

## 君特·格拉斯的诗情与画意

□罗 炜

我的阅读

## 布罗茨基的“本命”

□陈嫣婷

“人首先是一种美学的生物，其次才是伦理的生物。因此，艺术，其中包括文学，并非人类发展的副产品，恰恰相反，人类才是艺术的副产品。如果说有什么东西使我们有别于动物王国的其他代表，那便是语言，也就是文学。”

这是布罗茨基在诺贝尔文学奖颁奖演说辞《表情独特的脸庞》中所说过的话，摘自其散文集《悲伤与理智》。只要是真心热爱文学的人，看到这段话多少都会激动。这几句文字也很能代表布罗茨基散文的整体风格。布罗茨基的语言，有一种经历了高度提炼后才具备的力量；而他的思想，又显示出长期深入本质、探寻真相后才沉淀出的沉重，二者合一，形成了我对《悲伤与理智》里大部分文字的深刻印象，在很长一段时间里，这印象主宰着我，正如他本人所说，我，一个读者，成了他文字的副产品。

诚实地说，读布罗茨基是非常艰难的经历，你哪怕正襟危坐，谢绝所有干扰和欲望（如果能做到的话），进入他也需要动用大量的阅读经验、知识储备和几乎所有感受力。布罗茨基的散文集《小于一》的译者黄灿然曾写过：“哪怕是非常老练的读者，都未得能在三两个小时内把布罗茨基的一本书整个消化掉。”作为诗歌的衍生品和另一种表现形式（当然这是作者本人的认定），布罗茨基在这些散文上花的功夫并不见得就少，虽然他更尊重诗，但他何尝不是在用诗歌精神写散文？单就语言，我们几乎看不到作者有偏口语化的表达，也许因为英语非其母语，于是更严谨整饬、张弛有度。典雅而流畅的文字连英语国家的读者都为之一叹，称其为“英语散文的典范”，其语言功力可见一斑。布罗茨基还将诗歌中的大量意象带入散文创作中，其多步是出于诗人的习惯和爱好，也完全能看出这其中程度。虽然布罗茨基一直是褒诗贬文的，但我认为至少从具体的行动上，他完全没有轻视自己的散文写作，甚至他是在借助这“另外一种途径”，说出了自己在诗歌创作中不能言说的部分。

布罗茨基散文的最大价值，在于他借此强调了自己的文学观。这些文章，不论是带着抒情的笔调去回忆往事，还是对其他一些杰出诗人和作家的评论，或是就某种文化现象表达自己的看法，作者都从未将他于文学的见解和认识剥离离字里行间。粗粗看去，好像他在说一些不相干的事，每篇文章似乎都有不同的主题和写作动机，但细细揣摩，很容易发现这些不同的主题和动机就如茂盛的枝叶，在蓬勃涌向天空的同时，也深深连结于同一条根脉，扎根同一片土地。当布罗茨基用文学的准则衡量一切时，他的思路总是特别清晰，文章脉络也并不难梳理。比如他说：“正是极端的主观性、偏见和真正的个人癖好才帮助艺术摆脱了陈词滥调。对陈词滥调的抵抗，就是可以用来区分艺术和生活的东西。”这里的极端主观性、偏见和真正的个人癖好如果独立地看，多半是会被认为是值得宣扬的好东西，可它们恰是构成艺术、文学最重要的内在品质。因为文学艺术的逻辑和价值迥异于世俗生活，从本质上讲，二者处于平行的两个世界。对于需要表达的观点，布罗茨基从来都强势直接。关于他熟悉的文学，以及它内部的永恒法则，布罗茨基早已烂熟于心，沉着自信，所以他几乎不使用商榷的语气，在他的文字王国里，他是唯一的主宰。

此外，布罗茨基写作散文还有一个显著特点，即他拒绝平庸化的表现，拒绝用混合与逃避的方式去消解。无论面对怎样的问题，只要他写，就一定直面走来，从不躲闪的。所以，布罗茨基的散文往往给人沉重感，甚至有压迫感。因为他迎头面对的问题，他给予思考和解答的回应，我们可能尚不具备足够的努力去全盘接受和理解，这就是阅读他的艰难所在。有人说，布罗茨基沉重是因为他所在的国，前苏联让人透不过气来的政治局势和社会生活；他的个人经历，被捕入狱，长期流放，让他本人就无法轻松起来。这些有些道理，但如果说真正理解他的散文，这些外在的原因恐怕仍无法构成全部的理由。我认为布罗茨基的“重”来自于他对文学的忠实，忠实到什么程度？忠实到他只愿意从内部理解文学的全部，而不是在它的身边，或者外围热闹地围着围观。在漫长的文学史中，我们可以举出很多作者，他们都为这一历史的发展做出了自己的贡献，或奉献了更高超的技法，或注入了更深刻的思想，或展示了更精彩的语言，在文学这个庞杂的世界里，它的每一砖一瓦都非常诚实地记录了作家们的才华与勤勉。但布罗茨基并不满足于这一点，他野心勃勃，要从本质上把握文学，然后把它灌入自己的身体，四肢和头脑，让它充满全身，充满灵魂，惟有这样，他才能在最复杂最激烈最混乱也最无常的20世纪艰难地跋涉走上只属于自己的道路，他的写作，才有机会表达最坚实的价值和意义。

说得简单些，文学是布罗茨基的本命，是他的土壤和故乡，因为对这样一个在现实中已经彻底失去了故乡的人而言，只能退而把语言认作唯一的故乡。但是这语言也并非流动的、更新的语言，而是作为知识与记忆的语言，这对于一位创作者而言是多么可悲。自布罗茨基70年代离开苏联后，他的父母曾多次向官方提出探亲，无一次获准，直至至死，作为他们的独生子，布罗茨基终其生无法见到双亲，终生再也没有回到他深情热爱的彼得堡。这对于诗人而言是多么决绝的处境。于是我们就比较容易理解，为什么布罗茨基如此坚持用俄语写诗，因为文学成了他回归故乡唯一的途径，语言是他的指路明灯，哪怕是一盏昨日之灯。那么从另一个角度看，用英语写散文也就顺理成章地成为了他孤独漂泊的后半生最无奈的生存方式，他需要向面前的全新世界发出自己的声音，让他们理解文学之于他至关重要，还好，这些文字在西方国家取得的巨大成功和关注让他重新开启了自己的生命，这应是不幸中的万幸吧。



君特·格拉斯与画作

说起君特·格拉斯，人们首先会想到他的中长篇小说、传记和政论散文等作品，而忽略他才华横溢的诗歌与美术创作。事实上，格拉斯的文学之路肇始于诗歌，以诗人出道；他还是科班出身的雕塑家和版画家，举办过画展，他作品的封面设计也均由其本人独立完成。格拉斯的创作活动跨界特征显著，诗歌和绘画的互动常常是诗中有画，画中有诗，具有很高欣赏价值。本文主要勾勒格拉斯诗歌创作轨迹，对其美术作品，只在与诗歌创作发生特别关联时予以提及。

## 步入文坛诗当先

诗歌在格拉斯的全部创作中一以贯之，同雕塑和绘画一道构成他最早的艺术表现形式，直到生命最后时期，他依然在坚持配画的诗歌创作，并取得惊人的社会影响。从所涉题材来看，格拉斯诗歌创作的范围广阔：从日常生活的细枝末节、但泽故乡的风土人情到社会政治问题、环境保护问题、衰老和死亡乃至至性爱问题，包罗万象。就数量而言，格拉斯的诗作也堪称庞大。除去单个发表及夹带在叙事文本如《蜗牛日记》《比目鱼》等作品中的诗作，独立诗集就出版了13部之多，包括：《风信鸡的长处》《格莱莱德艾克》《追问》《向玛丽亚致敬》《爱情考验》《和索菲一起去采蘑菇》《比目鱼，你的童话没有好结局》《十一月之国》《给不爱阅读之人的拾物》《最后的舞蹈》《抒情的猎物》《愚蠢的八月》及《昙花一现》。格拉斯曾说，他最钟情于诗歌，因为诗歌是用以质疑和审视自我的最清晰明了的写作形式。确实，诗歌带给他的外在声誉虽不如小说，但在内部和本质上却对其整个文学创作乃至安身立命具有重要意义。

1955年春，27岁的格拉斯参加南德意志斯图加特广播电台举办的诗歌比赛，以诗歌《梦乡百合》获得第三名。颁奖后，他收到“四七社”电报，邀请他去柏林参加会议；他的作品朗诵也引起行家注意。1956年格拉斯的文学处女作——诗集《风信鸡的长处》出版，格拉斯以略显青涩的青年诗人形象步入文坛。《风信鸡的长处》收录了格拉斯上世纪50年代前期所写的即兴诗，虽然只销售了700册，在评论界的反响却相当不错，认为其开拓了一条“现实主义地描绘日常生活的途径”。格拉斯自己则认为，作为最初时期诗歌创作的这部诗集是一种“纯粹的艺术上寻找自我的尝试”。1958年秋，格拉斯在“四七社”的一次会议上朗诵了当时尚未完成的《铁皮鼓》节选，震惊四座。1959年《铁皮鼓》出版，获得世界级成功，从此，格拉斯被视为世界上最重要的作家之一，也主要因此获得1999年度诺贝尔文学奖。瑞典科学院的授奖辞说格拉斯“用活泼的黑色寓言刻画被遗忘的历史面孔”，并富有远见地预言：《铁皮鼓》将会是“20世纪不朽的文学作品之一”。谁会想到，这部名著最初的创作灵感及主人公雏形竟有着诗歌的渊源，出自格拉斯1952年的一个组诗构思。

## 长篇巨制诗为本

1952年春夏，格拉斯游历法国，旅途中才思喷涌，写下许多文字，其中包括一首题为《圆柱圣徒》的较长的组诗构思，其抒情主人公为一现代苦行僧，期待在高高的圆柱上修行的基督教圣徒。这个构思具体如下：“一个年轻人，存在主义者，正如时代潮流所规定的那样。泥瓦匠的职业。他生活在我们的时代。笨拙不羸，更多出于偶然而饱读诗书，却舍得引经据典。还在富裕爆发之前，他便已对富裕感到厌倦；就爱去恶习中。因此他在他所在地的（无名）小城中掀起一根圆柱，戴上脚镣手铐站到柱子上表明态度。他的母亲一边骂他，一边用长长的杆子挑着饭盒给他送饭吃。她一次次地劝他下来，一群理着神话发型的女孩用合唱声援她。小城的车辆围着他的圆柱打转，朋友和对手聚拢过来，最后是黑压压向上仰望的人群。他，这个圆柱上修行的圣徒，一无所有，高高在上，鄙视凡尘，淡然变换着两腿的重心，找到一个合适自己的视角，把一个个譬喻抛向世人。”但是，该组诗没有正式发表，只保留一些片段：

恶魔在这里穿梭，举止粗野拖着大袋行李，  
在他艰难行进遇阻之地，一栋栋房屋傻呵呵在那儿立。  
不管他向何处撒尿，这些小水坑都向天空发信号。



君特·格拉斯画作

而我呢，一座栖息着绿鸟的森林，  
一个满载风趣石子的酸面包，  
我，虽然是谎言，却高高立于圆柱上，  
人人都看得见，  
我抵得上三个壮汉  
我对着姑娘们双乳的胡闹吐唾沫，  
我是去教老妇穿上裙子的侏儒，  
我兜售萤火虫斑斑的地毯，  
我也出示护身符去抵御风寒  
还把钉子钉进你们的脑袋，  
以免你们的帽子被风吹走。  
我长着一个蜜糖驼背，

所有的胡闹都去把它舔。  
我是消防队，浇灭一切饥渴。  
该诗构思及上述成型片段中已包含《铁皮鼓》的一些因素，如主人公、3岁停止长高的奥斯卡·马策拉特又在21岁时允许自己开始生长，从而在30岁时将身高由94厘米提升到123厘米，还另外让自己长出一个驼背，这一情节设计明显和上述片段中的“侏儒”及“我长着一个蜜糖驼背”相吻合。据格拉斯本人讲，在他的这个诗歌构思里，奥斯卡·马策拉特最先是站在圆柱上修行的圣徒面目出现。

不过，这个构思后来没有被直接采用，个中原因，格拉斯在1980年的一次文学研讨会上这样解释：“在我23岁时，我准备写一个较长篇幅的题为《圆柱圣徒》的组诗。这个圆柱圣徒其实就是《铁皮鼓》中人物奥斯卡·马策拉特的最早雏形。这个被拔高的人，他有距离地高处俯视世界，他不加入任何党派，只通过自己所看的东西来反映自己，而奥斯卡·马策拉特是另一种定位……是一个从低处的视角，并且同时是移动着走进这个世界的。圆柱圣徒的这个位置被证明是过于高尚了，只有变一变。”

于是，随着圆柱的变化，基于圆柱而被拔高的定位也随之放弃了。尽管如此，圆柱圣徒的一些决定性特征却仍被保留：奥斯卡同社会、同包围他的世俗格格不入，他真诚真切地从滚滚红尘中上升腾出来。通过出生时就已经完成的种神发育，他获得了在圆柱上修行的苦行僧一窥众山小的俯瞰视野；圆柱圣徒基于其毫无掩饰的暴露地位所拥有的那种信服力在奥斯卡这里代之以可以摧毁玻璃的神奇声音；圆柱圣徒离群索居的孤独感在奥斯卡这里对应地演变为后者的恐惧感及其重返母体的渴望，并通过他的身体畸形等反常特征他的这种孤独感也得到进一步强化。因此，对于奥斯卡这个全知全能的人物而言，圆柱圣徒的视角反而被扩大和延展了。

## 审视自我诗之用

在格拉斯这里，从诗歌出发去展开诗歌之外的文学样式的创作，《铁皮鼓》并非先例。早在以小小说闻名于世前，除诗歌和雕塑，格拉斯还创作戏剧，仅1954年到1957年间他就写了4个剧本和两个独幕剧，按他自己所说，全是“从先用对话形式写就的诗歌中扩展而来”。而就在《铁皮鼓》出版后不久，格拉斯又紧接着于1960年发表了配有大幅大规格彩色阴影部炭笔画的第二部诗集《格莱莱德艾克》，共收入55首诗歌，内容小至防火墙、生鲑鱼、夫妻吵架、住房、一日三餐、儿童玩具，大到厌倦感、侵略性和生死存亡，或强烈干涉现实，或细描触摸实物，间或夹杂一点八卦趣闻，但发生地只有一个：建柏林墙之前的柏林。这从诗集标题“格莱莱德艾克”正好介于东西柏林之间的一地铁站名便可看出。一方面创作新诗不间断；另一方面，《铁皮鼓》后许多重要作品的写作契机和形成“要素”依然出自诗歌，正如作家一再强调的，他的诗歌《波兰旗》和《稻草人》也蕴含了《狗年月》的诸多雏形。诗集《和索菲一起去采蘑菇》甚至囊括了长篇小说《比目鱼》的全部主题。如此众多的非抒情性作品均生发于“抒情性要素”，这种独特的创作方式从一个侧面表明，诗歌是格拉斯关系最为密切的一种文学样式，是刻在格拉斯骨子里的某种东西，而格拉斯对诗歌也确实有着自己特殊的理解。

在格拉斯看来，诗歌“始终是重新认识和考量自我的最为精细的工具”。诗歌就其功能而言首先只进行创作的诗人自身发生联系，是纯粹个人的想象，是纯粹自我的对话，所以他有一定数量的诗歌，尤其是早期诗歌，是不以与外人交流为目的、专为自己的灵魂而写，因而也只有他自己才能懂得。故此，读者若想解读这类门类紧锁的晦涩诗歌，往往也就只能有赖于格拉斯是否在别处，比如绘画或作品中进行过相应的艺术或话语改写，以及这种改写和展开的程度如何。一个例子便是收录在格拉斯第一部诗集中的诗歌《薄冰挽歌》。这首诗有这样一节：“香气包围着核/打开，苦味明显，/这果核仿佛就是全部/及证明：水果即罪恶”。此诗令读者百思不得其解，直到16年后格拉斯发表《蜗牛日记》才最终解码。书中有这样的话：“弗兰茨说：‘你喜欢李子吗？’——后来我砸开果核：这轻微痕迹的氢氰酸……而后布鲁诺就来了，生活也就重新开始了。”书中另一处还有下述文字：“80个苦杏仁含有60毫克致命剂量的氢氰酸……苦杏仁味。”杏仁的比喻是对经历过纳粹集中营的诗人保尔·策兰的引用。如此一来，被破解的死亡指向就使得读者有可能经由《圣经·罗马书》第6章第23节中所含的那句“死亡是罪恶的酬劳”去构建起一种同“罪恶”的关联了。

当然，格拉斯的一些诗歌，特别是中后期的一些作品，是比较容易理解的，如他上世纪七八十年代发表的几部诗集。其中，1983年的《比目鱼，你的童话