

## 中国文学/法国文学

参与者：

作家：杨炼，让-巴蒂斯特·帕拉（Jean-Baptiste Para）

译者：罗玛丽(Marie Laureillard)，金丝燕

现场口译：杜玉涵(Jean Rahman Duval)

两仪文舍 2003 年 7 月 1 日活动主题：死亡

### 讨论总结：《死亡，生之问题》

安妮·居里安

trad. Li Jinjia

#### 两位作家如何面对死亡这一主题

让-巴蒂斯特·帕拉解释说，命题作诗不是他常做的事情，这次应题写作给他提出了一个挑战。“我想到的有两点，”他进一步说：“首先，关于死亡的作品不计其数。我如何动笔入题呢？就我而言，写诗属于诗人和他乡土语言之间的一种关系，切入要求新鲜生动，这就意味着要在时间上溯源，一直回到初次接触死亡那个时刻。这次的写作与今天我之为我有关，另外又加上了孩子投向死亡的目光。其次，面对死亡的诗会引发种种之思，而这为诗本身设下了一个陷阱，因为我想用以作诗的不是思，而是事。诗是事的馨香。”

杨炼指出，在他的作品中死亡是一个常见的主题。他补充说：“让-巴蒂斯特·帕拉讲死亡时用‘馨香’一词，对我来说死亡则是一种臭气。在中国，死亡是一个重要题材。历史由死亡构成，而当代也是如此，文革就是显例。就我而言，死亡不是一个量的问题。我同意让-巴

蒂斯·帕拉的观点，言说死亡确实应该紧扣个人的经历。历史的锚定也好，地理的定位也好，其实就是我本身，就是我独特的生活环境。李河谷是五年以来我在伦敦生活的地方。久居外国和羁留某地的经历造成了一种特殊的关系，地方的也就是国际的。我的诗生发于一种时间地点都模糊不明的情境里。在我的流亡生活中，每天走过的街道都负载着我在往日他方的游历。这种生活包含着关于死亡的一切回忆。”

## 两位作家的对话围绕帕拉的组诗展开

杨炼说，他非常欣赏帕拉这组诗，它们让他想起普鲁斯特，好比一部凝缩的《追忆似水年华》。在诗里他看到了时间之舞与时间之乐。他评论道：“在过去和现在、记忆和现在之间，时间是一种回归，通过语言实现。这首诗把活着的孩子和死去的祖母相联，勾画一种几代人的交错并置。读这首诗让我回想联翩。我的母亲在1976年去世，她的死是我投身于写作的原因之一：当时我已身在乡下，只有对她一人还能诉苦，而她死后，接替这种对话的就只有我的诗。两年以后，我的奶妈也去世了，整整两个月我日夜守在她床前，目睹死亡的进程，生死之间的挣扎。她死时年已七旬，口里喊着“妈”，我印象很深，因为在此之前我们一直把她当作一个救助者看待。最后，文革期间我在乡下呆了三年，操起抬运尸体的行当：那是一份不赖的差使，每次参加葬礼都能赚到一顿饭吃。您写到揉面包，勾起我这段往事。您诗中所写的，为什么是一个还不能抓住死亡真相的孩子呢？”第一次经历死亡在人的一生中会留下烙印，”帕拉回答说：“打动了孩子和我的，是围绕祖母之死举行的仪式。另外还有陌生者之死：当时墨索里尼为了进攻苏联，把人充当炮灰。这个地理、历史的背景在诗中也有。我们面对的第一次死亡，显示出我们与时间的关系。孩子生活在现在。对我来说，死亡表明有一个极为深远的过去存在着。比如，墓地就标志着以往许多代人。而葬礼体现着活人与死人之间的关系。死之世界被看作与无限无垠、极大极广之境建立的一种联系。在我看来，人与

亘古并存，而并非仅仅与其时代同生。”杨炼提到孩子的角色和天真无知中显示死亡的能力。他讲道：“在维也纳，我和一个小女孩儿一起去墓地。她名叫安娜，父亲是一位德国汉学家，我的译者。我和她父亲正一本正经谈着死亡，她却在墓碑上发现了其他的安娜。我听到她快活地喊着：‘又是一个安娜！’她当时只有9岁，还不懂得墓碑后面是什么。一个孩子的无心之问，恰恰触及到生活的深处和奥秘。”

## 关于杨炼组诗的讨论

帕拉发言：“我的思考围绕着这组诗的题材，杨炼是把它放到体与景、思与真、生与死之界限统统消解之下写的。他笔下这个不断分解又重新成形的世界，为我唤起一个图画之境，而杨炼以一种表现主义的手法出之：版画，反差，反射夕阳的小水洼，爱德华·蒙克式的色彩。诗中景物很多；景物不断向说理转化，梯度间或蓦然转变，从无限小跃至无限大，反之亦然。水的因素无处不在；诗是一个塑形的工作，如何与水对峙是一种挑战。”杨炼评论：“关键一点是我们在写诗。所有的主题、景物都进入我们的语言。通过我们的眼睛，陌生于我们的一切化为我们的语言。而内与外汇合为一。《在河流转弯处》这组诗就是如此。诗中写到的地点（一个河湾，一条长椅，左右延伸构成远景的两段河翼）是我偶然发现的。可对我这样年逾四十流亡异国的诗人来说，这条河却象征我的一生。生活中的聚散离合使我越来越体察到人类共同的命运。与天真无知地面对死亡的那个孩子相比，我可以说是个似乎已找到答案的老去之人。从上游和下游流向我的，是时间。这组诗中的四篇都以‘这儿’开始。在死亡这个主题上头，语言给我们提供了一个素材，把我们同生、死，我、人联在一起。”帕拉指出：“在杨炼的诗中，有一个动词突现出生命：‘雕’。这个词意味着给一个既存的材料赋予形式，在诗里有双重含义：一方面，存在着一个坚硬的材料，我们能够为之赋予形式；另一方面，水的形象却给出一种无形的消解，而它又可以同任何形式结合。流质有种慑人的魅力，因为

我觉得，如果说诗要求形式，那么心灵体验的却是一种‘对流动的强烈渴望’。这令我想起德国浪漫主义作家，尤其是诺瓦利斯。”杨炼引用中国成语“智者爱水”，强调水变易的一面：“人比水更变易不居：我们应该感受其他的世界，并用诗歌加以表现。您写的地方很象西藏，而我则写到伦敦附近，那里遍地沼泽，水流过时随意成形。写这片多沼之河的人，我怕是唯一一个。在山地里观察到那些事的，唯有您一人；而时间流逝中，用李河截取通向死亡的那种共同经历的，唯有我一人。汉语里没有时态和代词。欧洲语言能够在一瞬间抓住具体，而汉语中主体的表达却与此不同。在汉语里，写作是抽象的。谁死了？何时死的？现在吗？或是在将来？‘死亡’在诗中，与其说是‘事’，不如说是‘态’。用汉语作诗时，我写的不光是死亡，还讲及其他。这就是我何以倾心于布局，因为它给出一种空间感，容我发挥汉语的无时性与同时特征。而您的几首诗，自成体系又彼此结合，请问它们是否也有一种布局、一个特殊的形式？”帕拉回答：“当初安妮·居里安邀我写诗时，我不知从何入手。几个月里思想渐渐成熟，而后在一个早晨诉诸笔端。整个组诗一气呵成，从早晨到晚上，写得很有节奏。通常，写作步骤要更带试探性，逐次完成，好比作画要打许多草图一样。写好后的转天，我又稍事修改，使音节更加悦耳。所以，这次写作是围绕某一事件的回忆，不断地聚思养气，这种做法让我想到日本和中国的书法，在书法里一切也都是一笔完成。”杨炼提出：“我觉得您诗中生动之处确实很多。写书这个主题就很生动。在写这些诗时，您是否体验过神秘、空和虚无？”葬礼时写书的孩子，是同某种具体情况相连的。”帕拉解释说：“村里人大多是文盲，而我会读书写字。每个人拿出来祭献死者的，应该是唯有他才能拿出的东西。而这因死亡而变得神圣。”

## 译者加入讨论

帕拉的译者是金丝燕，她谈到自己对这组诗的解读：“孩子从梦之深处返回，参加坟墓和灰烬的礼仪。死亡通过写作。这是没有死亡的死亡。孩子是死的幸存者。他看着死亡却不是

死的证人。死永远在即将的时刻，来临而又没有来临。诗人幸存，在诗中作为幸存者证实他自己的死亡。诗人的死在诗人曾经是可能的。这一矛盾并不使诗人为难。孩子在光与火的崇高之中。他试图抹去超越的痕迹。帕拉诗中的火类似马拉美《依吉图尔》中的蜡烛，它化作灰烬，抹去当下的记忆而把它投射于绝对。孩子变成一种无边无际的生活之静。无边无际，因为分寸全被打破。没有外，没有任何边际。孩子不活在与他者的联结中。至于变成鸟的孩子，萨满教的舞蹈就有以鸟声为节奏的。这是一种特殊的方式，通过动物使人神相连。可在帕拉的诗中，鸟似乎无动于衷，中性的，没有表情。‘孩子把手从祖先的手中脱出’，他从血统、家族、时间中解脱。无限逃避家族。火炉，转化之地，死生之地，毁灭以再生。在火中，孩子锤炼含义，而不是锤炼词语。问题：没有词语作为依托的含义，其存在是否可能？因此，有多重阅读。其一，通过意义转移意义。另一种阅读则是诗纸文字空间的阅读，它往往有一个特殊的作用：文本叙述的意义可以裂变、差延，产生另一种意义。在帕拉的诗中，标点令人醒目地存在着。从第一首诗到末尾的前一首，几乎所有诗句都被标点。这是否是诗人有意所为？他意欲制造怎样的效果？一切不复存在，而一息尚存。话语和动作归为气息。惟有气息，作为生者留存。没有实体。死者，那些不可见的、先于我们的人，总在那里。不断膨胀不断壮大的，是死者的队伍。一切并没有象人们以为的那样发生。这是一个问题。它是链结的存在，起始的存在，与升降相连。”

帕拉评道：“在我家乡每有人死去，大家都用灰烬去洗死者的衣物。把死者穿过的衣服同水、火这两种对立的元素放到一起，这种做法直到今天还让我震惊不已。我在这次写作中试图化事件为绝对，所以的确以个人经历为出发点，但我无意把诗写成一篇心理自传。我力求从一种更为普遍的神话传说的维度去审视事实真相，因为它所触及的是人生基本的大问题。我热衷于阅读神话；神话吸引我的地方，在于它把本属我们自身的一切非个人化，并且隐含着我们与世上每个元素（比如山或水）之间的关系。我注意到，译者在读‘孩子把手从祖先

的手中脱出’这一句时，用精神分析中释梦的方法，把它看作与家族血系的一种决裂，这是我本人没有想到的。孩子不愿搞一出惨兮兮的场面，他举止腼腆，是为了不让祖父感到他手的颤抖。可以说他正在上诗这一课：如何传达感动、震悸，如何既能表露又加以克制。说到标点，那是为了保持文句的统一，使其与诗句的统一相结合，也是为了制止泛滥无度；同时，在遣词造句不离日常语句的情况下，守住诗句的朴实与自然。”杨炼发言说，写孩子的这同一句诗以及祖父的手引起了他的注意。他指出，诗里存在着两个声音，一是孩子的，一是诗人的，在法语中之所以能如此表现，大概是把过去时归于孩子，而将现在时归于诗人。

杨炼组诗的译者是罗玛丽，她的思考就翻译工作而发。她说：“《李河谷的诗》通过‘河’这个象，使我们渐渐浸入‘死’这个意中。词语同形象的勾联渐次营造出一个协调的整体，而这个整体由多重感觉组成：诗以斧劈般的节奏，追求一种模糊不定的印象，把笔力倾注在词语、表达和形象上，即便这使句中主语和动词有时难以确认。组诗的第一首《在河流转弯处（一）》令我们沉浸于生死交融的氛围中。‘扇着’的‘翅膀’这样生动的意象与‘死亡的鲜味儿’构成反差。潮湿无处不在：河的潮湿、沼泽的潮湿。诗人所到沼泽地的景象，被许多字、词唤出。意指‘河’、‘河流’、‘沼泽’、‘波浪’、‘淘’、‘漂’、‘涮洗’、‘一滴雨’水淋淋、‘浸透’、‘湿’、‘瀑布’的汉字，都带水字旁，而这个部首也出现于‘沉思’、‘深’、‘滑’等词中，这种选择看来是有意为之。诗中几次出现的‘你’指的是谁，也耐人寻味：根据场合的不同，它可能指代河流，或者诗人。这组诗里感觉丰富：听觉、嗅觉、视觉混合相通，以便更好地展现一个潮气蒸蒸的氛围。‘听’或‘听觉’，以及与听有关的辞藻频繁出现。视觉则是图画式的，勾勒出圈弧、岸上的蒲棒、彩绘瓷器、光亮。水可以化作硬物（瓷器、玻璃、水晶），其色泽（墨绿）、光亮或剔透跃然纸上。各种颜色（尤其是黑、白、红）直接唤出死亡的在场：夜之黑（幽暗中床的昏黑），暮色及血之红，与死相联之白（‘骷髅雪白’）。死亡被多种意象所意指，其中尤以骸骨（颅骨、骷髅、空荡荡的眼眶、鱼刺）、碎片（木头的双肋）、船的残骸为最要。死亡是生命的突然中断，往往带有暴力

的烙印。一切都是裂缝、碎纹、干枯。水以陷阱的形式出现，‘盛过’天空。生命在场（天上挺出的桃花、荷花，继深埋地下的苹果籽而写到的雪花），然而已接近尾声（黄昏的意象、一对‘捱过这条肉质的界限’的‘聋耳’、‘最后冲刺’、窒息的鱼）。但水是衰败、滞朽之地，引人陷入不能自拔。‘过’似是主导意念。含有‘过’的词俯仰可拾，其含义为‘通过’、‘渡过’。‘透’这个字和‘漏’这个动词也可见到。无处不在的鸟似是这些意念的象征：海鸥、雁、乌鸦、天鹅，连同对翅膀与飞翔的描绘，贯穿全篇。一切都是动，就象波浪来回的“摇椅”，宛如碎纹的涟漪，以及‘盛过天空’的水。从秋到冬的过渡，以及河弯的形象也唤出短暂不居之感。诗人向我们宣布：‘没有什么久远’。河流转折成角之处，有一个‘过’在，而视角也由此变成双重。不过，从两边看去所见都是死亡。所以，‘弯’与‘回’合二为一。围绕曲折（雁的颈，转身的河和灌木），围绕弯与回（‘弯回来’），有一系列文字游戏。圆的意象似乎意味着一切回合复始（圆心、圆、焦点、万有引力）。”

杨炼评道：“我喜欢和译者谈诗，他们读文章读得入木三分。译者这一席话都点到汉语的中心问题。第一首诗《在河流转弯处（一）》中，‘你’指的是诗人，但不限于我，同时也指作为对话者的诗人。上面谈到了时间问题，我的诗中都有屏除时间的倾向。说到底，孩子即是老祖母，也即是诗人。汉诗很讲求乐感。在一篇用汉语写成的文章中，视感始终存在。在诗里，有些形象立入眼帘。但是在它们后面还有一种乐感，由字的偏旁造出，这种乐感是深层的、个体的、私人的，充满了创造性。每个人都以自己的方式去加以发现。读诗/诵诗的方式很重要。在诗中我有意不加标点，就象要把红绿灯从十字路口上撤除一样。诗是一张地图，而不是一个模型。在《在河流转弯处（三）》中，一张地图的个体轮廓被从鸟直到对河的观察勾勒而出。鸟的颅骨概括了这张地图。并非一切都是圆，都是简单的回合，这里面还参照了我写的另外一组诗：《同心圆》。”

## 听众参与讨论

张寅德提出：杨炼是抒情诗人，在诗里却并不多用第一人称；帕拉的诗，通过孩子的形象，设出一种第三人称叙事。帕拉解释：“题材决定形式。虽然我很喜欢叙事性，可我并未系统地写作叙事诗。叙事，也是拉开距离的一种方式：因为讲的是故事，而不是我，抒情者；这个‘我’，是通篇文章所产生的材料。对于神话传说，抒情性并不适用。”杨炼指明：“东、西对立这种分法，我不太喜欢。在文学里，一切都混融在一起。每首诗用什么形式要视其主题而定，这个观点我赞成。对于某一问题，或者在某一时刻上，各种因素汇聚而来，以形成诗中‘必要’的内部空间。”

尚德兰说，关于界限问题和“雕”一词，帕拉就杨炼组诗所发的两点评论，使她感受深刻。在杨炼的作品中，死亡不是一个外部事件，而是一种内部能力；因有对死亡的意识，生命才化作一件精雕细刻的作品。帕拉评道：“19世纪意大利诗人莱奥帕尔迪曾说，死亡的黑色念头时刻纠缠着他；而艺术作品的力量，在于那些实际生活里折磨我们心灵的东西，凭借艺术的中介，反能重赋心灵以新的生气。诗之德性，在于它加入与停滞对立的一切当中。诗人站在从未衰竭的源头一边，而不是站在永逝之物一边。”最后，杨炼用四句话作结语。头两句引用帕拉诗中的词语，加以改变而成：“孩子现在是诗人，从今以后，诗人独自承担人类的悲伤”；“我们穿着我们自己不懂的一种美丽”；第三句是他自己的话：“诗从不可能开始”；第四句则采自他最近写的一句诗：“多年之后，火现于水中。”