

## 浅析帕斯卡·基尼亚尔的历史书写

王明睿

(南京大学,南京 210023)

**提 要:**帕斯卡·基尼亚尔是法国当代的重要作家之一,著作等身且屡获文学大奖。基尼亚尔经常书写历史,但书写的方式却与大部分作家不同,不仅选取的历史年代较为久远、青睐的历史人物几乎不为人所知,而且呈现出的文字往往令人迷失在其中。结合具体的文本分析可知,这些特征使得基尼亚尔的历史书写具有梦境一般的效果,他追求的并非历史的真相,而是通过书写来阐释自己对某些问题的思考。

**关键词:**帕斯卡·基尼亚尔;历史;语言;音乐

中图分类号: I106

文献标识码: A

文章编号: 1000-0100(2017)01-0121-6

DOI 编码: 10.16263/j.cnki.23-1071/h.2017.01.021

### On the History Writing of Pascal Quignard's Works

Wang Ming-rui

(Nanjing University, Nanjing 210023)

Pascal Quignard is one of the most important contemporary French writers and a laureate of several grand prizes for literature. The works of Pascal Quignard often concerns the history, but his way of writing is different from that of most writers. Not only the ages selected by Quignard are much older, but also his favorite historical figures are almost unknown, and sometimes the readers lose themselves in his writing. By analyzing some texts, we could find out that these features make Quignard's history writing an effect of dreams, and that what he chases is not the truth of history, but his interpretation of some issues through the writing.

**Key words:** Pascal Quignard; history; language; music

#### 1 引言

在文学创作的各种素材中,历史一直占有重要的地位。以法国文学为例,早期最具代表性的武功歌《罗兰之歌》就是以查理大帝时期的纷争为蓝本,古典剧作家高乃依的经典之作《熙德》取材自西班牙历史上的同名英雄,大文豪巴尔扎克和雨果的作品则多来自于法国大革命前后动荡的历史时期。直到近现代,这种历史书写的传统依旧在延续:20世纪初,法国在非洲殖民地与当地人民的摩擦不断升级,勒克莱齐奥的作品《沙漠》中的两条叙事主线之一正是来自于此;自上世纪中叶以来,不少法国作家都以二战为创作背景,如莫迪亚诺的《星形广场》和加缪的《鼠疫》,更有大量集中营幸存者书写的见证文学作品。如此种种,可见历史在作家们心中的地位非比寻常,因为无论个人还是集体,都不可能彻底摆脱现实与历

史的影响。他们不愿忘记某段将自己塑造的过去,而“历史的叙述能够保存记忆,抵抗遗忘”(张隆溪 2008:66)。

与他们一样,帕斯卡·基尼亚尔(Pascal Quignard)也对历史题材颇为青睐。在当代法国文坛上,基尼亚尔是一位独领风骚的人物。二战后,动荡的社会局面使得各种思潮相继喷涌而出,如存在主义、新小说和后现代主义等,“构成一幅难以界定的‘极端当代’(extrême-contemporain)的图景。在此情形下,基尼亚尔将历史想象、文学虚构、艺术审美和哲学思辨融为一体的创造性写作独树一帜,令人瞩目”(魏柯玲 2015:99)。自上世纪70年代末以来,基尼亚尔已有约七十部作品问世,不仅屡获文学大奖(如1980年的法国文评人奖、1998年的法国文化大奖、2000年和2006年的法兰西学院小说大奖以及2002年的龚古尔奖),也

深受学术界的广泛关注,同时收获大批忠实读者。

但基尼亚尔又与书写历史的时代作家们风格迥异。他出生于二战后不久,曾亲见战争带给社会的满目疮痍和对人们造成的不可弥补的创伤,所以他的作品中也不可避免地会出现二战题材。然而,这仅仅是一小部分,相比之下,他更喜欢从中世纪和17世纪等更为久远的历史时期着手。基尼亚尔书写历史时提及的人物几乎都有史料佐证,但其中有很多并不为多数人知晓,因为他尤其热衷于从官方正史留下的蛛丝马迹中搜寻常人不大留心却很有意思的“小众”素材。如此,他得以自阴暗处发现端倪、挖掘出别样的历史视角。同时,基尼亚尔在重塑历史的过程中也没有借鉴可读性较强的叙述手法,却采用自己擅长的、独有的万花筒般包罗万象的碎片化写作,并加以丰富的想象力,使得原本单薄的史料顿显丰满。

## 2 久远于当代的历史

对于基尼亚尔来说,推动书写的主要力量是“向前回溯的运动”(Ogawa 2003: 59)。向前回溯,就是转过身来走向过去,去寻找作为今日现状之源头的历史时刻。但他并没有沉浸在可感知的近现代历史中,反倒说自己“生在二战后不可思议的中世纪”(Quignard 2010: 10)。这句话不仅体现出基尼亚尔对二战及其后的社会现状有所不满、认为现代并不一定就意味着文明,同时也将此刻与一千多年前之间画上等号,似乎暗示着时间的流淌并不能绝对性地带来人类的进步。甚至从某种角度而言,人类在原地踏步或者退步,而时间也未必具有方向性。

基尼亚尔书写的历史涉及内容广泛,有宗教、政治和民族等方面,但其中最为主要的两个范畴是语言(具体而言是作为母语的法语)和音乐。它们之所以会成为基尼亚尔一直思考的问题,一方面是受到父母双方分别出自音乐世家和语言学世家的影响,另一方面是由于语言和音乐的确是作家们经常思考的问题:一是因为书写文字必然和语言息息相关,二是因为文字的韵律和节奏又跟音乐不无瓜葛。

首先是语言。基尼亚尔被学者称作“突然出现在20世纪的野蛮人”(Nunez 2007: 434),他的作品似乎是“处在语言世界的边缘”(Ogawa 2003: 59),因为在他的多部作品(如《最后的王国》系列作品)中都有部分段落是用拉丁文或者希腊文书写而成。基尼亚尔之所以这么做,因为正是从它们(尤其是前者)中诞生出法语,又因为

这些“死去的语言是世界的残骸,也是一种回响有力的寂静”(Quignard 2005a: 127),而这种力量是现代法语所不能企及的。“在17世纪之前,语言的王国几乎包括全部的经验与现实,而在今天,它只包含非常狭小的一块领地。语词的世界已经萎缩。”(斯坦纳 2013: 32)斯坦纳的这番话与基尼亚尔的观点不谋而合,后者在谈及现代文明时,无不流露出对语言霸权的憎恨和对词语匮乏的惋惜。现代语言表面上看似无所不能,但其实它并“不能成为全部,也不能成为我们的中心”(Argand 1998: 87)。所以,基尼亚尔在竭力摆脱现代语言桎梏的同时,致力于在久远的语言中寻找“最强烈的生机和惊异”(Quignard 1990: 156),在死去的语言中寻找令人兴奋的最朴实的狂野与激情。

虽然基尼亚尔对古老的语言兴趣浓厚,但一直以来却并没有较为成篇地书写这方面的历史,只是多次零星地谈及某个词语的来源。终于,在2016年9月问世的新作《眼泪》(*Les larmes*)中,他大书特书公元842年的2月14日,即《斯特拉斯堡宣言》(*Serments de Strasbourg*,简称《宣言》)颁布的日子。该《宣言》标志着法语作为官方用语的正式诞生,在此之前,法兰克王国领土上的权威话语是拉丁语,法语在有教养的人眼中不可登上大雅之堂。基尼亚尔用大量篇幅细致地刻画相关人物和事件,待到情绪积攒到饱满时,突然随着第一句官方法语一同呼出。可即便在这激动人心的时刻,作者也依然保持着较为镇定的文风,泰然自若地详述签订《宣言》过程中的每一个步骤,详细得令读者觉得有几个步骤完全可以合为一步来叙述。但他就是不厌其烦地在“重复”,一丝不苟地写下时间、地点、天气,看似如流水账一般平白无聊的语言之下跳动着一颗追寻母语历史的赤子之心。

其次是音乐。对于这一点,基尼亚尔向来都毫不吝惜笔墨。在他以音乐为主题而创作的作品中,既有讲述历史人物故事的《音乐课》(*La leçon de musique*, 1987)和《世间的每一个清晨》(*Tous les matins du monde*, 1991),有以阐释相关神话为主的《布戴斯》(*Boutès*, 2008),也有从上古写到当今的《音乐之恨》(*La haine de la musique*, 1996)。在书写音乐的过程中,基尼亚尔常常提及某些历史时期。他曾说,我时常定期和5、6位朋友一起弹奏巴洛克音乐,我负责拉大提琴,更直言自己根子上是个巴洛克主义者。而在上述作品中,前两部的创作来源主要都是巴洛克音乐以及巴洛克音乐家,其中第二部作品更是因为被拍成同名电影向现代人展示出三百多年前巴洛克音乐

的魅力。在2004年日本和法国合拍的专题纪录片《“欲言又止”：帕斯卡·基尼亚尔》(“A mimots”: Pascal Quignard)中,基尼亚尔演奏一段名为《游荡的影子》(Les ombres errantes)的乐曲,出自17世纪法国巴洛克音乐家弗朗索瓦·库普兰(François Couperin)之手,该曲名也是基尼亚尔于2002年获得龚古尔奖之作的书名来源。巴洛克音乐的历史不仅体现在基尼亚尔的选材上,更反映在他的写作特色中,而在众多音乐类型及流派里,唯独活跃在17世纪的巴洛克音乐如此令基尼亚尔沉醉其中。主要原因有:

第一,巴洛克音乐的理论源于戏剧理论,因此该音乐以扭曲和夸张为特征,是“激昂与亢奋的艺术”(皆川达夫2001:31),它被驱散开来,拒绝唯一性和稳定性。于是,巴洛克音乐的音域非常广大,表现力很强。同样,基尼亚尔作品中碎裂的文字、繁杂的内容和动人的情感所呈现出的奇特模样,很明确地显露出他与巴洛克音乐之间的契合。第二,在巴洛克音乐中,乐器演奏比人声演唱更适合体现戏剧性的个人情感,因为前者比后者的音域更为宽广,而“正因为不使用语言这个间接手段,所以器乐音乐具有能够拨动人的心灵深处的效果”(同上:43)。于是,我们看到基尼亚尔的音乐家主人公们无一例外都是乐器演奏家,如《阿玛利娅别墅》里的钢琴演奏家安娜·希登(Ann Hidden)、《符腾堡的沙龙》(Le salon du Wurtemberg,1986)中的大提琴演奏家查理·施诺涅(Charles Chenogne)、《世间的每一个清晨》里的维奥尔琴演奏家马林·马莱(Marin Marais)及其老师圣—科隆伯(Sainte-Colombe),并且他对希腊神话中关于俄耳甫斯和阿波罗的故事尤为感兴趣,而这两位都是杰出的齐特拉琴演奏者。第三,巴洛克音乐非常重视即兴演奏。在巴洛克的乐谱上,只有必不可少的音符,至于应该表达何种感情、演奏速度如何等,则没有详细标注。如此,演奏者就具有很大的发挥空间,乐曲会根据演奏者当时的心境而发生变化。这个特点反映在基尼亚尔的创作过程上就颇有意思,他的写作并非一气呵成,他说自己“总是一开始写很多,然后进行切割……这个拼凑镶嵌的工作是我喜爱的时刻。当然,这使得我的风格有些生硬、猛烈,而不是富有动感”(Argand 2002:105)。所以,基尼亚尔是写下巴洛克乐谱的人,而演奏者就是各位读者。他只留给我们一些关键信息(例如某些名词在其作品中往往含义深远),至于如何去理解、如何向他人转述,则全在于读者个人。

对于大部分作家来说,书写历史并非难事,但很少有人能够像基尼亚尔一样,在书写历史的同时,将那段历史时期的特点融于自身的写作风格中。他把自己化成那段历史,成为在当代不知说着何种语言的“野蛮人”,成为来自17世纪的巴洛克音乐使者。

### 3 取自边缘的历史

对法国文学史或者对法语的发展有所了解的人都知晓《宣言》的历史意义,音乐爱好者们也都熟悉维瓦尔第、巴赫、吕利和库普兰等巴洛克音乐大师。不过,基尼亚尔在这两方面均没有从常见的角度切入,反而选择不为人知的人与事。他这种另辟蹊径的取材方式见诸于各个文本,例如《布戴斯》一反希腊神话歌颂英雄的主旋律,将主人公设定为跟随尤利西斯驾船挑战塞壬女妖之歌的一名普通水手。

基尼亚尔“总是抓住那些碎片、那些痕迹、那些一直不被大写的历史所接纳的”(Margantin 2003:6)。在他看来,语言或多或少地在背叛事实,而产自当权者霸权话语下的官史则更有可能扭曲或埋没真实。因此,基尼亚尔热衷于在被历史遗弃的角落里搜寻,企图让那些待在阴暗里的人们重见光明,并借此阐释自己的立场与思想。在《眼泪》中,虽然《宣言》的诞生是全书最重要的历史焦点,但基尼亚尔在交代该事件的前因后果时,并没有将最先签署《宣言》的两位重要当事人(查理二世和日耳曼人路易)设定为主人公,却对写下《宣言》的史官大书特书。因为寻找母语的根源对于作者来说如此重要,所以他的关注点自然放在第一个用法语书写的人物身上。这位史官名叫尼塔德(Nithard),父亲是安吉贝特(Angilbert)伯爵,母亲则为查理大帝之女贝特(Berthe)公主,他因此获得良好的教育,为日后推动法语的发展打下基础。基尼亚尔写道“很少有社会能知道触发符号的那一刻:母语的诞生之日、情形、地点和天气。知道一种本源的偶然”(Quignard 2016:123),可以说,他是幸运的。

基尼亚尔对待官史的谨慎态度使得他没有采取常见的“大手笔”方式来书写历史,而是将其视为一个生命的一部分。他认为,“过去曾经是现在”(Quignard 2005b:149),所以即便是在书写尼塔德的时候,基尼亚尔也没有刻意将叙述的内容和方式与《宣言》联系起来,而是着重于描摹史官个人本身的生活与性情。《宣言》的撰写因而水到渠成,这一刻于后人而言是激动万分的,但在

尼塔德眼中却只是众多任务中的一个而已。

尼塔德虽然名留史册,但传于后世的作品却不多,原因在于保存其文字的圣—里吉耶(Saint-Riquier)修道院曾遭遇大火。于是,基尼亚尔如视珍宝一般对仅存的“残渣”进行深入挖掘,并用文学的方式构建出自己眼中的那段往事。

还有一位名不见经传的历史人物也深受基尼亚尔的喜爱。他在谈论巴洛克音乐时,经常提到1650年左右的年份,不仅因为这段时期标志着“巴洛克世界和未来(路易十四于1661年登基)之间的边界”(Messenger 2010: 16),更因为在这段时期里,生活着上文提到的维奥尔琴演奏家圣—科隆伯。他的学生马林·马莱日后成为路易十四颇为欣赏的宫廷乐师,但他自己却是一位“始终默默无闻的音乐家”(同上:4),确切地说,是一位“消失两个世纪”(Cherer 1991: 25)的巴洛克音乐家,甚至于我们只知道他的姓氏,却不清楚名是什么。而在《小罗贝尔》、15卷的《音乐史》和牛津大学出版的长达2,158页的音乐百科辞典中,也都没有关于这位先生的任何信息。直到1966年,人们才发现他的5部维奥尔琴二重协奏曲,另外还发现一部收集圣—科隆伯42首曲子的书籍,并于1973年将其出版。为什么这样一位被历史淹没的人物会得到基尼亚尔的青睞呢?

首先,圣—科隆伯的演奏乐器尤为关键。在巴洛克音乐盛行时期,最具代表性的乐器正是维奥尔琴,今称“古提琴”,也是基尼亚尔经常演奏的大提琴的前身。“古提琴的声音没有小提琴那种灿烂亮丽,也演奏不出浑厚的渐强和渐弱,音量也没有那么大,也没有利落的节奏感,不过却有着温润与典雅之感,最适合在宫廷的大厅里演奏……从文艺复兴末期到巴洛克初期,创作过不少古提琴合奏曲。”(皆川达夫 2001: 57-58)基尼亚尔写道“演奏维奥尔,是在紧抱最古老的共鸣器,是从一只大肚子里拉拽出声音。大皮袋变成木箱子”(Quignard 1987: 57)。这里的“大皮袋”指母亲孕育着胎儿的肚皮,意即我们最初听到的声音变成维奥尔的琴声。换言之,维奥尔的琴声象征着基尼亚尔始终追寻的原初之声。而在马莱手中,维奥尔琴模仿人声的忧愁伤感的特质得到升华,加深基尼亚尔对该乐器的情感依赖。因此,在基尼亚尔关于音乐的众多论述中,维奥尔琴的地位至关重要,它的优秀演奏者也就自然容易得到他的好感。

其次,杰出的维奥尔琴演奏者有很多,但基尼亚尔之所以将各路名家搁置在旁,是因为在处世

之道和艺术追求方面,反倒是圣—科隆伯与他颇为契合。国王因看中圣—科隆伯精湛的技艺而多次邀请他到宫中演奏,但他对此始终拒绝,隐居在外省,过着安宁的日子。这种做法很容易让人联想起基尼亚尔曾在1994年突然辞去一切社会职务、潜心于书写的举动。再者,圣—科隆伯对待音乐的态度尤为严肃,甚至起初并不愿意接纳天才少年马莱为徒,而基尼亚尔所书写的也绝非是哗众取宠的流行事物,却是对某些深刻问题(如原初、时间和死亡等)的严肃思考,是只有在远离世俗的情况下才能写就的文字艺术。

最后,圣—科隆伯的音乐与基尼亚尔的文字情感相得益彰。电影《世间的每一个清晨》的配乐低沉哀婉、余音绕梁,仿佛有男子在独自哭泣、追思,其中不少都是圣—科隆伯的作品。该片的音乐指导Jordi Savall认为这音乐始终是未完成的,给演奏者留有自由的空间。散发出温柔与感性,这也适用于评价基尼亚尔的作品。他的文字和这音乐一样,看似简朴、清澈,却饱含着思念之情,圣—科隆伯思念心爱的亡妻,基尼亚尔思念的则是永远找不回的原初——我们出生前的时刻。可以说,自创作出《秘密生活》(Vie secrète, 1998)以来,近二十年里,基尼亚尔始终都在文字中寻找着原初。对于这个核心概念,他从语言、音乐、哲学、精神分析学和神话等各个角度进行过多次、反复的阐释,却跟圣—科隆伯的乐曲一样尚未完结,似乎总也说不尽。

以上分析可知,虽然基尼亚尔是一位历史的“拾荒者”,但他捡起的“废物”其实都是被埋没的宝藏。他并没有执意与大写的历史相抗衡,只是在承认主体历史的同时,着重呈现自己精心挑选出的遗珠以及自己特有的写作思想。

#### 4 化为梦境的历史

人类可知的历史大多以文字作为载体,即便最初以图案等其他形式为载体,人们也会用文字将其阐释。在基尼亚尔眼中,“语言是具有真实效果的非真之物”(Quignard 2004: 10),每个会说话的人都拥有从各自角度阐释事实的权利,这就导致事实呈现出多种面孔。正因为如此,有学者分析其作品时说,“过去有若干次”(David 2007: 508),即,人类书写的过去不止一个版本,历史也未必只有一家之言。加之身为文学作家,基尼亚尔在书写历史的时候更有可能调动主观想象力。又由于他往往选取较为久远的时间段、在史料上几乎没有记载的人物,发挥空间则更为宽广。

在书写历史的时候,基尼亚尔并不遵循传统意义上的叙述方式,而是将故事打碎成若干片段,并在各片段之间穿插与主线发展没有直接关系的其他内容,常令读者不知所云,却又被某种神秘的力量吸引。

就形式而言,基尼亚尔其实有半数以上的作品具有显著的碎片化性质,但又不同于简单地打碎语句或段落,因为更确切地说,其特点当为杂碎。这一特点开始形成的标志是1990年出版的8卷之作《小章》(*Petits traités*)。小章是17世纪法国神学家与辩论家皮埃尔·尼古拉(Pierre Nicolas)创造的一种古典论文类型,它囊括评论、散文和杂文等多种文体,每一种文体持续出现的篇幅较为短小,也包含各类学科知识,适合表现即刻闪现的思想,个体性较强。因此,这种“不稳定的”文体没能跻身于常见的文体类型。它也是被主流文化遗留在侧的产物,基尼亚尔在近四百年后将其重现于笔下,他“致力于一种已经弃之不用的形式,因为他回到那个文学囊括所有学科的时代,那个文学与科学等同的时代”(Blanceman 2003: 101)。基尼亚尔认为“碎片是艺术的灵魂”(Quignard 2002: 62),而自《秘密生活》起,他的此类作品也越来越拒绝静止、拒绝固化,在不断形成的过程中不断地消失。于是,基尼亚尔的碎片化写作成为“最普遍又最独特的形式”(Pautrot 2007: 35),能让读者迷失在他的文字里。

在内容上,基尼亚尔尤为擅长刻画细节,他追求少而精的细节,以此囊括所有内涵。对于行文简洁又思考深入的基尼亚尔来说,这的确是一种适宜的阐释方式,只需一个内涵丰富的细节就能够代表他某一方面的思想。

在《眼泪》里,有关冬天的场景反复登场,尤其是“雪”和“寒冷”等字眼出现的频率较高。写到《宣言》正式签署时,基尼亚尔说“于是,1842年2月14日,白昼收场时,在寒冷中,一种奇怪的薄雾从他们的嘴唇上兴起。人们把它叫做法语”(同上 2016: 122)。结合基尼亚尔的整体创作思想可知,“寒冷”意味着离开母体里温暖的羊水而降临人世,“薄雾”代表着第一口呼吸、第一次说话。这句话不仅描述法语第一次被官方正式承认的场景,更与“诞生”和“原初”等主题相关,并且回应基尼亚尔在此之前说过的一段话“冬天诞生在嘴巴开启的时候。我们离开第一世界,这就是寒冷。我们离开不会说话的状态,地狱出现。我写的所有书里其实都包含着重现冬日场景的段落”(Picot 2005: 5)。

《音乐课》中,基尼亚尔选取3个历史人物:马林·马莱、亚里士多德以及伯牙,其中马莱的故事最为主要。在讲述马莱学艺时,基尼亚尔引用路易十四时期的军官埃弗拉尔·蒂东·杜·蒂耶(Évrard Titon du Tillet)之作《法兰西的帕尔萨斯》(*Parnasse français*)中的一段记录,说马莱蜷起身子躲在桑树下偷听圣一科隆伯在树上小屋里弹琴。关于这则轶事,“唯一一个非常现实、活灵活现的词就是桑树二字”(Quignard 1987: 29)。“桑树”在法语里写作 *mûrier*,其果实“桑葚”为 *mûre*,基尼亚尔由这两个词联想到 *mûrir*(成熟),阐释道“法语中,只有这种树的命名取自‘成熟’。听觉的成熟成为一躯身体的变更,这身体盘缩着,像从前盘缩在母亲的腹部里那样,从此受制于一种低音乐器,而且从某些角度来看,深红得如这些果实”(同上: 29-30),并说“耳朵贴着树,身体下蹲,这位偷盗的音乐主角在重现一种更为古老的姿势。那场景曾是妊娠,后来成为分娩。在夏末,整个场景都唤起另一道障碍、另一种听觉上的贪婪”(同上: 29)。于是,在基尼亚尔的文本里,只“蜷缩”和“桑树”这两个词就囊括两个重要思想:(1) 胎儿通过如共鸣器(引申义为弦乐器的琴身,如维奥尔琴)一般的母亲的肚皮听见外界的声音,这是我们最初的听觉;(2) “成熟”在男性身上的重要标志为变声,即永远失去从母体里带出来的天籁之音,从此只能借助乐器(主要为共鸣器)来怀念那种噪音。

可以看出,基尼亚尔在通过断裂、杂乱的形式“寻找一种自己特有的密度”(Picot 2005: 9),而这种特有的密度则存在于梦境之中。

基尼亚尔对梦和弗洛伊德的精神分析学理论一直抱有兴趣,而他在书写历史时的处理方式也体现出后者对梦境的一些解释。第一,在取材上,基尼亚尔倾向于关注被主流历史忽视却具有一定价值的人物,如同梦境“往往是忆起次要且不受注意的小事”(弗洛伊德 2008: 87),但它关注的又“绝非琐碎的小事”(同上: 96)。第二,在结构上,基尼亚尔往往只呈现出杂乱无章的素材,个中脉络与逻辑关系需要读者自己去理清,而“梦自身不能处理这些逻辑关系,大多数梦都不曾涉及这些联结词。梦所传达的只是梦念的真实内容,而恢复梦工作所损坏的各种联系是梦的解析过程需要完成的任务”(同上: 165)。第三,基尼亚尔赋予细节以丰富的内涵,正好契合弗洛伊德的这样一句话“梦的显意比隐意要简单、贫乏、语言凝练,而后者的范围较大、内容也更丰富”(同上:

147)。此外,基尼亚尔在历史书写中融进与主旨没有明显关联的内容(如传说、神话、名人轶事、学者的观点和自己的随想等)也就不足为奇,因为在梦境里出现的有真也有假、有理性也有感性。

至此,我们可以将基尼亚尔的历史书写看作一种梦境,在虚实之间迷失自我,“好像不是在思考而是在体验;换言之,我们彻底信任幻觉”(同上:26)。

## 5 结束语

我们在谈论历史书写的时候,常会讨论此类书写是否还原历史的真相、对历史做出哪方面的评价和对后人了解历史做出哪些贡献等。但基尼亚尔似乎并不关心这些问题。他书写的历史是极具个性化的历史,从历史阶段的选择、到人物的选择、再到书写的方式,都显得很是与众不同。因为他的关注点并不是历史本身,而是通过文学性地书写某段历史来体现自己对原初、诞生、语言、音乐、变声和母体等严肃问题的思考与态度。素材的真实与否不再重要,他的历史书写也变成一席流动的思想盛宴。

## 参考文献

- 弗洛伊德. 梦的解析[M]. 上海:上海三联书店,2008.  
 皆川达夫. 巴洛克音乐[M]. 台北:志文出版社,2001.  
 乔治·斯坦纳. 语言与沉默[M]. 上海:上海人民出版社,2013.  
 魏柯玲. 帕斯卡·基尼亚尔:异域的文人[J]. 上海文化, 2015(1).  
 张隆溪. 记忆、历史、文学[J]. 外国文学,2008(1).  
 Argand, C. L'entretien: Pascal Quignard [J]. *Lire*, 1998 (2).  
 Argand, C. Pascal Quignard, Goncourt 2002 [J]. *Lire*, 2002 (9).

- Blanckeman, B. La transposition dans la transposition: Les *Petits traités* de Pascal Quignard [J]. *Protée*, 2003(1).  
 Cherer, S. Le zorro de bibliothèque [J]. *7 à Paris*, 1991 (7).  
 David, L. W. La mémoire la plus lointaine [J]. *Critique*, 2007(6).  
 Margantin, L. Pascal Quignard: ultime nostalgie [J]. *Nuit blanche, le magazine du livre*, 2003(3).  
 Messenger, M., Mouttapa, F. *Tous les matins du monde: 40 questions, 40 réponses, 4 études* [M]. Paris: Ellipses Marketing, 2010.  
 Nunez, L. Un auteur autoritaire? [J]. *Critique*, 2007(6).  
 Ogawa, M. *La Frontière: Un roman selon Pascal Quignard* [J]. *Gallia*, 2003(3).  
 Pautrot, J.-L. *Pascal Quignard ou le fonds du monde* [M]. New York: Éditions Rodopi B. V., 2007.  
 Picot, M.-L. Pascal Quignard & Marie-Laure Picot: Un entretien [J]. *Cahier Critique Poésie*, 2005(10).  
 Quignard, P. *La leçon de musique* [M]. Paris: Hachette, 1987.  
 Quignard, P. *Petits traités I (Tome I-IV)* [M]. Paris: Mæght Editeur, 1990.  
 Quignard, P. *Les ombres errantes* [M]. Paris: Éditions Grasset, 2002.  
 Quignard, P. La métayère de Rodez [J]. *Études françaises*, 2004(2).  
 Quignard, P. *Sordidissimes* [M]. Paris: Éditions Grasset, 2005a.  
 Quignard, P. *Sur le jadis* [M]. Paris: Gallimard, 2005b.  
 Quignard, P. Lettre à Dominique Rabaté [J]. *Europe*, 2010 (8).  
 Quignard, P. *Les larmes* [M]. Paris: Éditions Grasset, 2016.

定稿日期:2016-11-21

【责任编辑 谢群】