

北·京·外·国·语·大·学·外·国·文·学·史·丛·书

LITERATURA

ARGENTINA

阿根廷文学

盛力 著

外语教学与研究出版社



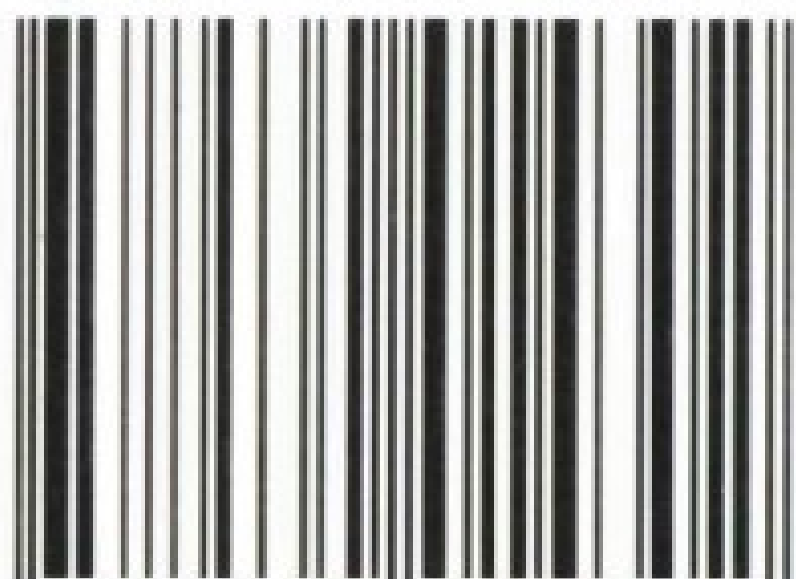
一个学术性教育性
出版机构

《阿根廷文学》
《阿拉伯文学》
《爱尔兰文学》
《巴西文学》
《保加利亚文学》
《秘鲁文学》
《波兰文学》
《德语文学》
《俄罗斯文学》
《法国文学》
《豪萨文学》
《捷克文学》
《魁北克文学》
《罗马尼亚文学》
《马格里布法语文学》
《美国文学》
《墨西哥文学》
《日本文学》
《斯里兰卡文学》
《西班牙文学》
《意大利文学》
《英国文学》

盛 力
齐明敏
陈 恕
孙成敖
杨燕杰
刘晓眉
易丽君
王炳钧
张建华
陈振尧
王正龙
李 梅、杨 春
孙桂荣
冯志臣
张 放
金 莉、秦亚青
李德恩
林为龙 等
邵铁生
董燕生
沈萼梅
何其莘

¥: 9.90

ISBN 7-5600-1430-5



9 787560 014302 >

责任编辑: 叶向阳

封面设计: 殷志维

网址: <http://www.fltrp.com.cn>

北京外国语学院外国文学史丛书

阿根廷文学

盛力 著

外语教学与研究出版社

新解
船
PDG

(京)新登字 155 号

图书在版编目(CIP)数据

阿根廷文学/盛力著. - 北京:外语教学与研究出版社, 1998
(北京外国语大学外国文学研究丛书)
ISBN 7-5600-1430-5

I. 阿… II. 盛… III. 文学史-阿根廷 IV. I783.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 07745 号

版权所有 翻印必究

阿根廷文学

盛 力 著

* * *

责任编辑:叶向阳

出版发行:外语教学与研究出版社

社 址:北京市西三环北路 19 号 (100081)

网 址: <http://www.fltrp.com.cn>

印 刷:北京鑫鑫印刷厂

开 本:850×1168 1/32

印 张:7.125

字 数:180 千字

版 次:1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷

印 数:1—3000 册

书 号:ISBN 7-5600-1430-5/H·809

定 价:9.90 元

* * *

如有印刷、装订质量问题出版社负责调换

新
解
学
船
PDG

内容提要

遥 远的美洲沉睡千年,那片大陆就是诗,只等着善歌者去吟咏。拉普拉塔河地区的第一位诗人是1536年随门多萨远征的米兰达·德·比利亚法尼亚教士,他的《哀歌》是征服者的史诗。“阿根廷”先存在于诗,然后才成为历史的真实,是马丁·德尔·巴尔科·森特内拉所作的一首长诗——记述拉普拉塔河流域征服史的《阿根廷》——给了那片土地一个富有诗意的名字。

殖民时期的阿根廷文学无足称道。17世纪巴洛克风格的诗人惟有路易斯·德·特哈达值得一提,18世纪的文学同样乏善可陈。19世纪初,阿根廷爆发五月革命,讴歌独立与自由的一代诗人应运而生。独立后的阿根廷力图从一切方面挣脱宗主国的束缚,“37年一代”浪漫主义作家肩负起用语言锻造民族精神的历史责任。进入国家建设时期之后,“80年一代”作家又在语言与文学的探索上迈出重要的一步。

19世纪也是“高乔诗”的兴盛时期,从伊达尔戈到埃尔南德斯,几代高乔诗人为阿根廷文学扎下民族的根。本世纪初卢戈内斯等现代派诗人在改造语言及文学风格方面作出大胆尝试,为1922年“马丁·菲耶罗派”的诗歌革新开辟了道路。

阿根廷文学最精彩的部分是当代文学,博尔赫斯、科塔萨尔等文学大师不仅为阿根廷文学,而且为拉美文学乃至世界文学作出了革命性的贡献。阿根廷文学终于脱颖而出,成为一种结合世界性与民族性,融会整个西方文明并且勇于创新的生机勃勃的文学。

目 录

一、移植的文学幼苗	1
1. 荒漠微光	2
2. 征服者的史诗	3
3. “异形珍珠”	9
4. 歌颂美洲山水	14
5. “五月诗人”	18
6. 找到“语言”之前	23
二、尘埃落定话“浪漫”	27
1. 公众教师·阿根廷书店·沙龙风浪	27
2. 文明与野蛮	36
(1) 屠场写真	36
(2) 困惑与彷徨	40
(3) 小说问世	47
三、走进历史的歌手	54
1. 高乔诗的兴起	54
2. 吉他依次传递	60
3. “曲终人散”	67
4. 走进传统	74
四、承前启后的一代	80

1. 一代名流	81
2. 浪漫情感	91
3. 潮起潮落	101
五、借鉴、创新与飞跃	110
1. “天鹅诗人”	111
2. 五色斑斓的一页	122
3. 过渡的一代	131
4. 另一种小说	141
六、先锋派文学时代	153
1. “极端派诗人”	153
2. 博尔赫斯现象	163
(1) 诗·散文·小说	163
(2) 迷宫·时间·游戏	169
(3) 永久的魅力	173
3. 汹涌小说潮	174
(1) 地域主义文学	175
(2) 小说实验	177
(3) 先锋之两翼	179
(4) 心灵苦旅	182
(5) “合理奇想”大师	186
(6) 时代的见证与斗士	188
七、新小说与其他	194
1. 另一座高峰	195
2. 戏谑与现实	202

主要参考书目 211

文学大事年表 214

一、移植的文学幼苗

一部阿根廷文学史究竟始于何时,这是使文学史家们很费脑筋的问题。作为独立民族国家的阿根廷,立国不足二百年,在此之前,所谓的拉普拉塔河地区只是庞大的西班牙帝国一个不起眼的省份而已,起初属于秘鲁总督辖区,1777年成立拉普拉塔总督辖区。这个辖区除现今的阿根廷共和国之外,还包括乌拉圭、巴拉圭、玻利维亚在内。殖民时期的文学当然只是宗主国文学的苍白反映,特别是殖民初期,真不好说由西班牙征服者、殖民者们写下的作品是西班牙的殖民地文学或“征服文学”,还是真正的美洲文学。再往上追溯,就是哥伦布之前的古印第安文明了。不过连墨西哥、秘鲁地区那辉煌一时的阿斯特卡文明、印加文明都因西班牙的征服而被拦腰阻断,更何况基本处于蛮荒状态的拉普拉塔河地区。

那么,一部阿根廷文学史究竟是“上下五百年”,还是区区一二百年?还有一个更重要的问题是:阿根廷文学究竟如何从一种殖民地文学发展成具有鲜明民族性的文学?又如何在不长的时间里后来居上,自辟新路,反过来对其他西方国家产生影响?凡此种种,无不引起我们极大的兴趣。

1. 荒漠微光

我们知道,哥伦布发现新大陆之前,那块后来被称作美洲的大陆上早已生息着众多语言不同、文明程度各异的土著居民,其中文明最发达的是危地马拉、尤卡坦地区的玛雅人、墨西哥地区的阿斯特卡人及秘鲁地区的印加人,这三个地区分别代表印第安美洲的三大古老文明。文明次发达的则是安的列斯群岛的塔依诺人、生活在今天智利地区的阿劳科人、巴西、阿根廷、巴拉圭和玻利维亚地区的瓜拉尼人、拉普拉塔河北部流域的恰卢亚人以及阿根廷大草原上的潘帕人。再有便是生活在前文化时期的印第安部落了。就是说,现今阿根廷地区的土著居民,在三种文明程度共存的美洲大陆,基本上处于中间状态,就其使用的语言划分,基本属图皮—瓜拉尼语^①。

哥伦布到达这块大陆之前,这些不同的文化也早已萌生出最初的文学形式,不过当时的美洲大陆并没有任何完整的文字系统,只有若干文明最发达的地区,比如墨西哥的纳华语区有过某种象形、表意、又部分基于语音的文字雏形。因此美洲大陆最初的文学,都是代代相传的作者不明的口头文学。在一些文明发达地区,这一原始的文学已可分出诗歌、史诗以及源自宗教祭祀的戏剧等不同体裁,有的已是相当成熟的作品(其中一些后来被用拉丁字母记录下来,成了珍贵的文学遗产)。就连文明相对落后的南美亚马孙地区及图皮—瓜拉尼人生息的大河流域也出现过抒情的、带有宗教意味的最早的吟唱。可惜的是,这一诗歌的萌芽未及充分生长,便因西班牙人的征服与统治而被夺去了生机,无论今世坚持印

^① 在哥伦布到达之时,后来的所谓西班牙语美洲,大致可分为五个语区:加勒比语区、墨西哥(包括中美洲)语区、安第斯语区、拉普拉塔语区,即图皮—瓜拉尼语区及智利语区。

印第安传统的学者怎样求索,也难建起“古印第安诗歌传统”这一章节。

西班牙人在征服美洲之后,只用短短两三代人的时间便将古印第安两大文明——阿斯特卡文明和印加文明——摧毁殆尽,建起了征服者文明。印第安人不是被置于强大的政治、宗教统治之下,便是被排斥在文明中心之外。当然,印第安文明并未完全消失,在许多地区,印第安语言得以保存,民间风俗及传说或多或少得以流传,拉普拉塔地区的古老语言也被保存了下来。那种富于象征性的、忧郁的语言带有很强的音乐性,用这种语言吟唱本是再自然不过的事情,后来的阿根廷人不知是不是受了这种古老语言的微妙影响,才天生地热衷于诗歌及音乐。也正因为如此,阿根廷今世的文学史家、语言学家、人类学家们仍在这片大海钩沉,要从那古老的语言、传统中挖掘其民族文化的根。然而,无论我们如何追本穷源,也无法在那片荒漠探到阿根廷文学的源头。如果说,在拉美古印第安文明发达的地区还可以谈到文学的两个源头或文学的“嫁接”等等,那么,在美洲一隅的拉普拉塔河地区,就只能找到后栽的文学之苗了,那就是美洲殖民时期及作为其前奏的“征服时期”的文学。

2. 征服者的史诗

还是要从划时代的 1492 年说起,那无疑是西班牙王室辉煌时期的开端。那一年,赫赫有名的西班牙君主——阿拉贡的费尔南多二世^①及卡斯蒂利亚的伊萨白尔一世——把占领西班牙近八个世纪的摩尔人赶出国土。同一年,人文学家内夫里哈出版了第一

^① 费尔南多二世(1452—1516)原为阿拉贡王子,1469 年娶卡斯蒂利亚的伊萨白尔(1451—1504),1479 年登阿拉贡王位。同一年,阿拉贡与伊萨白尔统治下的卡斯蒂利亚王国合并,称西班牙。

部西班牙语语法,从而统一了西班牙语——统一的西班牙语后来在征服美洲的过程中成了重要政治因素^①。当然,那一年最重要的事情便是哥伦布的“发现新大陆”了。受商业扩张驱动的西班牙本是要发现一条通向东方的新航线,不意发现了一个新大陆。随着征服的进行,西班牙帝国的版图迅速扩展,世界历史翻开了血和火的一页,那一页虽是由征服者及被征服者共同写成,但为那段历史留下见证文字的却只有前者的记述。

从哥伦布的航海日志到西印度各种编年史,首次描绘了一个完全陌生的大陆及两种文明相遇、冲突的过程,而记述“征服”这一重大历史事件最合适的文学表现形式,恐怕就要算“史诗”了。这种上承荷马、维吉尔^②传统,又经文艺复兴的意大利发扬的文学体裁,本来最适宜纪录人类历史的重大时刻,而“征服新大陆”作为这样的时刻之一,自然为史诗的创作提供了最好的灵感与素材。不过,拉普拉塔河地区并非征服的“主战场”,不像墨西哥、秘鲁等印第安文明昌盛发达的地区那样吸引众多的征服者。因此,这个时期拉普拉塔河地区留下的文字记载也无法与那两个地区相比。只有一篇马丁·德尔·巴尔科·森特内拉(Martín del Barco Centenera, 1536—1605)所作的《阿根廷》(*Argentina*)可以充数。不过在介绍这篇史诗之前,还要先介绍拉普拉塔河流域——也是全美洲——最早的一首诗,那就是路易斯·德·米兰达·德·比利亚法尼亚教士(Luis de Miranda de Villafañá, 生卒年代不详)写于1538年的歌谣。

① 16世纪末,王家西印度院建议在所有印第安村落,无论对大人、小孩,强制教授西班牙语,力图使印第安人最终忘掉自己的语言。这一原则后来在1770年以法律形式肯定了下来。

② 维吉尔(Publius Vergilius Maro, 前70—前19),古罗马诗人,作品对欧洲文艺复兴和古典主义时期文学影响极大。代表作史诗《伊尼特》歌颂罗马历史。

米兰达曾亲历门多萨^①的远征。时值1534年,皮萨罗^②从美洲运到西班牙的精致的秘鲁金器及大量金币勾起了西班牙朝野更旺盛的寻金欲。宫廷侍从出身的门多萨虽受隐疾折磨,这时也跃跃欲试,想去美洲建功立业,于是出任殖民先遣官及远征军总司令之职,集合众多世家子弟,备船备马,于第二年8月,率11条船,1500人,浩浩荡荡地从西班牙出发远征南美。远征军于当年11月到达巴西海岸,不久即因内部纷争而处决了一名指挥官,掀开了此次远征悲剧的第一页。1536年初进拉普拉塔河,在岸边高处安营扎寨,划地筑城。门多萨不善谋划,随船只带来半年粮草,也不带种子、牛羊,初时靠印第安人进贡鱼、肉为继,后因部下恶行激怒印第安人,遭印第安人包围、火攻,征服军陷入饥饿绝境,竟以老鼠、皮带果腹。最终虽用主舰大炮驱散印第安人,门多萨已是心力交瘁,再加以病势日重,便将大权及远征军主力交与心腹,自己率领一部分与他同样心灰意冷的贵族子弟,返航西班牙,后死于航海途中。

门多萨的遭遇使西班牙人在相当长的一段时间里不敢再向拉普拉塔河地区发兵。米兰达记下所有这些惊心动魄的场面,写下新大陆第一组挽歌式的歌谣。

歌谣共136行,组成34节,说是歌谣,实为叙事的哀歌。诗中记下种种悲惨与不幸,有些描述使人毛骨悚然:

饥饿实难捱,
无奈食弟兄;
此等惨绝状,
旷古书未评。

① 门多萨(1487?—1537),西班牙征服者。

② 皮萨罗(1470?—1541),西班牙殖民者,曾侵入现今厄瓜多尔、秘鲁境内,1533年后,在印加帝国故土建立西班牙殖民地。

同时也记述士兵对统帅的抱怨：

劫后余生者，
忿怨声浪翻，
此难究其因，
皆在指挥官，
统帅无方略，
累我遭灾殃。

(米兰达：《歌谣》)

这些诗句可说相当平淡，其中有一些则是直接套用了西班牙15世纪诗人豪尔赫·曼里克^①的诗句，不过这些文字既是一段历史的真实记录，自然就在文学史上留下了位置。诗中反映的本体恐惧及哀怨的基调在后来的拉美文学作品中屡屡出现，几乎成了拉美文学的主线。

米兰达的哀歌虽说也有史诗的性质，毕竟容量、篇幅有限。在他之后的另一位教士——西班牙埃斯特雷马杜拉省出生的森特内拉——所写的《阿根廷》才可算作真正的史诗（1602年里斯本出版）。

森特内拉于1572年随奥尔蒂斯·德·萨拉特^②远征军来到美洲，曾任亚松森副主教，1580年布宜诺斯艾利斯二度建城后前往秘鲁，先被授予宗教法庭法官之职，后被削职，遂回亚松森，获图库曼副主教职位。森特内拉在美洲生活共24年，暮年回西班牙，受卡

① 豪尔赫·曼里克(Jorge Manrique, 1440—1479), 西班牙诗人, 其最著名的诗作是哀悼其父亲的挽歌。后人对这些哀歌的评注甚多。

② 奥尔蒂斯·德·萨拉特(1521? —1576), 西班牙征服者, 随皮萨罗入侵秘鲁, 1573—1575任拉普拉塔河地区殖民先遣官。

斯特尔侯爵庇护。他的《阿根廷》便是献给侯爵的长诗。

这首诗的诗体为十一音节八行诗——参加过征讨智利阿劳科人的另一个西班牙人阿隆索·德·埃尔西利亚-苏尼加^①已先开此风。全诗总计一万行,分成28章,絮絮叨叨地历数征服拉普拉塔等地区的大小事件以及在布宜诺斯艾利斯二度建城的胡安·德·加拉伊^②的生平等。说是诗,不过是加了韵律的散文,批评界对此诗鲜有称道之词,然而没有一本拉美文学史可以不提此诗,因为一方面,这个时期有关拉美地区的文学作品犹如凤毛麟角,另一方面,这部作品还有两个特别之处。其一便是阿根廷著名学者、作家里卡多·罗哈斯(Ricardo Rojas, 1882—1957)所指出的,“这是一篇诗文成灰而篇名不朽的诗作。”(《阿根廷文学史》)森特内拉出于韵律的考虑,在需要用“拉普拉塔河的”这个形容词时,用了“阿根廷的”这一拉丁化形容词^③。第一章里便有这样的诗句:“阿根廷国诸事奇,靠主保佑记于斯”;“阿根廷男儿皆勇猛,筑城彼地试胆力”。从森特内拉开始,“阿根廷”这个词用来用去,由形容词而名词,越来越广泛地被用来指称拉普拉塔地区,直至成为独立的共和国的国名。因此,阿根廷的文人们风趣地称其国家是“先存在于诗,然后才成为历史的真实”。因写了一篇诗而给一个国家、一个民族起了名,这当然是作者始料不及的事情,而他这篇勉强称之为诗的作品恰恰是因为这个富有诗意的名字而得以永存。所以罗哈斯才有上面这一漂亮的结语。此作另一妙处在于作者一面称其诗为史,

① 阿隆索·德·埃尔西利亚-苏尼加(Alonso de Ercilla y Zúñiga, 1533—1594), 西班牙诗人,在征讨阿劳科人的战场上写下一首英雄史诗,一方面颂扬西班牙对智利的征服,另一方面对英勇抗击入侵者的美洲土著居民表示由衷的敬佩。

② 胡安·德·加拉伊(1527?—1583), 西班牙征服者。1580年第二次建布城后任“副省长”,后为印第安人所杀。

③ 用作河名的“拉普拉塔”一词,西语中意为“银子”——这个地名自然与西班牙征服者的寻银梦有关,而“阿根廷的”(argentino)即是“银子的”之义,故诗人用后者代替前者。

一面却又将许多神奇的传说夹在诗中当作真事来写。诗中有这样的描写：

面目狰狞一海怪，
钻出水面复爬行；
少女惶惶避山冈，
呼声凄凄冲九天。

海怪不舍犹相随，
少女心惊浑身颤；
丑物注目望彼女，
怪声连连似呜咽。

（森特内拉：《阿根廷》）

其实，像这种将幻想与现实混为一谈的现象在哥伦布的航海日志及征服者们写的多种西印度编年史中早就屡见不鲜。哥伦布断言他见到过美人鱼：“美人鱼腾出海面，然不像传说中这般美丽。”（哥伦布：《航海日志》）贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略在他的《征服新西班牙信史》中则说：“我们非常惊奇，都说这些分布在水上的石砌的巨大宝塔、神庙和房屋，简直像《阿马迪斯骑士传》^①里描写的那些被施过魔法的东西。”这些记载似应被视为欧洲人与美洲这个“新世界”的首次“对话”。那些横穿大洋来到新大陆的征服者们，虽说是受了文艺复兴精神的驱动，其思想却仍停留在中世纪。16世纪的西班牙又值骑士小说风行之时，征服者们满脑子骑士、游侠的幻想，当他们见到一个全然陌生的“新大陆”时，似乎看到了圣经的传说或中世纪的幻想世界变成了现实。现时为人们津津乐道的拉美“神奇现实”、“魔幻现实主义”等等，是不是在那时就

① 16世纪西班牙广为流传的骑士幻想小说。

种下了根,这确实是个十分有趣的话题。

在《阿根廷》长诗出版 10 年之后,又有人做了同样一篇文章,不过这一次却是以史书的形式出现。作者是鲁伊·迪亚斯·德·古斯曼(Ruy Díaz de Guzmán, 1558—1560),书的全名为《阿根廷手录》(*Argentina manuscrita*)。虽是史书,但语言生动,辞采甚丽,有相当高的文学与历史价值。迪亚斯是第一位美洲出生的历史学家。不仅如此,他还是个混血的“克里奥略人”^①。迪亚斯对西班牙人的“发现”、“征服”佩服得五体投地,自己也积极参与征服,是一个十足的“西班牙派”,对其父辈的祖国,“虽不能至,然心向往之”。这无疑是个耐人寻味的现象。众所周知,拉美文化是欧洲与印第安两种文化相遇、相撞的产物,但在不同时期、不同人身上,我们又可看到这种文化相遇的不同结果。在这“美洲意识”尚未萌发的征服时期,在这位迪亚斯身上,我们看到的是一个绝对认同西班牙父亲的克里奥略作家。

3. “异形珍珠”

“征服”于 16 世纪结束,1533 年前后,西班牙帝国的美洲部分,分为以墨西哥城为中心的新西班牙总督辖区及包括整个南美在内的秘鲁辖区。殖民社会的基本格局于 16 世纪末形成并一直延续了两个多世纪。殖民地的总督由西班牙国王亲自从宗主国贵族中挑选,享有极大权力,实为西印度各地区的“副王”。各任总督与教会联手,在西印度建起了权力的金字塔,塔尖以下的各级高等官职也都由宗主国派来的官员担任(美洲出身的居民,即使是西班牙裔,也只能担任低一等的官职)。那真是殖民的黄金时代,但见一个个西班牙式的城镇在美洲复制,总督宫殿美轮美奂,绝不亚于西班牙的王宫。宫廷生活更是奢靡成风。教会与陆续建起的大学则

^① 克里奥略人指在拉丁美洲出生的西班牙人或混血人种。

担当起了文化移植和精神征服的使命。16世纪起流行于欧洲的巴洛克艺术风格也在17世纪传到美洲,此风所及,不仅建筑及艺术风格为之改观,而且社会生活的各个方面,包括服饰、谈吐、风俗、礼仪,无一不被波及。可以说,原本适合于宫廷、宗教生活的巴洛克艺术风格,在殖民时期的美洲找到了最肥沃的土壤。在美洲古印第安文明昌盛的地区,巴洛克建筑艺术中又搀进了印第安艺术,形成了所谓的“美洲巴洛克风格”。至今在利马随处可见的巴洛克式建筑仍以那种细巧、流动的雕饰向人展示着当年的豪华与气派。

来自拉丁文的“巴洛克”一词,西班牙语中意为“异形珍珠”^①。在文学上,这颗珍珠也曾闪烁过异样的光彩。不过经过马德里、墨西哥、利马的一路折射,光华渐淡,到了远在美国一隅的阿根廷地区,也就剩下些许余辉了。

阿根廷17世纪巴洛克风格的代表诗人当然是路易斯·德·特哈达-古斯曼(Luis de Tejada y Guzmán, 1604—1680)。特哈达生于阿根廷的科尔多瓦,从这个意义上说,可被视作第一位阿根廷诗人。特哈达的经历在这一代巴洛克诗人中颇具代表性。他是征服者的后裔(其祖父为科尔多瓦城的创建人之一),生长在征服结束之后的17世纪,是殖民地大学培养出来的第一代拉美文人。1586年,第一批耶稣会^②传教士由秘鲁来到图库曼省并于1613年在当时属于此省的科尔多瓦城建立了一所耶稣会学校,供教士们研修拉丁文、艺术与神学。1622年,学校升格为大学,成了阿根廷地区最早的人文中心。耶稣会教士主要从事教义问答及语文文献学方面的研究,其对印第安语言的研究倒可说是功德无量。特哈达便

① “巴洛克”一词来源有二:一为葡语、西语中的“Barroco”、“Barrueco”,意为“不圆的珍珠”;二为中世纪拉丁语中的“Baroco”,意为“荒谬的思想”。巴洛克艺术指17世纪意大利的一种艺术风格,特点为豪华、浮夸。

② 天主教修会之一,为16世纪欧洲宗教改革兴起后天主教内反对宗教改革的主要集团。18世纪资产阶级思想家曾予以抨击,欧洲各国对其实行取缔。1773年罗马教会解散该会,1814年又加以恢复。

是在刚刚成立的这所大学修业,先后获学士、硕士、艺术博士各种学位,学识渊博,音乐、哲学、法学无不精通。当年的科尔多瓦城宗教色彩浓厚,市民多半循规蹈矩,年轻、风流的特哈达在这样的一个城市里未免显得过于放纵,不过他很快改辕易辙,成家立业,还曾当兵打仗,后出任该城检查官及市长之职。57岁丧偶后,入圣多明各修道院,直至76岁时去世。

前面提到的阿根廷学者罗哈斯在修阿根廷文学史时发现了这位诗人,并将其诗作集成一个集子。诗集名为《“巴比伦的异乡客”及唐路易斯·德·特哈达的其他诗篇》。如同美洲同时代其他诗人一样,特哈达也深受西班牙诗人贡哥拉^①的影响。那篇“巴比伦的异乡客”可以说是带自传性的歌谣,其他诗作大都为抒情及宗教诗,其中最出色的当数写于1671年,为庆贺利马圣罗莎^②被尊为圣女而写的十四行诗。诗的开头四句是:

生在绿色、多刺之乡,
柔嫩的芽;初长
在玫瑰之中,就已是草地的太阳,
芬芳的朝霞,绯色的光。

(特哈达:《献给利马圣罗莎的十四行诗》)

(*Soneto a Santa Rosa de Lima*)

诗的意境、诗句的矫饰及比喻的堆砌,与其师可说一脉相承。这首诗写于贡哥拉去世40年之后,不过当时贡氏的名声正如日中天,其作品多次在西班牙出版,想必有些传到特哈达手中,被其奉

① 贡哥拉(Luis de Góngora y Argote, 1561—1627),西班牙诗人,曾任宫廷神父,前期作品具有抒情、讽刺特点,后期诗歌矫揉造作,诗句晦涩难懂,形成贡哥拉派。

② 圣罗莎(1586—1617),秘鲁多明我会修女,1671年被尊为圣女,是利马、美洲及菲律宾等地的守护神。其名“罗莎”西语中意为玫瑰,故诗中用此花来比拟。

为圭臬,加以模仿。

特哈达的作品可被视为耶稣会时期讲求博学、雕琢的巴罗克文学的代表,起码在当时诗人甚寡、文坛冷清的拉普拉塔河地区或图库曼地区是如此。这些诗作虽不乏闪烁的亮点,但无论灵感或才思,都比不上墨西哥或秘鲁地区的几位诗人。在贡哥拉众多的拉美门徒中,特哈达并不是最出众的一个。

自特哈达去世之后的17世纪末至18世纪中,阿根廷文坛可说一片沉寂,这当然也是宗主国文学的某种反映。宗主国黄金世纪^①的光芒其时早已退尽。西班牙自16世纪末以后便渐走下坡路,巴罗克风格原是西班牙人精神、道德、宗教危机的反映,在那浮夸、痉挛的艺术形式下面掩盖的是极度的失望与颓废。巴罗克文学风格传至美洲之后,虽曾在墨西哥、秘鲁总督辖区作为宫廷诗热闹过一阵,但当它翻过安第斯山,传到遥远的阿根廷地区时,就只剩下细小的涟漪了。

现代文学史家们在西班牙马德里埃斯科里亚尔修道院^②发现的一些手抄古籍——26篇写于科尔多瓦城或布宜诺斯艾利斯城的诗与散文(1759—1764年),总算是在特哈达之后的一片空白上留下了点点墨迹。这些无名氏的作品无非是记述宫廷庆典、耶稣会逸事或是祝颂、赞美西班牙君主卡洛斯三世,可视为行将熄灭的巴罗克篝火的最后几颗火花,其文学价值无可称道,只不过是耶稣会被驱逐前的阿根廷地区的宗教生活及社会面貌留下了一些记录而已。

18世纪最后30年的阿根廷文学仍可说是宫廷诗、宗教诗独步的局面,诗人们不是为君主、总督歌功颂德,便是对其追思、悼念,无非是挤榨巴罗克果子的最后几滴浆汁。思想闭锁的诗人们没有

① 指西班牙16至17世纪的文学鼎盛时期。

② 西班牙著名修道院,为费利佩二世于1563年所建。院内有西班牙王室宗祠,还有一个图书馆。

能力创新,只能继续堆砌矫饰难懂的词句,夹以离合体、回文诗,诗句形同字谜,怪不得罗哈斯将这个时期的诗作称为思想贫乏的平庸之作。阿根廷地区至此仍是文学的荒园。

在结束这段沉闷的历史之前,还要提一下戏剧。在宗主国西班牙流行的种种文学体裁中,对美洲殖民地影响最大的,除了诗歌,就要数戏剧了。西班牙人将此种艺术与爱好带到了整个西班牙语美洲,就拉普拉塔地区而言,从18世纪起,就经常演出西班牙的戏剧,起初是在私人的府第或临时围起来的场地,到了18世纪中,便已建起最早的简陋剧院,1783年,布城“兰切里亚剧场”落成之后,更是频频上演西班牙17世纪剧作家佩德罗·卡尔德隆·德拉巴尔卡^①、阿古斯丁·莫雷托-卡瓦尼亚^②等人的经典之作。演出这些西班牙的“正戏”时,总要配以幕前、幕间短剧,这就轮到当地作家来施展本事了。最早的这类幕前短剧写于1717年,不过这些作品并无太大意思,大都是对西班牙君王歌功颂德的所谓颂词,其中最好的,也就是一出写于1775年的音乐剧了,剧名就叫《布宜诺斯艾利斯的1775年》。到了1789年,曼努埃尔·何塞·德·拉瓦尔登(Manuel José de Lavardén, 1754—1809)所著的带有新古典主义^③特点的悲剧《西里波》(*Siripo*)被搬上舞台,阿根廷的戏剧才开始改观。拉瓦尔登在法国、西班牙18世纪戏剧模式的基础上,将少女露西亚与印第安廷布族酋长西里波的爱情故事改编成一部三幕悲剧,这便是阿根廷悲剧之先河。这个爱情故事在森特内拉的长诗《阿根廷》、迪亚斯的史书《阿根廷手录》以及耶稣会编纂的编年史

① 佩德罗·卡尔德隆·德拉巴尔卡(Pedro Calderón de la Barca, 1600—1681),西班牙戏剧家,著有喜剧、宗教剧及其他短剧凡200多部,剧作富有抒情特点,代表作为《人生如梦》。

② 阿古斯丁·莫雷托-卡瓦尼亚(Agustín Moreto y Cabaña, 1618—1669),西班牙喜剧作家,善于刻画心理、性格,笔调典雅。

③ 古典主义或称“新古典主义”,为欧洲16—18世纪盛行的一种文艺思潮,崇尚理性和自然,并以古代希腊、罗马的文学艺术为典范。

中都曾提及,作家们的迭次加工使这个故事带上了越来越多的传奇色彩,而拉瓦尔登的《西里波》则预示了阿根廷民族戏剧的诞生。

与此同时,在阿根廷乡村地区,也有一种原始的戏剧形式流行,那就是反映当地人、当地事的一种独幕戏剧,虽很朴拙,却新鲜有趣。到了19世纪初,这种“本地戏”(即原始“高乔戏”)已渐成气候。乡村戏剧后来进入了城市,其形式渐渐为作家们所用,发展成了风行一时的大众化戏剧——高乔戏剧。就是说,在阿根廷民族文学形成之初,就有两种发展趋势,一种是用西欧文学表现形式来反映美洲风物人情的高雅模式,另一种则是使用美洲方言的民间创作方式。不过在18世纪末的殖民地社会,这两种模式还仅仅处于萌芽状态,讨论它们各自的特点还为时过早。我们将在以后的章节分别予以介绍。

4. 歌颂美洲山水

18世纪末叶的阿根廷发生了一系列重大历史事件:先是1767年耶稣会教士被驱逐,阿根廷的文化中心也就从耶稣会的活动中心科尔多瓦城移到了布宜诺斯艾利斯城;然后是1777年布宜诺斯艾利斯总督辖区成立,拉普拉塔河畔粗陋的小村庄一跃而成为阿根廷的政治中心。随着商业与畜牧业的发展,布宜诺斯艾利斯迅速繁荣起来(为保护宗主国及西印度内省的利益,西班牙人一向限制这个口岸的海上贸易,致使拉普拉塔河地区的皮革、油脂出口受阻,布城的对策便是近于制度化的走私)。到了18世纪的最后几年,布宜诺斯艾利斯已具城市雏形:街上已有油灯照明,江畔修起了林阴大道,印刷所、剧院、斗牛场、学校相继建成。与此同时,革命的思想与理论也偷偷传进布城,凡此种种,无不在为一个新的时代催生。反映在文学思潮上,便是巴罗克风格向新古典主义过渡。这一文学潮流交替时期的代表人物就是我们上面已经提到的曼努埃尔·何塞·德·拉瓦尔登。

拉瓦尔登生于布宜诺斯艾利斯城,出身名门,见多识广,在有名的查尔卡斯大学修业,又曾去西班牙攻读法学,获得律师资格。这样的家世背景,加上出色的学识文章,自然使他成为新成立的布宜诺斯艾利斯总督辖区的活跃人物之一,当时这一群社会精英都聚集在那位有开明名声的总督身边。可惜拉瓦尔登的文学活动后人所知甚少,其作品也大都失传,如剧作《西里波》,原著已只字无存,只知该剧曾在“兰切里亚剧场”上演,其他如《狂欢节之夜》,也曾在新落成的剧院演出。

到了19世纪开头的1801年,布城又发生了一件大事。那一年,利马王家法院律师安东尼奥·卡韦略—梅萨来布城小住,此公曾于1791年创办《秘鲁信使报》,这时便向当时的总督申请建立爱国文学社,紧接着,又办了布宜诺斯艾利斯第一张报纸——《商业电报》。这张报纸虽然寿命不长,却具有重大历史意义,它将欧洲当时先进的思想与理论(唯理主义、经验主义、实用主义等等)引进阿根廷。布城最活跃的文人当时都聚集在这个论坛周围,这些知识分子后来在阿根廷1810年五月革命中起到了思想奠基人的作用。

拉瓦尔登也在《商业电报》上一展才华。1801年4月1日,《商业电报》上登出了他的有名诗作——《壮丽的巴拉那河^①颂》(*Oda al majestuoso Río Paraná*)。

“巴拉那”一词来自瓜拉尼语,意思是“人的朋友”,诗人用饱含激情的诗句,第一次将一个印第安语河名镌刻在巴那斯山上。诗人呼唤着“庄严的巴拉那——神圣的河”,请河神放下“水仙花冠,大胆地走向芬芳的祭坛,接受拉普拉塔河儿女的礼拜。”诗人不舍巴罗克的表现形式,这样讴歌:

① 为南美洲仅次于亚马孙河的第二大河,流经巴西、巴拉圭、阿根廷,其河口段称拉普拉塔河,注入大西洋。

.....

你踟躇不前，退回远方的岩洞，
那里装点着
雪白的珍珠、夺目的美玉；
你倾翻黄金的宝盒，
泻出源源不绝的粼粼银波。

有些诗句明显地受到欧洲 18 世纪自然神论^① 的影响：

你使之熔化，又将丰盈的油
结晶升华；
你遍施丰富的滋养，
使不毛之地润泽，
吸纳温热、滋润的宝贵酵素。

诗人吁求大河：

请浩荡而下吧！
还有你所有的支流，
使久旱的田野得以浇灌，
更显你全部的壮美与磅礴。

诗人最后高唱：

让欢快的百合缀满你高贵的额头，
还有你珍珠彩车的车尾；

^① 自然神论系旧哲学学说，提倡以理性为基础的自然宗教，代表人物有法国的伏尔泰、卢梭等。

让众多仙女伴随着你，
头戴花冠，披着喷香的花衣。

诗人对出没于山林水泽的仙女的呼唤自然是受了欧洲新古典主义的影响，而诗中奔放的激情则已预示着即将诞生的革命诗歌的高亢音调。

拉瓦尔登的诗作一经发表，立即博得同道的一片叫好。短短几天，一班文友相继赋诗作文，加以赞扬，赠以天才诗人桂冠。诗人何塞·普雷戈·德·奥利弗谦逊地低吟：

如果你——我的歌，
走近你那神圣的主人，
却因你的冒昧使他不悦，
你就请他息怒，
只要谦恭、平静地说：
“庄严的巴拉那，神圣的河”。

（赞拉瓦尔登博士的《巴拉那颂》）

另一位诗人曼努埃尔·梅德拉诺则盛赞他为“特尔斐^①之神的插着双翅的智天使”、“崇高的‘阿波罗’^②的爱子”、“完美的阿根廷智者”，如此等等，不一而足。后世学者则以拉瓦尔登划线，为阿根廷的巴洛克文学划上句号。还要补充的是，除一首《壮丽的巴拉那河颂》之外，拉瓦尔登写于1786年的讽刺诗也很受称道。

《商业电报》不啻昙花一现，1802年便遭解散。但那一首《巴拉那颂》及报上刊登的其他新古典主义的诗作，却开创了着眼美洲生活、歌颂美洲山川的新风。

① 古希腊城市，阿波罗神殿所在地。

② 希腊神话中司光明、青春、诗歌等等的神，一说即太阳神。

拉瓦尔登不愧为一代诗人的先驱。在阿根廷 1810 年五月革命之后,他更放声歌唱自由与解放。他不仅将诗与史相融合,将古典主义所主张的文学的劝善、道德教化作用与革命的政治教育相结合,更将美洲的人名与希腊、罗马诸神的名字熔于一炉。

在阿根廷的历史就要翻过一页之时,统观那一地区的文学发展,有一点不会不引起我们的注意,那就是小说与故事的缺乏。这当然与殖民地的政策有关,西班牙王室自殖民时期开始便担心小说类作品会对当地居民产生不良影响,使之对天主教教义产生怀疑,因此始终将小说列为禁书。虽然 16 世纪西班牙本土骑士小说风行,伊莎贝尔女王却在 1531 年签署一项法令,禁止在西印度阅读这类作品及其他“无聊故事”。这项法令虽不能完全阻止一两本《堂吉珂德》^① 的输入,但公开印刷却难以办到,出于同样的原因,美洲也不可能产生薄伽丘^② 式的作品。到了 18 世纪末,阿根廷地区第一张报纸问世,社会批评的使命便由这种出版物来承担,阿根廷最早的小说也都是先以连载形式见之于报纸杂志,然后才以书的形式正式出版。不过这是后话,容我们在底下的章节详作介绍。

5. “五月诗人”

美洲殖民地脱离西班牙的意识早在 18 世纪便已萌生,而宗主国本身的变化也是加快这一过程的因素之一。1767 年耶稣会教士的被驱逐,又使殖民社会的重要支柱倒塌——这些教士摇身一变,成了反殖民政府及君主制的积极鼓动者。美洲殖民地社会、政治结构迅速瓦解,整个 18 世纪,反西班牙王室的斗争与起义不断。美洲早已是“山雨欲来风满楼”了。

① 系西班牙作家塞万提斯(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547—1616)的代表作。

② 薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313—1375),意大利文艺复兴时期作家,其作品对欧洲文学中短篇小说的发展影响很大。代表作为《十日谈》。

美洲的宗教裁判所等镇压机器此时加紧开动,除了对付耶稣会教士,便是查禁书刊,卢梭、伏尔泰的著作更是绝对不准流入美洲。但是,新思想的渗入哪里是禁得住的事情,北美殖民地的解放、法国革命等消息如一声声惊雷传来;同时,越来越多的“美洲人”去欧洲“取经”,成为欧洲各种新思想的传播者。在这历史的转折点,面朝大西洋、面朝欧洲的布宜诺斯艾利斯城因其地理上的便利成了最早接受新思想沐浴的城市之一,并在即将兴起的南美独立运动中,起到革命先锋的作用。这就应了“风水轮流转”这句老话。想当初,同是这个布宜诺斯艾利斯,因为远离西班牙在南美的政治权力中心,所以一直被当作“野蛮”的边城,后来是因其出海与贸易上的方便,才渐渐显得重要起来,成为新设立的总督辖区的首府,但在西班牙人的眼中,始终是个不起眼的“灰姑娘”的角色。不料到了殖民梦将醒的世纪之交,昔日的不利因素却变成有利条件——正因为西班牙控制不严,欧洲先进的政治、经济理论及革命思想才好“乘虚而入”。19世纪初,又发生了好几起重大历史事件,先是英国人入侵拉普拉塔河,然后是宗主国西班牙被拿破仑占领,布宜诺斯艾利斯终于被推上独立战争的前台。

1810年5月25日,拉普拉塔总督辖区爆发“五月革命”,如火如荼的独立战争很快在南美打响。从抗英斗争到五月革命再到独立战争,一系列惊心动魄的事件锻造了一个革命与理想的光荣时代。光荣时代需要歌者,革命需要鼓动,讴歌祖国、讴歌自由的革命文学应运而生。这是在传单、报纸、诗抄上流传的即兴文字,是在沙龙、聚会、庆典上朗诵的火热诗句,这些文字的作者原本不是诗人,而是受到自由思想熏陶的政治精英,他们以修辞、才学之长补诗艺、灵感之不足,拨动诗琴的弦,抒发满腔激情,为阿根廷留下了独特的“五月文学”——为革命服务的政治文学。这一文学的代表作家当推比森特·洛佩斯-普拉内斯(Vicente López y Planes, 1785—1856)。

洛佩斯-普拉内斯是五月革命及阿根廷独立初期的风云人物,在

1810年的布宜诺斯艾利斯市政会及1813年的制宪大会上均起过积极作用,以后还担任过一系列重要职务,包括临时总统、最高法院院长、布宜诺斯艾利斯省长等等。1806年至1807年抗英斗争中,他曾任“名士部队”指挥官,戎马倥偬中写下一首十一音节的长诗《阿根廷的胜利》(*Triunfo argentino*)(1807年)。诗中描绘布城人民与英国入侵者的巷战,讴歌布宜诺斯艾利斯人民的英勇与统帅的英明。被文学史家们赞誉为“阿根廷爱国诗歌的第一道闪光”。

这首诗受古典主义影响,诗的语言当然是希腊、罗马经典诗作的老套子,诗中充斥着“海神的王国”、“太阳神的头发”之类的神话比喻。修辞、句法则曲折迂回,请看这样的段落:

都城雷蒂罗区的四周,
我寻欢乐于此,
昔日,多少个下午;
今日却见别样的场景,
那是战神残暴的手搭成。

(《阿根廷的胜利》)

1813年,制宪大会委托洛佩斯为国歌作词,诗人在爱国热情的激发下,写下了一首高昂的《爱国进行曲》(*La marcha patriótica*)。全诗分九段,为十音节八行诗,另加四句合唱,其中第二段的歌词是:

新的勇士神采飞扬,
似有战神相随身旁;
豪情壮志充满胸膛,
所经之处山河震荡。
惊醒长眠的印加王,
铁骨又发出热与光,

在祖国儿子们身上，
他又见昔日的辉煌。

(《阿根廷国歌》〈*El himno nacional*〉)

底下几段充满同样的激情。诗人用欧洲新古典主义的语言讴歌独立战争的最初胜利，为了强调美洲传统，从气势上压倒“西班牙征服者”而呼唤出印第安的“印加王”，将他与希腊、罗马众神相提并论。因为是国歌，当然不应从纯文学的角度加以评论，而就国歌歌词而言，在同时期的拉美国歌中，还要数洛佩斯的这一首《阿根廷国歌》最具美感。

除洛佩斯而外，因那首《赞查卡布科大捷》(*A la victoria de Chacabuco*)而驰名的埃斯特万·德·卢卡(Esteban de Luca, 1786—1824)也是“五月诗人”中比较突出的一位，无论是诗作的感染力或是激情都不在洛佩斯之下。卢卡的府第也是文友们私人聚会的场所之一。文学聚谈本是布城文人最喜好的社交活动，一班志同道合的文人雅士在这种聚会上或高谈阔论，或朗诵自己与他人的新作，这是布城当年一大社会风景。一位当年的风趣人物就曾在卢卡府第的聚会上有声有色地朗诵另一位杰出的“五月诗人”卡耶塔诺·罗德里格斯修士(Cayetano Rodríguez, 1761—1823)的一首名诗——《欧拉莉亚述梦》，这首诗讽刺社会上一班亲西班牙的女士，带有那种美洲式的调侃。

五月文学的革命诗歌都被收进 1824 年在巴黎出版的《阿根廷抒情诗集》(*La lira argentina*)之中，那是身为阿根廷议员、检查官的拉蒙·迪亚斯做的一件大好事。要不是这位有心人，这些爱国诗歌一定会随战争硝烟的消散而消失，因为这些诗作本是为鼓动革命而作的“宣传品”，想必连作者自己都不会留意收藏。迪亚斯在诗集的前言中写道：“我之所以要将独立战争时期出自布宜诺斯艾利斯的所有诗歌结集出版，是为了让那些神圣艺术的文字不被遗忘。在那场光荣的斗争中，我们的勇士曾在这些文字的鼓舞下浴

血奋战；在我们向独立的进军中，是这些文字传递了他们强烈的感受、他们的热情及对祖国的爱。”

这个集子以洛佩斯的国歌歌词为首篇，并以他的《阿根廷的胜利》收尾。其他大部分作品都未注明作者姓名。《阿根廷抒情诗集》也收进了巴托洛梅·伊达尔戈(Bartolomé Hidalgo, 1788—1822)的“高乔诗”(伊达尔戈的创作与前面提到的高乔戏剧一样在阿根廷民族文学的形成过程中，具有不寻常的意义，我们将在第三章中作进一步的介绍)。诗集编得匆忙，连作者姓名都未及核定，为弥补其不足，1825年，由官方出面重编此书，更名《爱国诗集》。新诗共计353页，分作两部分，第一部分为歌词、颂歌，第二部分是抒情诗。但未等印出封面、目录，出版计划便不了了之，只有很少几本未正式装订的《爱国诗集》流传于世。

在这批五月革命的政治领袖与文化人中，还要提到那位才华横溢，具有革新精神的马里亚诺·莫雷诺(Mariano Moreno, 1779—1811)。作为法学家的莫雷诺在第一届革命政府中起过重要作用，他还主持过《布宜诺斯艾利斯报》，是这家报纸的主笔，善用战斗性散文鼓动革命。他的文章笔力浑厚，雄辩有力。莫雷诺主张自由贸易、出版自由，提倡民众教育。他深受卢梭影响，希望阿根廷能步入一个基于理性与正义的卢梭式的新型社会。莫雷诺曾为阿根廷出版的卢梭的《社会契约》撰写前言，盛赞这位法国18世纪启蒙思想家、教育学家、文学家：

“……他彻底驱散专制统治用以掩盖其篡夺来的权力的黑雾，将人民的权利阐述得清清楚楚，在说明人民义务的真正起源时，也指出了执政者同时承担的相应义务。”

1811年，莫雷诺出使英国，不幸在旅途中去世。实为阿根廷解放事业的一大损失。

五月革命的风暴也使沉寂多年的戏剧创作活跃了起来，前面提到过的那个布城兰切里亚剧院，在热闹了多年之后于1792年毁于一场大火，1804年，布城虽又建起“临时大剧院”，但并未上演过

什么戏剧。五月革命之后,为政治服务的戏剧也应运而生。这些作品多为无名氏所创作,并且也像“五月诗歌”那样充满爱国激情,其中那出写于1816年的独幕诗剧《公民自由》(*La libertad civil*)据说是出自“五月诗人”埃斯特万·德·卢卡之手,还有一出《南方的儿子》,据传为当时大剧院的“头号小生”路易斯·安布罗西奥·莫兰特所写。

6. 找到“语言”之前

1816年7月,阿根廷拉普拉塔联合省宣布独立。新生的国家面临许多问题,国家的“组织”甚至比革命本身更为艰巨。独立后的最初几年,政府形式频繁更替,然后便是“无政府”时期。阿根廷陷入长期的混乱之中。

统观阿根廷独立前后的文学,我们发现,虽说这个国家的政体发生了翻天覆地的变化,文学潮流却是一脉相传。原因当然是多方面的,拿当时布宜诺斯艾利斯城的社会情况来说,居民中除作为奴隶的黑人、印第安人以及一部分混血种人之外,还有许多随走私活动偷偷移入的外国贫民。这部分人大都是一字不识的文盲。代表布城文化主流的,无论是独立前还是独立后,都是同一批文化精英。这批文化人受过相同的正统人文教育,只不过后来程度不同地接受了西欧进步的自由思想罢了。祖国的解放并不意味着这批文人在精神上与文化上一下子剪断与宗主国相连的脐带,独立初期的阿根廷文学仍是18世纪欧洲文学的延伸。

如果说,“五月诗人”是在战火中谱写他们的诗篇,那么在1821年前后形成的所谓第二代诗人便是在混乱的政局之中,在无政府状态、军阀混战、派系斗争的种种危机之中从事创作,那也不是文学生长的良好时机。这些诗人仍没有充分的时间和条件去探索新的文学道路,只有继续使用西欧文学的形式去表达新的内容。这一代诗人在五月革命时还是不谙世事的少年或孩童,这时聚集在

素有革新家之称的贝尔纳迪诺·里瓦达比亚^①周围,组成了后来的“25年统一党人”。这是一群欧化的崇尚理性、自由的知识分子,雄心勃勃却很不切实际。他们的代表便是胡安·克鲁斯·巴雷拉(Juan Cruz Varela, 1794—1839)。——他是拉普拉塔河地区第一位出版了诗集的诗,也是第一位名符其实的诗。

巴雷拉曾赴科尔多瓦城修业,获神学博士衔。他精通拉丁文,熟读经典诗作。作为19世纪最初30年阿根廷诗人的杰出代表,巴雷拉对各种诗体都作过尝试,包括爱国诗、歌词、赞美诗、哲学诗、讽刺诗、“感怀诗”等等,另外还译过贺拉斯^②的诗作。年轻时更热中于爱情诗,如求学时代写下的带有自传性质的《埃尔维拉》。需要指出的是,在阿根廷文学中,抒情诗——特别是爱情诗——出现较晚。巴雷拉的这类诗作可说是阿根廷爱情诗的滥觞,一些批评家更在这些诗中发现了某些浪漫主义诗歌的特征。不过巴雷拉的爱情诗有的近乎“艳诗”,诗人在出版他的《诗歌全集》(1831年)时,将这类诗删去大半。诗人在前言中说:“我年轻时几乎专写爱情诗,不过这类诗我大都弃之不用,只留下几首可以无伤大雅地走出朋友或密友圈子的小诗。”这些所谓的小诗后来曾风行一时,比如底下这首对少女的傲诫诗:

私会情郎无人处,
佳人心慌身自颤;
万般柔情怎抵挡,
绯云定将香腮染。
私向贞操借一吻,

① 里瓦达比亚(1780—1845),阿根廷政治家,是独立初期举足轻重的人物,1826年曾出任阿根廷第一届总统,后辞职。

② 贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus, 前65—前8),古罗马诗人,著有颂诗、讽刺诗等多卷,代表作《诗艺》,主张以希腊诗歌为典范、讲求规律、寓教于乐,对欧洲古典主义文学理论影响很大。

春心初结由此开；
 鲜花采下第一瓣，
 微风一阵尽飘散。

(巴雷拉：《诗歌全集》〈*Poesías completas*〉)

诗人从科尔多瓦返回布城后，诗歌创作发生根本转变。1818年写了“玛伊普大捷”，歌颂独立战争的胜利。这首诗气势雄伟，有史诗之风。后来又写下一系列歌颂英雄、歌颂胜利的爱国诗。罗哈斯赞誉诗人为“浪漫主义运动之前阿根廷文学史上最有造诣的诗人和最完美的文人”。

巴雷拉还是里瓦达比亚时代政治改革的热情歌手。他赞美里瓦达比亚的政绩与布城的进步，写了《布宜诺斯艾利斯的光荣》、《致布宜诺斯艾利斯》、《献给阿根廷青年》以及维吉尔^①式的诗——《预言布宜诺斯艾利斯的伟大》。1829年，诗人流亡蒙得维的亚。流亡期间，写下不少抒发其苦闷心情的诗歌并编了那本著名的《诗歌全集》，此外还修订了两部分别写于1823年和1824年的诗体悲剧《迪多》(*Dido*)及《阿尔希亚》(*Argia*)。《迪多》是对维吉尔一部悲剧的发挥，《阿尔希亚》的剧情则基于意大利剧作家阿尔菲爱里^②的悲剧《安提戈涅》。在流亡前的布宜诺斯艾利斯时期，多少个夜晚，在里瓦达比亚府邸那些热热闹闹的私人聚会上，他曾充满激情地朗通过他的这两部诗剧。1839年，胡安·克鲁斯·巴雷拉在蒙得维的亚去世，他的谢世意味着一个文学时代的结束，阿根廷新的文学时代即将来临。

“第二代诗人”中另一位杰出的代表便是胡安·克鲁斯的胞弟弗洛伦西奥·巴雷拉(Florencio Varela, 1807—1848)，弗洛伦西奥同

① 维吉尔，参阅第4页注2。

② 阿尔菲爱里(Vittorio Alfieri, 1749—1803)，意大利剧作家、诗人，剧作多取材于罗马及中世纪历史。

样是位有天赋的诗人,尤以讽刺诗见长,有些诗作已具浪漫主义意味。

与他们二位同时期的还有曼努埃尔·贝尔格拉诺(Manuel Belgrano, 1800—1839),他是那位大名鼎鼎的贝尔格拉诺将军^①的侄子,因写了悲剧《莫利纳》(*Molina*)而出名。剧作于1823年首次出版,献给当时任部长的里瓦达比亚。《莫利纳》的故事并非贝尔格拉诺所创造,而且在他之前,已经有人将此故事搬上舞台。不过贝尔格拉诺的这出《莫利纳》是继拉瓦尔登的悲剧《西里波》之后第一部像样的诗剧,虽说不上十分出色,却是阿根廷悲剧史上不可或缺的一个链环。难得的是剧本并未失落,得以完整保存。

正像前一代“五月诗人”那样,独立后第二代诗人的作品也还是欧洲新古典主义移植美洲的产物。无论是对理性、科学的呼唤,还是对古典艺术规则的崇尚以及对作品道德教化作用的重视,都和法国、西班牙古典主义潮流毫无二致。要说拉美的新古典主义与欧洲的这一运动有什么不同,主要也就是作品内容上的差别。就上面介绍的两代诗人而言,其作品的战斗性及宣传性几乎成了一种标识和旗帜。正如“五月诗人”中的一位卡耶塔诺·罗德里格斯修士所说:“祖国是给人以新启示的新‘缪斯’。”另一个不同之处便是诗歌中掺进的美洲风土人情,但是诗人们尚未找到一种新的语言与文学表现形式去描绘新生的祖国,反映自己的民族感情,其作品的内容与形式形成了强烈的反差。从整体来看,这一时期的阿根廷文学仍缺少美学价值。

一般而言,民族文学应随民族国家的形成而形成,但脱胎于殖民地的文学却是另一种情形。可以说,政治上的独立并不能立即带来文学上的独立,阿根廷的民族文学正处于降生前的挣扎之中。

^① 指五月革命的先驱贝尔格拉诺将军,名字也是曼努埃尔(1770—1820)。他曾在1812年的图库曼战役及1813年的萨尔塔战役中两度击溃西班牙军队。后任上秘鲁全军统帅。

二、尘埃落定话“浪漫”

阿根廷民族文学的第一章与阿根廷历史上一个特殊的历史时期紧密相连。那是1830年至1860年的无政府主义时期。其社会特点是政治上的无序、内战与专制。在文学运动上一向滞后的美洲,也恰好在19世纪30年代吹起浪漫主义的新风(欧洲早在18世纪后半叶便已兴起这一运动,当时已是浪漫主义文学的烂熟时期)。当这股新潮涌到阿根廷时,它那要求个性解放和自由、呼唤民主与理想的声音,立即与当时严酷的社会现实相冲撞,而这一冲撞碰出的火花,便是我们要介绍的阿根廷独特的社会浪漫主义。

1. 公众教师·阿根廷书店·沙龙风浪

阿根廷浪漫主义文学运动的旗手当然非埃斯特万·埃切维利亚(Esteban Echeverría, 1805—1851)莫属。埃切维利亚是自觉创作阿根廷民族文学的第一人,他的文学实践与理论为该国的文学留下深远的影响。

埃氏幼年丧父,十几岁时又丧母,年轻时即以勤奋学习来排遣丧亲的哀痛。1825年负笈欧洲,在巴黎索堡大学修业。他钻研帕斯卡尔、孟德斯鸠以及夏多布里昂的著作,也熟悉英法等国当代浪漫主义作家的作品。埃切维利亚1830年返国,为阿根廷带来了欧

洲浪漫主义文学运动的成果及理论。埃氏回国后,曾发表过一些匿名诗,如1832年发表的《埃尔维拉或拉普拉塔河的新娘》。这首诗比西班牙第一首浪漫主义诗歌——里瓦斯公爵^①的《摩尔弃婴》——早了一年,可以被视为与宗主国文学分道扬镳的标志之一(西班牙自18世纪起一切方面均追随法国,对美洲的文化影响已日益减少)。1834年,诗集《慰藉》(*Los consuelos*)出版,埃氏即声名鹊起。在那19世纪的30年代,布宜诺斯艾利斯大学的校园里聚集着来自全国的年轻人,布大当时的青年导师——阿根廷启蒙学者迪埃戈·阿尔科塔——积极倡导哲学研究,打开了莘莘学子的思想大门。大学生如饥似渴地捧读从法、英、德国进口的大量政治、法律、文学书籍,被新的流派及理论弄得眼花缭乱。正当这班鼓吹“思则新脑筋,写则新文章”的青年学生探索新的文学道路之时,从巴黎浪漫主义之都归来的埃切维利亚自然引起他们的瞩目,成了他们的良师益友。

埃切维利亚与这班大学生的交谊始于布城的“阿根廷书店”。那是一家颇具时代气息的书店,老板马科斯·萨斯特雷是个极有眼光又不乏魄力的年轻书商兼社会活动家,他的书店一向及时地从欧洲进口各种新书,自然引得一班求新、慕新的青年不断上门,埃切维利亚也是书店常客,一来二去地便与这些小他五六岁的大学生们成了契友。书店老板从他的这些顾客身上预见到阿根廷即将迎来的全新文化时期,便积极倡导、组织“文艺沙龙”。这个倡议很快得到大学生及一些年岁稍长的新潮文人的响应。1837年5月,萨斯特雷先将他的“阿根廷书店”迁至城边一个合适场所,并于同年6月正式举行沙龙成立大会,还请了长一辈的比森特·洛佩斯主持开幕仪式。“文艺沙龙”盛极一时,初创时人数达50之多。小小的沙龙后来掀起了大浪,整整一代浪漫主义诗人、作家从这里走出,文学史上称之为37年一代作家。其中的佼佼者与活跃分子,

① 里瓦斯公爵(Angel Saavedra, 1791—1865),西班牙诗人,戏剧家。

除下面要重点介绍的几位作家之外,还要特别提到博学多才的胡安·包斯蒂斯·阿尔维迪(Juan Bautista Alberdi, 1810—1884)。阿尔维迪著有大量风俗派文章及文学评论,还创作剧本和小说(《日光巡礼》)。他不仅是作家,更是法学家、政治家,其政治著作影响很大,主要有《法学研究引论》、《经济研究》、《战争罪行》及《阿根廷共和国政治组织的基础和出发点》(*Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*),后者成了阿根廷 1853 年宪法的主要依据。

埃切维利亚则是这群青年作家的当然领袖。由他引入的“浪漫主义情感”成了沙龙文友的共同追求。沙龙成员在聚会上直抒胸臆,呼吁创作自由,打破文学创作的种种清规戒律,用不受拘束的方式去描绘自然、抒发感情、增强民族意识。在阿根廷当时那个十分保守的社会,浪漫主义运动不仅是一股文学潮流,更是一种思想的反叛。正如作家们自己所说,他们的宗旨是要赶上“世纪的思想脚步”。不过在沙龙成立之初,那还只是个读书会的形式。在定期举行的聚会上,沙龙成员们朗诵自己的新作,或是介绍从欧洲大师的原著翻译过来的文学精品。夏多布里昂、拜伦、雨果、大仲马等文学巨匠的著作,像眩目的光源为他们指明新的道路。

埃切维利亚的长诗《女俘虏》(*La cautiva*)正是在这些读书会上首次公之于世。这篇阿根廷浪漫主义文学的“处女作”分两次在沙龙聚会上由年轻诗人、作家、文学评论家胡安·马利亚·古铁雷斯(Juan María Gutiérrez, 1809—1878)朗诵,一条崭新的美学道路展现在了文学青年面前。

当时的阿根廷已处于独裁者罗萨斯的统治之下,不过在 1837 年初,读读新书、讨论讨论文学,还不是什么违禁的事情。就沙龙多数成员而言,在沙龙初创阶段,也未对罗萨斯持反对的态度,不少人还认为他打通了国家繁荣的道路。不过随着罗萨斯专制统治的加剧,自由派文人对其统治的批评逐渐升温。埃切维利亚后来更是对罗萨斯政权下了结论,认为那是“真正的反革命政权”。文

艺沙龙渐渐从探讨文学的初衷转向社会斗争。那是1837年9月底的事情。经过重新整顿的沙龙这时请埃切维利亚出来担当主席，埃氏当仁不让，接受邀请，正式主持沙龙活动，把沙龙当讲坛，进一步发挥他“公众教师”的作用，开始把文艺沙龙引向一条充满风险的政治道路。在重组沙龙的第一次演讲中，他勉励青年立志社会改革。他慷慨陈词：“我们有祖国，并愿为她效力，如果不能用剑，便用我们的才智来扩大五月革命的伟大成果。”他称：“国家的毛病出在平庸上面，在文学上的表现，便是单纯的摹仿；在科学方面，就是死记别人学得或发现的东西；而在政治上，就是只服从自己的感情与野性。”他提出“组织国家”的任务，认为：“可怜的人民遭受了革命的一切困苦、辛劳以及内战造成的一切不幸、贫穷，而我们历届政府与智者却未为他们的福祉与教育做过任何事情。”（菲利克斯·温伯格：《1837年文艺沙龙》）埃氏并呼吁创造一种真正伟大、丰富、独特的无愧于阿根廷人民的民族文化。

埃切维利亚的理论与思想表明了阿根廷浪漫主义运动的特点。如果说，欧洲的浪漫主义是启蒙运动与新古典主义鼓吹的社会理想失落的产物，那么在拉美的阿根廷，这一运动的兴起，则表明知识分子在五月革命理想落空之后所感到的失望及其对无休止的内战的厌倦。

我们知道，起源于欧洲的浪漫主义文学运动有两大潮流。一是表现内心世界的个人、感伤浪漫主义，其作品充满唯我、朦胧、忧伤的怀旧情绪；二是介入社会的“积极”浪漫主义，表达炽烈的爱国热情，讴歌自由与社会进步。当这一运动于19世纪30年代传入拉美时，拉美各国几乎都处于独立后的无政府时期。混乱的政治生活、连绵不断的内战，是这一历史时期各拉美共和国的共同特点。在那种历史条件下，素有人文主义传统、富有理想精神的拉美知识分子自然无例外地接受欧洲浪漫主义的第二种倾向，因为“积极”浪漫主义那种富有战斗性的文学内容与形式最适合表达他们的爱国热忱及革命激情。就阿根廷的情况而言，我们看到当时的政治

现实已令文人们感到窒息,所以他们无心风花雪月、缅怀往事,而且对那种只是抒发个人情感的传统浪漫主义很不以为然。阿尔维迪后来就曾发表过这样的言论:

我们既不是,也不愿做“浪漫派文人”……我们看重的是文学的内容而不是形式,文学内容应是民族的而非古典的,是自由的而非浪漫的,是哲理的、教化的、进步的,是表达公众的感情,而非个人的随想,是谈论祖国、人类平等、进步、自由、光荣、胜利、激情、愿望及国家的希望,而非珍珠、眼泪、天使、月亮、坟墓、匕首、毒药、罪恶、死亡、地狱、魔鬼、女巫、精灵、猫头鹰或其他没有意义的事情,而正是这些可笑的词语组成了浪漫主义美学。

(1838年《时尚报》)

我们也可看到拉美文学史上一个很突出的现象——文学与政治结缘,这在政治精英即文学精英的阿根廷表现得尤为充分。话说至此,我们还要介绍一下罗萨斯其人,才好对阿根廷这一特殊历史时期的文学现象有一个总体的把握。胡安·曼努埃尔·罗萨斯可说是阿根廷历史上最有争议的人物。他是国家秩序出现政治空白时崛起的强有力的人物。由于阿根廷第一届自由政府无力控制内省势力,国家政局动荡不安,陷于无政府状态,一个独裁政权便应运而生。罗萨斯1829年至1832年出任布宜诺斯艾利斯省省长,后率兵讨伐印第安人,于1835年至1852年统治全国。罗萨斯善于利用各地方势力间的矛盾,政敌们指责他“像管理牧场一般管理国家”。他倒的确是牧场主出身,骑马、套马的本事不输牧场任何一位好手。就其施政方针而言,罗萨斯与其前任——自由派的里瓦达比亚——代表着两条完全不同的道路,后者以向外国举债、批给租借地等方式来促使阿根廷发展,罗萨斯则首先保护牧场主的利益,不主张外国投资及从欧洲等地移民。这两条建国方针孰优孰

劣,不在我们讨论的范围,不过罗萨斯的独裁却是不争的事实。

文人们的沙龙活动终于使罗萨斯政府越来越不耐烦,1838年1月,“文艺沙龙”在被多次警告之后正式宣布解散。同年,埃切维利亚与一班志同道合的青年文人组织秘密团体“五月协会”(协会又名“青年阿根廷”)。在为协会撰写的宣言中,埃氏提出了结社自由、普选、尊重个人自由等主张。这个宣言后来以《社会主义原理》的书名出版。此时,罗萨斯已加紧对反对派的镇压。年底,五月协会成员大都流亡国外,大部分聚集在乌拉圭首都蒙得维的亚,作推翻罗萨斯的准备。埃切维利亚初时不愿出国,至1840年,罗萨斯对反对党实行血腥镇压,埃切维利亚才不得不步其他自由党人后尘亡命国外。1841年起在蒙得维的亚定居。

被放逐的自由派文人史称“流亡的一代作家”,他们中自是名人荟集,其中有两位在罗萨斯倒台后相继出任过阿根廷共和国总统之职。一位是巴托洛梅·米特雷(Bartolomé Mitre, 1821—1906),米特雷曾参加乌尔基萨将军^①统帅的反罗萨斯的起义军,在最终击溃独裁者军队的卡塞罗斯山一役中指挥炮兵,1861年击败乌尔基萨将军,1862年出任共和国总统。米氏是《民族日报》的创办人,并写有不少著作,如历史小说《索莱达》(*Soledad*)、《贝尔格拉诺与阿根廷独立史》、《圣马丁与美洲解放史》等等,还译过但丁的《神曲》。还有一位青史留名的政治家、教育家、作家,便是下一节要介绍的多明戈·福斯蒂诺·萨米恩托(Domingo Faustino Sarmiento, 1811—1888)。萨米恩托也曾参加卡塞罗斯山战役,罗萨斯垮台后,他历任部长、圣胡安省省长,最后于1868年出任共和国总统,1874年任满卸职后,还担任过一些其他职务。在他任公职特别是担任共和国总统期间,他得以施展自己的抱负,将自己的人生理想

① 乌尔基萨(1801—1870),阿根廷将军、政治家。罗萨斯统治时期为恩特雷里奥斯省长,后起义反罗萨斯,并于1852年将其击溃。1854—1860年任联邦总统,后为自由党军队击败。

付诸实践。他毫不犹豫地推动一切进步事业,修铁路,建学校,设立天文台,成立海军、陆军学校,如此等等,很有一番建树。在文学著作方面,萨米恩托留给后人的著作有 52 卷之巨。

埃切维利亚却没有这样幸运。他没能见到罗萨斯下台便客死他乡。又因忙于政治活动,不能专事创作,所以著作也不是很多。埃氏一向被视作美洲浪漫主义运动的第一位理论家(他的文学理论可见于其遗作“虚构作品的内容与形式”),他那不多的文学作品则被视作用新形式表现民族题材的文学楷模,其中最有名的便是前面提到的《女俘虏》(1837 年被诗人收进其《抒情诗集》),另外就是浪漫主义的短篇小说《屠场》(*El matadero*)。

我们先来看看他的长诗《女俘虏》,那是阿根廷浪漫主义诗歌的第一唱。全诗共 2134 行,分九章及一个尾声,为八音节诗。长诗叙述被印第安人掳去的白人少妇玛丽娅从印第安营地逃脱,企图回归文明社会的绝望历程。玛丽娅当然是浪漫主义文学的女主人公典型。她与命运抗争,杀了印第安酋长逃出营地。当她发现丈夫布里安也被囚禁在营地时,又帮助丈夫脱逃。布里安已是遍体鳞伤,逃出虎口后,面对可怖、荒漠的大草原,几乎失去了求生的愿望。是玛丽娅在爱情力量的驱使下,为回归文明社会,为拯救丈夫的生命而奋力搏斗。她守护神志不清的布里安,为他疗伤,使他不受美洲豹的袭击,为躲避野火,把丈夫拖至溪边。布里安最终死去,孤寂的玛丽娅像幽灵一般在草原踽踽独行,在重归文明的路上一路苦苦挣扎,最后被布里安手下的一群士兵搭救。但当她得知年幼的儿子已为印第安人所杀时,支撑她的精神力量顿时崩溃,生命的火花随之熄灭。

长诗的故事情节不无事实依据,印第安人掳白人妇女为妻的情形在阿根廷地区可说屡见不鲜。从某种意义上来说,白人对印第安人的征服并没有随征服历史时期的结束而结束,在几个世纪的时间里,阿根廷地区的印第安人始终没有停止对敢于向荒漠开拓的白人的斗争,阿根廷广袤千里的潘帕草原给他们提供了理想

的活动场所。他们起初使用弓箭,后来有了马,便用套索、长矛作武器,向白人城镇发起突袭。他们成群结队杀来,马蹄嗒嗒,杀声震天,使白人闻风丧胆。白人一向视印第安人为荒漠上不驯的野蛮人,是大草原神秘、可怕力量的化身。反映在阿根廷的文学上,一方面固然存在着将印第安人理想化的倾向,特别是在其寻找民族性的过程中,甚至把印第安人视作美洲的“根”,所以我们看到国歌中讴歌了古代的印加王。但那仅仅是一时的热情,并没有真实的感情基础或任何实际的内容,倒是印第安人对白人的袭击,成了相当长一段时间里阿根廷文学最常见的主题。埃切维利亚则是最早表现这一题材的诗人。浪漫主义文学一向刻意渲染异国情调及强烈的感情,阿根廷那独一无二的潘帕草原和那荒野包围城市、“野蛮”威胁“文明”的特殊历史、社会环境,当然被埃氏当作难得的文学背景及素材加以渲染。

埃切维利亚在长诗第一章“荒漠”中,这样描绘印第安人对白人的突袭:

听! 野蛮人的杂骑
冲来了,声如惊雷,
在原野四周轰鸣;
看! 那飞驰的奔马,
挟旋风,劈空骤至。

马吐白沫不按轡,
穷追猛杀气势汹;
飞起长鬃空中舞,
逐电追风疾如飞,
腾越践踏人丧胆。

(《抒情诗集》)

下面我们还会看到,同样的内容出现在埃氏之后许许多多阿根廷作家的作品之中。

埃切维利亚笔下的潘帕草原,时而宁静、和谐,一如传统浪漫主义的“自然”观。苍茫的暮色、繁星点缀的天空,无不赞美着造物主的奇迹,但是,浪漫主义的景物描写又都是带有主观色彩、极其情感化的。诗人渲染夜的凄凉、草原的阴森。上帝创造的宁静被“野蛮人的杂骑”、“乌合之众”、“嗜血的刀”、“挑着人头的矛”所打破。只有在诗的尾声,当长眠草原的主人公又把安祥传导给那片土地的时候,翁布树^①才又成了“吉祥的屋顶”,“飞鸟的栖息地”,玛丽娅墓旁的“温馨的大树”也给过往的旅人以温暖与庇护。

另一方面,《女俘虏》中的大自然又截然不同于欧洲浪漫主义文学中常见的世外桃源。潘帕草原是自然暴力肆虐的王国。诗的第七章这样描写草原的大火:

污泥、荒草无尽头,
走兽,虫豸陈尸骸,
野火无情吞噬尽,
怒风吹时火更猛。

在这荒漠、神秘的大自然面前,男女主人公显得软弱无力,诗中写道:

荒原莽莽针茅长,
驻足悚然长相向。
幸运之星随日沉,
黄昏降落日光去,
不祥黑影张口吞。

① 生长在阿根廷潘帕草原的大树,属商陆科。

(《抒情诗集》)

如果说,在工业化的欧洲,浪漫主义文学的主人公都是逃离文明,到大自然寻找心灵的宁静和乐园,那么在尚未开发的美洲,离开了文明和城市的男女主人公便只有任凭大自然的摧残与摆布。这实在是一个有趣的现象,当卢梭高举“回到自然”的大旗时,无法与狼共舞的拉美诗人却在高喊“回归文明”,这是拉美浪漫主义的尴尬之处。

从某种意义上来说,潘帕草原才是埃切维利亚这篇长诗的真正主角。可以说,是埃切维利亚第一个意识到阿根廷大草原及其主人在阿根廷民族性形成的过程中将要扮演的重要角色。诗人自己在1837年出版此诗时撰写的前言中说:“荒原是我们最巨大的财产,我们不仅要竭力从她身上获取用以造福我们国家与人民的财富,也要从她那里获得诗的灵感,以欢娱我们的精神,发展我们的民族文学”。埃氏正是自觉地在为民族文学拓荒。也正因为如此,他的这篇长诗不仅运用浪漫主义的传统文学语言,还搀杂着许多具有地方色彩的语词甚至是“俗语”。就诗的技巧而言,《女俘虏》还算不上什么经典之作,但它却为我们勾勒出阿根廷浪漫主义文学——所谓社会浪漫主义——的主要特点。

2. 文明与野蛮

(1) 屠场写真

埃切维利亚的另一篇重要作品是短篇小说《屠场》。此作写于1839年底或1840年,不过首次发表却是在作者去世20年之后的1871年,这要归功于他的挚友及传记作者古铁雷斯。三年后,古铁雷斯又将此作收入《埃切维利亚全集》之中。

《屠场》虽然被归于短篇小说一类,却又不同于一般意义上的小说。此作叙述与描写交织,浪漫主义的基调与现实主义的直露



屠场

语言结合,从表现风俗着手,引发社会批评,并掺入直接的抨击及声讨,政治色彩强烈而又不乏美学价值,如此种种,无不展现了作品的多样性。这一篇奇特的作品为阿根廷浪漫主义文学留下了浓墨重彩的一页。

故事发生在 1839 年。四旬斋期间,又逢洪水泛滥,牲口不能运至布宜诺斯艾利斯城屠场。城内肉食缺乏。在饥饿阴影的笼罩下,人心浮动,政府为安抚市民,设法将一批牲口运到布城有名的阿尔托屠宰场宰杀。一帮愚昧、丑陋、齷齪、粗鲁的贱民、无赖闻风而至,到屠场抢夺下水。随着一头头牲畜被宰,屠场上污血横流,

下水、杂肉乱飞。满身血污的屠夫操刀抡斧,剥皮割肉,身后一帮捞下水的黑人和黑白混血人,野狗般你争我夺,追逐打斗,将抢来的下水掖进胸脯、裤裆。最后一头牛被宰杀时,套索从牛角飞出,将一个小孩的脑袋勒断。这是一幅令人毛骨悚然的地狱里的景象。作者站在自由党反教会的立场,对教会与罗萨斯政权的沆瀣一气,时而讥讽、挖苦,时而正面攻击,如:“一场心与胃的‘内战’就此引发,那不依不饶的食欲和同样不依不饶的教士们的喊叫,使这场‘内战’打得个热闹。”“……其实也不足为奇,魔鬼既然总是与‘肉’相伴钻进人体,也就只有教会才能将它驱逐;最好是把人全都变作机器,这样,主导他们行为的就不再是其意志,而是教会与政府了。”

作者用屠场来比喻罗萨斯统治下的阿根廷,用屠场上的疯狂、野蛮及种种污秽、粗鲁,隐射当时笼罩全国的恐怖。屠夫、黑人及黑白混血种人组成的杂乱人群代表狂热追随罗萨斯的马索卡^①暴徒。他这样描写不堪入目的争抢场面:

“突然,一团血淋淋的牛肺扔到了一个人的头顶上,随即又被抛到另一个脑袋上,就这样飞来飞去,直至落入一条奇丑无比的猎狗口中。”

小说的后半部分写牲口屠宰完毕时,一个“英俊的统一党青年”(浪漫主义主人公的典型形象)骑着备有“英国马鞍”的马,恰好从屠场经过。屠夫们立即将他撂倒,剃去他的头发,对他拳打脚踢,还要剥光他的衣服。青年拼死挣扎,当着审讯他的屠场执法官的面,痛斥联邦党人的种种恶行,最后竟怒气冲顶、口喷鲜血而死。我们看到《屠场》与《女俘虏》一样,表现了文明在暴力面前显出的苍白与无力。在那篇长诗中,是白人不敌印第安人,而在《屠场》中,则是联邦党“群氓”压垮了统一党“有教养”的文明青年。

^① 罗萨斯为镇压反对党而建立的恐怖组织名。“马索卡”在西语中意为“玉米穗”(该组织以玉米穗为标记),同时又是“更多的绞架”(más horcas)的谐音。

小说表现的统一党与联邦党两派的斗争是阿根廷浪漫主义文学的共同主题。前面我们已经提到,阿根廷统一党形成于当年里瓦达比亚执政期间,这一派鼓吹效法欧洲激进的社会改革方案,经济上则代表首都——商业城市布宜诺斯艾利斯——的利益,主张集权,削弱内地保守的传统势力,认为非如此不足以推动阿根廷的社会发展。联邦党则代表内省利益(当年拉普拉塔总督辖区曾分为八个省,每个省都享有近乎于自治的政治军事权,这为以后的纷争埋下了种子)。这一派鼓吹民族主义,指责另一派卖国、叛国。联邦党的罗萨斯掌权之后,成立暴力组织马索卡,推行恐怖统治,血腥镇压统一党人,直至1852年被“自由军”击败,逃出国外。统一党与联邦党的两党之争延续几十年,对这段历史的评价,学者与政治家们至今莫衷一是。在整个拉丁美洲,进步与传统的冲突一向是作家们刻意表现的主题,而在罗萨斯统治时期的阿根廷——正好是美洲的浪漫主义文学前期,这一冲突凝成了一个更特殊的主题,那便是文明与野蛮的对立。埃切维利亚的作品第一次为“文明”与“野蛮”画了像。而这种虚弱与强暴、文雅与粗俗、肉欲与精神、崇高与卑下的强烈对比,正是浪漫主义的典型艺术观。

《屠场》同时又是阿根廷的风俗派文学。小说中那个阿尔托屠场并非凭空虚构,虽说那血腥的场面十分夸张,却不能不说是当年布宜诺斯艾利斯城几个屠宰场的极好写照。我们知道,阿根廷的潘帕草原从殖民时期起就繁衍了成群的野牛,阿根廷成了真正的牛肉王国,“连老鼠都有肉吃”(里卡多·路易斯·莫利纳里:《潘帕草原史》)。在现代化屠宰场建成之前,牲口都是在极原始的屠场宰杀。为便于运输,屠宰场一般设在公路旁,地是不铺的,夏天满地灰,冬天一地泥。屠宰时,先将牛一头头从畜栏里放出,用套索撂倒后,割开牛的脖颈,牛一噎气,屠夫们便上前剥皮,剥下的牛皮摊在地上,就做了割肉的“砧板”。屠夫用斧子砍下一条条的肉,剩下的杂肉、下水扔在地上,由猛禽和猪随便享用。屠场的腥臭、污秽可以想见。埃切维利亚描写的那个屠场就是当时著名的“南方屠

场”，该屠场直至 1901 年才正式歇业。

不过，埃切维利亚不是为写风俗而写风俗。正像他所仿效的西班牙风俗派作家马里亚诺·何塞·德·拉腊（Mariano José de Larra, 1809—1837）^① 那样，在描绘“风俗画面”的同时，埃氏加进了激烈的社会批评，将独裁政权操纵的野蛮力量刻画得淋漓尽致。在某种程度上，埃氏的这篇作品可说是美洲“见证文学”、“谴责文学”的先河，从后世拉美文学的一些经典著作中——如危地马拉作家米格尔·安赫尔·阿斯图里亚斯（Miguel Angel Asturias, 1899—1974）的《总统先生》^②——仍可看到《屠场》的影子。

（2）困惑与彷徨

第二位表现“文明与野蛮”的主题并将它用作书名的便是前面提到的萨米恩托。萨氏的家世背景与埃切维利亚大相径庭，首先，他是外省人，生活在邻近智利的圣胡安省的省城，不属于布城文学圈；其次，他家境贫寒，其父的全部财产只是一群骡子，不像埃氏等布城文人，家中一般都有田庄等产业。与独立的祖国同龄的萨米恩托，以卑微的出身最后当上了共和国的总统，其人生经历可谓丰富多彩。他从叔父塞·德·奥罗教士那里获得了最初的教育，为了谋生，他当了店员，但他利用空闲时间刻苦自学。他因积极投身家乡省城的政治斗争，自 1828 年起就被迫离开家乡，1831 年流亡智利。在智利五六年的时间里，他教过书，经过商，还下过矿。1836 年回圣胡安城之后办了《焚风》。1839 年组织圣胡安文学协会，与埃切维利亚等人的布城文艺沙龙遥相呼应。也就是在这个时期，他开始接触法国当代文学。1840 年，他再度流亡，仍侨居智利。他一边从事政治活动，一边写下大量著作，反映阿根廷的社会现实。

① 拉腊以讽刺性杂文见长，常用费伽洛笔名在报上发表反映社会风俗的文章、小品及文学评论，出版不定期刊物《可怜的饶舌者》，揭露当时教会和君主制的反动并对当时的社会生活加以讽刺。28 岁时自杀身亡。

② 阿斯图里亚斯——1967 年诺贝尔文学奖得主——的力作，以超现实主义手法描写独裁统治下的人民生活。

其代表作《法昆多》(*Facundo*)就是在1845年写成并登在由他创办的《进步日报》上。(在19世纪初的智利与拉普拉塔河地区,书籍仍是稀罕之物,文人们大都在报上发表他们的作品。萨米恩托深知报纸对传播民族文学的重要作用,所以创办了智利首都圣地亚哥的第一张报纸。)在此之前,他写了自传(1843年),谈到了自己与暴力、愚昧及无政府主义所作的斗争。他在智利为成立师范学校积极奔走并应智利政府要求于1849年发表论文《大众教育》。在此期间,他还为浪漫主义文学运动大力辩护。他去欧洲、美国旅行,发表书信体游记(1849年),讲述各地见闻。1850年写了《外省忆旧》(萨氏的第二部自传)。1855年最终定居布宜诺斯艾利斯城之后,从事新闻事业并为民众教育大声疾呼。正如那个时代大部分政治家那样,萨米恩托也是阿根廷历史上一个有争议的政治人物。对他的评价虽然毁誉参半,但他基本的一面,即他服务于进步力量的人生目标以及他的共和国理想和对民众教育的真诚关怀,当是无可非议,所以在他暮年即得到大多数阿根廷人的承认。

作为作家,他为后世留下了深远的影响。他那无一定之规的风格为浪漫主义提供了极好的范例。

《法昆多》,先以连载形式在报上发表,同年出书,全名为《文明与野蛮——胡安·法昆多·基罗加^①的生平以及阿根廷共和国的自然面貌、风俗及习惯》(*Civilización y barbarie—Vida de Juan Facundo Quiroga y aspectos de la República Argentina*)。此作的发表有其政治背景,当时的智利政府正欲接受罗萨斯派出的大使,而这位大使的使命便是要让智利政府中止给萨米恩托的避难权,萨米恩托在这节骨眼上发表这篇明写基罗加、实指罗萨斯政权的犀利散文,当然是要拆那位大使的台。萨氏的这篇作品从社会、政治、历史各个角度为受罗萨斯迫害的阿根廷流亡者们的事业奠定理论

① 胡安·法昆多·基罗加(1792—1835),阿根廷军人。曾为联邦军立下赫赫战功,获“平原豹”外号。1835年被暗杀。

基础,中心思想是:在罗萨斯统治下的阿根廷,野蛮已经制度化。作者将地方军阀基罗加与罗萨斯加以比较,认为前者是“未见过世面的野蛮、骁勇的赳赳武夫”,而取而代之的罗萨斯则“以马基雅维里的全部智谋逐步确立起专制统治。”(《法昆多》初版前言)

《法昆多》共分三部分,第一部分(前八章),写了阿根廷的自然面貌以及这种自然环境所造成的特殊社会。用作者的话说:“那是即将上演的戏剧的舞台。”作者力图找出人物行为方式的原因,也就是浪漫主义文学家所关心的人与环境的关系,把主宰其家乡圣胡安省的那个高乔军阀基罗加写成阿根廷这个国家及其动荡社会的产物。他当然不是在写政论文,而是用浪漫主义的感情与语言描绘阿根廷的草原风光及社会:

那里的一切全都那么宽广。宽旷的平原,浩瀚的森林,连河流也是那么宽阔。地平线总是那么模糊,氤氲的水汽与淡淡的云雾中,天、地永远混成一色。极目远望,绝分不出上天与尘世交接的那个地方。

在这样一个广袤千里的舞台上,一个主角登场了,那便是大草原造就的一种特定的人群——高乔人。这个名词我们前面已经提到,下面还有独立的一章专门介绍高乔诗歌。萨氏的著作与一般高乔文学不同的是,他使用的是一种优雅的语言模式,虽然也掺杂一些美洲方言化语言,却与纯粹的民间语言不同。高乔人不完全是一个种族的概念,那是阿根廷某个历史时期中具有鲜明社会特点的一个人群。前面提到,阿根廷草原上自殖民时期起便野牛成群,牲畜名义上虽属王室所有,但“开拓者”们只要取得一纸特许,便可随意捕杀。他们雇短工轰赶野牛,将其圈集一处后,屠宰取皮,然后走私出口。雇工用带石球的套索作捕牛的工具,用利刃将牛刺死。这些雇工大都是印欧混血人种,是当年西班牙征服者的后裔,他们喜欢这种富有刺激性的工作,因为这与他们喜欢冒险的

性格合拍。再说雇佣工作带有间隙性，不用常年劳作，大量空余的时间尽可消磨在酒馆里，或弹弹吉他，喝喝巴拉圭茶。这便是当年高乔人的形象：既骁勇，又懒散；随心所欲，无所顾忌。萨米恩托写道：

高乔人不干活，吃的、穿的全都是现成的；牲畜为他们提供了一切。如果是牧场主，当然是靠自家的牲畜；如果自己一无所有，就从东家或亲戚家中取用。

萨米恩托虽然把高乔人视作野蛮的象征，认为他们既无公益的考虑更无视法律，然而在细节描写中却情不自禁地对高乔人骑马套牛的熟巧以及从他们心中涌出的自然歌唱表现出某种欣赏与赞叹。他这样描写圈牲畜的高乔人：

他慢慢跨下马，将套马索松开，朝四十步开外闪电般掠过的一头公牛甩去，准确无误地将牛的一只蹄子套住，然后又不紧不慢地把绳索收起。

潘帕草原上那些搜寻牲畜踪迹的行家、熟悉地情的向导、高乔歌手以及“目无法纪”的高乔人都被他栩栩如生地描绘出来，展现了一幅美洲的风俗画面。

《法昆多》的主要部分记述了这位高乔军阀的生平。胡安·法昆多·基罗加是个真实的历史人物，这个冲冲杀杀的武夫后来成了联邦党的头目，统治了阿根廷内地许多省份。法昆多从未受过什么教育，是个无所忌惮的亡命之徒。民间流传的说法是：“他既不信上帝，也不进教堂。”萨米恩托这样评论：

马背上的生涯，无数次的出生入死，早已练就了他的胆，磨硬了他的心；他对迫害他的法律……对他从小就躲

避的整个社会与组织,有一种无法抗拒的本能的仇恨。

这样一个“自然人”被里奥哈省省长尼古拉斯·达维拉所利用,先是给他权力,后又想除掉他。基罗加杀了达维拉,成了里奥哈省的主人。萨米恩托接着记述基罗加为占领内省城市而打的大小战斗。法昆多的失势正好与罗萨斯的崛起同时。1835年,法昆多奉“盟友”罗萨斯之命到内省执行任务,到达潘帕草原不久,即遭到一伙高乔匪帮的伏击。当法昆多的四轮马车经过时,一个叫桑托斯·佩雷斯的匪帮头子开枪射击,子弹击中法昆多的一只眼睛,法昆多当场毙命,所率部下无一逃生。法昆多当时仍是联邦政府的要人,他的被杀掀起轩然大波。最后是凶手桑托斯·佩雷斯被正法,科尔多瓦省省长比森特·雷纳费及其兄弟也被当作幕后指使人处决,但至今仍有人怀疑罗萨斯才是那起凶杀的真正元凶。萨米恩托笔下的历史像是浸在一种谜一般神秘的气氛之中,法昆多则被描绘成一个悲剧性的英雄。作者把他当作某个地域、某一民族的代表,赋予他某种野性的伟大及基本的人性特点。作者力图解释是什么样的“生命暗流及心灵的痉挛撕裂着一个崇高民族的内心”。

《法昆多》的第三部分描写罗萨斯政权建立秘密警察,推行恐怖统治,将“野蛮”制度化的过程。末尾,作者提出了自己的治国良策。照他的政见,为达成阿根廷的繁荣,必须奉行两条国策:一是从外国移民,二是走工业化之路,也就是“全盘欧化”的道路。有意思的是,罗萨斯垮台之后,萨米恩托有机会当了阿根廷总统,他的上述言论就不仅是书生议论而真的被他付诸实践了。萨氏不顾反对派的异议,在大力推进教育的同时,真的从欧洲大量移民,力图把阿根廷改造成一个欧洲国家,因为欧洲,特别是法国,代表着他神往的文明。萨氏对法国的一往情深可以从他1849年写的游记中看出,他这样称颂那个国家:

他们的思想和行为、他们的人民和小说,今天成了所有国家的楷模与典范。我开始觉得这一切之所以如此诱惑我们,并不是因为我们喜欢摹仿,而是因为人类有一种对于达至某种完善的渴望。

他也同样对美国发生了强烈的兴趣,虽然那不是他心目中最完美的国家。他把那个正在崛起的美利坚合众国与罗马帝国相比,称它为“世界上最年轻、最有魄力的国家”。在他的最后一部著作《种族的冲突与和谐》(*Conflictos y armonías de las razas*)中,他更把拉美的落后归结于种族天生的缺点,强调阿根廷惟一的出路是“欧化”。用欧洲“进步”、“文明”的尺子去量自己的国家并为自己国家的落后与“野蛮”而哀叹,这是19世纪拉美自由派知识分子的思想局限,也是他们的困惑与无奈。

说到《法昆多》的文学价值,评论界众口一词,公认法昆多、罗萨斯及其统率的高乔人的形象,可与最杰出的浪漫主义文学形象相媲美。不过萨米恩托也同《女俘虏》的作者埃切维利亚一样,并不是到欧洲浪漫主义诗人的理想天堂——大自然——去寻找慰藉,对这些拉美浪漫主义文人来说,只有城市才代表文明,城市中才有法律、秩序、美德与安宁。

《法昆多》风格特殊,用作家自己的话说,那“既是诗,又是史,还是政治小册子”,所以很难将它归于任何一类。《法昆多》具有一种动人心魄的力量,美洲土地上的战争与罪恶被逼真地表现了出来。此作虽然匆匆写成,却并不显得粗糙,语言洒脱、清新,又富有民族特色,大量的比喻、生动的形象和象征更使文章增色,如下面这段文字:

乌云遮天蔽日,闪电突然划过,青紫色的抖动的光刹
那间照亮阴云,将无限的潘帕草原全部展现,那真是权力的
象征。

还要提到的是萨米恩托留下的大量风俗派文章。作者初涉文坛时,风俗派文学已经在拉普拉塔河地区大行其道,拉腊的作品早已在蒙得维的亚出版,许多作家,如阿尔维迪,公开承认拉腊对他们的影响(阿尔维迪还用“小费伽洛”作笔名)。萨米恩托也像拉腊那样看重这一体裁,也许是因为风俗正是衡量一个人民文明程度的标准。

萨氏的这类随笔涉及各种题材,大致可分为六类:美洲特有的典型人物、民间娱乐、公共服务、社会陋习、妇女状况及域外风情。他是美洲“南锥地区”一个重要的风俗派作家,智利与阿根廷两国的文选家们都把他的文章收进相应的风俗派文集中去。萨米恩托的这些随笔,文笔老到娴熟,“火花”闪闪,饶有风趣。作者想必将随笔的创作当作是在严肃的政治斗争之余用以自娱的最好方式。

作为 37 年一代作家,萨米恩托也像埃切维利亚及其他“青年阿根廷”的成员一样,追求语言的独立。埃切维利亚曾说过这样的话:“在我们看来,政治上做美洲人而文学上仍是西班牙人,这是非常荒谬的事情。”(安赫尔·罗森布拉特:《阿根廷各代作家》)而萨米恩托则说:“现在的西班牙人,像我们这样的有知识的西班牙人,正为不再做西班牙人而是做欧洲人而光荣地奋斗着。就是说,思想、生活习惯上学做法国人,政体上学做英国人。”这一代文人将语言的独立当作其国家政治独立的继续或必然结果,他们寻求独立的努力包括两个方面,一是力图越过昔日宗主国西班牙,直接追随欧洲的思想、文化脚步,一是强调美洲特色和阿根廷的民族性。这两方面的努力有时很难协调,矛盾与困惑在所难免。这种文化、语言方面的冲突,在萨米恩托的作品中可说表现得最为突出,萨氏始终处于彷徨之中,不知是用优雅的语言模式还是用美洲方言化的语言来创作,不过他所创造的雄健风格使他的文章美不胜收。在他之后的诗人莱奥波尔多·卢戈内斯(Leopoldo Lugones 1874—1938)由衷地赞美:“万物终逝去,唯有美文存。”(《萨米恩托的历史》)萨氏被誉为“真正称得上作家称号的第一位阿根廷作家”。

(3) 小说问世

表现同一主题的第三位著名作家是何塞·马莫尔(José Mármol, 1817—1871), 其长篇小说《阿玛莉娅》(*Amalia*)的问世是阿根廷文学史上的一件大事。

前面已经提到, 整个拉丁美洲缺乏小说传统, 跨进浪漫主义时期之后才有模仿瓦尔特·司各特^①的历史小说出现。由司各特首创的这类小说, 将历史真实与大胆想像熔于一炉, 为欧洲浪漫主义文人提供了制造异国情调的又一种文学形式。法国的大仲马、雨果、欧仁·苏以及德国的浪漫主义文学巨匠纷纷采用这种体裁, 创作了一部部鸿篇巨制, 表现了他们缅怀过去、逃离工业文明的浪漫情怀。效法欧洲大师的拉美文人却发现了历史小说的另一作用, 即构造民族传统的功能。对于刚刚独立的民族国家来说, “铸造”独立的民族传统正是当务之急, 没有太远的过去, 就从征服与独立战争中去挖掘。正如米特雷在其历史小说《索莱达》(1848年)的前言中所说: “我们希望小说在美洲的处女地上扎根。人民不知道自己的历史, 其形成不久的风俗也没有人作过哲理性的研究……小说对征服事件、殖民时代及独立战争的记录可以普及我们的历史。”不过, 拉美作家创作的这类小说, 因为是要服务于一个鲜明的政治目的, 所以干巴巴的说教往往多于文学的情采, 小说的情节又都是胡编乱造, 常常令人无法卒读。在阿根廷历史小说作者中, 当年文艺沙龙初创时的另一个积极成员比森特·菲德尔·洛佩斯(Vicente Fidel López, 1815—1903)可说是庸中佼佼, 他是历史学家、政治家, 著有《阿根廷共和国历史》, 发表过多种历史研究专著, 同时也写历史小说。他的《异教徒的新娘或名利马宗教裁判所》(*La novia del hereje*)以殖民时期的利马为舞台, 写一个英国海盗与一个秘鲁女郎的爱情。小说于1846年在智利报纸连载, 1854年又重登

^① 司各特(Walter Scott, 1771—1832), 英国诗人, 历史小说家。其作品对欧洲历史小说的发展有很大影响。

于一家乌拉圭杂志。

马莫尔的《阿玛莉娅》却是不同凡响。那是阿根廷第一部真正的长篇小说。这部小说内容的多样性使人很难将它简单归类,它可以说是历史小说,不过却是一部十分奇特的历史小说。1851年,小说前一部分刚刚发表的时候,书中描绘的历史图景实际上仍是阿根廷当时的严酷现实。就是在全书完成的时候,书中再现的那些事件也是刚刚成为过去的事实。用作者自己的话说,因为小说是“供后代阅读”的,所以最好用追溯的形式描写现今仍活着的人物。(《阿玛莉娅》前言)作者将真实的人物与虚构的人物混写,将报上的文章、真实的书信、历史人物的回忆录或官方战报编织进虚构的情节,用历史小说的写法表现阿根廷当时的“历史事件”及社会现状,这应该是作家独具匠心的巧妙设计,而不应视作对欧洲历史小说的机械模仿。

几十万字的一部《阿玛莉娅》写的是一个历时5个月的悲剧故事,时间是1840年5月至10月。对于漫长的罗萨斯统治时期来说,那只是短暂的一段,不过那是罗萨斯政权关键的一年。由于各省地方力量的反对、法国舰队对阿根廷沿海及布城的封锁以及胡安·拉瓦列将军^①统帅的解放者军队的逼近,罗萨斯政权面临严重危机,但他最终遏制了拉瓦列的进攻,保住了政权,随即开动镇压机器,迫害反对派统一党人,迫使大批青年志士流亡国外,这一年遂以“恐怖之年”的名称进入了阿根廷历史。小说的情节便是在这样一个特定的时代背景里展开,一些真实的历史人物,如独裁者罗萨斯、他的女儿曼努埃拉、小姨子玛丽娅·何塞法·埃斯库拉,还有前面提到的布宜诺斯艾利斯大学的“青年导师”阿尔科塔以及诗人弗洛伦西奥·巴雷拉等人都被作者活灵活现地写进小说里去。那个拉瓦列将军虽说没有在小说中出场,但他向布城的挺进及随后

① 胡安·拉瓦列(1797—1840),阿根廷将军,罗萨斯统治期间在阿根廷流亡者中组建军队,领导反独裁者的军事行动。

的撤退,则是整部小说的主线。作者在写这些“历史人物”时,当然没有司各特历史小说的那种冷静与客观,他那激奋的笔勾出的是一个个夸张的脸谱,作者有时索性离开叙事主线,大谈自己的政见及观点或抒发满腔的义愤与激情。可以说,政治揭露与控诉才是小说的主要内容,故事的情节只起到装饰或串线的作用,所以文学界又视这部小说为政治小说。阿斯图里亚斯这样评论:“当我们亲身遭受肆虐美洲的独裁者们的暴政之时,我们用滚烫、汗湿的手捧读小说《阿玛莉娅》。”“那样的书是伴着怦怦的心跳写成的”,“那是美洲小说最炽热的见证文字”。(阿斯图里亚斯:《“美洲——寓言”及其他随笔》)

《阿玛莉娅》同时又是一部浪漫主义的爱情小说或感伤小说。

我们先来看看小说的故事情节:

1840年5月,布宜诺斯艾利斯城一个漆黑的夜晚,几名统一党青年仓皇出逃,欲奔赴蒙得维的亚参加拉瓦列将军领导的反罗萨斯军。因向导出卖,出逃者遭警察伏击,除爱德华多之外全部牺牲。爱德华多也已身负重伤,幸亏好友丹尼尔搭救才虎口脱险。丹尼尔将他藏在孀居的表妹阿玛莉娅家中。丹尼尔与阿玛莉娅表面装作拥护罗萨斯,实际上与独裁者不共戴天。美丽、善良的阿玛莉娅悉心照料爱德华多,两人双双坠入爱河,但爱德华多的踪迹已被罗萨斯的秘密警察探出,正当他和阿玛莉娅在准备出逃的前夜秘密举行婚礼之时,警察破门而入,一双青春恋人倒在血泊之中。

这是一个典型的浪漫主义爱情故事。情节可说并无新意。小说世界里的人物正义与邪恶营垒分明,前者高贵,后者粗俗。悲剧的男女主人公以及丹尼尔和他的情人都是作者按照欧洲浪漫主义小说的人物原型虚构出来的浪漫主义英雄。这一群反独裁的青年品德高尚,精神崇高,男性皆风流倜傥,文明有教养,女性则纯洁、美丽,心地善良。作者通过丹尼尔之口这样称颂:“我们这些在布宜诺斯艾利斯大学受过教育的人,哪一个不是阿尔科塔医生活生生的、有说服力的见证;我们都是他思想的体现者,受到他高尚品

德、人道主义良知和哲学思想的熏陶……”这群青年既是高尚道德的化身,其外表自然也是超群拔类。男主人公出身高贵(作者把他写成是独立战争的将军曼努埃尔·贝尔格拉诺的侄子),书中写道:“爱德华多拥有他父亲留下的大笔家产;他生性勇敢、豪爽、聪敏,加之刻苦好学,越发才智过人”;“阿玛莉娅第一次有时间端详爱德华多的面容,苍白的面色和痛苦的表情使他的仪表显得更动人、更庄重,气度也更加不凡……”胆识非凡的丹尼尔则被描写成“会场上最高尚、最有欧洲气息的人”;“上了油的靴子擦得锃亮,背心是上等开司米织成的;两只手很纤巧,简直像是女性的手……”。阿玛莉娅的容貌、仪态更是被渲染到了极点,那幽居的佳人不仅是绝世超伦的美中之后,更是如梦如诗的神女、仙子:“此时此刻的阿玛莉娅已经不是凡世的女性,简直是希腊人在神话中想像的女神……”,这样的文字可说满篇皆是。

但这些高尚、优雅的青年却处于黑暗的范围之中:“……一切是多么凄凉、阴郁而且萧索……城区离河岸有两三个街区,看上去是黑糊糊的一片,那地方听不见人声,唯有阴沉、单调的波浪声传来,听上去令人心悸。”造成这黑暗与恐怖的当然是独裁者罗萨斯及其爪牙亲信。罗萨斯的居所被形容得与魔窟无异:“在这所宅邸漆黑的门廊里,躺着来自潘帕大草原的两个高乔人和八个印第安人,他们裹着套头斗篷,带着马枪和刀,像看门狗一样,守着虚掩的临街大门。”我们看到,《阿玛莉娅》与《屠场》真是异曲同工。二者全都表现文明与野蛮的冲突与矛盾,不过在《阿玛莉娅》中,自由派知识分子的欧洲文明理想和对“野蛮”的偏见表露得更为彻底罢了。

说到偏见,自然不可不提作者的种族观。作者将种族与野蛮连在一起,把黑人、高乔人及其他人种全都归于无知、野蛮、凶残、奸诈一类。他这样形容黑人:“这一有色人种对社会上循规蹈矩的殷实的阶层,怀有一种出自内心的深深的仇恨。他们那种做坏事的倾向非常实在、坦白,其对罗萨斯的拥护也是真诚而又坚决。”

“只有一些穆拉托人(黑白混血人)是例外……因为他们具有混血人种向上与自尊的要求。”作者对高乔人的看法则是:“荒野与大自然以其永恒不变的规律塑造着他们的灵魂,人类本能的放纵成了高乔人生活的必然状态。”“高乔人就像永不消散的黑云压迫着城市的四周。”小说的开头更强调了出卖那几个出逃青年的是一个高乔向导。这样的种族观自然是作者思想局限性的表现,正是这种对欧洲文明的极度崇拜以及对美洲社会及大众的悲观估计使他陷入深深的失望之中。他为主人公安排的悲惨结局表现了这一代知识分子的精神痛苦与绝望。

《阿玛莉娅》也被评论家们视作自传体小说,因为作者的生平告诉我们,他本人即是小说中讴歌的那群统一党青年之一。

马莫尔的父亲与叔父都参加过阿根廷独立战争,在他们的影响下,马莫尔自幼便倾慕独立战争的英雄及其崇高理想。18岁进入布宜诺斯艾利斯大学后,受阿根廷启蒙学者埃戈·阿尔科塔的影响颇深。后加入埃切维利亚、阿尔维迪等人组织的“青年阿根廷”。年轻的马莫尔不是这个秘密团体的主要成员,所以在“青年阿根廷”被取缔、其领导人大都流亡国外后,他仍可留在阿根廷。但他与侨居蒙得维的亚的全体领导人保持着联系,后被当局发觉,于1839年4月被捕入狱,给戴上镣铐关进地牢。马莫尔正是在囚室里开始了他的诗歌创作,他用木炭在囚室的墙上写下了他的第一首充满激情的诗篇《哀歌》(*Lamentos*):

将可怕的死神带来吧,
将我的手脚戴上镣铐。
野蛮人,你杀不死我的灵魂,
也无法锁住我的思想,决不!

几个星期后,马莫尔获释出狱,但仍被置于警察的严密监视下,到1840年10月,马索卡分子欲置他于死地,他才迫不得已到美

国领事馆避难,后秘密逃往蒙得维的亚。马莫尔在侨居地的报纸上对罗萨斯政权展开不懈的斗争(他自己也先后创办过几家报纸)。这个时期,他的诗作充满激情,1842年,蒙得维的亚国家剧院上演了他的五幕诗体悲剧《诗人》(*El poeta*);1843年,马莫尔发表了社会浪漫主义最重要的“谴责诗”《致罗萨斯》(*A Rosas*),获得了“流亡爱国诗人”的称号;1846年,发表受拜伦《恰尔德·哈罗德游记》影响的长诗《漂泊者之歌》(*El peregrino*);1851年,出版包括40首诗的诗集《和声》(*Armonía*)。1852年,马莫尔回到祖国。开头几年,他积极参政,被选为布宜诺斯艾利斯省议会会员,后来又当选国会议员。但是,阿根廷并未因罗萨斯的垮台而走向统一,国家仍是四分五裂。马莫尔极度失望,终于退出社会斗争,其创作活动也随之停止。

马莫尔的人生轨迹与思想自然反映在其作品之中,在小说《阿玛莉娅》中,我们时时可以听到作者自己的声音,看到他的身影。作者像是在向读者讲述亲身经历的事情及自己的内心活动。小说人物对罗萨斯的仇恨以及他们对于历史事件的反应,作者无不感同身受。作者与其虚构的人物不仅息息相通,简直可以说是完全重叠。

《阿玛莉娅》的最初几章以连载形式发表在作者自己于1851年创办的《周报》的文学增刊上。当时阿根廷的许多文学精品都是先见于报,后见于书,如前面提到的萨米恩托的《法昆多》(载智利《进步日报》),还有埃切维利亚的《社会主义原理》(部分载蒙得维的亚的《指引者》报)。1852年,马莫尔从蒙得维的亚返回阿根廷,《周报》停刊,《阿玛莉娅》的发表也暂时中断。

长篇连载的形式滥觞于1830年前后的法国,起先是一些故事、游记,10年之后,小说连载便大行其道,各报为此展开激烈竞争。1837年,法国《新闻报》开始刊载巴尔扎克、欧仁·苏的小说,《世纪报》则靠大仲马招揽,《三个火枪手》的故事便因报载而风靡一时,大师们甚至搭起班子,不中断地炮制种种引人入胜的故事,

使文学创作带有相当商业性。不过连载小说自有其技巧——生动的情节、渐渐推进的高潮以及悬念等等。《阿玛莉娅》作为连载小说也具有这样的特点。至于小说的其他手法,如真实人物的虚构化、布宜诺斯艾利斯城的人格化以及语言方面的独创(大众语言与浪漫主义典雅语言的混用)等等,都为评论界所称道。总之,马莫尔的这部长篇小说虽说有种种不足与缺陷,但瑕不掩瑜,其丰富的内容、细致的描写、澎湃的激情使之具有强烈的艺术感染力。《阿玛莉娅》不仅填补了阿根廷文学史上小说的空白,而且在整个拉美文学史上占有相当重要的地位。

我们看到,阿根廷社会浪漫主义的这三部代表作——《女俘虏》、《法昆多》和《阿玛莉娅》以诗歌、散文、小说这三种不同体裁表现了文明与野蛮这个主题,构成了阿根廷民族文学初期的基调。这一代作家均视欧洲的工业化社会为光芒四射的文明圣地,而将野蛮的根子归于种族本身。在这一基调之外,惟一存在的强音便是下一章要介绍的高乔文学。至于其他视角与文学内容,在这1830年至1860年的国家无政府时期,实在难觅踪影,只有当60年代内战结束、国家走向政治稳定之后,才有新的文学内容及观念出现。拉美各国也都是在此时期步入浪漫主义运动的第二阶段,即感伤浪漫主义——一种更纯粹、更感情化的浪漫主义。与此同时,欧洲新的文学潮流也已先后涌入美洲,给美洲带来新的美学观念,产生出新的拉美文学运动。这一浪漫主义后期的作家、作品,我们将在第四章中详作介绍。

三、走进历史的歌手

要谈论阿根廷民族文学的发展过程自然不能忽略 19 世纪另一个重要的文学现象——高乔诗的兴起,那是一种使用高乔人语言、反映高乔人生活方式及情感的歌谣体诗,脱胎于高乔歌手的即兴对歌及原始的高乔喜剧,作者却并非高乔人,而是有相当文学素养的“城里人”。在那呼唤大众文学的独立革命时代及随后的政治斗争年月里,他们不满足于高雅诗的曲高和寡,转向民间语言及歌谣格式,创造了一种具有鲜明民族性的独特诗体。这种诗体的发展阶段正好与阿根廷各历史阶段——独立时期、内战时期、“国家构造”时期及“文明”发展时期——相吻合,每个阶段都有各自的代表作品及诗人。这一文学现象之所以重要是因为它使阿根廷文学的文人传统或者说是精英传统与民间传统合流,为阿根廷文学扎下民族的根。

1. 高乔诗的兴起

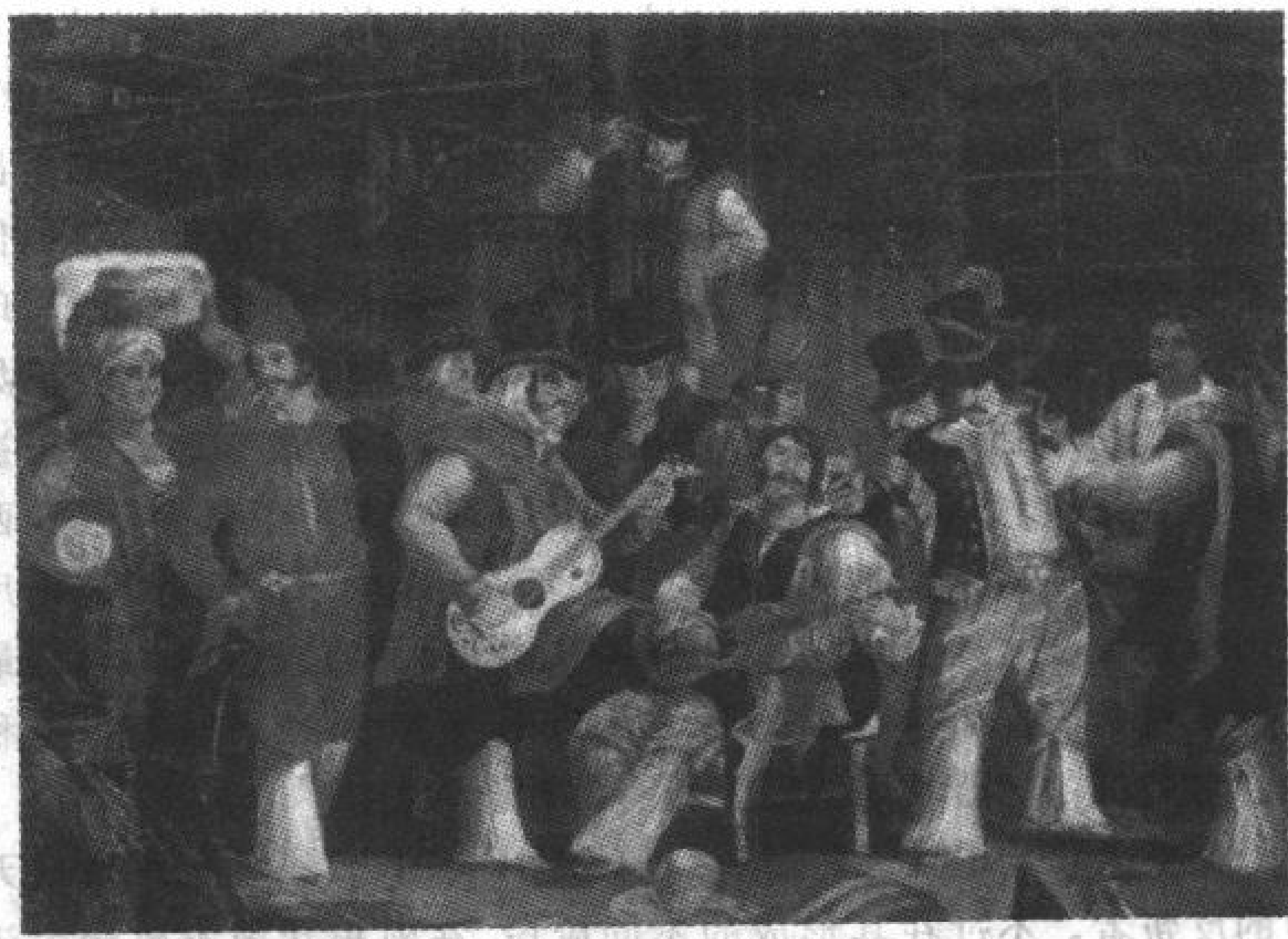
上一章中我们已经提到,“高乔人”并非仅指西班牙人与印第安土著的混血种人,而是指一种由特殊地理、历史环境造成的社会人群。“高乔”一词据说有两个来源,一为凯楚阿语(秘鲁、玻利维亚地区的印第安语)中的“瓦乔”,意为孤儿;一为智利土语中的“瓜

索”或“高德里奥”，意为“流浪汉”。高乔人是阿根廷最具“民族色彩”的人群，因为阿根廷缺乏印第安的根，这与那些“印第安国家”很不相同。如前所述，“征服”前的拉普拉塔河地区，印第安部落比美洲其他地区少得多，西班牙人在“征服”过程中，一般都是将他们往荒漠深处驱赶，然后设城戍“边”。随着征服与“开拓”的进行，印第安人越退越远，但有时也杀回白人居住地，对其进行突袭，正如我们在埃切维利亚的《女俘虏》中看到的那样。阿根廷地区真正被西班牙人征服、奴役，纳入殖民社会的印第安人可说微乎其微，西班牙人后来便输入黑奴，以补奴仆之不足。印第安人既然被排斥在阿根廷社会之外，印欧混血的高乔人便取代其位置，成为该国最具标志性的人群了。他们是潘帕草原的产物，是殖民时期以走私为经济特征的拉普拉塔河地区特有的社会人群。

高乔人作为混血人种，当然也处于社会的边缘，他们可说是天生的反叛者。不过在其形成的不同阶段，在阿根廷国家政治生活的不同时期，随着社会地位的改变，又表现出不同的特点。一般地说，他们酷爱自由，不愿受法纪约束，又都勇敢、豪放，并且重视友谊。高乔人同时又是复杂的人物，具有多种面目和性格特征。反映在文学上，不同时期的高乔诗作家塑造出各种不同的形象——逃亡的与参与政治的，好斗的与友好的，游唱的与善讲故事的，如此等等。就是说，并不存在一个统一的高乔人原型。

高乔人都喜欢弹琴、唱歌。那是他们排遣寂寞与心灵孤独的最好方式。在乡村小酒馆消磨那无法打发的无聊时光时，他们往往抓起吉他，拨动琴弦，唱一支不知从哪儿听来的西班牙古老歌谣，唱得高兴时，也可能续上一段用土话、俚语现编的唱词。这种即兴的歌词便是最初的高乔诗了，而当年西班牙征服者们留下的民谣、谚语，便是这种高乔歌谣的本源。

关于这些原始高乔歌的最早消息来自一本 1776 年利马出版的奇书，书名叫作《荒途旅客引路人》(*El lazarillo de ciegos caminantes*)，作者是一位居住在利马的殖民地官员阿隆索·卡里奥·德



乡村小酒馆中的对歌

拉班德拉(Alonso Carrió de la Vandra, 1715 之前—1778 之后), 笔名孔科洛尔科尔博。卡里奥始任地方长官, 后任驿站视察官, 他的这本书实际上是一本从布宜诺斯艾利斯到利马的道路指南, 书中详细介绍漫漫长路上旅人会遇到的各种情况、沿途的城市及居民的生活习俗等等。作者在书中假托与他同行的印第安人卡利斯托·布斯塔曼特的名义, 抨击西班牙统治的方方面面, 为避免当局注意, 出书时将出版时间改为 1773 年, 出版地点也改成西班牙的一个城市。这是最早描述拉普拉塔地区高乔人生活的著作。书中第一章和第八章便提到那些即兴对唱的高乔歌手, 不过作者没有实录他们的唱词, 因为照作者的看法, 他们唱的全是不堪入耳的“粗话”, 记下来怕有伤风化。

高乔诗的另一来源便是前面提到的从 18 世纪末叶起流行于乡村的那种独幕喜剧。这些原始戏剧一般为无名氏所作, 常常以追逐打闹为笑料, 不过倒是真正的本地产品, 无论场景、情节, 还是

语言、人物,都来自阿根廷乡村,其中最有名的是那出作于 1792 或 1793 年的《庄园姑娘的爱情》。这些独幕剧的唱词都是胡乱押韵或协韵的八音节诗(那当然也是因袭了西班牙的歌谣体)。原始高乔戏剧直接影响了高乔诗中的对答体。

1777 年,一个学识极高的“城里人”——神学博士、查尔卡斯律师及布城大教堂讲经师胡安·巴尔塔萨·马谢尔(Juan Baltasar Maciel, 1727—1788)——写了一首模拟高乔歌谣的俗诗,名字就叫《一个‘瓜索’(即‘高乔’)歌颂唐佩德罗·德·塞瓦略斯总督大人获胜的乡村民谣》(*Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. señor don Pedro de Cevallos*)。那一年,这位总督在拉普拉塔河东侧击溃葡萄牙人,为西班牙收回圣卡塔利娜岛等几块殖民地,不少诗人纷纷作诗庆贺,惟有马谢尔与众不同,用一首歌谣表示祝贺,歌谣中有这样几句:

.....

我这野蛙的呱呱声,
还请大人多多包涵,
阿波罗的那些姊妹,
原没住在田野、乡村。

马谢尔原写惯十四行诗、离合诗、敷衍体诗,这一次却偏偏模仿乡村土语,而且故意用“野蛙”来反衬“阿波罗”等等,更拉开了俗词与雅诗的距离。

马谢尔的这首民谣可以说是模仿原始高乔诗的初次尝试。除此之外,其他一些诗人也在探索容易为一般人接受的通俗诗体,潘塔莱翁·里瓦罗拉(Pantaleón Rivarola, 1779—1821)在 1806 年为歌颂布宜诺斯艾利斯人民抗英斗争胜利而写的《英雄歌谣》(*Romance heroico*),便是一首介于西班牙歌谣与当地民谣之间的通俗诗。诗人自己在此诗的“说明”中写道:“……有人会问,既然是用诗来叙

述布城的斗争,为何不像别人那样采用史诗的形式。我说,我之所以写通俗诗,是因为只有这种诗体才能让所有的人吟咏、歌唱,包括劳作的农夫、工场里的匠人、客厅聚会的女士及街上和广场上的普通人。”

高乔诗的正式登场是在1810年。在此之前,自1806年抗英斗争爆发时起,民间就涌现了大量以歌颂布城人民英勇斗争为题材的爱国歌谣。1810年五月革命爆发之后,即兴歌谣开始让位于文人们的摹拟之作。这些新高乔诗仍沿用八音节的格律,诗句分成行数相等的段落(如十行、八行或六行一段)。于是我们看到一个有趣的现象:当洛佩斯·伊·普拉内斯等沙龙文人高唱受欧洲古典主义影响的“五月诗歌”时,另一些诗人却操起了高乔人的土腔土调,用俚语粗话来表达炽热的爱国感情。

文人们创作的高乔歌谣按说应该叫作“拟高乔诗”或是“高乔式的诗”,以便与原始高乔诗相区别,因为二者有根本的不同,原始歌谣一般缺乏美学、文学价值,而“拟高乔诗”则是一种独特的新诗体。打个不恰当的比方,就像中国文人写乐府。不过为了行文的方便,我们把拟高乔诗也简称为高乔诗(好在高乔歌手的即兴唱词并未留下什么文字,不致与新高乔诗相混)。底下我们将会看到,新高乔诗也有文、白之分,那些较文的又与浪漫主义诗歌十分相像,因为从某种意义上来说,拟高乔诗本可被视为浪漫主义的派生物或支流,二者都着意表现地域色彩及本国风俗人情,所不同的只是语言的雅俗及笔调而已。

新高乔诗第一位代表作家便是巴托洛梅·伊达尔戈。伊达尔戈其实应该算作乌拉圭^①人。他出生在蒙得维的亚市,但在布城长大。1801年,他在蒙得维的亚当过理发师,1812年任乌拉圭军需官及蒙得维的亚海关司库。1818年在布宜诺斯艾利斯定居,直

① 乌拉圭于1788年并入新成立的拉普拉塔总督辖区,后为巴西占领,1825年独立,称“乌拉圭东岸共和国”。

至 1822 年去世。他的其他情况,后人所知不详,只知他曾参加抗暴斗争。

前面我们提到,拉蒙·迪亚斯在编《阿根廷抒情诗集》时,收进了伊达尔戈的四首诗,其中两首为“谢利托”。这是一种独具特色的歌谣,其名字来自一种民间歌舞。这种歌舞当时在阿根廷乡村极为流行,舞蹈由六对男女进行,其中五对手拉手围成一圈,另外一对进入圈内,面对面站好后,先由小伙子向姑娘说几句恭维话,继以一系列旋转、踢踏等舞蹈动作,然后姑娘作答,做完这套动作后,这一对退到外圈,第二对青年走进圈内,重复同样的动作,再与第三对交换,直至轮换完毕。配合这种舞蹈的歌儿也叫“谢利托”,因迭句中总是出现“谢洛”一词(西语中意为“天”)及其指小词“谢利托”而得名。歌词为八音节诗,四行一段,逢双句押韵,语言机智风趣,逢偶数的段落,起头通常是:“谢利托,谢洛复谢洛”。五月革命爆发后,一些文人在创作“高雅”爱国诗的同时,配合当时形势,创作不少爱国“谢利托”,一般都不署名,作品却很快流传,起到了鼓动革命的作用。伊达尔戈倒不见得写过多少雅诗,然其“谢利托”却远胜过别人。可以说,“谢利托”的格律是经伊达尔戈之手才得以确立的。

伊达尔戈也为其他高乔诗体打下了基础,其中之一为对答体,一般由两人对答,就像戏剧中的对白。这种形式又与另一种所谓的“叙说体”有很大关联。《阿根廷抒情诗集》中,这两种高乔诗各选了一篇,两篇的人物都是同一对高乔人。那篇“叙说诗”题目叫作《拉莫斯·孔特雷拉斯向哈辛托·查诺叙述布城五月节亲眼所见》(*La relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas Mayas en Buenos Aires*)(高乔诗的篇名一般都这样繁琐),由五月节进城看热闹的孔特雷拉斯向没进城的庄园工头查诺讲述节日盛况与城里的种种稀奇事情,语言生动活泼,新鲜有趣,表现了进入城市的高乔人面对一个陌生环境所感到的惊奇与迷惑。这也是伊达尔戈高乔诗最常见的内容。如果

说,高乔诗的概念应该是由人物、环境、语言、题材四个要素组成,那么,伊达尔戈的高乔诗应该说是缺了其中重要的一点,即高乔人特定的生活环境。然而他的这些作品很受城里人的欢迎,每当节日,布宜诺斯艾利斯和蒙得维的亚两地的剧院常常上演他的“谢利托”、歌谣、对答以及他的几出高乔独脚戏(如1816年上演的《爱国者的感情》)。

除《阿根廷抒情诗集》之外,伊达尔戈的作品还见于《诗的美洲》、《东岸巴那斯》等诗集。伊达尔戈的创作大致可分为两个阶段,第一阶段大多为讽刺诗,内容不外乎挖苦西班牙人,庆贺爱国军的胜利,第二阶段主要是从高乔人的角度审视、批评革命后的社会情况,比如这一首“谢利托”:

.....

就连乡下人的名字,
也没哪个起得好听,
看他们就好比马群,
再加上世代的怨恨。

这应该是高乔人社会地位与处境的极好写照。

需要说明的是,在高乔诗兴起之初,并不是所有的文人都很欣赏,有的还颇有微词。然而不管当时的文人喜欢与否,伊达尔戈已作为一种诗体的创始人而登上阿根廷民族文学的殿堂。自他开始,在近四分之三的世纪里,几代高乔诗人创作出一篇篇或喜或悲的高乔诗,为阿根廷文学史留下五色斑斓的一页。

2. 吉他依次传递

如果说伊达尔戈是独立时期高乔诗的代表,那么伊拉里奥·阿斯卡苏比(Hilario Ascasubi, 1807—1875)便是阿根廷无政府时期的

代表性高乔诗人。阿斯卡苏比也写传统格律的雅诗,如《阿亚库乔大捷》等等,但他对高乔诗体可说情有独钟。诗人沿着伊达尔戈的创作道路继续开拓,伊达尔戈虚构的人物也常在他的作品中出现,用作者自己的话说:“使用高乔人的习惯用语,是为了引起他们的注意,以便更好地在他们中间传播自由与文明的原则。”(《保利诺·卢塞罗》〈*Paulino Lucero*〉前言)

阿斯卡苏比的经历极富传奇色彩。12岁至15岁时,曾在阿根廷第一条商船当过见习水手,17岁时在统一党首领帕斯将军^①麾下任志愿军官,后在拉瓦列军中任上尉,1832年被罗萨斯的军队俘虏,被囚于布宜诺斯艾利斯城堡,1834年从浮桥逃脱,后流亡蒙得维的亚,在蒙城开始文学生涯。

诗人在蒙得维的亚被围困的九年间,用保利诺·卢塞罗的笔名发表大量抨击罗萨斯、歌颂阿根廷、乌拉圭两国人民英勇斗争的高乔诗。这是一些以短讯、传单形式在战地散发的、为政治理想服务的战斗性歌谣,充满对独裁者的讥讽、嘲笑,形式多样,包括“谢利托”、对唱、民谣、十四行诗、书信体诗、宣言及对罗萨斯政府官方文件的评述等等。阿斯卡苏比虚构了许多反罗萨斯及亲罗萨斯的高乔人,从“堡垒”的外部及内部对罗萨斯的政策加以抨击。有意思的是,罗萨斯派的文人也常以“谢利托”作答。这个时期的高乔诗简直就是阿根廷内战的记录和回声。

阿斯卡苏比这一时期的作品带有时事评述的性质,自然难以流传久远,有些作品,今天读起来难免有一种距离感,又因创作时没有充足的时间加以推敲,多少显得有些粗糙,不过比起伊达尔戈的高乔诗来已有不小的进步。不仅如此,阿斯卡苏比的高乔诗还有一个鲜明的特点,那就是在语言的诙谐之外又加上了风格的雄健、豪放,诗中透出一股随时准备为国捐躯的壮士的豪情。那首战

① 帕斯将军(1781—1854),1830年曾击败联邦派军阀基罗加,1831年被罗萨斯的联邦军俘虏,1843年指挥蒙得维的亚保卫战。

争题材的“高乔‘谢利托’”(1843年)这样开头：

来段带劲(儿)的“谢利托”，
开心的事儿常常有，
……

诗人好像面对危险放声大笑，透出一种节日般的欢快情绪。

阿斯卡苏比不仅充当“战地记者”的角色，而且是个常有豪举的侠义之士。他把开面包铺赚来的钱尽数捐献，为拉瓦列将军再次远征装备船舰。乌尔基萨起事后，他投笔从戎，投奔起义军。罗萨斯垮台后，阿斯卡苏比升上校军衔，然而他脱下军装，回布城办起了《“雄鸡阿尼塞托”报》。这时他的立场逐渐转向反乌尔基萨的布城派。当年他曾将《保利诺·卢塞罗》的集子题赠指挥反罗萨斯军队的乌尔基萨，这时，他的《“雄鸡”报》开始对那位将军大张挞伐。

《“雄鸡”报》火药味很浓，是一份半诗半文的小报或简报，用各种形式的高乔诗评述乌尔基萨的观点。作者凭其丰富想像，塑造出“雄鸡阿尼塞托”及一大群形象生动的高乔人物，通过他们对1853年至1858年间的政治状况加以评论。诗人用“雄鸡”笔名发表的诗作可被视为其第二阶段的作品。

那些年里，他把全部积蓄用来盖哥伦布剧院，不料剧院毁于火灾，阿斯卡苏比只得靠退役军官的津贴过活。他富裕时，曾把国家欠他的军饷尽数捐给公共机构，而且他当年退出军队，也是为了减轻国家的支出，所以他破产后政府给他的津贴颇丰。

阿斯卡苏比的代表作是那首有名的《桑托斯·维加》(*Santos Vega*)，这首诗不同于作者其他高乔诗，是一首13179行的长诗。诗人于1850年动手写作，但只写了1080句，便将其搁置，20年之后才最后完成。《桑托斯·维加》又名《拉弗洛尔孪生兄弟》(*Los mellizos de la Flor*)，既是历史，又是故事，诗中穿插大量有关高乔

人的生活及草原风光的描写以及舞蹈、赛马、节日、格斗、印第安人的偷袭等内容。作品对高乔人习俗、心理的描写可谓细致入微，诗人在长诗的一个注解中，对高乔人下了这样的定义：“高乔人是阿根廷的乡村居民，是骑马、牧牛的一把好手，一般都不富裕，但无拘无束，自由自在，待客却很热情。他们机智，狡黠，不擅辞令，但身轻体健；行动果断却不冒失；与陌生人交谈则十分谨慎。高乔人富有诗意，又相当迷信。他们可以单身一人，只靠一根套马索，便走遍广漠的荒原，不愁没有食物、坐骑及其他必需品。”这是真正的高乔人，生活在印第安部落出没的荒凉草原。表现他们生活的高乔诗也才是真正地道的高乔诗。

长诗开头写骑着马的高乔歌手桑托斯·维加来到“茫茫荒原破屋儿前”，巧遇另一个高乔人鲁福·托洛萨，两人同时下马，“无花果树下卸马鞍”。然后写两人互报姓名后结为朋友，坐下聊天，桑托斯·维加讲述了拉弗洛尔孪生兄弟的故事和其他传闻。

诗中的这位叙述者桑托斯·维加原是传说中 19 世纪 20 年代潘帕草原上最著名的“浪游歌手”。这“浪游歌手”是阿根廷乡村常见的以弹琴、对歌为业的流浪的高乔人。萨米恩托这样描绘：“浪游歌手没有固定住处，哪里赶上天黑，便在哪里住下；他的全部财产便是他的谣曲和歌喉，无论什么地方，只要有可以对唱“谢利托”的伙伴，只要有一杯葡萄酒助兴，便是他的安乐之乡……每个小酒馆都备有可供歌手使用的吉他琴；从很远的地方，一望便知有没有歌手在里面弹唱，因为只要他们在场，酒馆门口总是系了许多匹马。”（《多明戈·福斯蒂诺·萨米恩托全集》）这些歌手走遍一个个牧场，哪里举行庆典盛会，他们便赶到哪里，弹起从不离身的吉他，口中便唱出源源不断的即兴歌词。歌手们每到一处都会受到款待，在那人烟稀少的广漠的乡村地区，居民们难得有什么娱乐，浪游歌手也像那些四处献艺的杂耍艺人那样可以为他们带来片刻的欢乐。据说那个桑托斯·维加每到一地，都会引起一片欢腾。阿根廷乡村 19 世纪的这种景象颇像 12 世纪的欧洲，要说高乔浪游歌手与中世

纪的“行吟诗人”有什么不同,那就是前者虽说以游唱为“业”,除了一餐饭、一张床的款待,并不接受其他报酬,所以他们还要兼做诸如驯马、赶牛这一类临时的活计,有时便会被征去戍边或从军打仗;再就是他们唱的虽然都是土语俗词,却全都是自己现编现唱,而且常常是以两人(或三人)赛歌的形式。阿根廷乡村中,除了这些“专业”歌手,更有大量为唱而唱的“业余”歌手,他们不要任何酬谢,常常在乡村小酒馆或翁布树下操起吉他便与人赛起歌来。

桑托斯·维加是弹吉他的高手,照民间的说法,赛起吉他来,只有魔鬼能赢他。歌手最后据说“像树上的鸟一样唱着歌死去”。阿根廷文学中,有关这位流浪歌手的作品并非独此一篇。米特雷的《抒情诗集》(1838年)中便收进了一篇有关这个传奇人物的诗篇,后面更有拉斐尔·奥夫利加多(Rafael Obligado, 1851—1920)写的同名长诗。

《桑托斯·维加》形式上是对答体,实际上是歌手的独自叙说,偶而插进鲁福·托洛萨及其妻子的话。这首诗的特点一是长(最初的对答体都很短,伊达尔戈最长的一首也不过385句,这一篇却是洋洋万言),二是不像作者的其他歌谣那样激烈。就是说,此作并不直接介入政治,只是缓缓地铺叙潘帕草原的风物和乡村生活的情形,不少文学评论家因此而认为阿斯卡苏比是继承了埃切维利亚《女俘虏》一诗开创的浪漫主义诗歌传统,因为二者都描写阿根廷的风土人情,表现民族主题。然而阿斯卡苏比的这篇《桑托斯·维加》不论从结构、笔调,还是从所用的词语来看,毕竟与浪漫主义诗歌相去甚远,只应被视作原始高乔诗的进一步发展,不管怎么说,这篇长诗在某种程度上预示了文人诗与民间诗的合流。

阿斯卡苏比60年代去国,接过他那把吉他的是埃斯塔尼斯拉奥·德尔坎波(Estanislao del Campo, 1834—1880)。德尔坎波公开承认自己是阿斯卡苏比的弟子,起了一个“雏鸡阿纳斯塔西奥”的笔名。诗人从学生时代起,就以谈吐幽默、诙谐而出名。他当过店

员,参加过阿根廷第一支国民警备队,后在其好友阿尔西纳^① 军中当中尉,参加过击溃乌尔基萨将军的战役,后任众议院秘书,1865年与拉瓦列将军之女结婚,以后当选众议员,创办自由党报纸《阿根廷的未来》,为萨米恩托与阿尔西纳竞选总统、副总统出力。

德尔坎波从 1857 年起即用“雏鸡阿纳斯塔西奥”的笔名在布宜诺斯艾利斯的报纸上发表诗作,当时他 23 岁,在此之前,他已在报上发表过不少浪漫主义的诗作,在布城新闻界可说小有名气。这时他突然改弦易辙,短短几天,在《论战报》一连发表三首与布城生活有关的高乔诗,第一首为庆祝省长选举,第二首庆贺西部铁路通车,第三首则是对正在新落成的哥伦布剧院上演的一出歌剧作评论。三首诗一首比一首轰动,“雏鸡阿纳斯塔西奥”的名字立即在布城叫开。三首诗都是模仿“乡下人”的口气描绘城里的新鲜事,以风趣的语言、滑稽的腔调来增加喜庆色彩。比如庆贺铁路通车的那一首:

.....

正要张口问那姑娘
为了什么瞧我不起,
忽然听得一声哨子,
又尖又响好不稀奇。
小妞转身跟着众人,
闹闹哄哄都往里挤,
原来那时候,“我的天!”
一辆大车钻出圈子,
又黑又长开到面前,
满满当当装着沸水。

^① 阿尔西纳(1829—1877),阿根廷政治家,在萨米恩托任总统期间出任副总统。

我们看到,德尔坎波的这类诗与伊达尔戈的“叙说诗”可说一脉相承。由于脱离了高乔人的特定生活环境,诗中的人物与一般意义上的所谓“乡下人”没有什么区别。除了这一类表示庆贺的高乔诗,德尔坎波也写了不少批评政治、社会的高乔诗。

德尔坎波最著名的一首高乔诗是1866年发表的《浮士德》(*Fausto*)。1870年,诗人出版诗集时,也把这首已经相当流行的高乔诗收了进去。这首诗也是用高乔人的口气对正在哥伦布剧院上演的歌剧作评论,这一回评论的是法国作曲家古诺根据歌德的著名诗剧《浮士德》^①改编的抒情歌剧。这部歌剧1859年在巴黎首演,传到阿根廷已是1866年。德尔坎波的《浮士德》仍以“雏鸡”为主要叙述者。诗中写阿纳斯塔西奥在拉普拉塔河边遇到进城收账的高乔老乡拉古纳,两人聊天时,拉古纳谈到魔鬼,阿纳斯塔西奥打断他的话头,告诉他自己在什么地方见到了真的“恶魔”,然后把歌剧《浮士德》的情节当作真事向拉古纳讲述,把舞台上的魔鬼说成是“真实”的魔鬼。

全诗1278行,分六个部分,通过阿纳斯塔西奥之口叙述歌剧的内容,也插进对剧院和拉普拉塔河畔景物的描写以及对剧中人物马格丽特命运的评论等等。诗人同时在两个层面上展开他的故事,一是舞台上的浮士德博士,一是河边聊天的一对高乔老乡,情节安排十分巧妙。诗的格式是十行诗与四行诗交替,语言则是“雏鸡”阿纳斯塔西奥的一贯风格,大量的乡村习语和比喻以及故意夸大的“乡下人见识”,常常使人忍俊不禁。不过那位与他同岁的高乔诗大师何塞·埃尔南德斯(José Hernández, 1834—1886)对这类一味揶揄、讥讽的高乔诗却并不以为然,他在其代表作《马丁·菲耶罗》(*Martín Fierro*)初版时致出版者的信中明确表示:“马丁·菲耶

① 《浮士德》为德国作家歌德(1749—1832)的代表作品,根据16世纪民间传说写成,长达一万二千余行,写浮士德博士在魔鬼引诱下,以自己的灵魂换得它的帮助,去寻求生命的意义。

罗不是要向他的老乡们讲述他在某个独立日或其他什么节日进城看到的稀奇事,虽然写这种事的诗中间,也有一些——如《浮士德》——很有价值,不过马丁·菲耶罗还是要讲他的艰辛、苦难和高乔人生活的不幸……”

埃尔南德斯自有他的道理。德尔坎波笔下那些勤快、机灵、表面老实实际狡黠的角色,与埃尔南德斯刻画的那些不为社会接受的潘帕草原的儿子实在相差太远。德尔坎波写的是住在城里或进城看热闹的高乔人,是些迷信又好幻想的“乡巴佬”,虽不像吉诃德先生那样疯魔,但也常常把现实与想像混为一谈。诗人模仿他们的口气,说说新鲜事或对时事加以评述或讥诮。这一类作品到了德尔坎波的《浮士德》,应该说已经走向末路,如果没有埃尔南德斯和他的《马丁·菲耶罗》,高乔诗的价值,或者说这一体裁,在阿根廷文学史上的地位肯定要大打折扣。

3. “曲终人散”

比起其他几位高乔诗人来,埃尔南德斯的创作更带有政治目的及历史使命感。诗人最关注高乔人的命运,认为改善他们的处境是爱国者的责任。他在《马丁·菲耶罗》第八版(1874年)致出版者的信中说:“这个高乔人应该是公民而不是贱民,应该有责任,但也要有权利,对他们的‘教化’应能改善他们的处境,法律的保证也应泽及于他,进步日日带来的好处应让他分享,他的茅屋不应在学校的范围、界限之外,这是爱国主义必须包括的内容,是正义的要求,也是国家进步与繁荣的要求。”

埃尔南德斯首先是一个斗士,他的一切活动都和政治及社会责任密不可分。但他和统一党的文人们政见相左,还曾与米特雷的军队作战。25岁时主持阿根廷《民族报》,以后又担任几家报纸的主编,通过这一论坛阐扬自己的观点,其要点是共和国联邦制、民族统一、国家主权、民众福利等等。1863年发表有关军阀佩尼亚

洛萨^① 一生的《查乔生平》(*La vida del Chacho*),书中多指摘萨米恩托。1870年定居布宜诺斯艾利斯,创办《拉普拉塔河报》,提出一整套社会、政治改革方案,包括取消戍边军的征召等等。报纸不久被政府取缔。同一年,乌尔基萨将军被杀,他即参加反萨米恩托政府的起义。起义失败后逃往巴西,以后曾几次偷偷回国。1872年底,埃尔南德斯蜷居布城一家旅馆,在此期间,对其力作《马丁·菲耶罗》作最后的加工、润饰,然后将稿子连同一封代前言的信交给与他政见相同的好友何塞·索伊洛·米根斯,1873年初再度流亡。此书出版时,作者正在流亡地蒙得维的亚。

《马丁·菲耶罗》共13章2316行,如泣如诉地叙述戍边高乔士兵所遭受的种种痛苦以及一般穷苦高乔人的生活,出版后立即引起读者共鸣,接连再版,到1879年诗人出版续集《马丁·菲耶罗的归来》(*La vuelta de Martín Fierro*)时,已印了48000册。续集比上集长出一倍,共33章4894行,进一步刻画高乔人的苦难以及逃到印第安驻营地的高乔人的悲惨命运。续集同样引起轰动,到1884年已售出16000册,盗版还不算在内。

1875年,诗人结束流亡生活返回布城,1880年当选为众议员,第二年发表《对庄园主的劝戒》(*La instrucción del estanciero*),同一年当选参议员,直至1885年。作为报人和作家,埃尔南德斯奋力为高乔人辩护;作为议员,他更成了那个社会阶层的代言人。诗人对高乔人的同情来自他少年时代的经历。埃尔南德斯的父亲原是一个庄园的总管,诗人未成年时,曾因健康原因长期居住乡下,他在乡间学会了高乔人的本领,更熟悉他们的生活、性格,对他们寄予深深的同情,这种感情伴随作者的一生。《马丁·菲耶罗》既是政治斗争的产物,也是诗人为这些不幸的人们洒下的同情之泪。

《马丁·菲耶罗》主要写一个穷苦高乔人的命运。这个热爱生活与自由的高乔歌手本来在自己的家乡过着平静的日子,突然被

① 佩尼亚洛萨(1797—1863),阿根廷军人,1863年发动反政府暴动,后被枪决。

送去“戍边”，对付常常发起突袭的印第安部落，因受不了欺压而当了逃兵，回到村子已是妻离子散，只得四处流浪，又卷进种种灾难与事端，最后不得不越过边境，进入可怖的荒漠，逃到印第安人驻营地生活。《马丁·菲耶罗的归来》第十一章中，主人公等着他儿子给吉他调音、开始他的叙述之前，这样交待：

边境上熬过整三年，
又两年做了在逃犯，
五年印第安营地过，
算起来恰好满十年。

《马丁·菲耶罗》上集中还出现了另一个人物克鲁斯，那是个重友情的高乔人，在向马丁·菲耶罗叙述完自己的不幸后，随他一起逃到印第安地区。克鲁斯后来染上天花死去，剩下马丁·菲耶罗一人仍留在印第安驻营地。后来他救了一个被印第安人掳去的女子，又逃回“基督徒”的“文明”社会。归来的马丁·菲耶罗找到了他的两个儿子，大儿子曾蒙冤下狱，长期坐牢，小儿子先后受好几个主人虐待，最后被法官判给品行不端的比斯卡恰监护，受到不少熏染。马丁也找到患难之交克鲁斯的儿子，但这个高乔孤儿已成了赌徒，沾上了不少流浪汉习气，其浑名皮卡迪亚便是“滑头”之意。在《马丁·菲耶罗的归来》的后半部，另一个浪游歌手登场，那是在一次斗殴中被马丁杀死的一个黑人的弟弟，马丁与他对歌，歌唱的内容围绕人的奋斗、痛苦等大题目。第三十二章中，马丁·菲耶罗用自己的人生经验告诫两个儿子和皮卡迪亚，然后四人各奔东西。最后一章通过一个叙述者之口，概括了高乔人的命运和不幸。

整部作品是对不公正社会的控诉。续集第二章这样描绘那些逃亡的高乔人的痛苦：

千万里路程穿草原，

四周莽莽望不到边，
一桩桩不幸在眼前，
抛下亲人越行越远。
多少次扑进荒草间，
苦泪儿直下流满面。

高乔人得不到法律的保护，主人公这样形容：

一条条法律像蛛网，
道理粗浅且听我讲：
有钱人不用惧法律，
大人老爷们怕哪桩？
大虫儿一撞网就破，
只有小虫儿会缠上。

不愿受桎梏的高乔人摆脱不了被追捕的命运，马丁·菲耶罗哀叹：

穷人一辈子难安身，
东躲西藏避着衙门。

马丁·菲耶罗代表逃亡、流浪、贫苦、不幸、反叛的高乔人，同时又是个重义气、有良知、有血有肉的人物形象，虽说是虚构的人物，其悲欢离合以及内心的矛盾、疑惑却都带有现实意义。诗人写驻屯边境的高乔士兵受到的剥削，更描绘他们因尊严受损而感到的痛苦。自由被剥夺、失去了象征高乔男子气概的马与刀，这对那些原本无拘无束、自信的高乔骑手来说是何等的不幸！《马丁·菲耶罗》第五章叙述主人公因要求发饷而被捆绑手脚，受尽侮辱。正是这种种的不公正积蓄着马丁的仇恨，所以他才会当逃兵，变成仇视

法律及社会秩序的叛逆。马丁又是个复杂的人物,逃亡后失手杀人,却又悔恨终生,从他对儿子的教诲中也可看出他心中的矛盾。作者匠心独运,把一个“目无法纪”的高乔人塑造成一个有典型性的悲剧人物。马丁的遭遇已非个人的命运,而是一个种族、一个社会阶层的共同命运。这样一个既有个性、又有共性,既来自现实生活、又具有代表性的人物,自然会在各个时代引起人们的共鸣,也必然会越出一国、一地的界限,进入世界文学的殿堂。马丁·菲耶罗正像世界文学中那些不朽的人物形象那样,化作了一个“原型”。

除这个主要人物之外,作者还以不多的篇幅塑造出其他几个心理、性格各异的高乔人物,如忠于朋友的克鲁斯,这个高乔人把友谊视为逃亡生涯中不可缺少的宝物,把忍受痛苦当作男子气概的表现,“政府”对于他,只不过是迫害的同义词;又如马丁的大儿子,他蹲过长时间的监狱,饱尝无依无靠的滋味和孤独的煎熬,命运对于他是一系列的不幸,但他渴求自由和一个安宁的家;皮卡迪亚则是边境特殊生活环境的牺牲品,他学会了适应环境,无视痛苦。作者笔下只有一个“万劫不复”的人物,那便是作为马丁反衬的比斯卡恰。如果说,马丁·菲耶罗是处于生命“自然状态”的高乔人的代表,那么比斯卡恰就是邪恶的代表,对他来讲,生活就像黑暗的洞穴,要生存就只有靠计谋。这些各不相同的人物类型使整部作品显得丰富、饱满。

作者塑造的高乔人物是勇敢、自由、独立等“价值”的化身,这些“价值”也许会被萨米恩托们视为野蛮,因为这和他们的社会理想正好对立。崇尚欧洲文明的知识分子提倡的正是法律与秩序,并将其视为文明社会的基础。阿根廷的历史最终肯定了萨米恩托等人的“文明”理想,属于一个英雄时代的野性力量最终被“文明”所战胜,高乔人退出了历史舞台。《马丁·菲耶罗》正好写在高乔人行将消失的这个历史时刻,全诗最后一章的开头两句是:

琴声住,四人停了唱,

东南西北各奔一方。

这几乎是对高乔人命运的预言。高乔人走出了埃尔南德斯的诗,同时走出了历史的镜头。阿根廷社会正发生剧变,马丁·菲耶罗的孩子们分手后会走上什么道路,以后又会有什么样的命运,这是交给历史的课题,也是以后的文学家们要做的文章。

谈到文明与野蛮,还有一点需要补充。我们看到,一方面埃尔南德斯的确同那些“欧化”的文人适成对照,由于政见的不同,作者有时还对那些指责联邦派野蛮的统一党文人反唇相讥,在他那本《查乔生平》的续集中,开头就说:“统一派的野蛮人兴高采烈……”;另一方面,在有关印第安人的问题上,他又和其他一些高乔诗人一样,深受阿根廷浪漫主义诗歌创始人埃切维利亚的影响,将那个种族视为邪恶、野蛮力量的象征。就是说,埃尔南德斯仅仅为高乔人的野性辩护,他笔下的高乔人并不同情印第安人,马丁·菲耶罗们视印第安人为敌对的力量而非盟友。在埃切维利亚的《女俘虏》中,我们读到印第安人对白人的偷袭以及对白人俘虏施暴的情景,同样的镜头也出现在《马丁·菲耶罗》中。可以说,在阿根廷文学中,印第安人极少得到同情与理解,这与那些“印第安国家”不同,后者一般肯定印第安人的影响和伟大,印第安人的自治与权利也得到尊重。这当然有其历史原因,前面我们已经提到,被驱赶到荒漠深处的印第安人常常对白人进行报复,在很长的时间里构成对“基督徒”城镇的巨大威胁,文学既然是客观现实的反映,作家们自然也无法离开当时的历史现实,仅从概念出发去为印第安人辩护。

《马丁·菲耶罗》有相当高的艺术成就。长诗通篇为韵律独特的八音节诗,六行一段,每段既有完整意思,又都自然衔接。从语言方面来说,无论词语、句式、还是方音、比喻,都来自高乔土话,这种语言有一个很大的特点,就是搀和大量西班牙的古语,这是因为当年的西班牙移民大都来自那个国家的底层,来到荒凉的阿根廷

地区后,又有乡村化的倾向,而在乡村闭塞的环境中,语言的发展、变化一般十分缓慢,所以作为西班牙“开拓者”后裔的高乔人在其土话中保留了大量西班牙古语。埃尔南德斯熟悉高乔语言,少年时代长时间的乡村生活给了他很大的影响,但他并非照搬乡村土话,而是对它进行艺术的加工与创造,使《马丁·菲耶罗》成了一部真正雅俗共赏的杰作。

《马丁·菲耶罗》确实不同于在此之前的任何高乔诗,不仅是因为它从形式上摒弃了传统高乔长诗中的对答体,而且从其笔调或题材看,也更接近于埃切维利亚式的浪漫主义诗歌。西班牙文艺批评家阿梅里科·卡斯特罗(Américo Castro, 1885—1972)1926年就曾明确指出:“埃尔南德斯首先是一个浪漫主义诗人”,“《马丁·菲耶罗》则是浪漫主义艺术晚到的产品。”(《民族报》)1941年,他又旧话重提:“(诗中)有浪漫主义的模糊影子,一种对地域色彩、离奇题材的偏爱……”,“马丁·菲耶罗是个发出哀鸣、好说格言的后浪漫主义的主人公”。(《拉普拉塔河地区语言特点》)

《马丁·菲耶罗》标志着高乔诗这一民间文学传统与浪漫主义诗歌高雅文学传统的合流,本来泾渭分明的两股潮流经埃尔南德斯的天才创作汇成了一股,这对阿根廷民族语言的锻造及民族文学的确立有很大意义。然而在诗人生活的时代,这部作品并不为批评家们所重视。诗作文笔的朴直以及公众对作品的普遍欢迎,均被视为其粗俗的标志。作者很是愤懑,曾用底下这个形象比喻回敬那些视此作不雅的批评家:“(马丁·菲耶罗)是高乔人,但他骑马闯进了巴那斯山。”

随着时间的推移,《马丁·菲耶罗》越来越受到重视。作者去世的那一年,阿根廷《新闻报》这样评价他的作品:“从来没有哪一本阿根廷的书像《马丁·菲耶罗》那样受欢迎,各个阶层的人都在捧读:乡村居民围着篝火如饥似渴地阅读,便是文学家们也读得津津有味。所有立法的、执政的,还有教育家们,都可以从中学到不少

‘东西。’西班牙文豪乌纳穆诺^①则认为：“在《马丁·菲耶罗》中，史诗与抒情诗的要素紧密结合，水乳交融……”（《西班牙杂志》1894年第一期）到了这个世纪，更是好评如潮。阿根廷小说家曼努埃尔·加尔韦斯（Manuel Gálvez, 1882—1962）赞曰：“（此诗）是最严格意义上的史诗，所有使用我们语言的诗人中，没有哪一个比埃尔南德斯更人道、更深刻、更具现实主义眼光。他的诗综合了美洲种族的精神——那种精神中深刻、永久的部分。”（《我们》杂志，1913年）马丁尼亚诺·莱吉萨蒙（Martiniano Leguizamón, 1858—1935）在同一份杂志上说：“《马丁·菲耶罗》用一种史诗特有的刚劲而又美丽的朴拙明亮地勾出了那远去的、消失在荒漠的凄凉与萧寂之中的高乔人——荒漠昔日主人——的身姿……”卢戈内斯也说：“（此作）是一部史诗，它用那个种族的语言及其最真切的情感形象地表现了他们英勇的生活。”（《浪游歌手》）里卡多·罗哈斯给这部作品下的定义是：“最重要的民族诗篇”。（《阿根廷文学史》）安德森·因贝特（Enrique Anderson Imbert, 1910—）的评价则更为全面：“《马丁·菲耶罗》具有两个层面的读者——文化人和高乔人。它用一种语言传递两种不同的信息，对文化人，它呼吁公正地对待高乔人；对高乔人，则力图从道德上对他们进行教育以改善他们的处境……《马丁·菲耶罗》成了所有文学中一个杰出的范例：诗人把个人的声音加入到民间诗中，对民间诗的原料进行加工、提炼，用自己的声音传递出一个民族的声音”。（《西班牙美洲文学史》）

4. 走进传统

埃尔南德斯歌唱的是潘帕草原的原始阶段，而在潘帕草原即将跨进文明门槛的过渡阶段，我们听到的是比他年轻一代的诗人

^① 乌纳穆诺（Miguel de Unamuno, 1864—1936），西班牙作家、哲学家、语言学家，著有诗集、小说、剧本、论文等各种体裁的作品。

奥夫利加多的声音——又一篇有关高乔浪游歌手桑托斯·维加的不朽诗篇。

桑托斯·维加的名字前面已经出现,阿斯卡苏比曾借这位歌手之口讲述了草原的故事,奥夫利加多则重塑了已走进传说的那位歌手的形象。诗人笔下的这一个桑托斯·维加成了痛苦的民族灵魂的象征。

奥夫利加多不应被归于高乔诗人一类,因为无论就其生活的时代还是其作品的意境、语言而言,他都属于浪漫主义流派,我们在下面一章还会看到,奥夫利加多是阿根廷第二阶段浪漫主义运动的核心人物之一。然而他的长诗《桑托斯·维加》却又真切地表现了高乔人的生活——吉他、马、爱情、翁布树、迷信、传说——以及高乔人粗豪的民族感情。

奥夫利加多长期生活在乡间,熟悉家乡高乔人的生活。罗哈斯称他为“具有西班牙家世的美洲乡绅”,因为诗人的祖上是18世纪中叶移居阿根廷的西班牙人,但奥夫利加多却是个强烈的阿根廷民族主义者,只不过他从不投身于政治,仅以文学为其祖国服务。与同时代许多阿根廷文人不同的是,他从未负笈欧洲,甚至从未出过国门。他的作品更是纯粹的阿根廷题材。奥夫利加多的祖父来阿根廷之后便在巴那拉河的右侧建起了牧场。美丽的风光、温馨的家、亲爱的姐妹——那不仅是诗人童年时的天堂,也是他创作的源泉。他未读完大学便告别课堂,只在家中饱读各类书籍,以后他每年都在牧场老家度过半年,另外半年在布宜诺斯艾利斯居住,他对一切具有家乡特色的事与物均有很大兴趣,童年时代听来的传说、故事更是深深埋进心里。

《拉斐尔·奥夫列加多的阿根廷民族精神》(为诗人的儿子卡洛斯·奥夫列加多所著)谈到长诗《桑托斯·维加》的创作背景:诗人幼年,某天夜晚,随父母姐妹从牧场到布宜诺斯艾利斯城去。在去港口的路上,马车出了故障,诗人一家不得不在中途停下,在一个牧工的茅屋歇息。那牧工善弹吉他,知道许多草原上的传说,在等修

车的那段时间里，向他们讲开了有关桑托斯·维加的神奇故事，说是只要在阴天的夜晚将吉他挂在水井的滑轮架上，就会听到那个幽魂的弹奏，那天夜里正好乌云密布，那牧工果然去井台挂了一把吉他。在四周死一般的沉寂中，大家屏息静听……诗人在《桑托斯·维加》的第一章“歌手的灵魂”里再现了这一段永难抹去的童年的记忆：

传说在阴天的夜晚，
倘若有一个小伙子，
故意将自己的吉他
挂在井台的木架上，
那黑影便飘然而至。
斗篷张开罩住吉他，
从熟睡的琴弦之间，
便响起乐曲的过门（儿），
吉他琴弦轻轻跳动，
泪珠滴滴将它拨弄。

那天晚上，诗人一定听到了琴声，诗中暗示那是雨点滴在琴上发出的声音。但那草原的神秘已被表现得极为充分。

《桑托斯·维加》共分四章，第一章描绘草原的风光及有关那位歌手的种种传说。在光与影的交织中，歌手像幻影般出现，分不清是现实还是幻想：

每当黄昏慢慢落下，
阿根廷潘帕草原上，
一个孤零零的幻影
便在西方呜咽、游荡；
当旭日从东方升起，

洒下明亮、安详的光，
照耀着旷野的舞台，
那凄楚、悲切的黑影，
只有吻着绿茵逃离，
无可奈何，痛苦万状。

第二章是写歌手的爱情。第三章是诗人 1887 年补写的重要一章，诗中号召高乔人为祖国而斗争，同时哀叹高乔人的处境。第四章是“歌手之死”，写那位高乔歌手在输给了一个外乡人之后死去，隐喻高乔人已不再是阿根廷乡村的主人。

奥夫利加多于 1877 年写完第一章，到 1887 年最后一章写完，前后历时 10 年。1885 年，诗人出版《诗集》(*Poesías*) 时，收进了《桑托斯·维加》的一、二、四章，第三章见于 1906 年再版的《诗集》。《诗集》大受欢迎，特别是其中的《桑托斯·维加》，同一年出版的一万册单行本也被抢购一空。那个单行本是普及版，薄薄的 25 页，由诗人的妹妹草草地画了封面——坐在翁布树下的歌手和他心爱的姑娘。《桑托斯·维加》在城市和乡村广为传诵，还被谱成歌曲，在学校里教唱。

《桑托斯·维加》也是八音节诗，十行一段，却与传统高乔诗的语言及韵律大不相同。那是浪漫主义模式的诗篇，语言优美、纯正，只是间或用了一些方言词语。奥夫利加多最仰慕前辈诗人埃切维利亚，并在自己的创作中，自觉地发扬埃氏的传统。他的《桑托斯·维加》成功地将优雅的文学形式用于高乔题材，对阿根廷民族文学的发展起了推动作用。诗人也因他的执著和独具一格的创作赢得了“民族诗人”的美称。由于奥夫利加多的一生与阿根廷文学史上另一个重要的年代——80 年一代——密不可分，我们将在介绍那一代作家时再来评价他的作品及他的一生。

奥夫利加多的《桑托斯·维加》具有象征性，诗中第四章所写的外乡人实际上是社会进步的象征。在诗人创作《桑托斯·维加》的

时代,作为社会阶层的高乔人已成为历史名词;像印第安人一样,高乔人的传统生活方式也无法抵挡“文明”的进步,随着大庄园的出现,罐头、肉类出口等工业的兴起,高乔骑手逐渐让位于农人和牧牛人。至20世纪,所谓高乔生活方式实际上仅剩下了一些外部标志;灯笼裤、奇利帕(从腰后拖下的布,可以从腿裆抄起,系于腰前)。在高乔人被“融进”社会之后,浪游歌手便失去了他们的天然舞台。虽然从19世纪末至20世纪初,在乡村与城郊的小酒馆、杂货店、饭馆或球场,仍可看到他们的身影,但那只不过是一个旧时代的影子而已。反映在文学上,高乔人留下的只是一种所谓的男子气概。不过那些坚持“传统”的作家,仍在以无限深情缅怀过去,也还在继续挖掘这个“民族题材”;20世纪20年代,里卡多·吉拉尔德斯(Ricardo Güiraldes, 1886—1927)创作了他的长篇小说《唐塞贡多·松勃拉》(*Don Segundo Sombra*),更是为高乔题材文学树起了一座丰碑,然而那已是另一个文学时代的产物,其艺术趣味和风格与19世纪文学迥然不同。

在结束这一章之前,还要顺便提一下高乔文学的另一重要体裁——高乔戏剧。在谈到高乔诗歌的起源时,我们提到过作为其起源的原始高乔戏——一种粗糙的独幕剧。从18世纪末的《庄园姑娘的爱情》、1818年的《迈普战役详情》到1823年《奇维科的婚礼》,一系列无名氏的独幕剧十分真实地表现了高乔人的生活和情感,但那还不是我们这里所说的高乔戏剧。那种乡村原始戏剧真正“升格”为一种具有特色的文学体裁是在19世纪90年代。在此之前,就在《马丁·菲耶罗》问世的1872年,弗朗西斯科·费尔南德斯创作了反映乡村生活的《索拉内》(*Solané*)一剧。剧作基调是捍卫自由、反对专制统治,其内容包括大批移民涌入阿根廷农村这一社会现实,舞台场景是具有明显标志的阿根廷乡村风光——牛皮做门的茅屋、翁布树和马,音乐也是阿根廷的民间音乐,但其文学形式却又深受浪漫主义的影响。

到了1884年,通俗小说作家爱德华多·古铁雷斯(Eduardo

Gutiérrez, 1851—1889)的高乔题材小说《胡安·莫雷拉》(*Juan Moreira*)以哑剧形式被搬上舞台。演出大获成功,两年后,哑剧配上了对话,成了最早的一出多幕多场的高乔戏剧。这种戏剧形式深受公众欢迎。1886年以后,一大批作家从事高乔戏的创作。在作家们的参与下,高乔戏剧风靡一时。1896年,马丁尼亚诺·莱吉萨蒙写了优秀剧作《卡兰德里亚》(*Calandria*),将新的戏剧技巧引进民间戏剧传统,为民族戏剧的发展作出了贡献。《卡兰德里亚》的故事主要表现在爱情力量的催化下,高乔人沉睡的劳动者品质终于苏醒,逃亡的高乔人变成了自食其力的劳动者。剧作主人公的命运揭示了高乔人的集体命运。

《卡兰德里亚》实际上给高乔戏剧画了句号,但这一戏剧形式和后来很受布城平民欢迎的大量使用布宜诺斯艾利斯方言的一种短剧,均被视为阿根廷民族戏剧的一个源头。

四、承前启后的一代

19 世纪最后三四十年,拉美各国终于先后结束无政府状态进入社会发展与法治建设时期。在思想领域,浪漫主义的理想精神已渐渐让位于现实主义的实证理论。这个时期的拉美文学潮流也随之变化。至 19 世纪末叶,浪漫主义文学运动开始为其他两种新的文艺思潮所代替,那就是小说、戏剧领域中的现实主义和自然主义以及诗歌领域中的现代主义。另一方面,拉美文学中的浪漫主义情感或者说是审美情趣又迟迟不肯让出地盘。自 1860 年至 1890 年,拉美感伤浪漫主义仍在文坛盘桓,小说、散文、诗歌诸多领域仍有浪漫主义经典著作问世。

经过数十年内战与政治斗争腥风血雨的阿根廷此时也迎来了太平岁月。和平时期造就的这一代新知识分子真可谓“天之骄子”,他们一般都处于社会上层,积极参与国家政治生活,又有闲趣弄些笔墨。这一代作家上承浪漫主义传统,却比前一代作家更具世界性、多样性,他们善于观察与思考,精神更为自由,作品则更为放逸、精巧。阿根廷这一代精神世界复杂的有争议的文人、作家,史称 80 年一代作家。

1. 一代名流

阿根廷自 1862 年以后,经过几届总统的治理,社会及政治结构发生了巨大变化。几届政府大力推行义务教育和从国外移民的政策,大大改变了国民的面貌与构成。为解决印第安人问题,尼古拉斯·阿韦利亚内达^① 政府发动“荒漠战役”,把本来划在边境之外的大片印第安部落的活动地区纳入疆土,从此以后,南部边疆的印第安人即使没有被消灭,也无力再对白人发起突袭。高乔人则被新的经济、社会环境所包容,不再是不受法律管束的流民。潘帕草原这时也被文明彻底改造,随着铁路的延伸,荒漠上有了人烟,出现了城镇和一座座围着铁丝网的庄园。欧美科技成就的光辉似乎也映照到了阿根廷,在自由贸易的刺激下,新的产业迅速发展,而国际市场的需求还在增长。阿根廷做起了现代国家梦。这种突如其来的社会进步带有许多人为的因素,势必孕育着危机。激增的贷款、公债、滥印的纸币后来果然引发了 90 年的金融“大恐慌”和革命。但在危机尚未出现之前,阿根廷全国上下沉浸在一种盲目乐观的情绪之中。1880 年,布宜诺斯艾利斯被国会正式宣布为共和国首都,同年上台的胡利奥·阿亨蒂诺·罗加^② 总统提出了“和平与治理”的执政纲领,五月革命的理想似乎正在变为现实。

80 年一代作家便形成于这样一种历史、文化背景之中。他们大都为缔造了民族国家的一代英豪之后,又都是家学渊源;或身为议员、外交官,或任大学教授、报馆主笔,彼此过往甚密,有着千丝万缕的联系。这是充满矛盾的一代文人,既热爱故土,又崇拜欧洲,不仅常去欧洲旅行,一些做外交官的,更是长期住在其心目中

① 尼古拉斯·阿韦利亚内达(1837—1885),1874 年至 1880 年任阿根廷总统。

② 胡利奥·阿亨蒂诺·罗加(1843—1914),阿根廷将军、政治家。曾两次出任共和国总统(1880—1886,1898—1904),任总统期间,大力推动国家经济、文化进步。

的文明圣地。他们似乎需要远离祖国才更留恋祖国,在咀嚼思乡涩果时才更热爱故园。米格尔·卡内(Miguel Cané, 1851—1905)就说:“……在我心中产生苦涩的疑惑时,在照亮我心灵的可爱的灯塔变得暗淡时……我使用一种沉静的信心来自慰,让自己陶醉在南美的温柔的蜃景之中。”(《游记》前言)比卡内年长将近一辈的卢西奥·曼西利亚(Lucio Mansilla, 1831—1913)在旅居巴黎时说:“我在那里(指阿根廷)时,希望回到这里,可刚到这里又渴望立即回到那里。”(恩里克·波波利齐奥:《卢西奥·曼西利亚生平》)这一代文人提倡民主,却不舍弃贵族作风;既狂热地鼓吹进步,又会不经意地支持一些完全反动的政策。

80年代作家中也有诗人、小说家,但无论从作品的意境还是从主导思想来看,代表这个时代文学主音的是一批散文作家,其作品大都为童年回忆、游记、风俗志以及漫谈、随笔、艺术评论、政治辩论等等。无论哪种内容,大都带有自传性质,一般并不系统,创作也断断续续,故被罗哈斯称为“零敲碎打的一代散文作家”。

这或许跟他们的职业有关,做议员的难免把议会的争论写进文章,当外交官的则更爱写游记或文学书简,至于报纸主编,自然常写随笔、短评或铭心小品,如此等等。这代作家仍以报纸为主要传播工具,在报上发表的文章攒得多了,便结集出版,所以其著作往往给人以不连贯的印象。他们并不缺乏文学素养、审美情趣、天赋与才情,要说有什么欠缺,那便是“专业作家”的那种全力以赴的精神和文学大师们的“自出一家”。似乎他们动笔时,从未想到要写成书,只不过是兴之所至,随感随书。另一个缺陷则是题材的分散与琐碎:俱乐部的清谈、零零碎碎的回忆、逸闻趣事,加上笔战、俏皮话等等。虽说写得洒脱、幽默、典雅,不失为一种独特的风格,而且“小品”、“谈话”本身也是一种文学体裁,但批评家们总要为这代散文家大呼可惜,认为他们不该将才华浪费在这类消遣文字上面,如果他们更加有意识地从事著述,说不定会造成一个辉煌的文学时期。阿根廷文学直到此时一直发展缓慢,文学创作常被当作

政治辩论的工具或混同于历史、社会研究,现在到了有利于艺术创作及文化发展的和平时期,按理应有更重要的大部头作品问世。不过,这一时期的文学创作虽未产生鸿篇巨制,却为一个过渡时代作了见证。

80 年一代作家在语言方面的探索更不可小视,那是阿根廷民族文学语言形成的决定性阶段。这一代作家不追求西班牙式的语言纯正,提倡一种美洲式的西班牙语,并适度吸收大众语言的流畅与幽默,为后世的阿根廷作家打下了语言基础。另一方面,为使文章显得更雅,他们又刻意吸收法文词语及文风。在这方面他们或许走得过远,就是说,阿根廷文学似乎再次回到精英圈子中来,有的作家甚至认为讲西班牙语不雅,只有讲法语才优雅。这种崇法的倾向并非始于这一代作家,我们从一开始就提到阿根廷文学中沙龙传统与民间传统的隔阂与疏离,这一章要介绍的几位作家与《马丁·菲耶罗》的距离实在只能用“两个世界”、“两种文化”来形容。那本是阿根廷民族文学形成过程中经常遇到的难题:是欧洲主义还是美洲主义,是西班牙主义还是地域主义,每个作家都面临这些问题,每个作家都在徘徊、疑惑。阿根廷作家,或者广而言之,所有拉美作家都没有现成的文学语言可以运用,他们只有不断摸索,才能走出迷惑,去创造,去超越。阿根廷 80 年一代作家只是再次提出了何为美洲特色文学语言的大问题。

这一批散文作家中值得一提的是那位老资格的卢西奥·曼西利亚,不过这位作家的家庭背景却有点特殊,他乃独裁者罗萨斯的外甥,似乎与罗萨斯统治时期流亡国外的那批作家分属两个营垒,因为 80 年一代作家中的绝大多数为“流亡的一代”之后辈。话说至此,还有一桩文坛“公案”需要提起。曼西利亚始终认为何塞·马莫尔在其小说《阿玛莉娅》中侮辱了他的家庭,1856 年,在阿根廷剧院公开要求小说作者与他决斗。马莫尔当时是参议员,曼西利亚遂被法院判处离开布宜诺斯艾利斯,三年之内不得返回,曼西利亚只得迁至外省。阿根廷文学与政治现实的关联由此可见一斑。曼

西利亚的父亲也是阿根廷独立战争时期的一位将军。豪门出身的曼西利亚十几岁时便得以周游世界,20岁时回到布宜诺斯艾利斯,正逢罗萨斯垮台,便又重返欧洲,羁旅法国、西班牙,1825年才回国。1856年他被判离开布城之后迁居圣塔菲城,从事新闻工作,1861年参加帕冯战役,开始军人生涯,升至中校衔。他虽不同意萨米恩托的许多政见与观点,却毫无保留地支持萨米恩托出任共和国总统。1870年,曼西利亚从科尔多瓦驻地被派到朗克尔印第安部落营地执行任务,回来后以书简形式在《论坛报》上发表了他最重要的著作《朗克尔印第安人地区纪行》(*Una excursión a los indios ranqueles*)。自1870年至1880年的10年间,曼西利亚当过众议员、查尔科省的省长以及驻欧洲外交官等职。1892年,他的幼女去世,不久妻子亡故,他又重操旧业,回到报界,同时编辑他的《人物形象与回忆》(*Retratos y recuerdos*)一书,暮年定居巴黎,直至谢世。

曼西利亚一生著述颇丰,除已提到的那两部之外,还有游记《从亚丁到苏伊士》(*De Adán a Suez*)(1855)、《谈心录》(*Causeries-entre-nos*)(1890)、《道德研究》(1896)、《埃及回忆》(1904)等等。80年一代时髦作家所擅长的随笔、漫谈大都无一定主题,其基本素材为平日所见所闻、所思所想。作者似与读者——当然是像他们那样高雅的读者——随意交谈。写这类“谈话”曼西利亚可说最为拿手,自1888年起,他在报上连续发表《星期四谈话》。到1890年,作者将这些随笔集成五卷出版,加了一个《谈心录》的副题(这种与读者“谈心”的形式是受法国随笔大师圣佩韦^①的直接影响)。五卷《星期四谈话》可说洋洋大观,涉及各种知识领域,既发思古之幽情,又有哲理之思考,广征博引,不拘一格,穿插种种趣闻,也不乏真情实感;实为当时文学意趣的集中表现。《谈心录》开宗明义:

① 圣佩韦(Sainte Beuve, 1804—1869),法国文学批评家、作家,著有《文学家画像》、《当代人物画像》、《星期一谈话》、《新星期一谈话》等。

“写作不就是一种艺术和游戏吗？那就让我逍遥片刻，也望读者诸君为之解颐。”

不过曼西利亚所有作品中流传最广的是他的那篇《朗克尔印第安人地区纪行》，作者当时是被派到荒漠深处与印第安部落交涉，让印第安人和平地让出一部分土地以修建铁路。这一趟历时18天的草原腹地之行是一次十分奇特的经历。作者从很年轻时起便出入沙龙，熟识世界上最繁华的都市，而那个与其长辈的生活有很大关系的潘帕草原，对作者自己来说，仅是童年时期的一些模糊印象而已，现在突然走进这个属于回忆的世界，作者难免模糊了虚幻与现实的分界。《纪行》中不时出现这样的文字：

有人会以为我写得高兴便索性编起故事来，或许是为了凑数，或许是为了使这些胡乱拼凑的信简读起来有趣些。可我写的全是真事。

在现实世界与幻想世界之间原本没有深渊。

幻象也可能变成一个可爱或可怕的现实。

其实，与其说是作者担心读者不信，倒不如说是作者自己分不清哪是梦幻，哪是现实。作者不仅睡着时进入梦境，就连醒着时，只要微合双眼，似乎也在做梦。作者这样自述：

整个晚上我都在做最怪诞的梦。就好比我们心中的几乎全部感知都来自动物的感觉那样，我们在心灵安眠时产生的几乎所有幻觉都来自我们清醒时所见、所想的一切。

我的思想在两个世界之间飘浮，有时实际，有时虚幻，忽而觉得自己伟大而强壮，忽而又感到渺小而虚弱，不时瞌睡，又不时醒来，想离开那里，又始终没有离开。

《纪行》最后说：

我走了 250“西里”^①，见到了一个陌生的世界，做了一场梦。

作者的笔记下了他的梦境和他无限的遐想，也记下了他目睹的现实——那个处于剧变中的潘帕草原。在 19 世纪的阿根廷文学中，这同一片草原是被当作主角写了又写，唱了又唱的：埃切维利亚在长诗《女俘虏》中发出过哀叹，萨米恩托用他的美文形容过它的电闪雷鸣，埃尔南德斯更让他的主人公马丁·菲耶罗在那可怖的荒原大放悲声，现在曼西利亚把一个被火车的隆隆声震醒的草原端到了读者面前。自曼西利亚之后，潘帕草原再不是野性力量施威的舞台，浩瀚的草原就要跨入文明的门槛。

谈到文明与野蛮的老题目，必须指出，曼西利亚这篇《纪行》的视角与萨米恩托等上一代浪漫主义作家全然不同。尽管作者当时真诚拥护当总统的萨米恩托，但他在《纪行》中尖锐地批评萨氏有关文明与野蛮的种族观：

某些人观察到的有关某些种族体质与智力方面的现象是孤立的，不能由此而得出一般性的结论，对整个种族下一个“野蛮”的断语或判之以死刑。

作者认为，印第安人的许多“野蛮”习惯其实不过是贫穷造成的结果，与种族本身无关。在书的末尾，作者还为印第安人的“好斗”辩护，认为既然政府从未关心过这些一无所有的可怜的人，那他们的反抗便是情有可原。他认为政府应负起责任，切实解决种族问题，因为印第安人及其他种族都是国家的一个组成部分。如

① 西班牙里程单位，约合 5.5 公里。

果说,萨米恩托是要用文明与进步来改造潘帕草原,那么对曼西利亚来说,“进步”首先应该体现在道德方面,文明也不仅仅是物质的文明。

难得的是,曼西利亚并不是为争论而争论,在印第安人营地的那些日子里,他真的将自己认定的道理身体力行。他努力去理解印第安人,为赢得他们的同情,甚至将一个患天花的印第安人抱上马车,一边为自己打气:“这是文明对野蛮的真正胜利,是基督教对偶像崇拜的真正胜利。”不过他一边试图说服印第安人接受基督教,一边又坦白地承认,在许多情况下,印第安人比他们这些基督徒更接近基督教精神。作者笔下的印第安人不再是野蛮的代表,而是可以与之对话的具有许多美德的人。虽然曼西利亚心里清楚,既然他的使命是要印第安人让出土地来修铁路,而铁路的延伸,又势必影响甚至毁灭印第安人的生活,那么他的努力与美好愿望就不会有任何结果。然而,不管阿根廷的历史作出了怎样的抉择,不管曼西利亚的呼吁能不能起到作用,他在《纪行》中为印第安人所作的辩护却是空谷足音,对于一向漠视印第安种族的阿根廷文学弥足珍贵。

曼西利亚的散文也和80年代其他作家的作品一样,兼采法文词语与美洲方言词语,其特点是清雅、生动,具有表现力,虽偶有隐晦及高深莫测之处,仍受各代读者的喜爱。

另一位随笔、游记大家是前面提到过的米格尔·卡内。卡内的父母在流亡国外时生下他,罗萨斯垮台后,即带着他从流亡地蒙得维的亚回到阿根廷。1875年,阿根廷政府通过法令,准许在流亡地出生的阿根廷人自由选择国籍,卡内也与80年代一大批作家一样,因此项法令而获阿根廷籍。卡内的父亲是知名律师、记者,还是浪漫主义小说《埃斯特尔》的作者,虽去世很早,对幼年的卡内仍有很大影响。卡内12岁进布城国立学校读书,后进入大学读法律。他当过律师、记者、教授及驻拉美、欧洲几国大使,出任过外交、文化、内务部长、布宜诺斯艾利斯大学哲学、文学系主任等各种职务。

在所有这些职务中,他最喜欢的还是外交官的工作,一则可以浏览各地风光,了解各种社会及文化形态,二则可以利用余暇做做研究,写写文章。他的主要著作有:《随笔》(*Ensayos*) (1877)、《在远方》(*A distancia*) (1882)、《少年时代》(*Juvenilia*) (1882)、《游记》(*En viaje*) (1884)、《文学谈话》(1885)、《笔记与印象》(1901)、《小品》(1903)等等。仅从作品的题目看,就知道作者的喜好与倾向。作者自己在《随笔》序文中说:“……这些文章写之前并无计划,各篇之间也无关联,大都自一本书、一个印象、一个回忆或一个希望生发,既不完整,也很粗糙,从未奢望能刊印出版。”这些话确实道出了实情,惟“粗糙”云云,应视为作者的谦虚。这些文章自有其价值,虽有讥讽,却不挖苦,既诙谐、风趣,又有真知灼见。作者模仿欧洲特别是法国的文化习惯,以一个进步的、有自由思想的文化人眼光缅怀往事,讲述旅行见闻,发表议论,抒情状物。

卡内所有作品中最像一本正经书的是那部中篇自传体的《少年时代》。那是作者对当年国立学校寄宿生生活的回忆,用第一人称叙述,全部是真人真事,不太好归于小说一类,可是从作品的内部节奏及结构来看,又与小说无异,稍作加工,就会成为一部精彩的小说。不过作者只想向朋友们谈谈往事,忆忆故知,以浓浓的温情缅怀那段只属于少年的黄金岁月。书中所写的事情或许琐碎,读起来却亲切有味。师长、同窗、友情、初恋、考试、恶作剧,连同那培养了一代栋梁的国立学校和布城的旧事、旧景,经作者轻轻勾勒,便活现在读者的面前。虽说写的是一个学校,其实是社会的一个缩影,社会上的一切矛盾、问题无不反映到学校中来。作品那种极其轻松、随便的笔调可能是受了西班牙流浪汉体冒险小说的影响,所不同的是它恪守的道德准则(即孔老夫子所谓的“思无邪”)。此作的另一个特点就是从两个角度,也就是用少年卡内与成年卡内两种不同的声音交替叙述,读者能同时读到两个世界,一个是无忧无虑的少年世界,另一个则是抱有怀疑、带着愁绪的成年世界。所有这些均使这部作品增色。《少年时代》自问世以来不仅深受一

代又一代学生们的欢迎,一般读者也爱不释手。

80 年一代作家中还有一位从生平到创作都很具代表性的作家,那便是卢西奥·比森特·洛佩斯 (Lucio Vicente López, 1848—1894)。他是那位为阿根廷国歌作词的比森特·洛佩斯——普拉内斯之孙,历史学家、小说《异教徒的新娘》的作者比森特·菲德尔·洛佩斯之子,还是后来当了总统的萨米恩托的教子,学法律时指导他写博士论文的又是当年埃切维利亚的挚友、著名学者胡安·马利亚·古铁雷斯,总之是从出身到社会关系均不出名流圈子。这位洛佩斯与米格尔·卡内既是世交,又是挚友,两人和其他一些志同道合的青年时常聚会长谈。探讨各种社会、文学问题。洛佩斯从很年轻时起便在政界与文学界崭露头角。像当时大多数作家那样,洛佩斯也是从写诗入手,后转入新闻界,同时积极投身政治活动。洛佩斯曾入内阁、议会,担任公职的时间虽然不长,却充分显示了他的才干与活力。1894 年,因政治问题得罪一位上校,上校提出决斗,洛佩斯一向并不赞成用那种方法解决问题,却仍按绅士习惯接受挑战。两人便一天中午,当着许多证人的面,相隔十二步的距离同时对开两枪。上校的第二发子弹击中洛佩斯肝部,年仅 46 岁的洛佩斯做了所谓绅士名誉的牺牲品。洛佩斯去世后,社会舆论大哗,《民族报》批评政府听任一名军人因政治问题对代表它执行政策的一位官员挑战并伤害他的性命。卡内更是痛心疾首,指责:“那是谁都谴责却又谁都无法挣脱的支配着我们社会机体的野蛮的残余。”洛佩斯的死使他那理想主义者的人格更增添了几分浪漫主义的色彩。

作为作家,使他在文学史上留名的是那篇被归于小说一类的《大村庄》(*La gran aldea*)。这部中篇作品的确比卡内的《少年时代》更像小说,那是布城生活的风俗画,《大村庄》的副题便是《布宜诺斯艾利斯风俗》,书中出现俱乐部的晚会、大选前的会议、黑人舞蹈,还有店主、商人及当时社会上的不少名人。小说用略带揶揄的口吻指点社会的毛病,刻画了作为实证主义与个人主义产物的追

求物欲与奢华的一代,同时讽刺世人的浅薄与唯利是图,时间跨度为30年(1852—1884),包括叙述者的童年、青少年与壮年。小说反映布宜诺斯艾利斯从殖民社会到现代社会的转变,那是两个布宜诺斯艾利斯,一个是仍有旧时痕迹的“大村庄”,另一个则是直追巴黎、伦敦、维也纳或马德里的未来大都市。“大村庄”这个名字因贴切地点出了旧布宜诺斯艾利斯的实质,而很快流传,成了老布宜诺斯艾利斯的代名词。小说的写作分前后两个阶段,第一阶段写得仔细、从容,但作者写了一半便将稿子扔进抽屉,到了1884年,因《南方报》需要刊登连载小说,作者才匆匆赶写后半部分,所以这部分显得较为草率。不管怎么说,洛佩斯的《大村庄》预示了用故事形式描绘现实社会的广阔前景。

洛佩斯也写有一本游记(1880),那也是曼西利亚、卡内还有爱德华多·维尔德(Eduardo Wilde, 1844—1913)等作家惯用的体裁。

医生出身的维尔德比上述两位作家年长几岁,其父母在罗萨斯统治时期流亡玻利维亚,他便是在那个国家出生。维尔德1852年回国,先入康塞普西翁市的国立学校读书,后定居布城,一边行医,一边为多家报纸撰稿,与众多布城名人交谊很深。维尔德年轻时豪放不羁,后从政,当选为议员,支持胡利奥·罗加出任总统,曾在三届内阁担任部长之职,政绩斐然,最后出任驻比利时大使,后死于任上。他在欧洲、美国旅行期间,写了一系列笔记,登在《新闻报》,1892年辑录成书,名为《旅行与观察》。

维尔德的著作总共19卷,多为“零碎”作品:1878年出版的《失去的时间》(*Tiempo perdido*)是一组有关医学、文学与政治的文章,1899年出版的《普罗米修斯^①一伙》(*Prometeo y cia*)包括了一些自传体的叙述和作者发表于报上的几篇故事,此外还有《陆上与海上》(*Por mares y por tierra*) (1899)及遗作《顺水》(*Aguas abajo*) (1914)等等。作品的主题大都是以一种审视的眼光对一个貌似庄

① 即偷火给人类的希腊神。

重实则轻浮、虚浪的社会进行批评。无论哪类作品都显示了作者锐利的笔锋和深厚的功底。作品语言的最大特点是幽默,用作者的话说:“对一件伤心事加以嘲弄,有时表明一种高雅、细腻的情感,是某些敏感、幽默的人用以掩饰其感受的一种伪装。”

80 年一代散文作家还可以举出长长的一串名字,限于篇幅,无法一一评介,仅用另一位知名作家何塞·曼努埃尔·埃斯特拉达(José Manuel Estrada, 1842—1894)来收场。埃斯特拉达首先是一位大学教授,著有《阿根廷共和国历史教程》(1868)、《宪法教程》(1878)等书。他与佩德罗·戈耶纳(Pedro Goyena, 1843—1892)一起领导《阿根廷杂志》,那是 80 年一代作家的喉舌之一,代表这一代作家中具有坚定天主教信念或者说是传统立场的那一部分。埃斯特拉达主张共和与民主,是一位出色的演说家、理论家,曾当选议员,反对世俗教育、世俗结婚等等。1893 年出任巴拉圭大使,不久去世。埃斯特拉达代表五月革命及老一代浪漫主义文人的理想精神,但他的著述与活动常引起很大争论。

2. 浪漫情感

80 年一代作家中还出了最后几位浪漫主义诗人,那就是活跃在 60 至 80 年代的第二代浪漫派文人。这一代诗人既谱写高昂的英雄主义颂歌,也着意描绘具有浓郁地域色彩的理想化的自然景色,表现出对土地与故园的眷恋,这与那些将田野与大自然视作野蛮舞台的上一代浪漫文人大相径庭。这是因为在阿根廷走上发展之路的这个过渡时期,特别是在欧洲移民大量涌入的情况下,文人们开始体会文化断裂及无根之苦,而在寻根的过程中,他们自然而然地要把目光投向大地,因为正是土地代表着最具阿根廷传统的一切。于是我们在他们的作品中读到了对美洲大地的赞美以及浓浓的怀旧情调和对传统价值的呼唤。

第二代浪漫主义(即感伤浪漫主义)在拉美兴起之时,欧洲的

浪漫主义文学运动早已是明日黄花。但是在拉美各国,浪漫主义审美情趣却长期缠绵文坛。究其原因,一是因为文人们的执著,二是因为浪漫主义(泛指文学艺术的一种表现方法,而非具有历史、政治等界限的文艺思潮)可说最得拉美公众的欢心,虽说当时“公众”的圈子还十分有限。因为拉美人就其民族心理而言,有一种独特的浪漫气质,这又与他们的宗教、文化渊源(所谓“心的文化”)分不开。这种民族的性格特征及情感型思维造成文学与“感伤”结缘,而感伤文学又反过来进一步加深了民众的浪漫主义情感。所以不仅迟至19世纪80年代乃至90年代,浪漫主义的诗歌仍不绝于耳,就是在以后的各个文学时期,浪漫主义的遗产仍代代相传,即使是那些明明与这个文学运动相对立的潮流,也不脱“浪漫”的情调或痕迹。

阿根廷第二阶段浪漫主义运动的成就主要体现在诗歌领域。虽然那一文学年代以写随笔、杂文为时髦,诗歌远非一枝独秀,但一些浪漫派代表诗人,特别是奥莱加里奥·维克托·安德拉德(Olegario Víctor Andrade, 1839—1882),仍受到80年一代文人的一致推崇。

安德拉德出生在巴西,1852年随结束流亡生涯的父母回到故乡,就读于康塞普西翁市的国立学校,与后来出任总编的胡利奥·阿亨蒂诺·罗加以及爱德华多·维尔德等许多80年一代文人有同学之谊。安德拉德相貌平常且不善词令,却写得一手好文章,自少年时代起便热中诗歌创作。他的爱国诗上承第一代浪漫主义诗人的风格,热情澎湃,慷慨激昂。17岁时即以一首“我的祖国”获一项文学奖。1867年发表诗作“未来”,表达了渴求进步的阿根廷文人的理想:

未来的景象! 灿烂的云,
你在遥远的天际升起,
像战旗飘动,又像曙光,

普照大地，散发馨香。

(《安德拉德诗集》(Obras poéticas))

安德拉德以新闻工作为职业并积极从事政治活动。他初时为乌尔基萨的联邦党政策辩护，后转而支持阿韦利亚内达及罗加的自由党政策，就是说，曾先后支持对立两派的三位首脑人物，也在不同阶段得到了这三位的庇护与厚遇。诗人 1882 年去世时得到了近乎国葬的待遇，包括罗加总统在内的各界名人为他送葬，前任总统阿韦利亚内达赠他以“阿根廷最伟大的诗人”之美称。

安德拉德确实留下了伟大的诗篇，最著名的是那首《鹰之巢》(El nido de cóndores)。那是一首具有新古典主义遗风的奥尔梅多^①式的自由与英雄主义的颂歌。1880 年，圣马丁^②将军的遗体从法国运回祖国阿根廷，安德拉德有感而发，写下这首广为传颂的诗篇。诗句用奇妙的想像描绘安第斯山的荒寒萧寂和山上孤独的神鹰：

黑沉沉的夜色里，
一块阴沉的巨岩突起，
像一条巨臂伸向空中，
不许四周发出一丝声息。

.....

周围一片沉寂，就连云
也是静静地飞，

① 奥尔梅多 (José Joaquín Olmedo, 1780—1847)，厄瓜多尔诗人、政治家，曾任厄瓜多尔共和国副总统，著有诗歌《胡宁大捷》(又名《玻利瓦尔颂》)，用奇特的想像歌颂民族英雄。

② 圣马丁 (José de San Martín, 1778—1850)，南美英雄(普拉塔联邦爱国军北路总司令)。1817 年越过安第斯山，打败西军，宣告秘鲁独立。1822 年后引退，1824 年赴欧，在法国去世。

恰似幽灵的军队
被冰冷的风吹散。

安第斯神鹰之巢便筑在这冰冷、寂静、耸入云端的奇峰之巅：

这是安第斯神鹰之巢，
在那昏暗的窝里，
似有风暴孕育，
又有雷在小憩。

神鹰与巨岩当然是自由与人类理想的象征。诗人描述孤鹰被将军的“归来”所惊动，然后用夸张的形象再现宏伟的历史画面，歌颂圣马丁的伟业和他为自由而斗争的精神，创造出一种犹如号角般响亮的具有轰动效果的抒情体。

安德拉德也写感伤、怀旧的抒情诗，那是些倾诉衷情似的八音节小诗，如“母亲的叮咛”(*El consejo maternal*)、“回家”(*La vuelta al hogar*)等等：

一切都和旧时一样：
房子、小街、流淌的河，
那些树和树上的叶，
那些枝和枝上的巢。

(《安德拉德诗集》)

诗句平易质朴，淡淡的笔调勾出浓浓的乡思和那挥之不去的对往昔的缅怀。这类八音节诗又和下面要介绍的奥夫利加多的那些家庭题材的小诗十分相像。安德拉德的其他名篇有“失去的竖琴”(*El arpa perdido*)、“普罗米修斯”(*Prometeo*)、“圣马丁颂”、“致

雨果”，还有曾获文学奖的“西洋洲”(Atlántida)^①。此诗以高亢的诗句、预言家般的语气歌颂美洲大地及美洲人，不仅在阿根廷，而且在其他拉美国家引起很大反响。

安德拉德这类史诗般的作品大气磅礴，掷地有声，语言洒脱纯正，无愧于他天才诗人的称号。不过新闻工作耗去了诗人太多的精力，正当他的诗艺渐臻炉火纯青之时，却不幸因病辞世，实为拉美诗坛的憾事。安德拉德的诗作受雨果影响最深，也有一点西班牙诗人埃斯普龙塞达^②的影子，照西班牙作家、评论家胡安·巴莱拉-阿尔卡拉^③的看法，安德拉德的作品也像西班牙桂冠诗人金塔纳^④、意大利诗人孟佐尼^⑤以及雨果的伟大诗篇那样，具有极大的教化作用和世界意义。诗人的英名后来被用作阿根廷境内一座山(安第斯山的余脉)的名字。

这一时期另一位有影响的诗人便是那个写了不朽长诗《桑托斯·维加》的“民族诗人”奥夫利加多。前面提到这位诗人与同时代其他文人的不同之处——他对家乡牧场的那一份特殊的深情与依恋。奥夫利加多中学毕业后入布宜诺斯艾利斯大学法律系读书(当时布大尚无人文学)，但他受不了课堂的约束，也不把课业成绩放在心上。最稀奇的是，他不仅无心学习法律，连文学课考试也未获通过，而当时在布大教授文学的又是那位前辈浪漫主义文人何塞·马利亚·古铁雷斯，真不知这是诗人的尴尬，还是文坛的趣事。好在诗人家境富裕，从不用为生计、前程发愁，离开

① 据传曾经存在于大西洋中的大陆。

② 埃斯普龙塞达(José de Espronceda y Delgado, 1808—1824), 西班牙诗人。诗作抗议社会不平, 谴责君主政体、教会等, 带有浪漫主义色彩和悲观情绪。

③ 胡安·巴莱拉-阿尔卡拉(Juan Valera y Alcalá Galiano, 1824—1905), 西班牙作家, 著有多部长篇小说、剧本、文学评论等。

④ 金塔纳(Quintana, 1772—1857), 西班牙诗人、剧作家, 著有多首歌颂人民反侵略斗争的诗篇。

⑤ 孟佐尼(Manzoni, 1785—1873), 意大利诗人、作家, 著有多首政治抒情诗。

学校后，乐得在乡间过他那无拘无束的文人生活。从这方面来说，他比那位被新闻工作占去大量时间的安德拉德要幸运得多。但诗人并不快活，童年时代刚过，就因初恋情人的辞世而跌入痛苦的深谷。诗人生性多愁善感，用他自己的话说：“一旦真爱便无法不再爱”。那段不幸的恋情给他的诗作乃至性格打上了永难磨灭的忧郁的印记。

大自然和书房是诗人的主要课堂，另外，他每年5月到11月都在布宜诺斯艾利斯的寓所居住半年，那是他与文友探讨文学艺术的场所，也是他的另一个重要课堂。从1870年到世纪之交将近三十年的时间里，每逢星期六晚上，诗人都要在家中接待跟他一样致力于民族文学发展的文友。正是这些聚会拓宽了诗人的视野，所以他虽然从未出国，却了解世界上各种文学思潮，真可谓“秀才不出门，便知天下事”了。

1873年，奥夫利加多与文友们成立“阿根廷文学协会”，其宗旨是推动民族文学、艺术（包括民族戏剧）的发展。奥夫利加多作为协会的积极成员不仅创作了大量民族题材的诗文，还动手编纂了阿根廷方言词典。

奥夫利加多的宾客中名人荟萃，常客中包括年龄相差两三代诗人、作家。就以浪漫主义流派的诗人来说，长一辈的有卡洛斯·吉多-斯帕诺（Carlos Guido y Spano, 1827—1918）和里卡多·古铁雷斯（Ricardo Gutiérrez, 1836—1896）。吉多-斯帕诺从事新闻工作，常在报上刊登各类文章，后辑成两卷发表。作为诗人，既写抒情小诗，也写爱国诗，发表的诗集有：《风中之叶》（*Hojas al viento*）、《远方的回声》（*Ecos lejanos*）等；里卡多·古铁雷斯则是个有高尚人道精神的医生，著有《野性的力量》、《诗歌集》、《太阳之子》等诗集，诗文低徊、优美。客人中也有80年一代的散文家，如卢西奥·曼西利亚、华金·冈萨雷斯（Joaquín González, 1863—1923）等人。曼西利亚前面已经介绍，冈萨雷斯乃记者、政治家，著有散文集《我的大山》（*Mis montañas*）等。80年代之后，参加诗人

家聚会的更有来自其他拉美国家的作家、诗人,其中最著名的是那位拉美现代主义文学的旗手鲁文·达里奥(Rubén Darío, 1867—1916)。达里奥是尼加拉瓜人,1893年至1898年在布宜诺斯艾利斯生活。达里奥代表的文学新潮流是对浪漫主义运动的否定,尽管如此,奥夫利加多却能毫无成见地接纳他,这也是文坛的一段佳话。

奥夫利加多虽是布大不及格的学生,却因其文学创作的杰出成就,在1896年布大成立人文系之后历任系顾问、考官、副系主任等职,1889年当选西班牙文学院通讯院士并于1909年获名誉博士衔。到了晚年,诗人因疾病缠身,又因浪漫主义文学运动渐趋没落而过起了隐居生活,在巴拉那河畔的老家盖起了一座西班牙式的城堡,在那里度过余生。

奥夫利加多留下的诗作不多,总共只有一本诗人自己选定的包括《桑托斯·维加》在内的诗集,其余的诗作(包括报上发表的或从未发表的)大都散失,因作者不尚虚名,对出版诗集之类的事并不在意,但他不多的作品却在阿根廷文学史上占有一席之地。奥夫利加多的诗作大致有两方面的内容,一为家庭题材,大都追忆美好的童年时光,如《老家》(*El hogar paterno*):

啊,甜蜜的岁月!那时我们
最爱采岛上的鲜花,
还爱听小鸟的歌唱。
西番莲、金黄的美人蕉、红红的龙牙花,
母亲最爱这些礼物,
那是上帝对她子女的厚赐。

此外还有《空屋》、《河边清泉》等等。另一类为民族题材的诗,歌颂祖国与大自然,除了那篇脍炙人口的《桑托斯·维加》,还有《龙牙花》(印第安民族纯洁高傲的心灵的象征)、《草原风》、《牧牛人之

家》、《黑人法卢乔》(El negro Falucho) (歌颂那位因不愿升西班牙旗而被自己的阿根廷同胞杀害的黑人士兵)。最后还要提到他的那篇《埃切维利亚》(Echeverría)。诗人有感于圣马丁的遗体被运回国安葬而埃切维利亚则被国人遗忘,仍长眠在异国的地下,于1881年写下了这首悲愤的诗:

在那最后的长夜里,
一颗热泪自心中滴出,
那是对远方祖国的祝福,
也是对暴君的怒斥。
命运的刀剑无情砍杀,
他终于如星辰般沉落,
惟有余光仍照亮四周,
在那异乡的坟墓!
啊!不公!悲哀!五月革命的祖国,
诗人的遗体而今安在?
你的阳光可照在他的坟头?
同样的光芒昔日曾抚弄过他的双目!
.....

诗人自己则像胡安·马利亚·古铁雷斯那样,从未忘记这位使祖国走上精神解放之路的斗士。他也欣赏所有为发展民族文学所作的真诚努力,冈萨雷斯的散文集《我的大山》(1893)便很受他的推崇。

《我的大山》是一组文笔优美的浪漫主义抒情散文,让人联想起萨米恩托的文风。不过冈萨雷斯的视角却与那位前辈散文家截然不同。华金·冈萨雷斯笔下的大自然不仅不是对文明的威胁,而且是创世的圣殿,有一种天堂般的和谐:

寂静中有那么多奇怪的声音。深夜里，高山上汇合的所有声音又是那样和谐。山石间直泻的激流、互相磨擦的枝条、沙沙作响的树叶、空中和石缝里千万只小虫的喁喁私语、穿过峡谷、挤过山岩的罡风、远处的脚步、轰响的峭壁、山头回荡的马嘶声、浓浓的夜色里似被看不见的精灵保护的骡夫的吆喝声和夹杂着皮护腿沉重碰击声的悲凉歌声，还有山的高处那无法形容、神秘肃穆的风的呼啸——宛如一架风琴在一个废弃的圣殿里独自发出轰鸣：所有这一切，都是山的声音，那是它的语言，是它充满诗意的伟大灵魂的表述。

这一组散文虽然结构松散，彼此间没有太多关联，却从各个方面描绘了大自然的和谐。作者的理想是原始的基督教社会，认为惟有创建这样的社会才能获得种族间的和平与人的尊严。

最后要介绍的浪漫主义诗人是佩德罗·博尼法西奥·帕拉西奥斯（笔名阿尔马富埃尔特）（Pedro Bonifacio Palacios, 1854—1917）。那是一位对后世的阿根廷诗歌有深远影响的诗人，但他的人生经历与思想却和同时代的其他著名作家完全不同。豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges, 1899—1986）称他为“一个被不公正地遗忘了的作家”。鲁文·达里奥则称道他的正直与刚强。

诗人自幼丧母，失去家庭，又无机会进大学深造，全靠自学获得知识。他也是教师和报纸撰稿人，但所谓教师只不过是乡村教师，而报纸则是反对党的报纸。他以极大的爱心和传教士般的热情在草原的各个村落教贫苦的孩子们读书，却因没有合格证书而在1896年被削去教师之职。晚年在拉普拉塔市郊过着清贫的生活，但仍为报纸撰稿，谱写激烈而常常充满矛盾的诗文，最后在那里去世，走完孤独、近乎流浪的一生。他终身潦倒，担任过的“公职”仅是图书馆员而已，但他常在乡村听众面前朗诵诗歌，又极端地好动感情，有一种吉诃德先生式的固执与热情，因此而生出不少

奇闻趣事。这位文坛上“孤独的讲道士”这样歌颂身处逆境而意志愈坚的硬汉：

他像永不哭泣的上帝，
又像永不祈祷的魔王，
也像成片的大栎树林，
离不开水却从不乞求。

帕拉西奥斯的作品除诗歌之外还有散文、演说，诗或文均无一定风格流派，诗作从最热烈的浪漫主义到现代主义，从巴罗克到自然主义，几乎无所不包，其文学价值也有高下之分，因为诗人并不是唯美主义者，他更关心的是诗作的哲学与宗教内容而不是诗的形式。鲁文·达里奥认为他因才思过于汹涌、语言过于激烈而难免将“路边的石子掺入真正的宝石”。帕拉西奥斯诗歌的形式多样，各种韵律、节律他都使用，尤善十一音节四行诗或亚历山大体诗，但也写八音节的十行诗、十四行诗、双韵五行诗及十一音节八行诗等等。诗人的名篇有《传教士》(*El misionero*)、《震音》(*Trémolo*)、《歌手中的歌手》(*Cantor de los cantores*)、《长春花》(*La inmortal*)等。诗人在《传教士》中为自己画像：

我已经破裂，已经粉碎，
似光洁、清脆的玻璃杯，
但我仍有足够的灵感，
焚烧太阳，如果它熄灭。

帕拉西奥斯的诗表现了受绝望、焦虑煎熬的人的内心，从某种程度上预示了“现代人”的存在危机，博尔赫斯认为他“若生于野蛮时代，会是某一宗教的教主，而在一个文明时代，他本可以成为一

个勃特勒^①或尼采,可惜的是被报纸的行话及城郊的土语所糟蹋。”尽管如此,帕拉西奥斯仍应被视为阿根廷文学新航程的先驱。

3. 潮起潮落

19世纪初叶以后,在法国实证论哲学^②的影响下,欧洲兴起现实主义文艺思潮。这一文学运动提倡对当代社会作客观、直接的观察,强调在作品中精确描写来自身边现实的题材以及日常生活中的具体的人。作品带有明显的决定论的印记。这与突出奇异、想像、历史题材及主观世界的浪漫主义文艺思潮正好对立。19世纪后期,在欧洲现实主义文学巨匠——法国的巴尔扎克、英国的狄更斯、俄国的托尔斯泰、果戈里以及西班牙作家阿拉尔贡^③、佩雷达^④、佩雷斯·加尔多斯^⑤、巴莱拉的影响下,拉美作家也写起了现实主义小说。这—个周期的现实主义创作以智利作家阿尔韦托·布莱斯特·加纳^⑥的小说《爱情算术》(1860)为开端,而以阿根廷作家罗伯托·派罗(Roberto Payro, 1867—1928)的小说作收尾。

需要指出的是,无论是在欧洲还是在拉丁美洲,在浪漫主义与现实主义这两种文学创作方法之间并没有一条绝对的分界,欧洲不少现实主义小说大师早期都受到浪漫主义小说的影响。拿拉美

① 勃特勒(Samuel Butler, 1835—1902),英国作家,著有小说《埃瑞璜》、《如此生活》等。

② 以法国哲学家孔德(1798—1857)为代表,主张哲学不应以抽象理论而应以实证、确实的事实(即主观感觉)为依据。

③ 阿拉尔贡(Pedro Antonio de Alarcón, 1833—1891),西班牙小说家,代表作为《三角帽》(1874)。

④ 佩雷达(José María de Pereda, 1833—1906),西班牙小说家,作品大多表现地域生活习俗。

⑤ 佩雷斯·加尔多斯(Benito Pérez Galdós, 1843—1920),西班牙著名小说家,写有86部小说、22部剧本、14卷其他著作,内容主要反对封建保守和社会黑暗势力。

⑥ 阿尔韦托·布莱斯特·加纳(Alberto Blest Gana, 1830—1920),著有多部反映智利社会现实的小说,如《马丁·里瓦斯》、《移民》等等。

的情况来说,现实主义小说与浪漫主义小说在题材乃至结构方面往往非常相像,因为二者本同出一源,都受拉美风俗派文学的很大影响。洛佩斯的《大村庄》(如果可以算作小说,当归于现实主义一类)用的副题是《布城风俗》,无独有偶,另一位现实主义小说家保罗·格罗萨克(Paul Groussac 1849—1929)也称其代表作《禁果》(*Fruto vedado*)为“阿根廷风俗”;而阿根廷浪漫主义文学——从埃切维利亚的《屠场》开始——所表现的主要内容就是当地的风土人情。两种文学运动的主要区别在于浪漫主义小说要表现的是一种理想化的现实和主观世界,而现实主义小说所描绘的则是一个以精神、道德低下为特征的客观世界。用卡内的话来说:“我们的父亲是战士、诗人、艺术家,我们却是店主、证券投机商和唯利是图的人。”(《大村庄》前言)。正是这种对传统失落与道德沦丧的担忧构成了拉美现实主义作家的创作动因。

欧洲现实主义文学运动后来又派生出一种新的创作倾向,就是始于19世纪后期的自然主义。以法国作家左拉^①为代表的自然主义小说家主张在文学创作中运用遗传学等科学理论表现人的本能,认为人只能受生活环境支配而无法改变自己的命运。这种倾向传入拉美后,拉美作家又模仿欧洲大师——法国的左拉、龚古尔兄弟^②、西班牙的埃米莉亚·帕尔多·巴桑^③、布拉斯科·伊巴涅斯^④、克拉林^⑤等等——开始描写堕落的人物、污浊的环境,谴责道

① 左拉(Emile Zola, 1840—1902),法国自然主义小说大师,著有《小酒馆》、《娜娜》、《萌芽》、《金钱》、《崩溃》等长篇小说。

② 指爱德蒙·龚古尔(1822—1896)和于勒·龚古尔兄弟(1830—1870),法国自然主义小说家,合作写了不少作品,多用心理学、病理学观点分析人物的精神状态。

③ 埃米莉亚·帕尔多·巴桑(Emilia Pardo Bazán, 1851—1921),著有多部长、短篇小说及社会、文学类著作。

④ 布拉斯科·伊巴涅斯(Vicente Blasco Ibáñez, 1867—1928),著有《茅屋》、《芦苇和泥淖》、《大教堂》、《血与沙》等大量优秀作品。

⑤ 克拉林为著名小说家、文学批评家莱奥波尔多·阿拉斯(Leopoldo Alas, 1852—1901)之别名。

德的败坏和社会的邪恶,录下了拉美的一幕幕人间喜剧。在所有拉美国家中,又数阿根廷、墨西哥这两个现代化进程最快的国家受欧洲自然主义影响最深。自然主义之风吹进阿根廷之时,正好是阿根廷严重的社会政治问题露头的 80 年代,作家们遂操起这一现成工具揭示社会病态,分析国家的政治现实,包括大量移民涌入阿根廷造成的社会、种族问题。

不过,自然主义传入阿根廷之初,因与当时的道德规范及审美情趣相抵触而遇到很大阻力。1879 年,《民族报》开始以连载形式刊登左拉的《小酒馆》,不料引起轩然大波。争论迅速波及各种刊物,那两位坚守天主教阵地的作家埃斯特拉达与戈耶纳更在其刊物《阿根廷杂志》上猛烈抨击推崇这种法国新小说的文人作家。1881 年,阿根廷第一部自然主义倾向的著作——欧亨尼奥·坎巴塞雷斯 (Eugenio Cambaceres, 1843—1888) 的《集成曲》(Pot-pourri)——问世,又遭到布宜诺斯艾利斯文学评论界的激烈批评,被认为是歪曲了阿根廷的社会现实。直到 1890 年,自然主义作品才被批评界及公众普遍接受。那一年,布城证券交易所倒闭,金融界发生“大恐慌”,青年记者何塞·马利亚·米罗 (José María Miró, 1867—1896) 以胡利安·马特尔的笔名发表自然主义小说《交易所》(La Bolsa),谴责那些大搞证券投机的贪得无厌的犹太移民。这部小说引出一系列反映经济危机的自然主义小说,阿根廷文学史上称之为“交易所小说”,包括卡洛斯·马利亚·奥坎托斯的《基利多》(1891)、塞贡多·比利亚法尼亚的《疯狂时刻》(1891)、阿尔韦尔托·德尔索拉尔的《反潮流》(1894)、何塞·路易斯·坎蒂洛的《美梦》(1899)、奥斯瓦尔多·萨阿韦德拉的《小小显贵》(1901) 等等。

阿根廷自然主义小说家的代表当然是坎巴塞雷斯。这位律师出身的小说家属 80 年一代名流,家道殷实,常去国外旅行,在巴黎得以结识现实主义和自然主义新潮作家。1870 年至 1880 年任众议员,以其反教权的自由思想蜚声政坛,后退出政界,自 1880 年起开始用洛伦索·迪亚斯的笔名在《南美报》上发表文章。1881 年在

巴黎出版《集成曲》，3年后又出《感伤曲》(*Música sentimental*)，两书均未具名并用了同一个副题——《闲人的口哨儿》(*Silbidos de un vago*)。上面提到《集成曲》引起的批评，这倒不出作者的意料。作者在引言中这样说：

……另一方面，我也很清楚，这事会有麻烦，有人会认为自己被影射；这书一定会为我招来不少敌人，却不会带给我一个朋友。

这是因为，只要有人敢于“破坏”，拿镐去捣一幢房子的基础，总要招来恶果，即使这房子眼看就要倒塌，即使那个“掘地基”的是出于一番好意，为的是防止它突然塌下来，砸断人的胳膊、大腿。房子的主人却总会恼怒，痛斥那人毁了他的家产，侵犯了他的住宅。

1885年，小说《没有方向》(*Sin rumbo*)问世，这是作者首次用真姓名发表作品。小说叙述庄园主家庭出身的安德烈斯引诱一个乡村姑娘，始乱终弃，后沉缅于城市灯红酒绿的生活并勾搭上了一个歌剧女演员，最后得了报应，又回到乡村。那个被他引诱的可怜女人已死，给他留下了一个私生女，他担起了抚养女孩的责任，女孩却不幸死去。主人公失去了对未来的一切希望，以一种可怕的方式结束了自己的生命。作品渲染信念及道德价值的丧失所造成的恶果，对当时流行的叔本华^①的悲观主义作了很好的诠释。

1887年，坎巴塞雷斯又在《南美报》上以连载小说形式发表了他的最后一部小说《血缘》(*En la sangre*)。作品从遗传学角度分析人的本能：小说主人公赫纳罗是一个吝啬的意大利移民的儿子，生性诡诈，从小藏奸耍滑，后变成一个不择手段往上爬的逐利之徒。

① 叔本华 (Arthur Schopenhauer, 1788—1860)，德国唯心主义哲学家，唯意志论者，强调所有的人都是利己主义者，认为必须否定生活意志才能求得解脱。

赫纳罗后来找了个有钱的姑娘结婚,然后挥霍岳父的钱财。小说结尾写主人公变得像其父那样粗俗、吝啬。坎巴塞雷斯的前后两部小说其实表现了同一个主题,即人的命运均由生物规律支配,人只能顺着天生的倾向发展,绝无可能越出那条因果链。小说的主人公或死或苟活,都注定归于毁灭。

这类小说都受制于一个一成不变的宿命论的框框或格式,算不上什么文学精品,也难望欧洲大师之项背,其意义在于反映了当时社会的种种尖锐矛盾和冲突,如上层阶级与外来移民、暴发户之间的矛盾(《血缘》中的赫纳罗代表那类素质低下的移民,当时不少作家把社会风气的败坏和道德的堕落均归因于这些移民,这种仇外、排外的情绪在以后不少作家的作品中都有反映),又如乡村与城市的对立等等。不过阿根廷现实主义与自然主义流派的作家对于乡村的态度前后并不一致,就以坎巴塞雷斯来说,《集成曲》中称乡村为“上帝所创造的最乏味的一片土地”,而在《没有方向》中,却让主人公安德烈斯生出一种“对潘帕草原的突如其来的眷恋”,出现在安德烈斯回忆中的庄园是一个处于“城市腐败环境”之外的自由之地。这是一种新的视角——作为大城市对立面的乡村被理想化,成了那些心灵纯洁、具有传统道德的小说人物的藏身之地——预示了阿根廷 20 世纪小说所要表现的主题。

19 世纪的现实主义文学一般都打上了决定论的烙印,而拉美的现实主义小说比起西欧相应的作品来,受决定论的影响更大,作品的情节、结构也更加死板,惟有一类流浪汉体小说与传统的现实主义不尽相同。流浪汉体小说是西班牙 16 和 17 世纪流行的小说体裁(经典作品有《托尔美斯河的拉撒路》、克维多^① 的《骗子,塞戈维亚的唐巴勃罗》等等),20 世纪又在西班牙语美洲出现。其特点,一是以出身卑微的人物——特别是无赖汉——为主角,二是由一

^① 克维多 (Francisco Gómez de Quevedo y Villega, 1580—1645), 西班牙作家,作品体裁多样,题材广泛,内容多揭露社会黑暗。

系列冒险事件串连而成,又都采用第一人称的叙述方式。阿根廷小说家罗伯托·派罗的三部主要作品之一——《劳查的婚事》(*El casamiento de Laucha*) (1906)便属于这种体裁。小说的故事情节来自于民间传说,叙述一个叫劳查的无赖汉假装与孀居的商店女老板结婚,然后挥霍她的钱财,最后将她遗弃。小说主人公用那种流浪汉惯用的腔调自述其行骗勾当,对上了他当的人大加嘲讽,他这样描述其新娘的盛装:

卡罗利娜将自己塞进一件黑绸大袍……一条披巾裹在头上,披巾的两角绕过耳朵系在下巴底下,长长的金耳坠在那张红通通的圆脸两旁晃来晃去,胸前挂了一个装着她亡夫半身像的大大的圆宝盒。

劳查好像在和读者一起取笑他的新娘,而读者在发笑的同时自会在心里谴责他的不道德。

派罗的其他两部小说则介于现实主义与流浪汉体小说之间,其中一部是写于1908年的《帕戈奇科》(*Pago Chico*),作品结构松散,其风俗派小说的成分大于流浪汉体小说。帕戈奇科(西语中意为“小村庄”)是一个虚构的省城名,原型是布宜诺斯艾利斯省的巴伊亚布兰卡市。小说描写的对象不是社会底层的无赖汉,而是由省长、警察局长、政治领袖等人组成的腐败的省城政治集团。作品用讥诮的语言描摹这些人的丑恶嘴脸,暴露他们操纵选举、买卖土地、雇佣打手等丑行。一个个故事与片断并无紧密联系,恰似一幅幅当时政治生活的风俗画面。派罗的第三部小说为《胡安·莫雷拉之孙的有趣历险》(*Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*) (1910),书名中虽有“有趣”一词,内容却比前面两部作品严肃得多,结构也比《帕戈奇科》紧凑。小说由主人公毛里西奥·戈麦斯·埃雷拉自述其发迹经过,“胡安·莫雷拉之孙”是主人公的诨号,因为此人与当年那位声震草原的高乔土匪胡安·莫雷拉有不少相

似之处。这几部小说的共同特点是无情地鞭挞黑暗的社会,对各种丑类特别是那些虚假的政客加以嘲弄、挖苦。

派罗也是戏剧家,上述三部小说都被他改编成戏剧上演。除此之外,他还创作了其他许多剧本,如写于20世纪初的《悲歌》(*Canción trágica*)、《废墟》(*Sobre las ruinas*)、《马科·塞韦里》(*Marco Severi*)和《别人的胜利》(*El triunfo de los otros*)以及写于20年代的三个剧本和一个独幕喜剧。派罗与另外两位现实主义戏剧家弗洛伦西奥·桑切斯(Florencio Sánchez, 1875—1910)、格雷戈里奥·德·拉费雷雷(Gregorio de Laferrere, 1867—1913)一起创造出阿根廷戏剧的黄金时代。

说起阿根廷民族戏剧的兴盛,前面提到,19世纪末阿根廷流行高乔戏剧,那是由作家们创作的介于风俗派与现实主义流派之间的高乔题材戏剧。到19世纪的最后几年,这类戏剧逐渐消失,另有一批作家,如戴维·培尼亚(David Peña, 1865—1930)、马丁·科罗纳多(Martín Coronado, 1850—1919)等,开始创作不同题材的悲剧和喜剧,20世纪初拉美作家开始有意识地培育各自的民族戏剧。那些年月,易卜生^①的自然主义倾向的戏剧也传进了拉美,在他的影响之下,一些拉美小说家转向戏剧创作,派罗便是其中比较突出的例子。阿根廷民族戏剧在专业化戏剧演员与作家出现之后发展更为迅速。1910年,第一个戏剧家协会成立,1919年又成立阿根廷演员协会。戏剧终于发展成一种有分量的文学体裁。上面提到的三位戏剧家的作品便是阿根廷民族戏剧成熟的标志。

桑切斯与拉费雷雷,一个写正剧、悲剧,一个写喜剧,两人的经历也迥然不同。拉费雷雷出身名门,家道殷实,曾任众议员,是政界活跃人物,他写剧本完全是为了自娱,用作者自己的话说:“我的第一出喜剧是《目光不祥之人》(*¡ Jettatore !*),我写此剧纯粹是消

① 易卜生(Henrik Johan Ibsen, 1828—1906),挪威剧作家,倡导挪威民族戏剧,对世界近代戏剧的发展有广泛影响。

遭,从未想到它会被搬上舞台。”作品讽刺社会上的迷信思想,有强烈的喜剧效果。1907年,马德里一家剧院上演了这部戏剧,这是西班牙首次上演阿根廷作家的戏剧作品。虽然作者一再声称自己写剧本仅仅是出于兴趣,但他的喜剧技巧却很高超。1905年,他的第二部喜剧《这一群疯子》(*Locos de verano*)上演,同样受到公众欢迎,拉费雷雷最成熟的作品是1908年上演的《巴兰科母女》(*Las de Barranco*),那是阿根廷城市题材最优秀的剧作之一,写巴兰科上尉的遗孀如何摆布女儿们的命运,唆使她们对求婚者中最有钱的假意殷勤,观众在大笑之余体味到的是一个庸俗家庭的悲剧。拉费雷雷的这个作品和那出《目光不祥之人》至今仍在阿根廷的剧院上演。

对阿根廷戏剧发展作出最大贡献的则是桑切斯。桑切斯生在蒙得维的亚,本是乌拉圭人,年轻时积极投身乌拉圭政治,是无政府运动最早的成员之一,后定居阿根廷,开始文学生涯,专写剧本。桑切斯没有受过正统教育,但有很高天赋,他的作品集中反映阿根廷当时的社会矛盾,如新旧道德观念、移民与本地居民、老一代与年轻一代之间的矛盾等等。桑切斯的代表作是《我的那个博士儿子》(*M' hijo el doctor*),那是一个三幕剧,1903年在布宜诺斯艾利斯大戏院首演,后印出剧本,这出戏曾连演38场,创当时戏剧演出的记录。作品反映受过大学教育的年轻一代与代表传统的父辈的冲突。剧中那个“博士儿子”胡利奥——一个冷冰冰的可憎角色——不愿遵照传统道德同被他勾引过的姑娘结婚,认为他的“自由”是时代带来的进步。他对其庄园主父亲说:“一切都在变,您所接受的那套教育——道德、习惯、规矩——已被这个时代送进了档案馆,您那一套已经老掉了牙。”只是在他父亲临终之际,做儿子的才向传统低了头。

桑切斯还写有另外几个农村题材的剧本,如《外国女人》(*La gringa*) (1904)、《悬崖》(*Barranca abajo*) (1905)等。《外国女人》反映拼命发家的外国移民与安于舒适生活的本地人的矛盾。剧中

那个意大利移民家庭后来买下了本地老头坎塔利西奥的土地,最后是坎塔利西奥的儿子娶了那家的女儿,算是解决了矛盾,但作品的主题却显而易见:旧的生活方式终归要被以奋斗与进步为标志的新时代所代替。《悬崖》则是一部真正的悲剧,写老庄园主索伊洛的命运和一个农村家庭的颓败。剧中主人公不明白自己为何落得一个两手空空、亲人背离的下场,哀叹:“我要是挥霍了,赌了,或是做了什么伤天害理的事情,那我认命;可是我规规矩矩,老老实实,从没做过一件坏事……”索伊洛无法对抗一个崇尚物质成就而非传统道德价值的社会,最后只有自杀一途。主人公的命运象征一个注定要被历史淘汰的旧阶级的集体命运。作品流露的悲凉和痛苦与拉费雷雷作品的欢快、乐观适成鲜明的对照。

除了这几部乡村题材的剧本,桑切斯还写有一系列城市题材的剧作,其中最重要的是写于1905年的《家庭内部》(*En familia*),这是作者所有剧作中最阴郁的一部,反映中产阶级的家庭冲突与分裂。作品成功地刻画了人物的心理。另外一些作品,如《死者》(*Los muertos*)(1905),受邓南遮^①等意大利戏剧家的影响很深。

桑切斯35岁时在米兰去世,他留下的大量作品是处于上一个世纪之交的阿根廷社会的见证,在戏剧的语言方面也获得了长足的进步。

从拉美现实主义、自然主义文学中所表现的社会现代化进程与传统价值的冲突中,我们不难看到作家们对传统的眷恋。这一代作家的作品反映了社会在走出传统时所经历的文化断裂的痛苦。

^① 邓南遮(Gabriele D'Annunzio, 1863—1938),意大利作家,创作中宣扬唯美主义、色情和尼采的超人哲学。

五、借鉴、创新与飞跃

直至 19 世纪末叶,拉美小说可以说是步步紧跟欧洲文学,拉美的各个文学运动无非是欧洲文学运动的涟漪,这当然也是殖民地文学的固有现象。不过随着历史的发展,稚嫩的拉美文学还是在学习欧洲的过程中成熟了起来,从巴罗克诗人的复制西班牙文学到浪漫主义作家创建民族文学的努力,留下了一个个清晰的前进的脚印。

19 世纪末叶,拉美进入独立国家的构造时期,文学艺术各个方面也获得很大进步,当现代主义新美学被拉美作家接受后,拉美文学终于出现第一次飞跃,以极大的爆发力一下子追上了世界文学的发展速度。从鲁文·达里奥的《蓝》(*Azul*)(1888)开始,现代主义文艺潮流迅速席卷整个拉美。如果说美国文学是因为有了惠特曼^①、爱伦坡^②才与英国文学分离,那么拉美文学正是有了第一代现代主义作家才最终脱离西班牙文学的主干。拉美现代派文学不仅比西班牙文学提前了十多年,而且反过来对西班牙作家产生了

① 惠特曼(Walt Whitman, 1819—1892),美国诗人,主要作品为《草叶集》。诗作热情奔放,确立了自由诗的地位,对美国及欧美诗歌的发展有很大影响。

② 爱伦坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849),美国作家、文艺批评家,著有多集诗歌并善写怪诞、离奇的故事,被视为侦探小说先驱。作品对西欧文学中颓废派、象征派影响很大。

很大影响。

现代主义作为文学思潮并不是单一的流派,从19世纪70年代法国的象征主义^①到本世纪初在欧美各国流行的表现主义、未来主义、达达主义、超现实主义等五花八门的流派乃至二战后西方出现的以存在主义哲学为基础的各种文学派别及思潮都可被归于广义的现代主义。就是说,凡不遵循传统的创作方法、突破文艺固有形式的文学都可以很方便地贴上一个现代主义的标签,不过通常所说的拉美现代主义是指19世纪80年代到本世纪20年代三四十年间的文学运动,前后又可分为两个时期:1910年以前主要受欧洲象征派及巴那斯派^②(亦称高蹈派)影响,以雕琢文字、逃离现实为特点;1910年以后脱去雕饰,回归现实与内心感情。在这场新文学运动中扮演先锋角色的又是人才荟集的布宜诺斯艾利斯。

1. “天鹅诗人”

阿根廷虽然是拉美现代主义的中心,第一代拉美现代主义代表诗人或曰现代主义诗歌先驱却都不是阿根廷人。当时阿根廷的代表诗人奥夫利加多虽然在诗歌创作方面有不少革新,但其气质、风格以及民族主义精神都与这个新运动相左。另一位写有不少奇诗的诗人们帕拉西奥斯,虽说为包括达里奥在内的许多现代派诗人所称道,却一向自认为“讲道士”,并称那些具有贵族气派的现代主义诗人令他“望而生畏”。尽管如此,90年代初的布宜诺斯艾利斯已受到新美学的沐浴,一些受法国新思潮影响的诗人也已在探索新的形式与风格。另一方面,布城良好的文化环境及

① 为法国兴起的颓废主义文艺思潮中的一个主要流派,“一战”前影响遍及欧洲各国,宣扬个人主义与神秘主义,强调诗的目的旨在暗示代表真与美的另一个世界。

② 为1866年在巴黎成立的法国诗人团体,是法国象征主义先驱,作品充满悲观、颓废情调,因所出诗选《当代巴那斯》而得名。

与欧洲息息相关的有利条件又引来了不少拉美杰出的作家、诗人，1893年，已经因发表了《蓝》而闻名的达里奥从智利来到布城，很快像磁石一样吸引了一群年轻诗人，造成了一个声势浩大的现代主义文学运动。

上一章中提到，达里奥是中美洲国家尼加拉瓜人，在阿根廷生活的时间也并不是很长，似乎不应把他当成阿根廷作家，但我们又不能不详细介绍这位天才诗人。一则，他是整个拉美现代主义运动的旗手，阿根廷也是因为有了这位临时公民才成为现代主义运动的中心；二则，诗人一向把自己当成美洲公民乃至世界公民，对留下过生活足迹的好几个国家——智利、阿根廷、西班牙、法国——都有一种仿佛对祖国的深情，诗人自己说：“我在战斗的，同时又是注重实际的智利生活过；我也在阿根廷共和国生活过，对我来说，那块土地犹如故乡，蓝白两色的国旗时时勾起我一种对祖国的眷恋；我还在西班牙——‘母亲祖国’——生活；更在法国——世界共同的祖国——生活过。”（《达里奥自传》）奥夫利加多则用以下这段话称道达里奥：“这位诗人不是阿根廷人，实在也算不得美洲人，其诗艺的祖国不在这片大陆而是在美的怀抱。”（《阿根廷文学院学报》，1951）不管怎么说，阿根廷始终以这位天才诗人为荣，布宜诺斯艾利斯国家图书馆前面那座惟一的塑像——达里奥的半身铜像——便是最好的证明。

达里奥在布城生活的五年是现代主义文学运动最终确立的关键时期，可我们介绍这位作家，又不能局限于这段时间，因为达里奥的整个人生与这个文学运动密不可分，其创作，自1888年的《蓝》至1916年的《生命和希望之歌》（*Cantos de vida y esperanza*），正好综合了拉美现代主义的整个历程，也体现了这一运动的所有内在矛盾。所以我们还是费些笔墨，对这位革新了西班牙语文学的天才作家作一个比较全面的介绍。

达里奥原名费利克斯·鲁文·加西亚·萨米恩托，从小有诗童之称。中美洲那个小小的国家及其邻国的令人窒息的政治、社会气

氛无法使诗人振翅欲飞的心灵得到满足,1886年达里奥只身来到智利首都圣地亚哥。当时的圣地亚哥虽然“纯文学”阙如,但其大都市的气派及文化气息却使诗人从精神到意趣发生了很大的改变。初出茅庐的达里奥靠在报馆工作维持生活,空闲时间则刻苦学习。诗人性格豁达,很有人缘,再加上才华横溢,虽尚无名气,却很快结交了不少像他那样上下求索的青年文人,更与总统的儿子佩德罗·巴尔马塞达·托罗成了好友,在朋友家的书房饱读法国巴那斯派作家戈蒂埃^①、门德斯^②等人的作品。诗人当时尚未精通法文,许多著作都是读的西班牙文本。其时,法国象征派文学刚刚兴起,在法国以外的地区尚未流行,圣地亚哥虽非“近水楼台”,达里奥却因踏进了一个特殊的圈子而成为最早接触法国新文艺思潮的拉美作家之一。对达里奥来说,法国作家的作品无异于一个巨大的文学宝藏,他早就熟读雨果等浪漫主义大师的作品,这时接触到新的文艺思潮,更是从理论、风格到语言来了一个全面的吸收,从里到外浸透了法国精神。

拉美作家对法国文学的倾慕已非一朝一夕。从独立革命开始,他们便有意地摆脱宗主国西班牙的影响而追随法国文学。另一方面,西班牙文学在“黄金世纪”及巴洛克时期之后也早已趋向没落,直至18、19世纪仍无太大起色,不少西班牙作家也是唯法国文学马首是瞻。在拉美的两大文化中心——布宜诺斯艾利斯与墨西哥城,作家们几乎无人不识法文,并且大都曾负笈巴黎。达里奥的早期诗作如《痛苦》(1887)、《抒情诗集》(1888)受贝克尔^③等西班牙诗人的影响,自《蓝》以后,其作品便主要受法国作家,特别

① 戈蒂埃(Theophile Gautier, 1811—1872),法国诗人、小说家、批评家,首倡“为艺术而艺术”,其艺术主张成为巴那斯派美学家的纲领。

② 门德斯(Catulle Mendes, 1841—1909),法国巴那斯派诗人。

③ 贝克尔(Gustavo Adolfo Becquer, 1836—1870),西班牙著名浪漫主义诗人,其诗集抒写作者的爱情、希望和痛苦。

是马拉美^①、雨果的影响(浪漫主义诗歌的激情与雄辩虽已令现代主义诗人们厌烦,但雨果的魅力始终不减)。

达里奥也受到拉美第一代现代主义诗人的影响。这一代现代主义先驱包括何塞·马蒂^②、曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉^③、胡利安·德尔·卡萨尔^④、何塞·亚松森·席尔瓦^⑤等等。达里奥与这几位诗人年龄相差不多,但批评界一向把达里奥算作第二代诗人,因为前面几位诗人全都在90年代中期谢世,当时现代主义思潮还未造成声势。他们去世后,达里奥便成为拉美诗坛惟一的领袖,1896年,诗人发表《亵渎的颂唱》(*Prosas profanas*),最后确立了现代主义文学在拉美的地位,开启了新一代现代主义诗歌的创作。第一代诗人中对达里奥影响较大的是何塞·马蒂、纳赫拉,此外还有萨尔瓦多·迪亚斯·米龙^⑥,卡萨尔则是达里奥的好友,两人在哈瓦那相识后,书信往来不断,直至卡萨尔不幸早逝。

达里奥的成名之作《蓝》掀开了拉美现代主义文学的第一页,《蓝》包括诗与散文,诗作除《诗年》,还有致高蹈派诗人勒贡特·德·列尔和门德斯、美国诗人惠特曼以及墨西哥诗人迪亚斯·米龙等人的十四行诗,表明了诗人当时的思想倾向与审美趣味。《蓝》代表诗人的艺术早春,其创作灵感仍属浪漫主义,不过已是巴那斯派

① 马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898),法国诗人,初期属巴那斯派,后成为象征派的代表。著有诗篇《牧神的午后》、诗剧《爱罗狄亚德》、理论文章《彷徨集》等。

② 何塞·马蒂(José Martí, 1853—1895),古巴诗人、民族英雄,在古巴独立战争中牺牲。著有诗作《伊斯马埃利约》、《平易集》、《自由的诗》等等。

③ 曼努埃尔·古铁雷斯·纳赫拉(Manuel Gutiérrez Najera, 1859—1895),墨西哥诗人,著有《舒伯特小夜曲》、《忆当时》等诗篇及两个故事集。

④ 胡利安·德尔·卡萨尔(Julián del Casal, 1863—1893),古巴诗人,著有《风中之叶》、《雪》等诗作。

⑤ 何塞·亚松森·席尔瓦(José Asunción Silva, 1865—1896),哥伦比亚诗人,外交官,著有多部诗集,作品手稿因诗人所乘船只失事大多沉入海中。

⑥ 萨尔瓦多·迪亚斯·米龙(Salvador Díaz Mirón, 1853—1928),墨西哥诗人,诗艺精湛,对现代派诗歌影响较大。

“纯艺术”的产物。诗作运用前所未有的格律、节奏和韵脚,诗句从两个字母到20多个字母不等。诗中反复出现的“蓝”一词具有明显的象征意义,那不是指客观世界的某种颜色,而是通向艺术想像的一扇大门。诗人认为那是“梦的颜色、艺术的颜色、希腊和罗马的颜色、海洋的颜色、苍穹的颜色。”(《我作品的历史》)《蓝》在瓦尔帕莱索问世之初,尚未引起太大注意,但自西班牙文学家暨批评家胡安·巴莱拉作出高度评价之后,名声便越来越大。巴莱拉认为达里奥比所有西班牙作家都更好地领会了巴黎精神,当他得知作者从未去过巴黎时,更是无比惊异,《蓝》所体现的完全是世界主义的精神和巴黎时尚。

现代主义的确是法国巴黎的专利,后来在欧洲时兴的所谓“新艺术”(1890—1910),其名称就来自巴黎一家1896年开张的装璜商店。这种以高雅为特点的新艺术风格,充满浪漫主义情调,代表整个时代的审美情趣。那是一个像肥皂泡般美丽的时代,名字就叫“美好时代”(指20世纪初一战之前的欧洲繁荣时期)。科技方面取得的一系列重大成就——埃菲尔塔的建成,电影、无线电报、飞机、小汽车的相继发明——使欧洲资产阶级陶醉在一片欢乐之中,与此同时,整个社会又弥漫着一种世纪末情绪和深重的精神危机。在诗歌创作方面,新的美学也已站稳脚跟,波德莱尔^①、魏尔伦^②、兰波^③和马拉美等诗人以其创作实践了为艺术而艺术的理论。文艺只是为了刺激感官,摒弃了道德教化的作用。

《蓝》体现了这种新的审美,语言的艺术被用来描绘五彩缤纷的画面,谱写悦耳的交响曲。就以由春、夏、秋、冬四部分组成的那篇《诗年》来说:“春”,给西班牙语配出了新的音调;“夏”,写出了强

① 波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867),法国诗人,作品对欧美颓废文学影响很大。

② 魏尔伦(Paul Verlaine, 1844—1896),法国诗人,作品流露世纪末的颓废情绪。

③ 兰波(Arthur Rimbaud, 1854—1891),法国诗人,强调幻觉和暧昧的主观世界构成诗的真实,主张打破诗歌语言的逻辑性等等。

有力的乐段；“秋”，则制造出了室内乐的效果。作品冲破天主教传统，表现了青春和生命的躁动及感觉的震颤，诗的语言不仅借鉴了法语，也借鉴了其他语言的表达方式。

1893年，达里奥经其文友哥伦比亚前总统拉斐尔·努涅斯推荐当了哥伦比亚驻阿根廷总领事，来到了文化气息更浓的布宜诺斯艾利斯，将现代主义引入阿根廷。达里奥的身边很快聚起了一批渴求革新的年轻作家，不过最早对他表示欢迎的都是其他流派的著名诗人、作家。吉多·斯帕诺写了一首十四行诗赞扬达里奥，奥夫利加多亲自到诗人的住处向他表示欢迎，并引荐他参加新文学协会的活动。原先的那个文学协会已在1880年终止活动，1893年重新成立的文学协会由著名诗人、作家卡利斯托·奥尤埃拉(Calixto Oyuela, 1857—1935)担当主席，由卡内为副主席。

达里奥的世界主义与文学协会提倡的民族主义可说毫不相干(文学协会的作家们虽然属于不同流派，但民族主义是其共同的精神)，达里奥参加协会的活动之后，与其追随者一起逐渐扭转了协会的方向，奥夫利加多便是在1896年之后退出了他参与创建的文学协会，达里奥在《自传》中说：“……他们致力于古典、民族文学，我们这些年轻成员用鼓吹精神自由的宣讲扰乱了那里的气氛……”不过就个人关系而言，达里奥始终与阿根廷老一代文人交好，在奥夫利加多寓所的文学聚会中还结识了墨西哥驻阿根廷大使，著名自然主义小说家费德里科·甘博亚以及智利“土著小说”作家阿尔韦托·索拉尔。阿根廷许多前辈作家与达里奥结成了忘年交：拉美最重要的报纸《民族报》创始人、文坛老前辈巴托洛梅·米特雷早就把他列为报纸撰稿人，后来更长期延聘达里奥为《民族报》工作；新文学协会领导核心之一、《时代报》创办人卡洛斯·维加·贝尔格拉诺对这位年轻诗人推崇备至，达里奥卸去领事职务之后，立刻成了《时代报》的撰稿人，贝尔格拉诺后来还资助他出了《褻渎的颂唱》。达里奥也为《论坛报》写过半年专栏——《午后通讯》(1893—1894)，每日一篇，或诗或文，其中有些后来收入《褻渎

的颂唱》中。

与达里奥交往最多的当然是年轻作家。诗人是个出了名的“夜游神”，每夜必与一班文友泡在咖啡馆或啤酒店里，有时竟通宵达旦。《褻渎的颂唱》中的许多首诗都是在咖啡馆的桌子上写成。达里奥在《民族报》报馆工作时期，与罗伯托·胡利奥·派罗、何塞·米罗等人成了同事，每天从报馆出来，派罗必定陪他上咖啡馆去。常去咖啡馆的还有迭戈·费尔南德斯·埃斯皮洛(Diego Fernández Espiro, 1870—1912)、阿尔韦托·古拉尔多(Alberto Ghirardo, 1875—1946)和前辈诗人安东尼诺·兰贝蒂(Antonino Lamberti, 1845—1925)(达里奥曾与他在咖啡馆的一张桌子上你一句、我一句地写成十四行诗《罗马》)。达里奥的同道及挚友里卡多·海梅斯·弗雷雷(Ricardo Jaimes Freyre, 1868—1933)、莱奥波尔多·迪亚斯(Leopoldo Díaz, 1862—1947)、欧亨尼奥·迪亚斯·罗梅罗等人也不时去咖啡馆与他们聚会。1894年，达里奥还与海梅斯·弗雷雷率先创办现代主义的宣传刊物《美洲杂志》，杂志不久停办，继之而起的是保罗·格罗萨克主办的《丛书》杂志(1896—1898)，《丛书》刊登了不少现代主义作品，如达里奥的《半人半马怪的对话》(后收进《褻渎的颂唱》)、《黄金人》的最初几章以及莱奥波尔多·卢戈内斯(Leopoldo Lugones, 1874—1938)的《击石声》等等。至1898年，欧亨尼奥·迪亚斯·罗梅罗又办起具有很大影响的刊物《美洲信使》。所有这些刊物都起到了为现代主义运动推波助澜的作用。

1896年，达里奥出版《奇特的作家》(*Los raros*)。同一年，《褻渎的颂唱》在布宜诺斯艾利斯问世，诗集包括33首诗(1901年在巴黎再版时增至54首)，前言中阐述了新美学的要点。《褻渎的颂唱》标志着拉美现代主义的成熟，也确立了达里奥现代主义旗手的地位。仅从书名来看，此作便可谓标新立异，这“颂唱”(prosa)一词，很容易误译成“散文”(见《辞海》“达里奥”词条)，明明是诗集，偏要说“散文”，当然是大错而特错，这个词此处意为“弥撒续唱”，是接在“上帝颂”最后一句“哈利路亚”(即“赞美上帝”)后头的颂词

或唱词。在这样一个神圣的名词前加上“亵渎”这个形容词，可谓惊世骇俗。诗集确实从主题、韵律各个方面为同代及后代的诗歌创作提供了一个奇特的范例，一篇篇奇诗以其变化多端的风格、缤纷的色彩、不常见的韵脚、富有音乐性的词语强烈地震撼了西班牙语文学，在此之前，没有哪一部西语作品像此作那样得到过如此之多的叫好声与反对声。诗人自比独自欣赏自己笛声的希腊牧人，表现了反叛社会的新美学的孤独。

现代主义文学的一个主要特点是逃避现实，其表现方式之一便是强调异国情调。在“漫游”一诗中，诗人神游时空之外，让渊博的知识像清风那样载着他游历从未到过的遥远的国度：希腊、罗马、法国、德国、西班牙、中国、日本……诗中出现山林水泽中的仙女、希腊女神、黄金、绶罗、菊花、荷花。在写到中国时，诗人这样咏叹：

用中国话爱我——响亮的语言，
李太白的语言，我将不逊于
会诠释命运的诗圣们，
我将吟哦情诗，在你的唇边。

达里奥从法国高蹈派那里继承了希腊神话的题材，甚至说：

比起希腊人的希腊来，
我更爱法国的希腊，
在那嘻笑的回声
中，
维纳斯斟出了最美的佳酿。

在《亵渎的颂唱》中，那首《半人半马怪的对话》突出自然的力量和生命的神秘，不过死神以美丽、纯洁的女神面貌出现，女神脚下伏着沉睡的爱。

神秘与玄想是达里奥这个时期诗作的主要特征。《狂欢节之

歌》是邦维勒^①式的奇诗,《胡利娅的黑眼睛》则是一首离奇的情诗。诗人最爱歌颂洁白的天鹅——新艺术风格的宠物,《褻渎的颂唱》中有一首篇名就是《天鹅》:

啊,天鹅! 啊,圣鸟! 当年雪白的海伦
出自勒达^②的青卵,瑰丽又娇嫩,
永生的公主属于美的国度。
今天,新诗被你洁白的羽翼遮覆,
又在和谐与光的天国,孕育出
永恒、纯洁的海伦——完美的化身。

诗人的想像不可谓不奇,其审美追求在这些诗句中表露无遗,达里奥的几本诗集反复吟咏天鹅,无论是引出赞美或是愁绪,总是传达出一种战栗,天鹅就像是一个触动现代主义诗人心灵与敏感的神秘符号,其他现代主义诗人也在其诗作中一再咏唱天鹅。

《褻渎的颂唱》不仅革新了韵律,更使语言与形象的配合达到完美的程度,每行诗都似和谐的音阶,每个诗节都给人以美妙的听觉与视觉的享受。如《那是一阵清风》:

.....

乐器中跳动着迷人的音符,
插上翅膀的乐音汇成和声飞舞,
匈牙利甜美的小提琴合唱着
悠扬的孔雀舞曲、急速的“加沃特”^③

① 邦维勒(Theodore Banville, 1823—1891),法国诗人、戏剧家、批评家,巴那斯派先驱,著有《女像石柱集》、《奇诗集》、《法国诗概论》等等。

② 希腊神,斯巴达王后,主神宙斯化为天鹅与她亲近,生美人海伦。

③ 法国农民的一种古典舞曲。

诗作遵照魏尔伦诗艺的规则艺术地表现了18世纪的气氛与情调。达里奥在诗集的前言中说：“正像每个词都有一个灵魂，每个诗句除了语言的和谐都有一个完美的旋律。”诗集中有一首名为《小奏鸣曲》，那是节奏最鲜明的一首诗，表现女子对爱情的渴望；还有一首单韵三行诗《雉》，写于巴黎，是地道的巴黎产品；《太阳王国》则是一首法兰西浪漫曲；还有体现“语言内在音乐”理论的那首《使者》，讲究的音节组合、元音的调配和响亮的名词使诗句成了乐谱。

达里奥的创作既是受法国象征派影响，自然逃不脱颓废情调和一种贵族式的生活观。诗人的本意或是为改变当时拉美诗歌千篇一律的独立颂、美洲颂，这类诗作一般政治宣传或教化作用大于艺术创造，语言流于僵化，有一种学院式的教条主义倾向，形式上则是拟古典、拟浪漫、拟现实主义、拟自然主义，诗人不满足于这种现状，要从一切方面对诗歌加以改革，给西班牙语插上翅膀。

达里奥将其他语言（不仅仅是法语，也包括英语、意大利语、拉丁语）的表达方式移植到西语中来，打破惯用的词序排列，注意语言的内部旋律，探索每个词的词源、词义，借鉴其他语言的形容词修饰方法及句式，发掘某些词语的特殊魅力。就是说，不像以往某些作家，仅在作品中夹杂外国词语，而是使整个西班牙语，特别是文学语言发生变化。到此时为止，拉美文学或步西班牙文学后尘，或机械摹仿法国文学，这一次却是借了别人的工具来造自己的大厦。这一回的借鉴是全面的借鉴，拉美诗人们继承的是全部的西方文化遗产，拿诗人自己的话说：“不仅从巴黎的玫瑰，也从世界所有的花园摄取精华。”达里奥的借助神话传统或许是出于突破传统诗歌题材与形式的需要，诗人后期的作品便转向了其他题材。《衰渎的颂唱》无论从主题、灵感到语言、比喻，都已引不起现代人的兴趣，但它却使西班牙语有了新的更加悦耳的组合。

1898年，西班牙在与美国的战争中遭到惨败。失去了菲律宾、古巴等殖民地，从此走向衰败。这一年，达里奥被阿根廷《民族报》

派往西班牙,报道西班牙形势,约定每月给报馆寄三份稿件。诗人到马德里之后,初时还以一个阿根廷人的眼光看待西班牙,三个月之后,美西和约签订,出于对西班牙的同情,诗人开始认同他的“西班牙祖国”。达里奥很快在西班牙杂志上发表诗作并与西班牙最初的几位 98 年一代^① 作家发生联系,西班牙作家正急于创立新文风,达里奥诗歌的语言及风格使之耳目一新,达里奥也对 98 年一代作家的思想与感情表示同情。一般认为,98 年一代作家受达里奥影响的有巴列-因克兰^②、哈辛托·贝纳文特^③ 等人。(不过,98 年一代作家中也有人一味追求美的现代主义新潮不以为然,乌纳穆诺^④ 就声称:“我不要现代主义,要‘永恒主义’。”

1905 年,达里奥在西班牙首都出版诗集《生命和希望之歌》,此作代表诗人创作的秋天,年轻时代的刻意雕琢已经成为过去,代之以对社会的关注和对生与死的思考。诗集首尾两篇是诗人成熟的标志,第一首是“昨天我还在说”,那是诗人对一生所走道路的回顾;最后一首“命中注定”,表现了被情感与智慧的幽灵所追逼的人的焦虑和疑惑。《生命和希望之歌》中也包括政治诗,如“乐观者的致意”、“致罗斯福”等。这些诗作受罗多^⑤ 思想的影响,突出盎格鲁撒克逊的实用主义与拉美种族理想的对立。不过达里奥的“社会诗”远不及其他诗作,达里奥不是政治斗士,他的诗只是一个时代精神危机的表现。“为艺术而艺术”,使诗人的作品缺乏真正的

① 指活跃在 19 世纪末、20 世纪初西班牙文坛的一批忧国忧民的年轻作家,因其创作活动与国家命运及时代密切相关而得名。

② 巴列-因克兰(Ramón María del Valle - Inclán, 1866—1936),曾两次去拉美,著有《暴君班德拉斯》、《奇异的宫殿》、《荒唐的喜剧》及诗集《旅客》等。

③ 贝纳文特(Jacinto Benavente, 1866—1954),戏剧家,著有剧本 170 多部。

④ 乌纳穆诺(Miguel de Unamuno, 1864—1936),作家、哲学家、语言学家,著有诗集《抒情十四行诗集锦》、小说《战争中的和平》、《雾》以及剧本、论文集等等。

⑤ 罗多(José Enrique Rodó, 1871—1917),乌拉圭作家、思想家,代表作政论《爱丽尔》在整个拉美有很大影响。

激情。达里奥这个时期的作品又回到西班牙题材和拉丁文化上来,诗人自认为是“美洲的儿子、西班牙的孙子”,或是“在美洲的西班牙人、在西班牙的美洲人”,诗人说:“虽然我有世界主义的眼光,但在我的精神深处却存在着无法去除的种族之脉。”(《我作品的历史》)这是一个值得注意的现象:自现代主义以后,一方面,西班牙作家开始承认拉美文学,另一方面,拉美作家也逐渐扭转了摒弃西班牙、紧随法国的做法。毕竟,西班牙也是他们的种族之根。

1914年,一战爆发,欧洲“美好时代”宣告结束。诗人离开心目中的光明之都回到拉美,最后在故乡去世。达里奥对整个西班牙语文学产生巨大影响,博尔赫斯在为纪念诗人一百周年诞辰所作的书面讲话中说:“当一个国家的文学出现达里奥这样的诗人时,这一文学便整个改观,就会发生神秘、微妙、不可捉摸的变化……我们曾反对过他,现在却明白我们是在继承他的工作,我们可以称他为解放者。”(第二届拉美作家大会)

2. 五色斑斓的一页

达里奥的作品已经充分显示了现代主义诗歌的复杂性,从逃离现实到回归现实,从欧洲潮流到西班牙潮流以及重归民族源头的美洲潮流,再加上作家各自的创新,真是到了令人眼花缭乱的地步。

前面提到的里卡多·海梅斯·弗雷雷与莱奥波尔多·迪亚斯均为第二代现代主义诗歌的杰出代表。后者比达里奥年长几岁,早在达里奥来到阿根廷之前便已创作过不少受高蹈派影响的诗歌,如《磷火》(1885)及多首十四行诗(1888)。诗人于1894年发表的《献给拜伦的歌》与现代主义诗歌先驱之一——墨西哥诗人迪亚斯·米龙——的同名诗十分相似,1895年出版的《浮雕》则以不同国家、不同时代为背景。迪亚斯也翻译过雨果、勒贡特·德·列尔、爱伦坡、邓南遮等人的诗作。迪亚斯的作品大多为十四行诗,间或也

写别的诗体,如1896年发表的《诗集》,那是一些充满异国情调的诗篇,诗中形象与词语的巧妙组合产生了奇妙的音乐效果。诗人的其他诗作有《希腊幻影》(1902),还有1923年发表的《圣油罐与圣盒》。迪亚斯的早期作品鲜见美洲题材,常以潘神^①、仙女、半人半马怪等等为创作灵感,也常写天鹅,如“天鹅的羽毛”、“神圣的黑天鹅”等等,后期作品转向美洲现实,创作了《不完整的史诗》、《被征服的西洋洲》等诗篇,征服者与解放者,印第安人与新大陆的壮丽景色代替了半人半马怪等希腊神。与达里奥共同办过《美洲杂志》的海梅斯·弗雷雷则是阿根廷现代主义运动的三大支柱之一(三大支柱指达里奥、海梅斯及卢戈内斯)。

海梅斯·弗雷雷也是个客居布宜诺斯艾利斯的外国人。如前所述,当时的布城会集了来自拉美各国的作家、文人,这些作家中的佼佼者,有不少反客为主,成了现代主义运动的中心人物。海梅斯的父亲是玻利维亚驻秘鲁塔克纳的领事,诗人出生在秘鲁,其母是极有修养的优秀作家。海梅斯自小受到良好的家庭教育,诗人后来定居阿根廷,在图库曼大学当教授期间,写了一部有关当地历史的著作。迁至布宜诺斯艾利斯之后从事新闻事业。

1899年,诗人发表《不纯的诗泉》(*Castalia bárbara*),那是受法国高蹈派诗人勒贡特·德·列尔等影响的充满异国情调的精湛诗作。诗人似乎不满足于希腊神话题材而采用北欧斯堪的纳维亚的传说及日耳曼神话以表现不现实的奇异世界。作品的主题是异教世界与基督教精神价值的冲突。诗人将现代世界比作冰冷的雪原,而将异教世界看作英雄主义的家园,诗中表现的所谓英雄时代与上帝的冲突,受尼采思想的影响。此作对现代主义诗歌的贡献不仅是题材的新奇,还在于作品对传统西班牙语诗词格律所作的革新。《不纯的诗泉》是无一定节律的自由诗,音节数不同的诗句任意组合,造成间歇性的音乐效果。诗人有时还将传统诗句与新

^① 希腊神,即人身羊足、头上有角的畜牧神。

的自由体诗搀和起来,在“黎明”这首诗中,将八种不同音节的诗句自由组合,在“永别”中,则使用 15、16、17 音节的节奏。有些诗,如“梦之雾”,是用词语谱写的令人陶醉的音乐,诗句并无明白的意思,就像芳香的烟霭围着一个朦胧的形象旋转。

海梅斯与哥伦比亚诗人何塞·亚松森·席尔瓦是最早尝试西班牙语自由体诗创作的两位诗人,两人中又以海梅斯的探索更为自觉。诗人还于 1912 年出版《卡斯蒂利亚语诗词格律》,阐述了自己的革新理论。

《不纯的诗泉》中有不少诗句因其娴熟的技巧而流传久远。如:

想像中的奇异鸽子,
你燃起了最后的爱情;
光明、音乐、鲜花的心灵,
想像中的奇异鸽子。

海梅斯还于 1905 年创办《文学与社会科学》杂志。1917 年,诗人将多年创作的诗歌编成集子《梦即生活》发表,那是高雅、纯净、成熟的诗歌作品,充满象征的社会题材取代了日耳曼题材。那一年,诗人获阿根廷籍。四年后,玻利维亚总统萨阿韦德拉却把海梅斯·弗雷雷“召”回祖国,委他以玻利维亚教育部长之职,海梅斯后出任驻国际联盟代表及外长、大使等职。萨阿韦德拉总统任职期届满,玻利维亚政界要求海梅斯当总统的呼声很高,海梅斯却无意于此。新总统上台后,海梅斯因与其政见相左而于 1927 辞去外交官之职,仍回阿根廷居住直至去世。

海梅斯·弗雷雷的诗作完美,精湛,但从作品的影响来说,不如莱奥波尔多·卢戈内斯。

阿根廷现代主义文学运动在 1900 年前后达到了高潮。进入 20 世纪之后,由于几位重要诗人赴欧,加上《美洲信使》杂志停办,

文坛多少有些冷清,拉美现代主义运动的中心开始从布宜诺斯艾利斯转到其他拉美城市。1910以后,卢戈内斯的形象开始突出。卢戈内斯是阿根廷20世纪的第一位杰出诗人,生于科尔多瓦省,在省城从事新闻工作。1896年来到首都布城,立即受到达里奥的欢迎,卢戈内斯也将达里奥当成良师益友。卢戈内斯在布城曾当过邮政局职员,后担任中学督学,以后长年为《民族报》工作,1911年赴欧。一战爆发后,诗人同情协约国,反对阿根廷政府的中立立场。回国后担任国家教育图书馆馆长。他年轻时参加社会党,后来却倾向反民主的国家主义党,这使他成为一个有争议的人物,当然也影响到他作为诗人与作家的声誉。1938年,诗人自杀身亡。

作为作家,卢戈内斯既写诗也写散文,早期诗作有《金山》(*Las montañas del oro*)、《花园的黄昏》(*Los crepúsculos del jardín*)、《感伤的月历》(*Lunario sentimental*)等。1897年处女作《金山》发表时,就为布城文坛所瞩目。《金山》包括诗和散文,诗为亚历山大体,雄辩,热烈,有雨果遗风。诗的形式就很特别,诗句用连字符相连,看上去象是散文,或许是受了兰波等法国诗人的影响。有些诗篇受达里奥、帕拉西奥斯影响,但诗人的创造力已有充分表现。在《金山》的序言中,诗人提到荷马、但丁、雨果和惠特曼,诗人正是从这些文学巨匠那儿获得了某种雄伟的气势。卢戈内斯贡献于现代主义诗歌的是壮丽、宏伟的形象。

1905年,卢戈内斯出版《花园的黄昏》,诗作的风格从刚劲、雄辩转向雕琢、缠绵。诗人对情诗的把握很见功底,充满暗示的诗句细腻地表现了诗人的内心世界及情感,淡淡的愁绪又透着法国诗人萨曼的气息。《花园的黄昏》几乎引起一场官司,因为诗集中不少诗句与乌拉圭作家埃雷拉-雷西赫^①的《废弃的花园》非常相似。后来是几位乌拉圭有影响的作家出来说话,指出在雷西赫的

① 埃雷拉-雷西赫(Julio Herrera y Reissig, 1875—1910),现代主义诗人,诗作有先锋派诗歌的某些特点。

诗作出版之前,《花园的黄昏》集中不少诗篇已在布宜诺斯艾利斯和蒙得维的亚两地的杂志发表,所以并无剽窃之嫌。批评家们后来得出结论,认为两部诗作之所以雷同,是因为两位诗人都受到法国象征派诗人的影响,又偏偏用了同样的题材。《花园的黄昏》景物描写华丽而多变,同是午后的景色,在《爱的欢愉》中被写成:“初显金绿宝石的色彩”、“一个别致的紫色布景”,在《忧思》中则是:

沉思的垂柳向白昼告别,
依依柳枝为何焦虑?
难道每棵杨柳树下,
都有一个秀发凋萎的苍白孤女?

外部景物有时是人物内心的延伸,如那首《单身汉》:

绵延不断的紫色烟霭
在灰色的河流上方飘荡,
远处静静的船坞里,
几条黑色的三桅船
梦见一个遥远的地方。

诗集中出现大量神话故事,还有许多牧歌式的描写以及珍宝、奇葩,语言则雕镂、讲究,均是颓废派诗歌的拿手好戏。

在1909年发表的《感伤的月历》中,诗人再次改变创作风格,此作的特点是使用大胆新奇的比喻并将绮丽、文雅的词语与俗词混用,诗人从数学、医学、神话中借来词语,组成奇奇怪怪的比喻:月亮是“天文蜡菊”、“雪花石膏的安瓿”等等。他这样描写蝙蝠:

在蓝色的苍穹,
一个平常的蝙蝠

犹如黑色掸子来回翻动
擦着一扇玻璃窗户。

诗人在诗集的前言中提到：“诗句靠比喻生存。”“找到新的美丽形象，并且把它清楚、简洁地表达出来，便是丰富了语言。”卢戈内斯真是创了西班牙语文学使用比喻的记录，不过有时用得太多、太明显，未免冲淡了诗的内容与激情。《感伤的月历》为自由体诗，韵脚新奇，语言机智、揶揄，有时宛如文字游戏。卢戈内斯的这种大胆创新以及语言的幽默、戏谑后来为年轻诗人们所仿效，先锋派诗人也受到很大影响。先锋派诗歌当然比卢戈内斯的诗走得更远。卢戈内斯虽然革新了诗歌语言，却很注意押韵，诗人对不押韵的先锋派诗歌很不以为然，曾说：“不押韵，就是说没有准确的韵律，只以意思、标点符号断句，有时连标点也找不到，（这样的诗）无论如何无法诵读、吟咏。因为这种诗无节奏可言……自由体诗由于诗句的音节数不同，句中也不用‘停顿’，就更更要押韵，只有押了韵才叫诗，否则便不成其为诗。”这种说法当然不能被先锋派诗人所接受，所以后来极端派诗人的代表博尔赫斯才有这样的说法：“我们是卢戈内斯某一侧面的晚到的继承人。”（《家园》杂志 1937 年第 2 期）极端派诗人的作品便是卢戈内斯所说的不押韵、连标点也取消的“不成其为诗”的诗，但这些诗人继承了卢戈内斯的大胆比喻。

1910 年，为庆祝阿根廷独立一百周年，诗人发表《百年颂》（*Odas seculares*），自这篇诗作起，卢戈内斯回到乡土题材，写大地、农事、美洲风光、民族题材。《百年颂》将新古典主义结构与现代主义手法相结合，突出语言的音乐性、新奇的形象、色与光的描绘等等，在创造新词语及增强语言的和谐方面作了很大贡献。就是说，卢戈内斯的这些民族主题或“新大陆主义”的作品不应混同于地域文学，那是现代主义文学万花筒中的另一个美丽图案。

1912 年，诗人在巴黎写了歌颂情投意合的夫妇之爱的《忠诚集》。献给妻子的题词与诗集的名称表现了诗人浪漫、忧郁的情

调,那首“痛苦”则以孤独为主题,表现对于死亡的恐惧。

1917年,卢戈内斯又出版《风景集》(*Libro de paisajes*),诗中描写阿根廷乡村的四季风景和各类飞禽,如喜鹊、猫头鹰等,那首《冰雹》这样写:

在棚屋被敲打的锌皮顶上,
在中午烤得发烫的院子,
冰雹格格作响的牙齿
在狂风的眩晕、混乱中笑唱。

《晴日》又是另一种情景:

.....

每颗卵石都带上了光轮,
饲草腾起清香的热气,
浪一般的青翠在树林翻滚,
白日就像面包,普通而可亲。

在卢戈内斯的作品中,大自然既不是达里奥诗中上帝的化身,也不是传统浪漫主义诗人所描绘的令人恐惧、忧伤的景象,而是一组愉悦人们感官的“普通”、“可亲”之物。诗人用直接而又能引起联想的诗句,欢快地歌颂种种自然现象。诗人的名篇之一《雨赞》同样采用印象主义手法,具有强烈的视觉、听觉效果:

天空成了浊水洞,
远方的雷在它的巨岩滚动,
千里之外吹来惶恐的柔风,
清凉、可人,犹如柠檬。

在《风景集》之后,诗人又出版了《黄金时刻》(1922)、《歌谣集》

(1924)、《故园诗》(*Poemas solariegos*) (1927)等优秀作品。每部诗集都有语言上的创新,有些诗作随意、纯朴,却精微地摹刻了缱绻的爱情,如《幸福的心灵》:

那个下午过去了一半,
我像往常那样向你道别,
分手的惆怅悄悄袭来,
告诉我你是我的爱。

《故园诗》则从乡村生活、民族传统中寻找创作灵感,用一种挽歌式的情感抒写美洲现实。那首《小驴子》写得真切生动,使这类题材风行一时,批评界惊呼:“诗坛将充斥一片驴叫声。”

卢戈内斯的诗歌包括各种体裁,遗作《里奥塞科谣曲集》(*Poemas del Río Seco*) (1938)——诗人最优秀的作品之一——描写祖辈生活的土地,从历史、故事、高乔诗和祖辈的传说中挖掘素材,全面表现故乡的面貌,里奥塞科的那个小村庄(“我出生的村子,也是我希望中的长眠之地”——卢戈内斯语)是《谣曲集》的主要歌唱对象。像《故园诗》那样,此集虽然也是乡土主题,却富有音乐性和斑斓的色彩,诗中使用不少美洲方言、民间习语和美洲一些地区还保留着的西班牙古语,突出了美洲气氛。《里奥塞科谣曲集》标志着由达里奥开始的现代派唯美主义追求的结束。阿根廷文学再次回到传统和本国现实。如果说,最初的现代主义诗人是求助于异国情调来创新,那么卢戈内斯则是用故园、乡村的美妙形象来丰富诗的语言。卢戈内斯的创作不仅对整个阿根廷文学产生久远的影响,拉美其他国家乃至西班牙作家也都受到他的影响。从西班牙作家巴列-因克兰、墨西哥诗人拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德^①和阿根廷

^① 拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德(Ramón López Velarde, 1888—1912),拉美后现代主义代表诗人之一。

廷诗人埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达(Esequiel Martínez Estrada, 1895—1964)的作品中都能找到卢戈内斯的影子。

卢戈内斯也在散文方面作了大胆革新,其代表作《高乔战争》(*La guerra gaucha*)、《古怪的力量》(*Las fuerzas extrañas*)等故事集将在下一节另作介绍。

1900年前后活跃在阿根廷文坛的现代主义年轻作家还有富于冒险精神、豪放的诗人马丁·戈伊凯切亚·梅嫩德斯(Martín Goycochea Menéndez, 1877—1906)、诗人兼小说家安赫尔·埃斯特拉达(Angel Estrada, 1872—1923)和恩里克·罗德里格斯·拉雷塔(Enrique Rodríguez Larreta, 1875—1961)。这些年轻作家都与达里奥有过交往。安赫尔·埃斯特拉达出过多本诗集,如《镜子》(1899)、《流浪的心》和《和谐的果园》(1908)、《太阳的祈祷》(1910)、《城堡夜晚的梦》(1925),同时也写故事和小说,埃斯特拉达后来主要在欧洲生活,作品也都以欧洲为背景,主要有《拯救》(1906)、《幻想》(1910)、《美惠三女神》(1916)等等,作品受邓南遮的影响很深。拉雷塔则以一本《堂拉米罗的天福》(*La gloria de don Ramiro*) (1908)而成为现代主义小说的代表作家。除此之外,还有一位值得一提的作家,那便是侨居阿根廷的达里奥·埃雷拉(Darío Herrera, 1869—1914),埃雷拉是巴拿马人,正好在鲁文·达里奥离开阿根廷的那一年来到布宜诺斯艾利斯。

现代主义在发展到了顶峰之后开始反弹,一些受社会主义思想影响的青年作家开始利用这一文学运动已取得的成就转向新的创作方向,摒弃文字的夸饰而求“反璞归真”。在拉美现代主义运动的这一悄悄的反拨中,又是阿根廷占先一步。这群作家中有身为外交官的曼努埃尔·乌加特(Manuel Ugarte, 1878—1951),乌加特是小说家兼诗人,著有《小夜曲》(1899)、《虚幻的花园》(1907)等诗集,作品格律新颖;另一位是前面提到的阿尔韦托·吉拉尔多,出版过诗集《被禁止的音乐》(1904)、《新的胜利》(1910)等,作品大多为社会主题,不追求词语的高雅,近散文体,吉拉尔多还写过剧本、

故事集,后移居西班牙,在马德里经营书店;此外还有诗人卡洛斯·奥尔蒂斯(Carlos Ortiz, 1870—1910),奥尔蒂斯译过邦维勒、波德莱尔、魏尔伦等法国作家的作品,出版过《黎明的玫瑰》(1898)、《庄稼地的诗》(1902)等作品,早期作品受达里奥的影响很深。

继之而起的是三位同一年出生的著名作家,他们是曼努埃尔·加尔韦斯(Manuel Gálvez, 1882—1962)、马里奥·布拉沃(Mario Bravo, 1882—1944)和前面多次提到的教授、文学史家里卡多·罗哈斯。罗哈斯除著有大量文学批评及八卷一套的阿根廷文学史之外,还创作了包括小说与诗歌在内的多种体裁的作品;如《银徽》、《森林之国》等;加尔韦斯年轻时受卢戈内斯影响,写过一些现代主义倾向的诗,后转向现实主义小说的创作,著有《师范学校女教师》(*La maestra normal*)(1914)、《形而上学的弊端》(1916)、《纳查·雷古莱斯》(1918)等著名小说;布拉沃则是政治家、社会学家兼诗人,年轻时也追随过现代主义作家圈子,著有《小径之歌》(1908)、《田野与山的诗》(1909)及《路与诗》(1918)等。这几位作家不完全属于现代主义流派;雕琢、夸饰的现代主义文学思潮即将过去,阿根廷文学正迈进后现代主义时代。

3. 过渡的一代

后现代主义或超现代主义是处于现代主义与先锋主义之间的一个过渡的流派,时间跨度约二十年(1910年至1930年)。这一流派的特点是纯朴、直接、清新、自然,是对现代主义文学的再次拨反。1910年,墨西哥诗人恩里克·冈萨雷斯·马丁内斯(1871—1952)出版诗集《隐密的小径》,其中一首十四行诗有这样的诗句:

扭断天鹅的脖子,它的羽毛原是陷阱,
诗泉的蓝留下了白色的影,
它优雅游水,却无法感知

风景的声音、万物的心灵。

这是新一代诗人与现代派唯美主义追求划清界限的标志。随后我们又看到巴尔多梅罗·费尔南德斯·莫雷诺(Baldomero Fernández Moreno, 1886—1950)创作的描绘阿根廷现实世界及诗人内心情感的大量诗歌,诗人认为他的诗“是对过于浮华的文学作出的自然反应”。需要指出的是,这一代诗人并不完全排斥现代主义,他们只是想恢复被雕镂的文字所掩盖的激情。费尔南德斯·莫雷诺的作品清楚地反映了这一特点。诗人不脱浪漫、怀旧情感,在借鉴现代主义语言与思想的同时,更新题材,丰富语言的表现手段,其作品质朴、自然,同时又预示了先锋派诗歌的手法。

费尔南德斯·莫雷诺生于布城一个西班牙移民家庭。六岁时随父母回到西班牙故乡(桑坦德附近的巴尔塞纳村)生活,诗人的童年便是在北部那个依山傍海的小乡村度过。费尔南德斯后来在马德里上中学,13岁时又随父母回到已经陌生的出生地阿根廷,在那里继续学业直至获医学学位,然后在潘帕省、查斯科穆斯等地行医,最终定居布宜诺斯艾利斯。费尔南德斯爱结交文人,喜欢闲适的生活,对诊所越来越无兴趣,自1915年出版诗集《大写首字母》之后更加倾心于文学,写了不少纯朴的短诗,内容多为诗人在城市和乡村的日常生活,包括一些描绘风景、夫妻情爱的小诗,不少作品具有印象主义、表现主义的特点。1924年,费尔南德斯终于弃医从文,在首都的几所学校里教授起文学与历史课来。1934年当选阿根廷文学院士,诗艺也更加成熟,先后出版多部诗集,在国内外享有盛名。诗人这个时期的作品(1923—1937)主要有《十四行诗》、《十行诗》、《歌谣与短歌》、《城市》、《农村》、《儿子》等等,其特点是题材方面的开拓及形式上的古为今用。自1937年至诗人病逝,是其创作的第三个阶段,这个时期的作品有《昏暗》(*Penumbra*)、《当医生的我》(*Yo, médico*)、《当教授的我》、《群童》、《图库曼之旅》等,题材多为家庭生活、对亡友及往事的追忆、

暮年、死亡，作品表现诗人晚年心态，流露出忧郁、失望、怀疑的情绪，如《月亮之歌》：

.....

死亡或许是梦的继续，
日以继夜，夜以继日。

(《昏暗》)

费尔南德斯·莫雷诺的诗是其生平的忠实纪录。用埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达的话来说，“他是第一个将活生生的自己摆进作品的诗人，也是第一个将散文特有形式及书简中才会使用的亲昵口气用于抒情诗的诗人。他的自信近乎挑战……”(《我们》杂志，1941) 诗人善于从生活琐事、身边事物、平常景致中发掘诗意，并用简洁的手法写出最直接的印象。诗人对景物的描绘具有高度的概括力，如那首《风景》：

印迹累累的褐色土路
不显眼地将田地分开……
远处是磨房那朵雏菊。

短短的行诗利落地勾勒出阿根廷的乡村景象，隐喻自然、巧妙，不落俗套。

这类现实题材的诗常常又带着一丝嘲讽，如《目标》：

从今以后我要心存戒心，
默默不语地走完一生。
可当听到半句亲切的话语，
我的心又开成柔嫩的玫瑰。

.....

诗人因善于捕捉瞬间感受并用印象派的语言加以表达而被戏称为“视神经诗人”。

费尔南德斯还著有两部自传,分别写于1935年和1943年,后集成一部出版,书名为《生活——费尔南德斯·莫雷诺回忆录》。1947年,作者又出了最后一部著作——散文集《蝴蝶与梁》(*La mariposa y la viga*),书中充满富有诗意的警句,如:“‘老’是那种睡下时以为第二天能去除却没能去除的疲劳。”“回头浪可怜地再现原先的波浪那种壮观的景象。”“诗人是手拿一枝花的思想家。”“诗是在洒满阳光、蝴蝶飞舞的草原上飘荡的轻盈之物,她稍纵即逝,我们只能在地上拾起几片叶子、几根枯枝聊以自慰。”

费尔南德斯·莫雷诺一生共创作30多部作品,晚年获阿根廷作家协会最高荣誉奖,被文学史家们称为“在卢戈内斯之后出现的两位伟大诗人之一”。(安德森·因贝特:《西班牙语美洲文学史》)

与费尔南德斯并驾齐驱的另一位诗人是恩里克·班奇斯(Enrique Banchs, 1888—1968)。班奇斯一生只出过四部诗集,这与多产的费尔南德斯适成对照。班奇斯的这四部诗集是:《小船》(*Las barcas*)(1907)、《颂扬集》(*El libro de los elogios*)(1908)、《猎鹰的铃铛》(*El cascabel del halcón*)(1907)、《盒》(*La urna*)(1911)。《小船》包括50首多种题材的诗,有八音节诗,也有十四音节的亚历山大体诗,诗的语言具有现代主义诗歌的特点。《颂扬集》包括31首颂歌,题材涉及诗、生活的哲学、妇女、乡村生活、农活等等。《猎鹰的铃铛》很受卢戈内斯称赞,认为那是用卡斯蒂利亚语创作的最成熟的诗作之一。诗集分两部分,第一部分采用古老歌谣、骑士小说及史诗中的题材、人物,第二部分的题材主要为静与死亡,如《形象》:

.....

我们充满幻想的心
像那钟楼,有声响,

有燕子,但钟楼已老。
我们无法安睡的心
像那病床,能望见天空,
却托着呻吟的病人。

(《猎鹰的铃铛》)

最后一部诗集《盒》应是班奇斯最重要的作品,那是些精湛的十四行诗,被批评界推为阿根廷文学中最完美的十四行诗,题材多为爱情、孤独、时间、诗,如《曙光照进花园》:

.....

草地上倘若有人躺卧,
他的身体会留下模糊的印痕;
就连刻有人名的大理石碑
也会唤来回忆向它弓身.....
惟有我无望、深埋着的爱情
悄悄地活在我的心中。

1911年之后,班奇斯再未出过诗集,他的散文作品——200篇具有诗意的故事——不如其诗歌有名。班奇斯为人谦逊、淡泊,对荣誉、喝彩从不动心,也不愿接受同道的敬意与赞扬。费尔南德斯·莫雷诺曾于1927年写过一首十四行诗,敦请班奇斯重返诗坛:

.....

请再加入和谐的合唱
再用猛鹰的金色铃铛
搅动寂静的山谷.....
十四行诗的太阳、歌谣的月亮!
难道祖国伟大的诗人太多,

所以你一定要如此沉默！

自修成才、当过记者的班奇斯于1914年成为阿根廷文学院院士。班奇斯的诗没有时间性，诗人认为诗“是现实隐秘的内核，所以与人的伟业、历史的偶发事件无涉。”他的诗追求感情与理智的和谐，犹如轻柔的乐声，具有一种永恒的魅力。

拉美后现代主义诗人还包括一批杰出的女诗人，阿方西娜·斯托尼(Alfonsina Storni, 1892—1938)便是其中之一。

斯托尼生于瑞士，四岁时随父母回到阿根廷，在库约省度过青少年，1910年获乡村教师资格，1911年带着幼小的儿子移居布城。斯托尼做过各种不同的工作，同时为报刊、杂志撰稿，1920年赴欧，在西班牙、意大利受到热烈欢迎。斯托尼曾于1938年在蒙得维的亚大学与南美其他两位优秀女诗人——智利的加夫列拉·米斯特拉尔(1945年诺贝尔文学奖得主)和乌拉圭的胡安娜·德伊瓦博鲁会面，同一年，诗人在得知自己患了不治之症后投海自尽。

斯托尼的诗可分为两个阶段，第一阶段的作品有《玫瑰园的不安》(1916)、《甜蜜的伤害》(*El dulce daño*) (1918)、《无法补救》(*Irremediablemente*) (1919)、《忧郁》(*Languidez*) (1920)与《褐》(1920)。处女作《玫瑰园的不安》受浪漫主义影响过深，诗人自己对这些作品也不很重视，在编诗选时一篇也未采用。诗人后来很快转向别的题材，《无法补救》写的是大海、死亡等内容，《忧郁》则表现诗人的孤独与失败感，如《迷失的温存》：

温存从我的手指间滑掉，不知何故，
从手指间滑掉的温存……在徘徊，漫无目的，没有归宿，
谁将从这儿走过，从风中将迷失的它抓住？

作为女诗人，斯托尼最关注女性的命运，在《甜蜜的伤害》中，诗人指责男女不平等的社会，要求给女性更高的地位，作品引起所

有女读者的共鸣。在《褐》这部诗集中，诗人再次对男性主宰社会的现象作出批评，这部诗集是诗人诗艺成熟的标志，兼有浪漫主义与现代主义的影响，如那首《痛苦》：

.....

我愿看着蓝色的浪
在花岗岩上击碎，但我一眼不眨；
我愿看到那些猛禽
吞食小鱼，但我仍不醒来；
我愿想像那经不起风浪的小船
可能沉入海底，但我不发出一声叹息；
我愿看到最英俊的男子，
向我贴近，露出颈项，我却不想去爱；
我愿迷失目光，心不在焉，
迷失后再也不把它找回；
我愿挺立在碧空与海滩之间，
感觉自己便是大海永恒的忘却。

斯托尼第二阶段的作品有《七口井的世界》(*El mundo de siete pozos*)(1934)、《面具与三叶草》(*Mascarilla y trébol*)(1938)等。诗人这一阶段的作品较为晦涩，《七口井的世界》为别出心裁的自由体诗，充满隐喻与夸张的形象(“七口井”指人的七窍)，批评界认为有贡戈拉遗风；《面具与三叶草》则采用十四行诗的形式，但诗人自己称之为“反十四行诗”，诗句联想奇特，难以捉摸，诗人加了不少注解以便读者阅读。

斯托尼前后两个阶段作品的不同，除了体现在诗的形式方面，还表现在对世界的看法上，青年时代的斯托尼在浪漫主义、现代主义的影响下，注重主观、感情世界，进入中年后，面对一个发生了巨变的世界，其态度转向嘲讽、讥诮，同时又充满苦闷与焦虑。斯托

尼虽然不属于先锋派作家圈子,但她吸收了先锋派的某些主张,改变了创作方向,将20世纪题材纳入作品中来,表现了她的艺术敏感和持久的文学青春。

阿根廷后现代主义诗人中另一位令批评界感兴趣的人物便是埃瓦里斯托·卡列戈(Evaristo Carriego, 1883—1912)——第一位把郊区生活当作诗歌题材的诗人。卡列戈豪放不羁的生活、他的记者生涯、结交的朋友以及因结核病而早逝,使他具有一种神话般的浪漫主义诗人形象。

卡列戈爱读浪漫主义小说或冒险小说,也很欣赏帕拉西奥斯(即阿尔马富埃尔特,参见第四章第二节)的作品,最早发表的几首十四行诗受现代主义诗歌的影响很深。卡列戈的作品有的也像帕拉西奥斯的诗作那样失之于粗糙,但他善于表现平凡的日常生活,其作品预示了新的大众文学潮流的到来。后来的探戈词作家便是继承了这个传统。

卡列戈生前只出版过一部诗集,即《异教弥撒》(*Misas herejes*) (1908),让人想起达里奥的《亵渎的颂唱》,两部作品都是把“亵渎”与“神圣”相混,表明了与浪漫主义宗教精神的决裂。《异教弥撒》的部分诗篇仍有浪漫主义的怀旧情调以及颓废派的象征性语言,但在“城郊之魂”这部分中,现代主义的雕饰被弃之一旁,一组组四行诗描述了城郊一幕幕真实的生活场景。《城郊之魂》是诗人流传最广的作品,诗的语言质朴,近乎口语,不太注意压韵、节律等等,也无帕拉西奥斯的那种道德说教,如《你回来了》:

你回来了,手摇风琴。人行道上
有笑声。你回来了,悲苦又疲倦,
就像从前。

盲人在等你,
大多数夜晚,坐在门边。
默默不语,只是听。

静静地回想模糊的往事，
往事遥远，那时候
双目还有明天，
那时他年轻……新娘……谁知还有什么！

卡列戈讲述了一个个这样的城郊故事，描绘了一幅幅街景和活生生的人，在他之后，费尔南德斯·莫雷诺以及包括博尔赫斯在内的不少先锋派诗人也都在作品中表现同样的内容。1930年，博尔赫斯写了《埃瓦里斯托·卡列戈》一书，卡列戈的作品得到了新的、更高的评价。

阿根廷这一时期的优秀作家、诗人实在不胜枚举，有的还是很重要的作家，如阿图罗·卡德维拉（Arturo Capdevila, 1889—1967），卡德维拉除著有《黑夜》等诗集外，还写了不少历史、哲学著作、剧本、散文等等；其余如拉斐尔·阿尔韦托·阿列塔（Rafael Alberto Arrieta, 1889—1908）、阿图罗·马拉索（Arturo Marasso, 1890—1970）也都值得一提，限于篇幅，无法一一评介，就以埃塞基耶尔·马丁内斯·埃斯特拉达收尾。

马丁内斯·埃斯特拉达是大学教授、诗人、散文家，前面提到卢戈内斯对他的影响，这主要是指他笔力的雄浑，马丁内斯也继承了达里奥的丰富语言，不过诗人最大的特点乃是他的渊博、通达及理性的思考。他这样分析自己的个性：“我有一种对自己最平常的举动作逻辑分析的倾向，这使我无法用一种单纯的眼光观察事物……”（《南方》杂志，1965年第8期）诗人不爱作随感随发的即兴小诗，更不写浮浅的作品，而爱用思想家的语言来表达其内心世界以及哲学家、历史学家们思考的问题。在《瞬息神明》中，他称自己：

……

我爱探究命运，

爱谈命中注定，
 爱梦见自己踽踽独行，
 犹如朝圣者
 在荒凉的土地跋涉。
 我与哲人同行
 走向或然的帝国
 身轻如燕，
 心灵得到更大安宁。

(《金与石》〈Oro y piedra〉)

就是以爱情为主题的诗也写得与众不同，如《梦》：

.....

我留在你梦的岸边，
 毫无感知的梦把一切遗忘，一切抛开，
 你好像被魔法从这世界变走，
 你不再是你，倒是我在做梦。
 你的脸诉说我们共同的命运，
 那上面有我不曾留意的痕迹，
 就像缓慢的痛苦留下的印痕，
 因你所有的希望，因我所有的失败。

.....

(《随想曲》〈Humoresca〉)

马丁内斯·埃斯特拉达的主要诗歌作品有：《金与石》(1918)、《天之曲》(1924)、《阿根廷》(1927)、《随想曲》(1929)等，自30年代起，马丁内斯转向散文创作，写了《潘帕草原透视》(1933) (*Radiografía de la Pampa*)、《马丁·菲耶罗的死与幻化》(1948)、《巴尔扎克》(1964)等，只在1959年重新发表过诗歌《盲人歌谣》。

马丁内斯的散文,无论是涉及社会、人类学问题的专著或是文学评论,均闪烁着真知灼见,与其诗歌可说一脉相通。

4. 另一种小说

现代主义文学运动虽然是以诗歌为主的文学革新运动,但散文方面的成就也不可小视。早在诗歌革新开始之前,散文便已渐渐地发生着微妙的变化,越来越明显地表现出对美的追求。现代主义诗歌的确立大概是1890年之后的事情,而现代主义散文的周期却从1870年开始延续将近半个世纪。还要指出的是,散文的革新体现在多种体裁,不过本节所要介绍的仅限于小说,因为小说,特别是短篇,最集中地体现了现代主义散文的成就。前面介绍的几位最杰出的现代主义诗人几乎都创作过现代主义短篇小说。

在西班牙语美洲,短篇小说这种文学体裁最早见于浪漫主义文学时期,起初混同于风俗描写、寓言、故事和古老的传说(有些传说可追溯到美洲编年史家所记录的印第安口头文学)。正像同时期的长篇小说那样,浪漫主义短篇小说也都有一个感伤的情节,总是试图以饱含激情的叙述来感染读者;另一方面,这种短篇小说也像后来的现实主义与自然主义小说那样反映社会风俗,并为社会作见证。当19世纪末现代主义的审美意识开始主宰文坛之后,短篇小说的面貌也随之改变。现代主义小说也像诗歌那样从法国巴那斯派文学或是东方的传说中获取灵感,采用异国情调或神奇的题材。故事中的人物远离现实生活,小说的语言则像诗歌一样雕琢。

达里奥的文集《蓝》是这类小说的“标本”。作者将马蒂开创的印象派手法用于故事的叙述,为突出新的艺术趣味而臆造出虚幻的世界,有些故事甚至写妖魔鬼怪,进入“神奇文学”的范畴。达里奥的短篇小说大都收在《蓝》这个集子里,另有一些起初刊登在拉美的报刊上,后收进《全集》之中。文集《蓝》中有几篇反映诗人、艺

术家世界与资产阶级世界的对立,隐含着对实利主义社会的批评。在《资产阶级国王》一篇中,国王将高贵的诗人置于饿死的境地;《黄金之歌》则描写穷奢极欲的社会与贫如乞丐的诗人。这些故事有明显的象征性,表现了代表理想精神的象牙塔中的诗人、艺术家与没有情感、只讲实利的富豪的矛盾,以诗人的梦幻、高雅衬托资产者的庸俗和无知。《资产阶级国王》等篇受都德^①的影响很深。文集不少的不少故事以巴黎为背景,渲染巴黎情调,完全是巴黎式的小说,如《青鸟》、《美女》、《红宝石》等。只有一篇《捆》,是在左拉影响下创作的自然主义作品,写一个港口工人的惨死。但达里奥的诗人气质与想像实在和自然主义流派相去太远,所以他再未写过这一类故事。

《蓝》所表现的现代主义小说的特点可以用以下几点来概括:作品的中心是精美的、艺术化的语言,作品缺乏社会内容或人物的心理冲突,故事里的世界是不现实的梦幻世界,作品以描写为主,叙述次之,叙述大都不连贯,常被富于诗意的题外话所打断,描写则充满刺激感官的“印象”。文集中,《玛布女王的面纱》追求语言的内部旋律,《黄金之歌》像一连串的应答祈祷,《太阳宫》则采用主导旋律的写法,总之是与现代主义诗歌的表现手法相仿。达里奥的散文被称之为艺术散文,作家本人则被称为“语言的音乐师”。达里奥以及其他现代主义作家的艺术创造对于拉美短篇小说的发展具有不寻常的意义。现代主义作品新颖的艺术形式以及对人物和环境的精心描绘均为以后的短篇小说所继承、发扬。

阿根廷现代主义小说的代表仍推卢戈内斯。卢戈内斯著有各种体裁的散文,如政论、历史、文学研究等(甚至包括一本西班牙语词源学词典),从数量来说,其散文作品超过诗歌,如果说达里奥的诗歌成就远胜于散文,那么卢戈内斯的诗与文就难分高下。同是

① 都德(Alphonse Daudet, 1840—1897),法国小说家,著有《小弗劳孟和大黎斯勒》、《富豪》、《达达兰三部曲》等许多长篇小说及短篇小说集。

现代主义小说,卢戈内斯作品的题材却转向了美洲的人与事。写于1905年的《高乔战争》以独立战争时期史诗般的故事为主题,背景是1814年到1818年间格梅斯^①将军率领的高乔军与西班牙军队所作的斗争,一共是21个故事,写的都是高乔无名英雄。作者运用丰富的语汇、讲究的修辞,在虚写故事的同时,使用一切艺术技巧描绘种种绚丽的画面。《高乔战争》的首篇这样描写高乔军的上场:

金色的太阳熔成一团辉煌,肩章、头盔的烁烁光点抖成了一片。日光更强了,队长略微掉转马头,他脑后的五月太阳立即射出眩目的光芒。

过于繁缛的形容有时掩盖了故事的线索,人物与事件都像堕进雾中。作者却陶醉在光与色的描写以及词语组合的游戏中,写得十分过瘾。作者认为音乐性与比喻是语言最初的本质,《高乔战争》将这两点发挥得极为充分。作者不仅使用大量美洲新词语,而且在缺少专门的词语时索性造起词来。作品中有时插进一些直露的描写和残暴的场面,与华丽的象征主义的景物描写适成对照。《高乔战争》的第一篇这样刻画队长的勇猛:

有一次他的肠子被打了出来,他捡起肠子用温水漂洗,为的是不让油凝结……

故事还写一个高乔兵将西班牙士兵的一条胳膊留着喂狗。诸如此类的描述往往让人难以置信。《高乔战争》虽然难读、难懂,却因被改编成了电影,又因其爱国主义的内容而广为流传。

卢戈内斯的另一部故事集《古怪的力量》(1906)风格较为朴

^① 格梅斯将军(1785—1821),阿根廷北部各省抗击西班牙军队的将领,后在萨尔塔省战死疆场。

素,包括 12 篇奇异的故事和一篇有关宇宙起源学的论文。作者从 1896 年起就开始创作并发表这类怪诞故事,作品虽受爱伦坡等作家影响,但无论从故事的来源还是从宇宙学认识来看,又与爱伦坡的作品有明显的不同。卢戈内斯的宇宙起源学不仅包括当时的物理学理论,还加上了劫波、轮回等佛教思想,有些故事完全进入超自然世界。

1924 年,卢戈内斯又出版了故事集《在劫难逃》(*Cuentos fatales*),表现同样的神秘主题,可看作《古怪的力量》的续集。不过此作手法又有创新,作者成了故事的主角,作者的不少好友也作为故事中的人物出场,这种写法后来为不少作家所仿效。

另一位善写怪异故事的大师是长期寄居阿根廷的乌拉圭作家奥拉西奥·基罗加(Horacio Quiroga, 1869—1937)。基罗加不完全是现代主义作家。这位作家流派的归属是个莫衷一是的问题,从现代主义到美洲现实主义,从克里奥约主义^①或曰美洲本土主义到地域主义,评论界诸公各说各的道理。也许,下一个“××主义”的定义并不重要,我们还是从作家与作品本身出发作些分析。

基罗加的创作可分为两个阶段,第一阶段受法国颓废派文学及唯美主义影响,处女作《珊瑚礁》包括诗和故事,诗的语言雕琢,故事也受现代主义审美的影响;第二个阶段转向美洲现实,主题是人与自然的斗争,作品在很大程度上受莫泊桑、契诃夫,特别是爱伦坡的影响。基罗加是爱伦坡的弟子,善于在作品中营造神秘、恐惧的气氛和死神的威胁,这又与作者的经历、个性及心理特征有很大关联。

基罗加出生在乌拉圭的萨尔托。从童年起,他的生活就与悲剧、灾祸结下了不解之缘。他的父亲在一次打猎时意外身亡,继父又因不堪疾病折磨而自杀。基罗加后游学法国,回到蒙得维的亚

① 克里奥约主义为始于 20 世纪初的一种拉美文学思潮,以短篇小说为主要形式,强调表现美洲本土主题,是对现代主义的反拨,又不同于现实主义的社会小说。

之后不久,又一件意想不到的灾祸发生,这一回是他的子弹不慎射中了他的一个好友并将他打死,这个事件改变了他的一生。基罗加后来移居阿根廷,在布宜诺斯艾利斯与卢戈内斯结为好友。卢戈内斯当时对阿根廷北部耶稣会传教地区圣伊格纳西奥遗迹发生兴趣,欲率一支小分队前往考察,基罗加便以摄影师身份随行。这次考察使作者“发现”了阿根廷北部热带森林地区。基罗加本是个极富冒险精神的现代鲁滨逊,后来便干脆迁到查科和米西奥内斯地区居住。他自己动手安家、盖屋,率先办起棉花种植园。他的许多短篇小说都以北部林区为背景。作者先是将自己在查科地区种棉花的经历当作素材,在布城《真面与假面》杂志上发表了多篇故事,表现了他短篇小说家的才能,以后更一发而不可收,写出了一篇又一篇的森林故事。作品表现的是一种生活的体验,小说中的人物是与大自然搏斗、随时面临大自然威胁的人。作者就像生活在本世纪的那些敢于行动、敢于搏击的作家马尔罗^①、海明威^②那样,在生活和艺术的选择中挑选了前者并将自己奋斗的体验化作了美的创造。

基罗加在发现了他的森林之后,创作风格发生根本改变。他抛弃了模仿,摆脱了高蹈派与象征派文学的影响,找到了自己的语言与风格,在米西奥内斯的森林为拉美文学征服了一块处女地。1907年,基罗加又在《真面与假面》杂志上发表两篇故事——《羽毛枕》(*El almohadón de plumas*)和《中暑》(*La insolación*),确立了他短篇小说大师的地位。

《羽毛枕》写霍尔丹生性敏感、羞怯的妻子阿莉西亚,新婚不久便因得了奇怪的贫血症而一病不起,她死后霍尔丹才发现妻子的

① 马尔罗(André Malraux, 1901—1976),法国作家、政论家,参加过西班牙内战,二战期间曾领导游击队,著有《征服者》、《希望》等小说。

② 海明威(Ernest Hemingway, 1899—1961),美国作家,参加过西班牙内战,1954年获诺贝尔文学奖。

病因,原来是妻子所用的羽毛枕心中藏着一个以家禽为宿主的寄生虫,原本很小的虫子因吸足了人血而变得巨大可怖,作者用客观的自然主义手法描绘处于昏迷状态的主人公的幻觉和恐怖,用人物所处的环境——空落落的大房子和冷冰冰的大理石柱和雕像——来烘托阴森的气氛。

《中暑》则以查科棉花种植园为背景,表现了作者在那个地区的某种亲身体验。故事在现实与怪诞两个层面上展开。现实的层面写琼斯先生带着一群印第安人到查科种棉花,他独自住一幢小楼,因不敢和雇工接近而处于极端孤独的境地,天天靠喝威士忌打发日子。琼斯后来中暑身亡,他舅舅穆尔先生赶来,迅速将庄园变卖,只在那里呆了一个钟头便匆匆离开,更突出了庄园的寂寞、可怕。故事的另一条线在奇异的层面展开,中心是死神的出现。死神每次降临,只有琼斯先生的几条狗能够看见,每一次,它们都惊惧万分,狂吠,呜咽。死神第一次出现时,最小的那条狗错把他当成主人,因为死神和琼斯先生一个模样。死神一共出现三次,第三次找到了和他一模一样的琼斯,并与他合成一体。作者运用高超技术,同时推进两个故事,并始终保持悬念。小说以真实的故事开头,一点点加进种种奇怪的事情,奇事异象最终完全控制了故事的发展,直至小说的结尾——死神与琼斯的身体相叠,琼斯倒地身亡。主人公的两个死因——现实故事中的中暑和怪诞故事中的与死神相遇也在小说的结尾同时作出了交待。

欧美怪诞文学(如霍夫曼^①、爱伦坡等作家的作品)所描绘的主人公的幻觉和谵妄,在基罗加的这篇故事中全都出现在动物的脑中,这是一种独特的手法:怪诞部分被限于动物的视角,故事本身倒显得真实起来。作者在以后的作品中多次采用同一种手法,如1918年出版的《森林的故事》(*Cuentos de la selva*)和写于1921年

① 霍夫曼(Ernst Theodor Amadens Hoffman, 1776—1822),德国小说家,作品大多宣扬神秘主义。

的《阿纳孔达》(*Anaconda*)。

《森林的故事》被认为是拉美最优秀的儿童文学作品之一(作者是为给自己的孩子讲故事而写的这些作品),故事采用寓言、传说的形式,讲述森林地区人与动物之间斗争或互助的关系。

1917年,作者将包括《羽毛枕》、《中暑》在内的已发表于杂志的多篇小说结集出版,题为《爱情、疯狂与死亡的故事》(*Cuentos de amor, de locura y de muerte*)。集子中不少为《羽毛枕》式的令人毛骨悚然的故事。那篇《野蜂蜜》写一个名叫贝宁卡萨的青年为体验森林生活而来到其教父的林场,独自进入丛林后,因误食了具有麻醉作用的野蜂蜜而导致暂时性麻痹,不料被当地一种叫做“科雷克西翁”的大黑蚂蚁啃得只剩下一具骷髅。基罗加笔下的自然环境从来不是现代主义诗人描绘的伊甸园式的世界,而是残酷、现实的大自然。(笔者也曾在阿根廷北部做过一回观光客,在举世闻名的伊瓜索大瀑布四周的丛林见到过这种个儿奇大的蚂蚁,小心翼翼地走着自不待言,心中却很怀疑这种据说常常汇成蚁流涌来的虫子是不是真能把一个活人啃噬一尽。)

基罗加的故事大都采用冷静的表现手法,作者曾这样劝告故事作家:“不可在激动的情况下写作,要等冲动过去,事后凭回忆来写,若能不走样地写出当时的激情,就是在艺术上取得了成功的一半。”(《完美短篇小说家十诫》)。作者进一步告诫:“要拉起小说人物之手,坚定地沿着为他们设定的路走到底,要目不旁视,不要留意小说人物见不到或没有兴趣见到的事情……”基罗加的作品语言直接、朴素,风格明快,景物描写没有多余的枝蔓,他这样勾勒查科平原:

他望着景色单调的平原,无非是田野和丛林,丛林和田野,颜色也只有两种:牧场的奶黄和丛林的墨黑。

作者在那篇《十诫》中说:“不要使用不必要的形容词,如果名

词不达意,再加多少尾巴也无济于事,只要找到贴切的名词,不用修饰,就会有无可比拟的光彩,关键是要能找到这个词。”

基罗加的其他作品有《野蛮人》(1919)、《荒漠》(1924)和《被放逐的人》(*Los desterrados*)(1926)。最后这部作品是作者最成熟、最深刻的一个集子,写了米西奥内斯边境地区形形色色的人物,作者把这些人物比作台球:“很正常地碰到了台边,却朝着最意想不到的方向开始各自的运动。”基罗加是从现代主义文学向地域主义文学过渡的一个具有突出地位的作家,他的作品标志着阿根廷文学从注重艺术形式向挖掘美洲之根的回归。

然而死神始终没有放过这位具有奇特经历的作家。他的第一个妻子在圣伊格纳西奥自杀,作者自己也在得知患了不治之症后走上了同样的道路。他去世后,阿根廷作家们在作家协会所在地为他守灵,遗体后来运回作家的故乡萨尔托,乌拉圭、阿根廷两国作家参加了基罗加的葬礼。阿根廷后现代主义诗人巴尔多梅罗·费尔南德斯·莫雷诺用以下诗句向这位伟大的小说家作最后的致意:

啊,萨尔托!你儿子的遗骸安放在你的怀里,
他从这块土地走出,自然应该返回这里。
树魂已成了他永久的庇护,
再不怕森林的萧寂、阴影与恐怖。

现代主义文学运动也产生了如《唐拉米罗的天福》这样的长篇小说,那是恩里克·罗德里格斯·拉雷塔的代表作。小说以圣徒与骑士之城阿维拉为中心,再现了16世纪费利佩二世统治时期西班牙的生活。作者出生在布宜诺斯艾利斯,父母却都是乌拉圭人。拉雷塔于1896年发表受法国象征派文学影响的处女作《阿耳特弥

斯》^①,1903年作为外交官赴欧,乘便搜集大量历史材料,创作了《唐拉米罗的天福》这部阿根廷现代主义小说经典,并于1908年在西班牙首都马德里出版。

《唐拉米罗的天福》虽是历史小说,却表现了一个艺术的虚构世界。小说通过主人公拉米罗的命运再现了处于宗教、政治危机之中的西班牙社会、文化环境。拉米罗幻想建功立业,却又无法实现,在巴尔加斯·奥罗斯科神甫的引导下参与宗教裁判所对异教徒的迫害,却又因自己的出身而被社会排斥,最终用念珠勒死情人逃往美洲。在生命的最后时刻,才在利马圣罗莎的祈祷声中得到了心灵的安宁。

《唐拉米罗的天福》是现代主义散文的典范,作品用大量印象主义的画面和场景来突出艺术效果(有些画面是受了委拉斯开兹^②和埃尔·格列柯^③作品的影响)。小说语言生动,描摹细微精致,如:

中午的阳光酷烈地照在巨岩般的高墙上,铁栅被晒得发烫,连屋顶上的青苔也被烤焦。

这样的描写绝非浪漫主义的老套数所能比拟。

拉雷塔在结束了驻法外交官的工作之后回到阿根廷。1926年,出版以潘帕草原为背景的历史小说《索戈伊比》,作品技术精湛,印象主义手法运用自如,但小说中的高乔人物缺乏真实性。作者后来又出版了一系列的作品,如《布宜诺斯艾利斯两次建城》(1933)、《光明时代》(1939)、《注定要发生》(1943)、《埃布罗河边》

① 阿耳特弥斯:希腊神,即月亮和狩猎女神。

② 委拉斯开兹(1599—1660),西班牙画家,创作了大量肖像画、风俗画和历史画。有极高的艺术表现技巧。

③ 埃尔·格列柯(1541—1641),西班牙画家,作品多宗教题材,用阴冷色调渲染超现实的气氛。

(1949)、《在潘帕草原》(1955)等等。总起来说,拉雷塔的小说风格高雅,词语的内在价值得到关注,散文的形式美被发挥到了极点,作品几近精美的艺术品。1941年,拉雷塔被提名为诺贝尔文学奖候选人。

现代主义运动预示拉美小说辉煌时代的来临。里卡多·吉拉尔德斯的《唐塞贡多·松布拉》(*Don Segundo Sombra*)便是最早引起欧美人注意的拉美优秀小说之一。不过,正像基罗加的作品很难简单归于任何一种流派那样,《唐塞贡多·松布拉》的流派归属同样是个问题,文学史家们有的视其为现代主义小说,有的则称之为地域派文学。不管怎么说,这部作品与传统现实主义或风俗派文学可说泾渭分明。

吉拉尔德斯是小说家,也是诗人。而且是阿根廷诗歌从现代主义向先锋主义转折的中间环节之一。作者诞生在一个乡村贵族家庭,一岁时随父母旅法,在巴黎度过童年,得以接触法国及德国作家的作品。青少年时期在家乡庄园生活,他小说中的人物大都以老家庄园为背景。吉拉尔德斯在布城的大学学过建筑和法律专业,未等学完又返回巴黎,开始创作诗歌、小说,1915年出版诗集《玻璃铃铛》(*El cencerro de cristal*)及反映乡村生活的短篇小说集《死与血的故事》,1917年出版小说《劳乔》,小说主人公也像作者那样一半时间在乡村度过,一半时间在巴黎生活,所不同的是,劳乔最后选择了庄园生活。1918年,作者又创作了中篇小说《庄园爱情》,仍是将乡村纯朴的生活与城市生活的虚假相对照。1919年,作者再度旅欧,结交不少法国作家,是各种文学聚会上很受欢迎的人物。1920年,吉拉尔德斯在法国作家们的鼓励下写出《唐塞贡多·松布拉》的最初几章。小说于1926年在作者的故乡出版,这是高乔题材文学的顶峰之作,也是阿根廷二十世纪最杰出的小说之一。

小说有两个主要人物:少年法维奥·卡塞雷斯与老高乔塞贡多·松布拉。法维奥是个私生子,母亲去世后被寄养在姑姑家,两

个姑姑都是老处女,未给过他丝毫温暖,小法维奥实际上成了野孩子。高乔人塞贡多的出现改变了他的一生,他随塞贡多而去,做了他的“教子”。塞贡多不仅教他驯马、赶牲口等牧工的看家本领,更锻造了他的性格,用高乔人的人生哲学影响了他。五年后,法维奥长大成人,精神上也发生了脱胎换骨的变化,成为一个像其教父那样的高乔人,一个坚毅的男子汉。这时法维奥的亲生父亲去世,他父亲生前从未承认过他,死后却给他留下大笔遗产,法维奥从此回归“文明社会”,但他不得不忍痛看着唐塞贡多离他而去,因为他知道自己留不住他——高乔人更爱没有拘束的孤独的生活。

小说用第一人称叙述,由青年法维奥追忆少年时代在塞贡多身边度过的那些无拘无束的美好时光,一段段的回忆组成一首悲凉的挽歌。因为是用少年人的眼光来看心目中的崇拜对象,所以出现在读者面前的塞贡多·松布拉是一个被理想化的人物形象。小说中塞贡多的原型是作者家乡一个真实的高乔人物——塞贡多·拉米雷斯,作者将他的姓改为松布拉,因为“松布拉”(西语中意为影子)是法维奥对这位老高乔最初的也是最后的印象。沉默寡言的塞贡多初次出现在法维奥面前时,法维奥觉得像是见到了“一个幽灵、一个影子、一个一闪而过的物体,一个意念而不是一个人”,当塞贡多离他而去,走进傍晚的黑影中时,他又再次感到“那远去的是一个感觉而不是一个人。”“他突然走出我的视线,我的沉思失去了目标。”塞贡多真的只是一种“意念”——高乔人美德的化身,那是未受“文明”影响的高尚价值与道德的体现。作者表现高乔人的人生态度:既能默默忍受,又敢于向命运抗争,谨言慎行,从不冲动,不为尘世享乐所迷惑,忠于友情,不近女色等等。作者并未把这个人物放到真实的生活环境中去写,因为阿根廷已经变化了的社会环境、技术进步与发展对这位“最后的高乔”似乎没有丝毫的影响。实际上,作者是把自幼熟悉的那个“不善表达的种族”当作神话来写的,这是一个已经失落的神话(高乔人已成历史概念),因此就更具魅力。作者坦陈《马丁·菲耶罗》对他的影响;比

起那个有血有肉的文学形象来,塞贡多·松布拉或许因过于完美而有失真实,但这一个文学形象却为高乔人竖立了一座丰碑。

《唐塞贡多·松布拉》的语言也有很大特色,作者把文学语言与高乔语言熔于一炉,把乡民特有的简短、省略,又不无讥讽的讲话习惯表现得唯妙唯肖,同时又使用大量新奇的形象与比喻,使整部小说具有一种诗的韵味,如:“睡意像扑向燕雀的孩童那样向我袭来。”“清新的光在原野洒满金黄……四周的牧场悄悄苏醒,露珠像火花般闪亮。”对生活的直接观察与优美的语言风格相结合,使吉拉尔德斯的作品具有上一代现实主义小说家难以比拟的美学价值。

《唐塞贡多·松布拉》是作者一生创作的总汇,始于 19 世纪的高乔题材文学至此画上了句号。同是一个“文明与野蛮”的大题目,到了吉拉尔德斯的手中,却做出了一篇别样的文章,一向被视为野蛮象征的高乔人被美化、诗化,而文明则暴露了它虚假的一面。

六、先锋派文学时代

先锋派文学是 20 世纪——更确切地说是两次世界大战之间——在欧美各国出现的反叛传统的文艺思潮，以非理性为主要特征，既是科技进步的副产品，更表现当代世界的精神危机。包括各种流派的先锋主义文学，是广义的现代主义文学传统的一部分。

拉美先锋派文学于本世纪 20 年代兴起，在诗歌、小说、散文、戏剧各个方面都有杰出成就，最先热闹起来的又是诗歌。阿根廷是得风气之先的拉美国家之一，一代真正的文学大师便是在这个时期产生。

1. “极端派诗人”

就在后现代主义诗歌蓬勃发展之时，先锋派诗歌也在阿根廷兴起，并在 1925 年左右造成声势，在一段时间内与后现代主义平分秋色。

先锋派文艺运动由一系列流派组成，诸如野兽派、立体派、未来主义、表现主义、意象主义、达达主义、超现实主义等，名目繁多，其共同点是反对理性及现实主义。1910 年，意大利诗人马里内蒂 (Filippo T. Marinetti, 1876—1944) 在法国发表“未来主义宣言”，宣布与传统的艺术形式决裂，颂扬速度与机器时代；1919 年，达达

主义代言人查拉(Tristan Tzara, 1896—1963)提倡非理性的、不连贯的语言;1924年,法国诗人布勒东(Andres Breton, 1896—1966)创立超现实主义,在达达主义与弗洛伊德理论的影响下,发掘潜意识,主张凭自由联想进行无意识的写作。所有这些文艺思潮都程度不等地影响了拉美文学,但拉美文学已经超越了照搬西欧文学潮流的阶段,因此不能把拉美先锋派作家来一个对号入座式地归类。一般地说,立体主义和达达主义更多地被当作文学解放的工具而不是机械模仿的对象;未来主义将现代科技世界语言引入诗歌创作,使文学艺术变成一种具有自我摧毁力的东西,不再被视为神圣不可侵犯之物;超现实主义则将作家们引入下意识领域,为创造新的形象开辟了道路。拉美先锋派作家在接受了新的审美之后创造出了自己的流派,如智利诗人维多夫罗(Vicente Huidobro, 1893—1948)首创的创造派。这一流派力图超越对现实的模仿去“创造”(或是说臆造)新的现实。维多夫罗在其“诗艺”中说:“啊,诗人,为什么你们歌颂玫瑰,何不让玫瑰在诗中开放!”在阿根廷,则出现了以博尔赫斯为首的一代“极端派诗人”。

这一流派的原产地是西班牙,创立于1919年,中心人物是拉斐尔·坎西诺斯·阿森斯(Rafael Cansinos Assens, 1883—1964),其他成员有西班牙年轻诗人吉列尔莫·德托雷、胡安·拉雷亚、赫拉尔多·迭戈和当时客居西班牙的豪尔赫·路易斯·博尔赫斯。极端派的宣言声称:“我们的口号是极端,无论何种倾向,只要表现一种新的追求,都可归于我们这一主张。这些倾向日后自会形成核心、得以确立。”博尔赫斯于1921年回国,在布城《我们》杂志发表文章,介绍“最新审美”——极端主义,把一大群青年诗人聚集在这面大旗之下,开始了挣脱题材、语言规范等束缚的彻底解放进程。博尔赫斯将极端派审美归结为如下几点:“将诗歌简化为最基本的要素——比喻;抹去承上启下的短句、连接词及不必要的形容词;摒弃所有雕镂巧饰、内心表白、细节描绘、说教及烦言碎辞;将两个或更多的形象重叠,以增强联想功能。”阿根廷极端派不应被视为西班牙

牙极端派的一个支流,因为它不是追求时髦的产物,而是博尔赫斯们求索“像星星般永恒”的精确、清澈艺术的一种努力。

需要指出的是,早在极端派诗人形成之前,阿根廷一些现代主义诗人已在寻求新的诗歌形式,他们的某些作品已预示着先锋派诗歌的一些特点,除前面提到的卢戈内斯的《感伤的月历》,吉拉尔德斯在卢戈内斯影响下创作的《玻璃铃铛》也是一个明显的例子。吉氏把先锋派诗歌富于想像的形式用于其偏爱的高乔题材,书名本身就体现了此作非理性的特点。诗集中现代世界与民族传统、乡村素材相拼接,通篇都是没有逻辑的朦胧的联想,如:“马蹄因绿而醉”、“微风将胸膛潮解成祈祷”、“蟋蟀唱着玻璃的颂歌”,如此等等。

阿根廷诗人的这些初步尝试虽未形成流派,却表明了他们对于现代艺术审美的敏感。阿根廷,特别是布宜诺斯艾利斯,比起拉美其他地方来,确实少了一些传统的束缚,多了一些现代的气息。20年代的布宜诺斯艾利斯已是世界名城之一,一方面,拥有巨大财富的寡头过着令欧洲人称羨的贵族式的生活,另一方面,大批到新大陆寻梦的移民,包括俄国人、波兰人、意大利人(自1848年至1920年70年间,涌进阿根廷的移民达六百万之巨)则用探戈舞、“卢凡戈”^①诗和夜生活排遣着他们漂泊生活的苦闷。布城的文化生活一向丰富多彩,名流聚餐、文学讨论与聚谈是那里的日常节目,文学杂志更是时时更新。先锋派文学的一大特点是爱发表声明、宣言,文学杂志便成了传播新潮、展开各流派间辩论的最好工具,在先锋主义运动兴起之初扮演了重要角色。

1921年,博尔赫斯与一些青年作家决定出一份名为《棱镜》的墙报,宣传他们的主张,一时间,布城从东到西的建筑物与树上贴满了这种“壁报”,不过《棱镜》只是昙花一现,只出了两期便没了下文,也未引起太大的反响。几个月之后,博尔赫斯又与原班人马创

^① 混有行话、切口的布宜诺斯艾利斯方言。

办了比较正式的《船头》杂志。极端主义此时已形成潮流,1923年,又一份新杂志——《创始》——出现,这份杂志一直办到1927年,其美学、哲学方向也比前面那几份极端派杂志明确得多。1924年2月,博尔赫斯积极参与的《马丁·菲耶罗》期刊问世,这是一份充满活力与反传统精神的先锋派刊物,也是极端派的“机关报”,聚集在《马丁·菲耶罗》周围的年轻作家遂被称为“马丁·菲耶罗派”。1924年5月,《马丁·菲耶罗》第四期刊登了由奥利韦里奥·希龙多(Oliverio Girondo, 1891—1957)起草的宣言,宣言鼓吹新的艺术情感,认为“它将揭示最为广阔的创作前景和新的表现手段与形式”。

《马丁·菲耶罗》越办越热闹,1925年左右更把当时阿根廷最有名的作家如吉拉尔德斯、马塞多尼奥·费尔南德斯(Macedonio Fernández, 1874—1952)、莱奥波尔多·马雷查尔(Leopoldo Marechal, 1900—1970)等全都吸收进来。期刊传播欧洲诗人如瓦勒里^①、阿波里耐^②等人的作品,同时登载冈萨雷斯·拉努萨(González Lanuza, 1900—1984)、马雷查尔、博尔赫斯、希龙多等人鼓吹先锋派文学的文章。《马丁·菲耶罗》掀起的这场革命影响波及绘画、音乐、建筑、文学等一切艺术领域。这一运动又有很大的包容性,《马丁·菲耶罗》期刊上刊登的作品实际上代表多种各不相同的流派,既有未来主义、创造派、极端派等带着机器轰响或不和谐音调的作品,也有后现代主义或卢戈内斯式的更为“传统”的作品。正像科尔多瓦·伊图武鲁所说:“‘马丁·菲耶罗派’的所有努力都是为了一个目的,就是使阿根廷的文学艺术拥有一种符合时代精神的语言,所以《马丁·菲耶罗》不排斥任何‘主义’,以同样的热情与理解看待各种各样的流派并以同样的敏感加以吸收。”(《“马丁·菲耶罗”革命》)

① 瓦勒里(Paul Valéry, 1871—1945),法国象征派诗人和理论家。

② 阿波里耐(Guillaume Apollinaire, 1880—1918),法国现代主义诗人,主张革新诗歌、打破诗歌形式和句法结构等等。

“马丁·菲耶罗”派诗人中,有不少后来偏离了先锋派“正宗”转向其他形式,创造出各种不同风格的优秀作品。更有意思的是,极端派诗歌的主将博尔赫斯也自 30 年代起开始否定极端派的某些理论和创作倾向,在其晚年的作品中,还一再提到自己年轻时的表现过于偏激并承认自己修改过 20 年代的一些诗作。诗人否定的当然是诗歌的某种形式,就其作品的精神与想像而言,这一时期的创作是博尔赫斯日后创作的基础。

以博尔赫斯为首的“马丁·菲耶罗派”派诗人恰巧都是 1900 年前后出生,如下面要介绍的里卡多·莫利纳里(Ricardo E. Molinari, 1898—1987)、卡洛斯·马斯特罗纳尔迪(Carlos Mastronardi, 1900—1976)、孔拉多·纳莱·罗克斯洛(Conrado Nale Roxlo, 1898—1971)、莱奥波尔多·马雷查尔等,只有前面提到的奥利韦里奥·希龙多比他们年长,而偏偏是这位诗人自始至终恪守先锋主义信条,孜孜不倦地探索先锋派文学新路。

希龙多少年时代在英法两国度过,1905 年在布城定居后仍常赴欧洲旅行,所以对当代欧洲的各种艺术新潮了如指掌,并经常在上面提到的几份杂志上介绍先锋派诗歌的种种大胆创新。1922 年,在巴黎出版处女作《二十首供电车上阅读的诗》(*Veinte poemas para ser leídas en el tranvía*),诗中充满荒谬的形象。此作于 1925 年在阿根廷再版,同一年,第二部诗集《贴花图案》问世。1932 年,诗人又出版诗集《稻草人》。这三部作品兼有立体主义及未来主义影响,使用一种突破词法与句法的游戏性的文字,诗人认为:“‘习惯’在我们的瞳孔日日编织蛛网,束缚了我们的句法和词典……”因此他要挣脱一切框框与传统的束缚。希龙多第二阶段的作品如《日月的劝导》(1942)、《我们的原野》(1946)等,一反第一阶段的戏谑,流露出焦虑、失望和虚无的情绪。1950 年左右,当极端派诗歌已经成为明日黄花时,希龙多又转向超现实主义,1954 年出版被认为是阿根廷乃至拉美“实验诗歌”代表作的《在马斯梅都拉》。这部作品集诗人语言革新之大成,用不连贯的梦呓般的语言表现超现

实主义所谓的“心理下意识”。

希龙多或许过于玩世不恭,诗人甚至揶揄自己的个性:“我是一杯鸡尾酒,并不是只有一种个性,个性对于我,就好比不时冒出来的心灵的疖子……”但他确实创造了一种独一无二的语言,成为阿根廷先锋派诗歌的主要代表之一。

里卡多·莫利纳里的诗则完全不同,那是兼采西班牙传统诗歌特点及新浪漫主义^① 形象的纯正诗篇,用讲究的词语表述朦胧的内心直觉,如:“死亡犹如忘却,犹如平原,也像被空气焚烧着的爱情……”诗人认为诗是心灵的透明“操练”,“所谓诗,就是要尽一切可能重造某一情感的全部‘光谱’并将它引向最隐秘的美。”诗人仿佛借助对内心的呼唤来观察外部世界,其灵感当然是形而上学的,他说:“我的心充满词的影和声音的梦”,诗人把形象、比喻、象征当作最基本的语言,认为形象是最纯净意义上的诗,“然后是音乐这一多重形象的艺术”,“其他所有的价值——劝导的、经院的、哲学的、叙事的——从实质上说都与诗歌无关。”

莫利纳里的主要作品有《形象集》(*El imaginero*)(1927)、《鱼和苹果》(1929)、《赞美》(1930)、《玫瑰与石竹旅馆》(1933)、《黎明的世界》(1943)、《日子、时间、云》(*El día, el tiempo, las nubes*)(1964)等等。最后这一部诗集是西班牙语新浪漫主义文学的杰作,不少诗篇在整个拉美享有声誉。诗的主题多为死亡、思念、忧郁、流亡、回忆等,部分歌颂美洲大自然和诗人“内心风景”的诗篇带有挽歌的意味,描绘了一片除诗人的忧郁之外一无所有的荒凉土地,如《拉普拉塔河边十一月颂》:

当我远离尘世归于洁净,啊,
阿根廷,美丽、庄严的南方国家!

① 系 19 世纪末 20 世纪初在欧洲兴起的反现实主义思潮,是象征主义、颓废主义、唯美主义与消极浪漫主义在新条件下的混合与发展。

我的灵魂和我已经熄灭的血管的余烬，

任天荒地老

仍在生命之美的某个地方徘徊。

(《客人与忧郁》〈*El huésped y la melancolía*〉)

我们看到，同是“马丁·菲耶罗派”诗人，其理论与作品却千差万别。常在《马丁·菲耶罗》发表诗歌的还有一位以严谨、讲求方法著称的诗人——卡洛斯·马斯特罗纳尔迪。诗人生于恩特雷里奥斯省，20岁时在首都布宜诺斯艾利斯定居，与“马丁·菲耶罗”派诗人过从甚密。马斯特罗纳尔迪的第一部诗作《破晓的土地》(1926)却并非极端派“正统”，1930年诗人出版第二部作品，刚发行不久，又嫌诗句不精而将未售之书收回，诗人以后的作品都是一改再改，反复推敲而成。1955年，马斯特罗纳尔迪发表“瓦勒里或方法的无限性”，明确了他如切如磋、如琢如磨的艺术主张。诗人随后发表的许多文章再三强调追求艺术精美的重要性，认为随意挥洒的即兴诗歌不可能是上乘之作。这种创作态度令人联想起中国诗圣“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”的名句。

诗人的代表作《外省之光》(*Luz de provincia*)便是实践这一理论的产物。那是亚历山大体四行诗，总共57节，初版于1937年，后经多次删改，重写。诗的开头描绘没有时间界限的恩特雷里奥斯(西语中意为“两河之间”)的景物：

水的清凉拥抱给了她永久的名称，

寂寞的河岸孕育着夏天。

当风在花中走，天空是那样娇嫩，

一个温柔的归宿感化所有见到她的人。

然后是诗人的回忆，从往昔写到现在，最后一节概括了全诗并将过去与现在重叠，表现了一种幻觉或时间的“错乱”：

落日错乱了我的时间。一支歌响起，
总是那么温馨。幸福就像这种回忆。
我留在微风中，化入田野，自由而昏眩。
有一次我吹着口哨走过丛林。

我们要介绍的下一位极端派诗人是孔拉多·纳莱·罗克斯洛。纳莱·罗克斯洛是记者，25岁时因处女作《蟋蟀》(El grillo)扬名文坛，卢戈内斯在《民族报》发表评论，称赞纳莱的诗“优美、富有音乐感，有完美的韵律。”这些特点当然与极端派的主张不尽相同，纳莱的作品实际上是现代主义传统与先锋派新方法的结合。纳莱共出版三部诗集——除《蟋蟀》之外，还有《清醒》(1937)和《另一片天》(1952)，此外还著有大量优秀剧本，如《难处的寡妇》(1944)、《美人鱼的尾巴》(1941)、《克里斯蒂娜的契约》(1945)、《朱迪恩与玫瑰》(1956)等。

《蟋蟀》是青年诗人眼中玫瑰色世界的写照：

音乐就是音乐，无谓，虚飘，
无谓得就像虫鸣；
我牧歌般单纯的心
今早醒来犹如蟋蟀叫个不停。

二十多年之后，诗人又写了一首十四行诗——《献给一只遥远的蟋蟀》，心境却从快乐转向深沉、忧郁：

.....

今天是悲痛的夜鸟的歌唱，
像带刺的花冠箍在我冰冷的额上。

.....

我看到了奇迹,却不解它的意义。

纳莱作品的主题多为生命及诗人的神秘。诗集《另一片天》(*De otro cielo*)中有一首名字就叫《诗人的神秘》,写一个被逐出生活欢会的诗人“将生活变成回忆,将珍珠变作眼泪”:

往日的他还剩下些什么
在小提琴中飘荡。
往日的他又有一部分回来,
是在以后,带着忧伤。

空灵、神秘、清澈而又具音乐感,当是纳莱·罗克斯洛作品最大的特点。

极端派诗人中另一位杰出代表是莱奥波尔多·马雷查尔。马雷查尔也和博尔赫斯一样,初期主要从事诗歌创作,后来转向小说、散文等其他体裁。莱奥波尔多·马雷查尔是中学教员,1922年出版诗集《幼鹰》(此作带有浪漫主义及高蹈派诗歌特征,一般不列入诗人主要作品目录),1923年即与吉拉尔德斯、博尔赫斯等人主办的《船头》杂志合作,第二年,诗人将已经完成的第二部诗集付之一炬(只剩下“黑夜颂”、“畏怯之歌”两篇),自1925年起,积极参与“马丁·菲耶罗派”的活动,还在《马丁·菲耶罗》期刊上用自由诗的形式与卢戈内斯进行论战。卢戈内斯则在《民族报》上载文作答。1926年,马雷查尔出版带有明显先锋派诗歌特点的诗集《光阴似箭》(*Días como flechas*)。同一年,诗人利用假期访欧,得以结交西班牙极端派诗人与其他著名作家,又在巴黎结识毕加索、乌纳穆诺及法国超现实主义作家,回国后继续与《马丁·菲耶罗》期刊合作。1929年,诗人出版《献给男人和女人的颂歌》(*Odas para el hombre y la mujer*),其中那首《年轻的祖国》这样歌唱:

.....

祖国是一种痛苦，
我们的眼睛却哭不出泪。

.....

当你的火焰熄灭，朋友，当我的灰烬消失，
祖国仍在童年。

祖国是一种尚未受洗的痛苦，
像一个初生的婴儿压在你的身上。

诗人同一年再访巴黎，在法国逗留一年之后，开始创作小说《阿丹·布埃诺赛雷斯》(*Adán Buenosayres*)，回国后仍从事教学工作，同时笔耕不辍，创作的诗歌有“南方的诗”和“爱的迷宫”等。马雷查尔的诗作一再获奖，罗伯托·阿尔特(Roberto Arlt, 1900—1942)曾盛赞马雷查尔的杰作“半人半马怪”，说它“给了我一种奇特的印象，就像第一次在欧洲踏进一座石砌的大教堂那样……”1944年，马雷查尔正式放弃中学教员职位，开始出任公职，1966年发表了表现其心灵历程的七首诗歌以及“机器人之诗”。诗人在最后这首诗中，将机器人没有灵魂的世界与心灵的、美的世界相对照，表现了作者美学思想的神学基础。这也是马雷查尔后阶段诗歌及小说的基调。作者在1939年发表的文章“心灵缘美升降”(*Descenso y ascenso del alma por la belleza*)中，就曾清楚地阐明他的基于神学与柏拉图思想的美学观点。马雷查尔的整个创作便是作者种种形而上学思考的富有诗意的表述，也表明了他对发掘生活宗教意义的浓厚兴趣。

这一代几乎同龄的知名诗人还有弗朗西斯科·路易斯·贝纳德斯(Francisco Luis Bernárdez, 1900—1978)、何塞·佩德罗尼(José Pedroni, 1899—1968)等多人，这是一个群星璀璨的诗的年代，也是阿根廷文学引以为骄傲的一个时代。至于极端派诗人的代表博尔赫斯，因为他已不仅仅代表一个流派，而是一种文学奇观，所以我

们将把他当作一种现象来介绍。

2. 博尔赫斯现象

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯可以说是 20 世纪最热门的作家之一。当今世界上,不管在哪片大陆,不管是作家、教授,还是批评家、文艺理论家甚至政治家,几乎无人不提博尔赫斯。历年的诺贝尔文学奖得主没有哪一个像他那样长时间地受专家、读者青睐,间接、直接影响过他的其他作家也没有一个像他这样被反复引证。他晚年失明,于是被比作公元前九至八世纪的那位伟大的盲歌者——荷马,他更被比作书和词语的化身、一个活图书馆。

博尔赫斯去世十几年了,可是世界各地的专家学者还在他开拓的那片园地翻耕,有关博尔赫斯研究的信息仍频频出现在世界各地的媒体及互联网上,谁都想走进博氏的迷宫一探究竟,谁都经不住他作品中那些难以穷尽的象征的诱惑,所以博尔赫斯最不好评介,尤其是要用不多的篇幅来写,挂一漏万在所难免。

(1) 诗·散文·小说

博尔赫斯是诗人、散文家、小说家,同时又是教授、文学专家、批评家。他是一位沟通古今、融会世界各国文化的博大精深的作家,他一辈子所做的是读书、译书、写书再加上藏书与教书。

博尔赫斯诞生在布宜诺斯艾利斯城,父系家族中有多名阿根廷独立战争时期的将领,祖母却是英国人,这对博尔赫斯的幼年教育起了很大影响。博尔赫斯跟英国家庭女教师学会了英语,还会用英文作文写故事,可说是未出家门便已接受了欧洲文化的影响。1914 年,博尔赫斯全家赴欧,定居日内瓦,博尔赫斯在那里读完中学,又掌握了德语和法语这两门语言,这为他日后吸取世界各国文学养分创造了有利条件(博尔赫斯也是日耳曼文学专家)。1919 年,博尔赫斯旅居马德里,正逢西班牙极端主义文学运动兴起,诗人以极大热情投身于这一文学运动,1921 年回国后又将极端主义



豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

引进阿根廷并开始用新的审美创作诗歌。1923年出版处女作《布宜诺斯艾利斯的激情》(*Fervor de Buenos Aires*), 随后又出版《面前的月亮》(1925)和《圣马丁笔记》(1929)两部诗集, 均为形象夸张的自由体诗, 充分体现了极端主义诗歌的特点。博尔赫斯同时创作散文《探询集》(*Inquisición*)(1925)、《我的巨大希望》(1926)、《阿根廷人的语言》(1928)、《埃瓦里斯托·卡列戈》(1930)、《永恒史》(1935)等。从30年代到50年代, 博尔赫斯主要从事小说创作, 出版了一系列堪称经典的短篇小说集, 如《世界恶行史》(*Historia universal de la infamia*)(1935)、《小径交叉的花园》(*El jardín de senderos que se bifurcan*)(1941)、《虚构集》(*Ficciones*)(1944)、《阿来夫》(*Aleph*)(1949)、《死亡与罗盘》(*La muerte y la brújula*)(1951)等等。

诗人自30年代起一直在图书馆工作, 1946年, 因反对庇隆^①政府而被革去市图书馆馆长职务, 1955年底隆下台后, 他被任命为国家图书馆馆长。这时他已开始失明, 一辈子将书视为生命的他无奈地写了《天赐》这首诗:

这是对上帝匠心的宣扬,
勿当成我的眼泪或责备。
上帝以绝妙的讽刺
一手赐我书, 一手赐我黑夜。
.....

(《创造者》〈El hacedor〉)

博尔赫斯又写起诗来, 1960年出版了包括诗、散文、故事等各种体裁在内的文集《创造者》, 1961年, 又将自己最满意的诗文编成文选出版。博尔赫斯第二阶段的诗作又回到传统形式(包括十四

^① 庇隆(1895—1974), 阿根廷总统(1946—1955, 1973—1974)。

行诗、模拟高乔诗人的八音节四行诗以及米隆加^① 歌词),诗人以其特有的机敏、诙谐声称:“自由体诗比有韵律的诗难写,除非你小心翼翼地先把自己变成惠特曼。”这种妙语自然也只能出自博尔赫斯之口。

博尔赫斯诗歌的主题多为迷宫、镜子、梦、图书馆、“另一个我”、无限、永恒等。诗人的想像在现实与玄想、象征与理念之间飘浮,如《迷宫》:

永远看不到一扇门,你在里面,
整个天地都被包容;
看不见正面,也找不到反面,
既无外墙,也无隐蔽的中心。

这些形而上学的玄理贯串博尔赫斯的全部创作,由诗及文,又由散文渗进小说。博尔赫斯的独特之处在于,一方面他将诗与文沟通,认为“散文与诗共存,对于想像来说,二者并无区别”(《博尔赫斯全集》序言);另一方面,他又抹去了散文与小说的界线,而无论何种体裁,都不离“我”、“时间”等核心问题。诗歌的这些主题在作家最早的散文《探询集》中就已出现,后来更频频出现在小说中,只不过在散文中是抽象的论述而在小说中则化作具体的人物、情节或者说是象征。对博尔赫斯来说,散文是对某些思想或理论的探究,而小说则是推论与虚构的结合。

博尔赫斯是从散文创作过渡到小说创作的,他的小说常常采用论述的形式,作品看上去有很强的逻辑性,而逻辑本身偏偏又荒诞不经。作者还常常在故事集的序和跋中作一些介于现实与想像之间的解释,给读者一些真真假假的启示,先把读者引向疑惑,继而引发其思考,所以他的小说有两种意义,一是叙述故事,二是阐述思想

① 一种用吉他伴奏的阿根廷民歌,与古老的西班牙宗教短歌十分相像。

或提出问题,小说中一个个杜撰的人物便是一个个问题的化身。

博尔赫斯常从书本取材。《世界恶行史》中的故事便来自作者读过的其他作品,作者将这些故事“重写”,给了它们不同的形式和意义,作者在1954年此书再版时撰写的序言中谦虚地说:

这是一个怯懦者的不负责任的游戏,他不敢自己写故事,而以仿造、篡改(有时并无审美方面的理由)别人的故事为乐,在做了这些含糊的练习之后才过渡到直接创作,写了那篇《粉红色街角的好汉》。

小说写布城“好汉”弗朗西斯科·雷亚尔的故事(博尔赫斯虽是个“纯粹”的知识分子,却常常对社会底层的“反英雄们”——高乔人、寻衅打架的好事之徒——发生兴趣,对这些人的“血性”很是欣赏),小说的语言接近于口语,混有大量布城方言,体现了阿根廷当代作家寻找民族语言的不懈努力。“世界恶行”也包括东方“坏人”的故事。博尔赫斯一向热中于东方——特别是中国——文化,译过庄子梦蝶和其他“神奇故事”,评论过秦始皇帝的焚书,小说中更常常使用中国素材。

博尔赫斯的代表作是《虚构集》,《小径交叉的花园》后来也被收进这个集子中。虽说虚构本是小说的特性,博氏的虚构却与通常的做法不同。醉心于唯心主义的博尔赫斯常常臆造历史与事实,认为“现实世界与非现实世界并无明确的界限,文学的虚构世界比我们生活的世界更加真实”,他创造了一个新的流派——幻想小说。博尔赫斯之前的拉美幻想小说一般以超自然现象为题材,博尔赫斯却用卡夫卡^①式的幻想把现实与非现实、生活与梦幻打乱,将思想化为故事,而故事只不过是一个个象征。作者常从神

^① 卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924),奥地利作家,主要作品有《审判》、《城堡》和《美国》。

学、哲学体系出发,编织纯粹的、有悖于现实的幻想,而在宗教、哲学思想中,又总是挑选神奇、“异常”的那个部分,认为“哲学的假想不亚于艺术的虚构”。

博尔赫斯的虚构技巧在 1950 年前后达到炉火纯青的境界,《阿来夫》便是最突出的例子。这是一个用第一人称叙述的短篇小说,情节十分简单,写叙述者——“我”——在女友比阿特丽斯·比特沃去世后去了她家,与她的表兄卡洛斯·阿亨蒂诺·达内里交上了朋友,达内里是个自负的诗人,因写了一首歌颂地球之园的古怪的诗获得过国家文学奖。达内里的地下室有一个闪光的“阿来夫球”,据说能从上面看到世界上所有地方的景物,“我”被引入地下室,果然见到了那个神奇的小球。在故事附加的说明中,叙述者又称那幢房子毁于 1943 年,那小球也同时消失,然后又补充了有关那个魔球的两个情况,一是球的来源,二是“阿来夫”可能并不存在,还引经据典地加以论证。故事给读者留下一连串的疑问:布城的那幢房子里有没有过这样的一个球?“阿来夫”是真是假?叙述者是真的见过还是幻想或做梦?小说“阿来夫”实际上有三个层面,即现实、非现实及讽刺的层面,魔球“阿来夫”及其象征意义属非现实层面,但作者又把它置于一个现实的世界——布城一条真实街道的一幢真实房子的地下室,有关达内里的描述则属于讽刺层面——对狂妄自大的诗人乃至自负的阿根廷人的讽刺。

《阿来夫》体现了博尔赫斯故事的几个共同特点:一是作者即叙述者和主角,二是故事情节常以神学、哲学理论为基础。就以“阿来夫”来说,那个魔球本是某种神学理论的象征——无限的神性通过一个能够映出万物(宏观世界)的点(微观世界)投射到世界上,之所以叫做“阿来夫”,是因为在神秘理论中,这个词(希伯来语第一个字母的名称)表示世界的无限倍增。作者习惯于从神学中抽出一个中心思想,然后杜撰一个奇妙的故事加以说明。

《阿来夫》也体现了作者驾驭语言的能力。作品写小球包容世间万物,为此列举从球中看到的种种东西,而在描写无限的世界

时,也就自然提出了语言的创造问题,拿作者的话说:“表面世界复杂之极,(现有的)语言只是可能进行的无穷组合的极小的一部分。”基于这一理论,作者常常大胆探索其他组合,作出种种创新。博尔赫斯的合作者及传记作者玛丽亚·埃斯特尔·巴斯克斯这样评论博氏的整体创作:“这是一种绝无仅有的情况,博尔赫斯脱光、剥离了语言。”“正像乔伊斯^①的《尤利西斯》革新了20世纪的英语文学那样,博尔赫斯之前及博尔赫斯之后的西班牙语文学也大不相同。”

(2) 迷宫·时间·游戏

博尔赫斯的小说用虚幻的情节和故弄玄虚的评论把读者拖进他的游戏之中,博氏所有的作品,包括诗、散文、故事,几乎都是这类机智的游戏,就小说而言,《虚构集》的关键是迷宫,而《创造者》则围绕镜子大做文章。

博尔赫斯喜欢迷宫这个象征,小说《小径交叉的花园》当是最好的范例。作者虚构了这样一个故事:一个当了德国间谍的中国人,被英国人侦破,陷入危险之中,但他已刺探到英军大炮停放地这个军事秘密,想在被捕之前让他的远在柏林的头子得到这一情报,理由是:“我要向他证明,一个黄种人能够拯救他的军队。”他想好了他的计划:在电话簿上查出一个与停放大炮的城市同名的人的地址,然后用只剩下一颗子弹的手枪杀了那人。他知道只要被害人的名字一见报,他的头子一定会猜到那便是他们要轰炸的城市名。他坐火车去寻找他的谋杀对象——不幸与那城市同名的阿尔贝先生。下了火车后,几个孩子告诉他只要遇到十字路口便向左拐,便能找到那位博士的家。这使他想起这是找到某些迷宫中心的通常做法。主人公这样自述:

迷宫我是懂一点的,因为我是那个曾做过云南巡抚

^① 乔伊斯(James Joyce, 1882—1941),爱尔兰著名作家,创作中使用大量内心独白,表现主人公的“潜意识”。

的崔鹏大人的曾外孙。我的那位祖先放弃了尘世的权力去写一部小说(小说中的人物据说要比《红楼梦》里的还多),还要造一座任何人都走不出的迷宫。他用13年的时间去做这两件互不相干的辛苦事情,但是一个外乡人杀了他。他的小说荒诞无稽,迷宫则下落不明。

阿尔贝恰巧是汉学家,还在天津当过传教士,他把这位不速之客当成中国领事,带他观赏他的小径交叉的花园,主人公立即认出那是他祖先崔鹏的花园,巧的是阿尔贝对那位云南巡抚的命运——包括他的迷宫、小说等等——了如指掌,便向来客讲起了他对崔氏那两项伟大工程的理解:

小说本身就是迷宫。

一座看不见的时间的迷宫,就像交叉的小径,不过是时间上的,并非空间上的交叉形象。

时间永远交叉,通向无数个将来,在某一个将来中,我是您的敌人。

阿尔贝的解释解开了主人公关于其祖先那座迷宫及那部小说的疑团。但前来逮捕他的英国上尉已从小径走来,他只能掏出手枪将阿尔贝杀死。

小说的荒诞不言而喻,一个中国人,又是巡抚之后,偏偏当了德国的间谍,而且要用谋杀的手段送出情报,仅仅是为了证明“黄种人”如何如何,这种杜撰,任何中国人都不乐意接受;我们也只有把它当作此公的“游戏”而不去“较真”。再说,故事情节原是一种假托,作者要表现的是他的人生哲学:空间的并存及时间的交叉;人活在上,就像走进迷宫;人生充满无穷的偶然性……作者通过阿尔贝的口说:

这张由时而靠近、时而交叉、时而阻断或永不相交的“时间线”织成的网包括了一切可能性。在大多数时间里我们并不存在，在某些时间中，您存在我不存在，在另一些时间中，我存在您不存在……

博尔赫斯的这篇故事把人生即迷宫的想法表现得极为透彻。在作者看来，迷宫的关键是其隐秘的中心，找到了那个秘密就是走到了迷宫的终点，或是说明白了一种安排与设计，而人生也是如此，当人到达终点，看清了自己走过的路时，便是到了死亡的时刻。博尔赫斯的许多小说都有这样的—个结尾：主人公明白了全局，或“顿悟”了自己最终的命运，也同时到达了生命的终点。在“小径交叉的花园”中，当主人公明白了他祖先那座迷宫的真谛时，也就到了不得不打死为他解惑的对手的时刻；在另一篇小说“罗盘与死亡”的末尾，侦探识破了凶手设置的“机关”，明白自己便是一连串谋杀的最后一个目标，这时凶手出现，把他杀死。“悟”与死常常同时发生。

体现在博尔赫斯作品中的时间观也是令学者专家们最感兴趣的研究课题。博氏的“时间”是一种无限的循环，作者认为人只是机械地重复同样的行为，在《阴谋》这篇故事中，作者说：

……命运喜欢重复、对称，19个世纪之后，在布宜诺斯艾利斯省南部，一个高乔人被另外几个高乔人所杀，临倒下之前，他在对手中认出了自己的养子，于是带着轻轻地责备、缓缓地惊异说：“咦，怎么？”（这几个词要亲耳听到才有味，写出来效果不大一样。）他死于那些人之手，却不明白他的死不过是在重复某段历史。^①（《创造者》）

博尔赫斯在评论他所欣赏的《马丁·菲耶罗》时，又认为马丁·

① 指古罗马独裁者恺撒（前100—前44）为布鲁图等所刺杀。

菲耶罗与黑人的格斗是世界上最任何地方、任何时间都会发生的人与命运的搏斗,草原也是一个无限的循环。

基于这一认识,博尔赫斯抹去现在、过去、将来的差别,将三者随意组合。博尔赫斯的作品中常常出现早已存在的将来、已经过去的现在和一个不真实的过去,而过去既然是虚幻的事实,当然可以随心所欲地加以修改甚至消除。这是个极为诱人的游戏,因为几乎所有的人都会在内心深处祈求上帝(或上苍)改变或抹去已经发生的事情,博尔赫斯现在暗示我们,无须求助神明,只要用一块橡皮(或按一下电脑的消除键)便可任意虚构或创造过去。这也是博尔赫斯的虚构与传统小说虚构的根本区别,如果说,现实主义小说的虚构,目的在于让读者看到现实的世界,那么,博尔赫斯便是把读者从这个世界、从真实的时间里带走。正像阿根廷作家安娜·玛丽亚·巴雷内切亚所说:“把一切假定为已经发生,又把发生过的事想像成虚幻,这是博尔赫斯作品最大的创造力。(《关于博尔赫斯作品的非现实性》)

博氏的时间游戏还有多方面的内容,如时间的相对性及时间的最终取消等等。不过,沉迷于此种游戏的博尔赫斯有时又无奈地清醒,他感叹:

我们的命运之所以可怕,在于它不可逆转,不可抗拒。时间是将我卷走的河,可我就是那河;时间是撕碎我的虎,但我就是那头虎;时间是焚烧我的火,但我就是那火,世界不幸地是那么真实,而我不幸地是博尔赫斯。

博尔赫斯的虚构与幻想的确不能完全等同于游戏,那是对现实的逃避,更是与现实的对抗。奥古斯托·罗亚·巴斯托斯^①指出:“博尔赫斯目睹受到一连串致命打击的阿根廷贵族阶级(博尔赫斯

^① 奥古斯托·罗亚·巴斯托斯(Augusto Roa Bastos, 1917—),巴拉圭著名作家。

所属的上层阶级)的没落——先是受惠于新殖民主义与自由贸易的实利阶级的上升,然后是大量移民的涌入,半个世纪之后,庇隆的民众主义又煽起‘洪水猛兽’般的大众……他的创造性审美反映了他有意识的唯我主义的种种矛盾。”(墨西哥《一加一报》星期六增刊,1983年294—296期)

(3) 永久的魅力

博尔赫斯平和、谦逊、表面上看来并不很艰深的作品蕴藏着力量与智慧。随着时间的推移,越来越受到作家与批评家们的推崇。他从来不是畅销书作家,却是最重要的文学研究对象。有趣的是,一向强调自我、从不谈“文学责任”的博尔赫斯,偏偏在60年代成了那一代最富战斗性的左派作家的老师,甚至有“没有博尔赫斯的散文就没有拉美当代小说”的说法。另一个奇怪的现象是,包含深邃哲学思想及渊博知识的博尔赫斯的作品不单吸引了熟悉世界文学的读者,也使一般读者为之倾倒。一位曾自动为笔者当过半日导游的阿根廷司机便对笔者说过这样的话:“您读过博尔赫斯的《阿来夫》吗?天啊,他写得真好!”也许是博氏作品的幻想之美、创造之美产生了巨大的魅力,我们常常习惯于说:“我该如何写自己一生的历史”,博尔赫斯却教我们说:“我将如何‘虚构’自己的一生”,或:“如何把自己的一生编成一本成句成章的像样的书”。博尔赫斯以其对文学的独特理解重造了文学,正因为如此,博尔赫斯是不可模仿的。

博尔赫斯生前得到各种荣誉,世界各著名大学请他讲演,授他名誉博士头衔,他也得到过各种文学奖,不过始终没能得到诺贝尔奖。原因或许有多种方面,但据智利左派作家博洛迪亚·泰特尔鲍姆(Volodia Teitelboim)在其近作《两个博尔赫斯》中披露,主要原因是博尔赫斯1976年对智利的访问。博氏是为接受智利大学授于他的荣誉博士的称号而出访的,当时正是皮诺切特将军统治时期,博尔赫斯访智期间见了那位总统并说了一些支持那个政府的话,泰特尔鲍姆认为博尔赫斯被智利政府所利用,说自己在见到博尔

赫斯与皮诺切特握手的场面时,简直无法相信自己的眼睛,他遗憾地感叹:“一个了不起的作家原来是一个可悲的公民。”瑞典王家学院无法接受这样的事实,所以博尔赫斯虽被多次提名,终与诺贝尔奖无缘。博尔赫斯的遗孀玛丽亚·科达马则透露,博尔赫斯在访智之前曾接到某记者从瑞典打来的电话,劝他取消此次旅行,执拗的博尔赫斯回答他说:“世上有两件事最难容忍,一是威胁别人,二是被人威胁。”博尔赫斯于是下决心访问智利。科达马的透露应该不是虚构,但那真是命运的讽刺:一向把文学与政治分家的博尔赫斯恰恰因为政治上的原因而与那项文学奖“交一臂而失之”。

从另一方面来说,正因为博尔赫斯历年被提名又历年被否决,世界各地的博尔赫斯迷们也就对他更加着迷,这又是博尔赫斯现象的一大奇处。从博尔赫斯去世至今,他的传记仍一本本推出,未出版过的作品仍时有发现,他的手稿以极高的价格在欧洲拍卖。博尔赫斯逝世十周年之际,世界各地的专家、学者纷纷撰文、演讲,盛赞这位“二战后最伟大、最博学的教授”、“当代最伟大的作家”,认为:“博尔赫斯在三个方面对西班牙语文学乃至当代世界文学产生影响:一是使西班牙语更具弹性和表现力,二是突出了虚构的意义,三是将短篇小说提高到前所未有的高度。”“博尔赫斯用他那既古典又现代的诗、文、小说,彻底动摇了文学的概念,引发了一场真正的文学革命。”

博尔赫斯是一个说不完的故事。

3. 汹涌小说潮

博尔赫斯的作品让我们窥见阿根廷乃至拉美先锋派小说之一斑,可被视为拉美当代小说(或曰20世纪小说)第二个浪潮的代表,文学史家们一般把拉美当代小说分为三个阶段,即本世纪前30年的地域小说,三四十年的先锋派小说以及50年代以后的拉美新小说,这一划分基本上概括了拉美当代小说的发展过程。阿根

廷 20 世纪小说的发展也不例外。

(1) 地域主义文学

进入 20 世纪以后,拉美文学在小说领域的发展速度便渐渐超过其他领域,因为这种体裁能更深刻、更尖锐地反映美洲的现实。20 世纪初,拉美小说开始从现代主义转向克里奥约主义与现实主义。我们在前面介绍基罗加的作品时就曾提到过克里奥约主义,那是 1918 年前盛行于拉美的文学运动,主要以短篇小说形式表现美洲本土特别是乡村和外省主题,作家们却是“城里人”,并且大都属于社会上层,当然也有少数例外,如阿根廷的俄裔作家阿尔韦托·赫尔丘诺夫(Alberto Gerchunoff, 1884—1950),这位作家在犹太区长大的,其短篇小说集《犹太高乔人》(*Los gauchos judíos*)(1910)便是以乡村犹太人的生活为主题。

克里奥约主义对社会问题特别是农村问题的关注为后来的地域主义文学所继承,地域派小说家主要表现人与自然的冲突,地理环境在其作品中占有中心地位,人物与地域密不可分。小说以反映美洲社会问题为出发点,小说中的世界是独立于欧洲的“新世界”。阿根廷这个阶段的小说也有不少佳作传世,即便不把基罗加、吉拉尔德斯的作品算在内,也还可举出其他许多例子,前面提到的加尔韦斯的社会小说便是其中之一。拉普拉塔河地区其他地域派小说家还有恩里克·阿莫里姆(Enrique Amorim, 1900—1960)和贝尼托·林奇(Benito Lynch, 1885—1951),两位作家都把乡村与城市对立,都以上世纪末、本世纪初潘帕草原的乡村生活为题材。他们以批判的眼光看待乡村生活,同时又认为真正的民族精神更接近于那种生活。恩里克·阿莫里姆长期在布宜诺斯艾利斯生活,也常常在布城的杂志发表作品,但他是乌拉圭作家,所以我们姑且把他略去,只对贝尼托·林奇的作品作一个简单的介绍。

林奇生于布城,老家则在布宜诺斯艾利斯省乡村,6 岁至 13 岁时常在其祖父的庄园生活。林奇最初是在拉普拉塔城当记者,他

放弃了学法律的念头,开始从事文学创作,先用笔名发表了一些短篇小说,后于1909年出版第一部小说《镀金的银》。1916年,林奇的成名作《佛罗里达之鹰》(*Los caranchos de la Florida*)问世,此后又有一系列小说出版,其中,《摆弄骨头的英国人》(*El inglés de los güesos*)(1924)和《一个高乔人的故事》(*El romance de un gaucho*, 1930年以连载形式登于《民族报》,三年后正式出版)被视为地域主义小说的经典之作。

《摆弄骨头的英国人》虽然也以阿根廷农村为背景,主人公却不是作者通常所写的乡村人物,而是一个英国古生物学家。小说写这位英国学者与未受过教育的乡村姑娘巴尔维娜之间的爱情,姑娘纯洁的、几乎是出于本能的感情与英国学者的明智和冷静适成对照,作者运用丰富的想像,充分表现这一对经历、性格处于两极的人物的心理冲突。小说的中心内容依然是文明与野蛮这个老题目。

林奇的代表作《佛罗里达之鹰》写的是父子两代的冲突。小说的主人公是庄园主苏亚雷斯·奥罗尼奥,外号佛罗里达之鹰,是个专横、高傲的老头,既为雇工们所惧怕,又为城里人所蔑视,他的那把破旧的扶手椅便是一种生活方式的象征,“就像一个宝座,是佛罗里达庄园所有的雇工乃至方圆50公里之内的高乔人无法靠近的威严之物。”苏亚雷斯已经在庄园生活了30年,妻子和两个兄弟去世之后,老头更加郁郁寡欢,焦急地等待着被他送到德国学农的儿子潘奇托的归来。小说第五章写归来的潘奇托在草原的暴风雨中迷了路,不得不在牧工棚躲雨,遇见并爱上了雇工的女儿玛塞莉娜。那牧工棚是老庄园主不让去的地方,父子冲突不可避免,最终导致悲剧的发生。

林奇的小说鲜明地表现地域主义小说的特点:从结构上说,这类小说和传统小说一样,有一个无所不知的故事叙述人,由他交待、评论人物性格,布置故事场景,小说的情节按时间顺序直线式展开,故事的发展有一种严格的因果关系;从语言上说,地域派小

说一般继承现代主义小说传统,使用形象丰富的、富于诗意的语言,同时吸收民间语词,《佛罗里达之鹰》中对草原暴风雨的描写就具有印象主义特征。这些特点与我们下面要介绍的先锋派文学有根本性的不同。

(2) 小说实验

1930年以后,拉美先锋派作家在欧洲当代文学大师卡夫卡、普鲁斯特^①、乔伊斯的启发下,开始创作实验性小说。就题材而言,先锋派小说写的也是美洲人,但它首先是城市文学,表现的是生活在大城市中的孤独与焦虑的现代人。小说多反映现实世界的荒谬及社会的道德、文化危机,小说中的人物不仅是美洲人,更是世界人,作家们借助弗洛伊德的心理分析及存在主义哲学等理论,分析人在现代社会中的处境,探究其潜意识,作品充满形而上学的思考,对社会问题的解释常化为神话或象征。先锋主义小说的形式也与传统小说不同:因果关系的套数被摈弃,全知的叙述者被一个并不了解人物命运与行为,仅仅充当见证的叙述者(兼主角)所代替,时间则被切割成许多层面,故事也不按时间顺序安排。在语言方面,小说采用先锋派诗歌的种种表现手法,大量使用意象、比喻、象征,词语往往不是用来表达概念,只是用来表现非理性,描绘超现实主义、魔幻现实主义^②或立体主义的种种荒诞、模糊的画面,“内心独白”的运用更把词语从其涵义中解放了出来。

本世纪三四十年代,拉美涌现出一大批先锋派小说家,拿巴拉圭作家罗亚·巴斯托斯的话来说:“远的不说,从1930年起到现在,拉美小说发生了质的变化,除博尔赫斯之外,我们还可举出如下几位重要作家的名字:罗伯托·阿尔特、马塞多尼奥·费尔南德斯、奥

① 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922),法国小说家,代表作为长篇小说《追忆似水年华》。

② 原为欧洲后期表现派绘画的一种手法,后应用于文学艺术,指一种表现现实的特殊艺术手段,目的是揭示存在于现实中的神秘。

拉西奥·基罗加、胡安·鲁尔福^①、何塞·马利亚·阿格达斯^②、何塞·莱萨马·利马^③、胡安·卡洛斯·奥内蒂^④、阿莱霍·卡彭铁尔^⑤、费利斯韦托·埃尔南德斯^⑥ 等等,名单还可以列得更长……”(《小说家评小说》)

在罗亚·巴斯托斯所开的这张名单中,阿根廷作家便占了好几位,排在第二的那位马塞多尼奥·费尔南德斯实际上是阿根廷实验小说的拓荒人。这位作家从不把出版之类的事放在心上,手稿也随便丢弃,不少作品都是在其去世后由别人整理、补充而成。费尔南德斯最爱与一班意气相投的朋友作哲学、文学长谈,博尔赫斯与奇异故事作家圣地亚哥·达沃贝(Santiago Dabove, 1889—1951)等都是聚谈会上的常客。达沃贝也是一个不重视出版的作家,生前未出一部书,去世10年后,遗作《死神和它的外衣》(*La Muerte y su traje*)才被整理出版,那是一部包括30篇怪异故事的短篇小说集,主题是死亡与虚无,人物的声音从另一个世界传来,死亡如同梦幻。博尔赫斯对这类故事下的定义是“合理的想像”,认为“我们甚至无法弄明白世界究竟是一个奇异文学的标本,还是现实的样品。”(《死神和它的外衣》前言)博尔赫斯小说的某些部分其实是达沃贝作品的延续与发展。

费尔南德斯对整整一代作家产生了影响,博尔赫斯便公开承

① 胡安·鲁尔福(Juan Rulfo, 1918—1986),墨西哥作家,著有《火烧荒原》和《佩德罗·帕拉莫》。

② 何塞·马利亚·阿格达斯(José María Arguedas, 1911—1969),秘鲁作家,著有《水》、《深深的河流》等描写印第安人生活的小说。

③ 何塞·莱萨马·利马(José Lezama Lima, 1912—),古巴作家,小说《天堂》的作者。

④ 胡安·卡洛斯·奥内蒂(Juan Carlos Onetti, 1909—1994),乌拉圭作家,著有《井》、《悲伤如她》、《没有名字的坟墓》、《短暂人生》等。

⑤ 阿莱霍·卡彭铁尔(Alejo Carpentier, 1904—1980),古巴作家,代表作为《消失的脚步》、《人间王国》、《光明世纪》等。

⑥ 费利斯韦托·埃尔南德斯(Felisberto Hernández, 1902—1963),乌拉圭作家。

认得益于这位老师的创作思想。费氏确实是位戛戛独造的天才,其作品仅从题目看,就显得与众不同,如:《睁着眼未必醒着》(*No todo es vigilia la de los ojos abiertos*)(1928)、《一部开了头的小说》(*Una novela que comienza*)(1941)、《永恒小说展览馆》(*Museo de la novela eterna*)(1967)等等,说是小说,却只有人物,没有故事,有些则是对报刊文章、讲演稿、祝酒词等等的戏谑模仿,但体现在他作品中的各种形而上学的思考及新的文学创作观念却给了先锋派小说家及后来的新小说作家这样的启发:小说原来可以有另一种写法。

(3) 先锋之两翼

先锋派小说家主要是当年马丁·菲耶罗派成员及受他们影响的年轻作家,但先锋主义运动还有另外的一翼,人称“社会先锋”。就在《马丁·菲耶罗》期刊办得最热闹的那些年里,布城博埃多街上的几家报纸、杂志——《抗议报》、《太阳报》、《思想者》等等——打出了不同的旗帜。几家刊物聚集起一群政治倾向不尽相同的左派作家,包括共产党人、社会党人、无政府主义者、自由党人等。这些作家不同程度地受马克思主义影响,关心社会问题,投身政治斗争,因其活动地点及机关报所在地位于博埃多街而被称为博埃多派,与之相对立的马丁·菲耶罗派又被叫作佛罗里达派,因为这一派的机关报位于布城佛罗里达街和相邻的图库曼街。在好几年的时间里,两派作家通过各自的刊物展开争论,争论的焦点是文学的作用问题。博埃多派不赞成佛罗里达派为艺术而艺术的主张,继承《思想者》路线的《光明杂志》在其发刊词中称:“本刊希望成为能够反映左派思想各种动向的杂志,我们希望更贴近社会斗争而不是纯文学,因为社会斗争比文学喧闹对未来的类更有用处……”

两派作家世界观不同,创作道路也有很大区别。佛罗里达派作家大都来自社会上层,常以一种贵族式的态度从事写作,其作品主要受欧洲先锋派文学影响,博埃多派作家出身小资产阶级者居多,创作受俄国作家影响很大。这一派的主要成员阿尔瓦罗·云克

(Alvaro Yunque, 1889—1982)曾说过这样的话:“他们称我们为外国佬、俄国佬,的确,我们是很留意来自俄国的声音——托尔斯泰、高尔基、陀斯妥耶夫斯基,但佛罗里达派作家不也竖起耳朵聆听阿波里耐、瓦勒里、乔伊斯等人的声音吗?”(《号角》1959年第7期)

两条街上的作家们虽然意识形态相左,但在民族主义等问题上,有时也会携起手来,两派的营垒也不很分明,作家们常在对方的刊物发表作品,博埃多派作家罗伯托·马利亚尼(Roberto Mariani, 1892—1945)、劳尔·冈萨雷斯·图尼翁(Raúl González Tuñón, 1905—1974)、尼古拉斯·奥利韦里(Nicolás Oliveri, 1900—1966)的名字就常常出现在佛罗里达派的期刊上。一般地说,博埃多派作家不刻意追求艺术形式,有些作家的作品的确显得比较粗糙,但他们中也不乏优秀作家;另一方面,不爱谈文学责任的佛罗里达派作家实际上也在作品中表达了对社会的某种反抗。

被视为同一文学运动两翼的两派作家时有来往,更有一些作家与两边的交谊都很深,罗伯托·阿尔特就是一例。阿尔特是德、奥裔移民之后,不像佛罗里达派的大部分作家那样从小受到良好的艺术熏陶,无论从思想倾向或是创作道路来看,都应被视为博埃多派作家,但阿尔特却当过马丁·菲耶罗派主要作家吉拉尔德斯的秘书,他的处女作《愤怒的玩偶》(*Juguete rabioso*)的前几章最初也是登在《船头》杂志上,吉拉尔德斯及博埃多派的马利亚尼同是他最钦佩的作家。1924年至1927年两派争论最激烈的时候,阿尔特的名字很少出现在双方的刊物上。

罗伯托·阿尔特是一位风格独特的天才作家,他既不一味追求文学的实验性、“游戏性”,又不囿于社会小说的政治、思想性,他的那部《愤怒的玩偶》既体现马利亚尼的现实主义追求,又有大胆的创新。小说写主人公西尔维奥·阿斯铁尔各种无道德的行为及孤独的心灵,阿斯铁尔是那种没有希望与信仰的人,他在书店的库房工作,想烧了老板的书店却没有成功,想去军队服役又受不了那份约束,最后铤而走险,去做偷窃的勾当,又无端出卖同伙。小说暴

露了社会道德的崩溃,同时谴责现存的社会结构。同样的内容又出现在阿尔特的代表作《七个疯子》(*Los siete locos*)(1929)及续书《火焰喷射器》(*Los lanzallamas*)(1931)之中,但后两部小说的形式又与前一部不同,《愤怒的玩偶》尚有某种完整的结构,《七个疯子》和《火焰喷射器》却无结构可言,通篇是无序的偶发事件、混乱、暴力,小说的人物及布城的背景也都模模糊糊。

《七个疯子》写布宜诺斯艾利斯城发生的历时三天的事情,七个主要人物都是一些既可悲又丑陋的角色。小说的情节很简单,外号星卜家的那个疯子想组织一个秘密社团,用毒气、细菌等摧毁现有社会,“拯救人类”,另一个疯子埃尔多萨因给他提供方便,出主意绑架一个曾打过他耳光的有钱的亲戚。中产阶级下层出身的埃尔多萨因是个受屈辱的形象,他被控侵吞财产,遭妻子遗弃。埃尔多萨因认为对他的审判是一个不公正的社会所奉行的荒谬法则:社会兴大偷而惩小偷,一边发动战争大规模杀人,一边严办小得多的罪恶。他决心不再去适应这个社会,要与社会对抗,于是找到其他疯子、无赖、妓女,走上了毁灭之路。阿尔特的作品反映处于社会底层的移民如何成为城市的牺牲品和任命运摆布的玩偶,而绝望与道德的沉沦必定带来盲目、残暴的反抗,正如琼·弗兰科在《西班牙语美洲文学史》中所说:“阿尔特表现的是世界末日的景象。城市反映了一个更大范围、更不人道的丛林。”

阿尔特的其他作品如《迷魂的爱情》(1932)以及短篇小说集《小驼子》、《养大猩猩的人》(1933)也都是情节离奇、想像丰富的奇特作品。

阿尔特还是当代戏剧的先锋,1932年写了第一个剧本《三亿》。作品写一个女仆的可悲的命运:被少爷勾引的姑娘前途无望,只能靠幻想打发日子,出现在她梦境中的都是廉价小说中的人物以及仙女、灰姑娘等等。阿尔特的剧作也像小说那样是想像与现实的结合物,《幽灵制造者》(*El fabricante de fantasmas*)(1936)写一个剧作家杀死了妻子又把罪行写进剧本,然后将自己处决,文学作品

被当作自我认识的一种形式；另一部剧作《残忍的萨韦里奥》(*Saverio el Cruel*)(1956)则使用现实与想像“错位”的手法，剧本所写的故事如后：女主人公苏萨娜想拿天真的萨韦里奥开心，假装疯颠，说自己爱上了他，并称自己是王后，要萨韦里奥做她的校官，萨韦里奥把这当成游戏，认认真真地扮演起这个角色来，不料苏萨娜弄假成真，萨韦里奥却以为苏萨娜这一回是真的发了疯，不想继续游戏，于是苏萨娜将萨韦里奥杀死。(同样的手法在1932年出版、1947年才上演的《火验》中就已使用。)

阿尔特的小说与戏剧创作表现了作家多方面的才能，阿尔特因此而被视为“现代经典作家”和青年作家的导师。

(4) 心灵苦旅

介绍阿根廷先锋派小说家不可不提上一节出现过的极端派诗人莱奥波尔多·马雷查尔，马雷查尔用18年的时间写成的代表作《阿丹·布埃诺赛雷斯》是拉美小说家对所谓“总体小说”的一次实验。那是一部奇书，它用了但丁《神曲》的结构及荷马史诗《奥德赛》的“游历”主题，不过小说主人公阿丹游的是20年代的布城与郊区，时间总共只有三天。

小说从诗人阿丹的死写起，在“必不可少的序言”中，作者交待如何想到要写阿丹的传略并对全书的主要部分作了介绍。小说第一部分又分成五章，写清晨醒来感到垂死般痛苦的阿丹走出家门，开始了在布城的象征性跋涉，以此为线索，写了阿丹与星卜家萨穆埃尔·特斯莱尔以及一群马丁·菲耶罗派作家的柏拉图式的对话，谈话涉及生活、文学、哲学等问题，穿插一些无意义的说笑。阿丹陪同这些作家来到布宜诺斯艾利斯郊区——这段路程象征整部阿根廷神话化的历史。第一部分以亚当“游历”归来收尾：

天使的剑与魔鬼的戟在古鲁查加街无声相击：它们在争夺一个文学家——阿丹——的灵魂；因为根据最高经济学，一个人的灵魂比整个看得见的世界更有价值。

小说的第二部分与写“游历”的其他两部分不同,是阿丹心灵的传记——主人公称之为“蓝皮本”。在这一部分里,阿丹赞美理想化的爱人索尔韦格的美(即柏拉图“善”的理念)。索尔韦格既是一个理想化的人物,又是现实生活中的人物——阿丹所爱的姑娘比阿特丽斯,是天上的爱情与人间爱情重叠的象征。这一部分用诗的笔调写成,诗人阿丹即诗人马雷查尔。爱情原是马雷查尔诗中常见的主题,诗人视之为心灵的显示、精神美的支柱、诗的根源。马雷查尔在散文“灵魂缘美升降”中的一些思想也在“蓝皮本”中出现。

最后一部分写主人公下到地狱——布城所有的居民都在地狱各层。“巨匠”(柏拉图哲学用语)领他游历布宜诺斯艾利斯地狱,见到被定罪的一个个政界人物。地狱里那个世俗的索尔韦格令阿丹失望,于是他终止了他的寻找回到现实世界、“阿丹埋葬了他的昨天,见到了他的今天,于是到达死亡的边界。”(马雷查尔:“《阿丹·布埃诺赛雷斯》导读”)

小说恢弘,深邃,浓缩了整部西方文化史,阿根廷所有的社会、政治、文化问题也都得到集中的反映。阿丹“奥德赛”式的精神历险既是主人公的心灵之旅,更是作者寻找完美、寻找灵魂的苦旅。《阿丹·布埃诺赛雷斯》被认为是用小说写的史诗。作者一向认为小说是史诗的替代物,他在那篇“导读”中谈到小说的构思时说:“当时我在巴黎,正写小说的初稿,力图把小说嵌进史诗的外部(或表面)轮廓里去……我反复读那些经典史诗,体会到史诗的种种表面冲突是英雄们‘精神业绩’或形而上学体验的表现。我发现在史诗构成的自然的‘三维’之上,还有一个超自然或先验的‘第四维’。”《阿丹·布埃诺赛雷斯》的确是一部先验小说、宗教小说,马雷查尔一再强调作品的这一特点,认为那是与乔伊斯的《尤利西斯》最大的区别,他在《导读》中说:“乔伊斯借用荷马的游历技法,但不像我那样取其精神上的象征意义,而归根结蒂,这才是最重要的。”

不过马雷查尔又称：“如果我的这部作品与那位爱尔兰作家的作品有某种巧合，那是因为我们同饮了‘荷马之泉’。”

1948年小说刚问世时并未受到太大重视，作家对庇隆主义的拥护，他在小说中对昔日马丁·菲耶罗派作家的诙谐的挖苦，都是小说受到排斥的原因，马雷查尔感到困惑，说：“对《阿丹·布埃诺赛雷斯》的写法最为不快的我的马丁·菲耶罗派的同志们……我并不是在暴露、嘲笑他们的美学，而是想描绘我们全体在那个文学年代的热情、癖好与滑稽……”这是作者的心里话，马雷查尔写这部小说本来就是为献给“已经死去的和尚在人世的马丁·菲耶罗派的朋友”，面对昔日朋友的冷遇，作家无奈地叹息：“我的同志们老了……昔日的风趣与坦荡变成了曾使我们觉得好笑的前辈作家的那种庄严与古板……”《阿丹·布埃诺赛雷斯》得到重新评价是在60年代之后，从那时起，这部小说被认为是阿根廷最重要的当代小说之一。

马雷查尔的其他作品有《塞韦罗·阿尔坎赫尔的宴会》(*El banquete de Severo Arcángel*) (1965) 及历史悲剧《安蒂戈纳·贝莱斯》(1951年上演)。《塞韦罗·阿尔坎赫尔的宴会》也是一部充满苏格拉底式对话的小说，基督教及柏拉图的视角当是马雷查尔作品的最大特点。

马雷查尔的作品也表现了那一代作家的精神危机。阿根廷的30年代是一个严酷的时代，激进的伊里戈延政府被推翻之后，政权由寡头把持，在一个靠戒严法、新闻检查等手段维持的保守社会中，具有自由精神的知识分子无不感到迷惘苦闷。就在马雷查尔进行他的精神跋涉之时，另一位小说家——爱德华多·马列亚(Eduardo Mallea, 1903—)——也在苦苦地寻找自我。

马列亚出生于巴伊亚布兰卡城，是殖民时期西班牙“开拓者”之后，童年在家乡及欧洲度过，1916年随父母移居首都。马列亚家学渊源，父母均有很高的文学修养。马列亚17岁时便在《真面与假面》杂志上发表第一篇短篇小说，不久进《民族报》报社工作，后

担任《民族报》文学增刊主编,1926年出版第一部小说集《为一个绝望的英国女人而写的故事》,1934年旅欧回来后出版《欧洲梦幻曲》。马列亚30年代的作品大都围绕阿根廷的社会现实以及人、道德等问题,多为散文和散文式的小说,如被称为“伦理与审美读本”的《阿根廷激情史》(1937)和短篇小说集《静静的河流之滨》(1936)等。30年代末期之后是马列亚创作的第二阶段,这个时期的作品如《寂静的海湾》(*La bahía de silencio*)(1940)、《鹰》(*Las aguilas*)(1943)、《塔》(*La torre*)(1951)为作家的“寻找小说”系列。马列亚以“有形”与“无形”、浮浅与深沉划线,把社会上的人分成两大类。所谓“有形”是指妨碍人们认识自我的虚假的社会价值及社会生活,作者批评装模作样、只重物欲的社会,要用他的作品唤醒人的尊严,让人们找回“真实”,在其最重要的小说《寂静的海湾》中,作者说:

只有一种高雅最为重要,那就是心灵的高雅,就是那份尊贵,那种对生活卑下、‘捕食’的那一面的蔑视,那种在为生活的奔波中保持的高贵的‘无欲’。

除了寻找“真实”这一主题,马列亚的小说也着意表现孤寂与无法沟通的痛苦,如《绿的总要凋谢》(*Todo verdor perecerá*)(1941)、《查韦斯》(*Chaves*)(1953)等等。前一部小说写孤独的阿加塔·克鲁斯的悲剧。阿加塔无法与鳏居的父亲沟通,婚姻的不幸使她更感寂寞,丈夫死后,她认识了一个叫索特罗的男人,又被那个无耻的家伙抛弃,绝望的阿加塔自语:“上帝,我何时能找到一个跟我使用同样语言的人?”在《查韦斯》中,生性沉默的主人公在面临生活的危机时,试图通过不停地说话来冲破使他与周围的人隔绝的障碍,但讲话救不了垂危的妻子的性命,妻子死后,查韦斯重新回到无言和自我封闭的状态。

马列亚的小说常有一种诗的意境。《绿的总要凋谢》像一首挽

歌;1944年出版的《被梦环绕》写女主人公对一个陌生人的回忆,作品创造了一种极美的抒情的语言与气氛。

马列亚是拉美最重要的小说家之一,他曾多次获阿根廷最高文学奖,担当过阿根廷作协主席及阿根廷驻联合国教科文组织代表。1958年后辞去一切公职,专事创作。马列亚著作等身,出版的散文、小说近四十部。其小说最大的特点便是接近散文甚至论文,作家认为小说的主要功用是认识,因此他强调作品的思想内容,而不是情节或形式,他的作品都是对现实与人的思考和探求,用作者的话说:“我一生的追求都是沿着审美与道德这两个方向,但第一个方向越来越向第二个方向靠近,以致最终合二而一。”

马列亚的整个一生便是人的心灵苦旅。

(5) “合理奇想”大师

被博尔赫斯称为“合理奇想”的幻想小说在阿根廷先锋派文学中占有很大比重,在为阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯(Adolfo Bioy Casares, 1914—)的成名作《莫雷尔的发明》所写的序文中博尔赫斯这样说:“西班牙语‘合理想像’的作品还很少、很稀奇,现在,《莫雷尔的发明》(*La invención de Morel*)把一种新的小说种类移植到了我们的国家和我们的语言。”

阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯(其姓名的缩写正好是ABC)是博尔赫斯的契友与合作者,两人的合作始于30年代,当时的博尔赫斯已是很有名气的作家,卡萨雷斯却是初出茅芦,虽已出了一些作品,却连自己都很不满意,但两人意气相投,很快结为忘年之交。卡萨雷斯从不讳言博尔赫斯对他的帮助,他在回忆录中说:“与博尔赫斯的每次合作都相当于几年的工作。”两位好友常在一起散步、闲谈,讨论文艺理论、翻译问题、诗体诗艺、经典作家、叔本华形而上学的想像、怪异文学乃至中国故事等等。两人曾合办过杂志、出版社,更经常在一起编文选、注释经典、翻译小说、构思故事情节。卡萨雷斯的妻子西尔比纳·奥坎波也是作家,那部包括多篇中国寓言、故事的《怪异文学选》(*Antología de literatura fantástica*)

以及《阿根廷诗选》便是卡萨雷斯夫妇与博尔赫斯合作的成果。卡萨雷斯后来又与博尔赫斯合写过不少作品,包括奇异、幻想故事、侦探小说、电影剧本、翻译作品等。卡萨雷斯每写一部作品总要征求博尔赫斯的看法,不少作品都是由博尔赫斯撰写序文,两人持久的友谊与合作早已传为拉美文坛的佳话。

《莫雷尔的发明》于1941年出版,写生活在两个不同时间中的人物的爱情。小说的叙述者兼主人公——一个被追捕的逃犯——来到一个孤岛,爱上了一个幽灵般忽隐忽现的女人,最后才发现那女人原是莫雷尔发明的机器投射到时间中的形象(机器安在岛上,靠潮水作动力)。卡萨雷斯用丰富的想像进一步发展了英国作家威尔斯^①作品中的幻想手法,表现世界的“复制”与时间的重复,这也是博尔赫斯作品的经常主题——时间的循环往复。博尔赫斯认为卡萨雷斯的这篇小说情节几近完美,并把它与卡夫卡的《审判》等欧美作家名篇相提并论。

《莫雷尔的发明》确实是这位作家编造得最完美也是最令人着迷的一篇故事,小说后来风行世界,被译成各种文字,改编成四五部电视、电影,最近还被德国艺术家改编成歌剧上演。

卡萨雷斯这个阶段的作品常用发明这个主题,有些作品接近于科幻小说,如《出逃计划》(*Plan de evasión*)(1945)等。

卡萨雷斯另一篇“合理奇想”的代表作是短篇小说《忆保利娜》(*En memoria de Paulina*),小说写发生在布城的一个爱情悲剧:主人公兼叙述者“我”与美丽的保利娜“青梅竹马”,两情相悦,保利娜却突然爱上了偶然出现在他们生活之中的胡利奥·蒙特罗并打算与他结婚,绝望的“我”无法面对这一痛苦的现实,只得负笈英国,动身前夜,保利娜来到“我”的住处与“我”诀别,然后拿起“我”送她的一件中国绿石雕刻冲进雨夜。小说第二部分写“我”两年之后从伦敦回国,夜晚,保利娜突然造访,“我”又听到雨声,又在镜子中见

① 威尔斯(Herbert George Wells, 1866—1946),科幻小说《时间机器》的作者。

到那件中国雕刻。保利娜像上次那样匆匆离去,“我”追出家门已不见她的踪影,奇怪的是路面是干的。“我”彻夜难眠,第二天想再找到她时才从朋友处得悉保利娜早在那个晚上从“我”的寓所出来之后就被好忌妒的蒙特罗杀死,蒙特罗因此而身陷囹圄,惊骇的“我”这才想起保利娜第二次造访时的一些可疑之处:无雨的雨声和镜子中出现的已经送出去的那件雕刻。“我”对保利娜的第二次出现作出种种解释,最后得出结论:那不是已经去世的保利娜对他的爱情表示,而是蒙特罗脑中可怕的幻想的投影,“我”拥抱的是我情敌嫉妒的可怕幻影。”仍是现实与幻想交织、时间重叠往复的表现手法,故事却编得巧妙之极——保利娜是主人公梦幻中的形象,但主人公却并非做梦,甚至比周围任何人都更加清醒。小说以其荒诞的题材和特殊的表现手法与博尔赫斯的《小径交叉的花园》一起被认为是拉美表现主义^①文学的代表作。

《忆保利娜》后来被收进《怪异故事集》中(1972)。卡萨雷斯的其他重要作品有《英雄之梦》(1954)、《猪的战争日记》(1969)等。卡萨雷斯后阶段的作品从“发明”的题材转向讽刺,表现手法又有很大不同。

卡萨雷斯是个多产作家,已出版的散文、长短篇小说达二十多部,其作品表明作者对生命的悲剧意识以及对人的悲悯,不信上帝的卡萨雷斯用想像的手段和文学的比喻像上帝那样创造了另一个世界。已至耄耋之年的卡萨雷斯至今宝刀不老,除撰写评论昔日文友作品的文章之外,还在创作短篇小说,据阿根廷报纸透露,一部包括三十多篇故事的短篇小说集即将出版。

(6) 时代的见证与斗士

先锋派小说家的另一位代表是“独立斗士”埃内斯托·萨瓦托(1911—)。自称为“无政府基督徒”的萨瓦托不属于任何文学团

^① 为本世纪初叶盛行于欧美的文艺流派,强调用特殊手法表现事物内在本质、人的主观世界、下意识等。

体也不参加任何政党(早年参加过共产党),却不可思议地赢得了阿根廷最广大公众的心,并在整个拉美与欧洲享有盛誉。他用他的沉甸甸的作品为一个时代作了见证,更用他精辟的见解、愤怒的谴责和急切的呼吁推动人类的进步事业。

萨瓦托孜孜不倦地在光明与黑暗之间寻求真理并像吉诃德先生那样冲锋陷阵,他是那种具有批评意识、喜欢公开辩论的知识分子典型,人生经历却又充满矛盾。

萨瓦托出生在布宜诺斯艾利斯省罗哈斯城,在十一个兄弟姐妹中排行第十,严厉的父亲、默默不语的母亲、充满恶梦与幻觉的忧郁的童年造成了他内向的性格和审视自己内心的习惯。上中学时,他被送到另外一座城市,独立生活和对母亲的思念使其孤独的性格得到进一步的发展,他迷上了数学,因为几何定理向他显示了一个没有缺陷的柏拉图的理想世界,后来他上了拉普拉塔大学,专攻物理数学,1938年到1939年在巴黎居里实验室和美国麻省理工学院工作。萨瓦托又被文学所诱惑,在巴黎期间,萨瓦托过着双重生活,白天在居里实验所工作,晚上则在咖啡馆里与超现实主义作家们聚会,作家后来这样自嘲:“就像一个夜晚卖淫的良家妇女。”他偷偷写起了小说,完成处女作《缄默的泉》却始终不敢出版。对文学的迷恋终于使他下决心告别科学事业,1943年,他携妻儿幽居山中关门创作,写了散文集《一人与世界》,获布城散文作品头等奖,从此开始文学生涯。

1948年,萨瓦托出版第一部虚构作品《隧道》(*El túnel*),同时继续创作散文,其作品表现了一个思想家的缜密思考和他作为散文家的才能。萨瓦托再次出版小说是在1961年,就是那部被视为拉美心理现实主义代表作的《英雄与坟墓》(*Sobre héroes y tumbas*)。1973年,萨瓦托又出版了最后一部小说《灭绝者阿瓦东》(*Abaddón, el Exterminador*)。三部小说被译成三十多种文字,引起世界文学界、批评界的广泛注意。1985年,萨瓦托获西班牙语世界最重要的文学奖——塞万提斯奖。

萨瓦托受陀思妥耶夫斯基、卡夫卡、尼采等人影响,其作品大都表现忧郁、痛苦的人物和凄凉、阴暗的背景。《隧道》采用第一人称写法,以自白形式由在监狱服刑的主人公胡安·巴勃罗·卡斯特尔讲述他杀死女友的全部心理活动。故事是倒着写的,一开头就是:

只要告诉诸位我是杀了玛丽亚·伊里瓦内的那个画家胡安·巴勃罗·卡斯特尔——我想诸位一定还记得那个案件——就不用多费唇舌再作自我介绍了。

小说是一篇爱与罪的供状,主人公卡斯特尔是个失败的画家,他虽爱着玛丽亚,但他自负,嫉妒,心理失衡,没有能力与外部世界沟通,终于走向疯狂,把现实世界变成一场恶梦。作者通过卡斯特尔的自述让读者窥见了他的阴暗的内心世界,卷首的引语概述了主人公的焦虑与孤独:“不管怎么说,只有一条阴暗、孤寂的隧道,那便是我的隧道。”《隧道》中还写了盲人的夜的世界,同样的题材后来又出现在《英雄与坟墓》中。《隧道》常被视为《英雄与坟墓》的导言,但《隧道》的尽头没有光明,《英雄与坟墓》的结尾却让人感到一线希望,用作者的话说:“完全黑暗的小说反映不出人的全部真实,因为它忽略了某种基本的东西。”

《英雄与坟墓》写一个英雄家庭在当代阿根廷的堕落史,反映了30年代阿根廷的社会现实——无政府主义、寡头统治等等。小说围绕中心人物阿莱杭苔拉·比达尔·奥尔莫斯和马丁·德尔卡斯蒂略展开,使用复合结构,把多种题材交织在一起:史诗般的历史事件、黑暗的“地下”世界,马丁的求索、阿莱杭苔拉阴暗的激情、人物的内心独白、美学、哲学思想等等,既有很强的故事性,又有巨大的痛苦的象征。作者在1963年所写的“作家与其幽灵”一文中谈到这部小说时说:“我试图描绘在这个痛苦的国家出生并遭受痛苦的人们的悲剧。”萨瓦托认为没有哪个伟大的作家只追求美,“艺术

中有美,但美的后面是痛苦,这是被打击的美,被痛苦撕碎的美。”作者俯视人心的深渊,发现每个人的心中都有一大堆的矛盾和骇人的恶梦,他要让自己也让读者放出心中的幽灵,使灵魂得到净化。

萨瓦托用文学探讨生存的意义,也明白他作为时代和人民代言人的责任,他关注当代种种重大问题和阿根廷人的命运,为社会正义、自由、道德、人权大声疾呼。他曾担任 1983 年成立的失踪者问题全国委员会主席,并作了控诉军政府所犯罪行的那个有名的报告。

进入暮年的萨瓦托仍保持年轻人的锐气,他的战斗精神和犀利的语言使他成为大众——特别是青年——的偶像。近年来,作家最关心的是人文精神的失落。在 1996 年蒙得维的亚举行的国际书展的闭幕式上,萨瓦托慷慨陈词,提醒人们警惕“技术文明”对于人文精神的威胁,得过物理学博士衔的萨瓦托当然不是要反对科学的进步,他不能容忍的是这种文明的冷酷与麻木不仁,“不仅不能解决人类的问题,反而使这些问题变得更加严重。”这也是作家将要出版的“完结之前”一书的主题。(科学世界中的“存在危机”也是作家写于 1951 年的《人与齿轮》一书的主题,此书在当时曾引起一片讥讽和嘘声。弄得萨瓦托整整 10 年足不出户,直至《英雄与坟墓》问世。)作家要在他的新书中揭露“技术灾难”及崇拜技术文明的社会的不幸。笔者在作家的住处——位于布城近郊桑托斯卢加雷斯的一所幽静、简朴的大房子——拜访他时,亲耳听到他说:“这是我要留给青年们的话。”

另一位为没落的社会与阶级作证的小说家是曼努埃尔·穆希卡·莱内斯 Manuel Mujica Láinez (1910—),穆希卡出身名门,阿根廷文学史上不少名人如胡安·克鲁斯·巴雷拉、米格尔·卡内等等都与他家沾亲带故。穆希卡先后在英、法两国上中学,17 岁回到阿根廷后攻读文学,1938 年出版处女作《布宜诺斯艾利斯的唐加拉斯》。穆希卡第一阶段的作品大都为历史小说、传记等等,1950 年

左右才开始创作小说,先后出版两个短篇故事集,即《他们曾在这里生活》(1940)和《神秘的布宜诺斯艾利斯》(1950)。穆希卡第二阶段的创作主要为一系列反映阿根廷上层社会生活的小说,如《偶像》(*Los idolos*)(1952)、《府第》(*La casa*)(1953)、《旅客》(1954)、《天堂的客人》(1957)等。60年代以后的作品大都以阿根廷贵族在欧洲各大城市的生活为题材。

穆希卡的代表作是《府第》,写阿根廷一个上流家庭自上世纪末开始68年的没落史。小说写作技法独特,故事的叙述者是小说中的人物居住的位于布城佛罗里达街的那所住宅,小说从房子即将被拆除写起,以这位拟人的叙述者的喃喃自语结束:

现在我只在晚上说话……我整夜自语……自语……
以延缓我的死亡。我是我自己的山鲁佐德^①,一夜又一夜
地为自己讲着故事。

小说是一连串互相交叉、互有关联的故事:1888年的狂欢节夜晚,化装成小丑的小男孩在花园的凉台被杀,由此而引起一连串的死亡,死者包括房子的主人——参议员唐弗朗西斯科和他的妻子克拉拉,还有他们的儿子、孙子,而房子及房子里的摆设和艺术品是这些罪行及家庭各成员历史的惟一见证。小说有现实、怪异两个层面,现实层面写这个家庭的历史与活动;在怪异的层面,小说主人公特里斯坦及一个神秘的绅士变作幽灵出现,墙上名画、壁毯上的人物像活人那样诉说他们的感受并对目睹的一切作出评论,更有一位神奇的客人预言卡拉拉的死亡及这个家庭的没落。小说的语言优美而有诗意,表明了作家学者、文学家的双重特征。

我们看到神奇与幻想已是阿根廷小说经常性的表现手段。博尔赫斯的幻想小说的确影响了整整一代作家,穆希卡·莱内斯与卡

① 《天方夜谭》中夜夜为国王讲故事的王后。

萨雷斯夫妇以及恩里克·安德森·因贝特还有稍长几岁的曼努埃尔·佩罗(Manuel Peyrou, 1902—1974, 著有《沉睡的剑》、《玫瑰的喧闹》、《重复的夜》)便是这些作家的主要代表。

林林总总的阿根廷实验小说集中反映了拉美先锋派小说的特点。这类小说从外部现实转向更深刻、复杂的现实及人的内心世界,具有很大哲学、认识价值,是下一阶段辉煌的拉美新小说的滥觞。

七、新小说与其他

20 世纪的拉美小说高潮迭起，1950 年左右登上拉美文坛的新一代小说家在拉美先锋派实验的基础上再拓新路，创作出一种介于幻想与真实之间，比过去任何时代的小说丰富得多也深刻得多的新小说，这种新小说把美洲题材与世界题材相结合，打破传统叙事模式，用神话、幻想、幽默、戏谑等手段表现社会生活的本质，具有欧洲小说无法比拟的巨大生命力。欧洲小说这时正走向没落，拉美新小说一登场立即引起全世界的注意，它提供给世界读者的不再是异国情调或地域色彩，而是一种对自身的寻求。拉美新小说后来引发了“文学爆炸”，造成了拉美文学的二度辉煌，美国有作家惊呼：“读了拉美小说，再也不知道怎样写小说了！”

以古巴革命为“引信”的“文学爆炸”并非文学运动或流派的名称，而是对一种文学现象的戏称（或蔑称）。1959 年卡斯特罗革命的胜利唤醒了拉丁美洲的民族觉醒，从这时起，原来孤军奋战的作家们开始团结在古巴革命周围，更加自觉地用文学，特别是小说这一工具去反映严酷的社会现实，以此推动拉美的民族解放运动及一切进步事业。在十年左右的时间里，拉美小说家推出一大批具有进步思想内容、艺术手法新颖的优秀作品，出版商们于是推波助澜，造成经典著作与畅销书合一的奇观，进一步扩

大了拉美小说的影响。“文学爆炸”一代作家的主要代表有加夫列尔·加西亚·马尔克斯^①、马里奥·巴尔加斯·略萨^②、卡洛斯·富恩特斯^③、何塞·多诺索^④以及我们这一章要介绍的阿根廷作家胡利奥·科塔萨尔 (Julio Cortázar, 1924—1984)。

1. 另一座高峰

如果说幽默是哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的主要武器,那么讽刺便是阿根廷小说家科塔萨尔的最大特点。这位作家又是另一种幻想小说(所谓新神奇文学)的大师,他的作品是继博尔赫斯小说之后的另一座高峰。科塔萨尔的作品浩瀚而又复杂,我们只能择其一二略作介绍,为理清这位作家思想及创作的发展脉络,我们还是从他的生平、经历讲起。

作家出生在比利时首都布鲁塞尔,在祖国阿根廷长大,30岁前再未离开过阿根廷。六岁时,其父弃家而去,科塔萨尔小小年纪便饱尝生活的苦涩、艰辛。孤独、早熟的科塔萨尔爱读怪异故事,不太与别的孩子来往,童年的游戏是“跳房子”。在屋后的院子里,孩子小小的身影在写着不同数字的大大方格之间跳来跳去,方格的顶端是“cielo”(西语中意为“天堂”)这个具有魔力的词:这是电视片《科塔萨尔》开头与结尾部分出现的特写镜头,也是寓意深刻的一组象征性镜头。小男孩奋力蹦跳,寻找着那个数字迷宫的出路,这是作家一生奋斗与精神徘徊的写照,无怪乎作家那部长达600页

① 加夫列尔·加西亚·马尔克斯(Gabriel García Márquez, 1928—),哥伦比亚作家,1982年诺贝尔文学奖得主,著有《百年孤独》等小说。

② 马里奥·巴尔加斯·略萨(Mario Vargas Llosa, 1936—),秘鲁小说家,主要作品有《大教堂咖啡馆》、《绿房子》等。

③ 卡洛斯·富恩特斯(Carlos Fuentes, 1928—),墨西哥著名小说家,著有《阿尔特米奥·克鲁斯之死》、《最透明的地区》等。

④ 何塞·多诺索(José Donoso, 1925—1996),智利作家,代表作为《淫秽的夜鸟》。

的代表作书名就是《跳房子》(*Rayuela*)(1963)。

1934年至1945年,科塔萨尔在师范学校教书,1951年只身闯荡法国,后长期客居巴黎。在最近出版的科氏遗作《安德列斯·法瓦的日记》(*El diario de Andrés Fava*)(1950)中,不难窥见作家当时的心情,作家通过忧郁的法瓦之口说:“在这里,连贯的创建、秩序、风格实在难乎其难!”“我的生活环境突然让我觉得可怕,因为它源于一种无法改变的僵化……出国便是创造未来的空间。”作家痛感社会的浅薄,认为“历史没有从当时的阿根廷经过,阿根廷只是听着历史从旁走过,一切取决于来自外面的声音。阿根廷是一只正面朝上的大耳朵。”科塔萨尔于是选择了“自动流亡”之路。

科塔萨尔获得了为联合国教科文组织当译员的工作,生活总算有了着落,余暇时间全用来写他的小说。异国他乡的生活使作家备尝“文化流放”之苦,这是他后来创作《跳房子》的动因。在1967年的一次记者采访中,作家说:“《跳房子》可以说是我巴黎10年及以前几年生活的总结。”“我在巴黎作了当时所能作的最深刻的尝试——在小说方面作了哲学家们在形而上学方面所作的思考。”

《跳房子》是一部所谓开放性小说,没有中心情节或连贯的故事,只有一个带自传性的主要人物奥拉西奥·奥利维拉。小说前两部分分别写这个阿根廷中年移民在巴黎和布宜诺斯艾利斯两个城市的生活。

有关巴黎的那个部分也叫“在那边”,写奥利维拉与朋友们在俱乐部的聚谈,主人公与拉玛加的爱情及拉玛加儿子的夭亡等等。巴黎是个巨大的比喻,奥利维拉(或作者)认为这个大都会的每个角落都与生活及生活的荒谬相似。在电视片《科塔萨尔》中,作家本人这样解说(大意):“在神秘的巴黎漫步始终是超现实主义创作的理想状态,信步所至,每个角落、每座雕像、商城、店铺,都给人以联想……徘徊巴黎街头、成串的想法在脑中浮现……”(作家的其他许多作品都是这种“随走随想”的产物,短篇小说《跟踪者》中的

人物便有这样的奇想：地铁上下是两种属于不同时间的不同的生活……) 奥利维拉眼中的巴黎当然不是人间天堂，透过荒谬、无意义的社会表面结构，主人公看到的是生活可怕的空虚。奥利维拉不接受西方文明的“给予”，对任何事都要问一个为什么，又苦于找不到答案，更看不到自己和其他阿根廷移民的目标和出路。他这样形容他们这些人如苍蝇般忙碌的生活：

这一切编织出一幅画面、一种图案、一种像你我一样并不存在的东西，你我就像茫茫巴黎的两个点，从这儿赶到那儿，又从那儿奔到这儿，来回织着那幅图画，不知为谁忙碌，甚至也不是为自己——那是一幅永无止境的没有意义的图画。

凄楚、绝望的奥利维拉最后因为在塞纳河边与一个流浪的女人苟合而遭拘留并被驱逐。

小说第二部分用大量布城平民区语言写主人公在“这边”——布宜诺斯艾利斯——的生活，作者这样概括主人公的徘徊与苦闷：“对他来讲，在巴黎时，一切都是布宜诺斯艾利斯；在布城时，一切又都是巴黎。”“在爱的最深处，他遭受着失落与忘却之苦。”

小说第三部分主要是另一个人物——“作家”莫雷利——的笔记，包括文学、哲学注释、评论、杂记等等，与马雷查尔所著《阿丹·布埃诺赛雷斯》中的“蓝皮本”有异曲同工之妙。（熟悉欧美当代小说特别是爱伦坡、乔伊斯作品的科塔萨尔，确实十分欣赏那位阿根廷前辈作家的杰作，在那部奇书刚刚出版尚未被广泛接受之时，便作了热情洋溢的评论。）在《跳房子》中，作家巧妙地把这一部分与前面两部分隔开，并赫然标以“可以不读的章节”，只让对它感兴趣的那部分读者去读。

作家的彻底革命精神使他对一切都打上了问号，小说的矛头指向从古希腊开始的整个西方文明，并对西方发明的各种主义与

理论——包括唯心论、唯灵论、唯物论——来了个彻底的质问。作家认为西方文明已经走入歧途,认为“源于西方的错误的二元论把我们与真实的世界隔开。”《跳房子》便是要寻找更现实的现实、更真实的人。作者说:“《跳房子》中的人物用一种神奇的看法看现实,认为日常所见的现实掩盖着另一种并非神秘、先验,也非神学的现实,而是一种深层意义上的人的现实。由于种种谬误,这一现实被一种由多年形成的文化所预先制定的现实所掩盖……《跳房子》中的人物就是要闯进一个更真实的现实。”寻找“真实”本是西方文学的主要着眼点,现在,一个来自拉美的作家加入到寻找者的行列中来——科塔萨尔虽是个长期生活在法国的作家,却代表真正的阿根廷的声音,他的作品全都是用西班牙语而不是法语写成。

拿整个西方文明开刀的《跳房子》也向表现这种文明的文学艺术及创造这种文学的工具——语言——提出挑战,正如琼·弗兰科所指出的:“《跳房子》是相反意义上的百科全书,如果说百科全书是18世纪时用来整理现实并把一切现象纳入人类理性光圈的工具体,那么《跳房子》就代表了对构成文化与道德的所有东西的分解,就是在证明思想、行为与文学活动都是陈陈相因的老套。”(《西班牙语美洲文学史》)作家认为语言正是陈规得以因袭的工具,所以要打破陈规就先要拆毁这陈旧的工具。小说主人公奥利维拉就对词语表示怀疑,说:

“一切解释它的努力都不会成功,理由谁都明白,因为若要给它下定义,若要理解它,首先就要舍弃已经下了定义、能够被理解的东西。”

《跳房子》试图创造一种新语言——“格利格利希”——并对已有的词语发出连声的质问。

《跳房子》的结构也十分新鲜。小说以一张阅读指南开始,指南很长,我们仅抄录一小部分如后:“73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-

6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120
……”

作者称他的小说有两种读法,第一种是通常的读法,读到第56章结束,第二种读法从73章开始,然后按上面那张指南像“跳房子”似的跳着读。作者甚至请读者从其他章节读起,按新的顺序读出第三、第四部小说来。科塔萨尔想必是受了马塞多尼奥·费尔南德斯的启发,要让他的小说面向两种不同的读者,即通常的读者及参与作家创作的“同谋读者”。正像费尔南德斯当年所说:“我有幸成为第一个面向双重读者的作家……我恳求每位读者直言相告,两部小说中您认为哪一部非读不可,如果说您在评判小说,那我也想评判读者。”

《跳房子》虽然是科塔萨尔最看重的一部作品,作者后来却对它持批评的态度。在1975年的一次访谈中,作家提到《跳房子》的个人主义倾向,检讨自己当时“置身历史之外”而不是历史之中,未跳出自我进入“巨大的多数”。作家思想的剧变是在古巴革命之后,科塔萨尔同情古巴革命,钦佩切·格瓦拉,曾四次访问古巴,他称自己因古巴革命而“发现了多数”,“发现了人民”。他也认识了社会主义,认为那是历史进程不可缺少的一环。作家从此更加自觉地站在人民大众一边,追求真理与光明,以文学为武器,反映社会现实与人民疾苦,鞭挞独裁统治,推动民族解放运动及一切进步事业。科塔萨尔后来出版的几部小说《组装62型》(62 modelo para armar)(1968)、《曼努埃尔之书》(*El Libro de Manuel*)(1973)和短篇小说集《我们如此热爱格伦达》(*Amamos tanto a Glenda*)(1980)等都反映了他的政治、历史觉悟。

科塔萨尔的短篇小说创作受博尔赫斯的影响很深,他说:“博尔赫斯给我们这一代作家打上了很深的烙印,是他为我们指明‘奇异’的无穷可能。阿根廷过去只有浪漫主义、现实主义文学(有时趋向平民文学),博尔赫斯则把奇异文学提到了一个高水平。”两位作家都偏爱神奇题材,都使用简约的语言并且精心构造小说情节,

但两人的作品又有很大差异,无论是对世界的看法,还是在对故事的处理方面,两位作家都有根本的不同。博尔赫斯的幻想大都出自形而上学的思考,科塔萨尔却是从现实中体验神奇,或将现实拆解,重新拼接、组装,或在现实的总体上加上幻想的成分,目的不是为逃避现实而是从一条不同的道路找到现实之门。这是一种新的神奇文学,用作家的话说:“我所写的故事几乎都属于‘神奇文学’一类(因无更恰当的词而姑妄言之),都与虚假的现实主义相对立,那种现实主义认为什么都能描绘……当然是在一个被某种‘和谐’的体系支配的世界中——这体系包括法则、因果关系、明确的心理、绘制成地图的地理,我却想到另一种更秘密、更不容易表达的程序……”

我们试以作者最早发表的两篇故事之一《被侵占的住宅》为例来加以说明。那篇故事最早见于博尔赫斯主编的《布宜诺斯艾利斯年刊》,博尔赫斯很欣赏这个短篇,他几乎一眼便看出了作者的非凡才能。那是一篇情节荒诞的小说:主人公“我”与其年龄相差无几的妹妹伊雷内同住在祖传的一幢宽敞的房子里,兄妹俩都没有结婚,安安静静地守着那幢房子打发日子。伊雷内没完没了地织毛活,“我”则用法国文学或集邮册消磨时间。平静的生活突然被人打破:一个晚上,祖传的房子被人占了一半,兄妹俩不知侵占者是谁也不敢过去看一眼,只在剩下的一半房间里继续过他们原来的日子,侵占者却没有止步,一间又一间地占了整幢房子,兄妹俩只有扔下钥匙弃家而逃。

故事奇就奇在叙述者从来不交待到底是什么人、出于什么原因要占房子——就像卡夫卡《审判》中的主人公不明白自己为什么被判刑那样。主人公好像迫于一个强大的力量不得不逃走,这是一个有关现代人生存状态的寓言,也是对社会的一种影射。

科塔萨尔的艺术手法的确不同于一般意义上的超现实主义,对科塔萨尔而言,这种表现形式不是招牌,不是时髦,而是深入现实的一种手段,作家提倡的是一种激进的超现实主义,是文学的彻

底解放。

拿科塔萨尔的这篇小说与博尔赫斯的小说相比,我们还可看到后者往往在故事的结尾对神秘、“怪异”作出解释而科塔萨尔出了谜面却不给谜底。

科塔萨尔不断地探索小说创作的新技巧,变戏法似的改变着小说的形式与结构,在《小划船》中,他匠心独运地把作品中的一个——多拉——从故事中拉出来,让她对作品加以评论,小说在“引子”中说:

多拉无法知道谁是故事的作者,她的批评仅仅是针对发生在故事之中并从故事内部观察到的、她置身其中的事情;不过,虽说发生的事情是在一篇文稿之上,多拉也仅是纸上的人物,却丝毫不影响这个人物对其认为不充分或似是而非的一篇记述加以反对的文字上的权利。这样,现在这份文稿就常常被多拉的声音所打断……读者可以从中发现所有我认为是写法上的不当而多拉认为是内容上的败笔,而这或许又是同一原因的相互结果。

科塔萨尔的故事大都是问题的奇异解决,作家从不给读者任何机会去与小说中的人物认同,因为人物及事件的真实性往往十分脆弱。小说的语言则自由多变,有一种很强的“自我意识”,不仅摒弃一切陈词滥调,而且也不玩“自由联想”、“自动写作”等超现实主义的时髦花样。这样做需要天才和勇气,因为这样的语言容易给人一种割裂、不和谐的感觉。秘鲁著名作家阿尔弗雷多·布赖斯·埃切尼克曾说:“科塔萨尔无疑是个了不起的作家,但他的句子往往不连贯、不衔接……句法有时就像障碍赛,一路冲到段落末尾。”但他随后又说:“这就是我喜欢他的道理——写得‘一塌糊涂’,却创造了一种天才文学。”

科塔萨尔是个多产作家,生前出版的作品有4部长篇小说、8.

部短篇小说集还有不少诗集、散文、随笔等。他从很小的时候起便开始创作,九岁写了第一部小说,12岁给女同学写过情诗,但他又是个创作态度极其严肃的作家,早年的作品大都被他丢弃,37岁时才正式出版第一部作品——短篇小说集《动物寓言集》(*Bestiario*) (1951)。科塔萨尔的名字与拉美“文学爆炸”紧密相连,但他认为那仅是拉美新文学的开头而不是成熟,另一方面,科塔萨尔也不同意“文学爆炸”是由出版商们炒起来的说法,就他自己的创作而言,《跳房子》是在他极度孤独、贫困的情况下写成的,事先并未得到出版商的资助。出版商们出于商业的考虑也许扶植、“发掘”过一些年轻作家,但那不是作家或作品成功的主要原因。

科塔萨尔没有能像马尔克斯或更早一些的阿斯图里亚斯那样获得诺贝尔文学奖,拉美作家为此而鸣不平的大有人在,胡安·卡洛斯·奥内蒂就曾说:“欧洲人喜欢的是阿斯图里亚斯色彩的作品,对于科塔萨尔那样的带有世界性的作品,他们不会接受,好像那片领地只是他们的私产。”(《福克纳安魂曲》)

诺贝尔文学奖的确不是衡量作家们文学成就高下的惟一尺子,科塔萨尔完全可以进入本世纪最伟大的小说家的行列,短篇小说这种体裁也正是由于科塔萨尔及前辈作家的开拓而成为阿根廷文学最突出的表现形式之一。

2. 戏谑与现实

经过科塔萨尔等作家的“向小说挑战”,拉美小说发生了脱胎换骨的变化。当然这并不意味着拉美作家再也不写“逼真”的现实主义作品了,就阿根廷作家而言,活跃在五六十年代文坛上的就有著名的政治小说家戴维·比尼亚斯,他的主要作品有《挺身而出》(1963)、《土地的主人》(1959)、《寻常上帝》(1954)、《马背上的人》(1968)等。这些小说大都以阿根廷历史上的重大事件为背景,《土地的主人》写的就是伊里戈延总统执政时期的事情。但无论是“文

学爆炸”时代还是“后文学爆炸”时代,拉美小说的主流却是用幻想、戏谑等手法表现现实。属于“后文学爆炸”一代的作家曼努埃尔·普伊赫(Manuel Puig, 1932—1990)便是擅长戏谑的小说家,他那新奇、独特的作品是60年代阿根廷文坛上吹起的一股清风。

普伊赫的小说常从意想不到的角度切入并大量采用大众文化成分,这与他的经历有关。普伊赫最初在布宜诺斯艾利斯大学修哲学,后获意大利奖学金,在罗马的电影实验中心学习导演专业,还在好几部电影中担当过导演助理。他一共出版了8部小说,从第一部小说《丽塔·海沃思的背叛》(*La traición de Rita Hayworth*) (1968)开始,便已表现出圆熟的叙事技巧。1969年出版的《红红的小嘴》(*Boquitas pintadas*)是高雅文学与通俗文学结合的范例,用作者的话说:“在不放弃第一部小说风格实验的前提下,我试着用一种新的通俗文学形式。”

1976年,普伊赫创作了后被作者自己改编成剧本的《蜘蛛女之吻》(*El beso de la mujer araña*),作家别致的叙事手法在这部作品中被推到了极点。小说的情节用一个个电影故事来推进,表面上没什么意义甚至难以置信的电影故事既是现实生活的粗俗比喻,又是小说部分情节的遮掩与替代,小说的主线——残酷的斗争、严刑逼供、阴谋陷害、自我牺牲等等——被隐在这些令人眼花缭乱的故事后面。小说的脚注也很特别,那不是对个别词语的解释、补充,而是正文的有机部分或人物行为的心理学根据,有时竟长得超过正文。

小说的情节很简单,短短16章几乎全是两个主要人物的对话,那是被关押在同一间牢房里的两个犯人——政治犯阿雷吉·帕斯和同性恋者莫利纳。为消磨时间,莫利纳给阿雷吉讲开了电影故事,一连串没有中断、更没有作者声音与“干预”的对话占了整整7章,第八章才插进一份有关两个犯人情况的报告,关于阿雷吉的那份报告称其因鼓动两个汽车厂的工人罢工而于1972年被捕,又说:

该犯先被关在 A 区 10 号牢房……政治犯 J. V. A. 因绝食抗议经不住审讯死去……该犯自……起被囚于单人牢房 10 天。1975 年 4 月 4 日,该犯被转至 D 区 7 号牢房与诱奸幼童犯 L. A. 莫利纳关在一起。该犯最好闹事,曾带头绝食并借口监狱卫生条件恶劣、私拆信件等等,组织其他抗议活动。

看上去干巴巴的公文尽管没有任何修饰,其隐含的嘲弄却跃然纸上。这一章还交待了监狱长收买莫利纳做内线以及用药物摧残政治犯身体等细节,监狱的黑幕被作者不经意的笔轻轻撩起,而戏谑则是必不可少的手法,那是作家抵挡残酷现实的一面盾牌。

阿根廷的 70 年代的确是一个社会动荡、政治黑暗的特殊时期,科塔萨尔在《曼努埃尔之书》中已经提到在庇隆总统 1973 年再次上台之前军人统治的种种暴力与反人权行为。镇压与独裁后来更是变本加厉,到 1976 年军事委员会任命魏地拉将军当总统后,绑架、酷刑、暗杀更成了家常便饭。科塔萨尔后来便称自己先前出国是自动流亡,而最后五年则是真正的流亡。无法直面或直书社会种种痛苦、丑恶与荒谬的阿根廷作家们为不使自己或读者陷于绝望之中,只有用对现实的滑稽模仿来渲泄。

普伊赫后来又创作了《天使的下腹》(1979)、《读此书者万劫不复》(1980)等小说,另外还创作过两部电影剧本和一个剧本,他的最后一部作品《格雷塔·加尔沃的眼睛》(*Los ojos de Greta Garbo*)是用意大利文写的可用来改编电影的 7 篇故事。这些故事情节和谐,形象丰富,描写精细,是时代精神与艺术造诣的结合。普伊赫后来侨居美国,58 岁时在墨西哥去世。

这一时期的其他作家有被称为“语言魔术师”的内斯托尔·桑切斯(Néstor Sánchez, 1932—)以及里卡多·皮格利亚(Ricardo Piglia)和胡安·何塞·赛尔(Juan José Saer, 1937—)等等。皮格利

亚是小说家兼文学批评家,处女作为短篇小说集《入侵》(*La invasión*),作品获《美洲之家》奖,第二个短篇小说集《假名》(*Nombre falso*)也在国内外引起反响,1980年出版的《人工呼吸》(*Respiración artificial*)更被视为阿根廷新时期文学的代表作之一。皮格利亚的最后一部小说是《无期徒刑》(1988)。赛尔是旅法作家,其文学生涯始于诗歌创作,著有《三个“绝”字》(*Nadie nada nunca*)(1980)等小说。除这几位小说家之外,70年代最著名的历史小说家玛尔塔·梅卡德尔(Marta Mercader)也不可不提,其代表作《胡安娜曼努埃拉——一个真正的女人》(*Juanamanuela, mucha mujer*)以阿根廷历史小说家胡安娜·曼努埃拉·戈里蒂(Juana Manuela Gorriti, 1819—1892)为原型,小说1980年问世后,短短一年多的时间里便印了10版。

然而,阿根廷这个时期文学的发展受到了时代的限制,一些作家甚至成了那一非常时期的牺牲品。优秀小说家阿罗多·孔蒂(Haroldo Conti)于1976年“失踪”,他是拉美很有影响的作家,1971年出版的《生前》(*En vida*)获得过西班牙巴拉尔奖。另一位爱尔兰裔的作家鲁道夫·瓦尔希(Rodolfo Walsh, 1927—1977)遭海军机械学校行动队绑架,因不愿束手就擒而被杀害。瓦尔希少年时代在收容爱尔兰孤儿及穷孩子的寄宿学校长大,以此为背景,作家创作了一系列反映爱尔兰移民生活的短篇小说集,如《一只猫后面的爱尔兰人》(*Irlandeses detrás de un gato*)、《黑暗的正义日》(1973)等。瓦尔希还出版过其他许多故事集以及小说《谁杀了罗森多》(*¿Quién mató a Rosendo?*)(1969)。埃内斯托·萨瓦托曾这样形容那个时期的黑暗:“如果基督生活在1979年的布宜诺斯艾利斯,他会怎么做?他一定会去贫民窟和养不活孩子的穷人们站在一起。结果会怎么样?他一定也会被武装力量劫持,也会被带到透不出叫声的魔窟,遭受非刑……”

至80年代初,作家们大批流亡异国,文学作品都是在国外发表。布宜诺斯艾利斯当时兴起受美国先锋派戏剧影响的“开放戏

剧”，那是带有即兴性质的演出，演出时常常请观众参加。“开放剧”的代表性作家有著名戏剧家罗伯托·马里奥·科萨(Roberto Mario Cossa, 1934—)，科萨从60年代起便创作了许多优秀剧本，属于“开放剧”的作品有《疯狂的叔叔》(*El tío loco*)(1982)、《被风卷走》(1983)等。其他“开放剧”作家有卡洛斯·戈罗斯蒂萨(Carlos Gorostiza, 1920—)和艾达·博尔特尼克(Aída Bortnik)等等。戈罗斯蒂萨是作家兼导演，除了写剧本也写小说，如1976年出版的《黑房间》(*Los cuartos oscuros*)。艾达是记者、电台、电视台编导和电影剧本作者，由她创作的电影《间歇》(*La tregua*)(1973)曾获奥斯卡奖提名，另一部电影《岛》获得过加拿大蒙特利尔电影节奖。她的“开放剧”代表作为《亲爱的爸爸》(*Papá querido*)(1981)，写一个父亲用结束自己生命的方式促使其子女独立地认识自我，他的死把几个如同陌路人的子女聚在了一起，剧本先写做医生的儿子与其父亲的对立，最后是所有的子女各自叙述人生梦想的破灭。整部作品表现的是自我失落这个现代文学常见的主题。

说到戏剧，我们还要回过头来介绍一下30年代以来阿根廷戏剧的发展。阿根廷是拉美少有的几个戏剧艺术得以持续发展的国家。进入20世纪之后，戏剧面临电影的强大挑战，在拉美的大多数国家，本来根基不深的戏剧渐渐变成了大学校园中的业余艺术活动，只有布城(或许还要加上墨西哥城)这样的文化中心还有面向公众的戏剧演出。30年代至40年代，阿尔特等作家开始创作先锋派戏剧，前面提到的极端派诗人纳莱·罗斯洛也创作了一些富有诗意的“艺术剧”，但阿根廷戏剧的主流仍是自然主义——现实主义。40年代现实主义戏剧的代表作家是萨穆埃尔·埃切尔鲍姆(Samuel Eichelbaum, 1894—)主要作品有《泥鸟》(*Pájaro de barro*)(1940)、《有那么一个塞尔万多·戈麦斯》(*Un tal Servando Gómez*)(1942)等。

到了50年代，一批年轻作家崭露头角，他们不满足于传统戏剧的写实，要给这一艺术插上想像的翅膀，正如奥斯瓦尔多·德拉

贡(Oswaldo Dragún, 1929—)后来所说:“要飞起来,就像那位叫做马尔克斯的哥伦比亚‘谎言家’作品中那些飞得起来的女人那样。”(《用来讲的故事》前言)这位德拉贡是和阿古斯丁·古萨尼(Agustín Cuzzani, 1924—)齐名的阿根廷剧作家,后者是中国观众也很熟悉的《中锋在黎明前死去》(*El centro forward murió al amanecer*)(1955)的作者。古萨尼不仅创作剧本也写短篇小说,其戏剧已突破传统现实主义戏剧的框框,德拉贡则从1957年开始在布城的一家剧院实验起了荒诞派戏剧。

阿根廷荒诞剧当然受到欧洲荒诞剧的影响,但据德拉贡的看法,二者又有根本的不同,用他的话说:“欧洲的‘荒诞感’一般限于知识分子的小圈子,是在找到了社会目标之后的回程中产生的一种消极的情绪;而在尚未找到目标的非理性的拉美,荒诞却产生了一种具有社会意义的、积极的、大众的、无政府主义的、有活力的戏剧。”阿根廷的荒诞剧的确有某种大众文化的基础,因为独裁政权与高压政策往往造成政治笑话的流行,阿根廷最初的荒诞剧正是在广泛流行的政治笑话的基础上发展起来的,所以这类作品大都是对政治现实的影射与嘲讽。德拉贡的《猴子变人的故事》、《人变狗的故事》等都是针砭时弊之作。

阿根廷荒诞派戏剧在六七十年代形成流派,主要代表有格里塞尔达·甘巴罗(Griselda Gambaro)、帕特里西奥·埃斯特韦(Patricio Esteve, 1933—)、爱德华多·帕布洛布斯基(Eduardo Pavlovsky)等。

甘巴罗兼写小说与剧本,他的两个短篇小说集和4部长篇小说曾获阿根廷各种文学奖并被译成多种文字,1965年以后起码有10部甘巴罗创作的剧作在欧美各国上演。这些作品的主题常常是统治者与被统治者的关系,如《墙》(*Las paredes*)、《是,是,是》(*Decir sí*)等,后一部作品只有两个角色——一个顾客和一个理发师,场景自然是理发店。两个人物中的一个因惴惴不安而喋喋不休,手脚乱动,另一个——手持剃刀的理发师——则默不作声。理发

师象征掌权者或被认为是有权力的人,他的缄默与因疑惧而饶舌的顾客把权力的恐怖渲染到了极点,可在理发店理发本是生活中最普通的事情,恐惧便带有了荒诞的意味。

帕特里西奥·埃斯特韦早年在阿根廷有名的巴里洛切核物理所学习,后来改学人文专业,1960年获布宜诺斯艾利斯大学哲学、人文系文学教师资格,同时做新闻工作,1962年去巴黎大学学习,回国后出任总统府新闻主任。埃斯特韦的代表作《再试验一次如何?》(*¿Probamos Otra Vez?*)(1970)写人性的失落与社会的失败。剧中人物拿整个文明作试验,使整个文化座标错位,变成支离破碎的符号,作品将荒诞与恐怖合成一体,作者称他是用戏谑手法冲淡生活的恐怖与现实的丑陋。另一部作品《月皆凶残》同样表现现实的残酷。

爱德华多·帕布洛布斯基则是心理戏剧家暨演员,1957年毕业于布宜诺斯艾利斯大学医学系,1963年在纽约实习心理戏剧,回国后开创了阿根廷心理戏剧运动。帕布洛布斯基最初的作品表现焦虑、孤独与死亡的主题,1962年上演的《可悲的等待》(*La espera trágica*),主题便是人与人之间的隔绝。作者用文字游戏、荒谬的逻辑、前言不搭后语或充满矛盾的台词,戏谑地模仿出席鸡尾酒会的来宾无聊的谈话,制造出一种表面有趣实则可悲、让人难以忍受的情景。剧名中“等待”一词让人想起爱尔兰剧作家塞缪尔·贝克特的名著《等待戈多》。1970年以后,作家转向阿根廷及拉美的社会政治问题,《加林德斯先生》(*El señor Galíndez*)与《蜘蛛网》(*Telarañas*)便是很好的例子。前者用荒诞手法写拉美国家司空见惯的酷刑,加林德斯便是制度的象征与代表。剧本的主角为两个施刑者,作品通过对两人私生活的描绘表现他们也是制度(即加林德斯先生)的牺牲品。

阿根廷荒诞戏剧确实用戏谑、丑化、“错位”等手段制造出了一个个新的社会神话,荒谬中常常含有深刻的政治、社会意义。

然而,尽管半个世纪以来,阿根廷戏剧产生了不少优秀作

品，但其成就远不如诗歌、小说等其他体裁。拉美小说的脱颖而出是因为它找到了美洲的声音、美洲的语言与艺术，戏剧却未及成熟，便因电影、电视等大众娱乐的冲击而不可避免地走向衰落，无论是转向半即兴的开放戏剧还是让位于无言的舞剧，都意味着戏剧文学地位的失却。至于诗歌，那一向是阿根廷文学最引以为骄傲的艺术形式，虽说很难举出 40 年代以来最突出的诗人的名字，但阿根廷诗歌艺术的魅力始终不衰。具有浪漫主义精神的历代阿根廷作家对诗神可说一往情深，就是以散文、小说创作为主的作家往往也有精彩的诗作传世，诗的意境与语言更是渗进散文、小说、戏剧等各种体裁。当代阿根廷诗人队伍强大，1996 年阿根廷文西格拉出版社出版的《世纪末阿根廷诗歌》（*Poesía argentina de fin de siglo*）便收录了近七十名本世纪出生的诗人的作品，刚刚出版的由曼努埃尔·鲁瓦诺编选的诗集《南方之歌》（*Cantos australes*）则收进了 80 位诗人近四五十年的诗歌创作。阿根廷依然是诗的国度。

* * * * *

1983 年，阿根廷终于结束军人统治，开始了一个新的历史时期，新的现实又将引出新的想像。目前这个阶段，阿根廷文学仍处于一个平稳的发展阶段，不知在下一段的什么时候又会重新热闹起来。阿根廷文学就像诗人们喜欢歌颂的巴拉那河，时而平静，时而喧闹，但既已汇成浩荡的大河，必定会造出一个又一个胜景。统观这一文学的发展，我们看到，那是一个走向独立的国家锻造民族精神及民族语言的历史，她经历了文化撕裂的生的痛苦，又面临“文明”与“野蛮”、“乡土主义”与“世界主义”以及对大众文化接近与疏离等种种矛盾与抉择，她曾彷徨歧途，也有极端的表现，最终却找到了美洲与世界、想像与现实、高雅与通俗的结合点，创造了精彩纷呈的当代文学。浏览这样的一部历史不仅使我们对生活在这个世界上另一片土地上的一个人民、一种声音和一种文化有所了解，更

可以引发何为文学的思考。正如《文心雕龙》所赞：“言以文远，诚哉斯验。”

主要参考书目

- Alazraki, Jaime, *En busca del Unicornio—Cuentos de Julio Cortázar* (《寻找麒麟——科塔萨尔的短篇小说》), Madrid, Gre-dos, 1983.
- Andrade, Olegario, *Obras poéticas* (《奥莱加里奥·安德拉德诗集》), Santiago, Imp. Gutenberg, 1887.
- Arlt, Roberto, *Los 7 locos y lanzallamas* (《七个疯子和火焰喷射器》), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Ascasubi, Hilario, *Selección de Hilario Ascasubi* (《伊拉里奥·阿斯卡苏比诗选》), Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1961.
- Bioy Casares, Adolfo, *Memorias* (《回忆录》), Barcelona, Tusquets, 1994.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas* (《博尔赫斯全集》), Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Cortázar, Julio, *Rayuela* (《跳房子》), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Darío, Rubén, *Poesías completas* (《鲁文·达里奥诗歌全集》), Madrid, Aguilar, 1967.
- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela Eterna* (《永恒小说展览馆》), Cararas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana* (《西班牙语美洲文学史》), Barcelona, Ariel, 1980.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo* (《现代主义简史》), México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Hernández, Isabel, *Vida y obra del poeta argentino Rafael Obligado* (《阿根廷诗人拉斐尔·奥夫利加多的生平与著作》), Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1989.

Hernández, José, *Martín Fierro* (《马丁·菲耶罗》), Buenos Aires Kapelusz, 1976.

Lugones, Leopoldo, *El payador y antología de poesía y prosa* (《“浪游歌手”、诗选与文选》), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1974.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Poesía* (《诗集》), Buenos Aires, Argos, 1947.

Mejía Sánchez, Ernesto, *Estudios sobre Rubén Darío* (《鲁文·达里奥研究》), México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Molinari, Ricardo Luis, *Biografía de la Pampa* (《潘帕草原史》), Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1987.

Palacio, Ernesto, *Historia de la Argentina* (《阿根廷历史》), Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1965.

Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña* (《蜘蛛女之吻》), Barcelona, Seix Barral. 1990.

Rojas, Ricardo, *La literatura argentina I-IV* (《阿根廷文学》), Buenos Aires, Juan Roldán, 1925.

Sábato, Ernesto, *Sobre heroes y tumbas* (《有关英雄与坟墓》), Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Obras escogidas de Esteban Echeverría* (《埃斯特万·埃切维利亚选集》), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Varios, *5 siglos de literatura en la Argentina* (《阿根廷的五个世纪文学》), Buenos Aires, Corregidor, 1993.

Varios, *Los novelistas como críticos* (《小说家评小说》), México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Varios, *Teatro abierto* (《开放戏剧》), Buenos Aires, Adáns, 1981.

Veiravé, Alfredo, *Literatura hispanoamericana y argentina* (《西班牙语美洲文学与阿根廷文学》), Buenos Aires, Kapelusz, 1980.

文学大事年表

16 世纪至 17 世纪初 征服及殖民初期文学

- 1538 路易斯·德·米兰达·德·比利亚法尼亚教士写下拉普拉塔河流域最早的诗作——一组挽歌式歌谣。
- 1602 马丁·德尔·巴尔科·森特内拉所作长诗《阿根廷》在葡萄牙里斯本出版。
- 1612 鲁伊·迪亚斯·德·古斯曼著史书《阿根廷手录》。

17 世纪—18 世纪 巴罗克文学时期

- 17 世纪 20 年代 路易斯·德·特哈达—古斯曼在科尔多瓦城耶稣会学校获博士学位。
- 1671 特哈达作《献给利马圣罗莎的十四行诗》。
- 1759—1764 无名氏用诗文记述阿根廷当时宗教生活及宫廷活动。
- 1767 耶稣会教士被驱逐，阿根廷文化中心自科尔多瓦城移到布宜诺斯艾利斯城。
- 1777 胡安·巴尔塔萨·马谢尔写高乔诗《一个“瓜索”歌颂唐佩德罗·德·塞瓦略斯总督大人获胜的乡村民谣》。
- 1783 布城兰切里亚剧场落成，上演西班牙 17 世纪经典戏剧，同时演出当地作家所作幕前、幕间短剧。

- 1789 曼努埃尔·何塞·德·拉瓦尔登所作悲剧《西里波》上演。
- 1792 或 1793 无名氏作独幕喜剧(高乔戏)《庄园姑娘的爱情》。
- 1800—1830 新古典主义时期
- 1801 利马王家法院律师安东尼奥·卡韦略—梅萨来到布城建爱国文学社并创办布宜诺斯艾利斯第一张报纸——《商业电报》;拉瓦尔登在《商业电报》上发表《壮丽的巴拉那河颂》。
- 1807 比森特·洛佩斯—普拉内斯在抗英斗争的战火中写长诗《阿根廷的胜利》。
- 1810 拉普拉塔总督辖区爆发五月革命,五月诗人应运而生;五月革命领袖之一马里亚诺·莫雷诺在此前后写下大量政论文;高乔诗登上文坛(持续至 19 世纪 80 年代)。
- 1813 洛佩斯—普拉内斯为阿根廷国歌作词,写出《爱国进行曲》。
- 1816 五月诗人埃斯特万·德·卢卡所作独幕话剧《公民自由》上演;
伊达尔戈的高乔独脚戏《爱国者的感情》在布城和蒙得维的亚城演出。
- 1821 前后 独立后第二代诗人形成;
胡安·克鲁斯·巴雷拉写了大量赞美政治改革及社会进步的诗。
- 1823 曼努埃尔·贝尔格拉诺创作悲剧《莫利纳》。
- 1824 拉蒙·迪亚斯汇集五月诗人所写革命诗歌,编成《阿根廷抒情诗集》在巴黎出版,诗集中包括伊达尔戈的四首高乔诗。

- 1829 胡安·克鲁斯修订写于 1823 年和 1824 年的诗体悲剧《迪多》及《阿尔希亚》并编了《诗歌全集》(诗集于 1831 年出版)。
- 1830—1860 “社会浪漫主义”文学时期
- 1830 埃斯特万·埃切维利亚回国,把欧洲浪漫主义文学运动成果及理论引进阿根廷。
- 1832 埃切维利亚发表《埃尔维拉或拉普拉塔河的新娘》。
- 1834 伊拉里奥·阿斯卡苏比开始用“保利诺·卢塞罗”笔名发表抨击罗萨斯的高乔诗。
- 1837 布宜诺斯艾利斯成立“文艺沙龙”,37 年一代作家形成;
埃切维利亚写成长诗《女俘虏》。
- 1838 “文艺沙龙”解散,埃切维利亚等作家组织秘密团体“五月协会”(又名“青年阿根廷”);
年底,“五月协会”成员大都流亡国外。
- 1839 多明戈·萨米恩托组织圣胡安城文学协会;何塞·马莫尔在狱中写《哀歌》。
- 1839 或 1840 埃切维利亚创作短篇小说《屠场》。
- 1840 埃切维利亚、马莫尔等作家流亡乌拉圭;萨米恩托再度流亡智利。
- 1843 萨米恩托撰写《自传》;马莫尔发表谴责诗《致罗萨斯》。
- 1845 萨米恩托的代表作《法昆多》出版。
- 1848 巴托洛梅·米特雷出版历史小说《索莱达》。
- 1850 阿斯卡苏比开始创作长诗《桑托斯·维加》(全诗于 1870 年完成)。

- 1851 马莫尔所作长篇小说《阿玛莉娅》前几章登于作者创办的《周报》文学增刊。
- 1853 阿斯卡苏比办《“雄鸡阿尼塞托”报》，用高乔诗评论政局及社会状况。
- 1855 卢西奥·曼西利亚发表游记《从亚丁到苏伊士》。
- 1857 埃斯塔尼斯拉奥·德尔坎波开始用“雏鸡阿纳斯塔西奥”的笔名发表高乔诗。
- 1860—1890 感伤浪漫主义及“80 年一代”
- 1863 何塞·埃尔南德斯发表《查乔生平》。
- 1866 德尔坎波发表著名高乔诗《浮士德》。
- 1870 埃尔南德斯创办《拉普拉塔河报》；卢西奥·曼西利亚发表《朗克尔印第安人地区纪行》。
- 1872 埃尔南德斯的《马丁·菲耶罗》付梓。
- 1873 拉斐尔·奥夫利加多等作家成立“阿根廷文学协会”。
- 1877 奥夫利加多开始创作长诗《桑托斯·维加》。
- 1878 爱德华多·维尔德出版散文集《失去的时间》。
- 1879 埃尔南德斯所作《马丁·菲耶罗的归来》问世。
- 1880 前后 一代“精英”作家崛起，史称“80 年一代”作家；安德拉德发表《鹰之巢》。
- 1881 欧亨尼奥·坎巴塞雷斯创作《集成曲》。
- 1882 米格尔·卡内出版《少年时代》。
- 1884 卢西奥·比森特·洛佩斯完成《大村庄》的创作；坎巴塞雷斯出版《感伤曲》；爱德华多·古铁雷斯的高乔题材小说《胡安·莫雷拉》改编成哑剧上演。
- 1885 奥夫利加多出版《诗集》；坎巴塞雷斯的小说《没有方向》问世。

- 1886 根据同名小说改编的哑剧《胡安·莫雷拉》配上了对话,成了最早的一部多幕多场高乔戏剧;高乔戏剧开始流行。
- 1887 奥夫利加多写完《桑托斯·维加》最后一章。
- 1890 卢西奥·曼西利亚出版《谈心录》;
何塞·马利亚·米罗创作《交易所》。
- 19 世纪末至 1910 现代主义诗歌及现实主义—自然主义小说、戏剧时代
- 1893 鲁文·达里奥来到布城,把现代主义引进阿根廷。
- 1894 达里奥与弗雷雷创办现代主义刊物《美洲杂志》。
- 1895 莱奥波尔多·迪亚斯出版诗集《浮雕》。
- 1896 帕拉西奥斯继续创作充满激情的诗歌;
《丛书》杂志创刊,发表不少现代主义优秀作品;
达里奥出版《奇特的作家》及《衰落的颂唱》。
- 1898 《美洲信使》创刊;
达里奥被《民族报》派往马德里,报道美西战争后西班牙局势。
- 1899 弗雷雷创作《不纯的诗泉》。
- 1903 桑切斯所作《我的那个博士儿子》在布城大戏院上演。
- 1905 拉费雷雷的喜剧《这一群疯子》上演;
桑切斯创作《悬崖》,《家庭内部》等;
卢戈内斯创作《花园的黄昏》和《高乔战争》。
- 1906 罗伯托·派罗出版流浪汉体小说《劳查的婚事》;
卢戈内斯创作故事集《古怪的力量》。

- 1907 拉费雷雷的喜剧《目光不祥之人》在马德里上演；
恩里克·班奇斯创作《猎鹰的铃铛》。
- 1908 恩里克·罗德里格斯·拉雷塔所作《唐拉米罗的天福》在马德里出版。
- 1909 卢戈内斯出版《感伤的月历》。
- 1910 阿根廷戏剧家协会成立；
卢戈内斯作《百年颂》。
- 1910—1930 后现代主义诗歌时代及 20 年代极端主义的兴起
- 1911 恩里克·班奇斯创作十四行诗集《盒》。
- 1914 曼努埃尔·加尔韦斯出版《师范学校女教师》。
- 1915 费尔南德斯·莫雷诺出版诗集《大写首字母》；
吉拉尔德斯创作《玻璃铃铛》。
- 1916 贝尼托·林奇的《佛罗里达之鹰》问世。
- 1917 卢戈内斯出版《风景集》；奥拉西奥·基罗加出版《爱情，疯狂与死亡的故事》。
- 1918 阿方西娜·斯托尼写了《甜蜜的伤害》；
马丁内斯·埃斯特拉达出版《金与石》。
- 1920 斯托尼的诗集《褐》问世。
- 1921 博尔赫斯从西班牙回国，极端主义被引进阿根廷；
《棱镜》，《船头》等极端派文学杂志创刊。
- 1923 莫雷诺开始创作自然质朴的十四行诗、十行诗、歌谣、短歌等；
孔拉多·纳莱·罗克斯洛写了《蟋蟀》；
博尔赫斯出版处女作《布宜诺斯艾利斯的激情》。

- 1924 《马丁·菲耶罗》期刊问世；
卢戈内斯出版《歌谣集》及故事集《在劫难逃》。
- 1925 奥利韦里奥·希龙多的《十二首供电车上阅读的诗》在阿根廷首次出版。
- 1926 吉拉尔德斯的《唐塞贡多·松布拉》问世；
莱奥波尔多·马雷查尔出版诗集《光阴似箭》。
- 1927 里卡多·莫利纳里写了《形象集》；
马雷查尔出版《献给男人和女人的颂歌》。
- 1928 马塞多尼奥·费尔南德斯创作《睁着眼未必醒着》。
- 1929 罗伯托·阿尔特出版《七个疯子》。
- 1930 博尔赫斯写了《埃瓦里斯托·卡列戈》一书，卡列戈的作品得到了新的评价。
- 1920—1950 先锋主义文学时期
- 1931 阿尔特出版《火焰喷射器》。
- 1932 阿尔特写了剧本《三亿》。
- 1933 马丁内斯出版《潘帕草原透视》。
- 1934 斯托尼创作《七口井的世界》。
- 1935 博尔赫斯的《世界恶行史》问世。
- 1937 卡洛斯·马斯特罗纳尔迪出版《外省之光》。
- 1940 爱德华多·马列亚写了《寂静的海湾》。
- 1941 马列亚出版《绿的总是要凋谢》；
阿道夫·比奥伊·卡萨雷斯创作《莫雷尔的发明》。
- 1944 博尔赫斯出版《虚构集》。
- 1948 马雷查尔的《阿丹·布埃诺赛雷斯》问世。
- 1949 博尔赫斯出版《阿来夫》。

- 1950 以后 新小说时期
- 1951 胡利奥·科塔萨尔出版《动物寓言集》。
- 1953 穆希卡·莱内斯写了《府第》。
- 1955 阿古斯丁·古萨尼创作剧本《中锋在黎明前死去》。
- 1957 奥斯瓦尔多·德拉贡开始实验荒诞派戏剧。
- 1961 萨瓦托出版《英雄与坟墓》；
圣地亚哥·达沃贝的遗作《死神和它的外衣》出版。
- 1963 科塔萨尔的力作《跳房子》问世。
- 1967 费尔南德斯的遗作《永恒小说展览馆》被整理出版。
- 1968 曼努埃尔·普伊赫创作《红红的小嘴》。
- 1972 卡萨雷斯出版《怪异故事集》。
- 1973 科塔萨尔写了《曼努埃尔之书》。
- 1976 普伊赫出版《蜘蛛女之吻》。
- 1980 科塔萨尔出版《我们如此热爱格伦达》；
里卡多·皮格利亚写了《人工呼吸》；
胡安·何塞·赛尔出版《三个“绝字”》；
玛尔塔·梅尔德尔的历史小说《胡安娜曼努埃拉——一个真正的女人》问世。
- 1982 罗伯托·马里奥·科萨创作“开放剧”《疯狂的叔叔》等。
- 1996 阿根廷文西格拉出版社出版《世纪末阿根廷诗歌》，收录了近七十名本世纪出生的诗人的作品。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名= 阿根廷文学

作者= 盛力著

页数= 221

S S 号= 11052108

出版日期= 1999年07月第1版

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页

一、移植的文学幼苗

- 1 . 荒漠微光
- 2 . 征服者的史诗
- 3 . “ 异形珍珠 ”
- 4 . 歌颂美洲山水
- 5 . “ 五月诗人 ”
- 6 . 找到 “ 语言 ” 之前

二、尘埃落定话 “ 浪漫 ”

- 1 . 公众教师 · 阿根廷书店 · 沙龙风浪
- 2 . 文明与野蛮
 - (1) 屠场写真
 - (2) 困惑与彷徨
 - (3) 小说问世

三、走进历史的歌手

- 1 . 高乔诗的兴起
- 2 . 吉他依次传递
- 3 . “ 曲终人散 ”
- 4 . 走进传统

四、承前启后的一代

- 1 . 一代名流
- 2 . 浪漫情感
- 3 . 潮起潮落

五、借鉴、创新与飞跃

- 1 . “ 天鹅诗人 ”
- 2 . 五色斑斓的一页
- 3 . 过渡的一代
- 4 . 另一种小说

六、先锋派文学时代

- 1 . “ 极端派诗人 ”
- 2 . 博尔赫斯现象
 - (1) 诗 · 散文 · 小说
 - (2) 迷宫 · 时间 · 游戏
 - (3) 永久的魅力
- 3 . 汹涌小说潮
 - (1) 地域主义文学
 - (2) 小说实验
 - (3) 先锋之两翼
 - (4) 心灵苦旅
 - (5) “ 合理奇想 ” 大师
 - (6) 时代的见证与斗士

七、新小说与其他

1 ．另一座高峰

2 ．戏谑与现实

主要参考书目

文学大事年表

附录页