

西班牙诗人塞尔努达： 孤独的掌灯塔者

□汪天艾

路易斯·塞尔努达 (Luis Cernuda, 1902-1963) 是西班牙“27年代”代表诗人之一, 1938年因西班牙内战流亡, 此后25年辗转英、美、墨西哥直至去世, 一生未再回国。虽然在所处时代的西班牙诗坛, 塞尔努达并未得到应有的重视, 他的诗歌却对西班牙战后诗坛产生了重要影响, 而今他几乎被公认为20世纪西班牙最伟大的诗人之一。布罗茨基在《如何阅读一本书》中推荐母语为西班牙语读者阅读塞尔努达的作品; 哈罗德·布鲁姆在《天才: 创造性心灵的100位典范》中为他撰写单章, 盛赞他为“诗歌艺术的圣人”, 并将他列入《西方正典》附录; 法国《读书》杂志编纂的《理想藏书》“西班牙文学”篇中, 塞尔努达的散文诗集《奥克诺斯》位列第二, 主编贝·皮沃皮·蓬塞纳评价他是“西班牙语诗人中最伟大的一个, 也是最神秘、最不为人知的一个”。纵观塞尔努达的创作生涯, 可以看到他对欧洲诗歌财富的缓慢攻克和继承。他为了阅读诗歌原著学习了法语、德语和英语, 从法国超现实主义、德国浪漫主义以及英美现代诗歌中汲取创作的养料, 成为西班牙诗坛罕见的“欧洲诗人”。



路易斯·塞尔努达

不断自我探索的道路。而对读者而言, 他的作品是“一条通向我们的路”(帕斯语)。

创作于1931年的第四本诗集《被禁止的欢愉》延续超现实主义风格, 更加注重对欲望的表达, 其中对年轻男性身体的描写体现了塞尔努达对“身体”意象的痴迷。他将身体视为宇宙力量的化身, 尤其是年轻身体的美丽是最具决定性的特质, 是激发灵感的核心, 拥有无可比拟的力量和魅惑。一个年轻的身体就是一个太阳系, 是所有物理上和精神射线的核心。早年对纪德的阅读让塞尔努达自然地自己的同性取向视为“活在世上的另一种方式”, 以全然真诚坦白的态度对待。他是最早公开触及同性情欲主题的西班牙诗人, 情诗中对其之真理的诉求令人震撼。那是甘愿“被囚禁在另一人那里的自由”, 是任何荣耀、财富、野心都比不上的“全然交托的爱”, 是人之存在意义的明证——“你证明我的存在: / 如果不认识你, 我没活过; / 如果至死不认识你, 我没死, 因为我没活过”。《被禁止的欢愉》完成后, 塞尔努达不再继续超现实主义创作, 但仍在之后的创作中保留了源自这一时期的“生活即艺术”的思想和对自身精神世界

的探索。在向贝克尔诗风致敬的第五本诗集《在遗忘住的地方》之后, 塞尔努达与荷尔德林的诗歌相遇, 他学习德语并翻译了一系列荷尔德林的诗。日后他回忆, 自己很少以那样的热情和愉快工作过, 通过逐字逐句探索荷尔德林的文本, 他开始用全新的目光看待世界。在此期间, 塞尔努达创作了第六本诗集《祈祷》。1938年流亡英



塞尔努达诗歌作品

国后, 塞尔努达对英美现代诗歌的阅读和研究日渐深入, 他的诗歌创作也正式进入成熟阶段。语言的韵律注重简洁, 力求节制而恰如其分。第七本诗集《云》对流亡经历的记述克制而细腻, 少有战争群像或是呐喊控诉, 更专注于战争和流亡中特定的人在特定场景下的个体心理体验, 语调平淡冷静, 却尖锐真实。在《流亡印象》一诗中, 伦敦午后嘈杂的交谈有人吐出一个单词“西班牙”——“稠密如落下的一滴泪”, 流

亡者起身离开, 诗末却听到“‘西班牙?’他说, ‘一个名字而已。/ 西班牙死了。/ 街巷突然一个转角”。

二战结束后, 塞尔努达选择了继续流亡, 此后创作的三本诗集《好像等待黎明的人》《活而不活着》和《时日无多》格外注重对凡间力量的观察和对人类造物主的冥想。战争让死亡变得具体, 这引发了塞尔努达对“时间”和“永生”的思考。他回想起童年时代对无限时间的恐惧, 重新思考和解读凡世的死亡。他在死鸟的翅膀下看见“生命一种更高的形式”, 而比起永生的神明, 自己更愿独守“我这些不会持久的凡人作品: / 在短命之物里装满永恒/ 值过你的全知全能”, 易逝的凡世生命带来的短暂美丽与尖锐痛苦让他“感觉到自己活着”, 这远比“在金质大门后面/ 呆在自己的灵泊里更加高贵而值得”。在生命最后十年的创作中, 精确而反思的目光、真实而苦涩的语言成为主角, 在他最后一本诗集《客迈拉的悲伤》中体现得尤为明显。在与诗集同名的诗作末节, 塞尔努达写道: “阴影里沉默的, 客迈拉仿佛退隐/ 第一混沌洪荒的夜晚; / 然而无论是神, 人, 还是人的作品, / 一旦存在就无法自我废止: 必须存在/ 到苦难的最后, 消散成灰。/ 一动不动, 悲伤的, 没有鼻子的客迈拉 / 闻着/ 初生黎明的清凉, 又一天的黎明/ 死亡不会带来怜悯, / 她悲伤的存在还将继续。”

帕斯在塞尔努达逝世一周年的纪念文章中称: “很少有这样的现代诗人, 无论何种语言, 能给我们带来这样不寒而栗的体验, 当我们知道自己面对的是一个说出真理的人。他击中了我们每个个体的内心, 那是属于我们自己的真理。”塞尔努达本人则将自己的创作过程解读为: “我只是像所有其他人一样, 努力寻找属于自己的真理, 我的真理, 也许不比别人的更好或更糟, 只是与他们的都不同。”这种与众不同的真理让他的诗歌成为精神传记, 记录下所经历的瞬间和对重要体验的反思。而追寻真理的过程, 不仅体现在他的诗歌创作本身, 也体现在他对何为诗歌, 何为诗人的诗学思想中。

塞尔努达认为诗歌是出神的诗人与神圣本质之间突如其来的爱, 一方面忠实记录他所认识的世界; 另一方面书写世界上那些与众不同、神秘而深邃的东西。诗歌是一种“异象”——另一种现实, 不仅不同于平日所见, 更有某种长着翅膀的神圣存在与它相伴环绕, 如同颤抖的光晕围绕一个发光的点。塞尔努达发现诗歌拥有“能够抚慰生命的魔力”, 于是“我就这样看着它漂浮在我眼前; 我在黑暗里看着那道慵懒的光划过, 拍打着颤动的翅膀”。要想看见诗歌的异象, 就必须投以诗人的目光。塞尔努达为诗人的目光赋予极为重要的意义。在他看来, 诗人依赖文字, 更依赖目光, 世间万物都因诗人的目光而重获意义。那些未曾被人留意的神秘与神圣, 都能在诗人平静的目光里找到自己, 而在被诗人捕捉并描摹之前, “造物都是盲目的”。对塞尔努达而言, 诗人并非超脱于世, 而是与周围现实联系最紧密、感知最深刻的一群人。诗人拥有可以看见隐秘之美的天赋, 生出非写不可的表达渴望, 却也必须承受世间大美不可言说、无法沟通的宿命。在散文诗《隐秘的美》中, 塞尔努达回忆了平生第一次察觉到自己眼前的美, “一种彼时尚不认识的孤独感尖锐地滑过灵魂, 扎了进去”, 他想与别人沟通来化解分担, 却有一种奇怪的羞耻感抓住他, 封上了他的嘴。诗末塞尔努达感叹: “仿佛那种天赋的代价就是……命定要在静默中享受和承担这苦涩而神圣的陶醉, 无法沟通和不可言说, 窒息了胸腔, 阴云蒙上含泪的眼。”

如果说荷尔德林眼中的诗人是“在神圣的黑夜走遍大地”的身影, 那么塞尔努达心中的诗人就是暗海面上的掌灯塔者, 独自一人守着灯塔彻夜不眠, 是暗中指引更是遥遥遥望。那是记录日出日落、斗转星移的目光, 拥抱着孤独, 却又饱含一种普世的爱。在《掌灯塔者的独白》一诗中, 塞尔努达自述是为灯塔下往来不息的人们而活, “就这样, 在远离他们的地方, / 已经忘记他们的名字, / 我在苍茫人潮里爱着他们”。如此熙攘人群中独自伫立, 塞尔努达在去世前5年撰写的诗歌回忆录中坦言依靠的是“一个荒唐的信念”——“这么多年来, 尽管始终被孤立, 尽管发表自己的作品实在不易, 我居然一直依靠着一个荒唐的信念坚持写

作。诗歌和以诗人自居是我全部的力量, 就算这个信念是错误的, 也已经不再重要, 因为正是这个错误让我收获了那么多美妙的时刻。”

对塞尔努达而言, 写作诗歌是坚守孤独的方式。他所经历的精神流亡远比25年的实体流亡更为长久。那是一种在任何地方都是“他者”的孤独。帕斯曾经感叹道: “塞尔努达在五大洲流浪, 始终只是活在自己的房间, 和同样的人说话, 这样的流亡是我们所有人的流亡。这一点塞尔努达并不知道——他太过内倾, 太过沉浸在自己的独特里——但是他的作品其实是对现代人确实独一无二处境最令人印象深刻的证词: 我们注定要活在一种混居的孤独之中, 我们的监狱和整个星球一样大。没有出口也没有入口。我们从同样的地方走向同样的地方。”除了这种“人类的孤独”, 作品的被不理解、认可所带来的孤独几乎从第一本诗集问世以来就与塞尔努达如影相随。在晚年的书信中, 他时常谈及无法发表或出版的诗稿, 而在1952年出版的散文诗集《墨西哥主题奏》中他坦言早已认清生命中的一切不过是“少数人的作品, 面对另外一些人的敌意, 和大多数人的漠不关心”。去世前两年他甚至在信中给朋友说: “40年的写作生涯, 我从未想过有一天别人会注意到我和我的作品。”然而身为诗人的天职让他无可指望的年月里仍然尝试用文字诉说自己的欲望, 在创作中寻找一条认识自己的道路。尽管曾经感受到诗歌对诗人的背叛——“诗歌对我而言是坐在我爱的我身边。词语只够表达那些非我所想的或不想说出的”, 却也在这种背叛的过程中不断发现自己, 形成一种内化而凝聚的精神力量。与此同时, 写作诗歌也是塞尔努达对分享孤独的渴望。在《致一位未来的诗人》一诗中, 塞尔努达直白地陈述了一种跨越时间的渴望。尽管他早已接受在同时代人中不被理解的命运, 却依旧希望有一天自己双眼看到的东西能被另一双眼睛看见, 希望当耳边的喧嚣尘埃落定, 会有一双未来的手从书架上抽出他被遗忘的诗行, 希望自己的声音不至随他死去, 而能被他人铭记。

也许, 这正是《致一只精灵的谐谑曲》一诗中所写“在死亡里实现自己”的方式, 虽然他“像凡间的美那样死”, 时间却静止在他诗作的字里行间。

离世之前
你, 这全无美德的世界
我不求你更多
只求一小块蓝
在空气里, 在我心里

对财富和权力的
野心都给别人
我只想和
我的光 我的爱在一起
——塞尔努达写于1962年

“波希米亚”意象文坛幻变

□沈大力

迈进巴黎大皇宫看《波希米亚, 从达·芬奇到毕加索》展览, 仰面见一罗姆人格言: “不知去处, 回想来路”。旁边是吉卜赛歌手萨邦·伊里雅兹的一首诗《漫长的路》:

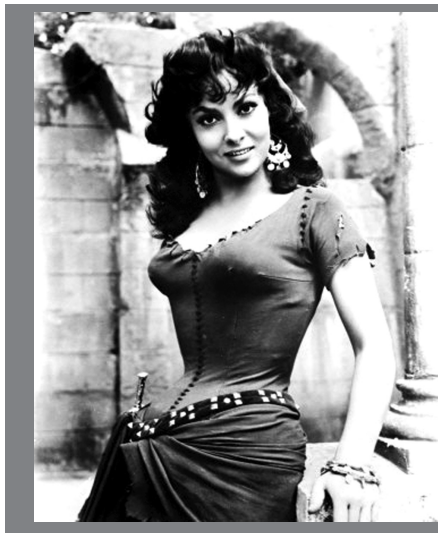
我们在黑夜启程,
不知路通往何处。
离开了故土,
开始艰难的奔波,
肩负着沉重……
再看展厅内最近发现的古斯塔夫·库尔贝1853年开始画的《波希米亚女人及其子女》和阿尔弗雷德·特奥登格的《路途中的波希米亚人》、莫朗的《波希米亚人扎营场景》及梵高的《波希米亚人帐篷野外宿营》等油画作品, 就又沉浸在伊里雅兹的诗句里:
迷失于歧途,
埋葬了死者的尸骨。
父辈在森林中老去,
为了片刻喘息,
我们到最阴湿的地方止步。
只想停步恢复精神,
坐地却又被梦魇迷住……

吉卜赛人自称“罗姆人”。他们浪迹天涯, 原本从印度迁徙到欧洲, 于1419年到1493年间抵达塞纳河畔。法国人见他们来自捷克西部的波希米亚, 并随身携带“波希米亚皇帝”的推荐信, 故称之为“波希米亚人”。他们善歌舞和占卜, 大宫殿展厅陈列的达·芬奇1493年的素描《被茨冈人欺骗者》描画的就是吉卜赛人的怪诞面貌。17世纪法国画家乔治·德·拉杜尔画的《算命女人》更绘形绘色地揭示了吉卜赛人的偷窃伎俩。在拉杜尔的彩笔下, 一个满脸皱纹的吉卜赛老嫗给一纨绔子弟看手相, 左边的吉卜赛姑娘乘机伸手掏青年的包; 右边的吉卜赛少妇则同时悄悄用小刀切断他金挂件的链条。狄德罗直言说这个流浪族群尽在“唱歌、跳舞、偷窃”。

罗姆人觉得“山不动, 人要动”, 长期坚持自己的流浪生活方式, 座右铭为“我等希求的只是, 让我们走自己的路”。伊里雅兹在诗的最后表达了这一意向:

没有面包吃, 没有水喝,
饥肠辘辘,
黎明即起,
我们又踏上漫长的路。

曾几何时, 波希米亚人无拘无束, 乘着大篷车流浪的生涯变成欧洲文坛上“自由”的化身。19世纪50年代, 古斯塔夫·库尔贝崇尚卢梭的“回归自然”, 针对“城市文明”的异化声音: “在我们这个如此文明的社会里, 我得过一种野



电影《巴黎圣母院》中的吉卜赛女郎艾丝美拉达



库尔贝画作《乞丐的施舍》

蛮人的生活”。他挥笔创作了油画系列《大路》, 展现波希米亚人奔向大自然的历程。在名画《相逢》里, 他让自己亲身背上行李, 拄手杖走到“民间”去追寻农民清贫的乡居生活。《乞丐的施舍》描绘一个衣衫褴褛的叫花子将自己刚乞讨来的一枚硬币传递给伸手向他要钱的吉卜赛幼童, 画面充满友爱情怀, 感人至深。一时间, “波希米亚人”成为众多画家的创作主题, 最著名的有波卡希诺的《波希米亚少女》、亨利的《裸胸茨冈女人》、尼古拉·勒尼埃的《占卜女子》、弗朗·阿勒的《波希米亚妇女》和若安·克里斯朵夫·奈斯勒的《波希米亚女骑手》、亨利·格洛的《比利牛斯山茨冈女》、柯罗的《弹曼陀林的女茨冈》、《敲巴斯克鼓的辛嘉拉》和奥托·穆埃勒的《带山羊停歇的茨冈一家》等等, 均有展出。至于波希米亚风格对西蒙·乌埃、塞巴斯蒂安·布赫东、布歇、德拉克洛瓦、特纳和迪亚的影响则显而易见。

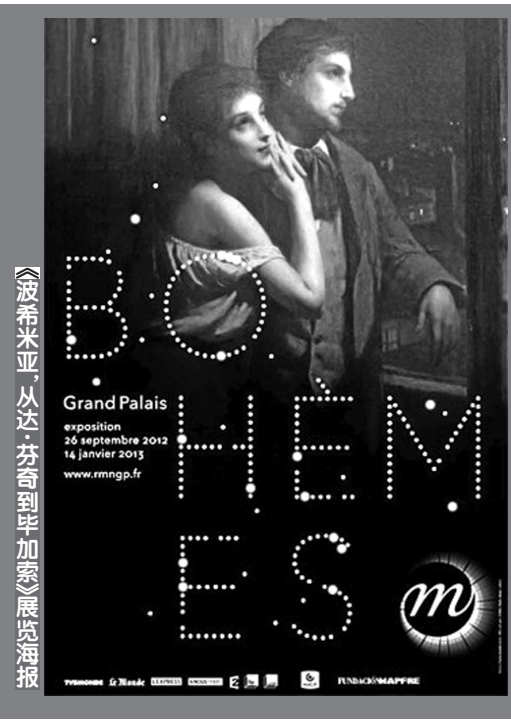
1839年冬, 钢琴家李斯特返回他阔别16年的故乡, 在他出生的小村庄海江与茨冈人群落重聚, 继而发表他用法文写的《论波希米亚及其在匈牙利音乐》一书。作为一个“流浪演奏家”, 他分析吉卜赛音乐狂放、令人眩晕的节奏, 凸显其心醉神迷的旋律, 将之从民间市集捧上高雅艺术的圣坛。李斯特被吉卜赛音乐所魅惑, 自认如同“吸食鸦片”, 其19首《匈牙利狂想曲》就是从从中汲取灵感和激情谱出的。

在歌剧《茨冈男爵》里, 约翰·施特劳弗点燃夜晚旷野上吉卜赛人的篝火, 让观众飘离窒息的尘

世。另有意大利作曲家蒙蒂的《查尔达什舞曲》、法国作曲家拉威尔的《波莱罗舞曲》和西班牙小提琴家萨拉萨蒂的《吉卜赛人之歌》, 都是在流浪人命运的强烈感召下谱出的。这次大皇宫的波希米亚回顾展同时举办演奏茨冈乐曲的“白夜”专场音乐会, 再度营造出波希米亚传统音乐的氛围。

在19世纪的浪漫主义思潮中, “波希米亚人”的形象登上文坛。首先, 维克多·雨果以塞万提斯1613年描绘的翡翠碧眼茨冈少女为模特, 在《巴黎圣母院》里塑造了“艾丝美拉达”。该小说中称之为“埃及女郎”, 以为吉卜赛人是从中东埃及过来。事实上, “吉卜赛”即为“埃及”的变音, 而“艾丝美拉达”的名字在西班牙语里是“翡翠”之意。1845年, 梅里美在《两世界》杂志发表小说《卡门》, 让另一吉卜赛女子跃然纸上, 又由乔治·比才将之谱成同名歌剧, 给后世留下了一个宁愿为自由而死的烈性女子形象。

“自由”是19世纪浪漫主义者的理想。他们在文艺创作上竭力摆脱学院派的束缚, 向往一个“它方”, 走出一条新路。1857年, 波德莱尔写了《游历中的波希米亚人》, 兰波吟咏《我的波希米亚》, 他们跟魏尔伦、纳尔华、乔治·桑一起, 都表达出冲破既定秩序获得独立的追求, 在波希米亚人身上寻求精神寄托。“波希米亚”遂成为他们渴望的象征。库尔贝欣赏波希米亚人“重在路途, 而非目的”的生活观, 宣称自己要返璞归真, “投身于波希米亚人独立而广远的流浪生活”。他蔑视权贵, 严辞拒绝了拿破仑三世出天价买他的画, 亦不接



《波希米亚, 从达·芬奇到毕加索》展览海报

受皇上授予的荣誉勋章。巴尔扎克在《波希米亚王子》里描述道: “波希米亚人一无所有, 靠的是自身的生活经历。希望是他们的宗教, 信仰本身就是他们的法律, 靠施舍度日。这些年轻人比他们的苦难崇高, 居财富之下, 却凌驾于命运之上”。这里, 作者表达了一种困顿于人民恶禁忌, 企望自我救赎, 为此不怕遭受社会遗忘乃至死亡的思想, 即波德莱尔谈的“波希米亚主义”。这一概念产生起, 实际上已经脱离“波希米亚”原指的实体, 被赋予了一种现代化的意义, 包括的也不是具体的罗姆人了。

1851年, 亨利·缪尔瑞出版小说集《波希米亚生活场景》, 其中的篇章曾经于1845年至1849年间在《海盗-撒旦》报上陆续连载, 还改编成剧本《波希米亚生活》搬上舞台。1894年, 作曲家普契尼将之谱成四场歌剧《波希米亚人》。两年后, 该剧在意大利都灵首演, 被誉为普氏最为成功的作品。剧中没有一个真正意义上的波希米亚人, 主人公罗道尔夫其实就是亨利·缪尔瑞自己, 一个贫困潦倒的无名诗人。他爱上的缝衣女患肺病死去, 为不幸女子送终的画家马塞尔、音乐家舒纳尔等都确有其人, 是缪尔瑞深入大都会穷艺人

阶层结交的患难朋友。这些年轻人游离于法国正统文坛艺苑之外, 在巴黎拉丁区和蒙马特过着自由放浪但经常食不果腹的生活, 形成一个特殊的文化群落, 被唤作“波希米亚人”。归于一非吉卜赛族群的艺人生时遭人冷眼, 被“上流社会”弃置, 大都在死后才成“家”, 名置上清。仅曾栖身蒙马特高地这一“波希米亚源泉”的就有莫迪格里亚尼、苏丁、郁特里约、图鲁兹·罗特莱克、萨蒂, 以及在外省自尽的梵高和惨死在拉丁区的魏尔伦等多人。

到大宫殿展览的最后部分, 观众在一个光线暗淡的角落看到墙壁上挂着剧本《沙泰尔顿》主人公的一幅旧画。这是展览组织者借19世纪法国大作家维尼的作品为“巴黎的波希米亚人”绘的典型肖像。维尼于1832年发表象征小说《斯泰洛》, 描写诗人斯泰洛在一个基于谎言的君主立宪社会秩序下孤立无援的困境。1835年, 维尼将这部小说改编为三幕剧《沙泰尔顿》, 借18世纪吞枪而死的诗人托马·斯泰洛影射法国当时的现实。在他的剧本里, 追求自由创作的诗人沙泰尔顿受到以约翰·贝勒为代表的布尔乔亚社会摧残, 绝望地撕毁了自己的全部诗作手稿, 吸食鸦片自尽, 以死抗拒横暴, 进入了自由的幻境, 引起约翰·贝勒之妻吉蒂怜悯, 并为他殉情。

从这个角度来看, 无论积极还是消极, 从19世纪到20世纪初, 从库尔贝到毕加索和诺尔德, 他们效仿波希米亚人的流浪生活方式, 以自由的意向引导艺术创作, 都是对旧世界的一种反抗。

然而, 艺术家们臆想的“波希米亚”境界与现实中的罗姆人处境之间存在着巨大的反差。巴黎大宫殿《波希米亚, 从达·芬奇到毕加索》展览主办人也无意回避这个令人难堪的现实。第二次世界大战期间, 纳粹德国将罗姆人列入“劣等民族”, 要跟犹太人一起灭绝, 把在欧洲流浪的50万罗姆人送进了煤气室和炼人炉。今天, 罗姆人在欧洲各国依然遭排斥, 是“不受欢迎的人”, 近年纷纷拥入法国, 与当地居民产生矛盾。法国右翼总统萨科奇执政时在格勒诺布尔发表针对罗姆人非法移民的演说。紧接着, 内政部命令警方驱赶自己的全部诗作手稿, 吸食鸦片自尽, 以死抗拒横暴, 进入了自由的幻境, 引起约翰·贝勒之妻吉蒂怜悯, 并为他殉情。

主办这场大型文化活动的专员希尔万·阿米克认为这是现实与具象的脱节, 一种严重的“精神分裂”。他指出: “人们接受虚拟境界里的具象, 却不容忍我们门前的现状。这是个老问题, 路易十四就一边身穿波希米亚人服装, 一边颁布法令将罗姆人押送到苦役船上划桨。应该承认这个民族对我国文明的贡献, 肯定艺术家与波希米亚人相融丰富了我们的精神”。依笔者所观, 从神秘的文坛走下, 罗姆人在欧洲的实际处境, 还是一个“烫手山芋”。