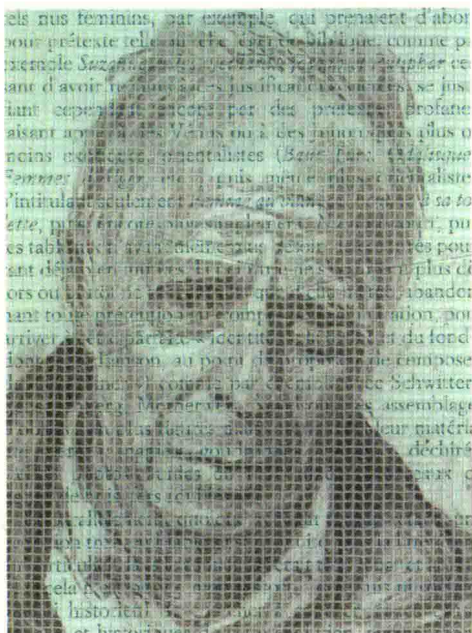


Claude Simon

克洛德·西蒙



四次讲座

余中先 译

CTS 湖南文艺出版社

克洛德·西蒙

四次讲座

帕特里克·隆盖整理并注释

余中先 译

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

四次讲座/(法)西蒙(Simon, C.)著;余中先译. —长沙:湖南文艺出版社,2017. 1

书名原文:Quatre conférences

ISBN 978 - 7 - 5404 - 7463 - 8

I. ①四… II. ①西…②余… III. ①长篇小说 - 法国 - 现代 IV. ①I565. 45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 020776 号

外版图书登记号:图字 18 - 2015 - 178

四次讲座

SI CI JIANGZUO

著 者:克洛德·西蒙

译 者:余中先

出 版 人:曾赛丰

责任编辑:唐 明 冯 博

特约编辑:潘文柱

装帧设计:CANTONBON

出版发行:湖南文艺出版社

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编:410014)

网 址:www. hnwy. net

印 刷:湖南雅嘉彩色印刷有限公司

经 销:新华书店

开 本:787mm × 1092mm 1/32

印 张:5.25

字 数:84 千字

版 次:2017 年 1 月第 1 版

印 次:2017 年 1 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 978 - 7 - 5404 - 7463 - 8

定 价:15.00 元

(若有印装质量问题,请直接与本社出版科联系调换。)

CLAUDE SIMON
QUATRE CONFÉRENCES

© 2012 by Les Éditions de Minuit
根据午夜出版社 2012 年法文版翻译
并获中文版出版授权

目 录

前 言	(1)
大教堂鱼 (1980 年)	(3)
“脱离开所有的花束” (1982 年)	(43)
写作 (1989 年)	(83)
文学与记忆 (1993 年)	(115)
附录：克洛德·西蒙	(147)

前 言

克洛德·西蒙的小说常常阐明了他作为作家的思考，同时还有他经过了长时间沉思的阅读。趁好几次作讲座的机会，他阐述了这一特殊的工作，它就跟他不断挑战的一种文学理论、一种哲学思想同样细致。他的每一次“谈话”（他自己这样定义）都变成了下一次的的基本材料，就仿佛作家自己在不停地精心提炼他眼中始终未完成的一个话语。

如此说来，本书收集的于1980年到1993年之间的四次讲座，是一些最终的重写，标志着一些始终十分深刻的思考中最深思熟虑的一点，而它们是从四个对象出发的：《追寻逝去的时光》、记忆、诗意和写作。在它们之间，众多的回声或反复的参照构成合唱，让人们相当清楚地听到，它们的作者并没有把讲座这一实践活动不得不有所侧重表达的那些关注截然分割开来。

这里的每一篇讲座都是根据打字稿整理的，打字稿上有编号、注文，有时候还有一页手写的文字作为补充，而那些手写稿上，引文的来源全都仔细地抄写下来，因而单独放置于别处。表示引文的口头强调语被取消了：引号的使用足以明示读者。出于对打字稿本忠实性的考虑，对克洛德·西蒙所引用的版本，注解中都指出了参照文献，我们在括号中，标明了与一种更为新近的和更容易得到版本的相对参照。最后，作家本人的藏书有时也帮助我们明确某一句选自原文语境之外的引语的来源。

蕾娅·西蒙（Réa Simon）有求必应地为我们开放了作家的档案和藏书：我为此衷心地感谢她，我更感谢她始终给予的支持，以及为这本书的原则而提供的便利。

帕特里克·隆盖（Patrick Longuet）

大教堂鱼

(1980年)

很久以来，人们就把描写看成是虚构作品的一个次要成分，甚至次要到被认为只是简单地具有装饰性的、无用的，甚至还是令人腻烦的功能，既然它中断了携带或负载意义的情节的发展，而在传统读者的眼中，唯有情节才是重要的。

比如说，一些表面看起来跟安德烈·布勒东和亨利·德·蒙泰朗之间一样颇为不同甚至彼此对立的作家，都曾大声宣告他们对描写的轻蔑。俄罗斯随笔作家特尼扬诺夫^①倒是不那么肤浅，他意识到由虚构所提出的种种问题，既带有预言性地，又小心谨慎地，在1927年提出了一个新的小说叙事体系，在这体系中，

^① 特尼扬诺夫 (Tynianov, 1894—1943 年)，俄罗斯作家、文艺学家。——译注

“寓言可能只会是积累静态描写的借口”。

下面的这段描写便是如此，它发生于年轻的普鲁斯特和他的外祖母在巴尔贝克海滨大酒店餐厅中吃的一顿饭期间：

“说到我，为了能爱上巴尔贝克，为了保留住我正置身于大地尽头的想法，我竭力朝最远的地方望去，只看到大海，在那里寻找波德莱尔所描绘的种种效果，只有当餐桌上摆上来一条大鱼的那个日子，我才会把目光低垂下来注视它，这海中的魔怪，跟餐刀和餐叉正相反，跟原始时代倒是同时代的东西，在那个西梅里安人的时代，生命刚开始在大海汪洋中涌流，鱼类那椎骨无数、蓝色和粉红色的神经分布全身的躯体，已经由大自然建造出来，但是依照了一种建筑上的规划图，就像是一座色彩缤纷的海中大教堂。”^①

^① 《在少女花影下》，袖珍本/伽里玛出版社，1954年，第282页（伽里玛出版社，“第四丛书”，1999年，第550—551页）。这一版本由克洛德·西蒙选定用于这次讲座。说到“西梅里安人”（Cimmériens）一词，克洛德·西蒙补充了一个手写的注释：“西梅里安人，居住在黑海北方的一个古民族，他们于公元前七世纪入侵了小亚细亚（黎巴嫩——巴尔贝克——波斯人一类的）。但是普鲁斯特很灵活地玩弄了这个词（在这种情况下，它来得实在不是时候），主要是通过它与另一个词在读音上的相似：Cambrien；它的意思是原始时代的最初的寒武纪，是那个时代整个的沉积岩地盘和化石。”但是，西蒙是在1980年，当他在哥德堡做这（转下页）

马上，就有一个新的看法强加了进来：那就是说，尽管远非那么“静态”（就如特尼扬诺夫写到的那样，而他自己则也是表达/再现

（接上页）一讲座（单行本版本又做了修改）时，他才听到勒内·波莫（René Pomeau）给了这个词一种在普鲁斯特的句子中的必要性：

“勒内·波美阿：请您允许我回到您引用过的普鲁斯特的文本上来。在您很正确地提到的这些词语中，有一个让我止步。那就是著名的西梅里安人（Cimmériens）。西梅里安人对一条鱼都干什么了？其余的一切都是不言自明的：海中的魔怪，甚至还有跟在魔怪后面过来的原始时代，脊椎骨，蓝色，红色……但是西梅里安人呢？不应该想象法国人知道究竟谁才是一个西梅里安人，就像他们对日耳曼人、高卢人、维京人有一种模糊的概念那样。我认为这得在文学中寻找。在普鲁斯特所熟悉的文学中。因为在当今的法国，即使说没有任何人知道西梅里安指的是什么，那么还是有人曾经知道的。那就是勒南。你还记得他那著名的《在雅典卫城上的祈祷》，它正好写于那一时期，差不多是在1915年到1920年，普鲁斯特的写作达到了最辉煌的高峰。所有人多多少少记得一点这一篇最开始的那几句著名的话：‘蓝眼睛的女神啊，我的父母是野蛮人，我诞生在善良而有美德的西梅里安人中间。’随后，就是各种各样的海洋形象了：海底世界，五颜六色的岩礁，等等。我并不是说普鲁斯特毫不犹豫地想到了勒南：联想或许是通过记忆再现的，因为勒南的西梅里安人处在一个很明显的海洋环境中。为了补充你曾经对我们说到的关于跟别的对象有联系的这个词的话，我会说，那些词同样也在召唤着漂浮在作者头脑中的文学因素，即便他本身并没有意识到。

克洛德·西蒙：我不知道勒南的这篇文章。我想，普鲁斯特把这个当作了一个虚构词，令人回想起古老世界甚至史前时代。

勒内·波美阿：这个词出现在1883年出版的《童年与少年的回忆》中。除了作者的名望之外，普鲁斯特还很有道理地对勒南的这一‘逝去时光的追寻’发生了兴趣。”

神话的牺牲者)，这种描写在工作，在行动，它以一种惊人的方式阐明了另一个俄罗斯人什克罗夫斯基^①给“文学事实”下的定义，就是说，“一个物件从它习惯的概念到一个新的概念圈子中的转移”^②。

确实，出于语言的唯一能力，这条盛在了一个盘子中的白烧鱼，突然被剥离了它在日常世界中的空间和时间环境（普鲁斯特所特别指明的餐刀、餐叉，大约于1900年在一家旅馆中吃的一顿午餐），而被转移到了一个具有完全不同维度（深深的海底，原始时代，生命的开端，关于建造、自然、规划、建筑、大教堂的概念）的范围内。

因此，一下子，描写已经显现出，它以充满活力的方式在运作，并让它自身成为了故事情节。

然而，假如人们再多带一份认真来检查这篇文字，他们就会问自己，它在作品的普通结构中的功能是不是（我在此重提一下特尼扬诺夫的定义：“我把它的那种可能性，它在同

① 什克罗夫斯基（Chklovski，1893—1984年），俄罗斯作家、文学理论家。——译注

② 见“作为手段的艺术”一文，载《文学理论》，T.托多罗夫译，瑟耶出版社，1966年，第98页。

一体系中与其他种种成分发生关联，并由此而跟整个体系发生关联的那个可能性，叫作自成体系的文学作品中某一成分的建设性功能。”^①)……他们就会因此而问自己，这一描绘的功能是不是比它乍一看来的那样具有一种更大的幅度，以至于恰如特尼扬诺夫所说的，达到了与它在其中似乎占据了一个相当重要地位的“整个体系”“发生关联”的地步。

让我们尝试着稍稍走向前一点。

首先，我们注意到，这一描写是由某一种导言开始的，或者，假如人们更愿意那样说的话，是由下列的一种“到位”开始的：

“说到我，为了能爱上巴尔贝克，为了保留住我那置身于大地之尽头的想法，我竭力朝最远的地方望去，只看到大海（……）只有当餐桌上摆上来一条大鱼的那个日子，我才会把目光低垂下来注视它”，等等。

为什么有这一“帽子”，它在影射什么，在这一描写本身所构成的微体系中，它的“功能”又会是什么？

假如人们想了解答案，那就必须后退好几页去找参照，让那位年轻的马塞尔体验到的强

^① 见“作为手段的艺术”一文，载《文学理论》，T.托多罗夫译，瑟耶出版社，1966年，第123页。

烈失望出现在记忆中，当年轻的马塞尔跳下从巴黎来的火车后，他便怀着一种青春躁动的热情，匆匆赶去看斯万曾经跟他说过那么多次的著名的巴尔贝克教堂，他的脑子始终就把它想象为“其基座迎接着大海的波浪激起的最后一线飞沫”，然而，它竟然远非如此：

“它矗立在一座广场上，两条有轨电车的线路从这里分岔，对面是一家咖啡馆，门口的金字招牌上写着‘台球’一词，而它大门口的圣母雕像（……）现在已经褪减成了它本身的石头外表了（……），脸上接受半抹夕阳的照耀——很快地，再过几小时，就将接受路灯光线的照耀了——另外的半抹光芒则被贴现银行的办公楼接受去了，与此同时，它还跟一家信贷公司的分理处一起被那家糕点铺厨房间的奇怪气味所缭绕（……）。”^①

好端端的一个美梦就这样崩溃了！

巴尔贝克的教堂并不是斯万和勒格朗丹^②的话语在年轻的马塞尔头脑中矗立起来的那一座。

由此，在描写鱼儿的一开头，才有这一导

^① 《在少女花影下》，版本同前，第244页（“第四丛书”，第524页）。

^② 斯万和勒格朗丹都是《追寻逝去的时光》里的人物。——译注

论性的“帽子”：“为了能爱上巴尔贝克，为了保留住我那置身于大地之尽头的想法……”因为，普鲁斯特写道：“跟这个现实中的巴尔贝克最不像的，莫过于我如此经常地梦见的那一个了。”

然而（我们马上就将被带往的地方正是这里，我们将到这里来询问自己我们所尝试着要研究的“体系”的真正维度），这最后一句话（“跟这个现实中的巴尔贝克最不像的，莫过于我如此经常地梦见的那一个了。”）还当真并不出现在以《在少女花影下》为标题的这整整一部作品的著名篇章中，而是处在题目为“地之名：名”的另一个文本的第二段一开头，它的位置很是怪异，作为《去斯万家那边》第二部分的附录。

我并不是研究普鲁斯特的专家（我不过是其作品的热心读者），我不敢声称在这方面带来了一种永无差错的解释。更何况，任何一种想要拥有限定性的解释最终都不免走向滑稽，因为普鲁斯特如同任何一个大作家，从根本上就是多义的，而他的作品，则是一个由彼此交叉叠加的网络和栅栏组成的精密整体，其人其作在种种很不相同的载文（registre）中游戏表演（就这个词的所有意义而言），尽管它们很不相同，但至少还具有某些共同的锚

点，而正是在其中的一点上，而且在我看来似乎还是很重要的一点上，我想尝试着在此展开一下辨析。

很自然，说到“地之名：名”的文本，人们尽可以久久地考证它一番，尤其是，可以证实或者解释它的位置，作为附属于《斯万》^①这一卷的一个附加部分，在普鲁斯特笔下，那是基于一种渴望，想通过在第一阶段的末尾宣告或衔接上第二阶段的开始，来特别强调《追寻》一作的连续性。

然而，对我来说，我觉得不太可能（至少，假如人们想有整个“体系”的一个和谐一致的形象，我将会很方便地把它叫作《少女》的体系）……我觉得不太可能不认为，“地之名”所构成的部分，事实上不是《斯万》的附属部分，而是紧接而来的这一伟大作品的一首真正的开幕曲或者序曲（在此不妨借用一下音乐术语，我想，普鲁斯特恐怕是不会不赞同的）。

假如人们还记得，《斯万》一书中那个所

① 在本书中，作者经常用《斯万》来简称普鲁斯特的小说《追寻逝去的时光》中的第一卷《去斯万家那边》。同样，用《少女》来简称另一卷《在少女花影下》。《追寻》是《追寻逝去的时光》的简称。——译注