

言 无 言

费勇 著

空白的诗学

广东人民出版社





言无言

空白的诗学

费勇 著

广东人民出版社

书 名	言无言
作 者	空白的诗学
责任编辑	费 勇
封面设计	董 真
责任技编	张力平
出版发行	黎碧霞
经 销	广东人民出版社
印 刷	广东省新华书店
开 本	广东惠阳印刷厂
印 张	850×1168 毫米 32 开本
插 页	6.25 印张
字 数	2 页
版 次	150 千字
书 号	1999 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
定 价	ISBN 7-218-02911-6/I·353
	16.00 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与承印厂联系调换。

序

饶芃子

80年代中期，我任暨南大学中文系主任，有感于系里教师年龄偏大，如不及时调入青年教师，十年内将会出现师资队伍的青黄不接现象，特拜托京、沪两地著名学者为我们推荐研究生。三四年的时间，我们就进了十一位硕士、博士研究生。在这批新进青年教师中，费勇年龄最小，当时只有二十二岁。费勇是1987年吉林大学的硕士研究生，他到暨大来实出偶然，没有任何人的推荐，是他自己给我们系寄来一封自我推荐的信，信写得简洁、流畅，给我留下了良好的印象，所以复函欢迎他前来。他到暨大以后，教学、科研表现突出，1994年，破格晋升为副教授，紧接着又跟我攻读博士学位三年，1997年获文艺学博士。中国人向来讲“缘分”，从他到暨大的前前后后看，和我也真是有“缘分”的。

费勇的《言无言——空白的诗学》是一本有创意的专著。文学写作中的空白结构，是当今国内文论界比较忽视却与文学本质密切相关的问题，费勇在这本著作中，对这个问题作了别开生面的独特的探索。他把文学的独特本质定位在语言层面，提出文学语言是“真言”，其目的是要超越语言，表现语言无法表达的“无限空

言
无
言

白”，并由此切入探讨了文学写作中的空白结构问题。把空白结构同作为语言艺术的文学的形象本性和美学追求联系起来，这就使他的空白结构问题，具有实质性的美学意义，而不仅仅是一种纯外在形式的问题。他在研究上没有沿袭一般人常用的从宏观概括到具体剖析的路子，而是始终抓住文本现象之“具体”，从大量的阅读材料中总结出并置、变异、隐喻、意象、声音等几种典范性的语言策略，对每一种策略都作了深入细致的阐释，从而把空白结构问题深入到具体化的分析，由此探索“空白”如何在语词运作中生成。这种研究思路有一定创新意义，对于本世纪以来重理论而轻文本的理论传统有着某种突破。

这本专著是费勇近几年深思、研究的结果，其中的不少见解表现了作者的灵气，是他在这一美学难题上的颖悟。他的此项研究，虽然是从现代西方文论中得到启迪，但他的论述主要是以现代汉语文学为范例，以中国传统文论的言意观为依据，以中国古典诗歌和西方现代文学为参照，使这种现代理论的探讨不游离于中国文学背景，为文学史和诗学的研究提供了一条新的思路。

言
无
言
近几年，费勇除从事这一课题的研究外，还和我一起研究海外华文文学，协助我完成了国家教委“九五”社科项目“海外华文文学与文化抉择”，出版了两人合作的专著《本土以外——论边缘的现代汉语文学》，在刊物上发表了我们的系列论文，当中有三篇论文是由费勇执笔写成的。在这些论文中，他不仅能把我们共同的

思想表达得很清楚，而且思路开阔，文笔轻灵，表现出他特有的学术锐气。在今后的一段时间，我们还会继续拓展这一领域的诗学研究。我相信，费勇关于“空白的诗学”的研究心得，必有助于未来其他方面的诗学探索。

1999年1月12日于暨南园

目录

1	引论
16	变异
43	意象
64	隐喻
82	并置
106	声音
125	空白中的阅读
168	结语
170	附录 I 汉语·汉语理论·现代汉语诗学
185	附录 II 诗与当代生存
192	后记

引论

I

文学的精神是复杂性的精神，告诉读者的永远是：事情比你想象的要复杂。^[1]文学“永远是独立于生活的，”^[2]它所构成的，是日常逻辑无法企及的“事”“理”^[3]，一个显现“真相”的虚构界域，一个消泯边界的界域。文学的语言是“真言”，来自于“无言”，透过“真言”，人从不可靠的语言返回自我。^[4]

作为语言艺术，文学不得不说（写），但并不以语言表达为终点，它终极的目的恰恰是要超越语言，表现语言无法表达的。文学的言说浸淫于沉默之中。形声俱备的文学空间向着无限的空白敞开。“空白（虚、无言）是具体（实、有言）不可或缺的合作者。”^[5]在美学的层面，空白指示着一种状态，一种充满“张力”^[6]的状态，一种可以不断地被诠释、不断地被深入的状态。它可以作为美学的尺度，衡量文学作品的价值性。它是美的至高境界，涵蕴了“空灵”与“充实”两极，一方面是“灵气往来”，另一方面是“精力弥满”。“这是艺术心灵所能达到的最高境界！由能空、能舍，而后能深、能

言
无
言

实，然后宇宙生命中一切理、一切事，无不把它的最深意义灿然呈露于前。”^[7]

那么，如何达臻空白？如何发挥语言本身涵藏的无言潜质呢？中国古典诗学的回答围绕三个方面展开。

首先，从写作者这个方面而言，空白、无言源于超脱、了无挂碍的人格境界或心灵境界。以陶渊明的诗来体会：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”^[8]既不介入人世的纷争，也不企图对自然的“真意”有所追索、解释，只是那么如其本然地生长。忘掉的是“言”，是“我”，是“欲望”，是“分别”。这种忘掉表明了对于人生、世界的一种态度。在老庄、禅宗看来，只有“忘言”，才能捕捉到本真的光芒，只有在“虚静”之中，才能相遇最本质的“道”、“法”。^[9]这种思想在刘勰《文心雕龙》中得到回响，“故寂然凝虑，思接千载；稍焉动容，视通万里；”“是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神。”^[10]文思的流畅，意境的形成，取决于作者的心境是否虚静。

其次，从写作过程这个方面而言，空白的产生，与一些特殊的诗学策略相关。在道家、禅宗、基督教中，对于不可说的“道”、“法”或“上帝”，均有一套言说上的“设施”，老子用了“随说随扫”的否定法，庄子用了大量的寓言、比喻，神学用了象征^[11]等等，直抵不可言说的彼岸。语言遮蔽了深层的“真”，但语言本

身可以通过恰当的动作，去掉遮蔽，^[12]重新获得概念前的视境。不同的表现手段会有不同的效果，恰当的表现，引向绵绵不尽的“空白”，不恰当的表现，引发的只是索然无味。梅尧臣曾有一段评论：

诗家虽率意而造语亦难，若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。贾岛云：“竹笼拾山果，瓦瓶担石泉”，姚合云“马随山鹿放，鸡逐野禽栖”等是。“山邑荒僻，官况萧条”不如“县古槐根出，官清马骨高”为工也。^[13]

又说到：

作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也。虽然，亦可略道其仿佛。若王维“柳塘春水漫，花坞夕阳迟”，则天容时态，融和骀荡，岂不如在目前乎？又若温庭筠“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，贾岛“怪禽啼旷野。落日恐行人”，则道路辛苦，羁愁旅思，岂不见于言外乎？^[14]

显然，在梅尧臣看来，描摹越逼近具体的物象，就越能得到“言外之意”。

“象征”、“意象”、“比兴”等，在中国古典诗学中
得到充分强调，这些诗学上的策略是通向“空白”的桥梁。不过，中国古典诗学对于这些策略为何发生“空

言
无
言

白”的美，往往不予进一步的追究。“不着一字，尽得风流”^[15]、“不落言筌”^[16]“言有尽而意无穷”^[17]“兴会神到”^[18]等等，都是相当流行的说法，它们固然暗含着策略上的考虑，但只是点到为止。倒是西方的玛拉美、T·S·艾略特、什克洛夫斯基等，对于“象征”、“比喻”所产生的“暗示”性，有不少详尽的论述。例如艾略特就有“客观对应物”（objective Correlative）的说法，以为是“表情达意的惟一方法。”^[19]

再次，从接受者这个方面而言，空白需要通过欣赏者的“悟”、“思”、“味”而得到最后的完成。“空白”概念预设了接受者作为“参与者”的角色。对于“只有象语，不直说情意的作品，”读者“有机会投入作品的世界中，参与其美感经验。”^[20]严羽把“诗道”与“禅道”相提并论，以为都在“妙语”，^[21]主要针对创作而言，但也可移用在欣赏，“言外的意蕴”，只有靠欣赏者去思索、体悟、品味，才能一一展开。

II

言 现代、后现代^[22]文学中的诗学追求、语言策略、
无 世界观，很容易令人联想到中国的古典诗及老庄、禅
言 宗。^[23]伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）用“沉默”（Silence）来形容后现代文学，并将“不确定性”视作后现代的根本特征之一。^[24]弗雷德里克·杰姆逊（Fredric Jameson）在剖析现代主义文学时，也用了“沉默”这

个词。^[25]德里达 (Jacques Derrida) “对具有中心的‘结构’加以责难，要消解中心和本源，颠覆形而上学的二元对立，对统一性、确定性加以思想解构，以突出差异性和不确定性。”^[26]利奥塔 (Jean Francois Lyotard) 则以激情的口吻说：

让我们向统一的整体开战，让我们成为不可言说之物的见证者，让我们不要妥协地开发各种歧见差异，让我们为秉持不同之名的荣誉而努力。^[27]

确实，在现代、后现代的氛围中，弥漫着“无言”“空白”。人们对于既存的一切秩序、体系发生了从未有过的质疑，使原本充满意义的精神地带变成了无法把握的“空白”；人们的表达在语法、逻辑性的瓦解中也变得闪烁不定，暧昧模糊。

尽管与中国古典诗学有着一定的类似，但是，现代、后现代语境中的“无言”状况，或对“空白”的认同，有它自己独特的背景与含义。

在我看来，现代、后现代中的“不可言说性”或沉默姿态，首先源于思想的危机。贝克特 (Samuel Beckett) 《等待戈多》中的戈多是沉默的存在，被人等待着的沉默存在，植根于深深的“不可言说性”。等待戈多的爱斯特拉冈与弗拉季米尔，所能做的要么是长时间的沉默，要么是无聊的闲语或动作。^[28]可以说，这个剧本散发着全然的“无言”。外观上似乎可与陶渊明那首

言
无
言

“结庐在人境”的诗相比。陶诗中的“真意”也是沉默的存在，也处于一种深深的“不可言说性”之中。但在陶渊明的诗中，“无言”引向的是澄明与安详；对于欲望的断然摈弃，对于自然的凝神投入，都是清晰而坚定的；那无法言说的“真意”，并不因不能说而不可及，相反，在内心充分地感受到了它的围绕与恒在。所以，陶渊明在“无言”中抓住的并不是“虚空”，而是生命的终极意义，在“忘言”的那一刻，恰恰是自我定位的那一刻。《等待戈多》中的“无言”，来自于焦虑，不知道说什么，不知道如何说，不知道还有什么可以等待或值得等待；面临的是无话可说，没法去说的无聊与尴尬。杰姆逊这样分析：

总之，表达问题是现代主义面临的一个重要问题，表达出现了一种危机。在早期，比如现实主义，浪漫主义时代，语言并没有成为一个问题，人们仍然认为如果你感觉到什么，你就可以说出来。……而现代主义的到来带来了这样一个意识：不管你感觉到什么，你都不能说出来。这种危机在很多现代主义的文学中表现为寂静，不能表达，不能言语。^[29]

言

无 这种危机实际上是整个西方文化传统危机的反映。打破了传统羁绊获得自由的同时，也失去了传统的庇护。“现代”、“后现代”、“新”、“后新”之类的命名透露了极度的创新冲动带来的不安与混乱。命名的喧哗，恰与本质性日趋稀薄形成对比，显现了主体的无所适从

与浮面化。写作者似乎只能借命名来达到“与众不同”的目的，但以时间性为依托的创新意识趋于极端时，创新就可能沦为一种游戏。说与不说，或者无论说什么，无论怎样说，都难以有什么震撼力。表达变得肆无忌惮，但内核只是一片咽哑。另外，民主政治的发达，媒体的发达，娱乐的发达，科技的发达，都剥蚀掉许许多多文学言说的空间，同时威胁到文学写作的地位，甚至威胁到整个知识分子群落的存在价值。^[30]在所谓的消费社会或后现代社会，写作者要么融入大众文化的狂欢，要么默然不语，要么写而不写。^[31]

除了思想的危机以及由此引起的表达危机以外，“多元化”意识与后现代中的“无言”息息相关。要解除“中心”对人的囚禁，就必须让多种甚至所有的“边缘”与“中心”一起并列呈现。没有一种“声音”可以凌驾于其他“声音”之上，所有的“声音”应当协商性地共存。“多元化”作为一种思想规则，与语言形成冲突，会引致“一开口就错”，因为“开口”意味着判断，判断意味着赞同、反对等等，意味着开口者的好恶；而“多元化”的前提是：没有绝对的标准，没有客观的真理。富科（Michel Foucault）曾说：

多元邦（heterotopias）使人不安，也许因为它悄悄地毁坏语言，因为它使得我们不可能为这事物或那事物命名，因为它打破和搅乱普通名称，因为它事先摧毁了“句法”，不仅是我们赖以造句的句法，

而且还有把词与物“连在一起”的不那么明显的句法。这就是为什么乌托邦允许有寓言和话语：它与语言没有冲突，是寓言的基础的一部分；多元邦却使语言干枯，使词语停止运动，从根源上阻碍语法的任何可能性；它消解神话并扼杀我们的语言的表达。^[32]

但另一方面，为了避免“一开口就错”，迫使写作者通过语言策略寻找突破，在语言中制造空白，容纳数种乃至无数的“声音”，使文本在沉默中具有无限的开放性；阅读者在阅读中获得的是真正的解放。在这个意义上，“无言”显示了危机，又暗含着救赎，就像地平线，是终点，是绝境，但也隐隐地向我们敞开无限的可能性。

III

从五四到八十年代中期，中国的文学写作淹没在过多的“言说”之中。几乎从未有一个时代，文学被赋予如此崇高而现实的使命，^[33]使得文学充满了“传道”的色彩。战争、革命、对于传统的决然背弃，破坏的迷狂、浮躁，这动荡不安的一切，并没有形成精神的荒原；原因很简单，旧的价值体系被摧毁，立即有新的也就是西方的价值体系如个性主义、马克思主义作为归依。对于现代中国作家来说，生存的意义与目标是相当

清晰的，并没有“无话可说”的困扰，反而有太多的“话”要向群众传达。而且，整个现代中国文学基本上是在一种泾渭分明的二元对立的革命——反革命、进步——落后、新——旧这样的框架里演出的，它追求的是“清楚明白”，与同时期的西方文化构成有趣的比照：

近百年来我们一直是把中国传统文化无逻辑、无语法这些基本特点当作我们的最大弱点和不足而力图加以克服的（文言文改为白话文，主要即是加强了汉语的逻辑功能），而与此同时，欧陆人文学哲学却恰恰反向而行，把西方文化重逻辑、重语法的特点看作他们的最大束缚和弊端而力图加以克服。^[34]

然而，对于作家而言，在一个“清晰”的社会框架中，感到的可能是“压抑”。因为“清晰化”的过程往往是清除异已达到划一的过程。一些作家会被排斥在“主流”之外，成为“无言”的身影。从五四到70年代末，中国社会中的每一种“主流”思想都带有霸权性（连提倡民主的陈独秀讨论问题时也会使用“决无讨论之余地”之语，表现出惟我独对的倾向），有时甚至与强大的权力体制相互联结，将某些异类作家完全“消灭”成真正的“空白”。而苟活着的异类作家只能写一些晦暗的文字，曲折地寄托情思，例如“文革”后期穆旦的诗创作，在当时完全不为人所知，却是那个时代最为珍贵的诗的声音。严酷的现实，使得自由表达成为一

种禁忌，一种“地下”行为。还有一些作家，虽然处于主流，却遭遇角色分裂的冲突，例如《子夜》中作为革命者的茅盾不能完全掩盖作为文学家的茅盾，于是，吴荪甫的形象逸出明确的观念框框，流露出不少耐人寻味的“空白点”。即使像郭小川这样坚定的“战士”，在《望星空》中也会有情不自禁的茫然，再如孙犁、茹志鹃的一些作品，在政治化的明朗叙事中，细节间布满了细腻而深邃的“诗意”。

外在力量的压制，或自我的约束（思想改造），造成的是作家与社会之间的紧张，而此种紧张表现在写作中，常常会有辞不达意的“空白”。

以“空白”作为视点来考察中国现代文学，可能会揭开一些被喧哗的意识形态或当时的热闹主流所封闭了的空间，同时，也对中国现代文学的“经典化”工作，以及正在探索中的当代汉语写作，提供一种诗学意义上的启示。

“空白”这个视点将视线引向语言本身。胡适、鲁迅等人 1918 年后高扬“白话文学”的大旗，在理论上与实践上真正造就了一种全新的汉语文学，这种汉语文学在当时及后来被称为“白话文学”、“新文学”、“现代文学”，就其语言规范而言，也许应称之为“现代汉语文学”。五四文学革命的领袖人物胡适、陈独秀等，都怀着要为“大中华造新文学”的壮志，企图彻底改变中国古典文学的素质；他们将新旧冲突的焦点集中于“文言”与“白话”之争，将“白话文学”视作理想中的新