

法国廿世纪文学丛书

FAGUOERSHISHIJI WENXUECONGSHU

皮埃尔或夜的秘密



米歇尔·图尔尼埃 著 柳鸣九等 译

45



FAGUO
ERSHISHIJI
WENXUE
CONGSHU

皮埃尔或夜的秘密

米歇尔·图尔尼埃著 柳鸣九等译

F · 20

丛书

安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

皮埃尔或夜的秘密/(法)图尔尼埃著;柳鸣九等译. —
合肥:安徽文艺出版社,1999.4

(法国二十世纪文学丛书,第6辑/柳鸣九主编)

ISBN 7-5396-1802-7

I. 皮… II. ①图… ②柳… III. 短篇小说-作品集-法国-现代 IV. I565.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 10096 号

法国 20 世纪文学丛书

皮埃尔或夜的秘密 [法]米歇尔·图尔尼埃著 柳鸣九等译

责任编辑:徐海燕

出版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381 号)

邮政编码:230063

发行:安徽文艺出版社发行科

印刷:安徽新华印刷厂

开本:787×1092 1/36

印张:8.25

插页:2

字数:165,000

印数:3000

版次:1999年4月第1版 1999年4月第1次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-1802-7/I·1681

定价:10.80元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

译本序

色彩缤纷的睿智

——“新寓言”派作家图尔尼埃
及其短篇小说

柳鸣九

随着二十世纪走向终结，人们愈来愈需要对这个世纪的文学作出归类与划分，至今为止，已经有一些常见的归类与划分了，如超现实主义、意识流小说、“新小说”、荒诞派戏剧、“存在主义”文学，社会主义现实主义文学等等，这些类别早已为文学批评界、学术研究所公认而成为了文学史论著中的专题范畴。但有的归类与划分，却似乎还没有得到普遍的认同，至少还没有成为文学史论著中的一个通行的专题范畴，我这里指的是“新寓言派”。

我个人完全赞同把“新寓言派”文学划为一个类别，它包括图尔尼埃、莫狄亚诺、勒·克莱齐奥以及费尔南德斯与格拉克这样一批主要活动在六七十年代的作家，还算上早在二三十年代就已经蜚声文坛的尤瑟纳尔作为其

先行者。1982年我在巴黎拜会尤瑟纳尔的时候，对作为一个文学流派的“新寓言”派尚未有多少认识，没有就此问题征询尤瑟纳尔的意见，但1988年我再访巴黎时，已经对新寓言派有自己明确见解了，因此，在访问图尔尼埃的时候，提出了这个问题。当时，图尔尼埃很高兴地回答说，他“同意并乐于把我们归在一起，称我们为‘新寓言’派。”除了莫狄亚诺，勒·克莱齐奥、费尔南德斯与格拉克外，尤瑟纳尔就是他特别着重提名划归这一流派的。从巴黎回来后，我把对于新寓言派的认识与访问图尔尼埃的情况，都写进了《铃兰空地上的哲人》^①一文。1994年夏，我主编《世界小说流派经典文库》(十五卷)时，又把新寓言派作为当代西方小说领域里一个与“新小说”、“黑色幽默”小说，“魔幻现实主义”小说并列的小说类别。

把这些作家拢在一起构成一个流派是否有点勉强？把他们在当代文学中的地位强调得如此之高，将他们与举世公认的小说流派并列是否有点失衡？

众所周知，把一些作家归为一个流派，并不是需要他们同出一个师门，就如同少林子弟，武当门派；也不需要他们有过结盟的聚会，即使是在法国当代文学中被公认为“派”性十分鲜明突出，且有一种“团体性”的“新小说”派，也不过在午夜出版社的门前有过一次合影；更无需作家们签署过一致的文学宣言与创作纲领。划分流派的唯一标准与根据就是共同的创作倾向。

被划归“新寓言”派的这些作家，的确既无一致的文

① 见《世界文学》1990年第一期。

学宣言，又无任何程度的结社性的联系与交往，他们是完全分散、彼此无关、各自“天马行空”的个体，但他们的创作倾向却不约而同，有某种相似的特点。顾名思义，他们共同的创作倾向与相似的特点，就是有意识地、自觉地在自己的作品中贯注一定的哲理与寓言，甚至有时是从某种哲理与寓意出发而建构出自己的作品。应该说，他们的哲理寓意都不构成某种明确的主义，也不形成完整的体系，像被划入“存在主义文学”的那些作家那样，甚至他们所涉及的方面与主题，也不尽专注集中，不带有某种执着性，而是零散分布，如天女散花，繁星闪烁。不过，他们也有某种相同的倾向，那便是对现代人生活的反思与忧虑以及对某些人文价值的理想与追求，如果从思想演变史的背景上来看，与精神文化传统联系起来加以分析的话，“新寓言”派中至少不止一位作家在不止一部作品中所表现的主要哲理寓意之一，颇有卢梭主义余绪的气息。至于“新寓言”派在艺术方法上的特点，他们大多数的作品都属于传统的古典风格，但有的作品也是非常现代派式的，勒·克莱齐奥的《诉讼笔录》就是这样一个典型。不论属于哪种风格，新寓言派作家都显示了高超的艺术水平，以完美的艺术形式蕴含隽永的意味，成为了当代具有经典意义的文学现象。

现在我们所面对的是图尔尼埃。

在法国当代文学中，图尔尼埃不属于那种才华早熟，少年得志的类型，他大器晚成，经过了相当漫长的路才走到了法国当代文学的奥林匹斯山巅。他在大学里拿下了

两个学位后，走执教鞭的道路不成，又到电台与出版社当编辑，直到已入中年良久的四十三岁时，才发表了他的处女作《礼拜五或太平洋上的虚无飘渺境》。图尔尼埃也不是那种多产的、著作等身的作家，至今为止，他全部的文学创作成果不过只有五六个中篇小说与一两个短篇小说集。中长篇小说是《礼拜五或太平洋上的虚无飘渺境》、《礼拜五式原始生活》、《梣木王》、《流星》、《吉尔与贞德》、《金滴》等，其中《原始生活》是《虚无境》的改写本。短篇小说集是《大松鸡》与《七故事集》，而这两个集子中所收的短篇虽有不同，但却有多篇重复。图尔尼埃如此的创作量，应该说是相当小的，像他这样拥有一个规模不大的文库的作家在法国文学中几乎比比皆是，不足为奇，而且，图尔尼埃看来似乎又不是一个在创作生命力上特别“长寿”的作家，不像历史上那些有名的不衰翁如雨果、莫洛亚、莫里亚克等人那样，在七八十多高龄，仍有硕果问世，而他，图尔尼埃，当他八十年代末六十五岁以后就几乎没有引人注意的新作出手了。

尽管有以上这些非超常的纪录，但图尔尼埃在当代法国文学中却留下了不可磨灭的深深的痕迹，1967年，他的《礼拜五或太平洋上的虚无飘渺境》获得了法兰西文学大奖，而1970年，他第二部长篇又获龚古尔文学奖，他以自己可与莫泊桑媲美的纯净的语言风格，完美自然、凝炼利落的叙述与丰富隽永、发人深思的哲理寓意，在高手如林的当代文学中取得了经典性的地位，他是影响巨大的龚古尔文学学院的院士，是文名卓著的密特朗总统格外重视并经常拜访的关系密切的文友。

“法国二十世纪文学丛书”已经不止一次向中国读者介绍图尔尼埃了，第九辑中有过《桤木王》，而这辑里，又有《礼拜五或太平洋的虚无飘渺境》与我们这个短篇集，这个短篇集是从图尔尼埃的两个短篇集里的作品选择合编而成，集名则由译者自己加以变通处理。

自从都德、莫泊桑之后，在二十世纪文学中，很少有作家是以短篇集奠定自己持久的文学地位的，埃梅也许要算是一个，但他的地位却并不是第一流的。短篇小说似乎不是取得辉煌成功的有效之途，这大概已经成为了二十世纪的一条规律。也许这是因为已经见识并认知了世界复杂性与现实生活复杂性的现代人已经很难满足于短篇小说所提供的有限内容与相对单一性。“新寓言”派作家显然很懂得当代文学的这种常情常理，他们主要都致力于长、中篇小说的创作，短篇小说似乎只是他们的编外项目。他们无不都有了自己将传世不朽的中长篇，尤瑟纳尔的《阿德里安回忆录》与《苦炼》、图尔尼埃的《礼拜五》与《桤木王》、莫狄亚诺的《寻我记》与《魔圈》、勒·克莱齐奥的《诉讼笔录》与《沙漠》，等等。但与此同时，“新寓言”派作家又几乎都毫无例外地不放弃短篇小说的创作，甚至还相当重视。他们的这一共同的特点，与“存在”文学的作家颇为相似，众所周知，“存在”文学的大师萨特、加缪与西蒙娜·德·波伏瓦，不仅都有中篇小说奠定自己不朽的文学地位，而且几乎都在短篇小说创作中献出了自己的名篇。这两个流派在这一点上的相似是有别于其他小说流派如“新小说”派的。不难理解，这种相似，是因

为这两个流派的作家都有意要在一定的形象图景中贯注一定的哲理寓意，而短篇小说正是用来得心应手的一种文学样式，其方便的程度较中篇小说有过之而无不及，要知道，古代的寓言，原本就是在一个个短篇的叙述形式即小故事里蕴藏着道理箴言、劝诫教条的。因此，正如萨特有他闻名遐迩的短篇小说集《墙》，加缪有他短篇小说集力作《流放与王国》一样，“新寓言”派作家，也有他们的短篇小说集精品，如尤瑟纳尔的《东方奇观》、图尔尼埃的《大松鸡》、《七故事》、勒·克莱齐奥的《梦多及其他》等等，它们凝练完美的形式、隽永深刻的寓意，已使它们在当代法国文学的文库里占有了第一流的位置。如果说，“新寓言”派作家的长篇小说像是大型的启示录的话，那么他们的短篇小说则更像是传统意义上的寓言，他们在这种形式里，就像古代的哲人伊索拉封丹在自己短小的寓言故事里一样，不追求建立哲理体系与精神大厦，而只求在精悍的篇幅与灵活的形式里，道出一点点智慧，闪出一星星灵光，不过，智慧务求新颖隽永，灵光务求清新鲜亮。就“新寓言”派这个称谓来说，这些与古代寓言相近相似的短篇，对于“新寓言”派的每一个作家决不是无足轻重的，它们在他们文学创作中的地位决不能小看，它们的代表性、表征性，也许并不下于他们那些启示录式的长篇巨制，正是从这个意义上，“法国二十世纪文学丛书”在不止一次给图尔尼埃的长篇名著以重大篇幅之后，又一次关注他的短篇精品。

表现哲理寓意的短篇小说，在法国文学中有久远的

历史传统，早在十八世纪，伏尔泰就曾为这种文学形式提供了经典性的范例，他的哲理小说在世界文库中一直保持着不朽的价值。如果把图尔尼埃的短篇寓意小说放在这样一个传统的背景上，它们居于一个什么样的地位，拥有什么样的特色？

人们可以注意到，伏尔泰在他的哲理小说里，清楚地显示出了一种使命感，他以启世人思想之蒙为己任，作为指点者、昭示者、宣扬者，用故事与形象来说明自己所认定为真理的社会哲理与生活哲理，他那些小说里，他所要布播的哲理基本上是相当专一集中的，不外是说：眼前的世界已弊病丛生，惨无人道，满目疮痍，到处都是灾难，面对这个世界，除了嬉笑闹骂之外，实难以为力，不如耕耘自己的园地要紧。在这里，作者明确的启迪目的与专一集中的描述，使得内含的哲理通过故事与形象的表露，往往达到了最大的清晰度与明确度，决不会有任何的模糊性与含混性。

在图尔尼埃的寓言故事中，我们发现不了有社会使命感与明确的启导意图。图尔尼埃并不赋予自己这种任务，他在自己的寓言故事里，完全是另一副态势与风度。他不像伏尔泰那样因为感到身负重任、急切要达到目的而肃穆凝重，执着投入，大力陈词，慷慨激昂，他超然洒脱，风致休闲，表示出自己不过是一个观察者、体验者与感悟者而已，他只不过对他所见到的生活景象、人生景象体悟出了若干哲理，而且，他这种体悟似乎是自然地、自发地、缓缓地在一长段时间里进行的，而不是一时构想出来的，思考出来的，特别不是为了要说明一个问题，暗示

一个真理而构想出来的，思考出来的，因此，他感悟出来的哲理寓意也就不如设计构思出来的哲理寓意那样专一集中，执着深入，而是遇事而生，随感而出，这种体验感悟虽然颇有点浅尝辄止，但却随遇而安，广为生发，丰富多彩。于是，我们在图尔尼埃的寓言小说里就可以看到了哲理寓意的零散性与多样性，我们很难说他的短篇寓意小说是集中致力表述了某一种社会真理，某一种人生箴言，某一种生活哲理，我们看到的是一片各各分散、点点闪烁的灵光，这些灵光的色调甚不一样，形态颇有差别，情致各有千秋，然而每一种无不清莹透亮，熠熠生辉：

在《阿芒迪娜或两个花园》里，是人的超越本能与向性意识的启示；在《夜的秘密》中，是关于人的价值取向标准与人所能有的奇异的亲合力的隐喻；在《金胡子》中，是关于人自身精神再生的寓意；在《少女与死亡》中，是康德式的感性先验形式的神秘主义倾向；在《圣诞老妈妈》中，是妙不可言的折衷主义精神；在《鲁滨逊·克鲁索的结局》中，是对人世沧桑与鲁滨逊平庸化、委琐化的感慨；在《特里斯丹·沃克斯》中，是对以假顶真，名实错位的荒诞性的揭示；在《愿欢乐常在》中，是对商业化的现实环境与人的天赋禀能之矛盾对立的嘲讽；在《铃兰空地》里，是对现代生活作为人自然状态之异化的悲叹，在《小布塞出走》里，是对现代城市生活的逃遁……

当然，如果说在图尔尼埃的寓意故事里，完全没有他更较关注、更较偏重的哲理寓言，完全没有他更较经常涉及的某种主题、他更较为喜爱的某种基调，那也是不符合

实际的,如果有的话,那么是什么呢?是上面我们提到过的卢梭主义的余韵。自从卢梭在十八世纪发出了向往自然、返朴归真的强音之后,法国文学史、文化史上的响应之声就此起彼伏,不绝于耳,甚至扩大到了整个的欧美。到了二十世纪,由于物质主义的盛行,现代人的异化更为突出,在法国当代文学中,对现代物质文明的厌弃,对人远离自然之异化的焦虑,对自然的崇尚与向往,也就表现得格外尖锐。巴赞的《绿色教会》与勒·克莱齐奥的《诉讼笔录》就是这样的代表作,其中主人公要离弃现代文明,重返自然的强烈要求,已经发展到了骇世惊俗、几近难以理喻的超常的地步。倒是图尔尼埃的《礼拜五或太平洋上的虚无论》对二十世纪的卢梭主义倾向作了充满了历史寓意与象征诗情的表述,他巧妙利用了《鲁滨逊漂流记》的题材与框架,对英国作家笛福这部名著的故事与精神作了逆向处理,改变了鲁滨逊形象,让他在荒岛上放弃了回到文明社会中的计划,而宁愿在大自然中继续过原始生活,使他从商业殖民主义的性质变成为否文明、崇自然的卢梭主义的性质。图尔尼埃开始于自己第一部小说的这种精神倾向,到后来的短篇小说里又有了不止一次的流露,在《金胡子》中,与自然的接近使得拉布拉萨尔获得了重生式的复兴,在《铃兰空地》中,他竭力在代表着现代文明高速公路安排了一小块象征着自然的长着铃兰的空地,讲述现代人对自然的那种可怜、却又难以实现的向往,在《鲁滨逊·克鲁索》的结局中,他对现代人重返自然的企图与努力,表示了一种深深的悲观绝望:因为这个世界上已经没有了自然的净土了……所有这些使我们可以

说，图尔尼埃是当代法国文学中卢梭主义余绪的一个深刻的、富有特色的表述者，卢梭主义要算是他哲理寓意中的核心与精髓，虽然，他作品中的哲理寓言色调并不单一，而是丰富多彩，五色缤纷。

图尔尼埃的小说在哲理寓意上的另一个特点，是它的含混性与模糊性。从来的哲理小说与寓言作品由于都是作者出自某个具体的说教目的，根据某个明确的宣道意图写作出来的，因而，在哲理与寓意上无不具有明确性与清晰性，伏尔泰在《如此世界》里，虚构波斯大帝与印度大帝的残酷战争，是为了极为明确地让巴蒲克进行这样的指责：“他们是人还是野兽”，在《老实人》中，他花了不少篇幅，写老实人一桩又一桩悲惨的经历，就是为了让他的明明白白地道出：“地球上满目疮痍，到处都是灾祸啊！”这时，巴蒲克与老实人都是伏尔泰的传声筒。在寓言作品里，不论是伊索寓言还是拉封丹寓言，几乎都由作者直接出面点题，每篇伊索寓言，结尾都有：“这故事是说……”这样的明示，如：“这故事是说，患难见知己”，“这故事是说，坏人即使穿上最华丽的服装，他们的本性也不会改变”，等等，等等。拉封丹寓言诗虽然不像这样直露简单，但也总是努力克服诗体写作上比散文更多的困难，而在诗的最后一节点出该篇的寓意。图尔尼埃与哲理寓言作品的传统不同，他既不在自己的作品里点题说明，也不依靠传声筒与代言人的传音暗示，他只靠自己的故事与人物，他深藏不露，远远躲在最里层，让外层的形象发出信息，任读者自去捉摸体会，他自己却像一个打谜人。这就

带来了他小说中哲理寓意的含糊性与模糊性。我们只能说他的某一个小说故事可能带有某种寓意，而很难说就是那么一种寓意。这种寓意的含混与模糊，特别在《金胡子》、《阿芒迪娜或两个花园》、《夜的秘密》、《少女与死神》里表现得尤为突出。应该指出，图尔尼埃与传统哲理寓意的不同，并不简单地就是一个直露与隐含的区别，这里实际上存在着一个艺术思维的差异。在传统的哲理寓意作品里，我们看到的是一种理性思维在征集形象与图景，并使它们附着于自身之上，使自己成为披挂着形象与图景的性质分明的思维本体，在这里，作者所操作的是一种二元组合式的艺术方式。而在图尔尼埃的小说里，我们看到的都是哲理寓意已经融化在形象与图景之中，而不再有自己清晰的形态，或者是，从形象与图景中隐现出来的东西并不是某种成型的意识形态，而只是一定程度的意识寓意的色彩，在这里，作者所运用的是一种一元化合式的艺术方式。这两种不同的方式不仅出现在作品成型之时，而且，早在作品酝酿孕育的阶段就已经存在了，在传统的方式里，是思维与图解，在图尔尼埃的方式里，是生活与感受，他这里的寓意，不是从主观出发想出来的，而是从客观中悟出来的，它带着原有的生活形态朦胧地呈现出来，不像传统哲理小说、寓言作品中的哲理寓意那样急切地要诉诸读者，非攫住读者不可，竭力要叫他们达到认同。

明确清晰的思想意识，对于哲理体系是件好事，但对文学作品却未必是件好事。表现了明确清晰哲理的作品，

不可能是多义性的作品，因为明确清晰的哲理给读者的思维限定了活动的空间。图尔尼埃是学哲学出身的，他能违反他固有的职业习惯，在文学中避免追求明确清晰的哲理，殊非易事，实乃明智之举，这样，他小说中哲理寓意的含混性与模糊性，就给他的小说带来了一个意想不到、刻意难求的妙处：哲理寓意的多重含义，他的作品往往可以使人感受到不止一种哲理寓意，就像读者面对着一颗棱形多面的钻石，它的每一面都发射出不同的色泽光彩。以《夜的秘密》为例，这里，既有本体论的色彩，也有关于实在价值与虚华价值对照的价值观哲理，既有人类超偏狭的、亲合的和平主义启示，也有两性关系上歌德式的“永恒的女性领导我们走”的理想化倾向。《阿芒迪娜》更是以寓意的多重性而闻名遐迩的名作，关于这篇作品，图尔尼埃曾经告诉我^①仅其中那个十多岁小女孩爬梯子看墙外的这个情节，就曾引起种种评说与分析，有人从社会学角度认为这有妇女解放的寓意，有人从心理学角度认为这表现了性的压抑与对墙外的性关注，有人从哲学角度则把它视为超越的象征，还有人从政治学角度，认为可以理解为从东方看西方或者从西方看东方，等等、等等。在图尔尼埃的作品里，这种寓意的多重性，无疑已经构成了一种魅力，它产生了内涵空灵飘忽的艺术效果，绝无传声与刻意雕琢之嫌，反倒更足以引发读者悠长的遐想，也许正是因为《阿芒迪娜》的故事与形象，具有更大、更广、

① 见拙文《〈铃兰空地〉上的哲人——图尔尼埃印象记》，《世界文学》1990年第一期。

更活、更为空灵飘忽的涵括力，所以图尔尼埃曾经明确地表示，“它是我最好的作品之一”^①。

在艺术形象性上，图尔尼埃的小说也有其独创的特色。在以往的哲理寓言作品中，作者为了表述、阐明自己的哲理涵意，往往要构设出非同一般的故事情节与人物形象，它（他）多少总要带有一定程度的不同寻常、夸大与荒诞，甚至调集非人的动物来进行演义，这就在形象表述上构成了童话性、幻想传奇性。图尔尼埃与此不同，他不求助于这种非常性，他总是选用最日常生活化的故事情节与人物形象来蕴藏他的寓意，在《夜的秘密》中，是刷房子与烤面包，在《阿芒迪娜》中，是一个普通小女孩的爬墙外出，在《铃兰空地》中，是灰色的高速公路与平凡的汽车司机，在《圣诞妈妈》中，是一个女教师的喂奶情节。在《鲁滨逊的结局》中，是一个糟老头子泡在小酒店里；只有在少数作品中，图尔尼埃才动用童话性与传奇性的故事与人物，如《金胡子》。因此，图尔尼埃的小说故事，绝大多数都像是一幅幅简约平淡的日常生活图景。当然，这也不仅是一个形象选择与形象表述的结果，而是扎根于图尔尼埃艺术思维与艺术创作的整个过程之中，因为，归根说来，图尔尼埃是从日常的现实生活中领悟出了哲理意蕴，然后再将生活形象藉蕴着哲理和盘托出，而不是思考先出哲理，然后再调用非同一般的形象加以突现。

① 见拙文《〈铃兰空地〉上的哲人——图尔尼埃印象记》，《世界文学》1990年第一期。

在传统的哲理寓言作品里，既然寓意往往是从出自明显主观意图的故事中突现出来的，故事的变化与发展，往往也就是来自叙述上帝从外而内的人工安排，于是，在那里，所有的事情都带打上了人为的印记，而在图尔尼埃的寓意作品里，既然往往没有多少不平常的故事情节，因此，寓意的流露以至故事情节的演绎，似乎往往也就无需叙述上帝从外而内的人工安排与刻意造作，在这里，事情只是像一条河一样自然流淌，在这种自然流淌中，其中的人物自内而外的作用也就明显了，他们的心理感受、体验、变化以及对事情所起的影响与作用也就明显了。故事的发展演绎往往以内部的机制特别是人物的性格与心理变化为契机，阿芒迪娜的突破性的被人们视为有重大意义的越墙行动，仅仅出于她少年的好奇心，葛嫩苾对皮埃尔那种可以引申为各种象征含意的背弃行为，最初只是萌动于对五颜六色的注意。因此，不妨说，图尔尼埃的短篇故事都多少带有心理表现的色彩。即使在《金胡子》这样一个明显由叙述上帝来构设一切、童话色彩极为强烈的故事里，作者也十分有意识地把发挥作用的空间留下相当一大片给人物自己的心理机制，让拉布拉萨尔在蓄胡子、金胡子、白胡子以及胡子消失等问题上的心理活动，成为了事情向前演绎、甚至是神话般地演绎的契机。

每个作家都有自己喜爱运用、善于运用的艺术表现手段，图尔尼埃既不靠传统文学中常有的不平凡的故事与独特的人物形象取胜，也不靠现代派文学中新的叙述花样张本，他要以自己简约的形式风格引起读者的丰富的感受，靠的是什么呢？色彩。他像一个善于用颜料，铺呈