

夜莺在它自己的时代

YEYING ZAI TA ZI DE SHIDAI



王家新 著

东方出版中心

SHIREN SUIXIANG WENCONG

诗·人·随·想·文·丛

夜莺在它自己的时代

王家新 著

东方出版中心

王家新 1957 年生于湖北丹江口市。曾下乡当知青三年。1978 年初入武汉大学中文系，毕业后曾从事教师、编辑等职。1992 年初赴英，为伦敦威斯敏斯特大学访问学者。后任教于北京教育学院。上大学时开始发表作品，先后著有诗集《告别》(1984)、《纪念》(1985)、《楼梯》(1993，英文版，伦敦)、《游动悬崖》(1996)及诗论集《人与世界的相遇》(1989)等。作品被译成多种文字，并著有文学随笔及评论多种。此外，还编有《中国当代实验诗选》、《当代诗选》及《叶芝文集》(三卷本)等。

YEYING ZAI TA ZIJI DE SHIDAI

说 明

经中央机构编制委员会办公室和中华人民共和国新闻出版署批准,原中国大百科全书出版社上海分社、知识出版社(沪),自1996年1月1日起,更名为东方出版中心。

夜莺在它自己的时代

王家新 著

出版: 东方出版中心
(上海仙霞路 335 号 邮编 200335)

开本: 850 × 1168(毫米) 1/32

印张: 10.75

发行: 东方出版中心

字数: 230 千字 插页 2

经销: 新华书店上海发行所

版次: 1997 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

印刷: 东方出版中心海峰印务公司

印数: 1—8,000

ISBN 7-80627-211-9/I·87

定价: 19.00 元

卡夫卡的工作(代序)

卡夫卡是那种很难归类的作家。例如,卡夫卡主要在“叙事”的领域里工作,也经常被划入“现代小说的开创者”之列,但我们可以称他为“小说家”(Novelist)吗?我们发现很难这样简单地称呼他。即使撇开别的,单就卡夫卡的“小说”来看,例如《饥饿艺术家》、《乡村医生》、《在流放地》等,我们能称它们为一般意义上的小说吗?我们姑且称它们为小说。这就是说,在卡夫卡作品的内部,在他的整个文学工作中都包含着一种巨大而晦暗的性质,正是它在阻止着我们通常的分类。我们称卡夫卡为小说家或是称《饥饿艺术家》为小说时,我们便是在绕过一个难题。

也许,这就是一直暴露在我们面前而我们从来没有去深究的所谓“卡夫卡现象”——该术语出自米兰·昆德拉,只不过昆德拉仅用它来表述卡夫卡作品的历史预言维度,亦即社会生活对卡夫卡小说的模仿,而我希望以它来把我们引

向文学工作本身。一个不可定义的卡夫卡,实际上是在开辟着文学的尚待确定的领域;换言之,从卡夫卡那里开始的一种巨大努力,将迫使我们对于文学、对“文学作为工作”(罗兰·巴特)进行重新认识。

当然,这种重新认识也势必包含着一种对于我们这个时代的写作的想象。长期以来我一直想安静下来潜心于一个作家的秘密,从文本中的裂缝或不透明处开始,从一个作家不被人注意的地方开始,直到把这种研究变成一种对我们自身的重新设计。这就是说,能否从这种研究中听到某种对自我的召唤,其重要性远远大于揭示真理。

而为此我们得首先撇开卡夫卡是否“荒诞”这类徒劳无益的命题,以进入到卡夫卡的工作中。我自己也曾迷惑于人们对卡夫卡的种种高深莫测的评说,但现在在我看来,卡夫卡的“秘密”只存在于他整个运转不息的工作之中,在于他不断从自己的失败开始的写作生涯中。卡夫卡不是天才,卡夫卡也不是预言家,但卡夫卡是一个比我们任何人都更深入地投入到文学内部工作的人。如果说他具有一种“洞见神灵的能力”,那也是在写作中反复练习的结果。我想是到了对长期被神话化的“卡夫卡现象”进行某种修辞分析的时候了。热拉尔·热奈特在《叙事话语》中曾称像《奥德修记》或《追忆逝水年华》这样的宏篇巨著,不过是以某种(修辞)方式扩大了“奥德修斯回到伊塔克或马塞尔成为作家”这类陈述句。那么如此看来,卡夫卡的一生无论多么隐晦复杂,在其核心是叙述了一个人如何成为一个作家的故事,换言之,是记录了一个人如何舍弃个人生活而以语言来承担一切的艰巨历程。卡夫卡的生活与写作都由这一点所决定,在他的作品中所体现的那种人与世界的异化、矛盾关系(人们用“荒诞”表述的正是这种关系),以及他本人所遭受的西西弗斯或普罗米修

斯式的磨难,都可以归结到这里来。卡夫卡坚持不懈地通过写作想要认识的,我想并不是那些和他自身的这种存在并无深刻关联的主题,而正是艺术家的命运。这使他最终写出了像《饥饿艺术家》这样的他认为有存留价值的少数几个作品。据说临终前卡夫卡在病榻上还坚持通看《饥》的校样,“他不禁长时间泪如雨下”,“我这还是第一次共同体验到卡夫卡表现出来的这种感人方式。他始终具有一种超人的控制力”(罗纳德·海曼《卡夫卡传》)。而为什么卡夫卡如此被自己的作品感动,是因为艺术最终形成一种深刻的自我观照。一切到最后都如此本质,以至于我们可以说原来卡夫卡是为世代所有的作家去“受难”的。他在一种彻底的黑暗中所洞见的,正是艺术本身的命运。

正因为卡夫卡为整个文学承担了这一切,那种福楼拜式的超然和宁静在他看来是不可想象的。卡夫卡曾以不胜向往的心情在日记中记下福楼拜书信中的一句话:“我的小说是礁石,我紧紧靠在它上面,至于世界上发生了什么,我一概不知”。而卡夫卡自己却不能从艺术中得到这种庇护。命运似乎从来就是以不同的方式造就着人的。当卡夫卡一次次试图靠近这种“礁石”时,他却被卷入更凶猛的涡流之中。这就是说,正是对文学工作的投入加剧了卡夫卡自身的冲突与无助。这使我们看到在卡夫卡与他所从事的文学之间首先存在着一种雅各与天使搏斗的关系。他一生的挫败感即从这里开始,而不单是生活中的那些遭遇。他在文学中要经历的是如此巨大,以至使他自己成为一个永无解脱的西西弗斯(卡夫卡在日记中一再提到这个希腊神话传说中的原型)。卡夫卡注定了是在为一种从不存在的文学,一个几乎永不到达的“顶峰”而工作的。这就是为什么我们会在他的日记和书信中觉察出一种深刻的乌托邦性质,虽然在他的小说中我们感到的却是一种反乌托邦式的写法。在他的格言中就

有着这么一条：“善在某种意义上是一种绝望的表现”。反过来说亦可。

因此,这是一个如同弗拉迪米尔·贺兰所说“从草稿到作品,我在不断的惨败中漫游”的人。正是在这种西西弗斯式的无望与徒劳中,包含了文学工作最深刻、复杂的性质。赫伯特·克拉夫特教授在《卡夫卡小说论》中提出了“正文”(最终形成作品及在作品内确定下来的文字)与正文不同但又相关的“变异文”两个概念。例如,《城堡》德文第一版时只有十八章。该版问世后,编者马克斯·布洛德又在整理作家遗稿时发现了第十八章的续篇和第十九、第二十章以及其他不同稿本、片断和删改的章节。《城堡》未完成,但布洛德在《城堡》后记中谈到了卡夫卡对其结尾的设想。这些,都属于不在正文之内的变异文。不仅如此,人们还在卡夫卡的随笔中发现了《城堡》的雏形。而克拉夫特的原则是以正文为准进行解读,反对人们以任何变异文来“取代”正文,无论他是卡夫卡的生前好友,或是大作家托马斯·曼。

克拉夫特无疑是对的,但是从“文学作为工作”这一角度,我更感兴趣的却是:从变异文到正文,中间发生了什么?变异文不可混同于正文,但是通过对它们的区别和对照,我们却可以更深入地洞见文学工作的性质。可以说文学的“秘密”就存在于这个如何形成它自身的¹过程中。并且,如果我们深入进去我们还可以从中提出一些重要的问题,例如:在变异文到后来正是正文要否定的情况下,谁在修改一个作家?是作家自己,正在形成的文本本身,抑或是“时间”(正如我们都曾经经历的那样,时间会把同样的东西变成不再是同样的东西)?还有,这种“修改”是一种什么性质?如果说有些作家、诗人终生都在完善一种风格,在卡夫卡那里,是不是体现了一种不断形成它自身的文学的自我反省意识?是不是正是这种隐蔽中的文学自我意识使卡夫卡成了一

个反对他自己的人?总之,这里有足够多的有待去体察的问题。在卡夫卡的格言中还有着这么极其难解的一条:“在你和世界的斗争中,你要协助世界”。其实,如果我们把这里的“世界”改为“文学”,我们几乎就可以领悟到卡夫卡的工作的性质。人是不可能和一个虚设的世界进行角逐的,他只能在他从事的工作中与他所着手的一切展开斗争。正是在这种斗争中他必须协助对方,因为以个人的失败来换取文学的胜利,或者说以无尽的变异文来达到对正文的肯定,这正是卡夫卡一生的意义所在。一方面,从事文学即意味着承受痛苦;另一方面,能被“正文”所无情修改的作家却又是幸福的——在这一点上,作家们都是受虐狂。

此外,还有一个我们不能忽略的事实:《城堡》没有完成,正如卡夫卡的所有长篇作品都没有完成一样。而这种“不完成”并不仅仅由于作家精力的不济,很可能正是出于作家对文本内部某种性质的自觉。因此他把它们“扔”在那里。他生前的最后意愿是请朋友务必烧掉它们,其中就包括了《城堡》。这就是说,在他死后违背他这一意愿而发表的《城堡》十八章正文,在他自己看来也不过是另一种“变异文”!

但是,就在这种从变异文到正文的永无休止的磨难中,卡夫卡向我们提示了一个尚待形成的“峰顶”,一个作家应具备的良知和品格,提示了文学本身的性质。这不仅感人,重要的是它唤起了我们对文学的某种自觉。历来有“作家中的作家”或“诗人中的诗人”之说,怎样理解?我想这并不只是意味着把小说写得更有技巧,把诗歌写得更“纯净”,而是指那些能够像卡夫卡这样始终处在文学的内部工作,不断地体现并唤起文学的自我反省意识的人;是指那些虽然把自己限制在某一领域(叙事、诗歌、戏剧、批评),但由于从本质上把握了问题,从而“对整个文学讲话”的人;同样,是指那些能以“个人劳动”深刻体现出一个时代的主

要写作精神的人。这样的作家和诗人,我们可以列举出 T.S. 艾略特、博尔赫斯、普鲁斯特、里尔克、布罗茨基、卡内蒂,等等。这是一些在他们各自的领域为整个文学而工作的人。就像卡夫卡,无论他从事什么样式的写作,他都处在文学的最中心的地带——最中心的地带亦即最晦暗、焦虑的地带——无论他写下的是什麼,他都处在那儿对我们说话。即使是作为个人生活事件记录的“日记”,在卡夫卡那里,也都成为对“钟的秘密心脏”的一种进入,成为文学自我意识的一种活生生的见证。像下面的一段日记:

任何不能在活着的时候应付生活的人都需要用一只手来挡开点儿那笼罩着他命运的绝望……但他可以用另一只手草草记下在废墟中看见的一切,因为他以一种与众不同的方式看,而且看到的更多;总之,他在有生之年就已死去,但却是真正的获救者。

只有深入到文学巨大而黑暗的内部地带的人,才会做出如此的记录,才会获得如此透彻、坚定的对自身命运的自觉。很难说这样的日记就不是“作品”,因为它和《饥饿艺术家》等一样,同样汇入了一个作家为承担其“天命”而从事的巨大努力之中。正如卡夫卡小说在实质上并不是写给专门的“小说读者”而是写给作家的一样,卡夫卡的日记也远远超越了私人领域,而开始对整个文学讲话。的确,还没有一个人能像卡夫卡这样全身心地投入文学工作,并被它抓住,以至于永无解脱。这就是为什么我感到卡夫卡的日记、书信、随笔和一些小说,其实都是在不停地叙述着同一个“故事”,一个从天上盗火、把秘密泄露给人间,从而遭受到神灵惩罚的故事。惩罚在于:被锁在岩石上的普罗米修

斯,兀鹫撕咬着他的肝脏,因为它们在不停地再生。普罗米修斯式的磨难也就是卡夫卡在他的文学工作中所经历的没完没了的痛苦。而这个故事与每个从事文学、哲学的人深刻相关,与每个渴望探求存在的人深刻相关;因此卡夫卡会对整个文学讲话,卡夫卡会从一个内省的王国被人们引向四面八方。我自己主要工作在诗歌的领域,但在实事上卡夫卡比许多诗人甚至大诗人更能对我讲话(这里且不使用“影响”这类空泛的字眼),以至于我会感到卡夫卡一次次来找我。这里我又感到了“作家中的作家”之说。可以说卡夫卡正是一叶黑暗中的肺,由于他,现代文学才开始了自己的呼吸。

一个难以归类的作家恰恰又是作家中的作家,卡夫卡使我意识到这一点。布罗茨基在论述加勒比海岸诗人德里克·沃尔科特时说过这么一句话:“边缘并非世界结束的地方,恰恰是世界阐明自身的的地方”(我曾在不同文章中引用过这一句话,语境不同其意义也就相异)。真理往往就以这种悖论的形式出现。在一种偏离正统、无法归类的边缘性写作中,倒是更深刻地体现出我们这个世纪文学对自身的意识。或者说随着原有的文学分野的瓦解,文学自身的性质突出了出来。这就使我们回到了开头所说的“卡夫卡现象”,其实它并不只是在卡夫卡那里存在着。《追忆逝水年华》是一部“纯小说”吗?按热奈特的分析,它通过议论对故事、随笔对小说、叙事话语对叙事的“入侵”,通过对传统小说的偏离而与宗教文学的某些形式的接近(如圣奥古斯汀的《忏悔录》),从而“在其水平上结束了体裁(各种体裁)的历史”。另一个例子是博尔赫斯,他大概是本世纪唯一一个既在诗歌上独树一帜同时又在小说上堪称一绝的作家。但其实他的诗歌、小说、随笔与评论等都是可以“混编”的,其中有着以一贯通、相互协奏或者说互为变奏的性质。博尔赫斯在向我们揭示着某

一类作家或一种整体写作的类型。话再回到卡夫卡,也许他本意是以小说对存在进行探索,但在这个过程中他使小说这种样式发生了变化。他以其特有的“卡夫卡式的梦魇”模糊了文体的界限,从而来到一个更为晦暗的地带。在此,可以说卡夫卡是一个反小说的小说家。在他的整个工作中都体现了一种“存在的勇气”,那就是敢于把小说写得不像小说,从而在一种艰居的历险中体现出叙事的可能性——不单是某一样式的可能性,而是文学的可能性。卡夫卡的一生都是为此而工作的。卡夫卡为什么会对我们讲话?因为在其工作的核心地带,是我们这个世纪的文学在一种巨大压力下对自身的意识。正是这种意识一再在卡夫卡那里形成它自己、反省它自己,并最终使卡夫卡成为一个对所有作家来说都是“必要”的人,一个在 20 世纪的文学炼狱中出生入死的人,一个使我们陷入梦魇、同时又为我们打开门和道路的人。

最后我想说的是,在一个更为开阔的时代重新谈论卡夫卡,这意味着的是我们再次从他那里感到了一种对写作的召唤。的确,我们正处在一个各种话语力量交汇、冲突的时代,处在一个知识转型的时代。原有的文学分野正在模糊、消失,一种新的写作有待形成。正像“人们必须觉察出传统意义上的艺术的终结”(黑格尔)一样,我们同时还必须听到一种新的召唤。而这一切,势必会成为当今文学自我意识的一部分。正是这种自我意识将引领写作走出原有的封闭体系,而在一种更为开阔的历史语境中形成它自身。文学分类的失效,是“文本”的出现;而作家、诗人们的自我重新设计,也将使他们成为另一个人。后一种情况肯定十分复杂,并且也将会演化为各种不同形态。但是我期望在我们这时代能有一批“知识型”的作家出现。这不单是经验型的、感觉型的、或思想型的,而是一种能够将自己置身于一个更

大的文化语境中,不断地吸收、转化,将各种话语引向自身、转化为自身的写作;是一种将对人类各种知识的洞察与对文学自身的意识相互作用,最终在文本中达到一种奇妙的混合的写作。当然,并非这样的作家个个都会成为对文学讲话的人。在一个看似“怎么都行”的时代,文学自身的尺度仍将是严格的。当我们谈论“卡夫卡的工作”,意味的只能是像卡夫卡那样不计一切地为文学而工作;而如果谁要“继承卡夫卡的遗产”,这意味着的也只能是:他必须首先能够继承卡夫卡的痛苦。

1995年1月 北京

总

序

一个夏天的夜晚,宗仁发和曲有源“翻越”畅春园的院墙赶来找我(因为我第二天凌晨将有一个远行),送来了这一套“诗人随想”文丛的文稿。大概是出于我和诗的缘分吧,他们希望我为之说点什么。

谢

这套“诗人随想”的作者,大多是我熟悉的年轻朋友,他们都是相当优秀的诗人,为中国诗的发展做出过很多贡献。过去我只读他们的诗,现在又读他们的随想文字,诗和文的互相映衬,给我很大的喜悦。

冕

诗是文学的王冠,诗的文字应当非常考究。可是,近来的人们似乎越写越粗糙了。诗人不注意文字的表达是不可原谅的。现在读这套“诗人随想”,读着他们睿智、机敏,特别是精致的文字,给人以非常好的感觉。

人们常说诗是跳舞,散文是走路,这话不关褒贬,人们正常的情况下一般都是走路,有时则跳舞。倒是这种跳舞和

走路的比喻很传神,给人以明确的文体特征的启发:诗是跳动的、断续的;散文则是叙说的、连贯的。散文是一种清楚的表达,忌含混,它是明摆着的,辞不达意就不行,故不易藏拙。诗就不同了,一些人常借“含蓄”、“象征”什么的来掩饰自己的文理不通。现在有些“诗人”,甚至连通顺的句子都不会写,更别说一篇完整的文章了。“诗”是容易伪装的。

要是都像这套“诗人随想”文丛的作者这样,都来“练练”散文、随笔这玩意儿,那么,那些实际的语文表达的水平就突显出来了。我是说,这套文丛的作者们,除了会写漂亮的诗,大体又都是些文章的好手。由此可以反证:他们在诗中表现的“跳舞”是货真价实的精彩。

人必须先学会走路,而后才谈得上跳舞,不论是迪斯科,是狐步舞,还是拉丁舞。现在有些情形却是反常的,即有些人甚至连路都走不好,却想成为舞蹈大师,要是我早年没练习写过诗(很惭愧,终究不能成为诗人),我不敢说这样的话。我是个过来人,深知文章写不好便写诗是贻害无穷的。诗这个文体让人“莫测高深”,诗的“深奥”甚至让语文专家在批评时顾虑重重。

优秀的诗人都应是文章的好手。从道理上讲,唯有文通字顺了,而后才能“含蓄”,才能“精练”,才能“想象”。如今有些“诗人”都反过来做,这就做出毛病来了。这套文丛的作者们不如此,他们的文章都写得好(据我粗读,有的文章也并非不存在文理上的问题),从他们的文中读出了诗意,读出了坦诚,读出了智慧。读他们的文章不由得让人感慨,诗人之文与“职业”的散文家之文毕竟不同:前者自由率真,而后者则常给人以“做”文章的感觉。

为此,我希望诗人不妨都像这些文丛的作者们那样,试着走出诗歌城堡到散文园地里散散步。一则显示一下自己的真本

事；二则也给那些成了固定范式的散文带去一些灵动和生气。从这意义看，由宗仁发、岑杰主持的这套“诗人随想”文丛可算是开了风气之先了。

为了感谢宗、曲二位深夜翻墙的美意，我就发了如上那些议论。至于本文丛诸位诗人的文章得失，只好留待知心者的品评。

内 容 提 要

本书是诗人王家新的诗论集,也是“诗人随想”文丛之一。

诗人王家新被评论界喻为诗歌的一面“镜子”,它呈示了我们时代主要的“诗歌倾向”和“诗歌精神”。全书精选了47篇文章,内容涉及诗人的创作体验、诗学探讨、读书札记和经历见闻。它们从不同的角度展现了诗人所处时代及自身的命运。《卡夫卡的工作》是诗人写作态度的真实写照,反映出他对诗歌内在要求的理解和坚持。《回答四十个问题》和《阐释之外》则表明了诗人对诗歌所持的观点和期望,诗人致力于清理当前诗歌界存在的一些问题,以求中国当代诗歌能独立面对自身的历史使命。

全书文思缜密、语言精粹,读来富有启迪。

诗/人/随/想/文/丛

SHIPEN CUI XIAOYU WENCONG

