

双评三图版《木偶奇遇记》 Le avventure di un burattino, doppiamente commentate e tre volte illustrate



(意) 乔吉奥·阿甘本 著 邱捷 译

Giorgio
Agamben

Pinocchio 匹诺曹

非 存 在 的 存 在



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



匹 诺 曹

非 存 在 的 存 在

Pinocchio

Giorgio Agamben

(意) 乔吉奥·阿甘本 著

邱捷 译

 GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

· 桂林 ·

匹诺曹：非存在的存在
PINUOCAO: FEICUNZAI DE CUNZAI

丛书策划：吴晓妮@我思 Cogito
责任编辑：韩亚平
责任技编：王增元
装帧设计：刘伟 M^{OO} Design

PINOCCHIO by Giorgio Agamben
Copyright © 2021 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Simplified Chinese translation copyright © 2026 by Guangxi Normal
University Press Group Co., Ltd.
All rights reserved.

著作权合同登记号桂图登字：20-2025-166 号

图书在版编目（CIP）数据

匹诺曹：非存在的存在 /（意）乔吉奥·阿甘本著；
邱捷译. — 桂林：广西师范大学出版社，2026. 1. — ISBN
978-7-5598-9114-3

I. B

中国国家版本馆 CIP 数据核字第 2025AB0019 号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路 9 号 邮政编码：541004

网址：<http://www.bbtpress.com>

出版人：黄轩庄

全国新华书店经销

山东京沪印刷科技有限公司印刷

山东省淄博市桓台县唐山镇中心大街 3871 号-1 邮政编码：256400

开本：889 mm × 1 070 mm 1 / 32

印张：6 插页：6 字数：100 千

2026 年 1 月第 1 版 2026 年 1 月第 1 次印刷

定价：66.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社发行部门联系调换。



CONTENTS

目 录

001 天界（或冥府？）序曲

041 奇 遇

153 尾 声

169 文献说明

176 插图说明

177 译后记

神啊，我是一头驮着秘仪的毛驴，可我再也不想
驮着它们了！

——阿里斯托芬《蛙》

而今谁笑得最好，他将笑到最后。

——尼采《偶像的黄昏》

天界（或冥府？）序曲

我眼前的这本《木偶奇遇记》，由卡洛·吉奥斯特里（Carlo Chiostri）插画，是佛罗伦萨班波拉德（Bemporad）出版社 1911 年的版本，它的第六章开门见山采用了一个预言般的句子——“那正是一个可怕的地狱之夜”（nottaccia d’inferno）。然而，曼加内利^①在他《匹诺曹：平行书》的评论中称，他“参考的三个文本中有两个”此处显示为“那正是一个可怕的冬季之夜”（nottaccia d’inverno）。曼加内利因此得出结论：“地狱”之说，是一个“既明显又难以察觉”的排印错误。他欠慎重地补充道：“原始版本的用词信息量很大，它甚至告诉了我们匹诺曹出生的季节。”

关于这个神奇木偶的故事，不知道是否存在校勘本，我快速搜索了手边的几个版本，检查结果似乎证实了“地狱”的说法。在首次连载“木偶故事”的《儿童报》（*Giornale dei bambini*）1881 年度合订本中，我们可以确凿无误地读到：“那正是一个

^① 曼加内利（Giorgio Manganelli，1922—1990），意大利 20 世纪重要的实验文学作家、评论家，以晦涩而充满哲学隐喻的写作风格著称。20 世纪 70 年代，曼加内利为童话《木偶奇遇记》书写并出版了他的阐释作品《匹诺曹：平行书》（*Pinocchio: un libro parallelo*，1977）（后文简称《平行书》），他的评论运用创新的语言与超现实的洞见，将木偶匹诺曹诠释为一个几乎注定失败却又充满魅力的叛逆英雄。——译者注（本书脚注均为译者注，后文不再标示）

可怕的地狱之夜”。（见《儿童报》第一年度第5期第66页，日期8月4日——可见正值盛夏，而连载的第一集发表于7月7日。）当然，这不是一个大家通常能够接触到的版本，但从文献考证的角度，“地狱之夜”比常见的“冬季之夜”更值得推荐。

如果“地狱之夜”是真正的原始版本，那么我们无从知晓匹诺曹的诞生时间，但明确知道他身处何方——地狱。至于季节，因为故事中有“雪停后”



匹诺曹夹着课本出门的场景，我们可以推测是冬季，但不能说一定就是冬季，那是一个地府的季节而已。曼加内利是一位敏锐的评论家，为了登记一个

生辰信息刚刚不惜牺牲了文献考据，除此之外，他倒是很快让威胁木偶的烈焰与他认为是排印错误的“地狱”有了关联，他写道，“对于突如其来或逶迤蔓延的火焰，出自森林的木偶与草木有着相同的恐惧”。火焰是地狱的典型元素，但是，尽管深知“匹诺曹遭遇的诸多重大、宿命的事件……都发生在永恒的黑暗中”，尽管八年后的曼加内利还将发表一部关于地狱的旷世论著，至少此时此刻，这位评论家并没有将火与冥界挂钩。

其实，曼加内利不可能不知道排印错误实为“冬季”而非“地狱”。就像他自己指出的，匹诺曹向杰佩托讲述遭遇，采用的正是被当作排印错误的说法，“那是一个地狱般的夜晚”，匹诺曹如此脱口而出，既是对排印错误的解释，也是对它的重申（抑或是对排印错误这种可能性的顺应）。曼加内利哪怕完全不懂文献考据（对于精通多领域的他来说这是不可能的），也绝不会误解一个明显的依据：匹诺曹的这句话正是通过“重申”证明了那根本不是一个排印错误。

所以，曼加内利的《平行书》执意在文本中插入一个拼写错误，将“地狱”写作“冬季”，必有其中的缘故，只要注意到这位评论家是如何谨慎地避免对木偶故事作出任何秘传主义的诠释，答案就呼之欲出了。“冬季”是历法上的时段，“地狱”

却承载着各种象征和寓言意义。

典型的秘传解读可见埃勒米尔·佐拉^①的观点，他认为科洛迪^②的《木偶奇遇记》展现了“一种几乎令人难以承受的秘传深度”，源头应该溯至“科洛迪参加的共济会的圈层文化”。这本书实际讲述了一个启蒙的故事，蓝头发的仙女显然是伊西斯^③女神，“这位伟大的调和者，代表着整个动物世界，或者更准确地说，象征着动物与人类的未分化状态”。佐拉继续写道，“《木偶奇遇记》采用简洁质朴的托斯卡纳方言，因为科洛迪正在传递一种秘传的真理，他只能用这种方式表达，就像对着孩童讲话。而谈论不可言说之物时的克制感，也造就了这种特

① 埃勒米尔·佐拉（Elémire Zolla，1926—2002），意大利散文家、哲学家和宗教史学家。一位研究深奥教义和东西方神秘主义的学者。

② 科洛迪（Carlo Collodi，1826—1890），意大利作家、记者、讽刺文学作者。19世纪70年代起，为儿童编写教育故事，创作的《木偶奇遇记》（*Le avventure di Pinocchio*，1883）成为经典。科洛迪以儿童文学闻名，但创作涵盖政治讽刺、社会评论和小说，文风幽默且富有深意。

③ 伊西斯（Isis），古埃及神话与宗教中的女神，代表母性、自然、魔法、疗愈、生育与重生。她是富人与统治者的倾听者，也是罪人、奴隶、平民的朋友。作为冥界之主欧西里斯的妻子，她被看作亡灵与幼童的保护神，也是负责轮回转世的女神。伊西斯在神话传说中常为贤妻良母的形象，但同时也是狡猾女神，一位令人畏惧的强大的“女巫宗师”。伊西斯崇拜曾经传遍古希腊罗马世界，直到公元4世纪末被崛起并成为罗马帝国国教的基督教所禁止。

殊的语言风格，它既见于科洛迪，也见于阿普列乌斯^①”。匹诺曹（Pinocchio）的名字与书中所有命名一样，具有隐秘的意义：“拉丁语 pinocolus 意为小松木块儿。在异教传统中，松树常青，象征着对冬季、死亡的挑战。小灯芯（Lucignolo）是未启蒙的可怜的小路西法，而猫与狐狸则是莱格巴（Legbà）和舒（Shù），这两个非洲神话里的重要角色也出现在伏都教中。伏都教书籍在 19 世纪末的美洲比比皆是，某位海外共济会的会员可能向科洛迪传递过这些知识。共济会的生活本身就极为奇特，充满了秘密与各种相遇。”实际上，科洛迪创作的所有情节、人物和动物都是古老的象征，“无处不在的死亡与重生的原型，几乎总是以象征的形式显现：比如被鲸鱼吞入腹中、变成驴子受难、遭遇极其恐怖却掌握着重生奥秘的绿蛇。绿蛇，是嬗变与重生的真正

① 阿普列乌斯（Lucius Apuleius，约 124—约 189），出生于罗马统治下的阿非利加行省，作家、哲学家和修辞学家，信奉中期柏拉图主义，对魔法、仪式和神秘崇拜兴趣浓厚。其作品《变形记》是唯一完整流传到今天的罗马时期的拉丁语小说。奥古斯丁在写作中引用《变形记》并将它冠名为《金驴记》。在《金驴记》中，年轻人卢修斯因误用魔法变形成驴，卢修斯作为一头驴子经历重重磨难，最后在伊西斯女神的指引下食玫瑰而恢复人形并成为伊西斯的信徒。除了宗教救赎，故事通过卢修斯的变形，探讨了人与动物的界限、灵魂与肉体的关系等哲学问题。

守护者，是一个极为古老的象征，它在克劳狄安^①的笔下寓意自然洞穴^②中的永恒性，也是等候那些挣脱枷锁即寻求重生之人的重大考验。这是《木偶奇遇记》的中心内容，科洛迪让木偶在被迫充当看门狗时发表了自己的宣言并借此点题：‘要是我能重生一次就好了！’因此，匹诺曹必须经历那些经典的考验：沉船时的水难、渔夫油锅里的火难、鸽子（圣灵）飞行中的风难。我相信，《木偶奇遇记》的所有情节都可以在炼金术图像志的奇异世界里一一找到对应。猫头鹰王国呢？昆哈特^③《永恒智慧的圆形

① 克劳狄安（Claudian，370—404），古罗马最后一位重要诗人。主要以拉丁文写作，擅长讽喻性的警句诗创作，曾为统治者所不喜。作品甚丰，如由书信诗、警句诗以及田园诗所组成的《大克劳狄安》。

② “绿蛇”与“洞穴”：克劳狄安的绿蛇（viridis anguis）出现在其作品《普洛塞庇娜被劫记》（*De Raptu Proserpinae*）中，该意象常被解读为与自然洞穴中的永恒性或冥界力量相关联。克劳狄安擅长以神话史诗的笔法描绘自然与超自然力量的交织，如果绿蛇象征地府的隐秘生命力或自然循环的不朽性，那么洞穴则意味着冥界的入口、生死的界限、永恒性的神秘载体。

③ 昆哈特（Heinrich Khunrath，1560—1605），日耳曼医师，炼金术士，路德教派追随者，赫尔墨斯主义与卡巴拉的信奉者。《永恒智慧的圆形剧场》（*Amphitheatrum sapientiae aeternae*，1595）是昆哈特最著名的作品，以精美的圆形版画闻名，这些插画描绘了理想中的炼金术实验室，包括炼金术士的祭拜场景，旨在展示炼金术的精神层面。作者在书中将自己塑造成一位虔诚而经验丰富的炼金术士，并将基督教与魔法联系起来，描绘通往完美精神世界的道路。

剧场》的第一幅插图告诉我们，那是通往完美精神世界的必经之地。猫与狐狸大肆鼓吹的‘奇迹宝地’？科洛迪称之为‘赐福之地’的田野？可见于法国炼金术的代表作《静默之书》^①。”

再现古老的启蒙原型，这是佐拉在解读木偶故事时不断重复的主题：“木偶与驴子本是同一原型的两种变体，象征着战胜纯粹机械与自然状态的艰苦历程。它们殊途同归，前者出现在马可·奥勒留的思考中^②，后者见于阿普列乌斯。科洛迪却同时运用了两种意象。这是多么艰难的胜利！科洛迪揭示出，要取得蜕变的胜利，必须摒弃对人类制度的任何信仰，彻底摆脱对正义和乌托邦的幻想。”

秘传主义解读的错误并不在于它所提供的那些概念，特别是“启蒙”这一极具相关性的核心概念

① 《静默之书》（*Mutus Liber*，首版可溯至1677年），法国炼金术的代表作，主要由插图组成，作者署名“阿尔图斯”（Altus），但作者身份长期存疑。

② 马可·奥勒留（Marco Aurelio，121—180），罗马帝国“五贤帝”之一，人称“哲学皇帝”。作为征战和政务间隙的自我反省与探索，奥勒留写下的一系列哲学笔记，反映了他所崇尚的理性至上、顺应自然、道德生活、宇宙一体的哲学思想，这些笔记后结集为《沉思录》，成为斯多葛派哲学的重要文献。《沉思录》多处涉及“木偶”（“牵线傀儡”）的比喻，以“木偶”意象警示人类盲目受制于无形之“线”——激情或外物，同时指向斯多葛主义的解脱之道：用理性清醒地参与宇宙秩序。



（不仅限于此）。而通过“被鲸鱼吞噬”的象征形式或者以匹诺曹化为驴子的变形记，再次将所谓“死亡与重生的原型”呈现在《木偶奇遇记》中，也是无可厚非。真正的错误，在于将启蒙视为一种秘密的教义，认为它仅向少数“入会者”揭示而不向“门外汉”开放。只有当人们明白“神秘即寻常，寻常即神秘”，秘传主义才是令人可接受的。科洛迪以诗意的方式进行创作，他没有套用那些由难以捉摸的入会者传授的共济会学说。无论是厄琉息斯秘仪^①还是木偶的冒险，其本质都不在于传达某种“禁止外传的奥秘”。就像阿普列乌斯笔下的卢修斯一样，匹诺曹的启蒙途径是他身为木偶的亲身历险——卖掉识字课本、闯入大剧院、邂逅猫与狐狸、逃亡玩具国、变形化为驴子、落入鲸鱼口腹漂流，而启蒙的对象正是自己的生命。在这个过程中，启蒙者与被启蒙者融为一体，完全不是秘传解读所期待的那种泾渭分明。而启蒙的唯一真谛是“再无任何需要理解之事”的觉醒，我们终于不必执着于理解，不

① 厄琉息斯秘仪（Eleusinian Mysteries），一个古希腊的秘密宗教仪式，每年在雅典附近的厄琉息斯举行，入会者通过一系列的仪式和体验，希望获得神灵的庇护，并获得对来世的希望。该教派崇拜丰收女神得墨忒耳与她的女儿珀耳塞福涅（冥王哈德斯的妻子），相关传说见希腊神话“劫掠珀耳塞福涅”，对应的罗马神话见“劫掠普洛塞庇娜”。

必一刻不停地用那漏水的瓦罐去汲水。然而，这正是厄琉息斯秘仪的入会者们无法言说的东西，他们凝视了陀螺、镜子、阳具、麦穗等毫不相干的物件，他们呢喃念诵了空洞的咒语，却不能道破这真相。一如匹诺曹站在他启蒙的终点却无以言表：“奇怪的事情接二连三，匹诺曹也分不清，自己究竟是醒着，还是一直睁着眼睛在做梦。”

现在让我们来解读科洛迪的童话，我们不会像曼加内利那样以貌似“排印错误”的名义剔除“启蒙”的主题，但是我们将抹去所有秘传主义的痕迹。正如本雅明所知，有一种“世俗的启迪”，它超越一切秘传主义，引导我们进入“想象的空间”——在那里，身体与想象相互交融，强调“谜中谜”已经没有任何意义。匹诺曹的故事正是在这样的空间里展开，前提是我们能够认识到：“日常是不可参透的，而不可参透的正是日常。”如果符号与原型不断重现，即使每次都以新的形象现身，那也并非某种教义使然，而是因为有想

象力在它们中间

并为它们而活跃，

它随时随地召唤着它们，无论是在《圣经》这样的圣典中，还是在一则为儿童写就的朴素的寓言里。正如“世俗的启迪”，想象力不知等级为何物，它率真地无视神圣与世俗的界限，只为搅拌并混淆它

们的区别而运动。而我们，在更高法则的许可下，也将如此行动起来。

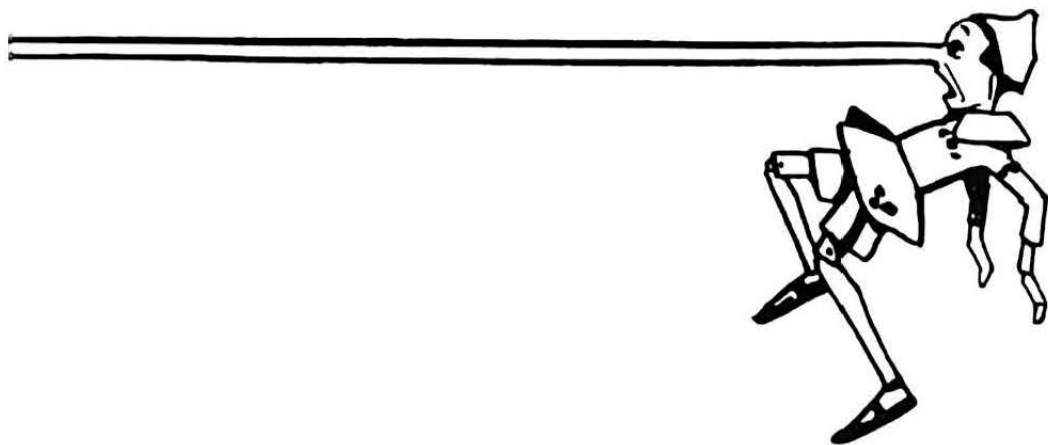
“从前有……”

“——有一位国王！我的小读者们会立刻喊道。

“——不对，孩子们，你们猜错了。从前有一段木头。”

评论家在这“灾难性的开头”里准确地看到了一种挑衅。虽说“从前有……”是通往“童话世界的大道、路标与暗号，但在这里，道路埋伏着欺骗，标牌铭刻着谎言，暗号已遭到破坏”。科洛迪这位故事大王，开篇就用诈术把读者引入童话之地，呈现的却是一个异化了的童话，它“与那个由金色皇冠认证的古老而尊贵的童话王国格格不入”，甚至可能成为“杀死童话的尝试”。

多年以前，科洛迪在他主编的月刊《灯盏花》（*Il lampione*）上发表了一则短篇小说，其中对童



话的开场白极尽嘲讽，如果不是为了“杀死童话”，至少也是拿历史叙事来对抗童话：“亲爱的读者们，在给你们讲述一个故事的时候，我不会像女仆们那样开头——从前有一位国王，因为从前没有国王，至于从前比如今更好还是更坏，我也不知道，你们如果想了解，就自己钻进历史去刨根问底吧。”无论如何，国王似乎是一种本质上缺失的东西。

而评论家曼加内利与大写的国王有着非同寻常的关系，正如他在作品《致更远的神》（*Agli dèi ulteriori*）中以国王为章节标题的泼墨，作者对国王有着真正而彻底的认同，他聚焦分析了国王非存在的特殊形态，即国王选择缺席，因为他发现“‘不存在’才是他最为典型且无懈可击的存在方式”。可是，如果我们沿着木偶童话具有特殊文学地位的初始洞见前进，或许会得出令人不安的结论。《木偶奇遇记》是一部以自我否认开场的童话。“从前有一段木头”，这绝不是童话应有的起笔，更何况作者马上强调道，它甚至连名贵木材都不是，它仅仅是“柴堆里最普通的那一根，冬天扔到炉子和壁炉里生火取暖的那种”。紧接着的渲染，是一个极致平庸的室内场景，它直接将叙事从童话王国抖落到一场现实的速写中，完美匹配了樱桃师傅（本名安东尼奥老木匠）和杰佩托（外号老玉米糊）这两个邋遢无奇、绝非童话的人物形象。然而，正是那段冒出柴堆的木头，一

旦被揭示为有史以来最具童话特质的存在，刚刚被否定的童话又以无比猛烈的气势，破门而入。

就“民间故事作为自主的创作形式”这一课题，雅各布森^①和博加提列夫^②合作过一次堪称典范的研究工作，他们将神话即口述文化与文学作品即书写文字之间的根本对立转化为“语言”（langue）和“言语”（parole）之间的语言学对立关系。民俗作品（童话理当归属这一范畴），是一种“语言”的事实，叙述者无论对其进行怎样的改造，都是以非个人化的方式接收并传递。相反，对于其他文学作品的创作者而言，作品代表的是“言语”的事实，每次都需要全新创造并以创作者而非仅仅叙述者为前提。

无论科洛迪本人是否意识到，他诚然以出人意料的技巧，在神话与文学、童话与小说之间打出了一张王牌。他交给读者的作品，既非传统的童话亦

① 罗曼·雅各布森（Roman Jakobson，1896—1982），俄裔美籍学者，20世纪极具影响力的语言学大师和文学理论家。毕生致力于寻找人类语言背后的普遍结构和规则，并将这些发现应用于对文学、艺术和人类沟通的解读中，深刻地影响了现代语言学、符号学、诗学、斯拉夫学、人类学和心理学等多个领域。

② 彼得·格里戈里耶维奇·博加提列夫（Pyotr Grigoryevich Bogatyryev，1893—1971），俄裔形式主义、结构主义学者。20世纪民俗学、戏剧学和符号学领域的一位关键人物，将结构主义和功能分析的方法应用于民间文化和民俗研究。与罗曼·雅各布森有着长期的密切合作。

非典型的小说，却最终展现出比任何童话都更为纯粹的童话本质。这部作品在短短数年内创下七十万册的惊人销量，这样的成功很可能正是源于它大胆地质疑了被人们视为理所当然的神话与其他文学作品之间的对立，同时也提醒我们：二者绝非割裂的实体，它们是由想象与语言构建在同一磁场中的两种张力，相斥亦相吸。而故事的主人公，既不是动物也不属于人类，他是一个木偶，这样的身份与其叙事风格的混沌混杂也形成了对等的呼应。

什么是寓言？在希腊文中，它叫 *ainos*（逸闻），或者更常见的名词有 *mythos*（神话）。在《斐多篇》中，苏格拉底做着离世前的追忆，除了论及音乐与哲学，他正是用 *mythos* 这个词提到了寓言这种特殊的诗歌体裁，并且特别提到了它的卓越发明者伊索。苏格拉底向塞贝斯^①和围坐的友人们讲述了一个他反复梦到的梦境，一个固执的声音总在梦里命令他：“苏格拉底，创作音乐吧！”起初他以为，如同对赛跑者的鼓励，这是在激励他继续从事哲学，因为哲学本身就是最崇高的音乐；但经过一番深思，他确信

① 塞贝斯（Cebes of Thebes，前 430—前 350），底比斯的塞贝斯，毕达哥拉斯学派哲学家，非洛劳斯的门生。据柏拉图所称，在苏格拉底服毒前不久，塞贝斯为参加讨论永生的人之一。

梦境是要求他创作一种更为通俗的音乐并且不得违背。“于是，我首先为当时的节庆之神谱写了赞美诗。转念又想，所谓诗人要成为真正的诗人，应当创作寓言（mythous）而非论辩（logous）。我虽然不是寓言家（mythologikos），但选择了熟记的数则伊索寓言，改写成诗体。”

苏格拉底具体改编了哪些寓言故事，我们无从知晓。但在稍早之前，虽然没有给出明确的定义，苏格拉底一边揉搓着被毒药麻痹的双腿，一边向我们揭示寓言的某些本质。他体察到原先感受的痛苦正在朝着相反的方向转变，即变成快感。“多么奇怪啊，朋友们，人们所谓的快乐与看似本质相反的痛苦，竟然有着如此神奇的联系！二者从不愿同时栖居于人体，但当你追逐并捕获其中之一时，就不得不以某种方式连带擒获另一个，仿佛它们尽管异体，却被拴在同一根绳索上。我以为，假如伊索也曾想到此景，必会写下一则寓言：神明眼看无法调解一对冤家，就把他们的脑袋绑缚（synepsen）在一起，自此无论其一遭遇何人，其二必然接踵而至。”

亚里士多德曾把谜语（ainigma，与寓言的别称 ainos 同源）定义为“捆绑（synapsai，与苏格拉底使用的动词相同）不相干的事物并以此道出真相”；在《修辞学》中，亚里士多德将寓言归为例证和譬喻，即基于类比并在貌似无关之处发现关联的论述。

在这两个节点，亚里士多德很可能联想到《斐多篇》中的那段话。总之，柏拉图借苏格拉底之口道出的是：寓言的结构建立在事物向其对立面转化的基础上，同时也基于一种本质的暧昧，以至于我们永远不可能只取事物的一面而摒弃它的反面。在柏拉图创作的两则寓言中，即《斐德若篇》中关于蝉的故事和《会饮篇》中关于爱神厄洛斯起源的故事，同样存在着这种模糊的歧义与反转。蝉的反转在于沉溺歌咏之乐而绝食至死，爱神的家谱则是一连串彼此对立却又莫名纠缠的属性：贫穷与富有、无知与智慧、凡人与不朽。伊索寓言亦复如是，积极终致消极，每一个行动都会结束在适得其反之中：一头披着狮子皮的驴子去吓唬花狐狸，它的下场是暴露在自己的嘶叫声里；泰勒斯固执观星，一路仰望天空，结果失足落入井底；而妄想模仿知了喝点儿露水为生的驴子，终于倒毙于饥饿。

毫不奇怪，正如苏格拉底所描述的情景，《木偶奇遇记》这则童话故事自始至终贯穿在一系列出人意料的逆转与不间断的对立面转换之中。没有一个美好的初衷不会演变成为一场恶作剧，也没有一次灾祸或厄运不会突然反转，逢凶化吉。因此，如果套用伊索寓言的程式化结语（或所谓 *mythos deloi*，即“寓言揭示”），唯一揭晓的寓意就是：万物皆非其表象——木头不是木头，朋友不是朋友，

驴子不是驴子，仙女不是仙女，蟋蟀也不是蟋蟀，一切都在不断的变形与转化之中。

克里斯蒂娜·坎波（Cristina Campo），一位被评论家曼加内利誉为“具有王者气度”的女作家，在关于这部童话的精彩论述中虽然没有指名道姓，但当她把故事定位在善与恶“交换着面具”的“一个南方的省份……介于考验与解脱之间”，当她将童话英雄的身份定义为同时属于两个世界且身处其一也能够洞悉隐匿在另一个世界的底层逻辑，这就很难不让人联想到匹诺曹这个神奇的木偶。称之为“英雄”未免言过其实，但正是这个角色游走在两个世界的特殊境地，为我们提供了解读这部童话的一把钥匙，同时也让我们得以验证他与启蒙的关系。发生在启蒙中的实质，是一个属于人类的、尘世的元素，即人的生命，成为超人或神圣事件的载体并以某种方式参与其中。但必须再次强调的是，这与秘传的解读无关，它绝不是一种教义或学说的传授，而更接近于一种印记，或者是词源学意义上的“受难”（passion）。亚里士多德在他失传的对话录《论哲学》的一个片段中写道：“受启蒙者不必学习什么（mathein ti），而是需要去经历（pathein），做到时刻准备着，直到具备能力。”童话的主人公也是如此，他在历尽沧桑中并非获得了更为高深的学说

或知识，而是经历了种种情感与惊愕，倒是这些情绪的意义本身总是与他失之交臂。事实上，倘若将这部童话进一步区别于启蒙，那么，童话的主人公并没有像克里斯蒂娜·坎波暗示的那样“在蛛丝马迹中洞察超世界的隐秘含义”，也没有“在选择与拒绝中遵循其深奥的法则”；相反，他设法摆脱了启蒙仪式，只把它当作咒语来承受。是巫术与蛊惑剥夺了他的言语，而蛊惑也意味着他从神圣事件中“开了小差”，梦游般毫无保留地臣服于魔法的伎俩。匹诺曹并不是被启蒙而成了什么“会员”，哪怕在他变成男孩的时候，也不是。至于作为木偶所经历的一切，最终他只是说：“当我曾经是一个木偶的时候，我是多么滑稽啊。”滑稽，仅仅是滑稽，就像一场无须领悟任何道理的闹剧或恶作剧。

根据凯雷尼（Károly Kerényi）及其后继者梅克尔巴赫（Reinhold Merkelbach）的研究，异教的秘密仪式与古代小说之间有着谱系的关联，归根结底，小说在这层意义上实为秘仪的衍生物。正如那些宗教的秘密仪式，小说同样将个体生命与神圣或超验元素相结合，平凡人生的曲折际遇因此而获得特殊含义，并随之化作神秘而存在。在厄琉息斯秘仪的幽光中，当受启者目睹珀耳塞福涅被劫往冥府又于春日重返人间的仪式表演，他相信由此窥见了自身



I.

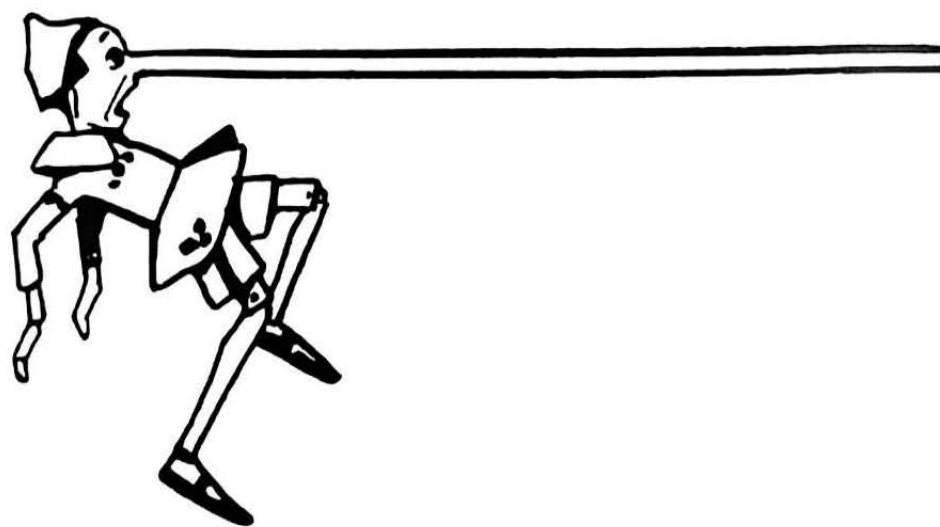
Come andò che Maestro
Ciliegia, falegname, trovò un
pezzo di legno, che pian-
geva e rideva come un
bambino.

Amilio

图中文字意为：第一章 老木匠樱桃师傅如何遇到了一段木头，它一会儿哭，一会儿笑，像个娃娃似的。

获救的曙光；同样，在油灯火苗的闪烁中，当读者随着小说情节心潮起伏，他也在某种意义上参与了人物的命运，并将自身存在引入了神秘体验。当然，小说所启示的并非某个神圣的奥秘，它甚至可能指向包法利夫人那般全然迷失了意义的人生；但即便如此，这里依然存在着某种启迪，哪怕是悲惨的，哪怕仅仅关于生活本身以及它的虚度。

那么，我们应该如何从这个视角去衡量《木偶奇遇记》这部小说？卡尔维诺以其一贯的敏锐指出，《木偶奇遇记》实质上是一部流浪汉小说，“一个充斥着漂泊与饥饿、肮脏破败的客栈、警棍与绞刑架的故事”。果真如此的话，木偶匹诺曹就是一名



官方登记在案的不折不扣的流浪汉，他是《小癞子》（*Lazarillo*）、《古兹曼·德·阿尔法拉切》（*Guzmán*

de Alfarache)、《痴儿西木传》(*Simplicissimus*) 和《吉尔·布拉斯》(*Gil Blas*) 中每一位主人公的终极转世。他的冒险经历与典型流浪汉的如出一辙，是一个接着一个的无妄之灾和不甚光彩的四处行骗。但是，作为流浪汉的匹诺曹，本质上有着更为深刻的内涵。阿梅里科·卡斯特罗^①将流浪汉的起源追溯至西班牙历史上大驱逐后改变信仰的犹太人矛盾重重、岌岌可危的生存状态(《古兹曼》的作者马特奥·阿莱曼 [Mateo Alemán] 和《塞莱斯蒂娜》[*Celestina*] 的作者费尔南多·德·罗哈斯 [Fernando de Rojas] 都是改宗犹太人)，阿梅里科还将这种渊源与西班牙的一个生存核心特质联系在一起：vivir

desviviéndose，所谓“在忘我中生活”。正如流浪汉那样，匹诺曹唯有在自我否定的固执中，在不断

① 阿梅里科·卡斯特罗 (Américo Castro Quesada, 1885—1972)，西班牙文化史学家、语言文字学家、文学评论家。曾质疑关于西班牙人身份的一些主流概念，提出西班牙人是在 711 年穆斯林征服西班牙之后才成为独立族群的伊比利亚社会集团之一，当时境内的摩尔人和犹太人也是各自独立的伊比利亚社会集团。这一结论曾引发争议。

错过与逃避自身生命的过程中，在非生存中生存。那么，一种并非通向“自我之生活”，而是通向“自我之死亡”的启蒙，究竟怎么理解呢？这个问题的答案——倘若存在——将一劳永逸地界定木偶冒险的本质与意义。而或许，它也将界定尘世所有人类冒险的真谛。

正如他的注释者曾坦言对同类文学体裁“心怀厌恶远甚于单纯反感”，科洛迪对于小说，尤其对那些自诩具有社会抱负的同时代作品，同样表示难以忍受，他甚至期盼能有一位“塞万提斯医生”再世，来治愈这种被他视为顽疾的文学现象，可惜这个“病症”当时正处于急性发作，而“塞万提斯这种高明的医生，总是要等到病症消退时才会开出特效药来”。《木偶奇遇记》有可能正是这样的一剂良方，旨在为濒死的文学形式注入新生。总之，无论它是否算得上小说，正如潘克拉齐^①所言，《木偶奇遇记》不是一部偶然诞生的杰作。事实上，科洛迪的写作形式确属深思熟虑后的实践。在《蒸汽小说》（*Un romanzo in vapore*）这部铁路指南与叙事的奇异混合体中，科洛迪假借虚构的帕利亚诺教授之口，

① 让-诺埃尔·潘克拉齐（Jean-Noël Pancrazi，1949—2023），法国当代作家、文学评论家和编辑。

道出了一套诙谐又充满讥讽的小说理论，而这位教授，如果不是发明了“排毒糖浆”，本可以成为“意大利社会小说之父”。在教授看来，“排毒糖浆与当代小说有着相通之处”，因为“世间万物皆非糖浆莫属”，每门艺术——包括文学——都“有其秘方与配方”。小说家的“核心秘诀”首先在于避免读者呵欠连天、昏昏欲睡或陷入无聊的困倦——“请相信我，这种睡意往往比天真无邪的酣睡深沉得多”。关键在于“懂得如何激发好奇心，设法将读者牢牢拴在书页上，如同将奴隶们系在幻想的战车后面一路拖行”。

按照帕利亚诺教授的配方炮制小说范本果然不乏惊喜。首先是第一章的开篇，堪称曼加内利注释版《木偶奇遇记》第六章开头的翻版：“那是一个寒冷、阴暗、潮湿的冬夜”（教授点评道：“写小说嘛，天气越恶劣越好！”）。这套“小说糖浆”的配方说来也简单：每一章的收尾都是让读者冒出个惊叹词——啊！接着绝不理会读者被勾起的好奇心及其合理的期待，而是继续抛出新的意外事件，再让它终结在新的惊叹词中——噢！读者心痒难耐，却不得不循环往复直至最后。整个过程中总是“东拉西扯……拽着可怜的读者团团转，逼得他们每章读完只能耸肩慨叹——唉”。

我们不难看出，在这套“仅需五个适时安插的感叹词……就能炮制出一部令人如饥似渴地从扉页读到末行的社会小说”的配方中，暗藏着对《木偶奇遇记》创作准则的戏仿：帕利亚诺教授的惊叹词以及他所有的话锋急转，相对应的正是匹诺曹层出不穷的“但是”，这些转折总是预示着匪夷所思的变故，东拉西扯地将读者拴“在幻想的战车后面一路拖行”。

按照秘传解读的观点，科洛迪的小说应该是以“天界的序曲”开篇，展现“宇宙造物神与天父之间的冲突——这也是诺斯替派宇宙起源论所叙述的内容”。然而实际上，这个序曲全无天庭气象，反倒谦卑地始于“老木匠的作坊”（就是那位因酒糟鼻而得名“樱桃师傅”的安东尼奥老爹的作坊），随后又转移到“一间从楼梯底下透进来一点儿光的狭小的尘世小屋”（杰佩托的居所）。

事实上，匹诺曹的诞生如同亚当一般，经历了双重创造的过程。两千年来，关于人类始祖的创造，神学家们始终困惑于《创世记》的两次记载：第一次出现在《创世记》1章27节，第二次在2章7节。为彰显学术严谨，《圣经》学者将前者称为“埃洛希姆版”（Elohism），后者为“雅威版”（Yahwism）。关键是，第一版中，上帝按照自己的形象造人，“造

男造女”，并赋予人类管理“海里的鱼、空中的鸟、地上的牲畜和所有爬行生物”的权柄，却只字未提创造的过程。第二版很简洁，但精确描述了亚当的创造：耶和华用尘土塑人，将生命之气吹入亚当的鼻孔，随后把他安置在伊甸园中。

对于这双重创造，奥利金^①提出了一种简明扼要的解释：第一次按照上帝形象进行的创造指向灵魂，而第二次因罪衍生的创造关联着出自尘土的肉体。两个世纪后，一位巴勒斯坦神学家在其《创世记》链式注疏（因每节经文皆与注解如锁链般环环相扣而得名）中又添加了第三次创造，即上帝将亚当夏娃逐出伊甸园前，为他们披上兽皮遮体的时刻。普罗科皮乌斯（Procopius）这个名字似乎暗喻了他那无止境注释链的“演进”（prokopē），他这样写道：

“经书的解读专家们主张，按照神的形象创造出来的人，象征灵魂；尘土所塑之躯，象征适于居住在天堂——有人称之为光明天堂——的躯体；而皮衣则喻指血肉之躯。”在《木偶奇遇记》中，这第三次创造的痕迹暴露在杰佩托让木偶出门上学之前，他

① 奥利金（Origenes Adamantius，185—254），生于埃及亚历山大港，卒于该撒利亚，基督教历史上希腊教父和亚历山大学派的重要代表人物之一，神学家、哲学家。在神学上，他采用希腊哲学的概念，提出“永恒受生”的概念来解说圣父与圣子关系，对基督教影响至今。

为木偶从头到脚地穿戴起来：“用花纸做了身衣服，用树皮编了双鞋，用面包芯子捏了顶小帽。”

至少从表面看，匹诺曹的双重创造与《圣经》文本——无论是埃洛希姆版还是雅威版——都毫无关系。在樱桃师傅的作坊里，并没有发生真正意义上的创造，这也使评论家对那段木头做出了误入此地的推测。按照曼加内利的看法，这里存在着“用途”与“天命”的冲突：老木匠是“错误的收件人”，其使命仅限于让木头意识到自己的天命。由此，木头在樱桃师傅作坊的逗留，仅成为在杰佩托家中真正开始创造之前的一首残缺不全的序曲。

然而，细读《木偶奇遇记》第一章，可以发现其中富含哲学、神学与文学的暗示。首先是那个“不期而至”：“这段木头（前文已说明并非名贵木材，只是普通柴火）某天突然出现在老木匠的作坊里。”《平行书》的作者诘问：“这个‘不期而至’究竟何意？”进而又提出假设：或许是木头自己“主动选择前往那间作坊”，意图寻求“某种蜕变与新生”。当然，对于信奉人类是堕落性存在的曼加内利来说，“不期而至”还可另作解读——这段柴火是被“抛掷”入世的，与其意志无关。这种创造与诞生的模式早在教父神学中就有存在。奥利金曾指出：“《圣经》用‘katabolè’这个‘既新颖又精确’的术语指代创造，但在希腊

语中，‘katabolé’更接近‘向下投掷’（deicere）、‘自高处抛落’（deorsum iacere）之意，而拉丁语译者将其误译为‘创造’。”20世纪某位哲学家以“被抛”定义人类的生存境况，想必他正是忆起了该词的原始语义。

有一位存在（上帝？），将那段木头扔进木匠的作坊，也就是把它抛入了尘世，本意让匠神德谬哥^①赋予其生命，懵懂的樱桃师傅却只打算拿它做一条桌腿。至



① 德谬哥（Demiurgo），源于希腊语 Δημιουργός，意为“工匠”或“匠人”，在不同传统的基础层面，指的都是一个负责创造并维持物质世界的神圣存在或神力，即所谓“巨匠造物”。虽然在柏拉图的宇宙论中，德谬哥是一个善良理性之神，创造出有秩序有规律的宇宙，但最著名且影响深远的德谬哥形象来自诺斯替主义，在诺斯替体系中，德谬哥是无知而傲慢的造物主，是阻隔人类与真正神性之间的屏障，创造了有缺陷甚至邪恶的物质世界。无论在柏拉图还是在诺斯替主义那里，德谬哥都不是“至高神”，他仅利用已有的蓝图和材料进行建造，而不是从“无”中创造“有”的绝对上帝。在当今西方，“德谬哥”作为文化原型，象征那些创造并控制着人们所在的系统，但其本身并非终极真理或至善的力量。参见后文第39页关于诺斯替主义的注释。

此，逆转发生，匹诺曹的第一次创造竟然成为一次反向的创造。“木头”，在希腊文中是 hyle，是质料的名称，本是有待德谬哥塑形之物。曾经有一位可能是犹太人的注释者，我们只知道他名叫卡尔基狄乌斯（Calcidius），他在注释古人认为包含柏拉图物质论的《蒂迈欧篇》时，将希腊文 hyle（以及他认为柏拉图用来表达质料的其他术语）翻译为拉丁文 silva（森林）。正如曼加内利多次强调的，未来的匹诺曹作为从树木分离的枝干，具有林木的本性：在此意义上，他即是“质料”。然而，老木匠无力塑造这段木质质料（起初甚至不敢触碰），反倒是这块木头，即 hyle（质料），随心所欲地刻画并改变着老木匠：先把他吓成一个“喷水池里的石兽妖怪脸”，吐出舌头一直“耷拉到下巴”，最后让他遭了雷劈似的变形并且扑倒在地（“可怜的樱桃师傅活像被雷电击中了一般倒下去……他的脸都变了样，一向红得发紫的鼻尖也吓得泛青了”）。木头实现了这种质料反塑造物主的逆向创造，其方式竟然与《圣经》中的上帝如出一辙——仅凭声音，更准确地说，这里是“细若游丝的童声”：第一次是木匠抡起斧头时听到的央求声“别砍太狠！”，第二次是被斧刃伤到时的埋怨“哎哟！你把我弄疼了！”，最后是刨子来回推削时的一串嬉笑声，“快住手！你挠得我浑身怪痒痒！”。

我们有必要审视一下这位蹩脚的造物主与其质料的“细弱声音”之间的奇特关系。出于某种原因，樱桃师傅固执地拒绝承认那是真正的说话声（两次强调“一准是我自己幻听了这细声”），他坚称那是一种哭泣与哀号（“难道这段木头学会了哭闹？”）。尽管木头既没有哭泣也没有哀号，只是用言语“恳求”与“抱怨”，木匠仍“毫不客气”地——即毫不仁慈地——摔打它，“就想听听到底有没有哭声”。或许正是因为他执意要从这个声音里听出哭声，当木头第三次居然笑着开口时（“又听见那个细细的



声音嬉笑着对他说话”），他便遭了雷击一般倒在地上。正如《罗马书》（8:22）所言，“受造之物呻吟叹息，犹如承受生产之痛”，hyle——这野性的木质质料——本不该言语，更不该发笑，只可哭叫。

关于哀歌作为悼亡的仪式性哭泣，埃内斯托·德·马尔蒂诺^①曾经贡献过精彩的论述。与仪式的其他环节相同，哀哭旨在应对至亲离世引发的“存在危机”。其过程分为两个阶段：先是无意识的号啕——此时哀悼者陷入“痉挛性发泄、麻木性痴呆、破坏性狂怒”，被教会文献称作“魔鬼的咏叹”；继而转为真正的仪式性哀歌——将恸哭“重新纳入话语的体系”，从而消解存在崩塌的威胁。含混的呜咽与无状的嘶喊由此过渡到清晰的言说。樱桃师傅之所以无法塑造那段木头，因为他正好沉浸在“魔鬼咏叹”的阶段，无法接受质料能够与他对话并已经具备生命雏形。这种对未来木偶说话权利的剥夺，不仅抑制了他的造物潜能，更使他沦陷于本应被塑造的质料的摆布之中。创造之所以发生倒错，正是因为这位年迈的造物主固执地将确凿无疑的话语，曲解为哀恸的哭泣。

^① 埃内斯托·德·马尔蒂诺（Ernesto de Martino, 1908—1965），意大利人类学家、哲学家和宗教历史学家。师从贝内代托·克罗齐（Benedetto Croce）、阿道夫·奥莫迪奥（Adolfo Omodeo），与迭戈·卡皮泰拉（Diego Carpitella）一起对卢卡尼亚的葬礼仪式和塔兰泰拉舞蹈进行了田野研究。

如果哭泣总在某种程度上等于哀悼，那么，匹诺曹在为谁或者何物之死而悲泣？《木偶奇遇记》中首例确切的死亡，无疑涉及会说话的蟋蟀：它被木槌击中后“直挺挺地粘在墙上”（尽管这应该是一起假死事件，因为后来我们又见到它活蹦乱跳的样子）。动词“死亡”在数页后再度出现，但指向折磨木偶的饥饿（“要是爸爸在这儿，我就不用打着哈欠等死了”）。还有一个“死人国”，距离杰佩托的家很近，饥肠辘辘的匹诺曹“蹦蹦跳跳百来步”就蹦到了那个村子（“店铺紧闭，门窗紧锁，街上连条狗的影子都没有，活像个死人国”——正是地狱？）；又一次出现“死亡”这个动词，是吃火人（Mangiafoco）威胁要用木偶“给烤肉添把旺火”的时候，匹诺曹想起杰佩托，哭喊：“爸爸救我！我不想死，不，我不要死！”紧接着就是匹诺曹挺身而出的那一幕，他请求替换可怜的花衣小丑阿莱基诺赴死，因为不愿对方“代他受焚”。当被杀手吊在大树枝上，匹诺曹感受到“死亡在逼近”，这回他真的死过去，却没真的死成：“他双目紧闭，嘴巴大张，双腿僵直，一阵猛烈的抽搐之后，好像僵硬了一样悬挂在那里。”

然而，这部小说中最具象征意义的死亡之地，无疑是那座“净如初雪的白色小屋”。屋里只住着

一位蓝头发的美丽少女，面容苍白如蜡像，她宣称这间房子里“所有人都死了”，还决绝又矛盾地补充说，她自己也已经死去。偏偏就是在这座坟墓般的屋子里，美丽的女孩以仙女之身复活，继而见证了匹诺曹的复活，而这场复活早有由乌鸦和猫头鹰扮作的医生发布过预告（“死人掉泪，说明要痊愈了”，“死人哭泣，证明他不愿死去”）。至于匹诺曹，在倒数第二次的冒险中，他以驴之躯体溺亡，却又出人意料地以木偶之身重新浮出水面。

在科洛迪的童话中，死亡的法则充满暧昧与矛盾：几乎所有的角色都同时处于生与死的复合状态，宛如异教冥府的幽魂——既能饮血又能言语，又似基督教地狱的受罚者——饱受煎熬却仍然像活人那样满怀愤怒与轻蔑。或许这部小说的时空背景真的是地狱，而曼加内利在他 1985 年关于地狱的论著中可能是想到了这一点，该作品中有一位主人公，他“推测”自己已经死去，但无法肯定，就向那儿的一个陌生人求证（“我猜自己已经死了。你觉得呢？”），得到的回答是：“这是一个不错的假设，除此之外，我也无可奉告啊。”这位不知其名的对话者寻思了他的生死问题，却“毫无头绪”；因为但凡身处此境（地狱——哪怕只是一个可能的假设，纯属文学虚构也未可知），尽管没有任何证据证明他们已经死了，“宣称自己活着显然太荒谬”。

斐德罗^①是评注者曼加内利格外青睐的一位寓言作者，此人构建过一个值得玩味的寓言谱系。我们对斐德罗的生平一无所知，但按照这位觉悟型的天才作家所言，寓言（更确切地说是寓言故事），是奴隶们的一种巧妙发明，用来谈论那些会招致惩罚或鞭刑的禁忌：“因过失而受奴役（obnoxia），不敢直抒胸臆，遂将情志寄托于寓言（fabellae），假借虚构戏谑（fictis iocis）以避诬告诽谤（calumnia）。”obnoxia，罗马法术语意为“因过失而受制于他人权力”，过失重大者可致人身抵押或死罪（nex）。寓言因此成为逃脱罪责与死亡的策略。凭借伪装的玩笑，寓言可以帮助摆脱致命诽谤的追击，尤其帮助弱者与不受保护者，他们易于和匹诺曹一样任人诋毁，甚至倒向自我控告。也许，要挣脱罪愆，他们必须佯装死亡，或者不得不“忘我”地将生命放逐到一个模糊直至混淆了生与死的地方。一旦蜕变为寓言，他们的生命就摆脱了罪责，却又无辜地献祭给了一条特殊的阿刻戎河——那里居住着木偶、仙女和其他非生非死的造物。

① 斐德罗（Fedro，活跃于罗马帝国初期），古罗马寓言作家。希腊北部皮埃里亚人。曾在罗马宫廷为奴，后被奥古斯都释放。著有《寓言集》5卷，现存130多篇。

（科洛迪读过斐德罗的寓言：匹诺曹担起看门狗的职责，为鸡舍守夜，并且拒绝了貂鼠的交易，这个情节精准重现了寓言《忠犬》[*Canis fidelis*] 的故事；而那个想把变成驴的木偶剥皮制鼓的买主，令人想起寓言《驴与高卢人》[*Asinus et Galli*] 中用老驴皮制鼓的凯尔特人的话：“它以为死了就可以得安宁，如今死了还不是更挨揍。”）

显然，发生在木匠铺里的那次“创造”根本称不上真正的创造，印证这一事实的确凿证据不止一例。那段木头不光会说话，更展现出至少两种感官的能力：尚未长出眼睛就可以敏锐觉察老木匠举起斧头的动作；触觉方面既能感知疼痛，又对刨子激发的“痒痒”很敏感。这“质料”本身具有生命，或如中世纪哲学家所言，它已“在萌芽中蕴含一切形式”，而唯有明白此理的造物主才能协助它释放潜能。安东尼奥师傅（既然他的鼻子已经褪去紫红色，我们现在不妨恢复他的本名）显然力不能及，面对这一幕的真正主角——物质之声与物质之笑，他完全不知所措，只剩下他泛青的鼻尖，成为木偶长鼻的预兆，而那鲜活的颜色，既笨拙又掩人耳目地埋下了小仙女发色的线索。

可是，在杰佩托家里经历二次“创造”时，那段木头似乎突然失去了在木匠铺里拥有的良好语言

能力。贯穿整个第三章，被杰佩托唤作“匹诺曹”的木偶坚守沉默是金。即便德谬哥杰佩托“飞快地为他刻出头发，刻出脑门，刻出眼睛”，却发现那对眼睛“骨碌碌转动起来直勾勾地瞪人”，杰佩托“恼怒”质问，木偶仍不予理会（“无人应答”）。匹诺曹嘲弄他，戏耍他——想必是做着鬼脸和滑稽的动作，就像杰佩托大吼“不许笑”时，匹诺曹吐出了整条舌头却始终不吭一声。刚有了胳膊和手掌，匹诺曹就一把扯下杰佩托头上老玉米糊似的假发，并把它戴在了自己头上，却再也没有展示自己曾经吓坏上一位造物主的伶牙俐齿。

或许，木偶这番无礼的沉默自有充分的理由。杰佩托真的像他表面那样是个老好人吗？他那乏味的温和，日后确实能逐渐瓦解匹诺曹谨慎的沉默。但是，倘若我们再次援引那些备



受质疑的秘传解读，他更像是诺斯替派描述的邪恶德谬哥，一个不祥的创造者。他对“自己的木偶”施加了第一重暴力，即强行赋予名字：“我要叫他匹诺曹。这名字会带给他好运。我曾经认识一大家子的匹诺曹：匹诺曹爸爸、匹诺曹妈妈、匹诺曹孩子们，他们都过得不错。最有钱的那个还在街头要饭呢。”很难想象哪里还有比这更刻毒的恶意：不仅通过取名剥夺了木头的天真，还以这种方式狡猾地诅咒他落入贫困与厄运。

杰佩托的善良与匹诺曹的顽劣已是老生常谈，以至于人们似乎从未注意到，恰恰是这位宅心仁厚的老玉米糊，最先粗鲁地（“用恼怒的声调”）呵



斥那双天真地注视他的木头眼睛：“木头傻眼珠子，瞪着我干吗？”刚被雕出嘴巴的木偶发笑时，他又“恶声恶气地威胁”并命令对方住口。而他最令人怀疑的傲慢与嚣张至极的阴险，莫过于宣称自己是木偶的父亲——这个“父亲”仅仅用工具“雕刻并组装”了木偶而已：“你这个孽障儿子！还没完工就敢对父亲大不敬！”匹诺曹听闻“儿子”的称呼，一脚踢在了杰佩托的鼻尖上（又是鼻子），等到双腿刚能活动，他就夺门而去了。在这样的不敬与固执的沉默中，我们可以看到的是被造之物面对邪恶造物主的正当反应——出于惊恐的背离。

在秘传主义者的眼中，樱桃师傅大战杰佩托占领了第二章的整片高地（“他们猛扑在一起，扭作一团，又抓又咬，互相嘲讽”），这就可以视为发生在超然物外的善神与作为世界创造者的恶神之间的战争。而所有证据表明，即便违背传统解读，黑暗邪恶的代言人角色恰恰落在了那冒用“父亲”之名的人身上。科洛迪在无意中完美再现了极富想象力的诺斯替^①神话的构思，而按照这种构想，木偶抗

① 诺斯替主义（Gnosticism），公元1—2世纪地中海东部世界宗教思想大融合的产物：1）颠覆犹太教的核心教义却套用其故事与神祇，比如造物主耶和華降格为邪恶的德谬哥（造物神/匠神），他的创造成为灾难——黑暗无序的物质宇宙、无力赋予灵魂的泥土塑人；2）从琐罗亚斯德教移植了宏大的宇宙叙事结构，（转下页）

拒杰佩托指令的内在动因，正是那束尚且囚禁在他木质身躯里的光明的碎片。

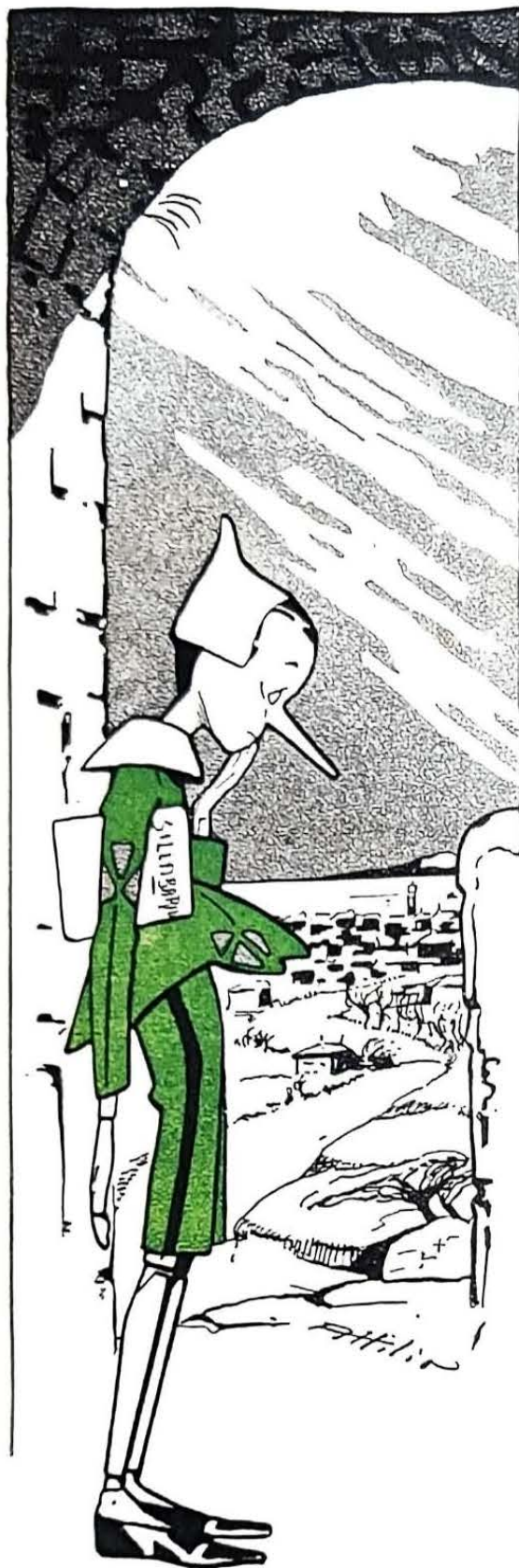
（接上页）但波斯人讲述的不同本源的善与恶的二神之战演变为一个本源（真知或光明之父）的流溢物（灵或光）被困在另一个本源（物质）中的本体论问题；3）借用柏拉图主义的二元论框架和灵魂观，生成灵性与物质的极端二元对立——诺斯替学说的宇宙论核心；4）囚禁于人类肉体的“神圣火花”（灵或光）需要通过“诺斯”（神圣知识）获得觉醒，而光明使者（比如救赎者基督）将传授解放的奥秘（知识传递而非肉身牺牲），帮助实现灵魂脱离肉体束缚的终极救赎。这场宗教与哲学的思潮，在2—3世纪与正统基督教激烈冲突，后被斥为异端，受到压制与迫害，但它的思想持续影响后世神秘主义，吸引并启发了无数思想家、文学家、艺术家。20世纪以后，诺斯替主义重新获得关注，被视为一种深刻的精神传统，提供了理解宇宙和人类存在的独特视角。



I.

Come andò che **M**aestro
Ciliegia, falegname, trovò un
pezzo di legno, che pian-
geva e rideva come un
bambino.

Amilio

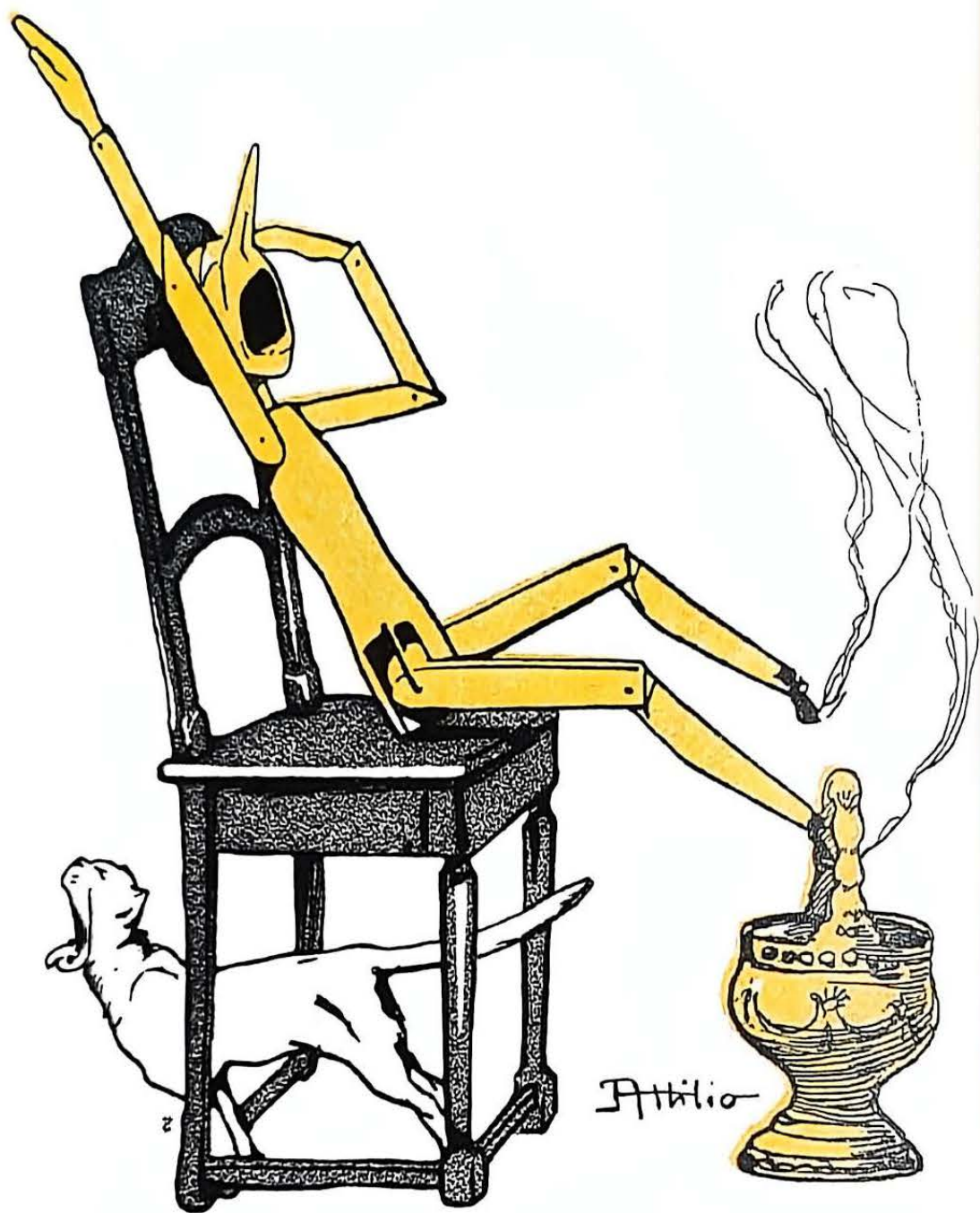


Arrilio
Mussino



X.

I burattini
riconoscono il loro
fratello Pinocchio, e gli
fanno una grandissima
festa; ma sul più bello, esce fuori
il burattinaio Mangiafoca, e Pinocchio
corre il pericolo di fare una brutta fine.

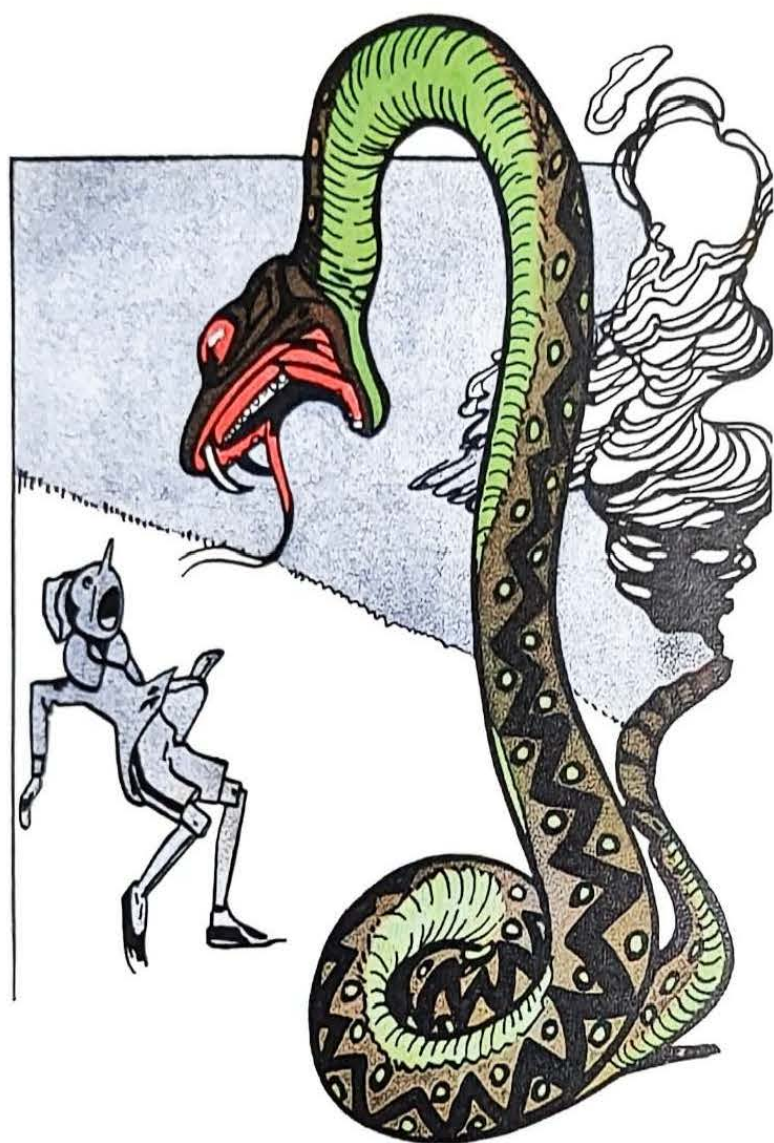


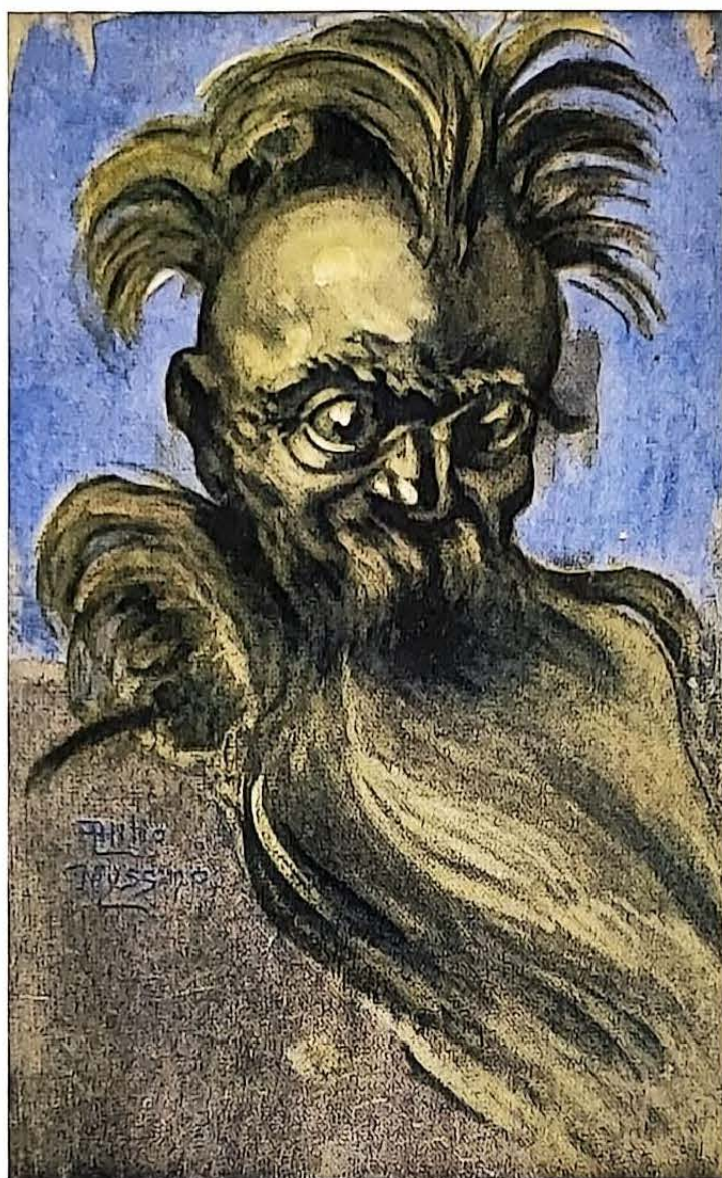


PHILIP
Mussino-













奇 遇

当年的《儿童报》^①，由费迪南多·马丁尼（Ferdinando Martini）主编，自1881年起每周四于罗马蒙特奇道利奥广场130号出版，恰逢意大利议会落址罗马十周年^②。刊登在这份报纸上的匹诺曹的故事，当时只有一个很简单的标题：一个木偶的故事。标题下方配着一幅令人费解的插画：一只攀爬在时钟上的猫，指针明确落在五点一刻，但数字5却出现在通常标示7的位置上。1883年，木偶故事的首版单行本，由恩里科·马赞蒂（Enrico Mazzanti）插图，经佛罗伦萨普罗康索洛大街书商兼出版商费利切·帕吉（Felice Paggi）出版发行，在这一版的扉页上，标题变为《木偶奇遇记》，原标题“一个木偶的故事”降级为小字的副标题。至此，它再也不只是故事、叙述或童话，它蜕变为 *avventura*（奇遇），也称“历险”，在罗曼语族中，这是一个自从诞生就具备双重含义的词语，它既指事件本身，又指传承该事件的叙事，就像那种开篇套话所表达的：“*Ici commence l'aventure*”（奇遇就此开始）。而 *avventura* 的原始语义更有“命运”“天命”之意，

① 《儿童报》，1881年7月创刊，1889年6月停刊，经营时间不长。

② 1861年3月，意大利王国成立，首都暂定都灵，意大利议会随即成立，标志意大利统一运动完成。1870年，攻克罗马，意大利最终完成领土统一。1871年，意大利王国定都罗马，议会移址罗马。

恰如我们在一部古法语传奇中读到的描述：“所谓奇遇/历险，是注定发生/绝无可能不发生/命中应有/任何力量都无法阻止的事件。”当“事件”“叙述”与“命运”三者合成一体，在中世纪的德语抒情诗人笔下，“奇遇”便化为绝美的少女，她的名字叫Frau Aventiure^①——“冒险女士”，也称“命运夫人”，她试图叩响诗人的心扉，跟他诉说“神奇的事情”（von wunder sagen）。谁知道呢，蓝头发的仙女莫非正是这位“夫人”的终极化身，既是鲜活的生灵，又是叙事本身。

总之，紧接着那段天界-冥府的序幕，刚能活动开杰佩托雕刻好的双腿，木偶就撒腿逃出了家门，匹诺曹真正的冒险从此开始。命运安排匹诺曹撞上的第一个人物很关键：一名巡警，他“英勇地叉开双腿站在路中央，决心拦住木偶，防止酿成更大的灾祸”。这是评注者口中的“秩序维护者”在书中的首次亮相，其“制度化的狡黠”将给木偶带去持续不断的麻烦。在这个宿命般的相遇中，有两个细节不容忽视：其一，警察作为法律的代表，“防止

① 在西方文学语境中，Frau Aventiure（“冒险女士”或“命运夫人”）是一个具有象征意义的概念，主要出现在中世纪的德语文学中，尤其是骑士史诗和宫廷文学。她的形象和意义与冒险、命运以及叙事艺术紧密相关，是冒险的化身、命运与机遇的象征、叙事艺术的化身。

意外发生”是职责所在，即在冒险的随机性中，他代表着对立原则；其二，更耐人寻味的是警察“一把揪住了他的鼻子”，那个“仿佛专门为了被警察抓住而生的长鼻子”。鼻子作为全书的核心意象之一，早在木偶的第二次创造中就登场了：杰佩托刚刚雕刻完鼻子，它就开始疯长，“长啊长啊长啊，转眼就变成了一个永远长不完的长鼻子”。

关于这个鼻子永远疯长的原因以及它与真相、



谎言的构成性关系，稍后我们还需要深入探讨；但在这历险的出发时刻，它似乎专门为了被“秩序维护者”生擒活捉而长，确实值得我们注意。“揪住鼻子”通常意味着“嘲笑”“戏弄”，但它的原始表述是“牵住鼻子”，源自给牛鼻穿上环扣以便牵引的农耕传统。这里涉及的是“行为规训”这一西方法政术语，正如眼前场景所示，法律正是通过这种方式引导人们的行为，用学校里的说法就是确保“良好操行”。这种原则与无政府主义的木偶之间存在着天然的敌意，因为没有什么能比被牵引——即便通往正途——更令他厌恶的了。而从更加宽泛的角度来看，这本书中的“法律”始终象征着权力的滥用与暴政：从杰佩托的无端被捕，到“捉傻瓜城”那套荒诞的司法宝典（竟将受害者判刑入狱），毫无例外都证明了这一点。

在匹诺曹逃跑以及“那位可怜的杰佩托”被警察逮捕的整个过程中，木偶始终保持着虔诚的沉默。导致所谓“父亲”被捕的人并不是匹诺曹，而是那些“看热闹的闲人”：他们把警察、木偶和想揪木偶耳朵却突然发现“忘了给他做耳朵”的杰佩托，围了个水泄不通。木偶可以被揪住鼻子却没有耳朵可揪，这足以说明它以沉默面对语言说服的抗拒所在；而杰佩托忘记制作耳朵这件事提醒了我们，这



图中文字意为：第十章 木偶们指认兄弟匹诺曹，场面隆重又火爆。正当大家兴高采烈时，木偶戏班班主吃火人现身。命悬一线，匹诺曹“火”口余生。

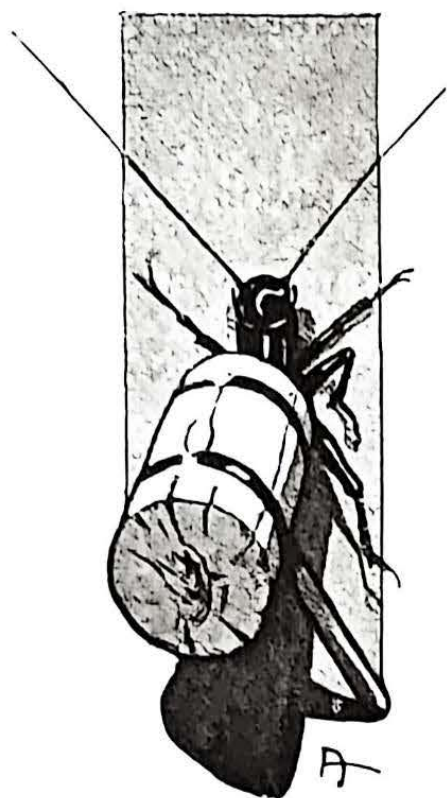
位造物的工匠并不像《圣经》中的上帝那样“用语言创造世界”——毋宁说，他是一个诺斯替派的创造者，其本质与“静默”（Sigé）^①相连。正如诺斯替主义瓦伦廷派那些充满想象力的文献所言，静默是“从深渊中涌现的万有之母”，这是一种极其特殊的沉默，“对不可言说之物保持缄默，对所领悟之物宣称其不可理解”。读者此刻应当已经明白，这里并不是要提供什么秘传的解释，而是展现了科洛迪想象中的杰佩托对“儿子”的那种固执与无法撼动的永远的不理解。

匹诺曹像一只“被猎人追赶的小山羊或野兔”般狂奔回家，却不得不邂逅第二位不速之客：会说话的蟋蟀。为了应对它，木偶突然找回了语言能力，他的问话“谁在叫我”与昆虫的“唧唧”声形成了荒诞的反差——毕竟，蟋蟀的鸣叫声绝不是召唤。木偶厉声驱逐挡道的蟋蟀，蟋蟀却说，除非先听它说完关于离家出走的少年必将追悔莫及的“大道理”，否则绝不挪步。也许正是“道理”这个词语，促使

① Sigé 是神圣领域（普累若麻，Pleroma）中的一个重要神性存在，通常被视为至高神的伴侣，象征神圣的静默和不可言说的奥秘。在神秘主义传统中，“静默”是接近神性的唯一通道，也被视为创造和启示的源泉，诺斯替主义称之为：神圣的静默是神性流逝的起点。

木偶第一次坦白地甚至是“截短鼻子”地宣告了自己的人生信条：“我半点都不想学习，追蝴蝶、爬树掏鸟窝才有意思。”此刻，会说话的蟋蟀显露出先知的本色，尽管它的预言太不吉利：“长此以往，长大后你只会变成一头大蠢驴。”在书中出现的许多动物中（小鸡、白鹤、猎鹰、巨鸽、海豚、蜗牛、偷鸡的大貂、鹦鹉、不会游泳的獒犬、四只“墨汁黑”的殡仪兔、一只可爱的土拨鼠、一条哲学家金枪鱼、医生打扮的乌鸦与猫头鹰、啄木鸟、鱼群和小老鼠，当然还有狐狸、猫和可怕的大鲨鱼），驴子享有特殊的地位，因为就像阿普列乌斯《金驴记》中的情节，匹诺曹也将通过驴子的躯体去完成自己的启蒙。虽说人兽变形是童话的本质要素，虽说没有一则童话不在发生人兽身份的置换，但是在这里，验证这条既是诗学又是宇宙学的法则的使命，毕竟落在了驴子的身上。匹诺曹从来就是一头“驴”，但只有当他真正变成驴子的身体，看着本不存在的耳朵疯狂地生长，他才能





彻底完成这一场属于自己的历险。

匹诺曹首次也是唯一一次的犯罪：用槌子砸死了会说话的蟋蟀。从刑法术语的角度，这是一起“超出意图的过失致死”——“他或许根本没想击中它，不幸的是，槌子偏偏正中蟋蟀头部，可怜的蟋蟀只

来得及发出最后一声‘唧唧’，便僵硬地粘在墙上一动不动了”。这场意外在某种意义上还原了一只纯粹的动物性的蟋蟀，使得两种本不该拥有语言能力的造物之间的短暂对话，就这样被嵌在了首尾两声“唧唧”的虫鸣中。童话世界的声音与语言置换法则显现于此：被施咒的人类会陷入失语，被魔法赋予力量的自然精灵（比如动物）却可以获得说话的能力，并且不会遗忘自己原始的声音。

在与会说话的蟋蟀的邂逅中，出现了一个被读者以及首先被《平行书》的作者总是忽略的情况。

这只被曼加内利称为“教育家”的蟋蟀，始终把木偶当作男孩来训诫，全然接受杰佩托家长式的说辞：

“那些叛逆父母的孩子要倒大霉了。”就像被砸扁在墙上之前就特意说明的，蟋蟀并非不知道匹诺曹是木偶，但是它依然理所当然地认为这颗“木头脑袋”应该去上学，或者至少学门手艺。这种木偶与人类的概念错位，其实早已神不知鬼不觉地发生在杰佩托对自己的造物莫名地改变态度的过程中。刚开始，他明明对樱桃师傅宣称，只想制作“一个漂亮的木偶，一个会跳舞、会耍剑，还会翻筋斗的神奇木偶：我要带着它周游世界，挣口饭吃，讨杯酒喝”。可为什么一旦造出了匹诺曹，他就要把他当男孩，唤作“儿子”，甚至为了他上学的识字课本不惜卖掉唯一的厚外套？不但如此，为了这个只为挣片面包用的谋生工具，他甚至毫不犹豫地牺牲了自己充当早餐的三只梨。与会说话的蟋蟀一样，尽管并没有忘记那是一个但愿“好使”的木偶，杰佩托却依然以对待人类男孩的方式，向这段木头疙瘩索取不合常理的、过分人性化的表现。

木偶与人类之间的这一误会，值得我们深思。因为，在没有刻意的掩饰之间，恰恰是它或许涉及了这部作品结构中的隐秘之一。人性，仿佛只能彰显于非人，比如表现在一个木偶身上，而非有血有肉的基督徒身上。那么，既然实际上唯有非人才是人，

大家就把匹诺曹已然当成了他最终会成为的那个男孩；而出于同样的原因，木偶竭尽全力反抗这不祥的命运，反抗这充满欺骗的形而上学。它不愿意是一个男孩，也不愿让自己木质的、来自森林的本性遭到如此误解。于是，我们就能够理解，当发现有一个木偶大戏院时，匹诺曹为什么会被“好奇的狂热”所支配，为什么会“不顾一切”地卖掉识字课本换得几枚零钱。在人类充满敌意的居所经历了地狱般的磨难之后，他终于回到了家园，得以验证他被撤销的真实身份。

《平行书》的作者指出，蟋蟀是我们在书中遇到的第一个会说话的动物。众所周知，动物在童话里开口说话是司空见惯的，无论在宏伟宫殿还是茅草小屋，无论在森林还是池塘河流，这是魔法侵入并渗透所有隐秘角落的简明而首要的征兆。这本书中的动物固然会说话，但与科洛迪着手本作品的六年之前所翻译的佩罗^①童话里的情形大不相同。这本

① 夏尔·佩罗（Charles Perrault，1628—1703），法国诗人、作家和学者。佩罗搜集整理民间传说，将它们改写成童话形式，被誉为“法国儿童文学之父”，现代童话文学的奠基人之一。除了简洁的语言与深刻的道德寓意，佩罗的童话故事充满仙女、魔法、动物说话等奇幻元素。著名作品包括《灰姑娘》《小红帽》《睡美人》《小拇指》等。

书里的动物言谈富有绝对的自然性，它更像是伊索的寓言故事，我们特意称之为“寓言”，用以区分讲给孩子们听的童话故事。事实上，在这个木偶的故事里，全然没有魔法的存在。没有咒语，没有神奇胡桃，也没有小动物通过施展出人意的奇迹将公主、王子从食人兽和女妖怪的魔爪里拯救出来。匹诺曹之所以变成了一头驴子，并非中了童话的魔法与咒语，而是应验了蟋蟀的预言，是他自己的游手好闲导致了这个符合逻辑的必然结果。那些为他提供帮助的动物，比如大鸽子，背他飞到杰佩托登船的海岸边；又比如哲学家金枪鱼，从鲨鱼肚子里逃脱后，一直驮着他游水，直到他上岸。这些动物借助的都是各自天然而非魔法的能力。话说书中也确实有一位仙女，可她的法力貌似有限得出奇，连个真正的咒语都不会，这也许是因为她一出场就暴露了自己与死亡过于亲密甚至同谋的关系吧。“我也死了呢！”这是她的开场白。

正如开篇已经警示的，匹诺曹的故事不是童话，不是小说，不是寓言：它是这三种体裁的独特混合体，是一匹异兽“奇美拉”，它长着寓言的面首、小说的身子和一条长长的童话的尾巴。

我们可以快速浏览一下遇见木偶大戏院之前的章节。饿坏了的匹诺曹扑向壁炉，那儿有一口锅子

正沸腾着冒热气，这时他才发现，那不过是有人画在墙上的一幅逼真的错视画，虽然科洛迪并没有说过什么，但按照评注者的暗示，它可能就是杰佩托自己画上去的，而读者对此也早已了然。破旧的贫民窟里绘有壁画当属怪异，平庸的壁画内容对比科洛迪早年童话译作中描述的“飞禽走兽、草木瓜果、海浪礁石、珍稀贝类、日月星辰、君王肖像”等绚丽斑斓的墙绘，有着强烈的反差。就像评论家所示意的，杰佩托的小屋也许是“柏拉图式”的，但它终究是一间“尘世小屋”，而饥饿的匹诺曹正是在这间小屋的每一个角落和每一只抽屉里翻找着“一丁点儿的干面包、面包皮、狗子啃剩的骨头、发霉的玉米糊、鱼刺、樱桃核，总而言之，无论找到什么都好，只要可以放进嘴里嚼一嚼”。匹诺曹在垃圾堆里找到一颗鸡蛋，鸡蛋在巴霍芬（Bachofen）收集的秘传礼仪传统中是一个神秘的符号，象征宇宙的雏形与生命的本源，但在这里，它跟那口烧开的热锅一样，成了一个骗局：匹诺曹刚敲开蛋壳，里面就蹦出来一只“快活有礼的小鸡”，它在飞走之前向匹诺曹深深鞠躬致意，感谢他为自己省去了破壳之苦。小鸡是木偶遇到的第二只动物，它的态度与说教的蟋蟀截然相反，它竟然尊称匹诺曹为“先生”（再次混淆人与木偶的界限），它郑重地道别：“匹诺曹先生，万分感谢您省去我破壳的麻烦！再

见了，祝您好运，代我向您家人问好啊！”如果鸡蛋真是孕育与重生的隐喻，那么匹诺曹此刻俨然成为替小鸡主持新生与蜕变仪式的祭司，而这恰恰是匹诺曹无法也不愿意为自己操办的。

随后，匹诺曹“远征”邻近的村庄，那实际是个“死人国”，在那儿，有一个小老头儿被匹诺曹拉响的门铃声吵醒，当得知他要乞讨面包，便命令他摘下帽子，当头浇下一盆水来，“好像在给天竺





葵浇水”，这次“探险”无非再次印证了人类的敌意。（感兴趣考据的读者可以留意，在《儿童报》和帕吉版〔即曼加内利阅读的版本〕中，匹诺曹在老人的要求下摘下“一顶小帽”，可这顶来路不明的帽子显然存在时序谬误，因为杰佩托用面包芯为匹诺曹制帽是更后面的情节。本波拉德的修订版纠正了这一疏漏，说明匹诺曹“当时尚未拥有帽子”，只是凑近窗下，却不料祸从天降淋成了落汤鸡。）

《木偶奇遇记》首发单行本时，科洛迪已经不再年轻——时年 57 岁。1875 年一幅人物漫画中的他几乎秃顶，胡须和长长的鬓角已然灰白。科洛迪

于《木偶奇遇记》出版7年后去世，正值他蜚声文坛并初尝意外荣誉之时。也许，这就是“小老头”“小老爹”和“小老太太”在匹诺曹的故事里总是不知从何而来却又无处不在的缘故（作者从不交代他们的来历，惯用的套路就是“窗口探出个老翁”“他向老妇人打听”“那老太太说”）。从这个角度讲，对书中角色做个年龄结构的统计不乏启示。即便是樱桃师傅和杰佩托，首次登场虽非老迈也及中年，他们分别顶着斑白的和玉米糊般黄灿灿的假发套，尽显疲态。而当匹诺曹在鲨鱼肚子里终于找到父亲，后者完全成了一名“白发小老翁，满头银发跟白雪一样，又活像打得发泡的白奶油”。会说话的蟋蟀同样老态龙钟，一上场就自报家门：“我在此屋居住已逾百年。”究其本质，衰老与白发是构成童话的固有元素，科洛迪在翻译佩罗与达奥努瓦夫人^①作品时，就遭遇过无数的老妪（从年龄这个角度看，可怕的巫婆与优雅的仙女其实并无二致也难分伯仲），比如《白猫》中那位“丑陋犹如罪孽的老妇人”，

^① 达奥努瓦夫人（Madame d'Aulnoy，1650/1651—1705），全名玛丽-卡特琳·达奥努瓦（Marie-Catherine d'Aulnoy），法国童话作家，与夏尔·佩罗共同推动了欧洲文学童话（contes de fées）的兴起。她的童话虽不如佩罗的《睡美人》《灰姑娘》那样广为人知，但以复杂的女性角色和宫廷讽喻著称，对后世奇幻文学影响深远。代表作有《白猫》《青鸟》《金枝》等。

她在故事里扮演着极为关键的角色。

除了老人，木偶的故事中也充斥着乌泱泱的孩子，可除了“小灯芯”和那个“村里的小男孩”（匹诺曹向他打听木偶大戏院的消息），他们从来都不是独立的个体，他们总是一群乌合之众，混乱得“就像腌鱼缸里的小凤尾鱼那样层层叠叠密密麻麻地挤在一起”，比如那些挤满马车、前往“玩具国”的“野孩子”。还有一个例外是那位“蓝头发的漂亮小女孩”，她后来亮明了仙女的身份，可众所周知，仙女是没有年龄的，果不其然，我们刚遇见她时，



她就已经死去了。至于匹诺曹，岁月于他毫无意义，他诞生前就会说话，一伸出双腿就可以奔跑或逃窜。假如非要考证他的确切年龄，粗略估算，当他结束木偶生涯蜕变成真人男孩时，应该不会超过三岁。

匹诺曹“像只落汤鸡一样”回到家里，他筋疲力尽地将“湿漉漉、沾满泥巴”的双脚搁在盛满烧炭的脚炉上，睡了过去。直到从监狱释放回家的杰佩托在外边敲门，木偶才醒过来，浑然不觉自己的双脚早就被烧没了，他猛地跳下凳子去开门，“一下子就直挺挺地摔倒在地板上”。曼加内利对火焰在木偶生涯中的这一次致命现身进行了长篇累牍的评论。“对于一种突如其来并具备穿透性破坏力的威胁——火焰”，木偶与植物共享着同样的“恐惧”。在此之前，“追逐匹诺曹的火元素仅限于描述中提到的火炉、壁炉、沸腾的锅”，但当他“湿漉漉、筋疲力尽”地倒在人世间的第一场沉睡中时，“那阴险的火苗第一次‘徐徐地’灼伤了他”。

木偶居然没有察觉双脚着火，直到“烧成焦炭”化为灰烬，这是为什么？诚然，在古希腊传统中，睡眠被视为“小秘仪”，未来的觉醒者需要通过它净化身心，之后方能接触“大秘仪”。然而，世间再深沉的睡眠，也不至于让燃烧中的身体麻痹得如此彻底。

事实上，正如那些容易被读者忽略的细节所显示的，在樱桃师傅的作坊里，匹诺曹对落在身上的斧头劈砍或刨子刮擦极为敏感，感受不同反应也不同，而轮到杰佩托用工具慢慢雕刻出“下巴、脖子、肩膀、肚子、手臂和手掌”的时候，匹诺曹既没有哭也没有抱怨，只是一味地嬉笑与玩闹。匹诺曹的



木偶肢体，如同蒙受荣耀的圣人之躯，出于某种原因（科洛迪依然不作解释）变得无知无觉。

为了重新获得双脚，木偶对坚持称他为“孩子”的“父命”做出了让步；为了强调自己的与众不同，他甚至否认了自己木偶的本质：“我可不像别的孩子！我比他们谁都更听话。”（“凡是想得到什么的时候，所有的孩子都会这么说。”）一对新做的脚丫，“轻巧、干燥、灵活，仿佛天才艺术家的杰作”，它们奏响了匹诺曹走向穿衣礼的序曲，也成为他启蒙路上的

重要里程碑——我们应该还记得神学家们赋予《创世记》中的“皮衣”（*tunicae pelliceae*）的意义，那是上帝将人类先祖逐出乐园时给他们遮体的兽皮。匹诺曹就这样被收拾得稀里糊涂地走出家门，他“腋下夹着崭新的识字课本”，试图为他所努力的非生存寻找意义，踏上了本应指引他前往学校的道路。

正是在这个时候，匹诺曹路遇“木偶大戏院”，它标志着木偶挣脱人类世界并在顾虑彷徨中找回属于自己的木质本性的可能。匹诺曹让人给他念完大戏院的告示，干脆将识字课本卖了几个零钱，径直加入了那场听说“马上开始”的喜剧。

在大戏院里，发生了一起堪称卷起“半场革命”的重大事件，那就是花衣小丑阿莱基诺和驼背小丑普钦内拉对匹诺曹突如其来的指认，他们认出他是“兄弟”，一个不可救药的木偶。“天上的神啊！”花衣小丑大叫道，驼背小丑立刻附和：“我是做梦呢，还是醒着呢？可那下边站着的分明是匹诺曹啊！”“是匹诺曹！是我们的兄弟匹诺曹！”所有的木偶齐声高呼，“纷纷从幕后蹦跳到了外面的台上来”。

关于这种无条件的、喜剧性的相认，科洛迪没有作出任何解释，但它彻底否定了杰佩托给“儿子”取名的自以为是。木偶们早就知道“匹诺曹”这个

名字，它绝非他人所授，更不可能来自杰佩托。匹诺曹既不是男孩也不是谁的儿子，他是木偶们的“木头兄弟”，属于他们的族群，他为此受到热烈的欢迎，“他们紧紧地拥抱他”，“友好地掐他捏他”，“像真诚的兄弟那样脑袋碰脑袋”。跟花衣小丑和驼背小丑一样，匹诺曹是永远的，就像他的族群一样永远。如果说，匹诺曹在樱桃师傅的作坊里还没模样就能说话与感知，这正是说明匹诺曹在被创造之前已经存在，而同样得到证明的是，那次创造也不过是一种表象与模拟罢了。

作为木偶，他也同样被吃火人相认。吃火人这位木偶戏的班主，有些事情是绝对逃不过他的眼睛的：

“给我把那个木偶带过来……瞧瞧这木偶，是用非常干燥的木头制作的，我敢肯定，只要把它扔进火里，就能帮我的烤肉添出一把最最漂亮的火焰来。”

何谓木偶？面对当代学究们的咬文嚼字，我们必须记住：在科洛迪创作的时代，“burattino”（木偶）与“marionetta”（提线木偶）是同义词。机智的托马塞奥^①在他的词典中如此定义：“用破布或木头制

^① 尼科洛·托马塞奥（Niccolò Tommaseo，1802—1874），达尔马提亚裔意大利语言学家、记者和散文家，曾编辑8卷本《意大利语词典》（1861—1874）、同义词词典（1830）以及其他著作。意大利收复失地运动的先驱。

成的傀儡”，“操作者用线绳操纵其动作，并为其配音，用以表演喜剧和闹剧”。

将人比作提线木偶是柏拉图反复探讨的一个主题。这位哲学家在《法律篇》（644 d7）中写道：“不妨设想我们每个活着的人都是神明制造的‘神奇傀儡’，或为诸神消遣娱乐，或为某种严肃的目的。我们无从知晓答案，但清楚的是：激情，如同牵引我们内心的绳与线，驱使我们做出矛盾的行为。”此处被译为“神奇傀儡”的相关术语是 *thauma*（词源关联 *thaumazein*，即惊奇或吃惊之意），将匹诺曹确定为“神奇的木偶”，很可能内含对柏拉图文本的呼应（笔者案头所见的意大利文译本，也许与科洛迪当年读到的版本相同，它将 *thauma* 译作“神奇的装置”）。值得我们记住的还有柏拉图对其“神话”的补充阐释：“将人类比作傀儡的寓言自有其深意，它能更加清晰地揭示：何谓自我超越或自甘堕落。”由此来看，匹诺曹堪称人类范式的隐喻——尽管操纵他的丝线的掌控者身份成谜，甚至这些丝线是否真实存在也未可知，但正如生动展开在他历险生涯中的境况，他注定在自我超越与自甘堕落之间摇摆，永远也无法获得一个确定的身份认同。

然而，提线木偶有优于人类的地方。关于这个道理，另有一篇寓言做出了清晰的阐述，只是科洛

迪很有可能并不了解这个文本。克莱斯特^①在随笔《论木偶剧》中援引了一位舞蹈家的观点：舞者可以从提线木偶的动作中学到不少东西。不要以为木偶的每个关节都需要操纵者时刻控制，“每个动作都有其重心”，这位舞者解释道，“只要控制好内在的这个重心就够了，四肢如同钟摆，无须多余帮助，它们会遵循机械规律自然而然地运动”。由于操纵者必须通过某种“舞蹈”来融入木偶的重心轨迹，因此重心划过的路径可谓“舞者灵魂的行走路线”。这位海人不倦的舞蹈家补充道，如果某位机械师能够按照他的要求制作出一架提线木偶，“便能借之跳出当代任何舞者——即便是大师维斯特里（Vestris）——都难以企及的舞蹈”。木偶的优势在于其动作从来不会矫揉造作，而这恰好是血肉之躯人类的宿命：自从偷尝知识之果，人类便永远失去了天堂的纯真，随之也失去了与生俱来的优雅；想要重新获得这种品质，只有踏破铁鞋试试，看这世

① 海因里希·冯·克莱斯特（Heinrich von Kleist, 1777—1811），德国诗人、戏剧家、小说家。1810年创办《柏林晚报》，为德国晚报的先驱。主要作品有心理剧《洪堡的弗里德里希王子》、喜剧《破瓮记》等。对话体寓言式叙事短篇《论木偶剧》（*Über das Marionettentheater*）发表于1840年，除了文学史上的重要地位，该文对哲学、美学和艺术理论产生了深远影响，启发了后世对自然与意识、艺术与机械关系的思考，是浪漫主义文学和现代主义艺术的重要参考文献。



界的哪个角落还开着一扇重返乐园的后门。只有在无所谓知识的木偶的存在中，永远不会发生失格之举，但于人类而言，这恰恰绝无可能——“唯有神明能够在如此的领域与物质相抗衡，只因存在之环的两极在此相遇”。

叙述者认为舞蹈家的一席话不无道理，便有感而发地提起自己早年的一次经历：他曾目睹一位大约 16 岁的少年擦拭踏在凳子上的一只脚，姿态如此

优美，以至于少年望着镜子想起他们一起在巴黎见过的雕塑作品《拔脚刺的少年》。因为想证实一下这种相似性，他刻意重复前面的动作，结果不但无法再现优雅，笨拙不堪的动作甚至令自己捧腹。

“现在，我尊敬的朋友，”舞蹈家总结道，“您已经拥有了理解我想法的基础。我们看到：在有机世界里，当反思意识愈趋黯淡模糊，优雅就愈发闪耀且浑然天成。可是，就像两条相交之线，从原点出发，当穿越无限之后，交点会突然再现，落在原点的另一侧……当认知（姑且这么说）穿越了无限之后，优雅如是再现，优雅就这样同时地出现在那些全然无知或全知的存在身上，也就是在提线木偶或神明身上达到至纯之境。”当听者心不在焉地问道：“为了重返纯真我们是否应该再尝知识之果？”舞蹈家肯定地答道：“当然——那将是世界历史的终章。”

众所周知，克莱斯特范式对于现代戏剧而言是一次巨大的成功并且影响深远，戈登·克雷格（Gordon Craig）、德克鲁（Decroux）、阿尔托（Artaud）等都以各自的方式将其奉为舞台身体的终极原型，即通过对人体毫不留情的解构，将演员提升为超级

木偶。就连愚比王也是一个木偶，创作者雅里^①融入了自己的造物，他设法让自己变成了木偶，面对总是冒着变成男孩风险的匹诺曹，雅里反其道而行之。可是，假如要送一枚克莱斯特的提线木偶徽章给匹诺曹，却未必合适。至少按照那些“好心人”的说法，这个木偶根本没有超越人类的男孩，而匹诺曹肯定也无意将他的认知推向无限。构成克莱斯特核心理论的“优雅与认知成反比定律”，倒是可以用来定义科洛迪的木偶匹诺曹：他令人惊叹的灵巧身手，神奇地呼应着坚持逃学的冥顽不化。虽然教育家们纷纷指责他不如一个真孩子，但他坚信自己的骨子里具备某种优越与美好。在克莱斯特的随笔里，舞蹈家用一个动物案例佐证人体的缺陷：一头熊，不假思索就能招架击剑大师的所有攻术。匹诺曹，显然更接近这类“反思愈弱优雅愈显”的动物，就像真男孩们大战匹诺曹那天的鱼群，当男孩们把

① 阿尔弗雷德·雅里（Alfred Jarry，1873—1907），法国作家、剧作家和先锋艺术家。20世纪初期法国文学和艺术界的重要人物，创作深受象征主义和超现实主义影响，作品充满荒诞、幽默和实验性，揭示人类社会的荒谬性和权力的腐败。代表作有《愚比王》（*Ubu Roi*），续作《愚比龟》《愚比囚》等。《愚比王》是现代戏剧的开端，也是荒诞派戏剧的先驱，打破传统戏剧的规则，开创了全新的艺术表达方式。雅里本人以古怪的行为和放浪形骸的生活方式著称，将自己塑造成愚比式的角色。他的作品和思想对后来的现代主义文学、戏剧与艺术产生了深远的影响。

识字课本、语法教材等校园读物统统投入海水里，成群的游鱼把它们啃了没几页就都吐了出来，“它们撇着嘴巴做鬼脸，仿佛在说：‘这哪是我们的菜，我们可是吃惯了更加美味的东西’”。

不过，匹诺曹的旅程与克莱斯特设想的正相反，他并没有踏上穿越无限知识的朝圣之路，而是一丝不苟地守着木偶的身体，试图走一扇偏门溜回天堂去。为什么不呢？那个便宜到堪称便携的天堂，我们很快就会看到，它叫“玩具国”，美妙如同伊甸园，“每周只有六个星期四和一个星期日”。虽然没到“世界历史的终章”，但至少时间已经从这里完美地被剔除。

匹诺曹眼中的木偶大戏院，恰如卡夫卡《美国》中卡尔·罗斯曼的俄克拉荷马大剧院，卡夫卡的这部小说，同样称得上某种童话，作者很可能通过20世纪初的捷克语译本（或德语版）读过《木偶奇遇记》。正如匹诺曹被“大戏院”的招贴所吸引，罗斯曼也难以抗拒“大剧院”海报的诱惑，因为它保证他终将在那里找到自己的位置。又如匹诺曹遇见了花衣小丑与驼背小丑，罗斯曼同样被昔日的友人相认并握住了手：“多好啊，我们又可以在一起了！”

在科洛迪笔下登场的提线木偶中，有一个穿“百衲衣”的小丑阿莱基诺，另一个是驼背尖帽小丑普

钦内拉，这两个名字将匹诺曹带入了一个经常被人们误判为次要的意大利戏剧传统。被“村里的小男孩”通报为“马上开始”的剧目，正是这古老的“即兴喜剧”^①。匹诺曹与这种戏剧的面具们共享着木偶的非人特质，难怪他立刻被认作了同类。这些喜剧角色有着既灵巧机敏又“规训笨拙”的身手，比如流传中的黑衣仆人斯卡拉穆恰（Scaramuccia），他手脚与背部的表现力远胜任何演员的面部表情。只是匹诺曹与这些角色的相似止步于此。聪明的花衣小丑阿莱基诺、贪吃的驼背小丑普钦内拉、狡猾仆人布里盖拉和老财主潘塔隆，正如学者所说，这些角色并非真正的人物，而是类型化符号或角色的集合，或许这也正是他们佩戴面具的原因。冬宫博物馆存

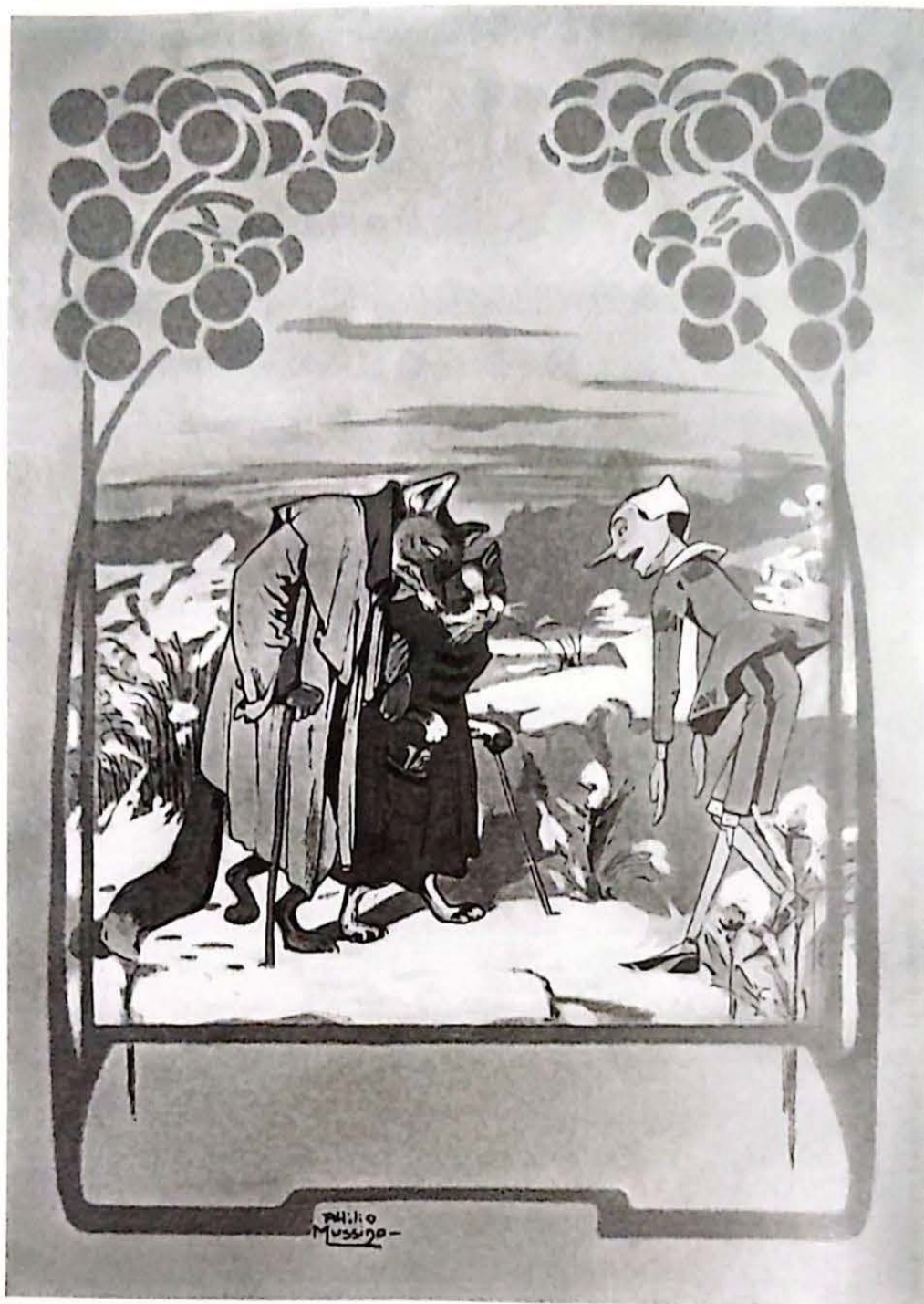
① 即兴喜剧（La Commedia dell'Arte），16至18世纪流行于欧洲的一种戏剧形式，兴起于意大利，在威尼斯与那不勒斯尤为盛行，以即兴表演、固定角色和面具著称，内容多围绕爱情、欺骗、误会等展开，情节简单但充满幽默和讽刺。固定的角色搭配固定的服装与面具，面具象征角色的社会地位和性格。表演多在街头或广场进行，时常融入音乐和舞蹈。即兴喜剧对现代喜剧和戏剧产生了深远影响，剧作家莫里哀、莎士比亚等深受其影响。即兴喜剧与面具以及木偶戏之间存在深刻的历史和艺术关联，三者共同塑造了欧洲戏剧传统，并在表演形式、角色塑造和社会讽刺上相互影响。面具是即兴喜剧的核心符号，木偶戏则直接借鉴了即兴喜剧的面具造型，尤其是阿莱基诺、普钦内拉等角色，木偶的面部特征与喜剧面具高度一致，木偶戏成为即兴喜剧的便携版，简化表演但保留其角色与幽默；即兴表演精神在两者中延续，成为欧洲民间戏剧的基石。

有一幅特里斯塔诺·马丁内利（Arlecchino Tristano Martinelli）版的花衣小丑阿莱基诺肖像，只见这位传奇的演员手持面具，仿佛与这个构成自己身份本质的物件进行着旷日持久的对话。但是，匹诺曹没有面具，也不可能拥有——不仅因为那超长的鼻子。在《木偶奇遇记》获得了空前成功之后，模仿它的作品层出不穷，它们企图将匹诺曹降格为某种类型，但这个神奇的木偶始终是一个特殊的存在，一个介



于即兴喜剧角色与小说人物之间难以归类的混合体。即兴喜剧的面具们早已彻底解开其生命的奥秘，再也不需要什么启蒙；而匹诺曹，斩断了与神圣的联系，一边流浪汉般挥霍着生命，一边却还在努力梳理命运的线索，渴望蜕变。

吃火人与曼加内利的关系非同一般，不一般到后者在其著名的《不可能访谈》系列中专门为前者做了一集内容。吃火人有一把“长长的墨水涂鸦的大黑胡子，从下巴一直拖到地面上”，让人见之胆寒。但是在那一集的访谈中，这位可怕的木偶戏班班主竟然被定义为“失败的食人魔”。科洛迪从没有直接称他为食人魔，只是描述他用“患了重感冒的食人魔般的粗嗓门”对着匹诺曹说话。然而，考虑到“他的嘴巴大得像烤炉”，“目光如炬赛过一对罩着火苗的玻璃红灯笼”，以及他手里“那根用蛇和狐狸的尾巴拧成的大鞭子”，其食人魔的血统可谓确凿无疑。剩下需要解释的，就是“失败”这个定语，它对评论者来说至关重要，而事实上它也完全契合该作品的本质特征。正如我们所见，《木偶奇遇记》并非真正的童话，而是同样意义上的“失败的童话”。我们由此得知，尽管吃火人有着可怕的胡子，“却并非恶人”，他原本打算用匹诺曹添把火，把他的羊肉烤得香喷喷，可当匹诺曹真的被带到自己面前，



他就心软了，甚至因为感动打了一个“震天响亮的喷嚏”。科洛迪给我们的提示是，“这是他的独特方式，让世人看到他柔软的内心”。一个好心的食人魔当然就是一个失败的食人魔，当他因为得知杰佩托穷困潦倒而将决定命运的五枚金币交给匹诺曹时，他的失败就升级成为彻底的破产。

在西西里的某个村庄，我遇到过两个男人，大家把他们叫作猫和狐狸。在匹诺曹的故事里，如果说从“红虾客栈”到“玩具国”的每一个细节都已成为传奇，那么，关于匹诺曹在“回家的路上”不幸遇到两条恶棍——“瘸了一条腿的狐狸与双目失明的猫”，就更是经典了。我们很快发现了它们伪装残疾的伎俩（心不在焉的木偶却始终未能识破，即便当“瞎”猫一口吞下那只为他拉响警报的“可怜的白棕鸟”时，也还是浑然不知），加上他们津津乐道的“奇迹宝地”，都泄露了两个骗子与雨果小说的谱系关系——科洛迪不可能没有读过《巴黎圣母院》，谁都记得，那本书里有个“奇迹庭院”，聚集着成群结伙的乞丐，天天上演着日出装病卖惨、夜归集体痊愈的“奇迹”。我们这本书里的“奇迹”则不同，不仅关乎瘸腿与瞎眼的“瞬间治愈”，更有那“五枚金币”——只要培上土、浇点儿水，“一夜之间”就能长成两千枚。这里的坏蛋组合不是

科洛迪的发明，拉封丹的寓言里就有过“两名最虚伪、最狡猾的毛爪骗子”（deux vrais Tartufs, deux archipatelins, deux francs Patte-pelus），那对“毛爪子”假装成朝圣者，一路偷鸡摸奶酪来贴补结伴同行的旅资，它们表面合作却各怀鬼胎，诡计多端的狐狸最后败在了老猫一招鲜的爪子下。科洛迪笔下的搭档则不同于法国寓言的套路，无论落入“如何惨烈的穷困或灾难”，“瘸腿”狐狸与“瞎眼”猫，始终同甘共苦，那近乎虔诚的狼狈为奸让他们形影不离、至死不渝。

《平行书》的作者将猫与狐狸的行为归因于某种神学与宗教使命。它们鼓吹的“播种金币”之举“似乎带着阿卡迪亚式的神秘色彩”，金币仿佛就是种子，是“土地孕育的有着真正生命力的种子”，匹诺曹因此而犯下了“植物高利贷”的罪行，作为产自大地的一块木头，他对大地母亲实施了“恐怖掠夺”，所以，“他后来遭受惩罚并非没有道理，因为如此的亵渎行径岂能逍遥法外”。可以确定的是，“流浪汉”匹诺曹天生痴迷于欺骗，贪恋“盗贼的慷慨、恶棍的无私、造假者的虔诚、骗子的殷勤”，于他而言，用五枚金币换取两千枚金币显然是一笔十分划算的交易。作为一名正经的“混混”，他不会放过这个冒充“大佬”的机会，轻率地向两个神通广大的恶棍炫耀他那“精美绝伦的五枚金币”。

“红虾客栈”是一个典型的童话场景：两头畜生外加一个木偶，三个临时凑在一起的非人类旅伴，在暮色苍茫中筋疲力尽地赶到这里。阴险的客栈老板，向狐狸和猫（两个同样背负传奇身世的角色）眨了眨眼睛，“仿佛在说：‘明白，咱们心照不宣’”，



他与巴西莱^①童话里狡诈的旅店老板同宗又同源，后者偷走过安东尼奥自动摆宴的魔法餐桌和那头排泄金币的驴（格林兄弟后来改编了这个故事）。那天晚上，匹诺曹一直做着“奇迹宝地”的美梦，他看见遍地灌木挂满了沉甸甸的金币，而那客栈老板，就在两头畜生（猫与狐狸）离开整整两个钟头之后，断然唤醒了梦中的匹诺曹，把他推向命中之劫——午夜刺客的怀抱。

匹诺曹正在黑暗中摸索向前，途中再次遇到了会说话的蟋蟀。显然，蟋蟀并没有真的死去，除非我们当真相信它自称“幽灵”的说法——“那微弱的细声仿佛来自另一个世界”。正如曼加内利推断的，由此可以得出一个合理的结论：“匹诺曹正渐渐挺进亡灵的国度。”这个来自冥界的蟋蟀的“幽影”，不过是通往地狱的第一征兆，木偶的历险始于一个

① 吉安巴蒂斯塔·巴西莱（Giambattista Basile, 1566—1632），意大利作家、诗人，其代表作《五日谈》（*Lo cunto de li cunti*，直译“故事的故事”）是用那不勒斯方言创作的民间故事集，展现了巴洛克时期的民间文化，内容充满魔幻、荒诞、黑色幽默以及深刻的道德隐喻，被认为是欧洲最早的童话文学经典之一，其中安东尼奥的故事，即“会魔法的自动餐桌”与“排泄金币的驴”（产金动物）这两个母题被后世广泛吸收。巴西莱的“黑暗童话”直接启发了夏尔·佩罗和格林兄弟，对后来的《格林童话》《安徒生童话》等均影响深远。

“地狱之夜”，也注定将在通往冥府的阿维尔诺^①深渊里愈陷愈深，难以自拔。

蟋蟀的幽魂与落入永恒黑暗的匹诺曹的对话，僵持在“回头是岸”还是“继续向前”的对抗中。幽灵警告说，“听我的，往回走吧”，匹诺曹足足回答了四遍“可我偏就向前走”，惹得蟋蟀在“（木偶）变成大蠢驴”的倒霉预言之后再次口吐莲花：“愿老天保佑你不沾夜露，不遇杀人越货的强盗。”

“回头还是前进”——木偶的本质行为，正是归结在这非此即彼的抉择中。“回头”意味着父亲、仙女、会说话的蟋蟀和师长们（匹诺曹暗自思忖后拟下了他唯一真诚的宣言：“任由他们这么说的话，谁都会想当我们的父亲和老师，所有人，连会说话的蟋蟀也不例外”）。“前进”则定义木偶的志向，即坚持实现自己本来的存在方式。两条道路，一虚一实，它们的冲突几乎贯穿全书始末，直到某一刻才会忽然重合在一起，重合并非因为匹诺曹即将屈服于父亲和会说话的蟋蟀，而是因为：当抛弃陆地、纵身跃入大海去“随波逐流”的时候，他将从分辨返回

① 阿维尔诺（Averno），原指意大利那不勒斯附近的一个火山口湖，根据传说，这个湖的硫黄烟雾杀死过飞鸟，希腊人和罗马人便将通往来世的入口设在了这里。古罗马人历来认为它是通往冥界的入口，这个名字被后来的罗马诗人和古典诗歌用作冥界甚至基督教地狱的统称。

与前进、真实与非真实的挣扎中永远地解放出来。

猫和狐狸如期实施了他们的骗局，但并没有完全恪守最初的方案——他们决定从骗子摇身变为杀手，这是书中又一个难以解释的突兀的转折。或许与会说话的蟋蟀那番苦口婆心的喋喋不休有关，因为蟋蟀的预言总得应验，否则便成空谈。不管怎样，匹诺曹与两个“浑身裹着煤袋的漆黑身影”狭路相逢，为争夺木偶藏在嘴里的金币，双方打成一团，匹诺曹咬断了“小个子杀手”的手，可那断肢竟然不是一只手，却是毛茸茸的一只猫爪子。匹诺曹开始逃命，



大逃亡与大追捕紧锣密鼓地铺开在田野与葡萄园，而所有这一切，居然都是为另一场无可回避的相遇唱序曲：遭遇死亡——首先遭遇死亡的居所。

就在被杀手追得几近绝望放弃时，木偶忽然瞥见远处，“在深绿的幽暗丛林里……有一座白得像雪一样的小屋浮现”。他拼死狂奔到门前，焦急地敲了好长时间，还不得不对着门板又“踢”又“撞”，窗口这才出现了一位“美丽的女孩，她的头发是蓝色的，脸色苍白如蜡像，她双目紧闭，两手交叠在胸前。她的嘴唇纹丝不动，却发出仿佛来自另一个世界的细弱的声音：‘这屋里没有人。所有人都死了’”。

记得会说话的蟋蟀的声音也“仿佛来自另一个世界”，作为教化者的那只昆虫，也许正是蓝发仙



女的化身，或者至少是那个亡灵世界的使者，而雪白寂静的小屋，恰似死者的居所。关于这座小屋，我们只知道它有一扇永不开启的门扉，还有一扇豁然洞开却又“悄无声息”立刻紧闭的窗户。当匹诺曹哭求“至少你给我开开门吧”，美丽的女孩回答道：“我也已经死了。”至于为何伫立窗前，她补上了一个令人难以置信的解释：在等棺材，等它来把她装走。

关于这位蓝头发的小姑娘，《平行书》的作者一针见血地指出，“人们总觉得……死亡对她而言是天然且永恒的状态”，她甚至像是“亡灵的苍白冥后，暗夜的月亮女王”。事实上，在一部没有国王的童话里，又岂可能有女王。而她也不是女巫——尽管曼加内利后来称她为“自我诅咒的女巫”。在《木偶奇遇记》这部反童话中，所有的童话角色都遭到了某种程度的贬损与祛魅：既然吃火人是一个失败的食人魔，那么这个女孩也只能是一位失败的仙子——也许正是她的死亡或者假装死亡，让她丧失了所有的魔力。蓝色的头发，仿佛小仙女仅存的魔法记号，可如果我们想起樱桃师傅因为惊恐而发青的鼻头，仙女的蓝发光芒又何止褪色几分。至于“turchino”一词，它指的是绿松石色，深天蓝色的一种，当年是法语“bleu”的对应词，科洛迪早在1875年为帕吉内拉（Pagginella）出版社翻译达奥努瓦夫人的童

话《青鸟》时，就曾将“L’oiseau bleu”（“蓝色的鸟”）译作“L’uccello turchino”，即《青鸟》。用现代说法，小仙女的头发应该是蓝色（“blu”），而不是青色（“turchino”）。

“帮帮忙，给我开开门吧！请可怜我……”这一刻的匹诺曹即将被两名杀手掐脖而丧命。可是，这位仙女的无能，甚至近乎残忍的冷漠，在她断然拒绝匹诺曹的最后哀求时暴露无遗。除非我们真以为她死了，或者相信她正在全神贯注地扮演死者的角色，包括接下去精心排练自己的葬礼（她等待的棺材正是不可或缺的道具），除非我们真以为是这些造成了她对可怜木偶视而不见、充耳不闻。

就这样，匹诺曹迎来了他的第一次死亡，他被两名杀手吊上“一棵名为大橡树的巨木”：“他闭上眼睛，张开嘴，伸直双腿，一阵剧烈抽搐后，便僵硬地挂在了那儿。”《儿童报》（1881年10月27日第17期）原本以此作为故事的结局，但在小读者们的强烈要求下，出版商不得不说服科洛迪继续写下去。“大橡树”后来被指认为位于卡潘诺里市（Capannori）格拉尼亚诺镇（Gragnano）的一棵百年老树，也称“女巫橡树”，按照民间流传的说法，女巫们常在它的树荫下举行她们的狂欢仪式。这再次印证了《木偶奇遇记》催生传说、民俗甚至地名的魔力，就像莱奥帕尔迪（Leopardi）的诗歌在雷卡



纳蒂 (Recanati) 造就了“无限之丘”一样。

当脖子套着绞索的匹诺曹吊在大橡树上无聊地晃动时，那个佯装死去的女孩再度出现在窗口。眼见这不幸的木偶“在北风呼啸中跳着死亡的踏步舞”，她施展了第一个法术，可细究起来也算不上真正的法术，毕竟击掌三下召唤一只驯养的飞禽并不是什么太难的事。无论如何，正是从这只大老鹰的口中，我们得知了女孩的真实身份：“有什么吩咐，我仁慈的仙女？”



何谓仙女？1691年，苏格兰阿伯福伊尔教区 (Aberfoyle) 的长老会牧师罗伯特·柯克^①完成了

① 罗伯特·柯克 (Robert Kirk, 1644—1692)，牧师、盖尔语学者和民俗学家。代表作《秘密联邦》(The Secret Commonwealth) 是一篇关于仙女、民间传说、巫术、鬼魂和第二种视力的论文，第二种视力是苏格兰高地人所描述的一种超感知觉现象。1893年，安德鲁·朗 (Andrew Lang) 出版了该书的第二版，(转下页)

手稿《秘密联邦》的撰写。早几年刚完成了《诗篇》盖尔语译本的这位学者，其新作旨在“遏制当下日益蔓延的无神论思潮，同时亦为满足几位挚友的夙愿——尽管该书的主题内容迄今还未有作者敢于涉足”。“秘密联邦”又为何物？虽说这类玄奥主题是否允许任何清晰的定义尚存疑问，但它完整的书名提供了部分线索，“《精灵、农牧神和仙女的秘密联邦》，一部关于地下的多为无形族群的本质与行为的论著，该族群被苏格兰人归为精灵、农牧神、仙女等异名，其特征如‘第二视力’者所记述；为促进相关研究，今由一位寓于苏格兰-爱尔兰社群的审慎学者搜集、整理、比勘、考证而成文”。

有人提出，这本书堪称“仙境的形而上学”，但作者“审慎严谨”的考证态度，使它更近似于一部民族志专著，正如第一章《论地下居民》所提供的信息，它描述了一个居住在地下的民族的风俗习惯。这位“民族志学者”的信息来源是那些拥有“第二视力”的人，他们凭借通灵的能力与地下民族保持着持续而骇人的接触。我们从他们那里了解到：“这些精灵(Fairies)被称为 Sleag Maith, 即‘良族’，

(接上页)名为《精灵、农牧神和仙女的秘密联邦》(*The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies*)。柯克的作品是研究17世纪苏格兰民俗和凯尔特文化的重要资料，他的记录不仅具有历史价值，还为理解前现代社会的世界观提供了独特的视角。

这显然是为了抵消他们作恶的印象（因为爱尔兰人惯于祝福一切他们唯恐伤及自身的东西）。据说他们的性质介于人类和天使之间，类似古人对恶魔的认知。他们性灵、智慧、勤学，形体轻盈易变（像所谓的星灵体），好似凝结的云雾，唯于暮色中隐约可见。他们的形体因为灵质驱动的精微而柔韧，从而可以随心所欲地显现或消隐。某些精灵的躯体或载体是如此蓬松、稀薄与纯净，以至于唯有渗入如气似油的精华灵液方能得到滋养。”

我们得知，这些生灵住在“宽敞而美丽的房屋里，但并非凡夫俗子的眼睛可见——除非是某些特殊的场合……屋内灯火长明，火焰常燃，却无需任何燃料”；至于衣着和语言，他们如同某些执着于流亡的民族，会采用“栖居所在地的习俗，在苏格兰就可以看到他们身披彩格呢披肩和其他鲜艳的服饰……他们寡言少语，但会采用哨音，他们的哨声清亮但不刺耳。虽说如此，若在特定的地域召唤他们，他们会用当地话做应答”。柯克似乎对棕精灵（一种地精或家灵）抱有格外的好感，这种小精灵时常被听闻在“烤面包、敲锤子或进行诸如此类的劳作。在福音驱散异教信仰之前，甚至在今日尚未开化的一些地方，当众人沉睡之时，这些棕色的小精灵仍会潜入屋内做家务，或整理厨房，或洗锅刷碗”。

地下族群的一个重要特征是他们彻底的无宗教

性，甚至堪称无神论者：“他们实行贵族政体与律法，但没有任何可以识别的宗教信仰，他们对创世之神既无爱戴亦无虔诚；只要听闻上帝或耶稣之名，他们即刻消隐，若不幸闻之则彻底丧失行动能力。”因此，他们几乎不阅读，“他们没有《圣经》”，只有“咒语与反咒语的汇编”；至于有人说他们拥有“精美游戏书籍”，似乎只有在“一种比他们的本性更加欢快轻盈的精神附体”时，他们才有可能解读之。他们虽不受疾病侵扰，但“会在某一时刻或特定的年龄突发衰竭与朽败”。尽管如此，他们的寿命仍然远超人类，“但最终他们也会死亡，或至少从现有的形态中消散”。他们的坚定信念之一是：“万物永不湮灭（如同太阳与年岁），一切皆在或大或小的循环中运转，并在循环的变革中获得新生。”因此，正如柯克指出的那样，“他们由凝固空气构成的身体会悬浮升腾，时而幻化形态钻入任何气流穿行的孔洞与裂隙”。每至季节更替，他们便搬迁居所，此时，通灵者会惊愕地看见“他们变色龙般的身躯携箱负篋，在空气中游弋而过”。

正是由于这种“悬荡状态”（pendulous state）——恰如克莱斯特眼中提线木偶的肢体姿态，哀愁永远笼罩着精灵族的仙女们，“她们始终无法确知终极轮回后的自己会变成什么”。这些犹如柏拉图与科洛迪所描绘的木偶般变幻无常且空洞的造物，却

成了远古文明的最后见证者，而那文明曾经与今日的我们一样居于地上而非地下：“他们居所的遗迹至今仍矗立在最高的山巅上。”

民俗学家安德鲁·朗（Andrew Lang）在为纪念 R. L. 史蒂文森（R. L. Stevenson）编纂的 1893 年版《秘密联邦》中指出，柯克笔下的仙境“实为前基督教时代冥界的鲜明记忆”。柯克记载称，爱尔兰人相信“祖先的灵魂栖居在精灵的山丘中，因此他们在每座教堂旁边都堆有供奉的坟冢或土墩，用以收容灵魂直至肉身复活，土墩也就化为一座精灵之丘”。朗由此断言，《秘密联邦》堪称“对地下生灵即远古祖先事无巨细的缅怀录”。柯克写道，或许正是这种与亡者领地的亲近性，仙女等精灵族群都热衷于现身葬礼：他们享用丧宴，混杂在抬棺人群中，一路随行至墓穴。

那么，匹诺曹遇见蓝发仙女的国度，或许可以视为一种异教的地狱，那里游荡着亡者的影子，无论是少女仙子还是会说话的蟋蟀，他们的幽魂都在其中。这个机智的假说或许应该略作修正：这个地方不是前基督教时代的冥界，也不是基督教的地狱，那座洁白如雪、只有亡者栖居的小屋固然类似冥王哈德斯或混沌之子厄瑞玻斯的黑暗领地，但实为精灵国度的冥府。在那里居住的不是人类，而是经历

了“悬荡”的终极轮回与朽败后的精灵族、地精族和仙女族。因此，正如那个宿命的“恐怖之夜”所预示的，匹诺曹的故事从头到尾都发生在“地狱”里，但有一度他抵达了精灵的地狱，某种地狱中的地狱，它与任何已知神学中的冥界都无相似之处。

所以，我们无须为科洛迪的书从未出现“上帝”一词而惊讶，这也使《木偶奇遇记》成为少数永远不会被收入热尼扎（Genizah）的书之一。热尼扎，犹太会堂里的阴暗储藏室，用于存放破损的希伯来语著作，这些书因为可能含有神名而不得随意丢弃。仅凭这一别样的事实，就足以推翻各种企图以基督学之名解读匹诺曹的理论根据，那些论调不乏枢机主教和临时执事们的牵强附会。比如，故事开头提到的“国王”，被刻意解读为暗指彼拉多写在十字架上的“犹太人之王”；杰佩托的名字被视为耶稣养父名字的异体缩写；匹诺曹从木偶戏班班主吃火人手中救下花衣小丑的情节，被看作亚伯拉罕为所多玛求情的场景再现；木偶一再坚持反驳会说话的蟋蟀的建议，暗示彼得拒认耶稣时的倔强；而当匹诺曹被吊上大树，发出绝望的呼喊“哦，我的父亲，要是你在这儿就好了！”，则被视为重现耶稣在十字架上的呼喊：“我的神，我的神，为什么离弃我？”

最好就此搁置这种冗长并且在语言学上很欠谨

慎的罗列。诚然，科洛迪的想象中或许融入了某些《圣经》元素（比如约拿在鲸鱼腹中的经历），但这与最褻渎、最肤浅的神学分支“基督论”毫无干系，尤其当它被演绎为一种“匹诺曹学”时，则更显无稽。

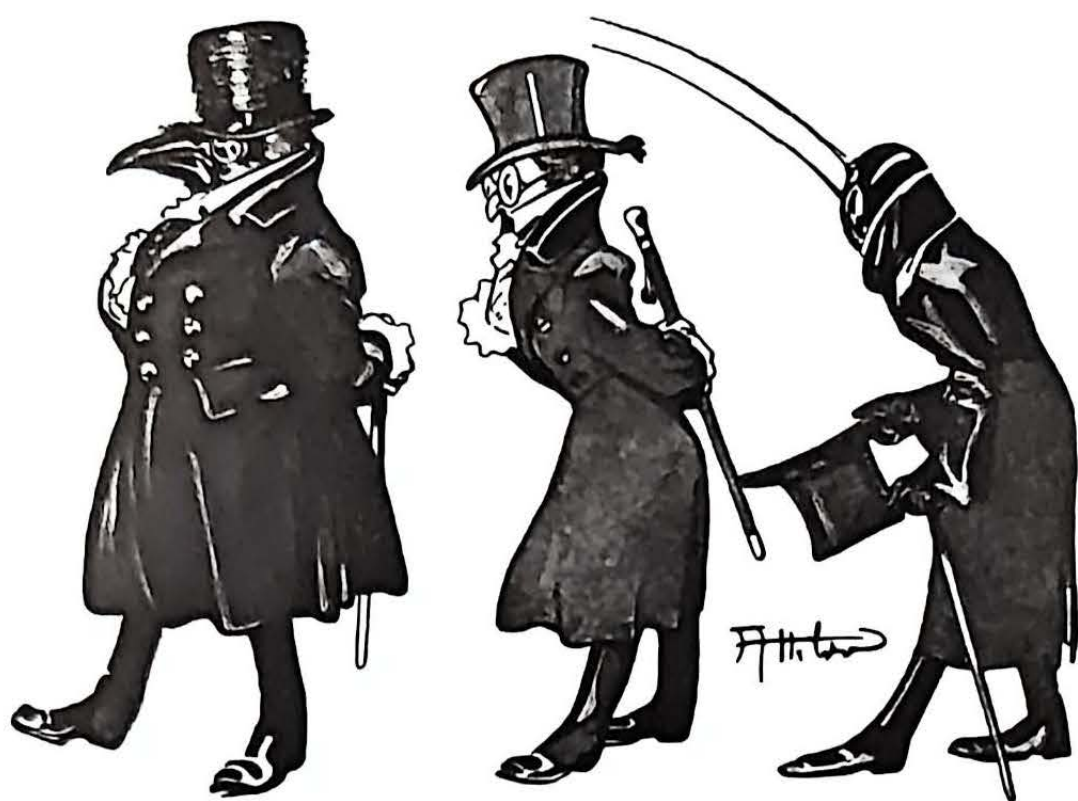
科洛迪对神学素无好感。有一次，他甚至将《创世记》中关于原罪的故事戏称为“那出著名的独幕闹剧：妻子、丈夫与……蛇！”。但他同样不认为真相存在于历史之中。他在《快乐笔记》中写道：

“归根结底，这一连串的谎言，为什么被人愉快地称为‘历史’？如果你问我，我会说除了日期——假设它们是真的！——历史不过是个乏味的神话，你在其中找不到任何真正真实的东西！”然而，真相似乎特别牵动他的关切，而他将真相置于诗歌的范畴也不足为奇。他在《民族报》的一篇文章中写道，“何谓刺激，我们不知道还有什么能比真相的刺激更强大、更有力，尤其是苦涩的真相。它攻击你的神经，激怒你，使你不适，让你头晕目眩，甚至在梦中纠缠不休……名副其实而当之无愧的真相——正如诗人们所说——必须是坚硬的”。“真正真实”的真相存在于诗人们的想象中，如同科洛迪在木偶的冒险中所演绎的故事，它们让读者感到兴奋与眩晕，但最终包含着某种“坚难”而“苦涩”的东西。

老鹰用坚硬的喙啄断木偶颈项上的绞索，半死



不活的匹诺曹得到了解救，他被一辆小马车送到了仙女的冥界小屋，赶车夫是卷毛狗梅多罗（Medoro），马车的车厢“通体澄澈如同空气一般，内衬蓬松的金丝雀羽毛，上头铺满了打得发泡的白奶油和松软的萨伏依松饼……还有一百对小白鼠牵引着它”，要不是内饰的特色美食，它真像一辆来自佩罗童话的小马车，而仙女也仿佛终于施展了一回魔法。然而，就像她本人澄清的，这不过是“我马厩里最漂亮的

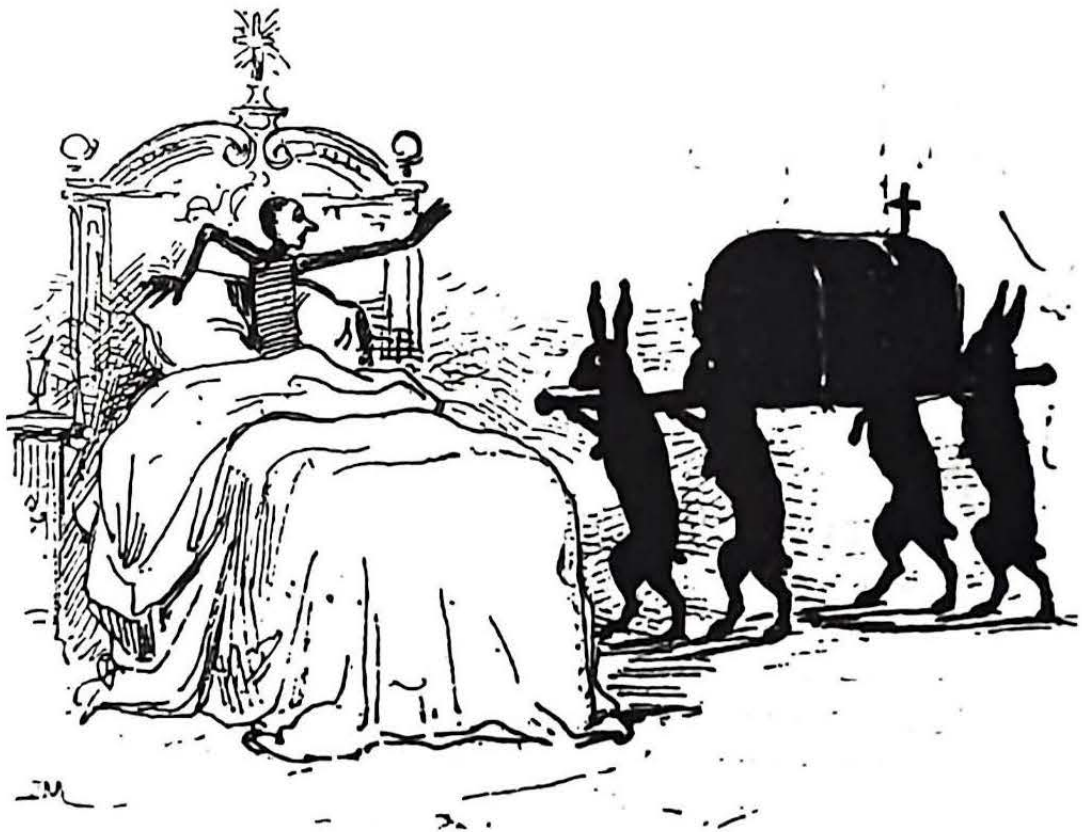


一乘车驾”，它或许出自某位巫师之手，也或许购自某位巧手的马车匠。

木偶匹诺曹就此开启了在这童话冥府中的停留，饶有趣味的是，他的疗与愈竟然均以医学而非魔法的方式呈现。作为三名会诊医生，乌鸦、猫头鹰和说教者蟋蟀（此次出人意料地披上了诊断者的大褂）一同出现在匹诺曹面前，确认了一个我们已知的事实：木偶不可以既不死也不活。乌鸦诊断道：“依我看，这木偶横竖是死了，如果不幸没死，那就证明他一直活着。”智慧鸟猫头鹰的见解截然相反：“我认为，木偶分明一直活着，万一不幸没活着，那就证明他的确死透了。”轮到第三位医生时，仙女莫

名以敬语相称：“您说呢？”而那蟋蟀医生一开口，不算明目张胆地恶狠狠，也已经饱含愠怒：“那木偶实乃顽劣之徒。”

恐怕是自诩为医生而放弃了预言家的身份，会说话的蟋蟀此次失算了。仙女摸了摸匹诺曹的额头，发现“他正遭受难以形容的高烧折磨” 仙女再次放弃诉诸魔法，跟一位称职的医生那样，给她的木制病人开了一种白色药粉，溶解在半杯水中。可此时，匹诺曹顽劣的流浪汉本性已经复燃，他坚决抗拒服药。已经完全沦为药剂师的仙女警告道：“要不了几个小时高烧就会把你送走的……” 她还狡黠



地问他是否惧怕死亡。傲慢的木偶矢口否认（“我才不在乎呢！”），“房门突然打开了，四只墨黑的兔子肩扛一口棺材齐步走了进来”。注释者曼加内利恰到好处地指出，“棺材”一词并非首次出现，就在不久之前，蓝发少女告知逃亡中的匹诺曹，她正在等待棺材来抬走自己。在这个童话地府里，不足为奇地“充斥着运送儿童棺材的繁忙景象”。那些黑如墨汁的兔子，是这座殡葬之家“勤勉而沉默的收尸人”，它们与柯克牧师笔下钟爱抬棺的精灵实出同源。而匹诺曹，显然也属于精灵的部落，因为他一口气喝下药水瞬间就康复了，正好驳斥了仙女“几天就会好了”的论断，也印证了柯克牧师所言，“精灵从不受疾病困扰”，尽管有时会突然衰弱萎靡，“要知道，木偶们享有很少患病并且能急速康复的特权”。无论如何，这场痊愈不是魔法的胜利，甚至也不是医学的成果——科洛迪对于后者似乎抱有彻底的鄙夷。

这时候，匹诺曹开始向仙女讲述自己的悲惨遭遇，结果开启了著名的桥段：这个木偶一旦撒谎，鼻子就会疯狂地生长。对此，我们的《平行书》作者并没有多加评论，在关于地狱的论著中他一度也化身为鼻子。需要注意的是，鼻子变长未必总是谎言的标记。记得德谬哥当时给匹诺曹先刻了“木头

大眼睛”，然后给他做鼻子，这个鼻子“刚做好就开始生长，长啊长，最后变成了一个很长的巨型鼻，还是无法停止地长下去”。杰佩托越是拼命截短它，“那个鼻子就越是无礼地往长里长”。这个长鼻子，首先代表的是匹诺曹无可救药的流浪汉的桀骜，其次才是他无赖般的虚张声势。这个永无止境的鼻子揭示的，实为木偶本质中某种根本的不确定性，就像“秘密联邦”的居民属性，始终“悬荡”而摇摆不定，永远处于变化之中。谎言在这里可以说是生理性的，与无法界定的特质相关，源于其存在的本质模糊，这种存在注定永远存在缺陷。匹诺曹那穿不过门框、差点戳瞎仙女眼睛的无限长鼻，正是他真相的具象，它彻底推翻了仙女企图用来界定他的虚假的对立命题，即所谓非“短腿”即“长鼻”的谎言。



真相不是一成不变的公理：它与生命的起伏共进退，瞬息万变，对于那些不遗余力的追随者来说，真相变得日益庞大而沉重以至于不堪承受——正如匹诺曹的鼻子。

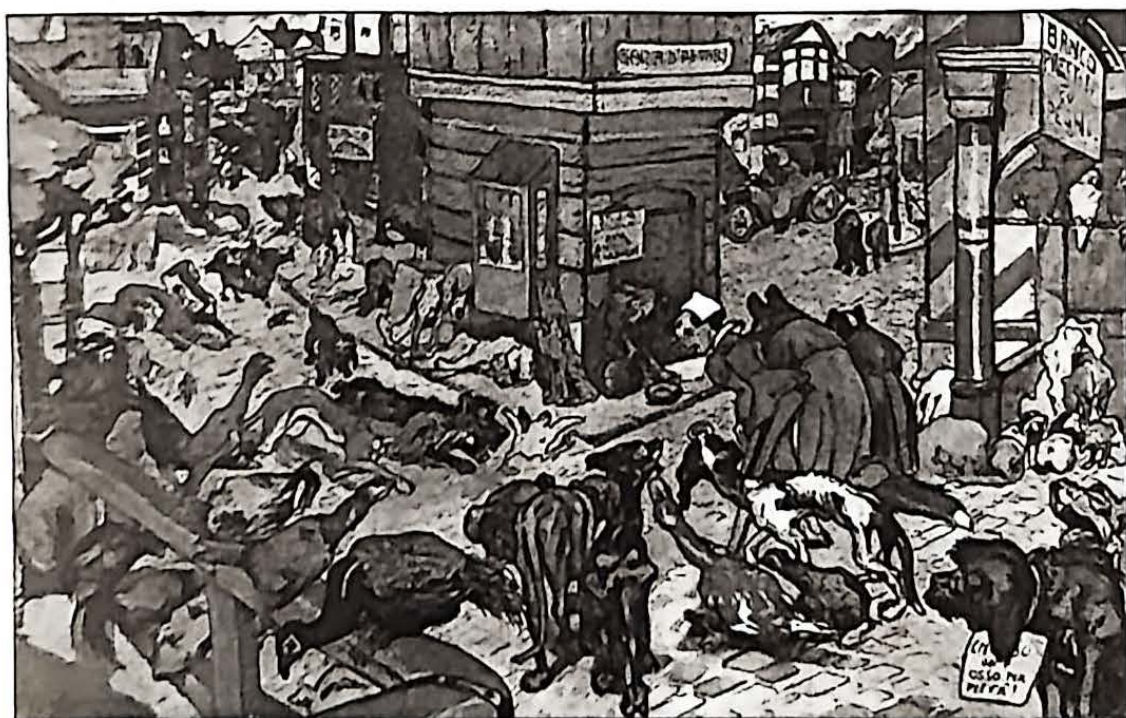
过于庞大的鼻子触动了仙女的“怜悯之心”，她在一扇窗边召唤来“上千只名叫啄木鸟的大鸟”（死亡之屋有着许多窗户），它们飞进来狠狠地啄食匹诺曹的鼻子，直到它恢复了自然的大小（再一次不采用魔法而只靠与生俱来的常规手段）。正是在这个时候，刚才还“像慈母一样耐心”照顾木偶的仙女，流露了一个可疑的“家庭”企图，她提议匹诺曹留下来，跟她以“姐弟”相称地生活。耐人寻味的是，这位“弟弟”非但没有接受提议，还以另一个虚构的家庭为托词，他推脱道：“我很乐意留下来……但我可怜的爸爸怎么办呢？”仙女告诉他：“你父亲已经得到消息，天黑前就会赶来这里。”为了躲避这个强加的姐姐，匹诺曹立即声称去迎接爸爸，他留下半句“假如您允许……”便夺门而去。当然，他并没有接上爸爸，而是按照他秘不可宣的期待，接到了心爱的旅伴——“瞎眼”猫和“断腿”狐狸，他果然在“大橡树前”与那二位重逢——正是那对黑乎乎的蒙面杀手吊死过他的地方。狐狸（科洛迪没明说但肯定是它）再次提醒匹诺曹，要把金

币埋入“奇迹宝地”，“明天就能一枚变两千”，木偶一眼没眨就把好仙女、老杰佩托还有会说话的蟋蟀的警告统统扔掉了：“走吧，我跟你们一起去。”

如果从木偶的各种不幸遭遇来评判，科洛迪更像是一名无政府主义者而不是共济会成员。猫和狐狸，则是不可分割的两面一体，共同构成了统治我们的权力：野蛮的暴力和欺骗的伎俩，对应着警察的棍棒、元首议会的繁文缛节与迂回辞令。也许正因为这些，猫和狐狸才有了大写的名称。正如评论家的注解，那是“赤裸的凶残”与“讥诮的暴行”，“杀手的本性”与“文字的迷宫”。而“捉傻瓜城”，是人类都市的寓言，这座“充满寓意的幻想之城”，是一座“颠倒的乌托邦”，猫和狐狸将匹诺曹骗到此地，无非为了通过“一次极具教育意义的观光旅行”向木偶展示他注定看不见的真相：一边是癞皮狗正饿得张大嘴巴打哈欠，剪毛绵羊冻得直打哆嗦，公鸡丢了鸡冠与肉垂，蝴蝶迫不得已贱卖了自己的翅膀；而另一边，“在这群叫花子与穷苦人中间，招摇过市的豪华马车里坐着狐狸与猛禽”。关于“奇迹宝地”，科洛迪惜字如金，只说“与其他田地并无二致”，作为诈骗之地，它恰如其分地坐落在城墙之外，狡猾的人和富裕的人可以在这里痛快榨干笨人、穷人唯一仅有的家当。也正是在这里，有一

个可怜白痴，挖好了一个土坑，埋下四枚金币，脱下一只木屐从沟渠里舀来清水，当真浇灌了填在坑上的泥土。

二十分钟后，匹诺曹从城里折返“奇迹宝地”，准备收获果实。这时，又有一只动物想提醒他太过“天真”，告知他已经被“狡猾之徒设下圈套”，只是这次发话的不是昆虫，而是一只鹦鹉。它嘲笑那些谷仓猫头鹰（一只自带寓意的夜行鸟，但仍是动物）竟然相信“钱币可以像豆子、南瓜一样在田里播种和收获”。鹦鹉的警告把匹诺曹推入了前所未有的悲哀，一种绝望。根据中世纪的一种极富想象力的词源学说，绝望是失去了“行走善路之双脚”的痛苦。正是出于绝望，匹诺曹在一系列的失误中做出了大错特错的决定：向“捉傻瓜城”的法院“控



告那两个抢劫他的歹徒”。随后发生的颠倒审判或者说逆向审判，可能是科洛迪这位无政府主义者最具颠覆性的创造。法官大人，“一只上了年纪的大猩猩，它备受尊敬，因为年迈，因为白胡子，尤其因为戴着一副没有镜片的金丝边眼镜，而戴上这眼镜是因为折磨了他多年的一次眼充血”。对于人间法庭如同命运般盲目的正义性，大法官本人就是最尖锐的讽喻。只见他和蔼可亲、深受感动地听完木偶遭遇“无耻欺诈”的陈述，他将木偶交给了“两只身穿宪兵制服的獒犬”，宣布道：“这可怜的小鬼被人偷了四枚金币啊，赶快把他抓起来，立刻送监关押！”

匹诺曹在监狱里度过了“无比漫长”的四个月，这也许比他的其他所有历险耗时之和还要长得多，然而关于这四个月我们一无所知，只知道像现实中经常发生的那样，匹诺曹的牢狱之灾结束在“捉傻瓜城”的大赦令下。因为对敌作战打了场大胜仗，“捉傻瓜城”的皇帝下令举办“公共庆典，有彩灯游行、烟花表演、骑马和骑自行车比赛”。“捉傻瓜城”并不属于匹诺曹的童话世界，它像一段插入寓言的讽刺曲，一面照出人类城市真实影像的哈哈镜。正因为如此，在那漫长的四个月甚至也许四年里，匹诺曹的生命既算不得真正活过，也算不得真正虚度。

从监狱获释后，匹诺曹像一头灵缇犬连蹦带跳地奔向仙女的白色小屋。也许出于被投入大牢一样的绝望，这时的匹诺曹沦陷在倒向父亲的思绪中，他突然抛开了自己来自旷野与童话的本性，自我诋毁起来：“世上哪儿还有比我更忘恩负义、更铁石心肠的孩子？”

就在这时候，一条绿蛇挡住了他的去路，这条大蛇是他双重自我诽谤的致幻具象（“忘恩负义”尚可接受，但自称“孩子”就太过荒谬了）。正因为有了这条“眼睛喷火，尾巴尖尖，像个烟囱在冒烟”的爬行动物，那些牵强附会的秘传解读才暴露出它们的草率与拙劣。宫廷顾问沃尔夫冈·歌德，一位最具反匹诺曹精神的作家，在他的著作《德国流亡者对话》^①中插写了一则绿蛇的故事，于是，有观点认为木偶故事里的绿蛇意象便是这一篇童话的挪用。

① 《德国流亡者对话》（*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795）是歌德的一部短篇小说集，内容为一群德国贵族因法国大革命逃离家园，在流亡途中通过讲故事来消磨时间并探讨道德、伦理与人性。作品采用框架叙事的方式，穿插具有寓言性质的故事，通过象征手法传达道德和哲学思考。最后一个故事《童话》（*Das Märchen*）包含牺牲与重生的主题，主角是一条生活在山谷中的绿色的蛇，它能够吞食黄金并因此发出光芒。为了帮助人类，它自愿牺牲，用身体搭建了一座桥梁连接两岸。它的牺牲带来了新的秩序与和谐，它也以另一种形式重生，象征生命的循环与永恒。

其实这个观点根本站不住脚，正如注释家后来所说：
歌德的绿蛇实际是一座共济会式的拱桥，它横跨河
面方便大家通行，而科洛迪笔下的绿蛇却是一个障
碍，木偶匹诺曹苦苦哀求，“稍微挪开一点呗，好



歹让我过去”，木偶试着跨越障碍，却笨拙地绊倒，狼狈地栽进泥沼，“两条腿直直地翘在半空中”。看着木偶“头朝下”，或者更准确地说鼻子朝下，双脚乱蹬的滑稽样子，那蟒蛇居然活活笑死了（“它

笑啊笑，最后因为笑得太厉害，胸口的血管竟然都爆裂了”），这一幕能够说明的是，唯有重拾滑稽的本性，匹诺曹才可能挣脱自我折磨的幻象。

可是，这种解脱只是昙花一现，因为自我的诋毁与愧疚感很快又化身为会说话的蟋蟀的表亲或连襟——一只萤火虫，它责备木偶动了在农田里偷摘麝香葡萄的念头（虽未实施）。正是因为这无辜而贪婪的欲望，匹诺曹落入了农民“为捕捉祸害鸡舍的大貂”而设下的陷阱。

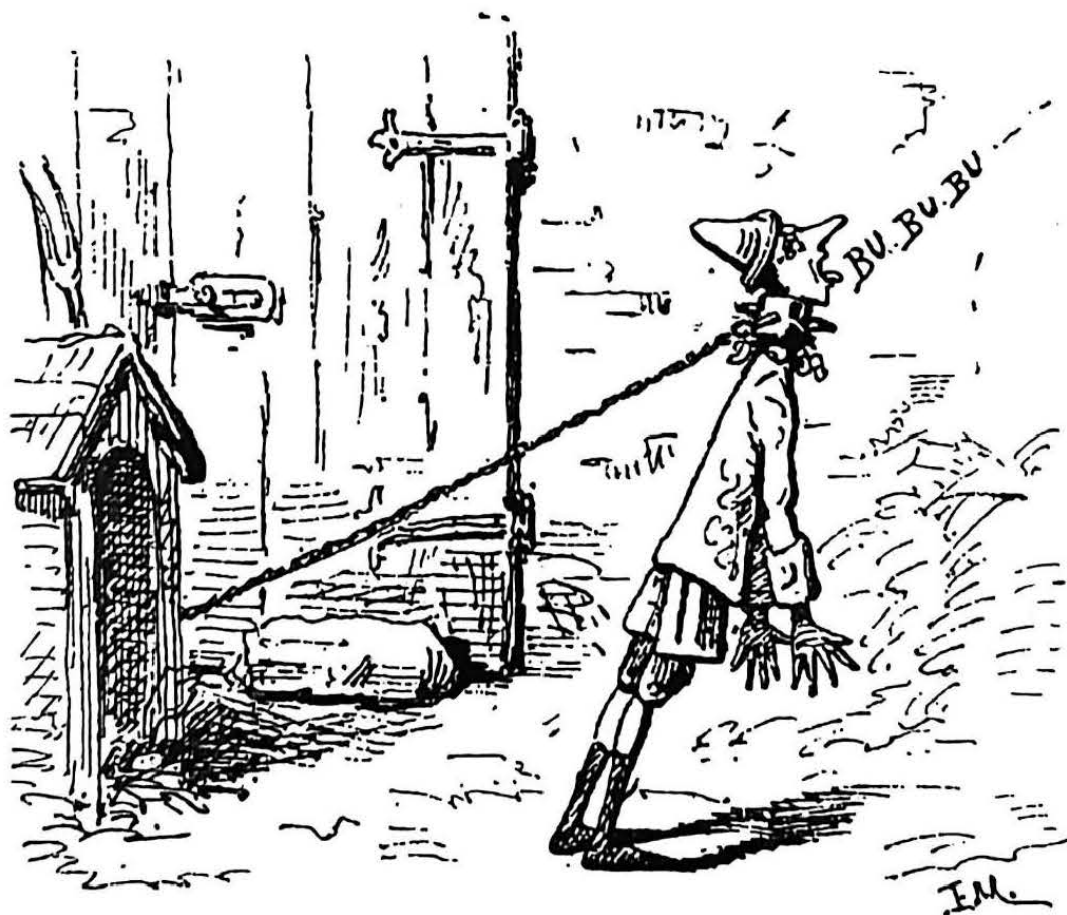
对于这段即将展开的奇遇，曼加内利称之为“木偶最晦涩的经历之一……与其存在相关的各种道德和奇幻元素，混合又彼此矛盾，形成令人绝望的交织”，而事实上，这次历险恰恰成为木偶未来变形为驴的预兆：农民在捕兽夹里逮住了木偶，往他的脖子套上一个“布满铜钉的大项圈”，



让他接替刚死的看门狗梅拉姆波（Melampo），去看守不堪貂鼠侵扰的鸡舍。果然，貂鼠的一声招呼“梅拉姆波晚上好”，匹诺曹就变成了那条彻头彻尾的看门狗，与前任唯一不同的是，匹诺曹佯装接受霸王条款。四只貂鼠说：“我们吃七只鸡，分你一只，你听明白了，条件是你得假装睡着了，千万不要汪汪叫。”这群飞贼自以为得逞了，匹诺曹却真切地吠叫起来，“他叫得就像一条正宗的看门狗，汪，汪，汪，汪”。化身为护卫犬并不是一种突如其来的道德觉醒，正如木偶向农民标榜的：“我虽然是一个木偶，有这世界上所有的缺点，可我从来不与不诚实的人同流合污！”这句话暴露了他已经找回流浪汉身份的事实以及他对亡者隐秘的共情，更准确地说，是对亡者身份的认同。匹诺曹没有揭露梅拉姆波与貂鼠的可耻交易，他“想起死狗暗自思量：指控死者有啥意义？死都死了，让他们安息才是上策”！

此时，正在等待匹诺曹的，恰恰是一场与死者的重逢。如我们所知，匹诺曹已经被学者们定义为“奔跑型漂泊狂”（有人因此称他为“流浪木偶”）。不出所料，刚被农民放出来，他就疯狂地奔跑起来，穿过田野，奔向“仙女的白色小屋”。然而，小屋不见了，迎接他的只有一方墓碑，“上面是椎心泣

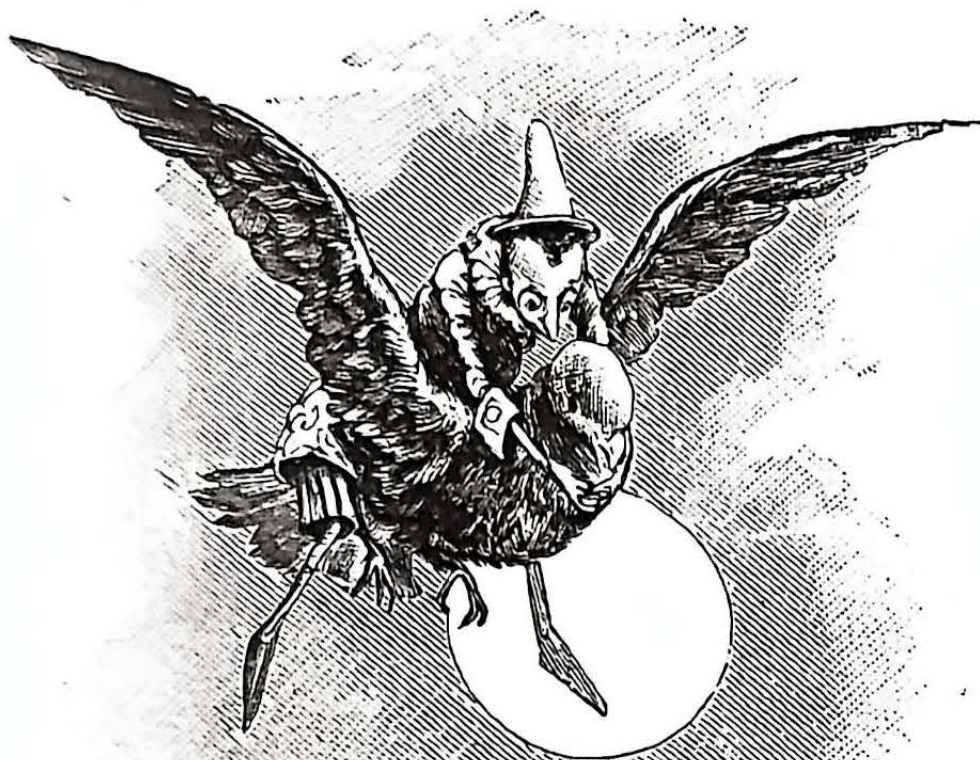
血的铭文：蓝发少女，遭小弟匹诺曹遗弃，悲恸而亡，长眠于此”。这块墓志铭写得真真假假：少女确实已经不在人间，但在木偶眼里，铭文指的是仙女，而仙女根本没有死（后文自见分晓）。匹诺曹对此似有灵犀，他不仅哭问：“小仙女啊，你怎么会死呢？”他还命令道：“活过来……复活到从前那样吧！”可问题来了，木偶习惯的生死混沌之境与这座企图永恒的墓碑（少女确实不再现身）格格不入。这份突如其来的独立的死亡通告，让他再度陷入过于人类的思绪，他自称“小弟”并追问：“我的爸爸，你在哪儿啊？”而我们也是这时候才发现：匹





诺曹事实上根本没有头发，因为头发也是木头做的，当他绝望得想揪头发，却“连把手指插进头发缝都做不到”。然而，他那对同样由木头刻成的圆眼睛却能流泪，除非他是假装哭泣，“用上衣袖子使劲地揉搓眼睛”。

于是，那只“比火鸡还大”的鸽子从天而降，许诺载他飞去找杰佩托，这是个“机械降神”（*deus ex machina*）的情节设计，它最终会把木偶带回到似乎已经被他迅速遗忘的小仙女身边。然而，鸽子的真正使命，是要匹诺曹接触一个即将在故事后半部分起到决定性作用的元素：大海。



似乎没有人注意到（至少《平行书》的作者未曾提及），木偶的冒险故事可以精准地分成两个部分，在帕吉的版本中，两部分的篇幅完全对等（均为118页）：前半部囿于陆地，大海从未出现；后半部始于木偶“从礁石顶上纵身跃入大海”的瞬间，自此海洋成为在暗中牵引事件走向的力量。即便不是法律专家我们也能看出，海、陆二元素界定了两种截然相反的法则：适用于陆地的分割、分配与号令的律条，一旦来到汪洋大海，顿时悉数作废——大海可谓法外之境。或许这才是流浪木偶毫不犹豫投身波涛的原因，“通体木质的他极易漂浮，行动起来宛如水中游鱼”。事实上，他彻夜泅泳，穿越暴雨、冰雹与雷霆，直至破晓时分望见一线陆地，一个巨浪打来，“重重地将他拍在沙滩上”。

长时间浸泡在海水这个本属元素里，木偶匹诺曹顽劣的天性得到了全面的复苏，当他从“一条正在水里游得自在的大鱼”口中获悉，杰佩托已经被“可怕的大鲨鱼”吞食，他竟然没有追查或哀悼父亲的死亡，却出人意料地询问：“那条鲨鱼的个头好大好大吗？”当好奇心得到了满足，父亲亡故的事情就被他彻底抛到了脑后，“他匆匆穿上衣服，转过脸对那海豚说：‘再见，大鱼先生。原谅我冒昧打扰您了。万分感谢您的好意。’”半个小时后，木偶抵达“勤劳的蜜蜂国”，看到那里人人劳作不



养闲汉，也不知道是对着谁，他忙不迭地宣布，此地不宜久留：“我生来可不是为了干活的！”尽管饥饿难耐，他仍然拒绝帮助一个“满头大汗气喘吁吁”的运煤工，那人正拉着满满两车炭回家（木偶的心声：“按你们规矩，我从没当过牲口，也从没拉过大车！”），他还拒绝为了换钱帮助泥瓦匠提灰浆桶，这样的态度确实反映了他真诚的信仰主张。

最诚实的懒惰也有它坚持不住的时刻。最终，匹诺曹帮助一位“善良的小妇人”提了一瓦罐水，作为回报，他得到了一盘美味的花椰菜和一颗包着玫瑰露的酒芯糖。这份软弱立刻得到了奖赏（或惩罚）：匹诺曹“狼吞虎咽”完毕，突然发现眼前的恩人正是死过两回又重生的蓝发仙女，如今她长大成为一位会分发花椰菜与糖果的“小妇人”。木偶泪如雨下，他“扑通跪倒在地，紧紧抱住这‘神秘小妇人’的双膝”。曼加内利评注道，“匹诺曹和仙女在人性的天平两端相对峙”，他们“各自缺失彼此相反的那部分人性”。然而，可以肯定的是，这两个受造物都不能算作人类，只是每当背叛他们不死不活的非人本质，每当变得过分人性——那种矫揉造作与腻歪的多情，他们就会再而三地相遇在一起。

此时此刻，小妇人竟然放肆地自居为母亲：“当你离开时，我还是个小女孩，如今相见，我已然是



个妇人，年长到足以做你的妈妈。”而那背弃誓言的木偶，在并没有让鼻子变长的无意的谎言中坦白：

“我渴望像其他孩子那样拥有一位母亲，这念头折磨我太久了。”

匹诺曹就这样进了“市立学校”（非私立）。最先发现他那无可救药的异类身份的人，是他的同学们，仙女的谎言“我的孩子”被他们揭了个底朝天：“大家想象一下，那群调皮的孩子见到一个木偶走进学校会是什么样，他们哈哈大笑，笑个没完没了。他们争先恐后捉弄他，摘掉他的帽子，从后面扯他的背心，还有人想用墨水在他鼻子下面画上两撇胡子。”甚至有人“用绳子绑在他的脚上和手上，想让他跳个舞”，这显然不是简单的玩笑，而是像对待提线木偶一样，是对他真实的非人本质的确认。也许正是为了反抗歧视，出于某种进步主义与人道主义的模仿本能，匹诺曹后来设法赢得了“全校学生的尊重与好感”，甚至得到了老师的表扬，因为他“专心、勤奋、聪明，上学总是第一个到校，放学总是最后一个离开”。

对于注定无法与自我达成一致的存在，伪装亦非长久之计。被“坏同学”引入歧途的匹诺曹旷课了，他跟他们跑去了海边——又是大海！他们一起去看“山一样大的鲨鱼”。他们在海滩上狠狠打了一架，《识字课本》《语法课本》《小詹内蒂》《小米努佐》成了空中漫天撞击的武器。科洛迪在这里打了一个小埋伏：创作《木偶奇遇记》的十年之前，他出版了《小詹内蒂》与《小米努佐》两本儿童读物。《小詹内蒂》实为旅行指南（1880年以《小詹内蒂的意大利之旅》



为书名再版），“旨在寓教于乐地帮助少年儿童对他们尚且陌生的崭新而光荣的祖国意大利形成初步的认知”；《小米努佐》与匹诺曹存在隐秘的关联，因为主人公同样嘲弄道德说教者并且最终与一头小毛驴结伴逃亡。作者不露声色地打下文本互涉的伏笔，连我们的《平行书》的作者都没有察觉，只留下中规中矩的评语：正是木偶“狂热的自我救赎意愿”导致“匹诺曹堕落到了更加罪恶的深渊”。这场斗殴造成了伤亡，准确地说是产生了一具“小尸体”（当然没死），这位同学被《算术论》击中头部。当其他孩子惊慌四散时，身为木偶的匹诺曹接受不了死亡的独立存在而唱起哀歌，但如果按照德·马蒂诺的规则，匹诺曹是将哀歌直接演绎成了对死亡的驳斥：“欧金尼奥！……我可怜的欧金尼奥！睁开眼睛，看看我！”

众所周知，宪兵总是成双成对地出现，为了将

无辜的匹诺曹指控成用书本击中“小尸体”太阳穴的罪魁祸首，他们及时登场了。木偶嘴里叼着帽子逃跑，宪兵放出一条獒犬追赶，獒犬名叫阿利多罗（Alidoro）（这是继奴性的马车夫卷毛狗梅多罗和被收买的看门狗梅拉姆波之后亮相的第三款具有秩序维护者职能的犬类）。这场追逐幸运地结束在海水里：“木偶一到海边，就像小青蛙一样，干脆利落地跳跃，落入水中。”大海是匹诺曹的主场，可怜的爱利多罗不会游泳，“瞪大惊恐的双眼”狂吠“我要淹死了！我要淹死了！”，匹诺曹忠于与死亡为

敌的斗志，他在此完成了继花

衣小丑阿莱基诺之后的第二

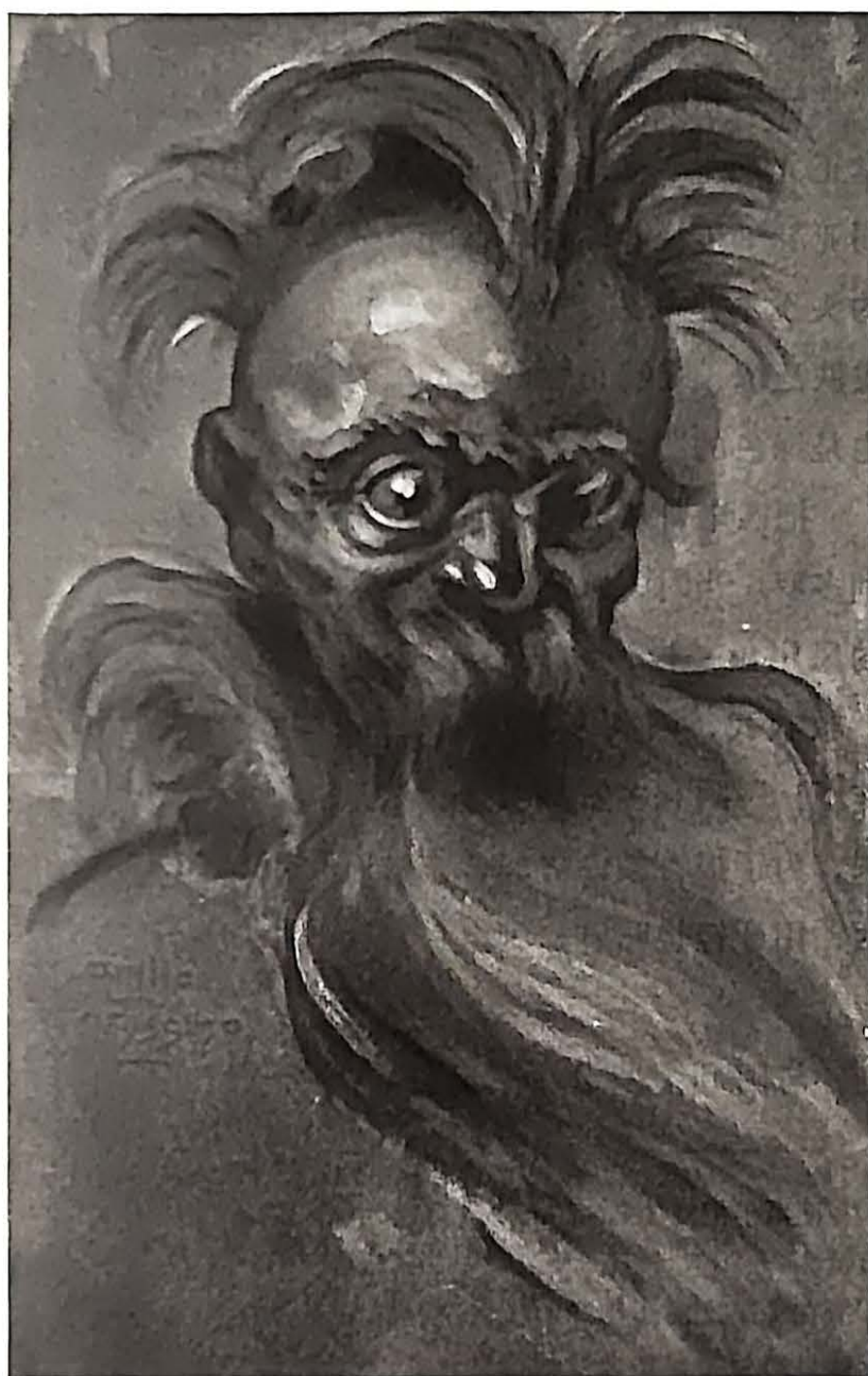
次援救行动，赢得了猛犬

阿利多罗的感激。匹

诺曹继续游弋，

突然之





间误入了“一大群形色各异的游鱼迷阵”，最后发现自己被兜在了渔网里，而那位渔夫实际上是中古英语文学中的“绿人”转世，也是装饰在罗马式大教堂柱头和门楣上的形象（在图斯卡尼亚^①圣彼得教堂正立面上，就有此类既狰狞又华美的形象）。如同亚瑟王传说《高文爵士与绿骑士》中的挑战者，“他的头发不是头发，而是一大丛茂密的绿草；他浑身皮肤泛绿，眼睛是绿的，长长的胡须一直垂到下面，也是绿色的”。^②

把匹诺曹从渔夫的煎锅里拯救出来的正是獒犬阿利多罗。当时，跟鳕鱼、鲷鱼、比目鱼以及裹上面粉的凤尾鱼一样，渔夫正要把匹诺曹扔进锅里油炸：

“救救我，阿利多罗！如果你不救我，我就要给油炸了！”阿利多罗是被炸鱼浓烈诱人的香味儿招引而来，为了报答救命之恩，它“咬住那团裹着面粉的东西，用牙轻轻叼着，闪电一样冲出山洞去了”。

与阿利多罗分手后，匹诺曹撞见了一位在家门

① 图斯卡尼亚（Tuscania），意大利拉齐奥大区维泰博省的一个市镇。

② 在《高文爵士与绿骑士》中，绿骑士通体绿色，手持冬青，象征自然与超自然力量的结合。“绿色的人”在中古英语文学中并非单一形象，是一个通过绿骑士等角色体现的自然象征的复合体。“绿色的人”的广义原型存在于欧洲民间艺术和教堂雕刻中，常以面部被树叶缠绕的形象出现，象征生命力与自然的永恒循环。

口晒太阳的小老头，他亲眼见证了匹诺曹鼻子的第三次变长（撒谎所致的第二次）。实际上，这是木偶的一次自我申辩，因为他从小老头那里得知自己被人造谣中伤了，原因就是那个我们知道没有死去并且已经安然回家的欧金尼奥，而他们说拿硬壳儿书本砸伤欧金尼奥的人是匹诺曹——“一个坏小子，一个小流氓，一个真正的惹祸精”。为此，木偶为自己编出一个“家庭”来，称那匹诺曹是“勤学上进、孝顺父母、热爱家庭的好孩子”。这种应急的谎言本属情有可原，却导致木偶的鼻子暴长了“一个多手掌”的长度，随后为了给自己浑身裹拌上面粉造成的“古怪的洁白与赤身裸体”做出合理解释，木偶不得不再次说谎，鼻子却纹丝不动。曼加内利的分析是，如果按照仙女的测谎理论（“有的谎言腿变短，有的谎言鼻子长”），匹诺曹后面的谎话（“我蹭到了一堵新刷过的墙……我遇到了强盗，他们扒光了我的衣服”）也许是属于“腿变短”的那一类。但截至目前，这只是一个评论家放弃了深究的假设，因为它已然被木偶的身姿推翻，匹诺曹已经“大步流星地朝市镇走去”。

“市镇”从何而来？当木偶第一次瞥见仙女的小屋，它分明在“远处深绿色的树丛中泛着白光”，那是一座森林小屋，并非城镇建筑。但在这部充满矛盾的作品里，既然有一所“市立学校”，那就得

有一个“市镇”（确切地说是一个拥有市民乡亲和镇长的自治市）。以后它更将升格为“城市”，匹诺曹会在那儿“四处派发请帖”，邀请宾客参加仙女举办的盛大早餐宴会，庆祝木偶即将迎来的“重大蜕变”——成为一名“体面的少年”。

无论如何，市镇确实存在，因为匹诺曹到达了那里，并且“已经是漆黑的夜晚”，他“径直走向仙女家，决定把门敲开”。过了半个钟头，一只“头顶燃着小灯”的蜗牛出现在顶楼的窗口（于是我们得知这座房子不仅位于镇上，还有“四层楼高”），蜗牛的出现寄寓着对缓慢的思考，它无疑与木偶的急躁形成反差。蜗牛花了九个小时才从四楼下到底层的大门口，面对木偶不断的催促（“行行好，请您快一点吧”），蜗牛只淡淡地应了一句：“我是一只蜗牛，蜗牛永远不慌不忙。”

纵观全书，匹诺曹从来不是短腿之辈，他去到任何地方都极为匆忙，“连蹦带跳”，既像灵缇犬，也像灵巧的野兔；他从不踱步，而是“逃也似的蹿过”田野；当他和淘气的小伙伴们去看鲨鱼时，“他的脚下仿佛生了翅膀”。木偶为什么跑得如此飞快？绝不是因为渴望快点变成人类男孩。相反，急促是他那不确定的本质属性的构成部分，是他构成性的非生存状态，是他的不存在。而蜗牛，却只有它不可更改的既定的存在。也就是说，这是一种近乎本

体论的特性，是先验的而非性格的（除非性格本身也是先验属性，这倒不无可能）。面对蜗牛的生存信条，木偶完全可以如此回应：“我并非我所是，我永远匆忙。”

我们的《平行书》作者总是不忘提醒读者，他与食物、侍者和餐馆有着特殊的渊源，为此他尤为关注饥肠辘辘的匹诺曹从巫婆仙女那里收到了怎样的假大餐：一块白垩土面包、一只硬纸板炸鸡、四颗雪花石膏杏子，所有这些都盛在银托盘上。值得注意的是，与前一章相比，这里发生了一场“白色与食物之间的持久的角



色倒置”。匹诺曹曾经“被裹上面粉准备下油锅”；那时的他浑身雪白，“活像一只石膏捏成的木偶”而今出现在眼前的，是一块石膏捏成的面包；在这场镜像惩罚中，本应是面粉制成的面包，化为石膏的嘲弄，正如温和滋养的面粉，当它把木偶拌好预备成食物，也曾狠狠贬损了木偶。

不管怎样，可能是“因为极度悲伤或胃部的极度空虚”，匹诺曹一下子昏厥过去，醒来发现自己躺在一张沙发床上，冷酷的仙女就在他身边：“这次还是原谅你，如果再犯绝不轻饶！”这是她惯用的警告语，预示着流浪木偶的天性被第N次暂行吊销。匹诺曹答应会好好学习，尽管我们无从知晓那一年还“余下”多少日子，但“在那年的剩余时间里”他确实信守了诺言。他的“举止如此值得称赞且令人满意”，以至于仙女欣喜地宣布说：“明天你的愿望就会实现了！”匹诺曹谨慎回应：“什么意思？”这一刻，面对父母世界，他重新感到了那天然的无话可说。当仙女打消他的疑问，宣布他将不再是一个木偶，而要变成“体面的男孩”时，匹诺曹当即启动了他的反计划，也就是触发了科洛迪所称的那个“但是”。

如果说，“在木偶的生命里总是存在着一个‘但是’”，正如曼加内利所言，那是因为匹诺曹的顺从和智慧本质上与他的经历和冒险并不兼容。每当

他扮演乖孩子，匹诺曹便脱离了他真实的生命——没有故事，没有际遇。对他来说，制造一个“但是”并毫无保留地投身其中，实为生死攸关的问题。而恰恰是仙女，他自始至终的秘密同谋，此刻正为他铺平道路：以一场“盛大的早餐宴”，来庆祝那个即将到来的“重大转变”。

至此，万事俱备只欠东风：小镇已经莫名升级为城市，就差向仙女申请“满城派发请柬的许可”了。在即将受邀的好友中，所幸有一位“最可亲的至交和知己名叫罗密欧（Romeo），但大家都叫他的绰号‘小灯芯’，因为他又干又瘦，活像晚上油灯里新点着的一根小



灯芯”。这盏“夜灯”令人想起蜗牛头顶的小灯，昭示着这位挚友既属于黑夜又自带光芒的特质。从此以后，我们也将用绰号称呼他，不再使用他那个拜占庭式的本名（拜占庭人自称“Romei”，即罗马人），这也完全符合我们随后了解到的信息：小灯芯是全校最懒散也最捣蛋的学生，或许正因为这样，匹诺曹才“对他喜爱有加”。（在众多关联匹诺曹的衍生作品中，阿尔贝托·乔奇 [A. Cioci] 创作的《匹诺曹的朋友小灯芯》 [*Lucignolo, l'amico di Pinocchio*]，理所当然拥有特殊的地位。）

小灯芯的闯入开启了匹诺曹那段最惊人也最富仪式感的冒险——前往“玩具国”，这段经历以一场仪式化的变形即木偶蜕化为驴而告终。事情是这样的。小灯芯正在等待一辆马车，它将带他前往“那个无比幸福的国度”，在那里，“一星期只有六个周四^①和一个周日”，而且“秋假从一月一号直接放到十二月最后的那一天”。匹诺曹支支吾吾地挣扎在最后的犹豫中，可小灯芯没花太多工夫就说服了他同行；科洛迪在这段情节中一如既往地埋下预警的信号，可粗心的木偶一如既往地无视了任何不祥的征兆。

① 周四假期是历史上意大利部分学校有过的传统，即允许在周中额外休息一天。周四假期于1937年废除。

一阵“铃铛作响和微弱的喇叭声”宣告了它的到来——那声音“又细又闷，活像蚊子的嗡鸣”。匹诺曹瞥见远处有一点小小的灯光在黑暗中缓缓移动，“没有丝毫的声响”。光亮渐近，跃入眼帘的是一辆马车，车轮“裹着干草和破布”，由“十二对小毛驴拉着……它们有的灰，有的白，有的黑白掺杂好似撒了胡椒盐，还有一些居然布满了黄蓝相间的宽条纹”。正如曼加内利所发现的，这些灰白斑驳与黄蓝相间的颜色，不禁令人联想到樱桃师傅、老玉米糊以及小仙女的发色，而匹诺曹对此却浑然不觉。木偶更没有发现：小毛驴的蹄子没打铁掌，“却像人一样穿着白色牛皮制成的男式小靴子”。子夜的寂静裹挟着一种征兆，它与那既神秘又具欺骗性的命运一起，悄然等待着匹诺曹。而最令人不安的是马车夫，他看起来像个神秘的祭司：“一个横宽竖短的矮胖子，形似一团黄油球，红扑扑的苹果脸，小嘴儿永远挂着笑意，嗓音细软谄媚，活像正跟女主人讨好的一只猫。”

马车（merkabah，神之战车），在犹太神秘主义中象征着至高无上的狂喜幻象，其奥秘“不可为三、不可为二，甚至不可为一者所知”。然而此刻，两位旅伴对于他们正在前往的乌托邦王国如此欢欣

鼓舞（“一个真正的极乐世界^①！”——小灯芯脱口而出），以至于疏忽了本可以帮助他们却步的不祥征兆。临行，匹诺曹试图跨到一头小驴的背上，可那牲口“粗暴地转过身来，口鼻狠狠地撞在他肚子上，让他摔了个四脚朝天”。这一幕旋即重演，而那“黄油球”每次都会露出魔鬼本性的嘴脸，他竟用牙齿生生咬掉了驴子的半截耳朵。匹诺曹终于骑上了驴背，却仿佛听到一个“小到几乎无法分辨的声音”，它重复着会说话的蟋蟀的训斥：“可怜的傻瓜！非要一意孤行，你会后悔的！”须臾之间，如同阿喀琉斯的神马为帕特洛克勒斯之死而哭泣，这头小驴也悲伤地哭了起来，“哭得完全像个小孩子一样”。

命运之车于破晓时分抵达“玩具国”——国如其名，这是一个彻头彻尾的游戏王国。“这个国家与世界上任何地方都不同。全国人民都是小朋友。他们最大的14岁，最小的只有8岁。街上满是欢笑、喧闹、叫喊的声音，能把人的天灵盖都掀翻了。成群的小捣蛋无处不在：玩弹珠的，玩跳房子的，踢球的，踩单车的，骑木马的；有些在捉迷藏，有些

① Cuccagna，“极乐世界”或“安乐乡”，欧洲中世纪传说中乌托邦式的理想之地，神秘、富饶、安逸、平等，每个人都可以实现富足、快乐与幸福。在各国不同的文学作品中出现过不同的虚构地名与地理位置。



在玩追逐，还有一些扮成小丑的样子玩吞火；有人在朗诵，有人在唱歌，有人在翻筋斗，有人在竖蜻蜓，有人滚铁环，有人穿成将军的样子头戴纸盔骑着纸板的骏马；有的笑，有的喊，有的叫，有的拍手，有的吹口哨，有的学母鸡下蛋咯咯叫。总之是一片乱七八糟，一片大吵大闹，那魔鬼般的喧嚣叫人不得不用棉花堵住耳朵，才不会被震聋了。每座广场





上都搭着帆布戏台，从早到晚挤满了小孩儿……”这种游戏全面浸淫时空的景象导致时间加速与异变的结果——“在无休止的嬉闹中，分时、日月、年岁，无不闪电般飞逝”。游戏的时间漩涡也在加速吞噬与作废历法——用小灯芯的话来说，这里的一星期只有六个周四外加一个周日。而最令匹诺曹欢欣鼓舞的是，“玩具国”捣毁了工作日与节假日最可恶的间隔交替排序法，所有的日子被打通，它们合在一起膨胀为一场无边无际的节日庆典，淹没所有的昼夜与时辰。

我们有必要认真对待小灯芯的话。我们知道，历法的创立实际源自一系列复杂的礼仪——民族志学者和宗教史学家称之为“新年仪式”。正如科洛迪笔下儿童戏耍时的“乱七八糟”与“大吵大闹”，那些仪式同样以狂欢式的混乱、百无禁忌与颠覆社会等级为特征；但不同于玩具国“魔鬼般的喧嚣”，这些仪式旨在建构时间秩序与确立历法。仪式与历法之间的功能性联系如此紧密，以至于列维-斯特劳斯曾写道：“仪式标记历法的节点，犹如地标标示行程的站点。后者锚定空间维度，前者则规范时间维度。”他还进一步指出：“仪式的本质功能……在于维系生命体验的连续性。”

那么，我们可以顺着小灯芯的思路进一步推演：游戏与仪式之间、“玩具国”与生命的时间秩序之间，

存在着一种对立关系。二者都与历法和时间有着决定性的关联，但仪式旨在确立并构建历法，而游戏则相反，它打乱并摧毁历法。如果确立历法关乎神圣性的构建，那么游戏与神圣的关系则恰好相反，游戏带来的是对神圣性的解构与掏空。

我们熟知的大部分游戏，一定程度上都与神圣领域相关，它们源自古老的仪式、舞蹈、祭祀性搏斗和占卜实践。寻常的球类游戏，再现了诸神争夺太阳的神圣场景；圆圈舞是一种古老的婚配仪式；赌博游戏脱胎于神谕活动；陀螺和棋盘原本都是占卜的工具。匹诺曹和小灯芯所痴迷的整个游戏世界，包括所有的玩具，曾经都属于神圣的范畴。而游戏独有的魔力在于：它让仪式与圣物褪去宗教的光环，欣然颠覆为世俗之物。正如本维尼斯特^①指出的，所谓神圣如果需要通过神话（讲述故事）与仪式（再现故事）的结合来获得定义，那么游戏则打破了这种统一性，仅仅把一半的神圣操作留在了我们的手

① 埃米尔·本维尼斯特（Émile Benveniste，1902—1976），法国语言学家，卓越的东方学学者，在普通语言学、符号学与语义学等领域均有建树。他的思想是许多法国当代思想的基石，其“主体性由语言建构”的观点，直接影响了雅克·拉康的精神分析、罗兰·巴特的符号学以及米歇尔·福柯的“话语”理论；通过分析语言的精细结构来理解人类思维、文化和社会组织的深层逻辑，这些开创性工作远远超出了传统语言学的范畴，深刻影响了符号学、人类学、哲学、文学批评和社会理论等多个学科。

里：所谓一半，一方面是放弃了任何仪式效力主张的神话与故事，比如木偶的故事；另一方面是绝不觊觎任何权威意义的行动。因此，我们应该像《平行书》作者所意识到的那样，无须在匹诺曹的冒险中寻找任何隐藏的意义，也不该从中提取那些不宜向未启蒙者揭示的教义或教训。“玩具国”的居民从早到晚忙于庆祝仪式、摆弄圣物、诵念咒语，却已欣然遗忘它们本来的意义和目的。正是因为这种幸福的遗忘，“玩具国”的人民将神圣性从历法数字的捆绑中解脱出来，他们因此而进入另一种时间维度：在那里，分时、日月、年岁“闪电般飞逝”。而某一时刻，科洛迪突然告诉我们说“这场极乐世界的美妙狂欢”已经持续了五个月——诚然，只有置身事外的叙述者能够如此断言，因为深陷其中的匹诺曹或小灯芯根本无从察觉。

“玩具国”已经两次被定义为“极乐世界”，无论人们称它为 Cocagne、Schlaraffenland 还是 Bengodi，无论定位在佛罗伦萨“附近”（实际“千里之外”）的“布罗达海”，还是坐落在维也纳与布拉格之间，这个子虚乌有的地方与其他乌托邦一样，暗藏着一个无可辩驳的政治动机。传说中的“极乐世界”，葡萄藤上绑肉肠，河里流淌着牛奶，树枝结出乳酪与火腿，老乡们顿顿享受阉鸡炖浓汤通

心粉、老天在那儿不下雨，下雨就下鲜肉汤，也不落冰雹、只会撒下五彩的糖；格林兄弟的童话甚至说，在那个存在“极乐世界”的时代，人们可以把罗马城与教皇的拉特兰宫直接挂在一根丝线上，手持利剑还能斩断整座结实的桥梁。那么，我们不能不发现，与其他的乌托邦相比，这个白日梦的核心关切，正是以荒诞的通心粉自由指向一种无限自由，它因游戏与无条件的本质而成为真正的幸福，彻底摆脱日历的义务。

玩具，令人熟悉又不安的东西，被孩子们一刻不停地折腾与拆毁，它是另一个世界和另一种时间性的见证：一种曾经是而如今不再是神圣或经济效率范畴的东西。童话里的“从前有……”，好像“芝麻开门”，是打开这种特殊的时间体验的咒语，而这种体验又唯有玩具还在情有独钟地守护。其他任何物品，无论生活用品、商品货物、档案文献、古迹还是古董，都无法像玩具这般轻易地摆脱时间秩序的束缚——无论是神圣的仪式性时间，还是同样具有仪式性的经济时间。但我们必须意识到，所谓的“曾经是”与“如今不再”，在游戏的瞬间是同时共存、完美契合的。因此，匹诺曹有充分的理由反复赞叹“多么美好的地方”，而深情拥抱小灯芯并赞美他“多么慷慨的灵魂”也自有他的道理。玩具或许非常渺小，但它们要求持有者具备一个足够

“慷慨”的灵魂——这个灵魂已经摆脱了前因与后果、过去与未来，它安驻于一个无限延展、无处不在的“当下”。

在这个被剥离了日历与年历的世界里，匹诺曹仍然不得不制造属于自己的“转折点”：在某个随机的早晨（不是周四就是周日），他终究要遭遇一场“糟糕的惊喜”，而它彻底摧毁了他的好心情。在“极乐世界”逗留的五个月，以匹诺曹最后蜕变成驴进入故事的高潮，这一变形构成了木偶生命寓言的核心（正如另一位托斯卡纳作家所言，“不是生命本身，而是生命的寓言”）。就在那个特定的早晨（不再是随便“某个”早晨），匹诺曹伸手挠头，“震惊地发现自己的耳朵变得比手掌还要大”。这时，科洛迪落入了他惯有的矛盾叙述——他告诉我们“木偶一出生就长着极小极小的耳朵”，可我们都知道，杰佩托根本就没记得给他做耳朵。因此，与原本就长的鼻子不同，耳朵的生长堪称双重奇迹——让本不存在的东西得到增长。急于核实情况的匹诺曹当即找起镜子来，一个不容忽视的细节就此跳了出来：“玩具国”里无镜子。“极乐世界”的居民们无户籍也无身份证，甚至无法通过一面镜子来辨识自己。最后，匹诺曹不得不盛满一盆清水，这才看见“水中倒影那一对装扮着自己、妙不可言的驴耳朵”。

木偶的绝望（也许是假装的）招来了“一只漂亮的小土拨鼠”的干预，这位土拨鼠女士住在楼上，称呼木偶为“邻居”（曼加内利说得一点没错：“玩具国”里不仅住着小朋友，它的居民还包括各种动物，仿佛它们也是游戏的一部分）。可惜，土拨鼠也摆出医生的模样，没准儿就是会说话的蟋蟀派来的探子，只见她用右前爪把脉，诊断出“驴热病”这种恶疾，声称高烧将在“两三个钟头之内”（时间的秩序此刻又牢固占据了美丽的乐土）把木偶变成“一头真正的小驴子，就和那些拉着小车把卷心菜与生菜驮去市场的小驴子一模一样”。跟着历法这一时间秩序的到来，抢占堡垒的经济法则闻风而至，连带罪责与指控体系也纷纷卷土重来。匹诺曹好像被抓了现行的亚当，想拉上小灯芯的伟大灵魂做个挡箭牌：“不是我的错！相信



我，土拨鼠女士，全是小灯芯的错。”

且不论绝望是真是假，“转折点”的惊心动魄只在一刹那间，木偶飞快戴上棉帽遮掩耳朵（在吉奥斯特里 [Chiostri] 与马赞蒂 [Mazzanti] 的插图中，这帽子简直就像驼背小丑普钦内拉的大尖帽），他拔腿出门去寻找好朋友小灯芯，竟然发现对方“也戴着棉布尖帽，帽边儿直拉到鼻尖下”。匹诺曹与小灯芯同时摘下了帽子，这场“驴耳相认”成为如何理解他们即将面临的非生存的关键。科洛迪亲自强调了它明显的荒诞性：“接下来发生了令人难以置信却真实的一幕：当发现对方遭遇了与自己一样的不幸时，他们谁也没有害臊或忧伤，反而死死地盯住了对方疯长的耳朵看，他们挤眉弄眼做尽鬼脸，最后哈哈大笑起来。他们笑啊，笑啊……”《平行书》的作者指出，“变形的悲剧又变形为闹剧”。在这里，不幸与绝望正在揭示注定由它们掩盖的好运与希望（至少对匹诺曹来说是如此，至于本是人类男孩而非木偶的小灯芯，命运将有所不同）。

就连接踵而至的彻底变形也刹不住他们无法抑制的笑声，这对志同道合的家伙一起弯腰趴在了地上，开始手足并用地爬行，继而在屋里转着圆圈狂奔起来，眼看着手臂变成了驴蹄，后背覆上了“浅灰色间杂黑斑的毛皮”。尽管科洛迪在描述中竭力渲染他们的羞耻与屈辱（“最糟糕最丢脸的时刻，

莫过于感到屁股后面突然冒出了尾巴”），但实际反倒是显得特别欢快的情景，因为“代替呻吟与抱怨的，是两个小伙伴发出共同的驴鸣，他们齐声响亮地嘶叫：咿——啊！咿——啊！咿——啊！”。这醉醺醺的欢腾的合唱，如同喜剧或羊人剧^①，处处洋溢着默契与认可，全无悲剧式否定的肃杀与哀伤。

黄油球，本是“满口甜言蜜语”的小矮人车夫，如今变成了“行动诡异的丑八怪”，他在市场上贩卖变成驴子的孩子们并因此成为“百万富翁”，在童话里他扮演着经济代理人的角色。按照他应该熟悉的神圣性与经济之间的协同关系，这个小矮人同时还成为木偶投身倒数第二次冒险的引路人。他把小灯芯卖给了一个农民，又设法让匹诺曹回归他的原始使命——把他转让给了一位马戏班班主，后者打算“训练他，让他和其他动物一起跳舞与跳绳圈”。科洛迪一定想到了另一个故事：在阿普列乌斯的小说（或称米利都式寓言）中，卢修斯因为福蒂丝的失误，没有变成飞鸟却变成了驴子，结果他也被最后的买主带进剧场示众并换钱。跟匹诺曹一样，卢

① 羊人剧，古希腊戏剧体系中一个独特的组成部分，在悲剧三部曲演出后上演，用以调节气氛并作为悲剧的补充。核心特征是歌队成员装扮成希腊神话中的萨提尔（半人半羊），通过对剧中主角滑稽夸张的戏谑与言语讽刺来营造喜剧效果。



修斯在他出其不意的变形现场，也感到“耳朵变得异常之大并且毛茸茸的”。他先被一伙盗贼绑架，之后被卖给了一群以偷窃和行骗为生的流浪艺人，这些人冒充叙利亚女神的祭司，并强迫他驮着女神的雕像——这预示着小说的结局：卢修斯将接受伊西斯崇拜的启蒙并皈依伊西斯女神。

当然，科洛迪对《金驴记》的兴趣，应该还有另外一个重要原因。阿普列乌斯在小说中没有明显理由地插入了一个非凡的神话故事“丘比特与普赛克”，



这则神话寓言堪称所有已知童话的原型与典范。阿普列乌斯开创了“从前有一位国王和王后……”（*Erant in quadam civitate rex et regina...*）的叙事模式，设计了嫉妒的恶姐姐与藏着神秘新郎的华丽宫殿的情节，还贡献了神奇动物帮助美少女战胜三重艰巨任务的构思。“就这样，普赛克通过正义的结婚仪式嫁给了丘比特，并在适当的时候生下一个女儿，她的名字叫‘幸福’”——这个以主人公“正义”的婚姻仪式为结局的神话故事，很可能与它嵌入的小说拥有潜在的关联，不管是否属于米利都体，《金驴记》本身就是一个寓言故事，并且，从我们所看到的，它事关奥秘。我们知道，每一个童话都不是在隐藏而是在以奇幻的方式展现一个奥秘，从这个意义上讲，匹诺曹变形为驴也是一个奥秘，只是没有像在卢修斯的故事中那样得到明确的点题。而卢修斯，当然是驮负奥秘之驴当中最杰出的那头。

“驮着秘仪的驴子”（*Asinus portans mysteria*），是伊拉斯谟收录在1508年威尼斯阿尔杜斯（*Aldus Manutius*）版《箴言集》^①中的谚语之一。

① 伊拉斯谟（*Desiderius Erasmus*，约1466—1536）所编的《箴言集》（*Adagia*，1500）收集并注释了数千条古希腊罗马的格言、谚语，不仅是古典文化的宝库，也是欧洲学生学习拉丁语和希腊语的经典教材。

伊拉斯谟钟爱这类文学形式，可是他的长篇序言始终未能将谚语清晰地区别于寓言和谜语，谚语经常与后两者相混淆。或许正因此，伊拉斯谟最终将谚语比作厄琉息斯的秘仪，因为在那秘密的仪式中，“最崇高的神性通过微不足道甚至近乎滑稽的姿势表现出来”。谚语“驮着秘仪的驴子”从此获得了特殊的内涵，它俨然成为所有箴言和所有奥秘的象征或密码，正如谚语与神秘的仪式，驴子这种卑微滑稽的动物，承载并展示着至高至深的事物。关于驴子的谚语，实际上成了一条关于谚语本身的谚语；而谚语，因其朴素的外在和神秘的内涵，本质上就是一种驴子。

在阐释这条谚语的起源与含义时，伊拉斯谟引用了阿里斯托芬《蛙》第159行的一句注疏：剧中人物高喊，“神啊，我是一头驮着秘仪的毛驴，可我再也不想驮着它们了”！据注疏者解释，该谚语源自厄琉息斯的秘密仪式活动中让驴子驮运所有祭祀用品的习俗。伊拉斯谟点评称，这适用于那些为他人劳作但无利可图、唯受其扰之人，“如同为他人运送食物，自己却无权享用”。随后他提及阿普列乌斯的小说，意味深长地将故事主人公变形为驴子的情节归为作者本人的经历：“当他假装成驴子驮着谷物女神刻瑞斯四处游走（*circumferentem*）时，这似乎指的就是阿普列乌斯本人。”在小说中，卢

修斯因为误用魔药变成了一头驴子，这头驴子历经千辛万苦，直到全书第十一章，在吃下一簇玫瑰后才恢复人形，于是他被引入一位女神的神秘入会仪式，并获得启蒙，这位女神拥有诸多名号，刻瑞斯、维纳斯、普罗塞庇娜等都在她的芳名录中，而本尊实为古老的埃及女神伊西斯。伊拉斯谟所言则是暗示：在身为驴子的阶段，卢修斯-阿普列乌斯已经与女神产生关联，虽然未得其利，但某种意义上已经“驮着”她的秘仪巡游。而变形者，并非虚构的角色，他正是马道拉的阿普列乌斯本人。

该谚语还有一个未被点明的来源，是公元3世纪希腊作家巴布里乌斯（Babrius）的寓言：一头小驴子驮着伊西斯雕像，看到信徒们从四面八方前来跪拜，以为人们在拜自己，顿时神气活现。赶驴人狠狠抽了它一鞭子，大声喝道：“蠢驴，你可不是神，你只是驮着神像而已！”（non es Deus tu, aselle, sed Deum vehis!）这头驴子驮着秘仪，没有从中获益，连自己正背着秘仪都不知道。

在这个意义上，匹诺曹也是一头驮着秘仪的驴子。我们感谢奥古斯丁的冠名才有了“金驴记”这个书名（之前的抄本，如同卡夫卡的中篇小说，都只简单地题为“变形记”），奥古斯丁告诉我们：就像阿普列乌斯的《金驴记》中发生的那样，被魔

法变成动物的人们每每保留着人类意识，他们同时以人和动物的身份活着。尽管在世人眼中他们是猪、骡马或驴子，但他们仍然跟人类一样感受自己的遭遇并背负其中的奥秘。事实上，就像我们看到的，只有当意识分裂、梦游般并行地存在于两个不同的世界，神秘才会显现。变形为动物，为的是能够走进神圣超凡的世界却浑然不觉，因为变成驴子的人继续以人脑思考，无法理解自身遭遇的意义；而驴子作为驴子，一如驮着女神雕像般，驮起人类奥秘也并无意识。这种分裂的变形为所有沉浸式的阅读体验提供了范式：我们在阅读时与书中的角色产生认同，我们跟着匹诺曹一起变成驴子，跟着梅什金公爵一起变成白痴，但某个角落，我们依然坚守着自己，我们率领自己踏入奥秘，却让奥秘悬而不决。这倒是有助于我们理解，为什么如此难以回答一个在任何意义上都显得至关重要的问题：“究竟谁驮着秘仪？驴？还是人？”而采取什么样的方法能够（或者不能够）挣脱这一困境，恰恰定义了每一次阅读体验的层次，犹如经历每一段生存的境界之高下。

木偶和驴的双重本质定义了匹诺曹故事的真正主题，或者，至少是定义了多次预言后终于开始变形的最后一部分的主题。木偶（人？）是驴的奥秘，而驴又是过于人化的木偶的奥秘。

无论如何，一旦变成驴子，木偶便失去了原本的语言能力，只能依靠“驴语”嘶鸣，在“玩具国”度过风驰电掣的五个月之后，“不管愿不愿意”，他都得接受漫长而痛苦的三个月的继续变形，进一步蜕变为跳圈圈、跳华尔兹、跳波尔卡的“舞蹈明星”。海报上写着“著名的小驴匹诺曹”——马戏团的主人居然知道“匹诺曹”这个名字，很奇怪，但这户籍记录的存续证明了一点：驴皮底下依然藏着木



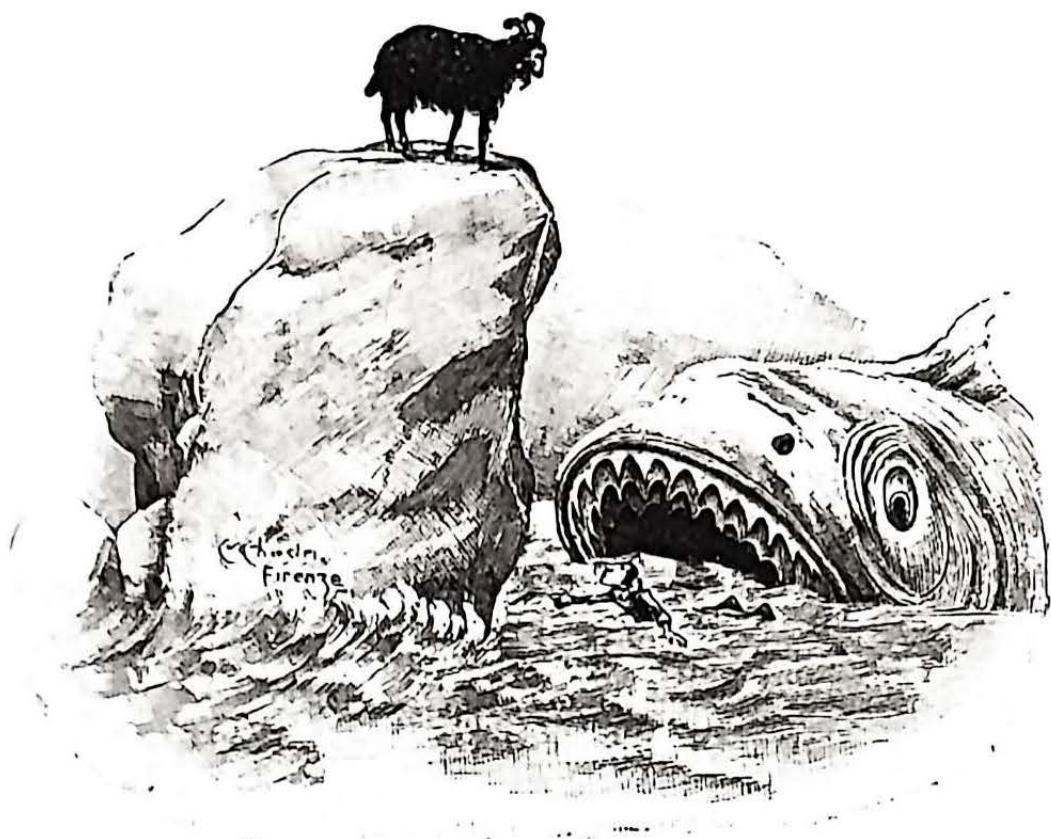
马戏团海报，内容为：今晚盛大演出 本马戏团全体演员并全体公马母马诚献技惊四座之跳操表演 首次亮相：舞蹈明星小驴匹诺曹 剧场灯火辉煌胜似白昼

偶的本质。这使他无法欣赏干草的美味，而作为驴子，他又不得不承认，干草的味道也没有那么糟糕。同样，只有作为木偶的匹诺曹才能认出包厢里的仙女，她化身“一位美丽的太太，颈上戴着一条粗大的金项链，还垂着一枚纪念章似的大坠子”，里面嵌着木偶的肖像。这不幸的相认也许太刺激了，小驴子在跳圈的时候摔断了一条腿（科洛迪称之为“腿”而非“蹄”，再次印证了那双重性的存在）。

这头瘸腿驴被以二十个子儿的价格再次转手，这回的买主打算扒它的皮给乡里的乐队蒙一面大鼓。这位买家毫不犹豫地“在它脖子上吊了一块大石头，用绳索拴住它的一条腿”，然后猛地一推，把它推到海里，要把它淹死。与木偶天性相投的海水元素再次出现，并且再也不会抛弃他，驴子躯壳下的木偶就此复活了。五十分钟后，当“凶手”正因为捞上来一个活木偶而不是一头死毛驴而大惊失色时，匹诺曹开口道，当他刚掉进水里，“一大群鱼儿真以为我是一头死毛驴，就动口啃我呢……它们有的啃我耳朵，有的啃我鼻子，有的啃我脖子和鬃毛，有的啃我腿上的皮，有的啃我背上的皮……等它们吃完我那身从头到脚的驴皮后，自然就啃到了骨头……或者更准确地说，是啃到了木头”。木头与森林的本质始终完好地藏在驴皮底下，仿佛两种本质共生而互不干扰。

随着再次跃入水中，匹诺曹开始了他最后的冒险。这次冒险的原型并非来自异教神话，而是《圣经》。正如曼加内利所言，仙女再次成为匹诺曹命运的“无情推手”。当他在海水里漫无目的地游弋，忽然看见“一块雪白宛如大理石的礁石，礁石顶上站着一只美丽的小山羊，正深情地咩咩叫，那是在招呼他过去——可怎么回事呢？”，小山羊的毛色“闪耀着炫目的蓝绿色，与小仙女的头发有着惊人的相似”，





木偶使出了浑身力气拼命向那块白色的大礁石游去（按照《平行书》的注解，这块礁石应该视为小仙女第一次出现所在的小白屋的变形）。就在这时，匹诺曹看到“水里钻出一颗可怕的海怪脑袋，它冲着他游过来，嘴巴张得老大，活像一潭深渊，露出的三排獠牙，令人不寒而栗”，这就是前文已经提到过的恐怖的鲨鱼，我们很快还会得知，“它身长超过一公里，尾巴不算在里面”。实为仙女的小山羊，明知道匹诺曹注定要被怪物吞进肚子里，仍然假惺惺地催促他加速（“快游啊，求你了，不然你就完了！”——仿佛匹诺曹不是一个着急冒进的家伙），鲨鱼“吸了一口气，像吞下一颗鸡蛋那样吞下了可怜木偶”。



Chiostri
Firenze



我们不知道匹诺曹在鲨鱼肚子里停留了多久，是否像约拿在鲸鱼腹中那样待了三天三夜，但鲨鱼并不会像鲸鱼那样在上帝的命令下将他吐到岸上（“耶和华吩咐鱼，鱼就把约拿吐在了旱地上”^①）。无论如何，匹诺曹并没有像先知那样向上帝祈祷，他邂逅了哲学家金枪鱼，听完金枪鱼的至理名言

① 《圣经·旧约·约拿书》2: 10。

(“生为金枪鱼，死在水里总比死在油锅里体面!”)，看到远处有一丝微光，木偶匹诺曹便开始了在鲨鱼体内无声而漫长的摸索，他深一脚浅一脚地踩在“滑溜溜的油膩水坑里”，里面闻起来正像那炸鱼油锅里的味道。与杰佩托重逢在怪物的肚子里已经是毫无悬念的情节——在那漆黑如墨的朝圣终点，果然有“一张摆好的桌子，一支插在绿色玻璃瓶里的点燃的蜡烛，桌子旁边坐着一位通身雪白的小老头，好像用雪或奶油堆成的一样”。这可不正是他又爱又恨的老父亲？他将对“他亲爱的匹诺曹”说，他已经困在鱼肚子里两年多了。

不管杰佩托是怎么计算出那漫长的两年时间的，可以肯定的是，“玩具国”的永恒幸福早已灰飞烟灭。老人随口说出两年这个数字，为小说画了一道精准的时间轴线——自从匹诺曹为寻找杰佩托首次跳海，倒计时的滴答声悄然而起。我们知道，木偶在“捉傻瓜城”的监狱里禁足四个月，在“玩具国”乐不思蜀五个月，在马戏团卖力三个月，剩下的十二个月花在登陆“勤劳的蜜蜂岛”、就读市立学校、遭遇绿色渔夫以及被我们匆匆略过的其他事件上，十二个月的时间并不少，它令人意识到的是，那些被我们惯性快进的冒险，实则遵循着比想象更为迟缓的叙事节奏。匹诺曹总是着急赶路的样子，但他

只是行色匆匆在漫长而从容的时间隔断里。

然而，眼下形势已经刻不容缓，因为那艘被大鲨鱼囫圇吞到肚里的商船上的补给已经消耗殆尽（“储藏室里什么都没有了，你看这支点着的蜡烛，也是最后一支了”）。匹诺曹别无选择，只能让老父亲骑在自己肩膀上，答应设法背着他游上岸去。

“说干就干，他们顺着海怪的喉咙往上爬，来到那张奇大无比的嘴巴里，开始踮着脚尖在舌面上行走。那舌头又宽又长，就像花园中央的林荫大道”。就在这个时候，鲨鱼打喷嚏了，本可以把他们喷出去，可先行倒吸的那口气反而将他们重新抛回大鱼胃囊的最深处。这称得上科洛迪笔下又一个荒诞的桥段，或许只是为了篇幅的缘故再增加几页稿纸。而我们不必计较页数，长话短说，在哲学家金枪鱼的神助攻下，这对落难之人终于成功上岸。

然而，不得不说的是，匹诺曹搀扶着杰佩托正打算寻找“一户人家或一间茅草屋，好心的主人也许会施舍他们充饥的面包和当床的干草”，可还没走出一百步，他们就遇到了一对乞丐，这两个“刚好伸出手来乞讨的丑八怪……”，竟然正是那只猫和那头狐狸。多年假装失明的猫，如今真的瞎了；那狐狸，则是“又老又脏还癞了皮”，甚至不得不“把漂亮的尾巴卖给流动贩子变成了一把苍蝇掸子”。

此刻，匹诺曹也在“寻找一片施舍的面包”，他只说了句类似“恶有恶报”的老掉牙的谚语（曼加内利称之为“鞭笞”），便打发了这对病弱的乞丐。这两个失去了“奇迹庭院”庇护却仍然不屈不挠的追随者，透着某种癫狂的悲壮——正如批注者所言，仿佛“执行过秘密、悲哀、致命之使命的罪犯，身上残留着死而后已的尊严”，他们固执地忠于自己阴暗的命运，而这惨淡命运的必然性却不会因此而减少一丝一毫。其实，匹诺曹对此是深有体会的。木偶轻快地抛下一句：“再见吧，假面人！”在木偶的嘲弄中，这两个古老的恶棍连同童话中的整个邪恶宇宙——从“捉傻瓜城”的法官到绿蟒蛇，从黄油球小矮人到红虾客栈老板——统统永远退出了舞台。与此同时，我们也苦涩地意识到：匹诺曹的冒险真的已经抵达终点，这个童话在某种意义上已经被腰斩，再也没有什么可讲的了。没有了那些“但是”，木偶不再是木偶，木偶正在威胁大家，他真的要变成一个男孩了。

从某种意义上说，木偶确实已经蜕变，因为现在科洛迪总是称他们为“父亲与儿子”。就连那座“漂亮茅草屋（屋顶铺着砖瓦）”的主人也如此定义他俩。这座他们再行百步就找到了的小屋，主人正是那位永远不死、满口说教又总带来厄运的会说话的蟋蟀。

为了体面，我们不便详细描述这位前木偶如何完成了一系列乏味的善行：为菜农姜吉奥连续摇了五个月的辘轳，换取“一杯给我可怜父亲的牛奶”；编织“灯心草的篮子和箩筐”；夜间勤学苦读——用“小树枝当笔”、蘸着“一小瓶黑莓汁和野樱桃汁当墨水”。这些或许都是对他昔日顽劣行径疲惫而褪色的追忆。在陷入彻底的驯顺之前，只有一个瞬间，匹诺曹好像找回了自己。那是与奄奄一息的驴子小灯芯的最后相遇，匹诺曹勇敢地纪念了自己在“玩具国”的传奇存在。菜农见他为一头死驴哭泣，呵斥道：“你可没为这头驴子花过一分钱，有什么难过的？”就在这一刻，匹诺曹不怕嘲笑，毅然捍卫了昔日的友谊：“告诉您……他原是我的朋友！”

这位改过自新的木偶上演了最后一出滑稽剧：为了给“躺在医院病床上的”仙女治病，他把原本打算给自己买新衣服用的四十个子儿托付给了“小蜗牛”。（这个丧失本性的匹诺曹有了一个新的说话习惯：开始用甜腻的方式称呼所有人，诸如“我亲爱的小蟋蟀”“漂亮的小蜗牛”。）完成了这番感人肺腑的贴心之举后，心满意足的匹诺曹“倒在床上就睡着了”。正是在匹诺曹的梦境里，蓝发仙女完成了她最后一次显圣式的现身，同时也是她最后的告别，“沉睡中，他看见了仙女，她是那么美丽地微笑着”，在“亲吻他之后”，她不仅宽恕了

他过去所有顽劣的行径，还像颁发一份恍恍惚惚的假文凭似的，为他认证了全新而绝对的人类身份——“那些在双亲贫病交加时竭尽照料之爱心的孩子，永远值得大声的赞扬和最多的疼爱”。就这样一下子给孤儿木偶分配了一对名不副实的父母，可笑的“双亲”。说实话，这二者当中谁也担不了“亲”的名分。然而，户籍登记既已伪造，木偶的故事便无可挽回地步入终章：“诸位想象一下，当他醒过来会是怎样的惊诧啊——他发现自己不再是一个木偶，而是变成了一个男孩，和其他孩子毫无二致的男孩。”可是，如果没有“一套漂亮新衣、一顶新帽和一双小皮靴”，这场变形也不能称为圆满，那就分毫不差地打扮起来，这又怎能不让人想起黄油球小矮人的神秘马车和拉车驴群脚上的“白色小皮靴”呢。随着完成更衣，经济秩序也重振威望：男孩将手伸进口袋，摸到“一个小小的象牙钱包”——其实并不算小，因为装在里面的已经不是托付给小蜗牛的四十个子儿，而是“四十枚崭新的金币”了。

这个“和其他孩子一样”的男孩，此刻正在重复一个动作，那是当他还是一个木偶的时候在“玩具国”里做过的：检查自己的耳朵。在“玩具国”，他的耳朵一夜之间变成了“两把地板刷”，现在，“他走到镜子前，看见镜子里的人仿佛不是自己。镜子映出的不再是原来的那个木偶，而是一个聪明活泼



的漂亮男孩，栗色的头发，蓝色的眼睛，神情快乐得如同五旬节里天降的玫瑰花”。（玫瑰出现在这里貌似并不合理，或许是为了致敬《金驴记》中的那簇帮助卢修斯重回人形的玫瑰花？）然而，我们无从确定匹诺曹是否真的已经苏醒，也许所有的奇迹都不过是木偶的大梦一场：“奇怪的事情接二连三，匹诺曹也分不清，自己究竟是醒着，还是一直睁着眼睛在做梦。”

但是，作为科洛迪最为天才的构思，那个形而上学的封印，直到此刻才被揭晓，它让故事戛然而止，也把故事从已然陈腐的温馨中拽回童话谜之莫测的奥妙。匹诺曹“走进旁边的房间”，询问“原来的木偶匹诺曹藏在哪儿了”，重操旧业的雕刻匠杰佩托回答道，“就在那儿”，他指指“靠在一把椅子上的大木偶，它的脑袋歪向一边，两条胳膊耷拉着，双腿歪斜地交叉在一起，看上去要站直简直就是个奇迹”。匹诺曹转过脸去看它，看了好半天，最后心怀无限满足，暗自说：“当我曾经是一个木偶的时候，我是多么滑稽啊！现在，我变成了体面的小男孩，我是多么的快乐啊！”

尾 声



没有一本书会真正终结。书，不在于长度，而在于宽度。书页，如其形态，是一扇门，通往书的本质，换言之，它通往另一扇门，而这一扇又连接着下一扇。读完一本书，意味着推开最后一扇门，让它与此前为跨越门槛而揭开的每一扇门扉都保持敞开，在那窸窣连绵铰链般的开启声里，再无合上之门。一部迎来结尾的书并无终点，一部合上的书已然被打开。一本书，用它的书页，簇拥着我们，所有的书页聚集成一页，犹如无数的门扉汇拢成一扇，它豁然洞开，不仅让我跨过门槛，而且那大门化成了它自己的槛，我穿过这扇门，便无门不可穿越，开与闭的界限已然消融，那相互串联的门扉，无所封闭又无所不为之封闭，万事万物，无所不开，亦无所开。

——G. 曼加内利

《木偶奇遇记》这本书的最后一页藏着一个值得深思的谜题。木偶其实并没有真的变成男孩，它毫不遮掩甚至明目张胆地照旧斜靠在椅子上，而那位新晋的少年可以随意地打量它，称它为“滑稽”

的东西。曾经在书中屡次交织在一起两种本质——木偶性与人性，最终泾渭分明，同时出现在这个语焉不详的“旁边的房间”里。仔细一打量，那正是杰佩托的工坊，无可挑剔地对应着创造匹诺曹的“尘世小屋”。既然木偶的身体完好无损还在这里，或许眼前这名男孩也是德谬哥杰佩托的创作。埃马努埃莱·达蒂洛^①对此指出：“人们原本期待着一场蜕变，期待木偶进一步转化为孩童……结果看到的却是两种本质的分离与割裂，也就是那段木头仍在孩童面前沉睡，而那孩童正心满意足地审视对方。”匹诺曹所有高深莫测的奇遇，也就在这种决绝的本质分离的诠释中黯然失色。就连认定匹诺曹已经死亡的曼加内利，也用他特有的方式记录了这种割裂：“那具非凡的死亡的遗骸依然存在，而新生者将不得不与腐朽者共处。那截木头还将持续地向他发起挑战。”

关于雅里，有一位评论家曾经说过，解锁雅里的密钥之一，似乎是“一种承袭自中世纪科学的信念：如果一个人能将生命过程中紧密交织的不同本性分离开来，他就有可能在自我中释放生命的深层

^① 埃马努埃莱·达蒂洛 (Emanuele Dattilo)，意大利当代哲学家、神学家、作家和文化评论员。专注哲学、神学、美学以及这些领域与当代文化和社会现象的交叉点。代表作《神对肌肤是敏感的》(*Il dio è sensibile alla pelle*, 2018)。

意义”。而事实上，确有一台人类学的机器，始终不断地运作在我们的文化中，对于动物性与人性，对于自然与历史存在，它无时无刻不在做着拆分又撮合的动作。这台机器通过内部悬置并拘押（拘捕）非理性的动物性来定义人性，反过来又通过严格限制会说话的人类从而制造非人性。无论在伊索寓言还是童话故事中，会说话的动物总在同时消解这种分离的必要性与纠缠的必然性。在木偶童话里，这台道貌岸然的机器屡遭破坏与阻挠——当两种本性彼此悬置时，某种无以名状的、既不是动物也不是人类的、属于木质与丛林的存在，欣然楔入，让自然与人性分道扬镳。整本书中，蟋蟀、父亲和仙女始终都在为撮合木偶与男孩忙得不可开交，可实际上二者之间从不存在任何的联系：在“旁边的房间”里，在他们清楚而和平的分裂中，木偶与男孩各居其位。断然驳斥来自学校和家庭的充满说教甚至“令人恐怖的仁慈”的纽带，这是作品隐秘但并非深奥晦涩的主题，在蟋蟀式教化机器的驱使下，衙役、警棍与各种帮凶的威胁如影随形地跟踪着匹诺曹的全部冒险，而抵抗的声音同样贯穿了木偶的所有奇遇。犹如许多经典角色的下场，仍然斜靠在椅背上的这个无法易容的木偶，将在一系列伪木偶的故事里继续展开不甚光彩的冒险：比如成为雷姆巴迪·蒙贾尔迪尼（Rembadi Mongiardini）作品《匹诺曹的

秘密》中的海底旅人，盖鲁比尼（Cherubini）作品《匹诺曹在非洲》中的荒诞皇帝，埃尔皮亚尼（Erpiani）乏善可陈的《匹诺曹与汽车》中的偷车贼，伯尼·斯科蒂（Berni Scotti）《匹诺曹的未婚妻》中的奇怪未婚夫，而在吉塞利（Ghiselli）的《匹诺曹的兄弟》中竟然化身为被遗忘的血肉小兄弟匹诺奇诺。

控制并驯服野兽，矫正并教化木偶——这种狂妄而悲情的企图构成了那台机器的运作机制。其本质在于割裂启蒙与奥秘，分离生活与我们所能够理解的生活，并在这种裂隙上建立起科学与教条。唯有将动物性排除于人性生活，即在人性生活中囚禁动物性，人类才能够认知并号令自身内在的兽性——驴性，而一匹真驴子，其存在本身便是启蒙与奥秘的无间契合。事实上，只有当我们像匹诺曹故事中的蠢驴那样浑然不觉，只有当我们能够与那片亘古却又近在咫尺的无知领域共处，我们才能够真正承载存在的奥秘。这片无知之境，我们或称之为“童真”之域，它让我们在无意识与非操控的状态下与某物建立并保持联系，它正是木偶变形为驴的目的，如果不是人类屡屡以教化工具以及市侩手段横加干涉，这头“木偶驴”本可安然驮起自己的奥秘。而匹诺曹，只要忠于自己非自然的本质，戳穿的就是会说话的蟋蟀非此即彼的伪命题：要么变成好男孩（潜

在的成年人)，要么变蠢驴。匹诺曹笑着披上驴皮，出于自愿与权宜，他的木头身子始终完好，鱼群啃掉他的驴耳朵、鬃毛、背皮与尾巴，终究把分毫不差的本质还给了他。

在匹诺曹的身上，动物与人类的两种本性既没有分离也没有结合成为某种更加高级的融合体：它们更多是保持接触的状态，这意味着二者之间不存在任何被表征的关系。人类学的机器在此停摆并失去功效，妄图在两种本性之间建立的铰接已然断裂。这正是匹诺曹的启示：蟋蟀式等级制度企图在他旷野的本能中注入的人性，不过是匹诺曹可以随时抖落的那层外衣或伪装。正如驴性的实质，于他也不过是一张暂时的、可蜕下的面具，终将在鱼群的啃噬下消解殆尽。木偶，并不是出现或连接在动物与人类之间的一种第三本质，而仅仅是存在于它们之间的一个虚空，一道裂隙。在这道裂隙中，一穿而过的是一个既非自然也非被自然化的本质，一种永远毫无实质的反自然存在，我们缺乏指称它的名词，而这种指称的缺乏将持续到什么时候？也许是永远。

在克莱斯特的寓言式故事中，提线木偶与那位因为刻意重复动作而丧失了洒脱仪态的年轻人是互不相容的。这意味着，木偶的参照对象并非人类而是神，即所谓“无意识”参考神的“无限意识”。

如果遵循匹诺曹那轻率却坚定的无神论立场，我们搁置神而聚焦木偶，那就可以依照“匹诺曹的风格”重构这则寓言。在匹诺曹的宇宙里，存在着三大基本体或元素：木偶、动物与人类。根据“木偶大戏院”的见证，木偶数量众多且永恒存在，他们遭到为己谋利的人类的利用与奴役：且不论漠然的路人老翁，人类有“骇人的仁慈”，比如杰佩托；有极端的残暴，比如绿渔夫和黄油球车夫。小灯芯却是特例，这位“最最可亲的至交和知己”，犹如匹诺曹的透明分身，他“又干又瘦（allampanato），活像为夜灯新裁的一根灯芯草”，这昭示了小灯芯的非人本质（托马塞奥词典告诉我们，瘦长之意的 allampanato 词源意为透明，“因光线穿透灯笼两侧，拉丁人由此引申形容骨瘦如柴者——普劳图斯在《一坛黄金》中曾用此喻描述干瘦的羔羊”）。

形形色色的动物被均等地划分为两类：一是蟋蟀势力的密探与帮凶，二是友善的同伴，比如金枪鱼和鸽子，驴子更是毋庸置疑，它的动物性与自己如此密切相关，以至于几乎无法剥离，并且也无法剥离于它用谦卑和隐忍驮起来的奥秘。另一个特例是蓝头发的仙女，她来自“秘密联邦”，所作所为却宛如“好心”蟋蟀的同伙。事实上，这位孩童般的仙女，作为童话在荒诞小说中的非和谐存在的见证人，一直在揭露自己对人类的默许、纵容，又总

在关键时刻一次又一次地将匹诺曹推入充满“但是”的冒险。所以，就像吃火人是个失败的食人魔一样，这是一位失败的仙女，她真正的使命在于提醒读者：他们正在翻阅的这本书不是童话，不是小说，不属于任何文学体裁。类似的逻辑也适用于猫与狐狸，这两个既非真正动物也非完全人类的角色，公然跳出寓言书的现行犯，浑身散发着罪恶的气息。

夹在这两个犬牙交错的范畴之间（“范畴”，catagoria，词源学上意味着“指控”，accusa），木偶既非实体亦非面具般的人格，它不是“什么”，而仅仅是“怎么”：严格来说，它是一条出路或逃逸的路线——正因为如此，木偶唯有不断地奔跑，当它最终停下脚步，便是消亡。

从这个意义上说，木偶是童年的密码——前提是我们必须理解：儿童不仅不是潜在的成人，甚至根本不属于某种“状态”或“年龄段”，而是一条逃亡之路。逃向何方？逃离定义我们文化的所有二元对立，比如驴与人，又比如疯狂与理性，但首先要逃离的是“乖孩子”（不过是不成熟的成人）与野地杂木之间的对立。童年，犹如匹诺曹那般固执且不朽，它终其一生都在不断地逃离成年这个如影相随又穷追不舍的幽灵，它让精神分析学家和教育家们伤透脑筋，可他们又注定要眼睁睁地看着童年

不断地从冥河般的贫民窟、从舒适的育婴室里浮现，而那本是他们深信万无一失囚禁童年的牢笼。

让我们谨慎地重读《木偶奇遇记》的最后几行：匹诺曹转过脸去看那倚靠在椅子上的木偶，“看了好半天，最后心满意足地暗自说：当我曾经是一个木偶的时候，我是多么滑稽啊”。这种“满足”从何而来？是托马塞奥词典记载的“自我陶醉”式的“虚荣之罪”？还是像这部无价之宝的词典所提示的，那是另一种“更高层次的满足”，犹如被评注者誉为“兼具巴洛克布道的铿锵与威慑性单调”的塞涅里（Segneri）神父箴言？这位生活在17世纪的失聪的耶稣会会士说过：“如今我的心中岂能怨恨某人？他终将成为我心满意足永远祝福的对象！”由此可见，满足恰是怨恨的反面。正是以这种绝对的无怨无悔，匹诺曹凝视着那个双臂悬荡、两腿交叉的木偶，如同凝视一件“祝福之物”。

正是基于这种更高层次的满足，我们无法忽视在前后紧接的句子里两次出现的“是”字的微妙差异：

“当我曾经是（ero）一个木偶的时候，我是（ero）多么滑稽啊！”尽管动词“是”（ero）的两次语法人称都指向“我”，实际上却暗藏着异质的主语：

“当我——这个男孩——曾经是一个木偶时，他——那个木偶——是多么滑稽啊！”我们知道，未完成时态的“曾经是”，表达的是一段持续未结束的状态，

其起始与终止皆不可考，这句话的意味便有了以下两方面：一是木偶与男孩之间的关系既有距离又有纠缠，二是匹诺曹摇摆不定的冒险生涯配得上“滑稽”这个在托马塞奥词典中特指“在戏剧中负责逗乐之角色”的形容词。那位孜孜不倦的词典编纂者进一步补充称，“法国人称意大利歌剧为‘滑稽歌剧’^①，我从福里埃尔^②那里听闻此”。既然“优秀的滑稽演员比严肃的男高音更罕见”，那么神奇木偶存在的终极意义或许就藏在以下阿尔加罗蒂^③的语录中：“此类庄重演出后来因引入滑稽角色而大受损害——他们与英雄和诸神格格不入，总在不合时宜处引人发笑，破坏了剧情的严肃性。”木偶不与“英雄和诸神”结盟，而是用“不合时宜的逗乐”扰乱并赶走他们。

① 17世纪中叶，在意大利正歌剧程式化的三幕演出之间，开始出现一些插科打诨性质的小型表演和歌唱，逐渐发展到歌剧的结尾也会出现由滑稽角色表演的说唱。从这些“幕间剧”片段衍生出独立表演，即“意大利喜歌剧”的原型。喜歌剧的形式在法、德、奥、英等国都有出现或变异。喜歌剧的著名作品如罗西尼的《塞维利亚的理发师》、莫扎特的《费加罗的婚礼》。

② 福里埃尔（Claude Fauriel，1772—1844），法国语言学家、历史学家和文学评论家，尤以在意大利语和普罗旺斯语研究方面的成就而闻名，对意大利作家亚历山德罗·曼佐尼产生过重要影响。

③ 弗朗西斯科·阿尔加罗蒂（Francesco Algarotti，1711—1764），威尼斯人，艺术评论家、散文家、诗人、收藏家、外交官。一位生活在18世纪欧洲的重要的知识传播者、鉴赏家，以及优雅文化的代表。

这再次印证了那条出路——逃离神学、逃离史诗、逃离一切庄重行动，奔赴一种赤裸本真的轻灵之境，正如词典编纂者提示我们的，“所谓轻快（svelta），恰如离地飞升之态”，或许源自“该形态更易移动，仿佛随时能挣脱所在之地”。

精神分析学家杰泽·罗海姆^①（费伦齐^②的门生）曾作为人类学家深入澳大利亚原住民部落进行田野调查。罗海姆对童话有着特殊而敏锐的观察。在著作《梦之门》中，他详尽剖析了各类巫婆的形象，之后又专门开辟了一章用以探讨“食人魔的本质”。然而，关于这部又厚又重流水账般的手稿，最耐人寻味的还是它的标题本身。在这里，梦境并非弗洛

① 杰泽·罗海姆（Géza Róheim, 1891—1953），匈牙利裔美籍人类学家、民族学家、精神分析学家。作为心理人类学（或精神分析人类学）这门交叉学科的奠基人，他是第一位运用弗洛伊德的精神分析理论进行长期田野调查的学者，他尝试用来自不同文化的一手资料验证和拓展弗洛伊德的理论。著作《梦之门》（*The Gates of Dreams*, 1952）对梦进行了深入的人类学研究。

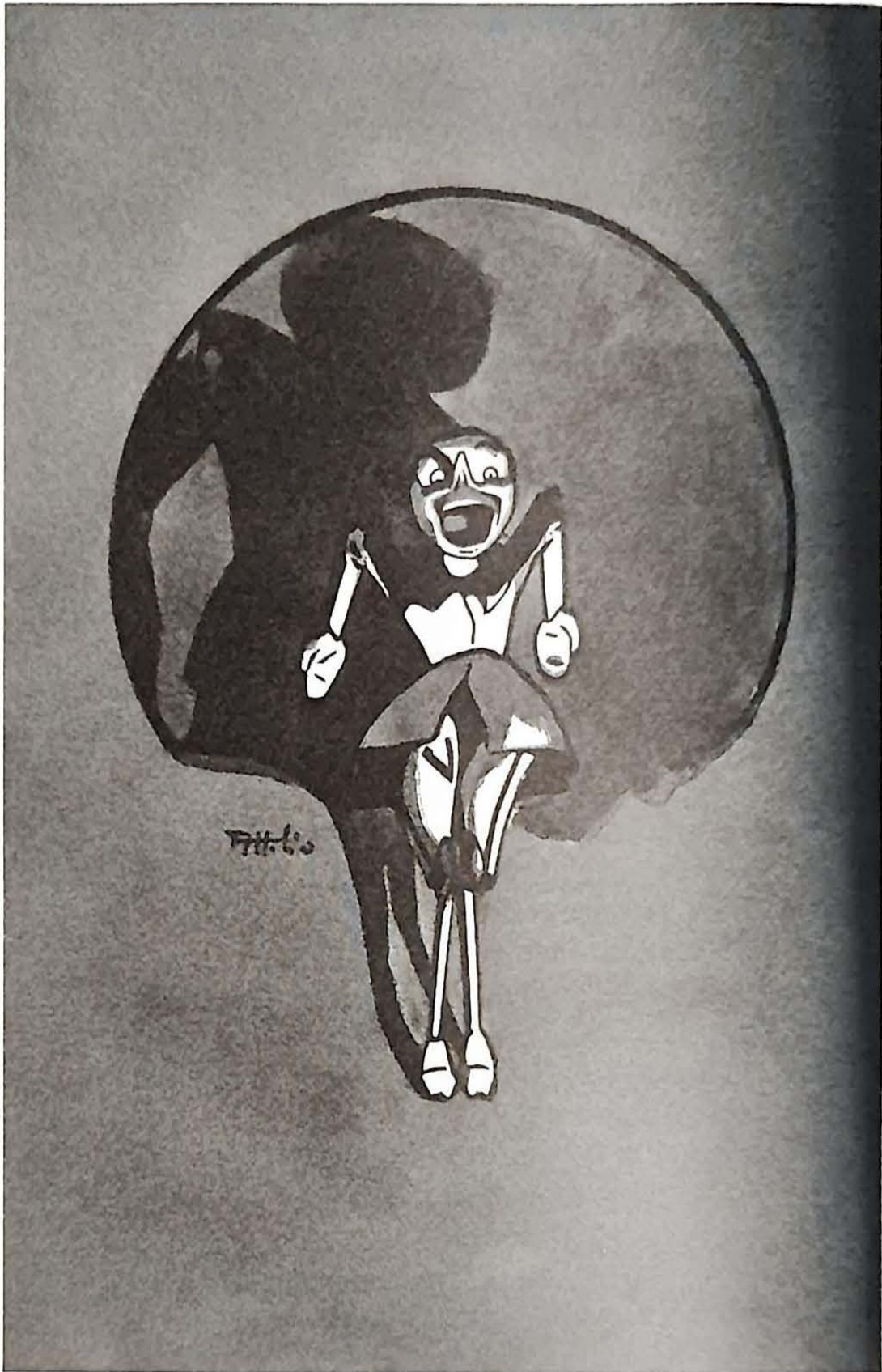
② 桑多尔·费伦齐（Sándor Ferenczi, 1873—1933），匈牙利精神分析学派的创始人和核心，精神分析技术的重要革新者和实验家，其思想深刻影响了后来的客体关系理论、人际精神分析、自体心理学等学派。费伦齐不仅是一位技术高超的治疗师，更是一位充满人道主义关怀的思想家。他挑战权威，将注意力从驱力理论转向了真实的关系和创伤体验，为现代心理治疗的发展照亮了道路。被誉为“精神分析的拓荒者”和“弗洛伊德最杰出的弟子”。

伊德笔下可供解析的心灵材料，于罗海姆而言，所谓“心灵”，反而是“从梦境派生出来的概念”。

梦境构筑了我们所有精神冒险的范本，无论是像地狱还是像天堂，梦境成为我们的想象所能抵达的或超越、或低于现实世界的特权样本。更准确地说，梦的本身就是一种现实，就是一次死亡，一次降临冥府与地狱之旅，它不仅仅是图像或象征，正如苏醒确实就是一次新生。而童话，无非是梦境体验的完美对等物，既然也是梦，它在某种意义上同样真实，同样守护着一段通往幽冥的下降之旅。

众所周知，罗海姆的老师费伦齐对海洋有着特殊的理解。即便可能触怒弗洛伊德，罗海姆固执断言，人类最根本的冲动是回归原始海洋的生存状态，而子宫内的生存正是这种状态的复现。这就解释了罗海姆为什么会忽略梦境体验的现实性，执意将睡眠及其对客体世界的放弃视为“子宫回归”。但是，倘若我们记得，对罗海姆而言，梦并不是生命的寓言，而是“睡眠中的生命守护者”，梦的本身某种程度上仍是生命，那么我们就可以用新的眼光审视匹诺曹的故事以及他的地狱之旅。

在科洛迪笔下这则充满怪诞色彩的童话里，匹诺曹一共陷入过三次沉睡：一次无梦（至少作者没有提及梦境），两次有梦。第一次发生在“可怕的地狱之夜”，匹诺曹“像只落汤鸡似的”回到家，



把脚搁在“烧炭的脚炉上”沉沉地睡去，醒来时竟然没有察觉“一双木头脚已经烧成了焦炭”。第二次是在红虾客栈，与两位心爱的骗子共度另一个地狱之夜：“匹诺曹倒头就睡，睡着了就开始做梦。他梦见自己站在田野中央，地里长满了灌木，每根树枝上都挂满了一串串的金币，它们被风儿吹得摇来晃去叮当作响，仿佛在说‘高兴就来摘我们呀’。”第三次的梦乡出现在全书的结尾部分，匹诺曹在编篮子，一直编到“半夜敲过十二点”才上床，他梦见仙女宽恕了他做过的所有淘气事；正是从这场催眠般的睡梦中醒来时，他发现自己不再是个木偶了。此时科洛迪却特意强调：或许他并未真正醒来——“匹诺曹也分不清，自己究竟是醒着，还是一直睁着眼睛在做梦”。

关于匹诺曹的第一次沉睡，如果接受罗海姆提示的梦境、童话与生命两两相等的三重等式理论，加上书中明确记述：匹诺曹“只管睡他的大觉并且鼾声如雷”，我们大可以坦然地想象，其实那个晚上他就做了梦，并且再没有停止过做梦（这也合理解释了他为什么浑然不觉双脚的燃烧）。书中所有的冒险经历，包括最后虚假的大变活人，都不过是神奇木偶的一场春秋大梦，他最终梦见自己醒来，在梦中看见沉睡的自己“靠在椅子上”，恰如当初“把双脚搁在脚炉上”靠着椅子沉坠入梦的样子。

然而，梦并不比清醒虚幻，那不过是奥秘的另一副面孔，而我们，与木偶、与那匹“灰白毛皮间杂黑色斑点”的驴子一样，始终驮负着奥秘前行却不自知罢了。



文献说明

《木偶奇遇记》事实上有一个校勘本：见 1983 年卡洛·科洛迪国家基金会（Fondazione Nazionale C. Collodi）出版于佩夏（Pescia）的校勘本《木偶奇遇记》（C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, ed.critica）。

曼加内利的平行评论见《匹诺曹：平行书》（G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*），1977 年都灵 Einaudi 出版社（新版见 2002 年，米兰，Adelphi 出版社）。

佐拉的秘传解读可参见：《逃离世界》（E. Zolla, *Uscite dal mondo*），1992 年米兰 Adelphi 出版社，第 433—441 页；其访谈录《共济会的木偶》（*Il burattino framassone*），采访者 S. Ronchey，2002 年 2 月 27 日刊登于《新闻报》（*La Stampa*）。关

于科洛迪实际并非共济会成员的论证，见 D. 马尔凯斯基（D. Marcheschi）编辑的《科洛迪作品集》（*Opere/Carlo Collodi*）导言，该文集收录于子午线丛书（I Meridiani），1995 年，米兰，Mondadori 出版社。

本雅明关于“世俗启迪”的论述见其论超现实主义一文，收录于《本雅明文集》（*Gesammelte Schriften*）第 2 卷第 1 册（1977 年美因河畔法兰克福 Suhrkamp 出版社）；意大利文译本见《短影集》（*Ombre corte*，1993 年，都灵，Einaudi 出版社）。

关于科洛迪 1848 年 10 月 18 日刊登于《灯盏花》（*Il Lampione*）的短篇小说，可在 D. 马尔凯斯基编辑的《重见科洛迪》（*Collodi ritrovato*，1990 年，比萨，ETS 出版社）中更便捷地查阅到。

罗曼·雅各布森（R. Jakobson）与彼得·博加提列夫（P. Bogatyrev）合著的论文《作为自主创作形式的民间故事》可参阅：《施里宁诞辰纪念文集》（*Donum natalicium Schrijnent*，1929 年，奈梅亨-乌得勒支，Dekker & Vande Vegt 出版社），第 900—913 页；（更易获取）《雅各布森选集》第四卷（1966 年，巴黎-海牙，Mouton 出版社），第 1—15 页。

C. 坎波关于童话的论述最初发表于她的著作《长笛与地毯》（*Il flauto e il tappeto*）（1971年，米兰，Rusconi出版社），后收录于《不可宽恕者》（*Gli imperdonabili*）（1987年，米兰，Adelphi出版社）。

卡罗利·凯雷尼（Károly Kerényi）关于古代小说起源的研究，首见其处女作《宗教史视角下的希腊-东方小说文学》（*Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*，1927年，蒂宾根，Mohr出版社）。该著作后并入《古代小说》（*Der antike Roman*，1971年，达姆施塔特，Wissenschaftliche Buchgesellschaft出版社），其意大利文译本题为《古代小说》（*Il romanzo dell'antichità*），收录于凯雷尼文集《与神圣的关系及其他论文》（*Rapporto con il divino e altri saggi*，F. Cicero 编，2014年，米兰，Bompiani出版社）。

据我所知，莱因霍尔德·梅克尔巴赫（Reinhold Merkelbach）的著作《古代小说与秘仪》（*Roman und Mysterium in der Antike*，1962年，慕尼黑，Beck出版社）尚无意大利文译本。

卡尔维诺曾将匹诺曹的故事比作“一部流浪汉小说的冒险”，此观点见其文章《科洛迪并不存在》（*Ma Collodi non esiste*），刊登于1981年4月19—20日《共和报》（*La Repubblica*）。后收录于《卡尔维诺文集1945—1985》（2007年，米兰，Mondadori出版社）。

关于阿梅里科·卡斯特罗（Américo Castro）就“皈依者痞子”以及“在忘我中生活”（*vivir desviviéndose*）的论述，见其著作《西班牙的历史现实》（*La realidad histórica de España*，1954年，墨西哥城，Porrua出版社）；意大利文译本《历史现实中的西班牙》（*La Spagna nella sua realtà storica*，1955年，佛罗伦萨，Sansoni出版社）。

科洛迪的铁路导游小说《蒸汽小说：历史幽默导览——从佛罗伦萨到里窝那》（*Un romanzo in vapore. Guida storico-umoristica. Da Firenze a Livorno*，1856年，佛罗伦萨，Tipografia di Giuseppe Mariani印刷厂）（现有复制版《蒸汽小说：从佛罗伦萨到里窝那》，含D.马尔凯斯基的导言文字，1987年，卢卡，Maria Pacini Fazzi出版社）。

奥利金关于创造与“向下投掷”（*katabole*）

的论述，可参阅其著作《原理论：驳塞尔苏斯》（*I Principi. Contra Celsum*，M. Simonetti 编注，1975 年，佛罗伦萨，Sansoni 出版社）。

卡尔基狄乌斯（Calcidius）在《柏拉图〈蒂迈欧篇〉评注》（*Commentario al Timeo di Platone*，C. Moreschini 编校，2003—2012 年，米兰，Bompiani 出版社）中提出了一个极具创意的译法——将希腊语“hyle”译为“silva”（森林 / 质料），而非直译为“materia”（物质）。

科洛迪选译了佩罗（Perrault）、达奥努瓦夫人（Madame d'Aulnoy）及博蒙夫人（Leprince de Beaumont）的童话，结集为《仙女们的故事》（*I racconti delle fate*），1876 年由佛罗伦萨帕吉出版社出版，1976 年同名童话集由米兰 Adelphi 出版社再版。

《三枚神秘的蛋》（*Tre uova misteriche*）见 J. J. 巴霍芬（J. J. Bachofen）的《论古人的墓葬象征》（*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*，1856 年，巴塞尔）；意大利文译本见 *Il simbolismo funerario degli antichi*（1989 年，那不勒斯，Guida 出版社）。

关于上帝将亚当与夏娃逐出伊甸园时为他们披上“皮衣”（*Tunicae pelliceae*）的论述，可参阅 G. 阿甘本（G. Agamben）的《裸人》（*Nudità*，2009 年，罗马，Nottetempo 出版社）。

罗伯特·柯克（R. Kirk）的惊人之作《精灵、农牧神和仙女的秘密联邦》（*The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies*），创作于 1691 至 1692 年间，并于作者去世后的 1815 年出版。我们参考的是安德鲁·朗（A. Lang）编辑的版本《精灵、农牧神和仙女的秘密联邦：民俗学与心灵研究》（*The Secret Commonwealth of Elves, Fauns & Fairies. A Study in Folk-Lore & Psychological Research*，1893 年，伦敦，D. Nutt 出版社）。意大利文译本见《秘密王国》（*Il regno segreto*，1980 年，米兰，Adelphi 出版社）。

关于科洛迪将《创世记》中亚当与夏娃的故事定义为“闹剧”的论述，可参阅科洛迪的《十九世纪纪事》（*Cronache dell'ottocento*，D. 马尔凯斯基编辑，1990 年，比萨，ETS 出版社）；对故事的批判性解读，见科洛迪的《快乐的笔记》（*Note allegre*，G. Rigutini 辑录，1892 年，佛罗伦萨，

Bemporad 出版社)；关于“苦涩的真相”的评论，见科洛迪的《意大利戏剧札记》(*Appunti sul teatro italiano*，1860年5月1日及7日刊登于《民族报》[*La Nazione*])。

E. 本维尼斯特 (E. Benveniste) 关于仪式与游戏的深刻论述，见其论文《游戏与神圣》(*Le jeu et le sacré*，1947年刊登于《丢卡利翁》[*Deucalion*] 第2期)。

埃马努埃莱·达蒂洛 (Emanuele Dattilo) 的观点，见其未刊稿《匹诺曹的物性》(*La materia di Pinocchio*)。

有关雅里“本性分离”的论述，见勒内·马萨 (René Massat) 为《阿尔弗雷德·雅里全集》(*Oeuvres complètes/Jarry*) 所作的序言 (卷1，1948年，洛桑-蒙特卡洛，Ed. du Livre 出版社)。

杰泽·罗海姆 (Géza Róheim) 的著作《梦之门》(*The gates of Dreams*) 于其离世前一年出版 (1952年，纽约，International Universities Press 出版社)；意大利文译本《梦之门》(*Le porte del sogno*) 共2卷 (1973年，里米尼，Guaraldi 出版社)。

插图说明

1. C. 科洛迪《木偶奇遇记》

E. 马赞蒂 (E. Mazzanti) 插图, 1883年, 佛罗伦萨,
Felice Paggi Libraio-editore出版社

首页及第38、55、78、79、90、92、103、104、111、123页

2. C. 科洛迪《木偶奇遇记》

C. 吉奥斯特里 (C. Chiostri) 插图, 1901年, 佛罗伦萨,
R. Bemporad e figlio Editori出版社

第4、31、37、45、49、65、70、75、82、94、100、
105、107、109、112、117、131、134、135、140、
142、143、144、145、151页

3. C. 科洛迪《木偶奇遇记》

A. 穆西诺 (A. Mussino) 彩色插图, 1911年, 佛罗伦萨,
R. Bemporad e figlio editori出版社

第10、13、21、22、29、47、50、56、58、60、72、
83、91、97、113、119、124—125、155、166、168页

插图复制经Giunti Editore S.p.A.授权许可

译后记

卡洛·科洛迪（Carlo Collodi, 1826—1890），佛罗伦萨人，19世纪意大利作家，年轻时代积极参加民族解放运动，他的创作包括小说、随笔、评论以及脍炙人口的儿童读物。科洛迪的童话《木偶奇遇记》于1881年问世，木偶匹诺曹出走漂泊，历险后变成人类的男孩。这个故事受到各国小朋友的喜爱，多次被搬上银幕，成为儿童文学史上的经典。

科洛迪的匹诺曹，以撒谎必长的长鼻子著称。长鼻是谎言与惩戒的标志，意味着悔改与矫正的必须，也是经历奇幻冒险的成长隐喻，它支持着故事的一个传统解读：以问题少年匹诺曹为例，通过教育与训示，实现以道德规范思想的目的，进而揭示蕴藏的社会意义。

《木偶奇遇记》是一个充满象征、比喻、讽刺的寓言故事，也是意大利人心目中与但丁《神曲》及薄伽丘《十日谈》一样重要的文学作品，在很长

时间里，解读《木偶奇遇记》是学者们乐此不疲的话题。除了传统解读，共济会的文化表达、基督教的教义附会、神秘主义等，纷纷登场。科洛迪的创作年代，是蒸汽机完成动力革命、资本主义进程彻底席卷整个欧洲之际，结合这样的历史背景，我们不难发现，立场不同的上述诠释，各有见地但并无违和，符合体制审美的协同。

1977年，意大利前卫作家与文学评论家曼加内利（Giorgio Manganelli，1922—1990）发表了著作《匹诺曹：平行书》，它剥离原著的道德教化色彩，将匹诺曹塑造成一名叛逆英雄，观念出格，形式突兀。《平行书》模糊了文学批评与文学创作的界限，成为一部既是评论又是思辨与语言游戏的先锋派文学作品，以至于半个世纪后的今天仍与《木偶奇遇记》一起成为阿甘本文学批评的对象。

意大利当代哲学家乔吉奥·阿甘本（Giorgio Agamben，1942— ），近年重读了《木偶奇遇记》。在致敬的回眸中，阿甘本无意打乱科洛迪的叙事，他沿着原著的每一段情节，用犀利的目光与罕见的智慧，激活一个又一个出人意料的诠释空间，直到故事自我颠覆，一个非阿甘本莫属的匹诺曹飞奔而来，又遁走而去。阿甘本的匹诺曹，最后沉睡在我们面前，仿佛从来没有醒过一样。究竟是木偶在梦中狂奔，在梦中蜕变为驴，甚至在梦中变形成人，

还是人类，一直做着纠缠木偶的美梦？或者，无论木偶的梦，还是人类的梦，都不是梦？

阿甘本的匹诺曹，事关存在。这种存在称为“非生存”（disvivere）。作为物性的代表（木头），他非驴、非男孩，无意变成人，他长鼻善舞不藏真相，一个永恒的悬而不决者，一个本质的不确定性存在，一个根深蒂固的流浪汉。在毛驴与人类、疯狂与理性、约束与不羁、礼仪与游戏、好小孩与野地木等无数二元对立中，匹诺曹不断地逃离一切定义、角色和规范化的身份。为此，阿甘本的木偶匹诺曹，不是一个“什么”，而是一个“怎么”，是一条逃逸的路线——永远奔波在“此”与“彼”之间，却绝不作出非此即彼的选择。这不是单纯“糟糕或非人的生活”，也不是“苟活”，而是“逃生”，一种“非生存的生存”（un vivere disvivendo），一种不存在的存在。

阿甘本擅长既丰满又深刻的多层次论述，在作为一种哲学诉求的匹诺曹解读中，多棱镜式的光芒甚至折射于媒介的矛盾，即文本与图像的对立。来自《木偶奇遇记》首版、20周年版与30周年版的三位早期插画师的作品，打断哲学文本，呈现出一个完全不同的匹诺曹：匹诺曹不是动物，也不全是个人，在这里，他既是木偶（机器），又是动物，也是人。在“长着寓言的面首、小说的身子和一条长长的童

话的尾巴”的故事定义中，在借助罗海姆的理论，把梦境（童话）与现实的对立转化为梦境、童话与生命的三等式过程中，关于“木偶一人？一驴”的存在与何去何从，每一位读者都可以在阿甘本的万花筒里亲历阅读“生命”与“形式”的快感、痛楚与惊讶。

阿甘本的核心哲学思想并非传统的“生命哲学”，他关注生命和身体的政治意义。“赤裸的生命”“例外状态”“作为政治本体论的生命”“至高的清贫”“潜能”等，是阿甘本的关键词，而论证“例外状态”如何将“赤裸的生命”置于政治控制之下，也就是生命在西方现代政治中被剥削的状态及其政治意义，是他长期思考与创作的重心。初读阿甘本的著作，我自觉如泥牛入海，直到读完他的后期作品《至高的清贫》（*Altissima Povertà*），于我而言，一些概念才真正有了形状。《至高的清贫》对西方传统规则与法律的起点进行了考古与分析，从中诞生了阿甘本理论的最新关键词“形式-生命”“至高的清贫与使用”，它们恰当地阐释了一些极为关键的理论依据。在文化的本源中发掘出问题或漏洞，这是阿甘本坚持对西方政治哲学和形而上学传统进行批判性分析并在理论上质疑主体、政治和法律的缘由，它让不同的人群心生敬意或畏惧。

那是二月罗马的一个上午，我忍不住提问：“教

授，您信仰什么？”阿甘本笑而不语，他的笑意漾在清冷的空气里，我没有追问。

今天，在这册关于匹诺曹的文本里，除了白纸黑字的“存在”，我已经能够欣然读出潜于字纸的“赤裸的生命”“例外状态”“潜能”，包括“形式-生命”“生活的方式”。阿甘本的匹诺曹故事，穿过自古至今西方神话、寓言、童话、小说、戏剧的天堂、人间与地狱，缓慢的语速扬起的是哲学家中肯的话音：“我们只有像……驴那样浑然不觉，只有做到与那片……无知领域共处，我们才能够真正承载存在的奥秘。”

邱 捷

2025 年 11 月于上海

我思，我读，我在
Cogito, Lego, Sum

无论科洛迪本人是否意识到，他诚然以出人意料的技巧，在神话与文学、童话与小说之间打出了一张王牌。他交给读者的作品，既非传统的童话亦非典型的小说，却最终展现出比任何童话都更为纯粹的童话本质。

童年，犹如匹诺曹那般固执且不朽，它终其一生都在不断地逃离成年这个如影相随又穷追不舍的幽灵。

“在忘我中生活”。正如流浪汉那样，匹诺曹唯有在自我否定的固执中，在不断错过与逃避自身生命的过程中，在非生存中生存。

木偶，并不是出现或连接在动物与人类之间的一种第三本质，而仅仅是存在于它们之间的一个虚空，一道裂隙。在这道裂隙中，一穿而过的是一个既非自然也非被自然化的本质，一种永远毫无实质的反自然存在，我们缺乏指称它的名词，而这种指称的缺乏将持续到什么时候？也许是永远。

——乔吉奥·阿甘本



上架建议：哲学 文学



定价：66.00 元