

台湾当代诗阅读札记

◇杨小滨

深渊与鬼魅

——读零雨诗集《我正前往你》

十多年前，我在零雨《木冬咏歌集》序言的结尾处用了“一次没有终点的旅行”来描述那本诗集里的精神寓言。毫无疑问，《我正前往你》这部零雨最新诗集的标题把旅程的隐喻推向了前台——“正前往”标明了“在路上”的意味，而这里的“你”也不必仅仅狭隘地理解为情爱意义上的“你”，“你”再次成为不断远去的终点，迫使抒情诗人“我”永远处于“正前往”的旅程中。甚至可以这样说，这个“你”正是作为一个空缺的理想，等待着“我”的“前往”和填补。

放在诗集第一首的《我正前往你》这首长诗尽管在中途出现了“我看见光/我前往”的诗句，全诗却结束于“(隧道还很长) // 什么等在那里 // (什么也没有) // 黑暗力量/增强//轨道真是完美”。对于零雨来说，在前方的如果不是否定性的“黑暗”或“没有”，就是疑问式的“什么”，也可以说——依照精神分析学的欲望理论——这个始终面对空缺的期待，转化为对于空缺本身的期待。能够给予“完美”的，只有轨道自身——它象征着不知所终的旅程。零雨的诗由此可以读作是以某种坚持期待而拒绝抵达的样式来不断表达的动力。在诗集的自序中，零雨也充分意识到这种讲究“空”、“无”的“自然美学”，因而力求“维持着一种未完成”。

在这个空缺之中，必然浮现着某种难以言说的、无法把握的神秘核心，成为零雨诗学的本体论起点。而这种空缺的神秘，往往是由诗的词句之中的裂隙、脱漏或躲闪所造成的。比如《我正前往你》的起始，“天空的一朵蒲团——/去接谁/白色。一定有人/喜欢”不但在

“接谁”、“白色”和“喜欢”之间留下跳跃的沟壑，还用“谁”和“有人”这样模糊的代词来杜绝我们对诗中形象的确定把握。

有时候，这个纯粹的核心就是接近失语的创伤内核，虽然“此时可以谈谈/真相如果这里/够黑”（《九月》），但真正能够切入这个内核的感性表达却往往是词不达意的：“痛——/将是最高贵的。但痛/是世纪性缺货/不痛也不/能如何”（《下雨的房间》）。在这些例子里，甚至正常的断句都遭到了重组，“谈谈/真相”和“也不/能如何”似乎经由语气的断裂来表达这种无法愈合的精神伤口。这也是为什么零雨把这种“空”、“无”理解为不仅仅是一种语言沟壑，也是一种精神深渊，“这个真实的层次，可能是一个鬼魅，一个幽灵，一个最纯粹之物”——这无疑就是精神分析学意义上的“真实域”之“物”。那么，我们甚至可以看到抒情者的旅程有时被鬼魅所取代：“群鬼都化妆/好了。我离开/把车厢留给他们。”

作为当代的抒情诗人，零雨宁愿空出主体的位置，体认自身的痛，并且倾听鬼魅的絮语。

诗的再生与诗人的再生

——读陈黎诗集《妖/冶》

陈黎的诗常常让人有惊艳感。而这次，他干脆用了近乎艳俗的标题《妖/冶》来命名他的新诗集，却意味着这种“艳”来自前人和自己现有字句的拼贴和重组，不免令人想起波普艺术对现成品的爱好，以及波普艺术家安迪·沃霍尔作品的那种艳美炫丽的效果。但陈黎无疑做得比沃霍尔要多：《妖/冶》并不是简单挪用，而是通过对文字的剪裁再创造了另一个诗意世界。

这部陈黎因病痛不便而剪裁出来的诗集被诗人自己称为“再生诗”，我想“再生”本来就有“重生”的意思，因此也可以看作是陈黎从病痛里获得重生的一次创作。那么，回收意义上的“再生”也体现了后现代主义美学的基本原则：“新”成品无非是对“旧”素材的征引。从某种意义上说，《妖/冶》的做法和夏宇主编的《划掉划掉划掉》（《现在诗》第九期）有异曲同工之妙，二者都依赖于减法，减剩的文字成为新的作品。只不过《妖/冶》的创作方式更为自由，也可以说每一首都是用有限的活字来排版的写作实验。

剩下的问题，不是这如何可能，而是这如何可能不仅仅是一场游戏？从一首十四行诗可供选用的一二百字里，有可能组合成什么有意味的诗句？从开篇的第一首《四首根据马太福音的受难/激情诗·1》起，我们就在“虫子咬锈你的心/你全身黑暗/你里头的光/暗暗纺线/如花一朵/野地里一天一天/刺你的眼/把珍珠叩开”这样的诗行里读到陈黎对病痛的尖锐感受。但这种感受不是简单的怨恨，而是把痛感（“咬”、“刺”）和亮感（“光”）或美感（“花”、“珍珠”）混合在一起。类似的意念在诗集中不时出现，不少篇章起始于“毒药”、“暗伤”、“碎玻璃”、“剧痛”、“多刺”、“箭射”、“迸裂”、“磨碎”等显著的痛感语汇。在《十四首取材自拙译聂鲁达〈一百首爱的十四行诗〉的十四字诗》里，“利齿狂咬/手风琴手，它/随风自然唱”以及紧接着的“痛的隐形/轮轴，转过我身/织纺琥珀”这两首三行诗都起始于撕心裂肺的痛感，但终结于纾缓或静谧的美感。

陈黎透过对旧有的诗句的凌迟来熔炼诗意，主动把肉身的痛和词语破碎的痛一起占为己有，攫取了精神升华的可能。而同时，这种升华又迥异于宗教式的净化，毕竟，陈黎是以他惯用的后现代策略，通过返诸自身的语词游戏瓦解了现实的重压，超越并再生了自己。

抒情与叹息

——读罗任玲《一整座海洋的静寂》

曾经撰写过学术论著《台湾现代诗自然美学》的罗任玲，在《一整座海洋的静寂》这部诗集里又如何体现了她自己作为诗人的“自然美学”？封面折页处的介绍——“热爱大自然”——在我看来不外乎是一个过于简化的托词，而她所表达的某种“热”爱却往往在灿烂愉悦的情感之外蕴含着更为“冷”峻的哲学观照。《一整座海洋的静寂》这个标题本身就已经透露出相当丰富的意涵：一个与海洋无关的特异量词“座”字，便使浩渺的海洋不仅具有了（一座）山峦般的雄浑，同时也具有了（一座）坟墓般的沉郁。因此，涌动不息的海潮也被赋予了暗示虚空的“静寂”，使得罗任玲的自然美学在总体上趋向于面对自然的超越性视野。

但这种超越既不意味着君临世界的个体傲慢，也不意味着将自然绝对理想化的万物有灵，反倒是常常捕捉到所见所闻的无奈与无常，

以此证明人对自然的爱的确是盲目而辛苦的。那么，甚至自然本身也变得无法完整或完美起来：“多年后/我才知道/那是月光的废墟/孩子们捡拾了碎片”（《月光废墟》）。而对于破碎的敏锐也与对于虚空的触动相呼应：“直到再也无法/握住什么/只留下一枚缺角的泪/静静映照百万年”（《时间的形状》）。这首表达时间感的诗必须将时间转化为具有“形状”的空间感才能观看到虚空。因此，凋零与废墟的主题也在罗任玲诗中时时以业已消逝或易于消逝的鲜明意象出现：“后来就凋谢了/昙花，像舍弃翅膀死去的/一只夜鹭/梦里走过光寒水塘/那是遗址那是/灰烬它反复确认”（《怪物2》）。

“怪物”的鬼魅感也体现在罗任玲那些具有童话色彩的诗篇里——即使动物也充满了某种失落和哀愁：“圣诞老人始终没有来。/‘你是凶猛顽酷的子孙，不配有礼物。’雪说”（《玻璃虎》）；或者，“清晨鱼贩的叫卖从她微张的嘴中喊出”（《鲜鱼宴》）。无论是工艺虎，还是盘中鱼，虽然都有其现实的存在感，仍然被寓言式地描绘成是逐出了自然的生命，却还无限留恋着世界。而这种留恋，也恰恰是罗任玲这部诗集的核心题旨：在她近乎纤柔的抒情歌声里，我们不难听到生命的浩大叹息。而叹息，确乎是从静寂中来，又回到虚空中去。

间隙的魅力

——读陈育虹诗选《之间》

《之间》选入了陈育虹2011年的新作和之前几部诗集中的代表作，可以说是集结了迄今为止陈育虹新诗写作的精华。我猜想很大一部分读者会和我一样，打开这本诗集后的第一件事不是读诗，而是“听”诗：在书中所附的光碟片里，可以听到诗人自己用魅惑的声音诵读她富于节奏感的文字音乐——比如从碟片的第一首《只是一株细瘦的山樱》里，陈育虹以气声效果反复强化了“细瘦”的“悉索”声，有如一阵阵春寒料峭的凉风，透过树林间的缝隙迎面吹来。

即使落在纸面上，陈育虹的诗也是必须“倾听”的：听其中的跳跃、强弱和快慢变化……，在不同的诗行与段落之间，陈育虹的诗所产生的魅惑也正是来自词语与诗句中的种种转折，特别是转折所留下的间隙。一个最显见的例子是《中断》一诗中用了大量的突兀换行，如“屋子原是空（透天的/心也空”、“我说如果隔着只是唉隔着如果/

只一匹蓝绸布我们) 翻腾的海”……。括号里的括号，间歇内的间歇，中断后的中断……，这是陈育虹的诗持续引发阅读欲望的秘密细节——只有这样的空隙，才能吸附更强烈的感知欲。

正如《索隐·之八·隐》里写到的：“你把潮水饮尽/也填不满，那心/有一个黑洞”，陈育虹总是迷恋着某种“填不满”的“黑洞”，因为虚空正是欲望的基本形态。类似的空缺或间隙也变奏出各类其他的形式，比如“因为月亮偏离轨道并且永远偏离”（《索隐·之十五·隐》）、“迷失于雪仿佛迷失/于商隐”（《迷失于雪》）、“如果/没有你/也就（几乎）抓不住了”（《定义》）……，都可以看作是营造了空隙和不安的绝佳范例。应该说，空隙和不安正是弥漫在陈育虹诗中的动力，似乎终点不停地从我们眼前滑走，而每一句诗又都是对它的更急切的追索。也可以说，诗的着眼点总是处于两者“之间”的悬宕——“（来了又去了/近了又远了/明了又暗了/聚了又散了啊）”（《其实，海》）——而永远无法停靠于任何一边。

那么，陈育虹诗的语言舞蹈或许正凝聚于她描绘的舞者形象上：“这独舞的胡旋女/裙摆搂住风/以指腕间一千种撩拨的手语”（《我想说的是》）——这里，“裙摆”里的“风”和“指腕间”的“手语”透过间隙的魅力来“撩拨”，而“胡旋”不止的动态自然也“撩拨”起更多屏息的注目。我确信这首诗的标题《我想说的是》暗含了某种后设的意味，因为这里的关键不在于“想说的是”什么，而在于对“想说的是……”这个过程的一次展演——胡旋女独舞中的间隙美学恰恰体现了陈育虹诗学的无尽“撩拨”。

镜花水月，色空无碍

——读陈义芝诗集《掩映》

从《掩映》这个标题来看，我们约略可以推断，这是一本关于影子和镜像的诗集：“掩”通过暗示被遮蔽的阴影部分来突显可见之处的诱人——好似“犹抱琵琶半遮面”的情景，而“映”则直接展现了闪亮的表面照射出的炫目——直追“人面桃花相映红”的奇境。当然，这只是影子和镜像的表面意味而已。在深层的哲学意蕴上，影子和镜像都暗示了某种拟像或虚幻。这也是我为什么用“镜花水月，色空无碍”来概括义芝这部诗集的终极理念。

而从语言层面来看，义芝再次以他饱含古典意蕴的深情，穿越古今，来去东西，为我们铺展出一幅绚烂而空灵的文字图景。在典雅语词的“掩映”之下，诗人表达了对自然的赞颂、对历史的反思、对现实的批判、对生命的冥想……。这一切的背后，诗人对于虚无的体悟，使得诗意超然于一切世间的美丽与纷扰。这样的情怀，尤其在涉及佛教题材的一些篇章里，被描绘出一种缥缈的氛围：

那像袈裟的

一袈袈缓缓落座于水烟

（《净心茶会》）

仿佛异香的音声回响空中

（《一百零八声钟响——初谒佛陀纪念馆》）

一座远寺的灯火

如虚幌摇曳

（《札幌》）

无论是“水烟”，还是“异香的音声”，或者“虚幌摇曳”，都能烘托出寺庙的氛围——由香火、袈裟、幕帐、钟声……从视觉、听觉、嗅觉等感官方位各自晕染出朦胧恍惚的情境。即使在另外题材的篇章里，义芝也往往致力于描绘某种虚空缥缈的意境，而最频繁出现的意象与情景，似乎是关乎风的：

风仍在高空

叙说

许许多多的

故事

（《被水拥抱——921地震后12年重回日月潭》）

你怀着一种心情

在风里

（《涛声·陈澄波》）

海啸后

我来遇见

风里的灵魂

（《鹤住居——悼念》）

风吹向遥远的另一边

（《鼓浪屿日记》）

倚在风的枕上，记忆掀开一床

（《早稻田的枫》）

在空中在风中

唯恐瞬息的

（《菜茵虹》）

听垂下的发在说着风的话

听风在说着暗泉的话

（《寂静聆听》）

不如归去我们

是草上的风

（《南浦——赠石坡黄光男》）

饮尽了黑夜和天明

饮不尽旷野的风

（《高粱酒歌》）

白露横江

清风也是一匹拉开的戏幕

（《虚舟——苏轼展演》）

与你同游

在风烟飘摇的溪谷

(《梦杜甫——为〈千秋诗人有知音〉写歌》)

野风徘徊于雏菊坟场

(《24 和弦——肖邦前奏》)

深林垂露煎成的药香

此刻在风的对话里

(《无事——有赠》)

但只有荷风似水

一轮明月

奏出琴声

(《琴声独奏——花事帖 13》)

可以想见，高空的风所叙说的故事，是随风飘逝的故事；风中的心情，是注定要被吹散的心情；灵魂在风里，有如孤魂野鬼无法安身；风的枕上，只能做虚无的梦境……一切都是“瞬息的”，乘风而去，然后不知所终。在这些场景里，风或许饱含着世间的苍凉，或许本身就是一种飘零，或许能吹走内心的俗念，也或许自身就是清冷的思绪拂过，或许体现着飞速流逝的时间，又或许就是虚空本身。总之，风给予诗人能够沉思并超越世间的可能境界，它的温度、速度和虚空几乎可以看作是一种运动的、透明的幻影。

但另一方面，读者不难体会，风的强劲和力量也同时代表了一种动态的美学。显然，风作为一种“拟幻”（semblant）之物所体现的不仅是空灵的“无”，也是激越的“有”。风的意象，恰好代表了这样一种“有”对于“无”的“拟幻”式替代或填补，尽管（或因为）它本身超越了任何可以固着化的实体。而诗集中的其他场景与描述大多也可作如是观。这也是义芝新诗美学的辩证向度：如果没有在浓烈中体味过，也就无法抵达终极的冲淡。我们在诗集中可以感受到的激情往往也是跟身体意义上的或至少是身体所感知的“绝爽”（jouissance）联系在一起的，这种“绝爽”意味着快感的极致与高潮，甚至是“痛并快乐着”的瞬间：

眼神比欢喜狂烈

比感激凄迷

（《莱茵虹》）

这高楼

像你灼人的眼睛

一样挑衅

（《城居注3》）

熔岩在地心发出一吋吋

回声，像汗毛的颤动

……

仿佛一群群野牛撞入山谷

成为驯鹿，一次次惊呼

（《寂静聆听》）

海浪激涌人体的赤道

汗水亲炙汗水

（《大澳》）

我们窝在一座石灰壳里

潮水狂野汹涌在左

……

摩擦，拍打船舱的雨

潮水狂野汹涌在右

（《写给牡蛎的情书》）

一个愤怒的伤口睁开一千只眼

一颗滴血的心埋葬一千张嘴

（《城居注5》）

在这些诗句里，“狂烈”、“凄迷”、“灼人”、“挑衅”、“熔岩”、

“颤动”、“撞入”、“惊呼”、“激涌”、“亲炙”、“狂野”、“汹涌”、“愤怒”、“伤口”、“淌血”、“埋葬”等词语以极端的强度和力度凝聚了身体的创伤性痛快感，但这一切激昂和贲张，有如狂烈的“风”，本身都具有一个风暴中心的虚空内核。也可以说，感知下的身体本身就是广阔无边的宇宙，在这个宇宙里内在自然和外在自然失去了截然的分野。在诗集中，最值得再三诵读的精妙段落或语句，也许是这些自我中的他者、身体里的宇宙的幻视：

我匆匆步履的雨中

(《城居注1》)

被月半醒的躯体

(《被水拥抱——921地震后12年重回日月潭》)

海的腰线是你

(《鼓浪屿日记》)

像夕光的耳语

(《早稻田的枫》)

月亮也脱光了衣服

(《写给牡蛎的情书》)

“我匆匆步履的雨中”，指的可以是步履如雨落下，也可以是雨势如嗒嗒的步履；“被月半醒的躯体”，描写月光对（隐喻意义上）身体的吸引，不仅用及物的“醒”字重新界定了二者的关系，还以“半”字渲染了光影的朦胧意味；大海拥有了婀娜的柳腰；夕阳的光芒温柔得犹如低语声；而“月亮也脱光了衣服”更是经由拟人而营造了拟幻的情境，月亮现出裸露的诱人胴体。也可以说，在绝爽的身体与自然的对象之间有一种神秘的波特莱尔式感应（correspondences），但这种感应更加自由，更加无碍。能够被身体感受的世界，与能够感受世界的身体，犹如莫比乌斯带（Moebius strip）的两面，在不知不觉间互相交替、融合、转换。这个转换当然也是身体绝爽与宇宙虚空之间的不

断转换。正如义芝在一首书写妈祖的诗中所表述的，身体与自然的双重虚空：

有人
举着空的眼神空的窗

空的身体空的桶
像空了的山谷旷野

（《林默娘》）

在这里，我不打算具体赏析或解析这本诗集中的某一首诗作，反倒倾向于把这部诗集看成是一整首诗，而每一首都是它的不同的段落，每一处都意味着既不同而又相关联的面向。因此，无论是“但只有荷风似水/一轮明月”也好，还是“唯有时间的卷轴/与你相亲/教你对镜”（《人间留不住——花事帖 10》）也好，都给我们带来了“镜花水月”的幻美哲学。义芝的诗，透过对于拟幻空间的展示与体悟，也让我们体验了种种缤纷的世界与激荡的内心。