

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

# 博尔赫斯传

 **E-BOOK**  
内容资料 丰富多样

## 内容提要

这是一部全面介绍阿根廷的著名小说家、诗人豪尔赫·路易斯·博尔赫斯及其作品的文学传记。

博尔赫斯的一生充满传奇色彩和戏剧性：博氏家族诞生诸多勇士，在战争中创下过许多英雄业绩，这使博尔赫斯自小就“宗教般地”崇拜祖神和男子气概。他生性聪明，有较高的文学天份，曾获得过“福门托”文学奖和西班牙塞万提斯奖等多种国际文学奖。也许正是这种戏剧化的人生，使他感悟到生命与命运恰似一个“迷宫”，苦苦的追求往往徒劳，只有在偶然的机遇中拥有无限勇气的人才能到达自身迷宫的中心，发现自身的价值，从而诞生了他那“或采用神秘的侦探小说形式，或在社撰虚构的情节中糅入真实的（或貌似真实的）文献资料，使读者真伪难辨”、阅读趣味横生的“迷宫般的小说”。传记的作者正是在对作家“迷宫般的心灵境地”和“迷宫般的创作”有了完整的把握，才写下这部既有研究价值又很有可读性的传记。从中读者不仅可以触摸到一个拥有无限勇气的“跋涉者”不屈的命运和被世界文坛赞誉的“迷宫小说”衍生的脉络，同时也展示了一个成功者从“平凡走向伟大”的性格发展史，获得各自应有的启悟。

## 汉译本序

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯(1899~1986)是阿根廷著名的短篇小说家、散文家和诗人。他的作品不仅在拉丁美洲和西班牙拥有广大的读者,在美国和西欧也极有影响。

博尔赫斯于1899年8月24日出生于布宜诺斯艾利斯一个具有古老英国和阿根廷血统的律师家庭。祖母是英国人。由于祖母和爱好文学的父亲的影响,博尔赫斯从小就学习英语,并通过英语接触了大量的欧美文学名著。第一次世界大战期间,他在日内瓦求学,并开始写诗。战后,他随全家遍游西欧各国,加深了他对英、法、德等国的语言和文学的了解,同时亦受到欧洲表现主义文学运动的感染。1921年返回布宜诺斯艾利斯后一度曾成为阿根廷“极端主义”文学运动的领袖,反对传统诗歌格律的束缚,强调通过隐喻创造复杂美妙的意境。1921~1930年间,他发表了不少散文和3本诗集:《布宜诺斯艾利斯的热情》(1923)、《面前的月亮》(1925)和《圣马丁的手册》(1929)。这些诗歌后被认为是阿根廷诗歌的转折点。

1930年后,他摈弃了极端主义,并把创作的方向从诗歌转向幻想小说。同时继续为杂志撰写随笔。在30~50年代间,他发表了近30个短篇故事,分别收入《交叉小径的花园》(1941)、《杜撰集》(1944)、《阿莱夫》(1949)、《死亡与罗盘》(1951)等集子中。这些小说以其新奇的构思、幽默讽刺的文笔和深奥的哲理,创造了一个崭新的境界,确立了博尔赫斯在世界文坛上的地位。1961年,他被授予“福门托”文学奖,从此他的名声大震。此外他曾获多种文学奖,其中包括阿根廷国家文学奖(1956)、西班牙塞万提斯奖(1979)等。他还被哈佛、剑桥等名牌大学授与名誉教授之称。在国内,他也从一个鲜为人知的作家、一个图书馆的小公务员上升为一个家喻户晓的人物。1955年,庇隆政府下台后,他被新政府任命为阿根廷国家图书馆馆长。不幸的是,他当时因严重的眼疾双目已近乎失明。他自嘲他说:“命运赐予我80万册书,由我掌管,同时却又给了我黑暗。”

但失明并没有夺去博尔赫斯的艺术生命,在母亲和友人的帮助下,他以无穷的毅力继续创作,并修订和整理出版了一些早期作品。与此同时,他还多次应邀前往欧美大学讲学。这个时期的主要作品有:《迷宫》(1964)、《布罗迪埃的报告》(1971)、《沙子集》(1975)、《老虎的金子》(1977)。

博尔赫斯是一位思想深刻、学识渊博的作家。他的作品涉及的题材极为广泛,有东方文明古国的传统和神话、西欧的形而上学哲学、玛雅人的文化等。博尔赫斯的散文多发表在《南方》《马丁·菲耶罗》等杂志上,主要讨论文学和哲学,但他最重要的作品是他的幻想杜撰短篇小说。博尔赫斯声称他的小说犹如《一千零一夜》中的故事一般旨在娱兴和感人,并不想谆谆劝诱。它们或采用神秘的侦探小说形式,或在杜撰虚构的情节中糅入真实的(或貌似真实的)文献资料使读者真伪难辨。然而隐藏在它们的背后反复出现的主题往往是时间和永恒,存在的荒谬、个性的磨灭以及人对自身价值的探究和对绝对真理的无望的追求。这类主题在他的代表作《阿莱夫》和《杜撰集》中均有表现。它们也正是困扰博尔赫斯本人的形而上学的问题,反映了他对人生和宇宙的探索。尽管他一再表示他并不想兜售他的哲学观点(或任何观点),但他思想深处的怀疑主义和理想主义仍通过他的作品传播给了读者。

博尔赫斯的作品之所以具有巨大的感染力,也由于它们的高度艺术价

值。他对待写作十分认真，遣词造句都经过深思熟虑，反复推敲，以达到简练含蓄、细腻优美、富有诗意和幽默感。他非常善于运用象征手法表达意义。在他四五十年代的小说中经常出现迷宫、镜子、老虎、塔、圆、金字塔等意象。其中又以一个没有中心的圆形迷宫更为他所偏爱，因为它既能代表最完美的结构，又象征着无法摆脱的困境。在一定程度上，这一意象表达了博尔赫斯的人生哲学。在他看来，人生犹如谜一般的迷宫，人们对于控制他们命运的秘密法则毫不知情，他们的追求往往是徒劳的。只有拥有无限勇气的人才能偶然到达自身迷宫的中心，发现自身的价值。

虞 苏 美  
1992.10 于华东师大

## 博尔赫斯传

## 第一章

### 1. 博氏家族

博尔赫斯曾说过，多年来他一直相信自己是在布宜诺斯艾利斯近郊“富有传奇色彩、夕阳灿烂的街区”长大的。但他又说：“事实上，我的摇篮是铁矛栅栏之后的花园和一间拥有无数英文书籍的藏书室”（《卡列戈传》，1955）。数年之后他又简单地概述他的一生，声称：“如果有人问我一生中对我影响最大的是什么，我会说是我父亲的图书室。实际上我有时认为我从未离开过那间书房”（《随笔》，1970）。

博尔赫斯的文学生涯起源于这间藏书室，在一定程度上，我可以立足于那间拥有“无数英文书籍”的神妙书室去撰写他的文学传记。但事实却要复杂一些：博尔赫斯的生活包括他父亲的书室内、外两方面；他的想象王国既有英文书里所描绘的世界，又有布宜诺斯艾利斯市郊的真实世界。在具有意大利名称的巴勒莫区一幢花园住宅里，他度过了他的童年。

1899年，博尔赫斯生于靠近闹市区的图库曼街840号里。这是一幢“平淡无奇”的小房子，“像当时大多数的房子一样，屋顶是平的，有一条长长的拱形门廊，一个水塘，我们从那儿取水，还有两个天井”（同上）。这幢房子属于他的外祖父母，若干年后，它曾在他妹妹诺拉的美术作品中出现。博尔赫斯的母亲1876年就出生在这幢房子里。

乔琪（他在家用的小名）出生时，他的外祖父母都还健在。外祖父伊西多罗·德·阿塞维多·拉普利达年轻时曾参加过反对1835~1852年间统治阿根廷的“暴君”罗萨斯的战争。战后伊西多罗先生在家过起了长期的隐居生活。博尔赫斯对他的生平不甚了了。在其诗作《伊西多罗·阿塞维多》里，他承认他只能通过几个日期和地名来回忆外祖父。但就他所知也已足够了。他知道1905年外祖父临终时曾回首往日的业绩，像英雄般死去。

当那肺部的病毒慢慢侵噬他的肢体，  
高烧所致的幻觉扭曲了他的面庞，  
他回忆起熊熊燃烧的住事，  
铸成了他的梦想。  
梦幻中他奋起捍卫国土，  
这是他的忠贞所渴求（并非病魔的作弄），  
他穷其天日，  
聚集一城之英灵，  
只为战死在沙场。  
在俯瞰花园的卧室之中，  
他为了布宜诺斯艾利斯  
就这么尽忠辞世。

（《诗集》，1972，诺曼·迪·乔瓦尼译）

这首诗也记载了乔琪不能相信外祖父已死的心情，这是他一生中第一次经历亲人之死。

人说他已出门远行，  
我不信他竟会舍我而去。  
我只是个孩子，不知死为何物，  
我以为自己必会永生，

往后的日子里，我找遍了没有阳光的房间，  
却始终不见他的踪影。

（同上）

许多年后，博尔赫斯以外祖父的最后一个梦想为基础写成了短篇小说《另一种死》。其时的风俗是新婚夫妇在婚后最初几年中与自己的父母同住，所以到他们的第一个孩子出世时，豪尔赫·吉列尔莫和莱昂诺尔还和孩子的外祖父母住在一起。大约在外祖父去世前6年，也就是1899年冬——确切地说是8月24日，豪尔赫·路易斯呱呱坠地，他是个早产儿，母亲怀他的第8个月里就生下了他。博氏家族有双目失明的遗传，他刚出生，他那视力极差的父亲就忙于为他检查眼睛。他发现这孩子长着一双蓝眼睛，像母亲一样。“他得救了，”他对妻子说，“他长着你的眼睛。”后来在1971年博尔赫斯的母亲向我谈起这桩轶事时，她显然还不明白所有的婴儿都有蓝眼睛。他的父亲当时是白白欢喜了一场：像他一样，乔琪也会患上眼疾，他的大半生也将在几乎是双目失明的状况下度过；在博氏家族中患此症的，算来他已是第6代了。

此后，全家无忧无虑地生活了一段时间。家中第2个孩子，女儿诺拉，于1901年降生了。从当时摄下的照片看，两位父母看起来倒也衣着入时，光彩照人。

乔琪从不叫他的双亲妈咪和爹爹，而是正正经经地叫他们母亲和父亲，这是维多利亚式家庭的传统称呼。他的父母都出身于古老的家族，早在西班牙人征服时期就在南美居住。母亲是弗朗西斯科·纳西索·德·拉普利达的后代，1816年拉普利达主持图库曼议会并宣布阿根廷独立。1829年，他死于早年的内战中。100多年以后，博尔赫斯献给他一首《猜想之诗》，诗中拉普利达设想自己死在叛乱的牧民之手，诗人将自己的命运与拉普利达的凶险结局作了对比：

我多么愿意是另一个我，  
裁决，读书，颁布法令。  
我将躺在沼泽之地；  
但一种悄然的欢乐在我胸中增长。  
我终于懂得  
我得面对我的南美洲的命运。  
从我出生起我就被那错综复杂的人生之旅  
带到了这灾难性的时刻。  
我终于找到了  
解开我人生之谜的钥匙，  
弗朗西斯科·德·拉普利达的命运，  
丢失的字母，完美的图案，  
上帝早已安然在胸。  
从夜晚的镜中，  
我审视着自己无疑的脸庞  
这圈子在缩小，我等待它的来临。  
我脚踏杀生的长矛之影，  
对我死亡的嘲笑，  
以及战马、骑士和马鬃，

勒紧套在我身上的绳圈……一发即中，  
长矛的铁尖插入我的胸腔，  
一把熟悉的钢刀割下了我的头颅。

（《诗集》，1972，诺曼·迪·乔瓦尼译）

母亲的外祖父伊西多罗·苏亚雷斯上校也参加过独立战争，在罗萨斯独裁统治期间被放逐乌拉圭。他和乌拉圭的希多家联姻，这个家族在政坛和艺术界非常活跃。博尔赫斯后来献给上校一首诗，题为《纪念胡宁的胜利者苏亚雷斯上校》，正像献给这个家族诸多英雄的其他诗歌一样，这首诗捕捉的是瞬间，描绘老人不断思及的他在胡宁创下的英雄业绩。但与其他诗不同的是，在诗的结尾部分，遥远的过去忽然变成了现实的今天，博尔赫斯祖先所作的斗争变成了与1953年统治阿根廷的未指名的独裁者的斗争：

他的曾孙正奋笔疾书，  
一个沉默的声音从逝去的时光中发出，  
从奔腾的血液里进出：  
“如果它只是一个光辉的记忆，  
或只是为一场考试而死记硬背的日期，  
或者是地图册上标明的一个地名，  
我在胡宁的战斗又有何意义？  
那战斗是永恒的，亦无需  
阵容壮观的士兵和无数的军号。  
胡宁是两个平民在街角  
诅咒一个暴君，  
或是某位无名氏屈死狱中。”

（同上，阿拉斯泰尔·里德译）

博尔赫斯对自己家族的虔敬实际上反映出其母对祖上的态度。乔琪生长的家庭有点像一座家族展览馆，被外祖父阿塞维多的幽灵所主持。最为荣耀的当数在胡宁和塞佩达为南美自由而战的几支室剑；当年的军服被完好地保存下来，小心翼翼地防备蛀虫的侵噬；一张张悲哀的绅士和抑郁寡欢的女人——她们中不少过早地成了寡妇——的银版照片都用黑丝绒裱衬予以保存。乔琪被记载家族历史的物品包围着，满眼所见都是英雄祖先的光辉业绩。那些故事所显示出的英勇果敢、在穷困和失败面前不屈不挠的尊严成了他永恒的遗产。很多年以后，他承认：“我父母双方的家族都有从戎的历史；这也许可以解释当我被众神明智地摒弃在那种壮丽的命运以外之后的一种强烈的渴望之心”（《随笔》，1970）。

他父亲家族的历史更为悠久。一位叫赫罗尼莫·路易斯·德·科尔多瓦的祖先建立了科尔多瓦城，它是阿根廷最为传统的天主教城市，也最像美国历史上的波士顿。对于传统的科尔多瓦人来说，布宜诺斯艾利斯只是一个移民之城，正如波士顿人眼里的纽约一样。城里住的大都是穷苦的外国移民——不识字西班牙人和意大利人，他们根本就不能代表欧洲文化。但博尔赫斯的父亲本人并非出生于科尔多瓦。到19世纪，父亲一家已移居到离布宜诺斯艾利斯不远的地方。他的祖父生于恩特雷里奥斯的巴拉那，而当父亲出生时，祖父已当上了南美大草原上圣菲警备军的上校。这两个省其时尚属化外之地，是阿根廷移民区与土著印第安人居住区的边界。酋长胡斯托·何塞·德·乌尔基萨就是恩特雷里奥斯省人。他于1852年在帕峰最终战胜了罗

萨斯。

父亲并不像母亲那样热衷于回忆自己的英雄祖先，但他对巴拉那的政治斗争甚有兴趣；1921年，他退休后住在西班牙时写了一本年代明显失误的小说——《酋长》，回忆博氏家族诸多勇士们在内战中所经历的种种具有浪漫色彩的暴力、阴谋和激情。

但在祖母家族一方，父亲的背景却截然不同。弗朗西丝·哈斯拉姆 1845年生于英格兰的斯塔福德郡，属于古代诺森布里亚王朝后裔。博尔赫斯曾这样描写祖母到达阿根廷的情形。

一个不同寻常的事件把她带到了南美洲。范妮·哈斯拉姆的姐姐嫁给了一个叫豪尔赫·苏亚雷斯的意籍犹太人工程师，他将第一批马拉矿车带到阿根廷，并和他妻子定居下来，然后把范妮也接到那儿。我记得一则有关这一冒险的轶闻。苏亚雷斯曾是恩特雷里奥斯省乌尔基萨将军“行官”的座上客，第一次和将军赌博便毫无顾忌地赢了牌。而将军是该省专横的独裁者，杀人眨眼。打完牌后，为他担忧的客人偷偷警告他：要是他想拿到在省里跑马拉车的执照，那他每晚须输给将军一定量的金币。可是乌尔基萨赌技太差，要输给他那些金币倒使苏亚雷斯大伤脑筋。

在恩特雷里奥斯的省会巴拉那，范妮·哈斯拉姆遇到了弗朗西斯科·博尔赫斯上校。这件事发生在 1870 年或 1871 年该城被里卡多·洛佩斯·豪尔丹的牧民军围攻期间。博尔赫斯身先士卒，率部抵抗。范妮·哈斯拉姆在她家的平房顶上目睹了这一切；当天晚上，城中举行舞会，欢庆政府援军的到来。范妮与上校在舞会上相遇，一起跳了舞，并相爱了，后来他们结了婚。（《随笔》，1970）

弗朗西斯科·博尔赫斯上校比妻子大 12 岁。他们的婚后生活如何不得而知，人们只知道他们好像很幸福，并生有二子。父亲是次子。1874 年博尔赫斯上校在一次内战中被雷明顿来福枪打死，刚满 41 岁。他的孙子发现他的死具有讽刺意味：

他在拉佛得战败时的情形非常复杂，他披着南美穗饰披巾，骑着马缓缓向敌占区行进，身后跟着 10 来个部下，却被两颗雷明顿来福枪子弹射中。其时雷明顿来福枪还是第一次在阿根廷使用。而我每天刮胡子时就觉得好笑，因为制造我用的剃刀的公司和杀死我祖父的枪支名称相同。（同上）

他祖母讲述的边疆生活故事重规于许多年后他写的《斗士和战俘的故事》中。小说的前半部分来源于几则欧洲故事（柯罗齐，吉本，但丁），并有所扩充；后半部分基于范妮·哈斯拉姆的边疆生活的一段经历。一个英国姑娘在一次印第安人的抢劫中被掳走，被迫嫁给一个斗士，加入了野蛮人的行列。她的祖母曾在她丈夫指挥的兵营中偶然见到她，祖母劝她回到文明世界去，但没有成功，姑娘回到了她的男人和两个孩子身边。在故事的结尾部分，博尔赫斯探讨了两个背井离乡的英国女人会面的象征意义：“也许这两个女人一时竟觉得她们成了姐妹；她们远离自己日夜思念的岛国，而相会于一块不可思议的国土上；……或许当时我的祖母能够从那位妇女的身上看到反映自己命运的一面可怕的镜子，她也被这块不可饶恕的大陆所囚禁、所扭曲”（《迷宫》，1984）。在某种意义上，这个故事是对的：范妮·哈斯拉姆也是一个俘虏。尽管她嫁了一个上校，一个绅士，尽管她能继续使用她的母语，甚至将它传给了子孙们，但她仍然是一块原始、野蛮土地上的俘虏，被永远地囚禁在一个被另一种语言主宰的世界里。

丈夫死后，范妮·哈斯拉姆不得不独立支撑门户，她得照料两个儿子，抚养他们长大成人。她大胆地把房子租给那些年轻的美国女房客，她们是到阿根廷来教书的，这是萨米恩托总统访美期间签订的一项教育交流计划。博尔赫斯的《自传随笔》没有写到他祖母的这段故事，他也从未在采访中提起过此事。他更喜欢写她那些较不平凡的边疆生活中的奇异经历。范妮·哈斯拉姆的日常生活虽然不那么丰富多彩，但她所受的坚定的维多利亚式教育倒也帮助她使生活得到了转机。她经过努力使家庭保持着中产阶级的地位，两个儿子也因此有了较好的职业。大伯继承父业，成了一名海军军官，父亲当了律师。也许父亲正因为患有博氏家族遗传的盲眼症才选择了律师的职业。这一决定使他继续深受母亲的影响，也就是英国传统的影响。这对于他儿子的命运具有决定性意义。

尽管父亲对其英国血统，特别是对英国文化引以为豪，但他并不盲目崇拜。博尔赫斯指出，“他常常佯装困惑不解地开玩笑道：‘到底什么是英国人？只是一帮日耳曼农夫而已’”（《随笔》，1970）。博尔赫斯写道：

我的父亲豪尔赫·吉列尔莫·博尔赫斯是一位律师。他是个达观的无政府主义者——斯宾塞的信徒，同时又是现代语言师范学校的心理学教师，他用英语授课，教材是威廉·詹姆斯的简明心理学……我父亲很聪明，像一切的聪明人一样，也很和善。有一次，他对我说我应该好好地再看一看士兵、制服、兵营、军旗、教堂、牧师和肉铺，因为所有这些东西都快灭迹了，将来我就可以告诉我的子孙，我曾亲眼看到过它们。然而不幸的是，父亲的预言至今尚未成为现实。父亲非常谦虚，所以他不愿令人注目……他的偶像是雪莱、济慈和斯温伯恩。作为读者，他有两个兴趣：一是形而上学和心理学（贝克莱、休谟、罗伊斯和威廉·詹姆斯）；二是文学及有关东方的书籍（莱恩、伯顿和佩恩）。是他向我揭示了诗歌的威力——文字不仅是表情达意的工具，而且是神奇的符号和音乐……。他还在我不知不觉中给我上了第一堂哲学课。当我还年幼时，他就用棋盘向我解释芝诺的矛盾论——阿喀琉斯与乌龟、飞矢不动、运动的不可能性等。后来，他虽未提贝克莱的名字，但却教给了我唯心主义的基本原理。（同上）

父亲的祖先和双重文化背景巩固并改善了母亲的家族展览馆。他给“万神殿”增添了更多殖民时代的著名人物和军官，增添了更多对英雄事迹的生动记忆。他同时也补充了母亲对家族的虔敬里所缺乏的东西：嘲讽——充满了潇洒的怀疑主义的大脑。乔琪承袭了这一天赋。

## 2. 神秘的个性

他以一种嘲讽的眼光来看待他父亲一方的家族展览馆——一个私人圣像陈列馆。在让·德米耶赫对他的长篇采访中，博尔赫斯谈了他对自己家庭传统的独特阐释。他一方面承认博氏家族可以追溯到西班牙征服者时代，而另一方面却又坚持说他自己的先哲祠没有那么久的渊源：“我是一个不折不扣的阿根廷人，因而我也就对那些1810年前迁来的远祖们无多大兴趣。你知道我是从不提起他们的……我对他们的生活也是不甚了然。况且他们都是些缺少智慧的西班牙职业军人，从旧时代的西班牙来”（德米耶赫，1967）。与母亲对家族崇拜的态度——珍藏的家系图、早期银版照片、神圣的宝剑和军服——相比较，博尔赫斯对家族殖民主义遗产的唾弃则反映出其父的讽刺意

识和微妙的情绪。这一差别生根于西班牙和英国价值观念的冲突之中；这种冲突在英西战争中达到了顶点，但并未就此罢休：在今天的拉丁美洲，它仍然存在。

对于小乔琪，这种冲突由于情感的作用而被深埋在潜意识最黑暗的底层。正如孩童的字谜游戏一样，在家庭的日常生活之中，乔琪面临的是一个文化上的深渊，它将父母双方的家族隔绝开来。大约60年后，还是在那次长篇采访中，博尔赫斯谈到了他对母亲家族的看法：“阿塞维多家族的无知简直令人难以置信。比方说，在这些旧时代西班牙移民的后裔看来，新教徒是犹太人的同义词，也就是无神论者，自由思想者，或是异教徒；简而言之，他们把一切都归入了一类，对他们来说，这些词汇实在并没有什么区别”（同上）。很显然博尔赫斯在此简化并夸大了阿塞维多家族的偏见，许多愚昧无知的阿根廷天主教徒都持有那种偏见。但重要的是这种大逆不道的语气：它暴露了乔琪潜意识中对父母双方家族的看法。

博尔赫斯后来描绘阿塞维多家族的传统性格时写道：“在我成长的年代里，宗教是属于妇人和孩子的；布宜诺斯艾利斯的大多数男人都是自由思想者——尽管他们在被问及时，总可能自称是天主教徒”（《随笔》，1970）。虽然这并不含讽刺的意味，但显而易见博尔赫斯对母亲的宗教观有着一种微妙的抵触情绪。在同一篇随笔中，博尔赫斯赞扬了母亲那种他所谓的“豁达思想”。为了说明母亲的豁达，他这样写道：“自从父亲教她英语后，她所读的大多是英语书”（同上）。英语再次成了一种文化的象征，一种开放与豁达思想的证明，暗暗对抗着阿塞维多家族那种狭隘无知的天主教徒的思想。同时博尔赫斯也指出了崇拜英国传统的局限性：“我对这种北方传统的喜爱引起了我的一些同胞的反感，他们称我为英国人，但我或许根本就不用说明，许多英国式的东西对我来说却完全是陌生的，比如茶叶，王室，‘男子汉’的体育运动，对冷然的莎翁每字每句的崇拜”（同上）。因而，至少在回忆往事时，博尔赫斯看来对自己的西班牙和英国祖先同样敬而远之。

博尔赫斯在《自传随笔》中的回忆是有选择性的。他从未提及自己的葡萄牙血统。他的姓无疑是从葡萄牙文来的：Borges（博尔赫斯）意为 burgos（城市）的居民，中世纪城镇中的自由民。他在晚期诗作《博氏家族》中提到了那些不知其名的祖先：

我葡萄牙的祖先们呀，一个幽灵般的种族，  
他们那神秘的戒律、习俗和焦虑，  
仍在我的血液里作祟。  
在浑浑噩噩之中，他们与  
时间、大地和遗忘融为一体。

（《诗集》，1972，阿拉斯泰尔·里德译）

在1970年巴西《沃土》周刊对他的一次采访中，博尔赫斯详细地谈到了这些鬼影般的葡萄牙祖先，他猜测由此他或许与以色列游牧部落有血缘关系。他反问道：

我，博尔赫斯·拉马霍，一个葡萄牙水手的后裔，母亲名叫阿塞维多，难道不是犹太人？……许多年前我曾到里斯本寻根，我查阅电话号簿，结果大吃一惊：该地所有的居民都是我的亲戚，因为他们不是姓博尔赫斯，就是姓拉马霍，或者姓阿塞维多！在那之前我不知道我有这么一个庞大的家族，而且就在里斯本·……无论如何，我很自豪：我属于世界上的一个文明种族，

属于人类创造了约伯的故事和《雅歌》的那一支，而其时别的国家尚未从原始的野蛮世界挣脱出来。（里拜罗，1970）

博尔赫斯以轻松而幽默的笔触提到自己的犹太血统，而这在阿根廷却是一个十分敏感的问题，尤其是在20世纪三四十年代，当时的阿根廷军队正步意、德军队的后尘，教会和上层社会也都充斥着浓烈的反犹情绪。那段时期，有一本叫Crisol（《熔炉》）的民族主义杂志就曾指控博尔赫斯是个犹太人。为此，他在Megáfono（《麦克风》）杂志上发表了一篇题为《我，一个犹太人》的文章，这是一篇杰出的讽刺作品。文章开头说他曾不止一次地把玩他可能有犹太祖先的说法；他承认在一位阿根廷历史学家编写的一本姓氏探源书中，阿塞维多被列入具有犹太渊源的姓氏之中，那位史学家试图证明所有罗萨斯时代的家族都具有“犹太—葡萄牙”血统。另一方面，他的一位家族成员的研究表明，阿塞维多家族不是从葡萄牙而是从西班牙迁来的——再确切一点，是从加泰隆尼亚来的。他的结论是，企图证明他具有犹太血统是徒劳的。这次“寻根”具有其讽刺意义，但很显然博尔赫斯并没有把这个问题当一回事。对于自己明显具有葡萄牙渊源的姓氏，他却只字不提，而他的姓是有可能与犹太血统相联系的。博尔赫斯的目的是要击溃对方指控的基础，因而也就含糊其辞地否认他的那些葡萄牙祖先们（他在1970年承认了他们）。文章的结尾提出了一个新的观点：

统计表明，犹太人数量极少。如果有人于公元4000年发现世界各地布满了圣胡安省（阿根廷人烟最稀少的省份之一）人的后代，我们将对他作何感想？我们的检察官们要查究的是希伯来人，而绝非腓尼基人、努米底亚人、锡西厄人、巴比伦人、匈奴人、汪达尔人、东哥特人、埃塞俄比亚人、伊利亚人、帕佛拉戈尼亚人，萨尔马希亚人、米堤亚人、土耳其人、柏柏尔人、布立吞人、利比亚人、独眼巨人和拉庇泰族人。亚历山大、巴比伦、迦太基和孟菲斯的夜晚从未能够造就出同一个祖先：只有沥青般的黑海的原始部落才有这样的能力。（《麦克风》，1934年4月）

为了嘲弄法西斯主义把具有犹太血统也作为人生的瑕疵或原罪，博尔赫斯甚至将神话中的独眼巨人和拉庇泰族人也归入那些未能享有单一祖先的原始部落。他的玩笑达到了该文的目的：永远揭去这一问题神秘的面纱。如果犹太人就意味着他在历史长河的某一阶段曾有过一个犹太远祖的话，那么在西班牙和葡萄牙、在拉丁美洲谁能够肯定他没有至少一个这一血统的高祖呢？由此看来，作为一个犹太人并不意味着什么。人们不可忽视博尔赫斯的“寻根”所揭示的一个讽刺意义。正是阿塞维多这一支极具天主教传统的家族看来更可能将犹太血统带进博尔赫斯家族——他们和阿根廷的民族主义者与法西斯主义者们共奉罗马天主教的教义，并坚信任何一个自由思想者、任何新教徒、共济会会员，都是犹太人。这种无知促使博尔赫斯背叛了母亲的家族。

很显然博氏家族在这一点上的冲突对乔琪来说并非不言而喻，至少在他孩提时是这样。尽管他的父亲是一个不可知论者，他的祖母是新教徒，但他却可能在一个天主教家庭中被培养成了天主教徒。宗教教育，如果有的话，是由他母亲一手包办的，他的父亲或许也只能认可而已。然而如果那段时期这种冲突还不明显的话，那么这恐怕就是博尔赫斯其时逐渐成熟的神秘个性所使然了。如若英语是文化的语言，那么西班牙语则成了争戎及战神的语言。由于不断受到有关家族历史的教诲，反复听到特别是苏亚雷斯和阿塞维多家

祖先们创下英勇业绩的故事，乔琪被引入另一种宗教：崇拜祖神和男子气概。在这一宗教里，父母双方家族的差别消失了：所有的祖先一统于家族的崇拜之下。在《自传随笔》里，博尔赫斯清楚地描绘了小乔琪对他的英雄祖先们的态度：“我自幼近视，总戴着眼镜，而且相当脆弱。我的大部分祖先都当过兵……而我很清楚我永远也做不到，我很早就感到羞愧，因为我书生气十足，不是一个干实事的人”（《随笔》，1970）。

博尔赫斯家族的双方就像一幅寓意画，代表了剑与笔的著名冲突。在这个题材上，堂·吉何德故事有所创新。虽然双方都有职业士兵，但却是阿塞维多这一方在乔琪出生时提供了生动的例子。当时还在世的唯一的祖父辈是伊西多罗·德·阿塞维多·拉普利达，他战绩辉煌，临终时还念念不忘多年前的争战。父亲一方对后代有较大影响的并不是弗朗西斯科·博尔赫斯上校（他在乔琪出生前25年去世），而是英国祖母范妮·哈斯拉姆，她掌握着通向英语世界，通向文化天地大门的钥匙。父亲本人就是一位律师、文人以及那个广大无边的藏书室的主人。

博尔赫斯神秘的个性由此开始：它既是对自己未能成为军人的失望又是一种补偿。作为读者及作家的博尔赫斯从书中，从书本所激起的渴望和愧疚中发现了“真实”生活中所缺少的东西。因为父亲已先于他走上了这条道路——父亲自己也是斗士的后代，但却选择了文学与法律，博尔赫斯将在多年之后才会找到一条出路以解开潜在的恋母情结。对他来说，许逆将以最意想不到的伪装出现，即完全屈从于父亲的意愿。

### 3. 读书

博尔赫斯在能读懂西班牙文以前先学会了英文。他读的第一本书是《堂·吉何德》的英译本。从一开始，英语就成了他阅读中不可或缺的语言。对于乔琪来说，是英语带领他进入书海。这个仅受想象局限的世界比他所处的真实世界还要广阔。这就是他那神秘个性的根源所在，也是他对英国乃至北美文学众所周知的偏爱的缘由。同时，更为重要的是由此而来的渴望和愧疚，这双重情感折磨着孩提时的乔琪，以及后来成为作家的博尔赫斯。

博尔赫斯英文娴熟，深谙英国文学，但这并未使他成为英文作家。他从未感到英语真正是属于他的。在《自传随笔》中谈到这一点时，他有时似乎显得过于谦卑，但这毫无疑问是真实可信的，他提到他对英语的矛盾心理：“我没有资格使用它，我常期望我生来就有这一权利”（《随笔》，1970）。另一方面，对于天生就属于他的西班牙文，他感到愤懑，且缺乏热情。

他先读英文而后读西班牙文现在看来非常奇特，甚至不自然（他似乎成了一个奇异试验的牺牲品，像《人生如梦》中的王子塞希斯孟多一样），但它作为一个有意识的经历对乔琪来说则极为自然。双语现象是他家庭生活的现实。出生于英国的祖母弗朗西丝·哈斯拉姆和他的父母生活在一起。尽管范妮年轻时就来到了阿根廷并嫁给了一位阿根廷绅士，但她仍然生活在英语世界里，如同她的许多同胞一样，她坚持使用大英帝国的语言。她不仅将英语教给她的儿子，而且还传给了孙子。甚至连她的儿媳也被同化了。博尔赫斯家这种独特的双语环境足以解释为什么乔琪在说、读乃至以后的写作中不使用本国语是毫不奇怪的。在他的家中（一个封闭、自足的世界），英语也是自然的语言。直到上学时，乔琪才发现较之于西班牙语，这种语言便不那

么属于他了。

由于家里同时使用英语和西班牙语，乔琪一度并未意识到它们是两种不同的语言。多年以后他对一位采访者丽塔·吉伯特说：“我和祖母交谈时，不得不使用一种谈话方式，后来发现它叫英语，丽当我和母亲或她的父母讲话时，我就得用另一种语言，后来才知道它叫西班牙语”（吉伯特，1973）。很显然，在乔琪的经历中，英语和西班牙语与其说是两种语言，不如说代表了两种不同体系的谈吐，就像称呼一个人的姓而不称呼他的名时的差别一样。

乔琪开始读英文时，这种冲突显得非常突出，因为他的祖母负责教他英文。他的一位传记作者阿莉西亚·胡拉多无疑是根据博尔赫斯或他母亲向她吐露的秘密而描绘出了这么一个情景：“小乔琪当时尚未学字母表，范妮·哈斯拉姆总是让他坐在自己的膝上，给他读英文的儿童刊物，这些杂志被装订成一厚本，他称之为‘文典’，这是一种集字典和文章于一体的读物”（胡拉多，1964）。也许这套读物中也收入了维多利亚时期的通俗刊物《少儿杂志》或同样闻名的《奇闻》杂志，但范妮·哈斯拉姆可能觉得后者的故事过于戏剧化。这些读物被装订成册，说明祖母也曾用它来教导过父亲。

后来这孩子不用祖母读给他听了，因为他自己已会阅读。家里给他请了一名英国家庭教师，叫廷克小姐，她同时教比他小两岁的妹妹诺拉。父母没有送孩子们进自然是西班牙语上课的学校念书，理由是担心他们染上幼儿传染病。至少阿莉西亚·胡拉多是这样写的（同上）。但博尔赫斯的《自传随笔》可能更为坦率：“我直至9岁才进学校，这是因为我的父亲是一个无政府主义者，他不相信任何国立事业”（《随笔》，1970）。读者应该记住，博尔赫斯说他父亲是个无政府主义者，他纯粹是从哲学意义上理解这个字眼的，因为父亲自认为是斯宾塞的信徒，而不是巴枯宁的。

父母不让子女进国立学校或许还有宗教上的原因。由于那些学校将宗教教义作为常规教学内容的一部分，父亲可能不想让子女们过早地接受教条主义的灌输。况且英国祖母是一个新教徒。不管怎样，不进学校而请一名英国家庭教师的直接结果是，乔琪继续加深对英语作为一种文化语言的了解。西班牙语则被降为仅适用于家庭生活的语言。反之，即使乔琪很小就进了国立学校，他也不会把西班牙语作为一种文学语言，英语在他身上已根深蒂固。博尔赫斯使用两种语言回顾他生活中的双语现象：“我习惯于用英语思维，我也相信有些英语词汇是无法翻译的，所以为了精确起见我偶或使用它们，我并不是在炫耀自己。由于我阅读的大多是英文书籍，因而很自然第一个进入我脑海的单词往往是英语的”（吉伯特，1973；加点的字在原西班牙文采访中是英文的：吉伯特，1908）。

博尔赫斯家对国立学校的态度在20世纪初的阿根廷并非绝无仅有。阿根廷上层社会对一切西班牙式的事物都具有矛盾心理，这也对其语言起着微妙的影响。许多有教养的阿根廷人喜欢把西班牙语称作 *idioma nacional*（民族语言）以避免带上任何伊比利亚半岛的色彩。此外还涉及社会地位问题，博尔赫斯这样写道：

在布宜诺斯艾利斯，西班牙人总是干奴仆的工作——佣人、侍者和苦力——或者做小本商人，而我们阿根廷人从来就没把自己看作西班牙人。事实上，从1816年阿根廷脱离西班牙独立时起，我们就不再是西班牙人了。小时候读普雷斯科特的《征服秘鲁》时，我惊奇地发现他用浪漫主义的手法来描

写那些征服者们。作为其中一个军官的后代，我认为他们对我毫无吸引力。  
(《随笔》，1970)

乔琪的父亲在文化模式的取舍上并不依从阿根廷上流社会。在阿根廷以及几乎整个拉丁美洲，他们都选择了法国模式。有钱人家往往将子女送进法语学校。许多作家（特别是女作家）都喜欢用法语进行创作。最值得一提的是维多利亚·奥康普，一位后来对博尔赫斯的文学生涯产生了重大影响的女作家。她师从一位法国女教师，曾与玛格丽特·莫雷诺同学法语音韵，莫雷诺是法国喜剧团的著名演员、作家马塞尔·施沃布的妻子。奥康普的早期作品便是用法语写成的。虽然西班牙语是她的母语，可是法语却是她的文学语言。后来维多利亚·奥康普也用西班牙语创作。她的情况虽或有些奇特，但并非独一无二。

那时的阿根廷(如同19世纪的美国)是一个移民的国度，仍然沿袭了“旧世界”的传统和语言。在移民当中，最顽固地死守母语的当算英国人(在阿根廷这一概念还包括苏格兰人、威尔士人，甚至爱尔兰人)。英国人保持他们的语言免受任何可能的玷污，似乎它是他们唯一有价值的遗产。最年长的英国移民对西班牙语几乎目不识丁，或者仅知道少得可怜的一些单词。第二代人(博尔赫斯的父亲即是很好的一例)不得已地使用两种语言，但并不放弃对母语的眷恋；他们把英语变成一种文化工具和精神支柱。他们不遗余力地保卫这条将他们与大英帝国的核心联系在一起的生命线。他们在阿根廷的生活方式就像他们在印度的同胞一样。因而博尔赫斯如此崇拜拉迪亚德·吉卜林的作品也就不那么令人吃惊了。

尽管博尔赫斯家并不富裕，他们还是聘请了一位英国家庭教师以使子女们免受各种形式的传染，不只限于儿童疾病。除了上述可信的家庭原因外，在当时的阿根廷有一种亲英的势利风气正渐占上风，并随着时间的推移而成为布宜诺斯艾利斯的社会主流。法国时尚逐渐让位于英国时尚。这一变迁有其经济根源。尽管从19世纪初开始阿根廷就属于法国文化势力范围，但从经济角度上说，拉普拉塔河地区的独立是在英国外交和商业的庇护下才取得的。直到二次大战，阿根廷仍属于国际英镑贸易区，实际上是英联邦的一部分。当庇隆在战争结束时夺取政权后，英帝国主义还是他的主要攻击目标之一。此后在1955年，英国公开支持了旨在推翻他的武装起义。基于上述种种原因，即使没有英国成员的阿根廷家庭也把子女送进当地的英语学校读书，富裕一点的干脆就请一个英国家庭教师，这些都是常见现象。在今天看来极不寻常的只是殖民主义经济文化对阿根廷的影响。对博尔赫斯来说，文化殖民主义的说法更站得住脚，因为殖民者已不知不觉地在他家中永久性地建立起了自己的王国。

这种矛盾的处境对于小乔琪来说表面上是正常的，而实际上却极不正常，但它直到许多年后才引起了危机。即使乔琪操两种语言是“自然的”，他的这种双语现象却孕育了区分这两种语言的种子，它将对产生决定性的影响。他未学会读西班牙文即先进行英文阅读，结果使他认识到了这两种“代码”的根本性差别。英语成了阅读和写作的钥匙，激发和强化他的想象、梦想和渴望的都是英文书籍。它们以英语也只有以英语的形式为他而存在。他继而将用这种语言找到译解那些无形词语的钥匙。相反，西班牙语不仅是母亲家族的语言(从文化角度来看次于英语，因为这孩子还读不懂它)，而且是奴仆的语言，属于那些不断涌向拉普拉塔河畔寻找虚幻的黄金国的西班牙

加利西亚人和巴斯克人。因而在许多年里，西班牙语对乔琪来说一直不是文化的语言，更不是文学代码。

随着年龄的增长以及对外界更多的了解，我开始明白他的奇特的命运。像博尔赫斯的短篇小说《星屋》中身陷迷宫的半人半牛怪物一样，乔琪对自己的独特之处茫然不解。可是一旦跨出了家庭的藩篱，他便发现这是一个完全不同的世界：人们只讲一种语言，他们的价值观也不相同。在家中，英文和西班牙文（按其文化乃至社会的重要性）在这个有限的双语世界里被很自然地交替使用着。一出花园大门，西班牙语便成了主宰，它是一种强大而不可否认的大众语言。毫不奇怪，对于乔琪来说，西班牙语是与较原始的、基本的生活方式相联系的，而英语使他能够领略更高层次的生活，使他产生为文字和书本所左右的梦想和欲望。在幼年掌握的这两种语言代码中，他母亲的那种从文化层而来说就低了一等。

对于这渗透在他整个生活经历中的语言危机，他试图用一种矛盾的方法加以解决，当他用那低等的语言、西班牙语写作时，句法上却更接近英语。从文学以及传记的高度来看，乔琪终将成为博尔赫斯。这个早就进行英语阅读和写作、在理论上本可以成为英文作家（乔治·博尔赫斯）的孩子最终还是将自己变成了一名西班牙文作家（豪尔赫·路易斯·博尔赫斯），回到了最早由他母亲教给他的那种语言上。虽然博尔赫斯可能会极好地掌握西班牙语，并成为这种语言的一流作家，但他总感到这一成就是以放弃成为另一种语言的大师为代价的。

他以后进行写作和文学创作时，英语和西班牙语之间的冲突以一种确定的形式表现在最基本的阅读行为之中（尽管只是显露在无意识的层面上）。在有意识的层面上，这孩子接受并掌握了这两种语言，毫不费力地交替使用它们，语法规则的运用也驾轻就熟。但在无意识的层面上，语言冲突从他的经历的核心处滋生出来，并导致了先是乔琪、后是博尔赫斯的深层裂变。乔琪一旦通过基本的阅读行为而完全意识到了这两种语言原来同属于他，一种双重性的感觉便在他身上扎下了根。这两种语言面对面地出现，正像镜外的物与镜内的像。在学习阅读时，这孩子别无选择，唯有接受他的双语教育。现在他懂得了花园大门所隔绝开来的不只是自己的家和外面的城市，它是两种语言系统的分水岭，是艾丽丝的魔镜。乔琪渐渐地学会了随意穿越这条界线，他的双语现象从无意识的日常生活变成了有意识的经历，不加争论就被接受下来，其完成也无需像艾丽丝“穿过镜子”那样吃力。最后，它将变得无足轻重，但是这种两重性，一旦为意识所发现，便再也不会被抛弃了。

#### 4. 两位母亲：两种代码

博尔赫斯与父母的关系很显然要比本书所描绘的复杂得多。他的有些自传性的文章常谈到他的母亲，但与他的童年有关的内容却揭示得很少。他提到父亲去世后以及当眼疾使他难以进行阅读与写作时他母亲所给予他的帮助。相反，对于他的父亲，他总是谈得很清楚、很确切。即使面对采访者，像决意把他说成是受了简化了的弗洛伊德学说影响的让·德米耶赫，博尔赫斯还是稳如泰山。他一次又一次避开有关他母亲的所谓支配个性的问题，而将一切都归结于父亲的坚强意志。当有人直率地问起他是否认为自己有“一位压迫性的母亲”时，他回答说是他的父亲对他的一生起了决定性的影响，

因为他是通过父亲才学会了英语，并有机会阅读大量书籍。当记者再次要他承认母亲非常专制时，他一口否定了这种描述，并声称他不明白究竟是谁会有这种念头。他反对对母亲的这种定性描述，并预言性地总结道：“是父亲影响了她，而不是她影响了父亲。我母亲是阿根廷良家少妇，我父亲是一个自由主义者，一个有教养的绅士：他的母亲是英国人，一个新教徒；他的藏书众多。我得说在知识文化上，他生活的世界比我母亲的要丰富一些”（德米耶赫，1967）。很显然，博尔赫斯拒绝任何用“精神分析法”对他或他与父母的关系进行分析的企图。

众所周知，博尔赫斯反对任何一种分析（不只是德米耶赫采访时想要作的分析）。在另一次采访中，他甚至对此开了一个玩笑：“我差不多已忘了我在母亲子宫里呆过多久——尽管根据弗洛伊德学说，那段时间对我来说一定是至关重要的”（《胜利》，1969年11月15日）。理查德·伯金录下的对话更为直率：

伯金：我想你也不怎么看重弗洛伊德吧。

博尔赫斯：是的，我一直不喜欢他。但我一直是容格的忠实读者。我读容格的作品时就如同在读普林尼的作品或弗雷泽的《金枝》；我把它当作神话来读，或者当作奇异传说的博物馆或百科全书。

伯金：你说你不喜欢弗洛伊德，你指的是什么呢？

博尔赫斯：我认为他是个疯子，不是吗？尽在性上下功夫。呢，也许他并没有当回事，也许他这么干只是玩玩游戏而已。我曾试图去读他的作品，我发现在某种意义上，他不是个骗子也是个疯子。无论如何，这样复杂的世界是无法压缩成那么简单的公式的。但是容格呢，呢，当然，我读的容格的作品要比读弗洛伊德的多得多，但容格的作品使你感受到一种宽阔而豁达的思想。而弗洛伊德则把一切都归结为几个令人讨厌的事实。当然，那只是我的无知或偏见吧。（伯金，1969）

博尔赫斯对弗洛伊德学说的抵制很能说明问题，而且在某种意义上说，与纳巴科夫的看法同样有趣。他们甚至使用了相近的字眼。纳巴科夫称弗洛伊德为“怪人”，博尔赫斯则说他不是“骗子”，就是“疯子”。博尔赫斯的反应显然过于强烈，但正是这种过分才更引人注目。在双语现象的最深层存在着一种无意识的矛盾冲突，其症状和根源显而易见。他的母亲教他西班牙语，祖母教他英语，这一事实从一开始就形成了两种代码之间的冲突。这一冲突最直接的表现是众所周知的：他学讲话并不那么顺利。他母亲说：“当他很小的时候，他说话的方式极为奇特——也许他的听觉不太好，许多字完全读错了”（母亲，1964）。渐渐地他变得有些口吃了，有陌生人在场或在大庭广众之下讲话时尤为明显。直到45岁时他才下决心消除口吃。他的英国祖母教他学英语，并将他引进书籍的世界，这使得他幼时即已感到含混的双语更为含混不清了。正像他讲两种语言一样，乔琪有两位“母亲”。在其神秘个性的层面上，他的第2位“母亲”是他父亲的母亲这一事实只不过加强了父亲的影响。父亲有了双重地位：一个代表了家庭中强有力的男性，执掌一切；另一个是母性形象，在教育孩子学讲话上（暗中）成了母亲的竞争者。基于上述复杂的家庭结构，人们不难理解博尔赫斯对德米耶赫“弗洛伊德式”提问的对抗情绪。

在意识的层面上，他看到母亲总是受父亲的影响，这一点毋庸置疑。我们可以再进一步推测，对乔琪来说，母亲在家中所扮演的角色是第2位的：

她也在范妮·哈斯拉姆的影响之下，因为祖母是最强有力的语言代码——英语的拥有者。母亲就像《一千零一夜》有些故事中那位美貌的情妇，父亲（和长大了的乔琪）很喜欢读理查德·伯顿的全译本。她像一个被得到认可的奴隶，因为她是法定继承人的母亲，但真正的王后，唯一合法的妻子，却是父亲的母亲。这种关系可以用来解释母亲在博尔赫斯的神秘个性中所扮演的角色：她始终存在，总是被彬彬有礼地对待，但又总是（相当微妙地）被置于一种从属的地位。

在此不可能进行单纯的精神分析。这种努力已进行过多次，但结果各不相同，至今最为满意的一次分析是由迪第埃·昂佐于1971年进行的。尽管这位法国精神分析家缺乏所有必需的传记资料，也没有完整的文献材料，但他还是提出了许多颇有创造性的见解。他没有按照弗洛伊德式的传统方法进行分析，而是依靠梅拉尼·克兰关于人体与无意识关系的理论（克兰，1975），并得益于雅克·拉康对弗洛伊德的阐释和重构（拉康，1966）。根据以上的观点，在孩子被割断与母体相连的脐带后以及在哺乳期的很长一段时间里，他仍会与母亲息息相通；他与母体的统一甚至在断奶后仍得以维持，因为母亲从不停止与婴儿的交谈，亦即向他传授语言代码。传授语言代码的同时产生了另一种联系，以取代与母体相连的脐带，我们不妨称这种新的纽带为“声带”。由于是母亲教给孩子最初的发音，以后又是她教给孩子第一批单词和词组，因而对孩子来说，她的语言教育与她所起的其他作用紧密地联系起来。哺育他，抚养他，与他交谈：三者合为一体。从这一观点出发，母亲的嘴巴便是另一只乳房。

至于乔琪，他还有一位母亲，她没有为他哺乳，但她同样抚育他并（在他断奶后）帮着喂养他。他的第二位母亲使用的是一种不同的语言代码，因为她是一位英国妇女；她教给了乔琪第二种代码。倘若共享一种语言代码只象征着母体与儿体的统一，那么接受第二种语言代码则意味着原先的那种统一受到了威胁，母婴一体破裂了。乔琪接受了双重代码，但其代价是他受到了永久性的伤害。他的肢体在反抗。众所周知，他说话有困难，“许多字完全读错了。”在意识的层面上，他已接受了原先的统一体的分裂（两位母亲，两个躯体），而在无意识的层面上，却埋下了悲剧性冲突的种子。

乔琪的无意识背叛不久就被遏止了。他不再讲错，学会了正确地表达自己，并将两种语言区分开来。但在其内心世界的最深处，那些他将来写出的诗歌和小说已渐现雏形，在真正原始的意义之上，在他发现两性区别和恋母情结之前，无法改变的事情已经发生了。这种冲突要经过差不多40年的无意识努力才公开表现出来。博尔赫斯在其父1938年去世以后所写的小说中，这种冲突最终以优美神秘的形式显露出来。

昂佐挑选了其中两篇小说来证实自己的观点。最初收入《阿莱夫》（1949）的《神的手迹》表现的是一位玛雅牧师，他被西班牙征服者阿尔瓦拉多关进牢房，隔壁牢房里关的是一只漂亮的美洲虎。牧师度过了无数难眠之夜，寻求他的神失败的缘由，他最后断定，神已在某处给信徒们留下了秘密的启示：

神预见到世界的末日将会被蹂躏和毁灭，便在创世纪的头一天写下了能驱除邪恶的咒语，其功力可以惠及最遥远的后代，且不受机遇的约束。谁也不知道这咒语是在哪里写的，又是用什么文字写成，但它肯定存在，秘密地存在着，某个被选中的人会读到它。我想我们现在，与往常一样，是处在时间的尽头，而作为神的最后一个牧师，我的这一命运将赐予我特权，使我得

以直观神的手笔。（《迷宫》，1962）

牧师缓慢而痛苦地得出结论：神的启示就刻在那只美洲虎的皮上。经过更多长时间的梦想、沉思和苦楚，他看到了神秘的景象，与神合为一体。他已能够破译这些文字。

神的启示由 14 个随意的单词组成（它们随意地排列在一起），只要大声将它们读出，我就会变得无比强大。它们一经讲出，这石砌的监狱就将被砸碎，白日之光就会照亮我的黑夜，我就会年轻，就能不朽，我就可以让老虎嚼碎那个阿尔瓦拉多，让神圣的匕首刺入西班牙人的胸膛，重建金字塔，重建帝国。40 个音节，14 个单词，我，辛纳康，将统治莫克特苏马曾经统治过的土地。然而我明白，我永远也不会说出这些字来，因为我不再记得辛纳康。

我愿那书写在虎皮上的秘密随我的死亡而消逝。不管是谁看到了宇宙，不管是谁看到了宇宙那烈火般的图案，他再也不会光想到一个人，不会考虑他微不足道的命运与不幸，尽管他正是那个人。那人一直就是他本人，而现在却对他无关紧要了。如果他此刻谁也不是，那么那个人的生命，那个人的民族，对他来说又有何意义？这就是我为什么不能说出这段启示，为什么在此躺在黑暗之中，让时光忘却我。（同上）

辛纳康获得了神的代码，达到了自己的目的：与神灵的结合。他已知道了神迹的秘密，却并不需要运用它。在解释这篇小说时，昂佐指出通过语言与神的相连象征了与母亲的融合：身陷图圉的辛纳康感到快乐，因为他现在和他的神在一起！孩子在母亲的体外也感到快乐，因为他掌握的语言代码使母亲与自己融为一体（昂佐，1971）。我们甚至还可以加上一点，辛纳康不肯泄露秘密的启示实际上道出了孩子与母亲之间的隐秘和独特的关系。

昂佐认为另一篇短篇小说《巴比伦图书馆》是博尔赫斯最好的作品。它最初见于《交叉小径的花园》（1941），后又编入《杜撰集》（1944）。对于昂佐，这无尽的图书馆是无意识的象征：“它具备无意识的一切特征，依照弗洛伊德的理论是如此，依照拉康的理论也是如此；它是普遍的、永恒的，并且它的结构亦如同语言的结构”（同上）。在巴比伦图书馆和无意识之间还有另一种联系：二者均易于无限地组合。“身体以代码发声，孩子替母亲说话和写字，母亲的嘴巴替他讲话，后来也替他写字，在上述情况下由于数、形式和内容的变化，无意识为这些谈话提供了许多奇妙组合的可能性。”因此，昂佐认为：“叙述者在巴比伦图书馆里的神秘旅行象征着对母亲身体的探索——喂食的乳房也是讲话的嘴巴，教给孩子语言代码的嘴巴”（同上）。

从小说中还可以看出双语代码造成的创伤所留下的痕迹。图书馆的藏书量极大，大得可怕。在记述该图书馆时，那位无名的叙述者回忆了一些原则，其中第 2 条是：

表音符号是 25 个。300 年前的这一发现帮助形成了关于图书馆的一般理论，并且为一个任何推测都无法解释的问题找到了满意的答案，即几乎所有的书籍都是无形与混乱的。有一例是我父亲在第 1594 回径的一个六边形里看到的，它由字母 MCV 组成，从第一行到最后一行奇怪地重复。另一例（在这地区它常被查阅）仅仅是字母的迷宫，但倒数第 2 页写道“啊，计算你的金字塔”。人们已经搞清楚的只是这一点：对于每一行直截了当、意义明确

---

原稿没有数字或大写字母。标点符号也局限于逗号和句号。这位不知姓名的作者认为这两种标点加上空格和 22 个字母所构成的 25 种符号就足够了。——原注

的句子，都有一长串无意义的杂音，混乱而语无伦次的文字。

收藏这种书籍的书库被混乱所毁，它所使用的毫无意义的规则使它瓦解，变得荒唐。秩序的梦想变成了梦魇。同样，对于乔琪，第二种代码系统（更多的是基于有意识的而不是无意识的逻辑）将破坏母亲身体的统一。因此，第二位母亲，祖母哈斯拉姆，在无意识层上将成为破坏性的混乱成分。但这一冲突将隐藏在乔琪的无意识里，直到他开始学读英文而不是西班牙文之时。然后，通过奇妙的置换，祖母的代码变成了第一种代码，而至此一直在幕后的父亲则成为家中最为重要的人物。作为操英语（占优势的代码）者，父亲大大地取代了母亲及祖母哈斯拉姆，担负起了教师——新的阅读代码导师的职责。在意识层上，乔琪接受了这种变化。但在无意识层上（他已开始在这一层面上创作他所有的幻想故事），他从未接受过这一变化。他后来只有用母亲那一被抛弃、受藐视的代码——西班牙语——才成功地象征了那种受压抑的古老材料：构成身体（与诗）的那种东西。

## 5. 游戏伙伴

乔琪在童年的大部分时间里有一个伙伴，那就是比他年幼两岁的妹妹诺拉。尽管《自传随笔》很少提及诺拉——只有四五处提到她，但在乔琪的感情上，诺拉却占有很重要的位置。在大约 15 年的时间里他们共享着一切：每天晚上他们一起离开大人的世界，到楼上各自的寝室里去睡觉；同一个家庭教师教他们学英语；他们一起度假，在乔琪发明的游戏中尽情地玩耍，诺拉总是主角，扮演引导人和保护者。他们共享着爱、梦想和恐惧。乔琪虽年长几岁，但诺拉的性格却更加坚强。她没有承袭博氏家族的眼疾。相反，她长着一双大眼睛，似乎对世上的形形色色感到迷惘。在他们保存至今的童年相片上，诺拉双目有神，充满了好奇，嘴角挂着一丝顽皮的微笑，而乔琪则显得两眼朦胧，神情不定。诺拉决意要当画家和善长工笔的画匠，她的作品反映了她和哥哥所共享的家庭世界。她的油画和素描勾勒出那个世界的童稚和天真，似乎她的眼睛只记得秋天到来前的花园。

在回答一位法国记者采访时的回忆中，母亲评述了他们之间的亲密关系：“他很害羞，非常内向。他崇拜妹妹，他俩一道发明了无数奇特的游戏，他们从不吵架。他们总是在一起，直到乔琪在瑞士有了同学”（母亲，1964）。博尔赫斯在回忆这段幼年情景时以较为平允的语气说：“我已说过，我童年的大部分时光是在家里度过的。我们那时没有朋友，我妹妹和我就编造了两个想象中的伙伴，也不知为什么就把他们称作奇洛斯（Quilos）和风车（windmill）（当这两个人物令我们腻烦时，我们就向母亲宣布他们已经死了）。”（《随笔》，1970）

这段短短的回忆很耐人寻味，因为它对他一生中极为重要的阶段却相当缄默。它也揭示了乔琪早熟的语言天赋。假想人物的名字很有意义。Quilos 与西班牙语复数词 kilos（千克）谐音；但它又可能暗示着另一个更有学究气的来源，或许是乔琪从字典上查到的：西班牙语称消化液为 quilos（据科罗米纳斯说，它源于希腊文 khylós）；这里可能使用了双关语。另一个角色的名字“风车”，较容易理解。在布宜诺斯艾利斯郊外的博尔赫斯家花园里有一架风车。暴风雨中风车发出的呜呜声和刺耳的尖叫声常使乔琪惊恐万分。他 30 岁时写的一首诗——《自然流畅的记忆》（收入《圣马丁的手册》，

1929)重玩了他童年时的家庭和街区，他在诗中特意提到那架风车。风车呈红色，有一只勤奋的轮子；它是“我们家的骄傲”，因为邻居家没有风车，他们得从那些推着木轮车到河边运水的人那儿取水。他生动地回忆风车圆形的底座：“它是清水的牢房”（《诗集》，1943）。

该诗还忆述了花园和街区。为了捕获昔日的奇妙与美好，博尔赫斯不禁添上了几笔凶险的描述。他记起一只喜鹊在一棵漂亮的树上筑巢，她不管其它鸟儿的大声抗议，吞食着她自己的后代。这件事引起的恐惧归结于一个词：绝望。写到花园时，博尔赫斯说：

你的树和我的树的沉睡仍然交融在黑夜里，  
而喜鹊的绝望  
在我的血液中留下了古老的恐惧。

（同上）

母亲记得乔琪爱在花园里的一株棕榈树旁玩耍，诗中也提到了这株棕榈树：

棕榈树啊，你是那个天地间的巨人，  
也是小鸟们的家园。

（同上）

在那棵棕榈树下，”母亲回忆道，“他和妹妹尽情地游戏、梦想，娱乐；他们想象出一些角色，并和这些角色玩耍；那是他们的极乐岛。”（母亲，1964）

诺拉也将她的记忆公诸与世。艾丽西亚·胡拉多的书中记载的主要是她的描绘。她回忆了那些游戏和惊恐，风车和喜鹊，但她在他们童年的画卷上添加了其它的意象。据那本书记载，诺拉觉得乔琪——

在她的记忆里总是穿着浅褐色晨衣，俯卧在地上读书。他不喜欢体力劳动或需要技巧的游戏，除了 diavolo（一种用木箍进行的游戏），但他喜欢和她重演书中的情景：他扮王子，而她演王后，他的母亲；他们站在楼梯上倾听想象中臣民的欢呼；或者乘坐导弹作登月旅行，导弹是折叠起来的中国式屏风，其红色丝绸上绣有金色的鸟儿和花朵，他们从楼梯扶手上滑下来，跌入其中。有时，他们冒险在屋顶上行走，寻找一间他们从未到过的房间，一个应当存在的神秘的所在。（胡拉多，1964）

他们经常在乌拉圭度夏，到蒙得维的亚郊外的一幢别墅里或弗赖本托斯附近乌拉圭河上游的牧场上看望母亲的亲戚们。他们在那儿有一个游戏的伙伴，一个叫埃丝特·希多的表妹，她也有一位家庭教师教她英语。据诺拉的回忆，在埃丝特那儿：

有一座瞭望塔，内有螺旋式楼梯和彩色玻璃窗，从那儿可以异常清晰地看到“悲伤的罗伊”（博尔赫斯小说《死亡与罗盘》中的别墅）发出的红、绿色菱形光。在那孤独的地方，孩子们建立了“三个十字架之社，以抵御想象中要追杀他的敌人。总部是一个连接长廊的上过漆的木阳台，其唯一通道是一座小桥。他们用假想中的受害者发明的密码书写情报，还戴着布料假面具在别墅四周游荡。（同上）

幼时的乔琪对假面具既着迷又反感。在狂欢节期间，他常透过花园的栅栏安全地向外窥视，街上戴着面具的狂欢者们将鼓敲得震天响，吵吵闹闹地玩泼水游戏。在上文所引的那首诗里，他就提到过“喧闹的狂欢节”。也许关于面具他曾有过一段不愉快的经历：母亲向艾丽西亚·胡拉多透露道，乔

琪小时候只有一次“答应化装，并坚持穿一套魔鬼的服装——这一点或许很重要”（同上）。以后的几年中，乔琪对假面具一直怀有恐惧的心理。他的一位挚友西尔维娜·奥康普曾描写道，狂欢节时，当一群戴着面具、身着化装服的朋友闯了进来，博尔赫斯显得十分惊恐。

在他的小说里，博尔赫斯总是把面具和伪装与邪恶和谋杀联系在一起。

《世界丑事》一书中深刻的小说之一是《蒙面染工，默夫的医生》，它描写了一个骗子预言家以金面具掩盖其患麻风病的真面目。《死亡与罗盘》（后编入《社撰集》）里的罪犯用假面具将侦探诱入足以置他于死命的阴谋之中。面具的可怕不仅在于它们隐藏了人的本来面目，还在于性格的表现被永久性地固定下来。在偶然而多变的世界里，它们成了绝对的东西。面具又是人类两重性的标志：每个人内心深处相对抗的两重性。也许乔琪并未意识到面具的意义，但他厌恶它们，拒绝它们，他戴面具只是为了扮演一些邪恶的角色：恶魔（据母亲回忆）或遭残害的牺牲品（据诺拉回忆）。

有一天，他和诺拉及埃丝特的追捕游戏达到了高潮：“整个夏天他们都处于想象出来的恐惧之中，游戏编得非常逼真，有一次午睡时，他们三人竟从衣橱上一面可怕的镜子里看到了那杀手。据诺拉说，那家伙形象模糊，是绿色的”（胡拉多，1964）。那鬼灵般永远醒着的镜子成为博尔赫斯作品里反复出现的意象。但在成为一个文学意象之前，它一直是纠缠着博尔赫斯的积念。艾丽西亚·胡拉多写道：

诺拉仍记得他们孤单地呆在楼上卧室时的那些可怕的夜晚。乔琪甚至害怕看到光洁的红木床架上映出的他自己那模糊不清的面孔。许多年以后，我们可以在一首诗中找到那种心绪的痕迹，诗中写道

模糊的  
红木镜，在红色黄昏的  
薄雾中抹掉了  
那副张望着和被张望着的面孔。

（同上）

这首题为《镜子》的诗接着揭示道：

玻璃窥视我们。如果在我  
卧室的四壁之间有一面镜子，  
我不再孤独。因为有了另一个我。  
黎明时分，镜中的影子创造了一个无声的舞台。

（《诗作》，1964）

乔琪对镜子感到害怕甚至恐惧，这似乎与人们所了解的儿童对镜子的反应相反。根据雅克·拉康关于在潜意识发展过程中镜子阶段的重要性的理论，儿童从镜子中发现了自我的完整形象，一个统一体；而在此之前，他只有一个片面的自我形象。这一发现给他带来了欢乐，因为他预想自己将来能够控制自身（拉康，1966）。而在乔琪身上，这种欢乐似乎根本就没有出现过。正如迪第埃·昂佐的精神分析研究所指出的那样，对于乔琪来说，镜子的映象只不过确定了一个事实，即他的身体已被从母亲的身体里分离开来了。这一发现不但没有消除乔琪的疑虑，反而加剧了他的痛苦——对另一个自我的无法忍受的感知。他从镜中看到是另外一个，亦即他自己。换言之，他看到的不是他意愿中的自我（与母体相连的那一个），而是实际中的另一个自我。这可能就是他产生无法摆脱的困惑的根源，而双语现象更加深了这一困

惑。

对此还可作出不同的解释，昂佐在他的研究中已经涉及到了（同上）。在几处，但主要是在他对狼人的临床研究中，西格蒙德·弗洛伊德确认了另一种相应的创伤，有时也与镜子有关：原始的景象。通常是孩子无意中通过镜面的折射而发现了父母的性生活。乔琪心头老是萦绕着卧室里的一面镜子，他甚至害怕光洁的红木床架上所反射出的自己的面容，上述事实似乎暗示了这种解释的可能性。

博尔赫斯的几篇短篇小说中还有一些线索暗示了这种联系：他多次出人意料地将镜子与交媾联系起来。第一次作这种联系是在《蒙面染工，默夫的医生》中，上文在讨论面具时曾提到这篇小说。小说有一节题为“讨厌的镜子”，博尔赫斯概括了主人公的宇宙观：“我们所生活的世界是一个谬误，一个拙劣的模仿品。镜子与父性是令人生厌的东西，因为它们扩充并确证了这一仿效。憎恶它们是最大的美德”（《世界丑事》，1972）。尽管博尔赫斯在《世界丑事》结尾列出了该书的史料来源，但有一点已令人满意地得到证实，那就是这段“宇宙观”并无史料可查。在另外一篇小说《特伦，乌克兰，第三星球》中，博尔赫斯为一个类似的概念提供了一个更加怪诞的来源。它表现的是乌克兰一个异教首领的观点。故事中，博尔赫斯正和朋友阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯共进晚餐，在交谈中，比奥伊回忆说乌克兰的一个异教首领宣称“镜子和交媾是可恶的，因为它们增加了人口”（《迷宫》，1964）。

这是对这段引语的准确来源进行探索的起点，探索是繁琐的，但最终获得了成功，博尔赫斯称之为“难以忘怀的查证”。比奥伊·卡萨雷斯拿出一本《盎格鲁-美利坚百科全书》，其中有一篇谈乌克兰的文章，这时那位首领的学说再次被引用：“异教首领的名字虽不能即刻查到，但有一段关于其学说的说明，说法几乎与他（比奥伊）复述的那段一致，不过也许文字上稍逊一筹。他的回忆是：“交媾和镜子是可恶的。”百科全书上写的是：“对于一个诺斯替教徒，有形的宇宙是一种幻觉或（更准确他说）是一种诡辩。镜子和父性令人生厌，因为它们扩充和撒播宇宙”（同上）。

或许应当指出，在西班牙文本中，比奥伊·卡萨雷斯的说法与首领自己略为不同的措辞原是由英文译成西班牙文的，目的是为了故事逼真。但更重要的是三篇作品的冲突：一个在《蒙面染工》中，两个在《特伦》中。它们表达的意思相同，但背景内容很不一致。默夫医生的宇宙观对“镜子和父性”作了比较，正如《特伦》里首领作的比较一样。而比奥伊·卡萨雷斯的说法却对“交媾与镜子”作了更为明确的通解。

他们三者之间还存在其它的差异。《蒙面染工》里镜子与父性的对比基于二者均“扩充并确证了”我们所生活的世界这一事实，而（对于医生来说）世界是一种“仿效”。比奥伊·卡萨雷斯从《特伦》里引用的第一句话很明显是指它们“增加人口”这一事实。首领的观点回到了医生的见解：有一个宇宙，是真实的，而另一个是反映出的，扩充了的，并为镜子和父性所撒播。医生和首领的观点之相似再一次暗示了一个共同的观点。从中我们不难看出它们所暗示的诺斯替教信仰，即创造世界的不是上帝，而是下等神灵（或恶魔），他们模仿了上帝的创造。

虽然这一点相近，但是第一种和第三种说法却有着重要的差异。二者都称镜子和父性“扩充”了宇宙，但第二个动词却不相同：前者是说确证世界；后者则说撒播世界。这一变更值得重视，而在西班牙原文中更加清楚。博尔

赫斯没有使用 diseminar（撒播）一词，而是用了 divulgar（传播），从词源上讲暗指在 vulgo——平民中传播。在詹姆斯·厄比的译本里，“撒播”（disseminate）一词另有其分量：它含有精液（semen）或生殖（seminal）的概念，博尔赫斯的原作显然包含了这一层意思。因而译文使得“难以忘怀的观察”所隐含的性的意义更加明显了。

对《特伦》作如是解释似乎不仅合乎情理，而且符合原文的意思。很重要的是，整个故事源于一次讨论：“博尔赫斯”和“比奥伊”认为“以第一人称创作小说，叙述者会删减或歪曲事实，并且矛盾百出，让少数读者——极个别读者——去领略一个残暴与陈腐的现实社会”（《迷宫》，1962）。如果“故事”一词可用未替代“小说”，正如一些评论家所提出的那样，那么作品就涉及到《特伦》本身，因为该故事描写了一个幻想的世界，这世界实际上就是地球——在文艺复兴宇宙观中它被称为“第三星球”。在精心制作的乌克兰的面具背后隐藏着凶残而陈腐的现实：现实世界充其量不过是一个拙劣的模仿品，由次等的神所创造，并通过镜子和父性得以永存。

这种对父性体现（或如比奥伊·卡萨雷斯所说的交媾）的嫌恶与借助于镜子而发现的原始景象到底有多少联系呢？唯一存在的证据隐埋在博尔赫斯的作品里。《镜子》一诗的另一部分将这种若即若离的联系再次建立起来：

我看他们无穷无尽，  
一个古老契约的基本履行者们，  
无休止地、致命地以生殖来扩充这世界。

（《诗作》，1964）

他的作品中那种原始景象的影响在撩拨人心的隐喻里激增，有时表达得极为明显。另一篇短篇小说《长生鸟教派》最初发表于《南方》（1952年9—10月号），后来编入1956年版的《杜撰集》，它彼伪装成一个名不见经传的异教教派的历史再现。在许多未必金属虚妄的查证的掩盖下，博尔赫斯谈到确保那些长生鸟的崇拜者永生的“秘密”。

这一“秘密”……被一代一代地传下去，但母亲最好还是不要将它教给孩子，牧师也不要教；传授这一秘密的工作是最低贱的人干的。一个奴隶，一个麻风病患者，或一个乞丐，是神秘教义的传播者。一个孩子也可以向另一个孩子灌输，这种行为本身是无足轻重的，短暂的，也无需描述。所用材料是软木塞、蜡或阿拉伯树胶。（在礼拜仪式上会提到泥浆；它也经常被用到。）没有教堂专供此种礼拜仪式之用，但某些遗迹，如地下室或门厅被看作是合适的地点。这一“秘密”是神圣的，但总有点荒唐：其仪式是暗中进行的，甚至是偷偷摸摸的，精于此道者对它也缄口不言。它没有体面的名称，但人们认为一切词汇都可以表达它，或无可避免地隐指此事，因而在交谈中，我说到这样或那样的事，内行们便一笑置之或变得尴尬，因为他们清楚我已涉及到这一“秘密”了……一种神圣的恐惧感阻止了一些虔诚的信徒举行这一极其简单的仪式；其他人鄙视他们，然而他们更加鄙视自己。

……我已与三大洲许多长生鸟的信徒们建立了友谊；我知道这一“秘密”在他们看来开始时显得陈腐、难堪、粗俗，而且（更奇怪的是）难以置信。他们无论如何也不肯承认他们的父母竟如此堕落，会干出这种勾当来。奇怪的是这“秘密”并不是很久以前湮没的；虽然宇宙历经沧桑，遭受战火与迁徙，它还是令人敬畏地传播到了众信徒当中，有人毫不迟疑地断言它现在成了一种本能。（《迷宫》，1962）

博尔赫斯想逐渐向读者展示的“秘密”正是两性交媾，它确保物种的再繁殖，因而使其“世系得以绵延不断，代代相传，完成了这种仪式”（同上）。但并不是所有的读者都能译解这一“秘密”。至少有一位——罗纳德·克赖斯特敢于就此向博尔赫斯提问，据他所说，1968年他曾在纽约问过作者。博尔赫斯的反应是让他满腹狐疑地等了一天；第二天晚上接待他时，博尔赫斯侧过身来对他耳语，以免被别人听到：“呃，这是惠特曼所谓的‘神圣的丈夫由做父亲而领悟的行为’。第一次听说它时我还是个孩子，我大为震惊，不敢想象我的母亲、父亲做过此事。这是个令人惊诧的发现，不是吗？而它又是一种不朽的行为，一种不朽的仪式，难道不是这样？”（克赖斯特，1969）

在故事中，博尔赫斯描写了一些信徒被告知这一行为时的惊异之状：“他们无论如何也不肯承认他们的父母竟如此堕落，会干出这种勾当来。”博尔赫斯更早的一篇小说里也有同样的反应，它是仅有的几篇提及性问题的小说之一，题目是《埃玛·祖兹》，最先刊登在《南方》上（1948年9月），后来选入《阿莱夫》（1949）。故事写的是一个年轻女子，她的父亲被生意伙伴逼得自杀了。为了替父报仇，她打算控告那伙伴强奸了她，然后再杀死他。但有一事实可能会揭破她的谎话：她仍然是个处女。为了失贞，她将自己的肉体出卖给了一个陌生的水手。（这一情节是整个故事中最无力的部分，它是博尔赫斯的一位女友提供的。）博尔赫斯这样描述埃玛性交时的反应：

在那超越时间的时刻，当断续而粗暴的兴奋令人困惑地交织在一起时，埃玛·祖兹究竟有没有想到过那个使她作出牺牲的死者？我坚信她确实想到过一次，而在那一瞬间，她几乎破坏了她那疯狂的计划。她想到（她不能不想到）她父亲对母亲所干的这种丑事此刻正在自己身上发生。她想着，带着微弱的兴奋，很快陷入眩晕之中。（《迷宫》，1962）

从乔琪对性的秘密的发现中，我们可以看出博尔赫斯在谈到性问题时闪烁其辞、言不尽意、甚至自我压抑的根源——这些表现在上列引文中有所反映。我们无法知道他和诺拉对这一问题知道多少。他们长大成人后的不同生活方式表明，他们在与世隔绝的花园里或有镜子的卧房里玩的儿童游戏对他们产生了极为不同的影响。年近30时，诺拉嫁给了西班牙评论家兼诗人吉列尔莫·德托雷；乔琪直到年近70才娶妻，而婚姻只维持了3年。诺拉生有二子，而乔琪却从未做过父亲。

在巴勒莫的那座花园里，诺拉和乔琪的关系非常密切。她是他的保护者，是母亲的替身和一个很好的外在自我，而不是镜子里常现的那个自我。她和乌拉圭的表妹埃丝特·希多帮助乔琪抵御假想中的敌人。她们急切地要保护他，甚至和他分享幻觉，于是有一天（诺拉可以作证）她们俩都看到一面镜子里反映出了谋杀者那可怕的形象。弗雷泽或许会说这是魔法的感染。也许是因为两个女孩都完全顺从了乔琪的想象和意愿。但她们也分享了他对梦幻和艺术的趣味。关于他自己的以及诺拉的视觉艺术风格，博尔赫斯曾这样评述：

伯金：你喜欢绘画和建筑，是不是？我是说你的故事具有很生动形象的视觉效果。

博尔赫斯：它们是真的视觉化呢，或者说这种视觉来自切斯特顿？

伯金：你好像有那种使纯属想象的世界变活的能力，比方说“不朽者的城市”。

博尔赫斯：我不知道它们是否真的变活了。

伯金：在我看来它们是活了。但这只代表我个人的观点。

博尔赫斯：当然。现在我妹妹从事绘画，她画得不错。

伯金：她的绘画是什么风格？

博尔赫斯：她不停地画。呃，她画大花园和旧式粉红色的房子，要不就画天使，但她画的天使都是音乐家。她是个很不引人注目的画家。比方说吧，她研究过透视画法等等，但对绘画所知甚少或一窍不通的人则认为她的作品只不过是小孩子涂鸦。（伯金，1969）

博尔赫斯微妙的讽刺艺术在此得到最好的发挥；在应付伯金这些天真的问题时，他扮演了文雅的约翰逊来对付 20 世纪的包斯威尔。把切斯特顿作为他的“视觉”风格的源泉是他讽刺的主题之一。但真正最要紧的是，他观察到人们是如何为诺拉的缺乏显见的技巧和她画法上表面的稚拙所愚弄。她正是凭这种特色、靠最为成熟的画技在作品中保存下了一个孩童的想象世界。她的油画和素描保留了她和乔琪共享的世界，但色调却与她哥哥描绘的世界完全不同。她使用简单的线条和淡而柔和的色彩再现了当年的房屋和院落、小广场和纪念物，以及他们童年时的男人、女人和孩子（都长着大大的、圆圆的黑眼睛）。她的作品是乔琪铭记在心的消极世界的积极反映。她使哥哥的黑暗世界露出光明：在这个世界里，敌人总是藏身于镜子阴暗的反射里。她自己的神话不是哥哥的神话的对立，而是其补充。

再来研究一下他们的另一个童年游戏——在扮演王子和王后时，有一点非常重要，亦即诺拉（比乔琪小 2 岁）成了母后而不是公主。在他们那正常的“乱伦”生活阶段，她扮演公主才是可以理解的。对恋母情结的强大的抑制力似乎已在起作用了。在将妹妹（他的同辈）变成“母亲”（长辈，因此高不可攀）的同时，乔琪是在驱除一种对于他们的年龄来说是正常的潜在乱伦关系。巴勒莫的花园成了伊甸园；蛇是不允许游进这与世隔绝的领地的。

## 6. 生活在迷宫

巴勒莫的花园是乔琪观察外界的好地方。它是个神圣的地方，但它又是认识另一个现实的窗口：这个现实是，邻居们居住平房，没有自己的水源供应，也不知道如何保护他们自己的花园。乔琪和诺拉极少离开他们的庇护所。除了拜访亲戚，特别是去看望祖母和外祖母而外，他们唯一常去的地方是离家不远的布宜诺斯艾利斯动物园。母亲在回忆中谈起乔琪对游园活动的一些反应：“他喜爱动物，特别是猛兽。我们每次去动物园，都很难使他离去。他又高又大，而我身材矮小，很怕他。我真怕他会发起脾气来打我。……然而他很温顺。他不肯让步时，我就把他的书拿走，这很起作用”（母亲，1964）。

母亲提到的这个狂怒而恃强的乔琪的形象很难理解，更令人困惑的是她自己在她面前的弱小感：一个巨人男孩，但总又很和善。为了克服自卑感，她不得不采取严厉措施。她通过拿走他的书本（或也许只是威胁要这么干）而复得自己的权威。她的这种做法是有效的，但同是肯定也伤害了她与乔琪的关系。从他尚未能读西班牙文而先学读英文那一刻起，天平便向第一种语言倾斜了。当他淘气时，讲西班牙语的母亲便以拿走他的书来惩罚他。母亲的做法也许有一定的效果，但它只是加深了孩子的偏见。

没收书本并不是母亲采取的唯一惩罚方式。她曾向阿莉西亚·胡拉多透露：有一天乔琪被关在房间里，“在此之前，他大发了一通脾气，因为他认

为他被过早地带出了动物园。但他如果肯承认他并非有意要发火的话，他就可以免于受罚。”他拒绝承认并继续大叫大喊：“‘我就是有意的’，直到惩罚结束为止”（胡拉多，1964）。乔琪的话是一句无法翻译的双关语。西班牙语“我不是有意的”是“Lohicesinquerer”（字面意思是：我这么干没有意图）。但乔琪将这个习语改成了“Lobiceconquerer”（字面意思是：我这么干带有意图）。这段插曲看来很有意义，不但因为它表现了乔琪的勇气和决心，更因为它表明这孩子语言上的想象力。他已开始创造自己的短语了。

很显然他对语言的态度是认真的，几乎与游动物园一样认真。在那儿看到的动物当中，他最喜欢老虎。他的外祖母莱昂诺尔·苏亚雷斯·德·阿塞维多经常责备他有这个偏好，并试图说服他羔羊比老虎好看，但没有成功。他坚持喜欢“猛虎”，据称，他常使用这个英语词组（同上）。在一次接受法国《苍鹭》杂志记者的采访时，母亲作了完整的描述：

他很小的时候就常画动物。他伏在地板上，总是从下往上先画脚蹄。他老是画虎，老虎是他最喜爱的动物。后来从老虎及其它野兽画到史前动物，有2年时间他如饥似渴地查阅有关史前动物的资料。然后他又热心于埃及的东西，读有关埃及的书籍——有多少读多少——直到最后一心扑在中国文学上，他有许多这方面的书。总之，他喜欢一切神秘的东西。（母亲，1964）

乔琪年幼时，他的祖母范妮·哈斯拉姆也许给他读过布莱克的诗——《虎》，该诗将猛兽比作火焰，并孕育了一种对羔羊的圣经意义的对立，而外祖母是把羔羊看成猛虎的替代动物的。但在对老虎的崇拜上，乔琪不仅仅忠实于这些文学或宗教上的原型，他实际上是忠实于家族的一方面：忠实于那些首先为西班牙征服南美而战、后来又为阿根廷独立而战的祖先们；他们战死沙场，满身创伤，或虽死得不那么豪壮，但寿终正寝时仍念念不忘他们终于未得完成的强暴行为。在博尔赫斯后来的作品中，老虎成了许多事物的象征，但总是同一种东西——黑暗与火焰，原始的无知与邪恶，消融一切的性本能与盲目暴力。老虎在一篇又一篇的作品里成了时间的象征，它吞噬着人们（如随笔《对时间的再驳斥》的抒情性结尾，见《探究》，1964），或者变成诗人在与世隔绝的图书馆里苦苦捕捉而又不可得的“一串费力的比喻”（如诗歌《另一只虎》，写成时博尔赫斯已年近6旬，见《诗集》，1972）。而对于乔琪来说，只有一只老虎：那只他常看到的巴勒莫动物园里的真老虎。博尔赫斯将他最有说服力的作品之一献给这只老虎（以及由它激发起的记忆与梦幻）。该文创作于30年代，最初以笔名弗朗西斯科·巴斯托斯刊登在阿根廷《评论报》的文学栏目里（1934年3月15日）。直到1960年它才被收入博尔赫斯的作品集Elhacedor（《梦中之虎》，1964）。该书用西班牙文写成，但这篇作品的题目——《梦中之虎》却是英文的：

童年时的我是老虎狂热的崇拜者：不是美洲虎，那种生活在纷乱的亚马逊平原及顺巴拉那河漂流的绿色小岛上的斑点“老虎”，而是满身条纹的美丽的亚洲虎，只有在那战象背上塔楼之中的战争勇士才敢于正视它。我常久久地徘徊于动物园里的一只虎笼前；我对大量的百科全书和自然史书籍的判别标准是它们是否有漂亮的老虎插图。（我这个人记不清女人的容貌和微笑，但我却仍然记得那些插图。）童年逝去了，老虎及我对它们的感情也衰老了，但它们仍时常出现在我的梦中。在这浑沌的潜层里，它们依然存在。因而当我沉睡时，梦境使我快乐，但忽然我意识到我是在睡梦之中。然后我就这样想：那只是一场梦，纯粹与我的意愿背道而驰；我既有无限的力量，便可以

造出一只老虎。

啊，我多么无能：我的梦从未能造出我所渴望的野兽。老虎的确出现，但它或是剥制的，或是脆弱的，或形状怪异，或体大无比，或稍纵即逝，或有点像狗或鸟。（《梦中之虎》，1964）

博尔赫斯力图梦见老虎与乔琪常画的老虎相似，那些虎画在童年时的笔记簿上并被保存了下来。梦中之虎无形状可言，不明确，是谬误。但它无论如何是一种象征，代表着童年生活中所缺少的东西：冒险、激情、暴力。老虎也在乔琪的神话中无意识地与其他无法理解的力量联系起来。博尔赫斯在一首70多岁时写的诗中总结了老虎在他长期生活的不同阶段中的含意。该诗题为“Florodelostlgres”（《老虎的金子》），是同名诗集里的最后一首诗（1973）。他在诗的开头回忆起他（幼年时）多次看到那只凶猛的孟加拉虎：

来回踱步在迷宫般的铁栅栏里  
它踏出的小道上，  
从未怀疑过那是一座监狱。

后来，他还会遇见其他的老虎：布莱克的光辉闪耀的老虎，“多情的金色掩饰了宙斯的真容”，每隔9天，《新埃达》的光环——

把光辉赐予另外九只环，还有九只环，  
永无止境。

（《金子》，1977）

该诗以纯粹的个人见解作结尾。他的眼疾抹去了一切色彩，只剩下黄色：老虎的金色，原始的金色，更为珍贵的是其心上人的头发的金色。

从巴勒莫动物园的老虎这第一个形象转移到他渴望的女人的金色，博尔赫斯将这野兽与产生生命并使之永恒的性欲望联系起来。《新埃达》中的一个典故使这只老虎作为祖先的形象变得更加清楚（该诗的注解为这个典故作了说明）。他坚持的9个夜晚产生了9只光环暗指9月怀胎，并强调这与他在《长生鸟教派》中探讨的是同一种纠缠不清的父性。另一个暗示包含在他提到的宙斯的一种变形里。老虎因而成了可怕的父母身分的象征，原始景象便找到了其初始的象征。

老虎并非乔琪假想的动物园里唯一的野兽。母亲在回忆中提到了史前动物。据阿莉西亚·胡拉多说，“诺拉和他收集了许多那种动物玩具”（胡拉多，1964）。但那只是一时的爱好。在他小时候发现的所有其他动物中，只有人身牛头怪物在他的个人神话里与老虎同样重要。尽管博尔赫斯将他最为引人入胜的小说献给人身牛头怪物以及或许最能体同博氏风格的象征——米诺斯迷宫，但评论家们尚未对其进行深入的探讨。博尔赫斯本人在美国计算机科学家赫伯特·西蒙对他的采访中透露了一些线索。1971年，他们在布宜诺斯艾利斯会面，他们的谈话录音被刊登在阿根廷周报《头版》上（1971.1.5）。博尔赫斯向西蒙透露道，他记得小时候“在一本法文书里看到过迷宫的版画”。这本书一定是朗普里埃的希腊神话，他在《自传随笔》中曾作过简述（《随笔》，1970）。再往下，他与西蒙的谈话略略带上了一点讽刺的意味：那幅插图所示的迷宫如“一幢满是窗子但没有一扇门的圆形建筑”。

博尔赫斯：我过去常看着那幅插图，心想如果用放大镜，我就能看到人身牛头怪物了。

西蒙：你看到它了吗？

博尔赫斯：事实上我的视力从来都不好。后来我发现了一点生活的复杂性，它好像游戏一般，我此刻说的是国际象棋。（西蒙，1971）

为了表明他的思想，他引用了一首诗，该诗表现的是，他太老了而不能爱，但还未老到无法看清包围着我们的无限的黑夜：还未老到不为蕴藏在爱和情之中的东西而迷惑的地步。这儿，博尔赫斯再次使用引语来掩饰他的思想；再次将迷宫和人身牛头怪物这一主题转移到了炽热的爱上面。它们实际上是紧密相联的：人牛怪物是帕西法厄因对一头白公牛的恋情而生育的；迷宫则是代达罗斯为了掩盖这一结合的怪物后代而建造的。爱仍然使人迷惑，照字面解就是说，爱将你投入了迷宫。对于博尔赫斯，正如他对西蒙所说的：“这就是我领悟生活的方式，一种持续的迷惑，不断分叉的迷宫”（同上）。谈话进一步深入，他解释道，人牛怪物对他的吸引还比不上“这神话人物创造的另一个名字。我在一部字典里发现了 Asterion 这个名字。它的涵义是小行星或恒星。它一直是找认为可以令读者满意的形象”（同上）。在博尔赫斯看来，人牛怪物并不只是一种象征或一个神话人物；它是一个名字，一个他从字典里发现的词。形象及词语是博尔赫斯（显然包括乔琪）的梦想的素材。

在使用人牛怪物和迷宫的神话时，博尔赫斯很清楚它的传统。在《幻想生命录》的一篇文章中，他指出迷宫的发明比其居住者的发明更为奇怪：“造一幢房子，使人们迷失在其中，这一想法也许比造出长着牛头的人物的想法更为奇特；两种构想交映生色，迷宫的形象与人牛怪物的形象也相吻合。同样相称的是在这可怕的建筑物的一角有一个可怕的居住者”（《幻想生命录》，1969）。

然而建造迷宫并不只是为了迷惑人们并将他们引入歧途，它是造来保护但又是囚禁半人半牛怪物的。如果说进宫难的话，那么要找到出宫的道路也同样困难。迷宫是一个充满矛盾的地方，它把从外部到内部、从形式到冥想、从有时到无时的象征性运动永久地固定下来。根据一种著名的行进模式，它还代表着反方向运动。在迷宫的中心有一个生命，即怪物或神（因为怪物有时具有神的特征）。不管是神还是怪物，迷宫的中心蕴藏着一个谜。

根据传统观念，迷宫因而代表了有秩序的混乱，即一种屈服于人类智慧的混乱，一种具有自身法则的有意的混乱。迷宫还代表了最远离人性的自然界——一条大河是水的迷宫；一片丛林是树木的迷宫，而一些最值得骄傲的人类成就，如图书馆，则是经过加工的树木的迷宫；城市是街道的迷宫。它同样地象征了人类命运和上帝意志的无形现实——艺术创造的奥秘。

我们可以在博尔赫斯的著作里找到所有这些含义。他最喜爱的一些作家（如乔伊斯和卡夫卡）也被同样的意象所吸引。虽然如此，迷宫作为明确的象征很少出现于他 1938 年以前的作品中，此后，他便开始创作一些最为奇异的小说。这一象征在他的诗歌中更为少见。第一次提到它的是 1942 年写的一首诗——《关于天堂和地狱》，从那以后，这一象征几乎不断出现。《猜想之诗》（1943）戏剧性地再现了他的一位先人的命运，该诗实际上表现的是人类迷宫般的命运。

博尔赫斯试图在小说《星屋》中解开迷宫之谜，该小说首次收录于《阿莱夫》（1949）中。故事分为两部分，开头引用了阿波勒道拉斯的话，扼要叙述王后生了一个儿子，取名阿斯特里恩（Asterion）。第一部分是阿斯特

里恩的独白，他说他孤独地生活在一座空荡荡的宫殿里，其布局（读者逐渐发现）是一座迷宫。阿斯特里恩的几处评论清楚他说明他是个虚荣的青年人，对世事一无所知。还有一点也很明了：他每隔9年杀死9个男子，并满怀希望地等待拯救者的到来。简短的第二部分（约5行字）写道拯救者是提修斯，并间接地提到人牛怪物的死亡。如同《街角上的男人》和《剑形》等一些小说，第一人称叙述使博尔赫斯能够省略一些情节的描写，而在故事的最后几句里才将其真正的意义揭示出来。就《星屋》而言，他力图使阿斯特里恩的真实身分躲开读者的视线。如其他任何成功的侦探小说一样，他避而不用“半人半牛怪物”和“迷宫”等字眼，增强了故事的神秘感和悬念。

博尔赫斯还着意以暗指的手法对人牛怪物的特性予以界定。其怪物的特性是通过间接的暗示表现出来的。为了证明他可以随意走动，甚至可以在街上，阿斯特里恩说道：

事实上，有一天傍晚我确实走上了街头；如果说我要在夜幕降临前回去的话，那是因为人们的面孔使我感到恐惧，他们脸上毫无血色，压扁的面孔像伸开的手掌。太阳已经下山了，但一个小孩绝望的嚎叫及人们的苦苦哀求说明他们是认识我的。男人们在祈祷、逃避，或跪倒在我面前。有些人爬上阿克萨斯神庙（Temple of the Axes；Axes，斧头——译注）的台阶，其他人在捡石块。我相信另有几个人一定是躲到了浪头下面。我母亲终究是王后；我可能混入人群，即使我的谦逊允许我这样做。（同上）

博尔赫斯用这种间接的方式向读者提供了重要的信息：阿斯特里恩的住处紧靠着阿克萨斯神庙，神庙暗示了迷宫（labyrinth）的一种语源上的解释（希腊文 labrys 意为双头斧）；他的母亲是王后，亦即克里特岛之王米诺斯的妻子帕西法厄；更重要的是，他的面孔既非苍白也不扁平。阿斯特里恩对人脸的反应是强烈的——他感到恐惧，但人们看到他时的反应却同样强烈。人们惊恐万状，但阿斯特里恩因自己的虚荣而未发觉。接着，在描述他单纯的消遣方式时，他加上了另一个重要细节：“我像一头低头顶撞的公牛，在这些石头铺成的小道上横冲直撞，直到昏倒在地。”他还描述了他与他的化身——一个假想的阿斯特里恩玩的游戏，假阿斯特里恩来拜访他，他向他介绍自己的住处。“我低下头来对他说：‘现在我们又到了同一个交叉路口’，或‘现在我们来到了一个新的院子’，或‘我知道你会喜欢这只水槽’，或‘现在你将会看到一个装满沙子的水池’，或‘现在你将要看到的是地窖的左右两条通道’。有时我搞错了，我们俩便会大笑一场”（同上）。

在独白的最后一段里，阿斯特里恩描述了他如何对待被他委婉地称为不得不“从一切邪恶中解救出来”的那9个男子了，他的话也暗示了他身上的怪物特性：“我听到他们在石头路上的脚步声或谈话声，我兴奋异常，冲过去找到了他们。完成这套仪式只需几分钟，他们一个接一个地倒了下去，而我的手都没弄脏。他们就呆在倒下去的地方；这些尸体帮助我分辨通道”（同上）。他杀死他们而未用双手这一事实表明他是用牛角干的；公牛的冲刺也在“冲过去找到了他们”一句中表现出来。他的一个受害者预言拯救者会到来，独白的最后几句是他的思索，他自问道：“我的救星会是什么样的呢？我问自己。他是一头牛还是一个人？他有没有可能是长着人股的公牛呢？或者，他会不会像我一样呢？”（同上）在后来一篇收入《幻想生命录》的小说中，博尔赫斯解释了表现半人半牛怪物所带来的问题。“奥维德在自以为聪明的一段话里谈及 semibovemque vitum, semivirumque bovem（‘半牛之人，

半人之牛’)。但丁熟悉古人的作品，但不熟悉他们的创造和雕像，他想象的半人半牛怪物长着人头牛身（《地狱篇》，XII，1~30）”（《幻想生命录》，1969）。在同一篇里，博尔赫斯这样总给这段传说：

半人半牛怪物……是克里特岛王后帕西法厄对尼普顿从海底带来的一头白色公牛产生强烈情感的产物。代达罗斯小施技巧，使王后反常的欲望得到了满足，他造了这座迷宫，将其怪物儿子囚禁藏匿起来。人牛怪物吃人肉，为了供给他营养，克里特岛之王强迫雅典城每年进贡少男少女各7名。当轮到雅典王子提修斯要成为牺牲品去满足人牛怪物的食欲时，他决心将自己的国家从这一负担下解放出来。克里特国王的女儿阿里阿德涅送给他一个线团，以使他在迂回曲折的迷宫中找到出路：这位英雄杀死人牛怪物后逃出了迷宫。（同上）

博尔赫斯对故事的描绘与阿斯特里恩的说法有重要的区别。后者的独白略去了一些事实：没有迹象表明他靠吃被害者的尸体为生，尽管这可以被看成是他自身的疏忽。但还有更为显著的区别。他的独白点出了进贡的另一个周期：是9年而不是每年；是9个男子而不是7个少男和7个少女。（博尔赫斯小说里的）阿斯特里恩根本与女人无关。数目的不同（9而不是7）也许是由于故事中已表现出的一个事实，即阿斯特里恩不会读和写，他也不会数数。另外，通过延长进贡周期，博尔赫斯避开了其中吃人肉的暗示，而将7改成9后，怀胎月数的寓意加深了。

《幻想生命录》里有关人牛怪物的西班牙语原文和迪·乔瓦尼与原作者合译的英文本有一个有趣的区别，主要是描写帕西法厄对公牛的情爱上的措辞不同。西班牙文里，博尔赫斯两次使用同一个较委婉的 *amores* 一词，意思是“爱”。英文译本里，他讲得更加清楚，但仍较含蓄：第一次用了“强烈的情感”；第二次用了“反常的欲望”。重要的一点是上述三种表达避开了一个准确的词：淫欲，而这正是这则神话的主题。博尔赫斯在故事最后有关人牛怪物的一段中写道：“对公牛和双头斧的崇拜……是古希腊文明之前典型的宗教信仰，它使斗牛变成一项神圣的活动。根据壁画判断，牛首人身象征了克里特岛人对魔鬼的信仰。希腊寓言里的半人半牛怪物很有可能是早期神话拙劣的翻版，是那些更加恐怖的梦幻的影子”（同上）。该文就以这段话结尾，人们只能对那些更为古老的神话和梦境作推测而已。但博尔赫斯在西班牙文版《阿莱夫》的后记里暗示了故事的一些来源：“我对《星屋》及其主人公忧伤的性情的描写得益于沃茨1896年创作的一幅油画。”油画表现的是阿斯特里恩的侧面及背面像，他倚靠在迷宫的一段栏杆上眺望外面的世界，充满了渴望。博尔赫斯正是从沃茨的油画上汲取了这种忧伤与孤独感，并在小说里将它们巧妙地表现了出来。

在该小说英译本的序言里，迪·乔瓦尼引用了博尔赫斯的一段话，证实了这一点。“这是个哀伤的故事——是关于孤独和愚蠢的故事。……它象征孤独感和无为感”（《评论》，1973）。小说最早发表在博尔赫斯1946至1948年间主编的《布宜诺斯艾利斯年刊》上，据迪·乔瓦尼说，1947年博尔赫斯用两天时间写成了这篇小说。他在编完一期杂志时发现还有两页空着，“他当场加上半页篇幅的半人半牛怪物插图，然后坐下来按图像和空余篇幅长短写下了他的故事。”我们知道博尔赫斯的写作速度是极慢的，特别是写这类小说的时候，令人难以相信的是，他竟以那种方式完成了《星屋》的创作。他手头也许已有一些笔记、草稿或初稿，而必须填满杂志空白的两页的

压力定使他完成了作品。但如果他确实是在两天内写完了这篇故事的话，这也许是因为迷宫及其怪异的居住者这一主题深深地铭刻在他的心中。其实早在乔琪研读朗普里埃那本附有迷宫插图的书时，故事的创作过程就已经开始了，当时小乔琪深信，如果他用放大镜尽力去寻找的话，他也许能从图中看到可怜而哀伤的阿斯特里恩。

在将自己与人牛怪物作类比的同时，乔琪就已开始为博尔赫斯未来的神话铺平道路了。其时他可能模模糊糊地感觉到，他有点像阿斯特里恩。他并不单独生活在迷宫一般的宫殿里；但他家的花园就是一座迷宫，从门内向外望去，他可以观察到形形色色的人物在街上行走，忙于干他们神秘的差事，显得不一样，很陌生。花园里的生活显得简单，只有到了夜晚，在关上园门上床睡觉时，日常生活中的恐怖才随之而来。恐怖来自镜子。另一个自我等在镜中，没有形状，还是绿颜色的。这些是真正的古老神话，即博尔赫斯的《幻想生命录》中有关人牛怪物一文所说的“那些更早的梦幻的阴影愈加充满了恐怖”。

乔琪甚至有一个实在的化身（像阿斯特里恩与之游戏的想象中的化身一样），即他的妹妹诺拉，她总是随时加入他的游戏，并与他共享他的梦幻和困扰他的念头。但她更重要的作用——替他抵御无情而又无形的敌儿——也以象征性的形式在人牛怪物的神话中表现出来。博尔赫斯在《星屋》的结尾悄悄地将这一新成分糅合了进去，故事的最后一段写道。

晨曦自青铜剑身折射出尤芒，  
它甚至不再露出一丝血迹。  
“你会相信吗，阿里阿德涅？”提修斯说道。  
“人牛怪物几乎没有还击。”

（《评论》，1973）

人牛怪物相信提修斯是自己的拯救者，所以他的反应也就毫不奇怪了。在某种意义上他是对的，因为提修斯的作用是将他从怪异中解脱出来。死亡是一种解放。博尔赫斯把叙述的焦点从阿斯特里恩的独白转为一个仔细观察提修斯一言一行的叙事人的客观叙述，这样他也等于转移了自己及读者所专注的对像。故事的主人公不再是阿斯特里恩，而成了提修斯。从这一观点来看，阿斯特里恩已降为定遭杀戮的怪物，但这不是转移的真正意义。博尔赫斯暗示的是，阿斯特里恩与提修斯互为化身：同一人格的不同侧面。阿斯特里恩的死亡或被拯救实际上只是一种形变：从迷宫中走出了提修斯，一个新的阿斯特里恩。

故事的结尾部分间接地引进一个新的角色——阿里阿德涅，她无形而沉默地存在，提修斯的话是说给她听的。她是米诺斯和帕西法厄的女儿，她送给提修斯一根线，让他安全逃离迷宫，这是有违其父亲的权威的。她也是一个模棱两可或具有双重人格的角色。她帮助提修斯去杀死半人半牛怪物，似乎在和她的同母异父兄弟作对。但由于提修斯又是拯救者，所以她的行动最终还是对人牛怪物有利的。她的这种两重性实际上说明她代表了诺拉：二者都与自己的哥哥有血缘关系；她们的作用是保护他们最大的利益。两人都成功地将他们救出了迷宫。

如在梦中一般，该小说的每一部分都转移着视角，变换着人物的身分。一切通过梦幻讲述的故事都运用了置换与变形。作家们笔下的梦都是如此，他们的故事正是来自丁那些梦幻和童年的白日梦。因而在1947年，博尔赫斯能

用两天时间与出乔琪可能从未向人提起的故事，但在他的伙伴诺拉的帮助下，乔琪不断地和象征性地排演着这个故事：诺拉就是他的阿里阿德涅，是他内心中的迷宫的指路人。

## 7. 意大利居住区

诺拉出生之前，博尔赫斯一家搬到了布宜诺斯艾利斯郊外的贫困区巴勒莫，当时乔琪只有2岁。在一首1929年写的、明确献给《布宜诺斯艾利斯的神话历史》的诗中（他后来将“神话”改为“神话般的”），博尔赫斯描绘了他是如何了解他的出生地的：首先是从学校里读的历史书上，后来是通过他自己的经历。诗人与该城市的密切关系在诗的第4节里叙述得很明确，在此他对历史书中所谓布市建立于里尔楚艾罗区一说提出质疑：

但那是在博卡虚构的故事，  
其实它是我的住地 巴勒莫的一个街区。  
一个完整的方块街区，但坐落在广阔的城郊，  
被黎明、阵雨和东南大风频频光顾，  
与我的邻区相似：  
危地马拉 塞拉诺 巴拉圭 古鲁查加。

（《诗集》，1972，阿拉斯泰尔·里德译）

他所提到的街区是他家所在地 塞拉诺街2135号。1964年他在与拿破仑·米拉的一次谈话中对巴勒莫作了如下回忆：

我小的时候，市区到那儿为止，离我家50码远。那儿有一条肮脏的小河，名叫马尔多纳多，旁边有几块空地，城市从贝尔格拉诺开始继续延伸。在太平桥和贝尔格拉诺之间并非乡村，这个词过于美好，其间仅有空地和小屋。邻居们都很穷，塞拉诺街只有3幢带院子的两层楼房，使你感到身处城市的边缘。我写卡列戈传记时找到过几位土生土长的老人，他们给我讲了许多旧时的故事，与探戈舞有关的故事，等等。然而，奇怪的是，我本人对那些事却毫无印象。……（米拉，1964）

在他1930年出版的有关颇受当地居民欢迎的诗人卡列戈的传记中，博尔赫斯也描述了19世纪的巴勒莫。他的描写也许反映了若干年后乔琪眼中的那个地方。博尔赫斯也许是夸张地使用了叫作代换的修辞法——一种物体的特征被用于描写另一物体，博尔赫斯写道：

在东面靠近与巴尔瓦内拉的交界处，带天井的一幢幢住宅散乱地延伸着，这些黄色或赭色的房子都有拱门——拱门与内门的拱洞对应，宛如镜子的折射。门是用铁精巧地浇铸而成的。10月的夜晚迫不及待地降临，人们带上椅子来到人行道上，幽深的房屋展示它们的后院，天井里也放出黄色的灯光，这时的街道显得舒适、光亮，空房正像一排灯笼。（《卡列戈传》，1930）

但那些回忆也许纯粹是文学描写，是从卡列戈有关其生活的诗歌和作品中拿来经细心润色而写成的。许多年后，70岁的博尔赫斯在《自传随笔》里的回忆证实了、或者细致地描写了他已对拿破仑·米拉说过的东西：

我说不请我最早的记忆应追溯到混浊缓慢的拉普拉塔河的东岸还是西岸——在东岸的蒙得维的亚，我们在弗朗西斯科·希多舅舅的别墅星度过了漫长闲散的假日，在西岸，可以追溯到布宜诺斯艾利斯。1899年我出生在布市的中心区——苏伊巴察和埃斯梅拉达之间的图库曼街上一幢小房子里，那幢

平淡无奇的房子属于我的外祖父母。……我们一定很快就搬到了郊区巴勒莫，因为我最早的记忆是在那儿的另一幢房子，它有两个天井，一座花园，园中有一台风车驱动的抽水泵，另一边是一块空地。那时的巴勒莫——我们当时居住的巴勒莫、塞拉诺和危地马拉——位于城北的破落地区，许多人羞于说他们住在那里，只含糊地说他们住在北面。我们的家是一幢两层楼房，那条街只有几幢两层楼房；其他都是些低矮的平房和空地。我常说那是个“贫民区”，但我并不是指美国人所谓的贫民区。在巴勒莫住的虽有不体面的人，但也有穷困而有教养的人。巴勒莫还是流氓出没的地方，他们被称为 *compadritos*（小流氓），因用小刀格斗而出名，但这样的巴勒莫只是在后来才激起我的想象，因为我们当时尽最大努力成功地藐视了这一点。但我不同于我们的邻居埃瓦里斯托·卡列戈，他是探索近在咫尺的文学素材的第一位阿根廷诗人。至于我自己，我几乎没有觉察到 *compadritos* 的存在，因为我基本上生活在家里。（《随笔》，1970）

尽管乔琪对巴勒莫的了解很有限，但街坊里一些很有色彩的方面却吸引了这个孩子。在一首献给他自家花园的诗里，博尔赫斯描绘了可以从花园里或二楼看到的动人景象。他写到了马拉车和狂欢节，流行音乐和游荡在杂货店附近的地痞，那是个奇异、甚至怪诞的世界。博尔赫斯一家与巴勒莫的隔阂具有双重性：他们有一半英国血统，并且是一个古老的阿根廷家族的后裔。而巴勒莫则相反，它是一个移民居住区，一种不属于任何人的地方，“贫穷而体面”的劳动阶层与卑贱的罪犯们杂处其间，这些人专事拉皮条、嫖女人，间或还行凶作恶。

巴勒莫的名字表明它来源于意大利文。根据博尔赫斯的卡列戈传记所记载的一种说法，它是以一个叫多梅尼科的意大利人命名的，他将自己的名字改成更符合西班牙文的多明格斯，并加上家乡的名字巴勒莫（Palermo），以示忠诚。此事发生于17世纪早期。两个世纪以后，来到阿根廷的意大利移民多选择该地定居，也许是因为它的名字，也许是因为该地居住便宜而离市中心又不太远。在回忆录中，博尔赫斯从未提起过意大利人及“巴勒莫”一词的意大利渊源，这可能是因为其作品的对像是熟知这一掌故的阿根廷读者。他与拿破仑·米拉的谈话特地提到卡拉布里亚人（属意大利——译注），唯有这一点可以证明他童年时就知道巴勒莫有意大利人居住。但为什么是卡拉布里亚人，而不是那不勒斯人或热那亚人？对此，他的《卡列戈传》里有一个简短的解释。在描写他家附近那条叫作马尔多纳多的肮脏小溪时，博尔赫斯写道：“马尔多纳多附近很少有地痞，他们的地盘被卡拉布里亚人占据了，由于那些卡拉布里亚人会长期记仇，砍起人来又十分凶狠，所以谁也不愿意和他们打交道”（《卡列戈传》，1930）。

要理解博尔赫斯对意大利人的偏见，就有必要指出，在博尔赫斯出世前的许多年里，阿根廷人口的绝大多数是西班牙人。博尔赫斯父母双方的家族都源于殖民时代：他的祖先是征服这片土地的斗士，开拓这片土地的先民，使之从西班牙及恶霸手中解放出来的英雄。他们是博氏家族博物馆的雕像。但这种虔诚的传统随着上世纪末阿根廷社会的变迁而被砸得粉碎。19世纪的最后几十年里，约有800万意大利人移居拉普拉塔河地区。他们是来自意大利最贫困地区的农民，不识字，饿着肚子，把阿根廷看成了新的黄金国。阿根廷政府向他们敞开国门，因为它需要他们到广阔的潘帕斯大草原来居住，开垦农田，在新建的工厂做工。萨米恩托总统采取的这一政策（及其他许多

措施)是他从美国带回来的。正如在美国发生的一样,意大利移民开始影响阿根廷民族的性格。到博尔赫斯出生及他的父母决定搬到巴勒莫时,布宜诺斯艾利斯已开始变得像一座意大利城市了。但乔琪对此所知甚少。他继续生活在他的花园之中,对外界只是通过想象及英国祖母读给他听的故事来了解。

他降生的那幢房子靠近市中心,那儿仍然属于西班牙人后裔的传统的布宜诺斯艾利斯。但巴勒莫已俨然成了另一个国度。他父亲决定搬往那里一定是出于经济上的原因,他可能住不起布宜诺斯艾利斯其他任何地区的两层楼花园住宅。博尔赫斯在许多年后回忆道,那儿生活着很多“穷困但有教养的人”。他的《自传随笔》没有提到的是,他们中有不少意大利人。

今天很难理解他的这种省略。阿根廷文化中的意大利成分占有很大比重,他决不可能视而不见。但在象征性意义上,乔琪从未离开过父亲的英文书库或母亲封闭式的西班牙花园。尽管后来他的意大利语学得不错,可以反复阅读但丁、阿里奥斯托和柯罗齐,但他总是坚持说他听不懂意大利语;他声称很少看意大利电影,因为他听不懂对白。(字幕太小,他看不清楚。)这种偏见与他对西班牙人的偏见同样强烈,其根源很相近。在博尔赫斯家里,文明与优雅的语言是英语,西班牙语只是第二位的,因为它是佣人和文盲的语言。意大利语甚至不在考虑之列,它是文法不通的农民使用的语言,与伟大的意大利诗人和小说家毫不相关。乔琪甚至拒绝承认它的存在。他可能从佣人与投递员之间的对话中听到过几句意大利俚语,但连这一点他都没有承认,大约是因为那些意大利人不但败坏了他们的母语(但丁和彼特拉克的语言),而且也污染了阿根廷的西班牙语。

布宜诺斯艾利斯贫民区的俚语被称为 lunfardo(源自 lunfa,即小偷)。专家们认为它不是一种语言,而是黑话:词汇和习语更多地是被用于隐藏而不是讲明说话者用意。它与一种有名的德语同源,讲那种德语的是16世纪时从德国战场回乡的西班牙士兵,它多用于传奇小说,甚至还出现在《堂·吉珂德》中。Lunfardo 隐喻众多、生动活泼,充满色彩,主要通过当时的探戈歌词、短篇小说及大众戏剧传播到阿根廷社会的各个阶层。1927年,博尔赫斯曾作过题为“El idioma de los argentinos”(“阿根廷人的语言”)的演讲,以后收入一本同名的书中,他在演讲中这样说道:

我们的普通民众没有统一的方言 贫民区使用的俚语不是方言。上了年纪的阿根廷本地人不使用这种语言,妇女们很少用它,连地痞流氓们也只是用它来炫示自己的暴戾。它的词汇极为贫乏:仅由大约20个概念组成,胡乱生出的同义词使之愈加繁杂。这种语言极其狭隘,通俗剧作家不得不创造新词,甚至异想天开,把常见词语颠倒过来用。这种贫乏是不正常的,因为贫民区的语言只是 lunfardo 的移植或宣泄。Lunfardo 的产生是为了遮掩小偷们的意图而产生的行话。正如其他许多语言一样,lunfardo 是一种行业词汇;它是 furca(扼颈或夹臂)的技巧,是万能钥匙。(《阿根廷人的语言》,1928)

博尔赫斯再次避而不提 lunfardo 的语言学成分。它基于西班牙语,但受意大利语的巨大影响,并掺杂了一些讲法语的妓院老板及妓女的黑话。那时的法国妓女出价很高,因而马赛与布宜诺斯艾利斯之间的肉体运输大有赚

头。正如人们所料，lunfardo 的那一部分内容（用博尔赫斯的词汇来说）具有专门性。博尔赫斯未提到意大利语或法语，这只是由于他对其他事情更感兴趣。他在 1930 年写的《卡列戈传》中极少谈到 lunfardo。出生在乡下的卡列戈很有节制地使用这一语言。何塞·戈贝罗的佳作 Lun - fardia（《黑诱》，1953）只引用了他的几篇作品。卡列戈可能还有一些 lunfardo 作品，但其绝大多数作品是用布宜诺斯艾利斯的通用语而不是用有限的土语写成的。这正是博尔赫斯急于证实的。

传记在大约 25 年后再版时，博尔赫斯加入了几篇新作。最重要的是《探戈的历史》，它是在 1927 年发表的《探戈的成果》一文基础上改进的。作为拉普拉塔河地区最流行的音乐形式，探戈已成为阿根廷的象征。博尔赫斯强烈反对这种认同，主要是因为最常见的探戈形式不是他最喜欢的（更准确地说，不是他最不讨厌的）。流行的探戈要么是瓦朗蒂诺在巴黎电影《启示录四骑士》中表演的舞蹈样式，要么就是永远与卡洛斯·加德尔那个时代的西纳特拉（美国 20 世纪中期著名歌手 译注）的名字相联的一种伤感民谣。博尔赫斯认为巴黎样式是冒牌货。探戈诞生于蒙得维的亚和布宜诺斯艾利斯的妓院里，在数十年中它被看作伤风败俗的舞蹈而不被公开表演。只有地痞流氓们才敢在大街上跳，其时对舞的总是男人。在博尔赫斯看来，瓦朗蒂诺的探戈是可鄙的，他对加德尔的看法也同样偏激。他认为因这位歌手而流行的伤感歌词及其矫揉造作的演唱破坏了一种音乐，它原本可以不靠歌词而存在的。博尔赫斯反对探戈歌词中广为流行的主题（对失去的爱或对背叛的悲叹：毫无男子气概），在其作品中，他强调探戈来源于流氓之间的竞争，是他们玩弄权力、暴力和相互敌视的一种游戏。探戈始于妓院这一事实突出了它的异性爱的涵义。但是男人去妓院不只是为了寻女人；他们也是去面对其他男人，并与之竞争。在街头跳探戈舞的男人表现的是动作的技巧，并潜在地带有性的成分。

在《探戈的历史》中，博尔赫斯忆述道：“小时候我汪巴勒莫，以及后来在查卡里塔和博埃多看到一对一对的男子在街角处跳这种舞，因为劳动妇女不愿与流浪汉的舞蹈有任何瓜葛”（《卡列戈传》，1955）。

乔琪在花园里或在街头偶然看到小流氓们跳动作相当复杂的探戈舞，这一点发人深思。这孩子不明白他看到的是什么，他只知道那是该受谴责的活动，因为它是连劳动妇女们都不屑去做的事。乔琪住在巴勒莫的时候，探戈尚未在欧洲流行，布宜诺斯艾利斯的上层社会以及有教养的穷人完全抵制这种舞蹈。上层和下层社会的做法是对的，因为他们的目标是体面，抵制的是暴力。但是流氓们只有通过暴力才能生存。而像在妓院里进行的性暴力则与男人争夺霸权时互施的暴力相去不远。据博尔赫斯说，探戈具有两面性：

许多人注意到了探戈的性特征，但没有注意到其争斗的性质。这两方面都是同一种本能冲动的方式或表现，这是事实，因而“男人”一词，在我所知道的一切语言里都具有性欲和争斗力这两种涵义，而 virtus 一词拉丁语意为勇气，它源自 vir，意为男人。同样，《吉姆》中的一个阿富汗人说：“我 15 岁时就杀死了我父亲，自己成了父亲”，似乎这两种行为本质上是一样的。（同上）

按这种解释，探戈不仅是掩盖和揭示交配冲动的一种详尽仪式；它也是对男子气的一种测试，同与自己一样有技巧和能力的竞争者（身体对身体地）短兵相接。这种争斗所潜在的同性恋成分因而变得显而易见，但博尔赫斯对

此未作评论。

地批评探戈的同时，博尔赫斯却对探戈的一个滥觞——米龙加舞颇为赞赏。米龙加虽从未能达到探戈的国际知名度，但一些歌迷们却认为它优于探戈。它的节奏更快，步法不繁而相当轻捷，其歌词一般不带伤感。博尔赫斯晚年曾为几曲米龙加填词，赞美那些名声不好的家伙的勇气和技巧。

在《探戈的历史》中，博尔赫斯更正了他以前对意大利移民的看法：

我记得在 1926 年前后，我喜欢将探戈的堕落归咎于意大利人……从那种所谓“本土”探戈毁于“意大利佬”之手的神话或奇想中，我现在清楚地看到了某些民族主义异端邪说的症状，那些异端邪说后来破坏了这个世界当然是“意大利佬”干的。使探戈成为今天这样的并不是手风琴（我曾经说手风琴很懦弱），也不是那些尽职的码头作曲家，而是整个民族。另外，创造探戈的年老的本地人叫贝维拉夸，格雷科，或德巴锡。（同上）

除了偶尔瞥见两个小流氓在街角尽兴地跳着探戈舞而外，乔琪几乎与探戈及其世界无缘。他们当中可能有一个是真人，名叫约翰·廷克，他是乔琪的英语家庭教师廷克小姐的堂弟。正像博尔赫斯作品的许多男女主人公一样，约翰·廷克的忠诚表现在两方面：一方面是他的堂姐所代表的欧洲文化，另一方面是本土更为野蛮的经历。如同博尔赫斯的《斗士与战俘的故事》中的英国战俘一样，约翰·廷克为环境所诱惑，成了“英国人胡安·廷克”，一个游荡在街角的流氓（德米那赫，1967）。我们不知道乔琪对他了解多少，也不清楚廷克小姐以多么严厉的维多利亚式态度对待其堂弟的命运。我们只知道乔琪唯一能贴近观察的流氓是一个英国人。直到许多年后撰写《卡列戈传》时，博尔赫斯才碰到了真正的“国货”。

乔琪遇到过另一个探戈舞及其奇特世界的代表人物。他的一个表叔阿尔瓦罗·梅利安·拉菲努尔是一位不知名的作家，并有点放荡不羁。他在乌拉圭有亲戚，他显然大量涉足于拉普拉塔河两岸的妓院。像斯特劳斯的《快乐的寡妇》中的丹尼洛王子一样，阿尔瓦罗于此过分耗费精力。在其越轨行为中，他并不只限于妓女；少女、已婚妇女和寡妇也都是他捕捉的目标。从阿尔瓦罗身上，乔琪看到了他自己在西班牙时将短暂经历的生活。阿尔瓦罗也喜欢探戈，他星期天来拜访博尔赫斯一家时，通常以自己的吉它伴奏，唱上一曲。

就这样花园以外禁忌世界的烟尘不时地造访乔琪。

## 8. 在河那边

博尔赫斯对幼年时居住生活过的巴勒莫地区记忆不多，但他记得最真切的是他和家人一起在拉普拉塔河对岸的乌拉圭度过的假日。每年 2 月是父亲的假期，博尔赫斯一家渡过浑浊、宽阔的河流到母亲的堂兄弗朗西斯科·希多的乡村小屋住上一个月。小屋在蒙得维的亚的郊区帕索·莫里诺，该地曾是个村庄，到了 20 世纪初，已被并入蒙得维的亚，成了一个小镇。其时，南美人刚开始体会到海风的清新和晒黑的皮肤的美丽。舒适的沙滩及海岸在此之前仅为渔民和码头游民所享用。由于有身分的成年人不大去海边，孩子们

---

指阿根廷流氓。 译注

原文似有误，该圆舞曲应为匈牙利作曲家莱哈尔所作。 译注

只得在小屋周围的花园里玩耍，那儿的花园要比巴勒莫的大得多。弗朗斯科的女儿埃丝特成了乔琪和诺拉珍贵而可信的游戏伙伴，她总是愿意帮助诺拉一起抵御乔琪那看不见摸不着但又时刻存在的敌人。

夏季（北半球正好是冬季）的白天漫长而懒散，只有孩子们的想象才能容忍。当天气炎热得使人无法忍受时，在平行湿润的拉普拉塔河盆地，这条南方的热带大河由此入海，1月和2月的气候有时是无法忍受的。孩子们被带到河岸边或邻近的卡普罗海滩。那时的卡普罗仍保留了一些优雅的气派。那儿有别墅和散步场所，可以眺望拉普拉塔河，河的这一段很宽阔，看不到对岸的阿根廷。不远处形似火山的蒙得维的亚小山冈衬托着海岸线，这座圆锥形的小山顶上是一座西班牙堡垒，也许这座城市因它而得名。（蒙得维的亚〔Montevideo〕的一种词源是 *montevideeu*，也许意为“我看到了一座山”，据说这句话出自麦哲伦手下的一名葡萄牙水手之口，这座山是他于1519年发现的。）孩子们可能被带去参观过那坚固的堡垒，它是西班牙人1724年筑成的，用以遏止和控制其时已令他们不安的葡萄牙人自巴西向南的扩张。

今天的卡普罗是个贫民区。整个山冈一带已成为工人集中的城镇，有肉类加工厂、经济公寓、大油库，以及运输繁忙的小船队。当年高雅风流的女士、先生们曾带着他们的孩子、狗及仆人徜徉的地方，现在已变得拥挤不堪。一个法国工程师20世纪初访问蒙得维的亚时对海岸线作了短期考察，并建议巴特莱总统（他是现代乌拉圭的缔造者）向东发展该城，而不是向西或向北发展。在东面，长长的海滩上铺满了最柔软的白沙，大西洋吹来的阵阵凉风令人心旷神怡，使夏天变得可以忍受。巴特莱总统接受并实施了这一建议，为以后数十年间乌拉圭的繁荣开辟了道路。度假胜地逐渐沿整个拉普拉塔河北岸延伸至大西洋及与巴西交界的海岸地带。

但当博尔赫斯一家在帕索·莫里诺度夏时，这一切还属于将来。他们见到的不是埃斯特角和帕洛马波涛汹涌的海岸，而是淡淡的、略受污染的卡普罗水域。他许多年后写的诗《布宜诺斯艾利斯的神话历史》以著名的诗句赞美了这条大河，称之为“那迟缓而混浊的河流”（《诗集》，1972）。在西班牙文本中，这条河不是被描写成“迟缓”，而是“嗜睡”。在乔琪看来，每年夏季的拉普拉塔河一定显得昏昏欲睡而又混浊不清。当时人们通常是乘带有蹼轮的大渡船过柯，到蒙得维的亚至少要花12小时。船上有优雅的客厅和漂亮的餐厅，还有舒适的头等舱房。它傍晚离开布宜诺斯艾利斯，第二天清晨抵达蒙得维的亚。大人们往往整夜不睡，他们声称要看黎明的到来，但也许是为了喝个尽兴，或在船上最黑暗的角落里干些他们自己的事。然而孩子们在楼梯和走廊上进行了种种探险之后都被送进船舱睡觉去了。

希多家来自西北部，在乌拉圭河边的弗赖本托斯附近有一个牧场。（乌拉圭因该河而得名，它是阿、乌的界河，自北向南径直流入拉普拉塔河。）博尔赫斯一家常在夏天去牧场。许多年后，在一篇题为《福内斯的记忆》的短篇小说中，博尔赫斯回忆起旧金山牧场及希多家族，尽管他把故事发生的时间安排在1884年他尚未出生时。乔琪在乌拉圭河里学游泳，这条河水流湍急，只有坚强的游泳者才顶得住它的急流。乔琪成了游泳好手。16年后，当他在日内瓦的罗纳河或再晚些在地中海里游泳时，他还夸耀自己曾在乌拉圭河湍急的水流中进行过的早期训练。（他还在《自传随笔》中夸耀过自己的游泳水平。）

乔琪还在帕索 莫里诺的别墅附近一条小溪中游过泳，那儿水流不太急，因而也就不够刺激，但孩子们不放过躲避夏天的炎热的机会。乔琪每年夏天的一部分时间都用于在乌拉圭河或在帕索 莫里诺的小溪流里进行他唯一真正喜欢的运动。他的视力本来就on不好，一次意外又使他一只眼睛的视网膜剥离，至此，他才不得已放弃了游泳。博尔赫斯的诗作“pOemadelcuartoelemento”（《第四要素之诗》反映了这些童年的经历。

水啊，我祈求你。为了我向你倾诉的  
这一串昏昏欲睡的话语，  
记住博尔赫斯吧，他是你的游泳者，你的朋友，  
在这最后的时刻你不要躲避。

（《诗作》，1964）

乌拉圭河岸的生活似乎比较轻松。乔琪一直认为，乌拉圭、特别是蒙得维的亚比布宜诺斯艾利斯更为传统，更加真正地扎根于拉普拉塔河的历史及旧有的生活方式中。许多年后，在一首最初发表于1924年、后来收入《面前的月亮》（1925）的诗中，博尔赫斯表达了他对这座通过阿塞维多和希多等祖先与他相连的城市的感情：

你是我们曾拥有的布宜诺斯艾利斯，它悄然离去了，  
你是那午后平静清澈的水流，就好似挚诚友谊的记忆。  
柔情像一棵谦逊的小草在你的石缝中生长。  
你属于我们，你像一次聚会，如水中映出的星星。  
在错误的时间出口处，你的街道注视着最明亮的过去。  
光明从你的早晨来到我们身边，掠过甜甜的泥水。  
你那低低的太阳尚未照亮我的窗帘，已给你的别墅带来了快乐。  
像诗一般的城市。  
院中透出的灯火撒向街道。

（《诗集》，1943）

《蒙得维的亚》一诗概括了博尔赫斯对其母亲的故土的感情，并描绘了希多一家每个假期都予以他的热情款待。西班牙原文中的第四行更加清楚，其字面意思是“你是我们的，像假日一般”；第六节描写了他每年夏天都要横渡的拉普拉塔河的缓慢水流。

创作该诗的3年后，博尔赫斯为伊尔德方索·佩雷达·瓦尔德斯编辑的《乌拉圭现代诗集》作序，声明了他作为以及感觉到作为一个乌拉圭人的权利：

我有何理由站在（这本书的）入口处？没有其他理由，只因为那乌拉圭的血液之河在我的胸中流淌；没有其他理由，只因为我一生中在乌拉圭度过的日日夜夜唤起我珍贵的回忆。那些故事 蒙行维的亚的外祖父于1851年参军，度过了20年的戎马生涯；来自梅塞德斯的外祖母也加入了反对奥里伯和罗萨斯的阵营 使我得以神秘而持续地成为乌拉圭的一部分。而我也也有往事可忆。我发现许多往事是古老的，属于蒙得维的亚；有一些 午睡、润土的气息、一盏不同的灯大 我讲不清是来自于河的哪一边。那种融合或混合，那一社区，可以是很美好的。（《乌拉圭现代诗集》，1927）

序言结尾将阿根廷人与乌拉圭人对各自国家所持的不同态度作了比较：

我们阿根廷人盲目地相信自己属于一个伟大的国家，幅员辽阔的国土使我们显赫于世，因为它有无数的牛羊和肥沃的平原。如果雨神和幸运的意大

利移民不使我们失望的话，我们将成为地球这一面的芝加哥，甚至成为它的面包房。但乌拉圭人却不是这样。因此，就出现了他们那种英雄的意愿，要把他们（同我们）区分开来，他们坚持成为他们自己，他们的追求和早醒的灵魂。如果有许多次他们不但探求而且有所发现的话，那么为此而忌妒他们将是卑鄙的。早晨的太阳在到达这儿之前总是先照耀蒙得维的亚的圣费利佩。（同上）

序言的最后一句重复了《蒙得维的亚》第七节中描绘过的景象。如果说博尔赫斯当时试图同时强调拉普拉塔河两岸的不同点及相似之处，那末仅过了3年，他在另一篇文章中便抹去了两者的差别而表现它们的共同之处：两国具有共同的渊源和发展历史，博尔赫斯的祖先便是佐证。该文作为一本有关乌拉圭画家佩德罗·非加里的书的绪言而发表。菲加里一生中很重要的时期生活在布宜诺斯艾利斯，其作品的主题同属于两个国家：“菲加里的画是阿根廷的写照，我说的是阿根廷的，而在使用该词时，我并没有漫不经心地把乌拉圭给吞并了，我实际上是无可指摘地意指拉普拉塔河，和死亡的隐喻不同，它有两岸：两岸具有同样的阿根廷情调，都被我的希望所选中”（《菲加里传》，1930）。

他对乌拉圭及对他的蒙得维的亚经历的这种感情在最近几次采访中也有所流露。一个个细节不时地从久远的过去被拉回到眼前。在与让·德米那赫谈及他出生的那幢房子时，博尔赫斯追述了他的童年最奇特的记忆之一——一只积满雨水的水缸。

缸底有一只乌龟，人们相信龟能使水纯净。母亲和我多年来一直喝那龟池之水，却从未想到过它，尽管那水被龟弄得不怎么净化了。但这是个习俗，谁也不去注意它。然而，你租房子时总会问缸里是否有只乌龟。……不过在蒙得维的亚，情况就不同了。有一次，埃斯特拉·坎托告诉我他们那儿用癞蛤蟆，而不是乌龟。因此，如果你要租借房子并问那个问题的话，他们这样回答你：“您别担心，太太，有一只癞蛤蟆。”然后你便喝彼那只活过滤器净化了的雨水，决不会再感到忧心忡忡。（德米那赫，1967）

后来在西泽·费尔南德斯·莫雷诺采访他时，他提到了这同一桩轶事，并这样总结道：

我最初的记忆是一座花园、一段栅栏、一弯彩虹，但我不知道它们位于河的哪一边。可能是在巴勒莫，可能是阿德罗盖的一幢别墅，也可能是我的一个舅舅弗朗西斯科·希多的小屋，在蒙得维的亚的帕索—莫里诺。是的，它们就是那样，非常模糊，我不知道应将它们置于拉普拉塔河的哪一边：东岸还是西岸。（费尔南德斯·莫雷诺，1967）

借助乌拉圭的家族关系，乔琪为童年增添了又一大发现：潘帕斯大草原。他来到一个舅舅的牧场上，在此之前，他对这个地方的了解主要来自阅读而不是实际经历。据《自传随笔》记载，他差不多在10岁时到过布宜诺斯艾利斯西北部圣尼古拉斯附近的一个地方。他的回忆很有限，但却很清晰：“我记得离我最近的一幢房子隐约闪现在地平线上。我发现这无垠的原野叫做潘帕斯”（《随笔》，1970）。当他得知当地的牧民是高卓人时，乔琪显得很兴奋：他已在书中遇到过他们，这一事实“赋予他们相当的魅力”。博尔赫斯只能回忆出乔琪所看到的高卓人生活的些许细节。

有一天清晨，我被允许陪他们骑马赶着牛群到河边去。那些男人都是小个头，皮肤黝黑，穿着一一种叫邦巴克斯的宽松裤子。我问他们是否会游泳，

他们答道：“水是属于牲口的。”我的母亲送给头人的女儿一只玩具娃娃，装在一只大硬纸盒里。第二年，我们回到那儿并问起那小女孩，他们对我们说：“她太喜欢这只玩具娃娃啦！”我们看到了那只玩具，它还呆在它的盒子里，钉在墙上，看起来像一幅画像。当然，女孩子只能看看而已，是不许碰它的，否则会弄脏或摔坏它。它就高高地挂在安全处，被远远地瞻仰。（同上）

在讲述这些轶事时，博尔赫斯似乎一心一意地要解开一个半世纪以来地方主义文学束缚着高卓人的神话。对于高卓人及其聚居地在诗歌中的形象，他反对土生土长的农夫所持有的只讲实际的态度，这些农夫不是对自己的国家所知甚少（不知游泳为何物）就是不知生活的快乐（把一件玩具当作偶像来崇拜）。但只强调高卓人这一方面的生活并将潘帕斯说成是旷野一片，博尔赫斯是在故意回避那些可以为那种神话辩护的东西。也许当时的乔琪还看不清这一点，而此刻的博尔赫斯正力图再次捕捉他最初的视角。直到1921年从欧洲回国时，乔琪才真正认识了自己的城市，几年后，才真正了解了整个国家。潘帕斯和高卓人，以及所有描写过他们的作家，都将成为他的几篇随笔的对象。但在1909年，乔琪对拉普拉塔河诸民族的一个发源地之行颇感失望。他仍受着家庭的影响，他的家庭对于同高卓人及他们可恶的酋长——罗萨斯、洛佩斯、豪尔丹、乌尔基萨——的战斗仍记忆犹新。博尔赫斯在最有趣的一次采访中告诉莱奥·吉尔森·里拜罗，母亲一有机会就嘲讽高卓人。她称某人是“一个高卓人”，那并不是赞赏：她是说那人“莽撞，粗鲁，目不识丁”。（里拜罗，1970）

在巴勒莫的花园中或动物园里，在夏日到河对岸旅行时，甚至在对潘帕斯草原的发现中，乔琪正一点一滴地积累感情和经历，它们将对后来的博尔赫斯产生根本的影响。他那颇为出人意料的地方主义正是源于这些微小的开端。

## 9. 身体之屋

博尔赫斯家的部分夏日是在阿根廷度过的。为了逃避布宜诺斯艾利斯湿热的天气，他们在首都以南10余英里的一个小镇阿德罗盖租了一幢房子。博尔赫斯回忆道：

这些年头里，我们常到阿德罗盖去度夏，……在那儿我们有自己的一块地——一幢带有庭院的大平房，院内有一个凉亭、一座风车和一头浑身长着绒毛的棕色牧羊犬。其时的阿德罗盖是个被遗忘的地方，不受外界的干扰，度夏别墅散落在四处，门柱上饰以石雕花盆，四周围着铁栅栏，还有公园和从许多广场向四周延伸的街道，以及无所不在的桉树气味。在数十年中，我们经常到阿德罗盖去。（《随笔》，1970）

博尔赫斯家的房子坐落在一个广场前面，红瓦顶，环绕着一条用以隔热的走廊。在《随笔》中，博尔赫斯未提及一个事实，即他们这幢房子租借的时间并不长。尽管他们仍常去阿德罗盖避暑，但他们住的却是Hotel Las Delicias（快乐旅馆），旅馆那装有玻璃镜的长走廊和“热情洋溢的忍冬树”成了他的短篇小说《特伦，乌克兰，第三星球》的背景之一，用以表现以其父为原型的虚构的英国人赫伯特·阿什。

那家旅馆是一幢新古典主义建筑，具有法国文艺大繁荣时期高雅的风

格，大概是对几乎被遗忘了的里维埃拉（地中海假日游憩胜地——译注）的建筑稍加模仿而建成的。后来诺拉创作了一幅版画，作为《自造的博尔赫斯》（莫内加尔，1970）的插图，画中旅馆的门廊里有圆柱和搁着半裸的仙女雕像的壁龛，面对地上铺着黑白两色菱形砖块的院子。阿莉西亚·胡拉多这样回忆她和博尔赫斯的旅馆之行：“我和他一起来到阿德罗盖的那家旅馆，在它被拆毁之前，向它道个别；我们在黑暗中走过破损的地板，看着院落和窗户，他往事如潮；在他曾喜爱过的、今已被毁的花园里，我们坐在一张破凳上小憩；从一片树木如林、落叶覆盖的广场上，他指给我看那幢他在其中度过了无数个夏季的房子。”这次令人感伤的旅行可能发生在20世纪50年代。但在那之前很久，博尔赫斯已将记忆中的旅馆变成了《剑形》里伯克利将军的别墅：“这幢房子的历史不到100年，但它已经坍塌，阴森森的，到处是错综复杂的回廊与毫无意义的前厅”（《迷宫》，1964）。

这几句话比小说中主人公的回忆更富有寓意。乔琪行走在快乐旅馆那看似走不到头、如迷宫般的走廊和前厅时的惊讶也在小说中得以保留。在另一篇小说《死亡与罗盘》中，博尔赫斯虚构了旅馆梦魇般的形象，其中也许还夹杂着一些帕索—莫里诺的希多家别墅的特征。小说的第一段便提醒读者，这由一连串的谋杀“所构成的故事在‘悲伤的罗伊’别墅四周那永不间断的桉树气味中达到了高潮”（《阿莱夫》，1970）。在该小说美国版本的注释里，他承认：

“悲伤的罗伊”是阿曼达·莫利纳·维迪亚编造的一个美丽的名字，它代表阿德罗盖现已废弃的“快乐旅馆”。（阿曼达画了一幅假想岛屿的地图，挂在她卧房的墙上；我在那幅图上发现了“悲伤的罗伊”这个名字。）

……我把对布宜诺斯艾利斯及其南郊的许多记忆深深地留在了这篇荒诞的小说里。“悲伤的罗伊”本身就是宽敞舒适的快乐旅馆加工变形了的形象，它至今仍留在许多记忆里。（同上）

这个名字给博尔赫斯留下了深刻的印象，这也许不仅是因为它很美，而且因为它与阿德罗盖的旅馆及他童年的游戏有关，他可以使之带上他早年所经历的恐怖，那时的他不得不在妹妹（母后）和表妹的帮助下抵御无形的强敌。在故事的最后一段情节中，主人公埃里克·吕恩洛特（Eric Lönnrot）最终到达了将要发生第四桩谋杀案的别墅，并发现他已落入了大敌红色沙勒克（Red Scharlach）所设下的圈套，而且他就是最后一个谋杀对象。评论家们指出，Lönnrot 和 Scharlach 是统一体，就像哲基尔医生和海德先生（英国小说家斯蒂文森的《化身博士》中的一个人物，具有双重人格——译注）：侦探和罪犯具有同一种象征性的颜色——红色，它由 Scharlach 的绰号表现出来，而 Lönnrot 一字也较明显。（“Rot”在德语及斯堪的那维亚语中意为红色。）博尔赫斯依照他对阿德罗盖旅馆的记忆来描绘那幢别墅：

夜晚降临时，他看到了悲伤的罗伊别墅的长方形阳台，它差不多和四周的黑色桉树一样高。……

生锈的铁栅栏不规则地将别墅围在当中。大门关着。吕恩洛特无法进入，于是把四周兜了个遍。他再次走到栅栏门前，几乎机械地把手伸进铁条之间，却摸到了门闩。锈铁摩擦而发出的尖利声使他惊恐，整个大门笨重而又顺从地摇晃着打开了。

吕恩洛特在桉树间穿行，踏过层层落叶。从近处向上望去，房子是一种混乱而无意义的对称和几乎是愚蠢的重复：一个幽暗的壁龛中冷冰冰的狄安

娜望着下一个壁龛中的狄安娜；一个阳台似乎与另一个相对映；一对室外楼梯在每一层上交叉汇合。一个双面赫耳墨斯投下了巨大的黑影。吕恩洛特像在栅栏外一样在房子四周绕了一圈，不漏掉任何地方；在平台下面他发现了一扇百叶窗。

他推开百叶窗。几节大理石台阶向下通往地下室。吕恩洛特现在已摸清了建筑师的思路，他估计在对面的墙后还可以找到一段相似的台阶。他果然找到了台阶。他沿着这台阶向上爬，然后举起双手，撑起地下室的盖子。

一道亮光将他引到一扇窗前。他打开了窗，一轮淡黄色的圆月映照出凌乱的花园中两口淤塞的喷泉。吕恩洛特查遍整幢房子。经过餐具室和走廊，他走进了相似的几个庭院，有几次转回到同一个院子。他爬上满是灰尘的台阶，进入圆形的前厅，厅上相向而立的镜子为他造成无数个化身。他开始厌倦于打开或透过窗子从不同的高度和角度窥视外面那同一个凄凉的花园；他也厌倦于房间里那些都套上发黄了的布套的家具以及包上薄纱的水晶吊灯。一间卧室引起了他的注意——里面有一只瓷花瓶，瓶中只插了一枝花。用手一碰，陈年的花瓣便化作尘土。在三楼，即最高一层，房子看上去似乎无穷无尽地延伸出去。他觉得这房子并不很大，是这昏暗的光线，这种雷同，这些镜子，这久远的年代，我的陌生和孤独感，使它显得如此庞大。

登上一段旋转楼梯他来到了阳台上。月光透过菱形的窗玻璃照了进来；玻璃呈红色、绿色和黄色。他陷入了一阵可怕的、令他眼花缭乱的回忆中。

（同上）

他忆起在以前几次谋杀中被用作标记的菱形物。太迟了，吕恩洛特意识到他已落入了圈套。阿德罗盖旅馆（也许）还有帕索—莫里诺别墅的平庸而短暂的现实已经被博尔赫斯梦魇般的想象转换成了这些破落的走廊、闹鬼的镜子、不祥的楼梯和险恶的窗玻璃。也许这种转换并不是发生在1942年博尔赫斯在《南方》上发表《死亡与罗盘》之时，很久以前，当乔琪在无尽的长廊和对称的楼梯上游荡、甚至当那平静的阿德罗盖旅馆在他童年的想象中成了迷宫般的建筑时，这种转换就已经发生了。

博尔赫斯从未停止过为阿德罗盖旅馆里迷宫似的长廊绘出不同版本。在另外两篇小说中，读者可以看到他幼年玩耍的场地怎样被成人的梦想所变形。在《不朽者》中描写可怕的、已成废墟的“不朽者之城”时，博尔赫斯成功地创造了一个空间，以包容一切反常的建筑。在到达该城以前，叙述者已在一些很原始的部落里经历了一场恶梦。他渴望进入他从远处看到的这座城市：“山脚下，一条混浊的小溪无声无息地流淌，被碎石块和泥沙淤塞；对岸（在最后一个或第一个太阳下）赫然映出不朽者之城。我看见了城墙、拱门、房屋和广场：城基是一块岩石高地。”但主人公很快就发现他很难到达那座城市。

我不得不绕过几处看来像采石场的深谷；我被该城的壮观所困惑，我原以为它在不远处。午夜时分，我踏上了城墙的黑影，呆立在黄沙之上，如同崇拜偶像一般。一种神圣的恐惧感止住了我的脚步。人类是如此地厌恶奇异和荒漠，我很高兴有一只类人猿自始至终跟随着我。我闭上双眼，等待（但未入睡）光明的到来。

我已说过城建造在岩石高地上。这块高地如同高悬的山崖，和城墙同样险峻。我累得精疲力尽却一事无成，黑黑的城基上连一扇门也没有。太阳的热力把我逼进一个岩洞；洞后是一个凹坑，坑内有一段阶梯，通向黑暗的深

渊。我往下走去；穿过几条错杂肮脏的通道，我来到了一个极为宽敞的圆形房间，几乎什么也看不见。地下室里有9扇门；其中8扇通往一个迷宫，最后还是回到了地下室；第九扇（虽也通往迷宫）却连接着与第一间完全相同的圆形房间。我不知道共有多少这样的房间；在不幸与焦急中，房间的数量似乎成倍地增加。四周寂静无声，充满敌意；深深的岩石网络中绝无半点声响，我只感到一阵阴风吹过，但找不到风源；浑浊的小溪无声无息地隐入岩缝之间。惊恐之余，我开始习惯于这个令人疑惑不解的世界；我发现这简直难以置信：这里竟会只有9扇门的地下室，而且这些地下室又不断扩展连接更多的地下室；我不知道我已在地下走了多长时间；我知道我曾以同样的怀旧心情在建筑的迷津里混淆了野蛮人的万恶村落和我的故乡。

在一条通道的深处，我意外地被一堵墙挡住去路；远处的一线亮光从上面透进来。我抬起困惑的双眼；在令人眩晕的极高处，我看到一圈天空，蓝得似乎发紫了。有一些金属的梯级附着在墙上。我疲乏得一点力气也没有了，但我还是往上攀爬，只是有时停下来快乐地粗声抽泣。我开始模模糊糊地看到柱头和半圆饰、山墙和拱顶、以及混乱而华丽的花岗岩和大理石结构。至此，我终于能从这些阴暗无光、纵横交错的迷宫中登上辉煌灿烂的城市。

我冒出地面来到一小块广场上，或者不如说是一个院子。它被一幢形状不规则、高度不等的圆形建筑物所环绕；就是这幢怪异的建筑拥有那些圆顶和圆柱。深深吸引我的不是这一不可思议的历史遗迹的其它特征，而是其极为悠久的历史。我觉得它比人类、比地球还要古老。这一显然的古建筑（尽管看起来有点可怕）在我看来似乎称得上是不朽的建造者的作品。我起先是小心翼翼地、后来是漫不经心地、最后是绝望地登上这无法解脱的宫殿的楼梯，在过道上徘徊。（此后我发现阶梯的宽度和高度并不一致，这使我明白了它们为什么会使人如此疲劳。）“这座宫殿是神的杰作，”我开始时这样想。当我对无人居住的内部探索一番后，又修正了自己的想法：“那些造出它的神们简直疯了！”我知道我这样说时，带有一种无法理解的斥责，近乎于自责，但更多的是理性的恐惧，而不是感官的害怕。除了感到它的古老之外，我的印象是多重的：无限、凶暴、繁复得毫无意义。我已穿过了一个迷宫，但这座辉煌的“不朽者之城”使我充满恐惧与厌恶。迷宫是一种混合的结构，用以迷惑人们；其富于对称的建筑是为这一目的服务的。我尚未走遍的这座宫殿缺乏这种目的性。它满是行不通的走廊、高不可及的窗户、通向地下室或凹坑的怪异大门、阶梯和扶手向下的令人难以置信的反转楼梯。其他楼梯轻巧地依附在高大的墙边，在圆顶塔深不可测的黑暗中转过两三道弯后便成了死路一条。我不知道我列举的所有例子是否都完全真实；我知道多年来它们出没在我的梦魇中；我已无法肯定某某细节是否真实还是我在梦魇中之所见形式。“这座城”（我想）“很可怕，即使是在神秘的沙漠之中，光是它的存在和持续就会污染过去和将来，在某种程度上甚至会危及星星。只要它继续存在，世界上便不会有人强壮或幸福。”我不想描绘它；相互排斥的混乱词语，老虎或公牛的躯体，其牙齿、器官和头部在相互交合与怨恨中畸形生长，这（也许）就是这座城市近似的意象。

我不记得从满是灰尘而又潮湿的地下回归的过程了。我只记得当我离开最后一个迷宫时，我仍心有余悸，害怕再次陷入这凶险的不朽者之城。其他东西在我的记忆中荡然无存。此刻这种抑制不住的忘却也许是自发的；或许我逃避时的情境极不愉快，所以在某个同样被遗忘了的日子里，我发誓忘记

它们。（同上）

该小说的文学来源很明显——爱伦·坡的《地狱与钟摆》，里查德·伯顿的近东游记和卡夫卡的《城堡》，因而读者可能会忽略故事有多少是基于纠缠博尔赫斯多年的失眠症。故事表面上要捕捉的是“失眠的凶残的清醒”，然而这种经历的背后隐藏着博尔赫斯的现实如同恶梦的观点。不朽者之城既是他在《死亡与罗盘》中称为“悲伤的罗伊”的那幢闹鬼的、没有人住的别墅之变体，又是小说《星屋》中阿斯特里恩住的那幢房子。也就是说，它是一座迷宫，一个可怕的地方。从根本上说这些故事都有一个重复出现的恶梦：保护人们的房屋也是一座监狱。

在博尔赫斯出生前许多世纪，一位意大利艺术家雕刻了一系列梦魇般的宫殿，非常接近不朽者之城的风格。加姆巴蒂斯塔·皮拉内西称之为 *carceri*（《监狱》），揭示了它们的含意。这些子虚乌有的宫殿的遗迹废墟，这些可怕的砖石及水泥建筑，只可能是人类在睡梦和恐惧中建成的。博尔赫斯一直喜欢皮拉内西的作品，不朽者之城显然是按他的版画构思的。但他还参照了另一个模特，一个更早的模特——乔琪无意识的魔念。

《死亡与罗盘》和寓意更为明显的《不朽者》都暗示了身陷迷宫的经历。两篇小说中对“中心”的搜寻都是为了寻找解答。《死亡与罗盘》中找到的答案是死亡。《不朽者》的答案正好相反，是不朽，但其代价是完全忘却，亦即以记忆的死亡作代价。摆脱迷宫，回到“现实”世界后，答案则更为简单，正如《星屋》所示：除了通过死亡，别无他法，而故事以半人半牛怪物天真（因而滑稽）的观点来叙述，只有助于隐藏其恐怖。死亡和忘却迷宫的唯一出路。为什么呢？昂佐在心理分析研究中指出，房子是母亲的身体，是婴儿最初的居所——子宫。在博尔赫斯的《不朽者》中（如同爱伦·坡的《地狱与钟摆》），迷宫之旅的一些细节极具启示性的涵义。当谈到的在宽敞的圆形房间内、并最终找到通往不朽者之城的途径时，叙述者指出它有“9扇门”通向9个迷宫，其中只有一扇——“第9扇”没有回到原来的房间。选择“9”并强调“第9”表明了这个数目的重要性，它暗指“9月怀胎”——9个月的生命孕育在母亲的子宫这一迷宫里，婴儿必然在第九个月时脱离子宫，降临人世。那个神秘房间的其他涵义也是指示性的。除却风声和水声，一切都归于沉寂；找到的出路是远在天花板上一个洞口，由此可以看到蓝得发紫的天空。

“不朽者之城”使主人公激发起的抵制心理甚至也对应着婴儿常有的那种对残忍和凶暴的外界的抵制。因发现“不朽者之城”（即来到世间）而失去记忆同样反映了出世这一创伤的特点。即使在《星屋》中对同一个神话的邪恶而滑稽的处理上，博尔赫斯也不由自主地添入9月怀胎的暗示。显然，母亲的子宫与这些故事的空间、与乔琪和博尔赫斯的恶梦空间在潜意识里是统一的。

## 10. 汗牛充栋

“我是个作家，但我更是个好读者”，博尔赫斯曾这样告诉里查德·伯金，他从不厌倦于回忆书海探险及书籍给他带来的无穷无尽的快乐与恐惧。这一切都始于家中。父亲既是一位热心的读者又是一位胸怀大志的作家。他藏有大量的英文书籍，乔琪的想象使之像宇宙一样无限。不出家门一步，乔

琪就可游历寓言与传奇的世界。在童年的大部分时间里，他泡在书籍之中，而成年后的他对书房的记忆有如史诗一般宏伟。他记得，比起和妹妹在花园里游戏或在街区猎奇来，他更多的时间是花在阅读父亲的藏书上。书房成了他的生长地。

博尔赫斯在他所作《埃瓦里斯托·卡列戈传》第二版的序言中第一次公开提起他的书房；他将书本的世界与他很难把握的现实世界作了对比。

多年来，我一直坚信我是在布宜诺斯艾利斯近郊富有传奇色彩、夕阳灿烂的街区长大的。事实上，我的摇篮是铁矛栅栏之后的花园和一间拥有无数英文书籍的藏书室。（据说）巴勒莫的每一个角落都藏着匕首和吉它，但每天早上充满我的头脑、每个夜晚予以我恐怖的快感的却是斯蒂文森笔下丧命于马蹄之下的盲眼海盗、将朋友抛弃在月球上的叛徒、从未来世界带回一枝枯花的时间旅行者、在所罗门的瓶中囚禁了几百年的魔鬼，以及因麻风病毁容而戴着镶宝石的丝质面纱的呼罗珊预言家。（《卡列戈传》，1955）

上面所列并不是他全部的阅读内容。博尔赫斯指的并不是那些作品的主题，而是激发他幼年幻想的故事情节。因而对于乔琪来说，斯蒂文森的《金银岛》的意义并不在于主人公吉姆·汉金斯，或他的更为出名的敌手长腿约翰·西尔弗，而是一个次要角色——阴险的瞎子皮尤，他的暴死不断地出现在乔琪的梦魇之中。对于威尔斯杰出的科幻小说《月球上的第一批人》，博尔赫斯的记忆没有选择成功的太空旅行，而选择了那个被丢在月球上的男子被朋友所抛弃的可怕命运；同样，对于威尔斯的《时间机器》，他回忆的不是穿越时间之旅行的概念，而是时间旅行者从未来世界带回地球的那朵令人费解的花朵。在一篇发表于1945年、后收入《其他的探究》（1952）的文章中，博尔赫斯阐发了时间之花的奇想。该文题为《柯勒律治之花》，它将威尔斯的创造与詹姆斯的《过去的感觉》及柯勒律治对同一主题的想法联系起来。这一意象深深地印入了乔琪的脑海。

他提到的另外两本书更早，表现的是另一种文学。魔鬼被囚禁在瓶中的故事出自《一千零一夜》；戴面纱的呼罗珊预言家的故事出自托马斯·穆尔的《拉拉·鲁克》。前者乔琪读的肯定是父亲那本里查德·伯顿全译本。许多年后，博尔赫斯写了一篇题为《一千零一夜的译者们》的文章，并收入《永恒的历史》（1936），该文探讨了《一千零一夜》各种译本的优点。穆尔那篇无聊的传奇成了《蒙面染工，默夫的医生》的原始资料之一，该小说是博尔赫斯于1933年创作的，后来收进了《世界丑事》（1935）。同样，重要的不是故事的来源，而是博尔赫斯（和乔琪）的记忆对细节的选择。对于浩瀚散漫偶或淫秽的《一千零一夜》，他的记忆选择了被囚禁的魔鬼；从《拉拉·鲁克》（满纸令人腻烦的伤感和不冷不热的色情）中，他选择了藏在镶宝石的丝质面具背后的那张可怖的麻风病人的面孔。这些是乔琪心中的形象，它们统统在这孩子心头，比他居住的房子、花园和衰败的布宜诺斯艾利斯郊区更为真实。

在《自传随笔》中回顾同一段童年时光时，博尔赫斯强调了他第一次接触英文书籍的意义：

如果有人问我一生中对我影响最大的事是什么，我会说是我父亲的图书室。实际上我有时认为我从未离开过那间书房。我现在仍能将它描绘出来。它是单独的一个房间，内有玻璃门书橱，一定藏有几千册图书。我的视力很差，所以我已忘记那时大部分人的面孔（甚至当我想起外祖父阿塞维多时，

我所想到的也许只是他的照片），然而我仍清楚地记得《钱伯斯百科全书》和《不列颠百科全书》上的那许多铜版画。（ 随笔 ，1970）

私人藏书几千册在当时的拉普拉塔河沿岸国家并非绝无仅有。公共图书馆一般藏书很少，且多为过时的书籍，除了西班牙文和法文外，其他语种的书籍几乎没有。英语当时是一种新奇的语言，只有很少一部分人——一般是有钱人——才阅读英文书籍。所以英文读者往往自己收藏图书。仅有几家书店迎合他们的口味；最闻名的是市中心的米切尔书店。父亲有一个极充分的理由做藏书家，他弄到《天方夜谭》的伯顿英译本（这种昂贵的版本只售给订购者），这个事实说明在他看来书不只是阅读的。这个著名译本的确切名称是《一千零一夜集》，它于1885年前后在伦敦出版，共17卷。该书附有关于阿拉伯世界性风俗的挑逗性插图与详尽注解，这也是该书只限于向富有的订购者出售的原因。在维多利亚时代的英国，色情文学（或传统的卫道士所理解的色情文学）只有在其售价昂贵的情况下才允许存在。

博尔赫斯在《自传随笔》中写道：“伯顿译本充满了当时被认为是淫秽的东西，是禁书，我只得躲在阁楼上偷看。但当时我为它那不可思议的魔力所陶醉，根本没注意到其中有什么伤风化的部分，我如饥似渴地阅读书中的故事，毫不顾及还有什么其他含义”（同上）。

博尔赫斯的记忆是有选择的，他只字未提加深了该书性色彩的插图。那些含蓄的带学术性的插图，今天看来并不算淫秽；它们被印在书中，向这孩子展示了一个撩人的景象。他也未提起伯顿译本里毫不隐讳的注解，它们不厌其烦地探讨近东某些最时尚的性变态现象。众所周知，伯顿夫人并不觉得那有趣。很显然，父亲也一样，因为乔琪是不该阅读伯顿译本的。但这并未能阻止乔琪找到时间和地方偷偷地欣赏那些具有魔力的色情故事。

《自传随笔》亦未谈到《拉拉·鲁克》，但它在《埃瓦里斯托·卡列戈传》的第二篇序言中却占有极重要的地位，博尔赫斯在《世界丑事》的一条注释里也曾提起该书。在谈到《蒙面染工，默夫的医生》的来源时，他说：“预言家因托马斯·穆尔的一首长诗而闻名于西方，那首诗充满了一位爱尔兰爱国者的伤感”（《世界丑事》，1972）。

蒙面预言家的故事只是穆尔所作长诗《拉拉·鲁克》中4则故事之一；穆尔没有把重心放在预言家身上，而是从他的一个俘虏的角度进行叙述。俘虏名叫蔡丽卡，她不得不面对自己掌握在预言家手中、比死亡更糟的命运。有40行诗被用来描写这个施虐淫的魔鬼对可怜的蔡丽卡的引诱。首先，他强调将蔡丽卡与他联系起来的纽带，并挖苦他们的婚礼：

是啊，我至死不渝的新娘，让别人在闺房里寻找  
他们的新房——这骨灰堂才是我们的！

之后，在带她进洞房之前，他揭去了面纱：

此刻你看到了我的灵魂的天使般色彩，  
现在是露出面目的时候了——

这种容貌，它的光彩——啊，稀罕的天堂之光！

保存下来以保佑你受宠爱的容颜；

这些闪光的眼睛，在它掩蔽的神力面前

你看到不朽的人类颤抖着跪倒——

那会是上苍为他在闪电！

但转身瞧瞧吧——如果你愿意，你会惊讶，

我会痛恨，以罪孽向这只手复仇，  
它的恶戏与调笑使我因此而残废、变形；  
我亦会向那似神非神的后代复仇，  
他们的恶劣胜过扮鬼脸的猿猴。  
此刻，地狱施展它的淫威，  
看它能否为丑陋的我加上一道咒语！  
他揭去面纱——新娘缓缓转身，  
打量着他——尖叫声中瘫倒在地！

（穆尔，1929）

患麻风病的预言家这一形象一直保留在乔琪的想象之中，足以成为大约25年后他创作的故事的素材；博尔赫斯没有按照穆尔的浪漫诗句来引伸预言家施虐—受虐狂的命运，而是发展了麻风脸上的金面罩所表现的外表与现实这一几乎是玄学的问题。同样，吸引他的是隐藏在面罩后面的怪物，正像他的迷宫中的半人半牛怪物。博尔赫斯的小说《蒙面染工，默夫的医生》只有很少几处表现了预言家过度的肉欲。有一点我们已经探讨过了：即他所谓镜子和父性是可鄙的这一信仰。另一点同样简练，但更具有讽刺意味：“琐碎的政府事务被分配给六七个皈依者。念念不忘宁静与默想的预言家在闺房中养着114个盲女，她们尽力满足他那神圣躯体的需求”（《世界丑事》，1972）。

还有一本书也可能加深了乔琪对面具和镜子的恐惧。在与让·德米耶赫的谈话中，他回忆道：

有一本书也使我害怕，特别是其插图。我想书名是《布拉日隆子爵》，书中有一个“铁面具”。有一幅版画表现的是一个戴铁面具的贵族，我想他正很悲伤地在高出海面的一块台地上骑马散步；这些都使我恐惧。我把它与穆尔的一首诗中的故事混在一起，诗描写的是呼罗珊（伊朗地名——译注）的蒙面预言家，一个麻风病人。这两个形象——蒙面的波斯预言家和那个“铁面具”——所有这些绞在一起，使我感到恐惧。（德米耶赫，1967）

尽管这是博尔赫斯唯一一次提到他阅读过大仲马的情节曲折的小说，但奇特的是他选择了这一段。《布拉日隆子爵》是火枪手系列小说的第三部，也是最后一部。它是一部情节小说，充满了离奇的故事。其中一段描写的是铁面人，说的是路易十四时期一个有名的政治犯，被判戴上铁面具以掩盖其身分。大仲马出于其个人的好恶，违背史实，把他写成国王的孪生兄弟。但博尔赫斯记住的不是这段情节，而是铁面人形影相吊的生动形象，这一形象可与沃茨那幅促使他创作《星屋》的人牛怪物油画联系起来。蒙面的波斯预言家、铁面具、人牛怪物，乔琪的这些主人公有两个共同的特征——怪异与孤独。

在《自传随笔》中，博尔赫斯列举了他童年时阅读的书籍：“我读完的第一本小说是《哈克贝里·费恩历险记》，接下来是《艰苦岁月》和《镀金时代》。我还读过马利亚特上尉的书、威尔斯的《月球上的第一批人》、爱伦·坡、朗费罗诗集、《金银岛》、狄更斯·《堂·吉珂德》、《汤姆·布朗的学校生活》、《格林童话》、刘易斯·卡罗尔、《弗登特·格林先生历险记》（该书现已为世人所淡忘）、伯顿的《一千零一夜》”（《随笔》，1970）。上述书单的奇特之处不仅在于它列出了以前未提到的书，而且还在于它所略去的书籍。在《埃瓦里斯托·卡列戈传》的序言中，他只指出5本书，都是英文的，其中一本（伯顿本）只是译作。16年后，在谈起童年阅读

的书籍时，他略去了1955年提到过的两本书：威尔斯的《时间机器》和穆尔的《拉拉·鲁克》。如果说这些省略令人费解的话，那么他提到像《牛津大学新生弗登特·格林先生历险记》这本书便同样使人不解，该书作者是爱德华·布拉德利，最初发表于1853至1857年间。它是博尔赫斯大量作品中唯一提到的一本已被遗忘的小说。其它书籍就较易预见：格林的《童话》和马里亚特上尉的作品是当时常见的儿童精神食粮，加上狄更斯的小说、《汤姆·布朗的学校生活》、刘易斯·卡罗尔的艾丽丝系列作品，以及上文提到过的威尔斯的《时间机器》和斯蒂文森的《金银岛》。

1970年开的书单有一点是新的，那就是北美作家占有重要位置。博尔赫斯接受丽塔·吉伯特的采访时强调了北美作品对他的影响：“我童年时代读过马克·吐温、布莱特·哈特、霍桑、杰克·伦敦、埃德加·爱伦·坡，从此，我就很喜欢美国，现在仍然喜欢”（吉伯特，1973）。

两份书单里第一个提到的都是马克·吐温。在早些时候罗纳德·克赖斯特采访他时，博尔赫斯说道：

瞧，我在和一位美国人交谈：有一本书我必须说几句——这没有什么奇怪的——那本书叫《哈克贝里·费恩历险记》。我一点也不喜欢《汤姆·索耶历险记》。我认为汤姆·索耶损害了《哈克贝里·费恩历险记》的最后几章。那些愚蠢的玩笑，它们都是毫无意义的玩笑；但我猜想马克·吐温觉得写笑话是他的职责，即使他没有心境开玩笑，也非得编出些笑话来。据乔治·穆尔说，英国人总认为：“拙劣的笑话也比没有笑话好。”我认为马克·吐温是一位真正的伟大作家，但我觉得他对此却并不知情。但也许要写出真正伟大的作品就必须这样。（克赖斯特，1967）

同年，在埃丝特·泽博雷恩帮助下写成的一本手册中，博尔赫斯献给《哈克贝里·费恩历险记》几行文字：“这本伟大的书中对早晨、傍晚和凄凉的河岸的描写相当多，令人赞叹不已，这部巨著之后涌现了另外两本结构相同的书——吉卜林的《吉姆》（1901）和里卡多·吉拉尔德斯的《堂塞贡多·松勃拉》（1926）”（《美国文学》，1971）。

乔琪显然很喜爱《哈克贝里·费恩历险记》。他在拉普拉塔河两岸的生活经历在乌拉圭河边的帕索—莫里诺或弗赖本托斯度过的懒散的夏日，一定为乔琪提供了与哈克贝里·费恩相同的冒险经历。博尔赫斯不满意好孩子汤姆·索耶的形象，也不赞同马克·吐温在书末为发展情节所作的失败的尝试，上述事实清楚地表明乔琪喜爱的是行云流水似的叙述，一种朦胧的田园般的特性。

在提到的其他北美作家中，博尔赫斯着重评论了布雷特·哈特。他为哈特的西班牙文本加利福尼亚故事集写了前言，作为其兴趣的佐证。德沃托曾指责哈特为“文学骗子”，而他则竭力替哈特辩护，说那个评论家是在贬低哈特从而抬高马克·吐温。博尔赫斯在前言的结尾强调了布雷特·哈特与切斯特顿和斯蒂文森所共同具有的一种才能：“创造（和大胆设想）难忘的视觉效果。也许最奇特的是我12岁时读到的一个细节，我知道它将跟随我，直至永远：被一把小刀牢牢钉在一棵大树上的一张黑白色卡片，树下躺着赌徒约翰·奥克斯特的尸体”（《序言》，1975）。

《世界丑事》中的一篇小说《可怕的救星拉扎勒斯·莫雷尔》便是哈特和马克·吐温给乔琪留下深刻印象的最好证明。尽管他是在多年之后才阅读了被列在书后作为参考书目的两本书——马克·吐温的《密西西比河上》和

伯纳德·德沃托的《马克·吐温的美国》，但博尔赫斯这篇小说的夸张的情节、几乎是哥特式风格的描述及其简洁精练的意象归根结底来自乔琪所读过的哈特和吐温的作品。他提到的其他两位北美作家——霍桑和杰克·伦敦——对他产生了不同的影响。关于前者，他写过一篇详尽的论文，编入《其他的探究》（1952）；他在《美国文学概论》中献给后者恰好一整页，介绍其生平，但也列举了他所偏爱的作品：

他逝世时年仅 40，留下大约 50 部作品。其中我们将会提到《深渊中的人们》，为了写作该书，他曾单人走访伦敦贫民窟；《海狼》，其主角是一个鼓吹并施行暴力的船长；以及《在亚当以前》，它是一本关于史前主题的小说，其叙述者在断断续续的梦中找回了他以前的化身度过的不宁之日。杰克·伦敦也写过极好的探险故事和奇妙的神话，其中有《影子与闪光》，描写的是两个隐身男人之间的竞争和决斗。他的风格是现实主义的，但他重新创造并颂扬的是属于他自己的现实。充满在他生活中的活力也充满了他的作品，它们将继续吸引年轻的读者。（《美国文学》，1971）

博尔赫斯的选择与乔琪的选择可能并不一致，《白牙》和《荒野的呼唤》也许更加吸引乔琪。当他对杰克·伦敦作品作重新评价时，它的篇幅是对马克·吐温评价的一半，但却是布雷特·哈特的一倍。

《自传随笔》提到朗费罗的诗，这可能与父亲喜爱他的诗有关，而不是因为它们合乎乔琪自己的口味。朗费罗只占了《美国文学概论》的半页。有一句话概括了博尔赫斯的观点：“他的诗集《夜吟》（1839）中的许多作品为他赢得了同时代人的爱戴和赞美，它们至今仍出现在各种诗选中。现在读来，我觉得它们缺少最终的润色”（同上）。

博尔赫斯在《自传随笔》中对北美作家大加赞誉，也许是由于这篇文章是专为《阿莱夫》（1970）的北美版而写的。在罗纳德·克赖斯特的一次采访中，博尔赫斯明确指出，他对他的谈话对象的背景一直很了解。尽管如此，对于乔琪来说，北美作家和英国作家显然并没有本质上的区别：他们使用共同的语言，这种语言成了这孩子的阅读代码，是他打开渴望和想象世界之门的钥匙。在他的白日梦里，他的想象随意驰骋在斯蒂文森的瞎子海盗和爱伦·坡的鬼魂缠身的主人公之间，哈克贝里·费恩鲁莽的冒险和奥列佛·特维斯特更有哥特风格的历险之间。神话与梦魇、梦境与传奇，全都以父亲和祖母使用的那种语言向他涌来，作为读者，他将永远拥有这一语言。1970 年书单上唯一不属于盎格鲁-撒克逊传统的书（《格林童话》可归入这一传统）是《堂·吉诃德》，即使是这本书，乔琪读到的也是它的英译本。很显然，父亲的藏书缺乏西班牙文版本：

我后来阅读《堂·吉诃德》的原文时，倒觉得它像是糟糕的译文。我仍然记得那些烫金红封面的加尼尔版本。我父亲的书房瓦解后，我读过《堂·吉诃德》的另一种版本，觉得它不是真正的《堂·吉诃德》。后来，一位朋友送给我一本加尼尔译本，还是与从前一样的钢版插图、一样的脚注、一样的勘误表。对我来说，所有这些是这本书不可或缺的组成部分；我认为这才是真正的《堂·吉诃德》。（《随笔》，1970）

我们可以容易地指责这句话自相矛盾，但我们应该能从中辨别出博尔赫斯诗学的基本原则：即阅读（而非写作）创造了作品。这一概念在他 1939 年写的一篇著名的小说中得到了发展，该小说题为《堂·吉诃德的作者皮埃尔·梅纳德》，后来编入《杜撰集》（1944）。博尔赫斯想象一位法国

作家试图原原本本地重写塞万提斯的杰作，他不仅是在嘲笑所谓的创造力，而且是在证明写作很大程度上就是重写（亦即将已写过的东西重新写出来），而重写简直就是阅读。但对于乔琪，《堂·吉珂德》是探险和梦幻的源泉。他最早的一次创作尝试抢了梅纳德的先。他在《自传随笔》中透露：“我的第一篇小说模仿了塞万提斯的风格，是一篇毫无意义的旧式传奇故事，叫‘Laviserafatal’——《致命的头盔》”（同上）。许多年后，博尔赫斯在西班牙居住时，重新捧起《堂·吉珂德》，这次读的是原文。这本书最终对他发展自己的叙述观念深有影响。

他阅读这些书籍究竟在多大程度上是受父亲的指导，或得其首肯的呢？有些书很显然是他不该读的，但我们有理由认为大部分书是父亲推荐的，有些书则是专为他买的。父亲的榜样激励乔琪进行阅读。让-保罗·萨特在回忆录《字句》中详述过一种观点——人通过纯粹的模仿成为作家。其实同样的理由更能使人成为读者。在家中，乔琪有一个可畏的楷模。但要成为他这样的读者，光有模仿的冲动是不够的。乔琪读书上了瘾。他嗜书如命，母亲很快发现当他淘气时，只要没收他的书本便可达到惩罚的目的。读书对他来说就是瓦勒里·拉博所谓的“ceviceimpuni”（“这个不受惩罚的癖好”）。但知子莫若母，她用书就好比其他父母用糖果来达到目的。

这一嗜好由于这孩子糟糕的视力而变得更加危险。他继承了博氏家族的眼疾，并最终成了第六代双目失明的子孙。当他开始在那无尽的英文书海中进行奇异的探索时，父亲已趋于失明。不久，他自己也不得不戴上眼镜。读书（这个不受惩罚的癖好）有它自己的惩罚方式。阅读就是与失明赛跑，也就是与时间赛跑。乔琪在视力的不断衰退中可以测出自己还有多少时间。

## 11. 父与子

6岁时，乔琪告诉父亲他想成为一名作家。这句话——因其母转述而得以流传（德米耶赫，1967）——定下了这孩子选中职业的准确时间。这并不出乎意外：乔琪在书房里长大，他的大部分童年时光用于读书。博尔赫斯后来对德米耶赫说，幼年读书时“我倾向于将自己与作者或书中的某个人物等同起来；比如我11岁时就曾是勒萨日或塞万提斯”（同上）。不仅与作品人物（这种情况较多）还与作者的这种早熟的等同揭示了他的禀性，并为博尔赫斯后来创作出包容弥尔顿或阿威罗伊、莎士比亚或斯宾诺莎的气质的诗化戏剧埋下伏笔。但如果这桩轶事具有说服力的话，它便倾向于简化在某种意义上更具戏剧性的过程。

儿童好以他们所崇拜的人作为模仿对象。乔琪崇拜父亲，在他眼里父亲是个文学家，但他的诗歌创作生涯是失败的。父亲的血液中包含了文学的成分。博尔赫斯在《自传随笔》中回忆道：

文学传统在父亲的家族里源远流长。他的叔祖父胡安·克里索斯道莫·拉菲努尔是阿根廷最早的诗人之一，他于1820年写过一首颂诗，哀悼友人曼努埃尔·贝尔格拉诺将军。父亲的一位我自幼认识的表弟阿尔瓦罗·梅利安·拉菲努尔是重要的二流诗人，以后加入了阿根廷作家协会。我父亲的外祖父爱德华·扬·哈斯拉姆编辑过阿根廷最早的英文报纸之一——《南方的十字架》，并且是海德堡大学的哲学或文学博士，我记不真切了。哈斯拉姆读不起牛津或剑桥，所以他去了德国，读完所有的拉丁文课程，并获得了学位。最后他

在巴拉那去世。（《随笔》，1970）

父亲本人尝试过不同体裁的创作。据博尔赫斯说，他曾模仿阿根廷后象征主义诗人恩里克·邦克斯的风格，并发表过“一些不错的十四行诗”，他1921年住在马略卡时，还发表了一本历史小说 *Elcaudillo*（《酋长》）。但他的大部分作品未能出版，最终被他自己销毁；他的作品包括一本散文集、一本东方故事集（据博尔赫斯说，具有《天方夜谭》的风格），以及一个剧本——*Hacia la nada*（《走向空虚》），“写的是一个父亲对儿子的失望”（同上）。

父亲从未将自己看成是专业作家。为了抓紧时间写作，他必须克服重重困难。他实际上是个孤儿。他的父亲，博尔赫斯上校，在他出生的这一年阵亡；他的母亲范妮·哈斯拉姆带着两个孩子艰难地挣扎在仍受内战蹂躏的异国土地上。到了青年期，父亲不得不选择比写作更能赚钱的职业。他读法律，并最终献身于这一职业。他还在一所现代语言学校的英文系教授心理学。但他从未放弃过文学创作的雄心。

他还有一个生理障碍：他是博氏家族有记载的第五代眼疾患者。在《自传随笔》里，他的儿子陈述道：“我的家族有盲眼病史；伦敦的医学杂志《柳叶刀》曾报道过为我父亲的外祖父爱德华·扬·哈斯拉姆作的一次眼科手术”（同上）。祖母哈斯拉姆去世前已完全失明，同样，父亲不到40岁就已部分失明了。40岁时他被迫退休；尽管动过几次手术，但他的后半辈子还是在双目失明的情况下度过的。他的点滴作品是闲暇时完成的，或是失明后口授的。对于父亲不成功的文学创作与他自己的文学生涯之间的联系，博尔赫斯这样解释道：“我还是个孩子时父亲就失明了，从那时起，我就明白我必须走完父亲因条件所限而未能走完的文学之路。这是理所当然的事（然而这样的事要比仅仅是说说而已的事重要得多）。父亲期望我成为作家”（同上）。

这段话与母亲对让·德米耶赫所说的略有矛盾，这不仅是因为它缺乏戏剧性（6岁的孩子向父亲宣称自己要做作家），而特别是因为它转移了侧重点。在《自传随笔》中，重要的不再是乔琪的决定，而是父亲的意愿。两个人物的地位发生了急剧的变化：此时父亲占了主导地位，而乔琪只是陪衬。其戏剧性效果也不一样：没有仗剑屠龙的西格弗里德，只有哈姆雷特，担负着完成他人使命的任务。

这两种说法哪一个更接近事实呢？我们很难知道。也许6岁那年的某一天，乔琪郑重其事地对父亲说：“我要成为作家。”这句话（在母亲的回忆中扩展为一桩“轶事”）并不排除另一种情形：一句平淡的话，道出了父亲认定的乔琪理所当然的前途。他强调的是自己的义务：命运是一项遗产。乔琪接受了成为作家的命运，并把它看作父亲的一种遗产，与此同时，他实际上接受了一个事实，即他是个儿子。读者以后可以看到，他履行父亲的训令的方式极为奇怪，甚至自相矛盾。

我们难以知道父亲是否真正是位作家或只是个想成为作家的人。他也许利用过自己的境遇来为其缺乏真正的文学创作雄心辩护；他也许是一种对某些艺术活动有才能的人，但他却缺乏天才和动力去创作出任何有价值的东西。母亲在回忆中直率地说他“是个聪明人，与乔琪一样聪明，但他缺少他儿子具有的天赋”（德米耶赫，1967）。

博尔赫斯也较婉转地否定了父亲的作品。他与里查德·伯金的谈话便从这个话题开始：

伯金：你曾否一度不喜爱文学？

博尔赫斯：没有，甚至在我写出第一本书之前，我就知道并一直认为自己是个作家。我可以这样说，那时即使我什么也没写过，可我知道我会写出来的。我没把自己当成是好作家，但我早就明白我的归宿或命运是文学，不是吗？我从未将自己看成是另一种人。

伯金：你从没想到过从事其它职业？我的意思是，你的父亲就是一位律师。

博尔赫斯：是啊。不过，不管怎样，他曾试图成为文学家，但他失败了。他写过一些很不错的十四行诗。但他觉得我应该完成那个使命，不是吗？（伯金，1969）

尽管博尔赫斯力图通过回忆父亲“不错的”十四行诗来缓和对他的苛刻评价（他是失败的作家），但在这一点上他显然与母亲持相同的观点。同样显见的是，他自己的文学命运取决于父亲的失败。他总觉得他必须完成父亲未竟的事业；他得为父亲辩护。这是他一生中最重要的任务。

要评价父亲的作品的质量并不容易。除了唯一的例外——小说《酋长》，他写的东西已无法找到或已被销毁。《酋长》写于1919年前后，当时他们一家住在马略卡，1921年父亲自费出版了这本小说。博尔赫斯回忆道，父亲“印了大约500册，并将它们带回布宜诺斯艾利斯，分送给他的朋友们”（《随笔》，1970）。

今天，这本小说成了文献学的珍品，甚至比博尔赫斯的早期作品更难寻觅。父亲一定是在46岁时写成这本书的，但他显然早就开始构思这部作品了。它具有处女作的所有常见缺陷，也许是仓促之间写成的；它虽然是不成熟的作品，但并不缺乏趣味。小说集中反映了19世纪60年代内战期间父亲所生活的恩特雷里奥斯省发生的一个虚构故事。主人公叫卡洛斯·杜布瓦，父亲是个地主，1848年的法国革命后移居阿根廷。因其父生病住在布宜诺斯艾利斯，所以卡洛斯获得法律专业的学位后便回到了牧场。他打算在那儿开一家肉类加工厂。他主要的邻居叫安德烈斯·塔瓦雷斯，是当地的酋长，为人粗暴而专横，在即将到来的内战中，他投靠该省实权人物洛佩斯·豪尔丹，仗势欺人。塔瓦雷斯有一个女儿玛丽亚·伊莎贝尔，也是个我行我素的女人，尽管卡洛斯决心忠于留在布宜诺斯艾利斯的未婚妻，但她还是一心要勾引这个年轻人。当一场洪水迫使玛丽莎贝尔（她的爱称）在卡洛斯的牧场过夜时，他的最后一道防线被冲垮了。酋长断定卡洛斯有意诱骗了他的女儿，便以这个年轻人不愿加入洛佩斯·豪尔丹的军队为借口派亲信将他杀死。故事的结尾很有悲剧色彩。卡洛斯死后，酋长来到他的牧场，他走过女儿身旁，却对她视而不见。对他来说，她也已死去了。

小说本身也许比上述梗概要好一些。它的开头是一则印第安神话，一个年轻的武士为了赢得未婚妻的好感，试图捕捉并杀死一条大鳄鱼——那个部落的神的象征。他虽然成功了，但神的报复却极其可怕：一场洪水冲毁了整个部落。这段神话既是小说的引子，又具有象征意义。这对印第安青年男女藐视并违背了他们那个社会的宗教原则，正像小说中的这对主人公也违背了他们的宗教原则。恐怖的鳄鱼是酋长的化身。两个故事中，洪水都象征着上帝的愤怒；而且，都是女人勾引男人，并导致了毁灭。

小说中有许多情节写得很笨拙；年代顺序飘忽不定，浪漫的情侣也太拘泥于传统。真正写活了的人物只有酋长。从纯粹的文学角度来看，这部小说是年代误植的作品。虽然它写于 20 世纪 10 年代后期，但其模式属于 19 世纪的文学。《酋长》是浪漫与现实两种小说的混合物，但哪种风格也不像。卡洛斯与玛丽莎贝尔的冲突是陈腐的；卡洛斯对酋长的反抗较有吸引力，更有趣的是玛丽莎贝尔与她父亲之间的冲突（只是在结尾部分才表现出来）。然而作者没有深究这些冲突。

父亲的小说在多大程度上影响了博尔赫斯自己的作品呢？《酋长》的主题（强人毁掉了年轻的对手）可以在博尔赫斯最出色的高卓人故事《死者》中找到，《死者》最初发表于 1946 年，后收入《阿莱夫》。奥塔罗拉酋长不仅比塔瓦雷斯恶毒，而且还是个施虐—受虐狂。他装作被那个年轻人制服，甚至显得谦卑低下，因为从一开始他就策划了致命的报复。像塔瓦雷斯一样，他对怜悯充耳不闻。父亲小说的另一个主题也在博尔赫斯小说中重现：一个在城市里长大的人不得不面对在乡下生活的命运。《南方》（最初发表于 1953 年）的主人公——市立图书馆的职员——最终在潘帕斯草原与人用匕首决斗，他的命运可从卡洛斯与酋长的亲信的最后对抗中得到提示。事实上，卡洛斯不愿意接受这一挑战，而宁愿被谋杀，但博尔赫斯的胡安·达尔曼顺从地接受了他的命运。但这一区别并未改变两种情节的基本相同之处。

这里所暗示的并不只是描绘对象及主题上的巧合。两位作者都对某种矛盾冲突非常关注，甚至到了摆脱不掉的地步，那种冲突就是强大的原始人和弱小的、受过教育的人之间的对抗。父亲（与他的儿子一样）是个知识分子，他通过当开业律师和心理学教师而学着维持生计。但他自己的父亲却是个上校，一个实干家。从父亲的遭遇中，我们已能看到武事与学问之间的冲突，这种冲突是乔琪以后必将同样要承受的。我们很容易从《酋长》的主人公、半个欧洲人卡洛斯身上找到作者的另一个自我。他们在许多方面是相似的。但真正重要的是，在试图勾勒出自己的境遇的同时，父亲也想理解酋长的心理。当他让卡洛斯与酋长对抗时，父亲实际上是在探索困扰他自己的一个思绪：他感到自己的命运无法与他父亲的命运相比拟。据博尔赫斯说，他计划创作并显然已写成了的作品之一是剧本《走向空虚》，“写的是一个父亲对儿子的失望”（《随笔》，1970）。如果以他的父亲博尔赫斯上校的大量英雄业绩为尺度，那么我们在该剧本的情节中很可能读到他作为一个男人的不足之处。这种感觉为乔琪所承袭。

尽管《酋长》的文学技巧较为笨拙，但它值得认真一读。博尔赫斯甚至认为这本书应该再版——经过修订的再版。他在《自传随笔》里提到他想修订“也许是重写我父亲的小说《酋长》，这是他多年前要求我干的。我们曾讨论过其中许多问题；我喜欢把这看作是父子对话的继续以及真正的合作”（同上）。至今，他好像尚未作过这一尝试。

父亲把莪默·伽亚谟所作的《鲁拜集》由爱德华·菲茨杰拉尔德的英译本转译为西班牙文，这是他最有雄心的诗作。父亲的译文与原文音步相同，最初发表于博尔赫斯及其朋友们 20 年代中期编辑的杂志 Proa（《船头》）上。在一篇介绍性评论文中，乔琪不仅谈到译文的作者并称赞其作品，而且还称赞了《酋长》。（这篇评论以后编入《探究》，1925。）尽管评论讲得非常明白，但后来在布宜诺斯艾利斯出版的一份学术研究目录还是将译文误作博尔赫斯的作品。众所周知，目录编者并不阅读他们收编的东西。许多

年后，博尔赫斯写了一篇关于莪默·伽亚谟作品英译本的论文，文章题为《爱德华·菲茨杰拉德之谜》，被收入《其他的探究》（1952）。论文开头简短地罗列了那位波斯诗人及其维多利亚时代的译者的生平，并得出结论：既然莪默·伽亚谟相信灵魂的轮回转生，他的灵魂一定转移到了菲茨杰拉德身上。但博尔赫斯随即又指出，这一效果可能产生于“仁慈的变化”：

有时云变幻成山脉或雄师的形状；爱德华·菲茨杰拉德的不幸以及被遗忘在牛津大学博德利图书馆书架上的黄纸紫字手稿合成了使我们受益的诗篇。一切合作都是神秘的。这位英国人与波斯人的合作比其他任何人之间的合作更具神秘感，因为他们两人迥然不同，在生活中，他们或许不会成为朋友；死亡、变迁和时光使其中之一人了解另一人的情况，并使他们合为一个诗人。（《其他的探究》，1964）

文章中只字未提父亲将菲茨杰拉德的英译本转译成了西班牙文。但评论家的理论显然可以延申，也包括了作为波斯诗人第三个化身的父亲：这个化身比起年代久远的原型来，更接近于其维多利亚时代的原型。文章中有一段完全可以理解为暗指父亲。博尔赫斯说，菲茨杰拉德

不如莪默聪颖，但也许更为敏感，更加悲伤。菲茨杰拉德知道他真正的命运在于文学，他的文学实践既懈怠又顽强。他反复阅读《堂·吉珂德》，似乎认为它是最好的一本书（但他并不想不公正地对待莎士比亚和“亲爱的老维吉尔”），并且爱及他用来搜寻词汇的字典。他知道每一个灵魂中有一点音乐感的人，如果星相吉利的话，在他生命的自然过程中都能写十来次诗。但他并不打算滥用这很有限的一点儿特权。他是名人们（丁尼生、卡莱尔、狄更斯、萨克雷）的朋友，尽管他很谦恭有礼，但他并不觉得自己比他们差。（同上）

如将名字和日期稍作更改，这段文字完全可以描写父亲的。博尔赫斯告诉我们他是如何热爱诗歌，如果你把莎士比亚、塞万提斯或维吉尔换成斯温伯恩、雪莱或济慈，你得到的就是父亲喜爱的诗人名单。如果把菲茨杰拉德的朋友们换成马塞多尼奥·费尔南德斯、马塞罗·德尔·马索、埃瓦里斯托·卡列戈和恩里克·拉雷塔，便得到同样的结果。父亲从不觉得自己比他那些更为成功的朋友低一等。菲茨杰拉德传记的其他细节似乎也适用于父亲。父亲虽有妻室子女，但从根本上说他是个孤独的人，显得敏感而悲伤。不管怎样，他是个维多利亚式的绅士，灵魂中有一点音乐：他注定要走文学之路，虽有洞察力但又懒惰。与菲茨杰拉德一样，他甚至利用星相的吉兆在一生中写了十来次诗。

这篇文章实际上也提供了文人的一般范例。许多评论同样适用于博尔赫斯本人。在《圣马马丁的手册》（《诗集》，1943）中，博尔赫斯并非偶然引用菲茨杰拉德的诗学概念来说明任何一个灵魂中有一点音乐的人的偶尔活动。即使博尔赫斯具有一点菲茨杰拉德的特征，但也显然不是一个维多利亚式的绅士。相反，他总是严肃地对待文学，比起菲茨杰拉德来，他在职业特性上更加接近塞缪尔·约翰逊。

博尔赫斯文章的另一个方面也值得强调一下。在写到莪默·伽亚谟的诗演变为菲茨杰拉德的诗时，他提出了文学好比习字板的概念：在他看来，一个文本总是以另一个文本为基础，而这个文本又是以更早的一个文本为基础的，依此类推。然而博尔赫斯却更进一层：诗人本身也是习字板。我们可以透过诗人菲茨杰拉德这一面具看到莪默·伽亚谟这样一位诗人，正像透

过父亲这一面具而看到菲茨杰拉尔德一样。6岁的乔琪走到父亲面前宣布他要成为作家，当时他是否是第一次有意识地要担当起遗传或遗赠给他的一个面具呢？

## 12. 创作行为

乔琪继承了父亲的文学事业。他也承袭了他的文学习惯。父亲喜欢朗读英文诗，乔琪继承了这一传统，并且模仿得维妙维肖。博尔赫斯的《自传随笔》写道：“我现在吟诵英文诗时，母亲说我的声音和他的一模一样”（《随笔》，1970）。我多次听到博尔赫斯背诵英文诗篇。他的音调深沉、温和，带有一种渴望，声音比他平常讲英语时显得老沉。博尔赫斯小时候学的牛津式简略标准音里夹杂着一种粗犷的北方音。我不止一次地这样想：“他听起来像一位19世纪的绅士。”直到读了他的自传中的那段文字，我才找到了其中的原因：这种不断汲取英文诗歌宝库的声音是父亲的。也许那声音中还回荡着诺森布里亚人的后代、生于斯塔福德郡的祖母的声音。

乔琪继承了父亲的另一个文学习惯——大量地查阅字典和百科全书。这不是阿根廷式或西班牙式的习惯。一位著名的西班牙语语言学家曾这样写道：“西班牙人查字典是为了弄清字典是否正确。”但乔琪很快就学会相信字典，并且总是先查字典。母亲在《苍鹭》杂志记者的采访中强调指出，父亲的榜样对乔琪思维的形成起重要作用：“像他父亲一样，每当一个词或一个主题吸引了他，……他便从字典中寻找信息”（母亲，1964）。在回忆早期阅读的书籍时，博尔赫斯总会提起他查阅得最多的两本参考书——《不列颠百科全书》和《钱伯斯百科全书》。它们不仅是打开知识大门的钥匙，而且还提供了接触其他书籍的机会。它们实在是浓缩成几册书的图书馆。

那颗种子（如同读书的种子）是范妮·哈斯拉姆播下的。她常让小乔琪坐在她的膝头，将儿童英文杂志的合订本读给他听。阿莉西亚·胡拉多曾提到乔琪称那套杂志为“leccionario”——一个将“diccionario”（字典）和“lección”（课文）这两个概念结合起来的混成词（胡拉多，1964）。乔琪逐渐从祖母哈斯拉姆读给他听的那本英文的“leccionario”转向了“diccionario”。他从字典中认识了词汇的意义、来源以及它们奇异而有魅力的生命；他还学会破译那些词汇所代表的物质世界。

百科全书很快便成为乔琪的主要信息来源以及散文写作的模式。查阅百科全书和字典成为乔琪文学生活的一个习惯。他家留传下来并被他的传记作者们反复引用的一些轶事表明了这一习惯是如何的根深蒂固。乔琪19岁时要求得到一本德文百科全书作为他的生日礼物。其时他们一家正住在瑞士的卢加诺。乔琪刚在日内瓦读完中学。那本德文百科全书成了他探索知识宝库的第三个重要工具。几年后博尔赫斯一家回到阿根廷定居下来，乔琪便定期到国立图书馆查阅《不列颠百科全书》。那时父亲的藏书室已不复存在。许多年后，博尔赫斯被任命为国立图书馆馆长，他这样回答罗纳德·克赖斯特就他对百科全书的偏好而提出的问题：

博尔赫斯：呃，是的，我很喜欢它们，我还记得有一个时期我常来这儿阅读。我当时很年轻，也很胆小，不敢索书。我当时虽不能算贫穷，但也不很富裕，所以我每天晚上都到这儿来，从书架上取下一本百科全书，是旧版的。

克赖斯特：第十一版？

博尔赫斯：第十一或十二版，因为它们比新版本要好得多。它们是让人阅读的。现在的版本只不过是参考书。而在《不列颠百科全书》的第十一或十二版里，你可以读到麦考莱和柯勒律治撰写的长篇文章；不，不是柯勒律治，是——

克赖斯特：是德昆西？

博尔赫斯：对，是德昆西，以及其他人的作品。因此，我通常从书架上抽出任何一册——没有必要索书，它们反正是参考书——然后我就翻开书，直到找到一篇我感兴趣的文章，比方说有关摩门教徒或有关某一作家的文章。我坐下来阅读那些文章，因为它们实际上是专题论文，是长篇著作或短篇著作。德文百科全书同样如此——如布罗克豪斯版或梅耶斯版。（克赖斯特，1967）

乔琪最终还是得到了一套《不列颠百科全书》。1929年他获得“全市文学竞赛”二等奖后，用奖金买了一套旧的《不列颠百科全书》，自然是第十一版的了。由于他爱好百科全书和字典，有人指责他是个假学者。在与让·德米耶赫交谈时，博尔赫斯直率地承认他颇受惠于《不列颠百科全书》。他的唯一遗憾就是没能再多读一点：

如果我读完它的话，我相信我会懂得很多东西。我想，世界上实在没有一个人的知识能比得上任何一种百科全书。大多数的撰写者不知道别人编写的内容；因而，全部的百科全书比任何一个人知道得多。我确信它们的价值，因为在开始研究任何论题之前，有必要先读一下一部好的百科全书中相应的文章。这样便于你草拟一个想法，描绘创作计划的轮廓；总之，你可以整理一下题目。（德米耶赫，1967）

博尔赫斯与学者完全相反：学者的知识面狭窄到一个特定的范围，他们自愿限制自己的视野。博尔赫斯是个博学者：他大量地接触书本与文化，但并不幻想能够掌握它们。由于他承认自己的局限性，所以他能够在文化的世界里自由地往来。还因为他并不要求自己专门化，所以他能够（很谦逊地）从查阅百科全书而开始他的求索。当然，他知道这样一个工具所提供的包罗万象的观点是不完整的。他知道这是习俗的结果，一种学问的游戏。在他最著名的两篇小说中，他描绘出了百科全书和图书馆的幻觉形象。在写于1940年并收入《杜撰集》（1944）的《特伦，乌克兰，第三星球》中，他写了一个从一本即或不完全是剽窃也是值得怀疑的百科全书中寻找一篇佚文的故事；在同一本集子里的《巴比伦图书馆》中，他讽刺了包罗万象的大图书馆这一想法。再后来，在《沙子集》（1975）中，他想象一本有无尽页数的书，包含了一切书本：整个图书馆被压缩成一个庞大物体。

还有一个事实比博尔赫斯利用百科全书作为文学论题或主题更有趣，即他把百科全书用作文学结构与某种写作风格的样板，博尔赫斯的散文甚至他的许多著名小说都以百科全书为模式。因此，他的文章或小说一般以概括其论题开头；然后再开始分析主题；最后，他才提出通常与开头完全或部分相矛盾的结论。由于他对简约抽象艺术手法极为熟悉，其创作技巧就像把《不列颠百科全书》里的文章结构加以简化。在文末附上注解加基本的书目索引这一技巧甚至也与《不列颠百科全书》的模式相吻合。唯一的区别是，博尔赫斯的作品不只是那种模式的精简，而且是一种讽刺性模仿。在展示其学识时，博尔赫斯不仅通过介绍假引言，而且通过介绍假来源，著者不明的书籍

和误引的篇目来毁损他所模仿的模式。早在“误解”这一概念成为虽然普遍但却有用的文学批评工具之前，博尔赫斯就已穷尽了讽刺模仿它的可能性。

博尔赫斯所继承的父亲的另一个习惯是交谈艺术，现今已被遗忘。父亲并不很健谈，更不是个不辨对象的谈客。但他对少数几位朋友却愿意破例。他最亲密的朋友之一是他的表弟阿尔瓦罗·梅利安·拉菲努尔。他生于1889年，大约比父亲小15岁。他虽然有文学创作的雄心，但他一生大部分时间是花在教书与新闻工作上。然而，他于1936年加入了阿根廷作家协会。他常在晚上拜访博尔赫斯一家。据博尔赫斯的一位传记作者说，他来总是带着吉它，乔琪常为他唱的《海盗之歌》落泪（胡拉多，1964）。

阿尔瓦罗在乔琪所受的教育中起过重要的作用。父亲的这位年轻的表弟只不过比乔琪大10岁，与其说是叔父，还不如说是兄长，和乔琪的家庭生活相比，他展示了另一种生活模式。阿尔瓦罗显然很了解下贱的妓院生活、水性杨花的女人以及探戈舞。有一次博尔赫斯告诉一位采访者，他从他那儿得知当时的妓女开价多少。在丽塔·吉伯特对他的采访中谈起探戈的来源时，他婉转地提到了阿尔瓦罗。探戈源于1880年前后的妓院里，这是“我的一位有点坏习气的表叔告诉我的。我相信从一个事实中可以找到证据，即假如探戈属于流行舞，那么基本的乐器就该是吉它，恰恰相反，探戈总是用钢琴、长笛和小提琴等伴奏的，这都是些属于较高经济阶层的乐器”（吉伯特，1968）。阿尔瓦罗手执吉它，透出一种爱向女人大献殷勤的神气，他在乔琪的想象中一定是个令人称羡的人物。对一个生活在花园住宅里、拒一切邪怒于门外的孩子，阿尔瓦罗的来访给他带来了外部罪恶世界的一些声音与形状。

另一个来访者在乔琪的想象中留下更深的印迹。埃瓦里斯托·卡列戈是一位流行诗人，父亲的朋友。他是父亲的同省恩特雷里奥斯人，有一段时间是博尔赫斯家在巴勒莫的邻居。卡列戈生于1883年，比父亲小9岁，但他们有着相似的政治经历。他们两家都曾反对过当地的首领乌尔基萨，最后都迁居布宜诺斯艾利斯。他也与父亲一样热爱诗歌。父亲只不过偶而创作，更多的是反复阅读他喜欢的诗人的作品，而卡列戈却是个专业诗人，并且是个非常成功的诗人。他写穷人的生活以及他们的感情经历：他们的欢乐与失望，他们的不幸与赞美。他的风格谦逊而平淡。他的许多诗易于改写成探戈歌词。

他们间的另一个差别是：卡列戈生活在贫民集中的巴勒莫，而父亲住在当地唯一的两层楼房里；他是卡列戈，父亲是博尔赫斯博士。然而他们又是朋友，卡列戈每个星期天从赛马场回来后都要来看望父亲。在1930年出版的卡列戈文学传记中，博尔赫斯回忆了他的几次来访。在他看来，卡列戈的形象与巴勒莫是分不开的：这位诗人与街区融为一体。在探讨卡列戈的一首诗《街区的狗》时，他插入了自己对那些杂种狗的回忆：它们占据巴勒莫的街道，并不断被警察围捕，圈进laperrera（捕狗车）。对博尔赫斯来说，这种“囚车”代表着黑势力。他引用了卡列戈的几行诗，并这样写道：

我要重复这首诗  
当它们汲饮月光下的池水叶，  
和另一首诗，  
吼叫着要驱除狗囚车，  
这又唤起我一个更强烈的记忆：  
那小小的地狱的荒唐拜访，

痛苦的犬吠预示着它的来临，紧接着  
是一群穷孩子扬起的满天尘土，  
他们大叫大喊，投掷石块，吓跑了一群狗，  
狗扬起又一阵尘土，逃脱了圈套。

（《卡列戈传》，1930）

那本书很少再提到卡列戈与博尔赫斯家的往来。但在大约 40 年后写的《自传随笔》中，博尔赫斯告诉我们卡列戈的生涯：

与探戈一同发展变化——开始是嬉戏、果敢，然后是伤感。1912 年，29 岁的他死于肺结核，身后只留下一部著作。他赠给我父亲一本，我记得那是我们带往日内瓦的几本阿根廷图书之一，我在那儿反复阅读了这本书。1909 年前后，卡列戈曾献给我母亲一首诗，并将它题写在她的照相簿上。他在诗中提到了我：“愿你的儿子……在可信的灵感之翼的指引下，去发布收获的新喜讯，用高尚的葡萄酿出诗歌的美酒。”（《随笔》，1970）

这些诗句似乎并不值得记忆，但有一点除外：即早在 1909 年乔琪 10 岁时，家人显然认为他注定要成为诗人，那首诗就是一个见证。这一点非常明显，所以阿根廷当时最著名的诗人愿意以预言般的方式来庆祝乔琪的诗歌的诞生。

乔琪究竟听到过多少次卡列戈与父亲的谈话呢？博尔赫斯在传记中提到，卡列戈多次谈及他喜欢的书籍、他崇拜或痛恨的诗人以及他蔑视的人们（首先是意大利移民，其次是西班牙移民）。但很难说这些观点是否是基于实际的回忆或是父亲后来对卡列戈的追忆，因为我们可以想见，谈论卡列戈的来访是博尔赫斯家的常事。乔琪早期对卡列戈的反应可以从母亲的回忆中找到。她曾对一位法国记者说：“起先乔琪不喜欢我丈夫的朋友们来访，后来就习惯了。再后来，比如当卡列戈来看望我们时，他喜欢和大人一起呆在楼下，听这位诗人朗读他自己的诗，或奥马夫尔戴（阿根廷诗人——译注）的《传教士》；他已习惯于呆在那儿，睁大着双眼”（母亲，1964）。

乔琪这两个形成反差的形象值得我们思考。普鲁斯特（法国小说家——译注）曾详细描写过，当客人与大人们尽兴谈笑时，被打发上楼去睡觉的孩子便会经受一种剧烈的痛苦。奥斯伯特·西特韦尔（英国作家——译注）的 5 部系列自传中有一整卷专门描写当晚上的笑声从隔壁房间传来、而自己却被隔绝于真实生活之外时的那种感觉。但乔琪却获准留在楼下听卡列戈读他自己的诗或他所崇拜的诗人的作品。乔琪不仅分享到傍晚的兴奋，而且还可能比大人们更有所获。他睁大着双眼，有机会耳闻目睹一位奇才的谈话：这个非凡的人不仅偶尔写诗（像父亲一样），而且将一生都献给了创作。卡列戈成了乔琪的第一个文学原型。诗人赠送给父亲的一本诗集也成了乔琪在日内瓦长期流亡时最喜爱的读物。

父亲认识的第三位阿根廷作家尽管现已过时，但在本世纪初，他确曾是最著名的拉丁美洲小说家。恩里克·罗德里格斯·拉雷塔生于 1873 年，仅比父亲大 1 岁，他与马塞多尼奥·费尔南德斯及父亲一起在布宜诺斯艾利斯大学读法律。他们都毕业于 1898 年，也许还一同参加了为他们新获学位而举行的庆祝宴会。但从那天以后，再无有关他们之间友谊的任何记载了。10 年后，恩里克·拉雷塔去掉过于平常的名字罗德里格斯（它像英语名字史密斯一样常见），并发表了他最为成功的《堂拉米罗的荣耀》，这是一部历史小说，描写了腓力二世时期“日不落”的西班牙帝国。小说的构思冷静、明确而富

于修饰，模仿了西班牙黄金时代的散文风格，极受读者欢迎——像现在的《百年孤独》一样。如今已很少有人读它，其点心铺子的文风已不再为读者接受。父亲也许不大想到拉雷塔博士。在 1945 年的一次采访中，博尔赫斯回忆起自己与父亲的一次谈话，其中提到了拉雷塔博士的名字。当时他们正在谈论阿根廷民族英雄圣马丁将军的一句名言：“你将成为你必定要成为的人，不然你将一事无成。”根据父亲的理解，该句意为“你将成为绅士、天主教徒、阿根廷人、赛马总会会员、乌里布鲁（1930 年推翻伊利戈延总统的将军）的崇拜者、基罗斯笔下众多质朴人物的崇拜者，不然你将一事无成——你会成为犹太人、无政府主义者、酒鬼、低级职员；国家文化委员会便不重视你的书，而罗德里格斯·拉雷塔博士也不会寄给你有他亲笔签名的大作”（《纬度》，1945 年 2 月号）。

以全名加上“博士”头衔来称呼成名的拉雷塔是最早的骂人艺术之一，关于这一点，博尔赫斯曾于 1932 年写过一篇尖刻的滑稽小品。但上面的引文不止于骂人，对本世纪阿根廷生活的全部看法都被浓缩于此。在父亲看来，特权、社会不平等、种族歧视和附庸风雅在阿根廷社会根深蒂固。要成为有身分的人，你就得戴上天主教绅士的面具，要支持军队介入国事，并要崇尚表现国内主题的绘画。有身分的人就意味着他要在官方举办的文学竞赛中获奖，并要得到拉雷塔亲笔签名的赠书。简而言之，要成为有身分的人就得成为现存习俗社会的一员。父亲拒不成它的一员，尽管他来自一个古老的家族，是个律师，并娶了一个信奉天主教的旧式家庭的女子为妻。

比起马塞多尼奥·费尔南德斯或埃瓦里斯托·卡列戈，父亲是那个习俗社会的一部分。但与罗德里格斯·拉雷塔相比，他却不合格。他身上有许多无政府主义者、理性主义者和外国人的成分。他决意住在荒废的巴勒莫街区，不参加赛马总会（除了每年举行的 1898 届毕业生聚会），没有支持乌里布鲁，也从未崇拜过基罗斯，上述事实使他得以疏远那个习俗社会。况且（这是最重要的一点）他从未有幸得到过一本拉雷塔签名的小说。在他向乔琪谈起圣马丁的名言、并作引伸和解释时，父亲是在执行他的主要任务——灌输。他要乔琪成为诗人，以完成他落空的文学事业，但他希望他与己不同：做一个冷静的无政府主义者；不做没有骨气的作家，而做一个真正独立的作家。父亲教育乔琪要躲避奖励，蔑视荣誉。他以他的个人经历及他交谈时的锋利的智慧树立起了一个榜样：当每个诗人都力图进入社交圈子的中心时，唯独他甘愿处于社会的边缘。

乔琪将这种边缘理论学得很好，他最终使自己的边缘活动变成了另一个（但纯粹是文学的）习俗的中心。多年以后，在回答一位采访者的提问时，博尔赫斯回忆起他童年时的一桩轶事。有一次他对父亲说他要成为 raté，亦即失败者（阿里亚斯，1971）。

当时这一法语词汇在阿根廷相当流行；亨利·莱诺曼德甚至还写过一个是关于该主题的通俗剧《失败者》。乔琪也许听到过这个词，但他不太懂法文，便把它错当成人们期望得到的东西。但如果说他误解了该词的确切意思的话，那么他对其象征性意义的理解却是正确的。因为在当时的阿根廷习俗社会里，父亲和乔琪所真正要达到的恰恰就是 ratés，而不是罗德里格斯·拉雷塔如此沉重地表现的那种成功。

博尔赫斯有几次回忆起他的文学生涯是怎样在父亲无形而有力的大手扶持下开始的。这些回忆只在细节上有所不同。他在《自传随笔》里这样写道：

我最初开始写作是在六七岁时。我试图模仿西班牙古典作家，例如米格尔·德·塞万提斯。我用糟糕的英文写下一本希腊神话手册，无疑是抄袭了朗普里埃的作品。这可能就是我最早的文学尝试。我的第一篇短篇小说模仿了塞万提斯的手法，题目叫“Laviserafatal”（《致命的头盔》），是一个传统的传奇故事，相当荒唐。我将那些东西整洁地誊写在习字簿上。我的父亲从不干预我。他放手让我去犯错误，并说过：“是孩子教育父母，而不是相反。”我9岁左右将奥斯卡·王尔德的《快乐王子》译成了西班牙文，并发表在布宜诺斯艾利斯的一家日报《国土》上。因为署名仅仅是“豪尔赫·博尔赫斯”，所以读者自然把它当成了我父亲的译作。（《随笔》，1970）

在与里查德·伯金的交谈中，他强调了他其他一些细节：

博尔赫斯：我开始写作时还是个小孩子。我用英语写了一本10页的手册，是关于希腊神话的，语言很笨拙。那是我最早写出的东西。

伯金：是“原作的的神话”，还是翻译？

博尔赫斯：不，不，不。只是写了些话，比方说，呃，“海格力斯建立12大功”或“海格力斯掐死尼米亚猛狮”。

（海格力斯是大力神，主神宙斯之子——译注）

伯金：那么你很小的时候就一定读过那些书了。

博尔赫斯：当然啦，我非常喜欢神话。呃，那本小册子毫无意义，它只是个——它大概有15页的篇幅，……讲的是金羊毛、迷宫和我所喜欢的海格力斯的故事，然后是关于诸神的爱情以及特洛伊的故事。那是我的第一次创作。我记得草稿的字迹很难辨认，因为我的视力很差。关于那本册子，我所能告诉你的就是这些。事实上，我想有一抄本曾被我母亲收藏了一段时间，但因我们曾周游世界，那本给弄丢了，当然，其结果本该如此，因为除了它是出自一个幼童之手这一事实而外，我们从不去想它。（伯金，1969）

选择写希腊神话小册子作为文学创作的第一次尝试，这发生在任何一个6岁的小作者身上都可能显得有点古怪，但这在乔琪就不一样了。乔琪正孕育着博尔赫斯的一些最著名的作品（例如《幻想生命录》），他已在创造他自己的文学空间——神话的空间了。但并不是所有童年时期的希腊神话都能持久，海格力斯就没有成功。或者也许只有降了级的海格力斯才能达到标准，海格力斯变得具有致命的缺陷，而且软弱。迷宫则相反，它成了博尔赫斯最具个人特色的象征，代表着生活的荒唐与人类不解的窘境。许多年以后，在《幻想生命录》中描绘坐在迷宫中心的怪物时，博尔赫斯写道：“希腊神话里的半人半牛怪物很有可能是早期神话的拙劣翻版，是那些更加恐怖的梦幻的影子”（《幻想生命录》，1969）。在整个希腊神话中，尤其是在有关人牛怪物的神话中，真正吸引博尔赫斯（也许是乔琪）的，显然是根深蒂固的无意识——产生梦魇的温床。

博尔赫斯与伯金谈话时又谈到了他的第一篇小说，那个传统的传奇故事《致命的头盔》上。他回忆道，在读了《堂·吉珂德》的一两个章节以后，他试图用古体的西班牙文写作，“这就使我在大约15年后不再做同样的事情，不是吗？因为我已试过这种游戏，而且失败了”（伯金，1969）。据母亲说，这第一次小说创作的尝试是一个短篇故事，用“古西班牙文”写成，大约“有四五页长”（母亲，1964）。维多利亚·奥康普以母亲的话为依据，说它的风格“与《堂拉米罗的荣耀》相似”。她还说：“在这篇小说里，人们并不死去，而是离开”（奥康普，1964）。

如果维多利亚·奥康普的回忆是正确的，那么这篇小说一定是乔琪稍大一点时写成的，因为《堂拉米罗的荣耀》直到1908年这孩子9岁时才问世。这一点还在其次。但如果乔琪的第一篇小说与拉雷塔的小说之间可能有某种联系的话，那么具有讽刺意味的是，它的作者拉雷塔后来将成为乔琪眼里的文学骗子的缩影。更重要的是，在乔琪开始其文学生涯——即1939年创作短篇小说《堂·吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳德》时，他让“书中的一个人物力图重写”，也正是选用了拉雷塔这本书的模式。

乔琪文学生涯的开端还附带了一桩小小的轶事。他翻译的王尔德的《快乐王子》发表以后，父亲的一位朋友、现代语言学院（父亲在该校教授心理学）的教师里卡多·布莱梅·拉封特不仅向父亲表示祝贺，而且还将译文用作一个班级的课文（胡拉多，1964）。乔琪发表的第一篇作品被误以为出自其父之手，这一误植意义重大。许多年后，在第一篇完整的博尔赫斯著作书目中，父亲所译栽默·伽亚谟的《鲁拜集》被归入博尔赫斯的译作部分（卢西奥和雷弗罗，1961）。这种错误归属的循环至此得到了完成：乔琪是父亲的期望形象，而他的生涯最终又到达了父亲变成他的期望形象这一阶段。

他的《自传随笔》提到的一首高卓诗（以南美牧民高卓人生活为题材的诗——译注）是又一篇鲜为人知的童年作品：“我想，我之所以会写一首有关高卓人的诗歌，也许是因为我去日内瓦之前受到了诗人阿斯卡苏比的影响。我记得我竭尽全力、最大限度地使用高卓词汇，但在创作技巧上困难重重，只写成了几个诗节”（《随笔》，1970）。博尔赫斯再也没作过类似的尝试。他作那一尝试的时候，高卓主题已经是无可挽回地跟不上时代潮流了。阿斯卡苏比是最多产的高卓诗人之一，他逝世于1875年，即博尔赫斯的父亲出世后整1年。在阿根廷，高卓诗歌的传统实际上已经消亡，只有为数极少的几位高卓诗人（埃利亚斯·雷古莱斯、“老潘乔”、费尔南·席尔瓦·巴尔德斯）仍在乌拉圭从事这种曾经风行于拉普拉塔河流域的诗歌风格的创作活动。在探讨为什么乌拉圭能比阿根廷更长久地保持高卓传统这一问题时，博尔赫斯指出乌拉圭是个更为原始的国家，因而高卓人仍活跃于国民生活之中。而在阿根廷，19世纪下半叶飞速发展的工业化进程使得高卓人连同其诗歌落后于时代了。

乔琪的早期作品很少为人所知，但我们可以从中找到解开他的兴趣、乃至魔念之谜的钥匙。虽然我们仅有一些篇名或简述可考，但这不应成为我们继续研究的障碍。博尔赫斯已描述了他如何对待那些只留下作品题目，断简残篇、零星引语和情节梗概的作家（皮埃尔·梅纳德、赫伯特·奎因、哈罗密尔·赫拉迪克、崔朋、尼尔斯·鲁宁博格、卡洛斯·阿根蒂诺·达内里、约瑟夫·卡塔菲勒斯、胡里奥·普拉特罗·希多、苏亚雷斯·米兰达、加斯珀·卡梅拉里亚斯）。上列名单为博尔赫斯作品中虚构的作家——译注）到目前为止，就是这些乔琪·博尔赫斯的作品被保存了下来。也许不久的将来，会有忠实的学者去发掘“散失”的笔记本，并将这些零星的作品连同它们所激发的全部评论文章一起发表，那就再也不可能对乔琪散失的作品继续进行推测了。

### 13. 伊顿学生

乔琪9岁前受到的唯一正规教育来自他的英国祖母或英籍家庭教师廷克

小姐，她还负责照看他 and 妹妹诺拉。父亲从未停止过对他的教育，但他的教育与众不同。

1908年，当乔琪快9岁时，博尔赫斯家作出了一个重大决定：送他进国立学校读书。由于他已学会了许多奇奇怪怪的东西，包括英语，所以他被直升四年级。

那是一所只收男生的全日制学校。乔琪已习惯于在安静的家中学习，受到爱他的人的帮助，他们还与他共同拥有一种文化代码——英语。但在国立学校，英语不光毫无用处；它完全是一种舶来品，而且他很快就懂得，它还是危险品。他有生以来第一次发现自己处在一个充满敌意的世界里。直到1937年，当他开始在一家市立图书馆工作时，他才再次体验到类似的疏远与恐惧感。博尔赫斯在《自传随笔》中描写其早期学校生活时，他那基本上是讽刺性的陈述稍稍带有一种敌意：“回忆起我的早期学校生活来，我一点也不觉得开心。……因为我架着眼镜，穿戴着伊顿式衣领和领带（英国著名贵族中学伊顿公学学生常戴的一种白色硬宽领——译注），所以我被大部分的同学嘲笑和欺侮，他们是些业余阿飞。我记不清该校的名字了，不过我记得它坐落在泰晤士大街上”（《随笔》，1970）。

把乔琪打扮成伊顿公学学生的模样送进国立学校念书，这证明博尔赫斯一家完全脱离他们所生活的世界。乔琪的衣着、他的近视及口吃，使他成了易受欺侮的对象。在一所英国公立学校他也许会遭受更为粗暴的待遇，但这种猜测恐怕并不能给他带来多少安慰。另一次提到学校生活是在他与里查德·伯金的一次谈话中；关于童年的打架问题，博尔赫斯回答道：

呃，我的视力不好，非常之差，我总打不过别人，又不得不打。因为这是一个惯例，事实上，在我小的时候，甚至还有决斗的习俗。但我认为决斗是一种非常愚蠢的风俗，不是吗？不管怎么说，决斗和吵架是两码事。如果你与我争吵，我也与你争吵，我们的剑术或枪法与它又有什么相干？毫不相干——除非你有神秘的想法：上帝将惩罚邪恶。我认为没人会有这种想法，不是吗？……（伯金，1969）

在这段有关学校生活的声明中，显著的一点是博尔赫斯那激动的语气。我们甚至可以从这段书面转述中察觉到那种“荣誉准则”在他内心激起的反感。童年争斗的暴力与恐惧无法从他心头抹去。

这是一个讽刺。同是一个乔琪，他先是遭受了替罪羊的屈辱，后来，作为一个作家，他却成了捍卫武勇、古老的刀枪技法及暴力神话的冠军。他的军人祖先与他的文学职业之间、剑与图书馆之间的冲突在此以更为残酷的形式展现。毫不奇怪，博尔赫斯称他的同学为“业余阿飞”，但深深印入博氏家族的那种荣誉准则迫使乔琪克服自己的反感，去面对那些小流氓们，加入他知道他从不会得胜的争斗。

博尔赫斯对学校的回忆中有一个有趣的过失：他已忘记了学校的名称，虽然他还记得它是坐落在泰晤士大街上。母亲有较好的记忆力。在1971年和我的一次谈话中，她回忆起乔琪的一位法裔同学，他叫罗伯特·戈戴尔，常在放学后来看望乔琪。据她说，他们后来一直是朋友。他们也许一起在国立学校读中学。他是学校生活唯一留下的名字。

在与伯金谈论忘却这一问题时，博尔赫斯指出它是“报复的最高形式”，并进一步说：“如果我在街上被一个陌生人侮辱了，我不会再去想它。我会装作根本没听到，继续走我的路，不管怎么说，对他来说我并不存在，所以

就我而言他又为什么要存在呢？”（伯金，1969）。若干年后，博尔赫斯将这一见解编成他最著名的短篇小说之一《南方》的故事情节。主人公胡安·达尔曼（斯堪的那维亚人与阿根廷人的混血儿）在某地中心一家酒馆里受到一伙醉汉的挑衅，他决定不予理睬，但后来店主认出了他，并叫出他的名字，至此他被迫应战。这里反映了古老的骑士制度的规则，一个骑士必须接受另一个骑士的挑战，但从不接受恶棍的挑衅。同样，乔琪在学校里接受了同学的挑战，进行毫无得胜希望的争斗。60年后，在向里查德·伯金回忆那些岁月时，他的语气揭示了他的内心世界：他仍在那些恶梦般的决斗中作战。

学校生活在乔琪身上留下的创伤仍可以从博尔赫斯的作品中找到痕迹。创伤之一是他的同学对性的神秘作出庸俗的描绘所造成的。在博尔赫斯后来创作的一些小说里——其中《长生鸟教派》和《埃玛·祖兹》最为透澈——我们仍能看到乔琪曾受到何等的震撼。

人们很少知道乔琪究竟在学校里学了些什么。据母亲说，他是个好学生，但数学上有点困难。他喜爱历史以及文学（“这很自然”），还有语法和哲学（母亲，1964）。博尔赫斯回忆道，他的父亲

常说阿根廷历史已取代了问答教学法，所以我们被期望崇拜阿根廷的一切。比如说我们先得学阿根廷历史，在此之前，我们不得了解任何有关其他国度及其历史的知识，而它们恰恰渗透在阿根廷的形成过程中。在西班牙语作文课上，我被教导要用词藻华丽的语言写作，例如：*Aquellos que lucharon por una patria libre, independiente, gloriosa...*（那些为一个自由、独立、光荣的民族而斗争的人们……）。后来在日内瓦，我才得知这种写法毫无意义，我必须用自己的眼睛来观察事物。（《随笔》，1970）

乔琪的经历证实了父亲一直坚持的所谓国立学校水准很低的想法。（如若需要的话）它还进一步证明了阿根廷文化之落后与普遍低下。因乔琪使用两种语言而在家中造成的隔阂，在学校里开始加深了。他在那儿所学怎么也无法消除他从父亲家族承袭的对一切西班牙东西的偏见。他后来在西班牙住过很长一段时间，这使他发现了创作西班牙文诗歌的可能性，并重新认识了故乡布宜诺斯艾利斯，这才使他消除了偏见。

虽然国立学校的教学水平比较低，但乔琪在家中却一直有着最好的辅导老师。父亲开始坚定地引导他走向哲学的迷宫。母亲说道：“他进行大量的阅读，并与他的父亲交谈。……他们开始谈论哲学时乔琪才10岁”（母亲，1964）。在《自传随笔》里，博尔赫斯提到父亲如何借助棋盘向他灌输芝诺的悖论；而在父亲的唯一小说——《酋长》里，主人公卡洛斯·杜波依斯用类似的方法教监工的儿子学习字母表。在与伯金的谈话中，博尔赫斯指出了这种训练的重要性：

伯金：当然，大部分的人从生到死，似乎从不会想到那些有关时间、空间和无限的问题。

博尔赫斯：呃，因为他们认为宇宙从来便是如此。他们对一切都想当然。对他们自己也想当然。他们从不对任何事情感到惊奇，不是吗？他们认为他们活着并没有什么可奇怪的。我记得我第一次想到这一点是由于我父亲对我说了这么一句话：“真奇怪啊，正像他们所说的那样，我竟然生活在我的眼

睛后面、脑子里面。我不知道你懂不懂我的意思？”这使我第一次产生了这样的感觉，我立刻就抓住不放，因为我懂得他说的是什么。但许多人很难理解这一点。他们说：“好吧，但你还能生活在哪儿呢？”（伯金，1969）

伯金：因此你认为你父亲的话预示着你已开始形成自己的玄学思想了？

博尔赫斯：是的，是这样。

金：你当时多大？

博尔赫斯：我不知道。当时我一定还很小。因为我记得他对我说：“喏，你瞧，这东西你大概会喜欢的，”然后——他根爱好下棋，是个象棋好手——然后他带我到棋盘面前，向我解释芝诺的矛盾论，阿基里斯与龟，你记得吗？飞矢不动，因为在运动之间总有某点存在，等等。我记得他对我说起这些东西，我都给它们弄糊涂了。他借助于棋盘来解释它们。（同上）

许多年以后，博尔赫斯将父亲与乔琪玩的游戏化为他自己的文学游戏，他无休止地在诗歌、短篇小说和散文中进行这一游戏。在与赫伯特·西蒙的交谈中，博尔赫斯加上了几桩关于他的早期训练的轶事：

博尔赫斯：我继承了父亲的这种推理形式。他经常单独和我谈话，询问一些有关我的信仰的问题。有一次他拿起一只橙子问我：你是不是认为味道在橙子里面？我说是的。然后他又问我：那么你是认为橙子在不断地尝它自己的味道了？

西蒙：可以认为对这种提问的解答会将人深深地引入唯我论的领域。

博尔赫斯：实际上，父亲并没有把我领向哲学的根源。他仅仅提出具体的问题。只是在很久以后，他才教给我哲学史，我从中找到了所有这些问题的起源。他以同样的方式教我下象棋。不过我的棋艺总是很差，而他是个象棋好手。（西蒙，1971）

在讨论了集成分析法、无限和迷宫的一些基本思想后，博尔赫斯预言性地总结道：“我的许多思想来自我读过的逻辑和数学书，不过老实说，我每次阅读这些书时，它们总是将我击败；我还不能完全理解它们。这些思想中的大部分，我是从父亲的评述中获得的”（同上）。

作为心理学教师及威廉·詹姆斯的信徒，父亲还用他在课堂上的经历逐步向乔琪介绍思维的复杂性。在与伯金的谈话中，博尔赫斯回忆起父亲给他上的一堂课：

博尔赫斯：我记得父亲给我讲过记忆这一令人悲哀的东西。他说：“当我们初到布宜诺斯艾利斯时，我原以为我能够记起我的童年时光，但现在我知道我无能为力。”我问：“为什么？”他说：“因为我认为记忆”——我不知道这是不是他自己的理论；但我被它深深吸引了，所以我没有追问这一理论是他发现的还是他发展的——他继续说：“我想如果我要回忆某事，比方说，如果今天我回头看今天早上，那么我得到的意象是我今天早上所看到的東西。但如果今天晚上我回想早上的话，那么我真正回忆起的不是早上的第一个意象。因此我每次追想某事，实在并非在回忆它本身。我是在回忆最后一次回忆它的情景，我是在回忆我对它的最后记忆。所以实际上，关于我的童年、关于我的青年时代，我根本就没有留下什么记忆，没有留下什么意象。”然后他用一堆硬币来说明这一点。他把一枚硬币叠放在另一枚上，说：“好，这一枚硬币，最底下的这枚，打个比方，它就是我童年的房子的意象，这第二枚就是我到布宜诺斯艾利斯后对那幢房子的记忆，然后，第三枚又是另一个记忆，依此类推。而由于每一个记忆都略为走样，因此我今天的记忆

就不会是第一个意象。所以，我试图不去想过去的事情，因为要想的话，我想起的会是那些记忆，而不是它们的实际形象。”他的话使我感到沮丧。想一想吧，我们对青年时代或许没有真实的记忆。

伯金：就是说过去是捏造的，是虚构的。

博尔赫斯：连续的重复可以将它扭曲。因为如果每次重复都稍有变形的话，那么你最终将与事实相去甚远了。这种想法令人悲伤。我不知道它是否正确，我想知道其他心理学家对此有何见解。（伯金，1969）

这桩轶事最奇怪的一点并不在于父亲的记忆理论，而在于这样一个事实，即博尔赫斯没有意识到它是芝诺的第二条矛盾论——阿基里斯永远不可能赶上乌龟——的另一种表现形式。通过划分空间，芝诺证明了在这场比赛中，这位跑得最快的希腊武士是不可能取胜的。在父亲的理论中，假设的记忆空间也被划分为无数的片断，直至记忆（亦即对曾发生在我们身上的事情作实际的以及新的回忆）变得不可能。自这堂练习课后，父亲和乔琪的心头只留下了悲伤的情感。父亲的唯心主义哲学为乔琪的生活创造了一个虚构世界，记忆便成了这虚构世界的一部分。这位辅导老师已到了可以休息的时刻了。这位学生从此循序而进，始终相信现实与虚构浑然一体，是同样的东西。

## 第二章

### 1. 困居瑞士

也许父亲一生中所作的最重要的决定是 1914 年夏突然访问欧洲。由于渐趋失明，他感到自己已无法继续担任律师，年近 40 的他决定提早退休了。博尔赫斯在《自传随笔》中这样写道：

1914 年，我们移居欧洲。我父亲的眼疾开始恶化，我记得他这样说：“我根本就无法审阅法律文书，哪里还谈得上在上面签名？”被迫提早退休后，他整整化了 10 天准备我们的旅行。当时的世界不存在猜疑，无需护照，也没有官僚作风。……此行的目的是要送妹妹和我去日内瓦上学；外祖母和我们同行，我们将与她同住。她最终在那里去世时，我的父母正在欧洲大陆游历。同时，我的父亲将接受日内瓦一位著名的眼科医生的治疗。（《随笔》，1970）

博尔赫斯的描述中没有点明，整个旅程相当漫长，以此证明孩子们到日内瓦去上学很有必要，而父母也有机会游山玩水。到欧洲旅行在当时是（现在也是）阿根廷绅士教育的重要部分。它相当于 18 世纪英国绅士从牛津或剑桥毕业后经常进行的“教育旅行”——掌握西方文化第一手资料的机会。父亲毕业后推迟了这一旅行，这纯粹出于经济原因。但现在他不再犹豫了。他在 10 天内让一家人都打点好行装，启程前往旧世界。

此次旅行似乎适逢其时。由于英法签订了友好协约，维多利亚时期的和平景象好像会永远延续下去。1870 年普法战争以后，欧洲尚未出现过大的动乱。战争（国内的或国际的）似乎安然局限在边远的亚非拉地区。博尔赫斯一家扬帆出海，却去迎接一场战争——在成为第一次世界大战之前即将被称作“世界大战”的战争。在西泽·费尔南德斯·莫雷诺 1967 年的采访中，博尔赫斯强调了这种形势所包含的讽刺意味：“我的父亲因眼疾而不得不退休以后，全家决定到欧洲去旅行。我们对世界历史，特别是即将发生的事情一无所知，所以我们于 1914 年开始旅行，随后在瑞士遭困”（费尔南德斯·莫雷诺，1967）。

在外祖母莱昂诺尔·苏亚雷斯·阿塞维多的照看下在欧洲住上几个月的决定也许并不投会乔琪和诺拉的心意。要理解他们这种强烈的被弃之感，我们就必须记住，到那时为止这一家人是多么紧密地凝聚在一起，他们的感情生活是多么文雅，而孩子们与外界的接触又是多么可怜。他们一定感到很痛苦。

父亲认为这一计划简单可行。他的退休金很少，但那时的阿根廷比索很坚挺。那个年代的阿根廷农场主们从经营牧场、出售肉、奶制品中赚得大笔钞票，他们常到欧洲大肆挥霍；同时，欧洲的风雅被小心地移植到了拉普拉塔河两岸；而富人们则带上奴仆去欧洲旅行，有时甚至还带上他们喜爱的奶牛。很显然，他们不相信欧洲产品的质量。维森特·布拉斯科·伊瓦涅斯的畅销书《启示录四骑士》就是描写这些人的，该书后于 1920 年由弗雷德·尼布洛改拍成电影。影片中的鲁道夫·瓦朗蒂诺是那个时代阿根廷男子的缩影：殷勤、漂亮、温柔的拉丁情人，教法国女人在床上、床下跳探戈舞。

博尔赫斯一家与那些人毫无相同之处。父亲的退休金并不充裕，他也不

是那种南美情人，虽然他喜欢性情随和的年轻女子。（博尔赫斯曾经告诉我，他父亲“有点那种习气”。）如果父亲不符合探戈式男子的话，那么他便充分代表了另一种不那么有名的阿根廷典型——有教养的绅士，他们把欧洲看作是一连串城市博物馆。他们一家的旅行路线似乎证明了这一看法。他们暂时跳过西班牙，直抵英格兰，乔琪得以一睹伦敦的“红色迷宫”与剑桥大学；然后他们渡过英吉利海峡来到巴黎。博尔赫斯在《自传随笔》中的描写对这座伟大的城市显得不太友好：“我们朱在巴黎呆了几个星期，这个城市把每一个真正的阿根廷人都迷住了，但它在当时和过后都不曾使我怎样着迷。也许在不自觉当中，我总有点英国人的味道；事实上，我总认为滑铁卢之战是一个胜利”（《随笔》，1970）。离开巴黎后，博尔赫斯一家去了日内瓦。孩子们被安全地塞进了学校后，父亲和母亲继续他们的施行。战争爆发时，他们正在德国，他们经辗转才返回瑞士。但作为拉丁美洲人，他们比许多其他被困的旅游者幸运一些。最后他们设法到达了日内瓦，在那里一直呆到战争结束。

在日内瓦，博尔赫斯一家重建他们在巴勒莫时的家园。他们在这座美丽而伤感的湖滨城市找到了住所。乔琪在那儿创造了另一个与世隔绝的神圣空间，继续进行阅读，继续与诺拉同做白日梦，继续与父亲作永恒的交谈。

父亲与母亲仍然年轻，又极其漂亮；而孩子们的面部黝黑，神情敏感。从两幅分别在1914年和1915年摄于日内瓦的照片来看，他们看上去很健康，富裕，只是表情显得忧郁。

乔琪在瑞士时闷闷不乐。他为1927年版的阿根廷诗集所写的自传性文章概括了他在那里的经历：“我在日内瓦度过了战争年代；（那是）一段没有出路的时光，很不自由，总是下着细雨，记起它来我总感到一种愤恨”（维格纳勒，1927）。对于一个习惯于布宜诺斯艾利斯充足的阳光和炎热的夏季的孩子，日内瓦多雾、冷湿的天气肯定使他痛苦不堪。令他愤恨的也许是困居该地的感觉。但随着时间的推移，他的态度改变了。1967年费尔南德斯·莫雷诺采访他时，博尔赫斯只回忆了在日内瓦的开心的日子：

博尔赫斯：我终于完全了解了瑞士，我非常热爱这个国家。

费尔南德斯·莫雷诺：在1927年的回忆中，你曾说那些日子“灰暗，不自由，而且总是下着细雨”。

博尔赫斯：是的，但那只是当时，不是现在。现在，当我40年后回到瑞士时，我非常激动，如同潜子回到了故里。因为我的青春期，所有那些，都发生在那里。……比起布宜诺斯艾利斯来，我更熟悉日内瓦。况且，我们很容易了解日内瓦，因为，是否可以这样说，它是一座中等城市，而布宜诺斯艾利斯大得不可思议，谁也无法了解它。（费尔南德斯·莫雷诺，1967）

在《自传随笔》中，他又回到这一话题，描绘了他在日内瓦时的日常起居：“我们住在城南、或叫老城的一套公寓里。我现在还是更熟悉日内瓦，而不是布宜诺斯艾利斯，原因很简单：在日内瓦，你找不到两个相像的街角，并很快能记住它们的差别。每天，我沿着那条绿色、冰封的罗讷河散步，河流刚好穿过市中心，河面上横跨着7座风格迥异的桥梁”（《随笔》，1970）。

博尔赫斯一家住过的那套公寓房子现今还在，它坐落在老城区，离乔琪读过4年书的加尔文学院不太远。整个街区属于19世纪的城镇建筑，这种经

巴隆·奥斯曼 改革后的风格在巴黎相当流行：坚固，体面，但稍显呆板。本世纪给它带来的唯一变化是其街名，它原名马拉尼乌街，现已改称费迪南·霍德拉街，以纪念这位 20 世纪瑞士画家。整个城区建筑在一座小山上，仍然保留了蜿蜒的街道及几处中世纪的文物建筑。博尔赫斯 1975 年写的短篇小说《另一个》对那些寒冷的日子作了简短的回忆，假想中的两个博尔赫斯（1914 年的和 1969 年的）在马萨诸塞州坎布里奇市查尔斯河边的一条长凳上不期而遇，那条长凳也就是日内瓦罗讷河边的长凳。

尽管“教育旅行”计划因战事而不得被束之高阁，但博尔赫斯一家仍想游览欧洲。自日勾瓦起程，最安全的夏季旅游似乎只有往南翻山越岭去访问意大利北部。博尔赫斯在《自传随笔》中回忆道：“我对维罗纳和威尼斯的记忆仍然很清晰。在维罗纳庞大而空荡荡的圆形剧场里，我放声背诵了几首阿斯卡苏比的高卓诗歌”（同上）。他选择阿斯卡苏比的诗似乎并不完全出于对一位阿根廷高卓诗歌大师的尊敬，而更多的是对旧世界的一种挑战。如果在维罗纳吟诵莎士比亚的诗，这时乔琪来说便会是平庸之举。阿斯卡苏比的优点是他尚未丧失天真，他为乔琪表达对故土和母语的渴望提供了方便。博尔赫斯没有对威尼斯“清晰”的记忆作进一步描写。

在欧洲的那些年里，另一个重要事件是英国祖母范妮·哈斯拉姆来到了瑞士。她决定加入博尔赫斯一家，也许是因为他们长期不在她身边，她一人生活在布宜诺斯艾利斯感到孤独了。《随笔》只简短地提及她的到来：“由于战争的原因——除到意大利的一次旅游及在瑞士国内的几次旅行外——我们没有外出。后来，我的英国祖母不顾德国潜水艇的危险，仅与四五个乘客同行，来到了我们身边”（同上）。

范妮·哈斯拉姆的勇气是博尔赫斯爱谈论的一个话题。她早年与丈夫博尔赫斯上校在阿根廷边疆的共同生活就已证明了她的勇气。此时，面对德军潜水艇，祖母表现出了她真正的英国精神。随着她抵达日内瓦，博氏家族又恢复了原样。日内瓦的生活开始呈现出巴勒莫生活的特征。

祖母到达之前，乔琪曾给她寄过明信片，显露了他的怀乡之情。

德米耶赫：事实上，那时你寄给祖母的一些明信片所表达的遗憾并不专门是对她而发的。

博尔赫斯：那是我的失策，不是吗？一个十二三岁的孩子还谈不上是成熟的男人。（德米耶赫，1967）

博尔赫斯在此用嘲讽的口气隐藏了他的感情。他将自己对巴勒莫紧密的家庭世界的渴望置换成对布宜诺斯艾利斯的思念。由于他过于自尊而不愿向祖母吐露他对她的思念，因此他大谈自己的故乡。这些回忆还揭示了另外一点，通过略微降低他真实的年龄（他到欧洲时快 15 岁了），博尔赫斯试图使这样一个事实较易令人接受：他仍然非常依附于祖母。

祖母并不是到瑞士看望博尔赫斯一家的唯一亲戚。1916 年前后，母亲的几位乌拉圭表姐妹来到了欧洲。她们是希多家族的成员。为了庆祝她们的来访，父亲拍了几张照片，照片中至少是希多家三代妇女同堂，居中而坐的是外祖母多纳·莱昂诺尔。身处这些妇女（共 8 人）之中的乔琪显得特别。即使是与最亲近的亲戚在一起，他也似乎是个局外者，一个陌生人。他的面部表情——厚厚的镜片后透出的悲伤的目光以及极不开心的嘴巴——显示了这

种格格不入。他坐立的姿势也表现了这一点，照片中他显得笨拙，好像他的身体自己有意过快地增长着，使他坐立不安。

在那些困难的日子里，乔琪不能忘记他有个身体。他的诗歌或短篇小说偶尔撩拨人心地表明，乔琪未能轻易度过青春期的性困惑。他的小说《另一个》描写了老年的自己与在日内瓦时很年轻的自己的一次会面，他试图使年轻的乔琪相信，他就是将来的乔琪，博尔赫斯举出一些只有他才会有过的经历：

我可以证明我不是在说谎。……我要告诉你一些别人不可能知道的事情。在（日内瓦的）家里，我们有一只银质巴拉圭茶壶，底座上雕着盘绕着的毒蛇。它是我们的曾祖父从秘鲁带来的。还有一只银脸盆，挂在他的马鞍上。你房内的衣橱里放着两排书：莱恩翻译的3卷《一千零一夜》，每一章后面都附有钢雕画插图及注解；基什拉的拉丁文字典；塔西佗的拉丁文《日耳曼尼亚志》以及格罗登的莱译本；加尼尔版的《堂·吉珂德》；里韦拉·因达蒂的《血染的舞台》，扉页上有作者的赠词；卡莱尔的《旧衣新裁》；一本艾米尔传记；在其他书的后面还藏有一本关于巴尔干国家性风俗的平装书。我不会忘记一天晚上在迪布尔广场旁某幢房子二楼上的情景。

“是迪富尔，”他纠正道。

“很好——是迪富尔。”（《沙子集》，1977）

上文提到的迪富尔广场二楼那个神秘的夜晚似乎纯粹出于文学想象，但他提到的一些书——莱恩的译本、艾米尔的传记、以及藏在背后的那本谈巴尔干性习俗的书——特别与性这一被禁止的主题相关。莱恩翻译的《一千零一夜》（1839年出版）删去了著名的原作中青少年不宜阅读之处。在一篇专论该书各种欧洲译本的文章中，博尔赫斯对上述版本的优点及删节作了相当深入的探讨。莱恩在开罗住过5年，完全了解当地的语言与习俗，但据博尔赫斯说，他从未丧失“他的英国式派头”。莱恩不像法国翻译家安托瓦内·加朗那样对此保持优雅的缄默，略去了一切有争议的部分，他并不“恪守沉默”。他没有翻译较多色情描写的段落，但对每一处删节都作了说明。博尔赫斯在文章中引用了一些例子，如“我略去了一段最应受谴责的情节”，“我去掉了一个令人作呕的解释”，“此句太粗俗，未译”，“本段是奴隶布杰特的故事，内容完全不适合翻译”。博尔赫斯批评的是莱恩回避原著的一些细节。他举了一例：“在217夜，有一个国王与两个女人睡觉，一夜与一个睡，第二夜与另一个睡，他们都因此而感到快活。莱恩解释了那个君主的做法，说他‘公平’对待两个女人”。博尔赫斯得出结论：“（这种回避的）原因之一是，莱恩是为了‘客厅餐桌’，即安全的阅读与含蓄的交谈而写作的”（《永恒的历史》，1936）。

博尔赫斯称莱恩的《天方夜谭》译本“只是回避的百科全书”（同上），他为自己的含蓄提供了一条线索。像莱恩一样，他一般避免一目了然的描写，但又不时有意识地留下撩拨人心的线索。他以较为微妙的手法间接地指出哪些地方未作说明。在上文所引《另一个》的片断里，迹象很明显。莱恩的译本以及简要提到的艾米尔传记均指明略去了什么。以《日记》一书著称于世

---

塔西佗：古罗马历史学家，元老院议员。——译注

卡莱尔（1795~1881），苏格兰散文作家和历史学家。博尔赫斯起初对他极为推崇，但后来摒弃了他对英雄主义的崇拜。——译注

艾米尔（1821~1881），瑞士日记作者和哲学教授。——译注

的瑞士散文家艾米尔有过受挫的性生活历史。博尔赫斯未说明他手头的是哪一本艾米尔传记，他实际上又在同读者游戏。但我们有理由推测，那本传记并未省略艾米尔的性问题。对一本有关巴尔干性风俗的书的讨论较为明确，该书被藏起来这一事实很能说明问题。它也许是卢梭的著名警句所说的那种只能用一只手阅读的书籍。如果乔琪将它用作那一目的，他只是在做任何正常的青少年都会做的事。但即使是现在，写一篇回忆青年自我的小说，他也不能不保持含蓄，因而才试探性地提到迪富尔广场。

现在只能找到闲话来说明那些引语，但是流传很久的闲话还是值得注意的。根据博尔赫斯向几位朋友吐露的秘密，有一次父亲带他到那些殷勤的日内瓦姑娘那儿，她们专门迎合外国人、独来独往者以及烦恼的青年人。他很快就干完了，为性高潮所压服。法国人所说的那种“小小的死亡”，对他来说已非常接近真正的死亡。从此乔琪以惧怕的眼光看待性活动。这篇小说的另一面也许带有更为复杂的寓意。父亲帮助乔琪进入了性，他也许会相信那女孩也向父亲提供过同样的服务；与父亲共享一个女人侵犯了根深蒂固的禁忌。

我们永远不可能知道在迪富尔广场究竟发生了什么，如果是这个地点的话。但我们知道博尔赫斯对这段插曲印象不错，所以才会向朋友秘密地谈起它，并在一篇小说中作过耐人寻味的暗示。

在前文所引他与费尔南德斯·莫雷诺的同样含蓄的对话中，博尔赫斯提到他40年后回到瑞士时心情很激动，他“如同游子回到了故里。因为我的青春期，所有那些，都发生在那里。”但如果你将这句话与小说里的暗示联系起来，事情就变得较为明朗。日内瓦是乔琪度过青春期的地方。

## 2. 法国流动图书馆

要被加尔文学院录取，乔琪就得先学法语。他先跟一个家庭教师学，然后在一所专科学校学了一段时间。他最终通过了入学考试，尽管他的法语还不熟练。这是他必须掌握的第三种语言代码，但比起幼时他不得不几乎同时学习西班牙语和英语来，15岁时的情形使他遭受的心灵创伤要轻一些。尽管那个时代大部分受过教育的阿根廷人都懂一点法语，但对他来说法语完全是一门外语，这一事实突出表现了他的文化教育的矛盾性。但如果乔琪必须历经困难学法语的话，他则必须完全学会它——他的同胞里很少有人肯这么做。

尽管乔琪艰难地学习这门新的语言，但他的妹妹诺拉很快便掌握了它。他在《自传随笔》里写道：“她的法语不久就学得很好，她甚至在梦里都说法语。我记得有一天母亲回到家里，发现诺拉躲在红色长毛绒窗帘后面惊叫‘Unemouche, unemouche!’（‘一只苍蝇，一只苍蝇！’）他似乎已接受了法语里苍蝇危险这一概念。‘你出来’，我母亲用一种对祖国不太恭敬的语气说道：‘你本来就生长在苍蝇堆里。’”（《随笔》，1970）

博尔赫斯还回忆起他在适应加尔文学院生活时碰到的一些困难：“第一个秋季——1914年——我开始到日内瓦学院读书，它是约翰·加尔文创立

---

加尔文（1509~1564），法国神学家，基督教新教加尔文宗的创始人。加尔文学院是他创立的一所高级中学。——译注

的一所全日制学校。我们班大约有 40 名学生，外国学生超过半数。主要课程是拉丁语，我很快就发现，只要拉丁语学好了，其他功课稍稍放松一点也没关系”（同上）。

拉丁文成了他的第四种代码。尽管它不会成为他的主要语言之一（后来他在马略卡提高了拉丁语水平），但它却使乔琪牢固地掌握了句法结构以及词源学知识，这反映在博尔赫斯后来的散文风格中。拉丁语与法语的结合消除了西班牙语内在的修辞模糊以及 19 世纪英语的繁琐等语言现象。乔琪同时学习拉丁语和法语，他由此所受的语言训练使后来的博尔赫斯受益非浅。

尽管乔琪很用功，但他仍难以适应。除了将法语作为另一门语言学习外，他还得用这种语言学习其他所有的课程——“代数、化学、物理、矿物学、植物学、动物学”（同上）。学期结束时，他通过了除法语以外的其他考试。他的同学很清楚他是多么卖力，所以他们决定替他说情：

我的同学们瞒着我向校长递交了一份请愿书，他们都在上面签了名。他们指出，我必须用法语学习所有艰深的课程，而法语本身又是我要学习的一门外语。他们请求校长把这一点考虑进去，而他也很客气地这么做了。起先，连一位老师点我的名我都听不懂，因为他按法语发音念我的名字（Borges），是一个音节（大致与“forge”押韵），而我们读时发两个音节，“g”音听起来像苏格兰英语里重读的“h”。每次轮到我回答时，我的同学总会轻轻碰我一下，提醒我。（同上）

对同学们的热情和关心乔琪一定也有所表示，尤其是当他把它与自己在布宜诺斯艾利斯学校的经历相比较。在日内瓦，他的古怪，甚至他是外国人这一点也不显得怎样地奇特。他所在班级的许多学生也是外国人。在这儿“不同”是正常的。乔琪很快就在同学中结交了两个最要好的朋友，他们都比他小两岁。“我的两位朋友是波兰犹太人的后裔——西蒙·吉克林斯基和莫里斯·阿布拉莫维茨。一位当了律师，另一位成了内科医生。我教他们玩“特鲁科”纸牌戏，他们学得又快又好，在第一局结束时，我便输得一文不剩了”（《随笔》）。

我有机会于 1975 年 5 月份访问日内瓦，并拜访了吉克林斯基医生和阿布拉莫维茨律师。他们的事业都很成功。60 年代中期，吉克林斯基医生曾与博尔赫斯重逢，得以重温旧事。他告诉我，博尔赫斯说他轻易地学会了玩“特鲁科”，那是夸张。他相信博尔赫斯那样描写是由于自嘲的倾向。吉克林斯基医生回忆起他俩漫步在老城的街道上，畅谈文学，还有傍晚时分的痛饮，以及无数次的会面，有时海阔天空，有时却什么也不谈。

如果说吉克林斯基医生是分享乔琪日常生活的朋友，那么阿布拉莫维茨律师便是他的文学朋友。他的职业是律师，副业是作家和诗人，谈起常同他在日内瓦市立图书馆见面的乔琪来，他似乎能作完整的回忆，他将乔琪在 20 世纪 10 年代后期及 20 年代初期从西班牙寄给他的一些信件念给我听，他边念边核对日期、姓名和数字。

博尔赫斯不止一次把阿布拉莫维茨律师列入终身好友的名单，也不止一次地提到一些阿布拉莫维茨使他喜爱起来的作家。在与让·德米耶赫的谈话中，博尔赫斯承认他曾得益于阿布拉莫维茨：

是的，是他介绍我阅读兰波。我记得有一天晚上我俩正

在罗讷河边散步，他反复吟诵着：  
我见过繁星般的群岛！岛屿  
以它那谵妄的蓝色向旅人敞开：  
——是否正是在这无尽的黑夜里，  
百万只金色的鸟雀，哦这未来的精英，  
你在沉睡，在流亡？  
我梦想过绿色的夜晚，白雪闪烁，  
梦想过慢慢亲吻大海，直至她的眼睛，  
梦想过闻所未闻的奔腾汹涌的水流，  
还有黄蓝色的磷火鸣唱着觉醒！  
可是，真的，我哭泣得太多！  
黎明是如此地令人悲伤，  
每一丝月光都是那样无情，  
每一缕阳光又都充满着苦涩和酸楚。

（德米耶赫，1967）

在引用兰波的《醉舟》（第10, 20, 23节）时，博尔赫斯犯了几个错误，德米耶赫在一条脚注里更正过来。如果我们考虑到博尔赫斯是在1966年回忆他大约50年前学的诗歌的话，便会觉得这些错误并不重要了。但真正重要的是，他并非从书本上而是从阿布拉莫维茨的记忆里学的那首诗。

在一篇收进《杜撰集》（1944）、题为《犹大的三种面目》的神学幻想作品里，博尔赫斯对他们的友谊间接地表示了敬意。在一条脚注中，他引用了一段对小说的主人公尼尔斯·鲁宁博格的轻蔑性评论，并指出评论者正是莫里斯·阿布拉莫维茨。阿布拉莫维茨本人究竟有没有讨论过描写尼尔斯·鲁宁博格的虚构小说，还值得怀疑，然而博尔赫斯喜欢将其朋友的名字加进小说中，私下里表示一种敬意，也制造公开化的神秘感。同样，他在《特伦，乌克兰，第三星球》中提到比奥伊·卡萨雷斯以及文学界的其他朋友；他在题为《另一种死》（收入《阿莱夫》，1949）的小说中用了帕特里西奥·加农和我的名字。让莫里斯·阿布拉莫维茨来讨论鲁宁博格的异端邪说只是一个私下表示的笑话。

乔琪刚在日内瓦定居下来就成了法国流动图书馆的忠实读者，他因此而得到了一把钥匙去接触一种他感到陌生的文学。法国文学很快就成了他年轻时代第二重要的文学。批评家们紧跟博尔赫斯，忽略了法国文学对形成他的写作风格所起的重要作用；博尔赫斯虽偏爱英国及其文学，但事实上他受到了法国散文家的逻辑性叙述和巧妙推理的影响，尽管他从未公开承认过这一点。他还受益于法国诗人与短篇小说家们。

在与让·德米耶赫的谈话中，博尔赫斯回忆了他在日内瓦时读过的一些法国作家的名字。那是一份即兴列出的名单，它把都德以漫画手法创作的杰作《塔拉斯孔城的达达兰》，与吉普描写上流社会的颇为低级的小说相提并论。为了替提及吉普（他被认为极端保守甚至有反犹倾向）辩护，博尔赫斯在另一次采访中指出尼采也欣赏吉普（《苍鹭》，1964）。但乔琪对吉普的反应几乎不是文学性的。当读到她的小说《多情的女人》中男爵夫人因被情人抛弃而自杀这一节时，乔琪哭了。博尔赫斯嘲讽地替他这种青年人特有的

反应辩解：“当一个人还是孩子时，他显得很势利，而吉普（马泰尔伯爵夫人）向你展现了一个男爵、侯爵和公爵的世界，嗯！”（德米耶赫，1967）。

吉普与都德只是他的两个发现。他还基本读完了左拉的作品（关于鲁贡玛卡家族的全部小说）、莫泊桑的许多著作以及维克多·雨果的《悲惨世界》。在向德米耶赫回顾那些早期阅读的书籍时，博尔赫斯评论道：“大约10年前，我曾试图重读《小酒店》，但我没能这么做。同样，我试图再读《悲惨世界》，也没有成功。我总可以读雨果的诗作，但他那本小说太有力了”（同上）。有一根无形的线将博尔赫斯提到的所有书籍贯穿起来：它们都或多或少地体现了19世纪下半叶发展起来的现实主义和自然主义创作风格。这种风格在欧洲和美国很有影响，但对拉丁美洲影响尤深。即使今天（在博尔赫斯革新写作风格之后）我们仍然可以发现小说家及评论家赞美那一早被遗忘的流派，或力图冠以某种时髦的新名词使之东山再赵。博尔赫斯对削弱该流派在年轻读者中的影响负有最大的责任，但他自己在青年时期却接触过法国现实主义和自然主义经典著作，评论家很少提及这一事实。那些阅读经历使乔琪了解了讲故事的常规（叙述的连贯性、人物描写、风景描绘），事实证明它们对《杜撰集》未来的作者是有用的。

法国现实主义及自然主义作品的另一个重要贡献在于其作者们处理两性关系的手法。左拉、莫泊桑，甚至吉普都展示了19世纪文学里一种新的手法——直率（或残忍）。对于这一主题，浪漫主义者只从情感角度着手，而以社会主义观点闻名的左拉却加以发展，加进了他对阶级冲突的认识，他对即将兴起的工人阶级和资产阶级权力之争表现出积极的兴趣。因为父亲曾经是（当时仍然是）哲学意义上的无政府主义者，所以乔琪接受了左拉小说所表现出的政治和社会力量的观点。它们为他后来自然地、甚至是快乐地拥抱1917年俄国革命铺平了道路。

他当时第一次读到、并继续读了一辈子的作家是福楼拜。成熟后的博尔赫斯曾献给他两篇散文（最初发表于1954年）：第一篇讨论了小说《布法和白居易》，并为之辩护；第二篇强调指出福楼拜创造了一个诗歌形象，这一文学假面具取代甚至湮没了作者本人的个性。乔琪显然不可能以那种方式阅读福楼拜。他也许熟读了《包法利夫人》以及有名的《三个故事》。（葛特鲁德·斯泰因将其中一篇故事改写成《三个女人的一生》，于1909年发表。）他把福楼拜看作瓦勒里或者也许是皮埃尔·梅纳德的前辈，他的这种观点后来得到了证实。

他在日内瓦读过的另一位法国作家是亨利·巴比塞，他如今几乎已被遗忘，但当时却极为闻名。大战期间，巴比塞成了最有影响的法国作家之一。小说《炮火》（1916）描写了战壕里的恐怖景象以及德军与盟军之间的僵持所造成的无休止残杀。后来，德国作家埃里希·雷马克创作了《西线无战事》（1929），这本小说更受欢迎。据博尔赫斯1937年的一篇文章说，巴比塞的那本小说写得更好。但他更加喜欢巴比塞的早期小说《地狱》（1908），书中的一个男子住在旅馆里，他透过墙上的一个小洞窥视隔壁的邻居。博尔赫

---

《小酒店》：左拉的长篇小说。——译注

福楼拜（1821~1880），法国作家。——译注

斯泰因（1874~1946），美国女作家，1903年移居巴黎，提倡先锋派艺术。——译注

瓦勒里（1871~1945），法国诗人，评论家。——译注

斯评论道：

在《地狱》庞杂的篇幅里，巴比塞试图创作一部永恒的古典作品。他想把人类的根本活动固定化，而不带有空间与时间的不同色彩。他想要展示一本综合一切书本的包罗万象的书。无论是其情节——散文诗式的对话以及墙洞展现给叙述者的诲淫或致命的场面——还是其或多或少来自于雨果的风格，都未能使那种柏拉图式的概念奏效，其实那一概念无论如何是无法企及的。1919年以后，我再也没有机会重读那本书；我仍然记得其叙事文体的深沉情感，还有其关于人类内心孤独的描述，它多少还是恰如其分的。（《家庭》，1937年3月19日）

博尔赫斯强调指出，该小说基本上专注于人类的孤独感（或后来所谓的异化），他提请人们注意这一突出表现在20世纪法国小说里的主题，塞利纳的《长夜漫漫的旅程》、萨特的《恶心》（1938）、加缪的《局外人》（1942），以及阿兰·罗伯-格里耶的《窥视者》（1950）便是见证。虽然这些小说的风格及创作手法各异，但它们都集中表现了主人公内心孤独的人生观：这种孤独感使他们绝望地旁观他人的生活。巴比塞的主人公是个观淫癖患者——本世纪的真正产物。

阅读《地狱》一定极大地影响了乔琪对成人世界的看法。除了有关巴尔干人性生活的那本书，《地狱》也许是他读过的第一本毫不隐讳地描写性的作品。在此之前，他已读过伯顿和莱恩的《一千零一夜》译本。莱恩译本的明显删节以及伯顿译本有关伊斯兰世界性习俗的详尽注解使乔琪警觉起来。但阿拉伯的故事并没有淫秽的描写，它们直言不讳，甚至显得诲淫，但却从不激发淫欲。乔琪可能从左拉和莫泊桑的作品中找到了对性更为复杂甚至暗示性的描写，尽管两位作家不得不依从那种东方古典作品中所缺乏的19世纪正派品性。但乔琪从《地狱》中发现了另一点：以观淫癖患者被动的（或许也是主动的）观点对性遭遇进行生动描写——性就是当你观看别人时在你身上发生的变化。观淫癖患者便如小说的读者；较之于通过感官，他更多的是通过想象来参与其替身的经历。

乔琪读过的另一本法国流行小说是《约翰·克利斯朵夫》，罗曼·罗兰的这部长达10卷的小说描写了一位德国作曲家的生活与爱情。罗兰是位音乐评论家，他于1903年发表了著名的《贝多芬传》。在某种意义上，那部长篇小说是罗曼·罗兰对贝多芬及他的神秘生活的兴趣之产物。如同巴比塞一样，罗兰也因其社会主义的观点而闻名。他笃信和平，宁可在瑞士过流亡生活，也不愿崇奉战争带来的歇斯底里的民族主义。乔琪一定是在1917年前后读《约翰·克利斯朵夫》的。在20年后写的一篇关于罗兰的短文里，他指出该小说的主人公是“贝多芬与罗兰的融合体”，它的成功比作品本身更值得崇敬：“我记得1917年左右，人们仍然重复着一句话——‘《约翰·克利斯朵夫》是新一代的口头禅’”（《家庭》，1937年7月25日）。博尔赫斯的话具有讽刺色彩。他在同一篇文章中指出了罗兰的信徒的范围与素质：“罗兰的荣耀看来非常稳固。在阿根廷，他为华金·冈萨雷斯的崇拜者所崇拜；在加勒比海地区，为马蒂的所崇拜；在美国，则为亨德里克·威廉的所崇

---

塞利纳、萨特、加缪、罗伯-格里耶均为法国作家。——译注

马蒂（1853~1895），即何塞·马蒂，古巴诗人、作家，古巴独立革命的先驱。——译注

亨德里克·威廉·范隆（1882~1944），美国历史学家、作家，当过新闻记者。——译注

拜。在法语世界，他一直得到比利时和瑞士的支持。他的价值，顺便说一句，较之于文学性，更多的是道德上的，而较之于句法上的，则更多的是‘泛人道主义’的，这是一个令他高兴的词”（同上）。

博尔赫斯嘲弄罗兰的崇拜者，实际上也就是在嘲弄乔琪。他嘲讽地描写罗兰的各类崇拜者（如范隆写的畅销书的读者以及冈萨雷斯和马蒂等伤感诗人的读者）或他的出名之地（巴黎外围），甚或他出名的原因（其“泛人道主义”），这种手法很明确地表现了博尔赫斯转而反对自己或许曾热爱过的事物时的痛苦。另一方面，读者由此可以瞥见1917年的瑞士于1937年时在博尔赫斯心目中的形象：它是一个罗兰拥有信徒的地方。

在那些日子里，乔琪可能充满激情地阅读了《约翰·克利斯朵夫》；他一定与莫里斯·阿布拉莫维茨及西蒙·吉克林斯基讨论过该书，并从中发现了他们这一代人的口头禅。博尔赫斯用了3个形容词来描写该书的魅力：“亲切、沉默、感人”。战争仍在继续，人们无暇去思考自己的情感，罗兰的“泛人道主义”似乎使所有那些外省人感到振奋。1917年的俄国革命和1918年的威尔逊和平期最初激发起、然后又猛烈地驱散了那股“泛人道主义”热情。

兰波并非乔琪唯一喜爱的法国诗人。在与德米耶赫的谈话中，他列出了完整的名单：“我特别爱背诵兰波，以及一位被遗忘的诗人——伊弗雷姆·迈克尔。我从《法兰西信使》杂志社出版的一本黄色封面的书上读到它们，那是一本法国现代诗集，从中你可以找到梅里尔，当然还有马拉美、兰波、魏尔兰，以及象征主义运动的几位次要诗人。所有那些诗我都读了又读。……我能背诵其中许多首”（德米耶赫，1967）。

博尔赫斯青年期的阅读在他的作品中留下很少的痕迹。但他在有限的几处提及那些诗，证明他熟悉那些书籍。他于1937年写了一篇短文，评述两本有关兰波的书（一位作者是天主教徒，另一本的作者是两位马克思主义者），文章不仅高度赞扬了兰波，而且还捍卫了法国文学，反对人们对它的指责，说什么法国文学造就不出天才，只能“组织和润饰舶来品”；博尔赫斯还从兰波的《地狱里的一季》中引用了一大段。引用的诗节被删简了，词句也混乱；不过这证明博尔赫斯是凭记忆引用的。

他与德米耶赫交谈时未提及的一位诗人是波德莱尔，不过他自然也被收进了《法兰西信使》的诗集，博尔赫斯在米拉的采访中提到了他，承认“有一个时期我能背诵《恶之花》。但现在我发现自己离波德莱尔很遥远。如果一定要我举出一位法国诗人的话，我相信他将是魏尔兰”（米拉，1964）。

他对波德莱尔的抵触情绪在1937年写的另一篇文章里变得相当强烈。在谈起印度诗人泰戈尔（他不久前访问过布宜诺斯艾利斯）的一则轶事时，博尔赫斯提到过波德莱尔：

3年前，我有点诚惶诚恐地与受世人推崇而善于辞令的泰戈尔交谈。我们谈到了波德莱尔的诗，有人吟诵了《恋人之死》，这首十四行诗尽是床、沙发椅、花朵、壁炉、书架、镜子和天使。泰戈尔专心地听完全诗，但最后却说：“我不喜欢你们的家具诗人！”我深有同感。现在重新读起波德莱尔的作品，我真怀疑他的情感更多的是来源于对晦涩的炽爱，而不是对于浪漫摆设的恐惧。（《家庭》，1937年6月11日）

---

威尔逊（1856~1924），美国第28任总统，领导美国参加第一次世界大战，提倡建立国际联盟并提出“十四点”和平纲领，获1919年诺贝尔和平奖。——译注

博尔赫斯的记忆再次在开他自己的玩笑。波德莱尔的诗并未提到实在的壁炉或镜子。火与镜子比喻情人的心，迸发出他们灵魂中激情的火焰：

我们的心将是两支巨大的火把，  
会反射出它们交叠的光芒，  
在我们俩的心灵中，在这双孪生的明镜里。

（波德莱尔，1951）

博尔赫斯回忆了泰戈尔对波德莱尔诗歌的反应，他的回忆妙就妙在同时贬损了两位诗人。

博尔赫斯回忆乔琪读过的法国诗人时没有详述他对马拉美的反应。后来博尔赫斯偶尔引用马拉美，并总是用于重要的场合。他的形象（一个专心创作、认为世界只在书中才有意义的诗人）影响了博尔赫斯自己的文学概念及文学思想。马拉美的痕迹可以从皮埃尔·梅纳德的塑造中找到。但是如果说博尔赫斯没有明确表示他年轻时对马拉美的反应的话，那么他在谈到雷米·德·古尔蒙时则较为直率，德·古尔蒙是他在日内瓦读过的又一位重要的法国象征派作家。他毫不犹豫地承认他“在那些日子里大量阅读了德·古尔蒙的作品”（德米耶赫，1967）。德·古尔蒙（1915年去世）是位执著的文学评论家，他是《法兰西信使》（1889年）的创始人之一，也就是出版乔琪能背诵的象征派诗集的那家杂志。德·古尔蒙当时拥有大量读者：他为艾略特所尊崇，在本世纪初的拉美诗人中拥有众多信徒。

德·古尔蒙还是一位脾性高雅而略为乖张的小说家，他是著名的探讨性行为的专著《性爱论》（1903）的作者，文风承袭了古希腊唯物主义哲学家伊壁鸠鲁和德谟克利特以及他们的著名信徒卢克莱修。我们不清楚乔琪读过他的多少作品。但他也许非常了解德·古尔蒙的一个方面：爱好深奥的讨论，旁证博引的评论——善于平衡相互矛盾的理论，三言两语就能使之为己所用。一位评论家曾指出，德·古尔蒙“随时准备解开刚被他束缚起来的东西，他声称‘某些真理的死亡对人类大有益处’，因为它们实在是稀松平常，……陈腐、过时、累赘”（克劳尔德，1947）。

德·古尔蒙最能吸引乔琪的也许是其高雅的风格与矛盾性。乔琪可能从他的随笔里（汇编成《文学漫步》和《哲学漫步》）找到了某种创作模式，并于后来加以发展和完善。德·古尔蒙和这个未来的作家之间还有其他更为明显的联系。德·古尔蒙将恩里克·拉雷塔的《堂拉米罗的荣耀》译成了法文，乔琪幼年时就知道这本书。在收入《文学漫步》（1912）第四册的一篇随笔中，德·古尔蒙解释了他的译法：“我尽量以不违背我们的语言的优雅标准去忠实地翻译他的书；你可以放心，因为译本没有西班牙文的累赘。它极为清晰而富有逻辑性”（德·古尔蒙，1912）。当乔琪读到这本书时，他也许嘲笑过德·古尔蒙对西班牙文的法国式偏见，他与父亲对此定有同感。

在同一本书中可能还有一篇乔琪读过的文章。它是献给“路易·梅纳德，一位神秘的异教徒”的。梅纳德是个发明家（他发现了摄影术中极为有用的珂洛酊）、诗人及巴比桑派画家。他流传更久的作品是讽刺模仿文体。他年

---

艾略特（1888~1965），英国诗人、剧作家和文学评论家。——译注

巴比桑画派：法国19世纪中、下叶自然主义风景画派，主要成员住在巴黎附近的巴比桑镇，故名。——译注

轻时曾试图重写希腊悲剧诗人一些失传的剧本，甚至重写了埃斯库罗斯失传的《被解放了的普罗米修斯》，为了方便读者，他用法文写作，尽管（据古尔蒙称）他更喜欢用埃斯库罗斯自己的希腊文创作（同上）。他的第二篇重要讽刺模仿文题为《咖啡馆的魔王》，他称该文出自狄德罗之手，差一点就把它塞进正在编辑中的狄德罗选集里。（可惜的是，阿纳托尔·法朗士及时揭穿了这场骗局。）据德·古尔蒙说，梅纳德喜欢对古典作品进行年代误植的阅读：“当他阅读荷马时，他想到莎士比亚，将海伦置于神情恍惚的哈姆雷特眼皮底下，并想象可怜的苔丝狄蒙娜拜倒在阿基里斯的脚下”（同上）。

路易·梅纳德的文学习惯（重写失传或不存在的作品，年代误植的文学阅读）为他的同名人物——皮埃尔·梅纳德埋下了伏笔，后者是博尔赫斯1939年塑造的一个奇特的法国后象征派诗人，以嘲弄文学批评的常规。

读者对德·古尔蒙有关路易·梅纳德一文的理解在多大程度上取决于他们以前对博尔赫斯那篇短篇小说的理解呢？博尔赫斯在《卡夫卡及其先辈》中谈到那种年代误植的影响——阅读当代作家会影响对古典作品的阅读，这里是不是这种情况呢？这个问题很难回答。乔琪也许读过德·古尔蒙论梅纳德的文章，并在其记忆的海洋中留下了些许痕迹。20年后，他自己的“梅纳德”出现了，一篇有关一个奇特人物的欢快短文转化成了本世纪的一部喜剧杰作。德·古尔蒙的梅纳德或许是一颗小小的种子，在许多作家的帮助下（马拉美、瓦勒里、乌纳穆诺，也许还有拉雷塔，当然包括卡莱尔及德·昆西），最终长成了博尔赫斯的梅纳德。

尽管博尔赫斯后来试图忘却他是多么受益于法国文化，但在其思想与记忆极为敏感的那5年中的大部分时间里，他阅读了左拉和莫泊桑、巴比塞和罗曼·罗兰、雨果和兰波、魏尔兰和雷米·德·古尔蒙。在日内瓦，他学会理解与热爱法国文化——它在他的作品中留下水印图案般不可磨灭的痕迹。

### 3. 文学使者

乔琪在日内瓦认识了法国文学，这丝毫未减损他对英国文学的爱好。相反，他继续这一领域的阅读，这还得感谢一位德国出版商，他将一批最杰出的英美作家的著作重印成便宜的简装书。伯恩哈特·陶赫尼茨在莱比锡出版的所有书籍的封面上都印有这句话：“不得带入大英帝国”。这样他们就算保留了这些书原有的英美版权，并只为专攻英美文学的外国学生或偶然来到欧洲大陆的讲英语的旅游者阅读所用。它们也在殖民地出售，自然包括南美洲。在布宜诺斯艾利斯，乔琪可能已熟悉了它们简单的封面及其小而整齐的字体。

他住在日内瓦时发现的三位英国作家对他起着深远的影响。他们是托马斯·德·昆西、托马斯·卡莱尔和吉尔伯特·基思·切斯特顿。三人中，德·昆西在今天仍拥有相当多的读者；卡莱尔和切斯特顿已然过时，尽管切斯特顿的布朗神父侦探小说集仍然流行。

---

狄德罗（1713~1784），法国启蒙思想家、唯物主义哲学家和文学家。——译注

法朗士（1844~1924），法国小说家、文艺评论家——译注

苔丝狄蒙娜：莎剧《奥赛罗》主角奥赛罗之妻。——译注

乌纳穆诺（1864~1936），西班牙哲学家、作家，早期存在主义者。——译注

博尔赫斯把德·昆西看作是一位最具影响力的作家。在谈到约翰·多恩论自杀的冗长而晦涩的作品《比阿萨纳托斯》时，他说他自己从德·昆西那儿得益“如此之多，若只提到某一部分的话，似乎就否定或抹杀了其余部分”（《其他的探究》，1964）。但要从博尔赫斯的随笔中搜寻出一篇专论德·昆西的，那将是徒劳。这一省略（当然是有意的）使整编他的阅读书单变得困难。幸运的是，他在1962年接受詹姆斯·厄比的采访时提到了一些细节：

我16岁时开始阅读德·昆西；从那时起，我把他的作品反复阅读了无数次。他是位极富联想的作家，永远具有好奇心和用之不竭的学识。作为梦中生活的探索者，他在文学上占有独特的地位。除了试图创作幽默作品而外，他的风格是卓越的。我记得有一篇长篇散文……是他最好的作品之一，叫《康德最后的日子》，描写了一个大智者的泯灭，很深刻，很可叹。（厄比，1962）

博尔赫斯说德·昆西的风格是卓越的（除了他的幽默作品之外），他实际上是在强调他的样板的作品与他自己的作品之间的区别：博尔赫斯作品简短精练，而德·昆西（体现了浪漫主义叙述文体最好的传统）的文章却散漫冗长、感情丰富。从德·昆西的大量作品中，乔琪找到了叙述的模式。通过一个类似于现代集成电路的缩微过程，博尔赫斯学会将德·昆西作品的散漫内容填进其短小断续的作品中。样板的离题话被压缩为一个插入语；德·昆西的情感段落的张力被浓缩为一个出人意料的形容词；原作繁复地从一页延伸到下一页的脚注被作品结尾部分简略的注释或被尖锐而含蓄的序言所取代。德·昆西扩展的地方，博尔赫斯便缩约；德·昆西感情奔放的地方，博尔赫斯则变得含蓄或好辩；德·昆西沉思的地方，博尔赫斯却显出明晰的痛苦。尽管他们的创作有诸多差异，但作品的效果却是相似的。

德·昆西（毕竟是杂志撰稿人）具有较为庞杂的学识，博尔赫斯的学识虽然也很庞杂，但他的引文更具有职业学者的系统性。德·昆西的感伤流于作品的表面，而博尔赫斯的激情则蕴藏在作品的深处。尽管博尔赫斯的离题被他在日内瓦时学到的法国式写作方法所巧妙地掩盖起来，但它仍与其样板的离题一样任性。如果你在读了博尔赫斯（如《皮埃尔·梅纳德》所运用的那种倒叙手法）之后再读德·昆西的话，你不可能不察觉到二者之间的紧密联系。

其他形式的关联也许更加明显。德·昆西与博尔赫斯都具有清晰的记忆以及罕见的类比能力。在其《一个英国鸦片服用者的自白》中，德·昆西夸耀了这两种天赋：“具备非凡记忆力的优势以及更为巨大的逻辑本能的优势，后者使我能片刻间把握住将遥远事物联系起来的暗藏的类推和比较关系，在交谈中我尤其得益于这两种独特的天赋”（德·昆西，1897）。博尔赫斯可能也赞同这些话。

另一个将他们联系起来的东西是失眠症。许多年来，博尔赫斯一直受着它的煎熬，他在《福内斯的记忆》中甚至试图重新捕捉被他称为失眠的“凶残的清醒”。德·昆西则把他对鸦片的渴望归因为失眠。

他们还对一些东西具有同样的兴趣：奇怪的左道邪说、秘密社团、哲学或宗教问题（最显著的是自杀）、奇特的语言学理论、谋杀与暴死。但对博尔赫斯影响最大的是德·昆西的文学形象。从他身上，乔琪找到了他自己的文学人物的原型，不是那个成功而可怕的约翰逊博士的化身，而是德·昆西

奇特而略为放纵、但极具吸引力的那一类。乔琪一定对这样一位作家印象很深，因为这位作家可以从一个词的词源研究迅速转向一个哲学信条，甚至形成对世界的统一看法。乔琪与父亲的交谈以及对赫伯特·斯宾塞和威廉·詹姆斯的阅读使他易于接受德·昆西开放的头脑和锐利的思想。德·昆西的作用之一就是引导乔琪进入了德国哲学，从这一点来看，他那篇《康德最后的日子》意义深远。

博尔赫斯与厄比交谈时强调了德·昆西作品的另一个方面，即他作为一位“梦境的探索者”的价值。德·昆西在《一个英国鸦片服用者的自白》（1821、1856）和《来自深处的叹息》（1845）中拓展了他的幻觉并探索了他的鸦片之梦，除了这两本书，其他还有不很闻名的作品——例如对皮拉内西一幅铜雕画的描写，他从未见过那幅画，但（他声称）柯勒律治曾向他作过描述——在那些作品中，德·昆西揭示了定然给乔琪留下了深刻印象的梦幻影象。在所有这些散文中，影象并不与现实对立，而是现实的一部分：幻觉不是虚构，而是现实的一个自然层面。

德·昆西多次达到几乎是超现实的层面。最著名的一段是关于他的伦敦生活的描写，当时他才十几岁，在那座“红色迷宫”中迷了路，不知所措。他在那里碰上了一个15岁的妓女，她成了他的朋友，并伴他度过了几个月。在1821年版的《自白》中，德·昆西成功地将那两个孩子的几乎是幻觉的经历表达出来，并保留了他们的天真。现时人们读到这一插曲时都认为与他的其他作品无关，似乎它只是为多年后狄更斯和威尔基·科林斯在他们更加强有力的情节剧里所力图捕捉的东西埋下的伏笔。但如果把它插进德·昆西其他作品所提供的自传性片断中的话，其真正的意义便显而易见了。对他生活的了解（主要是通过他的《自传》）确证了他对年轻女子的炽爱。德·昆西的父亲在他7岁上便去世了，他的母亲总不在身边，而是忙于料理家庭产业。他是在姐姐们和女佣人占主导地位的家庭里长大的。他甚至庆幸自己大部分的童年时光是在“世上最温柔的姐姐”的庇护下度过的。在同一篇回忆录里，他记起他生活中最紧张的两次经历：他的两个姐姐之死。一个死时3岁，他才1岁半；另一个死时9岁，他刚好6岁。在她的灵堂里，这孩子看到的是死亡与美丽的夏日形成的强烈对比。

德·昆西16岁上来到伦敦时，他不像个刚刚失去母亲的小男孩，倒像是失去了几个小母亲——他的姐姐们。他遇上了那个15岁的妓女以及一个年纪更小并与他合住在空荡荡的住所的女孩，可以说此时他便在堕落的索霍区的中心成功地重建起了他童年的天堂。

从德·昆西对姐姐和类似姐姐的女子的感情附着中，我们可以找到将乔琪与妹妹诺拉联系起来的同一种感情。与德·昆西一样，他是在其妹妹的炽爱下长大的。尽管她比他小两岁，但她的性格更加外向，在他们童年的游戏中，她总是扮演母亲的角色，帮他抵御无形而可怕的敌人。在瑞士，他被隔绝于熟悉的环境之外，诺拉一定继续担当他的伊莱克特拉——德·昆西所指

---

斯宾塞（1820~1903），英国哲学家、社会学家。——译注

科林斯（1824~1889），英国侦探小说家，早期作品刊登在狄更斯主编的《家常话》杂志上。——译注

索霍区：伦敦一地区，多夜总会和外国餐馆。——译注

伊莱克特拉：希腊神话中一女子，怂恿其弟杀死母亲扣母亲的情夫，为被二人谋害的父亲报仇。弗洛伊德用该词指“恋父情结”。——译注

的伊莱克特拉，德·昆西用这个名字指代他最终娶为妻子的女子以及在他病弱的晚年照顾着他的女儿。

我们不能进一步追求这种类比。乔琪的家庭环境与缠绕着德·昆西的困苦毫无共同之处。母亲并非不在他身边，而父亲也常在左右，并强有力地保护着小乔琪。另外还缺少一个决定性的因素——两个姐姐之死使德·昆西产生了对尸体的迷恋。尽管存在这些明显的差别，但在半真半假的梦境这一层面上，乔琪一定从德·昆西的自传性作品里为他的青春期某些最为晦涩难解的经历找到了答案。

卡莱尔对博尔赫斯的影响迥然不同。乔琪开始阅读他的著作时，认为卡莱尔是文学的总集。让我们引用他最重要的文章之一——《柯勒律治之花》的最后一句话为例：“那些细心地模仿某一位作家的人并非受个人情感所支配，他们这样做是因为他们将那位作家与文学混为一谈，因为他们怀疑在任何一点上置他于不顾都是偏离了理智与传统。在许多年里，我曾认为近乎无边无际的文学世界集中在一个人身上。那个人就是卡莱尔，就是约翰尼斯·贝希尔，就是沃尔特·惠特曼，就是拉斐尔·康西诺斯—阿森斯，就是德·昆西”（《其他的探究》，1964）。

由于博尔赫斯列举作者时一般按他们的年代顺序（即出生先后）编排，上述不按顺序的列举只能说明他是按阅读他们作品的先后排列的。因此，卡莱尔不仅在文中，而且在博尔赫斯作为读者的经历中都被安排在第一位。他一定向乔琪展现了一个新的文学前景。这一名单还表明了另一个相关方面。卡莱尔虽曾代表过文学，但他很快就被其他作家所取代：贝希尔、惠特曼和康西诺斯—阿森斯都是乔琪 21 岁前发现的。

卡莱尔的得宠及突然失宠可归因为博尔赫斯后来对卡莱尔经常表达的观点在内心中产生了抵触。如果说乔琪最初接触卡莱尔的著作时很少注意其思想的话，那么在 50 年后，博尔赫斯几乎面面俱到地特意探讨了他的作品这一方面。在罗纳德·克赖斯特的采访中，他相当直率地说：“我不太喜欢他，我认为他发明了纳粹主义，等等——他是这类东西的祖宗”（克赖斯特，1967）。同年，他与德米耶赫讨论了卡莱尔的政治观点。博尔赫斯将攻击目标集中于奴隶制，他指责卡莱尔是个种族主义者，因为他相信黑人是天生的奴隶。博尔赫斯的其他作品也对卡莱尔提出类似的批评。

1956 年，博尔赫斯为卡莱尔的《论英雄与英雄崇拜》的西班牙文译本作序，序言讨论了赫伯特·斯宾塞对卡莱尔宗教观的批评，并把后者的政治理论概括为一个词——纳粹主义。他引用伯特兰·罗素（《法西斯主义溯源》，1935）和切斯特顿（《停战的结束》，1940）来证实自己的观点。通过引证两位评论家及引用卡莱尔本人的作品，博尔赫斯证明了他与极权主义之间的联系。

在当时的日内瓦，关于卡莱尔的这种政治观点并不流行。这一观点显然是后来在两次世界大战期间才形成的，罗素和切斯特顿作品的出版日期表明了这一点。德国挑起的战争使卡莱尔的作品带上了纯粹的政治色彩。尽管如此，博尔赫斯还是看到了他的文学个性的其他方面。在同一序言里，博尔赫斯进一步论述道：

---

贝希尔（1891~1958），德国当代著名诗人。——译注

康西诺斯—阿森斯：西班牙“极端主义”文学流派的大师，详见本章第 7 节。——译注

这些断言并不能抹杀卡莱尔的诚实。谁也没有像他那样认为世界是不真实的（如恶梦般不真实，而且残暴）。在这普遍的恐惧之中，他只保全了一样东西，即工作：让我们强调一下，不是工作的结果，那只是虚荣，只是影象，而是工作的行为。他写道（《卡莱尔回忆录》）：“人类的一切工作都是暂时的、渺小的，其本身不值一谈；只有工作者，及其内在的精神才是重要的。”（《序言集》，1975）

乔琪热心地阅读过的卡莱尔也许是这样的：禁欲、坚不可摧、略显疯狂，而不是奴隶制和极权主义的卫道士。从他论英雄的著作及历史性散文和传记中，乔琪一定有一种冲动，去把人生看成是一场梦，一场恶梦，只是由于愿望的作用它才变得真实。据此看来，卡莱尔使成了乔琪通向更加复杂的作家的使者，他们是叔本华和尼采，他在日内瓦时曾如饥似渴地阅读过他们的作品。

卡莱尔的作品中有一部虚构传记，它还从一本子虚乌有的书中引用了长篇段落。《旧衣新裁》以3卷出版时（1831），只是一个怪物，只是对卡莱尔坚持运用的同一种传记创作技巧开了一个精心的玩笑（在其作品集里，普鲁士腓特烈大帝的生平占了7卷，克伦威尔占3卷）。那本书可以看作是对当时很流行的德国浪漫主义哲学冗长乏味的讽刺模仿。《旧衣新裁》一书的含意比其表面内容多。卡莱尔假装评论并综述一本根本不存在的书，他由此发展了一种程式，博尔赫斯将把这个程式推进到极为精致的程度：为一个不存在的作者写的一部子虚乌有的作品捏造书评。早在1936年，博尔赫斯曾为据称是米尔·伯哈德·阿里写的侦探小说《通向阿尔—穆塔西姆》作“书评”，并以“两点解释”为题收入他的散文集《永恒的历史》。虽然博尔赫斯甚至引用了他人的评论，但该文实是一个骗局：从作者的姓名和小说的题目到书评中的英文引语，一切都是博尔赫斯杜撰的。5年后，博尔赫斯将《通向阿尔—穆塔西姆》收入短篇小说集《交叉小径的花园》（1941）时，他承认了这一骗局，并在一篇序言里为其辩护：

巨著的创作是费力而耗尽才思的工程。化500页的篇幅去展开一个主题，而只需几分钟就可将它作一个完美的口头说明！最好的程序是假装这些书原已存在，然后提供一个梗概，一篇评论。卡莱尔就是这样创作《旧衣新裁》的，勃特勒也是这样写出《顺风港》的。这些作品都有书本本身的不完美之处，也不比其他书更简洁精炼。（《杜撰集》，1962）

为了避免赘述，博尔赫斯宁愿写“假想书籍的注释”。这些“注释”是《特伦，乌克兰，第三星球》《赫伯特·奎因作品之检讨》和《通向阿尔—穆塔西姆》，均收入《交叉小径的花园》。

如果说博尔赫斯1941年对卡莱尔的批评反映了他其时作为成熟的作家的观点，那么乔琪1916年的看法定然不同。他也许对卡莱尔的矛盾思想和他的过分华丽、甚至是浮夸的风格同样着迷。那时他的阅读已即将进入写出首批出版作品的阶段了：这些早期作品是一系列以较为激昂和华丽的风格创作的诗歌。正像他使乔琪接触叔本华和尼采的作品一样，卡莱尔在这一点上也起到了使者的作用。

乔琪在日内瓦发现的第三位英国作家是卡莱尔最积极的反对者。在为阿根廷版的《论英雄与英雄崇拜》所写的序言里，博尔赫斯引用了切斯特顿对

卡莱尔的一次激烈批评。读者可以从切斯特顿 66 岁时写的《停战的结束》中看到这一点：“一个小时候沉迷于卡莱尔、成年时反对他、年长时较清醒地重新鉴赏他、并希望最终多少能正确评价卡莱尔的人，只能感到惊异，这一切低劣、野蛮、愚蠢和无知的东西竟然在卡莱尔身上突然重现，丝毫没有他真正的优雅与幽默”（切斯特顿，1940）。

但乔琪在日内瓦发现的并不是切斯特顿作为小册子作家的这一面，而是他作为短篇小说大师的那一面。博尔赫斯对詹姆斯·厄比说，切斯特顿与斯蒂文森和吉卜林属于三位接力作家，他读过他们的许多小说，因此“我能靠记忆完整地重现它们”（厄比，1962）。在其小说集《世界丑事》的序言中，博尔赫斯公开承认他受益于切斯特顿和斯蒂文森。在此前两年，博尔赫斯在其最重要的散文之一《叙述的艺术与魔术》（收入《讨论》，1932）中引用切斯特顿的一些小说来说明他自己的某些观点。据他说，魔术叙述文体具有紧凑的结构：

在一部煞费苦心的小说里，每一个情节都预示着即将来临的事件。因此在切斯特顿的一个幻党效应中〔《四个无辜的重罪犯》（1930）里的《诚实的庸医》〕，一个男子突然猛地将一个陌生人推出路中，使他避开了迎面开来的汽车，而这一必要而又骇人的暴力行为预示了前者后来会宣称另一个人是疯了，如此他才可免于以谋杀罪而受绞刑。在切斯特顿的另一篇小说中（同一小说集里的《忠实的叛徒》），下列句子隐约预示着一个男子（借助于假胡须，面具和化名）策划了一个庞大而险恶的阴谋：

所有的星星在唯一的太阳下都黯然失色，  
千言万语，但词是一个。

最后通过改变该句的写法而解开了这个谜：

千言万语，但这个词是一。

在第三篇小说中（《布朗神父的怀疑》里的《神箭》，1926），原型——一笔带过了一个飞刀杀死另一个男子的印度人——与情节完全相反：一个男子被其朋友刺死，塔上的窗户开着，窗旁放着一支箭。小刀变成了一支箭，而箭变成了一把小刀。二者之间存在着持久的交响。（《散文》，1972）

博尔赫斯自己开始创作小说时仍记得切斯特顿的这些发明创造。无法解释的行为、面具与伪装的使用、（以相反的形式）预示着谜底的象征性情景——所有这些手法既可以在切斯特顿的也可以在博尔赫斯的小说中找到。

在为其最成功的小说之一《死者》写的注释中，博尔赫斯承认切斯特顿对他描写主人公的影响：“那篇小说里的阿塞维多·邦戴拉来自里韦腊或塞罗拉尔戈（乌拉圭北部两省），他是一个粗暴的偶像，一个黑白混血儿，是切斯特顿那个无可比拟的‘星期天’的笨拙变体”（《阿莱夫》，1949）。该书美国版的注释一字未提《一个名叫星期四的人》（1908），而评述了小说的真实来源。但小说成书之时，他首先想到了切斯特顿。乔琪一旦发现切斯特顿，就给他迷住了。他不仅反复阅读他写的小说，而且熟记了它们。博尔赫斯从切斯特顿的叙述中发现了细节描写的宝库，他将从中不断捡起词汇、句子、秘法。他与里查德·伯金交换了下列信息：

伯金：你喜欢绘画和建筑，对吗？我的意思是你的小说在我看来具有很生动的视觉效果。

博尔赫斯：它们真的具有视觉效果，还是说这种视觉来自切斯特顿？（伯金，1969）

切斯特顿对他的影响不止于此。博尔赫斯的侦探小说的概念，以及他购邪恶感，后来大都是借用切斯特顿的。切斯特顿去世时，他献给他几篇散文和一篇热情的文章。尽管博尔赫斯在丽塔·吉伯特 1968 年的采访中承认切斯特顿的许多出奇的描写与手法经不起时间的考验，而他的老对手萧伯纳的作品在身后的生命力比他持久，但他仍觉得如果切斯特顿的“情趣”真的被忘却的话，则实在是一件憾事。

#### 4. 哲学家的代码

如果说博尔赫斯一家决定前往欧洲时未能料到第一次世界大战即将爆发的话，那么他们同样也没有明智地预料到其结局。战争似乎在法国的战壕两侧相持不下：没有一方能够作出最后决定性的推进。但 1917 年的两个事件应该使博尔赫斯一家警觉起来。美国的参战及俄国的十月革命是这场冲突结束的预兆，也预示了 400 年来欧洲格局的终结。此时此刻，这两个边远国家正在作出影响所有欧洲人命运的决定。

博尔赫斯一家不具备那样的洞察力。欧洲也很少有人能作出正确的判断。因而，乔琪继续在加尔文学院学习，并读完了四年级，他如饥似渴地阅读法国流动图书馆里、陶赫尼茨的再版书库中或日内瓦的图书馆里一切可以获得的书籍。他还继续与阿布拉莫维茨和吉克林斯基发展友谊。

1918 年他不得不突然离开日内瓦，因为他的外祖母去世了。他们一家决定自日内瓦北上过莱芒湖 去卢加诺。他们在湖滨旅馆住了下来。乔琪在那儿住了很久，他无止境地阅读，间或与诺拉泛舟湖上。移居卢加诺使他又得以接近妹妹。由于无法与日内瓦的朋友及同学来往，乔琪又回到了她的身边。划船时，他常背诵波德莱尔和象征派的诗歌给她听。魏尔兰也许是他最喜欢的诗人之一，兰波的《醉舟》也一样，因为这些诗非常贴近他当时的心境。他也许能背诵波德莱尔的《邀游》，该诗描写情人向情妇诉说衷肠，与《圣经·雅歌》有着异曲同工之妙：

我的心肝，我的宝贝，  
想想吧，  
去那儿一起生活的  
漫柔与甜蜜！

也许乔琪和诺拉从诗人对热带天堂的向往中体验到了他们自己对回到失去的巴勒莫花园天堂的渴望。博尔赫斯在《自传随笔》中的回忆只字未提与诺拉在湖上度过的那些日子，他几乎仅仅着意于语言和诗歌研究：

我们在瑞士一直呆到 1919 年。在日内瓦生活了三四年后，我们又到卢加诺住了一年。那时我已获得学士学位，并已认识到我应当献身于创作。我想给父亲看我的手稿，但他说他不相信忠告，我应当通过尝试与错误而独立地走自己的路。我已写了一些英文和法文的十四行诗。英文诗是对华兹华斯的拙劣模仿，而法文诗淡而无味，模仿的是象征主义诗歌。我仍记得我试写的法文诗中的一句：“黑色的小盒子为破碎的小提琴而做。”该诗题为《用俄国口音朗诵的诗》。由于我明白我写的是带有外国脏的法文，所以我认为

---

莱芒湖：即日内瓦湖。——译注

华兹华斯（1770~1850），英国诗人，开创了浪漫主义新诗风。——译注

俄国口音比阿根廷发音更好。在英文诗的尝试中，我感染了一些 18 世纪的守旧诗风，如以“óer”代替“over”，以及为了音步的方便，用“dothsing”而不用“sings”。然而我知道，我无法逃避用西班牙语创作的命运。（《随笔》，1970）

在卢加诺的一年是很艰苦的。虽然瑞士不曾遭受战争的恐惧，但正如欧洲其他地方一样，它也是食品奇缺。博尔赫斯在接受格洛丽亚·阿尔科塔的采访对回忆起那些日子：“除了第一次世界大战的最后一年，我从未挨过饿。……我记得我们（当时）这样想，我们唯一需要的是再多一小块面包，或再多一粒米饭”（阿尔科塔，1964）。在离卢加诺不远的布拉格，卡夫卡也正忍受着饥饿的煎熬，健康每况愈下。但 1918 年时乔湜尚未听说过卡夫卡。他阅读象征派诗歌，进行早期诗歌创作，以此来抵御饥饿。不久他就将发现一个新的语言世界。德语是他在瑞士时掌握的第三门语言。他借助于一本德英字典自学德语。博尔赫斯回忆说，是卡莱尔的《旧衣新裁》将他送上“这条探险之路”：

（这本书）使我茫然，令我困惑。主人公迪亚格尼斯·戴维尔斯顿是个德国唯心论教授。我在德国文学中寻找类似于塔西佗所描写的日耳曼式的东西，但我只是后来从古英语和古斯堪的纳维亚语中才找到了它。德国文学表现出浪漫与病态。起先，我试着读康德的《纯粹理性批判》，但被它击败了，如同大部分人、包括大部分德国人一样。然后我就想诗歌要容易些，因为它简洁。所以我便抓起了一本海涅的早期诗集《抒情插曲》和一部德英字典。由于海涅多用简单的词汇，所以我发现我逐渐能丢开字典阅读了。我很快就进入了这一可爱的语言。（《随笔》，1970）

在前两次采访中，博尔赫斯叙述了他是如何学德语的。1967 年他对罗德·克赖斯特说，他花了“二三个月”就能够“不借助字典”而“较顺畅地”读海涅的诗。他向德米耶赫吐露了真情，他说你可以阅读康德《纯粹理性批判》的任何一种译本，只是不要读德文原著，“莫特纳说康德把那本书写得华丽而枯燥，但我看枯燥多于华丽，词组太长了”（德米耶赫，1967）。

乔琪自然地接受了西班牙语和英语，不得已而接受了作为加尔文学院课程的拉丁语和法语，但德语却是他自愿学习的第一门语言。那时乔琪已掌握了 4 门语言，正如他在一篇讽刺性自传文章中所说的那样，他一定意识到了他是“讲数国语言的人”（维格纳勒，1927）。然而乔琪总是有选择性的：他选择某些语言，因为它们是用来打开他所要拥有的文学世界大门的钥匙。德语在他看来主要是哲学家的语言。他被卡莱尔那荒谬绝伦的德国唯心主义讽刺模仿作品所吸引；但他试图从康德的《纯粹理性批判》着手，这说明他的态度极为严肃。他的失败，以及阅读海涅的《抒情插曲》所暗示的捷径，都不能改变他的计划。他要首先阅读诗人及小说家来掌握这门语言，这样才能回到哲学家的路上来。

他完整地阅读过的第一本德文书是维也纳作家古斯塔夫·梅林克的一部小说。《葛莱姆》（1915）大致上依据了一个犹太神秘哲学的传说——一个布拉格犹太教教士用泥土造出了一个生物，并让他做自己的佣人。这个传说是一个媒介，它使梅林克沉迷于秘学和隐晦的印度赎罪哲学之中，甚至如他

---

葛莱姆是 Golem 的译音，犹太传说中的有生命的泥人。——译注

的批评家们所说，沉迷于对布拉瓦茨基夫人的通神学的炽爱。《自传随笔》中只有一段提到这本以奇特的方式影响着博尔赫斯的小说：“我还读了梅林克的小说《葛莱姆》。（1969年，我在以色列时和格尔肖姆·肖莱姆谈论起有关葛莱姆的波希米亚传说，肖莱姆是犹太神秘主义的权威学者，我自己写的一首有关葛莱姆的诗有两处使用了他的名字，因为它是唯一可能的押韵词。）”（《随笔》，1970）。

博尔赫斯的话再间接不过了。他未探讨梅林克的书，而是回忆了他几年以后与格尔肖姆·肖莱姆的一次谈话。即使在他暗指的肖莱姆所著《犹太神秘主义的主流》一书中也只有半页是关于这一传说的，且根本未提及梅林克的小说。博尔赫斯或许还读过肖莱姆的另一本书——《论犹太神秘哲学及其象征意义》（1960），该书最后一章“葛莱姆的意义”有两页是关于梅林克的。如果博尔赫斯确实读过这一章的话，他一定会对肖莱姆鄙视那中小说感到惊讶。

博尔赫斯在另一篇写于1936年的文章中讨论了《葛莱姆》。在评述梅林克的《西窗的天使》时，他说：“这部小说多少有点通神学的内容，它的内容没有其题目漂亮。它的作者古斯塔夫·梅林克因其奇异的小说《葛莱姆》而闻名，这本书具有极强的视觉效果，它将神学、性欲、旅游、布拉格地方色彩、梦兆、他乡之梦或以往生活的梦幻、甚至现实等很巧妙地结合起来。这本好书后面是几本不那么令人满意的书”（《家庭》，1936年10月16日）。

从这段短短的评价中，我们可以较为清楚地看到乔琪从那本散漫、有气氛而富于暗示的书中所发现的东西。可以肯定，引起他的兴趣的不仅是葛莱姆传说本身，而且是这样一个事实，即梅林克证实了这一传说是双重人格主题的又一变体。在某种意义上，小说的主人公和葛莱姆互为替身。最后，小说的观点突然为之一变，叙述者与主人公（他们至此似乎仍是同一的）显现出两个截然不同的角色。叙述者在恍惚之中成了主人公。

25年后，博尔赫斯写了一篇小说，描写一个印度神秘主义者，他崇拜火并创造了一个门徒以传播自己的信仰。收入《杜撰集》（1944）的《圆形废墟》可以看作是博尔赫斯在《自传随笔》里提到的那首关于葛莱姆的诗的先驱。小说提供了地狱般的视角，读者意识到神秘主义者也是另一个神——火神——所创造的，而诗中创造了葛莱姆的犹太教教士本身也是他的神的造物。小说和诗均暗示了所有这些角色都是作者创造的，他才是他们真正的神。这一视角已暗含在梅林克的小说里。

博尔赫斯在《自传随笔》中对梅林克小说的这些方面保持沉默，这也许因为小说的过度感情主义风格，其结构缺乏紧密性。20世纪30年代，乔琪对幻想小说创作的这一方面表现出不满，他成功地发扬了自己的简短叙事的特点，在他的叙述中，过分雕琢的修辞被刻薄的讽刺所牢牢地控制。《世界丑事》（1935）中的小说与梅林克的风格几乎没有联系，但在多层意义上，它们属于同一个恶梦般的现实世界。

乔琪很快就发现了另外两位德国作家。一个是浪漫主义小说家让·保尔·里希特尔。博尔赫斯回忆说，1917年前后他试图对他产生兴趣，那是“看在卡莱尔和德·昆西的份上，……但我很快发现我非常厌倦于这种阅读。尽管有两个英国作家推崇里希特尔，但在我看来他似乎是个喋喋不休、没有激

情的作家”（《随笔》，1970）。弗里茨·莫特纳对他的影响更大。《自传随笔》没有提到他，但在厄比的采访中，博尔赫斯从多方面谈论过他：

他是个有捷克血统的犹太人，生活于上个世纪后半期。他发表过一些很糟糕的小说，但他的哲学论文相当出色。他是个相当不错的作家，善于讽刺，承袭了18世纪的风格。他相信语言的职能是隐藏现实或是为了艺术的表达。我乐于查阅他的哲学字典，它实际上是关于各种主题的散文集，如灵魂、世界、精神、良心等等。历史部分也很精彩，莫特纳是个学者。他希望读者带着怀疑的情绪来阅读他的字典。他开了一些极为精彩的玩笑。例如，他谈到德语动词 *stehen*（意为“站立”），该词在法语和西班牙语里没有对应词，你只能说 *etredebout* 或 *estardepie*，但它们与 *stehen* 并非一回事。他指出讲法语和西班牙语的人必须了解 *stehen* 的概念，否则他们就会摔倒在地。（厄比，1962）

在他第一次接触莫特纳的著作之后大约40年，博尔赫斯仍能回忆起他曾觉得很有趣的有学者派头的笑话。更重要的是，他的许多关于哲学主题的散文借助于莫特纳的学问和智慧提出问题，寻找新的论据或解释。在1928年写的一篇文章中，他讨论了科日布斯基的理论，并引用莫特纳来证明前者在《人性论》中提出的理论并不新鲜；1934年他利用莫特纳来讨论尼采的“万物永远还原”理论；1942年，莫特纳成了他讨论约翰·威尔金斯的分析语言学的原始资料之一。博尔赫斯再三得益于乔琪对莫特纳的发现。

他在瑞士读过的另一位德国作家是现今几乎被遗忘了的马克斯·施蒂纳。施蒂纳可以说是尼采的前驱，他逝世于1856年，但在本世纪初他的主要著作《自我及其所有》曾有过短暂的复苏。博尔赫斯从未写过一篇文章探讨他，也没有真正承认过他的影响。但有一个独立的资料来源说明了他对施蒂纳的了解。吉列尔莫·德托雷简要而生动地描述了乔琪1919年初访西班牙时的样子：“他（自瑞士）抵达西班牙，喝足了惠特曼，配备了施蒂纳，紧跟着罗曼·罗兰”（德托雷，1925）。惠特曼和罗兰已被博尔赫斯充分地承认了，但他对施蒂纳却始终保持沉默。这更加引人深思。可能那只是一个过渡阶段；乔琪不久就会发现两位德国哲学家——叔本华和尼采，他们的著作必将对他的思想发展产生决定性影响。博尔赫斯未在《自传随笔》中提到后者，但他特别提到前者，并大加颂扬：“在瑞士的某个时候，我开始阅读叔本华。今天，要是我只能挑选一位哲学家的话，我会选择他的。倘若宇宙之谜能用语言来表达的话，我想这语言一定在他的作品之中。我已反复阅读过他的作品，读他的德文原著，并和我父亲及他的好友马塞多尼奥·费尔南德斯一起阅读他的作品的译著”（《随笔》，1970）。

从叔本华的作品中，乔琪找到了他在试图破译康德的《纯粹理性批判》时寻而未得的哲学导引。早期的那次失败所包含的不只是缺乏语言或哲学训练的问题。康德的作品极为费解，而叔本华的风格却优雅而诙谐。不过《世界即意志和表象》并不止于赏心悦目。叔本华是想要使康德的理论极端化。如果说康德已表明世界是人类思想的产品，而超自然现象是无法企及的，那么叔本华则进一步证明了甚至我们所谓的自然也只不过是意志的伪装，而要逃避疯狂，就有必要使意志升华，并将它转化成表象。在康德的《判断力批判》中，艺术家能依照自己的意图随意创造完全任意的作品。从艺术的角度

---

科日布斯基（1879~1950），波兰裔美国哲学家、普通语义学创始人。——译注

来看，力图忠实于自然、具有道德宗旨、以及坚持实践真理或宗教信仰等是完全不相干的。艺术本身就是目的。康德还揭示了逻辑叙述与艺术叙述之间、艺术与经验之间的隔阂。正如某些评论家所指出的那样，康德完善了卢梭的理论，而叔本华（在这一点上）完善了康德的理论。乔琪也许从叔本华身上发现艺术是达到意义的唯一方式，（与科学一样）它在逐渐崩溃的社会秩序下创造出了一个有意义的宇宙。我们可以猜想，叔本华将唯心论和虚无主义（或悲观主义）矛盾地统一起来，这极大地吸引了乔琪，当时的乔琪正处于正常的青春危机期。

但乔琪也许为叔本华哲学思想的另一面所吸引——否定时间的存在、以及削弱外部现实和个性两概念的理论。父亲曾培养乔琪理解贝克莱的唯我论，而在日内瓦阅读叔本华时，他一定与父亲讨论过这位德国哲学家有关现实的理论。他在《自传随笔》中指出，1921年回到布宜诺斯艾利斯时，他继续与父亲及父亲的朋友马塞多尼奥·费尔南德斯探讨叔本华。他最早的哲学尝试是收进其首本散文集《探究》（1925）的两篇文章，文中叔本华常被引用，作为其论点的佐证。其中较为重要的一篇是《虚无的个性》，博尔赫斯首先强调了他从这位德国哲学家的理论中发现的几处矛盾，然后引用了一个华丽的句子，句中叔本华声称“在我出世前的那段时间里，每一个自称‘我’的人便是真正的我。”由此博尔赫斯得出结论，自我不是“个体”，而“只是一种逻辑上的紧迫感”（《探究》，1925）。用更为现代化的术语来说，“我”是不断转换的：每个使用它的人都是“我”，没有人是唯一的“我”。博尔赫斯已开始从叔本华那里寻找论据来建立他自己的时空不存在的理论，进而是个性不存在的理论。在其最具有雄心的“形而上学”作品《对时间的再驳斥》（1947）中，他再次求助于叔本华。

乔琪可能对叔本华的悲观主义有很深的印象（甚至受其影响）。后者反对妇女及婚姻的散文在当时的西班牙和拉丁美洲极为流行。他的廉价的散文选集一般是从便宜的法文本翻译过来的，它们充斥了书店。这些褐色封面的平装本印刷质量很差，讹脱随处可见。也许是叔本华厌恶女人这一点吸引了乔琪和他的同学们。

他很快便转向了更为激进的哲学家尼采。《自传随笔》没有提到他，列此，他在与里查德·伯金交谈时作了解释：

伯金：说到意志，我觉得你不太喜欢作为思想家的尼采。

博尔赫斯：是啊。呃，我想我对待尼采不够公平，因为尽管我反复阅读过他的许多书，呃，我想如果你略去《查拉图什特拉如是说》，如果你不读这本书——它是一部伪圣经，不是吗？——我是说它假冒了《圣经》的风格——但如果不算这本书的话，他的书还是很有趣的。

伯金：是《善恶的彼岸》吗？

博尔赫斯：是的，我读过那些书的德文本。我非常喜欢它们。然而，不知怎么，我从不恭维他的为人，不是吗？我的意思是，我极为赞赏叔本华，或其他许多作家，但至于尼采，我觉得有些事情很难作决断，我不想说他自命不凡——我是说，作为一个人，他一点也不谦逊。我对布莱克有同样的感觉。我不喜欢总把话讲绝的作家。当然，你或许会反驳，说我也在把话讲绝，对不对？可是一个人讲话时总得有一定的份量。

伯金：不过你是否觉得，尼采也许与惠特曼有相似之处？他们作品中的人物形象与其背后的真实人物不是都相去甚远吗？

博尔赫斯：是的，但惠特曼予以你的是一个很有吸引力的人物，而尼采的却令人生厌，至少对我来说是这样。我觉得我可以赞同惠特曼，但我很难赞同尼采。实际上，我认为他根本不要求人们赞同他。（伯金，1969）

乔琪在日内瓦时对这位德国哲学家的看法显然并非如此。博尔赫斯承认反复阅读过他的著作，这足以说明他早期的兴趣。尼采的名字和理论常常出现在博尔赫斯的哲学论文中，特别是在那些驳斥时间存在的文章中。他最重要的文章之一《循环的学说》写于1934年，收入《永恒的历史》（1936），它讨论了尼采的万物永远还原理论。博尔赫斯引用尼采来驳斥尼采，这是事实，但该文却显示了他对尼采的作品十分熟悉，并且微妙地解释了尼采的人格与其哲学之间的根本冲突。博尔赫斯指出，尽管尼采知道永远还原理论并非他的发明，但他宁可忽视这一事实，而得意地坚持说：“我创造永远还原说的那一瞬间是永恒的。为了那一瞬间，我可以忍受还原。”在博尔赫斯看来，那一瞬间是尼采的荣耀之一。他的解释（正如他所说）是“符合语法的，我几乎可以说，是符合句法的”：

尼采知道永远还原是一个永远回复的寓言或恐惧或娱乐，但他也明白语法上最有力的人称是第一人称。对于

一个先知，它可以说是唯一的人称。查拉图什特拉不可能从一篇论文或从副教授里特和普雷勒写的《希腊罗马哲学史》中推演出他的启示，原因出在语态上和年代错误上——而不是由于印刷上的错误。预言性的风格不允许使用引语或书本和作家的学者式表达方式。……

如果我的肌肉变成了羊肉，谁来阻止人类的头脑吸收人的精神状态呢？他思考这个问题，并深受其苦，因而万物的永远还原现在便属于尼采了，而不属于一个死者和一个有着希腊名字的人。（《永恒的历史》，1936）

博尔赫斯在文中还引用了尼采的其他作品（特别是他的私人笔记汇编《遗稿》），并评述了他的生理痛苦以及该死的失眠症——这位德国哲学家曾试图靠麻醉剂来减轻痛苦。文章第二部分的结尾有一段值得记忆的文字：

尼采想成为沃尔特·惠特曼，他想彻彻底底地爱上自己的命运。他用的英勇方法是：挖掘无法忍受的希腊永远回复假说，并从这种精神的梦魇中演绎出快乐的一刻。他寻找世界上最可怕的思想，并说这就是人类的欢娱。怯懦的乐观主义者力图想象自己信奉尼采哲学；尼采以其永远还原学说的循环来面对他们，如此他向他们啐了一口。（同上）

倒霉的尼采，绝望的尼采，他陷入了失眠的可怕的清醒之中，如同落入了但丁的一个循环：这就是博尔赫斯在此所要揭示的尼采。这个受尽折磨的尼采与不久后被博尔赫斯当作纳粹主义的祖宗之一来谴责的尼采没有多大联系，在与里查德·伯金交谈时，博尔赫斯对后一个尼采表现出强烈而不公正的忿恨。观点的改变可以归因于导致二次大战的政治斗争。今天我们知道尼采的妹妹不但汇编了他未发表的手稿，而且为了迎合其纳粹丈夫的信仰而作了修改。

博尔赫斯对尼采的真正阅读始于他年轻时对《查拉图什特拉如是说》的崇拜及1934年写的那篇卓越的论文。乔琪所阅读的尼采是叔本华的追随者，这位弟子也许将老师的一些主张引伸得太远了。叔本华太过“资产阶级化”，不会去悲悼意志的盲目毁灭性，而尼采则极为狂热，他对此感到兴奋，甚至

预见与意志欣喜若狂地相结合的可能性。尼采还发扬了叔本华关于艺术家赋予世界以意义的观点，甚至极端地坚信艺术家有权超越道德，并成为他自己的法则。这种狄俄尼索斯精神和一个超人的这些梦想肯定给乔琪以及他的同学们留下了很深的印象。老年的博尔赫斯现在可能会因其“假冒《圣经》风格”而抵制《查拉图什特拉如是说》，他可能忘记了乔琪对它是多么着迷。乔琪阅读尼采的时候，并不只有他自己以及加尔文学院的一小群外籍青年诗人沉迷于其带有启示性的作品；整整一代的青年诗人和剧作家、画家和音乐家都被尼采的精神所迷惑。在尼采的时代，乔琪还是个孩子。他在阅读尼采和叔本华的同时，不仅学到了哲学家的代码，而且掌握了其时流行于欧洲的诗歌的准则。他自己不久也开始创作这种诗歌。

1918年夏是乔琪开始接触德国文学和哲学的时刻。19岁生日那天（8月24日），他要求并得到了一部德国百科全书作为生日礼物。这样，他拥有了一把通向一个全新的文化天地的钥匙。

## 5. 表现派诗人

海涅并非乔琪能背诵其诗歌的唯一德国诗人。在瑞士时，他发现了里尔克和表现主义诗人的作品。博尔赫斯只是很简短地提到过里尔克。在1946年写的《阿波里耐的矛盾》一文中，他用赞赏的口气将里尔克与这位法国诗人作了比较，并得出结论：里尔克“使我们更感亲切”。大约20年后，他在一次采访中重提这一话题，但似乎不再欣赏里尔克的亲切感了：“我有个感觉，他被高估了，我觉得他是个非常令人愉快的诗人，我能背诵他的一些诗，至少过去能背。但我一向不可能对他太感兴趣。”（马尔克斯和西蒙，1968）

然而，乔琪显然极易受德国诗歌的感染。他读到一批青年诗人的诗，他们热烈地描写爱情和战争，绝望与希望，以及四海亲善。他们被称为“表现派”，与被称作立体派或未来派、达达派或意象派的先锋派诗人有着联系，这些流派从本世纪初以来具有一个共同点：有必要彻底改变文学和艺术传统下的艺术观及世界观。表现派是乔琪阅读的第一批真正的现代诗人，他们将他们引向新的诗学。他们对他的影响远非带有19世纪情调的父亲或喜爱象征主义的瑞士密友们所能达到的：他们使他真正懂得当代文学中的革命潮流。

在《自传随笔》里回忆青春期的那些日子时，博尔赫斯坚定地指出，表现主义“超越了当代其他流派，如意象主义、立体主义、未来主义、超现实主义等等”（《随笔》，1970）。在厄比的采访中，他以更为细腻的语言概括了表现主义对现代文学及他自己的阅读所产生的影响。尽管其时住在日内瓦的乔琪未曾进入这座城市的学术和文学生活，他也不知道费迪南·德·索绪尔的遗著《普通语言学教程》（1916）正引起一场无声的语言学革命，但他确实很好地利用了法国流通图书馆以及该城的市立图书馆。而且，他还不断与胸怀大志的青年诗人，如莫里斯·阿布拉莫维茨等进行交流。在卢加诺，他与外界更加隔绝。他靠德语来充实空虚的文学生活。表现主义的发现对他产生了久远的影响。正如他对厄比所说，表现主义已包含了“后来的文学中一切根本的因素。较之于超现实主义或达达主义，我更喜欢它，前二者在我

---

狄俄尼索斯：希腊神话里的酒神。——译注

索绪尔（1857~1913），瑞士语言学家，结构主义语言学创始人。——译注

看来显得浅薄。表现主义更加严肃，它深深地专注于一系列的主题——魔幻、梦想、东方宗教与哲学、对四海亲善的渴望……况且，德语有着几乎无穷的潜力，它易于创造奇特的隐喻”（厄比，1962）。

乔琪几年后在西班牙写的几篇早期评论文章反映出那一运动对其文学想象力所产生的第一次冲击。对于乔琪来说，它的影响与似乎无休止的战争所产生的冲击力相联系。虽然他是个外国人，而且住在一个中立国，但战争只会使他的双重性流亡生活变得更为明显：远离阿根廷及其语言和人民，远离他当时所居住的这块大陆。在瑞士，他是个外国人，在这场使他这一代中许多人死于非命的战争中，他也是个局外人。博尔赫斯 1921 年在西班牙发表了关于表现派诗选集《战斗抒情诗：1914~1916》的书评，他指出这些清醒、激烈而痛苦的诗歌中的大部分创作于波兰、俄国和法国的战壕里，年轻的诗人们驻扎在那里保卫自己的祖国。1923 年，他在布宜诺斯艾利斯又写了一篇同一主题的文章，后收入他的第一本散文集《探究》（1925）。文章评论了表现主义带给德国文学的冲突。表现主义旨在突出强度和“细节的效果：形容词不同寻常的肯定，动词迅速地推进”（《探究》，1925）。博尔赫斯将这种强度特征归因于战争的经历。战争使一切处于危险之中，同时也使诗人们认识到了生命的价值，并教会他们向传统的世界观和艺术观提出挑战：

如果对于精神来说，战争是无意义的，因为它只是加剧了欧洲衰退的地位，但毫无疑问，对于这场可悲的闹剧的参与者，它却是一种强烈的经历。他们目睹了多少个冷酷的景象！作为战士，他们直接接触了俄罗斯、奥地利、法兰西和波兰的土地；亲身经历了首次大捷，那和惨败同样可怕——步兵追逐蓝天，军队穿越沉重的战场，那儿尸横遍野，满目疮痍，这是一种他们所渴望的痛苦，但确实是痛苦。这一连串恶魔的聚会的背后是内心最深处的情感：生命——你自己的温暖而短暂的生命——是偶然的、不确定的。毫不奇怪，许多陷入极度痛苦之中的（诗）人依靠不朽的语言使痛苦退却。……因而，在战壕里、在医院里、在绝望和理智的怨恨中，表现主义生长起来。战争没有造就它，但却证明它有必要存在。（同上）

博尔赫斯直率地承认表现派诗人没有创作过“完美的作品”。同时他指出，他们之前的三位诗人——卡尔·莫勒、雷纳·里尔克和霍夫曼斯塔尔却做到了。但表现派诗人在其他方面却胜过了他们：感情强度以及用以交流那些感情的诗歌强度。“他们的强烈的态度及诗歌深处的激情，丰富的意象，以及四海亲善的主张——这就是表现主义”（同上）。乔琪最初的诗歌尝试所要捕捉的正是这种强度。

在上述两篇文章以及同一时期在西班牙发表的其他文章中，乔琪收进了他翻译的表现派诗人的作品。那些诗人都与战争有密切的关系。在他选中的 12 位诗人里，只有 4 位至今仍然重要：约翰尼斯·比彻、威廉·克莱姆、厄恩斯特·斯塔德勒和奥古斯特·斯特拉姆。第一位可能因其表现主义之后的生涯在 4 位中最为闻名，他的生涯包括他在希特勒德国时作为共产主义诗人活动家的阶段，在苏联的长期流亡阶段，以及作为德意志民主共和国文化活动领袖而胜利归国的时期。乔琪特别对他的诗歌感兴趣，并相信他是那个时代最杰出的德国诗人。早期的比彻主张用进攻性的、情爱的暗喻来攻击读者的敏感性。威廉·克莱姆的诗歌也具有攻击性。（他被收进乔琪选编的所有

4 本表现主义诗选集中。) 克莱姆的暴力与博爱后来从纳粹主义里找到了出路：他的道路与比彻的道路距离博尔赫斯同样遥远。乔琪崇拜他，因为他宣称他的心“与重新联合后的德国和法国一样宽广”，它正被“全世界的子弹”所穿透（《探究》，1925）。

另外两位诗人，厄恩斯特·斯塔德勒和奥古斯特·斯特拉姆，遭遇了同样的命运。他们都死于战场上：前看在西部前线；后者在俄国前线。但二者的风格迥异。斯塔德勒是阿尔萨斯人，他从未完全成为一个表现主义诗人，他具有惠特曼式的人类之爱。斯特拉姆则与之相反，他是一个随意组合的诗社的领导人之一，他们在战前就开始在《风暴》杂志上发表诗作，并很快引起了读者的注意。他运用德语的潜力来创造新同的水平是第一流的，并常被比作乔伊斯。他在东部前线阵亡后，他的一本战争题材的诗选集于1919年出版。他还留下一部《情诗》（1919），它赋予了乔琪创作情爱诗篇的灵感。

乔琪在其文章及译作中提请读者注意的其他表现派诗人没有给人留下很深的印象，但在他阅读他们的那个时期，他们的残酷、色情、令人眼花缭乱的形象代表着新潮诗歌。他们的诗不仅仅表现挑战性的意象或战争是地狱的感觉。他们都以不同的方式并按照不同的意识形态和信仰表现了对天下一家的信奉。战争的经历使他们成为和平主义者。他们开始意识到打仗的总是那些并未发动战争的人们；付出代价的总是儿子们，而不是父辈。正如俄狄浦斯神话所揭示的那样，弑父行为只不过是一种冲突的第二个显著阶段，这种冲突通常始于杀子行为。是拉伊俄斯首先想剥夺他儿子的生命。表现派诗人不得不加入一场人类历史上最为悲惨的残杀子女战争。就在那个所谓的文明社会的注视下，整整一代人突然被屠杀了。

乔琪逃脱了这场大屠杀，因为他是一个住在中立国的阿根廷人。然而，他不由自主地感受到了那些诗作的影响，那些诗猛烈地抨击战争，宣称人类有必要联合为和睦相处的大家庭。他发现自己与表现派诗人有着另一联系：他们也受叔本华和尼采的教诲而相信意志——只有意志——才能使一个混乱的世界变得有意义；他们从《查拉图什特拉如是说》中发现了生机论，他们需要用它来面对战争与毁灭的恐怖。正如一位艺术评论家所说，他们附和尼采，更喜欢“狄俄尼索斯的神感，而不是阿波罗的智力平衡”。比起阿波罗来，那时的乔琪显然更接近狄俄尼索斯。

但乔琪得自表现派的最大恩惠是：他们将他引向一位诗人，这位诗人将成为他的诗人。一天，在阅读一本表现派年鉴时：他发现了沃尔特·惠特曼的几首诗作的译文。他在《自传随笔》中描述了此事：

我第一次接触沃尔特·惠特曼是通过约翰尼斯·施拉夫的一篇德语译文（“Als ich in Alabama in den Morgenstunden”——“我走过亚拉巴马的早晨”）。当然，这种用德语阅读美国诗人的荒唐做法令我惊讶，所以我从伦敦订购了一本《草叶集》。我还记得那本书——包着绿色的封面。有一段时期，我不仅把惠特曼看作伟大的诗人，而且把他看作唯一的诗人。实际上，我当时认为直到1855年全世界的诗人都是为惠特曼作准备的，不模仿他便是

---

阿尔萨斯：法国一地区。——译注

拉伊俄斯：希腊神话里的底比斯国王，后为儿子俄狄浦斯所杀。——译注

《草叶集》：惠特曼的诗集。——译注

无知。对于卡莱尔的散文以及斯温伯恩的诗作，我当时也有这种感觉，但我现在却难以忍受卡莱尔的散文。这些就是我所走过的几个阶段。（《随笔》，1970）

后来乔琪不再迷恋卡莱尔的散文和斯温伯恩的诗歌，但他从未能真正忘记过惠特曼。他在1962年回忆日内瓦生活时告诉厄比，多年来他把惠特曼当作典范来判定一切诗歌；那时他认为惠特曼即诗。他的一些早期评论文章（后收入《探究》）提到惠特曼的名字时，不仅带着崇敬，而且充满深透的见解。博尔赫斯的散文《虚无的个性》试图否定独立的“我”之存在，他在文中讨论了惠特曼，认为惠特曼最先在诗歌中既表现他自己的个性又表现整个世界的灵魂。博尔赫斯这样写道：

力图表达你自己与表达生命的全部是同一回事。……惠特曼是第一个力图完成这项狂热的工作、力图肩负起世界的巨人阿特拉斯。他相信把事物列举出来就足以立刻品尝出它们是如何独特和惊人。因此，在他的诗中，许多美妙的修辞（产品）与一连串的炫丽词语并用，有些是从地理或历史课本上照搬下来的，燃烧着仿效高尚热情的景仰之心。（《探究》，1925）

这里我们可以发现某种超脱，这种超脱在另一篇文章中变得更加明显，博尔赫斯在那篇文章中将惠特曼与杰出的西班牙作家拉蒙·戈梅斯·德拉塞纳尔纳作了比较。他强调说二者喜爱的事物相同。对于拉蒙，“事物并不是通向上帝的走廊”。

他喜爱它们，宠爱它们，爱抚它们，但他从中获得的满足是无拘无束的，也没有单一的色彩。我们从他这种独立的爱中找到了他与沃尔特·惠特曼的根本差别。我们还可以从惠特曼身上看到生命的真正意义；他的诗吐露出对事物的具体、实在、多彩的存在方式的无尽感激。但沃尔特的谢意满足于列举出堆砌成世界的物体，而那位西班牙人却写下了激昂诙谐的文字，评论每一物体的个性。（同上）

尽管乔琪持有上述保留看法，但他一如既往地崇拜惠特曼，并追随他去寻求四海亲善，去发现诗歌的秘密。他对惠特曼作品的阅读完成了表现派所开始的工作。至此，他开始创作一种新型诗歌的时机已经成熟。象征派的教诲已被遗忘；惠特曼和表现派诗人将主宰他的意象与感情。他重新进行诗歌创作的最早作品之一是献给战争的，题为《战壕》：

苦痛。  
最高处，山在行走，  
土黄色的人们在最低的罅隙里湮没，  
命运扼住这些人的灵魂，  
在夜的池塘里他们浸洗小小的希望。  
刺刀梦想新婚的混乱。  
世界已然失去，死者的眼睛在寻找，  
静默在沉陷的地平线上嚎叫。

（魏地拉，1963）

乔琪隐居日内瓦或卢加诺，受着家庭之爱的庇护，远离战争，过着双重的流亡生活，这时他开始转向惠特曼的诗歌和表现派诗人对战争摆脱不了的情感，并以此来寻求他自己的感情的合适出路。诗第六行对男性生殖器的

暗示使全诗产生了透视效果。乔琪对青春期的狂暴经历感到迷茫，世界被撕成碎片，而他却完好无损，痛苦而无能，他起而反抗这个世界的痛苦，从假想的战争经历中，从那赤裸裸的、充满兽性的残杀中，他找到了表达他自己绝望的情感的隐喻。

## 6. 回归故国

博尔赫斯一家的欧洲之旅并未随着战争而结束。他们不需要匆忙回国，因为乔琪的眼疾使他免于服兵役。因此，在回阿根廷之前，他们决定去西班牙度假一年，正如博尔赫斯在《自传随笔》里所说，这样做很有道理：

当时的西班牙正逐渐为阿根廷人所了解。直到那时为止，即使是像莱奥波尔多·卢贡内斯和里卡多·吉拉尔德斯这样的著名作家都没把去西班牙列入他们的欧洲旅行计划。这并不奇怪。在布宜诺斯艾利斯，西班牙人总是干卑下的工作——当佣人、侍者和劳工——或做小本生意，而我们阿根廷人从不把自己看作西班牙人。……然而在法国人想来，拉丁美洲人一定认为西班牙人如同一幅画，并会联想到加西亚·洛尔卡惯于描写的吉卜赛人、斗牛和摩尔式建筑。尽管西班牙语是我们的语言，我们大都具有西班牙和葡萄牙血统，但是我们一家从未把我们这次旅行看作是在离开了大约3个世纪后重返西班牙。（《随笔》，1970）

博尔赫斯的态度反映了他对西班牙的偏见，但它又是事实根据的。西班牙征服拉普拉塔河地区的宏伟业绩并不为人所崇拜。历史上，这一地区是西班牙帝国的最后一个前哨，直到18世纪，它才完全被西班牙人所统治。因此它免遭腐败的西班牙政府的施虐，并得以自由地走自己的路。征服者的后裔对自由的热爱很快高涨起来。一个紧紧仿效北美洲建立南美国家联邦的设想开始形成了。正当阿根廷的圣马丁成功地实现了自由的梦想、并将解放战争推进到秘鲁一线时，马拉圭的何塞·阿蒂加斯却未能实现其组成拉普拉塔联邦的理想，他不得不离开蒙得维的亚去巴拉圭寻求庇护。

阿根廷和乌拉圭取得的独立只不过是脱离了西班牙的统治，但它很快就被作为文化模式的北美及法国势力所取代。拉丁美洲在整个19世纪都坚定地反对西班牙，而在那个世纪的下半叶，回到这几个刚刚独立的共和国的西班牙人都是些贫穷的移民，很像移居美国的爱尔兰人。他们大都是文盲，西班牙语也说得不好，他们处于社会的下层。阿根廷人和乌拉圭人从不把他们看作主人阶层。因此，尽管乔琪实际上是征服者的后裔，其家系图自父母双方都可追溯到16世纪初来到美洲的先驱，但博氏一家的西班牙之行并不意味着重返故国寻找确凿的根。

乔琪从未很认真地对待过他的家系图。吸引他的主要是1810年同西班牙人作战并最终解放了拉普拉塔河地区的祖先们。况且，英国和瑞士教育的影响削弱了壮丽的西班牙对他的魅力。就文化而言，他对西班牙及西班牙语的评价并不很高。

并不是所有的阿根廷人都和博尔赫斯一样对西班牙存有偏见。尽管博尔

---

加西亚·洛尔卡（1898~1936），西班牙诗人、剧作家。——译注

圣马丁（1778~1850），南美西班牙殖民地独立战争领导言之一，对阿根廷、智利、秘鲁的独立运动作出重大贡献。——译注

赫斯在《自传随笔》中有自己的说法，但在拉普拉塔河地区还是有一部分受过教育的人热爱并尊崇西班牙文化。有一些作家，如恩里克·拉雷塔（父亲在法律学校时的同学）和乌拉圭的卡洛斯·雷伊莱斯不仅长期在西班牙生活过，而且创作了一些西班牙题材的重要作品。19世纪末的西美战争使人们的感情倒向了西班牙一边。既然故国已被一个新的帝国击败，此刻便该为独立战争挂出免战牌，并修正那种完全否定西班牙的态度。这样，拉雷塔和雷伊莱斯（以及其他许多同道）重新发现了这种在拉美传统中起决定性作用的文化。在他们之前，乌拉圭的何塞·恩里克·罗多已在1900年写的一篇重要散文《爱丽儿》中指明了一条道路，以恢复那个失去或被遗忘的传统。

乔琪对这种复苏毫无兴趣。他过着充满现代气息的生活。发现了惠特曼和表现派之后，他只关心跟上时代潮流，这显然绝不包括西班牙。尽管博尔赫斯注定要从那个即或不是被他藐视也是被忽视的西班牙获得其文学天赋的最早启示，但在《自传随笔》中谈到这一点时，他却宁可回复到他在1919年时可能持有的那种充满讽刺意味的观点上去。

博尔赫斯一家乘火车到了巴塞罗纳，并从那儿乘船前往巴利阿里群岛的马略卡岛。他们起先住在帕尔马的大陆旅馆，对面是圣迈克尔教堂。在《自传随笔》（它只字未提巴塞罗纳）中，博尔赫斯写道：

我们去马略卡，因为那儿居住便宜，风景秀丽，除了我们外，很少有其他游客。我们在那儿生活了几乎整整一年，住在帕尔马以及山顶上的一个小村巴尔戴摩萨。我继续学习拉丁文，这次由一位牧师辅导，他告诉我因为上天的赐予足以满足他的需要，所以他从来不看小说。我们读完了维吉尔的作品，我至今仍很崇拜维吉尔。我记得当地人对我的游泳水平很是惊讶，我曾在几条湍急的河流里锻炼过，比如乌拉圭河和罗讷河，而马略卡人只习惯于他们那里风平浪静的海洋。（《随笔》，1970）

在博尔赫斯的记忆中，由巴尔戴摩萨的收师辅导拉丁文是他在马略卡时的主要文学活动。这一经历使他获得并完善了对他的创作起决定性作用的语言代码。学习拉丁文和法文使博尔赫斯提高了他那非凡的句法技能，增强了他对词汇（特别是对其词源意义）的不同寻常的感觉以及他对西班牙语无穷的潜力的感知。

《自传随笔》特别回忆到那座岛屿，说它是父亲最终努力从事文学副业、创作出他的第一部也是唯一一部小说——《酋长》的地方。

我的父亲正在写一本小说，故事以他的故乡、旧时代的恩特雷里迪斯省为背景，追溯到19世纪70年代的内战时期。我记得我向他提供了从德国表现派借来的一些相当糟糕的隐喻，而他出于无奈地接受了。他的书印了约500册，他把它们带回布宜诺斯艾利斯，分送给那儿的朋友们。每当原稿里出现“Paraná”（巴拉那）——他的家乡，排字工总是把它改成“Panamá”（巴拿马），还满以为自己改正了一个错误。为了不给他们添麻烦，而且这样看起来更加滑稽，父亲也就放过了这一点。（同上）

博尔赫斯的记忆在此跟他开了一个玩笑。该书（出版于1921年）中只有一处更改了“paraná”一字。在第126页上，它被拼成“paramá”，是“paraná”和“panamá”的乔伊斯式混合词。博尔赫斯的错误回忆使这桩轶事更加吸引

---

属西班牙。——译注

音译为“巴拉马”，无此地名。——译注

人。但是如果他的记忆在这一点上出了错的话，那么，他对将一些表现派的意象打入一篇旧式作品这一点却没有记错。

该书中糟糕的意象并不都是来自表现派。许多是直接来自 19 世纪浪漫主义及后浪漫主义作品；有些反映了他近期所读的书籍，例如颓废派和西班牙现代派。父亲没受过什么文学训练，但却是个热心读者：所以他在创作时借用各种文学流派。细读那本小说，我们就能找到博尔赫斯在《自传随笔》中谈到过的一些表现派（或超表现派）意象。因而在第 7 页，小说描写了一座“在小河上结疤”的桥梁；第 86 页上，同一座桥梁横跨河流“两岸，带着紧张肌肉的轻松感”。洪水爆发是主人公的关键时刻，第 141 页对它作了如下描写：“水在深谷的沟里跳跃，简直要征服空间，如同一个满腔仇恨的天神在发作。”风暴过后，天空“简洁而灿烂，好似一只闪耀着金属光泽的马略卡陶制碗”。小说在第 24 页上这样描绘一处田原风光：“非常晴朗的天空守护着自己的蔚蓝色。”

在回忆他对父亲小说的介入时，博尔赫斯在《自传随笔》中加上一句：“现在我后悔年轻时介入了他的创作。17 年之后，他在去世前告诉我他非常希望我以直截了当的手法重写他的小说，删去所有的浮词丽句”（同上）。

如果父亲对表现派意象怀有疑惑，那他又为什么要接受它们？博尔赫斯在《自传随笔》里的解释——他那样做“出于无奈”——似乎并不很令人信服。也许父亲是由于对人类的努力缺乏信心并充满怀疑才接受了乔琪的建议。况且，他一直相信是儿子教育了父亲，而不是相反。接受乔琪提供的表现派意象正是坚持他自己的信念。

正当父亲创作小说之时，乔琪也在忙于实施自己的计划，《自传随笔》没有记载他那时成功地发表过的一篇文章，那是一篇用法文写成的书评。他的朋友把它寄给日内瓦一家杂志发表。该文题为《西班牙文学漫谈》，主要评论了两位西班牙重要作家新发表的散文集，他们是著名的多产小说家巴罗哈和当时最响“影响的散文家阿索林，这篇文章预示了博尔赫斯后来使用的那种有名的讽刺手法。文章开头就评述道，当西班牙作家变得诚实时，他们要么怀疑，要么悲伤。博尔赫斯替巴罗哈下定义时很强调他的成就，认为他创作了“一系列优秀的现实主义小说”，并称他为“善于讽刺与怀疑的、富有活力的作家”。巴罗哈的悲观主义并非绝无仅有，据乔琪说：“所有明智的西班牙人都会对你说，他们的国家现在什么都不值了。”这种感情部分地是西班牙在西美战争中遭受失败的结果：这场战争被称为灾难。巴罗哈和阿索林都属于当时被称为“1898 年一代”（简称“98 年一代”）的作家，以永远记住失败的日子。这一代人曾致力于消除帝国腐败的传统，使西班牙文化适应新的时代。在同代人中，巴罗哈被认为是最狂放的。他是个无政府主义者，正因为如此，他也是个独往独来者并且和丑闻有不解之缘。巴罗哈从未得过诺贝尔奖，但海明威获奖后却去看望巴罗哈，并对他说他认为自己是巴罗哈的信徒。巴罗哈是巴斯克人，在他的民族中他也是个怪人，因为他不相信同乡们的教权主义。乔琪用下面一句话概括他的反叛者形象：“他可能是（文学）同行中最受忌恨的人，特别是在被他猛烈抨击的牧师当中。”

---

（文艺复兴时期）意大利生产一种锡釉陶器，马略卡是此种陶器的原产地。——译注

西班牙文学史上一个重要流派，是 1898 年西班牙在与美国争夺殖民地的战争中失败后形成的。——译注

巴斯克人：欧洲比利牛斯山西部地区的古老居民，绝大多数居住在西班牙北部。——译注

在分析巴罗哈最新发表的《重灾》一书时，乔琪强调了其具有讽刺意味和活力的章节，但他发现要概述其论点却不容易。西班牙传统主义者是巴罗哈的攻击目标之一，巴罗哈还含糊其辞地称赞了伍德罗·威尔逊的和平运动，称他为“伟大的托拉斯和缝纫机王国的马可·奥里留斯，唯一的国际事务传教士和仲裁人，暴发户之精华。”乔琪在评论时说，他“很高兴巴罗哈提到了威尔逊”。尽管巴罗哈的赞扬不无讽刺意味，但只要这个巴斯克人支持和平运动，乔琪还是赞同他的。那是乔琪真正相信人类的时期，因为他受到了惠特曼的泛人道主义和表现派的四海亲善信条的鼓舞。他选择巴罗哈的书做评论对象，很显然是要用它来进行政治述评。对于阿索林的书同样如此。乔琪把他的《在西班牙和法兰西之间》描写为“受战争鼓舞的最平静的书”。阿索林的辩证法在于力图通过广泛引用古典著作以及通过对人人温和来立论。比起阿索林的彬彬有礼来，乔琪显然更喜欢巴罗哈的急性子。

这篇文章本身并不重要，其重要性在于它揭示了乔琪住在马略卡时的思想状态。像他的许多同时代人一样，他是个抱负不凡的诗人，站在反传统主义者一边，并笃信人类的四海亲善。父亲在哲学上的无政府主义使他深深地赞同任何抨击传统观念、提出乌托邦式社会前景的制度或信条。在乔琪走上文学道路的前夕，他已成为先锋派真正的一员。

## 7. 新的文学大师

1919年冬天来临之季，博尔赫斯一家从岛上移居欧洲大陆。他们先在塞维利亚住了一段时间，它在安达卢西亚地区3个主要城市中最有生气。科尔多瓦和格拉纳达仍然依恋着摩尔人及帝国时代的光辉，而塞维利亚却已把目标对准了现代化。它有着紧张的又学生活。它的诗人和小说家们总在不断地出版一些小型杂志，举行吵吵嚷嚷的集会来吟诵他们自己的诗句，或无休止地批评他们的对手；他们爱炮制宣言，大体上是要求人们注意到他们的存在。

塞维利亚是旅游业中心。特别是在复活节前一周，它充满了在欢节的气氛，街头是一队又一队的市民，他们高举形象各异、争奇斗艳的圣母玛丽亚的画像，塞维利亚人总喜欢唱圣母的颂歌，偶或夹杂几首低级趣味的歌。但塞维利亚又是个很大的城市，在一年的其他时间里它仍有自己的生活，同时，其旧城区又保留着中世纪城镇的气息。今天的“神圣十字架”地区依旧有迷宫般的街道通向几个不大的广场，广场又与另一些弯弯曲曲的街道相连。几座雄伟的纪念碑打破了小巧漂亮的花园住宅所产生的单调感，花园里永远散发着鲜花的芳香。在塞维利亚那明亮高远、星光灿烂的苍穹下，青年诗人们喜欢在这些街道上漫步——譬如那条以著名的穆尔酒家命名的街就为他们所偏爱。在这种理想的背景下，冬天也不显得十分阴郁，乔琪一生中首次发现了一批他感到能立刻与之接近的诗人。他曾向詹姆斯·厄比披露：“除了其丰富的口头文学生活，我（在西班牙）未发现任何特殊的东西；那种文学集会和咖啡馆气氛极其生动与真实，文学非常显著地活跃在那种气氛之中，这种气氛……从未在阿根廷出现过。在日内瓦……没有文学生活，尽管我在那里有许多不同国籍的文学朋友，那儿有极好的书店，读者可以从中找到最好的现代文学作品”（厄比，1962）。

---

奥里留斯（121~180，罗马皇帝，新斯多葛派哲学的主要代表，宣传禁欲主义和宿命论。——译注

博尔赫斯在《自传随笔》里这样回忆塞维利亚的文学状况：

在塞维利亚，我偶然碰见了以《格雷西亚》杂志为中心形成的一个文学团体，该团体自称极端派，他们着手更新文学，其实他们对这门艺术一窍不通。他们中的一位曾告诉我，他只读过《圣经》、塞万提斯、达里奥，以及拉斐尔·康西诺斯—阿森斯大师的一二本书。当我得知他们不懂法文、且一点也不知道世上还有英国文学这样的东西时，我的阿根廷式头脑备感困惑。我甚至被介绍给当地一个被称作“人文主义者”的名人，但我不久就发现他的拉丁语比我的差得远。至于《格雷西亚》本身，其编辑艾萨克·德尔范多·维拉的全部诗歌都由他的一二个助手代笔。记得有一天他们中的一位对我说：“我很忙——艾萨克正在写诗。”（《随笔》，1970）

博尔赫斯的记忆中只留下几处讽刺和两三桩轶事，对乔琪来说，这些经历尽管短暂却有决定意义。乔琪通过书本和杂志了解到其他一些先锋派运动，与它们相比，塞维利亚的支派一定显得极其褊狭，事实虽如此，但它却是乔琪第一次真正地接触文学生活。从塞维利亚那些误入歧途的二流诗人中，乔琪找到了他的第一批创作伙伴。

虽然塞维利亚有很大的局限性，但它使乔琪有可能克服自己的羞涩，并学会参与文学活动。塞维利亚还有另一个第一：他的一首诗于1919年12月31日刊登在《格雷西亚》上。起先，该杂志仍受现代派的影响，四班牙语的现代派是法国象征派的同义词。但1919年4月30日，康西诺斯—阿森斯的名字出现在《格雷西亚》的编辑名单上，从那以后，杂志便向青年们敞开了大门。据博尔赫斯说，他在该杂志上发表的《大海的赞歌》是十足的衍生品。

我在诗中竭尽全力地模仿沃尔特·惠特曼：

啊，大海！啊，神话！啊，广阔的安息之地！

我知道我为何钟情于你。我知道我俩都已衰老，

我们已然相识了几百个年头……

啊，普罗秋斯，我出身于你——

我俩被链索锁住，四处游荡，

我俩都渴望星星，

我俩都充满希望与失望……

今天我几乎从不想到大海，甚或我自己，而渴望着星辰。几年后，我读到阿诺德·本涅特的“三流的雄伟”一句，我立刻明白了他的意图。然而我数月后到达马德里时，由于那是我唯一发表过的诗作，那里的人们便把我当成大海的歌唱者。（同上）

如果说塞维利亚（至少在记忆中）有点令人失望的话，那么马德里却带来了他个人的意外发现。在那儿，乔琪遇见了会讲多种语言的智者拉斐尔·康西诺斯—阿森斯。康西诺斯（人们通常这样称呼他）于1883年出生在塞维利亚，他的生活即使不算古怪也可以说是奇怪的。他与西班牙文人的传统形象毫无共同之处。与别人相反，他首先强调自己的犹太血统，其次才是卡斯提

---

鲁文·达里奥（1867~1916），尼加拉瓜诗人，现代主义诗歌的领袖，他的诗在西班牙引起过强烈的反响。——译注

普罗秋斯：希腊神话里的海神。——译注

本涅特（1867~1931），英国小说家、批评家。——译注

尔 或国内的背景。据博尔赫斯说，他在塞维利亚攻读宗教，谋求教士职位，“但由于从宗教法庭的档案里发现了康西诺斯这一名字，他于是断定自己是犹太人。这使他开始学习希伯来文，后来他甚至行了割礼”（同上）。他如此坚信自己是真正的或也许只是臆断的犹太后裔，这在当时的西班牙是极不受欢迎的。若干年后，一位杰出的随笔作家及历史学家阿梅里科·卡斯特罗开始公开地从深层探索犹太人对西班牙文化的影响。但康西诺斯在他那个时代是独一无二的。他的另一个独特之处在于他对语言有着不知疲倦的偏好：他最终掌握了 11 门语言。他的个性的第三个方面同样非凡：他极善容忍其他作家的失败之处，他不只是赞赏突出而有影响的作家，他更喜欢将长篇文章和评论献给不知名的或二流的青年作家。这些品质结合起来使他成为青年诗人们理想的大师。

康西诺斯极大地影响了乔琪。博尔赫斯称自己幸遇康西诺斯是他的马德里生活中的“一件大事”。

我仍喜欢把自己看成是他的门生。安达卢西亚 的文学界朋友们带我去见他。我腼腆地祝贺他写了一首关于大海的诗。“是啊，”他说，“在见上帝之前我真想见见它啊。”他身材高大，显出安达卢西亚人那种对一切卡斯提尔的东西不屑一顾的神气。最值得一提的是，康西诺斯完全是为了文学而生活的，他从不计较名利。他是位不错的诗人，写过一本赞美诗集——以情诗为主——叫 *El candelabro de los siete brazos*（《大烛台》，或《七分枝\* 烛台》），诗集出版于 1915 年。他也写小说、短篇小说和随笔，我认识他时，他是一个文学团体的负责人。

每周六我总要去克罗尼尔咖啡馆，我们午夜时分在那里集中，一直谈到拂晓。有时与会者多达二三十人。这个团体鄙视一切带有西班牙地方色彩的东西——*cantejondo*（吉卜赛民歌）和斗牛。他们崇尚美国爵士乐，比起做西班牙人来，他们对做欧洲人更感兴趣。往往是康西诺斯提出一个话题——隐喻、自由诗、诗歌的传统形式、叙事诗、形容词、动词等。尽管他看似温和文静，却是一个独裁者，他不容许对当代作家发表任何不友好的言论，力图使交谈保持在高层次上进行。（同上）

博尔赫斯在此忘了指出，谈话的水准并不总是很高。他向德米耶赫透露道，一天晚上，他们在克罗尼尔咖啡馆争论一切文学中最值得记忆的诗句。他们得出的结论是，它应为阿波里耐 的一句诗，博尔赫斯已记不真切了，但在西班牙文里，它好像是这样一句“*Tu lengua pez rojo en el acuario de tu voz*”（你的舌头是一条红鱼在你的声音的水族馆里遗游）。“我相信这是阿波里耐写得最糟糕的一句，……但它却被当作文学的精华来引用。对此我非常震惊”（德米耶赫，1967）。

在批评阿波里耐的西班牙崇拜者们的同时，博尔赫斯还是力图替这位诗人辩解的。他对德米耶赫说：“他写过非常好的诗，例如他的战争诗歌。”为了证明这一点，他背诵了阿波里耐最著名的两首诗——《欲望》和《一颗星的悲哀》中的几句。

---

卡斯提尔：古代西班牙中部北部地名。——译注

安达卢西亚：西班牙南部一地区。——译注

阿波里耐（1880~1918），法国现代主义诗人，主张革新诗歌，曾参与 20 世纪初法国先锋派文艺运动。——译注

博尔赫斯在《自传随笔》中分析了康西诺斯的大量阅读及其译作(德·昆西的《鸦片服用者》《马可·奥里留斯冥想录》、巴比塞的小、说、歌德和陀思妥耶夫斯基的全集、《天方夜谭》，等等)，他这样描写列康西诺斯的拜访：“有一次我去看望他，他把我领进书房。啊，我得说他的整幢房子就是一座图书馆。你好似穿行在森林里。他很穷，连书架都没有，于是书一本叠一本从地板直堆到天花板，迫使你穿梭于垂直的书柱之间”(《随笔》，1970)。

他赞扬康西诺斯，但也看到了他的缺点：

他刚愎自用，未能与同时代的主要作家修好。他的刚愎在于他的作品过分地赞誉二三流作家。那时，奥尔特加—加塞特的名声达到了顶峰，但康西诺斯却认为他是个糟糕的哲学家与作家。我从他那儿得到的主要是文学交谈的乐趣。我还受到他的鼓励，进行了广泛的阅读，在写作上，我开始模仿他的风格。他写的句子长而流畅，不带有西班牙情趣，而充满了希伯来风味。

(同上)

康西诺斯是乔琪遇到的第一位多才多艺的文人。他的影响极大，乔琪不仅开始模仿他，而且还承认他是自己的导师——这一观点现在似乎很难为人所接受了。

博尔赫斯在《自传随笔》里回忆康西诺斯时出了一个小小的差错。他认为“极端主义”一词是康西诺斯发明的，该词是乔琪最早在塞维利亚结识的那批诗人所领导的一场运动的名称。这个名词究竟是不是康西诺斯创造的尚无定论。

博尔赫斯也未能指出，极端主义并非源于西班牙。早在康西诺斯梦想扶持当地任何先锋派运动之前，有两位西班牙作家就已去了法国，并带着这一新的主义回到了西班牙。博尔赫斯只在其《随笔》中提到了其中一位，而且颇有微词：

此时的马德里另有一群人聚集在拉蒙·戈梅斯·德拉塞尔纳的周围，我去过一次，但我不喜欢他们的举止。他们那儿有一个戴着饰以响环的手镯的小丑。他的任务是与来宾握手，响环随之格格作响，而戈梅斯·德拉塞尔纳便会千篇一律地问：“响尾蛇在哪儿？”这也被认为是风趣的节目。有一次他得意地看着我，说：“你在布宜诺斯艾利斯可从来没见过这种玩艺儿吧，是不是？”我承认，谢天谢地，我是没有见过。(同上)

乔琪对拉蒙·戈梅斯·德拉塞尔纳的回忆较为温和。博尔赫斯的随笔集《探究》(1925)里至少有两篇文章是献给他的。其中一篇记载了支配着文学界的两大对立团体：康西诺斯派和拉蒙派。虽然乔琪公开承认他更喜欢前者，但他对后者也不无褒扬之辞。在描写两位大师的不同点时，他指出马德里的卡斯提尔人拉蒙粗壮、愚钝而肥胖，安达卢西亚人康西诺斯却高大如烈焰，笨拙似大树。他还用前者对现实的热爱来抗衡后者悲伤而缓慢的陈述，从这种陈述中可以觉察到久远的哀伤。在十分拥挤、如同牢房的邦波酒吧里，拉蒙主持着信徒们的周六聚会；康西诺斯则喜欢在因玻璃镜的折射而显得宽敞的克罗尼尔咖啡馆举行他的周六集会。乔琪对他们之间的竞争作了评论，他承认拉蒙最终得胜，尽管他对康西诺斯存有偏爱，但他从拉蒙身上不仅看

---

陀思妥耶夫斯基(1821~1881)，俄国作家。——译注

奥尔特加—加塞特(1883~1955)，西班牙哲学家、文学评论家。——译注

到了成功的小丑，而且认清了深藏在无聊举动背后的悲剧幽灵。

1919年，康西诺斯提请人们注意新诗歌的二号倡导者、智利的维森特·维多夫罗。维多夫罗在巴黎度过了具有决定性意义的两年，与阿波里耐、马克斯·雅各布等过从甚密，还让毕加索、胡安·格里斯和汉斯·阿尔普为他画像。他用法文创作了一些写实诗，成了小有名气的立体派和达达派诗人。1919年夏，他住在马德里，并将先锋派引进了西班牙文学。他前往智利后，极端主义便诞生了。

乔琪可能从未见过维多夫罗，他也许是通过康西诺斯而了解了维多夫罗的诗歌及理论。他在一篇小品文中嘲讽地提到维多夫罗创造的一个隐喻（《探究》，1925），这表明他并不觉得这位智利人的诗歌中那种天真的玩笑十分有趣。

乔琪还结识了极端主义运动的一位年轻领导者。博尔赫斯的《自传随笔》献给他几行简洁的话语，“另一位热心的追随者叫吉列尔莫·德托雷，那年春天（1920年）我在马德里认识了他，9年后他和我的妹妹诺拉结婚”（《随笔》，1970）。德托雷比乔琪小一岁，他们相识时，他已成为先锋派的成员了。

乔琪在这个阶段对西班牙极端主义运动的主要贡献是，他不断在小型杂志上发表文章和诗歌。他至少有3篇文章是讨论和翻译德国表现派诗人及其作品的。他还写过一篇文章叫《论现代抒情诗的界限》（《格雷西亚》，1920年1月31日），它强调了新的精神、新的观点对于极端主义诗歌的重要性，并将这种诗歌与“世界的动态观”联系起来。他的另一篇重要文章题为《我的极端之剖析》，刊登在1921年5月20日的《格雷西亚》上。他分析了自己的诗歌创作意图，断言他的兴趣在于感觉本身，而不在于对构成其背景的时空前提的描绘；他渴求的艺术要能够传达赤裸裸的情感，而不受包围着情感的附加因素的约束；它要能够避免浮浅、形而上学、自我中心以及冷嘲热讽。为了达到这一点，他强调了节奏和隐喻的重要性，或如他所说的“听觉成分和视觉成分。节奏不受五音步格律的束缚，而是使用曲折、松散、自由、陡然浓缩的隐喻；即那条最经济地连接两个精神支点的言请曲线。”（费尔南德斯，1967）

虽然文章使用了诡诈的语言和繁复的意象，但它却表明，乔琪对新诗歌的本质看得十分清楚。另外，他还为《都市》杂志（马德里，1921年11月）写过一篇关于隐喻的文章。他如此注重节奏与隐喻，正是为了宣扬他的新诗所表现的东西。我们从当时的几本小型杂志上至少发现了11首新诗。在《自传随笔》中，博尔赫斯承认“三四首”是“上了杂志的”，他对自己在西班牙时写的极端主义作品的评论简直简短得可怜。他提到在那儿写的2本书——一本是随笔集，另一本大约收有20首诗，然后他又补充说他销毁了那两本书：后一本“在离开前夕”毁于西班牙；前一本毁于布宜诺斯艾利斯，因为没有人肯出版那本书（《随笔》，1970）。

博尔赫斯摒弃他的早期作品也许是正确的，在谈起毁掉那两部手稿时，

---

雅各布（1876~1944），法国诗人。——译注

格里斯（1887~1927），西班牙画家，1906年移居巴黎，为第一次世界大战后法国先锋派主要成员。——译注

阿尔普（1887~1966），法国画家、雕塑家和诗人，达达派创始人之一。——译注

他却表现得过分地欢快。他回忆中的那本随笔集似乎不很有成功的希望：“那本书叫作，我现在不明白，为什么叫作 LOSnaipesdel tahur(《斯徒的纸牌》)。都是些文学和政治小品文(我当时仍是个无政府主义者及自由思想家，倾向于和平主义)，是在皮奥·巴罗哈的影响下写成的。它们旨在求得辛辣与无情，但实际上却比较温和。我沉迷于使用诸如‘傻瓜’、‘娼妓’、‘骗子’等一类词汇”(同上)。第二本书较易于评价。据博尔赫斯说，它的“名称是《红色赞美诗》或《红色的韵律》。它是一本诗集，也许共有约20首，是自由体的，赞扬了俄国革命、人类亲普及和平主义。”他然后提到了其中三首的题目：《布尔什维克史诗》《战壕》和《俄国》(同上)。

在杂志中或那一时期的学术作品里得到发表的一些诗歌似乎并不值得记忆。它们的有趣之处在于它们揭示了乔琪的学徒经历。他心头萦绕着远远看到的一场战争(《战壕》)，及一场革命，那场革命曾一度使欧洲青年充满了对正义的社会和政治变革的希望(《布尔什维克史诗》，《俄国》)。但在其大部分诗歌中，他注重的是通过罕见的隐喻和惊人的明喻来表达他对现实的看法。他的诗法得自惠特曼和德国表现派；他赞同自由诗及他称之为赞美诗的长句式(模仿康西诺斯)诗歌。今天还值得人们回忆的是他的许多激烈的意象。例如，在发表于《极端》杂志(马德里，1921年1月)上的《早晨》一诗中，生着长矛的太阳抓取镜子；在《俄国》里，刺刀“将早晨挑在它们的刀尖上”(均引自德托雷，1965)。

乔琪旅居西班牙时尚有另一重大发现。他有生以来第一次真正了解了其母语的古典文学。西班牙青年诗人在了解先锋派的同时，发掘出了西班牙文学中一个被忽视的阶段——巴洛克风格时期。从贡戈拉的拉丁句法和细腻意象的尝试中，从克维多的别出心裁的比喻，以及从塞万提斯迷宫般的戏中戏手法中，他们逐渐看出了与他们自己的作品相似的那种专注。一些老一代的大师们(巴罗哈、乌纳穆诺、希梅内斯、马查多兄弟、巴列—因克兰)也被这些诗学问题所吸引。乔琪读过所有那些大师的作品，并从中选择了几位——克维多和塞万提斯，乌纳穆诺和巴罗哈——一度作为自己的向导。在以后创作并发表于布宜诺斯艾利斯的随笔里，他研究他们，模仿他们，并(最终)超出了他们。如果说《自传随笔》很少提到他在西班牙时的阅读或一切写作活动的话，那么错误是出在博尔赫斯的记忆上。与极端主义的瓜葛对乔琪具有决定性意义，只是在1921年回到布宜诺斯艾利斯之后，他才得以审慎地估价其重要性。

## 8. 布市神话的源流

乔琪刚刚15岁便离开了布宜诺斯艾利斯，更确切地说是离开了巴勒莫，这是家乡城里他唯一真正了解的街区。在此之前，这孩子很少敢于走出他家

---

贡戈拉(1561~1627)，西班牙诗人，著名文学流派“贡戈拉主义”创始人。——译注

克维多(1580~1645)，西班牙作家、诗人。——译注

希梅内斯(1881~1958)，西班牙诗人，主张用自由体写诗，获1956年诺贝尔文学奖。——译注

马查多兄弟：曼努埃尔·马查多(1874~1947)和安东尼奥·马查多(1875~1939)，西班牙诗人、戏剧家，作品具有现代主义倾向。——译注

巴列—因克兰(1869~1936)，西班牙小说家、剧作家、诗人。——译注

的二层楼房和花园。他只熟悉几个地方：去看望亲戚时，他可以浏览一下市容；夏季他便去布宜诺斯艾利斯以南大约 15 英里处的一座小镇阿德罗盖，或渡过拉普拉塔河到乌拉圭一侧游泳，或向北到乌拉圭河湍急的水域沐浴。1914 年前在布市的生活是单调、安定的，毫无奇特之处，它使乔琪变成一个性格内向、沉默寡言的少年。当他于 1921 年回到家乡时，差不多已过了 7 年。这时他已是一个青年，并已在瑞士和西班牙生活过了：他学会了拉丁语、法语和德语，参加过一些先锋派运动，并成了一个新的文学团体——极端派的积极分子；他还发表过书评、文章及几首诗，甚至还写了 2 本书。

布宜诺斯艾利斯也与前不同了。在《自传随笔》中，博尔赫斯集中叙述了他感受到的家乡的变化：

1921 年 3 月底，我们搭乘莱娜—维多利亚—尤金妮亚号回到了布宜诺斯艾利斯。在欧洲的许多城市居住过以后，我惊讶地发现我的家乡发展了，它现在已是一座散漫地向四周延伸、几乎无边的大城市了，到处是低矮的平顶建筑，它向西扩展到了被地理学家和文学家称为潘帕斯草原的地方。这不只是回家，这是一个新发现。我能够敏锐而热切地观察布宜诺斯艾利斯，因为我已离开它很久了。要是我从未出过国的话，真不知我会不会带着它现在予以我的这种震动和激情来看待它。这座城市——当然不是整个城市，而是在我的感情里占有了重要地位的几个地方——激励我创作出我的第一部出版了的诗集——《布宜诺斯艾利斯的热情》。（《随笔》，1970）

博尔赫斯一家搬进了布尔内斯大街上的一幢房子，那儿离他们从前居住的巴勒莫不远，他们在那儿住了两年。乔琪在此期间养成了一个习惯，并一直保持到他 50 多岁时：漫步在布市的大街小巷，走得很远很远，或独自一人或与友人同行，沉思着、也许是在构思着诗歌或文章，与友人谈论任何吸引他的东西。他以此了解布宜诺斯艾利斯，至少是了解他的布宜诺斯艾利斯；他就这样一步一步、反反复复地走过这块土地。今后，他的作品也将如此周密地占据它。在乔琪发现布宜诺斯艾利斯之前，它早已存在，但却很少有作家像他一样不辞辛劳地去重新彻底地创造它，并获得如此巨大的成功。自 1921 年往后，布宜诺斯艾利斯便成了他的城市，正如曼哈顿是惠特曼的一样。

在《自传随笔》里回忆那些日子时，博尔赫斯巧妙地将文学活动一笔带过，他更喜欢强调这座城市对他的诗歌想象力的首要影响。他对自己的文学生活所作的唯一评论是：“文学史研究家们仍然认为我是‘阿根廷极端主义之父’”（同上），但他没有说明他为什么会拥有这么一个头衔。事实是，他刚在布宜诺斯艾利斯定居下来便成了一群青年诗人的领袖，他们也对先锋派文学感兴趣，他与他们合作编辑了文学杂志 *Prisma*（《棱镜》），但只出过 2 期：1921 年 12 月号和 1922 年 3 月号。博尔赫斯回忆了这一较有独创性的计划：“我们这个小小的极端主义团体急切地要办一本自己的杂志，但办一本真正的杂志却是我们的财力所不及的。我注意到了广告牌，并产生了一个想法，我们可以照此印刷‘墙头杂志’，然后我们自己把它张贴在城里各处的建筑物上”（同上）。办墙头杂志是参照了欧洲先锋派的做法，立体派画家们将一张张刊物上剪下来的碎片贴在油画布上，阿波里耐则画出了他的《诗画》，而马里内蒂则利用招贴画来宣扬未来主义。也许诺拉也与这一想

法的形成有关。在西班牙时，她曾将其版画提供给几家极端主义杂志，而此刻在阿根廷，她便成为乔琪最密切的合作者之一。粗略浏览一下阿根廷 20 年代的小型杂志，我们便会发现她在这场运动中也起了不少作用。

博尔赫斯在《随笔》中还生动地提供了另外几个有关《棱镜》的细节：“每期都是一单张，刊登一篇声明、6 到 8 首短小精练的诗歌，四周留有很大的空白，还有我妹妹的一幅版画。我们夜晚出发——冈萨雷斯·拉努萨、皮内罗、我的堂弟吉列尔莫·博尔赫斯和我——带上我母亲准备的浆糊罐和刷子，连续地走许多英里，沿圣菲、卡亚俄、恩特雷里奥斯和墨西哥等大街一路贴过去”（同上）。沿这条线路张贴，乔琪和他的朋友们得从圣菲街一直走到市中心；从那儿他们穿过里瓦达维亚街（布市被它一分为二）进入南区，国立图书馆就坐落在那里的墨西哥街上。这一行程肯定要花大半夜时间。

乔琪签名的第一篇极端主义宣言刊登在 12 月号《棱镜》上。它一开始就以激昂的语言批评那些仍在用陈腐的象征主义手法或醉心于自传体的传统诗人。它还集中火力抨击冗长的小说或罗唆的诗作，说它们浪费了时间和精力。宣言抱怨道，为了写出一句强有力的好诗，传统诗人竟要用一整首十四行诗或化 200 页来表达 2 行文字就足以表达的东西。在一个插入结构中宣言预言心理小说注定要失败。针对那种种错误现象，极端派声明有必要将艺术从已衰微的状况下解放出来。诗歌必须注重其基本的要素——隐喻。“我们的任何一首诗的每一行都具有独立的生命，代表一种新的想象”（魏地拉，1963）。宣言的结尾声称，《棱镜》的目标是要让新诗面向大众。

博尔赫斯的回忆录没有提到这篇宣言，也没有述及《棱镜》曾在马德里产生过影响。相反，他对墙头杂志在布宜诺斯艾利斯市民中的影响抱相当悲观的看法：“我们的大部分手工作品几乎立刻就被迷惑不解的读者扯下墙来，但幸运的是，《我们》杂志社的艾尔弗雷德·比安奇看到了其中一张，并邀请我们在他的正宗杂志上发表极端主义诗选集”（《随笔》，1970）。博尔赫斯同样没有提到，比安奇不仅要这个团体提供诗作，而且还要求乔琪写一篇文章，向《我们》冷静的读者解释极端主义的含意。乔琪答应了这一要求，他的来稿（这是他在该杂志上发表的众多作品中的第一篇）被刊登在 1921 年 12 月号上。由于文章的对象是中年读者，而该杂志又是传统文学的一部分（该刊已有 39 年的历史），所以他尽力不以巴洛克风格写作该文，因而文章虽表达出了与《棱镜》上的那篇宣言相同的观点，但风格却较为温和，论点也更加精练。在摈弃了象征派及自传体之后，他指出极端主义是现代诗歌危机的“答案之一”。文章最重要的部分是极端主义原理的 4 点摘要：

1. 将抒情诗压缩为其基本的因素——一隐喻。
2. 淘汰连系词、连接性短语以及多余的形容词。
3. 抛弃修饰性手段、忏悔、次要证据、说教和故意的含糊。
4. 融两个或更多的意象为一体，以增强其引发联想的能力。（费尔南德斯·莫雷诺，1967）

乔琪在文章的结论里重复了他的主要心理学观点之一：相信独立自我的存在是错误的。“每一个可以彼加入现有状态的新状态都成为自我的重要部分并将自我表现出来：已成为每一个体一部分的状态是如此，尚未成为其一部分的状态也是如此。任何事件、任何感觉、任何思想都以同样的效力将我们表现出来，亦即它可以被加入我们的本身。”在乔琪看来，极端主义诗歌最好地表达了自我的非人格性之概念，这种诗歌的目标是“把世界的客观现

实转化为内心的情感现实”（同上）。

也许这些形而上学的观点并不为所有的阿根廷极端主义诗人所接受！也许它们只代表了乔琪的观点，因为它们多次出现在乔琪的诗歌和文章里。它们来自于乔琪与父亲无休止的讨论，那些讨论涉及哲学上的唯心主义以及乔琪自己对休谟、贝克莱和叔本华等进行的阅读。

《自传随笔》很少记载他在那一时期的狂热活动，只对整个阶段作了如下适度的描述：

那时和我一起的诗人有爱德华多·冈萨雷斯·拉努萨诺拉·兰格、弗朗西斯科·皮内罗、我的堂弟吉列尔莫·胡安·博尔赫斯以及罗伯托·奥尔特里等，我们进行过探讨，并得出结论，西班牙极端主义步了未来主义的后尘，现代化及新发明使它不胜负担。我们不为火车、螺旋桨、飞机和电风扇所动。而在各种宣言里，我们仍坚信隐喻的首要性，并坚持消除转换语和修饰性形容词，我们所要写的是本质的诗——超出此时此地、不带地方色彩、不受现代环境影响的诗。（同上）

这一讽刺性的概述基本上是正确的。在那时发表、以后收入《探究》的一些文章中，乔琪提出了相似的但讽刺性较弱的观点。在评论冈萨雷斯·拉努萨的诗集《棱镜》时，他强调了西班牙和阿根廷的极端主义之间的差异：

塞维利亚和马德里的极端主义是对更新的渴望；它渴望给艺术划定一个新的圈子；那种诗歌便如同将硕大的红字写在一页页的日历上，其最值得骄傲的象征——飞机、天线和螺旋桨——从年代上清楚地表明了当今。布宜诺斯艾利斯的极端主义则是一个雄心，它要获得一种绝对的艺术，这种艺术不依靠词汇那无常的威望，它作为一种美的信念长存于永恒的语言之中。在耀眼的灯光下，西班牙的集会常常提起维多夫岁和阿波里耐的名字。而我们则探讨加尔西拉索的诗句，久久地徜徉在星光下的城郊，寻找一种与永恒的星星一样超越时间的艺术。我们憎恶鲁文主义（即拉丁美洲的象征主义）的模糊幽灵，我们为隐喻而激动，因为它们具有准确性，因为它们具有联系遥远事物的代数性质。（《探究》，1925）

乔琪在另一篇收入《探究》的文章——《意象之后》里回忆道，极端派迷恋意象、隐喻、转义——一切也曾诱惑过英国和北美意象派的修辞手段。乔琪忆起他从隐喻中找到了打破僵化的世界的力量：“对于信仰者，事物是上帝旨意的现实化——首先日光被命名，然后它就照亮了整个世界；而对于实证主义者，事物是一个连锁系统的必然成分。隐喻通过联系不相关的事物，打破了这种双重的僵化”（同上）。

阿根廷极端主义（也许是整个西班牙语世界的极端主义）创作的最佳诗歌可以在博尔赫斯的《布宜诺斯艾利斯的热情》中找到，尽管他自己从未承认过这一点。《热情》是收有乔琪早期诗歌的三本诗集中的第一本。在《自传随笔》中，博尔赫斯相当生动地描述了该书的故事：

我写这些诗是在1921年和1922年，成书于1923年初。……原商定印64页，但手稿过长，在付印的最后一刻，有5首诗不得而被仁慈地删去了。我已把它们忘得一干二净。书写得有点孩子气。它没有校对过，无目录，也未印页数。我妹妹为封面绘制了一幅版画，印数是300册。（《随笔》，1970）

---

休谟（1711～1716），英国哲学家，不可知论的代表人物。——译注

加尔西拉索：文艺复兴时期的西班牙诗人。——译注

该书如今成了他最受欢迎的早期作品之一。它印刷精美，小巧玲珑，封面呈白色，上印一幅诺拉的版画，这是她自己对乔琪心中的布宜诺斯艾利斯的理解——乔琪的诗歌用词语描绘出的那座由平房、阳台和棕榈树构成的城市。如读者所料，博尔赫斯自己在《自传随笔》中未对该书作充分评价：“这本书从根本上来说是浪漫主义的，尽管它的风格简朴，且富于简洁的隐喻。它赞美日落、偏僻的所在和陌生的角落；它甚至敢于涉足贝克莱的形而上学和家族史；它记录了早期的恋爱”（同上）。据他说，它的风格是模仿西班牙巴洛克诗人的，并带有托马斯·布朗爵士的修辞特点。（该书前言中引用了《一个医生的宗教信仰》。）博尔赫斯这样总结道：我担心这本书是果子布丁——它包含的东西太多。然而现在回顾它，我想我从没有偏离过这本书。我觉得我以后的所有作品只是发展了它最初提出的主题；我感到我的一生都是在重写这一本书”（同上）。

博尔赫斯怀疑《布宜诺斯艾利斯的热情》中的诗是否真的是“极端主义诗歌”。他追溯了阿根廷极端主义的起源以及他在那场运动中的作用，并引用了该运动最有代表性的一首诗，然后得出结论，那些诗歌“与我更早些时候在西班牙进行的略为放纵的极端主义创作实践大相径庭，当时我把电车看成是肩扛长枪的男子，把日出当作呼喊，而将日落看作是被钉死在西方。我后来向一位头脑清醒的朋友叙述过这些荒唐的东西，他指出：‘啊，我看得出你的观点是，诗歌的主要目的就是为了让人大吃一惊。’”他还回忆道，另一位朋友，即其作品的法文本译者内斯托·伊瓦拉曾经说，他“写下了第一首极端主义诗歌，而后便不再做极端主义诗人了。”博尔赫斯的结论谦卑中带着嘲笑：“我现在只能对我早朔放纵的极端主义实践感到后悔。过了差不多半个世纪，我发现自己仍在力争改邪归正，以忘却我一生中那段尴尬的时期”（同上）。

《热情》一书总的格调不如乔琪在西班牙发表的表现主义习作那么激烈，他对布宜诺斯艾利斯的再认识是占主导地位的心绪。在第一首诗“‘Calles”（《街道》）中，乔琪点明了故乡的哪一地区是他所喜欢的：

布宜诺斯艾利斯的街道  
已成了我的灵魂之内脏。  
不是那些活跃的大街，  
它们被匆忙与焦虑所烦扰；  
而是城郊那些甜蜜的道路，  
树木和日落使它们变得柔和。

（同上）

这位年轻的诗人喜欢在日落时分，当喧嚣的现代化城市开始变得更有人情味时才漫步街头。在一首又一首诗中，他叙述着广场和树木、房屋和院落，以及街道尽头展现的田野。他徘徊着、沉思着，他感觉着、幻想着，他被渴望与幻觉所征服。一股不断探求形而上学的激情在他的漫步里奔流。他只是在寂静的墓地或在未婚妻的家中才找到了庇护所。因为他恋爱了。爱情的欢乐与痛苦渗透在书中。他发现她很美，他渴望和她在一起，但又意识到自己注定要回欧洲再住一年：这一切弥漫在书中，使它成为一种恋爱中的青年诗人的日记。它是一本感人的书，虽仍显得稚拙，但它已表明乔琪终将成为成

熟的诗人。

选集中有几首诗是对形而上学问题的思索。其中一首——《特鲁科》完全达到了目的。在描述他教日内瓦的同学玩纸牌游戏时，乔琪巡开了地方色彩的陷阱，而集中表现了游戏中永恒的那一部分。虽然在人的有限经历中纸牌有无数的排列方式，但它却并非无穷无尽：只要有足够的时间，排列顺序会不断重复的。因此玩牌者不仅是在重复过去出现过的牌局，而且，在某种意义上，他们是在重复以前的玩牌者——他们也就是以前的玩牌者。博尔赫斯在1943年版《诗集》的一条注释里解释道，该诗旨在把莱布尼茨的事物之不可辨认原理运用到个性和时间的问题上。他还引用了短篇小说《特伦，乌克兰，第三星球》（1940）的一条脚注，假定所有进行同一种基本活动（交媾，背诵莎士比亚的诗句）的人是同一个人。一种活动的特性确定了其行为者的特性。

初版的《布宜诺斯艾利斯的热情》成了藏书家的珍品。该书再版时，博尔赫斯极为随意地处置其篇目。1943年，它作为《诗集》的一部分首次重印，他删去了8首诗，并改写了许多首——剔除一些句子，掉换部分词汇，改变有关其未婚妻的一些最明显的提法，包括在《星期六》一诗中将她的姓名孔赛普西昂·格雷罗缩写为“G.G.”。最近一次重印时（1969年），他又删去7首诗，但收进了3首新诗作为补偿。他还加写了一篇序言，将自己作为1923年时的诗人与作为现在的诗人进行了比较。他强调了二者的相似之处：“我们是同一个人；我们俩都不相信失败或成功，不相信文学流派及其信条；我们都忠实于叔本华、斯蒂文森和惠特曼。”然而他又得出结论，说他俩的口味不同：“那个时期，我追求的是日落、郊区和不幸；而现在则是早晨、闹市和宁静”（《热情》，1969）。

## 9. 诗名乍起

父亲的视力每况愈下，所以他于1923年决定回日内瓦就医。乔琪以为此行并未选准时机。他正深深地爱恋着一位年轻女子，她的美丽长发激发了他的一些诗歌，而他的首本诗集《布宜诺斯艾利斯的热情》也恰好发行。但由于他的生活来源全靠父亲提供，而他又执意不愿为挣钱而放弃诗歌创作，所以他接受了父亲的决定。他写给未婚妻一首悲伤的诗，并尽快将《热情》一书分发给少数幸运者。为此，他想出一个新颖的办法：

我注意到，许多去《我们》杂志编辑部的人……都把大衣挂在衣帽间，我便带了50或100本《热情》放在一位叫艾尔弗雷德·比安奇的编辑百前。比安奇莫名其妙地瞪着我说：“你指望我替你卖书？”“不，”我答道，“虽然我是它们的作者，但我可不是个十足的大傻瓜。我想请你把这些书塞进挂在那边的大衣口袋里。”他慷慨地照办了。（《随笔》，1970）

回到阿根廷时，乔琪发现有些人已读过了这本书，并发表了一些评论。

实际上，新的欧洲之旅对他还是有吸引力的，因为此次他是带着在诗坛小小的名声而回到西班牙的，或者说他的回忆似乎如此。在访问了伦敦和巴黎、并看过了父亲在日内瓦的医生之后，博尔赫斯一家最后来到了马德里。他们在西班牙住了近一年，其间他们去过安达卢西亚和马略卡，从而更新了

他们对这些地方的印象与记忆，还考察了毗邻的葡萄牙。西班牙的文学状况正发生着急剧的变化。到 1924 年，极端主义运动已然瓦解。所有的小型杂志都销声匿迹了，较为严肃的刊物只接受极端主义里比较谨慎的东西。冒险精神已不复存在。先锋派也已完成了其使命，因为西班牙文化终于得到了更新。这一变革最为确定的标志也许是 1923 年 7 月创刊的一本新杂志 *Revista de Occidente*（《西方评论》），它直到内战爆发时才停办。该杂志的创始人名叫何塞·奥尔特加—加塞特，他是西班牙当时最主要的知识界领袖。奥尔特加生于 1883 年，在德国留过学，他比那些代表“98 年一代”的作家（巴罗哈、乌纳穆诺、阿索林、马查多兄弟、希梅内斯）年纪稍轻。他也更熟悉德国最新的哲学理论以及法国的新型先锋派作品。他创办的杂志成了新时代西班牙独一无二的文化喉舌——像托·斯·艾略特在伦敦编辑的《标准》或巴黎的《法国小说月报》一样起着决定性作用。奥尔特加还以该刊为名开办了一家出版社，主要出版重要的德国新书的翻译本。

乔琪的诗受到该刊的欢迎。评论《热情》一书的正是拉蒙·戈梅斯·德拉塞尔纳。他的文章刊登在 4 月 24 日的那期杂志上，文章开头回顾了乔琪周六晚上参加他的邦波酒吧聚会的情形，并将那个一半出于他的想象、一半是真实的乔琪形象与此时此地马德里的乔琪进行了比较，当年的乔琪是个“极度敏感、面色苍白的男孩”，躲藏在一个传统家庭厚厚的窗帘背后。文章还深有感情地提到诺拉：“在我看来，豪尔赫·路易斯似乎总与诺拉形影不离，诺拉是个令人动心的女孩，有着和她哥哥一样苍白的皮肤，像他一样，她也藏匿在窗帘后。”拉蒙回忆起与诺拉的一次谈话，她描述了他们在布宜诺斯艾利斯的家，“非常和睦、家长式的博氏家族”总是待在室内，足不出户。诺拉讲话时，乔琪默不作声。拉蒙说他“不善交际、态度冷漠、难以驾驭”——这在他看来意味着乔琪注定要成为诗人。拉蒙对他的书作了一些富有洞察力的评论。他发现，乔琪那首对布宜诺斯艾利斯街道充满柔情的诗再现了同样“宁静而感人”的格拉纳达街道。他认为乔琪是个“精通事物甚于精通修辞的贡戈拉”，并引用了该诗几个较为突出的意象。拉蒙的文章不仅是对乔琪的第一篇真正重要的评论；而且，文章凭借该杂志决定性地确立了乔琪的声誉。第二篇重要的评论刊登在一家主要报纸《西班牙》上；文章作者恩里克·迪茨—卡内多是最有洞察力的新文学评论家之一。总的说来，乔琪这次回西班牙是成功的。作为青年诗人，他的名声当然已不能算小，不像博尔赫斯在《自传随笔》上的不大公正的说法。

他此次在西班牙发表的最重要的文章是《克维多的崇高与毁谤》，该文刊登于《西方评论》（1921 年 10~11 月号）。这位巴洛克诗人也许是他前次在西班牙时的最重要的发现。其他巴洛克诗人（塞万提斯、格拉西安、贡戈拉、比利亚雷亚尔）也吸引了他的注意力，但他选择克维多来表达他的文学观念。文章的题目清楚地表明，他的兴趣主要在于从整体上看待克维多的著作，在于其优点和不足。乔琪强调了克维多的性描写、他的“激烈的唯理智论”、以及其隐喻、对偶和形容词的完美运用。在乔琪看来，克维多的主要优点是他能够“感觉”世界，他不只是现实的一分子，而且是“额外的现实”。

乔琪在 1923 年至 1924 年访问西班牙时发现了奥斯瓦尔德·施本格勒

的《西方的没落》。他开始阅读该书西班牙译本，译本只出了两卷；乔琪急切地要读完这本书，所以找到了德语原文。施本格勒显然受益于尼采，这使得乔琪易于接受他的极端悲观的思想。1962年，博尔赫斯告诉詹姆斯·厄比：

现在施本格勒被指责太过悲观，因为他晚年成了纳粹分子。他正被人们忘却，并为汤因比所取代。这也许是对的，但我喜欢施本格勒。你瞧：因为书本具备真理而读书是对的，但因为书本包含奇妙的东西而读书也不错。……就这样我读了诸如弗洛伊德和荣格的作品。施本格勒很有德国风格，但他并未局限于自己的国家；他的观点容纳了所有的文化。他是个值得敬仰的文体家，而汤因比则不然。你不能不注意到德语的诗意。请看施本格勒作品的题目：Der Untergang des Abendlandes，它通常被译为 The Decline of the West（《西方的没落》），但其字面意思是“黄昏大地的沉沦”。多美啊，不是吗？也许一个讲德语的人不会注意这一点，但那些隐喻却在那儿，在词汇之中。（厄比，1962）

1924年中期，博尔赫斯一家回到了布宜诺艾利斯。他们一度住在花园旅馆，后来搬进了一幢2层楼的住宅，这比他们1921年租借的房子更靠近闹市区。住房位于金塔纳大街222号，花园里有喷泉和宁芙雕像。这幢房子现已不复存在，我们只能从诺拉创作的一幅可爱的版画中见到它。（为了给兴建一幢公寓让路，它被折毁了。）乔琪曾献给未婚妻许多伤感而迷人的诗歌，在他离开期间，她与以前判若两人，美丽的披肩长发已剪去。乔琪再次见到她时，便意识到他已对她失去兴趣。至少母亲是这样对阿莉西亚·胡拉多说的。母亲总以怀疑的眼光看待乔琪无数的未婚妻们。虽然乔琪有知识分子和书呆子的名声，但他对年轻貌美的女子却很容易动感情。他不断狂热但短暂地恋爱。

博尔赫斯自己对激情的观点是暧昧的。在1964年的一次采访中，他的老友格洛丽亚·阿尔科塔力图使他开口：

阿尔科塔：告诉我，为什么你的作品很少写爱情甚至不写？（博尔赫斯对问题感到吃惊，他显得紧张，把脸转向一边，显然没有思想准备。）

博尔赫斯：也许（他沉思片刻后作答）我在私生活里太注重爱了，因此我无法在作品中谈它。或许是因为文学中真正能感动我的是英雄业绩。比方说，我看电影从不流泪，除非是海盗或匪徒题材的电影，但我从不为一部多愁善感的片子而掉泪。……

阿尔科塔：我看到过你被女人所包围。

博尔赫斯：那末，如果不写这一题材的话，那是出于谦虚……像每一个人一样，我也体验过激情。

阿尔科塔：不是像每个人。有些人没有激情。

博尔赫斯：（他们一定是）自我中心者，或是非常自负……

或是很有理智。……（阿尔科塔，1964）

同年，博尔赫斯向另一位采访者卡洛斯·佩拉尔塔透露：“我有点伤心

---

汤因比（1889~1975），英国历史学家，发展了施本格勒的文化形态史观。——译注。

荣格（1875~1961），瑞士心理学家、精神病学家，首创分析心理学。——译注

德文 Abendlandes 是 Abend（黄昏）和 Land（大地）的合成词，意为“西方国家”或“欧洲”，而英文译名中的 West（西方）失去了原词的韵味。——译注

宁芙：希腊、罗马神话里居于山林水泽的仙女。——译注

地发现，我一生都在思念着这个或那个女人。我原以为我是在游览各个国家和城市，但总有个女人像屏风一样挡在我和目标之间。也许有可能既恋爱而又不那么迷恋。我本来宁可陶醉在玄学，或语言学，或其他主题之中”（佩拉尔塔，1964）。两年后，玛丽亚·科雷亚请博尔赫斯谈谈为什么他的作品情诗如此之少，他回答说，如果她读得仔细一点的话，就会发现他其实写过许多。他没有说错，但他所指的诗并不明显地带有性爱，有些被巧妙地伪装成译作。博尔赫斯指出，在公开谈论爱情问题时，他是含蓄的，这是由于他害怕表现得多愁善感，不愿暴露感情，因为他害羞。两年后，博尔赫斯再次面对同一问题，但措辞更为直率。此次的采访者是些北美记者：

博尔赫斯先生，在你的作品中，有一个主题即使有的话，也很少有所表现，那就是性。你认为这是什么原因呢？

博尔赫斯：我想，原因是我对它思考得太多了。我创作时不想掺杂个人感情。我想原因就在于此。但一定还有一个原因。另一个原因是这个主题已被穷尽了，我明白，关于它我写不出任何新鲜或很有趣的东西来了。当然你会说我写的其他主题也已被表现得够多了，比如孤独、个性。然而我似乎觉得我能够更多地表现时间和个性问题，而不是布莱克所描写的“在梦中编织性冲突，为生命之网而哭泣”那一类东西。呃，我真不知我是否已经编织了梦中的性冲突。我想没有。不过我的工作毕竟是编织梦幻。我想我应该有权利挑选编织的材料。（马尔克斯和西蒙，1968）

博尔赫斯避开了这一主题，他也没有更正记者的说法，即在其作品中，性主题“即使有的话，也很少有所表现”。到这次采访为止，博尔赫斯已发表了许多情诗和几篇短篇小说（《长生鸟教派》《夜盗》《埃玛·祖兹》《死者》《街角上的男人》《蒙面染工，默夫的医生》，仅举其中最重要的为例），性在它们中起着决定性的作用。1946年，他与阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯合写了一部讽刺模仿侦探小说的作品——《谋杀的模式》，书中使用了赤裸裸的性俚语。但在回答采访者提出的问题时，博尔赫斯并未予以澄清，而是讨论他自己关于这一主题的看法。像以往一样，他的观点包含了一个矛盾：作者之所以创作，并不是要去写经过千思百虑的问题，而是要摆脱个人的感情。博尔赫斯的回答与马塞尔·普鲁斯特关于同一主题的见解在字而上几乎是一致的。普鲁斯特在《驳圣伯夫》中反对法国评论家用传记形式分析文学作品，他声称这样做不能准确地反映生活。博尔赫斯的回答的第二部分不那么躲躲闪闪，它包含了一条被采访者们所忽视了的线索。在引述布莱克时，博尔赫斯暗示了一个谜底：他的大部分作品没有明确地描写性，因为它以另一种方式被表现出来——“在梦中编织性冲突”。

如果说乔琪的作品显得羞怯而含蓄，可他在私生活中却并不隐藏自己的感情。回到阿根廷的两三年之后，他遇见了一位女子，她注定要在40年后对他产生决定性的影响。1927年前后，乔琪定期去拜访执教干拉普拉塔大学的佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚教授，大学所在地拉普拉塔是一座小镇，位于布宜诺斯艾利斯以南大约60英里的地方。恩里克斯·乌雷尼亚生于圣多明各，他被迫过着流亡生活，因为独裁者特鲁希略迷上了他的美貌的妻子。他

---

普鲁斯特（1871～1922），法国著名小说家。——译注

恩里克斯·乌雷尼亚（1884～1946），多米尼加文学评论家、文学史家。——译注

圣多明各：多米尼加共和国首都。——译注

是当时最杰出的拉丁美洲评论家及学者，也是乔琪的好友。去恩里克斯·乌雷尼亚家的年轻女子当中有一位 17 岁的姑娘，名叫埃尔莎·阿斯泰特·米连，乔琪爱上了她。她显然无意于他，并最终嫁给了另一个男人。但乔琪却对她难以忘怀。当她成了寡妇，而他则是个 67 岁的单身汉时，他们再度相逢，并结了婚。

## 10. 杂志之战

当极端主义在西班牙已快消亡时（如果尚未被埋葬的话），先锋派运动正开始在拉普拉塔河地区积蓄力量。1924 年 2 月，《马丁·菲耶罗》的第一期在布宜诺斯艾利斯诞生了。该杂志终将成为最受欢迎的小型杂志。5 年前曾出现过叫《马丁·菲耶罗》的杂志，但后来停刊了。新的杂志尽管延用了旧名，并号称沿袭原有的形式，但却是截然不同的刊物。原刊是政治评论：因此它完全有理由可将埃尔南德斯那部史诗的题目作为刊名。新的《马丁·菲耶罗》只有前 4 期可以称为政治性杂志，它们除了全盘否定现行制度、教会、军队和文化传统之外，并没有一贯的思想体系。其格调更多的是达达主义的，而不是极端主义的，编辑们似乎更感兴趣于摧毁而不是保护一种新的思维和创作方式。第 5 期（1924 年 5 月 15 日~6 月 15 日）往后，杂志关心的几乎完全是文化问题了。

乔琪一卸完装就投身于布宜诺斯艾利斯的文学生活。他贡献给《马丁·菲耶罗》他的最佳诗作之一——《蒙得维的亚》（1924 年 8~9 月）和两篇文章，一篇关于康西诺斯—阿森斯（1924 年 10~11 月），另一篇关于拉蒙（1925 年 1 月 24 日）。那首诗后被收进他的第二本诗集：两篇文章编入《探究》。但到 8 月，乔琪已办起了他自己的杂志——新的《船头》。第 1 期在马塞多尼奥·费尔南德斯的指导下由几位青年诗人帮助出版。编辑第二期时，乔琪得到了上一代作家中最具当代思想的里卡多·吉拉尔德斯 的帮助。吉拉尔德斯是后象征派诗人及短篇小说家，早在定期访问法国时他就了解了先锋派运动，并为之吸引。他是牧场主的儿子，很富有，而且也懂得怎样将他当代法德文学的热情与他对祖国或许有点过分的挚爱结合起来。遇见乔琪时他还鲜为人知，但他已开始酝酿一部作品，它后来使他成为本世纪上半叶最著名的阿根廷小说家。

在《自传随笔》中，博尔赫斯讲述了第二种《船头》的创办经过：

一天下午，科尔多瓦的青年诗人布朗丹·卡拉法来花园旅馆找我。他告诉我，里卡多·吉拉尔德斯和巴勃罗·罗哈斯·帕斯决定创办一本代表新一代文学家的杂志，人人都说如果这是它的目标的话，我是不能被遗漏的。我自然感到很得意。我去了吉拉尔德斯下榻的凤凰旅馆，他一见我就说：“布

---

特鲁希略（1891~1961），多米尼加共和国总统（1930~1938，1942~1952），通过政变掌权，任内实行血腥独裁统治。——译注

小型杂志（little magazine）：一种小开本、非营利性、发行量较小的杂志，一般刊登新作者尝试性文学作品。——译注

埃尔南德斯（1834~1886），阿根廷诗人，所作民族史诗《马丁·菲耶罗》是拉美文学的典范作品。——译注

吉拉尔德斯（1886~1927），阿根廷诗人、小说家。——译注

朗丹告诉我，前天晚上你们聚在一起讨论创办青年作家的杂志，每个人都说不把我给忘了。”正在此时，罗哈斯·帕斯走进来兴奋地对我们说：“我感到受宠若惊啊。”我打断了他的话并且说：“前天晚上，我们三人聚在一起，决定办一本新一代作家的杂志，

都说可不能把你给忘了。”幸亏有这个天真的诡计，《船头》就这样诞生了。我们每人投资 50 比索，换来了三五百本毫无差错、纸质优良的杂志。一年半里出了 15 期，之后由于订数不足，又缺少广告宣传，我们只得放弃了它。（《随笔》，1970）

尽管布朗丹·卡拉法的行为神秘得幼稚，他们还是合作得不错，而《船头》也一时成了最好的小型杂志。虽然它的影响不及《马丁·菲耶罗》，但从其文学思想的一贯性和质量来看，它更为上乘。在某种意义上，两家杂志有着广泛的合作。《船头》的投稿者也为《马丁·菲耶罗》撰稿，而后的主编又是一家以《船头》为名的出版社的董事之一，该出版社是吉拉尔德斯及其小组创办的。如果说《马丁·菲耶罗》过于折衷而缺乏坚定的目标的话，那么《船头》则完全是有的放矢。博尔赫斯在《自传随笔》中谈到了与他一起开创这番事业的朋友们，他回忆道：“我们的工作靠的是诚实：我们觉得我们在更新散文和诗歌。当然像所有青年男子一样，我尽力显得闷闷不乐——集哈姆雷特和拉斯科尔尼科夫于一身。我们的成绩不佳，但我们的友谊却能持久”（同上）。

在新结交的朋友中，吉拉尔德斯很快在乔琪的感情里占据了重要地位。虽说吉拉尔德斯显得天真，博尔赫斯却尊重他，热爱他。在与丽塔·吉伯特交谈时他这样说道：“我得说，吉拉尔德斯，他那慷慨的友情以及奇特的命运留给了我美妙的记忆。”然后他评述了吉拉尔德斯命运中的矛盾性：“他写过许多书，它们被认为是供绅士们消遣的，直到他发表了《堂塞贡多·松勃拉》，人们才恍然大悟，发现他是个伟大的作家。……所以吉拉尔德斯很晚才赢得那份名誉，也许是荣耀。他于 1926 年发表《堂塞贡多·松勃拉》，人们对他刮目相看，他也颇觉自得。不久他第一次感到了病痛，便前往巴黎，1927 年癌症夺去了他的生命”（吉伯特，1968）。博尔赫斯曾告诉我，他们第一次见面时，吉拉尔德斯承认自己不懂英语，并说：“你能阅读原版的《吉姆》，你真幸运。”

由于重病缠身及潜心于小说创作，吉拉尔德斯无法顾及《船头》，但他很有钱，所以继续资助这本杂志，并予以那家同名出版社以一定的帮助。1925 年 8 月他将自己退出杂志的消息函告他的青年朋友们。极端主义诗人弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯（也是《马丁·菲耶罗》的撰稿人）在第 12 期以后取代了他。杂志出至第 15 期（1926 年 1 月），乔琪签名的一封讽刺信宣告它的死亡。该信后被收入他的第二本随笔集 *El tamenodemesperanza*（《我的希望之尺度》，1926）。如果说初期的《船头》是许多人通力合作的结果，那么它的最后几期则主要是乔琪一人所为。所以由他来签发杂志的“死亡证明”是合适的。布宜诺斯艾利斯的文学杂志一度传说乔琪要独力复兴《船头》。但此事终于没有发生。到第二种《船头》走向末路时，乔琪已完全投身于他

---

拉斯科尔尼科夫：陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》的主人公，他向情人索尼娅忏悔，说他谋杀老妇是为了试探自己的勇气，因为他想成为拿破仑。——译注

《吉姆》：英国作家吉卜林（1865~1936）的长篇小说。——译注

自己的事业了。

乔琪向第二种《船头》提供过3组诗歌、3篇评论和17篇文章。其中大部分后来被收入他的第二本诗集 *Lunadeenfrente*（《面前的月亮》，1925）以及最早的两本随笔集《探究》（1925）和《我的希望之尺度》（1926）。此时的乔琪更注重发掘阿根廷传统中依然存活的东西，而不是一味追求时新。在其诗歌及较重要的文章中，他力图捕捉某种阿根廷情调的本质，某种形式的民族性。那些希望国家进步和现代化的人们总是忽视这些东西。相反，他从高卓诗歌里及布宜诺斯艾利斯贫穷的郊区找到了真正的阿根廷。但他也反对民俗学者重造僵死的过去，因为这种企图是倒退。他复兴过去是基于直觉和情感，是超越时间的想象之具体化。

博尔赫斯在《自传随笔》中满怀深情地回忆了他的同伴们，但在追忆《马丁·菲耶罗》的编辑人员时，他却没有表现出这种热情：“我不喜欢《马丁·菲耶罗》所代表的东西，那是法国式的思想，认为文学不断彼更新——亚当每天早上都要再生，它还代表一种思想，认为既然巴黎有沉迷于扬名和斗嘴的文学派系，我们就应该跟上时代，也去这么做。其结果之一是，一场文学纷争的骗局在布宜诺斯艾利斯——在佛罗里达和博埃多之间出台了”。（《随笔》，1970）佛罗里达至今仍是布宜诺斯艾利斯市中心的一条繁华商业街道，紧靠影剧院区，沿街都是咖啡馆、酒吧间、外国书店和美术馆。要找出20年代佛罗里达街的同义词，你就得想象它是一条美国纽约第五大街、百老汇大街和第四十二大街的混合街——但不包括它们的色情商店。博埃多街则相反，它位于工人居住区，代表着一种无产阶级文学。

博尔赫斯喜欢从本质上简单地看待阿根廷现实，他觉得自己更接近所谓的博埃多派无产阶级作家。他爽快地承认：“我倒宁愿是博埃多派的一员，因为我正在描写北区和贫民窟，悲伤和日落”（同上）。但他们不承认他，因为他有贵族渊源和深奥的欧洲思想，因为他认为文学不带政治性。另一方面，博埃多派试图吸收小说家兼剧作家罗伯托·阿罗特，因为他出生于工人家庭，虽然他曾做过吉拉尔德斯的秘书，并定期为现行制度的文学喉舌撰写文章。就这样，博埃多派不以文学上的亲疏关系而纯粹是根据他们对一个作家的阶级根源所作的政治评价而为他划定了界线。

尽管《马丁·菲耶罗》回避这场两派争论的政治性，但它不能置左派的进攻于不顾，它有力而幽默地反击了被博埃多派拥立为未来的无产阶级文学的过时的现实主义。《马丁·菲耶罗》的作家们发起的另一场辩论更加奇特。极端主义的倡导者吉列尔莫·德托雷任助理编辑的新杂志《文学报》于1927年在西班牙创刊，该杂志刊登了一篇文章，宣称拉丁美洲的“文学子午线”穿过马德里。这一隐喻及文章出自德托雷之手。《马丁·菲耶罗》的作家们迅捷作出了反应。他们一致声称，从阿根廷的角度来看，当时的巴黎和伦敦比马德里更为重要；早在本世纪初，拉丁美洲诗歌就已开始影响西班牙诗歌，而不是相反。他们还有理由声称，先锋派文学之最终为西班牙所接受，不仅仅是通过拉蒙·戈梅斯·德拉塞尔纳和康西诺斯—阿森斯，维多夫罗和博尔赫斯的编辑部也起了同样重要的作用。辩论通过《文学报》和《马丁·菲耶罗》上刊登的文章继续进行。乔滇对这场论战的贡献是刊登在《马丁·菲耶罗》（1927年6月10日~7月10日）上的一篇锋芒毕露的短文，他以诙谐

---

“子午线”原文为 meridian，亦译“全盛期”。——译注

的笔调凌乱地列举许多例子来证明马德里是如何地不理解拉丁美洲：卡斯特尔人一弹探戈曲就使它失去了精髓：他们辨不清墨西哥和乌拉圭口音的差别；他们认为形容词“invidious”可以用作褒义词。最后，乔琪批评西班牙人迷恋“gallicisms”——法语借词汇（它们为西班牙皇家学院院士们所憎恶），并强调他决定保持他对马德里的美好记忆，虽然那不是甜言蜜语而是该讲真话的时候。

博尔赫斯如今倾向于摒弃《马丁·菲耶罗》一派，并强调他不喜欢他们那种仿效巴黎及其文学小圈子的文学观念。然而乔琪曾积极而慷慨地向该杂志投过稿。文献学家至少记载了他的22篇作品，包括诗歌（3首）、文章（12篇）和书评（7篇）。

《马丁·菲耶罗》的作家们喜欢举行文学集会和宴会庆祝某书的出版或欢迎某个大西洋彼岸的客人，他们像一切先锋派团体一样，通过这种方式来吸引人们的注意力。《马丁·菲耶罗》上记载过不下8次这样的宴会：受此殊荣的有乌拉圭画家佩德罗·菲加里，他的画技显然属于野兽派（1924年8~9月号）；法裔乌拉圭诗人胡莱斯·苏佩维略（1925年1月24日）；《马丁·菲耶罗》的编辑埃瓦尔·门德斯（1925年5月5日）；未来派诗人奥利维里奥·希兰多（1925年5月17日）；正在阿根廷访问的未来派领袖马里内蒂（1926年7月8日）；瑞士作曲家兼指挥家埃内斯托·安塞梅特（1926年10月5日）；以及当时担任驻布宜诺斯艾利斯大使的墨西哥人文主义者阿方索·雷耶斯（1927年8月31日~11月15日）。有一次宴会甚至同时庆祝两本书的出版，即乔琪的第二本诗集《面前的月亮》和塞尔希奥·皮内罗的游记《俄里翁的匕首》。在这最后一次宴会上，乔琪贡献了一首诙谐诗——《午餐的气氛及其他印刷错误》，但他在其诗集中仁慈地略去了这首诗。

如果说《马丁·菲耶罗》作为宣传工具是成功的话，那么从纯粹的文学角度来看，它则过于折衷，因而也就产生不了深远的影响。乔琪一般在该杂志上选登他的最短暂或仅具有新闻性的作品，而将较有思想深度或较富诗意的作品留给他自己的《船头》或其他刊物。到20年代中期，他已成长为羽毛丰满的专业作家了。除已提到的杂志外，他还定期向拉美最大的报纸之一《普伦萨》的文学专栏投稿，也为一家新杂志《综合》撰文，后者是1927年6月由一批观点备异的作家创办的。乔琪的名字被排列在编者的末尾。他在该刊发表的主要是文学评论。此时，他最初的先锋派热情已开始消退。在所谓的1930年革命中，军队接管了阿根廷政府，其结果是《综合》的停刊以及那个时期的结束。极端主义已不复存在，而阿根廷政治生活之肮脏现状也昭然若揭，不容忽视。文学宴会就此散席。

## 11. 故人归来

“许多年来，”博尔赫斯对丽塔·吉伯特说：“我曾是布宜诺斯艾利斯最隐蔽的作家”（吉伯特，1968）。但当他于1924年从欧洲回国时，他已成为公认的青年作家领袖以及阿根廷文学史上最杰出的作家之一。作为杂志（两种《船头》）的创办人和一些最重要的小型评论杂志（《马丁·菲耶罗》《创始》《评价》）以及老牌刊物（《我们》《普伦萨》《标准》）经常的撰稿

---

“invidious”意为“令人反感的”。——译注

人，乔琪成了当时当地无所不在的作家。

那仅是其不可思议的活动的一部分。不到 10 年时间，他已发表了两本诗集（《面前的月亮》，1925；《圣马丁的手册》，1929），3 本随笔集（《探究》，1925；《我的希望之尺度》，1926；《阿根廷人的语言》，1928），创作了埃瓦里斯托·卡列戈文学传记，并于 1930 年发表。他的诗歌被收入当时的 3 本诗选集：胡利奥·诺埃的学术性较强的《阿根廷现代诗选集：1900～1925》，由保守的杂志《我们》（1926）出版；秘鲁人阿尔维托·伊达尔戈编辑的庞杂的先锋派选集《美洲新诗指南》（1926）；以及富有朝气的《阿根廷诗歌之现状：1922～1927》，其编者是佩德罗—胡安·维格纳勒和塞萨尔·蒂恩波（1927）。

乔琪在这 3 本选集里占有重要的地位。他的诗在诺埃选集里占的比重比其他两本小。诺埃选集旨在加强传统势力对当代阿根廷诗歌的看法。乔琪一定对该选集大为不满。虽然编者选用了乔琪的一些最佳诗作，但他显然是趋附传统者，因为他把选集的 66 页花在卢贡内斯身上，而 30 位青年诗人却被挤压在 121 页里（其中乔琪占 6 页半）。莱奥波尔多·卢贡内斯是拉美象征主义的代表人物，20 年代仍活跃在诗坛。他主张标准的格律和脚韵，使用大量的学究气词汇，虽然他几乎不懂希腊文，但他已“翻译”了荷马的史诗，并探讨过古典文学。青年诗人无情地抨击他，而且往往格调不高。他的回答带着轻蔑的口气或诗歌的法度。

那时的乔琪站在他的青年朋友们一边，不过他也带着他的书去见卢贡内斯，而卢贡内斯总是向他道谢，但对他的书则不置可否。卢贡内斯也将自己的书寄给乔琪。他们之间没有对话。在费尔南德斯·莫雷诺 1967 年的采访中，博尔赫斯回忆了他与卢贡内斯的几次会面。他是

一个孤独而武断的人，不轻易开口。……和他交谈很不容易，因为他经常用一个实际上等于句号的短语来结束一切。……然后你得重新开始，另寻话题……而新的话题也被那句号化解了。……他的谈话方式很鲜明，但却令人厌倦。有好多次他也发表一些主张，但又与他的真实思想没有什么联系；他好像一定要说出点不同寻常的东西来。……他就是要把握谈话的主动权，他所说的一切都是定论。而……我们极为敬重他。（费尔南德斯·莫雷诺，1967）

与诺埃选集相反，伊达尔戈选集排除任何成名诗人。该选集旨在成为拉美新诗的指南，并在卷首显要地登出 3 篇论战性序言。第一篇由编者撰写，指责“拉丁美洲主义”这一愚蠢的政治概念；伊达尔戈标榜其无政府主义，但差不多是出了自己的丑。在第二篇序言中，智利的维森特·维多夫罗利用警句为新诗辩护，强调不断创造的必要性。第三篇序言的作者是乔琪，他概括了他对极端主义、隐喻和阿根廷式西班牙文看法。他不太客气地提到卢贡内斯，说他像一个想把一切都变成希腊式的外国人，喜欢完全依靠脚韵构成的模糊不清的风景。乔琪在该选集中的诗与其被收入诺埃选集中的诗占有同样的篇幅，但其他诗人也不比他占有更多的篇幅。如今伊达尔戈选集成了文献学的珍品与奇货。拉美重要的青年诗人第一次会聚一堂：智利的维多夫罗、巴勃罗·德罗卡和聂鲁达；秘鲁的塞萨尔·巴列霍和胡安·帕拉·德尔列戈；墨西哥的萨尔瓦多·诺沃；乌拉圭的费尔南·席尔瓦·巴尔德斯；阿根廷的博尔赫斯和里卡多·莫利纳里。几位年长一些的诗人也被收入该集——墨西哥的何塞·胡安·塔布拉达和阿根廷的马塞多尼奥·费尔南德斯与里

卡多·吉拉尔德斯，他们与自己那一代作家距离较远，反而更接近于年轻的一代。

第三本诗集几乎完全属于青年诗人；其中乔琪占了6页。书中有一小段文笔诙谐的自传性按语介绍乔琪的诗歌，但至少有两处不准确的描写：他声言自己出生于1900年，第一次访问西班牙是在1918年。在诺埃的选集中他也是这么说的。乔琪可能是想使用整数。很难相信他会把28岁当作27岁来过。这一小小的神秘化象征着他对于精确的藐视。该书封底所列诗人们的职业和地址告诉读者：“豪尔赫·路易斯·傅尔赫斯，通数种语言。金塔纳大街222号，学士。”

到20年代后期，乔琪显然已成为布宜诺斯艾利斯最重要的青年诗人以及先锋派作家的领袖。此时，他正专注于恢复阿根廷传统中已失去的一些成分。他的这项工作也许干得过分了一点，但无疑是真诚的。在某种意义上，他是在力图完善自己的个性，是在继承他的遗产的另一方面，他所受的英国式教育及在日内瓦的法文和拉丁文学习、他对几种语言的熟知以及对外国文学忘我的阅读等都忽视了那一方面的遗产。他回到阿根廷时觉得自己像个浪子。他以皈依者的热情投身于了解布宜诺斯艾利斯和拉普拉塔河诸省的去。他开始把许多夜晚花在搜寻旧布宜诺斯艾利斯的遗迹上，只有在南区或在老北区才能找到它们。他结识了一些流氓，他们念念不忘过去，那时每人都承认至少杀过一个人。他学跳探戈舞，喝一种叫“卡尼亚”的本地烈酒。也许这一切都带有一丝附庸风雅的意味，因为探访贫民窟在当时和现在都是中、上层的一项活动，是他们吃力地消磨时间这项工作的一部分。但对于乔琪来说，它的意义却不止于此。它还是摆脱家中闭塞和略为压抑的气氛的一种方式。父亲和母亲太接近于资产阶级那种体面的形象，年近而立的乔琪正经历着迟到的青春反叛期。当然父亲并不很严厉，在日内瓦与年轻的妓女之间的一段插曲可能在父子之间建立了一种心照不宣的男性共谋关系。一个文明社会或许能够容忍逛妓院、甚至发生性关系，只要做得机密，并且没有明显的后果，可是定期去贫民窟并热情地描写他们却是不能接受的。那仍然是个虚伪的时代，资产阶级道德要求事事谨慎。

乔琪对贫民区到底进行了多么深入的探访呢？尽管他在那一时期的作品中作了许多暗示，但他对细节的描述仍像以往那样含蓄。要找到更多的线索，就有必要提一下极端主义时期的一位朋友——莱奥波尔多·马雷查尔写的影射小说《亚当·布宜诺斯艾利斯》（1948），这部小说是20年代的缩影。马雷查尔曾为乔琪的《探究》写过几首最好的墓志铭，他也曾运用最美好的语言去评论《面前的月亮》（《马丁·菲耶罗》，1925年12月29日）。他宣称该书“最有力地驳斥了卢贡内斯的过时理论”，并称赞“其诗歌是强有力的断言”。在10期以后的《马丁·菲耶罗》上（1926年12月12日），乔琪回报了马雷查尔，颂扬他的诗集《时光似箭》，称这样一本书“为现实增添了日日夜夜”。他们还写了2篇无情的讽刺模仿文：关于卢贡内斯的一篇前文已提到过，另一篇是关于《堂拉米罗的荣耀》的作者恩里克·拉雷塔，拉雷塔新近发表了一部小说《索戈伊比》，写的是一个不幸的高卓人。

马雷查尔20年代末开始创作小说，他的目标是在一部巨著中重新捕捉那

个时代的情调，这一灵感大致来自《尤利西斯》。他当时住在巴黎，自我强加的流亡生活刺激了他的回忆。但在回到阿根廷时，他却将书稿束之高阁，直到20年后才完成了该书的创作。此时极端主义运动已被淡忘，乔琪已成为博尔赫斯，而马雷查尔也已成了天主教势力及庇隆集团的重要人物。小说吃了耽搁的亏。它已不再是对友谊、冒险和团体狂热的赞美，而成了对马雷查尔相信自己曾爱过但实在也恨过的时代和地方的一种潜意识报复。姓名和容貌被略加掩饰之后的极端主义者被描写成无能、粗俗和愚蠢的无业游民，其唯一功劳就是为主人公提供了一支合唱队，主人公——一个怀才不遇的青年天主教艺术家——正是马雷查尔的浪漫化了的形象。乔琪被丑化为“路易斯·佩雷达”。这个人物被描写成为一帮荡子之一，即沉溺于民间传说和风俗，特别是探戈舞的青年诗人。佩雷达身体粗壮，走起路来像一头瞎眼野猪，在一堆唱片里毫无结果地翻找一张录有一位早期探戈歌手真实鼻音的唱片（马雷查尔，1948）。他的朋友们对他的行为不以为然。他们中的一个——弗兰克·阿德蒙森（也许影射的是弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯）不客气地说道：“他们送他到牛津读希腊文，到巴黎大学读文学，到苏黎世读哲学，而他回到布宜诺斯艾利斯后就陷进了一种留声机式的本土主义！啐！这家伙疯了！”（同上）。（马雷查尔当然知道乔琪从未在牛津、巴黎或苏黎世读过书，他只不过想把事实略加掩盖。）后来，弗兰克坚持说：“可怜的疯子！……如果他不是知识型晚期手淫患者的话，我就把帽子吞下去！”这种描述是冷酷的，不过“佩雷达”也不以为意，他自顾听着瑟瑟作响的唱片，而且开怀大笑。在长达741页的小说里，“路易斯·佩雷达”总表现出幼稚的性格。他那突出的嘴巴被描绘为一只“高贵的侵略性嘴巴”。书中回忆他走在城市的贫民区，口中吹着旧的探戈曲子，构思着布宜诺斯艾利斯的流氓们未来的形象。读者可以看到他背诵着稍带色情的乡村歌曲，与友人参加通宵宴会，或同他们一道喝得酩酊大醉，然后去逛妓院，除了磨嘴皮子外，他们的实际功能还没来得及运转便被撵了出去。该书对“路易斯·佩雷达”的描写是挖苦的：“乡土主义哲学家”；“语法学家”；“孤立的不可知论者”，被日内瓦的加尔文式教育糟蹋了。（这一次马雷查尔忘了他让“佩雷达”在苏黎世学的哲学。）小说的高潮是一长段梦境，主人公来到了寓言中的布宜诺斯艾利斯。那是个地狱，（像但丁的作品一样）根据7大罪分割成7个圆圈。第七个圈专收那些被忿怒所毁的人，“路易斯·佩雷达”被归入“假老师”一类，假欧忒耳珀（音乐及抒情诗的女神缪斯之一）指控他表现得像个流氓，因为他走在布宜诺斯艾利斯的贫民区，杀手似地斜着眼盯着看，嘴边吐出唾沫，还咬牙切齿地咕哝着学得不完整的探戈歌词。假欧忒耳珀还说“佩雷达”试图在文学里掺进“他那神秘的贫民区式的情感，几乎要创造出—个虚假的神话，使布宜诺斯艾利斯的流氓们不仅显得像英雄，而且还带点模糊的玄学味道。”

也许马雷查尔仅仅是想重现《马丁·菲耶罗》及其“讽刺诗坛”专栏的幼稚气氛，如他在《〈亚当，布宜诺斯艾利斯〉释疑》一文中论述的那样（马

---

《尤利西斯》：爱尔兰小说家詹姆斯·乔伊斯的小说。——译注

庇隆（1895~1974），阿根廷总统（1946~1955；1973~1974）。庇隆主义运动的创始人和领导人。——译注

乡土主义：拉丁美洲一种主张描写自然、普通人和本国民俗的文学倾向。——译注

雷查尔，1966），不过这些笑话已经过时了。况且，1948年时情况已发生了变化，1924至1927年间，他们都还年轻，思想也大致相同。当《亚当·布宜诺斯艾利斯》在20多年后问世时，博尔赫斯和马雷查尔均已年近50，而不再是25岁了，他们在政治观点上已走向了对立面。作为天主教徒及庇隆主义者，马雷查尔在二次大战期间站到了法西斯主义者和纳粹分子一边；而博尔赫斯则支持盟军，他早在1939年以前就曾抨击希特勒和墨索里尼。马雷查尔是现政权的一分子，而1946年博尔赫斯被庇隆主义者粗暴地革去了他在市立图书馆的低微职务，这一事实更加突出了他们之间的差别。在1948年的布宜诺斯艾利斯，马雷查尔冷酷的玩笑带有险恶的用心；它们有点像发善心的刽子手所开的玩笑。至少当时读来有这种感觉。“路易斯·佩雷达”是一个冒牌的地方主义者、糟糕的诗人及懦弱的男人，这正是博埃多集团及其徒子徒孙——庇隆政府御用文人笔下的博尔赫斯形象。然而，比起马雷查尔所勾勒的空洞的“路易斯·佩雷达”来，真正的乔琪远为复杂而无从捉摸。他的地方主义还具有其他根源。故人归来了，但他并不只是回到了20世纪20年代的阿根廷。

## 12. 地方主义之说

博尔赫斯在《自传随笔》中回顾了那一时期他的文学生活，他断言：

那是一个异常活跃的阶段，但许多方面是鲁莽的，甚至是毫无意义的。……我对那些年的作品只有感到了陌生，这与那一阶段的多产同样使我吃惊。我的4本随笔集中的三本——最好忘却其名——从未被重印过。事实上，当我现在的出版商埃梅塞于1953年建议编辑出版我的“全集”时，唯一能使我接受的理由是：这样的话，我就可以删掉那些荒谬的著作。（《随笔》，1970）

但要搞清博尔赫斯的地方主义到底是怎么回事，我们还必须探讨一下那三本“荒谬的著作”。

第一本集子收有许多关于极端主义、表现主义、隐喻和先锋派新老大师的文章。乔琪将该书定名为 *Inquisiciones* (*Inquisitions*《探究》)，他玩的是词源游戏，这一点在其同源字 *inquiry* (调查，探究) 上表现得更为明显。但书名还揭示了乔琪当时的兴趣之一：搜寻西班牙语词汇的拉丁词根。

《探究》里有一篇文章现在被博尔赫斯忽略了，但在当时，它却有现实意义。该文专论乔伊斯的《尤利西斯》，当时的拉美读者对这本书的了解只不过是其名气而已。（直到1948年该书才有了西班牙文译本。）乔琪自称是“到达乔伊斯之书的第一个拉美旅行者”，他用“一个纷乱而荒凉的国家”这一隐喻来描述乔伊斯的书。同时，他坦然承认自己没有读完这本书，他辩解道：“我承认我未清除构成它的那700页，我承认我只体验了它的一小部分：然而，我知道它是怎样的一本书，我大胆而合理地确信这一点，就如一个人声称了解一座城市但却无需佯装熟知它所有的街道时所具有的那种确信”（《探究》，1925）。在乔琪看来，《尤利西斯》表现了全部的现实——肉体的现实和灵魂的现实。他赞扬乔伊斯成功地表达了事物具体的存在。他选出第15章（有关妓院的那一部分），因为它妙在能引发幻觉，他还热情地评述了该书丰富的词汇和多彩的风格。他在文章的结尾引用洛佩·德·维

加 对贡戈拉的评论来证明《尤利西斯》与巴洛克风格有着千丝万缕的联系。（在概述乔伊斯的生平时，乔琪指出乔伊斯师从耶稣会会士们，他们是巴洛克风格的大师。）

《探究》所收的文章中有 4 篇揭示了乔琪早期对本土现实的专注。第一篇专论 19 世纪阿根廷最多产的诗人之一伊拉里奥·阿斯卡苏比，他抨击罗萨斯的独裁统治，并写了一首关于一位高卓抒情诗人的散漫长诗——《桑托斯·维加》。有一篇随笔献给佩德罗·伊普切，另一篇献给费尔南·席尔瓦·巴尔德斯，他们两人都继承并更新了乌拉圭高卓诗歌的传统。最后一篇文章试图为阿根廷本国下定义。在论伊普切一文的结尾，乔琪承认自己有局限性：“我对自己作为城市人的模模糊糊的身分感到惭愧”（同上）。他还确证了他的诗歌所表现的东西；他听到弹奏吉它时的伤感以及他对旧宅深院的挚爱。从他的局限性和他对属于其祖先的过去的怀念中，我们寻觅到了乔琪的地方主义根源。他从旧阿根廷所看到的是他自己的祖先们的价值观和品德，他们为独立而战，但又不因此而自吹自擂，因为他们过于自尊，过分地显示绅士风度。乔琪的乡土主义其实暗示他回归了自己的祖先。即使在称赞乌拉圭一些二三流诗人时，他也是在收回遗产的一部分，即母亲带进博氏家族的那一部分。

在第二本随笔集中，乔琪进一步明确了他的乡土主义。选集以第一篇文章《我的希望之尺度》为名，该文等于是——一篇宣言。在审视阿根廷真正的本土性质时，乔琪的对象是那些相信他们将在这块土地上生活并消亡的读者，而不是“那些相信太阳和月亮属于欧洲的人们”（《尺度》，1926）。接着他总结了阿根廷人的历史和文学成就。他发现本世纪只有埃瓦里斯托·卡列戈、马塞多尼奥·费尔南德斯和里卡多·吉拉尔德斯才值得称赞。他较为谦逊地认为阿根廷缺乏创造力：“这块土地还没有造就过一个神秘主义者或玄学家！……我们中最伟大的人物仍然是胡安·曼努埃尔·德·罗萨斯——一个人力量的极好例子，他对自己的生存能力充满信心，但却建立不了任何精神的东西，他为自己的专制权力和官僚本能所左右”（同上）。乔琪进一步强调阿根廷真实生活的伟大与其荒芜的文学现状之间存在着差距。在引述了爱默生（1844 年一篇关于美国文学之未来的演讲）之后，他得出结论：“布宜诺斯艾利斯不只是一座城市；它是一个国家，我们有必要找到与它的伟大相匹配的诗歌、音乐、绘画、宗教和形而上学。这就是我的希望之尺度，它要求我们每一个人都成为相同的神，并努力使它成为现实”（同上）。在文章的最后一段中，他摈弃了阿根廷人原有的发展观（即力图与北美或欧洲“相差无几”，也就是成为别人）以及乡土主义或地方主义的通常概念，在他看来，上述概念正像用来表明骑手是如何看待不会骑马者的那种概念一样。它现在表现的只是对不复存在的田园生活的怀念。乔琪感到有必要扩展这一概念，使乡土主义不只是回复到失去的黄金时代，而且要回到一个包含整个外部世界以及自我、上帝和死亡的现实中去。

该书本身就在执行这一计划。它的 23 篇文章中的大部分是关于乡土主义的，一种几乎听不见的旋律贯穿全书。乔琪明确希望能出现新的地方主义和

---

维加（1562~1635），西班牙剧作家、诗人、小说家。——译注

罗萨斯（1793~1877），阿根廷将军、独裁者，——译注

爱默生（1830~1882），美国思想家、散文作家、诗人。——译注

一种真正能表现本国的灵魂与本质、幽默与命运感的语言；他还含蓄地表示他有雄心成为捕捉那种灵魂、那种本质的诗人或小说家。他当时可能正酝酿着一部能表达他对贫民区的感情的作品，一部关于真正的流氓及其神话的散文体史诗。该书还收有一篇《文学信仰的自白》。在文章接近尾声处，乔琪评述了一个事实，即作家在使用一个词之前必须先体验它。他警告同行们：“谁都不应写贫民区，除非他已在高高的人行道上漫步过无数次；除非他像对一个少女那样渴望过它，为它而痛苦过；除非他觉得那些高大的砖墙、那些空地、那高悬在粗陋的店铺上空的明月是一件礼物”（同上）。

他的下一本随笔集 *El idiota de los argentinos*（《阿根廷人的语言》）中有两篇短文试图捕捉贫民区的灵魂和本质。其中较短的一篇题为《打架者》，曾以《警察的传说》为题发表在《马丁·菲耶罗》上（1927年2月26日）。它叙述的是两个有名的流氓进行的一场匕首决斗：他们是“智利佬”，来自南区的河岸边；“闻名者”，他的地盘在北区的巴勒莫。大约6年以后，乔琪将同一场面发展为篇幅更长、也更有名的《街角上的男人》。但1927年时，故事还只是个轮廓。

第二篇文章更为重要，乔琪后来把它编入《其他的探究》（1952）中的《对时间的再驳斥》一文，该文的题目是《死亡的感觉》。这篇文章隐含德国形而上学的特点，它描绘了20年代末的一个傍晚乔琪在布宜诺斯艾利斯街道上漫步时的经历。他在童年的居住地巴勒莫附近漫游，一直走到了陌生的巴拉卡斯区某处。乔琪主要是通过书本而不是通过现实生活来了解这个区的，所以它“既熟悉又神秘”。此时，他忽然发觉自己正站在一个拐角处。一堵玫瑰色的砖墙立于凌乱泥泞的地上，它似乎并不收留月色，而是散发出自己的光亮。我怀疑除了那玫瑰色，再也没有更好的东西来表现温柔了。我站在那儿，注视着那种单纯。我无疑生成了一个响亮的想法：“这和30年前毫无差别。”我推算起日期来：我在国外是不久之前的事，但离开世界上变化着的这一部分已很久了。也许有一只鸟在歌唱，我对它产生了一种细微的，鸟儿般大小的感情。最为明显的是：在已令人发晕的沉寂里，唯一可以听到的是蟋蟀无休止的叫声。那种“我身处18世纪”的安闲念头不再是几个随意的单词，它已经深入了现实。我感到我已死去——我是这个世界的抽象的感知者；我感觉到不可名状的恐惧伴随着深刻的认识，一种形而上学的高度清晰。不对，我不相信我已渡过了假定的时间水域：我怀疑我拥有了“永恒”这一不可思议的词汇的意义——沉默的或不存在的意义。我只是在后来才明确了这种想象。

而现在我这样描写它：对同种事物——晴朗的夜晚、清晰的砖墙、郊野忍冬的清香、自然的泥土——的那种纯真的表现并不仅仅是等同于许多年前那个街角处的情境；它就是那种表现，而不是相似或重复。如果我们能够感知这种同一性，时间便是一种谬误；时间的某一刻明显地代表昨天，而另一刻又明显地代表今天，两者互不关心，但又不可分割，这一点足以瓦解时间。（《其他的探究》，1964）

这一段的文学来源之一是100多年前的另一个郊区、另一个夜晚，当时一位浪漫主义诗人在汉普斯德聆听一只夜莺鸣唱。博尔赫斯后来在收入《其他的探究》的《济慈的夜莺》一文里对此作了说明，他指出，这位英国诗人

发现那只为他歌唱的鸟儿正是为国王、小丑以及鲁丝歌唱过的同一只鸟：

想家之时，

她站在陌生的谷物堆上，眼泪汪汪。

每一只夜莺都是一切夜莺：物种的不朽保证了它的不朽及其歌声的不朽。

乔琪的文章里有一句话暗示了这首著名的颂歌——“也许有一只鸟在歌唱”，紧接此句的是一段平淡而嘲讽的描述：“最为明显的是：在已令人发晕的沉寂里，唯一可以听到的是蟋蟀无休止的叫声。”（乔琪明白阿根廷并无夜莺，但确有蟋蟀。）济慈通过倾听不朽之鸟的歌声而发现了自己必死的命运，而乔琪则相反，面对必然逝去的时间，他产生了毁灭感；他觉得自己脱胎换骨成“这个世界抽象的感知者”，他发现的不是浪漫主义诗人所追求的、普鲁斯特唯有通过艺术才逃避得了的个性，而是感知者与被感知物的非个性：“对同种事物——晴朗的夜晚、清晰的砖墙、郊野忍冬的清香、自然的泥土——的那种纯真的表现。”时间因此而被废弃了，这不是因为他感到了永恒，也不是因为他的艺术能够将他永久地保存在其作品的永恒之中，而是因为他什么也不是。或者，更准确地说，他是无物。

在这一层面上，乔琪的地方主义与博埃多集团、乃至他在《马丁·非耶罗》改革运动中的一些诗友的观点都没有什么联系。乔琪其实在寻求一种语调和观点，它们不只是一要捕捉贫民区和流氓们的丰富形象，而且要捕捉阿根廷一部分现实的本质和灵魂，这部分现实在他看来是与他的古老家族紧密相连的。他没有实现他所有的希望，但他的路却走对了。在下一个10年里，他将以另一种风格探讨一种乡土主义的可能性，这种乡土主义注定不会背弃现实的潜在本质。

第三本随笔集以其中最重要的一篇文章为书名，该文原是一篇讲演稿，题为《阿根廷人的语言》，1927年，乔琪为一位朋友在布宜诺斯艾利斯的大众讲演学院代他宣读了这篇讲稿。乔琪在文中宣称，世上并非有一种“阿根廷语”，但是阿根廷人讲西班牙语时却带着不同的语调和不同的感情。他所关心的正是这些差别：“我们没有改变词汇的本义，但改变了它们的内涵。这一差别在争辩或说教时并不明显，但在表达感情时却很显著。我们的辩论可能是西班牙式的，但我们的诗歌、我们的幽默已然属于大西洋此岸”（《语言》，1928）。为了充实其论点，他列举了几个例子：“臣民”一词在实行君主制的西班牙很常用，但在民主的南美洲却带有贬意；“值得羡慕”在西班牙是一种赞美，而在阿根廷则显得粗俗；两个表示两种重要现实的词汇——“贫民窟”和“潘帕斯（草原）”对于西班牙人来说则不带任何感情色彩。总之，乔琪所要求的语言要能够反映一种独特的现实——他的祖国的现实。

《阿根廷人的语言》收有17篇与前两本集子相类似的各种文章、笔记和书评。乔琪在该书序言中评论了其广博而混乱的特点，指出它基本专注于3个方面：语言、永恒和布宜诺斯艾利斯。该书探讨过的某些阿根廷主题（探戈的起源、米龙加舞的三个发展阶段、特鲁科纸牌戏）已构成乔琪任何一部作品的永恒特征。书中有一篇书评深情地评论了阿方索·雷耶斯的《日晷》，乔琪予以该书最高的评价：它是一本口语体作品。这篇文章是他后来对雷耶斯的一系列评论的前奏，他认为他在创作风格上师承了这位墨西哥人文主义者。具有讽刺意味的是，雷耶斯以他自己的榜样巧妙地引导乔琪脱离了巴罗克风格，并教会他如何创作本世纪最优秀的西班牙语散文。

### 13 . 友谊的天赋

20年代后期，博尔赫斯家搬进了拉斯埃拉斯街和苦埃尔雷堂街交汇处一幢漂亮的新大楼，他们住在第六层；他家这套公寓有7个阳台，俯瞰繁忙的市中心区，背靠雷科莱塔公墓。这幢楼如今还在那儿，四周也没有什么变化。博尔赫斯在此住了11年。乔琪的生活虽然单调——他喜欢强调这一点，但随着年龄的增长和文学上的成功，他的生活也悄然改变了。事实上，整个家庭都在经历着变化。父亲几近失明，母亲从而担当起了护士兼读者的角色。她的英文一直很差，但现在她不得不提高自己的英文水平了，如她后来所说，要成为丈夫的眼睛。她的教育和眼界开阔了。博尔赫斯在《自传随笔》中这样评论她的变化：“我母亲始终很开通，自从她从我父亲那里学会了英语以后，她大部分的阅读是用这种语言进行的”（《随笔》，1970）。不知不觉地她已在排演20年后她所要扮演的角色：做她儿子的眼睛。乔琪的视力开始衰退了。1927年他因患白内障而不得不由阿马德奥·纳塔莱医生为他动手术。博尔赫斯的母亲1971年告诉我，手术进行之时她就站在乔琪身旁，握着他的手，就好像他还是个婴儿。手术很成功，医生暂时允许乔琪继续阅读和写作。在永远地半失明之前，他共动过8次手术，那是第一次。

乔琪正是在那些年里发展了许多长久的友谊。他认为他从母亲身上承袭了友谊的天赋，但这实际上是阿根廷古老的特征。在荒无人烟、一望无垠的潘帕斯草原上，朋友是世上最重要的人了。

博尔赫斯在《自传随笔》中回忆说，20年代是相当快乐的几年，因为“它们象征着许多友谊”（同上）。在那些朋友中，他提到了父亲、父亲的同学马塞多尼奥·费尔南德斯以及一些同他一起在阿根廷发起了极端主义运动的青年诗人，如诺拉·兰格和弗朗西斯科·皮内罗。诺拉是个美丽的金发女郎，挪威血统，比乔琪小5岁。乔琪为她的第一本诗集《午后的街道》（1925）写了一篇慷慨的序言。而她在收入诗选集《阿根廷诗歌之现状》的一篇自传性随笔中称乔琪为自己的“唯一的老师”，文章回忆了他俩的周六聚会，他们与共同的朋友相聚在特罗纳多街上她家的别墅里，一起欣赏大家最喜欢的探戈曲。她还在《马丁·菲耶罗》上发表了一篇短评（1927年4月28日），谈乔琪的诗歌，她高度评价了乔琪，只对一点有所保留；在他的书中，布宜诺斯艾利斯显得过于平静，过于像礼拜日。几年后，诺拉嫁给了极端主义运动的成员之一、诗人奥利维里奥·希兰多。30年代期间，她不再写诗，而全身心地投入了散文创作。弗朗西斯科·皮内罗是个年轻的律师，他曾帮助乔琪创办其第一本文学杂志《棱镜》和第一种《船头》。他还经常为《马丁·菲耶罗》撰稿，并与乔琪一起参加了该杂志举行的一次宴会（1925年12月29日），以庆祝他的游记《俄里翁的匕首》和乔琪的《面前的月亮》同时出版。第35期《马丁·菲耶罗》（1926年11月5日）上的一篇短文告知读者：皮内罗已离开了该杂志，因为他很忙，无暇再为杂志撰文了。乔琪创办第二种《船头》时，皮内罗便不再是其编辑之一了。

在《自传随笔》的同一节里，博尔赫斯还提到了其他一些朋友：里卡多·吉拉尔德斯，他是第二种《船头》的编辑之一，于1927年去世；西尔维娜和维多利亚·奥康普姐妹，三四十年代期间乔琪曾与她俩合作；诗人卡洛斯·马斯特罗纳迪和小说家爱德华多·马列亚，即使是现在，博尔赫斯还经常去看

望他们；特别值得一提的是亚历杭德罗·舒尔茨，乔琪总以其笔名苏尔—索拉称呼他：

我们随时可以粗略地说，苏尔这位神秘主义者、诗人及画家是我们的威廉·布莱克。我记得在一个特别闷热的下午，我问他在那令人窒息的一天里都干了些什么。他的回答是：“没干什么，只不过在午饭后创立了12种宗教。”苏尔还是位语言学家以及两种语言的发明者。一种是约翰·威尔金斯式的哲学语言，另一种是用英文、德文和希腊文的许多词汇对西班牙语进行的改革。他有波罗的海及意大利血统。他把Schultz（舒尔茨）拼成Xul（苏尔），把Solari（索拉里）拼成Solar（索拉）。（《随笔》，1970）

苏尔—索拉在欧洲住过10年，他于1924年7月回到阿根廷，并成为《马丁·菲耶罗》集团的一员。虽然苏尔和乔琪曾同时住在欧洲，但他们当时并未会面。《马丁·菲耶罗》使他们走到了一起。乔琪的妹妹诺拉也是个联系人：在1926年和1940年的两次集体画展中，她的画和苏尔的画并排展出。第一次展览有幸请到正在阿根廷访问的马里内蒂致开幕词，他的讲话内容是先锋派艺术。

苏尔完成了乔琪3本书的插图。前两本是20年代的作品，5幅素描用于《我的希望之尺度》的衬页上，6幅用于《阿根廷人的语言》。抽图都以战争为题材，表现早期的士兵，有的是混战场面，有的是士兵手持色彩斑斓的盾牌、挥舞着阿根廷国旗行进的情景。它们是对乔琪的乡土主义的评论？是对爱国主义的微妙的讽刺模仿？还是对军队未来介入阿根廷政治的预言？我们不得而知。那些画面仍然萦绕在乔琪的早期作品中。第三本也是最后一本由苏尔—索拉插图的是署以笔名的《谋杀的模式》，它是对侦探小说的讽刺模仿，作者“B·苏亚雷斯·林奇”实际上是博尔赫斯和阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯。苏尔—索拉为该书非公开发行的1946年第一版提供了7幅未签名的小插图，它们看起来像中国图案。

乔琪还深情地回忆了1927年波任命为驻阿根廷大使的墨西哥人文主义者阿方索·雷耶斯。每个星期天，雷耶斯总是邀请乔琪去大使馆用餐，长久的友谊自此而始。雷耶斯是位早熟的作家。他的第一本散文集《美学问题》发表于1911年，其时他年仅22岁。长期旅居西班牙期间，他在历史研究中心工作，并将贡戈拉的《波吕斐摩》编成了第一本权威性的版本。此后，他进入了外交圈。当佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚住在墨西哥时，他成了乌雷尼亚的好友。乔琪是从堂·佩德罗那里了解到雷耶斯的。1926年9月3日出版的《马丁·菲耶罗》登了一条消息，宣布雷耶斯被任命为大使，并称乔琪和堂·佩德罗正在准备欢迎他的宴会。雷耶斯延期到达，庆祝会直到1927年秋才举行。博尔赫斯多次提到他和阿方索·雷耶斯的友谊以及他对其散文风格的景仰。他在《自传随笔》中写道：“我以为雷耶斯是本世纪最杰出的西班牙语散文文体家，我的作品很受其简练直截风格的影响”（《随笔》，1970）。

雷耶斯善于运用简练直截的手法，但又不浅薄或枯燥。乔琪认识他时，雷耶斯的散文已经达到了巧妙精到、优美如诗而极为精练的境界。乔琪当时仍深受康西诺斯—阿森斯和马塞多尼奥·费尔南德斯的影响，前者的文句冗长而隐晦，后者文体上的矫揉造作之风被乔琪刻意仿效。乔琪赞扬马塞多尼

---

堂佩德罗：即乌雷尼亚，堂（Don）是用于西班牙语男子名字前面的尊称，相当于“先生”。——译注

奥，对他表示崇敬，但同时承认马塞多尼奥对他的创作产生了消极影响（同上）。相反，雷耶斯的影响解放了他的思想。他孕育了乔琪 30 年代形成的卓越风格。

博尔赫斯在列举那一时期的朋友时略去了他的妹妹诺拉。她活跃在《棱镜》和两种《船头》上，为乔琪最早的两本诗集提供插图，并参加在诺拉·兰格家的聚会以及其他文学和艺术集会。她的素描和油画定期刊登在《马丁·菲耶罗》上。在整个这一时期，诺拉的事业与乔琪的息息相关。但是，如果说他们的艺术追求仍相联系的话，那么他们在生活上却分道扬镳了。乔琪更加专心于每日对贫民区的探访——那是诺拉根本不可能接近的世界；而她与吉列尔莫·德托雷的感情日益加深。德托雷是西班牙诗人兼评论家，乔琪和诺拉是在西班牙认识他的。吉列尔莫在其《欧洲先锋派文学》（1925）一书中谈到诺拉的版画重要性，并以极为褒奖的语气说她“气质优雅，极有光线（原文如此），不同凡响”（德托雷，1925）。

在同一本书中，他花了 3 页半篇幅评述乔琪的诗歌。他称乔琪是极端主义运动的重要理论家，并广泛地引述乔琪的作品，语调基本是热情的赞美。但他对乔琪回到布宜诺斯艾利斯后所作诗歌的某些特点持有保留意见：即乔琪的形而上学概念和巴洛克风格。他最后予以乔琪很高的评价。乔琪则相反，他为《马丁·菲耶罗》写了一篇有关吉列尔莫的书评（1925 年 8 月 5 日），语气有点傲慢。尽管他赞扬了那本书，但又称它为“难以驾驭的文学指南”，并指出吉列尔莫是个老于世故的人，他知道的事情乔琪却一窍不通，譬如怎样选领带，如何打网球。他较为严肃地提醒吉列尔莫，过分赶时髦正令他担着过时的风险。无论如何，创造进步的并非施本格勒，而是斯宾塞。他首先指出北美对欧洲文学的影响（他提到爱伦·坡、爱默生和惠特曼，但未提庞德和艾略特），接着准确地预言现在该轮到拉丁美洲了。

吉列尔莫从西班牙定期向阿根廷的小型杂志投稿，还为《马丁·菲耶罗》撰写评论西班牙及拉美作家的文章。1927 年，他犯了一个重大的错误，因为他在马德里的《文学报》上发表了一篇文章，声称拉丁美洲的“文学子午线”穿过了马德里。前文已说过，这句话招致了愤怒的指责。吉列尔莫其时正在阿根廷访问，也许正准备与诺拉结婚。他迅速为自己的过失而道歉，并得到了原谅。但乔琪不喜欢他的缺乏机敏，他总有点藐视吉列尔莫对先锋派的热诚以及他急于参与极端主义运动的热心。很清楚，吉列尔莫是在出自己的丑。在更深的层面上，诺拉对吉列尔莫的理解使得乔琪在感情上与他俩疏远了。他也许认为他的妹妹作了一个错误的选择。1928 年，诺拉和吉列尔莫结婚并移居西班牙。也许乔琪在潜意识里感到他的阿里阿德涅抛弃了家庭的迷宫，而与不称职的佩剑者联合起来了。从那时起，诺拉不再是他的梦幻生活的一部分了。她作为母亲的替身的角色就此结束。

乔琪将“Singladura”（《航行日》）一诗收进其第二本诗集《面前的月亮》，诗中有一处明确提到诺拉。该诗有可能是乔琪在一家人乘船横渡大西洋时与下的，它运用高深的极端主义意象描绘夜晚的大海；乔琪把大海看作“庞大的剑阵”、“无穷的贫困”、“像盲人一样孤独”、“像石雕一般难以穿透”。他从对大海的冥想中抬起双眼，看到空中的月亮“扭绕着一支船桅”。该诗以下面的长句结束：

在甲板上，默默地，我和妹妹共享这夜晚，就好像它是一片面包。  
(《诗集》，1943)

### 第三章

#### 1. 一则神话的终结

乔琪 20 年代后期的文章已显示出对极端主义的不满和厌倦。他对这次运动提出怀疑的同时，也对自己要创造新东西的试图提出了疑问。他虽仍奉行乡土主义，但已开始意识到他并非有无限的诗歌创造力。他感到有点停滞不前了。他年轻时要成为沃尔特·惠特曼或约翰尼斯·比希尔——也就是要成为一个包含一切的宇宙诗人的雄心似乎越来越难以实现。

回顾往事，博尔赫斯对他那一时期的诗歌更为否定。在《自传随笔》中，他叹惜未能完全删掉《面前的月亮》（1925）。事实上，第一次重印诗集时（1943），博尔赫斯就淘汰了 8 首诗，并增加两首作补充。尽管他苛评了该选集，但书中还是有一些好诗的。

《圣马丁的手册》在博尔赫斯的《自传随笔》中得到略好些的评价——有一些是“相当真实的诗篇”，但他又说：“该书中有一首诗（根本不是我喜欢的）不知怎么竟成了不很重要的阿根廷名作：它就是《神话般的布宜诺斯艾利斯的创立》。通过多年的删减和修订，这本集子也得到了改进或提炼”（《随笔》，1970）。《神话般的布宜诺斯艾利斯的创立》丰富多彩，语言华丽；同时，它极美地表达了乔琪从欧洲回国时对故城的新发现。最后两行凝聚了他的情感：

难以相信布宜诺斯艾利斯竟有开端。

我感到它如同空气和水一般永恒。

（《诗集》，1972）

尽管这两本书的反响不坏，但在第二本发表后乔琪便不再写诗了。以后 10 年里他只写过 6 首诗，并只发表了其中 4 首。1966 年，博尔赫斯与德米耶赫进行了多次交谈，他找不出什么理由来解释那段时期的沉默，只好推测说那是由于他不太满意于自己的诗歌（德米耶赫，1967）。尽管如此，《圣马丁的手册》还是在布宜诺斯艾利斯年度文学竞赛中获得了二等奖。奖金是 3000 比索（约合 1000 美元），据博尔赫斯回忆，“在当时那可是一大笔钱”（《随笔》，1970）。乔琪首先决定用其中的一部分买一套二手的第 11 版《不列颠百科全书》。但奖金带来的更重要的结果是，它证明乔琪献身于文学是正确的选择。父亲一直支持（即或不是完全造就了）他的文学生涯，并经常回答朋友们就其儿子的职业提出的质询，他的回答现在很有名：“他很忙，他在搞创作”，乔琪也许觉得是在利用父亲。奖金使他暂时摆脱了这种感觉，并使他得以尝试一项重要的文学计划。他一直想写“一本完全关于阿根廷主题的长篇著作”。在《随笔》里，他回忆了他与父母就该话题进行的一次交谈：“我母亲要我在三位值得一写的诗人中挑选一名——阿斯卡苏比，奥马夫尔戴，或卢贡内斯。我现在真希望我那么做了。但是我却决意写一位几乎不为人知的通俗诗人——埃瓦里斯托·卡列戈。我的父母说他的诗写得不好。‘可他是我们的朋友和邻居啊，’我回答道。‘好吧，如果你认为那是他可作为写作对象的理由，你就写吧，’他们这样说”（同上）。

他的选择毕竟不算很任性。博尔赫斯自己这样指出：

是卡列戈发现那衰败破旧的城郊——我童年的巴勒莫——具有文学上的潜在价值。他的生涯像探戈一样进化——起先是嬉戏、大胆、果敢，然后转

向伤感。1912年，29岁的他死于结核病，身后只留下一部作品。我记得我们带往日内瓦的几本阿根廷书籍中，便有他签名送给我父亲的那一本，我在那里反复阅读了那本书。（同上）

在某种意义上，写卡列戈等于是以另一种方式写他自己及旧时的街坊。但它还有一层意义，博尔赫斯似乎忽略过去了：选择卡列戈作为一部重要作品的合适对象，乔琪是在默默地强调他对家庭观念的反叛。放弃如他在《随笔》中提到的那些阿根廷主要诗人而去写这位很不重要的诗人，这表明他决心向传统的文学价值挑战。他以这种方式倔强地向父母表明了他对贫民区、探戈和流氓等题材的偏爱：乔琪在竭力地将所有这些形象转化成布宜诺斯艾利斯新的诗歌神话。

为了搜集卡列戈传的素材，乔琪彻底研究了极其有限的文献资料，但最好的来源却是他们一家对这位诗人的记忆、一些好友的回忆以及他自己对贫民区的探访。但最能帮助乔琪想象卡列戈在世时的贫民区生活的也许是一个有名的流氓——堂·尼古拉斯·帕雷德斯。当卡列戈年仅14岁、且正需要崇拜某人时，帕雷德斯正是巴勒莫一带的首领。那时的流氓们在选举中很起作用：他们负责控制投票，并经常恫吓胆敢抗拒当地酋长权威的选民。在描绘帕雷德斯时（这个角色比卡列戈更有色彩、更具吸引力），乔琪强调他在当地享有的威望：“完全拥有属于他的那部分现实。”1897年的一个傍晚，少年卡列戈去寻求与他建立友谊，在乔琪的笔下，他“胸肌发达，洋溢着阳刚之气，充满了命令主义的威仪，长着一头傲气十足的黑发和一副虬须，他向别人挑战时，原来低沉的嗓音会变得女人气，口中慢慢吐出挖苦之词，他拖着沉重的脚步，处理着可能是历史性的轶事，满口黑话，娴熟地玩弄纸牌、匕首和吉它，具有无限的确信”（《卡列戈传》，1930）。乔琪的作品把1897年的帕雷德斯和30年后他采访的帕雷德斯巧妙地融合成一个带有传奇色彩的人物。据乔琪的描写，他这样的人实在不需要用匕首在其追随者中维持纪律：他那根随身携带的高卓短鞭或他那蒲扇般的大手便足够了。

博尔赫斯写《埃瓦里斯托·卡列戈传》时改变了原先的计划：

卡莱尔写《腓特烈大帝》时发生在他身上的事，在我开始写这本书时同样发生在我身上了。我愈写愈不在乎我的主人公。我动笔时计划写一本纯粹的传记，但在创作过程中，我越来越对旧时的布宜诺斯艾利斯感兴趣。读者当然很快就发现书的内容与书名《埃瓦里斯托·卡列戈传》不符，所以它是部败作。25年后的1955年该书再版，……我新增了几章，有一章叫“探戈的历史”。我觉得充实内容的结果是，《埃瓦里斯托·卡列戈传》的质量提高了。（《随笔》，1970）

从多种意义上说，《卡列戈传》是一部败作。它不是主人公的一部成功的传记，而作为对他的诗歌批评，它又讽刺得过分了，因而价值不大。但如果说作为面面俱到的文学研究它是个失败的话，那么它所表现的巴勒莫及造就了探戈的那种气氛还是相当有魅力的。它的重要性还在于这是乔琪第一次尝试用叙述手法表现人物的命运。卡列戈是乔琪在以后10年中所作的一系列人物描写研究的第一个对象。

《卡列戈传》于1930年9月30日付印，恰巧是推翻伊波利托·伊利戈延总统的兵变发生后的第24天。兵变结束了阿根廷14年来的民主制度，那段时期建立了普选制，选举中没有收买或恫吓选民的腐败现象，而主要产品（肉类、羊毛、小麦）出口量的增加以及石油工业的部分国营化为国民经济

打下了坚实的基础。此后 10 年的军人当政后来被阿根廷历史学家称为“声名狼藉的 10 年”。伊利戈延是个古怪的政治家，他既不炫示实力，也不哗众取宠，宁愿保持孤独和沉默。他的绰号是“鼯鼠”，这不是因为他毛发丰富，而是由于他像鼯鼠一样喜欢躲藏在自己的“洞穴”中。他虽然具有现代意识，但他是个天生的领袖人物，他从直觉上就理解民众。他身上有着巫医的魔力，这更使他具备了无法抗拒的竞争力。他在第一个总统任期里（1916～1922 年）便拥有了一大批追随者，他们对他忠心耿耿，直到其第二个任期（1928～1930 年）的最后一天。

乔琪在伊利戈延的第二次总统竞选活动中成了他的突出的支持者。另一位支持者乌利塞斯·珀蒂·德·米拉于 1944 年写了一篇现已被遗忘的编年记，出人意料地称乔琪是一位政治活动家。可能是受到他们共同的朋友、青年诗人弗朗西斯科·洛佩斯·梅里诺的影响，乔琪和乌利塞斯决定站到伊利戈延这一边。据乌利塞斯说，他们确信“鼯鼠”已无再次当选的可能，他的对手准备收买选民；正因为如此，所以他们才全力支持他。

但乔琪对失败的英雄伊利戈延的热情显然没有持续到这位“鼯鼠”胜利地重登总统宝座之时。他没有索要一官半职，而是变得对新政府极为挑剔。他有其正当的理由。“鼯鼠”第二次当选时已 77 岁，他变得力不从心，昏庸无能，难以有效地领导一个国家。第一次世界大战中阿根廷肉类和羊毛出口量猛增，经济呈现一派繁荣景象，这成了他在第一个任期中推行政治经济改革措施的后盾。那一时期，他不仅改变了社会制度，而且增强了国力。由于他的继任满足于大企业和国际托拉斯，所以 6 年后他再任总统时国内经济已经衰退。他刚接任就面临了 1929 年的大倒退，国民经济遭受严重破坏。他的敌人指责他管理不善，甚至说他盗窃国库。伊利戈延已无力与他们抗衡，但他尚未意识到这一点。他自己的班子分裂了，他不得不与难以对付的腐败国会进行斗争。他周围的职员尽是平庸之辈。他不再相信任何人了。他那沉默而神秘的禀性随着年龄的增长而越发不可收拾；他要花很长时间才能作出一项决定，同时，事无巨细他都要一手包办。在其统治的最后日子里，最亲近的朋友也与他疏远了，他无能为力地领导着国家，下属们期待着他突然下台，满心希望瓜分战利品。他患了一场重感冒，他们借机逼他暂时辞职。军队随即接管了政权。从乔琪写给阿方索·雷耶斯的信中可以看出他对这次政变的反应。雷耶斯其时已被派驻里约热内罗，他任墨西哥驻阿根廷大使期间曾是伊利戈延的崇拜者。他急切地询问总统身边发生了什么事，乔琪作了主观而又谨慎的答复。他在信中称伊利戈延为“博士”，这是嘲讽地疏远他的一种方式：

关于推翻博士一事，我可以肯定地告诉你，虽然它应当发生，既有必要也很正当，但它却制造了令人不快的气氛。这场革命（或人民支持的军事政变）是常理反对无能、反对欺诈与专制的胜利，但上述所有劣迹与一个神话、一种柔和、一种幸福以及博士在总统府凑合起的奢侈形象相一致。布宜诺斯艾利斯不得不打破他的国内神话，并迅速培养起对无人真正信奉的英雄行为的热情，原则是那些士兵并非盗贼。为了清醒而牺牲神话，你以为如何？萧伯纳无疑会赞同的。我不知道我是否已经讲清楚了：（我重复一遍）以前我们有些东西是愚蠢的，还有喧嚷的反对派报纸，以及充斥于墙头、探戈和米龙加舞的“万岁”和“打倒”声；现在我们有《戒严令下的独立》，一份摇尾乞怜的报纸，……还有一则确定了的神话：上届政府残酷而暴虐。（《苍

鹭》，1964)

## 2. 创造读者

“声名狼藉的10年”之初，博尔赫斯看看周围，发觉留给他的东西已经不多了。曾经激发他成为极端主义的倡导者、不知疲倦的小型杂志创办人以及最为显赫的阿根廷新诗人的那股热情消退了。紧接着推翻伊利戈延的兵变而发表的《埃瓦里斯托·卡列戈传》实际上未能引起读者的注意。博尔赫斯很快就对它失望了。他把“赌注”押在一位通俗诗人身上，结果该书在他的为数不多而老于世故的读者中没有引起多大反响。这些“少数的幸运儿”倒愿意读他的诗歌或简短的讽刺小品文，但是一位温和而伤感的诗人的大部头传记却不能引起他们的兴趣。博尔赫斯自己也感到有点迷惘。他开始意识到诗歌永远不会成为他的事业的主要部分，他的声誉也不会因它才得以持久。他仍热衷于探索阿根廷现实的特点，但却不知究竟如何去做。至此他肯定已认识到，要成功地创造新的风格，他就必须创造一种新的读者。正是在他文学生涯的这一刻，他开始为《南方》撰写文章；《南方》是维多利亚·奥康普创办的杂志，在以后的30年里，它成为拉美最有影响的文学刊物。

博尔赫斯早在1925年就见到过维多利亚（人人都这样称呼她），当时他正与里卡多·吉拉尔德斯共同编辑《船头》杂志。里卡多和妻子阿德丽娜带维多利亚去拜访博尔赫斯一家。博尔赫斯当时25岁，比他大9岁的维多利亚发觉他“很年轻，……他走路的姿态、说话的声音、握手的动作、以及他那双‘voyant’（预言家）或巫师的眼睛里都明显地透露出一种羞涩，很像他那美得令人销魂的妹妹诺拉”（奥康普，1964）。

这次会面标志着他们之间长久友谊的开端，但这种友谊的特点是双方的羞涩，是含蓄与保守，以及持续至今的奇特的喜剧性误解。从一开始，维多利亚形容姣好的风采（她是阿根廷最美貌端庄的妇女之一）、她对衣着的讲究、以及她好支配人的性格就比其年长资深的特点更深深地为他们的友谊规定了格调。她发号施令的方式优雅而又不可抗拒，对此博尔赫斯曾这样向我描述：“维多利亚邀你去圣伊西德罗看望她，但却不请你去；她召唤你去。”她身上有一种专制作风，正像与她同名的英国的维多利亚。

在阿根廷，维多利亚一般被看成是业余作家，一个乐于写作，喜欢以其漂亮、庄重、有教养的发音来作演讲的上流社会妇女。人人知道她出身于最古老的家族之一，既富有又具有强烈的独立意识。她并不想打破她所生长的上流社会的规矩，但像对待婚俗那样，她着手默默而有效地去改变它们。《南方》的创办是她在阿根廷文化里留下永久性标志的第一步。

杂志创办于1931年，它是年轻的阿根廷小说家爱德华多·马列亚（维多利亚的门生）和美国小说家兼随笔作家沃尔多·弗兰克合力促成的，后者当时正在南美洲作首次访问。他们恳求她，纠缠她，直到她同意创办并资助《南方》才罢休。他们急急忙忙打电话给奥尔特加，请他提供了刊名。（这个电话本身就成了传奇；那个时代只有维多利亚付得起那样的长途电话费。）《南方》的标识（指南方的箭头）表明了杂志的意图。在维多利亚的心目中，它既要成为阿根廷乃至拉美文化的展览厅——永久地展示它所能奉献给西方的文化——又要成为欧洲及北美文化的杰出代表能与当地人材交融的一个场所。维多利亚热衷于将最新的文学潮流介绍给阿根廷，在某种意义上，她对

于向阿根廷人展现新型的乡土文学具有同样浓厚的兴趣。马科斯·维多利亚的《维多利亚·奥康普学术探讨》（1934）一书中有这样一种说法：就像挑选手套和帽子一样，她非常注意精心选择“今春要穿的英国小说家，或明冬要戴的德国哲学家”。

维多利亚在回忆博尔赫斯时强调了他在创办《南方》中所起的作用。连同弗兰克和马列亚，她“指望博尔赫斯做杂志的主要撰稿人及整个计划的顾问”（奥康普，1964）。在编辑文学杂志方面，博尔赫斯比她的阿根廷同事们更有经验。20年代他先后创办并编辑过三种小型评论杂志，同时向其他20余家杂志投过稿，并定期为其中几种撰写文章。虽然他尚未开始靠办文学刊物谋生，但他已是一位职业作家，在这种意义上，无论是维多利亚还是马列亚都无法与他相比。他为《南方》所作的贡献成为该杂志的一笔宝贵财富：一种出于爱的劳动。

由于维多利亚自己出资赞助杂志，所以前10年里她无力向投稿者支付稿酬。起初它是一本设计精美的季刊，四方的开本，版面宽松，用大号铅字排印，显然仿效了保罗·瓦勒里的《商务》杂志。维多利亚坚持在第一期上附印一些照片，以反映阿根廷的地貌：潘帕斯草原、伊瓜苏瀑布、安第斯山脉和巴塔哥尼亚高原。许多年后，博尔赫斯对拿破仑·米拉说，当他看到那些插图时感到惊讶，他猜想维多利亚刊登那些照片是为了让她的欧洲朋友们了解阿根廷是什么模样。在他看来《南方》是“一本真正的地理手册，……但在布宜诺斯艾利斯则显得有点滑稽”（米拉，1964）。维多利亚迅捷反驳道，她的目的是向阿根廷人展示阿根廷，因为他们当时并不很了解自己的国家，反而对欧洲更感兴趣（奥康普，1964）。

维多利亚和博尔赫斯在插图上的分歧预示着他们之间另一个更大的分歧。尽管他们保持着友谊，但他们对于文学与生活、对于文化，主要是对于杂志的形式等的观点相去甚远。这些差异从未阻碍博尔赫斯成为《南方》最忠实的撰稿人，也从未减损维多利亚对这个卓越的异端青年的高度评价。在与德米耶赫的谈话中，博尔赫斯回忆起他对《南方》某些方面的疑虑：

这本杂志的编辑方式很奇怪。起初它几乎不公开，发行量也很小：它是季刊，3个月之后，前一期便被遗忘了。况且，维多利亚对文学杂志的概念想法奇特：她只想发表著名作家的作品，而不接受关于戏剧、电影、音乐会、书籍等的评论文章，……所有这些恰恰是一本杂志的生命，不是吗？也就是说，它们是读者所需求的：如果读者读到的是荷马签名的40页的文章和维克多·雨果签名的50页的作品，他们就会感到厌烦，就会认为它不是一本杂志。……而且，我认为应该有一批目标一致，同仇敌忾的人团结在杂志的周围，唯有此才是杂志之道；集名作家的作品于一体不成其为杂志。……尽管如此，《南方》已经成为、现在仍然是阿根廷文化里一个关键的部分，从根本上说，这就是维多利亚·奥康普的价值。（德米耶赫，1967）

虽然《南方》曾有过许多老资格的作家、思想家和评论家，但对它产生了长远影响的还是维多利亚、马列亚和博尔赫斯。《南方》成了维多利亚的讲坛，她借此影响并改变了阿根廷文化。通过介绍新主题和新作家，通过重新评价老主题与老作家，她发起了一场持久而有效的运动，以更新阿根廷（和拉丁美洲）文化。她招致激烈的争议，甚至是挖苦与诽谤，但她的《南方》一直出至60年代后期，其间她不断更换编辑人员，挖掘杰出的青年人才，忙于发展她的文化事业。如今《南方》已不再是一本杂志，但其编辑部仍以该

杂志的标识出版通常是同一个主题的书籍和随笔集。

维多利亚的工作常常受到一些人的挑战，那些人不能接受一位漂亮而富有的妇女作为他们的文化领袖，但马列亚和博尔赫斯的著作所受的待遇却不同。他们俩在此后30年中将主宰阿根廷的文学生活。马列亚比博尔赫斯小4岁，虽然他的文学生涯始于短篇小说的创作——他的第一本书名称奇异，叫《献给一个绝望的英国女人的故事》（1928）——但他很快就开始发表长篇小说和随笔集。他最重要的早期著作是《一种阿根廷激情的历史》（1937），它是“自白书”，表达了他作为真正的阿根廷人的希望与痛苦。

由于博尔赫斯只写短篇随笔以及后来的短篇小说，所以人们误以为发表过大部头小说的马列亚在二者中更为重要。（像现在一样）当时的读者认为一本书的厚度是其作者是否占有稳固地位的标志。况且，博尔赫斯的作品似乎总显得琐碎而充满讥讽。他不写关于阿根廷生活与文化的冗长文章，而是发表短小含蓄的随笔，描写他的国家的现实中孤立甚或是平庸的方面：一篇文章写的是一位已被遗忘的二流高卓诗人，另一篇是关于当时一种滑稽的雕花马车；还有一系列则是当前欧美电影的短评。博尔赫斯的讽刺手法与智慧令人眼花缭乱，他有意选择次要主题之举也太过明显，大部分读者（也许包括维多利亚本人）并不觉得很有趣。但他的周围逐渐稳固地聚集起一群忠实的信徒，几乎形成了秘密的社团，其成员看来正像瓦勒里曾对马拉美说过的那些随时愿意为他牺牲的秘密的乡下青年们。

内斯托·伊瓦拉是那些忠实的青年人中最早的之一，即或不是第一位。伊瓦拉主于法国，父亲是阿根廷人，一个法国巴斯克移民的儿子。1925年前后，内斯托·伊瓦拉在布宜诺斯艾利斯大学攻读研究生。在哲学文学系读书期间，他发现了博尔赫斯的诗歌，并迷上了它们。他力劝导师们让他写一篇关于博尔赫斯极端主义诗歌的论文。由于诗人当时还不满30岁，所以伊瓦拉的老教师们不同意他的计划，而要他选择较为保险的主题。（他最终写了一篇关于已故西班牙巴洛克作家比利亚雷亚尔的论文。）虽然伊瓦拉未能使学术界相信关于博尔赫斯的论文值得一写，但这阻止不了伊瓦拉。1930年，他发表了一本书，题为《阿根廷的新诗：评极端主义，1921~1929》。

伊瓦拉1928年或1929年认识博尔赫斯时刚刚20岁。他在布宜诺斯艾利斯生活了15年，对博尔赫斯及其作品有了深刻的了解，以至于博尔赫斯也承认：“伊瓦拉比任阿其他人都更了解我”（德米耶赫，1967）。通过反复阅读博尔赫斯，通过无数次地与他交谈和争论（伊瓦拉决不奉承拍马），这位年轻的巴斯克人可谓是从内部认识了博尔赫斯。也就是说，他得以破译构成博尔赫斯作品的各种讽刺色调、精巧的骗局设置以及虚假的自白。我们可以从1969年问世的伊瓦拉论著——《博尔赫斯与博尔赫斯》中找到他有关博尔赫斯的成熟观点。

他对博尔赫斯的许多记忆可以回溯到20年代末和30年代初，当时他在布宜诺斯艾利斯紧随这位年纪稍长的师长，他们常常一直散步到次日凌晨，只有到咖啡馆里稍事休息或驻足细察玫瑰色的街角时才略作停留。伊瓦拉描述了他当时所认识的博尔赫斯：

他身材宽大适中。……他那又硬又显眼的眉毛有时会使人感到他的神情冷漠，甚至显得忧郁。然而他一旦注视着，你立刻意识到你错了。总之，他身上的一切都充满生气，清晰可辨。完全是这样。清晰，流畅，微妙。肤色极白。……头发乌黑。向后梳着，总显得太长了一点。当然是由于他并不

想让自己看起来像个艺术家。当头发搔触太阳穴时，他使用两个指头梳理一下。（伊瓦拉，1964）

对于他们无数次的交谈，伊瓦拉回忆得最多的是其中的快乐、睿智、清新、健康，特别是无穷的幽默感：“我相信他实际上是我所认识的最富幽默感的人”（同上）。他不肯否定回答制帽商提出的自私的问题，因为他怕“被指责为替‘非帽子’制造商效力”；他发明了一种新的法国流派——同一派：一切事物都被比作它们自身；他建议将一本先锋派评论杂志称作《压抑现实论文集》。上述轶事多少体现了当时那个反对偶像崇拜、不知疲倦的诙谐者博尔赫斯的风趣。伊瓦拉对博尔赫斯持久的忠心证明博尔赫斯还不止于如他所描绘的那样。瓦勒里对马拉美谈起的那个忠心耿耿的青年在伊瓦拉身上找到了机智的化身。

### 3. 对讨论者的讨论

内斯托·伊瓦拉可能是博尔赫斯的第一个“秘密青年”（按瓦勒里所使用的这一词组的含义），但阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯成了他的第一个非常公开的信徒。他生于1914年，认识博尔赫斯时他还不满17岁，但已写了两本书。

他们首次会面的确切日期现已难以考证。博尔赫斯的回忆平铺直叙：“我们相识于1930年或1931年，那时他大约17岁，我也只有30岁”（《随笔》，1970）。最近的一份比奥伊生平年表表明他似乎倾向于1932年（比奥伊，1975）。准确的日期虽无法确定，但会面地点和当时的情形却广为人知：他们见面于圣伊西德罗的维多利亚·奥康普家中。拜访结束后，比奥伊开车带博尔赫斯回布宜诺斯艾利斯，这是他们间无数次接触的开端。维多利亚回忆博尔赫斯时承认自己在促成他们相识中起了作用：

当阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯还只是阿道菲托时，有一天他母亲来见我，她不厌其烦地大谈她那与众不同、为她所崇拜的儿子——少年阿道菲托的文学嗜好。她很关心他、为他而骄傲。她问我谁能引导她所牵挂的对象，哪一位阿根廷作家可以提携他。我毫不犹豫地说是博尔赫斯。“你肯定吗？”她问道。“绝对肯定”，我答道。我果然没有说错。虽然年龄上有差异，但他们之间的深厚友谊即将开始。我预见了一点，但设想到他们的友谊会变得如此牢固……。（奥康普，1964）

博尔赫斯和比奥伊开始定期见面。几年之后（1936年前后），他们开始合作从事一些极其违反传统的文学活动。维多利亚为阿道菲托选对了导师，但她更敏锐地预见博尔赫斯将对阿根廷文学产生重大影响。至1932年，随着《讨论》的发表，博尔赫斯终于为世人所瞩目。

收入这本书的15篇作品写于20年代末及30年代初，它们揭示了他所专注的几个基本问题。其中几篇表明博尔赫斯仍很关切阿根廷的“本质”与“实质”，这一主题曾占据了他20年代的作品。有两篇文章探讨了两位高卓诗人——阿斯卡苏比和《马丁·菲耶罗》一书的作者何塞·埃尔南德斯。显而易见，他对二人评价很高，但他也指出了他们的局限性和不足之处，并非常严厉地批评了某些评论家，那些人试图奉其中之一为正典（《马丁·菲耶罗》是一部阿根廷民族史诗）或证明阿斯卡苏比只不过是埃尔南德斯的“先驱”。博尔赫斯否认“先驱”一说，他坚信阿斯卡苏比与埃尔南德斯的迥异之处正

是其精华所在；他还认为《马丁·菲耶罗》最值得赞誉的一点在于：它不是史诗，而是诗体小说。博尔赫斯以新的评论角度来理解两位作家，他所进行的是一项必要的工作：回归到阿根廷文化中的典范作品上，以进一步发掘它们所表现的东西。

其余文章很容易地分为两大类：一类是关于他永远专注的哲学问题，另一类探讨的是修辞问题。属于第一类的文章有《现实的倒数第二种形式》《犹太神秘哲学的辩解》《假巴西利德斯的辩解》《地狱的存在时间》以及《阿基里斯与乌龟永恒的赛跑》。所有这些文章充满了出人意料的学识，机智和任意性。博尔赫斯并不自诩对某个特定的主题无所不知，他多次强调他在学识上的局限性。重要的不是他的学识，而是文章所揭示的对形而上学主要问题的专注。对空间（作为时间的属性）的否定，对时间的真实性的质疑、对人类感知现实的能力的怀疑——这些才是他真正要讨论的主题。

书中讨论修辞问题的文章更有分量。如果说全神贯注于形而上学的博尔赫斯可与德·昆西相提并论的话（前文已经作过这样的比较），那么专心致志于修辞问题的博尔赫斯则更接近于托·斯·艾略特。在某种意义上，他正做着艾略特在其收入《论文选集》（同年即1932年发表）的文章中所做的事情。艾略特重新评价了莎士比亚和英王詹姆士一世时代的剧作家、但丁和波德莱尔、以及英国形而上学诗人，这些为他尝试创作诗剧和哲学诗铺平了道路。《论文选集》没有明确提到《大教堂凶杀案》和《四个四重奏》。同样，在讨论芝诺和科日布斯基、柏格森和伯特伦·罗素、尼采和莫特纳时，博尔赫斯是在（悄然无声地）发展一种新的想象力，他将借助这种想象力创作出形而上学的诗歌和短篇小说；而通过分析叙述的修辞法的重要方面，他为自己短篇小说上的创作尝试埋下伏笔。他一直是位评论家，但并不全无偏心。他的评论属于艾略特所称的实用主义者的评论，也就是说，这种评论者是在为他们自己的创作铺路。由此看来，收进《讨论》的有关修辞问题的随笔极其重要。

专论修辞问题的三篇文章中最明白易懂的是“Lasupersticiosoeticadellector”（《读者的迷信道德观》）。博尔赫斯批评阿根廷读者那种只重风格的细节而不重作品表达的信念或情感的阅读习惯。在他看来，阿根廷人“不注意（风格）技巧的效果，而注意细节的安排。他们将情感附属于道德，或附属于无异议的成规”（《讨论》）。文章其余部分驳斥了“完美的”风格这一概念，并为口语体辩护。博尔赫斯在攻击“完美”概念的同时，也是在为他即将创作的小说所表达的现实观——现实是短暂、变化、不可靠的——铺平道路。文章抨击了阿根廷人对于文学的某些积念，很受读者欢迎。

另外两篇文章虽不如前篇有名，但却更加重要，它们是“Lapostulacióndelarealidad”（《假定的现实》）和“Elartenarrativoylamagla”（《叙述的艺术与魔术》），二文紧密相关。第一篇主要讨论了逼真问题，亦即，如何在文学中表现现实，并使之真实可信。博尔赫斯运用柯罗齐的审美与表达的统一性来解释他的观点。前一篇论风格的文章明显

---

均为艾略特的作品，前者是诗剧（即诗体戏剧），后者是哲学诗。——译注

柏格森（1859~1941），法国哲学家，生命哲学和现代非理性主义的主要代表，获1927年诺贝尔文学奖。

——译注

地暗示了这一理论：他指责阿根廷人的阅读习惯，实际上是在抱怨他们看不到风格必须富于表现力。在这一篇文章中，博尔赫斯使用柯罗齐的理论来点明似乎要逃避表现力的古典主义作家与强调表现力的浪漫主义作家之间的差异。博尔赫斯完全抛开这两种类型的历史意义；在他看来，他们代表着处理文学的两种不同方式。古典主义作家没有必要表现现实；他们只满足于提及现实。换句话说，他们并不表现即时的现实，而只是把已成为概念的现实加以表现。因此，古典主义作家并不力争重现人物的每一种心态、每一种感情、每一个思想；他们承认文学（如同现实生活）并非总是精确无误的，并且相信，在文学里，模糊的表现比试图把现实的所有特性都转化成文字的浪漫主义手法更能被接受，或更加可信。在博尔赫斯看来（虽然他并没有那么说），现实主义在这一点上显然也是“浪漫主义的”。

由此可以看出一个矛盾，由于古典主义作家躲避完整地表现现实，因而他们比浪漫主义作家（或现实主义作家）更接近于现实，后者倾向于包容所有不必要的细节而摧毁现实。博尔赫斯在选择例子时不很注重传统的文学阶段划分。他把塞万提斯和吉本说成是古典主义作家，但从文学史观点来看，一位是巴洛克作家，另一位是新古典主义作家。然而博尔赫斯认为他们有一个共同的特征：他们并不完整地描绘现实，也并不把精确作为他们的目标。博尔赫斯并非真的要抛弃原有的各种文学标签。他更关心的是确定某种“逼真”的概念。他认为逼真不同于符合事实，它也不是某一文学阶段或某种文学风格所声称的真实。逼真是使某一作品具有更丰富的感情或表达更多的现实。逼真与某一文化里用来描绘现实的传统手法之间的关系比它与现实本身的关系更加密切。

可惜该文很不明朗，要正确地理解它，不仅需要细心阅读，而且还要参考博尔赫斯关于叙述的艺术与魔术的补充文章。博尔赫斯在后一篇文章中扩展了他的观点，更加准确地规定其涵义。在探讨叙述体作品的技巧时，他首先承认这相对来说是个新论题，对叙述体作品的研究尚未达到对诗歌或演讲艺术的研究那么成熟的阶段。在这些附带条件下，他试图确定一种叙述法：按魔术程序进行的叙述。与此相反的是现实主义的叙述法。博尔赫斯认为创作非寻常主题的作家总试图把不同寻常的事物当作正常的东西加以表现。他从分析中得出结论，叙述法有2种：一是现实主义叙述法，它佯作表现混乱的现实的每一个细节，并遵循武断的（也就是传统的）科学描写手法；一是魔术叙述法，以魔求那种明晰而极有条理的方式来表达现实。他总结道，由于魔术比科学更严密，而且决不给机遇以立足之地，所以魔术是在一个非常规则的框架里起作用的。在魔术叙述法里，所有事物都相关连；没有一个结是松开的。完美的结构迫使每一部分与全文相呼应，从叙述的观点来看，它意味着作品是根据严密的情节构筑的，每一段情节后来都有结果。博尔赫斯的叙述观是基于因果关系的。

《讨论》收入有关电影的短篇文章，这说明博尔赫斯的文学评论是多样化的。在评论费多·奥泽普（《卡拉马佐夫兄弟》）、查理·卓别林（《城市之光》）、约瑟夫·冯·斯顿伯格（《摩洛哥》）以及金·维多（《街景》，原著埃尔默·赖斯）等人拍摄的影片时，博尔赫斯表现出对20年代及30

---

吉本（1737~1794），英国历史学家。——译注

赖斯（1892~1967），美国剧作家。——译注

年代初影业动向的熟悉。他明显地喜爱美国电影，特别是冯·斯顿伯格的影片，其视觉形象及跳跃的蒙太奇技巧将对他的叙述风格产生重大影响。影评是他的断断续续的职业。从卓别林的《淘金记》到奥森·威尔斯的《公民凯恩》，他时断时续地跟着电影艺术的发展。即使在今天他已无法观看电影时，他仍喜欢去电影院“听电影”，偶尔也有人陪着他，并不时告诉他银幕上发生的事。

博尔赫斯前几本随笔集的读者仅限于他的挚友，在某种意义上，它们几乎是“地下书籍”。《埃瓦里斯托·卡列戈传》问世后，他开始为自己的散文找到了更多的读者，但真正使他引人注目的是《讨论》一书。这本书作为阿根廷新作家丛书的第1卷发表，并立刻引起评论家的关注。1933年《麦克风》杂志的8月号将后半本用于“讨论豪尔赫·路易斯·博尔赫斯”。这是评价博尔赫斯作品的许多尝试中的第一次。为了使这次活动带有论战性，编者采取的方式可称为单向的作者圆桌会议。第一位作者将其论文传递给下一位作者，下一位可以驳斥或补充该论文；第二位作者再将这两篇论文传递给第三位；依此类推。这些作者主要是很有抱负的青年作家。有些对博尔赫斯充满热情，有些持中间态度，有些则完全敌视，甚至粗鲁。从学术观点来看，这次活动的成果较为空洞。最好的几篇论文出自年龄稍长的作家之手——法国作家皮埃尔·德休·拉·罗歇尔、西班牙语语言学家及评论家阿马多·阿隆索，他们的视野较宽。德休是一位很有影响的小说家及散文家，他作为维多利亚·奥康普的客人访问阿根廷时曾见过博尔赫斯。他在回法国的途中写了一篇短文，人们至今还记得文中的一句话：“博尔赫斯令我感到不在此行”（《麦克风》，1933年8月）。博尔赫斯的非凡智慧及其捕捉现实时的幽默感和激情的最早发现者之一就是德休。阿马多·阿隆索认为博尔赫斯已接近于一个完全懂得词汇涵义的成熟作家了。他称赞博尔赫斯已经从一个过于明显地追求效果的巴洛克作家转变成了一个几乎毫不费力地进行创作的文体家。

较年轻的论文作者们不是过分赞扬博尔赫斯，就是根本看不到其诗歌及散文的价值。阿隆索赞扬他的创作态度，并将之归纳为几个字——“负责、真诚、（追求）准确”（同上），而几位作家则认为其论点缺乏连贯性——伊格纳西奥·安索阿特吉声称那篇关于地狱的文章还“不如一只鸡有头脑”（同上）——或者悲叹其作品支离破碎。甚至连恩里克·马列亚（爱德华多之弟）这样的忠实崇拜者也坚持认为他的不连贯手法具有消极性，没有意识到那是一种创作形式，而不是缺点。还有人指责博尔赫斯不了解阿根廷的社会与政治现实。

对《讨论》一书的评论水平虽不尽令人满意，但《麦克风》的那期专刊的重要性却不能被忽视，因为它代表了当时人们对博尔赫斯的评价。阿根廷新一代作家的一员第一次成了同行们认真进行集体评价的对象。居然终于有了这么一次讨论，这才是真正重要的。它确立了博尔赫斯作为阿根廷最重要的青年作家的地位。以内斯托·伊瓦拉和阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯为主要代表的那些集聚在博尔赫斯周围的秘密青年已不再是唯一被他的作品所吸引的人了。更大的读者圈正在慢慢地形成。博尔赫斯即将在其文学生涯上作出

---

威尔斯（1915~1985），美国电影演员、导演、制片人，执导并主演的《公民凯恩》为世界著名影片之一。——译注

重大突破。

#### 4. 黄色文学报刊

1933年8月,《麦克风》出版“讨论豪尔赫·路易斯·博尔赫斯”专刊,同时,布宜诺斯艾利斯出现了一本新的文学杂志。它叫《星期六多色评论》,免费附送给《评论报》的读者,《评论报》是阿根廷当时最受欢迎的报纸。在许多吸引大量读者的报刊中,《评论报》是最好的一种,它为如何办好一份雅俗共赏的报纸树立了榜样。编辑纳塔利奥·博塔纳将美国小报的风格与方法介绍到阿根廷,如果一条新闻不够触目惊心或算不上丑闻的话,《评论报》便会添油加醋。有一次该报竟捏造阿根廷北部查科省印第安人掀起暴乱的消息,当这场骗局的新闻价值耗尽之时,报道最终以一条大胆的标题了结此事——“《评论报》使查科恢复了和平”。

博塔纳一直想办一本《评论报》的文化增刊。经过数次试刊后,他创办了《星期六多色评论》,目的是为了与《民族报》主办的老牌的高层次周日文学增刊相竞争,爱德华多·马列亚自1931年起就是该刊的主编。博塔纳决定聘请博尔赫斯担任《星期六多色评论》的文学编辑。因而,维多利亚·奥康普的两个最杰出的青年朋友一度左右着阿根廷读者的口味。

博尔赫斯在办文学杂志方面比马列亚经验丰富。20年代后期他在《马丁·菲耶罗》和《综合》杂志上发表的文章说明他善写有关书籍和作家的短评。为《南方》及其他文学刊物撰文并未花去他所有的时间,因此,当博塔纳提出请他主编《星期六多色评论》时,博尔赫斯欣然同意。薪水不高,博塔纳的要求倒很高,紧张的节奏简直令人精疲力尽,然而他满腔热情地投入了这项工作。他的一位朋友乌利塞斯·德·米拉任他的助手;米拉是位极端主义诗人,比博尔赫斯小8岁。他是《评论报》的影评员,也许博塔纳是通过他接触博尔赫斯的。

除了向该杂志提供了至少29篇自己写的文章外,博尔赫斯还为《评论报》挑选并翻译了他喜爱的作家的一些作品。增刊那五彩缤纷的版面上既有切斯特顿、吉卜林、威尔斯和德裔捷克作家古斯塔夫·梅林克,又有斯威夫特、诺瓦利斯和詹姆斯·弗雷泽。他还介绍了他的一些好友的作品。博尔赫斯成了内斯托·伊瓦拉、苏尔—索拉、他的堂弟吉列尔莫·胡安·博尔赫斯以及乌拉圭小说家恩里克·阿莫林等人作品的慷慨的推销者。他自己的文章丰富多彩,有时又很奇特。有几篇评论了阿根廷、乌拉圭和巴西作家的新书,其中最好的一篇是对埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达所作Radiografiadelapampa一书的简短评价,该文发表于1933年9月16日一期上。那本书(书名可译为《潘帕斯草原的X光》)试图用形而上学手法和抒情诗的风格来揭开阿根廷无边的旷野的秘密。在短评的开头,博尔赫斯将马丁内斯·埃斯特拉达与激烈奔放的德国作家联系起来。据他说,他们:

创造了一种新的文学风格:感伤地解释历史的乃至地理的感伤史。奥斯瓦尔德·施本格勒即是以这种方式描绘历史的最杰出的实践者,这种风格没

---

泛指登载低级趣味的作品或耸人听闻的报道以吸引读者的报刊。这里特指阿根廷《评论报》。——译注

诺瓦利斯(1772~1801),德国诗人。——译注

弗雷泽(1854~1941),英国人类学家、民俗学家和古典学者。——译注

有传记及轶事那种小说体的趣味，也没有实用主义流派的肮脏的店主式论辩和断续出现的主人公——他们总是愤愤不平，很讲道德，卡莱尔喜欢他们。在行动与激情的相互作用中，次要的细节不能引起这些历史的新解释者的兴趣，个人命运也一样。它的主题不是关于每一个人或每一种人的延续，而是关于他们的永恒：这是一种奇特的风格——直观死亡、时间、自我、他人、环境以及世界。（里维拉，1976）

虽然其他几篇评论在总体上令人失望，但博尔赫斯署以笔名弗（朗西斯科）·巴斯托斯（他家族的一个姓）的一些作品却很突出，其中最主要的是短篇小说“Hombredelaesquinerosada”（《街角上的男人》）。它扩展了《阿根廷人的语言》（1928）所收《打架者》一文中的一个情节。原作中粗略的轮廓——两个流氓间的一场匕首决斗——现在成了一篇详尽的第一人称叙述文，声称是目击者向博尔赫斯口述的。这场角斗具有戏剧性：来自北部的挑战者弗朗西斯科·里尔特来与尼古拉斯·帕雷德斯手下的流氓罗森多·华雷斯交战。华雷斯非但没有应战，反而逃走了，因此里尔不仅获胜，而且占有了华雷斯的情妇拉鲁哈内拉。叙述者是个青年人，华雷斯帮的一员，他对头头的怯懦感到羞耻，决心报复，故事的结局突兀而凶暴：（在他带拉鲁哈内拉外出痛饮一番以后）里尔回到聚会地，但他已在决斗中受了重伤，很快便死去了。是谁杀了他？华雷斯，那个女人，还是别人？叙述者没有说明。但有两线索暗示是叙述者本人为了替本帮雪耻而干的。

这是博尔赫斯的第一篇短篇小说，但他不敢承认自己是其作者。他借助笔名迎接一种新体裁的挑战。从某种意义上来说，小说还代表了一个隐匿在叙述者名字背后以免自夸的人，这一点很恰当。

《街角上的男人》成了博尔赫斯较受欢迎的短篇小说之一，但他很快就对它厌倦了。在回忆为《评论报》撰稿的那一阶段时，他试图否定这篇小说：

从1927年到1933年，我花了6年时间才把那篇很不自然的《打架者》的轮廓改写成我的第一篇名副其实的短篇小说《街角上的男人》。我的一位朋友堂·尼古拉斯·帕雷德斯已经去世了，他曾是北区的政界头头及职业赌徒，我想记录下他的声音、他的轶事，以及他讲述轶事时的独特方式。我拼命地写好每一页，大声读出每句话，力求确切地表达出他的语气。……小说原名《来自城郊的人》，刊登在黄色报纸《评论报》的周六增刊上，我当时是增刊的主编。但由于害羞，也许是觉得这篇小说有点损害我的名声，所以我用了笔名——弗朗西斯科·巴斯托斯，它是我的一个高祖的名字。尽管小说很受欢迎，达到了令我不安的程度（我如今觉得它不真实、矫揉造作、人物虚假），但我从不把它看作是一个起点。它只不过是一种怪物。（《随笔》，1970）

博尔赫斯对这篇小说的评价过于苛刻。虽然它有点矫揉造作，不够真实，人物也许是虚假的，但它却表现出了一个至此只写过诗歌与随笔的作家对于叙述文体的非凡感知力。他创作的样板很明显：意外的结尾模仿了阿加莎·克里斯蒂的《罗杰·阿克洛埃谋杀案》（1926）（在该小说中也是凶手讲述故事，而没有直接描写谋杀过程）；模仿切斯特顿和吉卜林创造详尽的细节，塑造生动的视觉形象：剪裁上仿效了冯·斯顿伯格的影片——清晰，简练，严谨。

博尔赫斯使用笔名并非仅出于害羞和怕受批评。博尔赫斯在《自传随笔》中谈到如何力图准确地重现帕雷德斯的语气，之后他进一步说：“当时我们

正在阿德罗盖度假，由于我知道母亲极其反对这一题材，我于是秘密地创作了几个月”（同上）。这一信息很说明问题。1930年博尔赫斯就曾花了很大力气才使父母相信通俗诗人埃瓦里斯托·卡列戈是传记的合适对象。尽管父母是卡列戈的朋友，但他们并不很欣赏他的诗歌或其作品的主题——布宜诺斯艾利斯的贫民区。他们一定还认为博尔赫斯不应该与尼古拉斯·帕雷德斯建立友谊（在博尔赫斯创作卡列戈传记时，帕雷德斯曾向他提供素材）。在这种情况下，博尔赫斯使用笔名毫不奇怪。但他总是自相矛盾，他选择父系祖先的名字又是为了炫耀这一笔名。这个笔名的选择是母亲的势利给他开的一种微妙的玩笑。

博尔赫斯向《评论报》提供的最重要的作品是6篇短篇小说，他后来将它们（与《街角上的男人》以及其他一些作品一起）收入他的下一本书——《世界丑事》（1935）。在该书西班牙文本第二版（1954）的前言里，他抱歉地解释说这些作品“是一个害羞的青年人的任性游戏，他不敢写小说，所以就篡改和歪曲（毫无美感可言）他人的小说以自娱”（《世界丑事》，1972）。在《自传随笔》中，博尔赫斯回到这一话题上，并添加了几个细节：

我的短篇小说家生涯真正起始于名为 *Historia univerversal de la infancia*（《世界丑事》）的一系列速写，它们是我在1933年和1934年为《评论报》的专栏撰写的。具有讽刺意味的是，《街角上的男人》确是一篇小说，但这些速写以及随后几篇把我缓慢地引向正规短篇小说的小说性作品实质上属于骗局和伪随笔。我在《世界丑事》中不想重复马塞尔·施沃布在其《想象的传记》中所做的事。他为那些很少有或没有生平记录的真实人物杜撰传记。而我则系统研究已知人物的传记，然后依照我的奇想有意更改和歪曲它们。例如，我读完赫伯特·阿什伯里的《纽约匪帮》后，便自由发挥，写出我的犹太枪手蒙克·伊斯门，公然违背我所选择的权威。我也如此对待小子比利、约翰·默雷尔（我将他改名为拉萨鲁斯·莫雷尔）、戴面纱的呼罗珊预言家、假冒的蒂奇伯恩，以及其他几个角色。我从未想过要出版这本书。这些作品是为了《评论报》的大众消遣，传奇色彩很浓。现在想来，除了写作予以我的真正快乐之外，这些短文隐藏的价值在于它们给了我写叙述文的操练。既然大体的情节及背景都已提供给我了，我只需要下笔编织一个个生动的变体。（《随笔》，1970）

施沃布的《想象的传记》是博尔赫斯所用的基本原始资料之一，但他在《自传随笔》之前从未在已发表的作品里提到过这点。尽管他没有利用过这位法国象征主义小说家的短篇小说，但读过这两位作家的任何一个读者显然可以从施沃布的作品中，特别是从其最优秀的短篇小说《凶手 MM·伯克和黑尔》中找到博尔赫斯小说的模式。据苏珊娜·吉尔·莱文说，博尔赫斯曾指出《想象的传记》的构想“优于书本身，他还说，最后一篇小说《伯克和黑尔》最成功，说它是唯一实现了施沃布的构想的一篇”（莱文，1972）。莱文评述道：“形成这一强有力的风格的关键正是对适当细节的选择。”博尔赫斯在《世界丑事》第一版的前言中已经承认了这一风格，但没有道出其基本来源：

构成此书的叙事散文习作写于1933年和1934年。我相信它们得自于我对斯蒂文森和切斯特顿的重新阅读，以及斯顿伯格的早期影片，也许还有埃

瓦里斯托·卡列戈的某部传记。它们滥用了某些手法：任意的列举，突然的断续，以及将一个人的完整生命缩减成两三个场面。……它们不是、也不想成为心理描写。（《世界丑事》，1972）

该书的前言虽未提及施沃布，但博尔赫斯当时还是承认了他对施沃布感兴趣。他向《评论报》推荐刊登的作品中就有《想象的传记》中的一篇小说。他选择的是《伯克和黑尔》。

## 5. 任性的游戏

尽管博尔赫斯创作过描写潘帕斯草原的诗歌以及关于高卓诗人的小品文，但他对高卓生活的了解实际上是有限的。他第一次真正体验到阿根廷那一地区的生活大约是在1909年，当时他10岁。他记得那里一片空旷，“最近的一幢房子也远在地平线边，隐约可见”（《随笔》，1970）。直到35岁他才有机会参观一个地区，在那里高卓人生活方式仍很常见。1934年夏天，他去看望有钱的亲戚阿莫林一家，他们住在乌拉圭河畔的东萨尔托。恩里克·阿莫林是乌拉圭小说家，比博尔赫斯小1岁，他娶了埃丝特·希多，埃丝特是博尔赫斯的表妹及幼年游戏中的伙伴。

博尔赫斯在此后15年里写的短篇小说中至少有5篇受到这次短期访问的影响。在东萨尔托逗留期间，博尔赫斯接触到了他以前只能从书本和电影里才看得到的一种凶暴景象。那时的乌拉圭与巴西边境还是一片荒野。除了以大河为界的两处之外（西部的夸赖和东部的雅瓜朗），两国的分界线只有从地图上才能找到。在乌拉圭的里韦拉城与巴西的利夫拉门图城相交之处，国界是一条宽长的大道，也没有什么海关。有些农场主的牧场跨边界两边，为走私牧牛大开方便之门。这里等于是西部的拉普拉塔河。生命在此毫不值钱，农场主的雇工像传说中的高卓人一样视自己及他人的流血如同儿戏。在利夫拉门图，博尔赫斯曾目睹过一次无谓的凶杀。

在为《阿莱夫及其他小说》（1970）的美国版译本口述注释时；博尔赫斯概括了那段插曲：

乌巴边界的10天逗留给我的印象似乎远远超过了世界上所有的王国及其荣耀，因为我的想象老是回到那次并不很起眼的经历上。（虽然有一天我的确看见一个男子被子弹击中，就倒在我的眼前，但当时我却认为那里很无聊。）一种可能的解释是，我当时目睹的一切——石头围墙、长角牛、银质马具、大胡子高卓人、拴马栓、鸵鸟等等——都是那么原始，甚至野蛮，我倒更像作了一次回到过去的旅行，而不是空间的旅行。（《阿莱夫及其他小说》，1970）

博尔赫斯靠他时时回忆起的这些极有限的材料编成了几段戏剧性的情节，分别插入几篇短篇小说中，以使小说逼真。最早运用这次访问的是《特伦，乌克巴，第三星球》中的一个片断，该小说最初发表于1940年。为了符合故事那荒诞的年代顺序，他将访问乌拉圭北部的时间改为1942年（小说发表于1940年）。他在小说中描述的地点是乌拉圭边境一侧库席拉—内格拉山岭上的一家乡村杂货店，店主是巴西人。“阿莫林和我从圣安娜返回，恰逢塔夸伦博一带发大水，我们只得体验（并忍受）店主的款待。他供给我们几

张吱嘎作响的帆布床，房间很大，乱七八糟地堆满了木桶和兽皮”（《迷宫》，1962）。这段情节的其余部分便属博尔赫斯的想象了。

另一篇小说《剑形》也利用了同一边疆背景，它被收入其第二本“正规的”短篇小说集《杜撰集》（1944）。主人公偶然遇见一个男子，邻居们称他为“拉科罗拉达的英国人”。事情发生在塔夸伦博。

那个英国人来自边区南里奥格兰德；许多人说他在巴西时是个走私犯。田野上杂草丛生，坑里的水带有咸味；为了改变这种状况，那个英国人像他的雇工一样卖力地干活……我最后一次途经北方时，卡拉瓜塔河突然泛滥，迫使我在拉科罗拉达牧场度过了一夜……晚饭后我们到室外观天。天已放晴，但在低丘的远处，南面的天空被闪电划开条条裂痕，正孕育着又一场暴风雨。（同上）

比较上面两个情节，我们可以发现一个共同点：荒凉乡村的河流突然泛滥，叙述者不得不向陌生人寻求庇护。但在《特伦》中，地点是塔夸伦博河；而《剑形》则发生在卡拉瓜塔河。博尔赫斯显然把一个发生在塔夸伦博荒野某处的真实事件改变了地点，以分别满足两篇小说的需要。

他在以后几年中写的另外两篇短篇小说也以乌拉圭为背景。一篇叫《死者》，被博尔赫斯收入其第三本短篇小说集《阿莱夫》（1949）。虽然主要背景基本相同（塔夸伦博），但故事发生的时间却被安排在19世纪90年代，这一转换使博尔赫斯得以运用一些也许是其家族中有乌拉圭背景的成员讲述的经历。作者的经历在故事中只有一处与主角的经历巧合（主角是一个阿根廷流氓，做了乌拉圭一个走私集团首领的保镖）：即当这个小流氓第一次去北方时。

奥塔罗拉开始了一种新的生活——一次次遥远的日出带来一个个漫长的白昼，他整日骑在马背上，闻着汗马的臭味。这是一种他从未经历过的、有时是无法忍受的生活，但它已融入他的血液，因为正如某些国家的人崇拜并感受大海的召唤一样，我们阿根廷人（包括创造出这些象征的人）则向往这在马蹄下鸣响的无际的平原。（《阿莱夫》，1970）

在为美国版《阿莱夫》口述的注释中，博尔赫斯指出：“奥塔罗拉是我们家族的古老名字：Azevedo（阿塞维多）也是，只不过应是西班牙文的字母c（Acevedo），而不是葡萄牙文的z。Bandeira（邦戴拉）是恩里克·阿莫林家花匠领班的名字，而bandera（旗帜）一词又隐指葡文的bandeirantes，即征服者”（同上）。博尔赫斯未指明这两个名字均属母亲家族，真正的奥塔罗拉是18世纪时阿根廷的一个奴隶贩子。

第二篇小说叫《另一种死》，其中既有年代的又有空间的移植。小说里有一句话暗指乌拉圭民族英雄，他是一位首领，像阿塞维多·邦戴拉一样，也曾是个走私者。小说本身基于一个“（也许无可否认的）设想，即乌拉圭比阿根廷更原始，因此其人物更为英勇”（同上）。这里反映了乔琪与其家族英雄传统的冲突以及他在布宜诺斯艾利斯国立学校读书时的经历。博尔赫斯一生都为自己不是一个实干家而悲叹；他总觉得当一名作家就是做一个懦夫。现在，当他描写这些质朴的人们以及这块属于母亲的祖先的土地时，他仍在力图解开这种情结。

在纯粹以阿根廷为背景的短篇小说《南方》中，这一冲突被公开化了。《南方》是博尔赫斯最著名的小说之一，被收进第二版的《杜撰集》（1956）。博尔赫斯以胡安·达尔曼作掩饰，把一个兼有阿根廷和欧洲血统的男子的内

心冲突戏剧化。在小说的最后一段情节里，达尔曼在潘帕斯草原上受人挑战，用匕首进行决斗，这一情景多少反映了博尔赫斯 1934 年目睹的一个男子被杀的事件。地点仍是一家杂货店，店内灯光昏暗，弥漫着“透过铁窗栏”而来的“泥土的气味和声息”。达尔曼正吃着一顿典型的晚餐：一听沙丁鱼、几块烤肉，还有红葡萄酒。他津津有味地品尝着“葡萄酒的馅饼滋味”，漫不经心地四下打量着店堂，他注意到梁上挂着几盏煤油灯，还看见一群吵吵嚷嚷的醉鬼，他们是些农工，梅斯蒂索混血儿的特征（《杜撰集》，1962）。

阿莫林曾对我说过，博尔赫斯极希望在那次旅行中遇上奇迹。有一次，他指着一群人，孩子气地对向导说：“瞧那些高卓人。”熟悉该地及其居民的阿莫林笑着纠正道：“他们只不过是些农夫。”虽然阿莫林作出温和的警告，但那些农夫还是会成为博尔赫斯想象里的英雄——高卓人的兄弟，他曾在阿斯卡苏比、德尔·坎波和埃尔南德斯的作品中读到过高卓人，而此刻他终于在原始的乌拉圭见到了（或相信是见到了）他们。10 天的游历并未立刻产生结果。博尔赫斯回到布宜诺斯艾利斯，继续担任《评论报》增刊《星期六多色评论》的文学主编。1935 年，他在《世界丑事》中收进 1933 年至 1934 年间发表于该杂志的 6 篇编造的传记，加上《街角上的男人》以及初次发表的几篇作品（翻译、改编、模仿的作品）。

《世界丑事》所收小说是为普通读者而创作的。为了保持它们的特点，博尔赫斯在收编这些小说时保留了这一戏剧性的书名，这些小说就是以《世界丑事》为名发表在《星期六多色评论》上的。出版该书的同一年，博尔赫斯已在实践另一种骗局创作法。他写了一篇短篇小说，准备作为书评收入一本随笔集。在《自传随笔》中，他讲述了这篇小说背后的故事：

我的下篇小说《通向阿尔—穆塔西姆》写于 1935 年，它既是骗局又是假随笔。它声称是评论一本首版于 3 年前在孟买出版的书。我给其子虚乌有的第二版配上了确有其人的出版者维克多·戈兰克斯以及一位同样真实的作家多萝西·塞耶斯撰写的序言。但该书及其作者完全是我捏造的。我给出情节及部分章节的细节——借用了吉卜林，并研究了 12 世纪波斯神秘主义者法里德·乌丁·阿塔尔——然后谨慎地指出其不足。第二年，我的这篇小说出现在我的随笔集 *Historiadelaeternidad*（《永恒的历史》）里，它与《侮辱的艺术》一文一并隐埋在书末。读了《通向阿尔—穆塔西姆》的人都信以为真，我的一位朋友甚至从伦敦订购那本书。直到 1942 年，我才公开把它作为短篇小说收入我的第一本短篇小说集 *Eljardindesenderosquesebifurcan*（《交叉小径的花园》）。也许我没有公正地对待这篇小说：现在看来，它似乎为那些正等待我去创作、而我终将依靠它们确立起短篇小说家地位的短篇小说埋下了伏笔，甚至还确定了它们的模式。（《随笔》，1970）

《交叉小径的花园》问世于 1941 年，不是 1942 年，但这一点无关紧要。在回忆上述插曲时，博尔赫斯终于承认了设下这样的骗局的重要性，它非常高明，连那个未指名的朋友阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯也上了当，他竟至于向戈兰克斯订购那本书。上当的绝非他一人，我也曾相信那本小说的存在，并负责地在笔记本上那位子虚乌有的作者名下记下了书名。

---

这里指西班牙人和印第安人的混血儿。——译注

德尔·坎波（1834~1880），阿根廷诗人，与阿根廷高卓诗人阿斯卡苏比交往甚密。——译注

塞耶斯（1893~1957），英国女作家，以写侦探小说著称。——译注

比这场骗局更重要的是，博尔赫斯终于为他未来的小说寻觅到一种形式，这种形式无疑是一种独创。它是小说与随笔的结合——传统上这两种体裁一般是被分开的，但在博尔赫斯对现实的独特看法中，它们必然会紧密地结合在一起。通过诈称一篇小说已收入一本已版书籍，博尔赫斯便能够直接加以评论，免得复述它了。叙述彼淹没，藏身在评论的面罩之后。虚构成为真实，创作的不是可能发生过的故事（讨论小说的通常做法），而是有关一篇原已存在的小说。通过谎称小说已经存在，博尔赫斯再次表明自己是个读者，而不是作者。

博尔赫斯将《通向阿尔—穆塔西姆》收进 1941 年的短篇小说集，后又作为《杜撰集》（1944）中的第一篇重新发表，此时他不得不承认自己的作者身分。在一篇前言里，他为自己的写作方法辩护，其方法是“假称这些书原已存在，然后提供一个梗概、一篇评论。卡莱尔就是这样创作《旧衣新裁》的，勃特勒也是这样写出《顺风港》的。这些著作的不足在于它们是确凿的作品，不比别的作品更简练。我更理智，更愚蠢，更懒惰，喜欢去写假想书籍的评论”（《杜撰集》，1962）。他继而揭示了三篇使用这一方法写成的小说——《特伦，乌克巴，第三星球》《赫伯特·奎因作品之检讨》以及《通向阿尔—穆塔西姆》。他略去了最令人眼花缭乱的《<堂·吉珂德>的作者皮埃尔·梅纳德》，他在这篇小说中不仅捏造了一本书，而且凭空造出一个假想作家的全部作品。

博尔赫斯的下一本书是 1936 年问世的随笔集《永恒的历史》，其 5 篇文章可以很容易地分为两大类：玄学与修辞。两篇随笔属于前一类，一篇与该书同名，另一篇题为“Ladoctrinadelosciclos”（《循环学说》）。为了确定永恒的涵义，博尔赫斯不得不首先回到时间这一玄奥的问题上。从幼年起，他就为这一问题所困扰。作为他们共同游戏的一部分，父亲当时就教给他芝诺的矛盾论以及贝克莱的唯心主义原理。从那些游戏，和已收入《探究》及《阿根廷人的语言》中的一些作品，直到现在的作品，博尔赫斯走过了长远的历程。博尔赫斯否定永恒的观念，把玩无穷这一概念，这就为他在有关该主题的最重要的文章《对时间的再驳斥》（1947）中彻底否定时间而铺平了道路。

论永恒的那篇随笔有其吸引力，但并不很具说服力。该文的题目在措辞上有一个矛盾：写永恒的“历史”暗示着使用一种方法（历史叙述法）来讨论一个主题，而正是这一主题否定了这一方法赖以存在的物质（时间）。博尔赫斯在文末的几条注解中称这篇随笔是永恒的“传记”，进一步缩小了他的尝试范围。

该书中最长的一篇随笔是分为三部分的《一千零一夜的译者们》。如果读者还记得“metaphor”（隐喻）一同在希腊文中意为“翻译”的话，那么就不难看出博尔赫斯是稳稳地站在修辞的立场上。讨论翻译就是讨论最有意识的创作活动之一：这一活动也许暴露了创作的功能——创作是操纵词语而不是操纵现实。在翻译时（如同写作讽刺模仿文时），词语所指的不是某种无从捉摸的外部或内部现实，而是已经固定在一种文学形式里的词语现实。博尔赫斯扼要提到 1861 年至 1862 年间卡迪纳尔·纽曼和马修·阿诺德进行的一场论辩。纽曼为直译法辩护，即要“保持文字的所有特性”，而阿

诺德主张排除一切分散阅读注意力或阻碍阅读的细节。博尔赫斯嘲讽地评论道：“要把精神翻译出来，也太雄心勃勃、太渺茫了，所以可以认为它无甚害处；而要翻译文字，则需极度精确，因而无人愿冒此险”（《永恒的历史》，1936）。

《永恒的历史》表明博尔赫斯已是一个成熟的随笔作家，同时也指向了他未来的作品。它提出的修辞及玄学问题后来在他的最佳随笔集《其他的探究》（1952）中得到了发展；《通向阿尔—穆塔西姆》中的叙述法尝试在《杜撰集》中得到了扩展。从各方面来看，《永恒的历史》都是一本具有重大影响的书，是它首次在一部作品中从各个侧面展示出即将成为成熟作家的博尔赫斯。可惜的是该书由一个太专门化的小书商出版，发行量极小。从这一点来看，这本书是一次失败：

我记得我出过一本书……到年底，我发现已售出不下37本！……起先，我想找到每一位买主，就该书向他们道歉，并就他们购买它向他们致谢。这里面有一个道理。如果你想想37个人——那些人是真实的，我是说他们每个人都有自己的容貌，各自的家庭，居住在他们自己的特定街道上。如果你卖出了比方说2000册，那么你好像根本就什么也没卖，因为2000册太多了一——我是说，多得想象捕捉不了。而37人——也许37还是太多，也许17更好，甚或是7人——但37人仍然在人的想象力范围之内。（克赖斯特，1967）

用自嘲来掩盖他的失望是避免向失望让步的一种方式。在某种意义上，让该书在这样的条件下出版，等于是让它不出版。

## 6. 失眠症之可怕的清醒

就在博尔赫斯拜访恩里克·阿莫林并考察拉普拉塔河流域幸存的高卓边疆地区的那一年，他结识了一位年轻的女诗人，她将成为他最密切、最长久的朋友之一。西尔维娜·奥康普是维多利亚的妹妹及诺拉·博尔赫斯的好友，她与诺拉一样热爱绘画。奇怪的是，西尔维娜和博尔赫斯到那时才相识，原因可能是她比他小7岁，而且极其害羞。她对博尔赫斯作品的兴趣早于他们之间的友谊。1927年《马丁·菲耶罗》发表了几幅她根据博尔赫斯的诗歌创作的素描（见6~7月号）。那些画很天真，描绘的是月光下的庭院和玫瑰色的街角。

7年以后，西尔维娜才认识了博尔赫斯本人。1964年，她在《苍鹭》杂志上发表了一篇博尔赫斯肖像描写，说她好像记不清是在何时何地第一次见到博尔赫斯的：“我似乎一直就认识他，正如一个人对他所喜爱的东西一样。……”“我有时讨厌他，”西尔维娜像往常一样坦率地说，“我是因为一只狗而讨厌他，我猜想他是因为一套化装服而讨厌我”（西尔维娜·奥康普，1964）。她接着讲述那只狗的故事，恐怕只有爱狗者才会欣赏她的细致描绘。博尔赫斯显然曾去马德普拉塔避暑胜地拜访过奥康普一家，当时西尔维娜的狗走失了。她逐个敲开邻家的大门，准确无误地描述她的狗的外貌。博尔赫斯对她做事这么彻底感到惊讶：

“你肯定能认出你的狗吗？”他这样问我，也许是为了安慰我。

我很生他的气，觉得他缺乏同情心。

恨博尔赫斯很不容易，因为他意识不到这一点。

我当时很恨他，我这么想：“他卑鄙，愚蠢，使我恼怒；我的狗比他聪

明，因为他知道人各不相同，而博尔赫斯却认为狗都一样。”

博尔赫斯不理解我的痛苦。然而，我后来发觉，是我什么都不懂。博尔赫斯相信动物是神，或伟大的魔术师；他还异想天开地认为任何成员都代表着它那一物种。我知道，当他（现在）推开他在国立图书馆的办公室门时，他会这样问属于那个机构的一只猫：“我可以进去吗？”他困惑地想道：“但在我离开时将遇到的邻居家的猫也许就是我到这儿时碰见的同一只猫！”如果他发现这只猫蹲在他的椅子上，他便坐到另一把椅子上，不去打搅他。他以他的方式爱着动物。（同上）

另一桩轶事与博尔赫斯害怕伪装有关。事情发生在狂欢节，一天晚饭后，西尔维娜和一个女友化装起来参加舞会，她们在花园里散步时碰到了博尔赫斯。她们不想隐藏自己的身分：

我们向他打招呼时没有改变嗓音，但他没有回答。

“是我，博尔赫斯，你认不出我了吗？”

直到我脱去化装服、摘下面具后，他才开口。他倚在一棵枝叶茂盛的大树上，树枝搔着他的百颊，他咕哝道：

“这一位也穿着化装服吗？”（同上）

博尔赫斯对面具的恐惧可以追溯到 he 记事时起。幼年在巴勒莫时，他透过花园栅栏看到过面具，当时他就吓坏了，他还曾写过一首诗，描写“粗俗的狂欢节”。许多年后，在一篇叫《死亡与罗盘》的侦探小说里，他把狂欢节作为故事中最缜密的一桩谋杀案的发生时间。

西尔维娜是同时认识博尔赫斯和阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯的，6年后她嫁给了比奥伊。她多次同这两个男子一道作夏季旅游，无数次与他们漫步在布宜诺斯艾利斯最贫穷的街区，她还参与他们的一些奇特的文学活动以及几本新颖的选集的编辑工作。博尔赫斯发现，作为他的伙伴，西尔维娜的独立性太强，她不能成为自己的信徒，但他们意气相投，足可以成为长久的朋友。

那些年里，朋友对博尔赫斯来说十分重要，因为他正感到极度孤独与郁闷。我们可以从他的作品中、特别是他当时写的一首诗中看出他的不快。这首诗是用英语写的，这种他所熟悉、但通常又不用于写诗歌的语言帮助他隐藏起深深的哀痛。诗歌被献给一个叫“L. J.”的女子，博尔赫斯还将《世界丑事》献给了她。她的身分并不重要，重要的是她在诗中所起的作用。她是想望不到的目标，是这位孤独的诗人的缪斯和贝雅特丽齐。在诗中，他采用极端主义式的隐喻把夜晚描写为“浩荡的波浪”，夜晚过后，博尔赫斯正迎着黎明：

这波涛，这夜晚，留给我惯常的零星碎片：

与厌恶的朋友闲聊，梦中的音乐，苦涩的灰烬在冒烟。

它们对我的饥饿的心毫无用处。

大浪把你带来。

话语，任何话语，你的笑声；你的美丽是多么懒散，  
绵绵不断。我们谈论过，你已忘却了那些话语。

黎明，“无用的黎明”，发现他独立于空无一人的街头，只有她丢下的

---

缪斯：给诗人等以灵感的女神；灵感的源泉。——译注

贝雅特丽齐：但丁作品《神曲》中理想化了的一位佛罗伦萨女子。——译注

“玩具”：

你侧转身去，变成你的名字的声音，  
你的笑声的韵律

.....

你的暗淡而丰富的生活。

仅有这些玩具还不够。诗人真正是想“设法”得到她。

我要的是你隐藏着的面目，你真正的微笑——  
那孤独的嘲笑，你的冷静的镜子认识它。

（《诗集》，1943）

这正是他未能得到的。像但丁一样，他只能得到那些“玩具”。

那时，博尔赫斯已患了多年的失眠症。他在一篇文章中谈到失眠的“凶残的清醒”。在1936年前后写的一首诗中，博尔赫斯忍耐住了失眠的痛苦。该诗题为《失眠》，最初发表于《南方》杂志（1936年12月），后收入1943年版的《诗集》。博尔赫斯把自己看成布宜诺斯艾利斯夜晚的“讨厌的守夜人”，无法从记忆中抹去他看到、感到和做过的一切，他去过的所有地方，他的朋友与敌人，他自己的身体，他的血液循环和龋齿洞的增大，以及逃避不了的宇宙历史。这首诗是博尔赫斯在阿德罗盖度夏时创作的，其中几行很惊人：

今夜的宇宙拥有遗忘的

广阔和高烧的精确。

我徒然想把注意力移离我的身体，

移离一面连绵的镜子的不眠，

那镜子在增加，纠缠着我的注意力，

移离那幢重复其庭院的房子。

移离远远延伸至破旧郊区的世界，

郊外的小道泥泞不堪，那儿的风也精疲力尽。

我徒然等待

入睡前的崩溃和象征

（《诗集》，1943）

结尾是一种绝望的形而上学式的安慰。诗人开始相信“可怕的不朽”，那“可恶的不眠”。黎明，无穷无尽的黎明（“粗糙、碱液色的云会败坏天空”），将发现他仍然醒着，双目紧闭。

许多年后，失眠症竟有所缓解，博尔赫斯便写了一篇短篇小说，题为《福内斯的记忆》，写的是一个有着古怪记忆的男子。它最初发表于《民族报》（1942年6月7日），后收入《杜撰集》（1944）。主人公是乌拉圭东部的一个青年人，他“被一匹野马摔下”，而“无法挽回地残废了”。福内斯一步不离他的床，整日疯狂地“盯着后院的无花果树或一张蜘蛛网”。叙述者前去看望他，看看摔下马背给他带来了什么。

他告诉我，在那个阴雨的下午，那匹蓝色的马将他摔到地上之前，他像任何人一样又瞎又聋又哑，如同梦游一般，毫无记忆……他说，19年来，他像生活在梦中一样：他睁着眼看，却什么也看不见，竖起耳听，却又听不到什么，忘记了一切——几乎是一切。他摔下马背之后便失去了知觉；醒来时，现状几乎令他无法容忍，（因为）一切都是那么鲜艳与明亮；记忆中最久远或最微不足道的往事也是如此。过了一会，他意识到自己残废了。这一事实

几乎没有引起他的兴趣。他断定（或感到）失去活动力是他所需付出的最小代价。现在，他的感受和记忆从不出错。（《杜撰集》，1962）福内斯为自己的记忆所纠缠，无法忘却，他整日整夜地重新组合他的白昼与梦境。在《杜撰集》第二部分的一条注释中，博尔赫斯指出该小说是“失眠的一个长篇隐喻”，因为不能入睡等于是无法忘却。我们称为睡觉的那种每天的忘却仪式是失眠的博尔赫斯（如同小说中的对应人物福内斯）几乎无法履行的。他的夜晚，像福内斯的一样，是在他对过去所做、所见或所阅读的一切着魔似地进行默默复述中度过的。福内斯的整个回忆是完全清醒的失眠的隐喻。博尔赫斯当时创作的学者气派的随笔和面具小说就来自那痛苦而无底的折磨。《通向阿尔—穆塔西姆》和《一千零一夜的译者们》来源于那一经历：在那些日日夜夜里，博尔赫斯（像福内斯一样）相信自己是“多样化世界里孤独而清醒的旁观者”。福内斯在出事之后残废了，而博尔赫斯也象征性地被失眠致残：彼无情的心灵之病牢牢禁锢在床上。

35岁时，博尔赫斯已在阿根廷文学界占有了一席独特的地位。他被看作他那个时代最具独创性的诗人和随笔作家。但真正了解他的只是青年作家构成的少数读者，许多人比他自己还年轻。尽管他为格调最高的以及最大众化的文学杂志撰写过不少文章，但他的著作普遍受到忽视。《永恒的历史》在一年中只售出37本——这一数字很难令人接受。矛盾的是博尔赫斯同则几乎是悄悄地在进行小说及评论尝试，其结果不仅将会改变阿根廷及拉美文学的主流，而且将深刻地影响法国和英国、西班牙和意大利、美国和德国的当代文化（包括电影在内）。虽然35岁时的博尔赫斯仍然仅仅是青年作家们暗中的崇拜对象，但他即将创造出一种彻底变革的文学。

仅仅是一个南美作家，一个拥有恰好37位读者的作家：博尔赫斯终将在这些不稳定的前提下建立起其成熟时期变革性作品的基础。但为了取得这一难以置信的突破（他将成为影响西方文化的第一位拉美作家），他不得不完成最复杂、最难以忍受的创始仪式：主人公的死亡与再生。

## 7. 博氏文学思想导引

尽管博尔赫斯对阿根廷文化持悲观态度，但当时的布宜诺斯艾利斯却是活跃的文学中心，吸引着世界各地的作家。西班牙语世界2位最著名的青年诗人于1934年访问了布宜诺斯艾利斯。费德里科·加西亚·洛尔卡（年已35，作为诗人兼剧作家，他的声望达到了顶峰）在南美洲、主要是在布宜诺斯艾利斯逗留了数月，他在布市作了几场演讲及诗歌朗诵，并出席了他的几部戏剧的首演式。巴勃罗·聂鲁达（年仅30，在其祖国智利以外鲜为人知）短期担任智利驻布宜诺斯艾利斯领事。聂鲁达和洛尔卡在一位阿根廷友人家相识，随即成为密友，其亲密程度达到了人们对诗歌及快乐的共同追求所能达到的程度。他们一同吟诗，一起写诗作画，一道公开向伟大的现代主义诗人鲁文·达里奥致欢迎辞。一次，他们扮成大胡子水手参加舞会，喝得烂醉如泥，听任他们的双重假面形象被记录下来，传给后世。他们唯一不一起过的是性生活。费德里科是同性恋者，而巴勃罗则是有名的异性恋狂。阿根廷知识界予以费德里科和巴勃罗巨大的荣誉，他们认识了每一个人，包括博尔赫斯。

在接受里查德·伯金的采访时，博尔赫斯不同意他的所谓洛尔卡的戏剧

极为优美的看法：

博尔赫斯：我不喜欢它们，我从来都欣赏不了洛尔卡。

伯金：也不喜欢他的诗？

博尔赫斯：是的。我去看他的戏剧《荒野》，觉得它很无聊，便走开了。我忍受不了它。不过我想那是偏见，因为……

伯金：由于某种原因，洛尔卡被我们这个国家理想化了。

博尔赫斯：他的戏剧能上演，我想他根走运，不是吗？我在布宜诺斯艾利斯和他聊了一小时。我看他像个戏剧演员，不是吗？扮演着某个角色，我是说他是一个职业安达卢西亚人。

伯金：类似科克托的情况，我这样理解。

博尔赫斯：对，我想他是的。但洛尔卡很奇怪，因为我曾在安达卢西亚住过，而安达卢西亚人一点也不像那样。他是舞台上的安达卢西亚人。他可能认为在布宜诺斯艾利斯他必须无愧于那种角色，但是在安达卢西亚，人们并非如此。事实上，如果你在安达卢西亚，如果你和一个文人谈起斗牛，他会说：“噢，我想那种事情能取悦于人，但斗牛士的工作实在没有什么危险。”因为他们厌倦于那种东西，因为每一个作家都对本国的地方色彩感到厌倦，不是吗？呃，我认识洛尔卡时，他正是个职业安达卢西亚人。（伯金，1969）

博尔赫斯的反应是一个已厌倦于西班牙或阿根廷地方色彩的知识分子的反应。与另一位伟大的安达卢西亚诗人胡安·拉蒙·希梅内斯一样，他喜欢追求较为重要的主题，致力于某种尽善尽美的诗歌。因而他肯定会忽视洛尔卡的某些独特之处，特别是其戏剧意识，他（像科克托或诺埃尔·科沃德一样）将那种意识带进了日常生活。

当伯金说洛尔卡也许不是个思想家，但有“词语的天赋”时，博尔赫斯回答道：

博尔赫斯：但我认为他的词语背后便再没有多少东西了。

伯金：他有捕捉词语的天赋。

博尔赫斯：呃，是捕捉废话的天赋。比方说，他创造惊人的隐喻，但我不懂他这样做是不是为了他自己，因为我认为他的世界大部分是言语的。我认为他喜欢让词语相互对抗，造成词语的对立，但我不清楚他是否知道自己在干什么。（同上）

他们相识时，博尔赫斯已放弃了极端主义，不再相信惊人的隐喻的力量；他曾说，他正趋于更加质朴，走向古典主义。相反，洛尔卡为超现实主义所吸引，并以其出人意料、光彩夺目的隐喻而著称于世。这两位诗人无法进行对话。

至于聂鲁达，情况稍好一些。博尔赫斯可能是在聂鲁达1927年短期访问布宜诺斯艾利斯时与他相识的。和伯金交谈时，他没有说明此事。

博尔赫斯：我见过他一次。我俩当时都还很年轻。我们开始谈论西班牙语。我们的结论是对它无能为力，因为这一语言太笨拙，我说这正是它之所以至今仍我行我素的原因，而他说：“呃，当然啦，世上没有西班牙文学，不是吗？”我便说：“啊，当然没有。”然后我们继续这样谈下去。整个就像在开玩笑。（同上）

---

科克托（1889~1963），法国艺术家，能诗善画，又能创作小说、戏剧、舞剧扣电影。——译注

科沃德（1889~1973），英国剧作家、演员和作曲家，擅长写风俗喜剧。——译注

伯金问他是否崇拜聂鲁达的诗，对这一直率的问题，他回答道：

博尔赫斯：我认为他是位很不错的诗人，一位很不错的诗人。我不欣赏他的为人，我认为他很卑鄙。

伯金：你为什么这么说？

博尔赫斯：呃，他写过一本书——呃，也许我在此带有政治倾向——他写过一本关于南美洲暴君的书，还有几首反美的诗。现在他明白那是些拙劣的作品。他丝毫不反庇隆，因为他卷入了布宜诺斯艾利斯的一桩诉讼案，我是后来才了解内情的，他不愿冒任何风险。所以，他充满崇高的义愤在作品中大唱高调，但却没有一字是攻击庇隆的。他娶了一位阿根廷女子为妻；他知道他的许多朋友已被送进了监狱。他对我们国家的状况一清二楚，但对他（庇隆）却毫无怨言。同时他大讲美国的不是，他知道自己整个地都在撒谎，不是吗？不过，我当然并不是否定他的诗。聂鲁达是很不错的诗人，事实上是位伟大的诗人。那个人（米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯）获诺贝尔文学奖时，我就说过应该授予聂鲁达。（同上）

聂鲁达放过庇隆究竟是否仅仅因为自己卷入了布宜诺斯艾利斯一件悬案，这虽值得怀疑；但有一点可以肯定，即聂鲁达在其《诗歌总集》中对美国的帝国主义罪行大加谴责，但却丝毫不反庇隆。宽恕庇隆并不是他的决定。尽管阿根廷共产党人常遭受酷刑，甚至被关押在寒冷的巴塔哥尼亚的监狱中，但他们至今仍对庇隆主义持矛盾态度。由于庇隆是平民主义者，曾为工人阶级谋取过一些早该获得的特权，因此共产党担心如果他们过于公开地反对他，就可能会疏远工人。他们选择了秘密斗争，并随时准备和解。作为忠诚的党员，聂鲁达不愿破坏这一政策。

没有记录表明博尔赫斯与洛尔卡在布宜诺斯艾利斯见面时可能也与聂鲁达见过面。洛尔卡回到了西班牙，直到他在格拉纳达悲惨地死去，他也未意识到与他短暂相会的那个人终将使西班牙语世界及西方世界淘汰了他的写作风格。但聂鲁达却记录下了他对博尔赫斯的最早印象。他于1927年短暂访问布宜诺斯艾利斯之后进行了一次长途旅行，先到欧洲及日本，然后去了缅甸、锡兰和印度尼西亚。在锡兰时，他写信给一位阿根廷朋友埃克托尔·埃安迪，有一封信《署名1929年4月24日）这样谈到博尔赫斯：

他似乎更为关心文化及社会问题，这些问题根本就吸引不了我，它们根本就不具人性。我喜欢美酒、爱情、痛苦以及能安慰不可避免的孤独感的书籍。我甚至有点鄙视文化；因为作为对事物的解释、一种没有前提的知识、或以身体去感受世界，在我看来似乎更好一些，这点不由我们作主，甚至与我们对抗。历史，即他们所谓“知识的”问题，似乎缺乏广度。这些问题中有多少能填满真空？我每天看到周围的思想越来越少，而躯体、太阳和汗水却越来越多。我感到厌倦。（聂鲁达，1974）

聂鲁达的书信必须置于他在远东饱受创伤的经历中加以理解。他也许曾期望能在那次远东之行中发现一连串的奇迹，但实际上却掉进了个人的地狱，他因而创作出了炽热的诗集《地球上的居所》。

若干年后的1970年，丽塔·吉伯特采访了他，聂鲁达回答了几个关于博尔赫斯的问题：

---

阿斯图里亚斯（1899～1974），危地马拉小说家、诗人。1967年获诺贝尔文学奖。——译注  
锡兰：今斯里兰卡。——译注

他是个伟大的作家，真得感谢上帝！所有讲西班牙语的民族都为有博尔赫斯而自豪，特别是拉丁美洲人，因为在博尔赫斯之前，我们很少有可与欧洲作家相媲美的作家。我们有过一些伟大的作家，但一个世界性的作家，譬如博尔赫斯，在我们这些国家却是凤毛麟角。他是最早取得那种成就的作家之一。我不敢说他是最伟大的，而且我真希望再有 100 人能超过他，但无论怎样，他取得了突破，受到了注意，并引起了欧洲知识界对我们这些国家的好奇心。我所要说的就是这些。但要我与博尔赫斯争吵——因为每个人都想使我与博尔赫斯争吵——我决不会干这种事情。如果他像恐龙一样思想的话，那与我的思维无关。他不理解现代社会里发生的一切，他认为我也不理解。因此，我们是一致的。（吉伯特，1973）

在与伯金交谈时，博尔赫斯讲述了一桩轶事，说的是这两位所谓的敌人是如何在晚年相互妥协的。博尔赫斯批评了 1967 年诺贝尔文学奖获得者、危地马拉小说家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯，他然后告诉采访者在他访问智利时聂鲁达干了些什么。

我在那里逗留了三四天，其时他正在度假，所以我们没有机会见面。但我认为他的行动是礼貌之举，不是吗？因为他知道人们会大肆渲染他与我的对抗，不是吗？我是说我是个阿根廷诗人，他是智利诗人，他站在共产党一边，而我却反对他们。所以我觉得他很聪明地避免了一次将会使我俩都很尴尬的会面。（伯金，1969）

但那种礼貌是后来才有的。博尔赫斯和聂鲁达第一次相见时并没有政治上的不和：当时的博尔赫斯是个无政府主义的知识分子。聂鲁达同情政治上的无政府主义者：直到 1936 年西班牙内战爆发时他才成为共产主义者。但他们对生活和文学的不同态度已成定局。

1935 年，博尔赫斯认识了一位将成为其终身朋友的作家。他叫何塞·比安科，比博尔赫斯小 10 岁。在为《苍鹭》杂志的博尔赫斯专辑撰写的一篇文章中，比安科回忆了他们的首次会面。他们相识于 4 月底在维多利亚·奥康普的布宜诺斯艾利斯家中举行的文学聚会上。博尔赫斯当时正在为维多利亚的出版社翻译弗吉尼亚·吴尔夫的《奥兰多》，他忙于取笑安赫丽卡·奥康普，将她与该书主人公的一幅肖像插图进行了比较。安赫丽卡像姐姐维多利亚一样修长而端庄。她俩都爱挺直身躯站在壁炉前，指间夹着香烟，像绅士一般，以此表示对阿根廷传统的蔑视。比安科当时只有 25 岁，维多利亚的声誉及安赫丽卡的动人体态给他留下了深刻的印象。但博尔赫斯留给他的印象更深。那天晚上，阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯和西尔维娜·奥康普都不在场；博尔赫斯只得自己“从这一堆走到那一堆，引起阵阵骚动”。他在讨论已出至第 10 期的《南方》，并恳求维多利亚使杂志少一点选集味，对比安科这也许意味着要求将它编得活泼一点。

在回忆这次见面时，比安科承认他被博尔赫斯深深吸引，竟忘了和他攀谈几句：

我只是观察那个年轻人，他已闻名于我们这些比他小得多的人中，他衣衫不整，兴致勃勃，了解他周围的世界，同时又与之保持一定距离，他毫不装腔作势，根本不介意他给别人留下了什么印象。博尔赫斯虽然很有礼貌，

但他却像《皮格马利翁》中的希金斯教授，相信“重要的不是有不礼貌的举止或礼貌的举止或任何一种举止，而是以同样的举止对待所有的人：简而言之，你的行为应符合天堂的准则，天堂里没有三等车厢，所有的人都是平等的”。他惯于发表似是而非的议论来吸引人，往往会有意用笑话打破冗长乏味的谈话。……他尚未丢掉这个好习惯。（比安科，1964）

比安科还描述了另一次见面，那是1935年或1936年夏天，当时他第一次去阿德罗盖的“快乐旅馆”拜访博尔赫斯一家。当介绍母亲时，博尔赫斯非常自豪地问道：“你觉得我母亲多大年纪？”比安科回忆道：“当时的妇女大都浓妆，……而博尔赫斯夫人甚至不屑涂口红。她似乎都不像她儿子的大姐，只是个姐姐而已。博尔赫斯为其母的年轻而骄傲，他加上一句：‘她快60岁了’”（同上）。

比安科不止一次回到旅馆与博尔赫斯一家共进晚餐。据他回忆，博尔赫斯的父亲几乎不开口，除非需要关心一下客人：“也许比安科想喝葡萄酒。你们为什么不再给比安科添些甜点？它们似乎味道不错”（同上）。父亲的沉默，他的含蓄，在当时不光是有其道理。他从不是乐观主义者，而此时他的健康每况愈下。父亲已完全失明，并患有心脏病，母亲全力地照料他。他自己的母亲范妮·哈斯拉姆最近的去世更加削弱了他生活下去的愿望。

由于父亲的健康迅速恶化，博尔赫斯觉得自己有必要获得一笔固定收入。虽然他定期向《南方》等杂志投稿，但稿费收入甚微。他通过朋友在《家庭》杂志谋得一份工作。《家庭》是一本插图杂志，旨在迎合阿根廷上中层的趣味，但也有一点文学与文化上的抱负。阿根廷和西班牙一些成名已久的作家经常向它投稿。该杂志有两个栏目，轮流刊登关于“西班牙语书籍和作家”与“外国书籍和作家”的介绍。博尔赫斯主编后者。他还偶尔应邀为杂志写一些评论文。博尔赫斯于1936年10月16日开始编辑该杂志时，其版面格式都已定型。在某页的一边或上半页有一名为“小传”的专栏，用于介绍某位重要的现代作家的生平和创作生涯，其余部分登载新书的书评（一篇长文，几篇短文）以及“文学生活”的新闻。

尽管博尔赫斯延用了该杂志的编排和版式，但他不久就进行了几项改革。首先，他选择不太引人注目的作家作为“小传”和评论的对象。博尔赫斯一反过去只谈畅销书或诺贝尔奖得主的做法，在前3个月里评论了卡尔·桑德堡、弗吉尼亚·吴尔夫、莱昂·福伊希特万格、托·爱·劳伦斯、贝内德托·柯罗齐、维多利亚·萨克维尔—韦斯特、埃德加·李·马斯特斯、路易斯·戈丁，以及奥斯瓦尔德·施本格勒等人。他还从自己的译文中选登了一些受到评论的作家的作品——桑德堡的一首诗或吴尔夫夫人的《奥兰多》中的一节。他避免缺乏个人色彩的评论，总是使用第一人称，论断也极有个性。事实上，这一栏目非常彻底地反映了他自己的好恶，因而也许最好地体现了他的评论思想。这是一种豁达而好奇的思想，但它也清楚甚至展

---

《皮格马利翁》：英国戏剧家萧伯纳的剧本。——译注

桑德堡（1878~1967），美国诗人，传记作家。——译注

福伊希特万格（1884~1958），德国小说家、剧作家。——译注

托·爱·劳伦斯（1888~1935），英国军人、学者。——译注

萨克维尔—韦斯特（1892~1962），英国女小说家、诗人。——译注

马斯特斯（1869~1950），美国诗人、小说家。——译注

示自身的不足。博尔赫斯很坦诚地表明了他作为读者的阅读习惯，承认自己没能读完某些非常著名的作品（陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》和福楼拜的《包法利夫人》是他认为最不堪一读的两本书），承认自己偏爱以情节取胜的二流书籍（侦探小说，科幻小说）。

在博尔赫斯的努力下，该专栏达到了其附标题——“阅读指南”的要求。该专栏一直出至1939年中期，几乎持续了3年，这一事实证明即使《家庭》的读者中很少有人会去阅读、乃至细读博尔赫斯提到过或评论过的书籍，但他们至少喜欢读关于那些书籍的文章，他们在参加鸡尾酒会时也许还恰到好处（不指明出处）地引用过他那些充满智慧的评论。

我正是在那时第一次接触到了博尔赫斯的名字。1936年我刚满15岁，我读到《家庭》时立刻就被博尔赫斯的机智、他的完美风格及其广泛的阅读所吸引。我从《家庭》渐次读到《南方》，不久便开始在蒙得维的亚的书店里搜寻博尔赫斯自己的书。我买到了一本尚有大量存书的《世界丑事》和一本旧的《探究》。1936年或1937年时，这些书还没有像今天一样成为藏书家的珍品。

虽然我当时并未意识到我正在作出要成为博尔赫斯信徒的重大决定，但我完全清楚，博尔赫斯的评论具有独特的价值，他的风格具有非凡的品质。我的这种情况决不会是极个别现象，这就是我提起它的原因。博尔赫斯已开始成为许多青年读者的导师：他们曾有过的最富机智、最不循规蹈矩的导师。从某种意义上说，他每隔一周在《家庭》上出版的专栏过去是、现在仍然是他的思想和作品的最佳向导。

## 8. 终身合作的开端

尽管博尔赫斯有几个发表其文学见解的讲坛——在《家庭》上每两周出版一期书评专栏，几乎每月在《南方》上发表一篇文章，偶尔为《普伦萨》报文学增刊撰稿——但在1936年，他帮助比奥伊·卡萨雷斯办起了一本新的文学杂志——Destiempo（《不合时宜》）。杂志与其名称同样奇特。它以正好6页篇幅的小报形式每月出版一期，只出过3期，而第三期却无法弥补地散失了。比奥伊·卡萨雷斯和博尔赫斯均声称不知将他们自己的一份搁到哪里去了，而有名的阿根廷文学杂志收藏家塞尔希奥·普罗文萨诺也只藏有前两期（1936年10、11月）。另有一奇特之处：报头上既无比奥伊·卡萨雷斯的名字，又无博尔赫斯的名字，只有埃内斯托·皮萨维尼的名字以“秘书”或编辑的身分出现。比奥伊·卡萨雷斯最近承认皮萨维尼是金塔纳街174号他的公寓的看门人。

尚存的两期说明该杂志是不很公开的。所有著名的撰稿人（墨西哥作家阿方索·雷耶斯、评论家佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚、阿根廷诗人费尔南德斯·莫雷诺、当地玄学家马塞多尼奥·费尔南德斯）都是博尔赫斯的导师或朋友。在不太闻名的撰稿人当中——诗人卡洛斯·马斯特罗纳迪、语言学家及画家苏尔—索拉、短篇小说家曼努埃尔·佩鲁——博尔赫斯的朋友占大多数。即使是译作——一篇是卡夫卡的小说，另一篇译自厄斯金·考德威尔的作品——也表明了他当时的偏好。博尔赫斯的另一个贡献是名为“博物

馆”的专栏，它主要是从鲜为人知的奇特的作品中选登一些片断，其中有些也许是编造的。署名博尔赫斯的文章很少，只有总题为《碑文》的4篇短文，其中3篇在《评论报》上发表过。

比奥伊·卡萨雷斯发表的文章较少润饰。他当时刚刚22岁，正力图驯服其散漫的超现实主义想象力。

《不合时宜》对于比奥伊来说是宝贵的第一次编辑工作经历。对于博尔赫斯，它意味着偏离了更为重要的文学计划。在那些年里，他的大部分时间是花在为《家庭》和《南方》撰稿上。他的作品无论是数量还是质量都很特别。除了为《家庭》每月两期的专栏撰文外，他还为该杂志提供了不少关于各类文学主题的一页篇幅的文章。1936年，他对尤金·奥尼尔获得诺贝尔奖进行了评论（11月13日），并撰文纪念阿根廷主要诗人之一恩里克·邦克斯在诗坛沉默了25年（12月25日），邦克斯细致而含蓄的十四行诗对父亲和博尔赫斯都产生过影响。1937年，他发表了7篇内容完全不同的专题文章：介绍赫胥黎知识王朝（1月15日）；悼念乌纳穆诺（1月29日）；谈善于接纳阿根廷各地作家的布宜诺斯艾利斯（2月26日）；评吉卜林的自传（3月26日）；重新评价豪尔赫·伊萨克斯的《玛丽亚》——拉美最著名的浪漫主义小说（5月7日）；以及一篇关于雷蒙德·勒尔的思想机器的评论文（10月15日）。其中一些文章可以看作是他的“外国书籍和作家”专栏的延伸，但其余文章则表现了拉美主题，表明《家庭》在很大程度上是依赖博尔赫斯的。

同一时期，他还定期向《南方》投稿。在前7年中（1931~1937），该杂志的39期里有11期出现过他的名字，其中有几篇是合作文章（特别是1932年夏季号，1936年9月号和1936年12月号）。他写过哲学、文学及社会问题的文章以及书评和影评；在诗坛沉默了数年之后，他发表了《失眠》一诗（1936年12月）。他在《南方》和《家庭》上发表的某些作品是相互交接的。在《南方》上发表了一篇关于切斯特顿的简介（1936年7月）之后，他又在《家庭》上发表了两篇书评，评论切斯特顿的《自相矛盾的朋德先生》（1936年5月14日）和《自传》（1937年10月1日）。在《南方》上评论了托·爱·劳伦斯翻译的《奥德赛》（1936年10月）之后一个月，他又在《家庭》上评论“阿拉伯的劳伦斯”的一本新传记（11月13日）。他在《南方》上发表了长篇评论，谈威廉·孟席斯根据威尔斯小说《未来事物的面貌》拍摄的同名影片（1936年11月），随后又在《家庭》上对威尔斯的两本小说进行了评论（《星的诞生》，1937年7月25日；《布林希尔德》，1937年10月29日）。乌纳穆诺去世时，他写了两篇内容迥异的文章，题目的差异也很微妙：《南方》上的是《乌纳穆诺之不朽》（1937年1月），《家庭》上的是《米格尔·德·乌纳穆诺之存在》（1937年1月29日）。在某种意义上，他为《南方》撰写书评可以被看作是他在《家庭》所做的工作的延续。

他在那一时期对《南方》的新贡献是影评。博尔赫斯从小就是个影迷，

---

赫胥黎知识王朝：指赫胥黎家族（英国博物学家托马斯·亨利·赫胥黎及其后裔），三代人中出现很多杰出人物，在生物学、人类学、工程学、物理学、文学、艺术、商业、外交、教育、国际事务等方面作出贡献。——译注

伊萨克斯（1837~1895），哥伦比亚诗人、作家。1867年出版半自传体小说《玛丽亚》，在拉丁美洲风行一时，重版数十次，译成多种文字。——译注

但直到 20 年代后期他才开始定期评论电影。他曾在《普伦萨》报上发表《摄影机》一文（1929 年 4 月 28 日），在文中曾敏锐地评述了卓别林的《淘金记》。他在《南方》上发表影评始于第 3 期（1931 年冬）。他颇费了一番口舌才说服维多利亚·奥康普在杂志上定期刊载评论文章。在让·德米耶赫的采访中，博尔赫斯提到维多利亚勉强同意在其杂志（她把它当成最佳作品的选集）上刊登诸如关于戏剧、电影、音乐会和书籍等的评论文这样一些短命作品。相反，博尔赫斯则认为它们是“杂志的生命……读者所需求的一切”（德米耶赫，1967）。

博尔赫斯的第一篇影评的标题——《影片》——显得较为谦逊，该文评论了费多·奥泽普的《迪米特里·卡拉马佐夫谋杀案》（1931 年根据陀思妥耶夫斯基的小说改编的德国影片）、卓别林的《城市之光》和冯·斯顿伯格的《摩洛哥》。博尔赫斯向读者表明了自己的观点，同时他简要而明确地展示了那一时期德国、法国和北美电影的差异。他还简短而吊人胃口地提到其他一些影片，甚至提到嘉宝的“绝顶的双肩”，这表明他熟悉电影这一媒介。至 1937 年底他发表了 11 篇影评，这是其中的第一篇。在那些文章里，他评论了金·维多、约翰·福特、冯·斯顿伯格、威廉·孟席斯、艾尔弗雷德·希契科克、詹姆斯·惠尔以及其他一些知名度不甚高的导演所拍摄的电影。他还评论过 2 部阿根廷影片：路易斯·萨斯拉夫斯基的《逃亡》，他有保留地赞扬了该片；曼努埃尔·罗梅罗的《从前的男孩不用生发油》，该片替过时的男子气概辩解，博尔赫斯开玩笑似地将它否定了：“它是我看过的最好的阿根廷电影之一，也就是世界上最差的电影之一”（科扎林斯基，1974）。

虽然维多利亚经过劝说才让博尔赫斯在《南方》上评论电影，但她却主动要求他翻译一些她所喜爱的作品。她委托他翻译了 3 部作品：安德烈·纪德的《珀尔塞福涅》（1936 年最初发表于《南方》，不久由该杂志出版单行本）、弗吉尼亚·吴尔夫的《一间自己的房间》（单行本，1937）和《奥尔兰多》（1937）。博尔赫斯写的一篇弗吉尼亚·吴尔夫简历吸引了《家庭》的每一位读者，该文并用了《奥尔兰多》中的一个片断（1936 年 10 月 30 日）加以证实。他在评论中强调了这部小说的创造性：“它无疑是弗吉尼亚·吴尔夫最强烈的、也是我们这个时代最卓越、最绝望的著作之一。”他还说：“魔力、辛酸与欢乐在该书中携手合作。它还是一本富于音乐感的书，这不仅是因为其文笔的悦耳，而且是因为其结构之美妙，其有限的几个主题回还交错。”该小说的译文很快成了范本。博尔赫斯的西班牙语译文成功地保存了吴尔夫夫人散文体中的音乐感。

博尔赫斯后来试图否定该译本出自他之手。他在《自传随笔》中谈到母亲译自英文的作品，声称她是那些被认为是他的手笔的真正作者，他特别提到梅尔维尔、弗吉尼亚·吴尔夫和威廉·福克纳等人作品的译文（《随笔》，1970）。但在谈到那一阶段他的作品时，他又明确地说：“假期里，我翻译了福克纳和弗吉尼亚·吴尔夫”（同上）。是错误的记忆，善意的欺骗，还是尽孝心？这很难说。也许母亲在那些翻译中助过他一臂之力。她甚至可能

---

嘉宝（1905~），美国著名女影星。——译注

纪德（1869~1951），法国作家，获 1947 年诺贝尔文学奖。——译注

梅尔维尔（1819~1891），美国小说家。——译注

福克纳（1897~1962），美国小说家，获 1949 年诺贝尔文学奖。——译注

译了初稿。但译文的西班牙风格无疑是博尔赫斯式的，母亲要模仿他的风格得下多年的功夫。我们所能作的最可靠的猜测是，她帮助了他，成为他的闻名已久的合作团体中的又一成员。

同年（1937）又出现了一次合作，博尔赫斯与佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚合编了《阿根廷古典文学作品选》。博尔赫斯与这位多米尼加评论家及学者的友谊始于20年代。他一直崇拜乌雷尼亚的博学和含蓄的风格。博尔赫斯在《言词》杂志上发表过一篇文章（1928年9月30日），评论乌雷尼亚的随笔集《探索我们自我表现的六篇论文》，他赞扬了其风格及各篇所进行的研究。与恩里克斯·乌雷尼亚合力编撰上述选集时，博尔赫斯是处于第二位的。恩里克斯·乌雷尼亚比他年长15岁，他的拉美文学知识比博尔赫斯丰富和全面。博尔赫斯像往常一样否认他参与过该书的编辑工作。他曾告诉我选集出自恩里克斯·乌雷尼亚一人之手。也许是这样，但博尔赫斯可能至少推荐过几位不太引人注目的作家，如威廉·亨利·赫德森。赫德森生于阿根廷，用英文写过一些拉普拉塔河题材的作品。选集恰当地认为赫德森是一位阿根廷古典主义作家。博尔赫斯曾在第二种《船头》上评论过他的一部杰作——《鲜红的土地：（1925年11月）》。若干年后，他为赫德森的散文集撰写了一篇关于那本小说的决定性评论文，这部散文集于1947年在布宜诺斯艾利斯出版。以后他将该文收入《其他的探究》（1952），从而证明了他对一本在他看来“也许是任何高卓文学作品所无法超越的”小说的恒久兴趣。没有任何记录表明恩里克斯·乌雷尼亚对赫德森作过如此高的评价。

## 9. 笔与剑

第二次世界大战即将来临。在欧洲，墨索里尼开始其帝国的扩张，他于1935年进攻阿比西尼亚，并向英国在地中海的海上霸权挑战。希特勒在占领莱茵河之后，对奥地利施加着压力，这是他计划收复神秘的祖国之失地的第二阶段。在苏联，斯大林粉碎了企图推行另一种社会主义方向的最后残余势力（托洛茨基暂时在墨西哥避难），并积极准备迎接必将到来的德军正面进攻。在远东，日本正一步步地建立其王道乐土。英国和法国是主要的军事强国，但它们却疲于应付国内的骚乱、经济危机和社会需求。美国那位既是贵族出身又是平民主义者的总统正带领他的国家走出大萧条。在整个事态发展过程中，拉丁美洲没有发言权。这块大陆是前殖民地，经济上仍依附于欧洲列强。

两个欧洲强国的法西斯主义为拉丁美洲树立了榜样。巴西的那图利奥·瓦加斯设计了他自己的“总体国家”，而普利尼奥·萨尔加多则炫耀他的绿色军服，与墨索里尼的黑色军服及希特勒的棕色军服相呼应。智利的伊瓦内斯将军是个强硬的统治者。甚至在民主制的小国乌拉圭，一次温和的武装政变也在较长一段时间里保住了特拉总统的权力。

胡斯托将军打着民主的幌子，靠军队的支持统治着阿根廷。阿根廷在经济与金融上仍属于英镑区：它的肉类及小麦主要供应英国市场。但阿根廷的政治更接近于墨索里尼的法西斯主义，并进而与希特勒的纳粹主义相联系。

---

阿比西尼亚：东非国家埃塞俄比亚的旧称。——译注

总体国家（corporatestate）：或译“组合国”或“社团国”，指法西斯国家的一种组织形式。——译注

一些高级军官具有意大利血统，他们回祖国学习统治制度，并效忠于“领袖”。胡安·多明戈·庇隆是其中最为显赫的一个，他坚信意大利模式可以移植到阿根廷，以防止经济混乱，对付悄然蔓延的共产主义。持这种信念的并非他一人。正是在这种形势下，国际笔会于1936年9月5日至15日在布宜诺斯艾利斯召开了第14次国际代表大会。

1937年在布宜诺斯艾利斯发表的会议记录读来令人感到心情沉重。国际笔会的一些头面人物未能出席会议。安德烈·纪德正出访苏联，这次决定性的旅行标志着他与斯大林主义的短暂友好关系的结束。笔会主席赫·乔·威尔斯因忙于自己的工作而无暇到会，他像纪德一样寄去一封热情的贺信。前往布宜诺斯艾利斯的会员中，大部分人要么当时还默默无闻（其中一位叫哈尔多尔·拉克斯内斯，来自冰岛，最终于1955年获得诺贝尔文学奖），要么除了其会员资格外别无荣誉称号。然而，与会的重要作家也不少，足以使会议开得成功。西班牙哲学家何塞·奥尔特加—加塞特和墨西哥人文主义者阿方索·雷耶斯是贵宾之一，他们虽然参加了会议，但却没有参与任何辩论。哥伦比亚的巴尔多梅罗·萨宁·卡诺唯一所做的事是主持了一次全会。阿根廷代表团中有会议主席卡洛斯·伊瓦古伦、副主席维多利亚·奥康普、拥有众多读者的自然主义小说家曼努埃尔·加尔维斯，以及维多利亚的门生、当时最杰出的青年作家之一爱德华多·马列亚。会议主席和加尔维斯都有同情法西斯主义的臭名声，这使得会议记录带上了一点艾丽丝漫游奇境的味道。国际笔会成立于20年代，以抗拒对文化及文学的各种形式的抑制与压迫。正如威尔斯的贺信所说：“我们的笔会……是……小规模，但它高举着一面巨大而光辉的旗帜——自由思想和公开的讨论”（《笔会报告》，1937）。会议举行之际，那种自由在意大利和德国已遭到彻底破坏，在苏联受到官方作协严格的限制，而在西班牙也已丧失殆尽。然而，因自由思想而受到迫害的并不只是那些国家的公民，西方世界最重要的知识分子集团之一正被剥夺人生自由，甚至生命，仅仅因为他们是犹太人。德国的种族主义者公开杀戮或放逐一些最杰出的德语作家。国际笔会代表大会的来客中有两位那一集团的代表：奥地利的斯蒂芬·茨韦格和德国的埃米尔·路德维希。来客中还有两个有名的法西斯主义者：曾属于未来主义的作家菲利波·托马索·马里内蒂以及诗人朱塞佩·翁加雷蒂。埃米尔·路德维希作了一次措辞严厉的演讲，谴责希特勒的统治。部分听众开始口头发言，捍卫知识界的思想自由；他们明确表示讨厌马里内蒂的装腔作势及其法西斯式的措词。大会最后取得了一致意见，主要是因为国际笔会的公开政策就是要作家们在一场有助于避免战争的和平运动中团结起来。

矛盾的是，大会的领导机构、甚至会议主席本人都更加同情佛朗哥和墨索里尼，而对民主政治的支持只是纸上谈兵。这种会议通常是发表许多观点，展示许多自我，但收效甚微。大会的重要性仅在于其地点和时间。1936年的阿根廷并不是国际笔会这种自由组织能够表达思想的地方——但当时世界上还剩下多少地方可以那样做呢？法西斯分子代表团成功地使会议指定下一届

---

领袖（Il Duce）：意大利法西斯统治时期对墨索里尼的称呼。——译注

翁加雷蒂（1888~1970），意大利诗人。——译注

佛朗哥（1892~1975），西班牙独裁者，1936年发动反共和政府的叛乱，第二次世界大战中支持德、意法西斯侵略战争。——译注

大会在意大利召开，而日本被推举为 1940 年的东道主，这一事实很清楚地表明国际笔会对未来陷入极度的困惑之中。

尽管维多利亚·奥康普和爱德华多·马列亚在大会上相当活跃，但博尔赫斯似乎没有参加。他的名声无论在国内还是在国际上都比维多利亚和马列亚响亮，但在贵宾或与会者的名单上却找不到他的名字。理由很充足：当时的博尔赫斯不爱在大庭广众之下发言。即使在小规模的集会上，他也感到不自在，讲话很快就会结巴起来。他极少接受演讲的邀请，偶尔接受也只是请朋友代为宣读讲稿，而他则坐在后排，默念他所熟悉的每一个字。然而，他不参加国际笔会代表大会可能还有其他的原因。他不会轻易地容忍傻瓜，而文学大会往往是傻瓜的场所。但他不断被告知会议进行的情况。博尔赫斯在《家庭》上评论朱尔·罗曼的长诗《白人》（1937 年 9 月 17 日），指出是罗曼在国际笔会代表大会上“摧毁了”马里内蒂。这是他的作品中唯一提到此次大会的一处，但那几年中他对马里内蒂的政治讽刺却远不止这一次。

在为《家庭》写的另一篇短评中（1938 年 3 月 4 日），他嘲讽了马里内蒂的一个新“发明”——以正统的本国词汇来取代正玷污着意大利语的一切外来语。意大利人不应使用法语的“chic”，而应使用“elettrizzante”（令人兴奋的）：不应使用“bar”，而应指明“quisibeve”（在此喝酒）。博尔赫斯指出每一个意大利语词组都比外来语长，他强调说马里内蒂的新教徒式的拘泥与诸如西班牙皇家语言学会那样的保守机构所抱的成见具有相似之处。这篇短文的结论是这位昔日的未来主义“导演”干不来这一行。该文的开头措辞更加犀利：“有一种作家靠发明为生，但从来也发明不出什么东西，菲·托·马里内蒂也许就是这种作家的最有名的实例。”

近来才开始接触博尔赫斯的作品、且不了解其文学与思想体系发展的人，倾向于认为他过去及现在都完全与政治无关。事实上，博尔赫斯一直持有政治见解，但由于他从小就被父亲培养成一个无政府主义的知识分子（不是政治上的无政府主义者），因而影响他的观点的不是短暂的新闻标题，也不是谋取显要地位的欲望，而是一个深深的信念，即越不具有任何形式的政府越好。所以总的来说，他赞同民主政治，因为它对权力可以起到一种平衡作用，而反对一党专政，因为它几乎不允许不同政见。在日内瓦时的少年乔琪确曾赞美过流血革命，甚至歌颂过莫斯科的红色曙光。但他很快就得出结论，革命只更换了政府职员，而官僚主义政权却会永久存在下来。他只有一次作过微弱的努力，想介入阿根廷的政治生活，那是在伊利戈延第二次竞选总统期间。当事实证明伊利戈延昏庸无能，军队将他赶下台之后，博尔赫斯的政治怀疑主义开始膨胀，并且变得坚定不移。他不再与当地政治发生任何联系；只是二次大战才会使他作出强烈的反应。

同时，他利用《家庭》杂志使他的“阅读指南”充满了政治讽刺并直率地发表思想观点。他不时提及西班牙内战。其中一篇（1938 年 3 月 18 日）评论的是赫·乔·威尔斯的小说《兄弟》，小说以内战时期的西班牙为背景。博尔赫斯强调说这部表现一对孪生兄弟分别指挥战争双方军队的小说是一则显见的寓言，他还指出，威尔斯从教育上找到了答案：要避免战争，人们就得接受良好的教育。对于当时那场正将以法西斯分子获胜为悲剧性结局的战

---

罗曼（1885～1972），法国小说家、剧作家、诗人。——译注

马里内蒂是未来主义的创始人。——译注

争，博尔赫斯没有加以评论，但他站在哪一方却很清楚，因为他喜欢这部小说，更喜欢其作者。两年内他在《家庭》上评论了威尔斯的几本新作：《槌球手》（1937年2月3日）；《星的诞生》（1937年7月23日）；《布林希尔德》（1937年10月29日）；《多洛雷斯的意图》（1938年12月2日），在《南方》上也评论过该书（1938年11月）；《神圣的恐怖》（1939年3月24日）。当然，博尔赫斯对威尔斯的兴趣并不局限于政治性。他从小就阅读他的作品，并发现了《月球上的第一批人》和《隐身人》。但乔琪阅读时的作者已不再是博尔赫斯评论时的作者了。此刻威尔斯关心的是人类的未来。在《家庭》上评论过的6部小说中只有两本（《布林希尔德》和《多洛雷斯的意图》）更侧重于个人而不是整个人类，更关注个人问题，而不是大众的命运。

博尔赫斯对威尔斯小说的评论并非全无批评。他不止一次地指出过其明显的缺点，他说尽管威尔斯的作品从不令人厌倦，但也不是完美无缺。他在评论《神圣的恐怖》时指出，要证明该小说可读性差并非难事，因为它的结构很糟糕。但他又指出这样做是无用的。为了使读者信服，他宣称：“我——读《包法利夫人》，或《卡拉马佐夫兄弟》，或《享乐主义者马里厄斯》，或《名利场》时都读不下去——昼夜就读完了这本无形式可言的小说。这一事实很说明问题。”这一点当然具有多种含意。它说明博尔赫斯对一些“经典小说”感到不耐烦；它还表明他感兴趣的是当时的文学创作。在博尔赫斯看来，那一时期的威尔斯具备现代作家的魅力。

如果说博尔赫斯藐视马里内蒂及未来主义，攻击法西斯主义和斯大林主义，嘲笑勃雷东企图从“革命的”艺术里找到一条出路，那么他对于纳粹主义，则进行了更为激烈的政治批判。他发表于《家庭》的文章中最严厉地谴责的是纳粹主义对德国文化的摧残，以及排犹主义和对战争的狂热。博尔赫斯简要评述了一本德国种族主义小学课本——《不要相信犹太人的誓言》，他在文中描述了该书的部分插图，但未作任何评论。

第一幅……基于一道命题——“魔鬼是犹太人之父”。

第二幅表现一个犹太债主抢占债务人的猪和牛。

第三幅表现一个德国姑娘的窘态，面对一个送给她一根项链的犹太色鬼，她显得不知所措。

第四幅表现一个犹太百万富翁（嘴刁雪茄，头戴土耳其帽）驱赶两个北欧乞丐。

第五幅是一个脚踩肉的犹太屠夫。

第六幅赞扬一个德国女孩的决定：她拒绝购买一家犹太玩具店的木偶。

第七幅谴责犹太律师；第八幅谴责犹太医生。

第九幅评论耶稣的一句话——“犹太人是凶手”。

第十幅出人意料地以犹太复国主义为主题，表现一队被驱逐的可怜的犹太人向耶路撒冷行进。

还有12幅，也很巧妙而不可争辩。至于课文本身，翻译一下这几句诗就足够了：“德国元首为德国儿童所爱戴；天堂里的上帝也被他们爱；犹太人受鄙视。”另外，“德国人行走，犹太、爬行。”（《家庭》，1937年5月20日）

《家庭》上还有两篇文章提到当时在德国正处于高潮的排犹运动。其中一篇（1937年6月11日）评论了德国最大的出版社之一岛屿出版社编印的目录册。博尔赫斯在评论中强调了一个事实——目录只列出24种新书，并指出对于这样一家大出版社，那是个极小的数字。但仔细查阅了那些书籍后，他发现了6本“歌颂渔夫、伐木工与农民的美德”的小说，其中一书的主人公“是一个令人难忘的白种大汉”。另一本书赞扬大英帝国的鼻祖们；第三本书赞美日本武士道精神。还有一书描写腓特烈大帝生平轶事，并附有插图。博尔赫斯也提到了《形式与灵魂》，其中收有莱奥·冯·库宁的64幅油画，“反映了最能代表今天人类的军人（兴登堡）、政治家（戈培尔）、运动员（冯·克拉姆）”。博尔赫斯最后提到《歌德与奥林匹克思想》，该书声称要证明“体育在歌德生活和思想中的重要性”。当然，它获得了德国奥委会颁发的奖。作了上述粗略的介绍后，他得出简短的结论：“德国在文学上是贫脊的。”

在另一篇文章里，博尔赫斯评论了鲁登道夫最受欢迎的作品之一、新版的《总体战》。博尔赫斯否定了鲁登道夫的预言，他指出：

15世纪的意大利，战争达到了令人觉得荒唐的完美地步。两军对阵时，指挥官们估量对方的兵力、士气和作战准备，以此决定哪一方必须接受失败。这就排除了侥幸获胜的可能，也不需要流血。那种战争方式也许配不上“极权主义”这一可爱的名称，但我发现它比起鲁登道夫所预言的无数人的牺牲来，更加明智，更加清醒。（《家庭》，1938年1月21日）。博尔赫斯的讽刺艺术在此达到了炉火纯青的境界。问题是玩笑是冲着他自己开的。鲁登道夫的预言应验了。不到两年，德国就将开始发动其灾难性的战争机器。如果说博尔赫斯没有意识到战争的迫近及其“极权主义”性质的话，那么他却十分清楚战争意味着什么。在欧洲时，他与其他年轻人一样体会到第一次大战那场浩劫的可怖。

《家庭》的女性读者们可能还不太能够接受博尔赫斯的那些文章。斯大林主义和排犹主义、纳粹分子与法西斯分子、超现实主义及托洛茨基分子，这些与她们相距太远了。博尔赫斯出于自尊从未问过自己：在当时的阿根廷发表那些观点是否明智、是否有益。他继续写作与评论中籍，毫不为机遇或实利所动，在杂志上留下了他的讽刺“日记”——对即将爆发的那场战争的反应。

## 10. 图书馆生涯

尽管博尔赫斯在布宜诺斯艾利斯已名闻遐迩，但他年近40时尚未在阿根廷社会确立起地位。他所从事的那许多文学活动——定期为《家庭》《南方》及其他杂志撰稿——没能保证使他获得固定的收入。他仍依靠父亲有限的退休金生活，而且苦于通货膨胀，作为一个成熟的男子，他还与父亲生活在一起，似乎依然是个少年，这就是他当时所处的尴尬地位。由于父亲的健康每

---

兴登堡（1847~1934），德国元帅、总统（1925~1934），第一次世界大战中击溃俄军，总统任内授命希特勒为总理。——译注

戈培尔（1897~1945），纳粹德国战犯，1933年希特勒上台后任宣传部长与国民教育部长。——译注  
鲁登道夫（1865~1937），德国将军，第一次世界大战时创立“总体战”理论。——译注

况愈下，博尔赫斯意识到他必须有固定的工作——“我早就过了该开始养家活口的年纪了”（《随笔》，1970）。1937年，他通过朋友在市立米格尔·卡内图书馆谋得一份差事，当该馆的第一助理馆员，这是他的第一个专职工作。据他说，图书馆坐落在“城西南单调而冷清的地区”。在职员中，他的职位较低：“虽然我下面有第二、第三助理，但我上面还有馆长、第一、第二和第三高级馆员。我每月的薪水是210比索，后来增至240，大致等于七八十美金”（同上）。

馆里的工作也很枯燥，几乎无事可干，即使是那么一点少得可怜的工作，还得平摊给大约50个人干。博尔赫斯毫不掩饰地讥讽他在那个清水衙门里的职责：

我们在图书馆里很少做事。约有50人干着15人就能轻易完成的工作。我与15或20名同事分担的具体工作是对藏书进行分类和编目，在此之前，那些书籍未曾编过目录。然而藏书量极小，不依靠编目系统我们也知道每本书的位置，所以辛辛苦苦完成的那一系统既没有必要，也未曾用过。第一天，我老实地干活。第二天，几个同事把我叫到一边，说我不能这么干，因为这会使他们露馅。“况且，”他们辩解道：“这种编目工作原来就是让我们装装样子的，你这么干是要我们失业。”我告诉他们我已把400册图书进行了分类，而不是他们的100册。“呃，如果你再这么干的话，”他们说道，“老板会生气的，他将不知如何处置我们。”为了现实，我被告知第一天只能编83本书，第二天编90本，第三天编104本。（同上）

博尔赫斯推荐了少量的英文书籍，以扩大该馆的藏书量（厄比，1962）。然而，阅读书籍、并且易于接触书籍并未稍减职位低下给他带来的痛苦。博尔赫斯在《随笔》中坦诚地谈到这一点：“我与图书馆打了9年交道，9年十足的不幸。工作时，其他人唯一感兴趣的是赛马、足球赛和下流故事。有一次，一个女读者在去厕所的路上遭到强奸。人人都说这种事肯定会发生，因为男女厕所仅是一墙之隔”（《随笔》，1970）。

在图书馆之外，博尔赫斯的名气越来越响，这一事实使他的矛盾境遇变得更为突出，博尔赫斯回忆了这种状况的幽默所在：“具有讽刺意味的是，我当时已是个相当有名的作家——除了在图书馆里。我记得一个同事曾提起他在一本百科全书中读到豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的名字，他感到很惊奇，因为我们的姓名和出生日期竟会完全一样”（同上）。他对厄比讲过一个相似的故事。他的一些出身于下中产阶级的年轻女同事一直对他表现冷淡，有一天，她们忽然一反常态，因为她们发现他有一些高贵的朋友。那一天，他的女友中最时髦的一位埃尔维拉·德·阿尔维亚尔打电话请他喝茶，她们大受震动。从那天起，这些女人开始注意他，并打听他的朋友的情况，她们要仿效那些上流妇女。她们打听的问题不仅不能减轻博尔赫斯的痛苦，反而一定使他更加觉得荒唐。男同事们只关心赛马或强奸，而那些青年女子则只留心那一年巴勒莫赛马场上该穿什么时髦服饰。

博尔赫斯一定忍受不了这种状况。尽管他与上流社会的朋友们交往甚密，但他对她们的势利及一味追求奢侈一向不以为然。他与这个世界的斯科特·菲茨杰拉德们没有丝毫相似之处。相反，作为一个已丧失金钱与权力的古老的传统家族之一员，他藐视物质财富，对服装、家具、房子、汽车和其他一切拖累生活的物品确实没有兴趣可言。如果说他是埃尔维拉·德·阿尔维亚尔的朋友，那是因为他爱上了她——当然是毫无希望地爱着她，因为

埃尔维拉并不爱他。不过博尔赫斯所爱的是她的怪癖，不是她的姓氏或财产。

博尔赫斯对于自己如今在图书馆里受人尊重愈加感到羞辱，同事们尊重他不是因为他是博尔赫斯——阿根廷当时最杰出的作家之一——而是因为他是埃尔维拉·德·阿尔维亚尔的朋友。在厄比的采访中，他这样概括自己的遭遇：“我发觉自己的处境非常尴尬。许多人认为我是个好作家。我向《南方》及其他杂志投稿，外国作家来布宜诺斯艾利斯拜访我，我俨然是个名人。但我的日常生活却与这种徒有的名声很不相称，那种奇怪的生活普通得令人生厌”（厄比，1962）。他在《自传随笔》中又添上了几笔，表现其处境的冷酷与痛苦：“那些年里，我们这些市营单位的职员不时受到奖励，奖品是两磅巴拉圭茶。有时，在傍晚走过10个街区去乘电车的路上，我不禁两眼下泪。上面布施的小恩小惠总使我想到自己卑下的凄凉生活”（《随笔》，1970）。对于博尔赫斯及其家庭来说，做一个无产者等于踏上了回归哈斯拉姆微贱的乡下出身的最后一段旅程。

如果说博尔赫斯在米格尔·卡内图书馆的经历是一种耻辱的话，那么他像一切优秀作家一样，成功地将那些经历转换成最出入意料的文学素材。他这样回忆他是怎样在那家图书馆的压抑气氛中生存下来的：“尽管我的同事们把我看成叛徒，因为我不愿分享他们粗俗的戏谚，但我仍在地下室，或者当天气暖和时，在乎屋顶上继续我的工作”（同上）。博尔赫斯所说的工作显然是指他为几家杂志，特别是《家庭》和《南方》撰写文章及书评。但他也暗示了其他的、尤其是与他在图书馆的个人经历有关的作品。其中最著名的是短篇小说《巴比伦图书馆》，它

是那家市立图书馆恶梦般的形象或夸张描写，作品里的某些情节没有特别的意义。我在小说中记载的那些图书和书架实际上就是我工作时身边的实物。聪明的评论家们对那些密码感到为难，往往赋予它们神秘的重要性。《巴比伦的彩票》《死亡与罗盘》以及《圆形废墟》等的全文或部分就是我在玩忽职守中写成的。（同上）

《巴比伦图书馆》最初发表于《交叉小径的花园》（1941），它似乎远离阿根廷现实，因而如博尔赫斯在另一篇文章里所说，当时很少有读者能看出他暗示的是一个“残暴而又平常的现实”。故事处处暗示着真实书架的数量或形状；有几处不明显地提到人们可以在里面站着睡觉或满足“排泄需要”的小厕所以及书脊上印的较为神秘的字母。这些字母“并不表示或预示书本的内容”，博尔赫斯以这种隐蔽的手法暗示它们是藏书分类符号。然而，更能尖锐地反映米格尔·卡内图书馆气氛的也许是一种绝望、无聊和恐惧的总体感觉，小说将这种感觉表现得淋漓尽致。在描写疯狂而广大无边的图书馆时，博尔赫斯表现的是他当时的感觉。他被陷入低下、卑贱的活动之中，周围的人要么是些流氓，要么毫不关心他们所从事的工作的意义。巴比伦图书馆既无边际而又愚蠢可笑，因为博尔赫斯正经历着一项荒唐而无意义的工作所带来的恐惧。

在那几年中，博尔赫斯已开始阅读弗朗兹·卡夫卡，他定期为《家庭》的书评专栏撰写的文章中有一些是关于卡夫卡的。1937年8月6日他评论了由埃德温和威拉·缪尔兄弟译成英文的《审判》。后来，他为首本西班牙文版卡夫卡短篇小说集——《变形记》（布宜诺斯艾利斯，1938）翻译了多篇小说。在《变形记》的序言中，博尔赫斯扩展并深化了他对卡夫卡的生活及作品的看法。博尔赫斯附带写到卡夫卡与其父亲的关系：“他自己宣称，他

的全部作品都源于那种父子冲突以及他对父亲奇怪的怜悯和对父权的无限要求所作的苦思冥想。”这段评述暗示了他自己。尽管卡夫卡准确地感觉到他父亲看不起他，而博尔赫斯则清楚自己的父亲爱护他、甚至溺爱他，但这两对父子之间具有奇妙的相似之处。博尔赫斯用以表述那一相似点的词组——“奇怪的怜悯”和“无限的要求”——对二者都适用。博尔赫斯可能认为慈父可能比严父更为专制。在谈到第一次大战及其对卡夫卡的影响时，他指出：“战争导致的沮丧在那些作品中得到表现：那种苦闷的最残酷的特征是假装快乐，假装满怀热情，它会迫使人们去……”很显然，他已远离了年轻时对表现主义的战争诗歌的热情。

博尔赫斯着重评价了构成卡夫卡作品的两种思想或积念——从属与无限，并简要评述了卡夫卡的长、短篇小说中表现这两种思想的章节。他指出评论家们常常痛惜卡夫卡没能写完他的一些长篇小说；他辩解道，卡夫卡是有意不写完那些小说，因为他要突出表现的是小说的主人公不得面对无数的障碍。那些障碍层出不穷，像地狱里的一样。他再次提醒人们不要对卡夫卡的作品作神学上的解释，并总结道：“对卡夫卡作品的尽情欣赏……应先于对它们的任何解释，且不依赖于任何解释。”他认为卡夫卡作品的精髓是情节和气氛，“不是寓言或心理悟力的发展”。他因而相信卡夫卡的短篇小说优于他的长篇小说，而这本短篇小说集包含了“这位非凡的作家之全部思想”（《变形记》，1938）。

序言在这本不厚的书里只占了5页，但它却包含了对卡夫卡乃至对博尔赫斯的完整看法。该集的出版比博尔赫斯创作其第一篇变革性小说《堂·吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳德》早几个月，比他发表其第一本幻想小说集《交叉小径的花园》早3年。该书的重要性在于它的翻译与出版正值博尔赫斯准备全身心地投入小说创作。阅读及翻译卡夫卡的作品有助于他作出这一决定。艾略特在尝试一种新的诗体戏剧时开始阅读和评论英国形而上学派诗人或希腊及伊丽莎白时代的剧作家，同样，博尔赫斯在即将开始其短篇小说家生涯之时研究并探讨了卡夫卡。

也许他在米格尔·卡内图书馆的不幸遭遇也影响了那一决定，因为他的经历显然有助于他理解卡夫卡的境遇。图书馆是他的“犹太人区”，是他的充军地；它是（既可怕又平庸的）官僚主义式地狱——卡夫卡非常出色地表现过它。博尔赫斯从不幸中生成一股力量，这力量不光能表达对世界的一种嘲讽性的都市派观点，而且能表达一种暴露其本质的观点。但在能够创造出本人特色的地狱之前，他还得经历一次象征性的死亡与再生。同时，他的日常生活重现了灰姑娘的神话：下午在图书馆里艰苦、可厌、鄙陋的条件下工作，而晚上则回到了一个温暖、和睦、富足的世界。为了生存，博尔赫斯不停地阅读。他在《自传随笔》中谈到那一阶段所进行的阅读：每天来回乘坐电车的两小时里，我在约翰·艾特肯·卡莱尔的散文体译本的帮助下走进《神曲》，直至《炼狱》，然后，剩下的路我自己攀登。通常到馆后一小时我就干完了一天的工作，然后躲进地下室，将剩下的5个小时花在阅读或写作上。我记得我便是如此重读了吉本的6卷《罗马帝国衰亡史》以及维森特·菲德尔·洛佩斯的多卷《阿根廷共和国的历史》。我读了莱昂·布卢瓦、克洛岱

尔、格鲁萨克和萧伯纳……有这么一次，我被提升到第三高级馆员这使人头晕目眩的高位。（《随笔》，1970）

最后一句的嘲讽遮掩不住他的痛苦处境，但阅读、创作和翻译帮助了他。他对但丁的阅读将对其作品产生深远的影响。他写过几篇有关《神曲》的文章，其中一篇（《梦中相会》）被收入《其他的探究》，1949年他为阿根廷版的《神曲》撰写了长篇论文，该文至今尚未收入他的选集。上述二文表明了但丁的诗歌对他的影响之深。他最奇特、最复杂的短篇小说之一《阿莱夫》清楚地表现出但丁诗歌的影响。

他在米格尔·卡内图书馆工作时乘电车上下班，途中阅读的另一位作家是阿里奥斯托。《自传随笔》未提及《疯狂的奥兰多》，但阿莉西亚·胡拉多写的博尔赫斯传记却提到过（胡拉多，1964）。博尔赫斯的优美诗作“*Ariostoylosarabes*”（《阿里奥斯托与阿拉伯人》）盛赞阿里奥斯托的想象力——即他通过诗歌的梦幻逃离故土费拉拉、来到多彩的中世纪或登上月球的能力，以及他“用万花筒般的纷乱”来表现整个时代的激情与奇迹的天赋。博尔赫斯在诗中强调了这位诗人极具讽刺意味的命运：他支配欧洲文学的想象力达200年，受其影响的包括塞万提斯和弥尔顿，结果却在18世纪被贬低为“一个无人再做的梦”的作者。（当《天方夜谭》的故事第一次被译成法文后，它们急剧地改变了西方人的想象方式，结果《疯狂的奥兰多》实际上被遗忘了。）博尔赫斯评论道：

被贬低得  
仅剩学问、仅剩历史  
（这首诗）孤零零的，梦见了它自己。  
（荣耀是忘却的一种形式。）

（《诗作》，1964）

布卢瓦，阿里奥斯托，但丁：这些作家使博尔赫斯的图书馆生活不至于过分悲惨。他们以不同的方式帮他避开想象与梦幻的世界——爱情与冒险的梦境、超凡与涉猎玄学的梦境。

也许博尔赫斯需要图书馆那段恶劣的寄居生活，才能最终出离他那过分受保护的生活方式。如果说图书馆起先是他每日必下的地狱的话，那么它很快就成了炼狱。博尔赫斯尚需经历最后一场审判才能找到他自己的小说创作的天堂。

## 11. 父亲之死

1937年初，父亲的病情显著恶化，结局已很明显了。他才64岁，但一辈子受着眼疾的折磨，不到40岁便被迫退休了。此时他已完全失明，又患上了心脏病，不得不更多地依靠母亲来照料。

她已成了他的双眼。她的英语较差，因此当他快要失明时，她就开始下功夫提高自己的英语水平，这样当他不再能阅读时，她就足以帮助他了。

---

克洛岱尔（1868~1955），法国外交官、诗人、剧作家。——译注

格鲁萨克，1848年生于法国，移居阿根廷，后任国立图书馆馆长，是对阿根廷文化产生重要影响的作家、评论家。——译注

阿里奥斯托（1474~1533），意大利诗人，代表作是长篇传奇叙事诗《疯狂的奥兰多》。——译注

父亲一直很腼腆。用博尔赫斯的话说，他“极其谦逊，甚至宁愿自己能隐去身形”（《随笔》，1970）。他达不到这一无从捉摸的目标，常常一连几个小时默默无语。即使家里有客人，他仍几乎一言不发。他很有礼貌地保持沉默，偶或开口，一般总是询问客人是否舒适。博尔赫斯的短篇小说《特伦，乌克兰，第三星球》中有一个配角叫赫伯特·阿什，他显然是以父亲为原型的：

在世时，他像许多英国人一样受到一种虚幻感的折磨；死后，他甚至失去了生前幽灵般的形影。……我记得他在旅馆的走廊上，手捧数学教本，不时凝望天空变幻的色彩。一天下午，我们讨论了十二进制……1937年9月，……赫伯特·阿什死于动脉瘤破裂。（《杜撰集》，1962）

读者应当记得，是父亲教给乔琪数学的基本原理和形而上学唯心主义的基础知识，因此小说人物的“虚幻感”很能说明问题。阿什默默地坐着，仰望天空，这一形象受到过去许多情景的启发，那时乔琪在同样的旅馆中看到父亲也是这样凝望着、沉思着。赫伯特·阿什的死因甚至也与父亲的相同。是心脏病最终害死了父亲。

博尔赫斯对父亲的临终情形的描写是《自传随笔》中最含蓄的段落之一：“一天上午，我母亲打电话（到米格尔·卡内图书馆）找我，我便请假回家，赶上见父亲最后一面。他已在痛苦中挣扎了很久，急于一死了之”（《随笔》，1970）。他去世了——像他的母亲范妮·哈斯拉姆两年前去世时一样，像他的遗孀莱昂诺尔·阿塞维多约40年后去世时一样——把死亡看作一种解脱，摆脱了生活的痛苦。与往常一样，博尔赫斯未指明日期。此事发生在1938年2月24日。从那一刻起，他成了一家之主。他已38岁，不久前才有了固定收入，开始养家活口。

表面上，父亲的去世没有带来什么变化。除了不用再目睹他长时间受病痛的煎熬是一种安慰之外，家庭的生活一如既往。博尔赫斯的文学及职员生活亦无甚变化。他每天去米格尔·卡内图书馆，定期为《家庭》撰文，闲暇时仍去看望阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯和西尔维娜·奥康普。唯一的表面变化很微妙，他有5个月未向《南方》投稿。不为《家庭》工作，他可担当不起，因为他至少还可以得到一点稿酬，但他无意于撰写《南方》所需的要求更高的书评和文章。不过，自《南方》的1938年8月号起，他恢复定期向该杂志投稿，这一期刊登了他的书评，谈智利作家玛丽亚·路易莎·邦巴尔的小说《盖着裹尸布的女人》，小说描写了一个死去的女子的梦境与幻觉。作者是博尔赫斯的朋友，而他也想要替《南方》宣传它所出版的这本书。小说对他很重要，因为它正是他自己当时也在默默探索着的那种幻想小说。

他在《南方》上发表的最后一篇文章恰巧是对莱奥波尔多·卢贡内斯自杀的评论。卢贡内斯是促使乔琪形成其诗歌风格的主要人物之一。当乔琪在20年代初开始发表自己的诗歌时，卢贡内斯无疑早已成为阿根廷最重要的作家：他的作品对极端主义的一代产生了深远的影响。1937年2月26日，即卢贡内斯自杀前整整一年，博尔赫斯在《家庭》上发表过一篇文章，讨论他对青年诗人的影响。这篇题为《新一代文学家》的文章抨击了当时的一种观点，即青年一代袭击并攻克了文学偏见的巴士底狱，推进了新的审美观。博尔赫斯谨慎地嘲笑这一狂妄的观点，宣称它是建筑在一种误解或谎言之上的。他断言极端主义诗人最关心的是隐喻，在他们看来，隐喻代表了整个诗歌。年轻一代抛弃脚韵，相信自己超过了卢贡内斯，而后者仍坚信诗歌必须

押韵。按博尔赫斯的说法，他们的独立是一种错觉；他们是卢贡内斯的开拓之作《伤感的月历》的“不情愿的却又是必然的信徒”。该书发表于1909年，10余年后，青年诗人们仍在发展书中所包含的思想。博尔赫斯总结道：“我们这些迟到的继承人仅仅承袭了卢贡内斯的一个侧面。”

然而卢贡内斯一旦去世，他便忘记了过去的论点，为《南方》撰写了一篇文章，他后来将该文扩充后发表于《我们》杂志1938年出版的卢贡内斯专刊上。文章概括了他的重要性：

仅仅说最重要的阿根廷作家已经去世，仅仅说最重要的西班牙语作家已经去世，等于只是道出了事实，等于言之无物。在格鲁萨克去世后卢贡内斯被奉为至尊；乌纳穆诺去世后他获得第二种荣誉；但二者均来自比较和淘汰；他们谈论卢贡内斯和其他人，而不谈卢贡内斯个人；他们置他于不顾。它们最终（并不难证明）像任何高度夸大的言词一样模糊不清。（《卢贡内斯》，1955）

博尔赫斯以这种排名次的手法开始讨论卢贡内斯在西班牙语文学上的重要性。文章不想隐瞒卢贡内斯有争议的观点。博尔赫斯简短地评论了他自无神论而向天主教的转变：“只有政治家才永不变心，对于他们，政治欺骗和鼓吹民主并不矛盾。”他还指出，卢贡内斯的思想不如他的措词更有吸引力，他的论点绝少令人信服，但他的语言却很有说服力。博尔赫斯提到他的一些最佳作品，但同时也承认卢贡内斯趣味不雅，可是他又替他辩解，说卢贡内斯的情况并不那么少见：比如奥尔特加—加塞特的风格也很糟糕。博尔赫斯指出：“活着时，卢贡内斯不得不冷漠地忍受人们对他偶尔发表的新作评头品足。死后，他有权受到人们根据其最佳作品对他作出评价”（同上）。

文章最后一段微妙地暗示了卢贡内斯的自杀：“关于其余的，关于我们所知道的事……我们可以从其《希腊研究》第三卷里的这些话中找到：‘他是自己生活的主人，也是自己死亡的主宰。’（此句的背景值得记忆。尤利西斯拒不接受卡吕普索予以他的永生的机会；卢贡内斯认为拒绝永生最终等于是自杀。）”（同上）。博尔赫斯认为卢贡内斯有权利自杀，并且非常谨慎地表示赞同，在当时的阿根廷社会条件下，这种陈述是很大胆的。天主教徒卢贡内斯所犯的罪会将他的灵魂判入永恒的地狱。但博尔赫斯不同意这种观点。

虽然父亲的去世几乎没有改变博尔赫斯的表层生活，但此事对他感情上的影响却是巨大的。1938年圣诞前夕博尔赫斯遭受的意外事故表明他受的影响是何等之深。他至少两次描绘过这段插曲，《自传随笔》里是这样写的：

1938年圣诞前夕——即我父亲去世的同一年——我出了一次严重的事。我快步上楼时忽然感到有东西扫了一下我的头皮。当时我擦着一扇刚刚油漆过的敞开的竖铰链窗。虽然采取了急救措施，但我的伤口还是感染了，大约有一周时间，我夜不成寐，并伴有幻觉和高烧。一天晚上，我丧失了言语能力，不得被急送医院，立即动手术。我患了败血症，毫无知觉地在生与死之间徘徊了一个月。（很久以后，我在小说《南方》中描写了此事。）（《随笔》，1970）

《南方》的第一段介绍了主人公胡安·达尔曼，接着描写胡安在“1939

---

卡吕普索：荷马史诗《奥德赛》中的海上仙女，曾将特洛伊战争英雄奥德修斯（罗马神话中称作尤利西斯）截留于其岛上7年。——译注

年2月的最后几天”里的经历。博尔赫斯更改了日期，也许是为了避免圣诞节的宗教意义，并暗暗点出他自己病愈的确切时间。就在那天下午，达尔曼弄到了韦尔的《一千零一夜》节译本。他急于研读这一新发现，不及等待电梯便抢上楼梯。朦胧之中一物拂过他的前额：是一只蝙蝠，还是只鸟？他察觉到给他开门的女人脸上布满恐惧，他举手抹脸，手上红红的满是鲜血。有人忘了将刚刚油漆过的窗子关上，他撞上去受了伤。（《杜撰集》，1962）

如果将这一段与《自传随笔》里的描述作一比较，我们就可以得出结论，博尔赫斯编造了一些叙述性细节，目的是使故事更加具体可信：例如，发现了一本晦涩难懂的德译本《一千零一夜》（他写过关于该译本的评论文，收入《永恒的历史》，1936）；这一发现使达尔曼快乐，他迫不及待地要阅读它；他通过开门女人的面部表情和他手上的鲜血而发现自己受伤了。（后面两个细节很像电影镜头，表明博尔赫斯熟悉希契科克与冯·斯顿伯格富有想象力的剪辑风格。）但如果我们看一看真实事件的另一个证明，便很容易地看出《南方》中的虚构情节也许比自传里的概述更接近真实。母亲是这样说的：

他又出了一次可怕的事故。……他一度徘徊在生与死之间。那是在圣诞前夕，乔琪去接一位姑娘，她准备和我们共进午餐。但乔琪没有回家！我非常担忧，后来我们接到了警方的电话。……事情好像是这样的：由于电梯停用，他飞快地登上楼梯，没有留意一扇开着的窗子；玻璃碎片刺进了他的头部。现在还能看出他脸上的疤痕。因为伤口缝合之前没能彻底消毒，所以第二天他高烧发到华氏105度。热度持续不退，最后只得在半夜里动手术。（母亲，1964）母亲提供了更多关于这一真实事件的细节，增加了博尔赫斯的描述所未提及的一个重要成分。在《南方》中，那位他特地去接的年轻女子被降格为惊慌失措的陌生面孔，而《随笔》则更未提起她。对圣诞前一天那顿午餐的期待，在小说中被（恰到好处地——弗洛伊德会这样说）转换成达尔曼发现珍贵的《一千零一夜》韦尔译本时的急切心情。既知博尔赫斯对爱情生活的含蓄态度，我们便可以完全理解他为何在《随笔》中避而不谈那位姑娘，而在小说中对她也只是一笔带过。

博尔赫斯的传记作者们认定那位年轻女子是他的智利朋友。她面目清秀，博尔赫斯显然很喜欢她，但实际上，他喜欢所有漂亮的妙龄女郎。在这一事件中她很重要，因为在博尔赫斯的作品里她是为故事及其真正来源提供线索但没有道出的成分。

读者应当记住是博尔赫斯去姑娘家接她来和母亲共进午餐的。匆忙之中他作出了致命的决定，导致了事故的发生。他的匆忙登楼以及那充满情感的一刻使得这一事件发人深省。博尔赫斯避而不提那位年轻女子，使我们无从判断这件事是否对他还有另一层意义。这是不是他第一次向母亲介绍那位姑娘呢？他是否考虑过订婚呢？然而我们不清楚这次落空的午餐的确切情形，还是不要妄加猜测的好。

## 12. 阅读即创作

1938年圣诞前夕的意外事件产生的直接影响之一是，博尔赫斯担心自己从此失去了阅读和写作能力。他在《自传随笔》中写道：

我开始康复时担心自己的智力受到了损伤。我刚购得一本克·斯·刘易

斯的《来自沉默的行星》，我记得母亲要把这本书读给我听，但连续二三个晚上我都不让她读。最后，她胜利了，听了一两页之后，我便掉下泪来。我母亲问我为什么哭泣。“那是因为我听得懂，”我说。不久，我开始担心自己是否还能写作。在此之前我写过好几首诗及十几篇短评。我想，如果我此刻去写评论而失败了的话，那我的智力就算完了，但如果试写我从未真正写过的东西而失败了的话，情况还不至于太糟，这样甚至还能最后的揭示作些准备。我于是决定写一篇小说，结果写成了《堂·吉诃德的作者皮埃尔·梅纳德》（《随笔》，1970）

与往常一样，博尔赫斯只是概述了一个漫长而复杂的过程。母亲描述那次意外时添加了一些细节：

两周以来，他处在生与死之间，高烧发至华氏 105 或 106 度；第一个周末，高烧稍退，他对我说：“读书给我听，读一页。”他产生了幻觉，他看见有动物从门外爬进来，等等。我读了一页给他听，他便对我说：“可以了。”——“你这是什么意思？”——“是的，现在我知道我不会发疯了，我什么都懂了。”此后，他开始创作幻想小说，以前他从未写过这种东西。……他一回到家里便开始创作一篇幻想小说，那是他的第一篇。……以后，他只写幻想小说了，我颇觉惶恐，因为我不很理解它们。有一次我问他：“你为什么不再写你以前写的东西？”他答道：“别硬劝我，别硬劝我。”他是对的。（母亲，1964）

以上两种描述的区别不仅在于细节上，而且在于观点上。博尔赫斯清楚地说是母亲坚持要替他读刘易斯的作品，而母亲却说是他要她读的。当事人的描述肯定会有出入，但差距不会如此之大。也许叙述只是随人称——“我”的转换而变化。博尔赫斯描写那次意外时更侧重于向读者表明他害怕其“智力受到了损伤”，而母亲似乎更感兴趣于儿子的健康及她对她的爱。她的回忆录总是表现她全身心地为他服务，而博尔赫斯则强调她的独立而好强的性格。这种差异是不可避免的：母亲们倾向于认为她们是子女的奴隶，而孩子们则知道溺爱他们的母亲可能会相当专断，固执。

博尔赫斯同样简单地叙述自己是怎样成为小说家的，而且年代显然也不正确。他最晚是从 1933 年开始创作小说的，那时他在《评论报》周六增刊的彩色版面上发表了小说《街角上的男人》，稍后收入《世界丑事》（1935）。该书中的许多人物小传也部分地是虚构的。其最后一本随笔集《永恒的历史》（1936）中的一篇书评已孕育着一篇短篇小说，该文评论了一部设想为出版于孟买的侦探小说。《通向阿尔—穆塔西姆》实际上是《堂·吉诃德的作者皮埃尔·梅纳德》的原型。两篇小说之间的联系是显而易见的：二者都以文学随笔的形式来评论一个根本不存在的作家的著作，并提供各种虚构的信息（出版时间与地点，出版商的姓名或杂志的名称，其他评论家的引语），以使骗局更为可信。二者都探讨了小说的某种概念。二者的手法都是介绍一个虚假的文学现实。

在描述那次意外事故时，博尔赫斯附带说道：“1938 年圣诞前夕——即我父亲去世的同一年……”（《随笔》，1970）。父亲的去世使 38 岁的博尔赫斯从过久地受监护的生活中解放出来。从他记事时起，父亲就引导他去完成文学使命，而他自己却因缺乏雄心、（也许还因为）天资不高而终于没能

完成这一使命。乔琪注定要成为作家，因为这是父亲所期望的。由此看来，如同其他许多父母一样，父亲指望乔琪在他自己失败了的事业上获得成功，成为他的另一个自己，甚至是比他更成功的自己。父亲是个失败的诗人、剧作家和小说家，但这将在乔琪的成功中得到补偿。这一决定使乔琪担负起了重大的责任，他在幼年时未曾怀疑过、而在青年时则接受并执行了这一决定。

那次事故使博尔赫斯对父亲之死的年疚感以及他最终要从父亲的保护下解脱出来的那种强烈的、无意识的要求变得戏剧化了。从象征意义上来看，那次意外既代表着死亡（自杀）又代表着再生。那一事件之后，博尔赫斯成了另一个作家，此次是他自己造就的作家。他在《随笔》中说那次意外（和父亲去世）之后，他“试着去干（他）从前没有真正干过的事”（同上），也就是说，他试图公开创作一篇他会得到公认的短篇幻想小说。他已确实从隐蔽转向公开。

这个新的博尔赫斯将比父亲期望的、甚至梦想的走得更远。博尔赫斯试图象征性地自杀，他杀死的自我实际上只是父亲的影子。通过神话般地经历死亡与再生，他显示出新的个性。

《堂·吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳德》就是新的博尔赫斯的第一篇作品。这篇小说是对法国文学生活的精彩的讽刺模仿，带有其偏执顽固、反犹太主义和崇拜上流社会的特色。

小说第一部分描写的是有关梅纳德作品的无聊的争论，卷入争论的人物有：隐姓埋名的叙述者；亨利·巴歇利埃夫人，一个上流社会贵妇，她忙得无暇写她自己的诗篇；还有巴尼奥勒吉奥女伯爵，她也是梅纳德在文学界的女友，嫁给了一位美国慈善家。故事的开头开列了梅纳德的书目，目的是要嘲弄地模仿马拉美对琐细的追求以及瓦勒里笔下的台斯特先生。小说的第二部分对梅纳德力图逐字重写《堂·吉诃德》加以评论。博尔赫斯在此讥讽了某些塞万提斯主义者和塞万提斯爱好看，他们是西班牙文学的祸患。试图重写《堂·吉诃德》并不是件新鲜事。早在1614年，即塞万提斯的第2卷问世前一年，就有人化名阿隆索·费尔南德斯·德·阿维利亚纳达发表了《堂·吉诃德》第二卷的伪作。后来，厄瓜多尔的胡安·蒙塔尔沃及西班牙的米格尔·德·乌纳穆诺和阿索林各自写下了他们对这本书及其人物的改写本。但还没有人真正试图逐字重写原作。而正是这种雄心使梅纳德的疯狂计划与众不同。

众所周知，梅纳德写成了数章。通过比较西部作品，故事叙述者发现它们字面上完全相同，然而意义却截然不同：

塞万提斯的原作与梅纳德的改写文字上是一致的，但后者几乎无限丰富。（诋毁他的人会说它较为含糊，但含糊就是丰富。）比较一下梅纳德的《堂·吉诃德》与塞万提斯的原作，便得出意想不到的结果。例如，后者写道（第九章，第一部分）：

……真理，它的母亲是历史——时间的敌手、行为的仓库、过去的目击者、现在的榜样和导师，以及未来的顾问。

作品产生于17世纪，作者塞万提斯是位“凡俗的天才”，这段枚举只是以语言赞扬历史。而另一方面，梅纳德这样写道：

---

蒙塔尔沃（1832～1889），厄瓜多尔作家。他于1866年动笔、1873年完成的讽刺小说《被塞万提斯遗忘的章节》就是模仿塞万提斯的风格写成的。——译注

……真理，它的母亲是历史——时间的敌手、行为的仓库、过去的目击者、现在的榜样和导师，以及未来的顾问。

历史是真理之母，这一思想令人吃惊。梅纳德是威廉·詹姆斯的同时代人，他不把历史看作对现实的探究，而当作现实的根源。在他看来，史实并不是已发生的事，而是我们断定已发生的事。最后一句——“现在的榜样和导师，以及未来的顾问——公然讲究实用。二者风格上的对比也很鲜明。梅纳德的古风颇为做作。原作者则不是这样，塞万提斯自如地运用他那个时代的西班牙文。（《迷宫》，1962）

这个玩笑中隐藏着另一个玩笑：塞万提斯在一节作品中称“阿拉伯历史学家”席德·哈梅特·贝南格里为《堂·吉诃德》的真正作者，他实际上是在嘲笑骑士传奇故事中只说真话永不说谎的虚伪性，博尔赫斯选评的那句话正是出自这一节。《皮埃尔·梅纳德》的叙述者所照搬的那段原文已充满了嘲讽，是对一种文学模式的讽刺性模仿，而这种模式正是塞万提斯力图贬损的。然而博尔赫斯没有提到这一点。他自己的玩笑针对的是另一个目标。与他对某一特定作品的令人眼花缭乱的评论魔术相比，该小说的结局更加出人意料：

梅纳德（也许并非出于本意）凭藉一种新技巧丰富了阅读这门不完整的初始艺术：这一技巧就是故意误植年代及张冠李戴。这一技巧的运用是无穷的，它促使我们把《奥德赛》当作《埃涅伊德》的续篇去阅读，把关于亨利·巴歇利埃夫人的《人马怪物的花园》当作亨利·巴歇利埃夫人本人的作品去阅读。这一技巧使最杰出的著作亦充满新奇。（同上）

这是否又是博尔赫斯的一个奇想？有些读者正是这样认为的；许多读者最早在《南方》杂志上读到这篇小说时就觉得它是游戏，是不负责任的发明，而它先是被收进短篇小说集《交叉小径的花园》（1911），后又被收进更有综合性的《杜撰集》（1944），这就加深了读者的那种印象。不过，有些读者可能察觉到了博尔赫斯已在早先的随笔中表达过的思想。其中一篇——“Lafrucciónliteraria”（《文学成果》）最初发表于《民族报》（1927年1月23日），以后收入《阿根廷人的语言》（1928）。博尔赫斯在文中讨论了一个关于火的隐喻，但直到文末都未指明谁是隐喻的作者。博尔赫斯在讨论时使人感到它似乎是由一位当代诗人、古代中国或暹罗诗人、火的目击者、或诗人埃斯库罗斯所创造的，以此来表明由于隐喻的文学背景不同，我们对它的判别也就不相同。背景制约了阅读理解，从而改变了作品。另一篇题为“Elementosdepreceptiva”（《告诫的要素》）的文章发表于《南方》（1933年4月），他在文中得出结论：仅仅“予以大量令人吃惊的赞赏，却连一句也不加分析”，就不可能从整体上正确评判任何较优秀的作品。这篇随笔认为：“不可能存在审美标准”，该文的创作只比《皮埃尔·梅纳德》早6年。

如果我们不从字面上理解这些充满怀疑主义观点的文章，如果我们不只是嘲笑《皮埃尔·梅纳德》的结论，那么我们便可以从看到一种新诗学的基础，它不是基于一部作品的创作本身，而是基于对它的阅读。自从热拉尔·热内1964年发表了《博尔赫斯的文学观》一文后，法国评论家们便热衷于用这种方式来探讨博尔赫斯的作品。热内以《皮埃尔·梅纳德》的最后几句为出

发点进行评论，强调博尔赫斯式直觉的重要性，即阅读作品是对创作所作的  
最精巧、最重要的贡献。他这样总结自己的分析：

一部作品在历史时期及作者生活中的孕育过程是这部作品的生命中最偶  
然，而却又至为紧要的时刻。……所谓作品的时间，不是指创作它所花费的  
有限时间，而是指无限的阅读和记忆时间。书本的意义在它们的西前，而不  
在它们的背后；它在我们体内：一本书的意义并非现成，必须由我们去启悟、  
领会；它包含着各种形式，等待意义去充实；它是“逼近的启示，但尚未被  
揭示”，需要我们每个人自己去揭示。（热内，1964）

尽管《皮埃尔·梅纳德》旨在嘲讽法国文学界（它当然是阿根廷文学界的  
样板），但博尔赫斯很快一改初衷，他借此机会不但创作了一篇幻想小说，  
而且还写了一篇小品文，谈阅读的诗学。由此看来，《皮埃尔·梅纳德》是  
他 20 年来所创作的文学骗局的顶峰，更重要的是，它是其第一篇完全成熟  
的作品。博尔赫斯的下一篇小说《特伦，乌克兰，第三星球》则又向前迈进  
了一步。

### 13. 现实的哈哈镜

1940 年 5 月，即《南方》发表《堂·吉珂德》的作者皮埃尔·梅纳德》  
整整一年之后，该杂志又发表了《特伦，乌克兰，第三星球》。这一次，小  
说没有被掩饰成随笔，尽管它具备随笔的一切表面特征。小说以比奥伊，卡  
萨雷斯与作者的对话开始；它概述了一篇关于“乌克兰”的文章，乌克兰是  
一块不为人知的土地；它表明有一整部百科全书专门描写乌克兰所属的行星  
特伦；最后小说平静地解释说整个故事是一场骗局，它由 18 世纪一伙哲学家  
实施，直到本世纪在一位美国百万富翁的赞助下才得以完成。

小说的一篇附言败露了这一骗局，因为它注明是 1947 年，附言写道：“我  
重录了前一篇文章，就是发表在《南方》第 68 期上的那一篇，那期是 1940  
年 5 月出版的，绿玉色封面。”《南方》的读者持有这一期绿玉色封面的杂  
志，并无疑是在 1940 年 5 月阅读该期的，而不是在 1947 年，这一事实制造  
了一种奇怪的视角——“陷入深渊”，安德烈·纪德常这样说，而法国评论  
家们现在则经常引用这句话。正像饼干听的标签上印着同一只饼干听的图  
片、产生无穷的逆推镜头一样，博尔赫斯的这篇小说作为已在《南方》第 68  
期上发表过的小说的复制品而首次发表在《南方》的第 68 期上。

博尔赫斯在附言上注明 1947 年，这就准确地将这篇“文章”定为一篇科  
幻小说。由此我们便可以轻而易举地把《特伦，乌克兰，第三星球》和克·斯·刘  
易斯的长篇小说《来自沉默的行星》联系起来。二者基本上属于同一种体裁  
——乌托邦式的科幻小说。二者均非常注重假想的语言：刘易斯对主人公——  
剑桥大学语言学家兰塞姆——致力于学习马拉康德拉三部落之一所使用的  
语言作了详细的描写，而《特伦》的叙述者则详尽地描述了那个行星上的语  
言。

然而两部作品之间的主要联系是相似的寓意。刘易斯描写马拉康德拉（恰  
巧是红色行星，即火星），是为地球竖立起了一面镜子。为了最好地描绘我  
们的世界——题目中那沉默的星球，他运用托马斯·莫尔和斯威夫特的最好

传统描写了他对那个星球所作的一次想象中的访问以及他在那里所发现的社会。博尔赫斯以较为间接的手法作了同样的描写：他的特伦被描写成颠倒了地球。在那个世界里，事物被否定了，而假想的物体倒成了真实。也就是说，那个世界是依照 18 世纪英国哲学家乔治·贝克莱有关现实的理论建立起来的。这一内容广博的骗局起始于 18 世纪，而那个美国百万富翁姓 Buckley（巴克莱）——其发音与英音的 Berkeley（贝克莱）很接近，这两个事实证实了詹姆斯·厄比提出的类似说法（厄比，1971）。刘易斯和博尔赫斯均以最古老的方法之一描写现实：通过乌托邦这一哈哈镜。

刘易斯的小说和博尔赫斯的故事所包含的政治寓意甚至也表现出相似的背景（柏拉图以后的乌托邦总带有政治色彩）。刘易斯笔下的红色火星其实是和平之星（暗示着沉默的地球是战争之星），而博尔赫斯笔下的特伦是地球的理性变体，是个极权世界——过分的理智导致了极权主义。最后，当特伦制造的物品开始在地球上出现时，博尔赫斯写道：

来自特伦的物品在许多国家的传播将完成这一计划。……事实上，国际新闻界不断地宣布这一“发现”。人类最伟大的作品的指南、选集、梗概、宜译本、作者认可的再版本以及海盗版至今仍在地球上泛滥。现实几乎立刻因种种原因而让步了。实际上它渴望让步。10 年前，任何以秩序为幌子的对称——辩证唯物主义、排犹主义、纳粹主义——都足以使人们神魂颠倒。你怎能不屈服于特伦，不屈服于一个井然有序的行星的细微而广阔的实证？（《迷宫》，1962）

这段文字明显提到极权主义的统治和思想体系。读者应当记得《来自沉默的行星》和《特伦，乌克兰，第三星球》都酝酿和创作于西班牙内战期间，正值《慕尼黑协定》和《苏德互不侵犯条约》签定之时，当时希特勒已开始为征服欧洲招兵买马了。这两部作品同属于二次大战序幕的一部分。

但过分强调两部作品之间的联系是不正确的，二者的区别更为重要。刘易斯的写作风格是乌托邦式科幻小说，着重描写主人公在虚无的土地上探险，而博尔赫斯却转移了焦点：他不写寻找乌托邦的探险，反之，他的注意力集中在搜寻描写乌托邦的作品的探险上。刘易斯的兰塞姆“确实”登上了马拉康德拉，而博尔赫斯的叙述者只是阅读有关特伦的著作。最后，笔锋一转，特伦的现实被窜改成叙述者（读者）的现实，这是典型的博尔赫斯式的转变。要解释这种转变，就有必要研究一下该小说的其他来源。

1938 年圣诞前夕的意外迫使博尔赫斯住院治伤，缓慢地恢复健康，他在此期间阅读了《来自沉默的行星》，这对他产生了无可否认的影响。这一阅读具有决定性意义，因为它正逢其时。然而，博尔赫斯可能已经从赫·乔·威尔斯和其他乌托邦作家的小说中找到了他所需要的东西。事实上，他后来在《特伦，乌克兰，第三星球》中作进一步阐述的许多观点早在他两年之前写的一篇书评里就已被提出来了。书评探讨的是阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯的短篇小说集《家中的塑像》，并被刊登在 1936 年 3 月出版的《南方》上。文章的第一段便发表了博尔赫斯对乌托邦式科幻小说的见解：

我怀疑，对幻想文学作一次大检查将会发现它并不怎么富于幻想。我到过不少乌托邦——从莫尔的《乌托邦》到《美妙的新世界》，而我还没发现一部能超出熟悉的讽刺或说教的范围，还没有一部详尽地描写过一个假想的

国家，包括它的地理、历史、宗教、语言、文学、音乐、政府、对形而上学和神学问题的争论……简而言之，它的百科全书；当然，它应是一个有机结合的整体，而（我知道我很苛刻）丝毫不要提像炮兵上尉阿尔弗雷德·德雷福斯所遭受的那种令人发指的冤屈。至于威尔斯的（甚至斯威夫特的）假想理论，我们知道二者各只包含了一个幻想的成分：至于《一千零一夜》，它的奇特有很大一部分是偶然的，因为 13 世纪的埃及人相信护身符和驱邪。（《南方》，1936 年 3 月）

他的话中真正重要的观点是：乌托邦文学在描绘空想世界中最重要之处时大都不很具体。他的批评是有意义的，因为它不仅是对各种乌托邦的总的评论，而且主要因为它已包含了《特伦，乌克兰，第三星球》的种子。当博尔赫斯展示这个假想星球时，他既没有省略其地理，也没有省略其历史，或其宗教与诗歌、玄学与音乐。厄比正确地指出，我们在此看到了该小说的蓝图。

导致创作《特伦，乌克兰，第三星球》的另一重要谜点是博尔赫斯与阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯及西尔维娜·奥康普在 30 年代进行的一次文学讨论。小说一开始就提请读者注意这次讨论：

……比奥伊·卡萨雷斯和我共进晚餐，之后我们开始了长时间的争论，关于创作一部用第一人称写的小说，其叙述者会省略或歪曲事实，并醉心于描述各种矛盾，以至于只有少数读者——极个别读者——才能感知一个凶暴或陈腐的现实。（《迷宫》，1962）

这样一部小说虽从未写成，但两个朋友却试图各据此写作：比奥伊于 1945 年完成的小说《出逃的计划》正反映了这样一个扭曲了的现实；博尔赫斯的《特伦，乌克兰，第三星球》于 1940 年问世，其结尾揭示了一个陈腐的现实——特伦是真实的世界。正如博尔赫斯对《家中的塑像》的评论激发了比奥伊的小说，与比奥伊的谈话为博尔赫斯的故事埋下了种子。

还有一篇文章为《特伦》的产生提供了出人意料的解释。博尔赫斯将这篇文章发表在 1939 年 6 月 2 日的《家庭》上，它的题目是《小说中的小说》。文章的主题是一部存在于另一部艺术作品之中的艺术作品。博尔赫斯明确地提到一些著名的例子，如贝拉斯克斯的《宫女》，他在普拉多博物馆看过这幅画，另一例是塞万提斯的《堂·吉珂德》，其第一部分包含了一篇有关通奸的短篇小说。对于《堂·吉珂德》以及其他比较呆板的小说之中的小说，博尔赫斯用诸如《一千零一夜》里《第 602 夜》这种更为巧妙的作品来与它们相对照。在第 602 夜里，山鲁佐德开始给国王讲述国王自己的故事，因而几乎完成了一部完全循环的作品。在莎士比亚的《哈姆雷特》中，第三幕里的 3 个演员表演了一场戏的片断，它与主戏本身又有明显的联系。博尔赫斯引用了德·昆西的观点——那场片断戏的风格使得莎翁的风格更加现实化，然后指出，它的根本目的是要使该戏的“现实”更加不现实。博尔赫斯总结道：“叔本华曾说，睡梦与失眠是同一本书的书页，按顺序阅读便是生活，匆匆翻阅就是做梦。画中之画，书中之书，帮助我们直观这种一致性”（《家

---

馆雷福斯（1859~1935），法国军官，犹太人，曾被控叛国而被军事法庭判为终身监禁（1894），此举激发起要求释放他的政治风波，经重审后得以平反昭雪（1906）。——译注

贝拉斯克斯（1599~1660），西班牙画家。——译注

山鲁佐德：《一千零一夜》中苏丹的新娘，以一夜复一夜给苏丹讲述有趣的故事而免于死。——译注

庭》，1939年6月2日）。

提及叔本华使得该文的基本倾向更为明确。较之于将一部艺术作品包含在另一部艺术作品中所产生的诗歌效果，博尔赫斯对糅合现实与梦幻的作品所产生的玄学效果更感兴趣。如果将这一观点运用于阅读《特伦，乌克兰，第三星球》，我们便不难看出博尔赫斯是如何得出同一结论的。他一开始便在小说的本文中描述对另一篇作品的寻觅，找到那篇作品后，他便描写它，分析它，最后宣布它是一个骗局。但恰在此时，特伦本身开始扩散：它创造的东西被引进博尔赫斯作品的现实中；它最后将自己撒播到这个虚构的现实中，使自己附着其上，或许将其湮没。故事结束时，叙述者意识到特伦取代了一切：

与特伦的接触和它的习性瓦解了地球。人类被它的严密所迷惑，一再忘记它是国际象棋大师的严密，不是天使的严密。……孤独者的散漫的王朝改变了世界的面貌。他们的工作在继续。如果我们的预测不出差错，自今100年后将会有人发现100卷特伦的第二部大百科全书。到那时，英语、法语及纯粹的西班牙语将从地球上消失，世界便成了特伦。我对这一切全然不顾，在阿德罗盖旅馆平静的日子里继续修订布朗所作《埋葬骨灰瓮》的克维多未定译本（我不打算出版它）。（《迷宫》，1962）

从一本百科全书中寻找一篇文章，结果发现世界被这本百科全书所取代，小说与现实的界限消除了。叙述者的对策是退居某一遥远国家的偏僻角落，致力于一项无用的工作：翻译一位英国巴洛克作家所作的有关墓志铭的书。博尔赫斯用冷峻的笔调在《特伦，乌克兰，第三星球》上竖立起的不仅仅是一面现实之镜，他同时竖立起了一面小说创作之镜。这篇小说最终反映的只是它自身。

随着《特伦，乌克兰，第三星球》的完成，博尔赫斯成了一个崭新的作家。

## 第四章

### 1. 未来事物的面貌

1938年圣诞前夕的那次意外发生之时，诺拉和吉列尔莫·德托雷已与博尔赫斯一家共同生活了一段时间。那一年，他们被迫离开西班牙，回到阿根廷，因为内战的局势显然在恶化。意外发生后，一家人决定搬到安乔雷纳街1972号去居住。这是一幢两层楼的安达卢西亚式花园住宅。他们在此一直住到1943年，而后德托雷一家搬到别处去了，博尔赫斯一家则在金塔纳大街租了一套公寓。

在与德米耶赫交谈时，博尔赫斯强调指出了父亲的去世给家庭带来的变化：63岁的母亲被迫成了职业妇女。

我得说我父亲去世时，她甚至还不知如何开支票；她不懂得银行是怎么回事；她不知道怎样存钱，而现在她很在行了。我父亲去世后她学会了这一切，正像她学会正确地使用英语一样，而当初她只会说一种简单的英语，用一种口语和我祖母交谈。现在她甚至能读懂英文诗，还能标出其格律。……这一切很值得一提，因为她的家族崇尚无知。（德米耶赫，1969）

我曾颇为天真地问博尔赫斯他为什么不再为《家庭》撰稿。他以他常有的自嘲口吻对我说，或许是因为他已注意到杂志的编辑们对他似乎并不很热心，他有一次曾忘了呈交他的稿件。当他意识到根本就无人来电索取其稿时，他断定他的疏忽使他们得到了解脱。《家庭》的编辑们最终可能发现博尔赫斯的专栏不太合乎那种以购买高档消费品为主要生活目标的妇女的口味。

博尔赫斯逐渐参与了《南方》的实际编辑工作。维多利亚·奥康普从来没有办杂志所必须具备的耐心或编辑才能。她虽有灵感和热情，但却极希望别人来干那些枯燥无味的日常工作。因此有一批年轻有为的作家先后担任过《南方》的常务编辑。第一位是墨西哥人文主义者阿方索·雷那斯的儿子；第二位是学识渊博的雷蒙多·利达。然而他们干的时间都不长。尽管维多利亚并不干涉具体的编辑细节，但她有明确的要求，她很清楚杂志应编成什么样子。常务编辑必须办事效率高，同时又得尊重她的意见。她常外出旅行，实际上每年冬季她都在欧洲，所以常务编辑在许多时间里几乎是独立编辑杂志的。尽管博尔赫斯并不适合于这一职位，但他却很得力。当维多利亚最终说服何塞·比安科担任常务编辑后，博尔赫斯便出来协助他工作。他随时可以提供一段准确的引语、一个书名、或一位不知名作家的姓名的拼法。他是部活百科全书。

在比安科主编《南方》的23年中，博尔赫斯定期去位于布宜诺斯艾利斯市中心的杂志编辑部。比安科在回忆博尔赫斯时这样描述他的采访：“‘你估计校样何时印好？’博尔赫斯把他的文稿寄给我时常这样问我。我一旦通知他校样已好，他就立刻来编辑部。出版后，他从不抱怨印刷错误。‘文章被印刷错误改得更好’是他爱重复的一句话”（比安科，1964）。比安科还拿博尔赫斯文章的质量和智慧与其他作者的来稿进行比较。在他看来，博尔赫斯的文章“为杂志增色，充实了其内容，有时使之品质不均，在几期中制造了可怕的无底深渊，这就是博尔赫斯的形而上学和美学见解，及其敏捷、大胆的风格与杂志的其他内容之间的区别”（同上）。比安科认为，正因为博尔赫斯出类拔萃，他可以表示谦逊，而其他撰稿者总是更多地关心他们膨

胀的自我，故较少注意作品的质量，这就是矛盾所在。博尔赫斯与他们相反，他是质朴的化身。

比安科回忆了他与博尔赫斯、西尔维娜·奥康普及比奥伊·卡萨雷斯的多次会面，他们探讨文学问题，嘲笑每一件事、每一个人。他们都有非凡的记忆力，并且喜欢引用出人意料的典故。据比安科说，他们制造了“一种气氛，辨不清事物的真假虚实。对于他们三位，文学是最令人陶醉的麻醉剂：他们受它的激发，被它感动，变得多思。它也使他们欢笑”（同上）。1940年，西尔维娜和比奥伊在郊区小镇拉斯弗洛雷斯举行婚礼，博尔赫斯是男傧相。为了通知比安科这一突然决定的婚礼，他们拍给他一份电报，电文的语言是他们发明的，由英语、意大利语和西班牙语词汇构成。德·昆西描写过一个名叫平克顿的人，那篇文章启发了他们。电报是用纯粹的“平克顿语”写成的：“Muchoregistrocivil, muchaiglesia, donttellyanybodiniwhateverano。”大致可译成：“许多公证结婚，许多教堂，不要告诉别人，（词的结尾是意大利语）不管对谁（另译：这是怎样的一个夏天啊）。”电报表现了因乔伊斯的《为芬尼根守灵》而出名的那种幽默——出人意料地将两个或更多的现成单词组合起来创造新词。博尔赫斯曾在《家庭》上（1939年6月16日）和《南方》上（1939年11月）探讨过乔伊斯的最后这部作品，发表于《南方》的那篇文章题为《乔伊斯与新词》。尽管他不完全赞同混成词，但他还是在两篇文章中花部分篇幅作了论述。他对“平克顿语”的贡献表明他也具有这种语言才能。

到1940年夏，欧洲战争（后来称为第二次世界大战）已历数月。1939年9月的两周里，希特勒在苏联的某种帮助下摧毁了波兰军队，占领了这个国家。但由于马其诺防线和齐格菲防线的分隔，德法两军在西线对峙，陷入僵局。那一阶段后被称为“影子战争”，并导致了一些讽刺作品，如伊夫林·沃的《多升几面旗》，但随着希特勒不久摧毁荷兰、比利时和法国，这一阶段便成为过去。可是在1940年之夏，战争似乎进入相持阶段，好像没有一个国家真正愿意认真地打仗。在拉普拉塔河地区，一次海战使人们突然意识到战争的存在。那是1939年底，德国袖珍战列舰希比伯爵号与3艘英国巡洋舰在乌拉圭旅游胜地埃斯特角城附近的拉普拉塔水域进行了一场战斗。这3艘轻型巡洋舰虽无力击沉德国战舰，且损失惨重，但它们还是迫使德舰逃进了蒙得维的亚港。乌拉圭政府是支持盟军的，所以尽一切可能把德舰驱回公海，那里有一支英国舰队正在集结。德国人宁可在蒙得维的亚港外自沉其舰，他们随后过河进入阿根廷避难，当时的阿根廷政府是亲纳粹的。只有这么一次欧战打到了拉普拉塔河地区。

博尔赫斯直言不讳，明确地支持英国。在当时的阿根廷，英国的支持者为数不多，但却很活跃，特别是在上层和中上层社会，他们中有不少人具有英国血统。许多阿根廷青年奔赴英格兰，为帝国而战。当然，博尔赫斯年纪过大，又很近视，不能作此打算，但他抓住这一时机，写下了一些有关战争的文章。他不是被动地捍卫英国，而决意主动攻击德国，尤其是抨击支持德国的阿根廷民族主义者。关于这一主题的最有力的一篇文章被刊登在1940年12月13日《家庭》杂志的头版上，此时希特勒的军队已将英军从敦刻尔

---

公证结婚：不举行宗教仪式而由政府官员证婚。——译注

伊夫林·沃（1903~1966），英国小说家。——译注

克赶出欧洲大陆，纳粹德国空军正在伦敦狂轰滥炸，德军已经占领了法国。这篇文章题为《亲德派的定义》，它的开头表面上显得离题，大谈词源学的秘密：

词源学的死敌争辩道，词源并不说明词汇现在的意义；保卫者们则会争辩道，词源总是表明词汇现在不包含的意义。譬如，它说 pontifices（大祭司）并不是 bridgebuilders（造桥者）；miniatures（微型画）并非用 minium（猩红色）来画的；crystal（水晶）的成分并不是 ice（冰）；leopard（豹）并不是黑豹和狮子的杂交种；candidate（候选人）并没有漂白过；sarcophagi 不是素食者的反义词；rubrics（红字）并没有 blushing（脸红）那样红；America（美洲；亚美利加洲）的发现者并不是 Amerigo Vespucci（亚美利哥·维斯普奇）；而 Germanophiles（亲德派）并没有献身于德国。（《家庭》，1940年12月13日）

这种意想不到的结尾是典型的博尔赫斯风格——以旁人绝难预料的方式引出主题。博尔赫斯的立论是：亲德派并不真的对德国感兴趣。为了证明这一点，他争辩道，他曾多次有机会与阿根廷亲德分子交谈，他从谈话中发现他们并不熟悉荷尔德林、叔本华和莱布尼茨，他们对德国感兴趣只表明他们对英国的敌视，这种敌视实际上是由于英国统治着福克兰群岛，阿根廷人称该群岛为马尔维纳斯，至今仍声称对它拥有主权。

据博尔赫斯说，亲德派的另一个特点是他们对英国股东掌握着阿根廷铁路以及英国终于在1902年打败了南非的布尔人感到悲哀；他们还是排犹主义者，想从阿根廷土地上赶走“斯拉夫—日耳曼群体，这一群体的大部分人具有德国姓氏，他们讲一种德语方言——依地语。”所有这些表明亲德派不过是反英者。“他们完全不理睬什么德国，只是退而热衷于拥护任何一个与英国为敌的国家。”

为了阐明这一点，博尔赫斯略述了他与一个亲德分子的一次典型的谈话。他们先讨论了1919年的凡尔赛和约，那个条约对德国很不公正。博尔赫斯同意对方的观点，并指出即使在当时，和约也受到了威尔斯和萧伯纳的强烈谴责，对此，对方表示赞同，并说战胜国应放弃压迫与报复的念头。但博尔赫斯和这个亲德分子的分歧在于后者从讨论中得出的结论：他真诚地相信既然德国获胜了，它便有权利“摧毁英国和法国（为什么不是意大利？），而且可以摧毁丹麦，荷兰、挪威；并且不用力它的不公正感到有罪。1919年，德国受到其敌国的粗暴对待，这一充分的理由允许它去烧、去杀、去征服欧洲各国，也许是整个世界。……大家看得出，这种论点很荒谬。”

---

pontificcs 原义为 bridgebuilders。——译注

crystal 原义为 ice。——译注

leopard 由 leo（狮）和 pard（豹）构成，古代迷信豹系杂交所生。——译注

candidate 原指古罗马求职者所着白色宽袍。——译注

古代迷信 sarcophagi 是一种吃尸体的石头。——译注

亚美利哥·维斯普奇（1454~1512），意大利航海家，确认新发现的大西洋以西的陆地不是亚洲部分而是一个新大陆，后以其命名为 America。——译注

荷尔德林（1770~1843），德国诗人。——译注

布尔人：南非荷兰移民的后裔。——译注

依地语：犹太人使用的国际语。——译注

博尔赫斯吞吞吐吐地指出其荒谬之处，但对方嘲笑他那种过时的谨慎，并且辩解说，只要能达到目的，可以不择手段，等等。“除了强权意志外，再无其他法则：第三帝国是强大的，帝国的飞机炸毁了考文垂，等等。”博尔赫斯嘀咕道，如果真是这样，我们便不必为1919年时对德国的处置而感到不安了。然而对方听不进他的辩解，并开始对希特勒大加赞扬，博尔赫斯最后从他的话里找到了讽刺的意味：他的对乎热爱希特勒，他倒不是无视希特勒的炸弹和空袭，反而恰恰是因为这些东西。“他身上的邪恶与残暴使他陷入兴奋之中。对他来说，德国的胜利并不很重要，更重要的是英国的蒙辱，是伦敦遭焚给他带来的满足。”博尔赫斯的结论是，希特勒主义者一定是“狠毒的人，是秘密地、有时公开地赞赏……残酷的人。”文章结尾这样写道：“阿道夫·希特勒并非不可能有那么一点儿正当理由，但我知道亲德派却没有任何理由。”

《家庭》将该文刊登在第一页上，这说明博尔赫斯的观点受到杂志的支持。可惜的是，他的观点在阿根廷的其他地方没有受到同样的欢迎。博尔赫斯站出来公开反对纳粹德国，特别是反对那些因憎恨英国而崇拜德国、赞扬德国毁灭欧洲的民族主义者们，但他的立场很不受欢迎。随着战争的升级以及阿根廷军队越来越倒向法西斯主义，他的立场会变得更不受欢迎。

## 2. 幻想文学之说

西尔维娜和阿道弗结婚以后，博尔赫斯定期去拜访他们，在饭桌上讨论文学计划或无休止地闲谈，这已成了一个惯例。每星期五下午，比奥伊一家为文学界的友人举行家庭招待会。其中有许多是博尔赫斯的老相识，甚至存极端主义时期的合作者，如画家及新词学家苏尔一索拉和多米尼加评论家佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚。但大部分是较年轻的作家，他们因为《南方》而走到了一起；他们中有爱德华多·马列亚、埃内斯托·萨瓦托（他那时正开始发表一些模仿博尔赫斯风格写成的短篇讽刺随笔）、阿道弗·德·奥比耶塔（马塞多尼奥·费尔南德斯之子）、智利小说家玛丽亚·路易莎·邦巴尔，以及诗人埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达。

尽管博尔赫斯当时有许多杰出的朋友，但他的生活却极为孤独。他一直被自杀的念头所困扰。在他1938年写的卢贡内斯传记中，他对此作了最彻底的辩解。自父亲去世及圣诞前夕发生意外以来，他始终摆脱不了自杀的念头。在一篇写于1940年、直到1973年他才肯发表的文章中，博尔赫斯以第三人称描写了自己在阿德罗孟旅馆里的“自杀”。文中所附的一首诗试图为“自杀”提供线索。但由于诗未写完，所以从这篇已发表的作品中难以看出它的各个部分最终将怎样联系起来。有一点是清楚的，即博尔赫斯正在研究一种矛盾心理——试图用惯于写作的手将子弹射入自己的脑袋。从握笔转向握枪；从一个默默无闻的市府机构职员转变成其英雄祖先的竞争者；从玄学角度考虑死亡转向实施这一想法——简而言之，从不动转为行动——这就是自杀的收获。

---

考文垂：英格兰中部一城市，二次大战中遭德军狂轰烂炸，市中心几乎夷为平地。——译注

萨瓦托（1911~），阿根廷小说家。——译注

马丁内斯·埃斯特拉达（1895~1964），阿根廷诗人、作家。——译注

那首诗的某些细节比上述论点本身更为惊人。

我不是那个将办公室发的一公斤巴拉圭茶  
带回家的市府雇员，是不是那个知道  
钥匙和公共汽车习惯的人，  
潜伏

有一张的 在（镜子与窗户 + 金属与玻璃）里的肥胖  
漂浮  
而充满女人气的（可怕）面孔？

（耶茨，1973）

该诗的另一节也明确提到他生活中的那段决定性的插曲：

或者也许我已死去，  
两年前在阿亚库乔大街的一段阴暗的楼梯上，  
20年前在欧洲中心的一间腐化的卧室里。

（同上）

第一点是指1938年的意外事故；第二点是指在日内瓦的某一天，一个妓女对他进行了性启蒙——他在小说《另一个》中巧妙地描写过这桩轶事，该小说被收入El libro de arena（《沙子集》，1915）。他的“自杀”并不仅仅是因为玄学的诱惑或深感“生活的单调乏味”（他自己把它与塞尼加的禁欲主义作品联系起来）。它与使他丢脸的经历深深相联：1938年父亲去世后他的那次象征性自杀；他对性交高潮非常接近真正的死亡的充分认识。

到1940年，博尔赫斯的文学生活已形成了一定的模式，直到1956年，情况才会起重大的变化，因为不断恶化的眼疾将限制他的外出。在这种情况下，去比奥伊家舒适的公寓拜访成了主要活动。他们不仅极其兴奋地进行交谈，而且制定一些革命性的计划。西班牙内战深刻地改变了其时的阿根廷文学生活。即使是在内战的悲剧性结局到来之前，西班牙一部分最重要的出版社已迁往阿根廷。埃斯帕萨·卡尔佩在布宜诺斯艾利斯出版了一套《南方文集》，都是古典作品及当时一些引人注目的书籍的简装本。此后不久，这套集子的一位编辑贡萨洛·洛萨达创办了以他自己的名字命名的出版社，他是一个确实具有文学嗅觉的出版家，也是向他投稿的作家们的好友，其中有一位作家后来获得了诺贝尔文学奖——危地马拉小说家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯（1967）和智利诗人巴勃罗·聂鲁达（1971）。堂·贡萨洛——人们这样称呼他——出版了一套由西班牙及拉美主要知识分子编辑的丛书，这套丛书将使阿根廷居于西班牙语出版业的显著地位。博尔赫斯的妹夫吉列尔莫·德托雷成了主要的文学编辑。1938年，博尔赫斯为洛萨达的这套当代杰出作品丛书——《纸鸟》翻译了卡夫卡的一本短篇小说集。

其他西班牙移民效法埃斯帕萨·卡尔佩和洛萨达，在布宜诺斯艾利斯办起了新的出版社。最重要的之一是“南美洲出版社”，它与《南方》杂志社达成了协议，它出版的一本集子使用《南方》的版权标记，并借用该杂志庞大的人才库。“南美”出版了博尔赫斯与比奥伊夫妇编辑的两本选集，它们极大地影响了后来成为拉美文学复兴之先锋的作家。第一本集子题为Antologíadelaliteraturafantástica（《幻想文学作品选》），1940年12月24日出版。直至今日，它仍是这一领域最为奇特、最不因循传统的汇编。

它收编了西方文学经典作品（佩特罗尼乌斯、胡安·曼努埃尔、拉伯雷、卡莱尔、爱伦·坡、卡罗尔、莫泊桑、吉卜林），紧接着是东方名著（曹雪芹、《一千零一夜》、庄子）；与著名现代大师（威尔斯、切斯特顿、卡夫卡、乔伊斯）平分秋色的是当地的作家（玛丽亚·路易莎·邦巴尔、博尔赫斯、圣地亚哥·达博维、马塞多尼奥·费尔南德斯、阿图罗·坎塞拉、皮拉尔·德·卢萨雷塔）。该选集极具个人色彩，（毫无贬义）很武断。比奥伊撰写的序言概括了他们这部三重奏的幻想文学思想。序言分为三部分，第一部分论这一流派的历史。比奥伊指出，“与恐怖同样古老的幻想故事比文学还要悠久”（比奥伊·卡萨雷斯，1940）。他引述了从《阿维斯陀古经》到中国古典作品的鬼怪故事，附带提及《圣经》《荷马史诗》和《一千零一夜》。但是，作为一种基本确定了的流派，幻想文学实在是属于19世纪的英国文学。但比奥伊并没有忘记这一流派的前驱们，他引证了胡安·曼努埃尔、拉伯雷、克维多、笛福、霍勒斯·沃尔浦尔，以及19世纪德国小说家霍夫曼。

序言的第二部分讨论了幻想小说的创作技巧。比奥伊指出“文学在不断更换读者，其结果是读者要求文学自身不断更新”（同上）。虽然他希望有一套严格的标准，但他不得不承认并非只有一种幻想小说，而是有几种：他认为每一位作家都必须遵循基本标准，但同时又要去发现他自己的规律。

比奥伊在文章的同一部分列举了似乎颇受作家们青睐的幻想情节——鬼怪，时间旅行，三个心愿的实现，地狱之行、梦幻、变形，作用相似的并列行动，以及不朽。比奥伊在结尾部分准确地描述了博尔赫斯当时正在发明的一种玄学小说：它是“一种新的文学体裁，既是随笔，又是小说；它运用无穷的智慧与幸运的想象力，充满活力，没有任何哀怨或感伤的人性成分，”它的对象是“对哲学感兴趣、几乎是文学专家的知识型读者”（同上）。在结束这种分类之前，比奥伊添上了另外两种类型：卡夫卡式小说以及描写吸血鬼和城堡的小说。他喜欢前者，但他发现后者不很有趣，并明确表示未将后者收入选集。他补充说，短篇幻想小说还可按其结局归为3类：（1）需要超自然的解释；（2）有幻想的而不是超自然的解释；（3）既可以作超自然的又可以作自然的解释。

序言的最后部分专门解释了这本集子的由来：“1937年的一个傍晚，我们正在谈论幻想文学，我们讨论的是我们喜爱的短篇小说：我们中的一位提出，如果我们将它们汇编成集，并加上我们笔记本上所搜集的同类片断，那么一部好书便可问世了。于是就编成了这本集子”（同上）。

比奥伊的序言至少可以说是杂乱的。虽说它的理论性和逻辑性不强，但它还是充分地表明了他们三人的文学意图。选集问世时，19世纪现实主义仍是拉美文学里盛行的模式。选集把人们的注意力吸引到另一种文学传统上，帮助作家与读者去为拉美文学开辟一个新的空间。

1940年11月14日，也就是这本集子出版前几周，洛萨达出版了比奥

---

佩特罗尼乌斯（？~66），古罗马作家。——译注

胡安·曼努埃尔（1282~1348），西班牙散文作家。——译注

拉伯雷（约1483~1553），法国作家，人文主义者。——译注

阿维斯陀古经：波斯琐罗亚斯德教（即祆教）圣书。——译注

沃尔浦尔（1717~1197），英国作家。——译注

伊·卡萨雷斯的小说《莫洛的发明》。豪尔赫·路易斯·博尔赫斯为小说所写的序言成为幻想文学的宣言书。序言开头探讨了何塞·奥尔特加—加塞特关于当代小说的（当时为西班牙语世界所普遍接受的）思想。1925年，奥尔特加发表了短篇随笔《艺术的非人性化》，声称现代的读青老于世故，不再对探险传奇故事感兴趣，要创作有趣的情节已不可能，未来的小说必将是“心理小说”。博尔赫斯很不同意这种看法，他从几个方面抨击心理小说。首先是诗意方面：“典型的心理小说无一定形式。俄国人及其追随者已单调乏味地表明没有人做不到。一个人会自杀，因为他太幸福了，或谋杀别人，以示仁慈。一个人可以出于热情或谦卑而告发另一个人。这种完全的自由最终等于混乱”（《莫洛》，1964）。然而心理小说还假装是现实主义的；也就是说“要我们忘记它是言语的技巧，因为它把每一无关紧要的精确之处（或每一呆滞的含糊之处）都拿来证明它的逼真。”博尔赫斯在反对奥尔特加的同时，也认为普鲁斯特的作品很乏味，声称他的小说中有整页整页（甚至整章整章）的内容是难以接受的“发明”。“我们不知不觉地听任它们，如同听任每天的枯燥与空虚一样。”

在第二段里，他力图证明奥尔特加所谓本世纪“缺乏创造有趣情节的能力”的观点是错误的。博尔赫斯将斯蒂文森与切斯特顿的发明，德·昆西与卡夫卡的发明分别进行了比较，他们都是他所崇拜的作家。他从这两组比较中发现，作为情节发明家，20世纪的作家优于19世纪的同行。

在下一段中，博尔赫斯再次向奥尔特加进攻。他指出：“在这个所谓的无情节世纪里，另一种流行的体裁是侦探小说，其神秘的事件后来都会被一个合乎情理的事件所解释和证实。”然后他评述道，比奥伊的小说“轻易地解决了一个或许更难的问题。他所展现的探索奇迹的历程，除了幻觉或象征外，似乎找不到其他的解释，他只用幻想的而不是超自然的假设来译解它”（同上）。

在这篇序言里，博尔赫斯除了对奥尔特加的理论表示怀疑外，还修正并扩展了他自己对魔幻文学或幻想文学的看法。在此之前，他已在《叙述的艺术与魔术》（《讨论》，1932）一文中概述过那些看法；他在此时写的短篇小说中、并将在以后的随笔和40年代所作的演讲里多次重复那些看法，那些小说最初编入《交叉小径的花园》（1941），后来收进了《杜撰集》（1944）；他的那些观点最终完整地收入《阿莱夫》（1949）的新小说中。博尔赫斯反对模仿的现实主义及心理小说，认为小说应依照魔术的程序和逻辑，而不应依照科学与自然这种混乱的“真实”世界的程序和逻辑。

其时的拉美文学界仍然对19世纪的现实主义感兴趣，而某些新小说家正试图用社会现实主义来表现拉美冷酷的现实。博尔赫斯的小说观不仅与接受奥尔特加心理小说思想的人相抵触，而且与社会现实主义的实践者不相调和。加之，由于博尔赫斯崇尚如探险故事、侦探小说及科幻小说等通俗体裁，他触犯了上述两种派别。社会现实主义者们认为那些体裁的作品是逃避现实的，因为它们以歪曲的方式表现现实；传统的文学界把它们当作无意义的东西加以抵制。

比奥伊的小说及博尔赫斯的序言得到极少数人的赞同。前者很少有人阅读，而后者也被博尔赫斯的许多评论者所忽视。然而这部小说及其序言终将具有深远的影响。它们被少数作家所研读，这些作家将在以后的20年里主宰

拉丁美洲的小说界和评论界——他们中有奥克塔维奥·帕斯、胡安·何塞·阿雷奥拉、胡里奥·科塔萨尔，以及阿莱霍·卡彭铁尔。不到15年，这些少数的读者发展成了一支大军。

### 3. 一种新小说

《幻想文学作品选》问世整整一年后，同一家出版社发行了 *Antologiapoeticaargentina*（《阿根廷诗歌选集》）。这本集子是博尔赫斯和比奥伊最不成功的一次尝试。选集与序言因过于带有个人色彩而受到批评，甚至为他们最忠实的读者所摒弃。今天看来，这本选集显得枯燥乏味，优柔寡断。它过多地收进了缺少经验的诗人，二流的作家以及编者偏爱而不愿舍去的好友的诗歌。然而诗集最大的缺陷也许是它省略了阿根廷最重要的当代诗人之一——豪尔赫·路易斯·博尔赫斯。博尔赫斯当时也许认为他由于既是编者之一又是序言作者而不应把他的作品收入选集。他曾经写过一篇尖刻的书评，评论威·勃·叶芝编辑的《牛津现代诗选》，他说“殷勤的编者”把最大的份额留给了自己——至少有14首诗（见《家庭》，1937年5月28日）。

博尔赫斯决意略去他自己的诗作也许并非出于谦虚，而是因为他确信他已不再是诗人了。当时的他正经历着一场危机。他竟至于认为他永远成不了真正的优秀诗人，而且他实际上已停止写诗了。也许他真心地认为他的诗无关紧要。

如果说博尔赫斯对其诗歌的价值显得没有把握的话，那么他对自己的散文创作却较有信心，尽管他表现得谦逊，但他十分清楚自己追求的是什么。他在《阿根廷诗歌选集》序言的结尾部分称赞了当代诗歌的质量，然后他断然声称：

19世纪创造出了一种优秀的散文，仅和口语稍有差别；20世纪似乎已忘记了那种艺术，而它仍然活跃在萨米恩托、洛佩斯、曼西利亚、爱德华多·怀尔德等人的许多作品里。卢贡内斯是最先使用一种书面语的，他有时却也忍不住要搬弄一下讲演的句法和夸张的词汇。……一本我们的当代散文选集不会比这本选集更多样化，它将会包括为数更少的无可争议的作家。（同上）

如果以《幻想文学作品选》为准则，《特伦，乌克巴，第三星球》则将被收进博尔赫斯所设想的《阿根廷散文选》。

从他的下一本书中我们可以看出他的信心。这本书就是《交叉小径的花园》，1941年由《南方》出版，后编入《杜撰集》（1944）。这本薄薄的蓝色封面集子很雅致，恰好收有8个短篇。它也许是本世纪最重要的西班牙语散文体小说集。它的序言帮助读者了解小说的背景。博尔赫斯将8篇小说分为两类：最后一篇是侦探小说，选集以它的题目为名；其他7篇属幻想小说。在逐一评论小说时，博尔赫斯（像往常一样）提出了一些十分敏锐的观点，但有许多事情未作说明。关于最后一篇，他只是说读者将目睹“一次犯罪的

---

帕斯（1914~），墨西哥诗人、散文家、评论家。——译注

阿雷奥拉（1918~），墨西哥小说家。——译注

科塔萨尔（1914~），阿根廷小说家。——译注

卡彭铁尔（1904~1980），古巴作家。——译注

经过及其一切准备活动，读者不会不知道这次犯罪的动机，但却不理解——在我看来是这样——直到最后一段才会明白”（《杜撰集》，1962）。博尔赫斯在这一点上是对的。读者从一开始就清楚，主人公——一个在一次大战中为德国人服务的中国间谍必须发送一份情报；读者也知道警方正在跟踪他：读者还知道，间谍逃跑时拜访过一位老汉学家，不慌不忙地和他讨论他自己的一位祖先的著作，最后他把汉学家杀了。但读者直到最后一段才知道情报只有一个字——阿尔贝，它既是那位汉学家的名字，又是德军必须进攻的一座比利时城市的名字。为了传送情报，这个间谍只好杀死与该城市同名的某个人（任何人）。这个小小的简单答案当然太简单了。其他任何作家都会避免这种让中国人做间谍而受害者恰恰又是汉学家的巧合。博尔赫斯正相反，他认为有趣的正是这一巧合。在他看来，一篇侦探小说的情节必须既很简单，又很神秘。如果说这篇小说并不仅仅为了取悦读者——把它与切斯特顿、希契科克及格雷厄姆·格林的作品相提并论——那是因为博尔赫斯（没有预先提醒读者）已把另一个故事融进了这篇小说。小说的题目泄露了第二个故事：任何交叉小径的花园都是一座迷宫，而迷宫正是该小说的主题与结构。当主人公俞琛来到他未来的牺牲品的家时，他发现他家的花园形似一座迷宫。见到阿尔贝以后，他了解到他是个汉学家，正在研究俞琛的一位祖先崔朋的手稿。俞琛知道他的这位祖先据说曾尝试过两项不同的事业：建造一座迷宫和写一部宏伟的小说。他死后（死于一个不知名的刺客之手），谁也找不到那座迷宫，而那部未完成的小说也显得荒诞不经。阿尔贝告诉俞琛，他已找到了谜底：小说就是他的祖先建造的迷宫。同样，博尔赫斯小说的谜底也是一座迷宫；它不断（使情节）分叉，直到读者完全迷失方向。如同任何迷宫一样，这座迷宫里有一条小径通向中心，这就是第一个故事揭示的小径：侦探小说的小径。但迷宫所有的其他叉道都是为了给虚构的现实增添复杂性。作品像迷宫一样扩散；侦探小说的小径扩散成许多通向其他体裁的小径。从迷宫的多种意象中（崔朋建造的两座迷宫，俞琛为使阿尔贝落入圈套而建造的迷宫，博尔赫斯为迷惑读者而建造的迷宫），我们可以找到一种新的叙述法的象征。这篇所谓的侦探小说远不止于一篇侦探小说。

在讨论其他那些幻想小说时，博尔赫斯也是令人捉摸不透。关于《巴比伦彩票》，他只是说它并不“缺乏象征意义”。这个幽默故事是关于一次抽奖，开头是发奖，最后予以所有的巴比伦市民以礼物或惩罚，无论他们是否持有彩票。该小说象征命运：我们都无意之中成为抽奖的参与者。它与卡夫卡的作品同样具有象征性。关于另一篇卡夫卡式小说《巴比伦图书馆》，博尔赫斯在序言中指出它是受到卢西浦斯、拉斯维茨、刘易斯·卡罗尔和亚里斯多德的作品激发而写成的。博尔赫斯自然只字未提其本源是他自己在米格尔·卡内图书馆的痛苦经历。

在评论《圆形废墟》时，博尔赫斯强调指出在这个印度牧师的故事中，每一样东西都是虚构的，牧师是火的崇拜者，他决心梦见一个儿子，最后成功地将他的梦幻转化为现实。

博尔赫斯指出，如果《圆形废墟》中事事不真的话，那么在《堂·吉诃德》的作者皮埃尔·梅纳德》中“不真实的则是主人公强加在自己身上的命运”（《杜撰集》，1962）。这种评述是正确的。在试图逐字完整地重写《堂·吉诃德》时，梅纳德实际上是在从事一项无意义的工作，因为这本书原已存在。然而作为博尔赫斯最错综复杂的作品之一，这篇小说还表现了其他许多方

面，特别是关于阅读的艺术。

他然后列出了剩下的三篇小说：《特伦，乌克兰，第三星球》《赫伯特·奎因作品之检讨》以及《通向阿尔—穆塔西姆》。他提供了创作《通向阿尔—穆塔西姆》的准确日期，但未说明它已作为随笔收入其《永恒的历史》（1936）一书中。

博尔赫斯的序言没有对《特伦，乌克兰，第三星球》和《赫伯特·奎因作品之检讨》进行任何具体的评论，这一点很能说明问题，这两篇小说都是结构最为巧妙的迷宫。前文已经说过，《特伦》是打开博尔赫斯小说大门的钥匙。《赫伯特·奎因》探讨了一个虚构的作家的著作，在这一层意义上，它似乎只是《皮埃尔·梅纳德》的变体，但在讨论奎因的作品时，博尔赫斯已开始运用一些他在不久之后将要运用的主题和创作过程。与梅纳德相比，奎因在一定程度上是博尔赫斯的更好的面具。小说的第一段暗示了博尔赫斯对自己的作品的态度：

奎因……从未自认为是个天才，……他很清楚他的作品是尝试性的；他认为它们很美妙，也许是由于它们的新奇及某种简洁的真诚，而不是由于它们的激情。“我就像考利的《颂歌》，”1939年3月6日，他从朗福德这样写信对我说。“我不属于艺术，只属于艺术史。”他认为没有低于历史的学科。（同上）奎因的书中充满了博尔赫斯喜欢玩的游戏。他的一部题为《迷宫的上帝》的侦探小说提供了一个被侦探所接受的答案，但答案实际上是假的。博尔赫斯评论道：

不解之谜一旦真相大白，便有一段长长的回忆，其中有这样一句话：“人人都以为那两个棋手的相遇是偶然的。”这句话使读者认识到原来的答案是错误的。焦虑的读者重读有关的章节后找到了另一种解释——真正的答案。因而这本奇书的读者比书里的侦探敏锐得多。（同上）

像博尔赫斯一样，奎因总是暗示读者再次阅读，从而揭开另一个情节。

在《赫伯特·奎因》的结尾部分，博尔赫斯简单地承认他向奎因的一篇小说借来了“我的故事《圆形废墟》”（同上）。

《交叉小径的花园》的首批读者发现它是一本莫名其妙的书。极少有人能领悟其情节，或从其多层次的讽刺和嘲弄式的模仿中认清其真正的变革性意义。大部分读者的反应可能像博尔赫斯的母亲一样，问他为什么一定要写那样可怕的故事。理解这本书的意图的人中当然有阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯。在发表于《南方》（1942年5月）的一篇书评中，比奥伊强调指出了博尔赫斯小说的新奇之处：“像特伦的哲学家们一样，他发现玄学有可能成为文学。……《交叉小径的花园》创造并满足了对一种关于文学和思想的文学的需求”（比奥伊·卡萨雷斯，1942）。他指出博尔赫斯的小说没有因循而上学诗歌的传统（例如《被解放了的普罗米修斯》），而是继承了哲学和侦探小说的最好传统。在阐述后一种传统时，他指出它的主要价值在于它创造的不是一本书而是一种理想，“一种情节上的创造、严密、精致的理想。强调结构的重要性：这也许是这种体裁在文学史上的意义”（同上）。

这一长篇评论的其余部分评价了该书所收的小说，并探讨了它们在拉丁美洲文学里的重要性。比奥伊维护博尔赫斯关于小说是一种游戏的观念。博

---

考利（1618~1667），英国诗人和散文家。——译注

朗福德：爱尔兰地名。——译注

尔赫斯开创了一种新的体裁——批评小说，这种小说不沉迷于地方色彩，也不热衷于抬高地理或谴责世界资本主义。比奥伊在谈到阿根廷文学时总结道：

我们处在大片森林和美洲旧考古学的边缘。我相信，如果不自高自大的话，我们也许会对我们的民俗感到失望。我们的优良传统就在于我们的国家正在形成当中。……对于一个阿根廷人来说，认为自己的文学是世界上最优秀的文学纯属正常。……这本书代表着那一文化……代表着一个可能会出现、也许在将来会出现的与那一文化相吻合的阿根廷。（同上）

这篇评论是对博尔赫斯文学批评的里程碑。然而，文章的作者是博尔赫斯的密友，而且它被刊登在出版该书的出版社所主办的杂志上，这使得这篇书评受到怀疑。还得再过一段时间，博尔赫斯的读者及崇拜者才会增多。

#### 4. “比奥赫斯”的诞生

博尔赫斯与比奥伊·卡萨雷斯的文学合作可以追溯到1937年，当时他们在帕尔多度过了一周，比奥伊的父亲在那儿有一个牧场。在记录自己的生活和工作时，比奥伊谈到了那一周。他写道：“我们构思了一个我们不会去写的故事，它就是《堂·伊希德罗·帕罗迪的六个问题》的萌芽，后者写的是德国慈善家普雷托里亚斯博士用享乐主义的方法——音乐、不停的游戏——来谋杀儿童”（比奥伊·卡萨雷斯，1975）。另一次，比奥伊这样描述他受益于博尔赫斯：“与博尔赫斯的任何一次合作都等于一年的工作”（比奥伊·卡萨雷斯，1968）。

博尔赫斯在其《自传随笔》中也谈到他们的合作：

这样的情况下，人们总是想当然地认为年长的是导师，年轻的是弟子。开头也许是这么回事，但几年以后，当我们开始合作时，比奥伊实际上悄然地成了导师。他和我进行过种种尝试。我们编撰过阿根廷诗歌、幻想故事及侦探小说的选集；我们写过文章和前言；我们注释过托马斯·布朗爵士和格拉西安的作品；我们翻译过诸如比尔博姆、吉卜林、威尔斯和邓萨尼勋爵等作家的短篇小说；我们创办了只出版过3期的《不合时宜》杂志；我们创作过总被打入冷宫的电影剧本。比奥伊反对我对伤感、说教和巴洛克风格的偏好，他使我感觉到平静和节制更加可取。如果允许我概括一下，我要说是比奥伊把我逐渐引向了古典主义。（《随笔》，1970）

博尔赫斯说比奥伊·卡萨雷斯影响了他自己的写作风格，这种说法也许是对的，至少部分是正确的。他更加具体地谈到他和比奥伊开始合作时创造的笔名——巴斯托斯·多梅克：

我们是在40年代初某个时候开始合作的——直到那时我还认为这种事是不可能成功的。我编造了一段侦探小说的情节，我俩认为很不错。一个雨天的早晨，他对我说我们应当试它一试。我勉强同意。过了一会儿，故事就写成了。第三个人——奥诺里奥·巴斯托斯·多梅克出现了，并且取代了我们俩。（同上）

---

格拉西安（1601~1658），西班牙作家。——译注

比尔博姆（1872~1956），英国漫画家和作家。——译注

邓萨尼勋爵（1878~1957），爱尔兰剧作家和小说家。——译注

在与罗纳德·克赖斯特交谈时，博尔赫斯提供了更多的细节。他回答了一个有关他们的合作方式的问题：

博尔赫斯：呃，事情相当奇妙。当我们一起写作、当我们合作时，我们把自己叫作奥·巴斯托斯·多梅克。巴斯托斯是我的一位曾祖父，多梅克是他的曾祖父。奇怪的是，当我们写作的时候，我们主要是写幽默的东西——即使故事是悲剧性的，其手法也还是幽默的，或者说故事的叙述者好像不明白自己在讲些什么——当我们合写的作品成功时，它就会与比奥伊·卡萨雷斯写的和我写的东西相去甚远；甚至连玩笑都不一样。所以说我们合力创造了第三个人；我们就这么造出了与我俩很不相像的第三人。

克赖斯特：是一个幻想作家吗？

博尔赫斯：对，是一个幻想作家，有他自己的好恶，他的个人风格就是要表现得荒唐；不过，那是他自己的风格，与我试图塑造荒唐人物时的风格大相径庭。我认为这是合作的唯一方式。我们在下笔之前通常先一起将情节过一遍——我应该提一下打字机，因为他有一台打字机。创作之前，我们先讨论整个故事；然后我们逐一考虑细节，我们当然会改动它们，我们想到一个开头，然后我们想这开头可以是结尾，或者，如果有一个人物什么也不说或说的话毫不相干，故事可能会更惊人。故事写成后，如果你问我们某个形容词或某一句话是比奥伊写的还是出自我之手，我们也不知道。……我认为这才是合作的唯一方式，因为我也尝试过与其他人合作。有时合作得成功，但有时你会觉得合作者像是你的对手。或者，如果不是这样——比如和曼努埃尔·佩鲁——我们开始合作，但他束手束脚，是个很注意礼节、懂礼貌的人，结果是如果他提出一个看法，而你稍加反对的话，他便觉得受到了伤害，立刻收回己见。他会说：“噢，对，当然，当然，是的，我的看法很不正确，大错特错。”如果你提出任何建议，他就说：“啊，妙极了！”我不能再作此事。在我和比奥伊·卡萨雷斯之间，我们不感觉到我们是竞争者，甚至不觉得我们是对奕的棋手。我们之间不存在输赢。我们考虑的是故事本身，作品本身。（克赖斯特，1967）

《自传随笔》更多地谈到巴斯托斯·多梅克，在此博尔赫斯似乎主要是对巴斯托斯如何支配两位合作者感兴趣：

归根结底，他用铁腕支配我们，我们先是感到好笑、后来感到沮丧的是，他变得完全不像我们，有着他自己的奇想，他自己的双关语，以及他自己非常复杂的写作风格。……巴斯托斯·多梅克的第一部作品是《堂·伊希德罗·帕罗迪》（1942），在写作这本书期间，他都发挥得很好。……在许多年里，巴斯托斯·多梅克的双重身分一直深藏不露。当他的真面目最终被揭示后，读者便这样想：既然巴斯托斯是个玩笑，那么也就不能把他的作品太当回事了。（《随笔》，1970）

比奥伊更加直率，据他回忆，巴斯托斯·多梅克的第一本书发表时，“我们的朋友和评论家们并不觉得有趣”（比奥伊·卡萨雷斯，1975）。显然，第一个感到不满的是维多利亚·奥康普，她的《南方》杂志刊载过其中两篇故事，并出版了这本书。《南方》上刊登的两篇故事——《世界上的十二位数》（1942年1月）和《戈利亚德金的夜晚》（1942年3月）——可能令读者大惑不解。在第一篇故事里，帕罗迪必须侦破一桩谋杀案，而那个跑到他家请求他帮助的神志迷乱的青年正是凶手，他是不得已才行凶的。故事充满了杜撰的民间传说（发生在一个信奉占星术的亚美尼亚社区里），手法上模

仿了切斯特顿的矛盾性开头及一连串即或不是奇迹般的也几乎是难以置信的巧合。该故事是对讽刺性模仿文的讽刺模仿（切斯特顿作品本身就是对爱伦·坡和柯南道尔的讽刺性模仿），比起其较为杂乱的情节来，它的笔法更值得记忆。但真正的创新在于其对话。每一个人物所使用的阿根廷口语既表明了他的观点，又揭示了他的心理状态。

第二篇故事稍好一些。它使用了侦探小说和间谍小说传统上常选用的一个地点：从世界某个偏僻角落开往都市的直达快车上。同样，该故事以语言取胜。人物之一的赫瓦西奥·蒙特内格罗成功地丑化了平庸作家的形象，他满口陈词滥调和法语警句。

很少有人意识到在该书荒谬的双关语和复杂的情节背后是极为严肃的写作意图。它描写了阿根廷的现实。通过讽刺性的模仿，两位作者竖起了一面扭曲的现实之镜，一面文学批评之镜。该书描写到阿根廷政府的无能和腐败，提及军队以及快要吞没整个世界的欧洲战争，这表明两位作者都清楚他们所写的讽刺模仿作品另有一层意义。对于自鸣得意的阿根廷正统文学，这部无政府主义的讽刺模仿作品也是一味极有疗效的良药。侦探自己被投进监狱（他被判有杀人罪，而凶手却逍遥法外，因为他与当地政府及警方有密切的关系），这一点增添了该书的讽刺意味。

读者普遍对该书感到困惑、愤慨或厌倦。在与拿破仑·米拉交谈时，博尔赫斯回忆道：

当读者发现巴斯托斯·多梅克并不存在时，他们相信所有那些故事都是玩笑，没有必要去读它们，而我们是在愚弄读者，但事情并非如此。我不知道为什么用假名会使他们怒不可遏。他们说：“那些作者并不存在；名字是有一个，但没有作者。”接着投来的是一片鄙夷的目光，但那是一种错误的推理。（米拉，1964）

读者没有意识到一个玩笑也可以是严肃的，而讽刺和讽刺性模仿是最凌厉的文学批评形式之一。但读者和作者之间没有能够沟通。直到25年后再版之时，巴斯托斯·多梅克的第一本书才遇上了知音。

首先认识到巴斯托斯·多梅克比其外表要深刻的是墨西哥人文主义者阿方索·雷耶斯，他在墨西哥杂志《时代》（1943年7月30日）上评论了这本书，不但赞美其幽默与机智，而且颂扬其社会批评的价值。雷耶斯20年代后期曾任驻阿大使，并与博尔赫斯发展起了长久的文学友谊，他在其书评中指出：

社会见证。同时，我们被带到了陌生而怪异的地方，我们见到了布宜诺斯艾利斯生活的最隐秘的角落，我们如同置身于一个不同种类、不同种族的充满想象的大展厅，眼前的每个人都讲一种最适合他自己的语言。不管其情节如何，这本书具有社会见证的价值，充满浓烈的诗歌情调——这一点是确切的。我们要搞清楚：是充满诗情，而不是伤感。书中丝毫没有感伤的痕迹，因为它与博尔赫斯坚定的美学观点相抵触。（雷耶斯，1943）

然而，雷耶斯对该书具有先见之明的理解没有引起注意。两位合作者并未因此而踌躇，他们继续以同样的风格通力合作。另外两本巴斯托斯·多梅克写的或受其灵感的激发而写成的书发表于40年代。一本是*Dos fantasias memorables*（《两个值得记忆的幻想》），署名巴斯托斯·多梅克。该书中第一篇故事“El testigo”（《目击者》）讲的是一个在幻觉中见到圣父、圣子、圣灵三位一体并惊恐而死的年轻姑娘；第二篇题为“El signo”

(《符号》)，展现了一个贪食者的天堂——排看不到尽头的食物。

另一本书题为 *Un modelo para la muerte* (《谋杀的模式》)，作者是巴斯托斯·多梅克的信徒 B·苏亚雷斯·林奇，它伪装成侦探小说。博尔赫斯回忆说这本书“极具个人色彩，充满了私下的玩笑，所以我们以一种不供出售的版本发表了它。这本书的作者被我们取名为 B·苏亚雷斯·林奇。我想 B 代表比奥伊 (Bioy) 和博尔赫斯 (Borges)，苏亚雷斯是我的另一位曾祖父，而林奇是比奥伊的另一位曾祖父” (《随笔》，1970)。

《谋杀的模式》的情节深深地隐藏在枝节话和双关语之后，因而虽经反复阅读，还是几乎无法记住它。作为侦探小说，该书是一个彻底的失败。甚至连卡洛斯·马斯特罗纳迪这样友好的评论家也在《南方》(1946年12月)上指出：“该书迷人而轻松的情节——读者根本不容易追寻其线索——只是在长长的对话和有吸引力的偶然事件之间忽隐忽现。”博尔赫斯和比奥伊意识到他们的玩笑有点过头了，所以决定暂时停止巴斯托斯·多梅克或苏亚雷斯·林奇的创作。在和拿破仑·米拉的谈话中，博尔赫斯说明了他们是如何得出上述结论的：

……我们为自己写了点东西，由于是在玩笑的气氛中完成的，所以那些故事很怪诞，很难明解，读者几乎读不懂。我们先是开玩笑，然后开玩笑的玩笑，就像代数一样：玩笑的平方，玩笑的立方。……后来我们决定停止写作，因为我们已感觉到很难、甚至不可能换一种方式写作，而原来的方式是痛苦的，至少对于读者是这样。(米拉，1964)

巴斯托斯·多梅克和苏亚雷斯·林奇最终成了主人：博尔赫斯和比奥伊被他们自己的创造物所取代。一个新的作家诞生了，这个作家应该叫作“比奥赫斯”(Biorges)，因为他既非博尔赫斯又非比奥伊，而且他并不专用一个笔名。抑制其增生的唯一办法是让他保持沉默，1946年，博尔赫斯和比奥伊正是这样去做了。可是，比奥赫斯的事还没有了结。

## 5. 两种补偿

《堂·伊希德罗·帕罗迪的六个问题》问世的同一年，博尔赫斯一家再次搬迁，住进了金塔纳大街 275 号公寓。但他们在那儿只住了几年，于 1944 年搬进了市中心迈普街 994 号的有两个卧室的公寓，博尔赫斯至今仍生活在这里。

他们的日常生活已开始形成一定的模式：母亲呆在家里，忙于操持家务(他们只雇有一个女佣，既当厨师又做仆人)，并从事她自己的文学工作；博尔赫斯去米格尔·卡内图书馆上班，有时也呆在家里，用蝇头小字悉心创作他的文章与书评、小说和随笔。母亲协助他阅读及翻译。她的英语已很有长进，能够独立进行文学创作了。她最好的译作也许是凯瑟琳·曼斯菲尔德的一本短篇小说集，书名取其中一篇小说的题目——《园会》，它与卡夫卡的《变形记》为同一套丛书，由洛萨达出版。1940年，博尔赫斯自己也为南美出版社翻译了威廉·福克纳的《野生棕榈树》，1941年为《南方》翻译了亨利·米肖的《一个野蛮人在亚洲》。

---

曼斯菲尔德 (1888~1923)，英国女作家。——译注

米肖 (1899~)，比利时诗人。——译注

博尔赫斯对福克纳作品的翻译具有重要意义。早先他就在《家庭》上探讨过或赞扬过福克纳的小说。他虽然从未写过一篇评论福克纳的长篇文章，但却一向对他很感兴趣。他称赞福克纳既注重“人类的激情与行为”，又注重叙述的语言技巧（1937年1月22日）；他说福克纳善于处理时间，有才能创作出直截易懂的小说，如《不屈者》，他指出福克纳的世界是“活生生的，有血有肉的”，相比之下，陀恩妥耶夫斯基的作品便显得分量不足（1938年6月24日）；他的结论是，福克纳是“我们时代的第一位小说家”（1939年5月5日）。博尔赫斯认为《八月之光》“也许是他最深沉的作品，是我们时代最值得记忆的作品之一”（1938年1月21日），不过他也赞赏《阿布塞伦，阿布塞伦！》《喧嚣和狂怒》（1937年1月22日）以及《圣地》（1939年5月5日）。

他翻译的《野生棕榈树》被认为可与原作相媲美，甚至胜过了原作。译文风格也许比福克纳的风格更精炼，小说最精彩的部分的深度与强度（博尔赫斯在评论中赞之为“任何其他作家望尘莫及”）表明他在翻译时耗费了多少心血——尽管他声称真正的译者是他母亲（《随笔》，1970）。

对于拉美新小说来说，博尔赫斯的译作具有极为重要的意义。尽管古巴小说家利诺·诺瓦斯·卡尔沃已把福克纳的小说《圣地》译成西班牙文，并于1934年在西班牙出版，但其译文平庸，再加上出版商担心书中对波佩强奸坦普尔·德雷克的描写太过具体，又篡改了译文。博尔赫斯的翻译不仅忠实于原作，而且用西班牙文创造了一种与英文原作相对应的写作风格。许多英文水准不够高的拉美小说家读不懂艰深的原作，而博尔赫斯严谨的译文无疑向他们展示了一种新的叙述文体。博尔赫斯成了最好的向导，带领他们步入福克纳的神秘而深沉的世界。

尽管博尔赫斯进行了大量的文学活动，但他在阿根廷的名声仍然很小，他的名字尚未被当时的文学界所承认。1942年，他的短篇小说集《交叉小径的花园》获布宜诺斯艾利斯市年度文学竞赛二等奖。获一等奖的作品是一部高卓小说——《拉蒙·哈萨尼亚》，作者名叫小爱德华多·阿塞维多·迪亚斯，其父是乌拉圭主要的历史小说家之一。博尔赫斯对此不以为意。他在短篇小说《阿莱夫》中诙谐地提到获奖的事。故事中自负的诗人卡洛斯·阿根廷蒂诺·达内里在一年一度的国际文学竞赛中获得了二等奖。（一等奖得主是阿根廷笔会秘书长安东尼奥·艾塔，一位真实但却是二流的作家；巴斯托斯·多梅克笔下一位可怜的人物马里奥·邦凡蒂获三等奖，博尔赫斯借用这一人物来突出获奖这种事情的无聊。）——尽管博尔赫斯对自己的失望表现得轻描淡写，但他的朋友们却作出了强烈的反应。1942年7月，《南方》杂志的何塞·比安科组织了一次“博尔赫斯的补偿”活动，21位作家合力赞扬他的作品。他们中包括新老朋友——爱德华多·马列亚、帕特里西奥·坎托、佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚、格洛丽亚·阿尔科塔、阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯、卡洛斯·马斯特罗纳迪、爱德华多·冈萨雷斯·拉努萨、恩里克·阿莫林、埃内斯托·萨瓦托、曼努埃尔·佩鲁——以及一些观点并不完全与博尔赫斯一致，但却因其作品而尊重他、崇拜他的人——弗朗西斯科·罗梅罗、路易斯·埃米略·索托、阿马多·阿隆索、阿尼瓦尔·桑切斯·鲁莱特、安赫尔·罗森布拉特、恩里克·安德森·因贝尔特、贝尔纳多·卡纳尔·费奥奥。

博尔赫斯虽然失望，但仍继续创作并发表作品。他选编了一本薄薄的《诗

集》（1922~1943），由洛萨达出版。这本书收进了他最早的3本诗选集——《布宜诺斯艾利斯的热情》（1923）、《面前的月亮》（1925）、《圣马丁的手册》（1929），另外加上一部分，叫“其他的诗”，收进了他在过去14年间所写的唯一的6首新诗。他修改了旧作，有些作了很大的改动；删去几首，增添了几首。

新作中的3首阐明了博尔赫斯的某些长期以来的形而上学观点。第一首是他的最佳诗作之一，该诗题为“Lanochecllica”（《循环的夜晚》），发展了他曾在一些随笔中探讨过的主题——人类与万物永远还原。但该诗主要表现的是他自己的肉体痛苦、他的忧虑，甚至恐惧。其中一段是一种深深的忏悔：

夜复一夜地把我带到  
这座城市郊外的世界。一条偏僻的街道  
也许是在北面或西面或南面，  
但总有蓝色的粉墙，  
无花果树的树荫，还有一条破裂的水泥人行道。  
这里就是布宜诺斯艾利斯。时间，给男人  
带来爱情或者金钱，予以我的  
只是这朵凋萎的玫瑰，这些空荡荡的  
窗花格的街，它们的名字反复在记忆中浮现  
在我的血液里：拉普利达，卡布雷拉，索莱尔，苏亚雷斯

……

（《诗集》，1972）

最后一句的挽歌的基调也可以从该集中最后一首诗——《猜想之诗》中找到，他把这首诗献给战死在一场内战中的祖先弗朗西斯科·纳西索·拉普利达。该诗模仿了因勃朗宁而闻名的风格——戏剧独白。在追忆中，博尔赫斯将他的祖先的命运（被阿尔道的高卓人抹了脖子）与他自己的命运作了巧妙的对比——他是一个知识分子，生活在一个逐渐回复到混乱与野蛮状态的国家里。该诗发表之时，军队越来越多地介入阿根廷政治的迹象已变得十分明显。人们正在议论，说庇隆上校是未来的领导人。博尔赫斯一向痛恨各种形式的政府，特别是独裁统治，他写的这首诗几乎是政治性的。尽管该诗表面上是一首历史挽歌——这也许瞒过了当代的读者，但如果将它置于其时代背景之下，那么诗中的寓意便十分明显了。只要引用该诗的第一节就足以说明问题：

子弹在这最后一个下午抽打着天空。  
当白昼与这场混战迤远着走向结束时，  
一阵风刮来，扬起满天的灰烬。  
高卓人战胜了：  
胜利属于他们，属于野蛮人。  
我，弗朗西斯科·纳西索·拉普利达，  
研读过教会法和民法，  
宣告过这片野蛮土地的独立，  
战败之时，脸上沾满了鲜血与汗渍，

既无希望，也无恐惧，迷失了方向，  
正穿越边陲，奋力挺进南方。

（同上）

1943年，博尔赫斯建立起了与一家小出版社——埃梅塞出版社的长期联系，这家出版社最近开始扩大出版规划，委任一些主要知识分子（西班牙的里卡多·巴埃萨、爱德华多·马列亚）为文学编辑。马列亚主编一套名为《克迈拉文选》的短篇小说丛书，以薄而精致的单行本出版。

博尔赫斯对“克迈拉”丛书的一个贡献是为亨利·詹姆斯的《谦卑的诺思莫尔一家》译本撰写了序言。在介绍詹姆斯时，博尔赫斯强调了他的奇特之处：

我研读过部分东方文学和几种西方文学；我编辑过一本幻想文学作品选；我翻译过卡夫卡和梅尔维尔，斯维登堡和布卢瓦；我还没看到过一部作品和詹姆斯的同样奇特。我刚才提到的作家从一开始就是惊人的；他们在作品中所表现的世界几乎是职业性地不真实；詹姆斯尚未展示他自己——一个与世无争、彬彬有礼的地狱居民，即已冒着被当成平庸小说家的风险——比其他人更难以归类。我们一旦开始阅读，便被一种模糊、一种肤浅搅得心烦意乱；几页过后，我们才明白这些有意的疏忽具有增强作品的效果。（《序言集》，1975）

在分析了他最喜爱的几篇詹姆斯小说之后，博尔赫斯像往常一样列出参考书目，并引用格雷厄姆·格林的一句话结束全文：如同莎士比亚在诗歌史上独树一帜，詹姆斯在小说史上也是无可比拟的。

博尔赫斯还为马列亚主编的其他集子和里卡多·巴埃萨编的古典作品集写过序言。然而他对埃梅塞出版社的首要贡献是他1943年与阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯合编的《最佳侦探小说选》。该选集的16篇短篇小说中有些是出自以侦探小说著称的作家之手，如《被窃的信件》（埃德加·爱伦·坡）、《巴伦特雷的少爷》片断（罗伯特·路易斯·斯蒂文森）、《红发会》（亚瑟·柯南道尔）、《伊斯雷尔·高的荣誉》（吉尔伯特·基思·切斯特顿）、《集邮》（埃勒里·奎因），以及《七分钟》（乔治·西默农）；其他几篇出自不以侦探小说著称的作家之手：《希金博特姆先生的灾难》（纳撒尼尔·霍桑）、《月谷》节选（杰克·伦敦）、《异端首领与公司》节选（纪尧姆·阿波里耐）、《孔雀房》节选（伊登·菲尔波茨）。选集还收有如卡洛斯·佩雷斯·鲁伊斯、曼努埃尔·佩鲁及豪尔赫·路易斯·博尔赫斯等阿根廷作家的短篇小说。尽管该选集没有简介，但护封作了一些概括说明：“由著名诗人埃德加·爱伦·坡始创于1841年的侦探小说是最新的文学体裁。我们还可以这样说，它是我们时代的文学体裁。”为了证实这句话，护封提到几位喜爱这一体裁的杰出读者：安德烈·纪德、凯泽林、维多利亚·奥康普、荣格、阿方索·雷耶斯、奥尔德斯·赫胥黎。根据护封介绍，这本选集旨在提供一幅当代文学一个重要部分的全景图。

这本集子表明博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯极看重侦探小说，他们熟知这一体裁的作家，并独立作出了评价。在某种意义上，这本选集是他们1940年为南美出版社编辑的幻想文学选集的补充。新的选集获得了巨大成功，博

---

斯维登堡（1688~1772），瑞典神学家。——译注

西默农（1903~1989），比利时法语小说家。——译注

尔赫斯和比奥伊以它为基础为埃梅塞出版社编辑了一套侦探小说丛书，受但丁的《地狱篇》的启发，他们将这套丛书定名为《第七圈》。这套丛书后来收编了这一体裁的一些杰作（狄更斯的《艾德温·德鲁德之谜》、科林斯的《月亮宝石》和《白衣女人》），以及部分更为现代的作家，如伊登·菲尔波茨、迈克尔·英尼斯、安东尼·伯克利、薇拉·卡斯帕里、詹姆斯·凯恩和格雷厄姆·格林。博尔赫斯将格林的《恐怖部》奉为最优秀的战争小说之一。《第七圈》的成功为博尔赫斯赢得了一批新的读者，他们与他早先的读者完全不同。这些新的读者更年轻，不太关心文学的高标准，还有一点反对崇拜偶像的精神，他们很快从博尔赫斯和比奥伊·卡萨雷斯推荐的侦探小说和长篇小说转而阅读两位作家自己的小说。通过一种在文学界受到普遍冷落的体裁，博尔赫斯开始找到一批忠实的读者。这是一种补偿。

## 6. 杜撰集

尽管博尔赫斯受到阿根廷文学界的冷落，但他继续受到少数目光敏锐的作家的推崇，法国评论家及社会学家罗歇·卡卢瓦是其中最重要之一。战争爆发前夕，卡卢瓦应维多利亚·奥康普之邀去阿根廷作了几场演讲，结果一直呆到战争结束。卡卢瓦极富想象力，且十分活跃，他决不能坐视法国文化遭受德国侵略者的蹂躏。在维多利亚·奥康普的帮助下，他在布宜诺斯艾利斯创办起了《法国文学》杂志。当时最优秀的一些法国作家为该杂志撰稿。博尔赫斯的两篇短篇小说被首次译成法语（合称《亚述人》），刊登在1944年10月出版的第14期上。这两篇小说——《巴比伦彩票》和《巴比伦图书馆》——是博尔赫斯最为奇特的作品之一。虽然该杂志在法国本土的发行量相当有限，但这一期的问世适逢其时——刚刚解放的法国正积极恢复与世界各地的联系。人们很容易认定法国文学界是从此时开始承认博尔赫斯的，但事实上博尔赫斯（及其宣扬者卡卢瓦）还得再等待16年左右，直到1961年他与塞缪尔·贝克特共同获得一个国际出版组织颁发的福门托奖之日，这位不知名的阿根廷作家才得到了国际上的承认。

卡卢瓦推崇博尔赫斯并非因为他们是挚友。事实上，博尔赫斯曾很不度地在《南方》（1942年4月）上发表过一篇颇为刻薄的文章，评述卡卢瓦的一本论侦探小说的小册子。博尔赫斯不同意卡卢瓦所谓侦探小说是随着约瑟夫·富歇在巴黎建立了一支训练有素的警察队伍而产生的，他认为一种新的文学体裁总是与一部文学作品同时产生，并指出这部作品就是埃德加·爱伦·坡的一篇短篇小说。他们随后进行了一场辩论，两人的关系因此急剧冷却。但这并没有减损卡卢瓦对博尔赫斯作品的崇拜。他一如既往地宣传博尔赫斯，直到确保他获得福门托奖为止。

1944年底之前，《南方》出版了一本新的博尔赫斯短篇小说集。该书题为《杜撰集》，包括已收入《交叉小径的花园》（1941）的8篇小说，并加上标题为“技巧”的6篇新作。书名及第二部分的标题证明了博尔赫斯的强

---

科林斯（1824~1889），英国小说家。——译注

贝克特（1906~），爱尔兰戏剧家和小说家，荒诞派戏剧的主要代表之一，代表作剧本为《等待戈多》，获1969年诺贝尔文学奖。——译注

富歇（1759~1820），法国拿破仑和路易十八时期的保安部长。——译注

硬态度：对于受到官方称赞的现实主义路线，对于斯大林主义左派所奉行的更为陈腐的社会现实主义路线，他拒不妥协与遵循。他正是以这两个题目宣告了他的信仰：文学就是文学——一种不把自己伪装成任何别的东西的虚构故事。一部文学作品就是一种技巧，一个言语的产品，也就是说，只是作品。他写了一篇短序介绍 6 篇新作，并试图对其中三篇作一些解释。第一句话带着歉意：“尽管这一部分的作品是在较为清醒的状态下完成的，但它们却与构成本书第一部分的作品很相似”（《杜撰集》，1962）。他指出第二篇故事是“失眠症的一个长长的隐喻”。诚然，《福内斯的记忆》可以看作是失眠症的隐喻，但博尔赫斯从中塑造了一个幻想的人物：一个具有完整的回忆能力的男子，因而这篇奇妙的故事包含了更多的意义。在某种意义上，它是一幅自画像，他把自己看成一个因记忆与失眠而动弹不得的人，生活在一个清醒、被动、偏远得可怕的世界里。

另一篇故事《死亡与罗盘》是博尔赫斯的第二篇侦探小说——如果把《通向阿尔—穆塔西姆》也算进去的话，也许应是第三篇。它完成于巴斯托斯诞生及《堂·伊希德罗·帕罗迪的六个问题》问世之后。如果说前两篇侦探小说基本上是切斯特顿的风格的话，那么《死亡与罗盘》则带有几分巴斯托斯小说释放出的讽刺模仿文体的幽默。这篇文笔简洁的小说围绕着一个即或不算新颖、却也很巧妙的思想：凶手真正想捕捉的牺牲品是侦探。（阿加莎·克里斯蒂在《罗杰·阿克洛埃谋杀案》中运用了类似的置换手法——叙述者就是刺客。）错综复杂的情节以及冷静的风格揭示了博尔赫斯的创作艺术。

序言的第二段文笔简练：“我反复阅读的作家甚为纷杂，他们是叔中华、德·昆西、斯蒂文森、莫特纳、萧伯纳、切斯特顿和莱昂·布卢瓦。我相信我的有关基督的幻想作《犹大的三种面目》受到一点最后那位作家的影响”（同上）。这篇故事虚构了一个叫尼尔斯·鲁宁伯格的人，他的一部分时间都用于解释基督作出牺牲的真正性质。他的最终结论是当上帝完全具备了人的形状时，他并没有化作耶稣。相反，“上帝彻底变成了人，一个够得上臭名昭著的人，一个该受谴责的人——路走向深渊。为了拯救我们，上帝本可以选择任何一个命运，这些命运互相交织，构成多变的历史之网，他原可以做亚历山大大帝，或毕达哥拉斯，或留里克，或耶稣；可是他选择了可耻的命运——做了犹大”（同上）。

另有两篇新作也运用了同一种技巧——转换殉道者与叛徒、主人公与反角的作用，但博尔赫斯的序言没有提到这一点。在《剑形》中，主人公讲述了一个有关背叛的故事，他俨然成了受害者，而不是叛徒。在《叛徒与英雄的主题》中，前者变成了后者，这一角色的转换极具戏剧性。像《犹大的三种面目》一样，这两篇故事所表达的世界如同神话与仪式的观点——通过埃布尔和凯恩这一对角色表现出来——增强了现实的双重性。博尔赫斯认为，正如主人公即反角，反角即主人公，他们是同一角色——人的两方面。

《杜撰集》还有一篇序言丝毫没有谈到的故事，它题为《神秘的奇迹》，表现的是一位即将被纳粹分子处死的犹太剧作家。就在行刑前的最后一秒钟，一个奇迹救了他的命，上帝给他整整一年时间去写完他的剧本。时间停滞了：刽子手们冻僵着身子，而剧作家则在完成他的工作；剧本刚写完，“一

---

毕达哥拉斯：古希腊哲学家、数学家。——译注

留里克：俄国古代留里克王朝的奠基人。——译注

股劲风”将他击倒（同上）。这篇故事表现了客观时间、正常时序与主观时间之间的相互作用。博尔赫斯对贝克莱唯心论的热爱转化成了一篇有力的叙述文。该小说不是博尔赫斯的最佳作品之一，而且也许过于机械，但它却是读者喜爱的作品。较之于福内斯或尼尔斯·鲁宁伯格生活于幻觉中的命运，读者更容易与其主人公的悲惨命运产生共鸣。

与《交叉小径的花园》相比，读者对《杜撰集》的反应更好。在恩里克·阿莫林的请求下，阿根廷作家协会为该书创设了一项专门奖——殊荣奖，这显然是为了弥补1942年布宜诺斯艾利斯市对《花园》一书的怠慢。

1945年10月，博尔赫斯应乌拉圭教育部文化司之邀前往蒙得维的亚大学作一次关于高卓文学的演讲。博尔赫斯是个害羞的人，他对自己公开讲话的能力一向没有把握。他一般谢绝演讲的邀请，偶尔推脱不了时，他就写出详细默述过多遍的讲稿，然后请一位朋友代他宣读。他这次在蒙得维的亚就是这样做的。当年轻的文学教授何塞·佩德罗·迪亚斯以美妙洪亮的嗓音准确无误地朗读他的长篇讲稿时，博尔赫斯正坐在后排的长椅上，无声无息地为他提示。这是一种神奇的表现，就好像他是个腹语者，从远处操纵着他的傀儡。

我就是在此次第一次见到了博尔赫斯。我当时主编《三月》杂志的文学专栏，这本乌拉圭左翼周刊刚刚开始为国外的读者所了解。演讲结束后，我满怀敬意地走到博尔赫斯身边，请求他允许我在下一期的《三月》上刊登演讲的全文。他便将演讲的原稿交给我，允许我在《三月》上全文发表，这也许是因为把我介绍给他的是他喜欢的两位表兄弟——他们是他在乌拉圭的亲戚，也是我的朋友，或者是因为他很慷慨，甚至对自己写的东西也不那么在意。在此，我用不着描述我对博尔赫斯的热情。自从1936年我在《家庭》上第一次发现了他的文章及书评，许多年来我一直是个博尔赫斯迷，我收集他的所有著作，订阅他投稿的杂志，模仿他的风格写我自己的那些根本不值一谈的评论与文章。我当时就坚信他是西班牙语造就出的最优秀的作家，并决心同任何敢于向这一信念挑战的人战斗到底。总之，我当时年轻而狂热。

对于博尔赫斯，他在蒙得维的亚的那次演讲具有另一层意义。这是他第一次尝试以一种新的途径、在一个新的国家寻求更多的读者。他的名字只在乌拉圭最专业化的圈子里为人所知。这次演讲是我在蒙得维的亚所见过的、吸引听众最多的一次，这一成功正是由于博尔赫斯谈的是一个稳妥的主题，而且演讲体现出了他常有的那种独创性。然而这次演讲还有一层意义。它为他指明了一种与一支正在壮大的公众大军保持联系的方法，迄今为止，他把他们给忽略了。当时的他不需要更多的听众。他在米格尔·卡内图书馆担任第三助理馆员，有固定的收入，而他同时还向各种刊物投稿，又可以得到一些额外收入。然而，如果他能克服羞怯、开始从事演讲的话，他还能增加一个收入来源，可他并不急于这么做。到那时为止，面对听众对他来说仍是一种忍受不了的折磨。不幸的是（也许值得庆幸的是）1946年的阿根廷将经历一场急剧的政治变革，不到一年时间，博尔赫斯就被迫成了一位讲演家和教师。讲演厅将成为他后半生的竞技场。

## 7. 将军与家禽稽查员

博尔赫斯在蒙得维的亚演讲之时，阿根廷已掌握在新的领导人胡安·多

明戈·庇隆上校的手中。他执掌大权的进程缓慢而稳健。他生于 1896 年，当 乌里布鲁将军于 1930 年推翻伊利戈延总统时，他还只是个年轻的上尉。1937 年他调任驻智利使馆武官，战争爆发后，被派往意大利。自 1939 年至 1940 年，他先后在阿尔卑斯山脉和阿布鲁齐等地的意大利军队里服役。

尽管庇隆在军界以外实际上不为人所知，但他已是个有相当影响的人物。当时的阿根廷军队控制在憎恨英国而崇拜意大利的人手中，这些人赞同希特勒为建立世界新秩序而进行征伐。他们的立场在整个国际形势下很难作出解释，然而在拉普拉塔河地区却很容易理解。从国际上来说，20 世纪 40 年代早期的英国代表了反法西斯阵营的最后一个堡垒。它是民主的希望，自由人民的国家。但在阿根廷，英国仅被看成帝国主义的心脏，这种看法在乌拉圭稍缓和一些。当时伦敦左右着拉普拉塔河地区的经济；主要的投资者都是英国人：铁路、发电厂、甚至自来水厂都掌握在英国人手中。阿根廷和乌拉圭只是名义上的独立国家。阿根廷人不能容忍英帝国主义，因此军队支持法西斯主义，同情希特勒，因为他们真心地相信他会帮助世界摆脱英国人。庇隆也是这样认为的。

庇隆是一个有直觉的政治家，他凭着丰富的想象力认清了民众的情绪，并发挥非凡的能力去迎合他们。他明白自己还太年轻、太不出名，没确实力公开领导一次政变。所以他代之以发动一场青年土耳其党的运动，向军界高层施加压力，致使他们采取行动。其时的阿根廷政府正濒临崩溃，从 1938 年起它就由碌碌无能のカ斯蒂略总统领导着，1943 年 6 月 4 日，一场不流血的政变将它推翻。军队公开取代了政府。新总统是法雷尔将军，然而真正执掌大权的是幕后的庇隆上校，他故作谦逊，被任命为副总统。他还被任命为陆军部长以及劳工和社会保护署署长（实际上是劳动福利部部长）。作为陆军部长，他掌握着军权；作为劳工署长，他可以控制工人，建立一个储备力量的基地。庇隆认识到阿根廷拥有一支庞大的工人队伍，传统的党派忽视了他们，而左翼党派也只是与他们若即若离。庇隆还学会怎样利用国营广播台向所有的工人——城市和农村的劳工宣传他的社会改革计划及工会政策。他的讲话朴素、直率，有效地与其听众的语言相吻合。他是个上校，但他讲话时，俨然成了“我们”中的一员。他还发起过一场旨在普及其形象的运动。成千上万迄今为止对老式政治家的承诺不感兴趣的人们很快就熟悉了这个不久前还默默无闻的上校——他那宽阔而苍白的面孔，涂上润发油的黑发，他说话热情，笑容可掬。

相比之下，庇隆很不受富裕牧场主和官僚政客们的欢迎。对于左翼改革者和拉山头的工会领袖们，他也是一个威胁。他们联合起来，谴责他煽风点火，滥用权力，收买或恐吓政敌。他们称他为法西斯主义者（的确如此）和纳粹分子（并非如此）、暴徒（的确如此）和色鬼（也许不是）。然而庇隆继续微笑，越来越受民众的欢迎。他凭藉刑罚对付敌人。大概就是在这一时期阿根廷警察从德国引进并改进了“电棒”——一种野蛮的电刑，通常被用于逼供。

到 1945 年 10 月 9 日，人们显然都已受够了庇隆之苦，被说服了的法雷尔将军要求庇隆辞去一切官职，退出政府。庇隆同意了，他立即被送往马丁一加西亚——紧靠乌拉圭海岸的一座小岛，被罢黜后的伊利戈延总统就被软

禁在岛上。人人都以为庇隆的政治生涯就此结束了。他自己也对朋友们说他只想娶埃维塔为妻，然后隐居起来写回忆录。他当时 50 岁，正值盛年。8 天以后，他回到了布宜诺斯艾利斯，面对该市聚集起的空前庞大的人群，他向群众保证他将是下一年 2 月大选中官方提名的总统候选人。

那 8 天里到底发生了什么？传说和神话越传越奇，以致于难以搞清事情的内幕。我们所知的情况是成千上万的阿根廷人不仅被运往首都，而且免费就餐；他们在布宜诺斯艾利斯闹市区安营扎寨，直到庇隆出现在他们面前，并向他们发表讲话之后才肯离去，这位“健壮男子”与他的人民之间形成了“集体的感情高潮”（引自最热情的报道之一）。

这些事件发生后，政府不得不宣布放假一天，人们立刻将这一天命名为“圣庇隆节”。法雷尔总统提升庇隆为将军。1916 年 2 月 24 日举行的大选只不过兑现了“圣庇隆节”的承诺——他是阿根廷的第一任国王。

大选之前，庇隆和埃维塔悄悄举行了公证婚礼，埃维塔便成了玛丽亚·爱娃·杜瓦特·德·庇隆夫人——阿根廷的第一夫人。此后 10 年，直到 1952 年她突然去世为止，阿根廷拥有了一对尊贵的夫妇。

对于庇隆的升任，博尔赫斯的反应并不温和。他深信庇隆是个纳粹分子。庇隆凯旋布宜诺斯艾利斯整整 15 天后，正在乌拉圭作高卓文学演讲的博尔赫斯在当地一家报纸上发表了一项声明：

阿根廷的政治形势极为严重，严重到了大批阿根廷人成了纳粹分子尚不自知的程度。许多人听信社会改革的许诺，受了迷惑——这个社会无疑需要一个比现在更好的体制——正听任自己被一阵席卷全国的仇恨的巨浪所引诱。这是一桩可怕的事情，很像法西斯主义和纳粹主义在欧洲抬头时的情形。然而我必须加上一句，阿根廷知识分子反对它，同它进行斗争。我认为唯一可能的答案是把权力交给最高法院。不过，对于阿根廷政府能否较快地回到民主秩序上去，我抱悲观的态度。（《普拉塔报》，1945 年 10 月 31 日）

军队应在大选之前将权力移交最高法院的建议也是人民民主联盟的要求之一，这个联盟反对提名庇隆为候选人；但是庇隆显然决不会放弃他需要借以当选总统的权力。在这一点上，博尔赫斯的怀疑是很有根据的。庇隆利用劳工署的权力和资金收买选票，组织起支持他的力量，最后以 51% 的微弱多数当选总统。

如果说博尔赫斯对恢复民主的怀疑是正确的，那么他认为庇隆是个纳粹分子的看法则是错误的。庇隆是个法西斯主义者和民族主义者。博尔赫斯和他的朋友们把庇隆及其追随者与纳粹分子等同起来，他们忽略了正是使庇隆对民众产生强大吸引力的东西。

庇隆的胜利使每个人清醒地认识到，阿根廷的民主在近期内会被束之高阁。博尔赫斯一定意识到了他自己岌岌可危的地位。尽管他已在当地被赞誉为主要的当代作家之一，但他仅仅是市立米格尔·卡内图书馆的第三助理馆员；也就是说，他的生计完全（或几乎完全）依赖于政府机构的职位。尽管如此，由于他是个高傲、自由的人，他继续签署仍在布宜诺斯艾利斯流传的反庇隆宣言。起初，庇隆不很注意知识分子。他主要关心的是在工会、军队和实业者中巩固他的权力。但他一旦觉得大局已定，便转而对付知识分子，叫他们闭嘴。

他使博尔赫斯受到了一次极大的人格侮辱。1946 年 8 月，博尔赫斯被正式告知：市政厅决定将他调出米格尔·卡内图书馆，升任科尔多瓦街国营市

场的家禽及家兔稽查员。他的《自传随笔》是这样结束这个故事的：“我到市政厅查明情况。‘我说，’我开口了，‘真奇怪，图书馆有那么多职员，怎么偏偏选中我担任这个新的职务呢？’‘呃，’工作人员答道，‘你站在同盟国一边——你还指望什么呢？’我无法回答他的话，第二天，我提交了辞呈”（《随笔》，1970）。

在这段描述中，博尔赫斯没有提到那次“提升”的涵义，那是拉普拉塔河地区一种典型的羞辱形式，博尔赫斯显然是被选中而成了其牺牲品。庇隆及其同伙精通“奇袭”的艺术。将一位重要的阿根廷知识分子提升为“鸡兔稽查员”隐含着一种双关语。如同英语里一样，西班牙语里的鸡和兔是怯懦的同义词。然而博尔赫斯决定对这一侮辱不予理睬，把这种提升看成是统治者对语言极为无知的表现。他顺从地辞了职，但同时发表了一项公开声明，冷静而准确地详述了这一事件。最后一段写道：

我不知道我刚才讲述的事件是不是一则寓言。然而我怀疑记忆与遗忘是天使，它们十分清楚自己所做的事。如果它们忘却了其他事情，如果它们只保留了这一荒唐的传奇，它们或许有一定的道理。让我归纳一下：独裁导致压迫，独裁导致卑躬屈膝，独裁导致残酷；最可恶的是独裁导致愚蠢。刻着标语的徽章、领袖的头像、指定呼喊的“万岁”与“打倒”声、用人名装饰的墙壁、统一的仪式，只不过是纪律代替了清醒……同这种可悲的千篇一律作斗争是作家的诸多职责之一。有没有必要提醒一下《马丁·菲耶罗》和《堂塞贡多·松勃拉》的读者们，个人主义是阿根廷人古老的美德？（《自由阿根廷》，1946）

一群信仰不一的知识分子决定组织一次“博尔赫斯的补偿”，仍用《南方》杂志使用过的名称——《交叉小径的花园》在市奖评比中受到忽视后《南方》曾组织过“博尔赫斯的补偿”活动。此次他们举行了宴会，会上宣读了博尔赫斯的上述声明。阿根廷作家协会主席莱奥尼达斯·巴尔莱塔的发言最为重要。巴尔莱塔是一位忠贞的共产主义者及以前的博埃多集团的成员，他称颂博尔赫斯勇敢地坚持自己的信念，拒不向独裁统治低头。他从博尔赫斯身上看到了一种真正的反抗精神，在那些“壮丽而可怕的”日子里，每一个阿根廷知识分子都应当表现出这种精神。他的发言是一篇政治宣言，与博尔赫斯的声明同时刊登在左翼杂志《自由阿根廷》上（1946年8月15日）。博尔赫斯——那个优雅而不关心政治的博尔赫斯——陡然变成了阿根廷此后10年里反极权主义的象征。对于他这个害羞而好讽刺的人，这是个意想不到的角色，然而他坦诚地担当起这一角色，毫不畏缩。看来庇隆为他的鸡兔们选错了稽查员。

## 8. 被占领的城市

庇隆及其同伙对博尔赫斯的羞辱不仅将他转变成反对现政权的著名人物，而且迫使他在文学生涯上作出重大决定。辞去米格尔·卡内图书馆第三助理的低微职位意味着47岁的他将失去固定收入的来源。他虽然确实也有几项文学工作：定期向《南方》和《民族报》投稿，与朋友们合编选集，为他自己编辑的书写序言、作注释，但这些活动的收入仅敷支出，谈不上富足。他不得不转向其他方面。

剩下的工作只能是演讲了。当他出于无奈而当众发言时，他的羞涩和轻

度口吃总使他感到难堪，所以他从不肯当专职演说家，甚至也不肯当老师。可是，庇隆提升他为鸡兔稽查员，他已没有选择余地了：要么是饥饿，要么是讲演厅。极度痛苦的博尔赫斯选择了后者。

起先，他不相信自己的声音。他一直靠好友替他读发言稿，甚至连他在阿根廷作协举行的宴会上的短篇发言都是由评论家佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚代为宣读的。但是他要永远地请朋友替他演讲是不现实的。他逼着自己一点一点地干起来。像往常一样，博尔赫斯的《自传随笔》对这些事件的描述过于简单化了。在概述了辞职经过之后，他写道：

我现在失业了。数月前，一位英国老太察看了我杯中的茶叶为我算命，她预言我不久将会旅行、演说，并由此赚得大笔钞票。我把这事讲给母亲听，我俩都笑了，因为当众发言远远不是我力所能及的。就在这个关头，一位朋友搭救了我，让我当了阿根廷英国文化协会的英国文学老师。同时我还被邀请到高等研究自由学院作关于美国古典文学的演讲。由于这两项邀请是在开学以前3个月发出的，所以我接受了，心里颇觉安稳。然而，随着时间的迫近，我越来越心慌意乱。我的系列讲座的主题有霍桑、爱伦·坡、梭罗、爱默生、梅尔维尔、惠特曼、马克·吐温、亨利·詹姆斯以及维布伦。我写下了第一篇讲稿，但没有时间写出第二篇。况且，我把第一个讲座看成了世界末日，随后而来的只能是永恒。第一次讲得总算不错——简直是奇迹。第二次讲座的前两个晚上，我拉母亲出来，在阿德罗盖附近长时间地散步，请她为我的试讲计算时间。她说她认为我讲得太长了。“这样的话，”我说，“我就放心了。”我怕的就是无话可说。所以，在我47岁时，一种激动人心的新生活向我敞开了大门。（《随笔》，1970）

尽管博尔赫斯的回忆充满了愉快，但事情并没有那么顺利。首先，准备每次的讲稿都要花去大量的时间。第一篇是关于霍桑的（后被收入他的选集《其他的探究》，1952），但讲稿太长，也太精深广博。他一定花去了那几个月里的大部分时间才把所有的资料集中起来，写出这篇内容丰富的文章。他意识到这种方法不适合于系列讲座，于是改变了方法，在一张张小纸片上记下非常准确的笔记，然后背熟这些笔记，所以他在讲堂上很少需要翻看卡片。为了克服恐慌心理，他和朋友或母亲一起排练；他还精心设计了一种每次演讲前都要进行的“仪式”——他在蒙得维的亚演讲期间，我不止一次地目睹过这一仪式。

仪式由两部分组成。第一部分是从远处步行前往演讲地点。博尔赫斯与一二位朋友边走边谈，话题就是当天的演讲内容，这是一种源自古希腊的逍遥学派的谈话方式，那时候亚里士多德带着他的门生在花园里进行长时间的漫步讲学。仪式的第二部分也许就不那么具有亚里士多德的风格了。快到演讲地点时，博尔赫斯便会走进一家咖啡馆，喝上一杯烈酒——一般是卡尼亚酒或者格拉巴酒，他把酒一饮而尽，壮一壮胆子。

演讲自有其仪式。他平静地坐在那里，从不直视听众，他那双半失明的眼睛盯着远处的一点。讲演时，他十指交叉，微作拘泥的祈祷之状，或小心地挥动双手；他讲话的声音很低，语气单调，像个牧师或犹太教教士。他的风格与拉普拉塔河地区盛行的风格迥然不同，那里仍保持着拉丁演讲术的传统。然而，博尔赫斯的成功恰恰是因为他的与众不同。他的平静、他的古板

手势、他的单调声音制造了一个神奇的空间：在这空间里，真正重要的是讲稿——缜密的思维，巧妙的结构，总是出人意料。一动不动，语调低沉，全神贯注于嘴里讲的活——所有这些构成了他的演讲，没有演说家惯常的装腔作势。博尔赫斯创造了一种与其书面风格相适应的口头风格。听众起先是困惑不解，也许还有点不安，但他们渐渐地发觉这是一种很有效的风格。不到几年工夫，博尔赫斯就成了拉普拉塔河地区最成功的讲演者之一。

他在《自传随笔》中这样谈起自己的成功：

我到阿根廷和乌拉圭各地去旅行，演讲的内容涉及斯维登堡、布莱克、波斯和中国的神秘主义、佛教、高卓诗歌、马丁·布贝尔、犹太教神秘哲学、《天方夜谭》、托·爱·劳伦斯、中世纪日耳曼诗歌、冰岛的英雄传说、海涅、但丁、表现主义、以及塞万提斯。我从一座城市到另一座城市，在我不会重返的旅馆里过夜。有时我的母亲或一位友人陪我旅行。结果我挣的钱比在图书馆工作时多得多，而且我很喜欢这个工作，我觉得它向我证明了我自己。

（《随笔》，1970）他的《随笔》没有表现演讲时的真实背景——庇隆时代的阿根廷。那些年里我常去布宜诺斯艾利斯拜访他。他每年至少来一次蒙得维的亚，作演讲并看望亲友，我们尽可能多地回访他。在当时的布宜诺斯艾利斯，庇隆及其金发夫人的大幅招贴画简直是铺天盖地，每幅画上都印着侵略性的口号。这座城市看起来就像被占领了一般。在那个蒙辱的布宜诺斯艾利斯，博尔赫斯不停地走着。他当时已年近50，尚未完全失明。他不用手杖，步伐显得慌乱，几乎有点粗鲁。只有穿马路时，他才自然地警觉起来，伸手拉住同伴的衣袖，但却不拉手臂，他以一种傲慢的姿态要求帮助，而不是乞求帮助。到了对面，他同样猛然松开手。然而在这期间，口头的交流并没有停止过。

博尔赫斯模糊地看出（或猜测到）统治者的标语、无所不在的庇隆和埃维塔的名字，以及受到刻意羞辱的权贵的布宜诺斯艾利斯。他会指着每一个巨大的字母，划出每一句口号，狂怒地说个不停。博尔赫斯忿怒地谴责庇隆的布宜诺斯艾利斯，那种强烈的怒火粗暴地将我带进了他自己的迷宫。聆听着他的话语，我同情他，然而我要说——“不”，我争辩道，庇隆并不是一个平庸的暴君，在工人和贫民看来，他代表着完全不同的东西，他引进了全新而必要的社会法规，他力图（也许是不成功地）将阿根廷从外国强权下解放出来。我要对他说，他的故事和梦魇里凶险的布宜诺斯艾利斯在现实中是不存在的，它戴的是另一副更有官僚主义特点的面具——密探、小商人和霸道的警察。然而，你与一个梦想家是难以进行对话的。博尔赫斯把他的恶梦强加给我，最后我感觉到空气凝滞了，墙壁狰狞可怖，不断重复的名字像幽灵一般。他的幻觉在这平庸的现实里创造了一座迷宫，我也迷失在其中。

庇隆又找到了一种新的方式来羞辱那些从一开始就反抗其统治的阿根廷人。这一次他（或许是埃维塔）选中了合适的目标。1948年9月8日下午，一群妇女聚集在佛罗里达大街，高唱国歌，分发小册子。她们吸引了过路人，很快队伍就壮大了——其中有二位是正在佛罗里达街一家时装店买鞋的乌拉圭妇女。由于这次示威未经批准，所以警察逮捕了那些妇女。被捕的示威者当中有博尔赫斯的母亲和妹妹诺拉。法官判她们拘禁一个月，母亲因年老而

被监禁在自己家里，门外常设一个警卫。在与里查德·伯金交谈时，博尔赫斯这样描述这段故事：

博尔赫斯：她在庇隆时期坐过牢。我妹妹也坐过。

伯金：是庇隆送她们进监狱的？

博尔赫斯：是的，我妹妹，呢，当然是的；我母亲的情况不同，因为那时她已经老了——她现在 91 岁——所以她的牢房就是她自己的家，不是吗？但是我妹妹和她的几位朋友被送进一座关押妓女的监狱，以此羞辱她。（伯金，1969）

妇女们坐了一个月的牢，但是如果她们直接向庇隆夫人上诉的话，她们本可以减免刑罚的。博尔赫斯回忆道：

博尔赫斯：他们说：“如果你们写封信给夫人，你们就能出狱。”——“你们说的是哪一个夫人？”——“这位夫人就是庇隆夫人。”——“我们不认识她，她也不认识我们，我们写信给她没有什么意思。”不过他们真正期望的是那些妇女们写封信，然后他们就将信发表，不是吗？人们便会说庇隆多么仁慈啊，我们现在多么自由啊。整个的就是一种诡计，它确实是一条诡计。不过她们看穿了它。她们当时逃脱不了这个劫难。

伯金：那是个恐怖的时代。

博尔赫斯：啊，是这样。譬如你的牙齿痛，不得不去看牙医，你一觉醒来想到的第一件事当然是得经受折磨；但在大约 10 年中，当然，我也有个人的牢骚，但在那 10 年中，我醒来时首先想到的是，呃，“庇隆在掌权。”（伯金，1969）

忍受庇隆，这是博尔赫斯在那些黑暗日子主要问题。布宜诺斯艾利斯在他看来是一座被占领的城市。

## 9. 知天命的作家

就在庇隆政府似乎决意要羞辱博尔赫斯及其一家时，他的作品正趋于完全成熟。那些年里，他创作了一些最优秀的小说和随笔，为发表他的两部重要作品——《阿莱夫》（1949）和《其他的探究》（1952）铺平了道路。博尔赫斯受官方及腐败的阿根廷出版界的骚扰或轻视，被迫靠演讲谋生，然而此时的他正开始被公认为阿根廷最卓越的作家及最优秀的西班牙语散文家。

这一阶段博尔赫斯的主要作品之一是 1947 年以《对时间的再驳斥》为题发表的一本小册子。这篇随笔后来被收入《其他的探究》（1952）。他对时间的这一新探索是以英国的唯心主义哲学家为出发点。博尔赫斯指出：“贝克莱否认某些印象背后有客体。大卫·休谟否认对变化的感知背后有主体。贝克莱否定物质；休谟否定精神。贝克莱不希望我们给一连串的印象加上形而上学物质观，而休谟不希望我们给一连串的精神状态加上形而上学自我观”（《其他的探究》，1964）。

博尔赫斯赞同这些哲学家的观点和他们的结论，他还否认时间的存在：“然而，既然否定了物质与精神——它们都是连贯的整体——也否定了空间，我不知道我们为什么还要保留时间这一连贯体。在每一种（真实的或假想的）感知之外，物质并不存在；在每一种精神状态之外，精神并不存在；除了每一个此刻之外时间也不会存在”（同上）。为了增强他的观点，博尔赫斯引用了叔本华，这位德国哲学家曾指出：“没有人曾在过去生活，没有

人将在将来生活；此时此刻就是整个生命的形式，没有任何一种不幸能够夺走这一财产”（同上）。

写于1928年的“Sentirse en muerte”（《死亡的感觉》）描写了博尔赫斯的一次经历，该文后来被收入《其他的探究》。事情发生在穷困的布宜诺斯艾利斯近郊。一天傍晚，博尔赫斯熟视着一个简单的玫瑰色街角，感觉到时间的停滞，过去和现在融为一体。”这和30年前毫无差别，”他这样想。从这一神秘的经历中，他得出结论：

对同种事物——晴朗的夜晚、清晰的砖墙、郊野忍冬的清香、自然的泥土——的那种纯真的表现并不仅仅与许多年前那个街角处的情境相同；它就是那种表现，而不是相似或重复。如果我们能够感知这种同一性，时间便是一种谬误；时间的某一刻明显地代表昨天，而另一刻又明显地代表今天，两者互不关心，但又不可分割，这一点足以瓦解时间。（同上）

那天晚上，博尔赫斯感到了时间的停滞，几乎看到并触及了永恒，这一幻觉不但帮助博尔赫斯废弃了时间，而且帮助他否定了他自己的个性。面对可以毁灭的时间，博尔赫斯感到他的个性被湮没了：他觉得自己变成了“一个抽象地感知世界的人”。他所发现的是无个性的感知者和被感知物。在他看来，时间消亡了，这不是因为他感到了永恒，也不是因为他相信他的艺术能够将他永远保存在他的作品永恒之中——这些都是浪漫主义诗人的激情——而是因为他，博尔赫斯，什么也不是。

然而，尽管结论如此，那篇关于时间的随笔并不就此结束。博尔赫斯来了个180度的大转弯——这是他的所有作品的一个特点，他在最后一段里否定了这篇长篇随笔妄图证明的一切：

可是，否定时间的连续性，否定自我，否定天文学上的宇宙显然毫无希望，只有暗暗的慰藉。我们的命运（不像斯维登堡的地狱和西藏神话里的地狱）并不可怕，因为它是不真实的；但它又是可怕的，因为它是不可逆转的，是严峻的。时间就是构成我的东西。时间是将我冲走的河流，但我就是这条河流，嚼碎我的是一只老虎，但我就是这只老虎；将我烧掉的是一把火，而我就是这把火。这世界，哎，是真实的；我呢，哎，是博尔赫斯。（同上）

庇隆时期博尔赫斯在蒙得维的亚所作的演讲中，有一次是相当杰出的。它是关于幻想文学的，演讲时间是1949年9月2日。其中某些观点已在一些文章中论述过，那些文章或见于早在1932年出版的《讨论》，或发表于三四十年代的《家庭》《南方》及《民族报》，特别是1940年为比奥伊·卡萨雷斯的科幻小说《莫洛的发明》所作的序言。博尔赫斯在演讲中指出，幻想文学比现实主义文学更为悠久，他然后概括出4个手法，凭借这4个手法，作家因而不仅能够打破现实主义小说的常规，而且能够打破现实的常规。据博尔赫斯说，这4个手法是：艺术作品中之艺术作品、现实与梦幻的混淆、时间旅行，以及双重人格。

他从许多名著中找到了运用第一种手法的例子：在《堂·吉珂德》的第二部分里，有些人物不但读过而且在讨论该书的第一部分；在《哈姆雷特》的第三幕里，三个访问埃尔西诺的演员演出了一场与主戏具有相同之处的悲剧；《埃涅伊特》的主人公在迦太基研究一幅描绘特洛伊毁灭的浮雕，他发

---

埃尔西诺：丹麦地名，即赫尔辛格。——译注

《埃涅伊特》：古罗马诗人维吉尔的一部史诗。——译注

现浮雕的人物中有他自己；《伊利亚特》里的海伦绣了一件双层紫袍，刺绣表现的正是这部史诗叙述的故事。博尔赫斯的短篇小说《通向阿尔—穆塔西姆》《赫伯特·奎因作品之检讨》以及著名的《皮埃尔·梅纳德》等也运用了这一手法。

第二个手法——引入梦的意象，从而篡改现实——是最古老的手法之一。博尔赫斯提到了许多国家的民俗，并从柯勒律治的作品中发现一句引人深思的话：“如果一个人能够在梦中走过天堂，并得到一朵花，证明他的灵魂确曾到过那里，而假使他醒来时发现手里确实捧着那么一朵花——唉！——那又如何呢？”博尔赫斯最著名的故事之一《圆形废墟》引用另一位梦的编织者刘易斯·卡罗尔的话作为引子，博尔赫斯在该故事中把玩现实与梦幻之间模糊不清的界限：一个人梦见了另一个人，但最终却发现他自己也是别人的梦。

在探讨第三种手法——时间旅行时，博尔赫斯指出它可以和柯勒律治之花相联系。他引用赫·乔·威尔斯的《时间机器》为例，小说中的主人公从通往未来的旅行中带回一朵凋谢的花。这一手法的另一变体是亨利·詹姆斯曾计划创作的《过去的感觉》，但只写成一半，小说的主人公发现一幅作于18世纪的他自己的肖像，于是他使时间逆转，向过去旅行，以使那位画家能够为他画像。博尔赫斯指出：“詹姆斯因此创造了无可比拟的无限的回还——主人公拉尔夫·彭德拉回到18世纪，因为他对一幅古画着了迷，然而彭德拉回到本世纪则是画像存在的条件。因果被倒置了，旅行的原因成为旅行的结果之一”（《其他的探究》，1964）。

在对詹姆斯的小说进行上述分析时，博尔赫斯清楚地表明他没有把时间旅行当作主题，而是看作一个过程、一种手法——构筑一个情节，使故事的结果导致原因，而叙述的顺序则完全是颠倒的。这正是博尔赫斯在《另一种死》中尝试的手法，该故事中的一个男子年轻时在一次战斗中表现得胆小怕死，他临终前克服了自己的怯懦，逼着上帝创造出奇迹：在参加过那次战斗的人的记忆里，他死得英勇而年轻。同样，在博尔赫斯看来，重要的不只是时间的颠倒这一主题，而且是颠倒故事顺序的过程：结果影响了原因，而不是相反。

博尔赫斯在演讲中探讨的最后一个手法是双重人格，爱伦·坡的《威廉·威尔逊》和詹姆斯的《快乐的一角》均运用了这一手法。博尔赫斯的故事充满了双重人格。《犹大的三种面目》里的一个神学家提出一种理论，说上帝的化身是叛徒，而不是被叛徒所出卖的人；在《叛徒和英雄的主题》中，一个男子先后做了叛徒和英雄；在神的眼里，《神学家》中两个无休止地进行宗教辩论的对手实际上是同一个人。但在表现“双重人格”时，博尔赫斯一直更加感兴趣于它对故事结构的影响，而不是它作为论题的价值。在前两篇故事里，每展开一个情节便暗示其内容再一次“双重化”以及对整个顺序的一个新的领会。在最后一例中，对上帝来说真正重要的是能运用每一个神学论据来反证其对立立面。形成故事特色的不是那两个神学家的相反而又对称的命运，而是神学论据的不断被置换：这种置换与倒置了的情节结构相匹配。

在演讲的结尾部分，博尔赫斯明确地指出，他不同意幻想文学是对现实的逃避这一普遍观点，他认为幻想文学有助于我们更深刻，更复杂地理解现实。这种文学是用隐喻来表达现实。他列举了两个例子（威尔斯的《隐身人》和卡夫卡的《审判》），证明这两部作品的中心论题是人与人之间的隔膜。

他自己的小说同样如此。博尔赫斯以描写一个遥远的行星为掩饰，表达出他对于我们的星球——小说题目中的“第三星球”——的虚无主义观点；巴比伦的抽奖和巴比伦图书馆是迷宫般命运的隐喻，这种命运支配着人类，规定了人类谜一般的生存方式。真实世界渗透在博尔赫斯的幻想小说里，简直分不清哪是现实，哪是幻想。

## 10. 梦中相逢

1949年6月26日，博尔赫斯的一本新的短篇小说集由洛萨达在布宜诺斯艾利斯出版，书名《阿莱夫》也是书中最后一篇小说的题目。正如博尔赫斯自己在该书简短的后记中所指出的那样，除两篇外，所有的小说都属于“幻想体裁”。例外的两篇是《埃玛·祖兹》和《斗士与战俘的故事》。其他10篇故事属于不同程度的幻想小说。

与往常一样，博尔赫斯谦逊地评价《阿莱夫》中的故事，很少谈到它们的真正价值，对于《萨希尔》和《阿莱夫》尤为如此。这两篇故事表面上均很简单。两篇中的主人公都是博尔赫斯，或实际上是“博尔赫斯”：一个与作者同名但又并非作者的人物；他是作者的化身。在《萨希尔》中，博尔赫斯利用犹太神秘教有关魔币的迷信编造了一个故事：一个男子被酒店找给他的一枚阿根廷二角硬币迷住了心窍。他丢掉了那枚硬币，但又忍不住时时想到它，最后终日被它的形象纠缠着。他是参加了克莱门蒂娜·比利亚举行的通宵宴会之后得到那枚硬币的，这有助于我们理解这种魔念的性含义：硬币代表了克莱门蒂娜。迷恋于它等于是说他被她迷住了——迷恋她的美貌、她的倔强性格、她留给他的难以忘怀的记忆。但博尔赫斯毕竟是博尔赫斯，他终究还是以其博学、玄妙的叙述掩盖了这种迷恋。

《阿莱夫》探索了类似的情境。这一次是一位名叫贝亚特里斯·比特波的女子；如同克莱门蒂娜：她也是个漂亮的上流社会太太，极其看不起叙述者。但《阿莱夫》的故事要巧妙得多。贝亚特里斯·比特波与她的表兄卡洛斯·阿根蒂诺·达内里是两个相呼应的形象，后者是个自负的诗人，他要用一首诗来描绘整个世界，叙述者无情地讽刺了他的这种妄想。在此神奇的物体不是硬币，而是达内里家地下室里的一个点，透过该点可以立刻看到整个宇宙。如果说在《萨希尔》中广博的暗示把读者的注意力引离了故事的隐秘中心（“博尔赫斯”对克莱门蒂娜·比利亚的迷恋），那么《阿莱夫》则清楚地描写了这种迷恋；被置换的是故事的原型。《阿莱夫》实际上是以讽刺模仿文体来简化《神曲》。从这一点来看，“博尔赫斯”就是但丁，贝亚特里斯·比特波就是贝雅特里齐·波蒂纳里（她像阿根廷的贝亚特里斯藐视叙述者一样藐视那位佛罗伦萨诗人），而卡洛斯·阿根蒂诺·达内里既是但丁又是维吉尔。他的名字 Daneri（达内里）是那位佛罗伦萨诗人的全名 Dante Alighieri（但丁·阿利吉耶里）的叠合；如同维吉尔，他是个说教式的诗人，也是认识另一个世界的向导。博尔赫斯在故事的关键部分对阿莱夫作了极其精彩的描写，阿莱夫可以被看作是但丁的世界观的缩影。二者的主要区别是：博尔赫斯力图在短短的两页篇幅里表达出但丁在其《神曲》的结尾部分（很明智地）拒绝做的事——描写不可言喻的事物。为了描写同时包

---

贝雅特里齐：但丁爱恋的女子，《神曲》中的人物。——译注

含了时空各点的空间一点，博尔赫斯运用惠特曼的指代法，求助于令人眼花缭乱的混乱枚举法。

这篇作品的手法非常巧妙，连许多同为博尔赫斯与但丁的忠实读者都没能看出它是一篇讽刺模仿文。但这种讽刺模仿显然存在，特别是当作品诙谐、嘲讽地影射各个人物的弱点和迷恋时。如同一切讽刺模仿性的缩写作品，《阿莱夫》既显得傲慢却又值得赞赏。

有些评论家试图考证贝亚特里斯·比特波的身分；这项工作毫无意义。她与克莱门蒂娜·比利亚同属妖艳、无情的贵妇。她更像女人的样板，而博尔赫斯在两篇基本不同的小说中使用了同一个样板，这一事实说明任何试图考证其身分的工作都是无意义的。对他来说，真正重要的是贝亚特里斯·比特波或克莱门蒂娜·比利亚与但丁的贝雅特里齐属于同一种类型。因此，要更多地了解她们，最好去读一读博尔赫斯为西班牙文本《神曲》所作的导言中有关但丁和贝雅特里齐的文字。该译本在《阿莱夫》发表的同一年被收进了一套古典作品选集。

导言最精彩的部分是对《神曲》中几段情节的具体分析：但丁与尤利西斯（《地狱篇》：XXVI）、乌戈利诺（《地狱篇》，XXXIV）以及贝雅特里齐（《炼狱篇》，XXXI）的相会。对这些著名片断的探讨虽已历经数世纪，但博尔赫斯的评论却新颖而不落俗套。博尔赫斯后来将他关于但丁与贝雅特里齐相会的评论作为单独的一篇随笔收进《其他的探究》，题目是《梦中相逢》。他描述了这一片断，并强调指出贝雅特里齐斥责羞辱但丁的方式，接着他引用了德国评论家泰奥菲尔·施博埃里 1946 年所作的评论：“那次相逢无疑与但丁自己的想象也不相同。前文根本没有预示过他一生中所受的最大侮辱正等待着他。”博尔赫斯试图解释贝雅特里齐为什么会如此严厉，他指出：

堕入情网就是创造了一种拥有易犯错误的神的宗教。但丁对贝雅特里齐的偶像崇拜是一个并不矛盾的事实；她曾嘲笑过他，也曾拒绝过他，这些都是《新生》所记载的事实。……当贝雅特里齐死后，当永远失去了贝雅特里齐之后，但丁一直有一个念头想要找回她，以减轻他的哀痛。我认为他营造起他的三层诗歌建筑只是为了插入那次遭遇。这样，通常在梦中发生的事情在他身上发生了。在逆境中，我们会梦见交好运，而我们内心却知道我们是得不到它的，这就足以使我们的梦想破灭，给它戴上悲伤的桎梏。但丁的情况正是如此。他被贝雅特里齐永远地拒绝了，他梦见贝雅特里齐，但他梦中的她非常严厉，无法接近，梦见她乘坐一辆雄狮牵拉的战车，这狮子又是只鸟，反映在她眼睛里便完全是鸟或狮子（《炼狱篇》，XXXI，121）。这些事实可以是一场恶梦的预兆《神曲》的下一个诗章详尽地描述了这场恶梦。……对但丁而言，贝雅特里齐无止境地存在；但对贝雅特里齐而言，但丁几乎没有、也许根本就不存在。我们的虔诚和崇敬使我们忘记了这种可怜的不和谐，而但丁对它却不能忘怀。我反复阅读有关他们那曲折的梦中相遇的描写，想到的是阿利吉耶里在“第二圈”的飓风中梦见的一对情人，他们暗暗地象征着他没有得到的幸福——他也许既不知道这一点，也不是有意这样安排的。我想到的是弗朗西斯卡和保罗，他们在地狱里永远相聚。“这些与我永难分离。”但丁一定是带着疯狂的爱，带着焦虑，带着崇敬，带着妒忌，写下了

---

《新主》：贝雅特里齐死后，但丁把抒写对她的爱情以及其他有关的诗，用散文连成一体，成为他的第一部文学作品，取名《新生》，一译注

这句话。（《其他的探究》，1964）

博尔赫斯在《神曲》导言的开头描写了一幅假想的版画——阿拉伯的或中国的，版画表现了过去或将来的一切事物。博尔赫斯指出，但丁的诗就是那幅版画。或者，换一个象征来说，但丁的诗是一个阿莱夫。这又将我们带回到了他的小说。读完博尔赫斯的导言再读《阿莱夫》，我们便会意识到他对只雅特里齐与但丁的相遇的理解对他编织这篇故事产生了多么深刻的影响。“博尔赫斯”（小说中的人物）也有他自己的贝亚特里斯·比特波。像但丁的贝雅特里齐一样，她不很在乎深爱着她的恋人，但她更为残忍，更加卑鄙；如同贝雅特里齐，她丢下他死去了，使他没有希望再见到她，除非在梦中——在诗中或小说中；像但丁一样，这场梦变成了恶梦。幻想中的“博尔赫斯”与那位佛罗伦萨诗人蒙受了同样的羞辱。该故事和但丁的诗又是同样意义上的微观世界（即阿莱夫）。当然，在将庄严的神学样板降低为一篇怪异的小说时，博尔赫斯运用了他所喜爱的一种技巧：以讽刺模仿文体将一部艺术巨著缩微。他已在《堂·吉珂德的作者皮埃尔·梅纳德》和《特伦，乌克巴，第三星球》（其原型是托马斯·莫尔的《乌托邦》）中作过这一尝试。但《阿莱夫》是最为成功的一篇，因为其缩微过程以及这篇讽刺模仿文的荒谬效果达到了极致的程度，所以许多读者反而忽略了那些包含在贝亚特里斯·比特波的名字、卡洛斯·阿根蒂诺·达内里的狂诗及“博尔赫斯”的追求中的明显线索，“博尔赫斯”的追求使自己在布宜诺斯艾利斯一幢旧宅的地下室里找到了阿莱夫的幻象（但丁的微观世界）。

在为美国版的《阿莱夫》所写的按语中，博尔赫斯含糊其辞地否认他有任何讽刺模仿的意图：“评论家们……从贝亚特里斯·比特波身上看到了贝雅特里齐·波蒂纳里，从达内里身上看到了但丁，从下地窖看到了下地狱。我当然很感激这些意外的礼物”（《阿莱夫》，1970）。博尔赫斯实在是过分谦虚了。这两部作品之间的巧合并不局限于他所指出的那几处；正如我们所见，那些巧合更为复杂，并不断增殖。但是，博尔赫斯总喜欢将其作品的一面（通常是最精彩的一面）不为读者所察觉。然而，他在按语的结论中承认：“贝亚特里斯·比特波确有其人，我毫无希望地热恋着她。我的小说是在她去世后写的”（同上）。这句话无疑加深了读者对这篇小说的讽刺模仿意义的理解。

他还在按语中指出，卡洛斯·阿根蒂诺·达内里也是真人，并且是他的一位好友，而“时至今日，他还没想到小说里有他。达内里的诗是对他的诗的讽刺模仿。另一方面，达内里的讲话并没有夸张，而是照实描述。阿根廷文学家协会里这类讲话屡见不鲜”（同上）。最后一句不仅进一步肯定了一种关于讽刺模仿的假设，而且明确展现了该小说的另一深度。博尔赫斯嘲讽其同胞的习气以及他们的文学奖和学术机构的无聊，此时他是在发泄自己的感情，洗刷他的第一部幻想小说集《交叉小径的花园》问世时所蒙受的羞辱。《阿莱夫》于1945年9月写成，随即在《南方》上发表，当时博尔赫斯还在为他所受的冷落而痛苦。但是当《阿莱夫》收入1949年的集子出版时，庇隆政府又给他增加了一个感到受辱的原因，这个原因更为荒唐。悲惨的现实取代了荒唐可笑的文学生活。

50岁的博尔赫斯正走向“博尔赫斯。”他不再是那个在欧洲创作了早期诗歌的青年，也不再是那个三四十年代在阿根廷发表了许多本随笔、诗歌及短篇小说选集的博尔赫斯。他正开始成为其作品的人物：在这副面具的背后，年轻的和成熟的博尔赫斯能够藏身：一副极易识破的面具，因为它是博尔赫斯的简化和升华了的变体。《阿莱夫》（1949）和《其他的探究》（1952）便体现了他的这种角色。但直到50年代末，这一化身才取代了正身，博尔赫斯无可挽回地变成了“博尔赫斯”。

“博尔赫斯”这一人物受到一群美貌女子的青睐，在其丰富多彩的文学创作中，她们充当了他的情欲对象（不是性伙伴）或秘书，甚至合作者。30年代及40年代初，博尔赫斯努力使自己周围聚集起一群愿为他而死的（当然这是比喻说法）忠心耿耿的青年人。自40年代末起一直贯穿他此后的文学生涯，博尔赫斯始终被一群年轻的妇女所包围，她们渴望贡献出自己的智慧和机敏，来帮助他，保护他，直至完全地宠坏他。

第一批女友中有美丽的西尔维娜·布尔里希，1945年，博尔赫斯曾与她合编过一本有关阿根廷流氓的选集。但他与埃斯特拉·坎托的关系更为深沉，更加复杂，《阿莱夫》就是献给这位年轻小说家的。他们经常见面，有时一起度假，交换文学上的看法。《阿莱夫》问世时，埃斯特拉写了一篇敏锐的书评，发表在《南方》上（1949年10月）。第二个月，为了庆祝《马丁·菲耶罗》杂志创刊25周年，她在《新闻报》上（1949年11月7日）发表了她与博尔赫斯的长篇谈话录。显然，人们不久就发现他们之间已超出了文学上的关系，但博尔赫斯明显地在抑制自己的感情。他的缄默使他们的友谊复杂化，最后终于消亡。

其他的年轻妇女代替了埃斯特拉。博尔赫斯开始被看成了阿根廷的“息金斯教授”，将妇女们感化成了（至少在一段时间里）十足的知识分子。像萧伯纳笔下的皮格马利翁，他爱上了自己造就的人物，但他对她们的感情过于多变，所以他的追求往往有始无终。与往常一样，这些传闻有一定的真实性，然而它们毕竟只是传说。在博尔赫斯的日常生活中，真正重要的是年轻女子们的友好陪伴以及她们给他带来的情欲刺激；他在她们的协助下所创作的一系列著作既不重要也无创新，那些书名可以从博尔赫斯的书目中删去，这并不会会有明显的阻碍；不过，它们扩大了博尔赫斯文学王国的版图，增添了一些小而离奇的省份。

1951年，博尔赫斯单独出版了他最受欢迎的短篇小说集，取其中一篇小说的题目为书名——《死亡与罗盘》。同年，罗歇·卡卢瓦在巴黎发表了《杜撰集》的翻译本，将内斯托·伊瓦拉论博尔赫斯的随笔作为序言。至此，博尔赫斯开始在法国拥有了读者。两年后，另一本短篇小说集《迷宫》被卡卢瓦收进他当时主编的拉美文学丛书《南方的十字架》。埃梅塞决定印行一套由何塞·埃德孟多·克莱门特主编的灰色封面的博尔赫斯全集，似乎是为了祝贺博尔赫斯取得新地位。第1卷于1953年问世，它是1936年版《永恒的历史》一书的再版。1954年，丛书增加了博尔赫斯的1943年版诗选集及1935

---

萧伯纳剧本《皮格马利翁》里的人物。语音学家息金斯在纠正卖花女伊莱莎的语音语调的同时，使她举止像一个上流社会的小姐。——译注

塞浦路斯国王，他用象牙雕刻了一个少女，并爱上了她。萧伯纳笔下的息金斯教授在这点上与其相似。——译注

年版《世界丑事》的增补版。博尔赫斯本人对此并不十分感兴趣。他在《自传随笔》中对出版其全集所作的唯一评论是持反对意见的。他这样谈到他创作并发表于 20 年代的早期随笔集：

4 本随笔集中的 3 本——最好忘掉它们的名字——我从不允许童印。事实上，当我现在的出版商——埃梅塞——于 1953 年建议推出我的“全集”时，我接受它的唯一原因是这样做我就可以删掉那几本荒谬的集子。我因此想起了马克·吐温的建议：一个好的图书馆一开始就可以删去简·奥斯丁的作品；即使这家图书馆其他什么书也没有，它仍将是好图书馆，因为她的书被删去了。（《随笔》，1970）

尽管他开了这么个玩笑，但 1953 年他的全集的发行肯定对他具有某种意义。庇隆的藐视甚至羞辱阻碍不了博尔赫斯被公认为阿根廷的主要作家。这些灰色封面的集子走向了新一代的读者——热心的年轻大学生或毕业不久的大学生，在此之前，他们未曾有机会阅读博尔赫斯的早期著作。他们成了新读者圈中的先锋，既忠诚而又好辩。这些新读者使博尔赫斯变成阿根廷最有争议、最有影响的作家。

《其他的探究》于 1952 年 7 月发表。同年，恩里克·佩松尼在《南方》上（1952 年 11~12 月）发表了《其他的探究》的长篇书评。文章题为《近似于博尔赫斯的新作》，它是对该书最好的研究成果之一，但它还有一个更为广泛的意图：从当代阿根廷文学的大前提下看博尔赫斯的作品和他的个性。

此时，博尔赫斯已成为一场争议——有关阿根廷作家的政治、文化作用——的中心。他的许多新读者不同意文学只是作家的文学、政治只是政治家的政治这一观点。他们赞同萨特学说，开始要求作家与时代相结合。他们希望社会及政治辩论进入学术界，并攻击文学界。在他们看来，博尔赫斯是一种既疏远（他描写的不是幻想世界吗？）又参与（他不是庇隆最有名的对头之一吗？）的作家的典范。这场论战始于 1948 年，一直持续至今。但在博尔赫斯发表《其他的探究》之后，论战达到了高潮。从某种意义上来说，这本书以及佩松尼的文章使这些问题成为辩论的焦点。

阿根廷青年随笔作家 H.A. 穆雷纳的一篇似乎无关痛痒的文章打响了这场论战的第一枪。这篇发表于《南方》（1948 年 6~7 月）的文章攻击博尔赫斯的诗歌，理由是他运用阿根廷民族主义的象征，却没有这些象征所包含的民族感情。穆雷纳显然没有弄清博尔赫斯的意图。博尔赫斯并非用阿根廷的象征来强调它们的独特（亦即狭隘）之处，而是利用那些象征来表现它们的普遍性。在其有关特鲁科游戏的诗中，博尔赫斯不是要表现这种风行的纸牌游戏多么离奇古怪，而是要表明任何一种游戏都使我们变得不真实：我们遵守规则，重复着他人以前玩过的游戏；这时我们也就是那些人。在稍后同样发表于《南方》（1951 年 10 月）的第二篇文章里，穆雷纳发展了他自己的论点。这一次他反对的是：博尔赫斯代表了折衷主义的顶峰，而这种折衷主义使阿根廷作家成为一切文化的继承人。从某种意义上来说，穆雷纳似乎对于博尔赫斯是一位真正的世界主义者感到忿忿不平。

佩松尼在其文章中对穆雷纳的这种理解作出强烈反应。他指出穆雷纳对博尔赫斯诗歌的评价是谬误，因为他不依据诗作本身来评价，而是将它们置

于（穆雷纳眼里的）阿根廷现实之道德标准下。他强调博尔赫斯有权利以他自己特有的想象力和技巧来创作诗歌。在批评穆雷纳所作的那种分析时，佩松尼正趋向一种更加公正的文学与批评态度。

可惜的是，很少有人读过他的文章。新型评论家普遍倾向于从社会学及政治角度看待文学。豪尔赫·阿维拉多·拉莫斯的《阿根廷文学的危机与复兴》（1954）一书中的观点比穆雷纳的观点更加偏激。他将博尔赫斯看作牧场主寡头政治的代表，指责他创作一种异化的、贵族式的、无存在必要的文学。拉莫斯无视一个事实，即博尔赫斯一生中从未拥有过牧场，他的观点（即或不是无政府主义的，至少也是虚无主义的）与牧场主的伪善、保守、市侩哲学绝无共同之处。拉莫斯是个假马克思主义者，他认为庇隆是工人阶级的真正领袖。在他看来，反庇隆主义者的博尔赫斯必然代表了敌人。

较年轻的作家们以一种类似的腔调试图将他们几乎一窍不通的萨特、梅洛-蓬蒂乃至卢卡希的学说运用在博尔赫斯身上。阿道弗·普列托的较为成功的小册子《博尔赫斯与新一代》（1954）便是一例。新杂志《城市》的一期博尔赫斯专刊（1955年，No.2~3）同样对博尔赫斯持批评态度，但不那么偏激。文章作者们是普列托的朋友及支持者，他们试图公正全面地评价博尔赫斯，但基本上是失败的。原因之一是（如同普列托）他们对博尔赫斯作品缺乏足够了解。他们对他的一些重要作品达到极为无知的地步。

从某种角度来看，这场论战组织不佳，也没有规律，正像1933年《讨论》一书首版发行时《麦克风》杂志所举行的学术讨论会一样。尽管两次辩论的措辞及所谓的观念发生了变化，但攻击博尔赫斯的理由却很相似：博尔赫斯远离民族现实；博尔赫斯是个外国人，爱写德国人与阿拉伯人，斯堪的纳维亚人和犹太人；博尔赫斯是拜占廷作家，一个欧洲人。论点在重复，批评的水准则不断下降。

在许多评论家将他们的观点写成文字之前，博尔赫斯本人就对他们的批评进行了还击。1951年，他作了题为“阿根廷作家与传统”的演讲，后来在《南方》（1955年1~2月）上发表，他在演讲中抨击那种要求每一个作家表明自己是阿根廷人还是祖鲁人的文学民族主义。他正确地指出，这样的争辩会使莎翁或拉辛感到莫名其妙——他们就从未怀疑过他们是否有权在自己的戏剧中表现丹麦的哈姆雷特或希腊的安德罗玛克，埃及的克莉奥佩特拉或罗马的尼禄。博尔赫斯的结论是阿根廷人用不着担心自己还不够阿根廷化：“我们的祖传财产是宇宙。”他进一步说：

我们应当尝试一切主题。……我们不能为了做阿根廷人便把自己局限在纯粹的阿根廷主题上；因为做阿根廷人要么是命运的安排，无可逃避——如这样的话，我们在任何情况下都是这样——要么只是一种伪装、一副面具。我相信，如果我们能忘情地沉浸在自由的梦——即艺术创造——中的话，我们

---

梅洛-蓬蒂（1908~1961），法国哲学家。——译注

卢卡希（1885~1971），匈牙利哲学家、社会学家、评论家。——译注

祖鲁人：非洲东南部班图族的一支。——译注

拉辛（1639~1699），法国剧作家、诗人，著有《安德罗玛克》等悲剧。——译注

安德罗玛克：希腊神话里特洛伊王子赫克托耳之妻。——译注

克莉奥佩特拉：埃及托勒密王朝末代女王，貌美，曾是恺撒的情妇，后与安东尼结婚。——译注

尼禄（37~68），罗马皇帝（54~68）。——译注

将会既是阿根廷人又是好的或较好的作家。（《迷宫》，1964）

这篇文章后来被收入新版的《讨论》，该书是作为博尔赫斯全集的第四卷于1956年再版的。阿根廷的文学批评已被一个主题引上了歧途，并将继续沿着迷途走下去，前后达数十年之久；在某种意义上，博尔赫斯的这篇文章已对那一主题作出了最终的论断。

## 12. 恶梦醒来

庇隆时代即将结束。埃维塔于1952年去世后，庇隆政权渐失民心。反抗力量日趋强大；教会和以英国为首的国外势力煽动军内的分裂，支持海军对庇隆由来已久的反抗。到1955年，现政权显然只有通过武力才能维持下去。尽管庇隆威胁说要武装工人，让他们走上街头，但他暗暗下决心不诉诸暴力。他是个政客，力图像政客一样生存——永远依靠一股势力去抵抗另一股势力。然而他调兵遣将的权力却与日俱减。1955年9月，陆军在（阿根廷天主教的堡垒）科尔多瓦起事，海军遥相呼应，严密封锁了布宜诺斯艾利斯，至此庇隆只好认输，辞去了总统一职。他不久就秘密地出国了。

对于博尔赫斯，那是个欢乐的日子。他在《自传随笔》中这样记录下这件大事：

1955年9月，渴望已久的革命到来了。经过一个不眠、焦急之夜，几乎所有的市民都涌上街头，欢呼革命的成功，

高喊着主战场的名字——科尔多瓦。我们异常兴奋，竟未察觉雨水已把我们淋透。我们开心得甚至忘记咒骂一声下了台的独裁者。庇隆躲了起来，后来被允准离国。没人知道他带走了多少钱。（《随笔》，1970）

对于博尔赫斯来说，一场恶梦结束了。庇隆执政的10年是博尔赫斯的痛苦与耻辱的10年，虽然他作为作家的声望在不断提高。他当时写的两篇小说反映了他那些年里的情感。《南方》最初发表于《民族报》（1953年2月8日），后收进第二版的《杜撰集》（1956），小说描写了一个像博尔赫斯一样具有北欧血统的阿根廷人。一个流氓用匕首向他挑战。主人公胡安·达尔曼虽然不谙匕首格斗之术，但是仍挺身应战，虽然他知道自己必死无疑。在庇隆时代，博尔赫斯一定觉得自己就像达尔曼，他可能还想到过同样的残酷结局。第二篇小说《等待》也刊登在《民族报》上（1950年8月27日），以后被收入第二版的《阿莱夫》（1952）。故事的主人公等待着几个流氓前来杀死自己。博尔赫斯或许也等待过、或者梦见他等待过警察来将他带走。

如果说上述小说中的暗示和恶梦并不明显的话，那么博尔赫斯在那10年里发表的一些诗歌则清楚地表现了他的憎恨与恐惧。《纪念胡宁的胜利者苏亚雷斯上校》一诗最初在《南方》（1945年1~2月）上发表之时正是庇隆上台之日。它表面上好像是又一首博尔赫斯所爱写的那种诗——赞美其祖先在战斗中表现出的百折不回的勇气。但最后几行流露出了他的真实意图：

他的曾孙正奋笔疾书，  
一个沉默的声音从逝去时光中发出，  
从奔腾的血液里迸出：  
“如果它只是一个光辉的记忆，  
或只是为一场考试而死记硬背的日期，  
或者是地图册上标明的一个地名，

我在胡宁的战斗又有何意义？  
那战斗是永恒的，亦无需  
阵容壮观的士兵和无数的军号。  
胡宁是两个平民在街角诅咒一个暴君，  
或是某位无名氏屈死狱中。”

（《诗集》，1972）

通过将祖先为自由而进行的英勇斗争与平民反暴君的抗争相联系，博尔赫斯清楚地点明了此刻的战场：布宜诺斯艾利斯的街道。

他于1950年当选为阿根廷作家协会主席，并担任此职至1953年。据博尔赫斯说，这个协会“是反独裁统治的极少数根据地之一。这一点非常明显，所以革命之前许多杰出作家不敢踏进其大门一步。”作协最后被政府查封。我还记得我被允准在那里作的最后一次演讲。为数不多的听众中有一个面带困惑的警察，他极其笨拙地尽力记下了我关于波斯苏菲派的一些言论。在那死气沉沉的绝望时期，我母亲——当时70多岁——正遭到软禁。我的妹妹和一个侄子在狱中度过了一个月。我自己身后总跟着一个密探，我先是带着他长时间地漫步，最后我们竟成了朋友。他承认他也厌恶庇隆，但他是在执行命令。埃内斯托·帕拉西奥曾提出要把我介绍给那个恶劣透顶的人，但我不想见到他。我怎么能彼介绍给一个我不会与之握手的人呢？（《随笔》，1970）

博尔赫斯对庇隆的反抗得到新的军政府的公开表彰。通过两位朋友——埃丝特·德托雷斯和维多利亚·奥康普的倡议以及阿根廷作协的公开支持，博尔赫斯被阿根廷代理总统爱德华多·莱奥纳迪将军任命为国立图书馆馆长。博尔赫斯骄傲而稍带自嘲地将此事记入《自传随笔》：“我认为这个计划不切实际，我至多只指望当个小镇图书馆的馆长，最好在城南边。”官方任命正式下达前几天，

我母亲和我曾散步到国立图书馆……去看看它的建筑，但我相信一种迷信说法，所以没有进去。“等我得到这个职位再进去吧，”我说。就在同一周里，我应召前去接管图书馆。我们一家都在场，我向员工们发表了讲话，告诉他们我实际上就是馆长——一个难以置信的馆长。几年前说服埃梅塞出版我的全集的何塞·埃德孟多·克莱门特同时当上了馆长助理。我当然觉得自己成了大人物，但此后的3个月里我们没有拿到薪水，我想我的那位庇隆派前任并未被正式免职，他反正再也没回过图书馆。他们任命了我，却不愿费心免去他的职。（同上）

对于博尔赫斯来说，当上国立图书馆馆长在某种意义上实现了他的梦想之一。它不仅洗刷了他被庇隆政府故意提升为家禽稽查员的耻辱，而且也是对他多年来屈就市立米格尔·卡内图书馆的卑微职位的补偿——这种补偿也许还可以追溯到乔琪刚从欧洲回国的时期，那些年里他经常去国立图书馆的阅览室翻看《不列颠百科全书》。乔琪过于害羞，不肯到服务台借阅他想读的书，所以只得反复翻阅那些用不着开口就能借到的书籍。而现在他可以支配他所需要的所有书籍，巴比伦图书馆终于变成了他的。然而，他被提升为国立图书馆馆长还有一层更加微妙的象征意义。位于墨西哥街的图书馆大楼原是为国家彩票总行而设计建造的。表示机遇的象征性符号装饰着这幢大楼，对于一个创作了《巴比伦彩票》的人来说，它们倒并不显得那么格格不

入。博尔赫斯终于找到了一个书籍与机遇和谐地统一起来的地方。

当时博尔赫斯的眼疾正急剧恶化。医生警告说，他必须停止阅读和写作，否则他将完全失明。为了不致丧失仅剩的那么一丝光明，他被迫放弃了他最大的乐趣之一。

他像往常一样坚毅地接受了这个事实。《自传随笔》里轻描淡写的陈述充满了勇气：

从童年起，盲眼症便渐渐降临到我身上。这并不特别地悲惨或富有戏剧性。1927年起，我的眼睛先后动过8次手术：但自从50年代后期我创作《礼物的诗》之时起，我就已经失明了，这是因为阅读和写作的缘故。双目失明是我家的遗传病……它好像也是国立图书馆馆长们的通病。我的两位杰出的前任——何塞·马莫尔和保罗·格鲁萨克遭受了同样的命运。我在诗中写到了上帝对我的绝妙嘲讽：他同时赐给我两样东西——800000册图书和黑暗。（《随笔》，1970）

诗的结尾强调的不仅是命运的嘲弄，它还展示了他的悲惨景况：像格鲁萨克一样，他得不到自己最渴望的东西。

痛苦地在黑暗中探索，我摸索着走向  
黎明的空虚，靠的是我那柄颤抖着  
的手杖——对于我，天堂总是一个隐喻，  
一个图书馆的意象。

有一样东西——不必空谈机遇  
或偶然——统辖着这一切；  
在我之前很久，另一个人在渐渐逝去的黄昏中  
把这些书籍和黑暗视为自己的命运。  
迷失在曲折的回廊上，  
带着一种神圣而又莫名的恐怖，  
我意识到我就是那个人，那个死者，迈着  
一致的步伐，过着相同的日子，直至终结。

我俩中是谁在写这首诗，  
用第一人称复数的我，在同样的黑暗里？  
如果黑暗的诅咒无可改变地完全相同，  
此时以我的名义替我说话的这个词又有什么用处？

格鲁萨克或博尔赫斯，我看着这令人愉快的  
世界先是变丑，然后熄灭，  
剩下一堆苍白的灰烬，直到失去的一切  
似乎融入睡眠，融入忘却。

（《诗集》，1972）]

但是，这个双目失明、四下摸索的人注定不会沉睡，也不会被忘却。他还会收到更多的礼物，直到他名扬天下。56岁时的博尔赫斯或许觉得自己已经达到了顶峰，可是，他离开其真正的目标还有很长一段距离。

### 13. “博尔赫斯”的诞生

失明使博尔赫斯的生活发生了急剧的变化。1955 年往后，他越来越多地依靠别人，即使做最简单的事情也是如此。他无法阅读或书写，只得靠母亲或其他家庭成员、甚至好友帮他写新书，或从一本旧书里查找某句引语，记录他口授的内容并打印他的手稿。母亲成了他的秘书兼护士，其他人轮流帮他的忙。

在朋友和秘书们的帮助下，他还能够写出一些新书，但他几乎再也不可能创作短篇小说或复杂的文章。因为他惯于以极其浓缩的形式进行创作，在高度复杂的句式和段落结构上一点一滴地润饰添补，所以要写出任何长篇的散文作品来，他此刻已是无能为力了。在 10 多年里，他没有写过小说和长篇文章。他回到了诗歌创作上来，以此作为补偿，博尔赫斯回忆道：

我的失明带来的一个显著结果是我逐渐放弃了自由诗，而转向古典韵律诗。事实上，失明使我重新开始诗歌创作。由于打草稿是不可能的了，所以我不得不依赖于记忆。记忆诗歌显然比记忆散文来得容易，而格律诗又比自由诗容易记忆。格律诗可以说是随身携带的。你可以在走路或乘地铁时构思、推敲一首十四行诗，因为韵律和音步具有易于记忆的优点。（《随笔》，1970）

这种从散文到诗歌、从自由诗到格律诗的双重转换，急剧地改变了博尔赫斯的创作风格。他确实成了口头作家，亦即迫于失明而进行口头创作的作家。他还被迫学会了口授术。他无法一遍一遍修改草稿，逐句逐段地琢磨，只好学会靠记忆创作，靠音步去获得那些他曾在精细的手稿中寻求过的效果。这是一个重大的变化：一个新的博尔赫斯就此产生了。他不再是复杂、微妙文体的风格大师了；他成了一位诗人，一位吟游诗人。

他的失明给他套上了另一种模式。新的博尔赫斯不是手拿钢笔和墨水瓶的伊拉斯谟，他很容易地与盲诗人——弥尔顿和荷马联系起来。这位盲诗人不再是作家，他成了先知。

失明是如何影响着他的日常生活的呢？博尔赫斯多次揭示盲作家的悲惨形象。他曾向里查德·伯金详细描述过失明如何改变了他的习惯。对于一个有关其阅读的问题，他这样回答道：

博尔赫斯，我是个作家，但却一直是个更好的读者。不过，从 1954 年起，我真的是开始失明了，自那以后，我是靠“代理人”来阅读的，不是吗？呃，当然，一个人无法阅读时，他便以另一种方式思想。实际上，可以说不能阅读倒有一定的好处，因为你觉得时间以另一种方式流逝。失明之前，假定我得在半个小时里什么事也不干，我会发疯的，因此我必须在读书。而现在，我可以单独呆上很久，我不在乎长时间的火车旅行，我不在乎单独住旅馆或在街上行走，因为，呢，不想说我一直在思考，因为那是自吹自擂。（伯金，1969）

尽管博尔赫斯的陈述充满了勇气，但他是经过了长期的艰苦训练才逐渐能够安于失明给其生活带来的孤独与空虚。

失明的头几年，他的荣誉接踵而至。1956 年 4 月 29 日，阿根廷最古老的高等学府之一库约大学授予他荣誉博士学位。他从世界各地众多的大学获得过荣誉博士称号，这是其中的第一次。第二年的 6 月 14 日，他受聘为布宜

---

伊拉斯谟（1469~1536），荷兰人文主义学者，伊拉斯谟学派创始人。——译注

诺斯艾利斯大学哲学文学系的英美文学教授。他在该系任教直至 1968 年他 68 岁时退休为止。但他最重要的荣誉是 1956 年获得的“国家文学奖”，该奖一年评审两次。与往常一样，博尔赫斯对此殊荣表现得将信将疑。10 年之后他向让·德米耶赫谈起此事，他指出那是带有一点政治色彩的奖励（德米耶赫，1967），他可能是对的。当时的军政府竭力表现出它对文化的态度与庇隆相对立，力图证明它已恢复了阿根廷文化的尊严。要使人们看到这种恢复工作的成效，博尔赫斯是最合适的作家。

50 年代，博尔赫斯的名望以不同的形式表现出来。有关他的论文和论著大量涌现。1955 年，何塞·路易斯·里奥斯·帕特隆发表了一篇影响不大的专题论文，随后又有 4 部专著问世：马西阿尔·塔马约和阿道弗·鲁伊斯·迪亚斯的《博尔赫斯：难解之谜及其答案》（1955）；塞萨尔·费尔南德斯·莫雷诺的精彩概论《博尔赫斯概述》（1957）；安娜·玛丽亚·巴雷内切亚的风格检讨《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯作品的非现实表现》（1957）；以及拉菲尔·古铁雷斯·希拉多特的《解释的小品文》（1959）。与此同时，他的作品正在赢得更多的读者。早在庇隆倒台之前，导演莱奥波尔多·托雷·尼尔森便将《埃玛·祖兹》拍成了电影，片名借用卡尔·西奥多·德雷尔的《愤怒的日子》（1954）。3 年以后，雷内·穆希卡将成功之作《街角上的男人》改拍成电影。让·德米耶赫 1966 年采访他时，博尔赫斯似乎对后一部影片表示满意，说它优于原作。但两年后，他却对里查德·伯金说，他发觉两部影片都是个错误，他批评它们，因为片中充满地方色彩。尽管他的反应前后相矛盾，而且总的来说是否定的，然而事实是他的作品大受欢迎，足可以改编成电影。

博尔赫斯全集的第九卷是在他 60 岁时间世的。他先替这本新书想出了一个英文名字——TheMaker（《创造者》），然后再将它译成西班牙文——Elhacedor；但该书在美国出版时，美国的译者避开原书名的神学含意，而取其中一篇作品的题目为书名——Dreamtigers（《梦中之虎》）。据博尔赫斯称，该集子是偶然汇编而成的：

1954 年前后，我开始创作短篇散文——随笔和寓言。有一天，我的朋友——埃梅塞出版社的卡洛斯·弗里亚斯对我说，他编辑的我的所谓全集需要一部新作。我说没有，但弗里亚斯不肯让步，说“只要找一下，每个作家都有一本书。”一个空闲的星期天，我在家中的抽屉里翻找起来，慢慢地搜出了一些未曾收编的诗作和散文，有几篇散文是《评论报》时期的陈年旧作。这些零星的篇目经挑选整编就成了 1960 年出版的《创造者》。……（《随笔》1970）

《自传随笔》还坚持认为收入《创造者》的作品虽然庞杂，但这本集子却有它的独特之处：

这本书与其说是写成的，倒不如说是累积起来的，但值得一提的是，在我看来它好像是最具有我的个人特色的著作，合我的口味，也许还是我的最佳之作。这太容易解释了：《创造者》绝无冗词赘句。每篇作品都是为其自身目的而创作的，是出于内心的需要。着手写它时，我已认识到华美的作品是一个错误，是虚荣的产物。好的作品——我坚信——应该是深藏不露的。

---

德雷尔（1889～1968），丹麦电影导演。——译注

博尔赫斯为该书取的英文和西班牙文书名均含有“上帝”或“造物主”的意思。——译注

（同上）

关于该书的个人特色，博尔赫斯的看法是正确的。他从未如此自由自在地尽情去描写他所喜爱的东西或某一特定时刻吸引了他的东西，他也从未像在这本题材多样的作品里那样尽情地谈论自己——他的弱点与喜好，他的狂热与梦想。有两篇作品是值得记忆的博尔赫斯文学肖像——作为作品人物的博尔赫斯以及真实的博尔赫斯。他本人在《自传随笔》中提到其中的一篇：

在该书的最后一页，我描写了一个着手绘制一幅宇宙图的人。许多年后，他已在一堵空白的墙壁上画满了船只、塔楼、马匹、武器和人物等的图形，结果他临终时却发现，他画出的东西形如自己的面孔。一切的书本也许都是这样；本书当然就是如此。（同上）

另一篇作品——《博尔赫斯与我自己》具有更加明显的自传性，从某种意义上来说，它是博尔赫斯对其文学化身的最终论断。在该文中双重人格的主题是通过两个博尔赫斯的对抗表现出来的：一个是博尔赫斯——他本人，另一个是“博尔赫斯”——前者塑造的文学人物，“博尔赫斯”逐步篡夺了博尔赫斯的所有职能和特权。文章的结尾是巧妙的。

渐渐地，我把一切都交给了他，尽管我察觉到他有弄虚作假和夸大其词的积习。斯宾诺莎认为所有事物都力图保持它们自己；石头想做石头；老虎想做老虎。我将留存在博尔赫斯身上，不是在我自己身上（如果我算是某个人的话），但我从他的书中并没有看出多少我自己，倒是从别人的书里或从费力的吉它演奏中看到了更多的我。若干年前，我努力使自己摆脱他，从城郊贫民窟的神话转向有关时间与无穷的游戏，但那些游戏现在成了博尔赫斯的一部分，我又得转向其他的东西。所以我的生活总不顺利，我失去了一切，而一切却被留给了忘却，或留给了那个人。

我们俩中谁在写下这一页，我不知道。（《阿莱夫》，1970）

成为“博尔赫斯”的博尔赫斯最终抹去了他自己，在某种意义上，他终于不再重要了。

《创造者》出版后几个月，一群来自世界各地的出版商聚集于马略卡——少年乔琪到过的那座岛屿，他们将首次颁发的福门托奖授予博尔赫斯和塞缪尔·贝克特。该奖标志着他从此赢得了国际声誉；它也是“博尔赫斯”生活的开始，（因而是）博尔赫斯本人生活的结束。从那时起，“博尔赫斯”便成了主宰。仍属于博尔赫斯的只是些碎片、残余、渣滓。“博尔赫斯”由此不断扩大他的领地，而博尔赫斯仅剩一隅之地。是“博尔赫斯”去访问了美国的大学，荣获一项又一项文学奖金，受到世人的评说，赢得举世公认的光荣，并且成为至少三大洲的成千上万青年人的大师。另一个博尔赫斯（即博尔赫斯）逐渐退缩而终至于无。

## 第五章

### 1. 现代大师

博尔赫斯 60 岁出头时，福门托奖为他赢得了国际声誉。该奖是 6 个西方国家（法国、意大利、西德、英国、西班牙、美国）的先锋派出版商于 1960 年创设的，“奖金为 1 万美元，授予一位任何民族的作家，他的现有作品必须经评审委员会认定将对现代文学的发展产生深远影响。”该奖的目的“除褒奖突出的成就外”，还要“将获奖作家的作品介绍给尽可能多的各国读者”。1961 年是首次颁奖，博尔赫斯与塞缪尔·贝克特分享 1 万美元的奖金。不过，损失一半的奖金是值得的。对于一位默默无闻的阿根廷作家来说，被赞誉为 20 世纪无可争议的文学大师之一已经够荣耀了。历经漫长的岁月，走过了差不多 40 年的文学之路，博尔赫斯终于赢得了他受之无愧的荣誉。

他过了一段时间才适应了新的情况。他和往常的星期天一样正与比奥伊一起用餐，忽然听到了获奖的消息。（他后来告诉让·德米耶赫）他的第一个反应是觉得这肯定是个玩笑。他根本不知道“福门托”为何物（德米耶赫，1967）。在 1964 年接受的一次采访中，他声称荣誉状把他写成“墨西哥”作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯。这也许是某个秘书疏忽所致，但评审委员会显然十分清楚他是谁。在《自传随笔》中回忆此事时，他慷慨地把获奖归功于其作品的法文译者们。

名声，像我的失明一样，是逐渐到来的。我从未期待过它，也从未追求过它。内斯托·伊瓦拉和罗歇·卡卢瓦在 50 年代初大胆地将我的作品译成了法文，他们是我的第一批恩人。我猜想是他们的开路工作铺平了……我获取福门托奖的道路……，因为在我的作品以法文出现之前，我实际上是不为人知的——不仅在国外，而且在国内的布宜诺斯艾利斯。福门托奖使我的著作一夜之间风靡西方世界。（《随笔》，1970）

博尔赫斯记错了伊瓦拉翻译其作品的时间（《巴比伦彩票》和《巴比伦图书馆》刊登在 1944 年 10 月 1 日的《法国文学》杂志上），但关于这一开拓性工作的重要性，他是正确的。而且，罗歇·卡卢瓦是该奖评审委员之一。获奖的直接结果是《杜撰集》在 6 个国家同时出版。英、美版本保留了西班牙文书名（Ficciones），旨在表明原作所用的语言以及书名的国际性。

《杜撰集》激起了强烈的反响，从那时起，博尔赫斯被公认为现代文学大师。很快，他的名字便与卡夫卡和乔伊斯、普鲁斯特和纳巴科夫联系在一起了。获奖的另一个意外收获是文学界发现了博尔赫斯。最先行动的是坐落在奥斯汀的得克萨斯大学，1961 年 9 月，该大学用妥德华·拉罗克·廷克基金会提供的经费邀请他作为访问教授来校讲学半年。他热情地接受了邀请。自他上次于 1923 至 1924 年间访问欧洲以来，这是他第一次离开拉普拉塔河地区。此时他已 62 岁，而且完全失明了，但他为自己成为第一位得到世界公认的拉丁美洲作家而感到高兴。尽管博尔赫斯很害羞，而且受的是英国式教育，但他还是像小孩子一样快乐地接受了这一荣誉。他的时代终于到来了，他不会白白放过这次机会。

---

西班牙语的 Ficciones 在主要的西方语言里都有拼法相似的对应词，如英语和法语的 Fiction，所以一般的西方读者都能看懂。——译注

对于母亲来说，博尔赫斯取得的新地位实现了她最深层的愿望。她一直清楚她的儿子是个天才，而现在是在摘取多年劳动的果实的时候了。父亲去世后，母亲将全部的心血奉献给了博尔赫斯，把助他成功当作她后半生的首要任务。在许多文学问题上，她并不跟他一致，她也不相信他的某些文学朋友，甚至讨厌他所偏爱的许多主题（流氓和贫民区居民，探戈与《马丁·菲耶罗》），还有那些可怕的幻想小说；但她完全忠诚于他，全身心地为他服务。在某种意义上，她不仅仅是一位母亲：她是他的双眼和双手。博尔赫斯通过她与外界相联系：他好像尚未离开母亲的子宫。或者，更确切地说，失明好似把他永远地送回了母亲的子宫。

是母亲陪伴他第一次胜利地访问了美国。不管走到哪里，人们都以为她是他的妻子，而不是他的母亲。母亲已是85岁的高龄，但看起来才60岁。也就是说，她看上去只有儿子的年龄。对此，她很自豪。他也为有一位如此漂亮的母亲而感到骄傲。从《自传随笔》的描述中我们可以看出他对首次访问的热情，甚至可以感觉到他那种孩童般的快乐：

这是我第一次亲身接触美国。从某种意义上说，我通过阅读就一直在那块土地上，然而，当我在奥斯汀听到校园里挖沟的民工讲英语时，我觉得非常奇怪，因为直到那时为止，我都还以为英语不属于那一阶层。实际上，美国在我的心目中占有很大的神话比重，所以我极为惊讶地发现那里竟也有诸如杂草、污泥、水坑、肮脏的道路、苍蝇和野狗这么寻常的东西。虽然我们偶尔也想家，但我现在知道了，我的母亲……和我爱上了得克萨斯。当“长角队”击败了邻居的“狗熊队”时，一向讨厌足球的她竟也为我们的胜利而欣喜若狂。（《随笔》，1970）

不少学生参加了他的阿根廷文学及莱奥波尔多·卢贡内斯诗歌研究班，但他很快发现，较之于讨论他的前辈的作品，班里的二三十名学生对探讨他本人的作品更感兴趣。北美学生“不像阿根廷的普通学生”，他们“对论题的兴趣远远超过对分数的兴趣”，这使他感到满意（同上）。他还利用这次长期访问（1961年9月至1962年2月）参加了鲁道夫·威拉德博士主讲的盎格鲁—撒克逊文学研究班，得以修正他的《德国古代文学》（1951）一书中的部分错误。从得克萨斯回布宜诺斯艾利斯的途中，他到美国各地旅行，在新墨西哥、加利福尼亚、首都华盛顿、纽约、康涅狄格和马萨诸塞等地演讲。他参观了哥伦比亚、耶鲁、哈佛诸大学，到国会图书馆和设在华盛顿的美洲国家组织作演讲，到处受到盛情款待。他在《自传随笔》中概括了他的美国之行：

在我所到过的国家里，我发现美国最友好、最宽容、最慷慨。我们南美人人凡事讲实利，而美国人则按道德标准处理事情，这是我——一个业余新教徒——尤其景仰的。它甚至使我能够忽略摩天楼、纸制包、电视机、塑料制品以及一大堆非神圣的新发明。（同上）

他对美国满怀热情，甚至爱上了三角叶杨，把它看作北美英雄主义的一个代表。他的观点在墨西哥不太受欢迎，因为在那里，得克萨斯（以及新墨西哥和加利福尼亚）仍被看成是墨西哥的失地。尽管如此，博尔赫斯在得克萨斯时还是有一部分墨西哥知识分子提议邀请他访问。但他们发现左翼知识分子和其他以此自居者强烈反对博尔赫斯。当时是冷战最激烈的阶段，卡斯特罗在古巴的胜利以及他随后附和苏联之举，使拉丁美洲知识分子分化为势不两立的两大集团。博尔赫斯从一开始就公开批评卡斯特罗，不喜欢他的集

权主义统治方式——而卡斯特罗与苏联的结合也无济于事。在这种背景下，我们不难理解为什么傅尔赫斯访问墨西哥的计划尚未宣布就被取消了。

1961年首次访美之后，傅尔赫斯又多次到西方主要国家访问——去演讲或朗诵他的诗歌，接受荣誉称号并领奖，受到采访与款待。在将近40年后的1963年，他又回到了欧洲。从1月30日到3月12日，他访问了马德里、巴黎、日内瓦、伦敦、牛津、剑桥和爱丁堡。在这些地方，他作了关于高卓诗歌和西班牙语的未来演讲。他在《自传随笔》中部分地概括了这次旅行：

回首过去的10年，我很像一个流浪汉。多亏驻布宜诺斯艾利斯英国文化协会的尼尔·麦凯作了努力，我才得以在1963年访问英格兰和苏格兰。我仍由母亲陪同到各地去朝圣：我到过伦敦，引发了无数对文学往事的回忆；到过利奇菲尔德，参拜了约翰逊博士；到过曼彻斯特，参拜了德·昆西；到过莱伊，参拜了亨利·詹姆斯；我还去了湖区，去了爱丁堡。我访问了我祖母的出生地汉利——阿诺德·本涅特家乡的“五镇”之一。我觉得苏格兰和约克郡属于世界上最可爱的地方。有时，在苏格兰的低山和峡谷中，我重新感受到我曾有过的一种奇怪的孤独感与凄凉感；许久，我才意识到这感情来自巴塔哥尼亚辽阔的荒野。（《随笔》，1970）

下一年，法国的《苍鹭》杂志出版了一本专论傅尔赫斯的巨著，大如一本电话簿。它收有文献资料、回忆录、文章、专题论文、采访录、一篇书目和一些插图。很少有作家在世时能享受到如此的尊崇。这套丛书以前曾献给过塞利纳、埃兹拉·庞德和乔伊斯。该集收有法国新评论家——热拉尔·热内、让·里卡杜、克洛德·奥利埃——以及几位拉美文学专家的文章，它牢固地确立起了傅尔赫斯的地位——一位被人阅读、受到研究的作家，该书的重要性正在于此。此后，将会有更多的著作和学术杂志的专刊相继问世。傅尔赫斯研究开始以惊人的速度在真正的国际范围内发展起来。“傅尔赫斯”被尊奉为现代文学大师。

## 2. 文学泰斗

1964春，傅尔赫斯回到了欧洲，他是受争取文化自由协会之邀去西德参加国际作家代表大会的。这一次，母亲留在家中。她开始感觉到一个88岁的老妇已经经受不了这种旅行的劳顿。傅尔赫斯的好友、以前的学生玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯陪他前往。该协会是最早承认拉丁美洲文学的重要地位的机构之一。出席大会的拉美代表有巴西的吉马朗埃所·罗萨（小说《广阔的腹地：条条小路》的作者）、危地马拉小说家米格米·安赫尔·阿斯图里亚斯（他于1967年获诺贝尔文学奖）、阿根廷的爱德华多·马列亚，以及巴拉圭的罗亚·巴斯托斯。但最引人注目的是傅尔赫斯。他在回国途中访问巴黎时，联合国教科文组织邀请他和朱塞佩·翁加雷蒂参加莎士比亚诞辰400周年纪念会。傅尔赫斯用法文作了简短发言——“莎士比亚与我们”，听众认为这是他最成功的即席发言之一，但是据玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯说，他花了将近两天时间作准备。他先用西班牙语口授发言稿，然后将它译成法文，最

---

本涅特（1867~1931），英国小说家、评论家，写过许多以家乡5座工业城镇（即“五镇”）为背景的小说。——译注

巴塔哥尼亚高原：在阿根廷南部。——译注

后让玛丽亚·埃丝特录下全文，这样他可以反复播放录音，直到熟记在心。

博尔赫斯对美国的第二次访问于1967年成行。他受哈佛大学的聘请提任查尔斯·埃利奥特·诺顿诗学基金客座教授。（他在《自传随笔》中写道，“为了友好的听众”）他作过一次题为“作诗的技巧”的演讲：他还在拉丁语系讲授一个研究生班的“阿根廷作家”课程。这是他第一次有机会在新英格兰住上一段时间，所以他很热情地接受了邀请。他在《随笔》中半开玩笑地写道，他到新英格兰各处旅行了一次，“大部分的美国东西——包括西部——都好像是那儿发明的”；他还说他“进行了多次文学朝圣——去瞻仰了霍桑在塞勒姆的故居、爱默生在康科德的故居、梅尔维尔在新贝德福德的故居、埃米莉·迪更生 在阿默斯特的故居，以及在我的住地附近一处街角上的朗费罗故居”（同上）。

1969年初，他首次访问以色列，该回政府邀请他去作演讲。在《自传随笔》中，他热情地描绘了那次访问：

我在特拉维夫和耶路撒冷度过了令人激动的10天。我回国了，但我深信我已到过了最古老而又最年轻的国度，已从一块充满生气与活力的土地上回到了世界上一个浑浑噩噩的角落。从日内瓦时期起，我就一直对犹太文化感兴趣，认为它是我们的所谓西方文明的一个组成部分，在几年前的阿以战争期间，我就发觉自己明显地有所偏袒。（同上）

博尔赫斯深深地同情以色列，而拉美左翼知识分子则持相反的态度，他们认为巴勒斯坦人被赶出了家园，以色列人是资本主义殖民者。在博尔赫斯看来，犹太人民有权回到他们的故土，这是毋庸置疑的。他在那几年中所作的诗歌和论断加深了他与社会主义的第三世界之间在中东问题上的分歧。博尔赫斯再次站到了不太受欢迎的立场上（他也许并未完全意识到这一点）。

同年的8月22日，他前往巴西接受圣保罗州州长颁发的美洲国家文学奖，奖金为2.5万美元。他受到宴请和采访，被这个拉美最发达的知识社会之一奉为名流。加斯特洛·布朗科总统表示欢迎他访问巴西利亚。预期访问的当天，极其繁复的组织工作已安排就绪，只等博尔赫斯来到那偏远的首都，但他没有去，说他必须回布宜诺斯艾利斯。母亲正在举行93岁的生日聚会，（不管总统是不是要见他）他都不能缺席。巴西的知识界很欣赏他们对他们的总统这种无意的怠慢，不过博尔赫斯此举并不带有任何政治色彩。他很关心他的母亲，他知道她已到了垂暮之年，在这一特别的时刻，他要尽可能地在她身旁。

1971年，他又回到美国，接受哥伦比亚大学授予的荣誉博士学位，并参加一次研讨会。出席会议的是见解不一的拉美作家和艺术家、政治家以及评论家。像以往一样，他成了注意力的焦点，一个波多黎各学生的代表选中他作为攻击的目标。那些波多黎各学生原是要向哥伦比亚大学抗议，说它作为贫民区的地主没有尽职。但那个学生代表下去批评学校，却指责访问者们要把自己和哥伦比亚大学联系在一起。争论到激烈之处，那个代表侮辱了博尔赫斯，说他母亲的文学事业是虚假的，并断言博尔赫斯没有资格谈拉丁美洲，因为他已经死去了。博尔赫斯的怀疑主义这一次却帮不上他的忙了。他没有认识到那个学生、哥伦比亚大学及整个世界只不过是当时那个不稳定的大气候的一部分，相反，他变得怒不可遏，猛敲桌子，要那个学生到外面去解决

问题。那个学生至多才 20 岁。博尔赫斯（72 岁）显得虚弱，颤抖的双手捏着拐杖，但其骑士般的挑战却字字当真。不知怎么事态平息了下来。中午我带博尔赫斯去餐厅。我局促不安地解释道，是当时的政治形势导致了那学生的攻击。他陡然打断我的话，说他当然知道那学生并非有意攻讦他的母亲，否则的话，他早就操起手杖，砸到那学生的头上去了。说这话时，他的身子在颤抖，手杖跟着不住地抖动。

博尔赫斯在哥大期间，耶鲁大学邀请他去参加“豪尔赫·路易斯·博尔赫斯晚会”。我当时担任耶鲁大学西班牙语葡萄牙语系主任及拉美研究会主席。我们邀请了几位作家和评论家与博尔赫斯进行公开的非正式交谈。我们安排了一间可容纳 200 人的教室，但当我们到达时，教室里已是水泄不通，里面竟挤进了 500 名听众，连博尔赫斯的地方都被占去了。我们决定另找一间大教室。慢慢形成的一支队伍在博尔赫斯的率领下横穿耶鲁校园。不一会，一辆警车驶近我们（那段时间学生正在骚乱，我们没有获得示威的许可）。但我们很显然是一支和平的队伍，所以警察允许我们继续寻找教室。最后我们终于发现了一间空着的大厅。我们到达时，大厅里早已挤满了人：听众填满了每一寸空间。管理员（他是个严守规章的人）开始大声抱怨，说他事先没有接到通知，况且，校警从不允许超过 500 人进入该厅。我们连哄带求，终于说服警察与管理员让我们使用大厅。但我们又费了点口舌，才使听众让出了主席台和走廊。在耽搁了一小时后，这次计划好的有关文学问题的亲密交谈终于开始了。所谓亲密只是指每个参与者都觉得自己很接近博尔赫斯。尽管大山洞般的厅内人满为患，可是那种亲密感却产生了。听众费尽心机才找到一块插足之地；因此他们决意要使晚会获得成功。

博尔赫斯一开始便以其最微妙的讽刺技巧回答了作家和评论家们彬彬有礼的提问。他的回答完全征服了他们。他们有一种感觉：他是我们中的一员。听众的提问时间一到，他们便争先恐后地把他们脑中闪过的任何问题提了出来。博尔赫斯的回答幽默而简洁，他从不驳倒提问者，总是诙谐而温和。最后一个问题（“你恋爱过吗？”）引出最短的答案：“Yes。（是的）”这一声回答带着深沉的情感，尾音“s”久久地回荡在大厅里。听众随之哄堂大笑，晚会至此结束。

70 年代，博尔赫斯仍经常访问美国：1972 年，他担任新罕布什尔大学拉夫文学教授，访问了休斯顿、得克萨斯，又接受了一项荣誉博士称号，这次是密执安大学授予他的；1975 年，他回到密执安校园进行短期访问；1976 年，他第三次访问该校，作阿似廷文学的演讲。他周游各地，发表演讲并朗读他的诗歌，他还参加了缅因大学召开的博尔赫斯作品讨论会。在与评论家、教授组成的讨论小组进行最后一次会谈时，博尔赫斯抨击了一种他认为正走向极端的文学批评。他反对将他的小说和诗歌分析过度，并声称他的作品仅仅是为了娱人耳目。他还坚持说尽管他受益于英语文学，但他的楷模却不是英美作家，而是法裔阿根廷人保罗·格鲁萨克及墨西哥的阿方索·雷耶斯。他所说的第二点当然是正确的：至于第一点，他的评论却具有讽刺意味，因为他的评论家们很少读他的著作以外的东西（如他后来向我抱怨时用的警句：“可怜的家伙们，他们只读博尔赫斯！”）。

美国之行有几次延伸到了欧洲。1971 年，博尔赫斯没有直接回布宜诺斯艾利斯，而是第二次飞往以色列——去接受 4 月 19 日颁发的“耶路撒冷奖”，

奖金为 2000 美元，马克斯·弗里希、伯特伦·罗素和伊尼亚西奥·西洛内曾获此奖。回国途中他在苏格兰停留，接着南下牛津受领又一个荣誉博士学位，然后到伦敦的当代艺术学院作演讲。1973 年，他应法国开办的西班牙文化学院及阿根廷大使馆之邀再度前往西班牙。这一年的 12 月，他到墨西哥接受“阿方索·雷耶斯奖”。1976 年，他二上墨西哥。同年，他又回到西班牙。不管在哪里，没完没了的采访使他心烦，他受到宴请，彼奉为名流，所到之处前呼后拥，听到的是一片奉承之声。每到一个地方，他都温顺地为公众的崇拜而卖命，忍受令人厌烦的活动和无知的采访者，应付一次又一次的鸡尾酒会。他消瘦，脆弱，极为苍白，远远地看他，你说不清他是站立在地上，还是飘浮在空中。博尔赫斯似乎是用无形的钢材铸成的：不知疲倦，不厌其烦，不可战胜。他早已认可了他的公开化身，已安于成为“博尔赫斯”。那个化身的体内究竟发生了什么（他坚持认为）谁也管不了。

### 3. 口授艺术

失明以后，博尔赫斯学会了在心中作诗、推敲，最后向母亲或他的数十位朋友之一口授。但写短篇小说和随笔时问题就更大了，他一度踌躇不定，想寻找一位出色的听写员。除比奥伊·卡萨雷斯外，他的合作者中有纯粹机械地将口授内容如实转化为文字的学生，也有极具创造性的。有些人过分恭谦，不敢提高嗓门，满足于坐在他身旁，一字一句地记录。另一些人则过分独立，博尔赫斯虽然极为礼貌，但最后对他们感到了厌倦。他的固定合作者之一——玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯较详细地描述了他的口授方法：

博尔赫斯的工作方式很奇特。他口述五六个字——通常是一篇散文或一首诗的开头，马上要求记录者读给他听。他的右手食指随着朗读声在左手背上划动，好像指点着无形的书页。每个词组要读上一遍、二遍、三遍、四遍……许多遍，直到他想出下一句，然后再口述五六个字。随后他要求将记下的所有字再读给他听。由于他口授时包括标点符号，所以必须连同标点读给他听。再次读出这些片断时，他的手指仍然随之移动，直至他想出下一个词组。我曾将一个 5 行字的片断读了不下 10 次。每次重读前，博尔赫斯总要道歉一番，因为他觉得自己给听写员造成了麻烦，并为此感到相当苦恼。结果是工作了二三个小时后，才完成半页无需再作修改的稿子。（巴斯克斯，1977）

尽管这种细腻的方法速度很慢，但博尔赫斯从不会找不到秘书，他甚至还会有杰出的合作者，在数十年里，第一位也是最重要的一位是他的母亲。他向她口授过他的一些最重要的作品。他告诉里查德·伯金，在听写其最晦涩的短篇小说之一——《夜盗》时，母亲提出了异议。“她认为这篇小说非常令人讨厌，她觉得它很可怕”（七金，1969）。小说描写两兄弟共享一个女子，最后他们把她杀了。兄弟之情战胜了异性之爱。母亲虽然反对这么写，但她不仅抄写稿子，而且还贡献了一句值得记忆的话，这句话是哥哥叫弟弟一起埋尸时讲的。博尔赫斯找不到恰当的语气，过了一会儿，母亲（她知道守旧的阿根廷平民是怎么讲话的）主动说：“动手吧，兄弟。待会儿秃鹰就要来啄尸首了。”（《阿莱夫》，1970）

由于母亲日渐衰老，博尔赫斯只得越来越多地依靠其他人的帮助。他创

作了大量的作品。1961年，他为过去的导师马塞多尼奥·费尔南德斯出的一本选集（《散文与韵文》）口授了序言；编辑了一本他自己的作品集——《个人作品集》；为吉本的西班牙文版《生平与写作回忆》（选本）写了一篇简介。1962年，他转向另一位他所喜爱的阿根廷诗人——奥马夫尔戴，为他的《散文与诗歌》写了前言。1965年，他发表了两本书：与玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯合作修订的他的《德国古代文学》，以及作为吉它曲的诗集《献给六弦琴》。1966年，他向母亲口授了《夜盗》，同年将它收进新版的《阿莱夫》；他还发表了《诗作》（1923~1966）的增订本，它既是插图本，又是其全集第二卷的新版本。1967年，他与比奥伊·卡萨雷斯共同发表了《巴斯托斯·多梅克年代记》（这次署的是各自的姓名），其中所收的文章对阿根廷文学艺术生活进行了绝大的讽刺性模仿。同年，以其演讲为基础的一本小册子问世，它题为《美国文学概论》，是在老友埃丝特·德托雷斯的帮助下编成的。1968年，他的书目中又增加了两本：其一是《新编个人作品集》，它是1961年出版的那一本的续篇；其一是《幻想动物学手册》的修订本，书名改为《幻想生命录》，收进34篇新作。一本全新的诗集——《黑暗的颂歌》于1969年问世，同年出版的还有诺曼·托马斯·迪·乔瓦尼编译的第一本博尔赫斯著作英文本——《幻想生命录》。

1975年他又出了3本书：El libro de arena（《沙子集》），收有13篇小说，该书回到了幻想文学风格上；Laros profunda（《永恒的玫瑰》），收有36首新诗；prologos（《序言集》，包括一篇序言之序言），这本重要的集子收有1923年以来所作的30篇序言，可惜未收入《神曲》的序言。1976年，又有3本著作问世：Libro de sueños（《梦幻集》），他在书中复述了他自己及别人的梦；Lamondadehierro（《铁币》），收有38首新诗；以及Queel budismo（《什么是佛教？》），是与阿莉西亚·胡拉多合·编的入门书。

失明还使博尔赫斯回到了诗歌创作上。特别是在过去的10年中，诗歌似乎自然地、源源涌出。这位文学泰斗是传统诗人：他明智地专注于十四行诗，因为这种诗体易于打腹稿：他保留了脚韵，可使诗句不断地回响；他歌颂新的发现（新的地点和对旧书及其作者的新认识），但也不断回到几个他所信赖的主题上——晚年、失明、（形而上学的和个人的）空虚、以及对于难以捉摸的现实的渴望。诗的形式是传统的，但诗人赋予他的题材及其潜在痛苦以强烈的感情，使之深刻尖锐，那种感情是传统和文雅所无法磨灭的。作为文学泰斗，博尔赫斯的作品带有明显的自传性。同时，他又不失高雅，因而读者（尽管有机会揭示他的内心）终于未能真正地接触到博尔赫斯。

博尔赫斯以另一种方式创作短篇小说。现实的与魔幻的小说创作手法仍在继续争战。1966年，博尔赫斯告诉塞萨尔·费尔南德斯·莫雷诺，他已厌倦于迷宫、老虎、镜子，决定不再创作关于它们的小说，并把它们留给他的追随者们：“现在，让他们去尝试，去扭曲自己吧”（费尔南德斯·莫雷诺，1967）。在1969年出版的选集《布罗迪埃的报告》中，他的目标是现实主义。该书的前言可以说是这位老年大师对创作《杜撰集》的中年博尔赫斯的宣战。

---

迪·乔瓦尼：1967年秋在哈佛大学结识博尔赫斯，此后8年中兼做博尔赫斯的秘书和代理人，翻译了大量的博尔赫斯小说与诗歌。——译注

书：

我尽我所能——不知结果如何——去写直捷的小说。我不敢说它们简单明了；世界上不论何处还没有一篇作品或一个单词是简明的，因为每一样事物都包含了宇宙，而宇宙最显著的特点就是复杂。……与本书同名的一篇显然来源于里梅尔·格利佛的最后一次航海旅行，除这一篇外，我的小说——用如今流行的术语说——是现实主义的。我相信它们遵循了这一流派的一切手法，与其他任何流派一样，现实主义也是传统的，我们将对它感到厌倦，即使现在还没有。这些小说惯于编造必需的细节。（《布罗迪埃的报告》，1969）

在同一页上，他还坚持说他不是个“有奉献精神的作家”，他不“渴望成为伊索。我的小说，像《一千零一夜》的故事一样，旨在给人享受或令人感动，而不是为了劝导读者。”

博尔赫斯最新创作的短篇小说集《沙子集》是不折不扣的幻想文学作品。该书的阿根廷版本没有序言，而有一篇后记及封底上的一段署名声明。博尔赫斯宣称在前言中讨论读者尚未阅读的小说是不恰当的（不过有谁会去读前言呢？），接着他逐一评述收编的小说，点明它们的性质（幻想的、性爱的、自传的、历史的，等等），并强调说有一种梦幻的特质贯穿始终。封底从略为不同的角度重申了上述某些论点，并称这些小说为“盲人的练习”，其风格和情节模仿了威尔斯、爱伦·坡和斯威夫特。

这些小说（共13篇，博尔赫斯并不认为这个数目有“魔力”）重复了他的部分文学魔念：双重人格（《另一个》），无穷（《沙子集》），地下帮派（《聚会》），古怪行为（《阿维里诺·阿雷堂多》）。只增加了一个新主题：壮丽的性爱，博尔赫斯在以前的作品里拒绝予以明确地表现。当然从他的诗中、甚至某些小说及随笔中可以找到对性的暗示，但总带有贬义。现在，这位老年大师发表了一篇小说，描写一位挪威姑娘愉快地委身于一个对她迷惑不解而又充满感激的阿根廷男子；他在迷宫般的叙述文《聚会》中对性满足的描写很有海明威的风格。

除了发表他独立完成或在朋友帮助下完成的著作以外，博尔赫斯还授权以书的形式出版一些对他的长篇采访录，其中有些是重复的。有3本采访录出版于1967年，编者是乔治·夏博尼埃、让·德米耶赫和塞萨尔·费尔南德斯·莫雷诺。1968年，丽塔·吉伯特为《西班牙生活》杂志对博尔赫斯进行了一次涉及面广的采访，以后收入她的《七个呼声》（1973）一书。1969年，里查德·伯金发表了《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯谈话录》。同年，维多利亚·奥康普的《与博尔赫斯对话》问世。1977年，不断扩充的书目中又增加了两本谈话录。一本重现了博尔赫斯与阿根廷著名小说家埃内斯托·萨瓦托的一系列交谈；另一本出自玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯之手，她不仅收编了她与博尔赫斯的谈话录，而且回忆了他们之间的长久友谊与合作。

采访录、杂志专刊以及有关博尔赫斯生活和工作的某一侧面或各个方面的著作不断问世。今天，博尔赫斯研究已经达到了顶峰。不管是好是坏，博尔赫斯已进入了一个不再属于他自己的阶段：他成了大众的财产。

#### 4. 魔幻空间

在过去共同生活的 30 年里，博尔赫斯和母亲住在一套二室一厅的公寓里，公寓楼位于布宜诺斯艾利斯市中心的迈普街，他们家在大楼的第六层。两间卧室通向一个大阳台，阳台上摆满了花盆，从这里可以望见美丽的圣马丁广场上的树梢。他们曾打算与诺拉及其一家共租一处公寓，但未成功，之后，他们暂居金塔纳大街的一套公寓，不久，便于 1944 年搬进了上述公寓。迈普街的公寓成为他们这奇特的一对的最终居所。

1946 年我第一次去拜访他们时，公寓还是新的（它可能建造于 30 年代末或 40 年代初），门厅、走廊和小小的电梯发出诱人的气息，说明大楼受到精心的护养，这也表示楼里的居民属于较为富足的中产阶级。他们的套房门上嵌着一块不大的铜牌，刻有“博尔赫斯”的姓氏。相当大的起居室内塞满了 19 世纪的家具：用餐的部位放着一张结实的桌子和几把椅子，还有一只碗柜，上面摆着几件旧银器；紧靠着那扇唯一的大窗的是一只小沙发和两把椅子。一只雅致的大理石顶镶木柜和母亲的小写字台（她第一次领圣餐时得到的礼物）填补了起居室里剩下的空间。所有的物品都又好又结实，餐桌光亮可鉴，饰以软垫的椅子和沙发看上去仍是新的，尽管式样和颜色已经过时。虽然博尔赫斯家的生活并不很宽裕，但这些祖传的家产表明博氏家族也曾有过富足的时代。四壁挂着几幅银版相片，有如家族的博物馆；还有诺拉画的油画和素描，父母年轻时的照片以及乔琪与妹妹的照片。一把剑，一只银质巴拉圭茶葫芦，一本装帧精美的书：这些是他们保存下来的几件珍品。用餐处的一角立着几只敞开的书架，博尔赫斯那少而精的藏书有一半由母亲悉心排列在这几只书架上；父亲和乔琪都很喜爱这些图书。对面的窗子旁还有两个书架，左右各一，上面排放着普通的精装书和各种平装书。

我和博尔赫斯及他的母亲共进午餐。整个过程很简单；有一个中年女仆伺候左右，她已跟随博尔赫斯家相当长的时间了。我不记得我们谈了些什么，不过主要的话题肯定是关于我们在拉普拉塔河两岸的共同朋友和双方的亲戚。博尔赫斯的母亲出生于乌拉圭，而我也就是乌拉圭人，所以我们必然会谈到那些事。但时至今日，有一件事我仍记忆犹新：上酒时（一种普通而味美的阿根廷葡萄酒），女仆问母亲——而不问博尔赫斯——他是否也要点酒。博尔赫斯和母亲几乎同时作出否定回答。但母亲回答时的措辞给我留下深刻的印象。她说的是：“Elninonotomavino，”此句可译为“博尔赫斯少爷不喝葡萄酒。”这里的少爷一词是维多利亚时代的用法：佣人总是称主人的儿子为“少爷”。博尔赫斯当时已 47 岁，但由于他住在母亲家，况且尚未婚娶，所以他仍被称作“少爷”。尽管我当时才 25 岁，但我已经结婚了，因此我是“先生”，并与他的母亲一起喝酒。

在某种意义上，母亲在世时（她活到 99 岁），博尔赫斯一直是个孩子。自从父亲于 1938 年去世后，博尔赫斯至少在名义上成为一家之主及养家活口的人。但在家中，在迈普公寓的特殊空间里，她是母亲，博尔赫斯是乔琪。随着他趋于失明，母亲既做秘书又当护士，继而又不得不担当起他的文学代理人 and 巡回大使，即使如此，他们之间那种根本的关系却没有改变。她协助他进行文学创作，听写他口授的作品，并用英语和法语读书给他听，但这一切都像是一位母亲在帮她的儿子做家庭作业。

此后的 30 年里，我多次到过那套公寓。在我看来，它是一个独特的地方，博尔赫斯和母亲继续生活在这一空间里，好像曾维系他俩的脐带从未被割断

过。时光在流逝；他们一起衰老了。非洲出现了一批新的国家；越南战争——最初只是法国的殖民计划——开始侵蚀地球的每一个角落；庇隆下台，古巴进入社会主义，智利的阿连德遇刺身亡，乌拉圭人民被他们自己的军队关进监狱，庇隆东山再起。但迈普公寓（及其两位优雅绝伦的居民）仍然在那里，基本没有变化。博尔赫斯的现状并没有因为他的声望而发生较大的变化。公寓如同是用一种不受时间影响的物质建造的。它是一个魔幻的空间，一个 *omphalós* ——神秘的个人世界的脐或中心。起居室的一壁挂着皮拉内西的一幅版画，描绘的是一个圆形空间（竞技场或古罗马剧场的半圆形贵人席），这幅版画可以看作是博尔赫斯寓所的象征。

母亲日趋衰老，她要照顾好乔琪显然已力不从心，他们不得下开始寻觅一个愿意取代母亲的人。诺拉不合适。她甚至连她自己的家庭也照顾不过来；何况自从她 1928 年嫁给吉列尔莫·德托雷的那决定命运的一天起，博尔赫斯和她便逐渐疏远了。有一个时期，阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯和西尔维娜似乎会成为父母的替身。然而他们经常旅行，而且生活很悠闲，在某种意义上和他们过着很不同的生活。尽管他们是好友（博尔赫斯常在星期天和他们一起吃饭），但出于一种英国式的拘谨，他们从未认真地讨论过母亲去世后博尔赫斯搬过去与他们同住的问题。于是就产生了让乔琪结婚的念头，为了生活的方便而结婚。不幸的是，乔琪和母亲对于他需要什么样的妻子看法不一。

60 年代初，这一冲突趋向公开化。母亲和乔琪的最后一次共同旅行（1963 年去欧洲）使她承受了过重的体力负担。下一年，博尔赫斯应邀去德国，母亲决定留在家中。博尔赫斯请玛丽亚·埃斯特·巴斯克斯与他同行。据她回忆，她是 17 岁时第一次在博尔赫斯家见到他的，同去的是一群布宜诺斯艾利斯大学哲学文学系的学生。后来，她便开始经常与他合作，并成了他的好友。尽管母亲不反对他们的友谊，但她反对博尔赫斯过分地依赖于她。她担心他会决定向玛丽亚·埃斯特求婚。母亲希望乔琪娶一个年纪相仿的女子，一个同时能做护士的成熟女人。她正确地看出，玛丽亚·坎丝特——尽管她友好地依恋着乔琪——并不会真的愿意同他结成终身伴侣。但他显然不听劝告，异常顽固，而且对他所认为的母亲的干涉表示反感。他不得已打消了与玛丽亚·埃斯特结婚的念头，从 1966 年录下的他和让·德米那赫的谈话里，我们可以察觉到一点他的恼怒。当时他直言不讳地指出了母亲家族的无知，语气显然很尖刻（德米那赫，1967）。

从这一件事我们就能更好地理解为什么博尔赫斯在此后仅一年里便作出与埃尔莎·阿斯泰特·米连结婚的决定。埃尔莎是他从前的情人，但恋情短暂。他们相识于 1927 年前后，当时他 27 岁，她 17 岁。她和家人住在布宜诺斯艾利斯省首府拉普拉塔，该市主要因拉普拉塔大学而闻名。通过拉普拉塔大学佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚教授的介绍，乔琪认识了阿斯泰特姐妹。姐姐嫁给了乔琪的第一批门生之一——内斯托·伊瓦拉，后来离了婚；妹妹埃尔莎吸引了乔琪。但她对这位年轻而腼腆的诗人似乎并不十分感兴趣。他们的浪漫史（即使有的话）如同昙花一现。她嫁给了里卡多·阿尔瓦拉辛，

---

阿连德（1908~1973），智利总统（1970~1913），智利社会党创建人和领袖，在 1973 年 9 月的军事政变中殉职。——译注

*omphalós*：脐，或中心；又指古希腊特尔斐城阿波罗神殿中的圆锥形神石，古希腊人认为此石标志世界的中心。——译注

这个年轻人是 19 世纪阿根廷伟大作家萨米恩托的后代。1964 年，埃尔莎的丈夫去世了；3 年后，她与乔琪重逢。如果说时间提高了他的地位的话（他现在博尔赫斯了），那么失明却不容他改变他心目中的埃尔莎形象。他们很快就决定结婚，30 年是足够长久的等待了。母亲根本就不同意这个决定，她公开表示对未来的新娘持保留意见。例如，她有一次指出埃尔莎不合适，因为她不会讲英语。从这一点来看，母亲的看法是有预见性的。埃尔莎不懂英语减损了她和乔琪到美国和英国旅行时的乐趣。但乔琪不想重复前一次的挫折，他固执地履行了婚约。1967 年 9 月 21 日，他们结合了。当然，母亲参加了婚礼。布宜诺斯艾利斯的一家大报刊登了一幅婚礼照，读者可以看到母亲搀着乔琪的手。到那时，博尔赫斯无论做什么都被公开化，记者在婚礼上更是竭尽捕风捉影之能事。

婚姻维持了大约 3 年。埃尔莎分得贝尔格拉诺街的公寓，乔琪带走了他的 1500 册藏书。阿根廷报界对此事津津乐道，添枝加叶。乔琪不愿明讲其中的缘由，但他承认这桩婚事是一次失败。埃尔莎的态度则比较明朗，她似乎乐于较为详细地解释导致婚姻破裂的原因。她明确地说乔琪是个顽固的单身汉，67 岁时还没有一点婚后生活的经验，而她却有大约 27 年的婚姻史。她的直率并未使母亲改善对她的态度。许多年后，博尔赫斯打破了保持沉默的戒律，向玛丽亚·埃丝特透露道，他在埃尔莎身上发现一桩奇事——她从不做梦。他自己是个伟大的梦想家，他一定发觉是由于埃尔莎不会做梦，他们才无可挽回地离异了。

第二年即 1971 年的 8 月，我再次去看望博尔赫斯一家。这一次我想好好看一看他家的公寓。一切都似乎微微地衰败了，母亲显然已很久没有照看过家具、窗帘和地毯。她已 95 岁，每天下午仍然到附近的教堂去做弥撒。但她已瘦弱得脱了形，不像个真人，倒像是卡通片中的形象。乔琪还是他以往的我，不停地谈论，不太注意别人的回答。由于听觉愈来愈糟，他便以无休止的独白来掩盖这新添的苦恼。但礼貌是他根深蒂固的品质，每说几句话，他便会停下来，有点踌躇、有时又有点急迫地询问听者：“你说是吗？”

4 年后的 1975 年 7 月 8 日，博尔赫斯的母亲离开了人世。她几乎化了两年时间才熬到了头。阿根廷报纸详尽地报道了她的死亡，甚至还登载了她 99 岁生日时拍的几幅可怕的照片：她躺在床上，如同一具尸体，乔琪僵立在她身旁，此时距她去世 47 天。葬礼的照片没有放过乔琪泪流满面的特写镜头。

我以后还多次见到过博尔赫斯，在布宜诺斯艾利斯和美国。到那时，他已适应了没有母亲的生活。在布宜诺斯艾利斯，他忙于演讲、接受采访、参加各种文学活动。他还定期在家中为一个研究生班授课（直至现在）。这一项目始于 60 年代初。

被研究生班所吸引的学生中有一位日本血统的阿根廷年轻女子玛丽亚·儿玉。她成了他最忠实的学生之一，并担任他的业余秘书。玛丽亚具有一种特殊才能，她总是默默地微笑着，从不表露自己。博尔赫斯需要她时，她总在身旁，耐心地等待指示；她像一个敏感、聪颖、博学的护士一样工作，尽心照料这个愈来愈依赖于外界帮助的男人。在去美国的最后几次旅行中，玛丽亚一直是他的伴侣。

---

玛丽亚·儿玉后于 1986 年同博尔赫斯结婚，但婚后不久，博尔赫斯于同年 6 月 14 日在日内瓦去世。——译注

在布宜诺斯艾利斯时，其他朋友和她一起分担责任。玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯是其中最忠诚的之一。既然博尔赫斯和迪·乔瓦尼已经分手，玛丽亚·埃丝特就开始掌管他的日常开支；他的一个外甥、做律师的路易斯·德托雷负责他的长远计划。然而，帮助并照料过博尔赫斯的人远不止这些。其中较为重要的一位是范妮，一个壮实的阿根廷妇女，她既任管家，又当厨师，还兼做保姆，她对博尔赫斯的态度很严肃，像大人对待小孩子一样。

尽管博尔赫斯有这许多朋友和亲眷，但他仍感到极度地孤独。他虽已成了布宜诺斯艾利斯的民间英雄（他的知名度仅次于探戈歌手卡洛斯·加德尔），然而失明把他完全与现实世界隔绝开来。在法国杂志《快车》最近对他的采访中（布宜诺斯艾利斯的《舆论》转载了采访录），他透露道：“我既已失明——失明是孤独的一种形式——我在一天中的大部分时间里便是独处的。为了使自己不觉无聊，我就构思小说或诗歌，如果有人来看我，我便让他听写这些作品。我没有专职秘书，因此我的客人不得不记录我的口授。”（《舆论》，1977年5月15日）

失明及丧母实际上抹去了他的时间。博尔赫斯永远生活在一个魔幻的空间里——完全的空虚和灰暗，时间失去了它的意义，如果说还有时间的话，那是因为忽然有人从外面闯了进来，而那些人仍然生活在时间里。在失明的庇护和隔离下，在母亲营造的牢固的迷宫中，博尔赫斯纹丝不动地坐在那里。他不必费心去开灯。除了他的想象力之外，周围是一片沉寂。他的脑中充满了谋杀和探奇故事，充满了包含整个文化世界的诗歌，充满了巧妙的随笔——记载下人类的恐惧和苦涩的欢乐。衰老，失明，虚弱，博尔赫斯最终住进了迷宫的中心。

## 后 记

在过去的五六年里，我多次有机会与博尔赫斯讨论写一本他的文学传记的计划。他基本上不喜欢讨论自己的作品，因而要写他的传记就更加困难，因为他对自己的私生活一向守口如瓶，并且认为传记是一种无法创作的体裁。虽然他在1930年也确曾试图记述阿根廷通俗诗人埃瓦里斯托·卡列戈的一生，但他的书短小而带有歉意。传记的开头写道：“一个人想从另一个人身上唤起只属于第三个人的记忆，这显然是一个矛盾。任何一本传记都出于一个无知的决定——随意地完成这项矛盾的工作”（《卡列戈传》，1930）。虽然他作出这样的警告，但他的这本书中有一章确实属于传记，后来他甚至还写过许多传记性的文章（关于霍桑和惠特曼、王尔德和爱德华·菲茨杰拉德、何塞·埃尔南德斯和奥马尔·夫尔戴）。从1936年到1939年，他还主编了《家庭》杂志的文学专栏，其特色之一就是当代作家的简历。他热衷于阅读传记，尤其是自传。

但在创作传记或称赞某些自传时，博尔赫斯总是反对忏悔性的作品。他曾数次赞扬吉本和吉卜林的自传，但却对卢梭的《忏悔录》或艾米尔的《私人日记》不以为然。他喜欢前两位的含蓄——对有些东西只字不提或一笔带过。他喜欢他们拒绝迎合读者病态的好奇心。在与玛丽亚·埃斯特·巴斯克斯交谈时，他至少两次提到上述看法（巴斯克斯，1977）。他在其《自传随笔》中同样地约束自己。例如，他从未明确谈到他的婚姻，至于婚后生活的欢乐与痛苦，他更是只字不提。

由于我已读到过他对传记的酷评，并且知道他赞赏含蓄的自传，所以我不大愿意和他讨论我的创作计划。1975年的某一天，我终于鼓起足够的勇气告诉他我想与一本什么样的传记。它将主要是一本称为博尔赫斯的“作品传”，它是如何起源的，这个人（乔琪·博尔赫斯、比奥赫斯，当然还有“博尔赫斯”）的经历是怎样使它成形的，它又是怎样在他的内部、外部，甚至在他的对立面发展起来的。我解释道，我的主要原始资料将不只是通常的传记资料，而且还将包括作品本身：博尔赫斯独力创作的，以及在亲戚、朋友、合作者、采访者、评论家、甚至敌人的帮助下完成的作品。我还强调说我把我写的传记，我的这部作品，看作是对他的《自传随笔》的评论及其延伸。

他似乎赞同我的想法，至少他礼貌地使我相信他持肯定的态度。此后，每当我们在布宜诺斯艾利斯或其他地方见面时，他总是乐意回答我的问题，甚至还会东一点、西一滴地（主动）提供一些他未写进自传的珍贵资料：个人轶事、文学评价、短篇叙事文等等。其中没有隐私与忏悔。他深信——我也深信——我会尊重阿根廷社会过去常见的那种含蓄，而随着心理分析学在那里流行起来，现今几乎再也见不到那种含蓄了。

E. R. 莫内加尔  
于那鲁大学

## 译后记

本书原名《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯文学传记》，译本改名为《生活在迷宫——博尔赫斯传》。原作者莫内加尔教授曾任耶鲁大学西班牙语葡萄牙语系主任及拉美研究会主席，是博尔赫斯 30 多年的好友。有的评论家把博尔赫斯的文学作品概括为“诗和迷宫”，“迷宫”指的是他的短篇小说；博尔赫斯是诗人和短篇小说家，而他的短篇小说影响更大，他获得极高的国际声望也正是由于他写出了那些迷宫般的小说。本书涉及大量的人名、地名和文学流派，其中不常见的大都加上了注释。聂鲁达曾经说过，博尔赫斯是第一位对欧美文学产生重大影响的拉丁美洲作家，所以这本全面地介绍、巧妙地探讨博尔赫斯及其作品的文学传记很值得翻译。对于博尔赫斯作品的研究者和爱好者来说，本书具有一定的收藏价值。

本译作是在上海知识出版社王国伟先生的敦促、支持下完成的；本书最早酝酿曾得到李小林、吴洪森、程永新等人的提示和支持；上海图书馆的郑军先生为本书的翻译提供了必要的资料；华东师大外语系的陈惠儿老师翻译了几首原文为法语的诗歌，译者对他们深表谢意。译者特别要感谢虞苏美教授，她在百忙中抽出宝贵的时间详细地审阅了全稿，并撰写了序言；虞教授对译稿的错漏不当之处一一加以更正，确保了本书的质量。

陈 舒

1992 年 9 月于华东师范大学外语系

## 文献目录

### 一、博尔赫斯作品

- 《阿莱夫》：布宜诺斯艾利斯，1949。  
《布罗迪埃的报告》：纽约，1971。  
《埃瓦里斯托·卡列戈传》：布宜诺斯艾利斯，1930。  
《讨论》：布宜诺斯艾利斯，1932。  
《梦中之虎》：得克萨斯大学出版社，1964。  
《自传随笔》：纽约，1970。  
《恒的历史》：布宜诺斯艾利斯，1936。  
《布宜诺斯艾利斯的热情》：布宜诺斯艾利斯，1969。  
《杜撰集》：纽约，1962。  
《阿根廷人的语言》：布宜诺斯艾利斯，1928。  
《幻想生命录》：纽约，1969。  
《世界丑事》：布宜诺斯艾利斯，1935。  
《探究》：布宜诺斯艾利斯，1925。  
《其他的探究》：得克萨斯大学出版社，1964。  
《迷宫》：纽约，1964。  
《面前的月亮》：布宜诺斯艾利斯，1926。  
《诗作》：布宜诺斯艾利斯，1964。  
《诗集》：布宜诺斯艾利斯，1943。  
《序言集》：布宜诺斯艾利斯，1975。  
《圣马丁的手册》：布宜诺斯艾利斯，1929。  
《沙子集》：纽约，1977。  
《我的希望之尺度》：布宜诺斯艾利斯，1926。  
《老虎的金子》：纽约，1977。

### 二、博尔赫斯访问记

- 阿尔科塔，1964 格洛丽亚·阿尔科塔：  
《与格洛丽亚·阿尔科塔的对话》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。  
伯金，1969 里查德·伯金：  
《博尔赫斯访问记》，纽约，1969。  
德米耶赫，1967 让·德米耶赫：  
《与博尔赫斯的对话》，巴黎，1967。  
吉伯特，1968 丽培·吉伯特：  
《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯》，见  
《西班牙生活》，纽约，1968年3月11日。  
厄比，1962 詹姆斯·厄比：  
《访博尔赫斯》。见  
《墨西哥大学评论》，墨西哥城，1962年6月。  
米拉，1964 拿破仑·米拉：  
《与拿破仑·米拉的对话》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。

巴斯克斯，1977 玛丽亚·埃丝特·巴斯克斯：  
《博尔赫斯：印象，回忆，对话》，加拉加斯，1977。

### 三、评论与传记

波德莱尔，1951 夏尔·波德莱尔：  
《全集》，巴黎，1951

比安科，1964 何塞·比安科：  
《回忆录》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。

比奥伊，1940 阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯：  
《幻想文学作品选·序言》，布宜诺斯艾利斯。1940。博尔赫斯，1921

豪尔赫（吉列尔莫）·博尔赫斯：

《酋长》，马略卡，1921。切斯特顿，1940 吉·基·切斯特顿：  
《停战的结束》，伦敦，1940。德古尔蒙，1912 雷米·德古尔蒙：  
《文学漫步》，巴黎，1912。德·昆西，1897 托马斯·德·昆西，  
《选集》，伦敦，1897。热内，1964 热拉尔·热内：  
《博尔赫斯的文学观》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。伊瓦拉，1964 内斯托·伊瓦拉：  
《博尔赫斯与“博尔赫斯”》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。胡拉多，1964 阿莉西亚·胡拉多：  
《博尔赫斯印象》，布宜诺斯艾利斯，1964。

马雷查尔，1948 莱奥波尔多·马雷查尔：  
《亚当·布宜诺斯艾利斯》，布宜诺斯艾利斯，1948。  
《麦克风》，1933  
《关于博尔赫斯的讨论》，见  
《麦克风》，布宜诺斯艾利斯，1933年8月。

母亲，1964 莱昂诺尔·阿塞维多·德·博尔赫斯：  
《谈话》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。

奥康普，1961 维多利亚·奥康普：  
《向博尔赫斯致敬》，见  
《南方》，布宜诺斯艾利斯，1961年9~10月。

奥康普，1964 维多利亚·奥康普：  
《博尔赫斯幻象》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964

奥康普，西尔维娜，1964 西尔维娜·奥康普：  
《博尔赫斯印象》，见  
《苍鹭》，巴黎，1964。

笔会，1937 布宜诺斯艾利斯国际笔会：  
《国际笔会第14次代表大会会报》，布宜诺斯艾利斯，1937。

雷耶斯，1943 阿方索·雷耶斯：  
《阿根廷人豪尔赫·路易斯·博尔赫斯》，见  
《时代》，墨西哥城，1943年7月30日。

魏地拉，1963 格洛丽亚·魏地拉：  
《极端主义》，马德里，1963。



