

# 青年写作是灌注生命力的写作

□刘大先

◆一个写作者的生命力体现在他必然是真诚而不懈地对世界充满好奇心和探索欲。这也是为什么青年会被天然地视为充满潜能的原因,毕竟未濡染太多世故的心灵更敏感,也就更容易接受新鲜事物,更不会虚与委蛇地作伪

◆回到文学最素朴的层面,诸如名利势位等因素在这个领域相当稀薄,澡雪精神、涵养性情、沟通心灵、滋养生命,也许才是每一个写作者的原初动力所在。青年写作者回到初心,也即是回到了生命力的源头,才有可能创造出属于自己的荣耀

将某个代际文学作为现象讨论,源于焦循、王国维等人提出的“一个时代有一个时代之文学”的思想,其背后的逻辑是一种对朝代更迭与文化变迁之间交互作用的认知,即相信随着政治与社会的变迁,文学随之发生变化,并映射在特定代际的文体与美学观念上。前现代时期的“代”往往是一个朝代的概念,从长度来说往往并不等同于一代人,而“文学”在此也没有被特别地赋予创新的责任或使命,只是呈现为形态的差异。当然,这种形态的差异之中,必然地暗含着文学的诸多创新。进入到现代以后,一方面时间观念在进化论的影响下变得线性化了,另一方面在工业化等因素的作用下时间“加速”了,对于“日新月异”的想象愈加变得快捷而短暂,弥散到文学之中,人们对于不同代际之间文学的“新”与“变”形成了更加强烈的期待。这种期待,尤其体现在青年写作领域。

## 如何理解“青年”和“青年性”

对于青年写作时间化的理解,某种意义上窄化了“青年”原初的内涵——原本它可能并非仅仅注目于代际的流转,而更多指向于这种身份的政治、社会与文化意义。“青年”的生理年龄只具备生物学意义,甚至都无法防止他未老先衰的可能性,而在心理意义上的“青年”可能不会受限于年龄,正如同那首老歌所唱的,“革命人永远是年轻”。也就是说,创新、求变、突破并不是青年的专利,它应该属于一切有生命力、勇气与自由意志的人。所以,我想说的是,真正的青年写作是灌注着生命力的写作。

## 写作者的勇气和生命力

一个写作者的生命力体现在他必然是真诚而不懈地对世界充满好奇心和探索欲。这也是为什么青年会被天然地视为充满潜能的原因,毕竟未濡染太多世故的心灵更敏感,也就更容易接受新鲜事物,更不会虚与委蛇地作伪

几年前,我曾经写过一篇论文《青年写作与整体语境问题》,谈到我们不能脱离语境仅仅在文学生产、流通和消费体系内部将其孤立化。谈论青年写作,我们总是习惯在文学内部关注“青年性”的预设。但是,我们不要忘了,任何时代关于“青年性”的想象都同特定的语境密切相关。事实上,在中国,青年议题是一个从19世纪末才开始进入到公共视野的话题,并在20世纪成为一种主导性的文化,“青年”被视作革命、断裂与观念创新性的所在。是的,20世纪的中国是一个青年世纪,从老大帝国中绽放出少年中国的璀璨之花,带来翻天覆地的变化,从而改变了中国社会与文化的总体性风貌。

从这个意义上来说,青年意味着辞旧迎新与革故鼎新,进而成为延至当下的文化无意识。基于此,人们才会对青年写作报以如此高的厚望,期待它呈现出迥异于前人的面孔、超擢于“影响的焦虑”,并且焕发出与某种“时代精神”相呼应的光华。然而,这种隐含着的青年崇拜思维无疑是不切实际的,因为文学同生命与基本人性之间的关联,使得它不可能进行某种新陈代谢、斩钉截铁的简单进化,而是新旧杂呈的传承和演化。正如生命样态本身是流动变迁而又无法规划统一的,青年写作表现出来的也是多向度的参差生态,而不是单向度的目的论式的单一进路。基于从生命力角度理解青年,我们才能更清晰地对我们时代的青年写作做出判断。

## 写作者的勇气和生命力

一个写作者的生命力体现在他必然是真诚而不懈地对世界充满好奇心和探索欲。这也是为什么青年会被天然地视为充满潜能的原因,毕竟未濡染太多世故的心灵更敏感,也就更容易接受新鲜事物,更不会虚与委蛇地作伪

而不懈地对世界充满好奇心和探索欲。这也是为什么青年会被天然地视为充满潜能的原因,毕竟未濡染太多世故的心灵更敏感,也就更容易接受新鲜事物,更不会虚与委蛇地作伪。李贽的“童心说”强调的就是“绝假纯真,最初一念之本心”。诚与真是人生的起点,也是写作的起点。同时,我们也可以说明,它也是人生和写作的终点。历尽千帆,经历世态炎凉、人情冷暖之后,从天真之歌到经验之歌,依然不忘初心,不变得世故圆滑,认清生活的真相而依然保持热爱,那才是真正的英雄主义。

这里涉及的是写作者的勇气,即他能够摆脱因循守旧、故步自封的桎梏,拥有一个不断成长的自我。“青年”就体现在这种不断生成之中,它没有也拒绝被定型化、模式化,也正是在这个过程中显示出生命和写作的活力所在。这个自我敞开心胸,敢于冲破既有的观念牢笼、冲击固化的思维框架、反思因袭的美学陈规,接纳生活与生命所赋予的一切,有着介入历史、参与创造的雄心与实践的能力。如果用叶燮的术语来说,这就是“才、胆、识、力”的结合,即天赋与后天训练的才华、突破传统的胆识、审美判断与独立见解、艺术构思与表达能力的融合,构成了一个写作者的创作生命力。

对于写作者来说,如何培育、涵养与呵护这种生命力尤为关键。我们时代的青年显然面对与经历的是不同于前代作家的语境。20世纪70年代以来,青年文化的政治色彩逐渐淡化,而同社会学、生理学和教育学更加深度地关联起来。曾经作为20世纪主流文化的青年文化,在全球范围内保守主义回潮的语境当中,转化为退

缩性和内倾性的亚文化。就中国而言,改革开放的深入和社会秩序的稳定,也使得我们时代的青年写作者同五四青年、延安青年、新中国成立初期的青年以及改革开放初探讨人生之路的青年都有所不同——一代人有一代人的使命,他们同样需要上下求索,但是要寻找的是属于自己在新时代的道路。

我不想好为人师地跟青年写作者来指明这条道路,事实上也无此能力。身在历史进程之中的每个人,气质禀赋、背景教养、际遇机会都不尽相同,也不会有放之四海而皆准的路径。但是,有一些基础性的原则是颠扑不破的,那就是都需要进行自我的锻造,在深入世界的过程中扩大创作视野。

## “向内”与“向外”两条路径

就写作本身而言,我想,最为重要的不外乎“向内”与“向外”两条路径。“向内”是传承中的开拓,“向外”是生活实践中的创造。任何一个写作者都可能是凭空而生的天纵奇才,都是在继承古今中西的传统中“接着说”。我想起近一百年前,朱光潜先生在《给青年的十二封信》中明确反对那种倚马千言、不加点窜的天才论。他说,“在艺术田地里比在道德田地里,我们尤其要讲良心。稍有苟且,便不忠实”,“文学如学画……临帖和写生都不可偏废”。所谓“临帖”和“写生”,其实是一方面需要学习模仿前贤,另一方面则要身体在场地在现实中观察、思考、挖掘。

学习与模仿是写作者都要经过的阶段,但是如果仅仅是“照着说”,那就是失去了自我,无法

建立起自足圆满的生命。之所以会有“影响的焦虑”,会有“传统与个人才能”之间的张力,恰恰在于写作者需要找到那个独一无二的“我”,只有伐毛洗髓、脱胎换骨,才不会沦为东施效颦,照葫芦画瓢的结果往往是画虎不成反类犬。孰有习得的技巧后,写作者也只有投身到现实生活的洪流之中,才能在真正意义上创造出一个“我”。我们这个时代的写作者,最为独特的一点就是所面对的现实是多维度的,不仅有此前文论中所谓的客观现实和主观现实,更有由科技与媒介演变所带来的虚拟现实的增殖与融合。这正如中国作协创研部名文《当前青年文学创作面临的几个问题》所说的,“文学本应具有强大吞吐吸纳能力和审美过滤机制,有包罗万象的容量,又有提炼升华的本领”。这个时候,身经体验、身觉体察、身感体悟的内容就尤为重要,它是在景观社会、二手经验、冗余信息充斥的社会中个体所不可移易、不可替代的生命价值所在。

毋庸置疑,文学在我们时代是一种相对无功利性的存在,也正因为如此,反而是最少受到其他因素影响而具有自由本性的事物。它当然具有我们习知意义上的审美、教育、宣传等多种功能,然而最根本的它是一种同生命息息相关的行动。回到文学最素朴的层面,诸如名利势位等因素在这个领域相当稀薄,澡雪精神、涵养性情、沟通心灵、滋养生命,也许才是每一个写作者的原初动力所在。青年写作者回到初心,也即是回到了生命力的源头,才有可能创造出属于自己的荣耀。

(作者系中国社会科学院民族文学研究所研究员、《民族文学研究》副主编)

## ■声 音

今人说诗歌创作,往往说写诗或作诗,不说吟诗、说吟诗,往往与吟诵相关,说的是诗歌诵读的一种方式,与诗歌欣赏品玩有关,与诗歌创作似乎关系不大。比如,现在说某某人会吟诗,人们大概率会想到他会吟诵诗歌。但在古代诗人的表达中,吟诗与作诗有着极为密切的联系。杜甫的“新诗改罢自长吟”,便是一例。自己新作的诗篇经过修改之后,是否妥帖,要自己检验,这检验的方法便是“自长吟”,自己拉长声调吟诵,看看效果如何。把吟诵效果,作为检验自己诗歌创作的一种标尺。所以在老杜“语不惊人死不休”的佳句追寻和锤炼中,就不仅仅是对辞藻与义项之文情的千锤百炼,其中自然还包含着对和谐声情的反复推敲琢磨。类似的例子还有很多,盛唐诗人李白讲“吟诗作赋北窗里”,中唐诗人白居易讲“闷发每吟诗引兴”,晚唐诗人卢延让讲“吟安一个字,捻断数茎须”等。凡此,都表明吟诵与作诗的重要关系。

为什么古人对诗歌音声和高度重视?无他,因为诗从一产生,便是与歌紧密相连的,所以并称为诗歌或歌诗。它原本就是属于声音的、属于声乐的艺术,而不单是文字的艺术。《尚书·尧典》说,“诗言志,歌永言;声依永,律和声;八音克谐,无相夺伦”,就是把“诗”与“歌”,与“声”“律”紧密联系在一起的。中国第一部诗歌总集《诗经》,与其说是一个文本,不如说是一个歌本,或者说最初是一个歌本,后来才逐渐变为文本。所以在孔子的时代,“三百五篇,孔子皆弦歌之”。再后来,受汉魏南北朝乐府民歌的洗礼和影响,文人诗的创作,也是离不开吟诵的。最典型的东晋诗人谢灵运,据传“半日吟诗百篇,顿落十二齿”。而王融、周颙、沈约、谢朓等“永明体”诗人对“四声”“八病”等声律技巧的研究,实际上也是把诗歌作为一种声音艺术,而为其音调的和谐朗畅服务的。再到后来韵书的出现、近体诗律诗绝句的产生,都是围绕诗歌作为声音艺术的本质特征展开的。中唐时,白居易在提出“文章合为时而著,歌诗合为事而作”的创作主张时,也不忘对诗歌声律进行论述。他在《与元九书》中以植物生长为喻论歌诗结构时说:“诗者,根情,苗言,华声,实义。”如果说在白居易所论的“情”“言”“声”“义”四要素中,“言”与“义”是一切文体必备的两大要素,那么,“情”与“声”二者,便是诗歌的特质。可以简言之:诗者,情也,声也。“情”,关乎内容;“声”,关乎形式;无形式,内容便不复存在。自此以后,历宋元明清,论诗歌声律技巧的文献甚多。诗歌创作要讲究声韵

## 为什么诗歌创作要重视声韵

□赵义山

律,要讲究诵读效果,这一理念深入人心、染入骨髓。文人不用说,我们只说曾国藩这位晚清的湘军统帅,在他的故居“八本堂”中,至今还悬挂着一块匾,匾上书写着他的“八本”家训,其中第二“本”便是“作诗文以声调为本”,可见其对诗歌声律的重视。

直到现当代的传统诗词写作者,也还是十分重视诗词声律技巧的。不过这中间又分为两派:一派是旧韵派,另一派是新韵派(用现代汉语音韵)。旧韵派,坚守韵书,写诗必依《平水韵》,填词必宗《词林正韵》,作曲必法《中原音韵》。此派,我称之为铁律派,他们大多认为传统诗词曲的创作,必须依据古人所编写的韵书。比如作诗,“一东”与“二冬”、“二萧”与“四豪”、“三江”与“七阳”等,现代汉语明明可以互押的,铁律派却坚守《平水韵》,认为皆不可互押。但在“四支”中,如“支”“期”“诗”与“悲”“眉”“龟”等,在现代汉语中,明明不押的,却依照《平水韵》,认为可以互押。铁律派认为,只有这样,才完全地合于“古”。对此,每个人当然有各自的看法。在我看来,随着语音的变化,新韵派不合于“古”,但他合于“今”,还占着一头。铁律派不合于“今”,但未必合于真正的“古”,它可能只合于古人之“韵书”而已。所以我主张,今人创作传统诗词曲,是写给今人诵读、吟诵的,完全可以按今人之声口,依今人之腔调,用今人之声韵的。当然,这也只是我个人的一家之言。

到这里,不得不说一说当代不押韵、不讲平仄的相当一部分的新诗。我必须首先声明,我自己是由写新诗再转向写传统诗词的,而且现在也偶尔写一点新诗,但我坚持押韵,坚持对句式节奏与字声平仄的讲究。所以,就我的诗学立场而言,我不赞成把不押韵的分行书写的文字都叫作“诗”。当然,新诗发展到今天,各种体式、各种特征背后都有其复杂的背景和缘由。但是,我们不能因为倡导自由体新诗,而排斥了那些讲究平仄、押韵的新诗。对此,我们需要从诗学的角度,从中华民族诗歌传承发展的高度,去展开深入的学术讨论。

那么,中国传统诗歌注重声韵的传统,是否未来就归于消失了呢?这就不得不说到诗歌吟诵的当代意义。简单来说,在诗歌创作以声为本的传统被普遍忽略的当下,吟诵就不仅仅是吟诵者个人的一种雅好。倡导吟诵、传播吟诵、研究吟诵,正是让当下与未来的诗歌创作坚持守正创新的正确道路,让当代诗词写作者重新关注声音带来的美感。

(作者系四川师范大学教授)

## ■理论探索

# 比较诗学研究应持有的原则

□龚举善

一般认为比较诗学研究有三大类型:一是时间维度上的流变研究,主要探讨文学理论在不同国度的传播与流变,亦即理论“旅行”问题。二是空间上的对比研究,旨在研究两种或两种以上不同形态的诗学在某些文学基本问题上的差异性,通过对这些差异性问题的相互观照和比较解读,构建彼此的关联,从而发现异质性文学理论各自的特色与局限。三是关系维度上的阐发研究,将不同国族的文学观念、文学理论和批评实践中的一些具有内在可比性的基本问题加以相互印证、相互发现、相互阐释,以求把握文学及其理论批评在演进中的普遍规律。无论是哪一种类型,在研究中都需要注意把握可比性、跨越性、文学性、理论性四项原则。

第一,可比性原则。1982年,季羡林在《比较文学随谈》一文中论及比较文学和比较诗学的可比性问题,其中特别强调了两个要点:其一,“比较”生成于异同之间——“如果完全一样,那就用不着比较。如果完全不一样,则无论从比较”。其二,中国、印度、古希腊罗马这三大自成体系的文艺理论板块,是我们进行比较的主要对象。

根据比较文学学科的现行通则,当代比较诗学的可比性涉及同源性、类同性、变异性等因素。同源性主要指各类诗学所拥有的某些共同文化渊源,以及相互影响关系。所谓类同性,指没有直接影响关系的不同国家、不同民族诗学在客观比较中所表现出来的相似性与契合度。变异性则指某些诗学观念、原则、概念、范畴、方法等在文化旅行过程中的变化与异动属性。从知识谱系学角度看,影响比较更多地表现为同源性和变异性,平行比较则更为关注类同性与变异性。

当前比较诗学研究中存在的问题是,我们经常把两个东西随意拉来进行比较,简单地进行异同分析,得出的结论没有太大的说服力。要避免这样的状况出现,首先还是要判断,比较对象之

间是否存在“亲缘关系”,也就是相互碰撞、相互吸收、相互融合、相互促进的关系。如果存在相互影响,那么,它们之间的可比性是天然的。由此,也就顺其自然地进行影响研究和变异研究。反之,如果比较对象之间不存在影响关系,那么就只能进行平行比较。在平行比较中,可比性的问题尤其值得注意。这是因为,我们只能通过选取一定的视角,对比较对象进行相关的限定,才能让它们之间产生可比性。当然,这样的区分也是相对的,很多时候,它们呈现出你中有我、我中有你的状态。

第二,跨越性原则。当代比较诗学建构中的跨越性原则,主要指跨民族、跨语际、跨文类、跨学科、跨文化等跨界属性的规约作用。

当我们论及比较诗学时,也就意味着是在关系、间性和比照的意义上来谈论问题,就此而言,比较诗学也可称作跨界诗学关系学。

在跨界比较中,经济、政治、文化要素的比较是前提,诗学本体的比较是核心,互鉴效能是目标。当然,处于优势地位的诗学形态在比较性研究中享有更多的施加机缘,因而促成比较诗学跨界交流的施受特征。在此情形下,发现并推进弹性的、灵动的、富有涵盖力的中华民族诗学的整体性结构,继而深化和强化中华民族诗学共同体的国际竞争力和文明引领力,便理所当然地成为中国诗学现代化的题中应有之义。

第三,文学性原则。一般认为,“文学性”作为明确的诗学概念,最初出自俄国形式主义批评家雅各布森。他将文学学科的研究对象指认为“文学性”,亦即使一部既定作品成为文学作品的特性。比较诗学是理论研究,但要避免成为一种纯粹的理论推演,而是要保持其文学性。

在论及中国特色比较诗学的学科建制时,很多学者认为,比较诗学以及中国式比较文艺学,均为现代性“文学”

体制中建立起来的比较理论批评范式,属于文学研究或文学科学的一部分。鉴于比较诗学既是文学诗学也是文化诗学和社会诗学的现实情形,因此有必要倡导一种开放的比较诗学观。对构建中国特色比较诗学体系而言,应将基于文学性的诸多要素有机关联起来,借以塑造当代比较诗学内外兼修的饱满形象。

第四,理论性原则。中国比较诗学体系的当代建构,还必须兼顾学科上的理论性原则:坚实的学科理论根基、自觉的方法论意识以及理论阐释的深刻性与自觉性。

文学理论关涉着丰富的知识。比较诗学研究涉及的“知识”更多,既包括历时性的古代和现代生活知识,也指涉共时性的本土和异域理论知识。当代比较诗学研究方法的选择运用及新近拓展,与既有文化传统、国族心理以及文学观念、理论趣尚密不可分,并大致对应了自新中国成立到新时期再到新世纪的总体探索之旅。无论人们持何种态度,有一点是确定无疑的,丰富多彩的研究方法以及隐藏其后的价值理念,极大地扩展了诗学研究的视野,丰富了比较诗学研究的手段,并由此得出了一些新的富有时代性和启示性的结论。但是,毋庸讳言,当前的比较诗学研究,在方法上总体来说还不够多元,一些新兴研究方法仅被极少数科班出身的研究者所运用,其综合程度和对位效应尚未达到理想状态。

有学者说过,比较诗学的研究范围,像它所评价的文学一样,是无边无际的。最终,它旨在构建一种真正的“文学理论”:一种对文学的理论探讨,一种建立在广阔而坚实的基础上的文学理论。那么,这种说法指向的是比较诗学的理论性原则。也就是说,我们进行比较研究,目的不是简单地比较异同,而是去建构一种真正的诗学。

(作者系中南民族大学文学与新闻传播学院教授)