

○ ● | 拜德雅
○ ● ○ ● | Paideia
○ ● | 卡戎文丛

疯狂的谱系

从荷尔德林、尼采、梵·高到阿尔托

白轻 编

米歇尔·福柯 等著 孔锐才 等译

L A F O L L I E

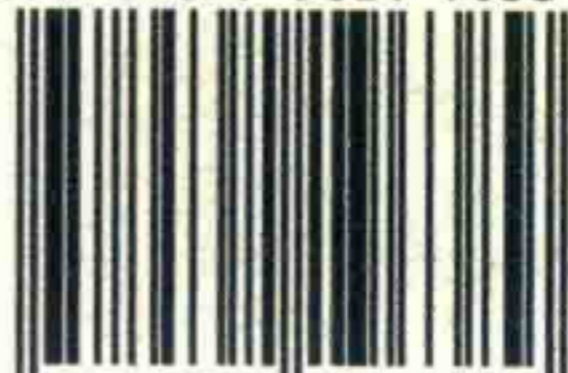


西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

完美的疯狂 莫里斯·布朗肖
荷尔德林与父亲的问题 让·拉普朗什
父亲的“不” 米歇尔·福柯
钱拉·德·奈瓦尔:书写生存,或作为自传的疯癫 肖萨娜·费尔曼
奈瓦尔,不幸的人 茉莉娅·克里斯蒂娃
奈瓦尔的幻象 安托南·阿尔托
尼采的疯狂 乔治·巴塔耶
病人的最佳发明 皮埃尔·克罗索夫斯基
永恒轮回、语言与疯狂 莫里斯·布朗肖
地下室超人:疯狂诸策略——尼采、瓦格纳和陀思妥耶夫斯基 勒内·吉拉尔
梵·高的作品与他对自身疾病的态度 卡尔·雅斯贝尔斯
献祭的残损与梵·高的断耳 乔治·巴塔耶
文森特和梵·高 罗歇·拉波尔特
梵·高,被社会自杀的人 安托南·阿尔托
雷蒙·鲁塞尔 安德烈·布勒东
迷狂的心理特征 皮埃尔·雅内
雷蒙·鲁塞尔作品中的构想与现实 米歇尔·莱里斯
封闭的太阳 米歇尔·福柯
雷蒙·鲁塞尔或真空之惧 吉尔·德勒兹
安托南·阿尔托,被社会自杀的人 马尔瑟兰·普雷奈
阿尔托 莫里斯·布朗肖
阿尔托或受刑的思想 罗歇·拉波尔特
罗德兹的善人 西尔维尔·洛特兰热 加斯通·费尔迪埃

上架建议:文化研究

ISBN 978-7-5621-9638-9



9 787562 196389 >

定价: 68.00元

疯狂的谱系

从荷尔德林、尼采、梵·高到阿尔托

白 轻 编

米歇尔·福柯 等著 孔锐才 等译



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

疯狂的谱系：从荷尔德林、尼采、梵·高到阿尔托 /
(法) 米歇尔·福柯等著；白轻编；孔锐才等译. -- 重
庆：西南师范大学出版社，2018.10

(拜德雅·卡戎文丛)

ISBN 978-7-5621-9638-9

I. ①疯… II. ①米… ②白… ③孔… III. ①名人—
人物研究—世界—近现代 IV. ①K811

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 228987 号

拜德雅·卡戎文丛

疯狂的谱系：从荷尔德林、尼采、梵·高到阿尔托

FENGGUANG DE PUXI CONG HE'ERDELIN NICAI FANGAO DAO A'ERTUO

白 轻 编

米歇尔·福柯 等著

孔锐才 等译

特约策划：任绪军 邹 荣

特约编辑：任绪军

责任编辑：应 娟

书籍设计：陈靖山（山林意造）

出版发行：西南师范大学出版社

地 址：重庆市北碚区天生路 2 号（400715）

网 址：<http://www.xscbs.com>

印 刷：重庆共创印务有限公司

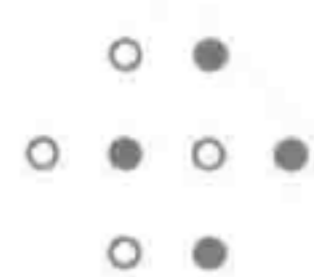
幅面尺寸：130mm × 200mm 印张：15.625 字数：325 千

版次：2019 年 1 月第 1 版 印次：2019 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5621-9638-9 定价：68.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究



拜德雅
Paideia
卡戎文丛

摆渡阅读的创痛

——保罗·策兰

总 序

一个文丛的起源往往是一段无意识的文本聚集的历史。

在写作的漫长漂泊中，过去和未来的文本，已被时间的洪流所席卷，散布于浩瀚书海的各个角落。总有人徜徉于这书海的两岸，拾捡思想的残片，或扬帆远航，追赶写作之余波。这些阅读者、评论者、阐释者，或有某种收藏的癖好，在心中秘密地绘制宝物的地图，以便进行一场无止无尽的文本打捞工作。就这样，他们的冒险再次成为了一部作品，一本回忆录，一座博物馆。那里的每一张纸页，都是被遗忘之物的神秘面容。断片、图谱、蒙太奇、档案……如此之多名词命名的只是同一门古老的艺术。然而，比这记忆的艺术更为古老，且在书物的终结之后继续存在的东西，乃是构成星座的无形之线，造就地貌的深层力量，世代相传的隐秘谱系。或许，正是这些东西在被挖掘的文本发出召唤之前，让它们以一种若即若离的方式，发生了聚集。而今天所谓的“文丛”的使命，不过是探索那一次次聚集的未知的边界罢了。

在这个意义上，文丛代表了边界的生产 and 开拓：不仅是划界的行为，更是极限的运动。它要求从界限的一边越向另

一边，从此岸到达彼岸。

卡戎就诞生于两个世界之间的这场越渡。

但卡戎是谁？摆渡者。摆渡什么？来自别处的理论，怪异的思想。为什么摆渡？因为总有一个声音持续而急切地要求着它：“带我过这急流”（Fahr mich durch die Schnellen）。可这声音属于谁？属于语言本身。它是怎样的？或许是最诡异的；无疑是最为切心的私语，一个难以言说的秘密，同时又被他者所持有，飘于杳不可知的外部；总在夜里悄悄地袭来，如同一个亡魂。亡魂？是的，摆渡发生在一个被诅咒了的边界，它所携带的正是灵薄的语言，第三类语言。这里难免会有危险？是的，会有迷津和船难，但请相信卡戎，相信其眼中之火会照亮前头。可没有赫拉克勒斯的神力，又如何摆渡呢？一桨一棹，一笔一划，唯有漫漫的劳作，这是书的命运。

诚然，一个时代总有它的读物。卡戎之书所怀有的欲望，绝不只是被这个健忘的时代阅读。这不是说书以某种超越时间的方式谋求永生（永生的幻觉由来已久，但火焰见证了它的破灭），相反，书总必须准备好面对它的缺席，把自身化为踪迹的速朽。然而，踪迹的消失里仍有一丝不可抹除的剩余，速朽的记忆里或有一个飘荡的回音，那恰恰是书留下的问题。在根本上，每一本书都是名副其实的问题之书。卡戎之书必将携着问题到来，通过一次次的摆渡，发起对边界的追问，而如此的追问，乃是思的虔诚。

白 轻

2015年9月

编选说明

在《古典时代疯狂史》里，米歇尔·福柯写道：“在荷尔德林之后，奈瓦尔、尼采、梵·高、雷蒙·鲁塞尔、阿尔托都进行了这项冒险尝试，直到以悲剧收场，也就是说，直到非理性体验在疯狂的弃绝之中遭到异化为止。”荷尔德林、奈瓦尔、尼采、梵·高、鲁塞尔、阿尔托：福柯点出的这六个人的名字构成了现代世界内部一个疯狂的谱系。他们是哲学、文学、艺术和戏剧的历史上卓越的天才，但他们的天才之光也发于其疯狂的自燃。虽然身处不同的时代，陷于不同的病情，但他们经历了被理性世界放逐、被精神病学囚禁的相似命运，并在其精神崩溃的边缘，在其肉体苦痛的尽头，继续着他们追求作品之完成的共同冒险。这个天才的谱系用破碎的言词和迷乱的色彩揭示了一个将一直困扰我们心灵的谜题，那就是伟大的作品如何成功地把疯狂或福柯所声称的“作品的缺席”置于其诞生的内核。尼采在都林抱马痛哭，梵·高用剃刀割下耳朵，阿尔托在电击里灵魂出窍：这些不只是生命的悲剧事件，它们同样标出了思想与非思、语

言与沉默、作品与无作之间永恒斗争的极限时刻；在这一刻，思想沦入非思的黑夜，语言沉入沉默的深渊，作品落入无作的废墟，并不是为了宣告终点的来临，而是为了打开一个早已得到预示的本源的位置。在福柯之前，在福柯之后，面对疯狂的谱系，当法国思想（不管是超现实主义还是精神分析，不管是文学批评还是哲学研究）试图解释疯狂那一不可解释的现象时，它总会触及这个作为不可能性的位置。对此位置的探索终将决定我们所谓文明的正常目光对一切界域之外的存在的态度，而每一位亟需世界认同和肯定的幽暗天才也总以暴烈扭曲的姿势表明了其真正异于常人之处，其创造的无穷力量，恰恰是他的苦难、他的疯狂。

摆渡者

- 尉光吉** 1990年生，中国人民大学哲学博士，南京大学艺术学院助理研究员。出版有《不可言明的共同体》（与夏可君合译）、《艺术与诸众：论艺术的九封信》、《普尔奇内拉或献给孩童的嬉游曲》、《奇遇》等译著。
- 孔锐才** 1984年生，奥克兰大学哲学博士，主要研究兴趣包括法国哲学、神学、文艺理论等，已出版译著《导读利奥塔》、《导读德曼》。
- 张 凯** 1985年生，现工作于北京市社会科学院文化研究所，研究方向为法国哲学、文化研究、空间研究等。
- 赵子龙** 1984年生，现为巴黎四大硕士研究生，研究方向为19世纪法国文学，出于个人兴趣翻译法国当代

哲学家的文章，已出版译著《美感论》。

胡建鹏

浙江大学英语文学硕士，现任教于杭州某高校，在译《尼采的动物哲学》。

萧 易

2012年毕业于复旦大学外国语言文学学院，现居澳大利亚。出于爱好，数年来业余从事文学作品和文艺理论的译介，主要关注领域为性别研究、身体史和后现代理论。已出版译著《身体图景：艺术、现代性与理想形体》。

寿利雅

游学法国，现就读于巴黎一大，艺术史专业。

棉 一

毕业于香港中文大学文化研究系，目前从事电影评论工作。

张 骥

1990年生，香港中文大学性别研究专业硕士，现于广西师范大学出版社任图书编辑。

俞盛宙

1987年生，成长于上海，留学于巴黎高师哲学系。主要从事拉康与当代欧陆哲学研究，译有齐泽克《歇斯底里的至为崇高者》、巴迪欧《思考事件的涌现》、福柯《〈圣安东尼的诱惑〉后记》等文。

王 振

1982年生，上海人，目前专注于训诂学、词义学、文体学和翻译学的研究。

目 录

荷尔德林

完美的疯狂 3

莫里斯·布朗肖文 尉光吉译

荷尔德林与父亲的问题 31

让·拉普朗什文 孔锐才译

父亲的“不” 67

米歇尔·福柯文 张 凯译

奈瓦尔

钱拉·德·奈瓦尔： 89

书写生存，或作为自传的疯癫

肖萨娜·费尔曼文 孔锐才译

奈瓦尔，不幸的人 115

茉莉娅·克里斯蒂娃文 赵子龙译

奈瓦尔的幻象 151

安托南·阿尔托文 尉光吉译

尼采

尼采的疯狂 169
乔治·巴塔耶文 尉光吉译

病人的最佳发明 175
皮埃尔·克罗索夫斯基文 赵子龙译

永恒轮回、语言与疯狂 187
莫里斯·布朗肖文 尉光吉译

地下室超人：疯狂诸策略 197
——尼采、瓦格纳和陀思妥耶夫斯基
勒内·吉拉尔文 胡建鹏译

梵·高

梵·高的作品与他对自身疾病的态度 233
卡尔·雅斯贝尔斯文 萧易译

献祭的残损与梵·高的断耳 251
乔治·巴塔耶文 尉光吉译

文森特和梵·高 267
罗歇·拉波尔特文 寿利雅译

梵·高，被社会自杀的人 291
安托南·阿尔托文 尉光吉译

鲁塞尔

雷蒙·鲁塞尔 331

安德烈·布勒东文 棉 一译

迷狂的心理特征 337

皮埃尔·雅内文 棉 一译

雷蒙·鲁塞尔作品中的构想与现实 343

米歇尔·莱里斯文 张 骥 尉光吉译

封闭的太阳 363

米歇尔·福柯文 尉光吉译

雷蒙·鲁塞尔或真空之惧 377

吉尔·德勒兹文 张 凯译

阿尔托

安托南·阿尔托，被社会自杀的人 383

马尔瑟兰·普雷奈文 俞盛宙译

阿尔托 397

莫里斯·布朗肖文 尉光吉译

阿尔托或受刑的思想 407

罗歇·拉波尔特文 尉光吉译

罗德兹的善人 423

西尔维尔·洛特兰热

加斯通·费尔迪埃尔 文

王 振译



荷尔德林

德国诗人弗里德里希·荷尔德林（Friedrich Hölderlin，1770—1843）在18世纪末被诊断患有精神分裂症，其间歇的病情在1802年他徒步从法国返回老家尼尔廷根后开始恶化，终于在1805年被送入图宾根的大学诊所。但两年的治疗过后，荷尔德林的精神已陷入不可挽救的崩溃之中，只得寄住于一位木匠家里。这一状况一直持续到他死亡。正如法国作家齐奥朗（Cioran）在《苦涩三段论》（*Syllogismes de l'amertume*）里感叹的：“德国人的忍耐不知极限，甚至在疯癫中：尼采忍受了他的疯癫十一年，荷尔德林忍受了四十年。”

莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot，1907—2003）是战后法国思想界最早关注荷尔德林的人之一，其1949年出

版的文学评论集《火部》(*La part du feu*)已分析了荷尔德林的诗作及海德格尔的阐释。本书收录的《完美的疯狂》一文原题“*La folie par excellence*”，发表于《批评》(*Critique*)，第45期，1951年2月，第99-118页。后作为序言收入德国哲学家卡尔·雅斯贝尔斯的《斯特林堡与梵·高》一书的法文版(*Strindberg et Van Gogh, Swedenborg et Hölderlin*)。

让·拉普朗什(Jean Laplanche, 1924—2012)是法国著名的精神分析家，曾师从伊波利特、巴什拉和梅洛-庞蒂，他专注于性欲理论的研究，著有《问题式》(*Problématiques*)系列等近二十部理论作品，他也是《精神分析辞典》(*Vocabulaire de la psychanalyse*)的作者之一。《荷尔德林与父亲的问题》节选自让·拉普朗什的第一部专著《荷尔德林与父亲的问题》(*Hölderlin et la question du père*)的“引言”(Introduction)和“结语”(Conclusion)部分，标题为编者所加。

米歇尔·福柯的《父亲的“不”》原题“*Le « non » du père*”，是对让·拉普朗什的《荷尔德林与父亲的问题》一书的评论。该文最早发表于《批评》，第178期，1962年，第195-209页。后收入福柯文集《言与文》(*Dits et écrits*)第一卷。

完美的疯狂

莫里斯·布朗肖 文

尉光吉 译

荷尔德林的疯狂没有让医学知识惶惑不安。它可以被命名。其性格的主要特点是沉默寡言、孤僻、过度敏感；从青春期开始的性情紊乱使得他害怕自己会变得完全麻木无感（“我木然，我是石头”）；疾病的突袭首先表现为一种情绪和感觉的疲倦，接着是举止的轻微不稳定；终于，这些扰乱变成了一场危机，在世的生活变得不可能了，但智力活动并未遭到任何打断（荷尔德林用诗体翻译了索福克勒斯，这让席勒和歌德觉得荒谬，但受到了后人的称赞；他还写下了辉煌的赞美诗）；最终，当疯狂把他完全劈开的时候，其基本的生活，往往显得天真且得体，虽然已和世界格格不入了；举止略显做作，拒不接见外人，说话滔滔不绝却散漫无序，甚至其昔日风采的任何不可思议的延续都会打动我们（事实上，在某些时刻，他平常如此模糊的记忆，会显得完好无损；他还能够进行深刻的观察和真正的言谈，尤其是他的诗歌活动一直在持续——这只幸运的手没有停止过写作，有时还写下最动人的诗句，哪怕是在最后四十年无能为力的禁闭岁月期间）：这一切奇迹均属于精神分裂的正常现象。¹

但这样的表述意味着什么：一种异常现象的正常方面？在精神病院里，荷尔德林不是一个例外。有其他类似的人。

和他一样，他们也从世界中撤出并且远远地活着，可以说，单凭他们自身，但“他们自身”仍不算什么人。难以置信地缺席了，但也留心着，他们倾听并能够理解；陷入一种语无伦次的恍惚，他们是最难接近的人，但偶尔，他们也带着其未曾衰减的理性醒来。如同荷尔德林，他们矫揉造作，拘于礼节；固执地与世隔绝。若他们说话，他们的语言也是一种全然的混沌，或者，他们会写作、涂画。通常，虽已病入膏肓，他们也展示了出众的、甚至过度的智力品格；冷酷的理性全在他们身上，还显得有点多：有时，他们是引人注目的数学家，或者，根据医生的说法，他们倾向于成为形而上学家，并过度地使用他们的心灵（在这方面，荷尔德林仍然合乎“法则”：当他在世人眼中已经疯了的时候，他还越来越繁忙地工作并显得超越了他自己）。

如是概述展示了一种标准的分析，它注定要从一个一般的视角上来把握荷尔德林自身的特殊命运。接着，它会转向一种对作品的研究。最后，它不得不关注精神疾病以及它和创造性活动之间的关系问题。这个问题吸引了想象力，但“知识”从来不能超出最一般的断定阶段。当龙勃罗梭（Lombroso）的浪漫主义过时了之后，人们就一直喜欢说伟大的艺术家是伟大的，而不考虑他们的心理失常。梵·高疯了，但要成为梵·高，发疯还不够。据说——这是一个人最经常遇到的观点，至少是在法国²——疾病不创造任何东西，它只是释放了意识清醒的正常生命演练已经包含的种种被压抑、“被整合”了的次级功能。精神的扰乱取决于解体的程

度，并对整体的人格产生了或大或小的影响；但不管它们有怎样的意义，它们仅仅表达了一个从高级到低级，从完整生命到不完整生命，从自由到混乱，换言之，到奴役的过程。这本质上是柏格森提出的如下观念：“在精神领域里，疾病和退化不创造什么东西，而把一种新奇的特征赋予反常现象的表面上积极的特点，不过是正常现象的一个缺陷而已。”正常是被压抑着的反常。而反常是丰盛的表象——在最为人称道的例子里——它指示了一种真实的贫乏（甚至从这个角度看，更加准确的说法似乎是：疯狂是一种依赖于贫困，依赖于匮乏的丰富性）。

这些断言会有它们的重要意义，可一旦我们转向一个特定的例子，其帮助就显得惊人地有限了。

同样，我们会怀疑，所有宣称疾病对艺术作品产生了影响，断定疾病促进或阻碍了作品发展的一般性结论，是否表达了一种幼稚的知识观，一种试图一劳永逸地破解谜题，并通过保持至远的距离来支配谜题的欲望。我们不应该接近它，寻找这样一个点吗：在那里，我们可以看见它而不使之消失，可以在其谜样的纯粹性当中把握住它，使得它不藏身于一个模糊的秘密，而是处在完全的明晰当中——以此，它直面任何一个正视它、渴望地不加扰乱地追问它或被它所追问的人，并把这份明晰也带给了后者？

卡尔·雅斯贝尔斯在他对斯特林堡、梵·高和荷尔德林的研究中采取的正是这样的观点。这已是一部旧作，因为它最早出现在1922年一本关于应用精神病学的文集上。近来重版后，它包含了一篇序言，表明了它的目的并肯定了读者的

如下感觉，即雅斯贝尔斯为之正确地补充了值得注意的重要性。任何一个希望读到一场有关梵·高、荷尔德林及其作品的疾病视域的恰当讨论的人，都会发现这本书极具价值。一个写下权威之作的精神病学家已经成为一位顶级的哲学家，这样的事实本身还不足以说明此番兴趣。但就当前的情形而言，决定性的因素在于，正如这种同病人的直接接触所仅仅允许的那样，研究、追问病人并从他们那里学习的权威人士、专家，既没有在不可理解的事物面前屈服，也没有试着通过理解来还原它，而是一直努力把它理解为不可还原的。因果的解释是一种不容许任何界限的要求；但科学用种种原因来解释的东西并不因此而一定得以理解。理解在寻求一个逃避它的东西，而这样的东西活跃且刻意地走向了一个理解不再可能的时刻，也就是，在其绝对具体和特定的现实中，事实变得模糊和费解的时刻。但这条极端的界限不只是理解的终结，其关闭的时刻，也是其敞开的时刻，由此出发，在一片已被它置于“光明”的黑暗背景下，它又照亮了自己。那道已然成功地把捉到某种本源之物的目光——它绝不偶然地发生，而是要求巨大的耐心和巨大的精力，自我的弃绝以及同时最为个人的决心——并不宣称它已清楚地洞察起源；它只是把握了一个人面对事件的必要视角，如此，事件的最本真和最极端的方面才能得到保存。

对雅斯贝尔斯而言，同梵·高的相遇似乎是一场惊人的考验。这场相遇很有可能发生于1912年，在他书中提及的科隆展览上。梵·高让他着迷，他说。面对梵·高，他更为清晰地——但更多的时候无疑不是从肉体上——体验到了他在

同某些精神分裂症患者面对面时所感受到的东西。仿佛生存的一个终极源泉让自身变得暂时可见，仿佛我们存在的隐秘缘由在这里直接地、完全地开动了。这是一种我们承受不了多久、必会设法逃避的震动，而在梵·高的伟大作品里，我们发现它部分地得到了表达、平息了，但这并不意味着我们可在那里长久地承受它。它是压倒性的、无以度量的，但它并非我们的世界：从中产生了一种质疑，升起了一种对生存的召唤，它以一种富饶的方式作用于我们，迫使我们在仍然不可通达的事物边上转变我们自身。

如此致命而深刻的经验解释了，这样一份研究，第一份试图——用几乎很少的文献和一种与其说宽泛，不如说强烈的作品意识——阐明梵·高的疾病和艺术的研究，为何让我们如此生动地感受到了创造者的真相和命运。由此出发，我们就必须亲自进行理解，并用例外来度量我们自己。如果一个人不首先在梵·高的绘画里看到无与伦比的东西，那么，对他来说，程式总会导致误解，而一切途径，不论多么审慎、多么精明，皆为无效。

雅斯贝尔斯对荷尔德林的讨论只有寥寥几页——但的确是重要的几页，表达了相同的疑问——或许荷尔德林对他而言没有那么亲近；或许，阅读荷尔德林的经验没有那么个人。我们愿在他的帮助下，探究荷尔德林的疯狂为何如此绝对地神秘，或者，至少试着弄清，这样的神秘必定从什么角度上对我们显现。

说荷尔德林是独一无二的案例，就是把注意力仅仅集

中到外部的环境上。尼采同样疯了，但疯狂是把他抬升或降低至沉默的死亡。而在荷尔德林那里，除了死亡，还持留着一种诗歌的迫求，它肯定自身，甚至抵达了它的极点。（这让人想起一位圣徒，圣博纳旺蒂尔 [Bonaventure]，正如夏多布里昂 [Chateaubriand] 为我们回忆的那样，出于一个恩宠，圣博纳旺蒂尔被上帝允许离开他的坟墓以完成他的回忆录——奇怪的恩宠！作家必须继续活着以叙述他的生活，然后，毫无疑问，他必须在这样的幸存中幸存下去，以反过来叙述它，长此以往，无穷无尽。）荷尔德林不仅经历了一种轻微的精神错乱，甚至还经受了一种严重但不完全的紊乱形式，后者尊重理性表象或把表达的正常模式完好地保留下来。在精神病学家看来，从1801至1805年——在世人眼里，则是从1802年开始——他丝毫无法抵御疾病的发展，疾病破坏了他的心灵并让他成为了谢林在1803年7月11日对黑格尔所说的那个人：彻底崩毁的精神（*am Geist ganz zerrüttet*）——1805年之后，疾病让他在表面上变得和精神病院里那些据说已经无可救药的病人一样；事实上，那些人已经达到了尽头，他们在他们的尽头处无尽地活着。然而，从1801年开始，甚至在1802至1805年，虽然荷尔德林个人变成了世界的异客，但他写下了至尊的作品，坚定地表达了其对诗歌的主宰和忠诚。1805年之后，诗歌还没有停止在他身上的表达，但它把一种不同的声音借给了荷尔德林，从中，人们听到的不是陌异和隐晦，而是以最有规律的形式呈现的最简单的感受，其中，韵律再次发挥了作用——这一切都发生在其死亡所持续的四十年期间。施瓦布（Schwab）——他在荷尔德林

七十岁时探望了他——写道：“诗歌形式在荷尔德林身上施展的魔力是巨大的。我从未见过他写下一句没有意义的诗：隐晦，缺陷，是的，但意义总是活着的，而在一个人根本无法从他身上提取任何理性的东西的日子里，他仍然写下这样的诗句。”

但这只是我们所讨论的事件的外部形式。就医学知识而言，它完全合乎“法则”（règle），至少不令人惊讶；它符合人们所知的从梦魇中借得一支妙笔的病人类型。如果我们无论如何指出，荷尔德林的疯狂之诗——那些“在尽头处”写下的诗句——根本不是更加破碎、更加离奇的，而只是更加简单的，符合那些无限动人而又无比清晰的词语所表达的最自发的感受，那么，精神病学家只能回答：疾病在荷尔德林身上的最初状态和它在别的精神分裂症患者身上一样，唯一的差别在于，这个尽头不是任何一个病人的尽头，而是一个名为荷尔德林的病人的尽头。但他再也不用那个名字来认识自己，他再也不接受那个名字。为什么，虽然他在各方面和别的疯子没有什么两样，但他陌异于自己，甚至陌异于曾经属于他的诗歌形式——如果不考虑诗歌不断地在他身上找到一种真正的声音和一种真正的协同的话？

雅斯贝尔斯认为，疾病的演化在1801年左右开始。由于它在1802至1805年持续而无论如何没有引发任何决定性的断裂，那么，出现的问题就是：这一时期写下的诗歌体现了什么不同吗，它们在其形式，在其内在的运动，在其意义上，揭示了一种相对于之前疯狂尚且遥远之时写下的作品的变化吗？在雅斯贝尔斯看来，与这种变化——它倾向于韵律的总

是更大的自由，摆脱了传统上受规制的形式——相对的，是诗歌使命感的变化。的确，荷尔德林在其生命的各个时期都意识到其使命的严肃性，但有很长一段时间，他不那么清楚他在自身内部和外部遇到的障碍；他看到了自己的不足，他感到了生不逢时的沉重，并且踟躇着，他同一个把毫无价值的使命压到他身上的社会展开了斗争。甚至哲学——他感伤地称之为医院，从中，不幸的诗人总能够找到一个可敬的庇护所——也让他困惑。但随后，在精神分裂症临近的时期，他的不确定被消除了；怀疑的、受苦的意识成为了一种坚定的和至尊的力量。他的作品更少地关注历史的时间；他心中的隐士不再担忧他的孤独，因为他如今栖居于他所创造的世界，一个离神话更近的世界，在那里，一种对神圣者的直接体验达到了完满并得到了表述。但在这一时期的诗歌中突显的神话幻觉不是一个晚来的发现。荷尔德林早就感到，自然（la nature），希腊真理（la vérité grecque），还有神（le divin）——这三个词——是唯一一个让人在其中找回自己、认出我的世界。但在精神分裂期间，雅斯贝尔斯认为，这样的观点变得更加明显、更加直接、更加完整，并同时转入一个更一般的、非个人的、客观的领域。似乎在这一时期，荷尔德林根据一种降临到他身上的关于神的经验，在神对之施加的震动中，谈论神。

在雅斯贝尔斯的所有评论中，那些涉及这一经验的评论对我们显得尤为重要。在这一时期，荷尔德林的作品往往暗示了神性行动的猛烈，暗示了诗歌使命的危险，暗示了风暴，暗示了过度的热情，而诗人必须光着脑袋、径直面对它

们，好让歌声中沉寂的白日之光，向所有人传达并成为共通体的平静之光。荷尔德林在这些作品中讲述的东西，不是一种讽喻的言说方式，而必须被理解为真理，理解为一种直接之经验的意义，它们被聚集起来并托付于诗歌的创造。

这里似乎有必要区分两个方面。一个人可以谈论一种过度的经验，充足的光，对神圣者的一种太过直接的肯定。带着他的严谨，那种从未离弃他的典型的审慎，荷尔德林在他的书信中两次隐蔽地暗示了这点：1801年12月，致伯伦朵夫（Bühlendorf）的信（表面上他还没有得病）：“过去，我为一种新的真理，为我们之上和我们四周的存在有一种更伟大的观念，而欢呼；现在，我担心，最后我会像古老的坦塔罗斯一样，他向诸神索要超出他所能消受的。”³还是致伯伦朵夫，在1802年11月他从法国回来之后：“正如人们重复英雄的话语，我可以说，阿波罗击中了我。”⁴

阿波罗击中了他，那意味着元素的力量，同直接者的接触，神和诗人之关系当中前所未有的、歌德所不知道的时刻。但还有另一个方面：荷尔德林被击中了，但他依旧挺立；他知道一种无可度量的、不大可能把他完好无损地留下的经验，但带着至尊的决心，他斗争了五年，不是为了保存自己或保留其纯粹的理性，而是为了把他已经抓住的东西，那处于一切形式之下并且缺乏任何表达的东西，提升至诗歌的形式，提升为最高超的、最精妙的意义上的表达：这就是海德格尔所说的“混沌之震动并不提供任何支撑，直接者之恐怖挫败每一种趋迫”⁵。

雅斯贝尔斯描绘了许多精神分裂症患者在疾病的最初

阶段所经验到的非凡张力：这些病人受制于一种威胁着要撕裂人格的压倒性的体验，或一种让人绝对痛苦（因为它们致使病人在彻底崩溃的临近中没有任何中断地活着）的断裂情形。这些病人没有放弃，他们精力充沛地斗争，而这种张力，为了保持连续、意义和严酷，往往十分巨大。病人这样说：“我感觉自己只要放松哪怕一刻，我就会发疯。”但一个人可以把这样的命运和荷尔德林的命运相比吗，即便荷尔德林在跟一种具有类似形式的经验作斗争？他所保留的理性不是他自己的理性，而是，某种意义上，我们的理性，诗歌的真理；对于这种以一场斗争为代价而付出的努力，我们无法用病人所特有的困难来估量——因为我们甚至不知道困难——我们只能假定它是无限伟大的，可能最伟大的：这样一种代价巨大的努力不是为了保持理性的平静，而不如说是试着赋予极端之物一种形式，而那将具备登峰造极的诗歌力量的精确性、秩序性和至尊性。

在这里，我们面对着荷尔德林的神秘吗？很有可能，但或许，我们只看见其令人着迷的方面。我们相信，我们可以用雅斯贝尔斯的思想，把这个方面，有序地，表述如下：在疾病开始的同时，作品中出现了一种与最初的目标相异的变化，它贡献了某种独特的和例外的东西，揭示了一个深度，一种之前从未被瞥见的意义。这是因为荷尔德林能够把疾病的经验提升为至高的意义——也就是诗歌的意义——把它们和其精神存在的整体完全地联系起来，为了诗歌并通过诗歌的真理来掌控它们。但这也是因为那些在疾病的骚乱中忍受的经验，是本真的和深刻的。不过，这样的经验只有通过精

神分裂才得

分裂，或至少是

对其某些形式的观察，总结如下：在一些病人身上，一种形而上学的深刻性似乎得到了揭示。一切都挥发了，仿佛在这些存在者的生命里，某种把他们暴露给战栗、恐惧和狂喜的东西，短暂地显露了自己。他们以一种无拘无束的方式，更加激情，更加绝对地过着他们的生活；他们更加自然，但同时，也更加疯癫，更加着魔。仿佛在狭隘的人类视野所限制的世界里出现了一颗流星，并且往往不等周围人意识到这幽灵的陌异性，着魔的存在就终结于精神错乱或把自己献给了死亡。

着魔的存在，这种要永远超越自身的趋势，这种在恐惧和狂喜中，相对于绝对者，无情地肯定自身的趋势，必须和精神错乱分开来考虑。一切仿佛这样发生：魔性（le démonique）在健康人身上沉默着，被对一个目标的牵挂压抑，而当这些疾病开始发作，它就成功地显露出来，完成了一次突破。不是说魔性，精神，病了；它清楚地保持着病疾和健康的对立。而是说疾病的演化为突破提供了一个机会，哪怕只是很短的一个时间。仿佛灵魂，在其所及的范围内被完全地激起，在如此的剧变中向我们展示了它的深度，随后，当震动结束，它又化作废墟，变成混沌，变成石头。

我们必须补充这点：关键不仅在于根基应该撼动，而且，它应该是丰富的和值得撼动的。那么，为了理解这样的一种发展，就有必要转向那些能使之彰显的人：深刻的艺术天才。他们身上有一种被精神分裂所挪占了的精神存在，而随后创造出来的东西，经验和形象，形式和语言，都根植于

精神，似乎和这个精神的真理联系紧密，并且只有在同精神相关的时候，它们才能被精确地察觉，而如果没有精神分裂，它们就是不可能的，无法以这样的方式显示自身。

现在，我们发觉荷尔德林的诗歌为何在文学上独一无二了：没有什么能与之相比，而歌德，作为人性的最高代表，则可以进入一种同其他人的比较。雅斯贝尔斯激昂地说道：歌德能做到一切，除了荷尔德林的晚期诗歌和梵·高的绘画。创作者在这样的作品中毁灭；不是因为努力，不是因为创作的过度耗费；而是因为同灵魂之剧变相关的主观体验和情感——艺术家创作了这些体验的表达并将之提升为一个客观形式的真理——同时也是一个走向崩溃的进程。所以，我们必须重复：精神分裂不是自在地创造性的。只有在创造性的人格中，精神分裂才是深度之敞开的条件（如果我们暂时采取这种因果的视角）。一个身体健康的至尊的诗人变得精神分裂：这样的结合没有再次出现。为了目睹它的再次发生，我们必须转向其他的艺术，而其中无与伦比者的名字就是梵·高。

但我们可以把问题留在那里吗？或许，我们难以深入下去；甚至，我们有可能已走得太远。因为荷尔德林的神秘如今结合了精神分裂的神秘，而这种疾病的神秘本质已来到诗人的神秘形象背后并安顿了自身，让诗人作为极端深刻者和不可见者的光辉和形象而出现。或许，这是真实的情形。对我们而言，在这样的观看方式中，似乎没有什么东西削弱了创造性力量的真实意义——此外，我们寻找的是真理，而非

一种表达敬意或赞扬的解释。但神秘不恰好已在一种同样扭曲并更改了事件之准确构造的方式里耗尽了吗？所有的肯定在此都是困难的；然而：

雅斯贝尔斯认为，从1801年，即他确定疾病发展之始的时间起，荷尔德林的作品就展示了一种深刻的变化；这样的变化，根据雅斯贝尔斯的说法，呈现为内在的和外在的风格，以及诗人用来自我主张并肯定他所创造的（自此对世界冷漠的）神秘现实的新方法。雅斯贝尔斯在这里看到了他在梵·高身上看到的相同的一致：在疾病演化的曲线和深刻地更改创造风格的变化之间的一致。

或许，这对梵·高来说是对的，但就荷尔德林而言，一开始引起人们注意的恰恰是相反的东西。我们必然受到整体观察的限制，但本质之处依旧清晰，雅斯贝尔斯所援引的黑林格拉特（Hellingrath）这样表述：荷尔德林的作品中没有转折点，只有一种持续的发展，一种对其目标的至高的忠诚，而他正是通过耐心的研究，用一种更加强大、更加适合其所寻和所见之真理的高超技艺，一点点地接近了这个目标。在荷尔德林的诗歌中可以察觉一种改变，一个决定性的时刻让他直面自己并远离了其早年作品甚至《许佩里翁》（*Hypérion*）的形式：这是他成为了赞美诗，即所谓的神话抒情诗之大师的时刻。悲剧《恩培多克勒》（*Empédocle*）是其第一个表达。但那个时刻在1800年之前出现，而几首被荷尔德林赋予了具有最纯粹的诗歌强度之形式的赞美诗形成于那个持续到了1801年的时期。赞美诗《就像在节日……》（*Tel, en un jour de fête*）写于1800年；哀歌《面饼和酒》（*Le Pain*

et le Vin) 属于同一个时段。稍晚创造的赞美诗没有表明任何相对于这些典范的改变。最后的作品似乎通过其语言的更强的张力和破碎支离的密度，应和了一种新的发展；但这样的偏离不完全是新的，它仅仅表明，荷尔德林的诗歌语言没有在它已经获得的点上维持自身，而是继续它的运动，忠实于这个运动，把它带得更远，尽可能地临近它的极限，由此实现了他在更早的时候，甚至从青年时代起，就在其理论观念上视为诗歌之本质形式的东西。⁶

要在雅斯贝尔斯认为的荷尔德林对自身的新意识和诗歌让我们亲近的“神话幻觉”中察觉他相信自己所认识到的改变是十分困难的。一个人最多可以承认青春期和1800年达到三十岁成熟的诗人之间的态度差异——没有遭遇这样的差异会显得奇怪。差异同青春和成熟有关，同时代和不同经验中的变化有关；差异首先和政治历史相连：政治历史最初赋予了年轻的荷尔德林一场真实革命的前景，然而，对三十岁的荷尔德林来说，它带来了一个对未来关闭的政治世界的深深的失落。但本质的差异完全在于这样的事实：首先，荷尔德林知道诗歌是他的神圣使命；他感到自己被唤向并束缚于诗歌，但他还没有在诗歌、在赞美诗的丰富性中检验自己。首先，他不存在；随后，他的存在具有了确定性，而诗歌之在场的无限危险的现实也具有了确定性；⁷最终，他会再次停止存在；变得透明后，他不再是荷尔德林，而只是其名字的神秘。

在这一切当中，给我们留下持久之印象的东西不是改变，而是忠诚，是荷尔德林命运的持续性，是让他升向一种永远更为清醒之意识的运动。他更加安心地，而不是更

加确定地，意识到了他的危险，意识到了那个把他暴露给危险的真理。他从一开始就表达了他已感到的问题：在其生命之中心的问题，并且，诚然，不仅是其日常生命的中心，也是诗歌生命的中心——他必须用坚定的决心来维持问题的矛盾要求。他用一种完全抽象的、但亲密地靠近他的形式表达了问题：一切被规定的事物如何能够同不被规定的事物保持一种真正的关系？一方面，是对非形式的最大的敌意，是对构形能力的最强烈的信心——形式的创造（*die Bildungstrieb*）——另一方面，是拒绝让自己被规定，是对确定状况的逃避（*die Flucht bestimmter Verhältnisse*），是对自身的弃绝，对非个人的召唤，整全的要求，起源。这种双重的运动在日常层面上被荷尔德林转达为拒绝接受牧师的平静职业，他坚决地维持着这样的拒绝，但仍感到这是一个过失，因为他同样属于一个尊重界限的世界。⁸在诗歌观念的层面上，要求通过这些话得到了主张：“至高的生命中至高的形式”（*die höchste Form im höchsten Leben*），或者，再一次：“给精神带来生命，给生命带来形态”（*dem Geistigen sein Leben, dem Lebendigen seine Gestalt*）⁹。最后，在纯粹的诗歌真理的领域里，双重的要求被表达为诗人的命运：诗人成为了神圣者的中介，他和神圣者直接地联系起来，并把神圣者隐藏在诗歌的沉默当中，好让它平息，向人传达它，如此的传达要求诗人保持直立但仍然被击中，如此调解的结局不只是一种撕裂的存在，而是诗人的这一分割，是在已然消失的存在所继续独自肯定的词语的中心发生的抹除。确切地说，不难为命运的独特运动中聚集的两种运动的对立提供一

种朝向精神病学语言的转译，或者，至少是转译为雅斯贝尔斯已让我们支配的语言：那么，这就成为了他所说的压倒性的经验和着手把形式赋予它、在创造中揭示它的至尊意志之间的极端张力的问题。

是的，不难，甚至必要（因为神秘也表现为这种同时进行的双重阅读，它要阅读一个无法在其两个版本的任何一个内得到定位的事件）。但这里有非凡的东西：这样的对立和这样的张力，虽然会有一瞬间和疾病的发展相一致，但本质上，它们无论如何与之没有任何的共同之处，因为它们不符合其显现的时刻，而是属于整体的生命，并且，它们形成了这个生命最为坚定、最具意识的追求，形成了其不断深化并维持着一走到底的意图；因此，精神分裂似乎仅仅是那一生命在某个时刻和某个层面上的投影而已，在轨迹的这个点上，存在之整体的真理，已然变成绝对的诗性肯定，它牺牲了可能性的正常状况，并继续从不可能者的深处，作为纯粹的语言发出回响，那是离不被规定者最近的、也是至高的语言——无根据的语言，以深渊为根据的语言——宣告它的正是这一事实：世界已被毁灭。

一个人不禁会说：在荷尔德林那里，诗歌达到了这样的深度，以至于它被疾病所占有。这并不意味着，疾病，甚至作为深度之体验的疾病，对这种发展的解释而言是必要的：诗性力量在它的极点处遭遇了疾病，但为了到达那里，它并不需要疾病。换言之：荷尔德林代表了这样的追求，它注定了诗人的崩溃，结果，崩溃反过来获得了诗性的意义。但所有这些公式，对我们而言，似乎并不充分，过于一般；它们

仍忽视了本质的东西。

我们绝不满足于在荷尔德林的命运里看到：一种可敬或崇高的个体性，由于太过强烈地追求某种伟大的东西，而不得不一路走向了崩溃。他的命运是他独自一人的命运，但他自己却属于他所表达和发现的东西，不是他的，而是诗歌本质的真理和肯定。他不求在一种注定了其灾难的普罗米修斯式的张力中来实现（超越）自己。他规定的不是他的命运，而是诗歌的命运；他把真理的意义当作一项要完成的使命，并且，他的确带着掌控和决心的全部力量，沉默地，顺从地，完成了；这个运动不是他自己的运动，而是真理的实现：在某一时刻，真理，不顾他的意愿；要求其个人的理性变成一种自此一去不返的纯粹非个人的透明。

我们甚至无法再现这一运动的本质时刻。此外，这里只有诗歌有权让我们进一步靠近它们自身，靠近对它们的真正理解。同样必须指出的是：在哀歌《面饼和酒》中，荷尔德林唤起了黑夜，唤起了黑夜带来的狂乱，以及继续守望黑夜的光：

是的，这是礼节，献给她花环和颂歌，
因为她已被奉为迷失者和死者之神，
自己却永存于最自由的精神之中。¹⁰

黑夜是神圣的，因为它触摸世界的一个神圣领域——它触摸疯狂和死亡——但更深的原因是，它和精神的纯粹自由统一了起来。超出黑夜，离开白天，这样的自由是我们身上

任何力量都不能停止或压抑的原始威力：白天或黑夜，根本不重要：

神的火焰总是催人，在白天和夜晚，
启程。所以你来吧！好让我们看那开显的。¹¹

“那开显的”（Das Offene），敞开者（l'Ouvert），真理开显的原因，本源的涌现，它让一切现身之物迷失但也建立在其幻影的撕扯中。我们必须去往那里：

让我们寻找一个自己的，不管它多远。
有件事铁定不移；无论在正午还是
直到子夜，一种度始终存在，
为众生共有……¹²

希腊是这普遍尺度的神话国度。在希腊人中间，无人必须独自承受生命，而被人普遍地经历、交流和把握的原始的呼喊，成为了欢乐的颂歌，语言的威力。这样一个时刻不再是我们的时刻。我们来得太晚。诸神活着，但它们在头顶，在另一个世界里。因为人并不总是能够保持丰盈。我们的生活不再体现为过神性的生活，而在于梦想它。所以，黑夜的意义变得明显，而狂乱的真理：它是一个空无的时间里，我们仍可借以同神继续交流的权力。

只是有时候人可以承受神的丰盈。
天神之梦从此就是生命。然而这迷惘
有益，如眠息，困厄和黑夜使人坚强。¹³

这些为数不多的符号的存在只是为了表明，处于一个早期的阶段并体现为其中的一个方面的狂乱在什么样的一般方向上得到定位。游荡的迷误、错乱和悲伤，同历史当中的一个时间相连，那是神双倍地缺席的困厄的时间，因为神已不在这里，因为神还没有到这里。这个空无的时间是迷误的时间，我们只是在犯错，因为我们缺乏在场的确定性，一个“这里”的确定性。

但许多事在发生，

无一奏效，因为我们无情，是幽灵。¹⁴

正是活力的缺席，深刻真理的这一缺席把我们变成了幽灵，并阻止我们让那无论如何正在发生的事件（如诸神的回归）成真。但迷误，“迷惘有益”（das Irrsalhilft）：那是真理的一个时刻，是一次预感到了真理的等待，是同样作为警觉、作为遗忘的眠息之深沉，神圣记忆的亲密。在这一切当中，狂乱是沉默，由此，已不在这里的，神，真实者，无论如何在这里，通过等待、预兆的模式在这里，并逃离了虚假者的歪曲（迷误的不确定性让我们远离谎言，远离非本真之物）。

在神圣之夜

沉默的大自然思索着白昼的到来，

抑或是在最为荒诞的冥府，

不也是有正路可走，也有法则可遁？

这我了解。¹⁵

所以，诗人必须同意迷误：他必然要在某个时刻变盲。他落入了黑夜，黑夜导致了可怕的恍惚，但他的心依旧清醒，这种先行于第一束光并让光得以可能的心的清醒，就是黎明的英勇预示。（《喀戎》〔*Chiron*〕）

诗人是对困厄的亲近；他深刻地活在缺席的空无时间中，在他身上，迷误成为了狂乱的深沉，而他在狂乱中夺回了坚定的力量，最自由的精神。这是他为之见证的原始威力，通过创建它，诗人证实了它的可能。黑夜在他身上成为了对黑夜的亲近，逃离了疲劳，逃离了平静的嗜眠；空洞时刻的贫乏成为了等待的丰盈，未来的现实，有所占卜、有所呈现的预示。

但现在天亮了！我一直守望着曙光来临，
无论我看见什么，我的话当属神圣。¹⁶

等待催熟了时间。在诗人身上，等待不是一个陷入了特殊性的生命的等待，而是整全自然的等待，是作为整全的自然的等待，是整全（*le Tout*）本身。所以，在诗人身上，等待成为了幻景，正如真正的语言让它所召唤的东西到来。而它召唤的是白天，不是审慎的白天（*der besonnene Tag*），而是升起的白天，它是它自身的开端，起源，在那个点上，神圣者在语言坚定的决心中传达并创建自身。

此刻，诗人是同直接者、同不被规定者、同敞开者的关系，从中，可能性找到了它的起源，但对人和诸神来说，那是不可能的和被禁止的：神圣者（*le Sacré*）。他当然没有权力同不可交流者进行交流，但在他身上——通过他维持

的同诸神、同时间中残留的神性部分的关系，纯粹生成的深沉——不可交流者成为了让交流得以可能的东西，不可能者成为了纯粹的威力，直接者成为了一个纯粹法则的自由。在诗人身上，透明成为了破晓，而他的言语是对无限制者的约束，是对精神的无限扩张之力的聚集和包纳，只要这一言语是本真的言语：诗人的言语必须是调解的言语，因为在言语里，调解者消失了，终结了他的特殊性，回到了那个诞生他的元素：淡泊（l'aorgique）。

诗人——如果可以这么说——是狂乱之辩证法的所在，狂乱再现了真实者的运动，一个让迷误绽放为真理的运动，并使之得以可能。在哀歌《面饼和酒》中，当荷尔德林说到诗人在困厄的时代走遍故土他乡，如同酒神巴克斯的祭司时，这样的运动，这个永恒的迁移，就是游荡的不幸，是一个无可安息的时代的不安，但它也是多产的徙居，是调解的运动。如此的游荡让诸多的河流成为了一种语言，又让语言成为了完美的栖居之所，白天借以持留的威力，那也是我们的居所。

荷尔德林双重地活在困厄当中。他的时代是空无的时代，他不得不经历诸神的双重缺席：诸神已经不在，并且，诸神尚未到来。荷尔德林就是这个“并且”，它指示了双重的缺席，指示了在最悲剧的瞬间发生的分离；但他因此也是一个进行统一和联结的“并且”，一个纯粹的词语，其中，过去的空无，未来的空无，成为了真实的在场，破晓的“现在”，神圣者的闯入。在那个瞬间，困厄变为丰裕，不幸不再是孤独的贫困，而是这样的事实，即诗人是朝向自身的完全过度的丰盈，是他必须独自承担的整全的财富，因为他属

于困厄的空无的当下。他的孤独是他同未来达成的协议；正是先知的孤绝宣告了时间，也制造了时间。

来得太明亮，幸福太炫目，
人畏惧他们¹⁷

这就是为什么，白天既“充满了幸福”也“充满了苦难”。

在那些至少可被我们视为其最后作品的晚期抒情诗中，荷尔德林越来越频繁地提及他不得不承受的重量，日光的“沉重负担”，破晓的重负。黎明的确定性总是在一个无比痛苦的背景下得到表达——这一诗性的关注确定了荷尔德林的使命：为了呈现白天，他必须在日光中失去自己。

为什么是这样的命运？为什么他不得不失去自己？我们必须再次指出：在成为了调解者的诗人身上，诸神惩戒的不是失度（*démésure*）；并非对过失的处罚导致了诗人的毁灭，而是诗人必须被毁灭，以让神性的失度在他身上并且通过他成为尺度（*mesure*），成为普遍的尺度；而且，这样的毁灭，语言中心的这一抹除，就是让语言言说的东西，是让它成为完美符号的东西。“在他那里且为了他，无言者获得语言，在他那里且为了他，普遍的、无意识的获得意识和特殊的形式，在他那里且为了他，言者变得无言或不可言。”（《恩培多克勒》）¹⁸

荷尔德林知道：为了证实言说者无论如何没有言说而是保持沉默的真理，他自己必须成为一个沉默的符号，成为语言的真理所要求的沉默。这就是他从疯狂的中心发出的仍让

我们听到的“最后之词”：

我们是一个标志，没有寓义，
我们没有痛苦，在异邦
几乎失去了自己的语言。¹⁹

这就是最后之词，我们无法把它和别的言述联系起来，除了这一个在稍早时候创作的抒情诗中吐露的：

……突然
降下一个陌生者
走向我们，那唤醒者，
那塑造人类的声音。²⁰

在他发疯期间，一些作家记得他还活着并前来看他。²¹ 贝蒂娜（Bettina）谈到了一种“如此伟大、如此优雅的”疯狂；她对荷尔德林最忠实的朋友辛克莱尔（Sinclair）说道：“那是一场启示，而我的思想被光芒淹没。一个人会认为，语言，在一种急速的坠落中拖动一切，已经淹没了感觉，而当瀑布枯竭之后，感觉就被削弱，能力便被摧毁。”——“正是这样，”辛克莱尔说。“听他说话让人想起疾风的猛烈，他似乎拥有深沉的知识，随后一切事物都在他面前隐入黑暗，他沦没了。”这些描述优美而意味深长，但或许，一个人应该选择最简单的言词，木匠齐默（Zimmer）的言词，荷尔德林从那时起就一直住在他家里。“说实话，他根本没再发疯，不是你们所说的那种疯。”（齐默同屈内 [G. Kühne] 的对话，1836年）“他睡得很好，除了在最热的季

节：那时，他每晚都在楼梯上来回地走。他不伤害任何人。他照顾自己，穿衣上床不需任何的帮助。他也能够思考，说话，演奏音乐，做一切他过去常做的事。如果他已经疯了，那是因为他如此地有学问。他全部的思想都在一个点上停止，他在那里不停地转来转去。这让你想起鸽子绕着房顶上的风向标来回地转。他不能忍受自己待在房子里，他要进入院子。他撞上围墙，采集花朵和香草，他制作花束然后把它们扔掉。他整天大声地说话，自问自答，并且他的回答几乎不是肯定的。他身上有一种强烈的否定精神。走累了，他就回到房间里，趴在打开的窗户上，对着天空大声说话。他不知道如何让自己摆脱巨大的知识负担。或者，他连着几小时弹奏钢琴（洪堡公主曾给他一台钢琴，而他剪断了其中的几根弦），仿佛他想把他的知识清个一干二净，总是同一个单调的旋律。那会儿，我不得不在刨木时使尽全部力气，以免自己发狂。另外，他往往弹得很好。但让我们烦恼的是他太长的指甲发出的敲打声。尊称？（荷尔德林给自己和别人指定了正式的头衔）那是他与人保持距离的方式，因为谁都不要误解，他毕竟是一个自由的人，没有人可以冒犯他。”

荷尔德林死于1843年6月7日。洛特·齐默详细地叙述了他的死：他忍受着一种“黏膜炎”的折磨。晚上，他多弹了会儿钢琴并同他的主人共进晚餐。他上床睡觉，但几乎很快就再次起来并告诉年轻的女人，他不能待在床上，他是如此地恐惧。他多服了一点医生给他的药，但恐惧只是变得更大。“然后，他死了，十分安详，可以说没什么痛苦。”

（1953年）

这些文字——在几乎没有回忆的二十多年后，由一个无论如何无法全然忘记自己曾写下它们，甚至认得它们的人，来重新阅读——甚至在他阅读的时候也奇怪地抵抗着他，抵抗着他要修改它们的欲望。为何？并非因为它们是正确的，甚或不正确的（即便那样，当然也不会成为理由）；同样不是因为它们建构了一种不再承受任何真理或价值判断的封闭的话语。那么，原因何在？我把问题如其所是地留下。我将提出另一个问题。它建立在这个词的基础之上：疯狂（*folie*）。一般而言，通过富有经验的医生，我们问自己，某一个体是否落到了这样一个词语所包含的审判之下。如果我们必须采用它，我们就把它限制为一种疑问的立场。荷尔德林疯了，但他疯了吗？或者，我们在赋予它任何特殊化的意义上犹豫不决，不仅是因为科学的不确定性，更是因为我们不希望通过特殊化而把它固定在一个知识的确然的体系里：甚至精神分裂，虽然它唤起了疯狂的极端形式，唤起了一道从一开始就通过把我们和同一性的所有权力分开而让我们远离自己的裂隙，但关于这一切，它仍说得太多或假装说得太多。疯狂会是一个永远和自身相争执的词，一个彻彻底底疑问的词，所以，它会质问自身的可能性，以及包含它的语言的可能性，甚至质问质问本身，只要质问同样属于一场语言的游戏。说“荷尔德林疯了”就是说“他疯了吗？”，但正是从这里，它让疯狂如此绝对地外在于一切的肯定，以至于疯狂找不到一种它可以在其中肯定自身的语言而不让这种语

言受到疯狂的威胁：语言发疯了，只因它是语言。语言发疯了，这，在所有的陈述中，不仅是让语言冒着自身失言的危险而言说的可能性（没有这样的危险，它就无法言说），也是一切语言所持守的界限（limite）。这条界限，从不被提前固定，或可在理论上加以规定，更不用说我们能够写下“有一条界限”了，它因此超出了一切的“有”（il y a），能够铭写它的只有对它的违背——对不可僭越者的僭越——它也因此遭到了禁止。这（或许）就说明了那种攫住我们的惊讶和恐惧，当我们——在荷尔德林之后，在尼采之后——得知，希腊人在狄奥尼索斯身上认出了“疯狂之神”：对于这个表述，我们可以通过如是的阐释而让它更为人所知：把你逼疯的神，或让你变得神圣的疯狂。但“疯狂之神”？如何能够接受以如此的反常之力降临到我们身上的东西？一个神，一个并不遥远、对某种一般的疯癫负责的神，一个在场的、其显露的突然性当中的在场本身——疯狂之神的在场？

来自希腊人的“疯狂之神”，即便我们不禁把他贬低为一个隐喻，不管是一个多么可怕的概念化隐喻，它都向我们暗示了，例如，这点：在场只是作为疯狂的在场，它促使我们想到，在场，那超出一切在场之物的过度，敞开者的闭合线，会是一条如死亡一般从不呈现自身的界限。“疯狂”和“神”这两个词当然不用它们对希腊人言说的那种方式对我们言说。但在如此的差异当中，仍然标识出了同一个例外的陌异性，因为除了疯狂之神，希腊人就没有别的能够像承受其本质一样承受“疯狂”（mainomenos）的神了。这是狄奥

尼索斯向我们呈现的谜：一个，再次，由我们通过言说迷狂之神、恐怖之神和野蛮之神来徒劳地转译的谜。一个疯狂之神，正如荷尔德林和尼采总是知道、直至不再知道的那样，它仍在今天的人身上唤醒了一种无法掌控的思想，或者，它被人理解为一个征兆，即神圣的秩序受到了既“外在”于它又无论如何属于它的混乱的威胁，或者，这样的思想促使一种作为纯粹在场的神之在场，和一种排除一切在场（包括神之在场）的根本外在性，通过狄奥尼索斯，在一种互不相容的联合中，涌现。疯狂之神：一个总已经悬置、禁止了在场的外部（le dehors）的在场。让我们说：尼采所诞生的永恒回轮之谜，或许，同样从荷尔德林那里诞生。

M. B.

（1970年）

¹ 用另一个术语说，它是带有精神分裂综合征的早发痴呆。这里无需回想关于这些名称及其代表了什么的种种讨论。——原注

² 这个观点以，例如，让·德莱（Jean Delay）和亨利·艾（Henri Ey）为代表（后者受到了雅克森 [Jackson] 的影响）。皮埃尔·雅内（Pierre Janet）的态度是类似的。但精神分析包含了其他的观点。雅克·拉康，在他论妄想症的书中，绝没有把精神病视为一种缺陷。——原注

^{3-4,9,18} 参见《荷尔德林文集》，戴晖译，北京：商务印书馆，2003，442，有改动；443；236；296。——译注

⁵ 参见海德格尔，《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2000，89。——译注

⁶ 在他学习结束时创作的用来获得文学硕士学位的论文中，他以这种方式定义艺

术的最高形式：“紧凑简洁，简洁紧凑的风格”（die gedrängte Kurze, kurze [n] gedrungene [n] Styl, 出自荷尔德林的文章《所罗门箴言与赫西俄德的〈工作与时日〉之间的对应》）（译按：参见《荷尔德林文集》，同前，153-165）。——原注⁷ 在致好友诺伊弗尔（Neuffer, 他不只是一位诗人）的信（1797年7月）中，荷尔德林写道：“你有另一个幸福的活动，那里有你成为了某人的感受，所以，一旦你不是一个诗人，你也不被湮灭。”——原注

⁸ 激情的危险，他告诉他的兄弟（1798年3月），就在于它是“面对一个不被规定的对象时，由于无力采取一个确定的行动而使我们自己深陷其中的不确定性”（对象是独特的但又想保持不被规定）。——原注

^{10-14, 16-17, 19-20} 参见荷尔德林，《浪游者》，林克译，上海：上海文艺出版社，2014，64；65；65；69；71；29；67；183；89。——译注

¹⁵ Dies erfuhrich, “这我经历”（《生命的历程》[*Lebenslauf*]，第二稿）。——原注（译按：参见《荷尔德林诗选》，顾正祥译注，北京：北京大学出版社，1994，74）

²¹ 关于荷尔德林在发疯时期的生活的文献几乎被全部收集于埃里希·图姆勒（E. Trummler）的作品《病人荷尔德林》（*Der Kranke Hölderlin*）。部分文献已被收入一本不错的著作，其中，皮埃尔·让·茹弗（Pierre Jean Jouve）和皮埃尔·克罗索夫斯基（Pierre Klossowski）还翻译了他的一些“疯狂之诗”。——原注

荷尔德林与父亲的问题

让·拉普朗什 文

孔锐才 译

引言

荷尔德林的生命与作品给精神病学提出的问题必然涉及一个关于艺术创作与精神疾病的更普遍问题——由于这个主题已经一次次地被一种似是而非的、不完整的方式讨论过，因此它已变得十分让人厌倦。我们熟悉那些从19世纪继承而来的平庸的一般观点，它们倾向于将“天才”与“疯癫”毫不犹豫地联系在一起。诸如切萨雷·龙勃罗梭（Cesare Lombroso）这样的人的科学主义立场，它——与文字——与浪漫主义的奢华站在同一战线，而超现实主义至少在理论上将这种奢华推到了极致。

然而，虽然心理学（*psychologie*）和精神病理学（*psychopathologie*）已经上升到了一种科学地位，但是它们需要以新的方式来看待这个问题。在弗洛伊德之后，大量研究将自身限制于神经症（*névroses*）心理学，而精神病（*psychoses*）可以说仍旧是动态心理学未知的领域。在神经症领域中，让·德莱（Jean Delay）的作品¹通过精确地确定文学创作在个体冲突中的进入点和功能，提供了一种重要的矫正方式：他指出神经的冲突好像“暗里的荆棘”一样行动，

它是主体不满的根源，能够驱使主体重新组织自身的世界和价值系统，直至找到一种新的平衡——而且根据纪德的例子——抵达一种“包含着不和谐的和谐关系”。²作品不仅是一种表达方式，而且是一种“解决方法”，后者能够让作者改变自身；它相当于构成了自我心理治疗的成功，这与神经症患者反复遇到的失败形成了明显的对比：

我们需要惊叹的是他们知道如何能够很好地利用疾病，为内在困难找到一个解决方法，而这些困难对于其他人来说只能导致失败。事实上，我们通常在病理学中看到的最终会导致瘫痪状态的同样的神经组织能够产生文学创作，尤其是对于那些充满天赋的人，他们能够将原初的需要转换成原初的目的，从而将他们的弱点转变为强处。³

这个观点在德莱的《青年纪德》⁴中得到了令人信服的证明。该书认为纪德通过远离各个“小说中的替身（double）”（在小说的替身中，纪德将其每个“可能的自我”过度放大了）而转变了自己：

诸如纪德的作品恰恰是因其唯独地出自作者个人的困境，所以达到了一种名副其实的净化作用。通过他所创作的角色，他能够将自己所有的倾向客观化，经历一系列的意识觉醒，实现对其替身的（积极的或消极的）移情，这样它最后能够获得一种自我精神分析的效果。⁵

我们能够看到让·德莱的作品是如何与那些最有效的精神分析操作汇合的：这是对作家个体独特风格的动态研究，

而不是枯燥地列举一部作品以及文学中普遍存在的无意识主题。

因此，在神经症的领域里，精神病学远离了所有那些试图将作品还原到一种病理学——并将其思考为一种存在之匮乏（*moins-être*）——的方式。有人可能会提出反对意见，认为心理传记的方法忽略了艺术作品的内在问题。对此，我们需要考虑一下人们是否能够指出一种可以一开始就不将某些东西悬搁起来的文学思考方式。甚至在这个层面上，对创作与神经症的动态关系的研究也能够有效地指出，作品如何通过神经症状与更广义的人类关系的问题联系起来。但由于许多神经症患者并不能通过作品的净化功能克服自身的困难，因此，大多能够写作的神经症患者并不是纪德或陀思妥耶夫斯基，他们只是写平凡的日记而已。在这里，我们遇到了我们所知之事的局限，同时也遇到了我们敬畏之心的局限。

当我们移到了精神病理学的精神病一面时，我们很快会发现同样的理论不再有效。我们只须考虑一下区分精神病的普遍的、根本的标准：那就是“患病意识”（*conscience de l'état morbide*）的缺席。如果神经症的文学作品能用精神分析的过程来研究的话，那么，这恰恰是因为它将自身呈现为一种对问题的构建和解决的尝试，并且主体已经能够进入这个问题。这时，一个冲突已经打开了，即便它是模糊的、变形的：主体知道自己被内心的“不和谐”折磨着。

这并不是说精神病患者没有受到折磨，而是说这一折

磨所打开的问题很少会牵连到主体，它很少会质疑主体：精神病患者并不敞开，相反他们呈现出一种封闭，一种精神错乱的确定性所拥有的不可渗透性，好像精神病已经绝对地解决了这个不可进入的问题——这个问题是不可进入的，以至于我们要么将它置于有机体的领域，要么置于“排除”（forclusion）的领域。⁶相比于“解决方法”这一术语，弗洛伊德将精神错乱（délire）更好地称为“一种恢复的尝试”。也许人们应该因此明白，它说的不是通过给问题留下另一个出口而作出回答——如同所有符合“回答”（répondre）一词的做法——而是动用所有可能的措施，不惜任何代价回归到可能最完美的封闭状态。在这里，每个解决方法对激发它的问题的反馈变得激进：创作者，神经症艺术家，通过他回答问题的“形式”，在创作一种新的“内容”时重新编排了基本的元素；而精神病成功地炸开了基本的元素，于是我们找到的只是无形状的碎片。为了对比神经症患者的创作和精神错乱者的创作，我们注意到，例如，精神错乱的主体倾向于废除了任何可能问题的前提：主体间性（intersubjectivité）。甚至当一个人患有神经症时，他仍旧总是为他人而写作；但当一个人患有精神错乱时，他为自己而写作。

然而，某些精神病患者同样画画或写作。我们如何将这些行为与那些“正常人”或神经症患者的艺术创作联系起来，与精神错乱的单纯“产物”联系起来？它们如何，像严重的神经症患者的作品一样，融入一个净化的过程？或者，它们只是一座更成功地构建起来的恐怖城堡的一部分，并且精神错乱的主体以此掩盖了其所处之地牢的入口？

我研究的目的并不是在普遍层面上解决这个问题；没有证据表明它对于所有的精神病患者而言都是同一个问题。但是，如果我们考察这些艺术作品，我们会得到一个印象：许多这类作品并没有给精神错乱带来什么。不管是一声呼喊还是某些更清晰地传达出来的东西，它们只是一个已然固定的精神错乱的世界的表达。精神病艺术家复制了一个预先存在的内心世界，而超现实主义者们间或有很好的理由称之为一个理想：精神病患者是一个现实主义艺术家。和一场确定的精神分裂（schizophrénie）过程中出现的几乎所有事物一样，精神病患者创造的不再是病程的一部分；在病情进展中，他缺乏所有可能的效力——不管是积极的还是消极的。

正是在这个意义上，我们能够明白亨利·艾（Henri Ey）的理论。⁷他认为，疯癫的人并不是一个艺术家，而是一件艺术作品。他不仅制造了奇迹，“他就是奇迹”。我们可把这理解为：精神病的存在，作为无意识幻觉的爆发和喷涌，是一个充满了审美感情，甚至更多地充满了风景的现实。因此，这些艺术家之间有待观察的差异可归结于一个事实，即他们的幻觉并非一样地丰富：存在着或多或少的美丽风景。关于这个内心世界的表达，我们可以说它几乎是照片一般的。⁸

亨利·艾的立场还有一个好处，那就是他没有回避审美的问题。他想同时解释艺术作品及其价值：后者可能直接地来源于客体，人类幻觉的共同仓库，疯癫者从中浮现的深渊（确实，疯癫者手上满是奇迹凝固成的贝壳）。

在这里，有必要质疑亨利·艾的审美根据，它是如此

客观主义，以至于将精神分裂的“美”同化为落日的美。而另一方面，如果我们不想完全严格地对比这两种“性质”（*natures*）的话，那么我们只能强调一种对于人性来说是共通的感情内容，它在精神病患者的艺术作品中影响着我们——这是纯粹主观主义的，而且同样可受质疑的审美观点……

当我开始研究荷尔德林的生命和作品时，有一点立刻变得明显：荷尔德林基本上逃避了上述的提问方式。以下的几行诗作为这个研究的题记必然在整个过程中伴随着我们：

我们是一个标志，没有寓义

我们没有痛苦，在异邦

几乎失去了自己的语言。⁹

人们毫无疑问能够在这几行诗中找到诗人自身世界的某种表达，找到某种“在世存在”（*être-au-monde*），尤其是那种麻木的感觉形式。“我们是一个标志，没有寓义”（*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*）：这，可以说，难道不是我们在精神分裂的作品中，在每个精神分裂者的精神错乱中发现的东西吗？也就是，一个空洞的符号，被呈献、递交给我们的阐释，所有可能的阐释，而这种性质，某些人称之为精神分析的“深度”，其他人则称之为“超现实”。

但是，这里还有更多的东西：对阐释的期待，对一个之前能够得到的意义的模糊记忆。在这里，疯癫的“晦暗的灾难”（*désastre obscur*）¹⁰比它在史前的或有机的大灾难（人们

想让它——它也想让自己——能够永久地凝固在那里)中更加明显地体现出来。“在异邦/几乎失去了自己的语言”(haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren)：我们需要仔细推敲每个词语。“异邦”，这是荷尔德林的主要维度。“几乎”则衡量了语言的丧失程度：几乎丧失，但剩下的语言对于诗人已经足够。

让我们以最简单的方式看待这个语言的问题。亨利·艾，在解读安德烈·布勒东时，认为精神分裂症患者是“与词语做爱”¹¹。我们可以说，这意味着他让自己彻底地投身到错觉的性狂欢中，并且这种语言充满了魔术，如此紧密地追随想象力，以至于它不过是想象力的另外一面而已。但是，荷尔德林的作品对词语的拥抱却显得如此保守；布朗肖曾准确地坚持认为荷尔德林的语言贫乏并匮乏。而在另一方面，他的语言又如此具有自我意识，如此刻意，如此小心翼翼和卖力：荷尔德林不停地、无尽地回头修改他的作品。有谁能够像他一样，并非唯美主义者，却是一个艺术家，而且远离那种永不停歇的诗歌和自动书写？¹²由于其小心翼翼的方式，他可以使用这种几乎失去了的语言！

在这个研究的过程中，我试图一直让自己留意两个明显的事实：首先，荷尔德林并不是“一件艺术作品”，而是一位真正的诗人；另一个事实是他生命的最后四十年是在最确切的疯癫中度过的。但是，同时作为一个疯子和一个诗人难道是不可能的吗？或者，作为一个诗人而变得疯癫是不可能的？或者，成为一个诗人，偶尔发疯是不可能的？或者，一

个诗人在疯癫中得到解放是不可能的？……这些不同的反应方式似乎更多地只是堵死了解决这个谜团的方法，而不是更恰当地思考它。在这些反应中，最普遍的问题往往是关于荷尔德林的，例如，我们将精神分裂症的知识应用到他身上，而没有试图去弄明白荷尔德林能否以一种新的、诗学的光芒照亮疯癫的难题。

让人欣慰的是，在早期的荷尔德林研究中，这类暗点的范围已经确立了，因而从现在开始，人们能够以一种更加全面的视野进行研究。这个观点首先是由海因里希·兰格（Heinrich Lange）的《病情记录》（*Pathographie*）提出的，这很重要；它提供了1909年能够得到的所有证据和信息。兰格坚定地确立了一个诊断，即荷尔德林患有“紧张症形式的早发性痴呆”，而他之后没有任何作者试图提出质疑。¹³他的传记倾向于尽可能清楚地区分荷尔德林身上涌现的由精神病性格（*caractère psychopathique*）产生的东西和由精神疾病（*maladie mentale*）产生的东西。兰格的贡献在于，他小心翼翼地列出了荷尔德林发疯前的一系列性格特征，这是一幅全然“主观性”的肖像，从中，兰格看到了很多浪漫主义者身上同样能够找到的病态体质的迹象。兰格试图指出这种“精神病态”如何表现在荷尔德林发疯前的作品中，包括：小说《许佩里翁》（*Hypérion*）——其形式是“混乱的”，其内容的显著特点是“维特式的软弱”；《恩培多克勒》（*Empédocle*）的一部分；以及一些诗歌。他从感情生活的角度指出，荷尔德林经历了很多次抑郁，但它们不应被描述为精神病态的。在这些可以说是反应性的抑郁经历中，唯一的

一次例外发生于1795年6月，最终导致他离开了耶拿；只有这次抑郁能够在严格意义上被称为精神病态的。

然而，兰格没有明确地认定这次抑郁就是精神病的预兆：他将精神病的开端及其发展定位在世纪之交。精神疾病大概从1800年开始，但仍旧很难从作品中找到证据。在那些调子忧郁悲伤的作品中只有一种精神病的预感。从1801年开始，一切都变得非常清楚：这个阶段的诗歌“大多数已是精神病态的，或是因为它们的感情内容，或是因为理智的明显缺陷”。

1802年，荷尔德林从波尔多回来后，精神病开始显露。荷尔德林处于一种兴奋的状态，充满了强迫性的、攻击性的举动。兰格认为，当他恢复相对的平静，能够全身心投入诗歌创作时，这些诗歌就具有一系列精神病态的特点，包括：转向自由诗体——这虽然看起来是一个进步的迹象，但事实上是形式控制的放松；脱节，琐碎，冗言——这些暴露了智力水平的下降。这时内容的模糊已近乎无法理解，对意象的讲究煞费苦心，到处都有明显的矫揉造作。

兰格明智而审慎地向我们描述了荷尔德林精神病迅速加重的过程。他注意到，在1802至1805年，精神病具有惊人的多样形态，这甚至让荷尔德林的朋友辛克莱尔（Sinclair）觉得荷尔德林和哈姆莱特一样，在全然清醒时假装发疯。1805年，冷漠的阶段开始出现，并与焦虑的紧张形成交替。1806年，一种尤其暴烈的不安状态导致了一年之久的收留。从1807年直至去世，荷尔德林在监护人的看顾下生活，与图宾根一个名叫齐默（Zimmer）的木工及其家人住在一起；他

阵发性的强烈兴奋在1814年消失，这时，兰格认为他已经到了“紧张症的末期”。

在这里，我的意图并不是描述疯子荷尔德林；魏布林格尔（Waiblinger）在荷尔德林困厄的时期选择做他的朋友，他留给我们一幅深刻而感人的荷尔德林肖像。在这里，我也无意在病原学的领域里追随兰格的步伐，关于这点，我会补充说，兰格一直是非常谨慎的，他把许多假设并置起来，而不贸然得出什么。¹⁴

关于作品与精神疾病的关系，兰格的结论非常关键：荷尔德林的“精神病态”对他的作品产生了一种双重的影响：消极的一面在于它让荷尔德林的作品显得混乱而不完整；积极的一面在于它给予了荷尔德林发病之前的作品一种梦幻的、理想主义的色彩，给予了它们一种哀歌的情感。至于精神病，它所做的一切就是摧毁了诗人的创造机能。由此，兰格不得不将大部分的诗歌杰作看成精神病的产物，没有任何的价值。他毫无保留地采纳了莫比乌斯（Möbius）的绝对评价：“荷尔德林的诗歌，就像莱瑙（Lenau）的诗歌一样，属于‘收容所诗歌’，那些〔就其自身而言〕无尽的悲叹很快就变得让人难以忍受。”在一种自称既是精神病学的又是美学的分析中，荷尔德林的狂热崇拜者所热爱的诗歌被拆解为病症，或变成了一位迷失了的大师留下的感人残骸。尤其有必要对比一下兰格追随里兹曼（Litzmann）和博姆（Bohm）所设定的作品年表与最近的荷尔德林评述版文集试图建立的日期：兰格推迟了大多诗歌的日期，这很容易让人以轻蔑的眼光看待诗歌的晦涩和独特的性质。一旦有了一份更准确的

作品年表，问题就变得更加明显，因为某些最为晦涩的作品必然被追溯至1800年。¹⁵

当然，我们并不能因为那个时候的文学批评状况而指责兰格；但他根据内在的标准，甚至根据纯粹的主观判断而匆忙地得出的结论，与他在论证过程中体现的一贯谨慎相反。一旦他对荷尔德林的大部分作品作出激烈的否定，问题就消除了，或转移到了正常人的心理学领域，或病理学的领域……公共的领域：在这里，一种势利的态度和一种对疯癫的着迷是打开伪劣之锁的钥匙。

不管兰格的结论如何激进，它们只是如下方法的顶峰：它试图在诗人的作品中区分出哪些是由精神病决定的，哪些是能够通过诗人的个性加以理解的。其他的一些研究，例如贝尔多（Bertaux）的作品，其典型的特征也是执迷于区分。但贝尔多的观点是单纯文学的，而且他被一种明睿的同情所驱动，愿意竭尽所能地理解荷尔德林的作品。贝尔多并不是一个病情记录者，试图到处发掘疯癫的羞耻烙印，相反，他强调那些智慧的、冷静的、敏锐的迹象，让我们能够意识到荷尔德林后期作品的迷人形象。在他的探索中，疯癫是一种不可还原的残余，它只在知性的灵魂已经耗尽自身时才会出现：贝尔多从疯癫中夺回了伟大赞美诗的出色之处；在最后的赞美诗中，“过度的兴奋……并没有阻碍清醒的思考，而只是打断了它的表达”¹⁶；只有最后的诗歌能够“在全然的清醒意识中”被称为“疯癫的诗歌”。带着这一理解的冲动，贝尔多明显地遇到了荷尔德林作品日期的问题：即使他将荷尔德林的疯癫提前至从波尔多归来，他也被迫认为存在着一

个非常漫长的“入侵”¹⁷时期，这就让人难以解释这些作品如何能够完全地逃离任何精神病态的影响。为了解释这个时段，他需要唤起一种心理的进程，它在某种意义上与疯癫类似，但又与之完全不同：“荷尔德林从此将会生活在这片黑暗中，他会陷得越来越深。我这样说不是指他的疯癫，而是指他在发疯之前的精神疏离，那便是他的命运。”

贝尔多尽其所能地理解荷尔德林并同时发现其局限；他倾向于将疯癫思考为心理发展中出现的某种异物（就像一个机体上规定的过程，主体在被它击败之前要与之对抗）。由此，贝尔多的作品能够被卡尔·雅斯贝尔斯所启发的一种精神病学接纳。但是，雅斯贝尔斯对荷尔德林的研究¹⁸并不是单纯地勾勒荷尔德林作品的一个过程和发展线索。雅斯贝尔斯采用了兰格的作品年表，将精神疾病的开始定位在1801年左右：

荷尔德林的诗歌有两个阶段。第一个阶段是1801年左右，第二个阶段是1805至1806年前后。第一个阶段标志着从理智到疾病的转变，第二个阶段发生并包含在这个过程中。这两个阶段之间的时间充满了病程的各种力量，它们分解、激发和改变了某些功能，与自律的意志作斗争，后者用其最大的能量来寻找连贯、秩序和总体。

因此，荷尔德林的杰作（它只出现在这个间隔中）不能只用过程（*processus*）的观念来解释。在同一文集的另外一章中，雅斯贝尔斯说得更加明确：精神分裂带来的粉碎一切的体验激起了一种撕裂，由此，“魔鬼”一样的事物出现

了。这种“魔鬼的”或“着魔的现实”——它存在于每个人身上，但被压制着——是一种“对绝对性的直接靠近”，是某种“超越了理智和疯狂之交替的东西；但精神病态的过程倾向于引起这些力量的爆发，哪怕只是阵发”。¹⁹这个观点与新杰克逊主义理论的唯一区别在于把什么样的符号指派给病变过程的起因：雅斯贝尔斯眼中的绝对性的体验不过是亨利·艾所谓的“人性固有的抒情内核”。

在为雅斯贝尔斯著作的法语版撰写的前言里²⁰，莫里斯·布朗肖简略地讨论了雅斯贝尔斯的方法。他首先试着在最为清晰的程度上表达了雅斯贝尔斯的种种观点。但他很快就脱离了它们，以便给出自己对荷尔德林发展的颇为不同的阐释。分歧恰恰出现在一个特定的反驳中：文学批评家并没有在荷尔德林的作品里发现1801年的所谓转折点；而对于雅斯贝尔斯，这个事件是精神病变过程出现的时刻。1800至1801年，荷尔德林创作其主要赞美诗的年份，是“一种持续的发展，一种对其目标的至高的忠诚，而他正是通过耐心的研究，用一种更加强大、更加适合其所寻和所见之真理的高超技艺，一点点地接近了这个目标”²¹。

在这些无可争议的评价的基础上，布朗肖将荷尔德林自《恩培多克勒》以来的整个进程描述为一个连续的命运，一种对荷尔德林所遭遇之问题的越加清晰的阐述，不论是在日常的层面上还是在诗歌的层面上：“一切被规定的事物如何能够同不被规定的事物保持一种真正的关系？”因此，荷尔德林的存在是诗歌命运的独特例子，布朗肖将这个命运与话语的本质联系起来，作为一种“同缺席的关系”：“作品要

求作家丢去一切‘本性’，一切特性，要求他通过那个把他变成我的决定，不再同其他的人，同他自己有关系，要求他变成非个性得到肯定的空无之地。”²²布朗肖并没有否定精神病变过程的存在，他认为精神病变的过程与这种命运的进展毫无关系，后者在精神病变之前已经存在；而且他认为，在诗歌和精神分裂的命运之间存在着一种传递，一种波德莱尔意义上的对应：

精神分裂似乎仅仅是那一生命〔诗性对立和张力〕在某个时刻和某个层面上的投影而已，在轨迹的这个点上，存在之整体的真理，已然变成绝对的诗性肯定，它牺牲了可能性的正常状况，并继续从不可能者的深处，作为纯粹的语言发出回响，那是离不被规定者最近的，也是至高的语言——无根据的语言，以深渊为根据的语言——宣告它的正是这一事实：世界已被毁灭。²³

布朗肖将其理想主义的阐释推得更远，甚至完全翻转了整个观点，把荷尔德林变成了这种“狂乱之辩证法”的一个瞬间，逻各斯由此出现：“在某一时刻，真理的实现，不顾他的意愿，要求其个人的理性变成一种自此一去不返的纯粹非个人的透明”²⁴；“荷尔德林知道：为了证实言说者无论如何没有言说而是保持沉默的真理，他自己必须成为一个沉默的符号，成为语言的真理所要求的沉默”²⁵。

布朗肖并不是第一个提出这种全然是反“科学”的和反“精神病学”的统一命题的人。黑林格拉特（Hellingrath）已经带着更多的神秘主义和更少辩证法的色彩坚持认为：诗人

的疯癫须被理解为其精神发展的最后显现。²⁶恰恰是逻辑的登峰造极和命运的神秘封印让荷尔德林“全然地、独一地成为诸神的先驱和容器”²⁷。黑林格拉特认真地看待诗人的神圣使命，要求读者想象“这一生命的最佳持续形式”。死亡会让其所有的讯息臣服于“化梦的风险”。确实，这个“变容之人的消失”无可避免，但“剩下的唯一道路是让他在活着的时候消失”。“启示的容器”必须“在人群中沉默地移动，提醒他们这种启示……活生生的声音必须在一阵轻轻的喃喃自语中消散”。²⁸

我不打算不经过考察就拒绝这两种“形而上学”的观点。所以，当黑林格拉特描述发疯的荷尔德林对访客彬彬有礼，并认为这完全是一种有意的行为时，就没有必要指摘他评论“那些关于其疯癫的专业判断不够格了”²⁹：因为这么做无异于错过一个机会去学习一种对风格主义、反讽或黑色幽默的意向性分析所能教给我们的关于精神分裂患者之在世存在的一切。

但是，明确地提出统一命题的恰恰是布朗肖。在这里我并不引证权威的观点去反驳他，我只是让他去解释他的推理。如果你没有经过任何的讨论就认为疯癫是一种不可渗透的整体，一种在深渊的中心“捉住”诗人的“疾病”，并认为诗人自愿地步入这样的深渊；那么，当你作出所有这些判断时，是不是过早地放弃了在理解上走得更远的努力呢？换言之，布朗肖认为存在着某种追求，某种关于诗歌的问题，而荷尔德林不是唯一一个经历其中之风险的人。最后，这一追求导致了某种存在的形式（它不如说是一种非存在的形

式)。正是在这最后的一刻（在这一刻，主体稳定了下来，即便它“建立在深渊之上”），精神分裂的存在形式试图在另一个“层面”上接手诗性的存在模式。这就是说，不存在任何称得上是精神分裂的迫求或问题。精神分裂要被理解为其所呈现的样子，理解为它自身想被人看到的样子：一个没有问题的回答。这是精神分裂者所设的陷阱，而布朗肖已经落入其中，也许是重蹈了雅斯贝尔斯的覆辙；他用一种统一的方式阐释荷尔德林的存在，这样的理论只会牺牲那种不透明的、附带现象的抽象性，也就是任何辩证法都会排除的抽象性：“精神分裂”。

我已经说明是什么样的实际论证促使布朗肖否认荷尔德林的作品和他的精神分裂以一种彼此纠缠的方式发展而来：在荷尔德林的诗歌中，唯一的转折点“是他成为了赞美诗，即所谓的神话抒情诗之大师的时刻。悲剧《恩培多克勒》是其第一个表达。但那个时刻在1800年之前出现”，因此，就批评而言，是在疯癫开始之前出现。布朗肖质疑雅斯贝尔斯关于荷尔德林作品之演进的观点，但他未经讨论（不然还能怎样？）就假定了精神病发作的年代顺序，这是直接从兰格的《病情记录》中得到的。兰格将精神疾病的历史设置于1800至1801年，其首要的标准是基于荷尔德林的作品。而布朗肖不再相信能够从作品中读到精神分裂，但他仍旧保留了兰格的结论而拒绝这个结论的前提。

以上快速的文献回顾能够在—一个宽泛的反命题中加以总结。大多批评家试图在荷尔德林的作品中区分疯癫所决定的

部分和逃避了疯癫的部分。其中一些批评家认为这样的界限可以在年表中清晰地看到。而其他的批评家则认为它只能在作品的内部找到，而且需要对作品进行逐个的考虑，不管这体现为令人衰弱的症状与剩余的创造力之间的对抗，还是体现为疾病的发展与疾病所释放的诗歌能力的区分。无论他们的理论有怎样的不同，这些批评家都将精神分裂思考为一个外在地影响荷尔德林精神发展和诗歌天赋的因素。

我不想在这个普遍的层面上讨论一种已在精神病学传统中得到了牢固支持的观点；但当我阅读荷尔德林的赞美诗时，我觉得作出这样的区分从一开始就拒绝面对这样一个谜：当他创作那些为他赢得——这是很多拥有良好鉴赏力的人的评价——卓越诗人之名号的杰作时，荷尔德林已流露出明显的精神分裂迹象。

和上述讨论的倾向不同，极少数批评家试图在生命和作品之间发现一种绝对的连贯性。由于无法充分地处理疯癫的问题，他们的统一理论在那里搁浅了：黑林格拉特完全忽视了当下的精神病学经验，他将精神分裂的观点辩护为一个面具，一道神圣的封印；布朗肖则在坚持一种相似的理论并接受一种新的不可还原的二元性（即荷尔德林的精神发展和与之交织的“疾病”之间的二元性）之间摇摆。

我认为，由于其例外的特点，荷尔德林这位疯癫诗人的案例需要一些新的尝试，将他的作品和他向疯癫的演化理解为一个单一运动，即便它能被考察为一种辩证的过程和一种多线的复调。我的目标并不是这样一个完整的研究，而是布朗肖的观念所提出的异议，它指向了一个更加有限的任务：

如果荷尔德林的作品，正如很多批评家认为的那样，确实在洪堡岁月（1798—1800）里经历了一种重新定位的话，那么，我们难道不该重新探索那个阶段，以便找到精神病问题的可能发展吗？由此，我们能够追问一个年代学的问题，它既阻碍我们考察荷尔德林的杰作与其精神分裂的动态过程之间的关系，同时又汇聚了问题之实质的最初迹象。

关于耶拿时期（1794—1795）一段有着病态样貌的插曲的考察，促使我将工作拓展到了1794至1800年的整个阶段，因为那段时间很可能包含了精神病的先发症状或最初显现。

这个计划应被视为一次考察的前言和导论。考察不仅是根据某一精神病的观念阐释荷尔德林的作品，而且是倾听并阐明疯癫的诗歌话语。

结语

我的研究一开始就有一个限制性的目标：精准地确定荷尔德林精神分裂开始的日期，然后描述1794至1800年的阶段；根据文学批评家的理论，这个时期对应于一次向上的发展，它最终诞生了荷尔德林最伟大的诗歌。我进行的是狭义的精神病理学的探索，其自身包含了两个互补的方向：一个是精神病学的临床方向，另一个是更加精神分析的动理学方向。兰格已经为临床的方向打下了基础，但为了详细说明总症状及其显现模式，或许重新回顾一下他的观点也不无裨益。³⁰在这里，我用一种精神病“鉴证”的简洁实用的方式，总结了我所考察的各个时期的能够收集到的临床资料。

1795年夏，在尼尔廷根：

非典型抑郁状态。

有几个月：对身体的疏忽因不稳定的生存状况而加剧。狂热的知识活动虽不徒劳，却没能写出一件完整的作品。哲学的思辨让他沉浸于一种思想的眩晕。对一位保护者、文学界的一位重要人物怀有极度暧昧的情感，该人物的强大在场或疏远，荷尔德林都不能忍受。

冲动地离开耶拿似乎成了一场不可控制的逃离，而且几乎一离开就后悔了。

不久：沉默、自闭的回撤夹杂着不连贯的、幻想的陈述。感到内在的死亡、寒冷、周围世界的矿化。衰竭。营养不良。

部分地意识到这种病态。

法兰克福时期的特点如下：

三年真正的缓解，偶尔被另一次冲动的离开打断，受到一种难以忍受的矛盾的情感处境的刺激。

1800年7月，在斯图加特，其状况的原因可以描述如下：

愈演愈烈的复发延续了几乎两年。

胸腺的状况让寒冷、陌生、冷漠、与亲友失去联系的感觉以及一阵阵的极度兴奋，轮流交替着，些许的刺激就可以引发过度的情绪反应；这些反应通常表现为漫长的沮丧，带有内在的幻灭感；有时则呈现为狂热的、无所产出的热情。

这种超敏感状态最终导致了极端的多愁善感：所有的人类关系都会伤害他。怀疑。将旁人无害的评价理解为针对他

的影射。冲动的决裂和离开。

智力的工作整体上仍在进行。尽管很长一段时间内十分低产。没有思想上的重大不安；但，尤其在哲学思想中，倾向于一种以形式主义为特征的可疑的抽象、累赘的重复、虚假的对称和新词的发明。思想试图在代数模样的公式中，在循环的、刻板的排列中寻求支持。

身体的症状尤为主观，表现出一种疑病症或身心失调的样子：严格来说，是臆想症的头痛和危机，肠胃问题。

身体坍塌。营养不良。体重下降。

部分地意识到自己的病态。

精神分裂很可能加剧。

我对这个“案例”的心理动态的分析也许会阻止我要“鉴证”荷尔德林时遭到的嘲笑。它会让我们有能力理解这个多产的阶段，明白精神病症状与某些作品在时间上简单的一致关系并不能令人满意。

我已考察了荷尔德林在1794和1800年之间的客体关系（*relation d'objet*）的发展。从《许佩里翁》的辩证法中发展而来的双重客体关系是这一演化的主要因素，是“运动客体”的引力中心——我们能够将荷尔德林比作这样的运动客体。在法兰克福阶段，它几乎通过一种奇迹般完美的接合方式以其纯粹的形式出现，其中，荷尔德林遇到了某些真实的东西，那恰恰是他想象的形象。尽管这一本质地自恋的关系充满了危险，尽管其中的某个时刻是主体的损坏，但法兰克福阶段带来了近三个月看似幸福的平衡状态——位于两种摧

毁性的不安之间。然而，这样的平衡，可以说，是抽象性变为现实的一个过程。正如天体力学的数学运算中，我们会在某一时刻考虑一个非常遥远、微不足道的星体所具有的引力一样，在法兰克福时期，一种循环的运动仍在继续，仿佛除此之外什么也没有发生。

这个“离心”的中心是什么：它必被视为作用于双重关系的震中运动的外部？在耶拿时期，它可被确定为一个几何点、一个位置、一个空位。确实，我们可称之为一个父亲的位置或方位，但我们看到，一旦用缺失来解释这个位置的空无，就会遇到某种荒谬：当一个真正的“父亲”以席勒的形式出现，占据了空位时，我们并没有看到系统重新平衡自身，而只看到一种紊乱。这意味着它是一个“否定”的位置，一种缺席的缺席吗？

在法兰克福之后，是什么因素再次开动了精神分裂的过程？人们徒劳地在荷尔德林的圈子里寻找一个能发挥席勒一样作用的真实人物。荷尔德林在洪堡尤其孤独。毫无疑问，有必要认为他的心理过程³¹从一开始就一直在运动，并在遇到狄奥提玛（Diotima）后停止了一段时间；法兰克福的岁月就好比一条侧部的、循环的轨道，主体会绕着它旋转多次，然后回到自己的道路，继续前行。

在洪堡和耶拿的精神分裂进程难以理解，除非我们再次考虑法兰克福岁月的第三个进程。我们可将之视为一个微不足道的变体。荷尔德林回到了这个曾让他遭受毁灭的空位，他不再被这个点所质询：他自己把它指为其救赎的可能所在。

在这里，我们首先发现了该时期他与母亲之关系的意义：通过她，荷尔德林试图获得其父亲的某种形象和权力。但这条路被她堵住了；她拒绝给予他这一权力。³²如果这条道路没有被永久地堵住，那么他在那里发现的东西就毫无疑问没有任何意义——确实，其结果再次是灾难性的，因为它会聚焦于肯定的、真实的元素，而那些元素只是实质之关键的诱饵。

在我看来，正是在这里，荷尔德林的精神分裂的进程与作品的运动密不可分……不是简单地总结我所讨论的成熟过程或发生在洪堡的诗歌对话，我将引用两个衡量了其重要性的文本。

《许佩里翁断篇》（*Fragment d'Hypérion*）以一种奇特的氛围结束：

论基塔隆

我仍知道某些迹象，但我找不到它。

我问星星，它们沉默不语；我问白天和黑夜，它们并不作答。当我在发问时，我自己的脑海中出现了一些神秘的话语，这是没有意义的梦。

在这样的暮色中，我的心通常感到平静。当我看到她——深不可测的自然时，我不知自己遭遇了什么；但它们是我在蒙着面纱的心爱者面前流下的神圣有福的眼泪……

在这样的暮色中，我的心感到平静。这样的暮色是我们

的元素吗？为什么我不能在它之中安息？

然后，最近的一天，我看到一个男孩躺在路旁。他的母亲看着他，小心地打开一个被子盖着他，这样他能够在温柔的影子下睡觉，不被阳光干扰。但这个男孩不想留在阴影里，他将毯子撕开，我看到他是如何一次次试图直视那些友好的光芒，直到他的眼睛被刺痛，流泪，他才低头看着地面。

可怜的男孩！我在想，其他人过得也不怎样好；我自己几乎决定停止这种鲁莽的好奇心。但我不能够，我不得这样！

那些给予我生命或死亡的伟大秘密必须要出来。

这是断篇的最后一封信。之前作铺垫的段落讲述了与自然（Nature）融合的瞬间，以安慰失去了梅丽塔（Melita）的英雄。在上述段落中，自然在场，而且无处不在；它“深不可测”³³，是他想让自己融入其中的母亲的元素。余下的段落就像萦绕着许佩里翁的“没有意义的梦”一样出现，仿佛它们就是神谕。场景毫不含糊地发生在母亲和孩子之间；母亲，如同自然，从阴影的领域中出现。相比之下，太阳并不是自然的一部分，而是名副其实的反自然，从中，孩子期待“生命或死亡”。

这个文本发表于1794年11月，属于瓦尔特斯豪森时期；它用一个期待的运动打开了我们正在考察的阶段。

题为“海德堡”（Heidelberg）的完整版的颂歌很可能写于1800年夏。³⁴

海德堡

我爱你已有很久，想称你，我心里欢喜，
作母亲，为你献上一首朴实的歌，
在我见过祖国的城市中，
你是风景最美的一座。

就像林中的鸟儿飞越山间，
一桥横跨激流，轻盈而矫健，
河水闪闪流过你身旁，
桥上人欢马叫。

像神的法术，一种魔力曾将我
定在桥上，当我从大桥走过，
我仿佛觉得那迷人的远方
映入群山的怀抱。

这少年这河流奔向平原，悲喜交集，
就像这颗心，在爱中走向没落
兀自感觉无比美丽
当它投入时光的潮流。

你把清泉赐予它，赐予这逝水
清凉的阴影，绵延的河岸目送

它远去，风景如画

在波光里荡漾。

唯有那饱经沧桑的城堡像巨人

一样沉沉垂入幽深的谷底

被无数风暴摧毁；

但永恒的太阳将光芒

洒向苍老的巨人形象，好让他

重返青春，常春藤生机勃勃

向四周蔓延；一阵阵林涛

亲切地拂过城堡。

一丛丛野花垂挂，直到欢快的山谷，

那里要么依山，要么贴近河岸，

你那富有情调的街巷

静静地傍着芬芳的花园。³⁵

在1800年5月或6月，荷尔德林离开了洪堡，路经海德堡。我们能够证明他经过这个城市许多次，所以“当荷尔德林在病中说他只去过海德堡两次时，我们不应该将这看作绝对真实的情况”³⁶。但诗人觉得有两次路经这个城市是值得回忆的。某些细节能够让人确定这两次短暂的拜访。第二次一定是在1800年夏初，而第一次则发生在从耶拿返回尼尔廷根的途中，诗歌的另一版本清楚地提到：“像神的法术，一种

魔力将我定住/当我悠闲、沉默地从大桥走过，/一场逃离人群和书本的放逐之旅。”

这首诗因此是一次回顾性的沉思。在第二次同样重要的拜访之际，它就像回归了其生命的重要转折点；正如贝克（Beck）颇为正确地指出的³⁷，这首诗不只是一片风景的描述，还是一场道谢：在经历多年的苦难和智慧，走向成熟后，诗人感谢海德堡让他在这座城市里体验到一个标记着命运的时刻。他丈量两个病态时段之间的跨度，那同时也是两个对其人生命运和诗歌命运来说重要的时刻：第一次途经海德堡奠定了他日后与苏塞特·贡塔尔德（Susette Gontard）的相遇，而当他第二次途经这座城市时，他则潜在地成了赞美诗诗人。依照荷尔德林在《恩培多克勒的根据》（*Fondement pour l'Empédocle*）这样的文章中提出的美学准则，他将最为个人的经验传递到一个象征性的“主题”当中。他提到了两种生存态度。第一种态度的象征是消失在“远方”的河流。正是荷尔德林将他自己投入了与狄奥提玛的统一；在一个普遍的意义之上，这尤其是他对总体性的怀念，对回归无限之物的乡愁一般的渴望。

另一种态度的象征是山谷上隐约浮现的强大城堡，它挺身直面天空，后者并不收回它的雷击。正是在那里，他要见证一种过去和未来的英雄决心；拥有一种命运，像《恩培多克勒的根据》里的“敌手”一样把“必然性”当作他的女神，这意味着维持无限与有限之间的张力、对立，而在这里，其象征一方面是天空和太阳的对照，另一方面则是山谷和人类城市的对照。这两种态度能够与荷尔德林两次途经海

德堡对应起来吗？确实，离开耶拿更新了他对统一的怀念，而洪堡的全部规划导致了对这一融合的拒绝。但，这里建立的不如说是一种运动，它存在于诗歌本身以及回顾的行为之中，所以，第二种态度已在第一次拜访期间作为“神的法术”出现，而第一种导致自我丧失的态度仍在离开洪堡期间作为一种极度强烈的诱惑持续存在。

这首诗同时也是一个展望性的，诚然是预言性的视野。它会让我们走出我研究的有限时段而通向其精神分裂的最终年月。贝克恰当地指出，这首诗分三个步骤追随一个思想的运动：最后的两节描述了第三种态度。对贝克来说，它等于一次综合，通过实现前两个象征而压抑了它们：他把这样的可能性称为“田野牧歌的”可能性，与之相对的是“狄奥尼索斯的”和“英雄-悲剧的”可能性：诗人在自然的中心重新发现了一个故乡，一种安全感（Geborgensein）。对我来说，我能够在诗歌的最后意象中发现另外的可能性：其关注的主题，再一次是与存在的和解，当然也是一种统一，它的形态不同于主体在自然中的消失。在此情形下，主体不再通过融入令其着迷的总体性而放弃其个体性，恰恰是自然占据了他：植被从上而来，降入城堡，并超出城堡，蔓延到人类居住的城市大街上。我们可以想象自己在看一幅素描，素描上，瓦伦丁·雨果（Valentine Hugo）这样的艺术家让人见证一种自然化的过程，见证一副面孔或一具人类的身体逐渐变成了植物。因此，在荷尔德林的晚期诗歌中，单纯的自然，其季节和植被，透过精神分裂之存在的缝隙，散播它的藤蔓和叶子。

1800年，荷尔德林并没有朝这个方向走去，而是选择了一个相反的方向，它同样与其泛神论的融合倾向背道而驰。在对《海德堡》的评论中，贝克使用了Ausharren一词，这也是阿勒曼（Allemann）使用过的：它指的是一种不可动摇的、专心致志的保存或持续，是守夜人的行为，其命运就是随时保持清醒。这个词将我们带入荷尔德林抒情赞美诗的世界，阿勒曼的作品已对此进行了新颖的研究。³⁸荷尔德林的伟大迷思，其1800至1804年诗歌的中心主题，是诸神的缺席、诸神的远离，他将这样的远离置于其古希腊光芒四射的日常在场和（诗人所渴望的）回归之间。如果我们从末世论和千禧年主义的意义上考虑这个主题，那么，该信仰在后革命年代的诗人和哲学家身上非常地普遍。³⁹但我们绝不会错失荷尔德林所特有的重点：那就是缺席，诸神之缺席的黑夜，那也是他的居所，是其诗歌的专属领地。这样的缺席是一场名副其实的“回转”（Umkehr）的结果，那确实是一场双重的回转：“祖国的回转”和“绝对的回转”，阿勒曼将其阐释为一种回应诸神之不忠的人之不忠。由此，一个“之间”（Zwischen）的无限距离打开了：这，严格地看，与其说是“两者之间”（entre-deux），不如说就是“之间”（entre）。在此基础上，我们能够明白“法则”（Gesez）、“建制”（Satzung）对于荷尔德林的重要性，因为它们可以保持一段无限的距离；我们已经看到，“敌手”的态度是把绝对者的远离建制化。只有这样，我们才能解释一种前所未有的、确切地说疯癫的表达方式，例如：“神之缺失有助。”⁴⁰

根据阿勒曼的说法，有必要表明，在这一建制化的缺失中，与整一（Un-Tout）融合的诱惑如何改变了自身的意义，而诱人诸神的形象又如何不时地堕落、消逝，变成无形无状的、不可命名的庞然之物：

……就是世界总在欢呼中
远离这大地，让它把后者
裸露了；在人性持不住它的地方……⁴¹

或者：

……而许许多多
像肩上的一个
失败的重负
应予挽留。但是很险恶
那些小路。因为，像骏马，
大地的被拘束的要素
和古老的法则
走上了迷途。某种渴望
始终走入了那无窒碍之域。⁴²

但是，与阿勒曼的观点相反，这个段落难道没有暗示：对总体性的乡愁一般的渴望并没有消失，而是比以往更加迫切了？

人们再也不能像阿勒曼那样忽视：调解（*médiation*）

的观念总是出现在荷尔德林的伟大作品中。但在我看来，它有一种与自我丧失完全不同的意义；它不如说与远离的维度相关：调解者，在设置某种交流时，用了这个“中介”来维持各项的“极端”之对立。因此，《就像在节日……》（*Comme en un jour de fête ...*）一诗的结尾不带任何矛盾地指出：诗人“赤头站立……/把这上天的礼物/裹在歌中递给民众”⁴³，然后像被闪电击中一般遭到诅咒。

将精神分裂的发展和诗歌作品以这样的方式放在一起，得出了一个绝不能普遍化的结论。问题只是在一个特定的、也许独一无二的案例中考察诗歌和精神疾病的关系。

在不止一个时刻——例如，在法兰克福岁月之后，如果我能在时间中定位一个并不完全“类型化”的现象——通向精神病、通向精神病患之存在的最直接的道路已向荷尔德林呈现：问题被封闭了，被关在了双重关系的这个回路里；也许我们甚至可以追问，这一解决方法是不是取代了一个对主体而言不曾历史地存在过的问题。

但诗人打开了，并且重新打开了问题。

确切地说，这是一个关于父亲的问题：诗人试图收集“从晦暗的灾难中散落”的父亲残骸；这在精神分裂中并不是什么未知的现象。

他重新打开了父亲的缺席吗？是的，但这并不意味着如此的缺席就是其疾病的根源；而是说，上帝的“缺失”（*défaut*）能够“有助”。折磨他的恰恰是这样一种缺失的缺席。这个有所缺失（*a du défaut*）的父亲，是另一个神话在人

类历史的本源中建立的已死的或被阉割的父亲，雅克·拉康称之为象征的父亲（père symbolique）。

所以，我们能够谈论荷尔德林的诗歌及其神话的平衡功能，因为它们不顾一切地试图创建这种仿佛充满了否定性能量的第三极。⁴⁴这的确是一种并不稳定的功能，但它试着让大多精神病案例中被存在之模式封闭的东西敞开一段时间。

但一个功能主义的结论无法令我完全满意。功能预设了一个能够激活该功能的系统：在这里就是精神分析的系，尤其是孩子—母亲—父亲的三角关系，其运作已在精神分析近来的发展中得到了详细的讨论。我不打算轻视这样的系统，虽然它经常简单地将我们扔回到黑格尔的“黑夜，在其中……所有母牛都是黑的”⁴⁵。我想，最终，能够让我们对荷尔德林盖棺定论的，并不是精神分裂的科学——不论是精神分析还是别的。不如说，恰恰是他把精神分裂的问题重新打开为一个普遍的问题。

精神分裂作为一个人类问题？这么说也许太过了。在诗人荷尔德林带领我们到达的地方，就连那些看似和人类共延的范畴——母亲、父亲——也回归了某种偶然性，而人种学同样证明了这种偶然性，通过，例如，指出在某些社会中，对律法（Loi）、对象征界（Symbolique）的通达被移交给了父亲以外的其他建制。

我们将超越一种病理学研究的界限，同样也超越我们考察过的荷尔德林故事的有限时段，为此，不只是一要确认荷尔德林所转向的三个缺失的否定性领域：远离和敞开的诗学神

话；语言哲学；诗歌活动本身——在如此的语言操练中，语言最靠近其否定性的本质。

在荷尔德林的案例里，问题会是：因为他是一位诗人，所以患上了精神分裂？或者，因为他患上了精神分裂，失去了曾经有过的任何意义，所以成了一位诗人？因为他把精神分裂打开为一个问题，所以他是一位诗人？或者，他是一位诗人，所以他打开了这个问题？

当人们走近荷尔德林1800至1806年的诗歌生活时，他们的脑海中常常浮现黑夜降临和精神错乱（Umnachtung）的意象。有些批评家认为他试图利用白天最后的微光；也有批评家认为他描述了这种暮色，或者，这个悲剧时刻引发的情绪让他的诗歌能力增长了无数倍。而我认为，当他承受大地投下的锥形阴影时，他在和阴影赛跑——不是逃离阴影，而是径直走向了太阳。但在这一意象里，我们将不得不颠倒一切，因为在照相的底片中，太阳是黑色的。

^{1,3} 参见让·德莱，《神经症与创造》（*Névrose et création*），载于《现代精神病学面面观》（*Aspects de la psychiatrie moderne*），Paris: PUF, 1956, 79-115; 97。——原注

² 在《许佩里翁》（*Hypérion*）的前言中，荷尔德林写到，他准备指出“不和谐在一定性格中的消解”（译按：参见《荷尔德林文集》，戴晖译，北京：商务印书馆，2000，6）。但小说最后说的话让这个问题保持开放，好像它仍旧没有完成一样：“有待下回（*nächstens mehr*）”（译按：参见《荷尔德林文集》，同前，150）。——原注

^{4,5} 参见让·德莱，《青年纪德》（*La jeunesse d'André Gide*），Paris: Gallimard,

1956; 646。——原注

⁶ 神经症与精神病是对立的。前者“提出一个问题”（例如，通过去看一个精神分析者的事实而提出一个问题）；后者“不再提出一个真的问题……患者已经通过进入神经病而回答了对他或她提出的问题”。参见S. 勒克莱尔（S. Leclaire），《关于精神病的心理治疗原则的研究》（*A la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses*），载于《精神病病程》（*Évolution psychiatrique*），1958，II，404-405。——原注

⁷ 尤其参见亨利·艾，《面对超现实主义的精神病学》（*La psychiatrie devant le surréalisme*），载于《精神病病程》，1948，IV，3-52。——原注

⁸ 精神病作品和神经症作品之间的对立无疑需要更加细致的区分。神经症患者具有一个他或她并不能完全逃离的世界，而且如果他或她并不能完全成功地脱离这个世界，他们通常会用极端的程度来描述它；而疯癫的艺术家并不单纯地转述他们的精神错乱，而是偶尔将其丰富化。——原注

⁹ 35, 42-43 参见荷尔德林，《浪游者》，林克译，上海：上海文艺出版社，2014，183; 16-17; 181; 31。——译注

¹⁰ 出自马拉美的诗歌《爱伦·坡之墓》：“宁静的瓦砾从晦暗的灾难中散落。”——译注

¹¹ 参见《医学-外科百科全书：精神病学》（*Encyclopédie médico-chirurgicale, Psychiatrie*），37282 A¹⁰，7。——原注

¹² 这是指保罗·艾吕雅的《不歇之诗》（*Poésie ininterrompue*）和超现实主义的自动书写的实践。——译注

¹³ 基于恩斯特·克雷奇默（Ernst Kretschmer）的理论，鲁道夫·特莱特施勒（Rudolf Treitschler）的研究既不讨论分裂症体质（schizoïdie）的诊断，也不讨论荷尔德林的精神分裂，但他确实用一种循环性精神病成分来限定它们。——原注

¹⁴ 兰格提供了一个非常详尽但不完全令人信服的系谱。——原注

¹⁵ 兰格将《恩培多克勒的根据》视为一部“思维中承受着太多痛苦”的作品。他认为这部作品“最早写于1802年”。——原注

¹⁶⁻¹⁷ 参见贝尔多，《荷尔德林：内心的传记》（*Holderlin, Essai de biographie intérieure*），381-382; 11-12。——原注

¹⁸⁻¹⁹ 参见雅斯贝尔斯，《斯特林堡与梵·高》（*Strindberg et Van Gogh*），196-217;

190-195。——原注

^{20-21, 23-25} 参见布朗肖,《完美的疯狂》(*La folie par excellence*),载于《斯特林堡与梵·高》,同前,7-33;22;25;26;31(译按:本书3-30;15;18;19;24)。——原注

²² 参见布朗肖,《文学空间》,顾嘉琛译,北京:商务印书馆,2005,39。——译注

²⁶⁻²⁹ 黑林格拉特的《荷尔德林的疯狂》(*Hölderlins Wahnsinn*)。法文版见《荷尔德林,1770—1843》(*Friedrich Hölderlin, 1770—1843*),Paris: Sorlot, 1943, 217-247; 219; 236-237; 220。——原注

³⁰ 兰格将精神病态的两个最早的时刻置于耶拿阶段的末期和洪堡阶段的开端。但他未能成功地指出第二个阶段如何是整个阶段的高峰:总症状一点点地积累,直至变得完整。——原注

³¹ 我对“过程”的理解不同于雅斯贝尔斯,但确实是在一种非常普遍的意义上来理解的。——原注

³² 精神分裂症的心理疗法最困难的一个地方在于,阻止回忆的障碍并不像其在心理抑制的情况中那样能被消除。我们懂得如何采取一种系统地求助于病人家属及其周围人的方法,获得过往的记忆……有必要指出:为什么在这些病人中,只有随着时常发生的记忆增强现象,矛盾才变得明显,正如荷尔德林证实的。——原注

³³ “深不可测”(Unergründliche)让人想起了《恩培多克勒的根据》的修辞风格。——原注

³⁴ 参见贝克,《海德堡:一种阐释的尝试》(*Heidelberg. Versuch einer Deutung*),载于《荷尔德林年鉴》(*Hölderlin Jahrbuch*),1947,47-61。我得益于这个非常详尽的、富于启发的研究的历史准确性,以及它的某些阐释。——原注

³⁶ 白士纳(Beissner)不同意施瓦布(Schwab)收集的信息。——原注

³⁷ 参见贝克,《海德堡:一种阐释的尝试》,载于《荷尔德林年鉴》,同前,49。——原注

³⁸ 我不完全同意阿勒曼,包括他的整体阐释,我认为是片面的。我也不同意他对荷尔德林的希腊文化和现代文化之比较的评论。——原注

³⁹ 参见维耶托(Viëtor),《荷尔德林的抒情诗》(*Die Lyrik Hölderlins*),Frankfurt a. M.: Diesterweg, 1921, 145。他有充足的理由引用黑格尔《精神现象学》的序言:

“此外不难看出，我们的时代是一个充满创造力的时代，一个向着新时期过渡的时代。”（译按：参见黑格尔，《精神现象学》，先刚译，北京：人民出版社，2013，7）——原注

⁴⁰ 参见《荷尔德林诗集》，王佐良译，北京：人民文学出版社，2016，403。——译注

⁴¹ 参见《荷尔德林后期诗歌》（文本卷），刘皓明译，上海：华东师范大学出版社，2009，259。——译注

⁴⁴ 虽然我在这里提到了作为否定性一极的“象征”的父亲，但它不该和男性俄狄浦斯情结的父亲混淆，后者被定义为排斥的、对抗的一极，与母性的吸引相对。这里的否定性（le négatif）更加原始：它属于一个绝对的非存在，面对着幼儿与母亲的真实关系——或面对着主体与他者形象的想象关系。——原注

⁴⁵ 参见黑格尔，《精神现象学》，同前，10。——译注

父亲的“不”¹

米歇尔·福柯 文

张 凯 译

《荷尔德林年鉴》（*Hölderlin Jahrbuch*）极为重要；自1946年始，带着乔治·克赖斯（George Kreis）门徒之印记的阐释，都被它耐心地抹掉了，半个世纪以来，那些一直是积压在荷尔德林作品上的重负。关于此种阐释法，贡多尔夫（Gundolf）对《群岛》（*L'Archipel*）的分析²就是一个绝佳的例子，它专注于自然神圣的、周期性的一面，专注于神灵们清晰的切近，它们幻化优雅的身形，在历史的循环中浮现，而孩童（Enfant）——火之永恒且易腐的守卫者——的闪现宣告了它们最终的回归。在时间迫近的抒情诗中，荷尔德林决裂气势所彰显的内容，被这些主题扼杀了。《冰封的河流》（*Fleuve Enchaîné*）中年轻的英雄用一场飞跃挣脱了惊愕的河岸，却也因此遭受诸神无尽的暴虐，而在乔治的题旨中，他变成了一个温情、柔蜜、有为的孩童。话语冰冷，分割了时间，却在循环的吟唱中噤声。我们有必要回到其源头，重析荷尔德林的语言。

不管是在早期还是晚近，许多研究都已经改变了传统的荷尔德林年表参考法。海因里希·兰格的程式很简单³，他只是将所有“晦涩的”篇章（如《恩培多克勒的根据》〔*Fondement pour l'Empédocle*〕）放在一个始自波尔多时期

的病历中加以分析，但此做法早已大有改观；日期需要更正一下，荷尔德林疯癫症状的出现，要比之前所认定的时间更早（《恩培多克勒》的所有草稿都在其前往法国之前完成了）。然而，大相径庭的是，意义的顽固侵蚀一直在扩张；弗里德里希·白士纳（Friedrich Beissner）孜孜不倦地在后期诗歌及发疯时期的作品上下功夫；利奥波德·利格尔利（Leopold Liegler）和安德烈亚斯·穆勒（Andreas Müller）则关注着同种诗歌内核所衍生的一系列形象（《浪游者》[*Le Voyageur*]和《伽倪墨得斯》[*Ganymède*]）。⁴神秘的抒情诗，作为某种语言的当下时刻、独特的表达和不断开放的空间，它的陡峻及此种语言边界上的争斗都不再是暮色渐垂时的最后一抹光；在意义和时代的逻辑中，它们就深嵌于诗歌的核心，在此，诗歌从其专属语词出发敞开了自身。

阿道夫·贝克（Adolf Beck）对传记的梳理同样是一系列再认识。⁵他的研究主要涉及两个时期：从波尔多返回，以及1793年末至1795年中的十八个月，期间他在瓦尔特尔斯豪森做家庭教师，并离开了耶拿。这段时期比较特殊，我们可以重新认识一些被忽视或误解的关系。此时，荷尔德林结识了夏洛特·冯·卡尔布（Charlotte von Kalb）；和弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller）保持着若即若离的关系；听了约翰·费希特（Johann Fichte）的课；突然回到了母亲家。然而，尤为重要的是，此时诡异的预感、反常的重复并不鲜明，却在后来变换了一种形式，恢复成了强音。夏洛特·冯·卡尔布无疑预示了狄奥蒂玛（Diotima）和苏塞特·龚塔尔特（Susette Gontard）；还有荷尔德林对席勒的

疯狂依恋，后者远远地坚守、保护、高度审慎地宣扬着律法（Loi），从外部以及事件的规律中勾勒“悖信”（infidèles）神灵可怕的在场，俄狄浦斯与之距离太近，因而只有弄瞎双眼，才得逃离：“神界的叛徒。”逃到尼尔廷根，远离席勒，远离立法者费希特，远离已神化的歌德（他在沉默的荷尔德林面前也不言不语）——人生变迁的轨迹上，这一清晰可辨的归家形象，难道不正好作为一种平衡，与诸神断然的转向构成了对比吗？不过，事态即便已经是如此盘根错节，其他一些重复还总是在耶拿寻找游戏的空间，但其依据只是同时期的一些镜像：在情感依赖方面，荷尔德林当时与威廉明妮·玛丽安娜·基尔梅斯（Wilhelmine Marianne Kirnes）有了联系，像神明一样的席勒和夏洛特·冯·卡尔布也牵扯其中，让这一迷人却又离奇的关系翻倍了；作为一个年轻家庭教师，他满怀热情地接受了这一教职，也展现了自己严格甚至有些严酷的一面，与他眼前的这位导师，他所爱戴的席勒形成了鲜明的对比，后者给予他的，只有审慎的关怀、保持的距离和对无从谈起的分歧的包容。

感谢上帝，《荷尔德林年鉴》尚未陷入心理学家们的胡言乱语；还要感谢上帝——或另一个神——这些心理学家也还没读到这本书。诸神未眠：时机已逝，拯救不再。人们有一种很强的欲望，想掌握一种可用于荷尔德林及其疯癫的话语，它要比诸多心理学家（卡尔·雅斯贝尔斯首当其冲）⁶重复无用的话语模式更为牢靠：作品的意义，其主旨和专属的空间，似乎都来自我们目前熟知的一系列事件，它们能直达疯癫的内核。一个是“临床”心理学的毫无主见的折衷主义

(*éclectisme*)，另一个是意义链条，严丝合缝地联结着个体生命与作品、事件与词语、疯癫的缄默形式与诗的本质——两者难道不能结合在一起吗？

实际上，对于那些仅对此有所关注但未沉溺其中的人而言，这种可能性扭转了一些事情。作品何时完成，疯癫何时开始？这个老问题由于受制于时间的难以确定和症状的错综复杂，已经彻底变得乱象丛生，被另一工作所取代：我们与其透过病态事件去审视作品因揭示了隐秘真相而倒塌于其中的黄昏，还不如去追溯作品的足迹，去看它如何在精神分裂延展的空间上敞开，在其极限上，它表明，任何一种语言都无法在其所处深渊的外部言说，任何一种堕落也不能有所呈现——假如堕落并非同时是向最高峰的迈进。

这正是拉普朗什作品的导向。他开始时采用了一种审慎的方式——心理传记 (*psycho-biographie*)。然后，为寻找答案，他遍查所选领域，在结尾处揭示了一个自始至终存在的问题，他的作品也因此而声名显赫：语言如何能在诗和疯癫之中运用单一且同质 (*un seul et même*) 的话语？何种句法 (*syntaxe*) 既能呈现讲出来的意义，同时又可展现解释出来的内蕴？

不过，为了以其特有的光芒阐明拉普朗什文本所具有的系统的颠覆力量，我们或许至少应对其原初的形式提出——如果不是解答——这么一个问题：此种语言的可能性源自何处，我们为何很早便觉得它很“自然” (*naturel*)，毫不在意其特有的诡秘？

当基督教化的欧洲首次开始称呼它的艺术家时，他们还只是一帮无名的英雄：历史上，其名字好像只能在不断重复的精彩循环中留下苍白的记忆。瓦萨里（Vasari）的《名人传》（*Vite*）就是要唤起那无从追忆的过去，其布局也遵循一定的规则和章程。它并未从心理学中早熟的视角论及天才的孩童时期，而只因其在时间上早已存在，且只会描述其完善的一面；天才无所谓出生，他就是在历史的裂缝中出现的，直截了当、无章可循；与英雄一样，艺术家切开了时间，以此亲手再为其接续。不过，天才的轨迹也并非一帆风顺：从不被认可到被认可是最为常见的历程：乔托（Giotto）当时只是一个牧羊人，只能在石头上画着他的山羊，契马布埃（Cimabue）发现了她，尊他为失落的国王（正如中世纪的一些故事描述的那样，王子为农民收养，生活在他们中间，突然被神秘的符号揭示了身份）。之后便是他的学徒期；但这段故事的象征意义远大于其真实性，因为它一概都可归为大师与其学徒之间罕有且奇异的相遇；老人认为他所给予年轻人的一切，后者其实早已全部拥有；从第一次碰撞开始，功业便扭转了他们的关系；这带着神秘符号的孩童变成了大师的大师，大师被象征性地杀死了，他之前的地位只是篡权而得，但无名牧羊人却有着无上的权力：列奥纳多画完《基督受洗》（*Baptême du Christ*）中的天使后，委罗基奥（Verrocchio）就放下了画笔，同样，老年的基尔兰达约（Ghirlandaio）在米开朗琪罗面前彻底认输。但是，艺术家尚

在曲折地追逐至尊权力（*souveraineté*）；他还必须经历新的神秘试炼，但这完全顺其所愿；就像英雄会穿着黑色铠甲，戴着面罩作战，艺术家也会藏着作品直到完成才公布于世。米开朗琪罗的《大卫》（*David*），乌切洛（*Uccello*）在圣托马索教堂门上的壁画，均是如此。最终，艺术家会得到通向天国的钥匙：这是造物主（*Démiurge*）的钥匙；画家创造了一个世界，一个我们世界的复制品，如孪生兄弟般对应着；恍惚迷幻间，它刹那便取而代之，适应了它；列奥纳多在塞尔·皮耶罗圆盘上所画的怪兽，其恐怖的力量与自然中的一样大。经由此种向自然的回归，对同一性的完善，应允得以实现；人们得以拯救，就像一则关于菲利普·利比（*Filippo Lippi*）的轶事所说的那样，当他神乎其技、惟妙惟肖地完成其导师画像后，他真正得到了解放。

在艺术家的个性方面，文艺复兴时期有一种史诗感，它来自过时的中世纪英雄形象，并融入了一些早期循环中的希腊化主题；在两者交汇处，一些模棱两可、不胜重负的结构出现了，它是密语和揭示，是令人迷狂的幻觉力量，是向根本他异的（*autre*）自然的回归，是通向实则同一的（*même*）新大陆的途径。艺术家要从几个世纪以来无名的史诗吟者中脱颖而出，只有一条路可以走，那就是自己塑造史诗价值的力量和意义。英雄化的维度从英雄本身转向了英雄的再现者，此时西方文化本身也正进入一个再现（*représentations*）的世界。作品的意义不再是一座纪念碑、一段镌刻在石头上的记忆，独一无二，不会被时间磨灭；现在，它只属于其不久前吟诵的传奇；它是一种“成就”（*geste*），因为正是它

把永恒之真理赋予了人类及其有限的行为，同时也正是它让永恒之真理返回了艺术家不可思议的生命，就像是追溯到了真理诞生的“源泉”。画家首先自觉地曲解了英雄。他的自画像不再仅仅处于画布角落，一个偷摸夹杂在所绘景观中的艺术家；它成了作品的核心，是作品的作品，是旅途结束时起点与终点的交汇，是其彻底的英雄化：经由他，英雄得以显现并留驻。

同样，对于艺术家而言，其成就的内部形成了一种自我与自我的关系，这是英雄从未有过的。在那里，在现身之物（ce qui apparaît）和再现之物（ce qui se représente）的边界上，英雄主义发展成了显现（manifestation）的首要模式，成了一种既为自身也为他人而只与作品之真理合为一体的手法。一个危机四伏、不可磨灭的统一体。在其自身的深处，它打开了所有分解的可能性；它制造了：“失常的英雄”，其生活和激情总是与其作品相龃龉（菲利普·利比受尽了肉体的折磨，他给一位女士画像，却无法占有她，被迫“与激情抗争”）；“迷失的英雄”，自我迷失在其作品中，也忘却了作品本身（就像乌切洛，“如果他把自己在研究透视法上浪费的时间，用在人物和动物画像上，那他会成为乔托之后最为典雅、最具原创性的画家”）；“埋没的英雄”，被同行排斥（就像丁托列托 [Tintoret] 被提香 [Titien] 驱逐，一生都被威尼斯画家排挤）。这些英雄化身渐渐划清了艺术家与英雄之间在成就方面的差别，也使得某种立场变得暧昧不清了：既涉及作品之所是，又包括作品之所非，它们混杂在一起。在英雄主题与其所迷失的困境之间，一个

空间开启了，其性质在16世纪便屡遭质疑，现在，我们还在兴高采烈地探寻其被忘却的一些基本问题：艺术家的“疯癫”（folie）在此找到了位置；正是疯癫，它让艺术家在其作品上刻下自己的印记，使其与其他人相异——所有那些保持沉默的人——同时，它也让艺术家疏离于作品外部，艺术家因其而看不到眼前的事物，甚至也听不到他自己的话语。这并非柏拉图式的迷醉，使艺术家可以沐浴在绚丽的神灵之光中，不被幻觉迷惑，而是作品所是与所非之间隐秘的关联，在一种黑暗的内在性语言中建构它们的外部。鉴于此，一种奇怪的做法就变得可行了，我们称之为“艺术家心理学”（psychologie de l'artiste），它始终纠缠于疯癫之上，即使是缺少病理依据。它就镌刻在绚丽的英雄统一体（第一批画家因其而得名）深处，成为了探讨其分离、否定、遗忘的参照。在我们的文化中，心理学是对史诗感的否定。如果我们想要了解过去的艺术家，只能依照这一武断的、暗示性的路径前行，而瓦萨里曾为我们讲述过的英雄仪式和永恒循环方面的故事，那种作品与“作品之他者”（l'autre que l'œuvre）之间古老的、无声的联姻，在此却烟消云散了。

*

借助话语知性（entendement discursif），我们可尝试为这一统一体建构一种语言。但我们是否要放弃？或者说，它是否在其他话语，在“艺术与疯癫的关系”话语的千篇一律中渗透得如此之深，以至于难以解读？只有借助它，这些重估的话语（我想到了让·万雄 [Jean Vinchon]）和痛苦的话

语（我想到了让·弗雷特 [Jean Fretet] 和其他一些人）才得以出现⁷；同时，随着这些话语的重复，它也被遮掩、拒绝和散布着。这种语言在话语中沉睡，被强行带入了其固执的遗忘。只有借助某种缜密、严格的话语，它才能获得新生：拉普朗什的作品就是证明。对于这个毫无建树的时代，他毫无疑问是唯一可获拯救的。拉普朗什的精彩解读激发了许多问题，那也是近年来精神分裂症给心理分析带来的难题。

父亲（Père）遗留的空白地带，是席勒在荷尔德林的想象中占据、随后又被抛弃的同一个（même）位置；也是最后一批作品中诸神将赫斯佩里得斯（Hespériens）⁸推向制度化的王权法律之前，以其不忠的在场照亮的同一个（même）位置。这些观点究竟有何所指？简单说来，在真正见到苏塞特·龚塔尔特以前，《塔利亚断篇》（*Thalia-Fragment*）所勾勒的，最终又返回来在狄奥提玛那里得以忠实再现的这同一个（même）形象是什么？其分析可轻易运用的这“同一个”是什么？何以此种“同一”（identique）总是出现在各种分析中；它又为什么会轻易地被确立为作品所是与所非之间的过渡带？

对此种“同一”的研究有多种路径。拉普朗什的分析无疑最为准确；他从一种方法转向另一种方法，却从未迷失过方向，他坚定不移地追逐着“同一个”东西，忠实于其无法触碰的在场和清晰可见的缺席。在某种程度上，这些路径形成了三种在方法论上迥异却又趋近的模式：凭借想象把主题归到同一类；勾勒经历的基本形式；最后，划分荷尔德林作品与其生命之间的分界线，在那里，它们相互对立、相互平衡、相互成为对方的可能与不可能。

1.神秘的力量，它那奇异的、渗透一切的勃勃生机，在荷尔德林诗歌内外都有所体现，其中，神圣的暴力穿过凡人，大限将至，他们熠熠生辉、终归尘土；它是青春（Jüngling）之力，新水之力，封存于冰块、冬季和蛰伏，举手投足间便挣脱枷锁，只为找到远方、外部的故乡，那个根深蒂固、舒适宜人的家园。这难道不也（aussi）是荷尔德林的孩童之力吗，曾因贪婪而被剥夺、被母亲收回，但他视之作为一种可随意处置的父系遗产、可“恒久利用”的力量？这难道不更是（encore）学生们意识到自己只是一面镜像时，愤而用以反抗荷尔德林的力量吗？荷尔德林的经历足以展示这一力量迷人的危险之处，它既是他的也是其他人的，既在远方也在近处，既神圣也隐匿，有着颠扑不破的不稳定性；而也正是在这些力量拉开的想象的距离中，其彼此的同一性和相互象征化的游戏才得以建构并经受质疑。诸神与其迸发的青春活力之间有着如海洋一般的纽带，这是他与母亲形象之间关系形式的明亮象征吗，抑或是其深邃的黑夜支撑？这些关系总在不断地翻转。

2.这游戏无始无终地运作着，在其特有的空间中展开——一个根据距离远近范畴组织起来的空間。距离的远近决定了荷尔德林与席勒之间直接对立的、摇摆不定的关系。在耶拿，荷尔德林因“接近真正伟大的思想”而兴奋不已。但在这种充沛的情感中，他却感受着特有的痛苦——沙漠般的空虚让他远离众人，甚至在他身上打开了一道巨大且无助的空隙。这一乏味构成了一种丰富的空洞形式：期待他人的热情，而这个他人却始终有所保留，有所拒绝，故意和他保持

距离。在此背景下，离开耶拿便可以理解了：荷尔德林从席勒周围离开，是因为与其太近，他感到自己对于他的英雄而言毫无价值，感到和席勒之间有着无限的距离。为了吸引席勒的注意，他试着“靠近至善”——毫无疑问遥不可及的东西；他离开耶拿是为了更加切近地实现这一“依恋”，可每当他试着建立联系时，依恋都会冷淡，他一接近便会更加远离。对于荷尔德林而言，这次经历很有可能让他与那个根本性的空间有了联系，那里，诸神在其面前显现、迂回。在基本架构上，这一空间是伟大自然界的空间，是“神圣的整一”（Un-Tout du divin）之界，它没有缺陷和介质，完美无瑕，但只会在如今消逝的希腊之光中浮现；诸神只有在那里（là-bas），才会在此（ici）。古希腊的天才，“崇高自然的长子”；必须在《许佩里翁》（*Hyperion*）召唤无穷循环时称颂的伟大回归中找到他。然而，自《塔利亚断片》开始，在其所完成的小说初稿中，希腊并非那些荣耀所居的地方：当许佩里翁离开米利都（待了很短的时间），在斯卡曼德洛斯岸边朝圣死去的英雄时，希腊也消失了，而他注定要回到家乡，那里，在“赐予生命或死亡的最高秘密”的显现之保留中，诸神既在场又缺席，既可见又隐匿。希腊是神灵和人类混居的海岸，一片他们于此相互在场和缺席的土地。希腊也正是借此获得了光之地的美誉：它指明了一个远方的光源（恰与诺瓦利斯 [Novalis] 夜晚的临近相对），而那里，像是雄鹰或闪电滑过一般，贯穿着一种劫掠的暴力，既凶残又温情。希腊之光是一个绝对的远方，而联合起来的诸神的力量，遥远又切近，既摧毁了它，又荣耀了它。为了抵御所有

将至的危险，应对远方箭簇的威胁，要求助于什么？谁会保护我们？“空间是否永远都只是为了这一场绝对的、夺目的背离，一次微不足道的转身？”

3.在其终稿中，《许佩里翁》已经变成对锚点（point de fixation）的探索：它试图在两个如镜像般紧密联系的事物之间确定自己的位置。在此背景下，我们可把范围缩小为一个完美的圈子，没有任何外部，就像他与苏赛特·龚塔尔特之间周而复始、纯洁无瑕的友爱。一道光映照两个相似的面孔，终有一死的凡人被它紧紧抓住，无从逃逸；诸神深陷于镜中，缺失和荒芜的黑暗威胁终于消失了。现在，空间敞开着，召唤着语言，语言抗拒着，试图用直接之在场（présence immédiate）的美景遮盖它，从而关闭这一空间。作品在双重意义上变成了衡量其所非的标准，一方面，它遍览了全貌，另一方面，它又通过抵制对其加以限制。作品将自身确立为一种表达和避免疯癫的游戏。这是在法兰克福为龚塔尔特担任家庭教师的一段时期，是温柔相待、相互理解的时光。但狄奥蒂玛死了，阿拉班达（Alabanda）离开去寻找逝去的家园，阿达玛斯（Adamas）寻找着不存在的阿卡迪亚（Acadia）；镜像的双重关系被一个至高无上却空洞无物的形象打碎了，这一形象自身一无所有，却点出了界限（Limite）的全部特质：死亡的必然性，作为不成文法（loi non écrite）的人类的博爱，凡人神圣且不可通达的存在。在作品的游戏中，在其语言的边界上，界限浮现，语言因之喑哑、终结，作品得以成为自身，与作品之所非对抗。对称（l'équilibre）变成了断崖，在此，作品发现了一个终点，但它只有通过

放弃自身才能抵达。作品被最初建构它的事物所毁。与苏赛特·龚塔尔特一起构成的双重生活和《许佩里翁》的着迷之镜：两者对称的界限就是生命中（dans）的界限（“无缘由”离开法兰克福），也是作品的（de）界限（狄奥蒂玛的死，以及许佩里翁回归德国，“就像无家可归又失明的俄狄浦斯去往雅典之门”）。

使作品与其所非相融的这一相同者（Même）之谜，其所展示的形式却与瓦萨里所提出的完全相悖。它位于作品的核心，处在了（自其诞生以来就一直）摧毁它的力量当中。作品及作品之他者（autre que l'œuvre）只有从作品的界限出发，才在同一个（même）语言中言说同一个（même）事物。任何试图触及作品本质层面的话语，都必须（至少也要暗暗地）考察作品与疯癫之间的关系：不只是因为抒情诗主题与精神失常之间的相似，或因为体验结构的趋同，而是更根本地因为整个作品设置并超越了那个创造、威胁并完成它的界限。

*

最主流的陈词滥调对绝大多数心理学家有一种引力作用，吸引着他们多年来都执着于研究“悲观情绪”（frustrations）；老鼠般的欲壑难填成了支撑他们认识论模式的无限沃土。而对于拉普朗什，正是由于他同时立基于哲学和心理学，才可以在荷尔德林的研究中深入探讨否定的问题，使得让·伊波利特（Jean Hyppolite）的黑格尔式的重复（répétition），以及雅克·拉康的弗洛伊德式的重复

(*répétition*)，在此得以重复(*répétées*)：意即，成为其结论的必需品。

德语中的前缀和后缀(*ab-*, *ent-*, *-los*, *un-*, *ver-*)特别适合(比法语要好得多)清晰地表现缺席(*absence*)、裂隙(*lacune*)、间距(*écart*)的具体形式，在心理学中，它们与父亲的形象和男性气概的武器之间有着密切的联系。至于父亲的“不”，它并非是要探讨孤儿身份的真实抑或虚假，也不意味着追寻雄性特质的消泯。荷尔德林的例子清晰明了、简单易懂，但继续深究则异常费解：他两岁时失去父亲，四岁时母亲再婚，嫁给了市长格克(*Gock*)。五年后，格克去世，但给孩子留下了美好的记忆，孩子明显没有受到同母异父兄弟的影响。在荷尔德林的记忆中，父亲的位置上是一个独特、积极的形象，只有死亡才造成了些许影响。无疑，在这些在场与消失的相互作用中，缺席并不存在，缺席出现于另一个把言语与其特定言说者联结起来的层面。继梅兰妮·克莱茵(*Melanie Klein*)之后，雅克·拉康也表明，作为俄狄浦斯情结中的第三方，父亲不仅是一个可恨又可怕的竞争对手，同时也是能动者，他的在场限制了母亲与儿童之间无限的联系，而在儿童被吞噬的幻想中，他是第一个令其恐慌的形象。于是，父亲分裂了；意即，他是一个保护者，同时也宣告律法(*Loi*)，建构了对空间、规范和语言的重要体验。很快，他就拉开了一段距离，由此可以划分在场与缺席；他创制了言语(*la parole*)，其原初的形式就是禁止；他最终还创造了一种能指与所指的关系，由此不仅建构了语言，同时也有对被压抑物(*refoulé*)的弃绝与象征化。因此，

对于父亲位置的裂隙，我们不能从抚养和功能之缺失的角度去理解。我们认为父亲是缺失的，被厌恶、被排斥或被无意识模仿的，其形象在象征层面发生了转变，这意味着他从未陷入“排除”（forclos）的游戏（如拉康所言），意味着其位置上并非一个绝对的缺口。精神病的狂热冲动表明，父亲的缺席并没有出现在观念或形象的领域中，它所涉及的是能指的秩序。“不”（non）所拉开的裂隙并不意味从未有一个真实的个体承担了父亲的名字（nom）；不如说是父亲从未承担起命名的职责，并且，父亲据以自我命名的能指和据以命名他人的律法，实则空无一物。精神病所直接指向的，正是这个“不”，它扎向其意义的深渊，通过谵妄和幻觉，在能指的灾难中呈现着父亲破坏性的缺席。

从洪堡时期开始，荷尔德林自己就陷入了这种缺席，在后来《恩培多克勒》的草稿中不断呈现。悲剧性的赞美诗首先开始了对事物深层内核的探索，在这一核心的“无限性”（Illimité）中，所有的规定都消散了。在火山熔岩中消失，是为了在其敞开的、难以靠近的熔炉中，重新联结“整一”（Un-Tout）——既是石头的隐秘生命力，也是真理的绚丽之火。然而，荷尔德林重塑了这一主题，对根本性的空间关系进行了调整：神灵热情的切近（又高又深的混沌锻炉中，一切终结之物开始重生）变成了诸神遥远的、绚丽的、不忠的在场；恩培多克勒自视为神，化身成中介者，从而破坏了这一美好的同盟；他坚信可以穿透“无限”，他在一个缺陷中推开了有限（Limite），那缺陷就是他的存在，是他“亲手酿成的后果”。在界限的最终退却中，诸神早已为其设下了

无从逃遁的计谋；失明的俄狄浦斯无法睁开双眼，在荒芜的沙滩上前行，那儿，语言和律法亲密无间，等待着这个喋喋不休的弑父者。从某种意义上来看，语言是缺陷的所在：正是通过宣告诸神的存在，恩培多克勒才褻渎了他们，才射出了缺席之箭，正中物之核心。恩培多克勒的语言有一亲密的敌人，两者不断对抗着；后者在界限之间（entre-deux）奠定了律法的根基，由此，律法将知性与必然性相连，并确定了命运之柱。这一肯定的态度并非因无视而生；在最后的草稿中，它拥有了亡灵（Manès）的一些特质，有了绝对的质询权力（“告诉我你是谁，告诉我我是谁”）以及守护沉默的坚定意志——他就是从不回应的永恒疑问；然而，从时空的深渊中走来，他是坚定不移的见证者，目睹恩培多克勒成为了天选之子（Appelé），最终的缺席之人，经由他，“万物重归，未来之事早已完结”。

在最后的亲密对峙中，两个极端的可能性——彻底结合和彻底互斥——出现了。首先，诸神绝对地向其根本的以太（*éther*）回归，赫斯佩里得斯掌管世俗世界，恩培多克勒作为最后之希腊人的形象消散，基督和狄奥尼索斯从遥远东方相伴而来，见证末日诸神的飞逝。同时，一个语言的场域诞生了，在那里，语言迷失于它的极限，与自身迥异，那是一个没有任何所指的符号的场域，也是一个无所忍受的坚守的场域：“我们是一个标记，没有寓义”（*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*）⁹。最后开始的这般抒情，同样也是疯癫的释放。诸神逃逸的线路，以及反过来，人们回归故土的路途，都与荷尔德林走向父亲缺席的残酷进程无异，他的语言进入

了能指的根本裂隙，于是，抒情变成了谵妄，作品变成了作品的缺席。

*

在其著作的开篇，拉普朗什怀疑布朗肖讨论荷尔德林时，是否还未放弃在整个分析中贯彻意义的统一，是否还未专注于疯癫难以理解的表现，抑或还未坚定地诉诸精神分裂的缄默本质。¹⁰以“统一”理论的名义，他对布朗肖进行了批判，认为其在有可能加强——或许是不定地加强——精神分裂话语的意义与疾病实质之间的联系时，接受了裂隙的存在，接受了语言这一绝对的灾难。但拉普朗什只有在语言外部保留一种神秘的同一性，才能达成这种连续性，而从那种同一性出发，语言能够同时言说疯癫和（et）艺术作品。拉普朗什的分析能力确实强大：他的话语严谨且急促，完全涵盖了诗歌形式和心理学框架所组成的领域；无疑，这是他频繁摇摆不定的结果，可以暗暗地在两个方向上进行相似形象的切换。但是，话语（如同布朗肖的话语）也会置身于“和”的语法层面，处在联结着疯癫“和”（et）艺术作品的关系中，它要去探究这一密不可分的整体的“之间”形态，进入两者结合而成的空间，此时，它就必然是一种对界限的探究，探究一条让疯癫成为了（严格意义上说来）永恒之裂隙的分界线。

无疑，尽管这两种话语在内容上有着一致性，可以相互转换，互为指示，但它们还是展现了一种深层的不兼容性；任何对诗歌及心理结构进行同步解析的努力，都无法拉近两

者之间的距离。然而，它们还是如此地接近，近到融合它们的可能性好像可以实现；因为作品和疯癫只有基于一个让断裂之绝对性（*absolu de la rupture*）浮现的相同者之谜（*énigme du même*），才能在彼此之间形成意义的连续性（*continuité du sens*）。作品在疯癫中的这一消散，把诗歌言语引向了其灾难的这一真空，在它们之间准许了一个用其共同的语言形成的文本。这不是一个抽象的形象，而是一个历史的联系，我们的文化须在其中得到重新的审视。

“耶拿的忧伤”：拉普朗什以此称呼荷尔德林第一段发病期。我们可以想象这段忧伤的经历：后康德危机，无神论争辩，施莱格尔（*Schlegel*）和诺瓦利斯的思辨，传闻中近乎彼世的大革命的喧嚣——对西方文化的深入思考层出不穷，耶拿毫无疑问成为了这些论辩的竞技场。诸神的在场与缺席，他们的远离和迫近，为欧洲文化划出了一个空白且核心的地带，从中，欧洲文化（结合着独一无二的疑问）发现了人的有限性和时间的轮回。通常认为，19世纪发现了历史的维度；只有从“循环”（*cercle*）出发，历史的维度才能打开，这是一种空间化、否定性的时间形象，它展示着诸神的降临与逃离，也展现了人类向有限家园的回归。诸神之死不仅仅是一起感染着我们情绪的事件，也不仅仅引发了虚无的恐惧，它更是通过沉默深刻地影响了我们的语言；它将沉默置于语言的本源，并且，没有什么作品能够将之掩盖——除非是纯粹的喋喋不休。语言因此成为了至高无上的君主；它从别处，从一个无人知晓的地方走向我们；但是，只有诉诸其特有的话语，只有向着缺席言说，它才变成了作品。就此

而言，每部作品都会试图穷尽语言；末世论近来变成了一种文学体验的结构；而文学体验，生来便至关重要。勒内·夏尔（René Char）说过：“当人类的堤坝坍塌，被吸入诸神的离弃所打开的巨大裂缝时，远方的词语，不愿消逝的词语，都在试着抗拒过度的推挤。在此，它们意义的朝代确立了。我冲向这暴雨夜的结局。”¹¹

在这个事件上，荷尔德林是一个独特的、典型的例子：作品与作品的缺席之间的联系，诸神逃离与语言毁灭之间的联系，都在他这里得到了塑造、呈现。他剥夺了艺术家的高贵权力——他的不朽，他守护真理的能力，他将一切抬升为语言的能力。荷尔德林的语言用构成了我们文化中全部作品的那一分裂（partage）取代了瓦萨里推崇的史诗统一体（unité），同时，那一分裂也联系着它自身的缺席，联系着它在自始至终伴其左右的疯癫中的消融。在他已然抵达的这座标出了“界限”（limite）的高不可攀的顶峰上，他让我们，我们这些注重实证的四足动物（quadrupèdes），对诗人精神病理学的深入思考有了可能。

¹ 本文标题“父亲的‘不’”（Le ‘non’ du père）包含一个双关语，“不”（non）和“名字”（nom）是一对同音异义词。——译注

² 参见贡多尔夫，《诗人与英雄》（*Dichter und Helder*），Heidelberg: Weiss, 1921, 5-22。——法文编者注

³ 参见海因里希·兰格，《荷尔德林：一份病情记录》（*Hölderlin: Eine Pathographie*），Munich, 1942。——法文编者注

⁴ 参见弗里德里希·白士纳，《荷尔德林：言与文》（*Hölderlin: Reden und Aufsätze*，

Weimer, 1961)；利格尔利，《冰封的河流与伽倪墨得斯……》(Der Gefesselte Strom und Ganymed ...)，载于《荷尔德林年鉴》，II，1948，62-77；穆勒，《荷尔德林哀歌〈浪游者〉的两个版本》(Die beiden Fassungen von Hölderlins Elegie *Der Wanderer*)，载于《荷尔德林年鉴》，III，1948—1949，103-31。——法文编者注

⁵ 贝克在《荷尔德林年鉴》上发表了多篇文章：《荷尔德林晚年生活：新的档案》(Aus den letzten Lebensjahren Hölderlins. Neue Dokumente)，载于《年鉴》，III，1949，15-47；《为将来一部荷尔德林传记所做的准备(其一)：荷尔德林从波尔多归来》(Vorarbeiten zu einer künftigen Hölderlin Biographie. I: Hölderlins Rückkehr von Bordeaux)，载于《年鉴》，IV，1950，72-96；《莫里茨·哈尔特曼的“猜想”》(Moritz Hatrmanns "Vermuthung")，载于《年鉴》，V，1951，50-67。——法文编者注

⁶ 参见雅斯贝尔斯，《斯特林堡和梵·高：一种斯威登堡和荷尔德林视角下的病史分析尝试》(*Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*)，Bern: E. Bircher, 1922。——法文编者注

⁷ 参见让·万雄，《艺术与疯癫》(*L'Art et la folie*)，Paris: Stock, 1924；简·弗雷特，《诗的异化：伦勃朗、马拉美、普鲁斯特》(*L'Aliénation poétique. Rembrant, Mallarme, Proust*)，Paris: J. B. Janin, 1946。——法文编者注

⁸ 希腊神话中指的是“赫斯佩罗斯的女儿们”，赫拉的金苹果的守护者。她们居住在地球极西边的金苹果园中，由巨龙拉冬看守。中世纪基督教的一些作者将其视为地上乐园的象征。参见《希腊罗马神话词典》，鲁刚、郑述谱编译，北京：中国社会科学出版社，1984，137。——译注

⁹ 参见荷尔德林，《浪游者》，林克译，上海：上海文艺出版社，2014，183。——译注

¹⁰ 参见莫里斯·布朗肖的《完美的疯狂》(*La folie par excellence*)。——法文编者注

¹¹ 参见勒内·夏尔的《门槛》(*Seuil*)，载于《愤怒与神秘》(*Fureur et mystère*, 1948)。出自夏尔，《作品全集》(*Œuvres complètes*)，Paris: Gallimard, 1983, 255。——法文编者注



奈瓦尔

法国作家和诗人钱拉·德·奈瓦尔（Gérard de Nerval, 1808—1855）的谵妄最早在1841年就经历了几番发作，同年底他从布朗什病院出院，并称自己的这次经历为“一场十分好玩的梦”。但1851年起，奈瓦尔的旧病频频复发，1953年和1954年先后两次入住布朗什病院接受疗养，最终在文学家协会的干预下得以出院。1955年1月25日夜至26日清晨，奈瓦尔在巴黎老路灯街的窗户栅栏上自吊身亡，当夜气温低至零下八摄氏度。

美国文学理论家肖萨娜·费尔曼（Shoshana Felman, 1942—）深受法国结构主义以来的哲学思想的影响，早期著作皆以法文出版。《钱拉·德·奈瓦尔：书写生存，或作为自传的疯癫》可被视为她同福柯《疯狂史》的一次对话，

原题“De Foucault à Nerval: Aurélia ou « le livre infaisable »”，最早发表于《浪漫派》（*Romantisme*），第3期，1971年，第43-55页。后收入《疯癫与文学之物》（*La folie et la chose littéraire*）一书。本章所用标题取自该书英文版《书写与疯狂》（*Writing and Madness*）所收的同一篇文章“Gérard de Nerval: Writing Living, or Madness as Autobiography”。

法国哲学家茱莉娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva, 1941—）的文章《奈瓦尔，不幸的人》原题“Nerval, *El Desdichado*”，是对奈瓦尔诗集《幻象集》当中第一首诗歌的分析，选自克里斯蒂娃关于精神分析和忧郁症研究的文集《黑色太阳：抑郁和忧郁》（*Soleil noir. Dépression et mélancholie*）。

法国疯狂诗人安托南·阿尔托的《奈瓦尔的幻象》原题“À Georges Le Breton”，是阿尔托写给批评家乔治·勒·布雷东的一封信未寄出的书信手稿的汇编，载于《全集》（*Œuvres complètes*）第十一卷，标题为编者所加。这封信是阿尔托对布雷东先前发表的两篇关于奈瓦尔的评论的回应。

钱拉·德·奈瓦尔：
书写生存，或作为自传的疯癫

肖萨娜·费尔曼 文
孔锐才 译

奈瓦尔：

我疯了。¹

我正式承认我病了。我不能承认我是疯癫的或者有幻觉的。²

我害怕在一屋子聪明人中，而疯癫的人在屋子外。³

兰波：

现在，让我来讲讲有关我的疯狂的故事……

这起初是一种探索，我默写寂静与夜色，记录无可名状的事物。我确定缤纷的幻影……

任何疯狂的诡辩——禁闭的疯狂——我都没有忘记：我要重新道出这一切，我掌握着一整套体系。⁴

布勒东：

思想的保障又在哪里呢？对于思想来说，潜在的迷途不

正孕育着善行之偶然吗？还有就是疯狂，正如人们所说，是“囚禁的疯狂”。就是这样的疯狂，或其他类型的疯狂……⁵

有人告诉我，娜嘉疯了……她被关进了沃克吕兹的精神病院……但是，在我看来，所有的关押都是没有道理的。我现在还是不明白，为什么人们可以让一个人失去自由。他们关押了萨德，他们关押了尼采，他们关押了波德莱尔。⁶

阿尔托：

然后已有太多征候显示，所有我们赖以生存者都撑不住了。我们抓狂、绝望，我们病了。我呼吁我们有所行动。⁷

我被思维的可怕疾病折磨着……

我是那种被思维极大地折磨着的人，因此，我有权去表达……我已经彻底地接受我低等的状态。⁸

我想写一本让人不安的书，它像一扇打开的门一样通向一个他们永远不想去的地方，一扇只是通向现实的大门。⁹

福柯：

要撰写一部界限的历史——关于那些模糊的、一经发生就必然被忘却的事件的历史。由于这些事件，一种文化拒斥某些东西，使它们成为它的外部……西方人所具有的时空概念使得拒斥结构得以显现，由于这种结构，不是语言的言辞被取消了，不符合举止的行为被取消了，在历史中无权存在的形象被取消了。这个结构由有意义和无意义的东西构成，

或毋宁说是由联系二者的相互性构成：尽管理性知识把疯狂当作疾病来取消、治愈，但单是这个结构就表明了一个普遍事实：在我们的文化中，没有疯狂就没有理智，即使当理性知识试图驯服疯狂，通过赋予疯狂以一个脆弱的地位，将其称为病理学上的异常，情况仍旧如此。¹⁰

兰波：我的一次精神错乱；奈瓦尔：我疯癫的故事；布勒东：我们历史的疯癫；阿尔托：我们疯癫的历史；福柯：疯癫史。

我将这些作者放在一起，并不是为了列出一条路线或描画一个时间年表，而是指出一圈相关的文本，提出一种阅读可能性的轨道，从而（在这些明显跨越不同历史差异的、全然迥异的文本中）建立某种永恒地确定的话语：一种可能存在的浪漫主义话语。在这里，“浪漫主义”一词仍旧需要我们去寻找，在某种程度上，它更多地是一个问题而不是答案，是一个迹象而不是一种客观的知识；在某种程度上，它仍旧需要通过文本的独一无二冒险来定义。

“双重地不可能的任务”

如果在今天，米歇尔·福柯仍旧是一个“最后的”浪漫主义者，这是因为他在现代话语中标出了一种新意识出现的时刻，通过这种新意识，哲学的事业补充并取代了诗学的事业。《疯狂与非理性：古典时代的疯狂史》（*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*）事实上是某种浪

漫主义语言实践的理论结果。

正如我们看到的，福柯的目标是定义理性和疯癫分离前的关系。但由于精神病学的语言正是建立在这种分离之上，由于这是理性关于疯癫的单边独白，福柯必须避免这种语言，以便能够倾听沉默——疯癫已经被压抑成这种沉默——并让沉默言说。

福柯意识到言说沉默的任务牵涉到一种自相矛盾的张力，他知道他绕过理性而言说疯癫的计划事实上是一个不可能的任务。

但毫无疑问，这是一个双重地不可能的任务……

关键是要不惜一切代价地捍卫相对性，以达到绝对的理解。

这里，在简单的表述问题下面被掩盖同时又被揭露的是这项事业所面临的巨大困难：应该使必然停留在那儿的分割和争论来到理性语言的表面，因为语言只有超出分割和争论才有意义。¹¹

“这是一个双重地不可能的任务”，但同样，这本不可能的书已经写出来了。人们可以问道：难道每个伟大的作品不基本上都是不可能的吗（因此，它们也是最为必要的）？

“无法制造的书”

钱拉·德·奈瓦尔在《奥蕾莉娅》（*Aurélia*）中同样宣称这是一本不可能的书，难道这不值得我们注意吗？

而且，在奈瓦尔的朋友看来，在他第二次发疯之后，写出任何书对于他来说都是不可能的。因此，大仲马认为，关于奈瓦尔的精神，存在着一种葬礼的演说：

一个魅力无穷的非同寻常的有头脑的人……在他身上某种现象时不时地产生着……想象力这一疯狂的力量暂时把理智从他身上赶走……把他掷入难以理喻的理论中，掷入无法制造的书中。¹²

奈瓦尔在他的《火的女儿》（*Les Filles du feu*）前言如是回应大仲马：

我亲爱的师长，我把这本书献给您，恰如我把《罗尔利》献给儒勒·雅南那样……几天前，人们认为我疯了，而您就费神特地写了若干美丽的文字，作为我的灵魂的墓志铭……

我重又恢复了人们通常平庸地称作理智的东西，就让我们理智地思考吧……

我亲爱的仲马，我将试图向您解释您在上文提到的现象。¹³

奈瓦尔对大仲马的请求和一个世纪后阿尔托对里维尔的请求是一样的：奈瓦尔可怜地恳求道：“请无论如何也要接受我，哪怕是作为魔怪、畸形人。”¹⁴阿尔托将会作出同样的请求：“因为我不能指望时间或作品可以拯救这些荒谬、失败以及如此之多的不安……现在对于我最重要的是，我想知道我是否具有在诗歌和散文中思考的权利。”¹⁵对于奈瓦尔，

这个问题同样是严肃的，它密切地关乎他生存的意义。因为，如同里维尔的话语，大仲马在话语表面的同情中带着一种拒绝和排挤的态度：

我刚刚从拉卡维尔讷那里收到的信……它建议我丢弃“一种不适合我的，而且我也不需要它的艺术……”。可惜啊！这一玩笑是苦涩的，因为我从来就不需要更多的什么了，我需要的除了艺术，就是艺术的辉煌成果，这就是你们没有明白的。¹⁶

奈瓦尔的目的因此是通过写作废除这种排挤性的判词，他并没有拒绝自身的任何东西，而是让他人承认他。这就是为什么奈瓦尔不是不承认他的疯癫，而是否定和挑战那些对疯癫进行简化的定义。奈瓦尔说：今天我没有发疯，正如几年前我还未死去。你的语言——奈瓦尔暗指大仲马——否定我作为一个主体，将我变成了沉默。现在，倾听我，因为与你所想的相反，我有某些东西要说，某些要告诉你的东西。

“我重又恢复了人们通常平庸地称作理智的东西，就让我们理智地思考吧。”让我们一起理智地思考，也就是说，让我们交流，即使为了这样做（为了让我自己能够被听到、被承认，能够继续交谈和生活），我需要回到你的规范中：清晰地构建一种“理性”的话语。因此奈瓦尔献给大仲马的作品变成了一种呼吁、一种恳求、一种向他人求助的举动，它自身的讽刺性几乎不能掩盖其剧烈性、暴力性和紧迫性，通过它们，奈瓦尔拼命地将自己变成一个同时疯癫又不疯癫的人，他的唯一真相在于他既是又不是一个疯子这个谜中。¹⁷

我亲爱的仲马，我将试图向您解释您在上文提到的现象。您很清楚，有某些故事叙述者不把自己跟他们想象中的人物混为一体便无法发明创造……那么，好了，您要明白，一个故事的进展也会产生一种类似的效果。可以说，人们会达到与他们想象中的主人公同一的地步……

对您来说可能只是一种小小游戏的东西……对我来说，变成了一种困扰，一种眩晕。¹⁸

奈瓦尔说，任何的阅读都是一种疯癫，因为它建立在幻觉之上，它将我们诱导，让我们认为自己就是想象中的英雄。疯癫恰恰就是一种让人迷醉的阅读：疯子就是一个被吸引到这些令人眩晕的阅读旋涡中的人。精神错乱（*démence*）首先是书本的疯癫；精神迷狂（*délire*）则是文本的冒险。

书本中的疯癫所扮演的角色将对书本在生活中扮演的角色产生直接的后果：

链条断裂了，把一个又一个小时当成了一分又一分钟。假如我把我的回忆浓缩为一部杰作，那将是西庇阿的梦幻、塔索的幻觉或者但丁的《神曲》。抛弃了受启示者、得神灵者、先知者的虚名之后，我所能提供给您的，从此就只有您如此忧愁地称之为难以理喻之理论，以及无法制造之书的东西了。¹⁹

事实上，奈瓦尔的诗学事业与福柯的事业有着惊人的相似度。和福柯一样，奈瓦尔试图说出疯癫本身，去写一个疯癫史而试图避免陷入“人们通常平庸地称作理智的东西”。

这是非理性的胜利吗？或是拒绝相信“非理性”的存在？难道这是认为即使在疯癫中，也存在着某些完全陌异于事物的理性性质的东西？就像福柯一样，奈瓦尔试图回到疯癫与理性还没有相互排挤的基准点，在那里两者以一种神秘的方式结合在一起：

某一天，我将撰写下这一“下地狱”的故事，而您将看到，假如说它始终缺乏理智，那么，它也并非整个儿地被剥夺了推理演绎。²⁰

我并不认为我是疯癫的甚至是有幻觉的。如果医药具有神的特征，我会被它任意支配。但它不是，这是我侮辱它的原因。²¹

和福柯一样，奈瓦尔首先希望能够逃离临床的诊断，因为这是理性言说疯癫的独白。就像福柯一样，他试图站在健康—疯癫的对立之外，从而抵达一个在它们的矛盾之上的真理。

让我在这里申明一下：在我的解读中，我以一个文本去回应另外一个文本，或阅读一个文本时指涉另一个文本，这样做并不是暗指两者之间的历史关系或文学上的影响。我引用福柯仅仅是为了提供一个现代的参照点，让我们能够将我们自身的话语定位到奈瓦尔的文本中。我的目标并不是指出福柯将会如何阅读奈瓦尔，而是奈瓦尔的文本在何种程度上理解了福柯，或与福柯联系起来。我阅读奈瓦尔的文本，尝试理解今天我们如何在奈瓦尔的文本中已经被解读了。

于是，阅读《奥蕾莉娅》在这里意味着跟随文本中逐步完成的“不可能之任务”的踪迹：去看看在哪个方面这种不可能性是必然的，而必然的东西是不可能的；同时去看不可能性和必然性的关系如何转变为浪漫主义话语的（以及书写的）文字力量，以及为什么这种话语在今天仍旧挑战着我们。

在这里，问题再次是一个演说法（*élocution*）的问题：谁在《奥蕾莉娅》的叙事中说话？站在什么地方说？他说话的模糊的位置是什么？由于奈瓦尔拒绝了所有医学的语言和角度，他自身的语言模式是通过什么来定义的？他是如何成功地言说疯癫的？疯癫自身如何能够在转变成一种语言的过程中生还？福柯写道：“疯狂，在它最普遍的形式中，在它最具体的形式中究竟是什么，为什么知识从一开始就放弃了对它的全部控制？毫无疑问，除了作品的缺席（*l'absence d'œuvre*），它什么也不是。”²²

那么，奈瓦尔如何能够希望在这种作品的缺席中生产出一件文学作品呢？

复数的“我”：叙事的张力

在《奥蕾莉娅》的第一页，叙事者作出了如下的陈述：

我也尝试……记录下整个处在我精神的神秘状态下的长期疾病的种种印象。我实在不明白我为何使用了疾病这个词，因为，说到有关我自己的事情时，我从来都没有觉得比那时的感觉更好。²³

这个从来都没有觉得比那时的感觉更好的我并不能与句子“我也想尝试……记录下……长期疾病的种种印象”中的那个我相一致。正是通过这种双重化（*dédoublement*）感受带来的不安，通过这种自我的分裂，说话者（*locuteur*）在这里肯定了必须通过他的话语实践去克服健康与疾病、理性与疯癫之间的分离（虽然这种克服是不可能的）。于是，代词我在《奥蕾莉娅》的叙事中变得非常复杂：在不断分化（*se dédouble*）的过程中，我代表了两种不同的性格：主人公（*héros*）和叙述者（*narrateur*）。主人公是一个“疯子”；叙述者是一个恢复了“理性”的人。主人公在沉睡，被幽灵所控制；而叙述者则高度清醒和警觉。主人公在当下疯癫地活着；叙述者随后记叙这些事情：他与主人公的时间是不同步的。主人公常常描述他被鬼魂附体，拥有超自然的力量，一种超级威力：“我相信我自己的力量和活跃成倍增添”²⁴，“我全身浸透了电子的力量，会把挨近我的一切都打翻在地”²⁵。相反，叙述者的存在模式则被定义为软弱无力的：“在此，对这种作为聚精会神之结果的东西，我只能给出一种相当怪异的概念。”²⁶

主人公相信他拥有绝对的知识：“我似乎觉得自己什么都知道，什么都懂得。”²⁷叙述者宣称自身的无知和疑虑：“这正是我自己没能意识到的奇特联系之一，它更容易被指出来，但却难以被定义……”²⁸，“这大致上就是别人对我说的话，或者说，是我以为发觉了意义的话”。²⁹主人公带来了一种幻象和梦一样的话语，它常常显得夸张或言过其实：“这时候，我感到我已经变得很高大。”³⁰“我的朋友……”

在我的眼中，他越来越大，变成了使徒的模样。”³¹“突然，我看到天上的一颗星星开始变大。”³²相反，叙述者行使着一种批判的话语模式，它常常以间接的方式肯定，显得轻描淡写，并且简化、有所保留：“假如我没有向自己建议一个我以为有用的目标，我兴许就会在这里停下笔来，我就不会尝试着描绘出我在随后一系列幻觉中所感受到的一切，这些幻觉也许是丧失了理智的，或者干脆就是通常说的病态的……”³³

所以，《奥蕾莉娅》的结构是基于叙事的这两种相互矛盾的话语倾向之间不可解决的张力：一种幻觉性膨胀的模式和一种批判性收缩的模式。³⁴

“我是另一个”：重影

在《奥蕾莉娅》中，“我”的分裂不但决定了叙事的组成结构，而且决定了它的主题。不仅叙述者与主人公相分离，而且主人公自身也是分裂的，它不能和自己重组起来。这种内在的分裂在“重影”或“替身”（double）中有具体的表现。在梦的话语中，主人公的“我”总是被所谓的另一个（l'autre）所占有：

某个像我一样身材的、但我看不见他脸的人和我的两个朋友一起走了出去……“可是，他们搞错了！”我大叫道，“他们来找的是我，但走出去的却是另一个人！”³⁵

噢，恐怖！噢，愤怒！我看到的是我的面容，是我整个理想化的、变得巨大的形状……我相信我听说了在别处举行

的一次仪式，还有一次神秘婚礼的准备，那是我的婚礼，在婚礼上，另一个人将利用我的朋友们以及奥蕾莉娅本人的错误。³⁶

我想象出，人们等待的那个人就是我的重影，他就要讨娶奥蕾莉娅。³⁷

那个得到钟爱的丈夫，那个荣耀之王，是他该来审判我，惩罚我，是他把本赐予我的、而我从今往后却配不上的女子永远永远地带回到他的天上！³⁸

一方面，这个重影是主体的自恋之投入的具体化身；另一方面，这个投射的相似形象将不可能的事物戏剧化，它是禁止之符号的化身。因为恰恰是作为他者（l'autre），作为非我，重影可以——而且可能——和奥蕾莉娅结婚；正是由于他的他性（altérité），他能够成功地突破禁止他的事物，让他得到承认，由此可以走进爱的空间。正像“荣耀之王”和“挚爱的新郎”一样，他篡夺了“我”的位置，并且阉割了“我”。这意味着“我”被排除出快感的王国；这也意味着他意识到他是——而且永远是——次要的，远离自身的。如果他的位置如他想象的一样是永远缺失的，那是因为他的运动被铭刻在一个彻底阉割（castration）的维度上。³⁹

丧失：他者的名字

事实上，阉割是《奥蕾莉娅》的构成性的经验。如果奈瓦尔用一个女性化的题目审视他自身和他的疯癫，那是因为“女人”（la femme）象征着这个缺失的位置，他的精神错

乱让这个位置变得具体。事实上，“奥蕾莉娅”并不是一个叙事中的女性角色，而是一种名义上缺席的力量，一个丧失（perte）的能指。从一开始——而且从故事的起源开始——她恰恰因所失去的事物而得名：

一个我曾长久爱过的、我会叫她奥蕾莉娅的女人，从我身旁消失了。⁴⁰

欧律狄刻！欧律狄刻！

再次失去了！

一切都结束了，一切都过去了！现在该是我去死了，去毫无希望地死了！

——到底什么是死呢？假如是虚无……天主保佑，但愿如此！但天主本人也不能使死亡成为虚无。⁴¹

我们的过去并不是过去了的事物。它是那些永远不会变成过去的事物，永远不会与我们擦肩而过；它永远不会停止作为一个消失的当下而重复。失去的时间作为失去的那些时间而被无穷地重新捕捉，它在失去的形象中被再次发现。于是，死亡并非虚无，而是在人们必须亲历的“生命中的死亡”。丧失就是丧失的重复：“两次丧失”；“链条断裂了，把一个又一个小时当成了一分又一分钟”。

第十三个回来了……仍然还是第一个；

这，永远是唯一的一个，——或者是唯一的时刻；

因为，你就是女王，噢，你啊！第一人还是最后一人？

而你，你是国王吗，唯一的或是最后的情人？……

去爱那个也曾爱你的人吧，从摇篮到棺材；

我独自爱过的女子仍在温柔地将我爱：

那是死亡——或者死去的女人……噢，欢乐！噢，苦
泪！⁴²

她是死亡——或死了的那一位：这是女人的至高形象，
她最终是匿名的。这就是为什么奥蕾莉娅一开始因所失去的
事物而得名，最后同样失去了她的名字：

噢！我那崇高的女友是多么美丽！……那天夜里，善
良的萨图尔前来助我一臂之力，而我崇高的女友来到了我身
边……我认出了×××的圣洁的容貌。⁴³

当她抵达女性的极限时，当她最终以幽灵出现时，奥蕾
莉娅回归到了匿名状态。或者说，文本最后一次用空白来指
代她：在梦的瞬间满足中，缺席自身被一个空白的间隙
命名。

无名，她唯一的名字就是缺席的名字，女性只是一个闪
过的踪迹，一个幻觉的身份：

我是玛利亚本身，是你的母亲本身，还是你永远在爱着
的外形各异的那个人本身。在你的每一次考验中，我都离开
一个遮盖面容的面具，喏，你很快就会看到我的本来面目……⁴⁴

你会看到我：在未来。因为在目前，我恰恰是不可见的
事物。“我是……本身”因此意味着：我是她现在隐而不见

的部分；死亡，或死了的那一位。

欲望恰恰以这种方式，通过一条无限替代的链条，被转化成一个疯狂的转喻：奥蕾莉娅的死亡重复（并神圣化了）恋人之间的分离，它自身被嫁接到原初母亲的丧失上：

我从来就不知道我的母亲是什么样，当初她执意要跟着我的父亲随军而行……结果她死于高烧和疲劳，在德国的一个寒冷地区告别人世。⁴⁵

重复的挫败变成了对永恒死亡的眩晕般的思考，这是对死亡的厌恶：“永恒母亲的悲痛形象到处在死去，在哭泣，在凋零。”⁴⁶

“汹涌而至的梦”

“疯癫，”叔本华先于弗洛伊德说，“是自然对抗焦虑的最后手段。”这是因为“真实的生活”无非就像一个张开的洞，而梦一点点地注入其中。丧失变成了走进“不可视的世界”的一道门。在真实的空洞中滋长着一种弥补性的精神错乱，它通过符号的逆转而产生；幻觉来自丧失和分离，它无止境地试图让恋人复合，重新捕捉失去的对象，重新建立一种宇宙的和谐。

我的任务似乎就是恢复宇宙间的普遍和谐。⁴⁷

一个夜晚，差不多午夜时分……从路灯的反射镜中，我注意到一栋房屋被照亮的号码。这一号码正是我的年龄之数。当我低下目光时，我立即看到，在我面前有一个脸色苍

白、眼窝凹陷的女人，她的相貌看起来很像奥蕾莉娅。我自言道：“那是她的死神，不然，那就是我的死神在向我预告！”……

我开始在天空中寻找一颗我以为认识的星……就这样，我可以说是在迎着命运前进，打算始终看清星星，一直到死神即将降临之时……我似乎觉得，我的朋友在施展一种超人的力量，使我改变位置……

“不！”我说，“我不属于你的天。在这一颗星中，有那些等待我的人……让我跟他们相会吧，因为我所爱的女子也在他们之列，我们应该重逢的地方正是在那里！”⁴⁸

房屋上的号码，一个偶然显现的号码，引发了整个精神错乱的场景。幻觉始于对一个符号（*signe*）的阅读。疯癫，首先是对象征（*symbole*）运作的直觉，对一个符号之显现的盲目和全然的信仰，这个符号虽完全偶然地出现，却具有一种必然性，一种宿命感：“假如这一怪诞的象征是别的东西，假如……那是在疯狂的面具底下命定的真理呢？”⁴⁹

这个象征同时隐藏着和暴露着。也就是说，象征性的显现恳求解释者，但同时也抵制他；真理只是在面具底下运作。其所有的重要性在于它是不可读的：

然后，我看到朦朦胧胧地形成一些古老的雕塑形象……似乎代表着一些我好不容易才抓住其概念的象征。我只是以为这一切表示说：“所有这一切做出来是为了教导你关于生命的秘密，而你却没有明白。宗教与寓言，圣人与诗人协调一致地解释命中注定的谜，而你却转达错了……”⁵⁰

魔幻的字母

于是，整个世界从这时开始变为一种象征的话语，而主人公则根据他的欲望和恐惧来阐释这种话语。他对符号的精神错乱的信仰有着唯一的目标：他需要通过魔法驱除阉割的咒语，重新获得丧失了的能力。这种在根本上被看作色欲的能力，能够让主人公肯定自身，击败他者：

我尖叫起来：“我知道，我很清楚，他已经用武器打过了我，可是，我并不怕他，我正等着他，我可认识战胜他的信号。”……

这时，我一直退到了沙发上，心中充满了一种难以描述的高傲，我举起一条胳膊，做出一个在我看来似乎具有一种强大魔力的手势符号。突然传来一个女人的尖叫，它清晰而又颤抖，铭刻着一种撕人心肺的痛苦，猛然地将我惊醒！脱口欲出的一个陌生词的音节在我的嘴唇边上咽了气……⁵¹

在这里，符号明显地变成了一个菲勒斯力量（*puissance phallique*）的象征。这是为什么疯癫被构思为一种越界（*transgression*）的知识；越界是对神秘的打破，超越了已知的界限和准许的范围，它同样是一个色欲的隐喻：

我不可能毫不颤抖地冲破这些把我们与不可视的世界分隔开来的象牙或兽角的门。⁵²

我运用起自己所有的意志力量，以深入到我已揭开了面纱的奥秘之中。⁵³

但是，越界只有通过象征这个媒介才成为可能：也就是，通过魔术符号唤起的无所不能的菲勒斯力量，它模仿“一个陌生词的音节”，但当主人公醒来的时候，它在“嘴唇边上咽了气”。于是，疯癫将会开始追求这种未知的语言，这个能力的神秘符码（code）——符码将无所缺失，它是一种让富饶变得可能的语言：

魔幻的字母号码、神秘的象形文字到我们手中时只能是残缺不全的、漏洞百出的，这或许是由于时间的关系，或许是由于那些对我们的无知感兴趣的人们在作怪；让我们重新找到丢失的字母或被抹去的符号，重新建构成不太和谐的音阶，我们将在精灵的世界中获取力量。⁵⁴

但是，这种精神错乱地追求魔术语言的努力事实上只是导致了对人类语言的抛弃。疯子不再用言语与周围的人交流。为了与那些幽灵交流，奈瓦尔废除了人类的语言。为了触摸到星星，他告别了他的朋友。虽然他的目标是与他人团聚，但他的精神错乱事实上只是扩大了他与他人的间隔：这个想象的恶性循环的圈子——一个自恋的圈套——构成了他疯癫的核心。

斯芬克斯

正是在疯人院里，自恋的循环第一次被打破了：

我终于从这一阴暗的沉思中解脱出来……在病人之中，有一个年轻人，是非洲军团的老兵，六个星期以来，他始终

拒绝进食……除此之外，他已经既不能看，也不能说了。

这出戏给我留下十分强烈的印象。到目前为止一直被弃置在自身感觉或自身道德痛苦的单调重复之中的我，遇到了一个无法归类的人，他沉默寡言，坚韧耐心，像斯芬克斯那样坐在存在的辉煌的大门口。我开始喜欢起他来，由于他的不幸，也由于他的孤独，我感到自己被这同情之心，被这怜悯之心高高地托起。⁵⁵

罗歇·德拉戈内蒂（Roger Dragonetti）注意到，“这个悲苦的人物再次是一个重影，但它向奈瓦尔显示出自身贫困的形象：同类的真正面容。”⁵⁶我不再是那么一个他者了，因为他者已经变成了自我。“我整整好几个小时地考察着自己的精神，把我的脑袋低向他的脑袋，紧紧地握着他的手。”⁵⁷因此，康复始于对他者的发现。

他的镜中形象，这个活死人，不仅向奈瓦尔显示了其自身疯癫的景象，而且显示了命运的形象：命运就是沉默。这个沉默的生物“像斯芬克斯那样坐在存在的辉煌的大门口”，他向奈瓦尔提出一个沉默的问题，同时揭示了人类语言——这是我们与他者相遇的地方——的代价。于是我们看到他进入话语中：这一进入采取了教导的形式。主人公在教他可怜的同伴去说话时自身重新学习说话：

当第一句话从他的嘴里说出来时，我感到由衷的愉悦。人们根本不愿意相信这其中的任何什么，而我，我把这病愈的开端归功于我那火一般炽烈的意志。⁵⁸

我整整几个小时地待在他的身边，为他吟唱古老的乡村

歌曲……我十分幸福地看到他认真地听着这些歌……他终于睁开了一小会儿眼睛，我看到它们是那么地蓝……他马上说起话来……他认出了我，亲切地用“你”相称，把我叫作他的兄弟。⁵⁹

从这个可怜的疯子的沉默中，奈瓦尔不仅得到了自身重新言说的力量，同时有能力变成一个赠予者，一个话语的分配者。这里所涉及交流是一个人并不拥有的互惠礼物：

“萨图尔”恢复了奈瓦尔自身所失去的东西、他被剥夺了的东西——言语。⁶⁰ 在共同贫困的虚空中，存在着一种彼此的交换，它导致了一种双重的奇迹，一种双重的康复，对于奈瓦尔和来自非洲的士兵，这正是在语言和他者中重生。

阿里阿德涅之线

对于奈瓦尔，这种在人类语言中的重生必然要求对魔术语言的遗弃：

我欣喜万分地重新发现了我那贫富交错的岁月遗留下来的这些卑贱的物品……我的书籍，所有时代的科学的离奇积累……人们把这一切全给我留下了！实在有足够的东西使疯子变成一个智者，让我们努一把力，也使这里头有足够的东西叫智者变成一个疯子。我怀着何等的乐趣在抽屉里整理着我那一大堆笔记，还有信件……噢，幸福！噢，有生有死的忧愁！这些发黄的字迹，这些被抹掉的草稿，这些揉得半皱的信件，那是我唯一之爱的珍宝……再读一下吧……有多少信缺少了，有多少信被撕掉了，被涂没了；以下是我重新找到的。⁶¹

疯癫现在颠倒成了一种正在到来的智慧。如果疯癫最好被描述为一种阅读的迷醉，并且已经写在了书中，那么“智慧”恰恰是还没有写出来的东西。整理一个人的笔记已经是一个在作品（l'œuvre）的方向上做出的举动：这是重新发现“被抹掉的草稿”的财富。“有多少信缺少了”，这是真的，而且“有多少信被撕掉了，被涂没了”。但相对于“魔幻的字母”，人类语言必然意味着对断裂和撕裂的接受。

“这些发黄的字迹”说明它们恰恰建立在缺失的基础上。

值得注意的是，在这里，叙事忽然从过去时态变成了现在时态。⁶²“再读一下吧……有多少信缺少了……以下是我重新找到的。”康复同样是对当下的发现。而当下是一次重新阅读：对过去的一个新态度。

现在，书写，作为一个丧失了继承权的人所拥有的遗产，变成了“无可安慰”者的唯一安慰：

梦境中的女神对我微笑起来……她对我说：“你所忍受的考验已经到了尽头……”我想见识一下已给我极大安慰的显灵的一个物质符号，于是，我在墙上写下这些词：“今天夜里你访见了我。”⁶³

在这个崇高的晚上，奈瓦尔带着疑虑宣称要重新写作：“某种用记忆去重新创造一切的责任。”⁶⁴但在这里，记忆转向了未来，而不是过去；这是一个对终点的承诺，它事实上是一个重新开始：“你所忍受的考验已经到了尽头。”写下的符号开始了一种新的意义。但所保留的记忆是语言的记忆，是神在夜晚探访的踪迹，这种探访的启示只有让人等待

时它才有意义。字母同时在保证和推迟。因此“物质符号”意味着过去和未来相遇的一个关口：在那里，过去就是有待存在（à être）。过去是不可能的，它并没有过去——这是对一个“幽灵”、对一颗星星的不可能之爱，但未来非常矛盾地是这种对欲望的记忆，这种记忆不属于任何人，它将回忆转变为等待：不可能性成为了一个希望。⁶⁵

再一次，这是求助于象征，它允许人去体验、忍受并超越真正的挫败。但是，书写会带来奈瓦尔与符号关系的逆转。如果说幻觉是对符号的阅读，是对一个人现实的解码，那么，相反，书写则尝试解码一个人自身的梦。因此，作者变成了他自身之疯癫的读者和解释者：⁶⁶

我决定固定住梦境，并认识其中的秘密。——我问自己，为什么最终不敢以我的意志为武器，撞开这一道道神秘的门扉？为什么不去支配我的感觉，而是乖乖地臣服于感觉？难道不可能驯服这一诱人的可疑的怪物？难道不可能给这些捉弄我们理智的黑夜精灵强加上清规戒律？⁶⁷

因此，正是那个主人公此刻转变成了一个叙述者。叙事的批判运动已经成功地固定、支配和驯服了梦的运动。至少有那么一刻，奈瓦尔给这些捉弄他理智的黑夜幽灵强加上了清规戒律；他支配了符号，而不臣服于此。

四周都是魔怪，我盲目地与它们搏斗，我抓住了阿里阿德涅之线……某一天，我将撰写下这一“下地狱”的故事，而您将看到，假如说它始终缺乏理智，那么，它也并非整个

儿地被剥夺了推理演绎。⁶⁸

因此，在“作品的缺席”中生产一件作品意味着生产这样的作品：其中言语不再是一种已有的知识，而是一次学习；它意味着写一本这样的书：其中书写恰恰是它自身的寻找过程，是它自身成为自身的必经仪式。对于奈瓦尔，“抓住阿里阿德涅之线”就是承认那个失散的字母永远不会找回。他将满足于一个“不和谐的音阶”，一些未完成的、挑衅的字母，它们能够说出没有说出的东西，尝试去铭刻沉默，去捕捉疯癫迷醉的旋涡。这就是说，去写《奥蕾莉娅》。

1971年4月

¹ 1985年10月20日致阿尔塞纳·乌赛（Arsène Houssaye）的信。参见钱拉·德·奈瓦尔，《全集》（第一卷）（*Œuvres complètes, tome I*），Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, 1174。——原注

^{2,21} 1854年10月24日致安东尼·德尚（Anthony Deschamps）的信。参见奈瓦尔，《全集》（第一卷），同上，1175；1175。——原注

³ 1841年4月27日致埃米尔·德·吉拉丹夫人（M^{me} Emile de Girardin）的信。参见奈瓦尔，《全集》（第一卷），同上，904。——原注

⁴ 出自《地狱一季》之《妄想狂·文字炼金术》（译按：中译参见《兰波作品全集》，王以培译，北京：作家出版社，2012，188-189，196）。——原注

⁵ 出自《超现实主义宣言》（译按：中译参见安德烈·布勒东，《超现实主义宣言》，袁俊生译，重庆：重庆大学出版社，2010，11）。——原注

⁶ 中译参见安德烈·布勒东，《娜嘉》，董强译，上海：上海人民出版社，2009，

147, 151。——译注

⁷ 中译参见翁托南·阿铎，《剧场及其复像》，刘俐译，杭州：浙江大学出版社，2010，89。——译注

⁸ 出自《与雅克·里维埃尔的通信》（*Correspondance avec Jacques Rivière*）。参见安托南·阿尔托，《全集》（第一卷）（*Œuvres complètes, tome 1*），Paris: Gallimard, 1970, 30, 38。——原注

⁹ 参见阿尔托，《全集》（第一卷），同上，62。——原注

^{10-11, 22} 出自《〈疯狂与非理性：古典时代的疯狂史〉前言》（译按：中译参见《福柯集》，杜小真编选，上海：上海远东出版社，1998，3，5-6，有改动；6，8，有改动；4，有改动）。——原注

¹² 奈瓦尔在《火的女儿》的前言引用了大仲马的文本（译按：中译参见《火的女儿》，余中先译，北京：人民文学出版社，2011，3-4）。——原注

^{13-14, 16, 18-20, 23-33, 35-38, 40-41, 43-55, 57-59, 61, 63, 67-68} 中译参见《火的女儿》，同上，3，5；15，14；5；6；16；275-276；276；281；301；276；304；303；281；280；333；281；282；299-300；303；309；276；305；335；322；315；297；325；278，280；300；313-314；303；275；301；307；332；332；332；339-340；329-330；333；338-339，有改动；16。——译注

¹⁵ 出自《与雅克·里维尔的通信》。参见阿尔托，《全集》（第一卷），同前，31-32。——原注

¹⁷ 出自福柯《古典时代的疯狂史》：“在我们今天，人的真相只存在于他那所是又不是的谜样疯人身上。”（译按：中译参见米歇尔·福柯，《古典时代疯狂史》，林志明译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005，735）——原注

³⁴ 请另参考德拉戈内蒂的《奈瓦尔〈奥蕾莉娅〉中的象牙或兽角之门：传统与现代》（*Portes d'ivoire ou de corne dans Aurélia de Gérard de Nerval: Tradition et modernité*）：“《梦》的双重可能性，诗意语言的象牙或兽角之门，打开了文本的重要瞬间，它开始返回到它的梦的底层。”出自《里塔·勒热纳纪念论文集》（第二卷）（*Mélanges offerts à Rita Lejeune, tome II*），Paris: J. Duculot, Gembloux, 1969, 1554。本文的很多观点都受到这篇可敬的文章的启发，我将其推荐给读者。——原注

³⁹ 关于重影体验的怪异性（*étrangeté*）以及它与阉割的关系，请参考弗洛伊德

的《论怪怖》(Das Unheimliche)。参见《应用精神分析论文》(*Essais de psychanalyse appliquée*)，Paris: Gallimard, 1933，尤其是185-186。——原注

⁴² 参见奈瓦尔，《幻象集》，余中先译，上海：上海文艺出版社，2014，13。——译注

⁵⁶ 出自德拉戈内蒂，《奈瓦尔〈奥蕾莉娅〉中的象牙或兽角之门：传统与现代》。参见《里塔·勒热纳纪念论文集》(第二卷)，同前，1563。——原注

⁶⁰ 参看雅克·拉康，《文集》(*Écrits*)，Paris: Seuil, 1966, 691：“他者的这个特权因此指定了一个人所不拥有的东西的根本的礼物的形式，那就是他的爱。”——原注

⁶² 第一个现在时态的句子出现在几行之前，它介绍了上文引用的句子；在那里，对当下（同时在形式和内容上）的打开是通过一种让人惊叹的、诗意的、简朴的承诺：“我的房间位于走廊的尽头，走廊的一边住着疯人们，另一边则住着病院的仆役。我的房间是唯一带有窗户的一间，它开向院子那一面……”（译按：中译参见《火的女儿》，同前，328）——原注

⁶⁴ 出自马拉美的《关于维利耶·德·利尔-阿达姆的报告》(*Conférence sur Villiers de l'Isle-Adam*)。参见斯蒂凡·马拉美，《全集》(*Œuvres complètes*)，Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, 481。——原注

⁶⁵ “发明，”奈瓦尔说，“就是回忆。”（译按：中译参见《火的女儿》，同前，5）但记忆同时也是创造：创造字母的记忆。——原注

⁶⁶ 同样，对罗歇·德拉戈内蒂而言，《奥蕾莉娅》构成了“一种阐释性的叙事，它通过将读者变成他幻想的见证人而改变了做梦者”。出自《奈瓦尔〈奥蕾莉娅〉中的象牙或兽角之门：传统与现代》。参见《里塔·勒热纳纪念论文集》(第二卷)，同前，1554。——原注

奈瓦尔，不幸的人

茉莉娅·克里斯蒂娃 文

赵子龙 译

不幸的人¹

（发表于1853年12月《火枪手》杂志）

- 1 我是那阴郁者，鳏夫，不得慰藉的人，
- 2 毁弃塔堡中的阿基坦²亲王：
- 3 我唯一的星死去了，我布满繁星的诗琴
- 4 带来忧郁的黑色太阳。

- 5 在坟墓的夜晚，你给了我安慰，
- 6 还给我吧，那波西利波和意大利海，
- 7 那给我沉郁之心几多欢愉的花卉，
- 8 和那葡萄蔓交织相缠的青藤。

- 9 我是爱神，还是福玻斯？是吕济尼昂，还是比隆？³
- 10 我的额头上还留有女王亲吻的红膏；
- 11 我沉睡于美人鱼变绿的岩洞，

- 12 我曾两次活着渡过阿歇隆⁴；
- 13 在俄耳普斯⁵的里拉琴上变调而歌唱，
- 14 演奏出圣女的叹息与仙女的呼叫。

不幸的人⁶

(发表于1854年的《火的女儿》)

- 1 我是那阴郁者，——鳏夫，——不得慰藉的人，
- 2 毁弃塔堡中的阿基坦亲王：
- 3 我唯一的星死去了，——我布满繁星的诗琴
- 4 带来忧郁的黑色太阳。

- 5 在坟墓的夜晚，你给了我安慰，
- 6 还给我吧，那波西利波和意大利海，
- 7 那给我沉郁之心几多欢愉的花卉，
- 8 和那葡萄蔓与玫瑰交织相缠的青藤。

- 9 我是爱神，还是福玻斯？是吕济尼昂，还是比隆？
- 10 我的额头上还留有女王亲吻的红膏；
- 11 我沉梦于美人鱼泅游其中的岩洞……

- 12 我曾两次胜利地渡过阿歇隆；
- 13 在俄耳普斯的里拉琴上抑扬顿挫地变调
- 14 演奏出圣女的叹息与仙女的呼叫。

我孑然一人，我鳏居已久，而夜晚正将我笼罩。

——维克多·雨果，《入睡的波阿斯》⁷

……正是忧郁，成了他的缪斯。

——钱拉·德·奈瓦尔，致大仲马的信⁸

1853年11月14日，奈瓦尔致信大仲马，用红色墨水写下《不幸的人》（El Desdichado）和《阿尔忒弥斯》（Artémis）两首诗附在信中。这首《不幸的人》，稍后初刊于1853年12月10日的文学杂志《火枪手》，由大仲马撰文介绍。其第二版则有些变动，收入1854年出版的奈瓦尔文学作品集《火的女儿》。⁹本诗原稿为保尔·艾吕雅（Paul Éluard）所藏，题作“命运”（Le Destin），与后来的《火的女儿》版基本一致。

钱拉·德·奈瓦尔（1808—1855）在1853年5月经历精神失常后，回到儿时故里瓦卢瓦（旅历沙利、桑利斯、卢瓦西、莫特丰泰纳等地），在回忆中寻求逃避和慰藉。¹⁰他曾经不知疲倦地漫游南法、德国、奥地利和中东，现在却停下远旅，寻访一段萦绕的过去。同年8月，他再次出现精神不佳的状况。我们发现，他像一个受惊的考古学家，在参观巴黎植物园的动物骨骼馆时遭遇暴雨，妄以为他需要去阻止洪水。坟墓、骸骨、突发的殒命之灾，这些意象一直伴随着他。在这个背景下，《不幸的人》成了他的诺亚方舟。方舟虽只载他一时，却留下了他多变、神秘而迷人的形象。它让俄耳普斯又一次胜于黑色的王子。

诗题“不幸的人”¹¹直接引出了诗歌正文的异域气质。本诗的西班牙语音调，不合词意中的痛苦，反而清晰响亮，与法语隐晦而审慎的用词形成对比，像是在重重黑暗之中宣告某种胜利。

这个“不幸的人”指的是谁？一方面，奈瓦尔取这个名字是借自瓦尔特·斯科特（Walter Scott）《劫后英雄传》（*Ivanhoë*）第八章，这个人是约翰王麾下的一名骑士，曾受狮心王理查遗赠一座城堡，但被约翰夺走。这个不幸的人失去继承权，便给盾牌加上一株连根拔起的橡树、一行字“不幸的人”。另一方面，有人找到了“不幸的人的法国来源”，即拉萨日（Lesage）小说《瘸腿魔鬼》（*Diabole boiteux*）里的不幸者唐·布拉斯（don Blaz Desdichado）。他在妻子逝后无人后继，不得不把财产归还岳父母家，因而发疯。¹²西班牙语的“el desdichado”，对于多数法国读者而言，对应的法文是“deshérité”（无继承者，被剥夺继承者），但从辞书的角度严格地说，它的确切意义是“可怜者”、“不幸者”、“悲惨者”。不过，奈瓦尔似乎更取“无继承者”之意，而这也是大仲马翻译《劫后英雄传》时所取的意思。奈瓦尔也用这个词，在另一篇作品里指代自己（“于是，我，曾有神采的演员，遭到无视的王子，神秘的爱人，无继承的人，不得喜悦的人，阴郁俊美的人……”¹³）。

“物”或“对象”的失去

是什么得不到继承？最初我们就得知一层剥夺之意，不

过这里受到剥夺的，不是作为可赠予的物质遗产的产权或物件（objet），而是一片地域，它不可命名，但总是让人在实质的流亡中，在异乡奇妙地想起或援引它。这种事物，要先于可供辨认的“对象”（objet），它是我们的情感欲求所源起的秘密而恒定的地平，它对于想象力，是一个持续存在的原初的母亲，而且没有任何确切的形象来与其对应。奈瓦尔不断地追求女性，或者在宗教方面，堆叠源自东方宗教尤其是希腊宗教的女神和神母，这些都说明，正是在这种不可把握的“物”（Chose）无可挽回地失去后，“主体”才离开“对象”，变为一个有所言说的存在。

如果说，忧郁者对此“物”有着爱恨交加的执念，那么诗人则有一种神秘的手段，既受其凌驾，又置身其外。他无所继承，被夺走了乐园，是为不幸，然而，写作是他的奇妙手段，让他摆脱这种不幸，并加入一个“我”，来操控两方面的失去：那无可慰藉的阴郁，还有那“女王的吻”。

所以说，这个“我”是在诗艺的基础上成立的：“我”所在之处，只能是游戏里、舞台上、假面之下，尽管这些假扮的身份可能显得怪异、令人向往、充满神秘，出自史诗和历史，晦涩难解、不可思议。这些身份代表胜利，又变动不居。

正是这个“我”，奠定了第一行诗的基调：“我是那阴郁者，——鳏夫，——不得慰藉的人”。“我”在这里，由于幻妄的无知反而得到肯定的认识，“我”就意味着诗之行动的必要条件。而开始讲述、从此出发、将自己置于合法的虚构中、置于象征的活动中，这实际上就是失去了“物”。

随后的难题就是：这失去之“物”的尾迹，会将讲述者一并抹去，还是他反能找回“物”，控制这些尾迹，将它们融入讲述，让讲述变成歌唱？换句话说，是诗中的女助祭们吞噬了俄耳普斯，还是俄耳普斯象征地反噬了她们，让她们充当他的咒语？

我即是不存在者

这个答案永远难以断定。这个“我”建立了存在与确信，让人想起雨果所说的一种凭靠，即对某个长者来说，他的孤独并非烦恼，却让他平静（“我孑然一人，我鳏居已久，而夜晚正将我笼罩”），而在诗中，我们却再次看到不幸。这个得胜的“我”只赢得了负面属性：他没有了光，丧失了爱人，失去了慰藉，他成了“不存在者”。他是“阴郁”的“鳏夫”，“不得慰藉”。

奈瓦尔嗜好炼金术和秘传学，¹⁴这也许符合勒·布雷东（Le Breton）的一种解释，即《不幸的人》最初几行正好对应几张塔罗牌的顺序（十五、十六、十七号牌）。这个“阴郁者”（le ténébreux，也指黑暗者），是指地狱中的恶魔（十五号牌是魔鬼），也可以指神话中的冥王普路托，因为后者也关系到炼金术、死亡、独身，他的丑陋吓跑了女神（因此鳏居），他出现在进行各种炼金反应的丹炉之底。¹⁵

然而，这些援引在形成奈瓦尔意识体系的同时，也呈现了一条诗歌脉络。它们脱离源头，改换次序，得到一种多义性，含义无法确定。在诗带来的新的象征次序里，这种象征主义的意义变换，与秘传学教义中象征符号的严格规定一

道，让奈瓦尔的语言有了两种特点：其一，他的语言建立了一种稳定的意义，建立了一个隐秘的共同体，让这个不得慰藉者得到理解、接受以及最终的慰藉；其二，他的语言避开了这种单义性，避开了这个共同体，经由名称的不定，更加靠近那引起奈瓦尔痛苦的特殊对象。诗歌语言的意义受到侵蚀，它也伴随着忧郁的主体为那丧失的对象的阴影所侵蚀，但在探寻这种意义侵蚀之前，让我们先来探索奈瓦尔文字中那可以追溯的逻辑操作。

反转与替身

诗中的“阴郁者”，照应着塔罗牌所牵涉的阴郁王子，也照应着失去光亮的夜晚。它以黑暗和绝望的世界，带出忧郁者的复杂性。

第四行的“黑色太阳”回到了“阴郁”的语义场，但把语义场从内部反转，像翻出手套的内面：阴影像太阳的光亮一般四散，这里黑暗的无所可见，同样令人目眩。

“鳏夫”是丧痛的第一个迹象：那阴郁的体质也许是由于丧偶？艾吕雅所藏的诗歌手稿对这个词有一个注释：

“昔日：莫索尔？”（olim： Mausole？），而划去了一个注解：“死去的/王子”或“诗”。莫索尔是公元前4世纪的希腊王，他曾娶了妹妹阿尔忒弥斯，并先于她离世。如果诗中的鳏夫指的是莫索尔，那他就是一个乱伦者：他联姻于他的妹妹，联姻于他的母亲……联姻于一个情欲的、熟悉的、亲近的“物”。这个形象在奈瓦尔诗中更是模糊不清：他辞世在先，不可能是鳏夫，反而留下一个寡妇，即他的妹妹阿

尔忒弥斯。而在十四行诗《阿尔忒弥斯》里，奈瓦尔用男性化的名字“Artémis”而非“Artémise”来称呼她，像把这一对人物看成彼此的替身：他们可以互换，性别也因而模糊，似是雌雄同体。所以我们看到的，是奈瓦尔的诗歌手法所凝聚的一点：寡妇阿尔忒弥斯等于她已逝世的替身（兄长和丈夫），“她”就是那个“他”，所以被称为“鳏夫”，而这种对等，这种对对方的密示，将对方的墓穴置于自身之中的做法，就是诗的追求（有些人相信奈瓦尔划掉的注解就是“诗”这个词）。文字就是陵墓？

而“不得慰藉”（*inconsolé*）这个词，相较于“无可慰藉”（*inconsolable*），提出一种矛盾的时间性：它是指讲述者在过去没有得到慰藉，而这种失落延续到了现在。“无可慰藉”是关于现在，而“不得慰藉”则从现在转回过去，回到创伤发生的时刻。现在已是无可补救，没有任何得以慰藉的可能。

假想的追忆

我们可以确定，“阿基坦王子”就是阿基坦的瓦伊弗（*Waïfre*）。他曾受矮子丕平追捕，藏身佩里戈尔一带的林区。奈瓦尔神秘的家世，曾由学者阿里斯蒂德·玛丽（*Aristide Marie*）部分发表，后由让·里歇尔（*Jean Richer*）全部揭载。¹⁶奈瓦尔出身名门，他的拉布吕尼¹⁷家族的先祖是罗马帝国皇帝奥托的骑士：其中一支来自佩里戈尔，同阿

基坦王子一样。奈瓦尔也提到，拉布吕尼中的字母“brun”源自“Broun”或“Brunn”，是指塔堡或谷仓。拉布吕尼家族拥有多尔多涅河畔的三座城堡，所以徽章上饰有三座银色塔堡，还有群星和新月，表示东方，这正如诗中随后写到的“星”和“布满繁星的诗琴”。

阿基坦本身有着多重含义，这个地名的本意是水之国度。¹⁸而奈瓦尔本人对乔治·桑（George Sand）作过一个注解（引自里歇尔）：“阿基坦的加斯东·福玻斯”（GASTON PHŒBUS D'AQUITAINE），密示太阳之意。¹⁹而一种简单的解释出自雅克·达南斯（Jacques Dhaenens）²⁰，即阿基坦是行吟诗人的土地，因此在诗中，鰥夫是借用黑色的王子，预示他的变身，在工整的诗吟中变成俄耳普斯……不过，我们仍没有脱离痛苦的陈述：诗中的“毁弃”（abolie）重述了一开始提起的毁灭、剥夺和缺失的意义。正如艾米莉·努莱（Émilie Noulet）所论²¹，“毁弃塔堡中”（à la tour abolie）这一句的作用，是一个“单独的精神集合”，为阿基坦王子加上一层复杂的含义，在这里，几个词连起来，而几个音节分开，像一段连读的祷词：“à-la-tour-a-bo-lie”，像是把拉布吕尼的字母换位重组而成。我们看到，奈瓦尔用过三次“毁弃”这个词，而这个罕见的词，被另一位诗人马拉美更多地使用，在他的诗里至少出现过六次。

这个失去家业的王子，是荣耀的主体，却只有被毁掉的过去，这个“不幸的人”，从属于历史，但这历史是一段堕落史。他那没有未来的过去，不是历史意义上的过去：这个

过去只是一种“追忆”，因他没有未来而更加凸显于现在。

下一行诗，承接了个人的创伤：“毁弃的塔堡”，已经是一个不在的高地，它是一颗现在已经“死去”的“星”。星的意象，唤起的是缪斯、高远的宇宙，这个太空，要远高于中世纪的塔堡和已经破败的命运。正如雅克·热尼纳斯卡（Jacques Geninasca）所说²²，诗人用他布满繁星的诗琴，在这首十四行诗的第一节里，织造了一个高傲、高远的星际空间，就像他自己是一个反面的多才天神阿波罗。也有可能的是，诗中的“星”是指另一种星，即当时的戏剧明星珍妮·科隆（Jenny Colon），她在1842年去世，曾引起奈瓦尔数次精神危机。奈瓦尔构造“布满繁星的诗琴”，正是为了指认这颗“死去的星”，为了将她纳入自己的歌咏，像在女助祭们吞噬俄耳普斯之时发出有声的回应。诗歌艺术成为了对一种逝后的谐音的追忆，同时，以一种毕达哥拉斯主义²³的余响，喻示着宇宙的谐音。

在不可见与可见的分界

奈瓦尔在“诗琴”中引入“死去的星”，带出“忧郁的黑色太阳”。这个“黑色太阳”的寓意，除去上文谈到的炼金之说，也巧妙概述了痛苦的心性致人盲目的力量：它的作用沉重而明显，强调死亡的无可抗拒，而死去的，不仅是所爱之人，也是将自己与逝去之人对等的他本人（诗人丧失了“星”而成为鳏夫）。

然而，这种侵蚀性的作用，渗透进隐形的或对此无知的阿波罗所属的天上世界，要寻求它的表达。诗中的“带来”一词，表示了这种转化和这些阴郁意象的建立，而“忧

郁”这个意味考究的词，显示出诗人努力去有意识地使用语言、去表达确切的意义。“忧郁”曾被奈瓦尔写入他致大仲马的信，也出现在小说《奥蕾莉娅》（*Aurélia*）里（“一个硕大无比的人——也许是男人，也许是女人，我不知道——在高空艰难地飞舞……他的面容呈现胭红色，他的翅膀反射出千万种变化无常的色彩。他身穿一件带有古老皱褶的长袍，活像画在阿尔布雷希特·丢勒的《忧郁 I》里面的天使”²⁴），属于天际的空间。它将阴郁转入胭红，或转为太阳，一个黑色太阳，但这个太阳，毕竟还是令人目眩的光亮的源头。奈瓦尔的内省似乎表示，指明这种忧郁，就让他临近一种根本的体验：让他来到一条过渡线上，它的两界，是出现与消失、毁灭与咏唱、无意义与各种意象符号。我们可以认为，奈瓦尔引用炼金术所写的身份转换，其实更像是在描写这种濒临边缘的、与阴郁失语斗争（*lutte*，与*luth* [诗琴]同音）的心理体验，而不是科学地描述某些物理或化学的实际状况。

你从何来？

诗的第二节，让读者从天界和繁星的高度，直落“在坟墓的夜晚”。这个夜间的地下世界，转回了阴郁的暗沉气质，但在这一节里又逐渐转入一个给予慰藉的世界，联系着光明以及生命。那个高傲和矜贵的“我”，离开惰性的宇宙空间（第一节中的“星”、“太阳”），在第二节里遇到了同伴：这个“你”第一次出现，带来了慰藉、光明和一种植物生命的出现。天穹之上的“星”（*étoile*，含有法语中的

代词“你”[toi])，成了诗人的对话者：它内含着一个“你”。

奈瓦尔的世界总是意义含糊、不断反转，这值得我们注意：这让他的象征主义更趋于不稳，显示出对象的模糊以及忧郁的处境。

这个“你”应作何解？奈瓦尔的研究者们对这个问题给过很多解答：它可能是奥蕾莉娅、某个圣女、男性或女性的阿尔忒弥斯、珍妮·科隆、早逝的母亲……这些真实或假想人物的无法确定，又指向那个原初之“物”的位置——这个不可把握的预置对象，给讲述者带来萦绕不去的丧痛，给抑郁者带来自尽的诱惑。

然而，尽管这里的模糊远不止如此，但这个“你”，是诗人只能“在坟墓的夜晚”找到的，也只能在这里对他有所慰藉。“我”在墓中找到它，将它的尸体指认为它，也可能通过自杀真正地与它再会，得到一种慰藉。这个矛盾的动作（只有自杀才能让我重见逝去的存在，只有自杀让我平静），也许可以理解为，某些自杀者在决定自绝之后，也会感到安然、宁静和这样的幸福。诗人的想象似乎建立了一种自恋的极致，除去了灾祸造成的丧失之痛，最终抚慰了沮丧的主体：他不再有追悔的空间，他因与挚爱的存在重聚于死亡而得以慰藉。死亡成了幻想体验，让人回到失去的天堂——我们注意到，“你给了我安慰”是指过去。

随后，坟墓转为明亮：诗人在其中找回了那不勒斯的耀眼的海滨，即波西利波（Pausilippe，希腊语作“pausilypon”，意为“伤痛的终结”），也找回了一个水

和浪波的母性空间（“意大利海”）。这个流动的、明亮的意大利世界，不仅与第一节中阿波罗的、中世纪的、星际和固态的世界形成对照，我们也注意到一个事实，奈瓦尔曾试图在波西利波为珍妮·科隆殉情。²⁵另外，正如作家霍夫曼（Hoffman）曾将奥蕾莉娅与圣罗萨莉亚（sainte Rosalie）联系起来，奈瓦尔也进行过类似的联系，他曾在那不勒斯滞留期间（1834年10月），在某个不知名情人的住处欣赏过一幅“圣罗萨莉亚的画像”。²⁶

花与圣女：母亲之喻？

圣洁的罗萨莉亚，在文字本来的秘传学含义之上，加入了基督教传统的女性纯洁象征。奈瓦尔的这个思想倾向，似乎可以由艾吕雅所藏手稿中的一条注解作证，他给第八行“那葡萄蔓与玫瑰交织相缠的地方”（“玫瑰”即“rose”，对应罗萨莉亚的名字）作注：“梵蒂冈城的公园”。

圣女名字中的花的含义由第七行写明：“那给我沉郁之心几多欢愉的花卉”。前一节中死去的“星”，作为“花”而复活了，也将诗人和女逝者化为同一。这种同化，由“青藤”喻示，这张攀缘生长的网，这些枝叶的互相渗透，“缠合”葡萄蔓和玫瑰，另一方面，也让人想到巴克斯或狄奥尼索斯，这个偏爱植物的陶醉的酒神，明显对立于第一节中星际的黑暗阿波罗。我们还要注意，某些现代评论家提出，酒神狄奥尼索斯少有男性生殖崇拜的意味，他的身体和醉酒的舞步，其实更为复杂，它的内在甚至与女性同化。²⁷

蕴含酒神气质的“葡萄蔓”与散发神秘气息的“玫

瑰”，狄奥尼索斯与维纳斯，巴克斯与阿里阿德涅……我们可以想到一系列神秘的对立关系，都蕴含在这场墓地复活的相聚里。我们也能想到，奈瓦尔将圣母玛利亚称为“白玫瑰”，还在《希达利丝》（*Les Cydalises*）中写道：“我们的爱人在哪里？/ 她们躺在坟墓：/ 在这更美的居留地，/ 她们更为幸福！……哦，白色的恋人！/ 哦，如花开放的圣洁女郎！”²⁸

这里的“花”可以理解为，忧郁的自恋者纳喀索斯沉溺在源起的影像里，终于得到慰藉，而变身为花。它也可以指小说《奥蕾莉娅》中的“勿忘我花”（*myosotis*）：它陌异的语音关联着诗歌的技巧（“一声回答用一种美妙的语言传出”），同时它也诉诸钟情这位作家的读者的记忆（“请别忘了我！”）。²⁹最后，我们可以为这个花的世界找到一种可能的语义，它是在呼唤他人：奈瓦尔的母亲——她在他两岁时辞世——全名是玛丽-安托瓦内特-玛格丽特-劳伦，惯名劳伦斯，代表一位圣女和一种花（玛格丽特 [Marguerite] 同“雏菊”，劳伦 [Laurent] 源自拉丁语的 *laurus*，即“月桂”），同时，珍妮·科隆的本名也是……玛格丽特。这些就是那朵“神秘玫瑰”的起源。

鸫草与犹豫：我是谁？

这里的融合带来慰藉，又是致命的；诗人与玫瑰相联而得到明亮的完整性，却也处在坟墓的夜晚；他企图自绝，又因花重生……当奈瓦尔重读他的文字时，这些对立项的联结，会不会看似一种“疯狂”？

在艾吕雅所藏手稿中，奈瓦尔对第七行“花”加注了一种花名：鸬草³⁰，它有时象征悲伤，有时则寓意疯狂。忧郁（*mélancolie*）、鸬草（*ancholie*），这种音韵联系，让我们回头检视诗歌前两节的相似与对立：第一节中固态的悲伤形成于一种身份融合之上，这种融合是致命的，但在第二节里，又从坟墓的对面带来另一重生命的希望，致人疯狂。

诗的第三节，表露了“我”的不确定。他先是胜利一般，与“你”结合，然后又开始自问：“我是谁？”这是整首诗的转折点，是怀疑和清醒中的关键时刻。诗人在两者之间，寻找自己的特定身份，他的语调好像还示意有第三种可能，既非阿波罗、亦非酒神，既不沮丧、也不陶醉。这种自问的形式，让我们在此时脱离了前两节中近乎幻想的世界，脱离了其中的内涵以及那些多变而不定的象征性表达。这是选择的时刻：诗所写的是爱神吗？爱神即是厄洛斯（*Eros*），少女普赛克（*Psyché*）的爱人，指向第二节；或者诗所写的是第一节中的福玻斯，即阿波罗？在古罗马诗人奥维德的《变形记》中，正是他一直追求女精灵达佛涅（*Daphné*），让后者为脱身而变成了月桂树。这让我们想起第二节中花的变身。这里所写的，是一个满足的追求者，还是一个垂败的追求者？

随后写到的阿热奈的吕济尼昂，根据奈瓦尔设想的家谱，则是拉布吕尼家族的先人。他的妻子是传说中的蛇女梅律辛（*Mélusine*），后者现出原形逃走之后让他很受打击。而比隆（*Biron*），则指历代比隆公爵的一位先祖，第三次十字军东征时的十字军骑士埃利·德·贡托（*Elie de Gontaut*）；

或者，它指英国诗人拜伦（Byron）勋爵，因为奈瓦尔一直混用这两个名字的写法。³¹

这两种对立（爱神与福玻斯，吕济尼昂与比隆）有怎样的内在逻辑关系？对立的两者之间又是怎样？诗歌是列出几个多少都有不幸、终于未能追到爱人的追求者，还是并列两种追求者：一种得到满足，一种陷于绝望？学者们对此给出很多解释，意见分歧，有些人认定这里是列举，有些人则认定是对比。

然而，奈瓦尔的语义在根本上是多义的（在他处也是如此：“褐发或者金发 / 难道还须选择？ / 世界的主， / 就是那欢愉”³²），这让我们认为，这首诗的逻辑关系也是不确定的。它的形象，似乎是那只让奈瓦尔感到不定而着迷的蝴蝶：“蝴蝶，没有茎干的花叶， / 上下翻飞， / 人们用细网捕猎； / 在无限的自然界， / 它是在 / 植物与鸟类间的和谐！……”³³

总之，诗的第三节堆叠这些专有人名，可能仅是将它们用作标志，列出多种身份。如果说，这些“人物”也归于那个爱与失去的世界，那么，他们通过诗人与其融合而显出，爱与诗当中的“我”，散布在一个由那些不定身份组成的“星座”内。我们无法确定，对于奈瓦尔来说，这些人物是否有着本来的神话或中世纪历史的语义深度。诗歌像念出祷文和沉浸幻想一样堆叠这些名字，让我们假定，他们的价值可能止于标志，他们离析而无法联合，仅是指示着那失去的“物”。

某种潜在的暴力

我们刚听到诗歌表述对自我身份的询问，又在第十行发现一种依存，即讲述者其实面对着他的女王：发出询问的“我”，不是一个男性的王者，他却另有一个女王（“我的额头上还留有女王亲吻的红膏”）。这个像是炼金学的标记暗示着国王与女王以及他们的联姻，而红色又是耻辱与凶杀的标志（奈瓦尔另一首诗写道：“我偶尔也有该隐那种无情的血红！”），我们在此又陷入了谜题的世界：他的额头留存着受所爱之人亲吻的回忆，这意味着爱情的喜悦，同时这红色，又让人想起受害者的血，借用亚伯与该隐的故事³⁴，即意味着原初之爱所致的破坏性的暴力，追求者们激情之下潜在的仇恨，他们相安无事的表面下隐藏的报复与迫害。那忧郁者，在兴奋的厄洛斯背后，藏不住一个凶猛的安特罗斯：

“你问我为何心中有那么强烈的愤怒 / ……是的，我属于那些人，受复仇神的启迪， / 他用恼怒的嘴唇给我的额头打上印记， / 在亚伯的苍白之下，啊！血淋淋的白色。 / 我偶尔也有该隐那种无情的血红！”³⁵

绝望者的苍白，是否能掩盖隐秘的报复之怒？如果说第十行显出了这样的侵害，那么它并不是讲述者的计划，它是一个投影：做出伤害、造成伤痕、染下血迹的，本不是“我”，而是女王的亲吻。随后，这种暴力的发作马上被悬置起来，而诗人找到一个安全的避难所，像躲在子宫和摇篮里一般进入梦中。红唇的女王变身为塞壬，在周围泅游或“变绿”（《火枪手》杂志版）。我们注意到像第二节中花

与植物复生的含义，也注意到奈瓦尔常用的红与绿的对比。红色，喻示着反叛、叛乱的火。它属于该隐、魔鬼、地狱。而绿色是圣洁的，在哥特风格的花窗上用来描绘使徒约翰。³⁶我们是否需要再次强调，那被爱慕的女人起着女王的作用，她是支配者，而非被支配者，拥有全部的权威和尊位，而正因此，对这阴郁者有着无可动摇的主宰？她正是奈瓦尔所写的示巴女王、母性的女神伊希斯、圣母玛利亚，即教廷的女王？面对她，只有写的行动，才是潜在地成为主使、进行复仇：我们要记得这首十四行诗曾是用红墨写下。

所以我们找到的，只是从情欲到随其而来的心理矛盾的轻描淡写。事实上，诗的情欲联系让主体的各种冲突到达极点，这个主体，将情欲和表露情欲的讲述都看作毁灭性的。我们可以理解，那忧郁的回避，可能是为逃开情欲所带来的各种危险。

诗歌避开情欲、避开表露情欲，符合一种假设，即《不幸的人》的“星”，更近于那原初之“物”，而非一种欲望的对象。有些人认为，这种回避对于保持精神的稳定是必要的，然而我们不禁怀疑，主体一旦关闭联结他者（他者带有威胁，但提供了条件以支撑自我的限制）的路径，岂非自封在“物”的坟墓中。他不再构造任何关于生命本能和死亡本能的内容，只有自我的升华（sublimation），而这似乎不足以抵挡种种衰退的趋势、随其消解各种联系并带来死亡。

弗洛伊德式的路径与此相反，它的目标是（在各种情况下、不计那些所谓自恋人格的困难）预先等待性的欲望的出现和形成。这种意图，经常遭到那些精神分析学说论敌们的

诋毁，但从思考忧郁的想象这一角度来看，则是一个合乎伦理的选择，因为性的欲望一旦被指明，就足以将主体附加于他人，从而附加于意义——生命的意义。

我的讲述

然而诗人毕竟从地下的冥府返回了。他“活着”（《火枪手》杂志版）且“胜利地”（《火的女儿》版）渡过了阿歌隆，而这两次渡过冥河，意喻着奈瓦尔先前经历过两次严重的精神危机。

诗人在歌咏与里拉琴的和弦中暗含了一个未道明的欧律狄刻，随之也重新将人称代词“我”归于自己。这里的“我”，不像第一节那么死板，也摆脱了第九行的犹豫不定，在诗的末尾，讲述了一段故事。那无可触及的、肆虐的、黑暗与血红的往事，那绿意盎然的、带来复生而致命的美梦，在抑扬的咏唱中变成了一种诗艺，它含有时间的距离（“我曾……渡过”），从属于另一种现实，诗之琴的现实。诗人脱离忧郁的地狱后，找到的是一种抑扬变化的、咏唱式的叙说，一种融合，由此开始将音韵融入叙说。

奈瓦尔并没有讲明是什么起因、动机或理由，导致这种奇迹般的变化（“我曾两次胜利地渡过阿歌隆”），但揭示了他的改变如何组织运作，即向他的旋律与歌咏之中纳入“圣女的叹息与仙女的呼叫”。诗人所爱慕的人先被一分为二，分为理想的和情欲的、白色的和红色的，分成罗萨莉亚和梅律辛、圣女和女王、精神的与肉体的、阿德里安娜³⁷与珍妮，等等。另外，在此之上，这些女性成了人物姓名所负载

的声响，进入了关于过去的故事。她们不再是潜于一种多变的象征表达之中的不可命名的存在，也不再是一种毁灭性的激情所源起的神秘对象，她们要变成一种宣泄式叙说的假想人物，而这种叙说，在区分她们，以道出那些含混和欢愉。那些“叹息”和“呼叫”暗含享乐之意，而我们可以分清理想化的爱慕（“圣女”）与情欲的激情（“仙女”）。

最初的阴郁者，通过一次飞跃，升入了（带来升华的）诗艺的俄耳普斯世界。从丧痛所致的创伤经验和对象中，他只留存了一种悲戚或激情的声响。他便这样用语言本身的成分，触碰那失去之“物”。他的讲述，与它等同，将它吸收、改变、转型：他将欧律狄刻带出忧郁的地府，在他的咏唱或文字中，再次赋予她一种新的存在。

“鰥夫”与“星”或“花”，这两者的重生，正是一种记叙立场的开启所强化的诗。这样的想象，含有一种复生的组织运作。

不过，《不幸的人》只是暗含着奈瓦尔的记叙。这种记叙，在其他诗中，总是零散的、脱漏的。在他的散文文本中，为了延续他艰难的线性发展，追求某种目的，表达某个有限的信息，他会脱离主线，去写旅程或某个虚构人物的生平情况，展开其经历。《奥蕾莉娅》就是这样的例子，它正是零散的叙述，这种叙述出自繁复的幻想、多重的分身、多次的回忆、许多的片段……

这种炫目的万花筒一般的叙述，并不是奈瓦尔的“失败”，它预示着现代小说的各种解构体验。叙述的连续性，在确定的结构之外，构造时间和空间，在各种偶然和矛盾之

上，揭示出存在之判断的主宰，然而，它不是奈瓦尔爱用的手法。所有的记叙都预先安排了一个效仿俄狄浦斯的角色，这个角色，在承受“物”的丧痛之后，通过各种欲望“对象”的得失，连续地完成各种经历。如果说这就是记叙的内在逻辑，那么我们可以理解，叙述显得太“次要”，太模式化，太不关键，所以无法承载奈瓦尔“黑色太阳”的炽烈。

所以，诗律就成了最初和根本的过滤，向语言中透入这“黑色王子”的悲与喜。这层过滤是脆弱的，但往往是独特的。在诗歌多重的意义、字词的冲突、结构的建造之外，我们岂不是听到了那最终的语音动作？从一开始，通过那些叠韵、节奏、韵律，这述说的身体就变为他的口腔和声带的存在。我们听到“T”：*ténébreux, Aquitaine, tour, étoile, morte, luth, constellé, porte*（阴郁者、阿基坦、塔堡、星、死去、诗琴、布满繁星、带来）；“BR-PR-TR”：*ténébreux, prince, tour, morte, porte*（阴郁、亲王/王子、塔堡、死去、带来）；“S”：*suis, inconsolé, prince, seul, constellé, soleil*（是、不得慰藉、亲王/王子、唯一、布满繁星、太阳）；“ON”：*inconsolé, mon, constellé, mélancolie*（不得慰藉、我的、布满繁星、忧郁）……

这种诗律，多有重复而少有变化³⁸，为情感的流动加上了一套严格对应的密钥（它要求神话或秘传学的精确知识），而同时，通过这种映射本身，解读密钥也是多变而不定的。阿基坦亲王、“死去”的“唯一的星”、福玻斯、吕济尼昂、比隆等，都是指谁？我们知道，这些答案是可以找到

的，而人们的解读，时而互相印证，时而相异……不过，这首十四行诗也可以让一个并不知那些援引的普通读者来读，让他只去把握语音和节奏的协调，因为这种协调，既是整体上的限制，又允许基于每个词或专名的各种自由联系。

于是我们可以这样理解，诗对忧郁的胜利，在于它构成了一个象征性的家族（先祖、神话人物、秘传学共同体），也构造了一个独立的象征性的对象，即十四行诗本身。这种构造，来自作者，它替代了失去的理想，也让痛苦的重重黑暗，一转成为抒情的歌咏，融入了“圣女的叹息与仙女的呼叫”。“我唯一的星死去了”这一句中的忧伤至极，变成了女性的语声，加入了这场象征性的噬人，也就是诗的创作，加入了艺术家创造的诗律。下面我们会从类似的角度出发，解读奈瓦尔的文字里、尤其是他的诗里为什么出现大量专有人名。

名字作为标记：“这”所是

那一系列的专有人名，在努力填补一个空位，因为那里缺失了某一个名字，即父亲的名字，或上帝的名字。“哦，天父！我在自身中感到的难道是你？/你真的具有生活并战胜死亡的能力？/你会在这天使最后的努力之下屈服。/这受到开除教门惩罚的黑夜的天使……/因为我感到孤立无援，我哭泣，我痛苦，/啊！假如我要死去，那么一切都将去死！”³⁹

这首基督教的悲歌，由第一人称讲述，很像一个孤儿或一个未受父辈支持的人（奈瓦尔的母亲拉布吕尼夫人于1810年离世，父亲艾蒂安·拉布吕尼于1812年在维尔纽斯战场上

负伤)所作的人生悲叹。耶稣基督遭到其父离弃,独自受难降到阴间,而奈瓦尔对耶稣有所感触,将他看作一个标志,它意味着,从基督教内部也可发现“上帝已死”。这几个字,见于奈瓦尔对上一段中那首诗的题记,引自让·保罗⁴⁰的几句宣言。耶稣被天父遗弃,这违背了天父的无所不能。耶稣死去了,也将所有的造物都带入了这个无底深渊。

奈瓦尔在被天父遗弃的耶稣身上找到了同样的忧郁,他似乎成了无神论者,不再相信他的神话。奈瓦尔见到的是“这个疯子,这个卓越的荒谬人……这个重新升上苍天的被遗忘的伊卡洛斯”⁴¹。奈瓦尔似乎产生了一种虚无主义,而正是这种虚无主义,从让·保罗、陀思妥耶夫斯基直到尼采,不断地撼动整个欧洲,它也出现在《橄榄树下的基督》(Christ des Oliviers)的题记、让·保罗的名句中:“上帝死了!苍天空旷……/哭吧!孩子们,你们不再有天父!”奈瓦尔将自己看作耶稣,似乎暗示着这种虚无倾向:“‘不!上帝并不存在!’/他们沉睡着。‘我的朋友,你们可曾得知了消息?/我的额头碰触到了那永恒的天穹;/我鲜血淋漓,肢残形损,痛苦许多时日!/兄弟们,我欺骗了你们:深渊!深渊!深渊!/祭坛上缺少主神,我倒成了牺牲……/上帝不在!上帝不再存在!’但他们始终沉睡!”⁴²

但也可能,奈瓦尔的哲学徒有秘传学的外表,根底还是一种基督教思想。他用隐藏的上帝,替代了死去的上帝。这个上帝,并不属于詹森主义(jansénisme)式的宗教内部改良,它是一种扩散开来的灵性,是对一个经历厄灾之痛的精神个体的终极庇护:“在昏暗的存在中经常有一个上帝隐

藏；／就像初生儿的眼睛被眼皮裹缚，／纯粹的精神在群石的外表内成长！”⁴³

奈瓦尔堆叠专有人名（源于历史、神话或〔尤其是〕秘传学中的人物），实现了对那唯一者（l'Un）本不可能的命名，然后将他散布，最后将他带回那不可命名之“物”的黑暗领地。所以说，我们见到的，无关于犹太教和基督教在一神论内部的论争，无关于讨论上帝究竟是否可以被命名，也无关于思考他的名的独一无二性或多重性。在奈瓦尔的主体性当中，命名的危机、维护主体独一无二性的危机要更为深刻。

那唯一者，或那个特有名字的他，既已被看作死亡、遭到否定，那么能做的就是将他换作各种想象的家系。奈瓦尔向那唯一者的位置，狂热一般地放上了源自神话、秘传学、历史的家人、亲人、替身，将他们最终用作祷念、驱魔、仪式。这些人名，超出他们的具体意义，他们不只是寓含、更是指向一个庞大的、无可回避的、无以命名的存在，他们就像一种反复修辞，用来形容那特有的对象：它不是母亲的“同等象征”，而是指示代词“这”（ceci），它空无意义。这些特有人名像各种姿态，指向那失去的存在，这失去的存在，先是抛出“忧郁的黑色太阳”，又引入与丧痛主体相隔离的情欲“对象”，与此同时，语言的“符号诗技”，将这个对象放置于象征的层面。总之，这些人名的意义不只在于形成一个意识体系，他们被用作反复修辞，整合在诗中，成为没有所指的符号、“框架符号”、“越级符号”，这种符号，超出了交流所需，试图接触那死去的对象、不可触碰的对象，并占有那不可命名的存在。所以说，这种多神认知的

错综复杂，其最终目的是将我们带到命名的分界线，带到那不可象征物的边缘。

奈瓦尔在忧郁的想象中，将那不可象征物呈现为一个母性的对象，将这个痛苦和忧伤、崇神仪式的源头升华，也让自己免于陷入象征失能。他让从那丧失之“物”的深渊中攀缘而上的特有人名，结成一条真正的葡萄藤，从而一时取胜，他这样形容他的胜利：“我久久地呐喊，在所有赋予古老神明的名字下呼唤着我的母亲。”⁴⁴

纪念丧痛

如此，忧郁的过往并没有成为过去。诗人的过往也没有。他成了常驻的历史家，但他记下的不是真实的历史，而是一些象征事件，是它们，让他的身体走向意义，或让他的精神面临沦陷。

这样看来，奈瓦尔的诗有一种极类似于记忆法的功能（他在《奥蕾莉娅》中写到“向女神摩涅莫绪涅祈祷”⁴⁵），他在诗中纪念的，是那些象征的源头和那文字中幻想般的生活，而这成了艺术家仅有的“真实”生活：“对我来说，这里将要开始的是梦幻在现实生活中的渗出。自这一时刻起，一切都将时而披上双重外衣……”⁴⁶比如，我们在《奥蕾莉娅》的某段中，看到这样一串连续片段：叙述者所爱的女人（母亲）去世，他与她同化、与死亡同化，然后小说中出现一个孤独精神所处的空间，让他见到一个双重性别或无性别的形式，最后他的悲伤借丢勒的画作《忧郁 I》而涌现。以下这段描写，也许可以看作一种纪念，它纪念的是克莱恩的

精神分析理论尤为重视的“抑郁心理位置”⁴⁷：“……我立即看到，在我面前又一个脸色灰白、眼窝凹陷的女人，她的相貌看起来很像奥蕾莉娅。我自言自语道：‘那是她的死神，不然，那就是我的死神在向我预告！’……我游荡在一幢由许多大厅组成的宽阔的建筑物中……一个硕大无比的人——也许是男人，也许是女人，我不知道——在高空艰难地飞舞……他活像画在阿尔布雷希特·丢勒的《忧郁 I》里面的天使。——我不禁惊叫不止，突然跳起而醒了过来。”⁴⁸语言的象征，或更确切地说，文字的象征，在惊恐之后开始，暂时胜过了他人或自己的死亡。

“替身”的变调

我们在对《不幸的人》的阅读中，得到一些不确定的两项并列：鳏夫或诗人、星际或墓中的存在、诗人与死亡同化或像俄耳普斯一样得胜，等等，它们都说明，奈瓦尔想象中的核心手法，即是分出替身（double）。

忧郁的诗人没有去压抑因失去对象（原初的丧失，或现时的丧失）而引起的不快，而是将“物”或失去的对象引入自身，让自身的一部分同化于丧失带来的积极因素，让另一部分同化于其消极因素。我们在此发现，他为自我设立替身时，面对怎样的最初境况，即设下一系列互相冲突的同化，再用想象力尽力从中调解，调和专断的审判者与受害者、触不可及的理想与无可治愈的病患，等等。那些形象，相继、相遇又相随，相爱、相离又相斥。这些替身，这些兄弟或敌友，可供展开一种关于同性情爱的真正戏剧。

然而，一旦其中某个人物同化为女性的丧失对象，这种调和分歧的努力，就把讲述者导向一种女性化、一种两性化：“自这一时刻起，一切都将时而披上双重外衣……”⁴⁹奥蕾莉娅，“一个我曾经长久爱过的女人”⁵⁰，她死去了。但“我自言自语：‘那是她的死神，不然，那就是我的死神在向我预告！’”⁵¹叙述者撞见奥蕾莉娅的墓前胸像时，又开始讲述他因知晓自己病患而引起的忧郁状态：“我以为自己在人世的日子屈指可数了……再说，她在死亡中比在生命中还更加属于我……”⁵²她与他，生与死，在这里是镜面内外的实体，完全可以互换。

奈瓦尔随后写到了生命创造、史前动物和几种灾变（“永恒母亲的悲痛形象到处在死去，在哭泣，在凋零”⁵³），然后写到又一个分身。这次的分身是一个东方王子，他的面容与小说叙述者相同：他“是我整个理想化的、变得巨大的形状”⁵⁴。

叙述者未能与奥蕾莉娅结合，将她变成了理想化的替身，不过这次的替身是一个男性：“‘人是双重的，’我对自己说。——‘我感到我自身中有两个人’。”⁵⁵他是看客和主演、讲话者和应答者，而这其中也反映出善者与恶者之间的辩证变化：“不管怎样，另一个于我是敌对的……”⁵⁶这个理想化的替身，变成了烦扰，让叙述者从一切当中听到“双重的意义”……他为这个恶的替身所占据，感到这个“邪恶的精灵在灵魂世界中取代了我的位置”，他这个奥蕾莉娅的追求者更加陷入绝望。更严重的是，他幻想他的替身“就要讨娶奥蕾莉娅”，有“一阵莫名其妙的激动攫住了我”，而

周围的人群都在嘲笑他的无能。⁵⁷在这场替身的剧情最后，他听到了女人的尖叫、忘掉了陌生的音节，而这些因素，转而从性别和语言角度提示着替身的存在，终于打破了奈瓦尔的梦。⁵⁸后来，他在葡萄架下，见到一个女人与奥蕾莉娅的线条如出一辙，他又沉浸在一个想法里，即必须去死、去与她相见，就像他是她的另一个自我（alter ego）。⁵⁹

小说中的替身情节彼此相连而又有不同，但都含有对两个基本人物的崇敬：一个是普遍意义上的母亲、女神伊希斯或圣母玛利亚，另一个是耶稣，而叙述者想要成为他的终极替身：“某种神秘的合唱声传到我的耳畔；优美的童音齐声重复着：‘基督！基督！基督！’……‘可是，基督已经不在！’我自语道。”⁶⁰叙述者像耶稣一样下到地狱，而文字到此为止，就像作者并不敢保证得到宽恕而复活。

事实上，宽恕的主题在《奥蕾莉娅》最后几页中显得尤为突出：叙述者感到愧疚，因为他对父母的悼念远不如对“那个女人”来得深切，他无法企盼得到宽恕。然而，“基督的宽恕同样为你而告说！”⁶¹我们发现，在跟犹豫、跟替身进行挣扎的他，还是希望得到宽恕，想皈依这种信仰而得到来生。相对于“忧郁的黑色太阳”，《奥蕾莉娅》的叙述者提出“天主，就是太阳”⁶²。他的话，是喻示着复活，还是将那“黑色太阳”翻到了它的正面？

讲述分裂

小说中的分身，有时变成“分子”层面的分裂，像是“没有太阳的一天”里的各种奔流：“我感到自己既不痛也

不痒地被一股金属的熔流带走，还有千百条类似的洪流，只有它们的色泽才显示出各自化学成分的区别，它们耕犁着大地的胸膛，就好像血管和经脉在大脑沟回上蜿蜒伸展。一切都在如此地奔腾、旋转、震颤，我突然觉得，这些熔流都是由活生生的灵魂构成的，它们都处于分子状态，而只是由于这趟旅行的迅疾，我无法分辨出它们来。”⁶³

这是一种奇特的感觉，也是一种奇妙的认知。奈瓦尔所感到和认识到的，是那种和忧郁、和潜在的精神病症的发展过程相伴随的解体在加速。这种令人晕眩的加速，在语言上显出组合式的、多变的、全体化的倾向，由各种原初进程所主导。这种象征活动，往往背离再现，表现为“无象的”（non figurative）、“抽象的”，而奈瓦尔已绝妙地领会到：

“我同伴们的言语含有神秘的措辞，我能明白它们的含义，没有定型、没有生命的物件听从着我精神的计算；——从小石头的排列组成中，从角、裂缝与开口的样子中，从叶子的轮廓中，从各种颜色中，从各种气味和各种声音中，我都能看到以前一直如陌路人的和谐关系。我不禁问自己：‘我怎么能在大自然之外存在那么长的时间，而丝毫不和它合而为一？’一切都在活着，一切都在运动，一切都互相联系着……这是一张透明的网，它覆盖着世界……”⁶⁴

这里有基于“应和”⁶⁵的神秘主义或秘传学理论的影子。不过，这段话也是一个绝妙的寓言，暗示着奈瓦尔在写作中特有的诗律多形态。他所重视的，不是传达一种单义的信息，而是制造一个声调、声音和意义的网络。实际上，这个“透明的网”就是奈瓦尔的文字本身，而我们可以将它看作

一种隐喻，喻示着升华：即将各种冲动和其各种对象换作不定的、重组的各种符号，让作者能够“分担我的快乐，也分担我的痛苦”⁶⁶。

奈瓦尔的写作，尽管从各种迹象看似堆砌或秘授，但也可能，是在堆砌和秘授的同时，（像在一场分析中）讲出各种原初精神体验，而很少有人能在有意识的讲述中做到如此。他在精神病症中的冲突，明显帮他到达了人的存在和语言存在的各种极限。对于奈瓦尔，忧郁只是这些冲突带来的某一个倾向，可能将人导向精神分裂。然而，正是这忧郁，紧密联系着精神空间的组织和失序，联系着情感和感知、生理和语言、象征失能和炫目或意义的各种极限，从而让奈瓦尔做出了再现。他围绕忧郁的“黑色太阳”或“黑点”⁶⁷展开多变不定的象征，创造了一种诗律，谱写了一种复调诗篇，而这种创造，正是抑郁的解药，是暂时的救赎。

忧郁，也伴随着19世纪的“意义危机”，这种危机，其表现就是秘传学的迅速散播。其中含有天主教的残余影响，而天主教里与精神危机状态有关的一些元素，更是被发掘利用，加入一种多样态、多义的综合唯心思想。基督之“道”（Verbe）的体验，脱离了道成肉身和极致的福悦，变成去追求某种不可命名的隐秘激情，去见证某种全能而难以把握、易于丢弃的绝对意义。所以说，随着法国大革命打开一个宗教和政治危机的局面，人们在各种象征资源中经历了真正的忧郁体验。瓦尔特·本雅明强调过，人的想象为何有忧郁的基质：它失去了来自古典和天主教的稳定，而急于给自己赋予一种新的意义（如我们的讲述，如艺术家们的创作），然

而它在那阴郁王子的黑暗或讽刺之中（因为我们是孤儿又是创作者，是创作者又是遭遗弃者……），本质上仍是绝望的、破裂的。

然而，《不幸的人》这首诗，就像奈瓦尔所有诗歌与诗意的文章，想要为某种含义塑造一个精彩的化身，这种含义，已经除去了缰绳，奔脱、蹦跳在秘传学的多义性中。这首十四行诗的多种主题，在文字中应答着一个分散的身份，从而达成意义的散布，追溯着一段情感丧痛和欲望折磨的真正历史，通过在诗歌语言中与原初者同化而克服它们。同时，这种同化也得益于口述各种符号本身，将其音律化，从而让意义接近那失去的身体。在各种意义的危机中，诗的写作模仿出一种复生。“我曾两次胜利地渡过阿歇隆……”而这再没有发生第三次。

对于这不幸的人，诗的升华是他得力的友伴，但这也要求他能收到和接受某个他人的话。但是，那个他人这次并不会如约等他，因为这一次，他不再有里拉琴，而只有夜间街灯下的孤独，却想去听到那“圣女的叹息与仙女的呼叫”。

¹ 克里斯蒂娃引用了本诗的两个版本。中译参见奈瓦尔，《火的女儿：奈瓦尔作品精选》，余中先译，桂林：漓江出版社，2000，3-4，有改动。余中先保留了西班牙语题目，并未翻译（El Desdichado意为“不幸者”或“被剥夺继承权者”），部分用韵。原诗每行有整齐的十二音步，并有韵脚：abab, abab, cdd, cee。另，诗歌的几处注释也来自此版。——译注

² 阿基坦是法国西南部的一个历史文化区。——译注

³ 福玻斯即阿波罗。吕济尼昂为法国普瓦图的贵族世家。比隆是法国军人世家，族

中多人有贵族头衔。——译注

⁴ 阿歌隆是希腊伊庇鲁斯地方的河，穿过阴暗的峡谷，并数次流入地下。因此，古人认为它通往冥府。——译注

⁵ 俄耳普斯是希腊神话中的诗人、歌手，歌声能使顽石落泪、猛兽低头，他曾深入冥府救他的亡妻欧律狄刻。——译注

⁶ 译诗中采用仿宋体的几个词，“星”、“忧郁”、“黑色太阳”、“花卉”，为奈瓦尔在此版本中所改。——译注

⁷ 《入睡的波阿斯》（Booz endormi），为雨果史诗《历代传奇》（*La légende des siècles*）中的一首，典出《圣经·路得记》。这段故事讲到，老财主波阿斯看到年轻寡妇路得忠心服侍孤寡婆婆，善待于她，而她在夜里趁他人睡时来报答，求他赎身相娶，但波阿斯依然以礼相待。两人最终结为夫妻。诗中此句是拟波阿斯的口吻。——译注

⁸ 这句题注是奈瓦尔所转述的大仲马的话。关于奈瓦尔致大仲马的信，见注释9。——译注

⁹ 大仲马在《火枪手》杂志发表《不幸的人》，认为这首诗不可解，证明奈瓦尔已经精神失常。奈瓦尔则在《火的女儿》中以讽刺口吻致信大仲马，为自己辩解，并以此为序。《火的女儿》初版副标题只标为“小说集”，含七篇小说，并附有十二首十四行诗组成的《幻象集》，《不幸的人》是第一首，也是最知名的一首。——译注

¹⁰ 参见让娜·穆兰（Jeanne Moulin），《〈幻象集〉注解》（*« Les Chimères », Exégèses*），Paris: Droz。1854年夏，奈瓦尔在自杀几个月之前，似乎曾在一次病情反复之后，去当时德国境内的格沃古夫的母亲墓前吊唁。——原注

¹¹ 奈瓦尔直接以西班牙语为题：“El Desdichado”，其中，“El”有特指某人之意。——译注

¹² 参见基尔（Kier），转引自雅克·达南斯（Jacques Dhaenens），《俄耳普斯的命运：钱拉·德·奈瓦尔的〈不幸的人〉》（*Le Destin d'Orphée, « El Desdichado » de Gérard de Nerval*），Paris: Minard, 1972。——原注

¹³ 见《致大仲马的信》（À Alexandre Dumas），载于奈瓦尔，《全集》（第一卷）（*Œuvres complètes, tome I*），Paris: Gallimard, 1952, 175-176。——原注

¹⁴ 秘传学（ésotérisme），原意是指某些限于本学派内、不对外传授的古代哲学，

但现行的用意也涉及各类超自然的神秘学（occultisme），如炼金术、占卜术等等。——译注

¹⁵ 我们可以找到一种精确的、惊人的对应，即《不幸的人》前三行正好对应库尔·德·哥柏林（Court de Gebelin）1781年的著作《原始世界：其与现代世界的对比和分析》（*Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne*）第八卷。同样，我们也发现奈瓦尔《幻象集》中五首十四行诗（《不幸的人》、《弥尔朵》[Myrtho]、《荷鲁斯》[Horus]、《安忒洛斯》[Antéros]、《阿尔忒弥斯》），源自神父安托万-约瑟夫·佩尔内蒂（Antoine-Joseph Pernety）1758年的著作《埃及与希腊传说》（*Les Fables égyptiennes et grecques*），后者是圣摩尔修会的本笃会修士。他所编的《神话与神秘学词典》（*Dictionnaire mytho-hermétique*），奈瓦尔肯定读过。我们可以把佩尔内蒂的这段话用到奈瓦尔的作品上：

“作品的真正关键是这种黑暗，它位于所有操作的起始……黑暗，是一种完美解决方案的真正标志。物质消解为更加细微的粉末……原子飘浮在太阳的光线中，而它的原子转变成恒久的水。

“哲人们给这种消解取了关于死亡的一系列名字……地狱、炼狱、阴暗……深夜……坟墓……忧郁……蚀日或日蚀、月蚀……。他们命名它时，用上了所有表达或表示败坏、解体、黑暗的词汇。这种消解，正是哲人们对死亡、对坟墓产生许多类比的基础。”（《埃及与希腊传说》卷一，154-155，强调系克里斯蒂娃所加）

佩尔内蒂援引拉蒙·柳利（Raymond Lulle）来谈论黑暗：“让太阳的尸体败坏十三天，最后它的解体会像墨那样黑，但它的内部会像红宝石或红玉那样的红。现在拿起这个阴暗的太阳、受它的姐妹和母亲拥吻而变暗的太阳，放到蒸馏瓶中……”（《埃及与希腊传说》卷二，136）

而他是这样定义忧郁的：“忧郁是指物质的腐坏……这个说法用来指变黑的物质，无疑是因为黑色中有着悲伤的东西，也因为忧郁这种人体特质，是源自黏稠的黑胆汁所散发的悲伤、阴郁的体内之气。”（《神话与神秘学词典》，289）“悲伤和忧郁……也是炼金术士对变黑的物质所用的说法。”（《埃及与希腊传说》卷二，300。）

奈瓦尔的文字和炼金术词汇之间的以上几种对应，最初见于乔治·勒·布雷东（Georges Le Breton），《〈幻象集〉的密钥：炼金术》（*La clé des Chimères: l'alchimie*），载于《泉》（*Fontaine*）杂志，n°44，1945，441-460。参见同作者，

《〈奥蕾莉娅〉中的炼金术》(L'alchimie dans *Aurélia*: "Les Mémorables")，同前，n°45, 687-706。另有多部著作谈到奈瓦尔和秘传学的联系，如：让·里歇尔(Jean Richer)，《经验与创造》(*Expérience et Création*)，Paris: Hachette, 1963；弗朗索瓦·康斯坦(François Constant)，《黑色太阳与复苏之星》(*Le soleil noir et l'étoile ressuscitée*)，载于《圣雅各伯塔》(*La Tour Saint-Jacques*)，n°13-14, janvier-avril 1958；等等。——原注

¹⁶ 参见让·里歇尔，《经验与创造》，同前，33-38。——原注

¹⁷ 拉布吕尼(Labrunie)，奈瓦尔的本来姓氏，他改名奈瓦尔是为纪念一个同名庄园。——译注

¹⁸ 阿基坦(Aquitaine)，与拉丁语的"aqua"（水）同样含有词根"aqu"。——译注

¹⁹ 福玻斯与《不幸的人》诗中人名相同，即太阳神阿波罗的拉丁语拼写。加斯东·福玻斯是法国14世纪重要历史人物，其姓氏是自己改的。——译注

²⁰ 参见《俄耳普斯的命运》，同前。——原注

²¹ 参见艾米莉·努莱(Émilie Noulet)，《文学研究：现代法国诗歌的神秘学》(*Études littéraires, l'hermétisme de la poésie française moderne*)，Mexico, 1944。——原注

²² 参见雅克·热尼纳斯卡(Jacques Geninasca)，《〈不幸的人〉的一种读解》(*Une lecture de El Desdichado*)，载于《奈瓦尔档案》(*Archives nervaliennes*)，n° 59, Paris, 9-53。——原注

²³ 毕达哥拉斯学派(Pythagoricisme)，一个神秘学派，有对形式美、数学、谐音、宇宙真理的追求，影响了柏拉图。——译注

²⁴ 参见奈瓦尔，《火的女儿：奈瓦尔作品精选》，同前，393，有改动。《奥蕾莉娅》大部分是奈瓦尔在生前最后阶段所写，虽然有些段落没有完成，却是与他的自我极有关联的一部小说，它的主角原型，就是以奈瓦尔曾经追求失败的、其时已逝的珍妮·科隆。——译注

²⁵ 参见《致珍妮·科隆的信》，《全集》(第一卷)，同前，726以下。——原注

²⁶ 参见让·纪尧姆(Jean Guillaume)，《〈奥蕾莉娅〉校勘版前解》(*Aurélia, prolégomène à une édition critique*)，Presses Universitaires de Namur, 1972。——原注

²⁷ 参见M. 德蒂安 (M. Détiéne), 《露天的狄奥尼索斯》(*Dionysos à ciel ouvert*), Paris: Hachette, 1986。——原注

28-29, 32-33, 39, 42-44, 46, 48-64, 66 参见《火的女儿: 奈瓦尔作品精选》, 同前, 51; 453 (余中先把myosotis译为“勿忘草”); 59; 45; 12, 有改动; 10-11; 15-16; 473; 394, 有改动; 392-393, 有改动; 394, 有改动; 388, 有改动; 392; 407; 413; 414, 有改动; 415; 415; 419; 420; 434; 437; 456; 432; 398-399; 444-445; 445, 有改动。——译注

³⁰ 奈瓦尔所注为“ancolie”, 一译“漏斗花”, 此处取其另一常见名“columbine”的原意, 译为鳩草。另外, 如作者下句所言, “ancholie”与忧郁一词“mélancolie”形式相仿, 韵脚相同。——译注

³¹ 参见雅克·达南斯, 同前, 49。——原注

³⁴ 据《圣经·创世记》第四章, 该隐因上帝偏爱弟弟亚伯的供奉, 出于嫉恨将他杀死。——译注

³⁵ 出自奈瓦尔的《安特罗斯》, 参见《火的女儿: 奈瓦尔作品精选》, 同前, 6-7, 有改动。阿特罗斯是神话中爱神厄洛斯的兄弟, 也是奈瓦尔《幻象集》第四首诗的题目。——译注

³⁶ 参见雅克·达南斯, 同前, 59。——原注

³⁷ 阿德里安娜 (Adrienne), 是奈瓦尔小说《西尔薇娅》中的一个少女, 后来选择做了修女。——译注

³⁸ 参见雅内勒 (M. Jeanneret), 《逝去的文字: 奈瓦尔作品中的写作和疯狂》(*La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*), Paris: Flammarion, 1978。——原注

⁴⁰ 让·保罗 (Jean Paul), 德国浪漫主义文学先驱。——译注

⁴¹ 出自奈瓦尔的《橄榄树下的基督》, 参见《火的女儿: 奈瓦尔作品精选》, 同前, 13。其中, 伊卡洛斯 (Icare) 被注释为: 希腊神话中建筑师代达罗斯之子。他们两人装上蜡制的翅膀飞出迷宫, 但伊卡洛斯忘记父亲的告诫, 飞得离太阳太近, 蜡的翅膀遇热熔化, 结果坠海而死。——译注

⁴⁵ 出自奈瓦尔的《奥蕾莉娅》, 参见《火的女儿: 奈瓦尔作品精选》, 同前, 393。摩涅莫绪涅 (Mnémosyne) 是希腊神话中众缪斯女神的母亲, 是记忆之神。——译注

⁴⁷ 克莱恩，指梅兰妮·克莱恩（Melanie Klein），精神分析学家，在弗洛伊德之后有过重要影响，也影响了本文作者克里斯蒂娃；抑郁心理位置，或忧郁心理位置，法文作“position dépressive”。——译注

⁶⁵ 应和（correspondances）是指神秘思想通常以原理上的应和或对应来理解不同类的事物，如认为人体机制与宏观世界的机制互相对应。——译注

⁶⁷ 《黑点》（Le Point noir），奈瓦尔将此作为一首诗题，指眼睛看向太阳被灼伤，留下一个黑点，以此指代丧痛。——译注。

奈瓦尔的幻象*

安托南·阿尔托文

尉光吉译

1946年3月7日，罗德兹¹

亲爱的先生，

我刚刚在《泉》杂志上读到您的两篇关于钱拉·德·奈瓦尔的文章²，它们给我留下一种奇怪的印象。

您想必已从我的书中知道我是一个暴烈急躁的存在，充满了可怕的内在风暴，它们总已被我疏导入诗歌、绘画、表演和写作，因为透过的我生活，您也该知道，我从未向外界展示过这些风暴。我这是要告诉您我在何种程度上总觉得钱拉·德·奈瓦尔的生命与我的生命接近，而您竭力阐释的幻象之诗于我又在何种程度上代表了那些心结，那些被打压和抨击了千遍的脾气火爆的老牙，从中钱拉·德·奈瓦尔已在其精神肿瘤的中心成功地让一些存在活了起来，那是他从炼金术中取回的存在，是他从神话中索回，从塔罗牌的埋葬中挽回的存在。对我来说，传说中的安特罗斯（Antéros）、伊希斯（Isis）、克奈夫（Kneph）、柏洛（Bélus）、大衮（Dagon）或米尔多（Myrtho）³，都不再属于传说的可疑故

* 本文语法颇为特别，原文多处不符合语法规范，译文保留了这一特色，不再一一说明。——译注

事，而是闻所未闻的全新存在，他们不再有相同的意义，他们也不再传达众所周知的苦恼，而是成为了一天早晨吊死的钱拉·德·奈瓦尔的陪葬品，仅此而已。我想说一位伟大的诗人在神话面前的抑制力是绝对的，但钱拉·德·奈瓦尔，正如您在您文章的某些段落里说的，已为之添上了他自己的变形，那变形不属于一个受启迪者，而属于一个吊死自己的人，他总会散发出吊死鬼的气味。为了凌晨时在一条昏暗小巷的路灯柱上把自己吊死，就必须在上吊的这一内在性的初次收获中经受心的扭绞。必须经受一些折磨，而钱拉·德·奈瓦尔已懂得从中构建出难以置信的音乐，但其价值不在于旋律或乐声，而在于低音，我是说一颗被击打的心底的腹底空穴。

可以十分确定钱拉·德·奈瓦尔研究过炼金术的卡巴拉（Kabbale），后者正如每个人知道的，掠过了大作（Grand Œuvre），却从未抵达它。而钱拉·德·奈瓦尔的诗，我是说，其不容置疑的幻象组成的异乎寻常的十四行诗，就在大作爆发的轨迹上，如此的爆发曾是且一直会是存在之力量向着追讨之谵妄的投陷。

他们三次把我沉浸在科库托的水中，
为一直拯救我那亚玛力人的母亲，
我在她脚下重新将老龙的牙齿播种。⁴

在这里，安特罗斯向他的母亲复仇，如果他用老牙让她出生。在这里，钱拉·德·奈瓦尔三次扭动抗拒遗忘，“诸神的君王”就让他陷身于这样的遗忘，如同沉浸于硫酸的沐浴。

诗句写道：

为一直拯救我那亚玛力人的母亲

那么是谁？我们知道亚玛力人是一个自以为诞生于纯土的民族，和神没有任何的妥协，但久而久之，由于不断地和生殖淤泥的原理融为一体，他们想要在子宫里将淤泥找回以从中汲取后代，而如果在钱拉·德·奈瓦尔用来继续拯救其母亲的这个“一直”里，在其落入地狱的途中，有什么英雄的东西，那么，我们也会在此发觉，并且这不再出自神话的卡巴拉或塔罗牌的游戏，我们会在此，我说，发觉这初牙的收缩，我会说这天职的可怕的捣牙碎齿就要松手并反抗子女的奴役。因为亚玛力（Amalécyte）在《圣经》里也被视为最初的母亲，她想从土地上获取神的天生原理，并在她自身地穴的最潮湿的部位，在子宫里，将之孵育成她自己的儿子。而在地脚下播种老龙的牙齿就是植根，或许是为了让她生长，但也是为了让一只母性乳房的所有牙齿逆着她长出来，以最终摆脱它们。这不只是意义的问题。我的意思是，幻象诗句的意义证明不能由神话学、炼金术、塔罗牌、神秘学、辩证法或通心术的语义学来实现，而只能通过朗诵法。全部诗句被写下来首先是为了被听见，被具化为洪亮圆浑的声音，甚至不是它们的音乐照亮了它们，使它们能够用声调的简单变化，一个声调接着一个声调来说话，因为只有在印刷或书写的纸页外头，一行真正的诗句才能获得意义，并且那里须有一个呼吸的空间介于所有词语的飞行之间。词语从纸上飞出并翱翔。它们从诗人心里飞出，诗人驱动了它们难

以传达的攻击力。诗人也不再将它们留在其十四行诗里，除非是通过谐音的力量，披着相同的服装但在一种仇恨的基础上响彻于外。——而这即诗句的音节，众幻象的可谓如此艰难的分娩，但需重新的且在每次阅读中被呕出来的诗句的音节。——因为它们的秘符正是这样才变得清晰。其所谓神秘学的全部密钥都熄灭于脑物质的最终无用且不祥的褶皱。因为它们，这些诗句，只有在一个从不能容忍诗人的人眼里才是秘术，由于憎恶诗人生命的气味，他遁入了纯粹的精神。我相信那个百年来一直称幻象之诗为秘术的精神是永恒懒惰的精神，它总在痛苦面前，怕自己陷得太深，也怕自己受苦太重，我是说它怕自己认出钱拉·德·奈瓦尔的灵魂，就像一个人认出瘟疫的便毒，或认出自杀者喉咙上可怕的黑色印痕，而遁入了源头的批判，如同神父们在弥撒的礼拜仪式上躲开了被钉上十字架者的痉挛。——因为正是犹太神父们无痛且批判的仪式礼拜引起了那个人身体的脱皮和肿胀，有一天他也被吊在了其骷髅地的四根钉子上，然后像施舍给群狗的猪膘一样被扔进牛厩肥。如果钱拉·德·奈瓦尔没有吊死在各各他，他至少，亲自，把自个儿吊上了路灯柱，就像一具饱受击打的身体的长袍挂在了一枚老钉上，或像一幅绝望的旧画被典当。而现在从他的诗里感觉得到，这些是一个吊死鬼的诗，他在存在的批判面前，在寓意的源头面前吊死。因为在每一个寓意或象征面前，有一个像多·佩尔内蒂⁵一样的神父，正如中世纪在某些尚未出生又总要出生的存在的脱皮面前、在一些痛苦骨头的耕锄面前有神父一样，他们自己并不诞生于痛苦且处于虚无，但他们靠这痛苦活着，那是其

未来成熟的初果，这些神父已从这所谓科学的象征中提取了炼金术的流产助手。

因为钱拉·德·奈瓦尔本不会受生命的苦，要是生命没被投入象征，没被典型化为符号，没被切碎成烹锅里的星辰侏儒，要是存在的这些被炼金术仪式推入绝望并压抑起来的象征和寓意，没有被置于精液之外，没有被置于这肿瘤和精液的种子之外，后者在真实的生命里会导致梅毒或瘟疫，导致自杀或疯狂。——何为疯狂？一次脱离本质但进入外在内部之深渊的移植。何为本质？一个洞还是一个身体？本质是身体的这个洞，烹锅圆嘴的旋涡从没有在炼金术的急躁面前真正意指过它。还剩有一堆骨头的粉末么？连那也没有？但有某种东西在我们大脑的骨骼里像一套假造的句法，像一套古老句法的移动迟缓的幼虫。因为塔罗牌不剩任何的轴，而只有一场电闪雷击的想象开花的图像。不是一棵轴树周围的絮凝，而是一种崩塌的基始主义的絮凝。塔罗牌是一个让万物栖于其上的大数的理念，而这个大数如一棵烂根棵树从现实中被驱逐已远不止数世纪的大年头。如果钱拉·德·奈瓦尔沉浸于这一切，那么正是其幻象把他从中救出。——我是说幻象不能用塔罗牌来解释，甚至被视为万物之炼金术预示的内玩游戏，以及进入该预示的所有形象组成的戏剧；它也不能用那些为神话学奠基的原理的黑暗分娩来解释，因为神话学原理是钱拉·德·奈瓦尔为了存在而不需要的东西。

我绝不能容忍一个人从语义学、历史学、考古学或神话学的角度来乱弄伟大诗人的诗句——

诗句并未得到解释，

但就钱拉·德·奈瓦尔尤其是幻象之诗来说，那于我像是一桩重罪。

因为其诗作的读者脑中产生的炼金术嬗变首先就是在历史、在客观的神话学记忆的具体性面前失足，为的是进入一种更有效、更确切的具体性，钱拉·德·奈瓦尔本人灵魂的具体性，并由此遗忘历史和神话学和诗学和炼金术。

钱拉·德·奈瓦尔的幻象打动我的地方在于，安特罗斯、伊希斯、克奈夫、圣古杜勒（sainte Gudule）和阿基坦亲王（prince d'Aquitaine）⁶在那里成为了全新的存在，不像莎士比亚戏剧里的蒂坦尼娅⁷、尤利乌斯·恺撒、罗密欧与朱丽叶、丹麦王子哈姆雷特，而像非比寻常的、神奇的意识机器，重新敲响一种别样的生命，它似乎先行于神话学和历史，但不像莎士比亚和其他诗人一样是为了从中逃脱。这意味着根本不用乔治·勒·布雷东所谓的献祭的源头来解释钱拉·德·奈瓦尔，我会说历史、神话学和炼金术都源于这内部的泛灵涌流，借此，历史上极为罕见的伟大诗人已掌握了存在的力量，以及对象的创造性喷发。而这些皆为存在的对象名叫安特罗斯、伊希斯、克奈夫、科库托（Coccyte）、米尔多、伊阿科斯（Iacchus）、阿刻戎（Achéron）⁸，以及大衮。——这意味着根本不用神话学和炼金术来解释钱拉·德·奈瓦尔，我会用钱拉·德·奈瓦尔的诗来解释炼金术及其神话。诗歌是心的磁性的神经分布，而钱拉·德·奈瓦尔的存在已让其整个生命陷入其中的一个洞穴，一个重造了所有诗歌的空无的喷发的主洞穴。没有一首幻象之诗不让

人想起原始分娩的肉体痛苦。而我自己并不相信，其诗作的科学会通过他在神话学或炼金术领域内的种种研究来到他身上，我也不相信他所召唤的那些传说人物的辩证现实能从某一视点出发就澄清他们，将他们定位于形而上学的路线，哪怕一个人想在知觉面前替他们辩护。

钱拉·德·奈瓦尔诗作的形而上学路线既不是伟大的神话传说的路线，也不是炼金术之象征的路线，那一象征本身就极其含糊，虽然还不够含糊；我是说对于炼金术师，实现大作的方式是否定性的，它从本质上避免被困入一个观念或一个术语，并且只唤起一些至此尚未产生且和任何古老或已知的东西绝无任何相似的新状态或新事实；如果钱拉·德·奈瓦尔的每一首诗都如同一个大作之存在的爆发，那么，这个存在，它就好比真实炼金术的一切征服要好得多，也合理得多。我相信，它其实还从未存在过。

因为在历史上炼金术如同其余不过是现今次数确定的科学流产的初始产物，一套未被而且也不能被完全编成目录的公式集，但当人谈论它时，它又变成了编目，它涉及人只能通过罪行来追求的活动，而只有波德莱尔、爱伦·坡、兰波、洛特雷阿蒙，尤其是钱拉·德·奈瓦尔这样极为罕见的伟大诗人已将其等价物归还我们。在历史的炼金术里，它们只是一种仪式语义学的如今过时的烹饪法。不可触摸的幻象之诗的灵魂不能被简化至此，在评论的研究和精神的辩证分类面前，幻象之诗永远坚不可摧且完好无损，其灵魂不能被简化为同那些已被认识、已被检验、已被理解的现实或寓意密钥的比较。——它们不只是音乐和词语的单纯联系。——

这些诗作里有一场精神、意识和心灵的戏剧，被最陌异的和音置于前景，那和音既不源于声音，也不属于听觉领域，而是被激活出来，在这些诗作里有行动原理的变形构成的大作，有一个人所能估量的最难以置信的语言爆炸的根基在天真意识的晦暗领域外部的扩张。我是说，钱拉·德·奈瓦尔的诗是一幕幕悲剧，并且这里一个人再也无法谈论想象力的纯粹图像的、寓意的或声音的紊乱，除非他转向道德激情的肿瘤，转向神奇的道德情感的释放，转向浮游着的良知疖肿，而神，那深不可测的未创造者的一切雏形的永远好训导、被理解的浅薄专家，已不停地使之浮游。一群至今尚未有能力活着的受压抑的人上演的这一幕幕悲剧正是钱拉·德·奈瓦尔在其可谓秘符一般的幻象之诗中成功揭露的那些有呼吸、有感觉、有领会、有痛苦的存在发出的风暴似的抗议。

必须停止就钱拉·德·奈瓦尔的诗谈起秘传祭礼或秘术，必须停止诉诸一种数字的卡巴拉及其形式，停止诉诸一种情感虚构的历史象征主义，停止诉诸一种情绪及其形式的现存语义学，停止诉诸一种以其他观念和理想为典型的戏剧表演法。——无暇观念的难题从未在历史的卡巴拉中得到过解决，而钱拉·德·奈瓦尔的诗并不出自卡巴拉或历史，我是说，它们和炼金术或塔罗牌中传达的任何东西都绝对无关，它们挣脱并扩散，但并不平行于一种象征，一种神秘，一种极其虚伪和有罪的秘传科学的卡巴拉寓意，而是逆反于这种科学，逆反于塔罗牌的一切花招层出的通心术密钥。

我不在钱拉·德·奈瓦尔的灵魂内，但他的诗告诉我，应发生过可怕的爆炸，就在他同炼金术科学，或同塔罗牌的极其浅薄且冲动的象征主义操纵进行接触之捕获的过程中。塔罗牌利用了尚未完成的、幼虫化的意识状态，以估算一种科学，后者只依赖于虚无，并意图在塔罗牌中加快一种虚无之象征的诞生。那么虚无是针对诗人，而不针对巫师、女巫、预言家和魔法师。虚无是这恐怖的深渊，从中，意识已永远地醒来，以脱身进入什么东西生存。一个分娩的世界，无关乎有，而关乎无，且首先是无，因为灵魂起初一无所知，它一无所是且一无所知。但总有关于它的问题。罗摩衍那（*Ramayana*）的基础并非知道灵魂由什么构成，而在于发现灵魂存在且曾一直由某种之前存在的东西构成，我不知道法语里是否有剩留（*rémanence*）一词，但它很好地转达了我想说的话，灵魂是一个帮凶，不是一个寄所（*dépôt*），而是一个帮凶（*suppôt*），它总是重新起身并反抗过去想要持存的东西，我想说剩留，剩留（*rémaner*）是为了重新发散（*réémaner*），发散并同时保存其全部余留，成为将要再次上升的余留。——那么，这个灵魂，诗人造出了它，且只有他造出了它。我不知道戏剧（*drame*）一词是否源于罗摩（*Rama*）⁹，后者是与梵天（*Brahma*）的呼吸相敌对的存在，但我知道钱拉·德·奈瓦尔的诗是奈瓦尔从虚无中汲取的存在，不是通过塔罗牌、炼金术或历史，而是通过这阴郁的故事，也就是他自己的故事，通过他那颗老心的幸存，一颗老心的永恒。

但通过其灵魂所是的这由历史的塔罗牌或炼金术的蒸馏器执掌了多年的阴郁故事，我们别忘了钱拉·德·奈瓦尔是吊死的，他在凌晨时分把自己吊上一根路灯柱，自杀只能是一种对强权的抗议，而我深信这是时间的抗议，发出抗议的时间不是那种在当下生命里跟随我们的时间，而是让当下生命反叛永恒在场的那一时间。这永恒的在场属于一头野兽，而历史的塔罗牌和过时炼金术的蒸馏器就一直活在它丰盛的肚子里。——钱拉·德·奈瓦尔曾惶惶地忍受着塔罗牌、炼金术和历史，我压根不相信他从塔罗牌、神话学、炼金术或历史中提取了其各种观念的起源，我更愿意说，正是为了对抗神话的象征和塔罗牌的基始主义，他才历经日日夜夜发明了其诗作沸腾的锉骨，就像一个人撇开了腐臭的十字架，平行于不祥之言所谓的神圣十字架的发明。因为正是他的魔像，我最终会说，成就了钱拉·德·奈瓦尔，正如它成就所有伟大的诗人，这是从当下的一具身体里扯出的存在，古老历史的诸多精神已用神迫使那身体知道怎样险恶的魔法将回到其肮脏的历史，而过去的身体死了，正如过去死了，彻底地死了。

不，没有谁回到过过去或历史，但罪恶魔法的操纵者们从每一个伟大灵魂的身体里提取了一副好皮囊，好得足以在他们迂腐的生命赖以生存的极不公正的历史折磨中大汗淋漓。

在神话学或塔罗牌面前，钱拉·德·奈瓦尔找回了他自己的源头，而伟大传说的历史则在不幸的人（Desdichado）、荷鲁斯（Horus）、安特罗斯、黛尔菲卡（Delfica）、阿耳

忒弥斯（Artémis）¹⁰的炸弹轰炸面前苍白无力。这些炸弹轰炸具有双重意义，它们在我看来只对那个仍相信赫尔墨斯（Hermès）、通心术、神秘学或秘密祭仪弥撒的人显得玄奥难解。

因为钱拉·德·奈瓦尔的诗十分明晰，而在所有写下的诗歌里，还没有什么摒弃了隐晦的秘诀，密钥的隐晦，全部精神（或许是圣灵）的嫉妒在我们肉体人性——这种人性——的亏缺上铭写的密钥之隐晦。

人性的肉体受着苦，当然，但那样的苦源于它在清晰的痛罚面前让自身坠入了亏缺。

它还不值得从亏缺中被抽出，但它所褻渎的良知已在幼童身上复苏。

但时不时地，我是说每隔一段黑暗的时间之空间，就有一位诗人发出一阵呼喊让幼童归来。而安特罗斯、阿耳忒弥斯、荷鲁斯、黛尔菲卡和不幸的人都是这些女性，这些幼童的灵魂，从他那颗自杀的不朽者之心的肿胀焦痂里诞生的存在，自杀的不朽者前来奏响他们的戏剧，在前景里奏响其明晰意志的悲剧：照亮持存的黑暗，正如我会说的，好像我就是马拉美，但我会说好像我所是的安托南·阿尔托，在我生存的意志周围升起的这些黑暗的持存。

精神乃这些黑暗之首，为知晓如何与何时，借助于日期，参照悬崖绝壁，参照历经考验的地理学的激荡之海的滨岸，参照时间中流逝的事实时间的这条发明出来的河流，参照已然亲历、坍塌并猜想的种种感受，参照一整部已由历史框定并划界的戏剧，参照经历过的各种冲突或激情（它们被

棺材突然逮住），消解于棺材，又被死亡的棺材所固定，但它们被固定要死得更透，如果亲历过它们的存在来这里仿效过去通过重影再次体验它们。

就这样，过去的精神并未照亮钱拉·德·奈瓦尔，且他的诗也未照亮神话，而出于嫉妒，这些诗同样不能被过去埋葬的神话照亮；我说过，钱拉·德·奈瓦尔的安特罗斯是一个全新的存在，它并不照亮安泰（Antée）¹¹的故事，因为安特罗斯是一个发明出来的存在，一个心结，归属于从当下十四行诗的底部发出的新的谐音，动摇了如此沉浸、如此复杂的压抑，以至于它们的枯燥就是一种新的明晰，而它们的复杂则是那块发明它的土地里一条淬炼已久的绳索的简单编结。——那块土地有十四尺。

安特罗斯是关于什么的？一场反叛。而获知他来自神话学或历史的何处，就是消解他，暗杀他。但舞动他的戏剧如一次剑刺则是让他活着。

让这难以遏制的反叛者活着，他从心头插着的刀片里造出一把武器对抗内在的神，那刺击的精神，它自身遭了暗杀，却想要击中他，而他也会将之变成暗杀的一击。

我调转标枪刺向战胜者的神。¹²

但如何激活这出戏，如何让它活着，如何在说它的时候再次看到它？

钱拉·德·奈瓦尔的诗被写下不是为了在良知的褶皱里以低沉之音阅读，而是为了被明确地朗诵，因为它们的音色需要空气。——当它们不被诵读时，它们是神秘的，而印刷的纸让它们陷入昏睡，但在血的双唇之间被念出，我说红色

是因为它们由血构成，它们的秘符就醒了过来，一个人可以听见它们抗议事件的支配，其抗议者不会是一个魔像，而是一个把耶和华从神那里赶走了的存在，为的是让柏洛或大衮从中出来，而钱拉·德·奈瓦尔自己又从柏洛和大衮中提取了神之君王的反叛者，他说：

他们三次把我沉浸在科库托的水中，

赤裸地沉浸好让我遗忘，胎儿般沉浸好让我遗忘，在这起源的硫酸里烧灼三次，而所有嫉妒的君王，天国圣灵对人类的永恒嫉妒的君王，把人沉浸在这里好让人遗忘其肉身化战斗的延续。

他们三次把我沉浸在科库托的水中

而独自一人，独自在我顽固的存在性（*êtreté*）里，

而独自一人拯救我那亚玛力人的母亲，

而为什么亚玛力现在成了这顽固的安特罗斯的母亲？

因为在被埋葬的古老种族里——哪些种族？——有那些像最早的亚玛力人一样爱恋永恒土地，爱恋兽性奸淫的民族，

因为灵魂身体的呼吸是这土地里的磁石，湿透了的原始子宫土地，它没有别的爱和光，只是爱这态度，

如同子宫土地，它以灵魂之名，其呼吸将兽性移植入空气，

亚玛（*ama*）¹³，灵魂穿越整条忘川，

亚玛力，灵魂的民族从未能遗忘它从中诞生的暴躁的土地，而钱拉·德·奈瓦尔会让它像安特罗斯从土里蹦出一样复生。

我在她脚下重新将老龙的牙齿播种，

这结局，可从另一意义上来理解。

种族来自亚玛力人的性欲的土地，死亡的腐殖质穿过死亡的腐殖质，腐烂的肛喉，在历史上离开土地以进入纯粹的性欲，不再通过有意积累并压缩的尘埃腐殖质属于土地，不是尘埃而是用小骨激活的存在，它离开了土地，我说，以进入纯粹的性欲，小骨外部的肉身化，它不过是一个湿洞，在其湿泥的胎盘里用湿气，一种脂肪的液态排尿，吞咽了自己，这种族让安泰遗忘了其纯粹粉末的起源，膨胀的、活化的粉末（若它总是有点湿，这只是出于它将自身从湿气中分离的干燥本质），而这对他自己便是他自己的安泰，钱拉·德·奈瓦尔想要为他复仇，却被压迫着如同你或如同我，诗歌的读者，叙述者或朗诵者，被万物的强求所压迫，被天国传说的君王所不停地代表的万物独裁抛到底下，他被抓住并被三次沉浸在科库托的水里，他不想这样却被其无意识的古老健忘的返祖所推促，他继续一直拯救其背叛的母亲，亚玛力人把她的子宫当作存在，他们已把子宫变成了神。而经由子宫她相信自己是子宫，并在这防护的宝箱里守着其成神的儿子的起源。

路西法及其存在已逮住了我。

我相信钱拉·德·奈瓦尔在其诗中控诉的，不是诸存在的原罪，而是神的原罪。情感，意志，冲动，厌弃。

¹ 阿尔托已在日期上方注明：“乔治·勒·布雷东先生/烦劳马克斯-博尔·福歇先生转交/《泉》杂志总编/圣普拉西德大街41号/巴黎。”——法文编者注

² 参见乔治·勒·布雷东，《〈幻象集〉的密钥：炼金术》（*La clé des Chimères: l'alchimie*），《泉》杂志，第44期，1945年夏；《〈奥蕾莉娅〉中的炼金术：“记忆”》（*L'alchimie dans Aurélia: “Les Mémorables”*），《泉》杂志，第45期，1945年10月。——法文编者注

³ 这些都是奈瓦尔的《幻象集》里提到的形象。参见奈瓦尔，《幻象集》，余中先译，上海：上海文艺出版社，2014，5-10，注释：“伊希斯是古埃及主要女神，为众王之母……克奈夫是古埃及宗教艺术里一枚长翅膀的蛋或一条或数条环绕的蛇……柏洛是希腊神话中的埃及王……大衮是西闪米特人信奉的农业丰产神……米尔多是希腊诗人特奥克利多斯的诗中常见的女子。”——译注

⁴ 这是阿尔托对奈瓦尔的《安特罗斯》一诗的改写。——法文编者注（译按：奈瓦尔的诗参见《幻象集》，同前，10：“他们三次把我沉浸在科库托的水中，/为独自拯救我那亚摩利人〔译按：即亚玛力人〕的母亲，/我在她脚下重新将老龙的牙齿播种。”同页注释：“亚摩利人为古代近东一游牧民族，据传为以色列人的宿敌。播种巨龙的牙齿影射希腊神话中忒拜城的建立，据说卡德摩斯按神谕在忒拜一地战胜巨龙，并把龙牙拔下，播种在地，后从地上长出许多战士……”）

⁵ 多·佩尔内蒂（Dom Pernety，1716—1796），法国作家，本笃会修士，基督教神秘主义者，曾于1760年创立秘密社团阿维尼翁的光明会。——译注

⁶ 参见《幻象集》，同前，13，3，注释：“菇杜乐（译按：即古杜勒）是一圣女，死于约712年，为布鲁塞尔的主保圣女……阿基坦是法国西南部的一个历史文化区。”——译注

⁷ 莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》中的妖精女王。——译注

⁸ 参见《幻象集》，同前，10，5，4，注释：“科库托在传说中是冥间的一条河……伊阿科斯为古希腊的一个神，据某些材料说，他就是巴克斯，即酒神狄奥尼索斯……阿歌隆（译按：即阿刻戎）是希腊伊庇鲁斯地方的河，穿过阴暗的峡谷，并数次流入地下。因此，古人认为它通往冥府。”——译注

⁹ 参见法布尔·多利维（Fabre d'Olivet）的《毕达哥拉斯的黄金诗句》（*Les Vers*

dorés de Pythagore, Paris: Treuttel et Wurtz, 1813) ; “我不觉得在此提及这点是无用的，即罗摩的名字，在梵文中意指闪耀美好的东西，崇高的庇护者，它在腓尼基语里有相同的意思，而正是那个名字……形成了戏剧一词……”——法文编者注

¹⁰ 参见《幻象集》，同前，7，11，13，注释：“何露斯（译按：即荷鲁斯）是古埃及宗教所奉之神，其形如隼，日月为其双目……黛尔菲卡为作者想象的一个少女，在他的《火的女儿》中又成为奥克塔薇娅……阿耳忒弥斯是希腊神话中的月亮与狩猎女神，保护少年男女，以圣洁著称。”——译注

¹¹ 参见《幻象集》，同前，9，注释：“安泰，又译安泰俄斯，希腊神话中的利比亚巨人，只要身不离地，他就能从大地母亲身上汲取无穷的力量。”——译注

¹² 这是阿尔托对《安特罗斯》诗句的轻微改动。参见《幻象集》，同前，9：“我调转锋芒对准战胜者的神。”——译注

¹³ 源自希腊语“ame”，法语里即“âme”，意指“灵魂”；音同“亚玛力”（Amalécyte）中的“亚玛”。在拉丁语里等同于“amula”，是早期基督教教堂里盛放圣酒的容器。——译注



尼 采

德国哲学家弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche，1844—1900）被疯狂击中的事件（传闻）众所周知：1879年1月3日，尼采在都灵的阿尔贝托广场看见一位马夫虐待一匹马，深受刺激的他抱住马的脖子流泪，并倒地昏迷。他被送回住所后出现精神错乱。数日后，其好友奥韦尔贝克赶来将他带到巴塞爾的精神诊所。次年，尼采又被移至瑙姆堡的家中受其母亲和妹妹照料，直至1900年才患热病离世。

乔治·巴塔耶（Georges Bataille，1897—1962）是20世纪法国思想的尼采阐释潮流的开启者之一。《尼采的疯狂》就是其1930年代后期尼采研究的成果。文章原题“La folie de Nietzsche”，发表于《无头者》（*Acéphale*），第5期，

1939年6月，第1-8页。

皮埃尔·克罗索夫斯基（Pierre Klossowski, 1905—2001）是战后法国尼采研究的重要人物，他不仅翻译了尼采的多部著作，发表了多篇关于尼采的论文（载于文集《这样一种致命的欲望》[*Un si funeste désir*]），而且在1969年出版了尼采研究的专著《尼采与恶性循环》（*Nietzsche et le cercle vicieux*）。《疾病的最佳发明》就选自此书，原题“La plus belle invention du malade”。

受克罗索夫斯基著作的启发，莫里斯·布朗肖在其1973年的作品《诡步》（*Le pas au-delà*）里同样以断片的形式对尼采的思想进行了反复的讨论。《永恒轮回、语言与疯狂》从中选取了和“疯狂”相关的段落，标题为编者所加。

勒内·吉拉尔（René Girard, 1923—2015），法国哲学家和人类学家，“欲望模仿理论”（*théorie mimétique du désir*）的提出者，著有《暴力与神圣》（*La violence et le sacré*）、《替罪羊》（*Le bouc émissaire*）等作品。《地下室超人：疯狂诸策略——尼采、瓦格纳和陀思妥耶夫斯基》一文原题“Superman in the Underground: Strategies of Madness-Nietzsche, Wagner, and Dostoevsky”，发表于《现代语言札记》（*MLN*），第91期，1976年12月，第1161-1185页。

尼采的疯狂

乔治·巴塔耶 文
尉光吉 译

1889年1月3日，

五十年前，

尼采屈服于疯狂：

在都灵，在卡洛·阿尔贝托广场，

他哭泣着，抱住了

一匹被人痛打的马的脖子，

然后崩溃；

当他醒来，他相信自己是

狄奥尼索斯

或

被钉上十字架的人

这个事件

应该被纪念为

一起悲剧。

“当有生命者

命令自己时，”

查拉图斯特拉说，

“它也必须为它自己的命令

付出代价。

它必须为它自定的法规
当审判者、惩罚者和
牺牲者。”¹

一

我们渴望纪念一起悲剧的事件，而此刻，我们站在这里，为生命所承载。头上，星空延展；脚下，大地旋转。生命在我们体内，但我们体内，死亡也在行进。（一个人，甚至远远地，总可以感到，最后之喘息的来临。）在我们头顶，白天跟着黑夜，黑夜跟着白天。但我们说话，大声地说话，全然不知我们所是的这些存在者的本质。而要是有人不按语言的法则说话，我们这些理性的人，就宣称他疯了。

我们自己害怕发疯，我们怀着巨大的不安遵守法则。此外，疯子的精神错乱被人分门别类，并单调地重复着自身，以致引起了厌烦。疯子吸引力的缺失确保了逻辑的极度严格。然而，哲人的话语，或许没有疯子那么忠实地“映照空旷的天宇”，而那样的话，他不是应该遭到摒弃吗？

此番追问不能被认真对待，因为一旦慎重起来，它就会很快失去意义。但这决然地陌异于玩笑的精神。因为我们同样有必要认识苦恼的汗水。我们得用什么样的借口，才能避开出汗的尴尬？汗水的缺席远不如流汗者的玩笑来得诚实。我们所谓的“圣贤”是哲人，但他不独立于人的整体而存在。那个整体包括了一些相互诋毁的哲人和一帮民众，后者呆惰、焦躁，却浑然不知。

在这一点上，那些满身大汗的人会在黑暗中撞上另一些人，对他们而言，运转的历史澄清了人类生命的意义。因为的确，在历史上，相互灭绝的暴民给出了哲人之间互不协调的后果——其不和的形式，他们的对话，就是屠杀。但完结，如同诞生，意味着战斗，而在完结和战斗之外，除了死亡，还剩下什么？在无止无尽的、彼此毁灭的言语之外，除了一种用笑声和汗水把人逼疯的沉默，还剩下什么？

但如果，人的整体——或者，更简单地说，其全部的实存——肉身化为一个唯一的存在——显然和整体一样孤立并遭受离弃——那么，这一肉身的脑袋会是一场难以平息的冲突的所在——冲突如此地剧烈，迟早会把脑袋撕成碎片。难以设想，这个肉身化的存在，在种种幻见中达到了何种程度的狂暴或放纵。他仰望上帝，只是为了在同一个瞬间杀死上帝，成为上帝本人，但这也只是为了迅速地跃向虚无：他于是会重新发现自己，发现自己不仅和任何一位过客一样无关紧要，而且失去了安息的一切可能。

他自己肯定不满足于思和言，因为内在的必然性会迫使他亲历其所思和所言。这样一个肉身化的存在会懂得一种如此巨大的自由，以至于任何语言（辩证法和其他任何东西）都无法复制其运动。只有如此这般肉身化了的人之思想能够成为一场节庆，而它的迷醉和放荡，会像悲剧和苦恼的情感一样释放出来。

这促使我们承认——除此就没有别的脱身之计——“肉身化的人”也必定发疯。

在他的脑袋里，地球会如何猛烈地旋转！

他会被如何极端地钉上十字架！他会多么像一个酒神的信徒（后退了，所有那些不敢看他的人……）！但，恺撒，他会变得多么孤独，无所不能，且如此地神圣，以至于一个人若不在泪水里融化就再也不能想象他。设想……上帝会如何苦恼地，在他面前发现：自己竟合情合理地认识不到疯狂？

1939年1月3日

二

然而，这样一个暴力运动的表达还不够充分：句子会背叛原初的冲动，如果它们不和那些作为其活生生的存在之理由的欲望和决心联系起来。现在，一种登峰造极的疯狂之再现明显不会收到任何直接的效果；没有人可以在其自身内部自愿地摧毁那个把他和周围人像一节节骨头一样相连起来的表达装置。

布莱克的一句箴言告诉我们，“如果别人从来不疯，那一定是我们疯了”²。疯癫无法从人之完整性当中排除，因为没有疯子，人之完整性就没法实现。由此，尼采的发疯——在我们的位置上——让这一完整性得以可能；而他之前那些丧失了理智的疯子们并没有同样辉煌地做到这点。一位疯子献给其同类的疯癫之礼，如何能够被人收下而不求任何高利的回报呢？如果不是那个收下了高贵的疯癫之礼的人自身的癫狂，回赠又会是什么？

还有一句箴言：“有欲望而无行动等于酿造瘟疫。”³

无疑，瘟疫达到顶点之际，正是欲望的表达和行动相互混淆之时。

因为，如果一个人开始遵循一种强烈的冲动，那么，他对这一冲动的表达就意味着，他已放弃遵循它了，至少是在表达期间。表达要求用一个外在的象征符号替代激情本身。所以，自我表达的人必定从激情燃烧的领域走向了相对冰冷和昏沉的符号领域。因此，面对表达出来的事物，总有必要问一句，表达的主体是否准备进入一种深深的沉睡。如此的质问必须一丝不苟地严格执行。

一旦一个人明白，只有疯癫能让人完全成为人，他就因此不由自主地作出了清醒的选择——不是在疯癫和理性之间——而是在“为鼾声辩护的噩梦”的欺骗和自我主宰的求胜意志之间。一旦他发现巅峰的光辉和撕痛，他就会觉得，没有什么背叛比艺术的佯装谵妄更加可恨了。因为如果他真的必须成为其自身之法则的牺牲品，如果其命运的完成真的要求他毁灭——如果疯癫或死亡，因此在他眼里成了节庆的光辉——那么，他对生活和命运的爱就要求他首先对自己犯下一桩权威的罪，并由他自己来赎偿。这是命运的强求，而一种极端之机运（chance）的感受已把他牢牢地束缚于其中。

那么，首先，从无力的（*impuissant*）谵妄，迈向强力（*puissance*）——正如在其生命的危机中，他必须通过强力的轮回，迈向某种或缓慢或急骤的崩溃——那些岁月只能在

对力（force）的——非个人的——探索中度过。当生命的完整性似乎和其最终的结局，也就是，和悲剧联系起来的那一刻，他发觉这样的启示多么地令人虚弱。他看见，他周围那些近乎秘密的东西——它们由此代表了名副其实的大地之“盐”或“感觉”——屈服于文学或艺术的缓缓溶解。人之生存的命运就这样显得和极少数丧失了一切权力之可能性的存在相关。因为有些人身上承受的东西，要远远多于他们在其道德的堕落中所相信的：那时，周围的人群及其代表就把他们触及的一切都置于必然性的奴役。一个在悲剧的沉思中得到了极致之造就的人——与其满足于种种破坏力的“象征性表达”——不如向他的同类传授结果。他应凭借他的坚定和执着，领导他们形成组织，不再成为，相比于法西斯分子和基督徒，受对手轻蔑、贬低的对象。因为他们担负的使命，就是把机运强加给大众，后者要求所有的人都过一种奴役的生活；而机运，则意味着他们原本所是的东西，只是因为意志的缺陷而被放弃了。

¹ 参见尼采，《查拉图斯特拉如是说》，钱春绮译，北京：生活·读书·新知三联书店，2007，128，有改动。——译注

² 巴塔耶在这里引用了安德烈·纪德翻译的《天堂与地狱的婚姻》（*Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*）。引文参见威廉·布莱克，《天堂与地狱的婚姻：布莱克诗选》，张德明译，北京：中国文联出版公司，1989，17，有改动。——译注

³ 参见威廉·布莱克，《天堂与地狱的婚姻：布莱克诗选》，同前，19，有改动。——译注

病人的最佳发明

皮埃尔·克罗索夫斯基 文

赵子龙 译

……我在这里指出一系列精神状态，它们都标志着一
种充实而健全的生活，我们今天便于用它们来辨别那些病态
迹象。但同时，我们已经无法对比来看健康者与病人：他们
只有程度的不同——如此，我认为今天我们所说某些“健
康的”事物，要劣于那些在某些有利环境中会是健康的事
物——也就是说，我们或多或少都是病人……艺术家属于一
个更强健的种族。那些事物，对于我们是有害而病态的，对
于他则是自然的。但有人反对我们说，正是机械的贫乏，才
促成了超常的理解力，而这种理解力超出任何暗示：我们那
些歇斯底里的女性就是证明。

各种体液和力量的过剩，可能引起一些病症，如部分瘫
痪、产生感官幻觉、易受暗示影响，而生命的贫乏，也可能
引起这类情况——诱因不同，结果不变——但最终的影响是
不同的：各种病态的自然，在各种神经反常之后陷入极端的
消沉，这与艺术家的状态完全不同：艺术家不必为美好的时
刻付出代价……他足够丰富因而可以经受：他可以肆意挥霍
而不会变得贫乏。

同样，我们今天也许可以把“才能”理解为一种神经官

能症的表现形式，而且也许能这样理解艺术的暗示力——即我们的艺术家，实际上如此类似歇斯底里的女性！不过这一点是就反对“今天”而言，不是反对“艺术家”。¹

在此处和其他片断里，尼采在展开思考之前，总是先让其中“反映”出与他自己相对立的角度。他的一些段落，彼此隔离地阐明同一观点，正如他讨论了“抵抗”²和“无抵抗”，但他所用的词汇，完全可以被论敌和他自己用作相反的论证。他的概念“颓废”（*décadence*）正是如此，他想用它和与它相对的“活力”（*essor*）作为准则，来判别“力”与“弱”。结果，尼采被语言送到了敌方那边（健康、正常、合群），以至于，力的各种症状、强力之独特性的各种症状，只能从反面（疾病、疯狂、难解）得以论证。而实际上，无论尼采所谈是力的症状还是弱的症状，是健康的症状还是疾病的症状，它们都面目不清，因为看上去并无差别。

尼采的宣告之中，一直存在来自两方面的交互影响，一是健康的合群性准则，一是病态的独特性准则。他所说的“权力意志”就是如此，它从含混的词义上来说，主要诉诸“社会”的认知。尽管尼采从独特性出发，规定了它的内容和目的，但其内容和目的的形成，却只能基于一种妥协，损害它的确立：另外正如尼采论到了面对有害侵入的“抵抗”或“无抵抗”，这种论述，只有当个体遵守传统道德观念、想要保持自己身份稳定时，才有意义，而当个体如尼采所见只是一种虚构时、当身份原则被摒弃时，这种论述就失去了意义。

尼采的另一个词与此不同，即“永恒轮回”，严格说来，它的词义关系到先为经验事实、后转为思想的“个例”，而且，它也不诉诸社会认知，而诉诸感性、情绪、情感，也就是说，诉诸每个人的冲动生命。而且，其他一些词，只要关乎前述领域中各种可能的状态，就都可以这样来看。而当尼采将“健康”和“患病”这些关联于“持续”（*durer*）的准则作为他的角度，来检视那些词汇时，他就再次将机制化的语言³用作指名，重新受制于现实原则。

尼采所谓的疯子、怪人（*monstre*），即堕落的例证或异于物种常规的偶然情况，在何种程度上，可以从社会意义上相比于那些非凡的人、那些让人类生活更为“丰富的”特例？⁴而这种“丰富”又意味着什么？凡俗的怪人以“贫瘠”为特征，这是否让自然过程也变得“贫乏”？人们需要维持或是消除怎样的边界，才能让怪人变成莫扎特，⁵或反过来说，是什么让莫扎特远离了怪僻特性（*monstruosité*）？他们是不是以既残酷又贫瘠的——对于社会而言是贫瘠的——方式，经历过同样的情感？

我们全然不知，病人、疯子、怪人为什么成了贫瘠的例证，从而区别于那些非凡的案例；我们也全然不知，后者为什么丰富多产，让普罗大众可以偶尔脱离平凡。多产和贫瘠两个词，尽管只是讨论这些例证，却是完全由合群的精神所引入的实用准则。结果是，尼采在此又要分出拥护和反对，不过非他所愿，他反对自己而拥护大众。这是因为，如果他所求的是“丰富多产的个人”，而只有这种个人才能正当化（种族的，从而是大众的）存在，那么，他就只能坚信“丰

富多产”，但这个词又需要分清，它是指“对他人有用”（也就是对代表种族的人有用），还是仅仅指存在本身的“丰富”，如果后者的丰富，无关于种族、无关于代表种族的他人，那么，它就只是一种丰富，是无可交换的丰富，从而是“无价值的”。

尼采本人可曾摆脱自己的“颓废”概念吗？他是否曾做过这种努力？他是否感到了存在过于复杂，使得这个概念本身也显得贫乏？是否就是这个原因，让他没有完成他的“主要作品”——《重估一切价值》？然而，“颓废”这个词一直被他用到了最后，就是说，健康和病态的准则也被他重提，这当然是因为，病态与颓废的各种“积极”品质，引来了太多复杂性，这就要求有一条反面的准则，来质疑这些品质：关键的一点是，清醒状态并不会背弃生命，而是始终从属于生命，即使面对生命最盲昧的形式，它也赞美生命。于是，尼采随之投身于“病人的最佳发明”，那主宰式的“怨念”（malice），也就是投身于他的攻击性。

为什么是弱者获胜

总而言之：病人和弱者是更富有同情的，是更“人性的”：

病人和弱者更有精神，更变幻不定，更多样，更轻松——更有恶意：正是病人发明了怨念。（在佝偻病患者、腺病患者和结核病患者身上，经常有一种病态的早熟。）

精神：这种资产，属于迟暮的种族（犹太人、法国人、中国人）。反犹主义者不能允许犹太人拥有“精神”——与金钱。反犹主义，就是“弱势群体”（那些“不受命运眷顾者”）的代名词。

傻瓜和圣徒——两种最有趣的人，
十分接近于天才、“大冒险家和罪犯”，
病人和弱者本身独具魅力：他们比健康者更有趣。

而所有的个体，以最健康的人们为首，在生命的某些时期却是患病的——大的情感波动、权力的激情、爱情、复仇，伴随着深度的错乱。而对颓废的人来说，每个人，只要没有夭折，就从各方面表现出颓废：也就是说，他能根据经验，认识到那些与颓废相连的本能：

人在几乎半生的期间内是颓废的。

最后是女人！人类的这一半，是软弱乏力的、典型病态的、变化多端的、反复无常的——女人需要强力以求依附，也需要一种弱者的宗教，这种宗教，可以把软弱、相爱、恭顺的事实转化为神性的。

或更确切地说，女人要使强者弱化——当她成功地征服了强者，就成了主宰。女人总是与颓废者、教士这样的人一起密谋、与他们合作，反对‘有权者’、‘强者’、男人们。

最后：文明在不断增长，它同时也必然助长各种病态因素，如神经官能或精神病症、罪犯……

这时形成了一个中间种类：艺术家，他们因意志薄弱和社会恐惧心理而避免犯罪，同时也尚未达到关进精神病院的

程度，然而，他们凭借直觉，贪婪地探索着这两个领域：他们是文化中生长出的特有植物，是现代的艺术家——画家、音乐家，而最典型的是小说家——他形容自身的存在方式，用了一个不恰当的词：“自然主义”……

疯子、罪犯和“自然主义者”持续增长：这标志着，一种文化在成长，在粗暴地急进——这就是说，那些败类、垃圾、渣滓取得了重要地位——向下的堕落保持着节奏……

最后就是社会的大杂烩，即革命的后果，是承认各种平等权利，迷信所有人的平等。于是，各种堕落本能（怨恨、不满、破坏冲动、无政府主义、虚无主义），包括隶从、懦弱、狡诈、卑鄙以及长期以来压抑在社会下阶的所有阶层的本能，它们的承载者会混杂到所有身份、所有社会阶层的血液之中：两三代人之后，这个种族即将面目不清——所有人都将败坏。于此，结果产生的，是一种反对筛选、反对任何等级特权的一般本能，这种一般本能，有一种力量，一种确信，一种严苛，一种实行中的残酷性，以至于，它让那些特权者也很快屈服。⁷

在这个片断里，尼采显然没有丢开那条病态和健康的准则；不过，他既然知道了自身的病患和脆弱，便重新评价了那些存在状态，修改了他原有的褒贬，让评价更加细分而丰富。于是，病人得到了平反，因为他们怀有更多的同情，同时只有他们“发明了怨念”；古老的、颓废的族群得到了平反，因为他们有更多的精神；“傻瓜”和“圣徒”得到了平反，竟与“天才、‘大冒险家和罪犯’”归为一类。尼采这

种剧变，很大程度上是因为他发现了陀思妥耶夫斯基：即使他们两人基于对人类心灵的类似观念，得出相反结论，但尼采在读到陀思妥耶夫斯基的《群魔》和《地下室手记》时，仍受到无限而持续的吸引，仍在这个俄国小说家笔下人物的众多言辞中找到他自己的声音。

临近终点时，尼采越来越频繁地写到艺术家近于罪犯的主题。《瞧，这个人》中有一段特别写到，拟像（simulacre）的创作者，将各种攻击性、反社会的力量，转而用作自己的再现。但他说，这不是提出洗白或“崇高化”（sublimation）的理念，而是责难某些人出于怯懦而总是借助于崇高化：我们发现，对于尼采，艺术并不能代替行动，也不能替换冲动。即使艺术能够再现暴力与痛苦、快乐和满足，我们也不能以此为理由去损坏一个强有力的自然的完整性，而正是自然的“富足”，体现为各种偏差和反常，以及想象中的再现，并且这种再现，一并激发了“犯罪”与其拟像。“崇高化”绝不能担保某个个体的“道德”。尽管崇高化是创造的绝妙来源，但尼采对它的采纳，只是基于它见证了一种过剩之力的存在，这种力量，时而在自身的丰富之余，停下休息——正如“上帝本身，在其工作日结束之际，作为蛇盘绕在知识树下”。⁸

“使人发疯的不是怀疑，而是确信……然则人们必须是深刻的，必须是深渊，必须是哲学家，才能有这般感受……我们全都害怕真理……但为最强大的幻景（vision）实在性所需要的力量，不仅是与最强大的行动之力量、怪僻行动之

力量、犯罪之力量相合拍的……而且前者是以后者为前提的……”（《瞧，这个人》）⁹

疯狂（*délire*）的来袭是源于确信。而确信为什么会迫使精神走向疯狂？这里的“确信”是指什么？那可以确信的，是无可控制的深渊，它始终默然，而拒绝任何等价的形容。如果说确信导致疯狂，那就是因为，想象中的怪癖正是犯罪行动的另一面。

培根爵士或许借莎士比亚作为面具，藏起了自己的怪僻倾向。¹⁰而尼采也说，如果自己“假借瓦格纳的名字出版《查拉图斯特拉》，那么，恐怕没人能够猜出《人性的，太人性的》的作者（竟是查拉图斯特拉的幻想者）”¹¹。尽管尼采不像推崇莎士比亚和培根那样看待瓦格纳，但他仍然提到让瓦格纳来替自己做传教士，把他的名字像莎士比亚的名字一样用作弗兰西斯·培根的笔名；尼采也将自己经受的折磨相比于莎士比亚和培根。所以说，尼采把自己比作了培根：因为后者同样坚持“确信”，同样接受疯狂：这么说是因为，幻想中的现实，必须要以一种力为前提，靠它在现实中实现幻想。而疯狂，不是指做出怪僻行为，是指有一种确信，相信必须要靠实行幻想的力，才能做出它的再现。所谓的怪癖、罪行，在这里是幻想借以激发力量的极端表现。

一方面，在现实中行动的力量，掩藏在最真实幻想的力量之下。另一方面，确信这两者是互相要求的，则让人疯狂：模拟并不能解除约束。于是，尼采不再用任何界线来区分两个不同的真实领域，不再区分行动的拟像和行动本身。

“一个人必须受过多少苦，才至于这样急着当丑角

啊！”¹²这样的“丑角”，必须为此藏起他对自身两种力量的确信，通过仅仅扮出自身的存在，而把他的存在变为疯狂。（如尼采所言，莎士比亚写《恺撒大帝》是写真实的自己。）

因此，尼采将哲人置于深渊：所谓的认知（*connaissance*，或知识），正是掩藏下的怪癖之力。如果失去这种力量，如果拒斥怪癖，哲人就仅仅是个丑角。而尼采所见的培根，正是以莎士比亚的假名用作掩护，将他那些我们并不知晓的“怪异行径”（*agissement*），贡献给创造性的想象。然而，培根和“丑角”莎士比亚都没有发疯：他们在尼采所言的“确信”中，变成了尼采自己的疯狂。

但假如，莎士比亚不过是培根爵士生活中所用的化名，那么他们两人所经受的“失意”，就只是尼采抒发自身不快的借口：他的不满，在于他“无力”成为一个做出历史行动的人物，在于他想坚持他的道德权威，想在某些事件中为其找到一种等价物，为这些事揽起责任。他很清楚，是他自己设想出这些事件，有时还迫不及待：他甚至发展到，去设想他的思想变成闹剧的某些具体场景，来弥补德国公众对他的无视与不理解。而今天的我们，可以感到他的不快带给他多么沉重的负担，以至于让他借助莎士比亚实为培根笔名的可疑假说，来理解自己的命运之谜。这种幻想之力，蕴含于其作品本身，让他展开了这场可以自定签名的游戏，而这显然背离了他理论中的偶然例证，即个人在轮回中的偶然。那样看来，尼采反而成了化名：但只有一瞬间。因为从一瞬间到另一瞬间，他的内容和意义都很快改变。

而“疯狂”的所指，只变成了一种摒弃身份原则的操作，这体现在尼采此后的个人宣言中，而他借此，让各种思想机制简化成了编造谎言：这进入了他的语言，而他从中塑造的个人行为，只是反复创作词语借代：这种紊乱，发生在个人与周围世界之间的各种关系之中，它一方面造成“机会主义”的间断，另一方面生产各种日常符号编码的扰乱¹³：两者都是现实的错位，而尼采对现实的把握，只是把现实看作“某事物的等价代表”。

事件的性质也发生了改变——一场典礼、一桩俗事、一起丑闻、一次宣判，这些都让尼采投入关心：比如他对杀人犯产生兴趣，而他在写到此事时的表现，就像他是因为事情发生在自己身上才来论辩：报纸的“社会新闻”栏目，竟然充当了他的一个思考维度，其中的偶然，让他的语言带上了一种不容置疑的语调：他拒绝把讨论限于自己对世界的想象。他在宣言中，假定对方会记住“尼采纪实”，并会为这件纪事改变自己，跟从尼采的观点去生活。他在1887年至1888年的书信就充斥了这种宣言：这甚至影响了他的简洁、慎思、谦虚、深虑、审慎，形成了《瞧，这个人》中的宣言。这时，他已经成了自己的“宣传家”：宣称在当时世界的某个地方有一个权威，他将决定这代人在道德和精神上的未来和方向。

¹ 《尼采著作集》第三卷（*Werke in drei Bänd, Band III*），施勒希塔（Karl Schlechta）编，Munich: Carl Hanser, 1960, 754以下。——译注

² “抵抗”（*résistance*）是本文作者克罗索夫斯基在书中多次讨论的概念，关联于

“病态”，如尼采所言，“病态，即无力抵抗有害侵入之类的危险。”（尼采，《权力意志》〔下卷〕，孙周兴译，北京：商务印书馆，2007，973）——译注

³ 机制化的语言（langage institutionnel），在著者对尼采的解读中，即“各种日常符号的编码”（code des signes quotidiens），这种编码形成一种欺骗，让人们相信一种连续性，而其实，人是不连续的、间断的。——译注

⁴ 关于“丰富”（enrichir）生命，尼采写道：“生命之贫者即弱者，使生命变得更贫乏；生命之富者即强者，使生命变得更富有（丰富）。”（尼采，《权力意志》〔下卷〕，同前，975）——译注

⁵ 莫扎特是尼采极为倾慕的音乐家。——译注

⁶ 尼采曾为《权力意志》拟副标题为“重估一切价值的尝试”，但后来准备另写一本书，题作“重估一切价值”，不过只完成了其第一卷《敌基督者》。——译注

⁷ 尼采，《权力意志》（下卷），同前，1104-1106，有改动。——译注

^{8-9, 11-12} 尼采，《瞧，这个人：人如何成其所是》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2016，132；41，有改动；41，有改动；41。——译注

¹⁰ 这里是指尼采在上面引文的段落中，强调他相信，弗兰西斯·培根就是莎剧作者，而且是依据他自己的真实为人才能写出那些莎剧巨作，见前引出处。——译注

¹³ 关于“间断”和“日常符号编码”，见注释4。——译注

永恒轮回、语言与疯狂

莫里斯·布朗肖 文

尉光吉 译

◆ 某种意义上，在场——绝对的满足——必须通过话语的实现来完成自身，好让永恒轮回（Éternel Retour），在遗忘的面纱之下，揭示出一个没有当下的时间的追求，也就是，一个完全不同的肯定之形态的追求。尼采，当然，可以在黑格尔之前出生，并且，当他出生的时候，他事实上，总在黑格尔之前了；由此产生了人们不禁要称之为其疯狂（folie）的东西：关系必然早熟，总是提前，永远不合时宜，所以没有什么能把它奠定在一种现实性之上并对之加以保证——不论那是现在的、过去的（起源的）还是未来的（预言的）现实性。当人们满足于一种说法，认为疯狂是一种超前于理性的理性时，他们既弄错了疯狂，也弄错了理性。就连尼采自己或许也会接受的那句格言，“他们发疯是为了让我们不再发疯”，仍以简单的时间关系为前提，而这些关系永远无法统一或协调于一种本质上独一无二的时间之观念，那样的时间，一旦得到考虑，就摆脱了其自身的生成，因为它隶属于一个宏大的体系。就此而论，一个睿智地面对存在（l'être）、面对文字（lettre）的人是疯的。但另类（autre）的疯狂——那种没有什么名字来禁闭它的疯狂——会是一种无限地多元的关系，即便称之为时间的，它也会逃避一切使

之服从时间的东西，就像是时间的外部（Dehors）。疯狂因此只能被律法（Loi）的语言所命名，后者给它指派的角色，最多，就是一个先行于它的东西，一个总在法则前头的东西，即便法则本身已经暗示了一切在它之前存在的东西的不可能性。这就是为什么，没有了疯狂，仍会有疯狂：疯狂是一种真实的可能性，它总要被放到括号里，成为一个无条件的条件句。这也是“疯狂”所允许的，因为括号就是它的疯狂，而它愿把一切，包括它自身，统统放进去。

◆ 尼采（如果他的名字被用来命名永恒轮回的法则）和黑格尔（如果他的名字邀请我们把在场思考为一切并把一切思考为在场）允许我们勾勒一种神话学：尼采只能在黑格尔之后到来，但他恰恰总在黑格尔之前和在黑格尔之后到来并再次到来。之前：因为，即便被思考为绝对，在场（*présence*）也从不在自身中聚集知识的完成了的总体；在场知道它即绝对，但它的知识仍是一种相对的知识，因为它还没有在实践中完成自身，因此它知道它只是一个实践上未得满足的当下（*présent*），没有和作为一切的在场达成一致；所以，黑格尔难道不就只是一个伪黑格尔吗？而尼采总在之后到来，因为他承担的法则假定了时间作为当下的完成，以及时间在这一完成中的绝对毁灭，如此以至于，永恒轮回，肯定了未来和过去才是唯一的时间之审决（*instance*），是同一的又没有关系的审决，它把未来从一切当下中释放，又让过去从一切在场中解脱，它把思想粉碎成这个无限的肯定：一个在任何形式下都绝不会到场的事物会在未来返回，正如一个在任何

形式下都绝不属于当下的过去之物已在过去返回。对尼采来说，生存和思考的迫求，从此，就在这儿了。并且，只有书写（écriture）能够回应这样一个迫求，但前提是，作为逻各斯的话语已经完成了自身，抽掉了书写得以宣告自身或维持自身的那一基础，并把它暴露于风险，暴露于虚浮的魅惑，后者正来自从此无人胆敢命名的东西：疯狂的书写。

◆ “一切重来”的疯狂：它拥有一个首要的、单纯的标志，在其身上承担着种种相互排斥的形式或关系的荒诞。它用黑格尔式的语言表达了一个只能摧毁这一语言的东西；然而，这样的表达方式不是一次意外的时代错误（anachronisme）；时代错误是其必然：“意识形态的延迟”是其准点时刻；同样，它只能在其中通过那种摧毁它的完成的严酷本身来实现并完成自身。“一切重来”：这是总体性的逻辑；为了让“一切”重新到来，总体性必须从话语和实践中收获其意义和其意义的实现。而为了让在场的总体性和作为在场的总体性得到肯定，当下必须是独一无二的时间之审决。但“一切重来”规定：轮回的无限之物不能采取一切的圆环形式，并且，任何轮回都不能在当下肯定自身（无论这个当下是未来的还是过去的当下），除非是通过排除一切在场的可能性和经验，或通过肯定一个没有当下的时间：脱离了一切的肯定，这样的排除将压在一个没有当下的时间之上。一切重来的思想在时间的摧毁中思考时间，但，通过这种看似把它还原为两次时间之审决的毁灭，它把时间思考为无限，一种用无限的缺席取代了在场之永恒的断裂或打断的无限性。

当我们这么说时，我们几乎什么也没说。我们没有语言可以肯定轮回，应和那个从中向我们到来的迂回之迫求，而当尼采，出于一种致死的欲望，渴望把语言一直带向不可能的肯定时，语言，就已在身上坍塌。

◆ 思考永恒轮回，就是引诱思想，诱之以一个重言式的表象：相同者（le Même）的梦想，逻辑同一性的枯燥，一种就此打破了的连贯性的承诺：承诺在一种语言内部发生，而它所寻求的连贯性需要另一种语言，那种语言，凭借其他异性（altérité），撤销了承诺并毁灭了这种应当实现承诺的言语。

“作出一个承诺。——但承诺已被提出它的言语所毁灭，因为，悬置了一切当下，言语承诺了一个平常之未来的不可能性，在那个未来所遵从的秩序里，承诺无法实现自身，无法展现为一个承-诺。”

永恒轮回的表达法必定不是在一个让它“证实自身”的时间里写下：语言，我们的语言，总要把时间谈作未来、当下、过去，正是在这样的语言里，每当尼采试图严格地肯定他的肯定时，他就疯了；但，在其疯狂的沉默语言中，他似乎转向了另一种脱离了时间性之日常形式的语言并忍受着其后果，他仍然是疯的，这是鉴于他的疯狂本身被当作了一种“新的理性”：在那样的理性下，他似乎和一种思想的连贯性天真地达成了一致，仿佛出于一种疯狂，出于一种语言，一种让轮回的表达法总已经勾住了他的语言，他一直滞后着。发疯？——但这是出于一种既不属于我们、也不属于他的疯狂。

◆ 疯狂：让我们假定一种把这个词排除出去的语言，那是另一种语言，其中，相比于所有的词，这个词会被遗忘，而对这个一直咄咄逼人、不断质疑讯问的唯一失落之词的被恐吓、被禁止的探究，将足以为言语的一切可能性定向，使语言服从这个逃离了它的唯一之词。一个（诚然，疯狂的）假定，但也轻而易举：我们只须使用一种语言，并在里头赋予疯狂一个名字。一般而言，通过富有经验的医生，我们问我们自己，某一个体是否落到了这样一个词语所包含的审判之下。如果我们必须采用它，我们就把它限制为一种疑问的立场：荷尔德林疯了，但他疯了吗？或者，我们在赋予它任何特殊化的意义上犹豫不决，不仅是因为科学的不确定性，更是因为我们不希望通过特殊化而把它固定在一个知识的确然的体系里：甚至精神分裂，虽然它唤起了疯狂的极端形式，唤起了一道从一开始就通过把我们和同一性的所有权力分开而让我们远离自己的裂隙，但关于这一切，它仍说得太多或假装说得太多。疯狂会是一个永远和自身相争执的词，一个彻彻底底疑问的词，所以，它会质问自身的可能性，以及包含它的语言的可能性，甚至质问质问本身，只要质问同样属于一场语言的游戏。说“荷尔德林疯了”就是说“他疯了吗？”。但正是从这里，它让疯狂如此绝对地外在于一切的肯定，以至于疯狂找不到一种它可以在其中肯定自身的语言而不让这种语言受到疯狂的威胁：语言发疯了，只因它是语言。语言发疯了，这，在所有的陈述中，不仅是让语言冒着自身失言的危险而言说的可能性（没有这样的危险，它就无法言说），也是一切语言所持守的界限（limite）。这条界

限，从不被提前固定，或可在理论上加以规定，更不用说我们能够写下“有一条界限”了，它因此超出了一切的“有”（il y a），能够铭写它的只有对它的违背——对不可僭越者的僭越——它也因此遭到了禁止。这（或许）就说明了那种攫住我们的惊讶和恐惧，当我们——在荷尔德林之后——在尼采之后，得知，希腊人从狄奥尼索斯身上认出了“疯狂之神”：对于这个表述，我们可以通过如是的阐释而让它更为人所知：把你逼疯的神，或让你变得神圣的疯狂。但“疯狂之神”？如何能够接受以如此的反常之力降临到我们身上的东西？一个神，一个并不遥远、对某种一般的疯癫负责的神，一个在场的神，其显露的突然性当中的在场本身：疯狂之神的在场？疯狂之神：一个总已经悬置、禁止了在场的外部（le dehors）的在场。这就是永恒轮回的谜。

◆ 疯狂在一切的语言中到场：这不足以确定，语言没有遗漏疯狂。名字可以逃避疯狂，因为名字作为名字赋予了那种以平静的交流为目的而使用它的语言一种遗忘的权利，凭此权利，便可引入这个词语之外的词语，也就是，语言同语言自身的断裂：只有另一种语言才允许言说（而不交流）的断裂。

但疯狂打碎了语言，又把它看似完好地留下，而疯狂把语言完好地留下只是为了在那里完成其不可见的毁灭。

◆ “真的，我恐惧。”——“你说得这么平静。”——“但把它说出来，也不会消除恐惧：相反，恰恰是恐惧一

词从此让我恐惧；把它说出来不再允许我说出别的任何东西。”——“但‘我恐惧’，我也是：因为这个词，说得这么平静：如若无人，仿佛无人恐惧。”——“从此就是整个语言在恐惧了。”

◆ 语言的这一恐惧，落到了他身上，只是为了从中看见一个永远敞开的可能性：任何一个词，只要属于那些通过其对语言的归属才成其所是的词语的秩序，就会在语言上翻转，以期从中挣脱，高它一等，制服它，或许还粉碎它，至少是声称要给它指派一条界线。恐惧并不意味着语言会害怕，哪怕是一种形而上的害怕，而是说，恐惧是语言的一个片段，是它失落了的某个东西，并使得它完全地依赖于这个死了的片段：完全地，意即，恰恰是通过把它自身，没有任何统一地，一片接一片地，建构为某种绝非意指之集合的东西。当然，隐喻的介入最终是为了让语言异于一个意义进程的可能性悬而未决，不显冒犯。通过隐喻，语言的恐惧成为了言说的恐惧，或这样的恐惧：作为一切言语的本质，它会让言语的任何使用，变得和沉默一样可怕。语言的恐惧：一种击中了语言的恐惧，只要语言失去了一个词，一个过剩的词，一个过多的词：恐惧，上帝，疯狂。这就是从其主体的行列和角色中移位了的“它”。

◆ 为什么这些名字如此沉重，如此地负载着自身，如同负载着它们被召唤去撑起的语言的全部过载。上帝因此是一个名字，纯粹的物质性，无所命名，甚至没有命名他自己。由此

就有名字的倒错，充满魔力、神秘莫测、名副其实；由此就有上帝对于上帝的一切观念的晦暗不明。然而，如同恐惧，如同疯狂，它消失了，哪怕是以另一语言之信使的名义，而它的这样一种消失并不会取代开端的位置。“上帝之死”或许只是历史的语言徒劳地伸出的援手，为的是让一个词落到语言外头，而不会有另一个词在那儿宣告自身：绝对的口误。

◆ 当我们说：这是疯狂，或者，更严肃地说，他疯了时，这么说已经是疯狂。

◆ 他说出真相，不然他认为他会疯，但他没有察觉——或者只是察觉得太晚——真相就是他疯了。他从此闭上了他的嘴巴，以免自己不得不说出这个疯狂的真相，他希望——这正是可怕的地方——他什么也不说，却仍保持纯真。

◆ 或许就这样写吧：书写不会是言语的一种可能（正如死不是生命的一种可能）——无论如何，一阵喃喃低语，无论如何，一种疯狂游戏于语言的沉默之表层。

◆ 一个人只能写一次，只能活一次：甚至严格地说，仿佛由于疏忽，一个人只能以一种独一无二的方式触及疯狂一次——当疯狂第二次返回之时，发生了什么？一个人有权认为自己得到了更好的防护，面临着一个更加熟悉的对手，并对它的诡计，其凶残的接触，同样了然于心（这是一种怎样陌生的熟知）。然而，一个人只考虑这一件事：曾经的不可

能（甚至是其保留的记忆中）——疯狂——再次变得可能，而曾经的可能，解脱的恩典，如今成了不可能，并且，越是无法向其呼求同样的援助，就越是如此（一个人可以虚弱一天；虚弱反反复复，哪怕是一种在里头来回往复的不幸，也配不上任何的尊重）。剩下了什么？再一次，一种极端的可能性，疯狂给人提供了抵抗它的方法，并在上面留下了印记——这是一种被禁的可能性？当然，但疯狂，同样被禁，不也在那里吗：没有任何的权利，并未脱离任何的合法性，却把一切生命、一切死亡判定成了一种额外的非法性？

◆ 尼采在疯狂中死去，但死（mourir），在尼采身上，既不知道疯狂，也不知道非疯狂。鉴于尼采在时间之外的一切时间中死去，死就不以那些成就了其疯狂哲人之身份的特征为标志，即便疯狂，从一道分界出发，撞倒了他，而永恒轮回的思想，则迫使他——在一个瞬间——跨越了这道分界，同时也挣脱了这个作为当下的瞬间，并升到其自身之外、疯狂之外，凭借的恰恰是死的轻盈，轮回的思想转达了这一轻盈，但也错误地——带着沉迷于这样一个运动所必需的错误——引领它超越了这一轻盈，直至这一轻盈在思想中恢复，一同恢复的，还有一种思想的全部沉重，全部迟缓，其艰难的至尊权力，它徒劳地试着补偿其相对于死的永恒之滞后：“疯着”死去就是如此滞后地死去，就是推迟去死，而对其疯狂一无所知就死了的人们，当其活着的时候，已把这当成了一种提前的死亡，并通过排斥，有形或无形地，加以批准。

尼采的疯狂：仿佛，死，已危险地把他永恒化了，哪怕是凭借死的永恒，凭借永恒的模糊，凭借终告完成的僭越的危险——然后，突然，在跨过了一道门槛，并交付于外部之后，又通过外部，把他送回到门槛，进入愚钝的沉默使之减缩而成的暴露。疯狂于是意味着：无人超越门槛，除非是凭借疯狂，而疯狂就是那个仅仅作为门槛的外部。

◆ 这些特质，散布于一条反常的直线之全长：趋死，发疯，书写。

地下室超人：疯狂诸策略

——尼采、瓦格纳和陀思妥耶夫斯基

勒内·吉拉尔 文

胡建鹏 译

让尼采的疯狂变得一目了然的任何尝试将不得不关注弗洛伊德精神分析理论之内核的那些三角关系。这并不意味着我们非得成为弗洛伊德主义者。我们可以尝试从《暴力与神圣》¹及《欺诈、欲望和小说》²所勾勒的关于欲望之摹仿观念的视角来解读尼采。

尼采对瓦格纳的痴迷显然超出了一种年轻人的迷恋，一种早年的判断失误，那种失误在思想家达到“成熟”时很容易被矫正过来。人们不能用那些认为“生平”与“作品”之间不存在可比性的传统争论将瓦格纳问题打发掉。瓦格纳就是尼采“作品”的一部分。尼采终其一生的写作都是对瓦格纳先支持后反对，有时是直接点名道姓地对他进行褒贬，有时则是间接地。当尼采最后的精神崩溃来临之际，尽管瓦格纳已经作古，但他仍然是让尼采魂牵梦绕的人物，或许比往昔还甚。

对传统的俄狄浦斯情结或雅克·拉康的象征性“排除”（forclusion）和精神分裂症（schizophrenia）理论的解读（让·拉普朗什的《荷尔德林与父亲的问题》有例证说明），不仅不是认真对待瓦格纳的唯一方法，反而再一次使

得回避真正的要害成为可能。

尼采跟瓦格纳的关系史正好一一对应了摹仿过程的各个阶段。起先，瓦格纳是尼采公认的摹体（model），是公开崇拜的神，而后变成了他的障碍和竞争对手，却仍是其摹体。精神分析家会说他们的关系已变得“充满矛盾心理”（ambivalent）。在某个已逝的精神之父身上寻找造成这种“矛盾心理”的原因就是让自己对这种冲突现实视而不见。当瓦格纳正迅速成为德意志民族的文化英雄时，他阻止自己的门徒去实现他为其设定的目标。这同样的双重束缚（double bind），我们在席勒和荷尔德林、兰波和魏尔伦的身上也发现了。弗洛伊德及其他精神分析理论家们拒绝理解这一双重束缚的极度简单性；他们总是把我们的注意力导离真实，导向某个无稽之谈。但是为了不忘记这种双重束缚的存在，我们只须看看他们自己跟门徒的关系及他们留在身后的那些心理残骸。

在拜罗伊特音乐节期间，惊恐万状的尼采必定是在刹那间遭遇了他对理查德·瓦格纳无限倍增起来的偶像崇拜。

拜罗伊特音乐节被尼采呈现为瓦格纳为组建他自己的个人崇拜所作出的巨大尝试。尼采也许没有全错，但《瞧，这个人》也是完全相同的东西，是尼采组建他自己的个人崇拜的尝试，是尼采对拜罗伊特音乐节的回应，是一种报复行为，正如所有类似的行为，它跟其他报复具有一样的性质。当然唯一的差异就是瓦格纳拥有真正的崇拜者而尼采的崇拜者只有他自己。他必须同时扮演崇拜者和被崇拜者的双重角色，这是无人能长久胜任之事。他周遭的完全沉默逼得尼采

越来越装腔作势，尽管这种行为与早前更温和的自我溢美之辞的连续性没有断裂，但我们必须承认这是典型的精神分裂症。在这个阶段，健康人与病人的差异，可能就是看他们与群体成功建立之联系的多寡。

这里的一切都一目了然，但这种一目了然却从未得到明确阐述。尼采门徒的虔诚——那种环绕在已作古的墓体周围虚伪而盲目的虔诚——在我们这个尼采式的世界里，无疑阻碍了人们听到甚至说出真理。

为了削弱瓦格纳崇拜，尼采曾诉诸许多狡计，例如，他曾建议让比才（Georges Bizet）替代音乐神。即使是孩童都不会被愚弄，但我们却都被愚弄了或装作被愚弄了。西方的知识分子们能在尼采身上实验一种有用的艺术，它甚至偏离了最精神分裂的政党路线。

胜与败是同一个竞争结构中的两个位置，它们在瓦格纳与尼采之间不断地交换。这两位竞争搭档没有平等地分享成败，或者可能还存在其他不为我们所知的竞争伙伴。这样的事实并不妨碍这种狂躁—抑郁结构首先是一种实在的复体（*doubles*）关系，一种摹仿的相互性，其相互作用恰好在尼采消除它的尝试中不断地实现了自身。任何将《瞧，这个人》跟瓦格纳崇拜割裂开来的尝试都歪曲了德国和欧洲文化日益发展的精神分裂症的某个重要时刻。

在《瞧，这个人》中，尼采宣称，过去他写的关于瓦格纳的一切，他对那个虚假的偶像的一切毫不吝惜的褒奖绝不能被忽视与遗忘；相反必须将这一切归还于其合法的主人：尼采本人。只要瓦格纳的名字出现，尼采的名字就必定被取代。

尼采自己写下的文字（比如在《悲剧的诞生》中），竟然是不利于自己而有利于瓦格纳的证词，这简直是疯人之举。现代的独裁专制能改写历史。作家却不能重写自己的著作。如果我们按照时间顺序来读的话，我们就能看到这样的时刻：对作为障碍的摹体和作为摹体的障碍所作的“矛盾”却依旧“理性”的回应，让位给了梦魇般的“自我认同危机”和“狂妄自大”这几个最后阶段所具备的典型特征。病人回到的不是他的早期童年而是他与介体（mediator）的早期关系，那时摹体尚未变成障碍，还是公开崇拜的对象。通过眼下在受害者看来明显是恶魔般陷阱的东西，他才意识到自己曾准许且纵容了介体非正义的胜利。他被剥夺了自我，才试图愈加拼命地填充那个自我真空，不仅用了难以捉摸的理查德·瓦格纳，而且还用了碰巧激发其想象的无论是历史上的还是神话中的摹体。

如果我们太过草率地跟从精神分析专家的引导，将瓦格纳描述为一个父亲替身，那么这一竞争的真正智性的和艺术的内容就会被掏空，并且问题会变得令人费解。这并不意味着竞争中没有任何性元素。如果我们检视这些元素，就会发现俄狄浦斯情结完全无法解释它们，即便该情况下的诸多事实乍一看很切合弗洛伊德的理论。

在尼采最后的笔记中，理查德·瓦格纳的名字再次出现在这样一个构形中：即便是对“三角批评”最不耐烦的评论者，这一回也无可奈何，只好称其为三角关系了。另外两个名字分别是瓦格纳的妻子柯西玛（Cosima）和尼采。

这个三角关系还有个神话版：理查德·瓦格纳化身为

忒修斯；柯西玛成了阿里阿德涅；尼采本人则成了狄奥尼索斯。然而在最后的岁月里，尼采冷漠地以“狄奥尼索斯”或“钉在十字架上的人”署名，与先前出现在《瞧，这个人》结尾的“狄奥尼索斯对抗钉在十字架上的人”的表达形式形成了强烈对比，后者无疑流露出该哲学家对基督教的强烈反对。

这个神话版的三角关系影射了狄奥尼索斯从忒修斯那里赢得阿里阿德涅的经历。据尼采妹妹的说法，首次谈及这个神话故事的是汉斯·冯·彪罗（Hans von Bülow）。当他的妻子抛弃他而投入理查德·瓦格纳的怀抱时，柯西玛的第一任丈夫从未丧失他的文雅与机智。他会解释说，对一个在人神之间难以抉择的女人而言，最后选择神也是情有可原。

因此，我们得到了第一个由真实人物扮演神话角色的三角关系，而这些真实人物基本上有别于最后那个三角关系中的角色。理查德·瓦格纳扮演了狄奥尼索斯的角色。尼采那时甚至还没份儿。只有柯西玛保持着同一个位置。问题并非无足轻重。即使汉斯·冯·彪罗的妙语更多地秉承了奥芬巴赫（Offenbach）而非《悲剧的诞生》的精神，此妙语还是跟尼采对当时情境的看法完全吻合。尼采有他自己的一套神话，在这个神话中，狄奥尼索斯的角色分配给了瓦格纳。当他在疯狂的边缘创作新的版本时，他本人并未参与的这第一个三角关系必定依旧挂在他的心上。他现在占据了先前为理查德·瓦格纳预留的位置；但理查德·瓦格纳还在，尼采期待从他手中赢得柯西玛，正如理查德·瓦格纳从忒修斯，也就是汉斯·冯·彪罗那里得到柯西玛一样。

当第一批人物被第二批人物取代时，拥有柯西玛和自视为狄奥尼索斯显然是成败所在。拥有神性和拥有女人相辅相成。

我们必须抵制把柯西玛的角色归为一个父母替身的诱惑。弗洛伊德主义的本能反应只会提供一种对光的幻觉。三角关系的运作变得无法理解。

每当尼采倾心于某个女性时，似乎总有一个共同的朋友充当中间人。这位共同的朋友也有意于那个姑娘，倘若他没有，尼采也会认为他有。例如，1876年，尼采让一位朋友，雨果·冯·森杰（Hugo von Senger），以他的名义向一个姑娘求婚，而那位姑娘后来嫁给了雨果。露·莎乐美（Lou Salomé）的经历也颇相似。当尼采结识她时，她正在跟保罗·李（Paul Rée）交往，这一次尼采又很草率，他让保罗·李向露转达婚姻请求，也被她拒绝了。

弗洛伊德对这些三角关系很感兴趣。他对竞争对手的角色认识局限于他所谓的“矛盾心理”，即爱恨交织的关系。他没有意识到，有一种很实用的方式可以解释这种“矛盾心理”：被摹仿的摹体变异成了一个障碍；为了找到一种解释，他求助于“俄狄浦斯情结”。只要对竞争对手的迷恋保持适度，俄狄浦斯情结的“正常”版本就足以作出解释。姑娘是母亲的替身；对手是父亲的替身。主体应该会“重温”俄狄浦斯情结的原初情感：对母亲的欲望，对作为情敌的父亲的仇恨和对作为父亲的父亲的“正常亲近”。

在尼采这样的三角关系中，对竞争对手的迷恋走向了极端，而“正常”的俄狄浦斯模式无法解释这一点。这就是

为什么弗洛伊德非得发明其“变态”的俄狄浦斯起源。因为他根本不理解这种摹仿原理，所以不可能认识到，这一原理可以把一切解释为一个单一的动态过程，在这个过程中，他者作为一个摹体变得愈加迷人，即便他者愈来愈变成一种障碍，这种障碍也是散发着竞争魅惑的障碍。此三角关系的形成过程也解释了同性恋的成因，因为障碍是一位同性竞争对手。

迷恋竞争对手的这一同性恋现象其实是弗洛伊德在整个情景中清晰地感知到的唯一元素，这一元素会传播到任何一个不理解摹仿之于竞争之优先性的人那里。这种同性恋现象之所以必须被描述为一种“潜伏”的同性恋情，就是因为一位姑娘也出现在了该情景中，而且她是介导欲望（mediated desire），可谓唯一的直接对象。

其实第二类俄狄浦斯无非就是将那种同性恋元素添加到了第一类俄狄浦斯之上。除了孩童对其母亲的“正常”欲望之外（这种“正常”欲望必须被保留，因为在那个三角关系中有一位女性，她通常会母亲的替身），弗洛伊德迫不得已假定孩童身上还有一种欲望，“被父亲当作女人来爱”的欲望。

因此，我们有两类俄狄浦斯起源，一类“正常的”，一类“变态的”。毋庸置疑，在尼采的情形中，弗洛伊德会诉诸第二类俄狄浦斯情结。还有一位伟大的作家，无论是在其生活还是作品中，他都会用一种形式来处理男性与女性，很容易让人想到尼采的三角关系。这位作家就是陀思妥耶夫斯基。弗洛伊德写他的文章援引了“变态的俄狄浦斯”来解释

那些跟上文所述惊人地相似的现象。³

竞争对手在陀思妥耶夫斯基那里扮演的角色跟尼采那里完全一样。这里我们又一次看到草率构想的求婚通过一些朋友得以转达。陀思妥耶夫斯基有理由相信那些朋友也对他的姑娘有意。当媒人终于自己采取行动时，陀思妥耶夫斯基——或他作品中的那些男主角，其中有不少跟他极像——随时会向竞争对手屈服。在最初的那些作品或早期的通信中，这类行为总是被描述为“慷慨大度的”，并传达了如下希望：幸亏这种“慷慨大度”，才有可能将姑娘从情敌那里迎回，或许是把她当作一位益友适当地与那个人共享。

变态的俄狄浦斯能解释这类情形吗？弗洛伊德的信徒们会回答“能”，而且某种意义上，他们不可能犯错，因为变态的俄狄浦斯就是专门为这种三角关系设计的。如果不算上作家，弗洛伊德还是第一个观察到此类构形并试着给出科学解释的人。因此他一定比之前的任何人都要做得好很多。但显而易见，尽管他有一些如此伟大的功绩，他并没有给出正确的阐释，甚至都没有对那种三角关系的运作进行恰如其分的评述。这两个失败其实密不可分，因为现实的摹仿过程简直就像织物一样被编得严丝合缝，以至于绝不允许在理论和事实描述之间作出区分。

在所有这些三角关系中，最终的目标与其说是将所爱之人从介体那里强拽回来，倒不如说是将她从那里接过来并与之共享。竞争对手的在场不可或缺。如果这位竞争对手试图从中挣脱，那么主体会竭尽所能将他拽回那个情景。为什么呢？正如弗洛伊德所信，存在一种直接的同性恋驱力吗？根

本就没有。主体不能自发地去欲望；他对任何单由自己作出的选择都没有信心。竞争对手必不可少是因为只有他的欲望才能赋予意中姑娘在主体眼里拥有的一切价值。如果竞争对手消失了，那类价值也就灰飞烟灭了。

即便在生成三角关系的事件的真实顺序中，竞争对手首先是对手，其次才是摹仿对象，但上文暗示的顺序产生了一种颠倒的顺序。竞争对手首先必须被理解为摹仿对象。一旦我们认识到摹仿（mimesis）的优先性，一切便会变得有条不紊，明白易懂。

让介体给这些三角关系的主体指派一个爱的客体还不够；为了维持客体的恒定价值，介体必须继续对它产生欲望。这就是为什么主体总想让第三者完全地在他自己和客体之间扮演媒人、中介这样主动的角色。

主体并不想毅然决然地赢得姑娘的芳心；如果他真赢得了，他会失去介体并会失去对那个姑娘的所有兴致。介体也绝不能太毅然决然地赢得她的芳心；如果他真赢得了，主体将继续对她产生强烈的欲望，但他被永久排除在外的风险也大大提升。没有什么真正令人满意的办法可以打破这一僵局。唯一能忍的情况就是让较量继续。三角关系必须持续。

对主体而言，本质的东西是姑娘和爱慕她的竞争对手之间的关系纽带，它似乎会实现主体梦寐以求的那种绝对的自主与自足。唯一的自恋其实是另一个人的自恋，在这里就是两个他者的自恋：不是这个男人或那个女人的自恋，而是一对幸福伴侣的自恋，正是他们的幸福成为了欲望的客体。

如果我们明白了三角关系的存在缘由，我们就能察觉，

弗洛伊德解释这一现象的尝试失败了。弗洛伊德设想了一种独立的欲望，一种是对姑娘的欲望，它必定来自母亲，另一种是对竞争对手的欲望，它必定来自父亲。于是就有了孩童（哪怕是短暂地）挑选他的父亲作为同性恋人的离奇童话。

弗洛伊德不理解，为什么介体的欲望是姑娘值得欲求的必要条件。主体需要其情敌的欲望来维持自己的欲望并证明该欲望的合理。用恋母情结的术语说，这意味着儿子需要父亲的欲望来维持他对母亲的欲望并证明该欲望的合理。如果俄狄浦斯情结不承认一个事实，那一定就是这个了。它意味着母亲不是“因为她自身”而被欲求，她没有自身独立的价值，她首先是作为父亲的一个对象而被欲求。再者，它还意味着父亲不是乱伦禁忌的化身。俄狄浦斯大厦的两大支柱轰然崩塌。

介导（mediation）原理和精神分析的主要差异是，在弗洛伊德那里，对母亲的欲望是先天的。弗洛伊德认为，为了解释乱伦禁忌，就需要一种先天的（但后来被压抑的）欲望。所有的关系基本上都彼此独立。在同父亲的爱恨关系中，爱与恨是并置的，而非真正合一的。只有摹仿过程才能让三角关系内部的三个人物真正地彼此依赖；同样也只有这种过程才能表明，正是这相同的驱力使得介体既可敬如摹体，又可憎如障碍。

真实情况是俄狄浦斯三角并不起作用。人们无法真的明白，为什么它竟能不停地生成替代性的三角关系。相反我们却很明白，为什么摹仿性三角必须被无休止地重复，为什么它要寻求成功的竞争对手。如果摹体不断地干涉主体的欲

望，那么最终这种干涉行为本身（作为选定的最值得欲求的客体）将被积极地寻求，于是便出现了三角。我们非常明白，为什么那些摹仿症严重的病人会继续把更加成功的朋友的欲望作为他们自己的欲望之摹体。只需要一个缘由，因为构成主体和介体之关系的那种恶性循环的加剧完美地解释了主体对竞争对手的不同程度的迷恋，以及从异性恋对象向同性竞争对手和摹体的逐步转变。在同性伴侣成为客体之前，他是竞争对手。

摹仿性替代使得下列内容成为可能：我们不仅找到一个令人满意的解决办法，而且精确地看到弗洛伊德错在哪里以及他为什么不得不提出他最终所采用的那类假设。他的假设当然是错误的，但也并非毫无价值。

摹仿性替代并没有排除原始的亲子三角会在某个时候成为摹仿竞争三角的可能。但这种可能并非孩童的家庭生活所固有。相反，它的反面才是实情。父亲越是律法意义上的父亲，他就越不可能成为摹仿竞争对手。他可以是一位理想的摹体，也可以是一位可恶的暴君，但摹仿竞争对手又是另一回事。

父亲作为律法化身的角色和摹仿竞争对手的角色，不但不能轻易地兼容并合为一体，而且通常是各自独立、分路而行的。

如果弗洛伊德受到误导，如果他试图调和不可调和者，那么，这部分是因为历史原因。在其工作的时代，传统的父亲仍保留着先前的某些权力，而同时摹仿竞争也在加强。认为这两种现象关系密切并试图对这两者进行单一的解释，弗

洛伊德及其他人并不觉得有何不妥。

陀思妥耶夫斯基也生活在一个将两类现象不断地混为一谈的含糊时代。但至少在其后期的作品中，他对这两类现象作了区分，或许比任何人做的都要好。因此，他对律法和摹仿竞争的阐释要优于弗洛伊德。

在《卡拉马佐夫兄弟》中，除了“俄狄浦斯难题”的证据外，弗洛伊德几乎没有看到别的什么。俄狄浦斯阐释的方便之处在于，对它而言最好的证据莫过于一位被谋杀的父亲的缺席，当然，一位被谋杀的父亲的在场除外。

弗洛伊德显然没有读过的另一部重要作品，《永久的丈夫》，对我们一直在探讨的三角关系作了最有力的阐释。在这里，令人痴迷的竞争对手被清楚地揭示为一个欲望的摹体，并且这个篇幅不长的小说在前文中一直是我们的不变的向导。

尼采的观念如何呢？即使介导欲望对他论瓦格纳的著作产生了影响，人们依旧可以争辩说，尼采的哲学与此没有干系。我相信事情并非如此，这可以证明。许多学者认为，“权力意志”是尼采最重要的观念之一。一种客观的审视清楚地表明，“权力意志”为介导过程的急剧阶段所要求的最自我挫败的行为提供了一种理性辩护。

最初，尼采使用“权力意志”仅是为了达到心理学意义上“去神秘化”的目的。这一表述看上去和一种对他人看法的极端在意所秘密激发的行为有关。关于那些通常被归于“利他主义”和其他良好情操的行为，尼采写道，它们都植根于“一种权力意志”。瓦尔特·考夫曼（Walter

Kaufman) 评论得贴切：权力意志，在那个时期，有一种消极的内涵；尼采“既没有敦促人们去发展权力意志，也没把它说成是什么光彩的东西”。

后期的尼采常把权力意志展现为整个宇宙的推动力。海德格尔认为，尼采把权力意志转化成了一套形而上学体系的基础。拥护一个人的权力意志并尽可能充分地发展它，成了唯一的美德。

这并不意味着，先前归于权力意志的那些应受谴责的后果已被遗忘或被归于其他某种强力。只存在一种强力，那就是权力意志，但它分化为两个迥异的变体。第一个变体可被称作“真正”的权力意志。另一个通常被称作怨恨，这个词尼采使用过几次，后来成了流行语，因为有本书以它为名，作者不是尼采，而是马克斯·舍勒（Max Scheler），他就尼采的主题进行了自由的推衍。⁴

为什么怨恨跟真正的权力意志大异其趣？就此话题，众说纷纭。许多评释者，以这样或那样的方式，假定了一种本质差异。于是尼采的洞见被转化为当今世界以如此之数量生产的数不尽的颠覆伦理的摩尼教派中的一个。尼采强烈的原创性被摧毁了。

事实是尼采本人明确地拒绝那个解决方案。它跟尼采形而上学的一元论特征真是水火不容。权力意志的独特之处在于它是一种能量形式，只能从量的角度加以区别。一种最初纯粹是量的差异最终如何变成了一种质的差异呢？答案就在权力意志体现的竞争性和冲突性里。那些拥有更多意志的个体会战胜那些意志不足的个体。强者定会统治弱者，而弱

者会痛苦地怨恨自己低人一等。他们会竭尽所能来逃避其后果，甚至否认其真实的存在。但是他们明白，在每一次新的忠实的交锋中，他们会再次被击败，因此他们不得不诉诸不正当的手段。

这些弱者和败者都是怨恨的受害者。由于他们人数极多，他们能团结起来发明那些听起来很“利他主义”的宗教和哲学，但是这些宗教和哲学的唯一真正的目的是颠覆权力意志天然的等级制度。这就是宣布温顺者与卑微者终会有出头之日的宗教和哲学。怨恨隐藏在一种义愤的正义感背后。犹太—基督教传统就是绝佳的例子。其“奴隶道德”已被制度化成为现代民主政治所主张的人人平等的制度。

我们必须问问自己，当尼采令人费解地影射权力意志的压倒性力量时，他到底要表达什么意思。我们才注意到，回避怨恨的唯一途径就是克服其他意志。这一点被一再声明。尼采为人类精神开出的真正药方总是胜利。

心灵的战地救护所。——最有效的药物是什么？——胜利。⁵

如果我们按照尼采自己的各种标准来评判他，那么会发生什么呢？他的胜利在哪里呢？他的人生不就是一场近乎持续的失败吗？失败不就是对灵魂而言最坏的杆菌吗？

权力意志的纯粹量化的定义和尼采万神殿的挑选标准必定会让一个全然明白神秘性之含义且拥护此神秘性的人不堪重负。如果他不能证明自己有能力战胜所有对手，那么他就不可能对自己抱有任何幻想。怨恨的一些常用花招对他无

效。他无法在某种“奴隶道德”中找到任何安慰。

因此在权力意志之神秘性的语境中，尼采对自己的评估还真是一个问题。这个问题无人思考过；答案似乎不言而喻。对于我们，尼采是个天才。他自己也这么说，而且随着他一步步走向疯狂，他说得越来越无所顾忌。我们怎敢质疑，他可能没有强大的内在力量来维持对自己的评价？这种评价他曾如此强势地声明过，而且跟我们对他的评价不谋而合。

如其所写，尼采不得不假定，不仅存在无懈可击的权力意志之卫士，而且他自己必定是其中的一员。他的全部工作就是一首献给更高之意志的赞美诗。要不是他丰盛地享用宇宙的终极原理，他怎么可能发现它？他怎么可能那么激烈地指责怨恨和奴隶道德？

我言下之意当然是说这些表象都具误导性。有那么一些时刻，尼采感到自己无力满足他那套神秘性的诸多要求。事情的真相会变得明朗起来，如果我们意识到尼采与权力意志的关系跟他与瓦格纳（及其他可能的介体，尽管瓦格纳无疑是最重要的人物）的关系密不可分。狄奥尼索斯和更高的意志是一回事。如果尼采把自己等同于狄奥尼索斯时没有安全稳妥之感，那么，在拥有更高的意志上，他也必然不会感到安全稳妥。担忧介体仍可能是“真正”的狄奥尼索斯，这和丧失更高的意志是一码事，和面对理查德·瓦格纳的时候被一种无法压抑的怨恨所淹没是同样的体验。

有人会反驳说，我粗暴地对权力意志所下的这种量化的和竞争的定义，眼下不为人们所广泛接受。这当然是实话。

尤其是在法国的尼采主义者手里，权力意志已变成了一个精致小巧的理想主义的配件，跟我所一直讨论的那些没有任何相似之处。问题是：为什么这些人认为有必要偏离尼采式概念的突兀性？我想答案很明白。

尼采专家们从未解释清楚真正的权力意志带来的自我挫败的后果，然而他们一定隐约意识到这些后果了，因为他们如此成功地将其消除了。当然他们真正想做的是保存尼采“去神秘化”的尖刻之力而又不冒反伤自身的任何风险。他们想把它弄得像战术武器一样安全，不会在他们的手里爆炸，正如实际上不会在尼采手里爆炸一样。

我们正在用连尼采本人都如此严厉拒绝的所有那些虔诚包围他。非竞争性的权力意志的神话源于尼采身上存在的两种类型的竞争力：一种竞争力属于怨恨。通常与广义的竞争力有关的一切令人不快的特征都归于它。怨恨有着狂热的竞争性，总试图以牺牲平庸的对手为代价来获得小胜利。另一种属于真正的权力意志，并且慷慨高贵。然而，其狂热程度不输前者。正是希腊文化这种坦然无惧的好竞争和冲突的本性证明了希腊意志的优越性。瓦尔特·考夫曼又做对了，他把希腊人的权力意志定义为“胜过对方、优于对方和压倒对方”⁶的意志。

至于尼采本人，我们必须仔细地检视，他关于自己的竞争性和攻击性的冲动说了些什么：其意蕴深远。

我只攻击那些战果辉煌的对手……我只在找不到盟友、孤立无援……的时候才向对手发起攻击。⁷

这种骑士行为无疑跟权力意志的神秘性的需求保持一致。但它也可以被描述为一项狂热的自我毁灭计划。尤其是在一个像尼采一样看重胜利的人那里。这种神秘性其实相当于一种巨大的、赫拉克勒斯式的、有条不紊的努力，意图实现自身向怨恨的变异。

一种竭尽全力寻找更强对手的极强意志，不也有可能连一个对手都没找到，却还保持着一种不败的荣耀吗？

尼采似乎想象自己跟权力意志的其他骑士进行一系列公平的较量：最出色的意志将会胜出。这和堂吉诃德梦想差别不太大。我们的两位游侠骑士似乎从来都没有意识到，“世人”对其所代表的那类挑战多半是无动于衷。

当驯狮人打开笼门，而堂吉诃德面对群狮的时候，它们索性拒绝反击；它们打了几个呵欠就回去睡觉了。堂吉诃德仍保持足够理智的头脑不去逼促驯狮员激怒那些野兽。他最后同意了驯狮人惶恐的乞求，在宣布了光荣的胜利之后，尊严满满地退了回来。我不禁感觉到，要是换成尼采，那些狮子的爱答不理准会暗中冒犯他。

尼采不喜欢塞万提斯，尼采指责塞万提斯毛糙可笑（Ironiesirung），有悖于他所谓的“更高理想”⁸。他本该认真倾听才对。在帮助尼采这样的人保持精神健全方面，《堂吉诃德》所能提供的帮助比所有精神病学和精神分析学加起来都还要多。和堂吉诃德一样，对于尼采，最大的危险就是世人的冷漠；而其自我中心论和他者中心论的古典式融合必定会误解这一事实。他总是高估自己制造丑闻的潜力，总是夸大或贬低其作品的可接受度。

哀叹世人对其作品才华的极度冷漠态度当然合乎时宜（*de rigueur*）。这种冷漠态度的巨大存储在我们的社会生存中扮演的重要角色，就好比氮气在我们大气层构成数量上占据的主导。它大概是整个人类的精神健康所不可或缺的。但对尼采而言，这种神智健全的元素倒成了毒药。权力意志的骑士把大量从未发生过的战争当作败仗。

当尼采控诉俾斯麦时代的德国自鸣得意、品位低劣、普遍庸庸碌碌时，一种刺耳的腔调泄露了一个比尼采和尼采主义者所承认的更深的创伤。尼采和大学的关系并非通常描绘的那样是一种单边关系。超然的高傲，超级的冷漠，当然存在，但并非一直如此。在另一些时候，这种一厢情愿的关系，正如尼采生活中其他所有类似的关系，会猝不及防地以一种最令人痛苦的方式发生回转。这仍是一厢情愿的，但对尼采有害而无利。尼采的问题在于，他从未允许这些逆转在他的作品中得以全面表达。权力意志的神秘性不允许这样。这种英雄主义的沉默可能是导致他最终崩溃的一个因素。

没有必要逐一分析权力意志之神秘性的谬误。这种神秘性与摹仿过程之间的对比会提供一种更根本的批评。

尼采所描述的怨恨的许多特征类似于摹仿过程的后果。怨恨其实是一种受阻、受创的欲望。这个词唤起的意象是一个无法移动的障碍物，最初的“情感”其实就与此障碍物发生冲突，但它又执迷于不断地返回，结果只有一再地受挫。

然而，在尼采的观念和摹仿的过程之间，存在着巨大的分歧。在尼采那里，还有这样为数不多、但确实存在的欲望：它完全避免了竞争所产生的各种创伤性的后果。

逻辑似乎站在尼采这边。如果冲突至关重要，那么出现一种差异化的结果似乎也就顺理成章。强者意志应该胜出，弱者意志应该落败。一些意志应该安然无恙地逃脱，因为它们必定总会胜出。从表面上看，尼采的观点像是顽固的、不肯妥协的现实主义。

如果欲望的本真面目是摹仿性的，那么正如尼采相信的，一些欲望势必会跟其他欲望发生冲突；不是因为它们，就像尼采显然同意的，自由地选择这么做，而是因为它们相互复制。最终的结果是灾难性的，因为它并不源于那些碰巧彼此碰撞的欲望的相对强弱，而是源于一种摹仿的倾向，该倾向为了得到释放，不得不寻找一种不可逾越的障碍，甚至必要之时，会制造一个障碍。我们所有的观察表明，冷漠本身就能够变为最无法克服的障碍。世上总有足够的冷漠来毁灭最强大的权力意志。

在弗洛伊德的力比多（libido）情形中，能量的视角并非其看似的那样是一种顽固的现实主义。它不是对一切宗教神话的“科学式”毁灭，而是一种托词，可用来忽视今天有些人说的欲望的“交流”本性。所有的欲望几乎会同时对彼此说“摹仿我”和“不要摹仿我”，这就好比说相互阻挠的欲望也在生发和加强彼此。

如果我们从介导欲望的角度来检视权力意志之神秘性，那么我们会发现一个只有欲望本身才会导致的重大歪曲；其全部的特征都在提升欲望的幻觉与“利益”，换言之，它预示着此神秘性的受害者会遭遇自我挫败的可怕后果。

怨恨是对那些真正属于整个尼采世界观（Weltans-

chauung) 的后果的一个十分透辟的分析，但那些后果并未呈现为普遍的；它们只被保留给更弱的权力意志。

尼采教育我们：只要我们遵守他所阐发的贵族和骑士的竞争规则，我们就能避免这些后果，我们的欲望就能成为一种特许的、特异的欲望。

这些规则仅仅意味着，权力意志的骑士必须不遗余力地寻找那个会把其受之无愧的教训传授给他的人。神秘性证明了对不可逾越的障碍的探寻是正当合理的，因为障碍标志着介导过程的更高阶段。它以一种夸耀的方式呈现出一种已然是“病态”冲动的东西。它跟真正的勇气或真实的逆境无关。它寻求一个自己谋划出来的逆境。这正是塞万提斯说堂吉诃德是疯子的真正含义。

尼采的神秘性既是掩盖摹仿疾病的一副面具，又是为其所要求的那类行为准备的一套巧妙辩词。我们先前就观察到，欲望从它自身的失败中学到越来越多的东西，但它让学来的知识服务于更多的欲望，不可避免地导致了更为惨重的挫败。

权力意志的神秘性或许可被称为摹仿欲望 (mimetic desire) 的意识形态，只要意识形态的确积极地参与推进目的的达成，且推进的最佳方式是拒不承认其真正本性。在自我中心论和唯我论的气质上，相比于先前浪漫主义的神秘性，权力意志无疑折射出疾病的日趋恶化。它就是当下我们生活在其中的这个世界的意识形态，思想界的激烈竞争一点不亚于商界或政界。

权力意志的神秘性真是一种信仰成功的宗教，委实让人

惊叹，且富有“英雄气概”，可的确又源自这样一位不成功的人。这恰恰是它如此致命的原因。它把尼采自己的在世失败变成了一种无处申诉的形上诅咒，一种不得拯救的世俗的末日审判。尼采是他自己的毫不留情的法官。

我先前说过，尼采生活中所有一厢情愿的关系的逆转通常得不到表达。尼采主要揭示了其明显的躁狂—抑郁症中躁狂一面。不过有一些显著的特例，例如下面这个文本，它不是以尼采自己的名字写的，而是一个匿名的“疯子”写的。

这个文本的所言所行无一不是我们早已见过的；从中可以读到一个同样吓人的过程，但这次来得更加直接，因为其主题就是通往疯狂之路。

呜呼！神啊，赐我以疯狂！只有疯狂才能让我真正相信自己！赐我以谵妄和痉挛，电光和浓黑，骇我以凡人未曾经受的严霜和烈焰，让我在咆哮声和鬼影中嚎叫、哀鸣和像野兽一样爬行：只有这样我才能真正相信我自己！怀疑已将我吞噬，我杀死了律法，律法之让我感到恐怖，正如死尸之让活人感到恐怖：如果我不超出律法，我就是所有人中最邪恶的人。新的精神在我心中，这种新的精神如果不是来自你又从何而来呢？告诉我，我是你的；只有疯狂才能告诉我这一点。⁹

文中已提到尼采在躁狂症和抑郁症之间摇摆不定的真正原因：缺乏自信。但真相还不完整，因为它只提及缺乏自信的一个原因——那并非真正的原因。为什么疯子觉得自己是所有人中最邪恶的人？因为我们得知他已杀死了律法。这个陈述很重要，我们一会再谈。目前，只须注意它作为一种解

释明显很不充分。一个死了的律法怎能导致这个英勇的谋杀者缺乏自信呢？死了的律法也好，任何其他东西也好，都不能。自我怀疑一定是缘于一种跟某人而不是跟某物的比较。但这个某人的名字并未给出。

一切都在告诉我们，躁狂和抑郁的摇摆一定发生在介体和主体之间。尽管如此，在隐瞒真相的同时，还能像尼采那样侃侃而谈，真可谓一项惊人的绝技。真相的揭示近乎完整，但一个遗漏的特征让这一揭示完全把人误导了。

疯子想让一切围绕着他自己旋转，但一切根据该欲望的强度围绕着介体那一真正的中心旋转。因此，文本必定源于欲望本身。介体的缺席是其持续全能的最明确线索，是介导之火会继续越烧越旺的万无一失的信号。

如果我们明白了这一点，那么我们就明白了疯子说的确定性是什么意思，以及他为什么指望疯狂来提供。至此，一切才变得明明白白。首先，我们看到一个恶性循环。疯狂是疯子已然拥有之物，但他还想要更多。疯狂是怀疑，因为它是躁狂—抑郁的交替，而一种更极端的疯狂则意味着那一怀疑的消释。

因此，表面上看，文本仍然赞同古老的浪漫主义的观点，将疯狂视为一个被神选中的符号，一个跟“神”有着亲缘关系的证据。当介体缺席时，一切必定是最狭隘意义上“文学的”。疯人被雷电和幽灵所环抱。他正在表演令人眼花缭乱的杂技，其原因模糊而神秘。这仍是浪漫主义者的内心世界。

然而，在这些抒情的装饰背后，潜伏着另一种解释，它

一定会明朗化，如果我们意识到疯人的愿望跟尼采的疾病演变进程相互吻合。疯狂的愈发严重可能并且的确意味着摇摆越来越频繁，而躁狂—抑郁的此起彼伏变得如此突发、如此极端、如此凶猛，以至于整个摇摆机制最终定会崩溃。只有到那时，狄奥尼索斯在主体与介体之间的摇摆才会被永久地打断；只有到那时，缺乏自信才能被消除。

我相信，只有在那种意义上，更严重的疯狂才意味着怀疑的终结，怀疑不过是疯狂的最初形式。引人注目的是，疯人所能想象的唯一确定性和稳定性就是自己心智的毁灭、疯狂的胜利，但后一种胜利被歪曲为他自己的胜利。

将疯狂奉为“神圣”，和拒绝或无力说出介体的名字是同一回事。因此，疯人召唤疯狂之力并非徒劳之举。我们确信，他的祈祷会如愿。他本人有所留意。正如我们先前观察到的，摹仿欲望的可怕反讽在于，它要什么就得到什么。这一点正被再次证实。

这种对疯狂的需求可追溯至《悲剧的诞生》。拥抱“原生态的”狄奥尼索斯，正如尼采的做法，就是追求神圣的躁狂，而神的确用躁狂—抑郁的交替予以回应。尼采的非仪式化的狄奥尼索斯是狂暴的复仇之神，任何一个理智的人都会避而远之。狂躁—抑郁的交替和一种现代的、隐蔽的复仇形式捆绑在一起，正如尼采自己谈到他人时所很好地理解和解释的那样。

如果一位虔诚的希腊人读过《悲剧的诞生》，那么他可能早就预言了一个可怕的结果。为什么一位古老的希腊人竟然比我们最聪颖的大脑知道的都多？那位古老的希腊人不是

尼采主义者。他至少可以模糊地看见一种被整个世界，被我们的尼采式世界所背弃的真理。我们大多数人以一种如此谨慎、聪明的方式背弃了那一真理，以至于起码在表面上，几乎看不到其后果。尼采则不然。只有在他那里，这个被拒斥的真理才发起了反击，并以最可怕的、最恢宏的方式实现了自身。

尼采的伟大不在于他绝对地正确，而在于他为错误付出了如此高昂的代价。他不曾侥幸做成过什么，这是离正确最近的做法。

有人可能会反驳，我的评论不忠实于尼采文本的精神。其文本中的疯狂似乎是某种积极的东西，一种非凡的征服。前文援引的段落的确如此，但在其他文本里，我们发现同样的现象被描述和呈现为某种可怕的事情，如同一场疾病。唯一的差别就是怨恨被归于基督教。这里有一个出自《权力意志》的实例：

我们要战胜基督教的以下各点：它摧毁强者；它挫折强者的锐气；它利用了强者的失利和懈怠，也就是把强者引以为豪的安全感一变而为动荡和良心危机；它善于毒化高贵的本能，直至本能之力和权力意志败阵，掉头反对自身为止——直至强者由于滥用自我鄙视和自我虐待而灭亡，众所周知的帕斯卡尔的悲惨结局。¹⁰

指出发疯的不是帕斯卡尔而是尼采，这会不会太不公平、过于残忍？

为了让我试图说明的观点更加鲜明突出，我要暂时回到

陀思妥耶夫斯基，他可为我们的处境提供潜在的帮助，因为在其创作生涯的第二个阶段，他设法比包括弗洛伊德在内的任何人都更加精准而完整地刻画了其第一阶段——和尼采的写作一样——所不完美地、症候性地反映过的精神生活。

陀思妥耶夫斯基一定不能被仅仅视为一个“虚构”作家，也不能被仅仅视为介导欲望的受害者。他当然是受害者，而且很长一段时间都是，但在其所有非凡的作品中，他应被视为那一欲望的最伟大的现代披露者，尽管作品力量的源泉未得到普遍的承认。

有些短篇作品，尤其是被尼采本人承认为一部杰作的《地下室手记》，同介导欲望有着更加直接的相关性，即便其中让摹仿过程的轮廓更加突出的怪诞元素可能会让有些人不愿承认这种关联的有效性。

地下室的“英雄”是彼得堡的一个小官僚。其自我本位的野心横在1830年的浪漫主义和尼采“权力意志”的一个粗糙而明确无误的版本之间。在其独处的时光里，他梦想着其最不靠谱的野心会实现。多亏了瑰丽的想象，他才达到一个极度欢欣的境界。

当他达到某种程度的热情时，地下室里的人定会径直冲出去“征服世界”，结果却遭遇了极度的失望，甚至更坏的结果。其孱弱的体格和低微的地位所可能激发的任何一丝不快都被离奇地夸大。单纯的冷漠被察觉为一种侮辱。就连无名的冒犯者都会成为魅力四射的人物，将那只“羞怯不安的老鼠”永久地吸引在他们周围。

重点不是浪漫主义和存在主义的选集编者令人作呕地

(*ad nauseam*) 重复的，所谓独处要比“合群”高出一等，而是独处时自我的想象的全知全能和社会中他者的真正的全知全能发生了有规律的交替。他者是任何人，确切地说，或碰巧从主人公的路上经过，或挡着他的去路，或只是用真实的或想象的讽刺性目光打量着他。小仇小恨的循环报复一触即发。他者是典型的摹仿障碍。

《地下室手记》和《永久的丈夫》在相同的意识层面上运作，后者已在之前谈及陀思妥耶夫斯基和尼采两人的三角恋情时提到了。两个故事例证了同样惊人的变化。在很长一段时间内，他最初的作品其实都是这个摹仿过程的傀儡，因为这些作品的歪曲，它们所流露出的普遍的多愁善感 (*sensibleri*)，尤其是对介体之真正作用的否认，都不过是介导欲望的反映和工具，但陀思妥耶夫斯基最终控制住了这种摹仿欲望本身。对强迫式行为的一种回溯性的理解滋养了其后期的作品，而所有的迹象表明，作者本人也在生活中远离那种行为，虽然十分缓慢。

陀思妥耶夫斯基的直觉并不比塞万提斯或莎士比亚的直觉更不可言喻和反复无常。我认为可以按照介导过程的路线将它们系统化。我认为，对抵消那个将心理学知识和文学完全分开的荒诞假设所造成的伤害而言，这项任务必不可少。弗洛伊德做过大量的工作来传播一种神话，它导致了許多当代批评的不孕不育。在真正伟大的作家那里，关键是让人类关系体系变得和弗洛伊德及其他人的观念一样方便适用，由此精神分析的假冒诊断才不会灰泥一般自动地、得意地涂遍整个介导过程，使之匿而不见。

详细地解释摹体以及一个终将公正对待陀思妥耶夫斯基缜密感知的概念体系，对精神病学和文学研究来说同样必要。在我看来，唯有这一指导方能恢复两者的生机并让这些学科达成其本该达成的同盟。唯有一门伪科学才会与我们文学遗产中最伟大的作品背道而驰。一门真正的科学会证实其先见之明并肯定其超群之处。

最后这句话会被某些人当成一种明显的信号，暗示这里推荐的是一种传统且“保守”的分析。实际上，介导原理的可接受度要小于精神分析或马克思主义分析，因为它更加激进。它直击文化领域里被人成心回避或掩饰了的个体动机的实质。

在尼采身上，我们能十分清楚地看到这点。将此类主题唯独定义为“狄奥尼索斯”或“权力意志”是一种误导，正如我们在其形而上精髓和疯狂抽象化的最终状态中发现它们的样子。其最终状态是一个过程的结果，而那个过程必须被整体地审视，并且它始于一种非常不同的调子。

摹仿和竞争从一开始就已经存在，但它们仍有一个清晰可辨的目标；一个对我们这些普通智力的人来说，仍然具体实在的目标，因为它值得我们为之奋斗。假设我们非得给这个目标下个定义的话，那么我们会说它是智性和艺术的全知全能。它就是尼采和瓦格纳都为之奋斗的文化世界的至上地位或霸权。

当然大部分知识分子会说他们只是在追求卓越。至少对他们而言，竞争力是一种让别人而非他们自己上瘾的东西。然而，他们都明白，极度的痛苦也可能来自表面上最无足轻

重的反对。知识界是这样—一个世界，在缺乏客观标准的情况下，同辈人私底下的判断定会起决定性的作用。这样的事态不可避免地滋生出大量谬见。在这样一个世界里，所谓的“妄想狂式”的歪曲的内在潜能总是相当可观。

这个现代知识界其实始于法国大革命以前，接近18世纪中叶，那时，部分知识分子的声望让他们的判断对其他知识分子的重要性超过了贵族恩主的意见。随着这个世界的到来，某种精神紊乱在知识舞台上获得了重大的意义。最具影响力的作品都受其影响。最先想到的伟大例子就是法语世界的卢梭和德国的荷尔德林。尼采是另一例。

无论是社会学家，还是文学的精神分析学家，都没有真正触及问题的实质。问题首先总是关注资产阶级和贵族的对抗。这当然相关，因为我正在谈论的转变是一种宽泛的社会演变的一个结果；但它更多是间接地而非直接地相关。来自整个世界的压力是真实存在的，但它们经过了知识界的微环境的过滤并时常遭其扭曲，所以，知识界的微环境才应是最直接的研究对象：不是仅仅作为统计数据，而是作为一个至少部分地受介导欲望支配的、复杂且不稳定的关系网。在这个微环境中，最重要的关系不是社会高层和低层之间的关系，而是同辈之间的关系，即便这些关系很少被体验为“平等的”。

这些关系背后或多或少隐藏的暴力不可能不对知识分子的创造产生影响。然而这种影响从未被正式承认和研究过。大量精神分析仍用来为其文化创造理论奠基的升华（sublimation）概念，就是知识分子们借以构想其自身世界的

那种神秘方式的一个绝佳例子。

在当前的历史情境下，存留的传统等级制度的崩塌让形而上对手的在场显得越来越执迷。而精神分析这样的东西，则可能是抵制摹仿过程被揭露的必不可少的破釜沉舟之计。精神分析使得承认明显事实成为可能，却以如此的方式掏空了其内容，将我们的注意力转向“弑亲”和“乱伦”欲望的似是而非的丑闻。

关于尼采这样的作家，精神分析说的一直都是欲望想要聆听的内容。它说，瓦格纳，真正的瓦格纳，毕竟对尼采没有那么重要，而这是欲望最渴望听到的话。所以这就是欲望本身。我们得知介体并非我们真正着迷的东西。三角关系只是一次重演。唯一的重头戏是一出老戏。它被两个狭窄的圈子所限定，只剩主体位于两者中心。一个是直系家属圈子，它的主要人物到如今或离世或老矣。另一个甚至更窄，是所谓“自恋”的自我之圈。

客观地说，精神分析学和文学社会学充当了一面屏风，横在我们知识分子和我们最不情愿面对的真相之间：尼采和其他许多人的疯狂就根植于我们每个人无不熟悉的一种体验。

被打破的各种禁忌哐啷作响，弥漫在我们周围，想必会让我们震耳欲聋，但我们不应迷失方向。表演是虚假的。它已演了好久，只在情节和演员阵容上稍有变化。真正的禁忌在别处，并被严格地强制执行着。

一旦谈及真正棘手的难题，我们最狂热的去神秘化分子就迅速地回到了最陈旧的习俗上。他们何等虔诚地坚守

“好”尼采对抗“坏”瓦格纳的神话。

如果弗洛伊德是抵御介导过程的最后一道防线，那么他也比之前的任何人都更接近真理，近到不能再近却又不受其影响。我认为，只有把弗洛伊德对“律法”的处理置于上文引用的《朝霞》段落的语境，才能详细地说明弗洛伊德学说的过渡身份：其角色既是全面理解摹仿过程的直接的先驱，又是其最后的阻力。

让我们回忆一下，在那个段落中，律法被疯子本人所“谋杀”，并且，它的“尸体”对一切负有责任。这一指控当然不成立，但它并非空穴来风。在如下的意义上，律法的确要承担责任：它再也不在那里阻止其缺席时将要发生的事情，也就是摹仿过程了。

律法区分并隔离了潜在的复体（doubles）；它把摹仿欲望引向那些就其外在于共同体而言真正超验的目标。这些目标为所有人共有，并无区别。只要律法生效，它就会防止“差异”和“同一”消解并回到复体的势不两立的混战状态。

按照古希腊人的观点，律法的谋杀犯要对势不两立的混战状态负责。他们看到，似乎躺在其所及的范围内的被错认了的“神”，恰好超出了他们毫不犹豫地违背的律法。现在看起来正是那个“神”在复体之间摇摆。当复体伸手掐对方的脖子时，它仍然躲着不让他们抓到。

尼采不会说出这点，并且为了不说出口，他暗示，律法，即便死了，也可能是灾难的诱因。让死了的律法充当替罪羊不单单是尼采一个人的解决方案。某种意义上，它是这

个正在终结的整个时代的解决方案。

它是弗洛伊德交给我们的解决方案。俄狄浦斯情结被视为一种把律法传递给孩童的手段。这种律法已是死的律法。甚至在出生之前，至少在精神上，它已被违反了，因为弑亲的欲望产生得最早。由于这种律法，弗洛伊德留下了其永久的父亲，而从未发现摹仿竞争及其强大的潜能才是精神病学系统化的真正有效的原理。他从未意识到，运用这一原理，就能摒弃其俄狄浦斯的两个变体、其无意识、其自恋等等，并对更多材料进行更为高效、更易理解、更加一体化的整理。

如果不是急于控诉律法惹下了种种与其无关的麻烦的话，弗洛伊德本不会漏掉摹仿竞争机制。这里的原因跟尼采那里一样。对律法的指控是欲望本身的结果，而欲望拒绝直面它自身的真相。它也是防止这一真相被全面揭露的最后一道屏障，真相的揭露会导致一切平静和理智的终结，如果不是欲望本身的终结的话。

马克思、尼采、弗洛伊德，所有杀死律法的巨人们，先前虽是敌对关系，如今却被召集起来齐心协力支持这已死律法的智识体系。一个时代的团结一致在其死亡的阵痛里清晰可见。

律法的尸体是最后的牺牲品，是仍会稍稍延迟复体之正面遭遇的最后差异，我们越是沉重地打击已死的律法，我们就越能迅速地意识到这种行为多么微不足道。复体真正想要打击的，不是已死的律法，而是彼此。

现在，历史本身正将尼采、弗洛伊德和其他人们所神秘

地结合在一起的元素——分离开来。在这种情况下，陀思妥耶夫斯基迟早会被人们更好地理解，因为他是唯一已然明白的人。他明白律法并不对摹仿危机负责。他明白现代世界就是一场不同于其他任何危机的摹仿危机。在最坏的时候，他只是带着缅怀来追忆律法的安慰。在最好的时候，他明白自己再也回不到过去了。

说再也回不到过去是因为那些幼稚地自己吹嘘杀死了律法的人也不为律法之死负责。问题更复杂、更神秘。杀死律法的其实是律法本身，或是天地间被当作律法的不论什么东西；凶手就是那正被谋杀的同一个基督教。

上文援引的尼采的两个文本，一个出自《朝霞》，另一个出自《权力意志》，跟陀思妥耶夫斯基的信仰联系起来会很有趣。从根本上说，它们描述了同样的现象，但角度不同，得出的原因也不同。一个疯子疯得光荣，因为他已杀死律法；另一个疯子，帕斯卡尔，则疯得悲惨，因为他未杀死律法。

说来也怪，无论是死是活，律法都会在超人和奴隶身上造成同样的效果。这两个版本我们该相信哪一个呢？其实尼采从未调和过它们，但在陀思妥耶夫斯基的思想（我们的这条奇怪的律法是杀死律法的真凶）里，它们能够达成一致。

尼采的狂妄自大在《瞧，这个人》的标题下显露无遗；他同时以狄奥尼索斯和钉在十字架上的人作为自己的签名，这当然不是无关紧要之事。每当尼采短暂地觉得自己像一位神时，他就必须为此付出昂贵的代价，变成钉在十字架上的人。

自称自许的神其实是一位受害者。最终，在这里，唯有在这里，我们才发现尼采身上到处起作用的自我挫败的过程变得明显了。神与受害者之间的混淆是狂躁—抑郁之摇摆的最高点。从狄奥尼索斯对抗钉在十字架上的人，到狄奥尼索斯或钉在十字架上的人：在这一变换的过程中，在至高差异的瓦解中，我们体验到尼采思想的瓦解。

当然，对于历史学家或哲学家，这种混淆不过是疯狂而已。或者说纯粹是无稽之谈，无论悲惨的还是光荣的，依旧是无稽之谈。

事实上，神总是一个受害者，不论是在异教神学还是在基督教中。当疯狂之环逼近他时，为什么尼采会认识到这两者是同一的呢？一种毁灭了这么多虚假差异的同一性必定不只是无稽之谈，远不只是。随着尼采“权力意志”的时代渐近尾声，神与受害者的同一性指向了我们仍无法把握的诸多可能性，闻所未闻的可能性，真让人晕眩。

¹ 参见勒内·吉拉尔，《暴力与神圣》（*La Violence et le sacré*），Paris: Grasset, 1972。——原注

² 参见勒内·吉拉尔，《欺诈、欲望和小说》（*Deceit, Desire and the Novel*），Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976。——原注

³ 参见弗洛伊德的《陀思妥耶夫斯基与弑亲》（*Dostoevsky and Parricide*）。载于《陀思妥耶夫斯基：批评文集》（*Dostoevsky, A Collection of Critical Essays*），皮埃尔·韦勒克（Pierre Wellek）编，New Jersey: Prentice Hall, 1962, 98-111。——原注

⁴ 参见舍勒的《道德建构中的怨恨》（*Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*）一文。收入舍勒，《道德意识中的怨恨与羞感》，刘小枫译，北京：北京师范大学出版社，2016。——译注

^{5, 9} 参见尼采,《朝霞》,田立年译,上海:华东师范大学出版社,2007,435;54-55。——译注

^{6, 8} 参见瓦尔特·考夫曼,《尼采》(*Nietzsche*),Princeton:Meridian Books,1950,166;372。——原注

⁷ 参见尼采,《瞧,这个人:尼采自传》,黄敬甫、李柳明译,北京:团结出版社,2006,18。——译注

¹⁰ 参见尼采,《权力意志:重估一切价值的尝试》,张念东、凌素心译,北京:商务印书馆,1993,436,有改动。——译注



梵·高

荷兰画家文森特·梵·高（Vincent Van Gogh, 1853—1890）的疯狂始于1888年在阿尔勒期间。在同他一起生活了数月的朋友高更离开的前夜，梵·高割掉了自己的左耳，并因此被送到医院。当时的诊断说他患有“癫痫病”或“躁狂症”。次年出院后不久，由于居民请愿控诉，梵·高再次受到关押，后入住圣雷米的精神疗养院。1890年5月，梵·高出院后来到瓦兹河畔的奥维尔小镇。同年7月，梵·高因腹部受到枪击不治身亡。这次枪击事件往往被归于梵·高的自杀。

德国哲学家卡尔·雅斯贝尔斯（Karl Jaspers, 1883—1969）早年曾从事精神病学的研究，1922年出版的著作《斯特林堡与梵·高：一种病志分析的尝试》（*Strindberg und*

van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse) 分析了斯特林堡、梵·高、荷尔德林和斯威登堡的精神病变。《梵·高的作品与他对自身疾病的态度》一文选自该书论述“梵·高”的部分，标题为编者所加。

乔治·巴塔耶的《献祭的残损与梵·高的断耳》原题“*La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*”，发表于《档案》(*Documents*)，第8期，1930年，第10-20页。在1937年第1期的《活力》(*Verve*)上，巴塔耶还发表了另一篇题为“普罗米修斯梵·高”(Van Gogh Prométhée)的文章。

法国作家罗歇·拉波尔特(Roger Laporte, 1925—2001)的《文森特和梵·高》是其关于文学和艺术人物的批评写作中的一篇，原题“*Vincent et Van Gogh*”，发表于《批评》，第273期。后收入文集《传记主题的十五个变奏》(*Quinze variations sur un thème biographique*)。

安托南·阿尔托的名篇《梵·高，被社会自杀的人》原题“*Van Gogh le suicidé de la société*”，写于他1947年2月参观橘园美术馆的梵·高展览之后，同年交由K出版社发行，并配有七幅梵·高的画作。该文曾于1948年1月获圣伯夫奖。

梵·高的作品与他对自身疾病的态度

卡尔·雅斯贝尔斯 文

萧 易 译

梵·高的作品

如果我们希望将梵·高作品的时间顺序与他病情上相应特征的发展、其创作的密集度及其对自身艺术渴求的描述进行比对，从而来探究由精神失常带来的心性改变在何种程度上与他创作中的变化相契合，那么，我们会立即遇到一种技术层面的困难。我不曾知晓哪本著作能涵盖他的全部作品并一一罗列它们的创作日期。即便这样的著作存在，我们还须能直接接触到画家的原作。而即使两个先决条件都能满足，要作这样的分析也需要对全部美学术语的彻底掌握。而我并不具备这一能力。然而，请恕我斗胆，我仍将尝试在这个方向上略述一二。¹想要明确回答这一问题，必然要借助于艺术领域的知识。

首先，我将试着讨论艺术在梵·高的整个一生中所起的作用，以及无论是在他精神失常之前还是精神失常之时，艺术如何始终对他具有决定性的影响力。他的性格、行为、思想、存在与艺术创造力具有异乎寻常的一体性，必须作为一个复杂的整合体来看待。如果将他的艺术作品从中抽离出

来进行单独考量，更不用说如果只考察其中几件，是无法得出对这一艺术最本质含义的理解的。他创作的根基是他总体心性的一部分。如果单独来看，它们只会变成片纸只字的箴言。如果我们手头没有他的书信和各种对他生活的记录，如果我们只能看到单一的几幅图片和一两段文字，而没有涵盖他不同时期的完整记录，那情况就完全不同了。作品本身透露的信息远少于它们作为整体的一部分所传达出的内容。对这一观点的反对只是一种一味相信艺术作品本身独特性与完备性的美学偏见。或许可以说，梵·高没有任何一幅作品是绝对完美和完整的，除非是有人从最广义的艺术性或装饰性的角度来误读了它们。事实上，在艺术创作的世界里存在一种两极性：一类是那些圆熟完备的作品，每一件都自成一体，不会迫使人追问艺术家的生平和其他作品，这些作品的单纯之美能给人以脱离年代背景的审美享受；然而，西方艺术史上也一次次出现了另一类作品，它们表达的是一种人格，它们是答案的一个部分，是踩成一条轨迹的脚印之一，无论它们在何种程度上依然毫无疑问地保留了一件自我完备的作品的形态。在梵·高的画作中，我们看到后一种可能性被发挥到了极致。他的作品本身毫无疑问属于五百年来各种伟大艺术创作中的翘楚；而他的存在作为一个整体，却具有独一无二的杰出性。如果没有他的艺术创作，他不会那么令人瞩目；但同时，他的存在也特别地通过这种艺术得以清晰地表达出来。他的含蓄性，他高度的期望，他的现实主义，浸润着对宗教的虔诚，和他绝对的诚实——所有这些相互影响，交织在一起，给我们呈现出一个完整的梵·高。²得

益于他的宗教、道德与艺术冲动的一致性，他的作品就在这样的交织中诞生。大约在1877年，当他为自己的神学追求进行失败的古代语言学习之时，他对他的老师说：“……我所追求的是给凡尘俗世里那些不公命运的可怜受害者们带去平和安宁。”在他的一生中，我们不断看到类似的言辞。他希望通过他的艺术予人以慰藉。

现在，让我们试着用我们不甚齐全的手段来阐述一下梵·高作品所经历的变化。他1888年的全部作品都带有一种此前不曾如此强烈地出现过的色彩。相比之下，他此前的所有作品都显得温和平缓了。从1885年起，他的画一改此前中性的暗色调，开始出现了更丰富饱满的色彩；而在1886年，色彩的明亮和清晰程度达到了顶峰。然而从1888年开始，另一些特征开始出现，它们最终发展到极致时可被称为手法主义。与这些特征伴随而来的是一种对画作观赏者产生的奇特地令人激动的哲学效果，这种效果在1887年或更早的作品中还不常见。诚然，这种效果本质上非常主观，但很多观赏者都曾体验到。事实上，梵·高本来很想画耶稣、圣人和天使。但他却决定不这么做，因为画这些让他情绪过于激动了。相反，他选择了最平常的绘画对象。但在其中依然能发现他的宗教冲动，即便观赏者事先并不知晓他在书信中所写的这些绘画动机（我本人在第一次观赏梵·高作品时就经历了这样的体验，当时我并没有看过那些书信）。

他的所有作品都带有一种紧张的求索。观赏者被一幅画推入下一幅，卷进这一永不停歇的挣扎的旋涡之中。他的画不像是作品，倒更像是为正式绘画作准备的草稿，不是一个

个已完成的整体，而是一段段分析与合成。确实，尽管这位艺术家常有陷入哲学沉思的倾向，但由于对他来说，一切都是感官上真实存在的、触手可感的，因而他的每一件作品一方面既是他所渴求的那种完美的一个碎片，另一方面又是一种完美本身；而这种完美在其达到巅峰之时，会让观赏者一时之间忘记了那风暴般的挣扎。仔细研究过几幅作品后就会无法忽视那种未完成、半成品之感——就好像是另一件东西之前的匆匆设计。

若是想要从梵·高的绘画理念中分析出一丝一缕明确的东西，必须始终记得，一切说到底都只是整体的一个元素。每一个论点如果单一起来看、视之为独立的个体，都可能是荒诞的。例如，在这些画中有一种技法十分明显，从1888年开始愈发频繁并成为主导：将透视平面简化为由简略笔触构成的规则却硕大的几何形状。值得注意的不仅是笔触和半圆形的运用，还有卷曲的图案、螺旋形（让人联想到阿拉伯数字6或3的形状）、弯角和尖角。同一个形状在一大片区域内不断重复，并同时伴随着形状的改变。笔触开始多变起来，不仅有平行的线条，有的还向外发散或是曲线排列。这种使用笔触来组成形状的方法本身就给画面注入了一种怪诞的兴奋感。风景中的大地像是活了一般，到处都有波浪起起伏伏，树木像是火焰，所有事物都扭曲着，像是遭受着折磨，天空闪烁摇曳。

色彩完全被点燃。他成功了，通过神秘复杂的组合产生了无人能想到的耀眼而强烈的效果。他不画阴影，不知道空气的效果，只画线性透视的深度。一切都是感官层面的真实

存在；正午炫目的太阳是他的特长。但这一切最奇特的一点就是，如此真实的现实景象竟产生了一种奇幻的效果。他对现实有一种强烈渴求，因而使他不敢进行基于纯粹想象的绘画或是描绘神话主题——无论他多么倾向于这么做。他只想画当下的现实；而反过来他把这种现实设想为一个神话；通过对现实的强调，他先验地看到了它的本质。但观赏者从来不会感觉他刻意要把这种先验性作为自己的专长。它只是不言而喻的明显存在，而他把努力都放在了抓住一切现实和掌握技法之上——他与自然毫无间隙地生活在一起，总是从中寻求绘画对象。一如他书信中所体现的，他对于奇人异事没有兴趣，他不想寻求感官刺激，而只想要自然的、必要的和可理解的东西；他认为自己的画总有哪里不完美。他有一次还写到，他的真正理想是画半色调作品，他其实已经把很多醉心于梵·高画作的人心目中对感官刺激的理解相对化了。

在我看来，他在最后几个月里的画作，比起早先活跃且更清晰的用色，色彩反而更加耀眼夺目。虽然他从来都没在意过错误的透视或绘画上的失误，但这些问题最终还是无可避免地愈加频繁。扭曲的烟囱、歪斜的墙壁、变形的人脸看起来并不像是刻意为之，而像是偶然的失误。他内心的嘈杂喧嚣似乎让他渐渐失去了自我控制力。手法主义的笔触和曲线变得粗糙起来，绘画的方式更趋狂野。我记得有两幅奥维尔小镇的画作可以佐证这一论述，一幅是麦田，一幅是几栋房屋。我们也许可以说，梵·高在最后阶段处于一种过渡状态——一如荷尔德林在1805年之后的诗歌中所表现出的那样——而他便在这过渡期间结束了自己的生命。

现在让我们来总结一下我们对于梵·高作品与其精神失常之间联系的观点：他绘画上的发展期在1888年初结束。这恰好与他精神失常的起点吻合。对我们和这个时代产生最深远影响的作品正是来自1888至1890年。他在此期间创作的绘画数量超过了之前的全部作品。这是一段激烈而又充满巨大喜悦的动荡时期，不过始终都在自我约束之中。但他最后数周的最后几幅作品多少给人一种混乱的印象。他似乎正在接近一个新时期的开端。色彩变得更为猛烈。它们不再刺目耀眼或充满内在张力，但带上了一种野性。我们能觉察到，感觉的细腻性，甚至是自我约束力，都极有可能行将崩溃。而1888至1890年的作品充斥着一种紧张与兴奋，就好像所有的世界问题和人生问题都想要被表达出来。这个时期的艺术作品给我们的感觉是哲学的，虽然画家创作时不太可能有意识地想表达什么人生哲理，甚至也不可能在事后阐述、回想或表达什么哲理。我们在此看到的是挣扎、惊奇、爱、对运动的表达。艺术性的视角只是一个媒介，虽然创造性的技法丰富了它的内涵。我们看到的是最为原始的动因，而不是有意为之的效果。他所画出的并不是他所学之物，而是他在精神日益衰败的时期真切的体验。我们可以将其与荷尔德林相比：就好像一根琴弦，猛力一拨便爆发出巨响。

与这一类人截然相反的则是以歌德为极致的另一种人：这种人格从来没有完全陷入到自己的创造之中。它们永远只是背景。荷尔德林的后期诗歌、梵·高的画、克尔凯郭尔的哲学，对于一个似乎无所不能的歌德来说是陌生的。那个进行创造的人将会殒灭。并非他所创造之物，或创造工作本

身，或过度的工作让他殒灭，而是他的体验和主观感受——也许只是因为功能性的改变或精神状态的崩溃——在促使他不断进行表达的同时，成为了一个通往毁灭的过程。精神分裂症本身并不具备创造性。因为只有少数精神分裂患者展现出了创造力。这样的人格和这样的才华一直都存在，但它们一直并无害处。然而对于这种人格而言，（从因果关系角度来说）精神分裂症恰是打开深渊的先决条件。

人们也许会反驳说——如荷尔德林一样——梵·高艺术作品中发生的无可否认的变化，完全可以基于原本的精神目的得以解释而无须涉及精神失常的讨论，尽管他确实罹患了精神失常。如果我们考虑到梵·高是在1888年春第一次直接接触到法国南部的斑斓色彩，那么这种反驳就显得更有理了。后述的这一论据确实是不争的事实，但我必须指出，如果说精神失常的开始与我们见证到的那种全新风格的飞速发展成型，只是“纯属巧合”地发生在同一时间，那也太牵强了！我们必须谨慎避免在这两种方向的任何一种上行之过远。如果没有梵·高将近十年的艺术苦修与终其一生为生存而作的奋斗所积累而来的严肃认真的艺术能力，即使在精神分裂症的作用下也不可能会有任何创造产生。而且，精神分裂症也并没有带来什么全然一新的东西，但可以说，它会在已有的不同力量之间找到一个折衷点。精神分裂症帮助他从原本的目的中创造出了没有精神失常就无法作出的东西。但倘若我们现在想要论证绘画风格的改变和精神失常的发展之间存在一种紧密而根本的联系——因为鉴于已有的事实，与此相反的论点几乎就是自相矛盾——那么，我们就要比此前

所作的观察更为仔细地审视这两条时间“弧线”的契合性了。

梵·高的作品并没有确定出一个精准的创作时间顺序，而且极有可能这样的顺序永远都无法给出；考虑到创作时间需要精确到月份的必要性，这一缺失给我们造成了极大的困难。有关作品由来的数据总是仅仅确定到年份，有时甚至是一段长至两年的模糊范围。我时常发现，现有的出版物中对作品日期的确定也是草率为之，并无充分依据。熟悉梵·高生平与书信的人可以通过绘画的对象来确定一部分作品的日期——因为书信会提及他在某段时间固定居住在某个特定地点（例如，以此可以判定某幅南部风景绘画或是布拉班特的风景绘画的创作时间）——还有直接在书信中提到的那些作品。然而，对于这些信件我们也不知晓准确的日期；虽然若是将其合理地分类，可以提供比绘画更精准一些的信息。

如果我们从已经确定的点出发，例如1885与1886年的布拉班特草稿，1887年在巴黎所作的一系列静物画，在阿尔勒的绘画，尤其是其中在桑泰斯-马里耶的作品（1888年夏），1889年在疯人院庭院里所画的作品和其他一些作品，以及在奥维尔的绘画（1890年5月至7月），我们不难发现其风格的变化。我们不妨把这一历程假想成一条巨大的弧线，它自动地将几乎每一幅画定位在一个已知的地点上。我将冒昧地尝试把这样一组假设中的时间列表按其风格特点划分为如下时期：

1.1886年及更早。质量较好的自然主义草稿，后期带有印

象派风格。所有作品都是快速画成的。没有出现线条化。

2.贯通一气的色彩发展。至为精致的静物画与花卉。与之后相比，所有作品都很宁静。

3.1887年下半年至1888年初夏。色彩发展的延续。至美的花卉作品。精神分裂的逐步开始。他的作品中还没有表现出来。“过渡”时期。开始出现“概念化”的线条拆分，尤其是风景画，从整体来看仍然给人以宁静的印象（例如，阿尔勒附近带有“蓝色手推车”的水彩与油画）。越来越明显的抽象手法，似乎意在表现绘画对象的本质。无比丰富的花卉，然而也许并非意图展现园艺学上可辨识的品种特征，而是在一片草地或花园生机勃勃的运动中表现出各种可能的植物形态。观赏者并不会想要追问某一具体对象是什么品种，但感觉中似乎已然直接看到现实最深层的含义。

4.1888年夏。先前已出现的紧张感如今在每幅画中都能看到。然而这种巨大的内在紧张却是由一种熟练的自信所表达，最广阔而明亮的意识借助自律与形式驯服了一种激越而迫在眉睫的感受。这一巅峰水平是在极短的时间内迅速达到的。具体例证包括桑泰斯-马里耶的村庄小巷或是阿尔勒咖啡馆的画作。

5.1888年末至1889年。1888年12月一次猛烈的突然病发带来了精神分裂症病程中决定性的一步。笔触线条的组合进一步占据主要地位。紧张感仍然在控制之内，但已不再表现为自由的有生命力的组合。取而代之的是，作品变得更加规整，进一步表现出手法主义，不过仍然是在这个词褒义的那一层面上（例如，为数众多的、带有无比丰厚的运动感的柏

树画)。具象的个体、单一的对象概念越来越多地消失在一种总体的笔触运动中。

6.从1889年开始并在1890年变得更为强烈：贫困的迹象，以及极端情绪波动带来的不安全感。较低水平的大量冲动作画，不再具有丰富的创造力而趋于单调。大地和山川看起来像是横冲直撞的柔软泥团；一切具体的事物都消失了：一座山也可能是一个蚁丘。画家不再关注具体的轮廓。只有大片大片的笔触而没有可分辨的生命，除了在狂躁影响下的绘画外，只有无穷无尽没有特点的形狀。先前所有的运动都是建立在一个主动构建的秩序结构基础上，而现在这样的结构越来越少。画面质量变低，细节看起来更像是偶然为之。有时猛烈的冲动会变成画布上杂乱无章的涂抹。没有意义的劲头，没有表达的绝望和颤抖。不再有新的“概念的形成”。

毫无疑问，这一时间上的变化并非顺着一条平滑的弧线发展。并不是所有质量较低的画作都来自1890年，而即便是1890年也有高质量的产出。但我认为，如果无法证实以上时间顺序的假设，那么相对而言，一幅单一画作可能所属的时间范围的长短就没有太大的重要性。要证实这一假设，我还缺少梵·高全部作品的完整副本，更不用说原作了。很可惜的一点是，我的感受比我能用文字表达的更为强烈——因此，我自认为我的论述仍有欠缺，我缺少在艺术领域的专业训练——另一方面，只因缺少足够的相关素材而不能将一项如此重要的研究彻底完成，实在是一大憾事。

梵·高对自身疾病的态度

最后，我们不得不提及梵·高身上一个十分不同寻常的现象：他对自身疾病的自主态度。

在他较短的病发期间，态度无从谈起。在这些时段里梵·高总是陷入困惑和幻觉带来的妄想。但此时无病症的间隔期仍占主导地位，而这些间隔期总是充满了他对自己状况和命运不间断的审视。在1890年2月，他说：“无论如何，对真实的执着追寻也许是战胜这个始终困扰我的疾病的一种方法。”从一开始，他就一直抱持着这种渴求：看清现实，坚守真实的愿望，并获取不受幻觉干扰的思想。这也是他自己的艺术创作所持有的哲学态度的基本特点之一。“让我们聊以慰藉的是不受无法避免的悲伤干扰而看清现代生活的能力。”对于梵·高来说，这并不是空洞的老成持重。我们知道，他一直满怀着宗教的热忱，而他的艺术创作则让他“感知到了永恒”。但此处他拒绝使用任何超自然力量的直接象征符号。与其他精神分裂症患者不同，他会思索他突然发病时的所见所感中宗教上的“迷信”成分，排斥它们，并且不让它们对他产生任何进一步的影响。他将如此巨大的力量和无以形容的笃信（或者说，生命哲学）倾注到他对真实的质朴之爱中，倾注到世间最简单的东西的组成里。

现在让我们来研究一下他的批判性态度。在1889年1月，他第一次病发后，他立即想要详细地告知他的亲人们，以让他们不要过于担心。他当时自然还不可能知道自己到底哪里出了问题。他对于可能的病因作出了各种各样的推断，并总是进行诊断性的反思。当然，这些推断和反思也是常常变化的。

1月初时，他说道：“我希望这只是一个艺术家的疯狂念头，加上大量失血导致的高烧。”他认为自己“还没疯”并仍然抱有“一切好的希望”。1月28日，他总结道：“我很清楚地知道如果折了一条胳膊或是一条腿都是能治好的，但我不知道如果一个人伤了自己的头脑思想是否还能治。”“自然，我们每个人都有一点自己的艺术疯狂，但我也不能否认我已经病人膏肓。”（1月末。）他又重复道：“这次恢复把我彻底震惊了。”“我可以告诉你，我说的话还会带着一点之前的纷乱。但你不用对此惊讶，因为在塔拉斯孔这片奇妙的土地上人人都有点儿疯狂。”他推测道：“如果一个人曾经得过了病，那他就不会再得第二次。在这一点上来说，健康和疾病就好比青春和暮年。”“这里的每个人都在受病痛折磨，无论是发烧还是精神上的妄想或是疯癫。人们互相理解，就像同一个家庭的成员。”他保留着可能不会再犯病的希望。他说：“据我的判断，我并没有真疯。”然后：“事实的真相是，我们所有人或早或晚总有一天都会染上疾病。你知道，当然，如果我能够选择，我肯定不会选择疯病。但只要得过一次病，就不会再得了。”“这就像大多数别的病一样……当然，我完全能感受到自己生病了，心理上和身体上都是……我在内心深处能感到这是如何在很长一段时间里发展起来的，我也知道旁人会更早地看出我精神涣散的症状，他们比我自己更能观察到我的变化；而我，一度坚信自己是正常的——当然，实际并不是。”

他十分有见地地讨论自己的状况和治疗方法：“要是哪一天，我的情况继续恶化，我就不得不遵照医生的指示，而

我不会抗拒……我有理由相信我应当以尽可能的耐心应对我的命运，永远怀有康复的希望。”1889年3月，当梵·高因为其他居民的不安和抱怨而再次、却是不必要地被送进医院时，他表现得非常就事论事，希望悄悄地把事情解决，并给他的弟弟写信说，目前他还没失去理智，他弟弟也还不用采取什么行动。“如果我没有克制住我的屈辱感，我肯定会当场被当成疯子。”他对于自己会不会再度狂躁不太有把握。

“我有点害怕，如果我从这里出去自由了，如果我被人欺负或侮辱，我可能没法时刻控制住自己。”这段时间他还没有写信给匆匆离去的高更。“在我完全恢复正常前，我不太愿意写信给他。”

1889年5月，梵·高住进了圣雷米的精神病院。在这里，他第一次见到精神病人。这对他产生了极大影响。他认为住院对他是有好处的。“首先，因为我亲眼看到了失去理智的人是如何生活的，也在这个动物园一样的地方见到了各种各样的疯人，我不再有那种隐约的恐惧了，不再害怕这个疾病。渐渐地我能看待疯狂就像看待任何其他疾病一样了。”“我发现其他人在发病时也会听见奇怪的声响或是看到周遭的世界发生了改变。这减少了我刚刚发病时产生的那种震惊感……当一个人真的理解了这个病的实质，他就能更好地应对它了。”在他注意到的其他病人身上，他又有了类似的发现。他充满好感地描述着那个机构里的生活，说着那里的病人如何互相帮助。

与此同时，梵·高也清楚地意识到他自己身上发生的变化。“我一定是害了很重的躁狂症才落入这步田地！”“我

不知道具体怎么回事，但是我的脑子一定哪里损坏了。”但他对于自己不再发病又重拾信心：“像我现在这样小心，应该不太会复发了，我希望我不要再发病了。”然而，当他最终还是再次病发之后，他马上绝望了。“我看不到任何继续鼓起勇气的可能性，也看不到保持希望的理由……我亲爱的弟弟，我这次复发是在一个雷雨天，当时我正在野外画画。”此后很快：“我也许有些夸张了，因为我很苦恼，也因为这个病让我心情很差，但是，我还是有点害怕。”

9月，他对于自己疾病的态度又发生了一些奇特的转变：

“在发病期间我因为害怕而变得胆小，表现得很不合理地像个懦夫。也许是这种精神上的懦弱限制了我跟其他病人的关系，因为我害怕复发，而我此前完全不抱康复的希望。我试着好起来，就像一个试图自杀的人因为水太冷而匆忙奔回岸边。”接着：“我相信，如果一个人能勇敢地放弃他的自我和自己的意志，而完全生死由命，那么他就能康复。可是我做不到。我想要画画。我想要处在人和物之中，被所有那些与我们忙碌生活相关的东西所包围。”

10月的某一天他写下关于疯病的苦恼：“我相信佩隆先生（精神病院的院长）说我并不是真疯的说法是对的，因为我的思维完全正常，有时还很清晰，是的，比以往更清晰。但我发病的时候很可怕。我对周遭发生的一切都完全丧失了概念；但这又让我立即进入工作状态，使我严肃地对待起这一切，就像暗中潜伏的危险迫使一个矿工疾速地工作。”接下来的冬天，搬去北方、在巴黎附近住下的计划开始成形。他希望在那里他的病症能有所缓解。“但是，我们不能忘

记，一个破罐子就是破了。”这个计划并没有很快进行。首先就是他自己还有顾虑：“病发起来很糟心，我是否应该冒着发病的风险来到你和其他人身边，这是个问题。”应当记得，偶然的发病是无法避免的。“但如果真的发生了，我总归还能去疯人院，或者去社区监狱，那里有一间牢房专门关精神错乱的人。”“最好是能自由地生活，除非是有医生监护。跟医生相熟非常重要，不然我发病起来可能会落入警察的手里，然后他们会强制送我去疯人院。”

从1889年5月到当年的冬天，他对疯人院的态度又发生了显著改变。即便是在阿尔勒，他也害怕回到自己的工作室。他在医院里感到自己或多或少受到保护，但他还是想作画。如果人们决定要干脆把他关起来而没有作画的机会，那他情愿去法国外籍军团服役。他很认真地考虑了这个可能性。5月，在阿尔勒，他写道：“在医院这里，我的生活要遵守一些规定，我的内心获得了平静。”在圣雷米：“我在这里比在外面更满意我的工作。如果我在这里多住一阵，我就会习惯规律的生活，我的人生也会更井然有序；我不会轻易被激怒。这是一个优点；此外，我也没有在外面重新开始的勇气。”——随着时间推移，梵·高改变了他的想法：“再住几个月，我就会变成一个白痴，变成弱智，那还是来点改变比较好。”“这里的生活，由于本身的单调加上我和这些整天无所事事的可怜人之间的联系，很让人疲劳和衰弱。”梵·高也希望能发生一些对他的情况有所帮助的改变：“我现在完全相信我去了北方能很快好起来，至少好一阵子；也许过一年之后又会走下坡路，但应该不会马上发生。”“虽

然我不敢贸然评价这里的病人接受的治疗手段，但我已经注意到，我最后的一丝理智和工作的能力都受到了威胁，这就够了。”

1980年5月，梵·高开始搬往奥维尔。他一开始还满怀希望。“我会一直觉得是南方造成了我的这个病。”但这很快就变了。“我尽我所能地理智行事，但我无法向你隐瞒，我可能没法保证自己一直处在足够好的健康状况下了。如果我旧病复发，请原谅我。我依然全心全意地热爱生活和艺术……但我们还是不要说这些了。我只是想说，我完全不知道事情将怎样发展。”此后很快：“我现在只能说，我们所有人都需要冷静。我感觉我好像已经油尽灯枯了。事情看起来就是这样。我感觉这就是我的命；我认了。它不会再变了……未来看起来一片灰暗，我对此一点也不高兴。”此后不久，梵·高就结束了自己的生命。

毫无疑问梵·高是罹患了一种精神疾病。问题只是在于，究竟是哪种病。它要怎样才能诊断出来？治疗梵·高的医生们给出的诊断是癫痫，但我看不出其中的合理性，因为他并没有出现过癫痫发作的抽搐症状或是癫痫导致的愚钝。唯一还具有可讨论性的就只有精神分裂症和麻痹性痴呆这两种可能性了。我们不能确定无疑地排除麻痹性痴呆的可能性。梵·高的一生中似乎有多次让他感染梅毒的机会。麻痹性痴呆只能通过身体的症状来确诊。而我们并不知晓他任何的身体症状。与此有关的唯一线索是在梵·高最后的一些画作中出现了一定程度的控制力缺乏，以及梵·高自己描述的，他的手部有些不

受控制。然而，在两年如此激烈而频繁的精神失常发作下他依然保持着绝对的批判性和自制力，这已经几乎不可能是麻痹性痴呆了；而对于精神分裂症来说，虽然这种情况也属少见，但却是有可能的。就我个人看来，似乎精神分裂症最有可能。精神病学的学科自觉要求我们对再小的不确定性都要留意，而这正是对梵·高的诊断相较于荷尔德林或斯特林堡的特殊之处。由于梵·高的自杀，我们失去了对他生平发展进行跟踪的可能，而这本可以在即便缺少医学报告的情况下提供让我们得以确诊的信息。

¹ 以下论述主要是基于我在1912年科隆展览上所作的笔记，当时展出了108幅作品，但展览并不包含任何系统性的考量，或对任何作品进行文学性的运用。科隆展览的目录仅仅列出了作品的创作年份，对于同年作品的创作时间顺序并没有作任何说明。我十分怀疑精准的时间顺序是否真的可能得以确定。——原注（译按：科隆展览是指1912年“西德艺术家与艺术爱好者分离运动联盟”在科隆举办的一次国际性的艺术展，展品皆为早期现代艺术家的作品，包括梵·高、塞尚、高更、毕加索等，其中梵·高的作品尤多〔一说125幅〕。该展览在当时现代艺术仍然没有得到广泛认可的欧洲产生了轰动性的效应，对现代艺术的发展与传播产生了里程碑式的影响。）

² 奥斯卡·哈根（Oskar Hagen）为梵·高绘画作品集所作的导言对此有很好的论述，该作品集由马雷斯协会（Marées-Gesellschaft）编辑出版。——原注。

献祭的残损与梵·高的断耳

乔治·巴塔耶 文

尉光吉 译

《医学心理学年鉴》（*Annales médico-psychologiques*）¹ 记录了病人加斯东·F（“30岁，刺绣设计师，于1924年1月25日被送往圣安东尼医院……”）的如下事实：

12月11日上午，他走在梅尼蒙当大道上，到了拉雪兹公墓的时候，他盯着太阳，并从阳光的照射中收到了扯下手指的命令；他毫不犹豫，并且没有感到丝毫疼痛地，把左手食指放到了牙齿当中，先后扯掉了皮肤、屈肌腱和伸肌腱，还有指骨关节处的韧带；接着，他用右手拧动被撕开的左手食指的末端，把它完全地扯下。他试图躲避几个警察，但他们最终成功地制服了他，把他送往医院……

年轻的自残者，除了刺绣设计师的工作外，空闲的时候还是一位画家。他的画作揭示了一些关于自残倾向的细节，但我们知道他读过米尔博（Mirbeau）的艺术批评。他的焦虑也把他引向了诸如印度神秘主义和尼采哲学这样的主题。

在自残前的日子里，他喝了几杯罗姆酒或白兰地。他仍然怀疑自己受到了梵·高传记的影响，他在梵·高的传记中读到，梵·高曾在发狂期间内，割下自己的耳朵并把它送给

妓院里的一位女子。12月11日，当他沿着梅尼蒙当大道行走的时候，他“要求太阳给出建议。其脑海中出现了一个念头，他便盯着太阳对自己进行催眠，猜想太阳的回答是肯定的”。从而，他似乎得到了批准。“懒人啊，做点什么，摆脱现状吧，”太阳似乎通过思想的传递，这么跟他说的。“有过自杀的念头后，”他补充道，“咬掉一根手指似乎并不难。我告诉自己：我总能做到。”

加斯东·F受到了梵·高影响的事实仅仅是出于回想的缘故才值得一提。一旦一个决定随着扯掉一根手指所必需的暴力而得以实现，它就完全地摆脱了之前可能存在的字面的暗示；牙齿不得不如此唐突地实施的命令必定表现为一种无人能够抵制的要求。进而，两个画家姿态的一致性，在双方独立选择的同一种外部的力量介入牙齿或剃刀之活动的时刻，恢复了其古怪的自由：没有什么梵·高的传记能够诱使拉雪兹墓地的自残者荒谬地诉诸太阳令人眩目的光芒，为的是实施一场人们必定尖叫着不敢直视的献祭……

要确定梵·高的生活在多大程度上受到了他同太阳保持的惊人关系的支配，还是相对容易的，但这个问题还没有被人提过。“断耳之人”所画的太阳足够出名，也足够异常地让众人惊慌失措；它们只有被视作画家人格（或者，就像某些人说的，画家病疾）的表达，才是可理解的。²其中绝大多数是在梵·高残损（1888年圣诞夜）之后画下的。然而，这种迷恋在巴黎时期（1886—1888年）所作的两幅草图（《梵·高作品集》，1374、1375年）中出现了。³阿勒斯时

期以三幅《播种者》（《作品集》，422，1888年6月；450、451，1888年8月）为代表，但这三幅画展示的还只是落日。只有到了1889年，当画家住在圣雷米的精神病院，即在他残损之后，太阳才“带着全部的荣耀”出现（《作品集》，617，1889年6月；628，1889年9月；710、713、720、729、736、737——都没有确切的日期）。这一时期的通信表明，对太阳的迷恋已经抵达了最终的顶点。正是在这一时期，他在一封致弟弟的信中使用了“带着全部荣耀的太阳”这样的表述，并且他很有可能从窗口凝视这个令人眩目的球体（过去，某些医生把这视为无法治愈的疯狂的征兆）。从离开圣雷米（1890年1月）到他自杀（1890年6月），太阳几乎从他的画作中完全消失了。

但为了表明梵·高之迷恋的重要性的发展，我们有必要把太阳和向日葵联系起来。向日葵的巨大圆盘，饰着一圈短小的花瓣，让人想起了它在整个白天不停地追随并注视的太阳的圆盘。这种花同样因太阳的名字而众所周知；它在绘画史上和梵·高的名字相联系，梵·高曾提到，他有些许的向日葵（正如伯尔尼“有”熊，罗马“有”母狼）。早在巴黎时期，梵·高就已经描绘了一朵被孤立在这狭小的花园里，茎干高高挺起的向日葵；如果绝大多数的向日葵花瓶是在1888年8月的阿勒斯画下的，那么，至少有两幅画可以追溯至巴黎时期；我们也知道，高更，他在1888年12月的危机时期和梵·高生活在一起，刚刚完成了一幅关于梵·高在画向日葵的肖像画。很有可能这一时期的梵·高正在创作8月的一幅画的变体（跟随高更的例子，他从记忆当中作画，就像他经常

做的那样)。当画家幻想的加剧不时地导致向日葵干枯和死亡的表象时(《作品集》, 452、453), 向日葵和最痛苦的折磨之间的紧密联系就变得最具表现力了。似乎还没有人画过枯萎的向日葵, 而梵·高自己把其他所有的向日葵都画得很鲜活。

这条把太阳—星辰、太阳—花朵和梵·高统一起来的双重纽带可以被进一步地还原为一个正常的心理学主题, 其中, 星辰和枯萎的花朵对立, 正如自我的理想型和自我的真实型对立。这似乎就是在主题的不同变奏当中相当有规律地出现的东西。

当梵·高在一封致弟弟的信中谈论他所喜欢的一幅画时, 他表达了一个愿望, 即把这幅画置于两个向日葵花瓶之间, 正如把时钟置于两个枝形烛台之间一样。我们可以把画家本人视为向日葵烛台的不可抗拒的化身, 他的帽子连着一个燃烛的桂冠, 而他就顶着这光环, 在阿勒斯(1889年1月或2月)的夜晚, 就像他自己说的, 借着描绘乡村夜景的理由, 走到门外。这顶不可思议的火光之帽的脆弱无疑表达了梵·高每每受到一个炽热焦点的影响时努力寻求的紊乱。例如, 他再现了高更的空椅子上放着一个烛台……

画家的一封注明1888年12月的致弟弟的信(《致弟弟的信》[*Brieven aan zijn Broeder*], 第563封), 第一次提到了“高更的扶椅, 在夜光下是红绿色的, 墙和地板也是红绿色的, 椅子上放着两本小说和一支蜡烛……”。梵·高在写于1890年1月17日的第二封信(《致弟弟的信》, 第571封)中补充道:“我想让德汉看看我自己的习作, 画的是一根点燃

的蜡烛和两本小书（一本黄色的，另一本粉红色的）放在一张空椅上（其实是高更的扶椅）。一张尺寸三十的红绿色画布。我今天一直在画其剩下的内容，我自己的空椅子，一张放着烟斗和烟草袋的白色松木椅子。（这是《作品集》中的第498幅画作。）和别的习作一样，在这两件习作中，我试图用明亮的颜色来表现一种光的效果……”

这两幅画，就其作于梵·高残损时期而言，是格外重要的。我们只需看着画作的复制品就可以明白，它们再现的不只是一张扶椅或椅子，而是两位画家的男性面貌。

由于缺乏信息，我们很难用完美的确定性来阐释这些画作，但我们不得不注意到一种同高更的优越性所形成的对照：一根未点燃的烟斗（一个行将熄灭的令人窒息的灶台）对立于一支点亮了的蜡烛，一只廉价艳俗的烟草袋（一个干燥、僵化的实体）对立于两本亮色封皮的书。这些不同之处愈发承载着恼人的元素，因为它们对应于那样的一个时期：梵·高对其朋友的仇恨感是如此地极端，以至于两人最终决裂，但针对高更的仇恨只是一种内心煎熬的最苦涩的形式之一，并且其主旨也正在梵·高的一切精神活动中逐渐地现形。高更为自己的朋友，也就是梵·高，扮演了一个承担其最崇高之抱负的理想自我的角色，甚至到了为自己招来最疯狂之后果的地步：充满仇恨和绝望的羞辱，及其令人不安的对应物，一个实施羞辱的人对另一个遭受羞辱的人的密切认同。甚至这个理想的形象也在自身内部承担着某种畸形的东西，并与之形成了令人恼怒的对比：蜡烛并没有坚实地附着在扶椅上，它的位置是不安的，甚至晃动的；荣耀的太阳

无疑对立于凋谢的向日葵，但不论这朵向日葵多么地死气沉沉，它还是一个太阳，而太阳在某种意义上是有害的、病态的：“它是硫磺色的，”画家本人两次用法语写道。

《高更的扶椅》（*Fauteuil de Gauguin*）中对立元素的等同还在一个新的关系体系中描绘了主题的回归：相比于点亮的煤气灯，可怜的蜡烛扮演着死气沉沉的烟斗相对于蜡烛的同样令人羞耻的角色；打开的煤气灯只是稍稍地强化了一种断裂，而这一断裂在根本上标志着梵·高支离破碎的（并且不受拘束的）人格元素所具有的不可化约的异质性（*hétérogénéité*）。

这个画家（他将自己先后等同于脆弱的蜡烛，以及时而鲜活、时而凋谢的向日葵）和一个理想事物——太阳就是其最耀眼的形式——之间的关系，类似于人们曾经和他们的神灵——至少是那些令人昏迷的神灵——保持的关系；残损（*mutilation*）通常是作为献祭（*sacrifice*）介入到这些关系当中：它再现了人们完美地效仿一个理想对象的欲望，而在神话学中，理想的对象往往被描述为一位撕开并扯出自己器官的太阳神。

通过这种方式，我们的主题和加斯东·F的残损联系起来，而残损的意义还可以通过第三个例子得到强调：一个“火人”命令一位妇女扯下自己的耳朵献给他。

一个三十四岁的女人，受到其雇主的引诱并怀孕，产下了一个婴儿，但婴儿出生不久便夭折了。经历了这样的厄运后，女人患上了一种受迫害妄想症，并伴有无法控制的身体运动

和宗教幻觉。她被安置于一家精神病院。一天清晨，一名看守人员发现她正扯出自己的右眼：左眼的眼球已经被完全地摘掉了，空荡荡的眼窝中只剩下结膜碎屑和细胞组织，还有脂肪组织；右边则是非常明显的眼球突出……当人们询问她这么做的动机时，病人宣称自己听到了上帝的声音，并在一段时间后看到了一个火人：“把你的耳朵给我，劈开你的脑袋，”幻象告诉她。在用脑袋撞墙后，她试图扯掉双耳，随后决定挖出自己的眼睛。最初的努力带来了极端的痛苦，但声音迫使她克服痛苦，而她没有放弃。她声称自己在那一刻失去了意识，无法解释她如何成功地完全扯出自己的左眼……⁴

这个病例格外有意义的地方在于，由于缺少一个锐利的工具，它用眼睛取代了耳朵，从相对不重要的部分（例如一根手指或一只耳朵）的残损，走向了俄狄浦斯式的摘除，换言之，走向了最恐怖的献祭形式。

但同精神紊乱相联系的态度（即便它们可以被视为一种特殊的精神疾病的征兆）⁵如何可能被自发地指定为一种和献祭一样定义清晰且具有普遍人性的真正的社会机能和社会建制的充分表达？当解释被视为一种缺乏任何科学说明的直接联系时，这样的解释就无论如何不能被质疑。甚至在古代，癫狂者据说也是以这种方式来指示自身的残损：阿莱泰乌斯（Arétée）⁶写到，他看见病人出于宗教精神而扯下自己的手臂，以向要求这种献祭的神灵表示忠诚。但同样引人注意的是，在我们的时代，随着献祭习俗的彻底没落，献祭一词的意义，就它暗示了一种由内在体验（*expérience intérieure*）所

揭示的冲动而言⁷，仍然和一种牺牲精神的观念尽可能紧密地联系在一起，而这种牺牲精神最荒谬、最可怕的例子，就是疯子的自残。

的确，献祭领域的这个错乱的部分，这唯一一个可以为我们所通达，以致从属于我们自己的病态心理学的部分，无法和它的对应物，即人和动物的宗教献祭，简单地对立起来：对立甚至存在于宗教实践的內部，宗教实践本身就让经典的献祭面对着最多样、最疯狂的自残形式。在这方面，伊斯兰教派的血腥狂欢⁸以最富戏剧性、最具意味的形式出现于当下的时代：参与者集体地步入宗教狂乱的地步，以可怕的生食献祭结束，并进行直接或间接的残损，用棍棒或斧子相互劈砍头部，朝他们自己挥剑，或挖出眼珠。在诸如器官摘除的例子中，不论人们已经习得的技能发挥了怎样的作用，把自己或自己的某些东西从自己身上抛出依旧是一种在某些情况下只能以死亡告终的心理或生理机制。此外，狂热分子举行的庆典，只是重新实施了库柏勒（Cybèle）祭司们的胆汁传授仪式，有时是在同一个地区：他们被一种暴怒的痉挛征服，狂乱三天三夜，进行狂野的跳跃和舞蹈，挥动武器和杯子，无情地相互击打，并在一种不可思议的狂喜中，利用一把剃刀、一个贝壳或一块石头，实现自身生殖力的献祭。⁹

割礼仪式，在绝大多数的情况下，并不终结于这种狂乱的场景；它代表了对身体的某一部分实施宗教净除的一种不那么例外的形式；即便病人自己并不行动，这个仪式仍然可被视为一种集体的自残。我们知道它在世界的各个地方得到了或多或少的实践：以色列人，穆斯林，还有一大批亚洲、

大洋洲和美洲的土著民族。¹⁰它偶尔伴有真实的酷刑并导致死亡，例如，在非洲南部的贝专纳人中间。¹¹当然，任何类似的、难以用理性来说明的实践都产生了不计其数的解释：最著名的解释，它把一种卫生学的欲望归于发展这一新方法的原始人，早已遭到摒弃；另一方面，把这种残损表述为献祭的解释，即便其一般化的方式颇成问题，也正得到诸多实证例子的无可置疑的支持。¹²

另外，不论割礼有什么样的献祭性质，它必须首先被视为一种成年礼，因此，它必须被纳入相同环境下实施的其他残损。¹³尤其是在新几内亚和澳大利亚的某些地方，拔牙取代了割礼。¹⁴个体同质性（*homogénéité*）的断裂，以及忍着暴怒和痛苦，将自我的一部分排斥到自身外部的做法：这些似乎和赎罪，和哀悼，或进入成人社会的那些仪式所公然唤起的放荡，取得了有规律的联系。

不像割礼那么流传广泛，切除一根手指的实践更不为人所知；手指切除的每一个例子都被不同的作者迅速忽略了，他们往往满足于用只言片语指出残损的惯常仪式。¹⁵手指的切除相当频繁地关系到死亡以及随之而来的绝望的显露；但在印度，我们发现，对女人而言，它和一个孩子的出生相关，而在汤加群岛，疾病扮演了相同的角色。在黑脚印第安人中间，手指在一场安抚仪式中被献给晨星。在斐济群岛，安抚仪式甚至可以针对一个活人：当一个族人严重地冒犯了他的首领后，他会割下自己的小指并把它放在一块挖空的竹子里献给首领，以请求原谅。¹⁶令人惊奇的是，这种残损的形式可以在世界的绝大多数地方找到：澳大利亚、新几内亚、汤加

和斐济群岛；巴拉圭、巴西、北美东北海岸；非洲恩加米的俾格米人、霍屯督人、布希曼人。在希腊，一座乡村坟墓上方放置的一根石头做的手指表明，早在公元2世纪，这样的习俗或许并不总被人忽视。“当你从梅格洛波利斯前往迈锡尼时，”鲍桑尼亚（Pausanias）写道，

在大约七斯塔德（古希腊长度单位）的路程后，道路的左边伫立着女神的一处圣所。他们自己，还有圣所的周边地区，称女神为玛尼亚（Manics，意即“疯狂”）。依我看，这是欧墨尼得斯（复仇女神）的一个别名；事实上，他们说，正是在这里，疯狂击倒了俄瑞斯忒斯，作为他杀死母亲的惩罚。离圣所不远的地方有一座不太大的土坟，上面放着一根石头做的手指；土坟的名字其实叫手指之墓。据说，在这里，俄瑞斯忒斯失去了理智，并咬掉了自己的一根手指。紧挨着此处的，是另一处名叫阿赛（Acé，意即“救济”）的女神圣所，因为俄瑞斯忒斯的疯狂在那里被治好了。这也是欧墨尼得斯的一处圣所。据说，当这些女神准备让俄瑞斯忒斯丧失心智的时候，她们就对他显现为黑色的；但当俄瑞斯忒斯咬掉了手指后，她们又再次变白，而俄瑞斯忒斯马上恢复了理智。¹⁷

手指切除的古怪实践似乎在澳大利亚这样古老的地区异常频繁，那里的人们并不知道献祭一词的古典意义。而新石器时代就存在着不可忽视的相同仪式，这个事实无疑更加值得我们注意：在洞穴里，通过把手按到墙壁上并在手的周围涂抹颜料而形成的手掌图案中，有一个或几个手指不见了。¹⁸所以，在现时代的疯癫者中间出现的类似实践，看上去不仅

具有普遍的人性，而且十分地原始；疯狂不过是去除了正常状况下一种冲动的完成所遭遇的种种阻碍，而那种冲动，和进食的相反冲动，一样地基本。¹⁹

虽然自我主义支配了对食物和财富的挪占，但促使一个人在某些情形下不是部分地，而是整个地献出自己（换言之，毁灭自己），并走向血淋淋的死亡的那一运动，只能根据其不可抗拒的、险恶的本质，被比作一道道闪电的炫目火光，它将最具毁灭性的风暴变成喜悦的迷狂。在共同献祭的仪式形态中，一头动物总可以取代祭品：一种懦弱的姿态。只有一个可怜的、替代的祭品，根据于贝尔和莫斯的说法，

“穿越危险的献祭地带，死在那里，实际上，它去那边就是为了死。祭主则得到保护。”²⁰对“一切自私的算计”，对一切储存的摆脱，无论如何仍处于这些逃避之努力的极限，而梦魇般的造物，例如神灵，则担负起了彻底完成普通人乐于梦想之事的使命：“献祭自己的神灵，无可挽回地将自己给了出去，”于贝尔和莫斯写道。²¹“这时候所有的媒介都消失了。同时充当祭主的神灵，又是祭品，甚至有时候还充当助祭人。在普通献祭中出现的所有的不同成分，在这里进入彼此并混杂在一起。但是这种混杂只是对神话的，即理念的存在而言，才有可能。”于贝尔和莫斯在这里忽略了他们本可以从自残的情形中汲取的“神灵献祭”的例子——而且只有通过自残，献祭才丧失了其纯粹表演的特点。

事实上，没有理由把梵·高的耳朵或加斯东·F的手指，同普罗米修斯的肝脏分开。如果我们接受一种解释，把供给之鹰（希腊人的普罗米修斯之鹰 [*aetos prometheus*]）和那

个从太阳轮中盗火的神祇等同起来，那么，对肝脏的撕扯就呈现了一个和“神灵献祭”的各种传说相一致的主题。²²角色通常是由一个神灵的人性形式和他的动物化身所分担；有时是人牺牲动物，有时是动物牺牲人，但每一次都是一个自残的情形，因为动物和人只构成一个唯一的存在。然而，在古人眼里同太阳相混淆的鹰-神（aigle-dieu），那只在全部的造物当中能够唯一地凝视着“带着全部荣耀的太阳”并沉思的鹰，那个寻求宇宙之火的伊卡洛斯式的存在，不过是一个自残者，一个梵·高，一个加斯东·F。他从神话的谵妄中汲取的全部财富，仅限于肝脏的难以置信的呕吐，后者被神灵张开的肚子所不断地吞下又不断地吐出。

如果我们遵循这些联系，那么，出于不同的目的——例如，安抚或赎罪——而使用的献祭机制，就可以被视为次要的东西，而我们将仅仅保留基本的事实，也就是，个人的根本变异（*altération*），它可以不定地相连于集体生活中突然出现的其他任何变异：例如，一位亲属的死亡，入会，新丰收的耗费……这样一个行动将以如下的事实为特征：它有权力释放异质的元素并打破个体惯常的同质性，正如呕吐对立于它的反面，也就是食物的共同吞咽。从其本质的方面看，献祭只能被当作一种排斥：对一个人或一个群体已经挪占的东西的排斥。²³因为从人体循环里排斥出去的一切都以一种完全恼人的方式发生了改变，在运作的终点介入的神圣事物——陷于血池当中的祭品，被切断的手指或耳朵，被扯出的眼睛——明显和呕吐出来的食物没有什么不同。厌恶只是麻木的形式之一，它源于一种恐怖的爆发，一种吞噬一切的力量

的倾吐。献祭者是自由的——他自由地沉迷于一种类似的倾吐，在和祭品不断合而为一的过程中，他自由地吐出其自身的存在，正如吐出自身的一个片段或一头公牛，换言之，自由地把他自己，像一个胆囊或一个艾萨瓦（aïssaouah）²⁴一样，抛到自身之外。

但人们仍然可以怀疑，那些伴随着尖叫和击鼓，撕扯并残损自己的最狂暴者如何滥用这种非凡的自由到了和梵·高一样的地步：他把自己被切断的耳朵放在了一个对文明社会构成最大冒犯的位置。通过这种方式，他令人敬佩地显示了一种爱：这种爱拒绝考虑一切，并且，在某种意义上，它唾弃所有那些接受了众所周知的、高尚的官方生活理念的人。或许，献祭的实践已经从世上消失，因为它无法充分地承载这种仇恨和恶心的元素，而没有这样的元素，它在我们眼里便只是奴役。然而，装在信封里送出的恐怖的耳朵，在解脱的仪式荒谬地流产之处，鲁莽地留下了魔法阵。随之一一起留下的，还有阿布德拉的阿那克萨尔科斯（Anaxarque d'Abdère）的舌头，它被咬断并血淋淋地吐在了暴君尼科克勒翁（Nicocréon）的脸上，以及吐在德米洛斯（Demylos）脸上的爱利亚的芝诺（Zénon d'Élée）的舌头……这两位哲学家都遭受残暴的酷刑，第一位被碾得粉碎但仍活在石臼当中。²⁵

¹ 参见H. 克洛德（H. Claude）、A. 波雷尔（A. Borel）、G. 罗班（G. Robin），《精神错乱状态下的一位自残启示者》（Une automutilation révélatrice d'un état schizomaniac），载于《医学心理学年鉴》（*Annales médico-psychologiques*），1924，I，331-339。当我向波雷尔医生表明我尝试在太阳迷恋和梵·高的自残之间

建立的联系时，他亲自向我透露了这个病例。所以，这份报道并非这一关联的出发点，而是对此关联之兴趣的确证。——原注

² 关于梵·高的疾病，参见雅斯贝尔斯（Jaspers），《斯特林堡与梵·高》（*Strindberg und Van Gogh*）；W. 里泽（W. Riese），《论梵·高风格的转变》（*Ueber den Stilwandel bei Vincent Van Gogh*，载于《神经病学和精神病学综观杂志》[*Zeitschrift für die Gesamte Neurologie und Psychiatrie*]，1925）和《病中的梵·高》（*Vincent Van Gogh in der Krankheit*，1926）；V. 杜瓦托（V. Doiteau）、E. 勒鲁瓦（E. Leroy），《梵·高的疯狂》（*La Folie de Vincent Van Gogh*，1928）。这些不同作者的评论相互矛盾、没有定论。本文未对他们加以考虑，文本考虑的是一种只从疾病中提取其放纵特点的心理学特质。——原注

³ 参见J. -B. 德·拉·法耶（J. -B. de la Faille），《梵·高作品集》（*L'œuvre de Vincent Van Gogh*），1928。——原注

⁴ 参见伊德勒（Ideler），《普通心理学杂志》（*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*），第27卷。转引自洛尔蒂瓦（Lorthiois），《论自残、残损与自杀的怪异行为》（*De l'automutilation, Mutilation et suicides étranges*），Paris, 1909, 94；同时收录的还有其他十一个自愿摘取器官的案例。洛尔蒂瓦的作品对频繁得惊人的自残现象进行了概述。许多精神病人都把他们的残损和一种宗教谵妄或罪恶感联系起来。——原注

⁵ 这是夏尔·布隆代尔（Charles Blondel）清晰表述的观点，参见《论自残者》（*Les Automutilateurs*），Paris, 1906。我想人们无法证明他是错误的。——原注

⁶ 公元1世纪的希腊名医，《论慢性病和急性病的起因、症状和治疗》（*De morborum diuturnorum et acutorum causis, signis et curatione*）的作者。此外，蒙田《散文》（*Essais*）第四章在报道一个自残的病例时也自发地用到了献祭的词汇：一位绅士为恋爱的冒险而禁欲，表现得像傻子一样，“他弄残自己，并把他情欲大发时不服从自己的那个器官送给了情妇，作为一个血淋淋的祭品，来补偿他相信自己曾对她做出的冒犯”。——原注

⁷ 这里说的不是献祭一词的通俗的引申意义，而不如说是与之无意识地保持联系的种种事实。——原注

⁸ 参见J. 埃尔贝（J. Herber），《哈马丹与竺吉伊》（*Les Hamadan et les Djoughiyyin*），Hesperis, 1923, 217-236，它给出了一份有关全部教派的作品参考目

录；亦参见E. 马斯克雷（E. Masquerey）的《非洲记忆与幻见》（*Souvenirs et visions d'Afrique*）对一种以一个人的死亡而告终的艾萨瓦庆典的非凡说明。——原注

⁹ 参见C. 韦莱（C. Vellay），《阿多尼·塔姆兹的崇拜与节日》（*Le Culte et les fêtes d'Adonis Thammouz*），Paris, 1905。——原注

¹⁰ 古埃及人同样实施割礼；参见E. M. 勒布（E. M. Leeb）的《血祭情结》（*The Blood Sacrifice Complex*, 1923）中的参考目录和分布图（《美国人类学协会学报》[*Memoirs of the American Anthropological Association*]，30）。——原注

¹¹ 参见J. 布朗（J. Brown），《贝克瓦纳部落的割礼仪式》（*Circumcision Rites of the Becwanas Tribes*），载于《大不列颠和爱尔兰皇家人类学协会杂志》（*Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*），1928。——原注

¹² 参见亨利·于贝尔（Henri Hubert）、马塞尔·莫斯（Marcel Mauss），《宗教史文集》（*Mélanges d'histoire des religions*），1909，125-126。（译按：巴塔耶指的是这本选集中的《献祭的性质与功能》[*Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*]一文，中译参见《巫术的一般理论·献祭的性质与功能》，杨渝东、梁永佳、赵丙祥译，桂林：广西师范大学出版社，2007，241-242。）勒布（同前）陈述了这一问题并援引了若干作品，给出了一个献祭的解释。——原注

¹³ 请尤其参见卡斯滕（Karsten），《南美印第安文明》（*The Civilisation of South American Indians*, London），1926。——原注

¹⁴ 关于惊恐的儿童在割礼、拔牙和阉割之间自发地建立起来的联系，参见弗洛伊德，《图腾与禁忌》（*Totem et Tabou*）法文版，410，注释1（译按：中译参见《图腾与禁忌》，赵立玮译，上海：上海人民出版社，2005，182，注释1）。——原注

¹⁵ 参见勒布的参考目录，同前，39-40。——原注

¹⁶ 参见H. 哈勒（H. Hale），《美国探险远征》（*U. S. Exploring Expedition*），1846，66。——原注

¹⁷ 参见鲍桑尼亚，《希腊志》（*Description de La Grèce*），克拉维耶（Clavier）译，第8卷，第34章。——原注

¹⁸ 参见吕凯（Luquet），《远古人的艺术与宗教》（*L'Art et la religion des hommes fossiles*），Paris, 1926, 222。其中，手指被折叠起来的观点以一种不太令人信服的方式得到了论证。——原注

¹⁹ 在生食和俄罗斯忒亚吃掉自己手指的例子中，两种冲动同时产生了，但在两个

情形中，正常消耗的食物变得令人厌恶，这完全改变了挪占（appropriation）的意义。——原注

²⁰ 参见于贝尔、莫斯，《宗教史文集》，同前，125（译按：中译参见《巫术的一般理论·献祭的性质与功能》，同前，241）。——原注

²¹ 参见于贝尔、莫斯，《宗教史文集》，同前，127（译按：中译参见《巫术的一般理论·献祭的性质与功能》，同前，243）。当然，于贝尔和莫斯的文章的整体论证明显不同于这里的概述；无论如何，本文过于草率地呈现的一种阐释的努力参考了这部著作。这里还有必要说明，弗洛伊德在《图腾与禁忌》中提到了罗伯森·史密斯（Robertson Smith）的《闪米特宗教》（*Religion of the Semites*），并忽视了于贝尔和莫斯的异议。——原注

²² 参见S. 雷纳克（S. Reinach），《普罗米修斯之鹰》（*Aetos Prometheus*），载于《祭仪、神话和宗教》（*Cultes, mythes, et religions*），III, 1911, 68-91。我在这里引用了普罗米修斯的例子，由于它和梵·高及加斯东·F的格外引人注目的联系，我没有考虑这一解释的假想性质。除了普罗米修斯，神灵的献祭还有许多的例子。——原注

²³ 在原始民族中，与这样的事实相对应的冲动，是完全社会的；而在当下的社会里，发挥社会作用的，似乎是饥饿。——原注

²⁴ 艾萨瓦是15世纪由穆罕默德·本·艾萨（Mohamed ben Aissa）于摩洛哥的梅克内斯创立的苏菲教团，其某些仪式要求一边自残一边舞蹈。此处的艾萨瓦应特指艾萨瓦教团的成员。——译注

²⁵ 阿那克萨尔科斯的事迹参见第欧根尼·拉尔修的《名哲言行录》第九卷第十章：当尼科克勒翁把阿那克萨尔科斯抓起来，扔进石臼，让人用铁杵把他捣死时，阿那克萨尔科斯说：“把阿那克萨尔科斯的皮囊捣碎吧！但你无法捣烂阿那克萨尔科斯本人。”当尼科克勒翁下令将他的舌头割去时，据说他自己咬断了舌头，并吐向尼科克勒翁。（《名哲言行录》，徐开来、溥林译，桂林：广西师范大学出版社，2010，925）芝诺的事迹参见普鲁塔克的《答复科洛底》：芝诺曾尝试谋杀暴君德米洛斯，“在被捕以后，拷问之际竟然咬断自己的舌头，吐向暴君的面孔。”（普鲁塔克，《道德论丛》〔四〕，席代岳译，长春：吉林出版集团有限责任公司，2015，2025-2026）——译注

文森特和梵·高

罗歇·拉波尔特 文
寿利雅 译

梵·高……星夜之火下

饱受煎熬的灵魂。

——保罗·克利，《日记》

“在我们的文化里，天才式的疯癫往往有着一副迷人面孔，它偏离常轨、炽烈、灼人……病态的天才是因为疯癫才变得卓越，抑或是才总有三分疯？……作品将救他于水火，还是相反，病症会早晚置他于死地？”¹ 玛尔泰·罗贝尔（Marthe Robert）用这句“天才和他的分身”，为她的梵·高研究开场。让我们暂且接受这种提问方式，以便进入讨论：我们假设读者对梵·高的病史了如指掌，即使不然，也至少知道其中几个最重要的时间段：即从梵·高1888年12月24日在阿尔勒的病发，直到十九个月后的1890年7月27日，他在瓦兹河畔奥维尔，将一颗子弹射入自己的胸膛。

首先应当感谢对梵·高“古怪病症”的种种最为著名的阐释，使得我们径直进入玛尔泰·罗贝尔的讨论成为可能。随着时间推移，病症被冠以癫痫、躁郁症、嗜酒症、全身不遂、精神分裂症等各种名号²，但没有一个诊断可以完全立住脚。玛尔泰·罗贝尔详细介绍了下列几篇最常被引用的论

文：法国的癫痫理论，和英美方面，尤其是以雅斯贝尔斯为首的精神分裂症（schizophrénie）理论，两者相互叫板，却都无力反驳对立观点。“主张癫痫的一方认为，梵·高具备间歇性发作的记忆丧失、崩溃等癫痫症状，每次都由酗酒触发”³，但与诊断不符的是，癫痫“不存在实质性危机”。“倾向精神分裂症的一方认为（患者）存在妄想、自杀和杀人冲动”⁴，但忽略了梵·高的主要症状：自闭症（autisme）。特别是病人没有表现出下面这个雅斯贝尔斯坚持但被玛尔泰·罗贝尔否决的症候：画作的进化，它将逐步导向形式的消解。我们并不认为梵·高在奥维尔的七十天里所作的七十幅画作水平相当（稍后详述），但只要看他最后的作品《麦田上的乌鸦》，就足以让我们心怀感激地认同玛尔泰·罗贝尔的观点：“没有比把它们放在这里更合适的了，绘画在这里达到了巅峰：它听命于自身内在的秩序，仿佛是他拿自己最至高无上的健康所作的献祭。”⁵

让我们继续跟随玛尔泰·罗贝尔的思路，但这次要回到她用她自称的精神分析法——因为是以“精神生活和隐秘的原动力的深层连续性”⁶为作用机制——所作的阐释。作为“适用于解码无意识（l'inconscient）的技术”，与深思熟虑后的言谈相比，精神分析更关注最初的语词，因为婴儿期的生活经历将自始至终支配着“有关本能的可怕游戏、欲望、信仰以及最具想象的创造活动”，而最初的语词最完好地“保留了这股决定性力量”。⁷玛尔泰·罗贝尔首先指出，梵·高在画作上用“文森特”（Vincent）署名，也就是在指称“他眼中仍作为孩子的自己”，这个孩子恰好从弟弟提奥

身上找到了父亲的影子，因为梵·高“从他那里接受了所有生存必需的救济——照顾、保护、爱和金钱，而切切实实地成了一个孩子”。⁸

心理学家透过这层与父亲的关系，尤其是从高更热衷于扮演的角色里，找到了“潜在的同性恋的证据，这潜意识引发强烈负罪感，后者也是无意识的，却对心理健康更为有害”⁹。我们并不惊讶于玛尔泰·罗贝尔会从这个假设出发，谈到“画家卑微、被动的矮小椅子和高更的布尔乔亚气质浓厚的、引发对不在场主人的男子气概和威仪联想的大扶手椅”¹⁰的强烈对比。更不出人意料的是，玛尔泰·罗贝尔在著名的“割耳”桥段里看到阉割的象征（或借喻），梵·高以此作为对自己拿剃刀威胁高更——这个让他既爱又恨的“父亲”——的惩罚。玛尔泰·罗贝尔还指出，在梵·高的画里，太阳从来不仅仅是太阳，它是一位古代神祇、耶稣的化身，与现实里的神父梵·高密不可分。所以她得出以下结论，也不无道理：“梵·高临摹伦勃朗的《拉撒路的复活》时……保留了原作的全部人物——除了耶稣。他用一轮巨日取而代之。”¹¹

尚未逾越的童年、潜在的同性恋，以及非常新颖的第三点——关系到长久以来我们对梵·高自杀的解读——玛尔泰·罗贝尔在这里依据的，是贝拉·格伦伯格（Bela Grunberger）医生未发行的著作《忧郁者的自杀》（*Le suicide du mélancolique*）。与主流解读不同，作者认为，梵·高的自杀并不是他的苦难、孤独和疯狂的无法逃脱的结局，“恰恰相反，这是他以无尽、永恒和绝对的自恋（narcissisme），

对抗囿于天性并臣服于一去不返之时间的肉身自我所获的凯旋”¹²。格伦伯格医生认为，自杀从外部看来，像是一场“指向自我摧毁的阴郁和可悲的塌方，而在（忧郁症患者）内心深处，却截然相反，自杀往往披着某种荣耀的外衣”¹³。玛尔泰·罗贝尔把梵·高的自恋形容成“无度的（*démesuré*）”¹⁴，确实，他为自己当了三十三次模特，我们也由此认为，自画像往往要比其他肖像画高级很多。梵·高的自恋因而不光是“赋予个体心灵初始内容和初始行为的独特实例（*instance*）”，更是——至少在忧郁症患者那里——所有最终行为的主宰者：自杀只需简单一击，便能否定或抹除所有创伤、挫折、失败及不幸，让自恋本身，这一“派生出所有失落伊甸园神话的绝对联合与永恒之体验”¹⁵，脱离死亡的险境。以我们有限的认知，并不能确定梵·高创作《麦田上的乌鸦》和朝自己胸口稍上方处开枪（三十六个小时之后，他才死去）之间到底隔了多久：画是前一天还是当天——即那个致命的7月27日礼拜天早晨——所作？我们已无从知晓，但即使玛尔泰·罗贝尔并未明说，我们还是希望以不背离她想法的方式，阐述以下假设：与对立地看待《麦田上的乌鸦》和自杀相去甚远的是，应把后一幕理解成前者的圆满终结：曾确信发病不过是间歇性的梵·高，应该是提前发现了自己再也无法承受正在迫近并且无疑将重新来临的疯狂，于是选择在紧接着到达绘画巅峰的那一刻，结束自己的生命。因为他无法在克服疯症的同时，让自己天才永驻；而天才可以且只能在“传世名作”完成的那一刻被证明。文森特选择杀死疯子梵·高，却也把自恋的原身逼成了疯子，因

为这是针对另一个、针对那个分身和恶者的谋杀，也是他作为帮凶，将自己置于死地的最极致的阉割。

我们并不否认玛尔泰·罗贝尔这段心理分析的意义，但即便（下文将会提到）被她处理天才与疯子问题的方式说动，我们还是必须首先指出，其他同样自称心理分析的解读，运用相同的事实论证了完全不同的观点，或者印证了其他事实。与玛尔泰·罗贝尔将文森特的童年经历视作主宰梵·高所有遭遇的不变根源不同，夏尔·莫隆（Charles Mauron）早在他一篇颇值得一读的小短文里（参阅1959年8月第8期的《拱门》[*L'Arc*]杂志），就表现出对梵·高生活，对无法轻视的诸如大事纪之类的东西的特别关注，因为我们有可能在某些对梵·高产生严重伤害的事件和某些关键的发病时间点，挖掘出他本人并未察觉、却与事件存在深度关联的联动：尤具说服力的例子是1888年12月24日的第一次发病，提奥正是在同一天订的婚。“看来，”夏尔·莫隆写道，“我们多少可以把订婚、婚期的临近、婚礼、告知怀孕、产期临近和孩子的降生，跟病情的推进联系起来。”¹⁶我们无法在这里仅靠寥寥细节，细究夏尔·莫隆的全部论证过程，不过可以将他的理论简要概括如下：不存在文森特和提奥·梵·高，只有文森特-提奥·梵·高。这种共生关系的维系，有赖于文森特和提奥兄弟两个人的心理健康。不要忘了，文森特死后，绝望的提奥就发了疯，必须被隔离看护，并在不到六个月后的1891年1月21日离世。然而，提奥自己没有意识到，他的存在有多仰仗文森特的存亡，而文森特对他的生命，又有着怎样的依赖。有什么比想要结婚生子更正常

的呢？提奥·梵·高当然没有对哥哥收回援手的想法，但文森特这个焦虑和不讲理的“孩子”不明白，或者至少在他的潜意识里，并没有同样明确地领会这一点，这就是为什么对方的每一次懈怠，都会在梵·高那里引发一场相应的精神危机。顺着夏尔·莫隆的思路，梵·高的自杀应该用以下方式解读：侄子的降生，让文森特心烦意乱，他也许把自己当作私生子，因此唯一可以做的，就是消失。面对梵·高兄弟的这双重悲剧命运，面对我们一无所知的他俩间的致命关联，我们扼腕慨叹，也不禁联想：如果重拾玛尔泰·罗贝尔的某个假设，我们是不是要惋惜——这不是讽刺——提奥和文森特最终没能结成乱伦的同性眷侣，并以这种方式，圆满地实现共生。那样的话，两人的精神错乱是不是一样可以避免？如果依据夏尔·莫隆论文中的观点，答案是肯定的，但请允许我们对此存疑：至少在文森特的问题上，一旦研究涉及画家的童年经历和成年后的个人生活史，仅以传记为依据得出的所有关于疯癫的解释，都是可疑的。

在探讨玛尔泰·罗贝尔的论文之前，我们认为有必要先在不可解读的层层迷雾中，拷问梵·高自己对所遭遇之不幸的看法，观察他如何应对悲苦并接纳与病痛相伴而至的种种特质。第一次发病始于1888年12月24日，它给生活带来重创，也在梵·高的通信里留下印记：第一次发病相当短促，被他认为无关痛痒。1889年1月1日，梵·高给提奥写了信，至7日，他已经回到画室，重新开始画画：他没有认出1889年1月的那两幅著名的自画像——《叼烟斗的男人》，和在

我们看来更让人印象深刻的《割掉了耳朵的男人》。因此，梵·高完全有理由，在一月以后给友人科宁（Köning）的信里这样写：“我作为画家的平衡感半点都没有丢。”¹⁷

由此看来，梵·高的病症和莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel）等人的情况没有任何可比性：后者患有韦尔尼克失语症（Wernicke aphasia），既不能作曲，也不能演奏（哪怕是他自己的作品）和创作；相反，梵·高从未失去这些能力，即使失去了，也只是暂时的。可是，如果这些“暂时”定期降临，一来就持续几个星期，甚至几个月，我们谈起这所谓的“暂时”，又怎能不胆战心惊？圣诞节的那次发病，实际上并不是个例：大约每三个月，都有新病情袭来，持续时间有长有短。梵·高带着恐惧，回想那些“可怕的焦虑”¹⁸，然而疯症从未长久驻留：相反每次病魔褪去，他总满心欢喜且不乏惊讶地发现：“我对自己说，精神病并不妨碍我像什么都没发生过那样画画。”¹⁹从“真正的疯子自始至终都是疯子”这个角度看，梵·高完全有理由宣称：“以我有限的认知，我不是一个严格意义上的疯子。”²⁰因为即使在最恶劣的情况下，他的病状也没有无限期延续。

在发病间歇期，梵·高神志清晰，自认没那么疯癫。他通信的字里行间，都印证着这种极端的清醒；反映在画作上，创作能力也未见损伤。这是精神分裂症²¹还是梵·高病症的特质，我们无从知晓，但从今往后，一条严酷的法则将梵·高的生活掰成两半：即精神错乱和意志清醒时期交替出现。这残酷的清醒让他不加掩饰地直面自己的疯狂。1889年5月，他这样写道：“如果我能完全忘我创作，就好了，可我

一直被（那个我）纠缠不休。”²²“我一边拼尽全力纠结创作，一边对自己说，如果我赢了，那会是对付这病最好的避雷针。”²³创作将不单是对抗疯癫的主要庇护所，创作本身，而不是药物，也将成为梵·高痊愈的唯一指望：“全力以赴投身其中，这大概是最好的办法……画着画着，我就把自己治好了。”²⁴即便是在自杀之前，梵·高短暂地屈服于这个他无法再用自己仅有的创作力量驯服的病魔，他仍在期待创作能对病症有效——哪怕只从中看出一线逃生的曙光也好。他在1889年1月用同样的心情写道：“上一年，病在各种时候复发，但那时也正因为创作，正常状态才一点一点回来了……创作让我还保留了一点理智，好让我有朝一日走出来。”²⁵当创作不仅是抵御疯狂的庇护所，更是抗击疯狂的庇护所时，就不该抛弃绘画，而是相反，更努力地创作：“我像中邪了一样辛勤耕耘，创作时有一种前所未有的无声愤怒。我相信这对我痊愈会有帮助。”（1889年9月的信）²⁶没有确定的发病时间，所以必须比它更快行动，严酷法则下的角色更迭可能在半夜发生，径直把梵·高击倒：“准确地说我没有疯，因为间歇期里，我的思路绝对正常，甚至比以前更清醒。但发作的时候很可怕，我完全失去了意识。可这促使我更严肃地工作，就像常年身处危险的矿工，逼着自己赶紧干完他手里的活。”²⁷正是这样，文森特的创作变得更加深刻、顽强、开阔：“我可怜的病逼着我用无声的愤怒创作——非常缓慢——但日以继夜——大概这就是秘密所在——长时间地、缓慢地创作。”²⁸

永远远离疯癫这个幽灵——画家寄托在创作中的这巨大

的、狂热的期许，最终如愿以偿了吗？来读一读1889年8月的这封信，画线的句子是梵·高标出的：“连续好些天，我彻底精神失常，就像在阿尔勒时那样……糟透了。新病发作，把我困在麦田里；刮了一天的风，我正打算作画。”²⁹1889年12月，相同的期望，一样的失望：“在一片完美的宁静里，我画了好多画，你不久就能看到。突然，没来由地，我又失去了理智。”³⁰他希望用创作战胜病魔，不再成为理智和非理智之间可怕拉锯战的玩物，但事与愿违，撕裂又开始了：有这么两个世界，一个是白昼，另一个是复发时让人无法忍受的黑夜。梵·高在1890年4月写道：“好了，我几乎或者完全对自己绝望了……原来画得不错，最后那幅有花枝的画——你会见到的，这大概是我画得最耐心最好的一幅，下笔的时候很平静，坚定地用了更大的笔触。可第二天蹩脚得跟毛坯一样。这种事真是不可思议。”³¹“精神病”（schize）没让梵·高变得“抽象”，它不但使他和世界拉远了距离，也离间了文森特和梵·高；它在文森特和梵·高的结合体上划出一道豁口，并将他撕成两半，分崩离析又不可分割。因为文森特，这个天才画家，直到这不可忍受的双重生命被终结的那一刻，也绝不愿被疯子梵·高捆住手脚、套上锁链。

文森特在且只在不疯的时候作画：那个在炭火上打滚，因为吞下铅管颜料差点毒死自己的精神错乱的梵·高，要不是同样怪诞和悲惨，就和画家没有半点关系。这个画家和那个疯子间，既没有共通之处，也没有什么关联：“有作品的地方，”米歇尔·福柯强调说，“就没有疯狂。”³²疯子本身不可能既是作品的创造者又成为绘画的主题，这也是为什

么，即使天才如文森特，在病发精确地遮蔽了天才和理智时，也无法给疯子梵·高画像。然而，文森特却在1889年12月这样写道：“是不是能从我的个别画里明显看出这是个疯子画的？”³³文森特的一些画作，确实有可能是疯子梵·高存在过的见证：1889年9月的两幅自画像就是例子，尤其是收藏在奥斯陆国家美术馆的那一幅。³⁴画中人面容悲凄，萎靡不振，目光呆滞，此时，发病的冲击已经过去，至少前者已被混沌代替，文森特的手才能画出这幅自画像。一些人觉得这幅画微不足道，但难道不更应该把它形容成不可忍受的？文森特的手还没完全恢复精准，但没有任何一幅自画像能比这幅更精准地揭示出悲剧：文森特和梵·高之间“不可弥合”的鸿沟在这里变得微乎其微；画作的背景处理确实仓促草率，但颜料近乎不成形的线条，不正从最近处诉说着文森特·梵·高的不幸吗？

作品因为创作形式的不连续性，躲过了疯狂的侵袭：基于这适于作画的白昼期体验，文森特期望着能通过创作将梵·高治愈。但希望持续破灭，使他必须反复对此进行确认：“一大批画家成了不折不扣的疯子，不夸张地说，这生活让人变得特别抽象。”³⁵文森特不但觉得“绘画让人变得抽象，疏离”³⁶，而且怀疑绘画创作是使人发疯的元凶：“由于持续的脑部劳动，艺术家的想法会变得有些夸张和古怪。”³⁷这个假设是否能改写玛尔泰·罗贝尔的提问方式呢？“病态的天才是因为发疯才成了天才，还是说天才全是疯子？”玛尔泰·罗贝尔在论文开头这么自问自答：梵·高不是因为发疯才成了天才，而是不管有多才华横溢，他都是个疯子。诚

然，但这种提问方式是否排除了一种可能的关联？这种关联与病人因为疯癫所以成了天才的看法相去甚远，我们就不能说，难道不是才华横溢让他成了疯子，至少他的疯狂和创作有关？这种解释不能被完全排除，至少在梵·高这里不能。在他写于1890年7月29日，即他去世当天，人们从他身上找到的最后那封信里，我们读到了这句几乎算是绝笔的话：“好了，属于我自己的作品，我在上面倾注了生命，在上面，我的理性失掉了一半的光芒。”³⁸我们并不是说文森特对梵·高的看法最为公允，但就像受了工伤的工人应该质问这份工作和工作条件一样，画家不也应该首先质问他的工作的危险性吗？我们不应该光凭疯狂使文森特和梵·高分裂这个原因，就满足于区分“有哪部分是疯的，又有哪部分没有疯”——我们不该仅仅止步于这样的说法，因为正是疯癫本身使清醒的文森特和疯子梵·高分离；而应该自问：难道清醒本身就不会遮蔽掉其他更隐秘和更危险的暗夜？所以在梵·高的问题上，我们提出了和蒙田在塔索（Tasse）问题上相似的疑问：难道不是“清醒使他盲目”吗？难道“不正因为他在修炼性灵方面天赋异禀，才使得他既无修炼又失去性灵吗”³⁹？

我们当然可以像亨利·加斯多（Henry Gastaut）医生那样，坚信如果换成现在，就可以通过用电子脑造影仪辨识出梵·高脑部因病变引发的癫痫病灶；也可以设想一旦病灶消除，梵·高的疯症便可痊愈，随之消失无踪的，还有与焦虑和疯癫遥相呼应的这个有关绘画的悲剧。啊，来得多晚的好消息！我们不想随意嘲讽，但仍想请大家认真考虑下面这个

相反的假设：即使精神健康，童年没有阴影，过着幸福的生活，进行单一艺术创作的艺术家，仍有变疯的可能，或至少觉察得到来自疯癫的威胁。请仔细考虑这个假设，不仅因为这个假设与梵·高有关，是文森特以“兄弟”的视角看到的梵·高，而且因为我们知道——我们知道吗？——梵·高的例子并不只是个例：千万别忘了，还有奈瓦尔、荷尔德林、尼采、阿尔托，以及另外一些人。说到“艺术性创造”，涉及绘画的部分并不太多，就像马拉美1869年1月7日在给亨利·卡萨利斯（Henry Cazalis）的信里说的那样：“我觉察到了由单一写作引发的让人非常担忧的症状。”我们可以走得更远，援引另一位智者在这个问题上的观点，而暂且不提雅克·拉康在行文中深感惋惜的那份人们所缺乏的敬畏之心：

“如果说——感谢上帝——皮内尔（Pinel）的工作使我们能够更人道地对待普通的疯子，我们还是要承认，这并没有令我们对更高风险的疯狂的尊重增加一分。”⁴⁰

很少有艺术家像梵·高那样频繁地以工人或农民的劳动作为参照——这不只是出于谦逊——来谈论自己的创作：

“我自己觉得，我比农民卑微得多。说到底，我在画布上耕耘，就如同他们在地里劳作。”⁴¹但就工作难度来说，艺术家倒不比农民卑微：“到了收获时节，我的活并不比要全靠自己来完成收割的农民简单到哪里去。”⁴²为了说明绘画创作的困难，我们引用1888年6月同一封信中的多处段落，请注意文森特笔下多次提到了“计算”这个词：“要知道我不停地进行着复杂的计算，这才能快速产出一幅又一幅迅速画完、但已经预先计算很久的作品……创作和枯燥的计算，以及那

些让精神极度紧绷的时刻，就如同演员上台扮演一个有难度的角色，在短短半个小时里，要同时想着成千上万件事。”至于将这份“平衡红橙黄绿蓝紫六个基本色的脑力劳动”付诸画布的过程，我们可以引用梵·高评论（同样疯了的）蒙提切利时说的话评价他自己：“逻辑缜密的色彩画家蒙提切利，有能力应付一切与色阶相关的最精密和最细致的计算，他成竹在胸，却也因此耗尽了自己。”⁴³我们姑且让道学家们去感叹，惋惜梵·高在创作结束后，为了平息“理念的炉火”，“狂饮烂醉、烟酒无度”——这是“使他平静和转移注意力的唯一办法”。⁴⁴我们当然也发现了，梵·高喝酒，而且工作起来，自然而然就喝到过量。确实如此，但又有谁敢反驳梵·高的回答：“雷伊先生说，与其说我有规律地吃饱饭，还不如说我靠咖啡和酒精支撑着。所有这些，我都承认，但要画出今年夏天那样鲜艳的黄色，我确实需要喝得再猛一些，这不也是事实吗？说到底，艺术家是个劳动者，也轮不到第一个赶来看热闹的人说三道四。”⁴⁵梵·高的疯狂，是他为巨量的“脑力劳动”所付出的代价，在某些人看来，酗酒让情况变得更糟。那么，是不是能把它和某些数学家或国际象棋棋手相提并论呢？这个假设，只有在那些不理解却又津津乐道所谓“艺术创作”的人那里，才是荒诞不经的——无知并不是他们的错。这“创作和枯燥的计算，以及那些让精神极度紧绷的时刻”，这工作，艾梅·玛格（Aimé Maeght）有一天说，比登月要难得多。

作为“平衡六个基本色的脑力劳动”，梵·高的作品不断地提醒着我们，平衡完全不是一种温吞乏味的和谐：远没

将两种相对立的元素扯平那么简单，它需要组织，或放手让敌对的力量展开角力，引领它们进行全面充分的对抗——这与作品的协调感从未受过对立元素相互冲撞所带来之威胁的情形截然不同——并以绝非居高临下的，而是艰辛的、亦步亦趋的征服者姿态，在一片未拨冗的混沌中收复有生力量。这时还不能高枕无忧，因为混沌随时可能对画家施以报复，可一旦画作完成，它将随即停止动作，也停止自我对抗。

“到处是最不同的红色和绿色之间的搏斗和对抗。”（1888年9月8日信）⁴⁶关于《夜间咖啡馆》，梵·高也说过类似的话，但涉及的仅仅是如何在红色和绿色的形式对抗中处理对立和平衡的问题吗？会不会还存在另一种对立，或者用另一种角度来呈现或规避的同一种对抗？创作不可或缺的自制力，是不是始终没有受到威胁？换句话说，受到来自作品所包含的内容的威胁？让我们从这个角度，读一读1888年9月8日写给提奥的第二封信中的这个著名段落：“我在《夜间咖啡馆》里，试着传达出咖啡馆是一个任人堕落、变疯、犯罪的地方。于是我在柔粉、猩红、酒渣红、柔和的路易十五绿之外，加入黄绿、深蓝营造对比，所有这些被惨白硫磺色的地狱炉火气息笼罩，释放着一个下等酒馆的黑暗力量。”⁴⁷

在这封信里，梵·高不断评述自己想要呈现的东西，尤其注重表达或者说表现力问题：“我尝试运用红色和绿色表现人类可怕的激情”⁴⁸，这里写的还是《夜间咖啡馆》。但是，在画作里，梵·高完全没有将所指和能指分开，因为他想从他的语言中，获取他称之为风格或艺术的东西：“当所再现的作为风格的对象与再现手法完全合拍，此处造就的不

正是一个艺术作品的格调吗？”⁴⁹

如果我们能安静地凝视一幅梵·高的作品，比如《夜间咖啡馆》，我们的目光不但不会与梵·高的相同，甚至我们的不置可否也会向文森特转达梵·高的失败，文森特希望，通过风格“揭示一个下等酒馆的神秘力量”。风格的存在感如此强烈，以至于作为参照物的夜间咖啡馆对我们来说，与画作《夜间咖啡馆》密不可分，它既是能指又是所指；但若事实果真如此，如果这个咖啡馆果真“是个能使人发疯的地方”，那这层内容主要是由能指赋予的，即便这样一来，它既不能再成为画家的、也不能成为我们的庇护所。我们因此认同让·帕里斯的这个评论：“在《夜间咖啡馆》里，望向大厅的俯瞰视角，暗示画家想象自己处在第五个卡座的位置，与另四张桌子并列；冲击强烈的下落感引发竖向的眩晕，急遽向前延伸的楼板，使这个印象初现端倪，所有空间朝着我们脚下的无底旋涡不断汇聚，被牢牢吸住，不断变形、坍塌。”⁵⁰如果含混占了上风，就不会有这幅作品：因为只有极其罕见的几次情况下，文森特的手就是错乱的梵·高的手，于是才有（我们认为）乏善可陈的画作（比如1890年6月24日前后创作的《奥维尔平原》）；勤奋和天赋同时背弃了画布；如果所有艰难险阻只需奥林匹斯艺术家枯燥乏味的技艺便可化解，那也不过是学院派的凯旋；但如果秩序没能征服反而激发了对手——简单地说，如果作品本身大胆地歌颂永远形影相随却不可触及的阿波罗或酒神之爱——那么相反，艺术会获得恰到好处的“平衡”，并总是处在接近撕裂的临界点上。

梵·高将通过创作对自己进行严苛的——一些人会说是过度的——试炼，有大量信件佐证：“除了趁热打铁，我没有别的选择……我有持续工作的狂热。”⁵¹或者更甚：“我像一列会画画的机车那样行进”⁵²，“漫无目的地行驶”⁵³。我们不能对这样的文字掉以轻心，梵·高用“抽象”来描述了自己结束工作后的样子，这个词也被他用来形容自己发疯时的状态。在这个问题上，我们非常需要细致地读一读这两封信：第一封的日期是1888年6月，应该是发疯前写的。“每当我这么画一场回来，我跟你保证，筋疲力尽，要是长此以往——今年庄稼丰收时就是这样——我会彻底进入抽象状态，连个最普通的活都干不了。”⁵⁴第二封信是第一次发病后写的：1899年5月8日，我们读到：“创作把我榨干了，我觉得我会一直抽象和蹩脚下去，好用这辈子剩下的时间全心全意创作。”⁵⁵几个月后的1889年12月，梵·高又写道：“可以确定的是，画画让人心不在焉……创作很顺利，但自然而然地，我的注意力总是集中在色彩和素描上，在很小的圈圈里打转。”⁵⁶全神贯注于绘画创作所产生的强烈的“孤独臆想”（monoidéisme）制造出一个倒扣在空中而不是海上的大漩涡，将画家抽离出世界，背离他自己，并唤起了这种分裂，或至少是这种被人们冠以精神分裂之名的缺席？

我们在1889年2月3日的一封信里，读到了对这一点的确认：“创作分散了我的注意力，或者更确切地说，使我保持清醒，所以我不放弃创作。”在同一段落的不远处，是这句著名的话：“你想要什么，在数不清的时刻，我被或热情或疯狂或如同古希腊三足鼎神谕般的预言所折磨。”⁵⁷我们

先要指出，梵·高庇护他的作品，使它们不受所有简单性阐释的侵害：如果说他是预言家或接受了神启，那他自然是个疯子；但反过来，即使充分认识到绘画创作的危险，梵·高也没有把激情和预言的天赋从疯癫中区分出来。在一封写于1888年7月29日第一次发病后的信里，我们读到：“最近这些日子以来，不单是我的画作，而且尤其是我自己，都变得像埃米尔·沃特斯（Emile Wauters）画里的雨果·凡·德·古斯（Hugues van der Goes）那样让人惊恐不安。”然后在同一封信的前几页，我们读到：“在我们谈论的这个伟大的艺术复兴里，我越是放浪、病态、破罐破摔，就越接近成为创作者艺术家。”⁵⁸一些人即将看到一场冲突，它是一个悖论的证据，是对前文提到的被预言的热忱和“干涩的劳作与计算”夹击的梵·高的病症的证明。但是我们难道就不可以反向思考，即技艺的炉火纯青导向激情，干涩的计算引发神启，“无声的愤怒”转换成兰波所称的“完美形式的可怖神性”？让我们一起来读一读1888年9月的这封信，它是在第一次大病后写下的：“我有片刻的可怕的清醒……这时我完全感觉不到自己，画作像在梦里那样来到我眼前。”⁵⁹稍晚的1888年10月，我们不惊讶于梵·高写下这样的话：“艰苦的创作一完成，越是艰苦，我越觉得脑袋空空。”⁶⁰可以感觉到画家频繁地被他必须熟稔把握的创作弄到精疲力竭——身体马上就会发起报复——但最后创作将他钳住，并把他吸干，我们无法想象它把他裹挟到了哪里，那个地方，通俗地讲，是不是就是“这世界之外的任何一个地方”？

我们可以认为，文森特不比梵·高正常多少，或者至少说，他错了两次：相信创作能把他从疯狂中解救出来，相信创作会把他带向疯狂；我们也可以严肃地看待这个观点：

“我被说服了，画一幅好画不比找到一颗钻石或珍珠更简单，两者都需要付出痛苦的代价，并用生命与之交换。”⁶¹

我们于是审视在文森特身上看到的来自绘画创作的危险：我们研究这榨取灵魂、点燃热情和颠倒世界的“创作和干涩的计算”的强度和极度复杂程度；我们也琢磨截然相反的形式和象征的对垒，画家远没有在纠缠中取得制高点，而是被各种力量推到风口浪尖——即便获得过短暂和部分的掌控权。

他自己在1888年10月这样写道：“我常常不知道自己在做什么，创作差不多像梦游一样。”⁶²“可怕的清醒”，却又

“像一场梦游”，偶尔发疯的他至少从未在人类生活中自觉错乱和笨拙，但创作如何能把梵·高——至少他自己这么认为——榨干、逼疯？这创作是什么？它将我们带往哪里或带向什么？

“素描、色彩可能并不是要找的那个不可或缺的东西，因为如果能依靠色彩和所有其他手段将现实在镜中的倒影定影，它也完全不会是一幅画。”⁶³写实须被唾弃，只有如画的画作才值得我们为它上下求索；另外，也不只是出于对自然的热爱，才让梵·高在更晚些时候，即他死前的几个月写下这些：“真相于我弥足珍贵，寻求真相并刻画真实，总之我相信，比起用色彩谱写乐章，我相信自己更偏爱用它穿针引线。”⁶⁴不要以为回到写实是不可能的，在奥维尔时期，梵·高像一位“用色彩谱写乐章”的音乐家，一点也不逊于

圣-雷米时期；但这样灰暗的作画方式，是他得以抵御并度过病症侵袭的办法，梵·高认为，这至少间接地疗愈了荷尔德林所说的“怪诞的热忱”（l'enthousiasme excentrique）。我们刚引述的这封信继续这样写道：“不论如何，努力保持真实可能是对抗让我持续不断焦虑的病症的药方。”然而，当梵·高临摹德拉克洛瓦或米勒的画作时，有另一股相反的力量出现，梵·高远不想成为一个严谨的模仿者，像人们在演奏时常干的那样，他放手让自己进行自由阐释：“目前作为一个患者的我自己，在寻求一种可以用来自我安慰、能使我自己愉悦的东西……所以我手中的画笔就像是提琴的琴弦，它完全为让我快乐而存在。”⁶⁵写于更晚些的1889年9月的一封信见证了同样的更深层的愉悦：“橄榄树特征极度鲜明，我努力去抓住这点……可太难了。太难。但这对我来说很好，它让我全神贯注于用金色或银色作画这件事。可能有一天，我会像给向日葵找到黄色那样替它找到一个属于我个人的印记。”⁶⁶我们可以理解，梵·高对金色和银色的痴迷，源自长久的困顿，以及他自觉对提奥的窘迫负有责任：“为了养活我，你将长久贫困，而我会用金钱或灵魂偿还。”⁶⁷

“全神贯注地用金色或银色作画”，于是就画麦田或橄榄树，这不过是对梵·高悲剧的极合情理和庸常的理解：就算确实如此，我们也相信即使梵·高变得富有，他也会对金色的麦田和向日葵有同样的膜拜。如果要对梵·高画作中的金色和银色作个研究，难道不应该加入精神分析吗？至少我们说，基于神经官能症的特质，画家并不乐于见到愉悦的本源消失，于是构建了另一个与他所抗拒的庸常的现实不一样

的现实？作品带来强烈的满足感，无论是不是象征性的，都填补了渴望幸福的欲求；但如果情况属实，或者确切地说，这是获得幸福的唯一途径，那我们将再次难以理解为什么这样的求索不但艰难，而且危险。让我们读一读梵·高在第一次发病后，写的有关《向日葵》的一段话：“为了熔铸这些花朵的金色，必须充分加热自己。新手无法企及，这需要一个人倾注全部精力和注意力。”⁶⁸需要一个人倾注全部精力和注意力，新手无法企及，连画家自己也不总能办到，因为“必须充分加热自己，才有熔铸这金色并画出这些金黄色花朵的能量”：我们把这个过程称作形式或象征意义上的炼金术，它将自然变形成画布上的黄金，因为安托南·阿尔托写道：“（要）知道梵·高是从何等卑微的物体、人、物质、元素的简单性里，提炼出了这管风琴赞歌、这烟火，这最终是永续又偶然之蜕变的‘大作’。”⁶⁹描绘一个“举步即可进入”⁷⁰的自然，“敢于犯下他人眼里的原罪”⁷¹，要是人们认为这种作业没有危险，那简直像笃信尼采可以安静地成为哲学之父！一个人当然可以“用对痛楚免疫的方式生存”⁷²，但也可以“投身纷繁世事，让自己在其中领受苦痛”⁷³：假如一个人决意投身炼金的戏剧化作业，那他必须同时承受种种相互推搡的神奇力量被“这一行为激化后所产生的巨大冲突”，尤其不应该害怕“为此付出生命的代价”：这是阿尔托在《剧场及其复像》（*Le Théâtre et son double*）里给出的忠告。⁷⁴哲人石起了作用：我们看到“紫色的太阳在纯金色的麦垛上方旋转”⁷⁵，更妙的是，我们见证了这种蜕变，因为在梵·高那里，“所有真实的田园仿佛置身熔炉，积聚能量只

待一切重新开始。”⁷⁶变形已然发生，同时又尚未完成。倘若没有这无休止的、临近完成的造物的永恒回环往复，炼金作业也就无从谈起：“这已不是星宿的世界”，阿尔托写道：

“这是直接的创造，在另一头的意识和神经也因之重生。”⁷⁷如果蜕化尚未完成，阿尔托便有理由将它称作一场“逐渐澄明的有关增殖的漫长噩梦/既无梦魇也没有结局/唯有分娩前的阵痛”⁷⁸。这种折磨不就是巴门尼德的诗句已然提及的所谓“令人生畏的分娩”吗？

为了描述他与世界的距离感，他的“疯癫”，梵·高不断地使用“抽象”这个字眼：“为了条分缕析普罗旺斯土地的真实内在特质，必须辛勤劳作，那自然而然就变得有些抽象，因为这涉及赋予这太阳和蓝天以能量和光芒，赋予这片常带忧郁的焦黄色土地，以百里香的芬芳。”⁷⁹我们看一幅梵·高，可以毫不费力地辨认出太阳、蓝色天空和普罗旺斯的焦黄色土地：自然并没有遗失，而是被抽象化、被崇高化，它成了我们永远无法通过被欲望左右的肉眼凡胎领略的自然。再次引用兰波的语句：“我的生命在自然的金光里闪烁！”⁸⁰这属于昨日的和明日的作为原型的自然，它通过炼金术，已经完成或将要发生蜕变。这又何尝不是一个变化的生命，一个流转的世界在画布上的映照？我们对此深信不疑，但假如一切保持不变，眼前的生活与不真实的黄金时期之间的鸿沟，是不是将变得不可忍受？对阿尔托而言，“一次梵·高的画展总能成为历史上的大日子，不是所画事物的历史，而是有历史意义的历史”⁸¹，因为绘画艺术、炼金术、历史和政治是一体的。每一次梵·高的画展，比如1917年的画

展，就已然是“正在显现的神秘现实本身”⁸²，但我们不能满足于神话，因为名副其实的绘画艺术，即炼金术，有带动革新的义务。阿尔托写道：“梵·高攻击的，不是某些礼节性的因循守旧，而是体制本身。”⁸³没有领会梵·高绘画中的政治倾向，等于没有认识梵·高，等于否定他、把他逼疯并将他“扼杀在社会语境中”，“因为一个精神错乱者也是一个不被社会倾听的人，社会总在试图阻止他说出某些无法忍受的真相”。⁸⁴

从1888年7月开始，梵·高这样写道：“孤独贫困的新画家们，被当成疯子看待，这种待遇的后果是，他们真的变成了疯子，至少在社会生活层面，的确如此。”⁸⁵再来读一读1888年10月这几句预言式的话：“画家们在绝望里死去或者成了疯子，或者在创作中动弹不得，因为私下里没有人爱他们。”⁸⁶阿尔托走得更远：“自从人世间出过梵·高，连大自然也不能再维持地球引力不变。”⁸⁷可除了唯一的提奥，有谁在梵·高在世时，被他的画作触动过？一个都没有，阿尔贝·奥里埃尔（Albert Aurier）的漂亮文章来得太晚了。唾弃文森特画作的那无知的轻蔑，超越了人类的孤独。所有人都知道，梵·高生前只卖出过一幅作品，但是没有人知道，人们从阁楼里把闲置的《雷伊医生的肖像》翻出来，只因为它还能派上一点堵鸡窝缝隙的用场……就这样，直到有一天人们重新找到这幅画，因为——简直让人难以置信——它竟能被卖一个好价钱了！⁸⁸按时间顺序阅读梵·高的通信集，可以感受到他的穷困潦倒和日渐增强的孤独感，因为毫无疑问，梵·高自觉甚至被最忠诚的提奥抛弃。从巴黎回来后，他画

了三幅大画。1890年7月，文森特这样写道：“这是在混沌天空下无限绵延的麦田，想办法表达悲伤和极端的孤独，并不让我觉得尴尬。”⁸⁹孤独成为画作的主题，出于不可承受、可能是致命的悖论，沟通以完全相反的断绝沟通为目的。表达孤独并不足以将其驱逐，反而令它变本加厉，因为对呼喊的回应，是没有回应。唯有静默。我们刚引述的文森特的信件下文这样写道：“重新回到这里，我再次投入创作，画笔几乎从我手里掉了下去。”文森特和绘画分离了：假如文森特继续坚持，他的“天赋”，是不是也将会像我们在他后期的一些作品里看到的那样，弃他而去？我们是否能像谈论荷尔德林的“疯癫的诗篇”那样，谈论“疯子的画作”？我们永远不可能知道了。最后的作品（为什么不可以是画下传世大作的那个人自己？）《麦田上的乌鸦》，然后就是自杀。还有什么好惊讶的吗？

¹ 参见《梵·高》（*Van Gogh*），Paris: Hachette, 1968, 171-172。该书收入“天才与现实”（*Génie et Réalité*）丛书，包含了C. 布尼凯尔（C. Bourniquel）、P. 卡巴纳（P. Cabanne）、G. 沙朗索尔（G. Charensol）、R. 科尼亚（R. Cogniat）、Fr. 迪雷-罗贝尔（Fr. Duret-Robert）、让·帕里斯（Jean Paris）和玛尔泰·罗贝尔的研究。本文亦着重引用了下列著作：安托南·阿尔托，《梵·高，被社会自杀的人》（*Van Gogh, le suicidé de la société*），Paris: K. éd., 1947；梵·高，《通信全集》（第三卷）（*Correspondance complète, tome III*），Paris: Gallimard-Grasset, 1960。——原注

^{2-10, 12-16} 参见《梵·高》，同前，178；180；180；181；183；184；185；185；187；191；194；190；191；9。——原注

¹¹ 参见《梵·高》，同前，187。玛尔泰·罗贝尔此处的研究，在让·帕里斯的一

篇相当出色的论文《梵·高的太阳》(Le soleil de Van Gogh)里被认可并加以拓展。在构思风景画时,画家的视角始终与太阳齐平:所呈现的父子关系,远不是顺从,而是平起平坐(同前,156)。帕里斯同时指出,玛尔泰·罗贝尔反复强调的梵·高的自恋,引领他在1877年的自画像里,用自己取代了太阳之父的位置。——

原注

17-20, 22-31, 33, 35-38, 41-68, 79, 85-86, 89 参见梵·高,《通信全集》(第三卷),同前,293; 236; 378; 310; 336; 374; 368(另见302, 305, 323, 373, 374); 424; 373; 397; 373; 366; 421; 444; 412; 336; 419; 442; 492; 401; 131; 130; 130; 312; 190; 192-193; 190; 348; 156; 42; 194; 231; 130; 339; 419; 302-303; 147; 219; 253; 219; 254; 100; 437; 386; 392; 299; 296; 394; 147; 229; 487。——原注

²¹ 是精神分裂症还是癫痫,或是其他精神或神经科疾病,学界至今并没有达成一致看法。——译注

³² 参见福柯,《古典时代疯癫史》,林志明译,北京:生活·读书·新知三联书店,2005,747。——译注

³⁴ 学界对奥斯陆国家美术馆所藏的这幅梵·高自画像的真伪存疑。——译注

³⁹ 参见《蒙田随笔集》(中卷),潘丽珍等译,南京:译林出版社,1996,167,有改动。——译注

⁴⁰ 参见《拉康选集》,褚孝泉译,上海:上海三联书店,2001,182,有改动。——译注

69-73, 75-78, 81-84, 87 参见阿尔托,《梵·高,被社会自杀的人》,同前,25; 51; 62; 62; 57; 25; 57; 36; 47; 24; 29; 11; 15; 11。——原注

⁷⁴ 参见阿尔托,《全集》(第四卷)(*Œuvres complètes, tome IV*), Paris: Gallimard, 1978, 62, 146。——原注

⁸⁰ 出自《文字炼金术》。参见《兰波作品全集》,王以培译,北京:作家出版社,2012,194。——译注

⁸⁸ 如果读者们有需要,可以查阅收录了玛尔泰·罗贝尔和让·帕里斯论述的文集,两者对此的引述,都源自弗朗索瓦·迪雷-罗贝尔(François Duret-Robert)一篇题为“画作的命运”(Destin de ses tableaux)的精彩研究(参见《梵·高》,同前,217-243)。——原注

梵·高，被社会自杀的人*

安托南·阿尔托 文

尉光吉 译

人们可以谈论梵·高良好的精神健康，在其一生中，他只是烹煮了一只手，此外，不过是割下了他的左耳，

在那样一个世界里，人们每天都吃绿色酱汁烹煮的阴道，或一个像从娘胎里被揪出来那般、

被鞭打至暴怒的新生婴儿的生殖器。

这可不是一个意象，而是一个在全世界每天大量地重复并培养的事实。

尽管这一论断看似疯狂，但当今的生活就这样维持其古老的氛围：淫荡，混乱，无序，癫狂，痴呆，长期的精神错乱，资产阶级的惰性，精神的异常（因为不是人，而是世界，变得反常），蓄意的欺诈和显著的虚伪，对一切表明种族身份之物的卑劣鄙视，

宣称整个秩序都奠基于一种原始不公的实现，

简言之，有组织的犯罪。

世道污秽，因为病态的意识此时最感兴趣的，是如何不摆脱自身的病态。

* 本文文法颇为特别，原文多处不符合语法规范，译文保留了这一特色，不再一一说明。——译注

就这样，一个腐烂的社会发明了精神病学，以抵制某些头脑清晰的卓越之士的调查，他们的占卜能力让它局促不安。

钱拉·德·奈瓦尔没有疯，但为了让他即将做出的某些重要的揭露变得不可信，他被指控为疯子，

除了遭受如此的指控，他的脑袋还被人击打，在某个夜晚，从肉体上被人击打，为了让他忘掉他即将揭露的可怕的事实，而这些事实，经过这样的击打，在他的体内，被推回到了超自然的层面，因为整个社会都秘密地勾结起来反对他的良知，在那一刻，整个社会强大得足以让他遗忘现实。

不，梵·高没有疯，但他的画是希腊火硝，原子弹，其视角，相比于当时流行的其他一切绘画，已能够沉重地打击第二帝国的资产阶级和梯也尔、甘必大、菲利·福尔¹以及拿破仑三世的走狗们身上潜伏的循规蹈矩。

因为梵·高的画攻击的不是道德品行上的某种循规蹈矩，而是体制本身的循规蹈矩。在梵·高从地球上经过之后，就连外部的自然，及其气候、潮汐、赤道的风暴，都无法维持相同的引力。

在社会的层面上，体制更应崩解，而宣称梵·高发疯的医学，则更应形同一具发臭且无用的死尸。

面对梵·高清醒运转的头脑，精神病学无非是一窝子深陷于执迷和烦扰的猿猴，而为缓减最可怕的苦恼和人性窒息的状态，它只拿得出一套荒谬的术语，

堪称其大脑损坏的产物。

的确，没有哪个精神病专家，不是臭名昭著的色情狂。

我不相信精神病专家根深蒂固的色情狂法则会容忍任何例外。

我认得一个家伙，几年前，一听到我如此指责他所在的整个行业是一群高级的恶棍和公认的奸商，便要抗议。

阿尔托先生，他告诉我，我可不是一个色情狂，而我看你也不出示不了哪怕一个例子来支持你的指控。

我要做的不过是你自己，L医生，出示为证据，

你的罪名就烙在你的脸上，

你个肮脏的混蛋。

这就是那人的嘴脸，他把性猎物塞到舌头下，又把它像杏仁一样翻过来，以示鄙弃。

这就叫中饱私囊、假公济私。

性交之时，你若不能以你熟知的某种方式，从声门中发出咯咯的笑声，从咽喉、食道、尿道和肛门中同时发出咕咕的声响，

你就不能说你满足了。

在内部器官的震颤中，你已陷入某一褶皱，那就是你污秽淫乱的肉身化证据，

而你年复一年地培养它，愈演愈烈，因为从社会上讲，它并不落入法律的裁决，

但它落到了另一套法律的审判之下，在那里遭难的是整个受伤的意识，因为你如此的行为遏制了它的呼吸。

你把活跃的意识称为精神的错乱，而另一方面，又用卑贱的性欲扼杀了它。

这恰恰是可怜的梵·高显得纯洁的地方，
他比六翼天使或处女还要纯洁，因为正是他们从一开始就

煽动

并滋养了罪恶的庞大机器。

另外，L医生，你或许属于邪恶的六翼天使的行列，但，
看在上帝的份上，离人远点吧，

免除一切罪恶的梵·高的身体，同样免除了疯狂，只有
罪恶才会招致疯狂。

我不相信天主教的罪，

但我相信情欲的罪，碰巧，世上的一切天才，

收容所里真的疯子，都提防着它，

否则，他们就不是（真的）疯子。

但什么是真的疯子？

那是一个宁可在人所理解的社会意义上发疯，也不愿违
背人性荣耀的某种高贵理念的人。

就这样，社会在收容所里扼杀了所有那些它试图摆脱或
抵制的人，因为他们拒绝与一摊高级泔水同流合污。

因为社会也不愿听一个疯子胡言，却又想要阻止他说出
某些无法忍受的真相。

但，在此情况下，禁闭并非唯一的武器，众人协商聚集
总有别的办法消磨它欲破灭的那些意志。

除了乡野巫师的微不足道的咒术，还有一切警觉的意识
定期参与其中的全球施咒的大法会。

就这样，在一场战争、一场革命、一个场尚在孵化的社

会剧变期间，集体意识遭受质问并自我质问，它颁布它的判决。

也有可能，遇到某些轰动的个体案例，它被激恼并出离了自身。

就这样，一个个集体的魔咒投向了波德莱尔、爱伦·坡、奈瓦尔、尼采、克尔凯郭尔、荷尔德林、柯勒律治，

也有一些投向了梵·高。

这可在白天进行，但往往，它更愿发生在夜晚。

就这样，怪异的力量被激起并引向了星穹，那阴暗的穹顶，在一切人性的呼吸之上，由大多数人邪恶心灵的恶毒挑衅构成。

就这样，不得不在大地上抗争的极少数头脑清醒的善良意志发觉自己，在白天或黑夜的某些时辰，在真正醒着的某些梦魇状态的深处，陷入了强大吸力的包围，那是一种市民巫术的触手一般的可怕压迫，而人们很快就会在道德品行上目睹其公然的显露。

面对这摊集体的泪水——它一方面把性，另一方面又把弥撒或其他心理仪式作为基础或支点——在夜晚头戴一顶连着十二支蜡烛的帽子四处游荡，描绘自然的风光，又有何癫狂可言；

因为可怜的梵·高还能怎样照明呢？正如我们的朋友，演员罗歇·布兰，有天如此恰当地指出的。

至于那只被烹煮的手，它是纯粹的英雄主义，

至于那只被割下的耳朵，它是直率的逻辑，
并且，我重申，
一个为将其邪恶的意志贯彻到底，
而日日夜夜，且愈发不可收拾地，吃食不可吃食者的
世界，
在这一刻，无可作为，
除了闭嘴。

附 言

梵·高并不死于一种本然的精神错乱的境况，
而是因为他的肉体已经成为一个难题的场域，人类的罪
恶精神，从一开始，就围着这个难题挣扎，

那是血肉之于精神，或身体之于血肉，或精神之于这两
者的优越性的难题。

而在如此的癫狂中，何处是人之自我的位置？

梵·高一生都带着一种古怪的能量和决心，寻找他的
自我。

并且他自杀不是由于突发的疯狂，不是出于失败的
忧惧，

相反，当社会的普遍意识，因他脱离社会而惩罚他，逼
他自杀时，他刚取得成功，并发现了他是什么，

以及他是谁。

而这发生在梵·高身上，就像通常发生的那样，在一次
狂欢、一次弥撒、一次赦罪，或祝圣、着魔、妖化、潜伏的
其他仪式期间。

它由此潜入了他的身体，

这个被赦罪，

被供奉，

被圣化，

并着魔的

社会，

抹掉了他身上刚刚获得的超自然意识，如同其内心之树的纤维上一股黑色乌鸦的洪流，

在最后一次涌涨中淹没了她，

并且，占夺他的位置，

杀死了他。

因为现代人的解剖学逻辑，他从来没法去体验，或想着去体验，除非他也着了魔。

被社会自杀的人

长久以来，纯粹的线构绘画让我抓狂，直到我遇见了梵·高，他画的既不是线条，也不是形状，而是大自然当中惰性的事物，仿佛它们正在抽搐一样。

而惰性。

所有人都在秘密地谈论的那一惰性，从未变得像现在这样隐晦，以至于整个世界和当前生活都要插手把它搞清楚。

仿佛是在这惰性力量的猛烈抽击下。

那么，凭借一根笔棍，一根真正的笔棍，梵·高不断地对自然以及对象的一切形式发起击打。

经过梵·高指甲的抓挠，
风景露出了其敌意的血肉，
其开膛破肚的皱襞的怒气，
而没有人知道变形的过程中有怎样怪异的力量。

一场梵·高的画展总是一起历史的事件，
不是所画之物的历史事件，而是纯粹历史学的历史事件。

因为没有饥荒，没有瘟疫，没有火山喷发，没有地震，
没有战争，来吹动空气的孢子，来拧住命运（万物的神经质命运）之传闻的狰狞面孔的脖子，

如同梵·高的一幅画——重见天日，

回归视觉、

听觉、触觉、

嗅觉，

回到一个展厅的墙上——

最终再次投身当下的现实，重新进入流传。

在橘园美术馆最新的梵·高展览上，可怜的画家十分伟大的绘画并未全部亮相。但那里，许多人流涌动的展厅都星星点点地装饰着一簇簇胭脂红的植物，一条条紫杉掩映下的低洼小路，一个个围着纯金的麦堆旋转的紫色太阳，还有唐吉老伯和梵·高的自画像，

为了召回对象、人物、材料和元素的怎样凄惨的单纯性，

梵·高提取了这些管风琴声，这些烟火，这些大气显圣，简言之，这部由永恒且不合时宜的衰变构成的“杰作”。

在他死前两天画下的这些乌鸦，和其他画作一样，打开了一扇通往死后之荣耀的大门，但它们也为画好的作品，或不如说，为没有画下的自然，打开了一扇秘门，直通一个可能的彼岸，一个可能的永恒现实，梵·高打开的大门通向了一个谜样的、不祥的彼岸。

如此的景象并不寻常：一个腹部受了致命枪击的人，在画布上塞入一群黑色的乌鸦，下方则是一片或许生机勃勃，却无论如何空荡荡的原野，土地的酒色就在那里同麦子脏兮兮的黄色狂乱地对抗着。

但除了梵·高，没有一位画家懂得像他一样，找到他用来画这些乌鸦的松露的黑色，这“盛宴”的黑色，同时也是渐渐衰弱的夜光中，突然撞见的乌鸦翅膀排泄物一般的黑色。

而吉利的乌鸦底下，土地在抱怨什么？无疑，吉利只是对梵·高一人而言，另外，这吉利还预示着，恶再也不能触及他。

因为在他之前还没有人像他那样把土地画成一块由湿漉漉的酒和血织成的脏兮兮的亚麻布。

画中的天空低沉、压抑，
泛着紫色，如同闪电的边沿。

黑暗奇异的空无之穗从电光背后升起。

梵·高释放了他的乌鸦，如同他自杀之怨怒的黑色细菌，离顶端几公分，又像来自画布底部，

沿着黑色线条的深深裂缝，它们丰满的羽毛轻轻拍打，
让一场泥土风暴的旋涡，担负起高处窒息的沉重威胁。

但整个画面丰富，

画面丰富、华丽、冷静。

这是一个人的死亡应得的伴奏：当他在世时，他让那么多沉醉的太阳绕着那么多无拘束的草垛旋转，而当他陷入绝望，腹部挨了一枪时，他又不由地用血和酒淹没了一片风景，用既欢快、又阴郁的最终乳液，用酸酒和变质的醋味，浸透了大地。

就这样，从未超越绘画的梵·高，他的后一幅油画的色调，唤起了最悲凉、最激情又最热烈的伊丽莎白戏剧的冷峻而野蛮的音质。

梵·高身上最打动我的就是这点，他是所有画家中最像画家的人，并且，他没有比人们称呼的作为绘画的东西走得更远，他没有抛开颜料管、画笔、主题构图、画布，转而诉诸趣闻、叙事、戏剧、图像化表演、主体或对象的本质之美，却成功地激发了自然和对象的热情到了这样的地步，就连爱伦·坡、赫尔曼·梅尔维尔、纳撒尼尔·霍桑、钱

拉·德·奈瓦尔、阿希姆·阿尔尼姆或霍夫曼的精彩故事，也不比他那两苏一张的画布在心理和戏剧的层面上说得更多，

而且，他几乎所有的画作，像是有意为之，都透露出平凡的维度。

一张椅子，一张绿色的草垫扶椅上有一个烛台，
扶椅上还有一本书，
好戏就在这里登场。
谁将上台？
是高更还是另一个鬼魂？

草垫扶椅上点燃的蜡烛，似乎标出了一条明亮的界线，将梵·高和高更这两个对立的个体分开。

他们争论的审美对象，若说出来，也许不大重要，但它必定表明，梵·高和高更的人格之间，存在着一种根本的人性分裂。

我相信，高更认为一个艺术家应当寻求象征、神话，把生命的事物扩大为神话，

而梵·高则认为人们必须知道如何从最凡俗的生命事物中演绎出神话。

对此，我觉得，他很有道理。

因为现实远远高于一切历史、一切故事、一切神性、一切超现实。

有一个懂得解释现实的天才就够了。

在可怜的梵·高之前，没有一个画家做到，
在他之后也没有，
因为我相信这一次，
今天，
现在，
在1947年的这个2月，
是现实本身，
是现实的神话本身，是神话的现实本身，正在肉身化。
就这样，自梵·高以来，没有人知道如何遵循真实生命
的目标从中响起的压抑的秩序，撼动巨大的铙钹，发出超人的，
永远超人的音调，
当他已懂得竖起自己的耳朵倾听它们的涨潮。

就这样，烛光奏鸣，绿色的草垫椅子上点亮的烛光奏鸣
如一具可爱的身体在另一具昏睡的病躯面前呼吸。

它奏鸣如一个古怪的批评，一个深刻且惊人的判断，似
乎之后，许久之后，在草垫椅子的紫蓝光芒终于淹没了画面
的那一天，梵·高会允许我们猜测它的断言。

人们定会察觉，断续的淡紫光芒吞噬了不祥的巨大扶椅
的横木，那垫着绿色稻草、凳腿外翻的老扶椅的横木，但人
们不会立刻察觉。

因为焦点似被置于别处，而它的来源极为隐晦，如同一个
秘密，它的答案，唯有梵·高自己保管。

要是梵·高没有在三十七岁的年纪死去，我才不会指望

哭丧专家来告诉我何等至高无上的杰作充实了绘画，

因为我没法，在《乌鸦》之后，让自己相信，梵·高还能作画。

我想他在三十七岁的年纪死去是因为，唉，他作为一个被恶灵绞杀的人，走到了其叛逆的凄凉故事的尽头。

因为梵·高抛弃生命，不是由于自己，不是由于自己的疯狂，

而是由于他死前的两天，受到了恶灵，一个名为加歇医生的临时精神病专家的压迫，那是其死亡的直接、有效且充分的原因。

读着梵·高致他弟弟的信，我坚定且真诚地确信，“精神病专家”，加歇医生，其实憎恶画家梵·高，他不仅憎恶梵高是一个画家，而且首先憎恶他是一个天才。

既要当医生，又要做诚实的人，几乎不可能，但要当精神病专家同时又不被打上最确凿无疑的疯狂之烙印，则下流地更不可能：如此的疯狂源于无力反抗乌合之众古老的返祖反应，它让深陷群氓的每一位科学家都成了所有天才与生俱来的天敌。

医学诞生于邪恶，如果它不诞生于疾病；相反，为了给自己一个存在的理由，它已无中生有地激发并创造出了疾病。但精神病专家诞生于下流的乌合之众，他们想把恶保留于疾病的源头，并因此从其自身的虚无中抽出一列侍卫队，以从根本上扑灭一切作为天才之起源的反叛请愿的冲动。

每一个疯子身上都有一个被人误解的天才，他脑袋里闪

耀的念头让人害怕，但只有在谵妄里，他才能挣脱生活为之预备的绞绳。

加歇医生并未告诉梵·高，他在那里是为了矫正他的绘画（正如罗德兹精神病院的主治医生加斯东·费尔迪埃耳告诉我，他在那里是为了矫正我的诗歌），而是把他送出去写生，使之沉浸于风景，以此逃避思考的病痛。

只要梵·高转头，加歇医生就切断其思想的开关。

正如没有任何作恶的念头，而只是对无关痛痒的琐事嗤之以鼻，但通过这一姿势，世上所有心不在焉的资产阶级都铭记着一种被压抑了无数遍的思想的古老魔力。

当他这么做时，加歇医生禁止梵·高触碰的，不只是难题的邪恶，

更是地狱火的种子，

是在唯一食道的咽喉里拧动的指甲的剧痛，

随此剧痛，梵·高

陷入强直性痉挛，

梵·高，在呼吸的旋涡上悬着

作画。

因为梵·高是一种可怕的感性。

为了确信这点，只须瞧瞧他的面孔，总好像气喘吁吁，且在某些方面，也似屠夫的迷人面孔。

这面孔属于一位变得沉稳且如今不问世事的旧时屠夫，其黯然的形象萦绕在我心头。

梵·高在许多画布上画过自己的肖像，但不管它们怎样

容光焕发，我总有一个痛苦的印象，即此等容光已被后人作伪，梵·高已丧失了其挖掘并勘测内心道路所必需的光。

而这条路，加歇医生，当然，无法为他指明。

但，我说过，每一个活着的精神病专家身上，都有一种令人厌恶的、卑鄙的返祖现象，使他在她面前的每一位艺术家、每一位天才身上，看到自己的仇敌。

而我知道，加歇医生已在历史上，面对受他照料且最终在他照料下自杀的梵·高，制造了一个印象，即他是画家在世的最后好友，一位顺承天意的安慰者。

但我愈发觉得，正是由于瓦兹河畔奥维尔小镇的加歇医生，梵·高，不得不在那一天，在他于瓦兹河畔奥维尔小镇自杀的那一天，

不得不，我说，放弃生命——

因为梵·高是一个极为清醒的造物，他在任何情况下的所见，都能超出，无限地、危险地超出，直接的、表面的事实现象。

关于意识，我想说，意识习惯于保守。

在其似无睫毛的屠夫眼睛的深处，梵·高不断地投身于这些阴郁的炼金术活动，以自然为对象，以人体为烧壶或坩埚。

而我知道，加歇医生总觉得这让他疲倦。

这在他身上并不是单纯的医学关照的结果，

而是一种未曾言明的有意识之嫉妒的供认。

因为梵·高已然抵达这一幻视的阶段，其中混乱的思绪在物质的侵略性释放面前回流，

思考不再殚精竭虑，

也不再存在，

要做的只是聚集身体，我的意思是

堆积身体。

这不再是星辰的世界，而是在意识和大脑之外得以如此继续的直接之创造的世界。

我从未见过一个无脑的身体会因惰性的支柱而疲倦。

惰性的支柱，这些桥，这些向日葵，这些紫杉，这些采摘的橄榄，这些晾晒的干草。它们不再移动。

它们凝固了。

但谁能想到，在一把开启它们不可穿透之战栗的利刃击打下，它们竟变得更为坚硬？

不，加歇医生，一个支柱从不让任何人疲倦。疯子的这些力量给人安憩而不引发运动。

我也像可怜的梵·高，我不再思考，但我每天亲临内心巨大的沸腾，我愿看到随便哪个医生过来指责我让我自己疲倦。

据说，有人曾欠梵·高一大笔钱：为此，梵·高恼火了好几天。

高贵的天性，总是现实之上的一道凹痕，倾向于用恶意来解释一切，

它相信一切绝非偶然，一切厄运的发生乃是刻意蓄谋的不良居心所致。

精神病专家从不相信。

天才总是相信。

当我病了时，那意味着我中了魔咒，如果我不相信某人有兴趣剥夺我的健康并从我的健康中获利，那么，我同样不能相信自己病了。

梵·高也认为自己中了魔咒，他也这么说。

而我，我很确定他中了魔咒，总有一天，我会讲他在哪里并如何中了咒。

而加歇医生是那条长相奇异的冥府看门狗，那头化脓流血的刻耳柏洛斯，他穿着天蓝色的外套，透亮的衬衣，却到可怜的梵·高面前，剥夺他全部健康的念头。因为如果这种健康的观看方式，被普遍地传播开来，那么，社会就再也不能生存，但我知道世上哪些英雄会在其中找到他们的自由。

梵·高没法及时地甩掉这类家族吸血鬼，它对画家梵·高坚持作画的天赋充满兴趣，同时又否认其幻想的人格实现肉体和精神之绽放所必需的反叛。

在加歇医生和梵高的弟弟提奥之间，有过多少令人作呕的秘密谈话，那是家人同精神病院的主治医生，就他们送来的病人，所展开的交谈。

“要看好他，让他不再抱有那些想法。”“你看，医生都说了，你必须放下所有的这些想法；它们对你不好，如果你继续那么想，你这辈子都会被关起来。”

“但不，梵·高，理智点吧，瞧，这是偶然，想这样看穿天意的秘密可没什么好。我认识某某先生，他是个很好的人，是你胡思乱想才反复觉得他在秘密地施法。”

“人家承诺过还你这笔钱，他会还你的。你不能继续这样，老是认为别人欠钱是出于恶意。”

这就是好心肠的精神病专家的看似完全无害的温和谈话，但它们在梵·高心里留下了一根黑色细舌的印记，这根无害的黑色细舌属于一只只有毒的火蜥蜴。

要逼一个天才自杀，有时只需如此。

有些日子，心感受到如此可怕的堵塞，以至于它像是遭了当头一棒，觉得自己再也无法挺下去。

因为正是在一次同加歇医生的谈话后，梵·高，恍若无事地，回到了房间并自杀。

我自己就在一家精神病院里待了九年，我从未有过自杀的执念，但我知道，每天早晨，探视期间，同一位精神病专家的每一次谈话，都让我恨不得把自己吊死，因为我清楚，我无法割开他的喉咙。

提奥也许在物质上对他的哥哥很好，但这并未阻止他认为梵·高精神错乱、充满幻见、陷入错觉，他竭尽全力，却没有在癫狂中追随梵·高，

让他冷静。

他后来死于悔恨又有什么用？

梵·高在这个世上最珍视的东西，是他身为画家的想法，是他对幻象的狂热的、天启式的可怕念头。

世界应按其自身之子宫的命令得以组建，恢复其在公共

场所举行的秘密节庆的受压抑的、反心灵的节奏，并在所有人面前，回归坍塌的白热状态。

这意味着，天启，一场完满的天启，此时此刻，正在古老的殉道者梵·高的画中酝酿，而世界需要他，为了用头和脚，实现猛打。

没有人曾写过或画过，没有人曾雕刻过、塑造过、建筑过、发明过，除非是为了真正地逃脱地狱。

而为了逃脱地狱，我更爱这平静的痉挛患者笔下的风景，甚于老勃鲁盖尔或希罗尼穆斯·博斯的人物麋集的创作，相比于梵·高，老勃鲁盖尔和博斯只是艺术家，而梵·高只是一个决心不自欺欺人的可怜的无知者。

但怎样才能让一位学者明白：在微积分、量子理论，或分点岁差的淫荡且如此愚蠢的神判仪式里，存在着某种绝对错乱的东西——因为梵·高让虾红色的皂绒从他床上一个选定的斑点中，如此轻柔地泛起泡沫，因为瓦兹河畔干完活后起身的洗衣妇面前，一条船浸满的维罗纳绿和天蓝，激起了小小的叛乱，因为太阳在远远钉着的乡村钟塔的灰角后面飞旋；还因为巨大的土块，在音乐的前景里，寻找它将冻结成的波浪。

O vio profe

O vio proto

O vio loto

O théthé²

描述梵·高的一幅画，有何意义！旁人尝试的任何描述都比不上梵·高自己所迷恋的自然对象和色调的简单排列，

身为一位伟大的作家和画家，梵·高就其描绘的作品，给出了最令人震惊的本真性之印象。

什么是素描？如何画素描？这是冲破一堵无形铁墙的行动，那堵墙似乎就在人之所感和人之所能之间。该如何穿过这堵墙呢，因为猛敲猛打没有用，在我看来，得用一把锉刀，慢慢地，耐心地磨损并穿透它。

1888年9月8日

我在《夜间咖啡馆》里，试着传达出咖啡馆是一个任人堕落、变疯、犯罪的地方。于是我在柔粉、猩红、酒渣红、柔和的路易十五绿之外，加入黄绿、深蓝营造对比，所有这些被惨白硫磺色的地狱炉火气息笼罩，释放着一个下等酒馆的黑暗力量。

但一切又呈现出日式的欢快和塔尔塔兰的和善……

1890年7月23日

你或许会看到这幅多比尼园丁的速写——它是我最为用心的画之一——我还在画一幅枯秸的速写，还有两幅三十寸的画，它们再现了雨后广阔的麦田……

多比尼花园的前景是粉绿的草地。左边是一片紫绿的灌木，以及一棵长着白色叶子的植物的残桩。中间是一块玫瑰花圃，右边有一个栅栏，一面墙，墙上是一棵长着紫色叶

子的榛子树。接着是一面丁香篱笆，一排圆形的椴树，房子在背景里，粉色的，屋顶砌着蓝色的瓦。一张长椅和三把椅子，一个头戴黄色帽子的黑衣人物，前景里有一只黑猫。浅绿色的天空。

这么写似乎多么容易。

那么，试着写写看吧！告诉我，既然你不是梵·高画作的作者，你能否像梵·高在这封小小的信中那样，单纯地、枯燥地、客观地、持久地、有效地、坚定地、含糊地、笨重地、真实地、神奇地展开描述。

（因为关键的区分标准，不是舒展或痉挛的问题，而是单纯的个人拳力的问题。）

所以，我不应在梵·高之后描述梵·高的画作，但我要说，梵·高是画家，因为他重新收集了自然，因为他让自然再次出汗，因为他把自然喷溅到他的画布上化作一束束明亮的光线，一簇簇不朽的色彩，各种元素的百年研磨，省略符、线痕、逗号、横杠的可怕的基本挤压，在他之后，我们再也无法相信，自然的面貌不是由这些事物组成。

多少次隐忍的肘击，多少次来自生活的视觉冲撞，多少次面对自然的眨眼，汇成了加工现实的种种力量的明亮涌流，它们不得不，在被最终逐回并吊到画布上，被人接受之前，打破障碍。

梵·高的画中没有鬼魂，没有幻象，没有错觉。

这是午后两点的太阳的炽热真理。

一个逐渐明朗的缓慢的生殖梦魇。

没有梦魇，没有效应。

但产前的痛苦就在那里。

在那里，一片牧场，一根麦苗茎秆的湿润光泽，正准备被引渡。

对此，自然总有一天会予以考虑。

正如社会也将解释他过早的死亡。

被风吹弯的麦苗上，有一只鸟的翅膀，如一个沉稳的逗号，什么样的画家，严格地讲，不算画家的画家，会有梵·高的胆量，去攻击这样一个讨人喜欢的纯朴的主题？

不，梵·高的画中没有鬼魂，没有戏剧，没有主题，我甚至会说，没有对象，因为动机本身是什么？

如果不是某种难以言表的古乐圣歌的铁影，如果不是一段对自身主旨感到绝望的旋律的主导动机？

这是赤裸且纯粹的自然，当人懂得近距离接近它时，它就如其显露那般被目睹。

来见证这古埃及熔金灼铜的风景吧：其中，一个巨大的太阳重重地压在了房顶上，而阳光下如此摇摇欲坠的房顶，似乎正处于解体的状态。

我不知还有什么天启的、象形文字的、鬼魂的或悲怆的

绘画能给我这样一种玄奥怪异的感受：仿佛一具无用神秘学的尸体，裂开了脑袋，并在砧板上交出它的秘密。

当我这么说时，我想的不是唐吉老伯，或一个衣袖上像吊着拾荒者的钩子一样挂着把雨伞的驼背老人最后所走过的奇异的秋日小路。

我在回想那些展翅的乌鸦，它们漆黑似光彩熠熠的松露。

我在回想他的麦地：麦穗层层叠叠，而前面，

几朵小小绽放的丽春花，说出了一切，它们被轻柔地播散，被辛酸而紧张地植入那里，并且，稀稀拉拉的，它们被刻意而暴烈地打断、撕碎了。

只有生活才懂得如何提供一件纽扣松开的衬衣下言说的一次次表皮剥落，而没有人知道为什么目光斜向了左侧而不是右侧，为什么斜向了卷曲的发堆。

但就是这样且就是事实。

但就是这样且就是如此。

他的卧室同样神秘，如此美妙的乡土风格，散发着一种浸渍麦子的气味，而透过遮掩的窗户望去，麦子正在远方的风景中摇曳。

陈旧的皂绒的颜色，同样是乡土的风格：贻贝的红，海胆的红，虾的红，米迪河火鱼的红，烧焦的辣椒的红。

如果他床上皂绒的颜色果真如此成功，那当然是梵·高的过失，我想不出哪个织工能移植其难以言表的印记，就像梵·高能将这难以言表的涂料之红，从其心灵的深处摆渡到

画布上。

我不知有多少罪恶的牧师，在他们所谓圣灵的脑中，梦想过一扇向其娼妓“玛丽”敞开的彩色玻璃窗上赭石的金和无限的蓝，他们已懂得在空气及其小巧的神龛里，隔离并提取出这些构成为一个事件的适意之色彩，在那里，梵·高画布上的每一笔都比一个事件更糟。

有一次，它化作一个整洁的房间，却抹着本笃会僧侣酿熟其健康的烧酒时，永远找不到的一层香膏或香料。

还有一次，它变成一个被巨大的太阳碾碎了的纯粹干草堆。

这房间因其明珠般的白墙让人想起了杰作，墙上挂着一条简陋的浴巾，如一位农夫的老旧护符，难以接近又令人舒心。

一些粉笔的浅白色比古老的酷刑还要糟，而可怜又伟大的梵·高做手术般由来已久的严谨，在这幅画里表现得最为清楚。

因为这才是梵·高，一心只考虑沉默又动人地涂抹的笔触。万物的色彩普普通通，却又如此恰到好处，如此可爱地恰到好处，以至于没有一块宝石能比肩其珍贵。

因为梵·高会是所有画家中最名副其实的画家，唯独他不曾渴望超越绘画，一如其作品的严格手法，一如其手法的严格框架。

但另一方面，唯独他，绝无仅有地，绝对地超越了绘

画，超越了这再现自然的惰性行为，为的是让一种旋转的力量，一种直接抽自内心的元素，从自然的这专一的再现中喷涌出来。

通过再现，他焊接了空气，并把一根神经封入其中，这些是自然中不存在的事物，它们属于比真实自然的空气和神经还要真实的自然和空气。

当我写下这些话时，我看见，画家血红的面孔，在一面崩破的向日葵围墙中，

在昏暗的风信子灰烬和天青石牧场的强大拥抱中，向我走来。

这一切，在粒粒坠落的炸弹形成的一阵陨石般的轰炸中，

证明了梵·高，当然，像一位画家一样构思他的绘画，绝无仅有的一位画家，但由于这个事实，

他也是

一位强大的音乐家。

这风琴演奏家诞生于一场在明净的自然中停滞并大笑的暴风雨，但在两场风暴之间平息的自然，如同梵·高自己，清楚地表明，它正准备迈步前进。

见过此景，一个人会转身背离任何一幅画作，因为它们别无可说。梵·高绘画的风暴之光，在人们停止看它的时刻，开始其忧郁的吟诵。

只是画家梵·高，除此无他，

没有哲学，没有神秘，没有仪式，没有通心术或祭拜礼，

没有历史，没有文学或诗歌，

这些铜金的向日葵被画下：它们被画下，作为向日葵，除此无他，但为了理解自然中的一朵向日葵，此时必须回到梵·高，正如为了理解自然中的一场风暴，

一片风暴的天空

一片自然的平原，

再无可能绕过梵·高。

风暴一般，如在埃及，或在闪米特的犹太平原，

或许黑暗，如在卡尔迪亚，在蒙古，或在西藏的群山，没有人告诉我，它们曾被移动。

但看着这片麦田，或这片古老的紫色天空重压下，白如一堆葬骨的石头，我再也不能相信西藏的群山。

画家，只是画家，梵·高，采用了纯粹绘画的手法而从未超越它。

我的意思是，为了作画，他从未超越绘画给他提供的手法。

一片风暴的天空，

一片白如粉笔的平原，

画布，画笔，他的红发，颜料管，他的黄手，他的画架，

但所有的西藏喇嘛，可以在他们的长袍下，抖落他们已然预备的天启，

在一张为迫使我们找到自身方位而画满了不祥之物的画布上，梵·高已让我们提前预感到四氧化二氮。

有一天，他下定决心不超越主题，

但，当人们看到梵·高的作品时，人们再也不能相信，有什么东西比主题更难超越。

一张稻草扶椅上一支点燃的蜡烛及其紫色的火焰，这个简单的主题，在梵·高笔下讲述的东西，比一整套的希腊悲剧，或西里尔·图尔纳、韦伯斯特或福特³的至今尚未上演的戏剧，还要多得多。

绝非文学，我看见梵·高的脸，涂满鲜红的血，在其风景的爆炸中，向我袭来，

kohan

taver

tensur

purtan⁴

在一次燃烧中，

在一次轰炸中，

在一种爆炸中，

在可怜的疯子梵·高脖子上缠了一生的这块磨石的复仇者。

绘画的磨石，不知为了什么或为了何处。

因为我们一直劳作、一直斗争，

因恐惧、饥饿、贫困、仇恨、丑闻、恶心而尖叫，

身中剧毒，

并不是为了这个世界，

从不是为了这个人间，

尽管我们受之蛊惑，

并最终自杀，

因为就像可怜的梵·高，我们都是被社会自杀的人！

梵·高拒绝在画中讲述故事，但奇妙的是，这位画家只是一位画家，

并且，他比其他画家更像画家，因为在他看来，材料，绘画，占据了首要的位置，

还有刚从颜料管中挤出来就被捕捉到的色彩，

还有画笔的一根根笔毛在色彩中留下的印记，

还有涂染的绘画在自身之阳光下清晰的笔触，

还有喧闹的笔尖径直旋向色彩，并以画家四处消抹又重新搅拌的火花的形式向前溅射时，形成的“i”，逗号和句点，

奇妙的是，这位画家只是一位画家，但在现存的所有画家中，他最有可能让我们忘了我们正面对着绘画，

面对着一幅意图再现其所挑选之主题的绘画，

并且，在固定的画布前，他为我们唤回了纯然的谜，这纯然的谜来自一朵饱受摧残的花朵，一片被他沉醉的画笔从

四面八方开垦并挤压的伤痕累累的风景。

他的风景是古老的罪，它们尚未找回其原始的天启，但它们终将找回。

为什么，梵·高的画给了我这样的印象：仿佛它们正从坟墓的另一头被人注视，而在那个世界里，他的太阳，最终，就是欢快地旋绕并照耀的一切？

因为，在他痉挛的风景和花朵中生而又死的，不就是曾经所谓的灵魂的全部历史？

这灵魂把它的耳朵献给了身体，而梵·高又把它还给了其灵魂的灵魂，

还给了一个女人，以充实不祥的幻觉。

有一天，灵魂不存在，

精神也不存在，

至于意识，根本无人想过，

但，在一个完全由那些一旦毁灭就会重组的交战的元素构成的世界里，思想又位于何处，

因为思想是和平的奢侈品。

而谁，又比难以置信的梵·高更好，因为画家梵·高理解了难题的现象性，在他看来，任何真实的风景都像在坩埚里潜藏，并会在那里重新开始。

那么，古老的梵·高是王，当他沉睡时，名为土耳其文化的奇异罪名，就被编造出来反对他，

人性之罪的典型、惯习、动机，从来只懂得把艺术家活活地吞下，以弥补自身的正直。

由此，它不过是仪式性地圣化了自身的懦弱！

因为人不愿陷入生活的劳苦，不愿遭受构成现实的种种力量的自然冲撞，以便从中抽取一具任何风暴都再也无法动摇的身体。

人往往更愿意简单地满足于生存。

至于生活，它习惯了在艺术家的天才中找寻。

所以，烹煮了自己一只手的梵·高，从来不怕为生活而斗争，也就是说，不怕把生活的事实和生存的理念分开，

一切当然可以存在，而无存在的劳苦，

不像疯子梵·高，一切可以存在，而无发光发热的劳苦。

这就是社会，为实现土耳其文化，从他身上夺走的东西，那表面正直的文化，已把犯罪当作了起源和基础。

就这样，梵·高死于自杀，因为全体意识的合奏再也容不下他。

因为没有精神，没有灵魂，没有意识，没有思想，

只有爆炸，

成熟的火山，

着迷的石头，

忍耐，

便毒，

烹煮过的肿瘤，

脱皮者的焦痂。

假寐的王者梵·高，为其健康的反叛，孵化着下一个警报。

为何？

因为事实上，良好的健康，是根深蒂固的疾病的残留，是强烈的生存热情的过剩，它被一百道伤口所腐蚀，而这些伤口还必须活着，

必须保持不朽。

谁没有闻到一颗阴燃的炸弹和紧缩的眩晕的气味，谁就不配活着。

这是可怜的梵·高在一束火光的爆发中义不容辞地揭示的慰藉。

但监视他的恶，中伤了他。

土耳其人，一脸正直，精心地接近梵·高，为了从他体内扯出杏仁，

为了摘下正在成形的（自然的）杏仁。

梵·高在那里荒废了一千个夏天。

他为此在三十七岁的年纪死去，

来不及活，

因为他面前的每一只猴子都借着他聚集起来的力量活过。

如今，为了让梵·高复活，这是必须恢复的。

面对懦弱的猿猴和畏缩的犬狗组成的人性，梵·高的绘画已属于一个没有灵魂，没有精神，没有意识，没有思想的时代，有的只是一些时而被束缚、时而又被释放的初级元素。

剧烈抽搐的风景，狂暴创伤的风景，如同一具为了恢复完美的健康，而饱受热病折磨的身体。

皮肤下的身体是一座过热的工厂，

而外面，
病人闪耀，
他发光，
自每一个爆裂的
毛孔。

这就是梵·高

正午的

一幅风景画。

只有永恒的斗争解释了一种暂时的和平，

正如准备倾泻的牛奶解释了沸滚的奶壶。

要当心梵·高美丽的风景，既暴烈又温和，

既痉挛又平静。

这是将要消退的两场热病复发之间的健康。

这是良好健康的两次反叛复发之间的热病。

总有一天，梵·高的绘画，将带着热病和健康归来，

把他的心再也不能承受的一个笼中世界的尘埃撒入空气。

附 言

回到乌鸦的画上。

有谁见过与大海等同的土地，就像这幅画里的？

梵·高是所有的画家中最为深刻地拆剥了我们的人，他拆剥我们，直至我们露出筋骨，就像一个人从自己身上驱除执迷的虱子。

执迷于让对象变成他物，执迷于胆敢冒险犯下他者的罪，而土地无法获得一片流动之海的颜色，但梵·高像用一

把锄头甩动他的土地，如一片流动的海。

他让画布浸透了酒渣的颜色，而正是土地散发出酒味，甚至在麦浪中汨汨作响，并迎着遍布天空的密集低云，高高地立起一朵忧郁的鸡冠花。

但，我已说过，故事的葬礼部分，是用来款待乌鸦的那份奢华。

这麝香的颜色，这浓郁的甘松的颜色，这来自一场盛宴的松露的颜色。

在天空紫色的波浪中，两三个由烟气构成的老人头像大胆地扮起了一张天启的鬼脸，但梵·高的乌鸦在那里促使它们更加得体，我的意思是，让它们的灵性弱化，

这是梵·高自己，意图用这幅几乎是在他摆脱生存的时刻画下的天空低沉的画作，表达的东西，因为这件作品，还有一层涉及出生、结婚、启程的古怪而近乎浮夸的色彩。

我听见乌鸦的翅膀，在梵·高似乎再也无法抑制其洪流的一片土地之上，有力地敲响铙钹。

然后死亡。

圣雷米的橄榄树。

孤独的柏树。

卧室。

橄榄丰收。

阿利斯康。

阿尔勒的咖啡馆。

在那座桥上，一个人想以暴力地返回梵·高难以置信的腕力给人强加的童年状态的姿势，把手指浸入水中。

水是蓝的，

不是水的蓝，

而是流动的油彩的蓝。

自杀的疯子由此经过并把画中的水还给自然，

但谁会把水还给他？

梵·高，一个疯子？

让某个曾懂得如何注视一张人脸的人去看梵·高的自画像吧，我想到了他头戴软帽的那张。

它出自格外清醒的梵·高之手，这通红的屠夫面孔，审视并打量着我们，他用一只怒眼细看着我们。

我不知哪位精神病专家会用这样一种势不可当的力量去仔细查看一个人的面孔，如一把切刀剖析其不可否认的心理。

梵·高的眼睛属于一位伟大的天才，但像我这样看着他画面深处涌现来剖析我时，我在这一刻感到其体内活着的，不再是一位画家天才，而是一位我此生难遇的哲学家天才。

不，苏格拉底没有这样的眼睛，在梵·高之前，或许只有尼采具备这样的目光：它暴露了灵魂，将身体从灵魂中解

脱，让人的身体赤裸无蔽，并脱离精神的遁词。

梵·高的目光被悬着、被拧紧，它在其非凡的眼睑、其纤细无褶的的眉毛背后安了玻璃。

这是一道直插深处的目光，它刺穿了这张如方木一般被柴刀削砍的面孔。

但梵·高选择了眼眸即将溢入空虚的时刻，

此刻的目光射向我们如一颗陨石炸弹，染上了充斥它的空虚和惰性的茫然色彩。

伟大的梵·高就这样定位他的疾病，胜于世上的一切精神病专家。

我洞穿，我坚持，我审视，我紧抓，我拆封，我已死的生命无所掩盖，况且虚无不曾伤害任何人，迫使我返回内部的，是这不时穿越并压倒了我的令人沮丧的缺席，但我清楚地看到了它，十分地清楚，我甚至知道虚无是什么，我说得出它内部有什么。

而梵·高是对的，人能够为无限而活，人只满足于无限，在大地和星球上，有足够的无限来满足一千个伟大的天才，如果梵·高无法实现这个用无限照亮其整个生命的愿望，那是因为社会禁止了它。

断然且有意识地禁止了。

梵·高的刽子手终有一天来了，就像他们对钱拉·德·奈瓦尔、波德莱尔、爱伦·坡和洛特雷阿蒙做过的那样。

他们终有一天告诉他：

现在，够了，梵·高，安息吧，我们受够了你的天才，至于无限，无限属于我们。

因为梵·高不是死于他对无限的追寻，他不是为此被迫用贫困和窒息扼杀自己，

而是因为他看见，所有那些在他活着时就认为要阻止他获得无限的乌合之众拒绝把无限给他；

要不是大众野兽般的意识想要占有无限来滋养其自身和绘画或诗歌绝无任何关系的淫乱，梵·高本可以找到足够的无限过完他的一生。

此外，没有人独自自杀。

从没有人独自出生。

也没有人独自死亡。

但，说到自杀，为迫使身体做出剥夺自身生命的非自然举动，就得有一整支恶势力的军队。

而我相信，在极端死亡的时刻，剥夺我们自身生命的总是别的某个人。

就这样，梵·高判处了自己，因为他已结束了生活，正如我们从他写给弟弟的信中推断出的，因为他侄子的出生，他感觉自己成了一个累赘。

但梵·高特别希望自己最终追上无限，他说，一个人奔向无限，就像在一列驶往一颗星星的火车上，

而他登上火车的那一天也是他决定结束生命的日子。

但，面对梵·高的死亡，一如其已发生的那样，我不相信它已发生。

梵·高，首先是被他的弟弟，被他侄儿的出生喜讯，从世上送走了，然后是被加歇医生送走，因为加歇医生没有建议他休息和隐居，而是派他出去写生，即使那天他很清楚让梵·高躺床上会更好。

因为人们并不如此直接地反对殉道者梵·高淬火的清醒和感性。

在某些日子里，意识会因一个简单的矛盾就杀死自己，为此不需要成为疯子，一个登记在案且经过鉴定的疯子，相反，保持健康并自身有理就够了。

我，处于一个类似的情境，再也忍不住，频频地听到这样的话，而不杀人：“阿尔托先生，您在胡言乱语。”

梵·高就听到了这样的话。

这让杀死他的血的绳结拧住了他的喉咙。

附 言

关于梵·高，关于巫术和魔咒，过去的两个月间，所有在橘园美术馆的梵·高作品展前鱼贯而行的人们，他们确定自己记得他们所做的一切，以及他们在1946年2月、3月、4月和5月的每一个夜晚遇到的一切吗？在某个夜晚，大气和街道不是变得流动、黏稠、震荡，而星光和苍穹不都消失不见了吗？

梵·高不在那儿，画阿尔勒咖啡馆的梵·高。但我在罗德兹，换言之，仍在世上，而巴黎的所有居民，一夜之间，必定觉得自己几乎就要离开它了。

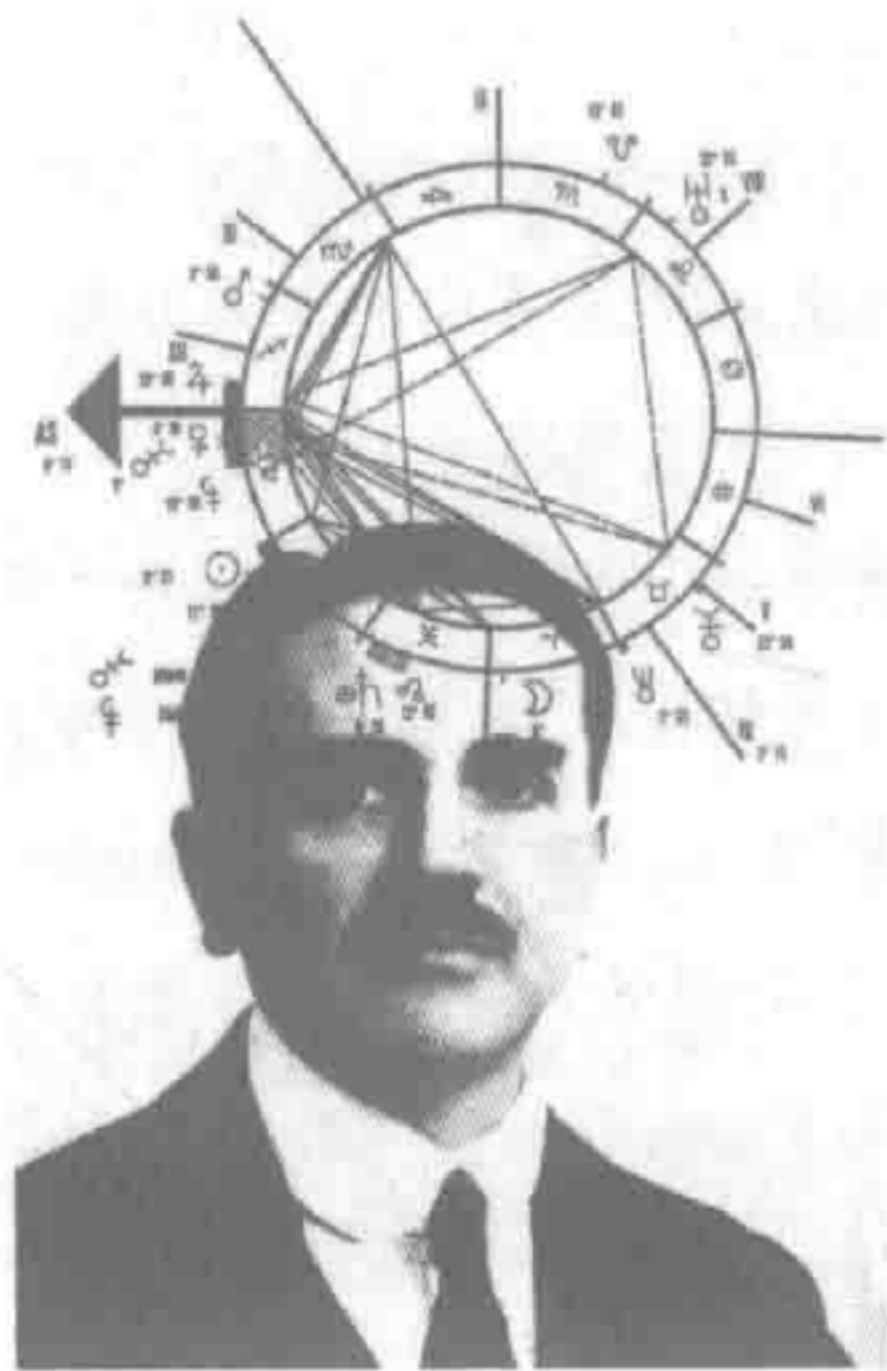
这难道不是因为他们全体一起参与了某件普遍的龌龊勾当吗？其间，巴黎人的意识有一两个小时离开了正常的层面，转向了另一个层面，另一个我在九年的禁闭期间不止目睹了多次的仇恨的集体喷涌的层面。如今，仇恨已被遗忘，就像随之而来的夜晚的清除，而同一批人，他们曾向整个世界如此反复地裸露其贱猪般的灵魂，如今却排着长队，从梵·高面前走过，而当梵·高活着的时候，他们或他们的父亲和母亲又曾如此紧紧地拧住了他的脖子。

但我说的那个晚上，一块巨大的白石，像从波波卡特佩特火山最近的一次喷发中射出，不是落到了马德莱娜大道，就在马蒂兰街角？

¹ 梯也尔（Thiers, 1798—1877），甘必大（Gambetta, 1838—1882），菲利·福尔（Félix Faure, 1841—1899）：三人均为法国政治家，先后担任过法兰西第三共和国的总理或总统。——译注

²⁻⁴ 这些文字是阿尔托自创的咒语，难以破解。这是其后期写作的一种特色。——译注

³ 西里尔·图尔纳（Cyril Tourneur, 1575—1626），约翰·韦伯斯特（John Webster, 1580—1634），约翰·福特（John Ford, 1586—1639）：三人均为英国剧作家，《无神论者的悲剧》（*The Atheist's Tragedy*）、《白恶魔》（*The White Devil*）、《可惜她是个婊子》（*'Tis Pity She's a Whore*）是他们各自的悲剧代表作。——译注



鲁塞尔

法国诗人、小说家和剧作家雷蒙·鲁塞尔（Raymond Roussel, 1877—1933）的癫狂与他生前从事文学创作遭遇的挫败紧密相关。不论是诗歌还是戏剧，鲁塞尔的作品当时并不被世人（除了少数超现实主义作家和先锋派艺术家外）认可，直到 1950 年代晚期才被乌力波（Oulipo）和新小说派重新发掘。1896 年，长诗《替角》完成之后，鲁塞尔第一次经历了精神危机，次年开始接受精神病专家皮埃尔·雅内的治疗。鲁塞尔后期沉溺于服用巴比妥类药物，这也被认为导致了他的死亡。1933 年 7 月 13 日夜至 14 日晨，鲁塞尔在巴勒莫的一家旅馆内诡异地离世。

法国超现实主义的代表人物安德烈·布勒东（André Breton, 1896—1966）是鲁塞尔作品的最早赏识者之一，

他曾为鲁塞尔写过多篇文章。《雷蒙·鲁塞尔》一文原题“Raymond Roussel, 1877-1933”，是布勒东编选的文集《黑色幽默选》(*Anthologie de l'humour noir*)对鲁塞尔其人其作的简单介绍。

法国著名心理学家和精神病专家皮埃尔·雅内(Pierre Janet, 1859—1947)是对鲁塞尔进行精神治疗的医生，其对鲁塞尔病情的诊断就记录于《迷狂的心理特征》一文。该文用鲁塞尔小说主角的名字“马夏尔”指代鲁塞尔本人，原题“Les caractères psychologiques de l'extase”，它作为一个病例收入了雅内的代表作《从苦恼到迷狂：信念与情感研究》(*De l'angoisse à l'extase. Étude sur les croyances et les sentiments*)的第一部分“迷狂者的宗教谵妄”(Un délire religieux chez une extatique)。

法国作家和人类学家米歇尔·莱里斯(Michel Leiris, 1901—1990)不仅是鲁塞尔生前的好友，更是鲁塞尔的重要研究者，研究作品包括文集《天真的鲁塞尔》(*Roussel l'ingénu*)和手稿《鲁塞尔笔记》(*Cahier Raymond Roussel*)。《雷蒙·鲁塞尔作品中的构想与现实》原题“Conception et réalité chez Raymond Roussel”，发表于《批评》，第89期，1954年10月。

米歇尔·福柯同样痴迷于鲁塞尔的写作，《封闭的太阳》一文原题“Le soleil enfermé”，选自福柯1963年出版的鲁塞尔研究专著《雷蒙·鲁塞尔》(*Raymond Roussel*)。

法国哲学家吉尔·德勒兹的文章《雷蒙·鲁塞尔或真空之惧》是对福柯的《雷蒙·鲁塞尔》一书的评论，原题“Raymond Roussel ou l'horreur du vide”，发表于《艺术》(*Arts*)，1963年10月23—29日，第4页。

雷蒙·鲁塞尔

安德烈·布勒东 文
棉 一 译

隔着一定距离来区分真正的自动机器和虚假的自动机器非常困难，人们对此好奇了很多个世纪。从大阿尔伯特能用几个词迎接客人的机器看门人¹，到借爱伦·坡成名的棋手²，从约翰·缪勒四处飞来飞去最后停在他手上的铁苍蝇³，再到沃康松著名的鸭子⁴——更不用说从帕拉塞尔苏斯⁵到阿希姆·冯·阿尔尼姆⁶的人体模型——在动物生命，尤其是人类生命，与其机械拟物之间，总有着最麻烦的模糊性。我们当代独有的反应是让这种模糊性在心灵当中自由发展，从而将它从外部世界转化到内部世界。精神分析已在精神阁楼的隐秘角落里发现了一具无名的人体模型，“没有眼睛、鼻子、耳朵”，跟吉奥乔·德·契里柯⁷在1916年左右画的那些人体很相似。一旦扫掉那些覆盖在人体模型上令其瘫痪的蛛网，人体模型就显现出了其极端的灵活性：“超人”（超现实主义的诞生正是为了让这种灵活性重获自由）。这个奇怪的角色，摆脱了玛丽·雪莱笔下著名怪物弗兰肯斯坦的畸形，能够毫无摩擦地在时空中四处移动；它一下就消除了行动与幻想之间那道被认为不可逾越的鸿沟。最妙的是，这种自动性存在于每个人体内，等待着被释放：我们只须跟随兰波，帮助它重新捕获其绝对的纯真和力量。

我们知道有一种“纯精神的无意识行为”，从我们现在对这个词的理解来看，它仅仅指定了一种临界状态，这种临界状态需要人完全摒弃行动上的逻辑和道德控制。并不需要走那么远——或者说，并不需要保持那个状态，有时，在某一节骨点之后，人恰好发现自己被一种未知力量的引擎所驱使，他精确地遵从一个他无法知晓其源泉的宇宙一般的冲动。所有这些自动机器的问题在于，它们内部是否隐藏着一个有意识的存在。在雷蒙·鲁塞尔的作品面前，读者可能会想，有意识到何种程度？当然，在他的一生中，已有人怀疑他的惊人能力源于他所发现的一种方法，而且他们完全确认他使用了想象动力这一办法（此前还有记忆动力）。在鲁塞尔去世后发表的作品《我如何写我的某些书》（*Comment j'ai écrit certains de mes livres*）中，就能窥到这种方法的痕迹。我们现在知道他的写作方法是通过同音异形词或者相近的同音异形异义词，将两个意义完全不同的句子构建成他叙事的支柱（第一句和最后一句）。故事通过这两个句子所构成的词汇以一种新的程序一个接一个展开：将一个一词两意与另一个一词两意联系起来。正如鲁塞尔所说：“这种写作方法的目的是推出一系列实际方程，这些方程不得不由我随后用逻辑求解。”一旦将这种广阔的任意性引入文学主题，接下来的问题便是消解它，通过一系列途径，让非理性的事物不断地被非理性的事物限制、调和，从而使任意性消失。

和洛特雷阿蒙一样，鲁塞尔是现代最伟大的催眠师。在他身上，极端有意识的自我（“我用鲜血沥注每一个措辞，”他说；他还向米歇尔·莱里斯透露，《新非洲印象》

[*Nouvelles impressions d'Afrique*] 的每一句话都花费了他大约十五个小时) 一直与紧缺的无意识的自我针锋相对 (他将近四十年都保持着一种哲学上站不住脚的方法, 而不去寻求新方法来调和或替代它, 这相当具有征兆性)。雷蒙·鲁塞尔的幽默, 无论是否自发, 完全寄存于这种不协调的平衡游戏: “我们当中有少数人 (从鲁塞尔那里) 听到了洛特雷阿蒙留在心灵门阶上的那台地狱机器的悲哀钟响,” 让·莱维 (Jean Lévy) 说道, “他们以敬意欢迎每场自由的爆发。”

这位批评家还公正地指出, 至今还没有人对他作品中幽默、痴迷和压抑的相应比例作出接近的判断。实际上, 鲁塞尔还跟精神病理学有过关系, 他的案例甚至启发皮埃尔·雅内写出了一篇名为“迷狂的心理特征”的文章。他的自杀(?) 似乎仅仅证实了, 在整个写作过程中, 他都处于一种非正常的状态。当他十九岁完成诗歌《替角》(*La Doublure*) 时, 他感受到尼采那最终的迷狂: “在创作杰作时, 你有种特别的感受, 感觉自己是个奇才……我比肩于但丁和莎士比亚, 我体验到了维克多·雨果在六十二岁的年纪、拿破仑在1811年获得的感受, 以及唐豪瑟在维纳斯堡做的梦⁸……所写的一切都被光芒包围; 我要关上窗帘, 生怕笔下散射的耀眼光芒会从极小的缝隙中逃走; 我想要撕去这屏风, 让光芒突然照亮全世界。这些纸张的四处铺展会使这万丈光芒一路奔向中国, 疯狂的人群将涌向这个房间。”

一路奔向中国……这个喜爱儒勒·凡尔纳、《潘奇与朱迪》⁹的孩子, 这个为旅行建造了当时世上最奢华的移动之家的巨富。“在北京,” 米歇尔·莱里斯说, “他走马观花了

一阵便把自己关了起来。”就像他在自己的小屋里写作了好几天，错过了第一次踏上塔希提岛的机会。

鲁塞尔作品中伟大的创造性跟过时的原始现实主义的拥护者（不管是不是叫作“社会主义者”）产生了重大的冲突，并对后者发起挑衅。“马夏尔”，皮埃尔·雅内的研究认定，如同《孤地》（*Locus Solus*）的作者，¹⁰“对文学之美的想法非常有意思，他认为作品中不该包含任何真实，不该对真实或精神世界有任何观察，只能完全凭借想象，这已经是人性之外的另一个世界了。”

¹ 大阿尔伯特（Albert le Grand，约1200—1280），本名艾尔伯特斯·麦格努斯，中世纪德国道明会主教和哲学家。传说他造了一台会说话的人形机器。——译注

² 参见爱伦·坡写于1836年的文章《梅尔泽尔的象棋手》（Maelzel's Chess Player）。——译注

³ 约翰·缪勒（Johannes Müller，1436—1476），化名雷乔蒙塔努斯，中世纪德国数学家、天文学家和星相学家。根据法国学者彼得吕斯·拉米斯（Petrus Ramus）的记载，他曾创造了会飞的铁蝇和木鹰。——译注

⁴ 雅克·德·沃康松（Jacques de Vaucanson，1709—1782），法国发明家，于1738年发明了机器人鸭子。——译注

⁵ 帕拉塞尔苏斯（Paracelse，1493—1541），中世纪瑞士炼金术士和星相学家。——译注

⁶ 阿希姆·冯·阿尔尼姆（Achim von Arnim，1781—1831），德国诗人、小说家，浪漫主义文学团体“海德堡派”的重要成员之一。——译注

⁷ 吉奥乔·德·契里柯（Giorgio de Chirico，1898—1978），意大利超现实主义画家。——译注

⁸ 唐豪瑟（Tannhäuser），中世纪德国吟游诗人，传说他找到了维纳斯堡并在那里陷入女神维纳斯的魅惑。这个传说后被瓦格纳改编成歌剧。——译注

⁹ 《潘奇与朱迪》（*Punch and Judy*），英国传统木偶剧，讲述了潘奇先生和他妻子朱迪的故事。——译注

¹⁰ 《孤地》是雷蒙·鲁塞尔的小说。马夏尔·康特雷尔是这部小说的主人公。——译注

迷狂的心理特征

皮埃尔·雅内 文

棉 一 译

普罗提诺和尼采的迷狂，以及让-雅克·卢梭在樊尚森林著名的迷狂经历广为人知。我说的迷狂是指塞埃（Seillière）先生所描绘的迷狂。但我想请你们看一份我自己的案例，这个案例我经常提到，那便是马夏尔。这个四十五岁的人¹过着极为孤独的生活，他独居，远离尘嚣，以一种看似非常悲哀的方式隔绝于世，但他在这种生活中得到了极大的快乐，因为他几乎马不停蹄地工作。他每天花费固定的时间创作伟大的文学作品，不允许自己有丝毫的精力转移，常常奋战到了精疲力尽的地步，他说：“我用鲜血沥注每一个措辞。”我尚未研究过这些文学作品的价值，它们无人问津，一点都不成功。如果不算上那些对其抱有兴趣的创始人²，这些作品被认为是微不足道的。但是，这位作者对他的作品持有一种非同寻常的态度：他不仅为之坚持不懈，还坚定地认为它们具有“不可估量的艺术价值”。作者坚信自己作品的价值，面对同时代人的不公而诉诸后人都是很自然的事，某种程度上也合情合理，但我还是感觉马夏尔的这种信念很不寻常。他给自己的作品赋予了极不对称的重要性，他从未因为它们的失败而动摇，他不曾有一刻承认自己的作品也许确实有某些缺陷才导致了这样的失败，他从不接受丝毫的批评和建议，

他对自己的命运有着绝对的信念：“我会有极高的成就，我为耀眼的荣誉而生。尽管这可能会经历漫长的光阴，但我会比维克多·雨果或拿破仑拥有更高的荣誉。瓦格纳早逝了二十五年，永远不能看到自己所获的荣誉，但我希望可以活到能够思索自己成就的年岁……一种强大无比的荣耀感充斥于我，就像一颗欲炸的炮弹。这荣耀将呈现于我的每一部作品中，反映在我生活的一举一动中。人们将会研究我的童年行为，并且钦佩我玩抓俘虏游戏的方式。从来没有任何作家比我更伟大，未来也不会有，尽管今天还没有人意识到这点：好吧，有些炮弹爆炸得迟一些，可一旦它们爆炸了，就有得期待！……不管你们怎么想，有些人就是命中注定的。正如那句诗所说，‘有些人总感到额前滚烫……那是他们承负的光芒之星’。”³对这些看上去并不会被广泛阅读、仅获得极少关注的作品所表现出的情感，似乎表明这要么是一种判断力的缺失，要么是一种慷慨激昂心境中的高傲。但是，马夏尔两者都不是：他对其他所有事以及自己的其他所有行为都有合理可靠的看法，他为人谦逊，甚至相当怯懦；他也远非兴致高昂，相反，他低沉抑郁，有醉生梦死和意志薄弱的倾向。他对荣耀的确信跟当下的心理状态无关，这是来自过去的心理失衡的残留物，只有这样才可能解释它。

马夏尔，一位年轻的精神病患者，怯懦、小心翼翼、郁郁寡欢，在十九岁时经历了一段甚至他自己都认为离奇的精神状态，这种状态持续了五六个月。他开始从事文学，比起他当时所追求的其他东西，他更喜欢文学。他开始写一部伟大的诗作，希望在二十岁之前完成它。这首诗预计有几千行⁴，他日以继夜，孜孜不倦地写作，丝毫不觉疲惫。他感

觉得自己逐渐充满了一种奇异的热情：“在创作杰作时，你有种特别的感受，感觉自己是个奇才；有些天才儿童在八岁时发现了自己的才能——而我是在十九岁。我比肩于但丁和莎士比亚，我体验到了维克多·雨果在六十二岁的年纪、拿破仑在1811年获得的感受，以及唐豪瑟在维纳斯堡做的梦：我体验到了荣耀……不，荣耀不是一种想法，不是听到自己的名字从陌生人口中进出的情感。不，它不是一个感受到自身价值的问题，也不是你對自己值得获取荣耀的确信。我从未对荣耀有过需求或是欲望，因为我过去丝毫没有想过它。这种荣耀是一个事实，一种确证，我获得了荣耀……我所写的一切都被光芒包围；我要关上窗帘，生怕笔下散射的耀眼光芒会从极小的缝隙中逃走；我想要撕去这屏风，让光芒突然照亮全世界。这些纸张的四处铺展会使这万丈光芒一路奔向中国，疯狂的人群将涌向这个房间。但我确实不得不做好准备，太阳在我的身体中，我无法阻挡这不可思议的光芒。每一行都以千倍反复，我以千支燃烧的笔尖书写它们。无疑，当这部诗集诞生，那炫目的熔炉将展露于世，照亮整个宇宙，但没人会相信这熔炉曾驻于我心间……当时，我处于一种闻所未闻的迷狂之中，丁字斧的一下猛击劈开了一整片矿藏，我赢得了最耀眼的奖赏。在我一生之中，那是我最生气蓬勃的时刻。”在这个时期，马夏尔对其他所有事都丧失了兴趣，因为不时进餐而打断工作也让他很恼火。他并不是完全不动，他会走一两步，然后继续写一点，但他连续几小时一动不动，手中握着笔，沉浸在他对荣耀的幻想和感受当中。

在他创作诗歌期间，这些热情的感受一直起起伏伏地持续了五六个月；它们在书籍印刷期间便烟消云散。诗集面

世后，这位胸怀壮志的年轻人走上街头，意识到当自己路过时，并没有人回头看他，那些充满荣耀和光辉的感受很快便消散殆尽。自此，真正的忧郁危机降临了，它隐藏在被害妄想症的奇异面具之下，这种被害妄想体现为人与人互相诋毁的精神错乱的想法。这忧郁持续了很长一段时间，消退得非常缓慢，它的痕迹甚至存留至今。

然而，在这次荣耀与光芒的危机当中，马夏尔仍然毫不动摇地坚持他拥有荣耀、占有荣耀，不管人们认不认可都不重要。关于这一点，他喜欢引用伯格森先生《论精神能量》（*L'énergiespirituelle*）中的一段话：“一个人有多执着于颂扬和赞誉，他就有多不确定自己是否获得了成功。在这虚荣的深处存在着不安。正是为了让自己安心，人才去寻求赞许；也许正是为了填补作品中所欠缺的活力，人才去追寻他人的热烈赞赏，就像把稚嫩的婴儿裹在棉花里一样。而一个确信、绝对确信自己创作出了一部烈火真金之作的人从不关心他人的赞誉，他能感觉到自己处于这些荣誉之上，因为他知道自己拥有荣誉，因为他所感受到的愉悦是一种神圣的愉悦。”马夏尔后来也创作了一些其他作品，但并不是为了实现第一部作品的超越。其他作品仅仅是帮助对他所知甚少的后人去阅读和理解第一部作品的耀眼光芒。

他后来的确又重拾了过去的那种感受，那种强烈的欲望，那种重新发现的疯狂热情，就好像他十九岁时心中涌现的那股情感才刚刚过去了五分钟一样。“啊，那种精神上的阳光，我已经再也找不回了，我一直在寻找它，我会永远寻找。我会用余生所有时光再度体验过去那一瞬间的荣耀。我就是那回望维纳斯山的唐豪瑟。”他希望外部的成功或许能够重新激活过去的内在荣耀，出于这个原因，他尝试写新的

作品，并且全然陷入对他第一部作品的仿效之中。“但它们的成功或失败无关紧要：一部作品延缓了他人对其荣耀的外部实现，而另一部作品则未消除其现实。”

关于这份有趣的案例还可以说很多，但我仅仅列出了跟宗教迷狂相似的几点。在卢梭、尼采和马夏尔所经历的这些世俗的迷狂当中，我们能发现，几乎所有外部活动，内在的辛劳，过去事件的持续记忆，危机结束多年后坚持的绝对信念以及至高的愉悦，都已消失。但卢梭的迷狂起起伏伏，并没有那么强烈隆重的恒久度。马夏尔过着一种或多或少正常的生活，上一秒出现在餐桌上，下一秒就把自己关在房间里，或者马不停蹄地伏案写作。写作的主题依然围绕着人们的兴趣所在，毕竟政治和文学成就都依托于普通公民和读者的存在，他认为这些人的行为和意见都很重要。他想象的幸福相当剧烈，但跟我们所认为的国王和名作家所经历的并没有太大不同，并不是一种全新的事物。我倾向于认为，这些状态，尤其是马夏尔的状态，类似于抹大拉的玛丽亚的慰藉，是通过自省获得的迷狂。尽管有这些不同之处，但这些想法还是接近于宗教思想，亦跟西方哲学、理想主义政治、纯想象文学以及纯艺术之美相关。马夏尔对文学之美的想法非常有意思，他认为作品中不该包含任何真实，不该对真实或精神世界有任何观察，只能完全凭借想象，这已经是人性之外的另一个世界了。真正的迷狂是持久的，也是不涉及自身利益的，那是一种超出普通人经历之外的生活和喜悦，它必须有一个更加宗教的形式，有利于一种神圣的生活，一种上帝之内的生活，一种上帝的生活。

1929年

¹ 由此可知，这篇文章写于1922年前后，但四年之后它才得以发布。鲁塞尔向雅内医生寻求心理咨询似乎是在1897年左右，也就是他的“危机”发生后不久。——译注

² 这些“创始人”指的是超现实主义者。几年后，雅内同行和超现实主义者就布勒东《娜嘉》(Nadja)中的某些段落进行了一场论争，雅内说他们的作品就是“一群痴人和怀疑论者的写作”。——译注

³ 这段话出处不明。“额上的光芒之星”是鲁塞尔最常用的意象，出自他第一部戏剧的剧名(L'Étoile au front)。弗朗索瓦·卡拉代克(François Caradec)在《雷蒙·鲁塞尔的生平》(Vie de Raymond Roussel)中举了很多例子，但仍然没给他贴上“诗人”的标签。但这个意象似乎跟雷蒙·鲁塞尔所崇敬的天文学家和小说家卡米耶·弗拉马里翁(Camille Flammarion)有关。鲁塞尔去世后，朵拉·玛尔(Dora Maar)在巴黎跳蚤市场发现了一个如下图所示的东西：装在特殊构造的玻璃盒中的一块星型饼干。上面写着：“星星餐点，1923年7月29日星期日，朱维西天文台，卡米耶·弗拉马里翁款待。雷蒙·鲁塞尔。”——译注

⁴ 见《替角》。——译注



雷蒙·鲁塞尔作品中的构想与现实

米歇尔·莱里斯 文

张 骥 尉光吉 译

1922年12月16日，《孤地》（*Locus Solus*）首演（面对一群几乎充满敌意的公众，它乱哄哄地展开）的几天前，雷蒙·鲁塞尔寄给我如下一张便笺：

我亲爱的米歇尔，感谢您颇具趣味且奇特的来信。

我领会到较之现实的领域，您像我一样更热衷于构想的领域。

您如此友善地表示出对我作品的兴趣，于我而言是一种明证：在您这里，我再次感受到了您父亲曾慷慨施与我的情感。这深深地打动了我的。

敬启。

在皮埃尔·雅内（Pierre Janet）医生著作的片段（收录于鲁塞尔的《我如何写我的一些书》¹）中，我们发现了一些涉及“马夏尔”的评论，“马夏尔”也就是雷蒙·鲁塞尔本人，正是以这个名字（来源于《孤地》中的主要角色，发明家马夏尔·康特雷尔），雅内医生为其作了多年的治疗和病症描述。评论如是写道：“马夏尔对文学之美的想法非常有意思，他认为作品中不该包含任何真实，不该对真实或精神世界有任何观察，只能完全凭借想象，这已经是人性之外的

另一个世界了。”在同一著作的另一部分里²，雅内医生还记录道：“‘如果在这些描绘中有任何真实的东西，’马夏尔说，‘那会是丑的。’”

最后，在《我如何写我的一些书》序章临近終了之处（就在他向其眼中的老师，儒勒·凡尔纳，致敬之后），鲁塞尔写道：“我游历甚广，尤其是在1920至1921年，我曾周游世界，途径印度、奥地利、新西兰、太平洋群岛、中国、日本和美国……我已经见识了欧洲的主要国家、埃及以及整个北美，后来我又拜访了君士坦丁堡、小亚细亚和波斯。目前来说，这些旅行还从没有为我所写的书增添分毫。对我来说，这种情况值得注意，因为它绝佳地证明了，在我的著作中想象是唯一重要的事。”

于是，从一封他曾一掠而过地提及其美学理念的信件中，从记录于雅内医生医学摘录的知心话里，以及更进一步地，从一篇旨在身后发表的文本——它正好充当了一份文学上的遗嘱——所包含的这段陈述中，我们可以看出鲁塞尔自始至终依靠于想象，并且对他来说，在发明出来的，亦即“构想”的世界和既定的世界之间有着清晰的对立，后者正是我们日常生活的世界，是我们旅途中历经的世界，亦即“现实”的世界。

关于现实，尽管鲁塞尔清楚，他家产颇丰，从中受益颇多，但非常确定的是，他从不期待现实能给他带来什么好东西。

身体上的疼痛会令他不安，我的母亲曾告诉我，有一天鲁塞尔盘问她许久分娩的问题，他惊讶于她竟能容许这

样的事反复发生，因为她告诉他分娩是一件伴有剧烈疼痛的事。从那个年代以及鲁塞尔一贯的内敛来看，这个话题对他来说一定意味深远，因为它使他感觉到自己可以和一个仍然相对年轻并且拘束于谈论此类问题的女人作如是探讨。他的密友夏洛特·杜弗蕾娜（Charlotte Dufrêne）女士——其死后出版的《我如何写我的一些书》就是献给她的——给我讲述了另外一件相关的事：他曾请求她永远不要和他谈论她对牙医的恐惧（也不要谈她对蛇的惧怕），因为他怕通过接触，她可能会把她的恐惧传染给他。杜弗蕾娜女士还向我宣称，他受不了看人流泪。

马塞尔·让（Marcel Jean）和阿尔帕·梅采（Arpad Mezei）注意到³，在其著作中，鲁塞尔只描绘那些未曾被灰尘所沾染的客体。皮埃尔·施耐德（Pierre Schneider）将其艺术定义为“正午的诗歌，其客体没有在周遭投下任何阴影”，这只是一种象征的说法，因为实际上，夜与阴影绝非缺席于鲁塞尔的著作，就像粪便学，或者就像是对各种要素间令人作呕的部分予以发挥一样，这些同样在其中起着作用。借由杜弗蕾娜女士（我所获悉的大量信息都来源于她）在雷蒙·鲁塞尔身上注意到的那种污秽恐惧症，这些对其作品中某些普遍特征的评述，似乎也在他的生平中得到了确证：“一战”之前，他为自己定下规矩，衣服的活领只能穿一次（因为他厌恶洗过的物品），衬衫只能穿几次；西服、大衣以及吊裤带是十五次；领带是三次；每当他穿戴一新时，他就会说：“我现在如坐针毡，今天的一切都是新的。”

与现实的日常接触——这在他看来充满了陷阱——迫

使他不得不采取一些预防措施。在其人生的某个特定时期，他一旦身处隧道就会倍感痛苦，他时刻焦虑地想要知道自己到底身在何处，因此避免走夜路；有段日子，关于进食行为会妨害到人之“安宁”的想法使得他一连禁食数日，之后他会破戒到吕佩尔马耶的店里吞食大量的糕点（这符合他对儿童食品的喜爱，比如棉花糖、牛奶、面包布丁、可可粉）。那些与幸福的童年回忆有着特别联系的地方对他而言也是禁忌，例如艾克斯莱班、吕雄、圣莫里茨以及乌希码头的美岸酒店。另外，由于惧怕在交谈中受伤或造成伤害，他说，为了避免任何人与人之间的危险言谈，他会以提问的方式进行对话。

在对马夏尔案例的研究中，皮埃尔·雅内医生提到了一种对蔑视的恐惧并复述了鲁塞尔的一番言论⁴，这段话表明，世人对他几乎彻底的不理解在他眼中是多么痛苦：“很可怕的是，大众并不尊重那些努力争取来的荣誉；在我看来，单一个贬损者也比三百万崇拜者更加强大；为了我心智的安宁，我必须获得一致的意见。”依据同一位作者的说法，鲁塞尔是一种“掉价恐惧症”的受害者，这种恐惧症“与他所谓的‘难以达成之事的丧失’相关”。例如，抛开任何清教徒的观念不提，他反对在艺术剧场展示裸露的乳房（这就是一种掉价，为了其魅力不减，它本应保持为一颗“禁忌的果实”）；他还哀叹机械化进步使得旅行贬值，因为旅行成了每个人触手可及之事。他说：“唯有倾尽家产，方能纵情一赌；他人之乐让我受苦。”最后，鲁塞尔的厌新⁵必然导致一种对先例的盲信，他会说：“任何新事物都令我困扰。”据

夏洛特·杜弗蕾娜说，他对变化的恐惧是如此之深，以至于一旦做出某种行为，他就会再次做同样的事，因为这样建立起来的先例具有一种束缚力。

为了尽可能地适应现实，他被迫采用了这种策略，其结果便是鲁塞尔自己所称的“规则狂”（*réglomanie*）⁶，也就是一种依照规则将一切事物安排妥当的需求，这些规则排除任何道德品质上的考量，处于一种纯粹的状态，正如他在其写作中确认的规则似乎也免于任何实际的审美意图一样。“他的人生搭建得就像是他的书，”鲁塞尔去世几个月后，皮埃尔·雅内医生在一次谈话中告诉我。正是从鲁塞尔那儿，这位著名的医生听到了大量的倾情吐露，却把他看作（用这位医生自己的话说）一个“可怜的、病恹恹的小家伙”，完全忽视了他的才华。

希吉来历1346年（依照一张从伊斯巴翁寄来的明信片上所写的日期），在他横跨波斯的旅途中，鲁塞尔从巴格达给夏洛特·杜弗蕾娜寄来一张明信片，上面可以看到，一个身穿束腰上衣、包着头巾的人牵着三只驮着包袱的驴子，走在一堵明显由烧砖砌成的墙边，画面的左边还有些许树木，其中有几棵棕榈树。“我正身处巴格达——《天方夜谭》与阿里巴巴的国度，这让我想起了勒科克；这儿的人穿戴的服饰比快活歌剧院的合唱班还要奇特。”鲁塞尔似乎毫不留意巴格达现实中的任何一面，对他而言唯一重要的只是他想象中的城市——这甚至不是《天方夜谭》传说中的巴格达，而是他在快活歌剧院观看过的由勒科克创作，取材于阿里巴巴故事的轻歌剧⁷给他展现的巴格达。

他一如既往地走在这样的文学道路上：仿佛在自然与他自己之间必须设置层层障碍，就此，人们或许可以将他与那些伟大的唯美主义者相提并论——诸如波德莱尔、王尔德——对他们而言，艺术与自然截然对立。但是，在鲁塞尔这里，所有的一切似乎都在表明，只有创造（*invention*）是艺术应该保存的，也就是艺术借此区别于现实（*réalité*）的纯粹构想（*conception*）的部分。在他全部的著作中，人们注意到，其情节（作品的结构或者作品的出发点）具有人工的而非自然的特征。正如皮埃尔·施耐德指出的⁸，鲁塞尔十七岁时写下并于1897年7月12日发表在《高卢人》（*Le Gaulois*）上的诗作《我的灵魂》（*Mon Âme*）（随后变成了《维克多·雨果的灵魂》[*L'Âme de Victor Hugo*]），建立在“我的灵魂是一座奇异的工厂……”这句诗上，不过是对“我的灵魂是位身着朝服的公主”此类陈腐隐喻的发展，它将诗的创作本身比作造物之神的谋划，而这正是其主旨；诗体小说《替角》（*La Doublure*）（正是在这本书的写作过程中，鲁塞尔体验到了他向皮埃尔·雅内描述的“普世的荣耀”感）以一位演员的故事为题材，主要描绘了尼斯狂欢节中的假面舞者与彩车；《视》（*La Vue*）、《泉》（*La Source*）、《音乐会》（*Le Concert*）这三首诗描绘的，并非现实的景观，而是三张图片：笔管里嵌着的照片，矿泉水瓶子上的标签，信纸抬头处的装饰图案；《非洲印象》（*Impressions d'Afrique*）压根没提旅行者眼里的非洲，而是以一位戏剧人物在加冕期间描述的节日为主线；《孤地》记录了在一个

充满奇妙发明的公园里的漫步经历；在戏剧《前额之星》（*L'Étoile au Front*）里，一系列古玩成了一连串奇闻异事的托词，而《太阳之尘》（*La Poussière de Soleils*）又讲述了一连串能够让人找到宝藏的谜题；《新非洲印象》（*Nouvelles Impressions d'Afrique*）无非是对现代埃及的四个迷人的旅游景点作了一次沉思；最后，《我如何写我的一些书》中收集的文本，有一些例证了其序言中展示过的玩弄词语游戏的极其巧妙的创作方法，另一些则提到了尼斯的狂欢节，再有就是六篇《提纲挈领的文献》（*Documents pour servir de canevas*），它们属于鲁塞尔作品中极为典型的戏中戏类型，并且——就像《新非洲印象》所特有的那种在括号内几乎无限地打开括号的构造——似乎是用最为文学的方式回应了他要增屏添幕的需求。

在《我如何写我的一些书》的序言里，鲁塞尔阐述了他在创作散文作品（包括戏剧）时采用的完全任意的程式（*procédé*）；而在诗句的写作中，则截然不同，或许是因为用诗句表达自己这一行为本身已经提供了对于现实的偏差、距离、摆脱，所以就没必要借助额外的巧计。“该程式，简单地说，和韵脚相关。两种情况都包含了一种由声音的结合所产生的意想不到的创造。”读到鲁塞尔的这些话时，我们会想起拉康（*Racan*）在《马勒布传》（*Vie de Malherbe*）⁹里写的：“至于为什么必须用这些和传统相差甚远的词语来押韵，他给出的理由是，把它们而不是那些意思几乎相同的词语放到一起押韵会得到更美的诗句；他竭力寻找罕见的、乏

味的韵脚，相信它们会产生一些新的思想，此外，尝试之前从未曾用过的困难的韵脚也是伟大诗人的一个标志。”事实上，鲁塞尔的主张似乎只是一种理论的辩解，因为（或许除了《我的灵魂》，他的第一首，也是最具“灵感”的，被他视为其首要作品的诗外）韵脚在他那里从未发挥过双关语那样的催化作用，当我们检查其诗作的结构时，我们看不到韵脚如何充当了一种推动力；相反，我们会说，他把某种本可以用散文语言表达的东西写成了诗句。

但不管怎样，下面这些形式各异的程式为鲁塞尔提供了其散文叙述所动用的种种元素：

（1）两句话只有一个词不同，而其他名词的双重意思制造了一种游戏。“一旦找到这样的两句话，”鲁塞尔说，“就要写一个以第一句话开头且以第二句结尾的故事。”

例如：

Les vers（诗句）de la doublure（替角）dans la pièce（剧作）du «*Forban talon rouge*»（《红踵海盗》）——“剧作《红踵海盗》里的替角念的诗句”

Les vers（臭虫）de la doublure（内衬）dans la pièce（补丁）du fort pantalon rouge（厚实的红裤）——“厚实红裤的补丁内衬里藏着的臭虫”

这是1900年发表的故事《弹指》（*Chiquenaude*）的基础，后者也是小说《替角》的失败导致抑郁危机以来首部令作者感到满意的作品。

(2) 一个具有双重意思的词语，通过介词à，和另一个具有双重意思的词语连接起来（介词à成为了两个绝对异质的元素相互联系的工具，正如系词comme被用来关联两个在古典隐喻里由于类似而或多或少同质的元素）。

例如：

Palmier（蝴蝶酥，棕榈树）à restauration（餐厅，复辟）

在《非洲印象》里，这对词语呈现了塔鲁王朝复辟的胜利广场上的棕榈树。

(3) 任意一句话，“从中，我通过拆解，抽取了一些意象，有点像提取一些字谜的构图”。

例如：

Hellstern, 5, place Vendôme（埃尔斯特恩，旺多姆广场5号）——鲁塞尔的鞋匠的地址

变为：

hélice tourne zinc plat se rend dôme（螺旋桨转动，锌制平面变圆顶）——这构成了塔鲁皇帝的长子操纵的那一装置（《非洲印象》）。

在雷蒙·鲁塞尔根据这一方法所精心打造的作品里，文学创作由此包含了一个最初的阶段，它表现为确立一个具有双重意思的句子（或表达），或“拆解”一个现成的句子；各种相互对峙的运行元素也由这些偶然的形式方面所引发。接着是一个中间阶段，它确立了一种逻辑的结构，把这些不管多么分散的元素统统联结起来；然后，这些关系，就在

个尽可能现实的层面上，在一个尽可能严格撰写的文本中，得到了明确的表达，并且，除了对既有法则的最为严格的运用外，就没有别的风格尝试了，而重复项的简明和缺席成了首要的目标。对于这些作品，我们至少可以声称，它们的的确确远离了一切类型的自然主义，而在其制作的过程中，那种对极端严格性的关注则让人想起最理性、最伟大的一位立体派画家，胡安·格里斯（Juan Gris）的一个警句：“求精不求准。”对良好的语言法则的绝对服从——就像公立高中里教的那样——从另一方面证实了马塞尔·杜尚的这一说法不无道理：在和我谈论鲁塞尔及其特殊的学识时，他说自己甘居“次席”，正如其他人皆为末流。

请注意，正是对一切风格主义效果的戒绝产生了一种极度透明的风格。

在《新非洲印象》里，鲁塞尔以一种截然不同的方式实现了他所追求的对现实的脱离：他用括号拆散句子，括号引入了一系列实则无穷的“假底”（doubles fonds），打碎、分割、肢解了意义的主线，直至完全地失去。在他对《新非洲印象》的第二个篇章的分析里（这份作品已成为鲁塞尔研究的经典），让·费里（Jean Ferry）极为正确地指出：“相比于那种著名的日本盒子，其体积刚好适合把它们从大到小一个接一个地装进去，这里的构造更为复杂，它制造了两个或三个同心的球体，而在它们距离不等的球面之间，又会出现其他本身就有好多层的球体。”雷纳托·穆奇（Renato Mucci）最近的一篇论文也采用了这个意象，在他看来，没

有一部鲁塞尔的作品不把开头和结尾连接起来，就像那些诗歌中，每句话都被许多嫁接着脚注的括号所切分，这些作品每一部都表现为一个分化了的统一体，通过其特有的系列元素，在自身的环闭中获得了一种具体之普遍的价值。

不仅鲁塞尔用来创作其散文作品的这一程式（怀着浓厚的兴趣，经过深思熟虑，把语言提升为一个创造性的能动者，而不满足于把它当作一个使用的工具），就连他对那一似是而非的任意法则（它要求专注于艰难地解决一个在既有事实上尽可能不受拘束的难题）的服从，似乎也产生了一种心不在焉的结果，其解放的力量，看上去要比自动书写这样的程式之使用所包含的纯粹的放任自如更为有效。雷蒙·鲁塞尔意图实现对一切自然之物、对情感和人性的几乎彻底的脱离，他辛勤地加工那些看起来如此无偿，以至于在他眼里毫不可疑的材料，并凭借这一矛盾重重的方法，成功地创造了本真的神话，而他的感性，则以一种或多或少直接的或象征的方式，映射于其中，就像某些构成了其作品主导旋律的母题所频频表明的那样，而科学的万能、微观世界和宏观宇宙的密切联系，迷狂，乐园，尚未发掘的宝藏和有待破解的谜题，巧妙的幸存和后事的安排，面具和习俗，还有许多可被认为是从恋物癖或施虐—受虐癖中产生的主题，都构成了其范例（这里的罗列不需要任何有条不紊的盘点）。毫不夸张地说，一份鲁塞尔作品的主题索引会允许我们找到一种与绝大多数伟大的西方神话学等同的心理学内容；这是因为鲁塞尔想象力的产物，某种意义上，是过于精致的陈词滥调：在

公众看来可能令人惶惑、独具一格，但他所汲取的源泉，其实无异于流行想象和儿童想象，另外，他的文化（情节剧、连载小说、轻歌剧、轻歌舞剧、童话、绘本故事，等等），还有他的程式（戏中戏、故事的结构模式，一直到其戏剧化的双关语的创作方法——这是某些社会消遣，例如，字谜游戏里使用的技巧的文学等价物），本质上也不免于流俗和幼稚。无疑，鲁塞尔不幸地遭受的几乎来自所有人的不理解，与其说是因为他没法得到普遍的认可，不如说是由于他把再简单不过的东西和过分精致的东西如此怪异地结合了起来。

当他用幼稚的和流俗的形式来表达他自己的深刻时，鲁塞尔就回到了一个普通的深度，所以，他精心打造的种种个人神话有可能汇集于（正如米歇尔·卡鲁热 [Michel Carrouges] 认为的）西方思想的某些伟大的神秘序列，就一点也不奇怪了；所以，至少，没有必要（像安德烈·布勒东为让·费里写的序言一样）通过暗示鲁塞尔是神秘哲学的行家来解释《太阳之尘》的剧情为什么看起来像是基于炼金术士寻找哲人石的传统进程。从秘仪信徒所恪守的秘密法则的角度看（作为信徒，鲁塞尔理应服从这一法则，且按惯例只以神秘的方式加以揭示），类似的假设回避了反驳，而为了否决它，一个人只能论证，在他的谈话还有他的写作中，缺乏这样一类信仰的声明；但事实上，不考虑鲁塞尔作品的某些方面（占卜技术发挥的重要作用，对传说中的神奇元素的频繁使用），这一缺乏明暗对比效果的作品仍然具有一种本质地实证主义的色调，而我们对这位天才作家的生平一无所知——更不用说知道他在哪句话里被“普世的荣耀”感照

亮——也使得我们倾向于认为他的意图带有某种神秘的性质。

当鲁塞尔在他母亲的棺材上设置了一个天窗，以便在最后一刻也能察看她的面容时，当他在《孤地》中想象冰箱里的尸体通过科学的程序重温其生命的重要瞬间时，他无疑在表明自己拒绝接受死亡，但他的态度又是不信教的，在他看来，肉体一旦完结，就不剩下什么。有两样东西可以证明他对其身体的深刻依恋：一个是他对优雅衣着的品位（端庄的优雅，对他而言，真是头等大事），另一个是他在波斯旅行期间也不忘接受的麻烦的治疗，因为一种头发变白的恐惧开始困扰着他。如果，当他和已故的欧仁·瓦莱（Eugène Vallée，勒梅尔印刷厂的监工，他包办了其所有书籍的制作，并且，就像所有那些和鲁塞尔有过接触的人一样，他说鲁塞尔是个极为单纯、极为迷人的家伙）交谈时，频频地沉迷于估算他们各自还有可能活多少次，那么，他的这些计算参考了统计数据，并且，虽不能自拔，他还是采取了一种科学的视角。类似的科学主义，夹杂着一种要在物质的而不是神秘的层面上打破人之固有局限的炽热渴望，还表现为他对卡米耶·弗拉马里翁（Camille Flammarion）的崇拜（他甚至拥有一个特制的星形的透明小盒子，里面保存着1923年7月29日他到朱维西天文台拜访这位杰出的天文学家时从午餐的餐桌上带回来的一块星形小糕点），他对发明家马夏尔·康特雷尔的认同，他对爱因斯坦的相对论的兴趣，以及他对好友夏洛特·杜弗蕾娜吐露的信心：终有一天，人会发现一种重返过去的旅行手段。至于他在圣诞节造访幼儿园，在耶稣受难日

参观圣坛，在复活节参加大弥撒，这些快乐的行为很有可能只是表达他对民俗的喜爱，或许也表达了他对童年的依恋，他曾写到，他对童年有一个“欢快的回忆”。同样，其作品中随处可见的教化故事或奇迹描写总要夹在人种志或史学史的引号之间。最后，他声称自己在写作《替角》时体会到的“普世的荣耀”感（他想要知道一些著名作家是否有过类似的体验）不是一种灵魂的状态，而是某种身体的感觉，一种迷醉，一种“欣快”（当他确定自己无法在写作中得到时，他就转向了酒精，很快又求助于毒品），一种满足，它接近于“安宁”，而他正是以后者的名义，支付了其象棋老师的赌债：仿佛在扑克游戏里，他找到了安宁……

简言之，如果鲁塞尔宣称他“较之于现实的领域，更热衷于构想的领域”，那么，这个他拿来与日常生活对立的世界似乎不以任何超自然的信念为基础。在《我如何写我的一些书》中，鲁塞尔自豪地称他是位逻辑学家，而我们也不得不承认，这个用近乎造物主一般的智力操练来追求“欣快”的狂人的根本抱负，是成为想象力的冠军：一个维多克·雨果，一个儒勒·凡尔纳，一个现象级的棋手，一个解开谜题的俄狄浦斯（人们不禁会怀疑，其作品中仍未破解的谜题或许和他在小世界剧院自豪地解开的谜题完全不一样；过去，他常和好友夏洛特·杜弗蕾娜去小世界剧院，还会带上其熟人的一个小姑娘作为掩饰）。他努力创造一个虚构的、完全杜撰的世界，和现实没有任何共同之处；他发明的东西，只有发明的价值，从中，他只凭他的天赋就创造了真理，而不

诉诸任何更遥远的现实。这种完全否定的努力——它切断了
一切能够把这个构想的世界和现实连接起来的关系——理所
当然地把雷蒙·鲁塞尔——他可不是一个理想主义者——带
向了最终的解脱，也就是，自愿的死亡。而他似乎总已经隐
隐地感觉到了这点，正如维克多·雨果的一首诗后附的“伟
大的青春”所证实的¹⁰：

他们问：“怎样
找到我们的羽翼
抛开卑劣的躯体？”
她们回答：“死亡。”

1932年，雷蒙·鲁塞尔已停止了写作。他玩起了象棋并
服用安眠药（巴比妥酸剂）。

8月16日，他把那部献给夏洛特·杜弗蕾娜的“秘密的、
死后发表的”作品的主要部分交给了印刷工人。

同时，他搬出了他姐姐在康坦-博沙尔大街上的私人宅
邸，住进了皮加勒大街75号的一家公寓旅馆，那里时常有同
性恋和瘾君子出入，而正是这群人分享了他的独特品位以及
他不久前才有的对于毒品的激情。

12月24日，他携伴参加了圣母洛雷托国家公墓的午夜
弥撒。

1933年初，从非洲热带回来后，我前去拜访鲁塞尔，他
是我所在的科学代表团的赞助人之一。他在皮埃尔-沙尔龙
大街的夏洛特·杜弗蕾娜家接见了（自他放弃纳伊的房子
以来，他就一直在那儿招待我）。他身穿一套深灰色的，还

不是全黑的西装，戴着一枚法国荣誉军团勋章（这至少满足了他的抱负，虽然他没法让马里亚尼葡萄酒厂发行的名人画册印上他的照片，或使一条街道以他的名字命名）。他刮了胡子；依旧英俊优雅，但有点昏沉，略显颓丧，像是从一个很远的地方讲话。他大概有两年没见我了，于是向我挨个询问我那一大帮亲属的消息。他（微笑着）说出一个对生活的忧郁感想：“日子过得越来越快了！”在我向他道别后，他陪我到了前厅，我们又站着聊了很久（他习惯于——因为腼腆？怕自己看起来要送人出去？——在道别后把人留很长时间）。在那次拜访中，当我问他，他是否在写作时，他回答道：“真难呐！”

1933年5月30日，动身前往西西里之前，他在勒梅尔印刷厂草拟了四份说明，对死后发表的著作进行了精心安排。

在巴勒莫，他入住马里亚诺·斯塔比莱大街和理查德·瓦格纳大街相交处的棕榈大酒店，226房间，和277房间相通（后一个房间住着他的“女管家”，夏洛特·杜弗蕾娜），那是整栋建筑里最安静的地方。当年，理查德·瓦格纳创作《帕西法尔》（*Parsifal*）时就住在一楼，而政治家弗朗切斯科·克里斯皮¹¹也在那里住过，这些都记在了两块牌匾上。

鲁塞尔常说，在童年之外，他从未有过一段快乐的时光，他把他的苦恼形容为一种喘息和断气。但在巴勒莫，他找到了彻底的“欣快”；他不再关心他一直不被承认的“荣耀”，也不再关心他的写作；他说，为了得到片刻的欣快，他愿放弃一切。当有一天他得不到毒品时，他喊道：“砍

吧，砍吧，只要给我药！”意思是宁可断手断脚，也不愿这样瘾痛难熬。

根据夏洛特·杜弗蕾娜的说法，鲁塞尔吸毒时会迷上他之前所惧怕的死亡。

一天上午七点左右，有人发现他在浴缸里血流不止；他用剃刀割开了血管，并发出大笑，说：“打开血管多容易……根本不算什么。”不久，药效过去，他又纳闷自己是怎么做到的。

在巴勒莫待了几天后，他恳求夏洛特·杜弗蕾娜返回巴黎解散他的佣人们（他已支付了他们足够的酬劳），并卖掉他的公寓，这样就可以摆脱自己在巴黎拥有的一切。他打算旅行，短时间内不会回来。

那时，他虚弱得连杯子都快拿不起了，几乎吃不下东西。他把床垫铺在地上，怕自己药效发作时从床上落下。至于不想进食的理由，他说，那会扰乱他的“安宁”。

一天，他让夏洛特·杜弗蕾娜给他的男仆写信，请他寄一个有特定编号的箱子过来，说里面装着他想要的一把左轮手枪，因为（他觉得）作为一个外国人，他在巴勒莫买不到枪。他告诉他的朋友，很不幸，他没有勇气扣下扳机，所以，没准她可以帮他一把。由于夏洛特·杜弗蕾娜反对这个念头，他便试图说服她，让她把他的支票本拿过来，问她想要多少；每遭一次拒绝，他就要把金额涨一下。信最终没有寄出去。

在杜弗蕾娜女士的坚持下，鲁塞尔终于决定去瑞士的克罗伊茨林根接受治疗。7月13日上午，他为此发了一份电报。

晚上，他告诉他的同伴，她可以安心睡觉了，因为那天他感觉良好，没服太多安眠药。两个房间相连的门已有好几个晚上关着了，而之前是一直开着的。

14日早晨，杜弗蕾娜女士没有听见任何声响，于是敲了敲那扇连通的门。敲门无应后，她叫来了服务员。后者从走廊进入房间，走廊的门并未上锁。他们发现鲁塞尔伸开四肢躺在他的床垫上，而床垫已经被他推到或拽到了连通门处（考虑到他虚弱的身体状况，这必定付出了超常的努力）。他面色苍白、平静，正对着这扇门。

为了把遗体从巴勒莫带回，防腐的处理必不可少。

在小说《孤地》的戏剧改编本中，一个最引人注目的场景是“荣耀的芭蕾舞”：一位饱受误解的诗人自杀了，然后他进入了不朽——这样的不朽，当然，绝不属于另一世界，而是一个由塑像、纪念碑和街道名组成的世界的纯粹公民的不朽。我们不禁要强调，鲁塞尔执意死在一扇连通门脚下（除非在他死前，他想要体验安眠药带给他的欣快），而那扇门通向了他的朋友，一位女性知己的房间。不管他选择这样一个位置的直接动机和理由是什么——是为了靠近这扇门，还是为了堵住它？——他自行地死在了这道至少当他活着的时候被认为不可能的沟通的门槛上，而他的双眼，朝向了一个人的所在：只有那个人（看上去）分享了他的一点内心生活，但也只有一点。

¹ 参见鲁塞尔，《我如何写我的一些书》（*Comment j'ai écrit certains de mes livres*），175-183：“迷狂的心理特征”。——原注

²⁻⁴⁻⁶ 参见《从苦恼到迷狂》（第二卷）（*De l'angoisse à l'extase, tome II*），515；146以下；230；200。——原注

³⁻⁸ 参见《现代思想的起源》（*Genèse de la pensée moderne*），192；182。——原注

⁷ 这是指法国作曲家夏尔·勒科克（Charles Lecocq，1832—1918）创作的四幕喜剧歌剧《阿里巴巴》（*Ali-Baba*）。——译注

⁹ 拉康，又名奥诺拉·德·比埃伊（Honorat de Bueil，1589—1670），法国古典诗人和作家。《马勒布传》是为了纪念另一位法国诗人弗朗索瓦·德·马勒布（François de Malherbe，1555—1628）。——译注

¹⁰ 参见《我如何写我的一些书》，38。——原注（译按：雨果的原诗出自《又一支六弦琴曲》[*Autre guitare*]：“他们问：‘怎样/驾着我们的小船/避开警官？’/他们回答：‘请划起双桨。’”参见《雨果文集·第一卷：诗歌》，柳鸣九主编，张秋红译，石家庄：河北教育出版社，1998，621）

¹¹ 弗朗切斯科·克里斯皮（Francesco Crispi，1818—1901），意大利政治家，曾于1887—1891年和1893—1896年两度担任意大利总理。——译注

封闭的太阳

米歇尔·福柯 文

尉光吉 译

——雅内说，他是一个可怜的、病恹恹的小家伙。

——这话从一位心理学家口中说出来几乎没什么意义。

——要是鲁塞尔自己没发表过类似的言论，那就真的无关紧要了。

——他间接地谈过这话题，怀着一种只专注于历史的冷漠，提到了自己的疾病和雅内的照料；他把《从苦恼到迷狂》当作一份遥远的奇闻档案加以引述。死后揭示的第一人称的叙述已然和著书计划或许还有其生硬语言中显露的第三人称一样地冷酷了……

——在《我如何写我的一些书》中说话的那个“我”，确实，经过其所述的词句中心存在的一种无度远离的安置，变得和一个“他”一样遥远了。或许要更加遥远：远到了它们相互混同的地步，到了那儿，自我的揭示会暴露这个一直在说话并保持不变的第三人称。

——因为死亡的至尊权已在运作。怀着消失的决心，鲁塞尔确定了其存在将从中对人显现的空壳。论重要性，雅内，危机，疾病，统统比不上成功或失败，比不上喧哗的表演，比不上棋手的尊重，比不上家族的荣光。这些是机器外部的表面调整，而非秘密地开动它的精密时钟机械。

——相反，我觉得鲁塞尔把自己暴露在这种已然僵化了其话语的第三人称里。他朝着自己的死亡开辟了一条通道，与康特雷尔发明的通道相对称，因为后者正是为了在尸身上掘出一条朝向生命的归途。他，一步步地，迈向了可以跨越的窗板另一边他将成为的这另一者，这同一者。并且，如同复活剂，语言的冰冷冻结了那些无限期重生的形象，说出了这个让本质之物从中通过的由生到死的过程。他隆重地传达作品的诞生，又用一种（在《前额之星》的轶事里如此常见的）癫狂和痛苦来指示这些作品的亲缘关系；癫与痛必定是作品之正统性的烙痕。

——在他谋求“死后一丝作为”的时刻，鲁塞尔怎能让他作品迎向这毁灭的邻近呢？为什么要把他自己守护了这么久，将由他面临的死亡所永远保存的语言置于危险之中？为什么，在显现的时刻，要如此唐突地转向一切真理的这一谵妄？如果，在这最后的话语里，疯癫与作品之间存在某种关系，那么，这无疑是为了表明，就像鲁塞尔以他身在巴勒莫时的姿态所做的那样，必须想尽一切办法，使作品摆脱写下它的那个人。

——相反，在揭示的经济里，疯狂被赋予了一个中心的位置。看看文本是如何发展的吧：首先是对程式的说明，然后是自传的叙述。在它们中间，鲁塞尔安置了三重括号：第一重开启了他的疾病；第二重展示了儒勒·凡尔纳的伟大，第三重指定了想象力在其作品中的至高地位。鲁塞尔的括号因其同时打开和关闭的特性而与门槛达成了本质的亲缘关系。在括号里说出的东西不是补充性的，而是决定性的。

——这三重门槛，在此标志着什么？若不是语言的严格自主性？同外界联系的缺失（“在我全部的旅程中，我从没有为我的书获得过什么”），词语及其机器以炫目的速度穿过的空洞空间（凡尔纳“已升至人类言语所能达到的最高峰”），透露着这明亮的巨大空隙的疯狂面具。

——鲁塞尔从未说过他的危机就是“世人眼中的疯狂”。他丝毫没有脱离危机。不如说，他表明自己，至少暂时地，在那里找到了安身之所：“有好几个月，我体会到一种无比强烈的荣耀感。”他内在地体验到自己乃是一个太阳的中心，并且他就处于那个中心。鲁塞尔没有看出旁人对他的危机困惑不解；他说起这危机就像在说一个与之不可挽回地分离了的明亮火炉。这个无疑是从儒勒·凡尔纳的作品里得到的球体让一切真实的太阳黯然失色。他让它高悬于其死后的揭示之上。

——二十岁那年的太阳体验其实并未从内部被感受为一种疯狂。它和随后不久由《替角》的失败所引发的插曲截然相反；那是一场“骇人暴力的冲击”，接着导致了“一种可怕的神经疾病”。疾病一词只用于这个话题。我还注意到一件事：关于马夏尔，雅内提到过一位“四十五岁”的病人（那正是《新非洲印象》的写作时期）。对这段插曲，鲁塞尔只字未提；他只引述了雅内作品里涉及马夏尔之荣耀状态的段落，而未提那些让人想起了新近之现象的话（很可能在鲁塞尔看来，它们也是病态的现象）。只有最初的、纯朴的太阳融入了他的作品。

——要接受这样的划分并不容易。种种事物形成了一

个无缝的组织。在他创作第一本书期间，鲁塞尔已体会到一种普世的荣耀感。那不是对声名的强烈渴望，而是一种生理的体验：“我写下的文字被万丈光芒包围。每一行都以千倍反复，我以千支燃烧的笔尖书写它们。”当书面世时，所有这些复增的太阳都熄灭了；健谈的熊熊火焰被黑色的墨水吸收；而鲁塞尔四周这曾像魔法水一样从其最小的音节深处闪闪发亮的语言，如今消散于一个缺乏目光的世界：“这位胸怀壮志的年轻人走上街头，意识到当自己路过时，并没有人回头看他，那些充满荣耀和光辉的感受很快便消散殆尽。”这是忧郁的黑夜；然而，那道光芒将继续从近处、从远方照耀（如在一片黑暗的中心，距离之远近已被废除，变得不可逾越了），或令人目眩，或难以察觉，这取决于其全部作品所体现的模糊性；它还催生了求死的决心，意图一跃就将黑夜的中心和光芒的火炉重合于一个奇迹的点。鲁塞尔的全部语言都停留于这个虚妄又顽固的空间，它提供了光亮，却遥不可及；它让人瞥见光亮，却奇怪地将自身封闭，沉睡于其遍布孔隙的实体；它让光亮隔着一片穿不过去的黑夜闪耀爆发：“那种精神上的阳光，我已经再也找不回了，我一直在寻找它，我会永远寻找……我就是那回望维纳斯山的唐豪瑟。”这进程中没有什么可被搁置不顾。

——该进程（或其中一条曲线）与疾病相一致，这是一回事。而鲁塞尔的语言不断地努力废除那段把他和本源的太阳分开的距离，则是另一回事。

——我不想在此继续一个不懈重复的问题。但我试图弄清，是否存在着一种牢牢埋藏的经验，在那里，太阳和

语言……

——这样一种经验，假定它是可以通达的，那么，我们如何谈论它呢，或许还是得从这样一个已然不纯的地基出发：那里，疾病和作品被视为等同的了。他用一种混杂的词汇说话，充斥着各种性质或多变的主题，有时是关于症状，有时是关于风格，有时是关于痛苦，有时是关于语言，我们不费多大劲就得出了一个既适用于作品、也适用于神经官能症的形象。例如，打开与封闭的主题，联系与失联的主题，秘密的主题，被召唤并被保存的可怕死亡的主题，相似与微妙差异的主题，回归同一性的主题，词语重复的主题，还有许许多多别的属于执迷之词汇的主题，它们在作品中构思布局，如同一套病态的脉络。在鲁塞尔每日生活的固定仪式里，不难认出同样的构图：领圈只戴一上午，领带只打三次，背带只穿十五天；他经常禁食，以免食物扰乱他的安宁；由于担心言语带来厄运的感染，他不想听人谈论死亡或任何可怕的事情……他的生命，雅内说，就像他的书一样被建构起来。但如果有这么多的相似性跃入眼帘，那是因为我们出于明察的需要，孤立了一些混杂的形式（仪式，主题，意象，执念），它们既不完全归于语言的秩序，也不完全属于行为的秩序，而是能够在两者之间循环。那么，再也不难表明，作品和疾病相互纠缠，且对彼此的理解不可或缺了。最微妙的说法是作品“打开了疾病的问题”，或“打开了作为问题的疾病”。花招从一开始玩了起来：我们得到了一整套可疑的相似体系。

——但一些形式的同一性已在一种近乎明显的感知里呈

现。透过康特雷尔在其孤僻花园的中心建造的那些停尸间，和鲁塞尔在其母亲的棺材上安置的那个玻璃天窗（便于他从时间的另一头注视这无望得到一种不可能的复活剂而冰冷呈现的生命），不是可以看到相同的形象吗？作品里，对面具、伪装、复本和翻倍的迷恋，不是和鲁塞尔的模仿天赋相通吗？他很早就展现了这一天赋，并赋予它一种略带讽刺意味的重要性。“唯当我在我自己的钢琴伴奏下放声歌唱时，尤其是当我对演员或某些人物进行大量的模仿时，我才真正体会到成功感。但至少，这是巨大的、彻底的成功。”仿佛独一无二的太阳——它之前已通过语言成形——只能在自我的分裂，在他人的模仿，在面具和面孔之间的狭小空隙里得以发现；《替角》的语言就恰恰诞生于这一空隙，而那时太阳仍在他身上。或许，塔鲁的囚徒们表演的神奇模仿就反映了鲁塞尔的顽念：“他的每一个模仿都花了七年功夫，独自一人时，他就加以预演，大声复述句子，以把握语调，他模仿每一个姿势，直到实现完美的相像。”在向他人的这一禁欲的变形中，不也能发现《孤地》的停尸间里死亡的持续来回往复吗？鲁塞尔把自己变得像个死人无疑是为了模仿他人身上活着的另一重生命；反过来，当他用他人取代自我时，他也把尸体的僵硬强加给了他们：模仿的这一兼具自杀和谋杀的姿态提醒我们，死亡是如何借助语言之翻倍和重复的游戏现身于他的作品。

——但在所有这些东西里，在这些文本和这些行为之间，除了相似，是否还有别的存在？这些形式来自何处？它们从哪一块领地上升起？而我们又站在哪一位置上感知它们

（这些而非别的），当然不是要搞混它们？当作品按定义拥有和日常言语不一样的意义时，深陷于文学语言，深陷于姿势的一道踪迹，能拥有什么样的意蕴？

——其实没有什么意蕴。不存在一个为生存和语言所共有的体系；原因很简单，因为只有语言形成了生存的体系。正是语言用它所描绘的空间，建构了形式的位置。这有一个例子：鲁塞尔，我们知道，如果他在一个玻璃括号内呈现了死亡，那么，他就有意将诞生的秘密藏于一座迷宫的中心。听听他是怎么对雅内说的：“在私人房间里，冒着受罚或至少被体面人所不齿的风险，明知故犯地做一些违禁的举动，这很好。但要是裸体能被展示，要是公开演出能表演性享乐，而没有受罚的危险，且得到父母的许可，并意图保持贞洁的话，那就不妙了。所有跟爱有关的事情都应被禁止，碰不得。”在这段话和《前额之星》里拥有秘密荣耀的诞生之间，似乎浮现了一种亲缘关系。我知道这不能想当然地认为。但在作品深处，或不如说在鲁塞尔造就的语言体验的深处，我们会看到一个空间打开了，而诞生就作为一种独一无二的不合法的结巴匿藏于其中，但它也是一个总在预言自身的重复；相比于死亡，它处于一个镜子的位置；它在生命之前给出了一个有待重复的预产期，却长久地保持隐秘；它是一座自身折叠的时间迷宫，而在这黑暗的中心，其不可见的光辉不为任何人照耀。这便是为什么，诞生既在语言外头，也在语言尽头。词语缓缓向之复归；但它们从不能抵达，因为词语总在重复，而诞生总在开始。当它们自以为抵达了时，随之带至这空无之地的，若不是向重复呈现的东西，意

即在死亡中重新开始的生命的的话，又会是什么呢？从语言的根本可能性里被排除了的诞生，必定也在日常的符号里遭到驱逐。

——所以这话题并非要把性欲小心翼翼地封闭于一场仪式了？那仪式就位于作品中如此频繁出现的所有这些诞生之迷宫的源头。

——那不如说是一种每天早晨在其纯粹的起源中翻倍并被翻倍的语言的关系。诞生是一个不可通达的位置，因为语言的重复总在寻求一条返回它的路。起源的这一“置身迷宫”既不是疾病的可见后果（针对性欲的防御机制），也不是秘传知识的隐晦表达（隐藏着一个身体能够诞生另一个身体的方式）；而是一种根本的语言经验，它宣称它从不和其起源的太阳同时存在。

——这样的经验意味着什么？意味着鲁塞尔的病态感受或其作品的内核？或两者兼有，在同一个可疑的词中？

——无疑是第三者。语言不就介于疯狂与作品之间：它是两者进行相互排斥的这既空无又充实、既无形又不可避免的位置？在鲁塞尔的早期作品里，语言显现为一个太阳：它揭示万物，使之触手可及，但又处于一种如此耀眼的可见性之中，以至于它遮蔽了它不得不展示的东西，以一层薄夜分开了表象与真相、面具与面孔；如同太阳，语言是这道切割、撕开纸板表面的光芒，它宣告它之所言，它是这重影，这纯粹的复像……此太阳语言的残酷性在于，它并非一个明亮世界的完美球体，而是劈开了万物，从中建立起黑夜。

《替角》正是在这样的语言内发生。在此期间，病态的感受

源自一个异常明亮并试图普照世界的内在球体；它必须被保存于其原初的空间，因为鲁塞尔害怕它的光芒会一直散失到中国腹地：他把自己关在一间用窗帘遮得严严实实的房子里。语言标出了两个相反形象之间的分界线：这里是被扣留的太阳，它有可能迷失于外部的黑夜；那里则是被释放的太阳，它在每一个表面下激起黑夜的一小片运动的、令人不安的湖水。这两个对立的身影像是出于同样的必要创造了如下的形象：一个封闭的太阳。封闭是为了让它不要散失；封闭是为了让它不再拆分万物，而是在其自身之光亮的背景下呈现它们：正是这太阳语言用《视》的透镜扣押了囚犯，将人、词语、万物、面容、对话、思想、姿势，即一切毫无保留、毫无秘密地呈现出来的东西，统统囊括入它的圆形镜片；它也是一个倍增出来的独一无二的句子内部所实践的敞开，是循环故事的平静缩影。但这一时期，在作品里被驯化、“被置于盒中”的太阳还可以随心所欲地敞开，能被一道穿越它的至尊目光看个透底；这一时期，在疾病上属于忧郁症，属于遗失的太阳，属于迫扰。到了《非洲印象》，语言的太阳被埋入秘密，但在其得以维系的这个黑夜的中心，它获得了惊人的生产力，让一台台机器和一具具自动尸体，让闻所未闻的发明和巨细无遗的模仿，在花园的节庆之光中，从自身之上诞生；在这一时期，生命将之允诺为一个将临的彼岸。作品和疾病就这样围绕着它们的不相容性旋转，但也恰恰是不相容性将它们连在了一起。

——我们还须在这样的排斥里看到一种抵消机制（作品通过想象担负了对疾病中由疾病提出的种种难题的解决），

它在此把我们带回到雅内——然后带回到其他更次要的人。

——除非我们视之作为一种本质的不相容性，一种绝不被任何东西填满的中心之空洞。阿尔托也想在他的作品里接近这样的空无，却不断地与之偏离：既因他自己而与其作品偏离，也因其作品而与他自己偏离；他不断地将其语言投向这髓部的废墟，凿空一件身为作品之缺席的作品。这样的空无，对鲁塞尔矛盾地表现为太阳：一个虽在那里却无法抵达的太阳；它熠熠发光，但其全部的光芒都汇集于它的球体；它令人目眩，却阻止目光穿透；词语从这太阳的深处升起，但这些词语也遮蔽了它，隐藏了它；它虽独一无二，却又是个复本，并复生了两次，因为它既是它自己的镜子，也是其背面的黑夜。

——但这太阳的空洞又能是什么，若不是作品对疯癫的否定？以及疯癫对作品的否定？其相互排斥所依循的模式要比你在一种独一经验的内部所承认的游戏更为激进。

——这太阳的空洞既不是作品的心理境况（无意义的观念），也不是与疾病共通的主题。它是鲁塞尔的语言空间，是他从中说话的空无之地，是让作品和疯癫既相互连通、又相互排斥的缺席之所。这空无绝不能被理解为隐喻：它是词语的匮缺，因为词语的数量要少于其所指示的事物，却不得不按此意欲的经济言说某个事物。如果语言和存在一样丰富，它就成了事物的沉默无用的复像；它会不存在。但若没有命名事物的名称，事物也会留在黑夜里头。语言的这一明亮的空隙，已被鲁塞尔体验为苦恼，体验为执迷，如果可以这么说。无论如何需要一些极为独特（极为“异常”，意即

极为迷乱)的体验形式来揭露这赤裸裸的语言事实:语言只有从一种本质性的匮乏出发才有所言说。从如此的匮乏中,游戏或赌局——在“jeu”一词的双重意义上——于如下的事实里得到了体验,即同一个词可以言说两个不同的事物,而同一句重复的话可以有另一层意思。由此产生了语言的不断增生的空无,产生了其言说事物——所有事物——并把事物引向其光明存在的能力,其在太阳中生产事物之沉默真理的能力,其“揭示”事物的能力;但由此,语言还获得了另一种权力,那就是通过其自身的单纯重复,让一些从不被说出、从不被听到、从不被看见的事物得以诞生的权力。这是能指的悲惨,也是它的欢乐,是面对既太多、又太少的符号所流露的苦恼。鲁塞尔的太阳总在那里,又总是“缺失”,它有在外部的消散殆尽的风险,却在地平线上熠熠闪耀,这是语言的结构性缺陷,是它的贫乏,是光芒从中无限期绽放的不可缩减的距离。在这本质的间距里,语言被召唤着命定地重复自身,而事物将荒唐地混为一体;经此距离,且在此距离里,死亡发出了那古怪的承诺:语言将不再重复自身,而是能够无尽地重复不复存在之物。

——所以你把全部的作品带回到了语言面前“苦恼”的统一体,带回到了一个羞怯的心理学形象……

——那不如说是语言自身的“焦虑”。鲁塞尔的“非理性”,他可笑的话语游戏,他执迷的运用,他荒唐的发明,无疑和我们这个世界的理性进行着交流。或许有一天,人们会发觉一件重要的事情:我们不久前刚刚摆脱的荒谬文学,被注入了一种错误的信念,即它呈现了一种对我们处境的既

清醒、又神话一般的意识；但它只是那种与我们时代齐平的经验盲目消极的一面，它向我们表明，真正匮乏的东西不是“意义”，而是符号，符号只有通过这样的匮乏才有所意指。在生存和历史的混乱游戏里，我们仅仅发现了符号游戏的一般规律，而我们理性的历史就在其中得以继续。人们因为词语的匮乏才看见了事物；其存在之光正是语言沦陷于其中的烈焰燃烧的火山口。事物，词语，目光与死亡，太阳和语言，形成了一个紧凑严密的独一无二的形象，正如我们所是的形象。鲁塞尔已在某种程度上定义了他的几何学。他向文学语言打开了一个陌异的空间，可以说是一个语言学的空间，如果那不是其颠倒的镜像，不是其梦幻的、着魔的、神秘的用法。如果鲁塞尔的作品与这个空间（我们的空间）分开了，那么，从中就只能认出荒谬事物的偶然奇迹，或一种秘传语言的巴洛克装饰，那意味着“另一回事”。相反，如果他的作品被放回原处，那么，鲁塞尔就似乎自己定义了自己：他是一种语言的发明者，那种语言只言说自身，且在其倍增中绝对地单纯，那是语言的语言，它在其至尊的核心的缺漏里，封闭着它自己的太阳。我们要感激米歇尔·莱里斯没有让这一发明失传，因为他两次传达了这样的发明，一次是在他对鲁塞尔的追忆里，另一次是在《游戏规则》（*Règle du Jeu*）中，后者如此深刻地受到了《非洲印象》和《孤地》的影响。但无疑，还有一种经验应在我们文化的方方面面得以宣告，那就是在一切语言面前不安并躁动的经验，一种先是窒息，后在符号的惊人匮乏中恢复生命的经验。正是能指

的苦恼把鲁塞尔的痛苦变成了一次太阳的曝光，揭示了我们语言中离我们最近的东西。它把鲁塞尔的疾病变成了我们的难题，并允许我们从他自己的语言出发来谈论他。

——所以你觉得花费这么多篇幅也值得了……

雷蒙·鲁塞尔或真空之惧

吉尔·德勒兹 文

张 凯 译

Pauvert出版社推出了新版的雷蒙·鲁塞尔作品¹，包括两个系列的书：诗歌作品着眼于细致描绘微小对象（例如，依云矿泉水瓶上标签的全部内容）或替角对象（d'objets doublures）（演员、器械和狂欢节面具）；所谓的“程式”（procédé）作品或隐或现地从一个诱导性的句子开始（例如，“旧台球桌边上的白色字母”），而在结尾我们能看到几乎完全一致的句子（“白人关于几群老强盗的信”）²；然而，在这一裂隙中出现了一个描述和分类的世界，同一个词语有着两种意义，展示着两种不同的生活，或者把它们打散，形成另外的词语（“我有不错的烟……” = “玉管波浪晨曲……”³）。

作者曾对超现实主义有很大的影响，今天也在影响着罗伯-格里耶，但他仍鲜为人知。米歇尔·福柯发表了一篇精彩的评论，极富诗性和哲学力量。他在一个与超现实主义完全不同的方向上找到了进入作品的钥匙。我们有必要将福柯作品中的思想与鲁塞尔作品本身联系在一起。如何理解“程式”？对于米歇尔·福柯而言，语言本质上就存在一种距离、替换、错位或缺口。词语比事物的数量要少，每个词语都会有多种意义。荒诞派文学认为意义是匮乏的，但实际

上，匮乏的是符号。

因此，词语内部打开了一个真空：词语的重复向其意义的差异敞开。这是否证明了重复的不可能呢？不，这里展现了鲁塞尔的意图：他力图最大化地拉开这一真空，使其因此可被固定和衡量，用一整套机制，一整套把差异和重复联结并整合起来的幻术，将之填满。

例如，“被人追求的小姐”（*demoiselle à prétendant*），这句话可化为“给大兵砸成齿状的夯锤”（*demoiselle [hie] à reître en dents*），就像一个化学式，问题变成了用大锤制造马赛克。重复必须变成吊诡的、诗性的、可理解的重复。它必须将差异纳入自身，而不将之简化。语言的贫瘠必须变成自身的丰富源泉。福柯认为：“并非我们所重述之物的横向重复，而是一种深层的重复，它彻底地穿过了非语言（*non-langage*），并把诗归于这一穿越了的真空。”⁴

什么可以填满并穿越真空？非凡的机器，怪异的作者—工匠。事物和存在在此追随着语言。机制和举止中的一切都是模仿、复制、诵记。然而，对一个独特事物的诵记，对一个不可思议事件的诵记，是完全不同的。仿佛鲁塞尔的机器早已用上了程式技术：如“黎明的技艺”（*métier à aubes*），它将自身寄托于一种职业，逼迫我们早起。又或者，通过在每根琴弦上投洒水滴，蛆虫弹起了齐特拉琴。鲁塞尔设置了多种重复，它们会实现解放：在相应机器的发明中，囚犯们借助重复和诵记拯救了自己。

确切地说，这些解放式的重复是诗性的，因为它们没有擦掉差异；相反，它们通过对“独一者”（*l'Unique*）的内

在化，体验并证实了差异。至于那些非程式的作品，诗歌作品，则可以用一种类似的方式去理解。在此，它们借助微观化，或者，借助替角、面具，而敞开了自身。真空中穿透着语言，后者在替角和面具的缝隙中诞生了一整个世界。相应地，非程式作品就像是程式自身的反面。在两种情况下，问题是同时进行言说和展现，言说并让人看。

这远未道出福柯作品的丰富性和深刻性。差异与重复缠绕在一起，这诚然也关乎生命、死亡和疯癫。因为，事物和词语的内在真空就像是死亡的符号，而填补它的，正是疯癫的在场。

然而，确切说来，雷蒙·鲁塞尔个人的疯癫与其诗意作品并无共通之处。从某个方面来看，两者反而是互斥的。但也只有从这个意义上来看，两者才有了某种共通点；这就是语言。个人的疯癫和诗意作品，谵妄和诗歌，展现了语言两种全然不同且互相排斥的运用方式。

在最后一章中，福柯大致就这一观点解析了作品和疯癫之间的关系，这也可用于（他或许也会用于）对其他一些诗人（如阿尔托？）的解读。米歇尔·福柯的作品并不仅限于解读鲁塞尔；作者本人首先关注语言、凝视、死亡和疯癫之间的关系，而这本书同样代表了这些研究的一个极为重要的阶段。⁵

⁵ Pauvert已出版了《我如何写我的一些书》（*Comment j'ai écrit certains de mes livres*）、《替角》（*La Doublure*）、《非洲印象》（*Impression d'Afrique*）。——原注

² 法语原文分别为“les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard”与“les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”，只有一个字母之差，但所有词的意义均不同。——译注

³ 法语原文分别为“j'ai du bon tabac ...”与“jade tube onde aubade ...”，两者读音相近。——译注

⁴ 参见米歇尔·福柯，《雷蒙·鲁塞尔》（*Raymond Roussel*），Paris, Gallimard, 1963, 63。——原注

⁵ 参阅米歇尔·福柯，《精神疾病与心理学》（*Maladie mentale / psychologie*, PUF, 1954）；《古典时代疯狂史》（*Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961）；以及新近的《临床医学的诞生》（*Naissance de la Clinique*, PUF, 1963），作者谈到的可能是其中这句：“本书涉及的是空间、语言和死亡的问题，是凝视的问题。”——法文编者注



阿尔托

法国诗人和戏剧家安托南·阿尔托（Antonin Artaud，1896—1948）自幼饱受精神疾病的折磨，童年和少年时代一直辗转于精神疗养院，生活离不开药物镇痛。1920年前往巴黎接受精神病专家图卢兹医生的治疗，并开始了文学和戏剧创作的生涯，但精神问题始终困扰着他。1937年秋，阿尔托从都柏林被遣返回法国，不久就被关入精神病院，这样的监禁持续了九年之久，期间更是遭受电击治疗。1946年阿尔托得以从罗德兹精神病院出来，但健康恶化严重，很快便在1948年患癌去世。

法国诗人和批评家马尔瑟兰·普雷奈（Marcelin Pleynet，1933—）曾任杂志《太凯尔》（*Tel Quel*）和《无限》（*L'Infini*）的编辑，发表了大量关于文学和艺术的文

章。《阿尔托，被社会自杀的人》原题“Antonin Artaud, le suicidé de la société”，选自卡米耶·杜穆利埃（Camille Dumoulié）主编的文集《残酷戏剧：向安托南·阿尔托致敬》（*Les théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*）。

莫里斯·布朗肖的《阿尔托》一文原题“Artaud”，发表于《新法兰西杂志》（*Nouvelle revue française*），第47期，1956年11月，第873-881页。后收入文集《未来之书》（*Le livre à venir*）。该文分析了阿尔托来到巴黎后就其诗歌创作和精神病苦的关系同拒绝发表诗作的杂志编辑雅克·里维埃尔进行通信的著名事件。

罗歇·拉波尔特的《阿尔托或受刑的思想》一文原题“Antonin Artaud ou la pensée au supplice”，发表于《新社交》（*La nouveau commerce*），第12期，1968年。

《罗德兹的善人》是法国批评家和理论家西尔维尔·洛特兰热（Sylvère Lotringer, 1938—）对精神病医生加斯通·费尔迪埃尔（Gaston Ferdière, 1907—1990）进行的一次访谈。文章原题“La bonne âme de Rodez (Entretien avec Gaston Ferdière)”，选自洛特兰热的著作《阿尔托的疯狂》（*Fous d'Artaud*）。在1943—1946年阿尔托被监禁并接受电击治疗的岁月里，费尔迪埃尔正是罗德兹精神病院的主管，他同阿尔托有过大量的通信交流。费尔迪埃尔的证词虽有自辩之嫌，但仍披露了一些重要的信息。

安托南·阿尔托，被社会自杀的人

马尔瑟兰·普雷奈 文

俞盛宙 译

向安托南·阿尔托致敬。为什么？我们如今这样处置其作其思，就确实能够向他致敬吗？我们对阿尔托有几分了解？来做个调查吧。谁读过阿尔托？读过些什么？怎么读的？

假如人们决定接触阿尔托的作品，无疑确实应向《残酷戏剧》（*Théâtre de la cruauté*）提出问题，以便在我们的阅读中评价问题之所在。并且应当自问，透过此种阅读的视角，何种别样的残酷参与了向这位诗人的致敬。我们对待阿尔托的进路难道不是反复申述了那至死决定其命运的东西吗？唯有此种命运可以阐明《残酷戏剧》。这只是鉴于“戏剧”和“残酷”以一种内在的、生命的、生存的方式与之联系了起来。对阿尔托作品的承认难道不在于首先觉悟到：一个人在任何情形下都不能让自己处于作家和诗人的位置（诗人这个具有本质严苛性的词在20世纪除了阿尔托以外别无其他代表）。一个人不能让自己处于《残酷戏剧》的作者的位置并在那里运思，而应当登录阿尔托作品的整个津要的开端处——那是第一和唯一的通道。自1923年（参见《致雅克·里维埃尔的信》[*Lettres à Jacques Rivière*]）直到他去世，阿尔托一直在标示这个开口。

此种纾解假设了某一企图、某一作品和某种诸如《残酷戏剧》之命运的经验，其透显的洞察力属于阿尔托所揭示的东西，用经典的话说，就是摩伊赖¹在语言（此处就是法语）和语言的诗学中恰如其分地编织的限制之网。

依凭把我们团聚在这里的最适当的措辞，我会说，解答《残酷戏剧》之问题的一种进路首先预设了对社会监察形式的一种理解，正是它最终成功地逼迫阿尔托自杀。

我们知道，在阿尔托（从1937至1946年）被关进贝当法国的精神病院以前，已经产生了写作《残酷戏剧》的想法（它发表于1932年的《新法兰西杂志》[*NRF*]）。而他死于1948年，其余下的最后几个月的自由时光都被用来创作《梵·高，被社会自杀的人》（*Van Gogh, le suicidé de la société*）。

因此可以说，对安托南·阿尔托而言，“残酷戏剧”确实确实从1932年一直上演到了1947年，而他发布此出戏剧的日期在根本上被社会的谋杀所罩笼：这一倾向并非人要自杀（*suicidaire*），而是社会“逼人自杀”（*suicidante*）。

1946年3月，阿尔托给让·波朗（Jean Paulhan）写信：“这个世界是罪恶的，在我写作《残酷戏剧》那会儿，我只相信它愚蠢、倔强、懒惰且懦弱，我当时并不知道，可当我得知我要在爱尔兰支付的花销时，我才知道它有多么罪恶。”

凭借几乎同一时期的令人称羡的作品《为了同上帝的审判决裂》（*Pour en finir avec le jugement de dieu*）中呈现的这一极度的精确性（社会“逼人自杀”的倾向），阿尔托力图

阐明是什么思想促使居伊·德波（Guy Debord）完成了《为萨德疾呼》（*Hurlément en faveur de Sade*）。阿尔托力图引领我们沉思那些从未被人思考的永存之物，例如，世界文学史上最震撼人心的著作之一，萨德的著作，它恰恰昭示着“整个社会就是一个与犯罪为伍的社会”。需要召引弗洛伊德的《图腾与禁忌》的只言片语吗：“社会是建立在共同犯罪的共谋之上”²？菲利普·索莱尔斯（Philippe Sollers）在他的《萨德反至高存在》（*Sade contre l'être suprême*）中写道，“隔墙有耳，兄弟之耳，它们时刻准备着把你送往地狱一季。”到了今日，此时此地，情况如何？

社会“逼人自杀”的自然倾向与《残酷戏剧》须臾不可相离，正如阿尔托不断展示的那样。这无疑在1946年之后更加明晰。难道不正是在社会收容所的大禁闭下，在罗德兹的疯人院里，他写下了这句话吗：“一颗心灵终究〔‘终究’意味着人再也不能公正〕成为了钱拉·德·奈瓦尔并吊死了他”？

考量阿尔托的作品之为作品，之为真理，不就要首先研究这个“终究”（*en fin de compte*）吗？应当研究一门语言，它贯穿了社会“逼人自杀”的倾向，即社会禁闭的倾向，在这一点上，阿尔托比其他人都更有经验。

阿尔托的话语真理参与了这种贯穿（社会收容所）有效禁闭（蓄意地“逼人自杀”）的体验，它见证着一种针对思想的普遍禁闭……他一而再再而三地称之为：“一种思想的疾病。”其作品的本性和伟大就在于“出演”并具现了人类的这种社会疾病，人在社会剧场里患染的这种亲切的、致死

的疾病。

在此倾向下，阿尔托的宣言需要逐字逐句地在其全部的意义上来把握。当他写到“一颗心灵终究成为了钱拉·德·奈瓦尔并吊死了他”的时候，应当理解：诗人的防御，最后，终究，让位于社会的意愿。

但何种“心灵”（*esprit*）？在阿尔托的著作里，这个词的出现次数远比其他词来得多。阿尔托不断地清查此种“心灵”在社会和/或宗教关系功能中的多重化身。要知道，阿尔托的朋友们，“与安托南·阿尔托为伴的社会”，也未能逃脱这一倾向的盲目：社会关系、社会纽带“逼人自杀”，以宗教的方式“逼人自杀”。他在1946年1月致让·波朗的信中写道：“让·波朗啊，人们怎会不曾察觉那正在地下发生的诡谲的此世阴谋，它试图用一种最为愚蠢、最为痴傻的惯例，将事物保持在子宫的褶皱中，而这罪性的褶皱为所有目不识丁的乌合之众所需求，这便形成了人性。”

何种“心灵”？如若不是那些以宗教的方式构成的社会关系。上帝，诚然就是《为了同上帝的审判决裂》中的上帝，《致教宗》（*Adresse au pape*, 1946）里的教宗，还有“缅甸的僧侣或喜马拉雅的喇嘛……”，“欧洲的基督教弥撒”和“西藏的喇嘛仪礼，不包括向神的祷告，巴黎街巷腹地和突厥斯坦的陡坡”，别忘了丈夫们，姐妹们，女儿们，非存在之问题中的存在，换言之，“心灵”承担了形而上学的整部历史。

一部历史“逼人自杀”的倾向。这部或多或少自由、或多或少错乱（或多或少“终究”着魔）的历史，贯穿并披露

着言说之词、诗歌和真理的命运。1946年3月，阿尔托写道：

“人们让我完全噤声不语，就像对波德莱尔、爱伦·坡、尼采、钱拉·德·奈瓦尔、洛特雷阿蒙、阿尔蒂尔·兰波所做的那样。”（《全集》XI，208）

归根结底（伴随着，但首先是超越了，人们不禁乐于同情的传记冒险），正是言说之词同时占据、寓居并揭露了作品。阿尔托同疾病和禁闭的肉体经验合而为一。其作品的一个重要部分就是建立这一经验的现实，并给予它一种思想的维度，后者在任何时候都超出了奇闻轶事和传记的元素。这种思想就是诗歌的言说之词，而我们应在其历史、其穿越、其穿越的富于启示的冒险中，对之加以预见。

为了重拾阿尔托的表达技法，我们可以说，诗歌的自由运动，诗歌的本质，作为真理与自由的本质，也以这样的方式揭露了自身，从中，“我们”（社会“联结”中的宗教“心灵”）通过转向那具承载言说之词的身体，而竭力让言词“噤声不语”。此处不正是《残酷戏剧》的场景吗？

承认阿尔托的作品，就是首先承认这种几乎史无前例的、20世纪独一无二的才能，它揭露了言说之词与诗歌之词的种种状态。

承认阿尔托，就是在法语中承认事件（和诸事件），因为事件（événement），在法语中，与言说之词在其“戏剧”中的揭幕之降临（Avènement）相随相伴。

作品的暴力，作品的亲身经历的暴力，正相称于它所揭示的东西。在这里，亲身的经历，在其亲历的现时（présent），确证了言说之词跨越历史广度的实现。言说之

词在身体中，在其身体的戏剧中，对其自身言说的正是这一亲历的现时。正是从这一亲历的现时中，它向现时宣布了其本质在一种语言当中的降临之广度。在一种语言当中，也就是，在一种语言的诸多性质当中，在“历史性”当中，在法语的“历史性”冒险当中。

还能怎么理解阿尔托这惊世骇俗的宣言呢？“死亡的夫人……子宫填满粪便的夫人……”（致亨利·帕里索的信，《全集》IX，173）“这个世纪不再理解粪便的诗学，不幸的肚肠，来自她呵，死亡夫人，遍历一个又一个世纪，在一个被废除的残存者的排泄物里，在其被废除的自我的尸体里，她探测其死亡之柱，其死亡的肛门之柱，而她从来不能成为一个存在，就因这桩罪，她不得不坠落，为了更好地探测存在，她坠入这污秽的而且污秽得如此平和的物质旋涡，在那里，死亡夫人的尸体，子宫填满粪便的夫人，肛门夫人，排泄物层复一层的地狱，在其排泄物的鸦片中，在其自身炉床的子宫里，煽动谣言，其灵魂的排泄物的命运。”（着重为笔者所加）

向阿尔托致敬难道不是先给自己一些方法，去理解并接受类似的宣言，尤其是这个，不是吗？

对阿尔托以外的任何人而言，这都是一篇遍布陷阱的文本。阿尔托，以作家的身份（这封信的书写从头到尾都令人拍案叫绝），承担了他要出演的角色，那不过是阿尔托的命运，而这命运已被同化、等同为一种语言的命运：法语（法语中的法语）。

这段“死亡夫人 (Madame morte) ……”的文字难道不是以一种尽情宣告的语气，回应了“夫人将逝” (Madame se meurt)，回应了波舒哀 (Bossuet) 最为著名的一篇《葬礼悼词》 (Oraisons funèbre) 在法语中建构的事件……回应了波舒哀的葬礼悼词在社会“戏剧”，在17世纪的语言“戏剧”中建构的事件吗？

“死亡夫人，遍历一个又一个世纪，在一个被废除的残存者的排泄物里……探测其死亡的肛门之柱。”

难以想象阿尔托这样一位博闻强识的诗人不曾读过波舒哀，还有波德莱尔——他无疑读过波舒哀——《恶之花》开篇的不同寻常的《祝福》。按照这一观点，《祝福》需要被重新阅读并在今后对阿尔托的阅读中加以领会。

阿尔托，以他的方式，承担的正是一种自身幸免于自身的死亡。言说，或写作，都还不够：“诗歌无药可救”，诗歌完了，诗歌死了，它继而变成了别的什么。应当承担并亲历这个在此自言自语的现时，别无慰藉。在这里，我们并不直面一位名流的理智的或多多少少神经质的话语（它被舒适地安置在了其文学的功能里头），也不直面某位诗歌教授的话语。我们直面所写的东西，只是鉴于写下的东西乃是写者自身的生命。这种生命，这种在“其排泄物的鸦片”当中的“幸存”。它指引着阿尔托揭露苦难，揭露“目不识丁的乌合之众的罪性的褶皱”，揭露“精神病院的禁闭”，揭露作为社会“联结” (reliigare) 的自杀倾向的毒品，而首先则是在语言自身当中揭露这种“联结”（社会关系的宗教品格）。

“死亡夫人”适合承担的并不是一种姿态，一种贵族的或民众的虚伪姿态（一者不过是另一者的迷梦），不如说，它是一种姿态的反面（也即一种冒名顶替），掩饰了社论的或文学的监管。粪，屎，从词语被一种我们再也无法加以凝固的经验所寓居的那一刻起，就只是词语的事务。生于1896年，歿于1948年，阿尔托的经历贯穿并承受了德雷福斯事件（1894—1906），第一次世界大战（1914—1918），斯大林的共产主义体制化（1924），希特勒的法西斯主义（1933）；还有第二次世界大战（1939—1944），期间安托南·阿尔托被辗转囚禁于数家精神病院，在那里，据统计，当时有四万名病患死于饥饿，更恰切地说，死于遭受故意的食物剥夺。禁闭，饥饿，电击（电击所凝化的粪屎）；这是“一个又一个世纪”以来，“从来不能存在……但为了更好地探测存在，而不得不坠入污秽的物质旋涡”的具体经验。

“一个艺术家，如果他不曾在内心深处庇护过时代之心，如果他为了卸下其内心的不安，而无视自己是一头替罪羊，无视其职责就是磁化、吸引时代游荡的盛怒之气并使之落到其肩上，那么，他就不算一个艺术家。”

我们知道，阿尔托出于自己的亲身体会，写下了这段话。阿尔托，在“二战”的战前、战时和战后，承担了全部的情势，并且是用其自身的状态来承担，那是一种反叛的状态，而它在功能上，应揭露这种侵蚀社会情势的疾病，因为这疾病也正是阿尔托的疾病。事实上，这准许他在真理中写作：“我把我自身现实的逻辑要求，置于一切真实的必然性之上。”

然而，我们在这宣言里听不到什么，倘若我们不考虑阿尔托是位作家，倘若我们不考虑这种疾病——就像他从《致雅克·里维埃尔的信》到《罗德兹书信》（*Lettres de Rodez*）不停地重复的那样——于他而言乃是“存在”的疾病。从中必须明白言说之词的疾病，语言的疾病，诗歌的疾病，因此，正如海德格尔所写，“语言不是一个可支配的工具，而是那种拥有人之存在的最高可能性的居有事件”³（《形而上学是什么？》）。

《残酷戏剧》在言说之词的戏剧中，在诗歌中，发现了“死亡夫人”的“逼人自杀”的宗教关系的戏剧活动。这“死亡夫人”，重写了波舒哀的葬礼悼词，位居于戏剧的视角，古典法语的视角（它确实是一种戏剧性的法语）：高乃依的戏剧，拉辛的戏剧，波舒哀的语言。雅克·德里达如是评价阿尔托：“得以一个唯一同样的姿态，瓦解那种诗的授意和古典艺术的经济学。”⁴（《被劫持的言语》[*La parole soufflée*]，《太凯尔》[*Tel Quel*]，第20期）可当一切俱为废墟之时，还有什么要瓦解的呢？

戏剧，没错，但何种戏剧？阿尔托尽可能明确地写道：“他们依照剧场思考每部作品。重现戏剧。这是他们最新的怪物之吼。但戏剧必须被推回到生活中。”言说之词的戏剧，诗歌的戏剧，诗歌之本质的戏剧：“戏剧从不是用来描述人以及人做了什么的，而是为了建构人的一种存在，那种存在允许我们前行于途。”

从那些想要“重现戏剧”的人对戏剧的理解，到安托南·阿尔托在其生命中的实践，这关乎宗教的揭露和宗教的

逼人自杀的倾向（《为了同上帝的审判决裂》），这在语言中，在言说之词中，关乎戏剧和古典诗歌，关乎法兰西古典主义。这关乎一场争论，其争论的对象，在法语中，建构了一种特性，一种语言的特异品性，它能够轻易地解开那些“以宗教的方式”使之屈从于一个共同体的种种联系（这诗歌的、戏剧的共同体，必定也是社会的、逼人自杀的），从而将它抛向“生活”，抛向作品的生机勃勃的、无拘无束的降临。

戏剧确实在阿尔托的作品中占据了一个核心的位置，因为在法兰西经典的构成中，它也占据了一个枢机的和战略的地位；其关键不是摧毁，而是，恰恰相反，要在其（拉丁的）根基和揭露性的虚构中，向它自身做出揭示。在法语，在古典的法语里，真真切切地上演着何种戏剧，如果不首先是这种拉丁语言的戏剧？也就是，语言及其社会宗教关系的拉丁、罗马根基，正如高乃依在《贺拉斯》（*Horace*）当中的处理。而这部令人困惑的悲剧历来遭到了最为审慎的对待，帕斯卡尔就直接声称它“毫无人性”。

那么，这部有着罗马根基的拉丁悲剧，其关涉的是何种戏剧，而寄寓其中的又是哪一位“死亡夫人”呢？

从蒂托-李维（Tite-Live）的《罗马史》（*Histoire de Rome*）中，我们知道，贺拉斯杀了他的妹妹，他因此遭受审判，但人民宽恕了这位奠基者，“更多是出于崇仰他的英武，而不是因为其功业和权柄”。然而，高乃依恰恰追随了蒂托-李维，意图表明“一桩如此昭彰的谋杀至少通过某种形式的罚金和惩处而得补救，父亲下令以公费对他儿子进行涤

罪：经过了几番施恩座⁵上的献祭，其中的开支从此便由贺拉斯家族担负，他在街上横置一椽，让年轻人从其下经过，蒙着脑袋，如在绞刑架下。此椽后来常以公费翻修，维持至今，其名曰兄妹椽”（着重为笔者所加）。

围绕剧本面世伊始就有的种种诠释和评论，高乃依的诗歌难道不是首先（“以至高无上的十能天神的命令”⁶〔波德莱尔，《祝福》〕）见证了，如果我可以这么说的话，一个关于“兄妹椽”的施恩座献祭的根基性传统的生动在场吗，意即，作为宗教关系的兄妹禁忌的生动在场，“一个被废除的残存者”（阿尔托，“死亡夫人……”）的法兰西诗歌的陵墓？

妻子，姐妹，女儿，情妇：（在阿尔托这里……在《罗德兹书信》中）有一个形象缺失了，母亲的形象（她们的母亲），仿佛每一个形象都只是这后一个形象的某种状态而已。戏剧。残酷戏剧，如果人们愿意这么叫的话。总之，目的和波德莱尔那里一样（“我写这本书，不是为了你们这些女人，我的姐妹们，我的女儿们”）。对戏剧而言，萨德明晰的思想（“母亲将为她的女儿规定阅读”，《卧房里的哲学》〔*La Philosophie dans le boudoir*〕）依然隐匿。

关于贺拉斯犯下的罪行，高乃依明确地告诉我们：“这个行为……成了这部剧的关键。”但这个行为，如果不是对乱伦的否认，又会是什么呢？自那以后，充满男子气概的英雄建立社会关系，只是为了臣服于“逼人自杀”的表象，只是为了“蒙着脑袋”从一座绞刑架下（从“兄妹椽”下）走过，也就是说，因一个已故的女性形象“自杀”，在她身上

象征性地吊死。

在评论《罗德和他的女儿们》(*Loth et ses filles*)时,阿尔托强调了母亲和女儿们的乱伦倾向的显现:“画家在此以强烈的画面表现古老的乱伦主题。这证明,他完全……了解其深刻的性意涵……这证明,其中深刻而诗意的性意涵,他完全掌握,不输于我们。”⁷(《剧场及其复像》[*Le théâtre et son Double*],《全集》IV,33。着重为笔者所加)

凭借《贺拉斯》,高乃依重现了,即是说,揭露了一个拉丁人的成年礼,一个(罗马)城邦的奠基仪式,而言说之词,言说之词的自由降临,在自身的着魔中(阿尔托:“意识并不自由,它着了魔”),将不停地与之对峙。

以“死亡夫人”之名,阿尔托恰如其分地宣称:“谈到诗歌,我们给予了它太多太多,但有多少不是出自社团、会议、机构和组织的呢……简而言之,它不先天地拒斥任何东西,只是要我们经过这些建制,这些遭受检查的邮票和图章,这些甚至已预见毫末之几微的精细组织。”(《全集》XXVI,95)

当我们读到这段话时,我们将明白,“向阿尔托致敬”在何种程度上先天地制造了问题。我们将明白,“向阿尔托致敬”在何种程度上质疑社会仪式和奠基者逼人自杀的倾向,那样的倾向想让我们迫使一个年轻人从街上横置的椽梁下经过,“蒙着脑袋,如在绞刑架下”。这,阿尔托声称,不就像“一颗心灵终究成为了钱拉·德·奈瓦尔并吊死了他”吗?

尽己所能地向安托南·阿尔托致敬,就意味着尽己所

能地（在任何一个社会和文化组织的“遭受检查的邮票和图章”内外）思考这个谋杀之赦罪的点，这个残酷之装置的点，它挣脱了母亲的黑夜专政（参见波德莱尔在《祝福》中的描写），它在乱伦的禁忌中解除了母性及其根基（社会关系、“联结”的——母体的——“子宫”的场所）。菲利普·索莱尔斯（参见《弗朗西斯·培根的激情》[*Les passions de Francis Bacon*]）在论及埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》时写道：“为了震动这个城市剧院的底座、后台和地基，为了让一阵狂嚎充耳可闻，一个人只须平静地走到台上，说‘是的，我杀了我的母亲’……”

阿尔托竭力制造的这一阵狂嚎，在“这个不再理解诗歌的世纪……在这位死亡夫人的不幸的肚肠中……在其自身炉床的子宫里”，就是确乎其然的残酷戏剧。滋育并扑灭⁸。

倘若你们想向安托南·阿尔托致敬，你们就亲自去看吧。

¹ 摩伊赖（Moirs），是希腊神话中命运三女神的总称。其本意为分配者。通常她们会以三位老妇人的形象出现，操持着纺织人与神命运的丝线。相关画作可参见J. M. 斯图威克于1890年所作的油画《一根金线》。——译注

² 参见西格蒙德·弗洛伊德，《图腾与禁忌》，赵立玮译，上海：上海人民出版社，2005，175。——译注

³ 参见马丁·海德格尔，《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2002，41。——译注

⁴ 参见雅克·德里达，《书写与差异》（下册），张宁译，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，317。——译注

⁵ 在古时犹太教的传统中，其意为约柜上的金板，通常译作施恩座，其字面含义为“恩典的座位或地方”。据《圣经》记载，这是放置在圣殿至圣所中约柜上的物体，与赎罪日仪式有关。——译注

⁶ 参见夏尔·波德莱尔，《恶之花》，郭宏安译，上海：上海译文出版社，2013，8。——译注

⁷ 参见翁托南·阿铎，《剧场及其重影》，刘俐译，杭州：浙江大学出版社，2010，34-35。——译注

⁸ *Nutrisco et extinguo*，原意为“我滋养善火并扑灭邪焰”。这是法国国王弗朗索瓦一世的座右铭，它往往刻在蝾螈的形象边上。——译注

阿尔托

莫里斯·布朗肖 文

尉光吉 译

二十七岁时，阿尔托把一些诗寄给了一家杂志社。杂志主编礼貌地拒绝了它们。随后，阿尔托试着解释他对这些有瑕疵的诗的依恋：他正遭受这样一种思想之遗弃的痛苦，即他无法简单地忽视自己从这一核心的非存在（inexistence）当中打造出来的形式，不管它们是多么地乏善可陈。由此得到的这些诗歌有何价值？在随后的信件交流中，杂志主编雅克·里维埃尔（Jacques Rivière）突然建议发表这些关于未公开之诗作的信件，而部分诗作，则会作为实例和证据出现。阿尔托接受了，但条件是不得篡改事实。这就是同雅克·里维埃尔的著名通信，一起意义非凡的事件。

雅克·里维埃尔意识到这里的异常了吗？他认为不完善的和没有发表价值的诗歌，在得到其不完善之经验的说明后，就不再如此。仿佛它们所匮乏的东西，它们的缺陷，因为那种匮乏的公开表达和对其必然性的探索，会变得丰富和完满起来。雅克·里维埃尔感兴趣的不是作品本身，而明显是作品的经验，是通向它的运动，以及它笨拙地再现的晦暗无名的踪迹。不仅如此，这样的失败——它事实上没有像它随后吸引写作者和读者那样吸引里维埃尔——还成为了阿尔托的解释所令人惊讶地照亮了的精神之核心事件的一个可

感的符号。所以，我们正接近一个看似把文学和艺术联系了起来的现象：也就是说，没有一首诗歌不将其自身的完成当作其隐含的或公开的“主题”，而作品，通过它从中产生的那一运动，时而被实现，时而被牺牲了。

在此，我们会想起里尔克大约五十年前写下的信：

一个人走得越遥远，越个人，生活就变得越独一无二。艺术作品就是对这个独一无二现实的必要的、不可辩驳的、永远确定的表达……正是在这方面，作品为任何一个被迫创作它的人提供了非凡的帮助……它向我们肯定地解释了，我们应让自己屈服于最极端的考验，虽然它看上去对考验只字不提，直到我们沉浸于自己的作品，但不是为了通过谈论考验来减少折磨：因为独一无二的东西——别人无法理解或无权理解的东西，我们特有的那种狂乱——只有嵌入我们的工作，才能获得价值，进而在那里揭示它的法则，一种只能由艺术的透明来彰显的原始构图。¹

所以，里尔克的意思是绝不直接地传达作品从中产生的那一经验，也就是，极端的折磨：为了获得价值和真理，它只能沉浸于作品，在那里，在艺术的遥远光芒下，它可见而又不可见地出现了。但里尔克自己总保持这样的审慎吗？他明确地表达如是的审慎，不恰恰是为了打破它，即便他对之保护有加，甚至知道自己和所有人一样无权打破它，而只能与之保持联系？我们特有的那种狂乱……

思的不可能性就是思想

雅克·里维埃尔的理解、留心和敏锐无可挑剔。但在他们的对话中，明显仍有一定程度的误解，虽然也说不太清楚。当时，阿尔托还十分耐心地对这样的误解保持着不断的警觉。他明白他的通信者试图让他安心，向他承诺未来会有他所缺乏的一致性，或向他表明精神的脆弱对于精神是必要的。但阿尔托不想要安心。他和某种如此严重的东西联系起来，以至于他无法忍受它的平息。所以，他感受到非凡之物，感受到其思想的毁灭和他不顾“名副其实的损耗”²而顺利写下的诗歌之间存在的、对他而言几乎难以置信的关系。一方面，雅克·里维埃尔误解了事件的例外性质，另一方面，他误解了这些在精神缺席的基础上产生的精神作品的极端之处。

当他带着一种让其通信者印象深刻的冷静洞察，给里维埃尔写信的时候，阿尔托毫不奇怪地在这里掌控着他想要述说的东西。只有诗歌把他暴露给了他正遭受的思想和核心缺失：对于此等苦恼，他随后用尖锐的言词和，例如，这样的形式，唤起：“我在说洞的缺席，我在说一种寒冷的受难，没有图像，没有知感，如同一次不可描述的流产的撞击。”³那么，他为何写诗？他自己为何不满足于做一个出于日常目的而使用语言的人？一切迹象表明，诗歌，对他而言，关系到“思想的这种既本质又短暂的侵蚀”⁴，因此，诗歌本质地参与了这一核心的缺失，同时又让他确信只有诗歌才能表达这一缺失，并在某种程度上承诺保留这一缺失本身，保留他的思想，如果思想丢失了的话。所以，他开始有点不耐烦

地、傲慢地说：“我最为深切地感受到了我的语言相对于我的思想所陷入的惊人紊乱……我在我的思想中遗失了自己，其实就像是做梦，就像是突然返回思想。我知道遗失的隐秘角落。”⁵

他不关心“想得对，看得准”⁶，不关心自己是否具有一致的、恰当的、表达清晰的思想——他知道自己拥有这一切才能。当朋友们告诉他，你想得很好，缺乏词语是一个普遍的现象时，他就感到恼火。（“人们有时觉得我过于出色地表达了我的不足，我的深刻缺陷，揭示了自己无力相信这样的表达并非虚构和无稽之谈。”⁷）带着痛苦的经验所提供的深刻性，他知道思（*penser*）不等于有思想（*pensées*），并且，他具有的思想只是让他觉得自己还“没有开始思考”。这就是他所返回的巨大刑苦。仿佛，不顾自身地，出于一个让他发出了阵阵呐喊的悲惨的过失，他抵达了一个点，那里，思总已经不能够思考——用他的话说：“无能”（*impouvoir*）是思想的本质，但又让思想变成了一种极其痛苦的缺失，一种虚弱：思想从这个中心立即发散出去，并消耗它所思考的一切有形的实体，在各个层面上分化为诸多特定的不可能性。

诗歌和思想所是的思之不可能性相关，这是一个无法揭示的真理，因为它总在转离，迫使人在其真正经验到它的那个层面之下来经验它。这不仅是一种形而上的困难，它也是痛苦的迷醉，而诗歌正是这一永恒的痛苦，它是“阴影”和“灵魂的黑夜”，“呐喊之声的缺席”⁸。

在一封大约二十年后写下的信中——那时，他所经历

的折磨已把他变成了一个执拗、暴躁的存在——他用至为简朴的语气说：“通过著书立作，我登上了文学的舞台，只是为了证明，我根本不能写任何的东西。我的思想，在我有什么要写的时候，就是拒不给我的东西。”而且：“我写作只是为了说出，我什么也没做过，什么也做不了，并且，当我在做什么的时候，我其实一无所做。我的全部作品就基于并且只能基于这虚无。”⁹常识迅速地提出了问题：如果他没什么要说，那么，他为何不真的一无所说？因为，只有在“无”（rien）几乎什么也不是的时候，人们才满足于什么也不说；然而，在这里，我们似乎面对着这样一种根本的无性（nullité），以至于在它所代表的过度中，在它所接近的危险和它所唤起的张力里，仿佛是为了从中摆脱，它要求形成一种初始的话语，用来远离一切有所说的词语。一个没什么要说的人怎能不努力开始言说并表达自己？“是啊！我的脆弱和我的荒谬在于不惜一切代价地想要写作并表达自己。我是一个忍受了巨大精神痛苦的人，为此，我有权说话。”¹⁰

一场斗争的描述

通过一场由他自身所掌控的运动，阿尔托接近了其作品——当然，它其实不是一件作品¹¹——将要称赞并谴责、贯穿并保卫的这片虚空（vide）：作品填补了虚空，正如它被虚空所填补。在一开始，在这样的虚空之前，他仍试图重新捕获他自以为确定的某种完满（plénitude），那样的完满会让他触及其丰富的本能，其健全的感官，并让他如此完美地融入万物的连续性，以至于后者已在他体内结晶成了诗歌。他拥

有，且自信拥有，这一“深刻的才能”，以及表达它的富足的形式和词语。但“在灵魂准备整理其财富、其发现、其启示的时刻，在事物即将出现的那个无意识的瞬间，一种高级的、恶毒的意志像浓酸一样攻击了灵魂，攻击了词语和图像的体块，感觉的体块，使得我，我，仿佛是在生命的门口，喘不过气”¹²。

不难指出，阿尔托在此沦为了现时之幻觉的牺牲品；但一切都始于他如何偏离了他称之为“生命”的那一现时（immédiat）：不是通过怀念的渐行渐远，也不是通过对一个梦想的不知不觉的离弃，而是通过一种如此显著的断裂，把一种永恒之异轨（détournement）的肯定引入了他的核心。异轨成为了他拥有的最本己的东西，如同其真实本性的凶残突袭。

那么，通过一种可靠而痛苦的钻研，他逐渐地颠倒了这个运动的两极，把剥夺（dépossession）而不是“现时的整体”放在了第一位，后者似乎首先是前者的单纯缺失。首要的东西，不是存在的完满，而是裂隙和开裂，侵蚀和撕扯，中断和令人痛苦的褫夺：存在（l'être）不是存在，而是存在的这一缺失（manque），一个活生生的缺失，它让存在虚弱不堪，难以捉摸，无法表述，除非是通过一种残忍禁戒的呐喊。

或许，当阿尔托认为自己拥有“不可分割的现实”¹³的完满时，他只是察觉到了那片虚空在他身后投下的浓厚阴影，因为彻底的完满在他身上的唯一的证据，就是一种否认完满的强大力量，一种无度的否定，它总在运行，并能够实现虚

空的无限蔓延。一种如此可怕的压迫：它在表达他的同时，还要求他全身心地生产并维持这样的表达。

然而，和雅克·里维埃尔通信时期，他还在写诗，他明显地希望实现自己与自己的平等，而诗歌注定会在摧毁这一平等的同时恢复平等。于是，他说他“以一种低下的比率思考”¹⁴；“我在我自己之下，我知道，这让我苦恼”¹⁵。不久，他评论道：“正是我深刻的才能和我外部的困难之间的这个二律背反创造了置我于死地的刑苦。”¹⁶在这个瞬间，如果他焦虑不安，负有罪感，那是因为思（*penser*）在思想（*pensée*）之下，所以，他把思想藏在了他背后，确保其处于一种理想的完整状态，故而在表达思想时，哪怕只用一个词，它也会在其真正的高大中，在其自身的绝对见证里，得到揭示。他的痛苦在于他无法清偿他的思想，而他内心的诗歌，仍是勾销这笔债的希望，但也只能把这笔债远远地拓展到其生存的界限之外。人们有时会有这样的印象：在同雅克·里维埃尔的通信中，后者对其诗歌的忽视，对阿尔托太过倾心于描述的核心纷乱的兴趣，都错置了其写作的中心。阿尔托曾在写作中反抗虚空，努力逃离虚空。现在，他写作是为了把自己暴露给虚空，试着表达虚空，并从虚空中汲取表达。

重心的这一错置——以《灵薄狱之脐》（*L'Ombilic des Limbes*）和《神经称重仪》（*Pèse-Nerfs*）为代表——是痛苦的强求，迫使他放弃了一切幻觉，只留心一个点：“缺席和空幻的点。”而他，带着一种嘲讽的清醒，一种狡诈的善意，绕着这个点游荡，随后又被受难的运动推动，从中，人

们可以听到凄惨的呐喊，就像之前只有萨德喊过的那样，但也如同萨德，他绝不顺从，充满了斗争的力量，始终与其所拥抱的虚空相称。

我想要超越这个缺席的点，空幻的点。如此的停滞不前令我虚弱，使我不及万物，低人一等。我没有生命，我没有生命！我内心的沸腾死了……我没法思考。您能理解这样的空洞，这种强烈的、持久的虚无吗……我前行不能，后退不得。我被固定了，被限定在一个总是一样的点周围，而这就是我全部的书所要传达的。¹⁷

我们不要犯这样的错误，把阿尔托提供给我们确切、可靠、详细的描述解读为一种心理状态的分析。它们是描述，但它们是一场斗争的描述。一场被部分地强加于他的斗争。“虚空”是一种“主动的虚空”。“我不能思考，我没法思考”：这是对一种更为深刻的思想的召唤，是持续的压迫，是这样一种遗忘，它绝不容忍自己被人遗忘，但也要求一种更加完美的遗忘。从此，思（*penser*）成了这个总要向后退的一步。他总在斗争中落败，而斗争总在一个更低的层面上再次展开。无力从来都不够地无力，不可能从来都不是不可能。但同时，斗争也是阿尔托想要追求的斗争，因为在这斗争中，他绝不放弃他所谓的“生命”（这喷发，这闪耀的活力），他绝不容忍失去生命，他想让生命融入他的思想，并且，出于一种庄严而可畏的固执，他决然地拒绝把生命和思想区分开，因为那么做无非是“侵蚀”这个生命，“消瘦”这个生命，形成断裂和损耗的秘密之地，其中既没

有生命，也没有思想，只有一种根本缺失的痛苦，由此，一种更加坚决的否定之要求也已得到声明。而一切再次开始。因为阿尔托绝不会接受一种与生命相分离的思想的丑闻，哪怕他屈服于最直接、最野蛮的体验，也就是，体验到了一种把分离理解为其本质的思想，以及被这种思想有违自身地断定为无限力量之界限的那一不可能性。

受难，思

我们不禁会把阿尔托告诉我们的话，比作荷尔德林或马拉美对我们的教导：灵感（*inspiration*）首先是其纯粹的缺失之点。但我们必须抵制这种太过一般的断定的诱惑。每一位诗人都说相同的话，但它们又是不同的；我们感觉到，每句话都独一无二。阿尔托的话与众不同。他说的是一种我们无法承受的强度。这里，言说着一种痛苦，它拒绝任何的深度、任何的幻觉和任何的希望，但，通过这样的拒绝，它也为思想提供了“一个新空间的以太”¹⁸。当我们阅读这些文字时，我们学到了我们学不到的东西：思的行为无异于动乱；有待思考的东西就是在思想中转离思想并在其中不可穷尽地穷尽自身的东西；受难（*souffrir*）和思秘密地连在了一起，因为，如果受难变得极端，乃至摧毁了忍受（*souffrir*）的能力，从而总是提前，适时地，摧毁了那个可以再次把握并终结苦难的时间，那么，思想，或许同样如此。奇怪的关系。极端的思想和极端的苦难能打开相同的视域吗？受难，最终，会是思吗？

- ¹ 出自里尔克1907年6月24日致妻子克拉拉（Clara）的信。——译注
- ^{2,13} 出自阿尔托1923年6月5日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]）（*Œuvres complètes, tome I**），Paris: Gallimard, 1976, 24; 24。——译注
- ^{3, 6, 14} 出自阿尔托的《灵薄狱之脐》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，69; 65，有改动; 66。——译注
- ^{4, 10} 出自阿尔托1924年1月29日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，28; 30。——译注
- ⁵ 出自阿尔托的《神经称重仪》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，99。——译注
- ⁷ 出自阿尔托1932年2月17日致乔治·苏利耶（George Soulié）的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[2]）（*Œuvres complètes, tome I***），Paris: Gallimard, 1976, 180。——译注
- ^{8, 16, 18} 出自阿尔托的《地狱日记残篇》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，119，有改动; 116; 119。——译注
- ⁹ 出自阿尔托1946年7月27日致彼得·沃森（Peter Watson）的信。参见阿尔托，《全集》（第十二卷）（*Œuvres complètes, tome XII*），Paris: Gallimard, 1989, 230-231。——译注
- ¹¹ “我告诉你们：没有作品，没有语言，没有词语，没有精神，什么也没有。只有一台美妙的神经称重仪。”（译按：出自阿尔托的《神经称重仪》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，101。）——原注
- ^{12,13} 出自阿尔托1924年6月6日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，42; 42。——译注
- ¹⁷ 出自阿尔托1927年11月30日致阿朗迪（Allendy）医生的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[2]），同前，145-146。——译注

阿尔托或受刑的思想

罗歇·拉波尔特 文

尉光吉 译

“我们这个时代最可怕、
最该诅咒的事情，
就是一味沉溺于形式，
而不能像那些被活活烧死的
殉道者，在炎炎柴堆中
发出求救的信号。”

——阿尔托，《剧场及其复像》¹

关于诗人，胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmanstahl）写道：“就连其枯燥的时光，其消沉的沮丧，其慌乱的不安，也属于非个人的状态，它们符合测震仪的惊动，而一道足够深刻的目光会从中读出一些比诗歌本身更为神秘的秘密。”²所以，根据霍夫曼斯塔尔的说法，诗歌，不是用一种单一的笔调写下，因为给我们阅读的是一个双重的文本：诗歌，同样，甚至首先，是诗人的“非个人状态”：枯燥的时光，消沉的沮丧，慌乱的不安，这些元素或事件，人们几乎不敢称之为传记性的，因为，它们根本没有忽视诗并把注意力对准人，而是，比诗歌更好地，承担着“更为神秘的秘密”的证明。除非，在例外的情况下，我们亲密地认识了诗

人本人，并能够一字不差地阅读他，破解其作为一种非个人语言的“灵魂状态”，但我们绝不会从这另类的文本，这独一无二的、渐趋消失的最初刊本中认出什么，如果作家自己没有把它移入其日记或通信的话。这种无意的、边缘的、偶然的文学，通常被视为一种次要的类型，但如果，用卡夫卡的话说，“笔是心脏测震仪上的指针”³，如果，日记和通信，记录了诗人的非个人状态，那么，它们不就成了测震仪吗：从中可以，比在诗歌或小说里，更加直接地，读到“更为神秘的秘密”？我们毫不怀疑卡夫卡最为著名的作品的重要性，然而，我们不是首先通过日记或通信里的某些段落，才抵达了文学的关键之所在吗？如果我们忽视了福楼拜的通信，我们还能铸造相同的现代文学神话吗？弗吉尼亚·伍尔芙的小说，在我们看来，还不如她的日记有趣：如果我们只知道小说，我们就几乎完全忽视了吉塞勒·弗罗因德（Gisèle Freund）拍摄的伍尔芙肖像所确然地证实了的戏剧性，但只有日记会向我们揭示它。仿佛写作的行为，根本没有表面上那么简单：小说或诗歌的创作，在一个完全他异的维度上打开，成了一个戏剧的剧场，而精神，既是戏剧的场景，也是其主角，或者，应称之为牺牲品，因为这场戏只是一个虚构，正如伍尔芙的发疯和自杀所表明的。我们无意声称，所谓的重要文学类型，始终忽视了精神的历险和戏剧；荷尔德林的诗歌（但不是所有诗歌，也不是所有时候都）是名副其实的“测震仪”；我们只是说，例如，在马拉美那里，必须等待最后的作品：《骰子一掷》（Le Coup de dés），才能找到一个文本和1869年书信的如下说法产生直接的共鸣：“我

已感受到写作的唯一行为所引发的极其不安的症状”⁴；我们甚至可以补充说，日记和通信构成了一种并不完美的文学类型，因为它们不够纯粹：它们包含了令人厌倦的轶事，完全个人的评论，就像伍尔芙的《一位作家的日记》（*Journal d'un écrivain*），但编创它的是一位朋友的手，后者甚至去掉了日记中的绝大部分文字！怎能不梦想一部作品，它如一封写给知己的信一样亲密，却没有任何奇闻的元素，它直接记录了灵魂的非个人戏剧，彻底暴露了精神并因此使之展开游戏，它会是一场残酷的历险，其形成的独一无二的文学“主题”最终或许在迷失之前找到了自己！如此的梦想，在安托南·阿尔托那里，终告实现。

让我们简要地回想一下事实。阿尔托向雅克·里维埃尔（Jacques Rivière）自荐了一些诗作，准备投给《新法兰西杂志》。但里维埃尔未予以考虑。阿尔托没有对这样的拒绝提出异议，而是在随后的一系列书信中，用言语解释了他所忍受的“精神的疾病”，他认为这样的疾病对其诗作的种种缺陷负有责任。阿尔托和里维埃尔之间的通信由此建立。交流持续了近一年的时间，然后，里维埃尔向阿尔托提议发表他们的通信。阿尔托欣然接受了。请注意，雅克·里维埃尔已经拒绝了诗作，如果这样的拒绝为我们换来了阿尔托的书信；请尤其注意，雅克·里维埃尔已经发表了这一通信：里维埃尔本可以接受诗作而拒绝书信，或全部拒绝。阿尔托的诗，既称不上好，也算不上坏；里维埃尔本可以像他拒绝了它们一样将之发表出来；这些无足轻重的诗作几乎没有烙上他的印记（多年之后，阿尔托自己也会这么说），所以，

又有哪位读者，如果认得阿尔托的作品，却不知道这些被拒绝的诗，会一下子猜出作者的名字呢？书信则完全不同：随着岁月流逝，阿尔托会坚持不懈地采用同一个“主体”，但我们没法说他在发展，因为口吻是如此地难以模仿，而新的文学形式一上来就被特定化了。很有可能，极其人道的雅克·里维埃尔也没有把握住阿尔托书信的全部意义；有可能，他是以档案或好奇的名义，将书信公之于众；也有可能——我们正围着这样的模棱两可打转——里维埃尔格外敏锐地察觉到了其无可置疑的文学性质，其表达的幸福，而如此的幸福是为了说出那无法表达之物的不幸。所以，书信的出版弥补了诗作的发表：这次拒绝和这次出版意义重大，因为事后阿尔托又能够试着成功地写下其他的诗作，而那些诗作的命运截然相反，它们开启、发明了他的道路，顺便也奠定了现代文学。阿尔托后来写下的文本，诚然是以直接的发表为目的，但也和致雅克·里维埃尔的书信一脉相承。人们开始梦想这样的莽撞：阿尔托一下子就给里维埃尔写了一封注定会发表的信，并点评了一首以凭证的名义附在其中的诗作的缺陷！空梦一场，因为如此的迂回必不可少：信件必须作为诗的替代被发表出来，然后，一种新的文学形式才会在《灵薄狱之脐》（*L'Ombilic des Limbes*）、《神经称重仪》（*Le Pèse-Nerfs*）、《艺术与死亡》（*L'Art et la Mort*）中直接地显现。这些作品不再是重要文学类型的贫乏的近亲，但阿尔托，根本没有放弃通信这一直接绕转的形式，他不仅把书信纳入这些文本，而且首先（他拒绝把文学和生命分开，他说，他“在一封书信里……同样，在一篇外在于我的文章

中”⁵，再度找到了自己），继续，围绕相同的话题，给人写信，尤其是给医生和伊冯娜·阿朗迪（Yvonne Allendy），还有苏利埃·德·莫朗（Soulié de Morant）先生（1932年2月19日致苏利埃·德·莫朗医生的信格外重要）。

从我们刚刚引用的写作出发，我们可以确立一个主题，它会证实对阿尔托的种种分析的连贯性，但我们的意图，借用阿尔托的一个表述，只是追随“一种身体状态的描述”⁶，而它同时也是一种心理状态的描述，因为，在阿尔托那里，精神再也不能和肉体分开，正如文学再也不能和生命分开。大地，大地母亲，为每个人提供了一个不可动摇的牢固根基，在上面，人可以安然前行，甚至无忧无虑地迈进；设想，同一个人被迫在一片遭到了腐蚀的大地上冒险，土地是如此地不稳固，以至于他每走一步都踉踉跄跄、跌跌撞撞，或者，更确切地说，来不及迈出脚步，他就落空了；不可能平稳地前行，他失去了力量，也从未耗尽力量：他没有死，他被囚禁于生命，仍有望抵达一片最终坚实的土地，多么荒谬的希望，因为这一切说起来就像是一个人不停地绕着某个地方游荡，身处一个无法定位的位置，大地本身已经消失。如果一定要有一个名字，这个比漂泊的犹太人还要悲惨的人，就叫安托南·阿尔托，而这个空间就是其精神的空间。在《神经称重仪》里，阿尔托写道：“我感到我思想的土壤贫瘠。”⁷在致雅克·里维埃尔的第一封信里，他已经写道：“我说的不是存在的这多出的或少了的部分，它属于人们通常所谓的灵感，我说的是一种完全的缺席，是一种名副其实的损耗。”⁸九年后，在致苏利埃·德·莫朗医生的信里，阿

尔托谈到了一种“去矿化”（déminalisation）。为了描述这一“灵魂的核心坍塌”⁹，阿尔托使用了不同的隐喻，但这些隐喻与其说是对立的，不如说是互补的：首先是滑坡的隐喻：“精神像蛇一样溜走”¹⁰，因此思想拒不接受这正要思考它的人；然后是一种反作用力的隐喻，它让那刚刚占有了其自身之思想的人失去了思想：“有某种鬼祟的东西劫走了我已找到的词语，甚至劫走了一个人用来表达自己的全部词语的记忆。”¹¹“鬼祟的东西，”雅克·德里达恰如其分地提醒我们，“在拉丁语的意义，就是那种偷盗者的方式；它得以极快的速度盗走我已找到的词语。”¹²这些词语已被完全找到了吗？相信它们已被找到，难道不是让自己走向一种错觉，以为我已思考过了，或不如说，这是我在搞的一场恶作剧：“一种高级的、恶毒的意志像浓酸一样攻击了灵魂……使得我，我，仿佛是在生命的门口，喘不过气。”¹³思想逃散、解体、断断续续，不仅在空间上如此，在时间上也不例外：“在我思维机器的每一阶段，都出现过漏洞，发生过停机，请好好理解一下，我说的不是在时间里，我说的是在某一类空间中。”¹⁴思想逃散，或逃避了我；正当我要思考的时候，一道“裂缝”就产生了：“断裂一瞬间摧毁了全部的意识……受损的是其行为本身，而停止的是它的机能”¹⁵，所有这些印象汇聚成一种根本的感受：一种距离感，或者，确切地说，一种“偏离”感。处在自我流放的途中：“我不再有任何支持，任何基础……我四处寻找我自己”¹⁶；“我什么也不是，我没有我自己”¹⁷；偏离生命，够不到生存和思考所需的那一力量：“我没有生命，我没有生命！！！！”

我内心的沸腾死了”¹⁸；“我总以一种低下的比率思考”¹⁹；细看之下，更为离奇的，是对苦难本身的偏离：这“可怕的灵魂疾病”²⁰首先当然表现为一场苦难：“一阵疲劳翻江倒海，直击中心……成了撕心裂肺的痛”²¹；“一场乏味的耶稣受难……其中，灵魂无尽地迷失自己”²²，但请留意，一声野兽的嚎叫仍会以它的方式响彻天地，但响彻之声遭到了拒绝，因为，在苦难的中心，仍有其隐秘的部分：那是把我们一路卷向磨难痛苦，枯燥乏味的痛苦，几乎脱离现实，简直惨无人道，这痛苦，和咆哮或浪漫的呜咽没有任何关系，其承受者甚至没法说“我在受苦”或“我迷失了”，因为那时，迷失本身已经丧失。为了描绘这样的痛苦，阿尔托谈起了一种“烦闷”，一种“颓丧”，一种“瞬间的糊涂”²³，并且，他在《灵薄狱之脐》里写下了这篇至关重要的、决定性的文本：“必须认得真正纤细的虚无，不再有任何器官的虚无……我在说洞的缺席，我在说一种寒冷的受难，没有图像，没有知感，如同一次不可描述的流产的撞击。”²⁴偏离自身，偏离生命，偏离生存和思考所需的力量：因此受苦受难，仿佛思想已让位于一种“痛苦，一种纽结，其固定之处，精神召唤着它自己”²⁵。别忘了，阿尔托已着手绘制其灵魂的地貌，并借此说明其诗作的缺陷：他称自己患上的“疾病触及存在的本质及其表达的核心可能性”²⁶：他把他的“结巴”归咎于这一疾病；他声称，他从此“只能支离破碎地思考”²⁷，他如此地远离他的思想，以至于失去了对其思想的使用：“我甚至忘了如何思考……在此状态下，关键恰恰是忘掉精神的智性内容，拒不接触一切为思想奠定基础的显明之

物。”²⁸那么，这就是安托南·阿尔托的精神，一个被“绝望和鲜血的巨大犁沟”²⁹所贯穿并划破了的天空。

这种对身体和精神状态的描述激发了一些问题。我们明确地表达这两个状态，并满足于搁置前者。这是对一种疾病的描述吗？或者说，这种疾病，和那个在罗德兹的精神病院待了九年的人所患有的疯狂，有什么关系？诚然，阿尔托总把他的处境表现为一种疾病，并常常给医生写信，论述他的分析；有人称阿尔托的病情十分常见、没什么特别，阿尔托就骂他们是“蠢蛋”和“狗”。让我们亲自承受这一屈辱，只是为了指出：文学空间，勒内·夏尔（René Char）笔下“移动的、可怕的、绝妙的大地”³⁰，和安托南·阿尔托的精神空间一样，身患重病。“我的思想已思考起了自身，再也没有力气从一片独一无二的虚无中唤起其洞隙间散布的空无”³¹：这个书信片段的署名人是马拉美。在马拉美、卡夫卡——他们都受到了疯狂的威胁——和阿尔托的情形之间，显然有一种强度的差别，但在荷尔德林和阿尔托——这两人都熟知疯狂——之间，也有一种差别：对马拉美、卡夫卡，甚至荷尔德林而言，疯狂的起因要从那种在文学的庇护下游戏的东西边上寻找，但，对阿尔托而言，文学似乎不只充当了一种显影剂。为了描述他的“方法”，阿尔托，与马拉美相反，没有必要声称“毁灭曾是我的贝雅特丽丝”³²，因为，从一开始，他的精神就已经解体。我们说得极为慎重，但有可能，恰恰是在这一平面上，出现了艺术家能够忍受的那一可怕的精神疾病和阿尔托的疯狂——如果的确有过疯狂——之间有待探究的联系。³³

让我们回到我们寸步不离的文学上，因为我们本该提出文学和这种“剥夺了你的言语、你的记忆，根除了你的思想”³⁴的疾病之间的关系问题。在文学和阿尔托遭受的“无能”（impouvoir）之间，不是有一种矛盾吗：要么阿尔托病得不重，还能开口说话，要么，撇开或不如说鉴于我们的赞赏，他的文本，既没有也不能，适应其主体，适应其主体的缺席？对此问题的艰难回答，绝不是在两个选项之间进行选择。雅克·里维埃尔并未质疑阿尔托所抱怨的精神侵蚀的现象，而是问他：“当您试着定义您的病痛时，您如何顺利地逃脱了它们？”并且，他补充道：“不管怎样，您在您精神的分析中实现了一些彻底的、引人注目的成功，它们必会增添您对此精神本身的信心。”³⁵里维埃尔，可以说，轻易地消除了疑虑，但令人不安的问题，事实上仍会存在，因为，许多年之后，在写给苏利埃·德·莫朗医生的信里，阿尔托提供了这个回答：“人们有时觉得我过于出色地表达了我的不足，我的深刻缺陷……我忍受着无限起伏的状态，从最坏的境况转向一种相对的改善……如果我没有得到几分恢复，我是不会着手写这样一封信的，正如人们通常没有意识到，当我说话并描述我的病痛时，它其实已消退了一部分。”³⁶的确，阿尔托从未在他忍痛受苦的时刻，在一首逃避之诗的位置上，描述过正在发作的病症，他总在事后描述。然而，问题丝毫没有消失：当阿尔托写作的时候，他忠实于，或能够忠实于，他的“无能”吗？回答是双重的，且取决于阿尔托对语言的使用。似乎，在《神经称重仪》里，阿尔托，至少有一次，超越了他能够合理地说出的话：“我了解我

自己……我在我的细枝末节中考虑我自己。我准确地指出缺陷的位置，不曾言明的滑坡的所在……我最为深切地感受到了我的语言相对于我的思想所陷入的惊人紊乱……我最为精确地标出了……最难以察觉的沉陷……我知道遗失的隐秘角落。”³⁷让我们承认，事实上，从没有人比阿尔托更好地描述过、体会过“真正的痛苦，即感受思想在体内移转”³⁸，但，正如我们引用的阿尔托文本清楚地表明的，思想迷失于其中的这道扩散的裂缝——它正是痛苦之结——不可能得到定位；简言之，任何人，甚至阿尔托自己，都没有权利说：

“我知道遗失的隐秘角落。”我们刚刚引用的这篇文本，被一片空白隔开，紧接着就是另一篇十分著名的文本，但奇怪的是，人们从不把它和前一篇文章联系起来：“一切写作皆猪粪。那些脱离了昏昏，好让其思想中发生的不论什么事情得以昭昭的家伙们，是一群猪猡。”³⁹是谁刚刚试着让其思想中发生的事情得以昭昭呢，难道不是阿尔托自己吗！为了不用文学背叛那个开动文学并消耗作家的东西，就得有另一条道路，那是阿尔托在《神经称重仪》的结尾踏上的道路：写作，能够写作，但要以这样的方式写作，使得语言被语言自身所指定却触及不到的一种完整的无能所限制、包围、侵蚀：“这个窒息的灵魂不会给出任何精度，因为残杀它、对之抽筋剥皮的酷刑，就发生在思想之下；在语言所及之下，因为创造它并在精神上聚集它的那种联合，随着生命把它唤入恒定的清醒，而逐渐破碎了。清醒从不关注这种激情，这种周而复始的根本殉道。”⁴⁰阿尔托忠于这一激情，为此，他远离了文学，远离了一种吹嘘知识的话语的财富，最终落

人呼喊的贫困：“我是一个忍受了巨大的精神痛苦的人，为此，我有权说话。”⁴¹我们知道阿尔托是如何激烈地拒绝了里维埃尔要在书信发表前进行一番整理的计划：“为什么要说谎，为什么要试图把一个作为生命之呼喊本身的东西置于文学的层面，为什么要把虚构的表象赋予那个由灵魂不可根除的实质构成的，像现实的呻吟一样的东西？”⁴²但常理会问，阿尔托为什么要写作而不呼喊呢？因为这样的呼喊丧失了一切声音表达必定会给予他的那一响彻，因此，只有“文学”，更接近沉默，提供了一阵涂写的无声呐喊制造野蛮回响所需的空间，它划破了黑夜，撼动了黑夜，又使之完整无缺：“对我来说，这是永恒的痛苦，”阿尔托在《神经称重仪》的结尾写道，“是阴影，是灵魂的黑夜，而我发不出一声呼喊。”⁴³

阿尔托仍属于形而上学的时代，属于我们的现代，其中，形而上学展示了它的封闭，而要打破这样的封闭并不容易，但也不是完全没有可能。阿尔托属于形而上学，因为他把自身的境况呈现为病态，由此渴望一种常态，他追求一种从逻各斯中心主义（logocentrisme）上突然浮现的思想和语言，而雅克·德里达恰恰教我们把这逻各斯中心主义视为形而上学的特点。“对我而言，”阿尔托在《灵薄狱之脐》里写道，“有思想就是维持思想……回应自身……对我而言，思绝不意味着气未断绝，它意味着时刻与自身重聚，意味着在其内部的存在中……不曾有一刻停止感受自身……它意味着始终发觉其思想等于其思想。”⁴⁴完满，从自身到自身的连续在场，一种思考自身、把握自身、认识自身的思想的永久

汇集，“其力量的持续凝聚，无此，一切真正的创造皆不可能”⁴⁵：这，再一次，是一种神圣逻各斯（Logos）的再现，而人，或许，从未停止过对它的怀念，哪怕是阿尔托，也继续听凭自己受它诱骗：“如果我拥有，”阿尔托写道，“据我所知乃是我之思想的东西，那么，我或许已写下了《灵薄狱之脐》，但我用完全不同的方式来写。”⁴⁶确实，但如果阿尔托如此触动了我们，那是因为，相反，他放弃占有有一种并非人之本性的逻各斯，并踏上了一条截然不同的道路。阿尔托当然从未说过我们倾向于相信的关于我们之所是的话：“患病”的思想是唯一的思想，然而，在《艺术与死亡》里——听听这个标题！——阿尔托写道：“我肯定并且我坚持这一看法，即死亡不在精神领域之外，它在某些可知的界限之内，可通过某一感性来接近。”⁴⁷阿尔托同形而上学决裂了，因为他把言语赋予了死亡的沉默，不可通达的虚无，后者只能由一阵永远缄默无声的呼喊来指定和响应：“我告诉你们：没有作品，没有语言，没有词语，没有精神，什么也没有。只有一台美妙的神经称重仪。”⁴⁸这至少是艺术与死亡的一种可能的关系，但不是唯一的关系：对逻各斯的弃绝，痛苦所引发的碎裂，文学和精神空间的打开，在虚空之上，开辟出一条方向迥异的道路，仿佛死亡不同于人们一直以来对它的想象。通过让我们想起我们自己，想起《唐·璜》里骑士长临死的那一刻莫扎特的音乐，阿尔托的《艺术与死亡》如是开场：“谁，在剧痛的正中，在梦境的深底，会不知死亡如一种非凡的爆裂感，在精神领域内，绝无任何东西可与之混同……（死亡让我们）接触到最精制的精神状

态。”⁴⁹在《神经称重仪》里，阿尔托已经提到一些“联系细化成丝，丝绳着火却绝不会断”⁵⁰，而《艺术与死亡》同样拓展了这个文本：“诞生的恰恰是一个越来越深刻、雄辩、根深蒂固的生命。”⁵¹剧场不就是让这个野蛮而脆弱的生命得以危险地诞生的必要且有利的空间吗，因为，若要生成诗歌，就必须知道“它的孵化以多少暗中屠杀为代价”⁵²？人们会抵达这“鲜活的熔流，这生命，这把其物质的动乱还给了精神的情绪”⁵³吗？这绝非上帝-圣言的生命，这绝非虚无的死亡：它们如何一起成为可能？或者说，这梦想难道不是逻各斯的一个诡计，而为了更好地追捕我们、诱骗我们，它竟变得难以辨认？这样的问题没法回答。只有死亡，一次难以接近的死亡，一场无以命名的厄运，一阵默默无声的呼喊？一个别样的、不大可能的生命，却仍会是生命，从未有人活过的生命？正是这艰难的抉择支配了《神经称重仪》的至少最后六个片段，并且，或许无限期地，在这作品的完结之外，继续叩问。这就是为什么，让我们用莫里斯·布朗肖献给安托南·阿尔托的这个评价，来作一个没有结论的总结：“当我们阅读这些文字时，我们学到了我们学不到的东西：思的行为无异于动乱；受难和思秘密地连在了一起……这里，言说着一种痛苦，它拒绝任何的深度、任何的幻觉和任何的希望，但，通过这样的拒绝，它也为思想提供了一个新空间的以太。”⁵⁴

¹ 参见翁托南·阿铎（按：安托南·阿尔托的另一种译名），《剧场及其复象》，

刘俐译，杭州：浙江大学出版社，2010，10，有改动。——译注

² 出自霍夫曼斯塔尔的演讲《诗人与这个时代》（*Der Dichter und diese Zeit*）。参见霍夫曼斯塔尔，《全集》（第一卷）（*Gesammelte Werke, Band I*），Frankfurt: Fischer, 1979, 72。——译注

³ 出自古斯塔夫·雅诺施的《卡夫卡谈话录》。参见《卡夫卡全集·第四卷》，叶廷芳主编，黎奇、赵登荣译，北京：中央编译出版社，2015，284。有改动。——译注

⁴ 出自马拉美致卡扎利（Cazalis）的信。参见马拉美，《全集》（第一卷）（*Œuvres complètes, tome I*），Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 740。——译注

^{5-6, 19, 21} 出自阿尔托的《灵薄狱之脐》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]）（*Œuvres complètes, tome I**），Paris: Gallimard, 1976, 49; 59; 66; 58。——译注

^{7, 16, 22, 29, 31-53} 出自阿尔托的《地狱日记残篇》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，116; 114; 118; 118; 118; 119; 119。——译注

^{8, 20} 出自阿尔托1923年6月5日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，24; 24。——译注

^{9, 11, 41} 出自阿尔托1924年1月29日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，28; 28; 30。——译注

^{10, 14, 23, 38, 48} 出自阿尔托的《神经称重仪》。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，99; 98; 94; 97; 101。——译注

¹² 出自德里达的《被劫持的言语》（*La Parole soufflée*）。参见雅克·德里达，《书写与差异》（下册），张宁译，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，319-320。有改动。——译注

¹³ 出自阿尔托1924年6月6日致里维埃尔的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[1]），同前，42。——译注

^{15, 25} 出自阿尔托1932年2月19日致苏利埃·德·莫朗的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[2]）（*Œuvres complètes, tome I***），Paris: Gallimard, 1976, 186; 189。——译注

¹⁷⁻¹⁸ 出自阿尔托1927年11月30日致阿朗迪医生的信。参见阿尔托，《全集》（第一卷[2]），同前，146; 145。——译注

24, 37, 39-40, 43-44, 46-47, 49-50 参见阿尔托,《全集》(第一卷[1]),同前,69;98-99;100;118;119;65-66;66;126;123;126;82。——译注

26, 34, 42, 45 出自阿尔托1924年5月25日致里维埃尔的信。参见阿尔托,《全集》(第一卷[1]),同前,41;41;40;40。——译注

27-28, 36 出自阿尔托1932年2月17日致苏利埃·德·莫朗的信。参见阿尔托,《全集》(第一卷[2]),同前,182;183;180。——译注

30 出自夏尔的《形式的分享》(Partage formel),收入诗集《狂暴与神秘》(Fureur et Mystère)之《唯留》(Seuls demeurent)。参见勒内·夏尔,《全集》(Œuvres complètes),Paris:Gallimard,Bibliothèque de la Pléiade,1983,162。关于夏尔的大地与文学空间的关系,参见莫里斯·布朗肖,《文学空间》,顾嘉琛译,北京:商务印书馆,2005,228。——译注

31 出自马拉美1867年9月24日致维利耶·德·利尔-阿达姆(Villiers de l'Isle-Adam)的信。参见马拉美,《全集》(第一卷)(Œuvres complètes, tome I),同前,724。——译注

32 出自马拉美1867年5月27日致欧仁·勒费比尔(Eugène Lefébure)的信。参见马拉美,《全集》(第一卷)(Œuvres complètes, tome I),同前,717。——译注

33 阿尔托的这句话,“我终将脱离生命”(译按:出自《地狱日记残篇》,参见《全集》[第一卷(1)],同前,115),不也是精神分裂的根本感受吗,以至于精神病学家把它视为疾病的特征?阿尔托,有意或无意地,为精神分析提供了一份重要的材料:“我觉得自己遭到了阉割,就连我最轻微的冲动也未能幸免”(译按:出自《地狱日记残篇》,参见《全集》[第一卷(1)],同前,114)……“多美的形象:一个阉人啊!”(译按:出自《透明的阿伯拉尔》,载于《艺术与死亡》。参见《全集》[第一卷(1)],同前,139)。我们因此向那些愿意回答的人提问:在阉割情结和精神分裂症之间,有一种关系吗?——原注

35 出自里维埃尔1924年3月25日致阿尔托的信。参见阿尔托,《全集》(第一卷[1]),同前,34。——译注

34 参见《未来之书》(Le Livre à venir),Paris:Gallimard。——原注

罗德兹的善人

西尔维尔·洛特兰热
加斯通·费尔迪埃尔 文
王 振 译

采访人：西尔维尔·洛特兰热（简称SL）

受访人：加斯通·费尔迪埃尔（简称GF）

GF：我会和你谈阿尔托和其他一些事情……

SL：或许，你要先谈谈你自己。

GF：不，不。我要说的事情和我无关。

SL：如果无关，你也就无话可说。阿尔托是如何开始归你管的？

GF：我喜欢“归你管”这个说法，因为实际上他是归我管的，但我害怕管他。

SL：你已经害怕他了。

GF：在巴黎所有我熟识的超现实主义者们都跟我说起过阿尔托。他们说：“你一定要管管。你一定要帮帮阿尔托。总有一天，他会被警察铐走。”

SL：你了解他吗？

GF：他所写的那些发表在《超现实主义革命》（*La Révolution surréaliste*）上的文章就是我能读到的关于他的全部东西，当时他是超现实主义研究局的负责人，实际上《剧场及其复像》（*La Théâtre et son double*）问世时无人问津。

SL：因此，你没有当他是个作家。

GF：是的，我当他是个人。

SL：因此，你和他没有私交？

GF：好吧，我和他说过话，路过、开会、在街上、在咖啡馆，都有可能。

SL：因此，基本上，你不认识他。

GF：不认识，不可能认识。阿尔托素来前呼后拥，无论如何都无法和他本人有所接触。人们会说：“看，那是阿尔托。”而我会说。“我要过马路。”

SL：不过，你很清楚要避开他。

GF：我知道他有些怪癖——说白了，他有精神病。而且，那时面对塞纳警署，我的立场十分微妙。那时那里没有社工，我从临床实习生和助手中挑选了一些人去病人家。我告诉警察：“不要啊。这是一个严重谵妄的人，但他不会伤害到任何人，也不会危害社会或公共秩序。让他一个人去吧。”那样，我让巴黎数以百计的疯人得到自由……

SL：数以百计潜在的超现实主义者的。

GF：……和阿尔托一样都是疯子。毫无疑问一些人在家里摆放世界各地的宗教祭坛，一些人在店铺打烊后在家整夜祈祷直到次日开门营业……“你不管他们，为何？”……“长官，他们毫无害处。临近巴士底狱有位精明的女店主，为何要去打扰这样的女性？她不是危险分子，工作认真，口碑极佳。到了晚上，随她做一些令自己开心的事情——妄想一番，对穆罕默德和耶稣说话，戴着鲜花，抄写经文，倾听神谕，会有什么害处呢？”我认为我本着自由主义以及1938年法令的精神。

SL：因此，你是反对拘禁的？

GF：我几乎从不拘禁任何人。一般来说，我的任务就是扮黑脸吓吓我的同事，这样他们就会放人。我曾从巴黎的圣安妮精神病院释放了很多病人，因为无政府主义者攻击了那家医院，投掷石块。说实话，在无政府主义圈子里我有一些听众。那次攻击的带头人点名要我去谈判……我一生，可说，挽救他人的自由，让自由物归原主。

SL：在业内你一定声名狼藉。因此你不认识阿尔托，而且你不太想认识他……

GF：我的朋友们的的确确想让我照顾他，当他是普通人，而不是一名作家。他们说：“就在昨天，他在一家小酒馆闹出一桩丑事。第二天他当街羞辱陌生人。他看着一名妇

女，对她的丈夫说道：‘先生，您的妻子是绿色的，全绿了。’”

SL：或许，他指那位女士年纪不大。

GF：不管怎么说，显然，不能再出那样的事情了……那时，我们没有抗精神病药物。他们是一群极端危险的人，即便在治疗所里，但至少他们活着。我们没有电击疗法——我们毫无办法。我能怎么办呢？把他锁起来？这么做对他有什么好处吗？没有。因此，当我在拉丁区看见阿尔托靠近，我会横穿马路。

SL：哪些超现实主义者是你的朋友？

GF：罗贝尔·德斯诺斯（Robert Desnos）是我非常要好的朋友，一周至少有一晚我是和他一起过的。周六时，让-路易·巴罗（Jean-Louis Barrault）也会来，他是演员。还有基塔·福伦克尔（Gita Fraenkel），她是泰奥多尔·福伦克尔（Théodore Fraenkel）医生的妻子，我和泰奥多尔是很好的朋友。泰奥多尔参与达达运动更为积极，而非超现实主义运动。还有特里斯唐·查拉（Tristan Tzara），等等。皮耶尔·普雷韦（Pierre Prévert）常会来访，我很欣赏他。

SL：说实话，来拜访你让我充满好奇……你是一个传奇人物，尤其你是精神病学家，如飞蛾扑火般旋绕着超现实主义团体。毫无疑问超现实主义者是法国最早关注弗洛伊德、关注非理性、关注精神神秘、关注疯癫的一群人。

GF：布勒东踢掉了一些人，一些超现实主义者们……但那是题外话了。

SL：值得注意，他时常和那些被他驱逐的人保持联络，如阿尔托（那个疯子）或巴塔耶（那个变态）。那是他罗伯斯庇尔的一面。他把自己的朋友送上断头台，但不赶尽杀绝。他只想培植自己的风格。

GF：人们把布勒东塑造成了一个独裁形象，而他并非那样。可能内心里他是的，但他对知己是和蔼可亲的……

SL：从一开始，超现实主义者们自身和精神病学关系紧密。

GF：我同意你的说法。布勒东是一名见习精神病学家，阿拉贡是一名精神病学学生。超现实主义者们自身常常是病态的，需要有人站在他们的立场上，在困难时帮他们一把，因为他们不总有幸福时光。每当我回到巴黎，他们总会说：“啊，太好啦，你回来啦。”

SL：你在，他们就开心了。而且他们信任你。

GF：他们都相信我，完全相信。

SL：你是他们的朋友、医生、知己……一边涉足精神病院，另一边涉足写作……因为你也出版过诗集。

GF：他们告诉我他们的故事。不由自主，当情况不妙时我会介入，你知道，让一个超现实主义者们对一个不是超现实主义者的医生去解释他自己真是太困难了。记得一开始我在圣

安妮精神病院的职员室工作，我负责薪金名册，受人尊重，形同院长。我不知道你是否了解老式的法国医疗习惯——同一天里我邀请了布勒东与杜尚到医院共进午餐。马塞尔·杜尚……然后——每个人去忙自己的事情了。晚上，一个同事，他的名字恕我不便告知，他说：“那两个和你共进午餐的家伙是干什么的？”他完全无法理解我们所说的话。所以你怎么能指望一个生病的超现实主义者的对一个陈腐的精神病学家吐露心声？曾有一个超现实主义者，在圣安妮的入院证明上写“文学抱负”。但他是一个了不起的家伙，我有点欣赏他。他成了一个著名的精神分析师，非常有影响力。真是世事无常啊！此事让我觉得好笑，但更多是沮丧。

SL：为何沮丧？

GF：因为我非常钦佩所有那些团体，钦佩他们所做的一切。

“文学抱负！……”当你医治一个人，而他的笔匆忙地书写着一个时代最重要的诗句……

SL：弗洛伊德极为不接受布勒东的想法。

GF：是的，弗洛伊德是反超现实主义者。

SL：你的说法不完全准确。他发现了达利，一个优秀的非常有想法的年轻人。不必惊讶：他们具有相同的谵妄。布勒东从未有过谵妄。他有原则。他不喜欢精神病院类型的疯癫。阿尔托在圣安妮时，他同样拒绝去看望他。那是他的方式。对娜嘉，他同样袖手旁观。

GF：弗洛伊德同样害怕精神病人。他甚至说过他害怕古柯碱，但他用的不是一般的多。

SL：他应该害怕。他用古柯碱害死了自己最好的朋友。有些时候精神病学家付诸实际行动有所益处。你不能终日只是幻想。1932年抵达巴黎时你已是一名精神病学家了？

GF：我在里昂学的医。那时一位神经精神病学教授，名叫马朗歌，对我说：“你想要钻研心理学？那就不要傻待在这里了，去巴黎吧——这里啥都没有的。”因此我去了巴黎，到了那里每个人都在说：“听我说，那真是丢死人了。你有没有办法帮帮阿尔托？”

SL：他有文学抱负。

GF：后来我完全不记得他了。转眼到了1930年代、1940年代。我没必要读《戏剧及其复像》，但像巴罗这样的人，我常在德斯诺斯的聚会上遇到他，会对着我们高声朗读这本书，因为此书对他的影响非常深。没有阿尔托，也就没有让-路易·巴罗。转眼战争爆发了，到了占领时期。1942年秋的一天我收到一封骇人听闻的信，德斯诺斯在信中说：“我们的朋友阿尔托快要死掉了；他被拘禁了；他在巴黎附近的埃夫拉尔镇，他的家人几乎不去看他。”如果你要的话，我可以给你看这封信——就在这里。他告诉我阿尔托在“安全间”里被关了很长时间，因为他不停发狂。他越来越糟；他骨瘦如柴。你应该记得，那是食品配给时期，在埃夫拉尔不少人活活饿死。他们强迫医院院长及行政负责人制作配

给卡，配给卡无异于一张死刑判决书。那就是为何会有四到五万精神病人死在法国，他们中一位女士给我留下了深刻的印象，她叫塞拉菲娜。1942年她死在了瓦兹省的克莱蒙精神病院，虽然她拔光了院子里的草，收集床上的残渣，仍难逃活活饿死的厄运。可怜的塞拉菲娜啊……

SL：阿尔托呢……

GF：所以我立即回信德斯诺斯：“我们要把他弄出来。我正好在罗德兹，但我在塞纳分部的精神病院工作。我们要把阿尔托转移到谢扎邦瓦的另一家所谓的乡村精神病院，附属于塞纳警察局，但在一个自由区。从那里我可以毫无阻碍地将他转移到罗德兹，到了罗德兹我保管他可以吃得好。”在罗德兹，我是老大，我想干什么就干什么，我在黑市上交易，完全公开。我病人没有挨饿的。

SL：那是一场生命救援行动……

GF：一次生存作战，真是一次生存作战。

SL：他的精神状态没什么问题吧。

GF：开始没什么。

SL：到罗德兹时阿尔托已经不成人形了。

GF：他瘦得要命。我有他的体重记录，健康记录，如果你要看的话，我都有。真是太可怕了。但事情有了转机。德斯诺斯，他的社交才能真是了不起，拜访了塞纳分部行政中枢

里的一些熟人，我写信告知他们，德斯诺斯会来。不知怎么的，这些通信被一家巴黎书店出售了，可能是两三年前，我和德斯诺斯交换了这些信件——那些伪信让阿尔托的转移显得顺理成章。但当他到谢扎邦瓦时我们照看了他一天一夜。

SL：谢扎邦瓦在什么地方？

GF：在安德尔省，在谢尔与安德尔的边界上，接近伊苏丹，你是否完全听明白我说的那个地方？这样，1943年2月，阿尔托到了罗德兹。我在火车站等他。我对他说：“阿尔托，你好，是你吗？”他认识我。他真认识我吗？我不太相信，但重要的是他称我为“我亲爱的朋友”，他爬到我车里，我们去吃饭。因此，如果有个人被长期拘禁在一个都是饥殍的地方，突然发现自己和正常人同桌饮食，和一名医生及他的妻子……

SL：他一定终身感激你，和正常人一起吃饭……

GF：嗯，是啊！他在我的餐桌上吃饭，我的私人餐桌。我妻子天使心肠邀请了一个不请自来的家伙，吃饭时举止粗鄙，打嗝放屁，吐唾沫——真是太扫兴了。那是一种挑衅！

SL：莫非他不是到处都这么干？

GF：他不是。他为什么不在我家里做这种事情？

SL：在你家里这么干岂不让你更加震怒？

GF：嗯，因为那是在我家里。想必，你也不会乐意，如果一

个人当着你孩子的面做出那样的举动！

SL：在一封信（收录于《阿尔托全集》的最后一卷）里，他提到了你的孩子们。

GF：是的，是的。

SL：顺便说一下，他将你描绘成一个杀人犯。

GF：谁？

SL：阿尔托。

GF：那是自然。啊，是的。好吧，我是一个杀人犯，如你所见。那是题外话了。

SL：晚餐时他做了些什么？

GF：没什么特别的。我们谈了一下天气。

SL：他一直用手吃东西？

GF：不，只是一开始。后来，他变得十分得体。他用餐具吃东西。因此我们经常邀请他。

SL：阿尔托出身于一个相当体面的家庭。

GF：何止体面。但他在埃夫拉尔时，他们仍要想方设法才能给他弄吃的。住在巴黎的人一直吃的不错。我以为他的家人能从黑市——那是一个公开的组织，或准公开的组织——上

搞些吃的给他们的兄弟，而不是让他在十公里之外的医院活活饿死。

SL：阿尔托的妹妹，玛丽-昂热·玛罗塞娜（Marie-Ange Malausséna），称她一直照顾阿尔托，她一直提供阿尔托的全部所需。

GF：是的，她给阿尔托带过一些烟草及一块巧克力，但照顾一个人和给他一些小恩小惠完全是两码事。

SL：阿尔托曾写信给他的母亲厄弗拉西（Euphrasie），罗列了他最为想念的礼物：坚果，开心果，土耳其软糖，甜蛋糕，饼干，所有这些甜点都是他从小爱吃的……难道你真认为他家里食物短缺？

GF：啊，嗯，我确信。

SL：玛丽-昂热（阿尔托的妹妹）把你叫作一个健忘症患者。她称，1942年你建议她的母亲不要去看望阿尔托，理由是奔波劳累。你告诉她包裹被人打开过，里面的东西都给老鼠吃掉了。不管怎么说，她出版了这些信件。你不得不承认，那个时候，阿尔托觉得自己被限制了，所以才会求他的母亲不要给他寄东西。在这个事件里你无法相信任何人，否则不会出现所谓的“阿尔托事件”。

GF：我与阿尔托的家人一度剑拔弩张。在愤怒冲动中我发表了一些声明，我称他们是一个“遗腹子家族”。那有点冒犯他们。但有一天玛丽-昂热·玛罗塞娜女士来到街区俱乐部，

我正在作讲座。她要求上台讲话，她对我说：“我知道你说了不少我的坏话，但对我的哥哥你尽心尽责，所以我原谅你。”然后她就当众亲吻了我，就这样。这给人留下一个印象……她在《火焰之塔》（*La Tour de Feu*）杂志的阿尔托专题¹里说过的话，你的资料一定也收了吧？

SL：是的，如果我没有记错，她的说法是，阿尔托回到巴黎后谈及你时“极度轻蔑”，想到你时“极度不快”。

GF：她一吐为快。那是《火焰之塔》的精髓。他们让每个人说话。每个人说的他们想听的话。

SL：在阿尔托的作品里有许多类似的控诉。

GF：不，不是很多。他指责我像个野蛮人，刽子手……在精神病院工作的任何医生都会千百次地成为此类抱怨的对象，如果我让你在精神病院待上两天，让你见识见识精神病院的恐怖，你一定会把我当作一个酷吏……

SL：那些攻击是否伤害到你？

GF：我习惯了。

SL：你不觉得需要为自己辩解一下？

GF：不，完全不必。可以说，我是一个承受不断攻击的专家。如果一个病人自杀，那是我们的错。如果我们提早放了他，两天后他自杀了，仍旧是我们的错。

SL：那你一定有点自虐才去当精神病学家的……

GF：是有点自虐。

SL：作为一个超现实主义精神病学家，尤为自虐。你是否思考过这点？

GF：是的，想过很多。首先，你不得不让自己有点疯狂。纵观我的一生，我只喜欢疯人，我只亲近疯人，我只和疯人形影不离。你对面墙上照片里的这个人，他是一个小有名气的超现实主义画家，安东·普里内（Anton Prinner），维克多·布罗内（Victor Brauner）的朋友。他是我的朋友，曾就他从未被拘禁一事而感谢我。最后，在贝内蒂路的自个儿家中，他寿终正寝。

SL：我认为这些争议对你的影响很大。

GF：不，它完全不会困扰我。否则一个精神病学家将无时无刻不受到影响。

SL：你为何要自己出版《新罗德兹书信》（*Nouvelles Lettres de Rodez*）呢？

GF：为了公之于众。阿尔托的那些信，在我看来是美的。虽然它们不都是伟大的，但一些是精美绝伦的。我不能占为己有。

SL：在前言中，你控诉了那些污蔑你是杀人犯的人。

GF：我做了我该做的，仅此而已。清者自清，浊者自浊。我凭良心行事。在我看来，重要的事实，阿尔托的生活得到了挽救，他变胖了，他吃饱了，他有烟抽了——因为他抽得不少。烟草是定量的。烟草是我办公室的必备之物。它是一种“交流”……

SL：与阿尔托？

GF：与每个人。阿尔托及其他人。我去买土豆时，我会和农民说：“啊，土豆真是太贵了。给你二十或三十袋烟草，你干不干？”

SL：塞利纳（Céline）曾说过，男人唯独不能缺少烟草。不得不说，他不太沉溺于性。但至少他喜欢看。

GF：我用烟草买土豆。我能说些什么呢？那有点类似在军队中：作为一家精神病院的院长，我给每个病人一袋烟草，即便那个病人已经老态龙钟，卧床不起，我不会让他们不抽几口就死去。我将烟草放在汽车的后备箱里。只要阿尔托想要烟草就能得到，不必去黑市上交易。

SL：你视察时会给他烟草吗？

GF：不，他会过来拿，随时可以，只要他想……他对我的妻子十分友好。女人对他们是魔鬼——我指的是，对他。

SL：对他们？

GF：对他。对他，女人是妖魔鬼怪。在大厅遇见我助手拉特

雷莫里埃（Latrémolière）医生的妻子时，他没有一次不向她吐口水。

SL：那时她肯定已经怀孕了。他们新婚燕尔。阿尔托视怀孕为魔鬼的活计。他只容忍圣灵感孕，以及……

GF：我妻子是一名精神病学家。她与我在巴黎生活。因此她知道怎么应付阿尔托及如何回答他的提问……阿尔托和她有过很长的谈话。

SL：他和拉特雷莫里埃也是喋喋不休。

GF：拉特雷莫里埃写过一篇文章，在《火焰之塔》里，题名为“我与阿尔托谈上帝”（J'ai parlé de Dieu avec Antonin Artaud），对此我一点都不感兴趣。

SL：为何？你从未与阿尔托谈过上帝？

GF：没有，我不认为糟糕到要谈这个问题。拉特雷莫里埃是一名信徒，他需要谈论上帝。他经历了一种强烈的神秘主义，那是他的事情。

SL：拉特雷莫里埃告诉我，一开始他完全不知道阿尔托到底是谁。

GF：拉特雷莫里埃不是我社交圈里的人。他毕业于罗德兹一所宗教学校。他妻子来自图卢兹，出身于一个优越的资产阶级家庭，因此你怎么能指望他知道阿尔托是谁。你什么时候见的他？

SL：数日之前。

GF：啊！他不老糊涂吗？

SL：不。

GF：因为他完全神志不清。有时……他是循环性精神病。你一定有所察觉，有时他对答如流，有时他呆头呆脑。

SL：他完全没有呆头呆脑。事实上，他咄咄逼人。

GF：哦，好吧，那都是过去的事了。啊，是啊！为了读懂阿尔托，在罗德兹他读了所有关于阿尔托的东西。他了解他自己。他是一个聪明人。但此前他不可能认识阿尔托；那不可能。

SL：在谈话中他发现了自己——不，不是在谈话中：他稀里糊涂卷入了事件，这一事件或多或少将他的生活搅得天翻地覆，那是某种他极难理解的东西。

GF：你要知道，拉特雷莫里埃的生活很容易动摇。随便见个什么人就能动摇它好几次了……拉特雷莫里埃是教堂里的一只老鼠，但阿尔托肯定会成为一头狮子。

SL：我可以想象：年轻的实习生与牙齿掉光的病人，漫步在精神病院的花间小路，手舞足蹈，热烈地讨论上帝、教义、性及天使。阿尔托无法接受自己的身体包含了废物与欲望。一天夜里他写了一封幼稚的信，给将要成为他未婚妻的塞西尔·施拉姆（Cécile Schramme），她是比利时女艺术家。毋

庸置疑，她太接近阿尔托了。“你认为你可以在我面前隐藏你的兽性，”受到刺激的阿尔托害羞得像个女孩子，“一天夜里你怪物般的兽性让我难受……”阿娜伊斯·宁（Anaïs Nin）称阿尔托是同性恋，这是她从其同性恋恋人勒内·阿朗迪（René Allendy）医生那里听来的，后者曾照顾过阿尔托。但拉特雷莫里埃根据他自己的观察，得出了另一结论。他突然理解到阿尔托厌恶性行为是一种将人性带到他自己层面的方式。简单地说，阿尔托性无能。

GF：是的，那是拉特雷莫里埃的理论之一。

SL：你不同意他的观点？

GF：不同意。很多人都这么说。首先，我们有必要与阿尔托形成一种亲密的关系，我们没有必要害怕与他讨论某些东西。我们可能看似野蛮，但我们都小心翼翼，不去冲撞病人，不去惹恼他们，不去问他们一些令人难堪的问题。我们和善礼貌地对待病人。我们不会去询问类似那样的问题。这样跑去问一个绅士：“你性无能吗……”此外，我有幸见到阿尔托的前爱侣。她告诉我……

SL：基尼卡·阿萨纳修（Génica Athanasiou），那个希腊女演员？她是阿尔托试图一起生活数年的唯一一位女性。从1924年发表的几封“家信”（Lettres de ménage）来判断，那段生活非常紧张。

GF：1963年，经由彼此相关的朋友，我见到了基尼卡。她问

接提到你刚谈论的话题……阿尔托不可能是性无能。

SL：还记得阿尔托对她的指责吗：“你用你的生殖器，而不是你的思想，作出判断”？他坚信魔鬼将它独特的生物学强加在人类器官上，性爱是一种阴暗的活动。

GF：基尼卡是一位了不起的女人。我也见过阿尔托的其他几位女友。她们都站在我这边。不管怎么说，我很了解阿尔托。

SL：阿尔托强烈厌恶一切跟性有关的东西。

GF：不只阿尔托有这种感觉。

SL：在阿尔托儿时房间的墙上，那个巨大的十字架可不是白钉的。

GF：阿尔托的妹妹嫁入了一个资产阶级家庭，一个十分虔诚的传统天主教家庭……

SL：我认为阿尔托一定是被他自己的欲望给逼疯的。住在罗德兹期间，他一直在说每晚男淫妖和女淫妖会来吸他的精气。再清楚不过了。只要你思考一下就会发现阿尔托人生中最异想天开的计划就是结婚，把自己和一个小姑娘搅和在一起。想象一下你和阿尔托的新婚之夜……他一定是穷途末路了，在墨西哥失败后，才会想要结婚。他未婚妻的父母不是瞎子：看他一眼就会迫使自己的女儿和他分手。那是致命打击，迫使他提着著名的圣帕特里克手杖跨过英吉利海峡，闪

电围绕着他的脑袋……接下来的事情都在预料之中：横跨爱尔兰途中，他的精神状况失控下滑，为了逃避账单夜里偷偷溜走，改宗，在都柏林与修士斗殴，被警察逮捕，在勒阿弗尔港被强制遣返，最终冒着战火，流连于欧洲大大小小的精神病院，紧握着他的手杖像女巫握着她的扫把……

GF：他发狂的时候总是喊叫“手杖！手杖！”。

SL：他不让任何人碰它。

GF：我记得阿尔托一度最大的娱乐是在穹顶餐厅挥击桌上所有的玻璃瓶，用他的手杖一记猛挥。

SL：那是他实现空白心灵的方式。当他到罗德兹时他喜欢些什么？你是否很难发现他出了什么问题？

GF：不难看出他的病症。他处于一种持续妄想的状态，真正意义上的妄想。他说从爱尔兰返回的路上，在船上，一伙高级生命，恶魔之灵在迫害他，他发现自己被邪恶力量所束缚，先在勒阿弗尔，后在鲁昂。那是一个痴呆妄想幻觉：有很多人得这种病。你不要被“痴呆妄想”这个词给吓到：它是一种妄想，但完全不会影响到基本的智力。你会完整保留你的记忆及理智。你只是感染了一些妄想的真菌，仅此而已。

SL：它会如何发展呢？

GF：那是题外话了。那是一个涉及无意识中特定雏形的、核

心的精神分析问题。

SL：这种妄想和偏执妄想不是一回事吗？拉康所谓的“阐释的谵妄”（*délire interprétatif*）？

GF：没有，阿尔托没有得系统性的妄想症……抱歉，我的朋友，这有点太学术了，但我必须作出一个准确说明。一般我们将谵妄分三种类型：偏执谵妄，类偏执谵妄，痴呆妄想。在偏执谵妄中受困扰的人能够描述他们发生了什么，那些想要伤害他们的人是谁及他们保护自己的方式。有时你会想说“毕竟，这些人都是对的”。这种谵妄可渗透，而类偏执谵妄完全不可渗透。它是一种精神分裂症。

SL：他们无法被外部世界所渗透？

GF：不，他们无法被你渗透。你无法参与他们的谵妄，类偏执谵妄是你能参与其中的：“这个人是对的：的确，他们厌烦他；的确，他们用水桶扔他的头；的确，在他靠着街角杂货铺走路时，他们侮辱他。”但如果火车上坐在你对面的人夜里跟你说“先生，我口袋里有护身符，你看，要是没有它，魔鬼会跑来点着我的衣服”，你是不会相信他的。

SL：在马里的街上我遇到一个非洲巫师，他改信天主教了且发了疯。他被诅咒了。我问他：“你不是已经不信泛神论了吗？”“我是不信，但如果村里的巫师想让我死，我会死掉的。”那是痴呆妄想吗？

GF：是的，那是痴呆妄想。痴呆妄想的幻觉极为丰富，想象

的及杜撰的幻象，与类偏执者不同，后者绝不会让妄想扭曲他们基本的人格、记忆、判断或理性。明白了吗？

SL：那么类偏执妄想是怎样的呢？

GF：嗯，因为他们会不停地讲很多不着边际的废话。阿尔托患有神学综合征：高级力量，邪恶，撒旦，他与上帝间的冲突——在他说自己与上帝陷入冲突时，你不会真的相信那都是真的。

SL：是否只是信仰问题？你相信沙丁鱼堵塞马赛港的故事吗？在马赛人人都会讲奇闻异事。有人甚至说他们都在“鬼扯”。难道所有的马赛人都有痴呆妄想症？不要忘了：阿尔托来自马赛……

GF：痴呆妄想症一词可以参考德国精神病学的概念……

SL：艾米尔·克雷佩林（Emil Kraepelin），“早发痴呆”。

GF：啊，你知道一些啊。如果你患有妄想症，你会有某种前后一致的想法，这种想法是可传达的。如果患有偏执谵妄，你无法知道他说的东西是真是假。你将告诉自己：“但这个家伙是对的！”

SL：阿尔托到罗德兹时病痛不堪，然而五周后他写出了相当长的随笔，你的书里收录了这篇文章；一篇关于龙萨（Ronsard）的《魔神赞美诗》（L'hymne aux Daimons）的评论。那是一个惊人的文本……在写作方面，阿尔托真是行家。

GF：是的。阿尔托有造化词语的力量……我非常佩服他的文体。

SL：那篇关于龙萨的散文在其文献的眼界上尤为值得称道。

GF：是啊，有很多了不起的痴呆妄想症患者，如著名的摩根·泰勒（Morgan Taylor）或让-路易·阿莱希（Jean-Louis Alessi）及其他很多人，对了，普若尔（Pujolle）也是的——让·德凯克（Jean Dequeker），我那时的一个实习生，把痴呆妄想作为他论文的主题——那些人都非常错乱，但非常具有创造力，让我佩服到目瞪口呆。

SL：你认为阿尔托的某些方面需要被治愈？

GF：为何你会想要去治疗他？我一直说不要治疗他，不要管他……

SL：不要管痴呆妄想症患者？

GF：不要管，我相信他们格外应当独自待着。

SL：阿尔托到罗德兹时，他是痴呆妄想……

GF：他是痴呆妄想，但我告诉你，他什么都不干的！痴呆妄想者应当创造。

SL：啊！对于生产的需要是非常资本主义的。

GF：好吧，是的！我和痴呆妄想者们相处了一辈子，见过

非常之多由他们做出的惊人之事……而这个痴呆妄想者——曾是超现实主义团体的成员，曾是小有名气的演员，曾出版过《剧场及其复像》，并且无论何时，只要他想，就能在Denoël出版社出版另一本书——你扪心自问，我们不会让丝毫的疯癫占据他……

SL：你想必清楚疯癫在创造的同时也在阻碍他……

GF：我是杰克逊主义者。杰克逊主义（人脑分化学说）认为，如果疯癫摧毁一样东西，它必会创造出另一样东西。疯癫必然是创造的，在痴呆妄想里尤为明显。

SL：既然阿尔托的痴呆妄想具有夺目的创造力，为何强迫他电击治疗？

GF：我没有选择。那是当时治疗所里唯一的治疗手段。

SL：波勒·特芙楠（Paule Thevenin），《阿尔托全集》的编辑，曾告诉我，阿尔托从未停止写作，他写过很多东西。

GF：波勒·特芙楠称阿尔托曾写过日记，我完全不相信这一说法。我认为它们都是伪造的。他不可能隐藏如此之多的东西。他们必然编排过那些文字。波勒·特芙楠这个女人善于模仿其他人的写作。

SL：其他人的写作？

GF：是的，波勒·特芙楠是一个剽窃者。

SL：她成了阿尔托的“替身”？

GF：是的，部分替身。在波勒·特芙楠搞了那些关于阿尔托的闹剧后，你怎么能信她？当阿尔托在墨西哥饿得半死时，她提议阿尔托搞一些收费演讲。墨西哥记者第二天就报道了此事，报道之后，特芙楠用西班牙语写了一个文本，那不是阿尔托的文本，但她自己用了一个化名把它“翻译”成法语。你想让我相信这个女人，她不仅编造演讲，而且装模作样地翻译？那是不能相信的；文学史里前所未有——那是令人发指的蒙骗。

SL：难道你认为阿尔托的《革命的讯息》（*Les Messages révolutionnaires*）都是杜撰的？

GF：我是这么认为的。

SL：其中一些发表于墨西哥的报刊。

GF：只有阿尔托演讲的报道发表于报纸。我熟悉超现实主义者的方式：在一张纸片上潦草地写一些笔记，到了地方直接开讲。仅仅靠只言片语，她复原了那些著名的演讲。

SL：或许相信那些阿尔托没有写过的东西，总好过一无所有。

GF：或许，或许，时过境迁假亦真，但那不是阿尔托。

SL：他的《塔拉乌马拉地区之旅》（*Voyage au pays des Tarahumaras*）是否是一个真实的文本？

GF: 《塔拉乌马拉》是一个真实的文本，我亲眼看它被写出来的。我把它交给了马克·巴伯扎（Marc Barbezat），后者是由抵抗组织介绍认识的。一天我去了里昂将这份手稿带给了巴伯扎，他出版了这份手稿，在那种情况下，能做到纸质精美，印刷无暇，真是太神奇了。

SL: 因此，阿尔托在罗德兹的确写了相当数量的作品……

GF: 是的，但第一个月他的的确确什么都没干。那时，我对拉特雷莫里埃说：“我们手里已经有了电击疗法，它是无害的。让我们稍微用一下，为何不呢？我们能在他毫无察觉的情况下给他做电击治疗。”

SL: 他毫无察觉？

GF: 我已经做了一百次了。我可以给你一次电击治疗，在此期间你将毫无察觉——如果我得到你家人同意的话。

SL: 不要把我的家人牵扯进来。你做的时候，我毫无察觉，不可能。

GF: 你察觉不到。

SL: 你说说，我们现在说着话，在我们愉快的谈话间，你能执行一次电击治疗，而我无法察觉？

GF: 必要时，是的，你无法察觉。假设我的某个同事，走到你身边，同时我们全神贯注地聊天，在你太阳穴上放两个电极，或者我给你注射一些镇静剂。你会昏睡几秒钟，而我会

把湿的电极放置在你的太阳穴。美国医生就是这么做的，甚至用于牙科。

SL：美国的牙科会用到电击？

GF：他们用电击。一位美国医生是这么跟我说的。他们这么做是为了避免任何种类的血液中毒。

SL：换句话说，你“击昏”病人……

GF：几秒钟而已。我甚至能一下子做好几次，就像这样，一屋子的发狂病人，家属正好在他们边上。唰！按钮同时按下。这种情况不止一次……

SL：难道病人不会察觉他们被电击了？

GF：是的。在精神病院他们无法做那些他们在私人诊所里做的事情。病人们会相互告知：“今天早上你被电击了。我看到你房间里有机噐。”或是他们醒来说：“啊，我在这儿做什么？”他们会把零零碎碎的事情拼凑起来，猜到底发生了什么。

SL：其他人能看到发生了什么吗？

GF：当然，他们怎么可能不知道？我们不可能把病人绑到床上。如果你做电击的时候，某个病人出于好奇想要看——甚至躲在帘子后面，甚至想尽办法藏起来——你都无法阻止他来看。我们做电击的时候从来不严阵以待、严防死守。

SL：对阿尔托也是一样？

GF：当然。阿尔托有一个单间，他不比其他任何人傻——可能比绝大多数人要聪明。他会默不作声去看其他人电击时的情况……由此，他开始想象自己受电击时的情况，从而产生焦虑情绪，后来在老鸽舍剧场的演讲中他复述了他的焦虑。事实上，电击时他根本感觉不到，因此不可能复述他自己遭电击时的感受。

SL：电击时病人会尖叫吗？

GF：不会。有些时候会有一种原始的尖叫，听起来非常痛苦。

SL：什么类型的尖叫？

GF：类似一种癫痫症的尖叫，在纽约的地铁里你可以听到。

SL：那一定是医院里最令人印象深刻的事。所有的病人都会记得这种尖叫？

GF：当然。

SL：每次你都会事先告知阿尔托要实施电击吗？

GF：不，从不。你不会让一个病人知道那种消息！对他来说，预先知道电击是残酷的。

SL：你从未和阿尔托讨论过电击的必要性？

GF：我从未和他讨论过精神病学或医学。我和拉特雷莫里埃讨论决定是否电击。当他问我们某些他观察过的病人的情况时，我们都是回避的。

SL：详细描述一下，你对他实施电击的情况。他是躺在床上的吗？是否有一些助手？他是在清醒的神志下接受电击的吗？

GF：他是躺在床上的，和其他每个人一样……

SL：你会给他注射镇静剂吗？

GF：不。在麻醉情况下实施电击更危险。会变得非常棘手。在斯堪的纳维亚及其他地方以这种方式实施电击疗法的医生害死过不少病人。前车之鉴，我实施电击不用麻醉剂。

SL：你得到了病人的配合？

GF：是的，如果没有，我完成不了。

SL：从未发生过事故？

GF：开始的几次——我想那是第三次时——我们弄断了阿尔托的椎骨，但不严重。那是因为我没用防护措施，后来我用了，我们将病人放在一个床垫上，保持颈椎高度紧张。我注意到城里的病人往往睡在柔软舒适的床垫上，我因此弄断了不少人的椎骨。

SL：椎骨断裂会发生什么呢？

GF：不是很严重，除了一些咔嚓折断的声音。我不会说一些避重就轻的话；总的来说，那不算痛。确切地说，椎骨是在治疗中断裂的。你知道椎骨有什么用吗？椎骨咔嚓后，两部分马上会合在一起，它们愈合很快。因此，那不会伤害到任何神经，没必要想得太多。没有必要给病人做任何治疗。没有必要去告诉病人。

SL：不告诉他？但阿尔托控诉痛苦强烈。他在床上躺了两个礼拜。你没有告诉他？日常中阿尔托对此的反应是怎样的？

GF：很好，很客气啊。他从未反对电击。我给你保证，如果我给你电击，你也不会反对。你不会感到有过这么一回事。

SL：精神病人一定是受虐狂！阿尔托猛烈地反抗。每一次电击前后，他就会提出抗议——抗议你，抗议拉特雷莫里埃，抗议他的母亲。1944年8月的一封信中，阿尔托求他的母亲中断“每次都持续了一个月的惨无人道的电击疗法，而之后的两个月内，被迫治疗者的智力及记忆都受到了损害”。失去记忆两个月……在接下来的一段时间里，阿尔托什么也没写——或者说没有发现他的任何信件。阿尔托感到害怕，他会被再来一轮电击。他觉得电击要来了。他详细地描述了他的预感：“这种治疗是一种惨无人道的酷刑，在应用期间，你会感到窒息，仿佛堕入一个深渊，你的精神将一去不返。”²那一定非常猛烈，一种癫痫状态。

GF：是的，确实。读一读那些有过癫痫经历的大作家的描述：福楼拜，陀思妥耶夫斯基。福楼拜是重症癫痫患者，一

天在马车里他犯了病，对此他作了令人惊叹的描写。

SL：《包法利夫人》（*Madame Bovary*）中经典场景，艾玛与鲁道夫间的？

GF：癫痫来自天国，它是神圣的疾病。它是恐怖的；它是肉眼可见的恐怖。

SL：阿尔托有癫痫吗？

GF：是的，我们造成了他的癫痫。

SL：拉特雷莫里埃给出的解释：一次电击造成人格分裂，由此人格得以重建。

GF：这个解释不是他的，而是波尔多的戴尔玛-马拉斯勒（Delmas-MaraSLé）教授的，但他说得非常准确……我们摧毁它是为了创造出更好的。当然，我的说法只是一个比方，但它被证明是有效的……

SL：猛烈痉挛带来的好处就是这种东西吗？

GF：但你看不到它们。你根本不懂。在神经学里我们称之为“癫痫洞”。倒在地铁里，倒在街上的癫痫病人，你所看到的——每个人所看到的——那是癫痫发作阶段，肌肉紧缩，反复发作。病人和我们在一起是不会跌倒的，显然我们监视癫痫，我们控制癫痫。

SL：阿尔托那一时期的版画作品令人印象强烈：病人扭曲自

己，咬自己的舌头，扯自己的衣服，在床上四处挣扎……

GF：那是阿尔托进入了一种“后癫痫”或“后电击”的睡眠状态，这个状态的长度是我们无法预测的。一些人可能持续五分钟，而另一些人可能一个半小时。

SL：电极间通过的究竟是什么？

GF：一股非常微弱的电流，非常微弱，几毫安，它会引起催眠状态，那是没有危害的，而且控制得很好。

SL：它不会引起神经细胞的破坏？

GF：不会，不会。我们从未见过任何神经细胞的破坏。

SL：从未有人问过脑细胞在想些什么……一位美国外科医生，彼得·布列金（Peter Bregin）博士最近出版了一本书，已被译成法语，其中的论断与你的说法截然相反。的确，我们不知道发生了什么。但并不能完全确定电击不会造成不可逆转的损害。

GF：如果你重复电击一百次，可能会。但如果只是五次或六次……我们从未见过任何显著的后续影响，甚至影响到记忆情况。

SL：拉特雷莫里埃在他的论文中提到，他对阿尔托实施了五十五次电击，在我看来足以产生显著影响。那是你最受指责的事情：按钮按得太多次了。

GF：在一些精神病院里每天会电击三次。一天三次那真是太多了。等病人从一种电击状态中恢复过来后，又实施另一次，他们于是进入了一种停滞状态乃至达到一种类昏迷状态，完全不省人事了。其他地方存在滥用电击的情况。你将一种治疗手段给医生，他就有可能滥用它。

SL：你自己滥用了没有？

GF：从未。我一生中做过很多次电击——我负责的可能有三千或四千次——我亲自做的，我让助手做的，在精神病院专家门诊我命令做的。那真是数量可观，但我从不犹豫。无疑，我会做更多。如今所有精神病医生都在做，所有人，因为我们宁可治疗那种可能在八天内就引起自杀的抑郁症，也不让病人独自对抗抑郁数月之久，吃安眠药，那么做非常危险。无论怎么看，在我看来，电击疗法绝对必要。

SL：难道不会神志不清，完全失态？

GF：一度我做了不少无须卧床的电击。我推荐电击疗法：早上病人来到医院，我们给他们做电击，一小时后他们出院了……我们只会问他们在地铁里有没有人陪，这样他们不会上错线，不会迷路。但那不是什么大事；不值一提。

SL：你说的是电击后地铁线路可能被搞混，而非大脑中的线路？

GF：他们感到的晕头转向是暂时的。

SL：这种效应可能会持续很长一段时期。

GF：我们不知道。那是理论问题，所有的治疗都有副作用，都有案可查。

SL：那正是我所担忧的……

GF：我也是。为何你会觉得对此我不害怕呢？

SL：我想到更多的是关于病人的事情。在纽约我遇到一个人，他在服兵役期间被电击，因为他人伍迟到了。他只要说自己 and 女朋友腻歪过了头，每个人都会一笑置之，但他说自己看维特根斯坦入了迷，那就十恶不赦了。十年后，他出现了显著的记忆丧失……

GF：那不是电击的问题。我向你保证。他的疾病已经发展了，阿尔托的也一样，这跟持续施加的电击疗法没有关系。

SL：你是否认为阿尔托疯癫的最初症状在他的《致雅克·里维埃尔的信》（*Lettres à Jacques Rivière*）中已有迹象？

GF：1924年前后阿尔托的疯癫症状变得明显，那是早期，一种前疯癫，初步阶段。在那些年间他的精神错乱开始暴露。他周围的朋友及他的超现实主义活动可能控制住了这种错乱，超现实主义活动本身就是完美的消遣。由于满足了他的欲望，这种错乱的发展速度减缓了几年；最终，1930至1935年，在巴黎街上这种错乱爆发了。

SL：由此阿尔托的怪癖……

GF：……越来越明显。十分严重，所以他的朋友们，那些非常爱他的人，想做些事情帮助他。因为这种错乱的背后存在着一些病理性问题，只有医生能处理。我认为，但凡受过专业精神病训练的人都能从这些信件中看出阿尔托精神错乱及孤独症的端倪。但那只是我的一个理论。

SL：你所谓的孤独症是什么，医生？

GF：哦，孤独症是指内心生活无法在其他人身上得到映照，而依靠自己孤独地继续下去。它拒绝与其他人交流；孤独症患者会像阿尔托那样描述自己，当他的信息能用来交流时，他就不再沉浸在他的孤独生活里了。

SL：当他到罗德兹时，阿尔托拒绝交谈……

GF：不，那时，他不是孤独症。当他们问他：“为何你在这里？”他会讲一个绘声绘色、牵强附会的故事，但他会解释他自己。他会回应。他从不强制自己沉默，从不。

SL：那么，《致里维埃尔的信》中的孤独症……

GF：孤独症可以在某种语言表达方式、某种文体形式中得到识别。孤独症类似于精神分裂的开始，有那么一点点精神分裂的迹象……重新读读那些信中的诗吧，因为它们是关键。

SL：那些里维埃尔拒绝发表的诗。他觉得它们不完美。正如你所说，它们完全不可“渗透”。在我看来，《致里维埃尔的信》呈现出阿尔托对自我的剥夺。思考意味着什么呢？是

我的精神在思考吗？我的思想是如何形成的？我思考的词语真的来自我的大脑吗，或者只是某人在我耳边的喃喃细语？完全分离的问题类型，一方面关注精神能产生什么，另一方面则十分强烈地迷恋思想产生的机能……

GF：那就是阿尔托与里维埃尔争论的对象，也是争论的基础……

SL：同样，当时阿尔托开始怀疑事物的真实性，正如布勒东所言，尤其是当阿尔托怀疑自己的真实性时，真实已然开始变得有点不确定。电话，当你思考它，已经是缺席的存在：一个脱离身体的声音，一个脱离器官的躯体。那是一种剥夺的体验。阿尔托这样的人对那种断裂具有一种高度的感知，他像地震仪一般对之作出回应，并且从未停止追问自己：我是什么？或者说，我真的存在吗？在临床医学框架下，这种情况可被鉴别并命名为孤独症候、精神分裂症候——但有可能，这些名称要让我们的文化花上五十年的时间去发现它们，并从中认出自身的内在实质。

GF：是的，无论如何里维埃尔理解了阿尔托试图要告诉他的东西。那毫无疑问。他联系他，回复他，态度细心谨慎，与阿尔托交流几乎可谓麻烦。我们可以感到一个儒雅之士生怕自己无法完全把握对方试图要说的东西。里维埃尔的性格也不好理解，和阿尔托的一样。里维埃尔是一个格外忠于自我的人。你知道许多作家在出版他们的处女作前都有过相似的交流吗？

SL：当然不知道。可是正是这个年轻作者，阿尔托，他将自己袒露在里维埃尔面前，无法逃脱自己存在的不可能，以近乎幻觉的态度解剖他自己大脑的功能，然而这种善意的人道主义给了他什么呢？建议，安慰；仿佛这是一个单纯的个人问题。那么，让阿尔托心忧如焚的是，在他本应在的地方空无一人；关于生活本身，他感到不再有任何个人的东西。在我看来，这似乎符合那个世纪的某种相当根本的东西，当时它正在开始（相当糟糕地开始），也就是完全不同的身份概念的波动，事物失去了它们的本质，人们失去了他们的情绪能力。那些仍旧认为自己能够自我思考的人，实际上陷入了幻觉。至少阿尔托不再称拥有他自己的意念，而环顾四周，他看到了一种可以说是普遍的“意念飘忽”（*fuite des idées*）³，散布如瘟疫……

GF：不，不，不。意念飘忽是完全不同的。意念的飘忽在于一切事物都被等同起来。意味着一个狂躁兴奋的状态，意念在那里飘散，人格在那里丢失，从一个意念跳到另一个意念，立刻忘掉前一个意念。我从未见到阿尔托出现意念飘忽的情况。相反，我看到更多是一种累积，返回先前的想法，它在两三句话后喷发，但保留了其重要性……

SL：好吧。但我认为阿尔托作出过提炼其想法的努力，这种现象让他格外痛苦。而你同意，当今世界已大规模地受到了意念飘忽的掌控。今日狂躁兴奋的状态就是我们所谓的媒体、大众文化、信息直播，阿尔托害怕的正是这些东西；他试图保护自己，他提前以集体的残酷体验来对抗的，正是这

些东西。阿尔托自己在剧场中发明的休克疗法，甚至要早于战前数年从罗马屠宰场引入并应用于精神疾病的那套技术。但他已为一整个文化发明了它。而讽刺的是，阿尔托最终付出了代价——“阿尔托，被社会休克……”。你是否仍是电休克的支持者？

GF：是的，我认为电击是一种治疗，我们错误地忘记了它。如果我们在今日多用一些电击，我们就不会滥用药剂。最近几年，药剂滥用愈演愈烈，极为可怕。

SL：如果阿尔托至今尚在人世，你会迫使他电击治疗吗？

GF：哦不会，我不需要这么做。如果他在创作，如果他继续创作像《梵·高》（*Van Gogh*）那样的作品，为何我要干涉？因为我告诉你，谵妄与痴呆妄想，在我看来，不足以将某人归为疯子并拘留他。

SL：如果我理解正确，你认为电击治疗对他有百利而无一害。

GF：我不这么认为；但电击的确有利于他。正是在电击治疗后，他才再度开始写作，与朋友们交流，要求看书，翻译英语诗歌，等等……

SL：你从未有负罪感？甚至当阿尔托气势汹汹地指责你时？

GF：没有，完全没有！如果我们有玻璃心的话，我们随时随刻会死掉的。无论如何，我不可能伤害阿尔托。事实上，他

再度开始工作；他回想起诗歌是什么。所有的作品，陆续而来，包括令人赞叹的《梵·高》。如果我没有做我该做的事情，这些都将不存在。

SL：你和朱利安（Julien）神父。

GF：不，不。我从不和朱利安神父讨论精神病学。他是一个极好的人，谦虚谨慎，在精神病院担任一份驻院牧师的工作，他还是神学系的英语教授，仅此而已。你不能和那样的人谈论精神病学。他的工作是牧师。我独自作决定——完全独自。谁又能和我一起作决定呢？

SL：我不知道。或许与拉特雷莫里埃。或者与精神院里共事的人。

GF：他们都是我的助手。他们只能接受我的命令。在所有的医学实践中，只能有一个权威。

SL：那就是你，无政府主义者，具有权威。

GF：是的，或许在你看来，非常不幸。

SL：那一定会让阿尔托感到高兴……“加冕的无政府主义者”⁴。事实上，拉特雷莫里埃说了很多关于朱利安神父的事情。

GF：朱利安神父是他的好友。那时我对刘易斯·卡罗尔（Lewis Carroll）感兴趣，我们想让阿尔托再度写作，我们撒了一些谎，要求他给我们翻译卡罗尔的作品。朱利安神父

说：“医生”——在罗德兹他们都叫我医生，你认为他们会称呼我什么呢？医生先生？——“医生对路易斯·卡罗尔非常感兴趣。你必须帮我翻译这段话，因为我一个人做不了。你有想象力，你是诗人，等等。”于是阿尔托每天去朱利安神父那里，“帮助他翻译……”

SL：据我所知。阿尔托不懂英语。不过这不妨碍他翻译刘易斯⁵的《修道士》（*The Monk*）。

GF：朱利安神父根据阿尔托创造的新词来翻译，如胖脸蛋（*Mafflu*）……

SL：是的，在《阿尔沃与奥姆》（*l'Arve et l'aume*）中，“胖脸蛋嘟嘟（*Dodu Mafflu*）⁶他自己，跌跌撞撞地……”

GF：他花了很大的力气在“一箱子的词语”中寻找适合的词。那次翻译非常重要。

SL：那是一种翻译，或实际上是一种完全原创的语言，完全是他自己的语言？与卡罗尔的写作内容是否有关？

GF：那是翻译，非常好的翻译。非常诗意。阿尔托找到了英语的节奏。不可思议，在我看来，20世纪的诗歌创作现象，对于每一语言来说都是非常特别的，甚至可以说它们似乎是每一语言的一种内在破坏。此前我们攻击形式故事，形式结构，现在我们实际上处于所有结构形式的毁灭层面。

SL：那不正是伊西多尔·伊苏（*Isidore Isou*）及其“字母主

义”伙伴们于战后拥护的东西？在他们看来，文学先锋派的任务，从此就是去攻击字母本身……他们同样攻击你本人，相当恶毒，用了一个讽刺的标题“谁是费尔迪埃尔医生？”来应和阿尔托对你的指控。

GF：字母主义是一个非常令人讨厌、极不安分的团体。它炮制出伤天害理的争议，还有那些混蛋，每晚午夜，或早上五点，打电话骚扰我。那真是太粗暴了。

SL：整个事件最后是如何平息的？

GF：我查出打电话的人。打电话给那个年轻人的父亲……

SL：伊西多尔·伊苏？

GF：不是，是他的朋友，莫里斯·勒迈特（Maurice Lemaître）。伊苏时不时会给我寄他全部的作品。他十分欣赏我，我好多次都没有拘留他，尽管他对我所做的一切事情……

SL：那一定是一个十分尴尬的处境，一方面是疯癫，另一方面是电击休克。

GF：是的，但那是我的处境。否则又能如何呢？

SL：你可谓超现实主义的弗洛伊德。那不是个容易的处境。你不得不赌一把……

GF：和谁？

SL：和疯癫。

GF：精神医生一生中的每一时刻都在打那种赌。你认为这不是赌博么：某个人跑过来跟我们说：“今天下午我要去自杀。”然后，我们把他送回家，跟他的家人说：“一切照常，放心好了，他不会自杀的。”

SL：压力那么大你是怎么活到现在的？

GF：我不断探索做得更好的办法，并且作为一个精神病医生活下去。有个了不起的人，你可能知道他，安德烈·德·里肖（André de Richaud），有一天，那是1946年3月，他要求我拘留他。那时他生活在费尔南·莱热（Fernand Léger）的家里，因为莱热的妻子，西蒙娜，是他的情妇。他告诉我：

“我求你，费尔迪埃尔，我明天要来罗德兹。把我关起来吧！我酗酒越来越多。如果你不关我，我会醉死的。”第二天他到了罗德兹。我告诉他：“听着，老朋友，你是个好人，但他们会说我拘留每一个人。我不会做那种事。我会将你安排在罗德兹外面的小旅店里，位于埃斯帕利永，距离罗德兹十五到二十公里，然后我们看看会发生些什么。”第二天莱热的妻子跑来告诉我“谢谢你啊，你没有拘留他”之类的话。她说：“那真是太好了，我要去看他。”我告诉她：

“让他休息一下，第八天再去看他。”后来她带着三升波尔多葡萄酒去了那里……你会怎么做呢？这并没有阻止里肖后来侮辱我，因为在那种情况下我理当忍受……

SL：在里肖的陪同下阿尔托去了埃斯帕利翁，尝试出院。你

想看看，他在外面的世界会如何行为，但完全不成功。在酒店，阿尔托用他习惯性的咕哝声、呼哧声及吐唾沫给顾客造成了很大的惊吓，由此被迫离开酒店。在阿尔托的房间里，很多物品被毁，最后老板强烈要求赔偿。你不得不派了一辆车及两名护士，把他带回罗德兹。离开前，阿尔托到当地的药房里挨家找鸦片……在罗德兹同样做这些吗？

GF：门是开着的，他可以独自去镇上，因此的确采取了一些小措施预防他拿到鸦片。我们知道他想要鸦片或鸦片代用品，所以我告诉所有的药剂师：“阿尔托会赖着不走的……”“这样啊？我们给他什么呢，医生？”“给他一点可待因，咳多福（Codoforme）。”那是一种止咳药水。阿尔托呢，则很满足。他认为他已经骗到我了。

SL：但他仍旧吸毒成瘾？

GF：哦，不。我告诉你，咳多福就足够了。确切地说，他从未出现过“断瘾”的迹象。任何人，但凡在职业生涯中见过断瘾，都清楚那是什么样的……

SL：超现实主义者们尤其看重毒品，虽然他们不经常谈论毒品。

GF：超现实主义者们特别推崇麦司卡林，又名佩奥特。我家里就有麦司卡林。我认识药剂师鲁吉耶，他论文做的就是佩奥特，那种植物会让你看到奇妙的东西。天呐，我这儿至少还有几克……

SL：真的吗？那很难得到，即便在纽约……

GF：但他们都是大傻瓜；麦司卡林没有危害。尚未有麦司卡林上瘾的病例，因此如果他们把麦司卡林列为有毒物，我们会去哪里……

SL：阿尔托总是抱怨严重的神经痛。

GF：所有的病人都这么说。我并不相信。我的助手，拉特雷莫里埃，德凯克，会注意到他的疼痛。我们会从一个神经学的立场给他做检查。如果阿尔托经常抱怨，拉特雷莫里埃会在阿尔托的指示下，试图定位疼痛的确切位置，而后注射镇痛剂，但他没有这么做……

SL：阿尔托仍给出了一些令人印象深刻的描述。

GF：谁没有过时不时的偏头痛？

SL：因此你认为他是在要挟？

GF：当然。

SL：你屈服了没有？

GF：没有。他的健康没有进一步恶化。我从未见阿尔托断瘾，从未。我还在谈他在罗德兹的状态，但与他后来在伊夫里精神病院发生的事情毫无关联。

SL：阿尔托很小的时候得过脑膜炎。

GF：很多人小时候都得过脑膜炎，淋巴细胞脑膜炎，良性脑膜炎。那是一种疾病，不会有后遗症。

SL：鸦片呢？

GF：啊，那就要说他回到巴黎和伊夫里精神病院了。在伊夫里，鸦片大获全胜，因为那里有一帮居心险恶、愚蠢透顶的人。

SL：你不赞成阿尔托回巴黎。

GF：我赞成啊，但阿尔托很清楚，我有两个基本条件：首先，他要有足够的钱活下去；其次，那里要有一家精神病院照顾他，保证他饮食良好并监管他的个人卫生。阿尔托一直是个极为脏乱的人。这是我从早年与他交往的人那里听说的，当时他是一名演员，他们都有意回避他。与阿尔托共用一个房间是痛苦的，他的房间有股非常难闻的味道。

SL：他无法照顾自己。

GF：天呢，他不洗澡的。他从不换衣服。他闻起来像臭脚，受不了。所以，你知道，一个演员不得不和这样一个家伙共用服装间，真是太难了。

SL：为何你不提前释放他？

GF：如果他们给我作出相同的保证，我会提前释放他的。

SL：在我看来，拉特雷莫里埃似乎证明了你反对阿尔托的离

开……是否有其他理由阻碍你？

GF：我清楚，在巴黎，他会和一些坏家伙混在一起，并且故态复萌。让他待在那样的环境里，怎么能不完蛋呢？

SL：那些人都是你的人啊。

GF：我的人，不等于都是好人啊。

SL：拉特雷莫里埃也不想释放阿尔托。他跟我说：当我们无法确保某人不会闯祸时，我们怎么能让他出院呢。

GF：我同意他的说法。在巴黎他惹了很多麻烦。至少，在罗德兹，时不时我不得不告诫他：“如果你以那种方式表达你对我的感受，我是不可能提早放了你的，因为你太惹人注意了。”

SL：惹人注意不是一种精神病状态？你认为阿尔托表现出一种社会危险。

GF：不，不。

SL：你从未这么想过？

GF：从未，从未。套用最新的流行词，阿尔托没有能力搞出一个恐怖组织。阿尔托从未想要伤害任何人。

SL：他有能力做出一些耸人听闻的行为。在穹顶餐厅砸玻璃……

GF：那不是十分危险的行为。比起砸某人的头来说。我见过德斯诺斯与尤基（Youki）在穹顶的酒吧里打架，当时他们互扔酒瓶，朝对方的脸。那真是太坏了……

SL：不过，1959年，在《火焰之塔》的初版中你强调阿尔托患有长期幻觉，你是这么说的：“这种幻觉让他强烈地反社会，对于公共秩序及公共安全是一个威胁。”被关押的人越来越少了。你甚至补充道：“我有意采用现成的用语，社会已经召集了这些源自法律及日常生活的用语来实现对其自身的合法的自我保卫。”保卫社会……反对阿尔托？我认为痴呆妄想对任何人都不是—种危险……莫非你想激怒阿尔托的那些新朋友？你和阿尔托的家人关系也不好。你写道：“总的来说，我谴责阿尔托的家人在他活着的时候低估了他的作品并误解了他的天才。”而后，你并没有收手……

GF：那都是很久以前的事情了。没人会旧事重提。阿尔托的新朋友是一个小团体；他们不是超现实主义的原班人马，与超现实主义的绝大多数人结识令我感到骄傲。阿尔托的老朋友都给我写过信；他们会打电话。对于那些事情他们都觉得好笑。但一度事态很严重……

SL：初期的超现实主义者中无人指责你违背阿尔托的意愿迫使他接受电击治疗？

GF：他们感谢我。几乎所有的超现实主义者，例如米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）、多曼格斯（Dominguez）、德斯诺斯，都非常欣喜，写信给我说：“他终于在写作了。”

SL：他回巴黎后，对你的指控很快就开始了……

GF：我有什么好怕的，有什么好怕的。要是你知道我所过的生活……我因许多事情受到指控。1949年我在巴约讷生活时，刑事法庭判我五年监禁，缓期执行。

SL：因为你对阿尔托做的事？

GF：不，因为别的某件事情。当时，把集中营囚犯当作战争受害者来对待的法律尚未通过。他们仍未创造出如今存在且有明文规定的关于集中营囚犯的“主观综合征”及“虚弱综合征”。我给他们相应的抚恤金，然而国家控告我伪造证明。后来法庭上诉我赢了。那是了不起的胜利，因为我奋起反抗了一个大人物，我曾感到害怕的人，蒂克西埃-维尼昂古（Tixier-Vignancourt），一个极右翼检察官。像勒·庞（Le Pen）这样的人真是能当场吓到我。我生活在致命的新法西斯恐怖中。你能做什么呢？我无法强迫自己改变。

SL：战争期间德国人是否占领了罗德兹？

GF：毫无疑问，他们完全占领了罗德兹。但我一直格外幸运。每天总会有些人来跟我说：“我想睡在这里。我不能去旅店，盖世太保在追我。”“好吧，上楼去吧。”那样做非常危险。有一天，有个人，他被盖世太保收买了，来到我家。德国人让他找吗啡。我们把地下交易网里每个人的名字给了德国人，最后他们都给带走了。我被放过了，但其他人……那是我真正后悔的事情。我真是万分悔痛。那一天，

我出卖了四百人，他们都死了。你明白了吗，当你经历过这样的事情，你明白吗，唉……

SL：那时，阿尔托意识到发生了什么吗？

GF：他从不读报。他只从收音机里听过一两次希特勒的讲演。他只思考自己的妄想。它们仍是痴呆妄想，但角度很多，因为他每天重新发明它们，添加新形式、新解释、新证据，证明它们都是真实的，等等。他激动地表达它们，一次又一次，仅此而已。

SL：但妄想并不单单属于一个人：它始终向外转移。当他登船去爱尔兰，阿尔托处在一个“永久爆发”的状态，宣称世界被大火所毁灭。

GF：那是一个典型的痴呆妄想，透露了一个包含着神学幻象的固恋。

SL：毫无疑问，但电流总是在两极间经过。因此从神学幻象中经过的是什么呢？

GF：阿尔托给你详细说了他如何被恶魔的力量攻击。

SL：阿尔托描述说，他感到一股来自地狱的力量在攻击他。让他成了一个阴谋的受害者，巫术与背叛是一种手段，将世界的命运放在了他的肩上。基督已经尝试过了，并且取得了一些成功。我们称那个为基督教。阿尔托说，他已然与世界断绝，“如此全世界的力量才能集中到我的体内”⁷，如此

全世界已在他的幻觉中被一扫而空。必须指出，世界正在尽一切力量来实现它自己的幻觉。阿尔托做了什么呢？他拒绝与保皇派、革命派、爱国派、左派、右派、法西斯派、共产党、共和派或民主派为伍——所有的对抗将世界推向大灾难。神学谵妄变成了一个政治谵妄。

GF：你一定知道他致希特勒的信？我出版了那封信。

SL：是的。但1943年希特勒是德国的元首，如果世界落在他的手里，在他的蹂躏下，下一个千年的历史将破碎不堪。阿尔托毫无困难地从希特勒身上看到了反基督者，一个巨大的破坏者。那是当时的阿尔托希望看到的极大规模的破坏。这就是为何，在他的一个诅咒里，他邀请希特勒及他的军队来“巴黎闹个天翻地覆”，他说，那里都是他的傀儡……他没认错。

GF：我只是发表了那封信开头的一些片段。它是具有妄想性质的文本，不见得任何人都有兴趣。

SL：对于妄想我一直很感兴趣，特别是关于希特勒的。它们比希特勒自己的妄想更令人感兴趣……

GF：我曾写过关于希特勒的精神分析，刊登在一份名为“玛丽安娜”（*Marianne*）的左翼杂志每周的精神病学专栏上。那篇文章在宣战前三个月发表。当德国人到巴黎时，我烧掉了家里我能烧掉的一切，我所有的档案文件……但我查明了希特勒癔症的原理，癫痫的原理——我很了解我的病人。

SL：根据你的标准，希特勒应该是个偏执狂而非痴呆妄想者。但你同样可以在他的幻象中发现很多神学元素。毕竟，他曾梦想成为一名神父，像斯大林那样。为入侵新领土，例如苏台德、“生存空间”等，他提出的种种理由被那些愿意相信他的人毫不怀疑地完全接受了。类偏执人格，总的来说，会被一种合理的疯癫所困扰。他只是更加严重。他比其他患者更加适应社会机器……

GF：非常适应，但非常危险。在我命名的三种妄想——类偏执、精神分裂及痴呆妄想——中，只有类偏执是有实际威胁的；你在刑事法庭的犯人或精神病院拘禁的患者身上发现的只能是类偏执。

SL：在《扎根》（*L'Enracinement*）中，哲学家西蒙娜·薇依提及一个在维也纳街头独自徘徊的失业青年，一个失败画家的命运。那正出自《我的奋斗》（*Mein Kampf*）……《我的奋斗》是一个可渗透的妄想，我猜你会这么称呼它。

GF：阿尔托对希特勒的献辞不是一个可渗透的妄想。你想看一下吗？在这儿，如果你不介意的话，请大声读出来。这样我能更好地感受一下。我作出了一个正式诊断：它是痴呆妄想性质的。朝向末日实际上令阿尔托兴奋。

SL：〔朗读〕联系所有这些警告，我可以告诉你反基督者的某些东西数月前（1943年）已在某个生活于印度的人身上燃起。而且当前世上的绝大多数疾病都源自那个温床，酝酿至今已有多多年了。生活在英国的每一个人对此都负有责任，某

些治安行政的高层人士是此罪行的代表，他们清楚地看到、察觉到并认识到恶灵在何处、在谁的身上落地生根，开始茁壮成长；他们杀了那个男人，却不想杀死恶灵……但不只是他们及他们的上级，英国本身就熟悉恶灵——在它反基督的犹太教堂和教会里。这就是为何，敌基督者——我指的是肉体上的敌基督者——活在今日，从这个男人的尸体中燃起；一旦他在人们的心灵和头脑中以他的方式任意地散播了足够的紊乱，我们看到其外表症状，肉体形貌，身为军队首脑的时刻也就不远了。

GF：可否说明一下这样一个文本在一个文学语境中到底能有什么样的趣味。

SL：趣味？这显然与阿尔托1934年在《埃拉加巴卢斯》（*Héliogabale*）中宣称的东西一致。埃拉加巴卢斯，阴郁的司铎，加冕的敌基督者，有组织地追求倒错并毁灭所有能够引领罗马帝国的价值。在鲜血与粪便的阴沟里，他遭遇了他不光彩的死亡。埃拉加巴卢斯是愚比王式的人物，世界级的愚比王。阿尔托以同样的方式看待希特勒，认为他是一个将世界推入绝对毁灭的人。

GF：阿尔托显然看出希特勒正在计划进攻英国。

SL：那时英国是法国的大敌，阿尔托看到敌基督者在大英帝国的疆界内兴起绝非巧合。阿尔托的幻觉，杂乱地，传递了来自贝当政府宣传的各式各样的信息碎片及占领时期流传的各种恶毒的种族主义言论——“奸诈的阿尔比恩”，犹太治

安管理，卖国者共济会，等等。阿尔托直接理解了，此次冲突极为巨大。“这不是战争，”当医生离开精神病院冲向前线时，他在埃夫拉尔这样喊道，“这是世界末日！”神学幻象与历史吻合了。

GF：这么说，你认为那些文本应该出版？

SL：为什么不呢？我的意思是，这要看我们有多想了解阿尔托？

GF：我和阿德里安娜·莫尼耶（Adrienne Monnier）争论过，因为她的《笔记》（*Cahiers*）中收录了一封阿尔托的信，充满了疯狂。一封毫无价值的信。因此我对她说：“从现在起，我会保留阿尔托写给你的信。”

SL：你认为那些信不可出版？

GF：是的。展示阿尔托的“疯”有何好处？

SL：为何？难道疯可耻？

GF：不，但它会令你感到羞愧，如果你做了那么多愚蠢的事情。此后你如何能指望其他人去听你说过的重要事情？

SL：问题是我们从不知道什么是阿尔托的作品，什么不是。

GF：你意思是作品归作品，疯病归疯病？

SL：是的，如果我们能作出这样的区别。你认为致希特勒的

献辞是一种精神失常，但它包含了当时世上正在发生的所有不幸……那时，妄想对他来说并不是什么大问题……

GF：我希望我能说出那个文本与当时世界发生之事的直接关系，但那个文本我从未看出它的过人之处。

SL：相反，在我看来，它光芒万丈。你不得不想到塞利纳，右翼无政府主义者，战争来临时摇身变为通敌者和反犹分子，最终在盟军轰炸下的德国流窜。唯有伟大的作家才能从内心描述战争。在我看来，阿尔托那里有某种相似性：明显孤独，断绝世界，一个在精神与肉体中强烈体会到恐怖的人。在鲜血与炮火中，那种恐怖吞噬了欧洲。

GF：或许能出影印版……

SL：对此我极有兴趣。如果阿尔托的疯狂只是原地打转，它不会告诉我们任何东西。但由于他将疯狂投射到一个他称之为敌基督的人物，也就是，希特勒扮演的角色身上，它便表明，在历史与谵妄之间，没有实际的根本差别。乔伊斯说过，历史是一场噩梦，我们必须从中醒来。疯癫会是那种苏醒？疯癫正在离开自我，由此整个世界方能寄居于它。

GF：出版致希特勒的献辞的手稿副本，一定会让有些杂志激动不已。

SL：我完全不感到惊讶，塞利纳与阿尔托都不断地在历史之河上打滑，甚至滑到了错误的一边。伟大的写作——妄想、预言——都是无法无天的。

GF：是的，那就是我要做的事情：出版致希特勒的信的手稿版……

SL：为何不呢？

GF：拿破仑如何？我出版过一个非常粗暴的特刊，是专门讨论拿破仑的。我让他成为了一个废人——这非常奇怪——或者半残废。我发现某些真实的信，来自他睡过的女人。她们都很特别。她们说，拿破仑的精液滴下来像牛奶；极纯的精液……

SL：在致希特勒的信中，你是否感到阿尔托有一种当代精神的超然？

GF：是的，甚至在写给朋友的信里，我们注意到，出现了完全难以理解的字母组合和公式。

SL：言语不清（glossolalie）……在你的病人中是否是一个普遍现象？

GF：对我来说，那是一个病情加重的迹象，一个精神崩溃的迹象。到了那个阶段，难料病人会有所改善。

SL：因此，会出现好转，又复发的情况……

GF：治疗精神病，不能指望事情会有规律地向前发展。总是起起伏伏的……

SL：而言语不清，对你来说，是一个谷底。

GF：言语不清，不是一个可以随便使用的词语。必须慎重。我的同事博翁（Bohon），来自列日，曾研究过言语不清，花了很多时间，具体多少年我记不清了。那是一个非常庞大的论题，一本非常了不起的书；关于疯人语言前所未有写得最漂亮的书之一。

SL：你认为阿尔托的言语不清是否是一种疯人语言？

GF：我不认为那有什么意思。我试图去阅读它，像其他人那样赞美它，但我做不到。我想谈谈他在生命的最后期间，临终之际，在伊夫里写的那些文本，关于卡巴拉，等等。那些文本没有让我感到惊讶，我承认。那是大量的言语模仿，言语不清，许多我完全无法理解的东西。那并非是拒绝它们的理由，但仍旧……在那些文本里我听到了非难与嚎哭，但我无法一段接一段地读下去。我不知道你是否能给我解释它们。

SL：关于那些文本，你的同事博翁说了些什么？

GF：言语不清，就其本身而言，并非一个症状，好比言行刻板之于偏执狂。你必须将它打破；有各种各样的言语不清。博翁研究过全世界所有类型的言语不清，甚至从精神分析研究它们的词源。那真是一个非常了不起的研究，大约开始于1955至1956年。

SL：出版了吗？

GF：出版了，在比利时。博翁的儿子现在是列日的教授；教

席不再是他父亲的了。

SL：你是指博翁教授？

GF：在你的大学里一定可以找到他的论文，让·博翁。

SL：看来你不满意阿尔托在伊夫里病院度过的晚年时光。那个精神病院是什么样的？

GF：那是一家私人病院，就在巴黎市郊。阿尔托可以随时离开，随处走动，想多久就多久。那些负责的人，掌管协会钱包的人——迪比费（Dubuffet），我认为，他是阿尔托背后的金主，因为他是大富翁——支付了阿尔托日常的一切开销。但阿尔托在那儿的生活必定极为糟糕。谁知道阿尔托有没有吃戴尔马医生给他的饭？我是不知道的。还有，谁知道他的朋友们给他喂了什么东西……

SL：你的想法自始至终是要保护阿尔托……

GF：是的，一种更加积极意义上的保护。用一个真正的医生，一个真正的精神病学家的方法去帮助他。相反，戴尔马医生是一个白痴。在圣安妮的保卫室或公用区，由于那里有许多医生，他们都在巴黎郊区设有门诊，都叫作戴尔马，所以我们不得不给他们起绰号。我们说：“啊，他去戴尔马的房间吃东西了。”“哪个戴尔马？”“笨蛋戴尔马。”

SL：他是照顾阿尔托的那个戴尔马医生吗……你是否给过他指导？

GF：我从未和戴尔马医生通信。我不可能和他通信。我们给他寄过文件，我们一般都会这么做的，经由朋友——观察阿尔托在那里发生了些什么，等等。在我有生之年，我不会给戴尔马打一个电话。我认为，作为一个精神病学家，他非常平庸——阿希尔·戴尔马（Achille Delmas）。

SL：他还活着吗？

GF：他去世了。作为合作者，他的助手受到了反对组织的猛烈抨击。那是一个恐怖的地方。巴黎地区最恐怖的精神病院。

SL：阿尔托在那里住了数个月，他写了很多东西。我见过他在伊夫里房间的照片，全都是惊人的素描。你是否重视阿尔托的素描？

GF：不，不太重视。它们能被欣赏。还有那些抽象的……但这些素描，我必须说，它们不吸引我。显然我不是一个艺术评论家。

SL：不过，你仍是一个专家，可以说，病理艺术的专家。

GF：那是某种我称之为“填塞”（le bourrage）的东西，不光我这么说，全世界都这么说。为什么说疯人的艺术作品都是填塞的。他们不会留有一丝余地。沃夫利（Wölfli）的绘画都是填塞的。所有精神分裂绘画作品都是填塞的。

SL：阿尔托的画也是这样的？

GF：阿尔托没有精神分裂的风格。他有他自己的风格。

SL：你是否希望他永远不要离开罗德兹？

GF：如果他不离开，可能他还活着；他将继续写作……

SL：但回巴黎后，他写了非常之多的作品，一些光彩夺目的作品，例如《梵·高》。如果他继续待在罗德兹，可能永远不会写出任何与之相提并论的作品……

GF：是的，《梵·高》仍然是一本非常漂亮的书。没有丝毫晦涩的表达。整个文本庄严地打开。

SL：阿尔托非常不赞同精神病学。

GF：为何要赞同精神病学呢？那是一个可鄙的科学。要是你了解，甚至在今天，1984年，我还继续看到失当的治疗——每天我都浑身发抖。

SL：你是一个精神科部门的负责人。

GF：是的，但我不断地与我的同事们抗争，不断斗争。不断揭发真相，用一种严厉的态度让人了解真相。我称他们中的一些人为混蛋，甚至是在讨论及会议上。

SL：可以说，阿尔托与梵·高合体了。

GF：他是这么做的。“我有梵·高的天才而他们将我推入同样的悲惨……”梵·高就是阿尔托。

SL：谁是加歇医生？

GF：好吧，我们都是。比起阿尔托，我们更加仇视精神病学。你不知道我们是如何谈论那些不照顾病人的精神病医生的；对他们，我们感到刻骨的仇恨。甚至比阿尔托讲的那些话还要糟糕。我们鄙视他们；我们不会拜访他们，我们不会让他们与我们共事。

SL：“我们”是谁？

GF：认真工作及研究的人，致力于提高病人生存的人。并非全部如此。四分之三的精神病医生干这个是为了混钱，跟牙医一样。对于精神病，他们一无所知。他们的文凭是一种谋求富贵的手段，仅此而已。

SL：在我看来，阿尔托谴责加歇用他的花言巧语，通过“关闭其思想的开关”来治疗梵·高。加歇，一方面自称梵·高在世最后的朋友，“上天派来的安慰者”，另一方面始终嫉妒和蔑视梵·高的天才。对一个像可怜的梵·高（或阿尔托）一样极为敏感的人来说，接受这种治疗，而不是电击，会让他失去活着的希望。

GF：在我从巴黎回罗德兹的列车上，阿尔托在过道上拥抱我，对我说：“一如既往，要感谢你，今天我们在这趟列车上，我要回去了，我被释放了，我能回到朋友中了，我能追求我渴望的剧场人生了。”在列车上。

SL：此后你是否再见过阿尔托？

GF：再也没有。

SL：你们是否保持联络？

GF：非常非常少。

SL：所以说，那是一次彻底的绝交。

GF：彻彻底底的绝交——那正是他的新朋友们所期望的。他买的是返程票，但一去不回。可能，我所描述的那个小团体控制了他，用一些虚情假意。

SL：那些人是谁？

GF：他身边的每一个人：字母主义者，波勒·特芙楠，玛尔泰·罗贝尔（Marthe Robert），罗贝尔·勒贝尔（Robert Lebel）及许多其他人。那是新一代的超现实主义者们。事实上，他们的超现实主义精神微乎其微，已荡然无存了。真正的超现实主义者们，像贝杜安（Bédouin）或若泽·皮埃尔（José Pierre），仍旧与布勒东联系。

SL：你指控他们给阿尔托鸦片。

GF：不仅仅是他们。我们很清楚伊夫里的精神病医生给他们的病人鸦片及其他有毒物质。众所周知，他们给瘾君子毒品……

SL：鸦片的作用是什么？

GF：那是一种毒品，它会让你处于一种巨大的晕眩，但不会产生幻觉。它是一种，从精神的观点来看，具有完全破坏性后果的毒品。

SL：什么样的后果？

GF：严重便秘。我倾向于相信，波勒·特芙楠从蒙多（Mondor）教授那里取得的诊断是错误的。蒙多一定是在阿尔托的X光片上看到了阴影，就说：“那是癌。”但那是宿便，由鸦片引起的。

SL：阿尔托完全被锁了起来。

GF：确实。他们带着给一位新朋友开的美妙的处方，也就是鸦片，得意地离开了蒙多的诊所，而诡计已经得逞。在那之前阿尔托接受的药量与他最后几日接受的药量没有任何联系。阿尔托被他的随从故意毒害了。

SL：这就是为何你发现自己和阿尔托公开冲突了？

GF：不，不是和阿尔托。那是后来，受到了他在巴黎的新朋友的影响；围绕阿尔托形成的学术小团体，肯定没有读过他的作品，却把他吹捧成伟人。他们不是老一代的团体，他们创立了阿尔托教，反对那些照顾阿尔托的人。阿尔托自己从未批评过我。他对我的那些批评都是由他的朋友耳语给他的，他们需要他与我对立。正是他们指责我们强迫他上电椅。

SL：塞利纳将现代社会称为“电椅风景……”，阿尔托无疑坐在了前排。

GF：现在我们都清楚了，那些指控都是错误的，由其他人所散布。阿尔托的朋友们需要他给他们搞鸦片酊，因为他们也吸的。所以阿尔托搞到了一些，就和他们分享……

SL：我很想相信你。

¹ 《火焰之塔》，第136期，1977年。这是1959年专题的扩充版。——原注

² 参见洛朗·当尚（Laurent Danchin），《费尔迪埃医生的诊疗室：阿尔托与精神病院》（*Le Cabinet du docteur Ferdière. Artaud et l'Asile*），Paris:Séguier, 1996, 64。——原注

³ 参见瑞士精神病学家路德维希·宾斯万格（Ludwig Binswanger）1933年发表的作品《论意念飘忽》（*Über Ideenflucht*）。——译注

⁴ 参见阿尔托1934年发表的作品《埃拉加巴卢斯：加冕的无政府主义者》（*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*）。——译注

⁵ 此处应指马修·格雷戈瑞·路易斯（Matthew Gregory Lewis, 1775—1818）。——译注

⁶ 一般译为“矮胖子”（Humpty Dumpty），路易斯·卡罗尔《爱丽丝漫游仙境》里的人物。——译注

⁷ 出自阿尔托的《存在的新启示》（*Les Nouvelles révélations de l'Être*）。参见安托南·阿尔托，《全集》（第七卷）（*Œuvres complètes, tome VII*），Paris: Gallimard, 1967, 226。——原注