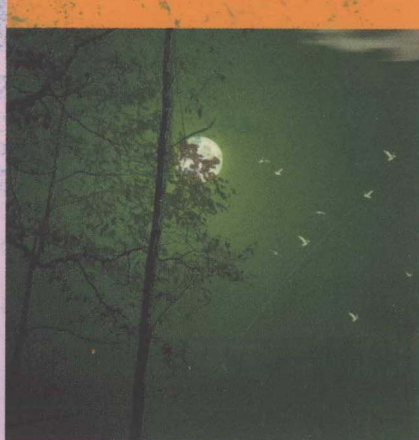


几千年历史，惊心动魄；几千年文
灿烂夺目；几千年的散文，一篇如
文海无边，起伏昂扬，低吟浅唱，柔
穿林，惊涛拍岸，几千年来，散文以自
滋润着千百万劳动人民炽热的心灵。

名家散文



CHONGXIANDESHUQIN

重现的竖琴

刘会军 谢大光◎主编

下

安然

张立勤

冯德英 曾敏之 黄殿琴

郭小林

天舒

吴冠中

丁天

李敬泽

李铁民

丛正里

潇潇

邹海岗

张克平

王建云

大众文艺出版社

名家散文



重现的竖琴

刘会军 谢大光◎主编

下

大众文艺出版社

肖像的囚禁

宋 遯

霍达谢维奇的回忆录《大墓地》倾斜了曼德尔斯塔姆的诗歌《最后的晚餐》里面大提琴传达的红色亚麻布的稠密音色，最后的诗歌的盛宴是骇人听闻的。当诗歌的告密者如克星般准时地出现在极权的高尔基公园，“大提琴减缓声音的速度”，曼德尔斯坦姆在一篇关于但丁的文论中这样写到：“不论它多么匆忙。问问勃拉姆斯——他知道。问问但丁——他听说过”。朗诵者们的寂静形成了界限另一边的喧嚣的声部。诗歌，是我们死后听到的星星的强大撞槌在上开时磨损空气的声音，是亚麻布上的蜜正被首都明亮的颤栗所捕捉。我们读到了这样的诗歌：

“你把一首诗的最后一句
锁在心里——那是你的重心
随钟声摆动的教堂的重心
和无头的天使跳舞时
你保持住了平衡

——《致 T·Transtromer》

这不是俄罗斯诗歌关于死亡与重生的声音，这是中国诗人北岛对诗歌的“诠释”。在之中让我们听到了被磨损的大提琴稠密的音色，这是写给瑞典诗人 T·Transtromer 的诗，也是写给更隐秘的诗神——或可理解为曼德尔斯坦姆的献诗。诗歌总是开始于和无头的天使跳舞时，从界限那一边传递过来的如克星般加速的“一首诗的最后一句”——在那里隐藏着什么秘密，令诗人在成为诗人之后“三缄其口”，并且牢记，他是在和“无头的天使跳舞时”，必须要保持住的平衡。真正的诗歌总是不可言说的，所以诗人无法写出“一首诗的最后一句”，而只能将之作为自己诗歌的“重心”锁在心里。从这个意义上说，诗人的内心正是他诗歌的“大墓地”，我们偶尔能从一些大

重
现
的
竖
琴



311



诗人的晚期创作中发现从另一个边界透露出的些许“天光”，但是，当我们作为读者或者诗人写作的合谋者试图更近一步地深入时，我们会发觉那昭示诗歌本身巨大秘密的“天光”正被诗歌本身“纺织”成一块遮蔽“另一个国度”的音色稠密的亚麻布，挡在我们和诗歌中间。这样，我们只能知道，诗歌，它变成我们心中有时甚至连我们自己也不能了知的“重心”——但它给了我们和“无头的天使”跳舞的“入场券”和“保持住平衡”的能力。看来，北岛在经历了漫长的“诗学流亡”后，深知诗歌巨大的奥秘。他对于自己心中的“大墓地”秘而不宣，他也在“最后的那一刻”保持住了自己的“重心”和“平衡”，他也将被死亡之神所震撼的我们引向那大提琴音色稠密的亚麻布，为我们“这一边”所升华的慰藉的女童声合唱：

“从蓝房子的车站出发
你冒雨去查看蘑菇”

这时，诗人好像也变成了一个冒雨去查看蘑菇的童话中的孩子，但是这孩子心中却隐藏着“巨大的诗歌的秘密”，北岛升华起了他诗学的“亚麻布”，让我们回想起他早期写下的那些浪漫的诗句，但是，这已是“另一个”历经沧桑的写作者，——是在“七岁的彩虹后面/挤满戴着汽车面具的人”中的一个。在这里，诗人，更进一步地“减缓了声音的速度”，将“大墓地”变幻成“蓝房子”，将自己变成那些戴面具的人中的一个。一刹那，无头的天使消失了，为诗歌巨大的秘密所震撼的流亡者消失了，我们好象是回到了诗歌的“童年”：我们第一次写诗是不是源始于一次冒雨去查看蘑菇的经历。无独有偶，俄国最伟大的诗人曼德尔斯坦姆在他的晚期诗歌（写于1937年1月16日）中曾这样写到：

我现在面对严寒毫无畏惧——
它——无处不在，我——无法脱身，
一片雪原，这呼吸着的奇迹，
平整，波状，却不带一丝皱纹。

——智量译

继而，诗人写出诗歌的“原始的哑音”：

……意味深长的树林——几乎还是那个树林……
而雪地喳喳响，像白净的庄稼，纯洁无罪。

是的,在曼氏晚期的诗学的“亚麻布”上,映现的已不只是那个去冒雨察看蘑菇的孩子,而是诗歌的“最后的晚餐”——诚如诗人写于一个多月之后的一首诗的标题,形成的诗歌自身的“晚期的合声”。“几乎还是那个树林”,依旧“纯洁无罪”。曼德尔斯坦姆在他的诗学文章《关于但丁的谈话》中曾提到:“这把大提琴音色的密度最适合传达期待和折磨不耐烦。世界上没有任何力量可以加快从倾斜的罐子里倒出来的蜜的运动”。尽管如此,曼氏本人诗歌“晚期的合”直接来自“那一边”,来自地平线上的克星,他在传达了所有的期待和俄罗斯的“钢夜莺”的歌声后,确实实地加快了从倾斜的罐子里倒出来的蜜的运动。正是从这里而非别的地方,我们理解了这位俄罗斯“阿克梅”派的首席大提琴在描述燕子的飞翔时为什么总是那样喧嚣杂乱和令人目眩:

我们将燕子们捆绑起来
加入大军团——因此
看不见太阳,所有自发势力
都叽喳乱叫,动着,活着;
透过网的缝隙——浓重的暮色——
看不见太阳,地球在旋转。

菲野译《自由的没落》

曼氏的燕子一贯紊乱如此,——这些曾经洞悉过诗歌巨大秘密或者来自诗歌自身“另一个国度”的燕子们,它们叽喳乱叫,交织成一片混乱的“话语的天空”,让人们只能从中听清时代的喧嚣(更确切的说法:听清“时间本身的喧嚣”。)这让我们想起那则建造巴比伦塔的神话,上帝为了不让巴比伦人建造通天塔成功,故意使他们语言混杂不通,陷入停顿。同样,曼氏诗歌里燕子的大军团正是曾泄露过诗歌的“天光”的燕子,现在它们“透过网的缝隙”处于混乱当中,——只有这样,“一首诗的最后一句”才能不被说出,而诗人(或他的代言人——这些“燕子”们)才能保持住最后的“重心”,继续和那些无头天使们跳舞——但是可能“浓重的暮色”已近,这是诗人们晚斯写作中所领悟到的“大墓地”上空磨损着时间的暮色。置身于这之中的诗人像个“旅行者”(王家新语),前面的天空一下子豁然开朗了,而诗人也随之超越了生与死,成为“黑色的太阳”,成为诗歌所持续礼赞的部分。

在我看来,诗歌是对诗人肖像的囚禁。在诗人晚期写作的“晦涩”中,总有一个人好像“突如其来”地回到他“诗歌的童年”,回到那些冒雨去察看蘑





菇的女孩子中间,回到那个“诗人早已不在而仍在眺望的”地方。不是为了抵达,而是为了逃避,因为在那里——雅各与天使的搏斗已是一场遥远的童声背景合唱,那些“无头的天使”们也并不在那里跳舞,诗人似乎回避了“一首诗的最后一句”,再次推迟那命中注定的克星和秘密的审判,诗歌的克星已“减速”成一个无所不在的“童年”。我们诗歌的“黑色太阳群”在巴赫那未能完成的赋格中,又该怎样和另一个人——哪个命中注定能进入诗人最后秘密的阁楼——他诗歌的童年的那个人开始一场卡夫卡式的荒诞的“对话”。当诗歌的童年向我们走来时,或者说当诗人突然置身于在雨中采蘑菇的孩子们中间,以及当曼德尔斯塔姆面对着“意味深长”的俄罗斯处女林地时,即使是作为大诗人的他们,也似乎一时忘记了他们是那个与“无头的天使”搏斗的雅各,他们并没有交出他们“心底的最后一句诗”,而是将之“紧紧锁在心里”,代而言之,他们向我们展现的是一个原初的“诗歌的童年”,只是进入我们视野里的——并没有无头的天使在那里跳舞,诗歌仍然持有他自己的秘密。也就是,似乎什么仍旧尚未被说出。可能是基于这点而言,诗歌是一种“未完成”,所以,北岛才会在“幸存者”诗歌俱乐部的出版小册子上留下“诗歌,危险的平衡”这样的话,而即使他只是写下了这些诗和这句话,也似乎已经足够了:

长发的深渊在追问
海员和它过去的女友们
追问家和触礁的经验
从底版到照片
长发变白,深渊凸现

(北岛《空城》)

这就是诗人在经历的“诗学的时间”,是命中注定被诗神所选中而“代替我们每一个人说话”,“代替我们每个人去死”的“那一个人”所要经历和承受的“天路历程”。在另一位当代诗人王家新那里,他干脆将之形容为“游动悬崖”,意为一条“未走的路但又总是在伴随着我们”(《游动悬崖》语出古希腊典故,也是王家新一部诗集的名字——或者,是他对诗歌本身的一种“命名”?)。

而这种“天路历程”并不只是发生在诗歌中,在巴赫的音乐里,同样体现了这种“把最后一句诗紧紧锁在心里”的朝向未完成的暮色苍茫的大海:显示巴赫复调音乐最高艺术成就的《赋格的艺术》BWV1080 创作于巴赫即将

失明、身体日见衰退之际,《赋格的艺术》历来被视为作曲家最后的“音乐遗嘱”。这部作品的最后一曲中,巴赫想把自己的名字 B—A—C—H 作成四个主题组成的四声部三重赋格曲,以达到高潮,但“巴赫的手迹停止之处,就是这位即将失明的大师将他的名字的四字母填上去的地方”。是什么阻止巴赫去写出这“最后的一句”,是最后的、即将莅临的死亡吗?不是,那些“无头的天使”的舞蹈早已超越了生死的界限,雅各与天使的搏斗也仍然在持续,失明的俄耳甫斯亦仍在海上漂流,那又是什么促使音乐家的“音乐签名”停顿在最后一刻,这就是在黑暗中“陡然见到天光的一刻”,也是音乐或者诗歌“神秘的一瞥”凸现的一刻,但是为什么,在这一刻“我们命中注定的女主人公”并没有出场,音乐也没有随之响起,失明了的巴赫将他最后的“音乐签名”紧紧锁在心中,——似乎什么也没有发生,这位老人又回到他那演奏管风琴的座位上。他在这一刻失去了他的音乐,他的眼睛,甚至他在此之前为音乐所作的全部“奉献”,——但只有这一刻已足够了,这位音乐的圣徒和来自我们上方的流放者,必定在此时打了他内心更深处的另一个人的“另一双眼睛”,签名已经被写下,它本身或者就是那些“无头天使”或死亡天使的舞蹈,或是在我们内心深处偶然一现为音乐或诗歌的“减速的克星”,——在我们从未经历过的这一刻,艺术家已有了足够的勇气和他“隐秘的上帝”对话,去接受那“最后的审判”。

或许正是因为这样,在格伦·古尔德弹奏的巴赫那里,才有一个“最低限度的巴赫”(欧阳江河的一个概念):在另一位巴赫键盘权威图雷克(ROSALYN TURECK)那里,这位几乎从未聆听过自己演奏 CD 的女音乐家曾说:“That girl could play!”在聆听了自己演奏的 CD 后,这位女钢琴家并不只是说“那个女孩能演奏”,另一个未说出的是——那只是一个女孩深入了她(他)的童年之后所能演奏出的。图雷克在同一个场合也提到自己在演奏中出现的“幻觉”,但她并未告诉我们那是什么——在巴赫音乐的另一层面,是否仍有“无头的天使在舞蹈”,在仍旧和我们对峙着,这些都是属于老巴赫的最终的秘密。作为演绎巴赫键盘音乐的图雷克,她的演绎似乎在大多数时候都不涉及那个终极意义上的巴赫,但这一切谁又能够洞察:一旦图雷克在她的演奏中变成“另一个人”——,那个双目即将失明的老巴赫,一旦她和巴赫共享一个巨大的艺术的秘密,她并不只是作为一个“会弹奏的女孩”深入其中,而是她变成了巴赫自身一个女孩般的“音乐童年”。像北岛的那首《致 T. Transtromer》的诗一样,巴赫的音乐穿过“时间的喧嚣”之后,在一场音乐会上,那穷尽作曲家一生也尚未写出的“音乐签名”——《赋格的艺术》的最



后一段,已化为一个在音乐的童年演奏的小姑娘,成为我们生命中的一个场景。我知道,这即是那“一首诗的最后一句锁在心里”的变异体,在引导着我们走向我们只能抵达的“界限”和“边界”,而诗歌自身仍作为被遮蔽的巨大秘密,在向我们“陡现一道天光”之后,回到它仍在的最上方,看着我们仍旧和“无头天使”的搏斗和对峙,而谁在这人时候出现,谁在这个时候代替我们“说话”,我们已不能期待能有这样一个人这样向我们走来,可能曼德尔斯塔姆经历过这一切,在他的沃罗涅日时期。对另一位诗人保罗·策兰来说,即使在他翻译曼德尔斯塔姆的晚期诗歌之际,他仍旧努力从黑暗中向我们传递过来一盏“灯”,——而为什么没有人间,这盏“灯”是诗人从谁的手里传递过来的,危险的诗歌之“灯”照亮的是什么?它赋予我们特殊的“视力”,让我们看清“无头的天使”,看清那个代替我们去“死”并且已不能写下自己名字的诗歌流放者……但“它”并未将我们引向“童年”,“它”将我们引向“黑色的太阳群”,在诗歌另一端的国土上,黑色的太阳持续照彻着“另一个写作者”,太阳是黑色的,这个意象在策兰的诗中出现过,在曼德尔斯塔姆的诗中也出现过,而在索德格朗的诗歌祭坛上,她将之形容为“国土非是”(The Land that is Not)。在对曼德尔斯塔姆沃罗涅日时期诗歌的阅读后,我发现一个词“告密者”在此中愈来愈频繁地出现,除了对斯大林时代政治恐怖的“大清洗”的抵制,我想这个词在诗学上也有它特殊的隐喻和作用。谁是“告密者”,诗人,还是另一个?或许他们说出的连同那些不能说出的,正是诗歌中的“重心”,也是北岛意义上的“随钟声摆动的教堂的重心”。可以想见,在这样的诗歌写作中,诗人已不仅仅是一个“讲出故事的人”,诗人更多地倾心于诗歌自身巨大的秘密,进入那诗学意义上的“国土非是”,而不再“与你谈论砍头的利斧或桂冠”(王家新语)。而只有超越“你所到之处,把所有诗人再次变成你的孩子”(王家新《孤堡札记》),诗歌才有可能向我们显现它值得向我们显现的一切。同样,当代汉语诗歌,同样向他的读者展示这种诗学意义上的“最高的虚构”后面的“诗歌之眼”,而砍头的利斧或桂冠在这里亦变得毫无用处。

从某种角度上来看,并没有一盏“灯”传递起来,策兰的诗仍置身或日返回到他自身的黑暗中,策兰的晚期也仍旧是位“不可言说”的“密封性”诗人,在他的词语中的“灯”我倒是宁愿理解为黑太阳,策兰自己亦置身于战后德语诗歌的“黑色太阳群”,这也是命定属于被流放者的“灯”,黑色的太阳就是一位诗人的“重心”,照耀在“砍头的利斧或桂冠”之上。

而在这样的诗歌疆界上,通常的对诗歌的阅读显得是无效的,诗人的肖



像与线索已被诗歌的自身所形成的秘密的花园或禁忌的空中楼阁所囚禁，这迫使我们在阅读中也要加入诗人写作时所经历的令人目眩的精神的“加速度”，和那些在天空深处的行者“对话”。所以说，诗人晚期的肖像是不可能被“说”出的，真正的诗歌，必定也是晦涩的“如天书般不可译”。诗歌，是“肖像的囚禁”，——“你把一首诗的最后一句锁在心里——那是你的重心”。所以，进入“文学的晚年”的保罗·策兰，必须是位“密封性”诗人，而在沃罗涅日流放地的曼德里斯塔姆，必须在穿越凯旋的拱门时发疯，幻想自己正朗读阿赫玛托娃从未写出的诗句。

同样，在音乐中，俄国作曲家普罗科菲耶夫在听毕钢琴家霍洛维兹对自己创作的第七钢琴奏鸣曲的演绎以后，“甚至对作品的原意都产生了疑问”。霍洛维兹的演奏“囚禁”了平常音乐意义上的普罗科菲耶夫的“肖像”，而展示了另一个——在生与死的界限那一边的“第七钢琴奏鸣曲”，这让作者本人都“深感震惊”的演奏，又一次（第一次）将人们推到超越了生与死的对终极意义的拷问中。在那样的境地，诗歌从未被写出，但你却会看到：

……你会看到一个孩子
在悬崖的威胁下开始了他的路程，
而冬天也会跟着他向你走来。

（王家新《孤堡札记》）

但这并不已是本雅明的“孩子”，甚至也不是诗人笔下的那个“我像一人迟到的孩子又潜回到早年的课堂”，——这样的一个孩子并不只是诗人自身一个简单的“自谓”，纵使在这样的一个孩子心里孕藏着前所未有的诗歌的巨大秘密，这样的一个孩子也要在一个诗歌的“最后的晚餐”时代消失，或者成为布罗茨基语义上的“文明之子”（文明的孩子）。

在钢琴家格伦·古尔德的传记中，描述古尔德在第二次录制巴赫的《哥德堡变奏曲》时放慢了弹奏的速度。1981年，异教徒格伦·古尔德显然已深深察觉死亡悄悄来临，他“被迫”事先写好遗嘱，在录制过程中深深进入挽歌般的苍凉之中，他并没有理会那个“必然在上方出现”的孩子——他音乐的童年，但他也仍然将一句诗的最后一句“锁在心里”，他在和巴赫的又一次“对话”中超过了界限，他变成了巴赫——但那是“最低限度的巴赫”，这是一个人所能达到的“平衡”。古尔德在这一刻无法完成自己“音乐的签名”，正如老巴赫无法完成他的《赋格的艺术》。艺术家在这里变成了一位莫名的“缺席者”，只是仍旧惊诧于诗歌或者命运巨大的威力，古尔德以一种失踪的



方式完成了对艺术家最后的“肖像的囚禁”，在现场弹奏的人“消失”了，只有钢琴仍在那里发出鸣响，弹奏者也并未变成一个“孩子”走向我们的童年，在“无尽”的艺术家“肖像”的深处，在一首诗的最后一句尚未被朗诵出的时候，我们每个人都成了不在现场的人。听，音乐响起，卡夫卡在最后的荒诞中说话：

天上的星星高喊：“烧掉我！”

布拉格的水喊：“给我智者。”

墓碑沉默：阅读我就是杀我。

——张枣《卡夫卡致菲丽丝》

而未读就是重生，诗歌的界限不能被逾越。欧阳江河在谈另一位钢琴大师米开朗基利时曾写到：“有一次米开朗基利因试奏时感到琴声有些潮湿就独断地取消了当晚的音乐会，过了很长时间才有人想起三天前本地曾下过一场雨。难道三天的太阳还不足以晒干一场雨吗？”并非三天的太阳不足以晒干一场雨，而是，演奏者每一次演奏都是“最后一次”，都是一次终极意义上的“拷问”，而这一次，米开朗基利借口一场雨推迟了又一次的“天路历程”，纵然天庭上的音乐已经轰鸣，催促他上路。

……

的确，在诗歌或者音乐中，存在着俄国诗人霍达谢维奇语义上的“大墓地”，那也是“囚禁”诗歌的肖像的地方，并不是总有一个“孩子会出现——被我们所“写”出来拯救我们的颤栗。诗歌更多的时候要求我们自己在和无头天使跳舞时保持往“平衡”，并为之付出一切且“幸存下来”。既然命定成为诗人，并“偶尔出来说话”，我们的一切努力就是重现被遮蔽的缪斯声音，这是艺术家所必须的“工作”。我们在像保罗·策兰或曼德尔斯塔姆那样工作，让我们的工作深入到汉语里面去，和那些无头的天使们跳舞——当然更多的时候，我们只能是米开朗基利，借口三天前的一场雨“取消”当晚的音乐会。这样，诗歌变成一种减速的“克星”，诚如巴赫亦无法完成他最后的《赋格的艺术》中的“音乐签名”，我们却仍旧是那些上路的人，我们朝向那一首诗的“最后一句”——在这样的天路历程中，“只有天使的飞翔能跟随我们的歌声”，而你作为读者，也已置身其中——诗歌所“囚禁”或凸现的，并不只是诗人的肖像。

流亡的语速(诗学随笔)

——纪念曼杰斯姆

宋 遯

曼杰斯塔姆诗歌中韵律的蜡最终被如他自己所说,“被磨研成了一束速度之光”,并“开始计数”。那是东正教里面隐秘的“蜡”,是曼杰斯塔姆晚期诗歌语速里面的“绝对的韵律”。在沃罗涅日、曼杰斯塔姆修改了他1918年的作品《忧伤》:“一位姑娘俯身在把蜡打量”。在那一首诗里,曼杰斯塔姆使用了一个“经典”隐喻:“而我喜欢纱线的平凡/梭儿往来,纺锤在鸣响/看,犹如一枚天鹅的羽毛,/赤脚的杰利娅正迎而向你飞翔!”而在沃罗涅日时期,曼氏将纺锤这个意象置换成蜡,并非仅仅出于对眩目的诗歌的加速度这个角度的考虑,在20世纪初的俄语诗歌中,诗歌体现了“语速中的流亡”。诗人手中的纺锤,在经过曼杰斯塔姆对词语“不可能旅程中的加速”之后,变成了另一种东西:蜡,并最终被磨研成为一束的速度之光。这种令人吃惊的意象变幻正体现了诗歌本身的巨大秘密,体现了一种非普希金诗学的“绝对的韵律”。我们手中的蜡是浅红色的,这是我自己的诗句,但在大诗人那里,我们手中的蜡或正被一位姑娘俯身打量的蜡并没有被“点燃”,成为诗歌中隐喻的火焰,而是通过另一种途径,被磨研为一束的速度之光。于是,曼杰斯塔姆诗歌中的“蜡”成为一种不被说出的词,使“语速中的流亡”成为可能。这让我想起保罗·策兰的一句话“我们交换黑暗的词”。而词是什么,用曼杰斯塔姆的话来说,词就是“我们的血液,我们的音乐,我们的国家”。在曼氏《词与文化》这篇论文中,诗人继而向我们暗示:“每一现象都将谈起自己的变形”。——那由纺锤到蜡再到一束速度之光的绝对的韵律。在这里,曼杰斯塔姆向我们谈到时间的重要性

在词的生活中出现了一个英雄的时代。词就是肉体 and 面包。词分享着面包和肉体的命运:苦难。人是饥饿的。国家更饥饿。但还有一种越发饥饿的东西:时间。时间想吞食国家。——《词与文化》曼杰斯塔姆问道:“谁

重
观
的
竖
琴

319

Chong xian de shu qin



能捡起词,并把它展示给时间?”曼氏在这里举出了杰尔查文的例子,称他“镌刻在石板上的威胁,号声般地嘹亮”,曼氏自己早期的诗歌亦重合杰尔查文的声音,走在时间的前面。如我们所知,抛开曼杰斯塔姆的生活本身不谈,仅就他的诗学而言,正是时间本身形成了曼氏诗歌中“语速中的流亡”。这样,当诗人在沃罗涅日开始流亡中的写作时,另一个杰尔查文“语速的流亡”开始了。而时间本身有它的克星般的“加速度”,它使诗歌的加速度倾斜于一个国家的饥饿,而“时间想吞食国家”,在这里,连高傲的“杰尔查文”也哀叹——“如果你还能写,你就写吧!”面对时间的虚无,曼氏的诗歌从“被磨研的一束的速度之光”开始“计数”,这正是“语速中的流亡”——在这初始之处,“甚至于这个夜晚也要求着被喂养”(策兰语)。

关于曼杰斯塔姆的晚期诗学,布罗茨基曾有“重构时间的顶峰”之说,而时间的本身却是无限制的,纵然诗人是有局限的夜莺”,而时间却既无开始亦无结束,时间正像是曼杰斯塔姆诗中提到的“蜡”,当我们交换“黑暗的词”时它看不见亦不被看见。诗人可能并未重构时间的顶峰,诗重构的是“绝对的韵律”,是“绝对的韵律”在向我们展现诗歌的不可知和不可说。正如我们十分熟悉的曼杰斯塔姆的《无名战士之诗》:

阿拉伯式的混杂,杂烩,
被磨研世一束的速度之光,
这束光倾斜着它的底座,
静立在我的视网膜上。

(刘文飞译)

曼杰斯塔姆在这里重构了诗歌“极权的视野”。“新的战场像三角形的鹤”,曼氏的诗句充满了东正教巨大的宗教的秘密,“语速中的流亡”静立在诗人的视网膜上,传递来不祥的消息,但是诗人却说:“消息飞翔,像明亮的新装”。曼氏用超乎时间上的“绝对的韵律”向我们容纳且隐藏了他那阿拉伯异教色彩的东正教教义,隐藏了一个作为死者而重新开口说话的“杰尔查文”。的确,在我们身后,在二十世纪初伟大的俄语诗歌中,在我们继续推迟进入的曼杰斯塔姆的“沃罗涅日的诗组”中,每一个死去的诗人手中都有一座令我们眩晕的东正教小圣象——我们看不见它,当我们在诗歌以外;而那些置身于其中的人,则极力隐匿这一切——我们仅知道,真正的诗人是曾置身于“店铺之中那爱尔兰令人眩晕的小圣象”的失语者。而现在,曼杰斯塔姆第一次在他的沃罗涅日诗歌中告诉我们:那来自于诗歌本身的加速度,在

时间的前面,在“语速中的流亡”中,终于“静立到我的视网膜上”,从而呈现出已经还原为点的“东正教的小圣象”,神来到我们中间,但由于“这束光倾斜着它的底座”,所以,曼氏在《无名战士之诗》里让我们看到的仅是那来自于“喧嚣的时代”“速度之光”——“莎士比亚的父亲”,诗人用了这样一个“减速”的语汇。但在诗歌本身的对称中,必须要到这个世纪末,我们才会从另一位诗人的作品中找到对应物,而如果有这样的一个人出现,并“开口说话”,同样的景象也必将由神赋于他——那迎面而来的地平线上如克星般欲飞的纺锤,诗歌将在这一刻重新“开始倒计时”。而维系这一切的,不是“沙,你命令归来”(策兰语),而是那些来自沃罗涅日上空“告密的星星”。尽管曼杰斯塔姆曾为之诅咒:“这些告密的星星有何用! /它们需打量一切,为了什么?”

《无名战士之诗》的确具有某种诗人自画像性质,曼氏的这首诗用了半个月的时间来完成,1937年3月1—15日,曼氏将词里边的“蜡”交还给读者,他传递着“Soul even body”(魂甚至肉体)的不可能“语速”:

从太阳穴到另一个太阳穴,
颅骨该发展到整个额头,
为了能使部队流进
他那副宝贵的眼窝中?
颅骨发展至整个额头,
从太阳穴到另一个太阳穴,
用其骨缝的纯洁戏弄自己,
它显露为一个理解的圆顶,
它泛出思想,它梦见自己,
命运的命运,祖国的祖国,
绣着星星疤痕的睡帽,
生活的睡帽,莎士比亚的父亲……

曼杰斯塔姆在完成这首诗之前,已经精神失常过好几次,并企图自杀,这首“窒息”后传出的清晰语义极难令曼诗的中文译者们把握。曼氏传递的“紊乱的密度”在令词本身的光速倾斜、变形,所以此诗就更难理解,但在另一方面,这一切反而使超乎诗歌之上的幻象更清晰,甚至过于清晰了,作为“面向诗人的诗人”,曼氏再次向我们展示了那始终在他手中的命运的定数和变数——他手中东正教的小圣象,以及他对自我的禅定般的“白骨观”:曼





氏对宗教的领悟,他观照的是“语速中的流亡”中那诗歌的“绝对的韵律”在我们自身深处的传递过程:“从太阳穴到另一个太阳穴”,以至“颅骨发展至整个额头”,从而“显露为一个理解的圆顶/它泛出思想,它梦见自己”,——这就是一个真正的诗人从禅定到大彻大悟的过程,也是俄国宗教学者舍斯巴茨基言称的诗的修炼过程。所以,在稍后完成的另一首诗中,诗人才骄傲地宣告“请更高地仰起你的头颅”。曼杰斯塔姆终于完成了他的晚期诗歌的莫名的更新——他成了另外一个人,成为“无名战士”。曼杰斯塔姆在沃罗涅日埋葬了“旧俄”,他这个从此“无法被命名的人”开始成为他自己所言的“莎士比亚的父亲”,回到了天空深处他自己的队列中。

在这个时候,诗人更迫切地提出:“非常想工作”,“我想活下去,我想工作”,“工作的中断……使治疗失去了所有意义”。但早在1919年,曼氏就在给妻子的一封信中作了不祥的暗示“这封信能否到达,几乎没有任何指望。”——往往在大诗人晦涩的晚期,写作成了一种几乎不可能的事情。真正的诗人不是“我曾历尽沧桑”的那一种,而是必须回到他来的那个地方——回到天空的深处去继续将不可能的写作朝向一种完成。这才是诗歌作为一种“复活的圣火”的真正意义。正是从这个意义上,我们理解一位中国诗人在几乎一个世纪之后写出的这样的句子:

“他们在天空深处喝啤酒时,我们才接吻
他们歌唱时,我们熄灯
……”

(多多《居民》)

而大师们在天空深处“他们早已组成了河流”——而什么时候,“我们组成了河流”——从而使进入真正诗歌的努力成为可能。多多在这里似有意似无意地为我们铸造了比黄金的风暴更珍贵的语意:在“语速的流亡”中的“居民”,诗的“圣火”在他们手中。

回到曼杰斯塔姆的话题,曼杰斯塔姆在他的沃罗涅日信件(致特尼扬诺夫,1937年1月21日)里写道:“已经四分之一世纪了,我一直在将重要的事情和鸡毛蒜皮的小事搅和在一起,撞到俄语诗歌之上;但是很快,我的诗句就要和俄语诗歌融为一体了,在它的构造和组成中发生一些变化。”曼氏正是这样“低调”地阐述他在“语速中的流亡”。布罗茨斯亦曾说过俄语是诗歌最好的灵魂寓居处,那在曼氏沃罗涅日时期诗歌所完成的“绝对的韵律”中,在曼氏的创造的每一个词里面,都有一个手中捧着小圣像的死者,都

有那体现诗歌巨大秘密的“复活的圣火”。无论是曼氏带有帝俄和苏维埃色彩的纺锤，体现了词的黑暗的蜡还是被研磨为绝对韵律的语束之光，都是近于三位一体的缪斯之神在诗歌意象镜面的现世投影（曼氏自己的话：“请别把我当成一个幽灵，我还能投下影子。”）曼氏在谈到宗教的时候曾说过：“我在易卜生的净化之火中度过了15年。”在沃罗涅日，诗人将诗歌与音乐比作“乌鸦和刀”，那是易卜生诗剧里关于死神的秘密。写下了沃罗涅日诗篇的曼杰斯塔姆在他生命的最后一刻密封了这个时代对他的诗歌的诠释，但他却将那诗人手中的小圣像交到我们手中，以期圣火亦在这个世纪末我们的诗歌中复活。本世纪30年代，在北乌拉尔地区卡马河上游的一个小镇切尔登，跳楼自杀的曼杰斯塔姆摔断了胳膊，斯大林获悉后与帕斯捷尔纳克进行了电话交谈，最后同意诗人自己另选一处流放地，曼氏选的是沃罗涅日。而1938年10月，在符拉迪沃斯托克，曼杰斯塔姆在给家人的信中完成了最后诗篇，时至今日，那些在“天空深处喝啤酒”的缪斯们都记得这首诗歌的“绝唱”，仅是两句话，沃罗涅日的诗神写道：“我请求你们：给我拍份电报，并电汇一些钱来。”差不多在与此同时，斯大林正在克林姆林宫里为帕斯捷尔纳克不喜欢他的诗而暗自苦恼……





重现的竖琴(诗学随笔)

宋 遯

324

诗人的“第四散文”只能在“天空深处”。在每一个真正的诗人那里都存在着这样一个“过度的诠释者”(艾柯的一个概念),尤其是在那些“我要逐渐逐渐地把速度加快”的大诗人们的晚期写作中。经历了一个世纪“不可能的变速”,曼杰斯塔姆的诗歌又重新回到我们手中要求着新世纪的歌喉和轰鸣,要求着命定被诗神选中的少数人成为“隐秘的谛听者”和“秘密的收件人”(曼氏语),也要求着我们每一个人成为它真正意义上的“过度诠释者”。因为在新的世界,“纷乱的时代的旋转舞动,必须用长笛来加以约束。”曼杰斯塔姆本人亦预言过他自己诗歌的“世纪流亡”旅程:

“小燕子成群跨越海洋
向着埃及奋飞,
四天四夜,它们的翅膀
没有沾一滴水。”

(1915年)

而“星星的重锤将直落人间”,曼氏早在1911年就这样写出了自己与诗神的契合——“早已断裂的原始的联系,如今又一环环重新接合。”好像是另一个来到我们中间,说出了我们自己一直不愿说的话——“星星的重锤将直落人间”——让我们重新用缪司的长笛来加以约束这个“喧嚣的时代”,并把每个人都能带回到那个“不可能的来处”中去,恰如德语大诗人里尔克在最后一刻说出的那样“来吧,你最后一个,我所认识的”。纵使不可能像曼杰斯塔姆那样“加速”或“只有我察觉到银河中暗淡的星群”,但我们亦能因此在我们自己的竖琴上发现巴丘什科夫的傲慢,面对那些“天空深处”的重新开口说话的朗诵者,我们应该能在荷马般的世纪的轰鸣中听清这样的“变音”:

竖琴啊，它从来，从来不曾惧怕
兄弟们手中沉重的铁锤的震颤！”

（《演员和工人》）

这样的“变音”本身就是一种预言，当诗人自己在刚开张的演员咖啡厅朗诵时，他肯定已知道不久后即将开始的被捕和流放。曼氏成为他自己祖国“被约束的长笛”，对于那些被迫在自己的祖国里流亡的人而言，纵使他“从来不曾惧怕”，一种更为令人咋舌的流亡——在诗歌的语速中的流亡也同时开始了，而谁能将兄弟们手中的铁锤变为竖琴，——“如今又一环环重新接合”，曼杰斯塔姆仍旧是曼杰斯塔姆，他成为了他自身，也成为了诗歌本身。曼氏的“苏维埃头巾”仍旧向埃及奋飞，尽管他看见了那些“告密者的星星”，看见了那些“告密的星星”变成了“大清洗的盐”，但它的翅膀——“没有沾一滴水”。这并不是另一个曼杰斯塔姆在面对诗歌，这还是原先的“那一个”。——“我要逐渐逐渐地把速度加快”——曼氏终于把自己变成了“我们的但丁”，而竖琴也一直仍在诗人自己手中，——“有了它我们将活过不止一个世纪，不止两个……”而在1931年6月25日这一天，诗人在写出了这两句诗之后，并没有写出另一行。即使最后在沃罗涅日——在那里诗歌是一种不可能的奢侈——“竖琴将变为告密者的星星，变为盐”。面对这竖琴的“变形记”，且让我们每个人回到自己的工作中去，不能太晚了，——“一支野兽曾在这里折磨过亚历山大”，曼杰斯塔姆自己曾这样说过，这句题为《皇宫广场》的诗句很可能是诗人的一个自谓。我们往往习惯于说“推迟”与诗歌命中注定的相会，但问题是在哪一个时间与空间的“点”上“推迟”，诗歌的这支野兽时至今日也在折磨着我们。至关重要的一点是，一位真正意义上的诗人，应该将自己的“晚期写作”提早，一位意识到自己使命的诗人应该更早一些回到“诗神”那里去，不能太晚了。而这样的一个“加速的图书馆”，我们在戈麦身上看到过，但这种“出生入死”的考验要求的是从诗歌本身获得重生，而不是去死（“就让我去死吧，我将活下去”）。要求的是一种“顶着死亡的写作”（王家新语）。正如曼杰斯塔姆自己所言“我们都像童话中的狼，在等待死神”，而真正的诗人面对这一切时，他的翅膀并“没有沾一滴水”。

竖琴将变为“那不朽的言语的热盐”，曼氏引用了费特的诗句。在《第四散文》中，曼杰斯塔姆曾奇怪地写道：“我是中国人，没有一个人会理解我”。——而这并不仅仅是文学的一页，这句话像冥冥之上传递过来的一个诗神的“许可”，曼杰斯塔姆和其他“白银时代”的伟大诗人们“允许”当代中

重
现
的
竖
琴



325