

# 或多或少的阿赫玛托娃

田洪敏

在离开彼得堡的前一天我还是决定去一下阿赫玛托娃故居纪念馆，著名的“喷泉楼”。这倒不是出于什么朝圣的心情，因为凭经验早就知道，所谓的故居或者博物馆是俄罗斯井然之中的“无序”，这一点无序恰好也是我喜欢的。比如拜访纳博科夫故居，除了占据半条街的几层楼房还是当年的样子，里面没有什么可看的。文迹嘛，管理员姑娘指着门边儿一小块黢黑的地板块和我说，这个是当年的，我差点没有笑出声音来。看了点蝴蝶标本，姑娘给我一个人播放了纳博科夫纪录片，我就退出来了。20 世纪离开俄罗斯的作家虽然也是好作家，不过说到底他们已经不再具有将名字刻在涅瓦河畔大理石柱上的可能性了。那么他们是谁呢？是不是都是历史做的梦，里面却是文学的魅力。

至于图拉的托尔斯泰故居，更像是风物志的庄园，除了景仰和被规训，我却也找不出更多可以交流的东西。和托尔斯泰不需要交流，出于类似一种“文学礼节”的情绪垂目听着便是。不过我还是有些震惊地听到托尔斯泰伯爵晚年的声音从一个录音设备里传出来，仿佛彻底破裂的白桦树皮，没有一丝分毫。一直到暮年，托尔斯泰保持着对于人类思想亢奋的热情，他甚至开始研究电影这种新型艺术，认为这是传播思想的新途径。比如假年，伯爵一定会证明影像的现代性会比文字更加快捷。离开可供游客参观的小书房前，我扫了一眼，发现他的书架上居然还有日本小说《不如归》——彼时代的畅销书。是的，1905 年前后的伯爵心若煮水，疯狂地博览群书，想给世界开个药方。不过阿赫玛托娃因为《安娜·卡列尼娜》不怎么看得上托尔斯泰，她称之为“мусорный старик”（一个糟老头），责备他居然还使用“上帝的名义”来写作。到底是诗人的语言，幽默刻薄。尽管她也感念童年是从托尔斯泰编写的识字课本学会阅读的。

无论如何诗歌在文学世界里占据着特殊的地位。或许是因为诗人是唯一愿意和自己的读者分享秘密的人吧。至于小说家，他们总是急赤白脸地说明自己和笔下人物的距离，好像是贬低了他们作者的身份。将一个秘密分成四份，天知地知，剩下的一分二，诗人一份，读者一份，这件事情本身就非常冒险。毕竟这个秘密短峭而锋利，伤人伤己，彼此之间构陷与暗算的威胁始终存在着，正是因为这一点，诗人焚烧诗稿的冲动在世界文学史都是常态。阿赫玛托娃在这点上并不例外，她在少年时代就警告自己的母亲“不要对别人说她写诗”——写诗和梦游症一样让她觉得蒙羞。后来阿赫玛托娃亲自焚烧了不少诗稿和信件，还经常更改诗歌题词。特别不明白究竟是由于什么原因烧毁了在塔什干写作的剧本——她曾经忘记了所有的苦难与病痛，竭力歌唱过中亚酷暑里高高的白杨和明月当空的夜晚。不过，今天我们知道的阿赫玛托娃首先还是一位诗人。

从涅瓦大街拐到马雅可夫斯基大街，然后穿过别林斯基大街、涅克拉索夫大街什么的，竟然还路过一个涅克拉索夫曾经工作过的地方，门口立着一个慷慨的看门人，我看了看一点兴趣也没有。倒是有些纳闷，为什么他们没有把阿赫玛托娃曾经住过的这条街用她的名字来命名——俄罗斯人在地名上真真花了了不少工夫和银子，委员会都不知道立过多少。后来折腾不起，不再费尽周章去改名字了，索性都恢复到原来的名称。

阿赫玛托娃的“喷泉楼”，不少读者受到了以赛亚·伯林的蛊惑，想着那里全都是隐忍而浪漫的文学故事。这个年轻的饶舌的外交官第一次见到阿赫玛托娃已经是在她从中亚撤回到满目疮痍的战后彼得城，她的诗歌的巅峰时刻已经过去。我不知道这位后来声名远播的思想家有没有带礼物去“喷泉楼”。事实上，阿赫玛托娃一生受惠于普通人，总是有好心人给她带来木柴、煤和果酱，如果这些都没有，至少还有些白糖或者几个苹果。阿赫玛托娃个体生命里非常快乐的时候都是发现家里又有吃的招待朋友了，或者突然间得到了食品供应证，她慷慨地希望朋友拿着它，买什么吃的都可以。

“喷泉楼”和大多数彼得堡建筑并

无二致，也是要经过一个门洞进入院子才能看到。门洞斑驳的墙壁上有不同笔迹的阿赫玛托娃的诗歌。路面并没有整修，雨后脏兮兮的路上我突然发现一架钢琴立在路边，上面胡乱搭着黑色塑料布。旁边居然立着一块小小的告示牌：“这架钢琴非常古老，但是还能弹奏，只是请好好待它。”这简直太“俄罗斯”了，我认为这彻底成全了我对于“无序”的表述。这里除了文史学家感慨的保护意识之外，我想还应该加上俄国人不怎么在乎在人面前暴露自己的缺点或者是慌乱吧。记得一个俄罗斯友人说日本有所谓美的文化，就是认为在“人前哭”是一件丢脸的事情，所以日本人脸上“好像什么都没有”，问我中国的情形是怎样的。我胡乱说在中国至少也不会觉得人前哭是什么“长脸的事情”，他难过的说可是俄罗斯人却什么都写在脸上。

像一个有经验的乐队指挥空中做一个漂亮的回旋手势等待观众的掌声？——这种状态很少能够在俄国作家的文字里找到呼应，那些起承转合的音乐调子究竟不是俄国人所喜欢的，硬生生地砸到琴键上的切分音才是真实的感受吧。有当代作家揶揄俄罗斯文学是“亲手杀死自己的英雄，然后为他哭泣”——这种“文学真实”不是东方读者所熟悉的。现在阿赫玛托娃的故居一楼被命名为“约瑟夫·布罗茨基的美国书房”——诗人布罗茨基的一些美国旧物越过大西洋回到彼得城，隔着时空和二楼的阿赫玛托娃对话。我观察了一下这个空荡荡的房间，觉得可以把院子里的钢琴搬进来放在这里。

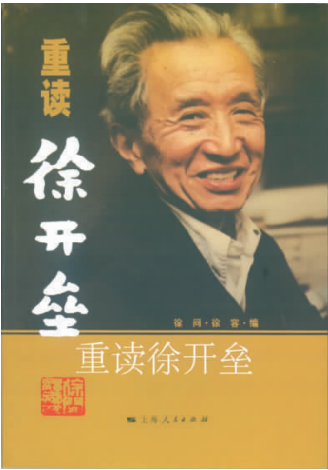
所有见过阿赫玛托娃的人众口一词夸赞她美貌、高贵与傲视一切的气质。她的美是古希腊的美，大概如同她的诗歌都是明晰的，晴朗的，即便是痛苦也毫不掩饰，在这一点上她服从了人的意志，而不是像她的同时代诗人那样服从了“神秘主义”的懿旨。阿赫玛托娃在北门伏在铁栅栏上拍的照片还留在故居里——妖娆丰沛的成熟气息。她一生留着厚重的前刘海儿，失去这个刘海儿是在 1944 年 7 月，她从塔什干拖着病痛的身体回到战后的彼得城，此后见到她的人唯一一的感觉就是“如同君临”。阿赫玛托娃对于长裙和披肩有着深刻的爱，尽管多数时候她处于极度贫穷当中。根据同时代人的照片发现这个身上高挑的诗人喜欢猩红色的和墨绿色，书桌上的灯光孤独而温暖。

相对于其他博物馆的严厉规定，进入“喷泉楼”简直如同做客，随便逛，随便拍照，服务的几位涂着大红嘴唇的奶奶也慈祥得很。和外面院子里可怜的钢琴形成对比，二楼的影像灯光与声音都是现代博物馆之最，信息翔实具体，把脑袋贴近展台的玻璃板上，半天也挪动不了。参观者屏气凝神、小心翼翼。我见到一个父亲因为无法让自己的孩子停止哭闹而面孔涨得通红。那个涂着大红嘴唇的老太太恰如其时地上来指责，告知这是在诗人故居，这加深了父亲的窘态，赶紧抱着孩子从狭窄的走廊挤了出去。走廊的衣帽架上挂着曾经的主人普宁离家时来不及套上的风衣。

出得故居，有人在门洞里抽烟。彼得城的人相对沉默些，出去抽根烟，她或者他就一个人在外面的寒气里立着，眼睛安静地望着莫名的方向，陀思妥耶夫斯基责备彼得城的人不愿意回头看一眼“犹如海洋般宽广的俄罗斯大地”，他们总是要看着欧洲。我甚至发现彼得城的鸽子好像都不怎么扎堆儿，它们在不同的街区自己瞎飞瞎逛，到了傍晚聚集在小教堂旁边等着讨食，算是一天当中唯一的聚会。

于我来讲，在去“喷泉楼”的路上，那些平价的、干净的甜品店和唤作“食堂”的俄餐馆特别吸引我。去的路上我就想着回来的时候去哪里先吃饭，然后喝一杯加了柠檬和一块方糖的红茶，最好在个街道下沉式小店里，看着街上雨中人们并不匆忙的脚步。

依照原来的计划走进一家小餐厅。我和那个中亚女人说，你少给我点米饭，免得浪费。她面无表情，执拗地说，我总是要给你一份的。我没有办法，只好把一大盘没有一点点黏性的手抓饭硬生生地都播撒进了肚子里，在彼得城我必须表现出对于食物的全部尊重。



五泄瀑声贯耳，反倒显得周遭特别的宁静。透过一幕幕水帘，眼前一派空濛。我端坐在池边椅旁的驳石上，虽是初冬暖日，久坐仍生寒意。同样是作协散文组采风于此，前一次是在 1991 年，同样在这堆石墩上，我同开垒先生的一张四人合影就在此定格。记得那天先生笑问：你编副刊也有十年多了吧，应该也算老编辑了。我调皮地回答：我这个小编辑是你这个大编辑“编辑”出来的。可能接近梓里，他的话更多，普通话里的宁波口音也愈浓了。一晃 26 年，先

# 《十竹斋笺谱》中的“虞琴”

严晓星

《十竹斋笺谱》二百八十三幅画，用典者颇不少。士大夫投赠笔札，若所选笺纸之典能与对方的身份、志趣相贴切，或与笔札内容相关联，多此一分用心，也就多一分动人。这些典故，在当时的书生看来可谓熟极而流，今天看来有一部分就难免冷僻了。鲁迅、郑振铎等人合作重刻《十竹斋笺谱》半个世纪后（1984），当年的刻工王宗光还在世，写过一篇《十竹斋笺画典故略述》（载《东南文化》1994 年第 5 期），解释了一百三十一张笺画典故，质之“文革”之后的文化背景，不能说毫无必要，只是个别解释不太准确，比如“虞琴”：

相传琴创自虞舜之世，故名虞琴。《中论·修本》云“琴瑟鸣，不为无闻而失其调；仁义行，不为无人而灭其德”。可知笺画之立意。

以“虞琴”之“虞”为虞舜，当然没错。自宋元迄于明末，至少有《琴笺图式》《永乐琴书集成》《太古大全集》《琴书大全》《凤宣玄品》《文会堂琴谱》《青莲舫琴雅》《乐仙琴谱》《古音正宗》等书在著录琴式时，载有“虞琴”、“虞舜琴”、“虞舜”、“虞帝”、“虞舜式”。《十竹斋笺谱》出版三十年后，东皋心越禅师（1639—1695）东渡日本，带去的一张古琴，名字就叫“虞舜”，亦可见其时之风气。不过，这里谈到“笺画之立意”，引《中论》未免绕远了些，最直接的无疑应该是《礼记·乐记》《韩非子·外储说左上》这些先秦文献。《乐记》作者争议未歇，姑引后者：

昔者舜鼓五弦，歌《南风》之诗而天下治。

这一句，在汉代文献如《新语》《韩诗外传》《淮南子》《史记》《说苑》《风俗通义》《尚书大传》《越绝书》中被广泛袭用，偶有字句出入，但普遍在“五弦”后加上“之琴”二字。而能让“天下治”的《南风》之诗”，《孔子家语·辩乐解》记录较为完整：

南风之薰兮，可以解吾民之愠兮。南风之时兮，可以阜吾民之财兮。

可见，这里所体现的是君主对民间疾苦和民生的重视以及因此而呈现的太平气象。《十竹斋笺谱》将“虞琴”列为卷三的“伟度”八种之一，正是因此而来。在七弦琴早已绝迹的



右：《十竹斋笺谱》中的“虞琴”上：朱龙庵旧藏

路王琴图

明末，笺上所绘之琴，果然只有五弦，配合这一典故的用意极其明显。

二

细看笺谱，又有意外的发现。“虞琴”所绘的，是一张大部分装在锦囊中的琴，琴头向左上倾，仅有琴肩以上的部分露在囊外，可以清楚地看到琴额、岳山、琴弦、护轸、穗子、琴颈、侧墙，琴身为黑色，穗子为黄色，锦囊通体草绿，上有暗绿色流水纹、鹅黄色落花纹。令人意外的是琴额。绝大部分古琴形制，额部非圆即方，而以方者居多；若方，两端都接近而略小于一个直角，因此是三角二边。然而，图中的琴额，明显斜斜削去了两个直角，如此一来就成为五边四角了。而上述九种宋元明琴学文献著录的琴式中，前八种绝无琴额五边四角者，包括种种名异而实同的“虞琴”。有之，也只见诸最后一部《古音正宗》（崇祯七年 [1634] 序），即明末刚刚被创造出来的新琴式“中和”，发明人是崇祯帝的堂叔、第二代潞王朱常涝（1607—1646）。

在潞府自刊的《古音正宗》中，朱常涝将“中和”列为历代琴式最末，

同时标注为“皇明潞王敬一道人式”，因此这种形制的琴也被称为“潞王琴”或“潞琴”。这幅标准图之旁，朱常涝作《中和琴式论》云：

是制也，额起八棱，以按八节；腰起四棱，以按四时；龙池上圆，凤沼下方，以按天圆地方；琴尾作环云，抚尾作双星，以按景星庆云，乃成天象，名曰中和。

描述琴首的“额起八棱”，也就是八个角，应该是将颈部以上作为一个整体来看，包括了向颈部内收时形成的四个角。

按照传统，介绍琴式之前，照例以《琴面图》《琴背图》开场，此书《琴背图》琴额的五边四角，显然也是以“中和式”为基准，只是颈、腰两处绘为弧形，而非直线，与后面的标准图存在一些差异。以存世的潞王琴衡之，当然是标准图更为接近实物。因此，《十竹斋笺谱》中的“虞琴”一笺，用虞舜之典，亦着意绘出五弦，但以形制论，则无疑是潞王中和式。颈部线条不似标准的潞王琴直折而呈现弧度，也可以用接近于《古音正宗》的《琴背图》得到解释。而传世潞琴均为通体黑漆，亦与笺谱“虞琴”相合。

三

《十竹斋笺谱》的刊刻年代，一般依据卷前李有坚《笺谱小引》、李克恭《十竹斋笺谱序》，定为明崇祯十七年甲申（1644）秋，已是李自成大军顺军攻取北京、明朝灭亡的数月之后。但有学者在比较了几种版本之后，发现有一本的卷二之末多出“如兰”八种，其中第二种印有“乙酉春十竹斋临周公调先生笔意”字样。乙酉（1645）即当时北方的清顺治二年，南方的南明弘光元年，可见它的实际成书时间，可能尚在甲申之后一段时间。

不妨来看一下《十竹斋笺谱》的作者胡正言（1584—1674）的人生轨迹。胡氏字曰从，安徽休宁人。万历三十一年（1603）左乔寓南京，约天启间（1621—1627）创十竹斋，从事笺纸、篆刻、书画的出版，《十竹

斋笺谱》之外，尚有《十竹斋书画谱》等，都是中国版画艺术史上的不朽杰作。《南疆逸史·列传第三十七·胡正言》说他“当授翰林院职，未赴而京师陷”，这当然是崇祯十七年春的事。当年五月，逃到故都南京的福王朱由崧（1607—1646）被拥立为帝，匆匆即位，“时尚宝诸玺悉沦于贼，诏待玺以行”，因署礼部侍郎吕大器的推荐，胡正言督治“广运之宝”、“皇帝之宝”二玺，并撰《大宝箴》，“诏授武英殿中书舍人。……辞不受。其后国事日乱，正言绝不谈世务。及南都亡，屏居一楼，足不履地者三十年”，直至去世。“屏居一楼，足不履地者三十年”的表现，是以遗民自居无疑。这一履历值得注意之处，需要结合潞琴的特殊背景与功能来看。潞王造琴，可谓不惜工本，精工细作，尤以在灰胎全用“八宝灰”（当然这样的细节，无法在笺纸上体现出来）而著称，已属珍稀；而当时的崇祯帝，恰是一位造诣不低的琴人，时以潞琴赏赐勋贵。毛奇龄（1623—1716）《满庭芳·公望遗性以潞国之琴》词所谓“人传是、乾清供奉，曾遣赐诸王”，大率类此。因此，当时若非在大内、藩府、公卿之家，几乎是不可能看到潞琴的。胡正言既然未能赴北京就翰林院职，大约可以推断，在明亡之前，他看到潞琴的可能性很小。

四

这一时期潞王朱常涝的人生轨迹是：崇祯十七年二月，他在自己的封地卫辉收容了从怀庆逃来的福王朱由崧，不久卫辉岌岌可危，他们一起南奔，四月底五月初被迎到南京。崇祯帝殉国后，南京诸臣要在潞、福二王中选定一人作为帝。史可法、吕大器、钱谦益等拥立潞王，史可法还称他“素有贤名”，但马士英等拥立福王，最终得逞。作为曾经的竞争对手王，潞王于六月被送往杭州，“令约束其从人”。第二年，改元弘光。不久清兵南下，逼近南京，福王逃走。六月，潞王受大臣拥立，八日在杭州宣布监国，十三日率众降清，条件是“请毋杀人”。“杭州之免屠戮，王之惠也。”（《临安句制纪》卷二）九月，与被俘的福王一同北上，十一月至京。次年（1646）五月，遇害。

由此不难发现，胡正言与潞王崇祯十七年五六月间都在南京，而拥立潞王的主要人物吕大器，向福王推荐过胡正言。吕大器称胡正言“博雅工篆法”，潞王亦精于此道（今人编有《明潞王篆刻三百例》）。胡正言完全有可能接触到潞王；即使没有，他接触到潞琴，也应在这一阶段、这一圈内的可能性为最大。而他到潞王的大致经历也不可能不了解，因为这就是他面对的时事与政局。

前文已及，《十竹斋笺谱》成书的两个时间上限是甲申（1644）秋、乙酉（1645）春，前者是福王登基以及潞王被送往杭州后不久，后者是南明小朝廷解体前夕。完全成书，也许还会稍微延后一些时间。无论胡正言在创作“虞琴”一笺时，潞王是否已经降清、北上、遇害，之前种种足够给胡正言留下深刻的印象。他用的是“虞琴”之典，却不依照琴式图谱，舍弃常见的仲尼式，而用潞王中和式，应是有意为之。他所寄托的是什么样的感情，囿于史料，不便妄加推测，但系之于兴亡浮沉中王孙贵胄的命运，大约是无疑的。

曾有学者指出，《十竹斋笺谱》卷四“灵瑞”八种中的“嘉禾”一笺，出现时期南明弘光一朝，考其典故，则“代表政治清明、在位者有德的灵瑞之像”（萧丽玲《隐喻型的生产模式——〈十竹斋笺谱〉的编辑原则》，载《汉学研究》第 28 卷第 2 期，2010 年 6 月）。从胡正言与弘光朝廷的关系来看，不独“嘉禾”，“灵瑞”八种可能都与弘光朝廷的成立有关。也许除了“虞琴”与“灵瑞”八种，谱中还有少数别有怀抱，却很唯一一落到实处了。

五

顺治二年（1645）九月初眼看潞王被迫北上前的毛奇龄，则在《张水部雷琴记》（载《西河集》卷六十八）中记下了一个让他印象深刻的细节：

幼时谒明代诸王于杭州，见潞王北徙，出庄烈皇帝所赐琴付北使，去其衣，琴烂然有若雷锦。潞王泣曰：‘是雷琴，故官人以雷文刺衣。’（按此文在光绪重刻本《听云阁雷琴录》中题为《序》，且无“烈”字）

国破身危之际，潞王之于琴，仍一往而情深，以致毛奇龄多年后历历在目，而至今读来亦觉伤怀刺骨。每个经历过天地玄黄的人，都有许多至惨至痛的经验。那个时候，张岱追忆往日繁华，襟怀苍茫，胡正言完成了那部让后世惊艳的笺谱，也不知其中蕴藏着多少挥之不去的心头旧影。



# 春风吹过文学原野

吴纪椿

生已作古人，但透过历史的迷雾，他的种种往事、音容笑貌，如同昨日，清晰可触。

1979 年，我从团市委调入刚复刊的《青年报》主编“红花”副刊。去找报社的老总编、诗人肖靖请教，他说，他现在在《上海文学》编诗教，这方面可以交流交流，至于讨教，最好去找“笔会”的徐开垒。当时我单身，每天用麻袋装的稿子请几位业余作者帮忙检视完，往往已是晚上八九点钟，可到文汇圆明园路开垒先生办公室，他仍精神矍铄，正在挑灯夜战，当时副刊编辑的辛劳无以言表。我也不客气，常常带上些选好的稿件，甚至大样请他指点。他看得认真，有时批评得也厉害。有一次他推荐了一篇青年习作给我，说小说题目没起好，你想想。回去后我电话告诉他：《喜相逢》如何？他电话里沉思一会：也不太好，

再想想。过了两天，在付印之前，突然接到电话：小吴，就喜相逢吧，也想不出更好的。

“红花”副刊正赶上了上世纪 80 年代初一波文学热。在先生倡导下，我们同三大报一起举办了“微型小说命题创作大赛”，从中发现了一批文学苗子。开垒老师对我说，诗歌是属于青年的，在他鼓励下，我们同北京《诗刊》合作举办了全国青年诗歌大赛。1981 年底万体馆举办《我们的生活》诗歌朗诵会，他也电话鼓励我：看到朗诵会有你写的诗，很好，你不能光写散文、报告文学，一个编辑最好是个多面手。后来“红花”刊发了上海一位高中生写的《柳眉儿落了》，这种中学生早恋题材在当时是禁区，三个月后《文学报》转载此小说并在全国范围展开讨论。那晚开垒先生在办公室开玩笑：小吴，看不出你胆子还蛮大额。

当时，卡夫卡、加缪、萨特等名字给文学青年带来了巨大冲击，一些习作往往晦涩极端。我至今仍保留着先生给一位业余作者小唐的长信。稿笺正反写得满满的，主要是对两篇作品的意见：如“我觉得你的两篇作品的共同缺点是选材不理想……编造的成分多，写我们的社会阴暗面，有些人不能相信真会有这么一些事情”，“要真正深入生活，了解生活，解剖人的灵魂，揭示生活中美和丑的斗争，这才是一条写作的正路”。当时我想发表这封信，被开垒先生婉拒。他说，这是一个编辑应该做的事；除了写信，也应该针对性地找一些有潜力的小青年当面聊聊，效果更好。那晚，我们谈得很多，先生见不得死板的概念，见不得毫无灵性的千篇一律，更见不得灵魂的污浊阴暗，讲到激动时，用食指不断敲击桌面，我深得教益。

严霜结野草，微雨洗高林，五泄对面仿佛始终印着那慈祥的面容。可先生离开我们已逾六年，他儿女新近编撰的《重读徐开垒》也已面世。对我而言，写作此文是种怀念和敬仰，而且离得越远越能透视时间的深度。开垒老师，我们后辈从您身上也学会了静静地守候着文学的精神家园；学会像您那样走过自己的人生，好比一枚香墨，为后来者“正透焦白，虚心发墨”。