

文章编号: 1673-1646(2024)02-0108-07

## 保罗·策兰《从门槛到门槛》中的沉默转向

有虹儒

(北京师范大学文学院, 北京 100875)

**摘要:** 《从门槛到门槛》是保罗·策兰的第二部诗集。在这部诗集中, 保罗·策兰的诗歌创作从此开始转向“沉默”。在这部诗集中, 策兰有意识地讨论诗歌语言在记录及展现真实历史时的有效性, 怀疑诗歌写作的正义性。他的诗歌语言也逐渐趋向破碎, 表现出间接、晦涩的特点。策兰诗中的“沉默”书写, 通过否定性的表达方式, 拓展了对历史真实与诗歌表现关系的思考, 深化了德语诗歌对纳粹暴政的反思。

**关键词:** 保罗·策兰; 《从门槛到门槛》; 沉默转向

**中图分类号:** I516.072 **文献标识码:** A **doi:**10.3969/j.issn.1673-1646.2024.02.015

**引用格式:** 有虹儒. 保罗·策兰《从门槛到门槛》中的沉默转向[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(2): 108-114.

### Shift Toward “Silence” in Paul Celan’s *From Threshold to Threshold*

YOU Hongru

(School of Chinese Language and Literature, Beijing Normal University, Beijing 100875, China)

**Abstract:** *From Threshold to Threshold* is Paul Celan’s second collection of poems, marking a shift in his poetic creation approach towards embracing “silence”. In this collection, Celan discusses the effectiveness of poetic language in recording and presenting true history, casting doubt on the legitimacy of poetry writing. His poetic language gradually becomes fragmented, displaying characteristics of indirect and cryptic expression. The “silence” writing in Celan’s poems expands the contemplation on the relationship between historical truth and poetic representation through negative expressions, deepening the German poetry’s reflection on the Nazi regime.

**Key words:** Paul Celan; *From Threshold to Threshold*; shift toward “silence”

保罗·策兰(1920年—1970年)的中后期诗歌表现出逐渐趋向压抑、低回、破碎的风格特征, 及至晚年, 其诗句甚至如狂乱的呓语般难解, 因此常有人认为策兰诗歌的最大特点之一是晦涩。然而, 他的初期诗歌多用长句, 遵循语法规则, 一部分作品吸收了罗马尼亚民歌的风格特色, 包含优美的韵脚和强烈的节奏感, 具有较强的音乐性。这种风格上的转变和中后期风格特点的具体表现、成因与意义始终是学界关注的重点之一, 研究者们常使用“沉默”这一概念来加以概括, 认为策兰诗中的“沉默”与其作为二战中幸存的犹太人在战后的反思性写

作有密切关系(本文所引用的以外文形出版的资料均为笔者自译)<sup>[1]</sup>。乔治·斯坦纳认为, “沉默”作为一种“自杀性的修辞”, 是现代诗人们在经历过20世纪的非人道的政治后, 用来对抗语言中人性的丧失的方式<sup>[2]60</sup>。因此, “沉默”在语言形态上表现为诗人对诗歌语体的“肢解”, 以及对语言和文明之危机的预言式表达, 在这种破坏性的、否定性的语言方式中, 体现出诗人对非人道暴行的对抗态度。在策兰的诗中, 这种“沉默”的特质随时间推移而逐渐增加, 最终塑造出其晚年风格的面貌<sup>[3]11</sup>。因而, 讨论策兰诗歌之“沉默”的发生、具体表现和深层意

收稿日期: 2023-10-09

作者简介: 有虹儒(1993—), 女, 博士生, 从事专业: 文艺学。E-mail: helen\_0412poppy@sina.cn。

涵,对于从总体上理解这位伟大的诗人具有很重要的意义。

《从门槛到门槛》(*von Schwelle zu Schwelle*)是策兰的第二部诗集,出版于1955年,在其整体创作历程中处于过渡性位置<sup>[4]65</sup>。目前,西方策兰研究的主流看法认为,“沉默”在策兰的第三部诗集《语言栅栏》(*Sprachgitter*)中才真正发生,这也成为了学者们对策兰创作进行分期的依据之一。如阿德里安·德·卡罗认为,策兰诗歌中不断增长的“沉默”是在转入中期后出现的,至少在《从门槛到门槛》里,他仍然在“赞颂”词语<sup>[3]11</sup>。埃梅里希也在评论《从门槛到门槛》中的作品时提到,尽管此时的诗人已开始考虑要退入沉默之中,但尚未付诸实践<sup>[5]104</sup>。然而,这种判断似乎忽略了策兰不同诗集之间的内在关联和《从门槛到门槛》的一些重要特质。在这部诗集中,出现了某种在“语言”与“沉默”之间权衡的复杂面貌。尽管它与第一部诗集《罌粟与记忆》(*Mohn und Gedächtnis*)在艺术风格上仍然具有很多相近之处,但确实已经宣告了诗人第一个创作阶段的尾声,足以预示新的写作方式的到来<sup>[5]103</sup>。也就是说,早在《从门槛到门槛》中,策兰就已产生了“沉默”转向。

## 1 从“优美的音调”到“灰色的语言”

在保罗·策兰留下的大量诗作中,《死亡赋格》(*Todesfuge*)无疑是其中最广为人知的一篇,也是诗人早期写作的顶峰。这首诗在20世纪50年代引起德语诗坛的轰动,被翻译为多种文字在全世界流传。学者费尔斯坦纳评价它“如此深刻地切入意识和良知并为历史代言”<sup>[6]26</sup>,《策兰传》的作者埃梅里希称其为“唯一的一首世纪之诗”<sup>[5]1</sup>。尽管这首诗在如今已经被视为策兰的代表作之一,但在当时的一些批评家看来,这却是一首糟糕的作品。《从门槛到门槛》中发生的转变,在很大程度上与《死亡赋格》所遭遇的批评有关。

1952年,策兰来到战后德国极为重要的文学社团“四七社”参加聚会,在活动上朗读他当时最重要的作品《死亡赋格》。但这首作品并未在聚会上得到一致认同,反而引起不小的争议。一位名为瓦尔特·延斯的参会者在后来回忆道:“策兰第一次登场时,有人说:‘这样的东西谁听得下去!’”<sup>[5]99</sup>四七社核心汉斯·维尔纳·里希特称:“策兰的声音使我

想起了约瑟夫·戈培尔的声音。”<sup>[7]122</sup>《死亡赋格》是揭露纳粹集中营中暴行的作品,但当时的听众不仅未能理解它,甚至还从中感受到了刽子手的声音。或许里希特的说法只是无心之失,但这仍然对策兰造成很大打击,他认为自己受到了侮辱<sup>[7]127</sup>。

当时人们对策兰的误解和冒犯并未就此结束。1952年秋,他的第一部诗集《罌粟与记忆》问世,《死亡赋格》被收录其中,并单独列为一辑,放在诗集的中心位置。德语文学圈热烈地接纳了它,但一些对作品的解读和赞誉完全偏离了策兰写作的中心。约翰·费尔斯坦纳总结了当时两种最典型的声音:评论者汉斯·埃贡·霍尔图森为策兰撰写了一篇长文,高度评价了策兰的创作,指出《死亡赋格》一诗包含高超的技巧、梦幻和充满超越现实的语言,并通过“残暴和温柔”这组奇异的对立,使读者从中得到开悟,但这种评价显然是在避重就轻。霍尔图森盛赞诗歌语言的音乐性和富于想象力的意象,但毫无疑问,他只关心那些曾被策兰反诘过的“轻盈的,德语的,痛苦诗韵”,对诗中的苦难、屠杀、流离,然而展现这些无法被消除的痛苦,才是策兰真正的写作目的<sup>[6]79</sup>。还有一位基督教诗人海因茨·皮翁特克,在评论这部诗集时偏偏对《死亡赋格》只字不提,尽管策兰非常重视这首诗。海因茨认为策兰的诗作有高超的技法,却只是“弹练习曲和练手指”,并劝告诗人只在“的确有非说不可的东西”时写作<sup>[6]71</sup>。

无论是贬低还是夸张的“赞美”,显然都违背了策兰写作的初衷:“我无意于悦耳的声音,我想要的是真实。”<sup>[8]</sup>终其一生,他都在诗中重复着对死者的纪念与对历史的见证,如同《田野》中的诗句一样:“总是这眼睛,它的目光/将这一棵白杨缠绕。”<sup>[9]120①</sup>死者是真实历史的受害者和见证者,因此在创作的最初阶段,策兰试图写作一些以事实为基础的作品,好让自身成为幸存的见证者,《死亡赋格》应运而生:对这首诗的一些背景性的研究或许可以指明,诗中的部分意象并非隐喻,而是有着逐一对应的现实,但这首诗却遭遇了严重的歪曲与误解。当然,这些批评或许也有某种合理之处,《死亡赋格》一诗具有鲜明而优美的音乐性,与诗题中赋格这种复调音乐体裁的关联是明显的,然而,这种在德国音乐大师手里发展至巅峰的音乐形式在策兰的诗歌中反而使听众想起纳粹的屠杀“大师”。这首诗在策兰的早期创作中的确是很突出的

① 本文所引策兰诗均引自 Suhrkamp 出版社 1983 年出版的《策兰全集》(七卷本), 引用诗句均为自译。

一首,不仅因为它以纳粹对犹太人的屠杀为主题,也因为其绵密的形式特征:诗人在第一段里就建立起诗歌基本单位的形态和一种独特的节奏感,将其呈现在读者面前,而后在同样的段落的基础上改换形态,反复出现。语句同时伴随着集中营里纳粹军官恶行的具体展开,最后回到开篇时的主题,但将诗歌中段一些重要的细节变化和新内容收束进来,最终以对句的尾声作结。在句子与句子之间,常有后一句追逐前一句的情况发生,即前一句结尾的若干的词语在后一句的开头重复出现,或者转换为发音相似的其他内容。在诗句内部,除以“黑奶”(Schwarze Milch)开头的诗句以重音开头以外,其他诗句均从弱音开始,声音高低对比明显,营造了一种重叠反复的音乐效果和节奏感。

或许正是从此开始,策兰意识到,从前的写作方式可能会引起完全相反的效果。为了避免作品再遭遇误解,他开始逐步放弃直陈具体历史事件的表达方式以及这种富于节奏感和音乐性的诗歌形式:“当我目睹着这虚假现实中的多彩,如果可以在视觉领域寻找一个词的话,那应该是一种‘灰色的’语言,这语言也希望将自己的‘音乐性’寄于某处,但它不再是那种‘优美的音调’,不是那种即使身处最恐怖的境地还要多少有些漠不关心地响起的‘优美的音调’。”<sup>[10]167</sup>结合《死亡赋格》的接受过程可以看出,策兰的“沉默”转向是在战后德语诗歌的评论环境中所激发出来的。正是通过这些评论,策兰意识到诗艺阻碍了真相。因此,在接下来的第二部诗集《从门槛到门槛》中,策兰的诗歌在延续旧有主题的同时,也开始有意识地追求某种“灰色的语言”。

与此前的作品一样,这部诗集的大部分内容仍然把对亡者的纪念作为主题,如《我听见说》《发绀》《在一支蜡烛前》等作品是为悼念母亲所作。相比之下,写给父亲的诗比较少,《弄斧》是其中之一<sup>[5]103</sup>。此外,还有一些诗作,尽管不容易辨认出具体是写给何人,但它们确实指向了死者的世界,如《双双》《远方》《在嫁接的眼睛中》《今晚也》和《山坡》等作品。但不同于《死亡赋格》那种仿佛亲自置身于集中营的恐怖场景内的笔调,第二部诗集的这些关于大屠杀、死亡和悼念的作品中,作为幸存者的诗人已经和他所要书写的内容之间产生了某种刻意留下的界限。比如,诗人往往会描摹出一个来自远方的人,有时称其为“你”,有时称其为“他”,但无论称呼如何,诗人都在试图与这个异乡人对话,或代替对方行动,但他们之间却始终保持着无

法消弭的距离感:“当夜晚要测量/从他接纳的,每个形体,/到它赋予我们俩的每个形体,/还有多少距离。”(《远方》)同时,诗人尽量避免用一些直陈的词语来指代死者,而是使用“沉默”“阴影”“石头”等带有阴暗、无声等特性的形象,如《示播列》:“与我的石头一同,/它哭泣着长大,/站在栅栏后面。”

在使用新的手法书写死亡的同时,策兰也开始怀疑语言表达本身的可靠性。因此,在《无论你举起哪块石头》中,他这样反思写过的诗句:“无论你说出哪个词语——/你都在感谢/厄运。”为了解决表达与误解的悖论,策兰开始在诗中直接讨论语言和言说本身,作品中与言说有关的词语大幅增加,出现了sagen(说)、reden(讲,说)、sprechen(说话,发言)和少数以它们为词根的动词;Wort(词语)、Sprache(语言)、Spruch(格言)、Rede(讲话,话语)、Silbe(音节)、Mund(嘴)、Lippe(嘴唇)、Zungen(舌头)等名词,以及少数包含它们的合成词。但值得注意的是,这些词语往往伴随着某种对自身的否定性表达出现。如《词语的黄昏》:“时间的伤疤/裂开/用鲜血淹没大地——/词语之夜的猛犬,猛犬/正在咆哮/在你体内:/他们欢庆更野蛮的焦渴,/更野蛮的饥饿……”那些诗歌中的“词语”在黄昏后反而成为野蛮庆祝的猛犬,这种对立一方面连接着《死亡赋格》以精妙、赋予音乐性的诗韵书写纳粹暴行的旧作,一方面也容易使人想起阿多诺的奥斯威辛命题。此外,这一时期的作品中,分行大幅度增加,将完整的长句切割成了欲言又止的碎片,让阅读过程无法再像从前一样顺畅、自然,并体现出某种令人不安的节奏感。

由此,《从门槛到门槛》表现出了与前作不同的风格特征:诗人开始在诗中以带有否定色彩的、充满怀疑的方式讨论言说本身,同时,这些作品在言语层面变得更为间接、晦涩,至少在表面上表现出了某种更强的含混效果,声音也趋向于低回、沉落。策兰的诗中开始出现以破坏语言完善性和怀疑诗歌写作的正义性为特点的“沉默”倾向。在下文中,笔者将通过两首具体作品的分析,进一步阐明这种“沉默”倾向的具体表现及其诗学内涵。

## 2 言说中的“沉默”:以《你也说吧》和《沉默的证词》为例

《从门槛到门槛》作于策兰面临表达的危机、需要探索新的写作道路之时,其中有两首特别值得注

意的作品《你也说吧》(*Sprich auch du*)和《沉默的证词》(*Argumentum e Silentio*),直接表达了某种“创作的诗学”,它们以诗歌的形式反映了策兰对言说、真相与沉默之间关系与矛盾的认识。一方面,他拒绝写下那种被人以审美的眼光来看待的诗作,另一方面,他又试图让自己能够继续有关历史和真相的言说。

在《你也说吧》一诗中,我们可以清楚地看到言说的危机和言说与沉默之间的复杂关系。在费尔斯坦纳看来,这首诗可能是诗人对攻击和批评的文章最直接的回应。尽管这首诗看上去是对言说的要求,但它开始以完全不同于前作的写作方式,暗示言说的反面——沉默——的必要性。读者很难在第一次阅读时就注意到这首诗中可能包含的沉默,因为从诗歌标题及与标题完全相同的第一句开始,诗人就通过动词的命令式,以一种下达指示或提出要求的方式,要求“你也说吧”。显然,无论是向对方提出要求,还是要求中的“说”,都是与沉默完全相反的。对命令式的使用贯穿了整首诗歌,在全诗的 25 个动词中,有 13 个采用了命令式,而且均为第二人称单数。与之相对应的是,全诗 13 个人称及物主代词中,有 7 个是第二人称单数,即“你”(du)。在策兰的诗中,“你”是一个非常重要而且常见的人称词语,有研究者认为,策兰诗中的“你”是诗人使其作品与世界之间建立关系的途径<sup>[11]</sup>。即使如此,在策兰的作品中,仍然很少有哪首诗会像《你也说吧》这样密集而迫切地对“你”进行呼唤和请求。显然,对“你”的请求正写在诗的标题里:说,而“说”与“真相”密切相关。

这首诗的第三行在最后的版本中虽然写为“讲出你的箴言”(sag deinen Spruch),但在先前的版本中被写成“宣读那判决”(künde den Wahrspruch)。“Wahrspruch”(判决)是一个法律术语,由“Wahr”(真相)与“Spruch”两个名词合成,后者虽然也有“判决”的含义,但一般作为“格言”解。被拆分下来的“Wahr”并未被彻底丢弃,而是在之后复归,形成了充满格言气质的诗句:“谁说出阴影,谁就说出了真相。”(Wahr spricht, wer Schatten spricht.)阴影所代表的,正是二战中犹太人的遭遇和战争结束后仍然持续的痛苦,也是一个在仍然弥漫反犹太主义的时代里,被有意曲解和无视的关于黑暗过往的记忆和表达。因此,在诗行的延伸中,Wahrspruch演变为Wahr-Spruch,策兰似乎希望借此来推翻在四七社和报刊评论所遭遇的扭曲的、令人痛苦的“判决”,

而代之以无从辩驳的真实。

在诗歌行至末尾,“你”落入了一种表达危机之内:当“你”能够通过说出阴影来说出真相,“你”的立足之地越来越小。这仿佛是在形容诗人在写下《死亡赋格》等作品之后遭受的批评,他不得不成为一个“Schattenentblößter”(被剥夺阴影的人),而同时,他也被来自于阴影中的某种事物所剥夺。诗人只能进一步发出指令,要求“你”摸索着向上攀爬,但这仍然不能帮助“你”脱困,因为与缩小的立足之地一样,能将“你”救援上去的绳索也在不断变细。在这里,诗人再次使用感叹号来提示出诗歌语言中一组醒目的对立:“dünn”(形容词 dünn 的比较级,更薄,更瘦)与“Dünung”(膨胀)。两个词语形态相似,但含义完全相反。蕴含着意义与真相的阴影在不断缩小,但与此同时,词语在膨胀,对诗人而言,这是潜藏于前作中的危险,也是他必须在未来的写作中解决的问题。诗人必须阻止语言的扩张与膨胀,为此,他需要拥抱词语和言说的反面:沉默。

《沉默的证词》一诗更为清晰地展现了诗人对于“沉默”的立场。如标题所示,“沉默”是本诗的核心,它将另外两个主要要素“黑夜”与“词语”连接起来。诗中有一个基本的场景:黑夜被困在锁链上,两侧分别是遗忘和黄金。黄金性质稳定,意味记忆,与遗忘对应,而“黑夜”是犹太人在二战期间悲惨遭遇的缩影,它既代表个体的死亡,又指向整个民族的黑暗年代。沉默、词语、黑夜、记忆、遗忘,它们共同构成策兰诗歌写作的基本母题。

在这首诗中,“沉默”与“词语”伴生,意味着诗人通过“沉默”,为“词语”与“黑夜”之间建立了新关联。“把沉默了的词语给它”(Ihr das erschwiegene Wort),第五节仅有一行,但决定了整首诗乃至诗人今后大量创作的最基本立场与诉求。“erschwiegen”(变沉默的)是一个由动词分词转化而来的形容词,原动词则由表示“变化”含义的前缀“er-”与动词“schweigen”(沉默,一声不吭)合成。这意味着,诗人不仅将“沉默”视为一个从特定的文化与历史背景下后天生发而来的状态,还要用“沉默”去限定或要求“词语”。从直觉出发,“沉默”与“词语”似乎水火不容。毫无疑问,这种写作方式包含着深刻的内在矛盾,这是诗人必须面对的窘境。《你也说吧》中,或许体现了诗人对这一矛盾的调解方式:“说吧——/但不要把“否”从“是”中分割出来。”在策兰看来,每个词语或每首诗中,都同时蕴含“否”与“是”,《死亡赋格》亦然。但在《死亡赋格》被解释为

单一的肯定性后,为了防止再次出现这种误读,诗人决意将更多的力量用于保存词语中的“否”,这种力量上的倾斜终于造就了能够在话语中长久存在的沉默。

“沉默”这一词语本身在策兰初期的作品中并不多见,但从第二部诗集开始频繁出现。诗人灵活运用其不同变形,在《弄斧》《闪光》《发绉》《用变化的钥匙》等很多首诗歌中都能寻到它的踪迹。与此同时,“词语”(Wort)一词也越来越常见,出现在《词语的黄昏》《弄斧》《无论你举起哪块石头》等作品中。对“沉默—词语”这对概念的关注,正是策兰的创作进入转折阶段,不同于初期写作的一个特征,这意味着策兰开始更有意地在诗歌中进行有关语言表达的诗学反思。如果与初期的作品进行对比,《沉默的证词》最显著的特征,莫过于告别了曾经常见的完整长句、押韵以及歌唱般严谨整齐形态,在这里,尽管诗歌内部仍然保持着一种特殊的结构性,但已经少有声音层面规律性的节拍变化。音节变得分散而黯淡,音量也因此逐渐低落。同时,诗人开始将完整的单词拆分开,放置在不同诗行中,比如第7行与第8行之间的“heraufdämmern”(向上一破晓)。值得注意的是,这个动词所对应的主语正是诗中的重要形象——“词语”,诗人自造了这个动词,却又立刻将其破坏掉。合成单词的行为赋予“词语”以能够行动的身体,但随即而来的拆解又剥夺了这个权利,让“词语”只能重归沉默。紧随其后的第9行和第10行包含一组形态上彼此呼应的合成形容词:“sternüberflogen”(飞越星辰的)和“meerübergossne”(大海浸没的),两者同时包含的“über”(介词,在上方,越过)既是切割星辰大海两种区域的地平线,也标示出词语希望进行的行为:升起。但它只能不可避免地走向反面,即坠落到地平线的下方。

敞开的单词仿佛一个暴露出来的伤口,提示着“词语”接下来遭遇到的可怕伤害:猎犬前来突袭,毒牙刺穿音节;词语曾经可以唱出声音,发出“sang”(唱)这种开口的、时值较长的音节,但终究被“und erstarrte”(而后冻结)这样短、收敛的声音封锁起来。之后的第四节重复了一部分第二节的内容,但又一个令人不安的情况出现了:尽管一系列词语和从句都围绕“词语”展开,但“词语”本身却在这一节中完全消隐,只由定冠词指出,直到作为全诗重心的第五节“把沉默了的词语给它”,才以一个转入沉默的形象重新出现。

在倒数第二节的前半段,诗人的语气突然出现短暂的抬升,变得迫切而急促:在第21行与第22行连续使用三个“die”(定冠词)指向那些他反对的话语,又在表示见证时反复使用“Zeit”(时间)、“Zeiten”(Zeit的复数,有“年代,岁月”之义)、“zeugt”(作证)、“zuletzt”(最终)这些以同一个辅音开始的词语,加重它们已经体现于词义中的迫切。但很快,这种急促的声音消失了,回归全诗开端那个充满压抑的黑夜。在黑夜中,诗人通过最后一节追问将在何处迎来破晓(dämmert),似乎是希望得到某种方案来解决词语所面临的困境,但这个单词同时具有“破晓”和“薄暮”的含义,然而从前文“herauf-/dämmern”到“dämmert”的变化又足以说明,他根本无法拥有哪怕一点迎来破晓的可能性。因此,词语只能像“沉落的太阳”那样,坠在地平线下方,与恒久的黑夜相伴,并保持沉默。

### 3 真相与道德:策兰的“沉默”的特殊性

实际上,在策兰写作的时代,已经有一种被概括为“沉默”的诗歌审美特质,被广泛地接受。胡戈·弗里德里希在分析20世纪前期的欧洲抒情诗时指出:“当语言担心它如果被局限于严格写实的、单义性的、氛围狭窄的传达就会丧失诗意时,它就更倾向于追求沉默而不是言说。”<sup>[12]145</sup>因此,“沉默”成为许多诗人们常用的辅助性手段,这种风格以“简约”的方式来保存诗歌语言的多义性以及由此带来的“诗意”<sup>[17]</sup>。在《文学空间》的《马拉美的体验》中,布朗肖以马拉美“话语的双重状况”为基础,探寻某种只属于语言自身的“本质的语言”,最终将其认定为一种在写作过程中不断接近的“沉默”<sup>[13]31</sup>。在这种“沉默”中,不仅词语所代指的那个“物”消失了,与物相对应的理念和语言本身也在试图抹消自身。

《现代诗歌的结构》出版于1956年,《文学空间》和《从门槛到门槛》同于1955年出版,但与同一时期的两部理论著述相比,《从门槛到门槛》中的“沉默”却有着与弗里德里希的诗学审美论和布朗肖的本质语言论都不同、甚至可以说是相反的面向:他的沉默更多出于某种个人感受与道德伦理层面的需求。因此,尽管策兰的“沉默”在表面上看让语言变得更为含混,一些形象也“消失”了,但这种“沉默”不追求“多义”带来的诗歌之“美”,而是以还原历史与现实之“真”的唯一解读为目标,并在诗中

为那些已经丧生的人留出他们的空缺,使之完成自我证明与宣告。

为了进一步考察这种“沉默”的特殊性,我们必须结合策兰的经历,关注到他对战后德语文学的基本判断。在 1958 年对巴黎福林科尔(Flinker)书店调查问卷的回答中,他认为,战后的德语诗歌必须走上这样一条不同的道路,“它的记忆中充满了最黑暗的东西,它的周围充满了最可疑的事物,尽管它对自己所处的传统有着清醒的认识,但它再也无法说出许多同情者似乎仍然期待它说出的语言了。它的语言变得更加冷静,更加实事求是,不再相信‘美’,它努力做到真实……这种语言,就其不可或缺的表达能力而言,关注的是精确性。它既不‘神化’,也不‘诗化’,它命名并记录,试图衡量既定和可能的领域。当然这里起作用的从来不是语言本身,不是作品中的语言,而永远只是一个从存在的特定角度出发、关注轮廓和方向的我在言说。真实并不存在,真实需要被寻找与获得”<sup>[10]167</sup>。

对于策兰而言,在经历了纳粹对德语的破坏后,德语文学必须以反思的姿态承担起相应的道德责任。其态度体现在诗歌中的具体表现是追求表达上的精确性,进而不断逼近历史的真实。当《罌粟与记忆》和《死亡赋格》因其韵律与诗歌技艺而被浅薄的评论者们歪曲,策兰意识到语言本身包含着巨大风险,他必须持续书写自身以及亲人、犹太人同胞在二战期间的遭遇与痛苦,但一切言说都存在被误解的风险:“无论你说出哪个词语——/你都在感谢/厄运。”因此,他不得不在接下来的诗歌中运用“沉默”这一特质,来保证其作品无可辩驳地切接近于罪恶的现实和牺牲者们的历史。正如有学者指出过:“当策兰谈及诗歌的沉默趋向时,他并不是在说什么从外界吸收的美学观念(无论他从马拉美或瓦莱里那里学到了多少),而是一种来自于个人情感的更直接的命令。在策兰的作品中,沉默不仅是一种否定的状况,还是一种强制性力量。”<sup>[14]</sup>

《我听见说》是《从门槛到门槛》的开篇之作。这首诗构造出一副非常奇异的场景,有一株在水中倒立的白杨树,树枝伸向水底,树根则朝着天空,“我”目睹白杨树的挣扎,并试图将其拯救出来,但最终宣告失败。对于熟悉策兰的读者而言,不难看出这首诗中的“白杨树”实际上是诗人母亲的化身,早在 1944 年的《墓畔》和 1945 年的《白杨树》中,策兰就已借助这一形象来表达对母亲的怀念:“难道再无哪株,白杨或垂柳,/能让你摆脱痛苦,或将你

安抚?”“白杨树,你的白叶在黑暗中闪光。/我母亲的头发永不白。”但与两首旧作不同,策兰不再使用过去那种带有民间谣曲特点的对句诗体,也不再直接点明“母亲”的存在。诗人曾经循着白杨树等与母亲或母亲之死相关的事物,在一处又一处纪念性场所之间游荡,去跟随逝者的脚步。在这个过程中,他的母亲始终以慈爱、伤心的人物形象出现在诗句中,甚至“这声调轻柔,充满痛苦的,德语诗韵”仿佛也出自诗人母亲的哼唱。

在《我听见说》中,母亲的形象消隐了,余下的只是绝望而干枯的树木。在第一节与第三节中,出现了两组呼应的描述:在水面上,词语用圆环围绕石头;在水底,诗人捡起像母亲的眼睛一样的碎片,用“箴言的项链”围绕碎片,诗人以此描述出诗歌中言说、真相与逝者之间的一种关系,即以语言讲述出逝者真实的遭遇。然而在全诗最后一行(“也再看不见我的白杨”),策兰用绝对的语气否定了这种讲述的可能性。至此,变得沉默的不只有说着德语的母亲,还有曾经试图以优美的音韵写下铭记母亲的诗句的策兰本人。从表面上看,《我听见说》的内容变得更为晦涩,令人费解,对于“词语”“石头”等词语似乎也可以有不同的解读,但“痛苦”成为了充满全诗的唯一情绪,而且绝无被某种轻柔的声调所缓和的可能。复义的词语和含混的表述反而成为了对优美的诗意以及多种解读方式的拒绝,这就是为什么在彼得·斯丛狄看来:“想要解读策兰的作品,必须明白,不应在语言的多重含义中选择单独一种,而是意识到这些意义并非不同,而是统一的。”<sup>[15]81-82</sup>

就此而言,策兰的“沉默”展示出与同时代其他诗人或诗论家之“沉默”的区别。尽管他们都讨论词与非词,被言说者和不被言说者,但不同于弗里德里希对隐秘情绪和纯粹诗意的探索,也不同于马拉美、布朗肖接近本质的语言的意图,策兰对这一概念的追逐指向文学或语言必须肩负的那一种道德责任,即“真实”,这种真实同样也是策兰在其写作的年代所需要直面的现实环境。即使在二战结束后,西德在政治、文化和文学领域仍然弥漫着反犹主义,一些顽固的纳粹分子在战后还能够继续写作<sup>[16]319</sup>。阿多诺也在《论文学批评的危机》中指出了纳粹对文学批评及其社会基础的破坏,认为法西斯用“艺术欣赏”(Kunstabstrachtung)概念取代“批评”,实际上是用只知道追求自我满足的野蛮行为将文化降格为官方附庸<sup>[17]305-308</sup>。这种替换用一种野蛮的

“肯定性”，粉饰并合理化诸多非正义的事物，显然《死亡赋格》所遭遇的“夸赞”，正是“艺术欣赏”的遗毒。为了抵抗这些“词语之夜的猛犬”，策兰借助那些否定性的词汇与表达和短句、被分解的单词以及低回的声音，将关于言说和沉默的讨论引入诗中。最终，诗人以对语言的破坏性使用，使自己的诗歌具有了某种否定性的效果，并确保它们能够准确通往真实的历史。

#### 4 结 语

对于创作，策兰“想要的是真实”，因此，他将自己视为一种独特的现实主义者。在《死亡赋格》遭遇曲解之后，诗人对诗歌语言的可靠性产生了怀疑，进而对其展开反思和重塑。在他看来，语言“必须穿过自己的不负责任，穿过可怕的隐瞒，穿过千百次带来死亡的演讲的黑暗”，因此他尽一切努力来保护这种幸存者的语言继续幸存，免于歪曲和意义的损失<sup>[18]</sup>。在接下来的诗集《从门槛到门槛》中，策兰抛弃了“优美的音调”，转入沉默的诗学，通过带有否定色彩的词语和句式以及视觉层面的思考，来保护他的诗歌，使之能抵抗不同的解读方式，仍然忠于历史的真实。

策兰的沉默并非一成不变，而是随时间推移而逐渐发展。进入20世纪60年代，他的诗中出现越来越多碎片化的语句、质地冷硬色泽灰暗的词语、通常不用于诗歌中的科学名词以及多种语言的杂糅，使其作品的意义在更加内敛的同时也更加尖锐。到诗人生前的最后几年，他有相当一部分诗作看起来仿佛已是不可解的、抽象的词语碎片，但如果回到这些碎片的开端，便会清楚地看出，破碎的词句正是他50年代前期“沉默”转向的不断绵延。在战后的西德，无论是文坛、思想界还是公民，都缺乏对历史罪责的反思。面对这样的环境，策兰在来自他人的误解和来自自身的怀疑中，寻求一种能继续进行写作和表达的语言形式，为他的语言选择了一条保持言说，但又以“一个朝着沉默的强烈的倾向”显示自身的不归路。

#### 参考文献

- [1] MAXYM M. Modes of Accompaniment: Paul Celan's Language of Loss [D]. Atlanta: Emory University, 2003.
- [2] 乔治·斯坦纳. 语言与沉默: 论语言、文学与非人道 [M]. 李小均, 译. 上海: 上海人民出版社, 2013.
- [3] CARO A D: The Early Poetry of Paul Celan. In the Beginning Was the Word [M]. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1997.
- [4] PAUSCH H. Paul Celan [M]. Berlin: Colloquium - Verl. 1981.
- [5] 沃夫冈·埃梅里希. 策兰传 [M]. 梁晶晶, 译. 台北: 倾向出版社, 2009.
- [6] FELSTINER J. Paul Celan: Poet, Survivor, Jew [M]. New Haven: Yale University Press, 2001.
- [7] 赫尔穆特·伯特格. 四七社. 当德国文学书写历史时 [M]. 张晏, 马剑, 译. 上海: 东方出版中心, 2017.
- [8] FIRGES J. Sprache und sein in der dichtung paul celans [J]. Muttersprache, 1962(72): 261-269.
- [9] CELAN P. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Erster Band [M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1983.
- [10] CELAN P. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band [M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1983.
- [11] KLINK J G. Paul Celan: The second person, poetic realism, and ontological hope [D]. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2002.
- [12] 胡戈·弗里德里希. 现代诗歌的结构 [M]. 李双志, 译. 南京: 译林出版社, 2010.
- [13] 布朗肖. 文学空间 [M]. 顾嘉琛, 译. 上海: 商务印书馆, 2003.
- [14] STEWART C. Paul Celan's modes of silence: some observations on "Sprachgitter" [J]. The Modern Language Review, 1972(1): 127-142.
- [15] SZONDI P. Celan Studies [M]. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- [16] J. M. 里奇. 纳粹德国文学史 [M]. 孟军, 译. 上海: 文汇出版社, 2006.
- [17] Adorno T W. On the crisis of literary criticism [C]// Notes to Literature (Volume 2). New York: Columbia University Press, 1992.
- [18] 保罗·策兰, 芮虎. 不莱梅文学奖获奖致辞(1958) [J]. 当代外国文学, 1999(4): 143-144.