

诗意历险与创造：关于文学创作的对话

A Dialogue on Poetic Adventure and Literary Creation Between Le Clézio and Xu Jun

许钧 勒克莱齐奥 (Xu Jun & J.-M.G. Le Clézio)

内容摘要：本文系法国文学翻译家许钧教授与 2008 年诺贝尔文学奖获得者、法国作家勒克莱齐奥先生就文学创作问题展开的对话。对话结合勒克莱齐奥长达五十余年的创作经历，以勒克莱齐奥创作历程中呈现的“断裂”倾向为思考的起点，就勒克莱齐奥的“断裂”倾向的深层原因与独特追求进行探索，指出勒克莱齐奥的创作有着构建性的“断裂”与持续性的平衡特征。在此基础上，对话就作家对语言本质的思考、对小说语言的探寻以及其作品体裁的丰富性与混杂性等问题展开讨论，指出勒克莱齐奥在诗意的历险中，敢于不断探索、不断超越自己。最后，对话聚焦文学与绘画、音乐、电影等其他艺术形式之间的关系这一重要问题，展现了勒克莱齐奥在其小说创作中如何拓展视野，接受绘画与电影等艺术滋养的特殊经历。对话形式生动，内容深刻，有助于进一步理解勒克莱齐奥独特的文学创作观与艺术观。

关键词：勒克莱齐奥；文学创作；断裂；语言；体裁；艺术形式

作者简介：许均，浙江大学外国语言文化与国际交流学院教授，主要从事法国文学与翻译研究；勒克莱齐奥，法国作家，2008 年诺贝尔文学奖获得者。

Title: A Dialogue on Poetic Adventure and Literary Creation Between Le Clézio and Xu Jun

Abstract: This paper presents a dialogue about literary creation between Mr. Xu Jun, professor of Zhejiang University, and J.-M.G. Le Clézio, the 2008 Nobel Prize laureate in literature. Based on Le Clézio's rich experience of literary creation, the dialogue starts from the tendency of "rupture" in the process of his literary creation by investigating the hidden reasons and unique pursuit of his tendency of rupture. It is pointed out that Le Clézio's creation features constructive rupture and balanced sustainability. The dialogue then focuses on issues like writers' thinking on the essence of language, exploration of fictional language as well as the richness and hybridity of literary genre. It is argued that Le Clézio always transcends himself by constant exploration in his poetic adventure. Finally, the dialogue analyzes the relationship between literature and other artistic forms like painting, music, and

movie etc, revealing how Le Clézio expands his horizon in his literary creation by drawing nourishment from painting, movie and so on. It is a dialogue vivid in form and profound in content, enabling the readers further appreciate Le Clézio's unique outlook on art and literary creation.

Key words: Le Clézio; literary creation; rupture; language; genre; artistic form

Author: Xu Jun is Professor at School of International Studies, Zhejiang University, (Hangzhou, 310058, China), specializing in French Literature and translation studies (Email: zdxujun@zju.edu.cn); **J.-M.G. Le Clézio:** French writer, the 2008 Nobel Prize laureate in literature.

2008年诺贝尔文学奖得主勒克莱齐奥在文学创作之路上,一直勇于探索,有研究者将其文学之路概括为“反叛、历险与超越”之路¹。那么,勒克莱齐奥在其文学创作中到底有哪些自觉的追求?其诗意历险之路有何特征?本文围绕相关问题,展开对话与探讨。

一. 具有探索与建构意义的“断裂”

许钧:勒克莱齐奥先生,您是一位在创作上有“断裂”的作家,给人一种矛盾的印象。从文本形式与文体看,您的作品似乎从不遵循一种线性的变化,而处于一种令人质疑的小说美学的边缘,这反映了二十世纪末的一种文学创作趋势,即开放式结构。有人认为您的写作表现出两种断裂:外部的断裂与内部的断裂。外部的断裂出现在您早期的创作中,即与传统小说形式、典型西方文化的决裂;而内部的断裂则出现在80年代初,是与您早期创作的一种断裂。虽然您的作品在形式上的确表现出一种变化,但不应当忽视的一点是,您的作品有一种不变的东西,我认为这就是对和谐的追寻:语言与思想的和谐,个人与社会的和谐,自我与他者的和谐,生命与死亡的和谐,巫术与现实的和谐……在您的创作中并存着一种构建性的断裂与一种持续的平衡。您是否认同这一观点?在您看来,“断裂”是否真的如此鲜明?这一断裂,是您作为作家的有意识追求还是您自身经历的一种自然结果?

勒克莱齐奥:如果真的存在断裂,那应该存在于我生活中经历的种种事件中,写作只是它们可见的那部分。问题在于弄清楚这一可见的部分是生活产生的果,即一种偶然性的产物,还是说,它其实是因,即一种建构性的存在。我十分相信隐秘的东西,我想说的是一种由力量、事件、思想、词语、图像等构成的网络,它从来就不会抵达清醒的意识层面。我也深信尼采所说的力量,与弗洛伊德、达尔文不同,他所说的力量是一种超越意识控制的生命力,从某种角度说是一种非理性的理性,其目的便是平衡——正如您提到的那

1 参见高方与许钧主编:《反叛、历险与超越——勒克莱齐奥在中国的理解与阐释》。南京:南京大学出版社,2014年。

样。在我生命的某个时刻，我不得不面对选择，要么改变要么沉默。这种选择是一种关乎生命的事件。在这选择的时刻，是与离文学世界最远的一群人——他们住在森林里，对写作一无所知，但懂得美与智慧。另外一些人曾鼓励我在写作的道路上继续走下去，比如杰米娅¹。于是当时的我不得不放弃在此之前计划好的一切——包括一本由好几个叙述声音（其中我的声音表现出一种对想象的执迷）构成的小书，我已经将书名定为《在依瓦国》，并且已经寄给了巴黎的出版社，它书写了身份的两重性。当时这本书已经要付梓出版，但是我写信过去说，我不想出版了，它不再是我的作品，我拒绝它的存在。这件事就是一种断裂。直到好几个月过后，我才又开始写作，我写成了《另一边的旅行》。究竟发生了什么？直到今天我自己依然不清楚。我并不认为通向其它事物的通道是预先安排好的！我也不认为这有何独创性。也许，说到底，这是“枯竭”的感觉。亨利·米修某时说过，某一天，他忽然叩开了词语的大门。

“断裂”的原因是什么呢？

如果现在再细细想一下（那件事大约过去四十年了），我觉得大概有两个原因。

首先，因为词语本身。在我写作生命的某个点，我找不到词语。我想说的是，词语越过了我。那段时期，我有时会觉得词语有一种反射力，它们不由我控制相互组合在一起，构成一幅自我中心的画作，空无意义。想要惩罚、抛弃它们是艰难的。“人们”——“他们”——对我满怀期待。它们（词语）背叛了我，我将它们抹除，我就背叛了他们（读者）。要下定决心，必须取道于空。我当时在巴拿马写信给一位朋友，我在信里说，对我而言重要的一切正是这些：



词语之空，恰恰是生命之满，即森林、鲜花，尤其是那个慷慨的受神灵启示的民族，他们接受了一个陌生的外来者，接受他生活的无能，他不会划船、不会用手抓鱼、不会打猎，甚至不认得有用的植物以及生火的树木。正是那些人赋予语言另一种意义，因为他们那个穷苦的民族拥有许许多多的神话故事，而且创造了一种文学性的口语，我到后来才懂得了这种语言。这段经历，我本来也可能以其它方式遇到，在某个时期的中国，或者在某个修道院，或者在布列塔尼——那里的农民与我的祖先十分相似，他们的知识与深刻让我深受触动。事实是，这段经历发生在那里，在达连省的河流边，而且我再也没有离开过那里（哪怕如今这个民族面临着毒品交易的威胁，遭受着全球化的不良影响）。另一个原因应该是道德的。我记得，兰波曾经写信给他的姐

1 作者的妻子 Jemia Le Clézio。

姐伊莎贝尔：“因为这很糟糕。”在那个时刻，这也正是我的感觉。

许钧：1976年，我就读于雷恩二大，即上布列塔尼大学。那个时候，中国仍然处于文化大革命时期。作为一位工农兵大学生，当我读到您的小说《诉讼笔录》时，我真的非常吃惊，甚至可以说震惊，因为这本书与文化大革命期间中国年轻人可以想办法读到的巴尔扎克的作品截然不同。在我看来，您在这部小说中，似乎在尝试创作一种“新小说”，我的意思是，您试图打破写作的既定样式、更新语言、为文学创造一种独特性。您早期作品中形式的爆炸令人惊诧。您从未停止对形式与词语的关注。哪怕是在被认为较传统的作品中，依然可以发现您十分重视形式、排版、结构、叙述声音等等。您是否一直都在十分有意识地改变创作的形式？但是，形式与内容不能截然分开。正如您在《物质狂喜》中所写的那样：“形式与内容是同一件事，绝对不可能将它们分开。以这种或那种方式言说，选择这个或者那个词语，这些都是涉及到整个存在的方式。”（*L'Extase matérielle* 51）如果是这样，那么在您的创作中，是否存在着一种与形式的断裂对应的内容的断裂？或者，是内容的变化促使您进行形式的变化？

勒克莱齐奥：您谈论的是我寻找形式的那个时期。也许，那时我之所以觉得这十分必要只是因为法国的小说形式一直带着经典、传统写作的印记。60年代在法国兴盛的“新小说”坚决认为不同文体之间有着不可逾越的鸿沟，它们使用一种完全被控制、被“保卫和弘扬”（《保卫和弘扬法兰西语言》）的各种禁令和法令所约束的语言。我所借鉴的作家更多地来自于安格鲁-萨克逊文学。乔伊斯（《芬尼根的守灵夜》）、多斯·巴索斯、凯鲁亚克、金斯堡，当然还有埃兹拉·庞德的《诗章》，因为他们都展现了一种大胆的形式以及对学院主义的蔑视。我注重排版，改变叙述声音，从一个主题跳跃到另一个主题，插入图像文本，就像做游戏一般，这些当然都改变了内容，正如马歇尔·麦克卢汉所言：“媒介即信息”。

之后，便出现了我之前提到的危机，我对游戏式的创作失去了兴趣。也许我渴望在简单的线条中发现丰富的意义、找寻独一无二的道路：从某种角度说，我不再相信无序，也不再相信混沌的生成性。另外，在我离开的期间时代也发生了变化。爆发的革命持续了很久。讽喻一直都没有消失，因此，长篇、中篇以及短篇小说成了最重要的体裁。如今，很多新小说（或者“新寓言派”）的“发现”在我看来可笑而晦涩。持续至今的是，（我）确定（心理）小说并未坠入大家所说的死亡之谷（也没有抵达光荣的顶峰），巫术、通灵术以及最简单的奇幻一直都在被书写，以最平淡无奇的小说艺术的形式。也许，并不是什么艺术，而只是一种技巧？

二. 小说语言的探寻与力量

许钧：语言应该是作家永远最关注的一个问题。这种关注在您身上一直都存在且十分强烈。从您的第一部作品开始，您就一直没有停止对语言与言语的思考。一开始，您用一种十分有力的“新”语言写作，甚至可以说充满了暴力，您试图解放语言与词语。之后，爆炸的语言渐渐宁静下来，我们读到的是一种更加温柔、缓慢的语言，节奏感十分强烈，可以说是一种音乐般的语言，这让叙事充满了一种梦的感觉。您一直都在寻找一种原初的、简单的、完整的语言，它应当与真是一体的，它可以言说所有事物的本质，“抹除思想与世界之间、目光与被注视的物之间的界线”（Stendal Boulos 83）。您这种“让语言与世界联系在一起”（Lhoste 101）的追求让我们想起罗兰·巴特所说的“克拉底鲁式意识”，它意欲让语言模仿思想，让符号具有内在动力（Barthes 125）。您是否认为语言可以穷尽现实？在您看来，语言、思想与世界观之间有何关系？似乎，除去语言之外，您也欣赏其它直接与世界缔结关系的可能性，“比如一种即时性的智慧，它来自于感官，与古老的谵妄、魔鬼附身状态颇有关系”（*L'Extase matérielle* 116）。因此，您在寻找一种含有声音、颜色与气味的语言？

勒克莱齐奥：我对语言的一种情感发生于巴拿马的森林。我指神话的语言。当我说起“神话”这个词，我并不是指某种古老的已经消亡的事物，仿佛只属于一些人种学家，他们根据自己的主观意愿随意分析、重构这些神话。我所说的是一种有生命力的、非物质的珍宝，它环绕着森林的子民，启示他们的日常生活，超越他们的语言。每个人都是这份珍宝的使用者与拥有者，但是，又不是绝对地占有它，就像是空气和水，每个人都分享它们但不占为己有。正是那种语言让我震惊。它给我一种感觉，写作可以抵达一种融合，但就个体而言并不能抵达绝对。并不是指词语。词语会损耗。热忱、暴力、侵袭会让词语脱离它们的本质。我们习惯于词语，正如我们会习惯于图像。膨胀可能是一种世纪病，无论是就语言而言还是就经济而言。要继续写作，就必须信仰这种别样的语言（比如，森林的语言，但也可能是城市中一种平衡的语言），写作有时能从中获取甘露，有时是因为灵光乍现，有时是因为坚持不懈的努力。因此，某些时刻——这些时刻让其它的一切变得合理，我们可以实现语言与世界的契合——以训教的方式说，这就是所谓的真？

许钧：从某种角度看，您早期作品中词语的爆炸与现代社会中信息的爆炸相辅相成。语言、词语不断增殖、泛滥、爆炸。语言不再是现代社会中人的居所，它成了人的威胁与压迫。与这种语言的混沌相比，您在美洲印第安人那里找到了另一种语言：静寂。您经常提到不说话的国度。比如，您在一篇散文中这样写道：“语言的最高目标是非-语言，即静寂”（*L'Extase matérielle* 205）。一部文学作品中的静寂是指什么？显然，不是空寂。或许是

词语的简洁与纯净？或者是未言之语？或者是音乐节奏？您认为静寂是您作品中一种真正的语言，这是从何种意义上说的？您所追寻的东西，或许是亨利·米肖与塞林格所为之事，即，用极少的词语言说极多的东西？

勒克莱齐奥：我出生于前信息时代，而且从许多方面看，我属于一个逝去的时代（这并不是说它没有回归的可能），即纸笔书写的时代。我觉得，如今看来已经老去的那个时代创造了一种神话，它与那个时代一起消亡了。这便是完美之书的神话，波德莱尔曾经所说的“无可指摘”的作品，它实现了形式上的完美与思想上的永恒。我在现代性作品中发现了这一神话的制高点，比如马拉美的诗歌，多玛（Daumal）与吉贝尔-勒孔特（Gilbert-Leconte）所办的杂志《伟大的游戏》，它表现了一种精神追寻，尤其是美国作家多斯·巴索斯以及爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯（《尤利西斯》、《芬尼根的守灵夜》）的小说作品。

这些作品都在寻找一种完整的语言。这些作家都相信现代革命可以创造一种共同的交流、一种完美的语言，通过这种语言人类可以与一切生命存在交流，而且可以实现直觉的、绝对的思想的传递。那时没有人想到这种沟通有一天可以实现，并不是通过神秘主义或者新人道主义的方式，而是通过技术：信息学与互联网。现在我们知道曾经那些文学追寻是很有限的：马拉美从来就没有写成他的理想之“书”（他的写作计划便是以这个词来命名的）：“一致主义”只是一个文学流派，乔伊斯则是“新小说”以及其它一些文学流派的预言者。相反，对绝对语言的追寻导致了某种反作用力，它将欧洲的文学遗产与东方思想——尤其是中国佛教的禅学思想、日本铃木大拙的禅学思想——结合在一起，从而使静寂成为文学的一种理想形式。在法国，亨利·米肖曾是其中的一位追寻者，他将静寂融于动词的节奏中，创造了一种有益于诗歌创作的“两者之间的语言”。受东方——中国、日本与韩国——启示的绘画引领他将诗歌与图像符号糅合在一起，因为他确信：“当我绘画时，我便关上了词语的大门”。在东方绘画中，尤其是深受道家与佛教影响的绘画，空与满一样重要，正如风景中的天空、人物之间的空白。

当我遭遇两个极端时，我在文学中便获得了生命。一个是对语言的信奉（自动写作、总结清算、净化、乔伊斯与庞德笔下语言的漩涡），一个是对空的痴迷。约翰·凯奇（John Cage）出版了一部重要的作品，《无言》（*Silence*），他在书中明确静寂在音乐中的力量。那时我感觉自己需要遇见这样的静寂。并不是遗世独立的生活让我得以遇见它，而是因为在一个自然族群中的几次短居，也就是生活在巴拿马森林中的恩布拉斯人。日常生活中巫术的语言与流传下来的普通语言之间的交替，即一种有意识地驯化，让我十分惊叹。我记得那段时间我写信给一位小说家朋友：“从此以往，这就是我想表达的东西”，紧跟其后的是一张白页。

这一切都已经过去了。我继续我的写作生涯，继续填满白色纸页。但是

我一直喜爱静寂的社会——沙漠之民、森林之子，城市里冥思的人群、空地、空旷的广场、自然区域。我寻找闹与静、书写的语言与虚空的空间之间的平衡。

许钧：我们谈论语言的时候，总是会首先想到书写的语言。但是，您对口头语言特别感兴趣，也就是话语以及人说话的声音。在您的创作中，讲故事的人并不少见，歌曲吟唱也不少见。似乎对于您而言，口头语言更加有魅力、更加诗意，或许是因为人的声音以及词语的发音？当词语被念出来，会产生一种魔力，一下子就会把我们带到词语的另一边。一个个被念出来的词经常将您的人物带入一种梦境。在您看来书写的语言与口述的语言有何差别，尤其是在您的创作中？口述的语言在您写作时给了您怎样的灵感？如果说口述的语言对于您特别重要，也许是因为您认为口述这一传统以及口述的文化具有一种美与智慧？

勒克莱齐奥：我的感觉是，口述的语言与书写的语言并不是截然分开的。它们彼此交融、彼此阐释、彼此改变。哪怕大家会想到“没有书写的民族”（列为-斯特劳斯很奇怪地将他们称作“没有历史的民族”），我们发现这些民族拥有两种语言，一种是用于日常生活的语言，另一种是用于想象的语言。区别更多存在于节奏、语级以及礼仪性，而不是在词汇方面。但是，我觉得，不存在任何中性的语言、原始的语言、粗浅的语言（或者说，“信息化的语言”，但是它们真的能算作语言吗？）写作并不是交谈。所以它使用的语言是这种孤独、既定的语言，也就是小说的语言、咒语，有时甚至是咒骂的语言。这种语言本身包含着一种静寂，因为它之所以存在不是为了生产某种物质性，它本来受益于梦、神话，有时甚至受益于它本身：它是一种创造物，但并不来自混沌，而是来自于早已存在的想象体系。它似乎没有原初，所以也没有终点。换句话说，它是活着的语言。

也许，赋予它力量的东西正是它影子般的静寂，正如生命藉由死亡才获得意义。

许钧：在您的法语写作中，您经常会插入不同的语言：英语、皮钦语、克里奥尔语、意大利语、西班牙语，甚至是臆造的语言。可以说，每一个地方都对应着一种独特的语言。如此，您试图建立语言与地方之间的一种紧密联系。通过所有这些语言，我们发现一种复调式声音。您这样做是否是因为极其强烈的意识，好让我们能听到“他者的声音”？您一直都喜欢住在地理与文化的交界处，所以您的创作也处于语言与文化的交界处。您在写作时会经常思考文化间的关系吗？

勒克莱齐奥：我觉得现在这个世界被“复调”这个词浸染了——庞德、多斯·巴索斯、乔伊斯等作家曾经试图言说它，更近一些有布托、娜塔莉·萨洛特。聆听世界上所有的声音，这是一个现代的美梦（或者噩梦）！

我更愿意回到我最初的幻象，即在（我阅读、书写的）每个词语中找到完整的意义。我认为在进行文学创作时，不可能只存在一种唯一的语言，即

作家通过运用学习过程中掌握的各种关系所精通的语言。其它语言的回声在创作中不仅可能出现,而且很可能出现,甚至是被期待出现,因为一种语言(也就是说一种文化)永远都处于运动变化中。其中被构建的东西,是“关系”,这仿佛是难以察觉的、勾连各种历史(“历史”这个词我没有将其首字母大写,因为我想表达的是日常生活的轨迹,即一系列构建我们人性的日子——另一种历史,即历史学家路易·共扎雷·易·共扎雷所说的“青铜史”不属于文学的范畴!)因素的水流。当然,我们生活在这种语言的表层。当我们意识到它的时候,它上面的基质会滋养我们、教化我们。这一点,正是现代性的模糊性。昨日的现代性是今日的经典,同样今日活着的人在明日就已老去。只有对文学文本的认知才能保证我们不会遗忘,这就是为何我喜欢中国人所说的“大师”,因为他们将我们置于一种历史的联系中,或者,换一种表达,置于一种延续中。说到这里,通过翻译来进行传播也是文学很重要的一部分。“一切都应当被翻译”,哪怕是不可译的(我想到了乔伊斯、普鲁斯特,以及中国神秘的唐诗宋词)。我挺喜欢安地列斯诗人爱德华·格里桑(Edouard Glissant)的话:“从一切被允许讲述的话语中,我铸造了自己的语言”(我大致引用了他的话),因为这意味着其中不应当出现文化的等级,而且书写的语言是一种无限的出口。在这里,可以发现,我们与文学艺术中的民族主义相去甚远,尤其没有对知识进行压缩。换言之,“诗”(创造、发明)先存在于任何知识、任何批评、任何冲突的危险、任何结构。但是,这么说,我们也很容易陷入概念的泥淖。虽然我赞同存在主义,尤其是维特根斯坦《逻辑哲学论》中傲慢而反叛的观点,但是我觉得自己无法细细阐释它们的本质。我写作,是为了进入行动。很显然,这种行动是文化间的行动、多语言的行动,并不涉及政治上的介入(但也不是说毫无理想)。

三、文学体裁的思考与形式的创造

许钧:从创作初始至今,您一直在同一个文本中将小说、叙事、故事、诗歌、戏剧等不同的文学体裁融合在一起,打破了各种既定的参照。对于您而言,体裁意味着什么?您是想打破各种体裁之间的界限,创造一种更加融合、更加完整的体裁?通过这样一种混杂或者复调,您希望抵达怎样的一种存在呢?这样的一种追寻看起来仿佛是对现代艺术的解构。而且,体裁的混杂往往伴随着多重的叙述声音。因此,您的作品就像是巴赫金所说的多声部的作品。这样的一种混杂写作或许是源于一种混杂思想?文学中的这种对话与复调对于您而言有何意义?

勒克莱齐奥:当然,曾经在某些时候,我梦想能将不同的体裁糅合在一起。这种野心对于我而言与电影的发现、一种语言之外的语言——这种语言的核心是图像——的发现相关。在那个怀疑的时代,“体裁”一直都是大家关注的问题。质疑包括两方面:小说中是否有时间的概念?它与叙述(比如加缪

《堕落》中的叙述模式，以及乔伊斯、贝克特大部分的文本）中的时间是否不同？又或者与“中篇小说”（nouvelle）中的时间有何不同？最近，我曾使用 *nouvella* 这个词来表示一种讽刺的含义，参照的是新安格鲁-萨克逊语（所以，它不同于 *short story* 或 *histoire courte*（短篇故事）），也不同于巴西、墨西哥 *telenovela*（浪漫电视肥皂剧）的形式，它的特点恰恰相反，是叙述的无限延长以及情节的交错。

另一方面，想象体裁的终结，也就是说不能再对一个文本限制它的形式——这一文本不是小说、诗歌，也不是感叹、呼语、符咒、疑问、描写、清单、理论、引用、列举等等。这就意味着要重新认识到静寂相对于言说的价值。我们发现，这一问题与道家思想很相似。

那个时代已经过去了。那并不是一段无意义的时光，它在实验文学的极致中找到了自己的答案。也许作家在一个社会（法国的，欧洲的，当代的……无论是哪一个）中的地位已经发生了巨大的变化，因为新的传播形式的出现，也因为其它语言（比如，二进制语言）的有效影响。问题的中心又转移（回归）到道德与介入的范畴内。“如果上帝不存在，一切就都被允许？”陀思妥耶夫斯基这样问。同一个问题：如果文学中一切都被允许，就不再需要“体裁”。小说是开放的，正如我们所看到的，而小说家选择的语言是合适的语言：简单来说，是最好的用于言说的词语。这个词可以是“我”、“他”、“我们”，甚至是无人称词——也可以是线性的时间（唯一的故事，唯一的主题）——或者是共时的时间，甚至是消失的时间。我觉得，这种被认可的自由赋予作家超越任何限制、任何要求进行写作的兴趣。不再是追求真或者逼真，真实（这个词本身的意义）不再强加它的法则。您所说的“混杂”（*métissage*）是有道理的（这个词有时受到批评家的责难，他认为在这个词中看到一种歧视的存在，因为它划分了“范畴”。但是，我觉得这个词要比“克里奥语化”更加准确，后者与殖民史过于贴近）。“混杂”的写作意味着多种语言的相遇，这些语言彼此构建、彼此融合，进而抵达一种新的语言。虽然我个人反对任何艺术中的“进步”说（每次谈到艺术的线性发展时，我都会表达这一观点），但是我赞同小说表达中变化以及运动的存在，它缓慢地发生于时空中，借助现代技术搭建的传播网络。我在此时、此地用此种语言写作，但同时，这种写作也发生在世界上其它的地方，在叙利亚、黎巴嫩、日本、印度、中国，我不能假装不知道这一切。这些多样化的选择（以及道路）是我们这个时代的巨大挑战也是精彩绝伦所在，我确信，小说（杂交的体裁，但也是开放的体裁）在其中占据了重要的一部分。我们会不会永远都需要这种“体裁”？无法回答这个问题。但是我们都记得其它一些体裁在文学创造的历史中败北：阿拉伯世界从未接受史诗这种体裁，在中国，诗歌一直高于小说叙述，哪怕强制性的文化“全球化”有时似乎更加青睐安格鲁-萨克逊的传统小说，它

是萨克雷或者艾米斯¹留下的遗产。

许钧：您认为，“将两种或者三种元素融合在一起的艺术是一种特别完整的艺术”(Ezine 15)。如果是这样，那么您的写作可以说是一种完整的写作，因为它经常将不同的艺术形式融合在一起：绘画、音乐与舞蹈通过不同的方式进入词语之中。如果说作家是词语的“修补匠”，正如您所说的那样，那么，您作品中的词语充满了颜色、声音、味道与动作。您一直都在追寻一种完整的作品吗？

勒克莱齐奥：说到这一点，我感受到的是写作的变化。在极短的时间内，它从图像的表达——绘画、地图、象征、图表——进入物理性的内化：话语、叙述者的身份、心理发展——在法国，有时我们会将这一过程称作“纵向的”（并不是指空间或时间维度上的意义，而是指一种内在的无限性）旅行。因此，在内心的旅行中也存在。我记得很久之前，我的一位朋友声称借助心理分析他抵达了自己出生的时刻。

我曾谈论过 *bricolage*（做零活）这个词，因为我觉得，与追求完美、极致的诗人不同，小说家（讲故事的人）永远都处于一种将至未至的状态，即不确定、摸索与懊悔的状态。

也许，这就是为何这种不完美的“体裁”会在我们这个时代赢得胜利。“青铜”（*bronze*）文化（我借用的是墨西哥伟大的历史学家路易·共扎雷·易·共扎雷的表达，他创作了《职业“讲故事者”》这本书）让位于一种转瞬即逝的文化、停滞的时间、资料，即让位于延展、伸缩、隐喻、冲动、形象——因此，也就让位于消费与遗忘。而我，我出生于两个非常不同的世界的交界处。一边是我的童年与青少年时期，那时我读了许多书，在图书馆、家里，甚至在大街上。另一边是一种潜在的世界，在那里，我极其迅速地浏览历史的方方面面，迅速表达持续存在的东西。这两个世界，准确而言，是“不可调和的”，但是必须要适应这一状态。在潜在性的边缘，我也曾想到完整之书，它应当收藏、修复生命的完整性。但是，这种完整性如今已经存在，它通过网络实现，因为网络上集合了无数的知识、传奇、流言与谎言。既然文学再也不会是青铜质的，它可以由稻草、纸板制造，或者由路上捡到的遗落的螺栓所制造，或者由谚语、谜语、错乱的梦的片段、没有名字的回忆等制造。

我也十分喜欢小说所创造的第六感，即联觉，这是活着的感觉。

四、小说艺术中的艺术

许钧：绘画似乎是一种让你的创作更加完整的艺术。我们知道您小时候曾想做一名画家。虽然您成为了一名作家，但是您对绘画的喜爱并未消退。您的作品里有各种各样的画：印刻在蓝族人与梅洛埃族人身体上的细小符号，《寻金者》与《乌拉尼亚》里的星星与星座图案，《阿玛塔遗迹》里两个孩

1 Kingsley Amis (1922-1995)，英国作家。

子的即兴画作，以及《大地上的陌生人》里美丽的图画……您在写作中继续着您的画家梦？而且，一切与绘画有关的东西似乎都会给您留下深刻的印象，甚至甚于写作。在创作中，您搭建了写作与绘画之间的桥梁。为什么要在作品中插入图画呢？是为了创造一种不同于词语的表达？就您的写作而言，词语与绘画之间有何差别？您对绘画的热爱是否影响了您的写作？绘画为您的写作注入了什么东西？

与此同时，我们发现，在您的笔下，都市景观经常被缩减为线、角、平面，而且，您对光影之间的关系特别敏感。这样的描写让我们想到立体主义绘画。您一直很喜欢连环画，在《阿依》（*Haï*）这本书里，您强调您“憎恶西方绘画”（*Haï* 95）。您如何看待现代主义绘画，比如立体主义绘画？

勒克莱齐奥：对于我而言，写作与绘画是在同一时间段学会的。可能是战争结束后的状态以及解放后的岁月让我喜欢上了同一种行为的两个不同方面：“绘”词、“书”线，并且不断地往返于两者之间。我还记得最早的尝试：我坐在小板凳上，在我外祖母公寓的阳台上，房间位于一栋俯瞰港口的大楼的七层。我面前的风景如今已经消失：一座古老的公园里的棕榈园，中间是红瓦屋顶，远处是地中海的海水，深蓝色，港口长长的海堤挡住了地平线，尽头是废弃的灯塔（是被美国飞机炸毁的）。右边，港口一座座楼房的红屋顶上方有一条垂直的线，它正是轰炸时沉落的帆船的巨大桅杆（很长时间里，这个桅杆一直都在水下，直到有一位爱好者决定将它打捞出来并且修复它。很长时间里，我曾以为这艘从海里打捞出来的海船就是美国演员埃罗尔·弗林的“扎卡”（*Zaka*）号，我在中篇小说（*nouvella*）《偶然》中使它变成了一种永恒的存在（如果可以这么说的话））。

我想继续谈一谈我五六岁时在画板上用彩色粉笔（那个时候彩色粉笔是十分罕见的东西，蓝色粉笔是外祖母将粉笔浸在墨水里做出来的）画下的这第一幅画——因为这幅画讲述了一个故事：它不仅是对现实的一种描摹，一幅风景画，它也是我所经历的一个关于战争的故事，一种对逝去时光的见证，充满了怀旧与遗憾之情，同时又满怀着希望。蓝天、阳光、大海、红色屋顶、悠悠的棕榈树、起重机，甚至是毁坏的灯塔、沉没的海船，这些都属于幸福的时刻，它们之所以存在是因为我写下了它们，它们存在于讲故事人所创造的神奇国度，存在于一种愈现在时中。这幅画表明，一切都不再是从前的模样，而我有理由将目光停留于这一刻，占据它，让它变得坚不可摧、不复失去。当然，这幅画并没有保留下来。我的外祖母异常虔诚地相信自己的两个孙儿，很长时间内，她都把这幅画放在她房间里的柜子上，因为从窗户向外看，她可以看到同样的风景。之后粉笔留下的痕迹越来越淡，而外祖母的视力随着年纪的上升也越来越差。房地产商拆除了棕榈园、豪华的别墅，竖立起一栋栋60年代浮夸而可笑的楼房，画消失不见了，几年后，外祖母也离开了人世。我之所以说起这幅画，是因为它依然存在于我的记忆里，（对于我而言）它

表现了我对写作最早的兴趣。写作、绘画，两者相辅相成。我保留着这样一种需求，有时动笔写作之前我必须先画上几笔画，或者用绘画的线条来支撑词语——平面图、路线、表格，甚或速写画，或者公路画册，正如我在一些作品中插入的那些文本。

我很喜欢绘画（素描或者彩色画）这一行为带给我的东西。我曾这样写：最最诗意的活动就是坐在一座山前面，观看，然后画下来——后来我发现，这原来也是中国唐代文学的诗歌创作方式——直到成为山本身。这就是为何我喜欢东方的绘画（比如连凯），而对西方的艺术思想总是有一种怀疑，因为它过于强调个体，而且过于注重商业价值。画里空的成分太少，有人这么说。但是，我们之后要再次提到立体主义的钻研以及不可见的艺术，它们对于精神而言非常重要。

许钧：您作品的音乐性令人赞叹。您的作品充满了许多重复：词语、句子、意群、图像、目光、感觉的重复。这种细致的重复创造了一种音乐性的东西。各种不同的语音在您的作品中创造出非常愉悦的效果。从中可以看到“一个充满回声、往复、对比的系统，所谓的对比在很大程度上相当于元音重复、辅音重复以及韵律”（Tadié 8）。正如您的观点，“一切皆为节奏”（*L'Extase matérielle* 130）。您是否有意要在小说或者叙述中恢复诗歌的特质？节奏会不会是一切诗歌、诗学的本质呢？

勒克莱齐奥：我很早就觉得，文学，尤其是小说，与音乐创作有许多共同点。当我说音乐这个词时，我并不只是指欧洲的“古典”音乐，而是世界上一切的音乐。也并不仅仅是词语的发音，或者音调，或者与韵律的呼应，而是“节奏”，也就是说近似于生命的平衡感（心脏的跳动、步行的节奏、生命的周期、身体的循环、四季的循环、时间的循环，或者说宇宙的运动，虽然我们不能清晰地感知到它，但是每一刻它都在影响我们，比如月球影响下潮汐的起落，与月亮周期一致的女性生理周期，也许还有磁力的影响、太阳爆炸的影响、地质板块迁移的影响，海洋动物可以感受到这些，但是人类却不能）。所有这些都是音乐。写作是一种半意识行为（或者，称其为半清醒行为更加准确），它就是在这样一种音乐的节奏中实现的。

因为我母亲非常喜欢音乐，她也是一位优秀的钢琴演奏家（她本来可以举办音乐会，如果她所接受的丰富的布尔乔亚式教育允许她献身于艺术），我很早就对音乐的乐章非常熟悉。我还记得妈妈给我弹奏德彪西的《隐没的教堂》、肖邦的《夜曲》时，我那种激动的心情。那时候，我对音乐一无所知，对文学也尚未产生兴趣（只是对童话故事、传奇故事以及雨果或者埃雷迪亚¹的一些诗歌有些兴趣），但是，当妈妈坐到钢琴边，弹起第一个和弦时，我似乎觉得她是在为我讲故事，一个漫长的故事，既简单又复杂，里面有呼喊也有叹气，有梦幻也有真实，有重音、哀求还有秘密。

1 José Maria de Heredia (1842-1905)，法国文学家，出生于西班牙，古巴裔。

过了没多久，我想到在音乐中加入话语（写下来的或者读出来的），我与同班同学一起尝试一种“多声部交响诗歌”（polyphonie sympoétique）的艺术表达，这个词有点夸张，我为这种新的形式专门创造了这个词。做法是，用好几个叙述声音创作一首诗歌，每一篇诗歌同时被朗读，有时要运用卡农的定律。某些时候，诗歌的意义变得更加重要（叠句、复句、带有色彩的词），这些时刻用符号在乐谱上标记出来。结果显然不令人信服。我只在尼斯高中的体操馆举办了唯一的一场交响诗歌音乐会。基本上没有什么听众，气氛完全不热烈。文本完全不可理解，虽然根据发音选择了词语（比如 viride, neige, sycomore, 等等），但是我并没有成功地将我创造的这种形式的音乐协调起来，看似整齐却是尖锐的噪音，这其实是贝多芬第五交响曲的第二乐章。文学不是音乐，这就是我发现的真相。

然而，当我想到小说，我想到的正是音乐。我在每一个音中寻找它，它就在节奏中，在向前的冲力中，在收缩中。我在叙述人声音的和谐中寻找它，小说就是在一个个叙述者的声音中创造了它，一种往复、循环的时间，一种重生，主题、篇章的往复变化，一种流动性的存在。就像是，无论是有意识还是无意识地，气温上升、云朵集聚，沉闷，甚至是闷热，继而落下一场及时雨，一场快乐的雨。

许钧：我们知道您是一个电影迷。您曾直白地表达过电影对您的影响。电影带给您的，与其说是关于小说的概念，不如说是对世界的看法。这种对世界的看法或者说世界观，是否可以理解为魔法与谎言之间的悖论？或者，更准确地说，是真实与梦幻、现实世界与想象世界之间的对立？然而，这种对立难道不正是文学的本质？因为文学也可以让我们离开现实进入一个梦的世界。电影赋予您一种新的世界观，那么电影的诞生以及它特殊的语言如何影响了您的写作？

勒克莱齐奥：我是与电影一起出生的。我的意思是，战争结束后的那些日子里，两个小孩（我和我的哥哥）在阅读之外没有任何其它的消遣活动。在外祖母狭小的公寓里，我们设立了一个电影放映室……因为我们没有办法出去看电影（电影院太远、太危险、太贵），所以，我们便在过道里设立了这个放映室，一件床单挂在墙上变成了屏幕，还有一个手动的巴特-巴比（Pathé-Baby）牌放映机，当然还有巴特出产的一系列电影作品，那些都是外祖母的一个好友收藏，她把这些胶卷送给了我们，她在两次世界大战之间曾是查理·巴特（Charles Pathé）工作坊的剪辑师。每段胶片大约三分钟，但是将它们一一连接起来，形成了时长一小时的卷盘。大部分都是喜剧电影：哈罗德·劳埃德、普兰斯·李嘉丹（Prince Rigadin）、哈利·思诺博·波拉¹

1 哈利·思诺博·波拉（Harry “Snub” Pollard），澳大利亚演员，1889年11月9日出生于墨尔本，1962年1月19日去世于加利福尼亚的伯班克。1916-1920年期间，他在哈尔·罗奇（Hal Roach）的工作室与哈罗德·劳埃德（Harold Lloyd）一起拍电影。在法国，大家喊他博·希特隆（Beau Citron，意思是：美丽的柠檬）。——原注

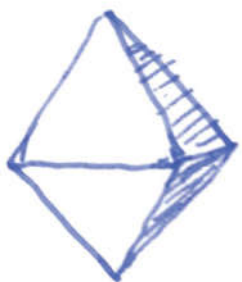
等人的作品。也有一些纪录片、动画片以及许多的新闻片：汽车比赛、工厂与动物园的报道、航空飞行以及跳伞纪录片。甚至，外祖母的朋友还用画笔将一些胶片中一帧帧画涂成了彩色：破茧而出的蝴蝶、绽放的鲜花，等等。

这些胶片让我熟悉了电影的语言：拉近镜头、淡出、慢镜头、运动镜头、俯角镜头、切分镜头，等等。这只是一种游戏，但是我觉得它教会了我一种关于目光、距离的意义。特技、“特效”以及节奏（段落、远近镜头、反打镜头），这些东西的“发现”对写作都有意义。它揭示了叙述与对话的特技，创造一种荒诞感，这种感觉熏陶了我。这对于自我控制很有裨益，即及时停止过分的行为以及冗长的赘言（哎，这些东西在 20 世纪初的小说作品中实在太常见了）。

这不仅仅是批评。电影的魔力是从房间的黑暗中诞生的一种矜持，它使观众成为唯一活着的生命体。小说创作与此也十分相似：它也是成形于与读者构建的紧密联系中，读者是享有特权的知心人。这种魔力属于艰辛的说服（但是在诗歌、戏剧中，它属于集体的催眠）。小说与电影一样，都有这样一种交流的亲密性，这种高于其它一切的关系，这种持续的默契。是“人物”、演员、面庞、熟悉的符号、“印记”通过一部部小说构建了一个网络，正如电影作品中的网络一样（布列松、多尼奥-瓦克罗兹、特吕弗、戈达尔的电影，或者贝纳诺斯、马尔罗、马拉巴特、卡夫卡、纪德与萨特的小说）。

我当时很幸运能成为两位艺术家的同时代人，他们对小说、电影这两种创作形式产生了深远的影响。一种思潮发生在“新”小说陷入绝境后不久。新小说的基础一个是心理分析，一个是超现实主义者、伍尔夫与乔伊斯的追随者等革新者熬制的“分子浓汤”——这是新批评与结构主义的“恐怖主义”元素。另一种思潮则是现实主义电影与它的追随者（虽然如今已经被遗忘，但是我们都记得现实主义电影如何滋养了当时的电影批评），鲁什（Rouch）、鲁斯伯里（Ruspoli）、罗戈辛（Rogosin）、莱辛巴哈（Reichenbachd）等人所提出的“真实-电影”。这两位我的同时代人，一位是电影艺术家戈达尔，另一位是小说家塞林格。他们都信奉自由创作：没有任何独裁、路线图、宣言，只有借鉴、回忆、文化。以及一种反叛的、挑衅的狂喜，这就是一种创新，是前代人没有实现的东西。我记得这样一个新闻领域的用词，它并没有错：镜头之笔。一边移动一边写作，完全是自发的、愉悦的写作，质问一切的风格、一切的方式，质疑自己，批评、自我批评（当时欧洲正处于毛泽东主义时期，而美国则处于佛教、禅学的“心印”时期，塞林格的作品中就有体现）。对于我而言，这一切都与最自由、最“运动的”作家呼应，首先是米肖，然后是洛特雷阿蒙，我的硕士论文与博士论文分别以这两位作家为研究对象。这种自由感，我觉得必须将其归于“新浪潮”电影的功劳——电影不再是复杂的东西，在这种艺术中也存在着小说中那种简洁的本质。所以，这是另一种实践的方式。

早期写作时，我看了很多电影。所有电影，无论好电影还是坏电影，经典电影还是新电影。我更喜欢美国的电影，比如沃尔什（Walsh）、福特（Ford）、佩金帕（Peckinpah），以及日本伟大的导演，沟口健二、黑泽明、犬童一心、小津安二郎，尤其是小津安二郎。那个时代有许多“艺术与试验”电影院以及“电影俱乐部”。我每天都要看两三部电影。我还和一位电影迷朋友合办了一份题为《金字塔》的文学刊物（是为了致敬鲁什与鲁斯伯里，不过也是因为我们所分析的电影的价值被包含于一个双层的金字塔图形中，如下：



最优秀的作品位于塔尖，
一般的作品位于中间，
最劣质的作品位于底端！

杂志从未出版，因为没有发行商。但是在那段时间里，对于我而言，写作与电影一直都紧密融合在一起，那段时间里，我创作了《巨人》、《大地上的陌生人》、《战争》。我很清楚我从电影中收获的一切。

（樊艳梅 译）

Works Cited

- Barthe, Roland. *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
[Barthe, Roland. *New Critical Essays*. Paris: Seuil, 1972.]
- Ezine, Jean-Louis. *Ailleurs*. Paris : Arléa, 2006.
[Ezine, Jean-Louis. *Elsewhere*. Paris: Arléa, 2006.]
- Le Clézio, J.-M.G.. *L'Extase matérielle*. Paris: Gallimard, 1967.
[Le Clézio, J.-M.G.. *Material Ecstasy*. Paris: Gallimard, 1967.]
- . *Hai*. Paris: Skira, 1971.
[—, *Chai*. Paris: Skira, 1971.]
- Lhoste, Pierre. *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*. Paris: Mercure de France, 1971.
[Lhoste, Pierre. *Conversations with J.-M.G. The Clézio*. Paris: Mercure de France, 1971.]
- Stendal Boulos, Miriam. “Le roman comme poème?”. *Europe*. janvier-février(2009): 82-92.
[Stendal Boulos, Miriam. “The novel as poem?”. *Europe*. janvier-février(2009): 82-92.]
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.
[Tadié, Jean-Yves. *The poetic narrative*. Paris: Gallimard, 1994.]

责任编辑：杨革新