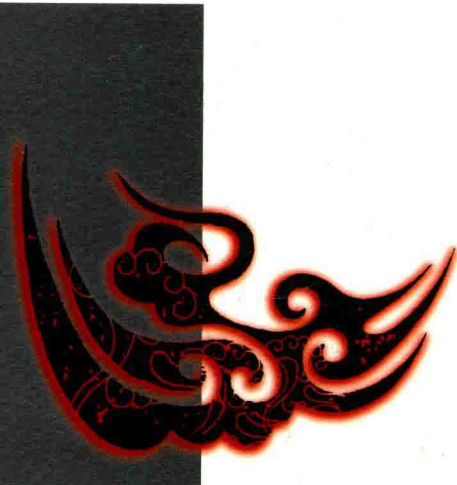


中国文学古今演变研究 论集四编

下



教育部人文社科重点研究基地
复旦大学中国古代文学研究中心

丛刊

上海古籍出版社

中国文学古今演变研究

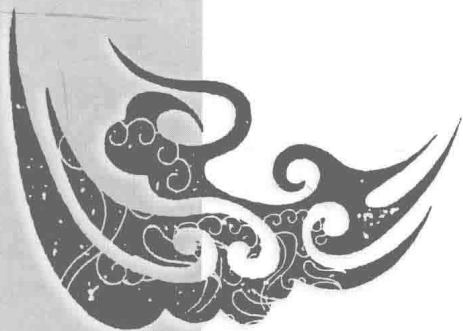
教育部人文社科重点研究基地
复旦大学中国古代文学研究中心

丛刊

论集四编

下

黄霖 梅新林 胡明 主编



上海古籍出版社

试论中国诗歌的 叙事性与戏剧化手法

陶文鹏 杨景龙*

叙事性与戏剧化,是20世纪90年代诗歌的重要特征,也是90年代诗学的重要命题。在抒情诗中加大叙事性因素,便于表现场面人物事件,扩大抒情诗文本的容量,增强客观性;叙事性总是和戏剧化相联系,戏剧化指诗人通过建构戏剧化情景、戏剧性结构、对白等手段,来组织诗歌材料实现叙事目的,带来新奇和出人意料的情节效果;如果运用得好,叙事性和戏剧化都能不同程度地赋予文本以反讽和幽默色彩,使抒情诗更加接近本真的存在和庸常的人性,从而提高作品的表现力和可读性。90年代的诗人和诗论家认为,这种手法之所以成为当代诗学的一个重要原则,是受西方现代诗歌和中国三四十年代现代诗歌启发的结果^①。这种解释有其合理性,但片面性也显而易见,因为他们忽略了叙事性与戏剧化,本是中国古典诗歌和20世纪新诗常用的表现手法这一基本事实。

* 中国社会科学院文学研究所。江苏常熟理工学院人文学院。

① 王家新、孙文波《中国诗歌九十年代备忘录》,人民文学出版社,2000年,第402页。

一、叙事性和戏剧化溯源

从中国诗歌史的纵向考察,叙事性和戏剧化都是很古老的抒情诗写作手法。一方面,各种表现手法在不同文体中本来就是交叉运用的,不能绝对认定某种手法只适用某类文体;况且,叙事性和戏剧化,其实质是叙述描写,皆可纳入“赋”法的范畴,而“赋”和“比兴”一样,本来就是中国诗歌最古老、最基本的表现手法之一。另一方面,当一个时代的诗歌的抒情性达到饱满的程度,难以为继时,后起的诗人总要转向叙事写实,像李白之后的杜甫,比起充分体现“盛唐之盛”的李白诗歌的浪漫抒情,杜甫诗歌所反映的“盛唐之衰”主要是通过对战乱、流亡的记实叙事实现的;像盛唐诗歌之后的中唐诗歌,张、王、元、白等诗人竞相写作记实叙事性质的乐府诗;像唐诗之后的宋诗,在取材、手法和美学理想上都向日常、平淡的生活靠拢,叙事议论、尚实尚理是其特色;像宋词之后的元散曲,取材几乎包罗了世俗万象,尤其是元散曲中的套曲,有不少是“代言体”,第三人称叙事,有场面,有人物,有故事,如果添加道白,就是一折好看的杂剧。以上例证无不表现出诗歌史上这一由抒情向叙事屡屡转折的演进趋势。

如果放开眼光追踪中国诗歌史,就会看到,《诗经》“国风”、“小雅”中的许多作品,即是以叙事达成抒情的。如《周南·芣苢》变换六个动词,叙写采摘芣苢的劳动过程,抒发收获愈丰的喜悦之情;《郑风·溱洧》描写水边的民俗场面,通过人物对话,表现上巳节男女相爱“奔者不禁”的青春生命欢乐;《召南·摽有梅》、《邶风·静女》、《郑风·将仲子》、《秦风·蒹葭》、《周南·汉广》等风诗名篇中,都包含有明显的叙事成分和情节因素。如

《標有梅》的“急婿”：

標有梅，其实七兮。求我庶士，迨其吉兮。

標有梅，其实三兮。求我庶士，迨其今兮。

標有梅，顷筐塈之。求我庶士，迨其谓之。

全诗是收梅子的抒情主人公的心理独白，对大龄女子的爱情心理描写生动夸张。再如《静女》的“爱而不见”：

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。

静女其变，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。

自牧归荑，洵美且异。匪女之为美，美人之贻。

情节和心理更是带有某种程度的戏剧化。论者指出：“新秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》，丁西林的《一只马蜂》、《酒后》、《压迫》、《亲爱的丈夫》、《瞎了一只眼》、《北京的空气》等剧作中所运用的‘巧骗法’、‘误会法’，我们从元杂剧和明传奇等作品中不是可以找到它的相似模式吗？追本溯源，它的最早原型是《诗经·静女》”^①。《邶风·七月》是十五国风中最长的一首诗，八章八十八句，逐月铺写农奴一年到头的劳动生活，描绘出一幅三千年前农业社会的景象、广阔的风俗画卷。缓慢叙说的语气里，流露着沉重、悲凉的情绪。《小雅·采薇》以薇菜的生长过程，兴起对征人漫长、紧张、激烈的战争生活的叙写，抒发久戍思乡得归时的亦喜亦悲之情。这两首长诗虽有局部的比兴，但文本的

① 冯锡玮《中国现代文学比较研究》，社会科学出版社，1995年，第139页。

主干是铺叙描写的“赋”法。其实，抒情诗中的叙事性和戏剧化，都是借助“赋”法实现的。

《楚辞》的叙事性、戏剧性，在《九章》的纪实性质和《九歌》的人神恋爱、歌舞表演中都有体现，朱熹《楚辞集注》认为《九章》是“屈原既放，思君念国，随事感触，辄形于声”^①的叙述身世遭遇的作品；闻一多认为《九歌》所写诸神鬼“按照各自的身份，分班表演着程度不同的哀艳的，或悲壮的小故事”^②。而以《离骚》最有代表性，尤其是后半部分，女嬃劝告、重华陈词、浮游求女、灵氛占卜、巫咸降神、神游天上等一系列具有情节成分的幻境故事，波澜起伏，百转千回，看看山穷水尽，转眼境界新开，把诗人坎坷的人生经历和复杂的思想感情表现得淋漓尽致。

汉乐府“感于哀乐，缘事而发”^③，以叙事为主，或截取生活片段，或叙写完整事件，或以第三者讲述，描写人物的语言、行动、细节，或以第一人称独白，塑造了具有一定性格特点的人物形象。《孔雀东南飞》的曲折悲剧情节和人物尖锐冲突，《陌上桑》的罗敷美貌描写和浓郁喜剧色彩，《东门行》的人物行动、心理的矛盾扭曲，《十五从军征》的人物经历遭遇，《上山采蘼芜》的故夫前妻尴尬相见，《艳歌行》误会性质的小小情事淡淡哀愁等，均具有突出的故事性和戏剧性。试看《上山采蘼芜》：

上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫：“新人复何如？”“新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。”“新人从门入，故人从阁去。”“新人工织缣，故人工织

① 朱熹《楚辞集注》，上海古籍出版社，1979年，第73页。

② 闻一多《什么是九歌》，《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993年，第268页。

③ 班固《汉书·艺文志》，岳麓书社，2008年，第693页。

素。织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故。”

这是一首充分戏剧化的作品，既有场面，又有对白，更有心理展示。作者入手即截取生活中一个富于戏剧性的巧遇场面，然后采用戏剧对白的方式，揭示一对离异之后的夫妇尴尬相见之时的心理状态和暧昧感受。由“故夫”一词，可知“采蘼芜”的主语是弃妇。“蘼芜”是一种香草，佩之可以多子。弃妇上山采摘，说明她已再婚。离异夫妇相见自不免尴尬，因其尴尬所以有戏；加上弃妇与故夫的相遇，是在她为和后夫多育子女而采蘼芜回来之时，这就更增添了几分尴尬，所以这样一个巧遇的场面也就更加有戏看了。由弃妇的长跪相问，可以想见故夫的面有惭悔之色；弃妇之被弃缘于故夫之喜新厌旧，缘于第三者“新人”的出现，所以她要抓住机会问问“新人复何如”，这是她特别关心的问题。而故夫回答“新人虽言好”，当属自我解嘲；“未若故人姝”才是实话，懊悔之态可掬。“颜色类相似”，托出喜新厌旧者的心理；“手爪不相如”，则知“新人”亦已遭厌。接下来“新人”两句，是满腹委屈的弃妇对颇感懊悔的故夫的责备：既然故人比新人好，你还记得当初是怎样对待故人的吗？因此你这念旧的感情还不知道是真是假呢。这就逼出故夫一番具体对比的话，等于承认自己当初的抛弃行为乖张无理，故夫最后确认“新人不如故”，言之凿凿，既是向弃妇证明自己真心后悔之剖白，又收到让其自掌嘴巴之戏剧效果。

不独长于叙事的乐府诗如此，古代诗词中大量的“本事诗”、“本事词”和纪行之作，唐诗中杜甫、张籍、王建、元稹、白居易等人的写实作品，唐宋词中如韦庄、柳永等人自传性质的个人化情感经历叙说，都在叙事性中包含着一定程度的戏剧化因素；至元散曲的“代言体”，叙写场面、人物、事件，往往插科打诨，风趣幽

默,标志着中国诗歌从抒情性向叙事性和戏剧化的一次整体转变。

二、新诗中的惯用手法

新诗诞生伊始,即偏重接受中国古典诗歌叙事传统如乐府诗、元白诗和宋诗的影响,强调散文化的叙述描写倾向。新诗的开山祖师胡适明确认为:“诗要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的,越是偏向具体的,越有诗味。”^①胡适所说的“具体做法”,就是叙述描写的叙事手法。他的新诗想象成分不多,基本上是以叙述描写为主的写实性作品。五四时期受西洋文学观念的影响,小说的地位日见提高,小说观念强化的结果,也影响到诗歌的叙事因素增强和情节戏剧化倾向。茅盾在《叙事诗的前途》中说:“我觉得‘从抒情到叙事’,‘从短到长’,虽然表面上好像只是新诗的领域的开拓,可是在底层的新的文化运动的意义,这简直可说是新诗的再解放和再革命。”闻一多认为:“旧诗的生命诚然早已结束,但新诗——这几乎是完全重新再做起的新诗,也没有生命吗?对了,除非它真能放弃传统意识,完全洗心革面,重新做起。但那差不多等于说,要把诗做的不像诗了。也对,说得更确切点,不像诗,而像小说戏剧,至少让它多像点小说戏剧,少像点诗。”^②然而,受制于更为强大悠久的中国诗歌抒情传统的惯性作用,稚嫩的新诗在20世纪二三十年代仍然呈现出普遍的耽于情绪宣泄甚至感伤滥情的倾

① 胡适《谈新诗》,《中国新文学大系·建设理论集》,良友图书公司,1935年,第308页。

② 闻一多《文学的历史动向》,《闻一多全集》,湖北人民出版社,1993年,第205页。

向。有鉴于此,三四十年代具有现代主义倾向的诗人、诗论家,在创作上或理论上提倡叙事性与戏剧化,以为矫正,戴望舒、卞之琳、袁可嘉等具有代表性。戴望舒的《残叶之歌》,就是一首较为典型的“戏剧化”作品:

男子:你看,湿了雨珠的残叶,/摇摇地停在枝头,/(湿了泪珠的心儿/轻轻地贴在你心头。)/ /它踌躇着怕那微风,/吹它到缥缈的长空。

女子:你看,那小鸟恋过枝叶,/如今却要飘飞无迹。/(我底心儿和残叶一样,/你啊,忍心人,你要去他方。)/ /她可怜地等待着微风,/要依风去追逐爱的行踪。

男子:那么,你是叶儿,我是那微风,/我曾爱你在枝上,也爱你在街中。

女子:来吧,你把你微风吹起,/我将我残叶的生命还你。

在结构上,这首《残叶之歌》模仿诗剧的形式,以男女主人公的对白和独白,分别建构出四节诗。男女主人公各自的宣叙类似于轻歌剧中的咏叹调,其主要的戏剧功能在于抒发男女主人公的特定心理情绪。以这样设置情境、分别角色、独白对白的戏剧化手法,处理往往是纯抒情的爱情离别题材,避免了抒情的空泛伤感,显得具象生动,曲折动人。

卞之琳“在自己诗创作里常倾向于写戏剧性处境、作戏剧性独白或对话、甚至进行小说化”^①。他的《苦雨》、《春城》、《归》、《鱼化石》、《水成岩》、《酸梅汤》等诗,都运用了戏剧独白或对白,

① 卞之琳《人与诗:忆旧说新》,三联书店,1984年,第10页。

如《春城》：“那才是胡调，对不住，且看/北京城：垃圾堆上放风筝；/……/蓝天白鸽，渺无飞机，/飞机看景致，我告诉你/决不忍向琉璃瓦上下蛋也……”这首诗写于华北危机严重时，诗中戏拟各种人物的举止言行，“对兵临城下的故都（包括身在其中的自己）作了冷嘲热讽”。“之乎者也”文言词既表现“文化城”中生活空虚的人物语态，也隐含着对这些人的嘲讽。作者在《关于鱼目集》里自谓：《春城》“虽用第一人称，却完全如你们写小说，写戏剧。”《酸梅汤》可视为戏剧化独白的典范之作，诗的主干是洋车夫与黄昏街头卖酸梅汤的“老头儿”的调侃搭讪，旁及树荫下睡觉的“老李”和过路的“先生”。但谁也不理会他。于是这调侃搭讪变成了洋车夫自说自话的独白。整首诗像一出略显幽默又不无辛酸的独幕小品，戏剧化气氛很浓。“这种抒情诗创作上的小说化，‘非个人化’，也有利于我自己在倾向上比较能跳出小我，开阔视野，由内向到外向，由片面到全面”^①。卞之琳这段话正道出了诗歌创作中运用小说化、戏剧化手法抒情的优长之处。

袁可嘉在《新诗戏剧化》、《谈戏剧主义》等文章中一再表述“新诗戏剧化”理论，并说这种理论的基础是西方现代心理学、现代文学及柯尔立奇的想象学说。综合这些内容，袁可嘉说：“人生经验的本身是戏剧的（即是充满从矛盾求统一的辩证性的），诗动力的想象也有综合矛盾因素的能力，而诗的语言又有象征性、行动性。”即诗所用的素材是戏剧的，诗的动力是戏剧的，诗的媒介又富有戏剧性，因此诗是戏剧行为，诗作形成后的模式是戏剧的。在《五论新诗现代化》中，袁可嘉认为新诗创作应该“从抒情底‘运动’到戏剧底‘行动’”，他指出：“却不是现代诗人已不需要抒情，而是说抒情的方式，因为文化演变的压力，已必须放弃

① 卞之琳《雕虫纪历·序》，人民文学出版社，1984年，第4页。

原来的直线倾泻而采取曲线的戏剧的发展。造成这个变化的因素很多(如现代文化的日趋复杂,现代人生活日趋丰富,直线的运动显然已不足应付这个奇异的现代世界),最基本的理由之一是现代诗人新发现诗是经验的传达而非单纯热情的宣泄,热情可以借惊叹号而表现得痛快淋漓,复杂的现代经验决非捶胸顿足所能道其万一的。诗底必须戏剧化因此便成为现代诗人的课题。”

20世纪50年代至70年代的大陆诗坛,齐声高唱豪情万丈的战歌、颂歌,在持续的亢奋抒情之后,出现了一批叙事诗作品,抒情诗也在“个我”退出后,致力具体事象人物描写,这一切都使诗歌包含更多的叙事和戏剧成分。此期的台湾诗人,在创作美轮美奂的新古典主义抒情诗的时候,也有部分诗人继承了三四十年代现代主义诗歌对叙事性和戏剧化的艺术追求,如杨牧的早期创作中,就含有某种叙事倾向,善于“将历史人物的背景事件,化为诗人具有‘戏剧独白’式的情节语言”^①,这一特征在他后期创作的诗剧《林冲夜奔》、《吴凤》中,有进一步的发展。痖弦的《坤伶》、《乞丐》、《水夫》、《疯妇》、《马戏团小丑》、《上校》等诗,题材上“表现小人物的悲苦”,手法上“使用一些戏剧的观点和短篇小说的技巧”^②,张汉良、张默也指出“痖弦的诗具有其戏剧性”^③。他的《上校》仅只10行:

那纯粹是另一种玫瑰/自火焰中诞生/在荞麦田里他

① 洪子城、刘登翰《中国当代新诗史》,人民文学出版社,1993年,第509页。

② 痖弦《有这么一个人》,《痖弦自选集》,黎明文化事业股份有限公司,1977年,第251页。

③ 张汉良、张默《中国当代十大诗人选集》,源成文化图书供应社,1977年。

们遇见最大的会战/而他的腿诀别于一九四三年//他曾听到过历史私笑//什么是不朽呢/咳嗽药刮脸刀上月房租如此等等/而妻的缝纫机的零星战斗下/他觉得唯一能俘虏他的/便是太阳

在短小的篇幅中,浓缩了人的一生。这超凡的表现力,来自戏剧化手法的出色运用。从戏剧性角度看,有回忆与现在的场次转换,有“历史私笑”的画外音旁白,有追问“不朽”的内心独白,有抗战断腿和现实困境的细节,有荞麦地和缝纫机旁的场景。而回忆和现实又构成了总体上的戏剧冲突情境,揭示了人生的失落实质上是历史的失落这一深层意蕴。

20世纪70年代初,台湾的“大地”、“草根”诗人们普遍注重对中国诗歌“叙事传统”的发掘。“大地”诗人认为:抒情传统曾是古典诗中的主流,大半的诗论都围绕着这一特色而阐述,“叙事传统”遂隐而不彰。但试观凡是反映现实、批判现实性质的作品,多非具叙事成分不可。因此,他们认为亟宜发扬中国诗歌的叙事传统,“使中国诗局面加大,堂庑加深,不但可抒情、可写境,更可叙事,可说理”。在《大地之歌·序》中,他们指出在农业社会里,山川景物易为传统诗人所抒写,抒情遂为主流;现代由农业而工商,人的心态转趋复杂,由太平而变乱,人的精神更形悲壮,如不把握叙事传统,如何悲歌当泣,如何作为这一时代、地域的见证?稍后《中国时报》文学奖特辟“叙事诗”奖项,并由此带动了一股叙事诗创作热潮,可以看作这一理论倡导的实践成果。

三、80年代以来的使用情况

20世纪七八十年代之交,倾诉悲情的归来者诗歌和抒写理

想苦闷情绪的朦胧诗成为诗坛的主流,诗歌抒情又一次呈现饱和状态。所以,从80年代中期开始,新生代诗人的生活流、口语化诗歌,再一次借重叙事性和戏剧化手法,以求得表现上的突破和创获。于坚的《尚义街六号》、《送朱小羊赴新疆》,韩东的《有关大雁塔》、《山民》,尚仲敏的《自写历史自画像》,李亚伟的《中文系》、《生活》,柯平的《发现》等,都程度不同地显示出叙事和戏剧化倾向,而不再是美好纯粹的抒情。于坚的《送朱小羊赴新疆》一诗,在整体叙事中包含有两处戏剧性的场面细节,一是“在一起好多年/从来没想起要握手/手和手紧紧地握/好像要握住将来所有的日子/手握过了 车还不开/最后的几秒真是难耐/(如果你突然不走了/我们就是一群喜剧演员)”;另一处是“听说新疆人烟稀少/冬天还要发烤火费/在那边倒可以干些破天荒的事情。/好好干吧 朱小羊/‘在那遥远的地方/有位好姑娘……’”前一处是送别时常有的尴尬难耐场面,“如果”两句,写最后几秒诗人产生的一个奇怪念头,为尴尬难耐的场面添加些许假定的幽默滑稽感。后一处是诗人的临别赠言,平淡随便之中有对朋友远行的牵挂、体贴和关注,还有鼓舞和期待,当然仍少不了于坚式的调侃,用“远方的好姑娘”这近乎扯淡的空头支票,为朋友画饼充饥,替朋友宽一宽心,给朋友那遥远的不可知的将来,预支一份慰藉,涂抹一道亮色。韩东的《山民》,是一首具有突出的戏剧化倾向的名诗:

小时候,他问父亲/“山那边是什么”/父亲说“是山”/
“那边的那边呢”/“山,还是山”/他不作声了,看着远处/山
第一次使他这样疲倦//他想,这辈子是走不出这里的群山
了/海是有的,但十分遥远/他只能活几十年/所以没有等
他走到那里/就已死在半路上了/死在山中//他觉得应该

带着老婆一起上路/老婆会给他生个儿子/到他死的时候/
儿子就长大了/儿子也会有老婆/儿子也会有儿子/儿子的
儿子也还会有儿子/他不再想了/儿子也使他很疲倦//他
只是遗憾/他的祖先没有像他一样想过/不然,见到大海的
该是他了

此诗的戏剧化手法,主要体现在戏剧性对白、心理独白和戏剧性结构三个方面。第一节诗采用戏剧性对白的方式,以新一代“山民”和老一代“山民”的对话切入表现。从诗的第二节起,诗人采用心理独白的手法,剖析新一代山民的思想变化过程:你看他甚至想“带着老婆上路”了,谋划着让老婆在路上为他生儿子,儿子还会有儿子,让子子孙孙去完成他的未竟之业。至于此诗的戏剧性结构,主要体现在对新一代山民的思想心理所发生的戏剧性变化过程的展示上。从小时候向父亲探询山外的世界,到长大后知道“山外有海”,然后产生“带着老婆一起上路”的设想,直到想得慵懒疲倦,终于不能迈出大山一步,最后只剩下对祖先的“遗憾”。他的富于戏剧性的心理过程在整体上构成象征,喻指国人普遍的惰性心态。众所周知,我们的古国是盛产“君子”的国度,君子们的信条是“动口不动手”,只说不练。所谓“秀才不出门,便知天下事”,陶醉于“心斋”里的“神游”,耽于想望而拙于行动。古老的礼仪之邦标榜的理想人格是谦谦君子,“三思而后行”的结果往往是“三思而不行”,不愿冒天下之大不韪,更不敢起而为天下先。常常是不曾搏杀,就拱手认输;不曾奋斗,就自甘失败;然后沉湎在无穷的遗憾感伤中把玩不已,且美其名曰“非功利的审美的人生观”。这种民族心理的痼疾,在《山民》一诗中借助戏剧化手法,得到了成功的展示和冷峻的剖析。

进入 90 年代,张曙光、孙文波、肖开愚、臧棣、欧阳江河、王家新、西川、桑克、翟永明、伊沙等诗人,都在诗歌写作中进一步强化叙事和戏剧化手法,其中伊沙的这类作品注意控制篇幅,大多短小集中,手法相对老到。以伊沙的《等待戈多》为例:

实验剧团的/小剧场//正在上演/《等待戈多》//老掉牙的剧目/观众不多//左等右等/戈多不来//知道他不来/没人真在等//有人开始犯困/可正在这时//在《等待戈多》的尾声/有人冲上了台//出乎了“出乎意料”/实在令人振奋//此来者不善/乃剧场看门老头的傻公子//拦都拦不住/窜至舞台中央//喊着叔叔/哭着要糖//“戈多来了!”/全体起立热烈鼓掌

阅读这个后现代性质的叙事性戏剧化诗歌文本,使人感到艺术与生活同此荒诞,生活甚至比艺术更为荒诞。实验话剧舞台的舞台上竟然“真的”等来了“戈多”,确实让人啼笑皆非。伊沙的《京剧晚会》、《我和我的导师》、《去年冬天在曲阜》等诗都与《等待戈多》类似。

可能是觉得在抒情诗中叙事不过瘾吧,90 年代以后,一批新生代诗人干脆改行写小说,像孙甘露、林白、陈染、韩东、朱文、海男等,都转入叙事文学创作,由诗人变成先锋小说家,且出手不俗,声誉鹊起;新写实主义小说家如池莉、方方等,都在继续、拓展 80 年代新生代诗人的题材和手法,如日常欲望、个人私语、非崇高、非文化等。而世纪末惹眼的“用身体写作”的女性小说,从取材、观念、手法上与 80 年代中期翟永明、伊蕾、唐亚平、陆忆敏、林柯的女性诗歌比照,也能够看出明显的相似,可说是对 80 年代女性诗歌精神的继承。文学的题材、体裁、手法都是互相交

叉、渗透的,没有绝对的界限,抒情诗借用叙事文体的叙事性和戏剧化手法,与小说家接受诗人诗歌的影响,这种双向互动的情形,实属正常。

综上所述,可以清楚地看到:在中国诗歌发展史上,当一个时代的诗歌的抒情性达到饱满的程度,难以为继时,后起的诗人总要转向叙事写实,这是贯穿中国古今诗歌史的规律性现象。20世纪90年代诗歌中凸显的叙事性与戏剧化手法,原是中国古典诗歌和20世纪新诗常用的表现手法,它们均可归入“赋”法的范畴,这种手法是对中国诗歌史上传统表现手法的承续,符合中国诗歌史上由抒情向叙事转移演进的规律,并非只是接受西方现代诗歌和中国三四十年代现代诗歌启发的结果。我们在充分肯定90年代诗人、诗论家借助叙事性和戏剧化手法,积极回应现实、寻求拓宽诗歌情感和经验范围的可贵努力的时候,还需指出的是:90年代的诗人 and 诗歌,在现实中遭受到巨大的挤压,物欲膨胀、灵性遮蔽年代的诗人们,普遍真情不足,激情淡退,似乎已经无力写作纯粹的抒情诗,只好去操作不需太多主观色彩的所谓“叙事”;而不在少数的文化审美品位相对低下的唯通俗、戏说性质的小说、小品是认真的读者,也更需要所谓叙事性、戏剧化的东西,因为他们的接受“胃口”只能消化这类东西。用诗歌叙事没什么不好,不过叙事肯定不是诗歌这种文体的最强项,而且90年代以来所谓的叙事性、戏剧化作品,大多复制生活,记流水账,或琐碎质木,或油滑科浑,叙事手法相当笨拙,甚至丝毫不见诗意的灵动、虚活。这样的叙事就是在常规叙事文体中都属拙劣,何况是用来写诗?因此,从这个意义上说,90年代以来诗歌中的叙事水平,还有待向古典叙事诗所达到的高度提升,而对“叙事性”、“戏剧化”的提法,也不能不加分析地一概予以肯定。

从《诗经》到《集结号》

——老兵一路走来

顾克勇*

有人批评《集结号》后半部剧情松弛拖沓,得出这样的评价正是表现了他们没有读懂这部影片。电影前半部分展现战火硝烟瞬息生死,确实给人以高潮迭起的快感、视听刺激的震撼,可这些都不是影片的重心所在,只是为一个老兵形象的浮现作铺垫。影片真正的灵魂恰恰是在电影的后半部分显现,那看似松弛拖沓的情节背后,一个老兵的轮廓却越来越厚重,人格越来越丰满。《集结号》的主人公老兵谷子地,正是背负着中国文学艺术中老兵形象的所有内涵,迈着沉重迟缓的步伐,虽然步履蹒跚,却越走越高大。

我国文艺作品中的老兵形象,应该溯源《诗经》。《诗经·小雅·采薇》中,“采薇采薇,薇亦刚止。曰归曰归,岁亦阳止。王事靡盬,不遑启处。忧心孔疚,我行不来。……昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏。行道迟迟,载渴载饥。我心伤悲,莫知我哀。”^①诗歌以代言体形式摹写了一个久戍士兵解甲归乡时的复杂心境。这个老兵日日夜夜思念家乡,可此时真的边关

* 浙江理工大学文化传播学院中文系。

① 《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年,第413页。