



在欲望之所写作

玛格丽特·杜拉斯访谈录

玛格丽特·杜拉斯访谈录  
极具影响与个性的小说家、导演、剧作家  
二十世纪法国文学史上的一颗璀璨明珠  
《孤独太平洋的堤岸》  
真实展现杜拉斯生命中的不同侧面如何成为“故事的承载者”  
“当女人不在欲望之所写作时，她们就不在写作，而是在抄写。”——杜拉斯

【法】玛格丽特·杜拉斯 米歇尔·波特 著 黄虹译  
《在欲望之所写作》

南京大学出版社

黄虹译

## 杜拉斯的房子

□李北园

房子是一个隐喻，在物理的庇佑之所和精神的牢笼束缚之间，撕扯不休。这种撕扯，在漫长的时期里，只发生在女性身上。《牡丹亭》里，老学究陈最良一心要教给贵族小姐杜丽娘的，是如何做个“宜室宜家”的女性。在中世纪的欧洲，男人们在外征战，女人枯守家中，她们企图以灵媒的方式突围困境，却成为被围猎的“女巫”。一条以法规、文字和观念拧成的绳索，牢牢地束缚着女性。

“女人想要写小说，她就必须有钱，还有一间属于自己的房间。”弗吉尼亚·伍尔夫的时代，19世纪与20世纪之交，禁区已经被突破，绳索正在脱落，那虽然将是一个漫长的过程，可一旦开始就不会停止。伍尔夫的宣言在某种程度上引领后来无数的追随者，西蒙·波伏娃、朱莉娅·克里斯蒂娃、安妮·埃尔诺、德博拉·利维……当然还有玛格丽特·杜拉斯，尽管她们并不乐意被动地将自己归属于同一个社会学名词的阵营里，但对“房子”的强烈需求，却是一致的。

少女时代的波伏娃，因为家庭经济状况变坏，不得不和父母、妹妹搬离原先的大房子，她对逼仄的新居很不满意：“一下了床，就没有一个属于我的角落……永远无法独处，这真让我难以忍受。”那个急切渴望拥有独立空间的女孩，仅十岁出头，还是个小学生。英国女作家德博拉·利维，也渴求有一个独立的房间，她在《自己的房子》一书中引用法国思想家加斯东·巴什拉的话，“若要我列举房子的最大优点，我会说，房子庇护白日梦，她保护梦想家，让人能安心做梦。”写下这句话时，她已经六十岁，离异，有两个孩子，其中一个已经读大学，而她也刚从家务之中解放出来，得以去不同的国家旅行、居住和写作。

“房子”也是法国知名导演米歇尔·波尔特艺术灵感的来源，她以伍尔夫、杜拉斯、埃尔诺的居所拍摄对象，形成了女作家的“房子”系列。不言而喻，房子是女作家们身体的容器，也是思想的容器。波尔特拍摄杜拉斯的时间是在1975年左右，节目于1976年5月在法国电视一台(TF1)播放。此后，波尔特将两期节目以对话形式编写成书，于是就有了这本《在欲望之所写作》。6万字，薄薄的一册，非常直观、明晰地呈现了杜拉斯的女性观，或者说她以写作、电影、房子和女性为中介，构建起来的世界观。

“欲望之所”有实实在在的物质存在——杜拉斯的乡间别墅和海边寓所。前者购于1956年，位于巴黎以西约四十公里处的诺弗勒堡。后者即著名的黑岩公寓，购于1963年，位于海边小镇特鲁维尔，适宜夏季消暑。但事实上，杜拉斯一生中居住时间最长的住所，是巴黎圣伯努瓦街5号的公寓房。

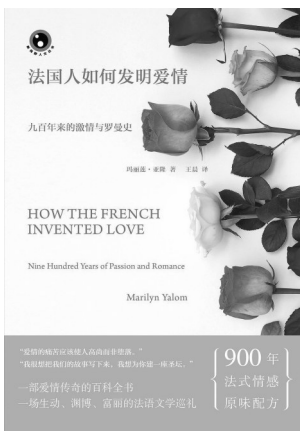
无论如何，诺弗勒堡的房子是特别的，这是她购买的第一栋房子。在那之前，整个童年时期，随着父母工作的变动，她不停地跟着搬家。七岁那年，父亲去世后，她更加处于一种不安定的状态，直到25岁结婚，才租住了比较稳定的公寓。然后，在42岁这年，终于用稿费购买了自己中意的诺弗勒堡别墅。

杜拉斯在诺弗勒堡居所阅读、写作，她将虚构人物请进这座真实的房子，和她们一起生活，互相了解，直到一个个带着现实影子的人物以崭新的面貌重生。

作为在经济和精神上都完全独立的女性，房子对杜拉斯而言，显然不具有传统意义上的束缚作用。她知道女人们在漫长的时期被困于房子，而男人们驰骋于外。但这样的传统，在她那里被赋予颠覆性的意义，她说：“我，我在这栋房子里，和这个花园一起，而相比之下，男人们永远都没有一个住处、一个居所。”

1972年，杜拉斯还在诺弗勒堡居所，完成了电影《娜塔丽·格朗热》从构思、脚本撰写到拍摄的全过程。这部作品在杜拉斯的创作之路上被认为是里程碑式的，它跳出了杜拉斯一直热衷的个人领域，开始关注社会问题。房子的隐喻被杜拉斯一再提起，但她本人已经完全跳脱其外。

波尔特拍摄诺弗勒堡时，杜拉斯61岁。在杜拉斯的时间轴上，以这次访谈为原点，向前追溯十六年，正是《广岛之恋》写成之时；向后延伸九年，则是《情人》写成之时，这部作品在1985年被介绍到中国，引起广泛的关注和讨论。杜拉斯另一部为中国读者所熟知的作品，是1991年完成的《中国北方的情人》。在这些各种欲望交织的作品里，所有的男性都是配角，那个在房间里向外注视的女人杜拉斯，是唯一的主角。



《法国人如何发明爱情》

玛丽莲·亚隆著

王晨译

上海文艺出版社

## 爱情价更高

□陆远

巴黎奥运会的开幕让全世界聚焦法国，也让人们再次关注法国人文化性格中许多独特的方面——它们共同塑造了这个国家的迷人魅力，比如，对时尚的追逐，对美食的爱好，对自由的向往，当然也少不了对爱情的迷恋。用美国斯坦福大学克莱曼性别研究院研究员玛丽莲·亚隆的话说，“没有欲望的法国男女被认为是有缺陷的，就像缺失了味觉或嗅觉”。几百年来，法国人通过文学、绘画、歌曲和影视作品，把自己标榜为爱情艺术的导师，在《法国人如何发明爱情》这本书中，亚隆基于以上材料，绘声绘色地回顾了从12世纪至今法式爱情的发展历程。

今天的主流价值观，通常把婚姻和家庭看做爱情的方向与目标，所以才有“不以结婚为目的的恋爱都是耍流氓”这样的戏谑之语。与此相反，在中世纪的欧洲，尤其在贵族和上层社会的婚姻，大多由家族包办，旨在维护财产利益和有利的亲缘关系，不仅与爱情毫不相关，而且未婚男女间那种“疑似爱情的东西”还会被当做非理性的破坏力量遭到严厉打压。12世纪下半叶香槟伯爵夫人玛丽与丈夫相敬如宾，婚姻堪称幸福，她却公开声称，“夫妻之间不可能存在爱情”，因为婚姻的基础是责任而不是爱。但也正是从玛丽所处的时代开始，欧洲人看待爱情的方式发生了巨大的“范式转移”，一种发生在法定夫妻关系之外，通常出现在贵族妇女和仰慕她们的骑士阶层之间的情感体验开始出现，被大量地写进文学作品，这就是我们今天熟悉的“浪漫”的起源。浪漫之爱在很大程度上改变了欧洲既有的两性关系，让女性走到爱情舞台的中央，并从此一直在情感大戏中占据着主角的位置。

在骑士文化的土壤中被发明出来的爱情理念，在此后的几个世纪里，沿着两条大相径庭的路线影响着欧洲人的情爱观，一方面是纵情声色，征逐异性的所谓“风流之爱”，另一方面是高贵而纯粹，发自内心的纯真之爱。到了17世纪，伟大的戏剧家莫里哀和拉辛共同推动了爱情体验的新潮流。爱情在莫里哀的作品中以喜剧面目示人，尽管有时笑脸背后也流露出内心的痛苦，而在拉辛的世界里，爱情则是悲剧的，比如他的代表作《淮德拉》中呈现的法国人在对激情的向往和禁欲的宗教传统之间备受煎熬的困境。几百年后，年轻的中国作家曹禹在其最优秀的作品《雷雨》中再次思考了这一主题。就像《雷雨》曾经在中国青年中引发广泛而热烈的讨论一样，在莫里哀和拉辛生活的年代，观众们对舞台上的爱情着迷，并进而在现实生活中重新打量自己的爱恨情仇。

到了18世纪，一部小说的横空出世，令此前所有爱情题材的作品黯然失色，并将成为19世纪浪漫主义运动的先导，这就是卢梭的《新爱洛伊丝》。作品描绘了出身高贵的年轻女性朱莉和无权无势的家庭教师之间的浪漫而伤感的情感。卢梭告诉他的读者，真正的爱情是纯粹的，使人高尚，他试图向那个动荡不安的社会灌输对感情价值的强烈信仰。今天也许不太习惯书中那些表达情感的夸张辞藻，但是在这样一个个性行为随意，承诺泛滥和离婚司空见惯的时代，我们仍对灵魂的伴侣和永恒的爱情充满希望，在一定程度上要归功于卢梭的这部名作。

卢梭去世后11年爆发的法国大革命从根本上改变了世界格局，也催生了一种更加具有普遍精神和社会意义的爱情观。作为革命者的伴侣，伊丽莎·勒巴和罗兰夫人是这种被称为“共和之爱”的价值观忠实的践行者。这种观念要求夫妻遵守公德并且彼此忠诚，反对婚前性行为，倡导为国家的富强生儿育女，并坚持用母乳喂养。放肆的风流遭到唾弃，私通或者情人这样字眼为人不耻。在共和之爱中，合格的夫妻首先应当是一对好公民，他们理应为国家和家庭的利益牺牲个人的欲望。

通过乔治·桑和福楼拜的作品，19世纪见证了法式浪漫主义爱情的臻于巅峰和急速贬值。乔治·桑的作品和她本人的情路，都实践着“浪漫至死”的情感观：爱情是最高生命体验，任何低于这个标准的情感都不值得被接受。与之形成鲜明对比的是《包法利夫人》，它不仅代表了法国文学传统中“玩世不恭的引诱主题的复兴”，也是19世纪下半叶反浪漫主义爱情观的试金石。

在亚隆的笔下，进入20世纪的法国人展示了爱情实践更复杂的可能性：普鲁斯特带领读者进入了一个“神经质恋人的世界”，“没有哪位作家能够如此动人地描绘爱情的痛苦”；杜拉斯通过脍炙人口的《情人》向全世界宣告，爱情是一种不可阻挡的力量，它穿透表皮，无关肤色；而20世纪最著名的法国伴侣萨特和波伏娃则用现实生活诠释了有关爱的那个经典定义：爱情不是相互凝视，而是一起注视着同一个方向。

## 删言快语



《图说中国绘画史》

高居翰著

李渝译

生活·读书·新知三联书店

## 中国画的秘密

□蒯乐昊

当高居翰(James Cahill)的《图说中国绘画史》在中国再一次出版的时候，他已在他人生的最后一年。这一年他87岁，再版序言里，老大师坦言自己的书稿是卖得太便宜了。

当年最富盛名的美术出版大亨艾尔伯特·史基拉(Albert Skira)决定出版一套亚洲绘画丛书，“史基拉稿费付得很大方，或者那时我是这么想的，到后来我才明白书稿是贱卖了。史基拉付一个作者稿费时，是一次性买断，从不给予版权或任何其他酬报。”高居翰没有想到，这本书自1960年出版以来长销不衰，此后一再重版，几十年里一版又一版地出现，包括许多外文译本，光中文译本就起码有两种以上，半个多世纪里这本书的封面上始终写着“才华横溢的青年美国专家”，完全罔顾这位青年已经垂垂老矣。

高居翰说，史基拉的第一选择是想邀请喜龙仁来写这套亚洲绘画丛书的中国部分。可惜当时喜龙仁刚刚出版了整整七册的中国绘画史，并跟出版方签署了一份独家合约，承诺在若干年中都不能再另外撰写中国绘画史。“他自己没法做这事，又不情愿把这个机会让给博学的同僚们——他恨他们，他们也恨他。”

于是喜龙仁向史基拉大力推荐高居翰，高居翰曾做过喜龙仁的研究助手，大人物史基拉屈尊降临华盛顿弗瑞尔美术馆，找到了高居翰。高当时籍籍无名，正在攻读博士，他向史基拉推荐了一长串学者，名单从他的导师罗樾(Max Loehr)开始，史基拉打断他说，“就要你写。”

“我一听，差点没掉穿进地板里去，这真是太意外了。”87岁的高居翰回忆道。

史基拉在业界享有盛誉，他出版的美术书籍精美且富有创意：所有图片都跟文字同步编排，而不是依照当时的惯例聚放在书末，这种图文同步的阅读感受极其畅快，史基拉很清楚那些图像爱好者的痛点，他会在书中附大量的局部细节图，张张高清、全彩，笔线宛然。

史基拉向高居翰提的要求很明确：他要的是一本精简、可读性强，并富有创新精神的绘画学术著作，作者要选出一百幅同样精彩的画作，来佐证自己的观点。在图片上，史基拉的风格也是不惜血本、不厌其烦。上世纪五十年代末，美国人还难以去往中国大陆，史基拉雇佣了他最喜欢的摄影师亨瑞·伯维尔(Henry Neville)先去日本，再去台湾，他们不断深入私人藏家的居所、寺庙、美术馆，伯维尔携带了大批设备，每幅画都用8·10英寸的爱克达康透明片拍摄，这种胶片可以不断地校准色调，直至精准还原出古代原作的质感。

对于高居翰选择的中国古代经典水墨画，史基拉抱怨道：“石头和树，Cahill先生，石头和树，你拿来的尽是些石头和树，我的读者要看的是人、房子，还有故事。”高居翰不得不一再地向他解释，为什么最好的中国画都是山水画，而在山水中，人是次要的，这是古代东方的手动画。他们一边饮酒一边讨论，反复遴选图片。高居翰带史基拉前去拜访纽约最著名的两位中国古画收藏家：王季迁先生和翁万戈先生。史基拉分不清这两个中文姓氏，不停地模仿发音，然后问高居翰：“你说的是王先生还是翁先生？”

一本在视觉上如此独到的书，它的封面，绕过了中国画里所有名作，选取了现藏于波士顿美术馆的一块汉代墓葬画像砖。这幅“次要”的作品，却体现出中国画里所有那些“重要”的、区别于西方绘画的原则：抽取线条，超越实景，经由象征性的动作，把人物共置在相同的韵律里，是人文的，而非宗教的。

中国第一部字典《说文》解道：“画，界也”，作为象形文字，“画”字的形状，即是用手执一笔，画下四界。在中国画的要旨里，线条是一切开始，而线条是从万事万物中抽象而来。中国人不拘泥于把画表现得跟物体一模一样，这一点跟西方绘画大相径庭。十六个世纪之后的画家石涛用“一画”作为其画论的开场白：“一画者，众有之本，万象之根。”

中国画是早熟的艺术，早在5世纪就出现了线条明确的《女史箴图》，10世纪就有结构谨严的《溪山行旅》；12世纪出现实验性画家狂禅，13世纪出现表现主义画风的《鹊华秋色》《富春山居图》……而与此同时，西方绘画的文艺复兴还远未开场。

## 远见近拾