

La nuvola di smog - La formica argentina

萧天佑 袁华清 译  
「意大利」卡尔维诺 著

# 烟云 阿根廷蚂蚁

译林出版社

伊塔洛 ● 卡尔维诺

LA NUVOLO DI SMOG

LA FORMICA ARGENTINA · ITALO CALVINO

伊塔洛·卡尔维诺

烟云 阿根廷蚂蚁

萧天佑 袁华清/译

## 图书在版编目(CIP)数据

烟云 / (意)卡尔维诺著; 萧天佑译. 阿根廷蚂蚁 / (意)卡尔维诺著; 袁华清译. —南京: 译林出版社, 2012.4

(卡尔维诺经典)

ISBN 978-7-5447-2230-8

I. ①烟... ②阿... II. ①卡... ②萧... ③袁... III. ①中篇小说—小说集—意大利—现代 IV. ① I546.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 152899 号

### *La nuvola di smog/La formica argentina*

Copyright © 2002 by The Estate of Italo Calvino

Published by arrangement with The Wylie Agency (UK) Ltd.

through Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © 2012 by Yilin Press

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字: 10-2010-339 号

书 名 烟云 阿根廷蚂蚁

作 者 [意大利] 伊塔洛·卡尔维诺

译 者 萧天佑 袁华清

责任编辑 陆志宙

原文出版 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, Italia

出版发行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版传媒股份有限公司

译林出版社

集团地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

集团网址 <http://www.ppm.cn>

出版社地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

电子邮箱 [yilin@yilin.com](mailto:yilin@yilin.com)

出版社网址 <http://www.yilin.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本 850 × 1168 毫米 1/32

印 张 5

插 页 4

字 数 73 千

版 次 2012 年 4 月第 1 版 2012 年 4 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5447-2230-8

定 价 22.00 元

译林版图书若有印装错误可向出版社调换

(电话: 025-83658316)

## 前 言

《烟云》（1958年）和《阿根廷蚂蚁》（1952年）第一次作为书出版，是在1958年出版的大型卡尔维诺《短篇小说集》第四卷（《艰难的生活》）中。在1965年10月，卡尔维诺决定将它们合成为埃伊纳乌迪的“珊瑚”丛书的一本小书，在此之前，他在1963年还单独重版了《地产投机》，是《艰难的生活》的第三篇。

我们重印了作者为此写的封面勒口文字和一篇1964年的关于《烟云》的谈话作为前言。随后，也许是由于想要将这篇谈话收进他的一个随笔作品的集子，卡尔维诺给它加了一个标题和一段卷头语（引文请参阅埃伊纳乌迪出版社的《短篇小说集》第一版的有关部分）。

《烟云》是一篇不断地倾向于变成某种别的东西的短篇小说：社会学随笔或隐秘日记，但是伊塔洛·卡尔维诺总是能够以他的那套由喜剧性的插科打诨和耸肩膀构成的防御战术来对抗这些倾向。这种防御战术使他能够停留在他自己的氛围中，处在象征性的变形、从真实事物中提炼的

现实性、情绪的发泄和散文的诗意之间。

我们发现自己所面对的世界的图像和表意符号就是烟，是装载着工业城市的化学废弃物的烟雾。每一个人物都有他自己的对抗这烟雾的方式：专家出身的官僚科尔达，魅力女孩克劳迪娅，工会领导人巴萨鲁齐，房屋出租者玛格丽蒂，一般群众阿万德罗。在他们当中，无名的主人公似乎拒绝任何虚幻的逃避和任何空想的位置变换，固执地要按事物本来的样子去观看它们，要一直目不转睛地观看它们。如果他期望什么，那也仅仅是从他正在看的东西中期望一个图像，能够用来与另一个图像对抗；小说结束时并没有肯定地告诉我们他已经找到了这图像，而仅仅是不排除有可能找到这图像。

这本书还包括另一篇在几年前写的非常不一样的小说《阿根廷蚂蚁》。作者想要将它与《烟云》并列在一起，是由于一种结构和道德上的近似。在这里，“生活的不幸”来自自然：侵扰利古里亚海岸的蚂蚁<sup>①</sup>，但相同的是中心人物

---

<sup>①</sup> 在1984年1月30日写给戈弗莱多·福菲的一封信中，卡尔维诺明确地说：“《阿根廷蚂蚁》不是像所有的批评者一直说的那样，是卡夫卡式梦幻小说。它是我在一生中写的最现实主义的小说；我以绝对的精确描写在我童年时期，也就是二十和三十年代，阿根廷蚂蚁入侵圣雷莫和利古里亚西海岸很大一片地区的耕地的形势。”（《新浪潮》，第100期，1987年7月—12月，第418页。）——编注

淡然的斯多葛主义态度，他不接受为对抗蚂蚁而向他建议的任何形式的行动措施；相同的还有小说结局时写到的那种贯穿在各种图像中的临时净化。

## 关于《烟云》给一位批评者的信

《新浪潮》第32—33号。信评述了这本杂志的领导人马里奥·波塞利就我的短篇小说《烟云》所写的一篇随笔（《等待的语言》，《新浪潮》第28—29号，1963年春）。波塞利在杂志的第36号（1965年）一点一点地回答了我的信，特别是对于有关新的批评方法的争论。《新浪潮》是最早在意大利提出新的批评方法的杂志之一，而我当时对这新方法完全不懂（波塞利在他对我的信的回答中将会谴责我把这种方法定义为“风格批评”，从而混淆了“美学文体批评”和文本批评、语言学文体批评、语义学批评）。比起对于有关新的批评方式的争论来说，这篇文章对于我就像是对我的作品的再阅读的完全客观的体验一样重要（这次重读是由对一部译文的校订引起的）。

亲爱的波塞利：

我想要写给你的，既不是就你屈尊对于我的短篇小说《烟云》的语言所做的研究提出一些意见，也不是针对你的文章令我想到的文体批评做一番思考。由于我对于这个论

题没有丝毫的理论准备，因此我的评语也许就方法论而言是危险的，只是根据一个经验主义者的口授，根据一个人对于一篇他自己就是作者的文字所具有的这种完全是特殊的和主观的经验而写的。

给予我帮助的是这个事实，《烟云》这篇我在六年前写的小说，我最近为了校订其译文，非常仔细地与我的法文译者重读了它。这是一项艰苦的劳动。所有的人类语言都有某种共同的东西，即使是芬兰语和班图语，但是有两种语言，在它们之间绝对不可能建立起任何的对等，这就是意大利语和法语。用意大利语想的东西不能以任何方式用法语说出来，必须在另一种表达方式中重新想它，这种表达方式必定将不容纳意大利语表达方式的所有意义或者是容纳了意大利语表达方式所没有预料的另一些意义。对于我来说，这是一个机会，可以真正地读我曾经写的东西，理解每一个句法衔接或每一个词汇选择的意图，并最终判断在我的写作方式中是不是存在一条线索、一种必然性、一个意义。在几个星期的这种对于我的某些短篇小说所做的工作之后，我终于知道了许多有关我如何写作的事实：正面的和反面的。自然，这些并不该由我来告诉你，并不应该由我来提示批评者。但现在，正如人们所说，“凭借这个



体验”，我将从中抽取出一些对于我们的争论有用的普遍思考。

你的研究是以一份清单开始的，它包括了在《烟云》中查找出来的一系列文体因素。在这种分析中，我要说，首先必须为每一种因素确立它被查找出的区域，也就是说，确定它是不是：

仅仅为被考查的作品所特有的；

或者是作者的所有作品中所特有的；

或者对于整整一个文学流派、倾向或季节都是特殊的；

或者在这个时代或这个国家的所有文学中都是可以查找得到的。

例如，显然，当你把“对传统句法结构规则的遵守”当成我的小说的第一个文体因素时，你没有谈到任何具有特征的东西，因为所有上过中学的人都研究过句法结构，每天都有以这种句法结构或好或坏地写成的书和报纸被人们读。实际上你想说的是，我并不是写独立的作品或“意识流”，这些在意大利是非常稀少的写作方式，至少在1958年，就短篇小说而言是如此。但我们开始读小说吧。第一句：那是个对于我来说丝毫也不重要的时期，我迁到这个城市安顿下来。你看到在这里已经开展了关于那种被理解

为二十世纪中期意大利文学中的传统句法结构的東西的全部话题，一个最富于历史和参照物的话题，句法结构的第一个样本已经向你展示了这些参照物。

但我们来看你的清单的第二个因素：“对于一种毋宁说是贫困的和无装饰的，在那种最不文学的词汇中选择出来的词汇的使用”。这里你触及了一个重要点，因为在词汇中，甚至是在全部的表达方式中，对于“贫困的和无装饰的”，对于“不够文学的”选择，由“灰色和苍白构成的”“朴素的”——正如你在前面已经说的——语调，构成——我要说，有计划地——当代意大利文学中的一个广阔区域的特征。这对于一篇随笔来说也许是一个极美好的主题：当代意大利文学的“灰语调”，它能从文体学的语调转移到想象的层面并从想象的层面转移到心理学的语调和道德的责任。自然，一篇这样的随笔本应在莫拉维亚作品中有它更为绚丽和不容置疑的例证，甚至应当定义一个从来没有被我们的文学地籍册统计过的“莫拉维亚主义”的界线。另外，也应该以比伦基的标准，将托斯卡纳人的各种不同的灰色放在关键位置，然后，是卡索拉的标准（我想到了巴萨尼在几年前就卡索拉的“来自铁路工人的”灰色语言的一篇极好的短文）。最后也许还要定义另一些语言极端简化

的文艺思想，例如金斯伯格的文艺思想。只有当你确定了这种灰色风格的地理学，然后根据方言的色彩将它摆放在作为语言的基本骨架的方言（从维尔迦到帕维塞）和多语言主义（从斯卡皮利亚杜拉文艺运动到加第斯主义）的对立位置上，并且了解了灰色区域与今天那些最有色彩的区域之间能有哪些关系；只有当你决定了在什么区域巴萨尼的作品要被视为典范（也就是将“市民”语言的最忧伤的表达包容进一个相对于具有讲话思路的“高等”文字来说处于第二层次的持续“假嗓子”的空间里，这种“假嗓子”也许是有其自己方式的另一种色彩多样），而在他之前，是索尔达提的作品。只有当你完美地定义了应当用的词和范围和决疑法，你才能过渡到考查特殊事例。

因此，我把对第二个因素的陈述分解为三句话：

1) 意大利文学中存在一个很大范围，在这个范围里，文体学的理想指向一种贫困而无装饰的语言；

2) 卡尔维诺就其全部作品而言是远离这种文艺思想或与之陌生的（例举）；

3) 在短篇小说《烟云》中他却表现得靠近这个思想。如何？

在这里可以开始对于所说到的文本的分析，也就是对于词汇和风格的种种不同选择的检查和分类。

我们在上文已经引述了小说开头的那个常被人说并且由平庸言语织成的句子。略下一点，我们发现了声音：神经质的声音。如果作为范例我们是从，比方说，莫拉维亚出发的，那么我们意识到通过这些例子，我们已经超出了作为特征化和色彩的这个出发点：我们已经更加接近帕维塞。在最初的几行中有这样的一句话：对于一个刚下火车的人，人们知道，城市只不过是一个车站。它使人想起帕维塞特有的某些被多数人公认的、紧密的、简洁的语言特质。

但是在第三行已经有一个这样的句子：我当时没有任何安顿下来的欲望，这句话使我们接近了一个更高的反思的语调；在接下来的那些行里，我们发现：临时的，内心的安定，苍白的，破碎的，也就是说我们越来越走向一种批评的、文学的词汇。

我觉得唯一的办法是求助于这样的一种公式（我认为，这种公式不光对于我的许多小说，而且也许对于许多与我毫无关系的作者都是重要的）：一种严肃的风格，它有着一种灵活性，这种灵活性能够使它达到更高的、诗化的或散文文化的语言的尖峰，而不改变其内在连贯性，经常使用口头语和习惯语，因为它们常常起着漠视和对立的作用（这

个作用当然是有意的)。

在这样一种公式中，你就能使这样一个在我看来是一个相当典型的标本的句子变得精确：如果我再年轻几岁，对生活抱有更大希望，那么这项新的工作，这个新的城市，也许能使我感到兴奋或满意。总之，所有的分析都能被限定在这个句子里：在几乎所有可能的运动里都有一些在短篇小说中所使用的各种不同的语言层面。

在这一点上，我将不再满足于提取散乱的表达方式，在这种提取中，有意识选择的、无意识选择的和根本无选择的因素相互混合。(也许对于研究者来说它们全都有着同样的重要性，但对于我来说，看见你以相同的狂热把两种不同的虚词都放在你的显微镜的镜片下，就有一种奇异的效果，一种是那些我想要在其中托付表达方式的最秘密财富的虚词，另一种是那些我并没有在其中放入任何表达意图的虚词，它们在这里，只是因为我想要在这里而不是在别处说这件事。)我们将过渡到对大量的最完善和最紧密的文字的审视，也就是过渡到我想称为大量的“图像-文字”，这些图像文字后来都是被写得最多的点，不论是短还是长。

我相信，在我的所有作品中，人们注意到有一些被写得最多的部分，和一些被写得最少的部分，在前者中，写作

的努力是巨大的，而后者就像是用油画画出的部分旁边的用草图画出的部分。（它发生在我身上，我相信这种事也发生在所有人的身上，除了福楼拜——但即使是在这里，我也不发誓——和曼佐尼，曼佐尼有一个另外的问题；自然，这种事与克罗齐对诗和结构的区分毫无关系，甚至可能在某些情况下是相反的。）

纸页不是可塑性材料的一个单调的表面，它是木头的剖面，在这上面，人们能够跟踪线索是如何走的，在这上面人们打结，在这上面派出一个分支。我相信批评的工作也是——或者也许首先是——看文字中的这些区别：在哪里堆积了更多的劳动，以及在哪里劳动最少。

现在，在这些写得最多的部分里，有那些我称为写得小小的东西，因为在写它们时正巧（我是用钢笔写作的）我的字变得非常非常小，字母o和a中间的孔都没有了，被写成了两个点；还有我说的写得大的部分，因为字变得越来越大，有的o和a的里面竟然能放进一个手指。

那些写得小小的部分，我的意思是说它们是这样一部分，我在它的当中倾向于一种动词的浓度，一种描写的细致。例如：对烟云（《短篇小说集》，第547页）或工程师办公室的玻璃窗（第552页）或成为毁灭的图像的化装舞

会（第560页）或是与外面的雾构成对比的啤酒店（第544页）的描写。在对这些点的审视中你将看到，和动词的浓度、词汇准确的努力等等一样，我们比以往都更远离了定义等等。而所有这些细致等等都倾向于体现（就像在卡尔维诺的另一些书中的类似情况一样）不仅仅是图像，而更是一些抽象的幻象等等，等等。

总之，你看，我什么也不想知道，我所能对你说的唯一的东西，就是关于这一点，只有通过对于文章的考察，才能理解我所写的东西的某种最终意义，如果有的话。

然而被写得大的部分恰恰是那些倾向于词语稀少的部分。作为例子有一些非常短的风景，几乎就是些诗行：那是秋天；有的树是金的（第523页，也被你引用过）。

这种短小的风景在《艰难的爱情》系列里的那些小说中还有很多，那些小说就风格和构思而言是与《烟云》相似的，在翻译成法文时，这些给我带来了很大的烦恼，因为根本不能把它们译出来。和我的翻译者在一起时，为了向他解释我当时想要做什么事，我开始引用莱奥帕尔迪的诗句：*e chiaro nella valle il fiume appare*（明亮的，河出现在谷中），时不时地参考但丁和彼特拉克之后的意大利抒情诗中的语言；所有那些当一个人在巴黎时能够说出来，

而当他回到意大利，就再也没有那张不可缺少的可恶嘴脸说出来的东西。

总之，轨迹也许是这样的：意大利二十世纪——诗和散文——的词语稀少的倾向也以某种方式穿过了我所写的东西。在我们所观察的这些小说中，这个倾向与一种对立的因素相伴随和对照，这就是词语的密度。这种倾向有多少，另一种倾向有多少？这个遗产意味着什么？我不知道，但是我觉得这是一个贴切的历史文体问题。

现在我们回到出发点：贫穷，朴素，苍白，灰色。我们把它放在哪里？我觉得，我们像放置一种内容（客观的和心理的）一样放置它，这种内容，主人公（或抒情诗的我，或在自己的叙述投影中的作者本人）想要选定，想要毫不间断地保持在眼前，想要与自己同一，但是（这个主题已经由最初的几行给出来了）要通过一个意愿的行动，一个选择。这里的证据正是他用于描述这灰色等等等的语言，而不是一种范围等等等等。

这种状况的最明显的迹象是什么？是对灰的、苍白的、灰色、苍白这些词的频繁使用（你也注意到了）。在一种灰色和苍白的语言里，不能使用灰色的和苍白的这些词，因为这时涉及到一种从灰色和苍白之外进行评价的语言。（在



一种灰色的语言里，灰色的一词只能被用来说一件灰衣服是灰色的；至于“苍白”，如果我们不去轻信它的某种比较晚近的和被报纸和市民滥用的幸运的话，它可以说是——一个高等的、有学问的词。）

还是在内容的层面，如果一个作家为了再现一个灰色的和苍白的主题而使用灰色的和苍白的词，很清楚，这是个琐碎的作家，也就是一个给事物命名的而不是进行再现的作家。于是乎？于是，或者我是个琐碎的人，或者我的主题不是琐碎的。那么谁会是谁的？可能不是“灰色”（如果我们想要继续这样称它），而是与“灰色”的关系。

这样，从对语言的定义你就能过渡到对小说内容的定义。但这是以更为广泛的方式，而不时常要求词音对词义的证实。这样一来我们所拥有的就不是一篇真实和真正意义的小说（因为没有——一个故事，关于这个人没有说过——我们并不感兴趣——他先前发生了什么事，使得他去选择——看起来是这样——这种生活和这种态度，也许对比了没有出现的另一种生活和另一种态度，另外他的一个故事也没有能够在后来画出轨迹，除非是以他的职业的那些小小的变动来画轨迹，而我们已经知道，他的职业是微不足道的），而是对一个人与一种现实的关系（历史的一社