

Rivers in Amsterdam

多多

著

黑皮诗丛



主编

潞潞

李杜

阿姆斯特丹的河流

自朦胧诗以来实力派代表诗人作品展示

北岳文艺出版社

多多

著

阿姆斯特丹的河流

Rivers in Amsterdam

黑皮诗丛



北岳文艺出版社

阿姆斯特丹的河流

多多著

*

北岳文艺出版社出版发行(太原市解放路46号楼)

山西省新华书店经销 山西省测绘局制印大队印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:5.875 字数:134千字

2000年5月第1版 2000年5月太原第1次印刷

印数:1——3400册

*

ISBN 7—5378—2051—1

I·1983 定价:12.00元

最初的契约

(代序)

黄灿然

诗歌像其他文学体裁和其他艺术形式一样,大约十年就会有一次总结,突出好的,顺便清除坏的。因为在十年期间,会出现很多诗歌现象,而诗歌现象跟社会现象一样,容易吸引人和迷惑人,也容易挑起参与其中的成员的极大兴致。诗歌中的现象,主要体现于各种主义、流派和标签。这些现象并非完全一无是处,其中一个好处是:它们会进一步迷惑那些迷惑人的人,也即使那些主义、流派和标签的提出者、形成者和高举者陷入他们自己的圈套;又会进一步吸引那些被吸引的人——把他们吸引到诗歌的核心里去,例如一些人被吸引了,可能变成诗人。这些可能的诗人有一部分又会被卷入主义、流派和标签的再循环,另一部分则会慢慢培养出自己的品味,进而与那些原来就不为主义和流派所迷惑,不为标签所规限的诗人形成一股力量,一股潜流,比较诚实地对待和比较准确地判断诗歌。这样一个过程,大约需要十年时间。这种总结是自动的,自发的,并且几乎是同时的:不同地方不同年龄的诗人会同时谈论同一个或多个诗人,并且首先主要都是私底下谈论了两

三年才逐渐公开,而被谈论者可能一点也不知道。如果这股力量和潜流够大的话,甚至会形成一股潮流,把坏的以至可有可无的东西全部消除掉。这种总结或梳理,无论以何种形式出现,都只有一个标准,这就是直取诗歌的核心,而诗歌的核心又无可避免地包含着传统。

近几年来,中国诗歌的核心回响着一个声音:多多的诗,多多的诗。这是一个迟到的声音,因为多多的诗,已经存在超过三个十年。这种迟到,可能是一件好事:它可能意味着巨大的后劲。如果对多多这三十多年来的诗歌作一次小小的抽样回顾,相信任何直取诗歌核心的诗人和读者都会像触电一样,被震退好几步——怎么可以想象他在写诗的第一年也即1972年就写出《蜜周》这首无论语言或形式都奇特无比的诗,次年又写出《手艺》这首其节奏的安排一再出人意表的诗?

他从一开始就直取诗歌的核心。

—

诗歌的核心之一,是诗人与语言,在这里就是诗人与汉语的关系,也就是他如何与汉语打交道进而如何处理汉语。

从朦胧诗开始,当代诗人开始关注诗歌中语言的感性,尤其是张力。从翻译的角度看,就更加明显,它就是那可译的部分。这方面多多不仅不缺乏,而且是重量级的,令人触目惊心,例如:“他的体内已全部都是死亡的荣耀”,又如:“是我的翅膀使我出名,是英格兰/使我到达我被失去的地点”,再如:“风暴

掀起大地的四角/大地有着被狼吃掉最后一个孩子后的寂静”。这是属于语言中宇宙性或普遍性的部分，只要通过稍具质量的翻译，任何其他语种的诗人都可欣赏。

但那独特的部分，那源自汉语血缘关系的部分，却是不可译的，也是目前中国诗歌最缺乏的。目前汉语诗歌受到各种严厉的指责，这些指责有一半是错的，原因在于批评者本身对于当代汉语诗歌的敏锐性缺乏足够的感悟，被诗人远远抛离；但另一半却是对的，也即当代诗歌对汉语的建设几乎被它对汉语的破坏或漠视所抵消，诗人自己远远被抛离了他们原应一步步靠近的对汉语的感悟。传统诗歌中可贵的，甚至可歌可泣的语言魅力，在当代诗歌中几乎灭绝。美妙的双声、象声、双关等等技巧，如今哪里去了——那是我们最可继承和保留的部分，也是诗歌核心中的重要一层——乐趣——最可发挥的。在现当代外国尤其是我所能直接阅读的英语诗歌中，诗人们在这方面的业绩，是与他们的祖先一脉相承的。但是，这部分又是不能翻译的，只能在原文中品尝。中国当代诗人基本上只读到并实践了那可译的部分，另外要他们自己在汉语中去寻找和创造的那部分，他们好像还没有余力去做。这，似乎在某种程度上反证了，中国当代诗歌基本上还是模仿品，尽管我愿意把模仿视为一个中性词，甚至是一个积极词。多多诗歌命运的多舛（也可以说是幸运），正在于他是不可译的，他的英译作品多灾多难，直到最近在加拿大出版的、由女诗人李·罗宾逊翻译的诗集《过海》，才开始露出曙光——但那关键的部分仍然没有译出来也是不可能译出来的。如“在马眼中溅起了波涛”，马眼深而暗，仿如一个大海（多多在另一首诗中有一句“从马

眼中我望到整个大海”);马眼周围的睫毛,一眨,便溅起了波涛。这溅、波、涛,尤其是“溅”字那三点水,既突出“溅”这个动作,也模拟了马的睫毛,便是汉语独有的。它翻译成英文仍然会是一个好句子,但是它那个象形的形象,是译不出的。

不妨拿莎士比亚《麦克白》的著名片断作个比较:“Out, out, brief candle! /Life's but a walking shadow.”卞之琳中译:“熄了吧,熄了吧,短蜡烛! /人生无非是个走影。”读译文,仍然是好诗。但是,原文的声音、节奏、韵脚,以及文字的象形性,在译文中基本上丧失,尽管译者的功夫已经非常高超并且挽回了不少。那 Out, out, 读起来和看起来就如同一阵风在吹并且在一步步逼近;而且第一个 Out 第一个字母的大写又加强了吹出去的动作。brief 既形容蜡烛体积的短小,也形容时间上的短暂,在声音上更是“吹”;candle! 中, d, l 两个字母加上感叹号,多像蜡烛,而感叹号看上去恰像摇摇欲坠的烛火。这两行诗,有一半是译不出的。

再如美国诗人弗洛斯特的一行诗:“Thrush music—hark! (鸫鸟的音乐——听呀!)”hark 既是“请听”的意思,又是鸫鸟的叫声。译文中“呀”字虽然亦有拟声成份,但始终不如原文般无懈可击。杜甫“自在娇莺恰恰啼”一句中的“恰恰”有异曲同工之妙:既是恰巧的意思,又是娇莺啼叫的拟声。

这是被认为运用英语之出神入化,已远远超出英美任何同行的加勒比海诗人沃尔科特的句子:“a moon ballooned up from the Wireless Station. O/mirror, (一个月亮气球般从无线电站鼓起,啊镜子)”这里译文的效果当然达不到原文的五分之一。沃尔科特用气球作动词来形容月亮升起,并且充分利

用月亮和气球所包含的象形字母 O。第一行结尾那个大写的 O 既是月亮，又是气球，又是感叹词，又是一个张开的口（张开口感叹）；接下来是 mirror（镜子），这个张开的口原来是一面镜子！沃尔科特把 mirror 跨到下一行，你没有读到镜子之前，上一行的 O 是一个张开的口（感叹），一读到 mirror，它立即变成一面镜子。O 字扮演了何等灵活的角色。

中国当代诗人只回到语言自身，而未回到汉语自身。回到语言自身，说明已现代化了；但没有回到汉语自身，说明现代与传统脱钩，而与传统脱钩的东西，怎么说都还算不上成熟。也许我们可以更现实一点，不提那使我们不胜负荷的传统汉语诗歌，而只局限于回到汉语自身：注意发掘汉语的各种潜在功能，写出具有汉语性的诗歌，而不仅仅是写出具有中国性的诗歌或一般意义上的当代性的诗歌。汉语的各种妙处，一般古典诗歌研究者都十分清楚。中国当代诗人面临的困境是，西方诗歌中无法翻译的那一半他们欣赏不到也借鉴不到，中国古典诗歌中足以启迪和丰富他们的技巧的那一半他们也没有继承下来。其实也有一些诗人在做这些功夫，不过这些诗人却是另一路人，他们完全在一个很传统很说教的诗歌表层上行走，他们写出来的诗毫无价值，继承下来反而成为负累，令人觉得是在玩弄肤浅的文字游戏——就像英语诗人中也有大批这样的货色。而写得最好的那一批接受西方诗歌影响的青年诗人，如果他们也把汉语这份财富发掘出来，或者如果能够通过阅读外国诗歌原文来借鉴，定会迸发璀璨的光芒。

而多多在这方面提供的例子，不亚于他的名字。如：“牧场背后一齐抬起了悲哀的牛头。”一个神奇的句子，尤其是对于

在农村生活过的人来说，它已超出可能分析的范围。我只能说，我分明看到一双悲哀的牛眼，但它为什么是用“抬起悲哀的牛头”传达的呢？这一行诗与其说是用汉字写成的，不如说是用汉字的文化基因写成的。同样神奇的句子还有很多，例如：“五月麦浪的翻译声，已是这般久远”，又如：“第一次太阳在很近的地方阅读他的双眼”，再如：“大船，满载黄金般平稳”。你看过满载黄金的大船没有？当然没有，但为什么这个句子如此真实，好像“平稳”这个词是为了形容满载黄金的大船而诞生的。再看：“我听到滴水声，一阵化雪的激动：/太阳的光芒像出炉的钢水倒进田野/它的光线从巨鸟展开双翼的方向投来//巨蟒，在卵石堆上摔打肉体”，我见过化雪，也知道激动，但我没看过也没听过化雪的激动，但这个句子却真实得超乎想象，好像化雪是为激动而产生的，或者相反：激动是为化雪来产生的；接下去的两句也是这样。至于巨蟒在卵石堆上摔打肉体，我从未见过，但为什么这个句子让我觉得我已经见过并且肯定地相信这就是我见过的样子^①！

如果上面所举的例子太玄的话，不妨看一些较平凡的例子，例如复叠，或近似英语头韵的句子，像：“死人死前死去已久的寂静”，或：“……一个酷似人而又被人所唾弃的/像人的阴影，被人走过”，和：“对岸的树像性交中的人/代替海星、海贝和海葵//海滩上散落着针头、药棉”，以及：“满山的红辣椒都在激动我/满手的石子洒向大地/满树，都是我的回忆……”，这些“雕虫小技”，孤立起来看好像微不足道，但若纳入一首诗的整体经营中，将立刻变得很可观。

多多与传统的关系，主要不是通过阅读古典诗歌实现的，

他书架上可能没有一本中国古典诗集；就像一个泡在传统诗歌里的当代诗人，也可能写出最没有汉语味甚至最残害汉语的诗——事实上这样的例子不是很多吗？多多是通过直取诗歌核心来与传统的血脉接上的，因为一个诗人，一旦进入语言的核心（诗歌）之核心，他便会碰上他的命运——他的母语的多功能镜子。反过来说，泡在汉语传统诗歌里而又写糟蹋汉语诗的诗人，问题便出在他们不是直取诗歌的核心，而是走上歧途或使用旁门左道，或根本还没有上路。此外，还可以反证，当代诗歌与传统的割裂，问题正在于诗人偏离诗歌的核心，使用公共技术，分享公共美学，进而将诗歌变成公共的技术美学。

二

我在这里引用的大多数是孤立的句子，而这正好是众多的特点，也是他的优点。他把每个句子甚至每一行作为独立的部分来经营，并且是投入了经营一首诗的精力和带着经营一首诗的苛刻。如果拿阿什伯利衡量一首诗的好坏的标准，也即每一行至少要有两个“兴趣点”，则中国当代诗人在质量和数量上最靠近这个标准的，要算多多。但是，以行为单位，如何成篇，也即，这样一来，他的诗岂不是缺乏结构感？换上另一个诗人，很可能就是如此。但多多轻易解决了这个问题，而且是用一种匠心独运的办法解决的——它刚好是诗歌的核心之二：音乐。他用音乐来结构他的诗。

可是，问题又来了：音乐刚好又是不能译的，至少是非常

难译的。例如奥登《悼念叶芝》一诗，那些具有普遍性的好句子对很多中文读者来说已耳熟能详，像“他身体的各省都背叛了”和“土地啊，请接纳一位贵宾”。但是还有一个经常被英美诗人援引的句子，中文读者却好像没读过似的，原因是它的所有美妙都在于它的音韵：“Follow, poet, follow right/to the bottom of the night.”这里要谈的音乐，跟上述语言的普遍性和汉语的独特性一样，也可划分为两种。一种是普遍性的音乐，它又可分为两类，一类基本上是说话式的，也即谈不上音乐，而是涉及个人语调；另一类是利用一些修辞手段，例如排比、重复、押韵等等，它很像我们一般意义上的音乐，例如流行音乐或民歌。另一种是独特性的音乐，它产生于词语，不依赖或很少依赖修辞手段。关于普遍性的音乐，我想引用我在另一篇文章《诗歌音乐与诗歌中的音乐》中所作的界定：“那些看似有音乐或看似注重音乐的诗人的作品，其实是在模仿音乐，尤其是模仿流行音乐。他们注重的其实是词语、意象，而音乐只是用来支撑、维持和串连词语和意象的工具。”

多多两方面都运用了，但在普遍性方面，他出色得接近于独特性；在独特性方面，则是他自己的专利。前者例如：“他的体内已全部都是死亡的荣耀/全部都是，一个故事中有他全部的去”，再如：“我关上窗户，也没有用/河流倒流，也没有用/那镶满珍珠的太阳，升起来了/也没有用”。后者例如：“树木/我听到你嘹亮的声音”，又如：“一种危险吸引着我——我信”，再如：

十一月入夜的城市
惟有阿姆斯特丹的河流

突然

我家树上的桔子
在秋风中晃动

关于独特性的音乐，我想再引用我那篇文章的一句片断作补充：“多多的激进不但在于意象的组织、词语的磨炼上，而且还在于他力图挖掘诗歌自身的音乐，赋予诗歌音乐独立的生命。‘树木/我听到你嘹亮的声音’，这个句子的强烈音乐是独立的，它不是以任何修辞手段或借助一般意义上的音乐形式达成的。它除了有不模仿别的音乐的特性外，还有一种不被模仿性……使用的技巧不是大家都可以拥有的修辞手段。”

这种独特性的音乐又会衍生很多意料不到的效果，譬如在上述最后一个例子中，“突然”独立于上下两诗节，其效果除了令人感到突然之外，事实上这两个字也就是两棵桔子树站立在一片旷地，而读者看见“突然”跟诗人看见桔子树是同时的。

但是最神奇也最具悖论意味的是《居民》一诗第二、三节中的音乐：

在没有时间的睡眠里
他们刮脸，我们就听到提琴声
他们划桨，地球就停转
他们不划，他们不划

我们就没有醒来的可能

这首诗的中心意象是河流，诗的音乐就是在河上划船的节奏。当诗人说“他们划桨，地球就停转”时，那节奏就使我们看见（是看见）那桨划了一下，又停了一下；接着“他们不划，他们不划”，事实上我们从这个节奏里看见的却是他们用力连划了两下。在用力连划了两下之后，划船者把桨停下，让船自己行驶，而“我们就没有醒来的可能”的空行及其带来的节奏刚好就是那只船自己在行驶。真神哪！

多多诗歌中强烈而又独特的音乐感，又使他跟传统诗歌接上血脉——这就是诗歌的可吟可诵和可记。诗歌的可吟可诵和可记在当代欧美诗歌中也越来越少，但是一些现当代大诗人的作品，仍然保有这个美德。布罗茨基脑中装满历代诗人的诗篇，他的诗歌课最著名的内容，便是要求学生背诗。毕晓普可以背诵几十首史蒂文斯的诗，威尔伯可以背诵几乎所有弗洛斯特诗。叶芝、奥登和狄伦·托马斯等人的作品，也是以可吟可诵和可记闻名的。沃尔科特曾在不同场合里感叹当代诗歌在这方面的残缺，并坚持认为“诗歌的功能就是朗诵”。读多多的诗，便想大声朗诵出来。就在我写这篇文章期间的一个周末下午，有几个年轻诗人到我家来，我诵读多多的作品和我译的两首奥登的诗给他们听，他们的反应是既震撼又兴奋，好像第一次懂得什么是诗。类似的情况已发生好几次。有一次一位新认识的年轻诗人到我家，表示他很喜欢多多的一位同代人。我跟他讲，你读读多多，就会觉得那个人没意思。我读多多的《一个故事中有他全部过去》给他听，结果是，他说

他整整一星期陷入那首诗所带来的激动中。

就连多多不少诗作的标题，也是可吟可诵和可记的，例如《北方闲置的田野有一张犁让我疼痛》、《当我爱人走进一片红雾避雨》、《一个故事中有他全部的去》、《被俘的野蛮的心永远向着太阳》、《我始终欣喜有一道光在黑夜里》和《什么时候我知道铃声是绿色的》等等。

现代诗的一些核心技巧，例如反讽和悖论，在多多诗中也表现得非常出色，并且俯拾皆是，例如“指甲被拔出来了，被手”和“死亡模拟它们，死亡的理由也是”。还有一种我更愿意称它为“冷幽默”的元素，例如“大约还要八年……还来得及得一次阑尾炎”和“我们过海，而那条该死的河，该往何处流？”

多多另一个直取诗歌核心并且再次跟传统的血脉连接的美德是，他的句子总是能够超越词语的表层意义，邀请我们更深地进入文化、历史、心理、记忆和现实的上下文。这方面的例子不胜枚举，包括前面援引的那些“神奇”的句子，它们都有赖于读者自己在整首诗中去感受和领悟。

三

我多次提到多多与传统的关系，但他诗中即使不是更具爆炸力至少也是同样重要的，是他那令人怵目的现代感性，尤其是那耀眼的超现实主义。值得一提的是，他在1988年获得诗歌奖，授奖词最后一句即是：“他以近乎疯狂的对文化和语言的挑战，丰富了中国当代诗歌的内涵和表现力。”这句话如

果不是暗示他反传统，至少也暗示他是极其现代的。但他在两者之间取得几乎是天赐的成就：他的成就不仅在于他结合了现代与传统，而且在于他来自现代，又向传统的精神靠近，而这正是他对于当代青年诗人的意义之所在：他的实践提供了一条对当代诗人来说可能更有效的继承传统的途径。

当代诗歌可能真的遇到了危机，其中一个最令人担忧的现象是：好诗与坏诗的界线已经模糊到了你可以把好诗当成坏诗，或把坏诗当成好诗的地步。这个时候回到诗歌的核心就显得特别有意义，因为它有助于恢复诗歌的秩序，以及恢复诗人和读者对自己和对诗歌的信心——在某种程度上也是恢复他们对诗歌的最初记忆。多多的意义就在于，他忠于他与诗歌之间那个最初的契约，直取并牢牢抓住诗歌的核心。当我们阅读他的作品，我们也就是在履行我们最初向诗歌许下的诺言，剥掉我们身上的一切伪装，赤裸裸地接受诗歌的核心给予我们的那份尖锐和刺痛。

注：此文原载《天涯》1998年第6期，原题《多多：直取诗歌的核心》。

①在本文发表之后，我想起多多这些“神奇”的句子，与杜甫一些名句，例如“星垂平野阔，月涌大江流”、“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”、“乾坤日夜浮”、“日脚下平地”等，有相通之处。如果就“通感”一词的字面意义而言，这些句子就是通感。但钱锺书先生《通感》一文所谈的，主要是感觉之挪移与置换，尤指“在日常经验

里,视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通和文通,眼、耳、舌、鼻、身和个官能的领域可以不分界限”。(见钱锺书《七缀集》,上海古籍出版社,一九八五年十二月)而杜甫和多多这些神奇句子,主要涉及视觉和声音与心理、记忆、想象、文化和历史的互相打通与交通,尤其是涉及文字的象形性。读者不是通过修辞方面的鉴赏来理解和感受这些句子,而是凭直觉就立即看见并感受一幅生动的画面。一般诗人也无法通过对修辞技法的研究,来模仿或写出这种句子。即使写出这种句子的诗人,一生也只有机会写出三几句。奥登的诗中也有这种句子,例如《罗马的灭亡》最后一节:

Altogether elsewhere, vast
Herds of reindeer move across
Miles and miles of golden moss,
Silently and very fast:

完全是一幅大群驯鹿无声而快速地穿越苔藓地的生动画面,move across 以声音启动奔跑之势,Miles and miles 则以字形显示群鹿奔跑之势,大写字母 M 恰好是领头之鹿,最后一行恰好是群鹿奔跑的节奏,Silently 的声音带出一种起伏的、蓄势以加快的效果,very fast 则是加快,整幅画面仿似一个无声的电影镜头。我暂时把这种句子称为神奇或“通神”,将来有机会再作分析与探讨。

目录

最初的契约(代序)黄灿然

第一辑 (1972 - 1982)

蜜周.....→ 003

少女波尔卡.....→ 009

诱惑.....→ 010

能够.....→ 011

致太阳.....→ 013

手艺.....→ 015

玛格丽和我的旅行.....→ 017