

促使我们关注并帮助我们去了解不同的国家，并开展各项活动。

在拥有 60 亿人口的地球上，有些事是要去追求的。设计是一种生活方式，我们这 350 位设计师拥有极大的优势可以实现我们一直追寻的东西；可以在最愉快的心情下来发挥我们的专长。追求快乐是推动我们的动力，而总是追问那些没有尽头的问题，如什么需要设计等，只会让我们陷入一团糟的境地。

## 设计——关键词

文 / 宋协伟 Song Xiewei

### 1. 轻逸(Lightness)

侧重于对轻的价值判断。这并不是说认为重的价值较少引人入胜，而仅仅是因为，对前者有更多的话可说。

设计方法一直涉及减少沉重。我们一向致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，视觉的沉重感，城市的沉重感。首先，致力于减少设计结构和视觉语言的沉重感。

轻是一种价值而并非缺陷，指出在过往的作品中我们发现对轻的理想，并且表明现在我们把这种价值放置在何处，又如何将其投射于未来。

生活的沉重主要存在于威迫，把我们裹得越来越紧的公共和私人事务的小孔大网般的威迫。我们在生活中因轻快而选取、而珍重的一切，于须臾之间都会显示出令人无法忍受的

沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性我们才

1 轻逸 1

## 1 轻逸

### LIGHTNESS

在第一讲里，我要谈谈轻与重之间的对立，侧重于对轻的价值判断。这并不是说我认为重的价值较少引人入胜，而仅仅是因为，对前者我有更多的话可说。

写了四十年小说，探索过各种道路和作过多种实验之后，应该是我寻求自己毕生事业的总体定义的时候了。我想指出：我的写作方法一直涉及减少沉重。我一向致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，城市的沉重感；首先，我一向致力于减少故事结构和语言的沉重感。

在这一讲中，我要尝试向我自己——还有诸位——解释清楚。这种情况下，设计的功能完全遵循书面语言的真实倾向。

数字化时代把一种可测算数量的速度强加给我们，速度的记  
管我们可能要比他们幸运十倍、百倍。对于昆德拉来说，生活的沉重主要存在于威迫，把我们裹得越来越紧的公共和私人事务的小孔大网般的威迫。他的小说告诉我们，我们在生活中

1 轻逸 5

其轻快而选取、而珍重的一切，于须臾之间都要显示出其令人无法忍受的沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性

其轻快而迅取,而珍重的一切,于须臾之间都要显示出其令人无法忍受的沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性我们才能逃避这种判决;而这种品质正是这本小说写作的依据,这种品质属于与我们生活于其中的世界截然不同的世界。

只要人性受到沉重造成的奴役,我想我就应该像柏修斯那样飞入另外一种空间里去。我指的不是逃进梦境或者非理性中去。我指的是我必须改变我的方法,从一个不同的角度看待世界,用一种不同的逻辑,用一种面目一新的认知和检验方式。我们所寻求的轻逸的形象,不应该被现在与未来的现实景象消溶,不应该像梦一样消失……

在广阔的文学天地之中,永远存在着有待探索的途径,无论是最近的还是最古老的风格和形式都能够改变世界给予我们的

相同的现象。

奥维德正是遵循了一种形体向另外一种转化的延续性;才表现出他无以伦比的才华。他讲了一个女人如何意识到自己正在变成一棵忘忧树的故事:她的两只脚深深地植入土地中,一层柔软的树皮渐渐向上扩展,裹起她的大腿,她抬起手梳理头发,发现手臂长满树叶。他还谈到阿拉奇纳(Arachne)的手指;阿拉奇纳是编织羊毛、旋转纺子、穿针引线进行刺绣的专家。在某一个时刻,我们看到阿拉奇纳的手指渐渐延长,变成纤细的蜘蛛腿,开始织起蛛网来。

在卢克莱修和奥维德那里,轻是一种基于哲学和科学的观看世界的方法;对卢克莱修而言,是伊壁鸠鲁(Epicurus)的理论,对奥维德而言,是毕达哥拉斯(Pythagoras)的(而奥维德所展现的毕达哥拉斯是十分类似佛的)。在他们两人那里,这种轻来自写作风格,来自诗人驾驭语言的能力,完全独立于诗人自称所要遵循的哲学学说。

话说到这里,我想,关于轻的概念快要开始成形了吧。首先,我希望我已经说明,的确存在着一种包含着深思熟虑的轻,正如我们都知道也存在着轻举妄动那种轻那样。实际上,经过

取,而珍重的一切,于须臾之间都会显示出令人无法忍受的

4 沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性我们能够逃避这种判决。而这种品质正是设计的依据,这种品质属于截然不同的世界。我们必须改变方法,从一个不同的角度看待世界,用不同的逻辑,用一种面目一新的认知和检验方式。我们所寻求的轻逸的形象,不应该被现在与未来的现实景象消溶,不应该像梦一样消失。

我们已经明确,的确存在着一种包含着深思熟虑的轻,正如我们都知道也存在着轻举妄动那种轻那样。实际上,经过严密思考的轻会使轻举妄动变得愚笨而沉重。

## 2. 迅速(Quickness)

并不是说迅捷本身就是一种价值,叙事中的时间也可能是拖延的,周期性的,或者缺乏动感的。不过,无论如何,设计都是依据一定长度的时间完成的运思,一件依靠花费时间而进行的着魔般的活动,是把时间缩短或者拖长。

在我们的时代,出奇迅速而且广泛使用的媒介无往而不胜,带来了把其他一切交流都推向一种单一的、同质的表面的危险,这种情况下,设计的功能完全遵循书面语言的真实倾向。

数字化时代把一种可测算数量的速度强加给我们,速度的记录是人和机器进步史上的里程碑。但心智的速度不可测量的,无法比较也无所谓竞争,心智的速度很珍贵,因为它给对这样的事物具有感受能力的人带来愉快,而不是可以利用

10 结果。心智的速度本身就是珍贵的,因为它给对于这样的事物具有感受能力的人带来愉快,而不是可以利用的实际使用。一篇急速而锐不可挡的推理言词不一定比经过深思熟虑的推理言词更好。远非如此。但是,前者所传递的是直捷了当地来

比这一切更早的是加斯东·帕里斯(Gaston Paris)对德国中世纪传说的研究。这些传说都讲查理曼对一个已死女人的爱情,却因变数不同而故事也不相同。那情人一会儿是皇帝正宫娘娘,这娘娘使用魔戒指试探皇帝对她是否忠诚;一会儿她又是一个仙女或水仙,一旦失去戒指便会死亡;一会儿她又是一个看样是活人,但戒指一旦被取走便显出尸体的面目。这一切的根底大概是一则斯堪的纳维亚英雄传说:挪威国王哈罗德和他已死王后共眠,王后被裹在一个让她显出活人模样的奇异外衣之中。

总之,在加斯东·帕里斯收集的中世纪故事变体中,缺乏的是情节的链条;在彼特拉克和文艺复兴时期作家的文人改编变体中,缺乏的是速度。所以,我依然偏爱巴贝·道勒维的手笔,虽然粗糙,有拼凑之嫌。他笔下故事的秘密就在于它的肌理:情节无论多么长,都变成了由直角块片连接起来的点,形成代表着无穷运动的“之”字形格局(zigzag pattern)。

我并不是说迅捷本身就是一种价值,叙事中的时间也可能是拖延的、周期性的,或者缺乏动感的。不过,无论如何,一篇故事都是依据一定长度的时间完成的运思,一件依靠时间的花费而进行的着魔般的活动,是把时间缩短或者拖长。西西里的说故事的人使用“故事里的时间不需要时间”(lu cantu nun mettì tempu)这一公式,可以以此来跳过中间环节或者指出数月或者在时间与地点上遥远的人的交流,但是我们可以补充一句:这也是书写在一切现存或可能事物之间所建立起的直接联系。

我在每一讲中都为自己提出一个任务,要向未来一千年推荐我倍感亲切的一种特殊的价值观;而今天我要推荐的正是:在我们的时代,其他迅速得,出奇,而且广泛使用的媒介无往而不胜,带来了把其他一切的交流都推向一种单一的、同质的表面的危险,在这种情况下,文学的功能就是仅仅因为不同以及不同事物之间的交流;文学不仅不模糊,反而甚至强调其间的区别,它完全遵循书面语言的真实倾向。

摩托化时代把作为一种可测算数量的速度强加给了我们,速度的记录是人和机器进步史上的里程碑。但是心智的速度是不可测量的,无法比较也无所谓竞争的;也表现不出在历史上的

一篇急速而锐不可挡的推理言词不一定比经过深思熟虑的推理言词更好。远非如此。但是,前者所传递的是直捷了当地来源于其急速性质的某种特殊品质。

我在开始的时候就说过,我选作讲演主题的每种价值或者德性都不排除其对立面。在我对轻逸的赞许中蕴含着我对沉重的器重,同样,这篇对迅速的称颂也不想排除徐缓带来的种种愉快。文学已经锤炼出减缓时间流驶的各种技巧。我曾提到过重复技巧,现在要简论一下脱离主题的枝节叙述。

在现实生活中,时间是一种财富,我们分配时间都很吝啬。在文学中,时间是一种财富,我们花费起来从容不迫,不受约束。我们不必首先跑过预设的终点线。相反,节约时间是好事,因为节约得越多,也就越花得起。风格和思维的迅速首先就是灵活性、机动性和从容不迫,这些品质与写作并行,因为写作中自然而然地可以离开主题,从一个题目跳向另外一个题目,可以脱离主线一百次,经过一百次辗转曲折之后又返回原主线。

劳伦斯·斯泰恩(Laurence Sterne)的重大发明是空白山墓

技术与设计 2004.011 + 059

的实际使用价值。

一幅急速而锐不可挡的视觉形象不一定比经过深思熟虑的视觉形象更好。远非如此。但是,前者所传递的是直捷了当地来源于其急速性质的某种特殊品质。

对轻逸的赞许中蕴涵着的对沉重的器重,同样,对迅速的称颂也不想排除徐缓带来的种种愉快。设计已经锤炼出减缓时间流驶的各种技巧。

在现实生活中,时间是一种财富,我们分配时间都很吝啬。

在设计中,时间是一种财富,我们花费起来从容不迫,不受约束。

我们不必首先跑过预设的终点线。相反,节约时间是好事,因为节约得越多,也就越花得起。风格和思维的迅速首先就是灵活性、机动性和从容不迫,这些品质与设计并行,因为设计中自然而然地可以离开主题,从一个题目跳向另外一个题目,可以脱离主线一百次,经过一百次辗转曲折之后又返回原主线。

### 3.确切(Exactness)

如果被观察的因素是准确性本身,如果把它孤立出来并令其发展,如果把它认定为一种精神习惯和一种生活方式,让它对接触它的事物施加示范性的影响,那么,合乎逻辑的结论

ART AND DESIGN

88

所以,准确与缺乏确定性是两极;罗伯特·穆希尔(Robert Musil)没有结尾的(实际上是未完成的)小说《没有品格(Der Mann ohne Eigenschaften)》中的人物乌尔里希(Ulrich)思考 and 反讽思想不断地在这两极之间摆动:

如果被观察的因素是准确性本身,如果把它孤立出来并令其发展,如果把它认定为一种精神习惯和一种生活方式,让它对于每种接触它的事物施加它示范性的影响,那么,合乎逻辑的结论则是:人具有精确和不确定性这种相悖结合的特性。人具有一种不可动摇的、有意的镇定倾向,即伴随同确切性的气质;然而,除了这一品质、超出这种品质,则一切都是不确定的。

穆希尔最接近某种可能的解决办法的时刻是在他提及这一

是:人具有精确和不确定性相结合的特性。人具有一种不可动摇的、有意的镇定倾向,然而超出这种品质,则一切都是不确定的。

对于确切性的寻求,我们走上了两个方向:一方面把次要情节降低成为抽象的类型,可以依据这些类型来进行运算并且展现原理;另一方面,通过形态结构的认识尽可能确切地展现物体可感的面貌。

事实上,设计过程一直面对符合知识两种类型的不同途径,一条引向无形体的理性的空间,可以追索将要汇合的线、投影、抽象的形式、力的矢量;另外一条则要穿过塞满物体的空间,并且试图通过在纸页上写满字的办法创造出这个空间的语言等价物,作出最细心、最艰苦的努力,使已设计的东西适应尚未设计的。这两种奔向确切性的努力永远也不会圆满成功:一是因为语言言说的总要比形式化的语言多,自然语言总是带有影响信息的噪音;二是语言在表现我们周围世界的密度和延续性时会显出它的缺陷和片面性,它所言说的总是比我们所能体验的要少。

### 4.易见(Visibility)

我们可以区分两种想象过程:一种始于词语,到达视觉形象;另一种始于视觉形象,到达语言表现。在设计师的头脑中被认知重构,然后又经过实地重现,最后在视觉中固着。因此,一件设计是几个阶段过后的成果,包括物质的和非物质的阶

的实际使用价值。

一幅急速而锐不可挡的视觉形象不一定比经过深思熟虑的视觉形象更好。远非如此。但是，前者所传递的是直捷了当地来源于其急速性质的某种特殊品质。

对轻盈的赞许中蕴涵着的对沉重的器重，同样，对迅速的称颂也不想排除徐缓带来的种种愉快。设计已经锤炼出减缓时间流驶的各种技巧。

在现实生活中，时间是一种财富，我们分配时间都很吝啬。

在设计中，时间是一种财富，我们花费起来从容不迫，不受约束。

我们不必首先跑过预设的终点线。相反，节约时间是好事，因为节约得越多，也就越花得起。风格和思维的迅速首先就是灵活性、机动性和从容不迫，这些品质与设计并行，因为设计中自然而然地可以离开主题，从一个题目跳向另外一个题目，可以脱离主线一百次，经过一百次辗转曲折之后又返回原主线。

### 3. 确切(Exactness)

如果被观察的因素是准确性本身，如果把它孤立出来并令其发展，如果把它认定为一种精神习惯和一种生活方式，让它对接触它的事物施加示范性的影响，那么，合乎逻辑的结论

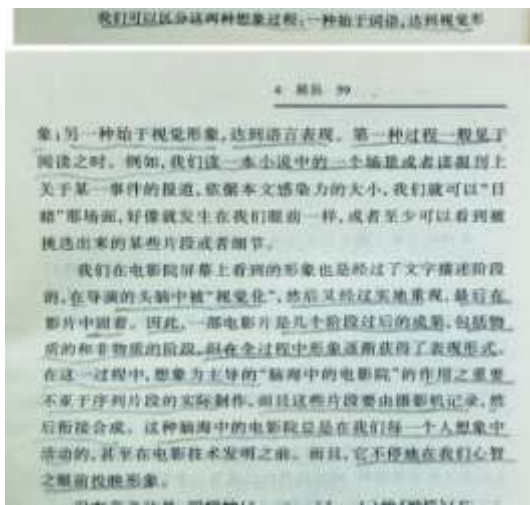
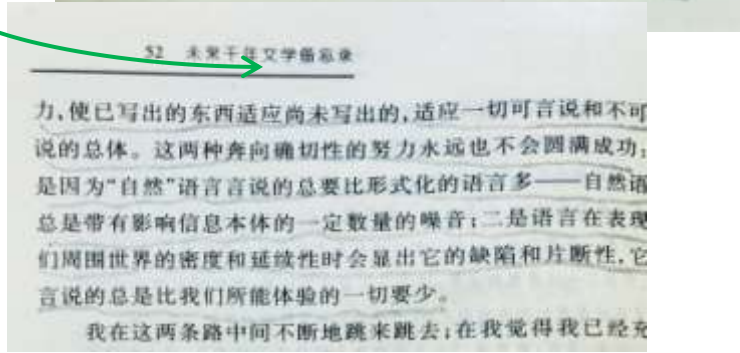
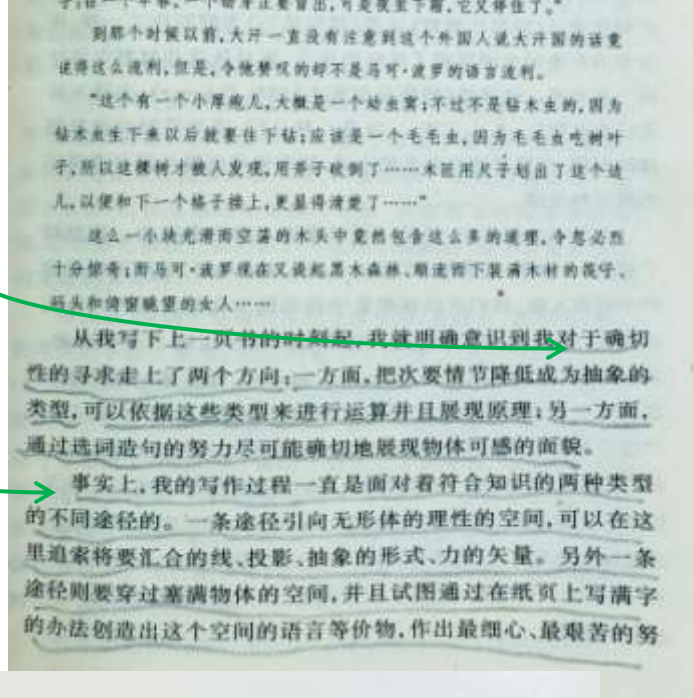
是：人具有精确和不确定性相结合的特性。人具有一种不可动摇的、有意的镇定倾向，然而超出这种品质，则一切都是不确定的。

对于确切性的寻求，我们走上了两个方向：一方面把次要情节降低成为抽象的类型，可以依据这些类型来进行运算并且展现原理；另一方面，通过形态结构的认识尽可能确切地展现物体可感的面貌。

事实上，设计过程一直面对符合知识两种类型的不同途径。一条引向无形体的理性的空间，可以追索将要汇合的线、投影、抽象的形式、力的矢量；另外一条则要穿过塞满物体的空间，并且试图通过在纸页上写满字的办法创造出这个空间的语言等价物，作出最细心、最艰苦的努力，使已设计的东西适应尚未设计的。这两种奔向确切性的努力永远也不会圆满成功：一是因为语言言说的总要比形式化的语言多，自然语言总是带有影响信息的噪音；二是语言在表现我们周围世界的密度和延续性时会显出它的缺陷和片断性：它所言说的总是比我们所能体验的要少。

### 4. 易见(Visibility)

我们可以区分两种想象过程：一种始于词语，到达视觉形象；另一种始于视觉形象，到达语言表现。在设计师的头脑中被认知重构，然后又经过实地重现，最后在视觉中固着。因此，一件设计是几个阶段过后的成果，包括物质的和非物质的阶



我们可以区分这两种想象过程：一种始于词语，达到视觉形

象；另一种始于视觉形象，达到语言表现。第一种过程一般见于阅读之时。例如，我们读一本小说中的一个场景或者读报刊上关于某一事件的报道，依据本文感染力的大小，我们就可以“目睹”那场面，好像就发生在我们眼前一样，或者至少可以看到被挑选出来的某些片段或者细节。

我们在电影院屏幕上看到的形象也是经过了文字描述阶段的，在导演的头脑中被“视觉化”，然后又经过实地重现，最后在影片中固着。因此，一部电影是几个阶段后的成果，包括物质的和非物质的阶段，但在全过程中形象逐渐获得了表现形式。在这一过程中，想象力主导的“脑海中的电影院”的作用之重要不亚于序列片段的实际制作，而且这些片段要由摄影机记录，然后衔接合成。这种脑海中的电影院总是在我们每一个人想象中活动的，甚至在电影技术发明之前。而且，它不停地在我们心智之眼前投映形象。

辑的一部十九世纪幻想故事文选中，我就遵循了在下列作家笔下故事中跳动的幻景与意象脉搏；这些作家是：霍夫曼(Hoffmann)、夏米索(Chamisso)、阿尼姆(Arim)、艾亨多夫(Eichendorff)、波托茨基(Potocki)、果戈理(Gogol)、奈瓦尔(Nerval)、高蒂埃(Gautier)、霍桑(Hawthorne)、爱伦·坡(Poe)、狄更斯(Dickens)、屠格涅夫(Turgenev)、列斯科夫(Leskov)、一直到斯蒂芬森(Stevenson)、吉普林(Kipling)和威尔斯(Wells)。与此同时，我还遵循了有时候是在同一作家作品中跳动的另一个脉搏；这一脉搏使幻想中的情节从日常的——一种内在的、心智的、不可见的幻景中跳跃出来，在亨利·詹姆斯的作品中登峰造极。

在二十一世纪预制形象不断涌现的情况下，描述幻景的文学依然是可能存在的吗？现在看来似乎有两条路可走。一、我们可以回收利用已经用过的形象，在新语境中改变其意义。后现代主义可以被看作是一种倾向，谩骂地使用大众传播媒介中的库存形象，或者把对于文学传统中继承下来的奇异因素的趣味注入疏离化的叙事技巧之中。二、我们可以把石版擦拭干净，白手起家。撒姆尔·贝克特通过把视觉因素和语言因素降低到最低限度的办法取得了最为超凡绝伦的成果，好像是身处世界终结之后的另一个世界。

段，但在全过程中形象逐渐获得了表现形式。

在这一过程中，想象力主导的作用之重要不亚于序列片段的实际制作。而且这些片段要由摄影机记录，然后衔接合成。这种脑海中的电影院总是在我们每一个人想象中活动，它不停地在我们心智之眼前投映形象。

有两种思维方式的问题：想象力是一种知识工具呢，还是对世人灵魂的认同。我们应该是第一种倾向的坚定拥护者，因为，一件设计乃是形象自发性逻辑和以理性目的为基础来完成的计划的结合。

还有另外一个定义十分贴切：想象力是一个贮藏室，储存着一切潜在的、假设中的事物，它们虽然并不存在，从未存在也许也将不存在，但是可能存在过。

在二十一世纪形象不断涌现的情况下，描述幻景的设计依然可能存在吗？现在看来似乎有两条路可走。一、我们可以回

收利用已经用过的形象，在新语境中改变其意义。后现代主义可以被看作是一种倾向，谩骂地使用大众传播媒介中的库存形象，或者把对于设计传统中继承下来的奇异因素的趣味注入疏离化的视觉技巧之中。二、我们可以把石版擦拭干净，白手起家。把视觉因素和语言因素降低到最低限度的办法，取得最为超凡绝伦的成果，好像是身处世界终结之后的另一个世界。

#### 5. 繁复(Multiplicity)

过分宏伟的设想在许多领域中都可能令人厌倦，但在设计中则不然。即使我们提出难以量计的目标，而且没有希望实现，设计也仍然存在，即使设计师为自己提出他人不敢想象的任务，设计也依然发挥作用。因为科学已经开始不信任不能切分的一般性解释和解决办法，所以设计所面临的重大挑战就是必须能够把知识各部门总汇起来，织造出一种多层次、多面性的世界景观。■

低到最小的限度，略提几部，以表明在我们的时代，文学正在试图实现古人从效果和潜力两方面来表现这种繁复性的愿望。

过分宏伟的设想在许多领域中都可能令人厌倦，但在文学中则不然。即使我们提出难以量计的目标，而且没有希望实现，文学也仍然存在。即使诗人和作家为自己提出他人不敢想象的任务，文学也依然继续发挥作用。因为科学已经开始不信任不能切分、不专门的一般性解释和解决办法，所以文学所面临的重大挑战就是必须能够把知识各部门、各种“密码”总汇起来，织造出一种多层次、多面性的世界景观来。

## 图书在版编目 (CIP) 数据

未来千年文学备忘录 / (意) 卡尔维诺 (Calvino, I.) 著; 杨德友译. - 沈阳: 辽宁教育出版社, 1997. 3

(新世纪万有文库·外国文化书系)

ISBN 7-5382-4753-X

I. 未… II. ①卡… ②杨… III. 文学理论 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 01943 号

总 顾 问	陈 原	王元化	李慎之	任继愈	刘 昊	于金兰
学术指导	顾廷龙	程千帆	周一良	傅璇琮	李学勤	徐莘芳
	傅熹年	黄永年			(传统文化书系)	
	金克木	唐振常	丁伟志	黄 裳	董 桥	劳祖德
	朱维铮	林载爵			(近世文化书系)	
	董乐山	殷叙彝	陈乐民	蓝英年	汪子嵩	赵一凡
	杜小真	林道群			(外国文化书系)	
学术策划	王 土	林 夕	柳 叶			
文库工作室	俞晓群	杨 力	马 芳	王越男		
	王之江	柳青松	袁启江			

总 发 行 人	俞晓群
责 任 编 辑	柳青松
美 术 编 辑	谭成荫
封 面 设 计	陶雪华
出 版 行	辽宁教育出版社 (沈阳市北一马路 108 号)
发 行 刷	辽宁省新华书店
印 刷	沈阳新华印刷厂
版 次	1997 年 3 月第 1 版第 1 次印刷
开 本	787×1092 毫米 1/32 印张 3.125
字 数	67 千字 插页 1
印 数	1—10,000 册
定 价	3.90 元

新  
世  
纪  
万  
有  
文  
库



ISBN 7-5382-4753-X



9 787538 247534 >

ISBN 7-5382-4753-X/1·156

定价: 3.90 元

## 1 轻逸

## LIGHTNESS

在第一讲里，我要谈谈轻与重之间的对立，侧重于对轻的价值判断。这并不是说我认为重的价值较少引人入胜，而仅仅是因为，对前者我有更多的话可说。

写了四十年小说，探索过各种道路和作过多种实验之后，应该是我寻求自己毕生事业的总体定义的时候了。我想指出：我的写作方法一直涉及减少沉重。我一向致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，城市的沉重感；首先，我一向致力于减少故事结构和语言的沉重感。

在这一讲中，我要尝试向我自己——还有诸位——解释清

管我们可能要比他们幸运十倍、百倍。对于昆德拉来说，生活的沉重主要存在于威迫，把我们裹得越来越紧的公共和私人事务的小孔眼大网般的威迫。他的小说告诉我们，我们在生活中

其轻快而选取、而珍重的一切，于须臾之间都要显示出其令人无法忍受的沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性我们才能够逃避这种判决；而这种品质正是这本小说写作的依据，这种品质属于与我们生活于其中的世界截然不同的世界。

只要人性受到沉重造成的奴役，我想我就应该像柏修斯那样飞入另外一种空间里去。我指的不是逃进梦景或者非理性中去。我指的是我必须改变我的方法，从一个不同的角度看待世界，用一种不同的逻辑，用一种面目一新的认知和检验方式。我所寻求的轻逸的形象，不应该被现在与未来的现实景象消溶，不应该像梦一样消失……

是美倾向的因素，但一位作家，然卢克在叙不可物和人。的诸里一惟到贝壳观而变形点不

相同的现象。

奥维德正是遵循了一种形体向另外一种转化的延续性，才表现出他无以伦比的才华。他讲了一个女人如何意识到自己正在变成一梁忘忧树的故事：她的两只脚深深地植入土地中，一层柔软的树皮渐渐向上扩展，裹起她的大腿，她抬起手梳理头发，发现手臂长满树叶。他还谈到阿拉奇纳(Arachne)的手指；阿拉奇纳是梳纺羊毛、旋转纺子、穿针引线进行刺绣的专家。在某一个时刻，我们看到阿拉奇纳的手指渐渐延长，变成纤细的蜘蛛腿，开始织起蛛网来。

在卢克莱修和奥维德那里，轻是一种基于哲学和科学的观看世界的方法：对卢克莱修而言，是伊壁鸠鲁(Epicurus)的理论，对奥维德而言，是毕达哥拉斯(Pythagoras)的（而奥维德所展现的毕达哥拉斯是十分类似佛的）。在他们两人那里，这种轻来自写作风格，来自诗人驾驭语言的能力，完全独立于诗人自称所要遵循的哲学学说。

话说到这里，我想，关于轻的概念快要开始成形了吧。首先，我希望我已经说明，的确存在着一种包含着深思熟虑的轻，正如我们都知道也存在着轻举妄动那种轻那样。实际上，经过严密思考的轻会使轻举妄动变得愚笨而沉重。

比这一切更早的是加斯东·帕里斯(Gaston Paris)对德国中世纪传说的研究。这些传说都讲查理曼对一个已死女人的爱情,却因变数不同而故事也不相同。那情人一会儿是皇帝正宫娘娘,这娘娘使用魔戒指试探皇帝对她是否忠诚;一会儿她又是一个仙女或水仙,一旦失去戒指便会死亡;一会儿她又是一个看样子是活人,但戒指一旦被取走便显出尸体的面目。这一切的根底大概是一则斯堪的纳维亚英雄传说:挪威国王哈罗德和他已死王后共眠,王后被裹在一个让她显出活人模样的奇异外衣之中。

总之,在加斯东·帕里斯收集的中世纪故事变体中,缺乏的是情节的链条;在彼特拉克和文艺复兴时期作家的文人改编变体中,缺乏的是速度。所以,我依然偏爱巴贝·道勒维的手笔,虽然有粗糙,有拼凑之嫌。他笔下故事的秘密就在于它的肌理:情节无论多么长,都变成了由直角块片连接起来的点,形成代表着无穷运动的“之”字形格局(zigzag pattern)。

我并不是说迅捷本身就是一种价值。叙事中的时间也可能是拖延的、周期性的,或者缺乏动感的。不过,无论如何,一篇故事都是依据一定长度的时间完成的运思,一件依靠时间的花费而进行的着魔般的活动,是把时间缩短或者拖长。西西里的说故事的人使用“故事里的时间不需要时间”(lu cuntu nun metti tempu)这一公式,可以以此来跳过中间环节或者指出数月或者

## 伟大的发明——字母表:

但是,超越所有重大发明的某一个人心智的光辉,这个人梦想到了寻求一种把他最深沉的思想传达给别人的手段,无论时间、地点有多么遥远。他想到了和身在印度的人,和还没有诞生的人,和一千年乃至一万年以后诞生的人谈话。用什么办法呢?用在纸页上千变万化地排列二十个小符号的办法!

我在谈轻逸的讲演中引证了卢克莱修,他在字母的组合中看到了物质的不可思议的原子结构模式。现在我引用伽利略的话,因为他在字母的多种组合中(“纸页上千变万化地排列二十个小符号”)看到交流思想感情的终极办法。伽利略说,这是和在时间与地点上遥远的人的交流;但是我们可以补充一句:这也是书写在一切现存或可能事物之间所建立的直接联系。

我在每一讲中都为自己提出一个任务,要向未来一千年推荐我倍感亲切的一种特殊的价值观;而今天我要推荐的正是:在我们的时代,其他迅速得出奇,而且广泛使用的媒介无往而不胜,带来了把其他一切的交流都推向一种单一的、同质的表面的危险,在这种情况下,文学的功能就是仅仅因为不同以及不同事物之间的交流;文学不仅不模糊,反而甚至强调其间的区别,它完全遵循书面语言的真实倾向。

摩托化时代把作为一种可测算数量的速度强加给了我们,速度的记录是人和机器进步史上的里程碑。但是心智的速度是不可测量的,无法比较也无所谓竞争的;也表现不出在历史上的

结果。心智的速度本身就是珍贵的，因为它给对于这样的事物具有感受能力的人带来愉快，而不是可以利用的实际使用价值。一篇急速而锐不可挡的推理言词不一定比经过深思熟虑的推理言词更好。远非如此。但是，前者所传递的是直捷了当地来自于其急速性质的某种特殊品质。

我在开始的时候就说过，我选作讲演主题的每种价值或者德性都不排除其对立面。在我对轻逸的赞许中蕴含着我对沉重的器重，同样，这篇对迅速的称颂也不想排除徐缓带来的种种愉快。文学已经锤炼出减缓时间流驶的各种技巧。我曾提到过重复技巧，现在要简论一下脱离主题的枝节叙述。

在现实生活中，时间是一种财富，我们分配时间都很吝啬。在文学中，时间是一种财富，我们花费起来从容不迫，不受约束。我们不必首先跑过预设的终点线。相反，节约时间是好事，因为节约得越多，也就越花得起。风格和思维的迅速首先就是灵活性、机动性和从容不迫，这些品质与写作并行，因为写作中自然而然地可以离开主题，从一个题目跳向另外一个题目，可以脱离主线一百次，经过一百次辗转曲折之后又返回原主线。

劳伦斯·斯泰恩(Laurence Sterne)的重大发明是字字句句

语可能表现出忧虑。

我知道，我是纯粹从感受方面来解释列奥帕第的，似乎已经接受了他作为一个十八世纪感觉论门徒所要给予的他自己的形象。事实上列奥帕第所面对的问题是思辨的和形而上学的，是从帕美尼德斯(Parmenides)到笛卡儿和康德的哲学史上的一个问题，即：作为绝对空间和绝对时间的无限的概念与我们关于空间与时间的经验知识二者之间的关系。因而，列奥帕第的出发点是关于空间与时间的数学概念的严格抽象，并将其与感觉的模糊而不确定的流动加以比较。

所以，准确与缺乏确定性是两极；罗伯特·穆希尔(Robert Musil)没有结尾的(实际上是未完成的)小说《没有品格的人》(*Der Mann ohne Eigenschaften*)中的人物乌尔里希(Ulrich)的哲学思考和反讽思想不断地在这两极之间摆动：

如果被观察的因素是准确性本身，如果把它孤立出来并令其发展，如果把它认定为一种精神习惯和一种生活方式，让它对于每种接触它的事物施加它示范性的影响，那么，合乎逻辑的结论则是：人具有精确和不确定性这种相悖结合的特性。人具有一种不可动摇的、有意的镇定倾向，即伴随同确切性的气质；然而，除了这一品质、超出这种品质，则一切都是不确定的。

穆希尔最接近某种可能的解决办法的时刻是在他提及这一

求忽必烈仔细审视他所看到的虚无：

大汗想要集中精神下棋，但是下棋的道理现在却让他感到困惑。每局棋的结果是非输即赢，但是赢了什么，输了什么呢？真正的赌注是什么呢？在将其的时候，在赢家的手把王推开后，王住的脚下什么也没有剩下，只有一个黑格或者白格。忽必烈剥去了他多番征战的表层，以看其本质，作出了一次终棋的运算：这是一次最终的征服，而帝国多种多样的财富只不过是虚幻的外衣而已；这最终的征伐被降格为平棋上的一步。

于是，马可·波罗说：“大王的棋盘上镶嵌着两种木块，黑木和枫木。大王看的那一个棋格的木头是从一个在于早年份里成长的树上砍下来的；大王看到年轮、木纹是怎么排列的吧？这儿，细看可以看出一个格子；在一个早春，一个幼芽正要冒出，可是夜里下霜，它又停住了。”

到那个时候以前，大汗一直没有注意到这个外国人说大汗国的话竟说得这么流利，但是，令他赞叹的却不是马可·波罗的语言流利。

“这个有一个小厚壳儿，大概是一个蛀虫窝；不过不是蛀木虫的，因为蛀木虫生下来以后就要往下钻，应该是一个毛毛虫，因为毛毛虫吃树叶，所以这棵树才被人发现，用斧子砍倒了……木匠用尺子划出了这个边儿，以便和下一个格子接上，更显得清楚了……”

这么一小块光滑而空荡的木头中竟然包含这么多的道理，令忽必烈十分惊奇；而马可·波罗现在又谈起黑木森林、顺流而下装满木材的筏子、码头和借窗眺望的女人……

从我写下上一页书的时刻起，我就明确意识到我对于确切性的寻求走上了两个方向：一方面，把次要情节降低成为抽象的类型，可以依据这些类型来进行运算并且展现原理；另一方面，通过选词造句的努力尽可能确切地展现物体可感的面貌。

事实上，我的写作过程一直是面对着符合知识的两种类型的不同途径的。一条途径引向无形体的理性的空间，可以在这里追索将要汇合的线、投影、抽象的形式、力的矢量。另外一条途径则要穿过塞满物体的空间，并且试图通过在纸页上写满字的办法创造出这个空间的语言等价物，作出最细心、最艰苦的努

力，使已写出的东西适应尚未写出的，适应一切可言说和不可说的总体。这两种奔向确切性的努力永远也不会圆满成功：是因为“自然”语言言说的总要比形式化的语言多——自然语总是带有影响信息本体的一定数量的噪音；二是语言在表现们周围世界的密度和延续性时会显出它的缺陷和片断性，它言说的总是比我们所能体验的一切要少。

我在这两条路中间不断地跳来跳去；在我觉得我已经充

我们可以区分这两种想象过程：一种始于词语，达到视觉形

象；另一种始于视觉形象，达到语言表现。第一种过程一般见于阅读之时。例如，我们读一本小说中的一个场景或者读报刊上关于某一事件的报道，依据本文感染力的大小，我们就可以“目睹”那场面，好像就发生在我们眼前一样，或者至少可以看到被挑选出来的某些片段或者细节。

我们在电影院屏幕上看到的形象也是经过了文字描述阶段的，在导演的头脑中被“视觉化”，然后又经过实地重现，最后在影片中固着。因此，一部电影片是几个阶段过后的成果，包括物质的和非物质的阶段，但在全过程中形象逐渐获得了表现形式。在这一过程中，想象力主导的“脑海中的电影院”的作用之重要不亚于序列片段的实际制作，而且这些片段要由摄影机记录，然后衔接合成。这种脑海中的电影院总是在我们每一个人想象中活动的，甚至在电影技术发明之前。而且，它不停地在我们心智之眼前投映形象。

辑的一部十九世纪幻想故事文选中,我就遵循了在下列作家笔下故事中跳动着的幻景与图象脉搏;这些作家是:霍夫曼(Hoffmann)、夏米索(Chamisso)、阿尼姆(Arnim)、艾亨多夫(Eichendorff)、波托茨基(Potocki)、果戈理(Gogol)、奈瓦尔(Nerval)、戈蒂埃(Gautier)、霍桑(Hawthorne)、爱伦·坡(Poe)、狄更斯(Dickens)、屠格涅夫(Turgenev)、列斯科夫(Leskov),一直到斯蒂芬逊(Stevenson)、吉普林(Kipling)和威尔斯(Wells)。与此同时,我还遵循了有时候是在同一作家作品中跳动的另外一个脉搏;这一脉搏使幻想中的情节从日常的——一种内在的、心智的、不可见的幻景中跳跃出来,在亨利·詹姆斯的作品中登峰造极。

在二十一世纪预制形象不断涌现的情况下,描述幻景的文学依然是可能存在的吗?现在看来似乎有两条路可走。一、我们可以回收利用已经用过的形象,在新语境中改变其意义。后现代主义可以被看作是一种倾向,讽喻地使用大众传播媒介中的库存形象,或者把对于文学传统中继承下来的奇异因素的趣味注入强调其疏离化的叙事技巧之中。二、我们可以把石版擦拭干净,白手起家。撒姆尔·贝克特通过把视觉因素和语言因素降低到最低限度的办法取得了最为超凡绝伦的成果,好像是身处世界终结之后的另一个世界。

们在其虚构的战争上浪费宝贵的时间,交替错过真实,甚至对真实不屑一顾。(《追忆逝水年华》;四卷,Ⅲ,100, *A la recherche du temps perdu: La prisonnière*, Paris: Pléiade, Gallimard, 1954.)

在《囚徒》中,与这一段同在一页上的还有一段描写了控制着电话的令人烦恼的神祇。在以下的几页,我们面前呈现出一场最初的飞机表演,正如在上一卷(《平原上的城市》)中我们看到了汽车取代马车,改变了空间对时间的比率,改变程度之大以致“艺术也被它改变”。我说这话的目的,无非是想表明,普鲁斯特在技术意识方面,并不比上文提到的两位工程师作家落后。我们在《追忆逝水年华》中看到一点一滴出现的正在来临的新技术,并不只是“时代色彩”的一部分,而且也是作品形式本身的一部分,其内在逻辑的一部分,作者对在短促生活中想要写完的可写事物的繁复性加以探测的急切心情的一部分。

我开始第一篇演说时提到了卢克莱修的史诗和奥维德的史诗,提到了可见于这两部截然不同作品的有关万物之间无限关系体系的概念。在这篇讲演中,我想,对旧日文学的参考可以降低到最小的限度,略提几部,以表明在我们的时代,文学正在试图实现古人从效果和潜力两方面来表现这种繁复性的愿望。

过分宏伟的设想在许多领域中都可能令人厌倦,但在文学中则不然。即使我们提出难以量计的目标,而且没有希望实现,文学也仍然存在。即使诗人和作家为自己提出他人不敢想象的任务,文学也依然继续发挥作用。因为科学已经开始不信任不能切分、不专门的一般性解释和解决办法,所以文学所面临的重大挑战就是必须能够把知识各部门、各种“密码”总汇起来,织造出一种多层次、多面性的世界景观来。



促使我们关注并帮助我们去了解不同的国家，并开展各项活动。在拥有 60 亿人口的地球上，有些事是要去追求的。设计是一种生活方式，我们这 350 位设计师拥有极大的优势可以实现我们一直追寻的东西，可以在最愉快的心情下来发挥我们的专长。追求快乐是推动我们的动力，而总是追问那些没有尽头的问题，如什么需要设计等，只会让我们陷入一团糟的境地。

## 设计——关键词

文 / 宋协伟 Song Xiewei

### 1. 轻逸(Lightness)

侧重于对轻的价值判断。这并不是说认为重的价值较少引人入胜，而仅仅是因为，对前者有更多的话可说。

设计方法一直涉及减少沉重。我们一向致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，视觉的沉重感，城市的沉重感。首先，致力于减少设计结构和视觉语言的沉重感。

轻是一种价值而非缺陷，指出在过往的作品中我们发现对轻的理想，并且表明现在我们把这种价值放置在何处，又如何将其投射于未来。

生活的沉重主要存在于威迫，把我们裹得越来越紧的公共和私人事务的小孔大网般的威迫。我们在生活中因轻快而选取，而珍重的一切，于须臾之间都会显示出令人无法忍受的

沉重的本来面目。大概只有凭借智慧的灵活和机动性我们才能够逃避这种判决，而这种品质正是设计的依据，这种品质属于截然不同的世界。我们必须改变方法，从一个不同的角度看待世界，用不同的逻辑，用一种面目一新的认知和检验方式。我们所寻求的轻逸的形象，不应该被现在与未来的现实景象消溶，不应该像梦一样消失。

我们已经明确，的确存在着一种包含着深思熟虑的轻。正如我们都知道也存在着轻举妄动那种轻那样。实际上，经过严密思考的轻会使轻举妄动变得愚笨而沉重。

### 2. 迅速(Quickness)

并不是说迅捷本身就是一种价值，叙事中的时间也可能是拖延的，周期性的，或者缺乏动感的。不过，无论如何，设计都是依据一定长度的时间完成的运思，一件依靠花费时间而进行的着魔般的活动，是把时间缩短或者拖长。

在我们的时代，出奇迅速而且广泛使用的媒介无往而不胜，带来了把其他一切交流都推向一种单一的、同质的表面的危险，这种情况下，设计的功能完全遵循书面语言的真实倾向。

数字化时代把一种可测算数量的速度强加给我们，速度的记录是人和机器进步史上的里程碑。但心智的速度不可测量的，无法比较也无所谓竞争。心智的速度很珍贵，因为它给对这样的事物具有感受能力的人带来愉快，而不是可以利用

的实际使用价值。

一幅急速而锐不可挡的视觉形象不一定比经过深思熟虑的视觉形象更好。远非如此。但是，前者所传递的是直捷了当地来源于其急速性质的某种特殊品质。

对轻逸的赞许中蕴涵着的对沉重的器重，同样，对迅速的称颂也不想排除徐缓带来的种种愉快。设计已经锤炼出减缓时间流驶的各种技巧。

在现实生活中，时间是一种财富，我们分配时间都很吝啬。

在设计中，时间是一种财富，我们花费起来从容不迫，不受约束。

我们不必首先跑过预设的终点线。相反，节约时间是好事，因为节约得越多，也就越花得起。风格和思维的迅速首先就是灵活性、机动性和从容不迫，这些品质与设计并行，因为设计中自然而然地可以离开主题，从一个题目跳向另外一个题目，可以脱离主线一百次，经过一百次辗转曲折之后又返回原主线。

### 3. 确切(Exactness)

如果被观察的因素是准确性本身，如果把它孤立出来并令其发展，如果把它认定为一种精神习惯和一种生活方式，让它对接触它的事物施加示范性的影响，那么，合乎逻辑的结论

是：人具有精确和不确定性相结合的特性。人具有一种不可动摇的、有意的镇定倾向，然而超出这种品质，则一切都是不确定的。

对于确切性的寻求，我们走上了两个方向：一方面把次要情节降低成为抽象的类型，可以依据这些类型来进行运算并且展现原理；另一方面，通过形态结构的认识尽可能确切地展现物体可感的面貌。

事实上，设计过程一直面对符合知识两种类型的不同途径，一条引向无形体的理性的空间，可以追索将要汇合的线、投影、抽象的形式、力的矢量；另外一条则要穿过塞满物体的空间，并且试图通过在纸页上写满字的办法创造出这个空间的语言等价物，作出最细心、最艰苦的努力，使已设计的东西适应尚未设计的。这两种奔向确切性的努力永远也不会圆满成功：一是因为语言言说的总要比形式化的语言多，自然语言总是带有影响信息的噪音；二是语言在表现我们周围世界的密度和延续性时会显出它的缺陷和片断性：它所言说的总是比我们所能体验的要少。

### 4. 易见(Visibility)

我们可以区分两种想象过程：一种始于词语，到达视觉形象；另一种始于视觉形象，到达语言表现。在设计师的头脑中被认知重构，然后又经过实地重现，最后在视觉中固着。因此，一件设计是几个阶段过后的成果，包括物质的和非物质的阶

段，但在全过程中形象逐渐获得了表现形式。

在这一过程中，想象力主导的作用之重要不亚于序列片段的实际制作，而且这些片段要由摄影机记录，然后衔接合成。这种脑海中的电影院总是在我们每一个人想象中活动，它不停地在我们心智之眼前投射形象。

有两种思维方式的问题：想象力是一种知识工具呢，还是对世人灵魂的认同。我们应该是第一种倾向的坚定拥护者，因为，一件设计乃是形象自发性逻辑和以理性目的为基础来完成的计划的结合。

还有另外一个定义十分贴切：想象力是一个贮藏室，储存着一切潜在的、假设中的事物，它们虽然并不存在，从未存在也许也将不存在，但是可能存在过。

在二十一世纪形象不断涌现的情况下，描述幻景的设计依然可能存在吗？现在看来似乎有两条路可走。一，我们可以回

收利用已经用过的形象，在新语境中改变其意义。后现代主义可以被看作是一种倾向，讽喻地使用大众传播媒介中的库存形象，或者把对于设计传统中继承下来的奇异因素的趣味注入疏离化的视觉技巧之中。二，我们可以把石版擦拭干净，白手起家。把视觉因素和语言因素降低到最低限度的办法，取得最为超凡绝伦的成果，好像是身处世界终结之后的另一个世界。

#### 5. 繁复 (Multiplicity)

过分宏伟的设想在许多领域中都可能令人厌倦，但在设计中则不然。即使我们提出难以量计的目标，而且没有希望实现，设计也仍然存在。即使设计师为自己提出他人不敢想象的任务，设计也依然发挥作用。因为科学已经开始不信任不能切分的一般性解释和解决办法，所以设计所面临的重大挑战就是必须能够把知识各部门总汇起来，织造出一种多层次、多面性的世界景观。■

# 2016年7月19日教育部颁布《高等学校预防与处理学术不端行为办法》（教育部令第40号）

- 一是明确了高等学校预防与处理学术不端行为的主体责任，规定高等学校应当建立集教育、预防、监督、惩治于一体的学术诚信体系。
- 二是突出了预防为主、教育与惩戒相结合的原则。《办法》单列“教育与预防”一章，突出预防为主的要求，要求高等学校完善学术治理体系和学术评价、学术发展制度，营造鼓励创新、宽容失败、不骄不躁、风清气正的学术环境，要求加强对教学科研人员、管理人员和学生的教育，建立培训制度、学术诚信记录制度、科研过程管理制度、科研成果公示制度等。
- 三是健全了学术不端案件举报受理机制。要求高等学校明确具体部门负责受理对学术不端行为的举报，并明确规定事实清楚、证据充分或线索明确的匿名举报，或者媒体公开报道的案件，高等学校应予受理或主动调查处理。
- 四是明确了学术不端案件的调查、认定程序。《办法》依照《高等教育法》，明确和落实了高校学术委员会调查、认定学术不端的职责，细化了调查程序、回避规则、调查方式、当事人陈述申辩权、保密义务等规范，为法律规定的具体落实提供了保障。
- 五是明确了学术不端的类型。《办法》明确了六类学术不端情形，包括：剽窃、抄袭、侵占他人学术成果，篡改他人研究成果，伪造数据或捏造事实，不当署名，提供虚假学术信息，买卖或代写论文等。同时授权高等学校可以结合学校实际，自行规定六类之外的学术不端情形。
- 六是规定了学术不端行为的处理方式与救济途径。《办法》规定，高等学校依职权和规定程序，结合学术不端行为性质和情节轻重，可对责任人给予辞退（解聘）或撤职、开除等处理。有关当事人对处理结果不服的，可以提出异议或申请复核。
- 七是规定了查处学术不端的监督机制。针对实践中可能存在的查处不力、隐瞒包庇、处理不公等问题，《办法》规定：高等学校对学术不端行为推诿塞责、隐瞒包庇、查处不力的，主管部门学风建设委员会可直接组织查处，造成恶劣影响的，应追究学校相关领导的责任办法》）。