

收稿日期:2024-06-20

海边的歌者

——姜桦诗歌创作论

陈义海

(盐城师范学院 文学院,江苏 盐城 224002)

摘要:盐城本土诗人姜桦在其四十多年的诗歌创作中发表了大量的作品,在省内外产生了较大的影响。他的诗歌既是时代的印记,也是他心灵的记录。姜桦早期的诗歌多写爱情,中期的诗歌多写黄海滩涂湿地,近期的创作则体现了“中年书写”的苍凉与丰富。他是国内最早专注于盐城海边滩涂题材的诗人。他对滩涂上四季动物和植物的书写,在表现滩涂物种多样性的同时,也体现了人类“诗意地栖居”的理想。同时,他对故乡的深情书写,既是对正在消失的传统乡村的怀念,也是尝试留住乡愁的一种努力。

关键词:姜桦诗歌;滩涂湿地;“中年书写”;乡愁

中图分类号:I207.22

文献标识码:A

文章编号:1003-6873(2024)06-0024-11

基金项目:江苏省社科基金重点项目“近四十年江苏新诗综合研究”(20ZWA002)。

作者简介:陈义海(1963—),江苏东台人,盐城师范学院文学院教授,博士,主要从事比较文学与世界文学、翻译、诗歌批评、诗歌创作、诗歌翻译等研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2024.06.073

盐城诗人姜桦是江苏新诗四十年的同行者,也是江苏1960年代出生的代表性诗人之一。这一代诗人中,不少因为这样或那样的原因,或短暂地离开过诗坛,或永远地退出了诗坛,而姜桦始终坚守在江苏新诗的现场,为江苏新诗奉献出主题突出、风格独具的新诗文本。迄今,他出版了六本诗集,即《老吉他》(百花文艺出版社,1990年)、《大地在远方》(中国对外翻译出版公司,2000年)、《灰椋鸟之歌》(上海文艺出版社,2008年)、《纪念日》(宁夏人民出版社,2011年)、《黑夜教我守口如瓶》(南京大学出版社,2014年)、《调色师》(中国民族文化出版社,2020年)。2011年出版的《纪念日》为他赢得了江苏省第五届紫金山文学奖。

姜桦的诗歌有着鲜明的主题特色、地域特点和个人风格印记。对家园和爱情的表现,构成他诗歌最初的内容;他是当今诗坛爱情诗写得最好的诗人之一。对中国东部沿海滩涂湿地的系列书写,构成他诗歌最具区分度的一部分;在他全部的作品中,最能持久的,恐怕就是他的滩涂诗歌。乡村、家乡、自然贯穿于他创作生涯始终;在这些作品中,姜桦留住了我们所熟悉的但正在消逝的乡村,并奠定了他作为中国诗坛“乡村歌手”的地位。

用全部的心力去写作,是姜桦四十年诗歌生涯的写作姿态。与其说他是用技巧写作,不如说

他是在用生命写作。用他自己的诗概括,他是“一个燃灯者/一个用心血点亮诗歌的人”(《陷入》)^①。从抒情气质上看,姜桦的诗歌属于典型的“歌唱性”抒情,像诗也像歌。正像古希腊的行吟诗人(minstrels)一样,姜桦是一位漂泊在大地上的行者,行走在海边滩涂地上的歌者。

一、“黄金时代”的“天真之歌”

文学史界称19世纪为俄罗斯文学的“黄金时代”,而19世纪末20世纪初为其“白银时代”。20世纪70年代末到90年代初期,中国新诗经历了一段空前的繁荣期,这里借用“黄金时代”来指称中国新诗的这段高光时刻。英国前浪漫派诗人布莱克(William Blake, 1757—1827)的代表作之一为《天真之歌》(*Song of Innocence*, 1789),这里借用布莱克的这本诗集的名称来指称姜桦早期的诗歌创作。姜桦正是在1980年代中国新诗的“黄金时代”走上诗坛的。从1980年代初开始新诗创作,到1990年出版诗集《老吉他》,再到2000年出版《大地在远方》,这前后约二十年的时间可以看作是他创作生涯的初期。这是他创作欲望最强烈,诗情最为澎湃的阶段。把这一阶段的创作指称为“天真之歌”,不是指姜桦这一时期的作品很“天真”,而是指这一时期的作品包含了最充沛的激情:作为诗人的激情和字里行间透露出的真情与纯真。姜桦早期的诗歌有很多是在他的“两步居”中写成的,这些作品题材特征鲜明,青春、爱情、自然在他的笔下得到浓墨重彩的表现。

诗歌与青春是这一时期姜桦诗歌的显在主题。这些作品,也是1980年代初期到1990年代初期中国诗坛青年心理状态的一种写真。真实的或虚拟的“少年维特之烦恼”,洋溢于字里行间,而这种情绪又弥漫于抒写自然、四季、江南、异乡这类主题当中。《独自饮茶》《独酌之夜》《独处之夜》《一个人在远方》等作品,是一幅幅青春的自画像。“吉他”是1980年代诗歌青年笔下最具时代特点的诗歌意象和文化符号,“歌喉被岁月磨出厚厚的茧子/坐在小酒店灰暗的一隅/一把破旧的吉他/架在他的腿上……大洋咸湿的风/卷成雪白的海浪……雪白的海浪总使他想起家乡”(《老吉他》),从这些诗行中扑面而来的,是典型的1980年代气息。即使是忧郁的,也是唯美的;透过这种自诩的沧桑,反而能见出这一代青年的温度。《诗社的名字:黄海潮》是姜桦1980年代中期的代表性作品之一,这首为大学生诗歌社团所创作的长诗,具有诗学和社会学的双重意义。在诗学上,它所体现出的“大用外腴,真体内充”(司空图《二十四诗品》)雄浑风格,是1980年代诗歌“正”气的生动体现;与此同时,它又是那个时期校园内外融为一体的文学时代的社会风尚在诗学上的具体承载:“听听这名字你的胸腔就鼓满惶恐惊惧/掀起连天的风暴牙齿就忍不住打颤/……在这片泥沼这片鬼泽这片盐蒿丛中出生/在这片孕育着风暴雷电孕育着海浪的咆哮的土地上长大/我们看惯了海鸥看惯了阳光沙滩海浪仙人掌/看惯了初三潮十八水厚重的雨云下海盗从浪尖上跑过……看那一排唱歌的海桐树奔跑过来了/看那一排浪峰倾斜了倒塌了猛扑过来了/并且喝令:一切,都快让道吧!”(《诗社的名字:黄海潮》)这种狂涛拍击堤岸的鼓点一样的节奏,这种惠特曼式的恣肆汪洋,是姜桦早期诗歌激情与阳刚色调的突出体现。

姜桦是爱情诗的圣手,爱情诗是姜桦诗歌创作中非常重要的一部分。姜桦的爱情诗,无论是直抒胸臆还是借景抒情,总能扣响读者的心弦,“不敢想你的名字/想着想着,我的心就空了/不敢看你的名字/看着看着,我的眼睛就瞎了”(《名字》),这一“空”一“瞎”把专横的爱情表现得淋漓尽致。迄今,姜桦所出版的六本诗集中,都篇幅不等地收入了他各个阶段的爱情诗。当然,姜桦不同时期的爱情诗呈现出不同的色调,从早期的向往、青涩、华丽、热烈、忧郁,到步入中年期的成熟、沉郁、苍凉、酸楚,姜桦不同时期的爱情诗,其风格特点有着显著的差异。1980年代到1990

① 本文所引姜桦诗歌均出自上述六本诗集,下文不再另注。

年代,“这是多梦幻的季节/这是爱与渴望被爱的季节”(《关于你的爱》)。爱情诗在姜桦的总体创作中比重较大,《要是没有你该多好啊》《男低音独唱》《爱人》《莲》《爱情诉辞》(组诗)《雪花白》是这个阶段他的爱情诗的代表性作品。“要是没有你该多好啊/要是没有你,我的心潮/将永远那么平静,不会掀起半点微波/要是没有你,我的目光/将永远那么清纯,不会燃烧成火/要是没有你,我的诗歌/绝不会变得那么缠绵,那么忧郁/要是没有你,我的话语/决不会支支吾吾,错了再错”(《要是没有你该多好啊》),这首写于1980年代中后期的作品有着很强的典型性,是“天真”时代发自内心的“天真”之歌。它真诚、质朴,是“距离之爱”的生动抒写。此外,姜桦的爱情诗又与他表现自然的诗篇形成某种同构和映衬关系,即在表现自然时抒写爱情,在抒写爱情时颂赞自然;于是,爱情与自然便形成了水乳交融的关系。这在他的《爱情诉辞》(组诗)中体现得尤为明显。“琵琶的弦子包罗万象/它一直和仇恨的流水在一起……被一寸一寸填满,夜/我怀抱琵琶像抱着你小小的腰身”(《爱情诉辞·琵琶》),这既是在写琵琶,也是在写爱情。然而,诗集《纪念日》《黑夜教我守口如瓶》《调色师》中所收录的爱情诗,却渐渐呈现出另外一种格调,下文再予讨论。

自然、四季、乡村、故乡、田园、老家,是贯穿于姜桦整个创作生涯的恒定的主题。在其创作初期,这些主题多以即兴的方式得到呈现。到出版诗集《大地在远方》时,他的创作出现了一个显著的转向:自然转向(natural turn)。对自然的表现,由初期的自发的、即兴的,转向自觉的、自在的。到出版诗集《灰椋鸟之歌》时,表现自然与乡村已经成为姜桦诗歌创作的一个稳定的主题,并就此形成独属于姜桦的“具有现代意识的新一类乡村诗歌”,而他的这类作品也成为“一个完整的自足的世界”^[13]。这在下文重点讨论。

总之,姜桦诗歌在题材上的、艺术上的一些总体特点,在最初的约二十年时间里已经初步显现。中国新诗“黄金时代”的各种诗学特征、社会症候,在姜桦的“天真”年代里诗篇里,也有着相应的体现:诗歌总是跟夜晚和春天、秋日共生,有夜晚时总是有月光,有月亮时常常都是十五。然而,这种1980年代特征,也是百年中国新诗十分宝贵的一部分,如今的中国诗坛缺少的恐怕就是这样的“天真之歌”。

二、苍茫大地上的“自然之歌”

如上所述,自然、四季、乡村、故乡、田园、老家,是姜桦整个创作生涯中最为恒定的主题,而这些主题也是人类物质生活和精神生活中最为永恒和美好的元素。从古希腊的特俄克里托斯(Theocritus,公元前300年—公元前260年)的田园诗(Idylls),到罗马诗人维吉尔(Virgil,公元前70年—公元前8年)的牧歌(Eclogues),到陶渊明以来中国诗人对田园山水的寄情,这些元素超越了王朝的更替,时代的风尚,而与日月同在,万古常新。

在姜桦的笔下,这类题材的表现可以粗略地分为三类:一是对故土或家园的书写,二是对四季与自然的歌吟,三是对滩涂湿地的诗学探险。此三者既相对独立,有时又互有交叠,构成姜桦创作上的“自然之歌”。

(一)对故土和田园的依恋

作为农民之子,姜桦对土地、乡村、庄稼的深情依恋,贯穿于他的整个创作生涯。当然,他对乡土、田园的表现,也经历了一个从自发到自觉的过程:“我明显感觉到自己所处的位置与乡村正越来越变得遥远……我已看不到那熟悉的乡村景色,我的视线早已被一幢幢新砌的楼群所阻隔……面对这日渐浮躁的城市生活,我已越来越变得焦灼不安,越来越有一种找不到家的感觉。”^{[2]179}对此,林莽的评价是准确的:“他吟唱的是,在现代工业文明的不断发展中,那个正在失去的寂静而美好的,以乡村为寄托的精神家园。”^{[1]2}如果说,出版《老吉他》时,姜桦对故土、田园

的表现还处于自发阶段,到诗集《大地在远方》,这已经是一种自觉的意识,而到诗集《灰椋鸟之歌》出版时,他对这类题材的表现已经形成独属于他的个人风格,并且这种风格在后来出版的《黑夜教我守口如瓶》和《调色师》中得到加强和升华。姜桦虽然工作、生活在城市,但他最主要的作品却是表现乡村与田园。虽然长期生活在城市,但他的诗却很少直接以城市为表现对象。从某种角度说,他是一个住在城里的乡下人。而他也在诗中声称自己是个“靠故乡活着的人”,“除了故乡,无以所爱”。

姜桦乡土、田园的诗歌创作量巨大。在这些作品中,他用深情的诗行表现了他亲历过的乡村和他想象中的乡村,他熟悉的乡村和他理想中的乡村。童年的乡村、青年的乡村、熟悉的乡村、失落的乡村、现实的乡村、精神的乡村,在他的笔下交织在一起。

乡村、故土是诗人永远的心灵港湾,是安放真情的地方:“离开你,已经很久很久了/心,又一直那么近地靠着你/一只鸟,将歌声唱给了每一棵树/有些话,我只能说给我的亲人”(《秋风凉》);“我的灵魂早已不在身上/离家多年,我早已没有故乡/早已找不到一个埋葬自己的地方”(《写诗》)。

乡村、故土是诗人永远不会失落的精神坐标:“小路没了/那条弯弯的小河还在/小河没了/那片郁郁的树林还在/树林没了/那座高高的村庄还在/村庄没了/那一片低矮的坟墓还在”(《故乡的方向》);“只有一头牛,它的清明谷雨/只有一头牛,它的浅草芦芽/靠着它嘴角上的青草的气息/我,已经回到那从前的故乡”(《跟着一头牛找到故乡》)。在这些诗行中,“小路”“小河”“树林”“村庄”“坟墓”构成了一幅典型的乡村意象群,而这些意象被诗人赋予了生命特质,它们可以带着诗人在寻找故乡时不至迷路。后一首诗中的意象“水牛”,同样被诗人“指定”为他还乡的“向导”。前一首诗中的故乡坐标是地形,后一首中的故乡坐标则是气息。

然而,我们发现姜桦书写得更多的却是正在消逝的、失落的、越走越远的、再也回不去的村庄,同时也是希望回归又害怕回归的村庄:“许多年,越来越不敢提到的故乡/躲在黑暗里的疼,那空洞的嘴巴/只剩下最后一颗牙齿”(《风筝》);“秋风中,一束阳光晃动偏头痛的稻穗/那个一旦离开就注定回不去的故乡/日落之前,让我欠动起风湿的身体/将床头的灯,那最后的记忆一口吹灭”(《缓慢的病痛》);“靠路牌,我找到要去的远方/靠墓碑,我见到久别的亲人……回不去,回不去了,从此,走到哪里/我只记得自己涂着草色的姓氏”(《微小的事物》)。在这些作品中,我们发现,“故乡”既是实写,也是虚写;它由诗人所歌吟的对象,逐渐变成一种隐喻。而且,这时的“故乡”,在他的笔下又常常与“墓地”“坟墓”“墓碑”等意象同时出现。诗人实际上是通过失落的“故乡”,以及“墓地”“坟墓”“墓碑”的隐喻,来表现内心深处的某种感伤的、悲观的情绪。这些作品便使人联想到英国感伤主义诗人托马斯·格雷(Thomas Gray, 1716—1771)的《墓园哀歌》(*Elegy Written in a Country Churchyard*)。于是,这种语境中的“故乡”颇为类似于海子笔下的“麦田”“麦子”,已经是一种抒情媒介,一种饱含特殊意指的隐喻。

有论者把姜桦称为“乡村最后一位歌手”,认为他“歌唱乡村,又为乡村歌唱”,他在“自己设定的乡村里,找到了灵魂的归宿”^[8]。用“自己设定的乡村”来指称姜桦的田园诗歌是准确的,因为他笔下的乡村既是理想中的乡村,但有时也是“变形了的”乡村,是他内心情感的一个“避难所”。

(二)对四季与自然的歌吟

在姜桦的诗歌中,始终贯穿着一根“红线”,那就是对自然万物的抒写,而对万物的书写,又与季节的更替形成交叉关系。在姜桦的诗中,如果四季是一条横向轴,自然万物则是条纵向轴。

英国浪漫派诗人华兹华斯(William Wordsworth, 1770—1850)在剑桥念书时曾说,他能从那教堂的钟声中听出“一声是男的,一声是女的”;隐居瓦尔登湖畔的小屋中两年零两个月又两天

的梭罗(Henry David Thoreau, 1817—1862)竟能“听到湖上冰块의咳嗽声”;“菡萏香销翠叶残, 西风愁起绿波间”(李璟),亦表明万物有情,四季有意。这些表现自然的作品,都可以用爱默生所倡导的超验主义哲学得到解释:人与万物是相通的,万物之间是相通的。姜桦表现自然的很多作品,其实也是如此,他对自然的表現,一方面体现王国维所说的“有我之境”(即“以我观物”),另一方面则体现“无我之境”(即“以物观物”,即让景物自我表现)^{[4]2}。姜桦的自然诗篇显著地体现为人与自然间的和谐,以及自然万物间的和谐;在这种和谐当中,显现出自然的灵性:“一场雪能让大地走神”(《海边记雪》);“草虫的叫声加重了夜色”(《秋夜的写作》);“星辰寥落的天空/被白雪喊得多远”(《雪后:仰望的星空》)。而且这和谐当中更透出一种情趣:“西南风胖胖的/西南风/它一吹动,麦子/就矮下去一截”(《麦鸟》);雪用它“厚厚的白/覆盖在/梅花的舌尖”(《在一杯茶中怀想》)。这些诗句,真正体现了爱默生所强调的人与自然、自然与自然之间的“超验的”(transcendent)关系。

由此可以看出,在姜桦的笔下,自然不再是一个外在的客体,而是与诗人的精神相交融,构成一个你中有我、我中有你的“人化的自然”“自然化的人”。在他的笔下,自然获得了人情、人性、灵性。诗人竟能看到“一支小芦苇/在水底下晃了晃又站起来”(《翻阅》);诗人竟发现“不停地喝水”的“草的喉咙会变粗/它喝水的声音被一次次放大/放大成一粒草籽或者一朵野花的心脏/放大成秋天巨大的背影”(《海边的葵花地》);诗人还发现,甚至“唱歌的鸟儿”也“在雨中调整着声调”(《庞大的雨》);在诗人看来,雪花的六角,就像是六胞胎的姐妹一样,“六角的雪花,她们跑动/六姐妹,她们来自不同的方向”(《大雪》)。所有这一切,只有心灵的、内视的眼睛,才能发现并通过灵动的语言呈现出来。

(三)对滩涂的诗学探险

对黄海之滨滩涂湿地的田野探索、诗学表达、美学呈现,是姜桦书写田园、歌吟自然、表现四季主题的延伸与深化。同时,也给他的创作烙上了差异性标志。正如1845年春夏时梭罗走向康科德镇外的瓦尔登湖是一种主动选择那样,多年来持续以田园、自然为创作的主要题材的姜桦走向滩涂,同样是一种必然。梭罗走向瓦尔登湖,是因为他要过一种自己选择的生活(a deliberate life),而姜桦走向滩涂则是希望能够更加贴近自然,并由广义上的自然书写走向特定区域的自然的书写。

姜桦的诗学目光转向滩涂是在上世纪80年代中后期。“上个世纪的80年代中后期(或许还要更早一些),当我第一次踏上滩涂,那片我从未去过的陌生之地,穿过八月金黄盛开的野葵花林。”^{[2]288}他走向滩涂的动机非常明确:“在心底里,我早已经认同了这片土地。就像我曾经生活过的废黄河滩,它不是我的出生地,但多少年以后注定将淹埋我的一部分干枯的尸骨。因此,面对滩涂,我只能将它看作我生命的又一个‘地点’,我心灵的故乡。”^{[2]288}找到了滩涂,姜桦似乎找到了故乡之外又一个心灵的支点。他觉得,他“应该以自己的文字来记录下这片土地。在许多美好的事物生命无辜消失之前,我希望我能够以自己的情怀,记录下这片土地——这片土地上的白云、天空、流水,那些飞舞的鸟,盛开的花,奔跑的小兽……”^{[2]289}总之,“因为这些树木、飞鸟、流水和花朵”,他“得到了一把钥匙——一把能够打开天空也打开心灵的钥匙”^[5]。

姜桦的滩涂诗篇,在2000年出版的诗集《大地在远方》中已经得到初步呈现,但在这本诗集中,滩涂诗篇还只是作为他的广义田园诗篇的一个部分。2008年出版诗集《灰椋鸟之歌》则是他的滩涂诗篇最集中的一次呈现:“从20世纪90年代末(准确地说是1997年)至今,整整十年时间里,我所有的写作几乎都集中于这片土地,集中于这本《灰椋鸟之歌》之中。”^{[2]290}《灰椋鸟之歌》实际上是一部诗文合集,上辑“一个人的滩涂”为滩涂诗篇,下辑“心中的牧场”则是以滩涂以及广义

层面的乡村田园为主题的散文作品。整个作品集确立了姜桦在中国诗坛“滩涂第一诗人”的地位。从这之后出版的诗集《黑夜教我守口如瓶》(2014)《调色师》(2020)来看,姜桦创作的聚焦点似乎已经从滩涂悄悄转移开去,但滩涂记忆、滩涂情节,依然是他田园故土类诗歌中最为清晰的印记。他近期出版的散文集《滩涂地》一方面是由狭义层面的滩涂书写走向广义滩涂书写的一个尝试,另一方面也可以看作是他的“滩涂之歌”在散文文体上的精彩呈现。从诗集《大地在远方》到散文集《滩涂地》,姜桦用了约三十年的时间为中国诗坛呈现了“一个人的滩涂”,并为诗歌的区域性书写提供了厚重且灵动的文本样态。

姜桦所探索的滩涂位于太平洋西岸的江苏东部沿海的盐城境内。这片近5千平方千米的滩涂湿地,在全球生物多样性系统中有着独特的地位,是400多种候鸟的中转枢纽,在东亚—澳大利西亚这条候鸟迁徙线上,每年有5000多万只候鸟把盐城的滩涂作为它们的中转站。初次踏上滩涂时姜桦写道,“我惊悚于海边的芦花”(《海边芦花》),一个“惊悚”,把滩涂之美对诗人的冲击十分准确地表现出来。作为诗人,他投向滩涂的是审美的目光,触动的却是精神的琴弦。滩涂广袤,对于生物学家来说,那里有物种的多样性,而对于诗人来讲,则是城里见不到的各种动物和植物:盐蒿、芦苇、牙獐、丹顶鹤、茅草、麋鹿、蝈蝈、蚂蚱;滩涂上也有风和月,也有雨和雪,但这些常见的自然现象却因为滩涂而变得不同寻常。所以,姜桦对滩涂的书写,最可贵的地方不是给我们画了一幅幅四季滩涂的素描,而在于他用自己的独特的视角,写出了他眼中的滩涂,经过他的“精神之镜”过滤过的滩涂。从这个意义上讲,姜桦的滩涂诗篇是“有我之境”。“我”所感受的滩涂,“我”所表现的滩涂。

这种“有我之境”,首先表现在诗人与滩涂的观照关系上。《翻阅》一诗,体现了作者对滩涂世界用心的细腻观察与感受,更表明了作者与滩涂世界的亲密关系:“我历数着十月的芦花/谁红着?/谁白着?/谁毫无表情地一脸死灰?/九月的水中会映着谁的倒影/一本书,从它的扉页到末页/谁会去翻动?/一支小芦苇/在水底下晃了晃又站起来”。从这些诗行中,我们看到的不是一个植物学家的形象,而是一个精神与自然贯通了的诗人的形象;大自然在他的眼中,是有生命的,且有如一个书本,而翻动这本书的就是自然本身。

其次,姜桦的滩涂诗篇,既是自然书写,也是生命书写,以“我”的生命感受去感悟海边滩涂上的一切。“秋天,谁的咳嗽带着血/谁的胸膛又将飞过一把刀/我说不清。只是月亮/将一直把我脚下的这片土地照耀”(《鹤场的月亮》),在姜桦的笔下,滩涂是有生命的;“谁的咳嗽带着血?”咳嗽者,是主体,也是客体。姜桦的滩涂诗篇,是一首首天、地、人之歌。

再次,在姜桦的笔下,自然万物彼此之间也形成了某种互动关系,给我们展现的是一个万物有灵的滩涂自然。“秋风吹得起百鸟/却吹不动一滴露珠/在秋天,露珠就是一团水银/露水中鹤场和滩涂恍惚/我心中一直有一句把握不准的话”(《秋风吹动》),“风”对“鸟”和“露珠”的选择,我们看不出其中的逻辑,但表现在纸面上,却显得意味十足;同时,“露珠”与“鹤场”“滩涂”之间,又形成了一种神秘关系。“一轮白月亮有一些浑浊/摇摇晃晃,升了起来/起初,那月亮纯粹/被一支芦花用力顶着”(《白色的月亮》),被“发明”出来的这种“月亮”和“芦花”之间的关系,只有当作者真正融化进自然才能建立;“远处的大海朝你走来/低低的风中交织着鱼的喘息/鸟的叫声响起/满树的叶子零碎、杂乱/大地之上,鸟声之下/树木一棵一棵紧跟着晃动”(《海边林场的早晨》),在这几行诗中,“大海”“风”“鸟”“树木”之间同样构成一种彼此有着神秘对话的关系;“树木”的晃动,与“风”和“鸟声”究竟是如何达成的,虽然诗人不作回答,但诗学的情趣已经跃然纸上。在这里,诗人是在倾听并转述着自然的语言,虽然他并不负责“破译”。

在茫茫滩涂之上,姜桦除了找到了史威登堡(Emanuel Swedenborg,1688—1772)所说的“心灵对等物”,他也找到了自己的抒写方式。他的滩涂系列作品,在语言上是清新、质朴的。他用自

然的语言去表现自然,用干净的语言去抒写干净的滩涂。“灰棕鸟是大海永不陨落的尘土/是万顷滩涂秘而不宣的语言”(《灰棕鸟之歌》),姜桦的滩涂诗篇也为中国新诗提供了干净的诗行。当然,正像他笔下的乡村和田园有着狭义和广义两个层面那样,姜桦笔下的滩涂其实也是如此。狭义层面上的滩涂,是黄海之滨已成为世界自然遗产的那片纯净的海边湿地,而广义层面上的滩涂,则是永存于姜桦灵魂深处的自然净土。所以,随着他对滩涂表现的逐步深入,“滩涂”已渐渐升华为某种象征。比如,在他的组诗《白芦镇》中,“滩涂”既是实指的滩涂,但在一定程度上,它已渐渐虚化,而最终使这组诗呈现出很强的乌托邦色彩。

综上所述可以看出,乡村、田园、四季、滩涂,构成了姜桦诗歌最纯净的部分。他的《十九片雪》的结尾是这样写的:“除了大地,那干净的雪,它真的看不起这人间!”梭罗在《瓦尔登湖》的《湖》一章中曾这样写道:“大自然极其寂寞地繁茂着,远离着他们居住的乡镇。说甚天堂!你侮辱大地。”(Talk of heaven! Ye disgrace earth!)[6]两位作家在对自然与人类关系的认识上以及表述上,惊人地一致。由此我们几乎可以说,姜桦是行走在黄海滩涂上的“中国梭罗”。

三、走向生活纵深的“经验之歌”

上文我们用英国诗人布莱克的《天真之歌》来指称姜桦早期特别是前二十年的诗歌创作(1980—1999),这里我们不妨再用布莱克的另一部诗集《经验之歌》(Song of Experience, 1794)来指称他近二十多年来的创作(2000—2022)。虽然这个划分有点粗略,但从创作内容及其基调看,姜桦创作的前半期格调相对说来是清新、明媚的,而后半期则逐步呈现出沉郁、苍凉甚至阴沉的色调。其早期的创作,主要收入诗集《老吉他》(1990)《大地在远方》(2000);《灰棕鸟之歌》(2008)则具有过渡性质;此后的诗集《纪念日》(2011)《黑夜教我守口如瓶》(2014)《调色师》(2020),“中年”“中年写作”“中年赋”“中年说”在他的笔下越来越成为高频词。当然,文学意义上的“中年”与社会学意义上的“中年”,还是有着很大区别的。“随着时代的发展,‘中年’一词的范围已经扩大;但对于那些有感于时间流逝、语境变迁的敏感诗人来说,写作意义上的‘中年’依旧过早地出现在他们的笔下……”,所以,“就具体的理论内涵来说,‘中年写作’之‘中年’也绝非线性时间意义的”[7]。尽管如此,像姜桦这样的上世纪60年代的诗人,他们在世纪之交的创作中,“中年性”已经是一个绕不开的事实;人生不知不觉到了“光明一半,黑暗一半/泪水一半,欢笑一半/爱和痛,也都到了一半”(《转身》)的阶段。“江山一半,美人一半/爱,也只能爱到一半”(《一半》),“一首诗,也只能写到一半/爱你,也只能说出到一半”(《一首诗只能写到一半》),这种“半”的意识,不仅是线性年龄的曲折反映,也是作者人生旅程上的一种无奈。

值得注意的是,《纪念日》和《黑夜教我守口如瓶》两部诗集呈现出相近的分辑结构。两部诗集都分为五个部分,且都是按木、水、火、土、金来分辑。从其分类看,木、水两辑多写大地、四季或万物;火之辑多写爱情;土之辑多写田园、乡土;金之辑则多写世事沧桑,中年书写的作品多归于此辑。而新近出版的诗集《调色师》则分为四辑,即“中年赋”“故乡辞”“春风祷”“远方书”,虽分为四辑,从其涵盖主题看,与上述木、水、火、土、金之分辑,同出一理。从对自己最近十多年来的对诗集内容分辑来观察,姜桦诗歌的常涉题材,也就一目了然。下面接着讨论他的中年书写。

从1990年代末期,也就是在他线性时间上的四十岁左右时,姜桦诗歌中便渐渐透露出中年书写的气息。随着时间的推移,这种气息日渐浓郁。生理、心理上的变化,容颜上的改变,对世界、对爱情的不同认识,不断出现在他的笔下:“年纪过了四十/我明显地感觉到:/一切都在变慢——/走路,说话,做事/包括,爱你的速度/慢下来的时间和流水/慢下来的迟滞的笑容/最后,当一壶水/因为一粒炭火停止了翻腾”(《坡度——年过四十》);“进入中年,我的诗句/它们的想象力越来越小/‘再长久也是一粒烟灰’”(《无以破解的密码》);“整个晚上,翻看旧照片像喂那些伤口/

星星纷纷离场,带走我中年的白发/整个长夜,用作追忆黯淡的旧时光/那翻卷着的血粒,一些过往的疼痛”(《照片》);“中年的爱情,已不是青春/在一杯红酒里的疾速摇动/大海,为什么到了岸边却不歌咏/高山,坐在你面前是否为了沉思”(《碎片》)……这些作品,虽然偏于直抒胸臆,但这种对中年人生的渲染,还是具有很强的感染力的。

姜桦的中年书写,跟他的表现四季与自然主题常常交织在一起。他的不少“中年赋”,其实并不是单写“中年”之主题,而是将中年书写与表现外物结合在一起,让“中年”的情绪洋溢于字里行间。“咳出雾霾的早晨/咳出一个个下午和黄昏/咳出满天寂寞闪耀的星星/中年,一段慢下来的水声/咳出半树梅花、稻田和麦茬地/咳出一棵棵弯曲的老树根/树皮剥开,葵花带着回响/一直绕到老家的祖屋后面//咳出盐,眼泪,咳出血/咳出松柏、草根、马蹄/咳出一座冰冷低矮的坟头/四月春风之夜,野麦地里/传来一阵阵长长的猫叫/父亲母亲佝偻的腰板/弯向埋着亲人的墓地”(《咳嗽》),在这首诗中,姜桦实际上是将中年书写与乡土书写揉和到了一起。同时,我们还注意到,在处理“中年”题材时,他的诗不断出现“墓地”“墓碑”等意象。这是人生特定阶段的隐喻,也是死亡意识的萌动:“人过中年,我只关注人间墓碑……一座一座,那些墓碑站在风中/身体,有那么一点点倾斜/那些熟悉的不熟悉的名字/它们将自己的一半埋进泥土/另一半留在地面,上边冰凉/下半截温暖”(《十一月》)。这些诗行间,墓碑成为生命的一种化身;一半在地面、一半在土中,正是人到中年的一种象征。此外,“盐”也成为他中年赋作品中反复出现的意象。在作品《中年盐》中,“谁将一粒盐留在我中年的血管”在每节诗中间隔出现,在这种反复咏叹中,姜桦也赋予了他经常写到的盐以多重象征意义:晶莹、纯洁、苦涩、透明、粗粝、寒冷。

如上,死亡意识在姜桦近十年的创作中日渐显著,特别是在诗集《调色师》中。《死在人间》《完成》《指证》《又一天》《开始》《道别》《梅花谷》《春天》《学会》《无法回到曾经的生活》等作品,常常是将抒情的背景设置在医院、殡仪馆、墓地:“一个人躺在那里/满脸胡须刚被修剪/头发也被认真梳理过……响起一段哀伤的旋律/那音乐被无数人用过……我穿戴整齐/故意将死亡提前演练一遍”(《死在人间》);“一颗渐渐暗下去的星星/一个老人,再不会重现//带走一匹红绸缠绕的棺材/黑漆漆的头,正背对故乡”(《又一天》),这样的场景,这样的抒情内容,在姜桦创作早期甚至中期作品中是罕见的。“那音乐被无数人用过”,更透露出他对现实的某种反讽心态。此外,在这一时期,姜桦虽然还在继续着他的大地书写、四季歌吟,但诗中的冷色调不断取代从前的暖风景:“春天的花朵死在二月的枝头”(《无法回到曾经的生活》)、“梅花的脸上雀斑紊乱/开口,说出疾病的春天”(《梅花谷》)。

讨论姜桦诗歌的中年书写,必须提到他的中年爱情书写。如前所述,姜桦是爱情诗的圣手,爱情诗是他整个创作中非常重要的组成部分。“我是风中接近垂暮的老人/头顶有比中年更稀疏的头发/嘴里有比昨天更松动的牙齿/一颗心,依旧充满着恋爱”(《风中》),中年的灰色,似乎并没有遮蔽爱情的鲜亮。然而,他进入中年时期的爱情书写,还是呈现出别样的格调,深沉当中透出苍凉,温馨之间洋溢苦涩:“所有日子都将隐匿于这荒草般的白发/一盏路灯光摇晃的一张寂寞的长椅……爱你流淌不停的口水,最后一颗松动的牙齿/爱你渐渐稀疏的头发、悄悄出现的老年斑……爱你慢下来的脚步、渐渐变粗的腰肢/爱你泛白的鬓角、隐约的鱼尾纹/曾经细腻的手掌,突然粗糙、坚硬/中年焦灼,光洁的皮肤,缓缓松弛”(《倒叙的爱》),这首诗不禁让人想起叶芝的《当你老了》。这样的爱情诗与他“天真”时代的那些“辗转反侧”的作品,也形成非常鲜明的对照,我们可以将这个阶段《风中》《倒叙的爱》《爱着你不曾被别人爱过的部分》与他“天真”时期所写的《要是没有你该多好啊》《雪花白》等作品进行对读。

虽然用布莱克的《经验之歌》来指称姜桦的中年书写未必恰当,但人生的阅历在曾经是“风华少年”的姜桦的诗中,的确蒙上了一层岁月的风霜。“向一树花朵学会等待/向一块礁石学会隐

忍/向一段时间学会宽恕/不再说爱,也不再说……恨/人到中年,我早已不记恩怨”(《开始》),字里行间飘逸着无奈。“说了一辈子的假话和谎话/这张嘴这次应该彻底闭上/一双拍得通红滚烫的手掌/要将它收回到自己的身旁”(《道别》),不知这是对现实的妥协,还是对现实的抗议。

四、追求干净文字的“生命之歌”

讨论到这里,按照学理我们应该探讨姜桦的诗歌艺术或诗学探索上的总体特点。探讨一个诗人对诗歌的认识、在诗学上的追求,除了从其诗歌的字里行间去归纳、抽取,其个人的自述性文字是一个很重要的参照。然而,我们发现姜桦自己很少谈理论,更很少提出什么诗歌创作的纲领。他对诗歌的认识,最多可以从他诗集的“前言”“后记”中见到一鳞半爪。在新近出版的诗集《调色师》中,他的“前言”更是干脆不用散文文体书写而是直接用一首诗《我已经把什么都经历》替代。这种讷于用文字标榜自己诗观的情况,在中国当代诗人中十分罕见。所以,如果一定要归纳出姜桦的诗观,他的诗歌艺术的总体特征,唯有从他的诗歌文本中去爬梳、归纳;换言之,姜桦对诗歌所有的理解都藏在他的诗中,归纳他创作上的总体特点,就像是在没有人径的、原生态的滩涂地找出一条路来。

首先,姜桦不是观念型的诗人,不服膺于什么“主义”,他只追求他自认为纯净的文本、干净的文字。如果一定要溯源他在诗学上的师承,我们认为,“五四”以来中国新诗的传统,特别是20世纪70年代末、80年代初“朦胧诗”的新传统对他影响最为直接。在清新与朦胧之间,在晓白与含混之间,他追求的是前者;在形式与内容之间,他更强调内容本身的魅力。所以,纵观姜桦四十多年的诗歌创作,虽然他有形式上的探索,在不同时期在意象的设置、词语色调的应用不断变化,但他极少在诗形、诗格上做过多的标新立异。他是一个靠题材和扎实的文本“取胜”的诗人。

其次,通过姜桦流畅的文本表面,可以感受到诗行深处的生命哲学的涌动。不管是他早期的“天真之歌”,还是贯穿于他整个生涯的“自然之歌”,还是晚近的“经验之歌”,都可以冠之以“生命之歌”。“生命,是现代诗学的根基。”^[8]姜桦的痛苦不是形式表达上的痛苦,他的痛苦来自于用诗句从剧烈冲撞的生命中抽丝。“让灵魂返回身体/让心,回到真实的心/撕开面具,全身赤裸”(《诗歌之夜》),所以,他在写作过程中,所要搏斗的不是形式,而是生命本体。他曾在一首诗中写道:“诗歌与爱情/这人间的剧毒”(《都是写过诗的人》),这两句极其直白的诗对于理解姜桦的整个创作生涯十分关键。“诗”与“爱”可以说是姜桦生命体验的全部。他认为诗歌和爱情是“剧毒”的,是要表明诗歌和爱情在他生命中的不可抗拒性。惟其毒,爱之深。

再次,生命与自然的贯通,为姜桦提供了专属于他的抒情通道。不管是什么方面题材的书写,姜桦的诗歌体现出显著的“自然性”,即借助于四季中的万物表达内心的情愫,“物”语特征极其鲜明。这种强调精神与外物之关系的特点,应和了超验主义哲学人与万物、万物之间皆存在内在关联的思想。爱默生特别推崇瑞典哲学家史威登堡的一句话:“可见世界及其各部分之间的关系,正好是无形的世界的刻度盘。”并因此认为:“当我们利用山川、波涛和天空来象征比喻自己的思想时,难道它们不是毫无本身的意义,而任由我们解释吗?世界充满了象征。人类所用的语言就是象征,这是因为整个自然正是人类心灵的象征。”^[9]在姜桦的诗中,人与物、物与物之间的这种感应性是无处不在的。“灯光下面,我不敢轻声翻书/一读,那花朵就都开了”(《灯亮着》),在这里,人的行为与花开之间,形成了一种神秘的、超验的关系。“还有喇叭花、野菊花、鸡冠花/喇叭一吹,秋风脚步就轻了/露水一落,芦花的头顶就白了/鸡冠花的肩头蓄满落日余晖/我的母亲,正端坐在夕阳里”(《看着那故乡的秋天》),在这些诗句中,姜桦赋予了万物以灵性;由于注入了生命,彼此本无关联的一切万物,产生了超验的关系。王国维评价纳兰性德词时,称之为“以自然之眼观物,以自然之舌言情”^{[4]13},把这句话用在姜桦身上也是恰当的。

于是,基于上述哲学层面的生命体验和生命个体与万物之间的关系,姜桦的诗歌展现出清新、自然、灵动的艺术特点。姜桦善于发现甚至发明事物之间的关系,并建立一种富于意味的联系:“叫一声太阳,那山坡的头羊就醒了/喊一声月亮,湖边的木刻楞就睡了……叫了一声呼伦,你还要叫一声贝尔/喊过一声太阳,还要再喊一声月亮”(《呼伦贝尔》),太阳的升起与头羊的醒来本无关系,月亮的升起与木刻楞的睡去亦无关联,只有当诗人真正深入到事物的本体,启动心灵的眼睛,才可以去发现它。“三月的星星,一句一句/和春天,核对着口供”(《红胶囊》),动词“核对”一下子把事物引入有灵世界。“远处,一场初夏的大雨即将来临/泥土下,一条蚯蚓引领着沉雷”(《河谷》),“蚯蚓”与“沉雷”之间的关系,毫无疑问也是诗人自己“发明”出来的。“今晚,静静站在原地/青草月光,会不会从身后一把抱住我?”(《草原上的绿皮火车》)从表面看,这是月光为我所用,但在本质上,这是客体与主体在生命层面上的贯通与合一。姜桦的诗歌并不强调营造繁复的意象,并不强调意象的张力,他的意象多来自他所熟悉的事物;然而这些熟悉的事物由于超验感知的加入,一切变得灵动起来:“我什么都看不见,看不见道路和人/判断出故乡,我只能凭着——/一条小路,在什么地方拐弯/一条河水,在什么时候放慢”(《老家》)。“小路”“河水”是再平凡不过的意象,但经过诗人的表现,“小路”传情,“河水”表意,我与老家之间的血脉关系也由此见出。

最后,从音乐性来看,姜桦的诗歌体现出对语言质感的把控能力,具有很强的节奏感、音乐性。作为电台的主持人和极富表现力的诗歌朗诵者,姜桦是江苏新诗诗人中节奏感、语感最好的诗人之一。郭沫若在谈到新诗的节奏时写过:“诗自己的节奏,可以说是情调,外形的韵语,可以说是音调。具有音调的,不必一定是诗,但我们可以说,没有情调的,便决不是诗……情调偏重的,便成为诗,音调偏重的,便成为歌。”^[10]姜桦的诗歌突出的是情调,用并不复杂的诗句建构来达到动情的、歌吟的效果。“遥远故园的春天/一百亩杏花/一千亩桃花/一万亩梨花/竟然大不过/一只小蜜蜂的梦”(《故园的春天》),这些诗行其实具有很强的虚拟性,但“一百亩”“一千亩”“一万亩”和“一只”之间,在营造音乐性效果的同时,也形成了“大”和“小”之间的情趣。“做一朵草原上的野花/比太阳矮那么一点点/比月亮和星星高那么一点点//做一朵草原上的野花/出门,比马驹早那么一点点/回家,比羊群迟那么一点点”(《草原上的野花》),这首写草原的诗,其视角很别致;“野花”与“太阳”“月亮”“星星”的关系,以及它们与“马驹”“羊群”之间的关系,是诗人自设的;而这当中两个“一点点”在提升了音乐性的同时,也体现出姜桦诗歌在语言轻重性上的妥帖。这样的写情、写景,体现了王国维所说的“不隔”^{[4]10}。

总之,姜桦的创作总体上并不为任何理论所缚,作为诗人,他遵循的是心灵的罗盘,他的诗对准的是生命的指针,在音韵上服从的是情感的律动。他诗中所谓的“技巧”,是独属于他的;当一个诗人具备了这种“独属”特点,他便是一个有风格的诗人。

“诗歌与爱情”,虽是“人间的剧毒”,却让姜桦欲罢不能。诗歌是他的宗教,爱情是他生命的赞美诗,自然是他灵魂的避风港。他四十年余年的诗歌创作实践,与新时期以来中国新诗的发展构成了同步关系;同时,他也用自己的诗歌留下了他自己人生浪漫的、激情的、抑郁的、苍凉的刻痕。姜桦的诗歌无疑有着极强的地域性,但具有时空穿透力的优秀文学作品并不受地域广狭的限制,梭罗对瓦尔登湖的表现如此,姜桦对中国东部湿地的表现也应如此。

参考文献

- [1] 林莽. 再现的大地:《大地在远方》序[M]//姜桦. 大地在远方. 北京:中国对外翻译出版公司,2000.
- [2] 姜桦. 灰椋鸟之歌[M]. 上海:上海文艺出版社,2008.
- [3] 孙生民. 乡村最后一位歌手[M]//姜桦. 灰椋鸟之歌. 上海:上海文艺出版社,2008:281-283.

- [4] 王国维. 人间词话[M]. 上海:上海古籍出版社,2006.
- [5] 姜桦. 摊向大地的手掌:《滩涂地》后记[M]//姜桦. 滩涂地. 桂林:广西师范大学出版社,2022:302.
- [6] 梭罗. 瓦尔登湖[M]. 徐迟,译. 上海:上海译文出版社,1997:185.
- [7] 张立群. “中年写作”:世纪初诗歌代际划分的另一种解读[J]. 艺术广角,2009(4):15-18.
- [8] 陈仲义. 扇形的展开:中国现代诗学论[M]. 杭州:浙江文艺出版社,2000:170.
- [9] 爱默生. 爱默生集[M]. 赵一凡,等译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1993:26.
- [10] 郭沫若. 论节奏[M]//杨匡汉,刘福春. 中国现代诗论:上. 广州:花城出版社,1985:117.

A Seaside Singer: A Study of Jiang Hua's Poetry

CHEN Yihai

(School of Chinese Language & Literature, Yancheng Teachers University, Yancheng, Jiangsu, 224002, China)

Abstract: Jiang Hua, a native poet in Yancheng, has published a large amount of poetry in his more than forty years writing career, which is very influential in Jiangsu province and other parts of China. His poetry is not only the record of the time, but also of his meditation. His poems are mainly about love in the early stage, wetland of the Yellow Sea in the middle stage, desolation and richness of “middle-age writing” in the recent stage. He is the first poet in China to focus on the theme of the wetland in Yancheng. His writing on the animals and plants in the four seasons on the wetland shows the diversity of species on the coast, and the ideal of “poetic dwelling”. At the same time, his writing about his hometown is a tribute to the disappearing traditional rural life, and nostalgia.

Key words: Jiang Hua' poetry; wetland; “middle-age writing”; nostalgia

〔责任编辑:朱 根〕