



关于分行之外的事情

——谈诗歌的文体特质

□赵 琳

关于分行之外的事情,我首先想到的是“边界”。边界就是界限,或被明确划定的地域。我曾写过一篇短篇小说,标题就是《边界》。小说中有故事、有冲突,也有需要讲述的文本之外的问题。提到它的标题,并非为了谈论这篇小说本身,而是想引出诗歌分行之外的东西。

诗歌写作需要一种分行思维

众所周知,诗歌需要分行,散文和小说则不需要。这种分行形式在一定程度上界定了文体之间的区别,让读者一目了然,知道哪些是诗歌。但这种简便区别方法的背后,是一种更加纠缠的关系,比如诗歌写作与散文语感的关系,诗歌想象力与小说创作之间的关联,以及叙述过程中的可读性、故事感和个人化等。这些都需要写作者注意,因为“边界”只是表象,蕴含于内核的信息才真正值得被发现 and 关注。

有一次,我和一位写散文的朋友聊起诗歌和散文的关系,发现我们会陷入一个美丽的误区:诗歌不分行,可能就是一段不错的散文段落;而语言优美、有质感的散文分了行,就是一首不错的现代诗。这种感觉时常浮现,挥之不去。确实要承认,诗歌与散文的界限并非绝对,一个隐喻既能在诗歌中闪光,也能在散文中生根。

那么,诗歌写作是否真的如此,先像散文一样完成,再用键盘上的回车键机械地分行?从我个人的写作经历来说,我先是阅读了大量小说和散文,然后在大二的暑假去青海,在草地上写下了第一首诗。当时,我从未想过要把一段语言作为诗歌来分行,是在朋友的建议下,才让它“更像诗歌”。回过头看,从写诗歌到写散文,分行并非给诗歌披上一件外套,而更应是一种语言内部的呼吸方式。一首诗在被写出的瞬间之前,就已经携带了即将分行和控制节奏的命运。这与散文的铺陈和叙述不同,背后是两种不同的思维。诗歌带有天生的“气息”,好比一个侠客练习招式,从起步到上乘武学,势如破竹,行云流水;而散文允许语言之间稍有停留和参照,好比习武者之修炼内功,有着层层递进、渐臻成熟的节奏。

这便是问题的关键所在:诗歌的写作,需要一种分行思维。我自己写完诗歌后,不再考虑哪里断裂重组,当词语汹涌而来时,分行只是结构上的力量所致。但诗句的完成如同面临一座座

悬崖,每节的结尾都需要作者纵身一跃,或者前期积蓄力量慢跑,再到最后决然跳入下一行。这一跃之间,诗句发生断裂、转折或生长,其中的“空白”并非真空,而是一种充满张力和想象的沉默,是诗歌固有的组成部分。这种感觉在散文中几乎不存在。散文的段落之间当然也有停顿,但那只是逻辑段落的切换,而非诗行之间那种迫使词语在孤绝中重新定义自身的力量。

最近,我在读西班牙作家哈维尔·马利亚斯的小说《万灵》。这部小说叙述绵长,故事组织紧密,恍惚间给人一种诗歌般的语言感觉。读完后,我总觉得仿佛还有什么细节被遗漏了——这是一种横向思维,句子在作者构建的轴线上不断延伸,试图穷尽一个想法的所有侧面。但诗歌的语言是智慧型的,其运动方式也是纵向的、跳跃的。博尔赫斯在《恩底弥翁在拉特莫斯山上》(四川译)中写道:“那时我沉睡在峰顶,我英俊的身躯如今已被时光所消损……古代夜晚,我总是追寻/那冷漠的月亮,宙斯的女儿。”这里的诗句每一句都是独立的单元,行与行之间不是逻辑上的平滑过渡,而是意象和哲思的并列、对峙或突转。如果把它改写成散文:“那附我沉睡在峰顶,我英俊的身躯如今已被时光所消损……古代夜晚,我总是追寻,那冷漠的月亮,宙斯的女儿。”逻辑上倒是通顺的,但诗歌的空间感便失去了,也让语言显得更加晦涩难懂。

所以,认为诗歌是“先散文再分行”,就像修建房屋之时,堆好所有建筑材料再设计结构,这自然是顺序有误。修建过程中问题层出不穷,结果也不会圆满。分行从一开始就应该参与到诗歌的生成过程中,决定词语的距离和意义。这种分行的自觉甚至反过来影响那些散文性很强的诗歌,比如叙事诗或哲理诗。它们看似在“叙述”或“论述”,但由于分行和跨行的存在而不断被打断、被陌生化,从而迫使读者不仅关注故事或道理本身,更关注语言的自我呈现。

当然,这并不意味着诗歌与散文之间有一道不可逾越的高墙。恰恰相反,散文诗从内部继承了诗歌的跳跃性、密集性和多义性。波德莱尔的《巴黎的忧郁》、鲁迅的《野草》,依然保留着诗行之间的语言张力。这些作品便改造了散文,创造出一种诗歌与散文之间边界地带的独特之美。

诗歌想象力的“确定性”与“不确定性”

诗歌与小说的想象力也是不一样的。小说的想象力是虚构性的、营造性的,而诗歌的想象力是爆破式的、突然性的。比如胡安·鲁尔福在《佩德罗·巴拉莫》中写道:“雷德里亚神父很多年后将会回忆起那个夜晚的情景。在那天夜里,硬邦邦的床使他难以入睡,迫使他走出家门。米盖尔·巴拉莫就是在那晚死去的。”诗歌的表达则不是这样切题和完整,它肯定要借助隐喻和象征;而小说则创造出一种回忆、现实与死亡的情境,让确定性成为镜子般的意象,把故事具象化,让想象力作为小说细节的骨架和肌理。

小说的想象力是小说家通过精准而感性的语言,把细节构建成真实的世界,再让读者沉入其中,相信故事和主人公的人设,带有系统化的痕迹。而诗歌的想象力是奇幻的。宁夏诗人杨森君有一首诗歌叫《镇北堡》,诗中这样描写:“我同样愿意带着我的女人回到古代/各领一柄鸳鸯剑,然后永远分开/十年,二十年,三十年……/一百年以后,我和我的女人/分别战死在异地,而两柄剑/分别存放在两个国家。”乍一看,简练凝练,再一看,有对故事的想象,有限的词语之间迸发出诗歌节奏的爆发力,将人物与历史相呼应,哪怕是纯属虚构,但在想象力的感染下,读者也能领略到情感的变化和精神的气象。

然而,诗歌想象力的这种力量感背后,也有

一种“知识性”。博尔赫斯对于哲学、历史、文学及其他书籍的知识汲取,在他的诗歌中表现得很多。他的想象力有一部分来源于“知识性想象力”,这种想象力本身就是将原有的知识储备转换为语言燃料,将不同的词句排列组合,并将它们作为诗歌原初的一部分。这种写作方式也体现在一些“学院派写作”中。对于一般读者而言,可能难以理解得很精准,但仍旧能在复杂精密的语言中,感知到知识所带来的情感变化和诗意体验。

同样,在小说《万灵》中,主人公在观察世界时,表现出一种极度发达的“情境想象力”。他会从一个微小的细节出发,牵扯出整个可能的故事。这种发散性思维方式,赋予了想象空间更多元化的语言不确定性。再比如回到我们的生活中,尤其是人与人之间交往所引起的误解、隐瞒等,其实有许多都源于相互之间对各自语言理解的不确定性。一句话,不同的解读容易产生模棱两可的歧义。

可读性、故事感、个人化

当我们再回到诗歌分行之外的散文、小说,甚至是一些歌词、文案时,要面对的不仅是对作者技巧的考验,还有人工智能创作的挑战。毋庸置疑,AI可以在一分钟之内写出一首完整的诗歌,而诗人写一首诗一般最快也得半个小时,一篇散文或小说则更久。与AI惊人的创作效率相比较,不仅是时间成本的悬殊,更引出“作者独创的价值何在”这个终极问题。答案在于,真正的文学作品,无论是哪种题材,传递出的温暖和独立,都是人类共有的精神所在。

我将其归纳为三个词:可读性、故事感、个人化。可读性在文学中通常被理解为通俗易懂、故事吸引人,但真正的可读性在于作者通过文字建立与读者沟通的信任感和亲密感,好比一种召唤力,能够在情感上产生共鸣。AI生成的文本,最

致命的问题在于可读性的虚假,看似光滑洁净,却经不起更深层次的考量。诗歌、散文、小说的写作不是炫技,而是写作者自身经验的在场,让读者产生对文本的辨识和思考。

按理说,故事感常被等同于情节发展和故事概括。它基于人们原有的思维模式,由知识和经验所决定。但故事感的魅力在于如何将一首普通的诗歌升华,让一篇平常的散文获得新生,将一篇陈旧的素材变成涅槃重生的好小说。尽管存在叙事诗这一文类,但分行的诗歌通常被认为是最远离故事的文体。可是一首短小的诗,可能在几行之间就能打动人。甘肅诗人阿信的《雪夜》写道:“荒郊。车子抛锚。/踩着雪,呵着热气。/多么安静啊/突然就回到了童年/那繁星密布的天空。”短短五行,令时空的对比和童年的映射跃然眼中,写出了潜在的故事。这种故事感,是人工智能语言模型难以企及的。

这也就引向写作者的个人化。我们谈论的个人化,包含了人们独特的感知、习惯、语言、价值观等,也有它的局限。我在一篇随笔中谈到朋友从甘南若尔盖草原发来的视频,视频中的牛马与羊群,带着生活的原始节奏。它们是久居草原的主人,而人类反而像是突然的到访者。这种将个体置身于茫茫草原的具身感觉,也是AI无法感悟的。它或许可以伪造在场感,但那只是基于对素材的分析,而人所经历的生活与馈赠,是任何人工智能算法所无法达到的。

也许,在AI时代,风格形态可以参考,而有趣的、真实的灵魂不可复制。

文章结尾时,已是深夜,虫鸣打破了夜的宁静,茶水在桌上渐渐失去温度,单曲循环的音乐已数不清是第几遍。

可是,星空之下的慰藉来源于真实发生的一切,亲切,温暖,幸福。
(作者系青年诗人、评论家)

短 评

水车流转,写尽三代女性的命运沉浮

——读边八哥长篇小说《水车转,女儿红》

□周化能

西双版纳作家边八哥扎根雨林和边疆沃土,承继冯牧等军旅作家书写边地的审美传统,接连推出被誉为“边地三部曲”的长篇小说、以大象为题材的诗集《神象出没》以及革命历史题材小说《浴火》。长篇小说新作《水车转,女儿红》另辟蹊径,将地方民俗、家族兴衰与时代变迁深度融合,聚焦边地女性的命运沉浮,展现了三代女性的苦难、坚守与觉醒。

如果说《浴火》是边地男儿的英雄史诗,《水车转,女儿红》则堪称一曲关于边地女性的时代悲歌。小说开篇以极致的悲剧奠定全文悲凉的基调:美丽的阿珍因“鬼缠身”被村民排斥、被丈夫嫌弃,万般无奈之下投江而死。阿珍的人生充满悲剧底色,她曾是百里挑一的“寨花”,婚姻美满,育有可爱的女儿。可命运最残忍之处,便是先予她这世间最好的,再亲手将一切撕碎,最后灰飞烟灭。感人至深的文字背后,往往血泪交织,让人不忍卒读。该篇章最让人痛心的,是懵懂的女儿目睹悲剧时竟无邪嬉笑,以乐衬哀,营造出强烈的情感反差。

作为核心人物,阿珠的悲剧人生是贯穿始终的,揭示了旧社会万千女性肉体与精神遭受的双重磨难。阿珠一岁丧母,父亲出走,她与祖母相依为命,饱尝人间孤苦。及笄之年,阿珠在“寨花”推选前夜突发怪病,错失桂冠,险些自杀。幸得祖母悉心照料才渐渐好转。她后跟虎戈结为夫妻,短暂过上幸福生活。然而“寨花”阿秀心生嫉妒,设计与虎戈外出遇险,两人衣冠不整的场景被村民撞见,随即被长老施以酷刑。作者不惜笔墨细写两人童林审判和场院受刑,并非单纯为了展现边地风俗,而是抨击宗法制度对人的束缚和践踏。

这场风波深刻改变了虎戈、阿秀和阿珠三个人的命运。不久后,传来虎戈“沉江消亡”的噩耗,阿珠彻底陷入绝望。作者借鉴鲁迅“画眼睛”和“勾灵魂”的艺术手法,通过

阿珠前后两次神态对比,精准刻画人物心境变化:第一次变故时,眼里充满质疑、痛苦和观望,但心底尚存一丝希望;第二次眼神空洞,身体出现“僵直”反应,陷入濒临崩溃、绝望的状态。虎戈“沉江”后,她为了孩子勉强支撑着,并按照寨规改嫁虎戈的弟弟虎标。阿珠接连生下11个子女,获得“娘花”的桂冠。就在她的荣耀时刻,死而复生的虎戈凯旋归来,让阿珠平静的生活再次掀起波澜。历经苦难的阿珠选择继续留在虎标身边。半生磨难淬炼了她的人格,最终她摆脱了病魔的枷锁,眼里充满历经千帆后的深邃、宁静,沉浸在儿孙绕膝的幸福中。她隐忍顺从,勤劳善良,自尊自强,使读者生出无限的敬意。

第三代女性阿娣多了几分桀骜不驯。她自幼目睹母亲阿珠被怪病、寨规、生育束缚的一生,早早萌生了反抗的意识。她不愿重蹈覆辙,向往山外的世界,想有不同的活法,靠自己的价值定义人生。解放军和工作队的到来,带来了新思想,让她油然而生走出大山的念头。她主动学习认字,接纳婚姻自由和男女平等的新观念。面对族长的权威压制,她敢于据理力争。在村寨遭遇匪偷袭时,她带领女子民兵班英勇奋战。及笄之年的阿娣拒绝拔贡,质疑祖传寨规和山神权威,掀起新旧观念的交锋,让古老的旧秩序摇摇欲坠。

阿娣凭新学来的知识和果敢的勇气,对不合时宜的寨规和习俗提出改良,最终废除了一些野蛮残忍的陈规陋习,保留了一些有人文与实用价值的传统习俗,让古老的村寨面貌焕然一新。此后,阿娣走出大山求医求学,学成归来后用知识回报家乡。

可以说,《水车转,女儿红》以水车转动为隐喻,串联起三代女性的命运浮沉,以微观的个体苦难映照宏伟的时代变迁,写出了人性的坚韧与光辉。

(作者系云南省文艺评论家协会会员)

母亲得了一种叫作“走”的病

□格 尼

从前,我家门前有条河,叫格尼河。后来这条河的名字成了我的笔名。我在这条河边长大,童年时曾想跳进这条河里,以此制造一件大事,终止父母争吵。

每天放学后,我会在通往自家房子的街上遥望烟自是否冒烟,如果炊烟正常升起,悬着的心就落下一半。走到院子大门口,再看看狗是否活泼。它和我们小孩子一样,只要大人争吵,就变得静悄悄的。如果父母发生争吵,整个院子会陷入一种寂静,这时候我能闻到一种气味,正如我小说中写的那样:“这气味来自荒野,来自泥土和冰霜,来自大清早寒凉的灶台和烟自,来自丝滑剔透的曙光。它类似于澄澈天空的气味,类似于西向最穷人家的气味,类似于久无人住的房屋的气味……”许多时刻,我希望在经过院子走进家门的过程中消失,不再提心吊胆地活着。这是我的童年底色之一。

父母发生争执的原因多半是母亲总想逃出去。我的故乡在内蒙古东北部,母亲嫌太穷太冷太累。她是从山东闯关东来东北的,挨过饿。当年我姥爷为了让五岁的她活下去,把她扔到火车上。她进了孤儿院,后来机缘巧合又回来了。她的童年底色无疑是恐惧的,所以她惧怕贫穷,整日焦虑怎样才能过上好日子,怎样才能让她的孩子们过上安稳生活。

那时我最大的愿望是有一朝一日帮助家里还清债务,帮母亲逃出去,让全家过上好日子。这样我们家就不再有争吵声了。

后来,哥哥在当地成为教师,我们姐第三人在四川定居。母亲终于逃出农村,来到四川的城市。哪知,进城不久,父母就待不下去了,想回老家继续种地,两人都焦躁。开始,我以为城乡和地域的差异造成的这种焦躁,给些时间就会慢慢适应。但是,母亲没完没了发愁,身体瘦弱无力,胃病频发,睡眠不好。可一答应让她走,什么病都没了。

这时候我们做儿女的还没意识到,母亲得了一种叫作“走”的病。父母回老家不久,又觉农村不行,再次回到四川,不到个把月又想走。后来父亲去世,母亲仍然无法停下脚步,在城乡之间、城与城之间不断穿梭游走。

生活、精神和个人的困境是母亲“走”的成因,也许还有别的。当我不断追问追问,就有了写《寂静地》这部长篇小说的想法。我们一家人走的路太多了。小说中,阿伦的母亲想逃出西向,后来逃出去了,却找不到舒适之地,永远有个理想的远方。造成这种现象的根本原因,是西向人身上背着西向,头脑里装着西向,思维早已固化,到哪儿都是西向,逃不出的是自己。

小说有我部分真实的经历,走,成为主线。如果把阿伦家每次迁移的行程用线条连接起来,绘成几何图形,一定是座庞大的异形建筑,这是小说的框架。那些密密麻麻的线条,是一条条扎实的钢筋。写作时我尝试过许多花样。我看上了鲁尔福,野心勃勃想学他,结果写了一些就写不下去了。我又看上了福克纳的《喧哗与骚动》,模仿,放弃。此后,我还模仿托尔斯泰、加缪。直到玩不出花样,老老实实写下这句:“每到春天,鄂温克人的马队会穿过村庄。”小说才真正开始了。我写下一大段,幡然醒悟这才是属于自己的小说。老老实实写,用老老实实的线性结构,好比返璞归真。

我常常自问,为什么要写作?答案往往一致,因为有话要说,为什么有话要说?因为疼痛。这疼痛涵盖广泛,自身的疼,他人的疼,或者一棵小草的疼,一条河流的疼。如果我不把这些疼写出来,心里就一直发梗,疼痛会让人变得敏感,敏感恰是创作不可或缺的。母亲每一声叹息,都让我疼。父母每次走进车站,看着他们包裹满身负重前行的背影,我会疼。

当然,还因为爱。父母虽然吵架,对老人孩子们的爱却是显而易见的。母亲要下地干活,要照顾一大家人。即使这样,我们每周都会从里到外换一身干净衣服;寒冷的早晨,家里每个人的鞋垫都是热乎乎干爽的,因为母亲每晚睡前掏出一家人的鞋垫放在炕头的褥子下烘。母亲的活比牛马繁重,她完全可以偷懶的,是爱让她不允许自己偷懶。父亲虽严厉,但从不棍棒教育,即使酒后话多,也是慢条斯理讲道理给我们听。他正直幽默,喜欢钻研,是能工巧匠,在村里做了诸多无偿活计。做父亲、做丈夫、做邻里,他的爱深沉。这也是

我的童年底色。

痛与爱的关系,像力的作用,是相互的。没有被爱的人,没有痛过他人的痛,很难感受他人之痛。人性驳杂,很庆幸,我是被爱的人,才会感到他人的疼,才会让我看见人的多面性,看见河流的漩涡,看见叶子背面那些毛茸茸的东西,并诉诸笔端。因为悲悯,最终会与疼痛和解,走向更广阔的空间。

寂静,是有声音的,是有气味的,这是我的真实感受。我辽阔的故乡有漆黑的夜晚、金红的黄昏、洁白的正午、清冽的晨曦……很多时候是寂静的,我就是这样被寂静渗透。但这片土地上为生活所困的人们是喧嚣的,这就走到了寂静的反面。当喧嚣抵达顶点,又会归于寂静,正是事物的正反两面。

我在寂静而喧嚣的生活的渗透下成长,体悟人与人的关系、人与自然的关系、人与社会的关系。随后,被时代的浪潮从农村推向城市。《寂静地》中,阿伦的父母最终从家乡来到异乡,从农村来到城市,无所适从的父亲用大把时间打量房前别墅,几层楼,汉白玉柱子多少根,多少棵大树,多少扇落地窗,以及晚上亮灯时挂满玻璃珠子的欧式大吊灯。阿伦的母亲坐在沙发上一动不动犯愁,想要走,要离开,备受煎熬,就说着要逃出去了。

此刻,我对面连体别墅里的歌声又响起了,那是有人在练声,某一家的装修工人正在使用切割机,孩子一边洗头一边播放嘹亮的英文歌曲。我无法像在故乡那样,一开门就走进田野。只在走神时,一小块不规则的寂静之地会来到耳畔。这种时候,我仿佛处于城市和乡村的中间地带,睁眼是钢筋水泥,闭眼能清晰看见故乡的一草一木,看见无数定格的身影,感受那寂静之声。

大概如此,只要有人的地方,寂静与喧嚣就是生活的底色。



创作随笔