

“拉美文学”涵盖了巴西文学吗?

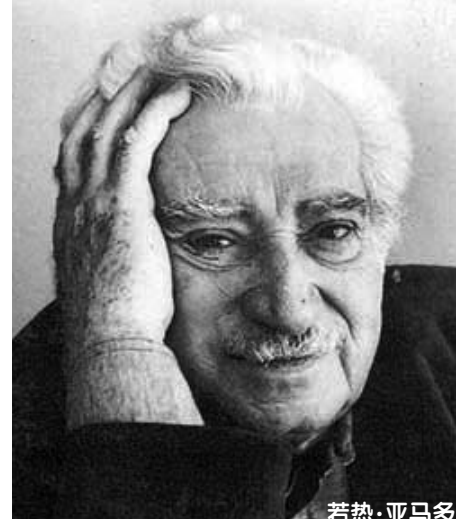
□ 闵雪飞



优克利德斯·达·库尼亚



奥斯瓦尔德·德·安德拉德



若热·亚马多



马里奥·德·安德拉德



吉吉里斯·罗萨



克拉丽丝·李斯佩克朵

“拉”

丁美洲”是一个很有意思的名词,它不是一个稳定的概念,从诞生之日起便经历着流变。法国理论家创造了“拉美”一词,用于指称处于法王拿破仑三世统治下的墨西哥。在相当长时间内,它仅指涉美洲的西语国家,葡语国家巴西直到上世纪五六十年代才认同自己为拉美国家。现在,它的含意已经趋向固定,指涉以拉丁语系语言为母语的美洲国家,亦即墨西哥以南包括加勒比海在内的西语国家,讲葡萄牙语的巴西与加勒比的法语国家。尽管细节上存在不少差异,有些甚至相当巨大,但这些地缘相近的国家在历史、政治、经济方面有很多共同性,比如都存在殖民统治与实现解放的历史进程,都存在从军人独裁到民主化的政治历程,都存在经济上的“拉美化”陷阱等,在这些领域,“拉美”或可作为涵盖所有的整体性名词而使用。但是对于以语言为核心的文学,采用整体的“拉美文学”概念是否可能呢?我认为应该取决于语境。

如果是横向的比较研究,比如“拉丁美洲女性小说研究”,而且在内容上确实涉及到葡语和法语国家的作家,的确可以将“拉美”作为整体性的概念来使用。但如果强调具有纵深感的历史分期及文学运动,或是仅指涉美洲的西语文学,而排除了美洲的葡语文学与法语文学,还是应该尽量避免使用“拉美文学”,而应当使用“西语美洲文学”这个更精确的表述。仅从“西语美洲”与“巴西”的文学情况分析,我认为区分概念是有原因和必要性的。

巴西文学与西语美洲文学是两个谱系

第一,尽管长期以来“拉美”仅指涉西语美洲国家,但今天它的所指确实已经扩大,如果用“拉美文学”来指涉西语美洲文学,已经无法适应“拉美”概念本身所携带的总体性要求。如果为了满足总体性要求而特别带上巴西文学与作家,反而会伤害“西语美洲文学”内部的完整与自治,因为这两种文学传统之间确实关联不大。

语言决定了文学形态。与拉美西语诸国不同,巴西使用葡萄牙语。虽然葡语与西语同属拉丁语系,但毕竟是两种不同的语言,作为巴西文学母体之一的葡萄牙文学也与西班牙文学存在巨大的差异。即便不考虑巴西文学的另一母体——非洲黑人文化的重要介入,巴西文学也不可能与西语美洲国家文学有本质的相似。如果说拉美诸国因为语言的共通性而形成共同的文学史,那么巴西文学则是在独立轨道上发展,它与葡萄牙文学和非洲葡语国家的文学共同构成了葡语世界文学空间,很少与西语国家发生互换。因此,巴西与周边西语国家的文学史是两种谱系,有不同的分期与承继的逻辑。中国读者所熟悉的所谓“拉美文学爆炸”与“拉美魔幻现实主义”(注:此处这两个词局限于中国读者所接受的概念,并不去辨析这两个词的真实所指)并没有在巴西发生,尽管某些研究作品试图将同时代的巴西重要作家吉吉里斯·罗萨与克拉丽丝·李斯佩克朵归入“拉美文学爆炸”团体,或将若热·亚马多归入“拉美魔幻现实主义”作家之中,但这种尝试一般并不成功。无论是吉吉里斯·罗萨、克拉丽丝·李斯佩克朵还是若热·亚马多,都是在巴西文学的内部逻辑中生成、发展,为葡萄牙语的发展做出开拓性贡献。将“西语美洲文学”与“巴西文学”分开,则可以最大限度地避免“政治正确”或“政治不正确”的陷阱,这也是精确使用概念的西方学者从上世纪90年代开始逐渐揭示的一条解决之道。

第二,正是由于西语美洲与巴西并不共享一种文学传统,某些既存在于西语美洲文学又存在于巴西文学的概念与术语,表面看起来可能一样,其实存在着巨大区别,这时候更需要精确区分概念,以免造成混淆。比如,当谈及“拉美现代主义文学运动”时,我们

说的是发生在19世纪末的西语美洲、以何塞·马蒂的《伊司马埃利约》为开端,以诗人鲁文·达里奥为代表人物,横扫整个西语美洲并对文化宗主国西班牙造成重大影响的现代主义文学?还是指发生在20世纪20年代的巴西,以1922年圣保罗现代艺术周为开端、持续了3个时代绵延半个多世纪完全改变了巴西文学形态的现代主义文学?这两种现代主义文学运动虽然名称相同,但实质大不相同甚至截然相反,因此,有效的区分显然十分必要。尽管何塞·马蒂和鲁文·达里奥的原文中使用的是“拉美”一词,但是这与当时相对狭窄的所指相关的,今天,我们引用时也应该加以说明。另外,当提及拉美文学中的印第安成分之时,我们说的是西语美洲强盛而辉煌的印第安文明?还是巴西亚马逊流域极其原始谈不上文明的印第安部落?西语美洲强盛而辉煌的印第安文明对西语文学的影响不言而喻,而巴西的印第安人正是通过其原始为巴西文学与文化注入可贵的精神气质:食人主义。这样的例子还有很多。在概念扩大的情况下,只有精确界定与区分“西语美洲文学”和“巴西文学”的情况下,对这些内容的探讨才有意义。

第三,巴西是当代世界最为活跃的写作场域。在巴西外交部的支持下,每年都会若有若干作家来到中国推介自己的作品,并与中国作家展开交流。这样就遇到了一个现实问题:在“拉美文学”大框架下,对于巴西文学的理解和接受遭遇了困难。去年,巴西当代著名作家克里斯托旺·泰扎访问中国,在北大举行的新书发布会上,针对他的代表作《永远的菲利普》,中国读者最大的困惑就在于该书感觉不是那样“拉美”,仿佛一点也不“魔幻”。当然,我们都知道,“魔幻”甚至不能代表西语美洲小说的全部特性,但必须承认,它是西语美洲文学比较重要的特征。然而,这种“魔幻”在巴西文学中几近于无,在这个层面上,巴西文学确实并不“拉美”,这只能在文学自身发展的道路与逻辑中寻找解释。为了强调巴西独立的文学传统,拂去遮蔽在它脸上的面纱,便于中国读者在这一语境下理解巴西文学,我认为区分“西语美洲文学”与“巴西文学”具有现实性与首要性。

巴西没有魔幻现实主义

为了更清楚地梳理巴西文学自身发展的逻辑,需要对巴西没有“魔幻现实主义”这个事实做出解释,这同样是理清巴西文学独特发展脉络的方式,也是解救巴西文学“被遮蔽的文学”之命运的尝试。我将集中讨论巴西小说,而不涉及巴西诗歌,那属于另外一个辉煌的谱系。

正如西语文学研究者不断强调的,“魔幻现实主义”不过是“拉美”众多文学流派的一种,无法涵盖“西语美洲文学”全貌,但在西语美洲文学中,“魔幻现实主义”或可作为一种共同倾向。然而在巴西文学中,甚至连这种共同倾向都不存在。在巴西的文学传统中,“现实主义”占了主导,没有给“魔幻”留出空间,巴西作家很早就从国家地理与历史的独特性出发,让“现实主义”成为了书写中构建国家性的最佳方式。巴西文学巨擘马查多·德·阿西斯在对“浪漫主义”的反思中发展了“现实主义”。巴西“浪漫主义”的代表作《伊拉塞玛》用印第安公主与葡萄牙士兵的爱情构建了种族与文明融合的寓言,为巴西的“国家性”书写提供了最初范式。面对这种范式的泛滥,马查多·德·阿西斯表示虽然深爱这部作品,但并不满足于将书写束缚在大量的风景描写与对印第安元素的借用上,他要建立自己的话语,因此选择刚刚兴起的城市作为空间,凭借语言的内部张力,通过高度发展的“城市文学”来写巴西。这种“不需要风光的巴西性”(A Brasilidade-empitoresco)深刻影响了巴西文学,“城市文学”从此成为一条重要的文学路径,也决定了巴西现代主义文学奠基之作《马库奈伊玛》的形态,在这部由马里奥·德·安德拉德书写的作品中,虽然主人公是亚马逊印第安部落中的人物,虽然有印第安神话与传说的介

入,虽然某种程度上是超现实的,但小说主要讲述一个人在大城市的冒险,而他拒绝欧洲葡语强调巴西葡语也体现了对阿西斯用语言形塑巴西倾向的继承。

另外一条与“城市文学”相平行的文学路径便是被冠以“自然主义”之名的“腹地文学”,这要溯源到比阿西斯稍晚的优克利德斯·达·库尼亚的《腹地》,这部报告文学作品奠定了巴西文学的另一个根基——关注腹地,关注东北,通过对广袤腹地的状写和对巴西传统文化的保存,书写出“巴西性”的另一种形态。中国读者最熟悉的巴西作家若热·亚马多所归属的“地域主义”,便受到《腹地》的深刻影响。这条路径高度关注平等、苦难与政治议题,其内核始终是现实主义的。

当然,这并不是说巴西没有具有“魔幻现实主义”特点的作家作品,只是数量极少,呈散生状态,从未进入过主流写作之中。而且,这些少数具有“魔幻现实主义”特征的作家与作品,与其说是受到了西语美洲之“共同倾向”的影响,不如说是本国独特的文化构成之中寻找到了“魔幻”之源。比如,中国读者特别喜欢的《弗洛尔和她的两个丈夫》中显示的“魔幻”,也必须只能从作者若热·亚马多对巴西土生宗教翁巴达与坎东布雷的热情中寻找答案。

巴西文学在中国的译介

虽然国内出版的巴西文学作品并不多,但在前辈译者的努力下,在中文世界已可以读到很多重要作家的代表作品,尽管译介中仍有断裂存在,但依然显示了巴西文学发展的独特脉络。一切都起于“浪漫主义”的《伊拉塞玛》,它提供了“国家性”书写的第一种范本,人民文学出版社2002年出版了刘焯卿的译本。之后进入马查多·德·阿西斯的“现实主义”写作,进入“不状写风景的巴西性”之中。阿西斯在中文世界尽管介绍不多,但也基本涵盖了他的创作精华:《幻灭三部曲》(1992年,漓江出版社,翁怡兰等翻译)中包含阿西斯三部代表作《布拉斯·库巴斯死后的回忆》《唐·卡斯穆罗》与《金卡斯·博尔巴》。后两部作品之后有单行本面世:《金卡斯·博尔巴》(上海译文出版社,1999年,孙成放译)、《沉默先生》(即《唐·卡斯穆罗》的另一种译名,外文出版社,2001年,李均译)。此外,我国还出版过他的短篇小说集《精神病医生》(人民文学出版社,2004年,李均译)。而关于优克利德斯·达·库尼亚的《腹地》,有人民文学出版社1956年的贝金译本,虽然是转译本,但具有非常高的价值。

接下来便是巴西现代主义。第一代现代主义作家,即两个安德拉德——马里奥·德·安德拉德与奥斯瓦尔德·德·安德拉德,目前没有译本,是翻译链条上缺失的一环。在第二代现代主义作家,亦即高度关注政治、贫穷、平等题材的“地域主义者”中,若热·亚马多是读者最熟悉的作家,被翻译成中文的作品非常多,除了《弗洛尔和她的两个丈夫》,《加布里埃拉》也是巴西文学中的经典之作。去年10月,黄山社出版了之前从未译出的亚马多巨著《沙滩船长》(译者王渊)。译林出版社也有计划出版亚马多的多部作品,包括之前从未翻译过的《奇迹之蓬》。在巴西第二代现代主义作家中,格拉西里娅·拉莫斯比亚多还要重要,他的代表作《干枯的生命》,刊登于《国外文学》1982年10月号,题目为《枯竭的生命》,由鲁民翻译,并配有署名罗莎的评论文章。对于这位巴西文学中举足轻重的大师,我国的译介相对不足,但是在不需要购买版权并拥有优秀的拉莫斯研究者与译者的情况下,翻译出版他的作品并非难以实现。第二代中的另外两个代表人物拉克尔·德·格罗什与若泽·林斯·杜·雷古,目前在中国没有任何译作,但我认为他们确实配享一两部代表作译本,尤其是前者。格罗什是第一个进入巴西文学院的女作家,获得卡蒙斯文学奖比亚多还要早,在现有格罗什专门研究者与译者的情况下,版权不应该成为限制。

第三代现代主义作家的代表人物是吉吉里斯·罗萨与克拉丽丝·李斯佩克朵,两人唯一的联结点在于都改造和拓展了葡语。他们是从不同角度实现这一点的:罗萨通过造词,在“葡萄牙语之中重建了整个巴西”,他创造词汇的方式有点接近乔伊斯;李斯佩克朵则通过极具想象力的并置不相关之词与形容词语任何词类,让平凡之词生成了新意义,并使葡萄牙语在抽象与形而上学的层面获得提升。正是因为语言上的极大创新,令两位作家都享有难译之名。上海文艺出版社2013年出版了克拉丽丝·李斯佩克朵的代表作《星辰时刻》,久久读书人还将在今年出版其短篇代表作《隐秘的幸福》。然而,关于吉吉里斯·罗萨及其代表作《广阔腹地:条条小径》,这部在任何巴西文学乃至所谓“拉美”文学榜单中都可雄踞第一的著作,因其造词只有在葡语语境中以及对“腹地”的深刻把握中才有意义,至少在目前,还找不到合适的策略能在翻译成中文后同时保持阅读流畅与意义传达,因此,该书现在只能是少数葡语文学研究者的福利或是梦魇。这位伟大的少数艺术家牺牲了作品的可译和在国外的传播与承认,某种程度上也牺牲了诺奖,建筑了一座语言的丰碑,但我们依然可通过相对可译的作品看到他的风采,如著名的《第三条河岸》(又译《河的第三条岸》或《第三河岸》),现有乔向东、赵英与陈黎的转译译本。现在,网络上有胡续冬从葡语直译的《河的第三条岸》与其他6篇罗萨的短篇小说作品。希望在不远的将来,罗萨的短篇小说能在中国出版。

在了解这些的基础上再来阅读《永远的菲利普》——目前被译成中文的惟一一部巴西当代文学重要文本,会发现,尽管它丝毫不“拉美”,但确实很“巴西”。《永远的菲利普》继承了马查多·德·阿西斯开创的现实主义写作与“城市文学”之路,通过李斯佩克朵式完全向内的身份找寻,在几近哲学的反思中构建了三重互涉的文本:虚弱父亲的自我找寻、蒙古症儿子的成长与天生愚形的国家的发展。巴西当代作家依然行走在“巴西性”追寻之路上,在对文学前辈的继承之上,在对其他语言文学的汲取之中,不断赋予它新的成分、形式与更新换代的能量。

我的阅读

神圣的冷漠

□ 孔亚雷



一开始我讨厌这本书,然后我爱上了这本书。这也许要怪它的书名:《怎样阅读照片》——教导式的口吻令人反感。它的副标题更加剧了这一效果:“理解、阐释、欣赏杰出摄影家的经典作品”。“阐释”一词很刺眼,苏珊·桑塔格在《反对阐释》中认为“阐释是智力对艺术的报复”,因为阐释意味着“拒绝艺术作品的独立存在”,“通过把艺术作品削减为作品的内容,然后对内容予以阐释,人们就驯服了艺术作品。阐释使艺术变得可被控制,变得顺从”。然而“我们的任务不是在艺术作品中去发现大量的内容,也不是从已经清楚明了的作品中榨取更多的内容。我们的任务是削弱内容,从而使我们能够看到作品本身”。

虽然桑塔格的抱怨主要针对文学,但这种“反对”于摄影也同样有效。较之所有其他艺术形式,摄影最接近“可见之物”,甚至可以说,它只有“可见之物”。该书让我想到某种小说,但这并不是说它在用传统的虚构式笔法描述那些摄影师及其作品,它更像百科全书式的后现代小说,比如博尔赫斯的《恶棍列传》、罗贝托·波拉尼奥的《美洲纳粹文学》或《2666》。对这本书我越看越迷恋。造成这种感觉的主要原因有两个:首先因为它不是小说。它是一部世界摄影史,按时间顺序,从19世纪40年代最早的风景区肖像照直到20世纪末,以字典词条的形式收录了100多位重要摄影师的生平传略和代表作。这种严谨的排列结构与摄影师们包罗万象、混乱无序的人生故事及作品风格结合在一起,产生了叙述上的平行并置、碎片化的拼贴、去中心化的游戏与闪烁(正如帕维奇的《哈扎尔辞典》那样)。更关键的原因是作者伊安·杰弗里的叙述口吻。他的笔调让人想起罗兰·巴特所说的“零度写作”,有种置身事外甚至漫不经心的冷漠与客观,但其中又不时闪过一些极具个人化的视线,加上他对细节和引言的热爱,使整部书散发出富于文学性的神秘和空间感。

以我最喜欢的一章“约瑟夫·苏德克”为例:“苏德克是一个迷人的谜,尽管很多人都知道他。1916年,他在意大利前线的奥匈帝国军队服役。他失去了右臂,在不同的医院里度过了接下来的三年时光。”几页后是一张黑白照片,拍摄的是苏德克放在工作室窗台上的一杯水(那个别致的多棱镜般的玻璃杯——我久久地盯着它,希望自己也能有这样的杯子,背景是窗外一棵弯曲的、鲜花盛开的苹果树。旁边是这样一段话:“多年后,这些从工作室窗子拍摄的照片让他获得了声望。它们看起来初级且朴素,但让人想起他20年前拍摄的伤残医院桌子上的水壶和碗。它们甚至可能是某个幽闭症患者的作品。”接着作者继续写道:“就在战后不久,他开始拍摄布拉格的私人花园……罗特迈尔(1892-1966)请苏德克去拍摄自己花园中的椅子。他们成了忠诚的朋友。罗特迈尔并不比苏德克年轻很多;罗特迈尔觉得‘自己是那个时代最后的一个如此孤独的人’。”与这段话相对的是另一张黑白照片,一幅从俯视角度拍摄的公园风景,画面里只有一棵冬树枯枝的黑色剪影,压在纵横交错的草坪和小径上。它构图简洁,有神秘的孤寂,就像“花园中的椅子”,这个词组长久地停留在我脑海里。它很像一篇小说的标题,不是吗?

在这里,照片与文本之间不再是主仆关系。伊安·杰弗里的文字并非——如桑塔格所反对的那样——是对照片内容的一种阐释或解读,而更多的是一种刺激、呼应或对话。图像与文字已经成为不可分割的整体,它们互为补充,互为指涉,并以各自独特的方式照亮彼此。

该书分类方式不是按照人为的流派或地域,而是遵循两条最自然的标准:时间与命运。因为在很大程度上,艺术史——不管是摄影史、绘画史,还是文学史——就是艺术家们的个人史。就艺术而言,集体必须服从个人。因而真正的艺术史必然是碎片化的、非线性的,充满了奇遇、意外与孤独。但这也并不说明这本书就是一本散沙,它隐藏着一个维系一切的秘密重心:摄影这一艺术的本质。

在以拍摄畸形人而闻名的纽约摄影师“黛安·阿勃丝”一章里,有张照片名为《嘉年华上一位身患白化病的雕刻者》,旁边附带着一段小字:“……她似乎正在吞两把剑。她的右手触到了帐篷的帆布……这肯定是一种复杂的技能,要求双脚完全保持稳定……这又是一个面对无法控制的力量时努力保持平衡的时刻。”面对无法控制的力量时努力保持平衡的时刻,这不仅作为艺术的摄影的本质,也是所有艺术行为的本质。如果没有一种无法控制——至少无法完全控制——的力量,没有艺术家与这种力量的交锋,艺术将不成其为艺术。

艺术——好的艺术,真正的艺术——有一种固有的漠然态度。因为只有通过冷漠,我们才能杀死侵入艺术的致命病毒:媚俗和煽情。艺术家是面对无法控制的力量时能努力保持平衡、镇定自若的人,他们也总在追寻什么:追寻事物和生命的本来面目,追寻世界及生存之奥秘。契诃夫和卡佛、塞尚和蒙德里安、布列松,以及书中的保罗·斯特兰德、加里·维诺格兰德、威廉·埃格斯顿,无不如此。书中,我最喜欢的两张照片都与背影有关。一张是海伦·莱维特的《纽约》:某个街角,一位黑人妇女正在向另一位背对着我们的高大妇人哭诉。高大妇人的一只手搭在哭诉者肩上,仿佛正在休憩。另一张是安德斯·皮德森的《格勒纳隆德游乐园里的露天舞池》:主角是一对跳舞的男女青年。我们只能看见女人并不挺直的背,难看的短发、露出一点的耳朵以及略显坚毅的下巴。两张照片都令人莫名心碎。她们的背影看上去去冷漠、毫无表情,却比表情丰富的脸部更加微妙而意味深长。她们的目光似乎都投向很远很远的远方——那里有生存之谜的谜底;活着,