

新观察·文体探微



诗的逻辑

□西渡

诗仍有其内在的统一性和持续性,仍遵循自己的逻辑和思维规律。诗歌语言的“无理”彰显了理性和意识的局限性,但并不废弃作为思维规则的逻辑。“抒情的逻辑”也还是逻辑,你可以跳跃,甚至可以飞起来,但不能一团乱麻



什么是诗的逻辑?

什么是诗的逻辑?很多评论家和诗人都讨论过这个问题。其中一类观点认为,诗歌的语言常常是不合语法的、违反逻辑的、意义不可表述的;反之,则缺乏诗意。在我看来,这些说法多少有点言过其词,它看似在为诗辩护,实则是对诗的误解。诗的逻辑不等于推理、科学、运算的逻辑,但也不能罔顾人类感性和思维的规律。诗仍有其内在的统一性和持续性,仍遵循自己的逻辑和思维规律。诗歌语言的“无理”彰显了理性和意识的局限性,但并不废弃作为思维规则的逻辑。“抒情的逻辑”也还是逻辑,你可以跳跃,甚至可以飞起来,但不能一团乱麻。自由不羁的想象也必须服从这种诗的逻辑。或者说,这种诗的逻辑就是想象的规则。

史蒂文斯有句诗,“诗必须成功地抵制智力”,这个智力是指科学逻辑、工具理性。但是,在这种计算性的理性之外,还有一种把握现实、反思生命从而获得觉悟的理性。诗并不抵制后一种理性。在此意义上,诗的想象力也离不开理性的参与和协调。如果我们考察史蒂文斯谈论的“非理性”,它实际上是指诗歌中偶然、即兴、不受理性控制的成分。这些成分实际上仍处于意识层面,并不是无原则地照搬抄的机制或遵循自动写作的原理。

曼德尔施塔姆说:“艺术家是要明白他的作品是怎么写成的,是怎么产生的,要明白作品背后的写作的机制、写作的规律。我们不能飞翔,我们只能攀登上那些我们亲手建造的高塔。”(《阿克梅派之晨》,杨青译)作为结果的诗可以飞翔,但诗人抵达其高处是爬上去的。但是在达达主义、超现实主义、意识流、垮掉派等现代反理性主义的影响下,中国当代的很多诗歌深陷反智主义的泥潭,很多作品变成了反逻辑、反思维,不尊重语法的胡言乱语、胡涂乱抹。

诗离不开逻辑,因为诗是语言的艺术。语言的一个特点是间接性。诗和绘画、雕塑、音乐、建筑等艺术都不同。绘画、雕塑、建筑、音乐的艺术媒介都是直接的,它们都能直接对人的感官发生作用,所以思维在其中的作用并不那么明显。建筑的空间结构和音乐的时间结构仍然是理性的构造,但这一理性对接受者的作用是隐藏的。作为语言艺术的诗,其作用机制完全不同。读者对诗接受必须经过思维的转化,若没有思维的参与,读者无法对诗产生任何反应。譬如一个不识字的人,如果我们把一首诗放在他的眼前,他不会有任何反应,因为文字不是一种直接的艺术媒介。

一般认为,诗歌最核心的要素,如情感、感觉、声音、直觉等,都诉诸人的感性,与逻辑或推理无关。但实际上,诗歌所表现的情感、感觉不是原始的情感、感觉,直觉中也有智力参与,声音也不是纯粹的声学现象,而与意义密切相关。因此,它们都渗透了智性,是直觉与智性的复合现象。想象作为诗的动力机制,从根本上说也是一种智力现象,而不是无意识的任意驰骋。诗歌的事实必须符合事实的逻辑,它是正确观察的结果,需要工具、方法、耐心。诗歌的构思、结构、主题锤炼离不开思维的直接参与。在文本中,统一性是诗的逻辑的最高的也是最终的体现。

事实的逻辑、情感的逻辑

《警世通言》第三卷《王安石三难苏学士》提到一则关于“菊花”的故事。苏轼拜访王安石,书桌上有一首未完诗:“西风昨夜过园林,吹落黄花满地金。”苏轼久候王安石不至,乃续诗道:“秋花不比春花落,说与诗人仔细吟。”后来,苏轼被贬黄州,发现败落的菊花,才知道自己错了。这个故事更早的出处在宋人蔡绦的《西清诗话》。王安石诗《残菊》写道:“黄昏风雨乱园林,残菊飘零满地金。”欧阳修读后笑道:“百花尽落,独菊枝上枯耳。”并作诗嘲之,“秋花不比春花落,为报诗人仔细吟”。王安石以《楚辞》中的“夕餐秋菊之落英”来反驳欧阳修,“欧九不学之过也”。史正志则在《菊谱后序》中提到:“菊花有落者,有不落者。花瓣密者不落……花瓣扶疏者多落。”

在这个故事里,我们看到的就是诗人对菊花的观察,每个人各有自己观察的角度,观察所得出的结论也不一样。前不久,我看到一个朋友发的朋友圈,说野鸭睡觉的时候是单脚立地,给自己梳理羽毛的时候是双脚立地。刚好我们小区旁边有个人工湖,湖边野鸭子很多,下午我就去看了看。正好有两只鸭子,

一只在睡觉的确实是单脚立地,但还有一只在自己整理羽毛,也是单脚立地。所以,可以看出,这位朋友的观察不够全面。

有些诗人会依靠丰富的想象力来写诗,但是观察力不足。其实,观察力对诗人而言非常重要。如果想把诗写好,想准确捕捉细节,一定要注重观察的功夫。如果我们不重视观察的话,很可能写出来的就是错的。这里不仅是指对外界事物的观察,还要观察自己的内心,甚至是观察自己的观察。经过重重观察,诗人对于外物,对于人事,对于别人的心理,对于自己的心理,都会有更深刻的理解。这样才能在诗里精确地呈现外在事物和内在世界。

诗歌创作还关注情感。李白说:“白发三千丈,缘愁似个长。”白发怎么可能三千丈?这太夸张了。但因为“愁”在这里,有内在的情感逻辑,所以,这个夸张的形象就变得合理了。李清照说:“只恐双溪舴艋舟,载不动许多愁。”也同样是因为情感的逻辑在里面,才使这句话变得合理。

情感有真挚与做作、轻浮与深刻之别。情感有温度,也有品质。人格参与情感,心智、理性也参与情感。情的高下决定诗的高下、境界的高下。

“修辞立其诚”(《易传》)是诗的一个强规定。对于诗人来说,诚实尤其重要。一个人如果试图说谎,他的诗一定会抛弃他。曼德尔施塔姆说:“诗歌就是一种自我正确的意识。丧失了这一意识的人是悲哀的,因为他显然丧失了支点。”(《诗人与谁交谈》,刘文译)这种“自我正确的意识”必须建立在诚实的基础上。一个诗人一旦失去诚实,必然丧失“自我正确的意识”,诗就如曼德尔施塔姆说的,“丧失了支点”。茨维塔耶娃说:“人在世间的唯一任务是忠于自己,真正的诗人总是自己的囚犯;这种堡垒比彼得—保罗要塞还要坚固。”(转引自马克·斯洛宁《诗人的命运》,玛丽娜·茨维塔耶娃译),浦立民、刘峰译)构思与虚构的目标都是为了表现自己的“内心之真”。读者所期待于诗的最高伦理是真,期待于诗人的最高伦理是诚实。一旦这个真的、诚实的氛围被破坏,诗和诗人都必然一败涂地。

从“修辞立其诚”的角度来说,AI写诗永远不会超过诗人,因为一旦揭穿谜底,我们知道是AI写的时候,对诗的信任就被破坏了。对我而言,我更希望了解的是人,而不是一台机器。我想了解的是,人是怎么想的,人是怎么感受的。

感觉的逻辑

诗离不开感觉,朱自清曾说,“想象的素材是感觉,怎样玲珑缥缈的空中楼阁都建筑在感觉上。”(《诗与感觉》)传统诗歌一般以表现情感为主,感觉是表现情感的手段、媒介。情感相较于感觉,较为粗线条、类型化。所谓“七情六欲”,“六欲”与感觉的关系更密切。从主观的意志讲是“欲”,从感官的方面说是“感觉”。浪漫主义是表达情感,而象征主义转而专以感觉为表现对象。中国传统诗人中李商隐、温庭筠、李贺已走上感觉化的路子。感觉的领域更大更广,更精细敏锐,更富于变化。诗向感觉发展,丰富了诗的表现领域,让诗变得更为微妙灵动。

佩索阿曾说,“感觉是神圣的,因为它们使我们和宇宙保持着关系。”(《感觉主义宣言》,程一身译)这说明,感觉也是有逻辑的,感觉并不是无厘头,并不是完全主观的、特殊的、私人的。

李商隐在《春雨》的颔联中写道:“红楼隔雨相望冷,珠箔飘灯独自归。”这里面传达了非常独特的感觉,比如其中的“冷”。后半句则是说春天下着的细雨,像珠箔做的帘子一样飘着,让诗人感觉到灯似乎也是飘在空中,尽管其中传达的感觉非常独特,但这还不是一首象征主义或者说感觉主义的诗,因为感觉还是被理在主题里的,用于表现主题,而没有成为诗的核心。而在松尾芭蕉的俳句里,感觉则成为了核心,这就是感觉主义的诗歌。比如他的俳句《古池》:“古池塘,青蛙跃入,水声响。”

感觉是人类的一种生理机能。这种机能是进化的伟大成果,有其内在的逻辑。诗所表现的感觉往往经过语言的整理,理性已参与其中,而不是纯粹的生理反应。诗的感觉不是单纯的痛、痒、冷、热等生理感觉,它总是复合的感觉,或者关联情感(“红楼隔雨相望冷”),或者与观察相关(“青蛙跃入,水声响”),或者同时关联观察、情感(“珠箔飘灯独自归”)。

感觉也可以和推理相关。比如,李贺的诗句“羲和敲日玻璃声,劫灰飞尽古今平”(《秦王饮酒》)和“天河夜转漂回星,银浦流云学水声”(《天上谣》)。它从感觉方面看,是直觉;从修辞角度看,是通感;从逻辑的方面看,是类比。类比是从两个事物

之间一个或多个性质的相似去推测它们其他性质的相似,实际上已经是推理。“羲和敲日玻璃声”就是从太阳、玻璃在明亮这一点上的相似推断出其声音的相似;“银浦流云学水声”是从云、水在流动这点上的相似推断出其在声音方面可能的相似(“学水声”)。李贺还有一句诗,“向前敲瘦骨,犹自带铜声”(《马诗二十三首·其四》),是从瘦骨与铜器形状、硬度上的相似,推断出其声音相似。当然,这个推理的过程在感觉中是隐藏的,并不显示,所以看起来似乎是直觉的。实际上,这种直觉正是推理机制发挥作用的结果,只不过这个机制已经深深隐藏,显现出来是一种感觉的本能。因此,诗中的这种通感,是理性、感觉复合的效果。

说到感觉,我们还会谈及“通感”与“联觉”。一种知觉体验自动唤起另一种知觉体验,无须经过大脑有意识的处理。这种不同感觉的联通能力在心理学上叫“联觉”。在不那么严格的意义上,通感可以视同联觉。也有人加以区分,认为联觉是生理性的、与生俱来的;通感则依赖于经验或集体无意识。联觉基于直接的知觉层面,更具生理性;通感建立于各类感觉体验的基础上,更具心理性。也可以说,通感建立在联觉的基础上,是对联觉的有意识的利用。作为修辞手段的通感,显然已经高度意识化了。

想象的逻辑、声音的逻辑

李贺有一首很有名的诗叫《梦天》:“老兔寒蟾泣天色,云楼半开壁斜白。玉轮轧露湿团光,鸾翼相逢桂香陌。黄尘清水三山下,更变千年如走马。遥望齐州九点烟,一泓海水杯中泻。”它鲜明地体现了诗歌中的想象。

想象是一种具有建构功能的能力,它是人类独有的。人的世界诸言之都是想象的建构。因此,想象绝非一种非理性的本能,而是人对于本能的一种驾驭。想象是从已知的此岸向未知的彼岸的出发。诗歌创作中的想象,就是根据已有的形象创造出另一个新的形象,或者根据已知事物之间的联系去发现未知事物之间的联系的一种心理和思维活动。诗歌创作是以形象为材料的主动运思过程,建立在感性基础上,但诗的完成离不开理性和抽象思维的加盟。诗歌写作也可以看成一个形象建模的过程。

联想、幻想、想象这几个词经常是混起来用的,但在具体的创作实践中,它们有着微妙的区别。联想是从已有的形象和感觉来推测和感知未知的形象和感觉,可分为相似联想、相邻联想、对比联想、因果联想。比喻、比拟、通感等修辞手段都离不开联想的媒介。幻想则是虚构性的、无目的的想象。诗人依靠它创造出本来并不存在的形象。神话形象就是幻想的创造。牛郎、织女的诗歌形象也是幻想的成果。想象是一种积极的、主动的、有意识的虚构,幻想是一种被动的、无意识的虚构。想象具有建构性,幻想不具有建构性。想象的建构可以把幻想纳入其中,使之成为建构的,但幻想不能把想象纳入其中。

海子、骆一禾诗论中强调幻象的重要性,把幻象视为与经验对称的一种感知、体验、生存方式。经验联系于个体与现实,幻象联系于集体和无意识(集体记忆)。海子认为幻象揭示了人类最根本的、集体的、原初的生存体验。幻象与经验的区别,就像火焰与落日之光的区别。幻想是进入幻象的主要手段。因此,海子、骆一禾也特别强调幻想的重要性。

诗歌创作中还有声音的问题。布罗茨基在《文明的孩子》里写道:“写作实际上是一个存在过程;它是为自己的目的而使用思维,它消耗概念、主题,诸如此类,而不是相反。是语言口授一首诗,而这就是语言的声音,我们以缪斯或灵感这类绰号来称呼这个声音。”他还在《巴黎评论》访谈里说:“当他们说‘诗人听到了缪斯的声音’,如果对缪斯的性质不加具体说明,这就是一句废话。但是如果你深入地看,缪斯的声音就是语言的声音。它比我现在所说的更为世俗。从根本上说,它就是我们对听见、读到的一切东西做出的回应。”

布罗茨基在《文明的孩子》里的一番话被很多人当作诗是语言的创造的证明,但他们忘了布罗茨基后面的话,语言的声音从根本上说就是我们对于听见、读到的一切东西做出的回应,这也是一个记忆的过程,一个理性参与的过程,一个由记忆、理性、感性共同塑造和创造的过程。语言的背后仍然是人。比喻有时候让事物变得清澈,有时候也让水变得浑浊。关键是我们有没有清澈的领悟。诗是精神的创造,而不是语言的创造。两者虽然具有相似的语法结构,却具有完全不同的意义结

构。“诗是精神的创造”,意味着精神是创造的主体;但“诗是语言的创造”,仅仅意味着诗的创作通过语言而发生,语言并不是创造的主体。

逻辑与诗的统一性

以上我们谈到逻辑与事实、情感、感觉、想象、声音的关联及其作用,但逻辑在其中的作用都是隐藏的。逻辑还存在着与诗歌写作直接相关的部分。逻辑在诗歌的构思、结构、主题提炼中都是直接起作用的。

还有一类沉思的诗,譬如穆旦的《诗八首》,逻辑也是直接起作用的。旧诗中的禅诗也是这样的诗。清代禅师释敬安有一首《梦洞庭》写道,“昨夜汲洞庭,君山青入瓶”。他是怎么能用一个瓶子装下洞庭湖的?这里头就有禅理在:诗人用瓶子装了一瓶洞庭水,洞庭水是洞庭湖的一部分,水和湖有一种部分包含整体的关系,所以可以把洞庭湖装在水瓶子里。同时,君山的倒影在洞庭湖上,所以诗人把洞庭湖借由洞庭之水装入瓶中的时候,也把君山的影子装进来了,影子也是山的一部分,所以说“君山青入瓶”。这是一种禅理。

沉思在新诗中越来越重要。它有不同类型的。一种类型是用哲学来写诗(如卞之琳用哲学来抒情),还有一种类型是用诗来表现哲学(譬如冯至的十四行诗)。穆旦的《诗八首》是两者的综合,它是用诗探讨爱情的哲学。在卞之琳的类型中,哲学变成了诗的元素;在冯至的类型中,诗变成了哲学的比喻。无论如何,逻辑(思)的直接介入,都带来了诗歌的变化,拓展了诗歌表现的领域,丰富了诗的世界。

此外,现代诗歌的悖论修辞也与逻辑(思)直接相关。当然,诗的逻辑并不是逻辑的推理,不基于概念运作。诗的理性带有直觉性质,我们可以称之为语言直觉或者“形式直觉”。诗人依赖此一直觉对他的工作或工作成果进行反思,来纠正其中的混乱、失控、无序,使诗建立浑然的秩序和统一,同时在统一中保持“流动的差异状态”。

穆木天在《谭诗——寄沫若的一封信》里提出了统一性的问题:“我的主张,一首诗是表一个思想。一首诗的内容,是表现一个思想的内容。中国现在的新诗,真是东鳞西爪;好像中国人,不知道诗文有统一性之必要,而无unité为诗之大忌。第一诗段的思想是第一诗段的思想,第二诗段是第二诗段的思想。甚至一句一个思想,一字一个思想,思想真可称未尝不多。在我想,作诗,应如证几何一样。如几何有一个统一性的题,有一个有统一性的证法,诗亦应有一个有统一性的题,而有一个有统一性的做法……因为诗在先验的世界里,绝不是杂乱无章、没有形式的。”穆木天谈论的是他那个时代的诗歌形式,也仿佛也在说我们这个时代的诗歌形式。我们现在的很多新诗,也是一字一个想法、一句一个想法、一段一个想法。

与诗的统一性相关联的是诗持续性。穆木天认为,一首有统一性的诗,是统一性情、统一情绪的反映,是“内生活”的真实象征。人类的“内生活”是流转的,而它们的流转是持续的、有秩序的,所以它们的象征也是持续的。读一首好诗,自己的生命仿佛随着它持续地流动。这样看来,好的诗,是有持续性的。诗里可以有沉默,但不能有截断,因为“沉默是律的持续的一种形式”。因此可以说,统一性是诗的逻辑的最高的也是最终的体现。诗的整体性和统一性要求只能比散文更严格。以为诗歌就是前言不搭后语,是对诗的侮辱,也是对人类感性认知力的侮辱。

统一性的第三个表现是内容与形式的一致。正如穆木天所言,“思想与表思想的声音不一致是绝对的失败”,“诗的律动的变化得与要表的思想的内容的变化一致”。为什么会有散文诗这种东西?就是有一种诗意,它的旋律是不容一句句分开、不容分行的,它只能用这样一种旋律来表现。

诗的推进类似滚雪球。开始你手上可能只有一团雪,但是随着这一小团雪在雪地上的滚动,周围的雪不断地被凝聚进来,它越来越大,成为一个大雪球。这个过程看起来充满随机和偶然,但仍然有其自身的逻辑。首先,它必须是在雪地上滚动,它才能凝聚周围的雪。如果你把一团雪投进水里,它就化了。如果你让它在水泥地上滚动,它也不会成为雪球。其次,被凝聚的也应该是雪。如果什么乱七八糟的都团到一起,这个雪球就不是一个好的雪球,而且容易解体。

这,就是诗的内在逻辑。(作者系清华大学中文系教授)

11月28日,《中国作家》杂志社在京举行“全球文明视野中的中国文学”座谈会。10余位专家学者参加座谈,围绕全球化背景下中国文学如何参与文明对话、中国文学的世界性价值及传播路径等话题展开讨论。

“许多优秀的文学作品,它们的力量不完全来自审美层面,还来自文字背后的世界观、价值观、人生观。这是中国当代文学创作者、研究者应当达成的一个共识。”首都师范大学教授刘文飞谈道,要让文学在构建人类命运共同体中发挥更大作用,就需要我们找到独属于中国的文学观念、文化观念、文明观念,“每个作家都应该有他对世界的独特看法,这种看法走出去以后,能感动更多海外读者,这时候中国文学也就开始真正具有了世界影响”。

“真诚创作就是最有效的文明对话。”《诗刊》主编李少君从诗歌的国际传播角度出发,结合“国际青春诗会”的成功经验谈道,诗歌作为“人类共同的语言”,在文化交流传播中具有独特优势,青年一代与生俱来的开放性、全球性、未来性,也为不同文化间的交流互鉴提供了前所未有的可能性。

海南大学人文学院教授刘复生从理论层面梳理了学界话语从“文化自觉”到“文明自觉”的转型。他谈道,新世纪以来,中国文学逐渐从“追

综述

“全球文明视野中的中国文学”座谈会聚焦

推动中国文学的国际对话与传播

□本报记者 罗建森

赶西方现代性”转向“建构自身文明主体性”,这种新的文明视野应该代表一种不同于以往现代文明的崭新价值,表现新的生活和理想,具有强大的感召力。“我们当代的‘文学家’有责任去参与建构这种文明视野,把隐藏在生活中的、包含着崭新文明精神的感性经验生动表达出来。我相信这样的作品不会被埋没。”

“作家在写作的时候,不要过多去想走向世界的问题,首先要忠实于个人经验。”作家李洱谈道,写作最重要的是诚实,甚至是冒犯,希望年轻人能写出真正具有艺术性和时代性的文学作品,写出属于我们的独特经验。在构建人类命运共同体的背景下,中国经验和西方经验、中国文明和西方文明实际上有很高的共通性和契合度,“不论是中国的作品还是西方的作品,读者都能

从中读到自我”。

作家鲁敏结合《六人晚餐》(此情无法投递)的海外传播经验,提出“文学的最大公约数是人性困境”。她认为,中国作家应聚焦个体在时代变迁中的生存状态,通过微观叙事折射人类共通的情感结构。“中国人的坚韧、乐观和东方的生命观、价值观,本身就是对世界文学的独特贡献。”她还谈道,文学创作须回归真诚,避免为迎合翻译而牺牲艺术的独立性。

南京师范大学文学院教授何平从历史维度梳理了中国文学与世界文学的互动脉络。“大家可以注意一下‘人类命运共同体’一词的英文翻译,直译过来是‘人类共同体共享的未来’。”他谈道,我们在文学讨论中使用“人类命运共同体”这一概念时,关注的常是人与人、国与国、民族与民

族之间如何达成共情,但它又不止于此,“我们共同的未来和审美可持续发展的相关话题,也是非常值得讨论的”。

北京大学文学讲习所讲师樊迎春结合自己的教学经验谈道,当下年轻一代写作者对世界的想象,是建构在属于他们的全球视野之上的,他们关切的是整个人类,而非某个具体的国家、民族或地域;与此同时,他们的想象又带有强烈的东方色彩,某种意义上继承了中国古代文学“神怪叙事”的倾向。这种迥异于传统的写作现象也提醒我们,需要在表现中国特色文化资源的同时,找到真正具有普适性的、为世界读者所关切共同话题。

中国作家协会副总编辑张俊平结合工作中的观察谈道,文学对外传播的基础是作家创作出优

秀的作品。今天的写作需要坚持“长期主义”和“大文学观”,一方面要有效呈现中国何以为中国、中国何以发展到今天的经验和故事,以小见大展现中国当下的面貌,另一方面应该突破题材限制,用更多元的方式去书写、承载和传播中国的价值观念。

中国作协网络文学中心助理研究员贾想分析了当前中国网络文学出海的四大优势。一是中国网络文学的技术优势,即国内互联网技术的高速发展;二是中国的人口优势,大量的活跃用户促进了网络文学的新陈代谢;三是想象力优势,想象力的极大解放推动了网络文学的繁荣;四是内容生产模式的优势,UGC(用户生成内容)模式增强了作者与读者间的互动性,进一步提升了网络文学的创作质量。

《中国作家》主编李云雷在总结时说,当今世界正在经历深刻变革,人类命运前所未有的地紧密相连,不同文明如何在差异中求共存、在交流中谋发展,各领域如何为推动人类文明进步贡献智慧和力量,已成为亟待回答的时代命题。中华文明始终以开放包容的胸怀与世界对话,中国文学正在以前所未有的实践方式推动不同文明互学互鉴,未来《中国作家》将紧扣国家文化战略,通过专栏策划、国际交流等多种渠道,助力中国文学在全球文明图谱中发出更强音。