

张枣的戏剧化技艺

胡苏珍

(宁波大学 中文系, 浙江 宁波 315211)

[摘要]张枣诗歌包含机密的复杂技艺,其中的自我戏剧化尤为突出,文章通过互文阅读和视界融合,分析诗人三方面的戏剧化技艺:将“我”化身或分身为不同角色,诸如老年、皇帝、她,将文本引向故事错觉,其实都是“我”的反观和想象,戏剧性角色发展了张枣的调式;虚构他者的戏剧性处境和独白,表达诗人自己的深幽体验和写者命运,戏剧性处境成了文本诗意的策源地,产生新鲜的辞藻、语气,完成语言的拯救和突围;善于变换戏剧化人称,将时间中的“我”、写作中的“我”、人际中的“我”,投进各种戏剧化人称关系中,实现主体的交互、对话或反照。

[关键词]张枣;元诗;戏剧化角色;诗意策源;人称

[中图分类号]I207.25 [文献标志码]A [文章编号]1672-934X(2019)02-0113-09

DOI:10.16573/j.cnki.1672-934x.2019.02.017

Dramatic Techniques in Zhang Zao's Poems

HU Su-zhen

(Department of Chinese, Ningbo University, Ningbo, Zhejiang 315211, China)

Abstract: Zhang Zao's poems contain scheming and complication. Among them, the self-drama is particularly prominent. Through intertextual reading and horizon fusion, this article aims to analyze his three dramatic techniques. He incarnated or separated "I" as different roles the elderly, emperor and female "I". He led the text into illusion, which was actually the reverse observation and imagination of "I". The dramatic roles developed his style. By imaging the dramatic situation and monologue, Zhang Zao expressed his deep feeling and the destiny as a poet. In this way, dramatic situation became the original source of poetic text, producing new words and tone for the sake of salvation and breaking through of language. Zhang Zao was skilled in change of dramatic persons. To realize the interaction, conversation and reverse observation of the subjects, he put different "I" into kinds of dramatic personal relations, be it in time space, in writing condition or in social communication.

Key words: Zhang Zao; meta-poetry; dramatic roles; source of poetic text; person

张枣诗歌的元诗书写追求不再是小圈子的秘密,但是具体到他的每一首诗,仍机心难勘,让读者抓耳挠腮。以抒情传统视阈来看,张枣所作的诗都“以字的音乐做组织和内心自白做

意旨”^[1],他自然是个纯粹的抒情诗人。但作为一个把写诗看成类似偷“惊叹号”^[2]的艺术享乐主义者,他钟情虚构,好作纯想象力的冒险,认定诗歌陌生化的旨归,在超现实虚构和语词

收稿日期:2019-01-19

基金项目:教育部2014人文社会科学研究项目(14YJA751005)

作者简介:胡苏珍(1972-),女,江西吉安人,副教授,文学博士,主要从事新诗等中国现当代文学文类研究。

的腾挪变换中,还精于戏剧化面具与戏剧化场景。张枣偏向寻找历史、神话、经典作品中某一具体情境中的角色作为自己说话的“面具”,在重写中融入自己的生命经验,角色的意识实为诗人自身的体验。这种写作是通过呈现具体“面具”化角色在某一特定、具体时空片断下的心理状态,隐含性地表达诗人相同或相通的经验情思。张枣的“面具”说提炼于1990年代,但这一写作个性早在1980年代就呈现出来。从形象来看,张枣不少诗作把写者自我虚构成几个角色,构拟某个具体的他者的动作、心理情境,或在角色间交叉人称变换制造戏剧化关系,诗人自己则藏身在“面具”当中。在体量玲珑的抒情诗中如此调动戏剧化角色形象,自然形成“他非他、我非我”的阅读效应,值得一番深察。

一、自我化身或分身带来的奇妙调式

张枣写诗器重调式,找到一种奇妙的语调或语态,就实现了他写诗最重要的一步,这个调式往往由说话者和人物情境推动。这或许引发一个问题:诗人的调式不是个性化的吗?的确,诗人总体声音趋势有稳定的风格。但调式是具体的,不同情境,说话者面对的不同人物关系,诗篇选择的语汇、节奏都有细腻变化,可以说,诗人所写的每一首诗,都由最初构拟的语气、情景决定走向。张枣曾在访谈中透露:“我总爱用假设的语气来幻出一个说话者,进而幻出一个情景,这情景由具体的、事理性的也就是说可还原成现象和经验的图像构成,然后向某种幻觉、虚构或说意境发展。”^{[3](P113-115)}把握张枣这一诗歌密道,能对他繁复曲奥的人物创设增加几分了明。

张枣的成名作《镜中》,体现了诗人对人物关系、调式的高超编织能力,近年来得到不同名家的阐释,但妙解不一。柏桦说,“《镜中》是一声轻轻感喟……多少充实的空虚、往事的邂逅,终于来到感性一刹那”^{[4](P21-22)},这是直觉式评论。钟鸣取专业技术法,从该诗抽绎出八种交错、隶属的人称关系及其诗学反叛意图,即对传

统主题、汉语及物性、封闭语言机制的反叛^[5]。不过,该诗戏剧情境中的“我”“她”“皇帝”几个角色到底指向什么,仍可进一步探讨。根据张枣自况的诗学观,他早期作诗,全凭“幻美的冲动”^{[3](P111-115)}。他对“元诗”作过宏篇专论,提出诗歌的形而上学:“诗是关于诗本身的,诗的过程可以读作是显露写作者姿态,他的写作焦虑和他的方法论反思与辩解的过程”^[6]。张枣的元诗写作,余旻概括为“没有一首诗歌是及物的,直接诉诸于我们的直接经验”^[7]。以“元诗”观照《镜中》,“她”不必然是宫女,“皇帝”不一定暗讽权力,戏剧化角色解读可跳出经验层面。

在本文看来,除了参照张枣的元诗诗学和他对鲁迅《野草》的元诗角度赏析,解读《镜中》还可从张枣其他诗篇找到蛛丝关联,并打开张枣构拟自我写者形象的一个语词谱系。《镜中》意象、人设在张枣其他元诗中都有呼应。如《钻墙者和极端的倾听之歌》中的“贝多芬的提琴曲嘎然而止,/如梯子被抽走”,“梯子”在该语境中隐喻音乐的升降;如《深秋的故事》,“而我渐渐登上了晴朗的梯子/诗行中有栏杆,我眼前的地图”,以诗行“栏杆”作上下文,“梯子”大致比喻诗兴的前进、上升。由此,“梯子”在《镜中》不是现实物象,而很大程度上是元诗拟象。又如“皇帝我紫色的朋友在哭泣”(《星辰般的时刻》),“你翻掌丢失一个国家,落花拂也拂不去”(《十月之水》),联系两首诗上下文,皇帝、国王,喻指的是诗歌写者,史蒂文斯的《冰淇淋皇帝》便有元诗书写的意味。而“游过来呀,/接住这面锣”(《春秋来信——致臧棣》),“在对岸,一定有人梦见了你”(《十月之水》),游泳、对岸也并非指向现实经验,而是指诗人从现代游回传统的审美追求,“对岸”即古抒情时代。至于“骑马”“骑手”,在诗歌中作为诗人身份的暗喻已是常识,张枣在《何人斯》中,也有“马匹悠懒,六根辮绳积满阴天”的元诗书写。互文参照下,《镜中》的“比如看她游泳到河的另一岸/比如看她登上一株松木梯子”及“羞惭着脸,回答着皇帝”,都可看成诗人写者姿态的戏剧化呈现。也就是说,

游泳、登上梯子、骑马的“她”和“皇帝”都是诗人的自我镜像想象,这些镜像又在镜中互相折射、互相窥探。

从诗学逻辑看,《镜中》能幻化出几个戏剧化自我,依靠的是“只要……便”的假设语气和“镜中”这一核心情景。“镜中”折射出写者“我”的不同姿态——“她”“皇帝”;幻化出写者的不同动作和情态——游泳、登梯、骑马、羞惭;“比如”“固然”“不如”等虚词则推进诗的发展,形成无理而妙的调式和语气。而“危险”作为审美、写作行为的性质,马拉美就曾提出“冒那在永恒中失足堕地的危险”^[8],张枣也引用过荷尔德林《帕忒摩斯》中的书写危险及营救^[6],并具体谈过诗人逃离“废词”“暴力之词”而可能面临空白^[9]。回到元诗立意看,落满南山的“梅花”,也指向诗人的语词、诗绪。至于吸引联想的“后悔”一词,更像是为了“落满南山”的诗绪的起兴和“梅”的联韵,并无追忆之类的实际情感信息。诗中的古典语象、古典情境都改变了原来的情感内涵,被张枣进行了洋气的现代转化。

对写者姿态和对话诗学的迷恋,对自我镜像的寻找,构成了张枣诗歌想象的双翼。《昨夜星辰》中他如此直抒:“有谁知道最美的语言是机密?……我只可能是这样一个人,一边/名垂青史,一边热爱镜子”。张枣并非袒露现实中的自恋感,只是倾心在诗中穷尽写者自我。最早期的诗《影》就露出这一情结:“在月光下/我惊奇地发现了自己/诙谐的影”,“为什么我今像个/梦境里的人/奋不顾身的四肢/竟然缚在一片虚无之中”。这些都属于“幻美的冲动”。现代诗人对主体的寻求,有的从时代环境中觅取,如天狗、凤凰式的譬喻;有的从青春伤感中印证,如“我是一个单恋者”(戴望舒);有的从历史儒道传统中沟通,如整体主义诗歌。张枣则落在“汉语诗人”这一主体性上,他有写者的骄傲和抱负,又牢系着“汉语性”这一纽带,不断和汉诗长河中遥远一端的诗人对话,反复呼唤那个神秘的“你”来和自己相遇。然而,隔着时空,远方神秘的对话者始终不露面孔,张枣又返回自

身,想象从外面深入自己内在的、当下的丰富戏剧化自我。如《高窗》中“对面的邈远里,或许你是一个跟我/一模一样的人。是呀,或许你/就是我”,把当下真实的“我”幻化出一个“你”,“我”看着剥橙子的、写诗的“你”。总之,在文化传统长河中,在当下情境中,张枣都要找“你”来观察、证明“我”。故而柏桦说,“他终其一生都在问:我是哪一个。”^{[4](P19)}

正是对“我是哪一个”的执迷,张枣魔术般地变出了“我”的不同化身和分身。颜炼军对张枣把握得全面且深入,他说,“张枣一直致力于发明自我戏剧化结构,来探究和呈现主体复杂性”^[10]。与此同时,有了分身,也带来了张枣追求的调式变化。其中最值得分析的是他的双性自我对话,诗人虚构男女语吻,很容易引发两性故事的误读,其实是他对元诗写作和丰富调式的苦心经营,典型的是《灯芯绒幸福的舞蹈》。柏桦见证过该诗“令同行胆寒”^{[4](P35)}的历史,傅维补充说里面“写了多为女性”^[11],宋琳指认其中的“元诗结构”^[12]。张枣此诗可能受叶芝启发,叶芝在《学童中间》中曾以舞者和舞蹈隐喻艺术的有形和抽象、瞬间和永恒,而张枣此诗是对诗艺之美的舞台化隐喻。该诗分上下片段,前者是男性“我”看见“她”为我舞蹈:“姣美的式样”“四肢生辉”“声色更迭”“变幻的器皿/模棱两可”“舞台,随造随拆”“衣着乃变幻:许多夕照后/东西会越变越美。”女舞者的样式、身段、声色、器皿,可以通向诗人的形式感、手法、语吻、语词材料库。后半段是女性“我”的独白,“我看到自己软弱而且美,/我舞蹈,旋转中不动。/他的梦,梦见了梦,明月皎皎,/映出灯芯绒——我的格式/又是世界的格式;/我和他合一舞蹈。”舞者的软弱、旋转中不动,指诗歌的消极颓废美和永朝一个中心的坚定,因此,两片段看似两个主体的言说,舞者和观者,其实都是诗人自我的化身。女舞者说的“只因生活是件真事情”“只因技艺纯熟(天生的)/我之于他才如此陌生”,就是张枣的诗观和自视。该诗虚构戏剧化角色传递张枣两个诗学策略,一是“我”可以分身为

作者和读者,二是分身为男女两性,前者融进读者的反观,表达诗人关于技艺的标准和自信,后者增加女性甜柔、弱婉调式,整体上达到了张枣追求的圆融、甜润的汉风。而“灯芯绒”越旧越美的格式,正是张枣着意的古典美的先锋感。

进一步探看,张枣不少诗中的女性角色都是诗人写者自我另一面的戏剧化出演。“我听见你的自语/分叉成对白,像在跟谁争辩”(《钻墙者和极端的倾听之歌》),这是张枣敞亮的对话诗学。从写诗初始,张枣就找到对话的诗意建构奥妙。其中的诗学效应,既有余昶所说的“把‘传统’转变为一个倾诉的对象‘你’”^[13],也合乎萧开愚感觉的“是一个好像因为住得太远,形象显得虚幻的人,但我们还是可以从分享春风般的甜滋滋的爱意”^[14]。张枣的戏剧化写者自我,可以是“忽而我幻想自己是一个老人”(《早晨的风暴》);可以是一个娇美的女性,“隔壁的女人正忆起/去年游泳后的慵懒”(《杜鹃鸟》),“你晴天般的指尖向我摸索”(《四月》)。对自己钟爱老人幻觉,张枣给了这样的美学阐释:“中国人由于性压抑,所有人只向往青春的荣耀,仅有几个人想到老年”^[15]。显然,张枣疏离诗坛年少冲动型的青春写作,对他而言,老人意味着深思熟虑、技艺老到。而虚构女性口吻,一是古代诗人代拟、代内书写的传统,何其芳的《休洗红》、戴望舒的《妾薄命》、卞之琳的《妆台》都作了现代发展;二是张枣个人需要的调式创新,他传诵最广的《何人斯》,幻美氤氲全篇,但美中蕴谜,说话者和聆听者到底是谁,颇为难解。陈东东既视该诗把传统化为一个老人,又说诗中“我”和“你”只是“一片雪花转成两片雪花”般分开的自我^[16]。结合前述,“我”也可视为张枣写者自我中的女性角色扮演,对着诗歌美学传统中的神秘知音倾诉“你我一体”的亲密情感,诗篇把女性的音色、语气、语态发挥到极致:“你此刻追踪的是什么?/为何对我如此暴虐?”“我抚平你额上的皱纹”“我的光阴嫁给了一个影子/我咬一口自己摘来的鲜桃”……这种女性语吻,正是张枣喜好的“燕语呢喃”调式。

分身或化身的戏剧化书写,既是张枣调皮聪慧的性子使然,也是他对一切封闭、限定突围的需要。他坚信,诗歌产生于关系而不是幽独中。他进入戏剧化角色体验中,不是去反映生活现实,而是在角色中凝神、相遇、谛听,再吐纳微妙的倾诉,呈现彼此的绚烂光华。即便面对本来唯一的那个“我”,他也要找一个“之外”的“她”,来对话,来互观、互赏。《深秋的故事》是张枣将写者自我分身为两性的另一典型作品。“我”登上梯子,“接受她惊悚的背影”,这是写者形象分身,“我”站在外边看里面的“她”如何惊艳;“她开口说江南如一棵树/我眼前的景色便开始结果”,暗示“我”跟着“她”的思绪、想象飞跃;“情人们的地方蚕食其它的地方/她便说江南如她的发型”,“们”喻指写者自我两身,他们的语词、想象所合成的作品一如江南式的婉转清丽,一如她的“发型”。后文的“乳燕”隐喻诗意的精灵;“她的袖口藏着皎美的气候”,是对诗歌变幻技艺的自我确信。如果不结合《灯芯绒幸福的舞蹈》等张枣整体诗作,不紧扣他的元诗理想,诗中“她”的背影、发型、袖口,加上“故事”的鬼脸,《深秋的故事》被理解成恋爱主题也顺理成章。关于张枣的女性面具,臧棣似乎给过知情者的暗示:“最好的妙计依然是美人计”^[17]。可以说,张枣的戏剧化功夫实现了他诗歌美学中“机密”的一面。

二、作诗意策源地的戏剧性处境

“变”是艺术家的宿命追求。张枣在不同的写作时期,还采用了虚构他者戏剧性处境的方式,这些他者有的是中国历史传说中的人物,有的则是西方经典人文作品中的形象,集中起来有《楚王梦雨》《刺客之歌》及《历史与欲望》组诗中的《梁山泊与祝英台》《罗蜜欧与朱丽叶》《吴刚的哀怨》《丽达与天鹅》《在夜莺婉转的英格兰一个德国间谍的爱与死》《德国士兵雪曼斯基的死刑》《卡夫卡致菲丽丝》《海底被囚的魔王》。寻找不同的他者戏剧性处境,除了表达形态各异的生命悖论,更能激发语言的再生力,如钟鸣

所言,“每一首诗,都该有一套自己的术语,而且,只对本文有效”^[5]。张枣的诸多戏剧化诗篇近年被他的好友们揭开了其中的诗歌信仰、海外孤独等主题,但诗中如何借他人处境表达自我,各个戏剧化处境怎样推动诗意想象和语气节奏,值得细品慢研。

现代诗中的“戏剧化独白”不同于古代诗歌中的代拟写作。古典闺怨、相思情境趋向类型化,如李白的《长干行》《自代内赠》,都是女性思远的口吻模拟。现代戏剧化独白诗中的不同角色处于具体情境,其命运、心理自有殊异,同时又不是诗剧,因既不发展情节,也不呈现激烈外部冲突。西方近现代经典的戏剧独白诗形成了一个延续,如勃朗宁的《戏剧性抒情诗》集、艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》、叶芝的“疯简”系列等。中国现代时期的闻一多、徐志摩、卞之琳、穆旦曾作过尝试。当代不少诗人也在这个技艺角度小试牛刀,如西渡的《少女之歌》《菩萨之歌》,臧棣的《相手师的独白》。在后一文本中,“相手师”所处的位置是“街角”,诗人抓住这一线索展开想象,处理“街角”向“历史的不易察觉的拐弯处”的转喻,完成由客观地理向人文语境的过渡,然后借“相手师”的视点、语吻进行延伸、变形,深入历史和时代中的阴影部分,都是诗人戴着“相手师”的“面具”进行的观察和判断。

张枣的戏剧化独白还是服务于元诗诗学。从角色选取角度看,他早期尝试的《楚王梦雨》戏剧独白既暗示了他自己的“楚文化”情结,又融合了“梦”的氛围,楚王几乎就是诗人自我的“面具”,典故中的巫山云雨、人神相通只是表面依托,最终变形为诗人的诗学理想。张枣借拟了楚地的幻想、巫术文化气息,用轻呼、祈祷的语吻虚构着楚王渴望与神相通的焦灼,表达的是张枣自己对传统诗意、空白美学的吟唱。比较他以前的作品,以及后来的同主题诗篇,《楚王梦雨》因为有了楚王这个戏剧化角色,抒情更加急切,语气更亲昵,叹词“呢”依性使用。开篇“我要衔接过去一个人的梦”,比张枣的非戏剧

化独白诗来得直截了当,和传统神会,衔接古典的感性和唯美,是他写诗的总体志向。“我的心儿要跳得同样迷乱”“还燃烧她的耳朵,烧成灰烟/绝不叫她偷听我心的饥饿”,有了戏剧角色,语气分外热情。诗中借楚王的戏剧处境衍生想象:“宫殿春叶般生,酒沫鱼样跃”,这是关于写诗结构、语词的灵感隐喻;“枯木上的灵芝,水腰系上绢帛”,楚地的草木和华服正好解救诗的语言;“佩玉”“竹子”“荷叶”同样是张枣对戏剧处境的因地制宜;而“渐渐潮湿”“湍隘的人”之类的古语也是最恰切的传统激活。可见,戏剧化独白带来了不同的细节、语气和辞藻。当然,熟悉诗人执念的读者,注目的还是缭绕诗篇的“那个一直轻呼我名字的人”“叫人狐疑的空址”“空白的梦中之梦”这些写者心理的言说。

到了国外,张枣诗中的戏剧化角色处理大变,《刺客之歌》增加了场景动态细节和人物关系,并在角色和自我之间制造了间离感。荆轲刺秦为国捐躯,张枣赴德国则为借外语更新汉诗写作。对这首诗,柏桦读出的是诗人在异国诗歌写作的“凶险命运及任务”^{[4](P25)},钟鸣更细化了诗中反讽、解嘲的语调以及刺客唱词的松弛感,并提醒研究者思考诗人和刺客互涉的理由^[5]。荆轲的历史本事充满了牺牲、危险,但诗中反复回荡“历史的墙上挂着矛和盾”,暗示张枣不只是承受孤独和离开母语的牺牲。“不同的形象有不同的后果”,荆轲无谓地冒险,而“我”去德国终归寻到了些丰富汉诗的新器。在虚构的戏剧处境中,荡漾着威仪的“英俊的太子”是“我少年的朋友”,可能隐喻诗人的某位诗友。诗篇最后回到“我”的写者处境,“为铭记一地就得抹杀另一地”,似乎是对离开母语的无奈,但跳出内容细节看全诗,《刺客之歌》罕见地一韵到底,显示了张枣并未“抹杀另一地”的努力和抗争,颇耐人咀嚼。

有意味的是,“刺客”这一主题又在张枣的《在夜莺婉转的英格兰一个德国间谍的爱与死》《德国士兵雪曼斯基的死刑》(注:后文分别简称《间谍》《士兵》)中得到延续,且都是戏剧化形

式。《间谍》中是德国人在夜莺歌唱的土地历经战争、失去生命和爱情,《士兵》是懂俄语的德国人被判死刑,都和张枣远赴异乡的命运相似,但比起1986年的《刺客之歌》,更多了悲剧性和速朽感。也就是说,张枣在这两首戏剧独白诗中流露了当时的低落心境。生活困难等于诗歌困难,张枣在两首诗中进一步发挥了元诗书写个性。比起《士兵》的不断加速音高走向临终,《间谍》组诗中设计了复调,有“夜莺婉转”的背景,“醉汉的歌唱”,也有“我”和“她”隐隐约约的对话,还有“我”的祈祷……这些复调增加了全诗的含混,但根据张枣在诗中的音型建构,大概可以划分出几种基调。夜莺婉转和醉汉歌,是失意、痛苦之绪。“我”和“她”的对话则围绕情感、时间:“一个古老的/传说,我总是不能遗忘”,这是女性对爱情的信仰;“我正代替另一个人活着”,这是生死相继相成的时间循环观,和博尔赫斯的“别人将是(而且正是)你在人世的永生”^[18]异曲同工。对话还穿插“她去井边汲水,/把凉水洒向汗晶晶的发额和颈脖”片段,将中国古典的感性细节移接给西人。“我”的轻呼祈祷型诉说则关涉元诗:“主啊,你看看/我们的新玩意:小巧的步话机/像你的夜莺”。“步话机”隐喻张枣的对话诗学,诗人把它和主的妙音联系起来,把对话观自觉地崇高化,接着是呼请诗神降临:“主啊/调遣你的王牌军”、调遣“你可怕的鸽子”,语气热切诚恳。可见,《间谍》戏剧化独白组诗容纳了张枣当时的多重复杂心音。

《历史与欲望》组诗的写作是从中西经典传说、故事中更新诗意,它们属同类题材,也关乎爱和死,但诗人为每一对爱侣虚构不同的具体情境,在情境中孕生诗人对语言的拯救和突围。《罗密欧和朱丽叶》以情侣的死别发明“来世是一块风水宝地”“死永霸了她娇美的呼吸”“像白天疑惑地听了听夜晚”“杀掉死蜇进生的真实里”这些幻美的主题和修辞,产生语言现实的来世般极乐感。《梁山伯与祝英台》化蝶的结局被诗人发挥为新的美学:“那对蝴蝶早存在了”“她感到他像图画/镶在来世中”“这是蝴蝶腾空了

自己的存在/以便容纳他俩最芬芳的夜晚/他们深入彼此,震惊花的血脉”,蝴蝶成了器皿、装置,情侣亦如同诗人写者自我对读者自我的震撼,爱就是美,美即爱。《吴刚的哀怨》借吴刚对嫦娥的思念,表达“未完成的,重复着未完成”,是对理想诗歌、理性爱情难以企及的遥叹,以及“诅咒时间崩成碎末”的无力感。

在张枣的戏剧化诗篇中,《卡夫卡致菲丽丝》的戏剧化独白与其他不同,既非纯虚构的形象,也不是神话、故事中的角色,而是洞察历史现实的深刻作家,它的音势不可能甜美,张枣但也不直接靠着卡夫卡的批判性。钟鸣对这一文本中的潜对话、笼子、孤独的阅读者、内心自由、俄耳甫斯声音作了精彩分析^[5]。贯穿该诗的还有空白诗学、自我猎取观。借卡夫卡的处境,张枣悲悯地唱着“菲丽丝,我的鸟/我永远接不到你,鲜花已枯焦/因为我们迎接的永远是虚幻”,鸟,也是张枣心中最高的诗,但也是未来的空白和虚幻。“我们的突围便是无尽的转化”,道出了张枣一直在因地制宜的作诗意图。在寻找自我的迷途中,张枣和卡夫卡是相通的:“而我,总是难将自己够着”。至于被神性化的写作,诗人直诉“太薄弱,太苦,太局限”,光明的诗(菩提树喻指)则“太远,太深,太特殊”,戴上卡夫卡的面具,张枣表达了写者的精神危机。

三、变换琳琅的戏剧化人称

张枣的多样戏剧化兴致在早期成名时就为人共睹。比如将诗艺虚构为舞台展演,上述《灯芯绒幸福的舞蹈》即为证;比如把身边诗友来往看作一个交互的戏剧场面,反复在心中演绎各人的动作、表情、个性,再发明个人化修辞描绘诗界面孔,如《秋天的戏剧》。最具技术难度的戏剧化技巧是他的人称调遣,许多诗中的“你”“我”“她”“我们”穿来插去,夹杂在身份名词间,让读者迷失在戏剧化面孔中。柏桦曾表示,“人称变换技巧”是张枣主要诗歌技艺^{[4](P16-18)}。

人称技术一般在小说、戏剧中微妙运用,抒情诗的典型常是“我”对某个具体的“你”或代表

时代、国族的集体“你”说话,人称指涉简单易懂。但偏好诗意隐藏、丰富的一些现代诗人在增加诗歌的戏剧化、故事化因素同时,把自己化身别人,在自我之间、说话者和听者之间、自我和他者之间制造交互、差异、跳跃和省略,人称指涉就显得复杂了。如卞之琳《音尘》中的绿衣人、远人、“我”“他”以及之外的“你”,《候鸟问题》中的“你”“你们”,都需要读者小心分辨。张枣堪称当代这方面的佼佼者,钟鸣是最了解张枣的学者,他给张枣个性的定义包含“聪慧、狡黠、好戏谑”,创作喜好“自窥与转换”^[19]。可以说,读张枣的诗,弄清人称所指是急要。

张枣的一类元诗书写敢于越轨,他把现实中的诗界情形纳入诗的图案,诗友的脾性、诗品,诗友和他或融或冲的关系,隐约呈现在他的笔下。但他不具体点名,都用“你”“你们”“他”“他们”“我”等代词进行隐蔽化,且诗歌行为事理和生活事理等同,读者难以捕捉背后的微讽真意。《秋天的戏剧》前三节总体抒发“我”对诗坛不同面孔的依恋、怜悯、苛求、无奈感觉以及赋形动作,从第四节开始,各色人物出场,“使我的敌人倾倒”的“她”,“把我逼近令她心碎的角隅”的“他”,“我病中的水果”的“你”,“夜半星星的密谈者”的“你”,等等。诗人取名“戏剧”,或许隐喻着人间关系的戏剧、想象和修辞的戏剧、人称代词的戏剧,颇为琳琅满目。张枣把诗生活搬进文本,能对号入座的只有代词后面的当事人或知情人。而《桃花园》中,他把不融洽的诗者统称“他们”,赋予他们戏剧化动作:“每天来一些讥讽的光,点缀道路。/怪兽般的称上,地主骑驴,拎八哥,/我看见他们被花蚊叮住,咬破了耳朵,/遍地吐一些捕风捉影的唾沫”。这些高度隐晦的修辞表达了张枣对诗坛美学异见者的疏离和笑侃,他们装模作样、互相搬袭。

更隐晦的是张枣将人物身份和人称设计并纳,置入一个看上去具体其实空幻的情境,如《镜中》《姨》《十月之水》等。《镜中》无需再经典长谈,《姨》作为吸引众多研究者解谜的神秘诗,迷障勘察还未突破。该篇短短的十几行,有

“他”“我们”“她”“姨”“我”“你”“妈妈”诸多指称,这些指称的关系还被叠加、交叉,犹如多个镜面一起折射几个面孔,幻化出幽深玄异的场景。从人称之间的戏剧化关系看,“他”有着“我”“多年后的额头”,属于主体在时间中的关系,即当下写作的“我”退回过去某个时刻坐着的“我”去想象未来看望姨的“我”(即“他”),“我多年后的额头”是后退式回忆;“我每天都盼望你”是未来式畅想。而姨是谁呢?是“他”看望的人,“她”也眺望“他”,但又是“镜子的妹妹”。由此不妨大胆假设,“姨”就是时间本身,张枣探索的是时间镜像中的人和时间的形象,诗篇复杂戏剧化人称中似乎包含这样的美学逻辑:第一层面,“妈妈”照着镜子,在镜中看到的既是自己的影子,和自己一模一样的人,是“姨”,但人照镜看到的更是时间,而时间也如镜般空幻,因而,时间“她”(即“姨”)也是镜子的妹妹;第二层面,“我”思量时间,也就是看望“姨”,“她”也眺望“我”的未来样子“他”;当时间“姨”被“我”或“他”看望、研究时,她也就有了“羞惭”的情态和呼吸;第三层,在时间面前,人只能充满“忧伤”。如此解读,戏剧化人称关系和情理逻辑似还通畅,况且张枣的主要诗歌主题是元诗和时间。短诗用这般繁复的戏剧化人称表现时间,几乎凝聚了人与时间的主要交集形态和情感模式,形式和精神皆令人叹服。

换个角度看,张枣能巧妙利用戏剧化人称,并非只源于技巧实践,而是他对“自我”的反复寻找、研究和创造,时间中的“我”,写作中的“我”,人际关系中的“我”,是他创作动力重点所在。《镜中》是张枣早期对写者“我”的镜像戏剧化,后来他又再度试笔,写下《看不见的鸦片战争》,用“皇帝”角色引领、呈现戏剧化现场,增加了故事化的生动性。

在抒情诗中,故事化是佯装的,戏剧情境中的角色和人称不为增添外部事件的冲突矛盾,而是为虚构抒情的新情境和新言说。《看不见的鸦片战争》组诗虽然只完成一首,但张枣显然意在创新元诗技艺。开篇“皇上”亮相,与《镜

中《十月之水》《星辰般的时刻》中的皇帝、国王呼应,只是本诗戏剧性情境戏仿了更具体的历史细节,用“后庭宫苑”“太监耳语”“武将”“龙椅”支撑着“皇上”角色的经验真实,加上对话的场面,戏剧片段感很强。有趣的是“鸦片战争”题名,如果说开篇皇上问话太监南疆炮台情形有点历史主旨,但下文的场景和对话全偏离了“战争”经验,故诗人用“看不见”限定“战争”,确保万无一失。诗中“战争”的内景是什么呢?是张枣内心对写作、虚构的权衡,对时间的抵抗。诗篇主要在“太监”和“皇上”以及不同人称变化的戏剧化关系中展开。“他”忽而是太监,忽而是皇上;“你”忽而是“皇上”的说话对象,忽而是虚构者的说话对象,还夹杂一个耸肩女人连声称“我”。绕过戏剧化人称来看,在这个后宫,太监“用漂亮的句法谈没有的事”、谈“小雀儿”,显然属元诗拟象,“小鸟”“小雀儿”,是张枣对诗歌的常见昵称;太监裤兜里的“玉环”,光洁、圆润,隐喻诗歌理想的样子。太监时刻观察皇上,但看到的情景是皇上对小胖婴孩说“叫我一声爹爹,我就把闹钟给你”,诗篇跳跃性突兀,不妨联系张枣后来的发福来阐释,岁月无情地把帅气诗人变为中年胖叔,“把闹钟给你”实为张枣对时间的诅咒。由此,戏剧化人称中的角色关系显示出来了:太监和皇上都是张枣写者的化身,太监是“我”清醒、警觉的一部分;“皇上”是写者此时的样态,他发着福,也留意着各种诗歌“云朵”形态,灵感天空中的各种“异象”。“皇上”睡着时大地显示“图案”,是他留下的诗绪轮廓。诗篇中的戏剧化“战争”和人称变化,都指向写者对诗歌写作、对时间的内窥。

由此看来,张枣调动人称变化技巧,但诗篇仍符合他的核心诗观:“绝不会自外于自己”。绝大部分人称指涉都是张枣内心关于元诗、时间的镜像出演。如《猖狂的一杯水》中的“薄荷先生”,诗中用“他”这一人称带出系列动作和心理,但实际上,“薄荷先生”就是张枣自我的戏剧化形象,他的“绝不会自外于自己”就是张枣的写作自况,诗中那满满的一杯水“内溢四下”又

外面般“欲言又止”“忍在杯口”,象征张枣自我内盈的书写姿态,对内心虚构就是一切的信奉。结尾处,张枣直接改用“我们”人称来表达“来世”诗学:“它伺者般端着我们/如杯子”。未来的诗,理想中的诗,以“少”胜“多”的诗,把诗人如杯子般稳稳举着,维持他和生活的平衡。

四、结语

技艺不是纯粹形式,它本质上属于诗歌精神的重要部分,具体到张枣处,它是美学崇高的彰显。戏剧化分身、戏剧性情境、戏剧化人称都需要想象力或虚构能力,想象力本身就是诗歌主要形象。张枣认同史蒂文斯的诗观,把想象力称为“崇高”事物,“想象力做主体,穿透万物,占据现实……使生命富有趣味,拓展主体真实”,想象力的力量,能“成为猛虎,可以杀人”^[10]。本文所举戏剧化诗篇例子,都透出了张枣用想象力改变现实经验、诞生新的存在和审美秩序的妙处。在戏剧化技艺中,他表达的多是元诗诗学,因此顾彬曾建议,我们要学会“如何把他的‘我’解读成一个诗学面具”^[20]。

张枣诗篇的难懂一直是摆在研究者面前的事实,等待着我们进入文本内部。近年有关他的细读批评不断突破,当然,也陆续呈现了分歧和矛盾。在本文看来,如果细读不是拘囿于封闭的文本,而是联系张枣所有诗篇,以互文的视野参照彼此,再联系张枣的诗学观和批评实践,形成视界融合,或许能提供新的阐释可能。本文选取张枣的不少戏剧化诗篇,它们是戴着面具的抒情,产生过多元化解读,此番尝试互文解读和视界融合,亦是想探综张枣隐藏的诗意机制,当然谬处也难以避免。某种程度上,细读诗人也只是自己想要一个美学“惊叹号”。

[参考文献]

- [1] 陈世骧.中国的抒情传统[A]//陈世骧文存[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998:2.
- [2] 张枣.枯坐[A]//颜炼军,编.张枣的诗[M].北京:人民文学出版社 2017:288.(注:本文所论张枣的诗均引自此

- 版,余不赘注。)
- [3] 黄灿然.访谈张枣[A]//飞地·现实:句本运动[M].深圳:海天出版社,2013:111-115.
- [4] 柏桦.张枣[A]//宋琳,柏桦,编.亲爱的张枣[M].深圳:中信出版集团,2015.
- [5] 钟鸣.笼子里的鸟儿和外面的俄耳甫斯[J].当代作家评论,1999(3):75-86.
- [6] 张枣.危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态[J].上海文学,2001(1):74-80.
- [7] 余旸.张枣诗歌中元诗意识的历史变迁[J].新诗评论,2005(2):152.
- [8] [法]马拉美.窗子[A]//马拉美诗全集[M].葛雷,译.杭州:浙江文艺出版社,2000:12.
- [9] 张枣.张枣随笔选[M].北京:人民文学出版社,2012:46.
- [10] 颜炼军.笼子里的鸟儿和外面的俄耳甫斯[J].当代作家评论,1999(3):75-86.
- [11] 傅维.美丽如一个智慧——忆枣哥[A]//宋琳,柏桦,编.亲爱的张枣[M].深圳:中信出版集团,2015:126.
- [12] 宋琳.精灵的名字[A]//宋琳,柏桦,编.亲爱的张枣[M].深圳:中信出版集团,2015:161.
- [13] 余旸.重释“伟大传统”的可能与危险[J].新诗评论,2011(1):68.
- [14] 萧开愚.安高诗歌授奖词[A]//萧开愚,臧棣,孙文波,编.从最小的可能性开始:中国诗歌评论[M].北京:人民文学出版社,2001:234-257.
- [15] 柏桦.左边:毛泽东时代的抒情诗人[M].香港:香港牛津大学出版社,1994:115-116.
- [16] 陈东东.亲爱的张枣[A]//宋琳,柏桦,编.亲爱的张枣[M].深圳:中信出版集团,2015:59.
- [17] 臧棣.解释斯芬克斯——为张枣而作[A]//燕园纪事[M].北京:文化艺术出版社,1998:37.
- [18] [阿根廷]博尔赫斯.适用于任何人的墓志铭[A]//博尔赫斯全集(诗歌卷上)[M].林之木,王永年,译.杭州:浙江文艺出版社,1999:30.
- [19] 钟鸣.诗人的着魔与谏[A]//宋琳,柏桦,编.亲爱的张枣[M].深圳:中信出版集团,2015:137.
- [20] [德]顾彬.综合的心智——张枣诗集《春秋来信》译后记[J].作家,1999(9).

(上接第91页)

- [11] Gond J, Grubnic S, Herzig C, Moon J. Configuring management control systems: theorizing the integration of strategy and sustainability. *Management Accounting Research*, 2012, 23(3): 205 - 223.
- [12] [德]史迪芬·肖特嘉, [澳]罗杰·希里特.现代环境会计:问题、概念与实务[M].肖华,李建发,主译.大连:东北财经大学出版社,2004:189-192.
- [13] Henri J-F, & Journeault M. Eco-control: The influence of management control systems on environmental and economic performance. *Accounting, Organizations and Society*, 2010, 35(1), 63-80.
- [14] Zeng SX, Meng XH, Yin HT, Tam CM, Sun L., Impact of cleaner production on business performance. *Journal of Cleaner Production*, 2010, 18(10): 975 - 983.
- [15] [美]马克·特瑟克, [美]乔纳森·亚当斯.大自然的财富:一场由自然资本引领的商业模式革命[M].王玲,候玮如,译.北京:中信出版社,2013:191.
- [16] Yadav PL, Han SH, Rho JJ. Impact of environmental performance on firm value for sustainable investment: evidence from large US firms. *Business Strategy and the Environment*, 2015, 25(6), 402-420.
- [17] Amato LH, Amato CH. Environmental policy, rankings and stock values. *Business Strategy and the Environment*, 2012, 21(5): 317 - 325.
- [18] Calza F, Profumo G, & Tutore I. Corporate ownership and environmental proactivity. *Business Strategy & the Environment*, 2016, 25(6), 369-389.
- [19] 刘启亮,罗乐,何威风,等.产权性质、制度环境与内部控制[J].会计研究,2012(3):52-61.
- [20] 何丽梅,侯涛.环境绩效信息披露及其影响因素实证研究——来自我国上市公司社会责任报告的经验证据[J].中国人口·资源与环境,2010(8):99-104.
- [21] Sarkis J, Gonzalez-Torre P, Adenso-Diaz B. Stakeholder pressure and the adoption of environmental practices: the mediating effect of training. *Journal of Operations Management* 2010, 28(2): 163 - 176.
- [22] Triguero A, Moreno-Mondéjar L, Davia M A. Drivers of different types of eco-innovation in European SMEs. *Ecological Economics*, 2013(92): 25-33.
- [23] Finster M P, & Hernke M T. Benefits organizations pursue when seeking competitive advantage by improving environmental performance. *Journal of Industrial Ecology*, 2014, 18(5), 652-662.
- [24] 周美华,林斌,林东杰.理层权力、内部控制与腐败治理[J].会计研究,2016(3):56-63.
- [25] 毕茜,彭珏,左永彦.环境信息披露制度、公司治理和环境信息披露[J].会计研究,2012(7):39-47.