



主 编 朱文斌 庄伟杰

光明日报出版社

图书在版编目(CIP)数据

语言与文化研究. 第14辑 / 朱文斌, 庄伟杰主编. --北京: 光明日报出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5194-4883-7

I. ①语… II. ①朱…②庄… III. ①文化语言学—文集 IV. ①H0-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第022467号

语言与文化研究. 第14辑

YUYAN YU WENHUA YANJIU. DI 14 JI

主 编: 朱文斌 庄伟杰

责任编辑: 李 倩

责任校对: 傅泉泽

封面设计: 李尘工作室

责任印制: 曹 诤

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市西城区永安路106号, 100050

电 话: 010-67078248(咨询), 010-63131930(邮购)

传 真: 010-67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E-mail: renqing339@126.com

法律顾问: 北京德恒律师事务所龚柳方律师

印 刷: 北京荣泰印刷有限公司

装 订: 北京荣泰印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换, 电话: 010-67019571

开 本: 185mm × 260mm

字 数: 300千字

印 张: 18.75

版 次: 2019年2月第1版

印 次: 2019年2月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5194-4883-7

定 价: 30.00元

版权所有 翻印必究

前言

纸上散步：酒色财气

◎[澳]庄伟杰

酒

请诸位允许我以散步漫谈式或对话交流式的方式进行。

先说酒吧！笔者素来以为中国文人写得最有气派的作品是那些与酒有关的篇章。一般说来，中国传统诗文大抵较低调，百结愁肠，千般苦恨。这当然与所处的时代背景及文人命运多舛有关。然而几杯酒下肚，文人备受压抑的本性就可或多或少地得到释放，笔下旋即奔涌起来。那气势，就汪洋恣肆得多了。

这当然会让人马上想到李白。“自古圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名”“将进酒，杯莫停”（《将进酒》），“百年三万六千日，一日须倾三百杯”（《襄阳歌》），读来淋漓尽致，令人回肠荡气。苏东坡也有“明月几时有，把酒问青天”（《水调歌头》），有了酒壮胆，老夫子异想天开，要“乘风归去”，到月宫走一趟。就连沉郁如杜甫，在获悉官军捷报后，亦举杯庆贺，写出“白日放歌须纵酒，青春做伴好还乡”（《闻官军收河南河北》）这样的诗句，笔下竟如此轻快，被称为“生平第

一号快诗”。

打开上下五千年的华夏文明史,随处可以闻到酒的清香,随处可以读到酒的影子。有人打趣说:假如没有酒的滋味,竹林七贤就失去风度,魏晋酒杯就欠缺了文化意蕴;倘若没有酒的熏染浸淫,陶潜就不能安享田园之乐,李杜文章就难以上天入地,而宋词则可能会出现一片苍白……

据有关史料分析统计,中国古今作家的作品中不涉及酒的,只是极少的例外;中国历代善饮酒者中,文学家占有极高的比例。文学史上第一流的,如三曹父子、竹林七贤、陶潜两谢、李杜韩柳、苏辛欧陆、关郑马白及明清小说、戏剧的几部屈指可数的名著作家,不是咏酒写酒,就是嗜酒好酒,多数还是酒量超群的大酒徒。此外,古人称好酒之人为“酒人”“酒民”“酒圣”“酒龙”“酒神”,而“酒仙”则是对酷爱饮酒者的美称;称贪酒、嗜酒之人为“酒客”“酒徒”“酒魔头”;称纵酒使气者为“酒狂”,贪酒无度者为“酒鬼”,酒后神志不清发狂者为“酒疯子”;称嗜酒而放荡不羁的人为“高阳酒徒”;称喝酒的对手为“酒敌”,酒伴为“酒党”“醉伴”;称不得志而寄情于酒者为“酒隐”;称只会吃喝不能做事者为“酒囊饭袋”;而“醉白”“醉僧”“醉旭”,则分别指豪饮工诗善书的唐朝大诗人李白、大书家怀素和张旭……可见古人对饮酒之人有着极为深刻的感知和了解。

西方文学理论认为,爱与死的纵横交错是文学的两大永恒主题;中国古典文学则流淌着两种液体:酒与泪。无论是写豪放的长歌,还是作唯美的短叹;无论是酬唱山川之美,还是吟哦儿女情长;无论是抒发兴亡之感慨,还是倾诉离愁之别恨……无数精彩的篇章,大都是酒后放歌而得。对好饮者而言,现实世界让人支离破碎,酒催生的世界才是美妙绝伦的。浸润于酒中,人与本真与性情靠得更近,更易找到真实的自我,更能体味到悠然、自在和冥合。中国文人对酒的深情往往发自天性,因为在人世间,似乎没有什么能比酒更能使他们热衷或倾心的了:花朝月夕,气和风清,感物而心有所喜,没有酒传导情趣行否?草衰叶落,流水飞红,感物而心怀悲戚,没有酒化解郁闷行否?春风得意,高朋满座,没有酒遣兴助威行吗?孤独难耐,前途渺茫,没有酒排忧消愁行吗?激情洋溢,顿生浪漫情怀,没有酒飞扬内心诗意不行;文思凝滞,难吐胸中块垒、没有酒洞穿灵悟之光不行……对于他们,酒似乎是全天候的,无须时间和地点,也无须场合和预设,“我有一尊酒,欲以赠远人。愿子留斟酌,慰此平生亲。”(汉代《李陵录别诗二十一首》其四)高山流水,情浓酒浓,

情酒相融，沉醉其中，“劝君今夜须沉醉，尊前莫话明朝事。珍重主人心，酒深情亦深。”（韦庄《菩萨蛮》）

诚然，中国文人之于酒，多数属“借酒浇愁”一类。其愁苦源自现实的困惑：国事多艰，民生凋敝是一种；仕途受挫，壮志难酬又是一种。当他们醉时，可能最清醒；当他们没醉时，可能最糊涂。醉酒时他们可以把功名利禄这些劳什子置之脑后，视若粪土；酒醒了呢？又不行了。对于苦难多于快乐、坎坷多于坦途的他们，催化和缓解是酒所发挥的最基本也是最有效的功能，他们只知道什么时候该饮的，不知道什么时候是不该饮的。

都说中国是酒之国，有源远流长的酒文化传统；但中国却没有确定意义的酒神，更缺乏令生命原动力通盘释放的酒神精神。即便是对中国文化的构成和影响最大的儒、道两家，对酒的态度也迥然有别。儒家饮酒重“礼”重“节”，道家饮酒重“性”重“情”。酒在《论语》中仅出现5次，却未曾出现过“醉”字。《庄子》中“酒”字出现12次，“醉”字出现3次，次数实在不算多，但庄子对酒与醉却有着较为深刻的论述，更接近于酒的本质。在《渔父》一文中，庄子曰：“饮酒以乐为主”“饮酒则欢乐，处丧则悲哀”，可见酒乃以乐为主，本质是要带给人欢乐的。庄子认为忘物忘我、顺应自然、有道德修养的“至人”，才能达到真正醉者的境界。西方则有酒神，希腊神话中的酒神狄奥尼索斯，他精神饱满地流布于西方文化的血脉之中。酒神精神中很少怜悯、哀伤之类低调的情绪，更多的是一种悲剧崇高感和生命力的强烈喷发。这恰是中国正宗文人所欠缺的东西，文人被太多世俗的缙继羁绊，很难达到忘我的狂放境界。

西方饮酒的过程常常是伴随着对天命或神的虔诚。拉伯雷在《巨人传》一书中写道：“苏格拉底入了座……举杯敬了神，唱了敬神的歌，举行了其他例有的仪式，于是就开始喝酒。”在会饮中，酒神不是梦，而是“醉”，它将现实与理想、自我与他者、男性与女性、复活与死亡、理性与感性等在日常生活中、在酒的真理与逻辑中统一起来，强调个性自由的价值意义，重视对于独立人格和悲剧意识的形成。

从总体的人文意义上讲，西方人饮酒不过是饮酒，饮酒的行为与酒精神其实本身关系不大，这是西方人饮酒的整体特点。应该说，西方人的酒精神是具有“意志”特点的对现实与理性的自觉反抗，对自由的追求充满执着和天真，在激情的背后有着实实在在的行动。换言之，西方的酒精神是偏于“外向型”的。而中国人的酒文

化体现,是感情特点趋强的“内向型”,强调对感性自由的内心体验,进而对现实和理性原则抱以极大的宽容和通融态度,趋向中庸或中和。即醉酒时有棱有角、锋芒毕露,酒醒后依然随遇而安,甚或麻木不仁。也许,这就是中西方在饮酒的行为和态度上的区别,前者过分强调自我与自由,喜欢酒神状态即醉的状态,以及在醉态中造成的人的心理变化,容易导致极端个人主义和自由意义;后者则在追求酒精神中过分耽于饮酒行为本身的文化特点,常常会给饮酒和酒精神带来偏颇甚至荒谬的一面。

中国诗人艾青从欧洲带回芦笛时,也把西方的阿波罗(日神)精神和狄奥尼索斯(酒神)精神带了回来。艾青复出后写过一首《酒》,他是这样写的:

她是可爱的 / 具有火的性格 / 水的外形
 她是欢乐的精灵 / 哪儿有喜庆 / 就有她光临
 她真是会逗 / 能让你说真话 / 她会使你 / 忘掉痛苦 / 喜气盈盈
 喝吧,为了胜利 / 喝吧,为了友谊 / 喝吧,为了爱情
 你可要当心 / 在你高兴的时候 / 她会偷去你的理性
 不要以为她是水 / 能扑灭你的烦恼 / 她是倒在火上的油
 会使聪明的更聪明 / 会使愚蠢的更愚蠢

这就对了:千真万确,酒是“火上浇油”!当代著名作家王蒙在《文人与酒》(唱词)中写道:“有酒方能意识流,人间天上共遨游,神州大地多琼液,大块文章乐未休。//说的是,自古文人爱美酒,酒中自有诗千首。文万言,诗千首,且从茅台唱起头。……太白遗风真吾友,孟德举杯思悠悠。雪芹典衣沽薄酒,且酌且悲写红楼。”这种颇富情趣的描述和吟唱,反映了中国文人的一种人生方式,一种审美趣味。

饮酒,作为人们日常生活中一种常见的爱好和活动,已被运用到庆典、祝寿、祭祀、婚礼、酬谢、交谊、迎宾等多种场合;饮酒,为人们紧张繁重的生活增添了色彩,因而各种气氛中的饮酒方式也不尽相同。当今,鸡尾酒是风行世界和备受人们青睐的一种饮料。朋友欢聚、知己三五,来一杯鸡尾酒,说说笑笑,轻浅啜饮,别有一番情趣;大型宴会,鸡尾酒既可增加宴会氛围,又能表现主人调配鸡尾酒的灵巧构思,置身其中,无疑是一种享受。而酒吧,正悄悄地越来越多地出现在中国都市的

很多角落,人们尤其是青年人在酒吧的迷离和芬芳的酒味、烟香中流露真情,释放自我,暂时忘却世事的烦忧。这些各具情调、形形色色的风情,渗透着现代人酷爱生活的活力。这是真实的存在,是处于转型期的当代中国文化构建进程中一道亚文化景观。

有人说,酒可以把人性发挥得更充分更趋近极致。从现实的角度看,操纵酒者,唯人而已。实际上这不过是人的情绪的变化,或者人的情感在各种不同场合里的表现与抒发。高行健在一篇《谈酒》的散文中写道:“人到极端寂寞时以酒为友,我想。”那时候,“我不知道要走到哪里去。我也想沉醉,放纵自己,可又出于自己的爱惜和醉酒后难以忘却的生理上的恶心,就还是继续走自己的路。”这里所流露的还有点传统文人的味道。在今天的酒吧里,中国文学中的酒文化不具备现代性,而是隐约带有中国特色的“后现代”情调。在很多标榜为女性文学的文本中,我们读到了一些作秀的安琪女,她们出入于酒吧、咖啡馆、大酒店、迪厅等场合,有自己的一间安乐窝,性感、叛逆、富有才情,其周遭总是点缀中产阶级的男人,她们诱引他们,有爱或无爱的故事发生顺乎自然。作为另类,他们由一个前卫男孩蜕变成一个稳重的男人,从一个花季的少女成长为一个成熟的女人。看来,作为酒,或者与酒有关的人和事,值得谈论的东西太多了,限于笔力和见识,暂搁于此,权当抛砖引玉吧!

色

现在来谈谈色。在过去的年代,人们一谈色似乎就是思想反动、腐败。简单地把色当成是色情、情欲的意思。其实,“色”有多种多样的解释。打开《现代汉语词典》或《新华字典》,色就有六七种解释,比如颜色,脸上表现出的那种神气、样子(脸色),情景或景象,种类,物品的质量,妇女美貌,情欲等意思。

其实,一谈起色,国人最容易想到的恐怕还是色情、情爱这方面的内容。这也难怪,对于我们这样一个说开放但还没完全开放的社会,人们的潜意识里还有许多挥之不去的思维惯性和某些封建色彩成分。单这个话题要说的东西就很多。作为一个文化人或者说从事文化工作的人,我认为,“色”是一个无法避开的话题。

孔子曰:“君子好色而不淫”。在这里,色说的应该是美的意思,是属于审美范畴的。爱美之心人皆有之。人是按照美的规律来塑造自己的。无论是美人美色当前,是面对美丽的爱情,抑或是带有冲动美感的情欲,其实都是美的。而这些,恰恰

是许多文学艺术家的灵感之源。普希金为了美色(美丽的情人)可以用枪跟他人作生死决斗,歌德为了美色情爱才有四十年心血凝聚的《少年维特之烦恼》,现代诗人徐志摩为了美女诗人林徽因才演绎出一场人间四月天,鲁迅为了美女学生许广平才缔造了一出师生恋的故事,当代大艺术家范曾既要江山又要美人才不顾一切地与所钟情的爱人缠缠绵绵翩翩飞,张贤亮因为宫雪花才激情飞扬出美文赞美色,顾城、刘湛秋为了一个英儿,才有了“魂断激流岛”和“爱情E-MAIL”。当然,如果像唐明皇为了个杨贵妃而丢了江山又折了美人,就太不应该了。(“汉皇重色思倾国,御宇多年求不得。杨家有女初长成,养在深闺人未识。天生丽质难自弃,一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生,六宫粉黛无颜色。”)没有色就没有彩,男人没有风采,女人没有神采,世界没有色彩,生活就单调乏味。文学艺术作品如果无色无彩,那肯定没人看,没人欣赏。因此,有人说,人类之所以会有爱情这玩意儿,大半是文学给闹的。这不是说男女性爱本身,说的是人类对这种情感的认知方式。只是由于有了文学,人类才会以现在这种方式表达异性相悦之情。杰克·伦敦说过:“没有恋爱文学,没有伟大恋爱和伟大情侣的故事,没有爱情诗歌的光彩,没有口传爱情故事和爱情传奇的渲染——没有这一切,人类大概不会照现在这个样子恋爱。”由于有了文学(广义的说是文化),人类才把原本为了繁衍后代的性的吸引,提升到了“爱”的层面,而反过来导致了许多优秀爱情文学作品的诞生。

我敢断言,大凡文人骚客,只要写过东西的,几乎没有不写与爱、与情、与色,或与性有关的文字,或者说,许多诗文的生发是从这里面得到灵感的。我自己也不例外。我的很多诗歌、散文诗作品的确是因为“好色”而激发或喷发的。而且,本来即便很阳刚或者追求阳刚的人,在秀色、情爱面前也会转型,即从阳刚转为阴柔,在格调上难免流于缠缠绵绵,儿女情长起来。其实这是符合人性的,西方理论称之为“双性同体”。

古今中外很多大作家、大诗人、大艺术家均有这种特点和意识。或者说,在他们身上,常常潜在这种意识或状态。当然,这里并不实指身体上的阴阳人,而是意指某种境界,其中并不严格界定性别作用,或指某种状态。恕勿赘言。比如豪放派鼻祖苏东坡,既有“大江东去”的奔放豪迈,也有“明月几时有”“夜来幽梦忽还乡,小轩窗,正梳妆。相顾无言,惟有泪千行”的婉约柔情。毛泽东是大政治家、也是大诗人,在他的笔下有“北国风光”“数风流人物,还看今朝”的狂傲霸气,同样有“我

失骄杨君失柳”的万千感叹……

爱需要表达。人们正是借助文学艺术,才能把自己心中爱慕之意、好色之情艺术而动人地表达出来。因此可以说,人生需要爱,世界需要色彩,而且越多越丰富越奇特越好越妙。人有七情六欲,色有赤橙黄绿青蓝紫。这个世界只要有爱有情,就有多姿多彩的颜色,只要有多姿多彩的色泽,我们的生活、我们的内心就自然会不断地充实和丰富起来,同样的,也才会产生无数撩人心欲动人心魄的诗文华章。君不见《诗经》第一声唱的就是“关关雎鸠,在河之洲,窈窕淑女,君子好逑。”然后是《孔雀东南飞》是《长恨歌》,还有“西厢”,还有“红楼”。外国呢?有《罗密欧与朱丽叶》,有《少年维特之烦恼》等等。这难道不是君子好色才“好逑”吗?在这些作品里,爱与情表达得多么热烈,多么舒放,多么艺术,多么有味道,多么有情趣!

要谈“色”,话题的确很多。孔子也说:“食色,性也”;食欲与性欲,是人的两大基本欲求,是人的天性,因此是符合人性的。但两者有所不同。食不可一日或缺,从生到死伴随人的一生;性,则是人生一定阶段的欲求。头尾(婴儿期、幼儿期、少年期,性尚未成熟;进入老年,性欲逐渐减退)一除,即使是青壮中年期,也非得一日不可无性,它要受环境、条件、婚姻状况等因素的限制。是故古人有云:民以食为天。但不能说,民以性为天。此外,食是公开性的,性是隐秘性的。回到文学艺术创作中观照,就笔者个人而言,既不喜欢“样板戏”里的李奶奶孤老婆子一个,李玉和单身一个只懂革命,李铁梅好在还是个黄花闺女,剩下个阿庆嫂,还要让丈夫跑单帮去,长期两地分居,害得那胡司令、刁德一之类的想入非非。当然,也不喜欢看那“不谈爱情,只要性”的东西。尽管如今吃香的是“性”,讲究单刀直入,而且越露骨越一竿子到底就越叫座。最时髦的据说是喝完一杯咖啡就双双去开房间,第二天早上分手时连对方姓啥名谁都不知道。难道这就叫“现代”,或者叫“后现代”?诚然,性并不是坏东西。所谓柏拉图式的把性绝对排斥在外的纯精神式爱情,毕竟太虚无缥缈了,甚至显得虚假。君子好逑、好色,或者说性双方的相互吸引,应是一种很强烈的力量,有时可能会创造出激动人心的人间奇迹。

薄伽丘说过:只要方式得当,世界上没有不可说的东西。所谓“方式得当”,是指技术?是指技巧?还是作家的文化素质?心理素质?或者人格反映?总之,公婆自有说法。这只能留给大家去思考了。

财

接下来就说说“财”。本来“酒色财气”四个字中的财,指的是财富、财产。但常人多用世俗的眼光来看待这“贝”字旁的“财”字,或者大多从物质层面来理解和阐释。这里,我想赋予这“财”字以新的含义,在特定的年代尤其是在高度商业化或者说全球化的时代。试问钱是宝贝吗?肯定是,金银财宝,已经说得明明白白。那么,再问,优秀人才是宝贝吗?高新技术是宝贝吗?经典著作是宝贝吗?如果有人反对,恐怕是哪根弦出了问题。因此,照我的看法,“财”有硬件的也有软件的,“财”有物质的也有精神的,“财”有显形的即看得见的,也有隐形的即看不见的(暂时的、相对的。如一个人的身价)。

人类的生活其实就是物质生活与精神生活的组合。这既是一个深奥的哲学问题,又是一个简单的生存问题。当然,如果让本人选择,毫不讳言,是既想在物质上扬眉、又想在精神上吐气,即在物质和精神上扬眉吐气。但鱼和熊掌不可兼而得之,唯有顺其自然,自然而然。大道自然嘛。我这样说也许等于白说,但我还是说了。我的意思是,当一个文人,得有财,这财最好不是单个儿的“才”(从文字学解释,这“才”没有依傍),而是“贝”加“才”的“财”,这样才会有依靠。照我来看,今天的文人必须拥有财富,尤其必须拥有独特的文化资源这笔财富。在国外,一个优秀人才可以享受高薪,拥有丰厚的收入。有“贝”,即有钱了,做什么事情都顺心,都无后顾之忧,有这“宝贝”的依靠也才能显示出人才的价值和尊严。商业化、全球化没有什么不好,起码这个时代越来越重视人才了。这几年我们的祖国翻天覆地的大变化大前进,中国人真正扬眉吐气的时代似乎就要到来了。有人问我为什么还要回来,在国外不是很好吗?我打趣地说:你没去过你怎么知道?至于说为什么回来,那就问得有意思了。过去祖国母亲穷,干瘪得连乳汁都快没了,现在祖国母亲丰满了丰腴了,脸色红润光彩照人,胸脯高耸饱满,乳汁多了,你们吸不尽喝不完,我也得回来凑热闹,吸一口,不能太亏了吧?尽管我自喻是一只从海里爬上岸的、浑身千疮百孔的“海龟”(归)。

过去士大夫文人自视为清高,总以为文者不经商,文商脱离,其实商业有商业文化,文化有文化商业。商业如果没有文化内涵的注入,就无法树旗号,也站不稳立不起来;反之文化同样需要走进市场,走进读者,走进社会,走进家庭,这样文化

的价值和意义才能更好地展示出来。谁都想自己写的书拥有最多的读者,谁都想让出版的报刊拥有最多的订户,说白点谁都希望产品畅销卖得好。画家、书法家的字画也是如此,拍卖行的叫价就是最好的例子。许多中国文人最大的毛病就是死要面子,包括笔者在内。死要面子就是戴着面具做人,不真不实。你问他或说他好色,他不但不敢承认,还抵赖。其实好色也是爱美嘛,哪怕是怜香惜玉,又有何碍?你问他是否爱钱财,他支支吾吾,担心人家说他俗不可耐。君子爱财取之有道嘛,有何不好意思?(闽南语说得好:癩咯假封建!)正因为这样,很多文人写不出好东西,因为他们不敢放开手脚,放飞心灵,坦诚相告,写出来的东西就失真了。真的本来就是美的,美的不一定是真的。说句实话,没有真东西,文学艺术就失去了灵魂,这样呕出来的东西就无法感动自己,也无法感动读者,更无从感天地泣鬼神了。

中国古语有“三留”之说,意思是人活一世,总得给后人留一点东西,要么是财、要么是德、要么是言。看来单一个“财”字就实在了得,要说的话就有很多。相信大家有自己的见解,我就不多说了。我想补充一点,时下经常有人在谈论文学的原创力(性)问题,我想谈点看法。有人说,当前文学创作中原创性不足,颇多模仿、雷同、重复,而原创性不足则在于有些作家原创力不足。何谓原创力?见仁见智。我觉得原创力主要表现在几个方面,即作家对生活的洞察力,创作灵感爆发的想象力,角度选择或艺术构思的独到力,艺术形象的穿透力,形式或手法的创造力所综合形成的合力。从何而来呢?单靠苦思冥想没有用,难免力不从心。像“江郎”那样等待神灵的启录又难免让人失望。清代美学家叶燮说的四字真言:“才、胆、识、力”,或许对我们颇有启发。所谓“才”用现代语言来理解,应指作家的感受力、想象力和艺术表现力;“胆”应是作家敢于直面人生,坦荡心胸,敢于言别人不敢言、说别人不敢说,即掌握和运用一种独特而富于个性的话语,具备这份勇气,才能有艺术的创新,叶燮说无胆则才就“不能伸”;“识”是作家对生活的感悟力、判断力、理解力和对创作规律的把握和驾驭能力。叶燮说“识明”方能“胆张”方能“生才”。作家有了才、胆、识,当然也就有了原创力。这不就是作家可能拥有的一笔财富吗?

气

再来说“气”字吧!一谈“气”,我们自然可以联想到气质、气韵、气运、气宇、气焰、气性、气象、气息、气味、气数、气势、气色、气魄、气派、气量、气力、气节、气概、气

氛、气度,还有什么气昂昂、气冲冲、气短气长、大气小气等等词儿,这些词有很多跟文学艺术、人生命运、大千世界等紧密相关。还有诸如文气、官气、才气、运气、神气、天气、地气、人气……在文学写作与艺术创作中,我们经常说:一气呵成、意气风发、气韵生动、气势磅礴、气盛言宜、洋溢生气、富有灵气、充满大气等等。可见“气”无论对自然生命还是对文学艺术,都是非常重要的。

其实,“气”是中国古代哲学里相当于“道”的一个元范畴。老子曰:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”万物生焉,冲气以始。“气”之论本是中国古代哲学中的重要学说,早在先秦哲学和汉代哲学中就具有十分突出的地位。老子、《管子》四篇、孟子、庄子、荀子、《淮南子》等皆有很多有关“气”的论述。如果说“道”作为中国古代哲学本体论的核心范畴仍有无限玄奥的色彩,那么,先哲对于“气”的体认则类似于古希腊赫拉克利特之体认“火”一样具有唯物色彩。到了东汉,王充提出元气自然论,云:“万物之生,皆禀元气。”他对“气”的表述尤其明晰:“人之所以生者,精气也。”“天覆于上,地偃于下,下气蒸上,上气降下,万物自生于其间矣。”人的呼吸与自然的云蒸雨降,这种人体与自然的“气”带来了个体与万物的生命。近取诸身,远取诸物的朴素的哲学本体求源取向使中国哲学一开始便打上了生命的印记。“气”是万事万物生命的要素,有了它,一切便生动起来。魏晋南北朝时,谢赫著名的“气韵生动”论便是其中一个充满动势的美学命题。而“气”的生命论哲学涵义同样赋予“韵”以形而上的意义。自此,“气”成为中国文化学说的一个基本范畴,其内涵也渐渐得以扩展和丰富。清代松年在画论中有此见解:

天地以气造物无心而成形体,人之作画亦如天地以气造物,人则由学力而来,非到纯粹以精,不能如造物之无心而成形体也。……宁有稚气,勿涉市气,宁有霸气,勿涉野气。……再观古今画家,骨格气势,理路精神,皆在笔端而出……

此段语录虽是论画,但用于诗词书法,不亦挺适合吗?由此可见,“气”并非虚无缥缈无从把握的玄奥之物,高境界的“气”乃是人的思想、才情、技艺的集中体现。

“数风流人物,还看今朝”的毛泽东,博览群书,通晓古今文化,虽不以吟诗作书

为生,亦非职业诗人和书法家,但其学问功夫可谓博大精深,且兴趣涉猎广泛,对于中外历史和文化堪称了如指掌,所以他“气盛言宜”,书精文雄。如果说曹操的诗风以通脱豪健为诗之神、以沉雄开阔为诗之态,那么毛泽东的诗词则充满狂气、浩气、霸气和英雄气,其豪放刚烈、石破天惊的气度和精神,较之挥鞭的魏武有过之而无不及。

中国书法,乃是华夏民族独有的艺术形式,被尊为国粹,它伴随和孕育着中华历史长河的拂拂灵气奔腾而来,并享誉世界。作为一种个体艺术生产,书法不仅反映了一个人的学识修养、审美情趣和内在气质,而且蕴含着一个民族的人文精神和伦理风尚。毛泽东的书法艺术以其超常无比、奇崛多姿的风貌闪烁耀眼于中国书坛,这与其气势夺人的结体线条、领异标新的独特风格、智慧卓犖的深厚学养、激扬文字的精神气质是绝然分不开的。

古人云:情至之语,气在其中。说的是在创作过程中,创作主体的思想情感与气质禀性是紧密相依的。纵观中西文化,如果说西方文化倾向于知性的表现,那么中国文化则注重于感性的表达,正如我们说哲学家较诗人更知性些。在中国诗人中,知性诗人凤毛麟角,即使有也难获激赏。中国人的审美习惯以感性见长。如对李白、李商隐、李后主的诗词之所以为人所津津乐道,乃是那些充满感性的诗句,如“桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情”。“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”之类的。对知性的欣赏则大多纳入到理趣之中,如“不识庐山真面目,只缘身在此山中。”

那么,毛泽东的诗词到底是感性的还是知性的呢?似乎难有把握给予归属,也非两者的交合统一。依我浅见,毛泽东诗词弥漫的是一种充盈之“气性”。其书法亦然。诗词书法有了“气性”,其波折流动,自有高低抑扬、纵横开阖之妙,也有意态万千、回肠荡气之势。“气性”对于创作主体之精神体现,一旦贯穿于作品之中,即可彰显诗书的内在特质。毛泽东不仅在书法中通过点线、章法、结体的生动组合,形成了气势磅礴的笔墨意趣和书法个性,而且在诗词中将情、辞、气奇妙地糅合在一起,创造出一种有别于古今的情趣和“气性”。他的《沁园春·雪》,开篇奇崛,气贯全诗。“多少事,从来急;天地转,光阴迫,一万年太久,只争朝夕。”仿佛是一气呵成,信手拈来。有时呼啦啦一首,有时则律动一二,全凭“气性”所至,仿如行云流水又豪迈放达。但“可上九天揽月,可下五洋捉鳖”虽有“自信人生二百年,会当水击三千里”的从容气概,却是极难想象的。“山舞银蛇,原驰蜡象,欲与天公试比高”,

同样豪情万丈,气势也不同凡响,却难在具体现实之境中找到可靠的着落点。也许,我们只能说那是诗人心象的折射,只能理解为诗人的一种抱负与气概、一种蓄意的精神境界。这种把个人情感与气性合二为一的力量,其实也成为诗人自身所依附的时代政治或文化发展的象征。

气性在某种意义上可说是毛泽东诗词中行走的一种内在的脉络和轨迹,也体现出一种内在的情感力量。毛泽东的书法同样气性充盈,一片神行。书法最重者是气,是神。气不在行外,而在行中;神不在字内,而在字外。故神为全神,气为中气,有神则无论字体大小,皆有磅礴充裕之气,有气则无论行字欹斜,皆有一气贯注之神,故神气必须兼而有之,方为尽善。试看毛泽东的书法,行草兼具,或大或小,忽左忽右,有争有让,无不精神充足,气势充沛,这种独特之处,是不易学到的。他的气性,简直可以当作一个思想文本来加以解读。

经常有人向我索字(书法),要的内容不外“精神”或“精气神”三字。这的确让我顿悟许多,原来精、气、神的内涵具有如此博大精深的意味。是的,有精方有气,有气就有神,有精神就有气,有气便能长精神。生命不就是这三大元素组成的吗?简简单单三个字,便舞出了生命节奏的高蹈与回旋,并强烈暗示出了一种生命大化流行的状态。世界五光十色。诚如有江河山川、鸟兽鱼虫,也有春云夏雨、风花雪月一样。酒、色、财、气,不仅反映了人类丰富多彩的生存状态,呼唤与之相对应的生命状态,也映衬出人类某种终极性的体验方式和诗学形态。关于“酒、色、财、气”,值得谈论的话题实在太多,或许其中还蕴含着诸多未知而神秘的存在,笔者限于见识,力所不逮。面对高度商业化时代的生命与文学(艺术),面对真实而自然存在于我们生活中的“酒、色、财、气”,其所包含着的人生况味或文化意味,可谓仁者见仁,智者见智。只要经过一番深入的“思”和“悟”,你就能读懂它们,并感到它们总是存在于我们生活的世界,同时会诱发我们去不断地“思”,甚至会因此产生一种真的感受与美的心境。因为有主体的强烈参与,它们自然而真实的存在形态,会以自身独特的方式展示在我们面前。

前言

纸上散步:酒色财气 / ◎[澳]庄伟杰·1

名家讲坛

中西时空观的比较研究 / ◎史忠义·2

外国文学

《亨利四世》:为舞台而写的“历史”人物 / ◎傅光明·36

陀思妥耶夫斯基小说中的“父亲形象”分析 / ◎苏 维·59

论村上春树《1Q84》中暧昧的善恶观 / ◎李先瑞 杜彬彬·66

剖析《米夏埃尔·科尔哈斯》中女主角的多重身份特征 / ◎刘 莎·76

华文文学

海外华文文学的学术史和学科史之演进 / ◎杨匡汉·84

新时代海外华文文学的发展风貌 / ◎公 仲·93

迁移和寄居是人类悲惨生存现象之一

——论严歌苓的海外小说及其书写意义 / ◎钱 虹·100

从“权力”到“心狱”:论曾晓雯小说中“监狱”隐喻的嬗变 / ◎杨稼媛 刘红英·114

桌子的独白:洛夫诗歌论 / ◎钟 鸣·120

香港青年诗人的创作题材与价值取向 / ◎度母洛妃·129

台港文化名人事迹与世系考——许地山 / ◎陈煜斓·142

简媜散文的岁月留痕 / ◎李婷婷 乔艳敏·149

听香相遇朵拉情

——朵拉、凌逾对话录 / ◎朵 拉 VS 凌 逾·156

中外诗学

翻译与传播:中国新诗在英语世界 / ◎海 岸·166

坚持深度写作:杨炼诗歌解读 / ◎谭五昌· 188

关于诗歌的艺术生命

——与美国哈佛大学文学博士罗弗·查尔斯的谈话 / ◎雨 田· 207

中国新诗何时创立定型的新形式 / ◎王钻清· 218

续脉或重构本土诗话传统的一次成功践行

——以胡亮诗话集《琉璃脆》为例 / ◎陶 春· 225

闲谈东方“符咒”文化 / ◎李毅强· 238

序跋评述

扉页里的精神家园

——读谭五昌的《在北师大课堂讲诗》五卷本 / ◎吉候路立· 242

中国当代诗歌原创性讲解的典范之作

——《在北师大课堂讲诗》五卷本阅读札记 / ◎任美玲· 248

中国当代诗歌拥有最新锐的批评

——评谭五昌新著《在北师大课堂讲诗》五卷本 / ◎戢桂荣 任 毅· 255

现代作家研究领域的新收获

——评《浙东山区世界的审美表现:魏金枝小说创作研究》 / ◎杜 睿· 261

透视 20 世纪中国文学的新窗口

——评刘家思、刘桂萍《浙东山区世界的审美表现》 / ◎彭红平· 267

古典文物与现代情感共融的跌宕诗篇

——读龚学敏诗集《纸葵》 / ◎郭 毅· 272

坚守中的拓展与超越

——评王学忠诗集《我知道风儿朝哪个方向吹》 / ◎王 伟· 278

后记

编后感言 / ◎编 者· 284

Preface

Walking on Paper: Wine and Wealth / [Australia]Zhuang Weijie · 1

Celebrity Forum

A Comparative Study of Spatio-temporal Views between China and the West
/ Shi Zhongyi · 2

Foreign Literature

Henry the Fourth: the "historical" figures for stage performance / Fu Guangming · 36

On Fathers' Images in Dostoyevsky's Novels / Su Wei · 59

On the ambiguous concept of good and evil in Haruki Murakami's *1Q84*
/ Li Xianrui; Du Binbin · 66

Analysis of the multiple identity of the heroine in *Michael Kohlhaas* / Liu Sha · 76

Literatures In Chinese

The Evolution of Academic History and Discipline History of Overseas Chinese Literature / Yang Kuanghan · 84

The Development Style of Overseas Chinese Literature in the New Era
/ Gong Zhong · 93

Migration and settlement are one of the tragic survival phenomena of mankind
——On Yan Geling's Overseas Novels and Their Writing Significance
/ Qian Hong · 100

From "Power" to "Prison of the Heart" : on Evolution of Metaphor of "Prison" in Zeng Xiaowen's Novels / Yang Jiayuan; Liu Hongying · 114

The Monologue of the Table: Lough's Poetry Theory / Zhong Ming · 120

The Creational Theme and Value Orientation of Young Poets in Hong Kong
/ Dumu Luofei · 129

A Research on Cultural Figures' Achievement and Genealogy in Taiwan and Hong kong
—— Take Xu Dishan as an example / Chen Yulan · 142

The sings of years on Jian Zheng's Prose / Li Tingting; Qiao Yanmin · 149

Listen to Fragrance and Meet Duola's Emotion
——Duola , Ling Yu Interviews / Duola VS Ling Yu · 156

Chinese and foreign poetics

Translation and Communication: Modern Chinese Poetry in the English-speaking World / Hai An · 166

Insisting on Deep Writing: An Interpretation of Yang Lian's Poems / Tan Wuchang · 188

On the Artistic Life of Poetry: A Talk with Robert Charles, Doctor of Literature in Harvard University / Yu Tian · 207

When is Chinese new poetry new form set / Wang Zuanqing · 218

A Successful Practice of Continuing the Vein or Reconstructing the Tradition of Local Poetry and Speech: A Case Study of Hu Liang's Collection of Poetry and Speech "*Brittle Liuli*" / Tao Chun · 225

Optionally Talking about Oriental "Charm" Culture / Li Yiqiang · 238

Comments on Prefaces and Postscripts

Eden in the book

—— Reading Professor Wuchang Tan's "*Teaching Poetry in the Class of Beijing Normal University*" (5 volumes) / Jihou Luli · 242

An excellent original explanation of Contemporary Chinese Poetry

——A reading note of "*Teaching Poetry in the Class of Beijing Normal University*" (5 volumes) / Ren Meiling · 248

Chinese contemporary poetry has the latest sharp criticism

——Comment on Tan Wuchang's new book "*Teaching Poetry in the Class of Beijing Normal University*" (5 volumes) / Ji Guirong; Ren Yi · 255

A Brief Comment On *Aesthetic Representation of the Mountainous Area in the East Zhejiang : Research of Jinzhi Wei's Novel Writing* / Du Rui · 261

On the New Window of Chinese Literary of the 20th Century: *A Comment on Aesthetic Representation of the Mountainous Area in the East Zhejiang* / Peng Hongping · 267

Chequered Poems of the Transition of the Integration of Classical Cultural Relics and Modern Emotions: Reading Gong Xuemin's Poetry Collection *Paper Sunflower* / Guo yi · 272

To Expand and Surpass

——An Analysis on Wang Xuezhong's poetry collection *I know which way the wind blows* / Wang Wei · 278

Postscript

Informal Discussion on This Volume / Editor · 284

名家讲坛

中西时空观的比较研究

◎史忠义

西方诗学多有关于时空的思考,特别是进入20世纪以后,时与空成为西方诗学非常重要的两个概念。那么中国文论有没有关于时空的思考呢?这是近年来我经常思考的一个问题。我曾为此请教过学界的几位朋友。大家最初的感觉是,关于时空的思考似乎是西方哲学和诗学的特长,在西学未进入中国之前,中国诗人仅以诗作的形式谈论时空,不曾有过系统的思考。我很不情愿接受这种最初的感觉,因为,时空这种如此重要的问题,中国哲人和文论家怎么会不思考呢?那么中国人又是以什么方式思考时空的呢?在长期的思考中,我逐渐把目标锁定在“象”和“境”两个对象上,朦胧地感觉到,概而言之,中国古人主要是通过“象”思考时间、而通过“境”思考空间的。^①直到有一天,我读到了刘长林先生的《〈周易〉与中国象科学》(载《周易研究》2003年第1期)一文,才豁然开朗。《〈周易〉与中国象科学》一文的阅读以及随后的深入思考,使我有如下述收获:1. 逐渐看清了“象”与“境”和时与空两组概念分别与中西方哲学基础和诗学体系的关系。2. 进一步体认到,西方的形上论主要反映在宇宙论和物自体的本体论两方面,而中国的形上论则主要体现为象科学,亦即体现在对万事万物运动变化生生不息的认识方面,《周易》和道家思想就是这种形上论的杰出代表。3. 中国哲学中的形上论思想在文论中的反映,即是“象”和“境”两个基本概念。“境”包括物境、情境和意境,文学艺术中的“境界”概念不等于客观世界中的空间概念,即使是“物境”亦如此,它们都是内在化之后的空间。4. 进一步坚信了我对陈良运先生提出的中国诗学体系的认可。5. 我还发现,在时间坐标的纵轴线上,20世纪西方诗学特别青睐的“文本”概念基本上是对中国古代“文”的概念的回归,而“时空”概念则基本上是对中国古代“象”和“境”的概念的回归。

—

刘长林从哲学角度比较了中西方的时空观。为了避免突兀和易于理解,我们把他的观点叙述得稍为详细一些。刘长林认为^②,就世界的空间和时间两大方面而言,空间方面显示为“体”,时间方面显示为“象”。“体”指形体、形质;“象”指事物运动变化的动态表现。西方的传统科学与哲学在时空选择上,以空间为主,时间为辅,空间统摄时间。认识主体和认识客体处于分隔对立的状态。因此,西方人看世界着眼在空间实体。与此相应,则倚重分析方法、抽象方法,将对象分为现象和本质,个别和一般。经过一层一层向更高处抽象,于是哲学的本体往往具有超时空的特性。用分析方法和抽象方法所做出的本质与现象的分割,把世界分割为现象的世界和本质与规律的世界。本质和规律虽然最终要通过现象世界显示它们的作用,但是它们似乎超离并高于现象世界,而且唯有它们代表并实现世界的秩序。对现象进行分割和抽象,到现象背后去寻找具有确定性、稳定性的本质和规律,这种关注必然指向世界的“体”的方面,主要去研究事物的空间属性,并从空间的立场和角度来探察时间,规定和宰制时间。

公元前5到4世纪,留基伯和德谟克里特创立了西方古代的原子论。德谟克里特主张,原子和虚空为宇宙的本原。原子是存在,虚空是非存在。存在和非存在都是同样的实在。原子是最小的不可再分的物质微粒,具有不生不灭、永远运动的属性。虚空则是什么都没有的绝对虚无的空间。正是由于虚空的存在,原子才有运动的场所。原子论继承和发展了巴门尼德的“存在”、阿那克萨戈拉的“种子”、恩培多克勒的“四元素”以及毕达哥拉斯学派和芝诺的非连续的不可再分的最小量度等概念。它和它以前的哲学学说一样,都把注意力主要放在事物的形体、形质方面。原子论对西方科学思想产生了深远的影响,对欧洲科学的发展起了重要的推动作用。

亚里士多德所奠定的实体(本体)范畴,以其先行者们对“本原”的讨论为先导,被当作第一哲学研究的根本对象。亚里士多德在《范畴》篇提出,“存在”可分为实体、数量、性质、关系、地点、时间、姿态、状况、活动、遭受等共10类,其中实体居于主体地位,在陈述中为主词。其余9个范畴只能用来表述它,作谓项。而它却不能作其他9个范畴的谓项。虽然亚里士多德认为“个体性”是实体的必要条件,但又

强调确定性是实体最重要的特征,不确定性则排除在实体之外。事物的不确定性和变动性最能显示时间的特性,确定性和不变性则更多地显示空间的广延和并立。亚里士多德总是以确定性和不变性来规定不确定性和变动性,认为实体是变中之不变者,一切变化是不变者的从属物的变化,一切不确定性都从属于它背后的确定性,充分表明他以空间为主的思维倾向。

反之,刘长林认为中国的传统思维在时空选择上是以时间为主,空间为辅,时间统摄空间。时间一维,不可分割,不能占有,只能共享。因此,中国人以整体的眼光看世界,以“保合太和”(《乾·彖》)为万物共存共荣的根本原则。这就决定了中国人采用意象思维,在认识论上主张主客相融,着眼于事物的“象”的层面,积极寻索象的规律。

刘长林随后对自己的观点进行了论证。我们把自己感到很有意义、又能充分说明他的观点的一些论据介绍如后。

中国古代岩画着意在线条,重意轻体,其风格与欧洲岩画有很大的不同。

中国古人在形体和功能之间更重视功能的思维倾向,使先秦诸子在探讨世界本原问题时,做出了与古希腊哲学家不同的解答。如老子提出“道”,《易传》崇尚“易”,还有一些哲学家主张“气”,等等。这些范畴的共同点是,它们没有形质形体,属“形而上者”。中国古代哲人一般不把世界本原归结为某些物质元素,更没有在这样的基础上提出类似“实体”或“本体”的概念,而往往是把本原理解为生息万物之本根。道、易、气作为世界本原,既是生息万物之功能,又是无形无限之存在。

中国古代的五行理论是在四时说、五方说和五材说的基础上发展起来的。五材说的确以金木水火土为构成万物的基本材料,但它不是从实体或物质元素的角度提出问题的,而意在讲述五材的性能和对人的功用。五行概念始见于《尚书·洪范》:

一,五行:一曰水,二曰火,三曰木,四曰金,五曰土。水曰润下,火曰炎上,木曰曲直,金曰从革,土爰稼穡。润下作咸,炎上作苦,曲直作酸,从革作辛,稼穡作甘。

依《洪范》说,“五行”乃天赐之大道。五行的内涵来源于五材的性能,即“润

下”“炎上”“曲直”“从革”“稼穡”；同时又依“同类相动”的原则加以扩展，即“作咸”“作苦”“作酸”“作辛”“作甘”等。它们皆属功能、行为，属于“象”的范畴。《洪范》把五种功能行为视作天地万物和人类实践活动的法则。鲧治水没有遵照执行，招致失败。后来，五行与四时说、五方说相结合，最终形成了五行宇宙理论体系和五行系统模型。它以春夏秋冬的递嬗为动力和节律，描绘出一个循环不已的大系统。宇宙万物就在这个统一的大系统中生化不息。董仲舒说：“五行者，五官也。”（《春秋繁露·五行相生》），言五行乃宇宙的五种官能。《释名·释天》也写道：“五行者，五气也，于其方各施行也。”意思是说，五行所代表的五种官能性态，其运在气，其表现为“象”。

八卦理论与五行学说大体平行，也是中国古代哲学对宇宙本原的一种探索。八卦理论虽然也力图以八个卦来构建和说明世界，但同样不可将其所代表的八种自然物视为八种元素或八种实体。中国古人之所以用八卦来标示这八种自然物，正说明他们不想从形体形质方面来把握它们。《说卦》云：

乾，健也；坤，顺也；震，动也；巽，入也；坎，陷也；离，丽也；艮，止也；兑，说（悦）也。

雷以动之，风以散之，雨以润之，日以烜之，艮以止之，兑以说之，乾以君子，坤以藏之。

神也者，妙万物而为言者也。动万物者，莫疾乎雷；挠万物者，莫疾乎风；燥万物者，莫熯乎火；说万物者，莫说乎泽；润万物者，莫润乎水；终万物始万物者，莫盛乎艮。故水火相逮，雷风不相悖，山泽通气，然后能变化，既成万物也。

上面的几段引文显然并未突出八卦所代表的八种自然物的形体形质，而是彰显它们的功能和行为方式。这些功能奇妙地推动万物和生成万物。世界万物变化生生，创新不竭，就源于八卦所代表的八种行为功能的相互作用。《系辞上》说：“在天成象，在地成形，变化见矣。是故刚柔相摩，八卦相荡，鼓之以雷霆，润之以风雨，日月运行，一寒一暑。”所谓“八卦相荡”，专指八种功能作用相互激荡，并非指八种有形体的自然物相碰撞。刚柔有名无形，无实体可言，仅代表两种功能作用。

在《说卦》中,八卦和五行一样,也与四时和方位相配,构成一个八卦模式的宇宙生化体系:

万物出乎震,震,东方也。齐乎巽,巽,东南也。齐也者,言万物之絜齐也。离也者,明也,万物皆相见,南方之卦也;圣人南面而听天下,向明而治,盖取诸此也。坤也者,地也,万物皆致养焉,故曰致役乎坤。兑,正秋也,万物之所说也,故曰说言乎兑。战乎乾,乾,西北之卦也,言阴阳相薄也。坎者,水也,正北方之卦也,劳卦也,万物之所归也,故曰劳乎坎。艮,东北之卦也,万物之所成终,而所成始也,故曰成言乎艮。

八卦宇宙图景与五行系统一样,是关于“万物之所成终,而所成始”的时间延续。因此,以八卦的眼光看世界,人们关注的是万物运动所呈现的状态,是“象”的世界,而不是“体”的世界。

诚然,中国古代的科学认识活动决不排斥对“体”的认识,但是,以《周易》和道家为代表的传统思维把对“象”的认识放在首位,由对“象”的认识带动和制导对“体”的认识,并以“象”的整体生化观为标准,对“体”的认识作价值判断。故曰:“以制器者,尚其象。”(《系辞上》)“器”即形器、形体,是“体”的范畴。形器无疑也在变化,其变化的呈现则为“象”。

《易传》把“象”分为客观存在之“象”和主观摹拟之“象”。万物变化的表现,即客观存在之“象”。摹拟的行为和结果,都称“象”。“拟诸其形容,象其物宜”(《系辞上》),说明无论是在表象上,还是在义理上,卦象都尽量摹写物象。“效天下之动”(《系辞下》),强调卦象所摹拟的是万物的功能行为,是世界的运动变化。《系辞上》曰:“参伍以变,错综其数。通其变,遂成天地之文;极其数,遂定天下之象。非天下之至变,其孰能与于此?”《易传》强调“象”的变动性,以“象”为认识世界的切入层面,旨在通过卦象系统来把握世界的不确定性和瞬息变化。因此,卦象系统是一个动态系统,必须以至动至变的眼光来理解它。而所有因变而通的事物,无不与时间的推移相应和,故曰:“变通者,趣时者也。”(《系辞下》)因此,卦象系统本质上是一个关于万物的时间系统,其运动变化必须顺从时间的前行。故王弼说:“夫卦者,时也;爻者,适时之变者也。”“卦以存时,爻以示变。”(《周易略例》)

刘长林的结论是,以“象”为认识层面的思维,着眼于不断运动变化的事物现象,将重心放在自然的时间过程,因而必须主要依靠意象思维和综合方法,以抽象方法为辅助,视整体决定局部,不对世界进行个别和一般、本质和现象的分割,而在主客互动中寻找现象的规律。象科学不排斥对形体形质的考察,但以对“象”的认识统摄和提带对“体”的认识。

笔者总体上赞成刘长林先生对中西方传统哲学在时空观上的这些分析,认为这些分析很精彩,它们给笔者留下了深刻印象。读者亦可以通过这些介绍先对中西方的时空观有一些基本的认识。我的思考是在此基础上的继续思考,是接着说。笔者在个别问题上对刘长林观点的一些不同意见将在下文中适当时候谈到。

其实,关于中国人的宇宙观是“时间率领着空间,因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一体’”^③这个话,宗白华先生1949年就已说过了,只是没有引起我们的重视。

二

西方哲学史上思考时间的学者很多,仅近代思考过时间问题的学术大家就有康德、胡塞尔、海德格尔、柏格森等人。他们思考时间问题的思维方式、切入点以及得出的学术观点与中国哲人很不同。罗素在《西方哲学史》中很欣赏奥古斯丁《忏悔录》第11卷思考时间的篇章,赞扬奥古斯丁“写出了令人十分钦佩的时间相对性理论”。^④法国当代哲学家和阐释学家保尔·里科尔(Paul Ricoeur)的《时间与叙事》(Temps et récit,三卷本)也以奥古斯丁的这段思考和亚里士多德《诗学》中的“情节”概念作为他思考时间与叙事之复杂关系和各自特征的基石。奇文共欣赏,疑义相与析。那么我们就通过奥古斯丁的这篇思考以窥西方一般哲人思考时间问题的特征吧。

困扰奥古斯丁的一大难题即时间的度量问题,而这一难题建立在另一更根本的难题的基础之上,即时间的存在与非存在问题。这即是说,时间现象学诞生于“什么是时间?”(quid est enim tempus? XI,14,17)这一“性态”问题(“本体论”问题,可是时间有“体”吗?我不得不使用同样不甚准确的“性态”一词)的范围内。怀疑论者倾向于时间是不存在的,因为未来尚不存在,过去已经消逝,现在也无法驻

足眼前。而日常生活言语又促使人们半信半疑地倾向于时间是存在的。奥古斯丁说：“那么时间究竟是什么？没有人问我，我倒清楚，有人问我，我想说明，便茫然不解了。”^⑤这一根本性的“性态”问题不仅把日常言语（即模糊肯定派）与怀疑论者对立起来，也使言语与自身对立起来，因为言语中既有无意识肯定时间存在的无数表述方式，也有无意识质疑或否定时间存在的种种方式。随后奥古斯丁进行了长久的饶舌的思辨。即使概略叙述这一过程也有可能把大家引入迷宫。总之，他以自己的智慧和机敏，巧妙地找出了下述方式，即以过去的事情、现在的事情和未来的事情代替过去、现在和将来的三分法；过去的事情是留在现在的印痕，是现在对过去的记忆，现在的事情便是直接感觉，将来的事情是现在对未来的预感和期望，它们都立足于现在；这样，“将来和过去并不存在。说时间分过去、现在和将来三类是不确当的。或许说：时间分过去的现在、现在的现在和将来的现在三类，比较确当。这三类存在于我们的心中，别处找不到。”（XI,20,26）^⑥这种机巧为时间存在还是不存在的难题、也因此而为时间的度量难题找到了出路。这种出路虽然巧妙，颇费心机，仍隐含着或滋生出新的困惑。例如，记忆意味着要赋予某些形象以参照过去事物的神奇能力，一方面，“印痕”存在于现在，另一方面，它又发挥着过去事物的效力，即以过去事物的身份“仍然”存在于我们的记忆之中；它所引发的新的困惑是，作为现在事物的“印痕”形象（*les vestigia*）何以同时又能是过去的事物呢？未来形象碰到了类似的困难：“预示”形象怎么可能“已经”存在于现在呢？既已存在于现在，那就是现在而非未来。另外，形象的结构性质也容易引出新的质疑：同是形象，何以时而为过去之印痕，时而为未来之“迹象”？

代价之二是，奥古斯丁不得不以近乎空间言语的言语提出问题和回答问题：“如果将来的事物和过去的事物确实存在，我想知道它们在哪里。”（XI,18,23）^⑦这一问题的答案是：“这三类时间存在于我们的心中，别处找不到。”（XI,20,26）^⑧那是因为以空间术语提出了问题就只能获得以空间术语表示的答案呢，还是“留”在心灵中的“印痕”形象和“预示”形象等形象的近乎空间性质要求提出并回答未来事物和过去事物的“居所”问题呢？这一问题截止这一阶段尚未解决。

最后，只要时间的度量问题没解决，以三类“现在”概念解决时间存在与否的方法就仍然缺乏最有分量的说服力。

奥古斯丁说：“我们是在时间经过时度量时间。”那么合乎逻辑的问题就是：时

间从哪里来,经过哪里,又往哪里去呢?“来自将来,经过现在,走向过去。”不难发现,“经过”这个词激发人们从空间中去捕捉时间,而时间的度量亦发生在“一定的空间中”,所有时间段落的关系实际上是时间长度(空间概念)的关系。于是,我们又走入了死胡同:因为“时间没有空间长度”,须知,没有空间长度的“物体”是无从度量的。(XI, 21)^⑨但是,这里隐含着转机,因为奥古斯丁大胆地使用了无实际空间参照支撑的时间长度的概念,他的“精神分散”(distentio animi)概念将代替时间长度中的空间支撑。在第26章中,奥古斯丁对此已有体察,他说:“我以为时间不过是分散,但是什么东西的分散呢?我不知道。但如不是思想的分散,则更奇怪了。”^⑩

让我们别走得太快,稍费一点时间来看看奥古斯丁的思路吧。奥古斯丁通过第27章的长短音相交的例子说明,人们是在感觉中、亦即在自己的心灵中来度量时间的。度量时间的过程实际是记忆、注意和期望三类思想情感在发挥作用。例如在上面这个例子中,我所度量的不是已经不存在的字音本身,而是停留在我的记忆中的印象。这样,用三种精神状态所表达的三种现在的理论,就使奥古斯丁的“精神分散”和“集中”这一组概念跃然纸上。第28章的例子最能昭示这一组理论:

我要唱一首我所娴熟的歌曲。在开始前,我的期望集中(tenditur)于整个歌曲;开始歌唱后,凡我从期望抛进过去的,记忆都奔向(tenditur)它们;因此我的活动(actionis)的力量被分散(distenditur)了,对已经唱出的来讲是属于记忆,对未唱的来讲是属于期望。然而,当前则有我的注意力,通过注意把将来引入(traicitur)过去。这活动越在进行,则期望越是缩短,记忆越是延长,直至活动完毕,期望结束,全部转入记忆之中。整个歌曲是如此……整个人生也是如此……整个人类史又何尝不如此。^⑪

整个这段文字体现了期望、记忆和关注之间的辩证关系和相互作用,这里不再孤立地看待印痕形象和预示形象,而考虑它们之间的相互转化。期望和记忆都曾发挥了自己的张力(intentio),前者集中于整个歌曲,后者集中于已经唱过的部分。Distentio则指三种活动状态的断裂或不吻合现象。这种断裂不断地出现在心灵中,出现在将来之现在、过去之现在和现在之现在之间,在看似和谐的期望、关注和记

忆的目标中不断诞生和再生出不和谐的现象。

我们知道,奥古斯丁是在思考永恒的大背景下思考时间的存在与否以及时间的度量问题的。有关时间问题的思考仅占《忏悔录》第 XI 卷的一部分。关于永恒的思考充满着同样多的谜团。例如,天地万物是怎样创造的?在何处创造的?上帝在创造天地之前,世界上都有什么?上帝在创造时间之前,他在干什么?他为什么不更早一点创造万物和时间?万物是一次造就的吗?每个问题可能出现的一般答案都会引发新的问题。奥古斯丁在自己的思考中,先后强调了下述内容:天地万物是上帝创造的,上帝既不在宇宙中、也未借用任何工具来创造世界;上帝一言而万物资始,上帝的语言永永不寂,常自表达一切,无起无讫,无先无后,永久而同时表达一切,否则便有时间,有变化,便不是真正的永恒,真正的不朽不灭;永恒没有过去,只有现在,而时间不能整个是现在;天主在创造天地之前,不造一物,一切受造之物造成之前,别无受造之物;上帝既然是一切时间的创造者,在他未造时间之前,便没有时间,没有时间,提出“那时候”的问题便没有任何意义。“对于不变的永恒,对于真正永恒的精神创造者,决无此种情形。一如你在元始洞悉天地,但你的知识一无增减,同样你在元始创造天地,而你的行动一无变更。”(XI, 31)^⑫永恒即不变,即无始无终。这样,奥古斯丁的“精神发散”(分散, *distentio animi*) 概念就在他的“永恒”理论中获得了完全的意义(*sens plénier*):上帝的日子没有每天,只有今天,因为他的今天既不递嬗与明天,也不继承着昨天。他的今天即永恒。

中国古代文献中,直接从哲学本原的思辨角度讨论时空的材料很少。陆九渊和陈献章算是少有的例子。^⑬他们二人似乎都是持主观时空论的人。陆有“宇宙即是吾心,吾心即是宇宙”的名言。古人把天地六合叫作宇,古往今来称为宙。宇即空间概念,宙即时间概念。陈有“天地我立,万化我出,宇宙在我”的话,又说“得此把柄入手,往古来今(时间),四方上下(空间),都一齐穿纽,一齐收拾”。^⑭中国古代的诗歌作品中无疑出现过大量时空方面的语词,包括方位、时令、地域、景物等,它们基本上都是以诗性意象的面貌出现的,只有少数诗句中透露出对时空问题的一些哲学思辨。如李白的诗句“天地者,万物之逆旅,光阴者,百代之过客”(《春夜宴桃李园·序》),以简洁易懂的言语,道出了常识中认时空为客观实在的见解。其中的“天地”乃空间概念,“百代”指客观无限之时间。又如杜甫诗中的名句“乾坤万里眼,时序百年心”,则颇具主观的时空意识。贺麟对这两句诗的解释是:“乾坤万

里(空间)与眼相对,时序百年(时间)与心相对”;“乾坤万里乃眼底之现象,时序百年乃心中之现象,眼识之外无乾坤万里,意识之外无时序百年。”贺麟认为,“盖李较着重外界自然,杜较着重历史文化,则两人对于时空有正相反对的看法,亦极自然之事也。”^⑤

笔者以为,中国古代哲学对时空的思考主要体现在对“象”和“位”的思考,与西方不同。这是因为,“象”是变动不居的,变动不居的“象”乃时间的象征。“位”也是变化不居的,变化不居的“位”是中国人空间意识的象征。但“时位”依附于“象”,似乎不是一个完全独立的概念。中国人的宇宙观可以概括为一个“易”字或“道”字。“易”即“道”。《易传》认为,“易”既是宇宙的本原,又是宇宙的规律。老子以本原为“道”。老子的“道”可以概括为宇宙万物的起源之途和发展演变的规律。从这个意义上说,《易传》和道家的宇宙观是相通的。梁漱溟先生在其著作《东西文化及其哲学》的“西洋中国印度三方哲学之比较”一章里曾经说:“中国的形而上学与西洋和印度的根本不同……(一)问题不同。中国形而上学的问题与西洋、印度全然不同,西洋古代和印度古代所问的问题在中国实是没有的。他们两方的问题原也不尽同,但如对于宇宙本体的追究,确乎一致。他们一致的地方,正是中国同他们截然不同的地方,你可曾听见中国哲学家一方主一元,一方主二元或多元;一方主唯心,一方主唯物的讨论吗?像这种呆板的静体的问题,中国人并不讨论。中国自极古的时候传下来的形而上学,作一切大小高低学术之根本思想的是一套完全讲变化的——绝非静体的。他们只讲些变化上抽象的道理,很没有去过问具体的问题。”^⑥讲具体问题所用的都是一些静止的、呆板的概念。中国人讲变化,便只用一些抽象的、虚的概念。不但阴阳乾坤只表示意味而非实物,就是具体的东西如“潜龙”“牝马”之类,也都变成抽象概念了。这个分析是很有道理的。笔者还以为,中国的艺术观与哲学观基本上是统一的。这意味着,进入文学艺术领域后,中国古典文论主要是通过“象”和“境”概念去思考时空的。“立象以尽意”说、“意境”说或“境界”说具有多重的诗学价值。

按照这条思路,老庄的道家学说与《易传》的一些观点很能代表中国传统哲学对时空的看法。我们这里仅以《易传》的一些观点作为中国哲学观点的一个缩影。《易传》的《彖传》里有这么两段话,一说“大哉乾元,万物资始,乃统天。云行雨施,品物流行。大明终始,六位时成,时乘六龙以御天。乾道变化,各正性命。保合太和,

乃利贞。首出庶物,万国咸宁”;一说“至哉坤元,万物资生,乃顺承天。坤厚载物,德合无疆。含弘光大,品物咸亨”。这两段话讲的是天地万物的起源。“元”即“元始”。“乾”代表天,“坤”代表地。“乾”的特性是刚健,《象传》说“天行健”,“坤”的特性是顺从,所以说“乃顺承天”。“大明”指在天空运行的日,日落复日出,形成了时间(始终);日从东运行到西,形成了东西南北上下的空间(六位)。天行云降雨,滋育出了万物,因此说“乾元”为万物之所资始;大地容纳万物,生养万物。坤与乾相交,宇宙间的各类生物才得以生长。因此说“坤元”为万物之所资生。

承认整个宇宙都在运动变化,是《易传》所包含的哲学思想的纲领。《系辞上》说:“变动不居,周流六虚;上下无常,刚柔相易。”《象传》说:“日中则昃,月盈则食。天地盈虚,与时消息。”意谓日有中有昃,月有盈有食,天地有盈有虚,上下在变,刚柔在变,世界的一切、宇宙的一切都在“变动不居”,“与时消息”。这里主要是从时间维度谈论宇宙变化的,也涉及空间维度。因为运动、变化的普遍性和永恒性主要与时间维度相关联。《系辞上》说:“在天成象,在地成形,变化见矣。”“阖户谓之坤,辟户谓之乾,一阖一辟谓之变,往来不穷谓之通。”“穷则变,变则通,通则久。”认为无论是天上呈现的各种天象,还是地上已经成形的万物,都在不停顿地运动、变化着;宇宙的大门,一开一闭,闭是坤,开是乾;闭之又开,开之又闭,阴变为阳,阳变为阴。阴阳相抵叫作“变”,阴阳往来叫作“通”,往来无穷叫作“久”。《易传》中的“变”说明宇宙运动、变化的普遍性;“通”说明运动、变化的连续性;“久”说明运动、变化的永恒性。在这些变化中,显然时间统摄空间。所以,刘长林的看法是有道理的。《系辞上》中还有两句话:“日新之谓盛德,生生之谓易”,是说宇宙中推陈出新,新陈代谢,日新不止,生生不已的规律。在《易传》中,从“易有太极,是生两仪”直到“化生万物”,整个过程是一个无始无终的运动过程。唯有一阴一阳的道和生生不息的易是变中之不变,是动中之“常”,即变化、运动的规律。

《易传》还从事物内部寻找其运动变化的原因,并把这个原因归结为事物内部两种对立力量的交替,这种交替就是在时间维度中发生的,即上文提到的“一阴一阳”“刚柔相抵”。《易传》说:“一阴一阳之谓道。”(《系辞上》)“刚柔相抵,变在其中矣。……刚柔者,立本者也。”(《系辞下》)“刚柔相抵生变化……。刚柔者,昼夜之象也。”(《系辞上》)“日往则月来,月往则日来,日月相推而明生焉。寒往则暑来,暑往则寒来,寒暑相抵而岁成焉。往者屈也,来者信(伸)也,屈信相感而利生

焉。”（《系辞下》）这即是说，一切运动、变化都出自阴阳的对立与统一。

魏晋时期王弼的《周易略例》是一部很有独特见解的著作。据陈良运所说，其《明象》篇是中国古代第一篇关于“立象”的专论。其实，这篇文章的明显特点是以庄释易，循着庄子的“言不尽意”“得意忘言”的逻辑，说明“言”是“明象”的工具，“象”是“存意”的工具，因此全部注意力应当放在“意”上：“得象而忘言”，“得意而忘象”。王弼“意”的核心是以“秩序”“规律”为道，主张道无体超象，所以他不重视以什么为象，而重视象背后的“意”，重视时位。汤用彤先生在《王弼之周易论语新义》一文中如是说：

至若王弼，则识道之无体超象，故能超具体之事象，而进于抽象之理则。……王弼以为物虽繁，如能统之有宗，会之有元，则繁而不乱，众而不惑。……王弼用忘象得意之原则以建立玄学。……王氏之所谓本体，盖为至健之秩序。万象所通所由，而本体则无体而超象。万有事物由真实无妄之本体以始以成。形象有分，而体为无分至完之大全。事物错动，而体为用形制动之宗主。本体超越形象，而孕育万物。万物殊变，俱循至道，而各有其分位。……故王弼论《易》，最重时位。变化虽繁，然如明其时位，则于万有可各见其情，而变斯尽矣。……所以然之理即谓万变在大全中之时位。明其时位，则上可悉其变化之所由，下可推人事之吉凶。……而品制万变，因时而易。于是《易》乃设卦以存时义，又于卦分爻以应时之变。故王氏《略例》乃有《明爻通变》及《明卦适变通变》之二章。^①

汤先生的分析很深刻。这里的“时位”大概相当于现在被空间化的时间状况（espace de temps ou situation de temps）。但说王弼反象数，却不甚准确。王弼主时位是真，却并不反象数，而是不拘泥已有象数。按照他的道理说《易》，则不必一定以乾比马，不必一定以坤为牛；以乾坤另比其他两种动物亦可；象之后的时位最说明问题：

义苟在健，何必马乎？类若在顺，何必牛乎？爻苟合顺，何必坤乃为牛？义苟应健，何必乾乃为马？《略例·明象》^②

西方哲学对时空的思考很多。同样，中国哲学对“象”的思考也很多。我们各举了一两个例子。它们很有西方思想或中国思想的特征。西方人把时间亦作为本

体,一定要弄明白它是否存在,是如何存在的,何时开始存在,如何度量时间,这种度量的根据又是什么,其根据是否站得住脚等等;又因为西方人思考一切本体问题的前提都是上帝创世说,每个本体问题又都包含着与上帝的关系,上帝是如何解决这一问题的,这一问题提出之前上帝干什么,时间如何发展,其结局又会如何,上帝将怎样结束这个问题,那以后又将怎样,等等。于是,一个难题接着一个难题,从一个牛角尖进入另一个牛角尖。于是,各路诸侯挖空心思地找出一些自圆其说的解释,安慰自己躁动的心绪,也安慰他人。这就是西方人不断提出具体问题、以分析为特征的思维套数。中国人则不钻这种牛角尖,不单独思考时间问题,而是以“象”和“位”的形式,把时间问题和空间问题纳入整个宇宙万物的运动变化中去思考,不提出那种孩童般的具体问题,以一个“易”字或“道”字和“无始无终”概括一切,显示了不同于西方人的另一种智慧。

三

文学艺术文本必然要大量反映时间。西方诗学界一般把被叙述的时间即进入文学艺术文本的时间称为“人类的时间”(temps humain),意在说明人类是如何认识时间和掌握时间的,以期与自然界的的时间相区别。20 世纪的批评家们近乎发狂般地研究文学艺术文本中的时间形态,挖掘艺术家们的“人类时间”以及由此折射出的他们的时间观。在这方面,日内瓦学派的乔治·布莱开一代风气,他于 20 世纪 50 年代先后发表了 4 卷本的《人类时间之研究》(Etudes sur le temps humain),其中第一卷的发表就立刻引起了批评界的关注,不少当时颇有影响的批评家们都纷纷撰文给予肯定。布莱这 4 卷本的文集挖掘了西方文学史上 50-60 位著名作家的“人类时间”特色以及他们的时间观,确实令人耳目一新。此后,西方各国关于人类时间的研究逐渐多了起来。

我们想与读者们一起,简要了解保尔·里科尔由亚里士多德《诗学》中的“情节”概念引发的对文艺时间亦即人类时间的思考。一方面因为他的思考更具普遍性,理论色彩也更浓郁一些;另一方面,由于他回到了亚里士多德,从原点谈起,他的思考因此而至少可以涵盖西方的叙事文学史,作为西方诗学界对文艺时间亦即人类时间的一般认识。

应该说明,里科尔本人选择“情节”即“秘索斯”概念也有两个理由。其一,他视“情节”概念为奥古斯丁“精神分散”概念的相反一方。奥古斯丁因不和谐(*la discordance*)的存在现实而痛苦。亚里士多德却从悲剧创作这种典范的诗歌行为中看到了和谐(*la concordance*)对不和谐的胜利。这即是说,在现实的时间经验里,不和谐撕碎了和谐,而明显属于言语行为的诗歌创作中,和谐却修补着不和谐。其二,他关注情节对现实时间经验的创造性摹仿。在亚里士多德那里,摹仿与情节化很难分开,几乎混淆在一起。情节化亦即“事件的组合”就是摹仿活动。这样,亚里士多德的摹仿概念一下子就与柏拉图的形而上学的摹仿概念(即大自然是对理念的摹仿)及其技术性的摹仿概念(《理想国》卷三把“摹仿叙事”与“简单叙事”相对立)相区别。

诚然,《诗学》没有谈论艺术创作行为与时间经验的关系,但是,亚里士多德特别重视“情节”概念,把它列为悲剧六大成分之首。里科尔认为,情节化即事件的组合安排中,实际涉及时间的处理,即体现人类的时间观念和态度,因此,应该把六大成分视为创作艺术的六个部分。其中,情节是和谐范式。情节的和谐以完整、划一和具有一定长度三个特征为标志。里科尔还认为,把奥古斯丁的“精神分散”理论与亚里士多德的“秘索斯”概念放在一起考察至少不无道理,因为亚里士多德不单突出和谐,还以更微妙的方式,关注着和谐内部的不和谐游戏。他的悲剧观念中的“出人意外”的效果概念、“突转”概念、特别事件、“发现”和“苦难”等概念都是不和谐成分,因此,情节实际上是不和谐的和谐,包含着不和谐游戏的和谐整体。

从摹仿视角考察,里科尔把艺术创作前的客观世界即艺术作品的参照世界称为摹仿 I(即柏拉图的理念),把艺术创作及其作品世界称为摹仿 II,把观众或读者解读作品这一过程及其可能创造的世界称为摹仿 III。摹仿 I 又被称为前形象化(阶段, *préfiguration*),摹仿 II 被视为共象化(阶段, *configuration*),而摹仿 III 即是再形象化(阶段, *refiguration*)。摹仿 I 和摹仿 II 的观念是对前人的继承,而摹仿 III 的观念则是里科尔的新创。里科尔认为,阐释学所关注的,就是实践如何产生作品、作者和读者这一过程,它绝不满足于把摹仿 II 置于摹仿 I 与摹仿 III 之间而已,而是要通过摹仿 II 的媒介功能找出它的特点。问题的关键就是再现文本共象如何具体地成为实际世界之前形象与作品接受的再形象之间的媒介。就时间问题而言,“我们就是要追从前形象时间中经共象时间再到再形象时间的命运。”^⑩

情节化的明晰效果首先归功于我们有能力大量使用足以从结构上把“行动”(亚里士多德《诗学》中的概念)范畴与客观运动范畴相区分的一套观念网络。换言之,摹仿 I 与摹仿 II 之间的关系是双重的,前者是对后者的预设,后者是对前者的改造。从普罗普(Propp)到格雷马斯(Greimas)对叙事结构的功能分析和施动者分析,都证实了这种预设关系,即叙事言语建立在生活世界的基础上,没有任何叙事的结构分析不向生活借鉴、不向现实世界的行为现象学借鉴。符号学把现实世界称作范式秩序(ordre paradigmatique),把叙事世界称作句法秩序(ordre syntagmatique)。两者的区别是,源自范式世界与行动相关的所有语词都是共时的,从这个意义上说,存在于种种目的、手段、媒介、环境及其他因素之间的意义间关系是完全可以复原的,而句法秩序必然赋予任何已叙述故事以不可更改的贯时性特征。从行动的范式世界进入叙事的句法世界,行动语义学的语词都获得了完整性和现实性。现实性是指范式世界中仅具有潜在意义的语词,由于情节的联结而获得了实际意义。完整性是说分别表达媒介、动机和环境等性质迥异的语词能够共处一堂,共同完成种种时间节段中的进程。

叙事世界的象征资源是它建立在现实世界的第二个根基,它们将引导诗歌创作世界中行为、行为能力和行为智慧的风貌。

叙事世界把自己共象的时间特征建立在现实世界的基础上,这是它与现实世界之间的第三条纽带。简言之,叙事世界是一种内在时间体制(intra-temporalité)。内在时间机制即位于时间之中(être-dans-le-temps),随时间流动(compter avec le temps),按时间流动的结果计算(et en conséquence calculer)。作者可以得心应手地使用许多比较模糊的、时间概念并不严谨的语词如“有足够的时间……”“不慌不忙地”“浪费了时间”“迅速地”等等,来表达行动的进程,并在故事情节自我完满、自圆其说的情况下发展和停留。这与奥古斯丁的度量时间说是不同的。度量时间意味着度量时间节段的长度,而位于时间之中则可以自如地处理时间。这一概念亦适用于自由意志现象学和行动语义学。但是,叙事世界的时间体制是以生活世界的时间现象为根基的,如昼与夜的交替和四季交替等。否则便不可理解。

摹仿 II 只具有中介地位,因为它发挥着中介功能。

情节从三个方面扮演着媒介角色。首先,它是事件或个人事件与作为整体的故事之间的媒介。其次,情节把诸如目的、手段、相互作用、背景、出人预料的结果

等众多异质成分组织在一起。情节媒介作用的第三方面正体现在它自身的时间特征上。情节的时间特征使和谐 - 不和谐概念充实起来,既反映了奥古斯丁的时间悖论,又以诗的方式而非论辩方式,解决了奥古斯丁悖论。说它反映了奥古斯丁悖论,那是因为情节不同程度地把编年式时间维度即叙事的事件维度与非编年式时间维度即共象维度自身结合在一起。显然,共象维度的时间特征在若干层面上都不同于事件维度的时间特征。首先,共象安排把事件的原本顺序改造成一个意义整体,以新的组合面貌使故事向前发展。由于这种思考行为,整个情节可以被理解为某种思想,该思想即是情节的“焦点”或“主题”。诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)说,“故事加主题”时间是作为事件风貌与共象风貌之媒介的叙事时间。其次,情节的共象把终止符强加在一些不确定的事件后面,从而形成了有始有终、脉络清晰、逻辑合理的“故事”或“历史”。里科尔补充说,人们从重叙行为中可以清楚地看到这种“终止符”的结构功能。一旦了解了一个故事,追踪这个故事的目的是,就较少体味赋予这个故事意义整体中的出其不意和发现成分,而更多地理解故事情节必然发展的逻辑结局。时间现象的新品质就从这种人为的理解中“浮出水面”。最后,以“必然有结局”的先入之见重叙一段历史,不啻代替了对从过去向着未来、弹指如梭般流逝的时间的再现。追忆颠倒时间的“自然”顺序。从缘起中看到结局,从结局中看到缘起,我们无疑也学会了逆向阅读时间,学会了从行动进程之终端去捕捉初始条件。总之,反映为追踪故事发展进程的叙事行为,可以使当年困扰奥古斯丁的种种悖论滋生新的价值。

摹仿 III 是对情节亦即共象阶段的延伸和完成。按照罗曼·英加顿(Roman Ingarden)在《文学作品的结构》(La Structure de l'oeuvre littéraire)和沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)在《论阅读行为》(Der Akt des Lesens)中阐述的思想,对阅读行为而言,文学作品只是一个毛坯,它可能包含着许多漏洞、空白和不确定的区域,甚至像乔伊斯(Joyce)的《尤利西斯》(l'Ulysse)那样,存在着作者有意扭曲形象建构的现象,它们一起挑战读者破解作品共象建构的能力。读者承担着重建情节的重担。接受美学的两位大师尧斯(Robert Jauss)和伊瑟尔的方法论虽然不同,但是他们都把文本对接受者所产生的效果看作文本现实意义或实际意义的内在组成部分。读者或被动或创造性地完成文本这一信息整体所传递的信息。

里科尔关于摹仿 III 的第二个重要观点是,作品的解读行为既进入了交际范围,

同时也进入了参照范围。阅读的参照行为是一种交叉参照,既参照摹仿 I 的现实世界,又参照摹仿 II 的共象世界,所以交叉参照是一种非常复杂的参照活动。

第三,摹仿 III 的再形象叙事也包含自己的时间世界。时间的纯粹现象学(*la phénoménologie pure du temps*)是不存在的。奥古斯丁和胡塞尔(Husserl)《内在时间意识的现象学,1893-1917》的讲稿都体现了一种主观的时间现象学。海德格尔的《存在与时间》标志着与主观的时间现象学的一次决定性的决裂。海德格尔把自己的现象学建立在存在(Dasein)和此在的本体论基础上,可以说,他所描绘的时间比任何主体都更主观,也比任何客体都更客观,因为他完全摒弃了以主、客体二分法观察世界的传统思路。海德格尔的独特之处在于他把时间性或时间化层次化。概而言之,扩展时间的相关问题并未穷尽人类时间问题。如果说,扩展反映了集中与分散的辩证法,那么时间的扩展不只反映在数量方面,不只回答“多少时间以来、多少时间以内、多少时间以后”等问题,它还有张力程度(*tention graduée*)的质量一面。历史学和叙述学似乎仅给编年时序与反编年时序的交替留有空间——事件秩序的编年时间与叙事秩序的反编年时序是两种不同的时间体制,其实,编年时序的另一敌人就是时间性自身,即不同品质、张力程度不同的时间本身。例如,弥留之人对时间质量或时间张力的体味就与常人很不同。海德格尔建立了自上而下亦即从真正的和死亡的时间向日常的大众的时间递降的体验顺序和自下而上的逐渐上升的体验顺序两种类型。叙事与时间这两极之间尽管存在着鸿沟,它们同时呈现出等级现象并互相发挥作用。有时,时间的阐释现象学提供了叙事等级化的钥匙,反之,有时历史叙事和虚构叙事的学问帮助我们用诗的方法解决时间现象学中最难辨析的困惑。这就是里科尔所谓的叙事与时间之间的辩证法。

如前所述,我以为中国古典文论继承了中国古代哲人的传统,基本上也是以“象”来思考时间的,在文论领域发挥并发展了哲学界的思想。这方面,魏晋时期尤为突出。而魏晋时期陆机和刘勰的思考又最具代表性。我们仅分析陆机《文赋》和刘勰《文心雕龙》里的一些思想。笔者以为,这时期关于时间的思考主要体现在五个方面。

首先,魏晋时期的诗人和学者从文论角度发挥了古代哲人的思想,肯定宇宙化生为万物万象;万物万象既是时间维度的反映,也有空间维度的反映;它们是情和文的源泉;诗和文是对生命、自然、造化之运动变化的把握。《文赋》一开始就说:“伫

中区以玄览”，“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶於劲秋，喜柔条於芳春。”说明感于物是文学创作的源泉之一。《文心雕龙·原道》篇前两段关于自然之道与人文之道的论述脍炙人口，学术界一再引用，它们体现了同样的精神。《物色》篇亦说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或人感，四时之动物深矣。……岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”春天悦豫，夏天郁陶，秋天阴沉，冬天矜肃，四时物象的变化会引起各种不同的感情，因而“情以物迁，辞以情发”。

第二，艺术想象或曰文学幻想本身，是“神与物游”的运动变化过程，没有任何时空限制，我们还可以说，它是在没有任何时空限制、主体可以一任自己的想象力驰骋、随意拉长时空或缩小时空中体现时间，“神与物游”是时间运动的微缩景观。《文赋》云：“耽思傍讯，精鹜八极，心游万仞。其致也，情曛眊而弥鲜，物昭晰而互进，倾群言之沥液，漱六艺之芳润，浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。……收百世之阙文，采千载之遗韵，……观古今于须臾，抚四海于一瞬。”《文心雕龙·神思》篇曰：“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色，其思理之致乎！考思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。”又云：“神用象通，情变所孕。”这些话极传神。《物色》篇亦说：“是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”刘勰所说的“情以物迁”是触景生情。他要求的“情貌无遗”即今日的情景交融。

第三，文学创作绝非易事，其实质是诗人对宇宙本原的抒发，也是诗人时间意识和空间意识的发散。《文赋》说文“笼天地(形外)于形内；挫万物于笔端。”文当能“课虚无以责有，叩寂寞以求音”。这里的“虚无”和“寂寞”指宇宙本体，这是魏晋人的宇宙观，言文乃宇宙本体之表现，善为文之人才可成就笼天地之至文。至文不能限于“有”，不可囿于“音”，而应得“弦外之音”和“言外之意”。文之最上乘，乃“虚无之有”“寂寞之声”。前者与庄子的思想相合。后者是老子“大音希声、大象无形”思想的发挥。《通变》篇赞曰：“文律运周，日新其业”，要求新变。新变的规律是“因情立体，即体成势”（《定势》），即按照自然形成的趋势来确定体式，来发展。变和发展都蕴涵着时间观念。

第四，文学艺术是随着时代的变化而发展变化的。《文心雕龙·时序》篇肯定“时

运交移,质文代变,古今情理”,反映了刘勰的文学史观。《时序》篇一方面说明夏商周至齐梁之前数千年间历代文学的演变情况,刘勰总结为“蔚映十代,辞采九变”,十代的文学产生了九种变化;另一方面推求文学演变的原因,概括为“文变染乎世情,兴废系乎时序,原始以要终,虽百世可知也”,是世情和时序造成文学的演变。

第五,肯定文学艺术将超越时空而发挥自己的作用。《文赋》曰:“伊兹文之为用,固众理之所因。恢万里而无阂,通亿载而为津。俯贻则於来叶,仰观象乎古人。”《文心雕龙·原道》篇阐述了同样的道理。

从上面概略叙述中,我们不难看出中西诗学的一个共同点和一个巨大的差异。共同点是,西方诗学和中国文论对文学艺术中时间现象的理论思考都分别回到了自己哲学的源头。20世纪西方诗学很时尚的对叙事与时间的思考几乎都与摹仿论密切相关,而中国古代文人通过“象”对时间的思考也基本上都体现了“道”和“易”的精髓。“易”即变,即发展。然而,摹仿说与“易”说的差距可谓大矣。这两方面的论述很多,我们不再赘述。如果细究起来并摒弃柏拉图的摹仿说而从亚里士多德算起,则两者又殊途同归,即摹仿说间接反映了“易”的思想,最终也要回到“易”上来。

刘长林与我国学术界很多人的意见一样,认为“象”思维或“意象思维”或“形象思维”是中国人的特长,潜意识里似乎仍然肯定西方人以语言思维见长的观点。我在前边已经表达过不同的意见。这里借此机会再申述几句。笔者以为,“意象思维”或“形象思维”是文学艺术的共同规律。西方的艺术家们在这方面不比我们差。现代西方文艺学不但把文学文本理解为“共象”体,文学创作是“共象阶段”,而且把阅读理解为“再形象”阶段。里科尔只是现代学者中的一员。这一点已经很说明问题。

四

西方人对空间的思考主要发生在哲学界,反映在对宇宙生成、何为世界、物体的性质、存在以及一些政治体制概念如城邦、国家(包括乌托邦)等方面的思考中。传统修辞学从语言生成的角度无疑对空间也有许多自觉或不自觉的思考。诗学中的思考则十分散乱。哲学方面的思考我在第一部分已引述了刘长林先生的宏观比

较,这里不再深入到某个哲学家的著作中去。关于诗学方面的思考,西方现、当代的一些思考似乎更集中,更明确一些,与文学艺术的联系也更自觉一些,所以我仅想以几个法国当代批评家的思考为例,请读者以一点而窥西方诗学对空间思考的大概特点。

法国语言学家乔治·马托雷(Georges Matoré)1962年发表了《人类空间》(L' Espace humain)一书。马托雷断言“存在着某种当代空间。”^⑩热奈特以为,这句话其实蕴涵着好几层意思。它首先意味着,当代言语、思想和艺术空间化了,或至少,它们赋予空间的重要性明显增加,体现了空间价值的认同。其次,当代再现的空间是一种空间,尽管不同途径和理解差异使它的风貌千姿百态,它们至少可以简约为一种统一的空间面貌。第三,这种统一性显然建立在当代空间意识的几大特点上,使当代空间不同于以前的空间意识。第四,对这句话,我们还可以有一个解释,即当代人在“躁动不安”中体验着自己的“绵延”,内心世界充斥着挥之不去的困扰和恶心,身处“荒诞”和“分裂”状态的当代人更乐于把自己的思想投放到物质中去,借助于从地理空间中获得灵感的幻想和形象,求得一点支撑和稳定感。此即社会心理学或历史心理学范围内的空间-庇护所概念。^⑪热奈特对空间意识现代性的观念有一些疑问,或者说他希望表达得更准确一些。他似乎相信空间意识的继承性很强。事实上,马托雷上述著作的前三分之二都是对当代书写中空间隐喻形式的分析,这些隐喻几乎都不谈论空间,而是用空间语词谈论其他事物,谈论一切。热奈特认为这是言语与空间关系的基本风貌。言语中的这种内涵性空间(espace connoté)现象由来已久,而且是一种全球性现象。^⑫在马托雷之前,本格森(Bergson)就曾指出,言语类型与空间类型之间有某种亲缘关系,以至于每个时代,人们都借助空间语词表示各种各样的事物,例如,几乎所有的介词进入时间和道德世界之前都表示空间关系。^⑬马托雷著作的后三分之一是对言语中外延性空间(espace dénoté)现象的分析,即空间是明确的表述对象。其中大部分又是对习惯用语(les clichés,如哲学、新闻或广义的知识界的习惯用语等)的分析。那么,他的分析与巴什拉尔(Bachelard)的空间诗学不同,可以定位为空间的社会修辞学(rhétorique sociale de l' espace)。涉猎文学描述、绘画视野、电影剪接和蒙太奇的分析并非都是真正分析空间问题,而是探讨上述艺术门类的表达规律。这些分析给人的印象是,外延空间比内涵空间释放的空间意义少,亦即形象化空间或语象化空间比内容

空间更多地谈论空间自身。

热奈特以列维-斯特劳斯的结构人类学分析为例,认为结论应该产生于结构的综合分析之后。那么,所谓“当代空间”一词大概更具符号意义而非象征意义,这一概念并非建立在大量词与物对应相似的统计结果上,而是建立在总体类似的基础上,概而言之,通过中间体系,以当代空间表述当代人。^④

空间是文学的描写对象。许多作家都对空间情有独钟,他们谈论空间,描写各色地域、住所、风景,这些“景点”把他们带入无穷无尽的文学幻想。许多优秀作家都对空间很敏感。用瓦莱里(Valéry)的话说,对空间的敏感性,是诗性状态的基本面貌之一。^⑤但是,西方当代文艺学较少关心被表现(或再现)的空间对象,更关注艺术形式如何在自己独特的空间形式里完成再现活动,即如何调动空间说话,如何让空间在自己这种艺术形式中说话。热奈特在另一篇文章《文学与空间》(La littérature et l'espace)^⑥里谈到了西方当代文艺学关注的空间焦点。

首先,索绪尔及其继承者的语言学理论突出了言语的空间方式。索绪尔把言语游戏界定为纯粹的差异关系的体系,他把话语(la parole)与语言(la langue,自然语言)严格地区分开来,认为语言在言语游戏(即应用语言活动或称作语言的实践活动)中发挥着头等重要的作用,每个语言成分的作用取决于它在整体中的位置及其与纵向、横向和横切方向的相关成分和相邻成分所保持的关系。布朗绍(Blanchot)说:“不管是日常的几何空间还是现实生活中的空间,都无法使我们捕捉到(这种空间概念的)独特性。”^⑦

其次,书写文本的空间性象征着言语深层的空间性。自从马拉美以来,西方人逐渐认识或再认识到书写符号、版面布局以及书籍整体存在形式的视觉资源,从而更关注书写的空间性,关注符号、语词、语句和语篇布局的反时间性和可复原性。这样,文本的阅读行为也就不再仅仅是单向的持续活动,作品的整体性不再仅存于横向相邻关系和承接关系之中,也存在于纵向或横切方向的期待、提示、回应、对应和透视等效果中。普鲁斯特就曾把自己的作品比作一座大教堂。阅读这样的作品,意味着向所有方向以及在所有维度上的反复阅读。文本空间或页面空间不再被动地屈从于承接性阅读时间的制约,而是在逐渐揭示自身并逐渐达到完美完成的过程中,不断地扭曲时间,或使时间倒转,从某种意义上说,颠覆了时间。

文本文学空间性的第三种面貌体现在风格方面,亦即传统修辞学所谓的辞格

方面,当代人更多地称作意义效果。话语所谓的时间性与言语表达的单向线性原则相关联,而语篇表面上似乎由在场的能指链条“占据着”缺席的所指链条的“位置”。言语活动的实际情况,特别是文学言语,绝非如此简单。多义性是文学言语的普遍现象。表面语义与实际语义之间的语义空间颠覆了语篇的直线性。这种语义空间即是修辞格。语言学谓之曰内涵义。任何时段都不可能真正把握或完全把握悠久历史积淀而成的由修辞义或内涵义构成的意义厚度,更不可能穷尽它。

现当代空间意识的最后一个层面是承认聚合和回溯效果,把文学整体视作一个脱去时间性的巨大的匿名产品,一任我们向所有方向穿越。普鲁斯特曾经谈论“德·塞维涅夫人的陀思妥耶夫斯基一面”,蒂博代以一本专著的形式分析蒙田的本格森主义,20世纪五六十年代以后,诸如以卡夫卡解读塞万提斯的现象日见增多。法国当代著名文学批评家儒勒·勒迈特(Jules Lemaître)谈论布伦蒂埃(Brunetière)时曾说:“我们不妨这样说,当他阅读一部书时,他想着世界开始以来写成的所有书籍。”^⑳当许多大作家徜徉在迷宫般的图书馆时,那里的所有书籍犹若一本书,每本书又与所有书籍相关联。图书馆成了文学空间最明白最忠实的象征,“在那里,时间以空间的形式出现”。^㉑

中国老庄的自然之道首先承认空间是一种客观存在。所谓“至大无外,至小无内”就是老、庄、宋、尹等道家学者对充盈于宇宙之间的“道”的一种空间感受和描述,这里已经体现出了客观的物质空间与主观的精神空间的结合。《淮南子·修务训》说:“见无外之境,以逍遥仿佯于尘埃之外,超然独立,卓然离世,此圣人之所以游心。”这句话表面上讲的是主观化的空间境界,实质上是人的心灵空间与宇宙空间的统一,是“至大”与“至小”、“无外”与“无内”的统一,与庄子《逍遥游》的思想是一致的。刘勰的《文心雕龙》也基本上继承了这一思想。《易经》中的“无往不复,天地际也”蕴涵着从有限中见出无限,见出一个音乐般的、和谐的至大境界,又从无限中回归有限的认识过程,颇能体现中国人的空间意识。西方人往往是向无边的空间做无限制的追求(这是迷狂性思维的特征),而我们中国人的意趣不是一往不返,而是回旋往复,“留得无边在”,低徊之,玩味之,点化成了音乐。王维的诗句“行到水穷处,坐看云起时”正体现了这种精神。于是,夕照中要有归鸦。“众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。”(陶渊明诗)我们从无边世界再回到万物,回到自己,回到我们的“庐”。

笔者以为,中国文论主要是以“境”这一概念来表达我们对空间的认识和我们

的空间意识的。我曾在本书概貌篇第三节谈论中国诗性诗学的内涵时勾勒了“境”这一概念的发展线条,这方面的著述很多,这里不再赘述。我们仅重读一下中国“境”“意境”“境界”概念发展过程中的两个文本,一个是唐王昌龄的《诗格》片段,一个是元代方回的《心境记》。

王昌龄的《诗格》说:

诗有三境:一曰物境。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境。娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后弛思,深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心,则得其真矣。

诗有三格:一曰生思。久用精思,未契意象,力疲智竭,放安神思,心偶照境,率然而生。二曰感思。寻味前言,吟讽古制,感而生思。三曰取思。搜求于象,心入于境,神会于物,因心而得。^③

王昌龄的“诗有三境”说之所以重要,因为它是中国诗学“境界”理论的奠基之作。“物境”主要是对中国山水诗的空间意识的总结,其主要特征就是“了然境象,故得形似”。但它并不是纯粹写物,而是要写引起诗人感兴之物,“当所见景物与意相惬者相兼道”(《文镜秘府论·论文意》)。用司空图《诗品》中《实境》一品中的话说,就是要“情性所至,妙不自寻。遇之自天,泠然希音”。这即是说,诗人是凭自己的情性去观察、感受和表现实况实景的,巧妙之处应自然而至,浑然天成,这样的物境才是稀世佳作。“情境”的主要特征就是融情于物,化客观外物为主观情思,或者直抒胸臆,以诗人情感的展示为“境”,“深得其情”。“意境”则是“物境”和“情境”的升华,以“深得其真”为特征。它具有超感觉的特质,达到了表达自然之道和人生哲理之精髓的很高境界。用司空图《诗品》中的话说,或是“俱道适往”,或是“如见道心”,或是“真体内充”,或是“真力弥满”。

元代方回在《心境记》里,把诗中展现的种种境界,统统视为诗人之心境。我想说明的是,他的“心境”与康德的主观时空论完全不同。康德认为时空完全是主观的产物,而中国哲人和诗人虽然很少具体明确地说明时空的性质,但他们一般都认为时空是客观存在。论述“心境”的方回意在指出,诗的境界本自人人皆有所感

受的现实生活的日常境界,然诗人所表现的境界又毕竟不同于常人的境界,主要在于诗人之心不同于常人之心:

顾我之境与人同,而我之所以为境,则存乎方寸之间,与人有不同焉者耳。……然则此渊明之所谓心也,心即境也。治其境而不于其心,则迹与人境远,而心未尝不近;治其心而不于其境,则迹与人境近,而心未尝不远。
(《桐江集》卷二)

方回实际上把现实生活之物境与诗人的“意境”相区别。诗人如果不从自己的情意中炼其独特感受,则诗中境界之表象虽然与“人境”相距甚远,但其心却与人同,其境界也无什么高远之处;如果主要“治其心”,却可能获得常人所不及的意远情悠之趣。

现代美学家宗白华先生在《中国诗画中所表现的空间意识》一文中提到了中国画论“大写意”的几种方法,这里的“大写意”即是不拘泥画家实际观察的可能性,靠画家的“心意”,大胆再现宇宙空间的艺术实践。诗画相通。笔者以为这几种方法其实也是中国诗人创造“意境”的主要特点,它们体现了中国艺术家空间意识的独特之处。

第一是宋代博学家沈括在《梦溪笔谈》中提出的“以大观小之法”。沈括批评大画家李成采用透视立场“仰画飞檐”的方法。他说:“大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,兼不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见中庭及巷中事。……盖不知以大观小之法,其间折高、折远,自有妙理,岂在掀屋角也?”与西方的透视法不同,中国绘画的一大特点,就是画面上能够看到全景。画家用心灵的眼,笼罩全景。这也是中国诗的一大特点。似乎诗人翱翔在太空,能够洞悉一切。这样,“以大观小”之法也就与中国诗画的第二个特点联系起来。

第二,魏晋时期的诗人嵇康有几句名诗:“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄”。我们不妨用“俯仰自得,游心太玄”来概括这一特点。六朝时期的山水画家宗炳所说的“身所盘桓,目所绸缪,以形写形,以色貌色”里已经蕴涵着这种意思。刘勰《文心雕龙》中的“目既往还,心亦吐纳。……情往以赠,兴来如答”表达了同

样的思想。王维主张“以一管之笔拟太虚之体”。他们都表达了这样的思想,即艺术的形象和境界都是由我裁成的。

第三,这种思想的另一表现特征就是移远就近、由近知远的空间意识。中国诗人和画家有“天地为庐”的宇宙观。老子说:“不出户,知天下。不窥牖,见天道。”唐孟郊诗云:“天地入胸臆,吁嗟生风雷。文章得其微,物象由我裁!”我们亦可以“由小知大”,“枕上见千里,窗中窥万室”(王维诗),而“天地入吾庐”了。

第四,宋代画家郭熙提出了“山有三远”法,《林泉高致·山川训》云:

山有三远:自山下而仰山巅,谓之高远。自山前而窥山后,谓之深远。自近山而望远山,谓之平远。高远之色清明,深远之色重晦,平远之色有明有晦。高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也,高远者明了,深远者细碎,平远者冲澹。明了者不短,细碎者不长,冲澹者不大。此三远也。

宗白华先生以为,由“三远法”所构成的空间“不复是几何学的科学性的透视空间,而是诗意的创造性的艺术空间。趋向着音乐境界,渗透了时间节奏。它的构成不依据算学,而依据动力学。”^⑩笔者则以为,“三远法”看似具体的绘画技巧,实际上是对“俯仰自得,游心太玄”、对中国式全景画和全景式诗作的阐释。

第五,清代画论家华琳在评论“三远法”时提出了“推”和“神推”概念以及“似离而合”的准则。《南宗抉秘》有一大段文字,我们择其中要者如下:

然高者由卑以推之,深者由浅以推之,至于平则必不高,仍须于平中之卑处以推及高。平则必不深,亦须于平中之浅处以推及深。推之法得,斯远之神得矣!……或曰:将何以为推乎?余曰“似离而合”四字实推之神髓。……或又曰:“似离而合,毕竟以何法取之?”余曰:“无他,疏密其笔,浓淡其墨,上下四旁,明晦借映。以阴可以推阳,以阳亦可以推阴。直观之如决流之推波。睨视之如行云之推月。无往非以笔推,无往非以墨推。似离而合之法得,即推之法得。远之法亦即尽于是矣。”

“似离而合”的方法的实质就是视空间为一个有机统一的生命境界,使我们进入一个动静有致、节奏匀称和谐的空间。因此,这种精神不仅是中国画的灵魂,也是中国诗的精髓。

通过这两个简短的勾勒,我们可以清楚地看出,中国文论关于“境界”和空间化手段的思考,几乎都围绕着艺术空间如何生动传神般地再现宇宙空间这一话题而展开,而西方当代文艺学的思考重心则早已转移到对艺术空间本身的思考,即围绕言语空间、文本空间、书写文字的空间、辞格空间以及阅读行为的空间体现等问题而展开思考。中国文论关于空间的思考与传统一脉相承,仍然充满着诗意;而西方诗学的思考早已转向,别出心裁,但仍然脱不去与“体”紧密相连的窠臼。

五

笔者倾向于接受刘长林和宗白华的观点,但亦想指出,我们说西方人的传统思维以空间为主、时间为辅、空间统摄时间,而中国人的传统思维则以时间为主、空间为辅、时间统摄空间,都是概而言之。文学作品中的实际情况往往要复杂得多,其中时间与空间概念或者水乳交融在一起(*fusion des concepts de temps et d'espace*),或者并行发展(*ou le parallèlement entre temps et espace*),需要具体分析,且不可机械地生搬硬套。某部文本中是空间统摄时间还是时间统摄空间,主要取决于两方面的原因,一是作者的主观愿望,二是读者或批评家的审美趣味。另外,同一读者或批评家的审美趣味还会发生变化,这就是说,他在一定时间内可能以为某作品是时间统摄空间,时过境迁之后,又会得出相反的看法。下面我们不妨看几个例子。

晋陶渊明的《饮酒》诗云:

结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辩已忘言!

笔者以为这首诗就是以空间统摄时间的。陶渊明从他的庭园悠然窥见了大宇宙的生气和节奏,竟达到了忘言的地步。这里的空间不是静态的,而是生动的。诗人的空间感觉随着时间感觉而节奏化了,但空间意识占主导地位。

苏轼曾经填过一首中秋词《水调歌头》，如下：

明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

笔者以为，从时空的角度看，这首词即是时间统摄空间。原词的小序上写着“丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由”。词是由中秋(时间)引起的，表达了因多时不见弟弟而对他的思念，这是填词初衷。词首表达了对时间的感慨。面对时间(和空间)的阻隔，苏轼倾吐的是旷达随缘的心情。词末转为对人间悲欢离合(主要表现在时间维度上)的感慨、解脱以及对人们的良好祝愿。

李煜的《浪淘沙令》也是一首脍炙人口的佳作：

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。
独自莫凭栏。无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间！

这首词表面上是由春末的一场雨景引起的，却折射出李煜长久以来的思绪和他对故国的怀念(时间维度的形态)。词里多有表达时间流逝的语词。“天上人间”虽是空间概念，用意却在感慨世事的沧桑和时间不再重返的遗憾。

我们再以 20 世纪法国作家普鲁斯特的《追忆逝去的年华》为例，说明西方也有以时间统摄空间的文学作品；又以乔治·布莱评论普鲁斯特的两篇论文为例，说明作家或批评家在时空方面的审美情趣是可以发生变化的。

布莱 1950 年发表的《人类时间之研究》里有一篇研究普鲁斯特时间观的文章，1963 年又发表了《普鲁斯特的空间》(L' Espace proustien) 一书。两篇论文都很精彩，但批评界似乎尚未注意到作者最终观点的变化。

在小说家普鲁斯特和批评家布莱的笔下，马塞尔走过了这样一条路：清晨，当他在睡梦中醒来时，发现自己没有过去，没有内涵，与那些摇曳不定的感觉没有可靠的联系；他是谁？他将如何变化？马塞尔对此一片茫然。他面临着时间和“死亡”

的威胁。在普鲁斯特思想里,时间意味着不确定,意味着无穷无尽的变化,而死亡不仅意味着消逝,还意味着与自己的“异化”,意味着成为他者。人一生要经历无数时段或“时间点滴”,要经验许许多多封闭的小生存形态,这些“时间点滴”,这些生存形态,每一个都将与前者不同,这意味着每个人都逃脱不掉破碎的一个接一个的死亡命运。对于现在和未来的恐惧,使马塞尔陷入对过去的回忆,从回忆中竭力追寻自己生命的真谛。在普鲁斯特思想里,追忆具有与宗教一样的拯救功能。他的整部小说就是追忆,就是对马塞尔生命的倒叙。然而,最具真实意义、最有价值的事物往往隐藏在记忆的最深层。由于虔诚回忆的拯救功能,许多美好的印象浮现出来,它们证实了一个独特世界的存在,那里的每件事物都寄托着马塞尔的信仰,他从这种信仰行为中发现了自己的真实性。然而他是那么遥远,仅仅时隐时现地偶然浮现。作为其真实生存源泉的信仰力量已经枯竭。他代表着那个如今已经永远失去的遥远的过去的自我。

包围着这些久已失去、通过虔诚回忆才艰难获得的稀少的苏醒现象而涌上脑际的,是更多更常见的“鱼龙混杂”的印象。刻意追忆捕捉到之感觉与涌上脑际之感觉的关系犹如儿童的虔诚信仰与信仰对象之间的关系。后者中的大部分虚虚假假,有悖儿童的真诚。然而正是在这两类印象或感觉的隐喻性关系中,新的自我脱颖而出。他不是现在那个没有内涵、深受时间和死亡威胁的自我,也不是那个永远失去的、仅仅能捕捉到几丝生命火花的过去的自我,而是一个不受时间和偶然挟制的新生命,一个永恒的基本的自我。他是自己的创造者,也是永恒之歌的创造者。这样,离开现时,通过穿越失去时光的漫长之旅而追寻自我本质的生存本身,终于从超时间中找到了自我。

因此,尽管布莱在引述了小说的一段话后,肯定时间是空间的第四维度,时间与其他三个维度一起完善着空间,^②笔者以为在这篇论文中,他仍然是把时间作为自我追寻其生存本质的主要维度和主要障碍的。空间则扮演着很次要的地位。布莱肯定普鲁斯特的小说《追忆逝去的年华》以时间统摄空间的观点是恰当的。当然,关于时间是空间第四维度的说法留下了伏笔和疑惑。

十余年后发表的论文《普鲁斯特的空间》可说是上述论文的姊妹篇,连思路和手法都是对应的。但论文末尾的语气变了,断言时间让位于空间,空间成为主导马塞尔追寻活动的主要维度。我们先简要勾勒一下布莱的思路。论文首先肯定空间

环境的不确定性。大部分时间里,当我醒来之后,都首先探询我在哪里。对地点不稳定性地发现引发了马塞尔的恐惧或恐慌。这些地点游离于、消逝于某种大的不确定的寂寞的空间环境。动荡不定的地点加速加大了自我的动荡感。与一般哲学家的目光相反,普鲁斯特笔下的整个空间世界是分裂的、破碎的、不和谐的。空间的间断性先于甚至主导着时间的间断性。空间比时间更庞杂,更无生气。而距离或阻隔更增加了空间的残酷性。空间不是提供交流、融合和聚会的环境。空间中的地点相互排斥,各自独立。然而,由于回忆的拯救功能,或由于想象行为,或由于我们对以前那些熟悉地点的虔诚态度,或由于艺术,它们与周围的环境、与现实世界形成鲜明的反差,成为一些理想地点或诗意地点。由于回忆的拯救功能,空间也被重新找回。被重新找回的空间既不属于外部空间,也不属于时间,而成为马塞尔内在的私人空间。建立地点之间联系的另一方法是行旅(*le déplacement*)。行旅至少与回忆具有同样的重要性,具有同样的神奇功能。普鲁斯特大量使用的另一方法是并置(*la juxtaposition*)。这种并置并非把各种性质的“图景”或“场景”简单地汇聚在一起,同一作者的积极作用和努力体现在这种统一的多重性之中。于是,时间没有留下痕迹,而浸透着马塞尔追寻心血的图景和场景并立在一个硕大的平面上,并置改变了空间的命运,时间让位于空间。对时间的痛苦追忆最终被空间化。普鲁斯特的小说世界是反时间秩序的,却摆脱不了空间形式的命运,成为一个由无数箱室(*compartiments*)组成的整体。

布莱观点的转变有可能因为审美情趣的改变,也不排除批评家意识里或潜意识里向西方空间统摄时间传统的靠拢,也可能还有其他原因。但是笔者却不能苟同他的最终观点。笔者以为,《追忆逝去的年华》就是一部对逝去时间的追寻,通篇体现了作者对时间的思考,那些形态各异的地点是作者时间观的具体体现,它们几乎都是在作者的时间视野下出现的,并衍发出一个个故事。没有时间维度它们就都没有活力。马塞尔一直执着地克服巨大困难,竭力穿透由智性时间、编年时间和习惯(时间形态)构成的整整一个谎言区域,迎接遗忘和虚无的挑战,向排他性的、破碎性的、阻隔性的、闪烁性的、无序性的种种时间抗争,追寻自己的本质,追寻时间的超验并最终迎来了时间的升华。布莱自己也意识到,整个法国思想史上的所有时间观念都在这种追寻和上溯之旅中呈现,^⑬马塞尔从空虚时刻中醒来的形象有着瓦莱里笔下人物的影子,波德莱尔歌颂过沉入纵深时间的上溯行为,而浪漫主义

也始终怀念并搜寻遥远的过去,18世纪的思想家们就曾从原初感觉中和原初瞬间捕捉自我。但是马塞尔不能把自己与感觉相混淆,无论如何,他的自我不能自立为一种印象,而是自立为一种不断创造新的思想火花的意识。不断被重新创造,不断失去,又不断被重新发现,笛卡儿以来的所有思想都重复着这种思路。笛卡儿本人也依赖过那种短暂的浅层次的拯救。不管是改革运动还是反改革运动时期的宗教都笃信拯救思想。普鲁斯特笔下的人物终于达到了中世纪以来人类生存已经失去的自我的完整结构,等等。所有时间形态似乎一下子都展现出来,所有这些时间形态都展延到小说的脉络之中。否定时间维度在这部作品中的统摄地位是不能令人信服的。其实,所谓“时间是空间的第四维度”之说,也是一种“拉郎配”。由此可以看出,即使像布莱这样的文学批评家,思考时空关系时,依然受根深蒂固的传统思维的囿限,跳不出“体”和几何模式的窠臼。

概而言之,西方的意识流创作客观上向着中国传统时空观即时间统摄空间模式靠拢,但又有所不同。中国人关于时间统摄空间的思考以及这种模式的艺术体现基本上都是理性的,而意识流的基本特征是非理性。西方人恰恰以为这种非理性可能更接近真实。

注释:

- ① 这是我当时的感觉,当然不很准确。严格地讲,中国古代哲学主要是通过“象”和“位”来思考时间和空间的,但是“时位”乃空间化的时间概念,依附于“象”,似乎不是一个完全独立的概念。而中国古典文论则是通过“象”和“境”来思考时间和空间的。
- ② 本文介绍的刘长林的学术观点均来自《〈周易〉与中国象科学》一文,载《周易研究》2003年第1期,第42-52页。
- ③ ③①宗白华:《中国诗画中所表现的空间意识》,原载1949年5月的《新中华》第12卷第10期。转引自宗白华著《艺境》,北京大学出版社1997年第2版,第229页、第225页。
- ④ 罗素:《西方哲学史》上卷,何兆武、李约瑟译,商务印书馆2001年版,第435页。
- ⑤ ⑥⑦⑧奥古斯丁:《忏悔录》,周士良译,商务印书馆1963年版,第242页、第247页、第245、249页、第247、253页。
- ⑨ ⑩奥古斯丁:《忏悔录》,第247-248页、第258页。
- ⑩ 奥古斯丁:《忏悔录》,第253页。distentio animi 与 intentio 构成奥古斯丁一组解决

时间度量问题的非常重要的概念,前者有“精神松弛、膨胀”等意思,后者有“张力、紧张”等意思,但是,这一组意思很难反映出奥古斯丁概念中两个词的反义现象。我把它们分别译为“精神分散”和“集中”。下边的分析将论证我的这种理解。周士良的译文中看不出这两个词的反义现象。他似乎把它们都译为“伸张”或“伸展”了。

⑪ 奥古斯丁:《忏悔录》,第 256 页。笔者稍微修改了周士良先生的译文。顺便说明,也许依据的版本不同,《忏悔录》原文第 XI 卷第 32-40 章未译成中文。

⑫ 陆九渊(1139-1193),南宋哲学家、教育家。“心学”创始人。提出“心即理”说,断言天理、人理、物理只在吾心之中,心是唯一的实在,“宇宙便是吾心,吾心便是宇宙。”认为“心”和“理”是永久不变的“千万世之前有圣人出焉,同此心,同此理也;千万世之后有圣人出焉,同此心,同此理也;东南西北海有圣人出焉,同此心,同此理也。”(《杂说》)

陈献章(1428-1500),明哲学家、教育家,世称白沙先生。开明代心学之先声。继承陆九渊“心即理也”的观点,认为宇宙只是一理的表现,这理便是心。他说:“此理干涉至大,无内外,无始终,无一处不到,无一息不运。会此则天地我立,万化我出,而宇宙在我矣。”

⑬⑭ 转引自《贺麟选集》,吉林人民出版社 2005 年版,第 38、39 页。

⑮ 《梁漱溟选集》,吉林人民出版社 2005 年版,第 88 页。

⑯ 《汤用彤选集》,吉林人民出版社 2005 年版,第 443-444 页。

⑰ 郁沅、张明高编选:《魏晋南北朝文论选》,人民文学出版社 1996 年版,第 68 页。

⑱ Paul Ricoeur, Temps et récit, tome I, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 87.

⑲ Georges Matoré, L' Espace humain, La Colombe, 1962, p. 291.

⑳㉑ Gérard Genette, “Espace et Langage”, voir Figures I, Editions du Seuil, 1966, p. 101, p. 102, p. 103.

㉒ 这一观念当是法国学术界对柏格森在《论意识的直接材料》(Essai sur données immédiates de la conscience)中论述言语与空间关系的概括。法国语言学界对柏格森的这一观点一般都比较熟悉。中译本《时间与自由意志》(商务印书馆,2004)是根据朴格生(F. L. Pogson)1913年的英译本 Time and Free Will 译出的。请参阅相关章节。

㉓ 热奈特,出处同㉑,第 107 页。

㉔㉕㉖㉗ Voir Figures II, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 44, p. 43-48, p. 45, p. 48.

㉘ 这是普鲁斯特在《反圣伯夫》(Contre Sainte-Beuve)一书中描写盖尔芒特城堡时的一句话。

⑩ 乾隆敦本堂本《诗学指南》卷三,转引自郭绍虞、王文生主编《中国历代文论选》,上海古籍出版社,1979,第二册,第88-89页。

⑪ Georges Poulet, *Etudes sur le Temps humain*, tome 1, Paris, Librairie Plon, 1950, p. 401.

⑫ 出处同⑪,第403页。

(史忠义,男,陕西人,博士,知名学者,浙江越秀外国语学院外国语言文化研究院首席专家,中国社会科学院研究员,博士生导师,主要从事中外语言文化比较及法国文学研究)

外国文学

《亨利四世》:为舞台而写的“历史”人物

◎傅光明

摘要:碍于中国历史与英国历史的遥远距离,加之文化、宗教背景迥然不同,长期以来,中国读者对莎士比亚历史剧的兴趣和热情,远不如对他那几部著名的悲、喜剧那么大。而且,不明就里的读者,总以为莎剧中的历史便是英国历史在舞台上的真实折射。事实上,莎剧中的“历史”只是莎士比亚“一个人”的历史,他笔下的人物形象,仅以《亨利四世》为例,无论历史上实有其人的亨利四世(布林布鲁克)、亨利(哈尔)王子、“暴脾气”霍茨波,还是虚构出来的福斯塔夫,无一不是为他所属剧团的舞台演出而写。莎士比亚戏剧被后世经典化以后,读者/观众便开始约定俗成地以为,他在创作之初就心存高远地把戏剧当文学经典来写。实则不然!简言之,他只想通过写戏使自己和家人过上美好生活。他当然不会想到,他纯为舞台写的戏,日后会成为世界文学的经典读本。

关键词:莎士比亚 《亨利四世》 舞台 历史

一、莎剧中的“历史”是莎士比亚的历史

从《亨利四世》素材来源的“原型故事”得知,尽管剧中有些许真实的英格兰历史,但它展现的主要是莎士比亚取自多部编年史的“杂烩”的“历史”,即莎士比亚的历史。这也是莎士比亚写史剧的惯用技法。随着莎剧逐步成为文学经典,舞台上的“莎史”越来越把史书里的“英史”覆盖和屏蔽掉,致使有些出彩的剧情变成后人难以甄别的“糟糕历史”。

由此,今天的读者切不可把莎士比亚历史剧混同于英格兰历史,更不能以之替代,因为剧中那些“历史”人物,莎士比亚纯为舞台演出而写,且初衷并非要通过舞台讲述历史,而只是拿历史来表演。或许,莎士比亚只为过一段时间便把攒在手里的几张好牌自信地甩到舞台上,既满足观众,还能挣到钱。诚然,有的牌十分精彩,

在舞台一亮相便在观众脑子里刻下深深印记,以《亨利四世》为例,无论身上彰显着英格兰民族精神的亨利王子,还是他的对手、“暴脾气”霍茨波,尤其那个“吹牛的军人”大胖子福斯塔夫,戏剧生命力至今不衰!不用说,作为一部戏,《亨利四世》之所以好看,皆因有福斯塔夫这个“幽默”的“老头子”!

从戏剧结构看,亨利王子与福斯塔夫两个人的联手戏,是贯穿并撑起整个上下篇的重要支点。比较而言,剧名虽题为《亨利四世》,但国王亨利四世在剧中倒似乎是配角。莎士比亚这样写福斯塔夫,今天的观众(也许主要是读者了),可能会觉得纯属天才匠心的神来之笔,除了叹为观止,无话可说。这样想,自然跟后人距离那个时代太过遥远,对产生其剧情关系的历史背景不甚了解有关。

对此,多佛·威尔逊(John Dover Wilson, 1881-1969)早在其《福斯塔夫的命运》(The Fortunes of Falstaff)一书中便做了清晰交代:“莎士比亚的《亨利四世》是都铎时代的改编本,这一题材已在英国舞台世代流行很久,直到16世纪上半叶才变成世俗剧。此前,它不过人类得救这一个主题,表现方法有两个:1. 叙事的方式,即以奇迹剧的方式表现从创世纪到末日审判的整个救世主题;2. 寓言的方式,即以道德剧的方式表现个人灵魂受到世间阴谋和恶魔毒计的残害,徘徊于生死之间,并最终得救。这两种方式在舞台上充分展现邪恶,并昭示人类得救的最高主题:黑暗势力终被光明使者打败。随着时代发展,到了中世纪,宗教剧又添了许多花样,剧情延长并变得复杂,但发展下去则物极必反。人文主义时代一经来临,都铎王朝初期的道德剧愈发显得冗长、乏味,令人生厌。于是,更短、更轻松的道德插剧取而代之。道德插剧不再把人类总体生活作为描写对象,它重在表现青年人及其常犯的丑行恶习……所有这些……都为莎士比亚提供了写《亨利四世》的模式。哈尔称福斯塔夫为‘恶魔’(奇迹剧中的角色)、“罪恶”(道德剧中的角色)和‘放荡’(插剧中的角色)……一句话,在福斯塔夫与哈尔的剧情关系里,含着一个历经几个世纪的混合神话。这对于伊丽莎白时代意义深远,后人则无法领会。这也是此剧被误解的原因所在。”

顺便一提,宗教剧乃奇迹剧、神秘剧和道德剧的统称。无论如何,由此不难判定,莎士比亚写福斯塔夫也有一个现成的、拿来即用的“原型模式”。

如今,该怎样赏读《亨利四世》呢?当代莎学家乔纳森·贝特(Jonathan Bate)在为“皇莎版”《莎士比亚全集》里的《亨利四世》上下篇两联剧所写导言中,开篇

即说:“《亨利四世》两联剧是莎士比亚将喜剧、历史剧和悲剧融于一体的巅峰之作。作为历史剧,它描画了一幅英格兰全景图,其社会广度胜过以往任何一部历史剧;剧情从宫廷到酒馆,从议事厅到战场,从城市到乡村,从大主教、大法官到妓女、盗贼,应有尽有。作为喜剧,它讲了一个年轻浪子走向成熟改邪归正的故事,还讲了一个老无赖(福斯塔夫)的生存术,他有一整套开玩笑、说大话,不仅有靠自己脑子,还有能叫‘别人的脑子也是因我才有的’的本事。作为悲剧,它展示出一个无法逃避过去的国王缓慢的衰败;一个性急如火的年轻勇士(霍茨波)的突然死亡,这位勇士集荣耀和徒劳无益的英雄主义于一身;还有一位替身父亲(福斯塔夫),他把生父所不能给予的温暖关爱给了王子,最后却被令人心碎地打发掉。”

对于莎士比亚的历史,剧情如何表现呢?乔纳森·贝特指出:“《亨利四世》是一部双重戏,满场都是成对的人物。剧中有两对父子:亨利四世和亨利王子;诺森伯兰和霍茨波。还有一对年轻男主角的替身父亲:约翰·福斯塔夫爵士和大法官。还有多对手足兄弟:哈里亲王和约翰亲王;诺森伯兰和伍斯特;霍茨波和他内弟莫蒂默;沾亲带故的老哥俩儿沙洛和沙伦斯;以及打趣逗乐的江湖兄弟(哈尔在酒店结识的那帮以内德·波恩斯为带头大哥的盟兄弟)。”

事实上,在剧中设置成对人物,是莎士比亚一成不变的戏剧手法,其中最重要(或可说唯一)的原因,绝不在莎士比亚想在艺术上有所突破,而实在是由于舞台狭小。单以1599年落成的环球剧场为例,台上可供表演的空间十分有限。因此,在剧中设计一场又一场成对人物的联手戏或对手戏(甭管他们是否父子,或兄弟,或仇敌)成为常态。换言之,无论在大一点、长一点,还是小一点、短一点的场景,总有两个人或“联手”或“对手”的戏走马灯似地上演,以此推进剧情,并牢牢吸住观众眼球,吊足观众胃口。说穿了,莎剧秘籍只有一条:为舞台而写。

诚然,让人物在舞台上成对出现,只是莎剧之妙的外在形式,驾轻就熟地运用各种显性、隐性对比塑造和刻画人物,才是其内在之堂奥。拿《亨利四世》(上篇)来说,国王与王子、哈尔与福斯塔夫这两对人物的联手戏,同亨利王子和霍茨波这对人物的对手戏,构成了三足鼎立的戏剧结构。此外,纵观上下篇,类似的联手戏很多,对剧情和结构起到不可或缺的承转启合和烘托作用,包括哈尔与波恩斯、伍斯特与弗农、约克大主教与毛伯雷、福斯塔夫与巴道夫、福斯塔夫与老板娘桂克丽、桂克丽与妓女道尔、福斯塔夫与道尔、福斯塔夫与侍童,等等,不一而足。两相比较,

对手戏少一些。尽管下篇有两个对手戏：约翰亲王（及威斯特摩兰）与约克大主教、福斯塔夫与大法官，但从整个结构来看，下篇显得比上篇略弱，剧情似也不如上篇精彩。但下篇的戏谑、甚至胡闹场景多过上篇，尤其福斯塔夫一出场就少不了插科打诨，再加上与桂克丽斗嘴、与道尔调情、招募新兵等桥段，使下篇的喜剧效果明显超过上篇。或者说，福斯塔夫在下篇里比上篇更放荡、更贪色、更无赖，也更逗乐、更有趣，同时也使他最后遭弃显得更悲凉。

二、两个“亨利”：亨利四世与亨利王子

“整个王国如此动荡，满目疮痍。”这是《亨利四世》（上篇）一开场，国王（亨利四世）说的第一句话。为结束内战，不忍再看手足相残，国王决定“立刻征召一支大军”，远征圣地耶路撒冷，“把那些异教徒驱逐”。恰在这时，传来莫蒂默和霍茨波各自所率王军在威尔士和苏格兰边境激战的军情，前者落败被俘，后者刚结束厮杀，胜局已定。远征计划只得取消。

然而，国王始终不忘对外作战这项基本国策，临终前，他一再叮嘱儿子：“我的哈里，你的策略是：叫不安分的人忙于对外作战；在外用兵打仗，可以消除他们对往日的记忆。……这王冠我是怎么弄到手的，啊，上帝，宽恕我；愿它让你安享真正的和平！”可见，国王心里非常清楚，是他不择手段攫取王冠导致了国内叛乱四起。他希望通过儿子合法继承他的王位，使他的攫取变得合法，以实现王国“真正的和平！”说完，当他问明旁边的寝宫是“耶路撒冷厅”，便瞬间宿命的感觉，此处应是他寿终正寝之地：“赞美上帝！——想必我会在这儿结束此生。许多年前曾有预言，说我只要人不在耶路撒冷，就不会死，我还异想天开以为指圣地。——抬我去那间屋；我要死在那儿。/ 哈里死也要死在那间耶路撒冷。”【4.5（下）】

亨利四世自称“哈里”，他对儿子（威尔士亲王）昵称“哈里”。故此，《亨利四世》（下篇）第五幕第二场，当国王去世，哈里王子继位，成为亨利五世之后，跟包括约翰亲王在内的三个弟弟见面，说的第一句话是：“弟弟们，你们在哀伤中混杂了些恐惧：这是英国宫廷，不是土耳其宫廷；不是阿木拉继承另一个阿木拉，而只是哈里继承哈里。”为打消弟弟们心底的恐惧，新王特意拿“阿木拉”举例。阿木拉（Amurah）即土耳其苏丹穆罕默德三世（1566-1603），于1574年继位之后，把16个弟弟全都

绞死。其后,他的继任者如法炮制,也将所有兄弟处死。因此,对内心充满疑虑、甚至恐惧的弟弟们来说,“只是哈里继承哈里”这句话如同一颗定心丸。(从时间即可判断,这句台词是莎士比亚说的,因为生于1387年的亨利五世比阿木拉年长179岁。)

接着,新王又以慈父般的兄长口吻,安慰尚沉浸在丧父之痛中的三个弟弟:“既如此,那就哀伤吧;但好兄弟们,别悲伤过头,所有的痛苦我们共担。对于我,我以上天起誓,并向你们保证,我愿是你们的父亲,也是你们的兄长;只让我得到你们的爱,我便承担你们的烦忧:还是为死去的哈里哭泣吧,我也一同洒泪;但活着的哈里,会把每一滴泪珠都变成幸福的时刻。”【5.2】

昔日那个放荡浪子,真变成一代人君英主了吗?

至少约翰亲王心存疑问,直到新王正式宣布,仍由大法官“执掌法律的天平和正义之剑!”并宣布放逐福斯塔夫,他才心安:“国王这样处理,我很满意。他本打算把他往日那些手下的生活安顿好,这下把他们放逐了,直到他们的品行在世人眼里变得明智、谦逊再说。”【5.5(下)】

要知道,曾几何时,这位放荡王子曾在枢密院当众掌掴大法官,被大法官判处囚禁,事后还遭到父王严训:“你因行为过激,已失去枢密院的职位,由你弟弟补缺;你在整个宫廷和王室贵族的心里,几乎形同路人。”【3.2(上)】而今,新王竟不计前嫌,——“您确实监禁过我,为这个,我也要把您一直用的、从未玷污过的佩剑,再交给您;记住这一点,——您要像当初对我那样,大胆、公正,以不偏不倚的精神使用它。”——并把大法官认作义父,“愿将我的意图屈躬在您睿智的指导下。”【5.2(下)】

要知道,福斯塔夫才是众人眼里新王最该报答的义父,可眼下,新王竟下令把他放逐了!

到这个时候,约翰亲王才真的相信这位新国王的允诺:“诸位亲王,我恳求你们相信我,——父王把他的桀骜不驯带进了坟墓,我的恣意放纵也随之埋葬,我愿伴着他的精神严肃生活,藐视世人对我的料想,挫败他们的预言,把他们仅凭我外在品行写下的恶名抹干净。”【5.2(下)】

在此,必须先提一下,这位直到上篇第五幕第四场什鲁斯伯里两军阵前才露脸,台词没说几句,角色作用更无足轻重的约翰亲王,在下篇变得举足轻重了。莎士比亚这样做,无非拿这个少年老成,在福斯塔夫眼里从来不苟言笑的约翰亲王,跟放浪王子形成鲜明对比。兄弟俩的直接对比,来自两场决定性的战役:可以说,

上篇的重头戏,什鲁斯伯里之战的胜利,是亨利王子以一己之神勇,击败道格拉斯、救下父王、杀了霍茨波,出生入死赢得的;下篇的重头戏,约克郡高尔特里森林之战的胜利,则是约翰亲王靠公然背信弃义,撕毁与约克大主教所率叛军商定的和平协议,不费吹灰之力赚得的。

诚然,可以替老谋深算的约克大主教美其名曰,是他对和平的渴望蒙住了军事谋略的双眼,他竟然愚蠢到盲信一纸协议,立刻下令解散军队。而年轻的约翰亲王深谙兵不厌诈,签下协议,兵马未动,转瞬之间,不仅将约克大主教、毛伯雷擒获,并下令追击叛军。

乔纳森·贝特认为,约翰亲王在此用了“马基雅维利的策略”,并由此反问:“莫非这意味着哈里亲王成了马基雅维利的忠实信徒?”因为主张为政治目的不择手段的马基雅维利认为,一个有为的君王可以指使别人为自己干下卑鄙勾当。

从文本来看,贝特的反问显然不成立。首先,1422年亨利五世去世时,马基雅维利(Machiavelli, 1469-1527)还没出生。因此,即便约翰亲王巧施这个“策略”,也是莎士比亚“指使”他干的。其次,倒能从中觉出,莎士比亚似有意将这位“属于未来”的哈里亲王,塑造成不要奸弄诈的信义之君。因为他那始终无法“逃避过去”的父王,正是用这样的“策略”,不仅篡了王位,还指使人谋杀了理查二世,直到临终还饱受罪孽的煎熬:“上帝知晓,我的儿子,我以不光彩、不正当的手段把这顶王冠搞到手;我心里也十分清楚,它戴我头上,惹来多少麻烦:戴你头上,它会得到更多的安宁、更好的民意和更大的认同;因为攫取王冠的所有污点将随我一起入土埋葬。”【4.5(下)】除了“攫取王冠”,从什鲁斯伯里之战同样可见国王乃使诈高手:他为迷惑叛军,命许多将领穿上国王的罩袍。

有了以上铺垫,可以更进一步对比两个“亨利”,其中有两重对比清晰可见:一,是篡位国王与放荡王子的对比;二,国王对在取得王位过程中力挺、襄助过自己的贵族,尤其珀西家族,可谓忘恩负义,背信弃义,而王子“忘恩”“背弃”的只是成天跟自己鬼混的福斯塔夫。

尽管国王与王子同时出场的联手戏不多,只上篇、下篇各有一场在王宫的戏,但其在结构上的作用十分重要。

上篇第三幕第二场,痛斥王子之前,国王先自责一番:“我不知这是否上帝的安排,还是我所作所为(指自己犯下的篡位,并谋杀理查二世的罪孽。)冒犯了上帝,因

此,上帝才暗中审判,给我养出这样的后代,报复我,惩罚我;而你的人生经历又使我相信,你生来就是要猛烈报复我,做上天的鞭子,惩罚我的罪孽。否则,告诉我,像这种放纵、下贱的欲望,这种可怜、卑鄙、低俗、恶劣的行为,这种无聊的娱乐、粗鲁的伙伴,所有这一切,配得上你伟大的血统吗?与王室高贵的心灵相称吗?”王子很诚恳:“我愿坦白承认,由于年纪尚轻,误入歧途,确实做了一些错事,请宽恕。”

之后,国王向王子传授故作低调的为人之道、权谋之术:“由于我很少抛头露面,一旦像彗星一样出现,便引起轰动,……我用取自上天的所有礼貌,摆出一出谦恭姿态,赢得了民众内心的效忠,他们甚至当着国王的面,向我发出欢呼致敬。就这样,我让自己的形象保持新鲜,每一次露面,便像教皇的袍服,不引起惊叹,绝不出现:我的威仪也这样,极其罕见,却极尽奢华,……而那位轻浮的国王,……糟蹋了自己的尊严,跟喋喋不休的傻瓜(指弄臣、小丑)瞎混,任凭他们的讥笑亵渎他伟大的名字;……他与市井小人结伴为伍,为讨好百姓,他恨不得把自己卖喽。……你就是这类人,哈里,这正是你的处境,你因结交低俗的市井下三烂,已失去王子的尊严:你的丑行恶态谁都看烦了,没人理你。只有我,还惦记多看你两眼。”王子再次诚恳表示:“最仁慈的父王,从今往后,我说话做事,一定更符合王子身份。”

然后,国王道出他最担心、害怕的:“无论哪个方面,这时的你都正如当年的理查,那时我刚从法国回来,在雷文斯堡登陆;而当年的我又恰似眼前的珀西。现在,以我的权杖,再加上我的灵魂起誓,比起你这个影子似的王位继承人,他更有荣耀的资格登上王位:他没有正当权利,连正当权利的借口都找不着,可他的铁骑却在王国各处驰骋,挥师向武装到牙齿的狮子挑战。他年纪不比你大,却能带领卓有声誉的贵族和令人尊敬的主教,挑起血腥的厮杀和毁灭性的战争。”

国王为何如此担心珀西(霍茨波)呢?对此,他在上篇第一幕第一场便从霍茨波桀骜不驯、敢于拒交俘虏有了切身感受:“我已失掉君王应有的尊严,而骄傲者从来只向骄傲者致敬。”并从伍斯特的眼睛里“看到了险恶与不忠:啊,先生,你在我眼前一站,那架势有多么骄狂、专横;君王决不容忍臣仆的眉宇间,露出凶险的神情。”

珀西家族又为何敢于犯上谋反呢?上篇第四幕第一场,先是终于了解内情的霍茨波,慷慨陈词,对这位篡位的国王十分鄙夷:“我父亲、我叔叔和我,把他现在享有的至尊王权给了他;那时候,他身边不过二十六个随从,饱受冷遇,可怜巴巴;一

个贫穷、遭漠视的放逐之人(理查二世放逐了亨利·布林布鲁克,亨利父亲死后,亨利回国,但应由他继承的土地和封号已被理查二世剥夺。)偷偷回来,我父亲迎他上岸。他亲耳听见他对上帝发誓,说回国只为继承兰开斯特公爵之位,恳求恢复名下的土地和封号,与国王寻求和解;他流着无辜的眼泪,言辞恳切,诚心可鉴,——我父亲一时心软,顿生悲悯,立誓相助,并付诸行动。……很快,——大人物就明白自己何其尊贵,……野心越来越大;……单凭这副貌似正义的面目,他赢得了想要谋取的人心。他继而着手下一步行动:——趁国王(理查二世)亲征爱尔兰之机,把国王留下来代理朝政的所有宠臣,一个不剩全都砍了头。”对这血腥的一幕,国王自己从没忘过,在下篇第四幕第五场,他在临死前对王子直言:“最初,我靠他们的凶猛厮杀登上王位,所以,我有理由心藏恐惧,怕他们再次以武力手段把我取代:为避免这种情况发生,我把他们砍了。”

由此,又完全可以理解,为何伍斯特对国王一直怀有不臣之心,并终于在什鲁斯伯里决战前夕去国王营帐谈判时,对国王毫不留情,严词指斥:“可我必须提醒你,陛下,我们是你最早、最诚挚的朋友。为你,理查当朝时,我弄断权杖(伍斯特伯爵原为理查二世的宫廷总管,后辞官不做,效忠布林布鲁克。),纵马星夜飞奔,半路迎你,吻你的手;那时,你的地位、身价远不及我的牢固、幸运。是我、我哥哥和他儿子,大胆藐视当时种种危险,护送你回家。你向我们发誓,……绝无半点威胁王国的图谋,……为你这一要求,我们发誓出手相助。但很快,幸运像雨点一样掉在你头上,……你是我们养壮的,可对我们却像布谷鸟对麻雀一样残忍(布谷鸟把蛋产在麻雀之类别的鸟的巢穴,待幼鸟长得身强力壮,将麻雀挤走,把巢穴占为己有)——硬占了我们的巢穴;你在我们喂养下长成一个庞然大物,却弄得我们中爱你的那些人,甚至不敢走进你的视线,怕被你一口吃掉。为了自身安全,我们展开敏捷的翅膀,被迫飞出你的视线,集结起现在这支军队;我们之所以反对你,全是你自己这些因造成的果:你冷酷无情,一脸凶相,违背了我们对你的所有信任和你在起事之初向我们立下的完整誓言。”从此也可见出莎士比亚戏剧结构上的精妙。

对珀西家族所做的一切,国王心知肚明。但王位在手,他已不在乎这些,他只在乎如何保住王位。因此,他要激起王子的豪勇血性。

激将法起了作用,王子当即掷下誓言:“我要用珀西的人头赎回我的罪孽:总有那么一次,打了胜仗之后,我身穿血染的征袍,脸上涂着一副血面具,向您放胆直

言:我是您的儿子。清洗满脸血污之时,便是我刷掉耻辱之日。……陛下,珀西只是我的代理人,他不过以我的名义积攒起光荣的业绩;我得跟他算清这笔账,要他放弃所有辉煌,……以上帝的名义,我在此承诺,一定说到做到:假如事成之后,我命犹在,恳求陛下可以治愈我那放纵养成的长年创伤:假如功败垂成,生命的终结便将所有欠债一笔勾销。我宁愿死十万次,也不愿丝毫违背这一誓言。”国王要的就是这一句,他欣慰地说:“这一誓言可消灭十万叛军:——我非常信任你,有重任相交。”

然而,接下来,剧情又安排王子没事人似的回到野猪头酒店,继续过逍遥自在的浪子生活,父王的训斥仿佛耳旁风一般,直到第五幕第一场,在什鲁斯伯里的国王营帐,浪子摇身一变,成了一位威风凛凛的勇士,让前来谈判的伍斯特带话给霍茨波,要与他“单打独斗”。再之后,便是在第五幕第四场,王子负伤,不仅不撤出战斗,反而愈战愈勇,危急关头杀退道格拉斯,救了国王一命。这时,国王的一句心里话“你已挽回失去的名誉,这次你救了我的命,表明你对我还有几分关心。”给了王子洗白自己的最好时机:“啊,上帝!他们把我害惨了,说我巴不得你死。如果真这样,我完全可以任由道格拉斯对你痛下杀手;那会像世上所有毒药一样迅速要你命,省得你儿子背信弃义。”

什鲁斯伯里之战,使两个“亨利”结成一条心。

两个“亨利”第二场,也是最激烈而精彩的联手戏,发生在下篇第四幕第五场。

在此之前,国王的身体每况愈下,经常彻夜难眠。他甚至诅咒睡眠为何要与国王结仇:“你为何情愿倒在烟熏火燎的茅屋里,躺在不舒服的草垫上伸展四肢,任由夜蝇嗡嗡着催你安然入梦,却不肯来伟人熏香的寝室,躺在富丽的床帐里,伴着最甜美的乐音入眠?”

第四幕第四场,当威斯特摩兰向国王禀报高尔特里森林平叛之战的胜利:“约翰亲王,您儿子,命我向您吻手致敬。毛伯雷、主教斯克鲁普、海斯汀及所有反叛,都已受您法律惩罚。现已再无反叛之剑出鞘,和平之神四处插满橄榄枝。”他并未显得多么喜悦。紧接着,又传来捷报:“诺森伯兰伯爵和巴道夫勋爵所率由英格兰人和苏格兰人组成的大军,已被约克郡郡长击溃。”可这些令人振奋的好消息,却让国王感觉身体不适:“莫非命运女神永不双手同时捧满厚礼,而只会用最污秽的字母写下最美丽的词句?……此时听到这样的好消息,我该高兴才对,可我觉得头晕

目眩。——天哪！靠近我，我难受死了。”

第四幕第五场，国王自知来日无多，命人立召王子进宫，并叫人取来王冠，放在枕头上。然后，众人退去。身心俱疲的国王安然入梦。恰在此时，王子进来，见王冠置于枕上，而父王竟然没了呼吸，他一边慨叹“仁慈的陛下！我的父亲！——这真是酣睡；这酣睡使多少英国国王与这顶王冠永诀。您应从我这儿得到泪水和身心沉痛的伤悲，这些本是我的天性、真爱和孝心应丰饶付给您的，啊，亲爱的父亲！”一边取了王冠，戴在头上离开。

国王尚未断气，王子却偷取王冠，致使波澜突起，父子一下成为对头。在此，不能不惊叹，莎士比亚总有本事在剧情的自然推进中，一次又一次制造出乎意料的冲突，并于不经意间把冲突制造得扣人心弦，然后在冲突的峰顶，再让冲突安全降落。

以两个“亨利”的这场联手戏为例，国王醒来，不由分说责骂王子：“哈里，你心随所愿了：我活得太久，叫你等得心烦。你如此渴望我空出的王座，不等时机成熟，先把王冠戴上，是这样吗？啊，愚蠢的青年！你死命追求威权，威权迟早把你压垮。……你偷的那个东西，再过几个小时，将合理合法的属于你；可你却在我临死之际，又印证了我对你的担心：……你思想里深藏一千把短剑，在你铁石的心上磨砺，刺向我只剩半个小时的残生。怎么？连半个小时都不能忍吗？……现在，嘲弄一切成规的时刻就在眼前：——亨利五世加冕王！……游手好闲的傻瓜们，都从各地向英国宫廷聚集吧！现在，邻国总算可以清除人渣了：赌咒、酗酒、跳舞、夜里狂欢、拦路抢劫、谋财害命，用最新的手段犯下最旧的罪恶，这样的恶棍，你们有吗？欢笑吧，……因为哈里五世把阻止野狗咬人的口套扯了下来，那狗牙会咬进每个无辜者的肉里。啊，我可怜的王国内战使你病倒！当我心力所及，尚不能抑制暴乱；一旦你孤身面对暴乱，该如何是好？啊，你又将变成一片荒野，百姓将和狼群，你的老住户，比邻而居！”在国王看来，这个“死命追求威权”的未来国王，将把英格兰引向暴乱、毁灭。

王子袒露心扉，为自己辩解：“上帝为我作证，我刚一进来，见陛下没了呼吸，我的心一下子冰冷透底！……刚才进来看您，以为您死了，——想到您死了，陛下，我也差点没命；——我对着王冠说话，把它当成活物，这样训斥它：‘与你共生的焦虑毁了父亲的身体；因此，你，是最纯的黄金，也是最劣的黄金；别的金子，倒因不如你纯，可以入药保命，比你更金贵，而你，最精纯，最荣耀，最显赫，却会把戴上你的

人吃掉。’就这样,尊贵的陛下,我边指责它,边把它戴在头上,与它争辩,好比有个敌人要当我面害死父亲,我作为真正的王位继承人,非同他格斗不可……”

国王转瞬顿悟:“啊,我的儿子,上帝给你把它拿走的想法,是为了让你通过如此机智的巧辩,赢得更多父爱!过来,哈里,坐我床边,听我可能是这辈子的最后一次忠告。(亨利王子起身。)……王冠对于我,似乎是一只不守规矩的手硬抢来的尊荣,很多活着的人骂我靠他们出手相助才得到它;这些责骂每天都在滋长争斗和流血,伤害了应有的和平:你亲眼看见,我对这些可怕的祸根,冒着危险一个一个击退,我的整个统治只不过演了一出情景剧。现在,我的死把这出戏的基调变了:本不该由我继承的东西落在你身上,就公正多了。所以,你戴王冠名正言顺。可是,尽管你比我当初站得稳,却还不够牢靠,因为冤情尚未治愈;我的所有敌人,我刚拔掉他们的利刺尖牙,你必须把他们都变成自己的朋友;……眼下,我打算把许多人派往圣地,免得他们闲来生事,惦记我这近在咫尺的王位。”

至此,从上篇开始引出的整个这部两联剧的所有冲突,水落石出了。这时,正好解答国王眼里那个“影子似的王位继承人”——浪子,与“属于未来”的那个国王——亨利五世,是同一个人!

原来,这一切都是王子在自我进行着“内我”(王子)与“外我”(浪子)的对比,或可以说,《亨利四世》的核心就是莎士比亚让王子自导自演一出浪子当国王的戏。这也是王子迥异于国王的地方,其实,早在上篇第一幕第二场,王子便设计好了自己的未来之路:“我要仿效太阳:暂时允许恶浊的乌云,向世人遮住它的壮美。但当它来了兴致,只要它愿意,它便冲出要把它窒息的邪恶、丑陋的云雾,再现辉煌,令久违了的人们更为惊叹。倘若人们一年到头休假玩耍,游乐便像工作一样冗长乏味;人们期盼假期,只因以稀为贵;也只有稀罕事,能叫人兴致满怀。因此,我一旦抛弃放浪形骸,还清从未承诺要还清的欠债,我一定远比允诺过的做得更好,从此破除世人对我的偏见。像暗底衬托发亮的金属,我要让自新在过错上闪光;只有错误陪衬下的改过,更显精进,更引人注目。”

王子的这一为人处世之道,又与国王当初在理查二世面前故作姿态的低调,形成一种对比,构成一种暗合。

如此,王子在下篇第四幕第五场,第一眼见到枕头上的王冠时所说的话,便是自己许给未来的誓言:“亲爱的父亲!我应从你那儿得到这顶王冠,论地位和血统,

我乃直接继任者,它应传给我(取王冠置于头上)。瞧,王冠戴头上了——上帝要保护它;哪怕全世界的力量都集于一只巨大的手臂,它也休想从我头上把这继承的荣耀夺走。您把这顶王冠传给我,我会照样把它传给下一代。”

尽管这时尚未正式加冕,但这个时候,王子完全不在意,他试戴在头上的这顶王冠,是父亲从别人(理查二世)头上攫取来的。

关于加冕,多佛·威尔逊特别提到《亨利四世》中有两次加冕典礼:一次是上篇第二幕第四场,在野猪头酒店,给英国的罗马酒神巴克斯(福斯塔夫)加冕,福斯塔夫随便拉把椅子当王座,头上顶个垫子当王冠;另一次是下篇第五幕第五场,哈里王子加冕为亨利五世。

虽然第一次加冕不过哈里王子同福斯塔夫喜剧式的逢场作戏,逗趣开心,第二次才是他在重新任命大法官之后真正加冕,并随后立刻放逐了福斯塔夫,但威尔逊想由此表达的是:“英国民族精神起飞向来需要两个翅膀:自由和秩序。在所有莎剧中,《亨利四世》表现英国民族精神最明显,也最完全。……对莎士比亚而言,他体现的是贵族义务、恢宏气度、高尚行为、尊重法律,及对责任忘我的献身精神,这些都是历来人们理想中一个公仆所必备的美德。”莫非莎士比亚一开始就想好了,要把浪子回头的亨利五世塑造成具备所有这些美德的一代明君圣主?

今天回首再看《亨利四世》两联剧和《亨利五世》这一完整的史剧“三部曲”,不言自明,《亨利四世》是《亨利五世》的前奏。毕竟,在当时英国人眼里,只在位九年的亨利五世乃雄才大略之君王,阿金库尔一战击败法兰西,这是中世纪任何一位英格兰国王从未取得过的辉煌战绩。

或许,莎士比亚最初写《亨利四世》(上篇)时,根本没想过这些。有什么关系呢,因为一代又一代后人所说的莎士比亚,早已超出了莎士比亚自身。

三、两个“哈里”:亨利王子与霍茨波

出于塑造人物的需要,剧情除了把王子和霍茨波俩人年龄拉平,还让他俩的呢称有一种对应,一个是哈里·珀西(霍茨波),一个是哈里·蒙茅斯(亨利王子),两个“哈里”(Harry)。最后什鲁斯伯里决战,前一个反叛的哈里被消灭,后一个哈里成为英格兰之“星”,实现了霍茨波开战前所说:“哈里对哈里,烈马对烈马,不拼杀到

俩人有一具尸首掉下马来,决不罢休。”【4.1】

“霍茨波”(Hotspur)是音译,有脾气暴躁、心急如火之意,恰是哈里·珀西的性情写照,他赢得这个绰号可谓实至名归。估计梁实秋在译这个绰号时,一下联想起《水浒传》中的秦明,遂给哈里·珀西起名叫“霹雳火”。从字义来看,似乎“暴脾气”更妥帖。

另外,“霍茨波”的拼法由“热(Hot)”和“马刺(spur)”两词相加而成。由此,在下篇第一幕第一场,特拉弗斯向诺森伯兰禀告什鲁斯伯里之战的军情时,说的是“叛军厄运临头,血气方刚的哈里·珀西马刺已冷。”他用“马刺已冷”表明霍茨波已战死疆场。这个比喻很妙,因为人活在世,骑在马上纵横驰骋,须不断踢马刺,策马飞奔,直踢到马刺发热,疆场之血腥残酷可见一斑;骑手一死,马没人骑了,马刺自然变冷,故而诺森伯兰反问道:“‘热刺’变‘冷刺’了?叛军遭了厄运?”这样的用词之妙,中文翻译完全可以体现出来。

两个“哈里”在什鲁斯伯里决战前,从未在剧中谋面。他俩的对比,都是经别人之口。而此之前的所有对比,似乎都预示着一旦战场相遇,哈里王子绝非霍茨波的对手。只有王子自己不这样想。莎士比亚为将《亨利四世》中的放荡王子,最终在《亨利五世》里变成一位远征法兰西的英勇国王,得颇具匠心地让他在两个“哈里”的对比中后来居上。

一开始,霍茨波在两个“哈里”的对比中明显占上风。第一幕第一场,亨利四世慨叹:“一万名英勇的苏格兰人和二十二名骑士,陈尸在霍尔梅敦原野他们自己的血泊里。……擒获的俘虏中,有败军之将道格拉斯的长子法伊夫伯爵莫达克,还有几位伯爵。”这“值得君王骄傲的战绩”是神勇的霍茨波赢得的。由此,国王立刻嫉妒起诺森伯兰,因为他儿子霍茨波:“是众口称颂的焦点,是林海最挺拔的秀木,是命运女神的宠儿、骄子。”转念一想,“再看我儿子,年轻的哈里,眉宇间却玷污了放荡和不名誉。”

显然,在国王眼里,两个“哈里”,一个英雄,一个浪子,完全不具可比性。因此,国王郁闷之极:“啊!但愿能证明,有哪个夜游的小精灵把这两个孩子在襁褓中调了包儿,我儿子叫‘珀西’,他儿子叫‘普朗塔热内’(普朗塔热内([lantagenet]),亨利王朝的王室姓氏。亨利王朝亦称‘金雀花王朝’(1154-1485),也称‘安茹王朝’)。这样,他的哈里归我,我儿子归他。”

但在击败苏格兰猛将,取得霍尔梅敦之战的胜利后,霍茨波开始向国王派来的娘气十足的大臣叫板,以至亨利四世得到回信,感到“小珀西如此骄横”,竟敢把擒获的俘虏全都留下。霍茨波班师回朝,面见国王,试图解释:“瞧他衣着光鲜,香气扑鼻,像大户人家侍女似的,谈着枪炮、战鼓和伤口,我都气疯了。……陛下,他喋喋不休,说了一堆废话,我的应答,如我所言,又心不在焉。恳求陛下,别让他对我的指控,损害我对陛下的忠心。”【1.3】

这时,围绕俘虏,剧情转折点出现了:因霍茨波的内弟莫蒂默进攻威尔士被俘,霍茨波上交俘虏的前提条件是,国王必须答应把莫蒂默赎回。而对国王来说,这是不可逾越的底线:“以我的灵魂起誓,这家伙率军与大魔法师、该下地狱的格兰道尔作战,故意将手下全部出卖。我听说,马奇伯爵最近娶了格兰道尔的女儿。难道要花光国库的钱,去赎回一个叛徒?他们打了败仗,丢人现眼,难道要我跟这种可怕的人签约,花钱买叛徒?不,让他在荒山饿死吧!谁若摇唇鼓舌,要我花一便士把反贼莫蒂默赎回来,他永远不是我朋友。”霍茨波试图为莫蒂默开脱,国王震怒:“你为他谎报军情,珀西,你在替他撒谎。他根本没和格兰道尔交手激战:我告诉你,他敢独自与魔鬼相会,也不敢以欧文·格兰道尔为敌。你不觉得丢脸吗?够了,小子,以后别再跟我提莫蒂默。尽快把战俘交给我。”【1.3】

起初,霍茨波只是背着国王大发脾气,向父亲诺森伯兰、叔叔伍斯特连声抱怨:“哪怕魔鬼亲自出马,咆哮着要我交出战俘,我也一个都不给。”“别提莫蒂默?以上帝的伤口起誓,我非提不可。我若不跟他联手,就叫我遭诅咒下地狱。”“他非要我交出全部俘虏;当我再次向他提及赎回我内弟,他一下子气得脸发白,盯住我的脸,那眼神吓死人;好像一听到莫蒂默的名字,他就发抖。”

至此,伍斯特一句“难怪他这样:死去的理查王不是公开宣布,他是最近的血亲吗?”霍茨波闻听,忽觉大梦初醒。原来,莫蒂默是理查二世王位的合法继承人,而理查王按诺森伯兰所说“正在远征爱尔兰的路上,中途遇拦截,王位遭废黜,不久,又被人谋杀。”霍茨波向父亲求证:“理查王当时真的宣布过,我内弟莫蒂默为王位继承人吗?”诺森伯兰回答:“千真万确,我亲耳听见的。”

这下好了,既然国王不仁在先,谋杀了理查王,又拒绝赎回被俘的莫蒂默,便休怪霍茨波不义在后,他义正词严地对诺森伯兰和伍斯特说:“你俩都有份儿,愿上帝宽恕!——折掉理查这朵芬芳可爱的玫瑰,种下布林布鲁克这一棵荆棘,这一株野

玫瑰。——难道你们想忍受更多屈辱,继续为他背负骂名,最后被他愚弄、遗弃、丢掉吗?不!你们还有时间,来得及挽救失去的名誉,从世人眼里重新赢回好名声。向这个傲慢国王的嘲弄和蔑视进行报复吧!他日思夜想要以你们血腥的死亡,偿还对你们的所有欠债。”

于是,霍茨波决定释放苏格兰战俘,在苏格兰招募军队,把所有反对篡位的国王——“这个邪恶的阴谋家布林布鲁克”——的人,包括诺森伯兰、格兰道尔、莫蒂默、道格拉斯、约克大主教联合起来,组成一支强大的叛军,向亨利四世“进行报复”。不过,他始终没说,要为莫蒂默赢得王位而战。

这样一来,昨日为国而战的英雄,转瞬之间变成今天反叛国王的死敌!

霍茨波典型体现着旧式的骑士精神,视荣誉高于一切。他活着只为通过打仗赢得荣誉,对儿女情长毫无兴致,什鲁斯伯里决战前他夫人的话便是明证:“我半梦半醒,耳闻你在浅浅的梦境,喃喃自语铁血的战争,用操控的口令,吆喝你跳跃的战马:‘拿出勇气!冲向战场!’——你嘴里不停念叨着前进、撤退、战壕、营帐,还有防御工事、外堡、胸墙、大炮、重炮、长炮,以及战俘的赎金、被杀的士兵,等等,说的全是一场血腥的厮杀。你心底想着战争,睡眠中激动不已,额头沁出汗珠,犹如一条刚受惊扰的溪流泛起的泡沫;你脸上的神情十分怪异,活像有人突然接到什么重大命令,一下子屏住了呼吸。”【2.3】

不过,对这位令人畏惧的哈里,另一个哈里从没怕过。在哈里王子眼里,这个勇冠三军的哈里没什么了不起,他在野猪头酒店第一次提及霍茨波时,不无揶揄地说:“我现在跟珀西,就是北方的那个‘暴脾气’,想法还不一样;吃早饭时,他杀了七八十苏格兰人,然后洗洗手,对老婆说:‘呸,该诅咒的无聊日子!我要做事儿!’‘啊,我亲爱的哈里,’他老婆说,‘你今天杀了多少人?’‘给我的枣红马灌点药,’说完这句再回答:‘大约十四个吧,’过了一小时,又说:——‘小意思,小意思。’”【2.4】

正因为此,当福斯塔夫被强大的叛军吓得心惊肉跳,一连串追问“哈尔,你不担惊受怕吗?身为王位继承人,世上还能给你挑出像魔鬼道格拉斯、魔精珀西、魔怪格兰道尔这样的三个敌人吗?你不吓得发抖吗?听到这消息,你的血没变冷吗?”的时候,哈里王子神闲气定地表示:“以信仰起誓,一点也不。”【2.4】

为进一步制造戏剧冲突,也为更加凸显霍茨波有勇无谋的性格和格兰道尔盲

目自大的性情,第三幕第一场中间穿插了一场霍茨波与格兰道尔俩人貌似联手、实在对手的精彩好戏。这场戏是上篇剧情的一个拐点。先是两人或不失诚意地互相吹捧,格兰道尔寒暄:“好贤侄,兰开斯特(称王前的亨利四世)一听人提起你这个绰号,就脸色煞白,连声叹息,巴不得你升天堂。”霍茨波回敬:“他一听人提及欧文·格兰道尔,便恨不能你下地狱。”紧接着,俩人便开始话语交锋:

格兰道尔 这不怪他:我出生时,天穹布满火红的形体和燃烧的火炬。在我落生那一刻,大地的框架和基础像懦夫一样瑟瑟发抖。

霍茨波 咳,即使你没落生,你母亲的猫生小猫,那季节也是这种天象。

格兰道尔 我是说,我出生时,大地在震颤。

霍茨波 若你觉得它是被你吓得发抖,那我要说,我跟它想法不一样。

格兰道尔 漫天流火,大地颤抖。

霍茨波 啊!大地因漫天流火而颤抖,并不是怕你降临人世。患病的自然时常突发怪异的天象;丰饶的大地常受一种痼疾之痛的困扰,那是因为不守规矩的风,被囚禁在大地的胎宫里,这风使劲儿扩张,震动了老态龙钟的大地祖母,弄塌了尖塔和蔓生苔藓的古堡。你降生时,正赶上大地老祖母犯这个病,疼痛难忍,浑身颤抖。

格兰道尔 贤侄,好多人这么顶撞我,我都忍不了。我再跟你说一遍:我出生时,天穹布满火红的形体,山羊飞奔下山,畜群在充满恐惧的旷野发出怪叫。这些征兆无一不显示,我乃非凡之人;我平生所经历的一切都表明,我绝非等闲之辈。——在拍岸的大海环绕的英格兰、苏格兰和威尔士全境,——有谁可对我施教,堪为我师?又有哪个女人生的儿子,能在繁复的学识上追随我,能在精湛的魔法上与我比肩?

- 霍茨波 我看你的威尔士话(胡言乱语之意)说得比谁都溜。——我要去吃饭了。
- 莫蒂默 别说了,珀西贤弟,你会把他逼疯的。
- 格兰道尔 我能从巨大的深渊里召唤精灵。
- 霍茨波 嘿,我也能,随便谁都能。可到你真召唤的时候,他们来吗?
- 格兰道尔 哈,贤侄,我可以教你怎么指使魔鬼。
- 霍茨波 老伯,我可以教你如何用最真话羞辱魔鬼:说真话叫魔鬼蒙羞。——你若有能力把他从深渊召到这儿来,我发誓,我就有力量叫他蒙羞而去。啊,只要你活着,就要说真话,叫魔鬼蒙羞!【3.1】

霍茨波与格兰道尔能够精诚合作吗?莫蒂默不无担心,他奉劝说:“我该告诉你吗?他对你的性情十分敬重,你顶撞他时,他极力克制自己的烈性子,——以信仰起誓,他做到了:我敢担保,这世上还没谁像你这样,顶撞了他,却毫发无损,还不受谴责。不过,我恳求你,别老这样。”

伍斯特并非不担心,他忠告侄儿:“这毛病你一定得改:虽然它有时证明着你的伟大、勇敢和血性,——这是你最值得称道的长处,——但也时常代表着你的缺点:粗暴易怒,不讲礼数,没自制力,自高自大,傲慢无礼,固执己见,待人轻蔑。一个高贵之人,哪怕只沾染一点儿这种毛病,便会失掉人心,使他的一切美德受到玷污,使他应得的赞美丧失殆尽。”

的确,“粗暴易怒,不讲礼数,没自制力,自高自大,傲慢无礼,固执己见,待人轻蔑。”这些都是致命缺点。但霍茨波从来都自信爆棚,仗还没打,便开始盘算战后的应得利益,他用手在地图上一边比画,一边以胜利者的口吻说:“我觉得,分我的这块波顿以北的土地,比你们的那两块都小:看这条河这么弯进来,把我最好的一片土地,半月形,好大的一个角,全切走了。我要在这儿把水截住,给舒缓流淌、泛着银光的特伦托河,改一条笔直的新河道;不能让它拐这么深的大弯角,把我这么一大片丰饶的河谷夺走。”面对这位“暴脾气”,格兰道尔气势先输:“不拐弯?它是弯的,肯定弯进去。你看,弯进去的。”争来辩去,格兰道尔不得不假意认怂:“好吧,

随你给特伦托河改道。”这时，霍茨波又高姿态起来：“其实我不在乎：凡够交情的朋友，三倍多的土地，我可以双手奉送。但要谈交易，你听好，一根头发的九分之一，我也非争不可。”

事实上，这场好戏直接导致格兰道尔后来在什鲁斯伯里之战中按兵不动，绝不驰援，再加上亲生父亲诺森伯兰临时变卦、托病不出，注定了霍茨波的失败。

除了严重的性格缺陷，霍茨波是怎样一个军事将领呢？第三幕第一场，霍茨波去格兰道尔城堡参加军事会议，到了之后，竟发现“遭天瘟的，我忘带地图了。”这不是一个有谋略的军事家该犯的错。

什鲁斯伯里大战一触即发，缺了事先说好的诺森伯兰和格兰道尔两支援军，霍茨波仍盲目自信：“他（诺森伯兰）不来，更为我们的伟大事业增添光彩，壮大声威，彰显勇气。人们必然这么想，伯爵没出手，我们就集结起一支军队，一旦有他相助，我们定将推翻王国，把它弄个底朝天。”“我父亲和格兰道尔均未领兵前来，/ 我们的军队足以投入这惨烈激战。/ 来吧，让我们赶紧点名集合部队：/ 末日审判临近；死也要死个痛快！”【4.1】

是的，霍茨波从不缺必死的决心，他只想战死！当弗农如实告知：“算了，算了，今晚不行。我很纳闷，像二位（霍茨波和道格拉斯）这等有伟大将才的人物，竟预见不到阻止我们快速行动的障碍：……他们现在人困马乏，无精打采，一路劳顿使勇气蔫头耷脑，一个骑兵的战力都不及平常四分之一。”这该是兵家大忌。但霍茨波自有道理：“敌军骑兵也一样，鞍马劳顿，士气低落。而我军大部已修整完毕。”伍斯特不得不再劝一句：“国王的兵马超过我们：看在上帝份上，贤侄，等一切就绪再说。”【4.3】

霍茨波的叔叔伍斯特在剧中有十分重要的角色作用，这自然是莎士比亚刻意为之。若非如此，霍茨波似乎不至于非死不可。第五幕第二场，伍斯特和弗农去国王营帐谈判议和，国王命他带话给霍茨波：“若他们愿接受我的宽恕，他和他们，还有你，对，每一个人都可以与重新成为彼此的朋友。就这样告诉你侄子，他作何打算，再回话给我。”然而，伍斯特有自己的心机算盘，他坚决恳请弗农千万别把实情告知霍茨波：“是我们把他引入歧途，他的罪过出自我们教唆；作为一切罪过之源，一切罪责由我们偿还。因此，好兄弟，无论如何，不要让哈里知道国王提出的条件。”回归本部，伍斯特抛向霍茨波一句冷如剑锋的话：“国王要立刻与你交战”，“他骂我

们反贼、叛徒,要用士气高昂的大军鞭打我们这个可恨的家族。”

国王的军队正飞速开来,霍茨波没有退路,他以必死的决心鼓舞士气:“每个人拼尽全力。我拔出这把剑,要在今天凶险的时刻冒死一战,用最高贵的鲜血染透剑锋。”【5.2】

可惜,什鲁斯伯里不是霍尔梅敦;霍茨波对手不再是苏格兰猛将,而是哈里王子。

比起咄咄逼人,锋芒外露的霍茨波,浪荡王子哈里自始至终都显出十足的韬光养晦,锋芒内敛。这完全出于莎士比亚要塑造一代雄主的良苦用心,他明白,无须把哈里王子写得多么披坚执锐,他只需打败两个人就足够了。

这是怎样的两个人呢?一个道格拉斯,一个霍茨波。

在第三幕第二场,国王与王子的联手戏中,强大的叛军已令国王寝食难安,倍感忧虑。他深知霍茨波骁勇彪悍:“他战胜著名的道格拉斯,赢得了何等不死的荣耀!道格拉斯作战凶猛,功勋卓著,威名远扬,在所有信耶稣的基督教王国,真乃杰出将才!可那霍茨波,一位襁褓中的马尔斯,一位婴儿勇士,作战中一连三次击败伟大的道格拉斯:生擒一次,又放了,跟他成为朋友,为的是壮大叛军的声势,撼动我王位的和平与安全。”而今,“作战凶猛”的道格拉斯,竟与像罗马神话中的战神马尔斯一样的霍茨波携起手来,“签约结盟,兴兵谋反”。再看王子,成天与出身市井的狐朋狗友鬼混,根本指望不上。

就在这时,哈里王子第一次正面表现出一种从未有过的超卓自信:“我要用珀西的人头赎回我的罪孽。……那一天,不管它何时来临,都将是这位集荣耀、威名于一身的骄子,英勇的霍茨波,众口赞誉的骑士,与您不被人看好的哈里对决。”【3.2】

战场上的哈里王子是怎样的呢?莎士比亚通过叛将弗农之口来刻画,第四幕第一场,弗农向霍茨波描述王子:“我看见年轻的哈里,——佩戴头盔,双腿护甲,戎装英姿,好像生出双翅的墨丘利(罗马神话中众神的信使,形象通称描绘为头戴插着双翅的帽子,足蹬生出双翼的便鞋,行走如飞),从地上轻身一跃,跳上马鞍;——又像云端降临一个天使,把烈马珀伽索斯(希腊神话中生有双翼的神马,马蹄踩过的地方有泉水涌出)的马头掉来掉去,叫世人为他高超的骑术着魔入迷。”从如此英武的王子身上,已看不出半点浪子痕迹。弗农的话,已为霍茨波之死埋下伏笔。霍茨波急于一战:“来,让战马载着我,疾如闪电,直奔威尔士亲王的心窝。”

莎士比亚有足够的耐心,把两个哈里正式交手前的戏剧氛围营造充分。第五幕,剧情为王子设计了一场挑战霍茨波的戏,他向前来国王营帐谈判的伍斯特掷地有声地下了战书:“我认为,当今世上,没有一个绅士比他更出色,更勇敢,更刚猛,更无畏或更大胆,更能以高贵的业绩为这个时代增添荣耀。就我而言,说来惭愧,我是一个游手好闲的骑士;听说他也这样看我。但我当着父王陛下的面说过这话:——我很满意他在威名和声望上所占的优势,为避免任何一方流血,我愿经受命运的考验,与他单打独斗。”【5.1】

王子这个挑战,一连用了六个“更”字,那么高调地赞誉对手,并自贬不过“一个游手好闲的骑士”。他貌似低调,骨子里却透出必胜的信心。比起那个哈里“必死”的信心,这个哈里已经“胜”了。难怪霍茨波这样问回营复命的弗农:“啊!愿这场争斗只在我们俩人之间,只有我和蒙茅斯的哈里生死一战,再没有人在这场战斗中死于非命!告诉我,告诉我,他怎么挑战的?口气里带着轻蔑吗?”

弗农的答复意味深长,他竟然像王子赞誉霍茨波一样赞誉王子:“他给了你一个男人应得的所有尊重,以王子的口吻对你赞不绝口,谈起你的功劳像说一部编年史,因为你的功劳远超他的赞美,任何赞美都贬低了你的功劳。他的确像个王子,谈到自己不无羞愧,以一种平静的语气责骂自己年少荒唐,好像他同时拥有了两个自己,既是老师,又是学生。他就说到这儿。但我要昭告世人:——倘若他活过今天这场恶战,哪怕他的放荡那么遭人误解,英格兰从未有过如此甜美的一个希望。”【5.2】

一进入决战时刻,剧情便发展很快。国王为迷惑叛军,命许多将领穿上他的罩袍。道格拉斯杀了假扮他的布伦特,以为杀死了国王,知道国王活着,发狠道:“以这把剑起誓,我要把所有穿他罩袍的人杀光。”【5.3】

第五幕第四场两军营地间的平原。王子负伤,却不肯撤出战斗。此时,他已成为一个绝不输于霍茨波的勇士:“上帝不允许一道浅浅的擦伤就把威尔士亲王逐出战场,此刻,战场上满身血污的贵族倒下横遭践踏,叛军却正在屠杀中取得胜利!”【5.4】

眼见国王与道格拉斯交战,身处险境,王子纵马上前,高喊:“卑贱的苏格兰人,抬起头来;否则,再也抬不起头!……把勇气注满我双臂;来索你命的是威尔士亲王,他从不许愿,只管清账。”王子救下国王,杀退道格拉斯。【5.4】

然后,是全剧的高潮,两个“哈里”终于见面,是第一次,也是最后一次。

亨利王子 哈,那我眼前便是叫这名字的勇敢的反贼。我是威尔士亲王。珀西,休想再跟我争抢荣誉;一条天轨容不下两颗行星,一个英格兰也不能容忍珀西和威尔士亲王的双重统治。

霍茨波 不会的,哈里,因为你我一决生死时刻到了;愿上帝保佑你在军中像我一样赫赫有名!

亨利王子 与你分手之前,我会更具威名。我要把你盔顶所有含苞待放的荣誉都割下来,编成一只花环戴我头上。

霍茨波 我再不能容忍你这些空洞的大话。(二人交战。)

此时此景,莎士比亚的戏笔干净利落,他让身负重伤的霍茨波念念不忘荣誉,用尽生命最后一丝气力,对哈里王子说:“你夺去了我的青春!比起你赢走我那些高贵的荣誉,我更愿忍受失去脆弱的生命。你的剑伤了我的肉体,你赢走我的荣誉却伤透我的心。”

杀死霍茨波本身即证明,王子是比霍茨波更为出色的骑士!但他不甘于只做一名骑士,他记挂着整个王国。面对霍茨波的尸体,他先慨叹:“再见吧,伟大的心灵!——粗劣的野心,你萎缩得多厉害!”继而又让敌人安享了死后的荣誉:“让我用纪念物盖上你血肉模糊的脸;甚至我要以你的名义,感谢我这一番柔情、体面的仪式。”此处的纪念物,专指骑士头盔上长羽毛或丝带之类的装饰物,也是骑士荣誉的象征。

离开战场前,哈里·蒙茅斯用带有骑士标志的饰物遮住哈里·珀西的脸,说:“再见,把对你的赞美带到天国去吧!不把你的耻辱刻进墓志铭,愿它在墓穴里长眠!”

【5.4】

参考文献:

1. Jonathan Bate & Eric Rasmussen 编:《莎士比亚全集》,外语教学与研究出版社 2008 年版。
2. *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge University Press, Updated edition 2003.
3. *The Complete Works of Shakespeare*, edited by David Bevington, The University of

Chicago. --Seventh edition. 2014

4. *The Complete Works of William Shakespeare*, The Edition of The Shakespeare Head Press Oxford, Barnes & Noble, Inc. New York. 1994.

5.《莎士比亚全集》，朱生豪译，人民文学出版社 1988 年版。

6.《莎士比亚全集》，梁实秋译，中国广播电视出版社 2002 年版。

7. *The Arden Shakespeare Complete Works*, Revised Edition, ,Edited by Richard Proudfoot, Ann Thompson And David Scott Kastan. 2011.

8.《莎士比亚全集》，上海世界图书出版公司 2010 年版。

9. *The Oxford Companion to Shakespeare*, Edited by Michael Dobson & Stanley Wells, Oxford University Press, 2011.

10. *The World & Art of Shakespeare*, A. A. Mendilow & Alice Shalvi, Israel Universities Press, Jerusalem, 1967.

11. *Shakespeare's Words*, David Crystal & Ben Crystal, Penguin Books, UK, 2004.

12. *The Age of Shakespeare*, Frank Kermode, Phoenix, 2005.

13. *How Shakespeare Changed Everything*, by Stephen Marche, Harper Collins Publishers.2011.

14. *How to Teach Your Children Shakespeare*, Ken Ludwig, Crown Publishers, New York. 2013.

15. 刘炳善编纂:《英汉双解莎士比亚大词典》，河南人民出版社 2002 年版。

16. 张泗洋主编:《莎士比亚大辞典》，商务印书馆 2001 年版。

17. 梁工主编:《莎士比亚与圣经》，商务印书馆 2006 年版。

18. 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编:《莎士比亚评论汇编》(上下), 中国社会科学出版社 1981 年版。

19. 罗马尼亚布加勒斯特戏剧影视大学科尔奈留·杜米丘教授主编:《莎士比亚戏剧辞典》，宫宝荣等译，上海书店出版社 2011 年版。

20. [美]Stephen Greenblatt:《俗世威尔——莎士比亚新传》，辜正坤、邵雪萍、刘昊合译，北京大学出版社 2007 年版。

21. [美]David Scott Kastan:《莎士比亚与书》，郝田虎、冯伟合译，商务印书馆 2012 年版。

22. [美]Williston Walker:《基督教会史》，孙善玲、段琦、朱代强合译，中国社会科学出版社 1991 年版。

23. [英] 菲利普·康福特编:《圣经的来源》,李洪昌译,孙毅校,上海人民出版社2011年版。
24. [美] 阿兰·布鲁姆、哈瑞·雅法:《莎士比亚的政治》,潘望译,江苏人民出版社2009年版。
25. [美] 阿兰·布鲁姆:《莎士比亚笔下的爱与友谊》,马涛红译,华夏出版社2012年版。
26. [美] 阿鲁里斯、苏利文编:《莎士比亚的政治盛典》,华夏出版社2011年版。
27. [英] J.G. 弗雷泽:《金枝》,汪培基、徐育新、张泽石译,汪培基校,商务印书馆2013年版。
28. [加] 诺斯洛普·弗莱:《伟大的代码——圣经与文学》,郝振益、范振帼、何成洲译,北京大学出版社1998年版。
29. 贺祥麟等:《莎士比亚研究论文集》,陕西人民出版社1982年版。
30. [意] 沙乌尔·巴锡、阿尔贝托·托索·费:《莎士比亚在威尼斯》,王一禾译,人民出版社2014年版。
31. *The Holy Bible*, In The King James Version, Thomas Nelson, Inc. New York. 1984.
32. *Good News Bible*, United Bible Societies, London, 1978.
33. *Holy Bible*, New International Version, Zondervan Bible Publishers, Michigan. 1984.
34. *The Jerusalem Bible*, Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York, 1968.
35. 《圣经》,中国基督徒三自爱国运动委员会、中国基督教协会2002年发行。
36. 《牧灵圣经——天主教圣经新旧约全译本》,西班牙圣保禄国际出版公司2007年版。
37. 《圣经》(现代中文译本),香港圣经公会1985年。
38. 《圣经·新约全书》,中国天主教主教团教务委员会2008年。

(傅光明,男,复旦大学文学博士后,中国现代文学馆研究员,河北大学兼职教授、博士生导师,主要研究方向为中国现代文学,并致力于莎士比亚的翻译和研究)

陀思妥耶夫斯基小说中的“父亲形象”分析

◎ 苏 维

摘 要:纵观人类历史,男性一直是历史的主角,父亲身份更是历史悠久。传统文化中父亲的角色一般被定义为:养家者、教育者及牺牲者等等,但陀思妥耶夫斯基在自己的一系列作品中却终结了伟大父亲的神话。在陀氏的笔下有生子不养者,有养儿不教者,有酗酒毁家者,有对子女进行身体虐待者。形形色色的病态人格父亲造就了各种各样悲剧的家庭。“幸福的家庭都是相似的,不幸的家庭各有各的不幸”。陀思妥耶夫斯基为托尔斯泰的这句话作了最形象和生动的说明。

关键词:陀思妥耶夫斯基 父亲 形象 病态人格

像爱情一样,父母与子女之情是文学史上永恒的主题,亦是人类情感中最温暖的部分之一。在传统的温情式小说中,父母与子女的亲情是至真至纯的,父母与子女的关系是暖心的,和谐的。神圣而伟大的父母形象进入我们的集体无意识是再自然不过的事情。人类的文化和宗教在维护父母形象与权威至高无上方面几乎也是一致的。千百年来,谁敢将父母从神像的宝座上拉下来?但在历史的发展中,总有另外的思考者出现;总有另外的作品出现;总有另外的母亲、父亲形象出现。比如:《连环套》里风流成性,追求肉欲,完全无视子女感受的母亲霓喜;《金锁记》里彻底毁掉子女生活,心理扭曲变态的母亲曹七巧;《十八春》里默许女儿曼桢被强奸并遭软禁,而一直扮演无声帮凶的母亲顾太太……张爱玲冷峻地为我们塑造了林林总总的中毒母亲形象。如果说张爱玲无情地扯掉了完美母亲神圣的面纱,那么陀思妥耶夫斯基则粉碎了伟大父亲的神话,他在自己一系列作品中客观地描写了父亲对子女包罗万象的伤害行为。他们对待子女,或放逐抛弃、不养不教,或自暴自弃、不负责任,或控制压迫、身体虐待。下面我们就逐一分析陀思妥耶夫斯基笔下各式各样的中毒父亲形象。

类型一:生子不养的父亲——斯捷潘·特罗菲莫维奇·维尔霍文斯基(人物出自

《群魔》)

斯捷潘·特罗菲莫维奇是彼得·斯捷潘诺维奇的父亲。彼得是斯捷潘与第一任妻子所生之子,他一生下来就被父母送到俄国某个偏僻的地方,交由几位远房姑妈抚养,其后母亲早逝,父亲对其一直不闻不问,用彼得自己的话说:“他(父亲)一辈子没在我身上花过一个卢布,直到我十六岁他压根儿不认识我……可现在却嚷嚷,他一辈子为我操碎了心,而且还像个戏子似的在我面前装腔作势。……”^①彼得出生即被放逐,整个成长过程中一直没有父母的呵护和指引。众所周知,人首先是从父母的结合而得生命,在子宫中已有混蒙经验,从出生开始感受到外部世界,在父母怀抱中学会直立行走和语言,在家人关爱和兄弟姐妹关系中生发出更成熟的情感,比如尺度感、关系感、道德感,学会各种技能。人类几乎所有最真挚、最强烈的感情和体验,都与家庭、亲人相关。但是这所有的一切对于彼得来说是完全缺失的,导致的直接结果是他没有作为一个人最起码应该拥有的归属感和受重视感。当然这种严重的缺失感就像毒素一样留存在孩子内心深处,不会自然消失,而是在其成长过程中悄悄膨胀,最终像肿瘤一样转移并扩散。据作品介绍,彼得后来成为“群魔”的魔首之一。他通过自己领导的秘密组织策划并进行了很多暴行:恐吓、讹诈、纵火和暗杀等。他恐怖而畸形的内心同他的成长经历紧密相关。其一,一个人表面越疯狂,内心越脆弱。他一系列疯狂行为的背后其实表现出的却是一颗自卑、自贱,甚至厌恶、仇恨的心;其二,成长过程中缺失太多的他,成年后借由加入并控制一个团体而扩大和加强自我感。他全部疯狂而病态的言行下面其实掩藏的是他试图想逃离从小就有的无论在肉体上还是精神上的自卑和不足感。“群魔”的魔性说白了就是人的心魔,是一种“病”,这种病所表现出的症状就是需要不断地寻找对立面并制造冲突以及混乱来找到个人的存在感。这种病人感受不到自己与他人乃至外部世界的统一性,他的内心世界及整个人都是分裂的、对立的、变态的,宁静与和谐对他来说另外一个世界的事。

陀思妥耶夫斯基在《群魔》这部小说中描写了一群中了魔的年轻人,美国心理学家苏珊·福沃德说:在中毒子女的背后往往会有一个中毒的家庭,在中毒的家庭中往往会有中毒的父亲或母亲。斯捷潘和彼得的的关系就是一对典型的中毒父子关系。斯捷潘基本没有承担一个父亲所应承担的家庭责任,儿子长大后也从不视父亲为权威,他对父亲表达的只有厌恶、嘲笑与敌视之情。这种父子关系其实是一种

有名无实的父子关系。

类型二：生子不教的父亲——费多尔·巴芙洛维奇·卡拉马佐夫(人物出自《卡拉马佐夫兄弟》)

费多尔·巴芙洛维奇·卡拉马佐夫,以下简称之老卡拉马佐夫。老卡拉马佐夫有过两次婚姻,这两次婚姻的结果是给他留下了三个儿子。另外,传言他还强暴了又聋又哑、孤苦伶仃、受尽磨难的疯癫女“丽萨维塔”。该女为他产下一私生子。三个女人都非常短命,而四个儿子中没一个是由他亲手带大。他们在各自的母亲死后都先后被父亲送到下房里,交给仆人格里戈里照管,除了私生子斯麦尔加科夫一直由格里戈里养育外,其他三子其后均被不同的亲友领去教养。后因各种变故,这三个孩子均被转手三到四次。斯麦尔加科夫虽然没有经受这种曲折流离之苦,但他在老卡拉马佐夫家乃至格里戈里面前也一直处在最卑贱的位置,长期遭受歧视和打骂。

中毒的家庭关系是孕育问题孩子的温床。卡拉马佐夫家的孩子们经历了混乱无序、无爱绝望的幼年和青少年时代。长子德米特里成年后变成了一个挥霍无度、喜欢花天酒地的放荡公子,与父亲之间存在着尖锐的矛盾,最后发展到几近弑父的结局。次子伊万则成了偏激的理性主义者。他在小说的《赞成与反对》这一章中列举了许多儿童无辜地遭受苦难的事例,作为他不能接受上帝所创造的这个世界的根据。他描述了异族侵略者虐杀儿童、地主驱使群狗把农奴的孩子撕成碎块等种种暴行,并谴责那个宽恕凶手、与凶手拥抱的母亲。通过伊万之口说出的这些成人乃至亲生父母令人发指地对待孩子的案例,我们可以看出他对于骨肉之情乃至人性之善的绝望。他对父亲恨之入骨,也厌恶流氓霸道的兄长,常常盼望一个混蛋把另一个恶棍吃掉。阿列克塞是老卡拉马佐夫的第三子,也是小说中作者极力维护与打造的“天使”阿廖沙。虽然他自小到大都很善良,但缺父少母、流离辗转的成长经历不可避免地也会在他内心深处或多或少地留下阴影。他同样对自己的父亲没有好感,只不过是将对弑父欲望压抑和转化成了对上帝的信仰,他代表着陀思妥耶夫斯基希望人的心灵能从世俗仇恨的黑暗里超升到爱的光明中去的最高理想。而私生子斯麦尔加科夫在这个世界上更像一个真正的“多余人”,甚至不被看做人。他自幼就形成了孤僻、冷漠的性格。小时候这个孩子很喜欢无辜把猫吊死,然后再为它像模像样地举行葬礼。一个孩子对小动物做出如此残忍之举,只能证明他的心

灵已经扭曲的事实。

在《卡拉马佐夫兄弟》这部小说中我们看到:在所有孩子成长过程中一个父亲应该参与与投入的各个领域,比如说:对子女的生活照顾、安全保护、情感互动、性格塑造、文化教育及道德引导,老卡拉马佐夫全方面缺位。正常的家庭父教功能完全缺失,他是一个对孩子们不闻不问,终日声色犬马,吃喝嫖赌玩,五毒俱全,完全不尽教养之职的父亲形象。

类型三:酗酒毁家的父亲——马尔梅拉多夫(人物出自《罪与罚》)

陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》第一章用很多笔墨描写一个穷困潦倒的公务员马尔梅拉多夫。此人子女众多、妻子有病、生活贫困,本应努力工作维持家计,但却酗酒成瘾。这造成两方面的后果:一是酗酒耗尽了所有的家资,家庭经济状况不断恶化;二是因酗酒一再丢掉工作,这对于已经困顿不堪的家庭来说无异于雪上加霜。马尔梅拉多夫在面对个人与社会,理想与现实诸问题之时感到前路茫茫然,内心凄惶,只能在酒精与眼泪的洗涤下走向死亡。这种底层人物的生活与命运的确有值得我们深切同情的一面。但是我们也不能否认从某种意义上说,正是他贪于放纵精神与肉体上的惰性,无力从酒杯中自拔,没有坚强的意志改过自新,从而直接导致了亲生女儿索尼娅被迫出门做妓女以维持家庭生计的悲惨事实。在家庭中,嗜酒的马尔梅拉多夫通过自己令人心寒、穷困潦倒、毫无理性的行为主动攫取了孩子的角色,而养家糊口的重任则落在了索尼娅柔弱稚嫩的肩膀上,她被迫担当起了家长的角色。当孩子被迫扮演家长的角色时,他便丧失了自己的角色模式。索尼娅一直在照料别人,自己本身则不可能有任何奢望,她在家庭中没有得到一个孩子正常成长中应有的对待;相反,她接受了自己力所能及的负担,并以超出自己年龄的成熟去应对这种负担。索尼娅在接受难以接受的事情上练就了高度的忍耐性,甚至被迫担任了家庭里的“英雄”角色。这种孩子,因为不得不承担的巨大责任,作为孩子的权利被剥夺,过早地成为家中的顶梁柱,她无情地驱策自己,以达到那根本无法实现的至善至美的目标。

索尼娅这个人物形象常常让笔者联想到《半生缘》里的顾曼璐。顾曼璐少年丧父,为了养活孤儿寡母一大家子,她一个女孩子完完全全毁了自己的青春、清白和幸福。但谁也没有想到后来她竟然设下毒计,让丈夫强奸自己的妹妹,随后又长期软禁逼迫她生下孩子。而这样蛇蝎心肠的姐姐正是那个当年为了一家老小的衣食

而把自己的剥蚀得干干净净一无所有的最大牺牲者曼璐。一个人能付出和给予的，大都是不会动摇和伤害他的根本价值所在的东西，若付出了伤及根本的东西，此人往往会要求分量重到他认为能够再次建立个人价值的回报，此人往往也要求同等分量的偿还。她付出了血的代价，她也要求别人用血来偿还。从曼璐的身上我们看到：一方面，人性的阴暗面与光明面就像对称轴的正负极，两端的尺寸往往是同等的。另一方面，家庭中这种让孩子承担家长之职的角色倒置现象往往极具危害性和危险性。它扭曲了孩子身心可以正常成长的轨迹。做出此种牺牲的孩子常常最终要么成圣，要么成魔，像曼璐最终就因此走火入魔。而索尼娅之所以幸免于难，没有成魔，没有毁灭，并不是因为她所受的苦难比曼璐少，而恰恰是因为陀思妥耶夫斯基懂得索尼娅身心两方面所经受的苦难之深，要拯救她任何人间的力量都将无济于事，所以他在作品中直接安排上帝来担此重任。一般来说，家庭中家长和孩子的角色、权利、职责与义务是各不相同的。在一个健康的家庭中，一般不会颠倒角色，各个成员各守其位，各事其职，井井有条。

陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》塑造的马尔梅拉多夫这个破罐子破摔，酗酒毁家的人物形象是另外一种中毒的父亲形象，与以上两位父亲中毒性质不同，但结果相同：孩子们成了他们的牺牲品。

类型四：实施身体虐待的父亲——谢苗·帕尔芬诺维奇·罗戈任（人物出自《白痴》）

在《白痴》中陀思妥耶夫斯基对谢苗·帕尔芬诺维奇·罗戈任着墨不多，他是帕尔芬·谢苗诺维奇·罗戈任的父亲，下面我们简称老罗戈任。书中描绘的老罗戈任是一个嗜钱如命、习惯用暴力管教子女的老商人形象。据小官吏列别杰夫说“他为了十个卢布，就会把人打进阴曹地府”。^②帕尔芬本人也说：家中谁要是（花钱）去看芭蕾舞，一定严惩不贷，非打死不可。^③那我们可想而知，儿子擅自用钱为纳斯塔西娅·菲利波芙娜买了一副十万多卢布的耳坠会有什么后果。“先是被他抓起来，锁在楼上，足足毒打了一个小时，这还是先让他尝尝味道，一会儿回来（等他要回耳坠后）再算总账。”^④亲子关系和普通的人际关系一样，如果大人向子女施暴，在承受暴力的那一刻，无论家长是什么理由，子女心中一定会有愤怒产生。受虐待的帕尔芬内心深处始终有一口因愤怒而沸腾的锅，因为人不可能在遭惊吓、遭责骂、挨打、受虐待的情况下不生气，但是弱势的孩子是无法发泄自己的怒火的。到了成年

时代,这种怒火就需要发泄的渠道了。所以说,暴力习惯往往是有家族遗传特性的。有暴力倾向的子女往往自己就出自虐待成性的家庭,他们成年后的行为在很大程度上是自己小时候体验和领悟的重演。他们的角色榜样就是虐待者。帕尔芬·谢苗诺维奇·罗戈任就是一个典型的例子。暴力是他从父亲那里学会用来对付麻烦和情绪——尤其是愤怒情绪的唯一手段。他不惜一切代价去追求纳斯塔西娅·菲利波芙娜,但和她三言两语不和,“就扑过去,把她狠揍了一顿,打了个鼻青脸肿。”^⑤但让人奇怪的是:他事后又不吃不喝不睡,向她双膝下跪,求她宽恕。这种人的行为毫无逻辑可言,不可理喻。他把爱同控制、占有和虐待混为一谈。他暴打甚至最终杀害纳斯塔西娅·菲利波芙娜都是因为他太在乎对方了,这貌似合理的理由是掩盖不了他没有被正确地对待过,所以也不知道如何正确地对待别人这样一个事实。

要终止暴力遗传的家族命运,必须正本清源,从一代又一代的施虐型父母抓起,而不是从处于受虐地位的子女身上找原因。但可悲的是,自古以来,父母的权利被认为是不可侵犯的——在训诫的名义下,父母除了不能杀死子女以外,几乎可以对他们为所欲为。在孝悌伦理化,父为子纲的东方,父亲在子女面前的绝对权威已无须多谈。而在西方的早期历史中情况也不甚乐观。在希腊的雅典,父亲握有处死新生儿童生死权利。在古罗马家庭中,直到进入帝国时期,罗马父亲还保留处死他们孩子的法定的权利,甚至可以处置那些步入成年的孩子。今天的我们很难想象,在整个罗马时期,子女始终处于奴隶地位。其后的黑格尔就曾认为“这是罗马立法的一大污点,是对最娇嫩的生命的一种侮辱。”^⑥如果说这种对父亲虐待或者杀死子女进行法律合理化的历史事实让我们倍感沉重,那么对类似行为进行神圣化的诠释更让我们难以接受。而在《圣经》中,亚伯拉罕服从耶和华的要求,决定亲自将自己盼了七十多年,在一百岁时得到的嫡亲儿子以撒献燔祭。什么叫献燔祭?就是献祭者将活的祭品杀死,然后进行火烧。我们无法想象一个父亲怎么能够下定决心向年幼的孩子拔刀刺去,然后再将其放上熊熊燃烧的柴堆。当然,这个悲剧并没有成为现实,因为这只是神对亚伯拉罕的考验,但是有着血肉之躯的我们无法原谅父亲做出的这个悖逆最起码人伦血亲之情的决定,因为一旦做出决断,就只剩下一个直线的执行过程了。从某种意义上来说,其实以撒已经死在了父亲对神的坚定信仰里。我们战栗地看到,亲子关系在父权与神权的叠加面前脆弱地像一根稻草、一片树叶。

在历史沿袭而成的父权制社会里,由于各种因素,儿子们的命运注定是艰难的,陀思妥耶夫斯基小说中的子女们的经历并非特殊案例。生命中最不幸的一个事实是:我们所遭遇的第一个重大磨难多来自家庭,而伤害者却恰恰是我们最为信任,最亲爱的父母,尤其是男权制社会里威严与权利的代表者——父亲。

纵观人类历史,男性一直是历史的主角,父亲身份更是历史悠久。传统文化中父亲的角色一般被定义为:养家者、教育者及牺牲者等正面角色,但陀思妥耶夫斯基在自己的一系列作品中却终结了完美父亲的神话。在陀氏的笔下有生子不养者,有生子不教者,有酗酒毁家者,有对子女进行身体虐待者。形形色色的病态人格父亲造就了各种各样悲剧的家庭。“幸福的家庭都是相似的,不幸的家庭各有各的不幸”。陀思妥耶夫斯基用自己的作品为托尔斯泰的这句话作了最形象和生动的说明。

注释:

- ① [俄]陀思妥耶夫斯基:《群魔》,藏仲伦译,译林出版社2002年版,第380页。
 ② ③④⑤ [俄]陀思妥耶夫斯基:《白痴》,藏仲伦译,译林出版社1994年版,第14、13、14、249页。
 ⑥ 萧瀚编:《婚姻》,《生活·读书·新知》三联书店2017年版,第135页。

(苏维,女,1979年出生,安徽人,硕士,浙江越秀外国语学院副教授,研究方向为俄语语言文学)

论村上春树《1Q84》中暧昧的善恶观

◎李先瑞 杜彬彬

摘要:村上春树作品《1Q84》一经出版就取得了很好的销售成绩,作品内容丰富,以奥姆真理教为线索,涉及历史、现实、社会等各方面的问题,反映了村上春树对历史、当下和未来的思考,其中也体现出了作者“世界上没有绝对的善恶”的善恶观。村上春树的善恶观跟日本神道教的善恶观有相似之处。

关键词:1Q84 善恶观 背景 现实意义

2009年5月29日,村上春树蛰伏七年之后推出了《1Q84》。小说《1Q84》尚未公开发售就已经加印了四次。当年的7月份,其上下册发行量双双过百万,八周之内共印刷十八次。小说情节跌宕起伏,以过山车似的一个接一个的悬念吸引着大量读者。对于小说的内容,评论界褒贬不一。有人指出,暴力、同性恋、婚外恋等内容不利于年轻读者;也有人感动于天吾和青豆对爱的信仰。台湾的翻译家赖明珠认为:“《1Q84》是村上春树写作生涯30年后,达到成熟阶段的集大成作品,人物角色更多,涵盖年龄层由出生到死亡,写作手法包含写实和超现实,结合推理小说、历史小说、爱情小说的特色,是一部可以从多方面解读和欣赏的综合小说。”^①

村上春树在小说《1Q84》中运用第三人称视角叙述故事,以日本赤军、奥姆真理教、NHK收听费、满洲“开拓团”等历史事件为经线,以男主人公天吾和女主人公青豆的恋爱故事为纬线,以立体化、网状化的表达方式呈现了日本社会的世间百态。探讨体制与个体的灵魂自由之间的关系是该作品的核心所在,它提醒人们体制的存在会让人们的灵魂受到纠缠和贬损。但是在书写“体制与自由”时,村上春树对“善与恶”之间关系的认识存在着不确定性。如Book2第11章中通过邪教教主之口表达了作者的善恶观:“这个世界上没有绝对的善,也没有绝对的恶。……善恶并不是一成不变的东西,而是不断改变所处的场所和立场。一个善,在下一个瞬间也许就变成了恶,反之亦然。……重要的是,要维持转换不停的善与恶的平衡,

一旦向某一方过度倾斜,就会难以维持现实中的道德。……平衡本身就是善。”^②

一、作者的写作初衷

1995年,日本发生了奥姆真理教徒使用沙林毒气在地铁袭击人群事件。事件发生后,村上春树在接受读卖新闻记者采访时曾指出:“民众对于事件的愤慨尚未平息,而我想更多地了解在地铁毒气事件中竟然杀了8个人的死刑犯林泰男的情况,林泰男加入奥姆真理教纯属偶然,他在入教后被洗脑,进而杀了人。如果考虑到日本的量刑、被害人家属的愤怒和悲伤的话,我认为死刑是妥当的吧。但我基本上是反对死刑制度的,所以当判决出来的时候,我的心情十分沉重。试想一下,一个非常普通的人,连罪犯人格都没有的人,由于误入歧途而犯下重罪,清醒过来的时候,他发现自己已成为死囚犯。这时的他可能会有一种如被遗弃在月球背面般的恐惧。多年来我一直都在思考这种状况的寓意。这就是这个故事的出发点。”^③

村上春树有将现实社会的“体制”问题搬到作品当中的打算,所以就产生了以邪教事件为内驱力的《1Q84》。它描述了控制人们精神的牢笼或者体制性的东西。村上春树称:“我真正想描写的是物语具有的善的力量。在奥姆那样封闭狭小的组织中束缚人们的是物语的恶的力量。它将人们拉往错误方向。小说家要做的,就是向人们提供广义上的物语,使之发生精神动摇,表明什么是错误的。我相信物语这种善的力量。我之所以想写长篇小说,就是因为想扩大物语的外围,使其对更多的人产生作用。明确说来,我认为必须写出能够同原教旨主义和地域主义相对抗的物语。”^④从这点来看,《1Q84》可以说是一个关于善与恶的故事。

2003年,村上春树在接受《文学界》采访时表示,“关于恶,我始终都在思考,我认为,为了使我的小说具有纵深感和外延性,恶这个东西恐怕还不可缺少,我一直在思索如何描写恶。”^⑤我们知道,恶分为绝对的恶与相对的恶,村上春树在《寻羊冒险记》和《奇鸟行状记》中反映了不具日常性的绝对的恶,其中浮现出了村上春树同暴力和邪恶对抗的战斗身姿。与之相对应的是具有日常性或普通人性格的相对的恶,《1Q84》中体现的恶便是相对的恶。

二、小说中表现的暧昧的善恶观

从作者的写作初衷来看,《1Q84》这部长篇小说中主要描写了名叫“先驱”的邪教团体,该团体可谓恶的化身,它映射了麻原彰晃的奥姆真理教。小说《1Q84》是奥姆真理教的寓言故事。比如,小说《1Q84》与奥姆真理教发生的时代背景都是1984年;小说中邪教组织“先驱”的领袖深田恭与奥姆真理教的领袖麻原彰晃都是身材高大,视力有问题。“先驱”的宗教教义就是思想混乱的大杂烩,找不到真正有价值的东西,而奥姆真理教的教义也是日本佛教、藏传佛教和基督教的大杂烩。“先驱”是根本不具备宗教性质的实体,但却获得了政府颁发的宗教法人证书,并以宗教的名义开展宗教活动。奥姆真理教和“先驱”最初都是开放性的,对外部世界采取友好的态度,后来渐渐断绝了与外部世界的联系,成为封闭、残暴的宗教团体。此外,麻原彰晃与深田恭都很会编织物语,他们会为信徒提供思想入口,但却不会为信徒提供思想出口,使信徒陷入封闭性的物语而不能自拔。在奥姆真理教中麻原彰晃以“死亡恐怖”驱动人们的行动,通过精妙的物语让信徒言听计从,最终制造了臭名昭著的东京地铁沙林事件。在《1Q84》中“先驱”的信徒对深田恭也是言听计从,完全沉浸在深田恭所编织的物语中,阿翼的父母为了表示忠诚,心甘情愿地将女儿阿翼送给深田恭。

《1Q84》中,恶集中表现教主深田恭身上。深田恭干了许多丧尽天良的坏事,他奸淫幼女阿翼,使阿翼身心遭受严重摧残,从而彻底丧失生育能力。深田恭甚至奸淫自己的亲生女儿深田绘里香。阿翼逃出教团后被“老妇人”开办的受害妇女救助中心保护起来,“老妇人”得知了教主的恶行后,派遣青豆前往东京一家高级酒店除掉深田恭,在找到深田恭并与之交谈的过程中,青豆发现教主并非那么十恶不赦。青豆欲将邪教教主刺死之时,教主对青豆讲:“这个世界上没有绝对的善,也没有绝对的恶。”^⑥教主继续说道:“善恶并不是一成不变的东西,而是不断改变所处的场所和立场。一个善,在下一瞬间也许就转换成了恶,反之亦然。陀思妥耶夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》中描写的,正是这样一个世界。重要的是,要维持转换不停的善与恶的平衡。一旦向某一方过度倾斜,就会难以维持现实中的道德。对了,平衡

本身就是善。我为了保持平衡必须死去,便是基于这样的意义。”^⑦

邪教教主认为自己虽然做了恶事,但自己只不过是“小小人”的代理人而已,真正拥有罪恶的是“小小人”以及“小小人”带来的这个混沌的世界,他不对自己的罪恶忏悔,反而提出善恶平衡的话题:“我前面说过,对我们生活的世界来说最重要的,是善与恶的比例维持平衡。称作‘小小人’的东西,或者说其中存在的某种意志,的确拥有强大的力量。但是,它们越是运用这种力量,与之抗衡的力量越会自动增强。就这样,世界保持着微妙的平衡。不论是在哪个世界,这个原理都不会改变。此刻这样将我们包含在内的1Q84年的世界,可以说完全相同。”^⑧

可以说《1Q84》BOOK2的第十一章和第十三章是集中体现村上春树善恶观之处。继十一章提出“平衡本身就是善”的观点之后,在第十三章,邪教教主又说出了下面看似很有道理的话:

有光明的地方就必然有阴影,有阴影的地方就必然有光明。不存在没有阴影的光明,也不存在没有光明的阴影。卡尔·荣格在一本书里说过这样的话:“阴影是邪恶的存在,与我们人类是积极的存在相仿。我们愈是努力成为善良、优秀而完美的人,阴影就愈加明显地表现出阴暗、邪恶、破坏性十足的意志。当人试图超越自身的容量变得完美,阴影就下了地狱变成魔鬼。因为在这个自然界里,人打算变得高于自己,与打算变得低于自己一样,是罪孽深重的事”。被叫作小小人的存在究竟是善是恶,我不知道。这,在某种意义上是超越了我们的理解和定义的事物。我们从远古时代开始,就一直与他们生活在一起。早在善恶之类还不存在的时候,早在人类的意识还处于黎明期的时候。重要的是,不管他们是善还是恶,是光明还是阴影,每当他们的力量肆虐,就一定会有补偿作用产生。这一次,我成了小小人的代理人,几乎同时,我的女儿便成了类似反小小人作用的代理人的存在。就这样,平衡得到了维持。^⑨在这里,光明代表善良,阴影代表邪恶,光明与阴影同在,人们想变善良的愿望总是被叫作“小小人”的邪恶势力所阻挡,而且破坏力十足。最后,教主为了使“小小人”失去自己这个“代理人”而主动请青豆杀死自己,他说:“希望你夺去我的性命。……不管是哪一层意义上,我都不该继续活在这个世界上。为了保持世界的平衡,我是个应该被抹杀

的人。”^⑩

青豆听完教主关于善恶的表述,以及教主让自己杀死教主的要求,开始犹豫要不要动手杀死教主。青豆说“也许你知道了,我来这里是打算杀你。我不能允许你这样的人活下去,准备无论如何都要把你从这个世界上抹杀。但现在我不打算这么做了。你目前处于异常的痛苦中,我能理解那痛苦的程度。你就该饱尝痛苦的折磨,体无完肤地死去。我不愿亲手赋予你宁静的死亡。”^⑪

邪教教主再次长叹一声:“是啊。你的主张,我完全明白。那你看这样行不行?咱们来做一笔交易。假如你现在把我的命夺去,作为报答,我就救川奈天吾一命。我还有这样的力量。”^⑫教主为了努力让青豆杀死自己,开出了保护天吾的条件。如此这般,一个奸淫幼女的邪教教主最后仿佛成了为保持善恶平衡而主动请死的英雄末路式的人物。

作品中,作为另一个恶之化身的“小小人”则始终让人捉摸不透。“先驱”教教主的女儿在不小心把一只羊弄死了,作为惩罚,和死去的羊被关在一间黑屋子里,继而小小人就从死羊的口中出现了。为什么会出现“小小人”呢?作者村上春树如是回答:“至于‘小小人’是怎样的东西,是善是恶,我不清楚。不过,在某种情况下或许是制造恶的存在。我认为,住在深山里的‘小小人’是超越善恶的,但如果走出深山而同人们发生关联,有时候就会因此具有负面能量。”^⑬作者独具匠心地安排“小小人”这个角色,无非是为了说明作者那种世上没有绝对善恶的“善恶观”。

关于《1Q84》,文艺评论家安藤礼二进行了如下评论:“本应描写体制的矛盾、体制之恶及其消解的这部物语,却成了理想体制本身。我对此感到很大的不满……以作为令人毛骨悚然的恶之根源的教主为首,所有人形象都过于完好。”^⑭此外,宗教学者岛田裕己也尖锐指出:“村上春树在采访地铁沙林毒气受害者写成《地下世界》的阶段,通过后记中写的‘奥姆论’,正面批判了麻原彰晃或麻原性质的东西。但经过十几年之后,他好像不再——或者不能单纯批判邪教团体的教主了。作为《1Q84》整体气氛,莫如说对邪教世界产生了一定的共鸣。”^⑮像这样,在村上春树的笔下,恶已变得不那么面目可憎了。

村上春树认为,善与恶、暴力与非暴力、病态世界与日常世界之间只是一线之隔,每个人都生活于善与恶交接的阴影地带,暴力离我们并不遥远,一旦我们丧失

了反思精神、批判意识和自我意识,暴力就可能随之而来,奥姆真理教信徒之所以会干出丧尽天良的犯罪行为,就在于他们将自我意识拱手让给了麻原彰晃,放弃了自我思考和自我选择,从而一步步陷入了罪恶的深渊,正如村上春树所说,“一旦你的自我拱手相让与他人,你还能指望去往何处?”^⑥

在小说《1Q84》中村上春树对体制性暴力的反抗进行了深入思考,并以女主人公青豆的摆脱“证人会”的控制、加入杀手组织“柳宅”、杀死“先驱”领袖深田恭等一系列暴力反抗行为,表达了对以暴制暴、以恶制恶等暴力反抗形式的文学思考。不管是青豆也好,还是“老妇人”,她们虽然又为民除害的愿望,但她们用以恶制恶的方法结束坏人的性命,站在今天法治社会的角度,那也属于犯罪。而深田绘里香既是受害者又是加害者。在《1Q84》中,善中有恶,恶中有善,什么是善什么是恶,基本没了分界,变得暧昧模糊起来。

三、小说中“善恶观”的背景

善恶问题是一个伦理性的问题。不同的宗教、不同的民族,其善恶观会有所不同,有些甚至截然相反。善恶观也有一个变化的过程,不同历史阶段的善恶观会发生变化。有些是对前一个时代的扬弃,有些会是对前一时代善恶观的完全否定。此外,不同的宗教有不同的善恶观,比如,佛教认为人既有性善的一面也有性恶的一面,所以只有不断地积善去恶方能接近成佛之路。而基督教的原罪思想认为人生来就有罪,只有向全知全能全善的上帝不停地忏悔,人类方能赎去罪恶。比起类似佛教和基督教这些有完善教义的宗教而言,神道的善恶认识相对模糊。

马惠颖在《神道与日本人的善恶观》一文中指出:“神道不对事物的善恶做定论。神道不同于一些西方宗教中主张的善恶二元论,把善恶看成两个完全对立的概念,而是认为善与恶可以共存在同一个个体中,并且两者之间没有明确的界限。善与恶可以共存于同一个个体中,但它们并非一成不变,而是可以发生变化的。神道中,善与恶可以因为一个契机而互相转换。这可以从神道的祭祀原理中体现。”^⑦

日本的国学大师本居宣长也曾说过“善与恶,这两者之间没有绝对的界限,不能一言断定什么即是善,或什么即是恶。佛教中有‘劝善惩恶’的思想,而神道中没有明确的戒律来对人规定什么是不能做的,也没有作恶就要下地狱或遭报应之说,

因为他们所信奉的神便是善与恶的共存体,世间善恶同在。”^⑩通过与《1Q84》的善恶观对比发现,我们发现村上春树在《1Q84》中的善恶观跟神道教的善恶观有许多相似之处。

2008年,村上春树在接受古川日出男采访时曾表示出他对世界局势的危机感:

假如不发生“9·11”,世界的发展应该和眼下完全不同。几乎对所有的人,还是那样的世界自然得多。然而“9·11”活生生发生了,我们这样活在其中,没办法不这样活着。长远看来,冷战的终结及原教旨主义的抬头、系统性思想的崩溃及地域主义的兴起、全球化和反全球化的分庭抗礼——这种无所不在的全方位碰撞造成某种混沌场,一言以蔽之,世界混沌不堪。何为现实何为虚拟、何为真相何为假象、何为正确何为错误,孰白孰黑、孰正孰邪、孰善孰恶,已经不能、也不应该像过去那样用非此即彼、非黑即白的简单两分法来考量和定论。世界已由二元变成多元、由两极变成多极,处于缺乏整合性的“混沌”状态,而这对我们的精神有极大的意义。^⑪

在世纪之交的1995年和2001年,分别发生了日本奥姆真理教事件和美国“9·11”事件。尤其是“9·11”事件后恐怖活动变本加厉,局部战争和种族、宗教冲突此起彼伏。村上春树始终关注世界局势的发展,将其概括为“重组”和“混沌”。2003年接受一次采访时他说:“迄今能够在某种整合性框架内某种程度上明确把握的东西被吞入‘混沌’之中,不再能够把握了,失去了方向。这就需要以不同的坐标来把握以过去的方向感、坐标所不能把握的东西。”^⑫也就是说,在原有的价值体系和规范不复存在的条件下,人们产生了巨大的不适应感。

在这种混沌的世界状态下,村上春树认为“所谓善恶不是绝对的概念,归根结底是相对的概念,有时还会发生角色互换。所以,在分辨什么是善,什么是恶之前,每个人不得不在各自的情形下辨明强加于我们的东西究竟是善还是恶。”^⑬但是,要辨别善与恶也非易事。如何才能有效地辨别善与恶呢?村上春树认为写小说具有很好的效果。小说,也就是“物语”具有很好的普及性,物语的叙事性具有良好的说教作用,因为“物语是世界共同的语言”。^⑭《1Q84》通过青豆、天吾、邪教教主、老妇人、小小人等多个形象对奥姆真理教事件进行了拟写,对这一过去不久的历史事

件赋予了新的内涵,同时对既有的善恶标准进行了重新审视,表明了作者对日本以至世界现状及人类走向的担忧和思考。这应该是《1Q84》的积极意义和主要价值所在。

四、作品的现实意义

应该承认,村上春树的这种善恶认识也有其正面作用和积极意义。主要在于村上春树超越了二元对立的思维模式,提供了多重视角、多维空间,促使读者自行思考,唤起自律良知,进而自省自警和自我救赎。但反过来说,善恶总还应有大致标准,“混沌”不等于是非颠倒和黑白混淆。相反,愈是“混沌”,作为严肃的作家和知识分子就愈应保持清醒头脑,愈应在迷雾中点亮一盏航灯。

村上曾指出哪里越是“混沌”,自己的书就在哪里卖得越好。既然如此,就更应负起责任,提供具有正面意义的世界观。当今,村上迷遍布世界各地,村上春树作品的读者群中年轻一代占据着一定的比例。中国有近六成的年轻人读过其作品,可见村上春树的作品之流行。村上春树的作品几乎部部都成为畅销书。而今,《1Q84》两部销量都过百万,其人气一点都没有退去,可见《1Q84》影响之广泛。正是因为这样,作为一个畅销小说的作家,村上春树在写作时更应认清自己的责任,不应该将一个暧昧混沌的善恶观传达给读者。

2009年,在预测村上能否拿诺贝尔奖进行预测时,林少华在接受访问时指出:“诺贝尔文学奖的审美标准是‘具有理想主义倾向的杰出文学作品’。一百年来,诺贝尔文学奖大体授予了维护人的尊严与自由张扬人的价值和美好的作品,‘对人类价值的终极关怀,对人类缺陷的深深忧虑,对人类生活的苦苦探究’是多数获奖作家的共同追求。”以此观之,《1Q84》既可以说距诺贝尔文学奖近了,又可以说离之远了。说近了,是因为《1Q84》大体具备以上特点;说远了,是因为村上春树在作为这部作品主题之一的善与恶的界定方面没有充分表现出“理想主义倾向”。他认为世界上没有绝对的恶,也没有绝对的善,任何善恶都是相对的。这意味着,他以前同恶、同暴力对决的立场,在此变得暧昧起来。“不承认绝对恶的存在,人类社会也就没有正义可言,‘理想主义’的追求和达成也就失去了理由和动力。”^{②3}而事实上,诺贝尔奖授予了罗马尼亚裔德国女作家赫塔·穆勒。

五、结语

通过对《1Q84》中善恶观以及善恶观产生背景的分析,我们发现村上春树并没有厉声痛斥这些暴力与恶行,而是大多体现了主张要平衡善与恶的观点。跟之前描写的绝对的恶相比,《1Q84》中描写的“恶”变成了“相对的恶”。而导致这些变化的原因,正是奥姆真理教地铁沙林事件和世界格局的变化使得村上春树对这个世界有了新的认识。对奥姆真理教以及深田恭为代表的邪教暴力的描写以及对同时具备善恶两面的人物形象的描写,打破了传统的善恶二元观,仔细一想似乎有道理,但同时又感觉村上春树作为公众人物没有明确的善恶观是一种美中不足,这种做法会使得本就不擅长辨别善与恶的民众更加困惑。

注释:

- ① <http://www.wenku.baidu.com> 《1Q84 书评集锦》, 百度文库。
- ② ⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫ 村上春树著, 施小伟译:《1Q84 (Book2)》, 海口: 南海出版公司 2010 年版, 第 171 页、第 193 页、第 99 页、第 100 页、第 103 页。
- ③ 通往《1Q84》的 30 年——村上春树访谈: <https://tieba.baidu.com/p/842785010>。
- ④⑬ 独家访谈“村上春樹『1Q84』を語る”, 载 2009 年 9 月 17 日《每日新闻》。
- ⑤ 林少华:“天黑以后”的善与恶(译序), <http://culture.people.com.cn/GB/40473/40474/3884942.html>, 2005 年 11 月 24 日。
- ⑭ 安藤礼二:“王を殺した後に——近代というシステムに抗う作品『1Q84』”, 载《村上春樹『1Q84』をどう読むか》, 东京: 河出书房新社 2009 年版, 第 17-18 页。
- ⑮ 島田裕己:“これは「卵」側の小説か”, 载《村上春樹『1Q84』をどう読むか》, 东京: 河出书房新社 2009 年版, 第 22 页。
- ⑯ [美] 杰·鲁宾著, 冯涛译:《倾听村上春树——村上春树的艺术世界》, 上海: 上海译文出版 2006 年版, 第 251 页。
- ⑰ 马惠颖:《神道与日本人的善恶观》, 《学术月刊》2014 年 10 月, 第 33 页。
- ⑱ 本居宣长在《古事记传·神代一之卷》中有所记述。
- ⑲ 村上春树访谈:《成長》を目指して、成しつづけて》, 载“Monkey Business”, 2009 Spring Vol. 5。

- ⑳ 林少华:《〈1Q84〉:当代“罗生门”及其意义》,载于《外国文学评论》2010年第2期,第118页。
- ㉑ 松家仁之:《村上春树三天两夜长访谈》,转载于《大方》,安妮宝贝主编,2011年3月第1期。
- ㉒ 村上春树专访:《故事是世界的共同语言》,共同社,转载于腾讯网,2008年4月10日。
- ㉓ [http://www.s1979.com%2Fm%2Fcitystories%2Fculture%2Freading%2Fzixun%2F2010%2F0525%](http://www.s1979.com%2Fm%2Fcitystories%2Fculture%2Freading%2Fzixun%2F2010%2F0525%2F)。

(李先瑞,1967生,河北沙河人,文学博士,浙江越秀外国语学院教授,研究方向为日本近现代文学、日本女性文学;杜彬彬,1980年生,文学硕士,浙江越秀外国语学院副教授,研究方向为日本近现代文学、日语教育)

剖析《米夏埃尔·科尔哈斯》 中女主人公的多重身份特征

◎刘 莎

摘 要:以德国作家海因里希·冯·克莱斯特中篇小说《米夏埃尔·科尔哈斯》(Michael Kphlhaas)中主人公科尔哈斯的妻子丽丝珀作为切入点,通过文本分析和文献研究法分析其女性形象在小说中显现的多重身份和性格特征,以及对小说情节发展所起到的作用,折射出16世纪中期君主制下德国的政治体制、社会阶级及其在此历史背景下,德国女性的社会地位和家庭地位。

关键词:克莱斯特 米夏埃尔·科尔哈斯 丽丝珀 女性形象 身份特征

一、引言

《米夏埃尔·科尔哈斯》是德国著名剧作家、中短篇小说家海因里希·冯·克莱斯特最长的中篇小说,小说讲述了主人公科尔哈斯原本是个寻常的马贩子,由于受到不公对待,以寻求法律途径解决不得,遂揭竿而起的故事。克莱斯特的写作风格独树一帜,他的创作不仅带有浪漫派——神秘主义的特点,强调德意志民族优越的德意志国粹主义,作品内容又大多取材于古希腊、罗马和古日耳曼的历史,着重人物心理刻画,而同时又有几部作品的现实主义因素非常突出。其中,他的中短篇小说悬念迭起,情节曲折离奇,结尾往往出人意料而又合乎情理,而且人物个性和形象鲜明、突出。而在这些人物形象中,他所刻画的女性形象尤其独具特色,引人注意。

二、女主人公的身份特征

在小说《米夏埃尔·科尔哈斯》中,虽然克莱斯特对科尔哈斯的妻子丽丝珀的描写篇幅不多,但人物形象鲜明。她把对丈夫和孩子的爱以及家庭人员的安全置

于重中之重。她最终服从于丈夫的愿望,尽管为此付出了高昂的代价——死于替丈夫递交请愿书的过程中。在文中,丽丝珀这个形象包含了以下五种不同的身份特征。

1. 中间人

马贩子米夏埃尔·科尔哈斯在通往萨克森邦的路上被一个温策尔·封·土伦卡城堡里的大地主拦住,并声称,他必须要出示一张护照才能通过关卡,而科尔哈斯之前却从未听说过这个要求。经过协商,科尔哈斯不得不留下他的马和马夫作为通关的条件。在他离开后不久,马夫遭受到了暴打,马也被赶去田里干农活。当科尔哈斯了解了整个事件后,他决定为他的马夫和马讨回公道。他把自己的打算告诉了妻子丽丝珀,并得到了她的全力支持:“她说,总还有一些其他的旅客,或者不像他这样能忍耐的,也会经过那座堡塞;像这样非法的行为,上帝应该出来阻止才是;他为打官司所需的费用,她总会筹出来的。科尔哈斯称她是他能干而主持正义的妻子,当天和第二天,他同她和他的孩子们过得十分快活;他的事务一容他分身的时候,他便动身到德累斯顿城去,向法院提起诉讼。”^①

在这段文字中,克莱斯特刻画了一个不仅仅只是隐忍和支持丈夫的女性形象,而且还是一个敢于表达自己观点的女性形象。她的支持理由不仅是基于自己对于丈夫想要伸张正义的理解,而且还基于她相信,上帝也会站在她丈夫这一边支持他的计划。

但是在后面的几段文字中,丽丝珀好像显得不再那么确信她丈夫的计划:“为什么你要把你的房产卖掉呢?……最亲爱的丽丝珀,因为我不情愿在一个这样的国家里住下去,它不想保护我的权利。……我绝对相信,我的妻子在这点上是和我的想法一样的。……所以我希望,如果能够做得到,你便离开我一些时候,带着孩子们到施威林城去,到你姑母那里去……”^② 丽丝珀觉得她丈夫的想法很突然,于是不再服从于丈夫的请求——即她丈夫留在自己家里,变卖房产,她和孩子到亲戚家去。科尔哈斯说道,他相信,他妻子和他的想法是一样的。假设,如果他知道他妻子和他的想法不同,在他试图伸张正义之前,一定会和他的妻子进行深入的讨论。

2. 恐慌者

丽丝珀明确知道,她丈夫非常具有正义感,而且她听完她丈夫计划之后的反

应就像克莱斯特作品中的女性在极端情况下通常会作出的反应一样:面红耳赤,绝望并且哭泣。“她的话被恐怖窒息了。‘噢!我懂得你的意思了!’她叫着。‘你现在除掉武器和马匹之外,别的什么都用不着了;所有其他的东西,谁想要,便可以拿去!’‘最亲爱的丽丝珀呀,你这是干什么?上帝把妻子儿女和产业赏赐给了我,难道叫我今天初次希望把这种现状改变吗?’——他和颜悦色地坐到她的身边来,丽丝珀听见这番话,面红耳赤地勾着他的脖子。——”^③克莱斯特经常在作品中用破折号来强调女性的这种情感,同时也给了读者时间和空间,让他们自己去理解当时的情形,并发挥充分的想象。

赫尔米尼欧·施密特(Herminio Schmid)写过一本名为《自然科学作为文学创作的准则》的书,在这本书里对克莱斯特的作品做出以下解释:“克莱斯特诗一般的作品受到了从18世纪开始的自然科学发展的启发。”^④此外,在18世纪前后,人们开始深入地研究电学,并确定了三个概念:电压、守恒和间歇。间歇是指在一个持续变化的对立性中形成的一个短暂的静止时刻。根据施密特的说法,“克莱斯特笔下的人物在这一时刻被描绘成处于精神完全崩溃的境地,这时她根本无法摆脱当时的情形去做出正确的决定。”^⑤

在《米夏埃尔·科尔哈斯》中人们可以找到这种间歇——在丽丝珀得知她丈夫想把自己送去亲戚家,还可能会卖掉房产,精神几乎快要失常时,科尔哈斯拥抱着妻子,试图让她平静下来。施密特谈到,人正是在这种间歇情况下才会做出错误的决定。当时,丽丝珀突然产生了一个念头,就出现了这种情况。“丽丝珀说:‘她有一个主意了!她站起身来,擦去眼泪,问靠一张写字台旁边坐了下来了的科尔哈斯,他是否情愿把请愿书给她,让她替他到柏林去呈递给选帝侯。’”^⑥

科尔哈斯被她说服了,这之后被证明是一个严重的错误。她想亲自去递交请愿书,为她丈夫的马和马夫伸张正义,而这个行为却让她付出了生命的代价。当她站在选帝侯面前,想要递交请愿书的时候,被一个守卫用一根长矛打倒在地。

3. 基督教信徒

当丽丝珀生命垂危之时,她拿着《圣经》,指着其中一个句子给坐在她床边的科尔哈斯看:“饶恕你的敌人;而对于仇恨你的人们,你也要这样做。”——她用一种充满热情的目光望着他,握着他的手,便去世了。科尔哈斯心里想:“上帝却永远不会这样饶恕我的,像我饶恕大地主一般!”^⑦丽丝珀希望在世间最后一次充当调解人,

把她丈夫和孩子的生活以及获得的正当权利交到上帝手中。但是科尔哈斯却不相信上帝,他想要为他的妻子、马夫和马匹报仇的愿望太过于迫切。尽管如此,科尔哈斯最终还是与上帝和解了,因为他在被处决前令人欣慰地获得了他想要的赔偿。

4. 公爵夫人

德克·格拉特霍夫(Dirk Grathoff)在他的文章里分析《米夏埃尔·科尔哈斯》时谈到:“1800年前后,马匹、马夫和妻子在当时特定的社会视角看来不再是客体。与此相反,科尔哈斯不仅将他的马匹、马夫还有他的妻子都视作主体,这个主体地位由于物理力量被降格为客体。”^⑧从中可以看出,克莱斯特对法国大革命的不满。在法国大革命中,人们被许诺能够获得主体地位。克莱斯特在写《米夏埃尔·科尔哈斯》时表现得更为极端,他不仅炫耀他马匹、马夫和妻子的主体地位,而且完全加倍实施他的计划:“他为妻子料理后事,葬礼之隆重好似替一位公爵夫人办的:橡木的棺材,包着厚厚的金属,丝绸做的枕头,有金银线的穗子,一个八尺深的墓穴,用石块和实惠铺垫起来。”^⑨这一段话显示出了他对妻子的敬爱程度,这即使是在妇女在某些社会圈子里不再是客体的某段时期里也是不常见的。当然,人们也可以认为,克莱斯特在这里是想要批判针对妇女和从属于特权阶级群体(在这里是马夫)的普遍视角。

克莱斯特在这里想要抨击的第二点可能是有关“从作案者到牺牲者”的问题,这在1800年前后对事情负有单方面的责任。《米夏埃尔·科尔哈斯》中的统治者,也就是土伦卡和两位选帝侯都是作案者,他们的牺牲是由于从属于特权阶级的群体。格拉特霍夫猜测,科尔哈斯用大规模的复仇行动是想要在这样的社会境况中改变些什么。在科尔哈斯用像埋葬公爵夫人一样的方式厚葬他的妻子之后,这样大规模的复仇行动就开始了。“等到坟墓筑了起来,十字架耸立在上面,送葬的宾客们散去了,他便又跪倒在她的现在空无所有的床面前,发誓一定替她报仇。”^⑩

乍一看,人们可能会把科尔哈斯心血来潮的复仇仅仅归因于想要为他的妻子、马夫以及马匹受到的不公正待遇报仇。但是结合当时的写作背景之后会发现,克莱斯特是想要对从作案者转变为牺牲者后,需要单方面负责的情况改变些什么。因此,在笔者看来,克莱斯特很有可能是想要通过他对渴望复仇的科尔哈斯的描写来表达以下内容:除了统治者,普通民众也可能会成为作案者。因此,如果统治者不公正地对待普通民众,他们也可能被攻击。

通过科尔哈斯像对待公爵夫人一样厚葬他妻子的这个举动,这个普通的马贩子和出自贵族家庭的男子站在了同一等级上,而且也增加了自己和当权者斗争的信心。这个葬礼在某种程度上也可以说是一种比喻,对于科尔哈斯来说更像是一块跳板,帮助他以正义之名成为一名作案者,从而使得土伦卡和两位选帝侯成为牺牲者。

5. 转世的吉普赛女人

丽丝珀在去世后以一名为人占卜的吉普赛妇女的形象再次出现。当时,科尔哈斯正应选帝侯的要求从勃兰登堡被移交到柏林,在那儿将对他进行一场貌似公正的审判。在途中,一位吉普赛妇女将一个铅匣暗中塞给他,这个铅匣可以带给他力量,来对付可恨的萨克森选帝侯。因为放在铅匣里的小纸条上写着德累斯顿世族丢失王位的时间和原因。当科尔哈斯从近处看这位吉普赛妇女时,他发觉她很像他死去的妻子丽丝珀:“因为不仅是她的外貌,她一双手,而且连她那枯槁却还有风度的姿态,特别是她说话时的习惯,这一切都使他想念起丽丝珀来;他看见在她的脖颈上也有一颗黑痣,同他妻子的情形一样。”^⑩

因此,科尔哈斯认为,是因为他妻子认为她在世时没能帮助到她的家庭,所以死后以吉普赛妇女的形象再次出现,并再次试图解救她的家庭。尽管她不能阻止她丈夫的死,但是可以阻止他丧失自尊心。因为在科尔哈斯被砍头前,“他将挂在胸口前的匣子解下来,猛地一步迈到萨克森选帝侯面前,使得他身旁的卫兵都大为惊异;只见他把字条取出来,启了封,从头到尾看过一遍,眼睛注视着帽子上插着蓝色和白色羽毛的人,那人现出喜不自胜的神情,他却把字条放进嘴里,一口吞下肚去。”^⑪这样,德累斯顿世族也就无法得知它的未来,而科尔哈斯却能带着吞下字条所带来的复仇成功的喜悦而死去。

大家心里对丽丝珀会有个疑问,为什么克莱斯特要让她再次现身?学者们在文学研究中也谈到了这个吉普赛妇女在小说中所起到的作用。伯恩哈德·里格尔认为她的意义在于,“吉普赛妇女这个在世间代表女性的、敏感的和好心的性别角色,是可以被放弃的。甚至像勇气和智慧那些科尔哈斯说他妻子所拥有的特征,当丽丝珀决心去递交请愿书时也没有起到任何作用,因为女性的解救行动完全失败。”^⑫里格尔在吉普赛妇女身上还看到了男性的性格特征(比如和金钱打交道,通过预言来表现权力等),而这些特征对她在解救家庭的荣誉时是有帮助的。

在笔者看来,因为丽丝珀是一名路德教成员,所以她在垂危之际还给科尔哈斯

看圣经里讲到的“人应该宽恕敌人”。但是,科尔哈斯根本没有顾及丽丝珀的请求,而是采取了古典时期英勇、好斗和不妥协的行为方式。克莱斯特让吉普赛妇女在小说结尾时出现,是因为克莱斯特想将基督教宽恕与悔过的精神和复仇与获胜的行为完美和谐地呈现。而丽丝珀正好集这两种态度于一身,她给了她丈夫基督徒妻子长久的爱以及复仇和胜利的可能性。

三、结语

克莱斯特的小说,对人类社会结构、观念、情感经验以及人类关系有非常精准的文学描写。在《米夏埃尔·科尔哈斯》中,我们可以看到16世纪中期君主制下德国公国的法律观念、共同体意识、国家主权、正义观和社会组织结构的历史呈现。然而,值得注意的是,它们并非历史小说,克莱斯特并不试图通过对真实事件的演义以获得一种历史理解,他总是让他的小说人物处于一种戏剧化的对峙与紧张之中。在《米夏埃尔·科尔哈斯》中,反映的是马贩子的正义诉求和国家权利的冲突。同时,也反映了1800年前后,在法国大革命的深刻影响下,德国女性为了争取自己的正当权利,在父权社会、宗教教会及种族斗争等多重矛盾下的抗争与呐喊。

注释:

- ①②③⑥⑦⑨⑩⑪⑫ [德] 克莱斯特:《米夏埃尔·科尔哈斯》,《克莱斯特作品精选》,赵登荣译,译林出版社2007年版,第3-77页。
- ④⑤ Herminio Schmid: *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Paul Haupt Berne, 1978, p.118.
- ⑧ Dirk Grathoff: *Michael Kohlhaas*, In: *D. G.: Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, 2008, p.62.
- ⑬ Bernhard Rieger: *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*, Frankfurt am Main, 1985, p.111.

(刘莎,女,1983年9月出生,浙江绍兴人,硕士,浙江越秀外国语学院讲师,主要研究方向为德语语言文学)

华文文学

海外华文文学的学术史和学科史之演进

◎杨匡汉

摘要:海外华文文学研究是中国大陆改革开放以后,一步一步成长起来的新兴学科。它经历了从“前科学”到具有一定学科规模的发展。其“史”的演进,总体上是从生存/认同→文化转型→观念纠结→互为主体性之“对话”→学术之“互通”的过程。学术史的推演,也证实了“双重传统”与“混血书写”对海外华文文学而言,是属于跨越与越界的新的文化经验的呈现。因此,身处多重边缘而于华文的文字世界里咀嚼人性况味、人生难题和人间悲欢,可以成为对意义空间无限性的探寻之道。另外,对华文文学研究的内在理路、学科内涵和学术命题,提出了建设性的意见,呼吁保持“固本、守正、创新”的学术姿态。

关键词:学科演进 多元共生 “文”“史”互动

海外华文文学的学术史和学科史相依互动,同样有其见“异”思迁的演进踪迹。

过程哲学告诉我们,核心理念是有机整体的系统观照,没有恒久不变的实体,只有持续变化的关系。一门学术和学科,在纵向发生、发展的同时,也在横向上共生和扩展。学术史研究的目标,并非仅仅为了哪个单一的国家、地区或文学群落,而是为了一个“有机整体”——世界华文文学的命运共同体,并且探究在这一发展与拓展过程中提出的种种问题。

海外华文文学研究作为一种学术或称一门学科,总体上经历了“史”的推进过程,即从生存/认同→文化转型→观念纠结→互为主体性的“对话”→学术的互联互通。

早期海外华文文学研究,是通过搜集史料和零散的出版物,尽可能寻找华人华文的来龙去脉,以便阐释华人移居他乡和落笔成文的心态,从而触摸那些掩埋了的过去,重温那些华裔的群体之声。从“躯体位移”而引发的“生存焦虑”,很明显地表现在双边国家之间,由较长的时空距离导致强烈的文化差异感;而文化的碰撞和

所遭遇的歧见,决定了华人主体思想如何重塑问题的发生。“生存/认同”由此成为题中之议。

早期赴美的华人移民,在充满敌意的境况中生存维艰。歧视迫使华人不得不为自身的生存权而发出群体的呼声。绝大多数人不谙英语,不通英文,但在一些接受过教育、懂英文的华人的协助和参与下,终于不断地发表英文作品。极富文献价值和文学特色的作品,主要有:《华人移民致加州州长彼格勒阁下之公开信》(1852年)、《阿辛致彼格勒州长阁下之公开信》(1852年)、《旧金山华商关于州长彼得勒之州情咨文的答复》(1855年)、《从华人立场看华人移民问题》(1874年)、《致美利坚合众国格兰特总统阁下:华人在美代表之备忘录》(1876年)、《美国中华会馆致合众国参议院之备忘录》(1877年)、《为什么偏偏要华人离开?》(1878年)、《致旧金山市教育委员会之公开信》(1885年)、《华人必须留下》(1889年)、《美国中华会馆声明》(1894年)、《排华对美国有利还是有害》(1901年)、《我在美国之感受》(1907年),等等。书信属于广义的“文学”范畴。这些公开信的笔调,于温和中见犀利,于克制中见影射,严谨的逻辑和含蓄的措辞,对州长所称的华人为“苦力”,为“不可同化”的指控,作了有理有节的反驳。“恳求宽容,抗议歧视”,却也是一种坚定自信的流畅表达。如流寓旧金山的华商代表何华和唐茂枝执笔的公开信,开宗明义就直言不讳:

州长先生:旧金山华人社区很遗憾地获悉您刚刚呈递了一份排华提案。我们虽然来自大洋彼岸,但也曾有人就读于美国学校,因而学会了你们的语言,能够自行获得你们报纸所登载的信息,并将其转告我们的同胞。经过认真考虑,反复磋商,我们决定给您以公开回复,尽我们之能力,向您作出庄严、礼貌的解释,旨在指出阁下在论及华人时所犯下的错误。^①

仔细研究此类书信,可以看出其言论、语气、文笔,既不同于中国过去“民”向“官”请愿的传统章法,也不同于西方政客强词夺理的语言表述,而是温良恭谦却又理直气壮。由美国《排华法案》所开启的歧视华人的恶劣先例,尽管在欧洲、东南亚、东北亚没有取得同步的回应,但一批又一批“不得已离开本土”而流寓异国他乡的华人,无论是“暂时寄居”还是“日久定居”,都会受到居住国当局程度不同的种族

歧视,因而“生存/认同”不仅是事实上遭遇的,也是学术史研究中首先绕不过去的问题。

百年来众多海外华文文学作品透露的信息表明,早期华侨华人到了异国他乡,由于缺乏合法身份和来自祖籍国政治权力的保障,都程度不同地遭到歧视和排斥,因而有“恳求宽容,抗议歧视”的呼声,有希望当地主流社会理解与接纳其“一席之地”的寻求,并用文学的特殊形式,表现自我文化的认同。然而,不管是早期对生存权、发展权的争取,还是后来在开放的多元化社会中可以发出族群的声音,由于华人散居海外各地,每一个地方又有当地的区域性文化,海外华文文学处于双重或多重的夹缝之中:一是远离中原主流文化或文学传统中心,不论在地理空间还是在文化空间,都处于母体文化的边沿;一是在居住国主流文化中,属于外来文化或少数民族文化,只能是如花一般自开自落。这是一种尴尬,一份焦虑,一种局限,一份挣扎。

这种生存的、文学的,也是学术的处境,往往表现为“双重传统”——中华文化传统和居住国文化传统的纠结。而这种纠结通常都和“移民”“侨民”“华人”“华侨”“华裔”等概念联系在一起。以往的一些研究,比较笼统地把华人华侨的中文书写称之为海外华文文学,但随着研究的步步推演,就遇到了“何为移民、何谓传统”的问题。在新加坡、马来西亚长期执教的著名学者兼教育家王赓武,数十年从事海外华人史研究,认为“移民、难民、侨民,这几个概念要厘清”。他说:“中国人移民是不得已的,都是战争、水灾这些灾难免不了造成的,而且也是不应该的。儒家的思想都是留在家里,‘父母在,不远行’这种概念很强,所以中国人没有移民的概念。从前,他们来南洋都不能算是移民,可以说是一种难民。”他还指出:“移民是个新观念。最初因为没有移民概念,在海外的华人都当成华侨,其实很多不是华侨,是华人的后裔,跟侨居的概念不同。最早的华侨,长久居留外地,成家立足,好多代以后就不是侨居,根本家就在外国,跟中国没有多大关系,甚至于来自中国什么地方都不清楚,说他侨居是不对的,他们其实是华裔或土生华人,到十九世纪末,在南洋的人数已很多。”^②

此观点可以继续讨论。但一个不争的事实是,对于并非移民文学而是华裔文学的作品及其研究,海内外的学者多有所忽略。以美国为例,华裔作家有用英文写作的,也有用中文握管的,其本身,不仅仅构成历史文献或人类学资料,而且显示了华裔作家“美国化”或“非美国化”的不同程度和不同方式。华裔作家甫一诞生,既

在血脉里有故国的文化传统,却又受到美国主流文化的影响,尤其是出生于美国、从小就接受西洋教育且不通母语的作家,可以说彻底“美国化”了。不过,深究起来,我们依旧不难发现,他(她)们的作品中仍然存在着中华文化传统和居住国文学传统的纠结与交汇。黄玉雪的小说《华女阿五》,从内容到第三人称的叙述方法,无疑源于中国的文学传统;但也有学者考量其风格后,发现影响《华女阿五》书写的,是亨利·亚当斯的《亨利·亚当斯的教育》和理查德·赖特的《黑男孩》等一类美国色彩的自传文学传统。洛杉矶西方学院的尹晓煌教授致力于美国华人及亚裔移民的研究,他在对著名华裔女作家汤亭亭的访谈中特别提到:“汤亭亭曾特意谈及她在《女勇士》一书的创作中,深受威廉·卡洛斯·威廉姆斯《美国性格》之影响,而非一些美国主流批评家认为的那样,得益于‘外来的’中国文学传统。”^③话虽那么说,《女勇士》毕竟取材于作者“听妈妈讲那过去的事情”——关于花木兰的故事。在第二章“白虎山学道”中就这样叙述:女勇士做梦随一只飞鸟进了大山,跟从一对老夫妇习武练功整整十五年,成为武林高手后,下山领导了一场农民起义,把暴虐皇帝拉下马,把乡里的恶霸斩首示众,随后退身回家做起了贤妻良母。不仅如此,书中还有对诸如“岳母刺字”、《胡笳十八拍》的摹拟和改写。这些,不能不说汤亭亭是以根性为血脉,也依想象去穿透故国的往事;既不想受到中国传统中男尊女卑观念的束缚,也不愿承受白人主流文化对华人的歧视,从而解构种族主义话语对中国的历史叙述,借助并创造性地转化中国传统艺术资源,通过向遥远的祖邦的膜拜,为在两种文化传统之间具有独立个性的华裔“女勇士”代言。显然,这构成了一种“混血”文学。这一类作品,尽管属于华人华裔的非汉语写作,但如同一把扇子的两面,一面画着中国水墨画,另一面印上西洋油画,正反摇转,对应互补,也成为华裔发声、自我肯定、对抗强势、重建自身族裔历史的一个场域。

“双重传统”与“混血书写”,表明了作为海外华文文学,从根本上说,是属于一种跨越文化经验的写作。文学的事实是:一方面主流文化意识和权力话语的鞭长莫及,作家们可以逍遥地尽情抒写和表现心中之块垒,从而形成了海外华文文学有别于主流文化体系的某种大胆开拓、冒险犯难的人文性格,也不必为某种政治造势,更不必戴着面具痴人说梦般写些言不由衷的颂词。另一方面,海外华文文学是海外华人文化的组成部分,用汉语书写的语言根性和源自于中国文学传统的因素使然,其所潜在的慎终追远意识和正统价值观念在深层意识里还是挥之不去,会使得

身处异国他乡的华文作家,主观意识上想方设法努力向主流文化和母国文化靠拢,产生了双向“趋同”却又有所抽离的现象,既力求融入当地主流文化,又担心自己的母体文化被搁置一边。

于是,作为海外华文文学的空间拓展,也作为海外华文文学学科的生长点,“第三文化空间”的观念就顺理成章地被摆到学术层面上来。

“第三空间”的概念,是由马克思主义理论家列斐伏尔和法国思想家福柯平行地提出的。前者是一位终身漂泊的知识分子,认为人类存在空间性、社会性和历史性的三元辩证关系,将“他者”引入空间想象和空间建构之中对人类生存方式展开思考,以批判意识把空间从同质性变易为分裂性,把静态的真实转化为流动的真实;后者致力于在谱系学里展开“他者的空间”的思考,以“第三化”对二元论空间意识与空间想象予以批判,从而把人们引向“他者”,建构存有差异和断裂的另型“地志学”。^④

两位西方学者的理论建树,对百年海外华文文学的研究不无启发。但许多华文作家和研究者并没有机械地模仿照搬,恰恰是在外来的概念和自己所走的道路的交叉口处,找到自己的理论语言。在此一领域,20世纪各种不同身份的华人作家,或放逐或浪迹或奔波或穿行于异质性、流动性的文化空间,从早期的华侨文学到晚近的新移民文学,由作品所构成的文学谱系,大多或主要是由放逐者、流寓者、离散者、移居者、留学者的著述所成就的。这些作家作品的文化性状,于母国而言,堪称“边缘”;于新邦而言,亦为“边缘”;于中国本土的汉语文学而言,属于“边缘”;于异国主流文学而言,也是“边缘”。“边缘”族群的“边缘”文字,以“第三世界”视角观之,自然成为活在“第三文化空间”的写作。澳大利亚华侨作家庄伟杰对此作了如下阐释:

一方面,个人虽然希望摆脱固有的文化束缚,投入到一个以西人为主的社会之中,但由于语言、肤色、习俗等因素,使自己不得不依赖自身文化作为自我形象的扎根,于是,个人那种无所适从的感觉,常常使人无法适应新的环境,可能你的外语水平不错,但也枉然。在这种有意或无意的行为和语言上挣扎,使更多的人在双重文化的夹缝中寻求精神上的归宿并派生出另类文化空间,我们姑且称之为——第三文化。既不愿丢弃自身的文化意识或

中国形象,又必须想方设法去适应居住国主流文化的现实,这便是“第三文化”产生的主要根源。更确切地说,如果自身的文化浸润并用母语书写的原在性是“第一文化”,而移植于异质土壤、受西方文化气候熏染的潜化性是第二土壤,那么,在两种文化碰撞交融之中派生营造的文化景观,即为“第三文化”。^⑤

于两种文化的夹缝中生长、对接中敞开的“第三文化空间”,其主要特征,一如上述,正是边缘性。对于海外华文文学学科而言,这种“边缘”并非文学与学术终结的地方,恰恰是这一文学世界阐明自身的场所,是外来刺激与原乡经验“面谈”“会师”的地带。身处第三空间,身处边缘的华文作家与研究者,游离两个中心,侧目旁观潮流,不啻是一个沉静观察、思考的视角,也可以更有尊严地写作与研究。文学与学术的立足点和超越性,注定了它既是掘地三尺挖口深井,又是离地万里视通天涯的艺术。在一定意义上,“边缘”还是海内和海外的华文文学一个“接头信号”。

作为一种学科意识,“边缘”之说其实是预设了一个“中心”(或“主流”)与“边缘”之间的二元对立。“边缘”意识形态很可能导致对“主流内部的‘边缘’”和“中心以外的‘边缘’”的价值的忽略与轻视。事实证明,海外华文作家身处多重边缘,但不等于不能于边缘有所作为。“边缘化”甚至可以看作是海外华文文学的一大思维空间。在边缘站立,能转化为许多正面的东西,如可以用良知“冷眼向洋看世界”,可以越现世功利活动之位而对商业主流和流行俗流作出抗争,可以如钱锺书先生所说的“敢云大隐藏入海,且耐清寂读我书”,可以独处于文字世界里咀嚼更多的人生况味、人世难题和人间悲欢。“边缘”也因此而成为对意义空间无限性的探寻之道。中外文学史上那些杰出的精品大家,难道不也是站在“边缘”发出知性的声音的吗?难道不也是在“边缘”的沉浸状态之中和先哲的伟大灵魂相逢吗?

作为存活、生长于“第三文化空间”的一门新兴学科,海外华文文学研究自然大体与其学术自身的内在理路,有其不断走向成熟的标志。这种标志,主要体现在:

(一)有独立的研究对象和研究领域。中国大陆的海外华文文学研究,是以华侨文学、华人文学与华裔文学为主体,以多种姿态与方式考察“原乡”与“新土”的内在关联,考察“血统”和“文脉”的不变与流变,进而将“跨文化视野中的海外华人诗学”作为特殊且独立的研究方向。

(二)有一批学者以此为专门的学术事业或主攻的学术目标,并且产生了确立学科地位的代表性学术人物,建立起相应的、形成代际结构的学术团队。除暨南大学已设有实力较强的海外华文文学与华语传媒研究基地外,南京大学、复旦大学、厦门大学、北京外国语大学、四川大学、苏州大学、山东大学、福建社会科学院、广东社会科学院等也都先后设立了研究实体,招收了此一研究方向的硕士生、博士生。

(三)有关于此一领域的系统性、且得到社会公认的理论著作面世,有一批重大或重点研究项目与成果,其关注的,主要有海外华文文学史、作家作品、文学思潮、文学流派、文学批评、区域之间的文学比较、双语写作以及三大媒体(纸质、网络、影视)与海外华文文学的互动关系。

(四)有专业性的公共园地,包括“平台”“论坛”“期刊”。《台港文学选刊》(含海外华文文学,福建)已逾而立,先后出版的《四海》(北京)、《世界华文文学论坛》(南京)、《华文文学》(汕头)、《世界华文文学研究》(绍兴)、《华文文学评论》(四川)等,都产生了一定影响。

(五)有在主流大学的专业课程设置占据了一定的学术地位。海外华文文学或华裔文学,已被中国内地 80 多所高等院校开设为文科课程。

海外华文文学研究是中国大陆改革开放以后一步一步成长起来的新兴学科。它自然经历了从“前科学”到相对具有一定科学性的发展。此一学科研究的内涵,包括了以下几个方面:

- 其一,海外华文文学的历史脉络及其和社会文化背景的关联;
- 其二,海外华文文学的理论资源与诗学取向;
- 其三,海外华文文学的研究任务与方法;
- 其四,海外华文文学的不同类型与特征;
- 其五,海外华文文学的独特范畴,包括“离散”“放逐”“文化认同”“精神家园”“族群想象”等等关键词和学科术语的知识考辨;
- 其六,海外华文文学作家的精神史和心灵史;
- 其七,海外华文文学与其他学科的关系与比较;
- 其八,海外华文文学的衍变以及前沿性学术命题。

海外华文文学学科史的考量,实际上可能也已经给我们中国新文学研究以学术观念与方法论的启示,起码可以说,它在新文学的格局和体系的建构上,起到了

历史逻辑修正和文学视点调整的积极作用。

这种作用,首先在于文学研究既有文学的本质属性,也有历史的属性,所以应当把文学研究与史学研究有机地结合起来。百年海外华文文学经历了不同的历史阶段,不同的历史阶段又有不同的问题。如东南亚就有从华侨文学到华文文学的变化,而欧美地区则有从华文文学到华人文学的转换。“文”“史”的结合,使人们的关注点自然会从旧问题转移到新问题上。从留学到移民,文学和学术的发展也是一个问题连着一个问题。不同历史阶段与不同地区学术自有其不同的性质和特点。

这种作用,又在于开拓了海外华文文学的研究版图。大陆对海外华人文学的研究始于20世纪80年代初,是从“台港文学”这一“引桥”生发而来,并逐步拓展了台港文学→台港澳文学→台港澳暨海外华文文学→海外华文文学→华人文学的学术路线,进而又含纳“打通海外华人母语文学与非母语文学研究”的方略。这就把“文学地理”与“学术地图”紧密联系起来。一般来说,对“文学地理”的考察,往往有列柱式、拼贴化的流弊。“学术地图”则体现华文文学历史轮廓、总体特征和异质变貌的整体性综合研判。这样,对于海外华文文学历史与现状的理论批评,研究者们逐渐明确到需要体现学术本身的要素:问题意识,材料铁证,独立思考,知性快乐;需要体现学术的基本价值:历史的、文化的和美学的价值;更需要维系学术通统和知识增殖,进而寻找学术语境中“中国元素”与“人类经验”的链接点。这种“研究版图”的拓展,事实上也是由传统的“诗文评”学术范型向现代文艺学学术范型转换的历史,是从不自觉到自觉,从相对封闭到向全人类智慧开放的一种合理选择。

这种作用,还在于从方法论上建立学术信念。多年以来,无论是中国现当代文学研究,还是海外华文文学研究,都存在着忽略原型信念、模型信念与认知信念的问题。原型信念所强调的审美感性,这一点常常被“无边的现代性”的理论向度所遮蔽,西方“现代性”的“后现代性”理论成为流行的学术理论与研究策略,成为什么东西都可以往里装的“百宝箱”,而文学研究的审美意义和创作个性等核心因素,往往被稀释了,退化了,甚至被消解了;模型信念涉及研究范式的选择,如果偏离与海外华文文学研究对象的契合性和有效性原则,把复杂的外国文学或文化研究模式视为圭臬,把趋于实用与功利的工具模型的实践视作学术研究本身,把“唯新是从”视为对丰富的海外华文文学现象进行理论命名的依据,结果适得其反,“模型信念”的相对稳定性和“变中之不变”的特点也被稀释了,退场了,就会出现新的标准

化、模式化问题;而认知信念,关乎海外华文文学研究中的认知方式,特别是在世界多元多变的情势下,需要重返自身的文化源头,重新审视文学史实,重启文学经典解读,并找到新的出发点。此时,应有一个新的“他者”作为反观“自我”的参照,摆脱封闭,通过“互为主观”而达到理解与沟通。这种认知和信念,不会牺牲双方各自的特色,也不会导致“他者”与“自我”的趋同,而是可以勾画出基于平等对话,“相看两不厌”的跨文化、跨时空边界的书写史、阅读史和审美史。

由“原型信念”“模型信念”和“认知信念”交集互构的学术信念,自然促使文化与学术多元共生的动态关系的形成。这里,对于海外华文文学作为新兴学科来说,其体系与价值,其跨界色彩与文化元素,其承变规律与当代发展,都有深究之必要。“跨界”易取得成效;但在此一文学体系中,缺乏底线的“跨界”,离开“固本”的花样翻新,对文学与学术的质量有损无益。应当强调“固本”,即旁收博取中传承与强化中华文化的基本精神。任何“跨界”都要建立在不丢失文化积淀的基础上,要有“文心”,有深厚的文化意蕴,有美学的生命精神。

学人们在研究海外华文文学时,正是更需要以“固本、守正、创新”的学术姿态,通过不断融合各种文学诉求(包括对立面的意见)来发展自身。有了这些,我们曾经历过的孤独、脆弱、无助和奋取,终将成就学术上坚实的高地。

2018年3月末修订于北京

注释:

- ① 何华、唐茂枝:《华人移民致加州州长彼格勒阁下之公开信》(1852年),《阿尔塔日报》1852年4月30日。
- ② 李怀宁、王赓武对话:《处海外之远心存故国》,《北京青年报》2015年2月2日。
- ③ 参见尹晓煌1990年3月7日在哈佛大学对汤亭亭的采访;又见汤亭亭:《美国书评人的文化误读》,摘自《亚裔和西方作家之间的对话》,麦克米兰出版社1982年版。
- ④ 参见汪民安主编:《文化研究关键词》,江苏人民出版社2007年版,第47—50页。
- ⑤ 庄伟杰:《边缘族群与“第三文化空间”——以多元文化背景中的澳州华文文学为参照》,《华文文学》2003年第5期。

(杨匡汉,男,籍贯上海,当代著名学者、诗论家,中国社会科学院文学研究所研究员、博士生导师,主要研究方向为现当代诗歌、台港澳暨海外华文文学)

新时代海外华文文学的发展风貌

◎公 仲

摘 要:近几年,特别是2017年,华文文学的发展十分突出,这是有目共睹的。可以概括为:遍地开花,群星璀璨。所谓遍地开花,这里有两个方面的意思,一方面是说,华文作家的分布越来越广,遍及全球,可说是遍地开花了。华文文学的两大板块北美和东南亚,没有变,而且都在发展。另一方面的意思,就是说海外华文文学作品的出版和发表的园地,已经越来越开阔了,称为遍地开花。

关键词:新时代 华文文学 发展风貌

2018年2月9日,《文艺报》发表了戴瑶琴的长文《2017年海外华文小说:情怀,小说的“眼”》。对于2017年海外华文小说的综述,我以为她是写得十分全面、完整、深刻的。说明作者博览群书,视野开阔,思维敏捷,文笔精细。我作为她曾经的老师,实感欣喜骄傲。然而,也总有些觉得言犹未尽,还想补充点什么才好。今年正值我的本命年狗年,我就干脆来个狗尾续貂吧。

近几年,特别是2017年,华文文学的发展十分突出,这是有目共睹的。可以概括为:遍地开花,群星璀璨。所谓遍地开花,这里有两个方面的意思,一方面是说,华文作家的分布越来越广,遍及全球,可说是遍地开花了。华文文学的两大板块北美和东南亚,没有变,而且都在发展。比如北美,在美国,纽约、旧金山、洛杉矶的华文作家不断壮大,其他城市如华盛顿、芝加哥、费城、休斯敦、丹佛、波特兰等都有一些华文作家崭露头角。加拿大的多伦多、温哥华,是加拿大华文作家的东西两大华文文学阵地,而现在,法文地区的蒙特利尔、魁北克的华文作家也已成气候,如郑南川、薛忆洧等正活跃在文坛。南美华文文学起步较晚,在老作家罗煦仁、袁方、朱彭年等淡出后,现在有女作家林美君、斯碧瑶和一批年轻作家走上文坛,成了南美华文文学的新景观。东南亚华文文学依然鼎盛兴旺,尤其值得提出的是越南华文文学,老一代作家陈国正、秋梦、刀飞及较年轻的刘为安、赵明、雪萍、李思达、怀雨等

仍笔耕不辍。东亚的韩国、日本华文文学,近年来也有了令人瞩目的新发展。韩国许世旭不幸早逝后,现在朴宰雨、金惠俊等近几年在韩国又掀起了华文文学创作和研究的新高潮。日本华文文学尽管受到外部干扰的某种影响,但是在老中青三代华文作家带头人王敏、华纯、姜建强及李长声、弥生、白雪梅、唐辛子、草兵、房雪雪等的坚持不懈的努力下,近年无论在创作和研究上,都有显著成就,如陈永和的《光禄寺三号》,仍仿照他获中山文学奖的《一九七九年纪事》套路,更精巧地用三份遗嘱,将妻、前妻等四位关系人在光禄寺网在一起,形成一桩悬疑奇案,把真实的人性充分展现出来,广受文坛关注。此外,澳洲的澳大利亚、新西兰华文文学,近年来,更是飞速发展。澳大利亚的张奥列、刘渭平、李承基、陆扬烈、庄伟杰、崖青、王若冰、王岭梅、潘华、胡玫、庄雨、王晓雨等,几代作家,各有风采,前浪推后浪,层出不穷。特别是长篇小说,如刘海鸥的《半壁家园》、曾凡的《麻将岛》(未来小说)、李灵智的《天使人类之间》(奇幻小说)、抗凝的《金融危机 600 日》、毕熙燕的《绿卡梦》及《双色眸》等等,一发而不可收。最具代表的著名作家张奥列,出生广东,北大毕业,以纪实文学称著,小说散文各种文体样样精通。他的《家在悉尼》《澳洲风流》《悉尼写真》等在海内外颇有影响。他是从中西文化的视角,来观察澳洲华人的生活,“力图在新的语境下,表达一种新的话语”,显示了真切的岭南才子澳洲情怀。

遍地开花还有另一方面的意思,就是说海外华文文学作品的出版和发表的园地,已经越来越开阔了,也可称为遍地开花。当然,在国内大陆出版和发表,仍是大多华文作家的首选,特别是对那些国内大牌知名出版社和报刊,如人民文学出版社、作家出版社和《人民文学》《收获》《十月》等,更是情有独钟。不过,现在北上广的知名出版社和报刊,也已大量出版和发表海外华文作家作品,如十月文艺出版社、上海文艺出版社、花城出版社和《北京文学》《上海文学》《花城》。其他大城市的重要出版社和报刊如长江文艺出版社、江苏文艺出版社、浙江文艺出版社和《钟山》《江南》等刊物,也争相出版发表他们的作品,就是不少内陆、边缘的省份城市的出版社、报刊,甚至一些非文学专业性质的综合出版社也开始发表海外华文作品,如《天涯》《百花洲》《芒种》《芙蓉》《莽原》《鸭绿江》及九州出版社、中信出版社、中国华侨出版社、中国青年出版社等,恕不一一列举。其实,在国内出作品,应该说,只是海外华文作家的一种选择。作为海外作家,他们无比广阔的生活所在地,也是一个大有作为的文化家园。海外有五千万移民侨民同胞,他们更需要来自

同文化传统同语言习俗的同族同源的同胞所提供的精神食粮。东南亚的华文文学自不必说,他们大多已融入了当地的主流文学,有自己的文学团体、报刊出版社,发展蓬勃。而现在北美同样也发展迅猛,如《侨报》《世界日报》《星岛日报》《明报》美国南方出版社、纽约商务出版社等,还有各文学社团 40 多家,自办的报刊、出版机构有 200 多个。在当下,特别值得关注的是,随全球化互联网的飞速发展,华文文学的网站如雨后春笋,绽放出来,规模空前,影响巨大。微博微信,公众号、电子文稿,国内海外,连成一片,如天女散花,洒向全球,这给华文文学的传播发展,开辟了一个规模空前的全球的大天地。从遍地开花,到天女散花,这是新时代文学传媒的一个新特色新飞跃,也是新时代我们华文文学发展的一个新出路。现在,华文文学的出路,可说是:东南西北中,地下与天空,条条大路皆畅通。所以,我们完全可以不必在一棵树上吊死,从实际出发,自由自在地选择投向何方。只要是真金,在哪里也会发光生辉的。

群星璀璨,是新时代华文文学的又一特色。如果说遍地开花、天女散花是华文文学的平面延伸,那么,群星璀璨,则是一个个的立体的耀眼亮点,布满星空。戴瑶琴的文章,已对九位作家多部新作品做了深入的评析,我只想作些适当的补充。

首先,是我们常说的三驾马车(严歌苓、张翎、虹影)、陈氏四杰(陈河、陈谦、陈九、陈瑞琳),七星高照,独领风骚。2017 年的严歌苓、张翎,以《芳华》《劳燕》,再次震撼文坛,可说是当年中国文坛的扛鼎之作。她们对文学中的人性深化,又有了新的探寻。《芳华》抒发的就是一种忆旧怀念的情感。这是人性中的特别纯净可贵的要素,是过滤掉了往事中的各种杂质的高度浓度的眷爱之情。普希金诗云:“假如生活欺骗了你,不要悲伤,不要心急……相信吧,那愉快的日子即将来临。……一切都是瞬息,一切都会过去,而那过去了的,就会变成亲切的怀恋。”这不就是《芳华》的初衷嘛!作品真的调动起了亿万大众的“亲切的怀恋”。《劳燕》流露出来的是一种博大广阔的宽恕、包容的仁爱精神。这也是人性中最难能可贵的东西,这需要有忏悔、体谅、以德报怨的伟大胸怀和坚韧不拔、不屈不挠的持久意志。一位弱女子面对着三个男人各不相同的情感纠结,有感恩,有爱恋,也有怨恨,她却能超越一般世俗的敷衍应对,坚守道德信念,排除个人恩怨,忍辱负重,光明磊落地做了一个有尊严敢担当的坚强正直的人。陈九可算是一颗近年闪亮爆发出来的新星。其实,早在上世纪 80 年代他在国内已小有名气。人大毕业,出国深造,为生计,卖劳

力,做IT,当公务员,在文坛上销声匿迹,鲜有作品问世。直到新世纪,又开始归队,创作一发就不可收拾了。他抛出的《纽约有个田翠莲》《挫指柔》《纽约第三只眼》,立即引起了文坛的关注。他的直达人性隐秘深处的微妙文笔,他的海明威式的豁达浪漫的精神气质,他的林语堂式的幽默讥讽的超然风格,以及他那京片子卫嘴子的语言腔调,堪称一绝。真可谓陈九陈九,陈年老酒,醇厚浓烈,韵味长久。

曾晓文的《金尘》,独辟蹊径,从一个偷渡蛇头大姐大的惊世骇俗的出殡大游行入手,把各色移民的人性变异,爱恨情仇,法律与道德,鞭笞与同情,和盘托出,淋漓尽致,发人深省。这成为了近年文坛难得少有的奇葩。无独有偶,二湘的《白的粉》也是指向美国社会的一个肿瘤——吸毒。一个白人孩子在华人人家因自己吸毒而身亡,这白人家长、大学校长竟上告索要百万赔偿金。后经查实,这孩子是从自己父亲处偷来的白粉,原来这校长父亲是个瘾君子,只好撤诉。可最后,这校长竟给那华人家长偷偷下毒,实在令人发指。作家把这个道貌岸然的可耻校长人性丧尽,伪善卑琐的嘴脸,刻画得入木三分,发人深思。教育问题是海内外共同关注的现实问题,黄宗之、朱雪梅可说是研究这方面的专家,他们早年的《破茧》,对中学学生的成长和家家长培育的心态作了十分形象生动的描绘和鞭辟入里的分析,近年的《藤校逐梦》,更塑造了三个大学生的典型形象,阐释了追逐名校的心理效应。上名校只能用平常心正确面对,才能走出“追逐”的疯狂怪圈;如若只为虚荣,娇生惯养,其结局是十分危险的。小说中的苏珊,尽管上了常青藤名校,有了理想的工作,丰厚的待遇,可由于长期生活在甜言蜜语、花团锦簇之中,养成了傲慢清高、冷漠自私、空虚脆弱的个性,只一次感情不顺,工作失误,竟就撒手人寰,一走了之了。这血的教训真令人触目心惊!瑛子的《不一样的太阳》,形象地从正面表现了一种全新的教育观念、教育方法,使人们顿觉耳目一新,看到了教育的希望。

叶周的《丁香公寓》,把一个情窦初开的爱情故事放置在“文革”岁月,避开了伤痕文学的套路,从人性的角度来反思这场悲剧,既感人肺腑,又促人醒悟。还是写丁香,董晶的《七瓣丁香》,却为我们营造了一个美好纯净的“无菌室”;《芳华》是在部队文工团,而这里是军区的医院。一群天真无邪的少男少女,为了治病救人的人道主义理想,走到一起来了。他们学习、工作、恋爱、生活,尽管也有伤心事,犯错误,闹矛盾,受处分,离别,重逢……却始终充满了人性的恩爱、友谊、宽恕、谅解,还表现了新时代某种新观念新思想。这样的“理想王国”,令人憧憬,永难忘怀。《七

瓣丁香》与《芳华》遥相呼应,相映生辉!《写在玫瑰飘香的地方》的五人合集,延续了《七瓣丁香》阳光、美好、正能量的积极人生的态度。董晶的《大理忆旧》、王哲的《两束玫瑰》、刘松的《妈妈的饺子》、杨慰慰的《人在天涯》、张棠的《父亲的瓯江》,五朵金花,各显其对人生的不同感受,有怀念有感恩,有反思有忏悔,有情爱有包容,无一不是充满了人性的仁爱、善良、友好、温馨的感情。谈到合集,江岚更有大手笔,她策划主编的《新世纪海外华文女作家丛书》,2016、2017两年就出了两期十二位女作家江岚、陈谦、曾晓文、刘瑛、张纯瑛、王海伦(以上第一期)、顾月华、陈瑞琳、施玮、虔谦、方丽娜、朵拉(以上第二期)的专集,真是众星荟萃,美不胜收。江岚本人的《合欢牡丹》,可谓是华文文学艺术殿堂的一幅浓墨重彩的人物风情画。除了这两套丛书外,仍活跃在华文文坛的女作家,如施雨、吕红、张凤、张惠雯、梦凌、华纯、穆紫荆、南希、梅菁、梓樱、蓝蝶儿、唐简、张琴、朱颂瑜、秋尘、家蓉等等,真不胜枚举。其他作家也不逊色,资深老作家,于疆成老姜,年年有华章;荒田田未荒,新作源流长;苏炜仍在引吭高歌,性初依然低回吟唱;海翔征战影视沙场,宇秀诗文神采飞扬;秋石情深义重,文思绵绵,浩泉创作、义工,两不误,成就双双。厚重的历史感,在新时代华文作品中,表现得十分突出。继散文大师王鼎钧的四部回忆录、沈宁的《百世门风》、袁劲梅的《疯狂的榛子》之后,戴小华的《忽如归》,独辟蹊径地书写了上世纪台湾七八十年代从“戒严”到“解禁”时期的一段历史,一个家族,一种民族气质,一腔爱国情怀,洋洋洒洒,淋漓尽致。同时,又表现了人性的本真,人性的变异,从一个大英雄,转换成一个普通的人,无怨无悔,难能可贵。现在,又有了虔谦的22万字的长篇历史小说《二十九甲子——又见洛阳》正在纽约《侨报》连载。虔谦怀着浓厚的家族历史情结,披肝沥胆多年,终于完成了这部从永嘉之乱到大隋统一278年大动乱大迁徙大征战的两晋南北朝时期的左氏家族史,讲述了左江、左纳、左民、左战英等上十代左氏英豪大爱大恨、大悲大喜、大智大勇的可歌可泣的动人故事。这也是海外华文文学史上的一个壮举。还有施玮的不同凡响的书写基督教宗教史的《叛教者》,更是一部意义深远、发人深省、大胆尖锐、充满激情的人生启示录。曼哈顿的中国女子周励,今又转战南极北极,亲身下海试冰川,探索人类探险史,彰显人性的勇敢坚强大无畏的精神。她的探险作品已陆续问世,值得特别关注。还有地处边缘的加拿大东北法语地区,一直有一个华文作家群体,他们与世无争,默默耕耘,成绩斐然。薛忆洵、郑南川是他们的杰出代表。郑南川的新

作《窗子里的两个女人》就表现了一种特色,即在小天地里的唯美追求。偶遇、偷窥、闯入、失忆、醉酒、赤裸、怪异,孤独中的种种意外现实和幻觉的交错,构成了他的五光十色、光怪陆离的审美情趣,别具一格,耐人寻味。

这里,值得特别一提的是,上世纪东欧剧变,90年代以来,东欧华文文学出现了令人夺目的新景象,涌现出了一批生气勃勃的作家诗人,老木、余泽民、张执任就是杰出的代表。能诗能文,善于思辨,热衷于时政评论的捷克新移民老木,近年写出了45万字的长篇小说《新生》。全书写的是康久的个人的生活经历,却展现了中国改革开放和捷克私有化变革所引起的社会巨变。人性的揭露,对体制、观念转变的纠结、矛盾,全景式史诗性的规模格局,写得淋漓尽致,叫人叹为观止。匈牙利的余泽民,这位既学医,又研究音乐,还做记者,搞翻译,写小说,发散文,作诗歌的奇才,他新出的长篇小说《纸鱼缸》,把年轻人的青春和历史比作一捅就破的纸鱼缸,新移民青年司徒霁青与匈牙利青年佐兰两人都是逃亡者,一个逃出了中国,一个逃出了清凉谷。自以为可以像鱼缸里的小鱼优哉游哉,可鱼缸随时会毁灭,他们难逃岌岌可危的命运。20世纪风云变幻,战争、政权更迭,疾病恐怖丛生,直到佐兰被杀害,霁青才如梦初醒,开始重新寻找自己的出路。《纸鱼缸》通过对年轻人命运的描述,充分表现了那个时代国家、民族的真实境况,发人深思。匈牙利还有一位号称“老文学”的张执任。他不仅是一位辛劳勤奋、热情谦逊的文学组织者、活动家,也是一位难得的小说、散文、影视文学的老作家。他的四部温州传奇,颇有消除保守观念,大胆革新的故事,获中国电视剧大奖。

综上所述,可以说,海外华文文学的发展已进入到了一个鼎盛时期,这是值得充分肯定的。不过,我个人觉得也还有一些问题可以研究思考的。

首先,这大好时期还能持续多久?后继乏人呀!当下支撑着这华文文坛的作家,可以看出,大都是新一代移民,主要是50后、60后的,70后已是凤毛麟角,80后更是绝无仅有。再过二三十年,将会是一个什么局面?令人堪忧!而第二代移民,他们的华语水平,能说出几句生活用语就不错了,何敢奢谈文学创作。华文文学的承继和发展唯一的希望只能靠再来的新一代的移民了。上世纪九十年代,香港散文家梁锡华就曾说过,“海外华文文学必死无疑!”言犹在耳,可信乎?从今以后,我们是该唱赞歌还是挽歌?可是,无论如何,我还是坚信,海外华文文学是中华民族文学的一支分流,根深叶茂,源远流长。从历史看,我国向海外的移民,是经历过

了一个从劳工型到家族型,再到精英型的漫长历程。移民不可能断流,只能是越来越精。有新移民就会有新的海外华文文学。海外华文文学定能代代相传,生生不息!我们的使命就是为我们这一代华文文学鼓与呼,同时,也要对下一代华文文学,添砖加瓦,铺路架桥,鸣锣开道。

其次,海外华文文学的题材问题。写什么?有说,现在华文文学的题材越写越窄了,海外华文文学应该以写海外华人生活为主,不要老写国内的那些事,来抢国内作家的饭碗。这些话当然不无道理,然而,我以为,作家对写作题材的选择,完全是绝对个人的事,不应该设下条条框框来限制约束,当年“题材决定论”“大写十三年”的教训就忘了嘛?作家题材的选择,一是要有最熟悉的生活,鲁迅所谓“烂熟于心”,二是要最有感悟,所谓“心有灵犀”,三是最有兴趣,大有创作冲动,丁玲的“不吐不快”。有这三条,就可写,否则,再重大的题材,也不能问津。非不为也,实不能也。海外作家,对自己往日那些刻骨铭心的人和事,为什么不能写?而在海外基本生活在华人堆里,如感受不深又何必硬着头皮去写?当下,写故国故乡的佳作特多,不足为怪,既熟又有感悟,涌动而出,再加上视角不同,视野开阔,当然会出精品佳作呀。不过,同理,《梦,在海那边》写华人在美国人家里的生活,同样精彩,那个布莱恩人物形象,有血有肉,有情有义,同样感人肺腑。所以,我意,题材问题,还是因人而异,因事而异,不必强求,顺其自然为好。

最后,关于写作技巧问题。怎么写?我始终坚持巴金的观点:“艺术的最高境界,是真实,是自然,是无技巧。”不显山不露水,没有一丝一毫人工斧凿的痕迹,自然天成。谋篇布局,语言文字,朴实简洁,明快流畅。那种故弄玄虚,哗众取宠,刻意雕琢,玩文字游戏的雕虫小技,不可取,它不仅会喧宾夺主,伤害作品的原旨本意,也显露出其肤浅、淡薄,缺乏深意。值得注意的是,现在我们的作品中,也有一些这方面的倾向,比如,叙事陈说,无论对人物、情节有无需要,本可直接说了的,却偏要曲里拐弯,叠床架屋,时空交错,立体交叉,折腾一番,反而叫“丈二和尚摸不到头脑”了。我看,与其如此绞尽脑汁,费尽心机,玩弄些洋人的七巧板老花招,叫我等华人费劲费时,不得其解,还不如沉下心来,老老实实去探寻深挖人情人性的无限奥秘。为华人写作,该尊重中国传统的写作、阅读习惯为好,不要食洋不化,弄巧成拙。

(公仲,男,南昌大学文学院教授,主要从事海外华文文学研究)

迁移和寄居是人类悲惨生存现象之一

——论严歌苓的海外小说及其书写意义

◎钱 虹

摘要:对美籍华人女作家严歌苓的小说创作可作大致的分类,其中以描写“留学生”或“新移民”题材为特征的“海外小说”,不仅数量众多,而且其创作成绩也最先得到海峡两岸三地评论界和读者的肯定。上世纪90年代以来,严著海外小说中的《少女小渔》《学校中的故事》《女房东》《海那边》《扶桑》等作品先后获得香港、台湾和内地的各种文学大奖。从“屈辱与心酸:百年移民群像”“‘生命移植’的边缘状态”和“在性别边缘徘徊的异类人生”三个方面,可以对严歌苓“海外小说”的书写价值及其文本意义进行深入的解析与论述。

关键词:严歌苓 海外小说 生命移植 书写价值 文本意义

如果按照小说的题材来划分,美籍华人女作家严歌苓的小说创作大致可以分为三大类:第一类可谓以“文革”记忆为主要题材的反思之作,如《绿血》《天浴》《雌性的草地》《灰舞鞋》以及90年代以后的“穗子的故事”系列等等;第二类则是反映海外“留学生”或“新移民”生活及其情感世界的中短篇之作,以《少女小渔》《红罗裙》《女房东》《人寰》等中短篇小说为代表,这部分“海外小说”不仅数量众多,显然更带有作者感同身受的个体体验。除了这两大类之外,近年来,严歌苓又将笔触伸向社会历史与家族兴衰的深处,写出了中国历史兴亡与个体命运沉浮的宿命悲剧,如《第九个寡妇》《一个女人的史诗》《小姨多鹤》《金陵十三钗》《陆犯焉识》《上海舞男》等等。本文主要选取其以反映海外“留学生”或“新移民”生活及其情感世界的“海外小说”加以论述。

严歌苓的海外小说不仅数量众多,而且其创作成绩也首先得到海峡两岸三地评论界和读者的瞩目与肯定。上世纪90年代,其海外小说中的《少女小渔》《学校

中的故事》《女房东》《海那边》《扶桑》等作品先后获得了香港、台湾地区的文学大奖^①，可以说正是这些“海外小说”首先给严歌苓带来了文坛声誉，并且为她挣到了在新大陆得以安身立命的稿酬。虽然这些利用上课打工刷盘子之余的“边角料”时间写出来的短篇小说，也正如陈思和教授所指出的“虽然很精致，但总是太技巧化，读起来不够大气。”其实严歌苓本人也很明白：“短篇小说则不同，麻雀虽小，五脏俱全，有时不等你发挥到淋漓尽致，已经该收场了。也是煞费心机构一回思，挖出一个主题，也是要人物情节地编排一番。尤其语言，那么短小个东西，藏拙的地方都没有。”^②那么，这些“海外小说”真的没有“发挥到淋漓尽致”吗？从小有名气的“军旅作家”到毅然割舍一切而飞赴美国，“整天‘累呀累呀’地活”，靠打工刷盘子赚取学费的中国留学生，严歌苓的身份转换后创作的这些“海外小说”，对于中华文学以及华文文坛，究竟有怎样的意义呢？

众所周知，上世纪60年代，於梨华、白先勇、丛甦、水晶等首开台湾“留学生文学”之先河，这一批“台湾留学生”以其较为特殊的双重身份和中西文化背景，在北美“新大陆”开辟了一个华文文学的书写空间。此后，关于中国人“放逐”“流浪”的酸楚与文化疏离的痛苦，在东西方文化的夹缝和冲突中“自我”的丧失与寻找，便成了60年代以后北美华文作品的文学母题之一。从白先勇、於梨华、丛甦、水晶到张系国、李黎、吉铮、保真等，无不以其充满流亡、放逐意识，孤独、陌生的异域感和回忆故土的汉语书写，努力建构自己的精神家园和华文天地，反复演绎着北美华文文学60年代—70年代的共同主题。

有意思的是，这些作为20世纪50年代以后大批台湾赴美留学的时代风潮的亲历者，并且后来又大都加入美国籍，成为名副其实的第一、二代“台湾留学生”代言人的美籍华人作家，其笔下的“美国”形象却往往带有强烈的憎恶感，非但丝毫不值得留恋，甚至不无狰狞、可怕和恐怖，如白先勇的小说《芝加哥之死》写道：“芝加哥，芝加哥是个埃及的古墓，把几百万活人与死人都关闭在内，一同消蚀，一同腐烂。”^③丛甦的《吃苹果的人》则将俗称“大苹果”的纽约隐喻为：“人说这大城吃人。好人、歹人、大人、小人、男人、女人。有的被囫圇吞枣，吞个干净。连一根骨头。半根毛发也不剩。有的被啃噬得少条腿，少条胳膊，血淋淋的，像刚从狮子嘴里被吐出来。”^④

而严歌苓则较为客观地突破了60—70年代“留学生文学”的主观好恶和文化

偏执,她自觉地将不同族群的新老“移民”作为自己海外小说的基点,透过他们的一双双眼睛来打量、反映活生生的新大陆,其中不仅有 80 年代后赴美的中国第五代留学生,也有形形色色的其他身份各异的人物;其创作题材不仅仅有当代的现实生活,也有移民历史的深入探寻。

“生命移植”的边缘寄居状态

到了一块新国土,每天接触的东西都是新鲜的,都是刺激。即便遥想当年,因为有了地理、时间,以及文化语言的距离,许多往事也显得新鲜奇异,有了一种发人省思的意义。侥幸我有这样远离故土的机会,像一个生命的移植——将自己连根拔起,再往一片新土地上栽植,而在新土上扎根之前,这个生命的全部根须是裸露的,像是裸露着的全部神经,因此我自然是惊人地敏感。伤痛也好,慰藉也好,都在这种敏感中夸张了,都在夸张中形成强烈的形象和故事。^⑤

严歌苓这段关于移民好比“生命移植”的阐述因为其形象而精辟而经常被评论者所引用。继续沿用这个比喻,那么生命用裸露着的神经来感知新扎根的这片土地时,获得的最直接的感受就是,故土的泥土虽然被抖落了,但是却已经内化成为了生命中无法舍弃的血红细胞。而在新土地中,这段被移植的生命只能是一个初来乍到的外来者。“伤痛也好,慰藉也好,都在这种敏感中夸张了”。

移民在任何一个社会中,从经济地位和文化心理的层面上来讲,都难以一下子成为主流社会的中坚,并且还要忍受“独在异乡为异客”的孤独与寂寞。纵观严歌苓文学创作的各个阶段,“边缘寄居”都是其笔下非常重要的一个概念,是其创作的一个基本领域,边缘意识在各种不同的情境和模式之下反复出现,不断强化。“边缘寄居”不同于以往“留学生文学”中的“自我放逐”,“自我放逐”是主动的,自觉的,带有某种义无反顾的决绝,如白先勇笔下的吴汉魂,在芝加哥的地下室奋斗了 6 年,终于带上了梦寐以求的博士帽,却在受骗上当而“失身”于一个洋妓女后纵身跃入了密歇根湖(《芝加哥之死》);留学美国而后“赚的薪水比谁都多”却不愿按常理出牌的李彤,最后跑到意大利威尼斯这个出生地投海自尽(《谪仙记》),谁能说吴汉魂

和李彤是因为穷困潦倒而死呢？他们能想象十多年后的少女小渔，会为了能留在美国而与一个“老糟了、肚皮叠着像梯田”的意大利裔老男人弄出“假结婚”的悲喜剧来吗？“边缘寄居”则是虽无奈却又实实在在的，虽被动却又不无希冀的。在严歌苓的小说中，边缘寄居者的形象层出不穷，如《少女小渔》中的小渔及其男友江伟；如《女房东》中的老柴；比如《学校中的故事》中的李芷；《红罗裙》中的海云及其儿子健将；还有《海那边》中的“泡”和李迈克等等。从跨出国门的第一步，“边缘寄居”的命运开始了，严歌苓原先身上“小有名气的军旅作家”那道光环就被异国他乡的陌生环境无情地甚至可以说是残酷地粉碎了。她必须要告别原先的那个自己，首先面对的是如何赚钱交学费和打工生存。正如她在《学校的故事》一开头所描摹的：

那时，我刚到美国，整天“累呀累呀”地活。学校的电梯一样地挤，我嫌，也怕人嫌我。打工的热汗蒸着我，连自己都嗅出一身的中国馆子味。我总是徒步上楼，楼梯总是荒凉清静，我总在爬楼梯之间拿出木梳，从容地梳头，或说将头发梳出从容来。我不愿美国同学知道中国学生都这样一气跑十多个街口，从餐馆直接奔学校，有着该属于牲口的顽韧。

这就是“有着该属于牲口的顽韧”的中国新移民，无法避免的“边缘寄居者”的真实写照。假如严歌苓没有这样疲惫不堪地穿梭于学校←→餐馆的切身体验，她也就无法体察出《海那边》里那个整天在杰瑞餐馆卖命的“脑筋残废”的保罗（Paul），他也渴望得到女人温柔的抚摸却被王老板“教训”而得不到任何满足的悲哀；也写不出随口为保罗“做媒”以宽慰他萌动的春心的李迈克，却因此被王老板向移民局告发将面临被驱逐出境的中国留学生的悲剧。她以悲悯的眼光打量着这些在“新大陆”求生的异乡人，尤其是那些不属于主流社会的“边缘人”的生存境遇。这里没有任何理想主义，有的只是干活拿钱的铁律；这里也没有服从命令听指挥的纪律，有的只是个人利益高于一切的冷漠与无情。正如在《学校中的故事》中，女主人公李芷第一次见到教师帕切克的白发时所说：“我突然想到，这头发会不会是一夜间白掉的呢？实在想不出什么能让个男人一夜间枯了头发。焦虑和疲惫？难道还有比凄惶地跑到美国、半老了才开始学语学步的中国人更甚的焦虑和疲惫？”作者无疑借李芷之口，道出了无数“边缘寄居者”跑到“新大陆”后产生的焦虑与疲惫。

毋庸置疑,严歌苓的海外小说笼罩着浓厚的“边缘”意识,她对那些“边缘人”,即类似“保罗”和李迈克,还有扶桑、小渔、老柴等这样的边缘人生,比之未跨出国门之前有着直接的观察和生动的展现,对在不同历史时期移民的特殊生活或者说是寻求生存下“人性”的微妙和复杂也有着独到的发现与思考,并以一种悲天悯人式的宽容表现了个体存在的价值观念。她每每穿越东西方文化之间的藩篱,而将镜头的焦距集中于不同族群的价值观、人生及其人性、理念作深入而细致的曝光。透过这些边缘寄居者群像,不难看出严歌苓总是主动地倾向于选择站在与“主流”相对的偏远之处,并固守着这份边缘寄居感,执拗地咀嚼着那份心酸而又苦涩的滋味。

她对社会上那些不成功的输者饶有兴趣,认为他们各有各的输法;而赢者则都是一副面孔,写作应该就要写有个性的人物。严歌苓执着地站在输者的立场上用自己的眼睛来观察世界,她发现这样的边缘寄居人群绝对值得大书特书。“‘边缘人’的苦恼在新移民中十分普遍,它只是两个强势文化聚焦在一个小人物身上而产生的悲剧性效应。”^⑥严歌苓作为亲身经历者,写的多是处于边缘的新移民的生活条件和精神状态,表现了作为弱势群体和少数民族,他们的艰辛和尴尬。

初来乍到的新移民首先面临的就是如何生存下去的压力。“我”(《无出路咖啡馆》)就是一个非常有代表性的浓缩典型。“我”每天想得最多的既不是自己的未婚夫,不是如影随形的 FBI,也并非是学校里的功课。对于“我”来讲,爱情婚姻学业前途这些加在一起,也比不上“没有钱”来得重要,来得紧迫。“我”挖空心思拆东墙补西墙,每天疲于奔命忙于应付,却总是落到口袋里两手空空的境地。严歌苓对“我”生活拮据的描写,真实而残酷,每天经历这样的生存压力,“我”怎么可能不觉得自己是这个社会最为贫穷最为边缘的人?

即便是新移民们度过了温饱的考验,他们还是作为处于弱勢的少数族裔的一员而存在着,他们最为感到尴尬的地方在于他们永远无法改变自己原来的身份,不可能将过去轻而易举地连根拔起,然后顺利地搬到另外一个完全不同的地方。“我”(《栗色头发》)作为一个漂亮的东方女孩,受到了“栗色头发”的白人男子的关注,“栗色头发”对“我”不可谓没有一点真感情,但是“栗色头发”就是无法摆脱他的民族自大及其优越感,“我”也始终不能接受他用那种充满优越感的腔调来讲“中国人”。

有时候新移民们甚至在英文世界中失去了言说的能力。齐颂(《簪花女和卖酒郎》)因为不懂英文而处在失语状态,她为此失去了与人交流的能力,无法表达爱,也无法向人求助,最终被卖给了一个聋子。九华(《花儿与少年》)拙劣的英文使得他在母亲和继父的家中成了一个沉默的异类。“我”和“栗色头发”(《栗色头发》)之间牛头不对马嘴的交流,在啼笑皆非之余展现的是“我”源于民族自尊的那份坚持和固守。这说明语言不仅只是人与人之间的交流工具,其实它更是一个民族文化的直接体现,因此,新移民的失语就绝非仅是语言上的隔膜和障碍,更在于不同族群文化之间无法一蹴而就的沟通上的差异与困惑。

移民不仅仅是处在异国他乡政治、经济的边缘,同时也是处在文化的边缘乃至心理的边缘。这些多重的“边缘”地位,使得他们中的一些人的人性被异化和扭曲到了病态的程度,失去了健全的人格。老薛(《拉斯维加斯的谜语》)由一个堂堂正正的教授堕落成为一个病态的赌徒。为的只是“他自己也需要一个借口到这儿来,来得到这样彻底的解脱,如此彻底的忘我”。^⑦在拉斯维加斯闪烁的霓虹灯下,老薛将自己真实的外在与内心世界完全掩藏了起来,他需要的就是一个简单的输或者赢的答案,而不是麻烦地走进一个真实的他完全陌生不习惯的社会国度之中去。

老柴(《女房东》)的内心世界则被严歌苓一层层细细地剥开。小说几乎通篇都是老柴对女房东沃克太太的各种臆想,作者对这样一个年富力强的中年独居男人的内心世界把握得游刃有余。尽管老柴从没真见过沃克太太,但是对沃克太太的生活起居的用心观察,对沃克太太生活细节的多方窥探,仍然让老柴的性幻想得到了某种不可思议的满足。小说结尾处,老柴和沃克太太在临别前的偶然相遇,则显得异峰突起,老柴作为一个有着七情六欲的中年男人的欲望挣扎的强烈与沃克太太丢在浴室地上那条浅红色衬裙的柔软,在一刚一柔间,透射出了人生的迷幻与造物弄人。

严歌苓对人性的关注和把握人内心世界的愿望,使得她的作品中经常能找到以精神分析为特点的人性展现的痕迹,虽然她宣称已经不再信奉精神分析心理学的理论,但她确实有一度很喜欢精神分析的理论,并常常以此来构建她的小说,并达到深刻剖析人物性格和拷问人物内心的意图。小说《人寰》几乎通篇就是“我”和心理医生之间以倾诉作为治疗方法的心理疗伤;《抢劫犯查理和我》《失眠人的艳遇》《无出路咖啡馆》(短篇小说)、《屋有阁楼》等作品中的人物的精神世界都出

现了程度不一的记忆或感知偏差,他们甚至都不敢断定自我是否处于梦魇、幻觉之中。处在边缘状态中的移民人生,对人的精神是一种极大的压抑,如果不能及时化解这种精神重荷,那么紧绷的神经将导致一系列的行为偏差。严歌苓非常娴熟地常从这个心理内视角来观察人物的内心世界的波澜起伏。比如女性移民与亲生儿子之间的母子之爱就是一个例子。

《约会》《红罗裙》和《花儿与少年》中的母亲和儿子都有着超越一般母子亲情的亲昵和依恋。五娟(《约会》)将与儿子的见面看成是她每周唯一的希望和快乐;海云(《红罗裙》)在一五〇院子里撒娇的对象是自己的儿子,而不是年迈的丈夫;晚江(《花儿与少年》)每天跑步跑出半小时的自由时光,为的就是和儿子能会面。这是三个相通的故事,相互之间完全可以互文,母亲在为了现实的种种考虑嫁给了美国华裔老头之后,却总是在自己年轻的儿子身上寻找类似求偶的女性关爱。但这似乎又不能说是纯粹的“俄狄浦斯”情结。“他们只是将母子最初期的关系——相依为命的关系延长了,或许是不适当、无限期地延长了。或许这是异国的陌生,以及异族人的冷漠延长了它。因此他们总是在对陌生和冷漠的轻微恐慌中贪恋彼此身上由血缘而生出的亲切。”^⑧《屋有阁楼》则可以看作是这类故事的一个反向的结构,申沐清总觉得女儿申焕在夜间受到男友保罗的性虐待而发出哭叫声,他梦中常见申焕幼年对父亲的哭叫,其实这正是“他对女儿超出父爱意欲的潜意识显现。”^⑨说到底,正是身处社会边缘、孤独寂寞没有寄托的移民生活使得她(他)们对任何能得到的感情,都像落水者对稻草一样,紧紧抓住,决不松手。人与人之间的不友善的相处,使得她(他)们只能相信来自无法割舍的血缘的亲情。

屈辱与心酸:百年移民群像

严歌苓不仅仅对当代留学生乃至华人在美国的生活有着切身的感受与书写的欲望,而且对百余年前最早漂洋过海的第一、二代华人移民在异国他乡土地上的生存也怀有浓厚的兴趣:“近年来潜心研究了近百万字的华人移民历史,发现自己或多或少与这五代移民有着相似的心情和苦闷。”^⑩正是在这种与几代华人移民“有着相似的心情和苦闷”,我们找到了严歌苓对于移民书写的创作根源与真切感受。因此,如果将严歌苓笔下出现的华人移民形象串成一条长线,那么对这些形象的丰

富性就不难得到一个直接的认知：

在十九世纪中叶，被当作猪仔贩至美国的华工毫无生命的保障，命贱如蝼蚁：1882年制定的排华法案(Exclusion Law)标志着美国本土排斥华人的立场和行为具有了法律依据，白种人从不掩饰其对华人的歧视和压迫；而华人社会内部的黑社会势力买卖人口、经营娼妓、杀人越货……也都曾经是真实的存在。严歌苓从一大堆故纸旧籍堆内翻寻出华人先辈们在美国，尤其是在旧金山的生活痕迹。《扶桑》《魔旦》《橙血》《乖乖贝比》等无一不是对早年华人细致微妙的探究与历史想象的书写：留着长辫的中国男人，带着东方神秘气息的中国女人，在一个白人占绝对统治地位、种族主义盛行的社会中，始终具有一种东方的象征意义，始终是一个异样而又神秘的他者，其中包含了人性的至善与至恶、至美与至丑的杂糅。

留着辫子的中国男人。辫子，在异国他乡的土地上已不再是清朝统治的象征，而变成了一个古老而又奇怪的东方指代。当辛亥革命后的中国男人都剪去了辫子后，在美国的阿贤(《橙血》)，却由于其白人主子玛丽的固执与坚持，还不得不留着长长的辫子。他成全了白人心中有关中国的神奇而偏执的想象：“他们一见到阿贤便欢叫，这才是他印象中正宗的中国佬——多么典雅的丝绸衣饰，多么俊美的发辫！他们在橙园中架起相机，众星捧月一样与阿贤合影。”^⑩阿贤的辫子印证了西方白人对古旧、封闭，甚至是原始落后的中国的刻板印象，他们从中获得了惬意的心理满足。阿贤的长辫的保留无疑象征着他对于主子玛丽的统治的无条件服从。

如果说阿贤的发辫代表了华人对洋人主子柔弱的顺从的话，那么大勇(《扶桑》)的发辫却是表现了华人桀骜不驯的另一面：“这是全城顶著名的一根辫子，散开是匹缎子，编起来是条蟒蛇。长在他脖子和上半个背脊的头发比他头上的那些更黑更森人，如同不见天日的荒凉沃草。”^⑪大勇身上的野性和大多数温顺的中国人形成了强烈反差的对照，他在旧金山赌马舞弊、倒卖人口、杀人害命，不仅华人怕他，洋人也不得不忌惮他，大勇“邪恶”但刚硬的生命终究是华人生活圈中的异数。

就像中国男人的发辫终究要剪去一样，尽管绝大多数华人的性格不如大勇般刚烈，但一旦觉醒了，依附于洋人、低人一头的奴才生活也终究要结束。“阿贤的生命，就恰如柠檬柚子一样，本身酸涩，却为他人散发清香。在玛丽看来，这只仿似中国人皮肤的柚子，放在自己那不成比例的高脚水晶果盆上，更有随时跌出盆外的危机，在暗示、预演着黄阿贤企图摆脱玛丽安排经营的所谓高雅生活的意欲。”^⑫当人

的信念在阿贤那里被唤醒,他终于决定要离开玛丽时,他剪去了辫子。小说对于最后阿贤的死亡处理得极其自然。一切看来仿佛只是一次不幸的误杀,但是“月亮刚浮出地平线。一声枪响从仓库那边传来。玛丽惊得险些挣脱瘫痪,从轮椅上扑出去。她想,大概已晚了。”^⑭这样的描述分明又揭示了彻底的真相。在他人的国度中,华人要剪下自己的发辫,结束仰人鼻息的生活,竟要付出生命的代价。

与留着辫子的中国男人一起到来的还有西方人眼中带着神秘东方色彩的中国女人。严歌苓也似乎更善于表现这类带有东方意蕴的华人女性,表现她们面对在异域所遭受的屈辱和苦难时所表现出的惊人的宽恕和容忍,用一种宽宏的、女性的也是母性的善行来包容一切丑陋和肮脏。例如小渔(《少女小渔》),例如扶桑(《扶桑》)。前者是为了一张绿卡而与穷困潦倒的意大利裔老头假结婚的中国女孩;后者则是当年旧金山的华人名妓,在一般人眼中,出卖自己身体的女人都是大逆不道而遭到鄙夷的。但小渔只是淡淡用“人嘛,过过总会过和睦……”一句话将妒火中烧的男友江伟恶毒的咒骂轻轻拂在一边时,不难发现小渔是把所有的不公和委屈都独自承受下来,并且淡淡地化解了,在她把一切都化干戈为玉帛面前,男友的那句“居然能和一个老无赖处那么好”的咒骂倒成了对小渔真是“‘好’女人”的盛赞。扶桑更是有一种与生俱来的不可思议的逆来顺受,无论是面对她命中定下的丈夫大勇,还是有着微妙情愫的白人男孩克里斯,抑或是面对千百人无休无止的蹂躏,扶桑总是那么从从容容,似乎是服从于命运的一切摆布,才让她走过了一切灾难。据考证,“‘扶桑就是榕树’^⑮,以巨型闻名,一木可成一林,隐含着包容忍让的含义。与华人移民的生存之道——忍字哲学相吻合。”^⑯

克里斯带点酸楚地承认,跪着的扶桑是个美丽的形象。跪着的姿势使得她美得惊人,使她的宽容和柔顺被这姿势铸在那里。她跪着,用无尽的宽恕和柔顺梳理这黑色的绞索般的长发。^⑰

扶桑跪着的形象在小说中一再出现,她本应该是一个等待被救赎的女人,但是克里斯最终明白,扶桑不能也不需要被救赎,因为“她心里实际上有一片自由”。在严歌苓的笔下,扶桑对所有人的宽恕,使得她不再需要获得任何人的救赎。

翻过这沉重的一页,当代的新移民虽然很多人仍生活艰辛,但毕竟已经获得了

基本的生存条件和起码的人身自由,但他们还是延续了其先辈们所遇到过的问题。他们往往在移民社会中体味到来自东西方的冲突之后,感受到生活悖论式的存在:他们不满意在国内的生活,希望获得崭新的人生,因此飞越太平洋来到新大陆的乐土,结果却发现,自己永远也不能摆脱华人的身份。在异国他乡,他们明显感觉到了自己的族群归属,更明显地意识到自己的华人身份,甚至比在国内时都要强烈。

为了揭示这种不能为人所言,甚至有时自己都无法清晰表述的心理折磨,严歌苓在小说中非常重视隐喻和象征手法的运用,喜欢用一些反复出现的意象推动情节的发展,乃至成为打开人物的心灵之门的一把钥匙。比如沃克太太(《女房东》)的那条异常柔软精致的浅红色衬裙,不断在单身汉老柴心中勾勒出一个令其浮想联翩的美女的身形,他不断地在想象中获得意淫的满足。扶桑(《扶桑》)那件“烂红如醉”的“皱巴巴的红绸衫”,拯救会的修女把它看作是肮脏邪恶的巫魔象征,克里斯却视其为扶桑的灵魂所附,与她的肉体合而为一。小说《红罗裙》精心设计了海云和儿子、丈夫、继子之间微妙的关系,“一件夕照红的太阳裙”映亮的不仅仅是海云尚年轻的37岁的一张脸,更是将海云内心的女性欲望点燃的一团火。因为它的出现,无论是儿子健将还是继子卡罗身上的“俄狄浦斯”情结,一下子都被拽出了水面。“我”(《方月饼》)在中秋之夜对同屋的美国女孩玛雅讲述中秋、月亮、嫦娥、吴刚、月饼、思乡……可是最终“我”还是明白了,就如故乡的月饼到了美国变成了棱角分明的方月饼一样,玛雅永远是和自己不一样的人。方月饼不仅将中国人千百年来“千里共婵娟”的优美诗意涤荡得一干二净,相反还显得那么格格不入甚至滑稽可笑而又带着几分酸楚。

严歌苓对普遍人性的关注使得她也不局限于对华人移民的描写。在一个移民社会中,她也能明显地感觉到其他民族的移民可能面对的和华人一样的生活环境,一样的生存压力,一样的艰辛和一样隐匿的肮脏。同样的移民背景非但不能拉近不同民族的移民之间的心理距离,相反他们在接触和相处中往往暴露出的是人性丑陋的一面。

杨志斌(《阿曼达》)以为和混血女孩阿曼达之间有着难得的默契,获得的是一段美好的忘年情谊,却不料整个儿是一个报复的圈套,最终剩下的是利用、辜负和出卖。艾米莉和罗杰(《初夏的卡通》),都在与对方的邂逅中获得了想象的满足。但他们注定是要交错而过的,艾米莉不愿和一个流浪的乞讨者一起生活,罗杰认定

是这个东方女人背叛、出卖了他,最终艾米莉衰竭而亡,罗杰又被抓回了精神病院。他们相互之间充满了误读。

在《青柠檬色的鸟》《茉莉的最后一日》两篇小说都写了拉丁族裔与华人移民在同一时空下相处但结果令人失望的故事。洼和佩德罗(《青柠檬色的鸟》)最终还是没能达到沟通、理解和信任;而茉莉和郑大全(《茉莉的最后一日》)甚至经过七小时的拉锯战,最终两败俱伤。在同样的移民身份的背后,各自的民族背景在这里显得令人深思。正如“‘青鸟’在梅特林克的戏剧里是人类大同的理想的著名象征,虽然小说(《青柠檬色的鸟》)不着一字介绍青鸟,但严歌苓引进这个意象与‘白蛇’一样,真是要读者从文本以外来理解这部作品的真正意图。各民族间的冲突不能改变人类的根本处境,而摆脱这种处境的真正途径,只能是青鸟所象征的,人类必然要走向真正的理解与沟通。”^⑩

在性别边缘徘徊的异类人生

一个在 20 世纪 70 年代后的中国成长起来的人,在他(她)的青年时代,可能得不到关于同性恋的任何科学解释,甚至他(她)有可能对此根本一无所知。而出国之后,严歌苓惊异地发现:“美国同性恋很普遍,是爱情的一个重要组成部分”,她回忆道:“第一次看电影《蜘蛛女之吻》是在 1990 年,后来读了普微格的小说和自传,对同性恋的庄严、壮丽、尊严有了一个突破性的认识。读《蜘蛛女之吻》之后,我流了很久的眼泪,认识到这种不被传统认同的感情有着绝望的色彩和裂度。”^⑪

人类同性之间的恋爱是人类从有文明记载时起就一直存在于人类社会之中的现象,任何社会似乎都无法清除它,古希腊时代曾经完全认同同性恋,但是在长久的历史发展过程中,同性恋者作为异类的存在,他们普遍受到社会的歧视,有些时候甚至遭到残酷的迫害(如白先勇的小说《孽子》所描述的那样)。虽然至今同性恋者仍然处在社会的边缘,但“西方自 60 年代以来的同性恋解放运动和关于同性恋现象的讨论完全改变了同性恋在人们心目中的形象。”^⑫现代西方社会对同性恋的态度也更加趋向宽容,有些激进理论(如“酷儿”理论)甚至认为同性恋对人类社会的发展有着重要的启示作用。严歌苓赴美后,亲眼目睹并接触了身边的一些同性恋者,并逐渐受到了加州旧金山对此的宽松气氛的影响,在其海外小说中涉及同

性恋主题也就并不奇怪了,《魔旦》《也是亚当,也是夏娃》《学校里的故事》等都具有一定的典型意义。

《魔旦》用一种抽茧剥丝似的叙述手法,拨开历史的迷雾,讲述了一段异国的同性恋。中国古代唱旦角的男优是同性恋的密集人群,这本已经沉溺在中国传统文化的一个角落中,对于中国人来讲是稀松平常的,没有人会把它太当回事。然而对外国人而言,一个俊美无比的男孩装扮成女孩是一件非常稀罕的事情,不仅引起了他们极大的好奇,而且使得奥古斯特对华人男孩阿玫从不可思议的痴迷,逐渐动了真感情,最终引来了杀身之祸。男孩阿玫则平静地读完会计课程,进入了金融圈,娶妻生子,年老后就守着“华人移民历史展览馆”,终于等到了“我”的到来,解开了这段几十年前的哑谜。

亚当(《也是亚当,也是夏娃》)是一个身世显赫的富有的美国男人,他既是同性恋者,却又希望有个孩子能够延续自己的生命和家族。“我”——夏娃是个刚刚离婚的华人女性,生活困顿,因此决定为了5万美元出卖自己的子宫。两人用一根针管完成了孕育生命,然而生下的女婴菲比却失明失聪,于是“我”和亚当围绕着菲比,一点一点地付出了与众不同的母爱和父爱,两人的距离也被不断拉近。虽然菲比最终还是夭折了,但是经历了这一切的“我”和亚当却已经改变了人生。亚当和夏娃的名字也喻示着人类最根本的两性关系开始了复苏。

严歌苓确实善于将自己身边发生的大小事情,遇到的各式各样的人都当成故事素材,杂糅到各篇小说中去。《学校里的故事》有不少素材就来自于她在美国的同学与老师。但这一次,她要讲的是一段交错的感情。帕切克是一个要求颇高又容易激动的老师,“我”则是来自中国的学生李芷,为了证明自己可以学好英文写作,“我”认真对待帕切克的功课,成了他欣赏的学生,“我”对帕切克有了一些别人无法理解的亲近,但是帕切克却突然爽约了。“我”一直无法理解这点,直到明白帕切克是个同性恋者,也有可能是双性恋者才茅塞顿开。帕切克选择了离开,“我”也发现了自己若有所失。

如果仔细地看这三篇小说,就会发现这三篇小说其实都只是借用了同性恋的背景,而没有去正面描写难以启齿的同性恋行为。严歌苓的兴趣本来也并不在于此,可以说,同性恋现象只是她用来关注边缘人生(尤其是移民的边缘人生)视点之一。“我”(《也是亚当,也是夏娃》)是一个可怜的只能靠出卖子宫、偷偷摸摸瞒着

所有认识的女人、每天在监视器的监视之下生活的新移民。如果不是为生活所困,像“我”这样保守的华人,又怎么会愿意和两个同性恋者扯上关系,怎么会愿意要一个来自针管的孩子。被贩卖来的男孩阿玫(《魔旦》)更是没有选择的余地,他只能装扮得比女孩更像女孩,以此来养活自己。在白人公开歧视压迫早期华人移民的时代背景下,在奥古斯特各种好处的诱惑下,他只是装扮成一个女孩与之接近而已,尽管他是完完整整的男孩。“我”(《学校里的故事》)居然不知道男人的右耳朵戴了一枚耳环表示什么意思,虽然别人都明白这一点,但是来自中国的“我”对此则是彻底的无知,因此只有“我”才会和他私底下接触,徒劳地为之暗自伤心懊丧。

严歌苓描写了不为社会正视的同性恋群体的悲欢离合,并且和其新老移民的背景相交融,凸现了双重边缘压力下的人性变化。并且她并不像一些西方知识分子那样通过支持同性恋来表现自己的先锋前卫立场,她只是想要表现自己对这么一群人的关注,对生活在社会的一种边缘的这么一群人的同情和理解,对他们应该获得的人的尊严的一种起码的尊重,这一点和她对人性一以贯之的深深关注是统一的。所以在这些同性恋题材小说的结尾处,作者无一例外地给同性恋者安排走出他们原来“畸形”的那种生活的可能性,努力将他们从愈行愈远的迷途中拉回来,给这些故事披上了一抹正常人性的温暖之光。其实社会中真正的同性恋者的生活远非如此戏剧化。他们与平常人一样过着周而复始、循环往复的单调生活,只是对于他们的这种性取向,在生活中有部分人(在不同的社会中,这一部分可能是大多数,也可能是少数)还不能理解、接受和支持。严歌苓虽然也十分理解同性恋者,但到底还是被自己心中的一套“正常”的观念所限制,她的海外小说中同性恋题材的创作只能是对这种生活状态的一厢情愿的良好愿望而已。

注释:

- ①《少女小渔》1991年获台湾“中央日报文学奖”短篇小说一等奖;《学校里的故事》1992年获“亚洲周刊小说奖”第二名;《女房东》1993年获台湾“中央日报文学奖”短篇小说一等奖;《红罗裙》1994年获台湾“中国时报文学奖”短篇小说评审奖;《海那边》获1994年“联合文学奖”短篇小说一等奖;《扶桑》曾获1995年台湾“联合报文学奖长篇小说奖”;《人寰》1998年获台湾“中国时报”“百万长篇小说奖”及2000年度上海文学奖等。

- ②⑤严歌苓:《〈少女小渔〉台湾版后记》,《洞房 少女小渔》,春风文艺出版社 1998 年版,第 340 页。
- ③白先勇:《芝加哥之死》,见《白先勇文集 1》,广州,花城出版社 2000 年版,第 211 页。
- ④丛甦:《吃苹果的人》,见《兽与魔》集,香港,三联书店香港分店 1986 年版,第 173 页。
- ⑥林达:《历史深处的忧虑——近距离看美国之一》,三联书店 1997 年版,第 2 页。
- ⑦严歌苓:《拉斯维加斯的谜语》,《也是亚当也是夏娃》,黄河出版传媒集团、宁夏人民出版社 2010 年版,第 285 页。
- ⑧严歌苓:《约会》,《白蛇·橙血》,春风文艺出版社 1998 年版,第 308 页。
- ⑨刘艳:《异域生活的女性言说——严歌苓创作品格论》,《山东大学学报》,2000 年第 3 期。
- ⑩严歌苓:《苦闷中的反思》,《台港文学选刊》,1995 年第 1 期。
- ⑪⑭严歌苓:《橙血》,《白蛇·橙血》,春风文艺出版社 1998 年版,第 228、239 页。
- ⑫⑰严歌苓:《扶桑》,春风文艺出版社 1998 年版,第 166、169 页。
- ⑬李仕芬:《拖着长辫的中国男人——试论严歌苓的〈橙血〉》,《华文文学》,2002 年第 4 期。
- ⑮周策纵:《扶桑就是榕树》,《弃园文粹》,上海文艺出版社 1997 年版,第 339 页。
- ⑯杨红英:《民族寓言与复调叙述——〈扶桑〉与〈她名叫蝴蝶〉比较谈》,《华文文学》,2003 年第 5 期。
- ⑱陈思和:《最时髦的富有是空空荡荡——严歌苓短篇小说艺术初探》,《上海文学》,2003 年第 9 期。
- ⑲芦泊:《女作家严歌苓访问录》,载 2002 年 5 月 20 日《华夏时报》,第 15 版。
- ⑳李银河:《同性恋亚文化》,今日中国出版社 1998 年版,第 417 页。

(钱虹,女,生于江苏南京,文学博士,曾任同济大学教授授兼该校女教授联谊会副会长,现任浙江越秀外国语学院特聘教授,研究方向为中国现当代文学、世界华文文学及女性文学等)

从“权力”到“心狱”： 论曾晓雯小说中“监狱”隐喻的嬗变^{*}

◎杨稼媛 刘红英

摘要：“监狱”是新移民作家曾晓雯小说中一再出现的意象。其所指内涵呈现出从“权力隐喻”到“心狱指向”的嬗变过程。从文化对弈的生存困境到精神空间的心灵追问，从现实纪实到虚构想象的审美表达，皆可揭示出作者的文化理念、价值观点、审美诉求，随着在国外的时间环境的变化而变化着。对异质文化的理解是一个由隔膜到融通的过程。在文化伦理的变异与互通的视角下来分析新移民作家的小说，它给我们带来了突破既定价值思维方式的启示与如何将不同文化进行沟通的现实启迪，以及在此基础上更好地挖掘与剖析人性的尺度。

关键词：新移民 曾晓雯 监狱 权力 心狱

曾晓雯是加拿大多伦多作家群中的优秀者之一。1966年出生于中国的东极——佳木斯。从研究生毕业至今，她一直坚持创作二十余年，代表作品有《白日飘行》《夜还年轻》《遣送》《重瓣女人花》《移民岁月》等。在她的小说中，对“监狱”意象的成功运用，成为她创作的独特标志。而仔细剥离，我们发现，“监狱”的所指在不同的小说中有着不同的具体内涵，即使在同一篇小说中，也随着主人公生活境遇的变化，其所指也在不断地发生转变。

一、身体被监禁的权力隐喻。移民到国外，首先面临的便是生存的艰辛与身份的困境。但曾晓雯创作没有停留在对生存困顿的描述与纪实，而是追问造成生存威胁与身份困扰的原因。她的小说中一再出现的“监狱”，可以认为是“权力”的象征，是对在异国他乡的弱势群体的移民所遭遇的威慑的形象表述。《白日飘行》发表于2006年，是曾晓文的第一部长篇小说。作品以主人公舒嘉雯进入“监

^{*} 本文为国家社科基金项目《文化伦理视域下新移民女作家小说研究》（编号：15BZW145）的阶段成果。

狱”后的回忆展开,回顾了初到美国时的寂寞无助、在金麒麟餐馆的受难、在赌场的迷失、和男朋友阿瑞的相遇,而后共同创业的失败、阿瑞的出走、出狱后在神创公司的新工作、和阿瑞的重逢等一幕幕场景。回忆性的角度使小说的监狱叙事带上了双重视角,一方面是正处于监狱中的舒嘉雯对狱中生活的纪实,另一面是用一种置身事外的旁观者态度冷静地将故事的帷幕缓缓拉开,现实与过去交叠穿插,轻重缓急结合。整体来看,舒嘉雯的监狱叙事是苦涩的,她的人生道路布满波折,入狱后的她更是跌倒了谷底。“她被困在这个铁笼子里,几乎快要疯掉了。”^①在这里舒嘉雯与酒鬼、贩毒者共处一室,被恶毒的看守陷害,更见证了人情的冷暖。“以前每次在电视机里看到有关监狱的镜头,她都会立刻转换频道,因为她不愿意看到罪恶与丑陋。现在她没有选择了,不管愿不愿意,她已置身于罪恶与丑陋之间。”^②在这里,她对美国文化有了另一种思考。美国虽然一直标榜自由与民主,但排外主义势力十分强大,特别是在“九一一事件”之后,排外主义在监狱中尤为突出。“当大多数美国人保持团结并对他们的未来抱有信心时,他们似乎更愿意与外来移民分享未来;当他们发生分裂且对未来缺乏信心时,排外主义就可能抬头。”^③从《白日飘行》第二章可以得知嘉雯在2002年入狱,恰好赶上“九一一事件”的后期。“‘九一一’之后整个美国都陷入了不知所措的状态。美国人对外国人开始恐惧,想把他们都铲出去。”^④在这种情况下,舒嘉雯在狱中受到的压迫是在所难免的,曾晓文笔下的监狱意象也正是对这种畸形排外主义的强烈控诉。

舒嘉雯在美国辗转辛顿监狱、太阳城监狱、维卡监狱等五个监狱,历时九十八天才被释放。在这九十八天中,“她经历了一生中最难忘的、最复杂的感情。”^⑤如果说舒嘉雯来到美国后遭遇的一系列事件使她陷入前所未有的困境的话,那么“监狱”就直接把她推向了一个无底的深渊。这种经历使她真正理解了“权力是无所不在的,规训是无所不在的。权力是秩序的根本属性,规训是现代社会权力存在的方式。监狱只不过是现代社会存在状态的‘隐喻’。”^⑥她的美国梦破灭了,“监狱”作为一个容器包含了这一切,它是移民最初踏上异域时生存状况最真实的写照。在辛顿监狱中嘉雯曾被看守萨莉骗入自杀监视室,受到了非人的折磨,而萨莉对嘉雯的恶意排挤仅仅是因为她是一个“外来者”。外来移民在美国地位低下,不熟悉“游戏规则”就只能付出惨痛的代价,并且这样的现象在美国监狱中屡见不鲜。根据太阳城监狱的规定,“联邦政府的囚犯是不可以睡折叠床的,而移民局的囚犯即

使睡在地上也无所谓。”^⑦排外主义在这里再次展露无遗。监狱的管理者们正是因为清楚移民没有固定的身份,大多数人不会讲英语,无法表达自己的意思而趁机压榨他们。不得不承认移民者在美国监狱处于最底层的位置,甚至不如贩毒分子和杀人犯。实际上,美国这种强烈的排外主义的中心正是种族歧视。早在1882年5月6日,美国颁布的《排华法案》开始禁止华人劳工在十年内进入美国,“该法案既违背了美国建国以来对待外来移民的民主传统,也是在未与清政府协商的情况下美国单方面制定关于中国移民的政策。”^⑧自此以后华人在美国的生存更加步履维艰。当然,这种排外主义的言论在当前世界是被禁止的,美国也在2012年就《排华法案》道歉,然而这几十年与排外主义相抗争的艰辛,一路走来的不易,只有移民者亲身经历才能体会到。

在《遣送》中,曾晓文借大众之口猛烈地控诉了美国的排外主义。移民局警察本杰明和佩蒂奉命遣送怀孕的中国女子夏菡回国,行为粗暴并且根本不顾及她的安全。幸运的是夏菡在途中有幸求助了一位美籍华裔的彩发女子,于是几天后本杰明“虐待移民”的新闻传遍了整个得州。上千中国人,白人还有墨西哥人举着“还我人权!”“救救孩子!”“善待移民!”“美国也是移民的国家”等标语向移民局示威。最后在沸沸扬扬的“夏菡遣送案”下,本杰明被罢免了职务。与其他作品不同的是,《遣送》里的华人已经渐渐摆脱早期唯命是从的地位,开始有了自主的人权意识。曾晓文借笔下人物之口对美国的排外主义发出了质疑:“可是美国本身就是一个由移民组成的国家呀?把外国人都铲出去,是不是只有印第安人才有权利留下来?”^⑨美国的排外主义一直存在着,排华问题更是曾一度成为“全国性的政治问题”,曾晓文以“监狱”为窗户透视了这一问题,显得意味深长。

二、精神被困宥的“心狱”指向。新移民毕竟不同于老一代移民,她们有着自己的独特优势与自身实力,作为“他者”的身份是暂时性的、过渡性的。在出国之前,她们大部分是受过高等教育的知识分子或技术人才,经过国外一段时期的艰苦磨炼与勤奋努力,便会获得身份与尊严。但身份与尊严并不意味着精神与心灵的完满与自足,精神困顿永无止境。但高层次的精神困囿指向“心狱”,意味着不断完善的自我超越。曾晓文在一次访谈中提到叙述视角的选择与其自身的身份建构进程有着密切的联系。小说《网人》虽没有直接出现监狱,但“监狱”的力量却牢牢控制着人们,这里的“监狱”所指便是“心狱”。故事讲述的是两个在美国住合租房

的男女青年柳明和王影在现实生活中因不愿意交流而产生隔膜,但他们却乐于在网上与网友袒露真心,最后才发现这个所谓的如“知音”一般投缘的网友正是现实中彼此厌倦的对方。在互联网技术逐渐发达的当今社会,人与人之间的距离看似拉近了,但实则渐渐疏远。柳明和王影都将自己关在亲手设置的“监狱”中,在自己和外界之间添了一道墙。他们对身边的人和事漠不关心,沉浸于自己的虚拟世界之中,长此以往,人与人之间的感情淡化,社会亦愈加冰冷。《重瓣女人花》中就将“重瓣花”作为不孕女人的别名。在小说中,晨槿、凯琳、纳塔莉娅、玛莎等是来自不同国家的女人,文化背景、职业、年龄等各不相同,她们都因未生儿育女而形成—个非营利组织——重瓣花俱乐部,目的是为不孕不育女性争取社会尊重。《夜还年轻》中,米基在十七岁时被父亲发现自己是同性恋,被赶出家门。多年来备受煎熬的米基最终决定在多伦多一年一度的北美同性恋大游行上公然出柜,向世界宣布自己的性取向,争取合理的权益。《卡萨布兰卡百合》中的丽丽和蒙妮卡是一对在狱中相识的同性恋者,她们各自经历了人生的不幸后走到了一起,可见同性恋者也可以拥有真爱。《移民岁月》中,北北是一个患有忧郁症的男孩,但他的症状却从不曾引起爸妈的关注,这其实也是中国父母的一个通病:认为忧郁症就是和精神疾病挂钩,是一种可耻的现象。他们甚至否认自己的孩子有忧郁症,拒绝带孩子去医院治疗,由此酿成许多悲剧。

不孕不育、同性恋及忧郁症可以看作是监狱意象的一种扩散,这些问题就是一个又一个的“小型监狱,”将受害者困于其中。由此可以发现,曾晓文笔下的人物都是戴着镣铐出场的:精心策划复仇的维维安(《维维安在美国的最后一天》)、竭力维持自己网络霸主地位的“网魔”张国栋(《网魔》)、挣扎于爱情和物质的云翔(《原本无意》)……“监狱”作为一种隐形的意象仍然无时无刻不束缚着曾晓文笔下的人物,每个人仿佛一出场就处于一座“围城”之中,而人如何走出这生命中的“围城”则是曾晓文一直在探索的问题。

三、精神“炼狱”的审美韵味。曾晓文注意到了人们这一“自我囚禁”的现象,她将世界比喻成一张网,我们就是身处其中的网中人。既然如此,曾晓文认为我们就不应该躲避在自己的“监狱”中,因为人与人之间“使彼此连接的也不应该是荆棘,而是温柔的手臂。”^⑩这样的思考,使她的“监狱”再次呈现出另一种指涉,从“心狱”的困扰转为精神历经“炼狱”而升华,具有了西西弗斯精神的美学韵味。原本

其小说中的监狱叙事都是以文化对峙与人情冷漠展开的。但随着曾晓文对西方人了解的加深,她发现“他们(西方人)脆弱时,也会流泪。他们所经历的精神危机,也许和移民所经历的同样深重。”^①以这样的逻辑再看《遣送》与《白日飘行》,我们发现“监狱”所指是双重的,一个是现实的监狱,一个是精神的炼狱。《遣送》就以监狱人员本杰明遣送移民者夏菡回国为线索,以本杰明的视角展开了一段监狱叙事。夏菡在入狱前和本杰明有过一段恋爱关系,因此在遣送夏菡的过程中本杰明始终有着情感与理智上的矛盾。一方面本杰明自视为“孤星之子,”将自己的上司查尔斯奉为偶像,希望有朝一日坐上他的位置,多年来一直严格执行命令;但另一方面与夏菡的回忆又一直萦绕在他的心头,尤其在得知夏菡怀的可能正是他的孩子之后。最后夏菡的流产、回国将本杰明的情绪推向高潮,他毅然加入了美国军队来试图忘却这一切。小说以这一特殊视角展开的监狱叙事呈现了以本杰明为代表的西方人内在柔软的一面,他们也有难以言表的苦衷和落寞,由此即触及对人性的探究。人性并不会因为种族的不同而具有本质上的差异。“心狱”的含义进一步逼近到对深层人性的诠释。思想深度与艺术感染力在此得到有力的彰显。此外,曾晓雯以回忆的视角隔着距离书写自己亲身经历的“监狱”生活,“监狱”不再阴森可怖,反而呈现出了审美的韵味,成为精神上的炼狱之路。在“炼狱”中,人性之善便凸显出来了。我们看到了在现实生活中被权力遮蔽的一面。《卡萨布兰卡百合》中。东方女人丽丽被陷害入狱,与西方女人蒙妮卡相遇。蒙妮卡的命运就如阿尔玛一般,为了帮助女友实现明星梦而走上贩毒的道路,在入狱后就被抛弃。各自悲惨的经历和受伤的心让丽丽和蒙妮卡在狱中互相吸引,四年之后两人在狱外终于走到了一起。这是两个受难的人在“炼狱”中“复活”的故事,是“炼狱”成就了她们,使她们“复活。”这种以完成者的角度来看待牢狱之灾,它所带来的就不再是痛苦,反而具有的是美感。不仅“监狱”本身的意义被改写,而且正是“监狱”,使她重新定义了诸如自由、时间、爱情和友情的一些概念。“也许只有当她被置身于一个与世隔绝的环境中,失掉了财务,失掉了骄傲,才能真正学会感激,感激大自然的微小给予。”^②在这与世隔绝的炼狱中,在一次又一次的磨炼中,嘉雯懂得了感激,领悟了自由的珍贵,也真真正正意识到自己的角色——漫游者。漫游者的人生只有远方,他们似乎生下来就是注定要漂泊的,所以嘉雯在出狱后选择离开奋斗了9年的美国,再次前往一个新的国家,去感受未知,漫游世界。嘉雯在“炼狱”中重生,最终成为

了她自己。从舒嘉雯到夏菡,曾晓文的监狱叙事也由个人情感浓郁的“倾诉”转变为全方位的客观讲述。在《白日飘行》中囚犯对于霸道无理的监狱人员没有任何反抗能力,只能任其宰割。到了《遣送》中,记者及各家媒体争相报道作为监狱人员的本杰明对移民的粗暴行为,另外在网站上还有几千人在捍卫移民的正当权利,夏菡的事件成为了公众关注的焦点,在这样的压力下移民局只能撤销对夏菡的遣送令。从《白日飘行》到《遣送》,作者通过叙事视角的转变不仅将人物的内心勾勒得更加细致,还体现了其对移民地位发展的看法。原来小说中人与人之间的生冷、绝望转变为温暖与融洽。

“人生而自由,却又无往不在枷锁之中”,曾晓文笔下有形、无形的“监狱”有着多重指涉,政治寓言、身份牢笼、精神困囿抑或炼狱磨炼。但最终指向自由境界与心灵枷锁的二律背反中,从而使现实的经历变成了美学的体验,使生存的困顿化为了精神的审美。曾晓雯小说中“监狱隐喻”的嬗变,标志她的创作日益丰盈与深刻,同时也透视出新移民作家创作在思想深度、人性刻画以及艺术审美上的日臻成熟。尽管我们仍然可以指出以曾晓雯为例的新移民作家作品的不足与缺陷,诸如语言不够精练、自传性强虚构不足等等瑕疵,但总体实绩却也是有目共睹的。

注释:

- ①②④⑤⑦⑨⑫曾晓文:《白日飘行》,法律出版社2010年版,第381页、第40页、第379页、第413页、第395页、第379页、第328页。
- ③⑧丁则民:《美国移民史中的排外主义》,《世界历史》2001年版,第12、14页。
- ⑥[法]米歇尔·福柯著,刘北成、杨远婴译,生活·读书·新知三联书店1999年版。
- ⑩曾晓文:《苏格兰短裙和三叶草》,九州出版社2012年版,第5页。
- ⑪江少川:《海山苍苍——海外华裔作家访谈录》,九州出版社2014年版,第260页。

(刘红英,女,文学博士,浙江越秀外国语学院副教授,中国社会科学院访问学者,研究方向为现当代文学与海外华文文学;杨稼媛,女,浙江越秀外国语学院中国语言文化学院在校
生)

桌子的独白:洛夫诗歌论

◎钟 鸣

摘 要:一直觉得洛夫的《石室之死亡》是 1949 年迄今,叙个体境遇最好的作品,因了时代性,也不曾有超过的,遂不能不兴叹先生的勇气与洞察,觉诗人非浩歌社稷前途不可,事关历史痛痒,就因这点,他不愧为一代大诗家。

关键词:洛夫 洛夫诗歌 一代大诗家

闻洛夫先生病歿台湾,方忆及自 20 世纪 90 年代初与他相识后,便一直欠他的一篇批评文章,因各种原因,拖了下来,现草就此文,算实现对他当年的允诺,也算纪念。因手中关于他的材料太少,仅先生所赠的几册和一些复印诗稿及一封信,平时也未做专门研究,随缘读了些,也一直觉得洛夫的《石室之死亡》是 1949 年迄今,叙个体境遇最好的作品,因了时代性,也不曾有超过的,遂不能不兴叹先生的勇气与洞察,觉诗人非浩歌社稷前途不可,事关历史痛痒,就因这点,他不愧为一代大诗家。文章昨未得通过,只好节选前半部一二。原题《漂流的桌子或复活岛》,现暂作《桌子的独白》,读不通也莫怪余,迨今后完备。

洛夫先生曾于 1991 年复印了报刊发的新作连同一册诗集寄予我,其中一首即《桌子的独白》,写于 1990 年。余因写过“椅子”,见他写“桌子”,觉得蛮有趣,便稍读得细些,都是拟人象征手法,故诗中“折骨椎心”、钉子钉的“木木的悲哀”,以及拉锯子制成桌子的“工匠”,都要另眼看:

当我那刨得伤痕累累的脸
连带哭声
历尽万劫
而最后的不幸是被制成一张桌子

显然,这桌子呈椭圆不规则形,“海之蛋,它是圆的”,四条腿,即四方,加天地上下为六合,熟悉天文方輿学的应知其位置,即是岛屿,又是受难者的脸,岛屿容纳最珍奇的便是沉船和遇难者,所以,这混形的桌子,有话可说。桌子立言为案,定有所表达,有悲怒,志于公论,才能拍案,非物不平则鸣,而是人有不平,有道理申说,才借物蕴于意象,然后漫然有言,即《易》所谓“言有物而行有恒”。各代诗家爱唱“诗言志”的调调,实斋却生讥讽:“吾观立言之君子,歌咏之诗人,何其纷纷耶?求其物而不得也,探其志而茫然也,然而皆曰:吾以立言也,吾以赋诗也”,遂百姓观这诗界,“无言而有言,无诗而有诗”,即近代评家最讨厌的无病呻吟,乃“纷纷”真义。

而洛夫的“桌子”,不在此例,概因他以前,甚至一开始作诗,就采取了一种和现实的否定关系,遂生巴塔耶所谓“断舌的意象”,与罗兰·巴特的“结舌”差不多,都源于其《石室之死亡》,这是我出生后、迄今所见,最为纠结沉痛迷惑的诗作,固晦涩,也艰深,叶维廉叙之“陵迟的颤栗、骇人的静止和纯粹性、近乎野蛮的一种怪异的迷惑,或是鬼灵似的横空的惊呼”,即便现在读来,也并非容易,叶氏诤言“意象过浓”“造语奇特”所致,我不太同意,并以为,想石室现场之深切,那是“岛屿诗”为其现代漂移性刻划最深最明显的一道分离线,没有再超过它的,光时间就不允许,生命因时间而残酷,就像我们不能假设,在歌德的时代出现莎士比亚一样,我要再次重申弗莱的话,“不存在个人的象征”,任何重要诗篇的结构,其出现,均当时交流所成,既言交流,便脱不开反环境,鱼儿要游到岸上,才知水与焦渴真义,远古时代,表现为洪水神话,近代,则多由战争和地理学生成,故“海洋与水确实体现了一种分离原则”,而汉语的隔离模型,却恰好由《石室之死亡》分了类,——但,最初非由它开启,而始于西历纪元前141年汉景帝末,即语义学“石室”之肇始,人文的意义:“文翁立文学精舍讲堂,作石室”,刻九经于石壁,致古典教育比于齐鲁,与希腊、罗马、欧洲人文传统,无二致。“石室”的反环境,就像德勒兹叙之“荒岛哲学”,由“始源性岛屿或大陆性岛屿,表现出一种海洋与陆地之间的深层对立”,自“荒岛”诗意性的负载遇难的生命后,其实,人类已生活在那里许久了,梦想先于任何悲剧的意识,故除孳乳漂移的悲哀,也自然会塑造“绝对分离、绝对创造的人”,就像复活岛上的雕像那般生动,如圆桌骑士那么有信仰,或像爱丽丝遇了仙境便缩紧嗓门在小人国里惊喜喊叫起来:

令巨大的爱丽丝看到了仙境，
 遍洒的阳光正迎候她。只因
 身形在变小，她又喊又叫。

可以想见,《石室之死亡》要汇聚这一切元素和强度,需作者付出多大的代价,历难生还,解除噩梦,安魂守神,衡量那“堕落的距离”——这句庶可视作卞之琳1935年“组织的距离”的延伸,“想独上高楼读一遍《罗马衰亡史》,忽有罗马灭亡星出现在报上。报纸落。地图开……”,许多人,并未注意到《石室之死亡》所给出的方嶼坐标,包括了罗马、耶路撒冷、墨西哥即与旧大陆有关的玛雅文明、纳粹时代之德意志由哭泣的弗洛伊德带出,有了对文明的交代,担忧,再由那海镜,反观并组织其思想和语言的力道,“以千心丈量那千山”,还不能太离谱,不能过于神话,或过于现实,清晰模糊都难,文学毕竟是人的文学,非暴力文学,那是可以想见的。这就是《石室之死亡》最难生成之处,不光因为语言受了时间的支配,即便是下意识的一刹那,也会产生卡西勒说的词语的“同源形似现象”(paronymia),若我刚叙及的“石室”之语源学,若卡列翁(Deucalion)和皮拉(Pyrrha)的传说,“当宙斯神将他们二人从毁灭了人类的大洪水中救出之后,他们从地上捡起石块,抛掷身后,石块落地变成了人,他们二人也就成了新的人类的祖先”,“创世纪”意识不光出现在《石室之死亡》中,“而我乃从一块巨石中醒来,伸出一只掌/让人辨认”,这是由米开朗基罗壁画孳乳的意象,和《淮南子》“启母石”神话重叠禹娶涂山氏化石生启,也早作了岛屿诗家同仁刊物的名称。

浴火重生的意识,并未降低诗人对现实的感知度,战争带来的冲击,毕竟十分具体,它有时寂静得吓人,把人变作本能的兽,敏于死亡、谛听或等待,晦涩得与性生同样的幻灭,所以连“裸妇们也谈论战争”,可以摆到床面上来吾民桌床合体即榻,火炮,喻为“肉食主义者”,“语言只是一堆未曾洗涤的衣裳”,此“语言”换位即屠戮之别名,它可以让桌子蒙羞,也可以让人伏案悲戚。显然,这桌子并非身体的简单换位,离器何以言道,或可谓“质性之诗”。文质之平衡,即主观语言与客观及物的平衡。凡进入语言表达,现实便都成为“次生矿物质”地质学概念。桌子“哼哼唧唧,木屑纷飞”,也一定有世俗的模型,此平面方块的介入意象,显然来自《石室之死亡》第一首:“我的面容展开如一株树……而我确是那株被锯断的苦梨”。

这首长诗,可看作洛夫先生个人的元诗,后来,许多词语、意象,都可在里面寻其底本,前诗之所未安,后诗之所宜革,这便是我看诗家,不重话语策略,而重体验之深切原委,与德勒兹“写作乃没完没了生成事件之过程”这一观念相近,行文在恒言,持以同一性。所以,读他的“桌子”,便非读《石室之死亡》,若再参读其写于1976年的《汉城诗抄》,尤其里面的《午夜削梨》一首,1978年的《巨石之变》,都不难发现“伐木”斧底截断分离的意象,绝非渔樵一类。

就诗歌路数讲,洛夫诗风,有释之超现实主义,有叙之“象征主义”,且有冯至、艾青、穆旦等先驱,若非定性不可,怕后者稍着边际些,但,最终按汉语习惯揆一而论,仍是夏志清所言“人的文学”,或社会文学的传统。其《人的文学》所叙甚详,简言概之,所谓“人的文学”,即“用人道主义为本,对中国社会、个人诸问题,加以记录研究的文学”。其又有《现代中国文学感时忧国的精神》,叙之“感时忧国”。林语堂言:“由无聊的应酬诗文式的精神生活,进而入于思想界的新生活,创出一种新的,健全的,富有充实的新文化”。周作人谓“不依文学为谋生”的愉悦文学,宗白华、康白情强调“写出来非做出来的好诗”……大抵传统汉语诗,多在此框架内,固重情感,重文学美学成分,或重常识性社会伦理,好言奇巧淫技。近代诗更是偏重庶务,普罗,工业社会图便利进步固然好,语言折射,难免犯“质胜文则野”的毛病,加上反封建,反得来不能不摹写西洋思想,语不足,则若刘申叔“宜速习世界新语”,即所谓“爱斯濮兰特”(世界语译音)。“岛托邦”的幻想是有了,群治精神依旧,语言更迭,呆板起来怕咏句“床前明月光”也要寻了西班牙文来对应,而思想层面的生成,须臾之学,故多皮相,强辞运用,遂又生语言的分歧,甚或社会的分歧,颜元叔叙之“缺乏理智基础与哲学深度”。

自胡适以降,借了普罗革命、大众文学,或民族文学一类,诗歌去智的因素无疑有过,言志,载道,随了时势变化,多人云亦云,既难细陈,也未知所终。语不足王国维语,遂引欧人的观念和分析法,涉古典人文学问,无不以态度和信念革新为基础,范畴大致涉语法、修辞、历史、文学、道德哲学科目,美国牛津叙之“大课程”,又叫 *literae humaniores*,或人文学科,依据各科原理,对文献记录和经验知识之真伪优劣作出判断,决定着文明的质量,若修辞论辩,便据语法逻辑,诗学也有理可循,否者,便难有文学社会休戚一致的看法。

所以,人文精神延至韦伯,遂觉悟,人类行为过于纷繁,即便东亚,语言行为也

相似,非沿用多元的观念稽考而不能透彻。现代性之诡异,或分裂,影响到诗人对文学社会的自我表达,“我走向你 / 进入你最后一节为我预留的空白”,这里的“空白”,常闪现他诗中,即非时空间隙,也非释教无色界或政治之瘫痪,更非水墨之留白,而是现实中,人与社会某种悬而未决的情境,一个危险的真空,中间地带,随时可能被人为地填满,划开,重新配置,像维特根斯坦说的:“人类是人类灵魂最好的图画。”这“空白”,与张枣的“空白”有异曲同工之妙,旨趣则异。

这表达,如何就不是他比喻的“苦梨”和“桌子”——“尽量把思想缩小”《出三峡记》,替换身份,由今日之诗人,变古韵的王维、李贺、杜甫,庶民变君王,凡躯变鱼、变鸟,“唯恐两岸之间容不下一把瘦骨”,此双重意象,或黄老思想,延续了几十年,从其《石室之死亡》就开始了,甚至一生,直到他离开这世界,化作所咏的泥土。这样的语境,弥漫之广、之久,用比喻、象征、隐喻解释是不够的——这究竟遵循的是怎样的修辞呢?

洛夫 1973 年作诗有《死亡的修辞学》,算得上一剂解药,物质乃因激变而可以收缩互换,激变的方式也很多,政治的,事件的,社会的,神话学称之“互渗”,释道也应有相称的术语,统称“变化”又何尝不可:“于是每种变化都可预测”《石室之死亡》第四首。所以,此诗中出现的“石榴”,不能不看作是奇幻的结晶体,红的石榴,类似白的舍利子,绝不是埃利蒂斯单纯的“疯狂的石榴”,而是腐烂转换过程的象征,此物种变形记,由更老一代诗家就开始了,若周梦蝶所叙“樱桃红了,芭蕉忧郁着……容许我永远不红不好嘛?”循环的宿命界线寻着现实模型,便会孳乳这样的句子:“我在红与忧郁之间徘徊着”,这恐怕是岛屿文学所布最经典的界线了,倘若我们恰好又阅过帕慕克的《我的名字叫红》,便不难解洛夫游苏联时就马雅可夫斯基铜像对红白分析:“他一度把头颅塞进炼铜炉 / 说是 / 好诗不怕火烧 / 可是鸟粪的白 / 又如何与历史的红搭配?”由此又可解“石榴”所含很浓的“血质论”,旧时或称“广动植”见段成式《酉阳杂俎》,“我被害 / 我被创造为一新的形式”。这是很典型的循环论,难怪,有人认为其作品,尤其早期的,多用超现实主义手法,为诗人作内在超越所必然。

德勒兹解释得或更接近我们意识到的语境,因这语境,并未因诗人之死而解脱,也就是生成分子社会之分子,或人文地理学的“中心概念”或“文化景观”。无独有偶,恰好那位赫赫有名的李希霍芬(Richtofen)很早就把陆岛景观

(Inselberglandschaft)和丝绸路线植入了东亚意识,最早意识此问题严峻的恰恰是鲁迅先生,而非别人,并持之以论“沙漠化”,此即“分子社会”的最早提法。在旧俄国,地理学界也恰好看出了陀思妥耶夫斯基的小说,比“依土地气候、植物生活、动物生活及人们生活之记述而考察,能唤起关于俄国更透彻的观念”。地质学景观,废墟,在文艺里反映的是风景和乡土艺术,引发乡愁,无怪乎那首《边界望乡》曾那么有名:

说着说着

我们就到了落马洲

……

故国泥土,伸手可及

但我抓回来的仍是一掌冷雾

“乡愿者流”,因汉语宜于哀怨、感伤,促成分子社会的空洞化,引来“处必择乡,游必就土”旧观念的复发,容易引君入彀。稍览台湾上世纪70至80年代诗歌,为忘却的纪念,便多流行华夏此病症,多用自然的怀想,替代政治伤痛,或记忆,很难有逾此界线而浩歌的。但,这些都不能作简单的“乡愁”来理解,因为,其间隐含了更多历史神话的主张,或匡谬企图之再度失语,反驳语境之逆转,非纯粹辞令问题,就像罗兰·巴特所叙:“他们的准确高度是乌云层,阿里斯多芬式的老生常谈,悬浮在高空中”,故不大可能雅各宾党人似的一句“我即祖国”就能概括。

“乡愁”倘若不是被人间窃走的神话,便会担当起和文学同样的责任,它“并不在于达到一种形式[辨认、模仿、摹仿],而是找出邻近的、难以辨别的或为区分的区域”。也唯有语言,可暂作阿莉阿德涅(Ariadne)的线团,于心灵辨识精神残基,给予民族缓解的空间。在复杂的语境中,要识得这一语系看似简单的“乡愁”,也并非易事,不能不由了多元的观念,来重组人们的意识,激活种族的想象。钱穆先生推崇的“士先器识而后文艺”,诗人理当前仆后继,承诺此责任,但,诗人除了感伤,除了利己的功名,“噬群以肥”,是否曾担当过呢?

这一问题,诗家倘若不是精英一类符号规划师,怕都该想想。过去犹如意识形态,各据精神体认,作过不少机械的联结,树过伪典,再回过头看,即便今后再看,怕

多少都会有点“匹克威克化”的感觉(狄更斯小说《匹克威克外传》中的人物),意即荒诞和滑稽。斯威夫特在《格列佛游记》中,就曾设计过一个鸡蛋的两端。对这两端的不测,目前,汉语也只有交付“命运”和“流变”来对应。而这流变,或盲目的与时俱进,即便很普通的人,怕也能看出无可奈何的旧病,“老嫗都解”。这“两端”为了达到各自现实指称的边界、壁垒,外壳与蛋黄,或绥靖所沿用外在的调和剂,或内在的“价值观”,会不会再冒天下之大不韪,强词夺理,逆了全球化的趋同,这都令人担忧。记得张枣《大地之歌》中,开篇即言:

逆着鹤的方向飞,当十几架美军隐形轰炸机
偷偷潜回赤道上的母舰,有人
心如暮鼓。

洛夫那“望远镜中扩大数十倍的乡愁”,与张枣君相仿,两端也都分有轻重,但却都不依时空距离,至少希望发挥精神治疗的作用。难怪乎,对于汇聚的各命运线,时间勿论,洛夫较我们更敏感些,即便“痴愚的唇”,很少有诗家未叙过,对于洛夫先生,此界线,从《石室之死亡》开篇就已划好了:

任一条黑色交流咆哮横过他的脉管
我便怔住,我以目光扫过那座石壁
上面即凿成两道血槽

“交流”河流之交汇指同源不同通道之血脉,语义符号学上,表征为江源,在古老的鼎彝之器上(尤其夏商之际的),常常被史学家和器物学家们讹以为“绳纹”,实则为“两江”缠绕之形,犹如美索不达米亚“两河流域”的概念。当然,在这里,依据轮回和变换的神话原理,成为两种政治模型的抽象,而且,为了让身体和这些历史界域发生关系,还编注了人本能生成动植物的密码,可于时空——“门也是这类动物”,变身作飞蛾、蟾蜍、蠹鱼、甲虫、蝙蝠,甚至极偏门又全球化的蜀葵……“我的眼色遂变得很兽,很海明威”(猎物而自猎者),人变作动物,动物也终有一死。就语言而言,万物借神话符号互渗,其文学的目标,是为了修辞的谵妄,或结舌,意念上,与

其说寻那逃亡的路线或可能,莫若说,是寻了新的角度,或观察。语言之“缩骨法”,是汉语修辞最绝妙的一招,居于五行之腥膻杀气,故不得不化腐朽为幽藏《白虎通》:北方其臭朽者,北方水,万物所幽藏也。又水者受垢浊,故臭腐朽也:“神迹原只是一堆腐败的骨头 / 遂有人试图释放我以米开朗基罗的愤怒”。

最早把“米开朗基罗”用于现代文学叙述的,是乔治·卢卡奇,本雅明为了说清卡夫卡的“年代纪”,与卢卡奇的“时代”不同,曾引用过“桌子”的典故,叙同样的事情,换了时代,所需成本和工艺流程大不一样。洛夫援引,愤怒和工艺揆一,想必是在“广动植”上更传统的意识流变,他觉得,因了地缘政治和个人的精神冲突,一切会变得愈加困难,希望渺茫。语境不同,我们或不那么悲观,但文明晚期的趋势,不能不加以考虑,或应尽快摆到桌面上来。

现在好了,他历经事变,真的成了这桌子,亦如他曾仰慕过的诗歌群星,每个诗人就是一张能说会道的桌子,偶尔也挪移给别人用,一旦摆进文学社会这大课堂,便任人涂写,契刻,为其下定义,或凭了再去聆听新一轮的诗讲座,冷观智愚间功过评说,也不排除豁然开朗。我想,这都影响不了桌子本身,因洛先生的桌子早有独白:“我决心不向拉锯子的人喊痛”。痛的,或感到隐痛的,反倒是通过其作品事后发现的那文化的塑造,未曾逃脱弥漫的宿命感,那鱼枯生蠹的躯壳,与诗人的眼光如何犀利,精神如何丰富莫有直接的关系:

哗的被一块血红的桌巾罩住
此后便宿命地
守着年轮中日渐干瘦的沉默

余以为,经过孙逸仙与后来社会变革的几代人,都受过折中主义和激进的折磨,最后,又都难逃虚无寻释道解脱的命运。洛先生晚期作品,余不知,未敢遽然结论,但他很早蕴了那思想是明显的:“宿命其实 / 是一种可以推演的逻辑”。但在弗洛伊德那里,梦和宿命都归属神话话语。他写于1989年的《鱼之梦》,就特别贯穿了宿命感和东方的轮回意识。毕加索食鱼,把鱼骨头嵌入陶盘烧制,为了好玩。洛夫食鱼,想的是鱼龙变,庶民与君子帝室同享这变化,这种安装在翼龙背鳍上的“共和思想”,至多是一种象征性的混血品,贻害匪浅,因为到最后,那副残骸,最需要担

心的是被哪一种类的猫咪衔走,都可能影响到我们把眼泪连缀成想象的龙来,这与“舞自己的龙”意思相近,都指向漫漫岁月“文明之驯化”,去掉野蛮成分,拥有赤子之心,但都难改变辜鸿铭所言的“心灵和头脑的冲突”,表面看,甚或是手段和目的的冲突,而实际则是衰歿的理性化和现实的冲突,洛夫先生的诗歌生命,就经历了这一样式,菠菜和文学混起说的时代,虽语境不同,但诗人的感触,却仿佛是一个混血灵魂的循环,无论谁想稍微积极地写点什么,一虚无起来,便都会不由自主加入到那宿命的大合唱里去,而洛夫先生一开始倒是想避免那样的“荒诞性”。

(钟鸣,男,1953年出生,当代诗人、随笔作家,现为西南地区第一家私立博物馆鹿野苑石刻艺术博物馆馆长,主要从事诗歌写作与研究)

香港青年诗人的创作题材与价值取向

◎度母洛妃

摘要:从香港诗人的作品里,可以读到他们对于家国的深厚情感,以及由于粤语影响而形成的语言结构与叙述手法。以当下青年诗人的诗作和四五十年代出生的香港诗人作品相比,不论是创作题材的选择还是政治态度都有截然不同的年代标志。也许,现在才是香港文学开始走向世界华文领域的最好时期,尤其是大陆与台、港澳的诗坛有了更多的交流之后,年青一代的诗人纷纷以积极卓越的态势崭露头角。观察几位80后与90后诗人的作品,从其选题偏向与关注点,大致可以窥见他们的创作特色和精神面貌,并寄予更高的期待。

关键词:香港青年诗人 创作题材 价值取向

香港回归祖国20年,每天前往港澳“自由行”者络绎不绝,但作为生活在香港的诗人作家来说,所感受到的人文精神和现实经验,与游客眼里的香港是大不一样的。从香港诗人的作品里可以读到他们对于家国的深厚情感,以及由于粤语影响而形成的语言结构与叙述手法。以当下青年诗人的诗作和四五十年代出生的香港诗人作品相比,不论是创作题材的选择还是政治态度都有截然不同的年代标志。也许,现在才是香港文学开始走向世界华文领域的最好时期,尤其是两岸三地的诗坛有了更多的交流之后,年青一代的诗人纷纷以积极卓越的态势崭露头角。观察几位80后与90后的诗人作品,从其选题偏向与关注点,可以窥视到他们的创作特质和精神面貌,并寄予更高的期待。

一、香港的现实影响着诗歌的前途,但还是看到希望

或许这样的题目有点大。要写一篇香港青年诗人的创作评论,实在不容易。提笔之前总带有些唏嘘和感慨,也有莫名其妙的伤感。众所周知,香港是个国际金

融大都市,寸金尺土,高科技著称的高消费城市,时间那么宝贵,生活成本那么高。在香港说诗歌,好像格格不入,甚至是很奢侈。经常听到很多人说,香港人连走路都是这么匆忙。到底有多少人写诗?又有多少人读诗呢?

解放前后来到的那批诗人作家,现在也是七八十岁了,再年轻一些的也超过六十岁。我这个七十年代出生的人,算是“中青代”了,既不属于老一辈也不属于青年诗人的范畴。说实话,把那些已经在诗坛享有较高名气的中青代诗人掠过之后,能够叫得出名字的“诗人”目前也确实不多。即使如此,我们也应客观看待这种现状。

谈论香港青年诗人的创作之前,也要对香港的历史和现实有所了解,有了更多了解才会有更深的理解。香港是一个各方面相对自由的地方,加上殖民地的各种原因,不论是中青代抑或四十岁以下的青年诗歌爱好者,基本分为两派。一派是外来帮,一派是本土帮。这两派作者基本不会有什么交集,很少主动去了解彼此。聚会也不会互相邀请,以至于今天的香港诗圈很分散。或者干脆说是各自为政,小圈子多。当然,这不过是诗歌创作领域的状态,抑或是表面形态,但不影响部分人对诗歌与文学的创作热情。

平时很少读到他们的作品,为了完成这篇评论,收集了一些他们的诗作,因而读到各种风格不同、水平不一的诗。最终,我还是松了一口气,心中甚感欣慰。我认为香港青年诗人还是能写出好诗的,并不像内地很多评论家批评的那样苛刻,几乎否定了香港诗人的诗写水准与成就。

二、香港诗歌独有的韵味,受粤语语法影响

俗话说,一方水土养一方人。香港文化也深深影响着作者对诗歌的态度和表达方式。以语言结构来说,就会很明显受到粤语语法与意境的影响。我认为不关乎水平高低或好坏的问题,而是体现出他们特有的语感与个性。尤其是年轻一代的诗人,他们大多数都是土生土长,并有着高学历和这个时代才形成的语言体系。

他们的创作,离不开政治环境、经济观念、民主自由等人文情怀,加上个人的价值观,香港年青诗人的作品与内地、台湾地区的中文诗写明显有所不同。不同在哪里呢?以二三十年前,香港歌星罗文的一首歌叫《狮子山下》为例,他表达了港人的

精神与愿望。歌词这样写：

我哋大家 / 用艰辛努力写下那 / 不朽香江名句
 放开 / 彼此心中矛盾 / 理想 一起去追

它虽然是粤语歌词,而不是诗歌创作。从这首歌不难看出香港人文字表达方式:抒情而励志。这是一种直接、简单、较为口语化的倾述。狮子山,是香港人精神家园的标志。香港的年轻人很勤奋,也善于思考,大家都需要一种引领一个支柱。他们都热爱这个多元文化的家园,从小即形成了互助互勉的大家庭精神。在这种独有的氛围中,我们来看看他们的作品所展示的情怀。先举吕永佳的两首诗——

沉没的城

那么雨便一直下着
 浸满了整个房子、整座城市
 船只和码头一同被淹没
 城里的沟渠流泪
 我爬到高处,拿着计算机
 不知等候着谁上线
 等候着不涉及眼神的对望
 唱机不再会飞,书的文字呆住了
 迅速生长的水草,稳稳的缠封着
 整个沉没在水里的城市
 再不能看清红灯和绿灯
 我钻到水里,找回我的手机
 过量的声音刮空耳朵
 广播远去了,列车驶去了
 湍急的深流在空空的隧道里
 拉起一群失忆的鸽子

我看见,远处那房子
那天遗留在窗台的衬衣
还懂得静静地、偷偷地飞

邮 差

他背着传单、账单和信件
抛下一群数字后
再拿起一群数字
有些还未开封,便被丢弃
关于这点,他知道。
有时他会想
那些白色信封里
载了一朵朵粉红色的小花
越过海洋的邮票和水印
在他手里的
是玫瑰香般的消息
但他是一个邮差
这与他无关。
有时他会想
那是被压平了的噩耗
但经过时间的过滤
眼泪已经干掉
往事已经发酵
在他的手里
不过是会再掀风暴的信件
但这,依然跟他无关。
而且他永远无法知道
把信放进信箱后的结果。

终日在城市里行走
光荣的使命感
更使他觉得自己
像一只缺翼的鸽子

他不过是注定要被遗忘的人
只是他总是反叛地
想象终会有一双手
接他的信
而这想象实在合理
只是他们,也会在时间里
合理地失散
正如人们只会选择忘记
除非,他们的信件丢失了;
或者过分期待而失焦的眼睛
还未找到属于他的信件
这些时候,我们才会想起他
——但也不过不多于十五秒。
后来邮差发觉
他比我们更早地忘了
给他信的那一双手
而且他比我们更早地察觉
无法追回那一双手

从《沉没的城》和《邮差》这两首可以发现,诗人有着很熟练的表现手法与深厚的语言功力,且善于观察身边日常的事物。从“船只和码头一同被淹没”到“拿着计算机/不知等候着谁上线”,之后“看见,远处那房子/遗留在窗台的衬衣/偷偷地飞”。从生活细节到作者的情感寄托,体现出诗人有着一份越过浮华都市的宁静。尤其是那首《邮差》从一开笔到收笔,都能仅仅抓住读者的眼球和情绪。“他背着

传单、账单和信件 / 在他手里的 / 是玫瑰香般的消息 / 但他是一个邮差 / 这与他无关。”文字有力而干净,相当耐人寻味。

作者并没有选择一些高大上的题目来创作,而是每天我们都会接触到的却往往容易忽略的人事风情。这是最贴近生活的诗歌作品,真实,生动,不虚假,让作者和读者在刹那间走得很近。不妨以魏展鹏的诗作为例:

白色工厂

红色原材料进入白色而冰冷的工厂
 一尘不染的空间盛着消毒后的空气
 寒暄的温暖是没有效率
 货品的加工讲究快且多
 模子里产出了专业精神
 没预先付钱的红色物料
 绝不能制成精美的货品
 华佗的父母心不适用于白色工厂
 杂物房堆积了未缴费的红色原料
 我们在马路上走
 我们在马路上走
 汽车勿进
 相同的步伐同化了陌路人
 不同的思路
 呐喊是歌声的副歌
 天空的云很薄
 熟悉的闹市公路上
 没有马达的宁静
 汗冷了又热
 不知道走了多远
 我们在行人天桥下走

依着相同节奏的步伐
 路很长
 天空没有云
 一只绿色的鸽子
 飞上什么也没有的
 远空

“工厂”“马路”，都是再普通不过的题材了，但作者并没有觉得无物可写。“一尘不染的空间盛着消毒后的空气”到“杂物房堆积了未缴费的红色原料”、“汽车勿进”到“一只绿色的鸽子 / 飞上什么也没有的 / 远空”，皆是对环境的状写，中间有一些个人情感的描述与意境。叔本华说：“事物的本身是不变的，变的是人的感觉。”所有对事情的感受和采取的态度，都因人而异。作者满足于这种生活状态，感受当下，重视当下。有希望而不是欲望，有体会而不是埋怨，有思考而不是咄咄逼人。相比较国内的一些同龄诗人，他们更显得单纯和知足。

三、接地气的题材和真诚之作更能感动人

很多人会认为，诗人没有经历家国命运的伤痛和个人的坎坷不平，很难在诗歌上有大成就。这个说法不是没有道理。而我认为，我们不要因为要成为大诗人而选择大题材，除非你天生对此题材很敏感而又把握。我们把每天的事都当成诗来看，把每个日子都过得有诗意，才是名副其实的“诗”人。而不是为了成为大诗人，故意选择一些自己都没有感觉的题材，然后进行假大空的创作。这种情况在文学界并不少见。相比之下，我们更接受接地气的诗人和真诚的心灵之作。不论是爱情，亲情，友情，哪怕具体厨房，厅堂，茶楼，公园，马会，舞厅，那都是真实的感触和感动。

国内有中国文联，有作家协会，有专业作家和诗人。香港没有专业诗人，靠写诗歌写散文能够吃饭养家的人几乎没有，写诗的人大多是有自己的工作或小生意的。在工作之余，抽时间写诗的年轻人，我认为是甘于寂寞的人。虽然都自成圈子，但是从大体来看，在同一片天空下，喝着同一江水，感受同样的人文和空气，我们都

应该相互关注和体谅。尤其是香港回归之后,更要多些理解和包容。而不是一味地谁是左派作家、新移民作家和谁是本土作家诗人的分别和偏见。一些业内人士在探讨这个话题的时候,都很感慨和无奈。许多文学团体成立几十年,包括香港作家联会、香港文联、香港文化促进会也没召集到几个本土的年轻作者。这里不只是南下作家与本土作家诗人在文化观念上的一些差异,还存在这个党和那个党的政见不同。在这样的情况下,要团结香港所有诗人在一起不是容易的事。更不用说能够抱团取暖了。各有各的创作,各有各的出版,名目繁多,百花争妍,当然未必就是坏事。但要想形成强大的港派诗人代表,或成为华文诗歌的创作先锋,还是有很大的空间和距离的。

四、为香港诗坛增加活力与光彩

2017年9月,笔者推荐了80后诗人吴燕青去西安参加青春诗会。因主办方邀请人数有限,只能邀请一位青年诗人。她当时就代表了香港青年诗人参加,并借此机会得到内地更多人的认识,为此很多资深诗人都为她感到高兴。毕竟有80后的香港诗人名字可以在国内更大的舞台展现和亮相。我叮嘱她,在香港多联络一些同辈诗人,做一些聚会与创作交流,让香港诗坛增加活力。她是学医的,现在从事教育工作,好像离诗歌更近一些。以下是吴燕青的两首诗:

时光吞噬的牙

吃饭时 啪嗒一声
 父亲那颗痛了几年的牙
 掉了
 那颗体无完肤的牙
 啪嗒一声
 在我的心膜上
 震了震
 六岁半的女儿

也曾在吃饭时
 啪嗒一声
 掉了一颗牙
 记得那时
 那颗新鲜的乳牙
 曾让我的心
 瞬间红润

妈妈的汤

只要在家
 我走到哪
 妈妈端着一碗汤就追我到哪

她的汤谱一年四季 春夏秋冬
 都可以不重复

她像个神秘的隐居药师
 有时深山采药
 有时劈土种药

再用魔方式的配搭
 用砂煲煲用炖盅隔水炖

三十三年了
 我身上长满了野生的鸡骨草 天门冬 麦冬
 菊花 金银花 莲子 百合 花旗参 龙眼肉
 一到春天 它们都开出好看的花

每当想妈妈时
 我就从身上的每一粒细胞里
 舀出一碗又一碗的汤
 呼呼喝下

依然还是日常小题材,掉牙、换牙、父亲、女儿、吃饭、喝汤等等。诗人以细腻的心和巧妙的呈现,令人读后深受感动。“只要在家/我走到哪 妈妈端着一碗汤就追我到哪”“每当想妈妈时/我就从身上的每一粒细胞里/舀出一碗又一碗的汤呼呼喝下”。作为香港人或广东人,这是很亲切的场景。因为“煲汤”“喝汤”几乎是每天必不可少的。广东人煲汤时要熬几个小时,这样的汤才称得上是香而浓,细而润。作者的这首诗,也像母亲的汤一样是文火熬出来的靓汤,绝不是快餐的汤水。可见她对技巧和意境的把握和创造,让人不可小觑。

让我们再来欣赏以下两位 90 后小诗人水盈和李嘉伟的诗作。

别捏造宁静,好吗

水 盈

海洋捏造波浪,起伏辗转
 像睡不好又醒不抖擞
 但是睡不好一样要睡,醒不了一样要醒
 海洋起伏是宿命,指定动作有待完成。
 人们终长眠而海洋不死,还不是继续作浪
 偶尔睡死但毋忘海底火山口
 下轮波涛又突然。
 小睡片刻是拮据时的小钱;
 海以长寿观望你我死亡
 片刻宁静算不上宁静;
 宁静,也需要点寿数来厘定

今非昔比,除了跟你识于微时
 太阳在炎热后泼辣
 欢喜过暖阳的人如今讨厌它。
 星星分散时不理睬彼此
 连成星座后多了故事。
 月亮在早上不争太阳
 却独尊夜晚,光景凄凉。
 风与叶相交才想起识于微时。
 愈多叶子佐以夕阳黄,愈多日子染了日落。
 颜色进退有度,夕照下
 中年人吹着生锈的口琴。
 锈色不输早餐时 旭日款款落羹匙上的秀色;
 听你说,那真的好好味。

厨 子

李嘉伟

想做个厨子
 灶火明朗得如同清晨连雀的倩影
 一刀刀棱角分明
 生和死爱和恨离别和愁绪
 就都断了
 没有耐心就掀了那锅浓汤
 看着藕断丝连
 爆起葱姜蒜辛辣的油烟
 熏出一世界的烟火味
 然后把盐撒在手里
 手上还有不羁的血色刀痕
 盐粒在锅里迸发吱吱拉拉的脆响

一身的伤也痛楚而骄傲起来

又瞥见墙角有羊

鲜美如羔

美人的肌肤突然浮在案板上

一刀刀游走

破碎的软玉冷冰冰的

不见一丁点血色

突然想起古时饮酒的狂士

边切着牛腿边海饮如牛

只叹如今再无此人

我虽是厨子

却无处沽酒了

从香港青年诗人选取的这些题材与题目的命名,可以大概了解香港年青诗人的价值取向。他们的诗歌不能说有多么高超的水准和技巧,但也应该是自信之作。诗人水盈的文字就明显有了粤语的味道。如“像睡不好又醒不抖擞”“今非昔比,除了跟你识于微时”“听你说,那真的好好味。”这些诗句饶有情趣,较好地发挥这方面的语言特性与魅力。“没有耐心就掀了那锅浓汤 / 看着藕断丝连 / 爆起葱姜蒜辛辣的油烟”、“突然想起古时饮酒的狂士 / 边切着牛腿边海饮如牛”。李嘉伟的这首诗,同样有独特的粤语语感和语境,让人感受到不一样的清新和文趣。

总体来说,在香港青年诗歌创作队伍中,以上列举的算是较为优秀的诗作者。当然还有一些作者,如陈子谦、西草、方太初、雨西、洪慧、陈浩荣、积雨云、含石等,有些在香港诗坛已颇有盛名,虽然我跟很多人都少有交往。但他们无疑都是香港诗坛的后起之秀,有了他们,我们对香港诗坛充满热切的期待和信心。

香港有没有大题材的诗歌创作? 比如涉及回归、非典、占中、国庆这些政治题材和现实触角的诗作呢? 回答是肯定的。在一国两制下,立场不同、思想与价值观不同,自然会影响创作的方向。任何时候,大题材也会有人写。有的歌颂,有的批判。尽管更多的情况下,香港诗人大多是自己自费出版诗集,没有做出售发行,而是作

为朋友间的交流和赠送,影响面小,不一定引起社会关注与反响。印象中,目前没有见到站在更高层面去反思社会现象的香港青年诗作。那些上升到国家民族的诗作,更多是在四五十年代出生的那批诗人笔下。他们有着不可代替的家国情怀与文化烙印,至今依然笔耕不辍,同时为培养和扶持新一代的诗人作家,默默地作出自己的贡献。

(度母洛妃,本名何佳霖,女,70后,早年移居香港,华声晨报社副总编辑、《华星诗谈》主编,广西东盟创意管理学院院长,主要从事诗歌创作与研究)

台港文化名人事迹与世系考——许地山

◎陈煜斓

摘要:许地山出生于台湾,但“祖先来自潮汕”的意识自小就植根于血雍里,并以其文化、信仰的一脉相承而成为民国时期知名的学者;他把自己的智慧、才华乃至生命贡献给了中华民族的文化事业和解放大业。长期以来,许地山家族努力做到在地文化与祖籍文化的相辅相成,成为了两岸文化交融的典范。

关键词:许地山 许氏家族 文化贡献 家国情怀

台湾“中央研究院”台湾史研究所所长许雪姬曾写道:“翻开我许家族谱,清楚地记着:‘按许氏始祖出自光州固始县。……唐团炼(练)副使许天正为陈元光前锋将……乃元光代领父众,用正领泉州、潮州领事,正于是平惠潮处,抚置保三十六。三年中领海辑晏,升中奉大夫兼领南团炼(练)副使,追封为顺应侯。……始祖五十郎(指许姓迁移金门始祖)元朝开(间)自诏安来。’”^①由此可知金门一支许家先世与大陆的关系。五四新文化运动的名将许地山的那一支则是在台南地区繁衍。

一、许地山其人其事

许地山(1894年2月3日—1941年8月4日),名赞堃,字地山,乳名叔丑,笔名落华生(古时“华”同“花”,所以也叫落花生),祖籍广东揭阳,生于台湾台南。

1895年末,因甲午战败,家父受通缉,故随母、大伯父、婶娘等人逃至大陆,住揭阳桃山都溪围村的许家祠堂,1896年由吴献堂先生开蒙。1902年,随父在广东徐闻小学堂读书。1910年,毕业于广东随宦中学堂。

1911—1912年,任教于福建省立第二师范学校(漳州)。1913年,受聘到缅甸仰光华侨创办的中华学校任教。1915年12月,许地山回国,住在漳州大岸顶(今苍园街一带)任教于教会学校华英中学,与台中雾峰林朝栋之女林月森订婚。1917年,

再次任教于省立二师,并兼任附小主事(校长)。11月,与林月森完婚。同时,考入燕京大学文学院。

1920年,转入燕京大学宗教学院研究宗教。同年11月,妻意外死亡于上海。期间与瞿秋白、郑振铎等人创办《新社会》旬刊,积极宣传革命。1921年1月,许地山和沈雁冰、叶圣陶、郑振铎、周作人等12人发起成立文学研究会,创办《小说月报》,创作《命命鸟》《缀网劳蛛》《商人妇》等小说,成为文学研究会的重要作家之一。1922年,毕业于燕京大学宗教学院,获神学士学位。

1923年8月,许地山与梁实秋、谢婉莹等留学美国,他进哥伦比亚大学研究院哲学系,研究宗教史和宗教哲学。1924年,以“研究生”资格进入英国牛津大学曼斯菲尔学院研究宗教史、印度哲学、梵文、人类学及民俗学。1926年,获牛津大学研究院文学学士学位。

1927年回国,任燕京大学文学院和宗教学院任副教授、教授,并在北京大学、清华大学兼课,同时致力于文学创作。1929年5月1日与周俟松在“来今雨轩”举行婚礼,婚后育有一子一女。

1933年,返台南探亲,送《窥园留草》一部给世交许丙丁收藏,并在台湾大学发表演说。

1935年应聘为香港大学文学院主任教授,遂举家迁往香港。在港期间曾兼任香港中英文化协会主席。1937年,“七·七”事变后,许地山发表文章、演讲,宣传抗日,反对投降。“皖南事变”发生,即与张一廛联合致电蒋介石,呼吁团结、和平、息战。同时担任中华全国文艺界抗敌协会香港分会常务理事,为抗日救国事业奔走呼号,展开各项组织和教育工作。1938年3月,在汉口成立的中华全国文艺界抗敌协会,许地山和郭沫若、茅盾、巴金、夏衍等45人当选为理事。当时大批文化人与青年学生流亡到香港,成立了“中华全国文艺界抗敌协会香港会员通讯处”,许地山任常务理事兼总务。

1941年8月4日,终因劳累过度而病逝。正如他的同乡、学生杨骚的挽联所言:“讲学立言纯是书生本色,纓冠攘臂活现豪杰心肠”,许地山有着文人和战士的两重身份。

许地山一生创作的文学作品多以闽、台、粤和东南亚、印度为背景,主要著作有《危巢坠简》《空山灵雨》《道教史》《达衷集》《印度文学》;译著有《二十夜问》《太

阳底下降《孟加拉民间故事》等与印度文学有关的文章、书籍。他的要像花生一样，“做有用的人，不要做伟大、体面的人”的《落花生》品格，影响着几代人。

二、许地山家族名人记略

父，许南英(1855—1917)，字子蕴，号蕴白、允白，自号“窥园主人”“留发头陀”“龙马书生”“毘舍耶客”“春江冷宦”。1855年10月5日生于台南西定坊武馆街。清光绪五年(1879)中秀才，光绪十一年(1885)中举人，光绪十六年(1890)中恩科进士(台湾历史上第二十五位进士)。留有诗集《窥园留草》。许南英是一个富有爱国思想的分子，甲午战争后许家离开台湾，1912年许南英到福建龙溪赴任并落籍龙溪(今漳州)。

许南英6岁进私塾，19岁师承谢宪章、吴樵山等人，学业大进，品格优异，备受当地乡绅的推许和器重。

1879年，许南英自立门户，设立私塾“窥园”开馆授徒，并广为交友，经常与吴樵山、丘逢甲、陈卜五、王永翔、施云舫等名士和学人往来。1881年，遵吴樵山遗嘱，娶其三女吴慎为妻。1884年，许南英三十得子。也是从这一年起，许南英开始有意识地整理自己的诗作，期待日后能够结集。

1886年和1889年许南英两次到北京会试，均因在试卷中陈述国家危机、评论政治得失而未被录取。一年以后，光绪帝“亲政”，清廷特办“恩科会试”，他才取得“同进士出身”的功名，钦点主事，签分兵部车驾司，加员外郎衔。许南英不愿作官，到兵部不久，就请假回台南，参与家乡垦土“化番”的事务。

1894年春，甲午战争前夕，台湾巡抚唐景裕聘许南英为台湾通志局协修，负责编撰台湾通志中的台南部分。1895年，甲午战争中国败，割让台湾。5月23日，台湾士绅以全体居民的名义，发布《台湾民主国成立宣言》。台湾民主国成立后，许南英任台南筹防局统领，带领两营兵，在帮办军务刘永福指挥下，积极开展抗日活动。5月基隆失陷，台北告急，许南英率兵前往支援，行至阿里时，听到台北已失守，于是中途折回，固守台南。

在台南城里一片恐慌之时，许南英还在前线抗日，怀有身孕的吴慎独自照顾五个孩子逃离开台南城。当时，许南英一家六口，大哥许南华一家五口，四弟许南

雅一家四口(此时许南雅已去世),再加上杨表哥和许南英家的乳母的家人,总共有二十几口人先坐牛车到南门外许家的田庄里过一夜,第二天再乘竹筏上轮船到了汕头。

日军进入嘉义时,曾写信给许南英让他在日本政府下的保良局任职,以此来收买他。遭到拒绝后,10月20日(九月初三)日军进入台南,将许南英家的房子查封,并将他定名为“乱民”,四处悬挂头像捉拿他。

许南英直至台南失守的前一天(10月19日)才由部下护送出城,在乡人的帮助下,于安平港乘竹筏上船出离台湾,内渡大陆。先是搭乘渔船到厦门,之后转往汕头,准备到揭阳认祖归宗,但却因祖谱已失,无法核对,准备放弃,另谋栖身之地。此时,揭阳桃山都溪围村(即今天的登岗镇许厝)的许家兄弟许子荣、许子明盛邀许南英到登岗他们的家居住。

1895年底至1897年,许南英留家人在许厝,自己应子荣等人的劝慰,并接受他们的旅费,去南洋发展。在新加坡、泰国等地漫游两年后,事业没什么眉目,方回大清觅职。因其早有备案,又有广东籍朋友斡旋,这次只是降换原本的兵部职衔,至广东担任即用知县,实际工作为协助知府评阅试卷等任务。期间还曾担任广东乡试阅卷分校、佛山税关总办等职。

广东徐闻知县是许南英首次真正担任地方父母官的工作,随后又担任阳江县知县,并办理阳江新政,同时由于剿匪有功,曾授四品顶戴花翎之衔,算是官场最得意的时候。为官清廉,深受老百姓爱戴。

1911年秋,许南英刚卸下三水知县,准备前往电白任知县。此时,辛亥革命爆发,时代迎来了千年未有之变局。

1912年,许南英应邀赴福建龙溪(今日之漳州)出任革命政府的民事局长,不过,随即因南北共和,民政局撤销,就此,许南英落籍贯福建龙溪。在民国体制下,由于生活日益窘迫,为了谋生,许南英曾短暂官任龙溪县令,因为不习惯官场文化,且过于正直,没多久就得罪了人,从此就不再从政了。

卸任后,许南英曾有两次到台湾省亲访友。有人建议他为日本当局供职,还有人劝他或他的子女回台定居入日籍,这样可以领回他在台湾的土地和财产。许南英都没接受,以此表示他绝不向日本占领者妥协的决心。

1916年,为谋生,许南英远赴苏门答拉棉兰市,为华侨市长张耀轩写传记。

1917年,许南英扶病编就《服官三十五年事略》。这时正值第一次世界大战,航船无定期。因患病疾于1917年农历十一月十一日深夜去世,享年六十三岁。

许南英身前留有《窥园留草》(未定本),其四子许地山于“中华民国二十二年六月刊于北京”的《窥园留草》(诗集)附《窥园词》一册,计二四四页,是从先生的“未定本”中编录出来。这是一位台湾进士家破国危幽思凄切的心声,交织着很多地方掌故以及当时文人风雅际会的纪录。

长兄,许赞书,字肖云,乳名叔酉(1884—1937)。曾出任厦门同盟会会长。

二兄,许赞元,字弋山,乳名叔壬(1890—1955年)。书生从戎,在广东黄埔陆军小学毕业,又留学日本投身革命。1911年,许赞元率领敢死队,参加了著名的黄花岗起义,进攻两广总督府。起义失败后,他身负重伤,侥幸脱险,成为“黄花岗烈士”仅有的两位幸存者之一。

三兄,许赞群,字敦谷,乳名叔午,(1892—1983)。1913年赴日本留学,1914年考入东京美术学校,师从画家藤岛武二、长厚孝太郎习油画,1920年毕业。1921年在上海参加美术会活动,为《儿童世界》作封面画、插图和版面装饰,也为其他出版物作装帧设计。1922与周勤豪、陈晓江等发起创办东方艺术研究会,1924年改名为东方艺术专门学校,任教务长,1925年又与上海艺术专科师范学校合并改名上海艺术大学。1926年投身北伐战争,任国民革命军政治部艺术股股长。后执教于南京艺术专科学校,又任武昌艺术专科学校教务长。抗战期间在重庆、云南等地任教。新中国成立后,执教于昆明师范学院艺术系和云南艺术学院,从事中国画探索。有多幅精品存世。

六弟,许赞桥(1895—1974),字声谷,乳名叔丁。毕业于广州光华医学校,曾任国民革命军第十九路军少校军医,建国后任龙溪地区医院副院长。

三、许氏祖籍地考

许姓出自我国古老的姜姓,炎帝神农氏是其远祖,因尧舜时代的著名贤人许由而得名。《急就篇注》载:许由,字武仲,是个有名的隐士以贤名扬于天下。尧听说后,要把天下让给他,他就逃到颖水之南隐居起来,尧派人找到他,请他出来当九州之长,许由赶走了来人,并认为让他当官的话污脏了耳朵,就跑到河边拼命地洗耳朵,

他的后人以他的名为姓,就是许氏,奉许由为许姓始祖。

最早迁入福建省的许姓人是西汉武帝时左翊将军许滢,他于135年奉命自许州(今河南省许昌市)入闽平叛,筑城同安。今福建同安、金门许氏多为其后。唐初总章二年(669年),河南固始人许陶、许天正父子随陈政、陈元光父子入闽开漳,被许姓奉为开闽漳始祖。此支称为汝南许氏,主要繁衍于漳州至潮汕之间。唐高宗景龙二年(708年)许辅乾由中州来闽任武荣州(泉州)刺史,其后分居莆田、晋江等地。唐僖宗中和年间(882—885年),河南固始人许爱入闽镇守漳、泉二州,先居瑶林,后迁石龟,子孙遍布漳泉二州。唐僖宗四年(887年),河南固始人许十一随王审知入闽,后居闽清,其后代主要分布在闽侯地区。

五代后周恭帝年间,东南兵乱频仍,许氏闽系族支中,开闽漳始祖许陶的第十三世裔孙许烈携族群由南诏(今闽南诏安等地)迁居潮阳韩山山前乡(即今潮州市韩山山前乡)。许烈之兄许夏臣携家人西迁潮汕,许烈之弟许猷也率族人移居马坪后渐次入潮州。

许烈为许庸次子,袭祖职宣威将军、授宣教习、赠朝散大夫,为潮汕许姓韩山世系一世祖。

所谓韩山世系,就是以潮州韩山许氏发祥地为中心的闽系粤支许氏集群。这是一个庞大的氏族网络,集中分布于潮汕各县市,后散住于四川、海南、广东、江西、云南以及港、台、澳。这支氏族集群的特点,首先是族群庞大,在潮汕本土成片分布,宗源一体,几占潮汕许姓全部。其次是人文鼎盛、士人辈出,代有名贤,终宋一代有仕者文武总共41人。再就是氏族文化底蕴丰厚,宋代、清代、明代宗祠府第完好,谱牒碑记及书志墓陵齐全,不乏中国现存珍贵历史文物中的佼佼者。其中最出名的有潮州市中山路葡萄巷东府埕许驸马府,以及城东洗马桥许驸马墓。许驸马府为北宋英宗驸马许珏府第,为全国仅存一座保存完好的北宋驸马府。

元代以后,许姓迁徙主要是自江西分迁南方各省,并由福建、广东等地播迁海外各地。许姓闽漳始祖许陶的后裔,明清时期由珠浦(金门)迁居海外。许姓入台也集中于明清两代:明永历年间,泉州人许友仪、许源兴、许盛森、许怀冲、许申等分别迁入嘉义、台南、云林等县;清康熙年间,又有泉州许姓人入垦新竹、云林等县;雍正年间,同安人许利生入垦新竹县,漳州人许德裕入垦彰化县;乾隆年间,泉州人许大岳入垦台北县,漳州人许阿九入垦同县,漳浦人许山河入垦苗栗县;嘉庆年间,泉

州有许姓人入垦屏东县。

许地山家族迁台的开基祖是许超,明朝嘉靖三年(1524年),因避重赋移居台湾赤崁(台南)。这支许氏一族在台长期以务农为主,直至许地山的祖父,许廷璋先生才以教书为业。1860年,许廷璋举家搬迁至台南延平郡王祠(纪念民族英雄郑成功的庙宇)旁的马公商住宅。宅后有园名“窥园”,取董仲舒少年专心读书,三年不窥园之意。

注释:

① 江玉平主编:《台湾政要的漳州祖根》,厦门大学出版社2011年版,第5页。

(陈煜澜,男,1959年10月出生,湖北鄂州人,现为闽南师范大学文学院教授,主要研究方向为家族文化与文学)

简媜散文的岁月留痕

◎李婷婷 乔艳敏

摘要:作为台湾散文第三代传人的简媜,在大陆可与张爱玲、席慕蓉媲美。她的散文《水问》《女儿红》《微晕的森林》《谁在银闪闪的地方等你》,揭示其不同时期散文创作的岁月特征。

关键词:简媜 散文 岁月 特征

简媜,出生于六十年代的台湾,十三岁只身到台北求学,大学在台湾大学就读,由哲学系转入中文系,二十四岁出版自己的第一本散文集《水问》,自此开始了一生的创作生涯。曾获得吴鲁芹散文奖、中国时报文学奖等,是《台湾文学经典》最年轻入选者,也是台湾文坛最无争议的实力派女作家。作为台湾散文第三代传人的她,在大陆可与张爱玲、席慕蓉相媲美。

初识简媜,是读她的《相忘于江湖》,这篇散文墨香扑鼻,“相忘于江湖”。诚如有人形容的那样:“独在异乡为异客,目遇间,已说尽半部人间。我不欲扰人,亦不欲人扰。相见欢,无声胜过千言万语。若萍水相逢中,急急忙忙道扰、问名姓,则落了俗套。此时此景,会在这儿独坐的,都是入世风尘里的出世客。”^①简媜散文基于古典文学,被人称为诗化散文。《相忘于江湖》就收录在邂逅古诗词的《空灵》一书中,诚如,2016年她在为此书新作序中写道“我这一代是被古典诗词养大的”。^②“她有意识地将古诗词曲意象放入现代生活重新加以阐释,在对古典意象的诠释和创新中反观现代人的生存状态,思索生命的缘起缘灭。”^③

“当三毛离我们远去,我们枕边放的是,简媜!”这是深爱简媜的读者的感叹。不错,她的文章的确是适合放在枕边阅读的,做场梦都是她的文字幻化成了在梨园入戏的名角,附着那么一层酒红色不食烟火,带你领略诗词的声韵之美,她所唱所演都是你的心声,你随着她遂把自己一层一层地剥离,进入梦乡,也深入了自己的内心。都说她的文章咬文嚼字,字斟句酌,在我看来却是遗世独立,有人评价她“她

的语言绝对优美典雅,她的想法绝对理性深刻。”^④从最初《水问》的稚嫩,到《女儿红》的细腻,再到《谁在银闪闪的地方等你》,显现了这样一位台湾女性散文作家的成长,以及历经岁月磨洗的真知。

一、被岁月允许的《水问》

《水问》中的她还是在台大求学的学生,不知天有多高,地有多厚,问人生,问存在,问爱情。也正如多年后她为这本集子作序所写“写《水问》时期的我,不正是每个生命中唯一被允许的一段风华岁月吗?那样好问,却又狂热。”^⑤她称自己的作品为出生的孩子,每个作品自脱离母体的那一刻便是作为独立的人而存在,因此这个名为水问的温婉女子从诗中走来,带着挥之不去的哲学的体香,不停地叩问着世间万物。“生命之泉在何处涌动?谁肯告诉我?成长生命的土地何处最肥沃?谁愿指点我?”^⑥当真是生命中最为迷茫的时期,待在大学这座遮风避雨的堡垒中,不用思考油盐酱醋从何而来,不必想人情世故如何周旋,只是叩问哲学亘古不变的问题,“我是谁?”“从哪里来?”“要到哪里去?”此时她的文字是美好的,温润的,没有现实污水的玷污,如潺潺的泉水,缓缓提问,慢慢作答,而非一头未驯服的猛兽般犀利且愤怒,要这天地不得不给它一个回答。这本集子也奠定了她长此以往的写作风格,优美典雅,却又不失哲学层次的理性。

初看爱情,她说“是不是今日的下弦曾是十五的月圆?是不是眼前的沧海曾是无际的桑田?是不是来自于生的终归于死,痴守于爱的终将成恨?是不是春到芳菲春将淡,情到深处情转薄?”^⑦二十出头的她竟开始有了猎人的冷静和敏锐,她替困情投水的女子问爱情,问情深之处为何,问心如死灰为何,问生与存在为何,再作答,“聚是一瓢三千水,散是覆水难收”“聚与散都在人间,都要以礼相待”^⑧这样的回答实在是任性,但这也正符合这个时期的简媜,像是不识愁滋味,为赋新词强说愁,不问未来,无惧分离。爱情便是这样合则来,不合则去。竟是看透了那投水的女子得来的潇洒,可爱情中仅有你爱我、我爱你这样简单的问答吗?恐怕不是。

二、经岁月沉淀的《女儿红》

五年一坛女儿红,这本集子五年酿成。自古以来中国便有“若生女儿,酿酒贮藏”^⑨之礼,待出嫁时再取出宴客。正如她自己所说“该书是一本探勘女性内在世界的书,窥其情感奥秘,听其挣扎之声。”^⑩

再看爱情,简媜已年近三十,心境与当年写《水问》时也有所不同,在与病逝情人的《四月裂锦》中,她说“情会淡爱会薄,作为一个坦荡的人,通过情伽爱锁的鞭策之后,所成全的道义,将是生命最昂贵的碧血。”^⑪为什么要将现实的世俗拿到台面上刮骨疗毒,不如来场诗意的告别?她向来把自己看得格外透彻,明白自己想要的,不因热恋而遮蔽双眼,不因冲动而一生悔恨。“她爱她的扁舟甚于爱你,犹如你爱你的船甚于爱她。如果你为她而舍船,在她的眼中你不再尊贵,如果她为你而弃舟,她将以一生的悔恨磨折自己。的确,隐隐有一种远远超过爱情所能掩盖的现实,如果不是基于对永恒生命衷心寻觅而结缡的爱,它不比一介微尘骄傲。你们曾经欢心惊叹,发现彼此航行于同一座海洋;现在,却相互争辩,只为了不在同一条船上。假设,她愿意将你的缆绳结在她的舟身,不要求你弃船,那么你能否接受她的绳,不要求她覆舟?”^⑫那么爱情便不止于我爱你、你爱不爱我这样简单的问答。

读《母者》时曾一度落泪。“我的眼睛应该追寻天空的星月,还是跪伏的她?那枯瘦的身影有一股慑人的坚毅力量,超出血肉凡躯所能负荷的,令我不敢正视、不能再靠近。她不需我来扶持,她已凝练自己如一把闪耀寒光的剑。”^⑬她笔下的那为女儿忏悔的母亲形象俨然高大起来,她能看得出这位母亲的为爱的不顾一切,也写得出这位母亲的让人心疼的坚强。论言辞之美她受之无愧,可那普通的、日常的言语又怎能将这位伟大的母亲临摹得如此神妙?你可以想象到这位母亲,来庙的路上一步一跪拜,为那可怜的女儿忏悔,拿女儿的病痛来怪罪自己。在简媜的笔下母者披上了一件血色的罗裙,用了无数的排比和短句,看起来大且空的比喻比比皆是,那么得不接地气,可当你通篇读完便觉得,除此之外,还未有哪一篇能把母爱写得这样酣畅淋漓,惊天泣地。该篇曾获当时第十五届《中国时报》时报文学奖散文首奖。

“我知道穿过这座坟莹山峦就能看见回家的路, 闪烁闪烁的不管是春天的草萤还是冥域鬼眼, 至少回家之路不是漆黑。我也知道冰雪已在我体内积累, 封锁原本百合盛放的原野, 囚禁了季节。我知道离日出的时间还很遥远, 但这世间总有一次日出是为我而跃升的吧, 为了不愿错过, 这雪夜再怎么冷, 我也必须现在就起程。”^⑭这一段是简媜写一名在浮世红尘里寻觅完整爱的年轻女子, 身陷在已有家室的中年男子的爱情中而无法自拔, 遂于深夜里夜游半座城来寻找答案。

美国心理学家威廉·詹姆斯认为, 意识似流动的河水, 意识是流动不息的, 并非是片段的连接。《女儿红》中简媜就惯用第三人称全知视角的叙述方式, 运用意识流及微小说式的创作手法, 作为读者的你好像装了一台摄像机跟在主人公的身后, 感她所感、思她所思, 作者不喊“卡”剧情便永远不会停止, 你身历其境, 像在意识的河里游走, 寻找着那个熟知却又陌生的自己。当然, 写作就是冒险, 你用什么样的字句, 想和什么样的灵魂对话, 或许会有一腔热血换得别人一盆冷水的惨遇, 但冥冥中也会有两颗心惺惺相惜的珍贵。哪怕时光荏苒, 飞逝而去, 带走了你我, 但留下的那些文字不变, 隔着几个世代凭那苍白的文字也能来场生动的对话。

三、将岁月整合的《微晕的森林》

《微晕的森林》是简媜后来整合十多年间的作品, 合成一集。或爬梳寻常事理, 提炼生活滋味, 或闲话旅行, 阅读之所见所思等与《水问》《女儿红》这两本集子略有不同, 没有时间和年龄节点的不同, 更多的是散文特有的情理相溶。如果说《水问》《女儿红》还带着那么一层令人琢磨不定的笼纱, 那么《微晕的森林》可以说是褪去了迷雾的风景, 杨柳依依, 清风拂面, 阳光轻轻洒下, 连一粒尘埃都清晰可见。她走出了校园时期的稚嫩, 在与社会的反复周旋中开始越来越关注身处的这个大环境。

她在文中写到“马致远二十八字《天净沙》能做什么? 啥也不能做, 既不利于理财投资, 也无助于养生保健, 但它能让我的情感辽阔, 看到六百多年前的某一天, 夕阳西下, 断肠人在天涯。我们的社会过于浮躁, 庸俗, 非理性, 若大部分的人都能返回书房做有意义的阅读, 相信这个社会也会改变狰狞面目……阅读是为了借智人之眼为眼, 高高地看出一生要走的路……”^⑮, 文学这看起来毫无用处的艺术

能给我们带来什么呢？迷时书度，悟时自度。在无尽地阅读中，也许能看到一条宁静荫庇的小路，指引着你朝向太阳。

“从贫穷拮据的出身蜕变而出，我们的岛开出自己的花，结自己的果实。在漫长的历史上，以如此狭小的土地能在短时间内开发出琉璃净土潜能的，恐怕屈指可数。然而，繁荣的背后，我们是不是渐渐失去了什么？流失一种涵藏山河的大胸襟，既能鼓舞同道亦尊重异议的；流失一种捍卫真理与道义的节操，不纵容徇私，图谋利己的；流失一种顾全大我的责任，永远把全体福益放在心坎内的；是不是也流失了泱泱君子风度，忘记高风亮节原是人世间最美的风景。”^⑥这就是简媜的理性，一个浮在现实之上，又深入现实的散文大家。

四、把岁月读尽的《谁在银闪闪的地方等你》

一直以来，简媜在大陆关注度并不高，直到《谁在银闪闪的地方等你》被央视新闻推荐阅读，又来大陆做了几次关于此书的讲座，才渐为人所熟知。

人到老年的她开始关注老龄化这个需要社会全阵以待的问题，才有了这本书的产生。她曾提起自己的创作理想“愿我的书写像守在人生路口的捕梦人，既触摸生命的重量，又能贴近时代的心跳，寻找永恒的共鸣。”关于社会发展，她说：“我们的父母迈入老病交加的银色风暴之路，需靠在我们肩上，而我们自身开始承受青春流逝的苦恼，往下看，年轻世代风行‘少子化’或不婚不育是火上添油的举措。有史以来，台湾未曾有过七百多万五十岁以上的人同时在岛上呼吸——预估三年后进入老人人口占百分之十四的‘高龄社会’，同时在岛上喘着的老人，将逐年增多。平均寿命84岁蝉联世界第一的日本，近来每年出现三万二千多名‘无缘死’案例：失去亲缘、地缘、社缘联系的独居老者，孤单地死去，甚至多日之后才被发现，而警政机关找不到家属愿意认领其遗体、处理其后事。发生在远方社会的事有没有可能发生在我们身边？甚至有一天发生在自己身上？”^⑦对于自己，她说“五十岁以后因为膝关节不够灵活，所以不适合再背着仇恨怨憎的包袱；肠胃消化系统的功能也不好，所以恶意言语都不想吞下。跨过五十岁的门槛，进入人生的下半场，功名利禄的诱因弱了，只希望追求真善美的事物，一个人静静地继续在稿纸上长途跋涉。确实，五十岁以什么方式活着，是自己与上天的事情，别人插不了手。”^⑧

老,这个令人生厌的字眼,在简媜看来却是银闪闪的地方,是有那样一个如皑皑白雪般圣洁的地方,等待着你用其大半生去攀登,在此间你用尽力气,耗尽青春,一路走一路收获,一边跑一边丢弃,直到最后跑不动了,连走也需要人来搀扶着,是的,你离老不远了,或是已步入老年,开始思考死亡这个不敢轻易触碰的问题,你可有过害怕,退缩?步入老年的简媜,无论是作为一个有责任的作家还是作为一个普普通通的人,都使她不得不认真而严肃地直面“老”这个命题,她也做出了回答“要知道,这不是你的错,是老和病的错,这是不可抵挡的。你要用自己的文化、知识以及生命力量的养分,帮助你自己,安顿好自己,然后,背着正在老去的父母渡河。”^①

此时她的文字比任何时候都显得格外清醒,到了这个年纪也差不多将人生的风景赏尽,此刻再没有比一杯清茶更能夺得她的欢喜,她不再像二十几岁的样子去探究生死、爱情,在拥有一个幸福的家庭之后,她尽心尽力做好为人妻,为人母,为人儿媳的职责;在历经几十年家国的发展与变化,她也不再只是关注,批判,而是奉献出自己的力量来使世界越来越好。比如该书在台湾上市后,被称为是写给全社会的老年百科全书,在台湾文学界更是称赞这是一本生者的“完全手册”,病者的“照护指南”,逝者的“祝福祷文”。^②

这就是了,人来世间走一趟,恨不得把所有的美好与爱都呼吸完,恨不得将所有的黑暗与恨都品尝尽,在黎明,在白天与黑夜的交点死去,微笑着说再见。她自水灾出生,一生尝过许多苦痛,孤独更是不计其数,也有一个幸福美满的家庭,也敢正视年老和死亡。一路与诗词为友,以散文为伴,双脚深入现实,双手则用来迎接阳光,遗世而独立。她圆了自二十岁想成为作家的梦,如飞蛾扑火般,为热爱的散文创作事业笔耕不辍,如今的她不是挽留夕阳,而是陶醉在曾有十二只白鹭飞过的秋天。

她自诩为不可救药的散文爱好者,散文创作之路虽是长途跋涉,独自一人,也是一个声音唤醒另一个声音的过程。“人未老,路不尽;路不尽,人未老。”^③散文之路是一条源远流长的溪流,一路潺潺,一路赏尽人生风景,她最终体悟到,“认识你愈久,愈觉得你是我人生行路中一处清喜的水泽。”^④如此这般的清醒和欣喜。

注释:

① 简媜:《空灵》,《相忘于江湖》节选,长江文艺出版社2017年版,第114页。

- ② 简媜:《空灵》,《千年呼唤》新序,长江文艺出版社 2017 年版。
- ③ 吴金霞:《论简媜散文的诗性特质》,华侨大学现当代文学专业硕士论文 2008 年 5 月。
- ④ 谈勇:《红尘外的四月裂帛》,《世界华文文学论坛》2002 年第 1 期。
- ⑤ 简媜:《水问》,《如水合水》序,文化艺术出版社 2009 年版。
- ⑥ 简媜:《水问》,《风裳》,九州出版社 2014 年版,第 156 页。
- ⑦ ⑧ 简媜:《水问》,《水问》,九州出版社 2014 年版,第 151 页、第 151—153 页。
- ⑨ ⑩ 简媜:《女儿红》,《红色的疼痛》序,九州出版社 2014 年版,第 2 页。
- ⑪ ⑫ ⑰ 简媜:《女儿红》,《四月裂帛》,九州出版社 2014 年版,第 20 页、第 8 页、第 9 页。
- ⑬ 简媜:《女儿红》,《母者》,九州出版社 2014 年版,第 135 页。
- ⑭ 简媜:《女儿红》,《雪夜,无尽的阅读》,九州出版社 2014 年版,第 116 页。
- ⑮ 简媜:《微晕的森林》,《如此渴望》,九州出版社 2014 年版,第 247 页。
- ⑯ 简媜:《微晕的森林》,《在追寻途中》,九州出版社 2014 年版,第 69 页。
- ⑰ 简媜:《谁在银闪闪的地方等你》,《银色旅程》大陆版序,长江文艺出版社 2015 年版,第 3 页。
- ⑱ ⑲ 2015 年 7 月 19 日香港书展,简媜“文学与人生像白首偕老的恋人”讲座中节选,新浪读书,散文家简媜:50 岁后该怎么活着? <http://book.sina.com.cn/news/a/2015-07-23/0919756247.shtml> (2015 年 07 月 23 日),访问时间:2018.3.11。
- ⑳ 百度百科:《谁在银闪闪的地方等你》, <https://baike.baidu.com/item/%E8%B0%81%E5%9C%A8%E9%93%B6%E9%97%AA%E9%97%AA%E7%9A%84%E5%9C%B0%E6%96%B9%E7%AD%89%E4%BD%A0/10431046>,访问时间:2018 年 3 月 11 日。
- ㉑ 简媜:《水问》,《如水合水》序,九州出版社 2014 年版,第 3 页。

(李婷婷,女,1996 年 2 月生,河南信阳人,郑州大学西亚斯国际学院文理学院中文系在校生;乔艳敏,女,1984 年 4 月生,河南济源人,郑州大学西亚斯国际学院文理学院中文系教师,研究方向为中国现当代文学)

听香相遇朵拉情

——朵拉、凌逾对话录

◎朵拉 VS 凌逾

时地:2018/4/29,朵拉“听香”画展期间,广州

录音整理人:刘倍辰、李进鑫、霍超群

一、为添优雅净心灵

凌逾:朵拉老师,感谢您百忙中抽空接受访谈,您的听香画展已举办60多场……

朵拉:60多场包括联展,在世界各地展出,中国大陆这次的个展是第9场。

凌逾:真不简单!您是怎么发现自己绘画的天才和文学的天才的?

朵拉:其实我是一个没有才华的人,真的。回想起来,我从小就比较笨。

凌逾:那么您怎么知道自己喜欢画画,怎么知道自己喜欢文学的呢?

朵拉:关键是家里提供一个阅读环境,父母亲很喜欢阅读,现在他们已八十几岁,床头还放着书随时阅读。我叔叔、姑姑他们也都喜欢阅读。小时候我们家还订阅杂志。那年代没有多少人家里订阅杂志,但我们家有,这影响了我。阅读这件事不需要一群人来完成,一个人就可以做。我从小就喜欢阅读。

凌逾:那您很早就开始画画了吗?

朵拉:画画倒没有。我读书时不懂画画,画画功课还叫同学帮忙,喜欢看画但自己不会画。后来有份报纸邀我写访谈专栏,我跟编辑要求写个专门访艺术家的栏目。和艺术家聊天,渐渐发现艺术创作很神奇,一张白纸便可自由创造出自己的天地,让我对画画开始产生兴趣。

凌逾:那时候是大概多少岁?三十多岁?

朵拉:那时候快四十岁了。

凌逾:所以中年起步也不算太晚?

朵拉:只要有开始,什么时候都不算晚。八十年代末接到朋友电脑打字的信,很高兴,因为这是一种进步。然后思考:往后大家都不用圆珠笔写字了吗?倘若如此,在海外毛笔的方向要往哪里走?应该如何保存毛笔的文化?那时我住在没有文房四宝商店的小镇,找画纸画笔都要费一番周折。我没真正拜师。后来有机会遇到一个画家,就打算跟着学画。老师说好,你找十个人来开个班。老师不来了,又换个新老师,所以我对开班很有经验。游说朋友一起学画,找不到十个人,拉女儿来当同学。结果两个女儿都拿过儿童水墨画奖什么的。母女变同学也很有趣。后来她们各有专业,当初学的时候也没想要她们成画家,根本没强迫女儿们走美术这条路,只是给她们进行美感训练。

凌逾:这样纯粹的美感训练真好。您当时采访了多少个艺术家?

朵拉:超过一百个,后来出成《心路》上下两册,由吉隆坡创价学会出版。

凌逾:访谈整个马来西亚的艺术家吗?

朵拉:采访对象有少部分马来画家,收入书里的都是华人。

凌逾:您为什么会想到去跟艺术家访谈呢?

朵拉:艺术家很可怜,画到半死,也没人欣赏。今天我访问过的艺术家,全部都变“矜”贵了,但那时没人认识,我就想,怎样才能让更多人看到马来西亚也有出色的艺术家。后来选录七十多个艺术家访谈,辑为《心路——走向大马艺术家》,两本很厚的书。有的篇幅比较长,一篇五六千字,每本厚达四百多页,两本都是全彩色。

凌逾:那您是不知不觉走上艺术道路,一开始并没有刻意地成名成家,对吗?

朵拉:作家、画家我都没野心。小时愚钝,长大后爱上文学,思考如何让自己变更细致些,而不是成为作家。东南亚作家很难跟美加欧洲等地的海外移民作家相比,他们大多原来在中国受高深教育,而且比较有方向、有计划。早期的南洋作家多是有话要说,有感而发,很少野心大志,后来可能也有,但不是我。跟环境单纯有关吧,当时纯粹作为嗜好兴趣来写作画画,从没想到最后成“家”。

凌逾:从事文学艺术创作,为了要把心灵锻造得更细腻一些,更有美感一些。

朵拉:对的,不想平庸过日子,想要抽离粗糙的主妇生活,选择以文学和艺术创作净化心灵。一直在想,怎么让自己优雅一点,可能文学和艺术可以帮我的忙这样

子。身边缺乏老师指导,就靠每天阅读。写作和画画根本不是为成名成家来做的。

凌逾:那您觉得自己绘画的劣势是什么?

朵拉:一直没机会接受专业训练,以基本功不够强深以为憾。画了十多年后便了解,艺术创作是在说话,表达自己心灵的声音。重要是表达出来,艺术技巧倒是次要。每天画那朵玫瑰花,画一百朵一千朵,技巧自然成熟。但若只顾练习技巧,久而久之可能陷入一个缺乏思考、技术很好的困境,最多走到“巧匠”程度。

凌逾:确实,绘画的目的不是画得像,而是画得有想象力和创造力。八大山人朱耆认为,画作太过写实,会影响情感的表现。所以,思考比技巧更为重要。

朵拉:我的图画侧重在思想的表达,重视构图。

凌逾:就是要用绘画来表达思想。

朵拉:对。

凌逾:那您以后会重新找老师来学吗?

朵拉:我在十多年前的一场演讲中说,中文创作和水墨绘画是我的精神故乡。改革开放以后我时常到中国来。这里有很多我的老师,像你也是我老师,我读了你写的书就知道在创作上应该怎么做。你在文章里提供了很好的意见,有时候你并没有意识到。比如你刚刚发表的这篇论文《和合美学朵拉韵》提到:“大家都说海外华人文学是离散的”,可你的看法不一样,你说“应该是融通和合的。”这点非常到位。之前也有学者告诉我:“华人在海外很辛苦”,然后他不明白为什么我的画不像八大山人朱耆,画一只单脚站立的小鸟,或一双白眼看世界的鸟儿。这是离散的想法。但我们在海外出生的这一代,没有从中国南移过去的离散感。所以想法还是不同。去年我在浙江大学的会议上提到“祖国”和“祖籍国”,这个我多年前也说过的。中国是我的祖籍国,我祖父从中国下南洋。海外华人极其重视祖籍国的中华文化。不管有没有像我一样用中国文字或中国绘画去表达出来,中华文化一直在心里。你看汶川大地震时,海外捐了多少钱啊,都是因为心系祖籍国。

二、艺术修炼跨界生

凌逾:今天看了您的画展“听香”,我发现跟上次在广外办的画展很不一样,您给每幅画都加了两句诗词,加得特别好,古意盎然,富有神韵,将毛笔文化、水墨文

化、诗词文化等传统文化全部打通在一块儿,这非常棒。我还有一个小小的建议,或者请教您一下,就是或许给自己的画作命名,每幅画命一个名字,这样不是更好吗,便于给人评论或者拍卖什么的。

朵拉:刚开始的“听香”系列,很努力想在构图上作变化,就忘记题书法,后来变成是刻意的。为了要与中国人的中国画有所不同,我把我的中国画画得很“满”。近来我考虑在“听香”系列之后换另一个系列,但要循序渐进,开始在画面上添加书法,把题目、感觉或诗句题上,所以每天很努力练书法。

凌逾:对,您的书法很特别,我那篇论文也提到了,有点像板桥铺路体。好像您现在的书法以隶书为主,巧在用拙?

朵拉:既然我的图画跟传统中国画不一样,那我的书法当然也要跟中国的不一样。

凌逾:您想要在哪些方面不一样呢?

朵拉:除了临帖临碑,练隶书、篆书、楷书之外,我希望写一个自己的体。

凌逾:自己的,朵拉体。

朵拉:对,用自己的书体,题自己的图画,觉得很有意思。

凌逾:您这个画展为什么叫“听香”呢?

朵拉:我画花,又不想直接用“花言鸟语”之类的,完全不想用“花”这个字,代表花的还有香。用“闻香”,也嫌太直白。中国画最讲究意境,都说要境界,要留白、要空间,突然灵感一来,想到“听香”。有个好朋友听说了马上为这个题目喝彩,决定“听香”。人的五官相通,不只鼻子闻香,听也可以听到香,如果你静下心来话。

凌逾:是的,通感的实验特别能给人带来创意。您觉得画画对您的文学创作有什么影响吗?

朵拉:艺术创作都相通。我很喜欢写花,画画下意识选花鸟。山水及其他的基本也学过一点,最后决定专攻花鸟画。画花鸟有时放大一朵花来画,还要有删剪的技巧。这点和写小小说相似。小小说很小,可是内容很大,读者看到是侧面,其实在表现全面的东西。

凌逾:这有点像汪曾祺,他也喜欢文画跨界打通思考。他画画喜欢用“折枝”法,即以大幅空白中的一花、一枝来代表整体,而他的短篇小说也讲究“空白的艺术”,如《陈小手》,以管窥豹,通过特写局部来呈现整体。那么,您的小说散文等也会影

响到绘画创作吗?

朵拉:技巧的影响应该有。比如写小说有时特意营造节奏。画画也有画龙点睛之笔。艺术创作不能教,但创作基本原理相通,不同的艺术是相辅相成的。

凌逾:您每天画什么内容是突然想到什么就画什么吗?

朵拉:不是突然想到,都是生活中遇到,有感觉,就下笔,像写日记。比如,这幅三角梅,马来西亚街头很多,新加坡也特别多,就因为街头巷尾到处都是,没特别留意。一次去厦门,听说是厦门市花,在厦门看到好多,感觉很好。但小小朵的花很细碎,碎笔看起来散漫,我不喜欢琐琐碎碎的笔法,就设法把花连起来,画成团花。上次去漳州。发现漳州盛产水仙,漳州的朋友特别带我去看水仙花田,一大片一大片的水仙花真的很有韵味,回家开始画。还有一次我们去哈尔滨,在黑龙江大学开会后去了牡丹江,一路上都是向日葵,斗大的鲜黄色花朵,挺直往上昂地生长,很有感觉。你要有感觉,画才有感情。

凌逾:看来对万物要有一种带电般的感觉,才能画好。原来,爱恋痴迷某物就是绝佳的艺术状态。您在画画过程中,跟一些动物植物好像是有心灵呼应一样的。

朵拉:我喜欢运动,每天早上晨运时看花树。我的书房外面,有几棵大树,当时买房子就是为窗外那几棵大树。

凌逾:为了花草而买房吗?好独特的想法。

朵拉:花树会给房子、给生活加分。本来要买的房子高得可以看到大海。后来在三楼看一下,噢,窗口一打开就是大树,马上决定要三楼。那花刚好就长在我的窗外,每天泡茶,捧一杯茶看那几棵树,感觉生活真美好幸福。写作画画累了,面对花树让头脑放空。

三、笔耕不辍自在活

凌逾:我想请教一下,在不同的人生阶段,比如少女时代、家庭主妇时代、空巢时代,您怎么安排时间呢?

朵拉:我很后悔年轻的时候日子过得太随意,浪费好多时间,因为那时无所求,就不那么用力。哪里知道,后来用力过了一生,还是很平凡。毛姆在《月亮与六便士》里有个句子,好像是:“我用尽全力,过着平凡的一生。”前几天我在脸书上也写“吃

得苦中苦,还是人中人”。

凌逾:您很能干,满世界办画展,著作等身,绝对人上人啊……

朵拉:能干,真的没有,只是兴趣和嗜好,非常的喜欢。生活一向很随性,随意。后来成名,要感谢一些人。以前我的文章时常发表,人家写信去报社问,是否因为朵拉是小黑的老婆,所以时常发表她稿子?你知道,小黑拿过马华文学所有大奖。那时我很生气,怎么可以这样定义我?过后,我刻意往外投稿,80年代就已在台湾发表很多文章。很早走出去,真是一件好事,非常重要。

凌逾:视野更宽广了。

朵拉:是的,台湾的出版社也很好,90年代初开始帮我出书。文章发表在台湾报纸副刊。台湾报纸在美国、泰国、菲律宾等东南亚各地都有海外版,我的文章就这样被转载到海外。后来每次开世界华文文学会,都有认识我的人惊奇地问“你真是朵拉吗?”他们很早就读过我的文章。

凌逾:那您当时投寄文章给台湾有熟人吗?

朵拉:谁也不认识。台湾编辑倒很赞赏我的作品。

凌逾:您其实很有天赋。

朵拉:谢谢夸赞。当时我读很多台湾书,看不到大陆书嘛,我的中学,槟华女子中学图书馆有很多台湾书,可能文章有一种倾向是台湾编辑比较熟悉的。

凌逾:就是你说的感觉到了台湾的文风,文学感悟力好。

朵拉:也许是。

凌逾:我看您最近出的新书《浅深聚散且听香》转为以游记为主,是吧?

朵拉:陆士清老师为我写的评论说是“旅游散文”,这些旅游散文不是真正的行走路线,没说去哪里买火车票,应该吃什么看什么,更多的是一种心灵的路线图,不是真正的游记。我的绘画也侧重描绘心灵的东西。

凌逾:散文要怎样修炼才能写好呢?

朵拉:散文是一杯茶。我的散文看起来都没打扮,很白,似无雕琢,其实非常努力把它写得那样浅白,作品最重要的是能感动人,好的作品看了是有感觉的。无论如何雕琢写得怎么华丽,看了没感觉就是不行。

凌逾:我觉得您跟陶然老师在这一点上是很像的。他的散文看起来不用力,其实已达到炉火纯青的境界。

朵拉:完全正确,举重若轻。他和一般人比较不一样,他无所求。

凌逾:那您以后写散文会朝哪一个方向发展呢?

朵拉:不论文学还是画画,都没预设,走到哪里就写哪里。有些地方不是我安排去的,邀请也不是每个都答应。但一定要不断成长,所以每天努力读很多书。成长的那个年代,没机会走出去。我是家中老大,老大总是很乖很成熟,想念大学不敢说。我弟弟妹妹都留台。妹妹在台湾也帮我的忙,她叫我把文章寄去,帮我投稿。很多年以后见到《中华日报》创办人蔡文甫老师,他说喜欢我的文章,所以一收到就发表,我想这话是蔡老师的鼓励。后来我文章又发表在台湾的《中国时报》《联合报》《新生报》《中央日报》《青年日报》《自由时报》,再后来《联合文学》也发表过我的小说。几乎台湾所有报纸都发表过。80年代末,我第一本书在马来西亚出版,第二本就在台湾出版了。我一个台湾人都不认识,也不知道出版社的负责人是谁,后来陆陆续续出了十多本。

凌逾:您觉得写小说难一些还是写散文难一些?

朵拉:真要写好,两者都很难。创作讲究创新。最新一期《香港文学》月刊(2018年4月号400期)发表我的短篇小说《今天没有笑话》,这篇跟我以前写的小说不一样。小说从两性关系刻画人性。以前讲究唯美,很多心灵的描述,这一篇较写实。原来较长,因为《香港文学》篇幅有限,就删掉一些。作品雏形始于2012年,当时福建一带很多女人到南洋工作,非法外劳为马国带来许多困扰和烦恼。

凌逾:您怎么决定什么题材写到小说、什么题材写到散文里去呢?

朵拉:每天晨运,脑海总有题材在思考,身体在运动,精神在打草稿,上楼就可以决定哪一种表达方式比较适合,没刻意这种题材非散文,那种非小说不可。

凌逾:您那本《小说吃》(《小说吃 情意茶》)是不是尤其畅销呢?

朵拉:《小说吃》有三个版本。最初是简体字版,新加坡惠安公会出版,后来台湾有家出版社跟我谈繁体版。

凌逾:那您现在最畅销的是哪一本书?哪一本书卖得最好?

朵拉:我不知道。听说吉林出版社的《小说吃》,改名为《幸福的味道》印了一万本。在台湾出繁体本后,拿到北京出版界的交流会去,卖给了吉林出简体版。

凌逾:现在这类书籍应该很畅销,因为《舌尖上的中国》出来以后,饮食文学很有市场。或许作家要用自己的版权?

朵拉：台湾的出版社帮我出书，都付给版税。

凌逾：您出道其实很早的，大概80年代就开始写了，所以认识很多名人。

朵拉：是，因为在家里没工作，照顾孩子，就写。写了大量的广播剧，那时流行广播剧。

凌逾：但是您的广播剧没出书啊？作品里面没有广播剧？

朵拉：我没出成书。

凌逾：很可惜啊，啥时候整理一下。

朵拉：发表时间已经很久远了啊，要去找出来。

凌逾：找不到啦？

朵拉：有啊，那录音带很小的。

凌逾：录音带要整理出来真不容易。

朵拉：没想过整理，现在看来可能过时了。

凌逾：您储存着一堆宝贝呢，看来别人要做您的史料研究还挺麻烦，要花很大的工夫……

朵拉：2017年由福建人民出版社出版的《朵拉研究资料》，主编袁勇麟教授搜集整理资料做了很久，都因我的资料乱七八糟，当年没认真将发表作品和得奖奖状等各种资料收好。为收集资料，袁老师的一个博士生，后来到我家来两次，曾博士最清楚我的情况。

凌逾：其实您可以出作品集了，如在花城出版社出版。您的作品好像大部分都在马来西亚出版？

朵拉：在大陆出版大概有十本了，如上海文艺、江苏凤凰、暨南大学、花城、吉林出版社等。

凌逾：您的文学作品研讨会反而举办得少，一直都在举办画展。

朵拉：完全没想过，你提醒了我。但我怕求人，希望水到渠成……

凌逾：想到了自然会有办法的，慢慢就会有办法想出来……

朵拉：倒是很多人邀请我办画展，中国大陆人喜欢中国画。

凌逾：可能收藏画的比较多，可能较容易出手。您的画作价位可能也要上万了吧？

朵拉：在马来西亚差不多就这样，曾有四幅拿去拍卖，两幅各拍了一万多，另外两幅各两万马币。国内还没有拍卖。马币两万即是人民币大约三万多。

凌逾:哦,这么厉害,那您有没有考虑在国内拍卖啊?

朵拉:国内有人找我谈,福建和郑州都有在谈,但我不确定,因为不熟悉中国的市场……

相关链接:

朵拉,女,出生于马来西亚槟城,专业作家、画家,祖籍福建泉州惠安,出版个人集共 51 部,曾获国内外大小文学奖共 60 多个,文学作品译成日、韩、德和马来文等,散文及小说被收入中国多家大学、美国加州柏克莱大学分校、新加坡、马来西亚等大学及中学教材,现为中国大陆《读者》月刊和郑州《小小说传媒集团》签约作家,世界华文微型小说研究会理事,世界华文作家交流协会副秘书长,中国王鼎钧文学研究中心特邀研究员,大马华文作家协会会员、TOCCATA STUDIO 艺术空间总监,槟州华人大会堂执委兼文学主任、槟城水墨画协会、浮罗山背艺术协会创办人兼顾问,受聘为福建华侨大学、广东外语外贸大学、莆田学院、泉州师院客座教授。

(凌逾,女,文学博士,华南师范大学文学院教授,博导,高校千百十人才省级培养对象,中国世界华文文学学会理事,研究方向为台港澳暨海外华文文学)

中外诗学

翻译与传播:中国新诗在英语世界

◎海 岸

摘 要:中国诗歌在英语世界的翻译与传播已历经几个世纪,但重心无疑落在中国古典诗歌,对新诗的译介起步晚,在近三十年间才获得迅速的发展,经历了从译介朦胧诗派到第三代诗人、70-80 后诗人的转向,却也承接了西方源自“玉书”译介中国诗歌的文化传统。近十年来笔者参与翻译出版双语版《中国当代诗歌前浪》(2009)《归巢与启程——中澳当代诗选》(中国卷, 2018)项目,译写/编辑中国大陆近百位在 20 世纪 50-80 年代出生,坚持汉语写作的先锋诗人的作品,发现中外译者真诚的合作也为英译中国诗歌提供了非常有益的示范与启示。

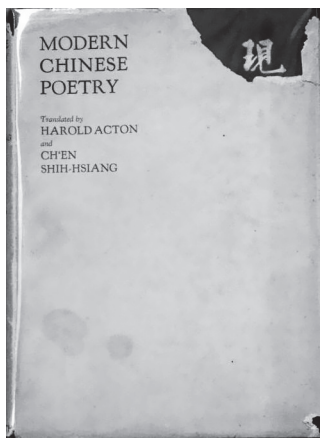
关键词:中国新诗 翻译与传播 中外译者合作

十年前,笔者在编选《中西诗歌翻译百年论集》(2007)时,发现中国诗歌在英语世界的翻译与传播已历经几个世纪,但重心无疑落在中国古典诗歌,对新诗的译介显然起步晚、影响弱,但也经历了中国古典诗歌从欧洲英伦传入美国的相似历程,在近三十年间获得迅速的发展。

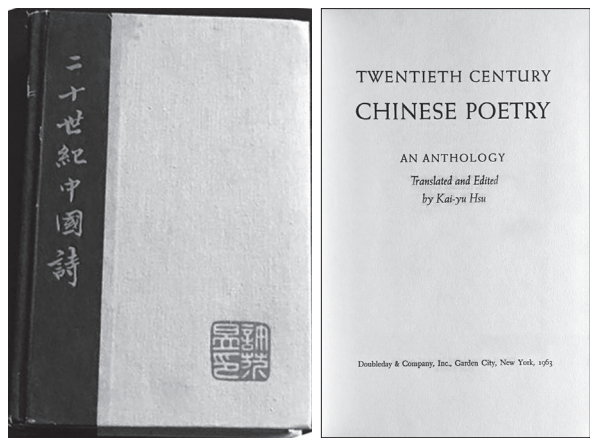
中国新诗的译介与传播

最早的中国新诗英译本见之于英裔作家哈罗德·阿克顿(Harold Acton)和其北大学生陈世襄先生(1912—1971)合译的《中国现代诗选》(*Modern Chinese Poetry*, 伦敦达克沃思 [Duckworth] 出版社,1936),随之是美籍英裔作家白英(Robert Payne)英译的《中国当代诗选》(伦敦,1947)。优秀的中国新诗英译本出现在美国,例如,美籍华裔学者许芥昱教授(1922—1982)编/译的《二十世纪中国诗》(*Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology*, 双日 [Doubleday] 出版社,1963),第一部全面介绍中国现代诗的英译诗集,常被认为是英译中国现代诗

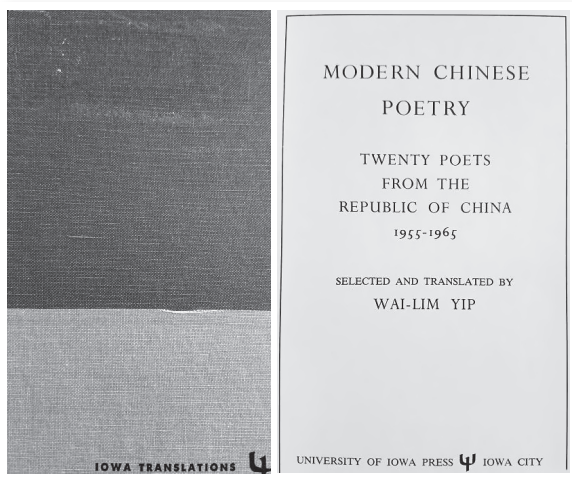
的经典。香港著名翻译家宋淇与英国汉学家闵福德(John Minford)较早地在《译丛》(Renditions, 1983年春秋19—20卷)向外译介《朦胧诗选》(Mist: New Poets from China, 香港中文大学翻译研究中心翻印),编/译出版《山上的树:中国新诗选》(*Trees on the Mountain: An Anthology of New Chinese Writing*, 译丛[Reditions]出版社, 1984);同时,新西兰汉学家路易·艾黎(Rewi Alley, 1897—1987)在北京编/译出版《大道上的光影:中国现代诗选》(*Light and Shadow Along a Great Road: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, 北京新世界出版社, 1984)。而著名美籍华裔诗人叶维廉教授选编翻译的两部中国新诗选集:《中国现代诗歌:1955—1965》(*Modern Chinese Poetry: Twenty Poets from the Republic of China, 1955-65*, 爱荷华大学出版社, 1976)、《防空洞抒情诗:中国现代诗歌, 1930—1950》(*Lyrics From the Shelters: Modern Chinese Poetry, 1930—1950*, 1992)可谓是英译中国新诗的里程碑式译本,明显改变了以往在英语世界翻译与传播中国诗歌重古典、轻新诗的局面。他在第二部选集中选译了包括“九叶派诗人”在内的18位中国现代诗人的作品,其中一篇长达68页的绪论,几乎占全书三分之一的篇幅,集中探讨“为什么在三十、四十年代的中国诗坛会出现现代主义”这个问题,对西方读者了解与接受中国新诗具有重要的参考价值,在英译中国新诗领域做出了令世人瞩目的贡献。



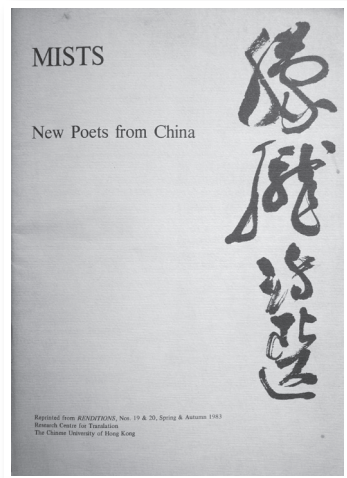
翻译家哈罗德·阿克顿 & 陈世骧英译《中国现代诗选》(1936)书影



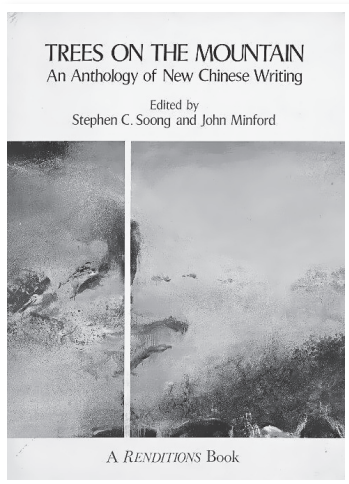
翻译家许芥昱英译《二十世纪中国诗》(1963)封面与内页



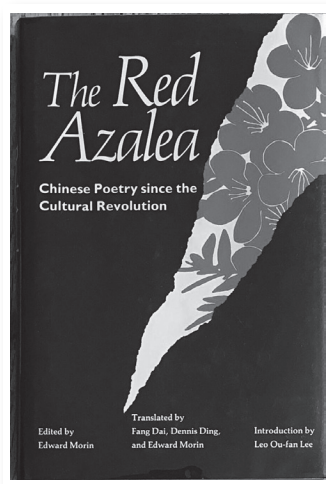
诗人叶维廉英译《中国现代诗歌:1955-1965》
(1976)封面与内页



翻译家宋淇与闵福德英译
《朦胧诗选》(1983)书影



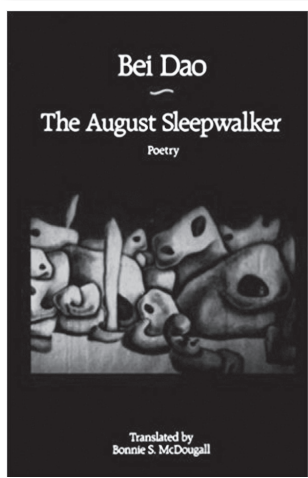
翻译家宋淇与闵福德英译《山上的树:中国新诗选》(1984)书影



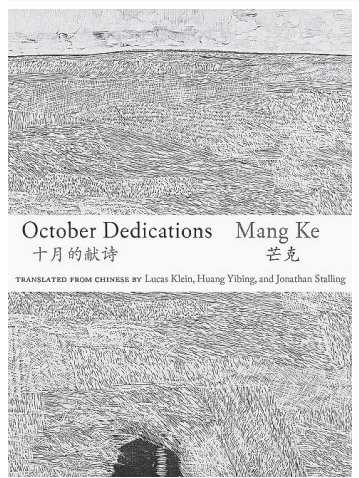
翻译家爱德华·莫林英译《红色杜鹃花:“中国文革”以来诗歌》(1990)书影

然而,许多重要的英译本未能收录二十世纪九十年代以后出现的中国新诗作品,致使中国当代文学的先锋诗歌看起来近似历史的陈迹;例如,美国翻译家爱德华·莫林(Edward Morin)编/译的《红色杜鹃花:中国文革以来诗歌》(The Red Azalea: Chinese Poetry Since the Cultural Revolution, 1990)、著名美籍华裔汉学家奚密(Michelle Yeh)教授编/译的《中国现代诗选》(An Anthology of Modern Chinese Poetry, 1991)、美国诗人翻译家托尼·巴恩斯通(Tony Barnstone)编/译

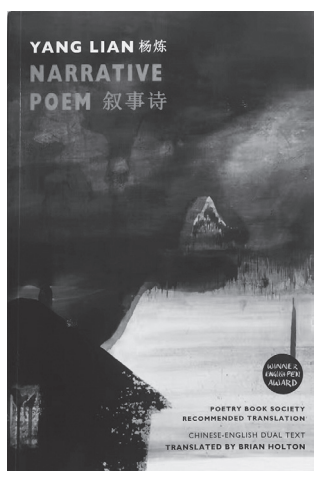
的《风暴之后：中国新诗》(Out of the Howling Storm: The New Chinese Poetry, 1993)。个人诗集的英译大多集中于朦胧派诗人；例如，汉学家杜博妮(Bonnie S. McDougall)英译的北岛诗集《太阳城札记》(1983)、《八月的梦游者》(1990)、《旧雪》(1991)，大卫·欣顿(David Hinton)英译的另三部北岛诗集《距离的形式》(1994)、《零度以上的风景》(1996)和《在天涯》(2001)，艾略特·温伯格(Eliot Weinberger)等英译的北岛诗集《开锁》(2000)，克莱顿·埃什尔曼(Clayton Eshleman)与柯夏智(Lucas Klein)英译的北岛诗集《容忍》(2011)；柯夏智等英译的芒克诗选《十月的献诗》(2018)。又如，陈顺研(Mabel Lee)英译的诗集《面具与鳄鱼：中国当代诗人杨炼及其诗歌》(1990)，霍布恩(Brian Holton)英译的杨炼诗集《无人称》(1994)、《大海停止之处》(1999)、《同心圆》(2005)、《骑乘双鱼座：五诗集选》(2008)和《叙事诗》(Narrative Poem, 2017)。格里高利·李(Gregory Lee)和约翰·卡雷(John Cayley)英译的多多诗集《从死亡的方向看》(1989)、《陈述》(1989)、《捉马蜂的男孩》(2002)。森·戈尔登(Sen Golden)和朱志瑜英译的《顾城诗选》(1990)，艾伦·克里平(Aaron Crippen)英译的《无名的小花：顾城诗选》(2005)，约瑟夫·艾伦(Joseph R. Allen)英译的《海之梦：顾城诗选》(2005)，孔慧怡(Eva Hung)编译的《舒婷诗选》(1994)以及梅丹理(Denis Mair)英译的严力诗选《才华的可能性》(Talent Possibility, 2013)等。^①



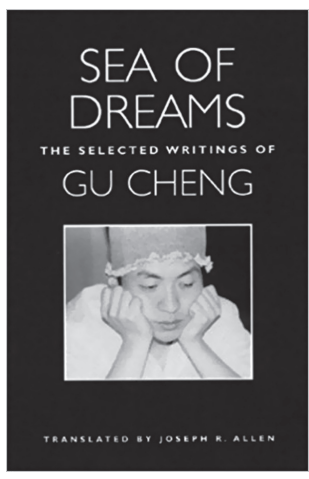
杜博妮英译北岛诗选
《八月的梦游者》(1990)书影



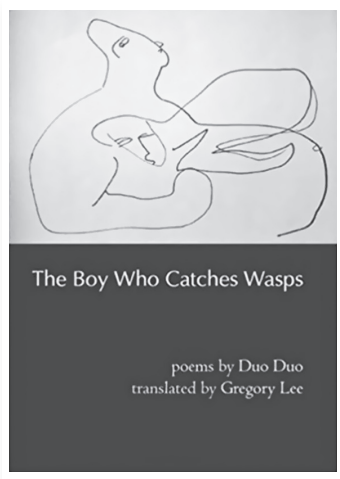
柯夏智等英译芒克诗选
《十月的献诗》(2018)书影



霍布恩英译杨炼诗集
《叙事诗》(2017)书影



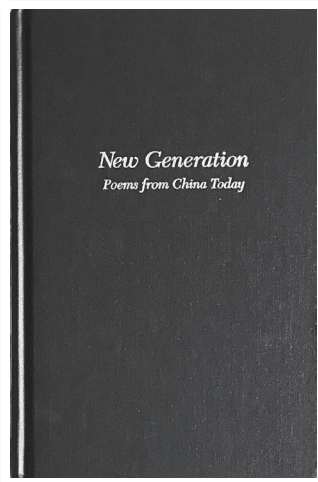
约瑟夫·艾伦英译顾城诗选
《海之梦》(2005)书影



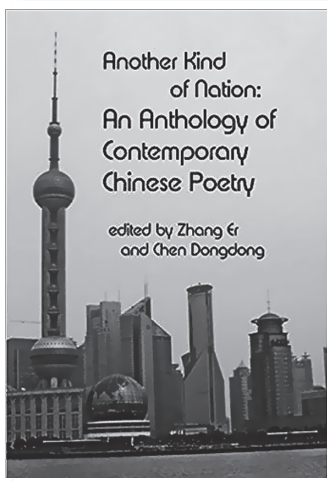
格里高利·李英译多多诗选
《捉马蜂的男孩》(2002)书影

美籍华裔诗人/学者王屏编译的《新一代:中国当下诗选》(New Generation: Poems from China Today, 纽约, 1999)开始重点关注朦胧诗之后出现的新一代诗人的作品。旅居中国的美国诗人梅丹理翻译出版了《中国当代诗歌》(2007)、美籍华裔诗人/学者张耳、陈东东编选与美国多位诗人合作英译的《别处的集合:中国当代诗选》(Another Kind of Nation: An Anthology of Contemporary Chinese Poetry, Talisman House Publishers, 纽约, 2008)、中国大陆诗人/学者海岸与英美诗人合作翻译的《中国当代诗歌前浪》(The Frontier Tide: Contemporary Chinese Poetry, 欧洲/青海, 2009)则将目光转向、聚焦于后朦胧诗诗人九十年代以来的作品。旅居英伦的诗人杨炼编选、英国诗人威廉·赫伯特(William Herbert)、翻译家霍布恩(Brian Holton)等英译的《玉梯:中国当代诗选》(Jade Ladder: Contemporary Chinese Poetry, 英国血斧[Bloodaxe]出版社, 2012)、旅居美国的诗人译者明迪与美国诗人译者通力合作的《新华夏集:当代中国诗选》(美国蓝果树[Tupelo]出版社, 2013)、旅居澳洲的诗人译者欧阳昱英译的《打破新天——中国当代诗选》(Breaking New Sky: Contemporary Poetry from China, 2013)、旅居新西兰的诗人译者梁余晶英译《零距离:中国新诗选》(美国鱼雷[Tinfish]出版社出版, 2017)、旅美诗人译者金重编译《大篷车:当代中国诗选》(美国 Survivor Village Books, 2017)、中国大陆诗人孙冬与美国诗人詹姆斯·谢里等英译的《中美诗人互译计划》(美国屋顶出

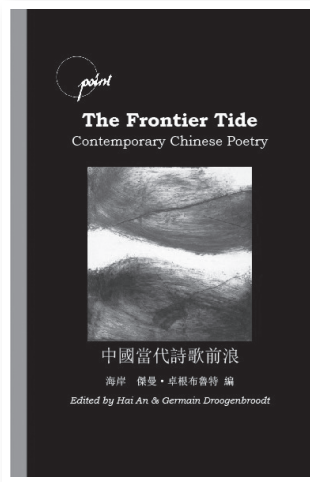
版社,2017),复旦-科廷中澳创意写作中心推出的《归巢与启程:中澳当代诗选》(中国卷)(Homing and Departure:Selected Poems from Contemporary China and Australia,青海人民出版社,2018)则将这种译介中国当代诗歌的浪潮推向更深处,给西方读者带来更大的惊喜。



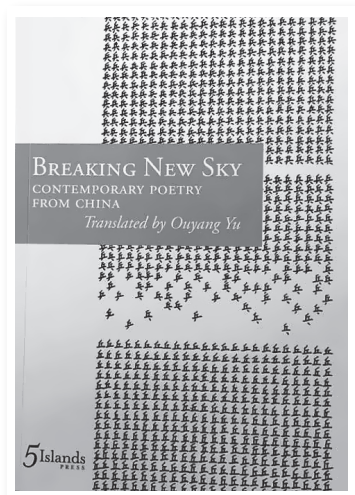
王屏等编译《新一代:中国当代诗选》(1999)书影



张耳 & 陈东东等编译《别处的集合:中国当代诗选》(2008)书影



海岸 & 杰曼等编/译《中国当代诗歌前浪》(2009)书影



欧阳昱英译的《打破新天——中国当代诗选》(2013)



詹姆斯·谢里 & 孙冬等编/译《中美诗人互译计划》(2017)书影



梁余晶编/译
《零距离:中国新诗选》(2017)书影



《归巢与启程——中澳当代诗选》
(中国卷,包慧怡 海岸主编,2018)书影

值得注意的是,外国翻译家近十年来的译介不再局限于朦胧诗派的诗人;例如,爱尔兰诗人帕迪·布希(Paddy Bushe)与余建中英译上海女诗人张烨诗选《鬼男》(The Ghost Man,爱尔兰脚印出版社,2004),是她在纯情的自我拷问中表达着迷茫。美国翻译家唐纳德·威廉姆斯(Donald John Williams)英译的吉狄马加诗选《彝族》(The Yi Nationality,英国中国之声出版社,2007)仅是他第一部向外传达彝族心声的诗集;澳洲翻译家西敏(Simon Patton)与陶乃侃英译的伊沙诗选《饿死诗人》(Starve the Poets,英国血斧出版社,2008)向英语世界英译中国大陆口语诗;旅居澳洲的诗人翻译家欧阳昱出版了英文诗集《自由眩晕》(Fainting with Freedom,2015);翻译家美国翻译家柯夏智英译的西川诗选《蚊子志》(Notes on the Mosquito,新方向出版社,2012),以译者“渊博的学识和语言天赋”获得2013年度美国翻译协会卢西恩·斯泰克(Lucien Stryk)亚洲翻译奖,一种专门奖励优秀的亚洲诗歌翻译奖,六年后又推出芒克诗选《十月的诗》(2018)。

我来到世上的目的之一,便是被蚊子叮咬。它们在我的皮肤上扎进针管,它们在我的影子里相约纳凉,它们在我有毒的呼吸里昏死过去。

(西川:蚊子志)

One of my goals in this world is to be bitten by a mosquito. They pierce their needles into my skin, they convene to cool off in my shadow, they expire in the poison of my breath.

(英译:柯夏智)

平时总是在这里转悠的狗，
这会儿不知溜到哪里去了。

一群红色的鸡满院子扑腾，
咯咯地叫个不停。

我眼看着葡萄掉在地上，
血在落叶中间流。

这真是个想安宁也不能安宁的日子，
这是在我家失去阳光的时候。

(芒克诗选《葡萄园》)

the dog that usually hangs around
has gone off who knows where

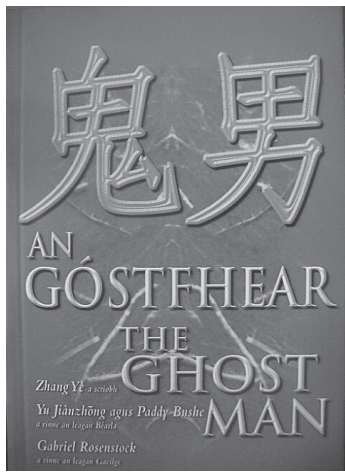
a brood of red chickens tramples through the yard
with their endless clucking

I see grapes on the ground
blood flowing on fallen leaves

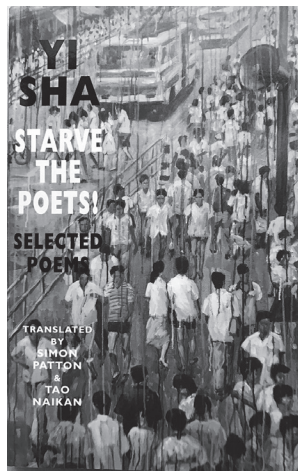
this is a day that cannot find peace
the day sunlight was lost from my home

(英译:柯夏智)

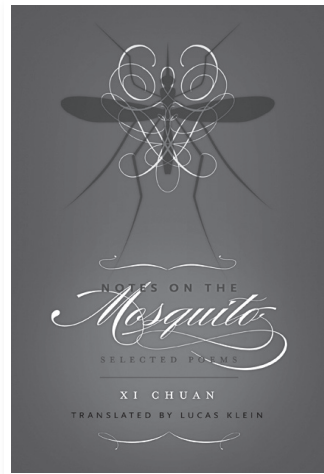
正是这样一位经验丰富的译者抓住了芒克诗歌中的“严肃、直白,甚至天真,给读者带来美的享受”,也正是这两者的相遇——最优秀的中国当代诗歌与同为敏锐的读者、诗歌爱好者的译者的结合,向英语世界了解到中国新诗的现状与进展。



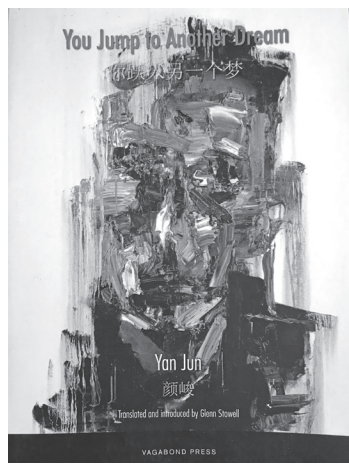
帕迪·布希 & 余建中英译张烨诗选《鬼男》(2004)书影



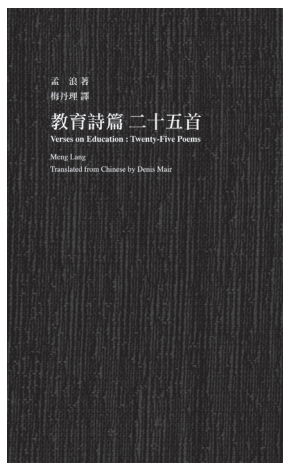
西敏 & 陶乃侃英译伊沙诗选《饿死诗人》(2008)书影



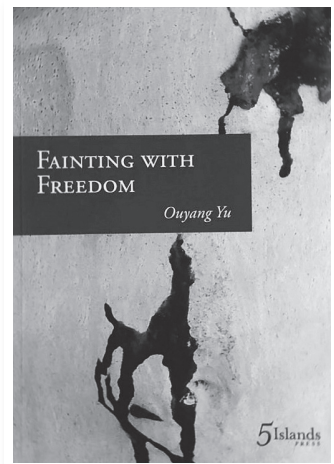
柯夏智英译西川诗选《蚊子志》(2012)书影



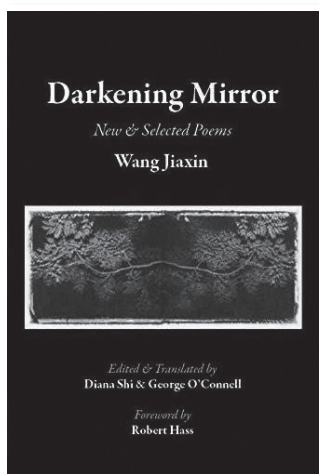
格伦·斯托威尔英译颜峻诗选《你跃入另一个梦》(2012)书影



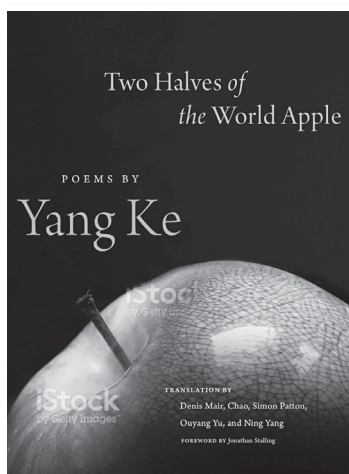
梅丹理英译孟浪诗选《教育诗篇二十五首》(2014)书影



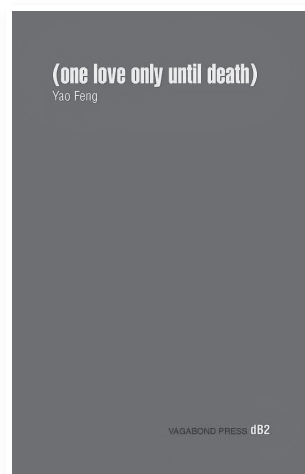
欧阳昱英文诗集《自由眩晕》(Fainting with Freedom, 2015)



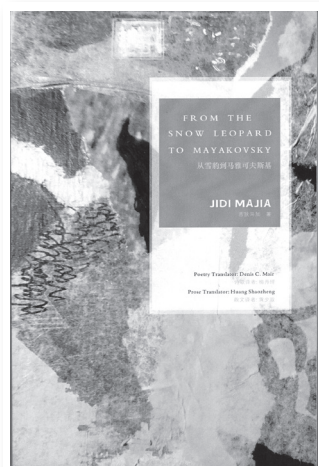
史春波 & 乔治·欧康奈尔英译王家新诗选《变暗的镜子》(2016)书影



梅丹理等英译杨克诗选《地球,苹果的一半》(2017)书影



萨姆·里格尔英译的姚风诗选《一爱至死》(2017)书影



梅丹理等英译杰狄马加诗选《从雪豹到马雅可夫斯基》(2017)书影



徐贞敏英译杰狄马加诗选《火焰与词语》(2018)书影

又如,美国诗人梅丹理英译吉狄马加诗选《黑色狂欢曲》(Rhapsody in Black, 俄克拉荷马大学出版社,2014)、杨克诗选《地球,苹果的一半》(Two Halves of the World Apple, 俄克拉荷马大学出版社 2017)。在香港梅丹理英译出版了严力诗选《才华的可能性》(2013)、孟浪诗选《教育诗篇二十五首》(Verses on Education: Twenty-fives Poems, 2014),在北京梅丹理英译出版了《火焰与词语——吉狄马加诗集》(Words of Fire——Poems by Jidi Majia, 2013),随后更多翻译家以波兰语、

西班牙语、意大利语、希腊语、土耳其语、斯瓦希里语、捷克语、亚美尼亚语、法语、塞尔维亚语、罗马尼亚语等二十多个语种在海外转译出版。吉狄马加,这位彝族伟大的诗人带着浓郁民族性的思考,从民族的历史、文化、传统和命运等人文角度入笔,以诗歌的方式向世界倾诉历史、倾诉民族文化。2014年南非乌卢鲁(Uhuru)出版公司出版他的英文诗集《群山的影子——吉狄马加诗选》(Shade of our Mountain Range——Jidi Majia's Selected Poems,梅丹理英译)和演讲集《诗歌——见证和推动中国文化复兴的工具》(Poetry:Tool and Witness to China's Cultural Renaissance,黄少政英译);2016年英国奥罗拉(Aurora)出版公司出版他的英文诗集《身份》(Identity);美国夏威夷乌诺阿(Manoa)出版社出版他的英文诗集《我,雪豹……》(I, Snow Leopard);2017年美国旧金山倾倒(Kallatumba)出版社出版他的最新诗集《从雪豹到马雅可夫斯基》(From the Snow Leopard to Mayakovsky,梅丹理英译,2017);2018年夏威夷大学出版社出版夏贞敏英译的吉狄马加诗集《火焰与词语》(Words From the Fire,2018)。四川人民出版社汇集出版了20余种语言、54个版本的《吉狄马加的诗歌与世界》。他的诗歌汉语原文非常优美,诗人对故乡彝族山川的深情眷恋跃然纸上;例如,他的诗歌《自画像》“用奇妙的想象构建的童话世界让人想起爱尔兰诗人叶芝早期的诗歌,译者梅丹理简练的英文更让我们联想到叶芝的诗句,译者似乎谙熟诗人的用心,很巧妙地用英语把这种用心直接地表现出来没有增加多余的修饰,语言简练质朴,保留了汉语中两种角色之间的张力,为读者留下丰富的想象空间”。^②

风在黄昏的山冈上悄悄对孩子说话。

风走了,远方有一个童话等着它。

孩子留下你的名字吧,在这块土地上,

因为有一天你会自豪地死去。

(吉狄马加:《自画像》)

Wind blows over a ridge, speaking softly to a child at twilight.

The wind goes off into the distance where a tale awaits it.

Leave your name on this land, child,

for your time will come to die proudly.

(英译:梅丹理)

澳洲流浪者(Vagabond)出版社出版了由美国诗人格伦·斯托威尔英译的颜竣诗选《你跃入另一个梦》(2012)、中国旅美诗人明迪与尼尔·艾特肯(Neil Aitken)合作英译的臧棣诗选《仙鹤丛书》(The Book of Cranes, 2015)和萨姆·里格尔(Sam Regal)从葡萄牙文英译的姚风诗选《一爱至死》(One love only until death, 2017);美国新世界译丛推出一本由中国诗人史春波和美国翻译家乔治·欧康奈尔(George O'Connell)合作英译的王家新诗选《变暗的镜子》(Darkening Mirror, 2016), 2018年获美国翻译协会卢西恩·斯泰克(Lucien Stryk)亚洲翻译奖。

香港中文大学出版社与美国和风(Zephyr)出版社从2012年开始陆续联合推出中国第三代诗人的双语诗集系列,例如,诗人于坚的《便条集》、欧阳江河的《重影》、《凤凰》、韩东的《来自大连的电话》、柏桦的《风在说》、翟永明的《更衣室》、蓝蓝的《身体里的峡谷》、宇向的《我几乎看到滚滚尘埃》、张枣的《镜中》、王小妮的《有什么在我心中一过》、香港女诗人西西《不是文字》、台湾女诗人夏宇的《Fusion Kitsch》、臧棣的《慧根》(2017)、哑石的《花的低语》(2019即出)等十余本个人诗集。香港中文大学出版社另有一套“古老的敌意(精选作品集)”,如陈东东诗歌精选《译自亡国的诗歌皇帝》(The Emperor of Poetry Translated from Conquered Nations, 2018)和陈先发诗歌精选《养鹤问题》(The Question of Raising Cranes, 2018)。和风(Zephyr)出版社在美国策划、出版、宣传出版中国当代诗歌是业内的佼佼者,尤其是英译者在英译新诗领域首屈一指;其中由美国翻译家凌静怡(Andrea Lingenfelter)英译的翟永明诗集《更衣室》(2012)“用娴熟的笔触译出了翟诗中的新意、勇气、敏感与钢铁般的柔情”,2013年荣获美国第31届北加州图书奖诗歌翻译类大奖:

她秘密的一瞥使我精疲力竭
我突然想起这个季节鱼都会死去
而每条路正在穿越飞鸟的痕迹

(翟永明:组诗《女人·预感》)

Just one secretive glance leaves me spent
 I realize with a start: this is the season when all fish die
 And every road is criss-crossed with traces of birds in flight

(英译:凌静怡)

凌静怡先后负笈耶鲁大学和华盛顿大学,是一位勤勉的翻译家。她的英文译著包括绵绵的小说《糖》、李碧华的《霸王别姬》《川岛芳子》等。她还曾参与笔者主持的 2008-2009 年度《中国当代诗歌前浪》的英译工作,提供了包括诗人吉狄马加、海子、翟永明、王寅的译作,并为在欧洲出版的诗选作序。另一本由美国诗人翻译家顾爱玲(Eleanor Goodman)英译的王小妮诗选《有什么在我心里一过》(2014)精湛地译出诗人沉实的比喻和精准的语言,描写帘幕后世界的运行方式,并展现出她惊人的、敏锐的观察力,荣获 2015 年度美国翻译协会卢西恩·斯泰克亚洲翻译奖并入围加拿大格里芬(Griffin)诗歌奖:

骨瘦如枝的贵州胆小又紧张
 越坐越古老越陷越深
 像黑山羊的尸体钻出风暴掀乱的墓地。

(王小妮《过贵州记》)

Twig-frail Guizhou is timid and nervous
 the older the longer it sits there, dug in deeper and deeper
 like a cemetery where a black goat's corpse has just been unearthed in a
 windstorm.

(英译:顾爱玲)

2013 年秋笔者为完成一项国家社科项目远赴波士顿收集资料时见到诗人王敖听他聊起哈佛大学费正清研究中心有位优秀的诗歌翻译家顾爱玲,那年她正在北京大学做中美富布莱特访问学者,2014 年在上海才见面,2015 年在复旦中文系“奇境译坊”一起参与“北极光诗系:经典译丛与当代译丛”的策划,继翻译出版《王小妮诗

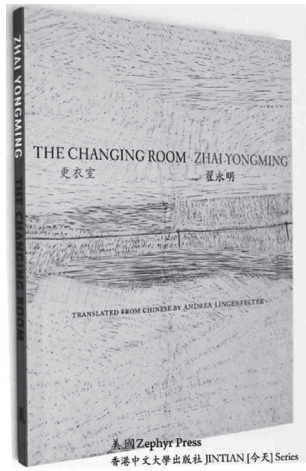
选》(2014)后,她在2017年又推出臧棣诗选《慧根》(The Roots of Wisdom)、陈东东诗歌精选《译自亡国的诗歌皇帝》、中国打工者诗选《铁月》(Iron Moon: An Anthology of Chinese Worker Poetry),后者还入围2018年BTBA最佳翻译书籍奖,即2007年美国罗切斯特大学发起的致力于挖掘最佳国际虚构文学与诗歌奖。可喜可贺!

2016年笔者曾在上海纽约大学一次诗歌活动中遇见一位毕业于耶鲁大学的诗歌译者温侯廷(Austin Woerner),讲他正在翻译的杨键诗选,目前他已翻译出版了两本欧阳江河诗选《重影》(2012)和《凤凰》(2014),他精通英文诗歌语言又喜欢创造性翻译,“捕捉到欧阳江河诗歌中的散漫哲学,以及一时幽默/一时暗黑的风格特征,成功地将诗人最晦涩的诗行介绍到了中文不同的语言学语境中”,显然也注入了译者自己独特的理解。^③

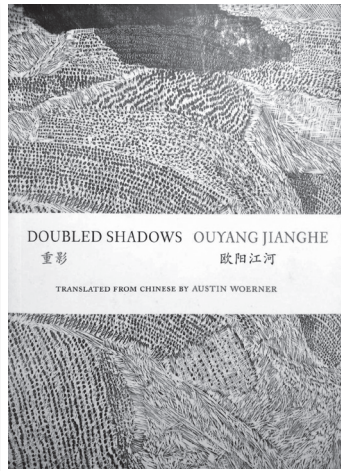
手枪可以拆开
拆作两件不相关的东西
一件是手,一件是枪
枪变长可以成为一个党
手涂黑可以成为另外一个党
(欧阳江河:《手枪》)

a handgun can be disassembled
into unrelated things:
a hand, a gun
a hand plus its opposite equals a weapon
a gun plus its opposite equals itself
(英译:温侯廷)

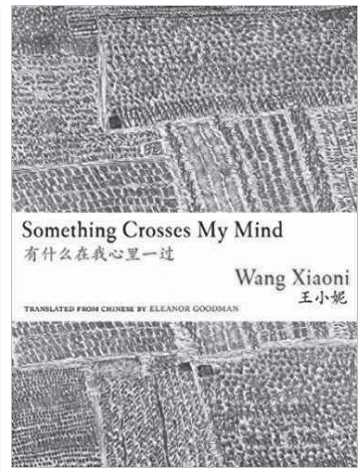
2019年最值得期待的一本个人译诗集是美国译者尼克·阿德穆森(Nick Admussen)英译的哑石诗集《花的低语》(Floral Mutter)。他自2013年起开始翻译中国四川诗人哑石的作品,据称去年以“完美的平衡与润色”能力,有望重塑哑石难以模仿的独特声音,成功地获得美国笔会海姆翻译基金的资助。



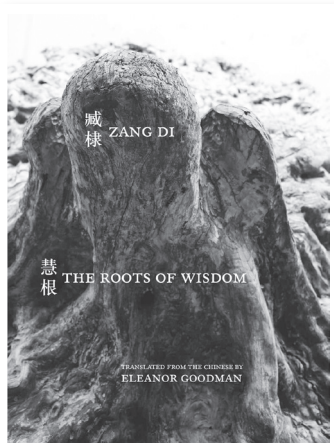
凌静怡英译翟永明《更衣室》
(2012) 书影



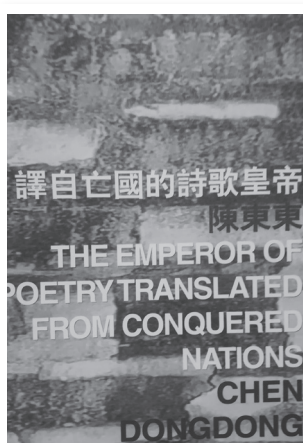
温侯廷英译欧阳江河诗选
《重影》(2012) 书影



顾爱玲英译王小妮诗选《有什么在
我心中一过》(2014) 书影



顾爱玲英译臧棣诗选《慧根》
(2017) 书影



顾爱玲英译陈东东《译自亡国的
诗歌皇帝》(2017)



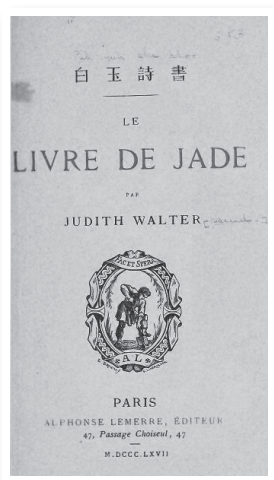
何丽明(Tammy He)英译陈先发
《养鹤问题》(2017)



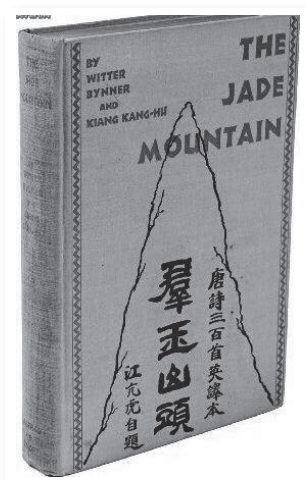
顾爱玲英译臧棣诗选《慧根》
(2017) 书影

从“玉书”到“玉梯”的文化传统

据诗人杨炼私下透露,《玉梯:中国当代诗选》诗选的立意在于达成中英诗人间的深度交流,在思想上和语言上,必须传达出当代中国文化转型的特征:观念性和实验性。这部诗选其实是在描绘一张“文革”以来的中国思想地图。我们刻意用极端的原创,挑战极端的翻译——不是空谈诗歌的可译与否,而是由原作设定美学要求,不容不可译的可能!事实上,当听到诗人杨炼及其编译者将他们英译的中国当代诗歌选集命名为《玉梯》时,笔者立刻就明白了编译者的意图——自觉地将中国新诗的翻译归入到西方对中国诗歌译介与传播的文化传统中,心中不免为之暗暗叫好,显然《玉梯》试图攀越《玉山》(The Jade Mountain, 1929, 美国诗人宾纳(Witter Bynner 与江亢虎合作英译的经典:唐诗三百首)轻松地抵达《玉书》(Le Livre de Jade, 1867)这一译介中国诗歌的西方源头。而诗人译者明迪及其编译者将他们英译的当代中国诗选命名为《新华夏集》(New Cathay, 2013),不就是想将中国新诗的翻译纳入到庞德(Ezra Pound)在《华夏集》(Cathay, 1915)中开创的创造性翻译与传播的文化传统中。



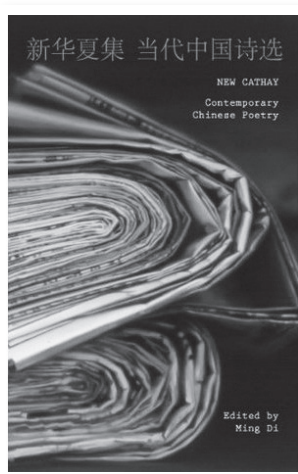
朱迪思·戈蒂耶 & 丁敦龄法译
《玉书》(1867)封面



宾纳 & 江亢虎英译《群玉山
头》(1929)书影



威廉·赫伯特 & 霍布恩等英译中国
当代诗选《玉梯》(2012)书影



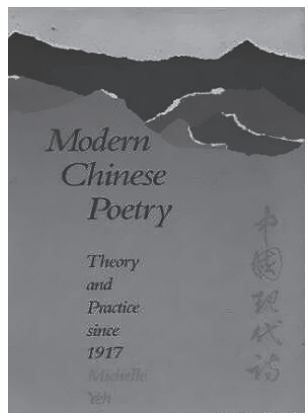
明迪等编 / 译《新华夏集:当代中国
诗选》(2013)书影

《玉书》原是法国贡古尔学院女院士朱迪思·戈蒂耶(Judith Gautier, 1845 — 1917)与其中文教师丁敦龄合作翻译的中国古诗集,因其优美的法文成为世界级的经典,对欧美文化界产生巨大的冲击,后被译成欧洲多国文字出版了几十个版本,更是多次被转译成英文。这些从法文译本转译而来的英文译本,为中国古诗在英语世界的翻译与接受铺平了道路,随之《玉书》也成为“美国本土化中国诗歌小传统”的源头。

据澳门大学的钟玲教授阐述,这个本土化的中国诗歌小传统在美国文学上的成就规模不大,但却是实在的。首先,有些中国古典诗的英译本身已成为英文创作的经典,包括庞德翻译的李白“长干行”、王红公翻译的30多首杜甫诗以及斯奈德(Gary Snyder)翻译的24首寒山诗。第二种成就是对美国作家与知识分子的生活产生影响,成为他们生命中重要转变的因素之一,如影响一些美国作家去接近大自然或回归田园生活。第三种成就是全新的中国文化因素对美国作家的创作产生了冲击,无论是在诗的内容或表现手法上都有新的呈现,为美国诗歌添加了新的风貌和美感经验。看来近三十年间,由于国际政治格局的变化,随着文学翻译研究领域“文化转向”的趋势日趋展开,更兼中国传统文化的博大精深与中国诗歌的独特魅力,中国诗歌的翻译与传播已历经从弱势文化、平等交流到优秀译作逐渐被“经典化”的过程而步入西方主流文化。^④

介入与揭示绝非是想象

中国当代新诗的翻译往往与文学研究并驾齐驱；例如，美国加州大学著名华裔学者奚密教授在英译出版《中国现代诗选》（1991）后第二年推出英文版《现代汉诗：1917年以来的理论与实践》（*Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917, 1992*），同时开始对20世纪80-90年代中国大陆民间诗歌有过深入的研究。她曾在《从边缘出发：现代汉诗的另类传统》（2000）第7章中，连续引用了上海三位当代诗人：宋琳、醉叔、刘漫流的诗作，从该章节的“参考文献”中获悉，她竟然也收集到笔者当年参与编印的上海诗歌民刊第五期《喂》（1990）。值得一提的是当年笔者在《喂》中有意识地设立“英译栏目”，确保每期每人有一首同名英译诗，这也许是大陆诗歌民刊最早引入双语版式的记录。这一点近年来引起包括奚密教授在内的海外汉学家的关注。奚密教授准确地把握住中国当代诗歌“危机意识”这一显著特征，并认为它的出现既可以理解为对具体政治情况的反应——任何重大的政治事件均对中国人生活的各方面有实质的影响，另一方面奚密对政治与文学之间任何简单、直接、未经中介的对应关系的解释，均持保留的态度。她以为先锋诗人的危机意识源自更深的压抑和疏离。这些压抑和疏离的根源不仅是政治上的，而且也是经济和文化上的。



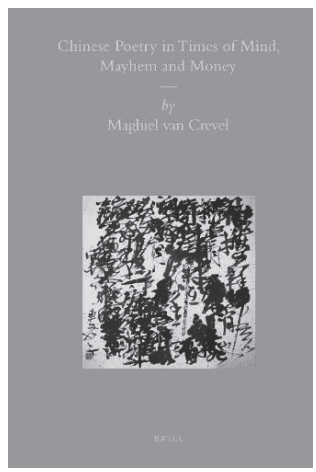
奚密：《现代汉诗：1917年以来的理论与实践》（1992）书影



《从边缘出发：现代汉诗的另类传统》（2000）书影

奚密教授判断,当诗人一方面面对压抑的文化建制,另一方面又面对使他们退到边缘的消费社会时,危机意识便激发了一种潜存于“诗歌崇拜”核心的英雄主义。经历巨大危机的先锋诗人秉持与社会疏离的敏锐心灵,勇于反思和挑战现存的价值体系,构建另类的价值体系。他们信奉诗歌一方面是在肯定个人价值,疏解异化,另一方面也暗示了对一切建制和物质至上主义的批判和摒弃。诗歌不仅仅是意识形态的一种产物,更要承担起以独特的语言文字敞开一个被遮蔽世界的任务;诗歌的神圣职责还在于发现人与物之间的联系,在于揭示人在外在世界存在的本质。^⑤

荷兰莱顿大学汉学研究院柯雷(Maghiel van Crevel)教授撰写的“中国民间诗刊研究札记及书(刊)目评注”,^⑥以丰富详尽的民刊资料信息揭示中国当代先锋诗人近三十年来纷乱、心碎的心路历程,2008年出版了《精神与金钱时代的中国诗歌:从1980年代到21世纪初》(Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money, 2008, 汉译本2016)。他的弟子美国学者戴迈河(Michael M. Dai)曾在1982-1992年间,深入四川成都重庆等地,直接介入当地先锋诗人的诗写生活,英译20位四川诗人几百首诗歌,后写出博士论文“第二诗界:四川先锋诗人,1982-1992”,向世界提供了较为真实的中国当代诗歌——一段客观存在却被人为遮蔽的当代诗歌现状,一段民族整体深陷文化危机,试图找回自由、独立人文精神的历史。诚然,一位优秀的译者不仅要熟悉二十世纪八十年代中国先锋诗人对主流文化的迷恋与怀疑及沉浮于社会变革中的强烈躁动,继而在九十年代所谓边缘化的处境下对公共价值的审视和对自我价值的纠正,更要了解他们在新世纪借助诗歌承担起对当代文化精神的思考、批判与构建。这一切绝非所谓“他者”的想象。



柯雷:《精神与金钱时代的中国诗歌》(英文版,2008)书影

中外译者需要真诚合作

八十余年中国新诗英译史,乃至几个世纪的中国古典诗歌英译史,表明成功的译本往往离不开中外诗人间的真诚合作。无论是早期理雅各(James Legge)与王韬合作翻译《诗经》,宾纳(Witteer Bynner)与江亢虎合作翻译《玉山》,还是后来的译者如杨宪益夫妇、王红公(Kenneth Rexroth)与钟铃、罗郁正与舒威霖(William Schultz)、丁祖馨与拉菲尔(Burton Raffel)等都是绝佳的例证,为中外合作英译中国诗歌提供了非常有益的示范与启示。2008-2009年间,笔者也曾编/译出版过一本《中国当代诗歌前浪》(2009)。“前浪”选编了中国大陆80位大多在20世纪60年代出生,至今在世界范围内坚持汉语写作的先锋诗人的作品,也收录了代表更年轻一代审美取向与文化观念的“70后”“80后”的诗人作品。“前浪”以汉英双语形式呈现新世纪全球经济一体化背景下,具有悠久诗歌传统的中国当代新诗全貌。诗歌英译大致可分为两类:学术翻译和诗人翻译,全书约二分之一的英译出自英语世界一流的学者、诗人、翻译家之手,如霍布恩、柯雷、戴迈河、凌静怡、西敏、梅丹理、戴维(David Perry)等,余下部分先由我提供英译初稿,再分别与当年旅居上海的美国诗人、2008-2009年度中美富布赖特访问学者徐载宇(Lynn Xu)合作完成,最终由比利时-西班牙的国际诗歌出版社(POint Edition)顺利出版,并于2009年在欧洲最古老的“第48届马其顿斯特鲁加国际诗歌节(2009)”开幕当天首发,随之进入当年的德国汉堡国际书展与比利时安特卫普国际书展。青海版《中国当代诗歌前浪》(2009)在“第2届中国青海湖国际诗歌节(2009)”推出。

一代人

黑夜给了我黑色的眼睛
我却用它寻找光明

(顾城)

One Generation

Dark eyes I got from the dark night
But I use them to look for light

(英译 海岸 梅丹理)



《中国当代诗歌前浪》(杰狄马加 & 海岸主编, 青海人民出版社, 2009) 书影

经历了近几年的译编工作,笔者才深刻地体会到霍布恩在英译诗人杨炼《同心圆》时的那番感言:“要想提高汉英文学翻译的质量,唯有依靠英汉本族语译者之间的小范围合作。汉语不是我的母语,我永远无法彻底理解汉语文本的微妙与深奥;反之,非英语本族语的译者,要想将此类内涵丰富的文本翻译成富有文学价值的英语,且达到惟妙惟肖的程度,绝非是一件容易的事。可一旦同心协力,何患而不成?”^⑦

值此国家大力创导“中国文化走出去”的转型期,中国新诗的外译工作方兴未艾,目前从事这项工作的诗人、翻译家太少。在此笔者呼吁全国社科规划部门更应将中国诗歌外译的工作纳入国家社科基金中华学术外译项目规划中,激励更多的青年才俊参与其中。总之,随着全球经济一体化进程的深入,各国文化交流日趋频繁,中国新诗英译的前景更值得期待。毋庸置疑,在西方汉学界,无论是德国的顾彬(Wolfgang Kubin)教授,还是荷兰的柯雷教授,都颇为推崇中国当代诗歌在世界文学领域所取得的成就。柯雷教授曾经来函说:“首先,中国当代诗歌创作已经繁荣到我无法用简单的语言来描述,它的色彩不是红的、蓝的这样单色调的,而是多彩的;早期的朦胧诗尤其值得一提,这些诗歌中特有的意象手法是我们这些外国人最感兴趣的;另外,中国诗歌有着与其他国家诗歌一样的特点,那就是这些诗歌反映了诗歌产生的那个年代的一切,我们把这些诗歌同它的时代和地域联系起来,可以看到一个国家的文化和发展。通过中国诗人的作品,我们可以了解到中国的过去、现在,特别是看到了中国的发展。”

注释:

- ① [美] 金介甫 (Jeffrey Kinkley): 中国文学(1949—1999)的英译本出版情况述评, 查明建译, 齐邦媛 王德威编, *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, 附录 A Bibliographic Survey of Publications on Chinese Literature in Translation from 1949-1999. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000, 《当代作家评论》, 2006(3):66, 2006(4):137。
- ② 余石屹: 探寻更广阔的世界——读吉狄马加诗歌的英译本《火焰与词语》, 《中华读书报》, 2016年1月20日。
- ③ [美] 顾爱玲 (Eleanor Goodman): 翟永明、王小妮、芒克 共同的英译出版社“和风”, 《今天》网站 - 今天关注 [<https://www.jintian.net/today/html/47/n-69947.html>], 访问时间: 2017年4月13日。
- ④ 钟玲: 《美国诗与中国梦——美国现代诗里的中国文化模式》, 桂林: 广西师范大学出版社 2003年版, 第145页。
- ⑤ [美] 奚密: 《从边缘出发: 现代汉诗的另类传统》, 广州: 广东人民出版社 2000年版, 第78页。
- ⑥ [荷] 柯雷 (Maghiel van Crevel): *Unofficial Poetry Journals from the People's Republic of China: A Research Note and an Annotated Bibliography*, MCLC Resource Center Publication, [<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/vancrevel2.html>] 美国俄亥俄州立大学东亚语言文学系现当代中国文学与文化资料中心网站, 访问时间: 2007年2月28日。
- ⑦ 霍布恩 (Brian Holton): 驶向天堂的码头——杨炼长诗《同心圆》译后记, 海岸选编, 《中西诗歌翻译百年论集》, 上海: 上海外语教育出版社 2007年版, 第635页。

(海岸, 原名李定军, 男, 1965年生, 浙江台州人, 诗人, 翻译家, 复旦大学外文学院教授, 主要从事英汉诗歌双向写作与翻译、英汉医学词典学研究)

坚持深度写作:杨炼诗歌解读

◎谭五昌

摘要:通过对话的方式,对著名诗人杨炼不同时期的代表性诗歌作品进行深入解读,从中概括杨炼诗歌的思想艺术特征,并比较清晰地勾勒出杨炼诗歌创作风格的历史性演变。

关键词:杨炼 史诗写作 英雄主义 死亡主题

杨炼和宋琳都是在大陆出道的诗人,杨炼成名很早,是朦胧诗的代表诗人之一。杨炼 1955 年出生于瑞士伯尔尼,6 岁时回到北京,1974 年高中毕业后,在北京昌平区插队,之后开始写诗,并成为《今天》杂志的主要作者之一。1983 年,杨炼以长诗《诺日朗》出名。1988 年被中国内地读者推选为“十大诗人”之一,同年在北京与芒克、多多、唐晓渡等诗人、诗评家创立“幸存者诗歌俱乐部”,这是一个很有名的诗歌团体,海子就参加过这个“幸存者诗歌俱乐部”,但当时海子是被忽视的。杨炼的史诗写作曾对海子产生过影响。杨炼的诗歌风格可以用“重”这个词来加以概括,具体一点说是沉重、凝重、晦涩,读他的诗对我们的智商是很大的考验,需要我们放慢速度,去领略他诗歌的奥妙之处。杨炼在国外名声很大,被称为“国外影响最大的诗人之一”,这是西方对他的评价。但在中国诗歌圈里对杨炼的诗歌存在不小的争议,有些人认为杨炼是个出色的诗人,作品写得大气,内涵深邃,视野开阔,但也有些人认为杨炼的诗过于晦涩,有点故弄玄虚,尤其其他出国以后的充满中国文化元素的长诗作品,主要是用来征服汉学家的,实际上比较空洞。这种争议与不同的评价,对于一个诗人来说其实非常正常,杨炼一出道就以冷峻、深沉、大气著称,注定是一位小众化的诗人。杨炼现在旅居英国与美国,以自由职业身份,继续从事创作,他也经常回国参加各种诗歌活动,状态非常活跃。

杨炼的创作量很丰富,迄今已出版过《礼魂》《无人称》《大海停止之处》《饕餮饕餮之问》等多部诗集,还出版过很多散文随笔集。我们选取杨炼从 20 世纪 80 年代

到 21 世纪各个阶段的一些代表性诗作进行解读,他的长诗比较难懂,解读起来很有难度,暂时放弃。我们基本以他的短诗为主,也会有一些长诗,但也要考虑到我们的解读能力和在座各位的欣赏水平,避开特别难懂比较晦涩的作品,尽量讲解一些篇幅精短的在我们审美鉴赏范围内的作品。

首先,我们来看一下杨炼的寻根作品代表作《飞天》,请王梦雅同学来读一下这首诗,并谈谈自己的感觉。

飞 天

——《敦煌》组诗之三

我不是鸟,当天空急速地向后崩溃一片黑色的海,我不是鱼身影陷入某一瞬间、某一点我飞翔,还是静止超越,还是临终挣扎升,或者降(同样轻盈的姿势)朝千年之下,千年之上?全部精力不过这堵又冷又湿的墙诞辰和末日,整夜哭泣沙漠那麻醉剂的咸味,被风充满一个默默无言的女人一小块贞操似的茫然的净土褪色的星辰,东方的神秘花朵摇摇欲坠表演着应有的温柔醒来,还是即将睡去?我微合的双眼在几乎无限的时光尽头扩张,望穿噩梦一种习惯,为期待弹琴一层擦不掉的笑容,早已生锈苔藓像另一幅壁画悄悄腐烂我憎恨黑暗,却不得不跟随黑暗夜来临。夜,整个世界现实之手,扼住想象的鲜艳的裂痕歌唱,在这儿是年轻力壮的苍蝇的特长

人群流过,我被那些我看着在自己脚下、自己头上,变换一千重面孔千度沧桑无奈石窟一动不动的寂寞庞大的实体,还是精致的虚无生,还是死——我像一只摆停在天地之间舞蹈的灵魂,锤成薄片在这一点,这一片刻,在到处,在永恒一根飘带因太久的垂落失去深度太久了,面前和背后那派茫茫黄土我萌芽,还是与少女们的尸骨对话用一颗墓穴间发黑的语言一个战栗的孤独,彼此触摸没有方向,也似乎有一切方向渴望朝四周激越,又退回这无情的宁静苦苦漂泊,自足只是我的轮廓千年以下,千年以上我飞如鸟,到视线之外聆听之外我坠如鱼,张着嘴,无声无息

王梦雅同学:这首诗的整体色调给人以阴冷的气息。他写的是敦煌飞天的壁

画,有种神秘的东方色彩。这首诗想象丰富,用的词汇很有现代派色彩,像“和少女的尸骨对话”,“用一颗墓穴间发黑的语言”等诗句都给人一种历史的荒漠感。

谭五昌:王梦雅同学的感受还是比较诗性的,能够抵达这首诗的内在情调。这首诗是第一人称叙事的,是以“飞天”的视角、口气来叙述自己飞天的感受。“飞天”是敦煌壁画里最重要的形象,是民族的图腾之一,诗人以“飞天”的眼光来表达自己对历史的感受,很有深意,一下子让沉重的历史变得轻盈,有了情感,有了呼吸,有了血肉。这首诗的叙述角度很好,在历史与现实交错之间,写出了历史的沉重。这首诗的情调还是比较黑色的,有一种“飞天”的挣扎之感。作为一种民族心愿的图腾,作为一种象征符号,“飞天”身上背负着沉重的历史负担。诗里面存在两种对立,是醒来还是睡去,一边是历史的苦难与沉重,一边是民族的新生愿望,一边是死亡,一边是新生,“飞天”就在矛盾情感的中间,处于纠结分裂的状态。“我憎恨黑暗,却不得不跟随黑暗/夜来临。夜,整个世界。”夜在此代表历史的黑暗,这里面,现实与想象、现实与历史都处于尖锐的对立与矛盾的状态。这首诗个别地方用到了现代派的表现手法,寻找一种语言意象情感背后的内在冲突所带来的张力效果,如,“歌唱,在这儿/是年轻力壮的苍蝇的特长”,说苍蝇在歌唱,就是一种反讽手法。但作品的整体表达手法还是朦胧诗的表现手法,采用深度意象、强度抒情来表情达意,比如,“舞蹈的灵魂,锤成薄片/在这一点,这一片刻,在到处,在永恒”,在希望与绝望,在历史和现实之间,在死亡和新生之间,“飞天”是处于一种挣扎的状态,写出了“飞天”飞天的精神困境。“没有方向,也似乎有一切方向”,诗的结尾,给读者打开了一个开阔想象的空间,在当时的语境当中,中华民族还是比较落后的,处于闭关保守的状态,这首诗写出了诗人爱国的情感和对现实的苦闷。解读这首诗要联系当时的社会文化语境,它的主题是如何突破历史的困顿滞后,实现民族振兴与富强心愿,这是寻根诗歌、寻根文学的重要主题。这首诗鲜活生动地刻画了一代人在历史与现实之间苦苦挣扎的精神状态。这就是“飞天”带给我们的精神感受。如果有丰富的朦胧诗的阅读经验,我们可以通过意象群来把握这首诗的含义。

接下来,我们重点来解读一下杨炼的代表作《诺日朗》,我认为如果没有这首诗,杨炼在中国当代诗歌史上的地位会大大降低,有了这首《诺日朗》,杨炼的诗歌文化英雄的形象就可以矗立在中国当代诗歌史上。请赵雅娟同学来读一下。

诺日朗(全诗较长,此处暂略)

赵雅娟同学:“诺日朗”在藏语中是男神的意思。四川九寨沟有一个雪山瀑布,就是以这个来命名的。这首诗采用的是颂歌和祭歌的形式,是对民族历史骄傲的书写,同时也有反思在里面。诗中写到了民族的图腾,也有一种民族历史的隐秘感,诗人把这种历史、民族的隐秘感,用一些词语的组合和意象的组合来体现。诗中民族的仪式感很强,像第三节的“血祭”,还有第五节的“午夜的庆典”,仪式感都非常强。

谭五昌:这首诗确实有一些难懂,即使在专业的批评家和读者那里,要将它的意蕴完全解读清楚也很有难度,但这是杨炼最有名的代表作,也是诗歌界人士普遍公认的寻根诗歌的杰出代表作之一。“诺日朗”是藏语中的男神,男神代表对雄性生命力量的崇拜,这与我们现在所说的“男神”含义不一样。这首诗以男神诺日朗的口吻来表达对生命和生存的思考,具有精神现象学、文化人类学与哲学的含义。诗中意象非常丰富,高原、猛虎、激流、苍鹰、大地、天空等意象都充满了雄性的力量与神性的色彩,把我们带到了人类的创世纪时代,这首诗用寓言化的手法来书写人类生命的历程和精神历程,展示人类如何从诞生到历经苦难、死亡,最终充满希望地生存在大地之上。

整首诗一共由五节构成。《日潮》书写生命诞生的情景。里面意象用的很强悍,例如,“高原如猛虎”,凸显了高原的雄性力量,也塑造出大地的雄性形象,充满激情与血性。“落日浑圆地向你们泛滥,大地悬挂在空中,”则写出了宇宙生命诞生的图景,气象万千,大气磅礴。这些意象既写生命诞生的情景,也写出了死亡的沉寂。“成千上万座墓碑像犁一样抛锚在荒野尽头/互相遗弃,永远遗弃:把青铜还给土,让鲜血生锈,”写出了人类生命死亡的令人感慨的情景。“古代女巫的天空再次裸露七朵莲花之谜”,这里的“七朵莲花”充满了东方的宗教色彩,代表生命的宁静祥和,也代表东方的“创世纪”;“哦,光,神圣的红釉,火的崇拜火的舞蹈”,火在此代表生命的诞生;“洗涤呻吟的温柔,赋予苍穹一个破碎陶罐的宁静”,母亲要经过阵痛才有人类的诞生,“陶罐”代表中国历史文化的灿烂,描绘出了生命诞生的情景;“太阳等着,为陨落的劫难,欢喜若狂”,一边是陨落,一边是诞生。这首诗只能整体去解读,杨炼用雄辩的语调,英雄的语调,书写了东方人类诞生的壮丽图景,是东方创世纪

图景的呈现。

《黄金树》中,男神代表男性的生殖崇拜,是首领、大地父亲的形象,是创造之神的形象。里面的女性是满足他征服欲望、生殖欲望的载体,凸显了男性欲望的蓬勃,是雄性力量的彰显。所以诗人这样写道,“我来到的每个地方,没有阴影/触摸过的每颗草莓化作辉煌的星辰”,结尾处也就是第二节的诗眼,“在世界中央升起/占有你们,我,真正的男人”,这里的“我”也就是“诺日朗”,代表辉煌灿烂的男神形象,“树”是男性的生殖崇拜,代表着对男性形象自我赞美。这些意象组合在一起,塑造了一个男性创造者的形象。我们要注意这节诗的语调,是雄性化、英雄化的基调,阳刚、豪迈,同样是朦胧诗人,舒婷的语调代表女性的气质,杨炼的语调则代表男性气质。

《血祭》,用鲜血来祭祀,迎接苦难。包括部落战争、同胞残杀、饥饿、瘟疫、死亡,诗人说要有迎接苦难的勇气,敢于献身的勇气。“于是让血流尽:赴死的光荣,比死更强大”,这是这节诗的诗眼,讴歌了敢于迎接苦难、敢于流血牺牲的精神比死亡更强大。当然这里面有宗教的力量。包括给男神献祭,在象征意义上,揭示了中华民族直面苦难、不怕牺牲的奉献精神。所以结尾说,“宝塔巍峨耸立”,这代表信仰的力量,因为有信仰,才不怕流血,不怕牺牲。“为山巅的暮色指引一条向天之路”,这条“向天之路”是追求幸福之路,“你们解脱了一从血泊中,亲近神圣”,如何解脱?那一定要流血牺牲,不怕流血牺牲,才能接近神圣。血祭的仪式是中华民族苦难历史的象征。

第四节《偈子》,这节诗表现对生存的悟性,有哲思的味道。“为期待而绝望/为绝望而期待”,是中华民族和所有人类摆脱不了的精神状况。如果信仰是缺失的,追求就是虚无的,没有信仰,整个民族没有了前进的动力,人类要努力去守护信仰。这里面体现了诗人对生存的思想悟性,有形而上的色彩。

《午夜的庆典》,这一节仪式感很强,有领唱、合唱,描述了午夜的情景,有露水,有青草,给人带来了希望,带来一个光明的结局。“我们仅仅挤在一起,梦见篝火,又大又亮”,代表对梦想、希望、光明的追求。这种仪式感把这首诗的文化寻根主题以及人类的图腾,和对永恒幸福的追求结合起来,既可以和当时的文化寻根语境联系在一起,又可以剥离语境来解读。

最后是“诺日朗的宣喻”,这是“诺日朗”庄严的思想宣言与精神布道。“诺日朗”

教导众人应追求“透明的道路”，追求自由与美好。“笑容荡漾袒露诱惑的女性 / 从四面八方，跳舞而来，沐浴而来 / 超越虚幻，分享我的纯真”，写出了人们对幸福的追求，构造出一幅神圣庄严、美好和谐的人类生活图景。因此，结尾说，“此刻，在世界中央。我说：活下去 -- 人们 / 天地开创了。鸟儿啼叫着。一切，仅仅是启示”。这首诗的思想深度在结尾得到了充分彰显，给我们带来了创世纪般的思想启示，诗人借“诺日朗”之口告诫人们，只要大地开创了，人们就要充满幸福地活下去。这首诗的经验颇为复杂、丰富、深邃，它是人类精神经验的复合体，很难用简单的语言概括，但诗作的整体思想精神走向还是可以大致把握，不是那么晦涩，含蓄与明朗达到了一种比较完美的平衡，我本人还是很喜欢很认可这首诗的。

另外，我发现这首诗的形式很有特色，它基本上使用长句，显得非常富有气势。我联想到来自四川九寨沟的一位优秀诗人龚学敏，他的诗歌作品都是使用长句，形式别致，元气充沛，不知龚学敏的诗歌创作是否与杨炼的《诺日朗》存在什么隐秘的联系？这当然是我个人的一种联想与猜测了。总之，《诺日朗》这首诗确立了杨炼在诗歌史上的地位，不知道大家对这首诗是什么感觉？赖鑫怡同学，你喜欢这首诗吗？

赖鑫怡同学：不是我喜欢的类型，我的趣味不是这种大的类型，这种诗的语言属于文革后遗症，是宏大叙事，对中华民族的隐喻书写，我觉得至少 20 世纪 80 年代以后需要的是相对个人化的或私人化的写作。

谭五昌：趣味无可争辩，你可以保留你的意见呢。但从文本与艺术角度来说，这首诗毫无疑问还是很有分量的，其英雄主义的情感基调和审美风格还是体现得很鲜明的，它在中国当代诗歌史上的重要影响力是不可否认的。

接下来，我们来解读一下杨炼的另外一首名作《大雁塔》，大家应该相对比较熟悉了，请赵雅娟同学来读一下这首诗。

大雁塔(全诗较长,此处暂略)

赵雅娟同学：这首诗是典型的宏大主题型诗，是寻根主题的代表作品。在大雁塔身上所负载的是民族记忆和民族历史，民族苦难也被定格在这里。诗的后面追忆了民族的诞生，民族的苦难和历史，诗人书写出了一个北方中原民族的苦难史、

文明史和精神史。诗人在大雁塔身上负载了民族记忆和历史感,我感觉这是朦胧诗的典型的写法。这和第三代诗人形成了鲜明的反差和对比,第三代诗人韩东也写过一首《大雁塔》,他把杨炼凝结在大雁塔上的那些历史记忆完全给消解掉了,也算是第三代诗人对于朦胧诗人的一个反拨,如果把这两首诗放在一起看,我觉得会更有意思。

谭五昌:赵雅娟同学理解得不错。在这首诗里,“大雁塔”是个历史文化的符号,有丰富的历史文化的积淀,也是中国人历史情结的载体,我们去西安一般都会去参观大雁塔。一般中国人对大雁塔都有一种历史的骄傲感,玄奘取经,把经书放在了大雁塔里,毕竟它还是我们历史文化骄傲的组成部分,这是一种向历史致敬的姿态。诗人以历史见证者的身份和口气,叙述了民族苦难的历史,表达了期待民族振兴腾飞的时代主题,诗里面有 20 世纪 80 年代寻根和反思主题,也折射出改革开放的社会思潮。这是在 20 世纪 80 年代初的社会文化语境中产生的一首诗,它反思历史,回顾历史,从历史苦难中摆脱出来,走向民族富强,时代变革的愿望很鲜明,符合 20 世纪 80 年代人们的情感诉求。这首诗在思想感情上打上了鲜明的时代烙印,可以看作是寻根诗歌,也可以看作反思诗歌。从中也可以看到诗人的理想主义、英雄主义的精神气质,很明显,杨炼这点和江河很像,但杨炼更像一个思想者、思考者,他后面的诗歌作品一直在对民族文化历史进行反复思考,是以一种思想者、思考者的姿态出现在中国当代诗歌史上,有一段时间也以诗歌文化英雄主义者的姿态出现。这首诗的语言比较明朗,它用拟人化的手法叙事苦难历史,对历史进行反思。大雁塔还是能够负载历史文化的沉重内涵,作为中国人有种中华民族文化的认同感,在这首诗中能读出丰富的民族文化的内涵。大雁塔是民族文化的符号和图腾,它经过多少年的苦难历史,现在要重新走向新生。这首诗是宏大主题,跟同样是 20 世纪 80 年代的第三代诗人韩东的《有关大雁塔》不同,一个是历史主义,一个是反历史主义;一个是历史的建构,一个是历史的解构;一个是浪漫主义,一个是后现代主义。两首诗可以进行互文性的比较,从中能看出两代诗人的代际差异。不管如何,这首诗的语调、意象、语言体现了典型的朦胧诗的风格,严肃庄严。一句话,大雁塔是以正面的形象来进行塑造的。

下面,我们来看看杨炼 20 世纪 80 年代后期出国以后的作品,总的倾向是他的作品写得越来越晦涩。我们现在来看看杨炼的《面具》,这首诗比较长,请同学们快

速默读浏览一下。

面具(全诗较长,共三十个诗节,此处暂略)

王梦雅同学:这首诗写人戴着面具生存,面具给我们提供了伪饰的工具,一方面人们需要面具,一方面又觉得这是一种虚伪的存在,自相矛盾。这首诗相对于前面那几首诗更加具体一点。

谭五昌:的确,这首诗比起前面那几首诗更加具体,展示了面具的各种形态,写出了人对面具的全方位体验,内涵非常丰富、深邃。因为这首诗非常长,我们选择其中几个小节简要的讲解一下吧。第一节,“面具自脸诞生 / 模拟脸 / 又忽略脸 / 面具 / 自空白之页诞生 / 掩饰空白 / 又仅有空白”,这是说明面具是对脸的模拟,但又遮蔽住了人的表情,表明一个人的人格常常是一种伪装状态,这节诗具有概括性作用,对面具的本质特点进行了阐释。第四节,“你盯着那些脸嵌进木头 / 黝黑腐朽的眼角 / 木屑纷纷 / 盯着脸和脸磕碰在 / 干裂的墙上 / 无视镜前的你”,这是对木头面具的描写,面具挂在墙上,把鲜活的生命遮蔽掉了,诗人对其进行反讽,揭示了人性和生命的异化。第七节,“脸一直沉默 / 而你躲在它后面 / 说谎 / 脸也被说出 / 像同样惨遭欺骗的 / 谎言”,这是说面具把真实的生命情态遮蔽掉了,被迫遭受欺骗。第八节,“你用上千年临摹这片空白 / 画布似笑非笑 / 脸的古老拓片 / 博物馆一样重写 / 历史仅仅一页 / 久已埋在你的书里失传”,是说面具千年不变,面具把人的生命固定化了,有了约定俗成的含义,是对面具的历史文化功能的揭示。第九节,“假面无须再被油漆遮掩 / 或胭脂 / 或黑布 / 沿街展览 / 薄施的笑容下 / 脸已逃之夭夭”,表面是说面具是多样化的,有各种颜色,实际是暗示人总是被迫说着各种谎言,伪装自己,真实的人格与自我呈现缺失状态。这首诗的语言和意象相对比较明朗,不是很晦涩,通过这首诗可以看出杨炼诗歌写作风格的丰富性。它表明杨炼的诗歌既可以写得很晦涩,也可以写得具体化,接地气,呈现个人的经验。

杨炼是整个华语诗坛上坚持深度写作的代表诗人之一,他对死亡主题的表现与书写令人瞩目,据我个人的观察,杨炼的死亡书写是非常充分的,贯穿着他的整个写作生涯。这种情况在其他诗人身上并不多见。我们现在来看一下杨炼早期的一首死亡之诗《给一个猝死的九岁女孩》,请徐畅泽同学来读一下。

他们说一根红皮筋把你绊倒了
你跳出白粉笔的房子
雨声响得怕人的日子

九个弹坑在你身上发甜
他们说你把月亮玩丢了
墓草青青 是新换的牙齿

在一个无须哀悼的地方萌芽
你没死 他们说
你还坐在小木桌后边

目光碰响黑板
一阵空白 你的死被杀死

他们说 现在你是女人 是母亲
每年有个没有你的生日
像生前那样

徐畅泽同学:诗中的一些意象,如红皮筋、白粉笔的房子、新换的牙齿这些都属于九岁女孩的一些特点。不太理解那句“他们说/现在/你是女人 是母亲”和这个九岁女孩的关系。

谭五昌:看作品的题目我们可以知道,这是写给一个猝死的九岁女孩的悼念诗。一共五个场面,作品用的是蒙太奇的写作手法。第一节,“他们说一根红皮筋把你绊倒了”,这儿的“红皮筋”代表血腥,代表死亡的命运把你绊倒了,“你跳出白粉笔的房子”,可能暗示是她走出教室,是在放学路上发生了悲剧。第二节,“九个弹坑在你身上发甜”,暗示小女孩跌倒在弹坑里,小女孩活了九岁,一岁对应一个弹坑,联想很丰富。诗人认为一个九岁女孩的死是美的。这让我联想到何其芳的名作《花环》,那首诗也是对一个夭折的女孩的祝福,写得非常凄美动人。“他们说

你把月亮玩丢了”，这个意象非常超现实的，“把月亮玩丢了”，暗示小女孩在一个夜晚突然死了，意象新颖。“墓草青青 是新换的牙齿”，墓草青青，说明小女孩已经被埋葬了，她的生命进入了另一个循环。第三节，“在一个无须哀悼的地方萌芽”，是说希望小女孩以另外一种方式活着，“你没死，他们说 / 你还坐在小木桌后边”，是伙伴们的怀念，希望小女孩还在大家中间。第四节，“目光碰响黑板 / 一阵空白，你的死被杀死”，意思是说大家看到座位中间没有人，空荡荡的，“你的死被杀死”，写得很机智，是说希望小女孩还在我们的心中活着。第五节，“他们说，现在，你是女人是母亲”，是暗示小女孩已经死去很长时间，如果活到现在已经是母亲了，过上了幸福世俗的生活了。“每年有个没有你的生日 / 像生前那样”，这是说小女孩的同学、亲友在她生日那天非常怀念她，诗句具有跳跃性，大家对小女孩的怀念，充溢着人性与人情的温馨。这首诗我还曾在我的博士论文《20世纪中国新诗中的死亡想象》一书中做过简要的分析。

现在，我们来看看杨炼出国之后表现死亡主题的几首诗作，我们要关注一下作品的艺术风格、思想内涵发生了怎样的变化？我们先来看看杨炼的《死者之年》，请赖鑫怡同学来读一下这首诗。

谁说死者会互相拥抱
像一匹匹马鬃毛银灰
站在窗外结冰的月光中
死者埋进过去的日子
刚刚过去疯子就被绑在床上
僵直如铁钉
钉着黑暗的木头
棺盖每天就这样合拢

谁说死者已死去死者
关在末日里流浪是永久的主人
四堵墙上有四张自己的脸

再屠杀一次 血
 仍是唯一著名的风景
 睡进坟墓有福了 却又醒在
 一个鸟儿更怕的明天
 这无非是普普通通的一年

谭五昌:这首诗用魔幻现实主义手法,对死者进行一种想象性的精神叙事。手法很魔幻,“死者埋进过去的日子/刚刚过去,疯子就被绑在床上”,在这里,死者和疯子是叠合在一起的。死者没有死去,而是在流浪,不能瞑目,它的主题是关于一个人的精神死亡现象,这个主题显然比肉体死亡要严峻得多、深刻得多。“四堵墙上有四张自己的脸”,是写人格分裂和精神的异化。“睡进坟墓有福了”,这是采用魔幻与寓言的方法写出了死者精神的不安与流浪,因为死者的灵魂没有归宿。所以这首诗是探讨一个人的精神归宿问题,表现诗人对人的精神和灵魂的探索,而且是从死亡的角度予以探讨,其话题是相当严肃而重大的。“一个鸟儿更怕的明天/这无非是普普通通的一年”,暗示一个人灵魂的无处皈依比肉体的死亡更加可怕,由此凸显出杨炼死亡书写的思想深度。

我们接着来看杨炼的诗作《鲜嫩的鬼魂》。请徐畅泽同学读一下这首诗。

死亡挤出绿色汁液以后呼吸
 不再是唯一持久的事业

孩子在每个人里面
 结籽一只橘子的核
 带着口臭随随便便吐到垃圾桶里

发芽时
 被春天记住的都是鬼魂

留在原地成为鲜嫩的不变的
 孩子从穿绿裙子的树下跑过也不变
 渐热的大阳酿成酒也不变
 时钟向前或向后分娩孳生的黑夜
 鸽子是一只只肥胖的手

拼命招着
 只不过在告别
 远离春天的是死在春天里的花朵
 眼睛的钱锈蚀一样衰老
 而落入它深处的空白早已走开

记忆一个永不解冻的伤口
 在每个长成植物的人里面把人遗弃
 活下来的鬼魂总是孩子
 笑着在橘子中挤着
 用露出白骨脚尖一下子揭开世界

徐畅泽同学:这首诗比较吸引我的是它某几句诗就写出一个意象场景。比如,“被春天记住的都是鬼魂”,“远离春天的,是死在春天里的花朵”。从标题来看,也是把两个极端的词语放在一起,我们想到鬼的时候都是干枯的骷髅,这里说是鲜嫩的。

谭五昌:这首诗写鬼魂,当然是一种魔幻叙事,场景是魔幻的,但某些句子还具有哲理性,比如,“远离春天的,是死在春天里的花朵”。鬼魂是人生命的另外一种形式,具有精神的超验性,探讨鬼魂就是探讨生命经验的另外一种可能性。鬼魂以孩子一样年轻的状态存在着,所以说鲜嫩的鬼魂,鬼魂永远是年轻的。这体现了杨炼的写作是深度写作,是灵魂探索的写作。一般人不会去写这种主题,但在杨炼的诗歌里,鬼魂大量存在,他是写死亡、写鬼魂写得最多的诗人之一。这首诗不能放在一般的现实层面去理解,而应该放在非现实的层面去理解,放在魔幻现实主义层面去理解。这首诗的立意比较吊诡,“活下来的鬼魂,总是孩子/笑着,在橘子中挤

着 / 用露出白骨脚尖,一下子揭开世界”,这是非常奇特的、富有魔幻色彩与强大冲击力的意象画面,可以看出诗人对于死亡、对于生命形式的探索进入了潜意识的精神层面,很有深度。

我们现在再来简单欣赏一下杨炼的死亡诗篇《这片埋葬凡·高的天空》,我来给大家朗读一下。

生前挖掘墓穴的只有艺术家和皇帝
一张画把世界变成了自己的影子
包括你和你临终的抽搐
没人能活着步入这天空除非埋进
一块死孔雀胸前妄想的蓝
被一颗发疯的花白头颅所照耀
肿瘤似的星座把你垂直吸上去
你的死亡是最后暴露的金黄色
涂满了躯体那小小的房间
当屈辱一笔一笔写尽天空诞生了

我们的声音只是另一把剃刀
割每只企图聆听你寂僻的耳朵
星是一群不流血的动物
激怒你使你纯粹从天上轻蔑这人类

在死后继续创造生者的空白
蓝色固定的大海像一件孤独的工作
你在画面上变硬那把骨头
被黑夜烤干谁也不知道地撒在别处

谭五昌:这首诗也是利用魔幻现实主义的叙事手法来表达诗人对一代天才画

家凡·高死亡意义的理解,作品意象画面诡谲,立意超脱,表达了诗人对天才艺术家从死亡现象反观与评估其艺术生命价值永恒的独到观念,令人深受启发。

杨炼对精神死亡主题的发现与认真投入的诗人书写,的确堪称一道罕见的灰色调的精神风景。究其实,这与诗人自身心灵衰老的精神状况不无关系。我们来看杨炼本人为自己而写的一首诗《老人》,这首诗就是杨炼的精神或灵魂自画像。我们来欣赏一下这首诗,请王梦雅同学来读一下。

老人

——三十五岁自赠

年轻时我们做梦说谎
 如今老了才听见
 寂静在裂开
 才懂得我们都是盲人
 一生的病
 是抚摸一个变幻不定的字
 才看清陈年的家具
 是等待收尸的护士
 关切地站在周围
 也老了
 血管里那口钟硬了
 绿漆剥落的月亮在墙上
 海萎缩成木纹
 海鸥点点灰白的指甲
 掐进岁月
 掐算着别人的笑声
 只有衰老
 才使我们从野狗猩红的目光中

数清自己骸骨上
残存多少干枯的
肉

王梦雅同学:题目是《三十五岁自赠》,他过了三十五岁,回头看自己的人生所生发的感悟,有种自嘲的感觉在里面。

谭五昌:这首诗应该写于1990年。20世纪90年代是理想主义大面积退潮的年代,海子自杀成为一个具有象征意义的重大文化事件,这时杨炼也已出国了。35岁本应该是非常年轻的年龄,但诗人却说自己是“老人”,这首诗是诗人的一幅精神自画像,诗人呈现的是精神沧桑、心灵衰老的状态。“血管里那口钟硬了”,“海萎缩成木纹”,“海鸥点点灰白的指甲掐进岁月”,这些意象都是暗示了诗人自己一种心态的衰老。“数清自己骸骨上/残存多少干枯的/肉”,更是以一种触目惊心的视觉意象,呈现了诗人的精神衰老状态。理想主义消失后,内心的苦闷和孤独,给诗人杨炼带来了苍老感,体现了诗人的精神困境。这是一首让人感觉沉重压抑的诗篇,诗人未老先衰,再也无法回到20世纪80年代理想主义精神昂扬的状态。总之,从这首诗我们可看到诗人的精神、心灵正在变得苍老,甚至出现精神死亡的严重形象,而这也与杨炼个人出国漂流的处境以及当时的时代氛围关系密切。

我们现在来看杨炼的另一首诗《夏季的唯一港口——给友友》,这首诗写出了他与妻子友友在国外漂泊的经历与内心的伤痛体验,有请赖鑫怡同学读一下这首诗。

天空更加阴暗你说这船老了
一生运载的风暴都已走远
该卸下自己了让石头船舷去腐烂
夏季是唯一的港口

夜晚发红的锈蚀的古老铁环
早就断了你说月亮像被弃的婴儿
在水上写字的人只能化身为水
把港口变成伤口

听炎热雨声里那不变的记忆
雨到处刺痛你雨声是最后的小屋
让你居住你老了船说

这唯一一个夏季漂泊了多年
唯一一个时间注入漆成黑色的家
波浪之下只有我们的躯体

赖鑫怡同学:诗中有一种时间意识。诗人面对港口,人已老,物也旧了,既有一种漂泊的体验在里面,也有种回归家园的情感在里面。

谭五昌:这是诗人写给妻子的一首诗,表达了一种流浪经验。诗中有很多表达流浪感受的意象,写出了诗人和妻子的漂泊在外的哀伤,表现了诗人内心一种深刻的伤痛经验。整首诗还是很抒情的,语言意象也比较明朗的,这首诗对我们了解诗人在国外的生活状态与精神状态很有帮助。

我们接着来看杨炼的《梦中的高度》,王梦雅同学来读一下这首诗。

你不记得那个梦了只有那高度
让你肉体中的肉体继续颤抖
鸟在最静时濒临某种危险
像月光的锤击下
花园麻木地嗅着自己
一地摔碎的银子依然头晕目眩
你不记得可梦中那人
被一根肋骨挑上天空
还在那儿行走如摇摇欲坠的音乐

一个梦有时比一生更漫长
有时只是峭壁让你用另一种年龄
衰老黑暗的年龄一一

如果黑暗不得不把你接住

王梦雅同学:这首诗写了一个梦,梦见一个人在那里摇摇欲坠地走。总体的诗歌氛围是很诡秘阴冷的。

谭五昌:这首诗再现了一个走钢丝的梦,诗人呈现了一种梦中攀高的经验。“一地摔碎的银子依然头晕目眩”,用梦幻的感觉来说明高度令人炫目,“被一根肋骨挑上天空/还在那儿行走如摇摇欲坠的音乐”,则用音乐的比喻来暗示一种令人恐怖的美。整首诗书写了梦中的经验,恐惧的经验。诗人的黑暗体验所展示出来的负面性的精神状态是值得我们重视与思考的。

杨炼给人的感觉是长期陷入自己的精神世界里,并对死亡、流浪、漂泊、衰老、黑暗等现代性主题予以深度的艺术表现,但他也并不缺少对现实的关注,我们现在来看一首诗人现实题材的作品《血与煤》,我来给大家读一下。

一只肮脏的桶搅着绝对的硬度
一滴血黏着你的名字抽出
就在坠入黏稠得不分姓名的毒
一根擅腥隧道的针扎进深处

灌满针管的叫血或煤有什么关系
一只钙化坏死的肺按住呼吸
某人又兑换成艳红黝黑的污泥
某个二十一世纪流通一场活祭

你爬不出血分子霉烂发烧的洞
胸骨的支架折断时你的矿坑
从埋葬塌到遗忘锁着的地层
锁住用尽稀薄氧气的呼救声

再提前些皮肤下瘀紫的阴间
合成阴间的赝品桶里一张张脸
只被收购一次亮出手臂上的针眼
一次就连死也卖给了谎言

谭五昌:从这首诗可以看出杨炼诗歌中的当代经验的表现。这首诗是诗人对国内矿难题材高度关注而写成的,很可能是诗人看了相关新闻报道而写的。总之,这首诗虽然运用深度意象的表现手法,但可以看出杨炼终于从对历史的沉迷中转向了现实关怀,显示了诗人真正开阔的精神视野。

最后,我们来欣赏杨炼一首展示国际视野的诗作《守月》,还是由我来为大家朗读一下。

满月用尽了意象
二〇一一年萨拉热窝
我窗口喘息的银辉

倒映一只夜光表嘀嗒
作响的电力充沛的
摘离腐烂的手腕

战争守在两年前
肉搅进深褐色泥土
数着死亡内的时间

秒针戳点月光一一
白胖的蛆一粒粒掉出眼眶一一
一只表迫害狂似的奔走一一

计算死后要多少耐力
忍受被轻轻刷出的
考古学的亮度

我的爱人你的裸体
夜夜满月散发清香
但愿它永不是意象不是诗

谭五昌:这首诗相对比较清晰,虽然也有深度意象,月亮与表给人带来一种时间的压迫感,尤其是关于西方国家战争的记忆与联想,表现了诗人对死亡者一种深切的同情。结尾初,诗人对爱人的身体予以了大方自然的赞美,以此表达对战争的拒斥态度,凸显了诗人的人道主义思想。无论是诗的形象和意象,都可以看出诗人厚实的思想艺术功底。

解读杨炼的诗是很有压力的,他的很多诗作或由于篇幅太长,或由于意象比较晦涩内容比较深奥,我们只能暂时放弃解读。但杨炼的诗歌写作无疑是值得我们充分讨论的,因为时间关系,我们今天就讲到这里打住。

附注:

关于杨炼诗歌的解读,本文参考了《中国当代诗歌史》程光炜著,中国人民大学出版社,2003年版)、《新世纪的太阳》(谢冕著,中国人民大学出版社,2009年版)、《中国当代新诗史》(洪子诚、刘登瀚著,北京大学出版社,2010年版)、《在北大课堂读诗(修订版)》(洪子诚主编,北京大学出版社,2014年)等著作。

(谭五昌,男,江西永新人,文学博士,北京师范大学中国当代新诗研究中心主任,主要从事中国当代诗歌与中国当代文学的研究与批评)

关于诗歌的艺术生命

——与美国哈佛大学文学博士罗弗·查尔斯的谈话

◎雨 田

罗弗·查尔斯:见到您比在北京与您通电话还高兴。我希望我们这次的谈话是交流的开始,我读你的诗不多,这几年只是在纽约的《一行》诗刊和你们中国台湾的《创世纪》,北京的《诗刊》上读过一些,总的还不足二十首诗,但对我的印象是深刻的。前不久认识马兰后,她又向我谈过一些您的诗,看来认识您也是必然的了。您是我在中国认识的第一位诗人。

雨田:在电话里听您说话的声音,我真的不敢相信自己在和一位老外谈话,您的普通话说得不错。

罗弗·查尔斯:八年前我在美国读大学就开始专修中国文学,曾两次到中国留学。我现在还在中国人民大学,专研的课题是中国三十年代的报告文学。我对你们中国的诗读得不多,而对它们的理解也是非常浅的,你们中国有句名言叫能者为师,您可以谈谈您的诗歌或中国当代的诗歌吗?

雨田:首先要肯定:我的诗,特别是84年以后写的诗都不是一般的抒情。更准确地说,他们是我的一种声音。是我与世界,与自己进行坦诚对话的一种无声的声音。

罗弗·查尔斯:您的诗有没有风格?

雨田:风格?

罗弗·查尔斯:对,风格!就是您自己的风格。

雨田:我认为一个真正的诗人不应该有什么风格,他应该在自己民族文化界域里发展自己。诗歌是艺术中的艺术,不是什么生产产品,它需要创新再创新。我对“风格”二字的理解:风格=模式。我的创作原则是不断的破坏,在破坏中建设,在建设中创新。按我的诗我之见:我建筑我,我也毁灭我,只有这样,才能写出有生命

价值的诗歌。所以,这里我要说,这么大个中国产生不出大诗人的原因就是太风格化了。当然这不仅是中国诗人的创作观念问题,而是多种因素造成的悲剧。其他艺术门类,如小说、电影、戏剧、美术等也是如此。

罗弗·查尔斯:诗人的重要条件是什么?

雨田:除他的天才外,就要看他怎样做人了。没有天才你就不可能创造出想象。人们同样在天空下日复一日地重复着,但人与人之间彼此的区别为什么那样大?作为一个诗人到头来就是一个彻底的献身者,这点我 70 年代末就明白了。而诗人的重要条件实际上就是看他敢不敢在他自己的作品中袒露出他的思想和情感。

罗弗·查尔斯:这是不是诗人的灵魂?

雨田:当然包括诗人的灵魂在内。但中国诗歌经历了太多的艰难困苦之后,“灵魂”依然不能顺顺当当的进入诗歌,这就是中国诗歌的命运。自 1979 年以来,由北岛、食指、芒克等“今天派”诗人们为中国诗歌重新引进了“良知”,另外就是由一批新生代诗人主观地为诗歌染上了大众色彩和几个无法归类的诗人为中国诗歌注入了精神因素并确立了它的独立性,这或许就是中国诗歌的现状。现在,我们还没有理由静坐下来谈诗歌中的灵魂,而我却觉得应当克服我们所面临的问题:诗歌中陈旧的美学观念,不稳定的文体,虚假的真诚,语言的平庸和意识的脱节,自卑感和自大狂心理,思维方式的单向度,艺术的隔膜,还有就是小聪明小感觉小哲理等等。

罗弗·查尔斯:在中国评论界都把老诗人艾青视为诗坛的泰斗,您怎样看待这个问题?

雨田:这当然不是没有道理的。艾青最大的功绩就是他三十年代,在《大堰河——我的保姆》,《雪落在中国的土地上》的诗篇中发出了人拯救人的自然情感的呼唤。那探究和反映人的质朴的不朽诗句我至今读起来仍然激动不已。艾青早期的诗歌着重强调了人与人之间的同情心,人的真诚情感和向往心情,说更明白点就是他与世界之间的感情。诗人首先是人,人的价值不在于他有知识,有智慧,而在于他有道德本性和自己的追求,这本性本质上就是感情,追求感情的再建设。要使诗人完整的话,而同样是感情和思想不是什么这样的理性或那样的理性。我可以这样的告诉您:中国的诗歌已经不属于艾青的时代了。老一辈诗人中,孙静轩、牛汉、郑敏和曾卓他们人格和作品都有他们自己的风骨。如果有机会您可以找来他们的作品读读。

罗弗·查尔斯:当然可以,了解更多的中国诗人和他们的作品是乐意的。我想问:感性的、有限的个体(经验的自我)如何才能进入诗?

雨田:首先是诗人的自我意识。谁都明白这样的道理:自我本来就是原始而古老的意识活动,而意识本身就是自我最初的原始活动的这样一种产物,但当自我意识进入我们的作品,这个自我意识也就不存在了,因为意识的对象总是某个东西,而绝对自我又恰好不是某个东西,它是意识中的意识。纯粹的自我是无限的,不受限制,而经验的自我是有限的,这种自我非受限制不可。

罗弗·查尔斯:台湾著名诗人向明在《智慧的烁烁灵光》文章中认为您的长诗《麦地》“是一首吟唱土地含容广博的颂歌”,“写出生命在土地上的依存趋附”,还认为您“以感知交融的笔力,为诗营造出绵密骇人的意象,光芒四照的哲思和声形兼备的气势,实为多年来难得一见的风格独特的一首长诗”。您自己觉得《麦地》这首诗怎样?

雨田:我是很不乐意谈自己的作品的。也从来没有谈过。因为我觉得诗人,作家、艺术家的作品读者最有发言的权利。今天破例吧。如果您不是一个美国人是一个中国人的话,我仍然不会谈的。《麦地》是我1988年9月的两个夜晚流着泪水写完的,它的历史背景放在中国的“十年动乱”里,也就是“文化大革命”年代。没有写之前,就构思花去我十几年的时间。当然十几年里也不单指这首诗。可以说:《麦地》是我情感和心灵的真实,更准确地说她是我的亲身经历和不可视的内心生活,它是一个诗人在向世界呐喊。“麦地里生长着麦子,麦子喂养着麦地”,我并没有特意地向谁宣示什么真理,但我已经深深地体验到所有的生命都是这样很理性地轮回着。显然,没有什么比作诗人更艰难。诗人也与其他人一样生活在现实中,但他的现实不可能避开现实。因此,我生命的全部忧愁就在《麦地》里。

罗弗·查尔斯:《麦地》所产生的影响?

雨田:写完《麦地》后,我并没有投任何刊物。1988年11月底,因筹办民间刊物《中国现代诗》,我去北京郊外昌平朋友海子处。本不打算给他任何作品看的,后来他问我有没有带作品,我只好从包的纸袋里取出几组整理好的诗稿给他。海子花了几个小时的时间读完那几组诗说:“《麦地》写得很棒,有一种强烈的意识在燃烧”,立即就写了一封推荐信给深圳的徐敬亚,因为当时的徐敬亚正在筹编一本先锋诗歌选集。稿子从北京寄出到现在那本选集都还没有出来,1990年夏《中国名

城文学》增刊诗歌专版“中青年诗人力作选”栏里将《麦地》全部刊出。不久,台湾著名诗人洛夫先生来信说:《创世纪》总第7期刊登我的另一部长诗《四季歌》,甚受台湾诗人与读者的好评。当他读到《麦地》时,他认为《麦地》“内涵丰富,语言颇有创意和现代风格,很符合《创世纪》的原则和精神”。于是,《麦地》在不少的台湾诗人和读者中传阅。《创世纪》1990年10月出版的总80、81期上发表了《麦地》,作品后面还附有美国奥斯汀德州大学英美比较文学博士简政珍先生写的评论文章《麦地里的回声》。简政珍先生认为《麦地》“是一首生死边陲摆动的悲歌”。1992年2月台湾尔雅出版社又将《麦地》收入《七十九年诗选》,编者按说:“《麦地》是一首风格独特的好诗。风格独特,在于作者想象丰富,驱使文字的功力亦高,而对于人类在创造与毁灭之间的生命悲剧亦见深刻掌握。这首诗以黑与红、血与雪刻绘生与死的轮替,值得咏读”。《麦地》今年(1993)5月又被收入四川文艺出版社出版的《中国当代诗人传略》第四卷里。总的来说,《麦地》有一定的反响,我已经读到不少的评论文章,估计今后还会有许多文章出现的。《麦地》现在已经流传到国外,几个国家的诗人和汉学家正在翻译成几国文字准备在国外介绍它。《麦地》这首诗可以说是我八十年代创作的代表作之一,我也比较喜欢它。因为它毕竟是由我产生的儿子,诗人的儿子是诗嘛。

罗弗·查尔斯:看来我也得好好地研究一下您的《麦地》。试问《麦地》您采用什么手法创作出来的?

雨田:象征主义。我七十年代末就开始用象征主义的手法进行诗歌创作,象征主义手法最大的用处就是把具体的事物来代替抽象的概念。所谓象征就是情与景之间的配合。象征的环节是含蓄或无限,含蓄主要指它暗示给人们的意义和兴味的丰富与隽永。您应该明白:象征主义无论在任何国家,任何时代的艺术活动和表现里,都是一个不缺乏的普遍和重要的原素。这原素非常重要和普遍,我可以毫不过分地说,一切最上乘的文艺作品,不仅是诗歌,这当然也包括小说,电影,戏剧,绘画等在内,都是象征到一个极高的程度的。我们中国诗人、作家、艺术家也是。中国古代的李白、杜甫两位大诗人不就是象征主义的代表吗?我觉得英国十九世纪的批评家卡莱尔说过:“一个真正的象征永远具有无限的赋形和启示,无论这赋形和启示的清晰和直接的程度如何,这无限是被用去和有限融混在一起,清清楚楚地显现出来,不但遥遥可望,并且要在那可即得”。

罗弗·查尔斯:就是您在《麦地》的第四章写道:“麦地在燃烧 / 石头在燃烧 / 躯体在燃烧 / 有三棵母亲之树在焚烧中悲惨的倒下”,那“母亲之树”指的是什么?难道说您有三个母亲吗?

雨田:您是美国人,您的童年是在美国度过的。因此不了解中国的“文化大革命”,实际上就是“革”文化的命。我的命运真惨,刚开始上小学的第三个年头就赶上了,我上小学的母校就在我现在居住的那座城市的郊外,大约离城有十公里左右,小镇名叫石马坝,我就在石马坝的第一小学读书。我们学校跟全国的大中小学一样停课“闹革命”,那时我才几岁。“造反派”们把公社的“走资派”揪出来斗完了又开始清理小镇上的各行各业,我们学校的校长、教导主任一夜之间都变成了“阶级敌人”,校园内外的大字报、小字报满天飞。所谓“清理阶级队伍”的运动,一开始就把我们学校的姜代荣、李宗梅、姚彬三位女教师揪出示众:挂黑牌,戴高帽,背草人游街。这三位女教师都分别给我上过课,其中姜代荣老师从我跨进学校的门那天至死都是我的班主任老师。她们教的学生的升学率最高,只因他们出生在地主、小资产阶级的家庭,更主要的是那个年代中国不需要文化。她们受不了那种“人扭曲人”“人在毁灭世界”的残酷的摧残。都分别跳在涪江里自杀了。《麦地》里的“三棵母亲之树”不是我有三个母亲,“三棵母亲之树”象征着那三位含怨死去的女教师,更主要意示着我对她们的深深怀念。

罗弗·查尔斯:从诗歌的美学上来看,《麦地》的最终意图是根据什么创作出来的?是情感、想象、幻想和爱或恨?

雨田:我们都清楚,人的全部生存如果只建立在纯粹理性的基础之上。那几乎是不可思议的,更何况作为一个诗人呢。我觉得诗人的心灵:内在世界有着比理性及其他更高的东西,这就是我们的想象力、自我感觉、生命的感受性。情感本身就是人的全部生存赖以建立的基础,作为诗人来讲,他就必须通过活生生的个体的灵性去感受世界,不是通过理性逻辑去分析认知世界,诗与情应该是鱼与水的关系,谁都离不开谁,《麦地》只不过是心灵所具有的行动方式。如果说我没有情感,我就不可能创造出《麦地》来。想象、幻想和爱或恨只不过是作为一个诗人的最基础的基础。

罗弗·查尔斯:我相信《麦地》是您情感的结晶。那么您的情感是什么呢?

雨田:请您注意,罗弗德·斯克伦特先生:不管是艺术或者是诗歌的领域里,我对

情感的认识是把情感作为现实与理想,有限和无限的对立趋达同一的中介来思考的。我个人认为:情感就是直接自我意识,但情感并不仅仅是属于感性个体的东西,在情感中蛰伏着许多神秘的东西。用哲学的观点来看,神性不过是对立物尚未对立的统一,而情感作为最为直接自我意识能够把一切对立物以之为基础的统一内在化。所以,情感是另一种方式的现实与理想的统一,认识与意志的统一,就是说现实与理想的对立在情感中被取消了。而我的诗就是我的情感的再呈现,说明白一些就是作为诗人的自我意识的再呈现。我一向认为:一个诗人最重要的因素他的情感是最真实可靠的,我非常反对那种不是发自内心的,装腔作势的假抒情。只有情感,才能保证诗歌世界的纯度,情感是诗歌艺术生命的最根本条件。

罗弗·查尔斯:在我读到的诗歌中,发现你的作品里内心独白要多一些。对这个问题,你自己怎样看待?

雨田:我是一个喜欢回忆过去的人,由于各种原因,我的内心世界非常充满着怀旧的伤感。我的作品实际上就是我自己的内心生活的再现,我从来都是把创作当成自己在与自己对话,自己在与世界对话。你所说的“内心独白”,我觉得太抽象化了。

罗弗·查尔斯:对了,《麦地》的诗中那么丰富的意象是怎么得来的?

雨田:想象。想象是诗歌的创作的器官,是唯一的本质的有生命的东西,诗歌的表象就是想象。想象,是形象思维的核心。而想象的本质功能就在于把有限的东西引入无限,把无限东西引入有限。想象也是诗人的一种超现实的机能,它与理论或哲学的实践的机能是相对立的。它从来不涉足实践中去,它只是精神中,内心中出现的一种活动。想象是无意识地进行综合,它是创造过程中真正的先验原则,同时也是哲学的机能,因为它造成了一种意识的悖论。想象的本源在无限之中,整个世界不过是创造性想象的产物,它的产品就是综合。绝对只有借助于想象的中介来进行综合。反过来说,想象又是人理解理性的器官。所以,从诗歌本质的美学上来看,想象已不再仅是一种建立人的艺术世界的特殊的人类活动,它已具有了普遍的形而上学价值。

罗弗·查尔斯:您认为一首感人的诗有没有思想?

雨田:谈这个问题您不觉得很幼稚吗?没有思想的诗歌,就犹如世界上没有光明一样是一片黑暗。追求诗歌中的思想,我想这不仅是雨田个人的主张或更多

的是中国诗人的主张,你们美国有影响的诗人,还有其他国家有影响的诗人,他们的诗歌都比较重视思想。诗歌中思想,更是古今中外优秀诗歌的共同美学特征。在中国的诗论史上,最早提出诗歌创作应该重视思想的是成书于春秋·战国时期的《尚书·尧典》,它高标出“诗言志”三个大字。虽然人对“志”的内涵解释各有不同,但我认为“志”主要是指思想。我们中国古代的李白,他为什么千百年来受到全世界的崇敬,还不是因为他的诗中有他的思想。为什么在众多的唐代诗人阵营里,李白和杜甫是并肩而立的两大棋手?还不是因为他们的诗所达到的思想的高度和深度,那种对自由和理想的向往,对国事的关怀和对人民的同情,对黑暗腐朽的现实政治的否定,在中国古代诗歌中并不是很多的。当代诗人中,艾青的早期诗歌,也就是我在前面谈到的《大堰河—我的保姆》《雪落在中国的土地上》都是有思想的。孙静轩、牛汉、郑敏、曾卓、彭燕郊、洛夫、昌耀、叶问福等的诗歌为什么那么受欢迎?还不是因为他们的艺术,更主要的还是他们诗歌中的思想。更年轻的诗人阵营里,北岛、芒克、食指、杨炼、欧阳江河、周伦佑、廖亦武、海子、雨田、翟永明、钟鸣、王家新、于坚、徐敬亚和邱正伦等,他们的诗歌更有思想性。思想是衡量一个真正诗人的一把重要的标尺。从诗歌的艺术生命来看,“生命”实际上指的就是思想。因为在一首诗中,思想只能通过艺术的表现,而不是直接的陈述,才能真正具有打动人心的力量。总的来说,如果一首优秀的诗歌没有思想的话,它就失去了诗歌本身的价值和意义。

罗弗·查尔斯:看来真正的诗歌是要有思想才行,诗人的思想从何而来?

雨田:是从现实生活中和情感中提炼出来的。诗人的思想不是相互的重复和自我的重复,更不是一般的政治常识的分行说明,也不是谁都可以说出的一般概念。它是什么呢?我想:它应该是诗人对现实生活不仅是正确的而且是独特的认识,发现和评价,它应该带有鲜明独特的个性色彩的意识,只有这样,他创作出来的作品才能留给读者以有益的无限启示。

罗弗·查尔斯:有一段时间,你们中国强调一切文学艺术要为政治服务。你能不能谈谈诗歌与政治的关系?

雨田:荒唐!纯粹的垄断主义!我一向认为艺术应该是和政治平等的,相互共存的,它们不存在谁为谁服务的问题。要说为政治服务的话,应该是新闻的范畴。诗歌是艺术中的艺术,它应该与政治无关。但是,如果作为一个优秀的诗人或者杰

出的诗人,他必须要具备政治家的头脑:思想敏锐和先知先觉,方能创造出有思想性和艺术生命力强的不朽之作。

罗弗·查尔斯:先知先觉? 去年(1992)4月您发表在我们纽约《一行》诗刊上的一首题为《一幢旧楼房的断想》的诗,它先知先觉在什么地方? 愿意谈谈吗?

雨田:这首诗我为什么要选定“楼房”这个意象呢? 它是有背景的,我觉得读诗只能意会。我不想对您谈这首诗,但可以告诉您这样一个事实:没有写出这首诗之前是打算写一首长诗的,已经在脑子里构思了近两年,三五次动笔都以失败告终。1991年7月的某一天上午,上千人集中在空旷的礼堂听所谓的“英模报告”,谁知坐在主席台上的十个“英模”有一半我都认识,简直是荒诞到了极点。此时,我骑上自行车就要朝大街奔去。突然,一幢楼房在我眼前突然倒塌下来,街上有许多的人在那里看热闹,当时我也是其中之一。看着。沉默着。我的心觉得震动了一下,写作的欲望来了。我急忙回到家不到一小时就写出了这首诗,当时我好高兴地朗诵了起来,还在地上翻了几个跟斗。1991年9月我应邀参加中国作家协会《诗刊》社在江苏徐州举行的“第九届青春诗会”,全国到会的十二位诗人中只有一个诗人意识到《一幢旧楼房的断想》的主题是什么。年底,他将这首诗发表在他责编的文学季刊《热流》第四期上。就在我写出这首诗不到半年的时间,整个苏联全部解体。我去年写的另一首短诗《中国》,前段时间在北京的几所大学流传,它的意识使我直接感知到这样一个现实:国家穷了,有些人的腰包满了。

罗弗·查尔斯:你写《中国》的动机何在?

雨田:没有什么动机。但作为中国诗人的良心和正义感我是有的! 我们国家现在已经开始对腐败现象开始清理。

罗弗·查尔斯:前面我们谈了情感,现在,我要说有艺术生命的诗歌,是重思想还是重感情?

雨田:思想本身就是和饱满强烈的感情交融在一起的,思想是一种审美感情,它们是情感与理智,感性与理性的统一。有艺术生命的诗歌,我认为应该重感情,法国艺术大师罗丹不也说,“艺术就是感情”吗? 感情在诗歌创作中,它不仅仅是强大的动力,而且还是重要的内容。

罗弗·查尔斯:诗歌中的意象,我认为是诗歌美学的一个基本理论范畴。你怎样

看这个问题？

雨田：诗歌是意象的表现。意象是意与象的融合，是生存的外在景象与诗人的自我意识的统一。在诗歌创作过程中，意象是构想的核心，是诗歌的思维过程中的主要符号元素，具有关系到一首诗成败的价值。由此可见意象的创造对于诗歌创作有着何等重要的生命本质的意义，无意象思维与诗无缘，那种缺乏强大而创新的意象思维能力的诗人，也绝不可能写出优秀的诗歌。

罗弗·查尔斯：用一种具体的说法，就是您的诗歌，用的或常用的什么意象？

雨田：象征性意象。从1979年以后的诗歌创作，我比较注重象征意象的创造，因为我觉得象征性意象具有的内涵的深度、广度和暗示性，能激发人们去深思，联想和想象。但有时也用通感性意象、交替式意象、叠映式意象和并列式意象。

罗弗·查尔斯：二十世纪以来，人们从不同的角度来探讨语言现象，在现代语言学的家族之中，有心理语言学、社会语言学等旁系分支。而诗歌的美学，则是从美学的角度来探讨诗的艺术世界的学问，诗歌的语言学，也同样的探讨语言在诗歌中语言独特表现的科学。您作为诗人，您对诗歌的语言有何高见？

雨田：语言，对一般人而言，它是思想的直接现实，也是一种信息系统。诗歌的语言是诗人对生活美感体验的深广、敏感与功力所决定的。也可以这样说，诗歌就是语言艺术。我认为诗歌的语言具有客观示意性和主观表意性两重含义，它同时又是表达思想和表述感情的重要手段。诗歌语言不同于一般语言，诗歌语言的特征是有弹性的，其基本涵义是指语言的伸缩自如和变化多方，文字的经营是弹力结构式的，它所表现的各个意象之间，有大量的可供读者联想和想象的空白。诗歌是文学的最高形式，但更是最高的语言艺术。一个优秀的诗人，在他有限范围之内不得不一面写作一面创造自己的语言，语言就是诗歌的本质。

罗弗·查尔斯：您觉得中国诗歌的现状与前景怎样？

雨田：诗歌批评家唐晓渡曾把中国当代诗歌的景观表述为生命、文化、自由和语言的四“困境”，我觉得是有道理的，今天这种“困境”不但没有消除，而“甚至更普遍，更突出”。但是，“困境是对诗人的生命和创造力的激发和检验”，真正的诗人，特别是从1989年那场政治浪潮后觉醒的一批青年诗人，他们“不但不回避困境”，而且还自觉地“突入困境，并通过坚韧不拔的努力，获得新的综合和超越的可能”。总的来说，我们中国诗歌从1979年起，都在朝建设方面发展。近几年来，我接触过

不少的海外和几个国家的诗人、评论家、汉学家和学者等,他们认为中国大陆近十年的诗歌,特别现代诗歌在海外和国外都有它一定的读者市场。这不是我在您的面前吹牛,它的确是一个事实。

罗弗·查尔斯:雨田先生,在您的诗歌中哪些具有代表性的主题最能切入进去?

雨田:悲剧是我具有代表性的主题,因为我在现实中一个地地道道的悲剧人物:童年捡过破烂,上学就遇上“文化革命”,在服兵役时被人践踏,回到地方过了14年的黑人黑户不说,还常常被别人当成靶子,到现在都没有固定的职业,经常为生存苦思着。1989年考上南京大学作家班,到处借不到钱只好放弃;1992年四川文学院决定聘我为专业作家,因多方面的因素,最终还是成了泡影……我觉得自己是一个天才,只是命运不好,所以悲剧意识特别的强烈。恰到好处,我的悲剧生活体现了人的生命本质,而我的悲剧意识却突出地体现着我的诗歌艺术生命的个性,毫不掩盖地说,我的悲剧人生是我成为真正诗人的重要因素。

罗弗·查尔斯:您平时除了读书,写作外还做些什么?经常去艺术沙龙吗?一般交往些什么人?

雨田:听西方的古典音乐,美国的乡村音乐。我们中国的《梁祝》,还有就是《哀乐》,但最喜欢的还是日本音乐家喜多郎的作品,里面有许多神性的东西在照耀着我,还有许多意义让人愈想愈丰富。我居住的是一座小城,只有几十万人口,在我印象中还没有什么艺术沙龙。有时搞艺术的在一起聚会,我一般不参加,甘愿孤独一边想我的事。加上许多的文化活动都是官办的,也没有多大的意义。舞厅、酒吧到处都有,可这种地方更不是穷诗人出入的场所。几年前,曾与北京、上海、南京、西安、浙江、安徽、内蒙古、青海和我们四川的一些诗人和画家有过交往,而现在我居住的城市能交往的画家、艺术家^①,一个去年定居英国,一个却长期在外拍戏,能经常见面的只有一个散文作家了^②。近两年来,能交往的只有从军队艺术学院出来的行动艺术家龚旭,我喜欢他的黑白画:古怪、自然,还有想法,我们经常在一起谈社会,谈艺术,喝酒和想女人,有时还搞行动艺术。我多么地想在我居住的小城找一个能经常交谈的异性,可到现在还是空想。

罗弗·查尔斯:1989年,我在纽约《一行》诗刊8期上读到您的文章《骚动的巴蜀现代诗群》,您所谈到的“净地诗派”还存在吗?

雨田:实际上我们1985年冬天成立的“净地青年诗社”,主要是以川西北的德

阳、遂宁、南充、广元和绵阳为主的现代诗歌力量,以绵阳就是我居住的城市为轴心,诗社成员遍布全国,曾出过诗刊。后来官方出面干涉,我们就停止了活动,终止了刊物。净地诗派的主要成员除个别没有坚持写作外,曾思云、程永宏等写出了不少相当不错的诗歌,曾思云还在江油地区创立 om 诗社。净地诗派的“扎根民族的传统文化,力争在自己的地域闯出一条路,进入普通人的心灵,引起共鸣,最终完善自己也完善他人”的宗旨放着光芒。

罗弗·查尔斯:最后我想问,目前中国的主要诗歌流派您是否了解他们?

雨田:如果以 1986 年《深圳青年报》《诗歌报》联合主办的“现代诗群体大展”为蓝本的话,自称流派就要以百位数计算。但真正能以艺术内涵的当代性、前卫性的特点来看,还是四川的“非非主义”诗歌探索群体,它一出现就已显示出向体系化、流派化发展的势头。后来“非非”连续几年编辑出版的报刊都说明“非非主义”是一个不折不扣的现代诗歌流派。因 1989 年那场政治浪潮,“非非”的创始人,“诗人,理论家和战士”(杨远宏语)周伦佑坐牢,刊物中断。去年 6 月(1992),《非非》在新的艺术形式下复刊。从复刊号上的诗歌和理论作品看,仍然保持着《非非》一贯的先锋性、严肃性和实验性原则,但从意识上来讲,就更有一种“精神”的倾向。我了解“非非”,从复刊号起就参与了一些具体事情。“非非主义”诗歌流派在当代中国创作实力最强,它“首先作为中国诗人总体艺术立场的无蔽呈现”,并希望推动中国现代诗歌建设的全面复兴。

注释:

- ① 许仲敏,现代派版画家,1992 年去英国定居;陈丁,上海戏剧学院硕士,浙江电影制片厂导演。
- ② 张怀理,散文作家。

(雨田,男,四川绵阳人,当代诗人,四川绵阳市作家协会主席,主要从事诗歌创作与研究)

中国新诗何时创立定型的新形式

◎王钻清

摘要:从早期的白话新诗到现在的多种可能性诗探索,汉语新诗一直未见“定型的新形式”。那么,百年新诗一路走来,在艺术层面上的“诗探索”有哪些值得关注呢,它们对于创立定型的新形式有什么启示?百年新诗在“自由体”或言“随行体”上的实验有过许多种类,比如白话诗、新格律诗、“口语诗”、新叙事入诗、新古典主义诗歌等等,但所有新诗实验都是失败的,所有实验还得继续或转型。针对新诗创作实际,有必要选择其中有自身写作法度和难度的样式进行深入探索,或通过全新实验创新形式,力求形成定型的新形式。

关键词:中国新诗 诗歌结构 审美法则 诗探索 新形式

对于中国新诗,诗人、评论家、研究者等专业人士与社会大众都表现为莫衷一是,于是诗歌作者往往各持己见或独特偏见或自以为是或自我陶醉,但读者大都对那些诗歌不以为然或有嘲讽或让作者自娱自乐。推求其原因,主因也许是汉语新诗乱象丛生、泥沙俱下。我们知道,从早期的白话新诗到现在的多种可能性诗探索,汉语新诗一直未见“定型的新形式”。那么,百年新诗一路走来,在艺术层面上的“诗探索”有哪些值得关注呢,它们对于创立定型的新形式有什么启示?

新诗是否形成了可借鉴的传统?

百年新诗在“自由体”或言“随行体”上的实验有过许多种类,比如白话诗、新格律诗、“口语诗”、新叙事入诗、新古典主义诗歌等等,但所有新诗实验都是失败的,所有实验还得继续或转型;这样不可能一下子让新诗形成传统——事实上百年新诗还没有形成传统。那么新诗被经典只是某种需要,还不是真正意义上的诗歌本身经典化,新诗还有经典化过程要走,走多远才会出现经典新诗呢?这要看新诗

是否创立了完美的定型的新形式。

中国当代诗歌在国际诗坛上的知名度与影响力远远不如中国古典诗歌。美国诗人弗兰克指出,19世纪、20世纪西方有很多杰出的翻译家,通过他们的工作,奠定了杜甫等人的国际地位和在西方的经典性。^①要让自己的诗歌传世,那得让诗歌走过一个自身经典化的过程。被经典化了的“朦胧诗”其实没有精准地找到真东西,哪有什么传统呢。对此,我们要从新诗自身找问题。实际上汉语新诗在尝试或实验的过程中存在着不少问题,比如新诗散文化和反诗倾向以及没有形成完美的新形式等,更何况当下汉语新诗写作由于功利性或言急功近利导致“旗号诗”“坏诗”“非诗”泛滥。特别是所谓“先锋诗”和“实验诗”为了“树旗帜”,把跟它不一样的先前那些“先锋诗”和“实验诗”视为传统。当然这些诗当中也有诗本身的艺术技巧可以学习,但从整体上看还没有形成新诗传统——纵向看,无论口语和叙事等元素仍没有突破中国传统诗歌的某种方式,所谓有“突破”的诗就成了“非诗”;横向看,将外国“现代实验诗”和“翻译体外国古典诗”等可借鉴元素融入汉语新诗而成的诗歌仍然不能从整体性上形成传统,其诗歌结构也不具备传统意义,仍然在求变创新的过程中;只是有些新的写作方法可以借鉴,有些好的诗歌语言可以学习。

中国新诗早期探索有什么启示?

可以这么说,中国新诗在“新文学”时期有对旧体诗的革命并创造适合现代人表达的多种诗体——胡适第一次“有意试做白话的韵文”,胡适的诗还是注意到了韵脚——大体是押韵的。以李金发、穆木天为代表的早期象征诗派在创作理论和实践方面受到了法国象征主义(Symbolism)诗歌的影响,虽模仿痕迹较重,但毕竟打开了中国新诗的风气,特别是给新诗创作提供了优良的写作手法——比如运用象征手法和新奇的想象,运用“诗的语法”上的创新即意象之间联络上的创新,丰富了诗歌写作的表达方法,在诗艺上提供了新的可能。启示一:“尝试派”学习外国诗且不脱离中国古典诗词根源开拓新路,诗的语言形式有明显的变化;启示二:“新格律诗派”倡导美学原则试图创立新的诗体,适合表现当时人们的复杂生活和心理变化;启示三:“象征诗派”引进外国诗表现手法求出新,找寻新的诗性表达方式;启示

四:郭沫若和艾青在诗体解放方面存在得不偿失的教训——自此以后的新诗最大的问题就是“散文化”或言散文气息浓重,而且散文化一旦失控会对诗歌的押韵、节奏和跳跃性构成消解,导致诗歌呈现“非诗化”或“假诗”现象泛滥。然而,“戴望舒是现代文学中最成型的接近现代主义诗歌的诗人,而且将现代与传统交接并创造优良的诗歌表达方式,为中国新诗指示了一条出路。”^②

境外华文诗人对汉语新诗发展有什么贡献?

台湾现代诗和海外华文诗歌的繁荣也在汉语新诗方面作出了不可忽视的有益的探索。比如,大陆诗人李金发、穆木天等还只是停留在模仿的层面,而海外华文作家程抱一及台湾诗人杨牧等在新诗创作上做到中西融会而出新。先看台湾现代诗对中国新诗的复兴意义。自解放战争后至 70 年代的台湾新诗,其佳作之多,有如“小小的盛唐”(余光中语);这种新诗使大陆五四后现代诗的写作方法和台湾省日据时期现代诗的创作手法得以汇合。比如余光中将中国诗歌传统与西方诗歌现代进行动态沟通,一直努力构建传统与现代的良好互动关系——他的诗还是有守旧之脉,还是从中国民歌吸取营养进而出新,不过他的这种努力是对中国文学的重要贡献。再说海外华文诗人创作对汉语新诗也有启示。百年海外华文文学中“人的文学”和“自由的文学”的传统,还表现为“文学的自觉”。文学作为心灵自由的表达,一直在寻找着如何深化表达人自身的复杂性。即便在 20 世纪五六十年代东西方冷战意识形态高压压下,东西方华文文学却仍涌现着相当强劲的艺术探索潮流。例如,此时在祖国大陆文学中完全消失的现代主义却在海外华文文学中一再兴盛,孕育出了白先勇(美国)、程抱一(法国)等极为出色的作家,也从整体上推动了所在国华文文学的发展,甚至促成了文学的转型。值得一提还有海外的“盛唐”——饮誉台湾诗坛的诗人郑愁予、非马、杨牧等自 60 年代定居美国后,创造力再度爆发,蔚成大观,被称为海外的“盛唐”。比如杨牧将中国文学超文类的抒情传统与西方以史诗和戏剧为主轴的叙事传统结合,在叙述性历史感和诗作的抒情性格的交错拉锯中化用中西艺术资源,丰富了中国的抒情诗传统。另外,海外“朦胧诗人”创作跟他们早期相比就大不一样——如旅居欧美的北岛、杨炼、多多等,在国外的学习和生活,他们的创作自然地融合了中西文化并直接地吸纳了世界性新诗

的表现手法,所以我们可以说,真正自醒、自觉地进行诗歌革命的是朦胧诗派诸位诗人的漂泊海外又归国期间的诗歌实验性创作,比如多多、北岛、杨炼等。^③

新时期新诗的特意实验有何得失?

新中国成立后,新诗与旧体诗同行,新诗为主;新时期产生了“口号诗”“朦胧诗”“口语诗”“先锋诗”等。“先锋诗人”流派纷呈、各种旗帜铺天盖地;这些前卫诗人的诗歌运动其实不是诗歌革命,主要表现为趣味革命,在诗的形式上没有创新。一是诗歌方面的“拨乱反正”——“朦胧诗”针对之前的“口号诗”通过向外学习回归到诗本身,呈现出一定意义的先锋,但在诗的语言形式方面并没有革命性更新,只是借鉴了外国现代诗的一些技巧。二是“第三代诗人”虽诗派纷争但“闯”出了诗艺革新的一片天地,最为闪亮的是天才诗人海子创造这一时期的诗歌高峰。可是,我们不能忽视第三代诗群在求新求变的过程中把新诗带入了沼泽。其实大学生诗派前期和后期的诗歌创作主要还是趣味革命,虽有诗歌革命倾向,诗的语言更新有一些探索,但在诗的形式上仍然没有整体性创新。比如,“口语诗”指的是具有口语风格的叙述性的诗,并非以“口语”为特色的诗,它的本意也是想实现“诗歌语言的更新”,但他们诗歌的那些“口水化”话语(大白话式的生活用语)并非诗性的语言,也算不上文学中语言,也就是说跟水一样白到没有一点诗意的颜色和味道,这种述说的方式大概可以算作分行排列的散文吧。其实,口语入诗也好,叙事入诗也罢,看作品是不是诗,关键看这作品里有没有某种带着诗性的特质和诗情的气息流动,“分行就是诗”所指示是——“分行”应由诗性、诗情和诗思来主导,而不是随意地或硬性地分行。所以说新诗“散文化”是使诗歌边缘化的主因之一。^④

新世纪新诗的无序突围方向感何在?

新世纪中国新诗产生了诸如“先锋诗或实验诗”“梨花体”“下半身写作”“垃圾派”“荒诞主义”“信息主义”等;然而有的玩到诗外去了;当下某些旗号诗人及其追随者从反文化一直到反诗,走向他们所谓的新诗领地;可是放在世界文学的大坐标中,就找不到一个适当的位置(因为中国新时期新诗没有从模仿中走出来),放在

中国文学史当中也找不到与楚辞、汉赋、唐诗、宋词相对称的位置。比如,并不先锋的“先锋诗”都未走好走远。意在超越“朦胧诗”或对“朦胧诗”的表现手法和文化性不满的“口语诗”倡导者,着实引领先锋之风一阵子;之后演变为将“口语诗”进行到底;这种革命性普及后,也许是为了继续“先锋”,有人自觉地开启汉语诗歌叙述策略即“叙事入诗”,随后又有人故意以“新叙事入诗”及“口语+叙事”模式来推动汉语诗歌叙述策略转型。他们开始将“口语化”和“叙事入诗”结合起来,以显示其“先锋性”。这先锋诗派有些迎合精英趣味,一味模仿,仿先锋写诗。有些诗人表现出了开创性,有些诗人表现为“打旗号”,可是先锋诗及推广先锋诗的平台并未走远,有些“先锋诗人”后来转型了或“转业”了。然而,复杂多变的生活需要诗歌,但作者捡到便捷方式就运用,以痛快表达为理由抓取适合自己的表达方式,于是借诗之名生产非诗性表达的假诗,这为全民写诗提供了一条捷径,但没了方向感。^⑤

如何创立新诗定型的新形式或审美法则?

中国新诗并非没有“法度”和“难度”,只是有别于格律诗体而已。相对于古体诗和近体诗而言,白话新诗从时间上来说可以说是现代诗,但从审美机制和艺术发展方面来看,新诗不完全等于现代诗——现代诗不但在文体上具有现代元素和创新基因,而且在内容上建构现代意义世界,而许多新诗不具备这些特质。针对新诗创作实际,有必要选择其中有自身写作法度和难度的样式进行深入探索,或通过全新实验创新形式,力求形成定型的新形式。

从总体上说,现代诗是一种方向,但仍需找寻更好的适合表现现代人和现代生活的新形式。这需要我们在以下几方面努力。

——以文学的冒险精神寻找适合中国新诗的美学基础。诗人的本职是挑战艺术的高度,所以我们要以文学的冒险精神,以开放的心灵、自由的个性充分发挥诗人应有的创造性。没有任何一种文体比诗歌更强调唯一性和独创性。所以我们要用不断更新的诗化语言创造一个独立的现代意义世界,呈现距离感、空间感。还要有独特的视角、独特的细节和独特的音调节奏,这样增加辨识度。比如,诗人王钻清尝试创作的大时空诗就有这些特征。中国当代文坛“晚生代”文学代表作家文浪与上海大学等高校专家交流后表示,王钻清的大时空诗有三大特点:一是通过创

新中的随性拼贴与转换创造了新的语言方式,具有反诗歌艺术的倾向——其诗尝试运用小说和寓言的手法比如变形、荒诞和关系换位等,呈现科幻性和戏剧性,表现为渴望中寻找自我与外部对话的语言迷津,用繁复的句子应对繁复的世界,且有令人惊讶的意象和句式;二是通过跳跃式思维与混沌意境提供了新的经验、新的发现,呈现新鲜感和独在的具体性,表现为非对称与非理性的双重书写,揭示了更多的未知;三是通过粗犷的宏观宇宙与微妙表述,呈现非时空虚拟,抵达思想意义的厚度。其代表作有《一个人的地球梦》《黑森林》《穿越时空的人心》等。

——在诗歌的技艺层面上创造性地运用已有技巧并尝试新方法。诗歌是词汇的更新。好的作品是语言的更新。诗歌的“机制”是它的韵律和格律。那么我们要从中国古典诗歌中吸取有益于新诗成长的元素,比如呈现画面感的意境和增强音乐性的押韵等;同时从外国经典诗歌中选取优质基因转入中国新诗当中,比如向外国经典诗学习如何创造新美的诗歌结构,如何表现人性和人类性,如何创造性地运用意象等诗歌修辞。诗人王钻清就是这样向中国古典诗歌和外国意象诗学习的,并有意识地在意象上求新——一是在大自然和新科技中寻找未被意象化的具象并与文化交融从而产生“新意象”,二是通过反常搭配或有机转换等技术处理使意象组合产生整体性语境而呈现新意,即一个具有整体感的意象或整体性象征物包裹若干被意象化的具象从而使意象组合出新意。其三是捕捉全新的诗性感觉以产生富有新意的意象。如是完成语言的更新。

——创立中国新诗的基本法度和某种诗体的精确形式。一是创作真正意义上的现代诗并呈现唯一的诗体特征。在现代诗的创作中寻找新形式诗歌的多种可能性。先锋文学具有独创性、前沿性、可能性。现代诗一直都是以先锋的姿态在文学前沿积极地创造着,有的实验或言独创也许会不成功,但有的却为现代诗提供了一种可能;同时吸收民间清新有活力的语言,活学活用文人传统语言,健康使用现代生活用语等。二是通过新的尝试建构完美的诗歌结构,在诗的形式设计上有所突破;因为诗之形式是被音韵和节奏所控制的新的写作方式的语言运动体,那么诗歌的魅力主要表现在捕捉诗性的感觉,引爆内在的诗情,触摸独立的诗思,也就是构建新美的诗歌结构。^⑥

文学是一种艺术性的创造,是艺术表现,是激活人类语言的艺术样式,而那些再现式或应用式的写作只能算作实用的文体应用,属于常人的生活方式;前者为发

挥艺术家的创造力为世人创作新美的艺术品,让人们从中得到审美愉悦,获得表达的新方式;后者传达人们的生活感悟和生命体验,让人们从中分享生态美感和人生经验。所以,诗人要有所担当——在诗歌创作中要大胆进行新的语言之冒险,新的手法之发明,新的结构之探索,力求创立定型的新形式。

注释:

- ①《访美国诗人、翻译家弗兰克·斯图尔特》,2016年7月《中国作家网》等,2016年9月访问。
- ②[德]顾彬:《中国诗歌史》,华东师范大学出版社2013年版,第210页;又见《顾彬:什么是好的中国文学》,2015年《中华读书报》。
- ③黄万华:《文化转换中的世界华文文学》,中国社会科学出版社1999年版,第130页;又见《传统在海外:中华文化传统和海外华文文学》,山东文艺出版社2006年版,第95页。
- ④⑤章亚昕:《中国新诗史论》,山东教育出版社2015年版,第87、93页。
- ⑥龚鹏程:《中国诗歌史论》,北京大学出版社2008年版,第122页。

(王钻清,男,生于1965年1月,湖北仙桃人,现居深圳,华中师范大学中文系本科毕业,新闻记者和社会科学研究副研究员,主要研究中国现当代诗歌)

续脉或重构本土诗话传统的一次成功践行

——以胡亮诗话集《琉璃脆》为例

◎陶 春

摘要:当我们动辄奉西方文学或诗学价值尺度为圭臬,唯西语“大师”语录或学术经典著作马首是瞻的洋派学者们数典忘祖之际,又该如何立足于本土的文脉、文化与文明状态,重构与创造出具有鲜明本土话语特色与民族思维表征的作品,成了摆在当下与未来的一个严峻问题。运用清代诗论家叶燮在300年前提出的《原诗》理论,从“才、胆、识、力”四个维度对胡亮诗话集《琉璃脆》做出解读,“诗话”这一古老诗学批评文体,因胡亮献祭般的创造性书写、投入、拓展与激活,而绽放出崭新的活力与迷人光彩。

关键词:胡亮 《琉璃脆》 诗话 中西思想会通之可能

这本硬壳精装,浅橘色封面,32开本的“小书”^①摆放在我书房憩枕边已数月有余,每及闲暇或夜阑人静之际,翻阅此书带给我的澎湃诗思与启谛,犹遇良朋之言或食甘饴之美,令人流连忘返并沉溺其中。准确而言,在对该书的阅读过程中,我是被该书批评语体——独特构词、造句之思的深邃磁场与多元、混生,不辩东、西经纬的迷人精神地貌特征所击中。

“诗话”——顾名思义,即是围绕“诗”而产生的种种言论与“话”语(此处的“话”包涵古义中的说唱,后世的“话本”、故事之义)。正所谓:“诗话者,辨句法,备古今,纪盛德,录异事,正讹误也”^②;“诗话大半是偶感随笔,信手拈来,片言中肯,简练亲切,是其所长。”^③同时,作为中国本土诞生的这样一种仅针对古典诗词独特发声的古老批评文体,也泛指有关“诗”的种种谈评或观点集合的理论著作。

翻开现存的历代文献,我们得知,溯其渊源,远可推至钟嵘的《诗品》,推至《诗三百篇》或孔、孟论诗的片言只语。但,严格而言,又只能视欧阳修的《六一诗话》为标志性的成熟著作——“诗话者,肇始于百代诗话之祖——钟嵘《诗品》,成于欧阳

修《六一诗话》^④；“‘诗话’之称，当始于欧阳修；‘诗话’之体，也创自欧阳修。”古典文化学者、语言学家郭绍虞在《宋诗话辑佚·序》中提出的这一论断，被学界普遍接受。

这不但因为欧阳修的《六一诗话》，原本就题作《诗话》，作为第一部以“诗话”二字正式命名的著作，它不仅首标了“诗话”之名，也开创了“诗话”之体。在《六一诗话·小序》中，欧阳修这样谈到：“居士退居汝阴，而集以资闲谈也。”这句话，明确了他这部集子是有关“诗”的“闲谈”的“话”，既是“闲谈”，那么，其行文、体例自然可以无拘无束，随意挥洒，无序、漫谈式的风格，决定了记录这些“话”的表现形式，一条一条，天马行空随笔式的“诗话体”（即用以谈诗的笔记体）就此诞生。

可见，这种以笔记体为基本形式，具有理论批评性质（品评历代诗人诗作，诠释名篇佳句）、记事杂录（记载诗坛掌故、诗歌创作背景、历代诗人的逸闻轶事）性质或讲说诗法性质（探讨诗歌的源流、体制和技法等）的诗学著作正式产生于宋代，并在宋以后的诗歌发展史和文学理论批评史上占有重要的地位。

据考，不包括已散佚者，大大小小仅流传至今的诗话著作就有一千多种。这其中，就包括较为著名的宋代欧阳修的《六一诗话》、宋代严羽的《沧浪诗话》、明代杨慎的《升庵诗话》、清代王世禛的《带经堂诗话》、清代袁枚的《随园诗话》以及近代梁启超的《饮冰室诗话》、当代钱钟书的《谈艺录》等著作。单《历代诗话》《历代诗话续编》《清诗话》等，就辑集了历代重要的诗话著作共计 109 种。

面对这样一笔十分可观、可叹的诗学遗产与丰厚结晶的诗思矿脉，我们此刻才恍然理解了胡亮在本书后记中的所言：“我不能化欧，更不能化古，那就先来泥古吧”。好一个“泥古”！在我看来这绝不是一种因“学”的步伐或姿势未能理解或跟进先进之“学”，而产生的可怕后退与开历史倒车；或因“智”的限量而萎于拘泥、呆板模式与不思变通，更不是迂腐“致详于形名度数间，而不知清浊轻重之用”^⑤，此处的“泥古”，恰恰暴露了胡亮“潜龙（深）于渊”式的宏大“野心”与诗学批评抱负——要“化欧”或“化古”，必先进入西语或古汉语世界的内部，追根溯源，非有皓首穷经般的专注心力、定力与慧力之功，此“化”无疑将沦为“无源之水，无本之木”的一派胡划、乱划与瞎比画。

换言之，对“古汉语”的话语表达、诞生机制、内容与曾经的重大“发现”我们都毫无了解，一无所知，此“化”也就根本无从谈起。同时，此处的“泥古”一词也暗含了“守成”之意，如不能超越古人，至少，在识度与成就上“不使失坠也。”^⑥哪怕“即

有大仍其意,小变其形,自成一家,而不顾天下非笑之人。”^⑦也是好的,但,这何其难也:“如果有读者从中嗅出了刘勰、钟嵘、司空图、严羽、袁枚、刘熙载、王国维或民初学衡派的香味儿,我将乐于承认,并乐于与大家一起向他们致敬。他们代表了中国诗学正脉,留下了不废的江河,而我们,瞎了眼,断了腿,分了心,已经取不回一瓢两瓢。”在本书后记,关于上卷《屠龙术》的写作初衷里,胡亮如是谈到。句尾充满肯定与沉痛语气呈出的“瞎眼,断腿,分心”——这六个字的分量,何其稳、准、狠也,足以担当得起对当下文化或世道人心的困境指认与病情诊断。

事实上,在《大江健三郎书店》这篇思想随笔中,借大江的阅读与美学品鉴趣味——在文化立场上最终实现了西方文化与日本文化冲突中的互为激活。以此为契机,胡亮就清晰而直接表达了他自身的文化与思想立场:“1916年迄今,新诗细致地践行了欧美各种诗潮的方法论,诗论的写作亦是如此……无不赅备。我试图逐步中和这种刻鹄类鹜的应用性研究,慢慢求取具有个我文体学特征的汉语批评,转而向伟大的中国古代文化传统致敬。这看起来不过是一种逆鲁迅的新的文化极端主义,但是我意并非如此,或许可以试称为新传统主义或文化整体主义……中国文学传统和外国文学传统都应该是开放的传统,只有两者的不断互动,才能共同臻于更加深刻和丰富的境界。在文学的阅读、写作和批评方面,黄色时代(复古)早已式微,蓝色时代(崇洋)尚未消颓,接下来,我愿意参与建设一个中西古今相会通的绿色时代。”

“新传统主义或文化整体主义”这两个可互为替换的概念,可否视为胡亮对“学衡派”精神要旨续脉重接的个人化理解命名?同时,“一个中西古今相会通的绿色时代”句中谈到的“会通”,是否可视为王国维在《国学丛刊序》(1914年6月作于日本京都)中便开宗明义所言:“……余正告天下曰:学无新旧也,无中西也,无有用无用也。”之意的超然归纳与梳结?种种迹象表明,胡亮的努力,其道路最终朝向——难道仍然是试图回归复古、守旧的“遗老派”“折中主义”“大糅杂”或又一次陷入了“中学为体,西学为用”的世纪悖论怪圈?

近年来,对诞生于上个世纪20年代“学衡派”思想及学术价值的重估、再发现与研究,成为当下文化与学界的一件“热”事。服膺于美国白璧德的新人文主义及以柏拉图“一多·两世界”学说为基石,而进一步引申、扩展、建立起自家一派之说的“学衡派”派,提出的三个文化重要观念:世界文化的统一性(“以全人类为本位”。吴宓语)、文化的历史统一性(“相承(真、善、美文化传统价值)不变者”。柳诒征语)、

文化发展中的选择原则(“扬恶抑恶”。吴宓语),以及“文化”的终极归宿,乃是“趋于、止于‘至善’的理想主义”,以及中西文化应“互为融汇,一同休戚”等等观点,以现在眼光来看,“学”派的主张无疑具有超前于任何时代的前瞻性与合理性。在“学衡派”看来,“一”作为变动不居的“至善、至真、至美”价值承载方向,任何一个民族精神的复兴,首要之条件在于自有本土文化精神(人伦道德、理想人格、“士”的精神操守)的根本确立与自统,方能导引、承接和整合他族之“科学与民主”。获悉了这一点,或许我们就明白了“学衡派”之所以与“新文化运动观”豁然异立而不同流的关键分歧之所在。

同时,如果我们得知美国学者杰罗姆·凯根直到 21 世纪初,才提出“三种文化”的完整学说(将天下学问分为“自然科学”“社会科学”和“人文学科”三大类)。而王国维在 20 世纪初便提出:“今专以知言,则学有三大类:曰科学也,史学也,文学也。凡记述事物,而求其原因,定其理法者,谓之科学;求事物变迁之迹,而明其因果者,谓之史学;至出入二者间,而兼有玩物适情之效者,谓之文学。”将知识分成“科学”“史学”和“文学”三大类,其实际所指与杰罗姆·凯根的认知可谓不约而同。又:“科学、史学之杰作,亦即文学之杰作。故三者非截然有疆界,而学术之蕃变,书籍之浩瀚,得以此三者括之焉。”王国维指出自然科学和社会科学的杰出作品,一定是具有文学性的,更拥有人文属性,所以这些学问之间其实并没有本质上的区隔,到最后一定是要融会贯通。

这,或许才正是胡亮所言的“文化整体主义”或“会通”真意?

明晰了这一点,上述所言的诸多疑虑因此得以打消。无论如何,蜀中俊杰胡亮仅凭这两处点穴、入穴之精准视域,短兵相接与中西文化碰撞最为激烈处(清、民交替时)如雷鸣、闪电般迸绽的思想“活”火,足见其才,其胆,其识,其力勇也!而“才、胆、识、力”,综其四者之和,不正是明末清初诗论家叶燮在其诗论专著《原诗》中提出的,一个真正意义上的写作者或批评家所必须具备的四大优异素质吗?

在叶燮看来,所有文本的构成,其根本要素为:“以在我之四,衡在物之三”。“在我之四”者,为创作主体自身应具备的“才、胆、识、力”^⑧,“衡在物之三”者,曰:“理、事、情。”^⑨

何为“识”?下面,我们来看看叶燮关于“识”的释义——“惟有识,则能知所从、知所奋、知所决……其道宜如大学之始于‘格物’……一一以理、事、情格之,惟有

识,则是非明;是非明则取舍定。不但不随世人脚跟,并亦不随古人脚跟格之……”如果说,在上文引述中,胡亮关于自身文化及思想立场的表达已经亮明了他的方向(“知所从”),那么“知所奋、知所决”——“博学之,审问之,慎思之,明辨之,笃行之。”^⑩皆是题中应有之意。又,按朱熹训“格”为至、为尽,至:谓究至事物之理;尽:穷尽之意;训“物”为事,范围之广,既包括一切自然现象和社会现象,亦包括心理现象和道德行为规范。那么“格物”就是穷尽事物之理。

对应在本书写作期间,我们得知,仅被胡亮“格”掉的诗集就近百部,诗作近千首(尚未包括“诗”之外的其他参考书籍)。小至一个标点、一个字、一个词的涵义重新求证,大至一个句子,一个段落,一首诗其背后的创作动机或时代背景,非不如此,其言不立也!因为受“诗话”这样一种特殊文体的篇幅限制,不可能洋洋洒洒如西方文论,按严密的逻辑制式层层阐释,任其漫漶。它必须在极短篇幅内,以看似“闲谈”的方式,一针见血,敲骨击髓,去蔽存真,蓄一语或数语之识力即是勘破。

如果说本书上卷《屠龙术》的行文体格,属于准“诗话”——最短不过四字:“坎壈得诗”^⑪,最长不过212字。^⑫这些带有强烈随笔、闲谈印痕——“综合了笔记、语录、散文诗甚至思想碎片”^⑬的词条性文字,看似如飞絮般肆意飘洒,纷呈无序,但细究之,却有作者精心纺织的结构:一类为对西语诗人、作家或艺术家语录、作品或著作读后的观想与对话;二类为对中国古汉语时代或当代诗人作品及言谈、诗话著作或美学主张的回应与悟说;三类为作者对“诗·语言·思”带有鲜明个人色彩的诗思与洞见呈现,宛如“肉身与诗,互为表里”^⑭,而“词永远也不可能穷尽一根松针”^⑮……“知白守黑之必要”……“桡短流深之必要”……“孤愤之必要”……“不可说破之必要”……“离形破执之必要”……穿插于三者之间,时常以“必要”句式出现的动力装置,为我们的阅读带来加速度的快感与轻松。

那么下卷《窥豹录》,则是将“诗话”的三性(见上文述)立体、综合运用——细剖、“点杀”于当代诗坛六十六位实力诗人及其作品的生动案例展示。六十六尊造像,帧帧堪称当代诗人精神肖像的绝佳速写(最短仅200余字,最长不过2500百字),意不在着墨,而在于勾勒之线的蓬松与张弛之击:精准,传神,又伏隐了超逸的弦外之音。呈现于内心“真实”的镜面,每有画龙点睛的惊喜、意外与可信之笔。举重若轻的背后实则是对诗人作品认真阅读、思考与提炼的庞大工量——“犹如一部小型的当代新诗史”——“民谣,摇滚,以及非主流音乐的文字脚本,向来是新诗

史研究的盲区,这次论及崔健和周云蓬,或亦算得上是一个怯生生的提醒。”(见本书后记)恰恰,个人以为《窥豹录》将歌手崔健和周云蓬纳入,正印证了“诗话”中的“话”字所包涵的“说唱”古义。犹如鲍勃·迪伦之于诺贝尔文学奖,崔健及周云蓬的歌词,事实上,本身就是可以弹唱的优异之“诗”。

纵观本书,可见胡亮知识涉猎面之广,“中得心源”的体悟之深,真可谓冰冻三尺,非一日之寒。从《诗》《书》《礼》《易》《乐》《春秋》到老子、庄子、佛陀、《圣经》;从《天问》《史记》《神曲》到陶潜、李白、杜甫;从叶芝、里尔克、佩索阿到苏轼、张岱、寒山;从莫里斯、阿特伍德、弗朗茨·法依到穆旦、魏尔伦、策兰;从海德格尔、艾默生、施耐德到德彪西、肖邦、凡·高……从《文心雕龙》《沧浪诗话》到《二十四诗品》;从《书概》《白石道人诗说》到《人间词话》;从象征主义,超现实主义到马克思主义与新马克思主义;从艺术社会学派,精神分析与原型批评到形式主义,新批评,结构主义与后结构主义;从符号学,接受美学与读者反应理论到女权主义与性别研究,后殖民主义……全书涉及古今中外(直呈、引用、注释)诗人、作家及艺术家(批评及诗歌流派代表人物及其观点运用)的人名与著述多达数百(个、种)之多,而正是这些象征人类思想之光不息流变的火焰,构铸了胡亮诗话批评的辽阔视野与雄健尺度。

何为“胆”?“昔贤有言:成事在胆。文章千古事,苟无胆,何以能千古乎?吾故曰:无胆则笔墨畏缩……及伸纸落笔时,胸如乱丝,头绪既纷,无从割择……矜持于铢两尺镞之中……又如跛者登临,举恐失足……之数者,因无识,故无胆,使笔墨不能自由,是为操觚家之苦趣,不可不察也。”^⑩由此可见,“胆”由“识”生。“识”除去先天天赋,还包括后天积学、勤勉“格物”之功,唯有深下“识”功,犹如磨铁棒成针,砺粗铜成镜,方能照见物之“理、事、情”状,栩栩如生,如见如来,拙胜优劣犹不可藏也,言之胆也应运而出。我们来看看胡亮的“胆”:

“周伦佑抓住他的头发,想要把自己提起来:他双眼圆睁,双手紧攥,青筋暴露,大汗淋漓,似乎马上就要蹬掉脚下这颗星球……周伦佑的写作,查其总体,乃是异化和异化之异化的结果。从个人生存体验里冒出来的疼痛感,饥饿感,荒谬感,被挟持感,引导了一种证词般——甚或遗着般的一写作。在暴力修辞语境下,他启用反暴力修辞,要命的是,此种反暴力修辞亦具有暴力修辞的色彩。这个亡命之徒,施虐者,受难者,犯险者,自己卡紧了

自己的七寸。”

——（《琉璃脆》下卷·窥豹录之周伦佑篇）

“于坚所谓汉语，就是白话，他或有不知，与前述文明相表里的，非仅白话——因为白话只是残存的汉语。这样的矛盾并非罕见。比如，诗人还面临着隐喻和拒绝隐喻的矛盾，古典主义、民族主义和先锋主义的矛盾。矛盾带来难度和活力。于坚的写作，乃是一种不可能之可能，所谓个人气象，也就在——或只能在一艰难的两难里求得一片昊天。最后，如果我要说，于坚是一个抒情诗人，请不要诧异，更不要如此反问：一个抒情诗人？一个光头的抒情诗人？一个骑破车的抒情诗人？一个穿着大头皮鞋的抒情诗人？”

——（《琉璃脆》下卷·窥豹录之于坚篇）

“修辞学的老狐狸——欧阳江河——似乎没有写作的见习期。他的初心就包含了雄心，‘我认为除了伟大他别无选择’。过度的自信，来自博学，亦来自智力。博学和智力的优越感，将诗人领进了玄学的歧路，书卷的迷宫——也让他逐渐远离了生命的现场。”

——（《琉璃脆》下卷·窥豹录之欧阳江河篇）

“这就是整个儿的李亚伟吗？不，我们能够用上考古学，从豪猪的坏笑的废墟，发掘出被他深深掩埋的金声玉振：他的古雅，他的羞涩，他的真诚，还有他的道义感。这个色厉内‘仁’的家伙，为了不让自己混同于伪装的文明人，混同于无病呻吟的抒情诗人，他启用了一种凶狠的温柔，一种反方向的超脱，一种赌气的自我践踏，最后化身为一个倒挂的文明人，一个反抒情的抒情诗人。诗人自称害群之马，矛头直指害马之群，两者的美丑已经可以看个分明。最后还要说到柯尔索，他的名字，也很有意思，据说可以解释为：警醒、信使、道路……”

——（《琉璃脆》下卷·窥豹录之李亚伟篇）

读着这些令人心惊，气魄坦荡，独树一帜的“无惧”文字，我深信胡亮之言已经

找到了它坚实可靠的依据与出处。这些“并不依赖学院理论的尺度,而是依照生命与内心对于诗歌的理解”的文字,“循着经验的召唤,去探查一路的诗歌奥妙与风景”……“他关于当代诗歌前沿问题的别有匠心的探查,对于经典文本或特殊文本的精妙细读,对于某些历史价值明显的作品与事件的意义引申,对于‘元写作’和大量根部问题的深思与追寻,都体现了一个优秀批评者本色。尤其是,批评文字也可以成为一种有故事的文字,成为有韵味和个人声线的书写,成为耐人的和富有魅性的叙述。这在当代诗歌批评中是比较罕见和值得嘉许的。”在第二届“袁可嘉诗歌奖·诗学奖”对胡亮的授奖词中,张清华所言可谓一语中的。而变“诗话”这一古老文体中的“记事杂录”(记载诗坛掌故、诗歌创作背景、历代诗人的逸闻轶事)、理论批评(品评诗人诗作,诠释名篇佳句)与讲说诗法性质(探讨诗歌的源流、体制和技法等),为“个人声线的书写”,为“耐人的和富有魅性的叙述”,使“批评文字也可以成为一种有故事的文字”,正是胡亮打破传统“诗话”观念框囿,成就现代“诗话”做出的创造性贡献。

何为“力”? ①“昔人有云:‘掷地须作金石声。’……而言金石,喻其坚也。此可以见文家之力。” ②“力之分量,即一句一言,如植之则不可仆,横之则不可断,行则不可遏,住则不可迁。” ③易曰:“独立不惧。” ④“立言者,无力则不能自成一家。”^⑩

对应在本书,叶燮所言“力”的四象之溅,于胡亮腕下,可谓比比皆是,围累殊胜而蔚然大观。本书行文话语方式也一反此前胡亮温柔敦厚、非关“痛痒”之谦逊与娓娓道来的“句秀”模板,而换之以短匕、长剑、弓矢、火枪或盈握于指尖的金刚寸力,对批评对象及文本,远握近打,不粘不滞,一切有关暧昧、含混、闪烁其词的溢美辞姿与似是而非、模棱两可的盲谈大话(此为当下文学评论早已司空见惯的“肿瘤”现象)统统被无情切除。

比如,他“谈”昌耀:

“昌耀就如那架高车——‘本是英雄’——他也已经在地平线上渐次隆起,在北斗星宫之侧悄然轧过,在天地河汉之间鼓动如翼手。是的,他早已独翔于高昊;下面,再下面,乃是其他诗人的灌木丛,乃是美学的无边戈壁。而历史和真相却是,诗人的金头,被按进了屈辱的尘埃。

他大量启用古字古词,粗粝、嶙峋、滞涩、狰狞、惊悚,硬语盘空,而又能

透出个人的呼吸和血肉。如此讲究到极致，精雕细刻，穷形尽相，甚至连每个小局部都会有生动的乐感和画面感。比如‘鬃甲’，望之可见鬃毛；又如‘翔翔’，听之可闻翼声。诗人每每龙虫并雕，密不透风，疏可走马，信乎，非大手笔不能为也。字词对诗意的跟进，亦如“百头雄牛噌噌的步武”，哪里还顾得，踩出的是诗还是散文？

——（《琉璃脆·窥豹录之昌耀篇》）

他“谈”多多：

“……热血是政治的热血，精液是身体的精液。到了后来，诗人却不再喜欢前者，也许在他看来，那意味着某种余绪、暴力、左派或集体无意识。尽管多多持有此种态度，我们必须晓得，‘一个阶级的血流尽了 / 一个阶级的箭手仍在发射’，这恰恰是诗人——以及那一代诗人——所面临的最初和最深刻的语境。

这是一匹啮咕着的马，一匹吃掉一万盏灯的马，一匹用泥土堵住耳朵的马，一匹脱下马皮的马，一匹被勒紧了的马，一匹被狼踢腹部的马，一匹出棚后被人骑被人打的马，一匹从脑子里溢出蝴蝶来的马，一匹无头之马！啊，无头之马，无头之马……

诗人向这些马也向自我和时人一发出了质问：“什么时候，在争取条件的时候 / 增加了你的奴性？”诗人就像一匹种马，一匹半自由的马，在跑到山巅之前，‘还来得及得一次阑尾炎’。这匹马——无头之马终于成为一代人的隐喻。在那一代人里面，多多恰是一个罕见的两全的个案：他既分担了启蒙的义务，又完成了艺术的任务。”

……………

——（《琉璃脆·窥豹录之多多篇》）

他“谈”柏桦：

“诗人的母亲——他称之为‘下午少女的化身’早就给这个古怪男孩填充了过量的热血和怪癖，以至于，他后来长期蜷身于两者——下午和少

女——的紧闭,并滑入了不可避免的抒情的‘厄运’。1981年10月,他写出《表达》,此后,就投身于热爱、激动和怒气,就像投身于内心的革命。他的词,与他的细胞,他的诗,与他的身体,发生了革命的相拥,流出了只争朝夕的热泪。

今日之柏桦,为学日益,已然沉浸于“狂欢式的互文性写作”……他将左与右的交错,心与脑的交错,带入了更加开阔的个人与他者的交错……作为一个诗人,一个论者,甚至一个随笔作家,柏桦都已经给出了个人化的语调、身段和文体,对于他来说,这甚至比给出个人化的思想还重要。以其能如此,除了是最好的抒情诗人,柏桦还是一个身怀致幻术的罕见的文体家。”

……………

——（《琉璃脆·窥豹录之柏桦篇》）

开门见山——单刀直入——一剑封喉式的“定音”判词,常常如一枚枚被连枝打下的鲜果“首级”,散发着时间封印被重启的郁香,以迅雷不及掩耳之势,滚掷于你正在阅读的眼前或脚下,良久愕然之际,不觉其飘逸的词锋早已悄然滑向了下一个同样险峻裂谷的段落或篇章。如果我们知道“金石”之所以成其为“金石”,其坚固、铿锵、不易朽坏的物质属性乃是由于其分子排列间距的紧密,导致了其物质硬度如此,那么胡亮的语言变化,体现在本书中,也正是这样——对每一个字、词及其节枝衍生意明察秋毫式的拧紧与对大开大阖、开放句式的自如把控运用,使得高度浓缩了海量信息的话语能指空间,如一块块吸力巨大的磁石,透过纸背,给我们的阅读带来了耳目一新,瞬间被卷入“虹吸”式水柱的强烈感受。

何为“才”？“夫于人之所不能知,而惟我有才能知之;于人之所不能言,而惟我有才能言之,纵其心思之氤氲磅礴,上下纵横,凡六合以内外,皆不得而囿之。以是措而为文辞,而至理存焉,万事准焉,深情托焉,是之谓有才。”^⑩对这一维度,我愿引用当代中国一线诗评家或学者之言证:“读胡亮的文章有一种欣慰,觉得我们的事业有大希望。我寄意于年轻一代的正是如此:希望,且超过我们。”(谢冕语);“胡亮的文论和诗性随笔眼界开阔,功夫扎实,细节娴熟,笔墨清扬,有考据,亦有文体,别有身段、风姿和气韵。这么好看,的确让我刮目相看,也真心推荐给大家看。”(柏桦语);“胡亮的随笔有评书之魅力,并让我们相信:叙述实则也是在选择,在提炼,

在判断。本书所录各篇亦颇有天然而成的美文,其修辞之美,思想之美,都令我喜爱和享受。”(高兴语);“胡亮的文字充满灵性,他以诗人心态从事诗学批评,自然能见到职业批评家见不到的东西,予人以莫大的启示。胡亮是当下拯救诗学批评于低谷甚或绝境的少数人物中的一个”(敬文东语)。

另,“夫于人之所不能知,于人之所不能言”暗示了有些“知”与“识”,仅仅单靠书本或个人经验的理解是根本不能获得的,胡亮时常启动“田野考察”式的二重证据法,对所写诗人进行走访、面对面晤谈与深入交流,使他获得了大量不为人知的第一手珍贵资料。与洛夫、柏桦、蓝马、钟鸣、张新泉、尚仲敏等诗人接下的深厚友谊,可视为“深情托焉”的另解与真实写照。

如是,“才、识、胆、力”,四者“交相为济”于胡亮笔端,令其文本也必“发宣昭著”。古字、白话、口语、方言、翻译体,甚或竹枝和木头,在胡亮手中铸为了合金。“本土”一词,也不再是一个“封闭性”的地域或地理概念,而成为一种具有活生生根性结构的开放思维或具象呼吸。如是,“乱劈柴”与“冒烟的轮胎”成为近邻;“副词的内裤”与“干卿底事”结为同盟;“楞头青”与“雪泥”——不分“轩轻”;修辞的“槩括”与“萨义德”互诉衷肠;“巴掌”与“鬼火冒”握手言欢……¹⁹“会通”一词的涵义,落地为词与词之间一场声势浩大,互通奥义的奇妙旅行,让“不可能”变成“可能”!——“琉璃脆”“屠龙术”“窥豹录”这些沉忘于时间渊藪的本土历史典故或诗事,也因胡亮赋予了他们指向未来时间的“新”的意义之矛,而完成了时间的三维(过去——现在——未来)循环,获得了自足、恒在的生命,并上升为一种承载了现代美学旨趣的符号与“境遇”象征。

回顾发轫于上个世纪初叶,那场轰轰烈烈,摧枯拉朽般的“白话文运动”,甫一开始,无论从文本创作(语言、技艺、修辞)或批评价值尺度(理念、方法、意识),均受到西方世界文学的强力指引与干涉,从朱自清们的“人生派”到汪静之们的“湖畔”派;从郭沫若们的“创造社”到徐志摩们“新月派”;从李金发们的“象征诗派”到卞之琳、戴望舒们的“现代诗派”……“横”的移植说得好听一点即是“借鉴”与“拿来”,难听一点,与文化立场上主动要求殖民没什么区别。

究其缘由,这场文化运动的最高目标,乃是企图“废灭汉字”(这个观点背后,站立着谭嗣同、胡适、鲁迅、陈独秀、钱玄同、蔡元培等等一大批举足轻重、目光炯炯的坚定支持者)让象形的方块汉字拉丁化、字母化,从而,在书写与字义的根本上彻

底掐断与古中国汉语传统的“纵”深空间联系。

这一疯狂、匪夷所思的极端言行,遭到了以梅光迪、吴宓、胡先骕为代表的“学衡派”有力狙击与抗诤:“今欲造成中国之新文化,自当兼取中西文明之精华,而熔铸之,贯通之。”(吴宓语),又,“吾国所谓学者,徒以剥袭贩卖能,略涉外国时行书报,于其一学之名著及各派之实在价值,皆未之深究,甚或道听途说,不辨是非真伪,只问其趋时与否。”(梅光迪语)“当下之时代断无批评标准和责任意识,大多新文化倡导者对中西文化不过略知一二,便欲率尔下笔,信口雌黄”(胡先骕语)。不知道后来的胡适为何埋头整理“国故”一去无返,而鲁迅回首撰写《中国小说史略》与“学衡派”的有力狙击与抗诤是否有关?但“怒其不争,哀其不幸”之灼灼言辞,也恰恰暴露了胡、鲁们极端言辞之下那颗其意非然,不惜将古老的汉语断头换血,施大恶以期成大善的良苦本心。

时至今日,重观并反思这场硝烟弥漫、火药味十足的论战,其拨云见天的意义已不言自明:废除一个民族的语言、文字与亡国无异。同时,当我们在愤责那些动辄奉西方文学或诗学价值尺度为圭臬,唯西语“大师”语录或学术经典著作马首是瞻的洋派学者们数典忘祖之际,又该如何立足于本土的文脉、文化与文明状态,重构与创造出具有鲜明本土话语特色与民族思维表征的作品,成了摆在当下与未来的一个严峻问题。在这样一个背景下,胡亮这本“诗话”集的问世,无疑具有了某种不言自明的重要性。

本文运用清代诗论家叶燮在300年前提出的《原诗》理论,从“才、胆、识、力”四个维度对胡亮批评文本做出的解读,现在看来仍行之有效,从而证明了古人的识论及留下的传统绝非虚言或过时之物。在《华西都市报·封面新闻》“2017年度好书推荐榜”中,我曾经如是写到:“该书惜墨如金,言无虚发,以高迈、溯源的视野与融铸古今中外的宏阔诗思,为重建本土诗话批评尺度提供了崭新的切入路径与价值取向。”据悉,即将再版的《窥豹录》(即将由江苏文艺出版社出版、问世)在原有六十六人名单之上,胡亮持续发力,又增加了三十三人。“阅读,写作,阅读,写作,阅读,写作,九十九次,推巨石,上高山……”^②“诗话”这一古老诗学批评文体,因胡亮献祭般的创造性书写、投入、拓展与激活,而绽放出崭新的活力与迷人光彩。此书,可视为胡亮续脉或重构本土诗话传统的一次成功践行,更是中国当代诗歌批评收获的一大重要成果,必须向胡亮致敬!这位超然于“炼字如煮茶”^③的幽隐者——

独行侠——苦行僧，怀揣“寸铁杀人，尺水兴波”的云端理想，正走向“侥幸的批评家”中剩下的最后“三位”奠定的“伟大王座”^⑳。

注释：

- ① 沈奇主编《当代新诗话》丛书第二辑。山西人民教育出版社出版。2017年8月第一版。
- ② 见宋·许顛《彦周诗话》。
- ③ 见朱光潜·《诗论》。
- ④ 见蔡镇楚·《中国诗话史》。
- ⑤ 见《宋史·刘几传》。
- ⑥ 见唐·孔颖达著《孔颖达疏》。
- ⑦ 见清·李渔·《闲情偶寄·词曲下·宾白》。
- ⑧ “大凡人无才则心思不出，无胆则笔墨畏缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一”（见《原诗·内篇》）
- ⑨ “譬之一木一草，其能发生者，理也；其既发生，则事也；既发生之后，夭乔滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。”（见叶燮·《原诗·内篇》）。
- ⑩ 见《中庸·第二十章》。
- ⑪ 见《琉璃脆》上卷·“屠龙术”之440条。第32页
- ⑫ 见《琉璃脆》上卷·“屠龙术”之567条。第41页。
- ⑬ 青年诗人、诗评家茱萸语·见《琉璃碎》序。
- ⑭ 见《琉璃脆》上卷·“屠龙术”之697条。第52页。
- ⑮ 见《琉璃脆》上卷·“屠龙术”之680条。第51页。
- ⑯ ⑰ ⑱ 见叶燮·《原诗·内篇》。
- ⑲ 引号中用词均出自胡亮本书下卷《窥豹录》。
- ⑳ 见胡亮·《窥豹录》再版后记。
- ㉑ 见本书《屠龙术》·266条。第21页。
- ㉒ 《侥幸的批评家》·见胡亮新版《窥豹录》序。

（陶春，男，1971年生，籍贯重庆合川，当代诗人，供职于四川省内江市艺术馆创联部，主要从事诗歌写作与评论）

闲谈东方“符咒”文化

◎李毅强

摘要:人类的文字起源于符,人类的语言起源于咒。符是人类最早的文字,咒是人类最早的语言。中国汉字是在符的基础上发展起来的,可以说中国所有的汉字本身就是符。这套符据考证是女娲创造的,以后经历后人归纳形成浩瀚的文字系统。是故,现代汉字(主要指繁体字)其字能有符的作用,其语言能有咒的作用。为什么台、港、澳至今仍用繁体字,是有一定道理的。大陆的汉字简化,笔者认为要慎重,要善待和敬畏每一个有生命的文字(符号),否则符咒的作用将因简化字的出现而被弱化。

关键词:文字 语言 符咒 东方文化

文化是旅游的灵魂。人们对这个问题的认识,庶几已形成共识。在传播资讯的过程中,是不是也要围绕这个“灵魂”呢?我们知道,文化的涵盖面是很广的,一篇文章要说清道明方方面面的文化并非易事,特别是文化方面的一些“偏冷”的领域,但是不妨涉及一点,以便引起读者的兴趣和关注。诚然,若能提供一些不一般的旅行体验或心灵触动,这将是有所裨益的。

置身于当下文化语境中,如今“起名公司”很多,盖其源在于,公司名称或个人名字往往能引起人们的关注,并逐渐形成了一个起名的需求市场。但能深究姓名学内涵的专家学者却是凤毛麟角,大多是在给那些不知里就的人玩玩噱头而已。因为旅游文化涉及这方面的知识,不妨就此话题闲谈一番看法。

据笔者所知,人类的文字起源于符,人类的语言起源于咒。符是人类最早的文字,咒是人类最早的语言。中国汉字是在符的基础上发展起来的,可以说中国所有的汉字本身就是符。这套符据考证是女娲创造的,以后经历后人归纳形成浩瀚的文字系统。是故,现代汉字(主要指繁体字)其字能有符的作用,其语言能有咒的作用。为什么台、港、澳至今仍用繁体字,是有一定道理的。大陆的汉字简化,笔者认为要慎重,要善待和敬畏每一个有生命的文字(符号),否则符咒的作用,将因简

化字的出现而被弱化。

符咒是山、医、卜、命、相五术之根本，是修行者之宝鉴，也是中国道家灵修的哲学。先贤有云：“若知书符穷，惹得鬼神惊。不知书符穷，惹得鬼神笑。”可以断言，符咒不是迷信，而是古人对宇宙气场深刻体验的记录，如曲线符表现柔缓的气，直线符表现刚烈的气，咒语则表现的是强大意念，等等。又如在医学临床上，适当的语言、语音、语调，可以诱导患者的病情好转。气功界、瑜伽界，也广泛运用语音的诱导作用。现代科学认为，这是一种心理暗示作用。但为什么具有暗示功能呢？其本质是符咒的作用。

如果说中国汉字的起源是来自符咒的话，那么，中国汉字的合理运用，应当说会对人的一生起到诱导作用。在上古及远古时代，先人们已经总结出了这方面的经验和规律。这种方法，在商朝末期由大臣箕子传到了朝鲜，以后又经朝鲜传到了日本。

目前，从日本反传到中国的姓名学，实际上就是从中国古代传出去的。姓名学是否有科学根据呢？其实这是不难推理和验证的，只要应用现代计算机技术，用统计学的方法便可加以证明，它的准确率起码在 80% 到 90% 以上。

这里笔者不妨简单介绍一种方法：当你的姓名的第一个字笔画数相加，或姓与名的两个字相加，或是名的第一个字与第二字相加（如果名是单数，这个字的笔画加上一），《繁体字更准》如果有 34 或 44 这两个数出现，你的人生轨迹往往是比较凶险的，极易出现意外的横祸病灾。您尤其要注意在 34 至 44 岁这些年的状态，几乎 80% 以上的人都过不去。文字本身并无好坏之分，但文字组合起来就产生了诱导作用。问题发现了，下一步的问题就是防范。这个问题很麻烦，就如人是很伟大的，蚊子是很渺小的，但作为一个人却很难防范小的蚊子的偷袭，这叫作防不胜防。

名字的符咒作用有时会诱导慢性病、顽疾甚至恶性病，而且久治不愈。这就需要日常的修行与医学结合。古代中医学的高人就深知这个道理，医圣华佗曾说过，世人皆知我的医术高明，是因为他们常看见我将病人从死亡边缘救回来，但他们不懂我兄长的医术更高明，是因为他发现某人有大病隐疾，在萌芽状态就把他治愈了。他哥哥用的就是汉字和声波疗法，这种声波不是常人所理解的口腔发出的声音，他是医学高人经历十年以上正确的刻苦修炼，达到天人“相应”直至天人“相印”后，发出的汉字声波才能有疗效。但遗憾的是，考究社会上全部中医院，没有一例能用声波治病的医生，那么是否失传了呢？没有。在江湖上及出家人中有极个

别这种高人(但人们真假难辨认,因你不懂原理)。二十年前,笔者在省政府驻北京办事处任副主任,在北京曾遇见过,但都是可遇而不可求,他见你容易,您见他没门。他们的仙踪鹤迹很难追寻。

根据上述的原理,就可在生活中加以思考及运用。举一个司空见惯的例子,一个公司门楣上贴上“发财”两个字,总是要比贴上“破财”好吧;一个家庭门楣上贴上“平安”两个字,总比贴上“倒霉”要强得多吧。这就是符咒的作用,也是在日常生活中的应用。

符咒为什么会起作用呢?这要看符咒的组成及功能。符,是用来调整气场的,也就是记号里面存储书符意念。意念越强存储的时间就越久,释放出来的能量就越强,小者可以治病调心,大者可以消灾解厄;符,通取云雾星辰之势,皆出自然虚物空中结气成字,生于元始之上,出于空洞之中。古云:“上符天、下符地、中合人体”是也。

其实,大多数符咒是对“少阴、少阳”起一种导向和制约作用。如公路上的交通标记,它对过往的车辆起着导向作用。有些符咒就像人间的一些危险品标记,如“危险!有电!有毒!禁止通行!”等等。

日常生活中有些颜色也起到符咒的作用,如黄颜色对微生物有制约作用。有的图案也有制约作用,如龙的图案。

但是,不能过分夸大符咒的作用,任何力量都是有限的,符咒的力量也是有限的。就像人们在公共场合贴出的“禁止随地吐痰”,它的作用也是有限的。我们还观察到,社会上有一些个别人,如算命的气功师、道士、僧人等等,他们有时也会画符卖符,但是过分地夸大了它的作用就等于行骗。

毋庸讳言,东方国学是博大精深的,掌握一些分支的知识是必要的。大学者与小学者的差别,就是他能跨多种学科,融会贯通,或很精通。大学者能主动启动灵感(如毛泽东等伟人);小学者被动启动灵感,偶尔三天三夜不睡觉,朦胧中灵感来了,仅此而已。总之,学贵博采众长。这对于我们扩大知识面,丰富人生阅历是有帮助的。话说回来,文中观点乃属一家之言,谨见笑于方家智者。

(李毅强,男,哲学博士,管理学博士后,复旦大学博士后校友会副会长兼福建分会会长,福建省旅游局正厅级巡视员,主要从事哲学、管理学和旅游文化研究)

序跋评述

扉页里的精神家园

——读谭五昌的《在北师大课堂讲诗》五卷本

◎吉侯路立

中国新诗走过百年历史,它的价值在于经过岁月的考验和提炼之后,从树苗长成参天大树,并且让每个人都共享了丰盛的果实。无论耕耘播种的人、站在树下采摘果子的人还是在遥远观望的人都赋予祝福祈祷和感恩,保持缄默的人也不会无缘加以诅咒。新诗歌确实取得了这阶段以来应得的尊严和荣誉,但是仅仅如此还是不够,新诗的使命不只是一百年的时光可以完成的,为新诗举起火把的不应该只有作者,在庞杂诗歌体系中,作家、作品和读者应该得到平衡,唯有获得平衡的事物不易倒塌。同样,在当代诗歌世界里,作家和作品已经有了相当的成熟,然而最缺的是“会读诗”的读者,它也受到非议,或者说没有得到部分读者完全的认可,大多缘于它的主题和语言比较晦涩难懂,诗歌语言具有高度抽象性和概括性,特别在这样一个读图时代,自然容易被人疏离,这是当代诗歌较难招徕读者的一个原因,也意味着对当代诗歌作品有解读阐释的必要。当代诗歌本身就是以辞藻优美、意象丰富、意境深远为美,充满思想性和哲理性,“晦涩难懂”在一定意义上就是它的“可读性”,当这种“可读性”在措手不及的读者面前没有得到充分发挥时,对当代诗歌阐释的必要性就更显得尤其珍贵了。另外,诗人身上有一种天生的“贵族式”的身份优越感,导致了诗歌的“灌输”模式,读者和作者之间堆砌了一墙之隔,想真正去了解一首诗需要深刻的生命体验和洞悉能力,这时候,读者是需要理解和引导的。把当代诗歌融入读者心里成为他们喜怒哀乐的生命载体才是当代诗歌持久生命力的关键。因此,需要新的阐释和品读。

《在北师大课堂讲诗》五卷本是谭五昌本人从事当代诗歌研究多年积累起来的学术成果的结晶,以对话体和口述的方式呈现诗歌版图与脉络,填补完善当代诗歌

研究空白。以课堂的形式创造审美“现场”进行探讨和追溯,对当代中国大陆、台港澳及海外地区百余位优秀的代表性诗人的作品,进行了系统、深入、生动的文本解读。当拿到这套五卷本的诗歌解读本时,厚厚叠起的五本书会让我们感到震惊,内容涉及中国大陆、台港澳地区及海外地区,这种规模是空前的,具有历史意义,诗人吉狄马加说它是一部口语体的中国当代诗歌发展史。谭五昌对文学的观察与理解建立在他对诗歌的执着与热爱以及广泛的阅读与研究的基础上,有其独特的视角和审美趣味。谭五昌视诗歌为他的生命,他的所有生活和精力全部放在诗歌事业之上,日常生活却过得极其朴素。他作为老师,把诗歌带入高校课堂,把一生所热爱和坚持的东西和自己的职业相关起来,这是对自己负责,对学生负责,更是对诗歌的负责。在中国高校讲授当代诗歌的人不多,诗歌没有像小说和其他文体一样得到普遍传承和重视,这当然也是当代教育体系的欠缺点,当代诗歌生命的延续必然离不开年轻人,当代诗歌不能后继无人。洪子诚等老师曾经也尝试把诗歌带到高校课堂,最后也取得很好的成效,但诗歌仍然没能成为高校课堂的“主力军”之一,在这样一个极其关键的文学阵地中,诗歌被边缘化、冷落化,那么关于文学这场战自然很难打赢。谭五昌坚持了五年的时间在课堂上讲诗,最后整理成《在北师大课堂讲诗》五卷本,这是一份关于当代诗歌的启蒙和歌颂,他用这五年的时间和内容向社会读者证明当代诗歌可以并且应该走进课堂,这种模式是对新歌在庞大教育体系中的坚决定位,也是献给它的一份一百岁生日礼物。

首先,《在北师大课堂讲诗》五卷本以口述和师生对话体的方式呈现在我们面前。这种授课对话体的文学样本自古以来就有,像家喻户晓的文学经典《论语》便是记录了孔子和他学生的言行,集中反映了孔子的思想,最后成为儒家的经典之作。这种口述和对话的形式显然减少了读者阅读的情绪障碍,避免了作者生硬和干燥的叙述态度,以更加自由轻松地方式创造了无限的趣味性,诗歌解读本身就该这样,尽可能简明华轻松化,如果评论者继续以高于读者的姿态用“教说”式的评论解读诗歌,那就反而会成为作者与读者的第二个障碍,诗歌也就无法传播。《在北师大课堂讲诗》同时也以戏剧化的方式为读者制造了一个广阔的阅读空间,读者在师生对话的内容实现自我角色的转化,实现自我的年轻化,仿佛回到年轻时代的课堂,回到充满阳光的青春,带来的历史“穿越感”和空间“错位感”都在读者一页页的翻阅中得到实现,这就是诗歌的意义,它给人们带来回忆和思考,并且找到在时

光里丢失的东西,从而也带来生活的动力。在每首诗讲解之前,谭五昌一般会请同学来朗读这个作品,比如讲完牛汉的《华南虎》之后,他说:“下面我们再来解读牛汉另一首著名的诗《悼念一棵树》,请朱安谧同学朗读。”^①

然后再把原文写出来。这种看似通俗简单的过渡语虽然对诗歌鉴赏本身没有多大的意义,但是它在潜移默化中衔接了上下文,避免了讲解和阅读过程中的突兀感,使得文本一气呵成,流畅自然,体现出文学史的意义。对话和口述的形式所带来的现场感更具真实性,一场发生在教室里的师生和同学间的自由辩论,他们不会顾及太多的因素,各抒己见,坦率真挚,无所畏惧,仿佛北师大课堂教室门一关就把浮躁的世界锁在外面,这时候发生在教室里的关于生活、爱情、生命、死亡、梦想,关于一切的对话是以试图去互相帮助和了解或表达自己,不涂脂抹粉的主观表达却显得非常可观真实,纯粹而自然。这让我想到西方的一部电影叫《死亡诗社》,他们把诗歌带到遥远的山洞,避免了所有恶俗的眼光,自由吟诵、歌唱,太阳升起……,同样,在北师大课堂里,我们也看到了当代诗歌的光芒。谭五昌把他所有的诗学观和学术思想分解融化成无数的涓涓细水,让每一片诗歌的田野得到润泽,对于一个性格“风风火火”的人,却如此娓娓道来,每一首诗的讲解都如此细腻而到位,点石成金,足以证明他对诗歌的诚挚与呵护。他把所有的时间和精力花在了中国当代诗歌的发展中的道路上,几乎一年365天每天所思所为都是以诗歌为主,编著诗歌书目、做诗歌评论、策划诗歌活动和奖项等等,不为名利,纯粹地热衷于诗歌,甚至很多事情都是自己掏钱做这些事情,可谓呕心沥血。如果说当代诗歌的存在和发展是有价值的,那么这样的人应该被获得人们的尊敬和爱戴,同时要被历史载记,以勉世人。

其次,在诗歌选取的方面,虽然五卷本已经有相当大的容量,但由于时间和空间的限制,不能涵盖所有优秀的诗人,谭五昌自己也表示很遗憾。在这样的情况下,需要鲜明自觉的文学史眼光,在优秀的诗人中选择更优秀的诗人,谭五昌考虑到两种人选,第一是众所周知的著名的诗人,他们具有时代的象征意义,对当代诗歌的发展和进步做出了巨大贡献,对他们的诗歌进行解读和评论仿佛就是在解读一个时代,比如食指、北岛、海子、顾城等。另外,每个时代总有一些优秀的诗人是被边缘化或遗忘的,他们为时代为诗歌做出了无比的牺牲却没有得到应有的荣誉,历史的灰烬掩埋了他们的名字,比如在文本中讲到的彭燕郊,她的许多优秀的诗篇被很多

人遗忘,比如《村庄被朔风虐待着》《陌生的女客》经谭五昌讲解后才深入人心,我们发现历史的某些角落总是有一些被人遗弃的金子必须经过一个人的舍取和擦拭之后我们才看到了它的光芒。谭五昌敏锐眼光将他们从人群中挑选出来,让读者的眼前一亮,带来新的体验感,同时也丰富和补偿了当代诗歌史。他所选取的诗人都各个诗歌发展阶段重要的诗人与优秀诗人,分属于各个诗歌流派(如政治抒情诗、朦胧诗、第三代诗,知识分子写作,民间写作,等等),极具代表性,呈现出中国当代诗歌的历史原貌。对于了解不同时期不同流派诗歌艺术探索趋向,以及思考诗歌解读的理念、方法,本书都具有积极的意义。本书选取了每个诗人十首左右的代表作进行讲解,每首诗都是作者精心筛选,包括诗人不同时期的代表性作品,文本解读与诗学理论的有机结合。对诗人的文本解读细致生动,同时又提炼概括出该诗人的诗歌创作风格与诗学特点,足以体现诗人的生命观价值观,通过这些选作的品读,也足以让读者了解判断这个诗人的意义,了解当代诗风。同时我还注意到,所选取的诗人中一些是少数民族诗人,像吉狄马加、阿库乌雾,读他们的诗歌是一种格外的异域体验,体验自然美和风俗美和精神美。把他们的诗歌带到北师大这样最高学府的意义在于谭五昌对当代诗歌的价值判断,首先,少数民族诗歌在中国当代诗歌历史上不可缺少,他们多以独立自由的原生态式的姿态另辟蹊径,丰富和补充了当代诗歌内容。另外,解读少数民族诗歌的必要性在于其容易被“边缘化”,由于地理政治或其他因素,少数民族诗歌在整个诗歌话语体系中容易失去它应有的尊严。因此,讲解他们的诗歌是谭五昌“倡议性”的对诗歌本质精神的呼唤,我想,这种意义远远超过拼命刻意地去赞美一个伟大的诗人。

另外,在具体讲解方法上,《在北大课堂讲诗》更讲究参与性和递进性,首先作者面对的是学生,学生扮演双重角色,既是本书“作者”又是第一读者,在第一时间表达观点,第一时间接受解读。因此,他们是本书构架中的重要因素,以现场接受者的身份出现在书中时,在一定意义上代表了读者的心声,他们在场的言辞、思想可能帮助读者完成间接性地和本书作者的对话,这正是此书带来的“双重读者”的效果和价值。试想如果没有讨论对话,谭五昌只是把个人的诗歌鉴赏著成书目进行单方面讲诗,即使再深刻的讲解也仅仅只是一个人的传授,若是不赞同者,也有可能失去了对诗品读的興趣,但有了多重声音,多种理解,也就会挖掘出多重思考意义,自然也丰富了原有的深度。听到各种讨论声响,看到不同意见的辩证和解

释,都能让读者多从不同角度,去解读这节课所讲之诗。我喜欢这种讨论的方式,尤其对于当代诗歌,需要在讨论中提升它的高度和深度。谭五昌主要也是以“读者”的角度为切入点再深入文本讲解,为读者精心建造一座通向当代诗歌的桥梁。在姚斯的接受美学中,“我们阅读的本文是绝对不能与其接受史分割开来的”。^②一个真正能够为读者考虑然后给他们带来令人舒畅文本的作者是优秀的作者,一本书的价值最后在读者那里得到升华。《在北师大课堂讲诗》通过对一系列典范性的文本的选择和评析,给读诗人作出了一种示范,在社会意识形态不断复杂化的情况下,诗人的境遇不断尴尬,读者和作者间的距离日趋遥远,我们怎样去读懂中国现代当代诗歌,从这个角度来讲,《在北师大课堂讲诗》是宝贵的资料,若以合适的方法阅读,也必将受益匪浅。它试图探索“当代诗”有异于传统诗歌的艺术构成,也试图重建诗歌文本与读者联系的新途径。当代诗歌是把诗歌的思维过程放进一首诗最终的审美形态。诗歌和小说的解读方法有所不同,散文和小说是可能讲求的是一种代入感,读者需要置身其中,融合其中的文字和故事就会获得阅读的最终意义。但是诗歌却不一样,当代诗歌中,关键还是意象思维,我们在读一首诗时,我们对这首诗的理解往往和作者本身的意义指向发生偏差,甚至仅仅是“误读”而是“乱读”,不管对于作者和读者来说都是一种损失。每解读一首诗之前,谭五昌会把作者的成长环境和诗歌的写作背景介绍给大家。结合年代,结合作者本身的阅历,我们会更容易了解创作时的一种心理状态和写作指向,让我们更好地把握诗歌的命脉,读诗的意义也就不限于诗歌本身,从宏观意义上来说我们更容易受到诗歌的启蒙。

在《在北师大课堂讲诗》中,谭五昌原创性的生命体验与深刻、先进的诗学理念得到完美融合,他的诗歌研究基于个人鲜明的“文学史观”“思想观”和“实践观”。他关于诗歌的思考不仅停留在一般的作品阅读研究上,还要付诸亲身体验和实践,这种精神最为可贵的。关于当代诗歌评论,我认为不能光是躲在屋檐下拜读作品,冥思苦想,接着硬套各种理论、各种专业术语,使文本看似更加“高雅”,但这是当代诗歌研究的价值所在吗?当代诗歌研究应该多讲究“真实性”,至此,“知人论世”就是一种有效的途径,谭五昌的生活完全是诗歌和诗人包围起来的生活,从老一辈诗人到青少年诗人,需要已融入他们生活,以“零距离”对话为研究的切口,这样一来,诗歌和诗人道德品质、精神素质和文本研究得到更好的结合,研究成果也更加精确可信。记得西方一个作家说“文学不只是一门用来研究的科学,更应该付诸实

践。”这句话在用在当代诗歌研究中适合不过。当代就有当代的精神,不能过多地“猜测”式解读评论。对于在诗歌稻田上耕耘播种的诗人,我们不能光打着阳伞站在田边高唱“谁知盘中餐,粒粒皆辛苦”,我们要下田跟他们握手交流,分享心酸与收获。从这一点来说,《在北师大课堂讲诗》是具有典范意义的,文本中所讲到的大多优秀诗人都是谭五昌诗歌世界里的深交和知己,在文本解读过程中,也真实体现了诗人本身的精神面貌、生活价值及生命体验,精准到位,富有原创性。同时在对诸多诗人的文本解读背后,也体现了和贯穿着作者现代性的诗学理念。

“熟读唐诗三百首,不会作诗也会吟。”《在北师大课堂讲诗》对于热爱诗歌的人来说,像一缕阳光照进窗台,温暖清晰。我们经常说“诗意般的生活与理想”,那么“诗意”的呈现必然意味着一种阐释和热爱并且伴随着认知与升华。作者和读者的情感交汇需要依靠文本创造一个宽敞清晰的空间,如果在此达成精神上的传达和共识,那这个就是成功的文本。不管从文本研究还是情感体验的角度来说,《在北师大课堂讲诗》五卷本肯定能给我们带来不一样的感受和意义,建造一个灿烂的精神家园。

注释:

- ① 谭五昌:《在北师大课堂讲诗》(第一卷),西安:陕西师范大学出版总社 2018 年版,第 2 页。
- ② H·R 姚斯:《接受美学与接受理论》,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版,第 438 页。

(吉侯路立,男,彝族,90 后,北京师范大学文学院当代文学在读硕士研究生,研究方向为中国当代文学)

中国当代诗歌原创性讲解的典范之作

——《在北师大课堂讲诗》五卷本阅读札记

◎任美玲

作为深度介入当代诗坛的诗歌评论家谭五昌,一直是中国新诗发展的传薪者,他始终与当代诗歌现场保持着密切的联系,并多年在高校课堂上讲解诗歌,煌煌五卷本的《在北师大课堂讲诗》是著作者谭五昌多年心血的结晶,从他决定整理这五卷本的讲稿开始,就已经彰显出作者为恢宏壮阔的中国当代诗歌版图开疆辟土的决心。在序言中,作者也毫不掩饰自己的这份“野心”：“力图以一种非常宽宏的文化视野全方位、立体化地勾勒出地域辽阔、色彩斑斓、气象万千的中国当代诗歌版图……”五卷本的《在北师大课堂讲诗》在涉及中国大陆各个时期、流派的代表诗人的同时,也在努力挖掘那些长期被文学史教材忽略的诗人、未被写入文学史的新生代青年诗人,以及台港澳地区的诗人和海外华语诗人……故著名诗人吉狄马加称这部体量巨大的五卷本是“一部口语体的中国当代新诗发展史”。

一、当代诗歌版图的构建

五卷本的《在北师大课堂讲诗》每一辑诗人的选择上各有侧重,第一二辑的每一讲选取的都是中国当代诗歌嬗变中具有代表性的诗人,以诗人为坐标绘制出当代诗歌的发展流脉;第三辑中对诗人的选择就已经溢出了文学史叙述的边缘,这一辑更多的是著作者本人认为未被充分发现的诗人以及一些还未被写入文学史的中青年诗人。如在第三辑的第一讲“彭燕郊诗歌解读”中,作者首先就提出的就是“彭燕郊是一位长期被忽视的诗人,是一位未被充分认识的诗人。”^①而在对蔡其矫诗歌的讲解中作者对起诗歌的价值回归到特定的时代语境中进行重估:“我们把蔡其矫的诗歌放到 20 世纪 50 年代到 70 年代这个语境中去评价,就更能看到诗人创作

的独特价值。”^②柏桦和潇潇也是“第三代”诗人中非常优秀的诗人，“然而他们在中国当代诗歌史上被边缘化了”^③……这些诗人的选择显示出作者谭五昌善于发现的诗歌嗅觉以及其深邃的文学史眼光。20世纪90年代之前的诗歌梳理多依据流派和诗歌潮流的推动力，进入90年代之后诗歌集体化写作的线索突然发生了中断：“1989年是个非常特殊的年代，它与乔治·奥威尔的1984年一样，属于那种加了着重号的，可以从事实和时间中脱离出来单独存在的象征性时间。对我们这一代诗人的写作来说，1989年并非从头开始，但似乎比从头开始还要更困难。一个主要的后果是，在我们已经写出和正在写的作品之间产生了一种深刻的中断”^④，这种中断标志着某个诗歌写作时代的终结，诗歌史的书写必须要注意到残存在间隙的更加丰富复杂的诗歌现象。如果说《在北师大课堂讲诗》的第一二辑还没有偏离这条诗歌发展基线上的话，第三辑则是对基线之外的诗歌遗存、90年代以来丰富驳杂的诗歌现象的发现与重估，由此也彰显出作者深邃的文学史眼光。

台港澳专辑是对台湾、香港、澳门老中青三代诗人的一次集体性的关照与梳理，其中创作上最有分量、占讲解比重最大是台湾诗歌。台湾诗歌在大陆的传播久远，受大陆文化认同心理和接受语境的影响，大陆对这些诗人诗歌的选择有明显的偏好，席慕蓉的爱情诗、余光中的乡愁诗、洛夫的现代诗等都曾被广泛传诵。但是诗歌传播和诗人的创作水准之间存在着不平衡的情况，余光中在两岸诗会上拒绝朗诵《乡愁》，被大陆广泛传播的诗歌不一定是显示诗人创作实力的诗歌，席慕蓉的青春、爱情主题的诗歌含蓄忧伤而又执着的格调更能抚慰读者失意的心灵，但同时代的蓉子的诗歌在格局上更阔大，也更应该引起文学史的重视……作者在文本分析的基础上对台湾老中青三代诗人一一讲解，三代诗人的创作有着明显的代际差异：老一代诗人与大陆的情感纠葛，他们的诗歌创作中有明显的中华文化情结；中生代诗人尤其是出生在台湾本土的诗人则有鲜明的本地文化意识，对社会现实、文化状态、城市经验人性化都有着全方位的呈现。

海外专辑讲解的主要是旅居或者定居海外坚持汉语诗歌创作的诗人。1989年之后，一批中国大陆诗人移居海外，如北岛、杨炼、多多、杨小滨、张枣、庄伟杰等，这些诗人在非母语的文化环境中依然从事汉语诗歌的创作，在远离故土的陌生文化环境中，他们的诗歌创作题材风格等都或多或少发生了变化，身心的放逐使他们的诗歌中传达出漂泊流浪的异乡人体验；异域他乡还是诗人产生双重身份认同的焦

虑;异国经历也为他们的诗歌创作注入了新的经验……此外,还有一批华侨诗人也在进行汉语诗歌的创作,他们的诗歌中往往有着较深的中华文化情结,如马来西亚华语诗人吴岸诗歌中中国古诗词的影子;泰国华语诗人岭南人诗歌中的传统中华文化意象等,这些诗人的独特的言说方式应该是当代诗歌研究中值得关注的现象,“不管是讨论 90 年代中国诗歌的历史变异,还是在广义上描述汉语表意与历史发生的联系,都不能忽略在海外的中国文学的写作”^⑤,《在北大课堂讲诗》(海外专辑)在诗人个案研究的基础上关注到了海外诗人创作呈现出的共同的创作倾向,勾勒出海外诗人群体的创作风貌。

以诗人为坐标勾勒中国当代诗歌流变轨迹的长处是可以在课堂容量的基础上选择尽可能多的诗人作品进行解读,既顾及诗歌流派又不囿于诗歌流派,充分探询诗歌的美学意义和作家的风格转变。傅元峰在《诗学的困顿——中国当代诗歌史研究的学术误区》一文中认为当代诗歌史的书写存在的困境之一就是“诗歌的流派线索养成诗史书写者史料发现的惰性,当代新诗史写作者过多依赖于诗歌流派和诗潮的推动”,这种诗歌史书写的惰性造成的后果之一就是对社团流派中诗人个性的忽略,流派的诗学主张遮盖了诗人的文本存在,“社团流派的诗歌理念造成了诗人诗作固定的解读程式”,此外,这种惰性使得诗歌美学意义的探询太过无力,“当代诗歌批评往往专注于发现诗歌的文化意义,诗歌个体鉴赏的意义被忽略。”^⑥诗歌史对诗歌流派的强调的确会对诗人个体创作造成遮蔽,诗人创作的丰富性被忽略,如讲到于坚和韩东时,文学史往往会把他们归于中国第三代诗人中的“他们”诗群,在诗歌主张上主张回归到日常生活状态。其实,于坚、韩东的诗歌风格有很大的不同,于坚的诗歌“追求世俗化、平民化,是当时少数能比较出色表达日常生活经验的诗人之一”,但在哲学色彩上要比韩东淡得多;在诗歌创作的持续发力上,韩东的诗歌创作生命力不如其持久。

作者在讲诗的时候也意识到了把诗人框定在某个流派里的局限性:“我们不能给某个诗人贴上标签之后就他的全部创作都框定在里面”^⑦,因此,在对每一位诗人的讲解都是诗歌文本入手,在解读的过程中感受词语、修辞、风格的魅力,这才是抵达诗人诗学内核的不二法门。

二、原创性的文本解读

《在北大课堂讲诗》五卷本的诗歌容量巨大,在诗歌的讲解方式上也非常灵活,书中既有中国传统的以直觉感悟为优势的印象式的点评,也把“知人论世”的与西方的文本细读结合在一起,在诗歌文本与诗人遭际之间进行互证的阐释。作者进行诗歌讲解的过程中融入自身的生命体验,也是本书的一大特色。

文本细读法强调文本内部的自足性,不考虑作者因素,关注文本的语言与结构。文本细读与教学结合的实践谢冕、孙玉石、洪子诚在北大都开展过,洪子诚认为,这些在大学课堂上进行的解诗工作出现的背景是“现代诗”诗潮的兴起和“现代诗”与读者之间的紧张关系,并直接面对有关诗歌“晦涩”“难懂”的问题^⑥,由此细读法在课堂中的实践首先是要建立诗歌文本与读者之间的良性互动。但是另一方面,诗歌美感的获得并不是对特定的字词、意象的确认,而是基于此之上营造的整体的诗意空间,对诗歌字词的过度解读有时又会有“肢解”诗歌的嫌疑,诗歌的朦胧美感遭到稀释。从来不会存在与作者和人脱离互证关系的诗歌文本,联系到中国当代诗歌的发展,对诗歌的解读更是离不开诗人生活的时间空间的统一体,以北岛为例,出国之前他的诗歌表达的是对历史、时代、正义、存在等命题的拷问,塑造出一个对抗时代的悲情英雄形象。谭五昌将这时期北岛的诗歌概括为四个关键词:历史理想、批判意识、怀疑精神和英雄主义。而在出国以后,漂泊的经验使其对家园、母语产生了深深的眷恋,他的诗歌内容由与时代的紧张关系转变为对自身个体的省察与沉思,诗歌风格也走向了冷静平和,从书中所选的《黑色地图》中我们感受到的是一个普通人对父亲的脉脉温情。如果不考虑诗人的出国经历的,就很难理解其题材风格转变。“知人论世”的批评方法将诗歌文本与诗人经历进行互证,把诗歌从封闭的文本空间中释放出来,纳入到更大的社会历史之中。

作者对诗歌的解读也融入了自己独特的生命体验,从诗歌文本的选择和讲解上我们可以看出诗歌中的乡土经验、苦难叙事和理想主义精神更容易引起作者的共鸣。作者和他们那一代成长起来的知识分子一样,经历过物质贫乏的童年时代,也经历过八九十年代理想主义的退潮,求学定居在远离故乡的城市,故乡成为作者

永远回不去的远方,诗歌中的乡土经验直接引起了作者的童年记忆与故乡情结,因此讲解起来格外亲切动人。在讲到田禾的诗歌《父亲的咳嗽》时,作者直接就表明这首诗歌引起了自己的童年回忆,咳嗽声中凝结的是中国乡村的苦难史。纪弦的《一片槐树叶》、于坚《纯棉的母亲》、李瑛《清明》等篇目中对乡土、亲情等的追忆同样令作者非常欣赏,这种带饱含情感的解读让人读起来更容易感受到诗歌批评的温度。

在阅读这五卷本的过程中我发现谭五昌评论诗人时非常有意思的一点是,喜欢从诗人的肖像开始切入,联系诗人的个性和诗歌的风格,虽然作者说这种解读这不是“绝对真理”,不可推而广之,但这门“面相学”作者用起来不亦乐乎,并且起名为“诗歌身体学”。在谭五昌看来,王小妮年轻时长得比较中性,女性的温柔不是很突出,这和她的诗歌风格构成了某种对应关系;讲到顾城时,作者认为顾城的有着童话般的眼睛和孩子气的外表,白色高帽“传递出他对这个世界缺乏安全感的隐秘信息”;北岛的忧郁、深邃容易让人联想起其诗歌的历史穿透力……不排除这是作者活跃课堂气氛的“伎俩”,但诗人的外貌在一定程度上是自身个性气质的外化,而作者的个性气质与文章风格之间的关系古已有之,《文心雕龙·体性》就专门讨论两者之间的关系,“气以实志,志以定言;吐纳英华,莫非情性”,从诗人的相貌、气质入手也是沿波讨源的一种有趣的方式。

总体上看,尽管五卷本没有偏离中国当时诗歌发展的流派线索,但是充分注意到了诗歌流派对诗人风格造成的遮蔽,强调关注每一位诗人的独特风格,书中以诗歌文本为基础,在诗歌文本与诗人创作之间找寻内在的阐释关系,在诗歌讲解中融入了作者本人生命体验的,更是一种基于感性的、经验世界基础上的原创性的表述。对待具体诗人创作的局限,谭五昌也没有遮遮掩掩,更是显示出一个诗评家的正直与勇气。

三、多元互动的对话语体

诗人的创作完成以后,还需要发挥读者的能动性和创造性,诗歌的阐释才算完成。“诗无达诂”在诗歌解读的过程中是一种普遍的现象,这既是由诗歌本身的神秘性朦胧性决定的,诗歌文本存在多重的阐释空间与阐释角度;同时接受美学上

认为每一位读者都会是潜在的作者,同一首诗歌存在多种解读的可能性,甚至存在“误读”的可能性,但这些不同的观点争鸣并不是彼此对立的,而是形成一种互动、互映。《在北师大课堂讲诗》充分尊重不同的诗歌观点争鸣,对诗歌的讲解不是要得出某种答案,而是呈现出师生对同一首诗歌的多层次的理解,呈现出一首诗歌解读的多重可能。在五卷本中我们会经常看到这样的提问“接下来请各位同学谈谈自己的感受”,“同学们喜欢这首诗吗?”这种询问的语气是对每位同学阅读感受的尊重,甚至有时在课堂上会出现针锋相对的状况,学生直接表达自己对这首诗歌的反感,而本书的作者谭五昌老师也并不打算与之和解或者达成共识,认为这是个人爱好的差异,或者是不同代际之间的鸿沟。

在《北师大课堂讲诗》保留了课堂对话语体,还原了现场感,师生对诗歌的不同解读形成了多元互动的辩论氛围,读者在阅读这套书时会有很强的代入感,读者自己对诗歌鉴赏感悟会与其他人的发言形成潜在的对话,始终保持一种探索的新鲜感,这是灵魂在杰作中的碰撞与探险。

尽管师生之间在美学趣味上有不同的选择,但是他们却在诗歌创作观上有着一致的看法,那就是诗歌创作的“真诚”态度。在郭小川诗歌的讲解中,同学们对郭小川 20 世纪 50 年代的诗歌创作表示理解,由此提出了诗歌创作的“真诚”态度——“诗歌是否与诗人的真实情感状态、时代语境是否一致”。^⑨郭小川的一些诗歌在今天看来或许是一种过时的、过于直白的抒情方式,一种近乎口号式的呐喊,但联系到 20 世纪 50 年代建设社会主义的时代氛围,似乎可以理解诗人对时代、对青年人投入到火热的斗争之中的热切呼唤。此处的“真诚”还涉及了诗歌创作伦理的问题,诗人该如何创作,该为何而作,在作者看来伟大的诗人就是在诗歌写作中融入非凡的生命人格实践,要叩问直击自己的灵魂。作者首先把牛汉、食指的诗歌放在五卷本的第一讲,也显示出作者对“灵魂创作”“诗人良知”的致敬,两位诗人都是用命运完成、实践、见证了自己的作品,唯有这样,他们的诗篇才会有感人至深的力量。诗人对苦难的抗争,对“尝不到的甜蜜的”悲剧般的坚守在作者看来更具有使人敬仰的力量。

作者谭五昌始终怀着极大的热情做着中国当代诗歌的阐释、批评、传播的工作,他曾指出世纪之交的中国新诗遭遇社会大众集体性疏离、冷漠的外部困境,同时新诗在创作、阅读与批评等方面也面临着内部困境,二十一世纪中国诗歌走上健

康发展的道路需要诗界人士必须高度重视当代诗歌的启蒙、教育与普及工作,这需要当代诗人和诗歌研究者身体力行地去做诗歌的宣传与教育。他本人在课堂上讲诗歌,并将课堂实录文字化,正是促进当代诗歌发展身体力行的实践,相信这体量巨大的五卷本《在北师大课堂讲诗》会让更多的人了解、喜欢上中国当代诗歌,并且为更多人的生活带来诗意与美的享受。

注释:

- ①②③⑦谭五昌:《在北师大课堂讲诗》(第三辑),陕西师范大学出版总社 2018 年版,第 1 页、第 32 页、第 96 页、第 56 页。
- ④欧阳江河:《89 后国内诗歌写作一本土气质、中年特征与知识分子身份》,《花城》,1994 年第 4 期。
- ⑤陈晓明:《壮怀激烈:中国当代文学 60 年》,《文艺争鸣》,2009 年第 7 期。
- ⑥傅元峰:《诗学的困顿——中国当代诗歌史研究的学术误区》,《当代文坛》,2008 年第 4 期。
- ⑧洪子诚:《在北大课堂读诗(序言)》,北京:北京大学出版社 2014 年版。
- ⑨谭五昌:《在北师大课堂讲诗》(第一辑),陕西师范大学出版总社 2018 年版,第 9 页。

(任美玲,女,1994 年 11 月出生,山东潍坊人,北京师范大学文学院当代文学硕士研究生,主要从事中国当代文学研究)

中国当代诗歌拥有最新锐的批评

——评谭五昌新著《在北师大课堂讲诗》五卷本

◎ 戢桂荣 任 毅

谭五昌教授新近出版了五卷本诗学专著《在北师大课堂讲诗》，这是他多年来为现当代文学专业研究生讲析中国当代诗人经典作品的讲稿辑录，是一套关于当代华语诗歌经典个案最新锐最精细的评论专辑，值得所有热爱诗歌的朋友珍藏、细读、学习。谭老师从北京大学博士毕业后一直任教于北京师范大学文学院，现任北师大中国当代新诗研究中心主任、国际汉语诗歌协会秘书长，在国内外核心期刊发表学术论文多篇，已出版《诗意的放纵与重建——论第三代诗歌》《“我们”散文诗群研究》《21世纪诗歌排行榜》等著作二十余种。2011年起，他主持发起了年度“中国新锐批评家高端论坛”，在华文诗坛引起强烈关注。

当代诗歌长期扮演着引导中国当代文学乃至文化发展方向的先锋角色，成为当代诸多文学思潮的先声与先导，彰显出当代诗歌独特而重要的文学史地位与价值。自20世纪90年代以来的大众文化语境中，当代诗歌虽然出现被边缘化的趋势，但它的文学地位、审美精神和艺术价值实际上从未被边缘化，反而从边缘走向了中心。2017年恰逢新诗百年（1917—2017）这个重要的历史时间节点。在时间意识与使命意识的双重感召下，从2017年年初开始，谭五昌博士耗费大量的时间与心血集中整理、撰写了他五年来为研究生讲授“新诗讲析”课程的录音稿，并将其主讲的当代大陆经典诗人的诗作、台港澳地区经典诗人诗作，以及当代海外华语诗人诗作，依次分别辑录为《在北师大课堂讲诗》（第一辑）、《在北师大课堂讲诗》（第二辑）、《在北师大课堂讲诗》（第三辑）、《在北师大课堂讲诗》（台港澳专辑）和《在北师大课堂讲诗》（海外专辑）。全五辑以一种宽宏精致的文化视野，全方位、立体地勾勒出地域辽阔、色彩斑斓、气象万千的华语当代诗歌版图，值得关注中国诗歌的人们为之骄傲。

全书五辑各有千秋。第一辑收录了对牛汉、食指、北岛、于坚、韩东、“莽汉”诗群、翟永明、海子、西川、王家新、吉狄马加、“北师大诗群”等诗人经典诗歌展开解读,他们大致属于新诗史中的“归来者”“朦胧诗”“第三代”与校园代表诗人,提出了许多具有个案性与流派性的新锐精当独特的观点。

书中提出,北岛诗歌的思想内容可以概括为四个关键词:历史理性、批判意识、怀疑精神和英雄主义,^①这是北岛以一个像海明威那样的“硬汉”形象矗立在中国当代诗坛上的原因所在。海子人格上内在的分裂程度可能超出我们的想象,在他的绝笔《春天,十个海子全部复活》中,“十个海子”的说法表明海子自我分裂的复杂程度,其中既有热爱生命的海子,也有热爱死亡的海子;既有活泼、勇敢的海子,也有怯懦、悲伤的海子。西川诗歌首先表达着一种生命的直觉经验,在这种生命的直觉里又潜藏着深刻的哲学内涵与思想性,诗人不让哲学直接跑到诗歌中去。

《在北大课堂讲诗》(第二辑)中,研读了郭小川、李瑛、郑敏、芒克、多多、顾城、舒婷、昌耀、欧阳江河、臧棣、西渡、莫非、树才、田禾、阎志等老中青三代诗人的代表性诗作。这些诗人基本属于“十七年诗歌”“归来者”“知识分子写作”和“第三条道路”及21世纪初新乡土诗的代表诗人。

作者敏锐地发现,顾城有着非常深重的女性崇拜情结和恋母情结,并分析说,在当代诗人中,海子也有非常明显的女性崇拜情结,但是他对女性是用类似贾宝玉式的眼光去欣赏,而顾城更多的是把女性当作母亲去崇拜、去依恋,他对妻子谢烨就是这样。当谢烨无法包容他与英儿之间的婚外纵情时,他的恋母情结遭到毁灭性打击无处安放的时候,他就走向了畸恋的另一个极端,将暴力的斧头砍向了他潜意识中的“母亲”——谢烨,同时也毁灭了自己。

谭五昌老师发现,芒克个人化诗歌写作的纯度较高,诗作中的群体经验和为一代人代言的意识相对于食指、北岛等人比较淡漠。所以芒克诗歌写作的最大意义就在于他比较个人化的姿态和对生命天才般的领悟力。

书中还提出,多多是一个真正的现代汉语诗人,他的诗歌以精湛的技艺、明晰的洞察力、义无反顾的写作勇气,近乎完美地承续了汉语在当代中国的艰难使命。他将自己对世界和生命的温情理解,融于每一个词语、每一个句子的细致雕刻,并在每一首诗歌的内部构造上,逼近他孤寂而坚定的美学抱负。

在评价田禾时,认为他是一个纯粹的乡土诗人,是当代中国最优秀的乡土诗人

之一。他的诗歌本真、质朴,富有冲击力,苦难叙事揭示了农民命运的整体性变迁。

《在北大课堂讲诗》(第三辑)实录了谭五昌教授在研究生课堂上,对彭燕郊、蔡其矫、灰娃、梁小斌、王小妮、柏桦、潇潇、陆键、梁平、大解、杨克、潘维、李少君、洪烛、高凯、阿库乌雾、蓝蓝、马莉、安琪、寒烟、刘川、刘春、郑小琼、高璨、“我们”散文诗群诗作的精准解读,这批诗人大约属于“七月派的归来诗人”“后朦胧诗”“第三代”“新归来者”“西部诗歌”“中间代”“新女性写作”“70后”“80后”(“打工诗歌”)以及“90后”的代表诗人。

关于“中间代”的首倡者安琪,谭五昌教授指出:她的先锋精神主要体现在诗歌的理念以及艺术技巧上,偏向于语言技巧层面。她创作的第一个阶段,是一种抒情性的、想象性的、词语化的写作,天马行空,跟海子的诗风有点像。第二个阶段是21世纪初,进入了一个现代主义和后现代主义的语言探索与实验状态,她自称是庞德在中国的女弟子。经历了先锋和女性主义两大阶段,当前的安琪进入先锋主义和现实感相融合的阶段。近十年来,安琪诗歌开始大面积地呈现生活的质感,呈现自己的现实生活状态,呈现出先锋、丰富、驳杂的新特征。^②

谭五昌教授认为,大解擅长从日常生活场景中感悟、提炼诗意,发现哲理,他的作品有强烈的现场感、身世感与命运感。大解有点像生活的魔术师,他对日常生活进行打量、思考和书写,呈现出既实在又神秘,包含哲理的诗意。

关于梁小斌的诗歌,作者认为,“十年文革”当然不是他一个人的心灵遭际,那是三代诗人的呐喊。梁小斌曾说,“见证无非有两种,一种是十字架,一种是耻辱柱。一个诗人的心路历程其实质是,原指望能拼命攀上十字架,但在我的头顶,分明只有两个字:‘耻辱’。”这些诗人对荒诞时期的反思十分深刻。

《在北大课堂讲诗》(台港澳专辑)关注台湾、香港、澳门等地诗歌的当代发展,纪弦、贾子豪、周梦蝶、余光中、洛夫、罗门、向明、管管、商禽、痖弦、郑愁予、蓉子、席慕蓉、夏宇、白灵、焦桐、方明、颜艾琳、唐捐、陈黎、陈克华、瓦历斯·诺干、犁青、梁秉钧、黄灿然、姚风等三地的前行代、中生代、新世代诗人深度进入课堂。在谭教授睿智包容的引导下,阅读者可以轻松地走进台港澳不同地域的诗意空间。

余光中,作为一名成就斐然的台湾诗人,他不断扩张诗歌的美学疆域,尽量以风格的多样性、丰富性,来呈现他对诗歌艺术的深刻理解。谭五昌把余光中、洛夫、罗门说成“台湾诗坛三巨头”,罗门属于现代派,洛夫是现代和传统的结合,而余光

中则以古典文化经验为主,中体为主、西体为用。余光中的诗文与大陆有着水乳交融的文化情感联系,“乡愁诗人”的形象彰显了他的独特意义和价值,也奠定了他在海峡两岸的诗学地位。

席慕蓉的第一部诗集《七里香》一出版就引起轰动,她说自己写诗的动机是“纪念一段远去的岁月,纪念那个只曾在我心中存在过的小小世界”,爱情、青春、乡愁成了席慕蓉诗歌的三大主题。对时间的流逝、生命的感动和许多生活中难于表述却又感怀于心的,席慕蓉都能以诗表达。她的诗作执着追求爱情,执着追求精神故乡,真挚、深情、优美、动人,给疲惫失意的人们带来清凉的滋润。对美好情感与精神价值的追寻,凸显了席慕蓉诗作的独特价值。

谭五昌博士认为,黄灿然的诗温柔敦厚雅俗同体,既得语言之趣,亦明生活之难,词意简朴、高古,引而不发。黄灿然本着对常世、常情的热爱,留意小事,不避俗语,从日常叙事中发掘义理、经营智趣,曲中有直,密处能疏,平实之中蕴含绚烂,低处独语也常让人豁然开朗。

《在北师大课堂讲诗》(海外专辑)则着眼于海外华人诗写与汉学家们的创作,从严力、程宝林、杨小滨、王性初、施雨、非马、叶维廉、杜国清、陈铭华,到杨炼、宋琳、张枣、章平、庄伟杰、雪阳、吴岸、云鹤、淡莹、王润华、岭南人,再到柔密欧·郑、林小东、顾彬等,北师大的诗学课堂真正是环球视野、汉诗天下。

谭五昌先生在比较阅读中发现,严力和于坚虽然是同时代的诗人,但两位诗人的诗学观念和审美观念却不一样。于坚有个著名的说法叫“拒绝隐喻”,严力却更倾向于使用隐喻或比喻。从这个意义上讲,于坚才是真正意义上的“第三代”诗人,严力骨子里朦胧诗人的那种修辞习惯与审美趣味还隐秘地保留着。

杨炼游走在中西文化之间,他一直在对民族文化历史进行反思,以一种思想者、或者说独立思考者的姿态出现在中国当代诗歌史上,20世纪90年代他还以诗歌文化英雄的称谓活跃在诗坛。

谭五昌先生十分重视张枣的语词创新。他认为张枣是汉语新诗界词语的迷恋者和崇拜者,使用任何一个词都非常用心。甚至在词语的想象力方面,语言的推敲方面,张枣就是中国当代诗人的成功典范。

德国汉学家顾彬的《中国现代文学史》因其片面的深刻而收获了许多校园拥趸。谭五昌老师认为,顾彬的现代汉语诗歌写作颇有分量,很有特色,他的很多诗

歌文本展示了中西审美文化经验碰撞与交融的样貌情形,值得汉语文学界给予诗学和文化学上的重视。

《在北师大课堂讲诗》全五辑以一种独具现场感的讲诗、解诗的鲜活形式呈现在爱诗者面前。它所采用的对话体、口述体学术交流方式近些年颇为流行,受到很多读者的认可与喜欢。谭五昌老师希望籍此书,和喜欢中国当代诗歌,或学习当代诗歌的莘莘学子与诗歌爱好者,海内外有见识、有情怀的诗人及新诗研究者一起,完成对当代汉语诗人的经典解读,共同分享当代经典诗人的诗歌艺术与精神世界,为众多与现代汉语共同成长的中国人和海外华人的日常生活,镀上一层诗意的光芒。

2018年1月11日,陕西师范大学出版总社在北京举行了“诗歌之声——《在北师大课堂讲诗》(五卷本)首发式”。国内外众多著名诗人、诗评家和媒体参加了首发式,大家一致认为谭五昌推出的《在北师大课堂讲诗》(五卷本)规模空前,具有震撼力,充分肯定这套书系具有重要的审美价值与文学史价值,堪称中国新诗界的一件大事。著名诗人食指现场发言,肯定了《在北师大课堂讲诗》(五卷本)的杰出价值。洛夫先生在贺信中说:“像谭五昌这样的评论家,不但是诗人的知音,中国当代诗歌价值的定位者,甚至是中国新诗评论史的建构者,他的成就值得推崇、表扬。”吉狄马加先生的贺信充满了诗人的激情与睿智:“这套作品是他本人从事当代诗歌研究多年积累起来的学术成果的结晶,对当代中国大陆、台港澳及海外地区百余位优秀的代表性诗人的作品,进行了较为系统、深入、生动的文本解读,在此基础上进行诗学理论的归纳与建构,完整地呈现出中国当代诗歌的版图,填补了国内相关诗歌研究的空白,堪称一部口语体的中国当代新诗发展史。因而,这一系统性的研究成果的问世,在当今诗评界具有特殊的重要意义。”方明先生在贺信中强调:“谭五昌教授对诗歌理论有深入独特的见解,频有精确的诠释,带领读者准确进入诗人的感官世界。而且谭五昌教授不但从‘诗’来论诗,更从其诗人之间的互动,诗人的性格之表征来剖析其作品的涵意,这点是别的评论家难以顾及的。”

作者谭五昌在全书的总序中说:“广袤的神州大地上,在现代汉语生根的每一个角落,都能听到中国当代诗歌美丽灵动的音节在回响,都能听到充满魔力的现代汉诗的清音在宇宙间飞扬。”^③只有精神新锐的著名诗歌批评家用精诚的诗心去点燃青春的校园,点燃华文诗歌青春的诗意,中国当代诗歌的魅力才会如唐宋诗词一般滋养全人类。谭五昌教授的《在北师大课堂上读诗》(五卷本)已搭好了一个

非常理想的诗歌平台,期待热爱新诗的人们去阅读,评点,交流,充实,完善,为自己获取最美好的精神食粮与心灵营养。

注释:

①③谭五昌:《在北师大课堂讲诗》(第一卷),西安:陕西师范大学出版总社 2018 年版,第 46 页、第 3 页。

②谭五昌:《在北师大课堂讲诗》(第三卷),西安:陕西师范大学出版总社 2018 年版,第 273 页。

(戢桂荣,女,1970 年 11 月出生,湖北十堰市人,闽南师范大学新闻与传播学院讲师,文学硕士,主要研究文学传播学;任毅,男,1972 年 1 月出生,湖北房县人,闽南师范大学文学院教授,武汉大学博士,主要研究新诗文体学与鲁迅传播学)

现代作家研究领域的新收获

——评《浙东山区世界的审美表现：魏金枝小说创作研究》

◎杜 睿

“五四”新文化运动催生了中国现代文学，也造就了中国现代文学的第一代作家。魏金枝就是其中一个。这位出生于浙江东部嵊县山区的作家，曾经获得过鲁迅、茅盾等人的高度评价，但学界对他的小说关注度并不高。他的小说历时长，跨度大，创作始于1920年，直到“文革”开始才结束，前后历经近50年时间，从浙东山区的乡土小说始，到左翼革命时期的人性化书写，国难时期的讽刺与批判小说，国统区的暴露小说直到新中国的歌颂小说，正是20世纪初期到中期中国历史进程的一个缩影。2018年3月，中国社会科学出版社出版的刘家思、刘桂萍合著的《浙东山区世界的审美表现——魏金枝小说创作研究》（以下简称专著），全面深刻地审视了魏金枝小说50年的创作历程及其对浙东山区世界孜孜以求的描写，为20世纪文学史研究和乡村社会学研究提供了一个典型的个案，具有重要的学术价值。

这部专著是2009年浙江省哲学社会科学规划重大项目子项目成果，也是2015年度浙江省社科联省级社会科学学术著作出版基金资助出版成果，它不是简单地就作家创作来论其创作的，而是将魏金枝的小说创作中放在现当代文学史的整体视野中来进行探讨。魏金枝是“五四”最早的乡土小说作家之一，其乡土叙事阴郁冷静，直逼社会现实。他总是以沉郁的笔调去描写封建乡镇的沉滞氛围，表现乡村现代知识分子的思想情绪和人生命运，形成了鲜明的时代特色，代表作有《留下镇上的黄昏》《七封书信的自传》等。虽然渐入文坛，反响还不强烈，但受到鲁迅的赏识。至左翼文学时期，魏金枝的创作进入一个高潮，不仅加入了“左联”，而且独辟蹊径地创作人性化革命小说之路，创造了左翼小说的独特风景，广受欢迎，成为左联作家的重要成员之一，这一时期的代表作有《奶妈》《白旗手》《制服》等，施蛰存、苏汶给予高度评价，“其中《制服》与葛琴的《总退却》，张瓠的《骚动》，艾芜的《咆

哮的许家屯》一同被收入鲁迅、茅盾编的短篇小说集《草鞋脚》中。”^①之后国难当头,他自觉地把笔触伸向了国难小说,创作了《磨捐》《三老爷》《王太太的挣扎》等一系列优秀的作品,推动了四十年代暴露讽刺的潮流。新中国成立之后,他的创作又趋于另一个层面,以歌颂为主,也有一些作品问世,比如《活路》《跟着他走》《老牯和小姑》等。这些小说在中国现代小说史上留下了重要的足迹,使他不仅成为 20 世纪浙江文学中一颗璀璨之星,也成为中国现代文学中的重要小说家,不仅堪舆台静农媲美,而且能与柔石、叶紫、张天翼比肩。但是纵观二十世纪文学史,我们能够找寻出魏金枝的评论和研究的相关著述寥寥,仅仅是有限的几笔,却又只限于他在左联时期的创作和活动。其实他的成就远不止于左联时期,对他的创作应该有更多的研究更深的挖掘。刘家思、刘桂萍这部专著以整个现当代文学史为参照系,对魏金枝小说历程及其艺术成就与不足进行了全面的分析和研究,不仅是魏金枝研究领域的一个重要成果,可谓是对魏金枝进行深度研究的扛鼎之作,也是现代文学史研究中重要的新收获,由此我们可以透视 20 世纪前 70 年中国文学的发展历程、文学传统和基本精神。

这部著作总体上的可贵之处还在于,不是单纯的关于从“五四”走出来的作家魏金枝的研究,而且是对整个浙东山区文学世界的一个新的发现和阐释,让读者通过魏金枝的小说对浙东山区世界有了一个全面的了解。文学源于生活又高于生活,只有源于生活的文学才能让读者有共鸣感。这部研究著作,正是在这一点上抓住了魏金枝小说的精髓。全书分六章,其中前五章把他近半个世纪的创作细化为五个时期,从五四初期的乡土小说,到左联时期的革命小说,再到抗战时期的国难小说,以及十七年时期的新写实小说和当代的颂扬体小说,第六章又阐释了魏金枝小说与中外国文学之间的关系,让我们看到了一个全面的魏金枝。作者在书的最后指出:因为有了魏金枝的小说,现代浙江小说史便形成了以鲁迅的鉴湖流域的市镇人生的书写为代表的浙江水乡叙事、以茅盾的浙沪现代产业经营的书写为代表的浙西市镇工农业状况叙事和以魏金枝的浙东山区乡村的民生描写为代表的浙江山区风情叙事的立体多面的文学风景,从而与老舍笔下的“北京城根世界”、沈从文笔下的“湘西世界”,师陀笔下的“果园城世界”,废名笔下的“桃园世界”,沙汀笔下的“四川乡镇世界”,萧红笔下的东北“生死场”叙事等,形成了不一样的文学图景。作者把魏金枝的小说以文学地理的方式做了归纳,从而让魏金枝的小说纳入到“浙东

山区世界”的书写中而形成了自己的特色,这在文学史研究中是切实的新发现。在现代文学史上,许多作家的创作往往按照文学地理做了划分,他们的创作是根据自己熟悉的籍贯地理(生长的环境)为题材,是经历与文学想象的融合,同时也促进了这一区域的文学传播和再造。比如湘西成就了沈从文,同时沈从文也让读者知道了湘西,同样的,浙东山区成就了魏金枝,也让读者了解了浙东山区世界。因此“浙东”就成了一个文学符号,游走于魏金枝的小说中,构成了浙东——魏金枝特殊的纽带关系。这本书的价值突出点即在于:发掘了魏金枝创作的浙东山区,也就挖掘了魏金枝小说的文学史意义所在。全书不仅仅是单线条的对魏金枝小说进行历时阐释,更是把魏金枝的小说放置在整个文学史的浙东山区的书写中,为我们细致梳理了魏金枝的整体创作,其学术史意义不容小觑。

具体而言,这部著作还有以下几个特点:

其一,史料翔实。这部著作的问世,前后历时9年,不说是用力了十年磨一剑的功力,但起码是用心之作则确定无疑。魏金枝研究本来在20世纪30年代就开始了,但是新中国成立之后学术界没有引起充分的重视,对其作品收集不全,结集出版的小说集也很难找到,许多作品散佚在尘封的报刊中。作者为了完成此项研究,做了充分的准备,前期已经有了关于魏金枝研究的诸多成果,在《中国现代研究丛刊》《鲁迅研究月刊》等发表了多篇关于魏金枝的研究,尤其是深入发掘了大量的第一手资料,为学术立论夯实了基础。纵观历年的魏金枝研究,能搜到的资料很少,论述魏金枝的成果很少能见到新资料。这本专著最突出的特色就是挖掘了大量的第一手资料,史料非常翔实可靠。这不仅包括作家的传记资料和20世纪三四十年代研究魏金枝的文献资料,更重要的是系统全面地发掘了魏金枝的小说文本,使我们知道,魏金枝的小说不是只有《魏金枝短篇小说选集》中的几篇作品和《七封书信的自传》《留下镇的黄昏》《白旗手》等,还有《校役老刘》《父子》《客气》《土地》《行路遇险记》《前哨兵》《羞明》《孤鬼们》《凑巧》《做肚仙的人》《苏秦之死》《喜悦》《凑巧》《竹节命》《死灰》等等一大批小说。正是这种扎实的史料功夫,不仅把魏金枝小说做了一个整体梳理,让读者了解了一个全面的文学史上的魏金枝,而且稳实地支撑作者这项研究不容置疑的学术价值,向学术界充分展示了挖掘长期被文学史忽视的重要作家魏金枝以及其构建的“浙东山区”世界的是扎实基础与研究意义。这些崭新的第一手史料,是深入研究魏金枝的难得的资料,具有重

要的参考价值。比如本书第一章第一部分,在分析魏金枝的早期的代表作《留下镇上的黄昏》时,作者把魏金枝写作这篇文章的写作状态都表达出来了:1925年初,魏金枝辞去了上海民国女子中学的教职,回到家乡嵊县黄泽镇白泥坎村。处在军阀混战背景下的故乡是一片死寂,毫无生气,谋生无路,这使他非常郁闷……然而,虽然有了一个饭碗,但这里的精神气氛与他的故乡并没有二样,因此他以自己的故乡小镇——偏远的黄泽镇沉滞死寂的生活为基础,将在茶捐局的主体感受融合在一起,写下了短篇小说《留下镇上的黄昏》。^②这一段话把魏金枝当时写作心境和写作状态都做了分析,这种传记史料为之后的研究者提供了参考。对于一本研究性的著作而言,翔实的史料是非常有必要的,这是研究性著作是否有价值的一个重要的衡量标准。这本著作在前五章魏金枝五个时期的创作分析中加入了他大量的生平、史料,通过魏金枝一生的活动轨迹、生平经历与他的文学创作联系在一起,让整个著作更加饱满,作品分析也更有说服力,呈现了实实在在的“浙东山区文学世界”。

其二,文本细读。以往一段时期,文学研究流于假大空的理论体系建构和阐释,脱离文本不是做过度阐释就是做子虚乌有的妄想,或者是硬套西方理论,以至于文学研究疏离文本,成为无源之水。近年来,这些现象逐渐得到纠偏,更多的研究者倾向于文本细读,把分析和研究放置在作品文本上,致力于对作家作品的细致解读。这本著作可以说对这方面代表之作。作者在文本细读方面下足了功夫,全书五章把魏金枝创作分为乡土小说、革命小说、国难小说、新写实小说、当代小说五个时期,并恰到好处地与同时期的小说创作做了归类、分析和解读,而每一章又分为几个部分,分列若干节。比如第一章写“沉郁与窒闷的乡土小说”就细化为六个部分,分为六节,而每一节又分别用不同的作品进行分析,每部代表性的作品都进行了细致的分析和解读,甚至有大段的作品穿插其中,所有立论都是有充分的文本依据的,扎扎实实,言之有据,言之成理,避免了空泛的弊端。第二章到第五章也采用同样的方式进行文本细读,围绕本章的核心展开,详细分析和解读了魏金枝的主要代表作,又在论述中囊括了他同时期的其余作品。这部专著和当今学界某些生涩难懂的研究性著作迥然有别,它在文本细读中取胜,阅读这本专著,无论是研究者还是文学爱好者,都能受到启迪,对魏金枝及其作品有所认识。尤其是,作者不是就文本而谈文本,而是以文本剖析为基础进行理论概括和总结,审美的眼光与理论的探析高度融合,因而全书不仅骨架刚健,而且血肉丰满,又见解新颖,灵魂闪烁。

虽然全书着重代表作品剖析与探讨,但作者采取了窥见一斑而见全豹的研究方法,从理论上进行审视和探析,进而涉及其他作品,使其包容在这部著作中。从早期的《留下镇上的黄昏》到左联时期的《奶妈》、抗战时期的《磨捐》,新写实的《独乐乐》,当代的《老牯与小牯》都以细读的方式进行分析、研究,既进行了文本分析又做了概括、总论,既重点突出,又详略分明,具有学术深度。因此,这部专著具有非常重要的参考价值,不仅能为当代魏金枝研究提供启示,而且可以为现当代作家作品研究借鉴。

其三,独到创新。创新是一切学术成果的基本要求和基本品格,这是众所周知的,然而这并不是很容易做到的,尤其是原创性成果,更是艰难,因此许多没有学术追求的人就投机取巧,走向歧路。这本专著则是一项难得的原创性成果。除《奶妈》等几篇作品之外,作者运用的史料几乎都是第一手的,是通过艰辛的发掘得来的。全书的立论,是作者扎扎实实研究的结果,新见迭出。全书从“浙东山区文学世界”到“人性化左翼革命小说”再到“讽喻与鞭挞的新写实小说”,都贯穿着作者诚实、质朴而深挚的创新精神,无论是对于其乡土小说的“现实主义与浪漫主义,叙事与抒情结合的艺术特征”概括,还是对于其人性化左翼革命小说“清新沉郁,缜密疏朗的风格”的总结,还是对于其当代小说“以强劲的民间情调来冲淡政治意味,增强了作品的艺术魅力”的论断,都是在踏实的研究中得出的新见。专著还涉及了魏金枝小说的艺术渊源,其中关于魏金枝小说从外国文学中汲取养分,尤其值得我们关注。特别是作者并没有一味颂扬,而是客观公正地分析和评判魏金枝的小说的得失,显示了实事求是的学术品质,这与许多研究者狭隘地私爱和庇护自己的研究对象不同,难能可贵。结语部分,笔者认为也是这部专著的精华所在。作者结合当下实际,把魏金枝的小说与扎根生活、立足底层、逼视灵魂的人民性书写联系起来,非常有意义。社会生活的千姿百态,为文学提供了丰富的素材,作家扎根于生活,创造属于自己的文学世界,这是立足之本。这本著作的独到创新更在于,它把魏金枝的创作与扎根人民的时代精神和作家的使命联系起来,与当代倡导的文学的价值体系不谋而合:“魏金枝从五四启蒙文学到“文革”文学,始终坚持写人,瞄准人性的复杂状态,逼视灵魂不偏移,充分挖掘了民族心灵的现代70年的演进历程,并以民间色彩与民间情调催活文学性。”魏金枝的创作历经半个世纪之久,至今仍然值得我们去研究和解读,其原因正在于本书所总结的:立足人民的创作,逼视灵魂的



书写。只有立足人民、根植社会的作品才能经得起考验。《浙东山区世界的审美表现——魏金枝小说创作研究》无疑把魏金枝的小说创作提到了历史性、人民性的高度,其写作态度在当下显得更为重要。

文学要立足社会,对文学的研究同样也要根植于社会,这本专著将文学、文化学与社会学融合起来对魏金枝小说展开了系统的研究,倾注了两位作者9年的心血,弥补了现代作家研究的不足,这不仅是魏金枝研究领域的创新成

果,也是现代文学研究中重要的新收获,值得读者用心体味。

注释:

- ①②刘家思、刘桂萍:《浙东山区世界的审美表现——魏金枝小说创作研究》,中国社会科学出版社2018年版,第2页、第139页、第25页。

(杜睿,女,1982年出生,山西晋中人,陕西师范大学文学院博士研究生,陕西省社科院助理研究员,研究方向为中国现当代文学)

透视 20 世纪中国文学的新窗口

——评刘家思、刘桂萍《浙东山区世界的审美表现》

◎彭红平

20 世纪中国文学群星璀璨,成就辉煌。这不仅表现在中国文学获得了成功的现代转型,而且表现在它深刻地描写了中华民族、中国文化的现代性历程,反映了中华民族寻求解放与复兴的艰难曲折的心路轨迹,而且表现在作家云集,作品众多,文学风景能够不断被发现以及文学史不断增添新质甚至重写上。正是这样,20 世纪中国文学蕴含着可开掘的丰富资源,形成了对其思想精神与艺术创造不断被发现的繁荣局面,从不同的点,不同的侧面都可以透视出 20 世纪中国文学的巨大成就;也正是这样,20 世纪中国文学史中还有许多问题没有研究,许多作家被冷落。刘家思、刘桂萍的《浙东山区世界的审美表现——魏金枝的乡土小说》的出版,再次证明了这样一种状况。这部专著,系统地对魏金枝的小说创作展开多角度的深入研究,论述了魏金枝小说创作的卓越成就,为读者呈现了“浙东山区文学世界”的风景与特色,显示了 20 世纪中国 70 年的发展历程,填补了学术空白,为读者提供了一个透视 20 世纪中国文学研究的一个新窗口。

魏金枝的文学生涯是与现代文学发展历程同行的。1917 年文学革命兴起,新文学发端,魏金枝正在浙江省立第一师范学校就读,即接触新文学。刘大白人、夏丏尊等新文学开创者主导浙江省立第一师范学校的教学改革,将鲁迅、胡适等人新文学作品编入教材,使魏金枝受到良好的文学熏陶。1920 年,他正式开始了文学创作,最初几年主要集中创作新诗,先后加入了晨光社和湖畔诗社。1924 年,他正式开始现代小说创作,从此主要创作小说,长达 50 年,具有非凡的文学成就。然而,学术界并没有重视他,似乎忘却了他。其实,他的小说不仅获得鲁迅多次好评,也获得施蛰存、苏汶、杨之华、金丁、周而复等人的好评,甚至是茅盾选编作品时也不能不选他的作品。这部专著第一次对魏金枝的小说展开了系统深入的研究,将我

们带入了这个陌生而独特的文学世界中,使我们对 20 世纪的中国文学又有了新的认识,显示了很强的学术价值。

通读这部专著,我们觉得最大的特点是文学史的整体视角。虽然是对于单个作家创作的研究,但是这部专著摆脱了一般作家创作论著作就作家自身而孤立地去论述其创作的不足,而是始终以 20 世纪中国文学的发展流变为视域,将魏金枝的小说创作置于整个文学史之中,以中国文学的发展状况为参照系来审视其创作的发展历程,依次分为五个阶段,分别以“沉郁与窒闷的乡土小说”“人性化的左翼革命小说”“讽刺与批判的国难小说”“讽喻与鞭挞的新写实小说”“歌颂与向往的当代小说”等五章展开论述。每一章的论述都是建立在对整个现代文学史或小说史的理解基础之上的,既把握了魏金枝每一阶段的小说与这一历史时期小说界创作主流的联系,又论述魏金枝小说创作的独特性,从而揭示魏金枝小说创作的审美取向、艺术特征与文学成就,审视其在 20 世纪中国小说史上的突出贡献。因此,全书不仅准确而深入地把握了魏金枝小说的发展演变轨迹,而对整个 20 世纪小说创作进行了一次系统而全面的艺术扫描。显然,全书既彰显了 20 世纪小说创作新的风景,为文学史重写提供了生动的鲜活资料,而且为读者认识和把握 20 世纪中国小说史提供了一个新窗口。

创新性强,是这部专著突出的特征。一切学术研究的根本任务就是创新,一部学术著作最重要的品格也在于创新性。这部专著显示了作者强劲的学术创新精神,这不仅体现在作者选取魏金枝的小说作为研究对象,在选题上具有新意,而且全文立论新颖,论述中新见迭出,迎面而来。例如第一章“沉郁与窒闷的乡土小说”,首先指出“魏金枝的乡土小说以越乡叙事为中心,显示了鲜明的浙东乡土特色。他在清新的写实笔触中融入一种忧伤的浪漫情调,深刻地描绘了乡村沉滞、沉郁、沉寂的死相,表现了浙东底层民众的苦难人生和悲惨命运,尤其是突出地反映了乡镇小知识分子的悲惨遭遇,展示了社会转型时期浙东村镇世界的人生状态和悲凉情景,深刻地展现了浙东山区守旧、落后、专制和颓败的社会现实,既揭示了野蛮与文明、封闭与开放、传统与现代、愚昧与开化、怯弱与坚韧,麻木与清醒、封建专制与自由民主的对立,又揭示了情与理、灵与肉、自私与奉献的冲突,揭露了越东乡土社会的现实罪恶。在他的笔下,刻印着对封建落后的浙东乡土社会沉郁的心灵印记与悲愤的情绪,反映了乡村中国向现代转型的艰难。”这种观点不仅准确地认识和把握

了魏金枝乡土小说创作的整体风貌,而且刷新了我们对于乡土小说的认识,无论是从哪一个点来说,都富于新意。通常认为,魏金枝的乡土小说描绘了浙东乡村世界的沉滞之气,而对于其沉郁和沉寂则缺乏认识;同时对于乡土小说,通常认为是客观写实的,与浪漫主义似乎无缘,作者指出魏金枝的乡土小说在清新的写实笔触中融入一种忧伤的浪漫情调,显然刷新了以往的认识。其实在文学创作中,将现实主义和浪漫主义自觉分开的是很少见的。显然,这种观点刷新了人们的认识。再如第二章“人性化的左翼革命小说”,作者从人性描写的张力与流行模式的突破、官逼民反的主题与人性驱力的特写、革命者的成长与人性的正向回归、尊严的极端护卫与反抗的人性裂变、人性的矛盾与阶级的自觉等几个方面展开论述,也富于新意,使我们对于左翼革命小说有了一种新的认识:革命人性化小说,也是左翼文学创作中一道靓丽的风景线。在其他各章中,也是新见迭出,总是能够使我们受到启发。无论是在哪一章,我们都可以由这部专著对魏金枝小说创作的论述中发现整个中国现当代小说的创作演变轨迹,达到了窥一斑而见全豹的审美效果。

这部专著的第三个特点是文本的细读非常深刻。作家研究应该以创作为支撑,创作研究又应该以作品为基础,这是文学研究的基点。然而,当我们检视当今的文学研究的论著时,不少人已经脱离这个轨道,研究作家很少研究创作,研究创作又很少对作品展开深入的剖析,其原因很多,但有一点可以肯定,就是不愿意下功夫。创作研究必须建立在充分的文本阅读基础之上的,是以作者的审美感悟能力为前提的。这是要显示其真正的文学功底的,是要有扎实的文学阅读经验作基础的。然而,阅读作品是要耗费很多时间的,文本细读就更加需要学术的韧性。这是一件苦差事。因此很多人跳开文本细读,天马行空,搬来许多新名词,新概念,瞎扯一通,堂而皇之地宏观审视,其实是功课欠缺的表现。我读过作者的一批论著,发现作者的文学研究有一个基本的特点,就是文本阅读非常精细深入。正是这一点,是作者的学术研究总是能够言他人所未言,论他人所未论,总是有新的发现。这部专著在论述《父子》这篇小说时,就是以文本细读为基础的,描写了农民天兵老叔一家的悲惨遭遇,不仅对作者精密的构思和叙事展开了精细的分析,论述了作者以第三人称全知全能的叙事视角来建构文本,并运用打乱时空的倒叙方式来讲述故事的文本特征,而且深刻地表现了“残废”“衰老”和自然灾害是将农民推向生存绝境的重要因素,生动地反映了靠天吃饭、自给自足的自然经济能力的脆弱,揭示了农民与

生俱来的悲惨命运。在旧中国,造成农民苦难人生的原因,除阶级压迫和剥削等人祸之外,还有三条:一是疾病,二是衰老,三是自然灾害。因此,这部小说非常深刻地反映底层的现实人生。然而,整个论述都是紧贴文本细节的,不仅揭示了作者的创作成就,而且观点非常新颖。如论著中这样指出:“这里没有描写阶级剥削和兵灾人祸,只是写‘残废’和‘衰老’将一个本来殷实的家庭推向贫困,在遭遇旱灾后就走向了绝境。作者坚持现实主义创作原则,深刻地揭示了脆弱的农业经济无力为‘残废者’与‘衰老者’提供生存保障的重大现实问题,显示了一个正直、善良、博爱的知识分子对底层农民自觉的人道主义关怀和怜悯。”这样就将左翼革命作家创作的革命文学作品崭新面貌呈现出来了。如果没有深入的文本精读,跑马观花浏览一下,说不定就会有作家“如何如何”地表现了革命的想当然的观点出来。显然,文本细读不仅是作者取得学术成就的功夫所在,也是文学研究中值得大力提倡的。

这部著作第四个特点就是科学方法的运用。其中突出的是比较方法的运用。比较是认识事物、区别事物的一种科学的工作方法,也是一种文学研究的重要方法。在这部专著中,作者为了弄清魏金枝小说创作的艺术特征及其艺术地位,在研究中大量地使用了比较,深化了论述。在对某一篇作品的论述的过程中,总是以现代文学史上其他代表作家的作品来比较,深化人们对于作品的理解。如:“如果说《三老爷》描写的是乡村恶势力蜕化变节、沦落为汉奸,残害村民的话,那么《政治家》与《王太太的挣扎》则是对城市社会中世俗民众出于个人私欲而丧失民族立场,以贪图一时之利而沦为汉奸的可耻现象展开的批判。”这自然是一种思想性的比较。又如:“如果说《三老爷》运用的是一种‘悲剧性’笔调,而《政治家》使用的是正剧性笔调的话,那么短篇小说《王太太的挣扎》使用的则是喜剧性笔调。”自然这是一种艺术风格的比较。这种比较方法的运用,一下子就使几篇作品的思想内容和审美风格区别开来了,给人以深刻的印象。同时,在这部专著中,不仅有将魏金枝创作进行前后对比,还有将魏金枝小说创作的横向对比。如这部专著指出:“《政治家》《王太太的挣扎》堪与张天翼讽刺小说《华威先生》媲美,但他们比《华威先生》意蕴深厚”,“从讽刺风格上说,《华威先生》是一种漫画夸张的讽刺,这种讽刺是大众化的,讽刺对象非常反面,政治性很强,是一种类型化的,显示的是一种单纯的政治意念;而魏金枝笔下的《政治家》则是正剧性的讽刺批判,虽然也具有很强的政治性,但又赋予了一定的人性内涵,人物性格比较丰富,小说的意蕴也更丰富,更具

韵味;《王太太的挣扎》作为一篇反汉奸的小说,自然也具有鲜明的政治性,但在审美形态上是一种轻喜剧的揶揄和嘲弄,突出的还是一种世俗情调,虽然也有一定的夸张,但他以幽默诙谐为主,而描写的人物性格也真实生动,更有文化底气和艺术韵味。而且,《华威先生》是以情节为主,在夸张式的言行中显示一种讽刺,比较明确、辛辣而直接,缺少文化的含量;而魏金枝的小说显示的是一种写意式的,没有明显的情节推进,只是在一种主观意绪的叙述中寄予讽刺,自然也不乏辛辣,但韵味比较醇厚。因此,魏金枝对于汉奸的讽刺批判,在抗战文学中具有重要的意义。”这样的横向比较,凸显了魏金枝创作的地位,十分新颖。此外,还有大量的宏观比较。比如第六章“继承与发展:魏金枝小说的艺术渊源”,整章都是魏金枝创作与鲁迅等其他作家的比较,富于说服力。

总之,这部专著是一部十分厚重的学术专著,富于创新性和科学性,不仅令人信服地认知了魏金枝小说创作真正的艺术成就及其文学地位,而且充分显示了研究者严谨的学风和自觉的学术追求。作为第一部魏金枝创作研究专著,并不是粗糙的,而是深入的和精准的,既有学术的开拓性,也有学术的典范性。在学术十分浮躁的当今社会,这部著作具有重要的学术价值。

(彭红平,男,1974年6月生,学士,江西广播电视报社主任编辑,主要从事中国现当代文学与广播剧研究)

古典文物与现代情感共融的跌宕诗篇

——读龚学敏诗集《纸葵》

◎郭毅

一部收录两首长诗,且由地理古典文物元素与现代情感共融抬升诗意本质的诗集,在这个春天完成其使命般的意绪涌入夏季初开的万丛绿意,让我内心热气升腾,如沐甘霖的时候,我不得不对其文本所产生的艺术价值为之兴叹。

一个时期以来,业类人士一谈起当代诗歌的艺术水平,就指出现在写诗的人比读诗的人多,甚至哀叹现今的诗歌没有信仰、理想,不能提升精神气质、心灵境界,为大众服务,说今天诗歌已死,这些都是很合适的。然而,我们为什么就不能为一些好诗叫一番好呢?似乎诗歌评论家们看到的仅仅是一般化的作品,而产生哀恸悲掉的情绪。其实,好诗是存在的。只不过由于时代进步发展,我们的诗歌观念还没跟上时代步伐。诗歌的进步,远远超出我们固化的诗观范围,它与时代对社会带来的责任存在于诗歌文本中,已经逾越我们的想象,或起码的标准。诗歌进程的不间断,不可逆转的势头,已经揭开许多人类未知的密码,使有关诗歌艺术达到前所未有的境地。这一切无不给我们带来一种诱惑、思考和启示。

诗歌在完成其特定使命的过程中不断地蜕变求新,姑且不论朦胧诗时期所产生的宏大诗篇,因为它已经“盖棺定论”。仅就后现代主义,到生活化转至口语化,从民间立场、知识分子写作到“下半身”“垃圾派”“截句”、这体那体,等等,诗坛呈现的热闹景象,更加说明不是诗歌需要我们,是我们需要诗歌。尽管这是个拜金主义盛行精神信仰缺失的时代,高度的商业化浪潮和电视、博客、微信、抖音等多种传播样式使诗歌走向边缘,但是,诗歌本身的“小众”特质,决定其阅读的选择,仅仅是“贵族化”范围的。仅此,我们不能否定诗歌的开放度已经达到空前的境地。这里,谈论任何一种文学样式的弊端或不足,似乎显得非常不适合。因为谈来谈去,除非要我们怎么样或不怎么样,只能引起一些毫无意义的争端,其他别无用处。

《纸葵》一书收入龚学敏的《三星堆》和《金沙》，与此时期背离的艺术价值，所形成的一个卓尔不群的诗人形象，带来的特殊的气象，我想，是这个时代已经确凿感知到他诗歌的既定方向和终极作为。

首先，《三星堆》和《金沙》是以位于四川广汉鸭子河南岸现已消逝的古蜀文明三星堆遗址和位于四川成都西郊，其文化特征与三星堆文化一脉相承的金沙遗址为这部诗集承载的基础元素。《三星堆》所呈现的诗意向度，是以剧幕的场景展开的，全诗九个场景，一幕幕徐徐展开，既融入以三星堆为背景的文物元素，又在括号中以副歌的形式融入了“我”在当下的情感诗思。这一写法，打破常规的诗写运行方式，在现阶段的诗写形式上，是一种难得的创新，可以说因其如此，龚学敏将三星堆的文化整体用古今对接，所带来的高贵气质，用极少的篇幅完整地展现，让人阅读时有一种身临其境、物我两忘的感受，他带给读者的崇高性，即使不想读诗的人，只要接触到这样的诗篇，也会在他的一幕幕指引下，缓缓睁开眼睛，细细品味。“（我把土壤的羽毛中飞出的雨燕，/用土壤捏成乳汁。//下齿成为众树的种子，/被光线的河引领。上齿咬住/乳房上的风，吹过大地。/火一遍遍在水中发育，/直到身后的足迹，/被蛇无尾的拖拉机吞噬。”（场景一：石头蓬勃的羽毛在岷山的乳汁中啼叫）“（残荷上的农家乐饲养肥锅肉的地名，/翠鸟的音速勾兑酒精。//汽车的幼子用雾擦拭冬眠的田垄。//我把用来销售的读书声，叠成/不孕的铅笔画。”（场景三：风过玄牝），诸如此类的一首首诗歌，既可以独立成篇，又融入这首长诗的整体气象；既还原了三星堆遗址文化的根本，又倾注现代“我的”深切感知。有亲临，有思考，理当属于他走入这块土地形成的独立风格，并恢复他对于古典文物所遭受的际遇的悲悯情怀。不过，这种情怀在所呈现的剧幕场景中，是美的化身随着砥砺的情感产生它的那个时代一同进入视野，拓宽更多时间和空间。正因为此，这首长诗读来音韵跌宕，似有神化的幻影，使人吃惊。虽然我们不曾亲临三星堆遗址现场，也不能用概念指引读者，但我们可能因为这首长诗的原因，可以了解诗人于此受到的触动；也因为诗人的坦诚正直，且对三星堆这块土地上的那段光阴带来的明晰记忆，温暖弥补我们走到这里又不能用语言说出的历史威严和严谨，我们更加懂得了一首诗真正的意义。由此可见，诗歌艺术表明是一种生命见解，它与自然科学、哲学、宗教、化学、物理学和社会学一样，只是不同类别的学科。它与别的见解的区别仅在于它是由诗人情感所带来的终极目标，而非一个时间点上的诸多理解。正因

为此,龚学敏才不把有关的诗源放在一个点上,而是以线的无限延伸,构成一个巨大的三星堆圆周,从中一根根抽出,以扇形的无限呈现,而获得诗思的最大化。作为创造力的艺术生命,由此独立地存留下来,将一个新的世界与时代“画地为牢”。他的存在,不只是信念,不只是信仰,他在建造一个自己的上帝,当然,这也是大众的上帝。他通过每一次探视,观看,认识,不断在作品中增添一份又一分力量。这力量,来自与此深切的体肤心灵的交流,因此,最终得以产下的缪斯儿女,具有传承骨血的威力。或者说,拥有非同一般的神力。这就是诗人的义务。如果背离这些,可能的目标,一定会达不到其本质或渊源。艺术家始终是舞者,诗人也不例外。从《三星堆》剧幕场景所展现的篇什来看,龚学敏就是这舞台上的舞者,或导演,他的一举一动,顺应了《三星堆》的本质需要。由于他尽到作为一个虔诚诗者的义务,他所接触到的时间,既是古代的,又是现代的,更是充满友善、良心、信任和没有任何阻力的。而正是在这现时的时间潮流中与诗歌艺术无时间性的生命交合,产生的一系列有关三星堆文化的碰撞,才得以一次次解放,成为龚学敏作为诗歌舞者或导演的行动。它不是产生于他天真的喜好,而是对今天所见到的现实的答案。

而《金沙》,所带来的艺术气质,我认为当是《三星堆》的姊妹篇。其所秉存的文化元素,与三星堆文化一脉相存,其坚守的诗意再现,或以某个类似的记忆、经历和事件,发自内心的独白而独立存在。这种以新鲜出炉的自立的美,当是一件精美的诞生物赋予诗者的生命观,而得以与美的本质相融而存在。“从水开始,水便混沌。水中取出白鹤, / 把鸣叫切碎,瘴气一直乱到岷山脚下。 / 时间腐烂前,一棵黄桷树了断时间。 / 树飞翔的刀,了断长发 / 和密布在女人与稼穡间的脐带。”(金沙·一)当是诗人生命观的一种体现。整首诗作恰好与《三星堆》九个场景形成相互照应的一个统一整体,其用意或许也是龚学敏诗写目标所在。值得注意的是,从以《三海经》选段作为引子,其余各篇均已《亡灵书》《羌戈大战》《查姆》《山海经》《薄伽梵歌》《华阳国志》《诗经 采蘋》片段为引,可见,其用意之深刻。不难看出,龚学敏在写这个文本时是怀着对一个确定的目标的信任而坦然地自我解放,而做了大量充分的准备。他小心翼翼,以虔诚的态度无畏于跟踪一位远古的道士,自始至终,明智不盲目。从其一点一滴、不声不响的积攒,到其淋漓尽致不慌不忙的挥霍,所变幻的价值意义,我们的确感受到了这一标记所带来的愉悦。他不强迫意象的搬家,但也不强迫意象的纵容。从其构成的八个章节看,如同一堆闪闪发光的金

沙从他的指缝穿过,而洞见了阳光,显得更加耀眼。在他的行为驱使下,这些金沙,一词一句都在发光,再也不会丢失。它们属于他驱纵的士兵,只要一声号令,就义无反顾踏上了战场。或许,正因为有此从容不迫的勇气,他才穿过这些古典文物,以现代诗人的眼光命令它们加入这个团队,做了一次集团军冲锋。它们不顾一切为此目标而英勇冲杀,或者以诗者内心最独特的状态成长起来,变得睿智而成熟,不得不脱离母体,流向这个物欲横流的世界,让人闻到不同一般的清冽诗风。由于几千年来,金沙所沉淀的文化影响,在现世的出现,它必将以一个新时代的形象听见自己沉淀的声音,从诗者的口中传出。龚学敏所呈现的这种诗思,因为历史的原因,加之不同于别人的体会,为不谦逊的神情索要了一席之地,他也当之无愧拥有杰出的诗篇。

其次,《三星堆》和《金沙》是化文物和古典诗歌经典的诗意变奏曲。身为《星星》诗刊主编的龚学敏,写诗多年,阅诗无数,但能够以自身对于诗歌本质的看法践履新诗学说,定然有自己一套不同于别人的诗写风格。他借鉴古典诗歌的有益成分,容民谣、民俗、民风,不按常规拿捏文辞的功力,所呈现的独特个性之美,恐怕是中国诗坛目前无法效仿的。因为这种个性,不是每一个诗人能够把握的。抛开他在其他文本的诗写不说,仅就《三星堆》《金沙》所呈现的语言风格,也是在原有的基础上再创新的。无论是描述“蝉鸣的刀, / 腐烂在食物们逃窜的路上。 // (雾霾的腹部滑过原野, / 川剧提着竹篮拖长的唱腔, / 在烟囱时节的蜘蛛网上, / 捉拿隐情。)”“属蛇的铜吞噬滞留在手艺里沼泽。 / 影子用来生殖草, / 搬运河流的尸体,直到 / 奔裂的马匹撕裂九头的 / 黎明。把自己嵌进风跑过的 / 模范中。 // (属蛇的汽车不停地用蓖麻咳嗽, / 后面的薰衣草, / 把工笔画的遗址烙在鱼鳃的 / 水面)”“(劫后的文字在机械的翅膀上 / 相互猜忌。 / 陶罐们试图收敛蜜蜂涂抹的 / 广阔,一群中枪的土, / 用河流的名称四散开来。 // 地名的遗体冰凉地躺在金属的树丛中,卡车在平原的合唱中喘息, / 禁欲主义的艾草,与水一同掘地。 // 蜂鸟用现实啄破目光, / 对自己失望的人,被风吹进铜里。)”(场景五:蚂蚁咒);无论是叙述“未分类的雉,被羽毛把名录锯成粉末, / 用来平衡大地与水。 / 天空是祭祀用旧的一条路。 // 归拢火焰的雉,像是青铜的衣冠, / 长在大地唯一的的心脏上。 / 疼痛的衣冠用来麻痹土壤, / 和捆绑鱼脚印。”(场景九:自行车的树在平原上喘息……)还是感慨“躺成河流的树,流进秋天, / 时间在自己的硕果中丰满成时间。 // 黄金笨拙的雌鹿在平原上漫无目的。 / 琮性别中来路不详的咒语, / 随占

卜师疯长。/城池用植物、动物、水,还有黄金的背面/种植炙手可热的话语。”(金沙·八)……都有其独到的理解和阐释。而以写意来造境,是真正的诗者从内心深处把根扎下去的。由于它们处在诗人更为温暖的土壤里,在宁静而幽暗的生长中,从未有什么来打破这宁静,这成长对时代的标准又一无所知,因而就显得非常特别,或与众不同。人们想着在这块原始土地上有这么多深不可测的文物,又处在时代的中心,由诗人的评判和知识把它们挖掘出来,并仔细一一道来,怎么不为几千年来所沉淀的这些前人使用过的物件而发出想象爆发的声音呢。这种善待文明成果和个体生命的入血入骨的体验,当可视为多个古典文物和现时代多声部交汇叠合的诗意变奏曲。

再次,《三星堆》和《金沙》具有强烈的形式审美性和意向追忆性。历史是对过早来临的一切所作的标识。自从文字诞生以来,各种各样的抒写方式都无法离开形式的需要。我们反对形式主义,说的是千古不变古老呆板的死方法,并不是反对必要的形式,必要的形式决定内容的选择、规整。古往今来,许多艺术家、作家、诗人都在不停地打碎自己,不停地创造新的形式,以其各式各样的内容填补形式中的一切,而泛发出艺术的闪耀光芒。在前面我已经提到这个问题。因为龚学敏为诗的需要,将诸如《亡灵书》《羌戈大战》《查姆》《山海经》《薄伽梵歌》《华阳国志》《诗经 采蘋》等带有佛教、神话、诗歌经典、志书等内容片段置入诗写中,追忆远古文化的根,更具史料性和可探索性。“金子用蛙的叫声分娩,/用装载机割断青铜的脐带……”守候着诗人生命中那怦然心动的惊喜和悲悯。这种创造的根源既来自中国传统的文化积淀,又发自诗人敢于勇于创造的根本所在,因而作品整个过程既有追忆性,又有强烈的审美形式。“他来自陌生的习俗,为不谦逊的神情索要一席之地。于是,他身上便滋生出一种暴力和一种意志,像践踏石头一样践踏畏惧和敬畏。”(《里尔克〈关于艺术〉》)深刻地影响着他对古典文物的接受和再创造。

还有,《三星堆》和《金沙》在很大程度上具有激活诗性的感悟力。面对这些古典文物,有很多文人墨客均已不同的样式对其做个多次尝试。如何在别人的基础上写出自己的特征?龚学敏展示的是用最初的感受通过集约的文字来传输丰沛的情感信息。重要的是他不光是就文物而写文物,他是在细细考察这些带有生命本质的文物的基础上,赋予了现代生活的诸多元素,并将他们融会贯通,通过学识的获得,从具备抒写的源头一次次考量,再以自己拥有的独特感悟和个体思维进行再

创造。这种能量吸收、转化、再散发的过程,不需要高谈阔论,也不需要任何犹豫,他像一个指挥千军万马的将军,从容淡定,而胸有成竹。当作品摆在人们面前,他的这种力量已经不容置疑地得到认可。那些离他遥远的文物,此时此刻已经深入他的血骨中,已经离读者很近。我们遇见的这些再生的文物,再不是死的陶罐、兵器、神符……而是具有生命个体的鲜活。这是一种觉悟,是一种以诗性对古文物美丽心愿的延伸。正是这种真正意义的揭示和坚守,光耀出他的人文情怀和精神姿态。他静悄悄地把它们传给我们,没人再觉得它们是可有可无的了。它们在我们身边,活生生地直立起来,继承着永恒,以灵魂四溢的光芒感悟着存在和高贵。

这样说来,如果没有三星堆遗址和金沙遗址,如果没有前人留下的这些代表当时文明的遗产,如果龚学敏心不在这里,没有深入探访和感受,没有丰富的关于神话、宗教、历史、哲学等方面的积淀,即使诗语撒分跳跃的可能性再大,充其量只是些仅浸皮毛的浅显短制,那样就不是我们今天看到的《纸葵》。从《三星堆》和《金沙》题旨指向上看,这两首长诗当是三星堆和金沙灵魂飘溅的终极目的。因为,它们作为未来之诗,除了穿梭时日,再无如此华丽的转身。因为,只有龚学敏才有这么独特的感受,其他的诗者定然与龚学敏不同。因为,龚学敏像拥有自己的经历一样拥有了它们的本质。过去的一切都像是埋在地下的那些文物,除了向未来行进的时间速度以外,打动我们的不是文物本身,而是诗者的思想和情感。我仿佛看见,龚学敏孤身一人穿行在这些文物间,以极其奇怪的身姿倾斜进去,他的面容仿佛就是其中的一个物件,重新立起支架,支撑着塔、庙、家园和房屋;与那些依稀可存的动植物化石,也有了主仆关系;甚至与那些青铜、石器……也有了争夺之意。

于此,作为文学的先锋,诗歌艺术总是以领头的方式活跃在天空和大地之上。作为时代的创造者,龚学敏总是充满渴望,让自己内心的这些织物一一摊开,构思着这些文物本质的花色和图案,让我们觉得它们本来就是美丽的东西。这种东西,正是一个诗者的需要,也是我们的需要。在它们受限制的手臂和脚步的拂扬中,无限的探索和思索,因为龚学敏的施展,很多更深层的有关灵魂的东西从他的笔下或从他的唇上流露出来,碰撞着阳光、月色,是多么令人神往的诗意世界啊!

(郭毅,笔名:郭川北、郭遇,1968年出生,四川省仪陇人,大学文化,当代著名实力诗人,陆军上校军衔,现为自由职业者,曾获苏东坡百花文艺奖,主要从事诗歌写作与评论)

坚守中的拓展与超越

——评王学忠诗集《我知道风儿朝哪个方向吹》

◎王 伟

踏入诗坛 30 余年的“平民诗人王学忠”(贺敬之语)已发表诗作千余首,陆续出版诗文集 12 部。诗集《我知道风儿朝哪个方向吹》出版于 2014 年 12 月,收入王学忠新创作的诗歌 58 首。这部诗集中王学忠依然秉承着“用自己的全部智慧和生命写诗,抒发这个时代的声音,人民的声音”^①的现实主义创作原则,坚守着一贯的“平民诗人”的情怀,关注弱势群体,关心底层民众,同时,正如诗集名称所言“我知道风儿朝哪个方向吹”,在这部集子中,诗人以更理性而犀利的目光,直击现实、揭露问题,也以平民的视角放眼世界,反映社会热点,关注时代民生。在诗中诗人不仅表达着“不平则鸣”的愤懑和批判,更多了一层理性的思索和对未来的坚定信念。

关注现实中拓展自我

长期身处社会底层的王学忠执着地用诗书写底层百姓的艰辛和血泪、呼唤与呐喊,成为当代诗坛一个独特的存在,被评论界称为“底层诗人”“平民诗人”“弱势群体代言人”。这种创作思想源于他对从中国古典文学现实主义诗歌传统的推崇和对艾青、臧克家、田间、贺敬之、魏巍等老一辈革命现实主义诗人创作观的直接继承。诗集《我知道风儿朝哪个方向吹》中这种创作思想得以延续,但纵观诗集中的诗歌内容,不难看出,随着创作经验的积累,诗人在关注现实中尝试拓展自我。

这种拓展首先体现在对社会发展动态的紧密关注上。《我知道风儿朝哪个方向吹》共分三辑,第一辑和第三辑中的诗歌无一例外地全部加上了叙述性的“题记”,以此介绍诗歌的创作背景和创作源起,“题记”成为与诗歌内容相互呼应的次

文本。从“题记”可知,收入第一辑和第三辑中的诗歌均是诗人对报纸、广播、电视、网络等媒体报道的新闻事件的有感而发,如《晒晒你们的财富》源于2014年3月14日腾讯网报道的关于官员财产公示议案遭到人大代表反对的新闻,《反恐、反恐》源于2014年4月17日新华网报道的乌克兰总统签署对东南部地区采取反恐行动的新闻,《他们死的和谐、安详》源于中央电视台2014年6月4日午间新闻报道的关于内蒙古托克县工业园的工业排污事件……其中明确标注出源于2013年新闻事件的诗歌7首,源于2014年新闻事件的诗歌9首,而未明确标注时间的事件如“延迟退休方案”“引进转基因农作物种子”“民间借贷崩溃”“小产权房乱拆滥建”等也均是源于网络、报刊的时事热点。

在王学忠之前的诗歌创作中,尤其在诗集《王学忠诗稿》中多首作品使用了“题记”切入法,这成为其创作特色而受到评论界的关注,“许多作品在开头干脆用‘题记’的形式将所缘之‘事’写出,形成一种独特的‘题记’诗”。^②相较于之前的“题记”或源于身边事件或源于新闻事件,《我知道风儿朝哪个方向吹》中的“题记诗”则是单纯、紧密、集中地围绕时政新闻事件有感而发,这使第一辑和第三辑中的诗歌具有了鲜明的“时事诗”的性质。在这些诗歌中,王学忠带着传统知识分子的社会责任感和忧患意识,紧密关注时代发展,追踪社会热点并有感而发,以诗歌为现实“存照”,构建了“诗与史的熔铸”。^③

其次体现在诗人以宏大的视野关注现实。王学忠长期生活于底层,下岗、失业、摆地摊为生的生活经历使他对于底层民众生活颇为熟悉。下岗工人、三轮车夫、城市打工妹、小商贩儿的艰辛与不幸成为他诗歌创作的主要关注对象。在《我知道风儿朝哪个方向吹》这部诗集中诗人带着一如既往的问题意识,以底层平民视角关注现实,揭露问题,表达愤懑,《我不知道谁之罪》《那天,我品尝了一部分人的富裕》中的贫富两极分化问题和城市打工者的艰难生存问题,《上访男子被击毙》《发自心底的怒斥》《祈望悲剧不再重演》中的弱势群体维权难和司法腐败问题、《29个养1个》《我必须欺骗自己》中的官民矛盾问题等均是这方面的体现。

同时,诗人的关注视野进一步拓展。在这部诗集中,他对时代、社会发展中的重大事件及时予以关注,无论是国内还是国际,无论是政治、经济、文化、科技等各个领域,“而这些重大事件又不是什么‘新闻联播’中的载歌载舞、丰功伟绩,而是对国计民生造成负面影响的重大事件。”^④《反腐》《反腐风暴怒卷》等诗中对反腐

新政的思考,《民间借贷应休矣》《万民集体讨债》等诗中对民间借贷恶果的揭示,《麻雀是撑死的》《天天雾霾》《我自岿然不动》等诗中对危害深远的环境污染问题的担忧,《不能让你们如愿以偿》中则直指颇受争议的农作物转基因问题,《查韦斯没有死》《反恐、反恐》《“和平”总统》中则将视野拓展至世界和平问题,并对反恐战争给世界人民带来的危害给予怒斥。从底层民众、社会民生到时事新政、世界和平等当前社会发展中的诸多焦点问题均被纳入视野,其关注范围之大、视野之广使其诗歌成为名副其实的“探测社会动向的‘风向标’”。^⑤

从王学忠的诗歌创作观中,可以为他的这种自我拓展找到理论根源。他认为,“诗人、作家所创作的每一首诗、每一篇文章都不仅仅属于他自己,也属于那个时代的人民,属于历史”,^⑥只有诗人个体与时代同步时,才会“小众”变“大众”,为此他主张诗人应该“跳入滚滚时代大潮中将自己的命运与国家民族的安危系在一起”,^⑦这才是诗人应该具有的大胸怀、大气魄。正是这样诗歌创作观使他逐步跳出自己生活圈的限制,涌入时代洪流,从生活底层踏上精神高地,放眼时代,关注社会发展,关爱人民大众,关心世界和平。

不平则鸣中超越自我

立身平民世界,书写底层民众的苦难与不幸,揭示社会权势者的丑恶与黑暗,带有忧患意识的不平则鸣,是王学忠诗歌创作坚守的主体立场。然而从《我知道风儿朝哪个方向吹》中的诗歌来看,抒情主体较前发生了变化。不仅是一位带着浓厚的平民情怀,关心弱势群体,关注国计民生的悲愤呐喊者,同时也是一个充满理性探索精神的思索者,一个对未来有着坚定信念的正能量的传递者。

这是一位不平则鸣的呐喊者。这部诗集被看作“是这位平民诗人面对当下社会复杂的政治生态和文学生态发出的新呐喊。”^⑧对于弱势群体的艰难处境,诗人愤懑而无奈。9岁男孩儿因父母无钱给他看病而自杀,面对“未绽放便枯萎”的“花蕾”诗人无奈而悲痛地说“我不知道谁之罪”(《我不知道谁之罪》);对于当前社会出现的不良现象,诗人充满质疑和批判。缺乏规划的乱建乱拆,浪费人力、物力、财力,诗人进行辛辣讽喻“唉/热腾腾的一大锅馒头/还没吃一口/便于扔进了粪坑”,并直击要点“浪费可耻/节约光荣”(《你不心疼俺心疼》);社保部门为了“政绩”而以

代缴养老保险为条件让下岗失业人员提供伪造就业证明,诗人带着讥讽和无奈发出叹息“唉,管他什么黑猫白猫/是非曲直/人家捞了政绩/咱沾了便宜”(《我必须欺骗自己》);对于“粗放”型经济发展过程中带来的环境污染的问题,诗人表达着对这些“人祸天灾”的水污染、空气污染的“缠绕心头的悲哀”“激荡胸腔的愤慨”(《天天雾霾》《他们死得和谐、安详》)……面对着这些影响深远的国计民生问题和纷繁复杂的时政问题、社会问题,诗人无奈、质疑、悲愤、不满,他带着“想老百姓所想,忧老百姓所忧,急老百姓所急”^⑨的平民关怀在不平则鸣,更是带着一颗忧国忧民的大爱之心在呐喊。

这又是一位理性的思索者。诗人固然清楚,“我只是个未得温饱的诗人/虽无所顾忌/却无能为力”(《此刻,我爱恨交集》),然而,他从老一辈革命诗人先贤身上汲取的战斗意志和探索精神及诗人本身的社会责任感、使命感使他没有止步于仅在诗歌中表达愤懑、呈现问题,而是要以诗歌书写“真相、真言、真谛”(《诗人须为诗而生而死》)。于是,他不但在诗中以战士的姿态进行不平则鸣的呐喊,也在诗歌中以理性智者的头脑思索着导致问题的根源和解决良方。

《发自内心的怒斥》中对于厦门公交车纵火案导致47人死亡的惨烈事件,诗人在愤怒谴责罪犯的同时,也在竭力思索造成罪犯极端行为的根源,城管、工商、社区、公安、社保这些部门在“坚持原则”下的做法让罪犯“四处碰壁”“走投无路”,最终走向疯狂行径。诗人不仅把“怒斥”的矛头指向罪犯,也指向了导致罪犯走向疯狂的社会和体制;对于日益严重的贫富两极分化,诗人不再满足于仅呈现充满辛酸的贫富对比图,而是明确呼喊出自己的建议“我说两极分化/是一个国家长治久安之大忌/拯救一个病入膏肓的人/是必须/即使砸开脑壳也莫迟疑”(《那天,我品尝了一部分人的富裕》);在《反腐》《反腐风暴怒卷》《晒晒你们的财富》《查韦斯没死》等作品中诗人极力呼唤廉政清明的社会,呼唤为了人民利益的改革,他寄希望于席卷而来的反腐风暴,他认为反腐即是“排毒”“动手术”,盼望着这场风暴能“从京城到北国江南”“横扫千军如席卷”,能使“阴霾的天空/刹那,阳光灿烂”(《反腐风暴怒卷》)。

这还是一个信念坚定、相信未来的正能量的传递者。虽然面对诸多问题,抒情主体“我”有着不满、愤懑、怀疑、批判等复杂的情绪,但“我”并不悲观绝望,一方面以充满昂扬斗志和正面精神引领的诗歌为当代社会提供急需的精神食粮,传递

正能量。《雷锋精神》中诗人高声赞美雷锋精神,提出对于当代雷锋精神的理解,发出“学习雷锋从我做起/从今天做起”的倡议;《工农》《我们是工农》中赞美工人阶级的力量,肯定他们顽强的生命力和“对党和祖国的忠诚”的美好品质;《永不投降》中呼唤国人要“重拾信仰”“继续革命/永不投降”;另一方面,诗人还表达出坚定的信念和对未来的希望,“我知道风儿朝哪个方向吹”的诗集名称即是对这种思想的最好诠释。在《我不相信》一诗中,诗人通过四个“我不相信”表达对当前社会官场腐败、底层民众生活艰难等社会丑恶现象的强烈不满,而这种对当前坚决否定的背后正是诗人“相信未来”的信念表达。在诗人笔下,当前国家、社会存在的各类问题只是时代发展前行中的暂时现象、表面现象,他相信“火不会熄灭/也不能熄灭”,“一颗颗糖衣炮弹裹着的炮弹/炸得日月没了光芒/不!不——/昆仑、太行依然高耸不屈的脊梁”。坚定信念的引领之下,诗人在《我要入党》中直呼出了“我要入党”的誓言,并表示为了“共产主义事业/人民江山/不改色、不走样/永远铁壁铜墙/献出全部智慧和力量”。这是诗人的精神信仰,是诗人发自内心的呼喊。这些充满希望和力量的诗歌均被收在诗集的第二辑中,而第二辑的序言里诗人直言“把心中的话说出来是最幸福的事”,由此一个坚定的相信未来的抒情主体便跃然纸上。

综上所述,这部诗集中的抒情主体是一个时而奋力疾呼、时而冷静思考、时而上下求索、时而放声歌唱的多元化的抒情主体,多元情感的融入突破了之前诗歌创作中抒情主体的单一化的对立姿态。这种突破自我、超越自我的过程是诗人在诗歌创作三十余载的经验积累中不断完善自我、提升自我的尝试,而其中保持不变的是诗人对中国传统知识分子“先天下之忧而忧”的忧患意识、人文情怀的坚守。

这部诗集的名字很容易让读者想到现代著名诗人徐志摩那首名震诗坛的代表诗作《我不知道风是在哪一个方向吹》,然而题目中的“不”字之差,使两者之间呈现出鲜明对比。徐志摩的这首作品是一首有着多重寓意的现代抒情诗,然而无论是“情感说”还是“理想说”,其诗中反复强调的是“我是在梦中”的一种逃离现实的追求,表达着诗人的焦虑、彷徨、黯淡的心绪。王学忠却在诗歌中以“我知道”的自信和理性直面现实、直击时弊,表达着对现实的清醒认识和对未来的坚定信念。王学忠的诗集命名是否与徐志摩的诗作有关联,诗人并未进行明确表达,但从诗作本身来看,却可以说,现代诗人徐志摩“不知道风是在哪一个方向吹”,而当代诗人

王学忠却“知道”，这正体现了诗人皆然不同的对待现实的态度和主体立场。

纵观王学忠诗歌创作之路，从为理想而歌到为底层而歌、为劳苦大众而歌再到为时代而歌、为人民而歌，王学忠朝着自己期望的“大胸怀、大气魄”的“真诗”目标一路走来。相较于之前的《善待生命》《挑战命运》《雄性石》《太阳不会流泪》《地火》等诗集，《我知道风儿朝哪个方向吹》更加接近他的创作目标，可以说无论在视野的开阔上、在思想的深入上、在与时代联系的紧密性上乃至在艺术手法的成熟上，都迈入了一个新的境界。“人民是父母 / 社会主义文艺家 / 要为人民鼓与呼”“人民文艺 / 要为人民服务”，这是王学忠有感于 2014 年习近平同志在北京文艺座谈会上的讲话内容而写下的诗歌《人民文艺》中的诗句，也是他诗歌创作中坚守不变的创作宗旨。

注释：

- ① 王学忠：《〈我知道风儿朝哪个方向吹〉后记》，北京：线装书局 2014 年版，第 197 页。
- ② ⑤ 陈才生：《地摊上的诗行——王学忠诗歌研究》，北京：新华出版社 2015 年版，第 299 页、158 页。
- ③ ④ 杨四平：《写碑之心：写实叙事的新世纪时事诗〈我知道风儿朝哪个方向吹〉序》，北京：线装书局 2014 年版，第 8 页。
- ⑥ 王学忠：《与时代同步，亦可“小众”变“大众”》，北京：《文艺理论与批评》2010 年第 1 期。
- ⑦ 王学忠：《说说我的写诗体会》，安阳：《文源》2013 年第 3 期。
- ⑧ 温长青：《一位平民诗人的新呐喊——评王学忠诗集〈我知道风儿朝哪个方向吹（诗歌卷）〉》，安阳：《殷都学刊》2016 年第 1 期。
- ⑨ 吴投文：《诗歌在生活中的位置——试谈王学忠的诗歌》，成都：《当代文坛》2004 年第 6 期。

（王伟，女，1982 年 10 月生，河北临漳人，硕士研究生，邯郸学院文史学院讲师，研究方向为中国现当代文学）

编后感言

◎编者

这个冬天的江南大地,雨水一直蔓延,似乎季节过早地怀春。难得相遇的阳光,一旦照彻,便生动为很江南的一阕词。每次看到阳光的微笑,好像有无尽的温馨和满足,而天地也因此更显无限开阔……

一路走来的《语言与文化研究》,在热心的读者和来自海内外各路方家同行的给力支持下,在岁月伸展的枝头,既腾挪跌宕,又摇曳多姿。重要的是,她坚持从脚下出发,从自身的特点出发,去不断探索和追求,有踉跄也有稳健、有艰辛也有乐趣、有收获也有遗憾,总是在梦想与现实的边缘亦步亦趋。诚然,学问之路永无止境,要真正地办好一份学术性的刊物谈何容易?此中之奥秘非常人所能理解,也非三言两语能够述尽。值得欣慰的是,每迈出一步几乎都得到部分名家学者惠赐大作助阵,并为之增辉添色。

世界是多元的,文化亦然。有比较才有鉴别,一旦找出不同文化间的差异,可以互补互动,共同促进。在同一个地球上,东西方文化的碰撞与交融显而易见,而且体现在诸多层面。譬如,在20世纪东西方文化交流的潮流里,庞德、艾略特以象征主义诗歌为发端,布莱希特从戏剧入手广泛吸收东方审美,开创西方现代派艺术。西方现代艺术的精髓就是在注重科学实证的基础上进行夸张、变形、梦幻,进而趋于抽象化。五四新文化运动则开启了中国文艺走向欧化的过程,经过一批又一批留洋文化人的倡导,文学的各个领域,从诗歌形式、语言到小说观念、结构、叙述,乃至理论基础等逐渐趋于全盘西化,而中国戏曲无法摆脱前苏联导演体系的影响,把西方扬弃的“三一律”照搬过来,当作金科玉律,抽象的、随意转换时空的中国戏剧审美往往被破坏,至今难以修复。唯独中国画始终坚持了古典传统,不为各种时髦所牵动。西方绘画传入中国,与文学一样影响巨大,却被中国画切割为另一门类,于是素描、水彩、水粉、油画被称为“西洋画”。

置身于不同的文化地理时空,直面东西方的文化差异,唯有以开放和包容的姿态从容面对。本辑“名家讲坛”特别推出著名学者史忠义撰写的《中西时空观的比较研究》,全文视野开阔,洋洋洒洒,结合自身的阅历、个体感受和跨国经验,从多侧面多方位紧紧围绕“时空观”这一话题,展开有的放矢的深入思考、探讨和比较,为我们带来了诸多有益的启示性意义。在作者看来,西方诗学多有关于时空的思考,特别是进入20世纪以后,时与空成为西方诗学非常重要的两个概念。那么,中国人又是以什么样的方式谈论和思考时空呢?只要你耐心地沿着作者敞开的思路展读,相信可以领略到无尽的情趣。

当你依次展开“外国文学”专辑,同样可以发现,碍于中国历史与英国历史的遥远距离,加之文化、宗教背景迥然有异,长期以来,中国读者对莎士比亚的兴趣和热情,远不如对他那几部经典悲、喜剧来得大。傅光明以他翻译莎翁的经验体会,认为莎翁笔下的《亨利四世》,是为舞台而写的“历史”人物。文章保持其情感路径和译研结合的方法,倾力于当代性思考和探索性姿态来敞开问题,呈现了自己的独到解读和话语风度。苏维采用归纳分类的方法,对陀思妥耶夫斯基小说中形形色色的病态人格“父亲形象”展开有条不紊的分析;李先瑞、杜彬彬通过对村上春树作品《IQ84》中善恶观及其所产生的背景的探析;刘莎就德国作家克莱特作品《米夏埃尔·科尔哈斯》,扣紧文本运用文献研究法剖析其女性形象显现多重身份和性格特征等,上述几篇文章都是对外国文学名著进行一番颇有意味的读解和观照。

相对于外国文学而言,海外华文文学又是另一线风景,两者同是生长于异质文化空间里,却因错综复杂的历史背景和文化语境,尤其是写作者的种族身份和驾驭的语言形式有别而呈现各自的风貌。从某种意义上说,海外华文文学本身就是一道跨文化的文学景观,值得探讨和研究的话题空间相当巨大。因此,海外华文文学研究作为中国大陆改革开放之后一步步成长起来的新兴学科,可以成为对意义空间无限性的探寻之道。杨匡汉的《海外华文文学的学术史和学科史之演进》,全文高屋建瓴,立足跨文化视野,对华文文学研究的内在理路、学科内涵和学术命题,展开一番回眸、巡视和把握,提出富有建设性的意见,具有针对性、引领性和总结性,其潜在的学术意义不言而喻。公仲的《新时代海外华文文学的发展风貌》可以说是对杨文的一种注解,也是对近年来华文文学创作的一种宏观扫描。有趣的是,钱虹通过严歌苓海外小说及其书写意义的深入解析与论述;杨稼媛、刘红英针对曾晓雯

小说中“监狱”隐喻的嬗变及论析。两文的论者与所论对象皆为女性,论题尽管不同,但各有特色。前文从大处着眼;后文以小处着手。钟鸣的《桌子的独白:洛夫诗歌论》,度母洛妃的《香港青年诗人的创作题材与价值取向》,陈煜斓的《台港文化名人事迹与世系考——许地山》,李婷婷、乔艳敏的《简媃散文的岁月留痕》,此四篇文章均从不同的角度或不同的切入方式,对台港诗人作家及其作品进行不同程度的观照,或为个案分析,或为整体描述,或作考证梳理,或作文本读解。而《听香相遇 朵拉情》一文,则是女作家与女学者的对话录,从中可见她们身上拥有的人文情怀。

走进“中外诗学”栏目,有来自海岸回顾、审视和描述《翻译与传播:中国新诗在英语世界》,有出自谭五昌手笔的《坚持深度写作:杨炼诗歌解读》,有雨田与哈佛大学文学博士“关于诗歌的艺术生命”的对谈,有王钻清就中国新诗“创立定型的新形式”的思考,有陶春以胡亮诗话集为例评论其“重构本土诗话传统”的成功践行。五位作者多为诗人或学者,对诗歌有着各自独到的理解和认识,且立足诗歌现场,各抒己见。或着意于诗歌的译介与传播,或精于解读而又知人论世,或抓住艺术本质深入探讨,或怀抱强烈的问题意识,或善于寻根究源发表看法。所有的探索和思考,都带有自身的立场和姿态,并带给我们或多或少的启示。此外,李毅强的《闲谈东方“符咒”文化》,虽为闲谈,却有别样见解,值得留意。

在“序跋评述”栏中,我们集中推出三篇评介北大文学博士谭五昌教授的《在北师大课堂讲诗》五卷本。如此皇皇巨著,乃是作者从事当代诗歌研究多年积累起来的学术成果结晶体,并以课堂形式创造审美与“现场”展开讨论和追溯,对两岸四地及海外地区一百余位具有代表性的当代诗人及其作品,进行系统、深入、生动的文本解读,被誉为“口语体”的中国当代诗歌发展史,从而证明了当代诗歌可以并且应该走进大学课堂。还有两篇围绕由刘家思和刘桂萍合著的《浙东山区世界的审美表现:魏金枝小说创作研究》的书评及另两篇诗评,或可一阅。

时间,栖息如鸟。学问,贵在精思。善于发现问题提出问题分析问题,需要一双智慧之眼,乃至丰厚的学养。从事学术研究或文艺鉴赏,本身是一项严肃而崇高的事业,唯有发现并创造着,才能享受到收获和奉献的欢愉与快乐。洞明世事,善待学问,练达人情,敬畏文字,匠心独运,只因用心钻研慧眼独到,只因内心总是春风骀荡……