

诗歌里的乡土气息

——以马晓鸣诗集《白日有梦》为蓝本

邹弗

曾有评论说马晓鸣的诗歌是当下很有乡村情结的诗歌文本,这话是中肯的。对于出生在贵州石阡的苗族诗人马晓鸣而言,本土的文化与民风民俗都深深影响着他的成长与写作,他的诗歌写作植根于黔地浓郁的乡土,喀斯特的地貌与山水,丰富的甚至是带着几分幽气的民俗特色,将这些因素融于诗歌当中,使得马晓鸣的写作天然而又独特,在同时代诗人都沉湎于知识性、都市性的、距离乡土与大地越来越远的写作环境中的时候,马晓鸣的诗歌让我们看到了新型乡土写作的可能与希望。

马晓鸣诗歌中的乡土气息可以分为两个方面:一是对传统的回溯。在当下说起“乡土”似乎是一个遥远的词汇,但实际上纵观古今来的诗歌,乡土写作是一个绕不过去的“热点”。现代以来,城市化与现代化的飞速发展,人们日渐着迷于写作的车水马龙与霓虹灯,可见及可辨识的乡土写作已经很少。也正因于此,马晓鸣的乡土写作才是可贵的,可待被看见与挖掘的。正如诗歌研究者谭五昌所说,马晓鸣对乡村的情结与诗歌中的时代症候书写与呈现,非常值得我们关注与研究。马晓鸣以一种独属于诗人的淳朴的赤子之心坚守着自己的诗歌践行,即自然的、乡村的、纯真的、愁绪的——对于故乡的山水眷恋、亲人与朋友的思念、对天空与土地的呼唤都构成了诗人解不开的心结,抑或成为诗人进入诗歌的“精神场地”,一如高密之于莫言、漠河之于迟子建、枫杨树之于苏童,而对门弯无疑就是马晓鸣借以书写故事与抒发情结的写作之源,这是故乡给予他的底色,也是他对于古诗从乡土始的继承与延续,从陶渊明到杜甫再到林逋,到鲁迅及那一时代之人,其乡土无不是他们眼中奔腾不息的生命之源,这份对于故乡、自然与土地的原始之爱,生生不息,正如艾芜在《我爱这土地》里写道:“为什么我的眼里常含泪水/因为我对这土地爱得深沉。”

乡土成为一种回望与凝视的情感加持,在书写上,诗人不必一定在于呈现人与诗歌的双重在场性,诗人的行迹踏遍祖国东南西北,他诗歌当中的乡土气息则是来自回忆的、遐想的、映照的与组织的,是站在未来的楼层对过去泥土与山丘的回顾,但这种回溯注定是移动着的,生长着和随着诗人的经历而不断分割与再组合的,这也即是其诗歌乡土气息的第二个方面,是个体与时代化的熔铸与延伸。

在《把对门弯的山水压缩打包》里写道:“他们不知道/一个落魄的诗人/早把对门弯的山水压缩打包/背负千万吨的故乡走天涯”这是诗人在高度发展的科技与现代化的时代的特殊乡愁,虽则在感情上来说,其乡愁与羁旅、愁结与内化与余光中时代的《乡愁》别无二致,但乡愁气息是随时代与个人体验而变化的,“邮票”“船票”“坟墓”是20世纪的乡愁载体,而“压缩”“打包”“直播”成为马晓鸣的乡愁载体,或者说这个时代的乡愁载体,时代与科技改变了乡愁的方式,但改变了不情感与心思,也许也正是意识到过多技术反而造成情感的疏离、出现诸多速度之下的“不真实感”体验感与形式性,马晓鸣的诗歌写作有一种避开技术与繁密写法的轻盈感,其语言质朴简洁、其行文自然天成,没有过多的设计与繁复的雕饰,直有一种“清水出芙蓉”的本质与纯粹,对于石阡对门弯的山山水水、风土人情的思念与挂怀,马晓鸣大多数都以直抒胸臆的方式表达出来,《多想变成一粒种子返乡》《在广东写字》《寨子中的一个人又回家了》《对门弯三宝》《顺着一条炊烟往回赶》《母亲在病中,我在重庆》等等都是马晓鸣情之所至、自然而然地抒发写就,也因此越见其真挚与深切。

这样的诗歌写作是出于非写不可的动机来完成的。一般来说,诗歌的写作动机有两种:向内的与向外的,向内的发乎性情,手舞之足蹈之不足以,然后歌咏之,它们呈现为主体的内在冲动及非说不可的强烈表达欲,是长期积累之下的喷涌;而向外的写作动机则刚好相反,它们往往是一种应试之作,是为了某种目的而写:考核、征文、奖励等等,是一种生硬的文字组织与拼接,是为了短期效应的硬挤,没有非说不可,只有形式制作,是很少有真情实感的。

马晓鸣的诗歌显然是第一种写作,是向内的沉郁与抒发,其诗歌的真情实感是充满着字里行间的,浓郁的乡土气息也便从其中生发并散开而来。《我们的村庄还在美梦中》里,第一节是一幅睡梦中的静态乡村描写:“云朵”“青草”“大地”“黄牛”“水田”“木瓦房”等意象构成了一幅美妙生动、自然和谐的乡间之景,接着第二节:“一缕炊烟正弯来绕去/要把村庄唤醒”一反前面的静态渲染,这是动态的描写了,虽只有短短的两句,但已经显示出了诗句的全部作用,于是我们看到,前面几乎是平面之画的乡间图景顿时就活了起来,充满了立体感与生命力的,是真实可感可触摸的,“唤醒”是诗人独特的诗意描写,一

方面它承接标题“美梦中”,现在意味着正从梦中苏醒过来,所有看似虚构的平静与美好就是真实的状态,是作者的见闻与亲身体验,情感也从最初看似虚构中一点点实质化,成为内在的积淀与抒发;另一方面,“唤醒”意味着一种突然地打破,有外在的力量的干扰,“美梦”“唤醒”形成了无可奈何的矛盾,这也隐喻着诗人心心念念的美丽乡土还是不可避免地染上了令人悲伤的色彩,这种“悲伤”色彩与村庄自身及周围环境有关,也与诗人自己有关。

导致“悲伤”色彩的主要来源是什么呢?我们可以从诗的第三节也就是最后一节来探求——就短短一句:“我在摄影作品外悬着一颗心”这句话很突兀、很高超,也颇值得玩味,按理说,前面已经由动静结合的书写构造了一幅乡间的生动景象,诗歌在文本上已经很完整了,没必要再加强第三节,但要知道,所谓的完整是指文本上的完整,而按照“人诗互证”的主客体论来说,作为客体的诗歌与主体的诗人本身并不是相互独立互不往来的,诗歌与小说等其他文体皆不同,诗即诗人,诗人即诗,一首诗既是客体的诗歌,也是融合了诗人生命气息与所有经历的诗歌,一首诗最终的完成是主客体的共同熔铸,即人诗互证。

从这点来看,前两节是文本的完成,而最后一节是诗人的完成,这样人与诗共同完成互证。值得注意的是,诗人在最后一节里表达出这样一个信息:摄影作品。本来前面第一节虚写,第二节实写,虚实结合是动态的、立体生动的,但“摄影作品”又将前面的所有建构击溃,成为“虚在”的了,但这“虚在”里又有“我”以及“一颗心”是“悬”着的,又被实体的部分包裹,虚虚实实,相生相斥,这是经由最后一节带来的诗意的整体上升,是由主客体结合的精神哲思到达哲学层面的高度。

也可以说,正是由这个陡然上升的“坡度”引起了突兀感,摄影作品象征着来自外面大城市的科技,心“悬”着正是诗人始终放不下的隐忧,城市的快速发展对于农村的冲击,科技的大军对于乡土的改变与淹没,城乡矛盾是不可避免的,而这也正是诗人那抹始终褪不下的“悲伤”色彩的主要来源,很大程度上,外在的“悲伤”色彩已经影响并沉积到了诗人的内心深处,使得诗人的诗歌出现有一种由内涌现的疼痛感。

阅读诗人马晓鸣的诗歌,在浓郁的乡土气息里,始终能看到的是他的乡土有一种潜在的疼痛感,有一种比重为轻但萦绕不休的乡土厚重感与钝击力。《来自故乡的坏消息》里写道:“蚊子伯,岩生大牛崽妈/一条条死讯从故乡出发/越来越短/越来越锋利”在《寨子中的一个人又回家了》里写道:“寨子中的一个人又回家了/故乡在后山腾出了小点地盘/允许一些荒草做他的儿孙”在这里,死被说成荒凉了,这些常年在打工的人,最后只有荒草陪伴着他们,对他们来说,故乡是童年记忆中温暖的地方,但一生有且只能回去一次,马晓鸣以极其平静和简洁的诗句就写出了城乡之间不可调和的矛盾与冲突,时代发展之下乡土的变化,它们甚至是变异的,陌生的、冷清的,清贫的以及悲戚的,在马晓鸣笔下,青草与花香间的乡土气息里充满了无言的痛感,最后又汇集诗人敏感多愁的心绪。

城市的伤痕与压迫是对乡土最大的破坏,在《牢中的母亲》里写道:“苦命的母亲退出了庄稼人的江湖/在没有炊烟的城里过着囚犯似的生活”与别人看到大城市的繁荣与通达不同,在诗人马晓鸣眼中,大城市反而是闭塞的、囚禁的,而只有故乡存在自由与快乐,但这份自由与快乐也正在受着大城市的冲击,越来越多的人外出打工挣钱,农村成为空巢,城乡矛盾在拉锯诗人精神,侵蚀着诗人的内心,成为诗人乡土里脱不去的心结。在《一个卖乡贼在汤山》里写道:“十年了,有人在巴掌大的县城犯相思病/一个卖乡贼,他隐隐的痛只为对门弯/尘世辽阔,没有一剂断根药”只身在城市,成为流浪的异乡人,难以回去的故乡成为一种隐痛,而更大的痛莫过于没有解药,这不是诗人马晓鸣一个人的痛,而是一代人的无解之痛。

马晓鸣的诗歌就是这样,往往能从一个细小的、普通的事物作为切入点,从个人体验出发,直到写出一代人或一个时代的集体症候,引发人们在诗意的基础上进入更深入地思考、探索,发现生活与人生的“漏洞”——但谁说这样的“漏洞”不是打开滞后性的真理的一扇窗子?在马晓鸣诗歌中,简洁与深度并存,乡土与时代起进,这才是最难得可贵的,换句话说,马晓鸣的乡土诗歌,是时代性的新型乡土诗歌,且是这一类诗歌写作里的典型代表,其乡土诗歌的价值就是兴时的“山乡巨变”的产物,是根植于本土的、民族的、地域的、主体性的由内向外又回归内心的乡土自然之歌,是诗人那磅礴的气息凝练成的一朵朵精神之花。

假设你现在身处于鱼龙混杂的贫民窟,周围是废旧的汽车与集装箱,在逼仄的生活环境和无法保障的基础设施中艰难生存。这时你拥有一套先进的体感设备,可以让你徜徉在一个绿洲般的游戏世界,在那里,先进的科技手段可以赋予你真实的感官体验,你可以借此来逃避现实的贫苦和孤独,通过在游戏中赚取虚拟货币来购置你想要的一切,重新构筑社群结构,实现自我价值。那么你会选择在游戏中醉生梦死呢,还是摘掉想象的眼镜——体感游戏通常以虚拟现实眼镜,即virtual reality headset,提供虚拟现实的头戴显示设备,被广泛用于电子游戏——作为进入想象世界的窗口,勇敢地对抗充满污浊的现实?你愿意在虚假的幸福中沉沦,还是在痛苦的现实中做一个清醒的人?

这是2018年由史蒂文·斯皮尔伯格执导上映的一部美国科幻冒险电影《头号玩家》的设定——该电影上映后即获得了不错的票房收入,预示着“元宇宙”的发展正迈入高度智能化形态的阶段——用主角们对抗现实的斗争来回答了这个问题:真实与虚假的界限,不在于数据符号模拟出来的交互之仿真程度,而在于拥抱完整人性时的温度。

何谓真实

在讨论这个问题之前,首先需要厘清真实与虚假的概念。

感官的真实不是真实。柏拉图以一个著名的洞穴喻解释他的形而上学理论,同时也揭示出了感官的不可靠:在一个洞穴中,一群囚犯手脚被束缚住,他们只能面对一堵墙,而在他们身后燃烧着一团火,在火光的照耀下墙上出现了他们自己和其他东西的影子,由于不能走动也不能转头,他们会认为他们所看到的影子就是真实的东西。因此,“真亦假时假亦真”,眼睛看到的东西不一定是真实的,太阳看起来很小但实际上却很大;“入芝兰之室,久而不闻其香”,嗅觉也并不可靠,知觉钝化之后也会产生偏误。现代社会由真真假假的现象构成,真象往往为假象掩盖。我们每天都接受着大量的信息和新闻报道,这些报道和信息并非真相,而是通过剪辑呈现出来的虚假的“媒体真实”,简而言之,我们接受着对方想让我们接受的信息。铺天盖地的报道冲击着我们的注意力,在日复一日的信息轰炸中,我们的情绪变得麻木,判断力变得机械,大脑习惯了惯性思考,由是感官会沿着被外界塑造的程式传递我们所接收到的信息,最终变得不可靠。

人为的真实不是真实。人们将被塑造出来的真实当作天然的真实,影响着对自我的认识和评价。商品社会通过广告营销塑造我们的喜好,再用算法猜测我们的喜好,由此来操纵我们的消费行为,我们购买商品,并不是因为我们需要它,而是商家让我们需要它,我们的需求不是真实的需求,而是虚假的需求,是被创造出来的需求。电影《楚门的世界》讲述了一个生活在真人秀里的主角楚门的故事,其生活被实时直播给全世界的观众观看,他生活中的一切都是被塑造的——和谐的家庭关系、友善热情的邻居、爱而不得的初恋情人、无话不谈的好友……楚门发现端倪并一步步揭开真相,发现他生活的世界是一个巨大的摄影棚,作为“上帝”的导演为他安排好了一切,对他来说,这个世界虽然完美无瑕却是个彻头彻尾的虚假骗局。在故事的结尾,他找到了通往真实世界的门,“上帝”告诉他外面的世界是残酷的,留下吧,这里是那么美好,可是他还是毅然决然地走出了这个虚假世界,去往那个有着风雨的真实世界。被塑造的消费观、被摄影棚搭建起来的世界,都是违背人的自然选择的虚假的真实,建构这些虚假的人都带有一定的目的,这样的真实是一种充满功利性的“真实”,目的被预设,人就失去了自由,无目的的生活才是绝对的自由、绝对的真实。

从唯物学的观点来看,“真实”是作为实体而存在着的東西所具有的特性,是可以被人感官感受到却独立于人而存在的客观实在性;虚假则是不具有物理形态,只存在于人想象中虚构的东西,它乖于现实规律,如三条腿的人、会说话的狗等。同时,相对于“虚构”这个中性词,它又带有“欺骗”语义的负面属性。在现实生活领域,真实与虚假有严格的区分,“太阳”是真实的,抽象概念“国家”通过社会实践也被证实是真实的,但是“永动机”却是虚假的、不存在的概念。在人文艺术领域,真实和虚假的界限往往较为模糊,如电影通过蒙太奇的剪辑手法呈现出虚假的叙事策略,最终却指向真实的现实生活。因此,真实与虚假的界限从物理层面来看并无异议,只有在人文艺术领域才具有讨论的价值。

真实与虚假之界限

从柏拉图到鲍德里亚,对真实与虚假的界限之描述,经历了从泾渭分明到彻底消解的过程。在哲学发展的本体论阶段(古希腊、古典时期),哲人在追问“何为真实”中为真实与虚假划定了界限,柏拉图认为“理式”世界才是真实的,而现实世界是虚假的,只是对“理式”世界的模仿。在认识论阶段(启蒙运动、近代),思想家们专注于“如何认识真实”的问题,真实与虚



假不再二元对立,虚假被看作通向真实的途径,或者是掩盖真实的罪愆。前者如黑格尔认为真实是矛盾运动的历史过程,虚假(如异化)是通向绝对精神的必要环节,后者如马克思揭示了资本主义通过“虚假意识”(如自由、民主)掩盖真实的剥削来维持统治。到了权利与技术阶段(后现代,即二十世纪六十年代至今),真实被权利、媒介和技术重构,彻底消解在虚假之中。鲍德里亚认为在后现代社会,拟象发展到了彻底脱离真实参照的阶段,我们生活的世界由代码和模型组成,如虚拟偶像、将人际交往符号化的社交媒体等,无原型的仿真拟象全面胜利,随之而来的是真实的消亡。

对真实与虚假的问题之讨论经历了从形而上学层面到社会生活维度的转向,态度则从坚信真实绝对存在转变为真实被消解的悲观主义。或许鲍德里亚的担忧并非杞人忧天。在现代社会,仿真的东西越来越真,人在真与仿真之间被分裂,导致了无法确认自我价值的生存困境。可是,无论如何真,仿真终究只是“仿”,真实之中有一个本真的东西是永远无法被仿制的,这并非仅仅是感官上的真实,也非人为的真实,而是能使人感受自己人性完整的一切所构成的真实。

真实的不可替代性

费尔巴哈在《基督教的本质》中指出:“一个完善的人,必定具备思维力、意志力和心力。思维力是认识之光,意志力是品性之能量,心力是爱。理性、爱、意志力,这就是完善性,这就是最高的力,这就是作为人的人底绝对本质,就是人生存的目的。”感官是可以被塑造的,真实是可以被伪装的,但是真实包含不可被虚拟替代的那部分,也即构成完整人性的那部分,是真实与虚假的界限。

虚拟的现实无法产生真实的生存环境所带来的意义。现实是单向度且不可复制的,而虚拟的现实是数据的重组和循环。捷克作家米兰·昆德拉说在他的《不能承受的生命之轻》中说:“生命一旦永远消逝,便不再回复,似影子一般,了无分量,未灭先亡,即使它是残酷、美丽,或是绚烂的。”生命因为仅有一次而具有了存在的意义,如果现实可以如在虚拟世界中一样无限复活,那么死亡又有什么意义?悲壮也就不复存在了。试想哈姆雷特在死亡之后立刻复活,我们失去了悲剧主人公失败后产生的情绪上的压抑,也无法引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄,自然也不会有心灵的净化或纯化,情感陶冶也将无所发生,永远不会死亡的主人公不再能激发人们对美好理想的更强烈的向往和追求。

电影《时空恋旅人》的主角蒂姆拥有穿越时空的能力,他通过一次次地回溯时间来修正与伴侣玛丽相爱过程中的不完美,他企图用这种方式复刻完美的爱情模板,却忽略了真实关系的动态性,完美的爱情瞬间使得这份情感失去了珍贵的偶然带来的价值。在一段关系中,患得患失的焦虑和相处中产生摩擦又共同将它磨平和的经历,是无法复制的生命体验。蒂姆和玛丽婚礼这天狂风大作,新人和宾客们在雨中狼狈奔跑,最后的仪式一团乱麻,蒂姆问玛丽:“你有没有想过一个阳光明媚的婚礼?”如果玛丽说是的,蒂姆会再次使用他的能力穿越回去,为他们的婚礼选择一个完美的日子,可是玛丽说:“不不不,这样就很好,我们以后还会有各种各样的日子。”这场雨中婚礼不仅是他们记忆中的一次令人印象深刻的经历,也感动着荧幕前的观众,成为了影史的一段经典。洁白无瑕的墙面上沾染的红色颜料,会随着时间的流逝生长成为绚丽的玫瑰。

德国思想家瓦尔特·本雅明用“光韵”(Aura)来描述早期的摄影作品因历史距离感和神秘感所形成的独特氛围:“这世界周围笼罩着一种光韵(Aura),一种在看向它的目光看清它时给人以满足和踏实感的中介。”这种不可复制的神圣感是艺术品的价值所在。生活在19世纪的画家梵高的作品还可数数以千万甚至上亿的钱去评估其价值,但是像创作于16世纪的《蒙娜丽莎》这样年代久远的作品之珍贵程度却远远不能用金钱来衡量。同样,被损毁的古建筑无论如何修复,最终也无法复制其特定时空给予游客的在场感,正因为如此,现代人去名胜古迹,感受到的不是穿越历史的时空感,而是漫溢的商业氛围,这些建筑成为了某段历史的符号,失去了它所承载的“能指”,而成为消费的对象——“能指”是瑞典语言学家索绪尔提出来的概念,指的是一个词语的

意义层,其相对的概念是“所指”,则指的是该词语的物质层。因时光暴烈地亲吻而使艺术具有了历史的厚重感和粗颗粒度,这是单向度的现实给真实的生活带来的又一层意义。

真实世界具有虚拟世界所没有的伦理冲突,人在善恶是非的抉择中进行着自我确认。奥地利精神分析学家弗洛伊德在他的心理动力论中指出,人的精神分为本我、自我和超我三部分,本我由潜意识驱动,遵循“快乐原则”,代表着本能的欲望;自我遵循“现实原则”,受到社会秩序的规范,超我受到“完美原则”的支配,是拥有大部分意志的理想之我。伦理冲突来源于本我与超我的博弈,现实规则的制约与人本能的欲望发生冲突。虚拟世界由符号代码构成,一切都只是现实的模拟,因此人可以在其中毫无道德压力地犯罪,道德感被技术消解,现实在时间上的一维性使得人所作出的每一个选择都具有不可逆转的性质,也由此赋予道德选择以沉重的分量,人正是在背负这千钧道德重量艰难选择的过程中确认自我的价值。

正因为此,电车难题的伦理学讨论永不过时。一辆失控列车在铁轨上行驶,在这条轨道前有五个人被绑起来,在另一条轨道上有一个人被绑着,你作为驾驶员,要选择操纵变道杆来选择救一个人牺牲五个人,还是救五个人牺牲一个人。根据价值原则,大部分人都都会选择救五个人牺牲一个人。但是如果那五个人是罪犯,而那一个人是一名科学家,或许选择又会有所不同。如果再将两边的基数变大,一边是五十人甚至更多,另外一边是十几人,人的选择又会有何不同?随着情况的不断变化,人依据理性判断、价值评估等不同维度作出或变道或不变道的选择,在这个过程中人们内心不断纠结、不忍、既坚定又迟疑,持续闪耀出人性的光辉。

纪录片《地球公民》以粗粁影像揭露动物工业化养殖的真相,再现了人类对动物的屠杀,揭示出人类作为地球的公民与其他公民之间复杂的关系和道德困境。在

中国,“惟天地万物父母,惟人万物之灵。”的观念由来已久,而在西方更是有“人是万物的尺度”“人是宇宙之精华,万物之灵长。”之说。人自有意识起,就表现出了凌驾于其他动物之上的智慧,工具的使用即是使人能轻松应对比自己强壮得多的动物之威胁,于是人成了万物的主宰,其他动物则成了我们的盘中餐——这好像是理所应当的。可是当镜头对准这些“低人一等”的动物,看着他们被剥皮、肢解和虐待,我们心里的痛苦并不比看着同类被杀害轻松许多。这不仅引起我们或悲或喜的情感体验,从对人的关怀拓展到对万物有灵的信仰,从而对动物也流露出道德关怀,种种伦理抉择无不为“人”增添了复杂的注脚,人类在其中成长为大写的“人”,也使其人性更加完整、更加富有生命力。

在真实的痛吻中歌唱

只有真实的世界才能带来在现实中前进的能力。真实源于人与物质世界的交互,而非纯粹意识仿真。德国哲学家海德格尔的“在世存在”(德语为In-der-Welt-sein)哲学揭示了存在是一个动态过程,人不是孤立的存在去认识世界,而是始终嵌于世界之中,以此颠覆了笛卡尔等哲学家主客二元对立的形而上学传统。虚拟现实将人的感官剥离出来,使人在一个虚构的现实中“生活”,企图以“我思故我在”来模糊真实与虚假的界限,是一种将人的存在静态化、抽象化的行为,人在不接续的虚拟时空中人格变得碎片化,虚拟世界的极度理想化与现实的残酷性割裂了人的存在,在其中产生的分裂感和剥离感导致了人内心深层的存在主义危机,孤独、焦虑、无意义像细菌一样孳生,吞噬正常的人性。实际上,只有在与物不断发生联系,人才能确认自己的存在,在一次次的现实危机中锻炼心理韧性,在凝视深渊的过程中战胜绝望情绪。我们应该在恶意的世界中带着记忆活下去,因为唯有扎根复杂的真实世界,才能拥有对抗的勇气和破局重生的智慧。

世界通过痛苦来唤醒人类对真善美的追求,在痛苦的真实与幸福的虚假中坚定痛苦的现实,通过面对现实的勇气,以无限的生命韧劲战胜有限的生命长度。人功劳功烈,但仍然要诗意地栖居于大地之上。