

莫雷尔的发明

【阿根廷】比奥伊·卡萨雷斯 著

赵 英 译



莫雷尔的发明

〔阿根廷〕比奥伊·卡萨雷斯

赵 英 译



花城出版社

粤新登字05号

莫雷尔的发明

〔阿根廷〕比奥伊·卡萨雷斯著

赵英译

•

花城出版社出版发行

（广州市环市东路水荫路11号）

广东省新华书店经销

肇庆新华印刷厂印刷

787×940毫米 32开本 6.625印张 3插页 100,000字

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

印数1— 1,500册

ISBN 7-5360-1184-9/I·1051

定价：6.10元

译 本 序

陈众议

闪光的不都是金子，但是金子总会发光。1990年，当阿根廷老作家阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯被授予西班牙语文学最高奖——塞万提斯奖时（虽说是迟来之誉，但却是不折不扣的众望所归），西班牙和拉丁美洲文学界、读书界的反应空前强烈。

比奥伊·卡萨雷斯于1914年9月15日出生在布宜诺斯艾利斯的一个普通家庭，7岁起开始写作，14岁发表第一篇短篇小说，15岁出版第一部文集，此后他笔耕不辍，接二连三地创作了20多本长、中篇小说和短篇小说集。这就是说，“大器晚成”于他并不适合。然而，阴差阳错，时乖运蹇，比奥伊·卡萨雷斯一直默默无闻，且不说轰轰烈烈的“文学爆炸”与他无关、名目繁多的各种奖金同他无缘，就连惯于钩沉索古、面面俱到的文学史家们也没把他放在眼里。他本人则甘于寂寞，乐于以无人问津的“局外人”自居。于是，在其漫长的文学生涯和人

生道路上，他几乎孑然一身跋涉至今，仅有一位知己，就是慧眼独具的“作家中的作家”——博尔赫斯。^①

博尔赫斯在评论比奥伊·卡萨雷斯的代表作《莫雷尔的发明》（1940）时，曾以“完美”二字加以概括^②。这是一部尽善尽美的幻想小说，情节哀婉曲折，构思别具匠心。然而它又远非幻想所能涵盖，因为它还是一部有相当现实穿透力的反独裁小说，是一部在幻想与现实、内心世界与客观世界之间做文章的典型的后现代杰作：作者超前地运用不确定原理，使作品呈现出一种似是而非、似非而是、虚虚实实、虚实相生的既含混又多义的玄妙境界。

小说共47章，确切地说是47篇日记，每篇用三个·模模糊糊地表示×年×月×日。作品由第一人称铺展开来，开始是一天写一篇，一篇等于一天，但从第11篇起（随着情节的展开），每篇所含时间逐步扩大到两天、三天甚至十几天，到了第35篇，时间的概念渐渐消失，以至于心理时间完全取代物理时间。这样，客观时间对于人物，就像对于“莫雷

① 二人早在青年时代便过从甚密，尔后默契配合，共同编撰了《最佳幻想小说》（1943）等12种文选。

② 详见博尔赫斯《序》。博尔赫斯还在他的作品《特隆，乌克巴尔，奥尔比斯·忒蒂乌斯》《交叉小径的花园》（1941）中对此奥伊·卡萨雷斯的幻想天才大加赞赏。

尔的发明”，最终失去了固有的含义。这种时值变化同人物的处境和心态演变（人物由平静到紧张到恐惧到死亡或复生）的浑然一致、相辅相成的平衡发展态势，是作品内容和形式完美统一的重要标志。

除此而外，值得关注的是故事发生在一个荒无人烟的海岛。海岛之对于比奥伊·卡萨雷斯，犹如迷宫之对于博尔赫斯，具有十分重要的意义。它不但是孤独的象征，而且是幻想驰骋的绝妙天地（请允许提醒，海岛得天独厚的地理位置孕育了从荷马到狄福、从赫西奥德到凡尔纳、威尔斯的庞大的、延续不绝的乌托邦家族）。

比奥伊·卡萨雷斯的许多作品是以旅行为契机的（旅行能使人联想起更多作家、尤其是现代作家^①），譬如本书选择的其他几个短篇小说。在这些短篇小说中，幻想的成份减少了，现实的比重增加了，但含混性和不确定性依然存在，幻想与现实的界限依然模糊。无论一开始事件演进得多么“平淡无奇”、多么“真实客观”，但末了不由你不击节称奇，这是因为比奥伊·卡萨雷斯既不同于卡夫卡也不同

① 远的且不说，在同时代的阿根廷作家中，科塔萨尔、马雷查尔、萨瓦托、普伊格等都是以旅行为契机而创作出了《掷钱游戏》（1963）、《亚当·布宜诺斯艾利斯》（1948）、《关于英雄与坟墓》（1962）、《里塔·海华丝的叛变》（1963）等不朽名作。

于博尔赫斯，他的幻想既不是形而上的象征性表现也不是玄之又玄的文人游戏，而是现实（或人物心理）的自然演变，介于可能与不可能之间；有时则只是笔锋悄悄一转（或者说是“人物”突发奇想），使本来真实可信的东西披上了幻想色彩。这正是荒诞现实的自然形态：亦真亦幻，似真似假；也是现代人对自我、真理、爱情甚至存在的常有的特殊感觉：若即若离，飘忽不定。

大凡作家，都希望自己拥有更多的读者，比奥伊却不然。他认为文学和电影一样，是“遗憾的艺术”，白纸黑字，抹不去、砍不掉。因此，他一丝不苟，反复修改自己的每一部作品。即便如此，每当它们付梓出版（通常印数极少，一如《莫雷尔的发明》的人物——作家——叙述者所表示的那样，它们只为极少数“幸运者”而作），他便又后悔不迭，以致每次再版时都悉心修订。这无疑是他精益求精的最好见证（尽管他并不雕琢文字），或许也是他甘于寂寞的原因之一（因为他总是希望人们看他的下一本，而不是这一本）。所以，八十年代，当人们突然发现这块“新大陆”时，大多有相识恨晚之感；而他却惴惴不安，若有所失，像个腼腆的新嫁娘，生怕别人说长道短、评头品足。

其实，在赤橙黄绿青蓝紫杂然纷呈的现当代拉

美文学中，他的作品不但独树一帜，而且格外清新活泼，具有撼人心扉的艺术功力。

比奥伊·卡萨雷斯早年推崇超现实主义，后受博尔赫斯影响颇多，但走的却是另一条道路。“我惯于从现实的角度叙述幻想的故事。后来……我决定放弃幻想，改写爱情小说，结果却依然摆脱不了幻想的侵扰。……《大塞拉芬》^①及以后的作品仍是或几乎全是幻想小说。当然……在我的作品中，幻想只是大的框架，场景和人物都是现实主义的”^②，比奥伊·卡萨雷斯如是说。

是的，他的作品微观上是现实主义的，宏观上却是理想主义的，具有鲜明的人道主义倾向（他对人类命运的关心和忧虑、对爱情的渴望和憧憬^③、对丑恶的唾弃与鞭笞、对专制统治的蔑视与抨击，都入木三分）。然而他有自知之明（或者说是为了逃避某种责任、避免可能的非难），认为他的作品充

① 短篇小说集，1967年初版。本书选译的是1982年的再版本。

② 帕莱伊·德·弗朗塞斯卡托，《访阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯》，转引自特里尼达·巴雷拉《阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯及其小说》，1982年马德里版《〈莫雷尔的发明〉·〈大塞拉芬〉前言》，第17—18页。

③ 奥克塔维奥·帕斯称比奥伊·卡萨雷斯是“形而上”的求爱者。出处同②。

其量是一种比喻，一种自嘲，于人于世无害无益。
他说：

“幻想小说不会绝迹，尽管不断有人呼吁‘严肃’文学，指望用文学给困惑的现代人指明一条出路……殊不知众口难调，为全人类找到一条共同的出路谈何容易。况且小说家并非预言家，对现实评头论足、对未来想入非非才是他们的专长……至于幻想小说，它在人生道路和漫长的人类历史上，只不过是种比现实稍微超脱一点的永恒渴望罢了。”①

1991年3月30日于北京和平里斗室。

① 帕莱伊·德·弗朗塞斯卡托：《访阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯》，转引自特里尼达·巴雷拉《前言》，第20—21页。

《莫雷尔的发明》序

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

斯蒂文森^①在1882年说过，英国读者已不屑于情节小说；而英国读者则认为斯蒂文森很擅长写无情节或非情节小说。何塞·奥尔特加·伊·加塞特^②（《艺术的非人性化》，1925）也曾试图阐释斯蒂文森所说的对于小说情节的这种漠然态度。他在《艺术的非人性化》第93页上下结论说：“时至今日，令人感奋的故事已经掘尽。”他继而（在第97页）又说：“小说再也不可能以情节取胜。”他还在其他地方，用大量篇幅阐述他的这一观点，他说未来的小说是“心理”小说，认为一切冒险的幻想或幻想的冒险都将是缺乏新意的和索然无味的。这种观点风行一时，至少是在1882年、1925年甚至毋庸置疑地还有1940年。然而，有人却对此大不以为然（在这些

① 斯蒂文森（1850—1894），英国作家。

② 奥尔特加·伊·加塞特（1883—1955），西班牙作家、文艺批评家。

大不以为然的人中有阿多尔福·比奥伊·卡萨雷斯一个)。而他们不是没有道理的。下面就让我来说他们的理由吧。

首先，情节小说具有严谨的内在结构（当然也免不了会有自相矛盾的地方，对此我既不想夸张也不想淡化）。典型的“心理”小说却显得比较紊乱。俄国作家及其追随者们已经反复证明：幻想是没有止境的。因为太幸福而自尽，由于太仁慈而杀人；因为相爱而永远分离，由于友情太诚实而告发朋友……凡此种种是情节小说的幻想的自由，它们尽可以抵消“心理”小说的紊乱的自由。其次，“心理”小说并没有放弃成为“现实主义”小说的企图：“心理”小说家因此避而不谈语言的假设性特征，而极力赋予了含混（极度的含混）以精确性和可信性。有些章节，譬如马塞尔·普鲁斯特^①的某些章节，简直令人难以接受，看到那些地方，就好比回味平日里无所事事的无聊。情节小说则不同，情节小说通常是作为现实的再现而不允许虚构的对象有半点马虎的。为了不拾人牙慧，不重复《金驴》、《辛巴达航海旅行记》或《堂吉珂德》的动人故事和冒险经历，情节小说必须有新的、严谨的情节。

这是就小说艺术特征而言的。此外，从经验的

① 普鲁斯特（1871—1922），法国作家。

角度看，人们都懊丧地说我们这个世纪将难以创造出动人心弦的故事，以至于谁也不敢贸然试笔，用新的故事去超越前人。的确，斯蒂文森比切斯特顿①理智得多、尖锐得多、激昂得多，当然也易被人接受得多。然而，就情节而言，斯蒂文森的作品就不免相形见绌、黯然失色了。同样，狄更斯②尽可以沉溺于他精心构织的恐怖之夜和迷宫般的心境，但在表述 unutterable and self-repeating infinities③内心感触时，比类似的卡夫卡④寓言要逊色得多。奥尔特加·伊·加塞特说得好，巴尔扎克的“心理”描写不尽如人意。其实巴氏小说的故事情节又何尝不是如此。还有莎士比亚和塞万提斯，他们都曾热衷于女扮男装的故事，而且一经他们妙笔点化，少女虽姿色不减然能以假乱真。只不过在我们看来，这早已不是什么奇迹。我并不迷信现代性，也决不厚今薄古地去断言今天同昨天或明天同今天的区别，但却坚信任何过去的时代也没能像今天这样创造出令人叹为观止的故事情节，如《拧螺丝》、《审判》、《大地上的旅行者》和这部由阿多

① 切斯特顿（1874—1936），英国作家。

② 狄更斯（1812—1870），英国小说家。

③ 英文：不可言喻却又缠绵排侧。

④ 卡夫卡（1883—1924），奥地利小说家。

尔福·比奥伊·卡萨雷斯在布宜诺斯艾利斯创作的小说。

侦探小说（本世纪另一种长于情节的体裁）讲的也是些令人叹服的既神秘又可信的故事。阿多尔福·比奥伊·卡萨雷斯在本书的字里行间幸运地解决了这样一个难题：用幻觉、幻想和象征（而不是超现实的假定）谱写了一部新的、充满奇迹的《奥德赛》。悞于有可能以偏盖全，我禁止自己对小说的情节及其充满睿智的结构和细节进行评鹭。我只想比奥伊艺术地超越了奥里杰内斯①、圣阿古斯丁②和路易斯·奥古斯特·布朗基③思考的问题，革新了丹特·加布里耶尔·罗塞蒂④用令人难忘的诗吟诵的观念：

I have been here before,
But when or how I cannot tell;
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound, the lights arou-

① 奥里杰内斯（？—254），古罗马神学家。

② 圣阿古斯丁（354—430），古罗马神学家。

③ 布朗基（1805—1881），法国政治家、作家。

④ 罗塞蒂（1828—1882），英国诗人。

nd the shore……①

西班牙语文学中，还少有理性的幻想作品。我们的古典作家擅长比喻和讽刺性夸张，偶尔也搞过文学游戏，但却没有给我们留下多少脍炙人口的故事；近现代情况更糟，我所记得的只有《神秘的力量》和圣地亚哥·达波维的个别作品（可惜它们鲜为人知）。《莫雷尔的发明》（这个题目使人联想起另一个海岛发明家——莫罗②）给我们的大陆、我们的语言文学带来了新的希望。

在同本书作者议论了所有细节之后，我以为用完美这两个字来评价这部作品将不会过分。

（陈众议译）

① 英文：我曾经到过此地，

却不知何时、何如：

我只知门外有草地，

有馨香，

有叹息，有阳光普照的海岸……

② 古斯塔沃·莫罗（1826--1898），法国画家。

总 序

我们正处在20世纪的最后十年。人类文学发展的历史长河，时而如崇山峻岭，巍峨壮观，时而荒凉沉寂，寸草不生。但无论是排山倒海，似波浪滔天，或者波澜不兴，如古井死水，我们都可以发现除了文学发展的不平衡性的规律以外，还存在着一个带普遍性的规律，即文学范型的探索和创造的非常规时代与文学范型的完善、成熟、整合的常规时代之间的交替递进，轮番出现的规律。简言之，凡侧重于创造和探索的时代过后，一个侧重于整合的时代就必然接踵而至。反之，当一个常规创造的时代达到了自己审美范型的顶峰之后，创造的内应力就重新开始积聚并期待新一轮的喷发。新的审美范型的探索和创造，只是为下一轮的整合铺平道路。创造和整合的轮番出现，循环往复，以至无穷，构成了源远流长的世界文学史。需要指出的是，所谓整合，本身就包含着扬弃、继承、修正、完善和综合。每一时代的文学，都是把已往历代文学积累之总和作为此时此刻的出发点，后者是前者影响的结果，前者则是后者萌生和成长的摇篮。那么，在人

类文学的长河中，20世纪文学的主导倾向是什么，受着什么规律的支配呢？我们可以确定地说，20世纪是一个非常规型创造和探索的时代，就审美范型的创新和探索的广度与深度而言，文学的发展是已往任何一个世纪所无法比拟的，各种文学思潮的兴衰消长，文学流派的频繁更迭，都是史无前例的。我们完全可以说，20世纪文学发端于19世纪文学母体之中，凡19世纪文学高峰之后所遗留下来的空白已被完全填满，它所有的端倪和萌芽都被发展和壮大了；凡所有能走的路，不能走的路，或根本没有路的地方，都有20世纪的作家们在走和走过；所有的文学蹊径都被开辟了，拓宽了；所有文学王国的宝藏都有人从岁月湮没的尘封中重新进行发掘和利用。这是一个创造精神勃发的时代，也是一个光怪陆离的混乱时代。这是一个满目锦绣的时代，也是一个赝品假货充斥的时代。也许，这个文学创新的年代，还不曾产生如同莎士比亚、歌德、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基那样雄视千古的文学巨人，但在“世纪团体赛”中却可以稳操胜券。这也从一个侧面说明非常规创造时代在期待着下一轮全面整合时代的到来。历史告诉我们，集大成的文学巨人常常是一个时代的结束和另一个时代的开始，是整合时代最鲜明的标志。其次，20世纪的文学表明，不论是创作实践，还是建立在创作实践基础上的理论，

均使已延续了许多个世纪之久的“模仿论”理论及其文学形态难以为继。20世纪文学是人的主体精神大放异彩的时代,是向人的内在深度世界进军的时代,这是一个对艺术掌握世界的方式方法进行了前所未有的大幅度变革的世纪。就每每成为时代审美变革先驱的诗歌而言,象征主义以降和超现实主义诗歌潮流的绵延,拉开了人们对已往诗潮的历史距离,或者说这两大诗潮把前此的浪漫主义推到了历史背景之中,先前的那种耀眼光芒在后世人的心眼中已大为黯淡。意识流小说的崛起,使全知全能的小说叙述角度在神圣艺术真实性的旗帜下受到怀疑,它赖以存在的文学假定性地基已被摇撼,因此,拉美文学的“爆炸”导致了魔幻现实主义的崛起,并使它成为本世纪的文学奇观之一,比别的文学多一层整合的倾向也就不奇怪了;表现主义、荒诞派和黑色幽默等的艺术审丑倾向,使传统的真、善、美的艺术组合遇到叛逆性的挑战……如此等等,那种对人类文学艺术的两分法(现实主义和浪漫主义),再也不可能对20世纪多彩多姿的文学艺术作理论概括了。

20世纪文学成就的创新是巨大的,但从文学创新的背景来看,不难发现这个背景有其崇高、光明和残酷、黯淡相互交错的一面。在20世纪,人类经历了空前规模的两次世界大战。20世纪还是科学技