

怀念



我与格拉斯的缘分

□蔡鸿君

君特·格拉斯是20世纪下半叶最重要的德国作家,他去世已整整一周年。作为德语译者,我很幸运,从1979年就与格拉斯结下了缘分。

最初读到格拉斯的作品,还是在上世纪七八十年代读大学时,当代德语文学选读课本里有格拉斯《铁皮鼓》的章节,也从文学史和作家词典里了解到格拉斯的生平和创作情况:1927年10月16日出生在但泽一个小贩之家,爱好戏剧和读书的母亲使格拉斯从小就受到文艺的熏陶。格拉斯最初以诗歌登上文坛。1955年《幽睡百合》在南德广播电台的诗歌竞赛中获三等奖。1956年的诗集《风信鸡的优点》和1960年的《三角轨道》既有现实主义的成分,又受到表现主义和超现实主义的影响,联想丰富,激情洋溢,具有较强的节奏感。1967年的第三部诗集《盘问》政治色彩较浓,格拉斯也一度被称为“政治诗人”。

格拉斯几乎在写诗的同时开始创作剧本。早期的剧作如《还有十分钟到达布法罗》《洪水》《叔叔,叔叔》《恶厨师》,明显受到法国荒诞派戏剧的影响。后来他还写了剧本《平民试验起义》和《在此之间》,试图将戏剧情节变为辩证的讨论,力求揭示人物的内心矛盾。格拉斯自称这两出戏是布莱希特“从叙事戏剧发展到辩证戏剧”方法的延续。之后,格拉斯又开始创作长篇小说。1958年,尚未完成的《铁皮鼓》获得了“47社”文学奖,翌年正式出版,小说以家乡但泽以及战后的联邦德国为背景,采用第一人称倒叙手法,再现了德国从20年代中期到50年

代中期的历史。评论界称之为联邦德国50年代小说艺术的一个高峰。随后他又出版了《猫与鼠》《狗年月》,这三部小说被认为是德国战后文学早期重要的里程碑。自1972年起,格拉斯潜心于长篇小说《比目鱼》的写作,通过一条学识渊博而又会说话的比目鱼和渔夫艾德克的故事,从新石器时代一直写到20世纪70年代,诗歌、童话、神话和民间传说穿插其间,现实和历史相互交织,展现了一个光怪陆离的世界。评论家认为,作品的主题是表达对现实的厌倦,而作者则声称是要再现长期以来被掩盖的妇女在人类历史发展过程中的作用,探讨妇女解放的可能性。

1979年9月,格拉斯带着新作《比目鱼》第一次来到中国。当时,还没有任何格拉斯的文学作品被翻译成中文。在华期间,格拉斯曾在北京大学和上海外国语学院介绍了德国战后文学并朗读《比目鱼》部分章节。我当时正在上外德语系读大二,有幸见到格拉斯。1986年我进入《世界文学》当德语编辑。1987年,编辑部拟出“格拉斯专辑”,由我负责选编,并和石沿之合作翻译格拉斯的中篇小说《猫与鼠》,后来,我还幸运地得到他亲自为《猫与鼠》中译本写的前言。冥冥之中,命运似乎把我和格拉斯连在了一起。

1990年,我赴德国求学。1995年4月25日在法兰克福又见到了格拉斯,那是他首次公开朗读尚未正式出版的新作《辽阔的田野》。朗读结束后,我请他在1987年第六期《世界文学》上签名。格拉斯立刻从封面认出这本当年曾收到过的样书,并且回忆了他接到《猫与鼠》中文样书时的愉快心情。此后,我与夫人作为

格拉斯作品的中文版代理人,把格拉斯的十多本书,包括《铁皮鼓》《猫与鼠》《狗年月》《蜗牛日记》《铃铛的叫声》《相聚在特尔特格特》《母鼠》《辽阔的田野》《与乌托邦赛跑》《启蒙的冒险——与诺贝尔文学奖得主格拉斯对话》《局部麻醉》《德国人会死绝吗?》《我的世纪》《蟹行》《剥洋葱》《盒式相机》介绍到中国出版。1999年到2013年之间,笔者还有幸翻译了《我的世纪》《蟹行》《盒式相机》。

在这期间,我也与格拉斯一起经历了他的辉煌与坎坷。1999年3月底我因参加《我的世纪》翻译讨论会,与格拉斯夫妇在哥廷根的一家小旅馆同吃同住同工作整整三天。格拉斯不仅详细解释翻译《我的世纪》中遇到的各种问题,而且结合书中涉及的历史人物和事件,介绍了许多他本人鲜为人知的往事。他还多次用方言朗读了部分章节,给译者们增添了许多感性认识。遇到书里出现的经典老歌,格拉斯会轻声吟唱,尽管格拉斯夫人乌特几次都说他“跑调”;谈到书中跳舞的章节,这时,擅长跳舞的格拉斯更是眉飞色舞。早年学过雕刻的格拉斯自称曾当过“石匠”,用专业术语向大家讲解玄武岩和斑岩的区别。格拉斯喜欢烹饪,对蘑菇品种了如指掌,最早参加翻译讨论会的译者都曾有幸吃过他做的比目鱼。提到一种烈性酒时,格拉斯对我说,就像你们中国的茅台。他对1979年

访华期间喝茅台,对用火点燃茅台的表演记忆犹新,还说自己回到德国后,去中国饭店有时也会要茅台喝,还曾经为孙辈表现过点燃茅台。这个看上去很严肃的大作家给人留下了风趣、幽默、机敏、善解人意的长者印象,所有人都很快融进了这个被格拉斯称作“第二个家庭”的圈子。

这是我第一次参加格拉斯作品翻译讨论会,我不仅被格拉斯的魅力感染,而且深感自己负有责任,我是惟一参会的中文译者,要尽可能地把作者的原意传递给中文读者。就在我埋头翻译之际,瑞典科学院宣布将1999年度的诺贝尔文



学奖授予君特·格拉斯。颁奖理由是,格拉斯“在语言和道德受到破坏的几十年”之后,为德国文学带来了新的开始,他在“清醒的黑暗的虚构故事中展示了历史遗忘的一面”,他的《铁皮鼓》是二战之后世界文学最重要的作品之一。瑞典科学院还称他的新作《我的世纪》是“按时间顺序伴随20世纪的注释,并且对使人愚昧的狂热显示了一种独特的洞察力”。2010年,《我的世纪》在大陆和台湾同时出版了简体字版和繁体字版。

与此相比,2006年出版的《剥洋葱》让我经历了一次“痛苦、难舍”的心路历程。这20年来,Steidl出版社每次都会在正式出版前把格拉斯的新书寄给译者,已经成为惯例。这次收到的《剥洋葱》,不像《我的世纪》《蟹行》是打印本,而是印刷的,只是上面专门印了:在2006年9月1日正式出版之前不得写书评。后来我才知道,Steidl出版社印了上千本寄给很多记者。第一遍读时,书中主人公参加武装党卫军的内容并没有引起我太多注意。但在8月中旬,《剥洋葱》正式出版之前,格拉斯接受了《法兰克福汇报》记者

采访,《法兰克福汇报》大肆渲染了书中格拉斯曾经参加过武装党卫军“经历”,一时间,《剥洋葱》成为世界各大媒体的标题新闻,格拉斯受到了文学界、政界、评论界等各方面的猛烈批评。

年届八旬的格拉斯首次披露参加武装党卫军这一人生污点,需要极大勇气。为了袒露这个埋藏心底60年的秘密,他选择了自己历来对真实性持怀疑态度的回忆录形式。“这事令我心情沉重。我这么多年来沉默是我写作本书的原因之一。这事必须讲出来,终于讲出来了。”

2006年的夏天,格拉斯经历了一段他一生中艰难的时光。面对责问,格拉斯建议大家先去看看书,并且在一些公开场合作解释。他说,他当年是报名参加国防军,结果后来却被分配到武装党卫军,从军的主要原因是:“我一开始主要是为了出去,离开困境,离开家庭。我要结束它,因此我自愿报名了。这也是一桩奇怪的事。我报了名,大概是15岁,事后就把这事忘了。和我同年出生的人有许多都是这样的。我们参加了青年义务劳动军,一年之后,征兵令突然摆在了我的桌上。后来我大概是到了德累斯顿之后才发现那是武装党卫军。”关于秘而不宣的原因,他说:“这事一直埋藏在我心底。为什么现在才说的原因,我现在也说不清。它始终缠绕着我,让我不得安宁。我以前觉得,自己作为作家和这个国家的公民现在所作的一切,和自己年轻时带有纳粹时代印记的行为针锋相对,这就足够了。所以过去也没有意识到自己的罪过。我是被征入党卫队特种作战部队的,没参与过任何犯罪行为,但自己一直觉得必须有朝一日在一个内涵较大的场合里对此予以说明。直到现在我克服了内心的障碍,终于拿起笔来撰写自传并将我的青年时代作为这本回忆录的主题时,这一机会才得以出现。这本传记记述了我12岁到32岁这段岁月的生涯,正是在这样一本书里我得以敞开心扉。”

《剥洋葱》的内容极为丰富,文学色彩很浓,它不同于一般的回忆录,不是完全按照时间顺序回忆往事,而是将历史和现实生活拉近,将两个叙述层面交织在一起,格拉斯以一种“双螺旋”的叙述方式,以第一人称和第三人称交织,试图向读者说明这段藏有秘密的青年时代是如何深深地影响了自己的写作及作家生涯的。书中没有详细记录事件和人物,甚至很少提及具体人名,在叙述一件或几件经历的同时加入许多小事和细节。读者在阅读中不难体会到老人对隐瞒参加武装党卫军经历的悔恨和羞耻。格拉斯的文学作品几乎都是与纳粹德国、第二次世界大战、德国战后历史联系在一起,对于纳粹思潮,作家不仅深恶痛绝,而且竭力通过笔下的人物形象努力揭示其之所以曾经在德国能够蛊惑人心、盛行一时的深刻原因。书中现实生活和真实人物与作家笔下的奥斯卡·马尔克、图拉互相映照。夸张一点说,《剥洋葱》可被

视为开启格拉斯全部文学创作的一把钥匙,同时也让读者思考:如果没有这段曾被秘藏的“褐色”经历,是否会产生现在的格拉斯和“但泽三部曲”?

《剥洋葱》引起轰动,中国大陆和台湾的许多出版社立刻来信联系买版权,展开了一场版权争夺战。最后,译林出版社和时报出版公司分别获得中文简体字和中文繁体字版权。在2006年10月的法兰克福国际书展期间,Steidl出版社还专门邀请各国购买了《剥洋葱》版权的出版社领导与格拉斯共进晚餐,参加者有译林出版社顾爱彬社长和时报出版公司林馨馨总经理。我看到的格拉斯,虽然有些消瘦,也不像过去那么健谈、幽默,但是依旧精神矍铄,兴致不减。因时间原因,我不得不忍痛放弃翻译《剥洋葱》,但受译林出版社委派,参加了翻译讨论会,感到很满足,收获也很多。

与《剥洋葱》不同,《盒式相机》(2008年)叙述的是家庭日常琐事,有很多作者本人和家人的生活细节,可以看作是用文字组成的格拉斯“家庭相册”。作者让子女们自说自话,回忆早年的生活经历和他们眼中的父亲。据格拉斯证实,书里叙述的有些是真人真事,有些则是虚构,纯粹是为了表现作者的兴趣和爱好。书中的那个盒式相机则以独特的方式记录了这一切。它经历战火却幸存下来,“可以看见不存在的或者现在还没有出现的东西”,而且能够预知未来,它的主人——小玛丽或者老玛丽确有其人,即作者在书前题献纪念的玛丽亚·拉马,她是格拉斯一家数十年的朋友,为格拉斯及其家人拍摄了数千张照片。无所不见的老式盒式相机和近似魔女的“咔嚓一下小玛丽”,无疑为该书增添了魔幻色彩。

如果说格拉斯在《剥洋葱》里写了自己的历史,在《盒式相机》里写了他的家庭,那么《格林的词语》则是他“爱的表白”(也是该书的副标题)。格拉斯在《格林的词语》里只写了格林兄弟在抗议汉诺威国王破坏宪法遭到撤销教职和驱逐后,开始了编纂《德语词典》的工作。他重笔描述了编纂工作的艰巨,格林兄弟对编纂工作的执著等。同时,格拉斯对自己生活中的相似片段信手拈来,他所参与的重大政治活动和政治主张也不时地出现在字里行间。格拉斯在历史与现实之间,在格林兄弟时代与自己的生活经历之间频繁穿越。至此,作家完成了自传三部曲,用“爱的表白”倾诉自己对德语语言的眷爱,似乎在为自己长达半个多世纪的文学生涯画上句号。《格林的词语》出版之后,媒体不约而同地将其称为格拉斯的告别之作。但是,创作力超强的格拉斯又出版了《在德国途中》、诗歌集《浮虫》《勃兰特与格拉斯书信集》《我的六十年创作》。2015年3月28日,他还参加了《铁皮鼓》舞台剧的首演活动。据格拉斯的出版人Steidl说,去世前不久,格拉斯刚完成新作《论有限性》,该书可说是“一次小小的文学性的大胆尝试”。

伊比利亚诗笺

不戴帽子的女人们

□汪天艾

1924年,玛格利塔·曼索和玛路哈·玛尤在马德里圣费尔南多皇家美术学院学习绘画,在彼时几乎完全男性化的西班牙艺术领域,她们分别是各自班级唯一的女学生。有一天,她们走在阿尔卡拉大街上,感觉头脑里塞满各种想法和思考,突然把帽子摘掉。于是,她们就这样不戴帽子穿过市中心的太阳门广场。人们开始朝她们扔石头,伴随各式各样的辱骂,仿佛这种行为是在宣扬第三种性别。在20世纪初的西班牙,公众场合不戴帽子被视为对传统的蔑视与反叛,女性尤甚。1901年才有剧作家以影响其他观众视线为由,第一次发表文章要求允许女性在剧院内不戴帽子。然而直到当时,女性在任何公共场所(无论室内室外)都不得摘掉帽子的习俗依旧根深蒂固。也许在曼索和玛尤突发奇想摘掉帽子的那一刻,她们尚未更多思考此举背后的深层意识基础,但是这次对已有权威和社会痼习的挑战已展现出某种觉醒正在萌芽,如拉蒙·德·拉·塞尔纳在1930年的文章中指出的那样,“不戴帽子的现象比它看上去的更有意义。那是一个时代的终结”。

如果把西班牙的现代化进程与欧洲历史的时间线进行比对,会发现比利牛斯山不仅从地缘上隔断了伊比利亚半岛与欧洲大陆,也让西班牙的现代社文化发展仿佛穿行在另一种时间密度里。19、20世纪之交,当工业革命和随之而来的政治社会变革已在欧洲许多国家生根,女性作为劳动力开始进入工厂等公共空间工作,第一轮女性主义运动即将在英美兴起,英国的女性已开始争取合法选举权,西班牙却把女性视为需要解决的“问题”:在400年海上帝国梦破灭后,要建设“新西班牙”,亟需女性担负起生育抚养教导下一代的责任,幻想以此让西班牙恢复曾经的身份和荣光。就这样,西班牙的女性依旧被完全排除在公共社会生活之外,受限于狭小的私人空间,生命的惟一目标是履行妻子和母亲的角色。反女性主义和反女性自由的浪潮高涨,生理本质论的追随者反复从科学上判定两性的不平等,强调女性的智识水平较之男性有先天劣势,在20世纪前30

年的文本中,这种生理本质论的比重甚至超过了基于天主教传统所传播的偏见。不少思想家和哲学家都著笔于“女性问题”,马拉尼翁、加塞特、拉蒙·卡哈尔……卡哈尔还在专栏文章中抨击女性在艺术文化方面的天赋和造诣会让她们失去谦逊,变得雄心勃勃,乐于展现自己。如今看来,这与“女子无才便是德”的封建糟粕何其相像。

好在,无论何种时间密度,顺应历史发展规律的改变仍然艰难却坚定地发生。“一战”中欧洲的男人们奔赴前线,女性成为维持国家运转的中坚力量,她们对自身的存在和主体意识觉醒全面勃发。因此,1918年战争结束时,欧洲女性已经变成前所未有的自强自立自主的个体,她们对自己的智识和独立能力有了全新认知,决意不再回到战前的从属地位。百废待兴的国家政权恐惧于这种新的现代女性形象,想通过稳固男性权力重塑社会秩序,但是历史的车轮已不可能倒退,1920年代的欧洲新女性直面社会的厌恶、不尊重和偏见,打破并跻身公共版图,占据历史舞台的一隅。而在没有参加“一战”专心解决自身问题和动荡的西班牙,女性的现代意识虽然觉醒得更晚、阻力更大,改变却渐渐扎根,面对社会偏见,在受欧洲新思潮影响的开明家庭里接受过完整教育的新一代西班牙女性开始宣告“我”之存在的历程。

1926年,玛利亚·德·马埃祖在马德里的王储街31号“七烟囱之家”创办西班牙最早的女性组织:利塞乌女性俱乐部,希望借此以拥有或渴望发展某项艺术或知识才能的女性提供分享交流的空间,以期让女性群体积极参与国家文化社会生活。俱乐部初建时分为6个内容分支:社会、音乐、工业与造型艺术、文学、科学和国际(后来又发展出西班牙语美洲分支),每个分支开展短期课程、展览、研讨、朗诵会和音乐会等活动。组织者聚集了西班牙社文化版图中最具影响力的自由女性,大多都有旅居英法的经历。由于在当时的西班牙,女性无权成为经济个体,不能拥有个人银行账户,不能租赁房屋、签署任何形式的合同,俱乐部在成为合法组织的过程中障碍重重。保守派

的抨击更是声势浩大,各种人撰写辱骂利塞乌是魔鬼窟、疯人院,俱乐部的会员被划进罪犯名单。诺奖得主、颇具声望的小说家贝纳文特接到去利塞乌做演讲的邀请时不屑一顾地妄言:“你们想让我去跟一群女傻瓜和疯婆子做什么讲座呢?”

然而,这一切都不能阻挡利塞乌俱乐部逐渐成为马德里最重要最活跃的文化平台之一,阿尔维蒂曾打扮成小丑在那里上演纯达主义表演。塞尔努达第一次在公众场合朗读并讲解自己的诗歌理念也是在利塞乌俱乐部。到1929年,俱乐部会员人数已从创办之初的150人发展到500多人。俱乐部创始人所属的那代女性与西班牙文化断代史上的“一四一代”(20世纪西班牙第二个文学年代,因这个年代的文学家都经历过“一战”而得名)相对立,多为政治和劳工领域现代女性的代表,而此后的“二七年代”(因1927年纪念诗人贡戈拉-阿尔戈特逝世300周年而得名)女性大多专攻绘画、雕塑、诗歌、小说等领域。她们深受超现实主义等先锋思想影响,面对一个拒绝看见她们的社会,把身体经验融入艺术创作中,在作品中投射新女性的美学,用破坏者的精神塑造了一批具有思想的女性主人公形象。安赫拉斯·桑托斯的油画《聚谈》中四个女人或阅读抽烟或仰头凝神,直视观画者的女人更是饱含现代性的目光。罗萨·恰塞尔的小说《车站。往返》和《特蕾莎》均围绕坚强独立的女主人展开。她们渴望跨越性别的藩篱,让女性从被凝视的客体变成有创造力的主体,如诗人厄内斯特娜·德·坎波辛1928年给作家卡门·孔德的信中所写:“为什么我们不能只做我们自己?简简单单,不加别的?不用有名字,土地,不属于任何东西或任何人,做我们自己,就像诗歌是白色的,百合花是蓝色。”

虽然“一四年代”和“二七年代”的女性在成长背景、专攻领域和意识形态上不尽相同,共同的性别身份和诉求却成为跨代的纽带,让她们超越先决条件上的分歧,为争取社会对女性地位的认可和尊重持续奋斗。时代和社会历史的状况影响着她们建构自己主体性的过程,女性的身份让她们



聚谈(油画) 安赫拉斯·桑托斯 作

必须在作品和生命中付出更多斗争才能作为历史的一部分存在。1931年西班牙第二共和国成立后,俱乐部中数位会员进入政府任职,社会制度的改变为她们提供了更大的舞台。在回忆录里,我们读到她们在巴黎举办个人画展,被收入迭戈·曼索的《西班牙诗选》;她们一起去看展,听讲座,观察路上的行人被街灯照亮面庞;女人被禁止进酒馆,她们就把脸贴在玻璃窗上向里面看以示抗议;女人被禁止进入罗斯修道院内院,她们穿上斗篷女扮男装顺利过关……在白银时代最负盛名的“二七年代”群体里,无论是布努埃尔和洛尔迦实验超现实主义影像与飞机模型合照的“愚蠢照片”,还是内战前夕最后几场全员出席的诗歌研讨会和纪念会,都可看到这群不戴帽子的女艺术家、诗人和那些更为后世熟悉的男人们谈笑风生。1936年西班牙内战爆发,她们也和阿尔维蒂、塞尔努达等同时代人一样经历了创作生涯的突然断裂和漫长流亡。1939年战争结束后,利塞乌俱乐部被迫关闭,总部被长枪党占去,大部分档案资料被毁。时至今日,“七烟囱之家”的外墙上也没有任何纪念牌指明这里曾经诞生西班牙社文化史上

最具榜样力量和革新意义的女性组织,没有只言片语怀念那些曾在这里读诗、展画、讨论撰写争取女性“最底线权利”提案的女人们。

70年代末,西班牙翻开民主过渡的新篇章,当人们开始重拾被内战割裂的历史,当关于“二七年代”的史书、研究、选集、传记和回忆录不断涌现,1920至1930年代的西班牙文化史上却只剩下男人的名字,那些同样经历了文化史、奔走、战乱和流亡的女人们成为史料照片上消失的脚注,她们作为画家、诗人、作家和翻译家的存在,她们个体的经历与故事被遗忘,成为历史的盲点。第一位在《西方杂志》大厅举办个展的画家玛路哈·玛尤从流亡中回到西班牙,却发现自己得抛出洛尔迦、布努埃尔和达利的名字——“我们是我们的朋友”——才能唤起人们的关注和记忆,不得不不说是一种悲哀。毕竟,她们的名字独立存在于西班牙20世纪文化史,她们和她们同属一个时代——意识进步、知识璀璨、艺术全盛的白银时代。早在1924年两个20岁出头的女画家摘掉帽子从辱骂声中穿过太阳门广场的那天起,西班牙20世纪的文化面貌已注定因她们而改变。