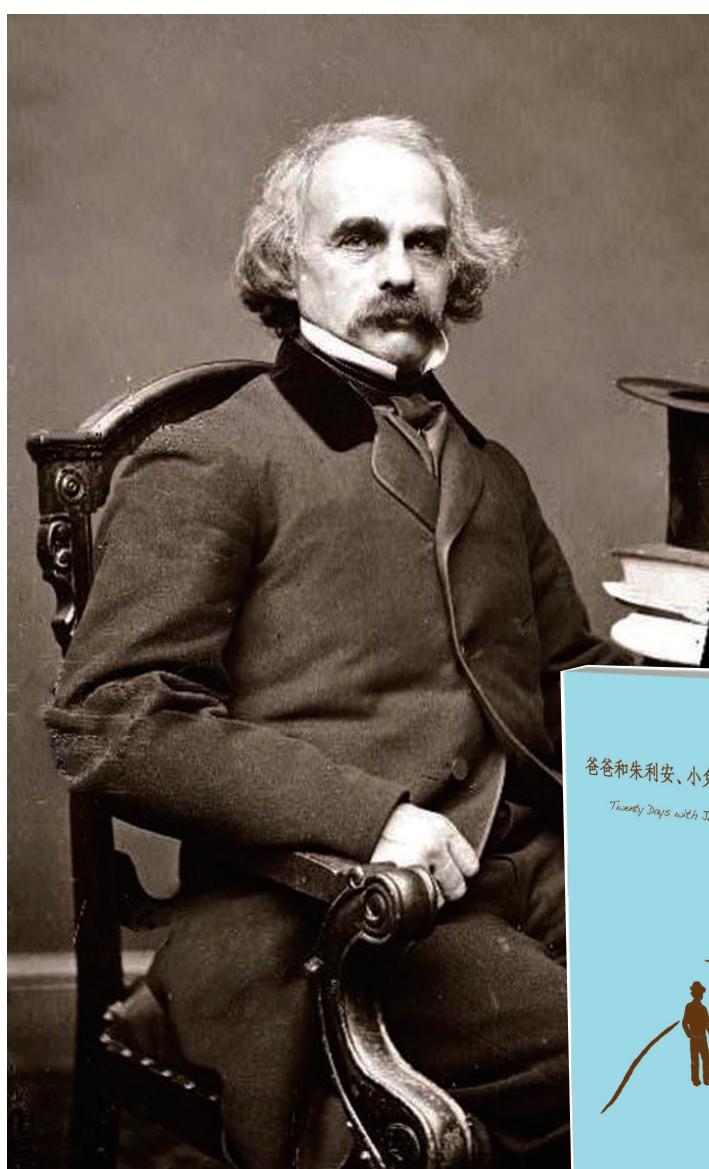
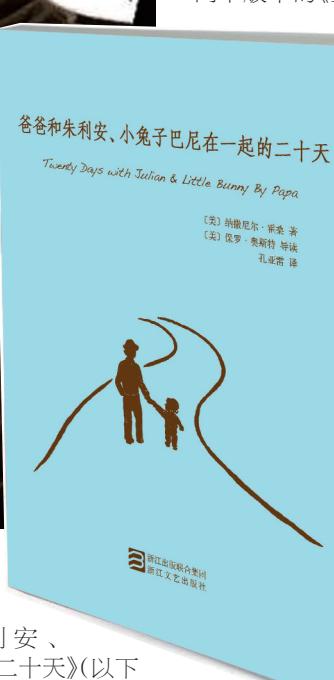


## 在家的霍桑



纳撒尼尔·霍桑



条目：  
尤娜——“你弄痛了我一小点。”  
朱利安——“好，我要弄痛你一大点。”

我对朱利安说，“让我拿掉你的围兜”——他没反应，我重复了两三遍，每遍声音都比前一次响。最后他怒吼道——“让我拿掉你的头！”

除了对孩子们游戏、争吵和内心波动的描写之外，他偶尔也停下来对他们的个性做一些更为概括性的评论。关于尤娜的小段落尤其有趣，因为她常常被当成是她塑造《红字》中佩儿这个人物的原型。

1851年夏天，霍桑已经是一个观察自己孩子的专家，一个家庭生活的老手。他47岁，结婚已近10年。那时他可能还不知道，但几乎所有他出版的重要作品都已经写完。在他身后是两个版本的《重讲一次的故事》(1837

和1842)《古宅青苔》(1846)以及《雪景》，及其他重讲一次的故事》(计划在1851年底出版)——他作为短篇小说家的全部产品。他的头两部长篇小说已于1850年和1851年出版。《红

字》

把“美  
国文坛最  
默默无闻的  
男人”变成了那

个时代最受尊敬和最著名的作家之一，而《七角楼梯》只能让他的声誉更加坚固，并促使许多评论家称他为美利坚合众国至今出现过的最杰出作家。多年的孤独工作终于为他赢得了公众的赏识，经过20年捉襟见肘的挣扎，1851年标志着霍桑第一次可以靠写作收入养活他的家庭。没有任何理由认为他的成功不会延续。整个春天和初夏，他完成了《一部给男孩女孩的奇书》，并在7月15日写好了前言。此外，他已经在计划下一部小说《福谷传奇》。在雷诺克斯的那个夏天显然是他生命中最幸福的时期之一，当他写作这部书时与儿子共度三周的小小年史，他并不是在什么其他的、更为重要的项目中挤出时间，这是他惟一想做的工作。

搬到雷诺克斯是由1849年霍桑在塞伦的悲惨经历促成的。1846年，霍桑被任命为塞伦海关的检查员，3年里，他作为一名作家几乎一事无成。霍桑在1849年3月新政府上台时被解雇——但他在抗辩中发出的动静不可谓不大，这导致了一场广为人知的关于美国政治资助的论战。恰好就在这场斗争进行的时候，霍桑的母亲生病去世，10天后，霍桑在挽救其工作的战斗中失败了。就在遭到免职后的那几天里，他开始写作《红字》，并在6个月内完稿。在这段时期巨大的经济压力之下，正当提科诺和菲尔茨公司计划出版这部小说的时候，他的命运发生了一次突然的、意料之外的好转。通过私下、匿名的募捐，霍桑的朋友和支持者们(他们当中，很可能就有朗费罗和洛威尔)，筹集了总共500美元来帮助霍桑渡过难关。这笔意外收入让霍桑得以实现他日益迫切的渴望：离开塞伦，他的故乡，成为“一个其他地方的居民”。

霍桑没把脖子摔断，但他显然已经感到摇摇欲坠，《二十天》的语调既滑稽，自嘲，又隐隐透出迷惑，通篇都散发出朱利安长大后用来形容父亲的“幽默引力”。熟悉霍桑小说风格的读者会对《美国笔记簿》中简洁清晰的表达感到震撼。他小说中黑暗、压抑的情感使句子有一种复杂、常常是华丽的密度，一种有时接近烦琐和晦涩的精巧，所以他早期故事(大部分都是未署名出版)的一些读者误以为作者是个女人。第一批因研究霍桑作品而写出一本书的人当中，就有亨利·詹姆斯，他从这种独创、精致的文体中受益颇多，这种文体在把复杂敏锐的心理观察与大的道德和哲学关注相结合上能力超群。但詹姆斯并非霍桑的惟一读者，还有另外几个霍桑也在向我们走来：寓言作家霍桑、优秀的浪漫主义传奇故事作家霍桑、17世纪新英格兰殖民地的编年史家霍桑，以及最引人注目的、被博尔赫斯重现的霍桑——卡夫卡的先驱。霍桑的小说可以从以上任何一个角度进行有益的解读，但还有另一个霍桑，一个由于其他成就的辉煌而多多少少被遗忘、被忽视的霍桑：私人的霍桑——趣闻轶事和胡思乱想的涂鸦者、灵感工匠、气象学者和风景画家、旅行者、信件作家、记录日常生活的历史学家。《美国笔记簿》的声音如此鲜活，如此生动，从中浮现的霍桑不像文学史上德高望重的长者，而更像个当代人，一个仍然活在当下的老人。

《二十天》并不是他惟一写到自己孩子的书。一旦尤娜和朱利安大到可以说话了，他似乎就对草草记下他们一些逗趣的对话感到其乐无穷，《美国笔记簿》里散布着诸如此类的

那部关于白鲸的小说(原计划是写一部传统的海洋冒险小说)，但在霍桑的影响下，这部小说开始变得深入而宽广，在一种持续不衰的灵感爆发中，它变成了所有美国小说中最宏伟的一部作品——《白鲸》。每个读过那本书的人都知道，书的扉页上写着：“谨以此书献给纳撒尼尔·霍桑，以表达我对其才华的敬仰之情。”就算霍桑在雷诺克斯期间什么也没做，至少他在无意中成了麦尔维尔的缪斯。

麦尔维尔在《二十天》中出现了几次，但这部日记的主题还是小男孩本人，是这对父子每天的日常活动，是家居生活中转瞬即逝的无聊琐事。就内容来看，很难想象还有什么写作比它更枯燥更乏味。日记写在一本专门的家庭笔记簿上，他们一起用它来记录孩子们的事情(这个本子孩子们也可以用，有时他们在上面画画和涂鸦)——有几次，甚至直接拿铅笔在父母写的东西上乱涂)。霍桑想让妻子从西组顿回来能看到这部小品，而她似乎一回家马上就看了。在一封给母亲的信中，索菲亚这样写道：“……我发现霍桑先生写了一份极为详细的记录，记下了从我们离开那刻起他和朱利安的生活……整整三个星期，他写道，朱利安说的话像一条潺潺的小溪，流过他的思考和阅读。他们在湖边度过了许多快乐时光，还驾着奈特的小船出海……”

霍桑1864年去世后，索菲亚在出版商詹姆斯·T·菲尔茨的劝说下，从丈夫的笔记簿中摘选了一些给杂志发表。这些片段在1866年分12期连载，但是对于《爸爸和朱利安、小兔子巴尼在一起的二十天》，虽然菲尔茨想把它收进去，她却很犹豫，表示必须先要和朱利安商量。她儿子当然没意见，但索菲亚经过进一步考虑后，决定不予以发表，并对菲尔茨解释说霍桑“绝不会希望这样私密的家庭记录公之于众，我对自己居然会作此考虑感到惊讶”。1884年，朱利安出版了著作《纳撒尼尔·霍桑和他的妻子》，其中他从《二十天》里摘录了一些片段，评论说他单独与父亲度过的这三周“对于霍桑，有时候，想必是很厌烦的，但对一个小男孩，那是一段连绵不断的幸福时光”。他提到一部完整版的日记将会创造“一个从未有过的独特而新奇的小历史”，但直到1932年，兰德尔·斯图尔特整理出第一个学术版的《美国笔记簿》，《爸爸和朱利安、小兔子巴尼在一起的二十天》才最终得以问世，并且不是以单行本的形式，而是作为800多页、横跨1831年至1853年的一大卷中的一部分。

为什么现在要把它作为一部单独的作品出版？为什么这部写于150多年前，短小平淡的日记会引起我们的兴趣？我希望能为它作一个有力的解说，用一些生动、精密的论证来证明它的伟大。但它即使伟大，也只是袖珍的伟大，只是因为它的写作，无论是其内容还是本身，都令人愉悦。《二十天》是一部幽默小品，作者却是一位以阴郁著称的男人，而任何人只要带过一段时间孩子，都会对霍桑记录的精确和坦诚有所感触。

尤娜和朱利安是以一种非传统的方式养大的，即使按19世纪中期新英格兰超验主义者的标准也是如此。虽然他们在雷诺克斯期间已经达到学龄，但谁也没去上学，而是跟母亲待在家里，由她来负责他们的教育，而且她很少让他们跟别的孩子来往。在雷诺克斯写给母亲的信里，索菲亚生动地描述了她养育孩子的哲学：“……无限耐心，无限温柔，无限宽容——这些必不可少，我们必须在有限意志允许的范围内尽可能去做。首先，任何父母都不应有权威感……对于孩子犯错，只应显出一种温柔的遗憾，一种无比理解的失望……说到底，这就是溺爱与温柔的全部区别。”

霍桑在养育孩子方面扮演的是个很被动的角色。“要是爸爸不写东西，那该多好啊”，朱利安引用尤娜有天发出的感慨，而且据他说，“他们对父亲写作的全部感受，就是他在书房里是浪费时间，他应该和他们在一起，那些书本里什么都没有，不管是他自己写的还是别人写的，它们跟他真人陪在身边根本没有得比”。当结束了一天的工作，霍桑似乎更愿意做他孩子的玩伴，而不是标准的父辈。“我们父亲是个爬树高手”，朱利安回忆说，“他还喜欢装成魔术师”。1904年，离尤娜33岁早逝已经过了很多年，托马斯·温特沃斯·希金森在当时的一份流行杂志《视野》上发表了一篇回忆她的文章。其中引用了有一次她说父亲的话：“他是我见过最能闹的人。他就像个男孩。全世界都找不到像他那样的玩伴。”

所有这些都是《二十天》的精髓所在。霍桑家是个意识超前的家庭，他们对待孩子的大部分方法都跟今天美国世俗中产阶级盛行的教育思

□保罗·奥斯特



特朗斯特罗姆  
的“玻璃之书”

□思 郁

2011年的诺贝尔文学奖获得者、瑞典诗人托马斯·特朗斯特罗姆，是一位诗歌上的禁欲主义者。实际上，这是因为特朗斯特罗姆从上世纪90年代中风后，诗歌写作对他而言已经变成了一种更具象征意味的沉默言辞；从隐喻意义上来说，诗人的语句可以看做在整个人类的写作语境中，诗歌写作已经逐渐被逼迫到了岌岌可危的境遇。

特朗斯特罗姆获奖前十几年中，诺奖评委更青睐的还是小说家，因为小说这种形式的写作似乎更能反映我们时代瞬息万变的全貌。译者李笠1987年第一次拜访诗人时，问到了一位瑞典的知名小说家，特朗斯特罗姆回答说：“他去中国三个礼拜，回来写了一部长篇，假如我去中国三年，我会写一首短诗！”这段话的含义当然是说明诗人是语言的炼金术师，他为了锤炼诗歌的意象可以浓缩所有的时间：“我站在一间容纳所有瞬间的屋里。”(《途中的秘密》)但从另一角度审视，我们会用实用主义的眼光说，诗歌的重量显然不及小说的影响。小说的作用不但可以是文学的审美的，还可以是政治的国际的。

我们的时代变化太快，这种迅疾的速度需要一种更为贴近现实的表述方式，那种不假思索就能下笔千言的情绪性书写更符合这个时代的精神质地。诗人注定会落后于时代的步伐——从另一个角度看，说超越时代更为合适。诗人在诗歌写作中发出的声音虽然单调、刺耳，甚至伴随咆哮般的呐喊，但往往更穿透人的心灵。那些简短的言辞所具有的力量，直指人心，拷问人的灵魂，走在时代的前沿：“风暴推着风车疯狂旋转/在夜的黑暗里碾磨虚无——你/因同样的法则失眠。”(《激愤的冥思》)

我们生活中不需要诗人，他不合时宜的声响总会让人觉得是个异类存在。帕斯所言的诗歌是介于宗教与革命之间的另一种声音，在我们耳边响起的时候仿佛是遥远的神话。诗歌的作用仅存于小圈子，成了一种专业化写作方式。但在瑞典，特朗斯特罗姆的诗歌家喻户晓。特朗斯特罗姆全部的诗歌只有200多首，但如果每首都能被人吟诵，这是对诗人最大的荣耀吧。

“我听见我们扔出的石头/跌落，玻璃般透明地穿过岁月。山谷里/瞬息迷惘的举动/叫喊着从树梢飞向树梢”。(《石头》)这样的石头是言辞的石头，它的重量需要时间的秤砣衡量。小说家穆齐尔把诗人定义为“最强烈地意识到自我在世界上以及在人与人之间是个无可救药的孤独者”。这种存在的孤独感如此强烈，以至于“他在友谊和爱情中都能感觉到厌恶的气息，这一气息使每一个生物与其他生物疏离，构成了个体的那种痛苦虚无的秘密”。诗人与这个浮躁时代格格不入的原因就在于他没法与人们交流和沟通，失语似乎是诗人的常态，而特朗斯特罗姆的病症只不过凑巧迎合了这种时代失语的精神隐喻。

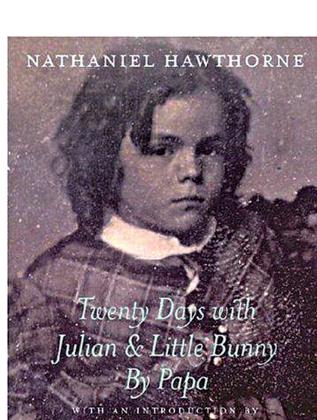
诗人总会感觉到孤独：“我长时间在冰冻的东哥特原野上行走/半天不见人影/而在世界其他地方/人在拥挤中/出生，活着死去”。所以诗人只能生活在精神的荒原中，“我必须孤独/早晨十分钟/晚上十分钟/——无所作为”。(《孤独》)我们似乎能从最后的句子中察觉到一种自我嘲讽，当孤独成为了一种姿态，而不是必须，它的存在也就失去了意义。特朗斯特罗姆似乎有一种特质，总能从自我中观照自我，像照一面有些变形的镜子。换句话说，他似乎有一种抽身而退的“特异功能”，当自我感觉孤独时，又能从这种精神中抽离出来一个自我观看那个孤独的身影。当孤独与对孤独的审视合为一体时，对这种孤独进行的诗歌写作才不会凝练成抒情性的表达，反而具有了一种冰冷的意味。正如他在《自1947年冬》中写的：“我读玻璃之书，看到的却是别的/穿过墙纸的污点/那是活着的死人/他们想要自己的肖像！”

特朗斯特罗姆在他的自传性文本中提到过一次自我的迷失。那次在斯德哥尔摩不小心与母亲的走散，成了他难以忘怀的记忆。一个四五岁的孩子参加学校音乐会时与母亲走散了，直到黑暗降临。他站在音乐厅外的草地上失去了所有安全感，“我无依无靠，那是我第一次的死亡经验”。他暗示自己，走回家是可能的。他说他要做的事情很简单，顺着原路一站一站走回去。我们能从中察觉到孩子的心理，他需要这种秩序的安全感指引他寻找原有的秩序。他的生活没有破裂，没有出轨，没有迷失，一切都像原来一样。他走回了家，一切都那样安安然然。

迷失与孤独、秩序与安全、黑暗与太阳、死亡与囚徒构成了特朗斯特罗姆写作中特有的诗歌意象。瑞典文学批评家爱莎·贝克曼曾列举了阅读特朗斯特罗姆作品的十大理由，主要有大自然、太阳、梦境、世界、死亡、音乐等。其中太阳常常出现在特朗斯特罗姆的作品中，黑暗和夜晚可能看似更常见，但如果你细细品味，那金色的太阳正照耀着人们的生活。他的太阳是温暖而仁慈的，但有时也令人恐惧。“我不写上帝，而写太阳。”特朗斯特罗姆曾这样说道。

中译本《特朗斯特罗姆诗歌全集》按照年份收录了他的诗集与散文，我们能从中窥探出一种悄然的变化。比如他早期的作品，尤其是他在1954年23岁时出版的第一部诗集《十七首》中，梦境是一种强烈的意象：“醒，是梦中往外跳伞/摆脱令人窒息的漩涡/漫游者向早晨绿色的地带降落”。(《序曲》)我们中的大多数人都会宣称自己最难忘的经历是在清醒时发生的。特朗斯特罗姆则不然。对他而言，梦境是同样丰富而重要的。他打破常规，使得我们从梦中跳下，跌落到醒来的生活中。而随着年龄见长，他诗歌中黑暗与死亡的意象似乎愈来愈多，正如爱莎所言，在特朗斯特罗姆的作品中，死亡常常是鬼鬼祟祟、令人不快的，我们人类在生活，而死亡却在吞噬生命的时间。就像在诗作《黑色明信片》中，他所写的句子，“生活中，死亡时会登门/丈量人体。拜访被遗忘/生活依然在继续。但尸衣在无声中做成。”《音响》中开篇的诗句，十分惊艳：“乌鸦用自己的歌声吹奏私人的骨头/我们站在树下，感到时间在下沉，下沉。”

还有《自1990年7月》：“这是一次葬礼/我感到死者/比我更好地/在读我的思想。”特朗斯特罗姆正是在这一年因为中风而半身不遂，从此陷入了失语症，写作停滞，他积聚着沉默的言辞。这个时期更多死亡意象的出现绝不是偶然，而且也是在这个沉思代替写作的变化中，他开始关注词语的本质。当然，诗歌写作离不开对词语的关注，某种程度上说，诗歌即词语。诗人会关注词语的变形、陌生、新异的变化和搭配。但是词语并非诗人关注的根木。如果没有经验的所指意义，词语的能力只是一种空壳。他后期的诗歌很多都是俳句，用词愈加简单，意象也很常见，入诗的都是日常事物，但是所描绘的意境却与日本的俳句大相径庭，就连那些平素温暖的物体在他的笔端也带有几分冰冷。“死神弯腰”，在海面上书写。教堂/呼吸着黄金。”(《俳句》)“剧场空空。这是午夜/文字在墙上焚烧/未回复的书信之谜沉入冰冷的月光。”(《表层》)这已经不是冰冷了，读者仿佛在看一部恐怖电影的场景。



《爸爸和朱利安、小兔子巴尼在一起的二十天》

英文版