责另一个人的遣词造句来确立他们诗歌的地位吗？因此，您认为模仿者，这些奴性的群体，他们能达到优秀的水准吗？……”^①为了“丰富它的语言”^②，杜贝莱建议“从其他一门外国语中借入一些句子、一些单词，把它们变成自己的。因此，我建议你，既然你想提高语言能力，想要在语言上有不俗表现，而不是像喜鹊那样一味去模仿这些有名的作家，就像我们现在的大多数法国诗人惯常的做法那样，再没有比这更恶劣更低俗了”^③。为了能让人理解他这种占有欲，他甚至使用了吞食的比喻^④，并把这一行动与罗马人做过

① J. 杜贝莱 (Joachim du Bellay)，见相关前引，第 76—77 页和第 82 页。

② 同上书，第 45 页。

③ 同上书，第 47 页。着重点系笔者所为，以示强调。

④ 这是人们将在几乎所有德国浪漫主义者落实其“翻译计划”时，以及 1920 年代巴西现代主义“食人者”宣言中看到的同样话语的隐喻。参见皮埃尔·里瓦 (Pierre Riva)：《〈双重懒惰〉中的现代主义和原始主义》(Modernisme et priminisme dans Macounaïma)，马里奥·德·安德拉德 (Mario de Andrade)：《双重懒惰》(Macounaïma)，文评出版社，P. 里瓦 (出版者)，巴黎；联合国教科文组织文库，《二十世纪拉丁美洲文学》丛书，1996 年。种族学家罗热·巴斯蒂曾将七星诗社的事业与巴黎现代派“类人猿般的”事业做了比较：“《双重懒惰》在法国”，载《市府档案杂志》，第 106 期，圣保罗，1946 年 1 月。

的行动相比：“模仿最著名的希腊作家，把自己转化成他们，吞食他们，并在完全消化完之后，把它们变成血液和营养……”^①很显然，必须要把这一“转化”行为放在被否定的经济意义上去考量：杜贝莱建议诗人们要将古代遗产据为己有，吞食它，消化它，并将其转化为法国文学“财富”。他建议的模仿是要用法语对大量拉丁语修辞学成果进行置换和改造。他甚至提出要把法语语言作为拉丁语和希腊语的继承者，继承它们的统治地位，并且他还向“法国诗人们”提供了一个办法以证明他们的优越性，也就是说他们在欧洲诗歌领域的统治地位。抛弃“旧法语诗”，他参考过旧法语诗，他对只在法国国内的流行的诗歌标准特别是诗歌形式进行了指责，认为它已经过时，没有参照人文主义的现代性（即和拉丁文诗歌相悖的），是不能参与欧洲的竞争的。

在《保卫和发扬法兰西语言》一书中，杜贝莱奠定了欧洲文学空间的基础，他引起的国际竞争标志着全球文学空间统一进程的开启。通过其引起的对抗，杜贝莱创出了跨民族文学领域的草图，这就是马克·弗马洛里所说的“欧洲最大的锦标赛，古人是他的教练和裁判，法国人应该经得起所有的考验……，这一热忱将使得（法语）能战胜它的罗马、意大利语及西班牙语对手。英语的候选人资格在这里还远未被考虑到”^②。在这个杜贝莱还处于被统治地位的空间里，他以及整个七星诗社学派把已经存在的资本——法兰西语言作为斗争工具，目的是为了丰富这门语言。在一个半世纪的时间里，他所进行的“遗产转移”颠覆了权力平衡：幸亏有了这一“丰富”过程，法国文学空间才会成功实现它在欧洲文学斗争空间里的长期统治地位。

先是西班牙语，接着是英语逐渐汇聚到了第一个托斯卡纳语—法语中心内，它们首先构成了三个文学霸主，同时拥有“强大的文学语言”和重大的文学遗产。但是在黄金年代的伟大创造性之后，西班牙也从

^① J. 杜贝莱 (Joachim du Bellay)，见相关前引，第 4 页。着重点为引者所为，以示强调。

^② M. 弗马洛里 (M. Fumaroli)，见相关前引，第 929 页。

17世纪中叶开始在文学和政治上同时遭受到一个缓慢的衰落期。“西班牙的这次全面崩塌和由来已久的失败^①，在西班牙边缘化的“落后”的文学空间和将成为欧洲最强大的文学中心——法语和英语之间形成了不断扩大的差距。

意大利：一个反面例证

在国家的建立与“共同语言（及之后文学）的形成两者之间的必然联系方面，意大利是一个反面例证之一。没有国家的产生，就不会有通俗语言合法化的过程，更不会形成特殊的文学：我们知道，在托斯卡纳地区，从14世纪起，但丁就曾想创造条件实现语言的自由。其在作品《飨宴》（*Il Convivio*, 1304—1307）中，但丁第一个选择了通俗语言，为的是赢得更多的读者。在其作品《俗语论》（*De vulgari eloquentia*）中，他曾建议在几种不同的托斯卡纳方言基础上创建一种“卓越俗语”（*vulgaire illustre*）语言，即一门诗体的、文学的和科学的语言。他对法国（特别是对于七星诗社的诗人们）和西班牙具有决定性的影响，因为他让通俗语言变成了文学以及国家的表达方式。^②

但丁的想法是如此新颖和超前，以至于在很久以后才被一些志同道合的作家重新采纳。乔伊斯和贝克特于20世纪20年代末将但丁视为英语统治时期——即英格兰殖民时期——的典范和先驱，这一时期英语

① 弗拉索瓦·罗伯兹（François Lopez）：《西班牙的落伍：黄金时代的结束》（*Le retard de l'Espagne. La fin du Siècle d'or*），载《西班牙文学史》（*Histoire de la littérature espagnole*），第2卷，《十八世纪、十九世纪、二十世纪》（*XIIIe siècle-XIXe siècle-XXe siècle*），让·卡纳瓦齐奥（Jean Canavaggio，出版者），巴黎：法雅尔出版社，1994年，第14页。

② M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第924—926页。也请参见D. 巴吉奥尼，见相关前引，第199页。

的统治地位可以与但丁时期拉丁语的统治相比拟。贝克特忙于全力维护乔伊斯在《芬尼根守灵夜》中表达的文学思想和语言思想，他建议反对英语在爱尔兰的垄断，明确表示要将这个托斯卡纳诗人视为高贵的前辈。

意大利，尤其是托斯卡纳地区，是最早也是最引人注目地使用通俗语言进行文学创作的：被其同代人称为经典作家的三个伟大的托斯卡纳人（即“文坛三杰”）：但丁、彼特拉克和卜伽丘，在整个意大利乃至整个欧洲，都代表着最大文学财富的积累时期。他们的作品具有起源和完美的双重威望。但这个巨大的原始文学资本，在没有中央政府和统一的意大利王国出现的情况下，在教会的统治力量甚于任何其他领域统治的情况下，是建不成一个文学空间的。意大利宫廷长期处于分裂状态，导致没有其中任何一个可以足够强大，以实施和运用但丁提倡的“卓越术语”或其他任何一门语言：拉丁语依然是共同语言和统治语言。马可·弗马洛里认为“正如其门徒卜伽丘以及他在16世纪的继承人本波（Bembo）一样，彼特拉克是分裂的：罗马圣职使他成为在意大利和基督教欧洲拥有权威地位的拉丁文人，同时又是没有得到任何核心的和无可争辩的政治支撑的意大利文人”^①。

16世纪在意大利存在的主要争论就是“语言问题”，即“通俗语言使用者”与“拉丁文使用者”之间的争论。^②最后彼得罗·本波（Pietro Bembo, 1470—1547）通过其作品《通俗语言的叙述》（*Prose della volgar lingua*, 1525）获胜，他主张回归14世纪托斯卡纳文学和语言传统。这一有严格语言纯洁主义标记的“古老”选择，将会凝固文学的活力，并会阻止文学财富聚集的进程，也就是说阻止创造、革新，将僵化的模仿模式强加于人（强加在人文主义拉丁语学者的模式上）。建立在文学模式和语法规则上的彼特拉克模式，有助于阻止意大利文学的争论

^① M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第925页。

^② 参阅维托里奥·科莱提（Vittorio Coletti）：《雄辩的心声——中世纪与文艺复兴之间拉丁语的胜利与失败》（*L'Eloquence de la chaire. Victoire et défaite du latin entre Moyen Âge et Renaissance*），巴黎：雄鹿出版社，1987年，请特别参见第VIII章，第147—198页。

和革新。^①在很长一段时间内，诗人们停留在模仿神学三部曲的阶段：在没有任何中央集权的国家机器能够稳固和“规范”（grammatiser）^②这些共同语言的情况下，被神化为奠基者和完美化身的诗歌，转变成了语言规则和一切文学标准的捍卫者。简单地说，直到19世纪意大利政治统一之前，诗学、修辞学和审美学的争端都从属于语言规范的争端。通过共同语言的规范和稳固国家政治力量这一特殊财富的支持，终于将很难积累的意大利文学空间在很晚的时候建成了。文学遗产以国家名义——尤其是在民族诗人但丁的推动下——终于在19世纪意大利统一时得以继承。

尽管因为德国政治的分裂，他们在语言文学资源上的早期不成熟的积累不足以让其积聚起足够的文学资源，他们在18世纪末之前参与的欧洲文学的竞争，都是从不同的语言、政治、文学历史的背景出发的；但我们可以重新对德国做出这样的分析，因为18世纪末是德国民族第一个觉醒时期，这一时期使得德国可以民族遗产的名义，将德语文学资源重新占为己有。而俄罗斯一直到19世纪初才开始文学财富的积累过程。^③

法语战役

七星诗社是最早期、最著名的诗歌革命^④之一，它在后来长达三个世纪的时间里影响着诗歌的理论和实践：这一影响既是就主要体裁而言

① 参见D. 巴吉奥尼（D. Baggioni），见相关前引，第129—133页。

② D. 巴吉奥尼（D. Baggioni）将“语言规范”与“语法化”做了区别，保留了S. 奥鲁（S. Auroux）给出的“语言规范”的定义：“在语法和词典的基础上描述和加强语言技术配置的过程。”见相关前引，第93页。

③ 参见D. 巴吉奥尼（D. Baggioni），见相关前引，第62—65页。

④ 参见弗兰索瓦·里果洛特（François Rigolot），《诗歌与文艺复兴》（*Poésie et Renaissance*），巴黎：瑟伊出版社，2002年，第171—223页。

(循环体诗、抒情诗以及第二修辞衍生出的其他体裁几乎将全部消失，一直到马拉美和阿波利奈尔时期，人们才真正重新见到它们)，也是就它引进了新标准、新韵律(八行诗或六行诗，尤其是后来成为整个古典主义和亚历山大体规范的“国王体”(mètre-roi)诗歌的普及，这些都将成为诗歌的主要衡量尺度)，或者被整个文学空间推广并使用的诗歌体系而言的；当然，不要忘了，这一影响还在于他对古代文学进行了必要的参照。^①

尤其是，在打开了与拉丁语竞争的第一道缺口之后，鉴于拉丁语强大的象征性、宗教性、政治性、知识性、文学性和修辞性，法语和法语诗体在事实上和信仰上都还远远无法与之媲美。但是在谈及16世纪下半叶和整个17世纪里的法国文学史、语法史及法语修辞史的时候，人们往往将其看作为了同一个目标而进行的同一种抗争的连续过程，这一抗争既是平静的，也是无处不在的，为的是让法语首先取得与拉丁语平起平坐的地位，然后再进一步超过它。^②被称作“古典主义”^③——积极累积的顶峰——的形成过程，实际上只是那些特殊资源组成策略的延续和继承过程，这些资源最终在不到一个世纪的时间，就使得法国试图开始与世界上最强大的拉丁语语言和文化进行对决，从《保卫和发扬法兰西语言》中杜贝莱首次提出这一抱负到“路易十四鼎盛时期”，法语以压倒优势战胜了拉丁文，也就是说，在整个欧洲，已成为了“现代人的拉丁语”^④的法语从此之后毫无疑问地获得了超越于拉丁文之上的优越性。

因此，人们似乎有必要去辨析语言史学家们所说的这门语言的系统

① 参见让-皮埃尔·硕伏(Jean-Pierre Chauveau)：《十七世纪法国诗歌》(*Poésie française du XVIIe siècle*)，巴黎：伽里玛出版社，1987年，第19页。也请见《十六世纪法国诗选》(*Anthologie de la poésie française du XVIe siècle*)，J.塞阿尔(J. Ceard)、L. G.廷斯(L. G. Tins)，巴黎：伽里玛出版社，2005年，第16—34页。

② 《法兰西语言新史》(*Nouvelle Histoire de la langue française*)，J.硕朗(J. Chaurand，出版者)，巴黎：瑟伊出版社，1999年，特别参见第3部分，第147—224页。

③ “古典的”的意思之一是“值得模仿的”。

④ 参见M.弗马洛里(M. Fumaroli)，见相关前引，第938页。

化和标准化过程^①，也就是语法、修辞学的出现以及法兰西语言学和文学“财富”^②集体积累的一项巨大工程——《法语正确用法》(*bon usage*)的编写。对法语语言和代表着整个17世纪法兰西王国特征的《法语正确用法》一书的特别关注，实际上已经证明了法语的特殊意图，即企图在整个欧洲取代拉丁文原有的优势地位，发挥重要的、过去几个世纪逐步获得的“帝国”角色。当然，这不是一个代代相传的明确而又统一的、旨在创造条件帮助法兰西王国实现政治和文化帝国的集体愿望或计划，而只是法兰西的博学者与上流社会、语法学家与作家们之间斗争的特殊形式而已，是文学界内部既默认又否认的斗争场所。好的方面是，这种原始的竞争使法国文学界获得了原始赌注(*enjeu premier*)并确定了它的特殊方式，在七星诗社之后，法国文学界一直“坚持它的存在”，并孕育了文学资源的特殊形式。这种原始的竞赛和意图也可说明围绕语言的辩论为何具有政治和文学上的重要意义。所以，法语文学史及法语语法史只能在与法国文学和政治空间相关的范围内才能被理解：在相当长的一段时期内，法语与欧洲其他语言的对抗，以及它与一门已经僵化但却极有优势的语言之间的抗争，一直都是语言文学革新和争论的“发动机”。

经院拉丁文

尽管围绕法语使用的争论影响不断扩大，让法语逐步成为了一门正统语言，但拉丁文还是继续占据着中心的位置，特别是在教育和教会系统里。托马斯·帕维尔(Thomas Pavel)这样描述古典时代的中学生活：他们的学生接受的是拉丁文教育，他们必须说拉丁语，即使在他们聚会

① 参见 R. A. 罗杰(R. A. Lodge)，见相关前引，第 205—247 页。

② D. 巴吉奥尼(D. Baggioni)，见相关前引，第 134—137 页。

的时候，手上仍然只拿着最受欢迎的古典作者的书，那些作者曾被分成百人团和十人团，其中的优胜者会被委任为元老院议员和执政官。学校的学习只在于领会一种历史——古代杰出男人和女人的生活、名言、力量和美德的典型。“中学生所在的、与世隔绝的围墙里……修辞文化的虚构名次……每年都会为特意为学生创作的新拉丁悲剧中产生。”^①

在《法国教学法的演变》(*Evolution pédagogique en France*)一书中，杜克海姆(Durkheim)表达了同样的意思：“希腊罗马时代孩子成长的环境脱离了希腊和罗马现实的环境本身，而变成一种不真实的、想象的、充斥了那些历史上曾经存在，但被如此呈现出来因此不再具备任何历史性的人物的环境。他们只是一些象征着美德、恶习、人类所有伟大激情的人物……这些如此空泛、如此不确定的人物显然可以作为基督教道德戒律的例证。”^②一直到18世纪下半叶，教学法才有了唯一一次创新，这次创新从王家埠子弟学校(les Petits Ecoles de Messieurs de Port-Royal(1643年在王家埠，1646年在巴黎创建)开始：这将是首批让法语在中学教育中占据一席之地的学校。王家埠不仅仅对法语所遭受的绝对禁止地位进行了抗议，同时还对整个文艺复兴时期直到那时为止大家一致认可的拉丁文和希腊文的霸权地位进行了质疑。”^③作为法兰西学院的历史学家，国王的史官的佩里森(Pellisson)本人也证实了拉丁文在“博学者”的培养过程中所占据的支配地位：“中学毕业的时候，人们已经给我介绍了不知道多少新小说和新戏剧，作为那么年轻，那么年幼的

① 托马斯·帕维尔(Thomas Pavel):《疏远的艺术——论古典主义想象》(*L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*)，巴黎：伽里玛出版社，1996年，第152—155页。也请参见乔治·斯尼代尔(Georges Snyders)，载《十七至十八世纪法国的教学法》(*La Pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*)，巴黎：法国大学出版社，1965年，第三章，《古代性的作用——铁桶般的拉丁世界》(*Le rôle de l'Antiquité: le monde latin comme clôture*)，第67—83页。

② 埃米尔·杜克海姆(Emile Durkheim)，M.哈勒贝瓦奇(M. Halbwachs)，巴黎，1938年，1990年再版，第287页。

③ 同上书，第306—307页。

我不能容忍别人嘲弄我，我总是用我关于西塞罗和特伦斯（Terence）的知识来对付，我总觉得这样更有理。”^①

“现代人”反抗拉丁教育的行为开始得很早，因为自1657年开始，勒格朗（Le Grand）先生就反对“老学究”，因为那些满脑子都是拉丁希腊语的人不能正确使用法语：“毫无疑问，这些人脑子里装满了希腊和拉丁文，拒绝接受一切对他们的语言没用的东西，言语中透着含混的博学与学究气，他们绝对没有能力做到自然纯净及天真表达——法语词类最基本、最必要的元素。纷繁复杂的语法、各种不同的短语在他们的头脑里混乱交织，方言和土语混淆在一起：句子和句子之间的句法构成完全相反：希腊语污染拉丁语，拉丁语也污染着希腊语；希腊语和拉丁语混同在一起，腐蚀着法语……他们习惯于那些死亡的语言，却不习惯使用活着的语言。”^②

1667年，耕耘者路易（Louis Le Laboureur），在其题为《论法语对拉丁语的优势》（*Des avantages de la langue françoise sur la langue latine*）的著作中曾讨论了一个问题，那就是路易十四的王太子的学习阶段，到底应该奉献给“拉丁缪斯”还是“法兰西缪斯”^③。但通过教育体系推行拉丁语的学习，确实带来了真实的双语环境。尽管有了法兰西语言合法化进程，但拉丁文化还是在很长的一段时间内继续提供着范例和主题的参照，这些都将给法语书面文学提供营养。^④

① 转引自 M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第 961 页。

② M. 勒格朗（M. Le Grand）：《演讲集》（*Discours*），先于勒内·巴利（René Bary）的《法语修辞》（*Rhétorique française*），巴黎，1653 年，转引自 M. 弗马洛里，见相关前引，第 960—961 页。

③ 同上书，第 948—949 页。

④ 参见弗朗索瓦·瓦盖：《拉丁语或一种符号的帝国——十六至二十世纪》（*Le Latin ou l'Empire d'un signe. XVIe-XXe siècle*），巴黎：阿勒宾·米歇尔出版社，1998 年，第 17—55 页。

语言的口语使用

法兰西语言和诗歌体系的首位伟大创建者当然是弗朗索瓦·德·马莱伯（1555—1628）。鉴于此，他也是第二大法兰西语言改革者，尽管他反对七星诗社的美学以及德帕尔特（Desportes——龙萨 [Ronsard] 的弟子之一）的诗歌，但人们还是可以从他的行为中看出，他完全继承了杜贝莱的计划，即致力于“丰富”法语的事业，只是他采取的路径不同。马莱伯进行了革新，他让法兰西语言走出了对拉丁文的模仿问题：一旦把从拉丁文中引进的那些成份揭示出来，两者真正的差异就能显现出来。

我们知道，马莱伯主要侧重于语言的口语使用和语言的精炼，创造了语言的口语用法，因为相比一门只能书写的因此是死亡的语言，如拉丁语而言，“口语散文”（la prose orale）^①能够重塑语言的“魅力”、“乐趣”、“质朴”，并且有助于树立“正确言说”（bien parler）的规范。马莱伯也对文学秩序进行了改革，就像杜贝莱一样，他提出了一个双重拒绝。反对宫廷社交界矫揉造作的诗歌，反对博学者和新拉丁诗人的诗歌。他的弟子哈康（Racan）写道：“为了讽刺那些用拉丁文写诗的人，马莱伯常说，假如维吉尔和贺拉斯重新活过来了，他们将会给波旁和西尔蒙（Sirmond）几鞭子。”^②他还反对七星诗社的后代，因为他们使用了大量的方言学以及大量复杂晦涩的句法，作品深奥难懂；马莱伯建议将法语无可争辩的“美”表现出来并进行系统化，从有生命的语言特殊性出发，建立一套悦耳的“正确使用法”。这完全不是要忽略对拉丁文大师的模仿，相反，马莱伯试图去调和由七星诗社引起的革命，探索如何把拉丁文的技巧引进法兰西语言——在这些技巧的基础上，加上从西塞罗式

① M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第 941 页。

② 哈康（Racan）：《马莱伯先生的一生》（*Vie de Monsieur de Malherbe*），巴黎：伽里玛出版社，“游览者”丛书，1991 年，第 42—43 页。

散文中继承来的“明晰”和“准确”，以及维吉尔诗句的优雅——通过口语的，即充满活力的、多变的使用方法，表达出从拉丁文典范的模仿压力下解放出来的意志。这种指令很快传播到各个领导阶层（从文人和来自文人的法官的小精英阶层一直到宫廷的贵族阶层），通过这种指令，马莱伯让法语语言和法语诗歌能够延续七星诗社开启的文学资源积累过程，^①但这一过程因为过于“忠诚”于对古代典范的模仿而面临着停滞不前的危险（就像意大利的情况一样）。

对于正确用法和“质朴”的呼吁（与故作风雅的“古风”相反），一门面临书面形式僵化的语言对口语的侧重，将成为法国特有的语言和文学基础构成的第二支催化剂。著名的“草料港搬运工”的比喻是马莱伯与学者典范^②的惯性决裂意志的具体表现。不断尝试发明一种口语的用法，而不是保持古代的或者文艺复兴时期的标准不变。尽管法语词汇和语法不断被系统化，这还是彻底改变了整个法语文学空间，给诗人们带来了创新的自由。

令人惊讶的是，人们将可以在众多被统治的文学空间里，在不同年代，在完全不同的背境下发现同一类型的策略。在20世纪20年代的巴西，现代主义者要求在制订同样的“口语散文”规则基础上，将“巴西语言”运用到文学上并系统化，淘汰葡萄牙语僵硬的规范，葡萄牙“卡恩蒙斯语”被视为已经死亡的语言。在19世纪的美洲，马克·吐温（Mark Twain）把美国小说建立在一门口头的、受欢迎的语言基础上；他以此拒绝了文学英语的规范。求助于口头实践，即语言实践持久的变化和演变，可以不断积累新的文学资源，让文学实践建立在语言常用常新的特点上，远离僵硬的模式。

沃日拉斯（Vaugelas）继承了马莱伯开启的事业，1647年，他出版了一本题为《法语刍议》（*Remarques sur la langue française*）的书。这

① 参见 R. A. 罗杰（R. A. Lodge），见相关前引，第 230—231 页。

② 参见 M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第 937—944 页。

本书类似一本“语言礼仪”^①的教材，建议确定口头语的“正确用法”，这一正确用法建立在“上流社会”的对话规则以及最好“作家”的文学实践上：“这就是‘正确用法’的定义。这是指宫廷最良好的说话方式，著名作家最良好的写作方式。在这里，我所说的宫廷既包括男人也包括女人，是指君王居住的城市里的一些人，这些人与宫廷里的人的交流过程中产生的礼仪。”^②所以由宫廷里人们之间的对话规定的“正确方法”与最杰出“作家”的文学方法和文学实践是完全一致的。对成为口语正确使用的裁判以及正确书写的模板的“上流社会”的对话的重视，是不断增长的法语语言资本特殊性的明显特征：对于人们努力去规范和调整的有活力的口语语言特征的坚持，将在系统化过程中带来体裁和文学语言的革新。鉴于书写从属于口语，那些强调古代典范的，一般而言更加一成不变的文学形式，也将会比其他那些完全固定在古代写作典范的国家，如意大利，改变得快得多，相反，在这些古代典范中，共同的语言也在寻找一些可用于口语的用法。

语言崇拜

从16世纪末起，国王以及他的臣子们最终在巴黎安定下来，以及随后整个17世纪君主制的集中和加强，一直到路易十四统治时期中央集权达到顶峰为止，人们同时看到，几乎所有的精神活动都转移至巴黎。巴黎的这一优越地位导致了宫廷的影响逐渐扩大以及沙龙威力的上升。正是在上流社会出没的地方，才聚集了文人、博学者以及上流社会

① R. A. 罗杰 (R. A. Lodge), 见相关前引, 第 232 页。

② 克劳德·法维尔·德·沃杰拉斯 (Claude Favre de Vaugelas): 《法兰西语言刍议》(Remarques sur la langue française, 1647), J. 斯特莱舍尔 (J. Streicher, 出版者和评论者), 日内瓦: “斯拉特基那·勒佩林特”出版社, 1970 年, 第 3 页。

的不同组成单元，上流社会的女人们——人们重点强调了她们在新生活和交谈艺术传播中的重要角色——学者以及诗人们。并且正是通过这些沙龙，语言的问题才被传播开来，并最终延伸到领导阶层所有成员。语言、正确用法、交谈以及文学的艺术，在那个年代的任何地方，都出自上流社会及学者团体，成为一种生活艺术和交谈艺术的主题。“在文人间的交流中，国王及巴黎的法兰西语言正在成为既是鲜活的又是过分讲究的、有其自身独特性、新颖性、质朴性、最受人文主义文献学者在西塞罗式散文中极力追求的风格特征。”^①

很长时间以来，人们就把整个17世纪进行的语言系统化运动交给了语法学家们的“审美感觉”，因为16世纪曾遗留下某种“语言混乱”，所以应该“恢复”语言的秩序、对称与悦耳。^②而瓦德鲍(Wartburg)，他解释了语法学家们对于政治指令的担忧：法国必须拥有一门独一无二的、统一的语言，以便能在之前混乱无序的年代之后，建立更美好的社会交际环境。他因此设想了一个为长期捍卫集体利益而团结统一的领导阶层。^③相反，人们可以认为，正是基于语法学家和“上流社会”、掌玺大臣公署的各级官员、法学家、“有知识的人们”、“上流社会的人们”之间的分分合合，才有了法语的系统化、《法语正确用法》的制定，构成这部典籍原则的理论化、诗歌写作的规则，以及作为回报而请最有威望的作家为语言的正确使用制定的标准。博学者和上流社会之间、有知识的人们、语法学家与宫廷的人们之间的对抗^④，这种对抗将为把这门语言变成一个新的社会大反思的对象，变成欧洲唯一重要的社会资本^⑤

① M. 弗马洛里(M. Fumaroli)，见相关前引，第943页。

② R. A. 罗杰(R. A. Lodge)，见相关前引，第228页。

③ W. 冯·瓦尔特贝格(W. von Wartburg)：《法兰西语言的演进与结构》(*Évolution et Structure de la langue française*)，伯尔尼：法兰克出版社，1962年。

④ P. 布尔迪(P. Bourdieu)：《言之欲言》(*Ce que parler veut dire*)，巴黎：法雅尔出版社，1982年，请特别参阅第47—49页；阿兰·维亚拉(Alain Viala)：《作家的诞生》(*Naissance de l'écrivain*)，“作家名号”(Le nom d'écrivain)，巴黎：子夜出版社，1985年，第270页。

⑤ R. 布莱(R. Bray)：《法国古典主义学说的形成》(*La formation de la doctrine classique en France*)，巴黎：尼塞出版社，1951年。

做出贡献。费迪南·布鲁诺 (Ferdinand Brunot) 给法国语言文学特性下了一个完美的定义, 他写道: “语法的统治……在法国比其他任何国家都更专制, 延续的时间都更长。”^① 关于词汇、语法、拼写以及语音的著作比其他大部分欧洲国家都多。^② 在这些与语言相关的规定及竞争之上, 还要加上一个很重要的事实, 那就是笛卡儿已于 1637 年以理性的名义, 选择放弃一直作为哲学语言的拉丁文 (从这一点出发, 我们将会更好地理解笛卡儿抵制“经院哲学”的行为) 并且用法语撰写了《方法论》(*Discours de la méthode*)。作为王家埠的一个小插曲, 阿尔诺 (Arnauld) 以及兰斯洛特 (Lancelot) 的《普通和理性语法》(*Grammaire générale et raisonnée*, 1660), 也是根据笛卡儿哲学方法提出的一个可以用理性来理解的语法理论。^③

换句话说, 人们不能将整个 17 世纪期间在法国发生的法语语言的“标准化”^④ 过程, 归结为政治集权化必需的一个简单的“传达”指令。而主要是理论、逻辑、美学、修辞等资源形成的独特过程, 通过这一过程, 产生了文学本身的价值 (某种象征性的“剩余价值”) 以及法语语言的“文学性”, 也就是说, 把“法兰西语言”转变成文学语言。这一同时且不可分地通过语言和文学构成形式所产生的机制, 有助于语言本身的词汇独立并逐渐形成一种文学和美学的材料。法语作为文学语言的集体构建过程是一种审美化过程, 也就是说循序渐进的文学化过程, 这就说明了为什么在这之后不久法语可以成为文学语言。安东尼·洛奇 (Anthony Lodge) 写道: “语言的象征价值以及语言规范最细微的讲究

① 费迪南·布鲁诺 (Ferdinand Brunot): 《法兰西语言史》(*Histoire de la langue française*) (13 卷), 巴黎: 科林出版社, 1966 年, 第 3 卷, 第 4 页。

② R. A. 罗杰 (R. A. Lodge), 见相关前引, 第 218 页。

③ 同上书, 第 241 页。也请参见 M. 弗马洛里, 见相关前引, 第 947 页。

④ D. 巴吉奥尼在“十六十七和十八世纪的共同语标准化争论”中以逻辑积来定义该标准化: 1. “前语言装备: 拼写规则、语法、词典等等的逻辑积; 2. 通过语言理论 (逻辑、修辞、诗学) 和实践 (文本参照、著名文学作品) 来使语言工具化的逻辑积; 3. 语言传播和控制的机构和工具 (学校、学士院……) 的逻辑积。见相关前引, 第 102 页。

是一个社会的上流阶层关注的焦点；对于布鲁诺而言，言语的美是最重要的优雅之一。”^① 语言因此成为一种独特信仰的对象及资本。

1637年，朗布耶府（l'hôtel de Rambouillet，以朗布耶侯爵夫人的“蓝色大厅”沙龙著称。——译者）参加了一场针对“因为”一词的“语法辩论”。这一连词曾让马莱伯很不喜欢，贡贝尔维尔（Gomberville）曾为能够在其《波勒山大》（*Polexandre*）五卷本中成功避免用这一连词而感到自豪。被这个问题困扰的法兰西学院，也曾经急切地希望研究这个问题；圣·艾弗尔蒙（Saint-Evremont）在这之前曾讽刺过法兰西学院的这种急切行为（《学院派的戏剧》，*Comédie des académistes*）：法兰西学院更愿意使用“pour ce que”。大批文章对此进行了抨击。德·朗布耶小姐曾向瓦图尔（Voiture，一位上流阵营的领导者之一）求助。后者以为滑稽地模仿“贵族”风格进行辩护作为回应：“当财富在欧洲所有地方都带来悲剧的时候，我实在看不到任何东西是值得同情的，除了当我看到有人要驱除和指责一个单词的时候，况且这个单词对于这个君主政体是如此有用；同时，在整个王国的论战中，它始终表现为一个正确的法语单词……我不知道他们是出于什么利益考虑，要删除“car”而采用“pour ce que”来代替这个单词的表达范围，也不知道为什么既然可以只说三个字母却要用三个单词来表达同一个意思。小姐，最让人担心的是，在这个不公正的行为之后，人们将会继续这种行为。人们还可以不假思索地攻击“但是”这一单词，我也不知道“如果”一词是否安全。以至于在我们去除了所有连接词之后，要么将我们的思想简化为天使的语言，或者如果做不到那样的话，则让我们只用符号来交谈……然而，“car”一词在经历了1100年的权力和声望，被应用到最重要的论著，总是光荣地出现在国王们议事会上之后，它突然失宠，受到被迫消失的威胁。我不想再听到人们用悲悯的声音讨论这件事情，说：“伟大的car消失了”，伟大的Cam和Pan两个词的消失也既不会那么重要也不那

^① R. A. 罗杰（R. A. Lodge），见相关前引，第230页。

么怪异。^①

自路易十四统治(1661年)初期开始,其积累的资本是如此之多,人们对这门语言的力量是如此信赖,以至于人们开始庆祝法语战胜拉丁语以及其在欧洲的伟大胜利。“耕耘者”路易于1667年还出版了一本题为《法兰西语言对拉丁语的优势》(*Des avantages de la langue françoise sur la langue latine*),仿佛是应该再次宣称确认法语的优势地位。但1672年,出现了布胡斯神父(Père Bouhours)^②的著作《亚里斯特和欧仁对话录》(*Entretiens d'Ariste et d'Eugene*),他在这本书中颂扬法语相对其他现代语言的优越地位时,也赞扬了拉丁文“在最初几位皇帝执政的年代就已经达到了完美”^③。1676年,弗朗索瓦·查尔邦蒂埃(François Charpentier)在其《法语作为凯旋门铭文语言的辩护词》(*Défense de la langue française pour l'inscription de l'Arc de triomphe*)中,断言法语比罗马帝国鼎盛时期的拉丁文、比“博学者”的更强更理性的新拉丁语更具“普遍性”。因此他把他的君主比作奥古斯丁:“就像奥古斯丁,他是人民的至爱;国家机器的修复者、法律以及公众幸福的创造者……所有其他的美术受到了这些伟大进步的影响。诗歌、雄辩术、音乐,所有的东西都达到史无前例的杰出程度……”^④

自1687年开始,古今之争^⑤主要是将(法兰西学院院士支持的)“厚今派”这边的领头人夏尔·贝洛(Charles Perrault)和布瓦洛(还

① 沃图尔(Voiture):《诗歌》(*Poésies*),H.拉法(H.Lafay,出版者),巴黎:现代法语文本协会(*Société des textes français modernes*),1971年。

② 参见G.东希奥(G.Doncieux):《布胡斯神父:一位十七世纪的文人耶稣会士》(*Un jésuite homme de lettre au XVIIe siècle. Le père Bouhours*),巴黎:阿歇特出版社,1886年。

③ M.弗马洛里(M.Fumaroli),见相关前引,第959页。

④ 弗朗索瓦·查尔邦蒂埃(François Charpentier):《保卫法兰西语言……》(*Défense de la langue française...*),巴黎,1676年,转引自M.弗马洛里,见相关前引,第955页。

⑤ 参见伯纳德·马涅(Bernard Magné):《路易十四治下的法国文学危机:人道主义与理性主义》(*La Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et rationalisme*),里尔,1976年,第2卷。

有拉·博须埃、拉封丹……) 这些“崇古派”捍卫者对立起来。贝洛在其诗歌《伟大路易的时代》中, 肯定了路易十四时期较之奥古斯丁时期的优越性。厚今派的胜利标志着 1549 年由杜贝莱开启的年代的结束。由杜贝莱开创的对于古人的模仿和修改策略, 最终随着 17 世纪末要求结束古代霸权的现代要求而寿终正寝。厚今派改变了阵地: 从此之后, 模仿变得不再需要, 引进和摆脱束缚的过程结束了。在其《古派与今派比较》(*Parallèle des Anciens et des Modernes*, 发表于 1688—1692 年间) 中, 贝洛肯定了厚今派在所有体裁上的优越性, 他说道: “在我们的世纪里, 相比古代的艺术而言, 所有现代的艺术都达到了更高程度的完美……”^① 那些被人们称为“古典”的, 从古代汲取参照和文学模式的作品, 让贝洛的宣言成为可能: 厚今派因为标志着“路易十四时代”的鼎盛阶段、文学的胜利以及法兰西语言的威力而著名, 因为他们代表了文学资源“增长”过程的最高点。在其作品以及所用语言中体现了法语对拉丁语的胜利。贝洛无法不反对对古代的模仿并宣布拉丁文统治的结束, 是因为所有的作家都已经结束了模仿阶段, 并将此推向极端。厚今派肯定的只是“古典作家”所获得的自由的理论化和限制。假如贝洛赋予高乃依、莫里哀、巴斯卡尔、拉封丹、拉布吕耶尔, 以及瓦图尔、萨拉森 (Sarasin)、圣-阿尔芒 (Saint-Armant) 以超越“古人的”优越性, 那是因为他把他们视为“在某种程度能够达到完美顶峰”^② 的作家。

这就是为什么我们不能把论战看成君主捍卫者的崇古派们和支持更自由政府形式的厚今派们简单的政治立场。^③ 既然这样, 到底如何准确

① 查理·贝洛:《古派与今派比较》(*Parallèle des Anciens et des Modernes*), 法克斯米雷出版社, H. R. 姚斯、M. 埃莫达(出版者), 慕尼黑: 埃多斯·埃尔拉格出版社, 1964 年, “对话四”(dialogue IV)。

② 同上。

③ “关于论战中的传统派观点的批判”, 参见 J. M. 古勒莫特 (J. M. Goulemot), 《历史决定论: 历史话语与革命——十七—十八世纪》(*Le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions, XIII-XVIII siècle*), 巴黎: 阿兰·米歇尔出版社, 1996 年, 第 164—172 页。

理解贝洛在《伟大路易时代》(*Le Siècle de Louis le Grand*) 书中对路易十四统治时期高度的颂扬呢? 对于法语文学空间内部文学资本的增加过程的分析让我们同时了解到论战中真实的、默认的、独立的——文学特有的资本, 也就是法文与拉丁文之间的权力结构形态。与此同时, 还能让人们了解冲突的政治资本即拉丁文霸权不断衰落、备受争议的情况下法语及法兰西王国的地位和实力。

法语帝国

法语的胜利在法国以及在欧洲其他地方是如此彻底, 它的威望是如此不可争辩, 以至于人们在头脑中以及在事实上相信法兰西语言的优越性都是真实的; 更好的是, 这种信仰开始在事实上存在, 因为每个人都明显见证到这一点。法国人是如此成功地让自己相信并让其他人也相信法语置于拉丁语之上的最终胜利, 所有欧洲精英都共同呈现这种语言拥有的、超越了拉丁语霸权模式的“权威”, 以至于法语的使用很快在整个欧洲传播开来。慢慢地, 通过路易十四的征战和战后条约, 法语成为了外交用语、国际条约用语。正如里瓦罗尔(Rivarol)所言^①, 这种语言的国际化使用只是因为这一“帝国”的存在, 法语在此之后“自然地”扮演着“帝国”的角色, 因为在经历了一个半世纪的斗争和特殊资源的积累之后, 法语颠覆了法国及其他欧洲国家与拉丁语之间的统治关系。

法语几乎成了德国或俄罗斯贵族阶层的第二母语; 另外, 它还是交谈以及“礼仪”的第二用语。对法语最信仰的是一些德意志小公国。整个18世纪, 特别是在1740—1770年间, 德意志公国对法语中的上流社

^① 里瓦罗尔:《论法兰西语言的普世性》(*De l'universalité de la langue française*), 巴黎: 奥布斯蒂阿那出版社(1797年初版), 主要参见1991年, 第7页和第34页。

会用语最热衷。在中欧、东欧，甚至在意大利，人们可以发现这里的人们同样热切地选用法语模式。法语作为拥有无可置疑的文学价值的符号，使作家们使用法语来写作他们的文学作品：德国人格林（Grimm）和霍尔巴赫，意大利人加利亚尼（Galiani）和卡萨诺瓦（Casanova）、凯瑟琳二世和腓特烈二世，英国人汉弥尔顿（Hamilton），其次是俄罗斯人，他们中越来越多的人放弃了德语而使用了法语，等等。

建立在拉丁模式之上并对其进行模仿的法兰西语言普遍性模式的特殊性，就在于它不是作为一种法兰西统治而强加的，也就是说，不是作为一个有利于法国的有组织的体系而强加的。它是强加给每一个人的，不需要借助任何政治权威，它是所有人的语言，向所有的人开放，为所有人服务，它是礼仪和文雅交谈用语，其“裁判权”延展到整个欧洲。世界主义的主题很好地突出了法语“去民族化”（至少在表面上）的这一奇特过程。^①这是一种看不出来的民族统治，而又被承认为一种全球统治。它既不涉及政治权力也不涉及为了民族实力而进行的文化控制，它是一种象征性统治，我们将在很长一段时间内看到它的份量，特别是当巴黎成为全世界文学首都的时候，当它像维克多·雨果所说的在全世界实施其“统治”的时候。德封丹神父（L'abbé Desfontaine）在路易十四时期曾这样写道：“是什么导致了人们对这门语言这么痴迷，尽管对这个民族这么反感？是因为说这门语言和写这门语言的人的好品味；是因为他们优秀的作品，是因为他们的技巧，是因为他们笔下的事实。法国人在奢华享乐上的讲究和精细优势让我们的语言云游四方。他们接受了我们的词汇和时尚，以及让他们极其好奇的装饰品。”^②

① 参见 J. 居尔特（J. Jurt）：《语言、文学、民族、普世主义、国际主义——德法文化交流的历史条件》（“Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen kultur austausches”），见《今日法语：一门应该懂的语言》（*Le Français aujourd'hui: une langue à comprendre*），法兰克福：丁斯特维科出版社，1992年，第230—241页。

② 转引自 M. 弗马洛里（M. Fumaroli），见相关前引，第964页。

这一文化统治的颠覆对法文有利，将法语视为“文明”的语言^①，就好像多年之后德国人所说的，建立一个全新的欧洲秩序：“一个世俗的世界秩序。”^② 欧洲文学和政治空间的这一普遍的非宗教化，便是法语帝国的构成特点之一，是由杜贝莱及反对拉丁文统治的人文主义者开创的事业的最终结果。从这个意义上说，我们可以将其理解为彻底摆脱教会控制和统治的整个欧洲文学空间的一次最初的自主化运动。18世纪特别是19世纪的努力是作家自身的自主权，首先是努力摆脱国王的控制，走出对国王的依附性，其次是摆脱对民族事业的服从。

假如说，这种努力肯定不能被整个法语文学世界所接受，但它却是所有欧洲精英接受的。因为法国文学资本的巨大以及法国文人发起的斗争的独特性起到了重要作用。另外，人们对所谓国王的语言的“完美性”以及伏尔泰所说的“路易十四时期”的辉煌的无限信仰，将会产生一个文学—文体学—语言学的呈现体系。即使在今天，这一体系仍然产生着重要影响。

在这之后，伏尔泰成为构建和重建法国古典时代无与伦比的伟大建筑师之一。在构建既是政治又是文学的黄金年代神话的每一个部件的同时，伏尔泰“发明”了古典主义的永恒，制造了对路易十四“辉煌”时期幸福年代的无限怀念，特别是将文学艺术峰巅上的一些所谓古典作家变成了文学的化身。他还为使这一信仰引起的神话中的历史真实性得以呈现做出了贡献。这种历史分期让路易十四统治时代变成了一个“完美”时代，这个时代不能复制也不能仿效。他在《路易十四时代》(1751)一书中写道：“在我看来，好像在一个世纪里，当拥有足够多的成为经典的好作家时，就再也不允许使用不是他们的其他的表达法，并且必须要给出同样的观点，或者在不久之后，现在的世纪再也理解不了上个世

① 请特别参阅诺尔贝·埃里阿斯(Norbert Elias):《风俗的文明》(*La Civilisation des mœurs*)，巴黎：卡尔曼-勒维出版社，1973年。

② M. 弗马洛里(M. Fumaroli)，见相关前引，第965页。

纪……这是一个值得未来去关注的年代；在这里，高乃依及拉辛作品里的主角们、莫里哀喜剧里的人物、吕利（Lully）的交响乐，以及（因为这里只涉及艺术）博须埃（Bossuet）及布尔达卢（Bourdaloue）的歌喉，被路易十四、高品位的贵妇人、孔德（Conde）、图莱纳（Turenne）、科尔贝（Colbert）等等在各个方面都优秀的上流人士倾听并理解。而那种拉罗什福科（La Rochefoucauld）公爵，《箴言集》的作者，和巴斯卡尔以及阿尔诺（Arnauld）那样的人交谈之后赶去高乃依剧院看戏的年代一去不复返了。”^①

其实，要理解这一信仰，特别是德国人对法国“古典主义”形式的信仰，以及一些作家与知识分子宣称超越这一模式的愿望，只能从某一个历史时期，由一个国家代表的“完美”表现和试图与其展开的竞争开始。就从离我们近一点的讲，如果不从德国承袭的这一信仰出发，我们就不能理解为什么西奥朗（Cioran）对于法兰西“古典主义”语言如此痴迷以及他试图将其再现为语言和文学无可匹敌的完美状态。

在普鲁士国王于1780年用法语出版的《论德国文学》^②的论著中全面研究法国完美的古典学说。^③人们已经注意到，这个文本是法兰西语言独享统治地位的一个重要标志。但还要注意，以这本书作为基础的，以及国王和后来几代德国知识分子和艺术家共同拥有的历史（艺术史）本身的表现，是古典主义间断性永恒的表现：柏拉图与德莫斯梯尼（Demosthene）的希腊、西塞罗与奥古斯都的罗马、文艺复兴的意大利、路易十四的法国。所以，不能寄希望于德国会有比在被视为“世纪”交替的世界文化史中占据一席之地更为辉煌的命运，在这些世纪里，每个民族都轮流体现了永恒的理想，之后又慢慢消失，逐步没落，等待另一

① 弗兰索瓦-玛丽·阿鲁埃（即伏尔泰）：《路易十四时代》，法兰克福：威·科诺赫、J.G.埃斯林格尔出版社，1753年，第3卷，第81页。

② 普鲁士腓特烈二世（Frédéric II de Prusse），见相关前引。

③ 人们知道，普鲁士腓特烈二世在即位之前就与于1750年至1753年间住在柏林他身边的伏尔泰保持通信。正是在这个时期，这位法国作家写作和发表了《路易十四时代》。

个民族崛起。

因此，腓特烈二世对法兰西语言进行效仿，目的是为了填补德国的“落后”以及促成德国新“古典”的产生：“在路易十四统治时期，法语传播到整个欧洲，这一现象部分出于对当时的一些优秀作家的喜爱，也来源于对当时找到的古代经典作家作品的出色译本的喜好。目前，这门语言已经成为让你进入所有家庭、所有城市的通行证。从里斯本到圣彼得堡，从斯德哥尔摩到那不勒斯，只要你在旅行中说法语，你就能被所有人听懂。会了这唯一的语言，您可以不用再去学习大量的语言，以免让您的记忆力被过多的单词占据。”但他继续说道：“我们将拥有我们自己的经典作家，要想好好利用他们，我们每个人都必须去阅读他们的作品；我们的邻居将会学习德语，各个宫廷将会很乐意说德语，只要有了我们自己的好作家，可能有一天我们文雅、完美的语言会从欧洲的一端普及到另一端。”^① 赫尔德将要决裂的，正是被腓特烈二世认可的伏尔泰模式。

里瓦罗尔著名的《论法语的普遍性》(1784)是对柏林科学院一次征文提出的问题的回应：“是什么让法语语言成为世界性语言？为什么它具备这个特权？可否推测法语将一直维持这一特权？”^② 这个问题被这样提出，实际上就已经表明里瓦罗尔的《论法语的普遍性》首先确实是法语在欧洲的统治权最高程度的证明，但这一统治已经开始步入衰落期。大约在此前12年(1772)赫尔德曾向这个柏林科学院陈述过他最初的反全球主义，也就是反法语的观点，人们知道这第一篇论文：《论语言的起源》(*Traité sur l'origine des langues*)将会成为其他新民族观点的旗帜，这些观点也将产生可以对抗法语霸权的工具，并最终在整个欧洲传播开来。也就是说，里瓦罗尔给出的是葬礼上的赞词而不是真正的颂扬。

① 普鲁士腓特烈二世，见相关前引，第81—82页。

② 里瓦罗尔(Rivarol)：“卷首说明”，载《论法兰西语言的普世性》(*De l'universalité de la langue française*)，见相关前引，第5页。

但这是法国文学遗产形成史上的一个重要时刻，一方面是因为这篇论文清楚地按主题再次集中提到了这一信仰产生的所有公共场所，由此可以解释和理解为什么法语的文化统治权可以在整个欧洲被认可和接受；另一方面是因为我们看到了一种新的上升力量：英国；这一力量对法语的绝对权力提出了质疑。对法语“帝国”的挑战从此之后在两个阵线展开，它们将在整个19世纪期间构筑欧洲文学空间，它们就是德国和英国。

《论法语的普遍性》一开篇，里瓦罗尔就将法语比作罗马帝国：“证明法语世界的时机似乎已经到了，就像以前的罗马帝国；哲学，在厌倦看到人类总是被各种各样的政治影响所分裂之后，现在终于看到了，从世界这一头到那一头，在一门共同的语言统治下形成的共和国。”^①这里需要重提在法国听到的（也将是赫尔德所质疑的）普遍性的概念：就是在超越政治分歧的基础上重建世界统一体。换句话说，每个人都接受这一超越所有党派、个人或民族利益的统治：“它不再是法国的语言，它是人类的语言。”这句话经常被用作形容法国的傲慢，但实际上，鉴于它无可争议的统治地位，这是以另一种方式表明法语不是法国的（也就是说，不是民族的，不是用于服务法国或法国人的特殊利益的），它是全球的，也就是说，是属于所有人的，超越个别利益的。法国扮演的是一个“帝国”的角色，也就是说，是一种权力，是任何军事胜利都无法赢得的一种权力，一种象征意义上的统治。里瓦罗尔进一步解释道：“这种大爆发之后，法国继续提供着一个戏剧作品、时装、审美观、礼仪举止、语言、新生活艺术以及不为周边国家所知的享乐方式，它是一个不管哪国人民都没能实现的帝国。请您将法语帝国比作四处传播着他们的语言和奴隶制的罗马帝国吧，它是用鲜血养肥的，它不断摧毁，直到自己被摧毁。”^②换句话说，鉴于其礼仪与讲究，法语权力已经超过了拉丁

① 里瓦罗尔 (Rivarol)，见相关前引，第9页。着重点系引者所为，以示强调。

② 同上书，第34页。

语权力。

从某种程度上看，这一世界性是“建立”在里瓦罗尔所说的“民族竞技场”基础之上的，也就是说，建立在各个民族之间的竞争和对抗之上的。然而里瓦罗尔解释说，尽管其他语言也取得了成就——同样表现出十分高雅，十分有修养，但法国和法语的胜利却在于其“清晰”。他重提了被认为是奠定了法语固有的、“优越”于其他语言的司空见惯的本质，以及统治者特有的极其傲慢的一句话：“不明白易懂的东西不是法语，不明白易懂的仍然是英语、意大利语、希腊语或者拉丁语。”^①

这部《论法语的普遍性》还是一部真正的战争机器，用来抵抗永恒的“民族竞技场”里出现的针对法国的最危险对手，最激烈地抵制万能法语全球统治的对手：英国。里瓦罗尔说，英国人和法国人是互为“邻居和对手的两个民族，争斗了300年，不是为了争谁拥有这个帝国，而是为了谁能生存的问题；现在，他们是为了文字的荣耀而争斗，并且一个世纪以来，一直共享着全世界的注意力”。有关英国的整个问题，就在于它的商业权力带来的巨大威胁。伦敦已经成为欧洲最重要也是最富有的经济市场。并且里瓦罗尔特别注意绝不将他所说的英国人的“在商业上的巨大信用”与他们在文学上可能的权力混为一谈；相反，他试图将前两者分离开来，以便让法国有机会看到他的文学帝国将永恒存在，他预先要求人们不能从经济权力中推理出象征权力：“习惯于它在商业上的巨大信用，英语人似乎把这一虚构的权力放进了文学中，并且他的文学沾上了与高品味相反的夸张特征。”^②换句话说，里瓦罗尔将经济范畴和文学范畴进行了划分，但是他还没能真正思考文学独立性问题，因此他还不能像两个世纪之后的瓦莱里·拉尔波（Valery Larbaud）那样，构想出一张区别于政治地图的文学地图。

① 里瓦罗尔（Rivarol），见相关前引，第39页。

② 同上书，第37页。

英语的挑战

因此，自18世纪末以来，英国一直是法语等级的最大挑战者。路易·雷奥（Louis Réau）写道：“英国人为战胜了路易十四而感到骄傲，为德莱顿（Driden）、爱迪生、蒲柏以及斯威夫特享有盛誉的文学新发展而自豪，这些英国人不耐烦地忍受着法语语言全球性的自负。”^①事实上，英国政治经济地位的上升还伴随着语言的系统化以及建立独特文学资本的要求：文学家、语法学家、词典学家，他们规定了英语的现代形式。^②

应该说，在征服诺曼底（1066）、法语被强定为官方语言之后，直到15世纪才出现了标准英语。英国民族历史的特殊性在于，从罗马权威下得到的解放将会在16世纪使得所有的权力都转移到国王一个人身上：亨利八世通过《霸权法》（*l'Acte de Suprématie*, 1534），宣告自己为英国教会的最高领导，手握绝对的政治和宗教权力。^③语言的统一因此与宗教的统一紧密相连：《大圣经》（*Great Bible*）以及《共同祈祷书》（*Book of Common Prayer*, 1548）在全国的礼拜场所被广泛阅读。^④但通俗语言的合法化在很久之后才实施。就像在德国的情况一样，在宗教方面挑战罗马权威，可能会阻止人们质疑拉丁语在知识、学术、诗歌领域的统治地位。事情的发展——就像我在前面试图指出的——让人觉得改革后的宗教阻碍了整个文学和语言学争论的“世俗化”过程（即整

① 路易·雷奥（Louis Réau）：《启蒙时代法兰西影响下的欧洲》（*L'Europe française au siècle des Lumières*），巴黎：阿兰·米歇尔出版社，第291页。

② 参见D. 巴吉奥尼（D. Baggioni），见相关前引，第150—155页。

③ 参见菲力普·查塞涅（Philippe Chassigne）：《英国史》（*Histoire de l'Angleterre*），巴黎：奥比耶出版社，1996年，第89—94页。

④ 参见约翰·索梅尔维尔（John Sommerville）：《现代英国早期的世俗化：从宗教文化到宗教信仰》（*The Secularization of Early Modern England: From Religious Culture to Religious Faith*），纽约：牛津大学出版社，1992年，请特别参阅第4章，第44—54页。

个自主化过程)。所以尽管教会分立，拉丁语在很长时间内还是在英国保持着它强大的文学魅力，语法学家很久后才将“共同语言”从希腊—拉丁模式中解放出来。伊拉斯谟(Erasme)与托马斯·莫尔(Thomas More)的好友约翰·科利特(John Colet)以及威廉·里利(William Lily, 1510)的拉丁语法于1540年被亨利八世正式确认——直到18世纪末，都是小学生和语法学家的典范——这一语法将拉丁语和本地语进行了严格的对照，承认了两种语言中相同的辞格和词缀，同样的变位以及同样的句法结构。^①

系统化的活动一直到了18世纪才显示出来，但是没有建立任何像法兰西学院那样的中央立法机构。“对规范的控制一直是语法家、文人以及教育学家的事情，这件事情得到了受尊重的社会既定等级的一致许可。”^②这一表面的独立性掩盖了文学的民族占有过程，虽说这一过程不只属于英国，但很可能是英国的一个明显特色。在斯蒂芬·科里尼(Stefan Collini)^③看来，习惯于在“英国文学”里发现最具其民族特色的表达方式即民族身份的主要体现是英国的一个最有特色的表现。和其他任何东西相比，文学已经成为民族身份确认和定义的主要的载体之一。即使英国民族主义的形式与欧洲其他国家不同，^④我们也可以认为其民族身份的定义首先是在18世纪末确定下来的，为的是反抗法国强权，反对一个以敌意、“专制”及天主教著称的法国；这一定义是建立在因新教的出现而形成的“差异”基础上的。^⑤根据同样的逻辑一步步“民族化”，即被指认为“英国的”民族属性文学，已经决心要反抗法国的主

① 参见D. 巴吉奥尼(D. Baggioni)，见相关前引，第153页。

② 同上书，第154页。

③ 斯蒂芬·科里尼(Stefan Collini)：《公共道德与大不列颠政治思潮及精神生活：1850—1930》(*Public moralists, Polyical Thought and Intellectual Life in Britain, 1850—1930*)，牛津：克拉兰多出版社(Clarendon)，1991年，请主要参见第347页。

④ 这是理解英国“特殊”的关键。

⑤ 参见L. 科莱(L. Colley)，《不列颠人：民族的构成：1707—1837》(*Britons. Forging the Nation, 1707—1837*)，见相关前引。

导地位。

正是借助于文学，才形成了表达英国民族特征的“习语”，而“习语”也正是成就法语主导权的重要因素。比如说，英国人“固有的”追求个人自由和率真的观点，就是与对抗法国的政策“自动定义”紧密相连的：法国人对于（专制主义和革命之间的）政治辩证法的喜好是和形式上的矫揉造作——著名的法国虚饰——以及他们文学中的可疑道德联系在一起。^①英国倾向自由的“天资”以及代议制政府的理念也是在反对法国侵略性政治神话的过程中形成的理念。英国的这一使命感是和英国人没能力创造一个他们设想的和想要的系统化抽象思维相关的。因此，民族文学的使命是忠实于生活的丰富性和复杂性的，在形成系统的抽象范畴时是不能被简约的。^②这种与法语语言和文学霸权的结构性对立，使得英国成为对抗法国的第一个文学强国。

赫尔德革命

1820年至1920年间，欧洲出现了贝内迪克特·安德森（Benedice Anderson）所谓的“文献学—词汇学革命”^③，与此同时出现了民族主义运动。自18世纪末发表而后快速传播到整个欧洲的赫尔德理论，通过反对法国强权引起在整个欧洲文学空间的第一次扩张。实际上，赫尔德不只是建议一种全新的、仅仅对德国有效的对抗法国霸权的新模式，他建立的是一种理论模板，这一模板可以让所有在政治上被统治的地区都可以找到摆脱依赖的办法。在民族和语言之间建立必要联系的同时，他允许所有在政治文化上还未被认可的各族人民，能够要求获得（文学和

① S. 柯里尼 (S. Collini)，见相关前引，第357—361页。

② 同上书，第348—351页。

③ B. 安德森 (B. Anderson)，见相关前引，第93页。

政治)存在上的平等。

法国历史和文学模式的支配地位以及法国文化以沉默但强有力的方式传播历史哲学的明显性是如此之大,以至于赫尔德必须建立一套全新的理论和概念材料。他于1774年编写的一本著作《关于人类教育的另一种历史哲学》(*Une autre philosophie de l'Histoire pour contribuer à l'éducation de l'humanité*)就是反对伏尔泰哲学和古典主义“开明”时代优越于其他所有历史阶段这一信仰的斗争武器。相反,赫尔德强调古代特别是中世纪的价值平等,^①并提出,每个年代、每个民族都拥有自己的独特性,并须用自己的标准对之进行评判;这样,每种文化就应该有独立于其他文化的地位和价值。^②与“法国品味”相反,他和歌德及莫泽尔(Moser)一起出版了《论德意志气质与艺术》(*De la manière et de l'art allemande, 1773: Von deutscher Art und Kunst*),在这本书中,他特别表达了对民歌、对莪相(Ossian)及莎士比亚的倾慕之情。在他看来,这是文学上自然和力量的典范。^③书中还有用于反抗法语普世主义在贵族阶级及全球统治的三件武器:首先是人民;其次是非源自于古希腊罗马——拒绝与法国文化相近的“造作”和“娇饰”——的文学传统,赫尔德选择赞扬既“真实”又“直接大众化”^④的诗歌;最后是英国。对形成中的全球文学世界总体结构的勾勒,让人们更好地理解了什么德国人总是依赖英国以及它最大的毫无争议的资本:莎士比亚。力量关系结构使得同样反抗法国强权的两极最终能够互相支持和依赖。英国人也对应地利用德国浪漫主义对莎士比亚的重新评估,试图将其作为民族文学

① 哈根·舒尔策(Hagen Schulze)注意到了中世纪的历史对19世纪的德国民族地位所产生的巨大文化作用,特别是德国人“所确信为应该‘回归’的德国风格自身的”唯一新哥特式建筑风格提升。见《欧洲历史上的国家与民族》(*État et Nation dans l'Histoire de l'Europe*),巴黎:瑟伊出版社,1996年,第198—199页。

② 参见皮埃尔·佩尼松(Pierre Pénisson):《约翰·科德弗里德·赫尔德:民众的理性》(*Johann Gottfried Herder: La raison des peuples*),巴黎:雄鹿出版社,1992年,第96页。

③ 同上书,第155—158页。

④ 同上书,第141—147页。

的巨大财富来追回。

赫尔德还试图解释为什么德国还未能有达到全球公认的文学：对他而言，每个民族就像一个活的有机体，必须培育自己的“禀赋”，而德国还未达到成熟阶段。在提出回归“大众”语言的同时，他还提出了一个全新的文学积累模式，这一本义上的“革命性”理论将使德国能够参与到世界文学竞争中去，尽管有点滞后。通过给予每个国家每个民族与他人平等享有存在和尊严的天然原则，在“人民传统”是构成整个民族文化以及历史发展根源的名义下，通过指定人民的“灵魂”和甚至“禀赋”作为整个艺术活力的源泉^①，赫尔德用了很长时间，搅乱了在他之前一直被公认为不可动摇的、构成文学“贵族阶层”的所有的文学等级和所有偏见。

他提出的语言 and 文学的新定义——语言是“人民的镜子”——“语言是文学的储存器和内容”，就像他在《1767年残篇录》(*Fragments de 1767*)^②里曾写到的那样，这一定义与占统治地位的法国贵族定义相对立，它搅乱了文学正统性概念并也由此搅乱了国际文学游戏规则。它假设民众本身就是文学的收藏馆和模具，因此之后人们就可以根据民众传统的重要性或真实性来衡量文学的“伟大”。另一个文学正统性——民族的和民众的——的诞生，将会积累成另一种到那时为止全新的文学资源，这些资源将会更进一步将文学和政治联系起来：由于民众的尊崇，所有“小的”欧洲民族以及其他地方的民族，也试图将政治独立和文学独立紧密地联系在一起。

① 参见皮埃尔·佩尼松 (Pierre Pénisson):《约翰·科德弗里德·赫尔德: 民众的理性》(*Johann Gottfried Herder: La raison des peuples*), 见相关前引, 第39—50页。

② 转引自P.佩尼松 (P. Pénisson), 见相关前引, 第26页, 注47。

赫尔德效应

在德国，赫尔德的作用是极为重要的。浪漫主义作家深受他的观点影响。他们重新采用了他的历史哲学，他对中世纪、对东方、对语言的关注、他的比较文学研究、他将诗歌视为民族“教育”最重要载体的观点。荷尔德林、让-保罗、诺瓦利斯 (Novalis)、施莱格尔 (les frères Schlegel)、谢林、黑格尔、施莱尔马赫 (Schleiermacher)、洪堡 (Humboldt) 都曾经是赫尔德的忠实读者。^①“浪漫主义”概念本身，就其“现代”意义即与“古典”或者“古代”相反的意义而言，就来自赫尔德：在此基础上，才有了德国人抵制法国文化霸权的现代要求。正是因为有了莫泽尔 (Moser) 及赫尔德，德国才开始“指责法国人肤浅、轻佻、背德，而夸耀德国人踏实、正直、忠实”^②。

对于欧洲其他地方而言，可能最好是谈论“赫尔德效应”的行动，他们谈论的范围主要是关于赫尔德主要观点应用的实际结果，而不是他的思想在理论和政治上的运用。《人类历史哲学的概念》(*Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, 1784—1791)——可能是赫尔德最著名的作品——出版伊始就在匈牙利获得了巨大的成功，而且在匈牙利，人们读的是德文版^③；人们还知道，《人类历史哲学的概念》中关于斯拉夫的简短描述有着决定性的影响：人们将赫尔德比作“克罗地亚人文大师”，“第一个捍卫并赞扬斯拉夫人的人”^④。被匈牙利人、罗马尼亚人、波兰人、捷克人、塞尔维亚人以及克罗地亚人不断重提的最重要的原因，是用母语写作的权利和必要性。在俄罗斯，借助于古奈 (Quinet)

① 转引自 P. 佩尼松 (P. Pénisson)，见相关前引，第 207 页。

② J. 居尔特 (J. Jurt)，见相关前引，第 12 页。

③ P. 佩尼松 (P. Pénisson)，见相关前引，第 200 页。

④ 同上书，第 201 页。

的法语翻译，赫尔德被认识。19世纪末在阿根廷，他发挥了巨大的政治影响力^①。在美国，正是“文学、民族、人类”等主题在乔治·班克罗夫特（Georges Bancroft）——哥廷根15个接受过赫尔德弟子教育的哥廷根留美学生之一——文本中的闪耀，才形成了美国赫尔德主义的最重要学说：“国家的文学就是民族的文学”^②，班克罗夫特写道：“每个国家本身都有一定程度的、不同于其他国家的完美。”^③

赫尔德的思想体系将语言等同于民族。这就是为什么19世纪在整个欧洲出现的民族独立与语言独立是不可分的。人们试图推行的这些新的民族语言，要么在政治统治时期几乎消失，要么只是以方言的口语形式或者农民的语言形式存在。^④在民族文化确立期间，被称作民族解放和民族独特性之工具的语言，很快就得到了重新评估，并且（重新）拥有了一批语法学家、词汇学家以及语言学家，由他们来组织语言的系统化过程、书写以及学习活动。在所有年代，作家和更广义上的知识分子们在民族构建中的主要作用，部分解释了知识产品是从属于民族标准的。^⑤

在格林兄弟著名的短篇小说出版之前，赫尔德的诗集及民间传统汇编，将作为整个欧洲即将出现的民间故事和传奇集的典范。捷克人弗朗梯斯科·兹拉吉斯拉夫（Frantiseki Celakovski）于1822年至1827年间，

① P. 佩尼松（P. Pénisson），见相关前引，第199—203页。

② 这个表达方式表明这已经不再是一种同义反复，而是一种新的理念。

③ 转引自P. 佩尼松（P. Pénisson），同上书，第204—205页。译文系笔者所为。

④ 埃里克·霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）：《1780年以来的民族与民族主义》（*Nations et nationalismes depuis 1780*），巴黎：伽里玛出版社，1992年，第73页，也请见D. 巴杰奥尼，见相关前引，第251—287页；威廉·M. 约翰斯顿（William M. Johnston）：《维也纳精神：一部1848—1938年的智力与社会史》（*l'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale. 1848—1938*），巴黎：法国大学出版社，1985年，第313—322页和402—411页。

⑤ 贝内迪格特·安德森（Benedict Anderson）曾在《民族的幻像》（*L'Imaginaire national*）中指出，“在19世纪欧洲民族主义的形成中，词典学家、语法学家、文献学家和文学家……都是起着核心作用的”。

出版了三部斯拉夫民歌集，之后又出版了收集了 1.5 万条斯拉夫谚语和格言的集子；斯洛文尼亚人斯坦科·维拉兹（Stanko Vraz）编写了他的伊利里亚（Illyirein）诗歌，乌科·卡拉德兹（Vuk Karadzic）在和雅各布·格林通信之后，汇集了塞尔维亚的民歌。^① 我们知道，年轻的易卜生本人不久之后在挪威参加了民族复兴的伟大运动，并且深入到农民群体中去研究挪威“灵魂”的表现。

简言之，所谓“大众”语言和文学在整个欧洲（甚至就像人们看到的，在欧洲之外）的“发明”，是十六十七世纪语法化运动的完美体现，是帮助欧洲新兴民族反抗拉丁文霸权地位的。必须从这里只是粗线条带过的文学世界的历史出发，也就是说从国际文学空间的产生逻辑出发，才能理解赫尔德的理论（或效应）在文学共和国里产生的动荡。因为进入文学空间就是加入到竞争行列，因为文学只有在文学中出现竞争和对抗的基础上才能形成并统一起来，必须描述和理解新的理论概念，以及哲学和 / 或者文学范畴里的革命，因为这类革命是获得文学正统性的斗争工具。因此，正是在这个时期，主要是正在谋求政治解放的欧洲地区开始了语言和文学“民族化”的过程。

大约开始于二战后（以及即将结束）的去殖民化时期，标志着国际文学空间形成的第三大阶段。从这点来看，它只是赫尔德式革命的继续和延伸：遵从同样政治文化机制的新独立国家，同样也会有语言、文化以及文学的诉求。文学界的去殖民化结果是 19 世纪欧洲民族及文学革命的继续。赫尔德式革命继续以其他形式延续着。通过“民众”概念不同的政治变化，民众的正统性成为这些新来者语言和文学解放的目标。

就像在 19 世纪的欧洲那样，民间小说和传奇的重新整理让口头创作变成了（书面）文学。在整个欧洲兴起的最初的民间小说收集活动是和浪漫主义对民众“灵魂”及“天性”的信仰连在一起的，不久之后被

^① 参见 D. 巴杰奥尼（D. Baggioni），见相关前引，第 286 页。

人种学取代；这是一门“修改过的”殖民学，为的是构建一种被重新盗用的文化特性，通过不断强调对乡土民众之“根”的信仰，最终将所有能称作特殊的、民族的口语遗产的收藏及盘点延续下去。在不同的历史背景和时代里，这是同一个信仰，即相信民众及原初身份和特殊性的两个不同版本。根据文学和知识财富积累的逻辑，那些来自马格里布、拉丁美洲或非洲去殖民化过程中的作家们由此开始了同一个进程；这次是从人种学模式开始的。

语言问题也以极其相似的方式出现：就像19世纪众多欧洲国家一样，那些从去殖民化中解放出来的国家的语言往往都不具备真正的文学存在，而主要是拥有伟大的口语传统。这些国家的知识分子所面临的民族和文学选择——是接受殖民语言还是建构自己的语言文学遗产——很显然取决于这些语言的财富和文学性，同时还取决于经济发展水平。达尼埃尔·巴吉奥尼(Daniel Baggioni)注意到，上世纪末在“南部欧洲及巴尔干地区，对于那些年轻的民族国家，如波兰、罗马尼亚、保加利亚、南斯拉夫、阿尔巴尼亚，甚至希腊的主要问题是扫盲问题，以及农业经济、欠发达经济、大量的文盲、新的脆弱民族统一体、落后的技术水平、以及有限的精英醉心于外国知识产品等等大量的不利条件”^①。而这些问题，也同样是非洲和亚洲年轻国家同样需要面对的。

但是，后殖民状况的特点之一，就在于欧洲语言被有系统有组织地强加给殖民地。它还有个特点就是依附的形式复杂，因此摆脱依附的策略也就复杂。民族文学空间为了能作为民族空间而存在，就需要真正上升到政治的独立；然而，最新的民族往往就是在政治经济上最受支配的民族。文学空间对政治结构存在着相对依附性，世界文学的依附性部分是与全球政治统治结构有关的。这就是为什么后殖民世界的作家们，必须要像文学资源最丰富地区的作家们一样，不仅要抵制民族的政治支配，还要反对政治和文学上的全球统治。

^① D. 巴杰奥尼(P. Pénisson)，见相关前引，第298页。

如今，贫困文学空间所遭受的全球政治权力压力是以比较婉转的方式呈现的：主要涉及语言的（很有力的）强加以及经济统治（比如说出版机构的控制）。这就是为什么文化、语言、文学当然还有政治的统治可以一直存在，甚至在宣布民族独立的时候也一样。文学力量的关系，部分意义上是通过政治力量的关系来体现的。

第三章

世界文学空间

有一件东西，人们既不能说它量起来是一米，也不能说它量起来不是一米，这就是巴黎的米原器。这当然不是要赋予它一种奇特的属性，而是要在这个用米尺方式来衡量的语言游戏中指出它特殊的作用。

——路德维希·维特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein):
《哲学调查》(*Philosophical Investigations*)

周边人，历史上的郊区人，我们，拉丁美洲人，是没受到邀请的共餐人，我们经过了西方的门厅，这些擅入者在灯将灭的那一刻赶上了现代性的景象。到处都是迟到的迹象，我们出生在已经迟到的历史时刻；我们没有过去，或者说即使有一个，我们也早已唾弃了它剩下的东西。

——奥克塔维奥·帕斯 (Octavio Paz):
《孤独的迷宫》(*Le Labyrinthe de la solitude*)



在文学世界里占统治地位的等级结构是文学历史的直接产物，就像我们刚刚提到的一样，但这种等级结构也造就了这一历史。实际上，历史看起来像是在文学空间结构中得以体现和形成，文学空间结构本身成为了历史的真正推动力：文学空间里的所有事件都会在这一结构中产生作用，这一结构则产生了这些事件并赋予了它们形式。因此这一历史也是将文学“编造”成赌注、资本及信仰的历史。

在文学世界共和国里面，被赋予得最多的空间也是最古老的空间，也就是说，那些最早一批进入文学竞争的空间，就是那些民族“经典”的空间，也是“世界经典”的空间。因此不必将始于欧洲 16 世纪的文学地图设想为文学信仰或者文学观念简单地逐步延伸的产物（根据一种形式或一部文学作品的“传播”、“成就”或者甚至是“威望”的共同印象）。借用费尔南·布罗代尔的话，这一地图是文学空间“不平等结构”的描摹，也就是说，是不同民族文学空间之间文学资源的不平等分布。在相互的较量过程中，它们逐步建立了不同的等级及依附关系，这些关系随着时光不断演变，但还是形成了一个持久的结构。费尔南·布罗代尔注意到：“这样，过去了的东西总是有话要说。世界的不平等揭示了这些结构性现实，这些现实形成的过程很漫长，消失的过程也很漫长……对于一种经济、一个社会、一种文明甚至一个政治体而言，一段依附的历史，一旦经历就很难与之决裂。”^① 这一结构会一直存在，尽管将来会有明显的变化，特别是政治的变化。

^① F. 布罗代尔 (F. Braudel):《物质文明：经济与资本主义》(*Civilisation matérielle, économie et capitalisme*)，第 3 卷《世界时间》(*Le Temps du Monde*)，见相关前引，第 36—38 页。

文学世界因此是一个相对统一的空间，它根据各个大的民族文学空间即最古老、最具禀赋的文学空间，与最新出现且少禀赋的文学空间之间的对立而运行。亨利·詹姆斯 (Henry James)，曾经选定英国国籍，似乎对他来说，英国国籍就是文学上的“出路”，他明确地将欧美文学空间之间的差距作为他作品的大部分主题，并且他在自己的文学实践本身中认识到上世纪末美国文学的匮乏，因此他很清醒地看到：“艺术之花只能在厚厚的腐殖土上绽放……很少的文学生产都需要许多的历史沉淀。”

但是这涉及的并不是统治和被统治的两个文学空间之间简单的二元对立。最好说成是一个“连续体”(continuum)：对立、竞争、各式各样的统治形式，这些都阻碍了线性等级的形成。各种下层文学并非都处于相同的境遇中。他们共同的特殊依附状态并不表明我们可以用同样的类型来描述它们。比如说，在最具禀赋的文学团体中，也就是说最早进入跨国竞争的欧洲空间中，必须要描述那些本身被统治的文学。特别是那些长期处在政治统治下的地区，如中、东欧国家的情况，或者更普遍来说，处在殖民统治下的地区，如爱尔兰。在这个整体^①中，还需要算上所有不是在政治上被统治而是通过语言和文化的方式在文学上被统治的地区，比如比利时、瑞士法语区、瑞士德语区、奥地利等等。这些欧洲的被统治空间是造成文学发生重大革命的原因：他们在民族主义诉求的过程中就已经积累了文学资产，他们通过语言或者文化传统，继承了最重要的世界文学遗产；鉴于此，在否认既定的文学秩序及这个游戏的等级规则的同时，他们拥有的特殊资源可以在中心地区引起重大的混乱。人们将会发现，这就是可以帮助我们了解“爱尔兰奇迹”的东西：在1890年至1930年期间，在被殖民统治地区，文学上处于贫瘠状态的地区却发生了一次最重要的文学革命，在这个地区出现了3或4位20世纪最重要的作家。同样，卡夫卡属于捷克文学空间，他执著于犹太民族

^① 人们可以把这个整体称作文学空间中“被边缘化的中心地带”。

主义的斗争，他最终成功地创作了20世纪最高深莫测、最具创新的作品之一，继承了——在否认和颠覆中——整个德语文化和德语。

也正是应该依据这同一逻辑来理解美国文学的情况。18世纪末19世纪初的美国新政府没有让人们依据赫尔德模式对它进行解读。实际上，这些地区最早的去殖民化运动是由那些被本尼迪克特·安德森称之为“克里奥尔语先驱”的人们实现的，也就是说那些在美洲大陆出生的欧洲人的直系亲属们实现的。安德森提醒说：“那个时候语言不是区分它们各自宗主国的因素，……语言在那个时候甚至从来就不是最初争取民族解放的斗争中的一个赌注。”^① 这些1760至1830年间发生在美国、西班牙殖民地和巴西的，也就是马克·菲洛所说的“殖民-独立运动”（*mouvements d'indépendance-colon*）^② 不是赫德革命的结果。相反，人们常常将其分析成法国启蒙运动传播的结果。^③ 这些独立主义者的诉求依据的是对帝国“旧制度”的批判，而完全忽略建立在民族、人民及语言之上的赫尔德式大众信仰。在分析拉丁美洲历史特殊性的时候，委内瑞拉作者阿图罗·乌斯拉尔·皮特里（Arturo Uslar Pietri）指出了美洲不同于其他殖民地的特殊性，他写道：“我们的情况是不同的、独特的；特别是由于，美洲大陆借助于最敏感的文化脉络即语言和宗教的方式，已开始融于西方文化。这是欧洲其他扩张区从来没有经历过的。拉丁美洲[是]在充满特殊性的西方整体中具有活力和创新力的一部分地区；所以，“既然它拥有一些任何现代帝国都没有产生过的特殊征象，那么为什么不可以将其称之为‘远西’（*Extrême-Occident*）呢？”^④ 所以，北美文学也好，拉丁美洲文学也好，它们都是来自欧洲但要求从欧洲民族

① B. 安德森 (B. Anderson): 《民族的幻象》(*L'Imaginaire national*)，见相关前引，第59页。

② 马克·费洛 (Marc Ferro): 《殖民史：从征服运动到独立运动——十八—十九世纪》(*Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIIIe—XIXe siècle*)，巴黎：瑟伊出版社，1994年，请特别参见第七章“殖民-独立运动”。

③ B. 安德森 (B. Anderson): 《民族的幻象》(*L'Imaginaire national*)，见相关前引，第62—75页。

④ 阿图罗·乌斯拉尔·皮特里 (Arturo Uslar Pietri): 《拉丁美洲的造反者与幻想者》(*Insurgés et Visionnaires d'Amérique latine*)，巴黎：克特里翁 (Criterion) 出版社，1995年，第7—8页。

中独立出来的殖民者的直接继承人的文学。这就是为什么他们能够在依附于西班牙、葡萄牙或英国文学遗产的同时，却可以产生史无前例的文学动乱和文学革命（其中福克纳、加西亚·马尔克斯及吉马良斯·罗莎只是其中的几个例子）。这些地区的作家们可以，以保持一种遗产连续性为由，将欧洲国家的文学和语言资产据为己有，这些遗产也是他们过去一直要求继承的。奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）毫不含糊地写道：“我的经典就是我的语言的经典，我和任何一个西班牙作家一样，感觉到自己是洛佩·德·维加及德·克韦多的后代……但却不是西班牙人。我认为大多数的西班牙语美洲作家都可以这样说，就好像美国、巴西或法语区加拿大作家面对英国、葡萄牙及法国传统时一样。”^①

自由之路

就像我们所看到的那样，民族文学空间的建成是和民族的政治空间紧密相连的，这些民族文学空间反过来有助于政治空间的建立。但是在最具禀赋的文学空间里，资本的资历——必须以其崇高、威望、规模、世界上的认可为前提——将会带领整个空间逐步走向独立。最古老的文学领域也是最独立的，也就是说，完全地致力于真正的文学并以文学本身为目的。在反对民族及严格意义上的政治或者政治民族主义者的利益的同时，他们的文学资源本身给他们提供了一种方式，让他们去设计一段特别的历史和一种政治中固有的、不可逆转的逻辑。文学空间借助于它特有的术语——美学的、形式的、叙事的、诗歌的——重新诠释了民族和政治的赌注：文学空间在同一运动中既确认也否定了这些赌注。文学的逻辑不是独立于政治命令的，但它却有它的游戏规则以及它固有

^① 奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）：《寻觅现在——在斯德哥尔摩的演讲》（*La quête du présent. Discours de Stockholm*），巴黎：伽里玛出版社，1991年，第11页。

的赌注，这些可以让它在必要时否认它的依附性。这一过程让文学可以产生它的或然判断，也可以让它反对民族及民主主义，这样它就成为了一个特殊的空间，在这个空间里，外在的或然判断——历史的、政治的、民族的——只会借助一些术语及文学手段在被折射、改变、重新诠释后出现。在最自主的地方，文学的建立是为了反对政治和（或）民族的简化或工具化，正是在那里才产生了文学自主法则，也是在那里才完成了罕见的、几乎不可能的、也是后来应被称为文学世界自主空间的构建。

反过来，文学财富得以取得自主地位并逐步建成的这个特别漫长的历史过程^①，掩盖了文学的“政治”根源：它会让人忘记建国时期将文学和民族统一起来的特别强大的历史联系，这样就会让人相信存在着完全纯粹的、不受历史制约的文学，自认为可以让文学走出时代束缚，将自己视为摆脱了历史羁绊的一种实践。但是，如果说现在，在那些最“自由”的地方，文学仍然是一种最保守的，即受最传统的表达习惯和规范最大程度约束的艺术的话，那么画家及造型艺术家则尤其借助于抽象化革命，很早就以很极端的方式摆脱了这些规范——造成这一状况的原因便是，文学尽管一直否认它与政治民族的关系，但在语言的委婉形式下，这一关联性仍然很强。^②

这样，相对的自主往往成为主宰世界文学空间的原则之一。它让文学世界中最独立的领土能够宣布他们自己的法则，确立他们内部等级的特殊标准和原则，甚至在其自主的名义下，反对政治或民族的强制划分，给出自己的判断和评估。明确的自主需要，就是宣布反对文学的民族主义，也就是说反对政治渗透到文学世界中。最具文学性地区结构上的国

① 参见 P. 布尔迪厄 (P. Bourdieu)：《自主权的获取》(La conquête de l'autonomie)，载《艺术的规则》(Les Règles de l'art)，见相关前引，1992 年，第 75—164 页。

② 人们尤其在作家参与关于拼写改革的辩论中看到这一点。通过其中最保守者将对民族语言的捍卫作为其团体的特别工具，同时还作为其民族属性，将自己作为这种属性的捍卫者；在他们试图确切地以文学特色的名义参与辩论时，明确指出他们的政治依附性。

际主义保证了他们的自主性。

特别是在法国，已经积累起来的资本数量是如此巨大，自18世纪以来其施加于整个欧洲的文学统治几乎没有受到质疑，也几乎无可质疑，以至于法国文学空间成为了最自主的一个空间，也就是说最不受政治民族机构约束的空间。文学的解放实际上引起了人们所说的“去民族化”，也就是说，让文学原则和文学机构摆脱与文学空间本身不相干的忧虑。在那之后，已具备世界性的（也就是说非民族的、不受特殊主义定义限制的空间）法国文学空间将会被作为典范，不是作为法国的典范，而是作为自主的典范，即纯文学的、世界性的典范。“法语”文学资本的特殊性就在于它也是世界性遗产，也就是说它是世界文学的组成部分（依据法国的情况，它应该是世界文学的奠基人），而不是民族性的。正是（或者可以是）根据可普遍传播的、去民族化的这一特点，人们才能对（相对）自主的空间给予认可。文学遗产是摆脱民族限制的一个自由工具。这是因为文学遗产是法语文学空间最杰出的主角之一，也是将世界文学引进巴黎的最重要的引入者之一，拉尔波可以将之说成是产生信赖重要文学中心的信念的构成要件之一：“任何一个法国作家都是国际的，他是整个欧洲，也是一部分美洲的作家……所有‘民族的’都是愚蠢的、陈旧的、卑劣地爱国的……过去，在一些特殊的情况下，这一直是没问题的，但这种情形已经过去了。现在有一个欧洲国家。”

就像人们所看到的那样，巴黎在整个19世纪期间都是世界文学首都，作为这种解放运动本身，它同时也是去特殊化运动。法国是最不具备民族性的文学民族，正是以这个头衔，它可以在文学世界中占据着几乎毫无争议的统治地位，并且通过对来自外部空间的文本的认证而制造文学世界：它实际上可以将那些来自很远地方的文本进行去民族化、去特殊化，也就是文学化处理，以便让这些文本能在整个文学世界中展现出它们的价值和合法性，毕竟整个文学世界都处在它的裁判权限内。它与民族机构之间的决裂让她可以在文学世界中，反对民族的政治法则以及民族主义，反对民族的共同法则，进而推动文学世

界的法则：自主。在这一现象出现的情况下，法国文学领域作为最“先进”的文学领域之一，也将成为所有其他渴求自主的文学领域作家们追随的模式和求助对象。

格林尼治子午线或者文学时代

文学空间在竞争中或者因为竞争而获得统一的过程，必须以建立时代的共同衡量标准为前提：大家都一致希望一下子就毫无争议地认可一个绝对参照、一个（自我）测量的标准。这既是空间里一个可定位的点，也是所有中心的中心；甚至他的竞争对手们，即使存在竞争，也都一致将其视为中心，视作一个点；从这个点出发，人们可以估算文学的时代。根据皮埃尔·布尔迪厄的说法，文学世界中“划时代的”历史事件存在一种专有的“速度”，这一速度只属于文学世界，它不会，或者不需要与被视作官方的及合法的历史（即政治）时代的测量方式保持“同步”。文学空间构建了一个现在，从它出发，所有的位置都将会被衡量，文学空间还会构建一个点，根据这个点，我们可以确定所有其他的点。就像那条虚构的线，也称“最初的子午线”被武断地选择为测量经度的标准那样，它有助于将世界真实地组织起来，使丈量距离和评估地球表面上的不同位置成为可能；同样，我们也可以有称作“文学的格林尼治子午线”的那条虚构的线，可以量出所有属于文学空间的成员离中心有多远。美学距离也是根据时间项来测量的：最初的子午线构建了一个现在，也就是说在文学创作的顺序中构建了现代性。我们因此可以根据它们与标准的时间差，测量一部作品或者一系列作品与中心的距离，而正是这些标准在测量时定义了文学的现在。鉴于此，人们能够根据一部作品与现代标准的美学距离，来说它到底是“活跃的”（与“过时的”对立，时间上的比喻在评论的语言中随处可见）、“现代的”、“前卫的”或是经院

式的，也就是说，这种美学距离是建立在一些过时标准上的，属于文学的过去，或者在特定时间内不符合现代定义标准。

毫无疑问，正是格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 用简洁的话归纳了现代性的定位问题，他在《巴黎—法国》中写道：“巴黎一直在 20 世纪所在的那个地方。”^① 巴黎，文学的现在之所在地和现代性的首都，一方面应将它与艺术现在的重合归功于它作为时尚、尤其是现代性模式生产地这一事实。在 1867 年出版的著名的《引领者巴黎》(*Paris Guide*) 中，维克多·雨果强调了这一光—城 (*ville-lumière*) 的权威，这不仅体现在政治 and 知识方面，还体现在品味和考究领域，也就是说时尚与现代领域，他声称：“如果你佩戴的帽子与巴黎帽子不一样，我就会藐视你。正走过的这位女子的饰带主宰着这里。在所有的国家里，这种饰带的系法是这一权威的证明。”^② 人们所说的巴黎的“统治”正是依据这一方式进行的：“巴黎是一个政府，让我们强调这一点。这个政府没有法官，没有警察，没有士兵，没有大使；它是一个天漏，也就是说是全能的。它一点点地滴在人类身上，并且不断地往深处挖掘他们。除了其具有的官方权威之外，巴黎无处不在，它存在的方式盛行四处。它的书籍、报纸、戏剧、工业、艺术、科学、哲学，它的科学惯例、它的哲学形式，它的善与恶、好与坏，所有的东西都动摇着这些民族并引导着这些民族。”^③ 他可以毫无异议地颁布哪些是“时尚”，哪些是非时尚，在高级服装领域是这样，在其他领域也是这样；在某种程度上，巴黎是控制通往现代性最重要的通道之一，格特鲁德·斯泰因因此提到了时尚与现代性之间的联系，用一种假作天真实则讽刺的方式说道：“20 世纪初，必须要寻找一种全新的方向，很显然，我们需要法国……有一点也

① G. 斯泰因 (G. Stein): 《巴黎—法国》(*Paris-France*)，阿尔及尔：查拉洛特出版社，1945 年 (戴居男爵夫人译)，第 23 页。这明显就是瓦尔特·本雅明在其著作《巴黎，19 世纪的文学之都》(*Paris, capitale du XIX^e siècle*) 艺术的题目中进行的时间空间化本身。

② V. 雨果 (V. Hugo)，见相关前引，第 XXIX 页。

③ 同上书，第 XXX 页。

很重要，那就是巴黎过去一直是开创时尚的地方……因此很显然，巴黎作为一直在产生时尚的地方，是1900年所有人都去的地方……奇怪的是，艺术和文学会产生联系，并且时尚也被部分牵涉其中。两年前，所有人都说法国完了，迷失了，它已经沦为二流的强国，等等。但我不相信，我说过，因为很多年以来，自战争以来，帽子从来没有如此多样化，如此令人陶醉，如此法国式，就像它们现在这样……我不相信一个国家的特有艺术和文学正充满运动和活力的时候会处在衰落中……巴黎曾是这么一个地方，这个地方让曾想创作20世纪艺术和文学的我们中的多数都很满意，这很自然。”^①因此，巴黎最终得以将各种结构成分都组合起来，至少一直到20世纪的60年代，构成了文学时间机制的拱顶要件。

文学世界的时间法则可以这么表述：“必须是古老的才有机会成为现代的或者被宣布为现代的。需要有一个很长的民族历史才能追求现在受到完全认可的文学存在。这是杜贝莱早就解释过的；在《保卫和发扬法兰西语言》中，他承认法语在反抗拉丁文的战役中的‘不利条件’就是他所说的法语的‘延迟’。”每个中心都有资历的优势，中心与中心之间斗争的关键，就是是否做到了对时间（及空间）尺度的把握，是否将目前合法的文学和标准化权力占为己有。在所有“首都”之地，在为了自己文学的资历和高贵而进行对抗的所有空间里，文学格林尼治子午线即文学时间的创造者就是那些持有文学首都封号的地区或者更准确地说，是那些文学首都中的首都。

这一不断被再定义的现在是同时代性的具体化，是全世界的艺术时钟，艺术家们要想获得文学上的合法地位就必须以这个时钟为准绳。如果说“现代性”是唯一的艺术现在，也就是说能够建立一种时间尺度的话，格林尼治子午线就可以评估一种实践，认可它，或者反过来，也可以清退过时的及“土气的”东西。在那种从来没有如此说明和阐释过的

^① G. 斯泰因 (G. Stein):《巴黎—法国》(Paris-France), 见相关前引, 第20—25页。

结构状态下，所有作家头脑中都有这些与美学的“落后”与“提前”相关的概念（既然文学世界的默认法则就是文学天赋及文学认可的普遍随意性），这些概念在这里显然不会被视为“先验的”、本质上被固定了的、不变的定义。它们是文学世界逻辑的产物，也正是这些概念才产生了文学世界的实践规范。必须要了解它们，而不是要将它们构建为价值判断或者分析家所主张的那种标准化立场。

据说，普鲁士的国王腓特烈二世曾想让他和人民进入欧洲的文学世界中，所以于1780年提到了他自己对于德国的“落后”和文学空间形成史的看法：“我很生气没能向你展开一个更丰富的目录，展示我们的好作品：我不怪这个民族；她既不缺乏精神也不缺乏天分，但却因为一些原因不能和周边邻居同时崛起，最终造成了滞后局面。”^①因此，对于腓特烈二世来说，在时间竞争的逻辑下，他想要“再次赢得文学时间”以便能弥补这一落后局面，他明确表示：“我们觉得很丢脸，在某些体裁上，我们不能和我们的邻国平起平坐，我们希望能通过不懈的努力，再次赢回因为灾难而丧失的时间……借助于这些部署，几乎毫无疑问，缪斯会将我们引入光荣殿的。”^②这种奇怪的落后，被这位普鲁士国王描述成为一种特殊的贫穷状态，他不会默默去接受这种状态的，他这样再强调文学的“市场”及文学的不平等这一明显的事实：“因此不要模仿那些想冒充富人的穷人，要真诚地承认我们的贫穷，这会鼓励我们通过我们的努力来获得文学的财富，拥有了这些财富就一定会实现民族的光荣。”^③

① 普鲁士腓特烈二世 (Frédéric II de Prusse) : 《论德国文学》(De la littérature allemande), 见相关前引, 第28页。

② 同上书, 第33页。

③ 同上书, 第49页。

什么是现代性？

从定义来看，现代性是一种“不稳定的”原则。它与时尚的亲缘关系是其永远不能确定的定义的一个指数。它是对抗性的最好赌注，因为现代的东西总是新的东西，也就是说在定义上不能归纳的东西。在文学空间中，唯一真正成为现代的方法，就是用将现在当成过去，和将比现在更现在及未知的东西来质疑，并且还要因此成为被认定为最现代的东西。因此，在文学时空中新的力量与致力于获得最高现代性而奋斗的旧的力量之间的差异，部分在于是否对最新的特殊创新产物有所了解。

要想获得特殊的祝圣就必须获得这一时间性，这就解释了所有想要获得文学创新的文学运动及文学宣言中，人们为什么一直坚持提及“现代性”一词，从波德莱尔有关现代性的序言到萨特创办的杂志——《现代》，经由兰波的口号——“必须是现代的”，或者还有上世纪末由鲁本·达里奥创立的西班牙语“现代主义”或者20年代巴西的“现代主义”，更别忘了意大利的“未来主义”甚至是赫列布尼科夫的“未来主义”^①（翻译过来还是“未来主义”——“*avenirisme*”^②）。对于失去的时间的追赶，对于现在狂热的寻觅，对于“所有人都是现代的”^③的痴狂，就像奥克塔维奥·帕斯所说的，这会推动着那些作家们，即那些在“当代”文学的信仰中寻觅的作家们进入到文学时间——艺术出路的唯一希望之中。达尼罗·金斯完美地解释了文学现代性的重要性：“首先，

① V. 赫列布尼科夫 (V. Khlebnikov)；《“我”的近况与世界》(*Nouvelles du Je et du Monde*)，见相关前引。

② J.-C. 马尔卡德 (J.-C. Marcadé)；《阿来克斯克鲁乔尼克与维尔米尔·赫列布尼科夫：原样词语》(*Alexis Kroutchonykh et Vélimir Klilebnikov. Le mot comme tel*)，载1913年《第一次世界大战前夕艺术作品的美学形式》(*Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre*)，L. 贝利翁-盖里 (出版者)，巴黎，1973年，第3卷，第350—361页。

③ O. 帕斯 (O. Paz)；《孤独的迷宫》(*Le Labyrinthe de la solitude*)，巴黎：伽里玛出版社 [1950]1972年，第165页。

我还是希望自己是现代的。我不是说我们应该跟随这些层出不穷的越来越现代的东西，将这些东西作为一种时尚来追随，我想说的是……有一种东西可以使一本书属于我们的时代。”^①

现代的作品注定是要过时的，除非它进入了“经典的”类型，通过这一类型，一些被祝圣的作品最终能避免“动荡”或者“讨论”。（瓦莱里写道：“我们用讨论趣味及色彩来度过时光。我们在证券交易所，在无数的评委会里，在科学院里也是这样，时光只能这样来度过。”^②）从文学上讲，成为经典就是摆脱时间的约束，不受竞争和拍卖的束缚。现代作品因此是不会老去的，它被认为是超越时间的和不巧的。经典的作品体现了文学合法性本身，也就是说被认可为文学的东西，就是人们对文学的界限进行划分的基点，就是可以作为特殊衡量尺度的东西。

所有来自那些远离文学首都的地域的作家们，都会有意无意地参照一种重要的文学时间尺度，而不是像现在这样需要将它分类；由赋予书籍合法性的最高评论机构所决定的一个“现在”也就是当代性，就是一个例证。奥克塔维奥·帕斯在他的《孤独的迷宫》中这样写道：“我们拉丁美洲是周边人，是历史郊区（faubourgs de l'histoire）的人，是没受到邀请的共餐人，我们经过了西方的门厅，我们这些擅入者在灯光即将灭的那一刻赶入了现代景观。我们处处迟到，我们出生在已经迟到的历史时刻；我们没有过去，或者说即使有一个，我们也已经唾弃了它剩下的东西。”^③ 同样的，奥克塔维奥·帕斯于1990年在获得诺贝尔奖的演说中，用非常委婉的言辞，提到了对于被划分了的世界时间（历史的也是艺术的）的感知。这个文本题为“寻找现在”，意味深长，它描述了一个奇怪的时间差的发现过程，帕斯说，“在很年轻的时候他就有过这

① D. 金斯 (D. Kis)：《一个陌生欧洲的意识》(La conscience d'une Europe inconnue)，与 L. 特诺里奥·德·莫塔德谈话，载《连载》(Folhetim)，圣保罗，28—11—86；《苦涩的经验残渣》(Le Résidu amer de l'expérience)，巴黎：法雅尔出版社，1995年，第223页。

② P. 瓦莱里 (P. Valéry)：《精神的自由》(La liberté de l'esprit)，见相关前引，第1083页。

③ O. 帕斯 (O. Paz)：《寻找现在》(La Quête du présent)，见相关前引，第185页。

种发现的经验，也就是诗歌的、历史的、美学现在的寻求，可是这种现在与欧洲的分隔——‘我们的精神历史的持久特征’^①使他放弃了寻求。他写道：“那个时候，我差不多有6岁，我的一个堂姐，比我稍年长，有一天她给我看了一本北美的杂志，杂志上有一幅士兵在大道上行进的照片，毫无疑问是在纽约。‘他们打完仗回来’，她对我说……对我而言，这个战争是在另一个时间内发生的，不是这里，也不是现在。我感觉完全离开了现在。时间开始越来越破裂，空间，各种空间也是这样。我当时感觉到世界分裂开了：我不再居住在现在，我的现在分解了：真正的时间一直在别的地方……我的时间是虚构的时间……我被时间驱逐就是这样开始的。对我们来说，西班牙语美洲这个真实的现在，再也不在我们的国家里：这个现在是别人，英国人、法国人、德国人经历过的时间。是纽约、巴黎、伦敦的时间。”^②

帕斯在这里很简单地讲述了他对于中心时间的发现，也就是说发现自己偏离了中心，他的（负面的）“离心性”，（政治、历史、艺术）的统一强加给每个人一种绝对的时间共同衡量尺度，这个绝对时间使得其他（民族、家庭、私人……）的时间被弃置到了空间之外。帕斯首先是发现自己处在时间和真正的历史之外（“这个真实的现在不在我们的国家里”）。其次，这种对于世界分裂本身意识命令他出发寻找现在：对于现在的追寻不是在地面上寻找一个天堂，也不是寻找没有日期的永恒：而是要寻求真正的现实……必须要出发去寻找并将它带回我们的地面。”对于现在的追寻，就是在硬设于民族空间中的“虚构时间”之外的出路，是参与国际竞争的入口。

但对于另一个现在的衡量需要他注意到它的“迟到”。他发现，在中心地区存在一种特殊的文学时间，一种文学现代性的衡量尺度：“这些年份就是我发现文学的年份。我开始写诗歌……我刚刚开始懂得在

① O. 帕斯 (O. Paz):《寻找现在》(La Quête du présent), 见相关前引, 第 15 页。

② 同上书, 第 18—20 页。

我所说的我被逐出现在和我写诗的事实这两者之间有一个很隐秘的联系……我过去一直试图寻找现在的人口^①：我过去一直想存在在我自己的时间和自己的世纪中。不久之后，这成为了一个固定的想法：我曾想过要成为一个现代诗人。因此开始了我对现代性的寻求。”^②在寻找诗歌现在的同时，他事实上进入到了一种“赛跑”中，他接受了这一比赛，它的规则和赌注，因此进入了全球性；他看到了一系列在墨西哥不为人知的文学和美学的可能性向他开放，他要求成为一个世界诗人。然而，他发现自己在这场竞赛中不可避免地处在了落后状态。对于中心时间的认可并将其视作唯一合法的政治和艺术衡量尺度，这是强权统治的结果；但一种被认可、被接受的统治却完全不为中心地区居民所了解，这些中心不知道他们同样特别强加了时间和历史衡量单位的产品本身。这位诗人决心要将“真正的现在”引进到自己的作品里，他终于成功完成了这项事业，因为通过诺贝尔奖，他成功地进入到最受文学认可的行列，同时成为了“墨西哥性”的分析家。

这种文学上特殊的时间性只会被边缘文学作家们所发现，这些作家就和帕斯一样，向世界文学生活开放，极力与他们所发现的自身的文学“流放”与文学偏离相决裂。然而，“民族的”——不管是中心民族或是偏离中心的民族——都同样忽略了世界的竞争，即文学的时间衡量尺度，都只遵守文学实践范围内民族的规范和限制。以至于仅有的几个真正“现代的”，仅有的几个（承认）或了解现在的文学的民族，就是那些了解这种文学时钟存在的民族，并且鉴于此，他们还会参照世界文学空间中具划时代意义的国际法则或者美学革命。

文学距离和时空之间的联系在许多文学偏远地区和“外省”作家们的作品中很常见。比如说，马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa），这位秘鲁作家，就写过关于他在50年代发现萨特的看法：“（萨

① 着重号系引者所为。

② O. 帕斯（O. Paz），见相关前引，第20—21页。

特的)作品能够给一个拉丁美洲的青年带来什么?这些作品可以将这个青年从外省拯救出来,使他产生对民俗观念的免疫力,使其看穿那种华美的、肤浅的、善恶二元论的和过于简单化的文学——罗慕洛·加列戈斯(Romulo Gallegos)、尤斯塔斯欧·里维拉(Eustasio Rivara)、豪尔赫·伊卡萨(Jorge Icaza)、西罗·阿莱格利亚(Ciro Alegria)等——这种文学过去一直被作为样板,不断无意识地重复着一个世纪之前引进的欧洲自然主义主题及风格。”^①1973年,达尼罗·金斯在回答贝尔格莱德的一位记者提问时,曾用很相近的表述形容其祖国的文学:“在我们国家,人们继续在写着一篇很糟糕的、在表达和主题上都很过时的、完全借用19世纪传统的文章,这是一篇实验性差的地区性、地方性文章;在其中,本地色彩实际上往往只是保存民族身份的一种方式,这一民族身份就是这些文本的实质所在。”^②金斯在同时期的其中一个文本中有过相似的思考:“我看到了我自己的作品,我自己的失败,这部作品是在(外省的)范围内完成的,在那里,我的作品得以专心致志地成为在我们一串失败中一个小小的、清晰的失败,也成为借助于传说、主题及方法,走出这个精神外省的一种连续的、一贯的尝试。”^③

文学“外省”,严格来讲,“遗产少的”地区对于这个主题的不断重提,意味着文学世界的不平等明显存在,也意味着人们对于与世界政治地理完全重合的文学地理的恐惧。“外省”与“首都”之间的分裂(也就是在说过去与现在,古老和现代之间……)是一个不可逆转的事实,是一种时间、空间和美学构造,这一构造只有那些完全不在“时间中”的人们才可以感知。这是出身于文学“外省”的作家们一致承认的,它

① 可参阅(例如)雷昂·埃德尔(Leon Edel):《亨利·詹姆斯的一生》(*Henry James, une vie*),巴黎:瑟伊出版社,1990年,第226页(A.穆雷译):“亨利·詹姆斯将在两个世界间来回穿梭……在两极——乡土主义与世界主义——之间航行。”

② 马里奥·巴尔加斯·略萨(Mario Vargas Llosa):《顶峰逆浪》(*Contre vents et marées*),巴黎:伽里玛出版社,1989年,第93页。

③ D.金斯(D. Kis):《精神的苦涩残渣》(*Le Résidu amer de l'expérience*),见相关前引,第71页。

既抽象又真实，既随意又强加的唯一边界，是由格林尼治子午线标定的时间边界。首都与外省之间的差距在时间和美学上是不可分离的：美学只是命名文学时间的另一种方式。

对于1900年前后的一个爱尔兰人（如乔伊斯），对于1930年前后的一个美国人，拒绝伦敦文学规范（或者拒绝它的判决和冷漠）的唯一方式，对于1890年前后想脱离西班牙经院文学规范限制的一个尼加拉瓜人（如鲁本·达里奥）的唯一方式，对于1970年前后想拒绝莫斯科强加的文学规范限制的南斯拉夫人（如达尼罗·金斯），对于1995年前后想要走出民族空间羁绊的一个葡萄牙人（如安东尼奥·洛沃·安图内斯）的唯一方式，就是走向巴黎。巴黎的判决是文学世界里最自主的（最不具民族性的），因此这些判决成为了最后的求助对象。这就是为什么例如乔伊斯申请了他的巴黎治外法权。这样他就可以进行一个自主的文学事业，借助于双重拒绝的策略：拒绝服从（流亡伦敦时的）殖民强权，同时拒绝向爱尔兰的民族文学规范看齐。

仅由于其文学信用，巴黎就吸引了许多想要到中心来寻找现代性知识和技巧的作家们，他们想借助于从巴黎引进的新成果，用来改革他们出生地的民族空间。这些在中心空间具有划时代意义的文学创新者，其中的一部分人实际上可以被那些“落后的”、来自民族空间的作家们用作“文学时间加速器”。这正是我们将要看到的福克纳的例子，为了追念一个古老的空间，他创立了一种全新的小说形式，这一形式在巴黎被认可并得到祝圣，福克纳也被处在同样局势下众多的作家们奉为自救典范。

依据这一逻辑，我们可以在这里分析两个典型案例，一个是鲁本·达里奥——拉丁美洲和西班牙文学历史的中心人物，如果说他没有被巴黎祝圣，但他借助于引进巴黎输出的文学现代性方式，完全打乱了西班牙世界的文学实践及文学方法。另一个例子是格奥尔格·勃兰兑斯（Georg Brandes），他于上个世纪末改革了所有斯堪的纳维亚国家文学和美学的俗套，将所谓“现代通道”引入这些国家，这一通道是从在巴黎发现的自然主义原则出发的。他们引进的文学革命使自己在弥补其美

学“落后”的同时，还能在他们的文化领域内得到祝圣。这种将现代的创新和技术占为己有的做法，也让他们得以在至此为止一直专属于政治（民族）文学的空间内，建立起自主的一极。

《蓝……》(Azul...)，鲁本·达里奥(1867—1916)的诗集，于1888年在瓦尔帕莱索出版，之后，他于1896年在布宜诺斯艾利斯出版了《世俗散文》(Proses profanes)，这两部作品与整个西班牙语诗歌传统相决裂。^①通过对法语诗歌的思考，达里奥在“现代主义”的名义下，对西班牙世界的诗歌进行了改革。这位尼加拉瓜诗人对于那个时代整个法语文学的仰慕，最终推动他将法语特有的形式和音韵引入了西班牙的语言和韵律学中：“过去我一直习惯于西班牙关于‘黄金世纪’永恒的陈词滥调和它的模糊的现代诗，我后来在法国人那里……找到了可供开采的文学矿山。”^②人们所说的“法语特有精神表达法”——也就是说，正如人们看到的，将法语的表达方式和韵律学引入到卡斯蒂利亚语言之中——这种做法只是一种极端的、文学上可接受的形式，目的是反抗西班牙文学秩序，并因而反对拉丁美洲诗歌成规。达里奥在利用法国文学威望和实力的同时，成功地改变了西班牙美学论辩的术语，将从法国输入的现代性强加给了拉丁美洲，之后又通过对殖民束缚的颠覆，将这种现代性强加给西班牙。这就是他在1895年在布宜诺斯艾利斯《民族报》上发表的一篇文章中所说的：“我过去的梦想一直都是用法语写作……既然在西班牙到处弥漫着被传统禁锢的西班牙语主义，那么将西班牙语引向这种复兴的过程就不大可能发生在美洲。”^③鲁本·达里奥通过一些含蓄的

① 参见马克斯·戴鲁(Max Daireau)：《西班牙语美洲文学：当代文学概览》(Littérature hispano-américaine: Panorama des littératures contemporaines)，巴黎：克拉出版社，1930年，第95—106页。

② 鲁本·达里奥(R. Darío)：《我的著作发展史》(Histoire de mes livres)，转引自G.德·科特坦兹(G. de Cortanze)：《鲁本·达里奥或法语特有精神表达法》(“Rubén Darío ou le gallicisme mental”)，载鲁本·达里奥：《蓝……》(Azul...)，见相关前引，第16页。着重点系引者所为。

③ 同上书，第15页。

评语很明确地表示了他想要绕过西班牙殖民强权，推进美洲文学革命，反对西班牙强加给它的美洲殖民地的所有陈词滥调。他强调指出了“被传统禁锢的”西班牙语诗歌的落后状态，以便更好地证明现代主义之“新”：“我的成功在于革新，如果不承认是可笑的。然而，什么新东西呢？那就是在精神上借用法语特有的表达方式。”^①正是这一让人奇怪的改革经历，让豪尔赫·路易·博尔赫斯于1986年在阿根廷出版的一个访谈录中这么说道：“我深信，西班牙语诗歌，从黄金世纪开始……已经进入衰落期……一切都变得僵硬了……我们不要去谈论18世纪、也不要去谈19世纪，那个时候太贫瘠了……但突然，出现了鲁本·达里奥，他改变了一切！这是继美洲之后，发生在西班牙的一次革新，他启发了一些大诗人，比如这里只举例三位诗人：马查多夫妇（Les Machado）及胡安·希门尼斯（Juan Jiménez），当然，还有很多其他的诗人……达里奥，准确点说，他是众多创新者中的第一人。当然，他是受埃德加·爱伦·坡的影响的。多么神奇的事情啊：坡是美国人，他出生在波士顿，死于巴尔的摩，但他来到了我们的诗歌中。这要感谢一位法国人，即波德莱尔，是他将坡的作品翻译过来的……因此，说到底，这个影响主要是法国的。”^②

在斯堪的纳维亚国家中，那些选择了法国至高无上权力的人们曾想抵制德国文化的巨大影响，德国文化在整个19世纪都对这些民族施行了独一无二的统治，并将这些国家变成了德国的美学省份。曾在巴黎居住过一些年的丹麦文学重要评论家勃兰兑斯（1842—1927），在这里发现了自然主义以及他引进的泰纳的作品，自那时起，被称作“突破”、“现代通道”的运动形式，引起了斯堪的纳维亚国家上世纪末文学

① 鲁本·达里奥（R. Darío）：《我的著作发展史》（*Histoire de mes livres*），转引自G.德·科特坦兹（G. de Cortanze）：《鲁本·达里奥或法语特有精神表达法》（“Rubén Darío ou le gallicisme mental”），载鲁本·达里奥：《蓝……》（*Azul...*），见相关前引，第15页。

② 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges）：《与奥斯瓦尔多·费拉里的新对话》（*Nouveaux Dialogues avec Oswaldo Ferrari*），巴黎：佐埃黎明出版社，1990年，第89—90页。

的深刻变化。勃兰克斯的口号是：“对问题进行讨论”。他想要经过这种方式推广一种文学，这种文学建立在法国自然主义的模式之上，能够反映社会、政治及美学问题，对既有的价值进行批评，反对德国传统推崇的理想主义。他的题为“十九世纪文学主流”的系列讲座于1871年开始，1890年结束，这一系列讲座打乱了斯堪的纳维亚的文学气候，并对霍尔格·德拉赫曼（Holger Drachemann），J. P. 雅各布森及与其他相关的另外一些作家所在的丹麦施加了决定性影响，同时他还对比昂松（Bjornson）及易卜生所在的挪威，斯特林堡（Strinberg）所在的瑞典也施加了决定性的影响。^①正是在他1883年出版的书籍《取得现代突破的人们》（*Det Moderne Gjennembruds Maend*）中，他命名了影响深远的这场文学及文化运动，这场运动包括了政治，因为“政治极端主义、文学的现实主义和自然主义、妇女的解放^②、无神论与宗教自由论……民众教育的出现”都被看成是与“现代突破”^③有历史关联的东西，特别是在瑞典。然而矛盾的是，要摆脱德国的控制，就必须接受巴黎的特殊统治。但“现代突破”不是巴黎发现的理论和文学革命的一个翻版，而是从巴黎引进的革新带来的一次解放，巴黎既没有强加也没有指使，更没有赋予形式，而只是提供了一个模型。

现在，丹麦小说家亨里克·斯坦吉拉普（Henrik Stangerup）提到了他的祖父亚尔马·索德伯格（Hjalmar Söderberg）^④的形象，是其家乡很

① 参见雷吉斯·波耶（Régis Boyer）：《斯堪的纳维亚文学史》（*Histoire des littératures scandinaves*），巴黎：法雅尔出版社，1996年，第135—195页。

② 格奥尔格·勃兰克斯（Georg Brandes）于1869年翻译了斯图拉尔·米勒（Stuart Mill）的《论女人的主观性》（*On the Subjection of Woman*）。

③ 图尔·斯坦斯特洛莫（Thure Stenström）：《1870—1900年的法国—瑞典文化关系：一份千年友谊：法国—瑞典关系史》（*Les Relations culturelles franco-suédoises de 1870 à 1900. Une amitié millénaire. Les Relations entre la France et la Suède à travers les âges*），M. et J.-F. 巴塔耶（出版者），巴黎：波榭恩斯出版社，1993年，第295—296页。

④ 法语译为《神经失常》（*Egarements*），巴黎：维维阿纳·哈密出版社，1992年（E. 巴尔扎莫译）；《马利丹·比尔克的青年时代》（*La jeunesse de Martin Birck*），巴黎：维维阿纳·哈密出版社，1995年。

有名气的瑞典作家，他曾因为其反德国的立场而引起了公愤，因为那个年代，大部分瑞典的知识分子都是亲德的：“从一开始，他就和德雷福斯派的勃兰兑斯走得很近。勃兰兑斯的报纸曾是世界上第一个发表左拉的《我控诉》的，可是索德伯格的职业生涯却是从写一些欧洲反犹太主义（antisémitisme）文章开始的。他于1941年去世。他自杀时的精神状态与斯蒂芬·茨威格相似：他死前曾流亡哥本哈根——从1907年起。他相信希特勒会赢得这次战争……我的父亲是位文学评论家，他也是讲法语的，他翻译了很多法国作家的作品，不过更多是关于莫利亚克及莫洛亚时期的法国；我是1956年来到巴黎的，那是属于我的法国，即萨特和加缪时代的法国。由于我已经做过神学研究，并且我来自克尔凯郭尔的国家，存在主义是我的第一次知识历险。所以，在我的头脑中就有三个法国：一个是我祖父时期即世纪之交德雷福斯派的法国、我父亲所在时期比较保守的法国，再就是我自己的法国。”^①

亨里克·斯坦吉拉普的小说深深地打上了文化人和民族之间的二分法烙印。“在《拉哥亚圣塔》（*Lagoa santa*）^②中，扮演了重要角色的是文化德国。历史上我们一直都受到了德国的启发，德国是我们的‘大哥’。克尔凯郭尔是受到了德国的启发，同时，他也反抗黑格尔及德国哲学。在我的小说里，丹麦自然主义者隆德（Lund）对从德国文化中继承来的实证主义表示怀疑。他成了巴西人。但尤其是，在19世纪，丹麦文化是一种神学文化。是牧师培养了在丹麦的知识分子。其次，我们是路德教教徒，就像德国人一样。穆勒（Mole），1840年代丹麦的重要文学评论家，我和他一起将《诱惑者》^③搬上了舞台，这是法国第一次进入到丹麦文学……所有曾经创作过丹麦文学的作家，除了那些早已选择了内部流亡的作家，像克尔凯郭尔那样（只是在柏林旅游过一两次），

① 引自笔者1993年9月对作者的访谈（未发表）。

② 亨里克·斯坦吉拉普（Henrik Stangerup）：《拉哥亚圣塔》（*Lagoa santa*），巴黎：马扎丽娜出版社，1985年。

③ H. 斯坦吉拉普（H. Stangerup）：《诱惑者》（*Le Séducteur*），巴黎：马扎丽娜出版社，1987年。

都是些大旅行家，其中最重要的一个毫无疑问是汉斯·克里斯蒂安·安徒生，当时他的旅游小故事在法国还完全不为人所知。能让自己的作品被翻译成法语是安徒生的梦想，也是勃兰兑斯的梦想。”^①

由达里奥和勃兰兑斯在民族和语言-文化上带给他们文学空间的变化，更多的是时间上的加速，而不只是文学创新的范畴。更多的是揭示，或者也可说是新的一页，而不只是文学革命。他们向那些至此为止还离格林尼治子午线很远的地区带去了文学上的动荡，这些动荡已经在中心发生过了，它们可以测定特殊的时间。它们给那些民族的“玩家”一些王牌，通过巨大的资本转向，让他们能够接触到最新的美学改革，进而让他们能够及时参与到世界游戏中去。鉴于此，他们不仅可以被巴黎祝圣为革新者，也就是说成为能够让校准文学时钟的创造者，还可以通过巴黎现代性模式的某些自主立场，进而强力地推动文学空间的统一。

就像处于中心地位的世界主义者从某种程度上说是些结构上等值的人那样，这些“远离中心”的世界主义者，借用拉姆茨的说法，他们同样也参加了“世界汇兑和交换银行”^②内部文学价值的生产。他们的翻译作品是文学空间统一的重要工具：这些翻译作品可以将那些在中心受到祝圣的重要变革输出去并传播开来。他们通过这种国际性提升，也参与到了这些特殊改革的世界“信用”之中。

过时性

过时性是远离格林尼治子午线的文学空间的特点。巴西文学评论家安东尼奥·坎迪多（Antonio Candido）将他所说的文学的“落后和过时”

① 引自引者 1993 年 9 月对作者的访谈。

② C.-F. 拉缪（C.-F. Ramuz）：《巴黎：一个沃州人的笔记》（*Paris. Notes d'un Vaudois*），见相关前引，第 65 页。

说成是拉丁美洲“文化薄弱”的产物之一。^①他写道：“拉丁美洲所面临的，是人们将那些美学上过时的作品看成是充满活力的作品的这一事实……小说中的自然主义就是这种情况，这件事情发生在我们身上的时间较晚，并一直延续到现在，虽说它的模式已经进行过多次的修改，可是却并没有可持续的、根本的解决办法……当自然主义在欧洲成为一种残余时，它在我们这里可能还是主流文学手法的组成成分，就像 20 世纪 30 和 40 年代社会小说的情况一样。”^②

自然主义（胡安·贝奈特说其“适合西班牙时尚”；巴尔加斯·略萨写道：“一个世纪前被引进的”）作为描述“风景”的手段已经贬值了；它曾经是世界异国情调极好的表达工具。民间风情、地区主义及异国情调有个共同的特点，那就是要尽力去寻找新颖性，地区（民族的、大洲的）的特殊性，就像巴尔加斯·略萨所说的，在赫尔德主义的类似于即兴的再创作里，“毫无意识地”通过使用一些已经过时很久的美学工具，而不是借助于他们自己的想象力来完成。巴尔加斯·略萨因此谈到了 50、60 年代拉丁美洲小说中的“本地色彩”和“民间观念”。胡安·贝奈特在讲到 50 年代的西班牙小说的时候，用了几乎同样的表达方式：“小说被浓缩为风俗画；是关于小酒馆、街道、寄宿学校、小餐馆、经济困难的小家庭的描写”^③。“风俗画”和地方色彩是借助最一般的、最通常的美学手段，描绘一种特殊现实的一些尝试。

“落后”或者特别“贫穷”的概念，当然是对抗、斗争、否认、反抗及决裂的对象：这里提出的世界文学空间模式不是根据革命的原则建成的。所有“远离中心”的作家不是“注定”一定会落后，所有的中心地区作家也不一定必然是“现代的”。相反，在民族空间本身，非常不同的文学（美学和理论）的时间性相互碰撞，让同一个民族及同一种语

① 安东尼奥·坎迪多 (Antonio Candido)，见相关前引，第 244 页。

② 同上书，第 245 页。

③ 引自笔者 1991 年 7 月对作者的访谈。

言内部的作家们得以共存，这些作家们尽管有着明显的同时代性（按年代计算的），却可以与和他们地理上相距很远的作家们更加亲近，比离他们自己的同胞都还要更近。文学世界的特殊逻辑，忽略了普通的地理因素，建立了与政治标记完全不同的领土和边界，比如，这一种特殊逻辑可以将爱尔兰人乔伊斯和德国人阿尔诺·施密特联系在一起，让南斯拉夫人达尼罗·金斯与阿根廷人豪尔赫·路易斯·博尔赫斯走得很近；或者相反，使意大利人翁贝托·艾柯与西班牙人佩雷斯·里维特，或者塞尔维亚作家米洛拉德·帕维相对立……相反，在最富有文学资源的空间内部，彼此在一起工作了许多许多年的人们也可以共存。全世界的学院派（往往是学院院士们）培养了一大群文学上的落后者，这些人因为相信已经过时及过时很久了的美学形式是永恒的，所以一直还在重复生产一些废弃不用的文学模式。而现代派们，他们则继续毫不松懈地进行着文学的（重新）发现。

这种有差别的编年法解释了为什么一些比较文学的专家们会在建构跨国历史分期时遇到困难。尽管从文学的角度上看，不是所有的主角们都是当代的，人们还是可以用同样的时间尺度去衡量他们，这种衡量尺度是相对独立于政治编年法的，在政治历史中，民族的历史基本是封闭的。因此，在中心地区出现的这样或那样的风格混乱在世界上的传播（在一定的文学历史时刻标志着“现在”），让人们可以在时间和空间上，或者当时间转变成空间时，能够勾勒出文学场域的结构。真正的文学革命即自然主义小说在世界上的扩展和成功，可以让人想到特殊时间的衡量方式以及从传播之初就可以创立的文学绘图学。人们知道，左拉在德国的辉煌胜利是在1883年至1888年期间，就是那个时候他在法国的成功已经开始消退。约瑟夫·居尔特坚持强调翻译作品的滞后性，和“使德国文学和法国文学空间分离的时间差”。在法国，“自然主义最成功的时期是在1877年（《小酒店》）与1880年（《实

验小说》^①期间。因此，和发生在德国的情况相反，1880年代在巴黎出现了与左拉的意图相对抗的意图：心理小说流派（随着1883年布尔热[Bourget]《论当代心理状态》的出版），1884年于斯曼《逆向》（*À rebours*）的出版，以及由自然主义第二组（second groupe naturaliste）构成的反对派。在德国，同样的抗议自然主义的意图于90年代初才随着1891年维也纳人赫尔曼·巴哈尔（Hermann Bahr）《超越自然主义》（*Die Überwindung des Naturalismus*）的出版而出现，他希望从布尔热的心理学和左拉自然主义开创的可能性出发，有一种新的文学来临。因此我们可以看到，在格林尼治子午线上，具划时代意义的事件在传播上的时间差一直在法国和德国之间存在。

在1880年代的西班牙，法国自然主义被视作既是形式上也是“政治上”的文学革命，是长期辩论和重要论战的对象。从法国引进的自然主义成为了与后浪漫主义小说表现手法有关联的伦理主义和因循守旧者的批评工具。这也是一个社会批评工具：左拉的描写中倍受揭露的“粗俗”既从文学上颠覆了所有美学的习惯与守旧主义，也颠覆了社会的习惯与守旧主义。莱奥波尔多·阿拉斯·迪特（人称“克拉兰”——Clarín，1852—1901），是将左拉引入西班牙并将其作品翻译过来的人，是自然主义最顽强的捍卫者之一，他既是理论家（他发表了2000多篇文章），同时还是个实践者（也就是小说家）。他是位知识分子斗士：文学新闻对于他来说是以进步的名义开展的“卫生”斗争。在同一个时期，艾米利亚·帕尔多·巴赞（Emilia Pardo Bazan，1852—1921）发表了《震撼人心的问题》（*La Cuestión palpitante*，1883），这是一本有关法国现实主义和自然主义小说的论文集。幸亏有了这一引进的工具，这些西班牙的“现代派”才在民族文学历史中带来了决定性的决裂。他们借助于当

^① J. 居尔特（J. Jurt）：《日耳曼对自然主义的接受》（*The Reception of Naturalism in Germany*），载《自然主义在新欧洲，新批评观》（*Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives*），布里安·奈勒松（出版者），纽约—牛津，贝尔格：普布里歌出版社，1992年，第99—119页。

时由文学自然主义为代表的文学的现在，摆脱了过去，以便能反抗民族文学的陈规。^①

在世界的每个角落，自然主义让那些想要脱离学院派和保守派（即文学的过去）枷锁的人们能够通向现代性。以同样的方式，引进乔伊斯作品及要求进入不同语言和民族领域的日期，可以向文学世界提供另一种衡量不同民族时间性的尺度：《尤利西斯》及《芬尼根守灵夜》，自从它们被祝圣以来，就已经是文学现代性的奠基之作，这两部作品和左拉、超现实主义、福克纳……一起，是格林尼治子午线中最重要的距离标志之一。

因此，假如我们致力于将文学定义为统一的世界领域（或者正在走向统一的世界领域），人们就再也不能借用“影响”，也不能借用“接受”的语言来描述特殊的重大革命在世界上的流通和输出（比如自然主义，或者浪漫主义），仅仅通过参照评论集、翻译作品的数量、文章及杂志的内容、书籍的印刷数来理解全新美学规范的引进，也就是假设了同期的、平等的两个文学世界的存在。只有当人们从文学的特殊地理和时间的美学尺度出发来理解这一现象，也就是说，只有从竞争、斗争及组织文学领域的力量关系的轨迹出发，也就是从我们在这里极力去描述的“时间地理”出发，人们才能真正理解一部外来作品是如何“被欢迎”、“被接受”并被“被融合的”。

文学民族主义

上世纪初，当众多自主的文学领域已经出现的时候，政治和文学的关系以明显的形式，通过赫尔德理论再次得到确认。正是通过这一全新的

^① 参见《西班牙文学史》(*Histoire de la littérature espagnole*)，J.卡纳瓦奇奥（出版者），巴黎：法雅尔出版社，1994年，第2卷，第359—369页。

文学抗议形式，才有了世界第二极的形成。在那之后，文学和民族的联系不再只是文学空间形成过程中一个简单的必要过程，它被看成是一项成就。由赫尔德“效应”带来的革命，没有改变将文学（语言）与民族统一起来的结构性联系。相反，赫尔德只是在让它变得更加清晰的同时进一步强化了它。他没有选择对历史依赖保持缄默，而是将它变成了民族诉求的基础，就像人们所看到的，16世纪至18世纪之间在欧洲出现的最初的文学空间，就是对于民族政治的机构或斗争的结构性依赖的一个例证。15、16世纪之交开始的欧洲政治空间的“区分”原则，很大程度上就在于对于通俗语言特殊性的要求：语言扮演了“差异标识”的重要角色。换句话说，文艺复兴时期欧洲知识界出现的特殊对抗，自这个年代开始，就四处找机会让自己在政治斗争中建立起来并获得合法地位。很早的时候，为了推行一门语言及一种文学存在的斗争，与强加一个全新的主权政府合法性的斗争，两者是相同的。同时，赫尔德“效应”没有从深处动摇杜贝莱定义的方案。他只是修改了进入文学游戏的方式。对于所有觉得自己在文学竞争中“落后”的人来说，基于“大众化”标准的文学合法性的另一个定义为他们提供了一种“紧急出口”。换句话说，除了由杜贝莱在《保卫和发扬法兰西语言》中提到的战略所规定的一般模式和规则之外，还要加上文学上处于赤贫地区的策略，这些在文学上处于赤贫地区，在整个19世纪以及在20世纪里所有去殖民化时期，都想把文学上的大众化标准变成创作全新文学及新主角们进入文学游戏的重要手段。

在这些“小”文学的状况中，一种新文学的出现与一个新“民族”的出现是不可分割的。事实上，如果文学与前赫尔德时期的欧洲政府直接相连的话，那么文学诉求真正采取“民族”的形式则是从19世纪在欧洲范围内的“民主”标准得以传播的年代开始的。这就是为什么人们能够看到，在还没有法定政府出现的情况下，民族文学空间就已经出现，就好比19世纪末的爱尔兰、加泰罗尼亚、马提尼克或者现在的魁北克，以及其他出现了政治及文学民族主义运动的地区。

与文学自主概念相对的全新的逻辑，引起了文学空间的扩大以及

新的主角们在文学竞争中的登场，但也带给这个空间一些不够具体的标准。由赫尔德提出的文学产品的“民族性”或“大众性”标准，毫无疑问很容易地被政治化。他在语言和民族之间，在诗歌和“人民的天赋”之间所做出的区分，让这些概念变成了文学和政治之间不可分离的一个斗争工具。这就是为什么所有曾经要求拥有这一工具的文学空间都是最有“依附性”的，也就是说最依赖于民族（及/或政治）机构的。在与自主逻辑相对立基础上形成的政治—文学这一极，有助于强加“民族化”的概念并推行这一概念，这一概念对于所有被认定为“民族文学”的各个文学首都来说，都是非常重要的。文学机构明显从属于政治划分的这一事实，就是最政治的一极对整个世界文学空间享有支配权的主要特点之一，并且这种从属地位会产生数不清的后果。文学合法性的全新形式会反对法国模式并建立对抗一极，而这对抗的一极将会改变整个世界文学空间的结构。

这种“灵魂的补充”，就是研究民族问题的德国理论家们放在他们基本概念最中心的东西，它之后被民族主义者当作他们诡辩的合法武器：知识产品取决于语言及产生这些产品的民族，但这些文本也会反过来体现“民族最初的原则”^①。文学机构、研究院、著名人士、学校教学科目、盎格鲁—撒克逊标准、这些都已经是民族的东西；有利于让人们接受民族文学的划分是建立在政治划分的模型之上的。文学的民族构造也会成为民族间竞争的一个关键。民族文学的众神殿及（被视作民族“财产”）大作家们的圣徒传记的形成，作为“威望”及知识实力的标志，已经成为民族强大的必备条件。

自赫尔德革命开始，所有的文学也都因此被称作是民族的，这些文学按照民族来划分，他们的素材也局限在了民族边界线上。他们之间相

① J. 居尔特 (J. Jurt)：《语言、文学、民族、世界主义、国际主义、法德文化交流的历史条件》(Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches)，载《今日法语：一门需要懂得的语言》(Le Français aujourd'hui : une langue à comprendre)，见相关前引，第235页。

互分离，他们是由众多的元素构成的，这些元素只能在他们自己身上才能找到因果关系。文学的民族特征是通过一系列专有特点得以固定的。传统上被理解为“自然的”（及不可超越的）文学范围的民族文学历史，逐步被民族化并被封闭起来，它们相互间是对立的，它们造成了有着不同尺度^①的著名艺术传统。它们自己的历史分期让它们不具可比性并且难以计量：人们知道法国文学历史是经过多个世纪才完成的，而英国历史则是在主要几个君主的统治时期（伊丽莎白时期、维多利亚时期）完成的；西班牙人习惯于将文学时间按照“代”来进行区分（98代、27代）。文学传统的“民族化”极大地推动了他们的封闭化。

同时，文学传统的民族化对于民族文学的实践与特性产生了实际的影响。对于民族名人作品以及民族化文学历史重要时期的认可，将这种人为的构造变成了共同的知识 and 信仰的对象。在这种封闭体中，以及在这种民族的划分和入籍化过程中，才产生了一些公认的、可分析的文学差异，以及一些用于展示的、有涵养的民族本位主义：就是在这种情况下，才产生了一些内部游戏规则，这些规则只有那些本地人才能理解，因为这些本地人懂得如何了解和使用民族文学过去的参考资料、引文或者讽喻。这些所有民族都具备的特殊性，特别是通过学校的反复教育，获得了一种实体，并因此有助于产生符合民族需求类型的一种文学。

这就是我们在19世纪所看到的，甚至在最强大、最独立于民族和政治信仰的文学世界中也会出现的，有关文学的一种民族再定义。斯蒂芬·科里尼因此表明，在英国文学被当做是“民族再定义”^②的一种基本导体，通过读者很熟悉的文选如《英国文人》，他分析了19世纪期间文

① 参见米歇尔·艾斯帕涅 (Michel Espagne) 和米盖尔·维尔奈 (Michael Werner)：《什么是民族文学？·文学场域的跨文化理论方法论：哲学部分·第三卷》(Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire. Philologiques III)，巴黎：人类科学出版社，1994年。

② 斯蒂芬·科里尼 (Stefan Collini)：《1850—1930年间不列颠公共道德、政治思想和知识分子状况》(Public Moralists, Political Thought and Intellectual life in Britain, 1850—1930)，见相关前引，第357页。笔者译。

化、特别是文学“入籍化”的各个阶段。比如，他特别指出了，著名的《牛津英文字典》所宣布的伟大抱负，即阐述“英语语言倾向”并说明民族文学定义的同义反复现象：“只有那些表现出既定才能的作家才能被认可为真正的英语作家，对于这一类作家的定义取决于由同一批作者所写的文章中的例子。”^①

最封闭的、忙于定义他们自己的文学民族，在封闭的环境下，再现了他们自己循环往复的规范，宣布这些规范是民族的，因此也是民族领土上自给自足市场必须的和充分的。他们在文学上的封闭再现了这一特殊性。因此，日本长期缺席于世界文学空间，但却形成了非常强大的文学传统，每一代都在进行着更新，他们的文学是从一个模板出发的，这些模板被视为必要的参考和民族尊崇的对象。很显然，对于那些非本土的人来说，这种文化资产肯定会是晦涩难懂的，几乎不会输出的，并且在国界之外是很难让人理解的，但它却有利于提升文学中的民族信仰。^②

这就是为什么和独立文学空间所发生的情况相反，人们能够辨认出最封闭的文学空间，以及那些还没有形成独立一极的、没有翻译过来的、无视世界文学创新及文学现代性标准的文学空间。西班牙作家贝奈特（1927—1993）这样描述他对战后西班牙翻译作品的漠视：“卡夫卡的《变形记》在战争前就被翻译过来了，书的体积很小，几乎让人注意不到。但是当时没有人了解卡夫卡的著名小说，当时应该购买他的南美版。普鲁斯特当时有名气一点，得益于1930—1931年间的重要诗人皮德罗·萨利纳斯^③对其《追忆似水年华》前两卷的译本。这些书在当时

① 斯蒂芬·科里尼（Stefan Collini）：《1850—1930年间不列颠公共道德、政治思想和知识分子状况》（*Public Moralists, Political Thought and Intellectual life in Britain, 1850—1930*），见相关前引，第357页。笔者译。

② 参见埃马努埃尔·洛兹朗德（Emmanuel Lozerand）：《文学与民族精英：十九世纪日本一部文学史的诞生》，巴黎：美文出版社，2005年专版，第41—71页。

③ 皮德罗·萨利纳斯（Pedro Salinas）是“27年代作家小组”（“*génération de 27*”）成员，文学生涯之初受未来主义影响，世界主义者，翻译家，于1939年流亡，住在美国，1951年在波士顿去世。

获得了很大的成功，但是战争突然爆发，让普鲁斯特的影响难以实现。几乎没有人在此之前听说过卡夫卡、托马斯·曼、福克纳……没有任何一位作家受到过20世纪重要作家的影响，在诗歌上和戏剧上是如此，在小说和散文上也是如此。当时几乎不可能了解到来自国外的书籍；这些书没有被禁止，而只是没有这类书籍的输入，只有福克纳的《圣殿》于1935年被翻译过来，但那个时候没有人对这本书感兴趣。”^①

文学民族化运动是如此成功，以至于法国文学空间本身也部分服从于这一逻辑。“地区民俗”价值及大众文化特性的体现，语言学和文献学被引进到法国，这些都表明了德国模式占有越来越重要的位置。然而，米歇尔·艾斯帕涅认为，在法国，这种文学的民族观点以一种特殊的方式被重新调整了。在描述到1830年起创立外国文学讲坛的时候，他举例说明了从德国引进的理论的成功，但他解释了这一输入自相矛盾的特征，实际上，似乎在这个年代的法国，“民族文化”一词首先是应用在外国文化上的，因此，通过一个惊人的颠覆，民族主义浪潮被扭转过来了；文献学，原先只是作为不同国籍各自的诉求工具，后来通过将人们不怎么了解或者完全不了解的众多文学引进法国，借助于会议或者短篇小说集的形式，最终文献学成为了不同文学历史，如希腊、普罗旺斯或者斯拉夫文学历史的普及化工具。即使是知识工具，而且很大程度上还是从德国引进的，但法国却能很奇怪地通过对这种知识的重新占有，重新找到了它的普及化的观念。^②

① 胡安·贝奈特 (Juan Benet):《对作者的访谈》(未发表)。笔者对胡安·贝奈特进行了两次访谈:1987年10月一次(A),另一次是在1991年7月(B)。为的是试图理解他意想不到的突然到来及其在西班牙文学舞台上的角色。见“访谈”(B)。

② 米歇尔·艾斯帕涅 (Michel Espagne):《外国范例:十九世纪外国文学讲坛》(*Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*)，巴黎:雄鹿出版社，“法-德图书馆”丛书，1993年。

民族的与国际的

因此，自赫尔德革命以来，根据文学资源的大小、古老性以及每一个民族文学空间的相对自主程度（相关系数），将逐步形成世界文学空间。所以，从此后世界文学空间将形成一种对立局面：一边是具自主性一极，这一极是富于资源、对要求在形成中的文学领域获得自主地位的作家有样板和帮助作用（正因为如此，巴黎才成为了“去民族化”的世界文学首都，也正因为如此，文学世界的特殊衡量尺度才得以形成）的文学空间，另一极是文学资源贫乏的或者正在形成中的文学空间，以及那些往往依附于政治民族机构的文学空间。

然而，每个民族文学空间的内部结构与世界文学空间的内部结构是相对应的：它也是建立在对立的基础之上的，即最文学的（最少民族化的）区域以及最具政治依附性的区域，即自主性及世界性与非独立性、民族性以及政治性之间的对立。这一对立尤其体现在“民族”作家与“世界”作家之间的对立。^①换句话说，每一个民族领域与世界文学领域之间存在着结构同源现象。每个民族空间在世界结构中的地位取决于它与这两极中的一极的相近关系，即资本的大小、它的相对独立性、它的古老程度。因此，世界文学空间必须要通过民族文学空间的整体才得以呈现，这些文学空间本身是根据世界一极与民族一极（以及民族主义者）在世界结构中所占据的相对重量而形成两极分化的。

但这并不是一个简单的结构类比。实际上，正是根据及参照世界领域的独立性，每个民族空间才首先得以显露并逐步实现自治。世界文学空间与民族文学空间之间的同源性，既是世界领域相同形式的产物，也

^① 克里斯托弗·查理(Christophe Charle)描述了19世纪欧洲知识场域同样的二分法，他写道：“欧洲不同知识观念的碰撞会导致边界跨越者与守护者之间的对立。”载《提倡一门欧洲知识分子比较史》(Pour une histoire comparée des intellectuels en Europe)，见《利贝尔：国际书籍杂志》(Liber. Revue internationale des livres)，第26期，1996年3月，第11页。

是它统一的过程：每个民族空间都是在这一原型上出现并统一的，并且，幸亏有了这些具体的认证机构，才使得世界作家们能让自己的地位在全国层面得以合法化。因此，不仅每一个领域都是建立在这一原型之上的，并需要借助于这些独立的认证机构才得以确立，而且世界领域本身也通过每个民族空间之中独立一极的形成而逐步实现自主地位。

换句话说，那些想要获得（更加）自主地位的作家们，就是那些了解世界文学空间规则、知道如何利用这些规则从民族领域内部开始抗争，以颠覆占统治地位的规范的作家们。因此世界自主之极（Le pôle autonome mondial）对于整个空间的形成，即它的“文学化”以及它的逐步“去民族化”是至关重要的：它不仅成为全世界边缘作家的理论及美学典范，还可以是支撑真正全球文学创作的关键结构。这里不存在（文学）自主的“奇迹”：每一部来自文学资源匮乏民族空间的作品，尽管都向往文学声望，但它的存在只能建立在与最独立的地区网络和地区实力的相互关系之上。同时，独特性的表达是文学思想体系的根本，只有这样的表达能产生潜心创作的理念。文学的伟大主角只有和全球文学自主资本的特别权力相结合才能凸显出来。乔伊斯的遭遇，即在都柏林遭拒、在伦敦被忽略、在纽约遭禁、最终在巴黎被认可，毫无疑问是最好的例子。

因此，文学世界是一个各种对抗力量竞争的场所；人们不能根据唯一的逐步自主化的简单文学逻辑来对它进行描述：向心力偏向独立和统一的一极，这就使得所有的主角都统一于文学价值共同尺度以及“绝对文学”参照点（文学的格林尼治子午线），根据这一参照点，人们可以测量文学的价值，使每个民族空间的各极相互对立，也就是说那些消极的力量之间的相互对立，它们也是分化、突出个性、提炼差异，复制过去的模式，帮助文学产品实现民族化及商业化的一些惯性力量……

在那之后，人们更好地理解为何上面的逆命题，也就是统一国际空间的斗争主要是以民族空间内部的对立性形式出现的。这些斗争使同一个民族文学空间的民族作家（以文学的民族或“民众”定义为

参照的作家)与国际性作家(寻求文学独立的作家)相互对立。这样一来,文学空间一旦统一,一个结构性的对抗就形成了:米格尔·德里勃斯(Miguel Delibes)及卡米洛·侯赛·塞拉(Camilo José Cela)对抗胡安·贝奈特(Juan Benet),在西班牙,德拉甘·杰里米(Dragan Jeremić)对抗(前)南斯拉夫的达尼罗·金斯(Danilo Kis)方面,在印度和英国,维·苏·奈保尔(V. S. Naipaul)对抗萨尔曼·鲁什迪(Salman Rushdie)方面,在战后德国整个“47团队”(Groupe 47)对抗阿尔诺·施密特(Arno Schmidt),在尼日利亚,奇努阿·阿歇布(Chinua Achebe)对抗沃莱·索因卡(Wole Soyinka)等等。同时,我们可以了解到这些构筑了世界空间的二分法,也被用来区分形式主义作家和学院派作家(或者新生空间中的“政治性”作家)、现代作家与古典作家,世界主义作家与地区主义作家,中心作家与外省或外围作家……瓦莱里·拉尔波在《英语统治》中勾勒了一门类似的类型学(那个年代,世界文学空间几乎全部集中在欧洲):“欧洲作家是不是就是那些被他的国家及其他国家精英阅读的作家。托马斯·哈代、马塞尔·普鲁斯特、皮兰德娄等,都是欧洲作家,而那些在他们本国销量不错的,但被其他国家精英忽略的就是……所谓民族作家——介于欧洲作家与地区及方言作家之间的类型。”^①

对于那些出身于“民族化空间”的作家们而言,流亡几乎是独立地位的组成部分。伟大的革命者,诸如金斯、米修、贝克特、乔伊斯等,都在某种程度上与他们的祖国文学空间有一定程度的裂痕,而与他们只能与其民族空间之外的文学中心里通用的文学规范有很大的亲密性。乔伊斯在《年轻艺术家的肖像》中所提到的三大“武器”就要从这个意义上来理解。根据惯常的评论程式,他笔下的人物斯蒂芬·迪达勒斯宣称他将尽可能“自由”并“充实”地生活与创作,他写道:“作为自我防

^① V. 拉尔波(V. Larbaud):《阅读,这未受惩戒的恶习:英语领域》(*Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*),见相关前引,第407—408页。

卫，我准许自己使用三种武器：沉默、流亡及计谋。”^①毫无疑问，流亡是那些不惜代价防止自主性遭威胁的作家的主要“武器”。

50、60年代的西班牙与70年代的南斯拉夫就是两个很好的例子，通过他们，人们就可以理解在被统治的文学空间里，“民族作家”与“跨民族”之间斗争的关键；对于前者而言，文学审美与政治问题紧密相关，往往是新自然主义的；而后者则是一些世界主义者，会讲多种语言，并经历过特殊的革命，这些革命发生在文学空间最为自由的地区并试图带来全新的规范。

胡安·贝奈特（1972—1993）解释了他为什么在50、60年代拒绝西班牙文学的标准，因为他意识到了他们时代和美学上的错误，他写道：“没有过合乎时代要求的西班牙文学；所有处于1900年至1970年之间的作家，都是以1898年代的方式，也就是适用于西班牙模式的自然主义，用卡斯蒂利亚语进行写作，几乎所有的作家都是这样的。这是一种已经荒芜的文学，在写作之前，就已经属于过去。”^②胡安·贝奈特因此自50年代起，在弗朗哥独裁统治和控制下的西班牙文学空间里，构建了专属于他个人的世界地位。得益于当时他在《现代》几期杂志中秘密发表的几篇文章，他从美国小说的模式，特别是从福克纳的模式出发，与其他几位同仁（其中有路易斯·马丁-桑托斯）^③一道，改革了当时西班牙那个几乎完全拒绝国际文学创新的文学空间。

弗朗哥统治下的西班牙知识和政治上的封闭状态^④是这个国家边缘

① 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）：《青少年般的艺术家肖像》（*Portrait de l'artiste en jeune homme*），载《全集》，雅克·奥贝尔（出版者），巴黎：伽里玛出版社，《七星文库》丛书，1982年，第1卷，第774页。

② J. 贝奈特（J. Benet），“访谈录”（B）。

③ 参见胡安·贝奈特：《路易斯·马丁-桑托斯印象》，载《在马德里：1950年秋》（*L'Automne à Madrid vers 1950*），见相关前引，第91—115页。

④ 1945—1949年间，西班牙曾是一个没有驻外大使的国家，与法国的边界关闭了三年：西班牙内战之后，尽管它持亲德立场，但却一直超然于世界冲突之外；接下来，从1946年12月起，联合国通过一项决议，谴责弗朗哥建立的政权；在获得联合国认可后，法国关闭了其于西班牙的边界。

化倾向最重要的表现之一。这种边缘化既是积极的又是消极的（消极是指在国内层面是民族决定文学，在世界层面则是民族文学受国际文学的压迫），而这一边缘化也强化了民族习惯。内战为西班牙文学划上了一条很深、很彻底的裂缝。突然间，一二十年代的先锋派以及紧接下来的“27一代”发起的运动被中断了；知识阶层被大量暗害，国内文学，即四五十年代在审查制度控制下完成的作品，在数量和内容上都被大大削弱。

胡安·贝奈特，于50年代来到马德里，描写了当时依附于政治的文学景象。但不可避免的现实主义手法以及坦然的态度只涉及内部的问题，实际上完全继承了小说美学中的模仿传统：“正是所有西班牙小说家文学才能的平庸让我很生气……他们直接照搬自然主义小说传统的方式、体系以及风格，用以描写西班牙的现实，这是我不能忍受的。”^①这种功能主义和现实主义的美学，就像人们所看到的那样，是最异态化的标志之一；换句话说，是整个西班牙文学空间巨大政治依附性的重要标志：60年代初的西班牙文学显然是欧洲最保守最少自主性的文学空间之一。那是一个（文学和政治）历史停滞、无视世界变迁的国家。

在这个凝固的场景下，贝奈特与民族的标准相决裂，坚持建立一种真正当代的、走出政治藩篱的文学的必要性。他在巴黎出版的文学作品^②中表现出来的杰出的、“非法的”理解力，让其能够接受全球性的文学创新：“我在伽利玛出版社可以收到科恩德洛（Coindreau）的所有翻译作品，正是通过这种方式，我接触到了福克纳作品的法文译本。那时的法国非常非常地重要，所有的一切都源自那里。《现代》杂志出版后的一个月我就可以收到它。在我家，我还有1945—1952年间出版的所有《现代》杂志，还有美国的侦探小说等。我是在巴黎发现这

① J. 贝奈特 (J. Benet), “访谈录” (B)。

② 参见《在马德里：1950年秋》(L'Automne à Madrid vers 1950)，见相关前引。他通过住在巴黎的兄弟，以外交邮件的形式秘密获得法语书籍。

些的。”^①

世界层面的文学典范，尤其是这些文本的传播使当时还处于“地下”的自主阵营得以出现：一个几乎是处在文化绝缘试验状态下的人（或者至少他自己是这么认为的），发现了40、50年代发生在欧洲和美国的美学和小说技巧上的变化，正是这种跨民族的典范给了他所需的反抗当时统治其国家的全部文学和美学实践的工具。也正是通过这一方法，他才以更加全面的方式，一方面在一种与国家传统风格相关联的保守主义和（广义上的）民族立场之间建立了联系，另一方面又反过来在文学创新与世界文化之间建立了联系。

他决心坚持按照格林尼治子午线式的、公认的文学规范来写作，特别是这种规范在当时的西班牙是不流行的，因为这个国家正在遭受粗暴的政治审查制度的摧残，所以他注定不管在民族时间还是空间上都注定会不为人知；但他通过自己的存在逐步深刻地改变了这一状态，追回失去的时间，理解正在进行的革命。他需要等上10到15年的时间，才能让另一代人接替他并将其奉为西班牙现代重要作家之一。这种年代性孤独感使他处于同时代人群之外，让其无法形成某种团体或者任何学派，而这一孤独感则强化了他与周围众人相反和反对众人的自由思想，和一种既是政治的又是美学的伦理的必要性，他说道：“我认为，我已经与这个国家之前创作的文学产生了‘思想上’的决裂。这些年轻的小说家，比如说哈维尔·玛丽亚（Javier Marias）、菲利克斯·德·阿祖阿（Felix de Azua）、索莱达·普埃托拉斯（Soledad Puertolas），他们都比上一代人要有修养得多；他们，也和我一样，不太遵守传统的西班牙文学。他们阅读英国、法国、美国、俄罗斯……作家的作品，学习创作，与传统决裂，和我一样。这不是什么大师姿态，而是他们认可的一种行为，是一种伦理。”^②到他为止，在这个被独裁法律统治的国家里唯一被承认的

① J. 贝奈特 (J. Benet), “访谈录” (B)。

② 同上。

改变就是政治秩序。胡安·贝奈特引入了文学独立法则，他推崇世界典范的形式和方法，反对将政治授意的问题引入小说创作世界。

依据同一逻辑，达尼罗·金斯于70年代在贝尔格莱德发表的一份文学宣言《解剖学课程》，一部解剖南斯拉夫文学世界的重要著作，宣布了他在这种相对传统文学而言的经常“偏离”（关于形式和内容的）中，在这种不保证作品绝对的或相对的至高无上性……但至少保证有现代性，也就是说非复古的“倒退”中写作的权利。他补充道：“如果说我把欧美小说的经验加入我的书中为我所用的话……那是因为这是我所期望的……至少在我的国家的文学范围内告别了标准的或者不合时宜的东西。”^①在将“欧美的”美学规范汲取过来的同时，金斯与自己国家的文学实践相决裂，这些实践在他看来是“不合时宜”的，他呼吁与“国际性”，也就说与“现代性”接轨，他将后者描述为在时间上“适宜”的文学类型。他以此解释他个人的叙事技巧，将其视为避免“现实主义小说原罪——心理学动因以及神圣化观点——及其所带来的雷同的地点和平庸故事动因；这种动因仍然能在我们的（南斯拉夫）长篇小说或者短篇小说中，让我们为之神魂颠倒，并且，用过时的、平庸的以及‘意料之中’的结局，也还能激起我们的评论家的赞美”^②。

在70年代的南斯拉夫，达尼罗·金斯和10年或20年前的贝奈特在西班牙的处境相同；他说道：在这样一个完全封闭的、在既是民族的又是政治的文学问题上极为保守的、“极其无知的”^③即“外省的”的知识界，他借助于国际层面上进行的文学革命成果，成功地制定了一种新的游戏规则和一种全新的小说美学。然而，要理解他的这一决裂，还得从成就了他同时也是他一直反抗的民族文学世界出发。1978年发表于贝尔格莱德的《解剖学课程》是对南斯拉夫文学空间的细致描述。这本书

① D. 金斯 (D. Kiš):《解剖学课程》(La Leçon d'anatomie), 见相关前引, 第53—54页。

② 同上书, 第115页。

③ 同上书, 第29页。

的创作产生于金斯成其受害者的一个事件：他创作的小说《鲍里斯·达维多维奇的坟墓》(*Un tombeau pour Boris Davidovitch*)^①被指控为抄袭。那个时候，达尼罗是南斯拉夫最有名的作家之一，是他那个时代最罕见的在其国家之外被认可的作家之一，一位受人艳羡的、边缘化的、一个保守和分裂的国度里坚决的反民族主义者和世界主义者。那时，他的作品已经开始跳出民族的边界，开始被译成多国文字。所有的一切都将他和国内知识分子对立起来。

关于对他剽窃的指控，只会在一个还未被这个世纪里任何重大文学、美学及形式革命波及到的文学空间里才会出现并被人“相信”。达尼罗说，这种状况需要一个完全密闭的空间，这一空间同时无视任何“西方的”文学创新（在贝尔格莱德，“西方”一词一直是个贬义词），只有这样，按照世界小说现代性标准写作的简单摹本才可能传播开来。对于剽窃一事的指控实际上说明了停留在文学“过去”的塞尔维亚在美学上与文学格林尼治子午线之间存在的“差距”。这就是金斯所说的“民间的媚俗”、现实主义、“小资的媚俗”、“俊俏”是这个自我封闭的文学空间里因循守旧做法的另一种表现形式，这种文学空间只知道循环往复地复制小说的新现实主义概念。

从狭义上讲，对开设了《解剖学课程》的民族主义进行的充满恶意的批评，并不单纯是政治上的，它是政治意义上捍卫文学自主的一种立场，是在文学上对民族主义空间强行推广的美学标准的一种抵制。金斯写道：“从定义上来看，民族主义者是无知的”^②，再次借用贝奈特的话说，无论如何，民族主义者都是些学院派、文体上的保守主义者，因为除了民族传统之外，其余的一切他都拒绝承认。这一“永久的差

① D. 金斯 (D. Kiš)：《鲍里斯·达维多维奇的坟墓》(*Un tombeau pour Boris Davidovitch*)，巴黎：伽里玛出版社，1979年。

② D. 金斯 (D. Kiš)：《解剖学课程》，见相关前引，第29页。

距”，^①（他的文本）与（塞尔维亚）^②文学的标准化作品相比存在的差异系数，部分解释了他的作品形式本身：在长期以来一直落后于时代的南斯拉夫文学空间里，达尼罗·金斯一直致力于以世界文学的标准来建立自主文学的标准。

文学统治的形式

在文学世界里，依附性不是单一呈现的。等级结构不是线性的，它不能按照简单的图表对集中的、唯一的统治进行描述。如果说文学空间是相对自主的，那么它也因此相对依附于政治空间：这一原始依附性的迹象是很多的。换句话说，在文学的世界共和国中，人们可以发现其他的统治因素，特别是政治因素，它们会特别通过语言来施加影响。

这里，我们会发现二重性，前面已经描述过，这种二重性主宰着文学行为本身：因为语言不是一个独立的文学工具，它已经且一直是一种政治工具。正是通过语言，文学空间才相反服从于政治。所以，从某种意义上看，各种统治形式已经彼此相互“嵌入”，越来越重合、结合、相互掩盖。文学上被统治的空间也可能会这样，语言和政治彼此相联，不可分离。政治统治——特别是在这些曾经是殖民地的国家里——也会以语言的形式呈现出来，因为语言的依附性本身就意味着文学的依附性。即使这一依附性完全是语言（和文化）的，而不是政治的——就如比利时、奥地利或瑞士的情况一样——那么这一统治也会是文学的统治。但统治也可以是特殊的，也就是说，只根据文学术语来实现和衡量。巴黎机构的祝圣效率、评论的影响力、序言的标准化效力或由重要的作家完成的

^① D. 金斯 (D. Kis):《解剖学课程》，见相关前引，第 53 页。

^② 同上书，第 54 页。

翻译（如纪德为埃及作家塔哈·侯赛因作的序言、翻译泰戈尔的作品^①，玛格丽特·尤瑟纳尔将日本作家三岛由纪夫^②的作品引入法国）、重要丛书的威望、重要翻译家的重要角色等，都是特殊统治形式的几个例子。

由于所有这些统治形式可以是相互混同、相互重叠、相互掩盖的，所以我们的这本书的目的之一就是要描绘（人们很少这样看待或描绘的）文学统治的特殊形式，同时表明，这种力量关系也可以是政治统治关系的委婉表现形式。但反过来，它也表明了人们不能将文学统治的关系问题简单归纳为政治力量的关系，就像那些试图将所有与文学贫瘠相关的问题都简单归结为殖民历史的结果，或者将其描述为民族文学之间“高度的不同”造成的结果的分析那样，借助于与经济统治分析最相似的分析形式，将其简单归结为“中心”及“周边”的关系。然而，这样的空间化试图将主宰着各种文学世界关系的暴力中性化，并且，这一空间化还试图掩盖不平等和竞争，而正是这后两者造成了文学上统治者与被统治者之间对立关系。这些政治模式没能让人们了解到这些被统治者的斗争性质，即反对中心地区的中心地位，或者反对和语言相关的地区中心地位的斗争，尤其没能让人们理解文学美学的特性与事实。

另外，为了使模式更加复杂化，需要讨论一下文学统治的双重性。这是一种非常特殊的依附形式，通过它，作家们可以既处于被统治地位也可以利用这种统治，将其作为获得解放和合法性的一种工具；批判强加的文学形式和体裁，因为那是殖民文化的遗留产物，就像后殖民评论时常所做的那样，^③忽略将文学本身作为共同价值强加给任何一个文学空间都是一种政治统治遗留的产物这一事实；同时，这种共同价值也是一

① 塔哈·侯赛因 (Taha Hussein)：《时光之书》(*Le Livre des jours*)，巴黎：伽里玛出版社，1947年；拉宾德拉那特·泰戈尔：《抒情供品》(*L'Offrande lyrique*)，巴黎：伽里玛出版社，1914年。

② M. 尤瑟纳尔 (M. Yourcenar)：《三岛或虚空观》(*Mishima ou la Vision du vide*)，巴黎：伽里玛出版社，1981年。

③ 主要参阅弗洛兰斯·哈尔洛 (Florence Harlow)：《文学抗战》(*Resistance Literature*)，纽约及伦敦：麦屯出版社，1987年。

种工具，一经改造，即可成为那些处于不利地位的作家们获得承认和具体存在的工具。

文学区域与语言区域

语言区域，类似于世界文学空间的“子集”，是政治与语言统治的表露和体现。通过中心语言的政治输出，特别是殖民民族，他们同时也是在文学上占统治地位的民族，他们会让政治一极的力量得以加强。一些语言（语言文化）区域因此得以构成某种欧洲民族文学空间的扩张（延伸）。萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）写道：“玫瑰肤色的征服者已经爬回了家，博克斯瓦拉什人（les boxwallahs）、白人太太（les memsahibs）和父亲老爷（les bwanas）走后，留下了他们的议会、学校、大马路以及板球游戏的规则。”^①伟大的“玫瑰年代”产生了，主要源自于语言和文化的统一。安的列斯（antillais）诗人爱德华·格里桑（Edouard Glissant）在谈到殖民大运动时提到了欧洲语言的“输出倾向，这一倾向往往会产生一种全球的使命”^②。他写道，征服者“首先输出的是自己的语言。西方的各种语言已经在四处通用，并且往往占据着垄断的地位”^③。

每一个语言“领地”都包括一个（或多个）中心，这一中心控制和吸引着依附于它的文学生产。对于澳大利亚人、新西兰人、爱尔兰人、加拿大人、印度人、英语非洲人等等人来说，伦敦现在是中心（即使它

① 萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）：《大不列颠内部的新王国》（“Le Nouvel Empire à l'Intérieur de la Grande Bretagne”），载《想象的祖国：散文与评论——1981—1991》（*Patries Imaginaires. Essais et critiques, 1981—1991*），巴黎：布尔乔亚出版社，1993年，第144页。

② 爱德华·格里桑（Edouard Glissant）：《关系的诗学》（*Poétique de la relation*），巴黎：伽里玛出版社，1990年，第35页。

③ 同上书，第31页。

和纽约或多伦多之间存在着竞争)；对于拉丁美洲人来说，西班牙的知识与文化之都巴塞罗那就是一个巨大的文学中心；巴黎对于非洲及马格里布地区的作家而言是中心，它对和它相联系的比利时、瑞士以及魁北克保持着文学统治关系，而不是政治统治关系；也是一个中心。柏林成为奥地利、德语瑞士区作家心目中第一首都，是北欧国家以及其他由奥匈帝国分裂而来的中欧民族心目中占支配地位的一极。

每个语言文化区域都保存着与其他区域相比很强的自主性：它是一种“文学-世界”，由布劳德的“经济-世界”^①转换而来，也就是说，是一个同质的、自主的、集中的整体，在这个整体里面，(几乎)没有任何东西来质疑作品单义的流通和祝圣中心权力的合法性。一个特殊的万神殿、一些文学奖项得益于历史、传统甚至是内部对抗中享有特权的一些体裁，都在某个具体的语言整体中赋予文学生产以形式和内容。根据它们的历史和自身传统，这些整体强加了或者预设了不同的标准(法语社会，联邦等)。在每个区域内部，这些结构都和世界空间明显相同。一种微妙的等级根据其为中心地区的象征-美学而非地理上的距离，在不同卫星区域之间逐步形成。一些中心，比如说英语地区的伦敦及纽约之间，会出现争夺合法性的垄断地位而产生的对抗，或者会出现世界空间中其他对立势力的介入。每一个“重要地点”都试图在依附于它的语言领地上强加它的中心地位和权威，特别是在其所控制的学校、语言及文学领地上奠定其文学祝圣的垄断地位。

因此，重要的文学之都都建立了不同的祝圣体系，这就让它们能够维持一种文学“保护权”：得益于占统治地位的语言用法上的双重性，这些文学之都继续执行着基于文学基础上的政治权力。这就是为什么它们始终保存着——甚至在“温和的”后殖民形式下——语言和文学统治地位。这一永久的统治地位就是世界文学领域(既是政治又是经济)他律的一极得以强大和巩固的一个重要原因。

^① 见 F. 布罗代尔 (F. Braudel)，见相关前引，第 3 卷，特别参阅第 12—70 页。

伦敦毫无疑问是另一个文学之都，不仅是因为它的文学资本，还因为它广袤的前殖民帝国。伦敦可以赋予的潜在认可范围（爱尔兰、印度、非洲、澳大利亚……）毫无疑问是世界上最大的范围之一；一些作家，诸如萧伯纳、叶芝、泰戈尔、纳拉扬（Narayan）或索因卡等，他们都是来自英国曾经的殖民地的某个地方，他们都（或曾经都）将伦敦视为文学之都。这种不断向更加广阔领地延伸的文学祝圣权力，也同时带来了很大的世界文学信任度。英国首都一直在向来自前殖民帝国的作家们赋予文学合法地位：泰戈尔、叶芝、萧伯纳，或者纳拉扬获得的诺贝尔奖就是明证。伦敦的祝圣已经成为一种真正的文学认证书，不管其在印度或英国范围内的地位如何，不管其是否像奈保尔一样完全被英国的“价值观”同化，或者如鲁什迪那样与英国保持着一定评论距离的关系，它都能使他们的文学在国际层面上存在——即使这些文学的高尚之下有着政治上不可告人的想法。

在《撒旦诗篇》^①的主人公中，有一个人叫作萨拉丁·尚沙，他是一位伦敦的印度移民；萨尔曼写道：“在所有和精神相关的事物中，他尤其热爱说英语的人民那千变万化、无穷无尽的文化；《奥赛罗》，‘这个独一无二的剧本’，超越了使用任何其他语言的任何剧作家的作品，”尽管他意识到自己有点夸张，但他不认为自己太过夸张……他表达了对伦敦这个城市的热爱，他热爱伦敦超过了他的出生地或者任何一个其他城市；他慢慢地、悄悄地，总是更加欣喜地靠近它，当它朝他这边看的时候，他整个人都呆住了，像一尊雕像，梦想着能成为拥有它的那个人，并且从一定意义上成为它，就像在玩“一、二、三、太阳！”的游戏那样，那个在太阳位置上的孩子就会获得想要的身份……它那悠久的历史……作为避难所……尽管也有前来避难的孩子忘恩负义的举动，它还是极力维持着这一角色；它没有大洋彼岸向所有人开放的“移民

① 萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）：《撒旦诗篇》（*The Satanic Verses*），巴黎：克里斯蒂安·布尔乔亚出版社，1989年。

国家”的美誉，远未张开双臂。美国，依据麦卡锡主义，应该会让胡志明在他们的旅馆里做饭？反对共产主义的麦卡伦·瓦尔特（Mc Carran-Walter）法律应该要对现在的一个卡尔·马克思说些什么？站在他们的国门前，满脸胡子，等待着越过边界？哦！伦敦，那些不喜欢伦敦、不喜欢它过去的辉煌、它的新疑虑，却喜欢极力维护这一跨大西洋的全新的罗马的人真是非常的愚蠢！^① 我们可以在对伦敦吸引力的描写中，发现人们描写巴黎时提到的两大特点：一方面是重要的文学资本，另一方面是政治上的自由主义美誉。

鉴于其无可争议的政治威力，伦敦往往被用作欧洲各个首都之间持久斗争的武器。18世纪末、19世纪初，法国在文化上享有至高无上的统治地位。那个时候，英国可被其他的竞争对手用作对抗巴黎的武器。例如在德国构建民族文学的过程中，被称作“前古典时期”的年代，即科洛普什托克（Klopstock）特别是莱辛的年代，1750年至1770年间，他们试图开辟出一条全新的道路，他们提出要利用英国的典范，以便终止对法国人的模仿（及法国人的主宰地位）。莱辛是引起德国重新评估莎士比亚作品的重大运动的主要推动力。

但伦敦在其语言裁判权和（前）殖民地领土之外很少施加影响。一项最新的调查显示，伦敦的编辑们很少出版翻译的文学作品，祝圣机构也主要是关注用英文写作的作品。^② 伦敦要把她的信用度归功于其语言区域的范围，及其语言所获得的统治地位，但一直基于语言（往往是政治）之上的、它所拥有的祝圣权力，却从来不是绝对特别的。因此，它和巴黎的文学信用不是同一性质的。

如今，在英语文化领域内部，伦敦和纽约的对抗引起了英语文化空间绝对的两极化。但是，即使美国中心如今已经成为世界毫无争议的

① 萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）：《撒旦诗篇》（*The Satanic Verses*），巴黎：克里斯蒂安·布尔乔亚出版社，1989年，第433页。

② V. 嘎纳（V. Ganne）、M. 米农（M. Minon）：《翻译地理》（*Géographie de la traduction*），见相关前引，第55—95页。

经济一极，我们还是可以说美洲已经成为一个受全球承认的合法的文学祝圣强权。问题本身在于两者争斗的资本和采取的方式依赖于做出决定者所采取的立场，有很多作家都利用这种不同文学首都之间的力量关系“玩”竞争。

“后殖民”小说

通过输出他们的语言，欧洲民族也输出了他们的斗争，或者不如说，那些偏离中心的作家已经成为这些斗争的赌注。一个中心民族的文学实力因此可以通过文学创新，或者通过偏离中心但在世界范围内被认可的作家在语言上引起的文学动荡得以呈现。这是为了使语言（以及和它相关联的文学传统）以全新的方式将能够“证明”它建立现代性和重新评估自身资本的能力付诸行动，这种资本是通过受这种语言统治的作家们来体现的。人们因此可以理解不同概念的重要性，比如说“联邦文学”或“法语文学”，它使得人们可以在中心语言文化的旗帜下，回收和吞并外围文学的创新成果。

比如，自1981年以来，布克奖（Booker Prize），英国最著名的文学奖项，被多次颁发给一些“并不完全是英国人”的作家，根据印度作家巴拉迪·慕克吉（Bharati Mukherjee）的说法，被颁发给来自移民、流亡者、或后殖民地的作家们。萨尔曼·鲁什迪的《午夜的孩子》（*Les Enfants de minuit*）^①于81年被冠为第一名；之后，此奖项被颁发给来自毛利的凯里·休姆（Keri Hulme，作品《骨人》，*The Bone People*）^②，之

① 萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）：《午夜的孩子》（*Midnight's Children*），伦敦：乔纳森·凯普出版社，1981年；1983年法文译本：巴黎：斯托克出版社。

② 凯里·休姆（Keri Hulme）：《骨人或长玉斑人》（*The Bone People ou les Hommes du Long Nuage Blanc*），巴黎：弗拉玛丽容出版社，1996年。

后是本·奥克利 (Ben Okri), 尼日利亚籍作家; 迈克尔·翁达杰 (Michael Ondaatje), 斯里兰卡籍作家; 石黑一雄, 日本籍作家。两位澳大利亚籍作家, 一位南非籍作家以及一些非英国籍的决赛选手最终获得了评论的关注, 其中有中国籍作家蒂莫西·莫 (Timothy Mo, 毛翔青——译者)。不需要更多的东西, 就可以让评论界混淆效果与原因, 推导出一种“全新”文学的存在, 甚至是一场源自前大不列颠殖民帝国的真正文学运动。

实际上, 为了产生团体效应, 出版家们都希望能用同一个标签来将这些完全没有或者几乎没有共同点的作家集中起来。这种标签效应 (如拉丁美洲的“爆炸文学”) 就是最有效的出版和评论策略之一, 为的是确保一个“全新”的文学计划取得合法地位: 石黑一雄, 他小的时候父母就已经移民了, 他不是来自殖民地的作家, 也不像印度籍的鲁什迪那样和英国有着重要联系。本·奥克利是尼日利亚人, 就像沃莱·索因卡一样, 从来就没被列入新-殖民作家的行列, 尽管他在世界上享有盛誉并获得了诺贝尔奖, 更别说奈保尔, 他被女王授予爵位, 一直是同化运动的坚决捍卫者。迈克尔·翁达杰对“国际私生子, 即在一个地方出生, 但在另一个地方生活的人”^① 感兴趣。萨尔曼·鲁什迪在其作品《午夜的孩子》成功之后发表的不同文章中, 曾拒绝将其作品视为后帝国时代的产物。他是最先揭示出作品的地缘特点——就像是一种新型的不列颠生物分类学般的特点——的学者之一, 1983年, 他写道:“充其量, 人们所说的‘联邦文学’是在‘严格意义上的’英国文学之下的……这就让英国文学处在了最中心的位置, 而世界上其他的文学就处在边缘的位置。”^② 他搬出了英国评论界的祝圣二重性, 这种祝圣让人们看到英国“文明”的强大和辉煌, 所有这些作家都被英国成功同化就是个很明显

① 转引自皮科·伊埃 (Pico Iyer):《手执羽笔, 帝国反击》(*L'Empire contre-attaque, plume en main*), 载《居里维尔》(*Gulliver*, 文学杂志) 1993年夏, 第11期,《世界传奇》(*World Fiction*), 第41页。

② S. 鲁什迪 (S. Rushdie):《联邦文学不存在》(“*La Littérature du Commonwealth n'existe pas*”), 载《想象的祖国》(*Patries imaginaires*), 见相关前引, 第82页。

的证明；另外，它覆盖的范围还相当广袤。将所有这些作家（尼日利亚、斯里兰卡、加拿大、巴基斯坦、盎格鲁-印度等地的）聚集在大不列颠的旗帜下，是一种独特、灵活的方式，用以吸收或消解所有在某种程度上反对英国官方历史的写作。

另外，民族的祝圣——如龚古尔奖及布克奖——往往和商业规范紧密相连，因此也是一种双重服从。这样就很难将民族文学祝圣与文学的商业成就区别开来，评委们往往把美学标准放进商业标准中（他们往往是直接或间接依附于出版者的）。这就是为什么重要的民族奖项总是将他们的裁判权延伸到其他来自前殖民帝国的作家身上（以属于法语国家或联邦国家为由），祝圣在某种程度上是三重他律的：服从于商业标准、民族标准以及新殖民考虑。

多重性是如此明显，以至于这些出版家，特别是美国的出版家很快就已经顺着这股异国风，为全球的读者寻找新的全球畅销书单。印度作家维克拉姆·塞斯（Vikram Seth）^①的小说《如意郎君》（*A Suitable Boy*）的畅销设计就充分说明了这一现象。评论——无论是英语的还是法语的——将这本书视为英语文学更新换代毋庸置疑的信号，甚至是对英殖民帝国的“回报”，尽管这位小说家还运用了英国典型的、已经差不多过时的文学工具。出版者认为这本书“出于50年代的印度，但却继承了简·奥斯汀和狄更斯的伟大传统”。这位毕业于牛津和斯坦福大学的印度籍作家，采用了非常常见的“家庭故事”的形式，应用了上世纪的美学规范并且加入了一种极其西方的世界观；这就是说，他采用了所有最常用的商业标准。这远远不能说明文学得到了“解放”或者前殖民地达到了文学的辉煌，相反这本小说确实不可辩驳地说明了英国文学模式在其文化领地中几近垄断的统治权。巴黎和伦敦的情况有所不同，伦敦至少奠定了英国的文学资本和语言领地上文化裁判权的大部分管辖范

^① 维克拉姆·塞斯（Vikram Seth）：《如意郎君》（*Un garçon convenable*），巴黎：格拉塞出版社，1955年。

围，而巴黎则从来没有关注过来自其殖民地的作家们；或者说，巴黎长期蔑视或者（虐）待殖民地，将其看作极其土气的，认为他们太过于接近，以至于看不出他们的不同之处，也就无法褒扬其特点；同时又太远，远到无法感知到他们。法国在文化特别是语言的认证方面没有任何的传统，所谓的法语区政策也从来只是一个巴黎实行之（而且是部分地）控制政策的、象征意义上的苍白替代品。几乎很少有国家文学奖是颁给前法国殖民地或语言领地边缘地带作家的，而正是这样，这样的文学奖明显受到新式殖民主义的追捧。

在多中心区域，被统治的作家们可以在不同的语言和政治中心之间周旋。鉴于两个中心如伦敦和纽约、里斯本和圣保罗之间存在着竞争，民族文学空间实际上是服从于双重统治的，这就让作家们可以依仗一个中心以反对另一个中心。因此，在加拿大文学空间里，作家们就可以选择加入美国评论群体，特别典型的例子就是迈克尔·翁达杰，他出生在斯里兰卡（锡兰），定居在多伦多。或者反过来，他们可以寻求倚仗伦敦以避免美国空间的权力，以免在立场趋同中被淹没。比如一些加拿大作家，如玛格莱特·阿特伍德（Margaret Atwoode）、简·厄克特（Jane Urqubart）等，他们一直试图通过受英国传统和美国传统影响的文学本身之间存在的双重差距来寻求建立加拿大英语的文学身份。玛格丽特·阿特伍德说道：“加拿大的历史在某种意义上是与美国抗争的历史。很多的加拿大人曾经都是一些拒绝服从美国统治的政治犯。”^① 在小说《尼亚加拉》（*Niagara*）中，简·厄克特给出了他对加拿大民族历史及文学起源的个人理解，在作品中，他安排了一位历史学家与一位尼亚加拉瀑布诗人之间在1889年的讨论，讨论的主题主要是有关美国和加拿大的边界问题。简·厄克特将那个1812年^②发生了伦迪小路战役（La

① 对作者的访谈录，1991年11月。

② 1812年6月18日，美国向英国宣战。这对美国人来说是兼并加拿大的一个好机会；而英国人则奋起抗击侵略的威胁，试图重新夺回西部被占土地。战争的结果是：维持现状。

bataille de Lundy's Lane) 的地方视为民族形成的标志, 也就是说对历史上的民族属性进行了更改: 历史学家试图既反对英国的观点又反对美国官方的版本, 认为这次战役是加拿大的一次胜利, 最终以美国溃败为结局 (“想象一下吧, 美国人偷走了我们的胜利, 他们声称他们的胜利是彻底的! ……可这不是真的。”^① 这位年轻的诗人游移在英国浪漫主义留给他的世界观 (“在这里, 你不会找到华兹华斯的水仙花”^②) 和美国情势的潜在影响之间。如果我们没有注意到他那隐含在被统治文学空间所有作品中的构建民族身份的意志力, 我们就不可能理解简·厄克特作品的真实赌注。双重依附的艰难处境授权他进行借助一方反抗另一方的双重抵制策略。通过借鉴英国文学史、英国诗歌和小说神殿, 这些加拿大作家致力于加强伦敦一极, 因为伦敦是属于他们的历史的, 并且可以给他们提供资历资本, 能使他们对抗 “年轻” 的美国强权。另外一些不受英国语言影响的作家们则可相反利用纽约的力量来抵制对于伦敦的依附。这就是爱尔兰人反对伦敦新殖民控制的情况; 鉴于美国在众多领域特别是在大学领域不断增长的实力, 爱尔兰人可以向美国寻求支持和认可。一个扮演着政治和知识重要角色的爱尔兰团体的强势出现, 使常见的新式殖民力量对比关系得以改变。

按照同一逻辑, 今日巴西特色的稳固及被认可, 让其他一些讲葡萄牙语的地区, 和那些不太富于文化与文学资源的地区能够依仗巴西这一极, 也要求在政治和文学上颠覆葡萄牙语语法规则。这样, 在说葡萄牙语的非洲, 现今也想脱离里斯本的控制, 以便实现文学的现代性及独立自主的人们首先援引巴西诗歌历史, 特别是巴西人对葡萄牙的葡萄牙语在语言文化上带来 “枷锁” 的质疑。葡萄牙裔的安哥拉作家若泽·卢安蒂诺·维埃拉 (Jose Luandino Vieira) 以及更近一点的莫桑比克作家米

① 简·厄克特 (Jane Urquhart): 《尼亚加拉》(Niagara), 巴黎: 莫里斯·那多出版社, 1991年, 第73页。

② 同上书, 第69页。

娅·科托 (Mia Couto)^①, 就开始求助于巴西文学资源以便能抵制欧洲范本的控制, 以及建立一个系谱和属于自己的文学史, 米娅·科托现在这样说: “莫桑比克诗人主要致力于葡萄牙语的改造。对我们而言, 莫桑比克最重要的诗人是那些巴西诗人, 因为他们‘授权’我们在某种程度上违背这门语言。正是因为有了诸如德鲁蒙·德·安德拉德 (Drummond de Andrade)、马里奥·德·安德拉德 (Mario de Andrade)、吉马良斯·罗莎 (Guimaraes Rosa) 以及众多其他的作家, 葡萄牙语才成功地得到更新。”^② 非洲人因此可以从 20 年代巴西人积累起来的文学基础以及他们试验过的后备解决方案中汲取养份, 用以抵制对葡萄牙的精神依附。他们重新捡起自由的口号为己所用, 拒绝葡萄牙的控制 (他们曾是葡萄牙最后的几个殖民地), 并且要求依附于巴西, 因为巴西曾经和他们处于同一种状态, 而巴西成功地创造了民族文学和一些新方法。

依照这种逻辑, 法语地区的作家们所处的立场是很矛盾的, 甚至是悲剧性的。巴黎对于他们来说是政治及 (或) 文学统治之都, 就像世界空间里所有的主角一样, 巴黎也是文学之都, 他们是唯一不能将巴黎作为特殊的第三地 (Tiers-lieu) 的人们。没有其他的选择, 没有任何备用方案允许他们退回到他们民族的空间——就像拉缪 (Ramuz) 那样——和逃离巴黎, 或者利用巴黎来创造一种美学异端。以全球普遍信仰的法国普世性以及法国推广和垄断的自由价值观的名义, 不断地质疑和拒绝巴黎的权力时, 巴黎的权力就会显得越发巨大, 越发不可替代。如何创建不受世上公认文学之一的文学所控制的文学、不受其传统和义务的约束? 没有任何一个中心, 一个首都, 一个机构能够提供真正的解决方案。

一些曾面临过此类困境的作家们曾设想了一些解决方案, 在这些方案中, 有一种被称作“两个法兰西”的理论技巧。那些相信法兰西所

① 米娅·科托 (Mia Couto): 《梦游之地》(Terre somnambule), 巴黎: 米歇尔·阿尔宾出版社, 1994 年。

② 1994 年 11 月对作者的访谈录 (未发表)。着重点为引者所为。

谓的二元性，即殖民的法国，反动的法国，种族主义的法国，以及高贵的、慷慨的法国、艺术与文学之母、人权的倡导者和发明者^①；很久以来，这个二元的法国就让那些知识分子得以保留自由的观念以及文学存在所必须的文学特性，同时还允许他们反抗政治上的奴役。如今，这些解决方案和策略已经开始多样化并且更加精细。有些作家，如安的列斯作家爱德华·格里桑、帕特里克·夏穆瓦佐 (Patrick Chamoiseau) 或拉斐尔·龚飞扬 (Raphaël Confiant) 或者阿尔及利亚作家拉齐德·布杰德拉 (Rachid Boudjedra)，为摆脱法国无处不在的控制而借鉴福克纳模式；另外一些，如几内亚的梯埃诺·莫诺纳波 (Tierno Monenembo)^②，公开表示自己对拉丁美洲的欣赏——特别是对奥克塔维奥·帕斯的欣赏——并且要求获得创作自由。但他们只是兜了个圈子而已，因为福克纳以及所有拉丁美洲作家都是在巴黎接受祝圣的，要求获得创作自由，仍然是承认巴黎及其文学裁判权这一特殊实力。

① 拉斐尔·龚飞扬 (Raphaël Confiant)：《埃梅·塞泽尔：充满矛盾的世纪穿越》(Aimé Césaire: *Une traversée paradoxale du siècle*)，巴黎：斯托克出版社，1993年，第88页。

② 1993年3月对作者的访谈录（未发表）。

第四章

普世性的建构

无论如何，这个人想要保持显赫的声望，就必须将其不多的资本带到首都去，在那里展示给巴黎的专家看，支付鉴定费；然后，人们为他制造名誉；这一来自首都的名誉之后被转送至外省，在那里将受到人们欢呼雀跃的迎接。

——鲁道夫·托普弗 (Rodolphe Töpffer)^①

^① 鲁道夫·托普弗 (Rodolphe Töpffer, 1799—1846)：瑞士作家。《1834—1836 笔记》(未发表)，转引自杰罗姆·梅佐兹 (Jérôme Meizoz)：《拉缪，一位法国文学的秘密使者》(Ramuz, un passager clandestin des Lettres françaises)，维也纳：佐埃出版社，1997 年，第 168 页。

巴黎曾是我们那个时代的圣地，唯一的。不仅仅是因为它积极的天资，而可能正好相反，正是它的消极性才让各国的研究者觉得无拘无束。毕加索和胡安·格里斯（Juan Gris）是西班牙人；莫迪里阿尼（Modigliani）、波丘尼（Boccioni）和塞弗里尼（Severini）是意大利人；布朗库西（Brancusi）是罗马尼亚人；乔伊斯是爱尔兰人；蒙德里安（Mondrian）是荷兰人；里普希茨（Lipchitz）是来自立陶宛的波兰人；阿基本科（Archipenko）、康定斯基（Kandinsky）、佳吉列夫（Diaghilev）、拉里奥诺夫（Larionov）是俄罗斯人；卡尔德（Calder）、庞德（Pound）、格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein）、曼·雷（Man Ray）是美国人；库珀卡（Kupka）为捷克人；威廉·勒姆布吕克（Lehmbruck）和马克·恩斯特（Mak Ernest）是德国人；温德姆·刘易斯（Windham Lewis）、托马斯·欧内斯特·休姆（T. E. Hulme）是英国人……对于所有艺术家、所有学生及避难者，巴黎一直是世界文化的中心……它不受民族风俗、民族政治、民族历程所约束，不受家族爱好及团队精神的限制。

——哈罗德·罗森堡（Harold Rosenberg）：
《新的传统》（*La Tradition du nouveau*）



以受自主评论认可的形式来接受祝圣，是文学通关的一种途径。穿过这条看不见的边界，意味着接受改变，也就意味着炼金术般的蜕变。一个文本的祝圣是一种近乎神奇的变形，从一个普通的物质变成具有绝对价值的“金子”。从这个意义上看，祝圣机关绝对是价值的守护者、保障者及创造者，然而这一价值总是动态的，不断受到挑战和争议，因为它和文学的现在与现代性的关系是不断变化的，瓦莱里写道：“我所以说价值一词，那是因为这里有欣赏、重要的评论，以及针对可体现这一价值的奖项的评论……人们可以从报纸的各大版面中看到它是如何与其他价值进行竞争的，因为还有其他价值的存在。”对于那些来自文学贫瘠地区的文本来讲，重要的祝圣所带来的神奇蜕变是一种质的飞跃，是由不存在走向文学存在，从不可见走向文学状态；在这里，这种变化被称为文学化。

文学首都及其双重性

巴黎不仅仅是文学世界的首都，它还是进入歌德所说^①的“全球交易市场”的大门。对于被统治文学空间里的所有作家而言，巴黎的祝圣是必需具有的：翻译、述评、颂词及评论就是识别和判决，它使那些存在于文学空间之外的或尚未显露的空间获得文学价值。仅仅因为这一判

^① J.W. 歌德，引自 A. 伯曼 (A. Berman)，见相关前引，第 93 页。

决是由（相对）自主的文学机构宣布的，它给文本的传播和认可带来了实际的效果。人们是如此相信艺术之都的效力，以至于不仅仅全世界的艺术家都毫无保留地承认巴黎的优越性，而且，鉴于这种状况所带来的知识分子的集中，这种集中成为了这样一个地方，在那里，所有的书籍和作家都经过识别、评论及蜕变，可以去国籍化，成为全球的。巴黎，这个我们在前面常描述为文学“信贷”的“中央银行”的地方，也因此成为祝圣的荣耀之地：它可以“发放贷款”、“赐予信用额度”。

1945年，在凡·维尔德兄弟（Frères Van Velde，即亚伯拉罕、赫拉尔杜斯兄弟 Abraham et Geradus）画展期间，贝克特写了一篇题为《世界与裤子》（*Le monde et Pantalón*）^①的文章，文章中婉转地肯定了这一祝圣的威力。想要介绍这两件作品，强调它们的新颖性，他写道：“亚伯拉罕·凡·维尔德、赫拉尔杜斯·凡·维尔德兄弟的油画在巴黎鲜为人知，也就是说在世上鲜为人知。”这篇文章是他用法语为他在巴黎遇见的两个朋友写的，那个时候，他自己还完全不为人知，他是在几年前才决定居住在这个城市的；这篇文章正是对巴黎祝圣威力的明显承认。巴黎常常为一些完全不入流的、被忽视的作品提出、生产并冠以殊荣。贝克特曾逃离都柏林，为的是不想看到民族艺术受到新爱尔兰政府的政治宗教的监督和审查，他明确认为：在他看来，巴黎是“纯”艺术的首都。他流亡到这里是为了确立文学完全自主的地位，反对艺术服务于民族设计。

在一篇20年代写作的文章中，拉尔波以同样的方式解释道，惠特曼在美洲只是个无名之辈：“是的，他是美国人……但又不是美国人，因为他宣称自己是美洲的诗人。他之后又马上否认：他曾经在美国很没有名气，就像司汤达在格勒诺布尔，塞尚在艾克斯（普鲁旺斯——译者）一样……大部分‘快乐的少数人’都住在欧洲。所以他只有在欧洲

① 萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）：《世界与裤子》（*Le Monde et le Pantalón*），巴黎：子夜出版社，1989年，第21页。

才能出名，并且他已经在欧洲出名了。”^① 同样，根据保尔·德·曼（Paul de Man）的观点，正是在法国，阿根廷人豪尔赫·路易斯·博尔赫斯才被评论界发现；也是在法国，他的作品被不断翻译，尽管他也曾是用卡斯蒂利亚语写作的美国诗歌和小说的大翻译家。^②

乔伊斯，在都柏林曾遭排挤甚至遭禁，却在巴黎受到接待与祝圣，巴黎成就了他，使他不仅仅成为一位爱尔兰民族作家，更成为了一位引起世界性文学革命的艺术大师。为了能逃避爱尔兰文学空间在语言、政治及道德（或宗教）的强制，乔伊斯“发明”了一种反常的、表面上看上去有点矛盾的解决办法，即通过在流亡地进行爱尔兰文学的创作。因此，在将乔伊斯（因其翻译作品）奉为该世纪最伟大的作家之一的同时，拉尔波用翻译祝圣乔伊斯，使他成为 20 世纪伟大的作家之一，他成功地脱离了本土气息，走出了在爱尔兰的默默无闻状态，实现了全球化，也就是说，得到了世界的认可，在自主的文学空间^③中有一席之地，同时在民族文学空间中被人们发现、接受和提高可接受度。正是在这个意义上，拉尔波于 1921 年写道：“必须注意到，他在创作《都柏林人》《青年艺术家画像》《尤利西斯》的同时，还尽可能让所有爱尔兰民族主义艺术的英雄走出来，以便能让爱尔兰受到所有国家的知识分子的尊重。他的作品重新给爱尔兰，更确切地说给爱尔兰的年轻一代以艺术家形象和知识分子身份；他的作品为爱尔兰做的一切，就好比易卜生为那个年代的挪威、斯特林堡（Strindberg）为瑞典所做的一切；尼采为 19 世纪末的德国，以及不久前，加布里埃尔·米罗（Gabriel Miro）及拉蒙·戈麦斯·德拉萨塞尔纳（Ramon Gomez de la Serna）的书籍为现代西班牙

① V. 拉尔波（V. Larbaud）：《阅读：未受惩戒的恶习——英语领域》（*Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*），见相关前引，第 215 页。

② 保尔·德·曼（Paul de Man）：《写给现代大师豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的信》（“A Modern Master: Jorge Luis Borges”），载《写作评论：1953—1978》（*Critical Writings 1953—1978*），明尼阿波利斯：明尼苏达州大学出版社，1989 年，第 123 页。

③ 就像之前的叶芝那样，只不过乔伊斯的世界性更广泛，因为他使自己在英语文化圈之外获得了祝圣。

所做的一切……简言之，我们可以说，凭借乔伊斯的作品，特别是《尤利西斯》不久后在巴黎引起的轰动，爱尔兰在欧洲上流文学中引起了轰动。”^①甚至更近一些（1980年），达尼罗·金斯，曾流亡到法国，并在巴黎获得祝圣，以简单和直观的方式，解释了让巴黎成为唯一文学祝圣中心的各种重要的机制：“在我看来，巴黎一直是，甚至越来越成为一个真正的集市，你们知道，一个拍卖市场，在那里，我们可以向人们兜售来自异地、来自其他子午线……的文化世界的产品。这些产品必须经由巴黎才能得以存在。西班牙—美洲文学早于法国作家，又比如存在主义，俄罗斯的形式主义，等等，但为了能跻身于世界文学财富之列，就必须经过巴黎。这就是巴黎‘烹饪’。移民、大学、论文及主题、翻译、注释：这就是烹饪，这就是法国文化。”^②对于金斯而言，巴黎就是这个市场的中心，一个特别的“拍卖市场”，在那里，一些知识产品得以销售和交换，这些知识产品必须经过这一资源集中地以便能成为“世界遗产”，也就是说才能具有这个市场上被认可的“价值”。

鉴于它的双重功能——文学及政治——巴黎也是反抗民族主义审查的最后救助：巴黎被建成所有自由，即政治、美学、道德自由之都的历史，也让巴黎成为出版自由之地，金斯正是流亡到巴黎才避开了70年代贝尔格莱德的审查及指控；也是在巴黎，纳博科夫（Lolita de Nabokov）的《洛丽塔》（*Lolita*）才得以发表，才避开了1955年的美国审查，就像1959年威廉·巴勒斯（William Burroughs）的《赤裸的午餐》（*Naked Lunch*）得以出版一样。

从某种程度上集四个世纪的法国文学及知识产品于一身的萨特，也

① V. 拉尔波（V. Larbaud）：《杰姆斯·乔伊斯》（“James Joyce”），载《阅读：未受惩戒的恶习——英语领域》（*Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*），见相关前引，第233页。

② D. 金斯（D. Kiš）：《经验的苦涩残渣》（*Le Résidu amer de l'expérience*），见相关前引，第105页。

几乎于 1960 年前后在他一个人身上集中了巴黎信仰和“信用”^①的全部。萨特作为站在政治上被统治者一边的激进知识分子，也成为了最有权威的文学祝圣者（福克纳、多斯·帕索斯 Dos Passos）之一。马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa）曾在那些从世界各地汇集到巴黎寻求文学现代性的年轻知识分子面前这么形容萨特：“对于未来的读者而言，将会很难准确理解萨特对于我们这个时代意味着什么，就好比我們很难理解伏尔泰、维克多·雨果及纪德对于他们那个时代的意义一样；和这些人一样，萨特也体现了这一奇怪的法国机制：知识官员。也就是说，是一个可以在其了解的、写作的甚至所言说之外的范围内拥有裁判权的人，是一个许多听众都赋予其在众多主题上的裁决权的人；这些主题大到道德、文化及政治，小到最平常的事……对于那些只通过其作品来了解萨特的人来说，很难懂得萨特所说的、他让人说的、或者人们认为他应该说的会在多大程度上影响成千上万的人，并变成他们的一些行为方式和重要的‘选择’。”^②萨特巨大的祝圣权力让他成为文学现代性的某种化身，正是他，通过指明文学的此在，勾勒了文学艺术的界限。巴尔加斯·略萨说道：“尽管不是直接阅读原文，但在阅读萨特的同时，我们也不仅仅能走出地区文学的范围，还能让我们了解到叙事艺术的革命，了解到它多方位主题的多样性，以及叙事方式的自由度及复杂度……对于 50 年代初的我们而言，《自由之路》最初的几卷以及萨特的杂文，就代表着现代文学。”^③

威廉·福克纳的作品在世界上被认可的历史也是由巴黎开始的。人们知道，福克纳最初在美国的创作处境很艰难，在《士兵的报酬》

① 安娜·波什蒂（Anne Boschetti）指出，萨特集中了巴黎占有的所有可用空间：文学、评论、政治。见 A. 波什蒂（A. Boschetti）：《萨特与〈现代〉杂志：一项精神工程》（*Sartre et Lf s Temps modernes. Une entreprise intellectuelle*），巴黎：子夜出版社，1985 年。

② 马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa）：《反潮流》（*Contre vents et marées*），见相关前引，第 104—105 页。

③ 同上书，第 93 页。

(*Monnais de singe*)、《蚊群》(*Moustiques*)、《萨托里斯》(*Sartoris*, 1927—1929) 的失败之后,《愤怒与喧嚣》(*Le bruit et la Fureur*) 于 1929 年给他带来了知识界的最初名气(该书销售量达 1789 册)。在《弥留之际》(*Tandis que j'agonise*, 1930),《圣殿》(*Sanctuaire*) 于 1931 年出版第一版,紧接着 1932 年再版之时,是他第一次“伟大的”(丑闻般的)成功,在不到两个月^①的时间内销售了 6500 册。但在后来的 15 年中,福克纳在自己的国家中仍然几乎不为人知。直到 1946 年,即在获得诺贝尔奖的前三年,在获得法国祝圣之后,由于马尔科姆·考利(Malcolm Cowley)文集《福克纳小传》,美国的评论界才将福克纳在美国视为民族文学大师之一,之后,他的作品再次获得畅销。

在法国则相反,他在很早的时候就被视作 20 世纪的伟大创新者之一。自 1931 年起,大约在《愤怒与喧嚣》出版两年后,莫里斯-埃德加·科恩德洛(Maurice-Edgar Coindreau)在《新法兰西杂志》^②(NRF)上发表了一篇评论文章,对福克纳在美国出版的 6 部小说进行了评论。那个年代,总共还有其他两篇关于这位美国小说家的分析、两篇在美国出版的杂文,以及在美国报纸上出现的 6 篇分析文章,其中一半表现出完全不理解福克纳。^③《弥留之际》由科恩德洛翻译,瓦莱里·拉尔波 1932 年为其作序,但该小说事实上在《圣殿》之后才出来,发表于 1933 年,由安德烈·马尔罗作序。之后,《愤怒与喧嚣》于 1938 年 8 月 23 日由伽利玛出版社出版;萨特的分析^④将福克纳视为该世纪最伟大的小说家之一。让-路易斯·巴劳特(Jean-Louis Barrault)在加缪之前即

① 米歇尔·格莱塞(Michel Gresset):《关于文本的笔记》(“Notice”),载《萨尔托里斯与〈愤怒与喧嚣〉》(*Le Bruit et la Fureur*, W. Faulkner, *Œuvres romanesques*),巴黎:伽里玛出版社,“七星文库”丛书,1977 年,第 1 卷,第 1107—1252 页。

② 莫里斯-埃德加·科恩德洛(Maurice-Edgar Ciondreau):《威廉·福克纳》,载《新法兰西杂志》第 19 期(1931 年 6 月),第 926—930 页。

③ 米歇尔·格莱塞,见相关前引,第 1253 页。

④ 《新法兰西杂志》(NRF),1939 年 7 月,收入《境遇种种 1》(*Situations I*),伽里玛出版社,1947 年,第 65—75 页。

于1934—1935年将《弥留之际》改编成剧本，最终于1956年搬上舞台，改名为《修女安魂曲》(*Requiem pour la nonne*)。这就是由作家们和最有名的评论家颁发的法兰西祝圣；这一祝圣让这个美国人能够在有生之年，即于40年代末在自己的国家中获得认可。他的诺贝尔奖，即世界上的认可，是巴黎赐福的直接后果。

布鲁塞尔，这个与巴黎公开竞争的文学首都，同样被赋予了祝圣权。不应该只是简单地将布鲁塞尔视作巴黎影响下的一个首都，我们应该看到这么一个中心城市更加复杂的现实，布鲁塞尔是欧洲各大首都反对的先锋派联盟中心；在某种程度上，是被巴黎拒绝或忽视^①的所有现代派作家寻求“第二机会”的地方。因为比利时首都摆脱了所有以退缩和怨恨为特征的民族主义，它关注所有新颖的和现代的东西。它在政治上的年轻使得1830年“发明”的比利时成为一个摆脱了世代争斗的国家，而正是这些世代争斗使得欧洲各古老民族遭受磨难。除了民族传统的这一“发明”之外——这一发明更侧重于油画（从佛拉芒原始画派到鲁本斯）^②，而不是重建流行文化——比利时的最大特点是坚持以开放的姿态关注整个欧洲。布鲁塞尔已经成为对抗巴黎的某种特殊救助，特别是当文学机构本身遭受民族主义者的禁令时。

因此，从1870年法国开始出现反日耳曼的偏见时，这一非常剧毒的偏见使得人们看不见所有来自德国的美学革命；这时布鲁塞尔祝贺瓦格纳于1870年创作了《罗恩格林》(*Lohengrin*)，并因此成为德国之外瓦格纳主义的首都。法国歌剧在美学上的循规蹈矩让比利时可以接收在巴黎遭拒的法国作曲家们，在这些人当中有马斯内(Massenet)，其作

① 克里斯朵夫·查勒(Christophe Charle)认为，在19世纪上半叶，“当法国政府驱逐被认定为危险分子的流亡者时，伦敦和布鲁塞尔取而代之，成为另外两个自由之都和最好的避难所。”C. 查理：《十九世纪欧洲的知识分子》(*Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle*)，见相关前引，第112页。

② 参见《世纪末的布鲁塞尔》，菲利普·罗伯特-若奈斯(出版者)，巴黎：弗拉玛丽容出版社，1994年，第59页。

品《埃罗底阿德》(*Hérodiade*) 在 1881 年获得了巨大的成功。樊尚·丹第 (Vincent d'Indy) 移居布鲁塞尔, 他在那里受到热情的接待。^① 1883 年成立的由一群年轻的独立画家团队组成的“XX 社”, 旨在自由邀请并展现来自全球的艺术家人, 以便让人们了解到所有全新的艺术主张。“XX 主义派” (vingtistes) 因此在布鲁塞尔迎接了所有寻求认可的先锋运动, 通过他们的杂志、文章及展览, 给予了他们最初的评价, 并使其理论化和合法化。印象派、新印象派以及一些无名艺术家, 诸如劳特累斯 (Lautrec)、高更、凡·高 (他在那里卖掉了唯一的油画, 在有生之年找到了买家), 这些人在布鲁塞尔找到了对话者和仰慕者。特别是新印象派, 当时很受比利时画家的欢迎, 经常被人提及、被评论、被祝圣; 《现代艺术》杂志的巴黎通讯员菲利克斯·芬尼隆 (Felix Fénéon) 发展了关于新印象派的最初理论, 被视为对印象派的完全超越。^②

以同样的方式, 比利时作家为了结束法国现实主义对小说美学的控制, 介入了起于法国的象征派争议; 他们通过佛拉芒语的神秘主义者 (梅特林克翻译了卢斯伯洛克) (Ruysbroek, 卢斯伯洛克是 13 世纪佛拉芒语学作家和神秘主义者——译者)、德国的哲学与诗歌, 将这一文学创新重新据为己有。他们的世界主义 (也就是说他们的开放性和双语主义) 让他们能够创新并走在法国作家们的美学主张前面。布鲁塞尔成为象征主义之都: 马拉美很早就在这里找到独特的出版条件。梅特林克 (Maeterlinck), 是由奥克塔夫·米尔波 (Octave Mirbeau) 于 1890 年在《费加罗报》一篇著名的文章中“发现”的, 米尔波将其比作“新莎士比亚”, 梅特林克创造了象征派戏剧^③; 鲁金-坡 (Lugné-Poe) 这个被边缘化的巴黎导演, 于 1893 年在比利时的观众和评论面前, 通过导演梅特林克和易卜生的剧本, 使他的象征派戏剧得到承认。

① 《世纪末的布鲁塞尔》, 见相关前引, 第 118—125 页。

② 同上书, 第 70—85 页。

③ 同上书, 第 128—131 页。

因此，自 1890 年^①起就一直要求索回对英国艺术和前拉斐尔派影响权的比利时的艺术支持者支持德国艺术家反对法国盲视（Cécité），支持那些没有被祝圣的法国艺术家反对被承认的法国先锋派——比如印象派；比利时艺术家成功地避开、绕过并削弱了巴黎艺术机构的权力。欧洲艺术发明向全世界开放，使这个城市成为一个艺术作坊；在这里，人们远离民族主义偏见，对抗传统，在上世纪末连续完成了几次重要的艺术革命。在某种程度上，巴黎被布鲁塞尔“超过”，当巴黎处在政治斗争和旧民族主义对抗之中，失去其特殊性和独立地位的时候。它——布鲁塞尔也企求艺术现代性，认可先锋派。

作为文学化的翻译活动^②

翻译也是文学世界中的重要祝圣机制。由于它表面上的中立性，它的祝圣功能往往不为人知，对于所有“远离中心的”作家而言，翻译是通往文学世界的主要通道：它是文学上认可的一种形式，而不是简单的语言转换和简单的平行转换，不是人们在世界出版界进行的数量上的交易。相反，翻译活动是所有参与者之间全球对抗的关键赌注和武器，是世界文学空间内部斗争的特殊形式，是一种多维几何工具，其用法根据翻译者的地位和翻译文本的不同而不同，也就是说，根据源语及目标语的地位而定。^③这就构成了不同的语言之间文学上的不平等，而世界文

① 《世纪末的布鲁塞尔》，见相关前引，第 108 页。

② 笔者仅想在这里强调翻译及其特殊的作用，如果不刻意区分语言首都和文学本身及其转变的特殊性，那么献身于翻译的文学似乎就能悄然过关。

③ 参见 P. 卡萨诺娃：《祝圣与文学资本积累：作为不平等交易的翻译》（*Consécration et accumulation de capital littéraire, La traduction comme échange inégal*），《社会科学研究论文集》，第 144 期，2002 年 9 月，第 7—20 页。

学游戏中主角之间的不平等也来自语言，至少部分是这样。这就是为什么语言转换的关键在于（翻译者或被翻译者的）在翻译和写作时的观念以及不同语言之间的关系。这两个因素决定了本书中分析的基本模式。

对于最不具天赋的目标语（译入语），翻译——作为“译入”（Intraduction）^①——是积聚文学资源的方式，是在某种程度上将世界性重要作品引进一种被统治的语言（因此也是一种文学资源贫瘠的语言）中的方式，是改变文学资本的方式。整个19世纪古典派翻译德国浪漫主义的计划就是这一类型的计划；关于这一计划，我们将在晚些时候再具体展开。出现在中心地带重要的划时代文学决裂，常常由国际性作家们自己翻译出来，在与其文学空间的旧标准相决裂的同时，这些国际性作家极力想在他们的语言中引进处于主导地位的现代性作品（这些作品有助于维持持续的统治）。就这样，达尼罗·金斯曾成为匈牙利诗人亚丁（Ady）、裴多菲（Petöfi）、劳德诺提（Radnoti），俄罗斯诗人曼德尔斯塔姆（Mandelstam）、叶赛宁（Essenine）、茨维塔耶娃（Tsvetaeva）及法国诗人高乃依、波德莱尔、洛特雷阿蒙、魏尔伦、普莱维尔（Prévert）、格诺（Queneau）的翻译者，他将这些人的作品翻译成了塞尔维亚—克罗地亚语；^② 维吉尔·费雷拉（Vergilio Ferreira）是将萨特引进葡萄牙的翻译者，阿尔诺·施密特（Arno Schmidt）是将乔伊斯作品译成德语的有抱负的翻译者，博尔赫斯是哈特·克雷恩（Hart Crane）、卡明斯（E. E. Cummings）、威廉·福克纳、罗伯特·潘·沃伦（Robert Penn Warren）^③ 作品的翻译者；世纪初，日本人堀口大学（Daigaku Horiguchi, 1892—1981）将魏尔伦、阿波利奈尔、雅麦斯（Jammes）、科克托（Cocteau）、莫朗（Morand）引进日本，最终彻底打乱了这个变

① 也就是说，以翻译的形式进口外国的文学文本。参见 V. 夏纳、M. 米农：《翻译地理》，载《翻译欧洲》，F. 巴莱—杜克罗克，见相关前引，第 58 页。

② 参见《为金斯辩护》，载《东—西国际杂志》，乔治·费朗兹（出版者）第 3 期，1992 年 10 月，第 15 页。

③ 参见 P. 德·曼（P. de Man），见相关前引，第 123 页。

化中的文学空间里所有的美学规范；^① 匈牙利人戴索·科兹托郎伊 (Dezso Kosztolanyi) 也用其本土语言翻译了莎士比亚、拜伦、王尔德、波德莱尔、魏尔伦。^② 这些中间人在某种程度上扮演了与国际上重要首都相逆的角色：他们不是把周边引向中心（和在中心受到祝圣的作品）以便为之祝圣，而是通过翻译中心地区的作品，使他们的国家认识这个中心。他们将现代性引入格林尼治子午线，为的是让其被人们了解；所以他们在文学空间统一过程中扮演了一个重要的角色。

对于这些重要的“来源”语言（即受到其他语言视点所重视的语言行为）来说，被视为“译出”^③ 的文学翻译能使中心文学资本在全球传播。“译出”需要借助小国的操多种语言者，重组重要的文学国家的权力和威望，使人们了解到企图达到全球性和提高其特殊信用度的某种语言和文学。另外，尽管翻译本身存在时间上的滞后，“译出”毕竟可将中心地区现行的规范传播开来。

相反，对于大的“目标”语言，也就是说，当翻译将这些用“小”的语种写成或不太被看重的文学文本引入中心地区时，语言及文学的翻译就通过向中心地区资源迂回靠拢的方式：受益于有祝圣权的大翻译家的活动，瓦莱里说，“世界性文学资本在不断增长”。他们所施行的统治是“必然的崇高地位”，要求他们“发现”一些不是土生土长、符合其文学类型的作家。从这些“小”的“来源”语出发进行的这一语言行动，就是说，这一将文本输入到中心语言的行动不仅仅只是语言的简单改变；而是步入文学，获得文学认证的过程。正是这种认证—翻译活动才让我们感兴趣。

① 参见宫下秀洋：《日本现代性面面观：获原粟太郎与小林秀雄》，载《法兰西现代性与亚洲文学：中国、朝鲜、日本》，治久加藤（出版者），巴黎：法国大学出版社，2004年，第259—280页。

② 参见《呈现》，载戴佐·科斯托拉什 (Dezső Kosztolanyi)：《使人心跳的无声电影》(Cinéma muet avec battement de coeur)，巴黎：苏福来出版社，1988年。

③ 也就是说通过另一种语言来出口民族文学文本。参见V. 嘎纳、M. 米农：《翻译地理》，见相关前引，第58页。

“文学性”的概念，即与一种语言相联系，但又与其本来意义上的语言学资本相分离的文学信用，使得对被统治的文学的翻译活动被人们视为一种认证行为，这种认证让人们能够凸显文学的可见性及文学存在。那些借助于不甚有名或完全无人知晓的、且不具备文学传统的文学语言进行翻译活动的人，不可能一下子就在文学上得到认证。只有借助一种重要的文学语言进行的翻译活动，才可以让他们的文本进入到文学世界之中：翻译不是一种简单的“入籍”（国籍意义上的改变），或者是从一种语言过渡到另一种语言；而是更加专业，是一种“文学化”。代表拉丁美洲“爆炸文学”的作家们，通过他们的翻译和法语书写的正面评论，开始在世界文学中获得存在空间。同样，博尔赫斯说自己曾是法国制造。达尼罗·金斯给他的世界性认可是与其法文的认证性翻译重合的，这一认证让其可以走出塞尔维亚—克罗地亚语的“影子”。泰戈尔在全球的认可（他的诺贝尔奖）源自他的孟加拉语作品的英文自译。扎伊尔知识分子与作家皮尤斯·恩干杜·恩卡沙马（Pius Ngandu Nkashama）在否认翻译—认证的同时又强调翻译认证对于非洲作家们的重要作用：“非洲作家的缺点在于过去往往相信一部文学作品只有被西方恩赐信用才会具有真正的价值……就好比是说，一个用非洲语言写作的作家，想要在客观上有文学作为，基本上只有当他用其他语言特别是殖民者语言进行创作的时候才有可能。翻译只有在世界上得到正式认可的基础上才能获得思想上的信用。”^①

将被统治作家的翻译作品定义为一种文学化，即一种真正的文学蜕变、一种状态的变化，就可以解决所谓翻译活动等于语言与语言之间的简单对等转换产生出的一系列问题。文学的蜕变因为跨越了神奇的边界而得到保证，这一边界的跨越使一门几乎没有任何文学性的，即在“言语市场”上不出名或根本不存在的语言成为一门真正的文学语言。所以

^① 皮尤斯·恩干杜·恩卡沙马：《用非洲语言写作的文学和文本》（*Littérature et Ecriture en langues africaines*），巴黎：勒哈马达出版社，1992年，第24—30页。着重点系引者所为。

我们在此将所有这类活动——翻译、自我翻译、转录，用占统治地位的语言进行的直接的写作视作文学化——通过这些活动，一个来自文学贫瘠地区的文本最终可以被合法机构视为真正的文学文本。无论这些文本是用哪一种语言写成，都必须被“翻译出来”，也就是说必须获得一个文学的合格证。萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）是用英语写作的印度作家，表面上不存在翻译的问题，但他也提到了一种构成性自我翻译（autotraduction）：“从词源学看，‘翻译’一词来自拉丁文的‘Traducere’，即‘引向远方’，通过将我们引到出生地之外的方式，我们都成为‘被翻译的人’。大家普遍认为在翻译的过程中会丢失掉一些东西；我却坚持认为，我们会从中获利。”^①

一系列文学文本的蜕变和翻译代表着一种语言-文学策略，是一种系列解决办法，这些解决办法让那些作品可以摆脱文学上的匮乏或默默无闻。人们可以在这一线路上发现众多的作家，找到他们逐步得到认证的每个阶段，以及在认证机构必要的认证透明前提下文本转变的程度。对于斯特林堡而言，就如同乔伊斯一样，不涉及是否被翻译或以法文写作的问题，而是通过采用一种代表性文学语言直接——或间接翻译的方式——获得文学准入及作家地位。

语言游戏

斯特林堡为了能在法国获得认证而采取的不同方式，可以被描述成一种逐步文学化的操作范式。斯特林堡从1883年起的流亡期间，一心要

^① S. 鲁什迪 (S. Rushdie):《想象的祖国》(*Patries imaginaires*)，见相关前引，第28页。

“征服”巴黎^①，他拒绝了所有其他机会以便能获得文学上的认可。尽管他最初的剧作及小说集很快被翻译成法文，但在巴黎没能获得任何回应。所以他一开始就试图自己翻译自己的剧作《父亲》：1887年，安东尼创立了自由剧场，斯特林堡曾希望左拉阅读他的剧作。一开始，自我翻译成为唯一达此目的的解决办法，这一点在很多情况下都得到了印证；后来，斯特林堡遇到了一位翻译者乔治·鲁瓦索（Georges Loiseau），他们之间进行了合作。参与式翻译（traduction assistée）是第二阶段，在这个阶段中，这位积极致力于转换其文本的作家希望重写其作品。同时，他开始让戏剧界感兴趣。在《茉莉小姐》于1893年被安东尼搬上“自由舞台”之后，《债权人》的译本署名为鲁瓦索，但是这个译本是在斯特林堡自我翻译基础之上成稿的，于1894年被鲁金-坡（Lugné-Poe）成功搬上剧场。最后，部分出于担心受到翻译者的妨碍，斯特林堡决定直接用法文写作。在完成了几部短篇小说和故事集之后，他于1887年重新编辑了《地狱婚姻》，在这本小说中，他极力和法国小说家相抗衡，特别是和莫泊桑的“轻盈”风格相抗衡。^②他向格奥尔格·勃兰兑斯（Georges Brandes）的评论家兄弟、本身也是有影响力的记者爱德华·勃兰兑斯解释道：“我是想成为法国作家？不是！我仅仅是因为没有世界语而利用法语，我会在每次写作的时候继续这样去做。”^③法语对于斯特林堡而言只起到了在文学之路上爬梯的作用。^④卡尔·布尤斯特罗姆（Carl Bjurström）目前是法文的翻译家和出版家，他甚至补充说，他没有用法文写作是因为他对法语有着独特的爱好。他的这个策略很有效率，因

① 卡尔·居斯塔夫·布尤斯特罗姆（Carl Gustaf Bjurström）：《法国作家斯特林堡》（“Strindberg écrivain français”），载奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg）《自传作品》（*Œuvres autobiographiques*），第II卷，法兰西水星出版社，1990年，第1199页（由C. G. 布瑞斯特罗整理并介绍）。

② 参见奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg）1884年4月22日给卡尔·拉尔松（Carl Larsson）的信，见相关前引，第1199页。

③ 同上书，第1203页。着重点系引者所为。

④ 许多细节似乎表明他也希望保留自己个人生活的秘密，不愿意向瑞典人公开其婚姻史。

为他于 1895 年在巴黎为他的作品找到了出版商，在这之前，他就已经在德国被翻译并成功出版。在《地狱婚姻》完成 10 年后，斯特林堡于 1896—1897 年间用法文完成了著名的《地狱》一书，并于 98 年在法兰西水星出版社出版。只有当他成为著名的被祝圣作家之后，才放弃用法文写作。换句话说，一旦被祝圣，也就是说获得文学存在和出了名，翻译重新成为从一门语言到另一门语言的简单翻译行为：来自文学偏远地区的作家因此可以重新用母语进行写作并放弃任何此类的顾虑。

1890 年末，通过利用最为极端的解决办法，斯特林堡解决了“翻译”的问题：自己用法语写作。几乎是同一个时期，就像人们所看到的，鲁本·达里奥（Rubén Darío）选择了近似的解决办法，我们已讲过，即让西班牙语法兰西化，从某种程度上，通过发明“在思想上引进法语特有的表达方式”将两种语言融合在一起。“法兰西西班牙语”这一发明避开了翻译这一过程。

纳博科夫（Nabokov），当然也是最重要的几位进行“自我翻译”的作家之一。按斯特林堡的方式，他逐步拒绝了对翻译者的依赖，由他本人将一门语言翻译成另一门语言进行出版，而无需中介的参与。人们知道，直到 1938—1939 年间，他一直是俄罗斯作家：他全家于 1920 年离开俄罗斯在柏林安家。1919 年至 1921 年间，差不多有一百万人离开俄罗斯。这些人当中，相当大部分是知识分子，20 年代期间，柏林成为“俄罗斯人”首都，成为这批移民的精神中心。魏玛时期的德国大约有 40 多个俄罗斯出版社，众多的俄罗斯报纸和期刊。^①就这样，年轻的纳博科夫除了母语外，还很好地掌握了英语和法语，用俄语在柏林发表了他的第一批文章和诗歌，尤其是在《拉乌尔》（*Roul*）日报和其他各种杂志上发表作品。他的前两部小说《玛琴卡》（*Machenka*, 1926）和《国

① 参见马克·拉弗（Mark Raeff）：《俄罗斯文化与俄罗斯移民》（“La culture russe et l’émigration”），载《俄罗斯文学史：二十世纪》（*Histoire de la littérature russe: le XXe siècle*），第 II 卷，《革命与 20 年代》（*La révolution et les années vingt*），巴黎：法雅尔出版社，1988 年。

王、王后、武士》(*Korol, Dama, Valet*) 也是在德国出版的。

接着,从30年代初开始,巴黎重新成为俄国流亡者的新首都^①,最有名的俄语杂志《当代年鉴》(*Sovremennic Zapiski*)离开柏林到了巴黎,接受和分3册出版了纳博科夫的新小说《卢金的自卫》(*La Défense de Loujine*)。评论家安德烈·勒维森(André Levinson)在《新文学》上发表了对此书热情洋溢的评论文章。^②用法文发表的评论文章的认可立刻让纳博科夫从俄罗斯流亡者圈子的“民族”局限中走出来,使他得以摆脱对其作品报敌对态度的俄罗斯评论界的谴责。甚至在该书俄语版出版前一周,纳博科夫就与法雅尔出版社签了法文译本的合同。

然而,由于他担心收入不稳定,就继续在《当代年鉴》和 *Poslednie Novosti* 发表作品——这是巴黎流亡者报刊中最重要的俄语杂志;^③在这两本杂志发表作品是他唯一的经济来源,特别是1932年,他在那里发表了 *Kamera obscura*,此书很快就被格拉塞(Grasset)^④出版社用法语再版。这个法语译本起到了抛砖引玉的作用:他接着就签了他的小说的瑞典语、捷克语和英语版出版合同。但是,1935年他在阅读英语版《暗屋》(*Chambre Obscure*)时发现译本的质量问题:“翻译得不确切、笨拙、草率、错误和遗漏随处可见;译本缺乏原作的活力和气势,译本的英文也很沉闷乏味,令我无法将书读完。对以最大的努力希望自己的作品达至精确的作者,却看到自己作品的译本被翻译者用糟糕的译文拆得七零八落,一定非常难过。”^⑤可是纳博科夫强忍着让这个译本出版,以免自

① 30年代初,柏林只剩下30 000俄罗斯人,这些人中的一半(其中部分出生于德国)已不再属于俄罗斯移民群体。而俄罗斯移民报刊杂志和出版社却在法国兴旺起来;在巴黎,生活着在法国的400 000俄罗斯移民中的大部分。

② 发表于1930年2月15日。

③ 《卢金的自卫》的法文译本题目为《疯子的竞赛》(*La Course du fou*),巴黎:法雅尔出版社,1934年。

④ 布里昂·波德(Brian Boyd):《弗拉基米尔·纳博科夫》(*Vladimir Nabokov*)第1卷,《俄罗斯年代》(*Les années russes*),巴黎:伽里玛出版社,第427页。

⑤ 《暗屋》(*Chambre obscure*),巴黎:格拉塞出版社,1934年。

己的作品失去首个用英文出版的机会。^①不过接下来，他就决定自译他的第二本书《误会》，他似乎已经明白，在欧洲用被统治语言写作且失去民族支持的作家，除了自译作品将无法获得文学存在。

和西奥朗 (Cioran)、帕奈·伊斯特拉梯 (Panait Istrati)、斯特林堡及许多其他作家一样，纳博科夫用另一种语言重写自己作品的过程是一种可怕的考验：“自我翻译是项可怕的工程，你要仔细审视它的五脏六腑，要像试手套一样去选词，你会发现最好的词典都不是好友助手，而是充满敌意的营垒。”^②《误会》后来在英国的一家大众小说出版社出版，可是和《暗屋》一样未被人注意。然而，1937年^③，正如他所希望的那样，他和伽利玛出版社签订了出版根据英文版译出的《误会》法文译本的合同，却相反能够在他自己的监督下得以用一种比俄语传播更广、更忠实于原意的语言出版，使他感到很踏实。也正是在巴黎，他开始使用英语创作小说：《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》(*La Vraie Vie de Sebastian Knight*)，在几乎经过了20多年的不同尝试之后，最终成为并表现为俄罗斯作家，他直面过和所有流亡作家一样的困境：30年代末，想要重回俄罗斯的希望最终破灭了，他只能依靠他的笔，为数量有限的、分散的一般俄罗斯移民团体的读者写作。为了能获得真正的存在和文学认可，他必须用他熟悉的两门主要语言对自己的作品进行自“译”。他希望定居在法国，但除了行政和经济上给他造成的困扰之外，他的英语比法语掌握得更好，除了《O小姐》(*Mademoiselle O*)^④以及他1937年发表在《新法兰西杂志》上关于普希金的杂文之外，他没有再直接用法

① 弗拉基米尔·纳博科夫 (Vladimir Nabokov)：“给哈琴森·&·柯的信” (Lettre à Hutchinson & Co), 1935年5月22日，转引自布里昂·波德，见相关前引，第483页。他重译了此书，是个全新的译本，1938年以《黑暗中的笑话》(*Laughter in the Dark*)为题出版。

② V. 纳博科夫 (V. Nabokov)：“1935年10月给兹那达·查科维斯卡娅的信” (lettre à Zanaïda Chakhovskaya vers octobre 1935)，转引自B.波德，见相关前引，第485页。

③ 他于1937年至1940年间住在巴黎。

④ 载《尺度》杂志，巴黎，1939年；《O小姐》新版，巴黎：朱丽亚尔出版社，1982年，第7—36页。

文写作过任何其他的作品。

他于1940年登陆美国，成为英语作家：《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》于1941年在戴尔莫·施瓦茨(Delmore Schwartz)的帮助下，在先锋派出版社“新方向”面世。^①但他获得的文学认可和成功还是来自巴黎，在那里，这一作品再一次借助第二外语而发表，这一逻辑和乔伊斯经历过的是一样的，乔伊斯的《尤利西斯》也是于20年代在反对思想审查的强制情况下在巴黎出版的，《洛丽塔》(Lolita)在50年代的美洲清教徒中引起了强烈的反感，被4家美国出版社拒绝之后，却在1955年出现于巴黎摩里斯·吉罗迪亚斯(Maurice Girodias)的《奥林匹克新闻》的绿色封面上。由于受到法国审查部门的追踪，此外被英国诉讼和海关拖累，之后被冠以丑闻般的成功光环，该书于3年后的1958年在美国出版。纳博科夫，直到那个时候还只是一个没有任何名气的英语作家，一下子却在世界上获得巨大成功。这一路线表明，就像人们常说的，他没有过经历其他作家在两种文学语言中的任何一种里的“两种生活”。为了能获得文学存在和真正的自主创作，他经历了和所有被放逐和被统治作家一样艰难的命运，也就是说，所谓自主创作就是指避开对不可控制的翻译的依赖性，“选择”成为鲁什迪所说的“被翻译的作家”。

贝克特于40年代末曾采用了一种在他之前无疑较为新颖的解决办法：让双重翻译形成一个体系。然而，一定不能忘记，在这之前，这位来自都柏林的年轻英语作家本人已经把上面所说的这些步骤全都走了一遍。在伦敦的出版商查托(Chatto)和温达斯(Windus)那里，出版了他的小说集《徒劳无益》(More Pricks Than Kicks)，该小说在爱尔兰被禁，只卖了500册，他还出版了诗集《回声的骨头》(Echo's Bones)；

① 皮埃尔-伊夫·佩蒂永(Pierre-Yves Pétilion)：《美国文学史：我们的半个世纪——1939—1989》(Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle. 1939—1989)，巴黎：法雅尔出版社，1992年，第231页。

在1936至1937年间费尽周折将《莫尔菲》(*Murphy*)的手稿推荐给42位英国出版商之后,小说最终于1938年在伦敦劳特里奇(Routledge)出版社出版,并被贝克特及阿尔弗雷德·庇隆(Alfred Péron)于1947年翻译成法语的博尔达斯(Bordas)^①版本,另外,贝克特也一直在寻找其他出路。在《现代》杂志发表了一些法语诗歌,以及战争期间^②英文版《瓦特》(*Watt*)的重新撰写之后,他还直接用法语写了几部短篇小说。之后,他迎来了重要的创作期,在此期间,他完成了最初几部用法语写成的重要作品:1946年,他写了《梅西埃与卡米埃》(*Mercier et Camier*)、《初恋》(*Premier Amour*,直到1970年一直未出版),《被逐者》(*L'Expulsé*)、《后果》(后改名为《结局》[*La Fin*])。1947年,他开始继续以法语完成了《莫洛伊》(*Molloy*),1948年他完成了《莫洛伊》,写了《马洛纳正在死去》(*Malone meurt*)并写出《等待戈多》提纲,改写《等待戈多》并于1949年完成,之后便完成了《无名者》(*L'Innommable*),贝克特知道,对于他所有最初的作品,假如想有机会获得出版或被搬上舞台,就必须用法文写作:《等待戈多》及在伦敦用法文创作的、献给罗杰·布林(Roger Blin)的《最后一局》,最终让贝克特可以获得文学存在。但从这个近乎典型的历程出发,贝克特却采用了在文学史中看来前所未闻的——由于其激进性——的解决方法:不是“选择”用一种语言对抗另一种语言,终生做一个被翻译的作家,而是自我翻译,不再依赖翻译者,实现了语言上的双重性。这一独特的双语作品,表明了贝克特坚持写作“双重性”作品的决心。自从创作了《无为之作》(*Texte pour rien*)及《莫洛伊》开始,他用两种语言翻译或重写了几乎所有的文本(他的法译英与英译法同样出色)。

(无穷多样的)自我翻译对于作家——至少一部分——而言,是对

① 参见戴尔德尔·柏尔(Deidre Bair):《萨缪尔·贝克特》,巴黎:法雅尔出版社,1979年,第218页和376页。

② 这部小说于1953年在巴黎由奥林匹亚新闻社出版原文版,之后的1968年由作者和L.让维埃及A.让维埃合作译为法语。参见D.拜尔(D. Bair),见相关前引,第389—392页。

他们文本中的所有变化保持控制以及获得绝对自主地位的一种方式。人们知道，贝克特几乎很少，或者从来不会将这些翻译交付给除了他本人之外的其他人。依照这一逻辑，我们还可以认为，借助《芬尼根守灵夜》，乔伊斯也许已经找到了新颖的解决办法，来解决翻译中存在的痛苦棘手的困难，这就是，倡导一种无法即刻翻译的文本，也就是说，完全独立的，不依赖任何语言、商业及民族约束的文本。

本来意义上的文学史让人们不能理解翻译者在世界文学空间里扮演的实际中心的角色。通过图解的方式，正如提供给文学历史学家的这一抉择旨在或选择一位特殊作者的特殊历史（一般而言的去历史化），或选择民族文学的总体图表，或选择同一文本在不同年代的不同诠释（阅读）版本一样，由翻译者和推介者完成的祝圣及文学化工作，只能通过对文学世界结构的总体勾勒——以及以此为特征的力量关系——才能表现出来，可是这项工作往往保持沉默状态、常被人忘记或者干脆不为人知，这就是詹姆斯所说的“飞毯上的图案”。然而，这就是瓦莱里·拉尔波作为翻译者、倡导者、推介者完成的大量存在却不可见的作品，他的主要工作即是完全打乱并更新了整个世界文学的福克纳、乔伊斯、巴特勒（Butler）、拉蒙·戈麦斯·德拉萨塞尔纳，以及众多其他作家引入法国。正是因为有了莫里斯-埃德加·科恩德洛（Maurice-Edgar Coindreau）对福克纳小说的重要翻译，才使得福克纳获得祝圣和全球认可；然而，这些翻译工作在官方的文学史上是找不到的。^① 翻译者，作为“横穿”文学边界的不可缺少的中间人，是文学史上最重要的人物之一。这些重要的翻译者是世上真正的世界性工匠，也就是向着将文学总装成“一个”统一的文学空间努力的工程师。

拉尔波将他的角色定义为“引入者和中间人”，是“世界主义教士”的成员，可以将其比喻成圣杰罗姆（Saint Jérôme）^②：“唯一的宗教，所

① 在不同的辞典中，拉尔波主要是作为“作家”来提及的，而科恩德洛几乎没有被提及。

② V. 拉尔波（V. Larbaud）就是这样半开玩笑半认真地用“圣主”（saint patron）来称呼翻译者，

有的语言”^①。这个统一的宗教很显然就是文学；文学翻译者在语言多样性之上创造了统一性。具体而言，来自中心文学空间的重要翻译家的独立程度正是根据他们对文学法则的忠诚度来衡量的，而这一法则指的是绝对不受语言和政治划分的羁绊。瓦莱里·拉尔波意识到翻译在文学世界中处在一种不为人知却至关重要的地位，曾经试图让翻译者的活动重新得到人们的尊重。他因此整理出了一个系谱，将在法国研究英国文学的学者罗列出来，这里牵涉到所有的翻译者及双语者，也就是那些将一种语言过渡到另一种语言、由此参与了两个重要文学空间（相互认可及相互祝圣的）自主化进程，也就是参与了它们逐步统一化过程的人们：“正是伏尔泰从头开始整理了有关英国思想的令人尊敬的翻译大师的名次。这个名次是令人尊敬的，因为（对于在法国的我们而言）除了列举了重要的代表人物及他那几个年代的专家……之外，他还整理出了一些重要的作家及诗人，如夏多布里昂、维尼、雨果、圣-伯夫、丹纳、波德莱尔、拉法格、马拉美、马塞尔·施沃布 (Marcel Schwob) ……而且，伏尔泰……曾是莎士比亚死后作品的出版者，是将英国与大陆知识生活连接起来的这一隐形桥的建造者。他的这一纪录是无人能破的。”^②

在自我翻译不可能实现的情况下，翻译者就成为一个关键的人物，他几乎成为一个替身、另一个我、一个替代者，负责将一门不为人知的、不怎么具备文学性的语言传递、输送到文学世界之中。人们因此

以此为其工作辩护。他选择了圣杰罗姆即圣经拉丁文版的译者，坚持认为杰罗姆的翻译带来的文化震动十分重要。杰罗姆是“将希伯来语《圣经》献给西方，并建立了耶路撒冷和罗马、罗马和所有罗曼语人民之间宽广桥梁的人……除了他，没有任何别的翻译者能像他那样进行过如此重大的事业，获得过如此巨大的成功，在实践和空间上有过如此广泛的影响……从他的话语中出来的话语像黑人圣歌中的班卓琴 (Banjo) 那样赞美上帝；像边远的拉齐奥 (Latium) 地区的农民话语遇到瓜拉尼 (guarani) 的印第安人话语时的悲歌和伤感情歌中的吉他奏出呜咽。”见 V. 拉尔波：《追思圣杰罗姆》(Sous évocation de saint Jérôme)，见相关前引，第 54 页。

① V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《阅读：未受惩戒的恶习》(Ce vice impuni, la lecture)，见相关前引，第 36—37 页。

② 同上书，第 31—32 页。

认识了作者-翻译者组合、不可分离的一对，经过这一对伙伴，最终让一部作品得以进入文学空间。波兰人维托尔德·贡布罗维奇(Witold Gombrowicz, 1904—1969)就是一个确凿的例证：他曾流亡阿根廷，在那里他呆了24年(1939年至1963年)，和斯特林堡和后来的贝克特几乎完全一样，他的文学生涯是从翻译开始的，他和他的几个朋友一道，将波兰的作品翻译成西班牙语。这些经历让其最终能于1947年在布宜诺斯艾利斯出版了作品《费尔迪杜凯》(*Ferdydurke*)，1948年出版了《婚礼》(*Le Mariage*)。之后，他进入到开始寻求特殊认可的新阶段或者第二阶段，那就是在两个法国人的帮助之下，将自己的作品《婚礼》翻译成法语，并将自己翻译的文本寄给了加缪和巴劳特(Jean-Louis Barrault)，同时把波兰语版的寄给了马丁·布伯(Martin Buber)。自1951年起，他与在巴黎的波兰杂志《文化》(*Kultura*)保持了合作关系。正是在那里，他的小说《横跨大西洋》(*Trans-Atlantique*)第一次用波兰语以连载的形式发表。在巴黎的这一最初的阶段让其作品可以(一直用波兰语)整卷在巴黎文学学院(1953)的《文化图书馆》丛书中出版。他知道通达文学之路必定经过巴黎；他于1957年在致莫里斯·纳多(Maurice Nadeau)的信件中写道：“似乎在波兰，人们都在偷偷阅读我的作品，至少这是一个好消息。但所有的作品都必须从巴黎出发。”^①康斯坦丁·杰林斯基(Constantin Jelenski)就这样成为了贡布罗维奇的中间人、翻译者、将其带到巴黎的引荐者。他在法国首都安了家，是文化自由委员会^②秘书处的成员和《证据》(*Preuves*)杂志的编委会成员，杰林斯基，根据其同胞卡尔平斯基(Karpinski)的说法，杰林斯基于50年代末成了“贡布罗维奇的替身”。^③他不仅翻译了杰林斯基的作品，还

① 莫里斯·纳多(Maurice Nadeau)：《但愿赐予他们恩典》(*Grâces leur soient rendues*)，巴黎：阿尔宾·米歇尔出版社，1990年，第343页。

② 参见皮埃尔·格来米翁(Pierre Grémion)：《反共产主义智慧：巴黎文化自由大会——1950—1975》，巴黎：法雅尔出版社，1995年。

③ 转引自丽塔·贡布罗维奇(Rita Gombrowicz)：《贡布罗维奇在欧洲：1963—1964》(*Rita Gombrowicz en Europe. 1963—1964*)，巴黎：德诺埃尔出版社，1988年，第16页。

为其作序，对其进行评价；贡布罗维奇在他的《巴黎—柏林日记》中写道，“他拆了我在阿根廷的牢笼，为我搭建了通向巴黎的桥梁”^①。他还补充说：“我的每一本外文版书籍能够得到认可，都应该印上‘感谢杰林斯基’的标记。”^②自50年代起，杰林斯基就初步有了让大众熟悉当时居住在阿根廷的贡布罗维奇的意图，包括借助于贡布罗维奇，也让自己获得文学上被认可的机会：“杰林斯基，是谁？他在我的地平线上，在那里，很远的地方，已经在巴黎站起来了，现在他正在为了我而奋斗。我很久以来——也许从来——就没有受到过如此坚定、如此无私的、无求于我但对我作品的肯定……面对波兰的移民，杰林斯基步步为营地捍卫着我。他运用了多年在巴黎打造的地位及他在高级知识社会中不断增长的威望，不断把我往前推。带着我的手稿四处找出版商。他懂得先替我征服一小群支持者，然后逐步增加。”^③通过贡布罗维奇的例子，即从自我翻译过渡到借助于翻译者—引入者的媒介作用，让翻译者成为另一个自我，在外国起着合法权力和代言人的作用，我们可以看出，翻译的问题必须被视为并理解为一种逐渐成名的过程，在这个过程中，作家自己能够直接和间接地以多种方式参与进来。

期待将翻译作为替身和必须经由翻译者才能过关的作者，如果他能够足够熟练地掌握目标语言以便能重新阅读他的被翻译的作品的話——就像我们已知的斯特林堡的例子——他往往会参与自己作品的翻译。特别是乔伊斯就是这样的情况：他找到了瓦莱里·拉尔波这个引入者、翻译者和唯一的祝圣者。拉尔波的名字和威望，比如他在《小评论》里发表的对《尤利西斯》最初几章的阅读热情、他提出的指导及监督书籍翻译活动的主张、于1921年12月在《书友之家》举办的讲座——这一讲座

① 维托尔德·贡布罗维奇 (Witold Gombrowicz)：《巴黎—柏林日记》(*Journal Paris-Berlin*)，第III卷下部，巴黎：布尔乔亚出版社，1968年，第55—56页。

② W. 贡布罗维奇 (W. Gombrowicz)：《日记》(*Journal*)，第III卷，1961—1969，巴黎：布尔乔亚—纳多出版社，1981年，第62页。

③ 同上书，第I卷，1953—1956，巴黎：布尔乔亚出版社，1981年，第366页。

曾多次在《标准》杂志中被提及并被翻译成英语——正是这一名声和威望，才一方面让西尔维亚·比奇（Sylvia Beach）最终下定决心将莎士比亚公司改成出版社，唯一的目的是按原文出版《尤利西斯》；另一方面，也使阿德里爱纳·莫尼埃（Andrienne Monnier）下决心出版该书法文译本。尽管乔伊斯在盎格鲁-撒克逊的文学领域——特别是在巴黎的美国流亡者圈子内——已经很有名气，但20年代初的他还几乎不可能出版《尤利西斯》：他的这些文本被视为丑恶的，直到那时，也只有一些小出版社顶着英国和美国的新闻检查压力出版它们。以连载形式出现在《小评论》杂志各刊中的小说，经常被抓住并当成猥亵之物焚烧；最终，纽约反堕落协会秘书最终获准永久禁止该书的出版。^①正是多亏了巴黎的祝圣机构，《尤利西斯》最终才能获得双重出版的恩惠；但这本书直到被一个大翻译家裁决判定之后才最终得以用原文出版。

尽管拉尔波在文本的祝圣及推崇之中扮演了核心和积极的角色，乔伊斯还是拒绝完全服从于他。《尤利西斯》的不同翻译者，从瓦莱里·拉尔波、奥古斯特·莫雷尔（Auguste Morel），到斯图尔特·吉尔伯特（Stuart Gilbert），所有这些人的翻译都必须接受作者的审阅。阿德里爱纳·莫尼埃在不同的主要人物之间设置了微妙的等级，并让作者扮演着主要角色，他在1929年巴黎出版的最终翻译版本的标题页的最后这么写道：“奥古斯特·莫雷尔先生的法文全译本，得到斯图尔特·吉尔伯特协助，经由瓦莱里·拉尔波及作者本人再次完整审阅完成。”同样的监督也发生在贝克特身上，1929年他第一次移居巴黎时，应乔伊斯之邀，在完成《进行中的作品》（*Work Progress*）这一重要过渡之后，他参与了《安娜·利维亚·普鲁拉贝尔》（*Anna Livia Plurabelle*）的法文翻译；这是他与早年间在都柏林三一学院认识的阿尔弗雷德·庇隆（Alfre

^① 参阅《〈尤利西斯〉：文本史注释》（“Ulysses: Note sur l’histoire du texte”），载J.乔伊斯（J. Joyce）《全集》（*Œuvres complètes*），第II卷，巴黎：伽里玛出版社，“七星文库”丛书，1995年，第1030—1033页。

Péron) 合作完成的。乔伊斯对这个文本很满意, 准备将之交付《新法兰西杂志》下一期出版, 他顺便又将它给了他的3位好友过目, 他们是菲利普·苏波 (Philippe Soupault)、保罗·莱昂 (Paul Léon)、伊凡·戈尔 (Ivan Goll)。于是这个译本不断遭到通篇质疑、重新翻译、重新审阅。最终这本书于1931年5月, 在《新法兰西杂志》第19卷面世, 书里的署名是“萨缪尔·贝克特、阿尔弗雷德·庇隆、伊凡·戈尔、尤金·约拉斯、保罗·莱昂、阿德里安娜·莫里耶及菲利普·苏波与作者合作完成。”^① 人们可以看到, 鉴于巴黎祝圣的唯一性, 法文版翻译占据着特别的位置。但是, 自相矛盾的是, 这完全不是出于对法兰西文学或法语语言的信赖。而恰恰相反: 不管是乔伊斯、斯特林堡还是贝克特, 都对法国文学辩论不感兴趣。法文译本的这一特殊作用是自18世纪起逐步形成的。因此, 当没有人否认英国文学是18世纪以来欧洲最重要和最有影响力的文学时候, 当没人否定英国文学对欧洲文学特别是法国文学的重要影响的时候, 这些最为重要的英国文学主角, 在18世纪及19世纪期间, 都是通过将其文本翻译成法语, 而最终获得全球范围认可的。莎士比亚是通过勒图尔纳 (Le Tournneur) 的翻译而在整个欧洲被广泛阅读; 拜伦和莫尔 (Moore) 借助于毕硕 (Pichot), 斯特恩 (Stern) 借助于弗雷奈斯 (Fresnais), 理查森 (Richardson) 借助于普雷沃斯特 (Prévost)。从1814年《韦弗利》(Waverly) 出版那年一直到1832年去世, 沃尔特·司各特 (Walter Scott) 的小说一经出版就被杜弗贡佩 (Dufauconpret) 翻译成法文; 正是因为这个法文译本, 才保证了司各特作品在世界上享有的盛誉。他之后的小说, 要么被翻译成法文

^① 菲利普·苏波 (Philippe Soupault) 在其前言中使人觉得“高等师范学院的外籍语言教师萨缪尔·贝克特……在通过会考得到大学教师资格的阿尔弗雷德·庇隆 (Alfred Péron) 的帮助下尝试完成的第一篇 (翻译) 被全面修改过”。见 Ph. 苏波:《谈谈安娜·雷维亚·佩卢拉贝尔》(Anne Livia Plurabelle), 载 J. 乔伊斯《芬尼根守灵夜》, 由安德尔·杜·布歇 (André du Bouchet) 节选, 巴黎: 伽里玛出版社, 1962年, 第87—91页, 《安娜·雷维亚·佩卢拉贝尔》, 见相关前引, 第93—102页。

版，要么从法文版被翻译成其他语言：自1830年开始，《韦弗利小说》（*Waverly novels*）完整版从法文译成了西班牙文。^①

世界奖项

文学奖是文学祝圣中最少文学性的形式：他们往往只是负责让人们了解到文学共和国之外的特殊机构的裁决。它们因此是祝圣机制中外在的和最表面的部分，是给予广大读者的某种信心。这就是说，根据文学世界的法则，一个奖项越是国际化，它就越是特别。这就是为什么代表甚至定义文学这门艺术的、最重要的文学认证便是诺贝尔奖。世纪之初，欧洲便被赋予了这一认证机构的资格，这一机构最终一步步获得了世界的认可：全球的作家们将这一奖项视为一张全球性的证书；并且，鉴于此，他们也一致将该奖项视作文学世界中最高的祝圣。换句话说，这不只是世界文学领域统一的指征，更是赋予这一奖项几乎全球性的认可。

它也是文学世界之外最有权威、最少争议的奖项。差不多一百年以来，诺贝尔奖一直都是优秀文学最不受争议的裁判。已不再有人（或者几乎没有^②）为这一机构所引起的尊重而感到惊讶，更没人怀疑每年颁发给作家的这一世界祝圣的有效性。瑞典科学院所从事的事业在担起了执行阿尔弗雷德·诺贝尔遗嘱意愿责任的同时，险些消失或者局限在受大家鄙夷的“斯堪的纳维亚的乡土气”中。然而，所有自1901年以来的

① 参见阿兰·蒙坦东（Alain Montandon）：《欧洲十八世纪的小说》，巴黎：法国大学出版社，1999年，第13页。

② 人们随处可以看到对这样或那样的选择机会进行习惯性批评（只强调其卓越见解），同时也对文学体制进行批评，例如乔治·斯坦纳（Georges Steiner）的抨击文章“诺贝尔文学奖的丑闻”（《纽约时报》书评，1984年9月30日）以愤怒的语气指出了诺贝尔文学奖的重要性和不可动摇的特点。

历次会议都获得圆满成功。瑞典的裁判不仅作为文学合法性的裁判存在，而且还保持了世界文学祝圣的垄断权。^①

民族文学资本积累过程中的这一祝圣是如此重要，以至于韩国人到现在还在积极为之奋斗。韩国媒体不时提及“诺贝尔强迫症”^②，在首尔最大的书店里，人们可以看到对于“未来诺贝尔奖”^③的召唤。朴庆妮(Pak Kyongni)，生于1927年，是民族的代表人物：她是非常受欢迎的长河系列《土地》(*La terre*)的作者，这部小说共14卷，自1970年起连续发表在期刊上。^④

同样是远离世界主要潮流，停留在差不多自给自足状态下的中国作家们，这些年以来一直在尝试获得这一全球的认可。颁发给中文作家的第一个诺贝尔奖，是2000年已经是法国公民的高行健的。这个诺贝尔奖只能说是部分满足这些诉求，慢慢地可能从中国国家层面提出这方面的诉求。

诺贝尔奖诉求在葡萄牙语言领域里也采用同样的方式。豪尔赫·阿马多(Jorge Amado)在1993年^⑤的一次对话中这样说道：“我觉得人们欠下葡萄牙语一个诺贝尔奖，这门语言从来没有获得过一个诺贝尔奖：在我看来，不是诺贝尔奖成就了文学；而是作家们成就了诺贝尔奖。但是我还是觉得很难过，像吉马良斯·罗莎(Guimaraes Rosa)这样一个人物一直到去世都没能获得诺贝尔奖，还有像卡洛斯·德拉蒙德·德·安德拉德(Carlo Drummond de Andrade)以及其他一些葡萄牙语作家，都是直到去世都没能获得诺贝尔奖。在葡萄牙，一位80岁的、很多年前

① 也曾有过几个试图与之竞争的奖项，如新城国际文学奖(Prix Neustadt)于1969年创立，由一个国际作家组成评委会，但这项事业没有获得普遍响应。

② 《朝鲜通讯》，1995年10月17日。

③ 尼古拉·赞德(Nicole Zand)：《奇妙的朝鲜》(*Prodigieuse Corée*)，《世界报》，1995年11月24日。

④ 法语版《土地》，巴黎：贝尔丰出版社，1994年；还有《市场与战场》(*Le Marché et le Champ de bataille*)，巴黎：文体出版社，1997年。

⑤ 1993年9月对作者的访谈(未发表)。

就已经是重要的葡萄牙语诗人的米格尔·托尔加 (Miguel Torga)^①，他就算获奖一千次也不为过，但他却没有。这是很让人痛心的。但这件事一点也没让我觉得担忧，我可以向你们保证。”终于在1998年，这一奖项颁发给了葡萄牙语小说家若泽·萨拉马戈 (José Saramago)，这一事件修复了这一“不公正”^② 局面。

因为不可能建立普遍认为合法的公平审判，学院从某种程度上被迫设立优秀文学的严格标准并阐释这一普及工作，这一工作的完成是民族和跨民族作家之间斗争的产物。他的这一全球信用使学院成为文学合法化的权威机构。世纪初以来，这个奖项的历史就是逐步诠释这些全球化标准的历史。从内部看，诺贝尔评奖委员会唯一真正的、有决定意义的斗争，就在于强加或颠覆这个或那个颁发该奖项^③ 的固定标准。我们可以将这一历史视为普遍文学的概念逐步扩大的过程，而这一普遍文学也是在一次又一次内部和外部辩论的过程中不断得到丰富的。

最初的这些标准都是一些政治标准，也就是说，是从文学世界最有差异的概念出发。因此合法文学艺术的最初定义被视为中性的定义，也就是1914—1918年战争之前人们呼吁的文学中间立场，以便平衡那个时代文学中的“极端”民族主义，特别是为了服从政治的，尤其是外交的需要。作为这一概念的完美诠释，评委会于1914年保留了（以中立著称的）瑞士作家卡尔·施皮特勒 (Carl Spitteler) 的提名（这一奖项最终没能颁发给他）。在尊重立遗嘱人诺贝尔“和平理想”的名义下，同样的审慎于1939年重演了：那一年，有了来自中立国家的3位侨民

① 米格尔·托尔加于此次对话后的1995年去世。

② 人们只能感到遗憾的是，在两位候选人：若泽·萨拉马戈 (José Saramago) 和安东尼奥·洛波·安图尼斯 (Antonio Lobo Antunes) 之间，瑞典科学院更注重更“民族的”和美学上更保守者。

③ 我有足够的关于约尔·艾斯佩马克 (Kjell Espmark) ——本身即瑞典科学院院士——所著的诺贝尔文学奖的历史资料、内部运作的描述和档案语录作为证据。见《诺贝尔奖》(Prix Nobel)，巴黎：巴郎德出版社，1986年。这部内部的、描述性的和纪念性的历史是一部机构史，主观性很强，它更多地是一份见证而不是一项分析。

作家，他们分别是：瑞士籍的赫尔曼·黑塞（Herman Hesse）、芬兰籍的西伦佩（F. F. Sillanpää）、荷兰籍的贺津哈（J. Huizinga）。这一中立性——其政治和民族的特点证明了评委会缺乏自主性——指的是建立在理性和适度基础上的艺术价值，与诺贝尔本人在其遗嘱中所称之“理想主义”相契合，这种“理想主义”也就是一种在叙事艺术中崇尚“平衡”、“和谐”以及“单纯高贵理念”^①的美学经院主义。

自20年代开始，为了能让该奖项摆脱过于依赖政治事件的影响，人们开始强调另一种中立状态。自那以后，那些可能获得诺贝尔奖的（世界化）作品，将会是那些没有过度渲染或者要求民族特色的作品。看起来一部文学作品是否优秀，是和民族或者民族主义者的诉求不相容的。因此，在1915年，委员会提出了西班牙作家贝尼托·佩雷斯·加尔多斯（Benito Galdos）的候选人资格。他的提名被受理，理由是他“强调共同爱国主义”以及他笔下的人物“有一些特别的、甚至使不大熟悉西班牙的读者也能理解的东西”^②。与他的情况相反，1929年，德国诗人阿尔诺·霍尔茨（Arno Holz）则遭到拒绝，理由是他的作品中有“过于强化德国”的特点：“我们在这里看到了一些很德国化的东西……委员会认为他的诗歌不完全具有世界性。”^③我们还可以在同样的意义上来理解1921年该奖颁发给阿纳托尔·法郎士，他于1921年获得了诺贝尔奖，不是因为其作品中的中立性，而是因为其积极抵制民族主义和反犹太主义的努力：“在德雷福斯事件中，他站在了反对沙文主义的维权最前线……”^④

在这之后不久突出的第三个标准，还有另一个维度，即作品的接受度。该奖项在全球获得成功和反响的第一迹象，就是得到一致认可的全

① 采自诺贝尔奖授奖委员会颁奖词，1901年、1903年、1904年，约尔·艾斯佩马克（Kjell Espmark），见相关前引，第32—33页。

② 同上书，第68页。

③ 同上书，第113页。

④ 同上书，第82页。

球性；那些无愧于诺贝尔殊荣的作品，必须是可以被尽可能多的公众接受的作品。保罗·瓦莱里于1930年被拒之门外，因为委员会认为“鉴于诺贝尔奖所要求的全球性特点，不可能推荐这么一部深奥难懂的作品”^①。这种让文学标准迎合尽可能多读者的做法，宣告了重要的第三极的形成，以便能理解全球范围的结构：即经济一极，这一极在所有产生了强大民族市场的民族空间中都存在。

很显然，除了所有的这些标准之外，还需要在自世纪初以来的文学星球扩大的每一步骤中，将普世性视作一种跨民族性，诺贝尔奖评委会必须设置新的标准以便能跳出过于以欧洲为中心的文学定义。向新的主角们开放，也就是说向新的文学资本类型开放，准确地说，这一开放性因为触及了诺贝尔奖得以构成的文学意识形态的根本，但长期以来都迟迟未定，长期以来都被视作一个盲点。

走出欧洲的第一步还太早并且规模也不大：1913年，诺贝尔奖颁发给了伟大的印度孟加拉语诗人泰戈尔。第一次世界大战前夕，这位出生在殖民地国家的诗人出现在这一获奖名单中。如果人们不知道这次出人意的祝圣，事实上是不断加强的欧洲中心主义或者不断得到满足的殖民者自恋倾向发展的产物，那么这一事件还可能被看成是瑞典科学院极有魄力和超常独立精神的明显体现。事实上，泰戈尔不是印度人向委员会推荐的，而是由伦敦皇家文学社引荐的^②，这个决定是在《吉檀迦利》(*Gitanjali*)唯一的英文版出版之后才定下来的，这部作品部分由作者本人翻译，这是事实。

美国人进入诺贝尔奖的时间较晚，从30年代才开始（辛克莱·刘易斯于1930年、尤金·奥尼尔于1936年、赛珍珠于1938年获得诺贝尔奖）。但是他们通常意义上会被视为欧洲的派生物。同样地，一直要

① 采自诺贝尔奖授奖委员会颁奖词，1901年、1903年、1904年，约尔·艾斯佩马克(Kjell Espmark)，见相关前引，第117页。

② 同上书，第250页。

到1945年，美洲文学中的拉丁分支是随着智利人加布里埃拉·密斯脱拉（Gabriela Mistral）获诺贝尔奖时，才开始得到认可的。这个奖项只是对世界文学外扩领域延伸的勉强认可，而且这个受奖对象实际上是一部非常传统的、和欧洲模式紧密相连的诗歌作品。真正能表明人们已经意识到拉丁美洲小说新颖性和与以往决裂的奖项，是1967年颁发给危地马拉人米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯（Miguel Angel Asturias）的诺贝尔奖。直到1968年，这个圈子一直局限在欧洲人和美国人之内，没有任何其他语言或民族的介入和延伸。之后评委们开始转向亚洲，将此奖项颁发给了川端康成^①（“他用极其细腻的笔触描写了日本人灵魂的特性”^②）。最后，在很久之后，有了第一位非洲作家沃莱·索因卡（Wole Soyinka）于1986年获得此奖，第一位阿拉伯语作家，埃及人纳吉布·马哈福兹（Naguib Mahfouz）于1988年分别获得诺贝尔奖。在世界文学认可和流通的金字塔里（就以川端康成为例，因为他获得了诺贝尔文学奖，所以评委会就决定将日本文学划入到“世界文学潮流”之中），诺贝尔奖的统治地位牵涉到一个普遍的模式，因为它过去一直具有垄断的裁决地位，所以将欧洲长期放置在中心的位置，而将不是来自欧洲者放在其四周。即使该奖项的国际转变问题从20年代就已经被提出——泰戈尔只是1913年的例外——但长期以来却没有实质的进展。一直到最近几年，来自西方之外地区的入侵案例还是少之又少，但这种入侵案例一直伴随着文学星球扩大的历史。2000年高行健的获奖，就是一个很有意思的迹象。毫无疑问，它表明委员会开始面向一个长期以来被人们忽略的、巨大的、全新的语言文化领域，但是这也是和文学子午线里的独立定义完全一致的。和表面上看起来的不同，高行健不是一个政治异端分子。他更多地是一个文学异端分子，是和长期以来民族文学世界里

① 第二项向一位亚洲作家颁发的诺贝尔文学奖，获奖者也是日本人，时间是1994年，他的名字叫大江健三郎（Kenzaburo Oé）。

② 同上书，第242页。

的通行规范相决裂的。他不只是一个小说家，他还是一个剧作家、文学评论家和画家，他还将法国文学最为著名的现代作家中的几位作品翻译成中文，这些作家包括米肖、蓬热 (Ponge)、佩雷克 (Perec)，以及其他一些超现实主义诗人。他还写过关于现代小说技巧的评论杂文，1981年在北京出版，这一杂文在中国文学圈子里面引起了大论战。^① 在一个文学几乎完全是一种工具且必须接受审查的国家里，高行健借助于西方的创新和文学技巧，同时参照他在了解法语的过程中独自发现的文学世界“当前”通用的美学规范，与其他人一起在北京创建文学全新的自主地位。换句话说，他是我在前面所说的“跨民族”作家的体现。1988年他流亡在法国，1998年加入法国籍，高行健不止是流亡在法国的中文小说家，他还是最早一批不在传统形式下构建自身传统的作家之一。他的小说《灵山》(*La Montagne de l'Ame*)^② 于1982年开始创作，最终于1989年在法国完成的，这部作品既是一份形式自由的宣言，也是对传统中国的一种具体回忆。换句话说，诺贝尔奖不是要颁发给那些“民族的”、带有当代中国历史和环境特色的作品，诺贝尔奖委员会垂青的是那些符合自主文学空间各种标准的作品。在融入文学现代性（显然，鉴于现在的文学力量结构，这里指的是西方的文学现代性）规范的同时，高行健致力于用中文重新构建另一种中国文学的形式。

所有的这些标准在时间上既不是前仆后继的，也不是相互轮换的。当人们认为它们相互分离的时候，当人们要捍卫一部特殊作品的时候，它们就会强势回归。它们可以同时存在，逐渐演变。普世性的最后定义是自1945年开始出现的，其时，瑞典皇家科学院立誓要让“文学艺术先锋”出现在获奖名单上。人们开始推翻最大众的标准，以便建立一种自主的标准，树立一座先锋派的先贤祠或者“未来的经典”。正是在那个时候，诺贝尔评委权威的评论活动才正式开始。这一切看上去就仿佛

① 采自笔者2000年12月28日对作者的访谈录（未发表）。

② 黎明出版社，1995年（由诺埃尔和利里阿纳·杜特莱译为法文）。

意味着经过有关文学创新的思考之后，瑞典人开始宣布和支持普遍性标准，用以挑战各个民族的科学院所采取的国际保守主义态度以及世界文学的最权威观念。艾略特就是因此而于1948年当选的，因为“其以非凡的方式改变了当代诗歌”；福克纳于1950年获得这一奖项，因为他被公认为“20世纪史诗艺术领域最伟大的实验者”^①，当时他还不大被公众熟悉，在他的国家里几乎完全不为人知。贝克特于1969年获得这一奖项时，该作品还远未完成。还必须提到的类似情况有：巴勃罗·聂鲁达(Pablo Neruda)于1971年获得该奖，欧金尼奥·蒙塔莱(Eugenio Montale)于1975年、雅罗斯拉夫·塞弗特(Jaroslav Seifert)于1984年、克劳德·西蒙(Claude Simon)于1985年、达里奥·福(Dario Fo)于1997年获该奖，等等。因为诺贝尔奖和巴黎祝圣权力之间存在结构上的互补关系，所以这一独立性才最终得以显示。在独立活动中，学院在某种程度上会使巴黎的裁决权“倍增”或再倍增，并将文学首都的决定建立在“法律”基础上，也就是说，要根据文学自主性的明确法则：使巴黎的裁决权得以官方化、合法化；至少一直到60年代，瑞典科学院往往都会来确认、批准，并让公众了解巴黎的裁决权，在这个文学首都里面选出一批评论和出版机构。也就是说，巴黎的这一优先地位是建立在和伦敦机构的不断对抗中逐步形成的，这些伦敦机构也祝圣了一些作家：吉卜林(Kipling)、泰戈尔(Tagore)、叶芝(Yeats)、萧伯纳(Shaw)、高尔斯华绥(Galsworthy)等等。所以法国和英国是获诺贝尔奖最多的国家。这两国的优先认可是获得最尊贵、也是最世界化奖项的最初步骤之一。萨特拒绝接受诺贝尔奖则补充表明这两大认可的“多余”特征。萨特毫无疑问是世界文学空间中少有的主角之一，在巴黎的祝圣过程中处于中心地位，他非凡的自我祝圣使他能够不需要这个只会强化其杰出地位的奖项。

① 约尔·艾斯佩马克(Kjell Espmark)，见相关前引，第139页和145—146页。

种族中心主义

但是祝圣机构的这一活动是两面性的，既是积极的又是消极的。事实上，评价和转变一个文本的权力几乎不可避免地会按照“评审”人的规范而进行。一定会涉及庆祝和吞并，即一种“巴黎化”过程，也就是说一种拒绝差异的普世化过程。伟大的祝圣者会简化他们自己的识别范畴，这些范畴建立的前提包括：普遍性的规范、来自异地的文学作品、忘记任何背景——历史、文化、政治，特别是文学背景——而这些背景才能使人完整地理解这些作品。所以伟大的文学民族都是这样来为其文学的全球通行付出代价的。这就是为什么文学庆典的历史同时也是一系列误读和不了解的历史，而造成误读和不了解的根源，便是文学统治者的民族中心主义思想（特别是巴黎人的这一思想）以及（美学、历史、政治、形式等范畴的）吞并机制，这一机制的实现是在文学认可行为本身之中完成的。^①从这个意义上看，翻译也是一个具双重性的操作过程：它既是由特别机构赋予的进入文学共和国的准入方式，是向世界文学开放的组成机件，同时也是归并到核心美学范畴中去的一种系统性机制，是篡改、误读、曲解甚至是断章取义的根源。从某种程度上看，普世性就是那些核心美学范畴最可怕的发明之一：在以拒绝对抗和等级制的世界结构名义下，在所有文学一律平等的外衣下，这些持有普世性垄断权的人们让所有人类都屈服于他们的法则。普世性就是他们既得的、与他们的普世性相似，因而被他们认为可以被所有人接受的东西。

祝圣操作的两面性在乔伊斯的认可史上表现得最为突出，他经由瓦莱里·拉尔波的翻译而逐步得到认可。当英美文学圈子一步步跟踪乔

^① 在这个意义上，人们还记得艾田普关于反对“欧洲中心论”的论战和他为“异国”、“边缘”和“小”文学的辩护。参见《论真正的普通文学》(*Essais de littérature vraiment générale*)，巴黎：伽里玛出版社，1974年；另请参阅《比较不是理由》(*Comparaison n'est pas raison*)，巴黎：伽里玛出版社，1963年。

伊斯如何一步步跻身著名作家行列，并被最负盛名的文学机构认可的时候，一位爱尔兰评论家，埃尔斯特·博伊德 (Ernest Boyd) 却猛烈地抨击了拉尔波，指责他的罪名是“对爱尔兰文学的极其无知”、对“盎格鲁-爱尔兰的重要作家”的极其无知，比如这些作家中的辛格 (Synge)、乔治·莫尔 (George Moore)、叶芝。他还引用了 1921 年大会上拉尔波的发言，拉尔波在其中断言：“用爱尔兰语写作，就像一个法国当代作家用现代布列塔尼语写作一样。”^① 博伊德表达了对这个法国评论家的不解——实际上这句话的意思很明显——并且在他看来，这段话攻击了爱尔兰文学在英语文学中的身份和特殊性。^② 面对这种“民族”诉求，拉尔波回答道：“我之前努力地将《尤利西斯》这部宝库级的作品推荐给法国文人精英去认识 and 了解，这完全不是一个出于偶然、心血来潮或是轻率之举。……我唯一的成就，就是我是第一个在英语领域之外坚定地说出乔伊斯是位伟大作家，《尤利西斯》是部非常伟大作品的人；我说出这些话的时候，在爱尔兰还没有一个人曾经这么说过。”^③ 通过他们之间很少的直接接触，以及民族文学观点和去历史化——即由法兰西祝圣进行的兼并——之间的斗争，我们可以切实看到，法兰西的祝圣毫无疑问能拔高作品，使其变得国际化、普世化，但同时也会阻碍一部好作品的出现。去民族化的文学首都会将所有的文本都进行去历史化操作，使它们能符合这些文学首都自己的文学艺术观念。

同样，在不断使用形而上学、心理分析学、美学、宗教、社会、政治等术语对卡夫卡进行诠释的同时，重要的评论（大部分是巴黎的）表

① V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《阅读：未受到惩戒的恶习——英国篇》(Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais)，见相关前引，第 234 页。

② 埃尔奈斯特·布瓦德两次指责拉尔波：一次是在他的书《爱尔兰文学复兴》(Ireland's Literary Renaissance)，另一次是在 1924 年 6 月 15 日登在《纽约民友通讯》上的一篇文章中。转引自贝亚特里斯·穆斯里 (Béatrice Mousli)：《瓦莱里·拉尔波》(Valéry Larbaud)，巴黎：弗拉马利翁出版社，1998 年，第 369—370 页。

③ V. 拉尔波 (V. Larbaud)：《关于 J. 乔伊斯与〈尤利西斯〉——答 M. 埃尔奈斯特·布瓦德》，新法兰西杂志，1925 年 1 月 1 日。

现出特别的失明状态：有意无视历史和去编年化，这也是其结构性种族中心主义的另一种表现。马尔特·罗伯特 (Marthe Robert)，作为最早提出对卡夫卡的作品进行历史性阅读的作家之一，他很出色地简述了巴黎文学评论界所执行的系统的去历史化机制：“由于卡夫卡表现出不受任何地理历史的限制，所以人们毫不迟疑地接受他，几乎可以说是‘让他入籍’；事实上，这的确就是一种入籍程序，通过这一程序，产生了一个法国的卡夫卡，这个卡夫卡毫无疑问离我们更近，但他和真正的卡夫卡之间却相距甚远……因为缺乏有关他当时生活状况的准确信息，不能与余下的情况相协调，人们会从这一不寻常的情况中得出结论，认为卡夫卡的流亡经历是完美的……卡夫卡没有留下任何关于他出身的痕迹，甚至没在这个世界上留下任何迹象，于是人们很自然就会承认卡夫卡享有某种治外法权；得益于此，他个人及他的作品，它们的真实存在就会被赐予只有抽象的事物才可以享有的完美和纯洁。这种治外法权说到底是一种上天的特权：不知从哪里来，但却属于大家，卡夫卡就像是一下子从天上掉下来的，甚至对于那些几乎不把上天看作参照的法国作家和评论家而言，也是如此。”^①

依据同一逻辑，核心祝圣进行的是一种系统的去政治化——马提尼克籍的克里奥语小说家帕特里克·夏穆瓦佐 (Patrick Chamoiseau) 及拉斐尔·龚飞扬 (Raphaël Confiant) 受到评论界的祝福就是一个明显的证明——；去历史化的原则阉割了政治上处于被统治地位作家所有的政治或民族政治的主张。换句话说，对于大家而言，祝圣中心的认可既是重要的独立形式，也是一种否认被祝圣者历史存在的种族中心主义兼并形式。尼日利亚小说家齐努阿·阿歇布 (Chinua Achebe) 因此起身反抗文学评论家查尔斯·拉森 (Charles R. Larson)^②，拉森宣称他能够将这

① 马尔特·罗伯特 (Marthe Robert)：《卡夫卡在法国》(“Kafka en France”)，载《卡夫卡的世纪》(Le Siècle de Kafka)，巴黎：乔治·蓬皮杜中心，1984年，第15—16页。

② 众多关于非洲文学特别是关于C.阿歇布 (C. Achebe) 的作者。

个全球性头衔授予一部冈比亚小说，只是因为只消进行一些替换，它能够很快转化成一部美国小说：“拉森们是不是认为，非洲文学只消改改人物和地点的名称就能转化成美国小说，比如将菲利普·罗斯 (Philip Roth)、约翰·厄普代克 (John Updike)，以及一些非洲人的名字换成美国人的名字，目的只是为了看看这是怎么运行的？显然不是。他们从来不会怀疑他们文学的普世性。很显然，一个西方作者会自动具备普世性；只有其他作家需要经过努力斗争才能获得它……我希望，对非洲文学的普遍性一词的讨论能够被禁止，一直到人们不再将普世性一词看作狭隘的、使欧洲感兴趣的特殊性的同义词为止，一直到他们的视野逐步得到拓宽，可以通达全世界为止。”^①

为了能获得文学的认可，处在被统治地位的作家们因此必须要服从于由那些垄断着普世性的人们颁布的普世性的规范，特别是要找到可以让自己被他人发现的“合适距离”。如果他们想要被人发现，他们就必须生产和展现一种差异性，而不是要展现或者追求一种遥远的，远到不被人感知的距离。不要太近也不要太远。所有在语言上接受法国统治的作家们都有这方面的经验。拉缪一直以来在巴黎都是不为人知的，尽管他尝试过模拟对巴黎的归属感，他真正被认可要等到他声称自己是沃州人这一“差异性”之后。他在致伯纳德·格拉塞 (Bernard Grasset) 的信中完美地分析了这一问题：“这大体上就是我国既过于相像又过于不同，太近又不够近，太过法国式又不够法国式的命运；因为或者我们不了解它，或者当我们了解它时，却不太知道该怎么办。”^② 我们知道正是有了这一构成性种族中心主义才产生了所有的所谓异国文学。在《新

① 奇努阿·阿歇布 (Chinua Achebe)：《南北对话的障碍》(Impediments to between North and South)，载《期待与障碍：选择随笔》(Hopes and Impediments: Selected Essays)，纽约：“双日子”出版社，1989年。转引自 N. 拉扎鲁斯 (N. Lazarus)、S. 埃文思 (S. Evans)、A. 阿尔诺夫 (A. Arnove) 和 A. 孟科 (A. Menke)，载《差异：妇女文化研究日志》(Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies)，1995年，第7卷，第一章，第88页。

② C. -F. 拉缪 (C. -F. Ramuz)：《给伯纳德·格拉塞的信》("Lettre à Bernard Grasset")，载《全集》(Œuvres complètes)，洛桑：“相遇”出版社，1968年，第12卷，第272页。

法兰西杂志》(1924)年的一篇写给西班牙作家拉蒙·戈麦斯·德拉萨塞尔纳的文章中,让·卡索(Jean Cassou)清晰地分析了法国评论机构的主要怪癖:“我们希望外国人使我们感到惊讶,但我们却准备告诉他们如何做,似乎他们的作用就是为了能为我们的乐趣服务,而不是为他们的种族。”^①

在上世纪末,加拿大籍法国人早就明白了这一困难:“假如我们说休伦语(Huron)或易洛魁语(Iroquois),我们的作家们的工作将会吸引传统派们的注意。这门充满阳刚气的强劲语言起源于美洲丛林,这种原生态的诗歌能够让外国人感到乐趣。人们会为一部从易洛魁语翻译过来的小说而疯狂,却不想花时间去阅读一部由来自魁北克或者蒙特利尔移民用法语写的书。这20年来,我们每年都会法国出版一些从俄罗斯语、斯堪的纳维亚语,罗马尼亚语翻译过来的小说。假如同样的这些书是用法语写的,那可能连50个读者都找不到。”^②

易卜生在英国和法国

易卜生作品在英国和法国的翻译、评注和祝圣活动,就是发现和兼并这一过程的精彩实例,这一发现过程中各个首都和中介都有着自身的利益。人们给易卜生在伦敦和巴黎的剧作所下的对抗性(一说为现实主义,另一说为象征主义)意义,表明一部作品的认证一直都是民族-中心(nationalo-centrique)的占有和转移。

① 让·卡索(Jean Cassou):《新法兰西杂志》(NRF),第131期,1924年5—12月,第23卷,第144页。

② O. 格勒马兹(O. Crémazie):“1867年1月29日给卡斯格兰神父的信”,见《全集》(Œuvres complètes),蒙特利尔:波什曼出版社,1896年,转引自多米尼克·贡布(Dominique Combe):《法语诗学》(Poétiques francophones),巴黎:阿歇特出版社,1995年,第29页。

易卜生是 1890 年至 1920 年之间欧洲文学关系的中心人物。尽管不是他自己所想，但他却已经成了欧洲戏剧现代性的象征，他将被翻译、被阅读、被搬上世界的舞台、从截然相反的解释中产生出不同祝圣者的文学和美学范畴。每一个导演或自称为这一作品最受重视的阐释者事实上都会“利用”易卜生的剧本；但从易卜生自己在民族文学空间中的地位和相对那个时代欧洲戏剧的总体来看，其形式和提出的论题都有了相当大的革新。正如所有的易卜生“发现者”所言，这些都远不是“服务于”原作，而是要借用一个外国的、离他们国内的辩论很远的作家，为的是使自己在其文学空间中占得一席之地。

这就是为什么在同样的年代里，易卜生在英国被他人，尤其是被萧伯纳诠释成为一位现实主义作家，说他以新奇的方式讨论具体的社会问题；而在法国，他又被理解成为一个象征主义作家，是普世诗学象征的搬运者。这些重要文学民族的种族中心主义，特别是法国及那些无视作品出现之历史条件的法国文学中间人的种族中心主义，特别是这些人特殊的民族关切，才最终促成了每一个能祝圣国家的祝圣和兼并权。

19 世纪下半叶，亨利·易卜生成了挪威民族文学的奠基人之一，挪威文学的野心在于：——摆脱 4 个世纪以来所受的丹麦统治——摆脱德国一直将其民族的精神产品作为德国地方文化产品进行的精神监护，因为这一监护权一直以来都将挪威的民族知识产权作品置于边缘位置。自 1830 年开始，挪威民族文学的讨论开始围绕建立一门新的语言展开，建立一门以西部挪威方言为基础的，被认为“更”民族化的语言；因为这门语言离丹麦挪威语这门丹麦殖民地语言的产物更远。这门（乡下人说的）朗德斯摩（landsmaal）语，尼诺斯克语（Nynorsk）或者新挪威语，是在知识分子和诗人的推动下产生的，之后不久就被提升为第二官方语言，紧随利格斯摩（Rigsmaal）语（政府部门语言）和目前的巴克摩（bokmal）语（书面语言）之后。主要从德国人那里继承的这一“民族浪漫主义”，将乡村的传统放在美学关切的最中心，将指导 1830 年至 1840 年之间的新文学。继格林兄弟之后，挪威的民俗作家跑遍了整个

国家，为的就是重新找出民歌、故事、传奇及抒情诗。1862年，易卜生也到北部省份去收集民间故事，他最初的戏剧表明了他想要争取“民族文学自由”的决心。在他之前，挪威戏剧根本就不存在，他要借助于德国的武器来反抗德国的精神统治，因为这一统治使得挪威直到那时还只是德国管辖下的一个省份。《彼尔·英特》(*Peer Gynt*, 1867)，以两种不同格律写成，其中一种模仿了中世纪抒情诗的模式，代表了他作品第一时期的顶峰和结束：表明了其在应用民间资源和浪漫时代风气的同时，还想要和旧式的爱国主义决裂。易卜生后来声称所以写作是为了反对挪威的随波逐流和狭隘：“唤醒人民并引导人民思考大事。”^①

但其作品在国内获得成功时，他已经在几年前离开了这个国家，开始了他27年的流亡生活，在国内获得成功后的1868年，他写了一部标志其作品转折点的戏剧，《青年同盟》(*L'Union des jeunes*)这是一部当代话剧，是根据尤金·斯克里布(Eugène Scribe)或小仲马等被看做戏剧形式大师为代表的法国戏剧模式写出的。这一“现代性”或者“突破”，由勃兰兑斯从丹麦引进，在那个时候即1870至1880年间的斯堪的纳维亚国家里，曾引起了一场美学和政治革命。在《勃兰兑斯的美学研究》(*Etudes esthétiques de Brandes*, 1868)出版的同一年，易卜生表明了他想要将现实主义引入戏剧，想要利用法语文学工具来摆脱德语的限制和操纵，以获得挪威民族更好的表达方式。

^① 转引自雷吉斯·布瓦耶(Régis Boyer)，见亨里克·易卜生：《培尔·金特》(*Peer Gynt*)，巴黎：弗拉玛利翁出版社，1994年，第13页。

易卜生在英国

在英国，易卜生的戏剧很早就被翻译过来了，比在法国要早得多：1879年开始出版一些“选段”，之后于1880年，戏剧评论家威廉·阿歇（William Archer）推荐了他最早的译本。最初的演出未被关注：89年《玩偶之家》（*Une maison de poupée*）获得巨大成功，但在1891年，《群鬼》（*Les Revenants*）和《海达·高布尔》（*Hedda Gabler*，1890年完成）引起了公愤，紧接下来的那一年《建筑师索拉耐斯》（*Soleness le constructeur*）遭到评论的攻击。那些处在边缘的、反对占统治地位戏剧的一群人极力想要推出这位挪威人的作品，比如当时还年轻的评论家萧伯纳。那个年代的英国先锋派戏剧表现在以下几个方面：首先是独立戏剧协会的成立，该协会成立于1891年，由托马斯·格林（Thomas Grein）依据安东尼（Antoine）自由戏剧模式创立，目的是让大陆许多新的戏剧作家能够在英国被人熟悉——协会的第一部作品《群鬼》就引起轩然大波。另外还通过短剧剧院（Court Theater）来表现，1904—1907年哈雷威·巴克（Granville Barker）担任剧院院长，他将易卜生的戏剧搬上了舞台，并尝试革新莎士比亚戏剧的表演规范。萧伯纳被视作一位“具有颠覆性的”作家，他也将自己最初的几个戏剧放在了短剧剧院来演出，在那里，他因为1904年的《英国佬的另一个岛》（*John Bull's Other Island*）一剧获得最初的巨大成功，他于1891年发表了《易卜生主义的典型》（*La Quintessence de l'ibsenisme*）一文：在政治和美学上反对当时伦敦流行的戏剧形式——这些形式往往打上了维多利亚礼仪的烙印——萧伯纳视易卜生为戏剧创新先驱者的旗帜。

就像瓦格纳是伦敦的音乐偶像^①一样，易卜生是伦敦的戏剧导师，

① 萧伯纳（G. B. Shaw）于1898年出版了《瓦格纳式完美》（*Le Parfait Wagnérien*），在其中，他以德国革命运动中的无政府主义和社会主义思想方法讲述了《尼伯龙根的指环》（*L'Anneau des Nibelungen*），该剧作曲家于1848—1849年参加了这次运动。

真正的伦理和美学模式，使其能对当时伦敦戏剧界盛行的因循守旧提出质疑。萧伯纳曾是一位晦涩音乐评论人，他从家乡都柏林来的时候，身无分文，他借助国外的创新，猛烈地抨击不列颠的戏剧生活。在那个僵化的戏剧世界里，缺乏“社会的”评论；例如，一成不变的经院形式和体裁使他于1889年10月这么写道：“今年，我们可能会重新获得希望，因为皮内洛先生（Mr. Pinero）^①……很谨慎地触及了这一社会问题，之后，在转身仓促离开之前，他又提及过这个问题。之后不久，一出挪威戏剧引起了更强烈的反响：易卜生的《玩偶之家》，这个剧本触及了同样的社会问题，展现了它是如何尽可能地反映社会现实，而不是如何解决社会问题。”^②

萧伯纳不断在瓦格纳和易卜生之间做出类比，不仅是因为他们作为外国异端分子的相似地位，他们颠覆了英国艺术空间里因循守旧的价值，还因为他们激起了英国评论界同样的蔑视。萧伯纳写道：“易卜生比瓦格纳得到的评价更糟，这看上去似乎不可能，但这却更容易表现出来。因为至少人们没有指责瓦格纳猥亵，也没有在《罗恩格林》（*Lohengrin*）首演后，被要求追究皇家剧团的猥亵责任……人们会向英国民族宣称，说易卜生是个没有文化的色情作者，是一个病态的、半痴狂的人；说人们将追究那些敢于违背禁令演绎其剧本的人……”^③

他的爱尔兰出身让他特别关注那些因为乡土气而偏离中心的、没有名气的作者最终获得认可的过程。所以当《培尔·金特》（*Peer Gynt*）1889年在伦敦由格里格（Grieg）配乐进行首演时，萧伯纳在分析挪威文学如何最初获得世界认可的同时，还分析了英国的兼并主义，即外国作品能否得到承认是以其自己的文化视野为准绳的：“……一般市民开始意识到，挪威人不只是一些穷鬼，他们的国家不只会被看成富有的外

① 成功的轻喜剧作家，其时刚刚开始心理剧创作。

② 萧伯纳（G. B. Shaw）：《论音乐：1876—1950》（*Écrits sur la musique. 1876—1950*），巴黎：拉丰出版社，1994年，第386页。

③ 同上书，第1322页。

国猎人和垂钓者的避难所。人们开始将挪威人看成一个被赋予了美丽的现代文学和丰富政治历史的人民。莎士比亚在我们文学上的至高无上地位长期让我们有个感觉，认为所有的民族文学都是被这一个伟大的剧作者统治的。我们已经习惯了所有其他的人都围绕着唯一一位中心人物的想法。于是我们怀着极大的兴致，迎接这位出现在斯堪的纳维亚的、被比喻成‘现代的莎士比亚’的亨利·易卜生……”^①

萧伯纳颠覆性的政治立场，促使其转向了现实主义和自然主义，参与社会评论，并开始质疑英国戏剧在美学和思想上的一层不变，同时想要将独立剧院比作左拉的朋友安东尼的自由剧院，这些都清楚地表明，戏剧空间的结构指导着人们对易卜生的解读，这一解读是通过英国的先锋派以及唯一可能确保他的新颖性和现代性的“社会”观点（而且也离挪威剧作家“现代主义”的目的很近了）来实现的。

易卜生在法国

在法国，易卜生也很早就被戏剧先锋派吸纳了，但从不同的观点来看，美学立场的结构就在于这位挪威人的作品会被几乎是相反的措辞去阐释。在巴黎戏剧文学的战争中，在围绕自由剧院和艺术剧院之间对立观点的辩论中，易卜生实际上已经成为关键人物。自由剧院是以自然主义成见为支撑的剧院，而艺术剧院则是由鲁金-坡（Lugné-Poe）于1893年成立，用以反对安东尼、走象征主义路线的剧院。

安东尼分别与于1890年和1891年4月将《群鬼》和《野鸭》搬上舞台。左拉的名字和易卜生的名字一道，都是通常被评论界拿来形容挪

^① 萧伯纳（G. B. Shaw）：《论音乐：1876—1950》（*Écrits sur la musique, 1876—1950*），巴黎：拉丰出版社，1994年，第288—289页。

威剧作家的美学选择。^①但很快，为了奠定他作为先驱者的地位以及确保他的美学立场，鲁金-坡开始支配易卜生的戏剧，并将其转变成一位象征主义作家。他于1892年12月推出了《海上夫人》(*La Dame de la mer*)，宣布了他的观点，他设计了一个庄严又单调的新游戏，使用缓慢的措辞——可能会让文本脱离现实的措辞——将其上升为一份戏剧宣言。女主角由一个喜剧演员即梅特林克(Maeterlinck)的翻译来扮演，他被变成“披着长面纱的奇怪造物，一个白色的幽灵……”^②对这一出戏剧的成功评论，有助于将易卜生的戏剧纳入法国象征派作品之列。他说，^③毫无疑问，易卜生急切地想让自己在巴黎——“真正的世界中心”——被大家认识，所以他接受了这一改变，但也对翻译和演出保持着密切的关注。

在1894年夏天期间，鲁金-坡开始在瑞典、丹麦及挪威等地巡回演出，为的是让斯堪的纳维亚的观众能够了解梅特林克以及象征主义戏剧，并向人们展现易卜生在法国是如何被诠释的。这支队伍的到达被视作“民族戏剧运动中的一个重大事件”^④，可是易卜生的演出却受到人们的广泛批评，这位“象征主义的传教士”^⑤并没有让斯堪的纳维亚观众皈依于他。然而，因为知道这一作品是进入巴黎的敲门砖，也是获得认可的第一步，所以评论界都接受“入籍”法兰西，除了勃兰兑斯之外，他在1897年的文章中严厉斥责了鲁金-坡(Lugné-Poe)的象征主义诠释：“想要在挪威戏剧最具人文精神者中找到一些象征人物的这一强烈倾向，不仅仅是在法国才会发生……但法国却因为其难以置信的演绎而获得了

① 参见雅克·罗比歇(Jacques Robichez):《戏剧中的象征主义:鲁金-坡与事业之初》(*Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*)，巴黎:诺亚方舟出版社，“参照”丛书(coll.“Références”)，1957年，第99页。

② 同上书，第155页。

③ 《答记者问》见《费加罗》报，1893年1月4日。转引自J.罗比歇(J. Robichez)，见相关前引，第157页。

④ 同上书，第272页。

⑤ 同上书，第276页。

胜利。”^① 易卜生本人的选择却似乎带有某种色彩。

应格林的邀请，鲁金-坡还于 1895 年在英国进行了一次巡回演出，在一个伦敦的小剧院里，他扮演了梅特林克和易卜生的角色。那时伦敦的颓废派诗人，奥斯卡·王尔德 (Oscar Wilde) 的崇拜者们，为这位比利时剧作家的作品欢呼雀跃，反对维多利亚的观点在他们身上得到集中体现：不久之后就是王尔德的诉讼案了。这就是为什么评论界严厉谴责对新事物持反对态度的人：继萧伯纳本人在前面已经描述过的机制，以及他将易卜生纳入英国文学史的这一认可之后，米尔博 (Mirbeau) 将梅特林克说成是“比利时的莎士比亚” (1890) 的话就不会被人忽视。但将易卜生引入英国的两位即威廉·阿歇和萧伯纳，却很谨慎地捍卫了艺术剧院的演出。特别指出了演出中的不足 (“平庸怪异的服装，滑稽的情节”，萧伯纳写道)，但同时：“真实的气氛第一次冉冉升起，就好像英国剧坛上出现了优美迷人的一朵祥云。”^②

诠释上的争议证明一个文学首都想要获得认可就要付出一定的代价，这就是：边缘的作品必须要完全满足中心的兴趣。很显然，尽管我们知道法国的评论一直很坚定地地质疑易卜生的象征主义，认为他只是简单复制了上世纪遗留下来的模式，但想要真正地理解法语阅读的裁判权，就只能通过将自己放置在全球的层面，并赋予自己一定的手段，理顺错综复杂的关系，正确理解各个中心、各种艺术和各类评论才能做到。

① 《答记者问》见《费加罗》报，1893 年 1 月 4 日。转引自 J. 罗比歇 (J. Robichez)，见相关前引，第 288 页。

② 萧伯纳 (G. B. Shaw)：《星期六评论》(Saturday Review)，1895 年，3 月 30 日，转引自 J. 罗比歇 (J. Robichez)，见相关前引，第 330 页。

第五章

从文学国际主义到商业全球化

Poshlust: “廉价的、虚假的、平庸的、平淡的、浮夸的、低俗的、华而不实的、劣质的”……文学成了 Poshlust 的主要场地之一。当这一招表现得不够明显，并且它所假扮出的价值，不管是对是错，都被视作是艺术、思想或情感的最高水平的时候，Poshlust 就会变得特别反常和夸张。正是此类的书，才会在报纸的文学副刊上，让他人以如此 Poshlust 的方式，评论为——最畅销书，“感人、有深度和优美”的小说……Poshlust 不仅仅能提升那些明显很平庸的东西，同时也能提升那些虚假重要、虚假美丽、虚假聪明、虚假诱人的东西……在 Poshlust 的王国里，能“制造成功”的不是一本书，而是盲目相信一切的读者群、一本书的预告宣传以及余下的一切。

——弗拉基米尔·纳博科夫 (Vladimir Nabokov):

《尼古拉·果戈理》(Nicolas Gogol)



当代文学空间的结构很难定义。我们现在可能是处在转变期，在这个时期里，巴黎主宰的世界正在向多中心、多元化的世界转变，其中伦敦、纽约是主要的两个中心，还有罗马、巴塞罗那、法兰克福……他们都挑战着巴黎的文学霸权。

自19世纪末开始，在各个文学首都和文学资本之间的斗争越来越激烈，这一点已经让巴黎的衰落成为一个不争的主题。^① 因为从其客观效果来看，这个特殊首都的文学实力的存在取决于每个人赋予它的信赖度，“衰落”的征兆是在客观观察的幌子之下出现的。然而，对已有秩序的谴责实际上是文学权力的搏击和抢夺。这就是说，这里涉及一个困难的主题——所有的主角对这一主题都有着各自不同的、带有偏见的观点——人们只能尽力去理解文学世界当前的变化，而不是因此假装漠视这一有争议的问题，特别是在写完这本书之后，在一步步跟随所有在今天越来越受到威胁的“普世性制造者”之后。

因此，在巴黎和其他欧洲首都之间，特别是与伦敦及纽约之间的对抗中，很难看出谁可以不是决策方，谁可以不被用作斗争武器。分析家们只能拒绝承认他们被利用的实际情况，拒绝盘点他们的有效性。比如，来自不同文学空间点的，甚至在巴黎的文学评判机构本身之中怀疑民族作品合法性的策略是如此成功，以至于“衰落”这个几年前不可想象的主题，现在却几乎不可避免地出现在了国内的讨论中甚至发展到了小说本身之中。这就是说，我们只能发现这些意图，为的是将这些意图重新

^① 参见D. 奥斯特 -J.-M. 古勒莫特 (D. Oster -J.-M. Goulemot) :《巴黎的生活》(La Vie parisienne), 见相关前引, 第24—25页。

记入它们生产出的世界文学空间中，以便尽可能地避免内在观念中固有的短视，也就是说，避免将一种被国际竞争结构掩盖的产物变成一个民族的假想“现实”。

然而，确实有一些事实表明，情况比看上去的还要复杂。从简单的文学信用机制所带来的心照不宣的认可来看，法国的文学威力在美国还是很有影响的，从哲学（自相矛盾的）空间上来看，或者准确点说，从那么一种哲学出发，即通过其风格及其内容，使其具有文学的性质，在其传播方面则依赖大学中转站（耶鲁大学、约翰斯·霍普金斯……）以及法国文学的权威和名望。的确，法国哲学家如拉康、福柯、德勒兹、德里达、利奥塔，都广泛地经由美国大学的法语系和文学系被引入美国。如果说德里达的“解构主义”、福柯的“权力-知识”主题、德勒兹的“少数文学”、利奥塔的“后现代性”极大渗入到美国校园以及“文学研究”的所谓的批判性思维，也仍然是通过研究和文学评论实现的。对于很多被文学关注的以及主动将文学与哲学任务联系起来的作品来说，哲学的文学化不是不合理的。因此，法国在美国知识界的重要性，仍然是它的文学信用的一种效应；当然，这是一种被转换、被遮蔽、不合常理的效应。这可能可以解释，至少是部分地解释为什么人们会这么强烈地攻击大西洋彼岸的这些知识分子。

重要作家如达尼罗·金斯（南斯拉夫籍）、米兰·昆德拉（捷克籍）、托马斯·伯恩哈特（奥地利籍）、阿尔诺·施密特（德国籍）、卡洛斯·富恩特斯（墨西哥籍）、马里奥·巴尔加斯·略萨（秘鲁籍）、加布里埃尔·加西亚·马尔克斯（哥伦比亚籍）、胡利奥·科塔萨尔（阿根廷籍）、奥克塔维奥·帕斯（墨西哥籍）、安东尼奥·塔布其（意大利籍）、保罗·奥斯特（美国籍）、安东尼奥·罗伯·安图内斯（葡萄牙籍）、艾尔弗雷德·耶利内克（奥地利籍）等等，人们对这些重要作家最近的认可，似乎表明了巴黎机构认证实力的顽固存在。比起前几代被巴黎认可的作家们，金斯对一般机制以及对于世界文学空间的结构所产生的影响力有更清醒的认识，他于1982年断言：“因为，你们看到，

在这里，巴黎，至少对我而言，所有的东西都是文学。巴黎，不管怎么样，还是并将一直是文学的首都。”^①和金斯一起，我们可以进行进一步推测，巴黎发现和祝圣的功能是与民族文学产品的衰落——真实的或想象的——紧紧相随的。巴黎一直都是“贫穷者”或者特殊的边缘人——加泰罗尼亚人、葡萄牙人、斯堪的纳维亚人、日本人——的首都，它会一直给离文学中心最远的国家的作者们提供文学上的存在。

我们知道，目前在电影领域——巴黎的电影爱好者是巴黎文学资本最直接的遗产——巴黎祝圣、支持或者甚至资助一些来自印度、韩国、葡萄牙、墨西哥、波兰、伊朗、芬兰、俄罗斯、香港或者甚至是美国的电影艺术家。^②但是在这个机制中产生作用的并不是法国电影产品目前的威望：巴黎一直——确实得益于其在全球被认可的电影（文学）资本——都不是法国电影之都，而是全世界独立电影之都。

从这个意义上看，翻译活动是衡量祝圣判断活动及其有效性的重要指数：只有通过合法性及现实的自主祝圣活动（翻译、评论、批评、奖项），人们才可以评估一个文学首都本身的信用。1992年^③在欧洲范围完成的一次调查表明，英国这个将其文学产品大量输出到整个欧洲的国家，也是最少向外国产品即它的语言区域之外开放的国家：在1990年的文学总产量中，翻译部分只占3、3%。^④诚然，极其强大的美国产品的重要地位——可以让英语作家实现全球化而不需要进行语言转换——在很大程度上造就了美国的这一形势，但这一调查的发起人谈到了几乎“自给自足的盎格鲁-撒克逊市场”^⑤，而现今评论界将之归结为英国

① D. 金斯 (D. Kiš)：《巴黎：思想的大厨房》(*Paris, la grande cuisine des idées*)，载《智人》，见相关前引，第52页。

② 请见 Satyagis Ray, Manoel de Oliveira, Krzysztor Kieslowski, Aki Kaurismaki, 侯孝贤 (Hou Hsia-Hsien) Woody Allen 等人的文学祝圣。

③ V. 夏纳 (V. Ganne)、M. 米农 (M. Minon)：《翻译地理》(*Géographie de la traduction*)，载《翻译欧洲》(*Traduire l'Europe*)，见相关前引，第64页。

④ 同上。

⑤ 同上。

知识分子拒绝接受外国文学文本所致，这一拒绝行为比 50、60 年代还要严重得多。比如说，当代德国文学在英国一直不被人喜欢。^① 形容词“德国的”指的是沉闷、不够幽默和缺乏风格，是与朴素、通俗著称的盎格鲁-萨克逊传统相反的。50 年代出版的重要作品，或作为“经典作家”的托马斯·曼、里尔克、卡夫卡、或者布莱希特，仍然是长久的参照，还有 47 社 (Groupe 47) 的作家：波尔 (Böll)、格拉斯 (Grass)、乌韦·约翰逊 (Uwe Johnson)、彼得·魏斯 (Peter Weiss) …… 也是一样。但是一些与德国文化相关的极其重要的中间人，他们往往是二战末期移民到英国的犹太人、知识分子或者诗人、翻译家或者活跃的评论家。这些人现在已经消失了，德国文学的形象还是停留在他们那个年代。现在的英国对德国现代性的了解差不多晚了 40 年，唯一的几个例外，即居住在伦敦，被视为英语诗人米歇尔·霍夫曼 (Michael Hofmann) 的父亲格尔特·霍夫曼 (Gert Hofmann)，还有两个奥地利人，彼得·汉德克 (Peter Handke) 和托马斯·伯恩哈德 (Thomas Bernhard)，以及一个来自东德的，在美国女权主义圈子很有名的克里斯塔·沃尔夫 (Christa Wolf)。一位翻译者写道，当时最重要的德国作家之一的乌韦·约翰逊的作品《一年中的日子》(Jahrestage) “已经成为过去，其实在来到英国之前几年就不被人注意了”^②。

相反，西班牙、意大利、葡萄牙、荷兰、丹麦和瑞典引进了大量书籍：“这些翻译作品在这些国家里占据了作品总数的四分之一，明显高于欧洲的平均比例。”（这一比例为 15%）。在葡萄牙，翻译的比例差不多是出版产品的 33%，但在瑞典，这一比例达到了 60%。这一极高的比例是个例外；可以归因为民族作品出版的产量不够。也是因为瑞典是备受关注的诺贝尔奖所在国，瑞典也因此成为整个世界文学的中心，整个

① 参见马丁·沙勒麦 (Martin Chalmers)：《英国对德国文学的接受：辉煌的孤独》(La réception de la littérature allemande en Angleterre: un splendide isolement)，载《莱博报》(Liber)，第 18 期，1994 年 7 月 18 日，第 20—22 页。

② 马丁·沙勒麦 (Martin Chalmers)，见相关前引，第 22 页。

世界文学都极力想要让自己被瑞典科学院认识。翻译作品大量进入瑞典，却没有大量作品的输出（最受欢迎的语言，也是在欧洲文学上翻译得最多的语种仍然是英语和法语^①），这个现象是整个欧洲内部文学中心或多或少地发生偏移的标志。

在法国和德国，翻译的部分差不多占有了14%和18%的比例：差不多五分之一及八分之一的作品都是翻译过来的，这是很高的输入比例，并且伴随着大量的产品输出，这样的比例才是文学实力的重要指标。

同样的分析也适用于美国，但美国目前还没有任何关于翻译的策略。这就是为什么人们不能宣称伦敦和纽约已经在文学权力结构中取代了巴黎的地位：人们只能发现，鉴于商业模式的普及以及经济力量的上升，这两个首都开始逐渐在文学世界中具有越来越重的分量。但是不应该简单地，或者习惯性地从政治模式出发，将巴黎和纽约及伦敦对立起来，或者将法国和美国对立起来。美国的文学（小说）产品，同样被分为两个清晰的两极。一方面，所有属于皮埃尔·布尔迪厄所谓的“有限领域”^②，也就是说大规模出版流通之外的自主出版和“先锋派”的作品，他们在法国备受评论界和出版界的关注。法国有悠久的美洲研究传统，如拉尔波、科恩德洛（Coindreau）、萨特……等，他们让福克纳和多斯·帕索斯（Dos Passos）获得了认可，让纳博科夫（Nabokov）的《洛丽塔》（*Lolita*）得以出版；这一传统现在仍在继续，这得益于一些评论家、翻译家、历史学家和丛书主编者的努力，比如莫里斯·纳多（Maurice Nadeau）、马克·车尼提埃（Marc Chenetier）、丹尼斯·罗什（Denis Roche）、皮埃尔-伊夫·佩蒂永（Pierre-Yves Pétilion）、伯纳德·霍佩弗纳（Bernard Hoepffner）、克拉罗（Claro）以及其他作家们。通过其编

① V. 夏纳（V. Ganne）和 M. 米农（M. Minon），见相关前引，第 67 页。

② P. 布尔迪厄（P. Bourdieu）：《作者的观点：文化生产领域的几个属性》（*Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle*），载《艺术的规则》（*Les Règles de l'art*），见相关前引，第 298—390 页。

辑出版的评论选、其序言、翻译、解读和挖掘工作，他们保持着与最自主的美国文学：约翰·霍克斯（John Hawkes）、托马斯·品钦（Thomas Pynchon）、约翰·埃德加·怀德曼（John Edgar Wideman）、唐·德里罗（Don De Lillo）、罗伯特·库弗（Robert Coover）、威廉·H.盖斯（William H. Gass）、威廉·沃尔曼（William Wollmann）、威廉·加迪斯（William Gaddis）……等人的优先对话者的地位。与法语文学空间中最不独立的出版路线相关联的商业小说创作，因其成功模仿了叙事现代性的成果而变得更加强大。在很轻易地将日常消费文学产品变成所谓的全球文学的同时，发行量大的、美国的或者美国化的文学产品，深深地影响着整个文学空间的自主性。目前在世界文学空间里盛行的，不是法国和美国或英国之间的冲突或对抗。而是商业一极与自主一极之间的斗争；商业一极试图通过模仿自主文学（在美国和法国都存在）成果的流通方式而让自己变成文学合法性的全新持有人，而自主一极无论在美国还是在法国和整个欧洲都受到了全球出版界商业实力的威胁。美国先锋派也和欧洲先锋派一样受到威胁。

的确，当前世界文学空间的结构比19世纪和20世纪上半叶人们所描述的更加复杂。我们不能把文学非自主的地带简单划为文学贫瘠的民族空间。这些不久前被民族化了的空间——仍然为数众多——将文学和政治一致起来，在这些空间之外，还要加上越来越强大的商业一极；在所有的民族文学空间，包括在最古老和最自主的民族空间里中出现和巩固、随着出版社的商业结构和战略的转换，这一极不仅打乱了发行结构，而且还影响到了对这些书籍的选择甚至是对它们内容的选择。

然而，我们可以发现，在每一个民族文学空间中，商业一极只是民族一极的简单转换，或者简单说来，只是民族一极的一种转变。民族文学畅销书，通过其主题（传统或民族历史）及其（学术）形式，满足了商业成功的期待和要求。在拉尔波看来，民族作家的特点就是能够在其

祖国大量销售作品，但同时往往不被其他国家的文人所熟知^①；民族小说家就是为民族市场而努力，并且符合商业标准的小说家。毫无疑问，在国际上获得成功的新的小说的存在，是美国大众文学出版部门和普及部门推行的商业模式普及化的杂交产物。美国的经济统治权，特别在电影和出版领域的统治权，让美国可以在好莱坞文化普遍被熟知的基础上普及他们的民族通俗小说，例如《乱世佳人》(*Autant en emporte le vent*)。

现在，我们注意到了全世界出版活动的变化：不仅仅不断出现集约化运动，它将各种产品逐步统一起来，将那些最小的但最具创新性的出版商淘汰出局，同时，特别是“传播”工业(L'industrie de la "communication")中出版业的削弱，有助于游戏规则的改变。安德烈·施弗林，著名的美国独立出版商，就是这样描述美国出版业的景象的^②，他强调大众传媒工业(l'industrie des mass media)的重组，同时还强调集约化程度的加快，这一集约化带来了利润的巨额增长。然而据他所说，自20年代以来，所有出版社(不管在欧洲还是在美国)的平均利润一直是在4%左右徘徊，他写道，过去的这些年，在英国和美国：“新的所有权人坚持希望图书出版部门的利润率要和其他分支部门——纸质媒体、有线电视和电影——所要求的利润相近。目标因此定在12%至15%之间。所以出现了书籍性质的完全改变，目的就是为了能够完成短期盈利的目标。”^③

在欧洲，即使情况没有这么严重，但鉴于美国经济模式的引入，出版商开始越来越追逐短期的回报率。库存的加速以及书名数量的不断增

① V. 拉尔波(V. Larbaud):《阅读:未受惩戒的恶习——英国篇》(*Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*),见相关前引,第407—408页。

② 安德烈·施弗林(André Schiffrin):《美国出版业的新结构》(*La nouvelle structure de l'édition aux Etats-Unis*),载《莱博报》:国际书籍杂志》(*Liber: Revue internationale des livres*),第29期,1996年12月,第2—5页。也请见A.施弗林:《没有出版者的出版社》(*L'Édition sans éditeurs*),巴黎:拉法布里克(La Fabrique)出版社,1999年。

③ 同上书,第3页。

加^①，重要出版社开始考虑在经济上的长期投资政策。^②这就需要出版图书的种类要多，但册数变少，而且保留期更短，价格略高，这就是安德烈·施弗林在描述美国时所说的通过三重集约化才得以完成的变化：出版社的集中，发行渠道的集中和销售网络的集中。这就是为什么人们会发现科技人员和商人在决定出版事宜中越来越重要的作用。知识逻辑和出版逻辑的分裂导致了创作的危机。^③

这种创作和发行的全新组织以及快速盈利标准的系统推进，有助于为大众市场设计面世作品的跨国流通。当然，过去一直都有通俗畅销书的流通。但与以往不同的是今天新型的、旨在全球流通的小说的出现和推广。在这个人工制造的“虚构世界”中，一些旨在最大范围内推广，符合可靠美学标准的商业产品，如国际性大学里的传统小说，如安伯托·艾柯（Umberto Eco）或戴维·洛奇（David Lodge）的小说，它们与那些重新运用异国风情成功经验的新殖民文学相近似，比如维克拉姆·塞斯（Vikram Seth）的作品^④；神话小说以及绚烂的古代经典小说使人人均可重温某种“智慧”和思想；旅游小说伴随着冒险小说这一新殖民小说的西方版本，成为整个小说现代性的衡量标准。人们将19世纪创作的通俗小说和连载作品制作方法按照现行喜好进行了调整：在同一卷内，人们可以找到阴谋小说、侦探小说、冒险小说、经济和政治类悬疑小说、旅游小说、爱情小说、神话故事、罗曼体小说（以貌似思辨的

① 让-玛丽·布维斯特（Jean-Marie Bouvaist）因此引用美国出版家M.斯尼德·理查德（Snyder Richard）的话，他说：“无论出版什么也比什么也不出版好。”见《法国出版业的危机与动荡》（*Crise et Mutation dans l'édition française*），见《书籍经济状况》（*Cahiers de l'économie du livre*），特辑第3集，文化与法语世界部（ministère de la Culture et de la Francophonie），1993年，第7页。

② 参见P.布尔迪厄（P. Bourdieu）：《象征性财富市场》（*Le marché des biens symboliques*），载《艺术的规则》（*Les Règles de l'art*），见相关前引，第202—210页。

③ 参见让-玛丽·布维斯特（Jean-Marie Bouvaist），见相关前引，第400页。

④ 请见例如《如意郎君》，纽约：哈佩·科林出版社，1994年；法语译本名为 *Un garçon convenable*，巴黎：格拉塞出版社，1995年。

博学，让书籍成为书籍自身的表现主题，很显然的“博尔赫斯式”^①（现代效果。）、由出版商自己谋划的作品，这就是出版部门角色的变化。让-玛丽·布维斯特（Jean-Marie Bouvaist）因此还注意到了出版商们（他们过去的任务就是在所收到的稿子中进行选择）的选择角色在逐渐弱化，相反，其倡导者及设计者的角色在增强：部分已出版的书籍目前都是按需订购的产品。^②

世界文学空间最自由的地区因此深受世界贸易法则强力的巨大威胁，这一法则通过改变创作的条件，最终改变了作品本身。出版业跨国公司的发展，模仿了以往的自主经验，以及获得全球成功的小说即最终成功给人以最自主文学创作表象的这些小说的传播经验，最终威胁到独立于商业路线的文学观念本身。毫无疑问，如果说现今有人质疑巴黎的文学实力，那更多地是对其自主文学创作的自主文学首都地位的怀疑，而不是对其民族文学生产者身份的质疑。瓦莱里·拉尔波在 20 年代期望出现的“世界知识社会”，即形式上是一个小的国际社会，是个知识渊博的，必须是独立的、并谢绝任何民族偏见，促进全球文学先锋派重要文本在全球得到认可和自由流通的社会，有被商业传播规则所抛弃的危险。目前，确实存在一种文学世界，不管是形式上还是效果上都是全新的，这种文学借助于几乎是与原作同时出版的译本，很容易并很快地在全球得到流通，这一文学因为其“去民族化”的内容而获得了巨大的成功，因为这一内容很容易被人理解而不存在误读的可能，但是，我们却已经从国际主义过渡到了商业进出口范畴。

① 参见例如阿尔图洛·佩莱-勒维尔特（Arturo Pérez-Reverte），《仲马俱乐部或黎塞留的阴影》（*Club Dumas ou l'Ombre de Richelieu*），巴黎：拉泰斯出版社，1993 年。

② 让-玛丽·布维斯特（Jean-Marie Bouvaist），见相关前引，第 14 页。

第二部

文学反叛与革命



我是一个人们看不见的人……我是一个真实的人，有血，有骨，有纤维，有体液——人们甚至可以说我有思想。但请注意，我是不可见的，只是因为人们拒绝看我……我所说的这种不可见性来自我遇见的人们的眼光的特别状态。这种状态是由他们的内在眼光构成的，这种内在眼光通过其肉眼看现实。

——拉尔菲·艾利松 (Ralph Ellison): 《看不见的人，你为谁歌唱?》(*Homme invisible, pour qui chantes-tu?*)

第一章

少数民族文学

小民族的记忆并不会比大民族的记忆短，而且对当时所存在的素材有更深入地描写。对于文学史专家来说，小民族文学的技巧要少些，但是文学更多地是关乎民众的事而不是文学史的事。这也是为什么文学不在于手法纯正，而在于技巧娴熟。因为信仰对小国国民的要求致使每一个人时刻准备了解所遇到的文学知识并支持它，即使不了解，不认同，他们也会时时为之抗争……所有这一切都促进了文学在该国的传播，并与政治宣传紧密连接在一起。

——弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka)；

《日记》(*Journal*), 1911年12月25日



固定在单一的统治等级和关系里的文学空间并非永恒不变。虽然文学资源的不平等分配导致了长期的主导形式，但是其中不乏各种论战、对权威及其合法性的争议、甚至文学革命，最终改变了实力对比关系，动摇了既成等级。从这个意义上讲，唯一真正的文学史应该是特殊的反抗史、实力的对抗史、宣言史、语言和文学形式的创造史，以及文学秩序的颠覆史，正是这些力量逐步建立了文学和文学世界。

所有文学界，包括法语文学界都曾经在历史上某个特定时期被统治过。全球文学世界建立在寻求参与文学游戏的各个先驱不断的争斗之中。换句话说，从世界文学界的历史和起源来看，文学不仅是不可还原的个体创造，更是不可抗拒的集体创作，他们为了改变文学世界的秩序和文学统治力量实力对比关系的单一性，曾经创造、重新设计或者占有各种有效方法：新的文学体裁、新的形式、新的语言、翻译，以及语言通俗用法的文学化，等等。

或许这正是为什么从 1549 年《保卫和发扬法兰西语言》(*La Défense et Illustration de la langue française*) 初版开始，人们几乎会实证地发现一些应该描述的历史的和超历史的矛盾机理。有些“统治效应”处处相同，无论何时何地都以同样的方式发挥影响，了解这些效应，能够让我们获得理解文学作品的（几乎）通用工具。确实，该模式在我们撇开次要历史特征的同时，让我们有可能理解不同时空下截然不同的文学现象。占据偏离中心的被统治地位的事实造成了巨大影响，我们才有可能拉近表面上毫无联系的作家之间的距离：无论是被历史隔开的弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka) 和卡特波·亚辛 (Kateb Yacine) 或者沙尔-费迪南·拉缪 (C.-F. Ramuz) 和“克里奥尔语” (créolité) 作家；还是像萧伯纳 (G.

B. Shaw) 和亨利·米修 (Henri Michaux) 或者易卜生 (Ibsen) 与乔伊斯 (Joyce) 一样使用不同的语言的作家; 无论他们来自旧殖民地, 或是普通的外省人, 也无论他们是文学运动的领袖人物抑或一般革新者, 像胡安·贝奈特 (Juan Benet) 一样流亡国内或者像达尼罗·金斯和乔伊斯一样的文学移民——他们全都面对过同样的两难选择, 都神奇地在两难抉择中找到了同样的出路, 而且还不时掀起了某种革命, 穿透了外表, 颠覆了主流游戏规则, 最终确立了自己的地位。

有些作家表面上完全对立, 被完全不同的语言和文化传统分离, 但实际上他们共同拥有记录在主流文学力量结构性关系中的一切元素。如果我们有能力拉近此类作家之间的关系并进行比较, 或许会得到非常惊人的发现, 例如罗伯特·瓦尔泽 (Robert Walser) 与沙尔-费迪南·拉缪两位作家。1878年, 他们二人出生于同一个国家——一个在比尔, 另一个在洛桑, 之后经历了相同的文学旅程, 且其影响都在各自的作品中有所体现。比如最初意欲在各自文学首都站稳脚跟的尝试——定居于巴黎的拉缪花了12年的时间才得以立足; 瓦尔泽的文学则开始于慕尼黑, 后来转战柏林, 才最终安定下来; 他们的失败、被迫返回家乡等类似遭遇, 以及突出各自“特色”和瑞士式“谦虚”的渴望等。两位作家都处于和各自传统出色地绝裂的相同关系中, 或许也正是这两个瑞士地区之间特有的资源差异解释了他们二人在选择作品形式上的不同: 拉缪的“乡土”小说植根于缺乏文学传统的沃州地区, 而瓦尔泽却可依赖瑞士-德国悠久而多样的文学史。

为了确立自己的文学地位, 为了抵抗威胁自己的“不可见性”, 作家们都必须创造一些“现身”机会, 也就是说在文学领域立足的条件。来自世界各地作家的创作自由并非一蹴而就, 需要斗争, 而且长期以来, 人们总以文学统一性、文学创作面前人人平等、完全颠覆文学可能世界之复杂策略的产生等名义否定这些斗争。因此, 妥协的作家逐渐找到了解决的方法, 并摆脱了整个体系没有活力的状态。那些文学匮乏中的假想出路却变得越来越不可捉摸, 同时又推动了文体学及文学政治学景观

方程式的演变。

为了赋予所有作品、文学计划以及最缺乏文学传统地区的美学本身所具有的意义和存在的理由，就必须考虑解决文学依附性的所有可能方案，建立一种生成模式。通过一系列有限的可能性（主要是语言的、文体学的和政治的），该模式能够重新孕育出无穷无尽的解决方法，那些文体学分析和民族文学史无法使之联系起来的作家也会因此而拉近彼此间的距离，并形成文学“家族”。这些作家时空上可能相距甚远，但是“家族的相似性”使他们相聚。人们习惯于按照民族、体裁、时代、语言、文学运动等将作家分类……或者索性不分类，而代之以比较文学和对绝对特殊性“奇迹”的颂扬。更有甚者，人们会看到一些极端立场，比如英国评论家现在就将维·苏·奈保尔（W. S. Naipaul）和萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）对立起来，也就是说要坚决抵制新型文学帝国主义的处境，就要求与核心价值观保持一致。从国际化层面分析文学作品能指引我们发现其他的近似和区别原则，这些原则使得我们有可能拉近那些通常被我们分开的、或者区分我们惯于归为同类的，这样便会揭示出一些被我们忽视的特性。

显而易见，这种文学句法是一个理论命题，现实的无限多样性只能润色、修改和提炼它。这并不意味着所有的美学潜能都已发挥殆尽，或者说透过这种模式，所有的美学潜能都能是可预见的：我们仅仅想指出文学的从属性促进了新型文学的产生，这也是全世界作家为了创造现代性，也就是说为发动新文学革命而重新创造和追索的目标。

然而，尽管这些作家都是文学世界中头脑最清醒的主角，却没有一个人根据有意识的、合理的策略去行动。如果不明确这一点，我们或许无法了解他们选择道路的真相。到底是从事民族文学创作，还是使用大的文学语言来写作，从来都不是作家自由的和深思熟虑后的决定。因为民族的忠诚原则或归属原则早已融入作家心中，几乎不会造成任何限制，反而成为了自我（文学）定义的主要特征之一。换句话说，这里涉及的是描述一种由“偏离中心者”无意中表现出来的普遍结构，而那些“核

心人物”却因为一贯的立场而完全不知晓这种结构所带来的影响。

这个模式同样为我们提供了重建每个文学界形成年表的可能性，因为我们将证明，次要变化和差异取决于当时的政治历史、语言学状况，以及一开始就拥有的文学遗产；对于所有因民族性要求而产生、很晚才组成的文学空间，原始文学形成的几大步骤就几乎完全相同。除了某些历史或语言学变化，文学史学家通常所亲身经历过、分析过和作为历史的和不可转让的民族特征记载下来的所有一切，几乎都存在一个普遍的和超越历史的发展顺序。实际上，世界文学领域形成和统一的四个世纪中，各国作家为了创造和收集各自的文学资源，或多或少都是根据相同的逻辑进行斗争和采取策略的。即使在 19 世纪初，文学划分——也就是斗争——都呈现了新的形式，尽管文学与地缘政治情况、美学争论、政治冲突等极具多样性，我们仍可由 16 世纪下半叶的法国文学开始，以跨越历史的方式来描述文学反叛和争取文学自由的模式。

下面的两大策略是各民族文学中所有争斗的根基，一种是同化，也就是说通过一切原初差异的淡化或抹煞达至融合；另一种是分化或差异化，也就是说根据民族性的要求肯定各自的差异。当出现民族化文学运动或者要求民族独立运动的时候，这两大策略的区别会更加鲜明。“土著人”很早以前已经提出了这两种策略，因为他们比任何人更清楚自己究竟处于何种两难的境地。1923 年，安德烈·德·里德 (André de Ridder) 在《佛拉芒当代文学》中就这么写道：“你们呈现了几位真正知识分子的命运，想象他们迷失在弗朗德尔小岛上与世隔绝，当地的文学、民族音乐这样的小地方艺术是他们唯一的精神食粮。面对被强势的、天生具有世界性传播力量的文化吞并的危险——就像拉丁文化吞并我们的南方边境省文化，日耳曼文化吞并其东部文化那样——和封闭于偏狭贫乏的自我满足，在礁石丛中来回摇晃的小船般的危险，我们的领航员依然驾轻就熟。”^① 安地列斯诗人爱德华·格里桑 (Edouard Glissant) 也曾

^① 安德烈·德·里德 (André de Ridder)：《佛拉芒当代文学》(La Littérature flamande contemporaine)，安特卫普：巴黎冠军出版社，第 15 页。

以类似的言辞提出过相同的两难选择，并补充了有关语言的论题：“闭关自守或者对外开放：这正是人们希望减少的所有要求保持自己语言的人们面临的抉择……要么封闭在有限的特殊之中，要么相反在普遍世界中被稀释。除此以外，所有民族别无其他语言或文化未来。”^① 奥克塔维奥·帕斯 (Octavio Paz) 在《追寻现在》中通过分析美国文学两大根本矛盾认可了这一判断。他写道：“尽管互相之间存在很大差异，这三种文学（首先是英美文学，其次是拉美文学的两大分支，即西班牙语美洲文学和巴西文学）却有一个共同之处：世界主义趋势与本地化趋势之间的斗争，以及欧洲化与美国化之间的斗争已经不仅仅是文学的，而已上升为意识形态斗争。”^②

因此，少数作家与文学世界之间关系的特征之一，就是不得不面对令人困惑的两难处境，无论拥有怎样的政治、民族、文学和语言历史，他们都必须面对并在不同形式下做出抉择。置身于独一无二（只出现在他们面前）的矛盾中，他们必须进行痛苦的选择：要么承认他们的相互差异，逼迫自己踏上艰难的、不确定的民族作家（地区的或大众的等等）的道路，只能用在国际文学世界中不被承认或极少承认的“少数”文学语言写作；要么“背叛”自己的归属感，自愿被某个大的文学流派所同化，并否认他们之间的“区别”。爱德华·格里桑就因此提到“表达的痛苦”的概念，只有被统治的国家才会遭遇这种痛苦，而且只有当其他人无法理解其中深意时才会意识到此种痛苦：“我们还惊奇地发现，处于语言平静环境中的人，甚至无论如何也不明白语言折磨的存在，他们会像美国人那样直截了当地告诉您，‘这不是问题！’。”^③

于是，具有非同一般清晰思维的拉缪于 1935 年在《疑问》中公开阐述了通常处于无意识状态的、此后被称为“拉缪式”的两难选择：“20

① 爱德华·格里桑 (É. Glissant), 见相关前引, 第 117 页。

② 奥克塔维奥·帕斯 (O. Paz): 《追寻现在》(La Quête du présent), 见相关前引, 第 12 页。

③ 爱德华·格里桑 (É. Glissant), 见相关前引, 第 112 页。

岁的时候，我遇到了这样两难的抉择，与我情况相同的所有人——可能为数众多，也可能只是小部分——也面临了同样的问题，其中包括某个范围之外的人、偏离中心的人，以及出生于某个国界之外的人；所有那些通过语言与某种文化相联系的人，某种程度上都被该文化特有的宗教或政治归属感排斥在外……这个问题迟早都会出现：要么屈从于一整套规则，其中不仅包括美学的、文学的、以及社会的、政治的，甚至上流社会的规则，以求在文学道路上获得成功；要么完全与这些规则决裂，并且通过夸大自己的差异性使他人明白这一点，哪怕之后在可能的情况下又不得不重新承认这些规则。”^①

最后，或许可以将爱尔兰史当作我们的范例，它证明爱尔兰的文学“奇迹”能够作为衡量准则和精简模式，以帮助我们更好地理解作家以及被统治的文学世界所遇到的几乎所有问题。

文学匮乏

因此，文学世界的不平等结构将“多数文学”与“少数文学”对立起来，而且常常将“少数”国家的作家置于令人难以忍受的悲剧处境。另外，我们还要再次明确“少数”这个形容词在此表达的只是一个特定的含义，也就是说文学上处于少数，或者文学的匮乏，正如匈牙利理论家伊斯特万·毕波（István Bibó，1911—1979）所分析的“东欧小国的政治灾难”^②那样，我打算在此不仅分析被统治地区文学的“灾难”，

① 沙尔-费迪南·拉缪（C.-F. Ramuz）：《疑问》（*Questions*），1935年；在《思想溯流而上》（*La pensée remonte les fleuves*）中重新被引用，普伦出版社。《人类大地》，巴黎，1979年，第292页。

② 伊斯特万·毕波（István Bibó）：《东欧效果的政治灾难》（*Misère des petits États d'Europe de l'Est*），巴黎：阿尔班·米歇尔出版社，1993年，第176页。

而且也分析这种文学的伟大和文学自由的创造。

尽管世界性文学信仰宣称“文学上无外国人”^①，但实际上，民族属性是最沉重、最具约束性的决定因素之一，尤其对于弱势国家而言。立陶宛作家索留斯·昆德罗塔斯(Saulius Kondrotas)就表达了这种无法避免的源头之重，而且对于非民族主义的作家也是如此：“我不认为人们可以摆脱自己的根源，”他说，“我显然并不是一个爱国主义者，我也不会为立陶宛人民的命运担忧……然而，我不能完全置身事外，因为我无法逃避自己是立陶宛人的事实。我讲的是立陶宛语，而且我认为自己的思维也是立陶宛式的。”^②达尼罗·金斯认为，克罗地亚人米罗斯拉夫·克尔莱扎(Miroslav Krleža, 1893—1981)是该国最伟大的作家之一，他毕生都试图通过自己的所有作品去探索和理解“克罗地亚式存在”的悖论。最终，用奇怪的反喻为“民族感情”创造了一种现象学。关于个人的主观意愿(情感)与集体归属感(民族的)，克尔莱扎写道，“民族性就是一些记忆！在这种具体情况下，乡愁常常来自纯粹的主观性，以及对久逝的、不复返的青春年华的回忆！军队生活、旗帜、战争、军号、制服、逝去的时光，以及对于狂欢节或者流血斗争的回忆等，记忆的舞台似乎比现实更加精彩。民族性在很大程度上是个体的一种愿望，他们期望尘世间会有更加美好的生活……对于知识分子来说，民族性就是童年，充满书籍、诗歌与艺术品的童年，就是那些读过的书、注视过的画、依稀的幻觉、老套的谎言、世俗的偏见、对于琐事最敏锐的感知，以及大量无法表达的空白片段！在平淡无奇的爱国诗、情诗和伤感诗中，民族性就是女人、母亲、儿童、母牛、牧场、草原等物质状态，就是赤贫的家长制状态，在这种状态下，目不识丁的人们与诗情画意的月光相生相伴……父辈将自己从传统中所学的知识和原则传授给下一代，他

① 参见上文，第55页。

② 索留斯·昆德罗塔斯(Saulius Kondrotas)：《世界—欧洲文学的十字路口》(*Le Monde-Carrefour des littératures européennes*)，1992年11月，与藏德(Zand)的对话。

们从而得知自己的民族很‘伟大’、很‘辉煌’，或者‘不幸、受压迫’、被奴役，被欺骗，被剥削，等等”^①。

只有主宰文学世界性表现出的大一统主义才会阻碍主流评论认识和理解这些作家所面临的困难，甚至他们所遭受的独特悲剧，他们所处脆弱的边缘地带，并对此极为清醒敏锐，他们不得不同时忍受文学上属于鲜为人知的国家之列，和不被承认所带来的痛苦。米兰·昆德拉写道，“所有的小民族。这个概念不是数量的，它确指一种境况，一种命运：众小民族不曾体验过从来和永远存在在那里的幸福感觉；……它们永远面对强者们无知的傲慢，永远看着自己的生存被威胁或质疑：因为它们的存在是成问题的”^②。作家和塞尔维亚—克罗地亚语翻译家雅尼娜·马提翁（Janine Matillon）则强调：“小国家要经历的痛苦，大国甚至根本无法想象。”^③这些文学小地方的弱小、贫穷、落后和边缘化令自己的作家在国际文坛上无声无息。但这种无声息和边缘化从来不出现在小国圈内，他们拥有小国圈内的国际地位，这就使他们可以准确地评价自己的空间在世界文学里默认的、难以改变的等级中的位置。这种地位促使他们思考自己的“渺小”本身：“那么，我们这些他者，我们这些既无行动也无表达的人该怎么办呢？”^④来自沃洲（瑞士西南部）的拉缪如是感叹，“我们这里是非常小的地方，因此需要扩大；我们这里平淡，因此需要深化；我们这里贫瘠，因此需要丰富。我们缺乏传奇故事、缺乏历史、缺乏大事件、缺乏机遇”^⑤。1932年贝克特在一首诗作中更无情地将

① 米罗斯拉夫·克尔莱扎（Miroslav Krleža）：《欧洲信使》（*Le Messager européen*），载《文章选编》（*Choix de textes*），第8期，巴黎：伽里玛出版社，1994年，第357—358页。

② 米兰·昆德拉（Milan Kundera）：《家庭的失宠儿》（*Le mal-aimé de la famille*），载《被背叛的遗嘱》（*Les Testaments trahis*），巴黎：伽里玛出版社，1993年，第225页。

③ 雅尼娜·马提翁（Janine Matillon）：《黑暗时代的人类：米罗斯拉夫·克尔莱扎》（*Hommes dans de sombres temps: Miroslav Krleža*），载《欧洲信使》（*Le Messager européen*），见相关前引，第349页。

④ 沙尔—费迪南·拉缪（C.-F. Ramuz）：《强大的需要》（*Besoin de grandeur*），载《思想溯流而上》（*La pensée remonte les fleuves*），见相关前引，第97页。

⑤ 沙尔—费迪南·拉缪（C.-F. Ramuz）：《疑问》（*Questions*），同上书，第320页。

爱尔兰比作“患有痔疮的小岛”^①，还在一些文章中将其称为“闹鼠疫的国家”^②。这两个比喻或许真实地反映了他与其故乡之间的不幸关系，他一方面对之感到恼火，一方面又与之认同。

属于某个天生条件差（文学意义上的）的民族，或者作为其中的一员，这个事实从某种层面上看来是“本体的”、不可逆转的。由此所引发的真正悲剧不仅为他的整个作家生涯打上了烙印，而且决定了他所有作品的形式。正因为如此，如果我们不了解西奥朗（Cioran, 1911—1995，罗马尼亚裔法国评论家、伦理学家。——译者）早些年命中注定赖以生存的所属地——罗马尼亚知识和文学界，就无法理解其作品形式，甚至也不能理解其哲学及设计。1986年，他已是被祝圣并驰名于全世界的作家，他坦承^③：“出身于弱勢文化的人的自豪感永远带着伤痛”，他对自己这个“小国家”的矛盾情感（就是说，对于他，就像对于所有出身小国的知识分子一样，他的个人身份的体现首先是民族性）驱使他首先在30年代加入了法西斯的和民族的军团或者叫“铁骑军团”，之后又否认罗马尼亚的历史性“演变”（带着这些农民，就只能通过这种途径才能进入史册）^④，最终导致了他远居他乡，以及对自己民族“绝望的轻视”^⑤。西奥朗在1949年完成，新近才出版的一篇文章中回顾了自

① 萨缪尔·贝克特（S. Beckett）：《奥尔加的故乡》（*Home Olga*），在L. 哈尔维（L. Harvey）的《萨缪尔诗集与评论》中被引用，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1970年，第296—298页。也可参见巴萨诺瓦（P. Casanova）《炼金术士贝克特，文学革命解析》，巴黎：瑟伊出版社，1997年，第33—85页。

② 萨缪尔·贝克特（S. Beckett）：《梦见形形色色的女人》（*Dream of Fair to Middling Women*），L. 哈尔维，见相关前引，第338页。

③ 西奥朗（E. M. Cioran）：《与达拉茨的对话》（*entretien avec Fritz J. Raddatz*），载《时代》（*Die Zeit*）杂志，1986年4月4日，转引自伽布里埃尔·里瑟阿努（Gabriel Liiceanu）《生命的历程：西奥朗》后附《失眠的陆地》。《与西奥朗的对话》，巴黎：米夏隆出版社，1995年，第63页。

④ 西奥朗（E. M. Cioran）：《罗马尼亚变形记》（*La Transfiguration de la Roumanie*），布加勒斯特，1936年，转引自G. 里瑟阿努，见相关前引，第50页。

⑤ “我从来对我们的人民不抱任何幻想。对于他们，我只有绝望的轻视……”“致西奥朗的信”，1979年8月30日，转引自G. 里瑟阿努，同上书，第101页。

己的法西斯主义青年时代：“我们，我的国家的年轻人，以疯狂和荒诞为生，就像每天吃面包一样。我们处在欧洲的一个小角落，被世界鄙视和忽略，我们渴望别人谈论我们……我们渴望浮出历史的水面：我们推崇坏榜样以期引起轰动，因为我们认为这是改变我们昏暗处境的唯一出路，只有这样才能为我们的亚历史、不为人所知的过去，以及现在所遭受的羞辱报仇雪恨”^①。

从某种意义上讲，这就是所谓出身诅咒，只能以鲜为人知的语言写作的狂怒和与大国命运无缘的愤慨诅咒，以及必须屈从于“少数”存在的耻辱的诅咒，由此导致一个介入作家走入高傲的退隐之路。1936年这位作者从德国返回时出版了法西斯主义和仇视犹太人的著作——《罗马尼亚变形记》。这本书可以被看作怨恨其本体自卑感根源的“罗马尼亚历史性存在”的极端自白书，比如他写道：“我梦想有一个罗马尼亚，它被赋予法国式的命运，拥有中国般的人口。”^②这就是为什么，努力尝试“救国”——贯穿其所有早期作品的主题——之后，西奥朗辗转来到巴黎寻求自救的原因。为了忘记自己的谱系和先前的人生轨迹，他不仅要从零开始（抛弃在布加勒斯特所积累的知识财富），而且必须放弃自己的母语。

能够作为历史诅咒的经历有时也可以表现为一种语言的不公正。戈麦兹·卡利洛（Gomez Carillo）出版过二十来部著作和几千页的编年史，赢得了“一位南美洲作家所能追求的最大荣耀”。马克思·戴罗（Max Daireaux）在30年代关于拉丁美洲文学的一本书中转述了他的言论，卡利洛曾对他说：“对于思想不是很开放的作家来说，西班牙语就如同一座监狱。尽管我们有成堆的作品，甚至有忠实的读者，但依然好像什么也没写：我们的声音无法穿越自己的牢笼。我们甚至不能希望潘帕斯草原（阿根廷布宜诺斯艾里斯省西部。——译者）的飓风来袭，因为牢笼

① 西奥朗（E. M. Cioran）：《我的祖国》（*Mon pays*），载《欧洲信使》（*Le Messager européen*）第9期，第67页。

② 西奥朗（E. M. Cioran）：《罗马尼亚变形记》（*La Transfiguration de la Roumanie*），第96页；同上书，第36页。

被吹倒，处境会更糟糕！”^①这段话同时让我们了解到世界文学内部实力对比关系和不平等关系时刻都在交替更迭：如果说30年代的拉丁美洲还只是完全边缘化和偏离中心的文学世界，未能得到国际文学界的任何承认，那么30年之后该论断几乎被推翻了，这片陆地已经成为被统治文学世界中认知度与融合度最高的一员。索马里小说家努鲁丁·法拉赫(Nuruddin Farah)将自己被统治者之中的被统治作家身份定义为一系列“矛盾的不一致”^②的组成部分，对于他的梦幻现实主义表述，我们应该从相同的意义上理解：贫困者（文学、政治和语言上的）不仅从未与世界文学相“适宜”，也就是说，从未与之一致，从未在其位，从未在文学世界中真正自由自在过。此外，它们之间的各种不一致相互矛盾，构成了一张错综复杂的诅咒网、灾难网、怒火网和反叛网。

在对创作自由着迷的所有人眼里，如此努力以通过结构性来描述文学关系和实力对比，由此理解和解释来自文学世界周围作品特性的方法似乎显得难以接受。然而必须明白，通常的诗歌灵感只是冷漠地将自己的恩泽赋予世界上所有的艺术家，可我们却普遍对其抱有幻想。与此相反，作家们都不同程度地承受着各种约束，尤其对于某些作家更是雪上加霜，它们虽未显现，实则只是为了满足官方定义的世界自由文学的要求而被掩盖了而已。改变加在所有少数民族作家身上的约束并不是要进行任何排斥或躲避：相反是为了表明他们的作品比其他人的机会更小，只有创造出前所未有的文学手段，颠覆处于中心的文学规则，这些作品才有可能奇迹般地脱颖而出。

如果说尤其应该将“小”民族归属感描述成一种“命运”，那么它并非总是真正经历了的，远非如此。建国期间，一旦遭遇重大的政治变故（例如独裁政权的建立或者战争的爆发等），不可剥夺的民族性就会

① 马克思·戴罗(M. Daireaux):《西班牙美洲文学》(*Littérature hispano-américaine*)，见相关前引，第32页。

② 努鲁丁·法拉赫(Nuruddin Farah):《我的精神分裂症童年》(*L'Enfance de ma schizophrénie*)，《羽蛇》(*Le serpent à Plume*)，第21期，1993年秋天，第6页。

作为政治独立和文学自由的条件变得炙手可热。然而，那些抛弃民族信仰的国际化作家或许往往能最真实地描写出这种民族感情在文学上的表现。事实上，他们以评论家的方式和复仇者的语气提供一个复杂的真相，一个只有他们这些同时身处文学世界内外独特位置的人才可以见证的真相。讽刺、仇恨、怜悯、移情以及自我反思等互相交织在一起，既体现了他们与自己国家和同胞之间的暧昧关系，表明他们与民族性浮夸彻底决裂——决裂的激烈程度与他们微弱的反抗是相辅相成的——同时或许也以最微妙的方式描述了“小”国家民族信仰的文学形式。因此，在这些地区，对文化等级不可避免的感知、维护一个“小”国家并使它声名显赫的愿望显示了悲剧性的悖谬，置身其中的少数民族作家受困于无法逃避的归属感。于是，贡布罗维奇（Gombrowicz）披露：流亡的波兰知识分子“极力证明他们的文学可与世界文学相媲美，两者应该相互平等，只是尚未为人所知和被低估而已……然而，在颂扬密茨凯维支（Mickiewicz, 1798—1855，波兰浪漫主义诗人。——译者）的同时，他们甘拜下风；将肖邦高高捧上天的同时，他们深感羞愧，因为在为自己的文化欢欣鼓舞的时候，他们只是一味地炫耀自己原初的灵魂……我曾经想对诸位说，‘肖邦与密茨凯维奇只是突显了你们的渺小——你们就像天真幼稚的小男孩一遍遍地向已经烦不可耐的外国人炫耀自己的波兰舞，而这么做的唯一目的就是期望得到他人的重视，增强自己一再减弱的自我价值感……这个世界的可怜家长们，你们竟然还在试图将这些强加于自己和其他人！’……所有与这些陈词滥调和老生常谈相关的尊敬和谦卑、对艺术的喜爱、如此俗套的语言、率真及正直的缺失，人们在此将这些赤裸裸地呈现出来。如果各位曾因此感到窘迫，仿佛自己在花言巧语耍把戏，那是因为波兰也列位其中；作为一个波兰人不知该如何把握自己的一言一行，不清楚应该以何种态度面对自己的波兰，因为波兰让他觉得局促不安，让他满腹诡计，使他丧失了自己的本性，变得如此腼腆以致不会再有任何成功，变得神经兮兮肌肉紧缩，如同正忍受痉挛之苦；他太想救助波兰，太想赞美她了……我想，热衷于如此夸赞

民族英雄与民族精神，如此颂扬民族文化的优点和伟绩，从严格的宣传来看，是一种极其笨拙的方法：实际上，拥有一半法国血统的肖邦和不完全属于我们的哥白尼，我们是不足以和其他民族——不管是意大利、法国或是德国、英国和俄国竞争的；这样的想法只会使我们逊人一筹”^①。

上世纪20年代，克尔莱扎也发表过同样的论断。他不仅用了与那些别无选择的人们相同的言语，而且模仿了他们愤怒与绝望的调侃语气：“生活于自慰幻想中的克罗地亚小资产阶级情感的一个典型弱点，就是他觉得自己的民族归属感像是一处被感染的伤口，有一种孩子般的精神幼稚症；他喜欢在艺术领域——尤其在诗歌方面自视甚高，然而其主题却毫无可炫耀之处……落后晚熟的小资产阶级、所谓的贵族式克罗地亚情感为一种社会自卑情结而苦恼……我们降退至小地方落后的最后几级台阶，我们的智力就像在外国人面前摇尾乞怜的小狗，如奴隶般卑微，如小孩般无知。我们的卑躬屈膝恰恰证明了自己极力否认的事实：我们是奴颜婢膝的无能者的代名词。”^②

萨缪尔·贝克特与亨利·米修：反民族主义情绪

抛弃自己历史和最初文学领域的作家永远无法逃避其不可磨灭的民族出身之重，只有这种出身之重才可以解释两位年轻才子：萨缪尔·贝克特和亨利·米修作品的相遇。他们均来自弱势地区，之后辗转到各自语言区的文学之都——前者选择了伦敦，后者则定居巴黎——寻求接纳与成名。塑造年轻的民族文学正需要像他们这样追求事业与认可的年轻作家。

^① 贡布罗维奇 (W. Gombrowicz)：《日记》(Journal)，第一部，1953—1956年，见相关前引，第11—15页。

^② 克尔莱扎 (M. Krleža)，见相关前引，第335页。

《新近爱尔兰诗歌》^①是贝克特早期作品之一，就在他到达伦敦之后不久的1934年，以笔名发表于《读书人》杂志上。贝克特在这篇文章中较详尽地介绍了当时爱尔兰诗歌的整体面貌，他在其中以化名表达了自己的美学与伦理观，尤其表达了自己拒绝继续走民俗学者和凯尔特语言历史研究学者老路的意愿，此外他还毫不掩饰地指出了自己的文学对手。他坚持所有与叶芝一起诞生、由天主教知识分子传承、直到30年代初仍广泛处于统治地位的民族传统，他就此写道：“因此我们可以将现代爱尔兰诗人分为两类，第一类为占大多数的古代文化业余爱好者(Antiquarians)；其他人为第二类，他们在叶芝先生笔下被友好地比作在河岸上苟延残喘的鱼儿”^②。年轻的贝克特断然的挑衅立场与当时的主流诗歌作品背道而驰。他曾三番五次直接或间接针对十余年前的诺贝尔文学奖得主、闻名世界并受世人敬仰、无论在何地都被尊称为用英语写作的在世最伟大诗人、民族英雄以及公认的国际名人、当时已至古稀之年的爱尔兰最伟大的抒情诗人叶芝。贝克特讽刺凯尔特民间作品千篇一律、一成不变的神话主题，所有爱尔兰最高贵的诗神都成了他攻击的对象：詹姆斯·斯蒂芬(James Stephens)、培德莱克·科拉姆(Padraig Comum)、乔治·罗素(George Russell)、奥斯汀·克拉克(Austin Clark)以及希金斯(F. R. Higgins)等。在20、30年代，民族主义者和凯尔特语言历史研究学者云集在都柏林，借描述当代爱尔兰诗歌的面貌来嘲弄传奇诗，这和贝克特在《新近爱尔兰诗歌》中的做法一样，简直就是异端邪说。

早在10年前，也就是1924年，亨利·米修就已经处在同样的阵线上了。在著名的《跨越大西洋评论》上刊登的《比利时文学》^③里，他将

① 萨缪尔·贝克特(S. Beckett):《新近爱尔兰诗歌》(*Recent Irish Poetry*)，载《杂谈》(由鲁比·科恩出版并撰序)(*Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*)，伦敦：约翰·卡勒德出版社，1983年，第70—76页。

② 同上书，第70页。作者自译。

③ 亨利·米修(H. Michaux):《比利时人信札》(*Lettre de Belgique*)，《跨越大西洋评论》(*The Transatlantic Review*)第二卷，1924年12月第6期，第678—681页。后又重新收录于亨利·米修《作品全集》第一卷，巴黎：伽里玛出版社，《名家作品集》七星文库出版社，1998年，第51—55页。

比利时文学呈现给了美国公众。重新论及借用弗朗德勒绘画一成不变表现手法的比利时文学的奠基性论调时——正如皮埃尔·布尔迪厄^①(Pierre Bourdieu)所描述的——米修当即揭出它是陈词滥调：“提起比利时人，外国人通常会想到他们在饭桌上喝酒吃饭的场景。画家通过约尔丹斯(Jordaens, 弗兰德斯画家。——译者)认识了比利时人，文学家通过卡米耶·勒莫尼埃(Camille Lemonnier)认识了比利时人，游客则通过‘小尿童’(Manneken-Pis)认识了比利时人。”^②同时认识了一个民族现实：“在比利时人眼中，肠胃、腺体、唾液以及血管的作用似乎是有意识的，是一种有意识的快乐。反映在文学里，这种肉体的快感便成为比利时人作品的中心。米修继续写道，这使我想起了(原文如此)卡米耶·勒莫尼埃、乔治·艾克伍德(Georges Eckhoud)和欧仁·德莫尔戴(Eugène Demolder)。”^③在此也必须审慎地考量米修的鲁莽，他以几行文字毫不客气地论述了比利时文学几个最重要的名人。我们后来在他唯一的自传中的一篇文章里得知，与《比利时青年》杂志(创办于1881年)相关的所有作家都对他产生过重大的影响。^④如果说他承认了这些作家(以及一笔带过的威尔哈伦[Verhaeren])的存在，承认他们这些奠基者曾做出的贡献，其实是展现了当代文学的荒原。米修嘲笑比利时人的“个性”：“好孩子、朴实、谦逊”；他以一种奇怪的自卑情结来解释这种个性：“比利时人害怕抱负，或者说他们患有抱负恐惧症，尤其害怕语言文字中所包含的抱负。因此造成了他们讲话的口音，讲法语的这种独特方式。秘密是这样的：比利时人认为文字都是自命不凡的，于是便尽可能低声模糊地讲话，以使文字变得毫无攻击力，让自己成为好孩子……我们在艺

① 皮埃尔·布尔迪厄(P. Bourdieu):《比利时文学存在吗?一个领域的界限和政治界限》(*Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ et frontières politiques*),载《文学研究》(*Études de lettres*),10—12月,1985年,第3—6页。

② 亨利·米修(H. Michaux):《比利时文学》(*Lettre de Belgique*),见相关前引,第51页。

③ 同上。

④ 亨利·米修(H. Michaux):《五九年存在二三事》(*Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*),同上书,p.xxxi。

术中所感受到的返璞归真使得此地的年轻文人都得到了很好的安置，而且已经开始进行创作……现在的比利时诗人——我通常称他们为朴实大师，我会尽可能将其全部列举出来。”^①因此在关于诗人那一章，即“总的来说受法国和让·科克托(J. Cocteau)影响的模式”，米修列举了他所属行列的15个名字，他们几乎都被打上“平庸无奇且语言不严谨”的印记。

在此，我们不能不重新想起年轻的贝克特，他曾向萨缪尔·帕特南(Samuel Putnam)——与爱德华·提图斯(Edward Titus)共同主办《团体》(*This Quarter*)杂志，并将贝克特的四首诗编入他的《欧洲青年诗歌选》(*the European caravan*)^②的一位美国人——寄了一篇自传，他在其中写道：“萨缪尔·贝克特是最有趣的爱尔兰年轻作家。他毕业于三一学院(都柏林)，曾任教于巴黎高等师范学校。作为路德莫斯-布朗(Rudmose-Brown)和乔伊斯的好友，熟知罗曼文学的贝克特将乔伊斯式创作方法用于自己的诗作中，并取得了创新性的成果。受乔伊斯、普鲁斯特以及历史学方法的影响，他逐渐转向抒情，并不断提高自己在艺术方面的造诣。”^③米修谈论自己时的风格则更为朴实：“人们常常错误地将亨利·米修(Henry——原文如此)当做诗人……如果诗歌真的存在，那也仅仅是所有的人类真实陈述中所存最少的。他只是个随笔作者……”^④他其实是在为小说家、评论家兼诗人的弗朗茨·赫伦(Franz Hellens)辩护，而且后来还在他主办的《绿唱片》上发表了几篇文章。

因此，这两位年轻诗人，从他们的处女作开始，就表现了抛弃民族文学的相同姿态，相同的批评尺度，对自己前辈相同的嘲讽，认为这些

① 亨利·米修(H. Michaux):《比利时文学》(*Lettre de Belgique*)，见相关前引，第52页。

② 《欧洲青年诗歌选》(*European Caravan*)，由萨缪尔·帕特南编写并出版；马迪阿·卡斯特伦·但东、乔治·莱维和雅各·布罗诺维斯基的第一部分(法国、西班牙、英国与爱尔兰)，纽约，布鲁尔，卡伦与帕特南。

③ 萨缪尔·贝克特(S. Beckett)，由狄德雷·贝尔引用，《萨缪尔·贝克特》(*Samuel Beckett*)，巴黎：法亚尔出版社，1979年，第123—124页。

④ 亨利·米修(H. Michaux)，见相关前引，第54页。

人只会促使他们这些决心与自己国家的文学诉求决裂的流亡诗人去比对各自的历程。但蔑视的态度证明了他们虽极力与某个民族文学领域保持距离，却无法消除与其自然联系：即使最国际化的作家，尽管他们有此决心，但至少在他们写作初期，都首先是由他们的文学和民族之根所决定的。

政治依附

民族或者民族主义形式的政治化——即某种意义上的“民族化”——是“少数”文学的构成特点之一。它甚至是最早的反叛尝试，是革命时期文学与民族之间必要联系的“鲜活”印记和某种见证。例如，我们知道爱尔兰文学复兴运动可以说是继政治民族主义运动之后兴起的。爱尔兰民族主义领导人帕奈尔（Parnell）是“首要煽动者”，他代表了当时整个爱尔兰巨大的政治期望。弃绝了一切政治上可能行得通的解决办法，1891年他的败落与自杀标志着某种政治行动形式的失败。因此，文学的复兴标志着一代知识分子政治理想的幻灭。在这个极度政治化和长期上演民族主义斗争的国家，政治民族主义在向文化民族主义（尤其是文学民族主义）的过渡，为的是通过不同的途径达到同样的目标。或者更进一步，民族与政治问题必将成为分裂文学空间的关键，其中一派是以叶芝为代表的英国-爱尔兰新教徒，十足的文化主义者；另一派则是注重政治的天主教知识分子，他们积极投入振兴盖耳语（Gaélique，苏格兰和爱尔兰部分人口所操凯尔特语的别称。——译者）以及审美（及政治）现实主义的战斗。然而，不管拒绝还是拥护，爱尔兰作家的“政治联接”——借用卡夫卡有关“少数文学”的表述——由来已久并将一直持续。

文学运动在某些年里起到了政治斗争的作用，并以特定的方式为政

治斗争提供了其他武器。例如 1916 年复活节暴动的造反者在某种程度上也是叶芝、辛格 (Syngé) 以及道格拉斯·海德 (Douglas Hyde) 作品的狂热读者。被血腥镇压的这次动乱的很多头目,其中包括帕特里克·柏思 (Patrick Pearse) 或麦克唐纳 (Mac Donagh) 等都是知识分子。“我知道——乔治·罗素 1934 年回忆说——柏思是多么热爱奥格莱迪神父 (O'Grady) 发现或杜撰出来的库丘林 (Cuchulain) ^①……”文学运动年表本身也带有政治性质,因为 1916 年复活节暴动也是戏剧与诗歌创作的转折点。叶芝退隐到贵族阶级和唯灵论中。他反对直接被政治同化的文学现实主义,在怀旧的避风港里寻求独立自主。

爱尔兰文学领域的政治化体现了它的依附性:1930 年,爱尔兰文学依然远远偏离欧洲文学的各大中心,而在历史与政治方面仍处于伦敦的统治之下。都柏林作家们的文学选择在很大程度上都取决于他们对英国政府的态度与距离,他们不愿屈从大不列颠首都审美与批评的要求,这种拒绝的态度也体现了伦敦当局及其制定的标准在爱尔兰文学论战中的份量。这种依附性因此不会阻止在这个领域描述都柏林文学现象的发展(就像文学分析往往混淆民族界限和文学界限那样)。

在这些弱势文学的国度,作家们“注定”要局限在民族的或者人民的主题中:他们必须在批判的同时阐述、维护和阐明民族的大事、历史和各种论战。他们往往会因为努力维护自己祖国的某种思潮而投身于民族文学的创作。民族或者人民等主题在民族文学创作中的重要性或许正是一个文学领域政治依附度的最好衡量。这些突飞猛进的文学空间里的大多数(根据各自取得政治独立的日期及其文学资源的多少而有差异)文学论争几乎皆围绕一个中心问题,即民族、语言、民众、通俗语言及

① 《阿尔斯特系列》(cycle de l'Ulster, 9 到 13 世纪)中爱尔兰神话里的英雄,威廉·巴特勒·叶芝 (W. B. Yeats) 使他重新受到关注与尊敬。古连奇是太阳神路格 (Lug) 的儿子,每只手脚都有七个指头,而且每只眼睛里都有七个瞳孔。他是愤怒与爱尔兰民族独立的化身。参见《爱尔兰范例》(Le paradigme irlandais), 第 423—450 页。

语言学、文学和历史学定义等问题展开。在政治上处于依附或被统治地位的地区，文学就是一种斗争或民族抵抗的武器。“当朝鲜半岛因被日本兼并（1910年）而丧失主权时，收复主权的艰巨任务就仅仅靠文学了。该使命在某种程度上就成了文学的出发点。”^①作家担负着创建某单一民族文化的不可让渡性、确定一种语言或者定义一种独特民族文化的精髓等使命，他们的写作旨在为民族和民众服务。文学因此变成民族的和/或者大众的文学，服务于民族意志，负责让新的民族进入在文学上占有一席之地民族之林。所以人们设立先贤祠，编写历史，供奉德高望重的祖先和先驱。“一个小民族——米兰·昆德拉指出——就像一个大家族，喜欢以此方式标榜自己……因此艺术家在小民族这个大家庭里就会遭受各种世俗绳索的束缚。当尼采严厉指责德意志民族个性时，当司汤达公开表示比起祖国他更喜欢意大利时，没有一个德国人或者法国人因此而愤怒；而如果某一希腊人或者捷克人敢于说出同样的话，那么他的家族必定会将他看作可恶的叛徒并予以强烈谴责。”^②

所以，与民族斗争的联系就导致了对新民族大众的依赖，自主权就会丧失殆尽。这也是为什么上世纪初在被占领的爱尔兰艾比（Abbaye）剧院上演了打破其宁静生活的各种“丑剧”。该剧院是当时爱尔兰少数几个民族文化机构之一，大批民族主义斗士经常光顾此地，并因为某些政治原因在此聚会。所有可能质疑民族英雄主义神话或者民族缔造者的言论者都会即刻被愤怒的大众驳斥。这样就妨碍了作家自主性的表达。1907年辛格的《西方世界的卖艺人》首次演出时充斥现场的暴力表明了作家自主性几乎完全丧失，以及对民族大众及民族主义斗争的依附。1923年，奥凯西（O'Casey）《枪手的影子》上演的时候，节目单里加了一句话，提醒观众：“演出过程中发出的任何枪响都是剧本特别设计

① 静山和尚（Kim Yun-Sik）：《朝鲜半岛现代文学史》（*Histoire de la littérature coréenne moderne*），朝鲜半岛文化，1995年9月第40期，第4页。

② 米兰·昆德拉（M. Kundera），见相关前引，第226—227页。

的。请大家坐在原位，不要慌乱。”^① 必须说明的是该剧上演于1923年，当时内战的最后战火仍在继续，该剧表现了三年前刚刚发生的一些事件。无论如何，“现实影响”直接与政治形势的联系而与特殊的戏剧技巧无关。乔伊斯质疑民族作家们“民族准则”的不可否认性，要求获得相对于民间规则的自主地位，1901年，他在激烈反对爱尔兰文学戏剧的文章《贱民的好日子》里明确为创作者们取悦公众口味感到遗憾：“民众的魔鬼比庸俗的魔鬼更危险……现在的爱尔兰文学戏剧充其量只是欧洲最落后种族的贱民特性……温和且很有道德的贱民们正襟危坐在包厢和楼座上，咯咯大笑以示夸赞……如果一位艺术家渴求得到贱民们的庇护，他就将不可避免盲目崇拜和自欺欺人的毛病，如果他加入民众运动，这对他将会是冒失和危险的。”^②

与没落的老牌欧洲国家所发生之事及倒退怀旧的民族主义运动不同，新的民族主义运动在政治上往往都具有颠覆性色彩，仅因其反对帝国主义的中心政治强权的程度不同而有所不同。同样，各种民族主义运动（政治与文化的），因民族历史长短不一，无论在形式还是内容上都不尽等同。在近代世界中寻求一席之地民族之地的作家们——如辛格、奥凯西，或者道格拉斯·海德等人在上世纪初的爱尔兰所为——由此获得了一种复杂的、既非学院派亦非保守派的地位：他们采用了各种几乎完全相异的手段进行斗争以得到独立。对于所有那些丧失了一切文学遗产、一切特别传统，被剥夺了民族语言、文化及民间传统的人来说，他们唯一的出路就是政治斗争，为的是赢得各种特别武器（却也面临自灭于另一种文学传统中的危险）。这场斗争的主要武器就是人民大众以及他们的语言（伪造的或者公开宣称的）。

只有当文学界独立于民族及政治需要时，只有出现反民族或者诸如此类的作家时，政治得失的意义才会改变。例如爱尔兰的詹姆斯·乔伊

① 由德克兰·克伯德(D. Kiberd)引用，见相关前引，第218页。

② 詹姆斯·乔伊斯(J. Joyce)：《贱民的好日子》(*Le jour de la populace*)，载《批评文集》(*Essais critiques*)，巴黎：伽里玛出版社，1966年，第82—83页。

斯及其后的贝克特，是他们在某种程度上颠覆了这个领域的两极分化，促使民族作家走向政治依附、审美迟缓以及学院主义。

实际上，从19世纪下半叶起，最弱势文学国度的作家们都必须同时取得两种形式的独立：即政治独立与严格意义上的文学独立。政治独立为的是使民族在政治上存在，在政治上得到国际层面的承认；文学本身的独立主要在于确立民族/民众语言的地位，以自己的作品丰富文学世界。最初，为了摆脱国际范围内的文学统治，年轻民族的作家们不得不依赖一种政治力量，即民族的力量，这就使他们的文学实践在某种程度上服从于民族政治得失。这正是为什么此类国家要获得文学自主都会首先夺取政治独立，也就是说，其文学自主的获得要通过与民族问题紧密相连的、并非专门的文学活动去实现。只有当积累起哪怕起码的政治资源和独立时，才能进行争取文学本身独立的斗争。

同样，在更古老的民族里，因为局势的变化，自主化的过程也可能会突然中断，知识分子们因此将面临与国家缔造者相同的选择。就像我们所熟知的，在欧洲的西班牙、葡萄牙等国军事独裁政权的建立，再如中欧与东欧等文学方面稍显年轻国度里共产主义体制的建立，都催生了激烈的民族化运动和文学政治化（及社会边缘化）浪潮。弗朗哥与萨拉查（Salazar，1932—1968年任葡萄牙总理）长期的独裁统治期间，西班牙与葡萄牙的文学界直接附属于政治机关，且始终处于其支配之下，所有文学作品都需受审查或按强加的内容和形式进行创作。尽管有着悠久的文学史及相对的自主权，那里的一切文学成败全然取决于政治安排，作家们也只能任凭摆布，接受各种审查。任何美学（或政治）自主的宣示都被镇压，民族与政治诉求分离的历史化进程也因此中断。在如此恶劣的形势之下，文学注定重新受到严格的政治—民族定义的限制——包括这种制度下的反对派。于是，任何形式的调解、任何形式的自主都被取消了，文学创作者们再一次面临新兴世界的特有选择：要么开创一种为民族利益服务的政治文学，要么逃亡。

可以用相同的逻辑思考1940年至1944年在法国发生的事。在德

国占领期间，法国的文学领域实际上完全失去了独立性，突然间被审查并受政治及军事管制。仅仅几个月的时间，成败与地位整体都被重新定义，正如在最弱势的新兴国家里那样，民族的忧患意识——为了文学创作的独立发展长久以来皆被置于次要地位——如今成为知识分子立场的首选：就像在“年轻”文学世界里，若要争取文学自主，则必须首先赢得民族的政治独立。从此，各种地位明显颠倒了，正如吉泽尔·萨比洛(Gisèle Sapiro)^①所指出的，二战前最自主的法国作家，也就是最形式主义、政治性最少的作家从1939年开始都成了最“民族主义”的作家，也就是说他们加入抵抗运动，保卫民族，对抗德国占领及纳粹统治。他们暂时抛弃了形式主义，为了领土的独立自主而进行政治斗争。相反，二战前最“民族主义”、最少自主性的作家们往往都站到了法奸一边。

除了这样的特殊政治形势外，还应当避免混淆来自文学“小”国的民族作家与文学遗产最多的民族作家（或民族主义作家）。最古老文学国度里代代相传的学术流派，例如法兰西和大不列颠，都足以证明即使在以独立著称的国家里，自主向来是相对的，民族主义的一方始终强盛。这些作家偶尔会激烈反对将自己拒之门外的某种文学，但通常都无视其存在。他们用过去的手法谱写出了“民族主义”的篇章。现在有一个国际古典（学院派）文艺协会，以逝去的伟大文学的名义，公开主张坚持旧文学创作实践。他们居于核心地位，一成不变，无视当前文学的发展

① 吉泽尔·萨比洛(Gisèle Sapiro):《文学的理性，德国占领之下(1940—1944)的法国文学》[*La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'occupation (1940—1944)*]及《文学的救赎与救赎的文学，天主教小说家的两条道路：弗朗索瓦·莫利亚克与亨利·波尔多》(*Salut littéraire et littérature du salut. Deux trajectoires de romanciers catholiques: François Mauriac et Henry Bordeaux*)，载《社会科学研究文集》，《文学与政治》(*Littérature et politique*)1996年3月，第111—112期，第3—58页。还可参阅吉泽尔·萨比洛(G. Sapiro):《作家的战争》(1940—1953)，巴黎：法亚尔出版社，1999年，尤其是第一部分，“政治介入的文学逻辑”，第21—247页。或者参见安娜·司莫南(Anne Simonin)，午夜出版社，1942—1955年。《不屈从的义务》(*Les Éditions de Minuit*)，IMEC版本，1944年，尤其是第二章：“文学如此要求”，第55—99页。

与创新。相对于最新的文学标准，这些文学评审委员会的成员或者作家协会（全国）的主席（特别是通过诸如龚古尔文学奖等国家大奖）构思并促成制定了最传统与最“过时”的标准：他们只认可符合自己审美标准的文学作品。在这些古老的国家里，民族主义知识分子在文体风格方面的定义上就是学院式刻板的代名词，因为除了民族传统之外，他一无所知。

法兰西、大不列颠或者西班牙学院派特有的民族守旧与保守主义与魁北克人及加泰罗尼亚人为民族自主而进行的政治和文学斗争没有丝毫共同之处。这些民族的作家，无论在他们的领域身处何种地位，包括最具国际性的或是最具颠覆性的作家，都始终坚持忠于民族，或者最多只继续参加内部的一些论战。作家、语法学家、语言学家以及知识分子肩负首先参与建立民族形象的重任，他们纷纷踏上斗争第一线以争取确立一个“存在的理由”——正如民族兴起之时拉谬所言。

于是，在政治与文学界限尚不清晰的国家，作家往往就成为人民大众本来意义上的“发言人”。“我认为非洲作家也应该开始用劳工和农民的语言写作”^①，肯尼亚人恩古吉·瓦·迪翁戈（Ngugi wa Thiong'o）早在60年代初就曾这样断言。在尼日利亚，奇努阿·阿歇布（Chinua Achebe，出生于1930年）也一直在维护一种——引用他自己的话——“政治文学”，并强调要献身于“应用艺术”，以避免陷入他所谓的“纯艺术”^②死胡同。显然，政治（民族）与审美不可分离的立场正说明了他曾多次表明过的，关于年轻民族中作家角色的观点。60年代中期他发

① 詹姆斯·恩古吉（James Ngugi）：《有关沃莱·索因卡的“现代非洲作家”的回应》（*Response to Wole Soyinka's "The Writer in a Modern African State"*），载《现代非洲作家》（*The Writer in Modern Africa*），韦斯特伯，纽约：非洲出版集团，1969年，第56页，转引自尼尔·拉扎勒斯（Neil Lazarus）在《后殖民非洲小说中的对抗》（*Resistance in Postcolonial African Fiction*），新天堂—伦敦（New Haven-Londres），耶鲁大学出版社，第207页。

② 转引自德尼斯·库斯（Denise Coussy）：《尼日利亚小说》（*Le Roman nigérian*），巴黎：斯莱克斯出版社，1988年，第491页。

表的两篇代表作,《小说家即教师》^①和《作家在新兴民族中的地位》^②在非洲知识分子中引起许多讨论。他在这两篇文章中清楚地阐述了一个民族作家的教育及建设性作用:“作家不能期待免除自己再教育和改革的任务,而应该走在人民的前面,因为他毕竟……是这个社会最敏感的力量。”^③他自视为文学先驱,义不容辞地投身于民族的构建。因此,像上个世纪末爱尔兰民族史学家及文学史学家斯坦迪诗·奥格莱迪(Standish O'Grady)和道格拉斯·海德一样,奇努阿·阿歇布将会成为他的民族史的歌颂者和守望者。1958年至1966年之间他出版的小说四部曲意欲描述尼日利亚自殖民之初直到到独立以来的历史。第一本小说《崩溃》(1958年)^④是非洲罕见的畅销书之一(售出两百多万册),展现了最早的传教士与某个伊博人(ibo)村庄居民之间的关系,并成功提出和阐述了两种对立观点:作为处于两者间的夹缝中人,他用英语分析了非洲的现实及文化。这既是一本说教式的现实主义小说,也是展露式的民族小说,既是在重塑尼日利亚的民族史,同时也在借这段历史教谕族人。

没有了自主,了解并记录历史真相,用叙事铸就了民族第一份文化遗产的史学家与诗人之间的界限也模糊了。小说是历史故事和民族史诗的最早载体。卡夫卡谈及正在成长的捷克斯洛伐克时就曾强调:民族史学家的任务对文学宝库的构建也至关重要。^⑤

① 《创始日的早晨》(*Morning yet on Creation Day*), 伦敦:海利门出版社(Heinemann), 1975年。

② 《非洲报告》(*Africa Report*), 1970年3月,第15卷第3期。

③ 奇努阿·阿歇布(Q. Achebe):《小说家即教师》(*The novelist as a teacher*), 见相关前引,第45页,转引自D.库斯,见相关前引,第489—490页。

④ 奇努阿·阿歇布(Q. Achebe):《崩溃》(*Things Fall Apart*), 伦敦:海利门出版社,1958年;《崩溃》,巴黎,《今日非洲》(*Présence africaine*), 1973年。

⑤ 安德烈·比尔吉埃(André Burguière)与雅克·赫维尔(Jacques Revel)都曾突出历史性记叙在法国建设中的实体作用。安德烈·比尔吉埃、雅克·赫维尔:《法国史》,见相关前引,第10—13页。

民族美学

乔伊斯曾经说过民族及民族主义作家始终难以摆脱他对人民的“虚幻之爱”——现实主义的另一种叫法。事实上，我们今天应该讨论在最弱势文学世界或者说最政治化的世界里，“现实主义”在各种形式、变化和命名之下的真正霸权，例如新自然主义、奇丽风格作家、无产阶级及社会主义者等。这种几乎独一无二的文学审美逐步渗透，出现于文学和政治两种革命互相交错之时。所以尽管存在些许差异，但是，正在形成的和遭受严格政治审查的文学领域都普遍需要相同的“现实主义的”或者“虚幻的”先决条件：新自然主义——在其民族主义的或平民主义的表述中——排除了任何形式的文学自主并使得文学创作服从于政治功用主义。文学现实主义最重要的他律性也可作补充证明：我们在各种最遵从出版市场（民族国家的尤其是国际性的）商业规律的文学或副文学（*paralittérature*）创作中都能发现这一点。从某种角度而言，这是罗兰·巴特所谓“真实效应”或里歇尔·里法泰尔（Michael Riffaterre）所谓“真实神话”^①的胜利。自然主义是唯一能使人产生幻觉的文学，让人误以为作家所写正是现实的真实记录。这样的现实效应造就了一种信仰，并在很大程度上解释了它的政治用途，要么用作政权机构的工具，要么用作批评的工具。作为现实与想象的最终结合点而诞生的现实主义是与政治目的和利益最相关的学说。苏联人所宣扬的“无产阶级小说”即为此种文学和政治信仰的化身。^②将新现实主

① 参见罗兰·巴特（R. Barthes）、L. 贝尔萨尼（L. Bersani）、Ph. 哈蒙（Ph. Hamon）、里歇尔·里法泰尔（M. Riffaterre）：《文学与现实》（*Littérature et Réalité*），巴黎：瑟伊出版社，1982年。

② 参见让-皮埃尔·莫瑞尔（Jean-Pierre Morel）：《难以承受的小说》（*Le Roman insupportable*），载《文学的世界与法国》（*L'internationale littéraire et la France*），1920—1932年，巴黎：伽里玛出版社，1985年。

义美学和（或）“民族化”、“平民化”、“工人化”或“农民化”语言的使用相结合的民族性参与，成为处于政治监护下的文学世界里作家的文学他律性最完美的表现形式。

西班牙作家胡安·贝奈特非常清楚地描述了弗朗哥统治下西班牙所出现的类似情形。无论是向当权者妥协的知识分子，抑或试图反对当权者的人，其文学都完全依附和屈从于独裁政权，并可根据新现实主义的美学垄断来衡量：“简单地说，40年代^①的文学是‘右派的’、‘赐福般的’文学、完全支持弗朗哥政权的文学、没有任何对立的一致主义文学（unanimisme）……从50年代起开始流行社会现实主义，即模仿苏联小说或法国存在主义的‘左派’现实主义。他们小心翼翼地创造了一种反对派文学，当然鉴于审查的缘故，并未对当局政治体制进行任何公开的批评。只是触及了当时被认为禁忌的主题：新的富人阶级，工人阶级的困苦……”^②

在70年代贝尔格莱德的一份杂志上，达尼罗·金斯也用几乎相同的话语提及了铁托时期南斯拉夫文学的先决条件：“我们的专区里没有二难选择，所有事都一清二楚：只需坐在书桌前观察大街上过往的行人——我们这里粗鲁正直的那些家伙——看他如何酗酒，如何打自己老婆，如何应对权力机构等，一切都将顺利进行。这就叫做鲜活的介入文学，一种新现实主义的原始艺术。它以政治参与、文化传播、及前所未有的文学复兴的名义，再现了当地的风土人情，例如婚礼、夜间守灵、葬礼、谋杀、堕胎等。”^③

在与政治机构或者政治问题紧密相连的文学世界里，适用于那些无需考虑民族及政治参与问题的强势国家的形式主义往往被看作一种奢侈：“因为我们一再宣扬的这种观念：——达尼罗·金斯写道——文

① 胡安·贝奈特（J. Benet），谈话录B。

② 同上。

③ 达尼罗·金斯（D. Kiš）：《大众诗歌》（*Homo poeticus*），见相关前引，第13—14页。

学要么介入政治，要么不存在——像沼泽吞没一切那样；这表明，政治通过人类的各个毛孔已经渗透到何种地步，人类已经变得多么单面化 (unidimensionnel)，多么缺乏才智，诗学已经隐退至何种程度并成为富人及‘颓废派’的特权，只有他们才可以享受这种奢侈，而我们这些他者……”^①他于是描述了南斯拉夫民族文学的美学，这种美学是由苏联文学传统、政治历史制度及政治压力所强加的。对他而言，社会主义现实主义加重了俄罗斯对塞尔维亚人的统治：“因此在今天，两种神话——泛斯拉夫主义（东正教）及革命神话相遇了；共产国际与陀思妥耶夫斯基相遇了”^②。这种结构性依附使得文学创作屈从于政治机构，它尤其以重复和复制相同的民族叙事前提为标志。换句话说，以政治介入之名创作的现实主义其实是民族现实主义掩盖之下的文学民族主义。

例如在朝鲜，所有文学都是民族性的^③，大部分诗作都宣称为“现实主义”。于是，诗人沈琼尼 (Sin Kyongnim) 出版了现实主义诗集，在诗中，他把自己视同于“人民”或者“群众”等词汇可以指代的一分子——“他们是他们中的一员，并且坚信——帕特里克·莫罗斯 (Patrick Maurus) 写道——无论他们表达了何种痛苦，说出他们的心声，讲述他们的故事都是他的责任和义务”，同时他还出版了民歌研究著作和民歌选集，并且用磁带式录音机录下来以便更好地传播和在创作时从中汲取灵感。^④

卡洛斯·富恩特斯 (Carlos Fuentes) 用非常相似的词语，至少根据

① 达尼罗·金斯 (D. Kiš)：《大众诗歌》(Homo poeticus)，见相关前引，第 27 页。

② 塞尔维亚人对俄国的这种屈从让克罗地亚人懂得了如何辨别，并选择巴黎作为他们的精神归宿。达尼罗·金斯：《大众诗歌》，见相关前引，第 20 页。

③ “在朝鲜……这种民族主义是一个统称的、概括性的原始概念。所有的言辞都是民族性的。在成为‘左派’，加入大众行列或者自称为自由主义者和佛教徒之前，人们都是民族主义者——或者更准确地说是民族救世主义者。”沈琼尼 (Sin Kyongnim)：《沮丧男子的梦想》(Le Rêve d'un homme abattu)，《诗选》(Choix de poèmes) 之“前言”，巴黎：伽里玛出版社，1995 年，第 10 页。

④ 同上书，第 10—11 页。

语义学上的相近结构——民族主义、现实主义和反形式主义——描述了50年代的墨西哥文学。他在《小说地理》中写道，在墨西哥，小说必须满足“教条主义的，会给小说创作造成障碍的三个过于简单化的要求，三种无用的两分法：1. 现实主义对抗魔幻手法，甚至对抗想象；2. 民族主义对抗世界主义；3. 政治介入对抗形式主义，对抗为艺术而艺术及其他形式的非责任性文学”^①。富恩特斯的第一部短篇小说集《戴假面的日子》就根据这种逻辑被判定为非现实主义、世界主义和非责任性的。

这样我们就可以明白文学作品的内容与其所属民族在世界结构中的地位联系多么紧密。快速发展的文学空间的政治依附性突出表现在实用功能主义美学以及比文学现代性标准更加保守的叙述、小说甚至诗歌形式上。相反，正如我试图证明的那样，最文学化地区的自主程度主要是以文学的非政治化，也就是说以大众或民族为主题的几乎完全消失，以“纯”文学的出现来衡量的，不掺杂任何社会或政治“功能”，摆脱了参与民族的或排他主义身份构建的桎梏，对应地，就要参与发展形式和源于各种非特定因素形式的研究，参与剔除文学中所有非文学化观点的辩论。作家自身的角色最终得以延伸至被授意的预言领域、集体的信使和缺乏自主性国家中被指定的民族“先知”（vastes）功能之外。

只有在第二阶段，当最初的文学资源已经合并，民族特性业已建立，“小”文学中才会出现形式上的考虑——特指文学与自主形式的考虑，最早的国际性作家才能够对与现实主义相关的美学预设条件进行质疑，才能够利用格林尼治子午线（au medien de Greenwich，这里意为英语文学标准。——译者）所承认的模式及大规模的美学革命。

^① 卡洛斯·富恩特斯（C. Fuentes）：《小说地理》（*Géographie du roman*），巴黎：伽里玛出版社，1997年，第14页。

卡夫卡或“与政治结合”

多亏了所面临的语言学、民族、政治、文化及美学等形势的复杂性，以及由此引起的精神和政治论战的精微，卡夫卡无疑是最早看清所有“小”文学都能够（和应该）依据相同的模式被思考的人之一，他看到，在他们的立场和面临的特殊困难受同一理论的支持，不仅可以借助其中一个的特征重复来阐明在另一个中无法领会的东西，而且还看到，其中一个已解决的问题可以帮助找到另一条审美和民族文学的出路。作为上个世纪末生活在布拉格的犹太知识分子，卡夫卡一直是奥地利帝国民族问题和斗争的核心。他非但不是人们一贯描述的脱离时代及历史影响的作家，而是从某种程度上不自觉地成为了自己所谓“小”文学的理论家，同时描述了他于实践中在新生的捷克斯洛伐克及意第绪语区（yiddish，东欧、中欧和美国犹太人使用的语言。——译者）政治和文学运动中所观察到的，也就是说所有新的民族文学赖以兴起的复杂机制。民族问题不仅仅是 1850 年至 1918 年之间整个奥地利帝国的重大政治关切，而且还渗透于所有精神及审美问题。因此，1911 年 12 月 25 日，捷克斯洛伐克战争和独立前夕，卡夫卡在其《日记》中，为了宣示年轻民族文学涌现的一般机制，他试图以犹太与捷克文学之间的鲜明对照开始来描述“小”文学。来自波兰华沙的伊萨克·洛瓦（Isak Löwy）指挥的剧团，让眼花缭乱的卡夫卡发现了意第绪语戏剧。他这样写道：“我通过洛瓦了解了华沙的当代犹太文学，以及当代捷克文学的一些略微个人化的概况。”^①正是他对这些年里捷克新兴民族文学深刻而富有感情的了解——马克思·布罗德（Max Brod）确认卡夫卡一直在关注捷克

^① 弗朗茨·卡夫卡（F. Kafka）：《日记》（*Journal*），1911 年 12 月 25 日，《作品全集》（*Œuvres complètes*），第三卷，巴黎：伽里玛出版社，《名家作品集》“七星文库”丛书，1976 年，第 194 页。

文学，哪怕“一点点细节”^①也从不轻视——才使他能够理解意第绪语文学和戏剧中的“民族”特性。

就这样，他开始描述新兴国家的作家们必要的政治立场——即他在其研究方案中简述自己立场时所称的“与政治联接”^②。他列举了伴随民族文学产生的一系列政治现象：“思想运动、民族意识意义上的团结、文学对民族本身的支持及面对周围敌对世界的自豪感。”^③他坚持民族新闻业和图书出版业同时诞生及平行发展，尤其是文学政治化及赋予文学应有的政治重要性，他还提到“提倡对从事文学创作者的尊重……和文学事件被纳入政治关切之中的事实……”^④。卡夫卡解释道，在这些小国家中，文学作品本身是在与政治无法避免的接近中完成的：“个人的事”——他写道——很快变成集体的事，“我们到达了将它与政治分隔的界限，甚至将努力在它未到达之前发现它，并找到逐渐缩小的这个界限”。换句话说，所有的文学作品都具有政治（集体）色彩，因为人们一直试图将其政治化（也就是说民族化），缩小区分个体（多数文学中的主要领域）与集体的界限。但是——卡夫卡补充道——“鉴于文学内部的独立性，（文学）与政治的联系并不是危险的事情……随后便是文学的内在自主性。所有这些使得——他接下来写道——文学与政治口号挂钩，在整个国家得到传播”^⑤。总之，对于能够发现布拉格这些现象的卡夫卡，对于聆听洛瓦详细讲述华沙意第绪语文学领域所发生的一切，以及意第绪语国家的政治斗争的卡夫卡来说，新生文学只有借助其政治诉求才可存在。它的第一个特征，甚至它的“生命力”都是促成双方建立的两个范畴之间长期相互交织的产物。正如他不久前明确指出的那样，

① 马克思·布罗德 (Max Brod):《弗朗茨·卡夫卡》(Frantz Kafka), 载《回忆录》(Souvenirs et documents), 巴黎: 伽里玛出版社, 1945年, 第175页。

② 弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka), 见相关前引, 第198页。

③ 同上书, 第194页。

④ 同上书, 第195页。

⑤ 同上书, 第197页。

华沙意第绪语文学中“左右一切作品的民族斗争”，也决定着所有“小”国家的文学创作。

当然，这些“小”文学是经由与卡夫卡世界里最优秀的强势文学——也就是说德国文学——的内在比较而命名的。后者的特色不仅仅是拥有“许多伟大的文学天才”——这是德国文学遗产命名的非常简单的方法——而且进入了“崇高”的主题——表明文学自主的方式。的确，卡夫卡注意到，并强调了新的民族文学同时也是人民的文学——足以证明他罕见的敏锐洞察力。正如他所言，文学“界”、文学传统、文学资本本身特有的自主性实际上解释了“文学史更多地是与人民相关，其次才与文学史相关……”^①。这样，卡夫卡就明确地以其遗产即长久积淀著称的“大”文学与以其人民文化定义的“小”文学之间的根本差别，他证实了以上所述两种合法文学之间的斗争。所以“在大文学内部被视为粗俗，且非其必要组成部分的作品在小文学中却公然走向阳光……”^②。在他看来，文学形式、语言和作品“高”与“低”的互相颠倒，是“小”文学的一个主要标志（“到处可见鸡毛蒜皮的小事被用于文学创作”^③）。

卡夫卡最后提到了小国家的所有作家与其民族文学之间复杂的义务关系：“民族意识对于小国家个人的要求导致了这样一个后果，即每个人都必须时刻准备好了解属于自己的文学权益，支持并为之而斗争，且即使不了解亦不支持，也都应在任何时候为它而斗争。”^④因此，作家不可以宣布自己还未拥有的自主性：他们有义务“斗争”以维护“属于自己的那份文学权益”。

这篇晦涩难懂的文章不是一种真正的理论，而更像随意写在稿纸

① 弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka)，见相关前引，第 196 页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书，第 206 页。

上的一些笔记，但最终形成了卡夫卡关于此主题的最初思考，该主题或将——如我们在下文所阐释的——在所有作品设计中处于中心位置。然而，此文真正的重要性在于卡夫卡所坚持的立场：这种情形中，卡夫卡既是旁观者也是当事者。换句话说，卡夫卡持有一种通过伊萨克·洛瓦而激发了对意第绪语文化民族主义运动的狂热兴趣，他的姿态极为罕见和弥足珍贵：他同时提出了理论观点和实践观点。他那热情观察者的姿态在试图进行解说及推广的同时，以非常有效的方式使人们能够内在地理解证明强势文学经验的语句。所以他的直觉能够利用某种在实践中“证明”理论分析的假设。也就是说，只有熟悉了文学世界等级结构的一般模式，我们才能够透彻地解析德勒兹（Deleuze）与瓜塔里（Guattari）都曾长篇评价过的1911年12月25日的《日记》这篇名作。卡夫卡确认应该讨论“小”文学，换言之，应该讨论只存在于他们与“大”文学之间的不平等结构关系中的文学世界；他将其描述为一下子就被政治化的世界、并突出了在此环境下完成的文学作品不可避免的政治与民族特性。当然，如此并非为其惋惜或者贬低出自这些国家的文学作品的价值，相反是为了了解其本质、关怀（“乐趣”）以及早已使它变得举足轻重的机制。

反复阅读此文的德勒兹与瓜塔里，从“次等文学”很模糊的概念出发，将原始、过时的政治大纲运用于文学之中，以此减少了文学的特性，并改变了原意。在《卡夫卡——为了少数文学》中，他们只是将1911年12月25日这篇日记中卡夫卡的注释稍作修改就断言，卡夫卡“是一位政治作家”（“他们写道，从给《菲丽丝》[*Felice*]^①的信札开始一切都是政治”）。如果说卡夫卡的确曾心系政治，他的传记作家克劳斯·瓦根巴赫（Klaus Wagenbach）^②也证明了这一点，那么他所有的政治关切也

① 巴黎：子夜出版社，1975年，第75—77页。

② 克劳斯·瓦根巴赫（Klaus Wagenbach）：《弗朗茨·卡夫卡年轻时代（1883—1912）》[*Franz Kafka. Années de jeunesse (1883—1912)*]，巴黎：法兰西水星出版社，1976年。

不会是德勒兹和瓜塔里赋予的。他们过时的政治观点导致了一些历史性错误。他们将自己的政治观，比如颠覆或者“颠覆性斗争”强加给卡夫卡，然而此观点对处于上世纪初布拉格的卡夫卡来说，和唯一的民族问题不谋而合：“他们写道，这样的文学成为少数文学是一种光荣，即对任何文学它都是革命性的”^①；“‘少数’不再指某些文学，而是指所谓的大文学或者所有已存文学内部的革命因素”^②。换言之，卡夫卡或许是一位没有实际政治关切的作家，从不为时代的政治热点问题而忧虑。

由于不能确切地定义卡夫卡关于“政治”的概念，德勒兹与瓜塔里不得不坚持最古老的作家观念以证明他们的立场：他们断言卡夫卡是预言性的政治作家；他讲的是未来的政治，正如他曾常常预感或者描述将要发生的事件那样：“从头至尾，他都是一位政治作家、未来世界的卜师”^③；在他那里，“逐渐消失的创造性线路导致了所有政治、经济、官僚主义以及法权的产生：这条线就像吸血鬼一样吮吸它们，使它们发出来自不远将来的、不为人知的声音，法西斯主义、斯大林主义、崇美主义（américanisme）等魔鬼般的势力都来敲门。因为形式先于内容并主导内容……”^④；“文学机器于是接替了未来的革命武器”^⑤。因此他们提及这位能预知和宣告未来事件的先知、预言家和卜师的面目；他们只是重新回到了最古老的诗学神话。过时是这些强势文学的文学种族中心主义（l'ethnocentrisme littéraire）的表现之一，他们将自己的审美和政治范畴运用于文学作品之中。对卡夫卡来说，在他的范畴里，甚至可以想象民族主义是伟大的政治信仰之一。德勒兹与瓜塔里从所有资料出发，创造了一个政治和文学批评范畴：“次等文学”，并将其赋予卡夫卡。

① 德勒兹（G. Deleuze）与瓜塔里（F. Guattari），见相关前引，第35页。

② 同上书，第33页。

③ 同上书，第75页。

④ 同上书，第74页。

⑤ 同上书，第32页。

第二章

被同化者

年幼时，在一个水深火热、缺少三位一体、只有 50 万人口的偏远国家里，我萌生了写作的豪情……然而，书并不仅仅是在头脑中产生的，它们是物质的东西，所以想要将自己的名字印在物质的书脊上，就需要出版社和出版商、版面设计人员、印刷工人、装订工；书店、批评家、报纸、杂志……自然还需要购买者和读者……这样的社会不是三位一体式的。如果我想当作家并且以自己的书为生，就必须离开……对当时的我来说，这就意味着去英国。我沿市郊和城市边缘朝着那个在我眼中代表中心的地方旅行，我的希望就是那儿有我的立足之地。

——维·苏·奈保尔 (V. S. Naipaul) :

《我们的世界文明》(*Notre civilisation universelle*)



如果我们试图将中心外作家的种种两难处境、选择和创意描述成相互间紧密相连即不可分离的立场整体，那么我们会专注于换一种方式来提出被统治民族文学的定义和范围这个——再次出现的——问题。此种方法直接导致的实际后果之一其实就是要重新收编这些被流放或者被同化的作家，也就是说从自己民族群中“消失”的作家。比利时（法语）文学史首先介绍了民族文学创始者和那些要求得到民族身份的作家。这些文学史通常都会排除或者反对记载关于玛格丽特·尤瑟纳尔（Marguerite Yourcenar）和亨利·米修，就像爱尔兰文学史不愿将萧伯纳和贝克特纳入自己的民族体系那样，似乎最初与某个文学领域的所属关系必定会对积极的肯定模式产生影响。实际上，要了解任何一个文学世界的形成，就必须明白两种国籍选择之间的关系，哪怕是敌对关系、它们间的互相排斥、以及由出生地引起的仇恨或者依恋。

按照相同的逻辑，我们不能将民族文学范畴与民族领土混为一谈。作为协调整体的元素，每一种立场都代表了一种文学空间，其中包括流亡作家；考虑到这一点就能从某种程度上解决有关“小”文学的一些习惯性的、不成问题的问题：政治上最民族化作家的立场，和那些被判在国家内部流亡的作家，如胡安·贝奈特（Juan Benet）或阿尔诺·施密特（Arno Schmidt）、短期流亡的作家如辗转于的里雅斯特（Trieste，意大利古城。——译者）和巴黎的乔伊斯、流浪于巴黎的达尼罗·金斯以及借居伦敦的萨尔曼·鲁什迪等所持的完全国际化自主立场之间的问题；民族文学世界的复杂性就显现于二者之间。

例如，我们今天谈论哥伦比亚文学及哥伦比亚作家，似乎这一政治文学团体本身即为一个确实的、显而易见的事实，它可以完成一项描述性工作。然而，蜚声国际文坛的作家如盖布列·加西亚·马尔克斯

(Gabriel Garcia Marquez, 1982年诺贝尔文学奖得主)和阿尔瓦罗·穆蒂斯(Alvaro Mutis)之间,在深受国际认可模式影响的如日耳曼·埃斯皮诺沙(German Espinosa)这样的民族作家本身之间,在欧洲及拉美的无数旅行中,在与拉美文化及语言体系的所属关系中,在巴黎的重要地位和媒介作用中,在加西亚·马尔克斯喜欢,而阿尔瓦罗·穆蒂斯厌恶的对古巴政治中心的回避中,在纽约的吸引力,在巴塞罗那文学编辑及文学经纪人的重要性中,在西班牙逗留的日子中,在出身于“飞速发展”时期整个拉美最著名作家之间的(文学政治)对立和大型政治争论中,所有这一切都使得哥伦比亚文学世界成为了一种超越国界的政治诉求,一个作家们共同创造的,民族界限无法逾越的隐形民族文学实验室。距离中心最远的文学世界的地域性爆发及它们不同形式的独立体系或许就是文学空间与民族政治空间的不一致性,也就是说相对独立于世界文学的自主性的最大特征之一。

所有这些缓慢形成、由作家们加以使用的见解“造就”了每一种新兴文学的历史。从这种意义上讲,它们构建并逐步统一了孕育它们的文学空间:其中每一种可能的情况都是这些空间起源的阶段之一。然而,任何一种新见解的产生都不会使已有见解显得过时或者消失。每一种见解都会促进游戏规则复杂化和演变,它为文学资源而竞争和斗争,因此也“丰富”了文学空间。描述这些文学反叛和颠覆形式的全部困难,在于每一种“选择”可以同时被描述为起源的阶段或者整个体系的一部分,被描述为谱写文学史的发展运动或者在同一文学空间里共存(或对抗)的现代立场之一。

例如,同化就是文学反叛的“零度”,就是说,是所有实习作家的必经阶段。这些作家都来自政治和/或文学弱势地区,例如那些未出现争取民族独立和“差别”要求的殖民地区的作家,他们没有任何文学和民族资源可支配。但是,对于被统治、相对拥有特别资源的作家而言,如比利时的亨利·米修或爱尔兰的萧伯纳,这或许是个机会;他们可以因此拒绝民族作家的命运和波兰的卡兹米耶兹·布兰迪斯(Kasimierz

Brandys)所说的作家的“爱国义务”，并近乎“偷偷地”将主流文学遗产据为己有。萧伯纳与米修要求直接享有形式与内容自由的权利，而只有归属于某个强势文学世界才能获得这种自由。这就是为什么同化式流亡既是被统治文学空间的构成性地位之一，同时也是弱势文学空间的形成阶段之一（零点）。然而，由于强势文学空间里持该观点者的消失或弱化，他们往往会被民族文学史遗忘或者边缘化。

很长时间以来，政治同化都被视为融汇或者合并的过程，也就是为了强势文学创作的利益，某个移民、流亡或者被统治民族的宗教、文化以及语言差异或者其特征的逐步消失的过程。犹太裔英国作家伊斯瑞尔·冉威尔 (Israël Zangwill, 1864—1926) 在自己的一部长篇小说《犹太喜剧》(*Comédies du ghetto*) 里标题为《英国化》一节中描绘了一幅激动人心的画面，从某种程度上借以简练地表达了被统治者试图赖以忘记自己出身的同化意愿所包含的所有二重性和困难。作者写道：“这是很好的方法，可以使英国人掩盖其与以色列大祭司亚伦 (Aaron) 谱系三千年亲缘关系所感到的耻辱”；因此，冉威尔写道，“萨蒙·科恩 (Solomon Cohen) 由于不地道的希伯来文的英语化发音方式，坚持只接收会讲英语且有牧师气度的犹太教士加入其共同体，所以他总是与众不同。”^①

拥有牧师气度的犹太教士或许正是文学同化的范例。就像拉缪所理解的那样，不管它是否取决于口音的矫正，对于很多完全缺乏公认文学资源的作家来说，这样的范例都代表了进入文学和文学存在的唯一道路。对于那些文化民族主义运动出现之前远赴伦敦开创职业生涯的爱尔兰剧作家的文学旅程，也要如此去理解。众所周知，奥斯卡·王尔德 (Oscar Wilde) 和萧伯纳都是老派戏剧作家的继承人，这些继承人中包括 18 世纪的康格里夫 (Congreve) 和他的继承人，法夸尔 (Farquhar)，歌德史密斯 (Goldsmith) 和谢里丹 (Sheridan)，他们全都来自爱尔兰，在喜剧

① 伊斯瑞尔·冉威尔 (Israël Zangwill):《犹太喜剧》(*Comédies du ghetto*)，巴黎：别样出版社 (Editions autrement)，1977 年，第 52 页。

方面享有盛名。对于乔伊斯来说，则与他后来努力摆脱的历史性依附形式有关。他在自己的《批评文集》里一篇有关王尔德的文章中这样写道：“《温夫人的扇子》（王尔德创作于1892年的剧本）轰动了整个伦敦。从谢里丹到歌德史密斯，在爱尔兰喜剧作家的优良传统中，王尔德像他们一样成为了英国人喜欢的小丑。”^①

因此，当乔伊斯在《尤利西斯》(*Ulysse*) 开头将一面“女仆的破镜”^② 当作“爱尔兰艺术的象征”时，就应当将乔伊斯在《尤利西斯》开头的精彩论断理解为对任何形式同化的坚决拒绝。这一形象是一个为所有被殖民或被一般统治地区艺术和文化作品所下的挑衅性的定义。文艺复兴运动之前的爱尔兰艺术就是一面普通的镜子。我们已经能从中找到对模仿的谴责，例如杜贝莱曾说过：七星诗社诗人称作“城墙粉刷工”的人所创造的纯粹是主流艺术的复制品。但是，作为狂怒的现实主义作家，乔伊斯在摒弃模仿创作的道路上走得更远，他在镜子上加上一道裂痕。在乔伊斯看来，爱尔兰艺术家由于自身的依附性，除了拙劣复制原有文学之外无法创作出更好的作品；最好是，他们并非单纯模仿；他们不可能自行摆脱殖民者给予的不利条件，其中包括美学领域，他们是为英国人服务的仆人，“无所不能的仆人”——在20年代民族主义的爱尔兰是一种极为粗暴的说法；换言之，就像接受自己唯一的身份那样，他们接受了征服者强加的贬低自己的定义。这样，我们就能够理解为什么同化是新兴世界的一个关键问题：对于不拥有任何民族资源的人而言，同化不仅是进入文学的首选之路，更是“背叛”新兴民族文学的特殊形式。被强势文学世界同化的艺术家们失去了“民族主义者”的身份，并“背叛”了民族文学事业。

① 乔伊斯(J. Joyce):《奥斯卡·王尔德, 萨洛姆式诗人》(*Oscar Wilde, le poète de Salomé*), 见相关前引, 第242页。

② 詹姆斯·乔伊斯(James Joyce):《尤利西斯》(*Ulysse*), 巴黎: 伽里玛出版社, 1929年, 第5页。《尤利西斯》(雅克·欧贝尔指导下完成的法文译本, 伽里玛出版社, 2004年, 第5页)中的同样表达翻译为:“一位女仆的破镜”(Le miroir fêlé d'une servante)。

奈保尔，保守的同化

来自不列颠帝国的奈保尔 (V. S. Naipaul) 的故事，是一位完全被英国文学价值标准同化的作家的故事。在自己国家缺乏任何文学传统的情况下，他别无选择，只能“变成”英国人。尽管由于他的经历、文化、甚至皮肤的颜色——他与别人之间差别的无法抹煞的标志而承受的所有苦难、反对和疑难，他仍只能选择处于这种中间状态：既非真正的英国人（即使他曾被王后封为贵族），亦非真正的印度人。

出生于英属安的列斯群岛的特立尼达 (Trinidad) 的奈保尔是印度移民后裔。其祖先大约 1880 年被招募为签约农民，开垦不列颠帝国多个地区的种植园^①，还曾被送到了南非斐济岛上的莫里斯岛——甘地约于 19 世纪末发现的印度社群，即圭亚那和特立尼达。奈保尔借助继续学习深造的奖学金来到英国，带着当作家的梦，他不断地被同化，不断地融入，最终成为了最完美的英国风格的代表。

奈保尔抵达伦敦大约 40 年后，即 1987 年在英国出版的《到达之谜》(*L'Enigme de l'arrivée*)^② 一书可以说是作家的心路历程，他失望地总结了自己忙于找寻最终地位的悲怆人生。“这是我许久以来所读过的最令人伤感的书之一，全书自始至终保持一种哀婉动人的基调”^③，萨尔曼·鲁什迪 (Salman Rushdie) 离开伦敦时对此书如是评价。特立尼达本身缺乏奈保尔可以要求恢复、据为己有或者参与构建的文学和文化传统，此外，他与印度之间过大的历史地理断层，两代移民将他与印度分隔，因此他不可能完全与其同化，由此成为双重流亡痛苦的化身。在这本书中，他回忆了从特立尼达首都西班牙港直到南安普顿的旅行，他面

① 参见奈保尔 (V. S. Naipaul)：《印度：一百万次斗争》(*L'Inde: Un million de révoltes*)，1990 年，巴黎：普伦出版社，1992 年，第 13 页。

② 同上。

③ 萨尔曼·鲁什迪 (S. Rushdie)：《想象的祖国》(*Patries imaginaires*)，见相关前引，第 164 页。

对因为其他人眼中自己的古怪而必须承受极大痛苦时的冷酷和理智，以及对于自身的此种残忍，与讲述自己到达巴黎情景的拉缪^①如出一辙。“像来自远离帝国的乡巴佬一样”^②，奈保尔明白自己只是“半个印度人”，不可能真正融入印度的文化传统，然而另一方面，他所接受的教育、他的出身和皮肤的颜色又令他与伦敦的知识和文学习惯格格不入：他在谈到特立尼达时写道：“这个半印度式的世界，这个在时空上远离印度的世界，这个对于不懂这里的语言、无法深入了解其宗教和习俗的人来说充满了神秘色彩的世界，就是他所认识的社会形态。”^③

奈保尔还讲述了继其学习和早期艰难的作家生活之后，他定居在英国乡村维尔特郡，在那里他就像获得了新生一样，最终试图“变成”英国人，试图了解风景和季节的变换交替以及这个地方民众的故事和生活。“我逐渐掌握了一种本领，它不能与我对特立尼达花草树木几乎本能的了解相提并论，而像学习另一门语言”^④。“就在那时我学着辨别确切季节（春末），将它和某些模样的花草和河流联系起来”^⑤。加入一个国家并了解它日常“私生活”如此狂热的意愿，熟悉它的历史以融入其中的此种方式——“对于这些古老的土地，我一直满怀深情，一直感受着人类对它们的适应……现在，自从来到英国以来，我第一次习惯了这里的风景和适应了这里孤独的地方”^⑥——不断被提起，似乎为了掩饰他所感受到的某种缺失。为了最终结束自己起初消极的局外人状态，没有历史背景、没有文学、没有传统，没有自己的文化——所有这一切都被他称为“不确定的过去”——他便潜入了“英国化状态”。

我们就可以这样来解释他的英国式世界观，解释他为何几乎挑衅

① 参见沙尔-费迪南·拉缪 (C.-F. Ramuz)：《存在的理由》(*Raison d'être*)，巴黎：差异出版社 (La différence)，1911 (1914) 年。

② 奈保尔 (V. S. Naipaul)：《到达之谜》(*L'Énigme de l'arrivée*)，见相关前引，第 169 页。

③ 同上书，第 144 页。

④ 同上书，第 43 页。

⑤ 同上书，第 249 页。

⑥ 同上书，第 30—32 页。

性地主动显示自己比英国人更英国，比他们更怀念大不列颠帝国时代和英国逝去的强大，为何自豪地宣布自己是西方文明的产物。他发表于《纽约书评》(*The New York Review of Books*) 题为“我们的普世文明”^① (*Notre civilisation universelle*) 的演讲就意味着他所希望的某种占有，是他完全认同不列颠帝国价值观的完美体现。客观比较欧洲殖民体系和穆斯林殖民体系两种殖民主义类型时，奈保尔一方面谴责后者^②，一方面自豪地声明自己是前者的产物：“如果我必须描述普世的文明，那么我可能会说它就是我从边缘向中心地带旅行的文明”。奈保尔一直保持这种既保守又绝望和不现实的立场：皮肤的颜色时刻提醒他对英国前殖民地上自己同族的这种特殊“背叛”。

甚至他对现代印度复杂、痛苦、艰难和双重性的目光^③也昭示了此种悲伤怪异的清醒，并让他在要求民族独立的呼声中首先认清了英国遗产的标志。正是这样疏远的亲近使他得以道出与此同样令人无法接受的矛盾事实：“古印度历史是其征服者谱写的。”^④甚至随后孕育了印度民族主义运动的国家、民族遗产、文化及文明的概念皆源于英语世界的世界观和历史观。他自己作为遥远的特立尼达的孩子，早就学习过“歌德有关威廉·琼斯 (William Jones) 爵士翻译于 1789 年的梵文戏剧《沙恭达罗》(*Shakuntala*) 的评论”^⑤。

① 奈保尔 (V. S. Naipaul)：《我们的共同文明》(*Notre civilisation universelle*)，发表于纽约曼哈顿学院的演讲，《纽约书评》，1991 年 1 月 31 日。

② 也可参见奈保尔 (V. S. Naipaul)：《穆斯林的黄昏》(*Crépuscule sur l'Islam*)，巴黎：阿尔班·米歇尔出版社，1981 年。

③ 他的阅历随着时间改变，在他 1962 年的初次旅行时开始发生转化（《黑暗之地》[*L'illusion des ténèbres*]，巴黎：布尔乔亚出版社 [Bourgeois]，1989 年），1975 年旅行之后，他便于同年写了《伤痕累累的印度》(*L'Inde brisée*)，巴黎：布尔乔亚出版社，1989 年），最后一次旅行则记录在《印度：一百万次斗争》(*L'Inde. Un million de révoltes*)，见相关前引，1990 年。

④ 奈保尔 (V. S. Naipaul)：《印度：一百万次斗争》(*L'Inde. Un million de révoltes*)，见相关前引，第 439 页。

⑤ 同上书，第 446 页。威廉·琼斯 (William Jones)，18 世纪大不列颠帝国的伟大学者，也是启蒙运动的热烈拥护者，并被任命为地处加尔各答的孟加拉高级法院法官。他前往印度以求事业成功；为了翻译神圣的印度文明经典，他曾潜心学习梵文。

这些就是奈保尔先前吐露过，自己所遭遇的奇怪悖论和接连不断的绝境。他对于英国的悲观态度，对田园般故乡的守旧惋惜，对古代伟大和衰败城堡的见证，对不列颠强国之风近乎殖民式的怀念，皆可证明为何他的观点和他对英国世界观的完全拥护奇怪地颠倒，且两者永远无法完全吻合。鲁什迪提起过的“奈保尔高傲的憎恶”^①，促使他无论在小说中（例如《游击队员》[*Guérilleros*]^②），或者在记实报道中，都将其玩世不恭的失望眼神转向第三世界的国家，也同样是他“被同化”、“背叛”被殖民者身份和激进怀疑论的结果。

他一心一意追寻英国风格，还因此被英国女王封为贵族，但也自然导致他永不会在形式与风格方面有所创新。他对英国政治和文学世界的政治保守主义是某种——正如语言学家所说的——近乎矫枉过正，见于他所有的作品之中。他找寻身份的悲怆历程淋漓尽致地体现在全部著作的传统特征中。像英国人一样写作，就是与英国的标准保持一致。

亨利·米修，何为外国人？

若撇开亨利·米修来自某个语言受统治而非政治受统治国家的事实，从某种意义上讲，亨利·米修的旅程与奈保尔如出一辙：比利时法语区在语言方面历来受制于法国。米修出生于比利时，他拒绝民族诗人的命运，选择遗忘并使人们忘记他的比利时出身以“变成”法国诗人。如果忽略口音问题，那么语言社群、隶属某个国外民族团体外在符号的缺失的确有利于他差不多是秘密地融入主流诗人的团体。

像瓦隆人一样，亨利·米修面对两条道路。一条为异化，即争取恢

① 萨尔曼·鲁什迪 (S. Rushdie):《想象的祖国》(*Patries imaginaires*)，见相关前引，第399页。

② 奈保尔 (V. S. Naipaul):《游击队员》(*Guérilleros*)，巴黎：阿尔班·米歇尔出版社，1981年。

复自己属于比利时地区或民族的身份；另一条为接受法国文学世界的同化。米修 1899 年出生于比利时的纳幕尔 (Namur)，1925 年才定居巴黎。除了在 1926 年一首诗作中提到过的口音问题（他甚至在随后的版本中删去了这部分）^①，这部分内容令人想起西奥朗 (Cioran) 曾承认过的“欧洲另一端的 r”^② 的口音（法语中“r”为小舌音，但在东欧，一些说法语者往往将“r”发成大舌音。——译者），疏远和相异性立场虽然让他接近外省地区（根据过于近似的定义），但却并未因此抹煞自己是外国人的事实。

米修在某些作品集中，例如《某位毫毛》(*Un Certain Plume*, 1930 年)、《蛮子游亚洲》(*Un Barbare en Asie*, 1933 年)、《加拉巴恩的旅行》(*Voyage en Grande Garabagne*, 1936 年)，以及《在别处》(*Ailleurs*, 1948 年)，都强调了国家与人民、外国人与土著之间的距离、不协调和区分，而不是仅仅标志着纯诗学构想的前奏。作为法国的近邻，他的口音和举手投足暴露了他怪异的外国人处境——既是外国人又不完全是，尽管没有任何事物表明他与众不同，他的类同本身却阻碍了他变成“同类”，也只有如此他才能够设想本地人与外来人共享同一片天空。他的种族符号话语中率直的滑稽模仿，尤其是《加拉巴恩的旅行》，与斯威夫特 (Swift)——另一位入籍英国的爱尔兰“外国人”——的构思有异曲同工之妙。同样，至少在法国，人们可能几乎已经忘了斯威夫特《游记》的颠覆性和煽动性力量，人们也许没有读过米修的这类《游记》，但至少会认为它们反映了迷恋怪异特性的“外省”诗人的真实处境。^③

① 参见让·皮埃尔·马丁 (Jean-Pierre Martin)：《亨利·米修，自我写作，移居国外》(*Henri Michaux. Ecritures de soi, Expatriations*)，巴黎：约瑟·科尔蒂出版社 (José Corti)，1994 年，第 288 页。

② 西奥朗 (E. M. Cioran)：《左右为难》(*Écartèlement*)，巴黎：伽里玛出版社，1979 年，第 76 页。

③ 在这些作品中，外国人往往都是被怀疑的对象：“当外国人来的时候，人们将他们关押在兵营里，或者阻拦于国境之外。经过无数的考验之后，他们才能逐渐获得允许进入这个国家。”亨利·米修 (H. Michaux)：《在别处》(*Ailleurs*)，《加拉巴恩的旅行》(*Voyage en Grande Garabagne*)，巴黎：伽里玛出版社，1948 年，第 50—51 页。

阿尔弗莱德·冈戈特纳 (Alfredo Gangotena), 假巴黎人, 1924 年来自遥远的乌拉圭, 也是寄居的法国诗人, 获得了同时代所有最伟大作家的认可, 而且全部大型杂志都发表过他的作品。米修就是在这位厄瓜多尔诗人的陪同下开启了在厄瓜多尔为期一年的著名旅行。如果我们欣然承认此番旅行只是为了证实厄瓜多尔几乎就是冈戈特纳 (Gangotena) 笔下的比利时, 那么就能更好地理解他何以想要在引起轰动的这第一本书中逐步摆脱诗歌里的全部异国情调。他们与法国之间的外部关系十分相似, 都有拒绝赞扬一切对背井离乡事实的共同意愿——无论地理、语言或者文化方面——使米修推广他的离心立场, 双语的能力同样促使他们互相认同: 作为瓦隆人的米修曾学习过佛拉芒语, 年少之时就对可能让他错过这两门语言的世界语的发展颇有兴趣。他也由此在被厌恶的比利时与冈戈特纳的出生地和“文学流亡地”——厄瓜多尔之间建立了某种对等关系。

我们还可以从 1959 年发表在与罗伯特·卜立松 (Robert Bréchon) 谈话录^①中的《五九年存在二三事》(*Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*) 证实这种比利时归属感的重要性, 它对于年轻的亨利·米修就像一个诅咒, 甚至让他感到低人一等。尽管他厌恶吐露生平事迹 (与西奥朗的另外一个相同之处: 被流放至某种文学中、被同化并借此成功地忘记自己出身的诗人都合乎逻辑地讨厌回忆自己成长的各个阶段), 虽然他已经成为了一位非常有名望的诗人, 但他依然承认了仅有的一篇自传里几个简洁明了的特征。在这篇年轻比利时诗人的自传里, 米修回顾了自己的文学教育和吸引着他的国际性比利时杂志的重要性, 尤其明确了自己想要摆脱比利时属性的愿望: 他确认自己于 1922 年最终“离开比利时”, 随后, 自 1929 年开始, “他就在周围旅行以将自己从祖国驱逐出去, 断绝所有的联系, 包括自己本身的或者

① 罗伯特·卜立松 (Robert Bréchon): 《亨利·米修》(*Henri Michaux*), 载《新法兰西杂志》(*NRF*), 1959 年, 重新收录于《作品全集》, 见相关前引, 第 CXXIX—CXXXV 页。

与希腊、罗马、日耳曼文化或者比利时习惯的联系。可称之为一系列离乡移民旅行”^①。

对一个国家的明确排斥在 20 年代亨利·米修的整个历程中都打上了烙印，并构成了他早年作品的素材。为了拥有另一种文化和文学传统并最大限度地融入其中，他努力摆脱与生俱来的一切，包括否认使自己蒙羞的出身。我们还记得在《某位毫毛》的前言里，米修曾坚决地表明自己对家族和民族遗产的拒绝：“我曾与父亲（母亲、祖父、祖母以及曾祖父母）在对抗中生活；因为不认识更久远的祖先，我也不可能与他们对抗。”^②

所以很久以后，他否认民族合并的任何尝试，拒绝被收录在比利时文学诗选中。对自己姓氏的憎恨，包括对家庭的嫌恶和对民族的抛弃，不容置疑地标志着他将这些都视为一种厄运。他在《五九年存在二三事》中写道：“他继续用自己讨厌的平凡名字来签名，对此他感到耻辱，这个名字对他来说无异于打上‘次等品质’记号的标签。”或许是由于忘不了仇恨和不满足，他依然保留着这个名字。但是，他从不骄傲地，而是痛苦地拖带着置于每部作品末尾的这种负担，他就是这样逃避着被削减的成就感。^③

① 罗伯特·卜立松 (Robert Bréchon)：《亨利·米修》(Henri Michaux)，载《新法兰西杂志》(NRF)，1959 年，重新收录于《作品全集》，见相关前引，第 12 页。

② 亨利·米修 (H. Michaux)：《某位毫毛》(Plume)，继《遥远的内心世界》(Lointains intérieurs) 之后出版，巴黎：伽里玛出版社，1938 年，第 68 页。少年时期，或许困扰于要找到通往自由道路的意愿和有可能从自己出身里解放出来的痛苦拷问，他热衷有关遗传和家谱的问题。

③ 亨利·米修 (H. Michaux)，见相关前引，第 17 页。

西奥朗，论出生于罗马尼亚的烦恼

被强势文学中心所同化的作家的经历为我们展示了所有不同类型和形式的文学统治。奈保尔同时面对政治统治和使其加剧的文学统治的影响；米修面对的是无法摆脱的语言和文学依赖；而西奥朗则可以说承受着完完全全的文学暴力。来自一个极弱势且起步相对较晚、但无论政治还是语言上都不受法国统治的文学世界，西奥朗远离罗马尼亚去流亡，“背叛”民族的事业直至抛弃自己民族语言而讲法语，选择定居文学之都以逃避所有“小”国作家的命运。

当西奥朗到达巴黎时（1937年），他在自己国家已经是颇有名气的年轻学者，出版了四本书，另外两本以《被征服者的枕边书》（*Bréviaire des vaincus*）为标志的书也随即于1945年问世。然而在法国，他是一个外国人、陌生人、没有人翻译其作品的穷作家。他如同一个留级学生，过着极为困苦的生活。陷入无人知晓的境地，处于无产阶级知识分子中受剥削最严重的阶层，这大大丰富了他欧洲边缘作家的最初经历。但到法国10年后，将法语作为写作语言的事实完成了他自身的“变形”。这对他来说是一个真正的证明，他亲口承认：“二十岁时改变语言还勉强可行，可是对我，一个三十五六岁的人来说……转向另一种语言，简直是一个可怕的经历，只有以抛弃自己的母语为代价才能做到。”^①西奥朗作为法国作家群（迟来）的“新生”以剥夺所有“罗马尼亚特征”为前提。为了能够理所当然地分享法国文学和文明遗产，即享有不会被罗马尼亚“耻辱”标记玷污的特别认可，并且不用无奈地看着自己的“天才”被民族归属感毁于一旦，西奥朗必须忘记过去。在他那里，我们几乎一步一步地重新见证了亨利·米修所走过的路（西奥

^① 转引自 G. 里瑟阿努 (G. Liiceanu)，见相关前引，第 114 页。

朗将与他有紧密联系^①)——民族主义和法西斯主义困扰自然被搁置一旁——试图抹去比利时口音、隐瞒家谱,公开宣布对家庭的厌恶、对遗传特征的蔑视以及对佛拉芒景象的反感,一心一意想要擦掉出身的印记以“变成”法国人。

但是,只有通过西奥朗“写作风格”的选择才能真正理解他为何皈依法语:西奥朗不止选择了法语,而且选择了拉辛(Racine)的语言(或称为“伟大”风范)。文章风格的(超级)古典主义实际上将他引入法国文化毋庸置疑的、强盛的理想阶段。西奥朗力图重新找到与其世界最高认知度相匹配的语言状态和法语风格,以努力达到“纯”天才的境界。在文化和趾高气扬的古典主义等级观念里,我们会发现赫尔德(Herder)理论(或广义上的德国理论)的踪影,因为它在上个世纪末解放的所有欧洲“小”国都发挥着至关重要的作用。我们可以将西奥朗的风格,即他的所有作品理解为从18世纪继承来的,路易十四的法国辉煌时期信仰的变形,因为路易十四本人就是“古典主义”的化身;我们知道,尤其德国人曾积极与之抗衡。

他“变身”的野心,也就是说蜕变成法国作家的野心、他对历史衰落和失败无止尽的担忧以及历史的“民族主义”观导致他进行了双重的文学转变。他首先从罗马尼亚辗转至法国,接着,由于完全不了解所有的同代人,对美学方面的争论和创新也知之甚少,他恢复了文体学的古风以更好地服务于自己思想的保守(与奈保尔的处境类似)。正是这部希望渺茫的作品(和《解体概论》[*Précis de décomposition*]一起)成功地让他在1949年崭露头角;这部作品能够获得法国的承认,部分原因是他对民族文学伟大符号的尊敬(被评论界称为“一位20世纪的拉罗什富科”(un La Rochefoucauld du XXe siècle)(La Rochefoucauld, 1613—1680, 法国伦理作家;代表作为《箴言录》五卷等。对哈代、尼采、司

① 转引自G. 里瑟阿努(G. Liiceanu),见相关前引,第124页:“我们曾是要好的朋友,他甚至请求我当他作品的受遗赠人,但我拒绝了。”

汤达、纪德等人影响巨大。——译者)，和他作为外国人对一种渐趋衰败的知识力量的敬意。评论家对于一种模糊思想的误解实质上复杂多样。似乎在这种误解中或者通过西奥朗的作品，由于某种只有文学国际共和体的历史才能让人理解的张冠李戴，文学艺术之“伟大”的、最传统的形象和法国人的文学幻觉相遇了；一位罗马尼亚作家借助超级认同——历史的讽刺——改变民族主义想象而变成比法国人还法国人，他复苏了文学艺术的“伟大”，而法国人一方面担忧自身文学的没落，另一方面在呈现民族文学史和最古老的风格观念与思想时仍不断地被人吹捧。

拉缪，不可能的同化

成为“沃州口音”捍卫者和《沃州人笔记》(*Cahiers vaudois*) 创始者之前，瑞士年轻作家拉缪(1878—1947)在第一次世界大战前很长一段时间里曾试图像先他不久的亨利·米修一样被巴黎的文学界同化，由沃州瑞士人“变成”法国小说家，也就是说像米修那样得到认可。然而，他与法国人的相似性阻碍了他定居巴黎：简直太相近了，只是说法语带口音而已，被行圣礼的机构(即评论机构。——译者)认为过于本土气而难以被接纳；而且还不够遥远，换句话说不够奇特，不够异国风味，不够新鲜，以至难以引起评论机构的兴趣；因此，几年之后他被从巴黎排斥和抛弃。他本人甚至在1914年即他返回自己国家时出版的《存在的理由》(*Raison d'être*)中讲述这种外省年轻诗人不可同化的悲怆经历。《存在的理由》后来成为他回到瑞士与两位朋友埃德蒙·吉利亚尔(Edmond Gilliard)及保尔·布德利(Paul Budry)所创杂志《沃州人笔记》第一期上的创刊宣言。

作为理解拉缪历程轨迹的关键文字，《存在的理由》贯彻了他要改变巴黎规则、颠覆“价值”秩序的想法：他要将贬值的特征转变成公开

的差异。因此，他“返回自己祖国”标志着将其口音和举止的烙印转化成公开身份的决心。谈起巴黎生活时他写道：“我努力融入其中，然而徒劳无功，我太愚笨了，最终我明白了这一点，可我的笨拙也逐渐增长。一个（20岁的）小伙变成笑柄，那是何等地尴尬；我不知道该如何讲话，甚至连走路也不自在了。所有语调、口音或者态度的小小差异都比最明显的差异更糟糕，让你更加狼狈。英国人依然是英国人，英国人不会令人惊讶，因为他们已经被‘归为某类’：而我，我几乎和周围人一模一样，并且希望和他们完全相同，仅仅因为鸡毛蒜皮却显而易见的小事而失败了。”^①他对于这样的悲剧和不可能实现的选择了然于心，而且明白面对这些选择者无一例外皆为来自非文学中心地区人士，二十几年后，他在《一个沃州人的笔记》(*Notes d'un Vaudois*)里又谈到巴黎的敌意。好像文学之都无法感知，或者说无法接受和承认那些处于“合适距离”之外的人：“外省出身的巴黎人在大街上摆出一副巴黎人的表情和神态……无非就是为了不被看穿……相当有敌意的巴黎，因为它似乎事先已将那些不属于它的人、那些没有按照它的标准去规范自己言行举止的人……拒之门外了。是就是，不是就不是。如果你不是的话就不要假装自己是，可这样你就会被揭穿了，如此不断进行下去；这种历险只能在你被多少有些假情假意的情况下被驱逐时才会结束。”^②这种疏远的相似将他变成了一个混种人，即假外国人和真的巴黎外省人，永久的巴黎农民，不可能以任何可归类的特殊性而被接纳；他正确地分析了被“感知”的必要距离并将其理论化。上文我们所谓的“拉缪选择”，明确地说，就是与评价机构保持适当距离的这种洞察力。最终的决裂其实是一种策略，几乎是有意而为之，目的就是在“夸大自身差异性”的同时，也就是说通过与不可能回避、不愿同化他的巴黎保持一定距离的方法得到巴黎的认可。

① 沙尔-费迪南·拉缪(C.-F. Ramuz):《存在的理由》(*Raison d'être*)，见相关前引，第29页。

② 沙尔-费迪南·拉缪，《巴黎，一个沃州人的笔记》(*Paris, Notes d'un Vaudois*)，见相关前引，第66页。

第三章

反叛者

他被赋予的手段如此缺乏令人无法想象，以至于他似乎能挑战所有的诚信。语言、文化、智力价值、道德价值尺度，我们在摇篮里就开始接受的这些天赋无一能够帮助他……怎么办？他毫不犹豫地像强盗一样夺得了其他工具，虽然它们并非为了他或者他想要达到的目的而专门打造。这无关紧要，至少它们已在他的掌握之中，他可以随意地把玩。语言不是他的语言，文化不是他祖先的遗产，这些思维方式，知识和伦理范畴，他的头脑里不流行这些。他要用模棱两可的武器取而代之！

——穆罕默德·迪卜 (Mohammed Dib)：

《盗火者》(*Le Voleur de feu*)



文学谋略的第二大“家族”是文学与民族的区分或者改变的手法，且二者总是同时进行，至少在创建时期是如此。^①

尽管历史的多样性显而易见，但是仍然可以惊奇地发现，自从法国七星诗社为对抗拉丁语的强制使用和意大利诗学的初期宣示开始，我们就已见识了文学创建者的几乎所有谋略，其形式可以说在法国文学界统一的整个过程即后来的四个世纪中从未改变：从某种意义上讲，文学的主要任务就是“制造差异”。

除非所有文学创作完全被主流文学界同化，否则任何特殊文学资源都是不可合并的。翻译拉丁和希腊经典文献时，杜贝莱所要求的阻拦行动（*coup d'arrêt*）证实单纯地将拉丁希腊资源转化成法语而没有任何自己的创新，即没有“附加价值”或者明显的差异，就只会毫无保留地延续拉丁语的统治地位。更有甚者，一字不差地重新翻译占优势的文学作品只能增加拉丁文化本身的遗产并凸显它的高高在上。换言之，为了抵制依赖并建立一种竞争，就必须制造差异并由此形成新的文学领域。

“第一代文学”的所有知识分子，例如杜贝莱，都明白两点：一是将他们变成牺牲品的强势文学的兼并现象，二是创造距离和差异的必要性。因此，1817年爱尔兰先于文艺复兴学者的最早作品写道：“无论政府或作为爱尔兰文学创作偏见受害者的普通民众，都没有鼓励本土文学的发展。如果某个才华横溢的同胞通过出版作品而出名了，那肯定是在英国而非在他的祖国。实际上，爱尔兰人在文学方面没有任何独立的见

^① 文学异化的整个运动中，创建阶段（文学遗产的建立）必须区别于之后的阶段，因为随后的一段时期民族空间的文学解放将会逐渐发展壮大。

解”^①；1826年在“波尔斯特杂志”(Bolster's Magazine)中,又有人写下了以下文字：“毫无疑问,将民族人才驱逐出境导致我们国家丰富的知识财富越来越贫乏……而且我们痛苦地发现,只要挤满爱尔兰的这些人没有被移植到生产他们的土地上,他们就会像异国的植物,逐渐变得孱弱。”^②因此,完全缺乏所需差异性阻碍了一切特殊作品的问世和得到应有的承认。唯有公开宣称特色化和民族化的文学创作才能促使作家结束对占统治地位文学(和政治)空间的依附。

这就是为何我们看到许多文学奠基者都谴责模仿,而且往往言辞激烈。杜贝莱早已在题为“法语为何不如希腊语或拉丁语那样丰富”(Pourquoy la Langue Françoise n'est si riche que la Greque et Latine)的章节中曾谈到,模仿型诗人“让我的语言如此贫乏和空洞,因此需要他人的羽毛笔来装饰(如果可以这么表达的话)”^③。我们在后来相互间距离遥远的背景和历史之中还会发现经过改造的同样主题。美国文化与文学原则的真正奠基者爱默生,在他的《对美国大学生的呼吁》(*Appel aux étudiants américains*),提出了美洲知识界的独立宣言,对后世的创作者产生了深远的影响。他宣称“模仿等于自杀”,并且认为:“每个时代,或者更确切地说,每代人,都应该写出具有自己特色的书。过去一个时期的书籍不适宜下一个时期……长久以来,我们已经听了太多欧洲循规蹈矩缪斯的歌。”

拉丁美洲作家的境况是同样现象的有力明证:在整个19世纪期间,至少直至40年代,他们的作品都属于模仿文学。委内瑞拉学者阿图罗·乌斯拉尔·皮特里(Arturo Uslar Pietri),60年代起在某种

① 萨缪尔·布德利(Samuel Burdy):《1800年以来的爱尔兰历史》(*Histoire de l'Irlande des origines à 1800*),第567页。由帕特里克·拉夫瓦迪(Patrick Rafroidi)在《爱尔兰与浪漫主义》(*L'Irlande et le Romantisme*)中引用,里尔:里尔大学出版社,1972年,第9页。

② 同上书,第11页。

③ 杜贝莱(J. du Bellay):《保卫与发扬法兰西语言》(*Defence et Illustration de la langue françoise*),见相关前引,第23页。

意义上成为整个拉丁美洲文学形成模式的“魔幻现实主义”^① (réalisme magique) 的“发明者”之一，他在其文章中强调了欧洲对于拉丁美洲的影响，尤其展示了模仿浪漫主义的重要性：夏多布里昂 (Chateaubriand) 的《阿拉达》(Atala, 1821) —— 副标题为“荒野中两个蛮人的爱情” (Les amours de deux sauvages dans le désert) —— 在幻想的景象中虚构了具有异国风情的两个人物，他们互相爱慕，却在浪漫主义最高雅的情感规范中备受折磨；这部作品成为不可动摇的典范，并为塑造热带印第安土著传统作出了贡献。该作品在拉丁美洲的影响如此深远长久，以致于乌斯拉尔·皮特里曾明确指出 1879 年还生活于土著人极为密集地区的厄瓜多尔作家胡安·雷昂·莫赫 (Juan Leon Mera) “放弃了自己对厄瓜多尔印第安人的看法，在虚空中构想夏多布里昂的梦幻。”^②

在这个意义上，我们才能够明白为何古巴作家阿莱若·卡彭铁尔 (Alejo Carpentier, 1904—1980) 30 年代在哈瓦那 (Havane) 发表了一篇宣言性文章，其中他宣扬结束知识依附状态和终止被压缩至雷同的模仿文学的必要性：“在拉丁美洲，对来自欧洲的一切的热烈崇拜导致了某种模仿思维，其可悲后果就是将我们自己的表达方式延缓了许多年。在 19 世纪，我们带着十五年至二十年的落后和旧大陆所有的狂热创造了浪漫主义、巴纳斯派和象征主义；鲁本·达里奥 (Rubén Darío) 以保尔·魏尔伦 (Verlaine) 精神之子的身份起步，胡里奥·埃雷拉·伊雷斯格 (Y. Ressayre, 1875—1910, 乌拉圭后期浪漫主义诗人，早期现代主义文学支持者。——译者) 以泰奥多尔·邦维尔 (Théodore de Banville) 的精神之子的身份起步开始……我们似乎看见一些印第安人在特里亚农宫 (Trianon, 巴黎凡尔赛宫的一部分。——译者)，在侯爵及修道院长们面前讲述着与欧洲风情无异的美丽传奇……这一时期里，很多美国艺

① 阿图罗·乌斯拉尔·皮特里 (A. Usler Pietri)：《拉丁美洲的造反者与空想家》(Insurgés et Visionnaires d'Amérique latine)，见相关前引，第 153—160 页。

② 同上书，第 56 页。

术领域都在纪德 (Gide), 或者在让·科克托 (Cocteau) 或者拉克勒戴尔 (Lacretelle) 的影响下生存。这是我们的一个害处——应该说是我们必须努力改正的一个缺点。“不幸的是, 我们要创造出新颖的、能代表拉丁美洲情感的独特表达方式, 仅靠口头上‘切断通往欧洲的桥梁’是远远不够的。”^①

创造独特的表达就是制造差异, 也就是说创造特殊文学资源。由于文学的建立与民族的建立密不可分, 早期的作家总会利用一切可能的手段, 文学的或者政治-民族的, 以聚集文学财富。这些手段根据主流文学世界原初遗产的不同而不同。在快速受到青睐的文学世界里, 聚富都是通过对主流文学遗产进行改造来进行的: 引进被广泛颂扬的作品, 介绍一些文学技巧, 指定新的民族文学中心, 等等。

在起步较晚、比较弱勢的文学空间里, 赫尔德理论将宣扬他的伟大创新, 这个创新改变了文学隔阂的整体战略和解决方案, 他提出了“人民”这个概念。在赫尔德开创的思想体系中, “人民”就是民族和民族语言的同义词, 这一概念可以给文学创建者提供大量的工具: 收集通俗故事, 将其变为民族叙事和传奇; 创建民族和大众的戏剧, 这不仅可以使民族语言得到传播, 将通俗材料作为这种戏剧的内容, 而且可以形成一批民族观众; 恢复文化遗产 (比如希腊或者墨西哥的) 或者质疑文学的时代标准。拉缪比其他人更好地理解了这一原理, 他用了“资产”一词来形容小国的“差异”资源: “某些国家……的价值就体现在它们的差异性中……这些差异才是小国自己的真正资产, 只有当这些资产在国际交流中变得举足轻重时, 他们才可加以利用。”^②

① 阿莱若·卡彭铁尔 (Alejo Carpentier): “América ante la joven literatura europea”, 载《卡特莱斯》(Carteles), 1931年6月28日, 哈瓦那。

② 拉缪 (C.-F. Ramuz), 《巴黎, 一个沃州人的笔记》(Paris, Notes d'un Vaudois), 见相关前引, 第65页。

人民大众的文学习惯

自从赫尔德以来，民族、语言、文学及人民大众就被等同起来，并被看作可以互相替换的词汇。它们的一致性为杜贝莱以来所定义的历史方程式增加了第三项：“人民大众”这个类别将会显著改变所有弱势作家的全部策略和可能性，尤其在语言方面。为了给文学和文学资源一个全新的定义，赫尔德曾第一个倡导这个概念，目的是为文学和文学资源设计一个全新的定义：“人民大众”一词事实上提供了新的创作方式和宣示了特殊差异性。

然而，尽管民众已经习惯于政治演变，但在赫尔德式革命强大和持久影响下“人民”一词的确认仍然停留在要求进入文学世界的阶段。事实上早在19世纪，德国模式已经为此理念设定了一个完全民族化的定义：属于民族范畴的就是人民的。但是，这一概念形态复杂多变、模糊，只适合解释最多变甚至最具争议的问题；而人们知道，这个概念却获得了极高的政治地位。从19世纪末开始，在民族（或者民族主义）定义之上，又加入“人民的”（此时的人民被看作社会“阶级”）这个社会观念。于是，人民至少变成了含义不清的概念，不再仅仅是民族团体的别名——其最佳体现就是农民神话，它可以说是民族的精华——但是另一方面，这些概念丝毫不是相互矛盾，反而是互相兼容的，“人民”也是“民族”这个被统称为人民阶级的组成部分。

由于世界空间两个世纪以来的逐步扩展，“人民文学”（或者大众语言的文学）的政治功能不知不觉间发生变化时，“人民文学”（或者大众语言的文学）的不确定和含糊的概念还将继续存在，正如赫尔德革命以来，这个概念在世界文学的政治兴奋点中建立了文学合法性，它能在文学古风缺失的情况下推进文学资源的积累，使缺乏文学资本的人得以在两个世纪以来不断地增加和扩张。作家们将会在截然不同的政治、语言、文学背景下重构这个概念。人民并非一个法定实体，但作家却是它的代

言人：对于作家而言，如果他们处在极度文学弱势、差异和文学资本缺乏的状况下，人民就首先是一个文学的建筑（或者文学-政治的建筑），一种不同用途的文学与政治解放工具，一种创作方法。世纪初共产主义思想和信仰在文学和知识界的传播，尤其是在为了政治解放而斗争的地区民族主义积极分子中间的传播，促进了新的政治、美学和文学标准的产生，人们也将借此宣示文学的“民众化”特征。

正是关于这个概念本身，才形成了新兴文学领域内最早的、相互关联的美学和政治竞争，文学的民众化特征的每种观念和定义都孕育了一种不同的审美观和一些特殊的文学形式。最初的斗争是为人民和大众特征的“正确”定义而形成的，与文学创作无关。某些知识分子在讨论时以作为“阶级”的人民的的名义，进行类似拍卖的竞相抬价，讨论的主题无外乎政治问题。他们拒绝接受“人民”一词的民族主义定义，由此将相对的和矛盾的文学自主与政治对立起来。^①

爱尔兰文学空间的形成展示了这种分裂和美学对立。爱尔兰文艺复兴运动产生于政治-文学交替时期，“浪漫主义”向“现实主义”的过渡也是语义-政治学转变的时期，人民即民族的观念也因此改为人民是一个阶级的观念。至少该定义的模糊性允许含糊的用法。叶芝首倡反对唯心主义美学，这种反对的最初形式是乡村现实主义，尤以科克(Cork)的现实主义作家为代表。而后，参与民族主义战斗的剧作家肖恩·奥凯西(Sean O'Casey)又提出了城市现实主义、工人现实主义以及无产阶级现实主义；奥凯西是最早承认自己信仰共产主义的爱尔兰作家之一。这一看起来是美学上的新变化，实际上则是政治上的。在当时也是人民-民族文学审美最新变化之一。

① 于是，20年代后期，“朝鲜文学呈现了两个极端：无产阶级文学和民族主义文学。后者正是为了反对前者而诞生的”。金荣新：《现代朝鲜文学史》(*Histoire de la littérature coréenne moderne*)，见相关前引，第7页。

故事、传奇、诗歌与戏剧

自从赫尔德理论“创造”了“人民”和“民族”这些概念起，早期“民族”文学缔造者重新解释并收集出版的民族故事、诗歌和传奇，经过民族作家的改编，已经成为相当重要的第一手文学资料。爱尔兰文艺复兴时期诗人们最初的举动因此可以归结为重新整理、评价和传播民间故事，原因是在诗人看来它们能够体现爱尔兰人民的独特天赋和爱尔兰民族文学的“财富”。作为爱尔兰民族才华的代言人，叶芝、葛雷奇瑞夫人(Lady Gregory)、爱德华·马丁(Edward Martyn)、乔治·莫尔(George Moore)、乔治·威廉·拉塞尔(A. E.)、培德莱克·科拉姆(Padraic Colum)、约翰·米尔顿·辛格(John Millington Synge)、詹姆斯·斯蒂芬(James Stephens)等首先被人们了解并得到了认可。渐渐地，被挖掘出来并加以高尚化的传统故事就充当了无数诗歌、小说、故事和戏剧的样板，在所有的记载中(喜剧、悲剧、象征戏剧或乡村戏剧等)，这些新的文学形式都将完成传统故事的“文学化”。

上个世纪末的一些国家如爱尔兰，文盲数量上升，有文字记载的传统极其稀少甚至完全缺失，人们千方百计将口头文学转为文字创作，以期“创造”文学并将民间实践转变为文学“财富”。从本义上说，这是一次艰难的炼金术过程：将民间作品(文化或语言方面的)、传统习惯约定俗成的表达法或者外来词改造成文化或者文学“金子”，使其价值能够得到世界文学的承认和接纳。这样，特有的蜕变就主要取决于两种机制：首先，像爱尔兰“信仰复兴主义者”那样收集民间故事；其次就是民族-民间戏剧的建立。

继与19世纪“哲学革命”相关的欧洲民俗学、民间艺术和民族主义的伟大集成之后，来自去殖民化统治国家，如马格里布、拉丁美洲或黑非洲的知识分子和作家也纷纷效仿，按照人种学重新定义的德国新模式，开始各自文学遗产的建设工程。如此一来，他们就能够评价、展示

和分析民间作品，并将这些当时仍未得到民族或者文化认可的创作转化成文字。这样，许多阿尔及利亚小说家实施写作计划的同时还进行着人种学研究。比如，穆鲁德·马默利 (Mouloud Manneri, 1917—1989)，他既是小说家，又是人类学家和剧作家。他首先是一个小说家，出版过很多著名的作品，像《被遗忘的小山》(*La colline oubliée*)^①，再现了体系化的文学范例，随后，他逐步致力于重新拥有一种特殊的文化。与此同时，他开始创作剧本^②，并着手编写《柏柏尔语语法》(*Grammaire berbère*)^③，出版柏柏尔故事集^④和《古代卡比利亚诗集》(*Poèmes kabyles anciens*)^⑤。其他作家，例如穆鲁德·菲拉翁 (Mouloud Feraoun, 1913—1962)，选择了几乎是人种学的小说写作：描述性自然主义小说类似人种学的理想，对他们而言，简直具有文献价值，如《穷人的儿子》(*Le fils du Pauvre*)^⑥和《土地与鲜血》(*La Terre et le Sang*)^⑦ (1953年荣获大众文学奖) 两部小说。同时，民族主义诉求明显增强，并通过列举和编写民族遗产中的故事、传奇和小说，来炫耀民族文学“财富”。然而，为了文学积累能够顺利起步，需要一位有自觉意识、态度坚决的主导者来完成这个任务，也就是说，需要一位作家有意识地将民间积累转变成文学素材。因此，《马库奈马》(*Macounaïma*)，巴西人马里奥·安德拉

① 巴黎：普伦出版社，1952年。

② 例如，继《宴会》(三幕剧，*Le Banquet*)之后出版的《阿岱克的荒唐之死》(*La mort absurde des Atèques*)，巴黎：佩兰出版社 (Perrin)，1973年。《焚风或九验法》(*Le Foehn ou la Preuve par neuf*)，巴黎：南方出版社，1982年。《太阳城》(*La cité du Soleil*)，阿尔及尔：拉佛米科 (Laphomic) 出版社，1987年。

③ 巴黎：弗兰索瓦·马斯佩罗出版社 (François Maspero)，1976年。

④ “特莱蒙·沙霍与马沙霍”，载《卡比利亚柏柏尔语故事》，巴黎：博尔达斯出版社 (Bordas)，1980年。

⑤ 巴黎：弗兰索瓦·马斯佩罗出版社，1980年。《希-默罕默德的诗歌》(*Les Isefra. Poèmes de si-Mohand-ou-Mhand*，*Les Isefra* 是柏柏尔语“诗歌”的意思——译者)，巴黎：马斯佩罗出版社，1969年。

⑥ 巴黎：瑟伊出版社，1954年。

⑦ 同上，1953年。

德 (Mario de Andrade) 的伟大小说 (出版于 1928 年), 根据作者的原话, 不仅是“巴西民俗的选集”^①, 更是一部民族主义小说, 我们以后会非常清楚地看到这一点。

也应该从这个意义上来研究达尼埃尔·奥罗鲁菲米·法君瓦 (Daniel Olorufemi Fagunwa, 1903—1963 年) 的约鲁巴语故事。法君瓦或许是第一位用约鲁巴语将该民族的口头流传故事改写成文字的人。他的这本书只有一部分被沃莱·索因卡 (Wole Soyinka, 出生于 1934 年) 翻译成英文。他的第一个故事《狩猎人在闹鬼森林里的奇遇》(*Les Aventures d'un chasseur dans la forêt hantée*), 就已经展现了民族故事和寓言的主题及叙事技巧, 至 1950 年已重版 16 次, 并迅速在各个学校和广大尼日利亚文人中流传。^② 然而, 直到同样出身于约鲁巴民族的索因卡将其翻译成英文并加以评论, 尤其称赞其中“声音与动作的完美融合”^③ 后, 这部民族经典、类似人种学资料的“纯朴”作品才得以步入文学和民族遗产的行列。随后, 阿摩斯·图图欧拉 (Amos Tutuola, 1920—1997)^④ 用他的洋泾浜英语 (pidgin english, 一种夹杂着华语、葡萄牙语和马来语的商用英语。——译者) 在作品中讲述了一些奇幻故事, 其中充满了怪兽、残忍的幽灵和亡魂, 它们经常搅扰主人公的生活。这些作品遭到了新一代尼日利亚知识分子的排斥, 因为他们试图通过语言学的矫枉过正和复制的西方叙述标准获得认可。另一方面却首先得到了沃莱·索

① 1962 年版的前言, 转引自米歇尔·里奥戴尔 (Michel Riaudel): 《生存还是毁灭? 民族主义者的悖论》, 载《马库奈马》, 评论出版社 (édition critique), 巴黎: 仓库出版社 (Stock), 1996 年, 第 300 页。

② 参见阿兰·利卡尔 (Alain Ricard): 《致尼日利亚书》(*Livre et communication au Nigeria*), 巴黎, 《今日非洲》, 1975 年, 第 40—46 页。

③ D. 法古瓦 (D. Fagunwa) 与沃莱·索因卡 (W. Soyinka): 《千万魔鬼的森林》(*The Forest of a Thousand Daemons*), 爱丁堡: 奈尔逊出版社 (Nelson), 1969 年。

④ 用英语出版的故事集, 《德兰卡尔棕榈酒》(*The Palm Wine Drinkard*), 伦敦: 法布尔 (Faber) 出版社, 1952 年。1953 年由雷蒙·格诺 (Raymond Queneau) 翻译成法语, 标题为《棕榈酒鬼》(*L'ivrogne dans la brousse*, 伽里玛出版社)。

因卡的支持，对于他来说，阿摩斯·图图欧拉的语言在某种程度上代表了西方文学理解力范畴的一个分界点：“这种自发性蹩脚英语刺中了欧洲评论家的弱点，令他们在自己的语言面前感到烦恼，习惯性地寻找新的惬意。”^①之后尼日利亚最新一代作家的代表之一，本·奥克利（Ben Okri，出生于1959年）也支持索因卡。自从他的小说《饥饿之路》（*The Famished Road*）^②1991年在伦敦出版之后，奥克利就成了评论界的焦点。该书同样描写神明鬼怪的世界，极高调地与尼日利亚小说的新现实主义决裂，引起了轰动，他的作品与法君瓦和图图欧拉的作品近似——对当代尼日利亚进行最现实的描写；也因此导致另一种特殊世界观的诞生，并开辟了一条与文化和宗教紧密结合的新的小说之路。不过与文学前辈不同的是，本·奥克利拒绝停留在过去的神话中，主张将其改造成描写和分析现实的工具。

在那些文盲占很大比例且缺乏文学资源的地区，例如20年代的爱尔兰或者今天的某些非洲国家，戏剧作为从口头表达到书面文字的过渡文学形式，同样（算）是世界性的一种文学解决途径。这种极好的口头文学不仅是一种民间艺术，更是新兴语言“标准化”的一种工具。它的创作直接关系到传统民间叙事的挖掘和评价：例如在爱尔兰，戏剧是将民间文化活动转变为体系化、合法化文学资源的一种方式。具体做法是，通过口头语言文字化，将其固定下来，然后再将文字重新应用于文学化的口头朗诵。换言之，戏剧就是一种艺术，它能将一般民间受众转化成新兴民族文学所需的民族受众。作家在玩弄口头民间文学的同时，可以自称拥有与文字及最高贵的文学艺术相关的所有资源，就像叶芝所为。这也是最接近政治考虑和需求^③的文学艺术，它可以帮助组织政治性的颠覆或者反动。在刚刚兴起的诸多文学世界里，重新收集民间遗产，要

① 转引自D.库斯(D. Coussy)，见相关前引，第20页。

② 《饥饿之路》(*La Route de la faim*)，巴黎：朱利亚尔出版社(Julliard)，1991年。

③ 在专制政治制度对艺术家实行严格审查的国家里，电影同样能够产生质疑和颠覆政治的影响。

求恢复（或者重新创造）区别于殖民语言的本民族语言，以及创建民族戏剧等，这些活动皆相辅相成，不可分离。

选择戏剧和要求新的民族语言之间存在着重要的直接关联，我们对比两种文学的处境就能清楚地看到其中的联系：一是世纪初的“小”文学，即卡夫卡眼中的依地语文学；第二种文学是七八十年代两位后殖民地作家的文学，他们分属于两个不同的语言区域，其职业生涯被转向戏剧和采取新民族语言的决策（政治和文学的）“一分为二”。这两位作家分别是：阿尔及利亚作家卡特波·亚辛（Kateb Yacine）和肯尼亚作家恩古吉·瓦·迪翁戈（Ngugi wa Thiong'o）。^①

众所周知，卡夫卡发现了依地语和依地文化，且二者与他所谓的世纪初东欧犹太人通过戏剧进行的“民族斗争”密不可分。来自波兰、途经布拉格的依地语戏剧剧团让他在1911年目睹了依地民族主义运动：犹太演员不仅使他隐约看到了犹太民间新文学先锋的作品，而且隐约觉察到犹太民族和政治斗争的现实，而此前他一直忽略了这一事实。像所有战斗性民族文学一样，依地主义者的政治斗争也采取了语言和文学形式，通过面向能听懂依地语的文盲大众的戏剧在欧洲和美国得以表达和传播。面对依地语戏剧这一现行民间艺术拥有的、受到不同民族理论认可的一切特征，例如“真正的”民族文化（语言、传统、民间传说等等），卡夫卡欣喜若狂。他的狂热可以准确衡量戏剧在所有民族运动中的影响：他的见证对他个人来说，就成为了借助戏剧理解民族思想传播形式的非凡工具。

卡夫卡于1911年10月4日看完第一场戏剧之后（或许是1910年观看了几场表演），从6日开始在日记中写道：“迫切想欣赏一出真正的依地语戏剧，毕竟一般演出可能会因为演员太少和他们对于角色的不

^① 皮尤斯·恩干杜·恩卡沙马（Pius Ngandu Nkashama）从60年代起，开始提高协会与联盟的重要性，例如乌干达的“劳动者剧院”。因为它允许用非洲语言在乌干达和肯尼亚上演大型戏剧。皮尤斯·恩干杜·恩卡沙马：《非洲语言文学与作品》（*Littératures et Écritures en langues africaines*），见相关前引，第326页。

完全理解而受到影响。同时还希望了解依地语文学，因为其中一直明显掺杂着决定所有作品的民族斗争立场。这也是为什么没有一种文学，哪怕是受压迫最深民族的文学，能够如此持续地保持一种立场。”^①卡夫卡旅居布拉格的几周时间里，因为这个剧团的经理伊萨克·洛瓦(Isak Löwy)对这种语言和文学有了最初的认识。因此，尽管卡夫卡并不懂依地语，但是对于他而言，戏剧起着相互紧密联系的政治、语言和文学解放斗争的启蒙作用。

这样，我们就重新找到了不同历史和政治背景下的戏剧创作：可以这么说，在民族危机之时依靠戏剧远非仅是历史和文化特色，而几乎是文学创建者的普遍性选择。阿尔及利亚作家卡特波·亚辛(1929—1989)曾在巴黎一心一意追求成为现代性文学作家，出版了法语小说《娜吉玛》(*Nedjma*, 1956)，探索形式问题(1956)。阿尔及利亚独立后，自1962年起，他接受了正在形成的阿尔及利亚文学界的政治、审美和语言要求。一段时期的流亡之后，他与先前的文学活动彻底决裂，于1970至1987年之间组织了一个剧团：劳工文化剧团(*Action culturelle des travailleurs*)，走遍了整个阿尔及利亚，由此参与了阿尔及利亚新文学的创始工作。然而，他也因此必须放弃许多东西。从最形式主义的小说转入戏剧行业；语言上从法语改为阿拉伯语，都是为了将民族语言从传统的枷锁中解放出来。为此，他需要用阿尔及利亚人的不同方言“让他们了解自己的历史”^②，比如阿拉伯方言和塔马塞特(*Tamazight*)语，他说：“从我在阿尔及利亚的处境来看，政治问题是一切问题的基础，国家和社会都正在创立之中。政治问题永远都是第一位的，政治的即大众的，或者说最广泛大众的。有信息需要转达的话，就

① 卡夫卡(F. Kafka):《卡夫卡日记》(*Journal*)，见相关前引，第100页。着重点系笔者所为。

② 吉尔·卡彭铁尔(Gilles Carpentier):“简介”，在卡特波·亚辛(Kateb Yacine)的《拳击手般的诗人》(*Le Poète comme boxeur*)、《1958—1989对话录》(*Entretiens, 1958—1989*，吉尔·卡尔彭铁尔收集整理，巴黎：瑟伊出版社，1994年，第9页)。

应该让尽可能多的人知晓。”^①换句话说，戏剧形式的选择直接与文学范围和语言的改变相联系：戏剧试图借助贴近民族大众的形式及口语和文学性兼备的语言去打动他们。“如何消除文盲？如何成为与那些傲慢地和民众说话的、为了让民众认识自己而玩弄把戏的、不得不通过法国才能出名的作家有所不同的作家？这就是一个政治问题……人民喜欢在戏剧舞台表演时互相认识和理解。几个世纪以来第一次用自己的嘴巴说话，无疑就能理解自己了。《默罕默德，拿上你的行李箱》(Mohamed prend ta valise) 是一出话剧，四分之三用阿拉伯语，另外一部分用法语。反复演了那么多遍，我甚至没有时间写出来。至今我也只有它的一盘磁带。”^②

肯尼亚作家恩古吉·瓦·迪翁戈(于1938年出生)经历了非常相似的旅程。他以笔名雅麦斯·恩古吉开始了作家生涯，并用英语写作出版了自己的处女作。他的戏剧《黑色头盔》(*Black Hermit*)为庆祝1962年独立日^③在乌干达特别上演。接着，1963年肯尼亚独立后，他又恢复了自己的非洲名字，用英语出版了一系列围绕民族身份和历史问题^④的小说，展现了他的出生地肯尼亚基库尤人(gikuyu)的社会历史重大时刻。1967年他执教于内罗毕(Nairobi)大学，之后进入乌干达的马凯雷雷(Makerere)大学，并开始致力于建立非洲文学课程。然而，随着当地政治形式的激化，各种最严厉的政治审查阻止了他的文学自治化工作。很快，恩古吉就开始揭露乔莫·肯亚塔(Jomo Kenyatta)的政治制度。肯亚塔是肯尼亚民族主义的缔造者，从1964年至1978年一直任共和国总统。恩古吉的政治活动采取了特殊和激进的形式：1977年《流

① 卡特波·亚辛(Kateb Yacine)：《戏剧不难》(*Le Théâtre n'est pas sorcier*)，与《雅克·亚历山大对话录》，见相关前引，第77—78页。

② 卡特波·亚辛(Kateb Yacine)，见相关前引，第58，67，74页。

③ 参见雅克丽娜·巴尔道尔弗(Jacqueline Bardolph)：《恩古吉·瓦·迪翁戈其人及其作品》(*Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'oeuvre*)，巴黎，《今日非洲》，1991年，第17页。

④ 《孩子，别哭泣》(*Weep not, Child*, 1964)，《中间的河流》(*The River Between*, 1965)，《一粒麦子》(*A Grain of Wheat*, 1967)，所有三部小说皆由伦敦海尼曼(Heinemann)出版社出版。

血的花瓣》(*Petals of Blood*)^①之后,他决定献身“乡村人民”,重新“回归故里”^②。采取与卡特波·亚辛同样的机制,他放弃了英语,代之以自己的母语基库尤语,并决心投身戏剧。^③他的剧本之一《恩加阿西卡·恩德恩达》(*Ngaahika ndeenda*)^④演出之后,就于1977年被捕。他坐牢期间,又写了一部形式非常接近戏剧的基库尤语小说,1980年才由伦敦海尼曼出版社以《凯塔尼·穆塔拉白尼》(*Caithaani Mutharabaini*)的标题出版,后来分别翻译成斯瓦希里语和英语^⑤(《十字路口的恶魔》[*Devil on the Cross*])。一年牢期满后,他被迫流亡伦敦。

同样,在魁北克早期独立主义运动最关键的时刻,魁北克的依附派理论家自称被加拿大英语地区当局“殖民”了,米歇尔·特伦布莱(Michel Tremblay, 1942年生)的一出戏剧——《漂亮姐妹》(*Les Belles Soeurs*)完全和持久地动摇了魁北克文学的游戏规则。这是一部用若阿尔语(受英语影响很大的魁北克地区民间法语。——译者)写的戏剧,于1968年上演。剧本将蒙特利尔的一群女工人搬上舞台,一经演出立即获得轰动性成功。特伦布莱通过单纯的戏剧写作给予了若阿尔语——被视为民族旗帜的民间语言——以文学地位:该语言得以应用在戏剧舞台,最终上升为合法的魁北克民族语言和文学语言。

① 恩古吉·瓦·迪翁戈(Ngugi wa Thiong'o):《流血的花瓣》(*Petals of Blood*),伦敦:海尼曼出版社,1977年;《流血的花瓣》(*Pétales de sang*),巴黎,《今日非洲》,1985年。

② 1972年,他出版了一系列题为《回家》(*Homecoming*)的散文。《非洲文集与加勒比海文学》(*Essays on African and Caribbean Literature*),《文化与政治》(*Culture and Politics*),伦敦:海尼曼出版社。

③ 参见奈尔·拉扎鲁斯(Neil Lazarus):《后殖民主义非洲小说中的对抗》(*Resistance in Postcolonial African Fiction*),见相关前引,第214页。

④ 《我想要结婚的时候会结婚》(*I Will Marry when I Want*),伦敦:海尼曼出版社,1982年。

⑤ 伦敦:海尼曼出版社,1982年。参见雅克丽娜·巴尔道儿弗(Jacqueline Bardolph):《恩古吉·瓦·迪翁戈其人及其作品》(*Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre*),见相关前引,第26页和58—59页。

窃取遗产

除了重新收集故事和传说，并通过戏剧传播（也是一种认可）共同语言，应用于不同历史和政治背景下的其他手段也出现在被统治作家面前。其中一部分民族文学资源不能被创造或者收集，除非将可用资源转移或据为己有。这也是为何杜贝莱拒绝单纯模仿古典作品，建议法国诗人将拉丁语的表达方式转变成法语以丰富自己的语言。他使用过的“*dévoration*”（吞食）和“*conversion*”（皈依，转变）的隐喻，在文学世界统一的四个世纪（拟指现代法语形成后法国文学的持续发展时期。——译者）里又被所有缺乏特别资源的人重新利用（即重新创造），但形式几乎丝毫未变，他们只是试图将现有文学遗产的一部分为自己所用。^①

通过引进技术和文学技巧就能实现文学资源的输入。我们正应从这个意义出发去理解阿莱若·卡彭铁尔（Alejo Carpentier, 1904—1980）于30年代在哈瓦那发表的一篇文章。这个年轻的古巴人流亡到巴黎，罗伯特·戴斯诺斯（Robert-Desnos）经过古巴时帮助这个年轻的古巴人流亡到巴黎，逃脱独裁者马查多（Gerardo Machado, 1871—1939, 1925—1933期间任古巴总统）的统治，并结识了一些超现实主义，之后，他试图寻找加勒比海和拉美特征，尤其继乌斯拉尔·皮特里（Uslar Pietri）的“魔幻现实主义”^②之后，将布勒东（Breton）的“神奇”（*merveilleux*）改写成被他称为“神奇的真实”（*le réel merveilleux*）^③。出

① 某些日本文化的分析者因此创造了“*phagocytose*”（吞噬作用）一词，用以形容日本文化的永久特征之一：“窃取、吸收和消化国外文集，这是借用外来资源自我丰富的同时，保持自己个性的最快捷手段。”久治加藤（Haruhisa Kato），《对话与文化》（*Dialogues et Cultures*），见相关前引，第36—41页。

② 阿图罗·乌斯拉尔·皮特里，见相关前引，第153—160页。

③ 卡彭铁尔（Carpentier）在1949年出版的《这个世界的王国》（*le royaume de ce monde*，巴黎：伽里玛出版社，1954，由R. L.-F. 杜朗译成法语）的序言中阐述了自己著名的理论“真实的神奇”（*real maravilloso*）。

版于哈瓦那的杂志《卡尔特莱斯》(*Carteles*)中有一篇文章“*América antes la joven literatura europea*”，阿莱若·卡彭铁尔在其中评论了在巴黎出版的一份西班牙语杂志——《磁棒》(*Iman*)的第一期(1931年4月出版)，而他正是该杂志的主编。^①他还在此提出了拉丁美洲文学的某种奠基性宣言，与《保卫与发扬法兰西语言》完全相似：“一切艺术都需要专业的传统……所以美洲的年轻人要深入了解欧洲现代艺术和文学的代表性价值；这不是为了像很多人一样抄袭大洋彼岸某个模板，完成艰苦的模仿工作，写出不温不火的小部头小说，而是为了努力通过分析掌握一些技巧，并找到能够更有力地传达我们拉丁美洲思想和感性的结构方法。当身上闪烁着整个大陆灵魂的迪尔格·里维拉(Diego Rivera)^②对我们说，‘吾师毕加索’时，这句话便向我们证明了他的思想与我刚才所述并不遥远。懂得一些典型的技巧便能试着去获取类似的本领，并发挥我们所有的能量尽可能高强度地阐释美洲：如果说美洲并没有传统的文学技巧的话，这应该是未来我们永远不变的信条。”^③

阿莱若·卡彭铁尔不仅是建立拉丁美洲文学和艺术资源的倡导者、领导者和践行者，他自己也是该大陆伟大的小说家之一。作为一名身处两种文化之间的作家，他具有独特的清晰思维，因此能够直截了当地承认拉丁美洲的从属地位。他是坚定文学自主性的创建者，其宣言标志着新文学领域的开辟。人们知道，60年后，这场文化革命的确完成了，卡彭铁尔的文字可以说是自我实现的预言，因为革命宣言即来源于此。由此出现了一种全世界都认可的文学，并先后获得四个诺贝尔奖。该文学建立在一群作家共有的文体学基础上，真正赢得了美学上的自主权。

① 由于波及美洲大陆和欧洲的经济衰退的影响，该杂志仅出版了一期。C. 西美尔曼、C. 菲尔出版社，《1940 至今的西班牙语美洲文学史》(*Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*)，见相关前引，第 47 页。

② 墨西哥画家(1886—1957)，全国最杰出的大型壁画家。

③ 阿莱若·卡彭铁尔(Alejo Carpentier)：《年轻的美国欧洲文学》(*América antes la joven literatura europea*)，见相关前引，第 175—176 页。

重新占有的必要条件是找到创造性“挪用”原则，这样作家便可参与竞争并从美学压迫中自我解救，世世代代逐步积累文学资本以解放这种新的文学。这也是为何安东尼奥·坎迪多（Antonio Candido）认为克服拉丁美洲结构性依赖的唯一途径是“在民族先辈榜样的影响下创造一流作品的力量，而非直接模仿国外作家……例如在巴西，现代主义的创始人大部分来自欧洲的先锋派，而且30和40年代的下一代诗人也来源于他们，卡洛斯·德拉蒙德·德·安德拉德（Carlos Drummond de Andrade）或者穆立罗·孟戴斯（Murilo Mendes）所受影响产物也证明了这一点……不管怎样，我们可以说，豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges）毋庸置疑是原始影响的第一个例证。对写作的新构想使其影响广泛，且得到了来源国的承认”^①。换句话说，只有通过借用遗产进行早期文学积累，才能诞生真正独特和自主的文学。

“魔幻现实主义”是一个有力的非凡创造，后来被看作文化奠基和知识分子独立的创举。60年代末期，出现了一批在美学方面相互一致的作家，国际评论界认为，他们带来了大洲级的真正文学统一思想；在此之前各文学统治中心都不知道有这种思想。1982年的诺贝尔奖颁给盖布列·加西亚·马尔克斯也证实了对此思想的一致认可，而且早在几十年前米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯（Miguel Angel Asturias）就已经荣获此奖（1967年诺贝尔奖）。

阿莱若·卡彭铁尔的（积极）预言迅速以文学特殊性的诉求形式实现了，其范围包括整个拉丁美洲大陆（和讲西班牙语语种的岛屿，其中包括古巴）。一切都按照他自己所规划的线路顺利进行着。直到现在，拉丁美洲的特征依然体现在整个大洲文学资源中，而非体现在一个民族文学空间内。政治流亡一方面导致知识分子离开祖国，在整个大洲上颠沛流

^① 安东尼奥·坎迪多（Antonio Candido）：《文学与落后》（*Littérature et sous-développement*），载《正面与反面》（*L'Endroit et l'Envers*）。《文学与社会学文集》（*Essais de littérature et de sociologie*），见相关前引，第248—249页。

离，另一方面却促进了语言和文化统一。因此 20 世纪 70 年代初期，所谓“繁荣”时期作家群体（和他们的出版商）的策略旨在宣称本大洲文体学的统一，这也是设想中的拉丁美洲“天性”的产物。今天，我们可以说这是一个正在整个拉丁美洲大陆范围内形成的文学世界：知识分子与作家们超越国界保持对话或辩论，他们的政治和文学立场往往既是民族的也是大洲的。

然而，某些文学空间，特别是后殖民地区处于文化、文学和语言的弱势状态，它们的遗产被骗取，这或许会产生悲怆的声音。阿尔及利亚小说家穆罕默德·迪卜（Mohammed Dib，1920—2003）就以一种令人心碎的现实主义手法描述了这些缺乏特有资源国家的作家们进行象征性资源转移使用的必要性：“他们拥有的资源贫乏，难以想象，简直到了令人不可能相信的地步。语言、文化以及知识价值和道德价值标准等等原生的赠予他们都无法享受……怎么办？他毫不犹豫地像小偷一样将其他工具据为己有，这些工具并非为他或者为实现他的目的而铸造。这并不重要，既然这些工具触手可及，那么就on应该让它们屈服于自己的意愿。语言不是他的语言，文化也不是自己祖先的遗产，这些思维方式、这些知识和伦理的范畴在他自己的领域里都行不通。他只能使用诸如此类的模糊武器！”^①

文学作品的引进

“引进”被视为兼并和占有国外遗产和增加自己遗产的一种方式。浪漫主义文学时期的德国就采用了这种方法。实际上，在整个 19 世纪，

^① 穆罕默德·迪卜（Mohammed Dib）：《窃取火种者》（*Le voleur de feu*），载《让·昂鲁什：永恒的朱古达》（*Jean Amrouche: L'éternel Jugurtha*），马赛出版社，1985 年，第 15 页。

除了“创造”和制造代表民族和人民的文学，德国人还模仿三个世纪前杜贝莱的做法，试图转化希腊-拉丁文学资源以组建自己所稀缺的文学财富。从某种程度上讲，德国人借助古希腊和古罗马遗产，选了一条“捷径”，兼并一笔巨大的潜在财富并将其“民族化”。翻译古代经典作品的伟大工程几乎兼并了全部世界文学遗产，将文学作品进口到德语区。^①同时也是在尝试使法语丧失跻身“现代拉丁”行列的机会，从更广的意义上说，就是与文学资源最丰富、传统最古老的国家，直至当时仍然是国际认可的最伟大民族经典作品的唯一占有者相抗衡。此雄心壮志被奉为德意志民族最主要的任务之一，这个事实表明竞争是与拉丁语斗争的持续，这种形式的斗争由杜贝莱开创于16世纪。为了文学至高无上的权利，浪漫主义作家用同样的武器继续进行着同样的斗争：他们不仅真正建立了将古代经典翻译成德语的“计划”^②，而且意欲在“古风”的战场上斗争。歌德这样写道：“由于充分有效地利用国外资源，我们在文化上提升到很高的层次，与过去我们的作品完全不一样了。”此外，他还用与杜贝莱惊人相似的口吻写道：“语言的力量并非在于排斥陌生者，而是要将其吞食。”^③赫尔德引用托马斯·阿布特(Thomas Abt)时给译者指定了一项国家任务：“译者的真正目标不能仅仅是使读者了解外国著作；如果能高于这个目的，他们便可进入作者的行列，或者使小小的书店老板成为能给国家带来财富的大商人……这些翻译家很可能成为我们的经典作家。”^④在《德国浪漫主义艺术批评概论》(*Der Begriff der*

① 按照相同的逻辑，我们可以读懂由坦桑尼亚共和国前总统朱利叶斯·尼雷尔(Julius Nyerere)翻译成斯瓦希利语的莎士比亚作品。他翻译的《尤里乌斯·凯撒》(*Julius Caesar*, 1963)和《威尼斯商人》(*Marchand de Venise*, 1969)都带动了大量的研究工作。参见皮尤斯·恩干杜·恩卡沙马(Pius Ngandu Nkashama):《非洲语言文学与写作》(*Littératures et Écritures en langues africaines*)，见相关前引，第339—350页。

② A. 贝尔曼(A. Berman):《外国的证明：德国浪漫主义中的文化与翻译》(*L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*)，见相关前引，第29页。

③ 引自A. 贝尔曼(A. Berman)，同上书，第26页。

④ 同上书，第68页。

Kunstkritikin der deutschen Romantik) 中, 本雅明本人就像是在叙述一个不争的事实: “……浪漫主义派永久的浪漫主义作品在于在德国文学里加入罗曼 (romane) 艺术形式。他们有意识地努力占有、发展和升华这些形式”^①。

因此, 浪漫主义时期的德国知识分子都拥有一个共同的使命: 将德语变成“世界交流”^②的首选工具, 并使其成为一种文学语言。所以必须用同样的方式, 引进德国传统中缺乏的欧洲古典名家之作, 例如: 莎士比亚、塞万提斯、卡尔德隆与彼特拉克等。然后, 通过“夺取”国外标准, 即将高贵的传统引进德国诗歌形式, 让德语变得高贵或者“文明”。众所周知, 诺瓦利斯 (Novalis) 就是如此尝试甚至从词汇着手将自己的德语法兰西化。^③ 但人们往往更多地谈论德国诗歌语言的希腊化, 它的实现主要借助翻译古代经典作品, 尤其是沃斯 (Voss) 对荷马作品的翻译 (1781 年的《奥德赛》和 1793 年的《伊利亚特》)。在语言本身和文学形式中引进所有文化公认的范例, 德语从此将能够与最强大的文学语言相抗衡。正因为如此, 歌德将一个愿望描写得如事实一般: “长久以来, 德国人一直致力于协调和相互承认。懂德语的人就像身处一个大市场, 各个国家都在此展示自己的商品。”^④ 在与埃克曼 (Eckermann) 的一次谈话中, 他更清楚地表达了自己的想法: “在此, 我无需谈论法语, 它是聊天的语言, 在旅行中不可或缺, 因为所有人都懂法语, 我们也可以在任何一个国家使用它, 任何地方与场合都会有好的翻译。至于希腊语、拉丁语、意大利语和西班牙语, 我们从德语译文中即可欣赏这些国家的最优秀著作, 翻译水平之高, 我们毫无理由再浪费时间艰难地学习

① 瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin): 《德国浪漫主义批评概论》(*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Werke*), I, 1, 苏卡姆普 (Suhrkamp), 法兰克福, 1974 年, 第 76 页; 法语译本, 《德国浪漫主义中的美学批评观》, 巴黎。

② 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德, 转引自 A. 贝尔曼 (A. Berman), 见相关前引, 第 93 页。

③ 参见 A. 贝尔曼 (A. Berman), 见相关前引, 第 33 页。

④ 施特里希 (Strich): 《歌德与世界文学》(*Goethe und die Weltliteratur*), 见相关前引, 第 47 页, 转引自 A. 贝尔曼, 见相关前引, 第 92 页。

这些语言。”^① 德语的庞大翻译计划一旦实施，德语便可成为新的世界性语言或文学语言。

依照此逻辑，我们即可更加清楚地理解浪漫主义思想中最核心的翻译理论是如何出现的。它们是古代文学和知识战场上斗争的仅有武器之一。从逻辑上讲，为了共同完成充实民族财富的伟大工程，就必须声明这些拉丁语和希腊语作品的法语译本已经过时，并从法语实践的反面将“真正的”翻译理论化。因此，历史文献学的客观进步，毫无疑问也是德国人的民族斗争武器。表面上最特殊的理论在世界文学领域内或许只是斗争的工具。德国的翻译理论以及由此产生的翻译实践皆建立在与法语传统完全对立的基础上。同一时代的法国，人们主要是翻译古籍，但丝毫不考虑是否忠实原文。当时法国文化的主流立场促使译者一边收录这些作品，一边按照出自盲目的种族中心主义使这些作品适应他们的审美观。“施莱格尔 (Schlegel) 在谈到法国人时，就非常‘赫尔德化’地质疑法兰西的世界性。”他写道：“法国人似乎要求每一个在他们国家的外国人的言行举止和穿着打扮都要依照他们的习俗。因此导致他们不真正了解外国人。”^② 相反，为了反对法国知识分子的传统，德国人则将忠实的原则理论化。赫尔德写道：“翻译么？它无论如何都不能被美化……对自己的民族品味过于自豪的法国人一切皆依自身标准，而不去适应其他时代的品味……而我们可怜的德国人则相反，我们失去了祖国、失去了读者，完全不受民族品味的约束，只希望看清时代本来的模样。”^③

此外，德国语言学家和文献学家引进的印欧语系语言的比较语法提高了日耳曼语言的地位，使其与拉丁语和希腊语同样居于古老和高贵的行列。在印欧语系中为德语找到合适的位置，并明确规定印欧语言相对

① 《歌德与埃克尔曼谈话录，1825年1月10日星期一》，巴黎：伽里玛出版社，1988年，第131页。

② A. W. 施勒格尔 (A. W. Schlegel)：《古典文学史》(Geschichte der klassischen Literatur)，斯图加特：科尔哈默出版社 (Kohlhammer)，1964年，第17页，转引自 A. 贝尔曼，见相关前引，第62页。

③ J. G. 赫尔德，转引自 A. 贝尔曼 (A. Berman)，见相关前引，第69页。

其他语言的优越地位，对于德国语言学家而言，这一切只是为了掌握无与伦比的武器，用以对抗法语的统治地位。文献学家心照不宣地接受了语言学—文学古风所规定的合法性基础，并为整个德国文学界发动的民族文学竞争提供了科学武器。尽管这些被统治的先导者具有超凡的清醒头脑，但这并不是说在德国已经开始了一项对抗法国的明确的集体计划，而是说在德国文学和知识空间整体的构成性显现之时，文献学本身将会在语言和文本研究方面取得巨大的客观的进步。因此，按照世界思想和等级文化含义的范畴，语言学赋予了德语古老性和文学性，提高了它的地位，可以与拉丁语相提并论。两种文学资源的构成形态结合在一起，使德国得以迅速跃居欧洲新文学强国之列。

与上述进口文学不同的是，“嫁妆”相对较少的文学空间的文化资源大部分皆为古老文明（埃及、伊朗、希腊等）的残存，且往往被知识大国占为己有，但是除以上文学引进以外，它们仍然能够试图重新夺回自己的资源，尤其是被剥夺的民族作品。为了实现民族语言由古老向现代的转化，例如将古希腊语翻译成现代希腊语，这些国家有大量知识分子从事这类翻译工作，这样他们就能赢回属于自己的语言和文化的延续性，重新拥有被欧洲各大国吞并已久和宣称为世界遗产的著作，重新将其民族化。道格拉斯·海德就曾将盖尔语民间传说翻译成英语，为丰富爱尔兰文学空间做出了难以估量的贡献。从某种程度上讲，他的对外翻译作品为增加两种语言的民族文化资本都作出了巨大的贡献。

同理，我们便能理解伊朗作家沙迪克·海达亚（Sadegh Hedayat，1903—1951）所著《奥马·海亚姆诗歌》的评论。^① 奥马·海亚姆（Omar Khayam）是伊斯兰纪元5—6世纪（大约公元后1050—1123）数学家、天文学家和诗人。他的悲剧性故事本身或许概括说明了遭受过文化掠夺国家的作家都处在水深火热之中，这些国家的文学存在注定将偏离中

① 沙迪克·海达亚（Sadegh Hedayat）：《奥马·海亚姆诗歌》（*Les Chants d'Omar Khayam, édition critique*），评论集，巴黎：约瑟·科尔蒂（José Corti）出版社，1993年。

心和极其艰难。这位被其评论者^①称之为“伊朗唯一蜚声世界的作家”于1951年在巴黎自杀。他20年代曾在索邦大学学习，于40年代初返回自己祖国。其间的1935至1937年在印度写作《瞎眼猫头鹰》(*La Chouette aveugle*)，这部作品现在被称为他的代表作，在其去世后两年被翻译成法语。^②“这是伊朗唯一能立于古波斯经典著作之林的现代文学作品，也是能立于同时代世界文学其他杰作之林的作品。”^③沙迪克·海达亚对古波斯情有独钟，曾将卡夫卡的作品翻译成波斯语。他矛盾地处于无法抵达的文学现代性和消失的伟大民族之间：他“从当代获取与衰落的传统相联的经验，又通过传统废墟来寻求现代性”^④。

由于大多数评论家缺乏对波斯的专门认识，一味地将其著作划归欧洲思想体系；既看不到二者的统一性，也不清楚其相互间的关联。为了抵制他们混淆和类似的错误看法，沙迪克·海达亚本着复原“真实”作品的原则，运用西方历史学工具对伽亚谟的作品进行了文学和历史分析。沙迪克·海达亚按西方范畴来分析这些作品，也是为了反对本国的宗教传统和德国文学传统的强势，尤其是后者，它抢占了伽亚谟作品所有深入与合理的研究^⑤，伊朗文学界因此失去了能扬名世界文学市场的经典作

① M. F. 法尔扎奈 (M. F. Paraanch)：《和沙迪克·海达亚相遇，一次启蒙的历程》(*Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*)，巴黎：约瑟·科尔蒂出版社，1993年，第8页。

② 沙迪克·海达亚 (Sadegh Hedayat)：《瞎眼猫头鹰》(*La Chouette aveugle*)，巴黎：约瑟·科尔蒂出版社，1953年。

③ 约瑟夫·伊萨博 (Youssef Ishaghpour)：《沙迪克·海达亚的坟墓》(*Le Tombeau de Sadegh Hedayat*)，巴黎：福尔比出版社 (Fourbis)，1991年，第14页。

④ 同上书，第35页。

⑤ 1818年，奥地利哲学家哈默尔·普尔戈什塔里 (Hammer-Purgstall) 完成了伽亚谟作品的第一个德语译本；之后，1857年又出现了由法国驻波斯大使馆翻译让·巴普蒂斯特·尼古拉 (Jean-Baptiste Nicolas) 翻译成法语散文和戈蒂耶 (Gautier) 与勒南 (Renan) 的评论。伽亚谟在西方真正成名始于1859年。这要归功于爱德华·费兹格拉德译成英语的75首四行诗。本诗集在前拉斐尔派画家中大受欢迎，并成为英语的“经典”作品之一。随后还出现了大量的译本，几乎都未完全忠实于原文手稿或者其诗歌形式。参见J. 马拉帕拉特：“关于四行诗的改编” (Note sur l'adaptation des Quatrains)，沙迪克·海达亚，见相关前引，第115—119页。

品之一。

南非作家玛兹兹·库尼尼 (Mazizi Kunene) 将自己抄写的祖鲁人史诗翻译成英文, 他的工作也出自同样的机制。这些“外”译对于“少数”民族而言的确是收集可利用文学资源的一种手段。

所有上述策略的目的都在于重组文学遗产, 即“赢回”、“追回”、“攫住”或“找回”“逝去”的时光。因为从古老性角度讲, 靠强力得来的收益是最不受欢迎的。文学的高贵性紧紧依靠其古老性, 文学系谱深深地扎根于其古老性之中。

这就是为何“资历之战”(或者像某种程度上为“持续”而中断或暂停运转的社会之战那样)是夺取文学资源的最常见形式。新兴文学世界往往借助民族历史的持续性宣称各自文学根基的古老, 并试图占有大量文学资源, 这是成为合法主导者或参与其中的特殊手段之一。

属于最古老、最高贵文学(或者文化——从广义上讲)是极具争议的荣誉, 因此即使文学资源最丰富的民族也必须想方设法证实自己的历史优越性, 才能确保地位不被怀疑。斯蒂芬·科里尼 (Stefan Collini) 就是因此而展示 19 世纪英国文学史家强调的文学和语言传统并未出现任何断层的, 他解释说:“持续性是确认身份的首要条件, 也是证明以前丰功伟绩的必备条件。”^① 研究文学作品的英国专家斯基特 (Skeat) 于 1873 年断言小学生的眼睛“应该关注英语语言的统一性, 应该看到从阿尔弗雷德 (Alfred) 的统治直至维多利亚时代的作家之间毫无间断的继承关系, 应该清楚从本质上说, 我们现在讲的语言与英国人第一次占领该岛时讲的语言本质上是同一种语言……”^②

同理, 相对偏离中心的国家, 例如墨西哥或者希腊可超越自身历史的不连续或者断裂, 倚仗过去的伟大文化, 从中获取支撑以改变其在

① 斯蒂芬·科里尼 (Stefan Collini), 见相关前引, 第 359 页。

② 威廉·斯基特 (W. W. Skeat):《英国文学的研究问题: 英语学习入门》(*Questions for Examination in English Literature: with an Introduction on the Study of English*, 剑桥出版社, 1873 年), 第 XII 页; 转引自斯蒂芬·科里尼, 见相关前引, 第 359 页。

世界格局中的地位。然而，考虑到现代的墨西哥和希腊民族仅仅形成于19世纪，经过深深的历史断层之后，他们事实上无法完全收回曾经拥有的文化资源，也不可能和大的文学中心相抗衡。

50年代出版的《孤独迷宫》(*le labyrinthe de la solitude*)一书中，奥克塔维奥·帕斯(Octavio Paz)试图重新恢复所有历史遗产之间早已失去的连续性，尤其是调和哥伦布发现新大陆以前的遗产和西班牙殖民时期的历史及因此形成的社会结构，以此确立并提升墨西哥的民族身份。在这部墨西哥民族经典著作里，他特别强调了墨西哥民族历史的连续性和对此政治遗产的批判义务，目的就是引导自己国家走上政治与文化现代化之路。大约40年以后，在接受诺贝尔奖的获奖演说中，奥克塔维奥·帕斯再一次想努力证明这一关键因素关系到墨西哥的政体及其未来文化的发展，他断言：“哥伦布发现新大陆以前的墨西哥寺庙林立、神灵至上；当然，这是废墟中的一部分，但是赋予其生命的精神并未消亡。它一直用各种加密的语言与我们对话，例如神话、传说、生存方式、民间艺术和习俗等。作为墨西哥作家，就要意识到这种精神的存在，就要懂得倾听它的声音，与它对话，并领悟其中的精髓：表达它……”^①

“持续性”一词同样出于另一位伟大的墨西哥作家卡洛斯·富恩特斯(Carlos Fuentes)笔下。尽管除了美洲“大发现”以外，人们或许几乎不了解同样巨大断层的历史实例，但富恩特斯在《地下的镜子》(*Le miroir enterré*)一书中，强调了美洲大陆文化的“永久性”：“从奇琴伊察(Chichen-Itza)和马丘比丘(Machu-Pichu)遗迹到现代绘画和建筑反映的印第安影响，从殖民时期的巴洛克艺术到当代作家的文学作品例如豪尔赫·路易斯·博尔赫斯或者盖布列·加西亚·马尔克斯等，无一不展示了这一遗产的延续……世界上只有很少的文化才能如此丰富，如此持久……本书着力于探求文化的持续性，只有它可以阐述和超越西班牙

^① 奥克塔维奥·帕斯(O. Paz):《追寻现在》(*La quête du présent*)，见相关前引，第15页。

牙语地区政治和经济的分离以及西班牙语世界的四分五裂。”^①

同理，重新占有古代遗产以抬高自己的推理方式导致希腊在其新兴时期，就像 19 世纪各个民族那样，试图重建民族历史和文化的统一性，尤其作为对德国人（谴责性）假设的回应。德国人指责现代希腊人身上流的不是希腊人的血，而是斯拉夫“种族”的。^②因此，对于不“属于”他们的遗产，他们没有任何优先权利：这就产生了梅加莱理念（Megale Idea，指从 19 世纪上半叶至 20 世纪初，旨在恢复古希腊辉煌，在地中海和巴尔干地区建立大希腊国家的思潮。——译者）的时代。政治方面，受“伟大理念”的启发产生了这样一个计划，即将曾经被著名的拜占庭祖先，其中当然包括将君士坦丁堡等所占据的领土重新纳入自己民族体系，以恢复国土和历史的连续性。对于知识分子而言，“大一统思想”激起了历史、民俗和语言学等的研究热潮，并促使作家重新运用美学古风以“证明”自己的古希腊属性。为了支持这个“伟大理念”，君士坦丁堡历史学家帕帕里·普洛斯（Paparrigo-poulos）1860—1872 年间出版了著名的《希腊民族史》这一巨著。他在其中“建立”起了古希腊、拜占庭时期以及现代希腊等希腊历史上不同时期之间的连续性。

然而从某种意义上讲，希腊人在“骗取遗产”的竞争中是有缺陷的，因为他们曾是这一活动的受害者。众所周知，由古希腊作品向德语的“过渡”首先使希腊人附属于德国文化遗产，之后附属于欧洲文化，最终令年轻的希腊民族失去了潜在的巨大财富。古希腊研究的大专家，文献学家及史学家都是德国人，他们以科学和历史名义操纵的希腊人自己的“去希腊化”无疑是，至少部分是以排斥追求希腊遗产者的民族特性

① 卡洛斯·富恩特斯（Carlos Fuentes）：《地下的镜子，有关西班牙和新世界的思考》（*Le Miroir enterré, Réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*），巴黎：伽里玛出版社，1994 年，第 11—12 页。

② 参见雅克·布夏尔（Jacques Bouchard）：《复兴，现代希腊民族意识的培养》（*Une Renaissance. La formation de la conscience nationale chez les Grecs modernes*），载《法国研究》（*Études françaises*），蒙特利尔大学出版社，1974 年第 10，4 期，第 397—410 页；也可参见马里奥·维提（Mario Vitti）：《现代希腊文学史》，巴黎：阿提埃出版社（Hatier），1989 年，第 185 页。

为目的的。而德国人正是研究民族特性的理论家。

文学古老性的宣示是一种非常快速有效的民族策略，甚至“最年轻”的文学民族也可以借鉴。例如为建立美国文学而忧心的格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 便在《爱丽丝·托克拉斯自传》(*Autobiographie d'Alice Toklas*) 中宣布：“格特鲁德·斯泰因一直认为美国是世界上最古老的^①国家，因为由于美国南北战争以及之后的商业重组所带来的变化，美国开创了 20 世纪；然而所有其他国家才刚刚开始体验 20 世纪的生活或者准备开始进入 20 世纪的生活；因此大约 1860 年即开始创造 20 世纪^②的美国便当之无愧成了世界上最古老的^③国家。”著名的伪历史三段论在此被用来宣扬自命的高高在上：证明自己民族的古老性，以在文学世界占据一席之地，面对这一需要，斯泰因别无它法，只得诉诸简单的强力。

向来有所保留的乔伊斯，以明显的和修辞的否认形式，再次提起了自己在的里雅斯特所举行的一次讲座中提到的先前性和伟大的古老性，并由此谈到了爱尔兰文化的高贵性与英国文化平民性之间的天壤之别：“如此枯燥的自吹自擂能带给我们什么，我不得而知，因为它只是不断地提醒我们爱尔兰古书的微缩艺术，例如《凯尔经》(*The book of Kells*)、《勒康黄皮书》(*The Yellow Book of Lecan*)、《暗褐色牛皮书》(*The Book of the Dun Cow*) 等追溯到了很久以前——那时英国还是个荒蛮之地——的艺术，几乎和中国艺术一般古老，当时的爱尔兰生产布料，并将自己所产布匹出口欧洲国家，比第一批佛拉芒人来到伦敦向英国人学习如何做面包早了几代人。”^④

然而，面对“制造”古老性的困难，某些追求文学合法性的人会采取其他策略：他们回避文学度量的时间标准，努力参与竞争。这样，在

① 格特鲁德·斯泰因 (G. Stein):《爱丽丝·托克拉斯自传》(*Autobiographie d'Alice Toklas*)，巴黎：伽里玛出版社，1993 年，第 104 页。

② 乔伊斯 (J. Joyce):《爱尔兰，圣人与智者的岛屿》(*L'Irlande, île des saints et des sages*)，《评论文集》(*Essais critiques*)，见相关前引，第 209 页。

格特鲁德·斯泰因之前，沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman) 就已根据这样的模式，尝试强加他有关美国民族“历史”的矛盾看法：“关于未来的历史。”由于缺乏能给予它积累特定资源机会的历史遗产，这部历史一直试图用彼世的现代性来反衬当下，疯狂吹捧将来，用未来贬低当代。宣称现在这一历史的唯一优先产物，已经不足以衡量所有文学创举和着眼未来；于是，以先锋自居长久以来就是美国人所采取的解决方法。美国人希望摆脱伦敦的控制，一直宣称欧洲已经过时，以此降低欧洲的地位。为了有机会被接纳为作家，他们一方面自称并非“落后”，而是“超前”，一方面力图否认由欧洲建立的时间法则。“旧世界”就这样被抛于脑后。新世界里一切皆有可能，旧世界过时和狭隘，而且一切皆已成定局，只有将两个世界史无前例的新事物的想法或者画面对立起来——或者再次借用奥克塔维奥·帕斯的术语——将“美国派”与“欧洲派”文学传统的趋势对立起来，美国民族文学才能形成。沃尔特·惠特曼就曾 (1882年) 在《恰似刺柏浆果》(*Comme des baies de genouvrier*)^① 里题目为《密西西比流域文学》一节中开出了一个长长的文学系谱，宣称：“无论是否在美国，我们都必须时刻谨慎思考，这样才能看清楚我们在那些从大不列颠进口，或者在美国模仿影印的书里和图书馆中所查到的诗人，即使我们都如饥似渴地读他们的书，但他们对我们国家而言都是陌生的。从美国的观点看，为了完全明白他们与我们的时代和土地格格不入，以及他们书里很多地方所流露出的狭隘、过时和荒谬，就应该去密苏里州、堪萨斯或者科罗拉多州生活或旅游……会不会有一天，这些不列颠岛的模式和模特，其中包括宝贵的经典传统，都将仅仅是回忆或者研究对象？这一天是否永远不会到来呢，无论它是否遥远，都不重要。纯粹的呼吸、原始的外观、毫无节制的挥霍和丰富等都将会出现在我们

① 沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman)：《恰如刺柏浆果》(*Comme des baies de genouvrier*)，载《草叶集》(“典型的日子”) [*Feuilles de carnets (Specimen Days)*]，巴黎，1993年。

的诗歌和艺术里并形成一种标准吗？”^①在《草叶集》(*Feuilles d'herbe*)里，他便大张旗鼓地颂扬“新世界”，从最早的“题献”开始即断言：“我歌颂的是现代人类……我所策划的是未来史。”^②

从某种意义上讲，惠特曼的策略目的在于倒转沙漏并自命为新事物创造者。他努力确定自己的美国作家身份，并从绝对对新事物的概念出发定义美国文学的特征，他写道：“这些无法模仿的美国地区……应该能够融合在一个完美的——完全是我们自己的——诗歌蒸馏器里，不夹杂任何欧洲的痕迹或者色彩，完全脱离它的土壤、回忆，彻底摆脱它的技巧和精神。”^③同时，我们也清楚地看到他拒绝的时代中心尺度首先就是拒绝依赖伦敦，肯定政治与审美自主。

然而，1915年左右处在相同境遇的拉缪则返回自己的家乡沃州，实施了另外一种策略。由于缺少任何沃州文化和历史遗产以弥补自己暂时的不利条件，他试图用永恒反衬历史，以农民的静止时间、农业习俗惯例和山川河流永恒的现在来反衬文学的现代性。坚决甚至有些咄咄逼人的追根溯源不仅仅是维护民族或地区的特性，而且往往是反对已有的机制及熟悉的核心标准。为了给予未被文学中心认识的作家一个被承认的机会，就必须将这些准则“贬低”为相对的和变化的，并将其与绝对和永恒的现在对立起来。原始此在的永恒价值会比昙花一现式巴黎现代性的价值更加“此在”。拉缪在此意义上回忆了自己乘火车从巴黎到瑞士的旅行：“两者意外结合，于是我有幸比较了生命中最重要 的两极。它们在时间上比空间上相隔更远，更多的是世纪的差别而非距离的差别。因为在这里（沃州），一切都好像处于罗马时期，

① 沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman)：《恰如刺柏浆果》(*Comme des baies de genouvrier*)，载《草叶集》(“典型的日子”) [*Feuilles de carnets (Specimen Days)*]，巴黎，1993年，第340—341页。

② 沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman)：《草叶集》(*Feuilles d'herbe*)，巴黎：奥比耶·弗拉马里翁出版社 (Aubier-Flammarion)，1972年，第37页。

③ 沃尔特·惠特曼 (Walt Whitman)：《诗歌的广阔草地和平原》(*Les prairies et les grandes plaines de la poésie*)，载《恰如刺柏浆果》(*Comme des baies de genouvrier*)，见《草叶集》(*Feuilles de carnets*)，见相关前引，第334页。

甚至罗马时期之前，难道不是吗？在这里，一切都一成不变，而在那儿（巴黎），一切都在变化，不断地变化。这里存在着一种绝对，而那边一切都是相对的。”^①换言之，拉缪将空间距离归为时间距离，将沃州空间的客观落后归为类似最高贵永恒（“罗马”）的持久。他就这样采取了古典主义的精妙策略：为的是不被指责犯了构成性（形式的、美学的、传奇般的……）的年代错误——在其中，所谓“农民”小说真的最经常被他拿来呈现——拉缪寻求走出时间，想要迫使自己成为超越时间、活在当下、保持永恒的作家，既不屈服于历史，也不屈服于现代性的偶然（他并不能试图与之抗衡）。

文学资本的创建

民族文学资源积累的必经步骤之一就是建立文学资本，或者说象征性的“中心银行”，一个聚集文学信贷的地方。巴塞罗那作为加泰罗尼亚地区真正的文学和“民族”首都，像巴黎和伦敦一样，无疑具备两个构成文学之都的必要特征：政治自由主义声望和伟大文学资本的集中。巴塞罗那知识、艺术和文学资源的构成始于19世纪，当时这座城市已经成为了一个大的工业中心。意欲在西班牙推广现代主义的鲁本·达里奥在卡塔卢尼亚地区寻求到了必需的支撑条件，因此1901年，他在自己的欧洲编年史中宣言：“世界上最近几年所发生的变化准确地构成了我们所谓的‘现代思想’或者新思想。这一变化正是从这里（加泰罗尼亚）发轫壮大，而不是在半岛上的其他任何地区。无论人们称加泰罗尼亚人为工业主义家、加泰罗尼亚主义者及自私自利主义者，事实是，他

^① 拉缪（C.-F. Ramuz），《巴黎，一个沃州人的笔记》（*Paris, Notes d'un Vaudois*），见相关前引，第91页。

们既是加泰罗尼亚的，也是世界的。”^① 20世纪初，巴塞罗那涌现了一群“四只猫餐馆”艺术团 (groupe Els Quatre Gats)、高迪建筑 (Gaudi)、阿德里亚诺·戈尔的剧院 (Adriano Gual)，兴起了尤金尼奥·迪奥尔斯思潮 (Eugenio D'Ors)，创建了巴塞罗那电影院 (Films Barcelona)……这一切都构成文化资本。

从政治角度看，巴塞罗那在内战时期又成为了共和主义的熔炉和抵抗独裁的根据地：据历史考证，加泰罗尼亚地区尤其深受弗朗哥的压迫。也就在这水深火热之地，从60、70年代起，尽管处于独裁统治下，这里仍然重新形成了相对自主的精神生活。大量的出版社搬迁至巴塞罗那，作家、建筑师、画家和诗人，无论是否为加泰罗尼亚人，都纷纷移居加泰罗尼亚首府，它因此成功地扮演了民族精神和政治的角色，它已经变成弗朗哥政权容忍的民主或自由之都。马努埃尔·巴斯克斯·孟塔尔班 (Manuel Vazquez Montalban)^② 就曾说过，“鉴于西班牙当时的政治背景，从某种角度讲，70年代的巴塞罗那代表着民主的创造性，此处的空气比马德里更加自由。此外，这儿曾经、也一直是整个西班牙和拉丁美洲最重要的出版中心”。巴塞罗那于是成为西班牙世界的文学之都：拉美作家也可以依靠巴塞罗那的地位，明确自己的文化渊源，并将自己的作品输入欧洲而无需政治归顺。西班牙最著名的文学经纪人，卡门·巴尔塞斯 (Carmen Balcells) 便以向全世界出售盖布列·加西亚·马尔克斯著作的版权，从巴塞罗那开始了他的职业生涯；随后，经由他及几位加泰罗尼亚出版商，例如卡洛斯·巴拉尔 (Carlos Barral) 等的协调和帮助，拉美小说家的作品在60至70年代得以在西班牙出版。

① 鲁本·达里奥 (R. Darto)：《当代西班牙》(Espanña contemporánea)，1901，转引自西勒达·托来斯-瓦雷拉 (Hilda Torres-Varela) 《1913年：第一次世界大战前夕艺术作品的审美形式》(L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale) 之“1910—1914在西班牙”(1910—1914 en Espagne)。巴黎：克林歇斯科 (Klincksieck) 出版社，1971年，第1054页。

② 与作者的谈话录 (未出版)，1991年3月。

今天，作家们千方百计将这个城市融入文学本身，宣扬它的传奇特性，将它文学化，目的就是为这个城市赢得文学盛誉，在艺术上占据一席之地。马努艾尔·巴斯克斯·孟塔尔班和他的追随者爱德华多·门多萨（Eduardo Mendoza）和一帮卡斯蒂利亚（Castillans）及加泰罗尼亚的年轻作家（其中包括库利姆·莫佐 Quim Monzo）通过花费大量的笔墨描写熟悉的地点和街区的回忆，努力将巴塞罗那造就成他们小说中的主要角色之一，就这样蓄意地将巴塞罗那制造成了一个新的文学神话。

对于都柏林，乔伊斯也完全采取了同样的手段。上文中我们已经展示过巴黎的描述文字在文学神话构成中的作用，他接连出版了《都柏林人》和《尤利西斯》——在上文中我们已经展示过巴黎的描述文字在文学神话构成中的作用——尤其在后者中，他用文学描写赋予了爱尔兰首都高贵的形象和它所缺乏的声望。此外，作为一位爱尔兰作家，给予民族国家首都以文学地位也是一场民族阵地上的内部斗争：他希望在写作中用行动表明自己的审美立场，与那时统治着爱尔兰文学世界的“农民”及民间标准决裂。今天的苏格兰作家们依然如法炮制。他们陷于无法分离的政治和文学焦虑里，希望为苏格兰的工人首都恢复“红色格拉斯哥”（Glasgow la Rouge）的声誉，力图为它争取新的文学地位，以取代“文明城市”^①爱丁堡这个代表民族保守主义所有陈腔滥调的传统历史首都。

在某些民族文学世界，文学机构的相对自主或许会同时存在于两个中心（和它们之间的斗争中）；其中一个往往以最古老著称，那儿集中了所有的权力以及政治功能和资源，造就了保守的和传统的，与政治、民族模式及其依附性紧密相连的文学；另外一个则是更加新的，通常是港口城市，更加现代化，对外开放的或大学多的城市，追求现

① 古斯塔夫·克劳斯（H. Gustav Klaus）：“格拉斯哥 1984：阿拉斯戴尔·格雷，汤姆莱昂，詹姆斯·凯尔曼”，载《世界书籍画报》（*Liber. Revue internationale des livres*），No 24，1995年10月，第12页。

代文学和外国模式，丢弃格林尼治子午线上陈旧的文学模式，宣扬加入世界文学竞争。这是使人理解华沙与克拉科夫，雅典与萨洛尼卡，北京与上海，马德里与巴塞罗那，里约热内卢和圣保罗等两城市间关系的基本结构。

小民族国际

偏离中心主导者特有的清醒，帮助他们认识和证明了新兴文学（和政治）世界之间的相似性。共有的文学匮乏致使他们彼此引为历史模式或范例，比较他们的文学处境，用先行者的逻辑，实施共同的策略。照此逻辑组成了“小”民族联盟，或者小民族文学国际联盟，以共同应对中心力量的一贯统治。于是在20世纪初，比利时便成了欧洲“小”国家的典范。尤其是爱尔兰人，他们力求摆脱英国的影响，恢复自己的文化传统，在比利时榜样的作用下，转变成在文化方面“小”国家也能成功的例证。处于法国文化统治之下的比利时是个语言、政治和宗教分离的国家，它为正在争斗的两个集团提供了一个模式：英国-爱尔兰人可以等同于梅特林克（Maeterlinck）或者威尔哈伦（Verhaeren）。这两位诗人尽管都用法语写作，“却从未把自己混同于法国文人”^①；“爱尔兰化的爱尔兰人”就曾将亨德里克·康西安斯（Hendrik Conscience）看成自己的模范，因为他试图让佛拉芒语重生。叶芝在巴黎遇到了梅特林克，在他身上找到了可换位的典型：作为象征主义队伍的带头人和理论家，戏剧和诗歌方面的革新者，这位来自弗兰德讲法语的比利时人不仅得到

^① 转引自约翰·凯利（John Kelly）：《1913年》（*L'Année 1913*）的《第一次世界大战前夕艺术作品的审美形式》（*Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*），载《爱尔兰评论》（*The Irish Review*），见相关前引，第1028页。

了巴黎的认可，同时坚持宣称自己属于比利时，懂德语、英语和荷兰语的他是一位非民族主义的民族作家。

爱尔兰与挪威之间也建立了同样模式的关系。和之后不久的比利时一样，挪威陷于几个不同集团的斗争中。这个新近摆脱丹麦长达几个世纪殖民枷锁的欧洲小国，在几个作家的带领下创造了新的语言；这样的模式很快又被爱尔兰天主教民族主义者重新采纳。他们主张复兴盖尔语和具完全“民族”^①特征的文学创作。以乔伊斯和另一“登记簿”上的叶芝为首的爱尔兰知识分子，他们都主张自己的国家向欧洲主流文化开放，以易卜生的作品为范本，将文学自主的思想引入爱尔兰：对于他们而言，挪威剧作家得到欧洲的承认证明，为了获取国际认可的机会，配得上这一称号的民族文学应该摆脱宗教道德和民间规范的约束。乔伊斯很早（从1898年起）就迷恋易卜生的作品^②，与这位甘愿流亡的艺术家同命运（他对但丁的痴迷也呈现了同样的形式，并鼓舞他走上了与流亡为伍的文学神话之路），并给予他艺术中心的地位，就像帕奈尔（Parnell）曾尊称他为民族生命的中心那样。^③他甚至为了能够看懂易卜生的作品而学习丹麦-挪威语。他的第一篇散文《戏剧与生活》（*Le Drame et la vie*）就深受萧伯纳的《易卜生作品的第五元素》（*La Quintessence de l'ibsenisme*）的启发。乔伊斯的一位同窗相信现代戏剧的衰败和易卜生的负面影响的论断，二人一番讨论过后，“戏剧与生活”就问世了。这篇文章旨在证明易卜生胜过莎士比亚——这简直就是在谋杀大不列颠民族的先贤，同时宣扬现实主义在戏剧艺术中的必要性。乔伊斯赞赏的戏剧诞生于一个解放不久的小国家，用欧洲几乎失传的语言创作而成，开

① 转引自约翰·凯利（John Kelly）：《1913年》（*L'Année 1913*）的《第一次世界大战前夕艺术作品的审美形式》（*Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*），载《爱尔兰评论》（*The Irish Review*），见相关前引，第1028页。

② 与萧伯纳类似的原因。

③ 参见查理·艾尔曼（Richard Ellmann）：《乔伊斯》（*Joyce*），巴黎：伽里玛出版社，1987年，第一卷，第74页。

创了民族文学的新形式，并且成为欧洲先锋派的代言人，引起了欧洲戏剧革命，乔伊斯的欣赏正是与之同化的表现。这就是为何《尤利西斯》可以看作都柏林版的《培尔·金特》(Peer Gynt)^①。

早期的乔伊斯有一部作品严词批评叶芝在爱尔兰国家剧院的戏剧生涯。1901年完成的《贱民的好日子》(*Le jour de la populace*)反对爱尔兰文学戏剧的爱尔兰式定位，反对为了复兴民间故事和传统并将其文学化而求助于那些号称文学收藏馆的民众。^②年轻的乔伊斯开门见山地比较了爱尔兰和挪威，他写道：“爱尔兰文学戏剧完全是反对现代戏剧枯燥和谎言的最后一场运动。半个世纪以前，这场运动已经在挪威开幕了……然而，大众的魔鬼比庸俗的魔鬼更危险。”^③易卜生所宣扬的天才和现代性推动乔伊斯反驳政治及文学方面崇古和保守的立场，同时激烈反对天主教戏剧创作的民族主义，即借现实主义美学之名，却以爱国而非国际性为最终目标。他声称的对易卜生的欣赏也是肯定自己美学和政治立场的一种方式。他常常将自己对政治民族主义的疏远态度和对挪威戏剧的态度进行比较。

乔伊斯1900年就总结了整个欧洲有关易卜生作品争论的重要性和激烈程度：“20年前，易卜生完成了《玩偶之家》，该作品的问世在戏剧史上产生了划时代的意义。从此，他的名字就响彻国外，传遍两个大陆，挑起了比任何一位同代人都多的争议。一些人视他为先知、社会改革者……最后才是一位伟大的戏剧家。另一些人则猛烈地抨击他是个讨厌的人、蹩脚的艺术家的、无法理解的神秘主义者，或者根据一位英国评论家形象的描述，他‘就像一只在烂泥里翻滚的小狗……’试想还有什

① 参见让·米歇尔·拉巴特(Jean-Michel Rabaté):《詹姆斯·乔伊斯》(*James Joyce*)，巴黎：阿歇特出版社，1993年，第71—72页。

② 1901年10月演出的戏剧包括道格拉斯·海德用盖尔语写的悲剧《卡萨德·安-特苏盖恩》(*Casadh an-tSúgáin*)，以及叶芝和莫尔根据爱尔兰传说共同改编的戏剧《迪阿尔穆德与格拉妮亚》(*Diarmuid et Grania*)。参见查理·艾尔曼(R. Ellmann)，见相关前引，第113页。

③ 詹姆斯·乔伊斯(James Joyce):《评论文集》(*Essais critiques*)，见相关前引，第81—82页。

么人曾对现代思想产生过如此深远的影响。”^①换句话说，这也是对偏离中心的文学作品的解读。他们发觉了一些只有处在其位才能辨别的同源和相似；尤其是，偏离中心者对于偏离中心文学的诠释，往往比主流认识（去历史化）更加“现实”（即更加以历史为基础），但是因为对主流文学世界结构的无知，前者总不被理解或者被忽视。

“小”民族作家对彼此的相互兴趣同时具有文学和直接的政治性，或者说，进行文学比较更是对政治同源性的含蓄肯定。如果说挪威和比利时可以作为爱尔兰的标准和典范，首先是从系统比较民族经验的政治观点开始的。这样人们就可得知某些爱尔兰政治理论家曾建议爱尔兰照搬匈牙利摆脱奥地利帝国统治的模式。新芬党（Sinn Fein）运动的创始人之一亚瑟·格里菲斯（Arthur Griffith, 1872—1922）希望爱尔兰效仿匈牙利议员抵制奥地利国会的运动和支持复兴民族语言的努力，因为正是以上两个因素促成了匈牙利与奥地利的协议，并使匈牙利获得了真正的政治独立。^②

“小”国的艺术家联合反对主流统治的单义性，或许也为获得解放和得到承认产生了客观的影响。因此，我们便能理解“眼镜蛇”艺术运动的线路和历史，并能据此猜测这些绘画运动在某种程度上也套用了相同的模式。战后，在不但是文学而且也是绘画之都的巴黎，行将衰退的超现实主义企图重整旗鼓并发起新一轮的驱逐，特别是要驱赶以勒内·玛格丽特（René Magritte）为首的比利时超现实主义画家。由于厌倦了落伍的超现实主义先锋派对艺术和国际主义（internatinalisme）的垄断，一小撮比利时、丹麦和荷兰艺术家：克里斯蒂安·多托蒙（Christian Dotremont）、约瑟夫·诺瓦雷（Joseph Noiret）、阿斯热·乔

① 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）：《易卜生的新戏剧》（*Le nouveau drame d'Ibsen*），载《评论文集》（*Essais critiques*），见相关前引，第56页。

② 参见让·居凡纳（Jean Guiffan）：《爱尔兰的问题》，布鲁塞尔：贡普来克斯（Complexe）出版社，1997年，第77页。众所周知，现今尤其是卡塔卢尼亚和魁北克，相互都是对方的标准和典范。

纳 (Asger Jorn)、卡勒尔·阿佩尔 (Karel Appel)、康斯坦 (Constan) 以及高乃依 (Corneille) 决心进行分裂活动并在巴黎签署了题为《我们没有任何疑惑》(*La cause était entendue*) 的宣言, 这是一份气势逼人的独立宣言, 而且标志着新的艺术共同体的诞生, “巴黎已不再是艺术中心”, 多托蒙写道, “本着实效精神, 我们为在我们的民族实践中注入了团队经验之间辩证促进的思想。”^① “眼镜蛇” (Cobra) 一词即来源于布鲁塞尔、哥本哈根和阿姆斯特丹三个城市名的起首字母缩写, 它们声明互相结盟, 团结一致; 三个新的艺术中心试图共同抵制巴黎的强压, 创建较少受严肃美学控制的艺术。对巴黎中心性的彻底颠覆可以部分说明, “眼镜蛇”运动的名称本身所展示的地理上的轰动就是一种对抗巴黎文学机构专制性中心化的国际主义行动。去中心运动和国际主义运动就是一种现代性和自由的诉求。约瑟夫·诺瓦雷因此提出“在地理意义上实践自由”^②。

这三个小国家不仅承认相互间的文化亲缘关系, 而且承认被中心地位国家边缘化和永久性拒绝 (或宽容) 时持相同立场, 它们构成的联盟将赋予这些艺术家力量, 抵制巴黎先锋派的强迫命令。“眼镜蛇”不全是在抵抗, 它是在生气, 它对巴黎不满, 对超现实主义者们不满, 对布勒东不满, 对巴黎智力至上论 (intellectualisme) 不满, 对美学操纵不满, 对结构主义不满, 对被巴黎共产党人垄断的政治论争权不满……^③ “眼镜蛇”获得的自由将在与巴黎的正统观念的长期论辩中得到证明。坚决反对布勒东的美学命令, 要求教条主义退出, 这本身就是统一原则的体现; 所以对作品的定义就是一种经验, 它总是开放的, 总是与时俱进, 它最求技巧创新的多样化和求助于有时显得微不足道的素材 (面

① 弗朗索瓦兹·拉朗德 (Françoise Lalande): 《克里斯蒂安·多托蒙, 眼镜蛇艺术的创始人》, 巴黎: 斯托克出版社, 1998年, 第112页。

② 转引自理查德·米勒 (Richard Miller): 《眼镜蛇》, 巴黎: 法兰西新出版社 (Nouvelles Editions françaises), 1994年, 第28页。

③ 同上书, 第107页。

包屑、烂泥、沙子、蛋壳、皮鞋油……)，拒绝在抽象和具象之间做选择（约恩写道：“抽象艺术不相信抽象思维。”^①）；它选择集体作品，反对独特性崇拜。简言之，“眼镜蛇”是在和超现实主义理论和其他被当时巴黎承认的所有美学选择相对立的基础上建立起来的，例如康定斯基（Kandinsky）的社会主义现实主义（49年多特尔蒙和诺瓦雷与《法兰西文学》的论战），或者蒙德里安（Mondrian）的几何抽象派绘画。^②后来多特尔蒙曾说：“‘眼镜蛇’没有口令，却整齐划一，尤其是在欣然突出原色的震撼性时。”

“北方线条”（ligne du Nord）是“眼镜蛇”的指挥棒，这条线曾是克里斯蒂安·多特尔蒙的活动轨迹，这条轨迹曾使整个斯堪的纳维亚和拉波尼亚（Laponie）着迷，多特尔蒙曾在这里创作了他的《冰标》（*logoglaces*）和《雪标》（*logoneiges*）。这种一再被重申的北方特色部分是出于丹麦绘画的理论超前性。在第二次世界大战前和大战中创刊的反纳粹刊物，特别是受包豪斯画派（Le Bauhaus）的影响，比如贝杰克·佩特尔森（Bjerke Petersen）——他于1933年发表了《抽象艺术中的象征》（*Les symboles dans l'art abstrait*）——抽象艺术理论家的闪亮登场，对丹麦三四十年代绘画的发展和思考产生了巨大的影响。约恩（John）作为“眼镜蛇”的主要理论家之一，他利用了这份日耳曼-丹麦遗产，为的是使这门艺术中严重而又令人快乐的对立具有特定表达方式和一致性。^③《眼镜蛇》杂志的第一期就关注大众艺术，认为要保持北方固有的文化特殊性，同时又要保证创新、活力和真实的普世性（约恩说：“大众艺术是唯一的国际性艺术。”^④）这种大众自由是与艺术精英主义相反的，因为艺术精英主义只表现少数特殊存在，而大众的

① 转引自理查德·米雷（Richard Miller）：《眼镜蛇》，巴黎：法兰西新出版社（Nouvelles Editions françaises），1994年，第49页。

② 参阅 R. 米雷（Richard Miller），见相关前引，第15页。

③ 同上书，第49—50页和第71—72页。

④ 同上书，第190页。

自由则是主导例如疯子和儿童绘画中原初艺术的自由（杜布菲^①就曾出现在《眼镜蛇》杂志中）。

《眼镜蛇》正式存在的时间是短暂的：1951年，它创立后的3年就在这个画派的活动中消失了。每位艺术家都独立展示自己的作品，不离原初，但闯自己的路。然而这正是他们对巴黎强权的共同拒绝，这一点比他们之间逐步建立起来的美学一致性联系更重要。逐步建立的共同主张能够联合并将它们对主流艺术的不满和争议合理化，“眼镜蛇艺术”渐渐成长为真正的美学。之后不久，所有这一流派的画家都受到了巴黎的热情接待，并举办了各自的展览。正是由于他们敢于跨越国界和文化，联合起来反对艺术上至高无上的巴黎，他们终将获得巴黎评论界的认可。

^① 杜布菲 (Dubuffet [Jean])，法国油画家、素描画家和作家。——译者

第四章

“被翻译者”的悲剧

他们生存于三种不可能之间（我将其简单地概括为语言的不可能，当然，大家也可以赋予它其他称谓）：不可能不写作，不可能用德语写作或者不可能用其他方式写作，或者可以再加入第四种不可能，即不可能写作……因此，它便成为不可能的文学，各方面都显示了这一点。

——弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka) :

《致马克思·布罗德的信》(*lettre à Max Brod*), 1921 年 6 月

写作就像埋藏着背叛的矿场。我背叛了母亲，没有做行吟诗人，而是作家，而且是用英语写作的作家，也就是说用她完全陌生的语言写作；不仅如此，我还是写政治文章的作家，并因此无法生活在索马里，不能陪在她身旁。所以我认为自己应该创作一些丰碑般的作品，以此纪念我的母亲……我后悔自己选择用英语写作，遗憾自己没有生活在索马里，更加惋惜的是，你，我亲爱的母亲，我都没能见你最后一面，你就离我而去了。我希望自己的作品能够无愧为母亲的挽歌。

——努鲁丁·法拉赫 (Nuruddin Farah) :

《未公开的谈话》(*entretien inédit*), 1998 年 7 月



非文学中心国家的作家们只有直面语言问题，才有机会展开完整的战略，并展现他们的文学差异。语言是差异性斗争和对抗的关键因素：它是一种特殊资源，依靠语言或者与之对抗才能找到对付文学统治的办法，作为作家创作的唯一真正素材，语言可以带来最特别的创新：文学反叛和革命体现在语言劳作创造出来的各种形式中。换句话说，只有联系处于不利地位作家臆造出的语言技巧，我们才能分析他们最细腻的文学创作、文体的选择和形式创新等，即重新找到其作品的内在成分。由此，我们才明白，正是为了给被统治语言的贫乏和依附寻找出路，文学最伟大的革命家们才齐聚一堂。

语言是文学资本的主要构成因素，鉴于此事实，我们会找到上文提到过的一些解决方法和机制，这样就不可避免会出现回溯和重复；但这是必要的，因为这两种机制之间有其相似性；我们这样做是想要突出这些机制应用于语言时所具有的特殊性。

杜贝莱曾提倡抛弃对古代文本“恭顺的”模仿，叫停法语诗歌创作对拉丁语文学近乎机械的吸收。他首先强调的主要差异就是语言的差异，这是世界文学界形成整个过程中的一个常量，因为杜贝莱立场体系中的所有作家都将以同样的方式行动起来：立足于主流语言的模式、从灌输于其中的文学形式和主题出发，找到能够创造新文学语言的方法。法国七星诗社的解放运动之后，赫尔德模式进一步明晰了这一机制，并从大众语言的特性出发来证明“小”国文学存在权的合法性。这场运动持久不衰，远远超越了19世纪欧洲民族主义者的诉求。直至今日，语言学标准往往能够促使新兴政治力量要求进入世界政治和文学领域并使其合法化。

语言学“差异”的问题无处不在。所有文学上处在被统治地位的国家，无论它们的客观形势如何，即它们与统治主流者之间的语言和文学距离如何，都必须面对这一问题。相对于统治语言，“被同化者”总是处在一种怪异和不安全的状态之中，因此试图像纠正“口音”那样，改正和消除自身的语言学痕迹，结果却显得有些矫枉过正。相反，“被异化者”，无论他们是否拥有另一种语言，都总是千方百计地挖掘差距。所采取的方法无外乎两种，一是制造与主流语言的主流（公认）用法之间的差距，二是创造或者重新创造新的民族语言（通常为文学语言）。换句话说，虽然作家对语言的选择（既非有意识为之，亦非深思熟虑）很大程度上取决于民族的语言政策，但是与文学大国一样，他们并不会单纯地屈从于某一民族标准。^①对于他们而言，语言的两难选择更加复杂，其解决的方式也会更加特殊。^②

他们解决问题的可能性程度大小首先取决于各自在文学界的地位和母语（或者民族语言）的文学性。换句话说，根据他们在文学世界的依附形式，或者说根据这种依附是政治（同时也是语言和文学上的）依附，还是语言依附（也是文学的）或者单纯的文学依附形式的不同，他们会采取相应的措施，并找到解决的办法；这些办法尽管在表面上接近，但在内容上和成功的客观机会（即实现文学存在）上仍然各不相同。在世界文学界，按照语言的文学性，大致（而非详细）可将“小”语言分为四个类别。首先是口头语。其文字形式还未固定，仍处于形成阶段。由于其文学资本缺乏文字形式，这些口头语还不为国际社会所知，也无法翻译成其他语言，尤其是没有固定文字形式的几种非洲语言和克里奥尔

① 参见路易·让·卡尔维 (Louis-Jean Calvet)：《语言战争和语言政策》(*La guerre des langues et les Politiques linguistiques*)，巴黎：帕约出版社 (Payot)，1987年。

② “论法语非洲语言形势的复杂性与其文学影响”，参见伯纳德·穆拉里斯 (Bernard Mouralis)：《文学与发展：论法语非洲黑人文学的地位、作用和表现手法》(*Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature negro-africaine d'expression française*)，主要集中于第四章第二节，“语言问题” (Le problème linguistique)，巴黎：冠军出版社，1981年，第131—147页。

(Créoles) 语。在一些作家的努力下, 后者开始取得一定的文学地位, 并有了系统化的文字。其次, 新近“创造”或者“重新创造”的语言。它们借助独立之机成为民族语言(加泰罗尼亚语、朝鲜语、盖尔语、希伯来语、新挪威语等)。只有很少的人讲这些语言, 它们所能提供的作品也寥寥无几。它们没有与其他国家交流的传统, 只有为数不多的通晓多种语言的人使用。因此, 它们应该推动翻译事业以逐步获取国际化存在。再次是具有文化内涵和古老传统的语言。此类语言皆来自“小”国家, 例如新爱尔兰语、丹麦语、希腊语或者波斯语等。因此会讲这些语言的人屈指可数, 通晓多种语言的人也很少使用它们。虽然它们的历史和影响力相对较大, 但在国境以外鲜为人知, 或者说在世界文学市场上无足轻重。最后还有一些传播广泛的语言, 这些语言或许有悠久的文学传统, 但是在国际文学市场却并不出名甚至不被认可, 因此一直处于主流文学的统治之下, 例如阿拉伯语、汉语或者印地语等。

民族语言(或者母语)的结构和文学性的限制并非作家“选择”语言的唯一动力。除此之外还要考虑民族的独立程度。有人说, 本国文学界越是缺乏资源, 作家就越是依赖政治; 因为作家必须服从“保卫和发扬”民族“义务”的需要; 对他们而言, 这也是可能获得解放的唯有的几条道路之一。按照他们的选择对自己整个文学事业的促进程度和意欲赋予的意义, 所有被统治的作家和他们民族语言的关系可以概括为三个词: 特别艰难、热烈和令人心碎。

因此, 所有“小”语言的“文学记录员”都将不可避免地以某种形式面对翻译问题。“被翻译”的作家被置于富有戏剧色彩的结构矛盾中, 所以不得不做出选择。或者被翻译成某种文学语言, 虽然会因此与本民族大众隔绝, 但却能收获文学存在; 或者蜷缩在某种“小”语言中, 那么他注定将从此不为人知或者仅仅局限于民族文学生活的文学存在。这种现实冲突令许多投奔重要文学语言的诗人在其国内被批评是真正的“背叛”, 并迫使其中很多人千方百计找寻美学与语言相结合的解决办法。双重翻译或自我改编因此成为调和文学需求与民族“义务”的一种

手段。用法语写作的摩洛哥诗人阿贝德拉迪夫·拉比 (Abdellâtif Laâbi) 这么解释说：“自己把作品翻译成阿拉伯语或者请人帮忙翻译——我始终参与其中——的同时，我的目标是忠于它们最初要面对的公众以及真正的文化母体领域……这样我才会感到安心。我的作品在摩洛哥和其他阿拉伯地区的传播使我完全恢复了阿拉伯作家的‘合法’身份……只有我的作品独立于最初的版本，作为阿拉伯作品被判断、批评或者欣赏，我才算真正被纳入了阿拉伯文学论题。”^①

现在我们要将偏离中心作家的远离中心的出路描写成纳入翻译上统称的世界范畴——采用主流语言、自我翻译、双语作品和对称的双语翻译、创造和推动民族语言或者大众化语言的发展、创造新的文字形式、两种语言共生现象 [如著名的马里奥·安德拉德 (Mario de Andrade) 施行的葡萄牙语巴西化，让·约瑟夫·哈波尔里韦罗 (Jean-Joseph Rabearivelo) 创造的马达加斯加法语，奇努阿·阿歇布 (Chuna Achebe) 首创的英语非洲化，鲁本·达里奥自创的“特殊心理法语”]，都不应被看作相互孤立和割裂的解决方法集成，而是不确定、艰难和悲剧出路的某种连续。换句话说，不同的文学出场及其认同途径模式相互不可分割。没有任何界限能够真正将二者分开，但必须考虑到在摆脱文学统治的所有解决办法的连续性运动中，同一位作家在其文学存在过程中或许会分期或者同时借用其中的某几种办法。

(前) 殖民地作家需要承受三重统治：政治、语言和文学；他们往往处于一种经常的双语环境中，例如拉什德·布杰德拉 (Rachid Boudjedra)，哈波尔里韦罗，恩古吉·瓦·迪翁戈 (Ngugi wa Thiong'o)，沃莱·索因卡 (Wole Soyinka) 等人。然而，无论是他们的语言处境还是文学效应，都无法与专门的语言统治相比，例如法语之于欧洲或者美洲作家西奥朗 (Cioran)、昆德拉、冈戈特纳 (Gangotena)、贝克特、斯特

^① 阿贝德拉迪夫·拉比 (Abdellâtif Laâbi)：《文学半月谈》(La Quinzaine littéraire)，1985年3月16—31日，第436期，第51页。

林堡 (Strindberg)；这些作家决定——有时是在某段时间内——使用法语作为写作语言。对于所有出身于长期被殖民国家的作家而言——唯有在他们身上——双语要求就是政治统治抹不去的首要标志。在描述“被殖民”的各种疑难和矛盾中，阿尔伯特·曼米 (Albert Memmi) 展示了双语要求下两种语言之间的象征性价值差异，正是它导致了被语言统治的作家的语言和文学两难处境：“被殖民者的母语……在本民族或者世界民族语言交响乐中毫无尊严。如果这些人想要谋得一份职业，开拓自己的地盘，立足于所处城市或者世界，就必须首先屈服于别人的语言，即自己的主人——殖民者的语言。在被殖民者所面临的语言冲突里，其母语属于被羞辱、被压迫的一方。他最终会接受客观形成的这种轻视。”^①相反，对于西奥朗或者斯特林堡等欧洲“小”语言作家（罗马尼亚语和瑞典语），文学方面相对不出名，但是却拥有自己的传统和资源。用法语写作，或者自我翻译等等都是一种手段，能使作家“变成”文学的，不再默默无闻——这是对欧洲外围作家的结构性打击——或者能使他们逃避支配其文学空间的民族标准。

这些作家从来不完全自觉实施的策略因此可以被描述成非常复杂的未知二元、三元或者四元方程式。他们同时考虑他们民族语言的文学性、自身的政治处境、参与民族斗争的程度、在文学中心成名的意愿、这些中心的民族优越感和盲目以及彰显“与众不同”的需求等。上述奇特的辩证法只适合于非中心的创作者，唯此才能帮助我们从小情感、主观、个体、集体、政治及专业等各个层面看清文学界被统治地区的语言问题。

① 阿尔伯特·曼米 (Albert Memmi)：《从殖民者肖像中制出来的被殖民者肖像》(*Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*)，巴黎：科里亚出版社 (Corréa)，1957年，1985年由伽利玛出版社重新编辑出版，第126页 (萨特撰写序言)。

“盗火种者”

我们已看到，一种语言的凝聚力和影响力是以读者人数来衡量的，而且这些读者通晓多种语言，他们不需要翻译即可阅读该语言：如果文学作品超越民族范围就只能以译文的形式被文学中心机构阅读，也就是说文学经纪人无法通过原文对其进行评判，那么我们面对的就是一种真正的“（一直）被翻译的语言”：如约鲁巴语（yorouba）、吉古语（gikuyu）、阿母哈拉语（amharique）、盖依语和依地语等。在努鲁丁·法拉赫（Nuruddin Fafah）的索马里、艾曼努埃尔·东加拉（Emmanuel Dongala）的刚果、阿布杜拉赫曼·瓦布里（Abdourahman Waberi）的吉布提等文学极为贫乏的地区，用文学世界中几乎不存在的语言写作的小说家、手抄本抄写者，只有成为“被翻译的作者”才能存在。因此，他们被迫采用殖民者带来的文学语言（借用达荷美作家菲利克斯·库舒赫（Félix Couchoro）^①的话：“文明的外国语言”）。但是，在使用被强加的语言时，他们创作的作品完全倾向于保卫和发扬自己的国家和民族精神。对于他们而言，使用殖民者的语言进行文学创作并非被同化之举。或许他们能够重新考虑卡特波·亚辛（Kateb Yacine）1988年的宣言：“我用法语写作是为了告诉法国人我不是法国人。”^②

努鲁丁·法拉赫（生于1945年）是第一位用英语写作的索马里作家，透过他的小说我们能依稀看到他们遭遇的悲怆，例如在《领土（地图）》（*Territoire [Mape]*）中他写道：“想到数百万如我们一样被征服，而且永远无法摆脱征服的人，想到数以百万记的人只能保持口头的传统

① 菲利克斯·库舒赫（1900—1968），1940年成为多哥人。转引自阿兰·利卡德（Alain Ricard）：《黑非洲文学》（*Littératures d'Afrique Noire*），《写作语言》（*Des langues aux livres*），巴黎：卡尔塔拉出版社，1995年，第156页。

② 参见卡特波·亚辛（K. Yacine）：《永远的黄金热》（*Toujours la ruée vers l'or*），见相关前引，第132页。

或口头民族的状态，我的心便会流血。”^① 法拉赫的语言处境尤其复杂。他在一篇题为《我的精神分裂症童年》的短篇小说中提及，他的多语现象是因为他属于被不同殖民者统治的民族：“在家里，我们用这个被多个殖民者统治民族的母语——索马里语交谈，但是却用其他语言阅读和写作，例如阿拉伯语（古兰经的神圣语言）、阿姆哈拉语（我们的殖民主人的语言，为的是更好地了解他们所想）和英语（有一天，它可以让我们进入一个意义更加丰富的世俗世界）。因此，我怀疑，出生于一个矛盾的世纪，童年时接受了如此教育的我是否应该揭开这一切的意义，并努力将我们的历史写下来，而不再依靠口口相传。我说过，在教授给我们的世界史中，甚至找不到我们同胞的名字。念及所有这一切，我于是开始写作，希望至少让索马里孩子能够明白自己作为‘他者’的身份，也就是说，由于不一致和矛盾造成的身份。”^② 作为口头文化传统的后代，努鲁丁·法拉赫首先成为了阿拉伯作家：索马里语拥有固定的书写形式只是新近的事；他通过阿拉伯语认识了维克多·雨果和陀思妥耶夫斯基，并撰写了最早的自传性散文。但是 60 年代，当他购置打字机时，却选择了英语，因此成为了“第一位”索马里作家。

依此逻辑，我们便可看清在完全不同的历史和政治背景下，盖耳语在 19 世纪爱尔兰的两难处境。盖耳语语言文化联盟提出语言和文化诉求的时刻是 1890 年代爱尔兰文学空间形成的关键时刻。无奈盖尔语从被天主教知识分子发掘以来积累的影响力不足，虽然强为第一民族语言，却未能获得真正的国际文学存在。30 年代末，选择盖尔语的爱尔兰作家的境遇被这样描述：“当代盖尔语作家因此比任何人都紧迫地面临两难选择：要么被永远埋没，要么从此谄媚……取悦公众和他们之间的机构，而非单纯的大众。因此，创新、独立和自由的人才往往面对诸多困

① 努鲁丁·法拉赫 (N. Farah):《领土》(Territoires), 巴黎:羽蛇出版社 (le serpent à plumes), 1994 年,第 312—313 页。

② 努鲁丁·法拉赫 (N. Farah):《我的精神分裂症童年》(L'enfance de ma schizophrénie), 见相关前引,第 5—6 页。着重点为笔者所为。

难而放弃文人生涯，或者为了生计而投身到翻译中，除非他们选择用英语写作。”^①从这个意义出发，我们才会明白为何大量盖尔语作家、戏剧家或者诗人被迫“皈依”英语（或者反过来说为何今天爱尔兰只有为数不多的盖尔语作家）。

同样地，小说家和南非文学理论家恩加布洛·恩德贝勒（Njabulo Ndebele，生于1948年）读了乔伊斯的作品之后，首先尝试将“意识流”的叙述技巧用于祖鲁语，为的是让这门新兴的文学语言具有文学现代性，改变反南非种族隔离战斗文学的单纯揭露。他尝试将几乎不具备任何文学影响的语言提升至他眼中的现代文学最高点，也就是说符合英国文学的标准。然而他很快就明白了此项事业的艰巨，因为这项事业只有依靠英语翻译才能存在，然而这又是自相矛盾的。缺乏任何“现代传统”，缺乏一个能够理解其计划的受众，缺乏受到认可的文学环境，他的举动无异于徒劳或者说不合时宜。这就是他放弃此次极端举动之后致力于从英语中探索，而不需要特殊的南非黑人叙述方法作为中介的原因。^②如今已位居用英语写作的最著名南非黑人作家之一，虽属于“被翻译者”，却并未因此被看做在严格意义上达到被翻译阶段的作家。^③

由于殖民者的文化和语言统治，被统治作家因为无法掌握祖先流传下来的语言，无奈只能用殖民者的民族语进行写作，这种情况时有发生。此时，可以说被统治作家是为了最终跻身文学界而自我翻译。20世纪初相当一部分用英语写作的爱尔兰作家并不知晓盖尔语；大量阿尔及利亚知识分子也不懂或者还未熟练掌握阿拉伯语，而不能在独立时选择它

① 利沃阿朗（A. Rivoallan）：《当代爱尔兰文学》（*Littérature irlandaise contemporaine*），巴黎：阿歇特出版社，1939年，第VII—VIII页。

② 恩德贝勒（Njabulo Ndebele）：《有关文学写作的几个思考》（*Quelques réflexions sur la fiction littéraire*），载《现代》（*Les Temps modernes*），第479—481期，1986年6—8月，第374—389页；《新南非文学或者平淡中的新发现》（*La nouvelle littérature sud-africaine ou la redécouverte de l'ordinaire*），载《欧洲》（*Europe*），第708期，1988年4月，第52—71页。

③ 恩德贝勒（Njabulo Ndebele）：《傻瓜》（*Fools*），巴黎：贡布莱克斯出版社（Complexe），1992年。

作为写作语言。

对于许多创作者而言，采用殖民语言进行写作并非易事，因为他们深爱着自己的祖国，希望让它屹立于政治界和文学界。在他们眼里，强大的殖民语言只是“糖衣炮弹”或者说变相偷窃。“偷窃”一词出现在各种政治和历史背景中，淋漓尽致地体现了它的非法性，也充分说明了这些作家处境的艰难。源自赫尔德理论观念的巨大影响（但是今天已经完全融入民族政治和文化思考中，失去了原本的意义）促成了语言、民族和身份之间的关联，并导致非专门语言被视为非法。阿尔及利亚作家让·昂鲁什（Jean Amrouche）这样说：“如果你是被殖民者，那么你就必须使用他们借给你的语言，与此同时你只有使用权，而非该语言的合法拥有者，只是单纯的用户。”^①他写道：“众所周知，能够汲取伟大著作的被殖民者都不是受宠的继承者，而是窃取火种的人”。^②来自被殖民国家的知识分子用“非法”手段将“他不是其合法继承者的文明语言”据为己有，昂鲁什补充道：“因此，他就像个私生子。”^③所有被剥夺了自己语言而且文学上受统治者都有偷窃语言的念头，尤其是下文将会讨论的卡夫卡。作为使用德语的捷克犹太人，卡夫卡与德语的关系，正如阿尔及利亚作家和法语的关系那样，都是一种被剥夺、非法和不安全的关系。萨尔曼·鲁什迪（Salman Rushdie）尽管现在已被伦敦文学机构接受并纳入其作家之列，但我们在他的笔下能找到相同的犯罪感主题，或者说背叛主题，他写道：“作为印度作家，当我重新审视印度，罪恶感油然而生……尽管我们对英语的态度模糊暧昧，我们这些印度作家中使用英语的人都有同感。或许由于英语，我们能够在这场语言的斗争中看到真

① 让·昂鲁什（Jean Amrouche）：《殖民和语言》（*Colonisation et langage*），见《阿尔及利亚人和法国人的对话，或者阿尔及利亚的书面历史》（*Un Algérien s'adresse aux Français ou l'histoire de l'Algérie par les textes*），T. 亚辛（出版者），巴黎：哈马唐（Awal-L'Harmattan）出版社，1994年，第332页。

② 转引自穆罕默德·迪卜（M. Dib）：《窃取火种者》，见相关前引，第15页。

③ 让·昂鲁什（J. Amrouche），见相关前引，第329页。

实世界里上演的其他斗争、我们自己的文化内部的斗争，以及文学作品对我们社会的影响。战胜英语，或许我们就能获得自由。”^①

莎士比亚的《暴风雨》受到许多评论，尤其在英语国家。^②这部预言性戏剧非常细致地描写了殖民和奴役的机制（殖民者最伟大文学资源改变方向和回归的最生动例证）。以凯列班（Caliban）的一句话为起点，掀起了对“糖衣炮弹”理论的热议。当他的老师普洛斯彼洛（Prospero）说：“我费劲心力教你言说……而你自己却像个野蛮人，甚至不了解自己的思想。你饶舌得像个傻子，我要搜寻恰当的字眼才能表达你的意图”，凯列班回答，“是您教我言说，我从中获得的最大教益就是懂得了咒骂：让红鼠疫把你带走吧，就因为你教了我言说！”^③这种统治结构所导致的本质双重性解释了有关重要而激烈的语言问题争论；正是这些争论导致所有“小”民族痛苦万分。

使用统治者的语言确实是自相矛盾的：既是一种异化，又是一种解放。最早期的创作者，如印度的纳拉扬（R. K. Narayan）或者阿尔及利亚的姆鲁·马默里（Mouloud Mammeri）就常常使用“超级规范的”^④语言，并运用非常传统的文学形式或者美学。由于他们的双重非法性（面对民族标准和主流标准），他们只得服从最传统的语言和文学用法，即最缺

① 萨尔曼·鲁什迪（S. Rushdie），见相关前引，第26—28页。然而，非洲文学的分析家从整体上强调，在英国殖民统治下国家的作家与英语之间关系似乎不及法国殖民地那么紧张，语言问题并不显得那么有悲剧性。给予原住民教育更大的空间，强调社会群体自行担当教育的责任，比如促进了豪萨语（haoussa）的伊斯兰文学作品，或者鼓励新的斯瓦希里语创作。也就是说，情况非常复杂多样，但众多来自英国老殖民地的作家都提出过语言的选择问题。参见A. 理查德：《黑非洲文学》，见相关前引，第152—162页。

② 见亚海因兹·亚恩（Janheinz Jahn）的评价，载《黑非洲文学手册》（*Manuel de littérature négro-africaine*），巴黎：莱斯马（Resma）出版社，1969年，第229—230页。

③ 莎士比亚（Shakespeare）：《暴风雨》（*La Tempête*），第二场第一幕，《莎士比亚全集》，巴黎：伽里玛出版社，1959年，第二卷，第1485页。

④ 拉什德·布杰德拉（Rachid Boudjedra）从整体上评价阿尔及利亚文学为“小学老师的文学”，但也不否认其中的一些例外，如卡特波·亚辛。《作者对话录》，1991年11月，《里贝尔》杂志（*Liber*），1994年3月，第17期，第11—14页。

乏创新、最缺乏文学性的实践，力求调和——借用卡夫卡的话——“民族斗争”^①的立场与使用统治者语言的文学性之间的矛盾。这种语言既是他们的写作工具，同时他们又团结起来反对它。他们试图用殖民者的语言生产出新兴的民族语言，从而生产出与民族文学遗产相适应的文学。

然而，随着文学空间的逐渐自主化，对于被统治作家而言，使用某种强大主流语言进行文学创作将会成为融入文学世界的保障，使其占有一整套够得上载入文学史的技术资本、知识和手段。从某种程度而言，“选择”用主流语言写作即是“走捷径”。因为他们能够很快地更加“可见”，也就是说，由于使用“丰富”语言及与之关联的、更符合正统文学的标准，他们同样会是首先获得国际认可的作家。正因为如此，爱尔兰的叶芝并没有像其他诗人一样选择盖尔语，他迅速得到伦敦评论界的认可，并随即以领头人的身份在都柏林树立起威望。同样，当今世界最著名的加泰罗尼亚作家无一不是用西班牙语写作，例如 M. V. 孟塔勒班 (M. V. Montalban)、爱德华多·门多萨 (Eduardo Mendoza)、菲利克斯·德·阿祖阿 (Felix Azua) 等。作为教杀令 (fatwa) 的牺牲者，在此之前已成名的鲁什迪是在英国最有名望的印度作家之一。他明确承认，“绝大部分在印度用英语写的作品确实很受欢迎，在印度国境以外，却无人问津。他感慨，英裔印度人占据着舞台的正面……‘英国议会文学’对这类主题并不感兴趣”^②。

于是，尽管存在各种模糊的用法，但只要不可继承性的诅咒能被颠倒，主流语言就可被赋予新的“属性”。例如在类似（后）殖民的形势下，乔伊斯并不把英语看作统治的象征，而是看做合法财产。鲁什迪确

① 弗朗茨·卡夫卡 (F. Kafka): 《日记》(Journal), 见相关前引, 《1911年10月9日》, 第100页。

② 萨尔曼·鲁什迪 (S. Rushdie): 《想象的祖国》(Patries imaginaires), 见相关前引, 第86页。鲁什迪还强调英语作为国际化语言, 它的霸权已不仅仅——或许首先不是不列颠帝国的遗产。它同时是从此以后世界上最强大国家——美国的语言。这样的模糊不清使得逃避不列颠的单独统治具有了可能性, 并且维护了英语和世界语言之间、来自“被翻译作家”的新文学和去民族化国际文化之间的双重性。

认：“近一段时间以来，英语已不再是英国人自己的独有财产。”^①对他而言，“英国的印度作家在以印度—不列颠身份创作时，根本不可能完全丢弃英语，因为后者的重要性不容忽视。必须要不顾一切地选择英语”^②；“独立后的印度小孩似乎不觉得英语已无法挽回地被其殖民根源所腐化。他们只是将其作为一种印度语言来使用……”^③

“夜的诠释”

一旦某种边缘语言拥有（几种）特殊资源，就会涌现出一些作家尝试创造“双重”作品，并成功占据复杂和令人痛苦的中间位置，与上文所述的作家所选途径如出一辙。这些“复式记号”作品——借用阿兰·利卡（Alain Ricard）的话^④——同时用两种语言写作，即用作家的母语和殖民者的语言写作，并遵循翻译、改编和自我翻译的复杂轨迹……这种持久和本质的复式记号构成了作品的基础、原动力和辩证性，甚至作品的主题。

人们知道，阿马杜·库忽玛（Ahmadou Kourouma，1927年生于科特迪瓦，2003年卒于里昂）根据马林凯语（malinké）作品的某种法语译本完成了他的伟大著作《独立的曙光》^⑤；其小说的新颖和颠覆性特征很大程度上取决于他拒绝法语的偶像化，拒绝遵守法语的“正确用法”，利用马林凯法语进行文学创作，或者人们可以将其称作法语的马林凯语化。

所有讲法语的人中，最早使用此种“复式”表达模式者之一或许是

① 萨尔曼·鲁什迪（S. Rushdie）：《想象的祖国》（*Patries imaginaires*），见相关前引，第87页。

② 同上书，第28页。

③ 同上书，第81页。

④ A. 利卡德（A. Ricard），见相关前引，主要见第151—172页。

⑤ 巴黎：瑟伊出版社，1970年。

马达加斯加诗人让·约瑟夫·哈波尔里韦罗 (Jean-Joseph Rabearivelo, 1903—1937)。他自学成才, 敬仰能接触到的所有法国大诗人如巴那斯派、波德莱尔以及象征主义诗人等。哈波尔里韦罗的作品构建在法语和马达加斯加语之间往返的基础上, 类似双重翻译。马达加斯加自 19 世纪起就存在一种标准书面语, 使真正马达加斯加诗歌得以出现, 这极大地激发了哈波尔里韦罗的兴趣: 他首先出版了大量文章和散文, 论述推动这种文化的必要性; 然后, 他又将古代和现代的马达加斯加作家的著作翻译成法语 (《伊麦利那地区的古诗歌》, 1939 年, 于作者死后出版)。由此, 我们再一次印证了民族文学资源构成的普遍策略。相反, 基于同样的逻辑, 他也努力让自己同胞了解波德莱尔、兰波、拉法格、魏尔伦以及里尔克、惠特曼、泰戈尔等, 并将瓦莱里的作品翻译成马达加斯加语。接着, 他在塔那那利佛 (Tananarive) 和突尼斯^① 用法语出版了日后成为其代表作的文集: 《梦思集》(*Presque songes*, 1934 年) 和《夜的诠释》(*Traduit de la nuit*, 1935 年)。并附按语: “由作者用霍瓦语 (hova) 所标注的诗歌” (霍瓦语是来自高原地区、起源于印度尼西亚的梅丽娜 [mérinas] 古代统治者的书面语言)。评论界广泛探讨, 从一个诗人必要的个性和独创性到被认可的独特逻辑出发, 希望了解这是否关乎真正的翻译和了解这些作品的原始版本。传统文学的重要性在其写作中显而易见, 尤其是那些让·波勒汉 (Jean Paulhan) 所呈现的著名的“语言的诗学经历” (hain-tenys), 诗人写作的同时也努力超越集体创作和个性创作之间的对立。然而, 哈波尔里韦罗似乎也创造了一种新语言, 一种用法语书写马达加斯加语的方式, 这与鲁本·达里奥的“特殊心理法语”有着异曲同工之妙。他因此致力于创造一种真正的被翻译语言, 即可以与其他语言相通的语言。哈波尔里韦罗既不是用法语也不是用马达加斯加语写作, 而是在两种语言间不断摆渡。他的文

^① 由让·昂鲁什 (Jean Amrouche) 和阿尔芒·吉波儿 (Armand Guibert) 收录于《蛮族备忘录》(*Cahiers de Barbarie*)。

集《夜的诠释》的标题就是对这种不可能翻译性的一个绝妙隐喻，摆脱了晦涩的语言，也表明了自己的存在弱势和文学弱势。哈波尔里韦罗原本能够继续单纯、高贵的同化之路，但他却大胆地开启了前所未闻的任务：反对民族主义者，反对“正确用法”的标准以及法兰西学院派诗歌标准。对于他而言，这样的举动无异于背叛马达加斯加语言和诗歌：用法语创造一种马达加斯加诗歌（和语言），既不用抛弃自己的母语，也不必放弃自己的文学语言，或者说殖民者语言。他的创举成功了。从1948年起，他的作品迅速得到认可，他本人也被列入由萨特作序、莱奥波尔·瑟达尔·森格尔（Léopold Sédar Senghor）编辑的《黑人和马达加斯加法语新诗选集》（*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*）^①。可惜，他在1937年自杀了，终生未能得到殖民者允许到法国。

往复

各种选择之间的界限有时极为微妙，甚至无从区分。因此我们才将它们作为同一系列延续策略的因素来分析。语言的“不平衡”——就像走钢丝或者绳索的杂技演员——构成了这些艰难、边缘和惊人地丰富的立场。国籍的选择、语言的变化都能造成摇摆、犹豫、内疚和后退。以上并非截然不同的选择，而是一系列的可能性，依赖于政治、文学，以及作家事业的进程（民族或者国际的认知度）。

当被统治语言拥有了独立的文学存在，同一个作家可能会连续经历通往文学的不同道路。例如阿尔及利亚作家拉什德·布杰德拉（生于1941年），他的著作一部分用法语写作并自译成阿拉伯语，另一部分用

^① 巴黎：法国大学出版社（PUF），1948年。

阿拉伯语写作后译成法语。他坚持不懈地在两个语言之间转换，紧张地进行互相翻译；无疑，这是一种建构性翻译，因此，他的作品是复记式（digraphique）的。他的第一部法语小说《放弃与日照》（*La Répudiation et L'Insolation*）^① 为他赢得了广泛的认可。随后，他自己将第二本法语小说翻译成阿拉伯语，并由此改变了与阿尔及利亚大众的关系：他首先得到了法国的承认，然后才能在自己国家被阅读。然而，阿尔及利亚的文学和社会标准与法国的不同，他解释说：“用法语写作不会惹事。在阿尔及利亚，人们已经读过我的作品，可是当我将其译成阿拉伯语时，简直会激起对我的集体抗议。在他们看来，我此举是在质疑圣书，是在古兰经里玩文字游戏，等等……所有颠覆性的作品用阿拉伯语写作将更容易被认可……我在法国时用法语写作，否则就找不到出版商。坦率地说，我非常喜欢法语，它给了我极大的帮助。我写了六本法语小说，因此在国际上有了声望，甚至被翻译成十五个国家的语言，这一切都要感谢法语。然后，我转而投奔阿拉伯语，正好赶上了学校讲阿拉伯语时代的兴起，学校已不再讲法语了……我跟一位译者一起依然投入法语翻译，我之所以坚持这样，是因为那时布杰拉特方法（Boudjdra）是必须的，就如同我用法语写作时期一样。”^② 双语机制带来的法语和阿拉伯语之间的缝隙使得语言（或民族）间得以往来和不断相互重新适应。小说的构思就处于并形成于这一双重的语言归属之中。

南非祖鲁诗人玛兹兹·库尼尼（Mazizi Kunene, 1930—2006）的情况与布杰德拉特的非常相似。作为参与反南非种族隔离斗争的作家、60年代欧洲和美国的“非洲人国民大会”（ANC—Africa National Congress）代表，他起初只是收集和分析祖鲁的传统诗歌，然后用祖鲁语以传统形式创作自己的作品，接着再译成英文。他重新采用口头传统的诗歌，谱写出描绘本民族记忆的史诗，于1970年在英国翻译出版

① 巴黎：丹尼尔出版社（Denoël），1969年和1972年。

② 《与作者谈话录》，见相关前引，第14页。

了自己的作品《祖鲁诗歌》(*Zulu Poems*, 1970年;《祖先和圣山》(*The Ancestors and the Sacred Mountains*, 1982年)。他的十七卷史诗,《伟大的萨迦国王——祖鲁的史诗》(*Emperor Shaka the Great a Zulu epic*, 1979年),或许是他的代表作。用祖鲁语写作,遵循口头文化的形式,他因此在参与民族斗争的同时获得了国际认可。他的同胞安德尔·布兰克(*Andre Brink*)继承了同一民族文学界的另一种语言——南非荷兰语,也选择自我翻译。作为南非的荷兰血统白人作家,他首先用南非荷兰语写小说;1974年,他的书《在最黑暗的夜晚》(*Au plus noir de la nuit*)^①被南非当局禁止以后,他开始将小说翻译成英语:对他而言,这将是受到国际认可的开端,英语不仅是他的一张通行证,更代表着他文学态度的转变。

卡夫卡,依地语的译者

拨开所有的外表和关于其作品最流行的评论,卡夫卡或许也属于同一类文学“处境”。我们可以将卡夫卡的文学事业描述成为西方犹太人失落和被遗忘的语言——依地语的荣誉纪念碑,他的所有作品都以绝望地使用被同化了的犹太人的语言——德语为基础,绝望是因为讲这门语言的民族不仅同化他们,而且成功地让布拉格(甚至整个西欧)的犹太人忘记了自己的文化。卡夫卡明确说德语是“偷来”的语言,因此他使用德语永远是不合法的。从这个意义上讲,我们可以把他的作品看成他不能用来写作的依地语的翻译。

作为布拉格人、犹太人和知识分子,弗朗茨·卡夫卡有非常复杂

^① 安德尔·布兰克(*Andre Brink*):《在最黑暗的夜晚》(*Au plus noir de la nuit*),巴黎:斯多克出版社,1976年。

的政治和文学地位。作为布拉格人，他始终位于捷克民族主义斗争的核心；作为犹太人，他必须面对犹太复国主义运动的问题和东欧犹太劳工统一联盟的出现；作为知识分子，他要像布拉格学派的成员一样直面反对唯美主义的民族运动问题。根据以上三个同时存在、往往相互矛盾却又不可分割的立场，卡夫卡的处境就可想而知了。确切地说，他是处在所有这些地区知识、政治和文学界的交叉点：布拉格，捷克民族主义运动的民族和文化之都，更是哈布斯堡（Habsbourg）王朝的省城；柏林，整个中欧的文学和知识之都；还有东欧的政治和知识空间，那里涌现了民族主义政党犹太劳工运动，犹太劳工统一联盟（依地主义）和犹太复国主义运动也在那里互相对峙。还有纽约这个犹太人移民新城，它是来自俄国和波兰的犹太移民的政治、文学、戏剧和诗歌中心。19世纪末中欧和东欧的犹太人，和寻求民族解放道路的所有其他地区的人民面临相同的处境。这些被统治者中的被统治者、排外主义和排犹主义的受害者、受过圣伤（*stigmatisé*——耶稣受难时有“五伤”。——译者）、丧失国土、四散在欧洲各个角落，可是在这些几乎可以说是巨大的差异之下，他们必须付出比任何其他被统治的民族更巨大的理论和政治努力以建立他们的民族（主义）理论，并使之被认可及合法化。或许是由于政治和理论冲突导致的极端的统治状态和唯一境遇，犹太复国主义运动和犹太劳工统一联盟开始对立：前者继承了赫尔德的思想，主张建立真正的民族，拥有自己的领土（像巴勒斯坦），后者赞同自治和犹太聚居主义（*diasporiste*）。

我们可以从这种文学、语言和政治的三重统治地位出发，尝试描述卡夫卡的文学，或者（民族）政治的地位和蓝图。1911年末1912年初的几个月期间，他通过来自波兰的剧团所演出的依地语戏剧揭开了犹太人（往往是犹太劳工统一联盟的，但同时也是犹太复国主义的）文化领域及语言与政治要求。鉴于他发现了犹太生活方式（*Yiddishkeit*），大量

因素都令人联想到他试图创造犹太人的世俗文化。^① 同样地，我们还可以依照上文试图描述的模式设想，卡夫卡被置于（或者将自己置于）初始作家的位置，为了自己的人民和民族得到充分认可而斗争，全身心投入于建立犹太民族文学。他于是成为犹太世界的反常成员，悲剧性地远离了犹太世界，但却积极为正处于新兴时期的犹太“民族”（或者说为了新民族得到认可的民族运动）服务的作家，他就是那样服务于犹太人民和文化，创建着大众和民族文学。

卡夫卡的处境令人难以理解，是因为它恰恰是其同代人的反面。他总体上属于比他更加资产阶级化的第一代知识分子阵营，但卡夫卡显得与众不同。他的同僚中有位朋友马克思·布罗德（Max Brod）；当所有别的犹太人成为犹太复国主义者、民族主义者、亲德分子、研究希伯来文、反对依地语时，他却是社会主义者、支持依地语、反对犹太复国主义运动。然而他又参加了西欧一个很大程度上德国化的犹太人团体，处于悲剧性的矛盾立场：他不懂依地语，因此不能直接为《中国建造长城时》（*Lors de la construction de la Muraille de Chine*）中大赞其伟大和美丽的集体事业服务。这便是为何他采取了无法逾越的矛盾的解决办法：用德语为被同化的犹太人写作，向他们讲述被同化的悲剧。所以应当重读《寻狗之路或美洲》（*Les Recherches d'un chien ou l'Amérique*），可以将其看作卡夫卡具近乎人种学意图的明证，证明他想为被德国化的犹太人提供一部被他们遗忘的历史（我们知道，马克思·布罗德以《美洲》为题出版了此书，而卡夫卡本人为其起的真名则是《被遗忘者》^②），证明他是揭露同化的危险（他自己就是同化的产物），这对他自身及在其

① 在此，我的依据是对弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka）作品（即将出版）的历史和文学研究，它为我提供了评论所必须的历史和分析证据。

② 参见克劳德·大卫（Claude David）：《美洲》（《被遗忘者》）（*L'Amérique [L'Oublié]*）注释，弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka）：《作品全集》（*Œuvres complètes*），第一卷，巴黎：伽里玛出版社，《名家作品集》，1976年，第811页。克劳德·大卫明确地指出《被遗忘者》表示：“我们失去踪迹的事物。”

言论中，都是出于肯定犹太民族大众化和世俗化的需要。

换句话说，卡夫卡是一个希望为未来犹太民族存在而战、为犹太民族和社会主义运动而献身的作家，和所有为民族事业服务的作家一样，他成为了一位政治艺术家。但是，他却为了主流语言而不得不放弃了民族语言。因此，他完全和所有被殖民者处在同样的位置，和他们一样，在民族独立运动兴起时期，当他们终于弄明白同化所导致的依赖和文化缺失的处境时，他们才找到了自己的身份认同感和独特性。就如乔伊斯决定用英语写作，同时从内部破坏英语那样，卡夫卡决心使用德语，但其目的是以文学的方式提出在他之前不为人知的文学、政治和社会问题，并试图用德语重新找到新兴犹太文学的范畴（也是所有正在形成中的文学的范畴）：所谓的“集体”文学形式和种类，即共同属于某一个集群，如拥有共同的故事、传说、神话、编年史等……从这个意义上讲，我们可以将卡夫卡的作品解读为对依地语的改造性“翻译”。

卡夫卡 1921 年 6 月在给马克思·布罗德的信中描述，在布拉格用德语写作的犹太作家的处境是所有在文化、语言上受统治作家的超凡缩影，他们因此不得不屈服于那些企图迫使他们忘记自己语言和文化的统治者，用统治者的语言写作，并讲他们的语言。卡夫卡向马克思·布罗德解释，“这些作家遭遇了三种不可能性（我称其为语言的不可能性，这是最简单的，你们还可以改用别的说法），即不写作的不可能性：用德语写作的不可能性，以及以别的方式写作的不可能性，或许还可以增加第四个不可能性，即写作的不可能性……所以从各个方面看来，这都是不可能的文学”^①。卡特波·亚辛或许也会以同样的方式这样写：阿拉伯作家承受着三种不可能性的折磨（我称其为语言上诸多的不可能性，而且它们同时也是政治上的诸多不可能性）：不写作的不可能性、用法语写作的不可能性、用阿拉伯语写作的不可能性、以别的方式写作的不可

^① 弗朗茨·卡夫卡 (F. Kafka)：《给马克思·布罗德的一封信》(Lettre à Max Brod)，1921 年 6 月，《作品全集》，见相关前引，第 1087 页。

可能性……所以，在卡夫卡眼里，他的同事，布拉格学派的成员都是被迫用德语写作，然而他们被同化程度之深，几乎忽略了他们已经忘记了自己的文化，忽略了用德语写作是他们被统治的标志。可以说他们与所有被统治、被殖民的知识分子面临相同的问题，都在通过语言找寻自己所遭遇难题的解决办法。所以卡夫卡在同一封信中，几乎用和让·昂鲁什 (Jean Amrouche) 有关第一代阿尔及利亚作家同样的字眼，突出了偷窃语言和非法性的外在主题。使用德语对于犹太知识分子而言是“占有……还未真正得到的外国财富，虽然伸手占有了它；人们找不到丝毫语言上的错误，但它依然是外国财富”^①；他们的文学“从各个方面看都是不可能的文学，是从摇篮里偷走德国小孩、并迅速为其装扮以便有人走钢丝的茨冈人的文学（然而，跳舞的甚至不是德国小孩，他谁也不是，人们只是说有人跳舞而已）”^②。

卡夫卡《日记》中有一段非常著名的片段，他在其中表达了自己因为语言障碍对母亲不完整的爱，而语言障碍恰恰是缺失的母语中心地位的表现，而且总是被放在纯粹的心理学术语中加以分析。他的这篇文章实际上直接来源于他对依地语的思考。在有关洛瓦 (Löwy) 的注释中和回忆这位喜剧家时，他现身了：“昨天，我突然意识到我从未给予母亲应得的爱。不是我没有办法爱她，仅仅是因为德语妨碍了我表达对她的爱。犹太母亲不是‘Mutter’（德语中母亲的意思。——译者），如此称呼她就会让她显得有些滑稽（Mutter 这个词本身不滑稽，因为我们身在德国）；然而我们用德国母亲的名字称呼犹太母亲，却忘记了其中的矛盾，这个矛盾会在感情中加深。对于犹太人来说，Mutter 一词尤其有德国色彩，其中同时隐含着基督教的阳光和冷漠（基督教本来源于犹太教，但犹太教中，上帝对子民像是慈母，而在基督教，特别是公元三世纪基

① 在德语文章中，卡夫卡区分了三种占有德语的方式，一种是自称是自己的，另一种是默默承认的，第三种是以内部斗争或对作者的折磨为代价而拥有的。

② 弗朗茨·卡夫卡 (F. Kafka)，见相关前引，第 1086—1087 页。

督教被改造成古罗马帝国国教后，上帝就变得严父般冷漠。——译者），这便是为何被称为 Mutter 的犹太妇女在我们看来不仅仅滑稽，而且陌生……”^① 同时作为母语和外语的德语（同样深受其苦的里尔克 [Rilke] 找到了解决这一悖论的方法）是一种外来语，是通过同化而获得的语言，也就是说，按照卡夫卡的思维逻辑和当时整个欧洲的犹太学派进行政治讨论时所用过的确切表述：德语是可耻地以忘却自己、背叛犹太文化为代价而偷窃来的语言。

我打算在别处进行推论的这篇阅读非但没有排斥，反而包含了大量的背景解释（心理、哲学、宗教、玄学等），对习惯阅读“纯粹”卡夫卡的读者来说，其中可能会有一些令人震惊、失望甚至“亵渎神明”的内容。它就摆在我面前，渐渐地令我无法抗拒，我通过自己进行的“历史调查”，最终将卡夫卡放入了他的民族（同时也是国际）的世界。

语言创造者

区别于主流语言的民族语言的出现首先取决于政治决策。当一种特殊语言被宣称为民族语言时，作家们必要时就可以选择它作为写作材料；即使该语言在语言学的可能范畴中代表着某个极端位置，也就是说代表着政治和文学区分中的某条道路，那么他们的选择也将是最艰难、最危险的选择。因为，如同正在形成的世界，尤其是在非洲，几乎所有 19 世纪期间被反对的欧洲语言都从地区方言开始被强制推行：“保加利亚文学建立在西保加利亚方言的基础上，乌克兰文学建立在东南乌克兰方言的基础上，16 世纪匈牙利文学语言诞生于不同方言的结合……”^② 挪

^① 弗朗茨·卡夫卡 (F. Kafka)：《日记》(Journal)，见相关前引，第 114 页。

^② E. 霍布斯柏穆 (E. Hobsbawm)，见相关前引，第 73 页。

威几乎在实验状态下——正如我们上文所说——合并了两种民族语言：bokmal（巴克摩挪威语，即书面挪威语），在丹麦四百多年统治之后已经深深地丹麦化，是殖民的历史标志；landsmaal（挪威国语），之后被称为 nynorsk（新挪威语），是上世纪初民族独立时宣扬“创造”“真正的”挪威语言的知识分子诉求的成果。这些在文学市场上不被重视的语言（其中包括拥有古老资源的语言，如加泰罗尼亚语、捷克语和波兰语等）缺乏文学性导致使用和要求恢复这些语言的作家们几乎完全无意识地被边缘化，以及要得到文学中心认可的巨大困难。他们的语言愈是偏离中心、愈是资源贫乏，他们就愈是强迫自己成为民族作家。似乎踏上这条路的作家都要忍受双重依附产生的影响，这也是他们的语言在国际政治、语言及文学市场的双重不可见、双重不存在的产物。

在某些文学世界里，民族语言在“民族化”时期仅仅拥有口头语言，或者——像盖尔语那样——中断已久的书面语言，那么其文学资源即书面语言或传统的文学形式几乎荡然无存。这便是为何在本义上的文学设计之前进行的整个拼写和句法标准的“统一”^①和建立工作，将知识分子和作家置于为新语言即新民族服务的地位。在上个世纪初的爱尔兰，选择盖尔语的诗人和知识分子都更多地致力于语言的系统化，而非独特的作品，此外，他们作品的知名度远远低于用英语写作的同时代作家。从某种意义上讲，参与民族斗争的作家一般从零开始汇集特殊文学资源：因此，他们必须以各种作品为基础建立自己的文学特性、文学主题、文学形式，一言以蔽之，要将某种语言在文学市场上鲜为人知或者不被重视的语言的高贵之处发掘出来，就应该让它们被翻译出来，以便取得国际合法性。

上文提到过的肯尼亚作家恩古吉·迪翁戈是一个少见的例子。他为

^① 见达尼埃尔·巴奇奥尼 (Daniel Baggioni) 对“标准化”所作的区别，他将标准化看做“标准的建立……它关系到共同推广和采用时所必需的象征性文学资本化过程，以及关系到‘以语言为职业者、语言学家、文献学家、作家事业……’的统一化。”（达尼埃尔·巴奇奥尼：《欧洲语言与民族》(Langue et Nation en Europe)，见相关前引，第91页)。

了自己的母语吉库若语 (gikuyu, 班图语 bantu 的一支。——译者), 也由于他在班图语所代表的文学事业中的发现而放弃了英语文学。1970年以前, 除了属于“文学市场”^①的几本宣传册以外, 很少有用这种语言发表的作品。恩古吉写了第一部班图语小说^②, 这种语言的文学作品似乎只随着他一个人作品的增加而增加。他想要从文学方面弘扬自己母语^③的意愿是原始积累逻辑的体现。他写道: “语言是代代延续的产物, 同时也像个银行家, 掌握着相关生活方式和文化, 同时反映集体经历所带来的变化。作为形象思维的方式, 文学利用语言并从化入这种语言的历史中提取素材。我们这些肯尼亚作家再也无法回避这个问题: 我们的文学将从哪种语言和历史中提取自己的素材呢? ……如果一位作家想跟农民和工人对话, 那么他就必须用他们所讲的语言写作……在做这个选择的同时, 肯尼亚作家还要铭记肯尼亚民族语言反对外国语言统治的斗争也是肯尼亚民族文化反对帝国主义统治斗争的组成部分。”^④1983年, 萨尔曼·鲁什迪在瑞典召开的有关“英国文学”问题的研讨会上介绍恩古吉是一位“公开的政治作家”和“马克思主义作家”。为了使这位激进艺术家的形象更加完整, 他补充说, 恩古吉“用斯瓦西里语朗读自己的作品, 并为译者准备了瑞典语版本, 以此表明抛弃英语。这种做法令我们极为震惊”^⑤。

从某种程度上讲, 这些创造者所采用的文学形式加强了他们遇到

① A. 理查德 (A. Ricard), 见相关前引, 第 118 页。

② 《凯塔尼·穆塔拉拜尼》(Caithaani Mutharabaini, 1980) 被译成斯瓦希里语, 之后 1982 年由作者翻译成英语: 《十字架上的恶魔》(Devil on the cross), 伦敦: 海尼曼出版社, 1982 年, 第 328—329 页。

③ 这种语言并非肯尼亚的民族语言; 自从 1971 年起, 肯尼亚宣布斯瓦希里语成为唯一的民族语言, 和英语具有同样的功能。

④ 恩古吉·迪翁戈 (Ngugi wa Thiong'o): 《政治作家》(Writers in Politics), 伦敦: 海恩曼 (Heinemann) 出版社, 1981 年, 转引自 J. 巴道尔弗, 见相关前引, 第 163—164 页。

⑤ 萨尔曼·鲁什迪 (Salman Rushdie): 《英国文学不存在》(La littérature du Commonwealth n'existe pas), 见《想象的祖国》(Patries imaginaires), 见相关前引, 第 79 页。

的难题。越是缺乏文学威信，作家们越是依赖民族和政治秩序，就越是采用不被英国重视的文学形式。缺少独特的文学传统、依附政治诉求导致最传统的原型被更新为文学材料。恩古吉证明了他在用班图语进行小说创作时遇到的实际问题。他解释说，除了《圣经》，他没有任何原型，在作品构造或者“人物特征塑造”^①过程中遇到了巨大的困难。

各种难题表明众多被统治的文学界尽管强加了自己的民族语言，但文学上依然保持双语。16、17世纪，由于拉丁语占据着教学体系的统治地位，拉丁语/法语双语^②也以同样的方式存在于当时的文人中间。只有根据大量文学界的文学双语（双文本）现象，我们才能认识它们的依赖性。我们甚至能够根据双语（双文本）逐步消失的过程，确定语言—文学的解放程度和占有新民族文学财富的进步，这也是摆脱文学从属地位毋庸置疑的标志。因此，在十六十七世纪期间累积的法语文学威望带来了我所称的法语的“胜利”^③，也就是说，法语象征性的升值，逐渐出现在实践中；而拉丁语退化，至少降至次要地位。如今，阿尔及利亚阿拉伯语与法语、肯尼亚班图语与英语、爱尔兰盖尔语与英语、西班牙加泰卢尼亚或加利西亚地区加泰卢尼亚语或加利西亚语与卡斯蒂利亚语的政治和文学形势的客观指数，即官方地位、使用人数、在教育体系的位置、出版书籍的数量、选择用该语言来写作的作家数量等等，使我们能够衡量和分析以上每个国家语言和文学统治关系的准确状态。

处于中间状态——或者说既非主流亦非完全偏离中心的文学世界，例如欧洲小民族的文学世界，除了程度不同以外，它们的情况从结构上看来与非常贫瘠的地区非常接近。语言—文学的不平等对最贫乏的文学的影响依然那么深刻，以致客观地阻碍了（或者至少使其变得艰难）使用“小”语种的作家得到承认或认可。因此亨里克·斯坦吉拉普

① A. 理查德 (A. Ricard)，见相关前引，第 148 页。

② 根据社会语言学家的定义，按照具体情况也可以称作操主次两种语言的社区。参见 D. 巴奇奥尼，见相关前引，第 55 页。

③ 参见本书，第一部。

(Henrik Stangerup, 1937—1998) 称自己的母语丹麦语为“微型语言”。丹麦诗人奥伦什雷格 (Oehlenschläger) 是这种语言边缘化的象征, 对他而言: “这位诗人中的拿破仑, 和雨果或者巴尔扎克一样多产, 如果他不过是曾经用某种国际语言写作, 他就有资格和其他人一起协力反对忽略民族界限的蠢行。”^① 与主宰文学盛典的普遍意识形态相反, 使用“小”语言的作家事实上被边缘化了。巴西文学评论家安东尼奥·坎迪多 (Antonio Candido, 生于 1918 年) 注意到, 在 19 世纪末, 巴西小说家马查多·德·阿西斯 (Machado de Assis) 的风格和文学的新颖或许能促使他在国际上产生影响: “在西方语言中, 我们的语言是最不出名的, 如果说讲这种语言的国家如今不具代表性, 那么 1900 年它们在政治舞台上更加无足轻重。正因为如此, 用这种语言写作的两位小说家, 虽然与当时的最伟大作家不差上下, 但依然处于边缘化地位, 他们就是非常适合自然主义精神的埃撒·德·克罗兹 (Eça de Queiroz) 和具有国际高度、但在巴西以外却完全不为人知的马查多·德·阿西斯。与过度膨胀的民族荣誉对应的是在国际上令人气馁的默默无闻。”^② 这位伟大的评论家专注于提高自己国家的文学价值, 从某种程度而言, 本身也成了这种结构性排斥的牺牲品: 正如霍华德·贝克 (Howard Becker) 所言, 坎迪多“一直待在巴西, 用自己的语言写作, 而且将自己最主要的精力贡献给不讲葡萄牙语的读者根本不了解的文学 (除了几部作品)。所以, 他的作品在国外其实无人知晓”^③。西奥朗 (Cioran) 完全在同样的意义上在其通信中提到了一位罗马尼亚友人皮特·图特阿 (Petre Tutea); 西奥朗认为如果他生活在布加勒斯特, 并且用罗马尼亚语写作, 那么他原本是会蜚声国际的: “多么独特的人啊! 独一无二的热情, 如果生活在巴黎,

① 亨利克·斯坦基洛普 (Henrik Stangerup): 《引诱者》(*Le séducteur*), 见相关前引, 第 219 页。

② 安东尼奥·坎迪多 (Antonio Candido), 见相关前引, 第 217—218 页。

③ 同上书, 霍华德·贝克: 《引言》, 第 29 页。

他今天一定会名扬世界。”^①

在这些中间世界里，双语现象时有发生。例如在争取“民族文化特征”的卡塔卢尼亚地区，加泰罗尼亚人和卡斯蒂利亚人就相邻而居，相互竞争。但自从该地区成功地使自己的语言和文化自主得到承认后，独立的文学宣传、发行和创作机构就得以建立。^②此后，由于教育体系的“加泰罗尼亚化”，巴塞罗那就出现了加泰罗尼亚语出版家，专门为越来越多的“民族”大众出版书籍。有些作家就能够选择用加泰罗尼亚语写作和出版作品，并且有希望直接被翻译成大的文学语言而无需经过卡斯蒂利亚语；如今，瑟尔吉·帕米斯 (Sergi Pamies)、皮尔·吉姆菲尔 (Pere Gimferrer)、约瑟·蒙卡达 (Jesus Moncada) 以及库利姆·莫佐 (Quim Mozo) 等人都如此。专业译者团队的出现打开了文学创作国际化的大门，加泰罗尼亚语得以逐渐在世界政治和文学界存在。然而，即使加泰罗尼亚语的道路越来越合法化，卡斯蒂利亚语仍旧是两项选择之一。此外，正如上文所强调过的，广义上的卡斯蒂利亚语小说家依照大众和加泰卢尼亚文化民族主义惯例，以侦探小说的形式，例如马努艾尔·巴斯克斯·孟塔尔班，或者描写巴塞罗那历史的现实主义小说，例如爱德华多·门多萨或者胡安·马尔塞 (Juan Marsé)，令措辞委婉的作品得以流传，使他们在大的文学中心更加出名，认知度更高。换言之，在这些世界里，双语现象在同一部作品中有消失的趋势，不再给用单一语言写作的作家增添烦恼，但它依然以为民族文学界的语言正统性而斗争的名义继续存在。

在这些“中间”世界里，民族和国际两极将逐步分化，“民族”立

① 西奥朗：《致布库尔·丹库的一封信，1973年12月29日》，转引自加布里埃尔·里瑟阿努，见相关前引，第30页。

② 我们注意到相对自主的“民族”文学界建立和统一于没有严格政治意义上的“国家”之下。某些政治上处于依附地位的地区本身具有很强的文化自主性，地区内文化和政治民族主义（或者独立）运动不断发展，例如19世纪末的爱尔兰，今天的卡塔卢尼亚和马提尼克等，我们其实可以将其描述为正在兴起的相对自主的文学世界。

场的含义也会随之改变。在形成阶段，民族作家从政治和文学两方面为自主而战，我们说过，他们的政治化构成了矛盾却又真实的自主形式。相反，正在自主化的文学界，民族作家拒绝对外开放，专注于文学保守主义、审美和政治封闭。同时也产生了拒绝完全遵从民族标准和“义务”、追求自身国际化和被英国认可的审美创新的作家。因此，我们可以概括地认为这些中间世界建立的基础是民族（主义）作家和国际化、现代化作家之间的对立。

由于他们从结构上偏离中心，并且用文学性薄弱的语言或者在某个被边缘化的地区创作，民族—保守作家都“不可能被翻译”：在民族文学界以外，他们不存在、不可见、不被认可，或者简而言之，从文学上讲他们不存在。民族作家拥有民族事业和市场：他用民族语言创作最传统也最符合商业标准的模型（他认为是民族化的，只不过在世界范围已过时）。他从不出口，也从不进口任何东西：他无视审美创新、政治界限外进行的特殊争论以及世界上具有划时代意义的革命。“不被翻译”，他就永远也无法步入文学界，也就是无法获得真正的自主。胡安·贝奈特对皮奥·巴罗哈（Pío Baroja）的描述可以说是给民族作家的微妙定义：“80年的生命和60年的文学生涯中，他从未背离出发时的前提……他的作品就停止在他出发的地方……在他少年之后和成年以前，眼看着现代主义、象征主义、达达主义和超现实主义等流派竞相登场，他的笔却没有丝毫颤抖；当普鲁斯特、纪德、乔伊斯、曼（Mann，拟为托马斯·曼。——译者）、卡夫卡等人你方唱罢我登场时，他头都不抬一下，更不用说布勒东（Breton）、塞利纳（Céline）、福斯特（Foster）、两次世界大战期间的所有美国人、垮掉的一代和革命文学……当马克思和弗洛伊德的思想开始传播的时候，他业已成熟，对他们二位嗤之以鼻。蜕变成有免疫力的躯体，他没有觉得自己受到第一次世界大战、布尔什维克革命、战后的混乱、独裁和法西斯上台的影响。从某种意义上说，他

已经超越了时间。”^①

我所谓“不被翻译”的作家并不是说他们中间没有一个人的作品曾经被翻译成其他语言。我是要借此说明根据有关文学现状“迟到”的定义，他们永远不可能真正获得国际认可。我们可以用奇怪却有说服力的方式，从风格（永远都是“现实主义的”）和内容（永远都是民族的）的角度对比以下作品：韩国作家的伟大传奇故事、官方推荐的诺贝尔奖的民族候选作品，朴庆妮（Pak Kyongni）的《大地》（*La Terre*）；塞尔维亚前总统，以托尔斯泰的作品为原型、并取得巨大成功的民族小说作家多布里察·乔西奇（Dobrica Cosic，生于1921年）的作品；德拉甘·杰里米的作品，达尼罗·金斯（Danilo Kiš）曾在他的《解剖学课程》（*Leçon d'anatomie*）中仔细地剖析过该作品，并大赞其“漂亮”；西班牙作家米格尔·德里勃斯（Miguel Delibes）的作品……只有再现（和以多种形式，尤其是商业形式得到巩固的）民族、民族主义、保守主义、传统主义或者“无学识”（借用金斯的话）的地区民族作家，才能在世界所有角落都取得成功。所有这些“不被翻译”的作家与世界文学界的向心力背道而驰，并强力阻止统一进程。他们是文学界的主角，都以瓦解、分裂世界文学，以对政治—民族的归属感为目标。

就在这些地区，在与民族主义者的斗争中也出现了一些作家，他们反对民族对外封闭，求助于国际创新和现代性准则。如前文所述，他们同时成为“译入者”，即主流创新的引入者和“译出者”（通过翻译而出口）：他们的作品得到在文学上产生划时代影响的伟大革命者和创新者的哺育，与在文学中心被认可的那些作家的范畴一致。例如达尼罗·金斯，阿尔诺·施密特（Arno Schmidt），豪尔赫·路易斯·博尔赫斯等；尽管属于远离英国的、非常贫瘠的文学界（而且在那里他们始终属于例外），他们仍然成为了在巴黎获得认可的被翻译作家。

^① 胡安·贝奈特（J. Benet）：《1950年马德里的秋天》（*L'Automne à Madrid vers 1950*），见相关前引，第33—34页。

就在这些地区，正如我在本书第一部中所指出的，我们遇到了“双语”或者“入籍”另一种语言的作家。因为民族语言（和母语）迫使他们承受制度性边缘化的折磨，他们便皈依了某个大文学民族的语言。就这样，西奥朗、昆德拉、帕奈·伊斯特拉梯（Panait Istrati）、贝克特、纳博科夫（Nabokov）、康拉德（Conrad）、斯特林堡都在自己文学道路的某个特定时期暂时或者永久性地以平行和系统的双语对照或者翻译的方式选择了一种世界文学语言作为写作语言，而未受到任何政治或者经济力量的阻挠。诸如此类在两种语言、文化和世界间的往复都证明了双语（双文本）现象的存在，它绝非殖民或者政治统治的后果，而是文学世界不平等的结构分量造成的：只有对某些语言信仰产生的不可见力量和使其他语言“贬值”引起的效应，才能不带任何明显强制色彩地“阻碍”某些作家改变他们的写作语言。

人们已知，西奥朗在布加勒斯特用罗马尼亚语出版了几本书之后，曾希望根据文学界最古老的力量对比关系，恢复最优秀的文学语言，即古典主义的精华——“路易十四时代”的语言，并因此转变成法语作家。罗马尼亚裔作家保尔·瑟朗（Paul Celan）的某些注释者按照完全不同的审美和政治逻辑，认为他用德语写的诗歌也是在“反对”德语并使之结构混乱，其目的是“被翻译成法语”，而且呼吁将法语改造成燔祭语言（*langue de l'holocauste*）的释放。在此情况下涉及的是写作过程中的内部翻译。瑟朗和让·代伊维（Jean Daive）、安德尔·杜·布歇（Andre du Bouchet）为以《关闭》（*Strette*, 1971年）^①为题出版的诗歌法语版本紧密合作。这本书除了翻译部分是协作完成以外，可以被视为瑟朗的完整作品（这并不排斥其他翻译的流传）。

捷克作家米兰·昆德拉自1975年起被流亡法国，近些年一直用法语写作。此外，在自己修改和校对其捷克语著作的所有法语翻译之后，他决定于1985年起使自己作品的法语版本成为唯一完全被批准的作品。

① 巴黎：法国水星出版社。

通过颠倒普通的翻译程序（这又一次证明了重要的不是改变语言而是改变“性质”），他小说的法语版就变成了原始版本。昆德拉写道：“从此以后，我将我用法语写的作品看成自己的，任由别人翻译我的捷克语或者法语小说。我甚至稍微偏向第二种方案”。^①

文学口语

在上文被我们描述为整个殖民统治领域的特例、语言方面处于依附地位的地区，包括北美洲和拉丁美洲在内，由于文化和政治传统，作家只拥有一种大的文学语言，他们以其他方式重新找到了相同的特殊策略。

没有可替代的民族语，作家只能根据自己的语言创作一种“新”语言；他们改变了文学用法、文学和语法的正确规则，确认“大众”语言的特殊性。正是基于“人民”——作为民族和社会阶级之间的两大关联才诞生了“大众语言”的范畴和概念，也就是说本质上与它所确定和认可的民族和人民紧密相连的表达方式。那么重新创造一种矛盾的双语，允许在同一语言内从语言和文学上进行区分就成了关键问题。一种“新”语言就这样通过口语的文学化产生了。在此，我们在语言学的形式下找到了传统民间作品的文学蝉变机制。

下面将要提到的方法表面上不像采用新语言的方法那么激进。它实际上在别无选择的情况下，在同一语言内制造与各政治中心之间的最远距离。保持主流语言的地位，这种办法通过细微差别有可能重新建立一种与改变语言带来的同样清晰的决裂立场。重点是要像拉缪宣扬的那样“夸大自身的差异”，身在沃州地区的他正是选择了这种出路。因此，只

^① 米兰·昆德拉 (Milan Kundera):《昆德拉语录》(La parole de Kundera),《世界报》(Le Monde), 1993年9月24日,第44页。

要足够多的人力求制造不同程度的差异（在习惯用法、发音、习语、错误表达、正确语言的破坏等方面），便可按照大众标准建立不可剥夺的新身份。

戏剧家 J. M. 辛格将爱尔兰农民质朴的和“文学化”的语言堂而皇之地搬上戏剧舞台的同时，开创了盎格鲁-爱尔兰戏剧道路。这是一条既忠于民族语言的民族表现力，又与英语语言标准决裂的道路。口语进入文学，扰乱了各地文学讨论的主题，并用特殊的手段颠覆了文学现实主义的概念。上世纪二三十年代的巴西、20年代的埃及^①、60年代的魁北克、80年代的苏格兰以及如今的安的列斯群岛，口语以不同形式和各种习惯用法促使我们宣布进行政治和（或）文学解放。

矛盾处境的这种特殊出路也使保持双重拒绝的立场具有实现的可能性。辛格以同样的方式让上世纪初爱尔兰的农民开口讲混合语言，他本人也拒绝在英语和爱尔兰语之间做出选择。夏穆瓦佐（Chamoiseau）、龚飞扬（Confiant）和贝纳布（Bernabé）于1989年发表的“克里奥尔语”宣言就表明无需在这两种词句中做选择：“欧洲性和非洲性”^②；这也是长久以来束缚所有非主流作家的“枷锁”。

上世纪60年代，魁北克人通过要求使用若阿尔（joual）语，抵制了被他们称为“白色语言”（*speak white*）的英语的影响和“正统”法语的标准。他们颠倒是非对若阿尔语的谴责（如“马”的魁北克俗语发音音标首先用来表示贬义，表示与法兰西学院法语标准的差别）用以作为即将实现的政治和文学独立的语言学标志；面对统治他们的两种语言——

① 上个世纪二三十年埃及作家的斗争一部分是民族主义斗争。他们在文学中追求文学和语言学意义上的现实主义，即要求使用直至当时仍局限于二流文学创作、所谓方言和俗语的阿拉伯语，反对古典语言的过分讲究。我们完全可以用相同的词汇来描述他们的斗争。参见《当代阿拉伯文学》，B. 哈拉克和 H. 托勒（出版者），阿尔勒（Arles，法国城市名——译者），“辛巴德-南方文集”（*Sindbad-Actes sud*），2007年，第333页。

② 帕特里克·夏穆瓦佐（Patrick Chamoiseau）、让·贝纳布（Jean Bernabé）、拉斐尔·龚飞扬（Raphaël Confiant）：《盛赞克里奥尔语》（*Éloge de la créolité*），巴黎：伽里玛-克里奥尔大学出版社，1989年，第18页。

渥太华的英语和巴黎的法语，他们宣告自主；他们反对英语的统治，倡导法语的习惯用法，同时采用摆脱了法语标准的语言特殊用法，即口语、俗语和行话。如同北美洲的“克里奥尔语”，这种来源于蒙特利尔农民的口语，吸收了大量英式和美式英语的外来语，在上个世纪60年代迅速取得了专门文学语言的地位（即使是暂时的），在反对英语霸权的斗争和阻止法国法语统治的同时，从政治上使得法语成为魁北克的“民族”语言。众所周知，于1963年创刊的杂志《立场》（*Parti pris*）将魁北克的情形概括为殖民压迫，并真实报道了魁北克的一次大规模的文学和政治抗议运动。^①随后该刊于1964年出版了安德烈·玛热尔（André Major）的《未雕琢的宝石》（*Le Cabochon*），尤其是雅克·雷诺（Jacques Renaud）的《破碎》（*Le Cassé*）开始了有关若阿尔语的争论，特别是帮助实现了文学命题的整体革新。脱离法兰西学院标准的魁北克人发明了自己的表达方式（注定很快就会遭到质疑），却自相矛盾地因此重新拥有了法语。

根据文学空间的解放的程度，也即文学资本的“去民族化”的程度，“大众”语言将会被改成或多或少自主的用法，也就是说或多或少文学化的用法。然而无论如何，某一种大的文学语言的（几乎）唯一用法能够帮助作家提前踏上构建遗产之路。与那些不具任何影响力的新民族语言创造者相比，继承主流语言的作家受益于该语言的所有文学资源，甚至通过破坏或者改变其规则和用法，实行“文学资产”的转移：正是语言带来了文学价值和威望，保留了民族神话和神殿；文学信仰首先与该语言紧紧相连。他们因此便可“抄捷径”。因为语言自身的文学财富，为了改变而采用某种主流文学语言的作家的文学审美一开始就比创造没有文学性的“新”语言的作家更加具有创新性。这便是为何那些操主流语言（或手抄本抄写者）的被统治作家一下子就步入相对富有的文学界。

^① 参见《魁北克当代作家》，巴黎：西格尔出版社（Seghers），1989年，第15页。

丧失个性的英雄 (Macounaïma), 反卡恩蒙斯 (l'anti-Camões)

正是按照大众和民族语言文学创作的相同逻辑,或许才能理解往往被称作巴西现代主义“教父”的马里奥·德·安德拉德(1893—1945)的小说生涯。在上世纪20年代的巴西,他创作了著名的《丧失个性的英雄》(Macounaïma),被视为民族文学的创建宣言,同时他还要求建立区别于“卡恩蒙斯语”即正统的葡萄牙语(卡恩蒙斯,Camoens或Camões是葡萄牙著名诗人,生于1527年,卒于1580年。——译者)的巴西书面语言。带着乔伊斯拒绝英语文学和语法传统的同样热情,他宣布:“我们面临的民族、道德和人性的现实问题就是要将巴西巴西化。”^①这一诉求属于巴西自身文化的宣言,用同是巴西语的语言书写和传播,因此转化成具体行动,显示了要与葡萄牙的语言统治、或者更广泛地说与整个欧洲的文学和文化统治决裂的坚定意志,英雄玛库奈玛(Macounaïma)呐喊道:“耐心,兄弟们!欧洲已经完蛋了!我是美洲人,我的地盘在美洲。欧洲文明会消磨我们所有人的个性!”^②而且,安德拉德并不是“第一位”巴西作家,也不是第一场巴西现代主义文学运动的发起人^③:在他之前已有过很长一段这样的历史。然而,正如在西班牙语美洲,直至当时的这段历史大部分都由模仿欧洲式作品的写法构成,多多少少与

① 由马里奥·卡拉里(Mario Carelli)和瓦利斯·诺格拉·噶尔维(Wallice Nogueira Galvao),引自《巴西小说》(Le Roman brésilien),见相关前引,第60页。

② 马里奥·安德拉德(M. de Andrade):《丧失个性的英雄》(Macounaïma),“评论”出版社,与皮埃尔·里瓦斯(Pierre Rivas)合作,巴黎:斯多克出版社,联合国教科文组织,CNRS,ALLCA XX,1996年,第154页。

③ 在他之前比较有名的是约瑟·德·阿伦卡尔(José de Alencar),他一直努力推动一门巴西语言的发展。安德拉德曾经想要把自己的书献给他。参见马里奥·卡拉里(M. Carelli),瓦利斯·诺格拉·噶尔维(W. Nogueira Galvão),引自《巴西小说》(Le Roman brésilien),见相关前引,第10—11页。

他们的追求存在一些差距。而以安德拉德作为主要“理论家”或代言人之一的现代主义是明确要求解放民族文学的第一次运动。可以说马里奥·安德拉德就是宣称终结拉丁语统治的杜贝莱。^①安德拉德是巴西文学界的奠基人，因为他第一个与整整一代的现代主义者一起，要求及建设民族“特殊性”，同时使得巴西文学登上世界文学舞台，参与国际文学活动。他的朋友奥斯瓦德·安德拉德 (Oswald de Andrade)，“食人肉者”宣言(《生存还是毁灭?》)的作者和《巴西森林之歌》(*Poesie Bois Brésil*)——来源于殖民地巴西出口的第一大出口森林财富的名字——的作者，关于这一点的态度更加明确。他借用森林的隐喻证实了自己想要谱写出口诗歌的意愿，宣言中写道：“唯一的战斗就是为了道路而战。分头行动吧：进口诗歌和出口巴西森林之歌。”^②

现代主义的蓝图既是政治的也是文学的。1922年，为了纪念巴西独立一百周年和巴西现代主义创立，在圣保罗举行著名的现代艺术周时，一群诗人、音乐家和画家庄严地撕毁了一本《葡国魂》(*Lusiades*)，象征对葡萄牙宣战。^③不仅如此，他们还希望借此结束巴黎一家独唱的文学统治，因为当时大部分巴西知识分子都去巴黎“镀金”。法语范式对他们而言是如此沉重，所以安德拉德坚持说：他们“都希望剪断与法国相连的脐带。作家不必再傻乎乎地去巴黎大摇大摆，而应该卷起包袱，掀开自己国家的裹尸布。告别吧，欧鲁普雷图、玛瑙斯、蒙马特、佛罗伦萨！”^④抛弃巴黎情绪的来势之汹与巴西人对文学之都的狂热和迷恋程

① 人种学家罗热·巴斯蒂德 (Roger Bastide) 上世纪 40 年代已经对比过《丧失个性的英雄》(*Macounaïma*) 和七星诗社的壮举。参见罗热·巴斯蒂德，“*Macounaïma visto por um francês*”；*Revista do Arquivo municipal*，第 106 期，圣保罗，1946 年 1 月。

② 奥斯瓦德·安德拉德 (Oswald de Andrade)：《食人肉者》(*Anthropophagies*)，巴黎：火炬出版社，1982 年，第 259 页。

③ 皮埃尔·里瓦斯、马里奥·安德拉德：《〈丧失个性的英雄〉中 *Macounaïma* 身上体现的现代主义和原始主义》，见相关前引，第 9—15 页。

④ 吉莱斯·拉普杰 (Gilles Lapouge)，引自马里奥·安德拉德 (Mário de Andrade)《旅游学徒》(*L'Apprenti touriste*) 中的《序言》(*Préface*)，巴黎，《文学半月谈——路易·威登》(*La Quinzaine littéraire-Louis-Vuitton*)，1996 年，第 13 页。

度相当。^①在此，我们又一次发现了上文提到过的，为了本民族政治和文学自主而斗争的奠基作家的处境：奠定和确立民族特性需要与所有政治或特殊的兼并主义道路决裂，例如对葡萄牙的依附和对巴黎的顺从，马里奥·安德拉德给阿尔贝托·德·奥利维拉 (Alberto de Oliveira) 的信中说“我们正在终止法国思想的统治，我们正在终止葡萄牙的语法统治”^②。

最早于 1928 年出版的《丧失个性的英雄》将成为最经典的民族文学作品之一。在这部充满喜悦、大胆和挑衅性作品中，我们能够辨别出奠基性文学宣言的所有典型特征。安德拉德倡导葡萄牙语的“巴西化”，即通过改变巴西的葡萄牙语用法，改变并占有它，将与葡萄牙语标准有分歧的口语的音色和外来词纳入民族遗产和艺术中。他写信给马努埃尔·班德拉说：“我逃避巴西体制。我要用巴西语写作而不显得土气。我要将日常对话中的错误、巴西民族语、法语表达方式、意大利语表达方式、行话、方言、古语和同义叠用等全都系统化。”他特别要求停止他所讥讽的巴西人的“双语”现象：巴西的两种语言其实是“巴西口语和葡萄牙书面语”^③。在此，我们重新找到了与 16 至 17 世纪法国文学资本原始积累历史的另一个共同点：希望摆脱过于死板的书面标准，因为正是它妨碍了通过追求口语的新形式，以便丰富和改变习惯用法。马莱伯 (Malherbe) 对“码头背干草脚夫”发出的著名号召，即语言口头的、自由的和通俗的用法，被认为是反对书面范式的矫揉造作、尤其是一成

① 参见马里奥·卡拉里 (Mario Carelli)：《从浪漫主义兴起到先锋主义时期巴黎的巴西人》(Les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant-gardes)，《外国人的巴黎》(Le Paris des étrangers)，见相关前引，第 287—298 页。

② 马里奥·安德拉德 (M. de Andrade)，给阿尔贝托·德·奥利维拉的一封信，第三期，由马里奥·卡拉里 (M. Carelli) 和瓦利斯·诺格拉噶尔 (W. N. Galvão) 为引用，载《巴西小说，二十世纪的原始文学》(Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au XXe siècle)，见相关前引，第 53 页。

③ 马里奥·安德拉德 (M. de Andrade)：《丧失个性的英雄》(Macounaïma)，见相关前引，第 119 页。

不变（也是一种重复）的武器，因为如果只是简单地复制原型，那么该语言的结构就不可能更新（发展和壮大）。在《丧失个性的英雄》里，葡萄牙语就算没有死亡，至少它僵化的书面语被完全等同于拉丁语。安德拉德写道：“圣保罗的居民因此拥有如此惊人的丰富表达方式，他们口头讲一种语言，笔下写另外一种……在他们的谈话中，圣保罗人使用不规范的语言，表达粗俗，充满了乡土气，但在热情的问候和亲切的玩笑话中完全感觉不出丝毫粗野的味道……一旦提起笔，他们立刻抖落出所有的粗鲁，正因为如此才会涌现出利内（Linné）这样的拉丁人，他用接近维吉尔语言的另一种语言写作……这种率真悦耳的民族语被称为‘卡恩蒙斯的语言’。”^①我们发现此策略与贝克特的策略如出一辙。后者在《但丁……布鲁诺·维科……乔伊斯》^②中肯定地说，英语如同但丁时期欧洲的拉丁语，就算没有消亡，也已经是衰老的语言。

同样，与乔伊斯的《尤利西斯》的逻辑相近，在民族语言内部要求建立书面民族文学的同时需要打破殖民伦理和社会规矩的文化、语法、性、词汇、文学禁忌，简而言之，就是拒绝尊重文学价值的统治等级制度。安德拉德所炫耀的热带文明或者“热带派”，要求肯定颠覆官方文化秩序的“野蛮行为”。他在1928年关于比里约热内卢居民——卡里奥卡（Carionca）更加欧洲化的圣保罗居民保利斯塔（Paulista）的旅行日记开头写道：“卡里奥卡热情洋溢的美丽代表了美洲的一个新地区，一种因与欧洲文明形成鲜明对照而被称为野蛮的文明。然而无法看出我们国家之美的人称之为野蛮的东西，实际上只不过是他们制造出来的，而这却正是巴西令人陶醉之处。”^③因此，《丧失个性的英雄》是完全挑衅性

① 马里奥·安德拉德（M. de Andrade）：《丧失个性的英雄》（*Macounaïma*），见相关前引，第116—117页。

② 萨缪尔·贝克特（S. Beckett）：《但丁……布鲁诺·维科……乔伊斯》（*Dante... Bruno. Vico... Joyce*），见相关前引，第29页。

③ 马里奥·安德拉德（M. de Andrade）：《旅游学徒》（*L'Apprenti touriste*），见相关前引，第165页。

的、隐语般的、有趣的和反文学的作品，在反对各种形式的欧洲刻板文学的斗争中背负着自相矛盾的恶名。

除了语言的“民族化”，安德拉德还希望能像所有新兴民族文学创造者一样，聚集各种现存资源以将其转变为文化和文学资源。可是，他寻找、收集、汇聚故事、传说、宗教仪式、民间神话并使其文学化唯一能求助的先例都是人种学的先例。换句话说，当安德拉德试图不仅从政治上（和语言上）摆脱葡萄牙语，更要从文化和文学上摆脱欧洲时，他却被迫求助于欧洲人种学研究，是这些研究最早描述了能够代替文化特征的东西。我们知道，他产生创作《丧失个性的英雄》（*Macounaïma*）一书的想法也是因为阅读了德国人种学家科赫-格鲁贝格（Koch-Grunberg）的书《*Vom Roroïma zum Ori-noco-Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianern*》^①，这是一部印度传奇和神话文集，其中出现了人物玛库奈玛（*Macounaïma*）这个人物。^②安德拉德试图以人种学、语言学、地理学、学术文章和资料为基础，通过积累零散的、用于构造巴西独特文化的材料来展示有关巴西的学识“总额”。与他计划相伴随的是明确地从文化上统一巴西民族的愿望：马里奥·德·安德拉德力求在同一作品内只表现（“唯一的巴西和唯一的巴西英雄”谈及他1935年的书^③时说道）聚集整个国家的所有地区、地理和文化多样性以及特性。^④他明确指出：“我的兴趣之一就是以众所周知的方式不遵守地理和动植物的地理区系。我尽可能地使文学创作失去地区色彩，同时成功地从文学上将巴西构想成一个同质的整体——这是一个人种、民族和地理构思。”^⑤为了避免现实主义（即地方分裂主义），他将北方传奇置

① 第2卷，斯图加特，施特略克施略德（Strocker & Schroeder），1924年。

② 参见 T. P. A. 罗伯兹：“《丧失个性的英雄》与马里奥·德·安德拉德”（“‘*Macounaïma*’ et Mario de Andrade”）；《丧失个性的英雄》，见相关前引，第242—243页。

③ 1935年4月26日给苏珊·德·奥利维拉（Souza de Oliveira）的一封信，转引自 M. 里奥戴尔（M. Riaudel），引用，同上，第300页。

④ 他从19世纪末就开始这样与在巴西占重要地位的地方文学做斗争。

⑤ 转引自 M. 里奥戴尔（M. Riaudel），见相关前引，第301页。

于南方，将加乌乔牧人和巴西东北地区人的表达方式及各地动植物进行混搭。此外，他还制造了一个非常精妙的双重处境：他一方面大力汇集和颂扬当时由人种学垄断的文化遗产，另一方面却用讽刺和滑稽的口吻和一种文学模式否认和破坏着整个文化事业的基础。

除了神话传说的展示，副标题为“狂想曲”的叙述也是在巴西特有词汇中的某种创造。^①作家通过往往具有喜剧效果的列举（有时被称为拉伯雷式）来构造新词或者低频词。由于都是第一次用于文学，它们借助德·安德拉德的方法获得了民族（它们进入了“被批准”，至少是被认可的词汇之列）和文学（诗学）的双重存在：“它们与所有生物对话，元龟、狨猴、犰狳、蜥蜴……玩猫捉老鼠游戏的蜥蜴、在河里吐泡泡的红肚昌鱼、河岸边嗷嗷待哺的巴西热带鸟。总之，这些词汇和所有这些生物对话，但是没有人看见，更没有人知道它们谈话的内容。”^②此处，我们再次证明这一几乎是世界通用的策略：杜贝莱早已鼓励法国诗人丰富法语诗歌的词汇，具体方法是借助各行各业使用的专业术语，即在拉丁语中无法存在或者没有对应词，但却构成了真正的法语特色（新颖）的“现代”词汇：“我想再一次提醒你，不仅要偶尔和学者来往，更要常常与形形色色的工人、手艺人例如航海员、铸造工人、油漆匠、凿槽人等来往，并了解他们的发明、材料和工具的名称、他们的手艺和行业术语，以从中学会对各种事物漂亮的对比和生动的描述。”^③

《丧失个性的英雄》是一本宣扬民族雄心的著作，最好的证明就是它在全国获得了巨大成功，但它的翻译本却很难流通。如今它已是巴西的经典作品，被列入各种竞赛题目中，成为数十本评论、注释的对象，

① 我们知道，不久之后，若奥·吉马良斯·罗莎 (Joao Guimaraes Rosa, 1908—1967) 以类似的方法，在他的叙述尤其是小说 *Grande Sertao: Veredas* 中，通过列举无数代表 Sertao 动植物区系的术语决定性地丰富了巴西的民族词汇。

② 马里奥·安德拉德 (M. de Andrade): 《丧失个性的英雄》(*Macounaima*)，见相关前引，第 54 页。

③ 杜贝莱 (J. du Bellay): 《保卫与发扬法兰西语言》(*La Deffence et Illustration de la langue françoise*)，见相关前引，第 172 页。

并被改编为电影和戏剧；它甚至成为某个桑巴舞学校的表演主题。^①可是它却很难走出国界，并且很久之后才得到了国际认可。此书在巴西出版的同一年，瓦莱里·拉尔波（Valery Larbaud）曾经请巴西文学的主要法语译者之一让·杜里昂（Jean Duriand）翻译此书。后者与1928年10月回复拉尔波：“没法子，因为我完全不了解马里奥·德·安德拉德；我接受了你的建议给他写了信——上文我也提到过——但他一直毫无音讯。”^②安德拉德拒绝屈从于主流评判，完全致力于他的民族任务，不像其他文学创建者那样，他似乎毫不考虑让民族作品被主流文学的系统兼并和自己的作品被翻译。^③而且他对翻译不感兴趣并不是此举的唯一因素：《丧失个性的英雄》在欧洲不被认可证明了文学中心评论的种族中心主义。1970年被译成意大利语，1977年译成西班牙语之后，此书的第一个法语译本（译者署名雅克·赛奥特 [Jacques Thieriot]），在被几个出版商（尽管罗杰·凯洛伊斯和雷蒙·格诺等人积极建议）拒绝之后，最终于1979年，也就是它在巴西出版50年之后面世。法语译本非但没有享受到迟到的应得认可，反而造成了极大的误读：该作品被收录于献给不断增加的讲西班牙语作家的文集中，其审美观也被认为雷同于他们所谓的“巴洛克风格”。实际上，这部作品与此毫无关系。

安德拉德职业生涯的后续部分从某种程度上只是加强了最初的计划，明确展示了他民族文学和文化事业的真正性质。自1928年起，即

① 利德尔（M. Riaudel）：《生存或者死亡，民族存在的悖论》（*Toupi and not toupi, une aporie de l'être national*），见相关前引，第290页。

② 由皮埃尔·里瓦斯（Pierre Rivas）引用，《〈丧失个性的英雄〉在法国的评论与接受》（*Réception critique de Macounaïma en France*），马里奥·安德拉德（M. de Andrade）：《丧失个性的英雄》（*Macounaïma*），见相关前引，第315页。

③ 相反，他的同胞奥斯瓦德·安德拉德曾多次去巴黎旅游，并寻求被认可和翻译。他最终遇到了拉尔波，毫不忌讳玛铁勒德·坡麦斯（Mathilde Pomes）有关拉丁美洲人“渴求欧洲名誉”的警告，让他了解了自己不能翻译的个人作品和现代巴西文学创作，并提供了19世纪巴西小说家的一系列作品：Machado de Assis。参见贝阿特里斯·穆斯利（Beatrice Mousli）：《瓦莱里·拉尔波》（*Valery Larbaud*），见相关前引，第378页。

他的传奇故事第一版问世那一年，安德拉德投身于重新收集能够建立和充实巴西民族文化的音乐和民间艺术资料。作为音乐学家，他为了编写《巴西音乐辞典》开始进行有关民间歌曲和舞蹈的研究，定期出版民间音乐研究文集，组织了第一届民族说唱语言大会并参与创办民族历史和艺术遗产管理处。1938年，他协助克劳德·列维-斯特劳斯在里约热内卢建立了巴西人类学和民俗学联盟。

马里奥·德·安德拉德的生涯历程那么民族化，以致他总是拒绝离开巴西去欧洲旅行，但却并没有将他培养成洋洋自得和天真的民族主义者。相反：这位“缺乏个性的英雄”的特征，正如其作品的副标题所示，在于他是一个“坏的”野蛮人，与代表民族价值观的民族“英雄”的所有先入之见相反。他缺乏真感情，懒惰、狡猾、撒谎、夸夸其谈和爱争吵。他的口头禅是：“我很懒！”在德国人种学家特奥多尔·科赫-格鲁贝格(Theodor Koch-Grunberg)看来，这是传说中的人物，名字由“坏”(maku)和后缀“大”(ima)构成，因此，玛库奈玛(“丧失个性的英雄”——Macounaima)也是“大坏人”的意思。安德拉德选他作为故事主角和民族象征，是因为他诧异于科赫·格鲁贝格称他是“缺乏个性的英雄”。他取其“民族个性”之意，在1926年的序言(未出版)中这样解释自己的计划：“巴西人没有民族性……我所谓的‘民族性’并不代表一种道德现实，确切地说，我认为它代表的是持久的精神实体，体现在方方面面，例如风俗习惯、对外行动、情感、语言、历史、言行举止等，好坏参半。法国人、约鲁巴人和墨西哥人都富有民族性而巴西人没有，因为缺乏自己的文明和传统意识。无论独特文明、紧迫的危机或者世俗意识做出了何种贡献，事实是前者具有自己的民族性，而巴西人没有。它就像一个20岁的小伙子：我们从它身上能够看到基本趋势，但对之肯定的时机尚未成熟……当我思考这些事情的时候，我遇到了德国人科赫·格鲁贝格笔下的玛库奈玛，它正是我要找的缺乏个性的角色”^①。

^① 转引自利德尔(M. Riaudel)，见相关前引，第304页。

安德拉德事业的力量在于他的清醒和明智，我们可称之为批判和反思的民族主义。出身于一个年轻和缺乏文化资源的国家，安德拉德清楚他无法用同等的武器与具有强大文化的民族相抗衡：他明白不平等不仅要承受已经根深蒂固的、不独立的过去、特别的贫困和缺乏文学资源，这些阻碍了“民族性”的形成，也就是民族文化资本即民族文化资源的聚集，以及对于民族孝忠对象（objet de piété national）的语言和文学的共同信仰……他因此提到了某种生理畸形形式的不平等（即缺乏历史、文化、文学和语言）：“我们的英雄打个喷嚏，就变成了典型化人物：体格匀称、高大健壮、精力充沛。但是他没有被浇灌的头脑永远都保持雏形，长着一张不讨人喜欢的嘟嘟脸蛋。”^①文学奠基宣言并未以朴素的民族庆典形式举行，亦未停留在不惜一切代价宣扬一种民族文化的纯粹愿望上，而是转化成对民族卑微软弱进行尖锐的自我嘲讽和拷问的坚决行动。

安德拉德创造了“矛盾的民族主义”一词，也就是一种归属的方式，意识到自己建立在各种矛盾甚至疑难的基础之上，但他仍旧成功地以讽刺的方式破解了出身于赤贫民族的诅咒。尽管心存幻灭感（或其现实主义），他仍努力打造巴西民族的根基：于是出现了玛库奈玛和他的两个兄弟，即白、黑、红的隐喻，他们象征巴西的三个主要种族；在皮埃尔·里瓦斯（Pierre Rivas）看来，他们还显示了“一个年轻却多样化民族的活力”，“反对以前为混血巴西的衰败而感到惋惜，反对主张人种改良和种族主义的神话”^②。

有一日，他写道：“我是一边弹琵琶，一边讲图皮语的印第安人”——文化痛苦和个人与集体悲剧的完美写照——说这句话的人只能承认自己是个活生生的矛盾体。也正因为如此，《丧失个性的英雄》今

① 马里奥·安德拉德（M. de Andrade）：《丧失个性的英雄》（*Macounaïma*），见相关前引，第35页。

② 皮埃尔·里瓦斯（P. Rivas）：《丧失个性的英雄中的现代和原始主义》（*Moderatisme et primitivisme dans Macounaïma*），马里奥·安德拉德（M. de Andrade）：《丧失个性的英雄》（*Macounaïma*），见相关前引，第11页。

天才会被看作整个巴西民族文学奠基的标志：这是一项多样和复杂的文学事业，它既是民族的、人类学的和现代主义的，也表达了讽刺、失望，既是政治和文学的，也是清醒和专断的，既反殖民主义和反地区化，也主张自我批评和完全巴西化，既是文学的也是反文学的，最大限度地表达了新兴贫瘠文学的民族主义。

因此，以上异化道路就是以“民族的”、“大众的”，有时是“方言的”形式重新占有一种能让作家确定自己独特性的主流语言道路。无论异化的形式和程度怎样，这样一种上升至文学（或者视情况表现为文学—民族的）地位的民间口语的要求最终提出来了：口音差别、方言、土话或者克里奥尔语。口语的文学化不仅能够帮助表达与众不同的身份，而且可以质疑文学、语言、语法、语义、句法和社会（或政治）的合理性所认可的标准，而这个合理性则是由政治、语言学和文学统治所强加的；并造成政治（民族语言）、社会（阶级语言）和文学的严重决裂。诉诸猥亵、尤其是粗俗（主流文学评论家称为“庸俗”^①）的汇编，用以表达想要决裂和采取特殊暴力行动的意愿，是作家最常用的手段之一。

我们知道决心与英国文学标准决裂的沃尔特·惠特曼通过在《草叶集》中引入古语、新词、行话和外来词汇及美式英语，带来了诗歌形式和英语本身的变革。我们可以肯定地说，美国小说的产生与英语写作中口语的出现，和1884年马克·吐温《哈克贝利·弗恩历险记》的出版同步：通俗语言的粗俗、暴力和反成规等，最终与英国文学准则决裂。美国小说通过创造摆脱书面语言和英国文学陈规束缚的独特语言彰显了自己的差异性；大家都知道海明威如是评价这本书：“整个现代美国文学都起源于《哈克贝利·弗恩历险记》……美洲的所有作品都起源于此。是一部空前绝后的佳作。”^②因为有了《哈克贝利·弗恩历险记》，美国文

① 参见安吉拉·马克·罗比 (Angela Mac Robbie):《湿、湿、湿》(Wet, wet, wet), “欧洲丛书研究联盟”(Liber.),《世界书籍杂志》(Revue internationale des livres), 第24期,《苏格兰,世界性民族主义?》,1995年10月,第8—11页。

② 欧内斯特·海明威:《非洲的青山》,巴黎:伽里玛出版社,1949年,第22页。

学界和美国公众才能够获得真正的口语性和独特性兼具的“美语”，其独特性建立在方言“melting pot”（熔炉）的所有变体和对英国人留下的语言进行恣意扭曲、去圣像化（iconoclaste）基础上。

同样，如果我们能够说1984年出现了与苏格兰小说家相关的“格拉斯哥学派”，那是因为他们明显使用同一种大众语言，而这也是民族诉求的一种特殊形式：这些与苏格兰民族主义运动息息关联的作者试图给予作为苏格兰“民族”本位主义的工人语言一个文学上的存在，与民族古老传说和作为民族智慧库的农民和田园诗的描绘相反。例如詹姆斯·凯尔曼（James Kelman，生于1946年）带来的颠覆就是在其小说中完全彻底引入这种乡间俗语。凯尔曼选择结束传统（同样是文学和政治的），是因为按照这一传统，只要他在小说里让人民说话，那么就应该改变词汇和语级。文学的“高贵”和习惯用法因此保留了所谓的对话风格，而作者却用文学的“高度”自我表达。凯尔曼认为这种惯例的基础是文学的社会功能固有的预设条件，依据这一预设条件，“读者和作者是同一的，他们用和作品相同的声音说话，区别于用语音游戏（qui dialoguent en phonétique）对话的流氓无产者”^①。于是，在他的小说《公交车司机海尼斯》（*The Busconductor Hines*）^②中，他套用了格拉斯哥派的节奏和方言（没有像其同胞汤姆·雷奥纳多那样借用音标），并利用逗号和引号的缺失强调对话和叙述之间的等值。凯尔曼坚决反对将自己的语言定义为“粗俗”或者“下流”，尽管他的作品中不符合文学正统性的词汇出现频率颇高：他质疑民族和社会等级，他颠覆了雅语和俗语之间的界限。特别是，他在继续使用英语的同时，通过展示和要求代表苏格兰特色的通俗语言，创造了社会和“民族性”“差异”。

① 邓肯·麦克莱恩（Duncan McLean）：《詹姆斯·凯尔曼采访录》（*James Kelman interview*），《爱丁堡评论》（*Edinburgh Review*）第71期，1985年，第77页，在“欧洲丛书研究联盟”《世界书籍杂志》第24期中被引用，第14页。

② 爱丁堡：坡里贡出版社（Polygon），1984年；法语译文为：《Le Poinçonneur Hines》（《公交车司机海尼斯》），巴黎：梅泰利出版社（Métailié），1999年。

语言问题成为文学空间形成的动力、各种辩论和竞争的关键。巴西文学史家指出，关于语言的思考和几代诗人及小说家一再申明要创造有自己用法和词汇的巴西语言的意愿，是一种文学和一个民族文学空间形成的第一动力和催化剂。语言、用法和形式定义本身就导致了最初的内部斗争。新的表达方式成了辩论的关键问题，整个文学界正是围绕这个问题来组织和统一的。上世纪30年代，豪尔赫·阿马多(Jorge Amado, 1912—2001)和马里奥·德·安德拉德在巴西的对立就是此类为统一而斗争的典型。豪尔赫·阿马多根据完全政治的观点在自己最早的小说中找到了一条通俗之路^①；1932年他进入共产主义青年团，32年底33年初，写出了早期小说之一《可可》(Cacao)，据他说是受苏维埃“无产阶级小说”的影响，那时圣保罗的几家出版社刚开始出版其翻译本。之后他开始找寻能帮助他描写巴西北部农民和平民阶层苦难的小说工具，并一直忠于继承自无产阶级小说的新自然主义传统：“对我们而言，起决定性作用的是1930年的革命。它表达了巴西现实中的一种现代主义不能表达的利益，和一种我们拥有，而现代主义作家完全缺乏的人民的知识。”^② 他想在巴西掀起一次文学革命和与之紧密联系的政治革命：“我们不愿意成为现代主义者，而是现代作家；我们为具有国际特征的巴西文学而战；为能够载入我们史册的文学而战，因为它来源于我们的现实，目的是为了改变这个现实。”^③ 阿马多拒绝选择巴西现代主义，他认为后者是“资产阶级”文学的标志，在他看来，这种文学形式上的革命只是矫揉造作，因为它不能正确地利用人民的“真实”：“《丧失个性的英雄》的语言是自创的，而非人民的语言……现代主义是一次形式

① 参见阿尔弗雷德·阿勒麦达(Alfredo Almeida):《豪尔赫·阿马多:政治与文学》(Jorge Amado: Política e literatura), 里约热内卢: 校园出版社(Campus), 1979年。

② 豪尔赫·阿马多(Jorge Amado):《与爱丽丝·海亚尔德对话录》(Alice Raillard intervieweil), 巴黎: 伽里玛出版社, 1990年, 第38页。

③ 同上书, 第20页。

的革命，但是，从社会的角度来看，它并未产生多大影响。”^① 在上世纪初的都柏林，辛格也曾经遭受同样言辞的猛烈抨击，他被指控将一种伪民间语言搬上戏剧舞台：该语言从民族标准的角度来看不正确，从人民政治意愿的角度来看无法接受，所以被拒绝。

巴西的例子显示了受到作家肯定的语言决裂，包括同一语言内部的分化，能够通往真正的文学（和民族）独立。这种决裂可促使以行动展示和表现民族身份的“差异”。从上世纪 20 年代“现代主义”分裂开始，巴西确立了自主的文学存在。这次分裂代替了，从某种意义上说也加强了无休止的语言争斗，并使这种争斗合法化：巴西语本质上不同于葡萄牙语——包括拼写——巴西语的诉求充分利用了葡萄牙书面语规则的持久动荡（在散文和字典里的）。从这个意义上讲，安德拉德在《丧失个性的英雄》中（重新）创造的口语（和自由）是巴西语言及文化特征得到认可的最重要步骤之一。

瑞士的克里奥尔式法语

要求将口语（民间的）作为文学解放和特征的工具拉近了先前相互隔绝的作家：尽管文学史各不相同，他们在世界文学领域的地位却大同小异。因此我们几乎可以一字一句地对比两种要求获得文学地位和转变的两份民间用语的文学宣言：一个是奥弗涅方言（patois）、一个是克里奥尔语（créole）。它们来源于被法语文学界以两种截然不同方式统治的作家，他们开始表达特殊性的时间相隔 70 年。其中之一是沃州地区，属于瑞士法语区，文学上（非政治）受法语文学界统治的地区。当地没有构成任何文学遗产，因为直到那时，那里所有的文学创作都被作为法

^① 豪尔赫·阿马多（Jorge Amado）：《与爱丽丝·海亚尔德对话录》（*Alice Raillard intervieweil*），巴黎：伽里玛出版社，1990 年，第 42—43 页。

国文学的附属品。值得一提的是上文讲过的拉缪，他于1914年发表了《沃州人笔记》(*Cahiers vaudois*)第一期《存在的理由》(*Raison d'être*)。另一个是马提尼克岛，那里的安的列斯人(Antillais)都属于新兴的文学空间，政治上不独立，长期处于殖民统治之下。在拉缪的沃州人宣言出现75年之后，让·贝纳布(Jean Bernabé)、帕特里克·夏穆瓦佐(Patrick Chamoiseau)和拉斐尔·龚飞扬(Raphaël Confiant)1989年出版了《克里奥尔语宣言》(*Éloge de la créolité*)。

拉缪在巴黎未能以作家的身份被认同之后，回到自己故乡致力于建立沃州人的“特色”。至于安地列斯人，他们则表明“克里奥尔”的身份，既反对法语文学标准，也反对他们前辈埃梅·塞泽尔(Aimé Césaire)发起的黑人诗歌和文学革命。他们的第一个共同举动是推倒通常与他们地方民间用语相连的耻辱标记，要求被认定为乡土气或者不正确的话语变成正面特色。拉缪像夏穆瓦佐、龚飞扬和贝纳布一样，指出奥弗涅方言和克里奥尔语长期以来都是被轻视、被嘲笑的语言，并且首先是讲这些语言但受法语标准统治的人们使它们变得可笑；一个被称为“沃州方言”，另一个被称为“蹩脚法语”，它们永远都是被讽刺的对象，是“对我们古老外壳的诽谤”^①和嘲笑，拉缪写道：“我们的方言多么有趣，而且迅速、干净、果断、雄浑（这正是我们用法语写作时最缺乏的优点）。可是我们似乎对此感到羞愧，只有在喜剧或滑稽剧里我们才会想起这个方言。”^②

所以他们想要给予当时只在口头流传的民间用语一个书面形式，也就是说要有一个语法规则和文学存在^③。拉缪写道“哦，乡音，你存在于我们的词汇里，你就是我们的标志，可你还没有存在于我们的书面语中。

① 让·贝纳布(J. Bernabé)、帕特里克·夏穆瓦佐(P. Chamoiseau)、拉斐尔·龚飞扬(R. Confiant)：《克里奥尔语宣言》(*Éloge de la créolité*)，见相关前引，第41页。

② 拉缪(C.-F. Ramuz)：《存在的理由》(*Raison d'être*)，见相关前引，第56页。

③ 作为被“要求”的语言的克里奥尔语和作为“方言”的沃州语之间的地位差别或许只是相对于法语标准独立程度的不同。

你在我们的举手投足间……”^①安地列斯作家则宣称“获得有自己句法、语法、词汇、最恰当的书写方式（与法语习惯相差甚远）、语调、节奏、灵魂和诗歌的克里奥尔语”^②是必须的。

世界上的文学雏形期和建立期一样（几乎），第一个举动就是重新占有民间口语文化。马提尼克作家在宣言开篇声称：“安地列斯文学还不存在。我们都还处于准文学阶段。”^③所以口语和诉诸民间口语的文化成为这种新文学的基础：“口语是故事、谚语、儿歌、歌曲等的供应者，它就是我们的智慧，是我们对世界的解读……是的，我们要重操这门语言，首先是为了重建文化的连续性（与重建的历史连续性相连），没有它，集体身份很难表现出来。重操这门语言仅仅是为了将精力用在我们的民众智慧的原始表达上……简而言之，我们要制造一种文学，它丝毫不违背书面语的现代要求，又能植根于我们的口语传统结构文学中。”^④

对于拉缪而言，关键在于恢复沃州民间用语的“真实性”。拉缪出身于特定国家和环境，作为一种新“文体”的创造者，他要求对沃州语进行现实和通俗用法上的文学化改造。他于1920年代实施的文体学革命（文学史将其仅仅归功于塞利纳）目的就是让“人民”在小说中说话，并给予他话语主体的地位，甚至成为小说事件的叙述者。在他的书里，民间口语不仅具体表现在对话中，而且融入了叙述本身。我们在这里又清楚地看到了——政治姿态除外——小说家詹姆斯·凯尔曼（James Kelman）在1980年代的爱尔兰重新开创的形式、语言、美学和社会尝试。在给克洛岱尔的一封信中，拉缪解释了自己的诀窍，总结了民间用语的文学差距问题：“……数不清的作者以小说为借口，同时鄙视和奉承民众和他们的语言；这种语言是最重要的，因为它是一切文学的源头

① 拉缪（C.-F. Ramuz）：《存在的理由》（*Raison d'être*），前引书，第55页。

② 让·贝纳布（J. Bemabé）、帕特里克·夏穆瓦佐（P. Chamoiseau）、拉斐尔·龚飞扬（R. Confiant）：《克里奥尔语宣言》（*Éloge de la créolité*），见相关前引，第45页。

③ 同上书，第14页。

④ 同上书，第34—36页。着重点为引者所为。

和归宿，它不能被愚弄；但是那些索邦大学的残存者们总是要给它打上引号，就是说使用它时总要用钳子把它夹起来才放心。”^①

拉缪和克里奥尔语作家一致认为他们的地区是“卑微”的。这种看法在沃州作家那里所呈现的形式就是重新评价该地区及其景观格局；他写道：“我们的地区非常小，但是这样更好。我可以将其尽收眼底，只需瞥一眼就能悉数看清……这样面对它的全貌，只一眼就能看透它，更容易地懂得它，明白它的‘语气’^②和性格，其余的，我只能放弃。”^③安地列斯作家则这样写道：“我们的世界虽然很小，但在我们的思想中却很宽广，对我们而言，它在我们的心里是无穷无尽的，它总是表现得像个大男人。”^④尽管自己地区和人民如此被轻视，不被赏识，或者缺乏文学资源，他们依然肯定其内在价值，这也是反对文学中心规定标准的一种方式，一种要求文学存在与平等权利的方式。也只有这样才能理解他们为何都希望最卑贱的存在能够作为正统文学主体矗立，例如拉缪家乡的农民；克里奥尔语作家以相同意义确认了他们将要“创作”的文学的原则是：“在我们的小小世界里不存在任何贫穷、无用、庸俗或者不适合丰富文学计划的东西。”^⑤

《沃州人笔记》的主笔和克里奥尔语艺术家们再一次站在了反理论主义的阵地上。克里奥尔语作家写道：“普遍的颠覆主义支持特殊的理

① 拉缪 (Ramuz):《给克洛岱尔的一封信》(lettre à Paul Claudel), 1925年4月22日,《1919—1947年书信集》,瑞士埃特瓦(Etoy)新媒体小组,颂扬者出版社(les Chantres),1959年,第174—176页,转引自J.梅佐兹,“非法写作的权利”(Le droit de mal écrire),《社会学研究》第111—112期,1996年3月,第106页。

② 同样,丹麦小说家亨利克·斯坦基洛普对其文学和历史英雄莫勒进行了文学评价。他远赴巴黎寻求“丹麦语气”,只是为了创建摆脱德国统治束缚的新丹麦文学。亨利克·斯坦基洛普:《引诱者》,见相关前引。

③ 拉缪 (Ramuz):《存在的理由》(Raison d'être),见相关前引,第64页。

④ 让·贝纳布(J. Bemabé)、帕特里克·夏穆瓦佐(P. Chamoiseau)、拉斐尔·龚飞扬(R. Confiant):《克里奥尔语宣言》(Éloge de la créolité),见相关前引,第41页。

⑤ 同上书,第40页。

论主义，两者都无法将最不起眼的民间小曲儿从遗忘的角落拯救出来。那样我们的世界就完全割断了口语传统，于是对理智充满崇敬。”^①人们在拉缪的作品中看到，他选择了“感性”、“激情”和回归自然，反对作品和语言上的学院派：“但是如果这确实如我认为的那样，那么我们最终能否由此解开束缚本能的绳索，与理智化决裂呢？”

他们还不约而同地反对地方主义和自我封闭。拉缪写道：“这段时间我们经常谈论‘地方主义色彩’，我们与那些‘民间业余创作者’完全不同。‘民间创作’（英语词）一词在我们看来和这件事情一样不讨人喜欢。我们的习惯、风俗、信仰、穿衣的方式……到目前为止似乎只吸引了我们的文学爱好者，所有这些微不足道的小事不仅对我们无足轻重，而且是些特别令人怀疑的小题材……对我们而言，‘特殊性’只是一个起点。我们正是出于对“一般”的热爱才走向“特殊”，为的是更加可靠地抵达一般。”^②然而，尽管他矢口否认任何建立民族文学的计划，我们非常清楚他的逻辑其实是一样的，他写道：“让我们抛开所有关于‘民族文学’的抱负吧，它被向往太多却又追求不够。‘太多’是因为只有拥有了民族语言，所谓的民族文学才会诞生，而我们现在并没有自己的语言；‘不够’是因为我们所追求的东西会让我们与众不同，这就是我们的外在特殊性。”^③他试图要求制造一个被他称为文学耻辱标记的界限，以找到有利于他“创造”前所未有的处境，避免被完全兼并（变成法国人）或者非存在（成为被边缘化的瑞士乡下人）的选择。夏穆瓦佐、贝纳布以及龚飞扬则宣称：“我们摒弃令某些人鹤立鸡群的地区主义或者自我中心主义的任何演变。不能提前清楚地认识我们的构成，就无法真

① 让·贝纳布 (J. Bemabé)、帕特里克·夏穆瓦佐 (P. Chamoiseau)、拉斐尔·龚飞扬 (R. Confiant)：《克里奥尔语宣言》(Éloge de la créolité)，见相关前引，第 35 页。

② 拉缪 (Ramuz)：《存在的理由》(Raison d'être)，见相关前引，第 67 页。我们可以将最后一句话视为真实想法的表露：使沃州地区成为通往巴黎或者世界化的一个迂回。

③ 同上书，第 68—69 页。

正地对世界开放”^①……他们将达到世界化的需要看作对法国秩序的额外屈服，要求建立“多样化”，即与偏离主流世界的地区相协调的世界性：“克里奥尔语文学无视世界化，也就是说无视西方价值的伪装……这样来探索我们的个性……回到世界的自然状态……以万花筒般可重构的，受到尊重的多样和谐，也就是多样性来反对普同性。”^②

同时阅读以上两份宣言会让单独研究可能错过的事实显现出来：被置于完全不同的历史条件下和无从比较的文学世界里，拉缪和克里奥尔语作家都造成了美学断层，而且是用相同的词汇和方法来表达的。尽管如此，还是要强调几个差异和分歧以更好地突出相似性。

两份宣言的第一个不同之处是将瑞士法语区所承受的相当严酷的纯文学统治和马提尼克所承受的政治统治及因此产生的文学统治做了区分。换言之，拉缪力图通过要求和创造大众—文学语言使文学解放合法化。其他人却尽力逃避政治—文学控制和过于严苛的政治选择。

另一个大的不同之处在于强调了文学资源的重要性。从塞泽尔发起的黑人文化和精神价值革命被主流所认可和接受起，才有了真正的安地列斯文学史，即其自身的文学遗产。所谓的“克里奥尔特性”运动便有了可以依靠的文学和政治史：他们的文学宣言依赖的基础是特殊的斗争和世界性的历史认可。

相反，拉缪今天的地位完全是（或者几乎）从零开始，没有已经存在的民族（地区）模式，没有任何资源，所以不能依靠真正的内在文学史。他写道：“这就是回归的我们所面临的狼狈处境，没有榜样，没有把握。我们周围的人群中没有先例，在我们的后面没有追随者。我们不能不看到，只有跨越国界，被否认和被遗忘之后，我们才面对着这样一个事实：迄今为止，那些在这个地区显示了几分活力的人并未真正获得

① 让·贝纳布(J. Bemabé)、帕特里克·夏穆瓦佐(P. Chamoiseau)、拉斐尔·龚飞扬(R. Confiant):《克里奥尔语宣言》(*Éloge de la créolité*)，见相关前引，第41页。

② 同上书，第51—55页。

成功或者能够肯定自己。”^①

从这些最初立场的确定来看，作品和作家的道路都经过了同样的演变。两份宣言相隔75年之多，却对他们的作家产生了相同的影响：宣布独立并没有让他们真正远离起初否认（或者声称否认）其正统性的文学中心并彻底与之决裂，却相反促使他们被巴黎文学机构所熟识和承认。十年以后，伯纳德·格拉塞（Bernard Grasset）出版社出版了拉缪的作品，并让他得到了法国和世界的认可。他的语言学立场激起了评论界一场激烈的争论：在1962年出版的著名的《支持或反对沙尔-费迪南·拉缪》（*Pour ou contre C.-F. Ramuz*）中，他被批评“写得很烂”。

巴黎评论界用同样的方式，将克里奥尔语代言人在语言和政治决裂名义下的所作所为变成了单纯文体和语义范畴的革新。他们获得文学中心认可的代价是巴黎重新成为他们的难题。从某种程度上讲，他们要确立一个“政治文学”的意愿由于被他们列入“法国文学”范畴而弱化了。巴黎“发现”安地列斯小说一直深入至小说美学最保守的地方——龚古尔文学奖评审团，这并不意味着接受克里奥尔语写作，而是庆祝法兰西民族语言的伟大和天赋，也是为英国殖民模式下成长的克里奥尔式法语作家所取得的成功而骄傲。龚飞扬和夏穆瓦佐就像最初所为，再也不提用克里奥尔语写作和在自己国家出版作品之事。从加勒比海出版社到巴黎最负盛名的出版商中，他们最后选用了所有讲法语人都能读懂的克里奥尔式法语。

无论如何，我们清楚地看到，通过要求在一个大的文学语言内部承认语言差异性而拥有一席之位的意愿是打破文学秩序的重要手段，也就是说全面地质疑了美学、语法、政治、社会和殖民秩序。

^① 拉缪（Ramuz）：《存在的理由》（*Raison d'être*），见相关前引，第43页。

第五章

爱尔兰范例

我完全忙于从建造长城的年代开始直至今天的各民族间的历史比较。因为有些问题只有通过这种方法才能够解决……

—— 弗朗茨·卡夫卡 (Franz Kafka) : 《中国建造长城之时》
(*Lors de la construction de la Muraille de Chine*)

1900 年到 1914 年是都柏林学派的时代：叶芝、莫尔、乔伊斯、辛格和斯蒂芬等。他们都具有反英情绪……对他们而言，英国代表没有文艺修养的国家。由于他们不能用盖尔语写作，所以他们的目的就是想看看爱尔兰英语和法语混合到何种程度将会产生爆炸，足以帮助他们让伦敦统治者从舒适的安乐椅中弹飞。

—— 塞利尔·康纳利 (Cyril Connolly) : 《不再当作家后的任务》
(*Ce qu'il faut faire pour ne plus être écrivain*)



我们刚刚描绘出了大的“文学状况家族”的基本轮廓，也就是偏离世界文学中心作家多样化的整体策略，但这根本无法淋漓尽致地展示现实的复杂性。仅仅是让那些局限于自我文学中心的人了解他们根本无法想象的、所有偏离中心作家的不幸、矛盾和困难。同时也向后者呈现世界的依附格局，但是他们因为受偏离中心状态所限而对此只能有一些片面之见。

或许应该从同时性和延续性方面来列举每一个例证。为了避免过于抽象化，具体描述每一个文学空间是不可能的——正因为如此，这种描述显得有些武断——我希望分析爱尔兰的整体情况，以此作为范例，即柏拉图理论意义上的“原型”或者“简化模型”，作为完整解释以上提及其他每一种情况时需做之事的参考。

大约持续了40年（1890年至1930年之间）的爱尔兰文艺复兴史将作为例证，使我们能够按照年代和空间，从整体性和结构性对抗方面指出作家们试图推翻统治秩序构想的所有出路：爱尔兰文艺复兴实际上是成功反对文学等级的历史。这段依其结构重新建构的历史也是我们生成原型的范例，因为这里出现了所有的可能性、所有的语言和政治解决方法、所有处境——从萧伯纳的同化到乔伊斯的治外法权——它们又提供了一种理论和实践模板，帮助重塑和理解所有文学反叛（先前和之后的），并比较性地分析截然不同的历史形势和文化背景。^①

爱尔兰情况的特殊在于一个事实：爱尔兰文学界新兴和文学遗产的

^① 爱尔兰文学界也呈现出了罕见的独特性，兼具所有的统治形式。像所有欧洲文学一样，爱尔兰一开始相对富有，但也是一个被殖民的世界，具有经济和文化殖民的全部典型特征。

组建过程在相当短的时期内以典型的方式完成了。短短几十年，爱尔兰文学界实际上跨越了与主流文学分裂的所有阶段（和所有状态），在偏离中心的世界树立了美学、形式、语言和政治可能性的典范。这个国家受困于欧洲的殖民境遇长达8个多世纪，最初要求民族文学独立之时不具备任何特色的文学资源；然而正是在这里爆发了几场那个世纪里最轰轰烈烈的文学革命：我们于是有了充分的理由谈论爱尔兰“奇迹”。爱尔兰的例子能让我们在同一运动中掌握共时性和历时性，也就是说文学界在某个特定时期的总体结构，就是说能够以几乎是普遍的方法，找准——除了一些次要的历史性差异外——这种结构的起源。

叶芝的戏剧和诗歌计划、乔治·萧伯纳被流放伦敦、奥凯西的现实主义、乔伊斯流亡大陆、讲盖尔语的人群为了爱尔兰而进行的“去英国化”斗争，所有这些决定了我们要讨论的不止是某一段历史的特殊情况，而是包括几乎世界性的文学结构和文学史的整体架构。我们因此才可以证明这些“小”文学“附属于政治”的历史必要性；——美学和政治之间奇怪而复杂的联系、文学遗产积累的集体劳动——卡夫卡也曾分析过这一点。这也是进入国际文学空间的必要条件——和逐渐成形的文学创新，这些创新让这些新文学的逐步自主成为可能。爱尔兰文学或许是最早成功推翻文学等级的伟大开创者之一。

创造传统的叶芝

爱尔兰文艺复兴（The Irish literary revival）于1890至1930年间“创造”^①了爱尔兰。浪漫主义文学遗产赋予作家挖掘大众和民族遗产、

^① 参见德克兰·克伯德（D. Kiberd）：《创造爱尔兰：现代民族文学》（*Inventing Ireland. The literature of the modern nation*），见相关前引，第1—8页。

构建表达“人民灵魂”的文学任务，于是一群知识分子——大部分都是盎格鲁-爱尔兰人如最早的叶芝、格雷奇瑞 (Lady Gregory) 夫人、爱德华·马丁 (Edward Martyn)、乔治·莫尔 (George Moore)，后来的乔治·威廉·罗素 (人称 A. E.)、培德莱克·科拉姆 (Padraic Colum)、约翰·米尔顿·辛格 (John Millington Synge，在巴黎和叶芝相遇) 和詹姆斯·斯蒂芬 (James Stephens) 等——都投身于用口语表达的实践来“制造”民族文学的事业：他们收集、改写、翻译和重新编写凯尔特故事和传说。用诗歌、戏剧的形式将故事或民间传说文学化和崇高化；他们的共同事业主要集中于两个方向：搜索盖尔人传统里伟大叙事中上升为爱尔兰人代表的英雄并将他们搬上舞台；展现牧歌般的农民生活，这也是“民族灵魂”的储藏馆和盖尔神秘主义的工具。库丘林 (Cuchulain) 或者狄德利 (Deirdre) 依次代表爱尔兰人民或民族的伟大。斯坦迪诗·奥格莱迪 (Standish O'Grady) 的先驱作品，尤其是 1878 和 1880 年之间在伦敦出版的《爱尔兰历史：英雄的时代》(*History of Ireland: Heroic Period*)，被奉为“文艺复兴”作家的传奇宝典，并使他们得以进行大量戏剧和叙事诗的改编^①；库丘林传说的这个版本成为众多文学作品重提的主题，这个人物因此一跃为民族英雄的楷模。^②

叶芝早期的作品主要是塑造盖尔人黄金时代的民间叙事长诗。《爱尔兰乡村的神话和故事集》(*Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, 1888 年) 极大地促进了民间叙事诗在爱尔兰的传播和地位的提高；1889 年出版的《乌辛之浪迹》(*The Wanderings of Oisín*)、《凯斯琳女伯爵及其他传说和抒情诗》(*The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*) 和后来著名的散文和叙事诗集《凯尔特曙光》(*Celtic Twilight*, 分别可以追溯至 1992 和 1993 年) 等都是一脉相承的。我们的假设在此

① 葛雷奇瑞夫人于 1902 年出版了他的 *Cuchulain of Muirthemne*。狄德利的传说被叶芝改编成戏剧，乔治·威廉·拉塞尔，辛格和詹姆斯·斯蒂芬将其改编成故事。

② 参见德克兰·克伯德 (D. Kiberd)，前引书，第 133 页。

得到了印证，根据这个假设，作家的首选办法是从赫尔德理论的传播为出发点，对文学进行民族定义，并收集民族文化素材以将其转化为特色资源。文学首先被定义为民间神话、传说和民族传统的博物馆。^①

很快，叶芝就和所有忙于建立文学和民族文学宝库和教育贫困国家民众的知识分子一样，转而投身戏剧：1899至1911年之间，他专注于创造爱尔兰戏剧；按照他的设想，这将是表现“民族”文学的最有力工具和面向爱尔兰大众的教育工具。爱尔兰文学剧团成立于1899年，它将爱德华·马丁及乔治·莫尔等团结在叶芝周围。1902年，这个剧团演出了叶芝著名的《豪里瀚的凯斯琳》(*Cathleen ni Houlihan*)^②，随后，叶芝和乔治·莫尔共同将奥西恩的史诗《迪阿穆德与杰拉尼雅》(*Diarmuid et Grania*)改编成戏剧。1904年，爱尔兰民族剧团落户艾比(Abbaye)，并演出了辛格、格雷戈里夫人和培德莱克·科拉姆的剧本；这三个人也都参与了爱尔兰文学成立宣言：于是辛格用亚兰岛(Aran)方言，格雷奇瑞夫人——叶芝曾和她合作过一段时间——用基尔塔坦(Kiltartan)方言写剧本^③……他们集体文学创作的意图至少起初是非常明确的，就是为了建立能够面向大众的新爱尔兰民族文学。1902年，叶芝写道：“我们的运动以人民为本，就像70年代初的俄语运动”；在《凯尔特曙光》中，他写道：“民间艺术其实是最古老的贵族思想……是它孕育了所有的伟大艺术。”^④

在这个大量集体创作民族文学汇编的最初阶段之后，叶芝在都柏林

① 参见德克兰·克伯德(D. Kiberd)，前引书，第99—114页。

② 这部作品将作为爱尔兰象征的神话人物凯斯琳和1798年法国登陆基拉拉港口的回忆联系在一起。参见里维阿朗(A. Rivoallan)《当代爱尔兰文学》，巴黎：阿歇特出版社，1939年，第1—15页。

③ Kiltartan是格雷戈里夫人所居住地戈尔韦郡农民的方言。是一位英国人保存了伊丽莎白或者雅各宾古语和下层的盖尔语表达法。参见凯特琳·任因(Kathleen Raine)：《叶芝和能乐(le Nô：一种日本古典民族戏剧)》，载威廉·巴特勒·叶芝《三个爱尔兰能乐》，巴黎：科尔蒂出版社，1994年(P. 雷里斯译)，也可参见里维阿朗，见相关前引，第31—36页。

④ 由凯特琳·任因(K. Raine)，见相关前引，第12—13页。

被视为民族诗歌的某种化身。他是爱尔兰文学复兴运动的倡导者和领袖，而且创建了迅速成为民族和官方机构的艾比剧院：由于他发起的文学创举，或者说多亏了他最初的文学积累，爱尔兰才够资格要求有自己的文学存在。之后，1923年，为了确认他文学奠基者的“官方”身份，尤其是对文学“差异性”或者说其存在的认可，叶芝接受了诺贝尔文学奖。^①

然而，至少1916年揭竿而起之后，他政治上的温和与犹豫，使他的面貌具有了双重性：一方面是爱尔兰文学之父，另一面却是亲近伦敦文学界并很快投入其中的作家。从1903年起，年轻的爱尔兰民族剧院先后在伦敦演出了在都柏林表演过的五部经典剧目。评论界一致的认同和一位爱好文艺的英国赞助者的帮助，使叶芝有可能获得单纯的都柏林评论界不可能给予他的名望。也正是从这里开始，他明确表示依附于以前企图与其保持距离的这个文学中心。

盖尔语联盟，民族语言的重新创造

当最早一批爱尔兰文艺复兴的新教徒艺术家们宣扬爱尔兰文学“遗产”，确切地说是要给予它文学价值并倡导用英语建立新民族文学时，一群有影响力的饱学之士和作家正努力推动民族语言的创造，以结束英国殖民者的语言和文化束缚。1893年主要由新教徒语言学家道格拉斯·海德(Douglas Hyde)和天主教历史学家约恩·麦克尼尔(Eoin Mac Neill)建立的盖尔语联盟(*Conradh na Gaeilge*)目的就是要在人们驱赶英国军队的时候肃清爱尔兰的英语，并重新使用自18世纪末以来严重衰落的盖尔语。总的来说，操盖尔语的人，例如后来于1916年参加造反的帕特里克·柏思(Patrick Pease)和帕特里克·欧科奈尔

^① 德克兰·克伯德(D. Kiberd)，见相关前引，第115—129页。

(Padraic O'Conaire) 都是天主教知识分子，他们比新教徒知识分子更加积极地投入到了政治和民族主义运动中。^①

语言学诉求当时是一个全新的概念。没有一位民族主义政治领袖——即使是欧科奈尔或者帕奈尔 (Parnell) ——以此作为政治主题。然而，当政治上的绝望孕育了文学运动时，盖尔语的复兴要求就是一种文化解放运动的政治化了。即使爱尔兰语至少从 17 世纪初就不再是知识分子创作和交流的语言，仍然有超过一半的爱尔兰人直到 1840 年还在讲爱尔兰语。1847 年的大饥荒将它变成了边缘化的语言，整个国家大约只有最贫穷的 25 万人使用它。从 19 世纪下半叶开始，爱尔兰语便成了“穷人的语言和他们贫穷的标志”^②。语言和民族诉求从此就是一种对价值观的颠覆和文化革命，同时有更多的政治领袖积极奔走，为的是鼓动爱尔兰人学习英语这门商业和现代化的语言，它可能有利于爱尔兰人向美洲迁移。

盖尔语联盟的成功如此之迅速，叶芝不得不和那些讲盖尔语的人达成“外交联盟”^③，很快，1901 年 10 月，他就推出了第一个从未用盖尔语表演过的剧本《草绳》(*Casadh an tsugain*)，该剧由道格拉斯·海德根据库丘林的一个民间叙事诗改编而成。乔伊斯尽管有些保留，但仍然于 1907 年在特里亚斯特的一次讲座《爱尔兰、圣人和智者的岛屿》(*L'Irlande, île des saints et des sages*) 中证明了盖尔语联盟的成功：“盖尔语联盟为了让自己语言重生而无所不为。所有爱尔兰报纸，除了联合主义者的喉舌外，至少会有一篇用爱尔兰语标出题目。大城市之间的通信全部用爱尔兰语，大多数小学和中学用爱尔兰语授课，在大学里，爱尔兰语跃居和其他现代语言，如法语、德语、意大利语或西班牙语同等的地位。都柏林的街道名字都用爱尔兰语和英语两种语言标识。爱尔兰

① 德克兰·克伯德 (D. Kiberd)，见相关前引，第 133—154 页；里维阿朗，见相关前引，第 75—84 页。

② 同上书，第 133 页。

③ 同上书，第 157 页。

语联盟组织音乐会、辩论赛和晚会，在这些活动中，任何只会讲英语的人都像离开水的鱼儿感到不自在，被淹没在各种嘶哑和刺耳的口音里”^①……

尽管这个时代诞生了几本盖尔语著作，例如帕特里克·欧科奈尔的作品——第一部爱尔兰语小说和帕特里克·柏思的作品，该语言的文学地位依然不确定。缺乏实际的语言学应用和真正的文学传统（中断了三个世纪）和人民受众，“讲爱尔兰语的爱尔兰人”必须首先展开制定语法和拼写规则的技术工作，并努力将盖尔语引入学校体系。爱尔兰语文学实践的边缘化和矫揉造作使得翻译成为必要，以至于选择盖尔语的作家一开始就处于一种矛盾的处境：或者用爱尔兰语写作而默默无闻，没有真正的读者；或者被翻译成英语并否认他们与英国的语言和文化决裂。这便是为何道格拉斯·海德将会置身于最矛盾的境况：他为盖尔语的爱尔兰民族文学而战，从某种程度上成为了“盎格鲁-爱尔兰复兴的先锋”^②，即英语爱尔兰复兴的奠基人，也就是说在英语中复兴的爱尔兰文学的奠基人。的确，他的作品——其中包括《爱尔兰文学史》，描述和分析了一些伟大史诗，进行了长段引语的翻译，和一部双语文集《康乃奇的爱情曲》(*Love Song of Connacht*)，将作为所有不懂爱尔兰语的文学复兴作家的传奇人名录。^③盖尔语拥护者的处境和斗争代表了所有选择不同于殖民语言的民族语言的作家：建立“小”语言的斗争首先取决于政治-民族得失，这一点在19世纪末的捷克斯洛伐克、匈牙利、挪威、1970年代的肯尼亚、30年代的巴西和60年代的阿尔及利亚等得到了证实。它暗示一种文学的建构本身是服从政治机构和原则的。这是差异形成的关键时刻，也是特殊遗产构成的最初阶段。

尽管如此，盖尔语联盟明确推崇的爱尔兰“去英语化”及重新评

① 詹姆斯·乔伊斯(J. Joyce):《爱尔兰,圣人和智者的岛屿》(*L'Irlande, île des saints et des sages*),《评论文集》(*Essais critiques*),见相关前引,第188页。

② 德克兰·克伯德(D. Kiberd),见相关前引,第155页。

③ 同上书,第155—165页。

估和传播民族语言的愿望，促使产生了新教徒知识分子有关新兴爱尔兰文学的影响和美学争议。盖尔语联盟的简单要求改变了文化和政治论战的性质：联结爱尔兰和英国文化纽带的性质问题、独立的民族文化定义问题、民族文化和民族语言之间的关系等问题最终被摆上台面：与英语割裂就是要求文化独立、拒绝文学作品（和戏剧作品）依靠伦敦的评判。爱尔兰自己的语言更要以建立民族文化和文学的名义来推动，宣告它曾被忽略的存在使得天主教作家有可能重新发起文学民族主义运动，这使得天主教新教徒作家重新将文学民族主义据为己有，并质疑叶芝和第一代“复兴运动主义者”（*revivaliste*，即基督教复兴主义者。——译者）——其中大部分是新教徒——在爱尔兰文学创作和美学方面的支配权。语言要求是以民族和人民的名义抬高身价的一种方式，使新教徒知识分子能够拒绝对民族文化财产的垄断。

围绕两种文化选择（英语或者盖尔语）优点的讨论持续了很长一段时间，它们延续了“爱尔兰化的爱尔兰人”和“英国化的爱尔兰人”^①之间的区分和对立，在爱尔兰文学创立阶段打上了深深的烙印。前者正是借助与政治相关的文学活动才得以在爱尔兰得到承认，后者则迅速在伦敦文学圈获得了广泛认可。

① 参见约翰·凯利（John Kelly）：“爱尔兰评论”（*The Irish Review*），《1913年》（*L'Année 1913*）。《一战前夕艺术作品的美学形式》（*Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*），见相关前引，第1024页。也可参见卢克·吉邦（Luke Gibbons），“建设教规：民族身份的形式”，《户外戏剧公司之爱尔兰作品选集》（*The Field Day Anthology of Irish Writing*），S.德纳、A.卡彭铁尔、J.威廉姆斯（发行人），伦敦德里：户外集会（Field Day）戏剧公司出版社，1991年，第三部，第950—955页。

约翰·米尔顿·辛格，书面口语

盖尔语和英语割裂（及政治或者政治化）的取舍让爱尔兰作家面临艰难的抉择，约翰·米尔顿·辛格拒绝二者择其一，在其戏剧作品中引进了爱尔兰农民、乞丐和流浪汉的口语，这在当时的欧洲算得上史无前例的尝试。^①一位法语译者谈到，这种盎格鲁-爱尔兰语“摆脱书面语禁忌的语言”是混合了两种语言的“克里奥尔语”，“既非标准英语，也不是标准爱尔兰语，而是融合两种语言基础上的创造”^②。和所有拥护真正文学自主的同僚们一样，辛格从现有语言中创造语言，构思出盎格鲁-爱尔兰语的戏剧写作。这种新语言自由且现代，只不过不接受死板书面语的习惯用法而显得有些粗放。同时，他强烈反对与英语提供的形式上的潜力断绝，却并不因此屈服于“英语”文学的条条框框。叶芝强调了将农民语言作为戏剧和诗歌语言的颠覆性和所需的勇气。然而，辛格在文学和戏剧方面重新创造的通俗语言的文学地位或者大众语言的民族地位却以含糊的措辞被提出来。1907年，《西方世界的江湖艺人》（*Balladin du monde occidental*）在艾比剧院首映所引起的公愤也可从这种模棱两可中得到诠释：该剧被谴责或者是因为太“假”，不够现实，或者是因为太现实和太平淡，违反了一般戏剧的美学。^③

此外，辛格清楚地表明了自己温和戏剧现实主义的立场，并反对马拉美的唯美抽象和被看作社会批评的易卜生主义：“除了十四行诗、散

① 德斯·马克思威尔（Des Maxwell）：“爱尔兰戏剧。1899—1929：艾比剧院”，《户外戏剧公司之爱尔兰作品选集》（*The Field Day Anthology of Irish Writing*），见相关前引，第二部，第465—466页。

② 弗朗索瓦兹·莫尔朗（Françoise Morvan）：“引言”（*Introduction*），载约翰·米林顿·辛格（John Millington Synge）：《戏剧》（*Théâtre*），巴黎：巴别塔出版社，1996年，第16—17页（弗朗索瓦兹·莫尔朗翻译、介绍和注释）。

③ 参见德克兰·克伯德（D. Kiberd），见相关前引，第166—188页，也可参见里维阿朗，见相关前引，第21—31页。

文诗、一两本精心编著、远离生活根本和内在需求的书，现代都市文学几乎没有提供任何精神财富。我们一方面拥有创造这类文学的马拉美和惠斯曼 (Huysmans)；另一方面有易卜生和左拉用平淡无趣的作品谈论现实生活。我们或许能够从戏剧中找到现实，找到乐趣……隐藏在壮丽和野蛮现实背后的乐趣。”^①

奥凯西，现实主义反对派

叶芝的美学选择并非只遭到支持盖尔语人士的批评，还受到用英语写作的新生代天主教作家的质疑，他们都反对诗意的戏剧，支持现实主义美学。最初，在爱尔兰文学剧院建立之时，叶芝就成为戏剧现实主义（最早来源于易卜生主义）信徒争议的焦点，例如爱德华·马丁和乔治·莫尔。他们的起步行动标志着爱尔兰民族戏剧的诞生。尽管叶芝在艾比剧院所宣扬的象征主义美学影响深远，但是美学双重性的规律不曾改变：叶芝作品上演的同时，培德莱克·科拉姆和葛雷奇瑞夫人也推出了类似“滑稽剧”、“风俗喜剧”或者农民戏的剧目。

随后，自 1912—1913 年，尤其是 1916 年的中断之后——当时叶芝与都柏林戏剧保持距离，目的是以受日本能乐 (Nô) 影响的去现实化 (déréalisé) 准宗教戏剧为挡箭牌，以便他的颂扬过去和孤独——现实主义美学的诗歌被艾比剧院接受。新一代的天主教作家首先采取“农民现实主义”并对抗叶芝朋友们的传奇和乡野世界：“科克 (Cork) 的现实主义者”，尤其是 T. C. 穆瑞 (Murray) 和长期管理艾比剧院的勒诺克斯·鲁宾逊 (Lennox Robinson) 等都延承了村野血脉。^②之后，他们主

^① 约翰·米林顿·辛格 (J. M. Synge)：《西方世界的江湖艺人》(Le Baladin du Monde occidental)，见相关前引，第 167 页。

^② 参见里维阿朗，第 92—94 页。

要在奥凯西的影响下转投城市现实主义和后来的政治现实主义。那时正处于“人民”一词向政治转变的交替时期，我们几乎可以亲身体验到它的变化：在20年代，该词与民族和农民价值相联系的赫尔德式旧义依然存在，但它的新意又与“无产阶级”一词相当，与俄国革命和欧洲共产党力量的兴起和壮大相连，开始确立新意并改变源于赫尔德主义通俗美学的明显性。

这就是肖恩·奥凯西的事业，他在爱尔兰强推这种新的通俗现实主义。^①奥凯西出身于一个非常清贫的新教徒家庭，但在社会问题和美学上更加靠近爱尔兰天主教徒而非新教平民阶层；他自学成才，1914年成为某社会主义准军事团体的成员（爱尔兰城市军队）和积极的工会干部，但在同年辞职，很快隐退以写作颂扬民族主义运动的剧本，同时展现歌颂英雄和民族神话的双重性和危险。他也是爱尔兰最早参与共产主义事业的作家之一。^②他的早期剧本，例如《枪手的影子》（*L'Ombre d'un franc-tireur*）和《凯特琳在聆听》（*Cathleen Listens In*）都创作于1923年，第二年上演的《朱诺和孔雀》（*Juno and the Paycock*）赢得了巨大成功。叶芝称它为“戏剧的新希望和新生命”。1926年，也就是爱尔兰独立刚刚三年之后演出的《耕犁和星辰》（*La Charrue et les étoiles*）在笑声中对抵抗英国压迫者的伪英雄进行了无情的批判。演出引发了骚乱，奥凯西被迫流亡英国。该剧详细地再现了民族传奇的奠基性神话事件，即1916年著名的复活节起义，严厉抨击了革命斗争的无计划性，尤其批判了准备做英国压迫者接班人的天主教的影响。^③

尽管他的作品引起了极大的公愤，仍然有绝大部分爱尔兰戏剧家追随奥凯西“学派”的城市和政治现实主义。新浪漫主义的过程是对民族

① 参见德克兰·克伯德（D. Kiberd），见相关前引，第218—238页。也可参见《户外戏剧公司之爱尔兰作品选集》，见相关前引书，第二部，第567—568页。

② 他出生时的本名是约翰·凯西，他将自已的名字（Sean 肖恩）和姓氏（奥凯西 O'casey）“爱尔兰化”以便完全融入民族主义斗争。

③ 同上书，第168—177页。

灵魂主心骨的农民阶层的理想化和审美化，现实主义从早期的农民现实主义发展到后来的城市现实主义及与文学和政治现代化相联系的现实主义，从某种意义上而言，这个过程正是民族审美的历史和演变。

如上文所言，奥凯西、叶芝以及辛格的特例明确体现了戏剧在所有新兴文学中的重要性。但是，与其他的文学形式一样，每一部作品中的美学、语言、形式、内容等都是冲突和斗争的对象，为文学界的统一和多样化做出了贡献。正如上世纪30年代巴西的豪尔赫·阿马多选择写作无产阶级政治小说并非常重视“人民”概念的社会定义那样，肖恩·奥凯西也选择了政治、民族和现实主义戏剧。

萧伯纳，伦敦式同化

如同所有偏离中心的新兴文学界，爱尔兰文学界也伸延到了民族边境以外。出生于1856年的萧伯纳是当时伦敦戏剧界的风云人物。他在叶芝之后两年获得了诺贝尔文学奖，代表了爱尔兰特有文学界兴起之前爱尔兰作家必然的标准历程：流亡伦敦；当然，自上个世纪末开始，这种流亡就被明确等同于背叛爱尔兰民族事业。

萧伯纳与那些“复兴运动主义者”属于同一文学世界，他以理性的名义清楚地表明了自己反对叶芝民间创作和唯灵论的非理性主义，以及乔伊斯无视传统的小说事业。他与叶芝和乔伊斯保持相同的距离，一边排斥爱尔兰民族或者民族主义价值，一边努力推翻英国文学准则。^①所以《约翰牛的第二座岛屿》(*La seconde Ile de John Bull*, 1904年)就是一部完全反叶芝主义的戏剧。萧伯纳也同样系统地反对乔伊斯的文学计

^① 参见德克兰·克伯德(D. Kiberd):“流放伦敦:王尔德和萧伯纳”,《户外戏剧公司之爱尔兰作品选集》第二部,见相关前引,第372页。

划：1921年西尔维亚·比奇(Sylvia Beach)给了他《尤利西斯》的一些摘要，并请求他认购以利于出版；在回信中，萧伯纳毫无含糊地赞美和批评了该书，“亲爱的夫人，我读了《尤利西斯》的几个片段。它就像令人厌恶的文明阶段的一幅画，恶心然而准确……或许对于您而言这就是艺术……，但对于我，它只是丑陋的现实”^①。萧伯纳不仅拒绝将他觉得违反文学要求的现实主义图画提升至艺术高度，而且排斥作为爱尔兰人对于现实主义图画本应有的艺术兴趣。

但是萧伯纳承认爱尔兰民族主义诉求的必要性与合法性，并一再强调爱尔兰相对于整个欧洲在经济和精神方面的贫乏与落后。他论证了自己对英国帝国主义和爱尔兰民族主义的双重否认，将爱尔兰的不幸归咎于英国，但拒绝以自己的民族“差异”为旗帜，而是将它转变成颠覆性的社会主义信念。戏剧中对民族事业的社会和政治批评表明他超越了政治的自相矛盾。萧伯纳断然拒绝坚持民族或者民族主义的盖然判断，认为它让文学创作“乡土化”。被他描述成爱尔兰这个固执于独立要求的国家的历史性落后和知识不发达的一切，勾勒出了他所谓的英语文学唯一故乡的准确界限：伦敦。融入主流文学界对他而言代表着美学自由和评论包容，而像都柏林这样在英国离心引力和自我民族之间游移的“小”首都则不能保证如此。因此，矛盾的是，以文学的非民族化、拒绝在文字上系统地依附于一种民族特性——反对以写作系统化为幌子兼并民族特征——一种尚未定性的或者正处于知识吸收阶段的小民族特有的依附性——某些作家离开了他们的家乡奔赴某个文学之都。为了澄清“背叛民族”的指控，萧伯纳解释说自己并不是为了对抗都柏林而“选择”伦敦。说伦敦对他来说是一个中立的地方，他并未忠诚或者归属于它，但它却能为他赢得文学上的成功和自由，并给予他充分的空

^① 1921年6月11日萧伯纳给西尔维亚·比奇的一封信，转引自理查德·艾尔曼(R. Ellmann)：《詹姆斯·乔伊斯》(James Joyce)，见相关前引，第137—138页。

闲从事评论活动。^①

在萧伯纳身上，我们能够重新发现那些被称为“被同化”作家的
发展路线，也就是说，那些缺乏任何可替代选择或者为了拒绝屈服于“小”
文学的美学指令的作家和米修、西奥朗或奈保尔一样，“选择”融入某
个文学中心。

詹姆斯·乔伊斯和萨缪尔·贝克特或自主

詹姆斯·乔伊斯造成的决裂是爱尔兰文学空间形成的最后阶段。乔
伊斯依靠所有的文学计划、论战、各种手段的实施，简而言之，依靠前
人所积累的文学资本，发明并宣告了一种几乎绝对的文学自主。在这个
高度政治化的空间里，他反对爱尔兰文艺复兴运动，成功地确立了完全
文学化的自主中心，为整个爱尔兰文学获得认可做出了贡献，而且使其
部分地摆脱了政治的影响。很早以前，他曾取笑葛雷奇瑞夫人的民俗化
尝试：“在这本书里，凡是提到‘人民’，就会在对衰老的恐惧中出现一
种思想，与叶芝先生曾用极微妙的怀疑主义在最成功的书《凯尔特的黄
昏》里所展示的思想如出一辙”^②。从1901年起，他以丧失文学自主和作
家屈从于他认为的大众压力为名，猛烈抨击叶芝、马丁和莫尔的戏剧事
业。“审美者叶芝是优柔寡断的，他妥协的本能背叛了叶芝先生本人，
并把他的和他的自尊心本应驱使他远离的事业相联系。马丁先生和莫尔先
生都不是创新型作家……”^③

通过相关的民族和社会语言及准则的颠覆性用法，文学自主的问题

① 德克兰·克伯德 (D. Kiberd)，见相关前引，第 426—434 页。

② 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce)：“爱尔兰的灵魂” (“L’Ame de l’Irlande”)，《评论文集》(*Essais critiques*)，见相关前引，第 123 页。

③ 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce)：“贱民的好日子” (“Le jour de la populace”)，同上，第 82 页。

在爱尔兰提上了议事日程。乔伊斯以自己的方式简化并剖析了相互关联的文学、语言和政治论争，将盖尔语支持者和英语支持者对立起来。^①他全部的文学工作将趋向于爱尔兰重新微妙地占用英语：在《芬尼根守灵夜》(*Finnegans Wake*)里，他使该语言脱离了殖民统治，不仅为之加入了所有欧洲语言的元素，而且破坏了英语的标准，按照他的民族传统使用猥亵或者粗俗的词汇，嘲弄、破坏英语传统，直至几乎将这种统治语言变成一种外语。他就是这样试图动摇伦敦和都柏林之间的等级并恢复爱尔兰自己的语言。有一天他会说：“我的才华的主要部分产生于反抗英语文学或者其他传统的斗争。我不用英语写作。”^②

尽管乔伊斯属于晚辈，但从某种意义上讲，他和那些“复兴主义者们”追求的是相同的目标。首先是在《都柏林的人们》(*Gens de Dublin*)中——其中大部分作品完成于1904和1905年间，即艾比剧院建立的同时——其次是在《尤利西斯》中，他都力图将爱尔兰首都变成杰出的文学宝地，努力地用文学描写来美化它，目的就是确立它的文学地位。在这部短篇小说集中，文体风格手段和既成的美学观点已经完全和文学前提划清界限，而正是这种前提构成了叶芝的象征主义和与之对立的乡村现实主义的基础。乔伊斯对城市排除一切的关注表明他拒绝与民间文学创作有关的传统，体现了他希望让爱尔兰文学进入“现代”欧洲的意愿。《都柏林的人们》已经宣告了乔伊斯拒绝参与“复兴主义者们”的文学争论；他力求通过都市现实主义将爱尔兰的描写变得“乏味”，使过于华丽的文学走出传奇的英雄主义，以回归都柏林现代化从未有过的平淡。他在谈到自己的短篇小说集时明确地说：“我大都是用极其严格的平庸风格写作。”^③他批评文艺复兴奠基者们的蓝图是与爱尔兰政治、

① 参见德克兰·克伯德(D. Kiberd)，见相关前引，327—355页。

② 《我们所熟知的乔伊斯》，乌里克奥·科诺尔(出版者)，科克(Cork)：麦尔歇(Mercier)出版社，1967年，第107页。

③ 詹姆斯·乔伊斯(J. Joyce)：《1906年5月5日给格朗·里查德的一封信》(*lettre à Grant Richards 5 mai 1906*)，载《评论文集》(*Essais critiques*)，见相关前引，第102页。

知识和艺术“落后”^①对应的陈旧审美观。萧伯纳也曾强调过这一点。与爱尔兰主流文学审美的这种完全决裂解释了乔伊斯出版这一最早短篇小说集时的重重困难。^②

因此，这种处境是双重否定的产物：激烈否定英语文学标准，以及正在形成的民族主义文学审美标准。乔伊斯超越了与殖民依附境况相联系的、过于简单的选择：要么民族解放，要么屈从于伦敦的统治。他就这样在同一个运动中揭露了“民族主义的心理状态”：一边是“充斥着狂热崇拜者和教条主义者”^③的文学，另一边是那些“沉溺于神话和传奇”的作者，使得爱尔兰戏剧变成了“欧洲最落后种族平民的私有财产”^④；换句话说，他一方面反对天主教作家将文学变成民族主义宣传的工具，另一方面反对新教知识分子将文学降低为民间神话的摹本。

他的双重反对从空间和文学上相互交叉：乔伊斯同时反对伦敦和都柏林的统治，他根据治外法权的要求创造了爱尔兰文学。他在巴黎这个政治中立之地和国际文学之都开始尝试让人接受表面上互相矛盾但最具偏离中心特征的立场。乔伊斯取道巴黎并不是为了在那儿挖掘范例，而是为了在一个特别的文学或者“政治文学”^⑤计划中破坏压迫语 (*langue de l'oppression*) 本身。伦敦的著名作家和评论家塞利尔·康纳利 (Ciril Connolly)^⑥ 以英国人的眼光看待乔伊斯的迂回手段。前面说过，他错误地把叶芝的民族活动与乔伊斯等同对待，他写道：“从1900年到1914

① 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce):《爱尔兰，圣人与智者的岛屿》(*L'Irlande, île des saints et des sages*)，见相关前引，第202—204页。

② 参见贝诺瓦·塔迪耶 (Benoît Tadié):“序言”，载詹姆斯·乔伊斯的《都柏林的人们》，巴黎：弗拉马里翁出版社，“GF”，1994年，第7—34页。

③ 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce):《爱尔兰诗人》(*Un poète irlandais*)，载《评论文集》(*Essais critiques*)，见相关前引，第101页。

④ 詹姆斯·乔伊斯 (J. Joyce):《贱民的好日子》(*Le jour de la populace*)，同上书，第81—82页。

⑤ 能够解释他（以及很多其他爱尔兰艺术家）延长流亡的原因中，值得一提的是1921以后年在其国家建立的天主教审查，它强加给艺术家们非常严格的美学标准和道德禁忌。

⑥ 他本人也来自爱尔兰，出生于一个新教徒家庭。

年是都柏林学派时代：叶芝、莫尔、乔伊斯、辛格和斯蒂芬等，他们都有反英情绪……对他们而言，英国代表没有文艺修养的国家；由于他们不能用盖尔语写作，于是他们的目的就是想看看爱尔兰英语和法语混合到何种程度将会产生爆炸，足以帮助他们把伦敦统治者从舒适的安乐椅中弹飞。他们都曾在巴黎生活，都接触过法国文化。”^①康纳利还明确指出了巴黎和都柏林在反对伦敦的文学“战争”中的地位：“巴黎在攻击新的学术权威中占据了30年前都柏林反抗当时伦敦权威的位置。谋反者正是在西尔维亚·比奇(Sylvia Beach)的小出版社里相遇，在这里《尤利西斯》堆积如山，就像执行精确定点任务之前堆在奥德翁(Odéon)街上的炸药包。”^②

爱尔兰文学史并未止于詹姆斯·乔伊斯。他仅仅通过所要求的文学治外法权给予爱尔兰文学世界以当代形式；他促成了爱尔兰对巴黎开放，为所有拒绝在殖民面前作选择的作家提供了出路：拒绝封闭在都柏林或者完全“背叛”伦敦。有了他，爱尔兰文学才得以主要按照三个首都构成的美学三角而不是地理三角形成：伦敦、都柏林和巴黎；这个三角形的发明、建立和关闭历时三四十年时间。叶芝第一个在都柏林确立了民族文学地位；萧伯纳在伦敦占据着符合标准的地位，即符合英国要求的爱尔兰人的地位；乔伊斯拒绝二择难题，成功调和了对立面，将巴黎构建成爱尔兰人占有重要地位的新阵地，并同时排除了民族诗歌的要求和对英国文学标准的屈从。

都柏林、伦敦和巴黎这三个城市所确定的文学结构示意图概括了爱尔兰文学1890年至1930年之间被“创造”阶段的特殊历史，为任何一位爱尔兰文学研究者提供了一系列美学可能、观点和选择。多中心的结构已经完全渗透至爱尔兰作家的习俗和世界观，所以今天，当代爱尔兰

① 塞利尔·康纳利(Cyril Connolly)：《不再当作家必须的作为》(*Ce qu'il faut faire pour ne plus être écrivain*)，巴黎：法亚尔出版社，1992年，第51页。

② 同上书，第87页。

最伟大诗人之一^①、1939年出生于北爱尔兰的德里郡、在母校贝尔法斯特当过几年教师、因决心定居南爱尔兰而在他本国引起轩然大波的西默斯·希尼(Seamus Heaney)在与法国媒体的一次谈话中仍用同样的措辞解释自己所面临的选择：“如果我和乔伊斯、贝克特一样前往巴黎生活，那么我将只能遵循老一套。如果我去伦敦，则可能会被看作野心勃勃但却正常之举。但是，去威克洛(Wicklow)则是一个沉重的决定……一跨越国界，我的私生活便坠入公共世界，各大报纸都对我的举动撰写评论。多么有趣的悖论！”^②如今在这个历史性奠基三角形上，还要加上纽约，因为它通过爱尔兰-美国共同体，代表了文学认可机制中可借助的强有力的一极。

贝克特在乔伊斯之后代表了爱尔兰文学界建立和解放进程的终结。这个民族文学界的整个历史同时在其历程中呈现和被否认：只有恢复它为摆脱民族、语言、政治和美学束缚所付出的努力才能真正在其工作中发现这段历史。换言之，为了理解贝克特创作形式本身“纯净”的、逐步脱离所有外部限定的、接近绝对的自主，就必须重新体验让他获得形式和风格自由的过程，这段路程与表面上最无足轻重、最外部的历史进程密不可分，也正是这段路程将他从都柏林带到了巴黎。

作为20年代末都柏林的年轻作家，贝克特继承了爱尔兰文学界的三极结构。这三个“首都”城市的重要性不能不让人震惊。贝克特在都柏林、伦敦和巴黎之间的往来也是其文学和美学尝试的历程，为的是在这个民族和国际化的空间里找到自己的位置。^③尤其是，时隔20年，他和乔伊斯处在了相同的位置，于是贝克特原原本本地照搬了同样的道路，以乔伊斯为向导指引，证明自己的好恶，恢复他对但丁的欣赏、排斥和

① 西默斯·希尼(Seamus Heaney)1995年获得诺贝尔文学奖。

② 《解放报》，1988年11月24日。

③ 参见帕斯卡尔·卡萨诺瓦(Pascale Casanova)：《贝克特，抽象化的人。文学革命剖析》(*Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*)，巴黎：瑟伊出版社，1997年，第33—64页。

颂扬，以及对凯尔特先知的不信任和嘲讽。

相对于民族主义强加的标准，对贝克特而言，乔伊斯在当时代表最高程度的自由，他因为对前者的狂热崇拜而崩溃，尤其为前者在巴黎取得的强大地位而吃惊，直到战争年代（拟指第一次世界大战发生后的那些年。——译者）也未能给自己找到创造性出路。乔伊斯式小说虚构是他唯一能够探索的道路。然而，贝克特注定要呆在模仿或者纯粹的尾巴主义中，陷入不能实施独特文学计划甚至不能选择居住城市（很长一段时间里，他都在退隐都柏林还是模仿先辈流亡巴黎之间犹豫）的绝望，长期以来一直在为困惑自己的美学和存在疑难中寻找答案。

他以乔伊斯式自主经验的获得为起点，搜寻通过其他道路追随前辈足迹的方法。同时，他依靠继承的所有爱尔兰文学资源和乔伊斯带来的创新以创造更加独立的新地位。因此，他必须首先跳出爱尔兰内部斗争所强加的文学选择：现实主义或者象征主义；然后，他应该排除1937年给阿克塞尔·科恩（Axel Kaun）的一封德语信里谈到乔伊斯事业时所谓的“词语的最高点”^①，也就是说在词语的力量中选择信仰；最后，他必须超越乔伊斯，在另一个艺术系统里建立自己的地位以实施新的形式现代性。^② 贝克特发明的最绝对的文学自主仍然是爱尔兰文学史的矛盾产物，也是文学颠覆和解放的顶点；对此，我们只有从爱尔兰文学界的整个历史出发才能发现和明白。为了理解贝克特工作本身的“纯净”、逐步脱离任何外部限定、古怪和形式主义的特点，必须重新体验让他获得形式和风格自由的历史性道路。

① 萨缪尔·贝克特（S. Beckett），“1937年的德语信”（German Letter of 1937），载《戏剧杂论》（*Disjecta*），见相关前引第52—53页，由伊萨贝尔·密托维萨（Isabelle Mitrovitsa）在贝鲁诺·克莱蒙（Bruno Clément）的《无趣的作品：萨缪尔·贝克特的修辞》（*L'Oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel beckett*）中将其从德语译为法语，巴黎：瑟伊出版社，1994年，第238—239页。

② 参见帕斯卡尔·卡萨诺瓦（Pascale Casanova），见相关前引，第117—167页。

一个文学空间的起源和结构

与最具一致性的历史呈现——在其中，每一个民族的特殊主义、每一个文学事件、每一部杰出作品的出现都只能还原成本身，世界上任何其他事件都无法与之相比——相反，爱尔兰完成了一个“范例”，它在某种“纯净”的状态下几乎完整地走过了被统治文学之出路必经的一般阶段。

在此介绍和分析爱尔兰范例是为了证明给出的模式并不是抽象因素的纯理论建构，而是能直接应用于特殊文学的形成过程，爱尔兰的范例在几个方面都是关键性的。它首先表明，要使任何文学规划本身被理解和不被歪曲，都只能从同一文学界内部类似或者相互竞争的其他规划整体出发。同样，即使是对于最形式主义的文学，也不能从一元论的方法去理解。其次，它能帮助解释怎么样以及为什么我们能够随时以共存、对立和同时代的每一个位置为起点来描绘整个爱尔兰文学界。最后，这也是一种方式，用以表明每一条开放的新道路都能利用所有先例促使新兴文学界的形成和统一。^①

也就是说，与能让边缘文学作家相信我此处要介绍的、不同开放道路分段描述的东西相反，我们只有将这些特殊的解决办法还原至某个文学界的特有历史中，且该文学界本身包含在几乎世界性的文学年表里，它们才有其意义。因此，贝克特和乔伊斯之间的关系史被简化为绝对独特的盖然判断（它本身来自对某种文学的信仰体系，相信该文学由纯净天堂中的纯净思想形成），通常用来证明信奉者的艺术独

^① 这里需要强调的是最近这方面的研究：参见亚诺斯·里埃兹（Janos Riesz），“适用于多哥文学的文学界概念”，《多哥文学界》，亚诺斯·里埃兹和阿尔·里卡尔德（出版者），拜罗伊特（Bayreuth）：拜罗伊特非洲研究出版社，第11—20页。

立。^①然而，如果说贝克特成熟时期（从 50 年代起）的作品中没有乔伊斯的影子，那么他至少留在了前者的美学立场和选择的中心位置：贝克特是乔伊斯式创意的接班人，虽然无疑有些自相矛盾、默认和被否认，但却是真实的。

人们知道，后殖民主义的理论家们都提倡让爱尔兰套用他们的普遍模式，并重新将它置于爱德华·赛义德 (Edward Said) 所谓“后殖民世界”。按照这种评论的观点，文学将会成为为殖民主义和文化统治辩护的主要工具之一。这一观点遭到了纯批评的否定。为了与新批评主义 (New criticism) 和解构主义批评延续的内在事实断绝联系，爱德华·赛义德在《东方学》(*L'Orientalisme*) 以及后来的《文化与帝国主义》(*Culture and Imperialism*)^② 中试图根据 19 世纪和 20 世纪初法语和英语小说中流行的政治无意识描述给出新的文学和文学行为定义。当人们利用他所谓的“对位法”阅读，通过颠倒读者和小说语言在结构中的习惯位置（例如福楼拜、简·奥斯汀、狄更斯、萨克雷和加缪等），能够发现殖民帝国及被殖民者迫切却不易觉察的存在，我们就可能无法再假设文学和世界（政治）事件之间的彻底绝裂。殖民现象通过文化统治关系所揭示的现实将呈现当时仍被遮掩的文学的政治现实。赛义德认为他所谓的帝国“历史经验”是所有殖民和被殖民国家共有的，他的伟大功绩在于将文学论战国际化，并不愿承认语言或者民族割裂是殖民主义和后来的帝国主义经验重新定义的、建立文学史等级和分类的唯一标准。

在一部合著的《民族主义、殖民主义和文学》(*Nationalisme, colonialisme*

① 或者说将爱尔兰文学界的作家联系起来的研究是建立在“影响”的不确定概念之上的。参见马特·弗达斯基·布拉克 (Marthe Fodasky Black)：《萧伯纳和乔伊斯：The Last Word in Stolen telling》，盖恩斯维尔 (Gainesville)：佛罗里达大学出版社，1995 年。

② 爱德华·赛义德 (Edward Saïd, 1935—2003)：《东方学，西方创造的东方世界》(*L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*)，巴黎：瑟伊出版社，1980 年 (C. 马拉穆德译) 和《文化与帝国主义》(*Culture and Imperialism*)，纽约：阿尔弗雷德 (Alfred) A. 科诺夫 (Knopf) 出版社，1993 年；法语版《文化与帝国主义》，巴黎：法亚尔—外交世界出版社 (Fayard-Le Monde diplomatique)，2000 年。

et littérature) 里, 赛义德曾关注被描述为“去殖民化和革命民族主义的伟大民族主义艺术家之一”^①的叶芝这个角色; 而弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson) 则试图证明文学“现代主义”——尤其是乔伊斯在《尤利西斯》中对形式的探索——直接与“帝国主义”的历史现象相联系, 他写道:“(文学) 现代主义的结束似乎与世界帝国主义体系在其经典形式下的重建同时发生。”^② 换句话说, 他们最早将长期被统治地区的政治史与民族新文学的涌现联系起来。他们因此实施了新的比较研究方法, 尝试以他们称为“帝国主义”的模式为起点, 在出现于历史背景截然不同的国家的作品之间建立联系。赛义德由此比较了叶芝和智利诗人巴勃罗·聂鲁达(Pablo Neruda)^③的早期诗歌。同样, 赛义德和詹姆逊都明确拒绝在《文化与帝国主义》中所谓的“安逸的自主”, 即诗歌或者更广泛意义上纯文学的和去历史化的表达。他们都以各自的方式要求恢复历史性, 或者说文学实践的重新政治化, 其中包括最形式主义的文学实践, 如乔伊斯的《尤利西斯》。例如, 从相同的批评前提出发, 恩达·达菲(Enda Duffy) 倡导对乔伊斯小说的“民族式”阅读, 将它作为“后殖民小说”来介绍, 因为它建立了一个简单的“民族讽喻”, 并为上世纪初爱尔兰的意识和政治斗争提供了一种叙述形式。^④

然而每一次都出现了某种排除文学特征的理论捷径。对赛义德而言, “帝国主义政治和文化之间的联系惊人地直接”^⑤。他通过对文学作品

① 爱德华·赛义德(Edward Saïd): “叶芝与去殖民化”(Yeats et la décolonisation), 摘自特里·埃格莱顿(Terry Eagleton)、费德烈·亚麦森(Fredric Jameson) 和爱德华·赛义德(Edward Saïd) 的《民族主义、殖民主义和文学》(*Nationalisme, colonialisme et littérature*), 里尔: 里尔大学出版社, 第73页。

② 弗雷德里克·詹姆逊(F. Jameson): “现代主义和帝国主义”(“Modernisme et impérialisme”), 同上, 第45页。

③ 爱德华·赛义德(Edward Saïd), 见相关前引, 第87页。

④ 恩达·达菲(Enda Duffy): 《屈服的尤利西斯》(*The subaltern Ulysses*), 明尼阿波利斯(Minneapolis): 明尼苏达州大学出版社, 1994年。

⑤ 爱德华·赛义德(Edward Saïd): 《文化与帝国主义》(*Culture and Imperialism*), 见相关前引, 第8页。

提出的一些非常精细的分析，直接地，也就是说毫不斡旋地将文学（形式美学）本身的问题定性为政治变革和结构。我认为正是这种“直接”应该被怀疑，而且应该被我刚刚介绍过的斡旋空间的假设所质疑。因此，此处的分析倾向于怀疑从爱尔兰政治世界的唯一事件年表出发，对乔伊斯的《尤利西斯》进行“政治”阅读的可能性和有效性。如果有一个文学世界能以自己的速度和独特年表实现逐步自主并部分独立于政治世界，我们就要完全赞同1914年至1921年间——也是写作《尤利西斯》的时期——发生在爱尔兰的政治事件和乔伊斯的作品之间的对应关系；至少可以像恩达·达菲所希望的那样，加强这种相似度直至看到小说“叙述手段”以及这些年间爱尔兰各种冲突过程中各种政治力量之间的“同构”。

第六章

革命者

我的才华源自我反对英语文学或者其他传统的斗争。我不用英语写作。

——詹姆斯·乔伊斯 (James Joyce)

长达几个世纪的时间里，一直不存在正确的民族语言……一方面曾有拉丁语，也就是说学术语言，另一边是民族语言，也就是说通俗语言……整体来看，文学语言和正确的民族语言之间并没有分割和界限……目的是制造快乐而非语言的纯洁……因此，他们可以使用任何方法实现一切可实现之事！根本没有任何遵守语言标准的义务……你也不会再认为自己应该维护正确的民族语言。

——卡塔林·莫尔纳 (Katalin Molnár)：
《网上诊断语言评估系统》(Dlalang)



当革命的第一批影响，也就是文学“区分”初见成效，当能够从政治上和文学上要求和占有最初的文学资源时，新的民族文学世界形成和统一的条件就具备了。民族文学遗产，即使是最微小的部分都能被累积。正是在这个阶段出现了像乔伊斯这样的“第二代”作家：他们以此后形成的民族文学资源为依托，将摆脱文学的民族模式和民族主义模式并制造自主即自由的条件。换言之，如果说最早的民族知识分子为了构建民族本位主义而参照文学的政治观念，那么新一代知识分子则会为了另一种类型的文学和文学资源的存在而参照国际和自主的文学法则。

拉丁美洲的情况就是这方面的典型。阿斯图里亚斯 (Asturias) 获得诺贝尔奖之后所谓的“爆炸”时期，即拉美大陆作家的国际认可的时期，这个阶段标志着自主的开始。对这些小说家的认可和美学特色的承认促进了他们集体脱离阿方索·雷耶斯 (Alfonso Reyes, 1889—1959) 所谓的西班牙语美洲文学的“女仆”使命，并拒绝纯粹的政治“功能主义”。卡洛斯·富恩特斯 (Carlos Fuentes) 断言：“西班牙语美洲文学，必须克服平庸的现实主义、纪念性民族主义和教条的政治参与等障碍才能生存。从博尔赫斯、阿斯图里亚斯、卡彭铁尔、鲁尔福 (Rulfo) 和欧内堤 (Onetti) 开始，西班牙语美洲小说就在违背现实主义及其准则的情况下发展着。”^① 从上世纪 70 年代也就是“爆炸”初期起，跨民族文学界内部就展开了论战，一方是为民族和政治事业（在这个时代往往是亲古巴社会制度的）服务的文学信徒，另一方是文学自主的支持者。这场论

^① 卡洛斯·富恩特斯 (C. Fuentes)：“小说已经死亡？”(Le roman est-il mort)，《小说地理》(géographie du roman)，见相关前引，第 23 页。

战的兴起是那时启动自主化进程的主要标志。自1967年起就支持卡斯特罗主义或者桑迪诺民族阵线的胡利奥·科塔萨尔(Julio Cortazar)作为罗素国际法庭的成员,也要求文学的自主地位。在给古巴杂志《美国问题》(*Casa de las Americas*)主编的一封信中,他谈到了在古巴的两次旅行:“在这两次旅行之后回到法国,我更加理解了两件事,一是我以个人和知识分子的身份参与的争取社会主义的斗争……二是我的作家工作将以我存在的方式为导向,即使在某一特定时刻它要反映我的政治立场,为了美学自由我会毫不推脱,因为现在正是美学自由指引我写作超越时间和历史空间的小说。冒着让那些坚持艺术为大众服务的支持者和传授者失望的风险,我继续作为‘快乐的巨人’(cronope)为个人乐趣而写作,没有让步,也没有感到被认为是实用主义的‘拉丁美洲’或‘社会主义’的束缚。”^①

这些完全意义上“偏离中心”的“第二代”作家将成为伟大的文学革命艺术家:他们用特殊武器,为改变既定文学秩序而斗争。他们动摇和革新最被认可的英国文学形式、风格和标准,促进了彻底更新甚至颠覆现代主义准则以及整个世界文学的实践。乔伊斯和福克纳都进行了伟大的特殊革命,深刻改变了文学时间的节奏。他们变成了,而且很大程度上依然是衡量和标识所有企图跨入世界之作品的价值标准。

这些国际性作家逐渐创立了一整套的美学方法,它们在不同的历史和背景下形成和试验,催生了真正的国际遗产和偏离中心主导作家优先使用的特殊手段。世界各地都在重新使用、重新创造和要求获得由所有反统治的新方法组成的资源,它使被统治作家的文学斗争和文学解放道路越来越精细和复杂。基于世界文学遗产的积累,所有被统治者都能借鉴和借用文体、语言和政治解决方案;如今作家可以利用一系列的可

^① 转引自C.西麦尔曼(C. Cymerman)和C.费尔(C. Fell):《1940年至今的西班牙语拉丁美洲文学史》(*Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*),见相关前引,第13—14页。

能性，以便在每种文化境遇及语言和民族背景下重新创造各自解决文学不平等（美学、语言和形式）的方法。诸如达里奥（Darío）、帕斯（Paz）、金斯（Kis）和贝奈特（Benet）这些作家去主流世界寻找（理解、同化、赢取或窃取）对其而言尚属陌生和封闭的文学财富和机会，为加快“小”民族文学资源积累进程作出了贡献。我们还记得奥克塔维奥·帕斯，他深知参与游戏即进入主流时间进程的必要性，决定“出发找寻”现在（présent）并“将其带进自己领土”；^①他写道：“现代文学还在国外，我们必须进口。”^②他们缺乏的主要资源就是时间。因此，他们需要像民族作家一样但以不同的形式或者采取“走捷径”的手段，或者求助我在此所称的“时间加速器”。来自这一地域的伟大文学创新者都将逐渐在世界文学界扩大的过程中使用革命初次成功以来积累的全部跨民族“异端”遗产。自然主义革命、超现实主义、乔伊斯式革命或者福克纳式革命都各自在不同时代的历史、政治空间和背景中，为文学边缘者提供了改变自身依附关系的工具。

和民族作家一样，早期文学反叛的煽动者也依靠民族传统的文学模式；相反，国际性作家则为了找到民族封闭的出路而从跨民族宝库中汲取文学解决之道。他们在格林尼治标准（英国式文学标准。——译者）这个直至当时在国际文学革命中不受欢迎的地区创造了自主中心，并促进了该地区的统一。同样，“小”文学中最自主的作家往往也如我们已指出的那样都是翻译家：他们直接通过翻译或者间接通过他们的作品引进文学现代性的创新。在拥有大量已贬值历史资源的国家，国际化作家不仅是核心现代性（modernité centrale）的引进者，也是对外翻译家，就是说民族文学资本的开发。沙迪克·海达亚（Sadegh Hedayat）——奥马·海亚姆（Omar Khayam）的现代波斯语评论家——

^① 奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）：《追寻现在》（*La Quête du présent*），见相关前引，第20页。

^② 同上书，第23页。

也是卡夫卡作品的波斯语译者。^①

伟大的革命家一旦出名，他们自己也会被来自资源贫乏国家的最具破坏性作家改变方向，并被纳入所有文学创新者的跨民族资源。就这样，乔伊斯不仅是爱尔兰文学界首屈一指的创造者，也是摆脱文学依附的美学、政治尤其是语言新手段的发明者。这个国际谱系里收录了被奉为文学界周围地带真正文学解放的所有伟大创新者，因此也是伟人和世界性经典作家的圣殿（如易卜生、乔伊斯或者福克纳），偏离中心作家常将其与主流文学史和民族的名人或者殖民者名人的学术谱系进行对照。

结合被统治者的清醒和该地区所有自主的美学创新知识，他们能利用共同扩展的可能性在整个文学界发挥作用。由于这些国际性资源的构成，技术可能性大量增加，文学消退的可能性就是不可思议的。此外，只有这些特殊的伟大革命者能够重新发现和复制伟大的异端文学计划或发展轨迹，他们一旦得到主流文学界封圣（*canonisé*）和被宣布为世界性经典，就会失去他们的一部分历史性和颠覆力。只有那些伟大的破坏者才懂得在历史中，也就是说在文学界的统治结构中成为和承认所有和他们处于相同境遇者，因为后者懂得如何找到打造世界文学之路。他们就这样使主流世界的经典为自己所用，并由此发明了一种新的特殊文学方法，就像贝克特与乔伊斯在但丁的基础上之所为、亨利·罗斯（Henry Roth）在乔伊斯基础上或者胡安·贝奈特在福克纳基础上之所为……

像乔伊斯和福克纳这样的革命者^②给予了文学贫困者新的特殊手段以缩短与主流世界的距离。他们都是有力的时间加速器，因为他们的形式和文体创新为改变文学和文化的（常常是经济的）贫乏症状以及通向最大的现代性提供了可能性。彻底转变文学定义（体现在乔伊斯身上就是庸俗的、性欲的、粗俗的、双关语游戏和城市背景的平庸；体现在福

① 尤瑟夫·伊夏普（Youssef Ishaghpour）：《沙迪克·海达亚的坟墓》，巴黎：福尔比（Fourbis）出版社，1991年，第10页。

② 此处，我只是建议对几个异端谱系进行部分研究。其中尤其值得一提的是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，他被大量主流和偏离中心的小说家（其中包括金斯）看作大师。

克纳身上的就是匮乏、村野、贫困)和界限的同时,他们促使被边缘化和当时仍无法实现文学现代化的作家利用他们的工具参与游戏。

但丁和爱尔兰人

所有这些颠覆性再利用的范例就是爱尔兰人(依次是乔伊斯、贝克特和希尼)对但丁作品的利用。他们重新占有这位托斯卡纳(Toscan, 佛罗伦萨所在地区,但丁的故乡)诗人的作品——最好的——将其作为服务于四海为家的爱尔兰反民族主义诗人事业的斗争工具。但丁在《论俗语口才》(*De Vulgari eloquentia*)中提出了只有在文学语言关系中直接和切实面临民族语言问题的作家才能明白和理解的语言-文学计划,乔伊斯和贝克特通过更新该计划轮流重新制造、恢复和祈灵于这位托斯卡纳诗人的颠覆性力量。^①在爱尔兰文学界最国际化作家的斗争中,但丁同时变成了资源和武器。

我们都熟知乔伊斯对但丁的痴迷,他从18岁起就被称为“都柏林的但丁”^②,而且终生都将自己视为被流放的伟大的托斯卡纳人。而贝克特则因为对他们作品的欣赏和深刻认识,在主题方面明确了与他们地位的同源。1929年前几个月里,他撰写了自己的第一部作品(《〈芬尼根守灵夜〉解析》,《芬尼根守灵夜》为乔伊斯创作的一部小说),贝克特创作这部文集用以回应盎格鲁-撒克逊人对《成形中的作品》(*l'oeuvre en cours*)的猛烈批评,当时就以这个统一的标题,部分出现

① 参见P.卡萨诺瓦(P. Casanova):《但丁的政治和文学习惯用法》(*Usages politiques et littéraires de Dante*),《抽象者贝克特》(*Beckett l'abstracteur*),见相关前引,第64—80页。

② R.艾尔曼,见相关前引,第1卷,第98页。

在不同杂志上。《但丁……布鲁诺·维克……乔伊斯》^①是利用但丁的《论俗语口才》提供的高雅工具在语言也就是在政治方面维护乔伊斯的文学计划。作为反英语的委婉宣言和对“盖尔语化”爱尔兰人的攻击，贝克特的作品不仅是对抗英语文学影响的战争机器，而且也是乔伊斯文学、语言和政治计划的解释。以但丁创立“杰出俗语”的主张为依托，贝克特的结论透彻明朗。贝克特“证实”《芬尼根守灵夜》的主旨其实是拒绝屈服于英语。贝克特和但丁都提倡创造一种综合所有意大利方言的理想化语言。同样，乔伊斯试图通过综合所有欧洲语言，为结束英国的语言和政治统治提供了新颖的解决办法。

贝克特自己一直追随但丁的作品，从最早的几部作品开始就保留了但丁式人物贝拉夸(Belacqua)。我们清楚所涉及的都是同一种方法，即通过特殊的文学道路，明确否定爱尔兰流行的民族标准：面貌一新的但丁成了爱尔兰最国际化作家的同代人。因为他被重新历史化，所以成为爱尔兰文学奠基诗人之一，并列入所有不愿屈从民族现实主义狭隘界限的异教徒、极左分子和爱尔兰人的合法遗产。

通过爱尔兰人对但丁的求助，我们尤其看清了世界文学界形成和统一进程不同寻常的连续性。乔伊斯和贝克特革新了差不多六百年前的奠基性作品，它是第一次特殊解放的诉求、第一场与反对当时“拉丁秩序”相关的革命。杜贝莱也曾将但丁称作非拉丁诗歌形式的创造者，乔伊斯和贝克特按照杜贝莱的方式重新解读但丁，并将其作为特殊解放的工具，因为他们都有同样的境遇。在世界文学界形成过程中对一篇重要作品的文学和政治应用，从某种程度上促进了世界性文学的兴起，而且还证明了我们此处所主张的有关作品诞生模式的有效性。乔伊斯和贝克特寻求结束统治局面的方法从历史角度上看显得不同，但在结构上却非常相似，

^① 萨缪尔·贝克特(Samuel Beckett): *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, 见相关前引, 第70—76页。

他们都圆满完成了世界文学的起源和兴起过程：他们回到原点，重新找到了反对拉丁语“压迫”武器的制造者，赋予他颠覆性使命，把他作为革命事业的旗帜。

乔伊斯家族，阿尔诺·施密特和亨利·罗斯

说《芬尼根守灵夜》是极限之作并不奇怪，因为它挑战了文学和可读性观念本身，而且在乔伊斯之后，再无人走这条道路或者超越它。这种完全形式主义的主流解读（尤其是巴黎式的）撇开乔伊斯在爱尔兰的历史地位，无视《芬尼根守灵夜》和《尤利西斯》并非纯粹和完全形式化的作品，这两部作品都依靠但丁的模式和维柯^①的反普世主义理论，都是摆脱文学和政治依附状态的宣言和蓝图。正如贝克特展现和证实的，《形成中的作品》为国际文学领域被统治地区作家的结构性两难处境提供了完美的解决之道。这就是为何处在相同地位的其他作家都懂得乔伊斯的尝试，都以自己的方式选择了这条道路：今天南非的恩德贝勒（Njabule Ndebele）、战后德国的阿尔诺·施密特（Arno Schmidt）、英国和印度的鲁什迪（Rushdie）以及20年代纽约的亨利·罗斯（Henry Roth）。

^① 扬巴蒂斯塔·维柯（Giambattista Vico, 1668—1744），历史学家、法学家和那不勒斯哲学家，利用比较法研究民族的形成、发展和衰败。对于远离日耳曼文化领域的作家和知识分子而言，他就像是赫尔德的复制品。

吕内堡荒原上的詹姆斯·乔伊斯

阿尔诺·施密特(1914—1979)在战后德国采取了和20年代爱尔兰的乔伊斯完全相同的态度。一方面是因为他们处境的同源性,从某种程度上讲,被置于相同处境的施密特重新制造了同样的文学革命;另一方面是因为他很晚才以不被承认的方式在这个爱尔兰人的作品和立场中找到了某种好先例,促使他更加彻底地进行美学决裂。^①

就像乔伊斯利用反对爱尔兰民族主义文学确定了自己的文学计划那样,施密特首先以反对德国和一切德国知识传统来打造自己。自学成才的他较晚进入文学界,除了与47小组(Groupe 47)的先驱作家属于同一代之外,还和他们一样煽动对德国的不信任。导致海因里希·博尔(Heinrich Boll)、乌韦·约翰逊(Uwe Johnson)和艾尔弗雷德·安德森(Alfred Andersch)在战后将政治作为他们理论著作和小说的核心,质疑纳粹主义的思想根源和德意志民主共和国的真实性,这相反促使阿尔诺·施密特在语言领域主张民族主义批评,并拒绝一切主张“文学政治”的政治言论。47小组参照萨特模式建立,抵制日耳曼的唯美主义传统,在现实主义和语言简约的“政治”工作中宣扬文学“革新”;与此相反,阿尔诺·施密特差不多是单枪匹马地进行系统的小说语言和形式批评。

和乔伊斯一样,施密特不仅与当时德国民族文化的典型保守主义和唯美主义决裂,而且不同意47小组对此所做的政治批评,他呐喊般地写道:“在此我庄严抗议‘德国作家’的称呼,这个笨牛民族终有一天

^① 否认乔伊斯和施密特的相似性甚至前者对后者的影响是评论界一再重申的问题。施密特拒绝接受评论者强加的范畴和“乔伊斯模仿者”的帽子,他们以此声明为依据,遵守文学界的默认规定。按照该规定,如果一位作家不能完整地表现出“独创性”,就不能被冠以伟大之名,或者说我们就不能给他颁发历史的“童真”证书。

会千方百计利用这个称号控制我。”^①像乔伊斯那样，他将在文学的特殊阵地发起批评，开创他独自一人在德国长期坚持的双重否定立场。他因为痴迷这位都柏林小说家的作品，从1960年起便打算翻译和评论《芬尼根守灵夜》，却没有出版商愿意承接。^②向欧洲现代性和与英语文学密切相关的形式先锋派开放，使乔伊斯有可能摆脱战后德国现实主义文体和叙事陈词滥调。

作为反对民族主义语言和等级的难兄难弟，乔伊斯和施密特又站在了相同的阵地上。施密特和乔伊斯一样选择否认民族美学模式。他反对严肃，赞扬轻快、幽默和滑稽，反对诗歌、散文和单调乏味——唯有他的作品集的题目《玫瑰与大葱》(*Roses et Poireau*)^③才是他诗学的概括：颠倒的陈词滥调和诗让最微妙、最抽象的感受变得具体，更新了文学最通俗的描写；反对抒情、隐喻和讽刺：“但愿所有作家都大把地抓住现实的荨麻，但愿他们为我们呈现一切：令人厌恶的黑根、蝥蛇状的青绿色茎，以及灿烂和傲慢的花……（为了所有评论家：打包吧，已经称过了！）”^④

正如乔伊斯在《芬尼根守灵夜》中要求自主的文学语言那样，阿尔诺·施密特为更新德语的标点法则和简化拼写而斗争，也为了使出版商和印刷厂厂主接受自己的印刷而创新：“这并不是出于不顾一切地求新或者造势的狂热……而是出于作家创作工具必要的发展和精炼的需

① 转引自克劳德·里埃勒 (Claude Rich) 和安德烈·瓦里恩斯基 (Andre Warynski)：《阿尔诺·施密特 1914—1979——同行陪我 (Vade-mecum)》(*Arno Schmidt. 1914—1979, Vade-mecum*)，载《阿尔诺·施密特——文学的眼睛》(*Arno Schmidt, L'Œil de la lettre*)，1994年6月，第10页。

② 阿尔诺·施密特 (Arno Schmidt)：《生命与作品》，M. 沙阿尔特 H. 沃尔麦 (出版者)，罗沃勒特 (Rowohlt) 出版社，1990年，C. 里埃勒译，发表于《猴掌》(*la main de singe*)，第四期，1992年春，第41页。

③ 阿尔诺·施密特 (A. Schmidt)：《玫瑰与大葱》(*Roses et Poireau*)，巴黎：莫里斯·纳多 (Maurice Nadeau) 出版社，1994年。

④ 阿尔诺·施密特 (A. Schmidt)：《农牧神的生活场景》(*scènes de la vie d'un faune*)，巴黎：布尔乔亚出版社，1991年，第45页。

要。”^①他把“deux”（法语的数字“二”。——译者）和“2”之间的差异作为其表现力和停顿，用它们的交叉出现来象征他的自由：“如果没人赋予我们这种自由，那么我们就要自己去争取！因为它是必不可少的。为还原语言本来面貌，它是必不可少的：不要因为花费更多力气更好地恢复现实而厌烦。”^②简言之，他要求文学语言摆脱官方传统和标准，建立为写作和作家服务的自主工具。所以他最终离开自己的出版商，为的是以“打字文稿”的形式出版他包括《金色的夜晚》（*Soir bordé d'or*）在内的最后几本书^③，这样他就能监管其所有阶段的出版制作。

以乔伊斯为榜样，阿尔诺·施密特也在所有书里宣称不信任所谓的最伟大民族作家，他宣称摒弃歌德式散文而不是诗歌：“歌德，他的散文常常很散乱……”^④；“在歌德那里，散文不是一种艺术形式，而是储藏室。”^⑤他一边质疑未被质疑的歌德在德国文学中的霸权地位，另一方面将“二流作家”提升至首要地位：维兰德（Wieland）、福盖（Fouqué）、蒂克（Tieck）和维塞尔（Wezel）等。特别是在宣布对接受过“人民”审查的文学作品的民族等级保持自己完全的艺术独立时，他写道：“如果人民为你鼓掌，那你就反问你自已：我做错什么了吗？！如果人民同样鼓掌欢迎你的第二本书，那就把你的笔扔到荨麻里去吧：你永远都不可能成为一个伟大的……人民的艺术？！把这个口号留给纳粹和共产主义者吧。”^⑥他的自主姿态和乔伊斯宣称反对艾比剧院派生作品时的态度几乎完全一致：“如果艺术家有时要求助于人民，那也要注意离远一

① 同上，《斤斤计较》（“Calculs”），第188页。

② 同上书，第198页。

③ 阿尔诺·施密特（A. Schmidt）：《金色的夜晚》（*Soir bordé d'or*），巴黎：莫里斯·那多出版社，1991年。

④ 阿尔诺·施密特（A. Schmidt）：《玫瑰与大葱》（*Roses et Poireau*），见相关前引，165页。

⑤ 阿尔诺·施密特（A. Schmidt）：《农牧神的生活场景》（*Scènes de la vie d'un faune*），见相关前引，第115—116页。

⑥ 阿尔诺·施密特（A. Schmidt）：《布兰德·海德》（*Brand's Haide*），巴黎：布尔乔亚出版社，1992年，第46页。

点……人民的魔鬼比庸俗的魔鬼更危险。”^①

詹姆斯·乔伊斯和阿尔诺·施密特都做了前人所不敢做的事：他们无视民族禁忌和责任问题，强行推广他们的语言、语法和叙述不连贯性（连续混乱的闪光镜头^②），打破了民族圣贤等级。施密特和乔伊斯之间的相似性——就像我们将要看到的福克纳和胡安·贝奈特、拉什德·布杰德拉（Rachid Boudjedra）和马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa）之间的类同——不仅是历史性的，更加而且尤其是结构上的：他们都在各自的民族领域占据同样的地位，这使得他们有可能推翻同样的既定文学价值观。他们对民族语言类似的不信任促使他们的绝妙讽刺大放异彩，更新文学语言并出色进行了宏大的文学革命。

《尤利西斯》在布鲁克林

在 20 年代的美国，中欧依地语区犹太移民的后裔，年轻的亨利·罗斯（Henry Roth，1906—1995）缺乏任何思想或者文学的资源，他在纽约东哈莱姆（East Harlem）赤贫的生活中发现了乔伊斯的《尤利西斯》，让他醍醐灌顶。在个人自传性小说《随着湍流涌动》（*A la merci d'un courant violent*）第三部里，他详细讲述了一次偶然机会里接触到的纽约大学一位年轻文学女教授偷偷从巴黎带回的这本书：当然是西尔维亚·比奇（Sylvia Beach）出版的版本，他详细写道：“是精装本，蓝色的封皮，没有标示是乔伊斯的《尤利西斯》。”^③ 罗斯再一次证明了巴黎文

① 詹姆斯·乔伊斯（J. Joyce）：《评论文集》（*Essais critiques*），见相关前引，第 81 页。

② 阿尔诺·施密特（A. Schmidt）：《农牧神的生活场景》（*Scènes de la vie d'un faune*），见相关前引，第 10 页。

③ 亨利·罗斯（Henry Roth）：《随着湍流涌动》（*A la merci d'un courant violent*），第三部《流亡的结束》（*La Fin de l'exil*），巴黎：橄榄树出版社，1998 年，第 85 页。亨利·罗斯借用第三人称以依拉·斯梯格曼（Ira Stigman）的名字现身在这部小说里。

学界的结构以及在文学现代性“制造”和传播中的地位。当时这本书在文学圈和纽约的大学生中已经非常出名，而一贫如洗的罗斯却无人知晓，他写道：“少数读过这本书的人，似乎被赋予了很高的荣誉，他们觉得自己已进入圈外人难以理解的超级现代性社团。表明自己知晓这本书就足以让其登上知识先锋之巅。”^①

很快，亨利·罗斯就明白了乔伊斯的小说是能够给予他进入文学现代性或者说将自己悲惨的日常生活变成文学“黄金”的唯一手段。要把他那些热情激昂的文字当作他“经济”状况的批露来阅读，虽然文学创作一直否认这一点：“《尤利西斯》向他展示了庸俗肮脏的糟粕变成文学宝藏的可能性以及如何获取这份宝藏。这本书还教会他怎样努力走出贫穷的深渊，并把它转化为艺术领域的可开采资源……伯龙(Bloom)和德达鲁斯(Dedalus)漫步过的杂乱和多样化的都柏林，与依拉(Ira)熟悉的哈莱姆周边地区及他作为其印象储藏室的东区差别何在？……婊子！下流、肮脏、邪恶和悲惨，对比《尤利西斯》的任何一个人物，他都会想到倒卖、偷袭、上吊。而言语，是的，言语能像变戏法那样让他生活和思想的耻辱升华为文学财富和人人称赞的《尤利西斯》……积满污垢的大楼里、阴暗的院子和阴森森的楼道，散发出漂白剂的臭味，有时还夹杂着烂白菜的腐臭……磨损的台阶边沿、门口凹凸不平的铜信箱、铺着亚麻油毡的破楼梯和二楼楼梯拐角处的小窗户……这些难道不能变成炼金术吗？如果这就是文学界发财的起点，那好，那他的富有简直无与伦比：他的整个世界就像一个废铁商人的仓库。那些他保存着却从不去碰触的、数不清的肮脏印象都是可转化的。平民化身贵族、铁块变成金锭”^②。他说出了那时他面前的美国文学的所有可能性，和可供他借用的所有模式：“不，你不需要乘着张帆远航的大船穿越波浪，驶向

① 亨利·罗斯(Henry Roth)：《随着湍流涌动》(*A la merci d'un courant violent*)，第三部《流亡的结束》(*La Fin de l'exil*)，巴黎：橄榄树出版社，1998年，第88页。

② 同上书，第102—103页。着重点系笔者所为。

南大海的岛屿；也不需要像《海狼》(*Loup des mers*)里某个人物那样卷起大帆，去遥远的克朗代克淘金，或者在哈克·费恩的陪同下乘着木筏远赴密西西比河，或者像‘五美分’杂志中的故事那样在荒蛮的西部与印第安人打仗……你不需要去任何地方。一切就在哈莱姆，就在你的眼底，就在曼哈顿岛上，无论哈莱姆河和泽西市海堤通往何处……言语就是一位魔术师，是炼金术士的金矿石。言语也是一种炼金术。是言语将贫穷提升至艺术高度……这是他的伟大发现！依拉·斯梯格曼是一个贫穷、忧伤、悲怆和潦倒的 *mavkhin*。^①他眼力所及之处，全是宝物和价值连城的仓库，因为至今没有开发，所以仍属于他……这似乎令人震惊，但这就是文学。而且依拉为了使用它付出了高昂的代价。”^②

亨利·罗斯几乎把文学“蜕变”原则推至原始状态，我们都明白“蜕变”一词并非无足轻重：他的经济词汇（宝藏、财富、金子、不可估量的价值等）赤裸裸地反映了文学化 (*littérisation*) 机制的现实。罗斯还展现了我们在此称为文学遗产（或者资源）的实用功能：只有当他的立场和来自另一世界（语言、文学、政治和历史）的作家立场的同源性得到承认，并借助这位作家给它提供的模式时，亨利·罗斯才能成功地重新占有自己的世界，才能把自己的经济和特殊贫乏变成文学计划，并借助此通行证和这种形式资源直接进入文学界最现代的框架之中。在谈到第一次阅读乔伊斯的《尤利西斯》之后的赞叹时，他写道：“随着一天天地阅读与挣扎……他树立了一种奇特的信心，相信在他内心深处雕刻着乔伊斯小说的一个粗糙副本，就像他卑微地感觉自己与乔伊斯性格具有相似之处，但还不能确定是否有能力应用乔伊斯方法时那样。无数次地穿越黑暗通道后，依拉 (*Ira*) 觉得在乔伊斯堪称独一无二的专家的世界里，自己也是个聪明人：同样的点彩派专家。点彩派那里有一些展示这个世界的关键和辨认这些秘诀的基础，他都感觉到了——为什

① 希伯来语词汇，意为“聪明人”。

② 亨利·罗斯 (*Henry Roth*)，见相关前引，第 104—105 页。

么？他不知道。”^①

他在受到乔伊斯启发之后于1934年写的小说《沉睡中的呼喊》(*Call in Sleep*)^②以失败告终：或许是因为作者极度边缘的处境和当时美国文学界及文学现代性证书颁发地相距太远。证据就是，30年后这本小说被重新发现和被祝圣，于是就售出了超过一百万册。

福克纳革命，贝奈特、布杰德拉、亚辛、巴尔加斯·略萨和夏穆瓦佐

和乔伊斯那样，福克纳或许实施了文学界从未发生过的最伟大革命之一：从它在小说中产生的骚乱程度来看足以媲美自然主义革命。然而，在主流文学世界，特别是在巴黎，美国小说家的技术创新只会被视为偏离文学界的地区性形式主义活动，然而福克纳却将这变为被自由派所用。从此，试图脱离民族法则束缚的被统治文学界国际化作家的“目录”里就前所未有的有了福克纳的名字，因为他找到了他出现之前政治、美学和文学绝境的文学出路。

和乔伊斯相比，福克纳更多地被主流评论界归并和去历史化，所以边缘作家由于主流文学界对文学认可权的垄断，可能无视他作品的颠覆性维度。在那些伟大的文学革命者中，福克纳不仅是文学界最高领域最认可的作家之一，而且也是偏离中心地区所有作家可以效仿的典范。他是一台完美的“时间加速器”，因为他终结了对文学边缘地区的注定落后的诅咒，为文学资源最贫乏国家的小说家提供了一个可能性，让他们有机会给予边缘世界最受诋毁的现实一种可接受的美学形式。

^① 亨利·罗斯 (Henry Roth)，见相关前引，第101页。

^② 法语版书名为《希望之地的黄金》(*L'Or de la Terre promise*)，巴黎：格拉塞 (Grasset) 出版社，1989年。

如果说美国小说家的作品成功联盟了诸多差别巨大的文学事业，40多年来一直得到来自不同地域小说家的承认，或许是因为这一事业汇集了通常不可调和的各种特征。作为世界上最强大民族的公民，而且得到了巴黎的认可，福克纳却在所有小说中（至少在第一阶段）提及与所谓“南部”地区现实完全吻合的人物、风景、思想方式和历史：求助于巫术思维的古老乡村世界被简化为家庭或者村庄的篱笆。为了否认这种解读，瓦莱里·拉尔波（Valery Larbaud）在《我弥留之际》（*Tandis que j'agonise*）的著名序言里证实福克纳的早期作品都是以“农民小说”作为标签（或许是小说类型等级中最低一级）被介绍到法国：“一本描写乡村习俗的小说经过出色的翻译从密西西比来到我们面前……《我弥留之际》比大多数书更富有趣味性、美学价值更高。为方便读者，书店应该将其归为‘农民小说’类。”^①

他就这样让这个原始和农民的世界进入了小说的现代性，而这个世界直至当时似乎只需要用现实主义来命名和描写：深受圣经神话影响的、粗野的部落文明，完全反对城市现代化——往往与形式主义先锋派相联系——是那个世纪最伟大的形式创举之一的首要对象。福克纳通过自己的计划消解了先天条件差地区作家的矛盾；他终结了强制性文学等级的诅咒，顺利推翻了那些价值观念、很快填补了被当前文学或者形式现代性排除在外的落后文学的积累。西班牙作家胡安·贝奈特或许是最早明白这一点的人之一，但在他之后，从安地列斯到葡萄牙，从南美洲到非洲，所有广泛意义的“南部”作家都承认他们为他们揭示了丝毫不放弃文化遗产而能接近文学现状的可能性。虽然存在语言、时代和文明的差别，但即刻展现给偏离中心作家的相似性使他们有可能将他尊为合法的祖先。我们都清楚，对乔伊斯和福克纳来说，认同机制是相同的。他们的作品虽然以完全新颖和巧妙的方式解决了处于不利境况的作家的两难

^① 瓦莱里·拉尔波为威廉·福克纳的《我弥留之际》（*Tandis que j'agonise*）所做序言，伽里玛出版社，1934年，第1页。

处境和困难，但只有处于同样境遇的作家才能读懂。而从逻辑上看，来自严重缺乏先天资源的城市小说家往往支持乔伊斯；来自非常乡村化地区的作家则更多地从古老的文化结构方面承认福克纳。

福克纳在西班牙莱昂

“威廉·福克纳是我当作家的缘由，是一生中对我影响最深的作家”^①；胡安·贝奈特表露出欠福克纳的恩情，直截了当地承认与美国小说家作品的继承关系，他对这位上帝选民般的文字大师的绝对欣赏显示了文学流通网络的复杂性。这种有选择的相似性在语言上通常被评论称为“影响”，而不是思想天空里注定的相聚。^②

当福克纳的小说来到 50 年代西班牙的贝奈特面前时，已经在时空中跨越了很长一段距离。它们花费了 20 年时间从密西西比州通过一些必经之地到达马德里：中间经过巴黎。他说，贝奈特阅读福克纳作品的法语译本，不是因为对这个国家或者语言的特别迷恋，而是因为在那个时代，讲法语和阅读法语是进入世界文学的保证。贝奈特发现了美国小说的现代性，不是因为简单的特殊癖好，而是因为在所有作家中，福克纳长期以来被法国最高评论界评选为小说现代性的奠基者之一。由于巴黎的突出地位，贝奈特只能完全相信法国的认可，并一开始就将福克纳

① 胡安·贝奈特 (J. Benet)：《与作者的对话》(未出版)，谈话录 A。

② 例如，在午夜出版社标签的促进下，法国读者必定会建立与克劳德·西蒙 (Claude Simon) 作品的文体学亲缘关系。这实际上是法国中心观和解读的错误。贝奈特在早期写作时强调对新小说的不了解和不感兴趣：“不，新小说对我而言并不是那么重要。主要是阅读威廉·福克纳唤醒了我的写作的可能性。当然，在他之后，我曾读过法国新小说作家以及德国、英国和南美作家，但是我的写作已经进入成熟期，不会再受这些作者的影响”(谈话录 A)。但是，小说的某个状态结合国际文化，有可能在不同地区和背景下产生非常类似的计划：克劳德·西蒙也宣称是威廉·福克纳的继承者。

的作品当成已被法国承认的伟大作家的作品来阅读。然而，后者的作品（主要是这本而不是其他的）对他所产生的启示作用取决于表面完全隔绝的两个世界间的惊人吻合，即福克纳眼里的美国南部和贝奈特眼里的西班牙莱昂。当贝奈特讲述自己工程师和作家事业开端时这样解释道：“我的家乡在西班牙西北部、坎塔布连山脉南部的莱昂，对于这个地区我知之甚少。当时，这是一个非常落后、人烟稀少的地区，那里一无所有，没有路、没有电，一切都亟待建设。我曾多次去西班牙最偏远、最贫穷的地区旅行。”^① 瓦莱里·拉尔波在法语版《我弥留之际》序言里描述福克纳笔下美国风光时用了几乎同样的表述：“读者必定会因为这些广阔乡村的纯农业化特征、很少有大城市、道路和交通设施的混乱以及种植者人口的稀少而震惊。这些农民的生活似乎比中欧或西欧大多数农民、农场主和佃户的生活更加艰辛。”^②

我们都很清楚陈旧的“影响”概念太简单、太模糊，不能恰如其分地解释福克纳和贝奈特之间的交叉。远不像大多数努力寻求超越影响者以期创新的“受影响”作家所为，贝奈特丝毫不掩饰福克纳的恩情，像许多“受影响的”作家从榜样作品中寻源那样，怀着敬意不断强调可能的相似性。^③ 他表明自己对福克纳的亏欠是为了让人更好地理解“借用”的性质：他以功能的方式（而不仅是美学方式）利用相同意义的元素描写相同的现实。两个世界之间公认的相似意味着文体或者结构元素的实际复制，排除了文学“方法”的单纯模仿。暂且不论叙述的复杂性、时间的非线性或者年代的颠倒等，我们所指出的当然是贝奈特想要将自己作品置于“区域”中的区域的意愿，就像福克纳将作品中的活动限定在约克纳帕法郡（此外，他们二人都给出了各自虚构地区的详细

① 胡安·贝奈特 (J. Benet), 谈话录 B。

② 瓦莱里·拉尔波 (V. Larbaud), 见相关前引书“序言”, 第 II 页。

③ 他甚至在小说结构中引用福克纳的话：“这些‘不现实、响亮和规律的’叫声‘带有一种悲伤和抱歉的顺从’（福克纳），狗正是通过这种叫声互相称呼，互相寻找……”，《有一天你重回故里》，巴黎：午夜出版社，1989年，第384页。

地形图：例如福克纳在马尔科姆·考利（Malcolm Cowley）选编的《福克纳选集》^①中，贝奈特在《生锈的长矛 I》（*Herrumbrosas Lanzas I*）^②中那样。为了摆脱仅仅与美国南部相联系的美洲作品的地方主义阅读，莫里斯·科恩德洛（Maurice-Edgar Coindreau）在《野棕榈》（*Palmiers sauvages*）序言里坚持一个事实，那就是“福克纳的真正领域是永恒的神话，尤其是经由《圣经》得到传播普及的那些神话……”^③他还提到：“威廉·福克纳是伟大的原始人和古老神话的仆人。”^④贝奈特也诉诸神话以激发起其他文化背景的联想。他在所有的小说里都融入了民间神话和信仰以及古老的迷信和习俗，就像在进行人种学调研。他在以甚至含糊和影射的方式调动古老神话的同时，美化和推广坎塔布连山区农民封闭的思想结构：开始描写《有一天你会重回故乡》（*Tu reviendras à Région*）中迷宫般危险的大山，它由一位无处不在的幽灵守卫着，让人立刻想起所有冥王和地狱迷宫：属于“猛禽类蜕化物种”的那些怪鸟会袭击人类，猛地将“恐怖的标枪”插入他们的后背，让人联想到某种地狱的守护神。他坚持这些信仰、恐惧和传说，对自己家乡的古风与欠缺发达进行了长期和复杂的思考，决心为发掘古风资源而埋头战斗：“这个男人用尽全力，以古老的冒犯方式，试图打破这座大山的不可触及性，揭开它欠发达的秘密；他在这道深渊中……奄奄一息……”^⑤诉诸魔幻思维并不是要将农民世界理想化，将这个世界看作民族文化最纯印迹的博物馆：相反，他是通过福克纳式病史般的记忆法进行奇思，来对西班牙落后和墨守成规进行政治和历史的拷问。

阅读福克纳的作品带给贝奈特的自由让他重新找到了西班牙自身

① 纽约：维金（Viking）出版社，1946年。

② 马德里，阿尔法古拉出版社（Alfaguara），1983年。

③ 莫里斯·科恩德洛（M.-E. Coindreau）、威廉·福克纳（William Faulkner）：《野棕榈》（*Les Palmiers sauvages*）“序言”（*Préface*），伽里玛出版社，1952年，第4页。

④ 莫里斯·科恩德洛（M.-E. Coindreau），见相关前引，第5页。

⑤ 胡安·贝奈特（J. Benet）：《有一天你重回故里》（*Tu reviendras à Région*），见相关前引，第122页。

的问题。在这个意义上才能理解他所有那些表面晦涩（严格意义上的文学化）而实际上可能是历史和人种学的分析，其目的只是要破译民族的古老结构。例如，他因此提到了“像传奇中叙述的那样，西杜瓦纳（Sidoine）国王的头颅跳到了托尔斯（Torce）汹涌的波浪里……年轻疯狂的阿维扎（Aviza）剖开了他死去父亲的肺……此后，他将永久地引领这个屈辱的、丧失希望的、被引向衰败和原始的村庄，为的是保存它的合法力量”^①。胡安·贝奈特以同样的方式对内战提出了果断的挑战性观点。他早期的那么多西班牙流亡作品中没有任何英雄主义神话的痕迹。从第一本书开始，贝奈特就开门见山地探讨这个禁忌问题（这个主题将会以某种形式出现在他所有的小说里），奠定了西班牙知识界所有观点的基础。他对战争全新的看法具有历史学家的眼光；他用临床诊断般的、描述性的和不偏不倚的语调，表示不支持共和党和民族主义者的任何一方，把他们都放在战争无意识（*inconscience guerrière*）中。他有关失望的观点——或许具有自传性根源，因为他的父亲是共和党人，却在马德里被共和党军队杀害了——也只能与这种文学标准完全划清界限。他在《有一天你将重回故乡》中清楚地宣布这个计划^②：“在故乡周围发生的内战过程中，从更多的方面看，当我明白这是西班牙半岛风云缓慢呈现的缩影时，人们就开始看清了”；此外，在描写故乡之乡（*la région de Région*）的共和主义运动时，他写道：“它不是因为疏忽或遗忘加入共和党，它是彻头彻尾好战的革命者，不是为了报复百年压迫的制度，而是因为令人厌烦的不利自然条件培养出的勇气、坦率和优点。”^③他一边把内战描述成落后的西班牙众多的不幸之一^④，和遵从最古老传统

① 胡安·贝奈特（J. Benet）：《有一天你重回故里》（*Tu reviendras à Région*），见相关前引，第295页。

② 同上书，第104页。

③ 同上书，第105页。

④ 在“西班牙内战的三个重大日期：策略问题”里，《建造巴别塔》（*La Construction de la Tour de Babel*），诺埃尔·布朗丹（Noël Blandin）出版社，1991年，第71—98页，他提到了西班牙军人的“理论落后”。

和信仰的国家遭受过的最可怕的后果之一，一边于1967年在弗朗哥主义统治下，确认了独裁统治到来的历史逻辑。他谈到故乡被诅咒的山脉守护者努马（Numa）时写道：“他不交出任何东西，至少不允许有任何进步。只要他在就没有救赎。不要认为他迷信；这不是大自然的任性，也不是内战的结果；也许一种有组织的宗教增长进程会造成这种结果：一个懦弱、自私和粗俗的民族，总是喜欢压制变化；似乎一之外的二（la seconde）是富有民族的特权。”^①

福克纳在英国

拉什德·布杰德拉（Rachid Boudjedra）用阿拉伯语尝试进行和胡安·贝奈特关于西班牙语和文化同样的工作，也要求借助福克纳遗产以更新阿尔及利亚小说的“民族”论题并摆脱过于简单的语言选择难题（用法语或者阿拉伯语写作）。他求助于受到殖民学校传统禁止的小说现代性，他在一次谈话中解释道：“我希望我的国家是现代的，因为它目前还不是；实际上在我的文学里，我迷恋写作的现代性和那些我认为在世界上创造现代性的作家，不管他们是当代的或者是先锋派：例如福克纳，虽然他已经去世很久，但是他创造了小说的现代性，以及克劳德·西蒙。所有西蒙式世界在佩皮尼昂展开。西蒙的整个世界正是从这个小城市或者村庄开始延伸。同样地，福克纳也以密西西比州的一个小城市——杰弗逊为一切写作的起点。此外，我也在这里找到了自我，我称之为南部小说，我是它的一部分，我希望自己属于它。拉近我和克劳德·西蒙距离的就是南部，因为他谈论30年代的妇女，就像我今天谈论阿尔及利亚90年代的妇女：幽居、热情……所有这些都和这

^① 胡安·贝奈特（J. Benet）：《有一天你重回故里》（*Tu reviendras à Région*），见相关观前引，第293页。

个我出生的世界一样。对福克纳来说也一样：南部、昆虫、文字、一切的一切……”^①在毫不掩饰欠福克纳恩情的克劳德·西蒙看来，这是一种加快重新占有美国遗产进程的方式。小说现代性提供了无需自然主义这样的过时工具就能表达一个国家现实的手段，对这种手段的需求意味着对文学和美学完全自主的确认：布杰德拉反对阿尔及利亚作家，是为了在文学阵地上恢复政治而进行的政治兼并。这反而并不意味着退缩到审美者不问政治的状态。从内部破坏阿拉伯语、颠倒现状和宗教，与社会生活相关联之语言传统崇拜意图深刻地更新了民族文学习惯。布杰德拉利用主流作家的武器（颠覆社会和宗教的规则，对今天阿尔及利亚的布杰德拉和20年代爱尔兰的乔伊斯来说同样艰难）以便从内部改变文学实践，这种文学实践自认为已经通过普及性叙述模式摆脱了殖民束缚。其实，这只是在重复来自书面法语“美文”（*belle écriture*）模式的结构：“我们拥有一种基础教育和教学法般的文学……这位阿尔及利亚作家以客观的、外部的、社会学和人种学的方式看待事物。还必须说明的是，殖民为他提供了莫大的帮助，甚至让他幽居其中并受到鼓掌欢迎……在这种基础教育般的文学里，我们希望受教育和教育人。”^②对他而言，问题在于尤其要质疑“神圣性”和“那些被一个民族或对或错地奉为神圣的东西……关键是要用阿拉伯语说出新东西，例如性”。^③《暴晒》（*Insolation*）被译成法语，这是他第二本在法国发表的小说。他说：“在当时的阿尔及利亚，这简直骇人听闻……因为我怀疑了圣书，我玩了一些有关《可兰经》的文字游戏；这是我们小时候所有阿尔及利亚、阿拉伯或者穆斯林小孩上小学时都会玩的游戏。于是，一切颠覆性的东西和颠覆的任务在阿拉伯语中都更行得通……我要颠覆这种语言（拟指《可兰经》的表达方式。——译者），这对我们而言至关重要，因为它如

① 与作者的谈话，1991年，见相关前引，第13页。

② 同上。

③ 同上，第11页。

此被神圣化，如此封闭，破坏它是件好事。”^①

1975年，卡特波·亚辛尽量委婉地说明主流评论界将福克纳作为其唯一的样板，解释其在拉近这两个国家的重要性时，使用了与布杰德拉类似的措辞，他说：“我们以加缪为例。不可否认，加缪也是一位作家，但是他有关阿尔及利亚的作品发出的是虚伪和空洞的声音……而福克纳，他代表了我最厌恶的类型。他是来自美国的外乡人和白人清教徒……只不过，福克纳确实才华横溢，简直就是个文学苦工（forçat littéraire）……他不可能不影响我，尤其是我刚开始写作时，白人还占少数，还有那些类似的问题，阿尔及利亚就像当时的南美洲和美国南部。因此对福克纳的迷恋是有原因的，但是人们呈现福克纳影响的方式过滥。出版商通常都把这一点表现在封面上，这也是理所当然的，因为福克纳太出名了。这种做法本身无可非议，但福克纳的影响一定要解释清楚。如果人们能像我刚才这样用三言两语澄清这一点，那么事情就会恢复正常。”^②

福克纳在拉丁美洲

这位美国小说家成为了所谓的拉丁美洲“爆炸”作家进行文学解放的旗手。人们知道，他的作品对盖布列·加西亚·马尔克斯至关重要，后者也曾多次证实这一点。对于马里奥·巴尔加斯·略萨来说也一样，他强调福克纳作品的奠基性特点：“我读过美国小说家的作品，尤其是‘垮掉的一代’——福克纳、海明威、费兹杰罗（Fitzgerald）和多

① 与作者的谈话，1991年，见相关前引，第12和14页。

② 卡特波·亚辛（K. Yacine）：“集体智慧”，由M. 德杰德尔、K. 奈库利-科拉德收集的语录，1975年4月4日，《卡特波·亚辛》（*Kateb Yacine*）。《记忆的光芒》（*Éclats de mémoire*），由O. 科尔佩和A. 迪歇在M. 德杰德尔配合下收集和介绍的文章，巴黎：IMEC出版社，1994年，第61—62页。

斯·帕索斯 (Dos Passos) 的作品——他们之中又首推福克纳。我年轻时期经常阅读的作家中，他是少数至今在我看来依旧保持活力的作家之一。重读福克纳作品的时候，我从未失望过，而海明威偶尔就会给我这种感觉……他是我手拿纸笔认真阅读的第一个小说家，因为他的写作技巧令我赞叹不已。他也是第一位我力图在心里重新建构其作品的作家，还尝试在他的字里行间辨认时间的结构、空间和年代的交叉、叙述的中断、根据矛盾的不同角度讲述故事以制造暧昧、模糊、神秘和深刻效果的能力。是的，福克纳除了是 20 世纪最伟大的小说家之一之外，他的写作手法更令我赞叹不已。我认为，对于一个拉丁美洲小说家而言，在那个时代阅读他的作品是受益匪浅的事情。因为它们有利于我们了解美国南部，更提供了适合描写我们的现实——从某种意义上说非常接近福克纳所描写的现实——的宝贵技巧”^①。巴尔加斯·略萨所强调的“地缘政治”的相似性正是贝奈特和布杰德拉确认的相似性，证明了结构的类似性，但这没有使福克纳成为盲目赞赏的对象，而使他成为了小说现代性殿堂最杰出的名人之一，特殊的（叙述、技术和形式）手段的创造者，成为使最现代的美学和最古老社会结构名胜协调一致的先驱。^②

文学语言的创造

作家由依附走向独立（尽管是相对的）的历史是文学资源缓慢积累的漫长过程，为文学自由和特色的逐步创造提供了可能性。在这段

① 马里奥·巴尔加斯·略萨 (Mario Vargas Llosa)：《论生活和政治》(Sur la vie et la politique)，与里卡尔多·A. 塞梯的谈话录，巴黎：贝勒封德出版社，1989 年，第 19—20 页。

② 今天，在大多数拉丁美洲小说家里，应增加“克里奥尔语”小说家。帕特里克·夏穆瓦佐、拉斐尔·龚飞扬以及爱德华·格里桑要求语福克纳的相似性，加入“美国克里奥尔语小说”团体。参见作者与帕特里克·夏穆瓦佐的谈话录（未发表），1992 年 9 月。

历史长河里，最不确定、最艰难（也是最罕见）的斗争就是语言的斗争。由于语言同时是作家的政治工具、民族旗帜和创作材料，也因为其成份的模糊性，所以它永远都可能成为民族的、民族主义的或者大众主义目的的工具。这种对政治和民族诉求的原始依赖或许能解释以下现象：只有文学世界共和国中最有自主地位空间里的作家所能依仗的归属性和附属性才能使自己显现出来——“语言就是我的祖国”——无论作家来自何方，这都几乎一成不变——这句口号常常到处被使用，简洁明确地否认在最独立地区也并不受欢迎的民族主义，同时又坚持语言与民族之间的关联。

这也是为什么写作和作家解放的最终阶段即宣布独立也许要首先确认一种独立语言——也就是专门的文学语言——的自主使用才能成功。这种语言不遵守任何正确的语法，甚至拼写规则（众所周知，它们都是国家强制推行的），拒绝接受最直接可读性、最平淡交际性的共同要求，只服从文学创作本身的规定。

乔伊斯第一个在《芬尼根守灵夜》中与即时的线性、可读性和“语法性”的强令决裂，并通过自己的多语创作确立了特殊语言的产生和使用。阿尔诺·施密特追随其道路，通过活版印刷式的颠覆改变了叙述顺序，尤其体现在《金色的傍晚》(*Soir bordé d'or*)里，其中几种叙述共同出现在同一页。

最近，一位在法国生活和写作的匈牙利女作家卡塔琳·莫尔纳(Katalin Molnar)提出一个关于以上问题的新建议，特别表示强烈反对民族语言。她明确质疑民族偏见——也就是政治偏见——因为它们语言等级教条的基础，她提倡——以讽刺和颠覆的方式——一种语音语言（也就是说可同时是书面语和口头语的语言）；她要用这种语言将文学语言的文学自主需要理论化：“长达几个世纪的时间里，一直不存在正确的民族语言……一边是拉丁语，也就是说学术语言，另一边是民族语言，或者说俗语……整体来看，文学语言和正确的民族语言之间并没有分割和界限……目的是制造快乐而非语言的纯洁……因此，他们

千方百计实现一切可实现之事！根本没有任何遵守语言标准的义务……你也不会再认为自己应该维护正确的民族语言”^①……

贝克特或许是当时在发明文学语言方面走得最远的作家：他创造了人们从未设想过的自主文学目标。作为流亡巴黎的爱尔兰人的处境和他作品的双语特征（自己进行双语互译）可能是怀疑普通语言和叙述标准最有效的动力。他有关彻底自主的探索越来越严密和明确，最终导致他与作家的民族依附性的所有形式决裂：这里的“民族”当然是政治意义上的民族，但也包括有关民族文学史的论战、民族文学界规定的美学选择，还有语言，它是政府机构强行推行的所有法律和规定的综合体现。这些条条框框迫使作家遵从民族语言的民族标准。

我们必须从这个意义上去理解贝克特对亚伯拉罕·凡·维尔德（Abraham van Velde，原文译为 Bram van Velde——译者）绘画艺术的狂热兴趣：他改变了文学用形象表现的方法，借用了绘画中的抽象诘问。他就这样在绘画艺术方面为文学制造了最伟大的革命之一，并推翻了文学艺术通常赖以为基础的前提。贝克特继续着乔伊斯破坏现实主义大厦的工作，逐步地，越来越彻底地质疑小说叙事赖以为基础的所有“现实效应”。他致力于创建一个纯粹的、自主的、摆脱了所有传统标准的文学，他首先否定时空真实性的假设，随后否定作品中的人物甚至人称代词。这种解放的前提是建构新的语言工具或者新的言语用法，摆脱即时可读性的一般约束。

为了制造文学抽象的“技术”工具，他必须挖掘全新的文学素材，这样才能摆脱意义也就是说摆脱叙事、表现、连续性、描写、背景甚至人物，但并不因此而有失连贯。简而言之就是要创造一种自主的文学语言，或者至少是作家从未设想过的自主文学语言。让意义尽可能地消失，以便实现文学自主。这就是贝克特的赌注。文学史上最富野心和最疯狂

^① 卡塔林·莫尔纳（Katalin Molnar）：“Dlalang”，载《文学知识杂志》（*Revue de littérature générale*），96/2，《摘要》，巴黎，POL（未编页码）。

的赌注之一。或许在《最糟海峡》(*Cap au pire*)^①里，我们才能看清绝对自足写作的杰出计划的结果。这种写作产生了他自己的句法、词汇、自己规定的语法，同时创造了一些字词用来适应一个文本的纯空间逻辑，而只有他才能完成这样的作品。在此，贝克特或许达到了文学抽象；他创造了纯言语对象，而且完全自主，因为它只参照自己本身。

为了使文学脱离最后的依附形式，他放弃了通用语言的理念。或许正是追求“无言”^②文学的他创造了最自由的文学语言，即摆脱文字本身意义的文学。贝克特既不是用英语也不是用法语写作，他根据自己独有的美学课题设计了美学材料，或许就这样在完全不被理解的情况下完成了第一次真正的自主文学革命。

世界和文学长裤

顾客：上帝用六天时间创造了世界，而您六个月还没做好我的长裤。

裁缝：可是先生，请您看看这个世界，看看您的裤子。

——萨缪尔·贝克特引自《世界和长裤》

贝克特尽力摆脱他认为——像卡夫卡一样——完全“不可能”的文学传统表现法的束缚；他在二战后期非常简短地从事过艺术批评。他试图描述和凡·维尔德兄弟的作品并抬高它们的价值，用评论的方式列举了所有可能的道路：“我们不谈论本义上的批评。弗洛蒙坦(Fromentin)、格罗曼(Grohmann)、孟克格律威(McGreevy)、苏兰

① 萨缪尔·贝克特(S. Beckett):《最糟海峡》(*Cap au pire*)，巴黎：午夜出版社，1991年。也可参见英文版本：《最糟糕，嗯》(*Worstward Ho*)，伦敦：约翰·卡勒戴(John Calder)出版社，1983年。

② 萨缪尔·贝克特(S. Beckett)，“1937年德语信”，见相关前引。

(Sauerlandt) 等所有人的评论中, 最好的是阿米尔 (Amiel) 的批评……或者我们像莱辛 (Lessing) 那样进行一般的审美。这是一种诱人的游戏。或者我们像瓦萨里 (Vasari) 和《哈佩斯杂志》(Harper's Magazine) 那样聊聊趣闻轶事, 或者我们像史密斯那样编写分类人名录, 或者我们干脆沉浸于令人讨厌和混乱的唠叨。”^①

那么批评还剩下什么呢? 确切地讲, 或许只能恢复世界和文学长裤之间失落的关系、重新耐心地建立注定平行存在、永远不能相遇的两个世界间的联系。实际上, 很久以来, 文学理论似乎已经放弃了历史, 同时宣称必须在这两个排他性术语间进行选择——罗兰·巴特不就把探讨此问题的一篇文章命名为“是历史还是文学?”^②么? ——研究文学史就等于放弃作品, 即放弃狭义的文学。按照文学行为本身的定义, 作为例外的作家和作为不可企及的文本被宣布为不可分离, 它们造成了排斥和驱逐, 或者说, 它们为了操神圣的文学语言而排斥历史, 罪名是它在文学艺术纯形式的天空中不可能上升得足够高。

“地球”和“文学”这两个世界因此被宣布为无法类比。罗兰·巴特甚至提到了两个大陆: “一个是地球世界, 和它在政治、社会、经济 and 意识形态领域的丰功伟绩; 另一个是文学世界, 它表面看来孤独、模糊, 因为它同时包含好几个意义……在这两个世界之间交换了几个信号, 达成了一些默契。然而关键在于, 对这两个世界的研究都以自主的方式发展着: 因为两者的地理很难吻合。”^③

巴特提到过, 通常认为在这两个世界之间建立联系会有不可逾越的障碍, 即“地理”障碍, 但更为主要的是时间障碍; 文学理论家们说:

① 萨缪尔·贝克特 (Samuel Beckett): 《世界和长裤》(Le Monde et le Pantalon), 见相关前引, 第 8—9 页。

② 罗兰·巴特 (Roland Barthes): 《历史或者文学》(Histoire ou littérature), 《论拉辛》(Sur Racine), 巴黎: 色伊出版社, 1963 年, 第 145—167 页。

③ 同上书, 第 148 页。

形式改变的节奏是不相同的，它们属于“另一种时间性”^①，不能被简化为普通世界的编年。然而，在描述根据自身的规律和特殊地理和编年结构而成的世界内部的文学时间显示模式的同时，似乎有可能以另一种方式提出“差别化编年”^② (*chronologie différentielle*) 的问题。这个世界相对“脱离”了普通世界，可以被描述为相对自主，或者从对称的角度说是相对依赖普通世界的。

然而，关于如何构思一种历史，贝克特写道，集所有那些“移动、变化、飞逝、回归、拆解、恢复为一体……面对这些悄悄溜过的景致、不断变化的轮廓、不堪一击却能根据人们的眼光而破灭和重建的平衡，人们该说些什么呢？”他补充道“……对这个没有重量、没有力量、没有影子的世界该如何评说呢？……这就是文学。”^③此外，“如何呈现变化？”他接着说，这“不仅呈现包括形式、体裁和文体的特殊变化，而且也呈现文学分裂和革命的特殊变化吗？尤其是，如何在时间中理解最独特的作品，而且丝毫不否认或者减少它们的特性？”贝克特强调说：“艺术等待我们将其从中挽救出来”^④。

这本书里详细表达的建议就是，将文学变成时间对象 (*objet temporel*)，但不能把它简化为地理世界上的一系列事件，而要把它放入历史时间中并展示它如何逐步脱离历史时间，最终构成自己的时间性。或许，自相矛盾地恢复文学长裤和世界之间原始的历史联系——此处我试图说明它首先是政治和民族秩序的联系——我们才能展现文学如何通过缓慢的自主化过程摆脱普通的历史法则。

换言之，物质世界和文学之间的确存在一种时间扭曲。文学不直

① M. 弗马洛里 (M. Fumaroli) : 《三大文学机构》 (*Trois Institutions littéraires*) , 巴黎 : 伽里玛出版社, 1994 年, 第 XII 页。

② 安托万·贡巴涅 (Antoine Compagnon) : 《理论魔鬼》 (*Le Démon de la théorie*) , 巴黎 : 色伊出版社, 1998 年, 第 239 页。

③ 萨缪尔·贝克特 (S. Beckett) : 《世界和长裤》 (*Le Monde et le Pantalon*) , 见相关前引, 第 33 页。

④ 同上书, 第 10—11 页。

接依赖“物质世界”的时间，但必须要强调正是“文学”时间使得文学有可能摆脱“物质世界”时间。或者更清楚地说：我们可以认为，严格意义上的文学时间模式设计可能是文学的文学性历史形成路径之一。同样，文学或许会被同时定义为不可还原为历史的物象但又作为历史的物象——互不矛盾。但其历史性确实是文学的历史性。我们在此命名的文学界的起源是一个过程，其间，文学自由在反对所有强制性（政治、民族、语言、商业和外交）外部限制的不断斗争和对抗中，逐步和艰难地诞生了。

为了充分说明这种不可见的神秘时间标准，必须要展示文学时间的出现如何取决于具备自身规律的文学空间构成。这个空间可以被称为“国际的”，因为它形成和统一于各民族间的关系（斗争、对立），如今已延伸至全世界。巴特称之为地理的世界空间结构本身也是时间性的：每一个民族文学界（因此每一个作家）都是存在于时间里而非空间里。有一种根据文学格林尼治子午线来衡量的文学时间，以此为参照，我们可以绘出世界的美学地图、每一个的位置都可根据它相对于中心的时间距离来衡量。

以上结构的简单图示同时质疑作家的形象：孤独、没有牵挂、没有历史。如果每个作家都处在（并且是不可避免地）这个世界里，就意味着他只存在于和其他并存位置的关系中。普鲁斯特在《重现的时光》末尾写道：“大家不仅都感觉到我们在时间中占有一个位置，而且，连头脑最简单的人也能大概测出这个位置的大小，就像能测出我们在空间中占有的位置大小一样。”^①作家在文学空间-时间的位置甚至是双重的：一个是 he 所属的那个民族文学界的位置，另一个是他本人在这个民族世界所拥有的位置。

由此产生了这一事业的困难：这个计划本身就意味着要随时更换

^① 马塞尔·普鲁斯特 (M. Proust)：《重现的时光》(*Le Temps retrouvé*)，《追忆似水年华》(*A la recherche du temps perdu*)，巴黎：伽里玛出版社，1954年，第8部，第440页。

眼镜，利用似乎微不足道的细节解释总图，通过表面最普通的作品绕道而行，让人们理解最奇特的作品。我偶尔会想起普鲁斯特在《追忆似水年华》末尾回忆早期尝试组织整部作品所遭遇的误会时提到的：“我很快就能展示几个初稿。没有人能看懂。即使欣赏我对真实的感知方式的人……也祝贺我用‘显微镜’发现了真实，相反我用的其实是望远镜，以便能够看清非常细小的东西，因为它们不仅距离远，而且每一个都是一个独立的世界。我在那里寻找宏大规律，人们却说我在挖掘细节。”^① 最接近和最遥远之间、显微镜和放大镜之间、独特作家和广阔的文学世界之间持续的往复，表明作品的内在解读不能脱离它们出现的外部条件。

然而，如果在时间占有上不平等的情况下开始游戏，就意味着文学游戏参与者之间的不平等。最古老的文学世界^②拥有的时间最多，占据着毋庸置疑的统治地位。脱离历史、完全自主的“纯”文学理念是一种历史性发明；由于最古老和最年轻地区（也就是说最近进入文学界的地区）之间的距离使这两个世界离得太远，整个文学界就普遍接受了“纯”文学这种历史性发明。

从更普遍的意义上说，否定文学空间的不平等结构是关注在政治和美学范畴内建设性地组织最贫乏文学空间的障碍之一。换句话说，我们经常用这种简单的否定阻止自己看清世界各地的文学事业或者甚至不承认它们的本来面貌。“纯”批评规划了自己关于文学作品的美学范畴。在纯文学里，民族和政治范畴不仅被忽视，甚至被文学定义本身排除在外。在最古老资源为文学摆脱（或几乎摆脱）所有形式的外部依附提供了可能的地区，人们以特殊的种族中心主义形式，无视和反对文学世界的等级结构，也就是说文学活动参与者事实上的不平等。政治依附、自

^① 马塞尔·普鲁斯特 (M. Proust)，见相关前引，第 434 页。

^② 或者说最早进入竞争的文学界。这一点解释了为何诸如印度、中国、日本、伊朗或者阿拉伯语国家都不占统治地位；它们很晚才加入文学竞争和政治文学的依附状态。

我翻译、民族和语言忧虑、为了进入文学历史而组织文学遗产的需要，所有这些特殊限制决定了来自文学共和国周边的文学作品规划和形式，所有这些不容置疑的迫切需要同时被那些文学规则制定者或价值判断者否认和忽视。这便是为何偏离中心的作品要么完全被排斥为非文学，即不符合纯文学的纯粹标准，要么被认可（少见），但以基于认可原则上的大量误读为代价：否定文学界的等级、对立和不平等结构，将种族中心主义的兼并主义转变成全球性认可（或驱逐）。

卡夫卡的例子证明了种族中心主义往往以过时的形式存在。由于它完全是在死后才得到认可，这种过时就造成了分隔卡夫卡创造自己作品时的文学（以及政治和思想）世界和其作品被“接受”时的文学（以及政治和思想的）世界之间的距离。1945年，卡夫卡作为现代性的创建者之一被世界文学界接纳的同时，也丧失了被全球化进程所掩盖的民族和文化特色。人们对他实行英国文学界即当前文学界通用的文学标准（占有文学作品的每一代知识分子都会更新这个标准）：自主、形式主义、一词多义、现代性等。然而完全相反的是，他的地位和计划的历史显示了他或许是（或者自认为，或者自我感受为）被统治民族的作家。遵照这个逻辑和我们刚刚建立的模式，可以认为他的作品致力于孜孜不倦地寻求未定身份；他参与组建特殊的民族文学，希望通过自己的作品为本民族的解放做出贡献并使自己获得“民族性”。然而被文学大民族（*grandes nations littéraires*）的种族中心主义批评所强化的文学等级禁止承认这种文学事业类型与文学最高理念的相配性。

因此，我们希望通过构建此处提倡和展望的跨民族的和历史的模式，尤其是对16世纪以来民族和文学之间的历史联系的了解，努力还原这种模式在偏离中心作家的文学计划中的存在理由以及美学和政治一致性。通过制定文学界地图和阐明区分“大”和“小”文学民族的二分法，应该可以使主流批评的无意识范畴客观化，或者发现只出现于认可时期的、只针对一些不同作家如卡夫卡、易卜生、亚辛、乔伊斯、贝克特和贝奈特等的否认机制：尽管他们的路线截然不同，却共同将自己的

国际认可归结于对他们的文学计划的巨大误解，以示范的方式提出了“制造”文学世界性的问题。

当然，这里并不是要怀疑卡夫卡的世界性认可。特殊的探索和难以维持的地位或许都迫使他创造一种文学，这种文学能通过推翻文学象征的普通规范，特别是有关犹太人身份这个不可抗拒的社会命运的拷问，最大限度地进行世界性的追问。然而，主流认可原则的去历史化有利于以蓄意无知为基础的普遍化。或许只有明白了一个文学计划的极端特殊性，我们才能理解其普遍性的真正原则。

从某种意义上讲，成为服务于所有偏离中心（主流以外、资源贫乏、被统治）文学的批评武器是本书的目标之一。我希望本人对杜·贝莱、卡夫卡、乔伊斯和福克纳的解读可以作为向主流批评作斗争的工具，主流批评明显强行进入文学世界的等级制却又否认这个现实。然而也有一种逃避主流批评的普遍性：作家普遍统治（l'universelle domination）状态。为了呈现不同的历史形式，这种状态四个世纪以来在世界各处制造了差不多的影响。从杜·贝莱到卡特波·亚辛、中间还经过叶芝、丹尼洛·金斯和贝克特，那些文学手段、斗争、诉求和宣言难以置信的持久性——我本人也为此震惊——可能促使文学世界所有“迟来者”像他们的先辈那样为文学史上最伟大的几位作家呐喊，尤其是为他们的作品、形式、语言和政治—民族忧虑正名。

人们更知道，从1549年《保卫和发扬法兰西语言》问世以来，文学的偏离中心者发动了最伟大的特殊革命，正是这些革命深刻地颠覆了所有文学实践、改变了文学时间和文学现代性的衡量尺度：我想到了鲁本·达里奥、格奥尔格·勃兰克斯（Georg Brandes）、马里奥·安德拉德、詹姆斯·乔伊斯、弗朗茨·卡夫卡、萨缪尔·贝克特和威廉·福克纳等人实施的革命。因此，在希望本书是为读者而写甚至由读者所写的时候，我期待能像普鲁斯特在《追忆似水年华》结尾写的那样：“我在思考我的书……和那些将读它的人——我的读者，这么说或许甚至是不准确的。因为在我看来，他们还不是我的读者，而是他们自身的读者。”

我的书只是一个放大镜，就像贡贝莱的眼镜商为买主做的那种眼镜；我的书，通过它，我为他们提供了自己阅读的手段。我不要求他们夸奖我或贬低我，只希望他们告诉我，我写的是否真实，他们体会到的是否就是我所写的。”^①

^① 马塞尔·普鲁斯特 (M. Proust)，见相关前引，第 424—425 页。

[General Information]

书名=文学世界共和国

作者=(法)卡萨诺瓦著

页数=402

SS号=13851300

出版日期=2015.07

出版社=北京：北京大学出版社

ISBN号=978-7-301-25965-8

中图法分类号=I0

原书定价=68.00

参考文献格式=(法)卡萨诺瓦著.文学世界共和国.北京：北京大学出版社,2015.07.

内容提要=本书作者帕斯卡尔·卡萨诺瓦提出了一个新颖的文学观：将文学看成是一个整一的、在时间中流变发展着的空间，拥有自己的“中心”与“边缘”，“首都”与“边疆”，它们并不总是与世界的政治版图相吻合。作者分析具体作家与流派进入世界文学精华的模式，考察文学“资本”的积累过程，并以乔伊斯、卡夫卡、福克纳、贝克特、……