

精神产品 蕴精神

——《玉屏明清诗词百首》序

杨德淮

一

打开这本书,我们就能读到贵州省玉屏侗族自治县明清两代几百年间数十位作者的百首诗词。

这百首诗词,说到底,都是精神产品,都是作者立足于玉屏的精神产品,都是作者表达并储存了与玉屏有关的思想感情的精神产品。

精神产品,不像物质产品那样存放的时限不长,而会跨越时空,上百年数百年,乃至上千年数千年面貌依旧,甚而面目越发清新,更吸引人。屈原的“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”,杜甫的“烽火连三月,家书抵万金”,以及众口相传的名篇名句,便是明证。

这本“诗词百首”,每一首都是百年以上的精神“老产品”。首篇为玉屏第一位进士侯位的《晚眺》,产出已有五百余年了;末篇乃张之洞业师,安龙人张国华的《玉屏》,出产也超过了一百五十年。因为它们都是名副其实的精神产品,虽存放上百年数百年而不老,读来自然感到亲近。

二

精神产品可以长期存放,可以不老,可以跨越时空给人以精神营养,就因为这是人的精神本质造就的产物。

人是物质的,需要物质产品维持生命,但人的本质不是物质而是精神。任何一个人要活得有意思,有意味,有意义,就必须精神充实。一个人精神充实,就在于不忘随时充实精神。充实精神,就少不了精神产品。精神产品,自然须由人的本质,也就是由精神造就。

人的精神,通俗的说,就是人的思想感情。谁都知道,诗词是思想感情的记载与传递。这就充分说明,诗词,是由思想感情造就的,也就是由精神造就的。用不着多说,精神造就的诗词,本身就包含了精神。

“诗词百首”中的每一首诗词,无论是明代本县知名诗人郑逢元心有所动写下的《云中飞凤》,还是明代杰出诗人杨慎途经玉屏写下的《野鸡坪》,以及其他各篇,都情深意长。直到如今,它们都没有变质,没有变味,还能供充实精神的现代人享用。乃至再过上百年数百年,仍然如此。

三

不过,诗词这一精神产品的造就,是一个相当复杂的精神磨练过程。所谓“二句三年得,一吟双泪流”,“吟安一个字,捻断数茎须”,可以看做是造就诗词精神产品的一番磨练。这样的精神磨练,实际上也是在磨练精神。

“诗词百首”中的精神产品,我以为造就它们的就这么“三下”——立足于脚下,放眼于天下,寄意于笔下。也就是说,书中的几十位作者,双脚踏在玉屏这方土地上,睁大眼睛注视整个天地,一旦感受到了那从未有过的激情,便情不自禁地拿起笔来,写下拿得出手的篇章,也就是这本书里出产于玉屏的百首精神产品。

何景明的《平溪道中》,王守仁的《平溪馆次王文济韵》,查慎行的《舟发沙湾》,王士祯的《寄许竹隐司李平溪馆舍》等篇,便是颇有名气的作者过境玉屏暂住馆舍而写下的诗词。张能后的《留别玉屏绅士》,段玉裁的《咏叶山寺》等篇,则是为官玉屏造就的精神产品。至于玉屏籍作者们的作品,立足之地自然就是玉屏了。而袁翊的《寿州斋寄斋》,田榕的《过太湖》等篇,看是玉屏人写他方或写于他方的作品,但作者的根在玉屏,追述起来,就同样是出产于玉屏的精神产品了。

四

《玉屏明清诗词百首》,实际上就是在21世纪向我们展示明清两代80位作者在玉屏造就的100件精神产品。每件产品的成色和形态虽各不一样,但都蕴含着精神,完全可供今天的人们享用,特别是供那些牢记着充实精神的人吸纳。

跟书里的诗词作者相比,我们毕竟出世晚了上百年数百年。由于物化精神的书面语言有某些变化,解读他们写下的诗词作品必然出现一些难点。好在每首诗后都有注释,更有郑孝碧、刘维桥、刘灿、李荷莲等位先生的赏析,为我们读懂原作而吸纳精神提供了方便。

需要强调的是,精神产品诗词蕴含的精神,是在字面意思里面的,有赖静心挖掘。书里的百首诗词,无疑包含着精神。至于吸纳什么,吸纳多少,不是别人的赏析可以代替的,需要自己用心品读,用心欣赏,用心领受。



建构各具风格的诗性空间

——朱良德、龙金永、梁沙诗歌读札

庄鸿文

近来,铜仁诗人的创作比较活跃,我得以集中阅读了三部诗歌集,分别是朱良德的《像河流进入生活》、梁沙的《我将一次次爱上这世界》、龙金永的《光源深处》,他们的诗歌写作各具风貌。

阅读《像河流进入生活》,从诗集的题目开始。“像河流进入生活”,这句话融入了诗人朱良德对生活、对创作的诸多思考。诗人用诗行慢慢梳理自我的日常生活,并由此展开思考。诗人采用一种娓语式的书写方式来抒发自己的思想与情感。

从形象角度来看河流通常具有蜿蜒、流动的形态,它源源不断地流淌,具有一种动态的美感。诗人的思绪就像山间蜿蜒流淌的河流,以一种自然、流畅的方式融入生活之中,他不追求激烈奔腾的情感与顿悟般的思想呈现。如同河流常常给人以宁静、舒缓的感觉一样,当它进入生活,也暗示着一种平和、安定的情感氛围随之而来。

地理之河

在《像河流进入生活》中,我们看到一条地理之河。诗集以石阡的山水风物为底色,诗人用大量具有地方特征的地理名词彰显出其诗歌写作的地域特色,如“鸳鸯湖”“洗马滩”“仙人街”等,这些地理意象不仅是物理空间的标记,更是诗人精神漫游的坐标。《夜宿高源茶场》中,茶园虫鸣与高原静谧的并置,展现了诗人对人与自然共生关系的哲思;《河闪渡》中,“在神仙洞与鸽子洞之间/一台挖掘机将声音压得很低”,旧有的与新生的在这里交汇,但这不是简单的新旧交替,山间的草木与河流构成的“不变”空间在悄然发生变化,诗人认识到“变”与“不变”正是生活的常理;“我在山上打坐/时间越来越长/我在想,一个人独自在高处久了/会不会像鸟,随时可以飞到天上”(《幻想》),就在这少有人至的山顶,诗人的思想得以展开,诗人将无人的山顶打造成了属于自己的一方思想空间。所谓“孤独”,也许是思想的起点。

鸳鸯湖、河闪渡、凯峡河、高原茶场,以及纤绳、唢呐、红豆杉,还有木偶戏、印染坊、春官说春等等,这是一个极具贵州山地特色的地理空间,诗人正是在如此地域书写中建构起了他的空间诗学。有时,出行也需要仪式感/比如春官出行,祭祀延续了千年/从唐,一直延续到/一个叫坡背村的村寨,祭祀仪式上/芒神、春牛,乌纱帽/和粉底鞋,一应俱全。”《春官说春》)古老的仪式——地方的非物质文化遗产——在诗人的诗句中再现,并且他把“文化”中的人作为主要关注对象,放置在其诗歌中。于是,我们看到“在方寸之间,在口传心授之中/几位老人一直在用生命演绎/自己的一生”《木偶戏》),包括大塘坪制作木偶的师傅与老师傅吴法灵之后的一代又一代的木偶戏艺人,诗人通过老艺人演绎的方寸舞台,隐喻生命的轮回与坚守,将地方民俗升华成普世的生命寓言,这是诗人地域性诗歌写作非常重要的一个方面。“木偶戏”“竹编毛龙”“石阡说春”等非遗元素进入到诗人的写作中,不仅是地方性知识的诗化呈现,也是诗人连接传统与现代的文化桥梁。

朱良德以一个个地理为坐标,构建了他的地理空间,再在书中将其转化为心理空间,赋予其乡愁、归属感与历史记忆的象征意义;对自然地理的观照,将其对生活与生命的思考融入其中,诗人笔下的诸多物像就像河流对于生态系统一样,是生活中不可或缺的部分。那些具体的地理景观,以及其中的文化仪式都给诗人的精神生活以抚慰。

时间之河

河流作为核心意象贯穿诗集,既是物理存在的黔东水系(如龙底江),也是时间流逝与生命流动的象征。

沙滩之上,一些雨水
避开人间的纷扰,往低处流
在峡谷的低处,汇聚成河流
我顺着水流,沉到了河流的下游
在心里藏下众多河流带来的秘密
一些流水,在绝望中
从高处坠落,更多流水
从低处,抚慰人间

诗人笔下那些更多的不知名的山水草木,无不来自诗人的生活中的地理空间。它们是鲜明地域特征的组成部分,

也是诗人自然意象的来源,促成了诗集中的自然意象与生命哲思相互交融。

“大面积的落叶聚在一起,它们落地上草从里、青瓦屋面上/像一个人在大山里的自言自语”,在《缓慢》一诗里,诗人以银杏叶的凋零隐喻时间流逝,在“心事重重”的凝视中追问生命意义,展现从个体经验向普遍哲思的升华。这首诗也像诗集的序言,描绘出一个孤独的散步者的形象,整部诗集便是对他“遐想”的直观呈现。“小时候,我和母亲进城一路上石头硌脚,我们像一条河流那样/翻山越岭,进入它”(《波浪的纤绳》),诗人借用渡船连接城乡,连接现实与梦想、现实与历史,将个人记忆与时代变迁交织。诗人的书写举重若轻。在《白马走上山坡》中,诗人巧妙提炼意象,“白马”既与具体的地点白马寺有关,也是白雪的精准化用,更是暗含着时间如“白驹过隙”,也是诗人乡愁的表达。诗人无数次地在“傍晚,向密林深处走去”,“在山间听鸣蝉”,他看见“春天在一棵树桩上醒来”,“与一棵红豆杉对视”,令他生出诸多感慨,关于时间的易逝、生命的孤独。诗人通过他的“山水诗”展示了个体经验向生命哲思的升华。

语言之河

朱良德的诗歌语言具有自己鲜明的特点。他能在一定程度上做到将古典意境与现代技巧相平衡,诗作语言朴素内敛,兼具古典韵味与现代气息。如《坐在蔚蓝的时光里》以“院子空着,宛若乡村无声的梦境”营造疏淡意境;《幻想》中“灯火长出了潮湿的绒毛”,则以超现实意象打破日常逻辑;《白马走上山坡》营造出一个极具中国古典审美情趣的诗歌意境;《风在吹》用短短的几行诗句,描绘出一幅空灵写意的中国人文画。诗人将现代意象融入到他的山水人文诗的写作中。

诗人擅长通过隐喻与象征拓展诗意图空间。《凯峡河漂流》中“一片叶子在漂流”与蚂蚁的并置,将自然现象抽象为对命运漂泊的沉思。在《早晨的鸳鸯湖》一诗中,诗人不拘泥于某个具体意象的借用,而是化用中国古典诗歌的整体意境,在现代诗歌中进行自己的哲性表达,“曾隐藏于湖边的垂钓者/退藏于一滴湖水/不在湖水中显现一丝涟漪”,诗人似乎借鉴了如柳宗元《江雪》等中国古典诗歌,创造性地建构了自己的诗性空间,通过鸳鸯湖、小山、人的空间位置的设置,来展示渺小个体与宏大空间的关系,从而引发对生命意义的思考。

朱良德在《像河流进入生活》中呈现的姿态是一种孤独沉思的姿态,他走入山野,走向自然,暂时离开人与人交织而成的网络,以及那些避不开的诸多事务,外观宇宙,内观自我,凭借自然乡土,诗人的灵魂得以回归。

《光源深处》是苗族诗人龙金永的诗集,内收五辑:聚焦、映照、回望、折射和色散。诗人将物理世界的概念进行了文学的转化,用以描绘自己对外部世界的观察与理解。龙金永以乡村经验书写形成了她的空间诗学,在这里,村庄是记忆的容器,是情感的载体,也是诗人抵抗现代性疏离的精神堡垒。

乡土经验的诗性重构

诗集中写得最好的,无疑是那些聚焦乡村——诗人的生养之地的诗歌。她从不同角度进行观察,用画面感十足的语言来描绘她的乡村,有村庄的地理、居所的状貌、乡村生活仪式、乡村生活景象等等。诗人以贵州松桃苗族乡村为背景,通过“木瓦房”“火塘”“溪流”“斗笠”等意象,构建了一个充满生命力的乡土世界。《我的村庄》中“木瓦房是村庄低矮的支架/稍高一点是瓦片上的树梢”,以简洁的线条勾勒出乡村的空间层次感,将地理景观与情感记忆交织。这首诗仿佛是诗人进行空间建构的基点,由此搭建起她的“诗歌空间”,这个“空间”承载起了她的情感与想象力,这个“空间”不仅是几何学和物理学意义上的“空间”——我的村庄在山坳,村庄里有木屋,木屋有神像、灶台和火膛——更是承载了诗人和族群的记忆、情感,是诗意的“存在场域”,形成了诗人自己的空间诗学。

龙金永通过一系列与乡村有关的物象与仪式,如木屋、木桶、苗绣、扫阳尘等,连接起了我们共同的情感,并且激活了我们无意识的诗意图。《火塘》“溪流”“斗笠”等意象,构建了一个充满生命力的乡土世界。《我的村庄》中“木瓦房是村庄低矮的支架/稍高一点是瓦片上的树梢”,以简洁的线条勾勒出乡村的空间层次感,将地理景观与情感记忆交织。这首诗仿佛是诗人进行空间建构的基点,由此搭建起她的“诗歌空间”,这个“空间”不仅是几何学和物理学意义上的“空间”——我的村庄在山坳,村庄里有木屋,木屋有神像、灶台和火膛——更是承载了诗人和族群的记忆、情感,是诗意的“存在场域”,形成了诗人自己的空间诗学。

为神灵,安一个家”(《神坐的地方》);在《母亲说》一诗中,诗人忠实地记录了母亲关于新年灶台禁忌的叮嘱;母亲作为家中的女主人,也会在新年之前“择一吉日/将阳尘一扫/再撮一撮聚拢,抬往村头/青一炷香,送它们上路”(《送阳尘》)。属于中国人的敬畏与克制的伦理美学就在这样的日常生活中得以呈现与延续,并与当下现代功利主义形成对照。

在《神坐的地方》《送阳尘》《母亲说》《一个木蒸桶》《苗绣》这些诗中,诗人将族群的文化基因融入现代诗歌的写作中。《打谷》《晒谷》《春谷》《斗笠》等诗歌复现了传统农耕文明,诗人通过在诗歌中对传统农耕文明、苗族民俗进行书写,探讨了如何通过诗歌保存乡土文化的“活态记忆”。

城乡迁移中的身份平衡

龙金永的乡土经验书写建立在其乡土记忆之上,如今的她早已离开乡村,来到城市生活。诗人在她的诗中也表达了对当下城市生活的思考。我们在她的诗中看不到那种城乡二元对立带来的纠结与焦灼,她对乡村生活的礼赞和向往不是建立在对城市生活的隔绝、厌弃之上的。

“把砂砾和金子都装进来/再用一生慢慢锻打”“几十年的工夫,足以给精致的肉身镶嵌一面哈哈镜/每天带着上路”(《哈哈镜》),诗中有一种轻松幽默的生活态度,体现出对城市化进程中复杂性的包容。毫无疑问,诗人是“山中人”,对她的族群文化也有着强烈认同感,但是她并没有因此产生焦虑与不适,而是保持着一种客观、平和的态度。面对城乡差异,她不断调试自己。“不妨抛出一道经线,一道纬线/定位一个标点,让空具备镜子的骨架”(《空镜子》),“在这方小小的土地上/群山,着实是天然的屏障/能逃的方向,就是天空”(《交由群山看守》)。诗人并不固守过往乡村生活的经验与苗族文化,虽然这些给了她一个稳定的精神内核。

龙金永形成了自己的乡村经验书写的范式。乡村生活经验是她的情感养料,她没有沉溺其中;后来的身份转换也没有带给她任何的不适与焦虑,写作并未陷入城乡二元对立的窠臼。她的诗歌写作传递出平和与自洽。

龙金永的诗歌写作在当代乡土诗谱系中自有它的位置,她既以一种质朴纯粹的写作延续了诗歌的乡土抒情传统,又以苗族身份和现代性视角拓展了书写边界。诗人曾说:“平凡正是潜在的光芒”,她在平凡,甚至平淡的日常生活中,发现了光的五彩斑斓。她的写作是对琐碎日常的诗性升华与精神救赎。

相比前面提到的两位诗人,梁沙年少许多,她的诗歌写作更具青年写作的特点,显示出其对自我身体与身份的关注。年轻的诗人超越地域的局限,触及普世生命议题,为贵州诗歌注入女性视角的活力。

生命本质的多元叩问

女性写作者常会通过书写女性的身体和独特的经验来构建女性形象,并确认自我的写作身份。梁沙对自己的性别身份有着较为明确的认识,其在早期进行诗歌写作时,便有着对女性身体经验的直接观照,她作为诗人的敏感从其诗歌对疼痛的书写反映出来,诗人由此开始对女性书写的探索。

在诗集中,多有独属于女性的身体意象出现,这在同龄的诗人中似乎并不常见。其中,对疼痛的观照与书写尤其突出。独属于女性的痛感被烙在生命之中,这是一种天然的、由内而外的疼痛,直击人的精神深处。伴随着成长,诗人对疼痛的理解在逐渐加深。

“女书”一辑中,诗人聚焦女性,敏锐地把握女性的伤痛与生存困境。《女人的身体是个巨大的容器》以身体为容器,隐喻女性承载的生命之痛与社会规训的矛盾;诗人关注到寄居在城市角落的“女邻居”,写出女性隐忍的力量与付出(《女邻居》);“在工厂生孩子的女人”虽然像牛一样吃草,却能挤出能量给孩子与家庭(《在异乡》);“母亲的话像河水,缓缓流淌/母亲说骨头搅碎时/庞大的痛便从体内涌出”(《新牙》),即使面临生命之痛,无论是生理的还是心理的,女人常常是沉默以对,选择在梦里倾诉。

我也想不明白
为什么和母亲说话的时候
就像捧了一只白色的碗,碗里装满水
我的心思晃荡一下
水就从母亲眼里洒出来

《母亲说》在诗集中比较特别,诗人用意象“一只白色的碗”将似乎散乱的细节撮到一起,在叙事中完成抒情。情感的抒发与主题的表达相得益彰。

梁沙诗歌中有许多自然意象,有对田野、河流、炊烟、植物等自然意象的细腻描写,通过自然景物的枯荣隐喻时间的流逝与生命的循环。《一场冰雹后》通过无花果、樱花、豌豆英等意象,将生命融入自然场景,传递诗人对生命盛衰的思考;在《在阴影里》中对自我的思考通过苔藓这一意象达成;在《春色》一诗中,在由春雨、绿肥、杜鹃、无花果树、洋芋新苗、韭菜新叶构成的春日图景中,诗人完成了对新生命的礼赞:“两岁小孩儿的语言像枝头新芽/悄然长大、膨胀,迸裂出五颜六色的芬芳/而我们总是在喧嚣里集体失语”。

《人间书》一辑是梁沙对乡愁与亲情的具象化书写,是她的故土记忆,诗人用独特的意象将抽象的情感具象化。其中,“疼痛”被诗人反复书写。《深夜,千里以外的疼》以老狼狗的伤口隐喻乡亲的艰辛,将乡愁具象为“泥土里的草,一半枯黄,一半翠绿”;“我不敢走回梦里/我看到父亲腐叶一样黑的眼睛和磨损的铜牙/他咬着旧报纸上的名字,并且咀嚼/——村里的癞子撕扯生肉的力道”(《水里的梦》);“我走了很多错路,患风湿的脚在风里颤抖/我就要无法直立行走了,母亲/人们和石头一样坚硬的目光/刮得我的骨头硬生生地疼”(《这城市的风薄凉如秋》);“苦艾的孩子从头到脚都是祖辈的颜色/在钢筋水泥的城市扁桃体发炎/疼到说不出一句话,痛到咳血”(《无法治愈》);在《我知道,我将一次次爱上这世界》中,年轻的诗人书写深切疼痛感,表达她内心的迷茫,也唱出内心的执着:“我知道,我将爱上这世界/穷极一生。一次又一次”,这是青春心灵给予世界的回应。梁沙的诗歌在抒情方式上带有青春写作易感的特质,不难看出,诗人试图用“疼痛书写”来挣脱青春抒情纤弱的努力,这也成为梁沙诗歌写作女性主义表达的突破口。

青春写作的诗学探索

梁沙的诗歌情感密度高,正如诗人赵卫峰所言:“情感在她的写作中始终处于心脏般的位置,对于情感的种种发现开掘、琢磨玩味和审美判断几乎构成她诗歌写作的全部,也可谓其诗歌最重要的鲜明特征。”诗人的抒情方式在不断的探索中发生着变化。

诗人敏感多情、婉约温暖的抒情形象建立在对“你”的倾诉中,“你”既可以是一个实在的客体——一个情感倾诉的对象,也可以是主体客体化,即诗人将自己视作情感表达的对象。其中有对青春生命经验的讲述,也有对故土记忆的重构。总体而言,梁沙早期的诗歌更多的是书写“小我”的思情,稍后的写作视野则有所打开,开始将目光投向更广阔的外部世界。

如果说对存在困境的微观化书写是当下青春书写的共同特征的话,梁沙则尝试着用生命经验的书写强化其对性别身份的认同,她通过意象的创新与重构来凸显诗歌写作的个人化印记,特别是其对疼痛的书写成为她诗歌写作的符号化特征。但是,诗人在处理情感