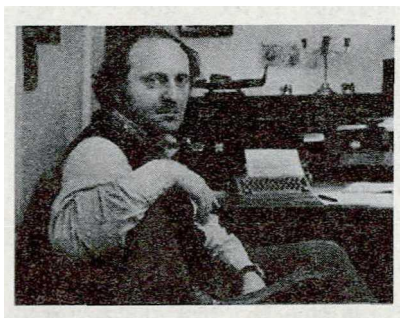


## 诗歌是抗拒现实的一种方式\* (评论)

〔美国〕约·布罗茨基

刘文飞译



目前已接近终点的二十世纪似乎能与各种艺术和睦相处，唯独诗歌除外。从一种较少历史感但较多花哨的角度来看，历史善于将其现实强加于艺术。我们在言及当代美学时，所指仅为历史的喧嚣，这喧嚣或压抑或

服从艺术的歌唱。任何一种主义均构成一个证据，或直接或间接地证实着艺术的失败以及那道掩饰失败之耻的伤疤。更粗鲁地说，存在可以决定艺术家的意识，其证据即艺术家的手法。关于手法的任何一次提及，自身便是调整 and 适应之征兆。

极端的环境要求极端的表演手法，这一信念如今无处不在。可一位古老的希腊人，或一位古老程度稍低的罗马人，或文艺复兴和启蒙时期的人们，却可能会对这一看法感到不解。直到近代，表现手法始终未被列入一个独立范畴，它们亦无等级划分。罗马人阅读希腊人，文艺复兴时期的人既读希腊人也读罗马人，启蒙时期的文化人则阅读希腊、罗马和文艺复兴时期的作者，并不去分析与

\* 这是约瑟夫·布罗茨基为托马斯·温茨洛瓦的英文版诗集《冬日对话》(Winter Dialogue, 西北大学出版社, 1997年)所作序言, 原题为 *Poetry as a Form of Resistance to Reality*。

描写内容相关的格律,无论这内容是特洛伊战争、卧室艳遇、亚得里亚动物,还是宗教狂热。

至于文学(尤其是诗歌),任何试图用两次世界大战、热核武器、社会动荡或其他强制形式来证实(或解释)形式和体裁之衰落的尝试,其比例之失调即便不耸人听闻,亦荒唐可笑。一个不带成见的个体,蜷缩于一座能派生出自由诗耗子的躯体之山。面临着要在这个戏剧色彩较弱的人口爆炸时期将这只耗子变成一头神牛之重任,他只会蜷缩得更紧。

对于感性想象而言,最诱人的东西就是间接的悲剧,它会使艺术家生出一种“世界危机”之感,却又不会面临解剖自我之直接威胁。比如,绘画中各种流派和运动之激增,就恰恰出现于相对和平繁荣的时期。当然,这一吻合亦可归结为这样的企图,即自灾难缓过神来,或厘清灾难的冲击。不过亦很有可能,那些悲剧经历者们往往并不视自己为主角,也很少关注悲剧的表现方式,自己却成了那些表达方式之化身。

悲剧世界观、现代意识的分裂化和碎片化等等如今已成为通用货币,出色地表述它们,或者使用一些暗示其存在的手法,这似乎更像是一种市场需求。市场的强制其实就是历史的强制,这一假设似乎并非一个冷酷无情的夸张。对艺术创新的要求,与艺术家的求新本能一样,所体现的与其说是艺术家的丰富想象力或素材所具的潜能,莫如说是艺术面对市场现实、面对艺术家欲拥抱市场现实的渴求所表现出的脆弱和无奈。

悖理,畸形,抽象,不谐,不连贯,随意联想,潜意识流——所有这些或单独或协同地体现了现代心理之特质的美学因素,事实上纯属市场范畴,价目表即可证明这一事实。认为一位现代艺术家的世界观较之于其读者(勿用提及其创作前辈)更为复杂和丰富,这种意见归根结底是缺乏民主的,无法令人信服,因为任何一种人

类活动,无论是在灾难期间还是灾难之后,均以必然性为基础,均可以成为阐释之对象。

艺术是抗拒不完美现实的一种方式,亦为创造替代现实的一种尝试,这种替代现实拥有各种即便不能被完全理解、亦能被充分想象的完美征兆。当艺术放弃必然性和可理解性原则,它便退出其位置,注定沦为一种纯粹的装饰功能。这便是大多数欧洲(和俄国)先锋派艺术之命运,他们的桂冠至今仍让许多人夜不能寐。“桂冠”和“先锋派”这两个词,其实也同样是两个市场概念(更勿论那种速度惊人的转化,一些伟大的先锋派艺术家们具有抽象意味的艺术发现,转眼之间就变成了墙纸)。

一位“独领风骚”的艺术家会使用某些“新手法”,这一观念只是那种认为艺术家为“精英”、为造物主的浪漫主义见解之回声。艺术家能够感觉、理解并表达普通人无法意识到的某些东西,这一假设之不可信,恰如称艺术家的肉体疼痛感、饥饿感和性满足感亦比寻常人更为强烈。真实的艺术永远是民主的,这恰恰因为,无论是在社会中还是历史上,最具通约性的公分母就是现实的不完善感,就是那种必须去寻找替代的感觉。作为一种无望的语义艺术,诗歌比其所有亲属都更为民主,托马斯·温茨洛瓦的创作就是一个令人信服的证据。

人们只需匆匆浏览一下托马斯·温茨洛瓦的诗,便可发现一些在同类出版物中日渐稀少的成分,首先即格律和韵脚,即赋予诗歌表述以形式的东西。温茨洛瓦是一位具有高度形式感的诗人,因此,那些吃着低卡路里自由诗食品成长起来的现代读者,或许会将他与传统之消极面联系在一起。但是,形式感和传统性并非一回事。一位诗人之所以显得传统(就“传统”一词的消极意义而言,但并非仅就这一意义而言),其原因不在于形式而在于内容。

只要读一读温茨洛瓦的数行诗便足以明白,他是一位地道的二十世纪诗人。由上面提到的食品喂养大的某个人或许会问:这位诗人为何要甘冒惹读者不快之险采用那些让人觉得陈旧的形式手法呢?他或许是在有意限制其活动范围,而不是通过对形式化诗句的革新式拒绝来扩大这一领域?

我们首先要意识到,只有内容方能出新,而形式的革新只能在形式范围之内进行。对形式的拒绝就是对革新的拒绝。从纯形式角度看,诗人无法仅为一位“仿古者”或一位“革新者”,因为这两者对于内容而言均是灾难性的。托马斯·温茨洛瓦是一位“仿古者—革新者”,尤里·特尼亚诺夫在试图将这一称谓用作他那部名作之书名时,所指恰为此义,他的书亦一直采用此名,直到编辑将其中的连字符改成了致命的“和”字<sup>①</sup>。

温茨洛瓦对手法的选择,自然首先是一种生理选择(如若“生理选择”并非一个同义反复),但是,它也具有极其严肃的伦理向度,这一点值得细谈。温茨洛瓦是一位试图对其读者施加影响的诗人。诗歌并非一种消抹自我的行为(尽管这也是一种可行的方法),它是一门强制性的艺术,欲将其现实强加于其读者。从理论上说,一位渴望展示其消抹自我之能力的诗人不应局限于使用中立语汇:从理论上说,他应该在逻辑上再迈进一步,完全闭口不谈任何东西。一位试图向其读者陈述现实的诗人,应当将其陈述塑造为一种语言必然性,一种类似语言法律的东西。韵脚和格律,就是他达到这一目的的武器。正是有赖于这些武器,读者才能忆起诗人的语言,并在某种程度上开始依赖这一语言;也可以说,他注定会服从诗人所创造的那一现实。

---

<sup>①</sup> 特尼亚诺夫(1894—1943),俄国文艺学家,其《仿古者和革新者》一书出版于1923年。

除面对社会的责任感外,诗人面对语言的义务感也会左右他对手法的选择。语言是形而上的,韵脚往往能揭示那些不为诗人的激进意识所观照的概念和场景在语言中的相互关系。声响,即诗人的听觉,是一种认知方式和综合方式,它并非近似分析,而是包含分析。通俗地说,声响是富含语义的,常常比语法更多语义;没有任何东西能比诗歌格律更好地揭示一个词的声学层面。对于格律的拒绝,与其说是对语言的犯罪或对读者的背叛,莫如说是作者的自我阉割行为。

诗人另有一个可以解释他对形式之忠诚的义务,即面对其前辈、面对其所继承的诗歌语言之创造者们的负疚感。这一负疚感表现为,每一位作家都程度不等地意识到,他的文字必须为其祖先、为其诗歌话语的老师们所理解。切斯瓦夫·米沃什就感觉到,他应该写得让尤留斯·斯沃瓦茨基<sup>①</sup>和奇普里安·诺尔维德能够读懂;温茨洛瓦也相信,他的文字能为克里斯蒂约纳斯·多涅拉伊蒂斯<sup>②</sup>或奥西普·曼德尔施塔姆所理解。

一位诗人对其前辈的态度,并不仅仅是一个宗谱学问题。我们无法选择自己的父母,是他们在赋予我们生命的时候选择了我们。他们决定着我们的面貌,也时常以留赠财产的方式决定我们的经济状况,他们的遗产各式各样,其中也包括文字遗产。无论我们如何看待自己,我们其实都是他们,我们如若想理解我们自己,就必须让他们也理解我们。他们遗赠给我们的东西愈多,我们的语言便愈丰富,我们的手法选择便愈自由,我们的听觉亦即我们的认知手段便愈精细,我们根据听觉创造的世界便愈臻于完美。

形式之诱人并非由于其继承的高贵,而因为它是节制和力量

① 斯沃瓦茨基(1809—184),波兰诗人。

② 多涅拉伊蒂斯(1714—1780),立陶宛诗人。

的表征。为了所谓的“有机手法”而拒绝形式,这体现了两种相互矛盾的品质,暗示诗人的命运和情感可能会变得非同寻常。但有机手法的唯一体现,亦即奇情剧的有机构成。关于自然的概念似乎有两种,对艺术中之自然的理解因此也有两类。其中之一,比如说,源于戴·赫·劳伦斯及其假定的生理和语言直接性;另一种则始自奥西普·曼德尔施塔姆的这样一行诗:“自然也是罗马,罗马反映自然……”这一自然观在托马斯·温茨洛瓦的诗学中获得继续。

托马斯·温茨洛瓦于一九三七年九月十一日生于波罗的海岸边的克莱佩达城。对他的祖国而言仍相对新鲜的独立岁月又行将结束,温茨洛瓦家族的几位成员也曾在这失去独立的过程中扮演过很小、但可悲的角色。波兰被肢解后不久,托马斯·温茨洛瓦诞生其间的这个国家变成了立陶宛苏维埃社会主义共和国;他的父亲、诗人安塔纳斯·温茨洛瓦,曾在这个共和国政府中担任相当于文化部长的职务。安塔纳斯·温茨洛瓦能获此任命,他的那些左翼信念发挥了作用,但是应该指出,当时立陶宛知识分子的选择范围非常有限:要么同情共产主义,要么与法西斯同流合污。

儿子为父亲的选择付出了相当高昂的代价,尤其是在他的中小学时期。托马斯·温茨洛瓦的同学有相当一部分均认为他的父亲在将祖国出卖给外国势力,因此对这个男孩采取了相应的态度。安塔纳斯·温茨洛瓦是立陶宛人民诗人、斯大林奖获得者,可是其名声无济于事,反而使其儿子的处境更为复杂。此类情况要么会使一个人终生受伤,变成一个畸形生物,要么使他变得坚强。托马斯·温茨洛瓦就变得坚强了起来,这在很大程度上有赖于其母系亲戚的贵族血统和艺术影响。

托马斯·温茨洛瓦十六岁时以优异的成绩高中毕业,然后进入维尔纽斯大学,是该校历史上最年轻的学生。可三年之后,他却

被校方勒令休学一年。这一年是一九五六年,当时,与匈牙利革命一同升起的种种希望被苏联坦克的履带碾碎,这些坦克镇压了起义。匈牙利起义之命运对于托马斯·温茨洛瓦(以及我本人)这一代、亦即一九五六年一代而言,其意义恰似十二月党人的失败之于普希金的同时代人,或西班牙共和国的灭亡之于威·休·奥登及其二十世纪三十年代的同辈们。它不仅塑造了这一代人的世界观,而且还导致了许多人的个人末世论。至少,我们这一代人永远地丢弃了社会主义理想。

另一方面,这一代人却成了文学的意外收获,因为他们在开始生活时较少幻想,匈牙利悲剧成了他们的试金石。托马斯·温茨洛瓦十九岁便爱上了文学,文学于他而言成为存在的主要现实,稍后,又成为他的职业。他自大学毕业,在此后二十年时间里,他教书,翻译,为报刊撰文,写批评文章,以此谋生,而他的生活,结果表明就是写诗。

这二十年间,他的声誉在立陶宛国内外持续增长。和他的诗一样,温茨洛瓦在很大程度上一直过着流浪生活,他在最后一个伟大帝国的领土上不断旅行,他周期性的现身神秘莫测。他曾在莫斯科和列宁格勒长期生活;他认识鲍里斯·帕斯捷尔纳克,与安娜·阿赫马托娃更为熟悉,他曾把两位大诗人的作品译为立陶宛语。他与那些用俄语写作的同代人也交往密切(有时过于密切)。这些关系均注定会成为命运中的大事。

部分地恰恰由于这种流浪生活,官方对他的持续关注始终无法聚焦于一点,尚不足以给他带来灾难,因为,立陶宛和苏联的克格勃无法断定温茨洛瓦究竟属于哪个教区。二十世纪七十年代初,当他的第一部诗集《语言的标记》在立陶宛出版后,乌云便迅速聚集于他的头顶。这一局面的形成在很大程度上也是因为,他积极参与了立陶宛的持不同政见运动,其热情有时近乎莽撞。这

一运动暂时、却完全的失败,将其许多发起者和活动家送进了帝国各处的集中营和监狱,他们中有些人则流亡国外。自一九七七年起,托马斯·温茨洛瓦定居美国。

立陶宛语、波兰语和俄语都是托马斯·温茨洛瓦的母语。此外,他还出色地掌握了英语和拉丁语,法语、德语、希腊语和意大利语对他而言亦非外语。由于立陶宛地理和历史方面的原因而同时拥有三种母语,这可以用来解释这位诗人的宗谱以及他所继承的遗产之规模。温茨洛瓦是三种文学的儿子,而且是一位心怀感恩之心的儿子。

当然,他首先是一位立陶宛诗人,但他却是一位汲取了两大邻国一切最佳养分的诗人。而俄国最好的东西就是语言和文学,其中也包括其诗歌。我觉得波兰恐怕亦如此。整体而言,没有一个国家的历史能配得上其语言和文学。不过,温茨洛瓦却并非波兰诗歌和俄国诗歌之影响的结果,更确切地说,他是两者相互融合的产物。

不过,关于融合的话题和关于影响的话题一样,均无法对诗人的现象作出解释,要么就是解释甚少。传记也提供不出任何洞悉。所有这些因素只能创造出一个假象,似乎我们能够理解我们称之为“诗人”的现象。读者有可能需要这一假象,以对存在规则的这一例外作出激进的解释,但该假象却与这一例外很少共同之处。立陶宛只有四百万人口,其中有相当比例的人口属于托马斯·温茨洛瓦这一代,他这一代中也有一些人接受过堪与他相比的人文教育,不过,温茨洛瓦的诗只可能出自他的笔下。

我们全都深受反映论影响,我们相信只要我们详细了解作者的生活环境,便可理解他的作品,我们相信这两者是相互依存的。事实上,诗作与生活之间并无相互依存关系,恰好是一首诗相对于生活的独立性才促成了此诗的诞生,否则便不会存在任何诗歌。

一首诗作,说到底亦即一位诗人,是独立自主的,任何转述、分析、引文,乃至导师的肖像甚至作者本人的肖像,均无法取代其创造。温茨洛瓦的诗就是温茨洛瓦的生活;温茨洛瓦的生活就是这些诗歌的创作工具,但对其创作过程却并无直接影响。

温茨洛瓦诗中的情感或环境均可辨认,可是其表达方式却难以识别,虽说这仅仅是因为,诗人的语言为立陶宛语。其作品中的形象逻辑与斯拉夫诗歌有所不同,即便那些能够辨认其格律的斯拉夫读者,也始终无法想象出其格律的声响。我们知道这样的事实,即温茨洛瓦曾将托·斯·艾略特、威·休·奥登、罗伯特·弗罗斯特、安娜·阿赫马托娃、奥西普·曼德尔施塔姆、鲍里斯·帕斯捷尔纳克、阿尔弗雷德·雅里、詹姆斯·乔伊斯、切斯瓦夫·米沃什、兹比格涅夫·赫伯特、夏尔·波德莱尔和威廉·莎士比亚译成立陶宛语,我们也知道他曾与尤里·洛特曼一起在塔尔图研究过结构主义,知道他写有大量文学批评著作,可这一切并不能帮助我们更好地理解他。这两类活动仅能证实其日常谋生手段,同样也能证实其个人趣味。诗歌却不是由此类生活内容所口授的,其口授者是语言,是那位独一无二的写诗人,在此处就是这位名叫托马斯·温茨洛瓦的人。就某种意义而言,这些诗才是托马斯·温茨洛瓦,而非那具在出入国门时出示印有“托马斯·温茨洛瓦”这一姓名之美国护照的沉重躯体。

这具五十五岁的躯体,有十五年是在祖国之外“硬通货的可怜天堂”中度过的,粗鲁地说,就是在流亡中度过。然而,他的诗却没有变换居所,而继续生活在立陶宛语中。而且,它们还注定能比其作者活得更长久。一首诗若想在时间中旅行,就必须具有独特的音调和洞察。温茨洛瓦的诗就完全符合这些要求。他的音调因其节制和低调、因其有意识的独白性而令人震惊,其独白似乎在试图抑制他过于显在的存在悲剧。在温茨洛瓦的诗中,读者感觉不到

一丝一毫的歇斯底里,作者对其命运的独特性不做任何暗示,对读者会自然产生的同情亦无任何奢求。相反,如若说这些诗有何假设,那便是对绝望的意识,这绝望被当作一种惯常的、让人精疲力竭的存在规范,只有时间的流逝才能克服这种绝望,而非意志所付出的努力。

这些诗作所生成的那个人,其立场既非责难亦非宽恕一切。这一立场可以称之为斯多噶式的,但并非每一位斯多噶主义者都会写诗。这一立场亦非静观的,因为作者的躯体过深地卷入了历史的漩涡,他的思想,常常还包括他的语汇,也会过深地扎根于基督教伦理。这些诗作所生成的那个人,可以更好地被比作一位警觉的观察家,一位气象学家或地震学家,他在将其身边和内心的各种灾难一一记录在案。还需要再补充一句,记录者并非他的眼睛或他的意识,而是他的语言。这语言是立陶宛语还是一门全世界通用语,都无关紧要,因为对于托马斯·温茨洛瓦而言,这两个范畴并无差异。

他诗歌的抒情性是一个基本特征,因为,他作为一位诗人的起步之处,正是正常人放弃诗歌的地方,是大多数诗人至多会转向散文的地方:他起步于意识的深处,起步于最少欢愉的地方。温茨洛瓦歌唱的起点,通常是声音中断的地方,是一口气的结束,当内心的一切力量均被耗尽。其诗歌独特的道德价值正在于此,因为,一首诗的伦理焦点就在于其抒情性,而非任何叙述因素。因为,一首诗的抒情性其实就是诗人营造的乌托邦,它能让读者意识到自身的心理潜能。在最好情况下,这一“好消息”能在读者那里唤起相似的内心运动,促使他们去创造一个能达到这一消息所建议之水准的世界;在最糟情况下,它则可以使读者摆脱对他们所知现实的依赖,使他们意识到这一现实并非唯一的现实。这个成就不算太小,正由于这一原因,现实总是不太喜欢诗人。

每位大诗人都拥有一片独特的内心风景,他意识中的声音或曰无意识中的声音,就冲着这片风景发出。对于米沃什而言,这便是立陶宛的湖泊和华沙的废墟;对于帕斯捷尔纳克而言,这便是长有稠李树的莫斯科庭院;对于奥登而言,这便是工业化的英格兰中部;对于曼德尔施塔姆而言,则是因圣彼得堡建筑而想象出的希腊、罗马、埃及式回廊和圆柱。温茨洛瓦也有这样一片风景。他是一位生长于波罗的海岸边的北方诗人,他的风景就是波罗的海的冬季景色,一片以潮湿、多云的色调为主的单色风景,高空的光亮被压缩成了黑暗。读着他的诗,我们能在这片风景中发现我们自己。

(本小辑责任编辑:高兴)