

四月，写给特朗斯特罗姆的挽歌

□董继平



让瓷器颤抖。

我打开二号门。
朋友！你饮下一些黑暗
因而变得明显可见。

三号门。一个狭窄的旅馆房间。
朝向一条小巷的景观。
一根灯柱在沥青上闪耀。
经历，它美丽的灯渣。

但是，特朗斯特罗姆收入该合集中的诗并不

多，读后很不过瘾，我又不遗余力地去搜寻其他英译本。1991年，在加拿大多伦多访问学者期间，我购得了美国诗人罗伯特·哈斯编辑的《特朗斯特罗姆诗选》，此后又陆续获得了若干个不同版本，而每当我读到好诗，便会忍不住提笔译出来，转给几位诗友共赏。当时翻译特朗斯特罗姆的诗并没有特别的目的，纯粹是出于个人的酷爱而已。几年下来，我所翻译的作品就慢慢形成了一本集子的雏形。1998年，在我们共同的朋友、美国诗人勃莱的引导下，特朗斯特罗姆授权我翻译出版他的集子。大约在2001年，我的电脑突然发生故障，有三分之二的译作丢失了，损失惨重，心痛之余不得不重译，幸好我对原来的诗作记忆深刻，虽然耗费了不少时日，但最终顺利完成了。2003年，该诗集由河北教育出版社出版。

特朗斯特罗姆的诗作中呈现给我们诸多方面的奇异性，决非偶然。其实，正如上面所提到的《挽歌》一样，他的每一首诗都是“挽歌”——向自己过去的创作告别，他不会重复自己。深入研读他的诗作，就会发现他的语言、意象、句式无一不让人惊奇感叹。早在1954年，他第一部诗集《诗十七首》问世，便轰动了当时的瑞典诗坛和北欧诗坛，并带来了一种全新的诗风，成为当时诗歌界的大事。该诗集第一首诗《序曲》以这样一句开头：“醒来就是从梦中往外跳伞。”诗人对自己从梦中醒来时状态的描绘超乎了我们的想象——如此独特而刁钻，能够直击人心，令人由衷佩服。

作为诗人和心理学家，特朗斯特罗姆的诗常常在梦与醒、意识与无意识的边境探索，他善于运用意象、隐喻来表现个人和普通人的内心世界，其作品新颖、敏锐、坚实。在创作生涯中，他非常关注周围的日常事物，他的诗与大海、岛屿、

地铁、交通、旅行频频发生联系，而这些事物又与他早年的记忆息息相关。而他的超人之处，就在于善于把往昔记忆中的风景转化成现在和未来的诗句，把寻常的事物扩展得非常深远，表现出一个若隐若现、梦与醒之间的隐秘世界。这样的例子，在他的诗里俯拾即是。

作为一流的诗歌意象大师，特朗斯特罗姆推陈出新，制造一系列意外，在一连串迅速转换的意象中创造出宁静深远、毫不张扬的多维场景：“火车驶来，收集/面庞和公文包”、“火车完全静止。/两点：强烈的月光，稀疏的星星”、“静悄悄的房间里。/家具好像在月光中准备好猝然爆发。/我穿过一片空铠甲的森林/慢慢走进自己”……难怪他的英译者勃莱这样评价：“特朗斯特罗姆有一种沉默的活力的情感，那种情感比我们其余的人都更接近宇宙中央。”

所有诗歌大师使用的语言都是日常的，却又超越了日常，给人意想不到的意义。特朗斯特罗姆也不例外，他使用的语言绝对质朴、缓慢、稳重，藏而不露，传递出一种新颖独特的空间感觉，引导读者在阅读中途去深思，且不断转折，进入一层又一层不同的空间。

创作时，特朗斯特罗姆以超乎想象的毅力来克制自己的情感，避免泛滥。因此在他的诗里，我们可以感到他的那种“内敛的力量”无处不在——毫不张扬、朴实平静的表面下缓慢地流淌着奇异的意象，让人每一次阅读都会有意外收获，回味无穷。如果没有这种“内敛的力量”的节制，他的语言和想象也许会放任自流，并最终流于平凡。在这个层面上，他摒弃了想象中一切多余的枝叶，只留下最适合、最贴切表现自己思想和情感的元素。可以说，正是他的内敛才造就了他的作品与众不同——无论

是从语言上、意象上，还是从意境上，他都为我们树立了一个经得起时间推敲的榜样。

从上世纪50年代初到去世，特朗斯特罗姆所发表的诗一共不过200余首，且大部分是短诗，却十分精练，颇为独特。他一边想象惊人，一边却深藏不露，决不拖沓，去掉了一切多余部分，用奇特的语言和意象方式直接呈现在你的眼前。难怪国内一些诗人在研读后，突发感叹，自己写得太多了——其实并不是他们写的诗太多，而是写的废话太多，导致其语言陈腐、意象平凡，沦为时间扫落的垃圾。

其实在最初，特朗斯特罗姆的诗在中国并没有引起人们过多的重视，很多诗人根本没有认识到他对诗歌的伟大贡献，因此他的读者并不多（老实说，也有不少人尝试过读他的诗，却无法深入他那个深邃的诗歌宇宙）。很多人现在之所以会去谈论或研读他的作品，多半是因为他在2011年获得了诺贝尔文学奖，但这样的现象应该说是很悲哀的。在我看来，无论特朗斯特罗姆是否获得诺奖，他和他的诗都在那里，堪称传世之作。我还一直认为，诺贝尔文学奖只是西方世界为文学树立的一根标杆，但决不是惟一而绝对的标杆。

但特朗斯特罗姆的获奖，或多或少引发了人们的重视——至少能让中国诗坛警醒和反思：诗，并不在多，而在于精，在于境界，而且关键是要跟时间一起留下来。要做到这一点，当然不会那么容易，首先你得摒弃过去而不断探索，去发现和企及那个境界。正如特朗斯特罗姆在《四月与沉默》中所说的那样：

我要说的唯一话语
闪耀在无法企及之处

安部公房：虚线构成的世界

□陈嫣婧

用“异化”表现“存在”

安部公房为日本存在主义小说的代表作家，这一论断在国内学界由来已久，其中以叶渭渠的《安部公房与日本存在主义》一文最为权威。有不少学者甚至认为，在安部公房之前，日本没有存在主义文学，“存在主义”这一西方文学的“舶来品”，完全是在20世纪，甚至在战后，才被引入日本文艺界的。其实，“存在主义”虽然是在20世纪由法国哲学家萨特正式提出，但对“存在”的关注，却是文学作品一以贯之的主题。“对人的境况、人存在的感受以及面对着的状况、人的存在状况而提出的主张”（柳鸣九语）作为存在主义文学的总纲贯穿在各个历史时期的写作中，所以同样致力于关注并描写人类存在境况的安部公房，不应该仅仅被当成一个成功“西学东渐”的先锋作家。

当然，安部确有其先锋性，它表现在作者在处理“存在”这一经典文学命题时，自觉运用的创作方法，恰是有明确时代特性的。安部经常被拿来与西方存在主义大师作比较，特别是卡夫卡，甚而有学者直接指出安部的写作有明显的模仿卡夫卡的痕迹。安部早期的作品，如获得芥川奖的《S.卡尔玛氏的犯罪》和获得战后文学奖的《红茧》，都明显地采用了“异化”的写作手法，与卡夫卡的《变形记》如出一辙。卡尔玛氏最终变成了一堵墙，《红茧》的主人公则变成了一只茧，为了表达存在的荒谬与孤独感，安部用了两个象征意味极浓的物体：墙和茧，来表现人的被缚与自缚。“异化”可说是典型的时代产物，它脱胎于恩格斯的“异化论”，其核心内容是表达作为主体的人与作为客体的物之间本末倒置的关系。人被物化，人与人的关系变成物与物的关系；而更为深远的文化背景则是信仰的倒塌和宗教的式微导致的人的自我迷失和陷落。而这也正好吻合了战后日本民众的普遍状态。天皇，在日本就类似于西方的神，天皇走下神坛，导致日本民众的信仰一夜间坍塌，这是安部文学的第一层时代背景；战后日本在美国的扶持下在经济和工业上迅速摆脱战败阴影，快速走向现代化并超越同样遭到战争重创的其他国家，而事实上，战败让日本失去政治上的自主性，民众在心理上也并不从战争阴影中恢复，他们仍然被绝望而迷惘的情绪左右。一面是国家经济的全面复苏，一面是政治的溃败和民众情绪的持续低迷，这在文化上体现出的断裂和

迷失是第二层时代背景。所以，安部又完全是一个属于他所处时代的作家，他的写作方法固然先锋，常给人艰深难懂的印象，却有着巨大的现实意义。

另一类“现实主义”

安部公房本人也明确地表示过，艺术，本质上是现实主义的。但他理念中的“现实主义”又不同于我们惯常理解的“现实主义”。传统的现实主义基于对客观世界的尊重，作家在写作时通常会从描摹现实世界出发，做到尽量忠实于现实，不脱离常识，在此基础上提升文本的意义。在日本，传统现实主义甚至逐渐地发展为极具日本特色的自然主义，完全排除虚构，排除作家创作的主观意图，对细节的临摹事无巨细。安部认为，这样的自然主义走下去终究是死路一条，于是他强调，现实主义应该分为意识上的现实和客观世界的现实，也就是内部与外部的现实，两者是相辅相成的。如果只看重内在现实，过分地强调人的意识或潜意识，完全排除外部的现实，那么写作将最终脱离创作者的理性和意志，完全陷入意识的圈套，这对文学而言是没有意义的。所以，当学界普遍认定安部的创作属于“超现实主义”甚至是反（或曰完全摒弃）现实主义时，作家本人并不认可；反之，过度依赖客观世界的逻辑，听凭各种表象的指挥，那就会走入自然主义的死胡同，让创作者同样陷入无意义，所以两个极端都不能走。

而相辅相成的最佳结果则是：首先，让人的意识映照出客观现实的“倒影”，这“倒影”并不等于只起到记录作用的“照片”，而是要经过意念的“光影处理”，呈现出获得意念认可的色彩和层次。意念越是扭曲，色彩与层次也就越是变形，如达利的超现实主义绘画，是对客观事物形状、色彩或性质的重新定义。所以“异化”，既是手段，也是结果，作者通过异化的写作方式将意念的异化程度展现出来，以完成对人类意识的整体构建。同样的，人的意识也会反映在客观世界中，既然意识中的客观世界正在发生变异，客观世界里的人又何尝不是变异的呢？安部对存在主义或超现实主义的超越便体现在此处。

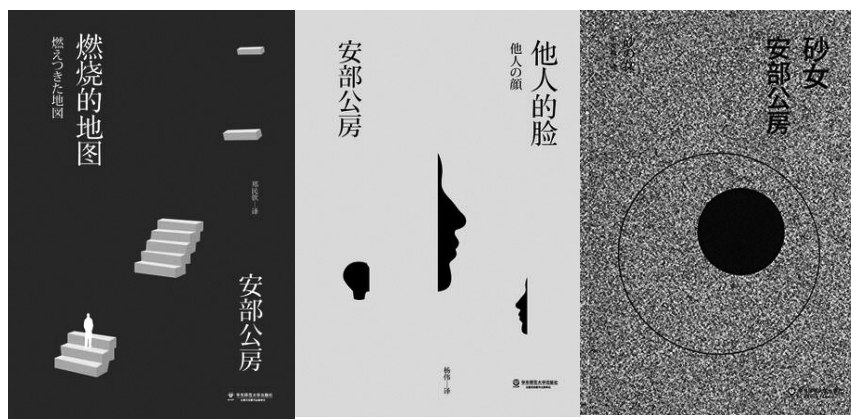
就以上文提到的两篇小说为例，这虽然只是安部第一阶段的作品，但他已经有意识地将人的变异与客体的特征联系起来，彼此印证。一个忘记了家的人将自己变成蚕茧，在作为客体的外在的“家”被记忆抛弃了之后，作为主体的

人把自己的身体异化为客体，用来取代真实的客观存在。这个意念的客体与真实的客体，即“茧”和“家”，其内涵是完全可以对应起来的。作为一个空间，它们都是被主体营造的，都具有居住和适当的保护功能，这是它们共同的物理属性。然而，对人来说，“家”具有独特的无可取代的文化和社会内涵，它提供给人安全感、幸福感，同时也承载着伦理与道德，是社会构成不可缺少的单位。但对蚕而言，茧只具备物理（或生理）属性，它是一个更为低级的存在。作者将“家”退化为“茧”，将人退化为蚕，这是将主客体双重异化且同时异化，与卡夫卡在《变形记》中将格里高尔异化为一只巨型甲壳虫的情况有明显区别。格里高尔虽然被异化了，但他面对的客体环境没有异化。现实反而因为格里高尔的异化变得更真实。卡夫卡要表现的是脆弱的人与严酷现实之间的格格不入，以及人的被害及被践踏的现状。而安部则是在主体异化后将其等同于意念中的客体，现实中的主客体关系在双双异化后仍然成立，与现实形成平行关系，作者将这种方法称为添制“辅助线”。热爱几何学的安部迷恋那些用虚线构成的“另一个”空间，它是对已知空间的补充，更是延伸和扩展。它需要深线的人同时具备丰富的想象力和精准的逻辑思维，两者缺一不可。

这种平行关系后来多次出现在安部的作品中，其中最著名的几部有《砂女》《箱男》和《他人的脸》。在这些作品里，仅仅把“异化”作为一种写作手段去理解是片面的。比如《砂女》中，作者并没有将中学教师仁木顺平创作某个形象，这是区别于《红茧》这类早期作品的一个重要表现。对仁木的异化，并非通过某个固定的具有象征意义的物体，而是通过把他放置在一个被异化的客观环境里，用变了形的客体去捶打、影响他，并最终促成他的异化，这个客体，就是砂村。在《他人的脸》和《箱男》里，则变成了面具和箱子。通过这些作品，安部完成了一个思考，那就是主客体的变异是彼此影响，共同形成的，它们之间不能单独存在，否则就打破了现实主义的写作逻辑。安部一再强调自己的作品仍然是现实主义的，依据就在这里。对于现实的逻辑，具体来讲，就是主客体之间的关系，他从来就是尊重的，他没有想过破坏。在这一点上，他的创作思路和超现实主义、存在主义都有很大的差别。虽然卡夫卡在作品里表达出的人与环境的和谐、不相容，

或加缪旨在突出的主客体之间无法消除的隔阂感同样也是安部要表现的主题（所以称他为“存在主义”作家），但他并没有采用对抗的方式，而是着力于描绘另一种“关系”，或另一个“现实”，形成一个平行于已有关系或现实的全新局面。安部说：“人不应该从孤独中逃脱，必要的不是从孤独中恢复正常，而是把它看作必然之物主动接受，并在孤

界隔绝，将外部的一切简化为箱子小窗外的局部世界。箱男自觉接受受阻的、不完整的视角，自觉地自我隔绝，这也是典型的逃避藏匿的心态。被双重异化的主客体最终竟然达成了共识，和谐地相处，变异的人们在另一个变异的世界里安心自在地生活着，这是对现实世界最无情的批判和厌弃，表达了作者最深度的悲观。



独中探索未知的新途径的精神。”相信正是这种精神让他看到了那个现象之外的局面，它的一切内在逻辑都符合现实生活的逻辑，只不过对象都是被异化、被扭曲的。

具体地说，这里的“被异化”和“被扭曲”基本上呈现出一种“倒退”的状态。比如砂村，就是对文明社会的“返祖化”处理。在村里，要想活下去就得每天清理房顶的沙子，否则屋顶会被沙子压塌，村民们就无家可归，于是要生活下去，就得每天重复劳动，沙子不断蔓延过来，村民不断铲除沙子，日复一日，永无止境。而所有生活用品，也都由村委会按需统一分配，几乎没有结余，更谈不上资本积累。仁木每天的生活中，除了清理沙子就是和砂女性交，他们的相处方式也不涉及语言或其他生活情趣。将生存简单地等同于劳动加性交，剔除一切多余的内容，明显反映了作者对现代文明社会（及其产生的意义）的不信任，以及渴望退出、逃避，甚至藏匿起来、回归原始的心态。虽然仁木几次想要逃出砂村，但当遭遇了几次失败，也不知过了多久以后，他最终竟放弃了逃走，主动退出文明世界，在现实生活中永远消失了。同样的处理还出现在《箱男》里，箱男是主动钻到箱子里去的，他通过改变箱子的角度，透过小窗向外观察。通过箱子这样一个简陋的密闭空间，将自己与现实世

“失根”者的精神议题

与加缪提倡的“西西弗精神”不同，安部公房让他的主人公在作品中放弃反抗，虽然他们也曾有过挣扎，但显得力不从心，甚至从内心否定这挣扎的意义。他们看待现实的眼光总是黯淡的，行为是被动的，这种灰蒙蒙的消极的底色几乎存在于安部公房所有的作品里，这与作者个人的经历并无关系。安部上世纪20年代生于日本东京，中小学时代却是在中国沈阳度过的，因为他做医生的父亲当时在沈阳满洲医科大学任教。读高中时，安部因念书回过一段日本时间，但不久即因为生病又回到沈阳父母身边。1943年，他考入东京帝国大学医学系。没想到次年，日本军方因对华战争需要扩充兵源，在本国大学内广泛征兵。安部因为厌恶战争，也预计到日本即将战败，便伪造诊断书拒绝参战，休学再次返回沈阳。1945年，日本战败，父亲在沈阳患斑疹伤寒去世，安部与母亲终被遣返至原籍北海道。一年后，安部只身重返东京，弃医从文，正式走上写作道路。

学生时代的安部，始终在异国与本国之间游弋，东京是他的出生地，但因为接触时间太短，他始终感到陌生；沈阳见证了他大部分的成长历程，可对他而言却只是异国他乡。更何况在特殊



安部公房

的历史时期，东京和沈阳的身后还站立着作为侵略国和受害国的日本和中国，而这种关系，在1945年之后又发生了逆转，成了战败国和战胜国的关系。这段充满了悖论和错位的经历让安部始终处在一个“失根”的状态中，既不能完全认同本国，对他国又有一种宿命的疏离感。对于日本发动的那场战争，安部感到厌恶，他用逃避参军的方式把自己当成了局外人，可战败后他不能留在异国，作为战败方的家属不得不背负本国犯下的罪恶被驱离沈阳遣返原籍。所以在精神上，安部很难找到一个属于自己的落脚点，他作为一个两头不着的漂泊者，对于外部的世界，总有一种彷徨和抵触感，而战后传统日本的迅速崩溃更加剧了他精神上和文化认同上的无家可归。所以逃离藏匿的主题在安部的小说里反复出现，他的人物最后总是不约而同地退入，或把自己变成一个更原始、更简单，也更荒凉更绝望的世界——沙村、箱子、茧、墙抑或面具，也许这样他才会得到安全和精神上的安宁吧。

安部作品里的悲凉感和荒凉感如此深重，在虚构作品中也十分罕见的，它完全像是一个孤魂野鬼在吟唱，似乎永远也找不到自己的家。这种深刻的悲情可能与日本人的岛国根性有些许联系，当然这只是猜想，并未经过详细的研究和论证。只是大部分论者总认定安部公房是一个已被完全西化了的作家，这个观点窃以为不够客观。所谓文学的灵魂，最终还是要从作品的精神中去找，技法等毕竟只是手段，安部那极为悲观主义的创作动机及作品中渗透出来的阴寒之气，未尝没有沿袭大和民族对“哀”之精神的深刻理解，只不过方式变了，风格换了而已。