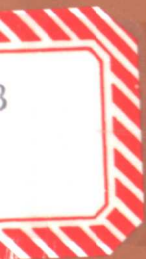


王家新 / 著

没有英雄的诗

王家新诗学论文随笔集



中国社会科学出版社

没有英雄的诗

王家新诗学论文随笔集

王家新 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

没有英雄的诗/王家新著. - 北京:中国社会科学出版社, 2002.6

ISBN 7-5004-3328-X

I. 没… II. 王… III. 诗歌-文学研究
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 016050 号

责任编辑 汪民安

责任校对 李云蔚

封面设计 蒋浩

版式设计 李勤

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

电 话 010-84029453

传 真 010-64030272

网 址 <http://www.cass.net.cn>

经 销 新华书店

印刷装订 1201 印刷厂

版 次 2002 年 6 月第 1 版

印 次 2002 年 6 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 9.75

插 页 2

字 数 239 千字

印 数 1-4000 册

定 价 19.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

· 文学中的晚年 ·

文学中的晚年	(3)
拉赫玛尼诺夫	(8)
《游动悬崖》自序	(13)
从一首诗的写作开始	(20)
一个诗人该怎样步入世界	(27)
火车站, 小姐姐	(33)
“中国”到什么地方去了	(41)
汉语的未来	(45)
哀歌	
——纪念苇岸	(52)
在一部电影结束的雨声中	(63)

· 从一场濛濛细雨开始 ·

“迟到的孩子”

——中国现代诗歌的自我建构	(73)
阐释之外: 当代诗学的一种话语分析	(83)
当代诗歌: 在确立与反对自己之间	(96)
九十年代: 为诗一辩	(107)
从一场濛濛细雨开始	
——论中国 90 年代诗歌	(125)
纪念一位最安静的作家	
——对一场论争的回答	(139)

2 没有英雄的诗

- 一份“现代性”的美丽
——从废名对林庚的评论谈起…………… (158)
- 诗歌的现状与可能
——答《诗潮》编者问…………… (165)
- 从听众席中站起来的女生
——当代诗歌的关怀与自由…………… (168)
- 另一个中国
——十年来诗歌的一种回顾和描述…………… (184)
- 取道斯德哥尔摩
——翻译与中国现代诗歌…………… (193)

· 〈荒原〉的第八行 ·

- 伽利略测量但丁的地狱…………… (201)
- 〈荒原〉的第八行…………… (208)
- 从黑暗中递过来的灯
——序《策兰诗文选》…………… (219)
- 诗的见证
——重读奥登…………… (227)
- 碑铭及其他
——为高中生写的一组文学作品导读…………… (241)
- 加缪的杏树林…………… (257)
- 没有英雄的诗
——纪念阿赫玛托娃…………… (260)

附录

- 在那些更伟大的精神事物的庇护下……
——诗人王家新访谈…………… (285)
- 后记…………… (305)

文学中的晚年



文学中的晚年

英国作家 E.M. 福斯特有一次说过他曾设想在《印度之旅》这部书的中部应该有一个“洞”，诗人西穆斯·希内认为在一首诗中也恰好如此，“它将在这些诗作的中央敞开，以引导读者深入，超越。”当然，问题在于怎样设置或形成这个“洞”，并对它进行怎样的理解。

1991年3月，在北大的“中国现代诗的命运和前景”座谈会上，当人们对诗的当下处境纷纷表示忧虑时，我说到“我现在对‘晚年’感兴趣，想对它进行一些研究”。一些人笑了起来，大概是因为我所说的和会议主题不太协调吧，或是因为那时的我——一个才三十来岁的人——还远远没有到了谈论这类话题的时候。但我知道，这样一个“晚年”其实也就是福斯特和希内所设想的那种黑暗而透出亮光的所在，它早就在“一部书”的中间等待着我们，问题只在于我们能否进入其中。

说来也是，不知从何时起，当我买到一部作家、诗人的作品全集或选集后，我总是越过其早期作品或“成名作”而从后面开始读起。这是因为墓碑比其他任何事物更能照亮一个人的一生？是的。如果一位作家有了一个更为深刻或伟大的晚年，他才是可信赖的；而那些名噪一时到后来却江河日下的人，在我看来终归不过是文学中的过客。的确，在历史上能构成“经典”意义的总是那些越写越好的人，或其后期作品比早期更耐读，甚或更“晦

涩”的人——正是从这样的作家、诗人那里，我感到了一个对我来说至关重要的文学中的“晚年”。

显然，这里谈的“晚年”不是一个年龄概念，而是文学中的某种深度存在或境界。这样的晚年不是时间的尽头，相反，它改变了时间——它在时间中形成了一个可吸收时间的“洞”；它会使时间停顿，并发生维度和性质上的改变。这样的晚年才是“无穷无尽的”。而为什么我会在那个会上谈到这一点，是因为我感到自80年代中期以来，我们其实一直处在如郑敏所说的“青春崇拜”的诗歌氛围中。“新生代”的反叛和骚动，几位青年诗人的先后自杀与死，诗人的自恋和明星化，大学朗诵会上一阵阵狂热的喝彩，这一切多少左右了时代的诗歌风尚。记得更早些我曾对一位朋友讲：“不要为大学生写诗，为一个‘老人’写吧。”约瑟夫·布罗茨基也谈到他在写诗时总是想到（晚年）的奥顿会怎么看这首诗，换言之，诗人的最隐蔽的对话者，只存在于“文学的晚年”之中。而80年代的青春崇拜诗歌，看似让人兴奋（“集体兴奋症”？）实则遮蔽了文学的这一真正尺度。

因此，在这种情形下，当我倾心于文学中的晚年的时候，也正是希望“迫使更多的黑暗进入到我们的诗中”的时候；或者说，这样一个“晚年”的存在，将迫使我们自己避开许多人在当下所追逐的东西，而进入到文学的“黑暗内部”去工作。1991年秋，在诗片断系列《反向》中我曾写下这么一段：“大师的晚年是寂寞的。他这一生说得过多。现在，他所恐惧的不是死，而是时间将开口说话。”这即是当时我心目中的“晚年”：它产生的不是气度或风度，不是青春的三姐妹，而首先是一个但丁式的地狱。或者说在这样的晚年一个自我审判的“法庭”将会形成，时间的威力将震撼一位作家的良知，并迫使他重新为自己的存在找出根据。我认为，在“成名”之后或经历了写作的早期阶段后，一个诗人敢不敢，或能不能进入到这样一个“晚年”之中，这将

对他构成最根本的挑战或考验。

但是，叶芝所说的“精神才智的伟大劳役”就体现在这样的晚年里。正是在晚期的艰巨劳作中，杜甫、叶芝、里尔克为世世代代的诗歌确立了伟大尺度，只是我们尚未通过一种潜心的研究，进入到它的秘密之中。荒谬的是，大师们自己早已不看重的“成名作”到处流传，以致成为他们的标志，而他们的晚年却像“黑暗的银河系”一样，至今仍在人们的视线之外。

所以有朝一日，我要在我的校园里为《秋兴八首》开上一个系列讲座，或是带上一卷《杜伊诺哀歌》到一个海边的村子独自住上半年。所有这些都是我希望去深入从事的工作。但在这里，我想先谈谈一位“德语中的客人”——英籍德语作家、诺贝尔文学奖获得者艾利亚斯·卡内蒂。我是1993年在伦敦一家书店里发现他的《钟的秘密心脏》（The Secret Heart of The Clock）的。我一打开书，读了几段，即意识到与我想要“研究”的“晚年”遇上了。这些作家在晚年所写下的日记、札记和言辞片断，用他自己的话来说，恰像“书法中的最终抽搐”，本质，竭其一生，而在一个孤独、黑暗的晚年为我们显现出文学中最根本的东西。我没想到在这样一个地方有这样一本书在等着我。我的目光落在这样的句子上不动了：

戈雅在他的晚年：他的丑儿子，他的继承人。那个已经在学画画的九岁女孩，或许，是他的女儿。他的母亲，特丽莎，她的唠叨戈雅已不能听见；他的聋，作为一种拯救。

这就是出现在卡内蒂那里的文学中的晚年，或他自己的晚年。对于那些伟大的作家或艺术家，他们的“儿子”即作品总是“丑”的——对那些从天上盗火、把秘密泄露给人间的人，命运必将以此作为报复（这就是为什么卡夫卡临终前要烧掉自己的作

品)。更为不堪的是，这样的“丑儿子”，或一个相反的人，却注定要代表他进入未来。这里出现了伟大的哀怜，但又有一种深刻的反讽，文学中的“晚年”即从这里开始。至于那个已在学画画的九岁女孩，卡内蒂着意使用了“或许”这样一个不确定的词，来表示她与戈雅的关系。纵然这个小女孩代表着未来和希望，但对于一个已进入“晚年”之境的孤独灵魂，已显得恍若隔世，或可有可无了。而母亲，那个曾生养下一个伟大艺术家的衰老生命，她的唠叨戈雅已不能听见，或，已不必去听。因为在艰巨的生命求索中戈雅已独自来到一个无以名之的境界点，以至于他对于这个世界的听而不闻，反倒成为一种对个人的拯救。

短短的言辞片断，但却从词语的整合中产生出了如此的震动性和悲剧力量——这只能使我默然，并在沉默中进入到一个更开阔的生命之域。这使我想起了晚年杜甫、叶芝和庞德，想起了那句千垂不朽的诗赋：烈士暮年，壮心不已。而在一个卡内蒂式的晚年里，其“壮心”恐怕已不是一般意义上的人生抱负，而是一种更根本的精神冲动——一种往往是历史反省或自我审判中产生的“更高认可”的冲动。我曾读过另一个诺贝尔文学奖获奖诗人的日记，他在那里总是显白自己，总是计较外界对他怎样评价，而且每过几页便会出现“诺贝尔文学奖”之类的字眼，好像生怕人们把这件事忘掉了一样。但在卡内蒂那里，他从不让这一切进入他的笔下（对于生命的受难与拯救，诺贝尔奖又能如何？）。对他，晚年不是接受别人爱戴的时刻，相反，应是一个“耳聋”的时刻；是一个独自步入存在的洪流，让一个审判的年代为自己升起时刻：

这种持续的不可磨灭的感情，不可被死亡和绝望减弱——是的，这是真的，我仅在这里是我自己，坐在我的桌前，面对树上的飞叶，它们的飞飘搅动着我，为那逝去的

20年。只在这里有这种感情，我的丑陋的抵押品，从未动用，也许我需要拥有它，为了在死亡面前不垂下我的手臂。

面对这样的文字，我惟有为自己羞愧。一个人在其“黑暗的晚年”对自己一生所做的痛苦追问和判决，从内心溅起的激情以及“更高认可”的冲动，这一切都在深深地“搅动”着我：它唤醒了我也照耀着我。它使我感叹于生活的艰难，但也使我意识到我们那被赋予的生命。它使我再一次来到“诗歌”的面前。

的确，这样的晚年不是时间的尽头，相反，它是文学中的真正有价值的开始。我们只有不断地回到这里，回到千百年来文学为我们创造的“晚年”、“洞穴”或“黑暗”里重新开始，我们一生的写作才能获得某种更为根本的保证。的确，“黑暗就在那里”，身在其中与身在其外的写作不可能是一回事，而那种看似已经“出来”，实质上仍在“里面”的写作更是一种不易达到的境界。卡内蒂就曾这么富有趣味地写到一位旅居巴黎、早年曾被关在集中营里的老相识：“他仍生活在陀思妥耶夫斯基的‘死亡之屋’里，只是分开单独住而已。他知道那是他的吸引力的更大部分。他已被释放，但仍在那里。他微笑，咧开了嘴，为他的自由……”

“死亡之屋”在陀思妥耶夫斯基全部创作中的位置，不正像那个黑暗而重要的“洞”之于福斯特的《印度之旅》？不正像我们在这里谈论的“晚年”之于一个人一生的写作？卡内蒂已从中出来，但他仍在那里——他比我们任何人都更深入、无畏地进入过那里。因此，像这样的作家无论变换任何写作题材和角度，他都会处在文学的内部对我们讲话。

1996年冬于北京

拉赫玛尼诺夫

我是一个音乐外行，身边也没有什么音乐界朋友。没有任何人向我推荐过拉赫玛尼诺夫。我是六、七年前在北京的一家书店偶尔买下一盘他的钢琴作品磁带的。从名字上看，我猜他是俄国人。当时，对我来说，钢琴加俄国——这就够了。这会是我想听到的音乐。

果然，拉赫玛尼诺夫的音乐从此成为我生活中不可分开的一部分。回想六、七年前的北京，那时的人们似乎还没有想到要“换一个活法”，在冬天里不时有飞雪落下，树木也显得比现在更黑。拉赫玛尼诺夫的时而沉郁时而明亮的音乐就在这样一个“黑白照片的时代”为我闪耀着，它伴随我经受着北中国的风霜与寒流，伴随我写下了一首首诗，它还伴随着我一直走向了风云变幻的异乡——1992年初我出国，在我随身带的几盘音乐中就有拉赫玛尼诺夫的这一盘。

我再说一遍，我是一个音乐外行。当我还是一个少年，我曾梦想自己成为钢琴家，但时代并没有为我提供这样一架可把我的激情和梦想都投入其中的神奇乐器，而是一片文化沙漠。因此，我在这里完全是从非专业的角度来谈论音乐的。好在我已不在乎把一位音乐家“误读”成一位诗人，甚或我自己。实际上当我倾听拉赫玛尼诺夫，出现在我眼前的，已完全是一幅幅个人的精神风景。我朝其中投入的如此之多，以致我时常感到是我自己或

“另一个我”坐在钢琴前演奏——这样的音乐怎么可能是从别人那里迸发出来的？那只能是我，在朝我的钢琴深深地俯下身去……

因此我要写下这篇文章，为了我的感激，也为了试试看能否显现出那位“只对我出现”的音乐中的魂灵。当然，听拉赫玛尼诺夫，人们也许会首先联想到柴科夫斯基。但在我看来，这只是一种对柴科夫斯基的“改写”，或者说，一种对俄罗斯的悲剧性和精神气质的个人领悟和沉浸。柴科夫斯基的音乐我曾经着迷过，但现在已不大去听（除了他的第一钢琴协奏曲），它在形式技巧和抒情上都有一点过于夸张，带有一种让你避都避不开的“倾诉性”。可以说听老柴的一些音乐，你要么被一种哀伤完全压倒，要么和他一起去“啜泣”——但往往并不是为了那高于一切的“美”，而是为了命运的打击或不幸。但拉赫玛尼诺夫已不是这样。他同样有着一个痛苦的灵魂，但却很少铺陈，而是“克制陈述”。一种柴科夫斯基式的抒情在他那里一再被深化或抑制，因而不仅更纯粹，也具有了某种出乎意外的“迸发性”：有时在一种不断增强的钢琴敲击中，或在弦乐的协奏中，某种精神的闪耀或迸发，使我几乎到了不可承受的程度。应该说，这种被抑制或深化的悲剧性，更具一种致命的力量。

从经历上看，拉赫玛尼诺夫和斯特拉文斯基十分相近。他们同是俄国人，后来同样移居到欧洲其他国家，最后定居美国。斯特拉文斯基是时代的创新者，风格强烈而怪诞，善于不断地捉弄与震撼听众。而拉赫玛尼诺夫，生活在同样的世纪却又似乎呼吸着另外的气息。重要的是，在我看来他始终坚持着音乐的“个人性质”。他曾两度谢绝担任波士顿交响乐团指挥的邀请，虽然那个位置很辉煌，但他宁愿独自和他的钢琴守在一起，并通过它对个别人——一个只对他出现的人——讲话。的确，拉赫玛尼诺夫的音乐不属于 20 世纪音乐的“主流”。夸张一点说，他一生下

来，即是音乐中的流亡诗人。

这就使我想起了肖邦，拉赫玛尼诺夫的作品中就有一首《肖邦主题变奏曲》。他们都是纯粹的钢琴诗人，尤其是作品中都有一种“流亡”性质，一种关于“家园”的无尽追忆；或者说在他们的这类作品中，个人灵魂的出现，往往是带着某种失去家园的伤痛的。肖邦的忧伤更为透明，那无可慰藉的乐思，往往令人心碎。而拉赫玛尼诺夫，同样抒写着家园的挽歌，但有着自己的抒情语言和形式。在他的音乐中画面感更为开阔和丰富，在一种精神的流放中，更多地带有一种人世的沧桑感和变幻感，深沉中有着宏大的一面。正如斯特拉文斯基评价的：拉赫玛尼诺夫的早期作品是“水彩”的，后来转向了“油画”。它带着一种在俄罗斯这样一个辽阔的国家才具有的文化底蕴和精神重负。

这就是为什么我会对拉赫玛尼诺夫产生一种精神上的呼应。德彪西或别的什么人的音乐都很美，但总是显得和我无关。但是拉赫玛尼诺夫的音乐，无论是什么，当它响起时，我都感到了有一种东西前来找我——而这已不是“俄国加钢琴”可以解释得了。这里面有着一种更为深刻的个人性质。人们尽可以说拉赫玛尼诺夫的音乐是一种“俄罗斯式”的，但这已不再重要。重要的是它对我们个人的精神和情感的接近，是它在对我们个人的灵魂说话。实际上拉赫玛尼诺夫在他后来的创作中一直在排除那种表面化的俄罗斯情调，而使自己的音乐叙事愈来愈与一种个人的苦难与天路历程相关，愈来愈与我们每个人的灵魂深刻相关。

正是这一点，把拉赫玛尼诺夫与柴科夫斯基深刻区别开来。柴的音乐也许太过于“俄罗斯化”了，他的某些作品给人的画面感往往是暴风雪施虐的俄罗斯大地，带有一种情调和色彩上的规定性；而在拉赫玛尼诺夫的音乐中，却出现了更难以辨认的个人精神生活的风景。这也许和他自1917年后流亡他乡，不断迁徙和漂泊的生活阅历有关。在他的作品中，总是给人告别与上路、

这里与那里、空间不断变换的画面感。这使我感悟到：在艺术中对自我的抑制，往往是一种空间感的出现。拉赫玛尼诺夫没有像老柴那样用他的感情去淹没一切，却在把我们不断地置于人类生活的广阔与无穷之中。

此与相关，和那种完整的音乐程式相比，拉赫玛尼诺夫的音乐可以说是“片断”的。音乐，往往被视为一种“时间的艺术”，但在拉赫玛尼诺夫那里，却出现了一种如法国诗人奈瓦尔所说的“片刻的空间”。这种“片刻的空间”虽然转瞬即逝，并且互不连接，但却使我们从中瞥见了一个世界。让我惊异的正在这里：当人们被柴科夫斯基的悲怆和华彩乐章所淹没时，在拉赫玛尼诺夫的音乐中却透出了某种空间，或“迸发”出了某种更为本质、纯粹、震动灵魂的音质。我不想说这是音乐中的那种所谓“抒情高潮”，而想说这是一种精神的闪耀，一种经过深刻的个人受难才出现的东西。我甚至想说，这是一种从肉体的伤痛中产生的光芒。正是这种迸发，这种突然的明亮感，在提升着作为倾听者的我们——它把我们峰回路转中导向了一个神恩笼罩的境界，虽然它又会转瞬消失。

旅英两年间，当我坐火车独自在时而晦暝时而阳光迸射的英格兰旅行，或是在黄昏时再一次读起那让人泪涌的家信，伴随着我的，正是这样一种音乐。没有这样的音乐，一个人在异乡度过的艰难岁月就是不可设想的。因此，我理解阿赫玛托娃为什么会于晚年写下的一首哀歌前引用奈瓦尔的一句诗作为题记：“你，曾经安慰过我的人”，而这个在风雪之夜“只对我出现”，“先是告辞，而又慷慨留下/至死同我守在一起”的人，在我看来只存在于像肖邦或拉赫玛尼诺夫这样的音乐中。或者说，在我们的回忆和感激中，这个无形而又“安慰过我们”的人，实际上已和音乐化为一体。

但，拉赫玛尼诺夫不仅在安慰着我们，也在提升着我们。可

以说这样的音乐具有双重功能：它一方面会触动我们人性中最软弱的部分，但另一方面又在提升着我们，使我们在音乐中犹如在写作中，由于和某种东西结合为一体，变得不再沉湎于悲伤而是“不再相信个人的不幸”。是的，作为一个写作者，如果你热爱这样的音乐，你就必须忍受住个人的伤痛而珍惜你的语言，并把它带入到一种光辉里。1992年冬，我在伦敦和比利时着手写作一个诗片断系列《词语》，我想通过这个文本的写作打开一个更开阔的精神空间，使它与我们的人生经历和20世纪的动荡历史相称，同时又带有一种个人灵魂的伤痛……写到最后一部分时，在“语境”的压力下，这样一个片断出现了：

正是在音乐的启程与告别中，拉赫玛尼诺夫才忍住了流亡者的伤痛，而把柴科夫斯基的悲歌变成了一种无处不在的精神的闪耀……

拉赫玛尼诺夫就这样再次出现，成为这首诗乃至我整个生活中必不可少的一部分。的确，它已成为我的“基本词汇”之一，或精神生活中闪耀的部分，甚至成为我们生活中最后的安慰——不要认为我说得太绝对，请环视一下这个我们正生活于其中的世界吧。因此，在一个“充斥着复制品，却为意义的空洞所困扰”的所谓后现代消费时代里，我宁愿和这样的音乐守在一起，而且我也不再设想我会和其他任何人——哪怕是一位美丽的女性——一起来倾听或“分享”它。音乐只可独听。当我这么说时，不要以为这太绝望，因为它同时也出自感激。

1996年