

诗人讲坛

主持人 林建法 何言宏

寻找宁静的力量

罗振亚 雷平阳

一尊“观世音菩萨”

罗振亚:对你的诗一直很感兴趣,只是始终没能坐下来仔细进行研讨过。所以这次交流对我来说是一件很愉快的事情,机会难得。不知为什么,我一直比较固执地以为诗的写作不比可以靠后天的勤奋接近成功的小说、戏剧等叙事性文类,它带有一定的惟心色彩,

成部分,总是存在的,是风暴卷起的石屑,是冰川透出的水滴,是局部和角落,见证、证据、记录,在装满了责任和良知的社会学列车上,一直都是诗歌的灵魂。满眼都是推倒重来,颠覆、覆盖、销毁,未来的某一天,当我们决心返回“故乡”的原址,这些“记”,可能会让我多死一次,但也可能将我守灵人的表情存放在个人的心灵史之中。为此,近几年来,我写了《昭鲁大河记》、《木头记》、《养猫记》、《狱中哺鼠记》、《少年筑墙记》、《生活记》、《牧羊记》等一系列叙事体诗作。今年八月底,在陕西榆林的无定河边,我还写了一首《枯骨记》:

我的马匹与诗篇
都被风暴吹走了,毛乌素沙漠上

要求诗人具备超人的直觉力和想象力,有天分者极容易成为诗人,否则即便累死,也和真正的诗人称谓无缘。因为相对而言,诗人一般都有异于常人的特殊心理结构与气质,聪敏深邃,有超人的想象天分,评价、衡量一个诗人的标准不是看他写了多少,而是看他写得好不好,有人也许一生只写一两首诗,但却能够名垂千古,如张若虚,而有人一辈子或许诗集等“膝”,可充其量却只能说是个诗匠,

我只找到了风暴。大荒茫茫,夕阳
壮丽
无定河边,一根枯骨借我的身体
六神无主地复活
我因此多了一份枯骨的命运
以死的方式活在沙土中
他则成了诗人,活着
在人世上,心上打着枯骨的印戳
无论走到哪儿,仍然是
一个匿名的亡命徒

二〇一一年九月十九日

【作者简介】雷平阳,中国当代诗人,云南省文联。

(特邀编辑 胡俊)

这种所谓的诗人很多。听说你小时候,包括大学时代所受的诗歌教育并不理想,但你的诗却赢得了那么多的读者,其影响早已超出你曾经栖身的盐津县、昭通师专、云南省而走向全国。你承认自己在创作方面的成功有天性因子的作用吗?

雷平阳:我不认为诗人就是上帝的特选子民。相反,我觉得每一个诗人都走在通往您所所说的“真正的诗人”的路上。什么样的诗人才是“真正的诗人”?写《击壤歌》的匿名者、李白、但丁、博尔赫斯?我们的无奈就在于标准并没有握在自己的手中,而我们对那个近神的“标准”又是如此地迷恋,人人都想得而持之。有时候,我还真乐于将握紧的拳头义无反顾地打开,把里面的虚空放走。我们到不了的地方太多了。而且,我始终认为小说、戏剧等叙事性文体的写作者中间,一样地耸立着无数的纪念碑,他们一点也不逊色于诗人。我就觉得没有几个诗人能超越刘义庆、蒲松龄、莎士比亚和托尔斯泰。至于我自己,从我尝试写作的那一天起,似乎就被指认为天分有限的人。上世纪八十年代,一伙人呼啸着上路,比我有天分的人多了,但他们慢慢地走散了,而我留了下来,二十多年只做这么一件事,自得其乐。

罗振亚:正像有人所说的那样,诗人大体上可以分为两种,一是技艺型的,一是存在型的。和那些将诗当作养家糊口工具的技艺型诗人不同,你从骨子里讲是一个存在型诗人,已把写作当成一种“生活方式”和“生命的一个重要组成部分”。这在很多讲究实惠的人看来是比较不合时宜的,你自己也似乎悟出了创作所隐含的些微悲凉,多次把诗歌写作视为一条“不归路”。我以为在高度物质化的时代语境里,坚守诗歌写作“这条不归路”是需要一种精神的。这么多年,你因诗得到过不少荣誉,此乃生活和诗的回馈,那你不是也遭遇过不少尴尬与不快?你对边缘化背

景中的诗歌持一种什么态度,你考虑过放弃、逃离诗歌吗?

雷平阳:除了读书和写作,对很多事我都提不起兴趣,这条“不归路”我视为宿命,也不管自己是不是诗歌的仆人。为此,我之诗歌写作我不认为是“坚守”,也没有阵地可守,若说非守不可,就现实而言,它只意味着守一间书房而已。前些天读和尚诗,还碰上了这么一句“人间诗草无官税,江上狂徒有酒名”。其“悲凉”在我手边或心头,与我所置身的时代没太多的关系,它似乎是一种诗歌传统,古今皆然。我平常喜欢书法,朋友们为我治印,我治了“文学民工”和“钉子户”各一方,感觉苦大仇深,其实也只是自娱多于忧愤,没有重过身体的块垒。说到底,写作这事,没人用枪顶着你的后背逼你,私事一桩啊。

哈哈,荣誉的问题,我也觉得多了。至于“边缘说”,我不敢苟同,因为我从来就没有奢望过“中心说”。前些日子,有人说诗歌在中国古代就是宗教,你信吗?如果诗歌是宗教,屈原、李白、杜甫、白居易、苏轼等等“大教主”如此命运多舛?

我不会放弃诗歌,更不会以逃离的方式。卑微的姿态是,我只担心某天诗歌之神弃我而去,而我依然焚膏继晷,不停地消耗着自己的骨血。当然,那也没什么可抱怨。

罗振亚:如果当下很多诗人能够像你这样理解诗歌的“边缘”问题,诗坛就真的有福了,也就再也不存在什么抱怨之声了。其实,诗歌是高度个人化的艺术,诗人对外界的诗歌环境应该淡然处之,不以物喜,不以己悲,当然那是一种修炼出来的成熟风度,不是什么人都可以做得到的。

你在一篇文章中谈到,你很认可刘文典的诗是“观世音菩萨”的定性,其实,你的诗即是对世界的打量,有悲悯情怀又讲究节奏之美,貌似拙朴粗粝,实则接近一种内敛的大

气和深刻、一种生命的感悟,打开了存在内部的疼痛真相。像《屋顶上的巫师》寄托亲情同时更充满对“时间”、“生命”等永恒命题的深度咀嚼。这倒令我对诗歌本体有了反思的兴趣。在很多人那里诗就是感情的流露或生活的再现,我则觉得诗既不单纯是情感,也不单纯是生活,而是包含情感与生活的、主客契合的情感哲学,优秀的诗里定有智慧节奏回旋。不知你对这个问题怎样看?

雷平阳:“生活”与“情感”,我将它们理解为诗歌的“主题”或“题材”,当然不是诗歌本身抑或文本。我们之所以混淆,更多的时候是因为我们对“主题”和“诗歌”的双重无力,总以为通过“诗歌”就能让生活与情感再现激情、再生尊严,而且,我们犯错最多的地方是,我们总以为有了“生活”,诗歌就会扑面而来,斗酒诗百篇。对诗人来说这本来是一个不需要多说的常识性问题,它现在被放到了诗歌天堂的门槛上,令人不由心生悲凉,这只能说诗人真的没有从人群中走出来,他们没有听清诗歌之神的耳语。无邪,仍是彼岸。还有一种可能,或许我们不可药救地迷恋上了更简单、更直白、更经济的写作模式,从而对“生活”与“情感”之上的美学与智慧失去了辨别力?这种三流的时代,至于谈论和持有悲悯,多少有些自取其辱,我仍为之,本性使然。

罗振亚:看来有些对诗歌的迷信观念必须彻底击破。仔细想想就会发现,诗有多种存在方式和形态,大江奔腾是一种美,小溪潺潺也是一种美,它们之间本无高下之分,好坏之别,哪一种存在方式和形态都可以孕育出优秀之作来。

好像从九十年代以来,许多诗人就表现出了文学史焦虑,而今越发严重。甚至个体诗人竟把大量功夫放在诗外,对一些奖项、活动、排名看得极重。据我所知,你好像不是这样,就是获得诗刊社华文青年诗人奖、人民文

学诗歌奖、华语文学盛典诗人、一九八六—二〇〇六中国十大新锐诗人奖,包括摘取许多诗人看得很重的华语文学传媒大奖和鲁迅文学奖后,也没过多的兴奋。你时常为一颗星、一朵云凝眸,却对外界的赞扬或批评报以“沉默”,仍去老老实实在地叙写“触及自己灵肉的事件或自己的细碎的思想”,那么你写作的动机是什么呢?

雷平阳:以前在一篇随笔里我说过,文字的偏旁部首间,天天都在举行葬礼,与其在乎文学史,不如尊重个体的心灵史。振亚兄,告诉你一个小细节,领取华语传媒大奖的时候,我手拿几张纸到领奖台上去读答谢辞,心慌、手抖、结巴,倒像是被推上了诗歌的审判台。读完下台,一身冷汗,坐在李敬泽身边,他开口就说“你说了些什么,我一个字也没听清。”我想我的意义或许就在于我的发言别人一个字也没听清楚,他们没听清楚,也许我就仍然是封闭的、不为人知的、躲起来的。所谓文学史,大抵也就是让一些人在那儿领奖和发言,这种事真还不是我的长项,想起来我就心虚。

写作动机?我写了二十多年,至今也没想好。最初,因为口吃,又想说话,我铺开了稿纸;后来,写故乡,因为我是游子,想回家;再后来,写底层人的苦难,因我的兄弟姐妹、僚友世戚都是农民和民工,想替他们喊疼;再后来,写云南的山川庙寺孤魂野鬼虫羽植物,则因工业文明让它们都沦为了偷生者……二〇一〇年秋天的一个晚上,在芒市,我的朋友李君川带我去爬雷牙让山,至顶,有一巨寺,立于其下,人若蚁。我问他在傣语里,“雷牙让”是什么意思,他说“野草和荆棘让出来的地方”。让出来干什么?供人建庙、修养、耕种。但现实是,人们正在把“野草和荆棘”这些大地的主人连根拔起,一个时代正兴致勃勃地消灭着旷野和山河。我能做的,无非就是在纸上留一片旷野,把那些野草和荆棘引

种于纸上。

罗振亚: 你的诗有明显的入世情结, 它们好像和抽象的、形而上的“彼在”世界比较隔膜, 也很少宏大叙事, 而是恪守“从阅历中来”原则, 关注细小、微弱、普通的事物, 捕捉在场的生命、生活细节和氛围, 在严肃、纯粹的精神世界中, 建构着自己的诗歌美学。那里有《母亲的月亮》似的残酷、变异、混乱的揭示, 有《我的故乡已面目全非》似的疼痛、紧张、忧郁的表情, 更有《在漾濞, 暴雨》似的“动用最后的一点力量”归乡的企图。在这样一个时代, 有“家”可归的诗人比那些彻底失去家园者幸福多啦, 不论那个故乡是具体所在还是精神代指。你笔下的故乡肯定已不再完全是“昭通土城乡欧家营”了吧? 是故乡难以抵达吗, 才使你很多诗罩上了一层悲悯的情调?

雷平阳: 上世纪九十年代, 我的朋友唐家正以行为艺术的方式, 在昆明盘龙江上打捞垃圾, 结果被媒体包装成了环保模范, 而他又发现一江的垃圾穷其一生他也打捞不完, 某天, 谁也没打招呼, 上山当了和尚。前些天他突然出现了, 带着四个小和尚, 跑到我的办公室里来, 见了, 我眼眶里有泪。话题自然很多, 但要命的一句是“终归无处出家”。至于我, 多少有些像周作人所吟“前世出家今在家, 不将袍子换袈裟”。可今天的家在哪儿? 终归无处返乡也。昭通土城乡欧家营, 昭通变成了“昭阳”, 土城乡变成了“旧圃镇”, 村子边的那两条十字相交的河流变成了垃圾场, 二十年时间, 人们不仅从政治学的角度改换了一个个地名, 还奋不顾身地将碧波荡漾的河流变成了夜色的牢狱。但我每年都还回去几次, 父亲安葬在那儿, 母亲仍然拒绝离开那儿。那儿是我的故乡, 也是我精神的祭坛。

有一次, 在珠江源头, 我和谢有顺问于坚“你的故乡在哪儿?” 他说街道、门牌号、

大院、几楼、几单元、几号, 说着说着, 悲从心来, 他所说的地方已经地覆天翻, 不是故乡, 只是符号。与于坚比, 我好像是要幸福些。但这绝不是问题的核心, 于坚说, “朋友是故乡”, 这多么苍白而无奈, 可哪儿是故乡呢? 能抵达吗? 鬼知道。不过, 需要指出的是, 我们今天所说的“故乡”已不是古代文人说的“故乡”, 这转换, 是我们必须承受的, 别无他法。

罗振亚: 说到故乡, 我觉得对于现代人来说, 它一方面意味着足下的土地, 但另一方面更生长在你永远都无法抵达的地方, 所以每个人都必须经历残酷的“精神流浪”, 这恐怕也是现代人的一大悲哀吧。

你曾说把生活“真实地记录下来, 就是艺术”, 道出了你对诗的独特理解, 你的诗也是细节重于、胜于想象; 但你又很看重“幻象”的创造, 说作为书写中心的云南“是一个用来想象的地方”, 常常在诗歌中推出想象态的故乡情境, 让读者很难分开它是真的还是假的, 特别是那些带有鬼、雉文化意味的诗篇更是如此。即便是《在日照》中“洗一次脸/我用了一片汪洋”的意象和意境, 也是亦真亦幻。这和你的真实观是否存在着内在的抵牾和冲突?

雷平阳: 哈哈, 我也有耍小花招的时候, “真实”是我所看见的“真实”, 未必同于他人的目光所见。再说, 观念上的“真实”与融入血液的“真实”存在着不小的区别, 有时我动用观念, 有时我还原, 有时还会有意将它们混在一块。其实, 真或假并不重要, 只要“幻象”发乎于心, 有一根根血管, 有血液在奔流, 它未尝不是真实之躯上永远不散的魂魄。它与我的“真实观”存在抵牾和冲突, 基于我的想象力经常处于贫血状态, 不足以达成我的审美愿望, 不足以陪衬真实事物的壮丽与枯败, 不足以让“灵”与“肉”妥帖地结合在一起。哈哈, 还是天分有限。不过, 你细想一

下,当你在海边洗脸,你是不是用了一片汪洋,你能说它不真实吗?

守望故乡与大地之“根”

罗振亚:在诸种传统文学的样式中,小说、散文和地域文化之间联系密切,而属于“内宇宙”的诗歌,似乎和地域文化关涉不大。但新时期以后西部诗歌的辉煌定格,和巴蜀诗歌、关东诗歌乃至黄河诗歌等抒情群落的此起彼伏,使人们不得不相信在当下诗歌格局中,诗歌地理学已衍生为一种不可小视的文学现象。而在这股精神潮流中,你的声音是比较重要而特殊的,你好像对足下的那片土地情有独钟,并因之幸运地成了有“根”的诗人,甚至有人把你称为故乡的守护者。我想知道,对你而言这是一种自发的艺术形态,还是一种自觉的个性选择?

雷平阳:老实说,写云南,尽可能地写云南,是我自觉的选择。我不是一个才高八斗的诗人,谁让我即席赋诗我就觉得谁是在羞辱我,为此,我的写作没有什么神来之笔、灵光乍现,都是苦吟,说是泣血也不为过。有时候,我很羡慕一路走去便一路写诗的人,我想不明白,他们为什么这么能写。比如我也去过新疆,在很多诗人眼里,新疆是诗歌的百宝箱,只要一打开,一首首诗歌就会列队走出来,但我去了就去了,几年时间过去,仍然两手空空,真是愧对新疆。惟其如此,我在充分审视自己之后,决定系统地写云南这座天边的高原,它的近距离于我来说有体温的独特性、陌生感、多元化,令我总是有写的欲望。最动我心魄的是,它教我迷幻术,让我永不厌倦。

罗振亚:谢有顺那段话“故乡、大地和亲人这三种事物,为雷平阳的诗歌确立起了清晰的方向感”,看得很准。的确,故乡的一草一木、一山一水,大地上一切音色形态的变

幻、轮转与消亡,亲人们的喜怒哀乐、生老病死,都构成了你的题材源泉相对稳定的精神场域,你的笔锋也“总是绕不开山水、密林、寺庙、虫鸣、父亲、墓地、疼痛和敬畏等等一些‘关键词’”。而在诗歌创作上,明确而健康的方向感的获得是一个诗人成熟的标志。你这种方向感是何时获得的?你对故乡那片土地的爱为什么是“恶狠狠”的?这种复杂的情感蕴含一些人大致可以体会,但绝对说不真切,可否具体描述一下?

雷平阳:有人喜欢抱着地球仪写作,想把诗写给释迦牟尼看、给孔子看、给耶稣看、给安拉看,我没那万丈雄心,连递给土地神看一眼的勇气都没有。从童年时代始,我都总是缩身于小角落,做隐匿者,这养成了我小地方人的视角,一棵树已经足够挺拔,一座山已经足够高大,一朵花已经足够美丽,如果我能将其服侍好了,并力争写下它们的精神史,这与“大”和“小”就没必然的联系了,或说我也可能因此意外地获得了写作的方向感。“邮票大的村庄”也好,“一张牛皮那么大的地方”也罢,其实都是个可以撑大的王国。

我的故乡昭通在乌蒙山中,一位诗人说:“乌蒙磅礴走泥丸”,很显然,那是宇宙之中最大的一颗泥丸子,别人的泥丸。从我有记忆开始,它便是贫穷与苦难的无底洞的底,活在此底上的人们,或早已被贫穷与苦难供养得麻木不仁,或喝着狼奶长大,在人性的两极互相倾轧或被倾轧,像一场不会谢幕的黑白的战争电影。我是那儿的一块土,自己站起身来,似乎走开了,根却还在那里。我试图找一个更确切的能传递我对它的爱的词,找来找去,还是觉得“恶狠狠”更贴切些。至少这个词既能呈现我的情义,还能和盘托出我的另外的悲愤。它不该被弃置。从土地伦理学的角度说,它仿佛是后娘养的,亦可说,我的故乡,在别人的眼里,是一个“后娘养的故乡”。哈哈,见笑了。

罗振亚:呵呵,这个比喻倒很新鲜,也耐人寻味。

从一定意义上说,把你称为乡土诗人是没有问题的。但若仅仅以“地域性”来概括你的创作,就是对你诗歌的一种贬低了。事实上,你的诗歌为云南画像,是仔细、用心、到位的,可你的真正用意是接近那片土地上的灵魂和人性的真相,写出他们的喜怒哀乐的情感和精神旋律,写出人与地域自然之间的关系。所以你的诗既是匍匐于红土之上的“兽”,更是置身红土却更能盘翔于神性天空的“鹰”。你是怎样完成走进乡土后又走出乡土的过程,完成从“兽”的状态向“鹰”的状态转换的?你又是如何避开地域文化表现上的“陷阱”的?

雷平阳:这涉及到了现代性问题。对“地域性”写作,我们必须审察写作者的视域、幅面和经验,同时还应该关注其指向和开放度。众所周知,诗歌书写的语境和旨趣已经远离了中国古代诗人所持有的天人感应的世界,传统诗意早已荡然无存,在此背景下,一种在场的、基于当下的、拔地而起或掘地三尺的写作,也就成了必然。如果我们仍然无视舶来之物和边界拓展,总是沿用陶渊明等古代诗人的符号谱系,地域势必会成为一座过时的美学古堡。我的认识,这是个走神的时代,从浩浩荡荡的大城到群山背后的村庄,很多东西都魂不附体了,为此,“兽”与“鹰”、“走进”与“走出”的关系,我只能用“灵魂出窍”来与之对应,我总是让自己的灵魂在进与出、天与地的双向航线上不停地往返,以此回避“夜郎自大”和“锦衣夜行”。

罗振亚:你有个很有意思的提法,即云南居住着大量少数民族,“少数民族是人类童年期”,那里的天空中住着神灵,大自然里的一切生灵都值得敬畏。你不断地书写云南,是由于它是世界的灵魂,具体说那里没被工业化、世俗化的因子污染,人与人、人与自然

之间处于一种原始而淳朴的关系结构中。这种“向后看”的思想立场,是不是隐含着这样的命题,你所建构的是一个精神乌托邦?它是否意味着对都市物化生活的逃离和背反,和一种现代人灵魂深处的无奈?你对现代文明负价值的批判,是否可理解为越是落后、偏僻之地越适宜于人性和神性的生长?我至今为止还没去过云南,云南真的那样澄澈,那样人与境谐,那样令人向往吗?如果回答是肯定的,你的诗里为何又多有疼痛和悲悯之感?

雷平阳:强调神灵的高高在上,继而衍生敬畏与悲悯,再带出遍地的疼痛与无奈,都是我建构精神乌托邦的必然条件。问题在于,我的精神乌托邦是失效的,我以其来对抗现代文明纯粹是一厢情愿,面对轧轧开来的推土机,纸上的文字血肉模糊。你真以为云南是天堂?其实,在我的《云南记》这本诗集中,我最想做的并不是从类似作案现场的大地上逃离,也无意于在偏僻的地方供奉神灵,我只是异想天开地想在时代的大涡轮里寻找几声清脆的鸟叫和虫鸣。而且,基于时代的失察,面对一再重复的落后、贫穷和疼痛,我并不反对现代文明,我只是花了太多的心血来哀求神性与人性的归位。

罗振亚:事实上我早就琢磨你笔下的那个云南已经是经过艺术化的了,有很大的虚拟成分,在现代化无孔不入的今天,哪里还有什么遗世独立的地方存在啊?但我明知道那是你有意营造的世界,可还是禁不住地喜欢,谁人也抵抗不了优秀艺术的魅力啊。

有人说你的诗为“乡土的良心”,《杀狗的过程》、《我的家乡已面目全非》等就掠过农村静谧、优美和淳朴的认同层面,触摸到了乡土困顿、凋敝、羞耻等灵魂内核,其紧张感、疼痛感、沉重感,其挽歌情调已非简单的“乡愁”评判可以定位。你诗里那种爱、恨交织的复杂情感,那种执著面对又力求摆脱的意愿,让人只能产生这种感觉。不知是你的乡

土记忆过于黯淡,还是你有意择取、放大了记忆中的“黑暗”面,你所构筑的乡土世界是实有形态,还是虚构和创造的产物,你如何看待、处理诗中真实和想象的关系?

雷平阳:不可否认,近二十年来,传统意义上的“乡土”已被颠覆,世界主义的激情风一般到过的地方,没有了桃花源。当大合唱的赞歌响遏行云,肯定会有挽歌贴着地面徘徊。我只想缩小记忆中的“黑暗面”,虚构黑暗会让我虚脱。

罗振亚:从地域走向诗歌,是你也是很多诗人一个比较理想的视角,但好在你没有因之而压制、削弱诗歌的现代性品质,这也是你的诗赢得好评的缘故,如《集体主义的虫叫》多向化的语义追求,就将诗变成了一种现代经验的体味,传达了人在自然声音面前的恐惧和敬畏。我觉得任何一个人他都有着自己的文化归属,他都生活在一定地域的文化地理之中,他的心理、性格、习惯,包括创作,自然会受地域的影响,尽管他可能随时都在寻求着超越地域拘囿的途径。请你谈谈,你是如何使地域性和现代性这二维因素协调起来的?

雷平阳:有时候,我甚至觉得在诗歌写作中,“地域性”就是一个伪概念,特别是在目前的背景下,不知你同不同意。地域或说区域,其文化不乏世界性,因为它从来不曾孤悬。评论界近来热衷于谈论诗歌地理学,但更多的人针对的是地理意义上的诗歌写作群落,而不是囿于“地域性”。我曾接待过一个读者,他把我的一首名叫《亲人》的诗,印在了他的T恤衫上,不同的是,他把“云南省”改成了“河南省”,把“昭通市”、“土城乡”改成了他故乡的地名。我觉得他是对的。我们不能因为一些地名出现在诗中,就主观地将其命名为某某地域之诗。

如果必须说“地域性”,我觉得处理它与“现代性”的最佳办法,只要你以“现代性”的

眼光去体认地域文化,你就会发现,地域文化中的诸多元素往往更具“现代性”,所以这貌似敌对的两个邻居,其实是肢体相连的兄弟。二〇〇七年夏天,在基诺山,我参加了一户猎人的家庭晚宴。在饭前,这户人家请来寨父,以猎获的麂子敬谢神灵。寨父的一席祷词让我听得心潮澎湃,由此我写了一首短诗“神啊,感谢您今天让我捕获了一只小的麂子/请求您明天让我捕获一只大的麂子//神啊,感谢您今天让我捕获了一只麂子/请求您明天让我捕获两只麂子”。我个人觉得,此诗并不缺现代性,而它似乎更具“地域性”。

“怎么写”的尝试

罗振亚:许多人写诗速度很快,常一挥而就,下笔千言,而你却始终信奉“好就行”主义,注重质量,所以作品“都是经过很长时间的构思、困顿和反复的”相对“低产”。我很赞赏你这种写作态度。对于一个真正的诗人来说,诗歌就是一种宗教,它需要你付出绝对的虔诚,在它面前任何一点轻慢和敷衍,都会损害诗歌的健康和尊严,学会快固然重要,创作也需要量的积累,但慢下来更是一种艺术和智慧。你对诗歌写作的数量和质量、快和慢的关系持一种什么态度?

雷平阳:我没有刻意压减数量,也没有强迫自己慢下来,但数量真的有限,写的速度也极其缓慢。就质量与数量而言,我想每一个诗人都会选择质量吧,至于写的速度,是快还是慢,因人而异,有人三年得一句,有人七步成诗。我之所以慢,或许是因为少年时代太快了,才情耗尽,不得不慢,不得不对所写的汉字多献上些敬畏。

罗振亚:你曾说过对语言有一种敬畏,这恐怕也是所有严肃诗人的共同感觉。不错,二十世纪是语言学时代,语言的狂欢成了诗歌的基本主题之一,有人甚至认为不是诗歌

创造了语言,而是语言创造了诗歌,诗人的使命就是让语言顺利地出场。我觉得语言是测试一个诗人成功与否的标尺,优秀的诗人必须具备语言的天赋;但无论怎么说,语言始终是第二性、形式的,如果不去“及物”,它不过是一堆没有生命力的符号而已。我想知道,你在运用语言过程中,是如何谋求语言和生命意绪的同构的,或者说是怎样建构自己纯净的“言说方式”的?

雷平阳:我有过语言狂欢式的书写时光,铁血、悲怆、快意无边。必须承认,从纯粹的书写快感的角度来看,那些时光是美好的,是记忆里不可复制也不会重现的好时光。但是,那些诗稿后来还是被我烧掉或扔掉了,一同烧掉或扔掉的也许还有我写作史的部分文献性,我却一点也不后悔,理由当然很简单:它们要么是语言的灰烬,要么与我所期待的语言存在巨大的差距,无非少年轻狂时期的谰言与妄语,空虚、空洞、空泛。

以“纯净”的语言写作,始于二〇〇〇年前后,也没有什么特别的原因,就是觉得写诗就是说人话,应该让一个个汉字活起来,到世界上去寻找它们贴心的对应物,让自己成为它们之间通灵的载体。这样一来,另外的快乐也就诞生了,这些光着脚丫的语言,很快就出现在了个人的诗歌现场,活泼泼地,及物而且真诚,有着细小的灵魂。

罗振亚:“叙事”作为一种方法,已成近年诗学界的显辞,关于这个问题我曾在二〇〇三年第二期的《文学评论》上发表过一篇文章《九十年代先锋诗歌的“叙事”诗学》,详细地论述过。我发现,你的《四吨书》、《存文学讲的故事》、《昭通旅馆》、《卖麻雀肉的人》都推崇细节、过程的力量,现场性、目击感很强。特别是《杀狗的过程》,时间、地点、人物等故事因素俱有,在狗的主人和狗的动作、心理运行中,把两者的性格揭示得十分别致,其间隐喻又扩大了诗的主题空间。请说

明你为什么要从小说、散文等叙事性文学汲取营养,这种诗向其他文体的扩张是否会失去自身的一些品质?这种“完整的情节”再“加上抒情”的尝试会不会潜伏危险?在你看来几种文体之间真的没有严格界限吗?诗歌发展到今天究竟是抒情的还是反抒情的?

雷平阳:我迷恋叙事,与我的阅读谱系有关,也与我对诗歌的理解有关。我总是偏执地在不同的诗歌阅读文本中寻找着它们的叙事性,甚至将其认定为诗歌的力量、节奏和空间之源。它从来就不是小说散文的专用技术,诗歌的叙事来得更古老。很多人都把《齐人有一妻一妾》指认为小说的发端,那时候,《击壤歌》和《诗经》中大量的叙事篇章却早已在文学近乎荒渺的源头耸立着。所以我认为诗歌写作中的叙事,是道统而非扩张,它无损于诗歌品质,也不会给诗歌带来危险,关键在于我们是否得体地使用着叙事。我的确想抹平各种文体之间的界限,但更多是建立在阅读感受之上,而非创作过程之中。比如《酉阳杂俎》、《陶庵梦忆》和《米格尔大街》,我是将它们当成诗歌来阅读的,而《荷马史诗》、《神曲》和《铜鼓王》我则视其为小说,至于前后《赤壁赋》、《山中寄裴秀才迪书》和《十二琴铭赋》,亦诗亦散文,读起来一样地让人肉身得道,好不快活。

我是个抒情主义诗人,想象不出反抒情出现在诗歌中会是什么样子。我猜度,有些观念和口号未必是可信的,无非是有些人想以此确立自己的诗歌坐标。有一次,我对于坚讲阅读《〇档案》的感受,说《〇档案》是抒情诗,不是“零度写作”,他完全赞同。

罗振亚:当然了,反抒情恐怕只是一种途径和方式,它最终的目的还是抒情。或者说,不论作者使用什么手段,诗的生命支柱最终还是一个“情”字。

就像评价翟永明的《静安庄》等诗歌时

以为它们多是“女性之躯的历险”一样,阅读你的诗歌时,有时我会突然被其中氤氲的一股神秘、迷蒙的艺术气息所缠绕所吸引,说不清是现实的还是超验的。一个人少时的记忆常常可以影响他的一生,你作品中这种艺术气息是否与你童年、少年时代生长在鬼文化、傩文化发达地区的经历有关?还是你在写作技术上施了什么“魔法”?

雷平阳:我有着漫长的乡村生活经历,从那儿往外看,云南就是一座神灵与鬼魂游荡的高原。我的老家昭通不仅每个村庄都有一本行进中的《聊斋志异》,而且现实生活中也总是房屋与坟墓混在一起,没有边界。人们在讲述某些事件的时候,也老是将死人与活人放在一起,分不清谁死了谁还活着。我的父亲在去世之前生过一场大病,不得不住院手术,一大群乡下的穷亲戚闻讯赶来,站满了医院的走廊。结果,见此阵势,我的父亲被吓坏了,他以为人们都是来“送”他,死神找到他了。所以,在上手术台之前的那个晚上,他惊恐万分,脸色寡白,双手颤抖得连衣扣都扣不上……可在第二天早上,他忽然镇定自若,将我叫到他的床边坐下,有话要说。他都说了些什么呢?他历数了村里他一生所见的一个人的死和死的情状,以及这些人死后转世投胎的去向,听得我惊心动魄,而他则从这些死亡案例中获取了面对死亡时的那份从容与坦荡,似乎还夹杂了“我见过了那么多的死,我的死又有何惧”的潜在意识。他所描述的人死转世的那些场景,鬼魅幢幢,离乱纷纷,人间与鬼国交织在一起。

在还原和抒写类似景象和事件的时候,我认为,写作技术通常会成为配角,“魔法”存乎于抒写对象的气场之间。

罗振亚:你诗的语言有于坚的生活化、日常化影像,但更干净、朴素、克制,因而更有张力,如《早安,昆明》、《在骆驼餐厅的半个小时》等简直就取消了与日常生活语言的距

离,有时让口语直接入诗,这种风格是为和诗歌的内涵取得内在的呼应,还是你矢志要把诗歌写得让人人都能读懂,使诗在宁静中产生一种力量?

雷平阳:我确实没有认真考虑过口语写作这个问题,不过,于坚的诗歌肯定对我产生过影响,他的《作品三十九号》、《尚义街六号》和《避雨之树》,现在读起来,我仍然心醉神迷。

我之于口语。等同于我对“阅历”的看重,它从我的肺腑中出来,途经喉咙,是活在我舌头和嘴唇之间的语言之魂,也是我身体的一个组成部分,假如它们中的某一句符合了诗的道法,我肯定会让其直接入诗。人人都读得懂,这就很难了,我更在乎诗歌的误读空间,那简直是另一个天地,一旦蓦然打开,必然无边无际。

口语和“读懂”,不是在寂静中产生力量的法宝,我理解的“寂静中的力量”,在诗歌的别处,它们只是表象上寂静的诗歌元素。给诗歌带来“寂静的力量”的应该是诗人对诗歌尊严的维护、诗歌的未来性和沉潜的美学观与道德感,等等。

罗振亚:《澜沧江在云南兰坪县境内的三十三条支流》带给你荣誉,也给你惹了许多麻烦。有人盛赞它的生命感、实验性是诗学的积极探索,其奇异的形式本身就是内容的外化,其数字、地名、河流名称都有据可查的不厌其烦的书写,即是诗人对澜沧江的爱之表现,其情感的零度状态所透出的冷静也堪称对当代诗坛现状的反讽。也有人则质疑诗怎么可以这样写,如此客观地复现现实还能不能称之为诗?事过多年之后,你现在怎么评价这首诗,它能够体现你一部分诗歌观念吗?如果现在还写这个题目,你还会这样写吗?

雷平阳:“客观”之中隐藏的丰饶的想象力和生命力,永远属于少数人。在写作此诗

的时候我并无“实验”和“探索”之心,但它带来的误读令我高兴不已。现在重读这首诗,我仍然会想起写作此诗的那个奇妙的晚上,那些重复和与重复一起南流的河,那河流可能包容的一切,还会纷至沓来,美不胜收。我还喜欢着这首诗,不因为它所谓的唯一性,而是基于它以客观而冷静的方式呈现出了看不见的激情和美、自然而又不管不顾的精神向度。现在再写它,我会将它重抄一遍,不会再写另一篇。

罗振亚:一个优秀诗人的出现不是偶然的,更非神奇的“天外来客”,它源于个体的天分和生活、情感的哺育,也离不开中外传统的滋养,你是怎么走上诗坛的,你曾受到过哪些中外诗人的启示?你是怎样把他们的艺术滋养转化为自己的艺术经验的?同时,诗歌批评对创作的塑造功能已无须论证,只是如今理论界的声音越来越弱,失去了应有的作用。作为创作者,有些诗人一再表白对诗歌评论从来不看,你平日里对诗歌批评注意吗?它们对你的创作有无影响?

雷平阳:有歌诗品质的民歌和唱书,最先启蒙了我的诗歌兴趣,接下来才是李白、杜

甫、王维和苏轼,课本上的现代诗,李瑛、臧克家、柯岩、贺敬之则让我知道诗歌还有另外一种写法。一九八三年秋天,我到昭通师专中文系读书,从图书馆借了一本聂鲁达的诗集,坐在足球场上读,一读便吓了一跳,顿觉体内热血翻涌,只想高声地朗诵,见四周有人,便压着嗓子读,越读越难受,身体仿佛要爆炸了,便合上诗集,在田径跑道上跑了三圈,直到大汗淋漓。之后蜂拥而来的是泰戈尔、普希金、莎士比亚、但丁、北岛、舒婷……在那场远去的诗歌大潮里,我写下了一批自己的诗歌,但随着史蒂文斯、博尔赫斯、布罗茨基、米沃什和策兰等一批诗人出现在自己的目光中,再加之,我对中国古典文学的热情与日俱增,我陷入了一段时期的迷乱与彷徨。结局还算不错,我取西方诗歌的观念和技术,再注入中国古代的诗歌精神,踉踉跄跄地向着诗坛走去。

【作者简介】罗振亚,南开大学文学院教授。雷平阳,中国当代诗人,云南省文联。

(特邀编辑 胡俊)

(上接第 101 页) 在音乐时光中,感官的困惑,平凡存在的事件都得以重塑,变得有节律,似乎这是用来反映人类秩序和人类时间的。因此,我们可以活两次:一次是活在线性时间里,逃不脱腐朽与瓦解,受到现象和感官混乱的搅扰和迷惑,并随之变迁;然后,再活在这无边无际的音乐时间里,那里“不仅仅是瞬间与瞬间的交织,还是瞬间与永恒的交织,因为这永恒我们才通过了一个个瞬间”。或者,如特朗斯特罗姆本人在《舒伯特》一诗的末尾所言:

……悠长的旋律在变化中保持自我,时而跳跃轻柔时而抑扬有

力,蜗牛的足迹和钢丝
永恒的哼鸣跟随我们——现在——
向
深处去。

【作者简介】乔安娜·班齐亚(Joanna Bankier),南斯德哥尔摩大学教授,撰有《革命发生在时间的断裂上》(二〇〇五)、《弗洛伊德的摩西与一神论:宗教作用的现代判断》(二〇〇三)、《剖析多样性及其在现代社会的演变》(二〇〇三)等著作。

【译者简介】由元,沈阳师范大学讲师。

(特邀编辑 林源)