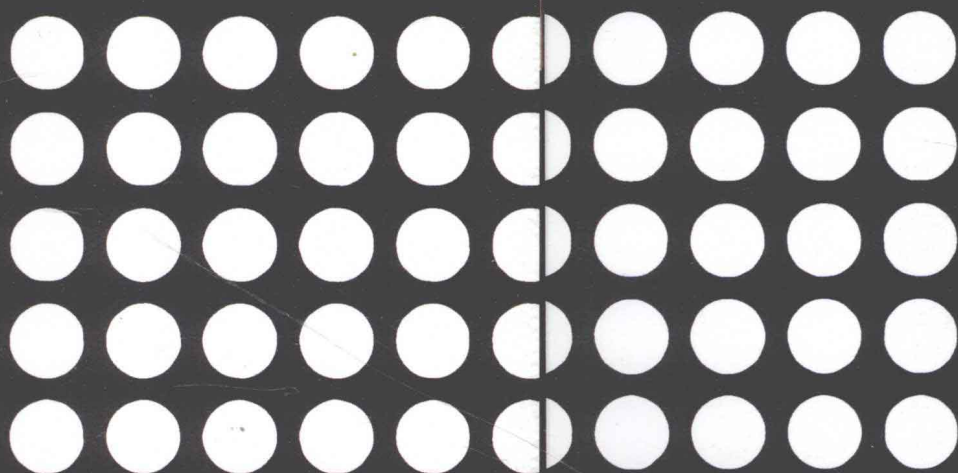


Ou
Li
Po 乌力波



潜在文学工场·实验文学圣经

1 年等于100 年的先锋



新世界出版社
NEW WORLD PRESS

OuLiPo 乌力波

乌力波中国 编

图书在版编目(CIP)数据

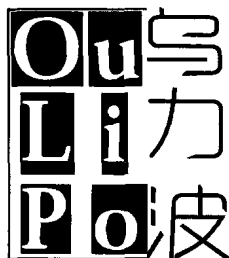
乌力波 / 中国《乌力波》编. —北京: 新世界出版社, 2011.9

ISBN 978 - 7 - 5104 - 2045 - 0

①乌… Ⅱ. ①中… Ⅲ. ①文学 - 作品综合集 - 法国 - 现代

②中国文学: 当代文学 - 作品综合集 Ⅳ. ①I565.15②I217.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 175971 号



主 编: 亚伯拉罕·蝶冢

副 主 编: 贾勤 恶鸟

中国乌力波编

责任编辑: 李红兴

封面设计: 基石文化

版式设计: 李涛

出版发行: 新世界出版社

社 址: 北京西城区百万庄大街 24 号(100037)

发 行 部: (010)6899 5968 (010)6899 8733(传真)

总 编 室: (010)6899 5424 (010)6832 6679(传真)

版 权 部: +86(10)6899 6306

中文网址: www.nwp.cn

英文网址: www.newworld-preH.com

版权部电子信箱: frank@nwp.com.cn

印 刷: 北京市亚通印刷有限责任公司

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 1/16

字 数: 540 千字 印张: 21.75

版 次: 2011 年 9 月第 1 版 2011 年 9 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5104 - 2045 - 0

定 价: 48.00 元

版权所有·侵权必究

印装错误可随时退换

客服电话: (010)6899 8638

⁰⁰¹(美)瓦伦·莫特

乌力波源起——乌力波辞典之美学原理宗系 王立秋 译
全面介绍了乌力波的创建、活动、文本创作以及美学论争,乃了解乌力波的必读之作。

乌力波人·卡尔维诺 | Oulipian Italo Calvino

⁰²¹卡尔维诺与乌力波 潘 望

卡尔维诺的创作分为意大利时期和巴黎时期,后期的写作与乌力波有着千丝万缕的联系。而在意大利国内右派评论界统斥卡尔维诺只不过是格诺和佩雷克的积极模仿者。本文上篇着重考察了卡氏巴黎时期的创作和精神之旅以及与乌力波的关系,下篇阐述了大师的前半生。

⁰⁴²(意)安娜·博塔

卡尔维诺和乌力波:组合机器中的意大利幽灵 王立秋 译
对卡尔维诺来说,乌力波的聚会和它们引起的绝对不可预见的交流,首先是一个观念的实验室,一个对最新的和最大胆的提议的探测。

⁰⁵⁰(美)约翰·巴思

“平行性I”:卡尔维诺与博尔赫斯 Alphaomega 译
文章比较了卡尔维诺和博尔赫斯的写作,博尔赫斯与卡尔维诺都在小说中精妙地结合了两种文学价值——“代数学”和“火”,指出他们是写作上的“晶体派”。

⁰⁵⁴(意)伊塔洛·卡尔维诺

散文和反组合 戴潍娜 译
汉语界首次译介卡尔维诺收录在《乌力波概论》上的文章,是卡尔维诺“巴黎结构主义”小说美学建立的发轫之作。讨论了计算机辅助文学的可能性。

潜在文学工场 I | Oulipo works I

⁰⁷¹国王与皇后 渣 巴

作者对物的体悟近乎一只幽灵。在一个短篇之中竟容纳了如此磅礴而又清醒的情绪:军州根本就没有河流,我只是引用了另外的遗迹,另外的鱼群,另外的皮肤和骨骼。军州没有河,那个相差两个高度的巨大的斜坡,散落着上亿颗年代不同的石块,(地表极其粗糙)并且有些石块特别大,足有三层楼的高度,这是它的特点。每当太阳很低的时候,零乱的阴影互相拉扯一起。

⁰⁷⁵阿味:俄堡森林学院毕业论文集序 霍香结

自从俄罗斯形式主义对内容和形式重新定义之后,人们对创作中的语言和书写的认识发生了巨大改变。本文是在这种影响下的回声。作者寻找到的符号和发生机制就是日习所见常物——一副扑克牌——演变出来的事物的深层结构。

087 马尔罗的生活 海 上

作者说：为了不去重履人们蜂拥的地点，我的任何文字都表现出犯规的构成——由于历史原因我丢失过不少手稿，幸亏丢失了！使我在残留的记忆中拾荒——我们在为已知的写作中发明了权威式的规范，而许多规则及范例都暴露出某种暴力。

103 梦与诗：A 部 刘 恪

作者说：小说是一种叙述美学。叙述是第一要素，世界自身是一种澄明而敞开的存在，那么世界便是一种自然叙述，我们今天关注它，仅是对存在的再发现，也就是说我们是叙述的再叙述。因而我奉行的是元叙述。我先注意的是叙述中的速度，节奏，人称，视角，时空场景，叙述模式。然后注重的是人物与事件，情节与心理。但我最重视的还是文体的创新与叙述的韵调。结构是文本的一个骨架，但对结构的决定来自个体内在的生命能量和他的审美经验，这使我把结构分为意识的结构和无意识的结构。我还认为语言不仅仅是一个中介，一种工具，语言更重要的，它自身作为一种审美对象，词语不是独立地显示，而是词语之间构成各种复杂的关系，它是一个话语系统。如果要非常简洁地说明我对小说的态度，它对我是一种自反式现代性的建构艺术。

137 经验匮乏者笔记 骆以军

面对骆以军，无法给出“旅馆之外”的任何细节描述。他的旅馆叙述成功的克服了辨别的可能。至大无外，只能被迫我们回到旅馆，发心阅读，那是一场肉搏。注定是无限的无字的阅读开始了。旅馆（宇宙）之内，如何演化成一个天然的文学环境，一个便于书写者生存的残酷世界，一个使写作本身变得无限而又避免了复制与毁灭的机制，谨以这些问题维持与作者骆以军先生之间的对话。

164 文之悦集注 贾 勤

《现代派文学辞典》之后，贾勤继续他“辞典学的追祭”，作者说：1980年，我以出生来纪念罗兰·巴特，近十年来我则用阅读来纪念，今天，以辞条的方式展开这部集注，是我送出礼物的时候了。

196 去落山岗 恶 鸟

《去落山岗》显示出了一种菲利普·图森的带有画外音的图片式描述，摒弃了意义的深度，描述事物的平面和外部，而这个画外音如鬼魅般统摄着这些在时间中运动的静止图片式文本，图片里的内容本身是不动的，静止的，但并不是无声，要求读者不要把自己意识灌入图片去寻求解释，或谜团的答案，而是应该让图片射出一种刺，或箭，直接射中我们。

潜在文学工场 II | Oulipo works II

223(法)乔治·佩雷克

冬日之旅 杜 苏 译

在乔治·佩雷克诸多诡谲的作品中，《冬日之旅》非常特别。小说标题的缩写同样也是维克多·雨果(V.H.)的缩写，倒转过来则是主人公雨果·巍尼耶(H.V)。现实与虚构的两个诗人，一个声名显赫、一个默默无闻。短短的一个故事，建立颠倒两个字母的简单文字游戏之上，对照出两个人截然相反的命运，更逆转了法国诗歌的世纪之变，倾覆了整个19世纪末法国浪漫派文学。雨果·巍尼耶的文学冒险与他盘根错节的家族影响为后来的乌力波作家们提供了庞大的想象空间，从1992年佩雷克逝世10周年起，雅克·陆勃、埃尔维·勒泰利埃、雅克·本等人陆续撰写“故事接龙”，至今已有《昔日之旅》(1992)、《希特勒之旅》(1999)、《胡弗之旅》等十多个续篇。

227 严禁虚构 鰾膛弃

和博尔赫斯的《秘密的奇迹》一样,《严禁虚构》讲的是:在显然不可能发生的情境里,作家如何写作!

236 卡尔维诺遗作考辨长编 朱 珏

本文包含了传为卡尔维诺所作的一短篇小说、报道其现世及各界反应的一则通讯、论其真伪的一部长篇考辨。在篇幅上更值得关注的是后者,但论者穿梭于纷乱的线索中,夹带着私货,拖沓在轶事绯闻间。最终他驱动文本走向了一个句子:小说乃是作者、译者和读者合谋共演的舞台,台上始终只有一出《华容道》。

269 双螺旋:幻想一种地志文本和人类学小说的厚描述 恶鸟 VS 亚伯拉罕·蝼冢

《地方性知识》的作者霍香结在后记中提到私淑微观史学、年鉴学派、阐释人类学等学科的方法论来写小说,为讨论定下了一个基调。《地方性知识》到底写了什么那是亲历者自己要去解决的事情,此文讨论止于文本的发生,一切都是围绕这个展开的。恶鸟谈的更多的是整体的叙述理论,蝼冢谈得更多的是如何成就一种微观地域性写作的可能,二者在霍香结“藤”文本的方式上加入正反螺旋,使之成为一种地志文本的幻象。

千脑云计划 | A Thousand Projects

311 农事诗 苏非舒

与任何其他艺术一样,诗的当然的,最终的目的,不在于直接表现现实,它的最高目的是用自己的特殊语言来表达精神。对于诗人来说,现实本身没有价值,它们对于他只是作为一种标志而存在着,它们是无尽的字典中的文字,只有天才才能用它来组成句子。

插页:藏书票六枚

乌力波及他们的作品(A-B)

(美)瓦伦·莫特 (Warren Motte)

王立秋 译

..... 卅

乌力波源起 ——乌力波辞典之美学原理宗系¹



001

微观史学(Microhistory)

1960年9月,一个格外多样的群体在萨勒(Cerisy-la-Salle)一次专门讨论雷蒙·格诺的研讨会上会面了。这些会议记录的题目,《一种对法国语言的新的辩护和说明》(“Une nouvelle defense et illustration de la langue francaise”),在许多方面来说是范例性的:它是人们想起了七星诗社和它的诗歌宣言,它也宣告了另一个团体的成立,潜在文学工场(Ouvroir de Litterature Potentielle)。因为正是在萨勒,在格诺和弗朗索瓦·勒利奥内的发起下,乌力波才酝酿起来。它于两个月之后,1960年11月24日,确切地说,即它召开第一次正式会议的那天诞生。乌力波的10位创办成员来自多个学科:作家、数学家,大学教授和心理分析师²。这个团体一开始是咄咤学院(the College de Pataphysique)的附属委员会(尽管,开始不久,与这个团体的正式的从属关系就终止了),它的头衔是,“实验文学研讨会(Seminaire de Litterature Experimentale)”。但在第二次会议的时候,他们采用了这个更加低调也(在他们看来)更加贴切的头衔:“潜在文学工场”。自那时起,乌力波就一直以令人钦佩地勤勉地从事它的研究。在最近的25年里,更多的人加入了这个团体;今天,乌力波包括25名成员³。

¹ Oulipo: A Primer of Potential Literature, Dalkey Archive Pr.2007, 第一版 1998, 最早的版本是 1986 年 (University of Nebraska), Warren Motte 编译。原文为编译者为本书所作的一个导言。

² 按字母顺序: 诺埃尔·阿诺(Noel Arnaud), 雅克·本(Jacques Bens), 克洛德·贝尔热(Claude Berge), 雅克·杜夏托(Jacques Duchateau), 拉蒂斯(Latis), 弗朗索瓦·勒利奥内(Francois Le Lionnais), 雅克·莱斯屈尔(Jean Lescure), 雷蒙·格诺(Raymond Queneau), 让·格瓦尔(Jean Queval), 阿尔贝尔-马里·施密特(Albert-Marie Schmidt)。

³ 新成员有: 马塞尔·贝纳布(Marcel Benabou), 安德烈·布拉维尔(Andre Blavier), 保罗·布拉福特(Paul Braffort), 伊塔洛·卡尔维诺(Italo Calvino), 弗朗索瓦·卡拉代克(Francois Caradec), 罗斯·尚贝尔(Ross Chambers), 斯坦利·

在第一年的时候,乌力波在自愿的默默无闻中工作。在第一个十年里,团体的公开活动相对较少:1961年在啞喏学院展示他们的作品,1964年《混乱的时代》(*Temps Meles*)发行乌力波专刊,以及,同年,为比利时广播台做了一次团体“半公开会议”的录音。然而,也就在这第一个十年间,乌力波的许多成员单独出版了许多在很大程度上受团体工作激发的文本,其中著名的有雅克·本(Jacques Ben)的《四十一首非理性的十四行诗》(41 *Sonnets irrationnels*, 1965),雅克·鲁博(Jacques Roubaud)的《 ϵ 》(ϵ , 1967),雅克·杜夏托(Jacques Duchateau)的《Zinga 8》(*Zinga 8*, 1967),诺埃尔·阿诺(Noel Arnaud)的《算法语言诗》(*Poemes Algol*, 1968),以及乔治·佩雷克(Georges Perec)的《消失》(*La Disparition*, 1969)。

1973年,随着《潜在文学》的出版,乌力波开始公开证实自己。这部文集提供了有代表性的乌力波出版物的样品,包括理论的文本和练习。所有这一切相对而言都比较短,而作为一个团体,他们例示了乌力波研究的两个原则性方向:分析,也即,秩序的同一化和恢复,甚至在形式上的意外(但并不必然是有意)的实验;以及综合,也即对新形式的精心设计。正如弗朗索瓦·勒利奥内在《第一宣言》(“First Manifesto”)中说的那样:“乌力波分析(Anoulipism)致力于发现,乌力波综合(Synthoulipism)则致力于发明。从此到彼存在许多精细的渠道。”随着《潜在文学》的出版,乌力波的胆怯开始消失,而团体也开始参与到多种多样的座谈会和计划中去:1973年在里德·霍尔,1975年在布鲁塞尔的“欧罗巴利亚 75 法国(Europalia 75 France)”会上,1976年在法国文化广播上,1977年在蓬皮杜中心,1978年在若约芒基金会(Fondation de Royaumont),以及自1977年开始在每年的维伦纽夫-勒-阿维尼翁查尔都斯节(Festival de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon)上都有报告。

在这几年里出现了三个重要的文本。在《乌力波 1960-1963》(Oulipo 1960-1963; 1980)中,雅克·本,这个团体的第一任“临时秘书”,出版了从1960年到1963年乌力波月会的会议记录。这些文件既有趣又好玩:如果说它们为未来的文学史家提供了材料的话,那么,它们也富有表现力地证实了持续给该团体以活力的那种明晰的精神。《潜在文学地图》(*Atlas de littérature potentielle*, 1981),是集体努力的结果,对《潜在文学》作出了回应;与后者一样,它同时包括了理论的文本和说明性的练习,更新了1973年以来乌力波的活动。在《乌力波图书馆》(*La Bibliothèque Oulipienne*, 1981)中,斯拉特基纳(Slatkine)结集再版了乌力波“图书馆”的前十六卷。这个系列是在1974年,在格诺的发起下建立的;它包含乌力波成员写作并单独出版的著作,每卷限量150份。收入《乌力波图书馆》的文本是中介性的形式;也即,它们在形式上介于先前文集的短篇联系和像佩雷克的《生活使用指南》(*La Vie mode d'emploi*)和卡尔维诺的《如果在冬夜,一个旅人》之间。但和其他的这些作品一样,《乌力波图书馆》中的每个文本,都是对某个既定的乌力波原则或理论的应用结果。

查普曼(Stanley Chapman),马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp),吕克·艾蒂安(Luc Etienne),保罗·富尔内尔(Paul Fournel),雅克·朱耶(Jacques Jouet),哈里·马修(Harry Mathews),米歇尔·梅泰依(Michele Metall),乔治·佩雷克(Georges Perec),雅克·鲁博(Jacques Roubaud)。必须指出乌力波并不区分在世的和去世的成员:伊塔洛·卡尔维诺,马塞尔·杜尚,吕克·艾蒂安,拉蒂斯,弗朗索瓦·勒利奥内,乔治·佩雷克,雷蒙·格诺和阿尔贝尔-马里·施密特如今都已去世。

百万亿首诗

乌力波的理论是什么？现在的这个文集的目的，就是对这个问题作出回应，并为读者提供一个进入乌力波迷宫的入口。这里选入的文本是以为乌力波的诗学理论，从早期宣言的辩论语言到对一种令人吃惊的文学美学的更加详尽的表达提供样本为目的的。

这里收入的许多文本既不是雷蒙·格诺写的，在灵感上也没有受到雷蒙·格诺的启发（罗兰·巴尔特曾经说过，“他的全部作品(oeuvre)包含着文学的神话”）；比其他人更多地，格诺支持并引导着这个团体的演进。而且，格诺对乌力波作品的定义，是简明的：潜在文学是“对可为作家以任何在他们看来合适的方式所用的新的形式和结构的探索。”而弗朗索瓦·勒利奥内则补充道“乌力波的目标是发现新的结构并未每个结构提供一些例子。”因此，显然，格诺和勒利奥内是在形式探索方面设想乌力波的天职的。为使其参数变得更加精确，我们可以简要地考虑格诺的《一百兆首诗/百万亿首诗》(Cent Mille Milliards de poemes, one hundred thousand billion poems)，因为这部作品，从很多方面来说都堪称典范，在这里收录的文章中都有所回应并渗透了作为一个整体的乌力波事业：它可被看做乌力波的种子文本。

一眼看上去，这本书不过是十首十四行诗的合集罢了，但这些诗服从的是比那些传统十四行诗更多且严格得多得多的形式法则。事实上，它们构成了一个组合的全体：每首诗的每一行诗都可以取代它在其他九首诗中的对应的部分（后者为其他九首诗中对应的诗行所取代）。因此，对十个首行诗句中的每一句来说，读者可以加上十个不同次行诗句中的任何一句；因此对头两行诗来说就有 10^2 ，或一百种可能的组合。考虑到十四行诗有十四行，诗集作为一个整体提供的可能性依次秩序就是 10^{14} ，或者说 100 兆首诗。这个文本，就其潜在的状态而言，因此也就是十四组由十个元素组成的集合的笛卡尔乘积(Cartesian product)的结果；也就是说，穷尽组合可能性且排除组合重复的情况下（的组合结果）。面对这种作品，读者必然会遭遇一定数量的实践上的问题。格诺本人，在前言中，就承认了这些问题中最棘手的那个问题：仔细阅读文本所需的时间。根据他的计算，如果一个人每分钟读一首十四行诗，每天读八小时，每年读两百天的话，那么，要读完这个文本需要 100 多万个世纪。弗朗索瓦·勒利奥内，在他为这部作品撰写的后记中，以不那么残忍的方式，指出了同一个问题：“多亏了这种技术上的优越性，你手上的这部作品，本身就代表了数量远比自写作发明以来人可以写作的，包括通俗小说，商业信函，外交通讯，私人信件，扔进垃圾蓝的草稿和涂鸦更多的文本。”

这个文本造成了全方位的反动（引起了各方面的反应）：在一些人看到了原创的、自觉的和明晰的诗歌创新的范例的同时，其他人则只看到了空洞的杂技、做作和文学的疯狂。这种争论经常包围实验文本；经常，后者会抽出（或穷尽）其力量较好的部分。这些争论在原则上的缺点在于它们忽视了极其重要的关于文本机制的问题。而尽管这整个问题式(problematic)很有趣，但它在对《百万亿首诗》的考虑上它并没有把我们领向更远的地方。在不深入与此文本之文学价值相关的问题的情况下，我们至少可以得出一个坚实的结论：《百万亿首诗》，就它的概念和它的完成而言，代表着乌力波事业最一流的典范。

首先，它充分地“分析的”意图，恢复和重新振兴传统的约束形式的欲望作出了回应。如果说十四行诗远不如——比如说，楔形诗(rhopalic verse)（哈利·马修[Harry Mathew]的“阈限诗”[“Liminal Poem”]提供了一个很好的例子）古老的话——不管怎么说它

都还是强加了复多的约束,这些约束在开始的时候是任意的但通过使用(而使规范文本与实验文本分离的,正是这个“使用”)而变得高度编码化(codified)。而且,考虑到十四行诗作为一种诗歌形式已经没人使用,它引起格诺的兴趣也就不奇怪了,后者把三节联韵诗(ballade)和回旋诗(rondeau)的死亡称作“灾难”。

此外,《百万亿首诗》还忠实地反映了乌力波作品“综合”的一面,它背后的显然的意图是阐明一种新的诗歌形式,一种组合的形式。事实上,这种新的形式,考虑到它基本的素材,单个的预先组合的十四行诗,树立了一整个元-约束(meta-constraints, 元-限定, 后设约束, 后设限定)的系统:如果传统的诗韵在本质上依然不被触动(组合的整体是亚历山大体)的话,那么,相反,韵的组合和句法以及语义的结构就必须服从为组合的整体所强加的新的形式法则。这十首大师创作的十四行诗中的每一行诗都必须能够连贯地整合到衍生出来的近于无限的十四行诗中去。

这就导出了关于这个文本的一个最后的结论:和一座笨拙的冰山一样,《百万亿首诗》只展示了它的体积的一小部分。读者可以参与一定数量的衍生出来的十四行诗(数量取决于读者主动的程度,或者说,也许,取决于他或她的偏执的程度);在转向数学的时候,读者可以决定这些诗的确切的数量。但是,显然,甚至把一生勤勉地用来阅读的读者,也只能读完理论上由这个组合机制所生成的十四行诗中的一小个部分:人生苦短,艺术恒久(*ars longa, vita brevis*)。

文学疯狂与正典

在不加分析的情况下,这一创新,这种看起来激烈的(后)现代主义,看起来与乌力波公开宣称的对文学传统的尊重并不相符。也就是说,乌力波成员所谓他们作品的“分析”和“综合”的方面,看起来是必然自相矛盾的。但事实上,并非如此,这个(只在)表面上(存在)的问题落在“传统”这个词上:乌力波宣布无限尊重的是文学传统中的实验的趋向。它的成员已经指出并且向从赫米奥尼的拉瑟斯(Lasus of Hermione)到修辞诗派(Grands Rhetoriqueurs),从拉伯雷到罗素的作家致敬:他们认为这些人是他们的直系先祖,并俏皮地,在品质上把那些作家的作品归为“通过参与进行的剽窃(plagiarisms by anticipation)”,因此暗示着乌力波把自身写入某个特定的文学传统的欲望。比如说,乔治·佩雷克的“诋字史(History of the Lipogram)”,就证明了他在这部作品——部长长达三百页的小说,其中没有一个字母E——的创作中与传统保持一致的重要性。这个例子,也许比其他例子更清楚地,粉碎了我之前提到的那个表面上的矛盾,因为正如佩雷克的文章指出的那样,绝对是被接受为前卫派(作品)的《消失》,事实上只是对可被回溯到公元前六世纪的一个庄严的文学传统的最新的展示罢了。

在同一篇文章中,佩雷克抗议了“一种既固执又轻蔑的致命的误赏(misappreciation)”:

完全被它伟大的资本(作品,风格,灵感,世界的想象[World-Vision],根本的选择权(Fundamental),天才,创造,等等。)先占(即沉迷于这些东西)的文学史看起来有意地忽视了作为实践,作为工作,作为游戏的写作。系统的诡计,形式的矫揉造作(mannerism)(说到底,也就是构成拉伯雷,斯特恩,罗素……的那些东西)与文学疯人们的疯人院的记录有关,“珍玩”:“搞笑图书馆”,“独特性的珍宝”,“语文学的消遣”,“文学的轻浮”,对

一种狂热的博学的编辑,在那里修辞的“开发”在存疑地同时被描述为殷勤(*complaisance*),无用的夸张,和白痴病的愚昧无知。约束在那里被当作越轨,被当作语言和写作的病理学上的畸形;作为它们的结果的作品甚至不配被称为“作品”:它们被一劳永逸地不允许上诉地锁在一边,且经常是被它们的作者锁到一边,这些作品,就其无力而有技巧而言,仍然是类文学的怪物,只能按照一种症候学(*symptomology*)来裁定,其枚举和分类则形成了一部文学疯狂的词典。

佩雷克,和乌力波的其他成员一样,也意识到了这点,即文学疯狂的观点经常是为了压抑创新并因此而维护正典的霸权而调用的。乌力波对概念的态度因此也就有些模棱两可:一方面,在他们自己的文学实践中严重地依靠系统的诡计和形式的矫揉造作,他们对文学疯狂的控诉保持开放(即会受到这样的指责),而这些指控则把他们和他们的作品限制在文学的隔都(*ghetto*,即贫民窟)之中。另一方面,他们有坦承对文学疯子以及,更普遍地(出于明显的原因),对各种文学的旁注(*marginalia*)的兴趣。也许,问题在于文学疯狂的定义和提出这个观念的那种修辞。格诺在20世纪30年代的时候曾经为说明一个词条——文学疯狂(*folie litteraire*)——在国家图书馆研究文学疯人,他偏好“不规则变化(*heteroclite*)”这个术语。安德烈·安德烈·布拉维尔(*Andre Blavier*)的《文学愚人》(*Les Fous litteraires*, 1982)追随格诺的创举,坚持“不在贬义上使用“文学疯人”这个称谓。”而且,为其作品的目的,布拉维尔还为文学疯狂确立了一些标准:这里谈论的作家必须是一个 *fou avere*(一个“确定的疯人”,这看起来回避了问题的实质);他必须完全为批评家和一般的公众所忽视;他的作品必须以印刷的形式出版;而且,最后,他很可能是——一个富裕的中产阶级人士,因为他将不得不自费出版自己的作品。

让·莱斯屈尔(*Jean Lescure*),在他的《乌力波简史》(*Brief History of the Oulipo*)中提到了集中在文学疯狂这个观念上的一次讨论:

乌力波在文学方面的立场是在第四号备忘录,即1961年2月13日的会议记录中确定的,形式如下:让·格瓦尔(*Jean Queval*)插话问我们是否支持文学疯人。对于这个微妙的问题,F.勒利奥内作了简短的回答:

——我们不反对他们,但我们首先感兴趣的是文学的天职。

而R.格诺则准确地指出:

——唯一的文学是自愿的文学。

我们还会回到这个“自愿的文学”的观念;但现在,只要指出这个观念与作为实践的写作的观念相关就行了。经此——比其他更多地——乌力波提出了它关于清醒(*sanity*)的主张:乔治·佩雷克,在被采访人问到他在写作时如何面对疯狂的危险的时候,回应说他经年累月地积累文学“疯狂”的经验,同时也不觉得他正在做任何比,非常简单地,写作更“疯狂”的事情。⁴

⁴ 见《佩雷克/让·马里·勒西达纳谈话录》(*Entretien: Perec/Jean-Marie Le Sidaner*),载《弧》(*L'Arc*) 76(1979):7。(除非特比说明,译文都是我自己的。)

传统与实验

乌力波与文学建制的关系因此也就是成问题的。弗朗索瓦·勒利奥内以讽刺性的相对主义回答了这个问题：

真相是古人与现代人的争论是永恒的。它始于(175万年前的)东非人(Zinjanthropus)并只会与人一起终结——或者,也许,与继我们挑起这一事业的变种一同终结。顺便说一句,这是一场名字起得糟糕的争论。那些被称作古人的人经常充满了那些在他们的时代是现代人的古老的后裔;而后者如果他们回到我们中间的话,在很多情况下会站到创新者一边并谴责他们是太过于忠实的模仿者。

眼下,至少,正典的重量或者,更确切地说,使正典代码化(codify)并保障正典的制度的重量,是压迫性的。而对所有对传统文学规范的激进的拒绝和表面上的颠覆来说,一种相当动人的渴望也回响在乌力波事业当中。如果他们对被排除在主流之外的愤怒是真实的话,那么,他们对包含,而不是排除才是法则时代的怀旧也同样真实。前一种情感也许比后一种情感更合法,但在乌力波的作品中二者同样显著,在那里,明显争论的立场经常是通过学术的语言来意谓的⁵;回文,避讳,反复,拖字(heretograms),全字母短句(pangrams)。

这一张力因此也就在乌力波的“分析”中造成了一种有趣的矛盾的结果:一方面,格诺关于文学疯人的作品,布拉维尔的《文学愚人》以及佩雷克的“讳文史”,聚焦于当然必定是西方文学的最隐晦的形象的作家,这些作品可被读作对一种反-正典的系统建筑的绪论。另一方面,乌力波又宣告了它在精神上与那些在正典中的位置甚至连最正统的正统也不会质疑的文学形象的亲原型。在《第二宣言》中,弗朗索瓦·勒利奥内宣布了这点,通过讽刺削弱了对文学债务的誓言的庄严:“有时,我们发现一种我们相信是全新的结构事实上在过去,有时甚至是在遥远的过去就已经被发现或被发明。我们把它变成一个事关在把这里的文本在品质上界定为‘通过参与来进行的抄袭’中承认这种事物状态的问题。因此,正义得到了伸张,而且每个人都根据他的功绩得到了回报。”

雅克·本回到了这个观念,在某种程度上使它变得更加特定,并引用了通过参与来进行抄袭的例子,这些例子包括拉伯雷,维庸,马罗和修辞诗派。“而我们也不会忘记在他们的时代存在一种显著的,文学的潜在类型,commedia dell'arte,后者只在它登场的那个时刻,才获得真正确定的形式。”

也许这两种关注,对隐晦的文学形象的回复以及在主要形象上的工作,是一种更广泛的民族统一主义的冲动的症候。这,比如说,在让·莱斯屈尔对一个早期乌力波计划,一段实验文学的历史的描述中,看起来是很清楚的:这个研究无疑会对规范的文学等级发起质疑——通过边缘与主流的并置。但必须注意这点(对这点的评注与其他的评注一

⁵ 根据一些人的意见,世上的第一句话,是亚当对夏娃说的,它是一句回文:“女士,我是亚当”(Madam, I'm Adam)。尽管这个理论看起来对非英语世界的人来说相当难懂,但它汇入了一个更为广泛的神话传统,这个神话传统假定语言的形式的纯粹性和严格性(精确性)。参见克洛德-吉尔贝尔·迪布瓦(Claude-Gilbert Dubois):《十六世纪的神话和语言》(Mythe et Langage au seizieme siecle; Bordeaux:Ducros, 1970)。

样的雄辩也一样的成问题)即计划因此也就远不能结出有形的果实:

我们最初的劳动指出了把乌力波写入历史的欲望。乌力波没有宣称要不惜一切代价求创新。最初的文章处理的是古代的作品,那些作品对我们想要着手创作的作品来说起到了祖先的作用——如果说还不算使模范的话。这使我们相应地在我们朝一种 H.L.E. 或实验文学史(Histoire des literatures experimentales)方向的努力上思考了许多。这里,我们看到实验或练习的观念再次出现了;同时,我们并非处在某个绝对的起点上而毋宁说我们属于一个传统,乌力波决定为一种实验文学的集合而把文本集中起来。

在乌力波作品的致力于阐发新的诗歌结构的“综合”维度中,一个类似的问题出现了:对创新的文化抵抗。就像勒利奥内在《第二宣言》中指出的那样:“但人造的结构是可行的么?它有哪怕一点儿的机会在社会的文化组织(tissue)中生根,发芽,开花,结果么?激情洋溢的现代主义者确信这点;死忠的传统主义者则持相反的信念。”

在这点上,“分析”看起来通告并鼓励了“综合”,正如乌力波一度转向十四行诗,诗歌形式实验的试金石那样。雅克·鲁博适切地指出的那样“第一首十四行诗,在变成十四行诗的时刻,不是一首十四行诗而是普罗旺斯的寇布拉(cobla)的西西里的变种。只是随着第一千首十四行诗的(或多或少——不管怎么说,在许多十四行诗之后)出现,十四行诗才(真正)出现。”鲁博进一步说道,十四行诗,和其他传统的约束形式一样,是帝国主义的,因为它不断地“入侵一切”。他论证道,这个增殖的过程与最纯粹的潜在文学的概念完全相反,并警示他的同事警惕其中的诱惑:“乌力波的约束,相反,只能在不再是乌力波的情况下倾向于增殖(在倾向于增殖的同时,看起来,它也就倾向于不再是乌力波的)。”

增殖是五颜六色的。鲁博,我认为,在指出乌力波不增殖它衍生的每一种新的诗歌结构的例子的时候,说出了多数人想说的话:这么做,在某种意义上,就是遗忘它如此勤勉地试图打破的那种锁链。但格诺的《百万亿首诗》当然是纯粹的复多,同时,正如我们已经看到的那样,标准地潜在。因此,在十四行诗使鲁博提起僵硬的文化编码化的幽灵的同时,乌力波的其他成员则在那种形式中,相反,看到了创造性的自由的可能性。弗朗索瓦·勒利奥内提到了这种形式的解放的德性:“九或十个世纪之前,当一个潜在的作家提出十四行诗的形式的时候,他也就,通过特定的机械程序,留下了一种选择的可能性。”如果乌力波过去致力于,且(如今也)继续致力于对十四行诗形式的考察的话,那么,这很大程度上是因为这种“选择”的存在。鲁博指出“乌力波对十四行诗的探索对格诺来说构成了一种……依照约束来‘展示’的实践手段。”而这里谈论的展示发生在“分析”的维度也发生在“综合”的维度,正如在当前这本书中,格诺在马拉美十四行诗上进行的实验即将展示的那样。马拉美在乌力波实验室中占据了一个特权的地位:在板着一副扑克脸的同时,格诺告诉我们“马拉美的十四行诗高度地物质,就像在基因中飞舞的果实。”

工场

那么,回到最初的原则,方法的问题依然存在;这里,实验室的意象也许不是一个核心的意象,就团体最终没有选择称自己为实验室或研讨会而是潜在文学工场而言。法语的工场主要有三个意思:它指女修道院里的房间,修女们再这里集中工作;一个慈善的机构,勤勉的女性在这里进行针织工作;以及一个“缝纫圈(sewing circle)”,在这里富裕

的女士们为穷人缝纫衣物或为教会缝制法衣(英语词“工场”没有全得这个词的韵味)。在选择这个词的时候,乌力波的意图,和这个团体在最近二十五年里生产的大多数作品的意图一样,无疑是坦率且讽刺的。让·莱斯屈尔,在他的《乌力波简史》中,游戏性地指出为什么原始的称谓有所变动:“就其让人想起种畜的农场和人为的播种而言,研讨会使我们厌烦;工场,相反,则迎合了我们共享的对美丽的作品和善行的品味:出于对精细工艺和道德的尊重,我们同意把 *ou* 和 *li* 结合在一起(把工场和文学结合在一起)。”

而且,工场在词源上与动词 *ouvrer*,“工作”——就在给定材料:木材,铜,石料,等等上“做工”的意义而言——相关。它也和名词 *ouvrier*,“工人”相关,而正如拉鲁斯写的那样,所谓工人,乃是“一个以薪水为交换,为雇主执行手工工作的人。”最后,它还和 *oeuvre*(全部作品,毕生之作)相关;这里,我们可以看到乌力波分类学游戏的最终的层次。因为 *oeuvre* 从词源上说偏离(*ouvrer* 词)很远(因而认为二者相关是)令人惊奇的:应用于一个个体的文学文本,比如说,它意指的绝不仅仅是“工作”;而用在为一名作家所生产的文本的主体之上,它指的就是完成,神圣化,正典化——如果你要这么说的话。当佩雷克,比如说,批评文学建制蔑视“作为实践,作为工作”的写作的时候,他也就含蓄地把 *ouvroir* 和 *oeuvre*,劳动与灵感,集体的努力与个体的天才,技工与艺术家对立起来。

文学作品的技工本质的观念是乌力波诗学的核心。雅克·鲁博说过,“对技艺的要求反映了一种对业余主义(*amateurism*)的确证;它是一种自愿的拟古主义(*archaism*)。”这里,“自愿”是一个关键词:我们还记得,格诺,就曾经在一次关于作为文学之必要条件(*sine qua non*)的文学疯人的讨论中提到这个词。而乌力波对技艺的要求,与“自愿的”或“有意识的”文学的概念也是密切相关的,而这,恰恰是因为它与文学灵感的神话明显地对立。让·莱斯屈尔说到格诺在《奥黛尔》(*Odile*)中对文学灵感的攻击,并支持它对作为整体的乌力波来说的重要性:

如果我可以参引《奥黛尔》中那句从今以后将变得著名的格言的话,我们可以在这个观念上补充大量源自事实的推论:真正有灵感人绝不会受灵感激发,而一直是有灵感的(*The truly inspired person is never inspired, but always inspired*)。这是什么意思?什么?这种如此罕见的事物,灵感,这种造就诗人,而苦恼的人再悲叹也不配得到的众神的礼物,这种不知来自何处的启蒙,它可能不再是任性的,而任何人以及每一个人会发现它忠实并服从与他的欲望么?这场严肃的革命,这个简单的句子引入仍然为浪漫主义的灵感迸发和主体性的得意洋洋所支配的文学概念中的突变,从未得到充分的分析。事实上,这个句子暗示着文学之客体性(*objectivity*,客观性)的革命性的概念,而从那时起它就使文学对所有可能的操作模式开放。简言之,和数学一样,文学是可探索的。

而乌力波成员已经对它进行了探索,从楔形诗的角锥体到坡的墓碑上的浅浮雕。在“分析”滋养“综合”的同时,乌力波的一个原则性的目标也变得更加清楚:正如格诺所说的那样,乌力波倾向于设计“整个兵工厂”,其中诗人可以拾取并选择,无论何时,只要他希望逃避被称为灵感的那种东西”,这是对乌力波之激进的一个简练的表达。

形式约束

因此,在确立形式约束之美学的同时,乌力波同时也在贬低灵感的价值。正如弗朗索瓦·勒利奥内指出的那样,存在不同程度的约束,从最低的到最高的:“一切文学作品

都是从一个灵感(这至少是其作者所暗示的那种玩意儿)开始的,而整个灵感,必须尽可能地调整自身以适应于一系列像中国盒子那样彼此相嵌的约束和程序。词汇和语法的约束,小说(分章,等等)或古典悲剧(三一律)的约束,一般诗律的约束,固定的形式(就回旋诗和十四行诗而言)的约束,等等。”

显然,勒利奥内以等级秩序的形式设想了这一系列的约束。在相当简化的情况下,我们可以设定三个层次:首先,是最低的层次,语言——文本于其中写就——的约束;其次,是中间层次,包括文类和特定文学规范的约束;再次,是最高的层次,即有意识地预先加工过的和自愿地强加的人工系统的约束。没有一个文本能够在回避最低层次的限制的同时依然可读;也许,也没有任何一个文本能够完全地回避中间层次的约束。但涉及乌力波的是最高层次的约束:这就是他们在使用“约束”这个词的时候指的那种东西;这就是他们自己的诗歌生产的特征,以及,作为结果,也是他们对其他入提出的模式。

隐含在形式约束的美学中的是一种相当广阔的,在从生产到接受的过程中的信仰的飞跃。如果说乌力波僵硬地坚持约束性的形式组织的话,那也是出于这样的信念,即将给文本带来例外的价值,被克服的困难(*difficulté vaincue*)的美学的另一个化身。这点也就立刻变得显然了,即,这,也可以被设想为一种等级秩序:提高提出的问题的难度必然提高——这里是信仰的飞跃——其最终的解答的价值。因此,弗朗索瓦·勒利奥内被打动而给出了这样的论述:

一个结构的功效——也就是说,它给予作家多大程度的帮助——主要取决于为或多或少约束性的法则所强加的困难程度。

大多数作家和读者都感到(或假装感到)像离合诗(acrostic),首音误置(spoonerisms),诗文(lipogram),回文(palindrome)或形式押韵(holorhyme)(只要引用这五个就够了)那样极度约束性的结构只是杂技的例子且只该报之以苦笑(即除一笑置之之外它们不值得得到更多的思考),因为它们绝对无助于生产真正有价值的艺术作品。绝对?确实。人们有点太急着嘲笑杂技了。在这些极度约束性的结构中打破记录本身就有为作品正名的作用:源自其语义的一面的情感构成了一种当然不应遭到忽视的价值,但不管怎么说这种价值都是次要的。

如果说乌力波在促进对形式约束的使用上是一致的话,那么,无论如何,对从每一给定的约束中应当引出多少文本方面依然存在争论。格诺,正如鲁博看到的那样,要求单一性(unicity):一旦提出一种约束,就要提供一些文本对之加以说明。团体因此也就转向其他关注,而文本因此也就向公众传播。鲁博本人,我们还记得,警示了从一个给定约束中衍生的文本的增殖:对他来说,“理想的约束只引出一个文本就够了”。最严重的教条主义者是勒利奥内,鲁博称他的性格为“极端主义的”因为他坚持,唯一有价值的文本是那个表达约束的文本;所有因此而导致的文本,勒利奥内宣扬到,都必须被驱逐到“应用乌力波”的地狱边缘。鲁博论道,勒利奥内的立场忽视了方法演绎的一面,并要求“一种约束必须至少‘证明’一个文本”。

尽管,考虑到约束本身的本质,在乌力波内部存在广泛的共识。正如鲁博所说的那样,“一个好的乌力波式的约束是一个简单的约束。”当然,这不必然就意味着约束的应用是简单的;也不是说源自这种约束的文本是简单的。以乔治·佩雷克的《消失》,不带字母E得小说为例。有什么决定比把一个元音字母排除在文本之外更简单呢?显然,这个约束是简单的而且因此——另一次信仰的飞跃——洗练的(elegant)。然而,在从概念到

应用的过程中,简单(simplicity)引起了复杂:正如佩雷克本人指出的那样,“诤文的原则的简单是孩子气的;它的应用可以被真么是过度困难的。”

鲁博假定“在乌力波工作中时而尊行的两个原则”:首先,“一个根据某个约束写作的文本必须言说这个约束”,而其次,则是“一个依据某种可数学化的约束写作的文本必然包含它说明的那种数学理论的推论。”⁶他把《消失》引作第一个原则的例子,并指出正是在这里,而不是在它的冗长中,这个文本才不同于所有先前诤文的实验:

这种和字母系统一样古老或者说几乎与字母系统一样古老的约束的乌力波化到底是什么?就在于此——这是一个根本的特征——:即,与那些把诤文当做一个翻译的过程(拉罗丹的内斯特[Nestor of Laranda]和《伊利亚德》),当做记忆术(Mnemotechnics),道德或形而上学的套话来使用的不同的剽窃者相反……这里的约束同时是写作和文本的原则,其发展的机制,且同时也是文本的意义:《消失》是一部与消失,字母e的消失有关的小说;它因此也就同时是它叙述的故事也是创造被叙述之物的约束的故事。约束高度纷乱的这一面(这无疑不为乌力波约束所专有,但在这里特别地纯粹)是乌力波约束的直接的后果,后者可以以如下的方式表达:

公理:约束是原则,而不是手段。

佩雷克,就他来说,清楚地宣告了这种美学的最终德性(弗朗索瓦·勒利奥内就已经暗示了这点):严格形式约束的解放的潜能:“在这个意义上,字母、印刷符号(the typographical sign)、基本支柱(the basic prop)的压制是一种更纯粹、更客观、更决定性的操作,某种类似于零度约束的东西,在此之后,一切都是可能的。”这种美学的这一面是令人惊奇的,因为它看起来是强烈违反直觉的,然而佩雷克和他的同伴们看起来被它说服了。佩雷克大量的诗歌创作都可以服务于系统人造物的个案记录簿,他甚至走到了暗示“自由地”写诗对他来说比根据某种形式约束的系统来写作更成问题的极致:“此时此刻我不倾向于在接受此类限制的情况外写诗……这种生产提出的强烈的困难……在与我在自由地写“诗”的时候感到的恐怖相比不算什么。”⁷

即使形式约束是乌力波的特点,但是,保罗·布拉福特(Paul Braffort)还是倾向于把乌力波工作的特征归为“非-茹尔丹式的文学”。⁸当然,对莫里哀的《贵人迷》(*Bourgeois Gentilhomme*,《醉心贵族的小市民》)第二幕第四场的指涉,那里,茹尔丹先生惊奇地发现“一切不是散文的都是诗,而一切不是诗的都是散文。”布拉福特的评论既好玩又具有高度的讽刺意味,但尽管如此,它还是提出了更加严肃的暗示,即传统的分类法已经不足以区分“近于无定形(quasi-amorphous)的文本和依据严格的约束生产的文本”。对此,要提供具体的说明,我们可以说,比如说,《消失》与《欧也妮·葛朗台》相比更近似于哈

⁶ 参见《乌力波劳动时而遵从的两个原则》(“Deux Principes parfois respectés par les travaux oulipiens”),载《潜在文学地图》,90.(至于对乌力波作品的更全面的参引,参见后面章节《乌力波成员及其作品》[“Oulipians and Their Works”]的参考文献。)

⁷ 《佩雷克/让-马里·勒西达纳访谈录》,8.事实上,只有佩雷克的一首诗,这首诗的名字很简单,就是《一首诗》(“Un Poème”),看起来是在自由地写作。参见他的《终结与其他诗歌》(La Cloture et autres poèmes),85.

⁸ 参见保罗·布拉福特:《算法文学的形式系统》(“Un Système formel pour l’algorithmique littéraire”),《潜在文学地图》,110.

里·马修的“阈限诗”；或者说《百万亿首诗》在根本上更接近伊塔洛·卡尔维诺的《如果在冬天，一个旅人》，甚至是塞夫(Maurice Sceve)的《黛莉》(Delie)，而不是奈瓦尔的《奇美拉》(Chimères)。通过所有这些烟雾的掩护，乌力波(意图传递)的信息既变得低调同时又令人吃惊地大胆：“乌力波意图展示的是这些得体的，慷慨的，事实上是文学本身的约束。”

数学

乌力波的形式约束体系经常建立在字母系统的基础之上。但在很多情况下，就像读者无疑已经开始怀疑的那样，乌力波的本质是数学的。在这个团体的诗学的中心，是数学与文学本质上类似的概念。他们许多作品都可以被看做展示这两种话语模式的互补性的尝试，而许多人认为这两种话语模式是相互排斥的。尽管音乐和文学的互补关系得到了大量的关注——我们可以列出从俄耳普斯到《浮士德博士》(Doctor Faustus)的例子——数学与文学之间的互惠关系则无人问津，尽管也有人指出数学是文学与音乐之间的关联之所在，而音乐正是诗歌所热望的。可论证地，建筑与文学(这种关系在，比如说，固定形式的诗在组织/建筑上的洗练中看起来是很明显的，而且在许多形式组织看起来不那么严格的作品中显然依然维系在主题的层面上，最突出的例子是雨果的《巴黎圣母院》)之间的关联本质上是文学与数学之间的关联。

尽管有这种抵抗的存在，数学与文学之类似的概念，依然一直存在于文学的边缘之上，而俄耳普斯的事业的这一面也有许多有权威的先祖。毕达哥拉斯，比如说，就教导道，数是万物的本质，而一切联系，从自然的联系到音乐和诗歌中的联系，都可以数学地表达。柏拉图，在《美诺篇》(Meno)和《共和国》(the Republic)中论证几何学是所有知识的基础；这种信念，以及出自这个信念的美学推论，在中世纪的新柏拉图主义争论中得到了复兴。在文艺复兴的时候，数学的美学和美学的数学显然存在于里奥纳多的作品中。后来，在法国，笛卡尔，帕斯卡尔和达朗贝尔即是作家也是数学家。在德国，叔本华(在《作为意志和表象的世界》中)暗示诗的与数学的概念化的类似性。洛特雷阿蒙在他的《诗》(Poésies)中，论到“诗是绝妙的几何”，在对浪漫主义的全球性的尤其责骂的攻击中使用了这个概念。但也许，(真正)实现弗朗索瓦·勒利奥内提到的那种数学和文学的“混合”的是刘易斯·卡罗尔：也就是说，有意识地把其一应用于另一，以及对它们阐释潜能的探索。在我们自己的世纪，瓦莱里研究了作为“一种心智行动的模式”的数学，而埃兹拉·庞德在他的《罗曼精神》(Spirit of Romance)中，宣称“诗是一种有灵感的数学(inspired mathematics)”。最终，文学与数学的互补在《诗与数学》(Poetry and Mathematics)中得到了斯科特·布坎南(Scott Buchanan)的长篇论述，尽管也必须指出，他的观点泄露一种对数学的特别的偏爱。

弗朗索瓦·勒利奥内对乌力波的这种传统的贡献作出了如下的定位：“受文学之优雅探访的少数作家和艺术家(少数，但很重要)明智且充满激情地写作“科学的女王”。罕见得多得得多得多得多得多的是那些——和帕斯卡尔和达朗贝尔一样——具有(数学和文学的)双重国籍并把自身凸显为作家(或艺术家)和数学家的人。也许，除刘易斯·卡罗尔和一些乌力波成员之外，我只知道雷蒙·格诺一人，他在他的作品中，在如此精微的程度上，把诗的灵感和数学的结构感之亲密的混合聚到了一起。”

“双重国籍(在每个领域里都有国籍)”的观念在乌力波这里特别合适，因为这个团体包含许多很好的业余数学家和三位教授：雅克·鲁博，克洛德·贝尔热(Claude Berge)和保罗·布拉福特，他们的专业领域分别是纯数学，图论和人工智能。因此发现尽管文学中