

【本栏目】  
**约瑟夫·普罗茨基《悲伤与理智》:**

## 诗歌与散文的“双人舞”

□刘文飞



约瑟夫·普罗茨基

**约瑟夫·普罗茨基**是以美国公民身份获取1987年诺贝尔文学奖的，但在大多数场合却一直被称为“俄语诗人”之称号；他在1972年自苏联流亡西方后始终坚持用俄语写作，并被视为20世纪后半期最重要的俄语诗人，甚至是“第一俄语诗人”（洛谢夫语），可在美国乃至整个西方文学界，普罗茨基传播最广、最受推崇的却是他的英语散文，他甚至被称作“伟大的英语散文家之一”。作为高傲的“彼得堡诗歌传统”的继承人，普罗茨基向来有些瞧不起散文，似乎是一位诗歌至上主义者，可散文却显然给他带来了更大声誉，至少在西方世界。他生前出版的最后一部散文集《悲伤与理智》（*On Grief and Reason*, 1995），作为其散文创作的集大成者，更赢得了世界范围的赞誉。

### 诗人的散文创作

像大多数诗人一样，普罗茨基在文学的体裁等级划分上总是抬举诗歌的，他断言诗歌是语言存在的最高形式。普罗茨基在为茨维塔耶娃散文集所作题为《诗人与散文》的序言中，精心论述了诗歌较之于散文的若干优越之处：诗歌有着更为悠久的历史；诗人因其较少功利的创作态度而可能更接近文学的本质；诗人较少向散文作家学习，而散文作家却必须向诗人学习，伟大的散文家往往都保持对诗歌的敏感，因为他们从诗歌中获得了“简洁与和谐”。普罗茨基还说过，诗歌是对语言的“俗套”和人类生活中“同义反复”的否定，因而比散文更有助于文化的积累和延续，更有助于人性的塑造和发展。

谈及茨维塔耶娃突然写起散文的原因时，除散文容易发表以挣些稿费外，普罗茨基还给出了另外几个动因：一是日常生活中的“必需”，一个识字的人可以一生不写一首诗，但一个诗人却不可能一生不写任何散文性的文字；二是主观的“冲动”，“诗人会在一个晴朗的日子里突然想用散文写点什么”；三是起决定性作用的“对象”和某些题材，更宜于用散文来进行描写和叙述。所有这些大约也是普罗茨基本人将大量精力投入散文创作的动因。除此之外，流亡西方之后，在全新的文学和文化环境中，他想更直接地发出声音，也想让更多的人听到他的声音；以不是母语的另一语言文字进行创作，写散文或许要比写诗容易一些。普罗茨基在《悼斯蒂芬·斯彭德》一文中似乎道破了“天机”：“无论如何，我的确感觉我与他们（指英语诗人麦克尼斯、奥登和斯彭德）之间的同远大于异……还有一道鸿沟即语言，我一直在竭尽所能地试图跨越它，尽管这需要散文写作。”但普罗茨基写散文的最主要原因，应该还是他热爱语言试验的内在驱动力，他将英语当成巨大的语言实验室，沉湎其中，乐此不疲。

诗歌和散文在普罗茨基的创作中几乎各占半壁江山。普罗茨基生前出版的散文集有三部，均以英文为首，即《小于一》（《水印》）和《悲伤与理智》。据统计，在收入俄文版《普罗茨基文集》中的60篇各类散文中，用俄语写成的只有17篇，也就是说，普罗茨基的散文主要为“英文散文”。值得注意的是，普罗茨基的各类散文大都发表在《纽约书评》《泰晤士报文学副刊》《新共和》和《纽约客》等英美主流文化媒体上，甚至刊于《时尚》这样的流行杂志，这使他的散文迅速赢得了广泛受众；《悲伤与理智》出版后，也曾长时间位列畅销书排行榜。

《悲伤与理智》最后一页上标明了《悼斯蒂芬·斯彭德》的完稿时间是“1995年8月10日”，之后不到半年，普罗茨基离开人世，《悲伤与理智》就成了他散文乃至其整个创作的“天鹅之歌”。

### 散文主题：诗和诗人

《悲伤与理智》共收入散文21篇，大致有回忆录和旅行记、演说和讲稿、公开信和悼文等类

型。文章大致以发表时间为序，其中最早的一篇文章发表于1986年，最后一篇写于1995年，时间跨度近10年，这也是普罗茨基写作生涯的最后10年。

这些形式多样、长短不一的散文诉诸一个共同的主题，即“诗和诗人”。

首先，在艺术与现实的关系问题上，普罗茨基断言：“在真理的天平上，想象力的分量就等于平时而大于现实。”（《战利品》）他认为，不是艺术在模仿现实，而是现实在模仿艺术，因为艺术自身便构成一种更真实、更理想、更完美的现实。“另一方面，艺术并不模仿生活，却能影响生活。”（《悲伤与理智》）“因为文学就是一部字典，就是一本解释各种人类命运、各种体验之含义的手册。”（《我们称之为“流亡”的状态》）阅读诗歌，就是接受文学的熏陶和感化作用，能使人远离俗套走向创造，远离同一走向个性，远离恶走向善，因此，诗就是人类保存个性的最佳手段。正是在这个意义上，普罗茨基不止一次地引用过陀思妥耶夫斯基的著名命题，即“美将拯救世界”，也不止一次重申他自己的著名命题，即“美学为伦理学之母”。普罗茨基在接受诺贝尔奖的演说《表情独特的脸庞》集中体现了他关于艺术及其实质和功能的眼光：

看人类学的意义而言，我再重复一遍，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，而恰恰相反，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，其中包括诗歌，诗歌作为语言的最高形式，说句唐突一点的话，它就是我们整个物种的目标。

关于语言，首先是关于诗歌语言之本质、关于诗人与语言之关系的理解，构成了普罗茨基诗歌“理论”中的一个重要组成部分。一方面，他将诗歌视为语言的最高存在形式，将诗人置于崇高的位置。诗歌作为语言之最紧密、最合理、最持久的组合形式，无疑是传递文明的最佳工具，而诗人的使命就是用语言诉诸记忆，进而战胜时间和死亡、空间和遗忘。但另一方面，普罗茨基又继承诗歌史上传统的灵感说，夸大诗人在写作过程中的被动性，他在不同的地方一次次地提醒我们：诗人是语言的工具。是语言在使用人类，而不是相反。语言自非人类真理和从属性的王国流入人类世界，最终发出这种无生命物质的声音，而诗歌只是其不时发出的潺潺水声之记录。”（《关爱无生命者》）

最后，从普罗茨基在《悲伤与理智》中对于具体诗人和诗作的解读和评价，也不难感觉到他对某一类型的诗人及其诗作的心仪和推崇。站在诺贝尔奖颁奖典礼的讲台上，普罗茨基心怀感激地提到了他认为比他更有资格站在那里的5位诗人，即曼德施塔姆、茨维塔耶娃、弗罗斯特、阿赫玛托娃和奥登。在文集《小于一》中，成为他专文论述对象的诗人依次是阿赫玛托娃（《哀泣的缪斯》）、卡瓦菲斯（《钟摆之歌》）、蒙塔莱（《在但丁的阴影下》）、曼德施塔姆（《文明的孩子》）、沃尔科特（《潮汐的声音》）、茨维塔耶娃（《诗人与散文》）以及《一首诗的脚注》和奥登（《析奥登的（1939年9月1日）》）以及《取悦阴影》）7人。在《悲伤与理智》一书中，他用心追忆、着力论述的诗人共有5位，即弗罗斯特、哈代、里尔克、贺拉斯和斯彭德。这大约就是普罗茨基心目中的大诗人名单了，甚至就是他心目中的世界诗歌史。在《悲伤与理智》中，普罗茨基对弗罗斯特、哈代和里尔克展开长篇大论，关于这三位诗人某首诗的解读竟然长达数十页，洋洋数万言。他这样不厌其烦、精雕细琢，当然是为了教会人们懂得诗歌的奥妙，但与此同时他似乎也在告诉读者，他心目中的最佳诗人和最佳诗作究竟是什么。在普罗茨基看来，理想的诗人就应该是“理性的非理性主义者”，理想的诗歌写作就应该是“理性和直觉之融合”，而理想的诗就是“思想的音乐”。

《悲伤与理智》中的每篇散文都是从不同侧面、以不同方式对于诗和诗人的观照，它们彼此呼应、相互拥抱，构成了一曲“关于诗歌的思考”这一主题的复杂变奏曲。这也说明，普罗茨基最擅长的话题，说到底还是诗和诗人。

### 诗歌发展成散文

《悲伤与理智》中的散文不仅是关于诗的散文，它们也是用诗的方式写成的散文。“诗歌思维的方法被移入散文文体，诗歌发展成散文”，在散文集《悲伤与理智》中随处可见。

首先，《悲伤与理智》中的散文都具有显见的情感色彩和强烈的抒情性。据说，普罗茨基性情孤傲，为人刻薄，他的诗歌就整体而言也是清冽冷峻的。但普罗茨基在散文中似乎比在诗歌中表现出了更多的温情和抒情。在《悲伤与理智》中，第一篇《战利品》是作者关于其青少年时期自我意识形成过程的细腻回忆，而最后一篇则是对

于其诗人好友斯蒂芬·斯彭德的深情悼念。作者特意将这两篇抒情性最为浓重的散文置于全书的首尾，仿佛给整部文集镶嵌上一个抒情框架。普罗茨基以《悲伤与理智》为题分析弗罗斯特的诗，又用作书名，他在说明“悲伤与理智”就是弗罗斯特诗歌、乃至一切诗歌的永恒主题的同时，似乎也在暗示，“悲伤”和“理智”作为相互对立的情感元素，无论在诗歌还是散文中都有可能共存。他的散文写法甚至会让我们产生这样一种感觉，即一般说来，诗是“悲伤的”，而散文则是“理智的”，可普罗茨基又似乎在将两者的位置进行互换，追求诗的散文性和散文的诗性。这种独特的叙述调性使得他的散文与其说是客观的叙述不如说是主观的感受，与其说是具体的描写不如说是抒情的独白。

其次，《悲伤与理智》中每篇散文的结构方式和叙述节奏都是典型的诗歌手法。关于普罗茨基的散文结构特征，研究者们曾有过多种归纳。洛谢夫发现，普罗茨基的散文结构和他的诗作一样，“有着镜子般绝对对称的结构”，洛谢夫以普罗茨基的俄文诗作《威尼斯诗章》和英文散文《水印》为例，找出了完全相同的对称结构。《水印》共51节，以其中的第26节为核心，文本的前后两半完全对称。前文提及普罗茨基两部散文集均以两篇自传性抒情散文作为首位，也是这种“镜子原则”之体现。伊戈尔·苏赫赫在对普罗茨基的散文《伊斯坦布尔旅行记》的诗学特征进行分析时，提出了其散文结构的“地毯原则”，即他的散文犹如东方的地毯图案，既繁复细腻，让人眼花缭乱，同时也高度规整，充满和谐的韵律感。帕鲁希娜在考察普罗茨基散文结构时，还提出了“‘原子’风格结构”和“音乐—诗歌叙事策略”。温茨洛瓦在对普罗茨基的散文《伊斯坦布尔旅行记》进行深入分析时发现，普罗茨基的散文由“叙述”和“插笔”两种文体构成。这些研究者们不约而同地观察到了普罗茨基散文一个突出的结构特征：随性自如却又严谨缜密，一泻而下却又字斟句酌，形散而神聚。

与这一结构原则相对应的，是普罗茨基散文独特的章法、句法乃至词法。《悲伤与理智》中的21篇散文，每一篇均由若干段落或片段组合而成，这些段落或标明序号，或由空行隔开。这些章节和段落其实就相当于诗歌中的诗节或词阙，每一个段落集中于某一话题，各段落间却往往并无清晰的起承转合或严密的逻辑递进，似乎各自为政，却又从不同的侧面诉诸某一总的主旨。这种结构方式是典型的诗歌、更确切地说是长诗或长篇抒情诗的结构方式。这无疑是一种“蒙太奇”手法，普罗茨基多次声称，发明“蒙太奇”手法的并非爱森斯坦而是诗歌，这也从另一个角度告诉我们，普罗茨基是用诗的结构方式为他的散文谋篇布局的。《悲伤与理智》中的句式也别具一格，这里有复杂的主从句组合，也有只有一个单词的短句，长短句的交替和转换，与他的篇章结构相呼应，构成一种独特的节奏感和韵律感。

最后，使得《悲伤与理智》中的散文呈现出强烈诗性的一个重要原因，就是普罗茨基在文中使用了大量奇妙新颖的比喻。普罗茨基向来被视为一位杰出的“隐喻诗人”，帕鲁希娜曾对普罗茨基诗中的隐喻进行详尽分析，并归纳出“添加隐喻”、“比较隐喻”、“等同隐喻”和“替代隐喻”等四种主要隐喻方式。在《悲伤与理智》中，“隐喻”一词出现不下数十次。在普罗茨基的散文中，各类或明或暗、或大或小的比喻更是俯拾皆是。普罗茨基散文中比喻手法的一个突出特征，即是他善于拉长某个隐喻，或将某个隐喻分解成若干小的部分，用若干分支隐喻来共同组合成一个总体隐喻，我将这一手法命名为“组合隐喻”或“贯穿隐喻”。试以他的《娜杰日达·曼德施塔姆》一文的结尾为例：

我最后一次见她是在1972年5月30日，地点是她莫斯科住宅里的厨房。当时已是傍晚，很高的橱柜在墙壁上留下一道暗影，她就坐在那阴影中抽烟。那道影子十分的暗，只能在其中辨别出烟头的微光和两只闪烁的眼睛。其余的一切，即一块大披巾下那瘦小干枯的躯体、两只胳膊、椭圆形的灰色脸庞和灰白的头发，全都被黑暗吞噬了。她看上去就像是一大堆烈焰的遗存，就像一小堆余烬，你如果拨一拨它，它就会重新燃烧起来。

在这里，普罗茨基让曼德施塔姆夫人置身于傍晚厨房里阴暗的角落，然后突出她那里的三个亮点，即“烟头的微光和两只闪烁的眼睛”，然后再再写她的大披巾、她的“灰色脸庞和灰白的头发”，再点出这个组合隐喻的核心，即“她就像一大堆烈焰的遗存”，这个隐喻是与普罗茨基在此文给出的曼德施塔姆夫人是“文化的遗孀”之命题相互呼应的。

在普罗茨基的整个创作中，诗和散文这两大体裁应该是相互影响、相互交融的，两者间似乎并无分明的主次地位或清晰的从属关系。至少是在普罗茨基来到西方之后，一如俄文和英文在普罗茨基语言实践中的并驾齐驱，散文和诗歌在普罗茨基的文学创作中始终是比肩而立的。普罗茨基在阅读哈代的诗歌时感觉到一个乐趣，即能目睹哈代诗歌中“传统语汇”和“现代语汇”“始终在跳着双人舞”（《关爱无生命者》），在普罗茨基的散文中，我们也同样能看到这样的“双人舞”，只不过两位演员换成了他的诗歌语汇和散文语汇。

### 我的阅读

## 《雨王汉德森》

### 索尔·贝娄的巅峰

□李亚

美国现当代文学可谓群星灿烂，凭作品享有大名的美国作家举不胜举，其中索尔·贝娄即使不是最耀眼的，也堪称别具一格。与同时代作家相比，贝娄的短篇小说不算最强，尤其与同是犹太人的辛格和马拉默德的短篇比较，贝娄的一缕逊色还是可见的。当然，他也有能让人竖大拇指的短篇《寻找格林先生》和《银碟》。这只是我个人的看法。但我认为在长篇小说方面，贝娄可和同时代的任何一个美国作家相比，他甚至自是一位大神。

就我所见，早在上个世纪70年代末期，《世界文学》和《外国文艺》都刊登过贝娄的作品，到了80年代初期，长篇小说《洪堡的礼物》中文版由江苏人民出版社出版社出版。接着，贝娄的其他几部重量级长篇小说中文版也陆续出版，有的还不止一个译本。几年前，又有了中文版的贝娄全集。事实上，普通读者没必要通读全集，因为任何作家的全集作品不可能每部都是杰作。我觉得贝娄的《洪堡的礼物》《赫索格》以及《雨王汉德森》可以称为杰作，而我喜欢的则是《雨王汉德森》，我认为从这本书开始，贝娄才真正进入了巅峰状态。

《雨王汉德森》的故事概括起来并不费事：主人公汉德森出身名门，他的祖辈在政界学界都享有盛名。55岁的汉德森继承了300万美元的遗产，这在当时是一个天文数字，他本可以通过一种物质充裕的世俗生活，但这个自称“二流子”的壮年人从没有感到满足过。在现实生活中，他除了制造无数麻烦的鲁莽行为，还有粗鲁般的思想，更要命的是他的内心还时常有一个“我要”的呼喊声。他要什么，并不重要，但正因为这个愈来愈清晰的呼喊声，才促使他来到了虚拟的非洲大陆，在经历了样式迥异的各种奇遇之后，才忽然意识到“我要”的是什么，也许是生命的真谛，也许是精神的解放，也许是灵魂的安宁之道……在小说中贝娄也没有给出明确的说法。也许贝娄压根就没有设问，更无意回答，他就是想写一个调皮捣蛋的老人家，经过一番折腾之后，终于踏实下来。反正，在虚拟的非洲有了一番经历而胸有成竹的汉德森，决定回到美国学习医术，试图给人类一点贡献。

这样的线性故事一点也不曲折，但很多评论家对这个带有传奇色彩的故事却有着不同的诠释。有的认为小说寓意就是现代人经过空虚迷乱的社会生活的洗礼之后实现了自我回归，有的认为是用乌托邦的理想肯定个人的人生追求，有的干脆把汉德森的一番经历解释为一个浪漫主义者的内心自我探寻，等等。对这些说法无须评价，因为每一个读过《雨王汉德森》的人都可以得出自己的看法，就像有一千个读者就有一千个哈姆雷特一样。而在在我看来，评论与创作虽然有着千丝万缕的联系，但任何评论家都不可能准确猜中小说家的创作意图，即便小说家本人，一开始创作的意图也可能是模糊的。

作为读者，我并不是十分留意它是否蕴含了什么哲学寓意或者象征之类，我只是被贝娄毫无羁绊的流畅叙述所吸引，被他机智的小说才华所迷醉。

“是什么促使我这次去非洲旅行的呢？”小说第一句话看似设置了一个问题，而且这种“悬念开头”的创作方法也是老套路了，但贝娄无意设置悬念，接下来也不解答问题，他只是需要这样一个便于叙事的腔调，诉说汉德森这个“老顽童”的生活遭际，同时也将这种昭示着人生姿态的说话腔调，赋予了小说中的人物汉德森。于是，汉德森开始用看似平静实则刻薄的腔调讲述他父亲的故事；在讲述他母亲时口吻看似幽默实则挖苦；在讲述他的两任妻子以及岳父岳母包括孩子们时，汉德森的腔调除了善意的讥讽，更多的是自嘲……贝娄一再、再而三地这样书写并不让人反感，他有这样的自信，因为，读者一旦进入他的叙事氛围，就像进入巨大的漩涡，哭笑不得欲罢不能，老老实实“弯腰坐在一块矮凳上，双手放在膝上，伸长脖子，倾听下文”，像汉德森背着死尸奔跑被抓住后坐在检察官面前那样——在贝娄不动声色的叙事中，读者已经随着汉德森来到了虚拟的非洲，有了许多传奇经历。

即便长篇大论也未必能穷尽《雨王汉德森》的精妙之处。汉德森是在这部长篇小说里，贝娄从头到尾都保持着旺盛又丰沛四溢的叙事情绪，这在美国当代文学中并不多见，能与之相提并论的不过海勒与凯鲁亚克，如果算上库弗，那也仅指他的《公众的怒火》而言。而且贝娄写人物状物的技巧精湛，准确独到，令人赞叹，比如与汉德森离婚埋理人婚后再次与之相见的莉莉，比如斯波尔太太，比如汉德森的假牙，连假想中非洲的夜空，甚至水族馆的一条章鱼，贝娄都能写得形神兼备，仿佛就在眼前。虽然有描写看似啰嗦，但我觉得贝娄要表现的，是一个老男人吊儿郎当的生活态度所形成的心理习惯，以及由此固定下来的看待世界的独特方式。在全书堪称瑰丽的叙事气势下，有很多段落，完全可以让人读到因心领神会而迷醉的地步。我在阅读很多章节时，甚至可以看到明白无误地看到贝娄在书写这些段落时脸上满得意的坏笑。

尤其难能可贵的是，在《雨王汉德森》里，贝娄始终都能保持着优质的画面和声音，没有意外的镜头和杂音，它不像《奥基·马区历险记》或者《洪堡的礼物》那样，在正文按照旋律节奏行进中，总有插嘴的语句出现。当然，长篇小说中的闲笔也可产生意外的效果，但在《雨王汉德森》里则不需要。

《雨王汉德森》出版于1959年，按照写作与出版的周期，可以推测作品应该是贝娄四十出头时创作的，对于一个天才作家来说，正是才华喷薄又相对成熟的年龄。之前，贝娄也发表过很多小说，中短篇的代表作如《寻找格林先生》，长篇有《昆来昆去的人》（又译《挂起来的人》）、《受害者》（《奥基·马区历险记》）。正是经过这些作品的磨炼，贝娄才能写出《雨王汉德森》，才真正找到了小说的法门，进入小说大师殿堂，后来的《赫索格》《塞勒姆先生的行星》《洪堡的礼物》，可以证明这一说法。

贝娄的小说才华是显著的，他的写作寿命更令人瞩目。世界上很多作家盛年时写过一些杰作，但到80岁，绝大多数不可能再写出像样的作品，马尔克斯77岁出版的《苦妓回忆录》就没有反映出他应有的神采，而且在类似题材的小说中，也远远逊色于川端康成的《睡美人》。而贝娄在84岁还能写出《拉维尔斯坦》，依然展示着强大的叙事才华，行文中依然有激流般的半抒情情绪，机智幽默也丝毫不减当年。

有很多研究者认为，贝娄在创作上继承了欧洲现实主义的某些传统，又吸收了现代主义的理念与手法，他尤其善于刻画充满矛盾和欲望的反英雄。对这样的评价贝娄本人以为如何，我们未必有确切的答案。