

蒙田：随笔的起源与“怪诞的边饰”

周 皓

内容提要 蒙田在《论友谊》一文中用肖像画周边怪诞的装饰来形容自己的写作，然而这一说法湮没在洋洋洒洒的三卷本《随笔》中，未得到足够的重视。事实上，“怪诞的边饰”有其历史和文化的背景，它反映了蒙田在最初创作随笔这一崭新文体时对写作的内容、方式和性质都已经有了成熟的考虑。本文将结合《随笔》的其他文章以及与之相关的理论，揭示“怪诞的边饰”这一说法中包含的张力，观察它最终如何促成蒙田对不同方面的“界限”的使用和超越，并由此总结随笔这一体裁在最初形成阶段的一些基本特点。

关键词 蒙田 随笔 怪诞 文体

阿多诺在《作为形式的散文》中指出，随笔透露了一种自由和慵懒的写作态度，是对完整创作形式的抵抗。^① 如果将这一从现代经验出发的判断放在16世纪随笔起源的文艺复兴时代，就会发现这种“自由慵懒的态度”是积极选择的结果。在马修·卡斯特拉尼对当时文学理论的研究中，我们可以看到，摆脱中世纪的桎梏之后，法国文艺复兴时期的文人面临着如何重新定义思想解放后出现的新兴诗歌和小说的问题。与后来古典主义明晰的规范相比，这一时期的文体划分还停留在众说纷纭、莫衷一是的状态。^② 当诸多“诗艺”对已有体裁的“边界”争论不休时，蒙田另辟蹊径，用一种“不着边际”的写作截断众流。在《随笔》第一卷的《论友谊》中，他借用画边的装饰暗示了自己创作的态度和方法：

^① See Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, volume I, trans. Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia University Press, 1991.

^② See Gisèle Mathieu-Castellani, “La notion de genre”, in Guy Demerson, ed., *La notion de genre à la Renaissance*, Genève: Guy Demerson, 1984, pp. 17–34.

我在欣赏一位画家给我作画的方法时，产生了模仿他的念头。他选择板框（paroi）最中间也是最好的地方，施展全部才华给我画了一幅画，而周围的空白被他填满了怪诞（grotesque）的装饰，这些装饰画的魅力仅在于它们繁复多样、新奇古怪（étrangeté）。我写的这些是什么呢？其实，也不过是怪诞的装饰，奇形怪状的身躯缝着不同的肢体，没有确定的面孔，次序、连接和比例都是随意的。“一个长着鱼尾巴的美女的身躯。”我倒很乐意在这点上模仿画家，至于前者，我的能力还不足以使我挑战一幅艺术上丰富、得体和成熟的画。我曾考虑过向艾蒂安·德·拉博埃西“借一幅”来，让我作品的其余部分沾光，那是篇论文，拉博埃西命名为《论自愿被奴役》，但有人不知道这个名字，也颇为准确地称它为《反单一》。他在青葱时代以一种尝试（essai）的姿态写了这篇文章，颂扬自由反对暴君。^①

蒙田最初的创作思想就隐含在这段对自己写作的形容中，其中的“尝试”（essai）即是后来用以命名这部作品集并被后世认为是一种崭新文体的“随笔”（essai）。“paroi”原指隔板或墙壁，在此语境下应指“带框的画板”。本文试图结合《随笔》的其他文章和与之相关的符号学和修辞学理论，观察“怪诞的边饰”这一意象中包含的张力和它最终如何促成蒙田对“边界”的使用和超越，并总结随笔这一体裁在初创阶段的宗旨和特点。

一、“怪诞”与“边框”的话语传统

在对蒙田的说法进行深入分析前，有必要对其中涉及的“怪诞”和画周边的装饰问题在西方话语中的基本意义和传统有所了解。蒙田在文中所说的“怪诞的装饰”指的是起源于古罗马帝国、后来在文艺复兴时盛行于建筑和绘画中的花样，往往在“繁复”的蔓草花纹中纠缠着一些人或动物的“奇形怪状的身躯”。其名称由“grotte”（洞穴）一词演变而来，因为最初是在意大利的一个山洞中发现了这类特别的装饰画，后来那里被证实是尼禄皇帝的金屋旧址。此后，随着各

^① Michel Montaigne, *Essais*, I, Bordeaux: P. Villey et Saulnier, 1595, pp. 388-389. 后文出自同一著作的引文，将随文标出该著卷号和引文出处页码，不再另注。本文对《随笔》的引文的翻译参照了《蒙田随笔全集》，潘丽珍等译，译林出版社，1996年。

处越来越多的发现，意大利语中产生了“grottesca”这样的新词用以专门指代这些装饰画，法语中的“grotesque”也由此而来。这一脱胎于地点的形容词原本不具备描述和限定品质的作用，后来附加的具体意义主要来自于人们对这一新奇样式的审美感受与理解。通常认为，怪诞具有夸张的滑稽和古怪的特点，乃至令人产生一种进入一个非现实世界或神秘世界的怪异感受。这些特点在早于蒙田作品的文艺复兴时期代表作《巨人传》中表现得最为明显，正是后者催生了巴赫金对其“降格”特点的提炼和狂欢理论的著名研究。在建筑上，人们通常称这种奇怪的装饰为“幻觉艺术”（art illusionniste），因为其中种种超现实的组合更像是幻觉中才会出现的场景，不属于现实世界。^①

通常在法语中，画的边框会用“cadre”一词来指称，一般有两种含义：一是指存在于作品之前的朴素的构图边界，二是指存在于作品完成后的周边的各种装裱。自从15世纪上半叶阿尔贝蒂在著名的《论绘画》（*De Pictura*）中把实体画框比喻成通向另一个世界即创作世界或想象世界的“窗子”以来，第二重意义上的“框”便在西方艺术话语中占据了一席之地。它的存在不仅标志了作品的彻底完成，还意味着两个世界之间的共存和可能发生的审美交流。又因为实体画框和最初的构图边界往往是大致重合的，且在法语中“完成”和“目的”是同一个词“fin”，所以边框这个艺术创作的“界限”又每每在天主教的语境中和上帝的“目的因”与创世的完美结果结合起来，具有了形而上的象征意味。^② 在这样丰富的话语传统中，画框一直有被凸显出来的诉求，所以在实际中出现了复杂的装饰样式亦不足为怪。在蒙田生活的文艺复兴时期，在怪诞之风开始流行前，画的装裱已然花样百出，不仅本来就有用各种花草乃至珠宝图样修饰的习惯，还出现了类似古希腊神庙的典雅造型。所以“怪诞”的装饰画在意大利一经发现就被组合到画框上，是顺其自然的事情。正是在这样的背景下，才有了蒙田对自己写作的形容。他之所以用“paroi”没有用“cadre”，除了作家自觉或不自觉的多少隐藏自己意图的通病之外，也不排除是为了强调怪诞装饰的繁复性，因为“paroi”（隔板、墙壁）在表示边界的同时还强调了面积：“壁”是允许像张贴海报那样铺开层层花样的。

二、叠加的边框：质疑下的认识

蒙田虽然用“怪诞的边饰”来比喻自己的写作，但是显然，他并没有像拉

^① 关于蒙田之后的怪诞美学方面的研究和说法，详见刘法民《怪诞艺术美学》，人民出版社，2005年。

^② See Didier Hubrman, *Devant l'image*, Paris: Minuit, 1990.

伯雷那样淋漓尽致地塑造怪诞的人物形象，或在行文中用夸张的形容给读者以视觉和想象上的刺激。因此有必要首先探讨一番他对“怪诞”的理解。“怪诞”在蒙田笔下首次出现，是在《论友谊》的前一篇《按自己的能力来判断事物的正误是愚蠢的》中，与人的认识活动密切相关：“与其说是科学，毋宁说是习以为常为我们揭去了蒙在事物身上的怪诞性……刺激我们探究本源的是事物的新奇性。”（I：379）因此，见怪不怪是由于习以为常，“怪”的好处在于它能刺激人的求知欲。换言之，“怪诞”是一种有吸引力的提示，具备“邀请人来看”的功能。这和引导人们目光进入另一个世界的“画框之窗”的经典比喻已然有相通之处。因此，当二者结合起来时，首先便构成了一种双重的修辞，有力地“指向”了被修饰之物。虽然现实中夸张而枝蔓纠缠的边饰恐有喧宾夺主之嫌，但究其最初的功能还是为了“因指见月”。^①

如果沿用蒙田的比喻，被这边框装饰的内容理应是他的自画像，因为在全书开篇的《致读者》中作者有这样的声明，“我在这儿要描绘的是我自己”，“我自己是我写作的素材”（I：3-4）。但如前文所引蒙田文字所示，蒙田又把自己所写的东西仅仅定义为“边框”，预期出现的“我的肖像”却虚位以待。这一耐人寻味的说法首先隐晦地表明了一种态度，即他对“认识”可能达到的程度有所保留。蒙田认为自己的能力还不足以画一幅“得体的自画像”，这种谦逊的姿态与他多次提倡的“自知之明”有关。而且，这一态度在他那里并非只针对自我反省，还贯彻到了人对现实乃至对神秘问题的所有认识中。在《随笔》中，他曾多次批评人类恃理性自傲的态度，特别是第二卷长达一百余页的《雷蒙·塞邦赞》竟有对前人的狂妄逐一加以批驳之势：“德漠克利特一部书中的许诺可谓冒失：‘我以后可以无事不谈。’还有亚里士多德留给我们的愚不可及的头衔：‘寿命有限的神’……这种狂妄的诡辩随处可见。”（II：389）正是基于这样的立场，蒙田虽“描述自己”，却不愿用自以为是的姿态占据画面的“中心”，而是把它让贤给了拉博埃西的作品《论自愿被奴役》。拉博埃西是作家的挚友。成文之时，斯人已逝，所提及的这篇作品不仅未能由蒙田代为出版，还被他人别有用心地抢先发表，成为蒙田的心头憾事。但除了情感上的“遗憾”，蒙田在文中

① 拉伯雷在《巨人传》开篇的《致读者》中也把自己的作品比喻成有着各种怪诞装饰的盒子“西勒那斯”，用以吸引读者：“就像现在我们在药房里看见的小药盒一样，盒面上画着一些离奇古怪的滑稽形象，如女头鹰身的妖怪、半人半羊身的神仙、鼻孔里插着羽毛的鹅、头上生角的兔子、驮鞍子的鸭子、会飞的山羊、驾车的鹿等等，一些随意臆造出来引人发笑的图画……但当你打开小盒，就会在里面发现一种崇高的、无法估价的药品。”（François Rabelais, *La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel*, Lyon: F. Juste, 1537, p. 2）

对拉博埃西大作的实质内容通篇竟只字未提，《论自愿被奴役》也始终处于“只闻其声，未见其人”的状态。更有趣的是，在《论友谊》的最后又出现了拉博埃西另一篇文章的影子：既然《论自愿被奴役》不能在此出场，“我想用他另一部作品来代替，和《论自愿受奴役》诞生于同一个时代，但更活泼轻松”（I：419）。文章至此戛然而止，最终，连这篇神秘作品的名字我们都不得而知。有人猜测这或许是下一篇文章中提到的、他向拉格孟·吉桑夫人推荐的拉博埃西的十四行诗，但这些诗后来也在《随笔》首次出版后被蒙田删除，只剩下他与吉桑夫人的通信。几经辗转，占据中心的友人，即“另一个我”的肖像，也仍然是“空”，这不能不说是蒙田理智而又谨慎的有意悬置。

“空”的根本原因并不是“无”，而是理性无法企及的“有”，它就像文中所说的至高无上的友谊一样，不可以用理性来认识和解释：“若有人问我为什么我喜欢他，我感到很难说清楚，只能回答：因为是他，因为是我。”（I：410）蒙田对他和拉博埃西之间友谊的不遗余力的歌颂，令我们感到一丝象征的意味：“这在人类中间是史无前例的。”“倘有人问我：如果您的意志让您杀死自己的女儿，您会这样做吗？我会做肯定的回答……我对我的意志毫不怀疑，也对我朋友的意志深信不疑。”（I：405）结合文中对拉博埃西至善至美品德的高度称赞，很容易令我们想到蒙田对宗教的态度。在《雷蒙·塞邦赞》中，他承认自己很难被群体的宗教情感盲目打动，但“古人谈到宗教的各种看法，唯独这种看法在我看来最接近真，也最使人信服，这种看法承认上帝是一种不可理解的力量，是万物的创造和使用者，一切善良和完美的体现”（II：449）。对于这样超越理性的存在，当然也只可“描绘”，无法定义了。语言学家本维尼斯特对“怪物”一词进行词源考证后曾得出这样的结论：“‘monstrum’本身应被理解为是神的建议和提示‘moneo’（告知）……而神正是通过一些混合了人类理解的怪诞的符号提醒世人。”^①可见，“怪诞”可以是“神圣”的表现手段。蒙田虽没有直接表现怪诞，但他抽取并运用了这一手段的基本结构，即并置（juxtaposition），由此形成意义的丰富重叠与叠加。他的随笔不仅漫谈了自然、社会和个人生活的方方面面，还在其中穿插混杂了各种典故轶事，兴之所至，完全不考虑文章结构的平衡和避免主题的重复，想停下来时又戛然而止，像他自己最初定义的那样：“次序、连接和比例都是随意的。”尤其引人注意的是他在行文中频繁而大量的引用，即

^① Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes; pouvoir, droit, religion*, t. 2, Paris: Minuit, 1969, p. 257.

使这些引用被采用的意思和它们的原意有时极为不合，它们也使蒙田的文本与其他已有体裁相比呈现出了明显不同的面相。像“长着鱼尾巴的美女的身躯”^①这一意象即出自古罗马诗人贺拉斯的《诗艺》，但贺拉斯列举这一系列怪异的例子时，恰恰旨在批评把互相冲突、水火不相容的东西混在一起的写作，蒙田却反其道而行。看似轻描淡写的引用，实际暗示了另一种有意而为的新“诗艺”，不再强调作品的完整与和谐，而是主张“繁复多样”和自由随意的组合。在蒙田看来，这种兴之所至的叠加恰恰是超越平庸散文、诗歌的精髓所在：“柏拉图说诗人坐在缪斯的三角座上，像水泉的喷口那样，凭诗兴所至……呈出五彩缤纷、矛盾斑驳之象，而且是时喷时歇的。”（Ⅲ：513）因此，或许也可以说，他所开创的随笔是散文躯体与诗歌灵魂的叠加。天主教心理学家威廉·詹姆斯在《信仰的意愿》一书中指出，共时性的叠加是表现整体和全面的最有效的手段。^②可见，无论是为了描绘“全面的我”还是已逝去的故人拉博埃西，蒙田都选择了一种可行的结构方式，这种选择亦给探索未知的神圣存在留有余地。

古德曼在《构造世界的多种方式》一书中指出“引号”具有提示、指示的修辞功能。^③由此，“怪诞的画框”可谓又多了一重重叠。换言之，《随笔》中大量的互文使“装饰性”的边框本身也以装饰作为主要手段来自我完成。在阅读效果上，层层叠叠、枝蔓丛生的“提示”也让读者无法集中在某个问题上并执此为实，从而令散文从一开始就具备了“漫谈”的特征。其实，早在互文理论提出前，帕斯卡尔就曾说过：作家谈论自己的著作，最好说“我们的书、我们的评注和我们的故事”，因为“其中别人的东西通常比自己的还要多”^④。而先于《沉思录》的《随笔》对此也早有意识加以使用：“我比我的作品智慧，但它们却比我丰富。”（Ⅱ：174）通过互文，蒙田展现了一个文化的、丰富多样的“我”，以反抗具有专制特点的单一面孔。虽然他恬淡、放松的文风和拉博埃西那篇愤怒而理性的斗争檄文极为不同，他却以一种强调自由的创作呼应了友人对专制和单一反对：“我十分喜欢无拘无束，我是有心想这样做的。”（Ⅱ：777）“我的离题与其说是不经意，倒不如说是有意放纵。”（Ⅲ：511）

① 贺拉斯《诗艺》，杨周翰译，人民文学出版社，1962，第137页。

② See William James, *La volonté de croire*, trans. Lyos Moulin, Paris: Flammarion, 1969, pp. 137 – 139.

③ See Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trans. Marie-Dominique Popelard, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992, p. 65.

④ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris: Léon Brunschvicg, 1897, p. 11.

三、边框的消失：持续的认识与膨胀的自我

因此，繁复的“边饰”永远“指向”中心，而中心却是不确定、不知究竟的东西。这几乎从一开始就注定了写作的漫长：“那些光凭兴之所至偶尔在口头上做点自我分析的人，不可能从本质上深入考察自己，只有为此进行研究，并以此为工作，作为手艺才会洞察入微：因为他满腔热情，竭尽全力，长时间坚持记录。”（Ⅱ：830）厚厚三卷本的《随笔》反映了蒙田尽管质疑人的认识能力，却为此进行了终身不懈的努力，并始终期冀进步的可能。热奈特在评论《追忆似水年华》时曾提到：法国作家中除了普鲁斯特一生把写作等同于“写我”之外，另一位就是蒙田。这种持续的写作会出现这样一个问题，即作品虽有成为鸿篇巨制的可能，却永远在没有构思完全的“无框”状态下进行。可以想见，普鲁斯特一直如流水般无节制地描述“我”的感受，如果他继续活着，《追忆似水年华》的大教堂结构定然还会有所调整。^①而蒙田的“我”则永远在“尝试”（essai）之中。“无框”写作的状态预先决定了这一类作品具有一种发散的“漫谈”之气，但蒙田与普鲁斯特的区别在于蒙田清楚意识到谈论自己的过程中可能存在幻觉：“我不停地讲自己，也是不停地描画自己”（Ⅱ：110-111），“多少次我成为非我”（Ⅲ：42）。他能用“怪诞的边饰”来形容自我，说明在动笔之初便对人性的弱点和自己的写作内容有清醒的认识，并且不乏自嘲与自我警示的意味。不必像拉伯雷和雨果那样塑造怪诞的人物形象，怪诞本身就是表面普通而内心复杂的人类自己：“成千上万种易变无常的行为和反复不定的思绪集于我一身”，“任何人，只要像我那样观察自己，在谈及本人的时候，都差不多会说出同样的话来”（Ⅱ：585）。对蒙田来说，描写自己犹如揽镜自照，目光在我与非我中不断往复质疑；亦如看画家朋友为自己绘制肖像一样，虽然后者施展“全部才华”，仍然让被画者感到陌生。因此，望向自己的同时，蒙田还在用理性“掂量着”^②自己凝视的目光：“辨识区别，这是本人逻辑中的主要原则。”（Ⅱ：13）而普鲁斯特则沉醉在凝视的感觉中，这是他在成名的同时在认识方法上备受诟病的主要原因。

^① See Gérard Genette, “La question de l’écriture”, in Roland Barthes et al., eds., *Recherche de Proust*, Paris: Seuil, 1980, pp. 7-12.

^② 源于拉丁语的“essai”除了“尝试”还有“称量”的意思。关于该词的分析，详见郭宏安《蒙田的〈随笔集〉和现代随笔》，收入郭宏安《第十位缪斯——法国文学中的自觉》，中国社会科学出版社，2013年，第472-473页。

如果我们把蒙田在《论友谊》中的想法形象化,会更深入地体会他作为一个崭新文体的发明者在“边框”与“无框”之间的博弈。图像的“边饰”往往是在作品完成后才会有其一席之地,而《随笔》却因蒙田匠心独运,变成一幅自始至终由“边框”层层叠叠堆成的“肖像”。如果将这一想法付诸绘画实践,他的大胆创新程度可以说远超后来德国画家弗里德里希^①在风景画《山上十字架》中的尝试,也不输于一些现当代的画家和行为艺术家。

换言之,怪诞所代表的过度装饰使“框”的边界不断增长、变化。传统意义上标志想象世界和现实世界“界限”的边框(cadre)在此失去了其原本具有的“界限”(limite)的意义,而蒙田是有意识假借“怪诞”对此进行探索:“如果我们把理解不了的事称作怪物或奇迹,那么多少怪物或奇迹又会不断地出现在我们面前?”(I:379)帕斯卡尔在《沉思录》中敏锐地指出《随笔》中存在的一个现象:“蒙田反对奇迹,蒙田赞成奇迹。”^②其实赞成或反对,对蒙田来说均出自同一个原因:“赞成”是因为人的理性力有未逮,不能否定奇迹的存在,但也因如此,“奇迹”才有“奇迹”之名。或许它本是“寻常”,只是不为人所知,所以应该有所保留。帕斯卡尔试图遵循上帝大写的理性而行,认为“人的理性的最后一步就是承认有无限多的事物超出它的范围,假如它不能承认这一点,它只能是脆弱的”^③;但对蒙田来说,首要的似乎应该是探索究竟哪里是人的理性的“范围”,因为不先明确这一点就无法承认其他。如果不承认奇迹是“脆弱”的,那么承认未知的自己的“界限”则是轻率和虚妄的。因此,他选择了开放的态度和诚实的探索,书写和反馈着自己所能感知的“人的界限”。准确地讲,蒙田并非是质疑一切的怀疑论者(sceptique),而是提倡对一切进行深度研究的求知者(zénétique)。帕斯卡尔所说的“理性的最后一步”在他这里迟迟没有到来。在书写了一生的《随笔》中,“我”随着边界一起增长、变化,展开了丰富多样的侧面,现实世界的种种也都被内化在“我”的视域和思考之中。内与外的界限变得不再清晰。《随笔》最终切实记录了一个归隐在家的人内在的膨胀。它以低调的怪诞方式缓慢前行,侵吞、兼容并包了外在的世界,其巨大的胃口丝毫不逊色于拉伯雷笔下痛饮的庞大古埃,乃至这种膨胀随着心灵的丰盈和健康的思想运动消弭了异质叠加可能带

① 弗里德里希,18世纪德国著名风景画家,画作充满神秘象征和暗示寓意,代表作有《画家的窗》、《窗边之友》等。

② Blaise Pascal, *Pensées*, p. 194.

③ Blaise Pascal, *Pensées*, p. 65.

来的怪诞效果。在对边界的坚持中超越边界，在对怪诞的使用中破坏怪诞，由此，蒙田令随笔成为了最容易让作家“任心闲话”^①的、充满弹性的“无框”体裁。

四、“框不住的怪诞”与终极的超越

在绘画史上，肖像画里最初是没有无名氏出现的，因其原本的定义是给重要的人画像以供后人追思。蒙田把画面中心留给拉博埃西，也是为了寄托对挚友的怀念。但既然友人的肖像或遗作有此再现的作用，为何也被他悬置？因为当我们只能望向框中空白的时候，想到的将是所有与故人相关的回忆和它们可能的反复再创作，空白保全了多样和完整。在蒙田有意为之的情况下，作品的中心与边界之间产生了某种类似老子所说的“虚实相生”的运动：“我只好改变初衷，不在这里发表他的文章，为使没能深入了解拉博埃西思想和行为的人对他保存完好的记忆。”（I：416-417）

安德烈·夏斯特尔的主题研究向我们揭示了文艺复兴时期，艺术家们普遍认为弥补墙上不规则裂痕的最好方法就是用怪诞风格的装饰。^②焉知蒙田采用“怪诞”不是试图弥补生死的“裂痕”？象征着两个世界的分割的画框在西方传统话语里也是对生命终极界限的象征，而死亡作为无法弥补的“空白”和命运强加给生命的“专制”，往往激发出人们强烈的同情和欲望。阿喀琉斯为帕特洛克罗斯复仇而走上战场，在先后见证友人和敌人死亡的时候也瞥见了自己未来的死亡。同样，拉博埃西之死也是《随笔》最初的驱动力，使蒙田在三十多岁的年龄就开始隐退，思考人生的终极问题：“哲学不是别的，只是准备死”（I：135），“预先为这么遥远的事操心岂不是太愚蠢？但怎么！老与少抛弃生命的情景都是一样的”（I：143-144）。^③风行一时的怪

① 1925年，在我国白话文运动中，鲁迅翻译了日本文艺理论家厨川白村关于随笔的说法：“和好友任心闲话，将这些话照样地移在纸上的东西就是 essay。”（厨川白村《出了象牙之塔》，收入《鲁迅译文全集》，第二卷，福建教育出版社，2008年，第305页）

② See André Chastel, *La grottesque*, Paris: Le Promeneur, 1988.

③ 米歇尔·布托（Michel Butor）在《论〈随笔〉的随笔》（*Essai sur les Essais*）中指出拉博埃西之死在蒙田的写作生活中占有至关重要的作用，乃至可以将《随笔》看成是作家“为友人而立的墓碑”；西蒙娜·薇伊（Simone Weil）也认为，“没有拉博埃西，蒙田可能是一个平庸之人”（qtd. in André Berthoumieu, “Compte rendu de *Essai des Essais*”, in *Études littéraires*, vol. 1, NO. 3, 1968, pp. 429-430）。事实上，蒙田在给他父亲的通信中曾详细讲述了拉博埃西生命的最后时刻和自己的震撼。信中提到，在最痛苦时，拉博埃西对蒙田提出了要求：“给我留一个位置！”（Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris: édition A. Thibaudet et M. Rat, 1962, p. 1055）在斯蒂芬·格林布拉特看来，《随笔》最初的动力就是这对友人之间的生死承诺（see Stephen Greenblatt, “Un pamphlet contre la tyrannie”, in Denis Hollier, ed., *De la littérature française*, Paris: Bordas, 1993, pp. 218-223）。

诞装饰最初是在洞穴中发现的，本身就散发着另一个世界的气息。我们生而为人，却不知为何而来这世上，又终有一日不得不离开，这难道不是最大的怪诞吗？弥补墙壁裂痕的“怪诞”装饰只是“掩饰”了边界，并无法使其消弭。同样，无论是友人的死亡、自己的生命，还是超越理解能力的、万能而神秘的存在，极尽复杂之能事的边框其实最终什么也没有“框”住，努力“再现”的背后只有虚弱的徒劳。立足于“怪诞的边框”写作的蒙田最终表现出的更像是对“框”和“边界”本身的质疑、破坏与超越。他所向往的更像是“最高友谊”那般没有界限的状态：“说融合，那是千真万确的，我们不再有任何自己的东西，也分不清是他的还是我的”，“心灵互相融合，且融合得天衣无缝，再也找不到连接处”，“我们的意志水乳交融”（I：403-405）。

蒙田深知，在现实生活中，这种没有“界限”的理想状态只能经由精神层面抵达：“我们的观点大胆且没有边界。”（I：589）如果说与拉博埃西之间的感情是自然而然产生的，那么其他对界限的超越则需要付出努力。在蒙田看来，之所以说哲学是学习准备死亡，是因为“潜究和沉思往往把我们的灵魂引到我们的身外，使他离开躯壳活动，等于与死建立联系或类似死亡”（I：135）；而平时习惯于体会“生命逐渐消逝的人”是“得到上帝恩典”的，因为这样他在辞世时“就不会感到死之重大与残酷了”（III：781）。换言之，死亡并非是人生最后突如其来的时间点，它就存在于每时每刻消逝的时光中，所以平时知道生之本质在于死，能够乐于生，乐于有智慧的思索和生活，才能习惯死亡的“怪异”（étrangeté）（I：148），乃至超越它的威胁。这种精神的练习流露出一种散落在《随笔》各处的人生智慧，令我们今日读来亦得到启迪。我们看到，纵使在谈论困扰人生的种种琐事和人性的困窘时，蒙田仍然可以用不为所“困”的超脱把文章写得饶有趣味。他的《随笔》不是简单的文学创作的结果，而是思想与行为表里如一、道理与写作实践和生存实践并行的过程，“我和我的书是一体的”（II：830）。如果沿用肖像画的比喻，或许可以说，蒙田的随笔和他用来打比方的肖像画一样，是一种为了消逝或为了准备消逝而写的作品，这一动力甚至要比他“认识自己”的求知欲更为基本和强烈，也是在这个意义上，他的随笔体现了文学作为生存的方式的极限，而事实亦证明了蒙田的成功：“任何一位读过他的人都会想继续再读。”^①

① Henri-Augustin-Romain Billet, *Etudes sur Montaigne, suivies de quelques réflexions de notre époque*, Arras: Typographie et Autographie de A. Courtin, 1898, p. 7.

五、结语

《论友谊》可以说是《随笔》的题眼，它提纲挈领地展示了蒙田创作的初心。“怪诞的边饰”隐含着蒙田对人类理性认知和艺术创作的“界限”的双重探索，并在其中寄寓着自己的生活和生存姿态。文艺复兴时期，文学逐步从中世纪的教条中解放出来，蒙田对“框”的思考、突破和随笔中体现出的自由气质与他所在时代的追求是一致的，也正是得益于此，他作为个体的“尝试”最终才成为了文体意义上的“随笔”。

上世纪70年代，德里达在《绘画的真实》中也借绘画中的“边框”问题回应了康德的《判断力批判》，借用模糊的审美界限进一步对已有概念进行解构。有趣的是，德里达对边框这一“界限”的形容也蕴含着生死意味——“鬼魂般的界限”（la limite spectrale）。他和蒙田的巧合是出自西方话语的传统，而并非绝对的偶然。在强调“得鱼忘筌”、勿“执指为月”的东方，画框和装裱问题很少进入我们的诗学话语体系。特别是东方传统的装裱一向有“壁龛配合”的宗旨，即要求画的外围古色古香，和壁龛及房间的暗度协调而不显得突兀。与西方丰富的“边框”话语和存在的繁复装饰相比，东方的“画框”更追求“隐”而非“显”。蒙田能在怪诞与边框结合的启发下开创新的写作方式有其文化的温床，而他最终表现出来的对“框”的超越在某种程度上又与东方的智慧和美学有殊途同归之妙。一种体裁无论是起源还是衍生与流变从来都不是单独的现象和作家的一己之力，背后总有其文化和时代的推动力。

[作者简介]周皓，女，1979年生，法国文学博士（北京大学法语系与巴黎四大法国文学与比较文学系联合培养），华南理工大学中法学院、外国语学院讲师，研究领域主要为法国语言文学。近期发表的论文有《书为心画——克洛岱尔与中国文字》（载《浙江外国语学院学报》2014年第5期）。

责任编辑：张 锦