

● 访谈录

诗、人和内潜

——关于诗歌创作的对话

多多/[法] 金丝燕

金丝燕(以下简称金):今天要说的问题是诗、人和内潜。

多多(以下简称多):咱们还是采用对话的形式。我很希望你帮助我温习昨天你提出的概念——内潜,以及你对马拉美诗学思想的系统性阐述,因为非常好。坦诚地说,我们并不是一个星系的,但这并不等于说,我不能欣赏他和领会他。其实我们每个人都差不多,有些诗我佩服它,但并不爱它。有些诗让我充满快乐。

金:很多诗歌被翻译过来,在短短的二十多年里,这样翻译过来的是信息,还是真正的诗歌作品?

多:大部分是信息;尤其是诗歌也作为知识存在以后,今年流行马拉美,明年是瓦雷里,后年是波德莱尔。八十年代以后,外国诗人如洪水猛兽般的翻译过来,我们等于被压缩在短短的二十多年里头去接受人家几个世纪的作品,还未及消化,就要迅速地被转化为创作能力,你想想这个过程,这个压力,是不是很不正常的一种现象?对于每一代人来讲,还有一个诗人接受信息的年龄问题。比如你到六十岁的时候去接受马拉美,你的吸收能力已经过了好时间了。为什么我现在对某些诗人有排斥性,这和我二十岁的时候得到的那批知识和影响密切相关,它已经影响了我的诗歌中的一些很重要的概念和创作实践,当然会产生一些抵触性的东西,但它不应当妨碍我在50岁的时候去接受一些新的能源,所以我觉得

一方面要保持充分的开放性,另一方面也应该不断生成。

金:你的每一首诗几乎都打上了时间的烙印。这让我想到一件事,人在谈论文学史的时候,经常把文学史上的事件作为文学评论的对象。但构成文学史的事件本身是没有意义的,它的意义是拿事件做文章的人给的。你给每一个文本一个时间,意义在什么地方?是诱使批评者把时间作为一个文学批评的事件去看呢,还是把这个带有时间烙印的文学作品作为一个批评的借口?大部分文学批评者都是诠释文学存在,也就是文学作品。但是真正的文学批评是把文学存在作为一个展开批评的借口。

多:我是从1972年文化革命的时候开始写作的。为什么每一首诗我都要注明年代,我想这首先是有一种自恋的倾向在里面,这是我这一年的一个纪念。是对于我的生命、我的创造的一种意义。“为何每首诗自己都要记住时间?”有人这样质问过我,好像不少人都对注明时间有一种反感。其实在某种程度上讲,这是一种生存记忆的东西,这是我七十年代写的,这是我八十年代写的,这是我九十年代写的,并不是对外人,而是对我自己也要有一种清晰的记忆。在那一年发生了什么,我读了什么,我受到了谁的影响,我怎么样有了这样一种风格,实际上并不只是对外人,也不只是对自己。

金:对于你来说,记忆是美好的还是丑恶的,遗忘是美好的还是丑恶的?你在写今天的时候,是对昨天的一种掩盖,还是一种回忆?

多:我想我永远都是在写作的当时对于过去的一种回忆。永远没有单纯的当时。我想我的写作永远是一种对于过去的捕捉和留驻。普鲁斯特的东西我没有读过,但是他的追忆流水年华是什么样的心态和什么样的写作,我一下子就知道了。写作本质就是这样,每一秒中都面对过去。从我的写作来说,它要变为过去的时间就会更长更长。我写一首诗经常用十年以前的材料,我的每一首诗的写作时间不会短于一年。我处理的永远是过去。

金:你处理的过去是已经生活过体验过感觉过的过去,还是

一个过去和非过去没有明显界限的东西?

多:两者都有,你这两个问题都是写作很关键的。

金:把对往事的追忆变成一种依恋,往往会产生一种危险,如果把对往事的依恋投影在文学上,你的触觉,批评就会变得夸张起来。这种夸张的批评会不会影响创作?

多:我认为夸张更多的是一种艺术手法,而不是态度。第二点,我必须把记忆变为依恋,如果不能变为一种依恋的记忆,那就不会成为我创作的动源。依恋是什么?一定要把时间变为链条,一定要把时间变为三种状态来限定我,那么我表示反抗。我必须找到反抗性的语言,来打破你的这种划分。那么才可以进入我所说的创作,它既不是过去,也不是当下,也不是未来。

金:你写诗的时候,是谁在说话?

多:他在说话。

金:他是谁?

多:这个他,既是我,也是他,既是我们,也是我们中的我。现在老是在讲个体性的写作,现在很少用我们了,从我出国以后,很少用这一概念。实际上我认为,对我们这个文化背景的人和我们那一代人,这是逃避不了的。我们中的我,和我们中的他,我既不舍弃,也不肯定,也不可能割裂。

金:如果文学以“我们”为依托的时候,对文学的要求首先就有一个透明性的问题。

多:为什么?

金:当我们谈到我们的时候,就有一个对话的问题。“我们”一定存在一个听者和被听者。一个复数的口吻,复数的思想,复数的语言,复数是需要一个透明的载体的。

多:我说“我”的时候,或者省略主语的时候,才会有对话的,但我说“我们”的时候,对话就结束了。

金:当你说“我们”的时候,就往往有一种天启、神秘的感觉。而天启、神秘和“我们”是很远的,因为它们是不需要有透明度的,不需要人去理解的,不需要人去看的。而你谈“我们”的时候,第

一个前提就需要有透明度,没有透明度,何以成为“我们”呢?

多:我更爱用我们中的“我”去描述,实际上这种感觉越来越遥远,它慢慢变成了一个“我”,但这个我也就不能被肯定,只有“我们”中的“我”是可以得到极大的自信和肯定的。我们可以说集体性,集体潜意识,这样的“我们”,实际上是把它角色化了,所以这样的“我们”是相当立体的。

金:我能否这样理解“我们”中的“我”,因为你的诗歌看起来并不是“我们”的诗歌,而是“我”的诗歌。

多:所以我才特别愿意说明这是“我们”中的“我”,因为我太爱说“我”,但是这个“我”必须被限定。

金:这个“我”恐怕也无以限定,大概就如同远古印度吠陀经典里谈到的火焰一样,“我们”就是一个火焰,集体的名词,火焰由无数个瞬间而彼此并无关联的火苗组成,你就是一个火苗,而这个火苗与别的火苗均为各自独立的存在,但正是这无数切割的孤立的火苗的存在构成一个连续的火焰的存在。吠迪法师告诉他的门徒,这就是永恒的定义。

多:你可以这样叙述,但我更爱另一种叙述,那就是,“我们”是确实存在的,如果不能感觉到“我们”,我就连那个“他”也不能知道,“他”是另一个“我”。但是我不满足于这样的解释,这太简单了,实际上远没有那么简单,为什么说“我们”,而不说孤独的个体,因为这是一种理想的东西,正如你刚才所说的,天启的,神秘的。其实他们在一起是一种需要,是对于我们时代的一种批判,因为我们就是被割裂的,因为我经历过“我们”,这和经历和记忆是密切相关的,在我的记忆之中,我总是和别人联系在一起。我回忆的时候,是在“我们”中的回忆;现在我的生活,已经完全是我个人的生活,已经没有一个集体性,我想这是我出国十几年最让我伤心的一个东西。

金:十五世纪法国的思想家蒙田在他二十八岁的时候经历了一次精神危机,他的一个好朋友,也是一个才子、议员、作家,拉伯艾斯(La Boétie)去世了,他们两人交往非常密切,甚至被认为是

同性恋。他去世的时候,蒙田在他的床边守了三天,后来蒙田沉默了七年。他失去了一个对话者,“我们”不存在了,就只有他自己了,他不知道和谁对话,出现了写作和思想危机。七年之后,忽然有一天,他又拿起笔来,在书房写出了自己的书,笔名“蒙田”。从那天开始,一个新的“我”产生了,他找到了一个对话者,他的读者——他自己。当外界的“我们”没有了的时候,对应物没有了的时候,他才发现,原来自己的“我”并不是一个孤立的存在,内心有离自己最远也最近的那个我的影子“他”。

多:其实我最爱强调的是独白。我是谁,我是“他”,“他”和我在一起就是“我们”,你只要承认另一个他者,就马上构成了“我们”。我也和中国的诗人讨论这个问题,什么叫做个体性写作?如果每个人都说是个体性写作,实际上他们就是集体性写作,因为每个人都同样回答,仍然构成了集体。这里面不光是文学的问题,诗学的问题,也是个哲学的问题。就是我必须与他人同在,必须与万物同在,必须与生命同在,必须与宇宙同在,所以我们是必须存在的。

金:你跟语言是什么关系?

多:我爱说话,但在诗歌写作中,必须是它在说我。最后以至都弄不清是谁在说谁,但言说——我更爱用歌唱代替言说,歌唱就是对言说的夸张和变形,歌唱是更高级的,我认为在这个时代,歌唱简直没了,为什么?没有夸张了,夸张不止是方法,不止是手段和变形。夸张来自内心极大的压力。歌唱是呼吸,这是意大利歌唱家卡罗索的观点(意大利歌剧美声唱法的最伟大的典范,死于1921年)。因为我学过唱歌,这也许是我歌唱的原因。

金:语言是你使用的工具呢,还是你的朋友,或者有时候是你的主人,你们之间是什么关系?

多:我必须说,语言不是工具。我从未把语言当成工具。如果把语言当成艺术,也是很低层次的一个说法。其实语言是我生命中的一个困境。一个诗人,一个全身投入写作的人都会理解这句话。因为你每天面对的不光是对象,从里到外,不光是对象。我

已经无法解释这样一种东西,三十年的写作,我已经说不出来我和语言是什么关系了。它必须成为一种异己的东西。

金:你现在远离故土,又用母语写作,这是一种什么样的心情?

多:这是一种惩罚,在艺术上又是一种完全正常的惩罚。就像贝多芬是个聋子一样。这也是我个人的一种命运,不是我的选择,也是一种困境。这种困境也决定了你不能像以前那样写。因为以前是用母语,在我的祖国写作,用汉语是天经地义的事情。而在这里,我不会用荷兰语,我也不学荷兰语,我继续用汉语写作,这种惩罚不是外界的惩罚,而是我自我选择的一种惩罚。你说是惩罚,也不完全是惩罚,它也造就。但无论如何这是我无法选择的一件事情,是一个事实。

金:从文学史来看,伟大的作家差不多都是游牧民族,这个游牧不一定是身首异处,或者远离故土,有时候是内在的迁徙与远离。所以我们就回到一个内潜的问题。内潜也可能是无边无际的迁徙和远离,和游牧民族一样是一种自我流放。

多:所以你把流放和内潜放在一起,这我是完全同意的。我以为内心的远离是本质性的。离开故土,到异邦进行母语写作,固然构成了一个非常大的变迁,外在世界的,也包括生命的震动,但我仍然认为本质性的还是你内心世界的一种变化。

金:一个真正孤寂的灵魂才能听到某一种声音。为了听到这种声音,他选择孤寂的道路,这不同于大合唱。

多:这个灵魂一直就不是孤寂的,如果一个孤寂的灵魂去寻找另外一个声音,我认为一辈子也找不到。为什么呢?方向错了,注定你是找不到的。必须颠倒过来说,它上来就不是一个孤寂的灵魂,它上来就和“我们”在一起。那个“我们”不一定是人间的,他才会找到自己的道路,他已经不需要找,他只不过需要远离人生。你看看那些最伟大的冥想者、发现者,他们上来就有,或者一场大病之后,无论如何他上来就这样想。而不是相反的方向,我要关在屋子里,现在要把窗帘拉上,我要去寻找诸神。因为是诸神找

你,你找不到诸神,这是神人之间的判定,而不会是相反的。诗歌是要在天堂中歌唱,上来就要在天堂中歌唱。上来就要与众神在一起,如果没有你,就没有诗人的开始。你听到了,接收了,你接通了。所以在一起了,必须接通,必须在一起,不是个人完成。

金:那么你写诗的时候,你用灵魂歌唱或说话的时候,你需要被读和被听到吗?比如被一个他者。

多:是这个他者写的被我听到了,我记录了,所以我们一起完成了。就这么简单,一点都不神秘,但是什么时候神秘呢?你只是一个孤寂的个人的时候,这时候你没有灵感了,你什么也听不到了,你更何言被听到呢?你写都写不出来。这是我的经验。所以我为什么一定要相反。因为你从孤寂开始,去做一个孤寂的选择,去进行创作,那么写出来的东西就是理性的,是意识到的东西。我刚才说的不是意识到的东西,而是“它”到来了,你是被动式的,所以是“我们”合成了,也并不仅仅是他简单地告诉我,我记录,实际上完成的程序是非常复合性的,多层次的,没完没了的,很漫长的,但是程序一定不能颠倒。因此我认为原创性必须是这样开始。

金:法国诗人瓦雷里说过一句话:“诗歌的第一句话都是上帝给的。”你说的原创性是这个么?通灵的东西?

多:这句话我至少在二十年前就读到了,这也是我非常热爱瓦雷里的原因。大同小异,我的创作过程和瓦雷里非常近似。我听到了,我记录了一个句子,而且不光是第一个句子。瓦雷里说:上帝给了你第一个句子,然后你要用你的智力去完成剩下的九个句子,加在一起一共十个句子,变成一首诗,九个句子都要写到上帝给你的第一个句子的水平。所以我觉得智力的投入是非常重要的,可是在实践的过程之中,我认为没有那么简单,那九个句子照样还需要我们继续倾听,等待它的到来。我参与的部分,我觉得百分之十五都不到,个人智性的投入,本质性的(我们不能从量上来讲),我认为百分之八十五,都要靠:它来了,就来了,它不来,你没有任何办法,你去工作吧,没有用。三十年前我就听到毕加索说:我不寻找,我发现。这句话给了我非常大的震动。那么怎么发现

呢？这个过程就很神秘。

金：这个过程很神秘，就是这个过程一直在折磨你。你如果都知道了，那么寻找的东西就都出来了。我想到两个人，两件事，一个是瓦雷里写的台斯特先生。他把所有的感觉，外在的动作和语言都消灭以后，他找到了一条路，这条路可以促使他去找这种声音，找到他要的东西。这是一个做法。还有卡夫卡笔下的甲虫，每天早上五点钟起来上班，奔波于世界的每一个时机，而当他有一天变成甲虫，连翻身的能力都没有的时候，他忽然发现思想的触角会伸得那么远。这就是我为什么谈到孤寂，我觉得孤寂和内潜是联系在一起的，孤寂是跟外界的一种决断，一种远离。你怎么看这个问题？

多：我又要破坏你，我必须是要快乐的，我才能够发现。快乐地孤寂，发现。而快乐的孤寂不是孤寂，与我们在一起。

金：快乐是一种状态，是一种使灵魂摆脱思辨的状态，是一种享用的状态。但是在享用的状态里，是找不到自由的。

多：我说的那个快乐状态，是诗歌起始源头的状态。你现在谈的卡夫卡、可怕的悲哀的孤寂的时候，谈到瓦雷里作为先知者的时候，诗歌已经经历了一个历史性的过程。我个人也可以说经历了这样一个过程。在你二十岁，十五岁写作的时候，你是快乐的，歌唱的，上来就有了，你不会去找它。到你五十岁的时候，你每天都要找。

金：真正的诗歌是二十岁的，还是五十岁的？

多：都要有啊，就像我说的，每个时代都有原创性的问题。那么到了你所说的那个阶段，就是完全理智的写作状态。这是一个可怕的受到痛苦折磨的孤寂阶段。我想先说希腊诗人——品达、荷马——他们的状态，你看看他们是快乐的，还是孤寂的？你看看希腊人，那是阳光升起的时候，那是一种什么样的状态。而我们今天二十一世纪，是一个什么样的状态。我认为原始创作的时候，都是不用管听众的。不能这样去想，今天也同样，因为无论你到了多么孤寂的状态，你也不能完全肯定地说，我只是在自言自语，我是

绝对的独白。

金：你在原创状态之后，在记录了天启的东西之后，同时面对纸和笔，有没有一个非写不可的状态？

多：这个快乐不是我们一般所说的快乐，它是创作的快乐，只有创造的快乐才能写下去。非写不可。上来就是孤寂的、痛苦的、受折磨的，我怎么还能非写不可？我早就不写了。孤寂不孤寂一点儿都不重要。因为孤寂是你的生命品质，是你的命运。我觉得孤寂对在写作来讲，是不用说的，在这个意义上，我否定孤寂。我把诗神作为最高的神。所以我说“我们”，我没有说它是上帝，是最高的造物主。所以在这个时候，什么叫快乐——就是你被支配了，你成为一体了。不光是被支配了，你融合了，才会创作下去，所以我觉得在创作过程中是可以得到快乐的。但是在诗人作家的生命和生活中，大部分时间都是孤寂的，受到折磨的，因为灵感是非常非常少的。

金：你是一个通灵派。在写作中，有几类作家。有一类作家比较偏重观察，观察得很深很细，写出来的东西描写性也就很强。有一类作家比较倾向于表现，就是灵感。很少有一类作家能够体现洞察，所谓洞察，就不仅仅是表现。洞察要穿越空间，编年史也好，空间也好，事件的前后也好，昨天今天明天也好……都是不存在的。有这样洞察力的作家并不多。我觉得你的诗歌是属于表现和接近洞察的那一类。有通灵的东西，你和那个“我们”在一起，你打破了空间（地理空间，人文空间）。你在这个框架之外写作。

金：那你是否承认大部分的文学作品都是没有洞察力的，作家们仅仅满足于观察，大部分都是观察，小部分有表现，很少一部分浸透了洞察。看这个作品有没有形而上的力量，就可以知道这个作品有没有洞察力。如果把文学和历史放在一起的话，柏拉图的《理想国》是有洞察力的，笛福的小说是有洞察力的。你在表现力以外，偶尔有洞察力。恕我直言，如果你不有意去做的话，很可能被你的表现力牵着鼻子走，只重表现力。当然，你的表现力是非常感动人的，但是它受到了很多局限。其中一个就是生存和时

间的局限,最后你跳不跳得出这个生存的圈?

多:写作是宿命的,这是第一点,不是你想做什么就能做什么。这是我反对寻找的原因。你一定要承认,你与物我是合一的,它相当的程度上是一种造化。一首诗的创作也是这样。就像你说的,偶尔会涉及到洞察力,这些我都是很同意的。那个东西是不靠把握的,我们姑且说这叫洞察力——因为我不太习惯于你的这种划分,我就姑且按照你定的框子这样说。我还要说的是,中国的诗学传统,或者我们中国人的一种心态,基本上(有人这样说)是一种表现,不是一种思维性的,认知性的。我们怎么去评判德国的新表现主义?(当然表现和表现主义不一定是一回事,)它要去表现什么?如果你有灵魂,你就去表达,如果你有至高的灵魂,你就去进行至高的表达。它和洞察力又有什么样的关系呢?我更为强调的是穿透性。思维有穿透性,逻辑也有穿透性。我现在说的就是诗学观念的表现和思维的关系。西方具有非常强大的思维能力,中国的诗歌具有极强的表现力。我的基本判断是这样的。我是一个中国人。

金:但你是一个远离了故土十几年的中国人。

多:从写作的角度来讲,远离故土大量的结果不一定是进化的,而是退化的,被压断脊椎骨是大部分,是普遍性的命运。

金:这是一个悲剧。

多:也不一定是悲剧,是必然性的东西。

金:你特别强调合一的问题,可见中国文化给你的烙印。我就很想反其道而行之:我们不合一。你作为一个“我”,能不能断掉这个合一的过程?

多:第一,我没有理由要断掉这个合一的过程,这是我生命的一个核心,就是追求和谐。追求联系。我为什么要断呢?

金:那是另一种经验。

多:我为什么要追求另一种经验?你以为每一个作家都是魔术师么?他可以变出无数的东西么?你以为生命可以进行无数次的跳跃么?现在,决裂后变为碎片的東西是一个最主流的东西,我

是一个反主流的人。我曾经做过决裂,但是现在我为什么不决裂,我已经实践了这个过程,我也参与了实验。我反对成为碎片,这是我的人生观不能接受的一个东西。人被渺小,被矮化到这样一种东西,文学诗歌要跌落到这种地步,这是我不能接受的一种价值。所以这不是我的选择。

金:可是,碎片和碎片之间才有空间。一个连续性的东西空间是不够的。

多:说到破碎,第一不是时髦的东西,第二是完全被试验过的东西,第三是我们不能不接受的东西。我把破碎也给合一了。我为什么要合一?我仍然没有背叛我的命题,你捕捉得很对,这和我的世界观有极大的关系。明天人类就要面临妄想去改变人性这样一种全面异化的历史阶段。在这个意义上来讲,我是它的反对者。这是我的诗歌观念的核心的东西,是生命。很可能这是我五十岁上的思想,因为我的写作已经被历史化了,我二十岁的时候可能不是这样。但是谁能抗拒衰老和你的时代的过去呢,以及现在这个时代的无尽的笼罩?

金:在我们这个生存世界,只有两样东西是我们这个生存罗网罩不住的。断裂就是要挣脱这个罗网。第一个是死亡,生存的罗网是罩不住死亡的;第二个是偶然,诗歌的写作。你还反对消解呢,我看你最会消解。

多:此言不错。因为消解是我们这个时代的主力语汇和主力手段。但是事物必须要有它的丰富性,才可言消解。我们现在太急于消解,尤其是对中国当代诗歌,还没有建立呢,消解已经开始了,而且规模速度很大,很快我们就变得一无所有了。西方的消解,期间有连续性,有多少流派都已经建立了。而我们哪一个流派都还没有建立呢,都还没有消化呢,消解却已经开始了,我认为这是一个非常不幸的信号。过急过快的走完了这个过程。

金:听你这句话,我就想到奥古斯丁的话。奥古斯丁劝人类,放弃你自己。我们之间的焦点也在这里,我老要把孤寂的我提出来,而你老是要把孤寂的“我”同“我们”联系在一起。你如果建立

自我王国的话,你将成为一座废墟。

多:坦率地说,这恰好是对我原来概念的一种反动。我原来就是自我的,但是因为我如此的坚持自我,所以我现在开始知道了,开始反叛自己和补偿过去,因此就有了一个“我们”,但是这个“我们”,追溯起来的话,从一开始说“我”的时候,就已经在其中了,否则也就不可能有今天这样的一种反叛。你刚才说到,死和偶然是唯一可以挣脱罗网的。我觉得你讲的生与死,必然与偶然的東西,往往过于永恒,过于巨大,非我所能回答的。

金:我们来缓和缓和,你最近在看什么书?最喜欢读的是什么书?

多:最近在看海德格尔,哲学方面的书。天启性的书读得不多,诗歌也读一些。海德格尔的著作过于巨大,以至于我无力阅读,系统更谈不上。读懂的也只是只言片语。

金:你什么时候开始细读海德格尔的?

多:还得追溯到青年时代读存在主义的时候,但那个时候读的是萨特,因为那个时候没有海德格尔的译作,萨特的东西倒挺多的。我读哲学性的东西不是就读到存在主义,而是从开始就读存在主义,也结束于存在主义。像结构主义、解构主义这些后来的东西我都读不下去,因为他们都变成非常专业性的,我都不感兴趣了。

金:上次在诗歌会上你说过,最早触动你诗歌神经的是波德莱尔的译诗。你从1972年开始写诗。那个时候的创作是记下你当时的感觉,当时有一种冲动,甚至要爆发出来。这是不是一种有感而发的状态?

多:这是诗歌,也是任何写作的前提。有话要说,非说不可,一说为快。

金:有没有无话可说的时候?

多:就是强迫自己说话么?

金:我觉得你身上批判性比较足。让我们回到初始的话题:一个本来很敏感的心,很可能会因为批判而变得硬起来。

多:一个人不写作,到了五十岁也会变得硬起来。

金:是的,生活和经历会不断使人变得硬起来。我们能不能反其道而行之?能不能通过写作,随着时间、年龄往前走,随着听到的声音越来越多,你的身心变得越来越柔软呢?因为柔软的身心才是思想的沃土,诗歌的沃土。心不柔软,那么思想就变成判断,判断不是思想。

多:我同意。这个问题直接回答了你说的怎样冲破罗网,网能不能冲破的问题,我觉得从总体上来说就是冲不破。

金:你是通过诗歌,有人通过艺术,有人通过倾听上帝的声音,有人通过和祖先握手,总有一个东西,能够多多少少的把自己心里的某一块——至少有一块——藏起来,保护起来,不被文化烤熟。这个时候他的心是软的。一个人不断被煎烤,他的心才会变硬。

多:这未免太对位了,如果不在屋里,就必须得在外面;如果不是孤寂,就一定是快乐。它们中间有无数的刻度,是分不完的。你刚才讲到的心硬的问题,我自己的创作年龄就走到了这样一个阶段。这是我的一个问题,你很敏锐地捕捉到了。当然原因是多重的,最大的原因是人类生存的全景和文化氛围的全景。身心柔软得为一棵草流泪,坦率地说,我是不可能做到了,我已经没有泪了。我提天启,我提任何一种东西,都是作为一个渺小的、贬值的个人的存在。我刚才批判的很多很多东西,实际上是在抗议我们的,这个“我们”很具体,就是作为人、作为生命的非常可悲的状态。所以在这个意义上讲,艺术、诗歌发展到今天,所谓“心硬”的问题,也是知识侵入的结果。为一棵草流泪,这么简单的事情,我敢说多少人都不会做了,所以我讲这是一种普遍的可悲的状态。这种状态又是必然性的,它是文明的结果。我在很多诗歌节上见到很多诗人,尤其是日本诗人、墨西哥诗人(一般来说,不会是西北欧的诗人),他们真的在做诗,比如在俳句中直言:我在为一棵草流泪。就是这样赤裸裸的以原型呈现的诗歌。这些句子不会让我产生任何思想,也不会让我产生任何感情。甚至连感觉都没有,

因此我很难判断是我出了问题,还是这句话不叫诗歌。

金:两边都没有出问题。诗这个东西涵盖一切,但是诗人的心态又是另一回事。诗人可以是一个非常麻木的人,他可以让所有的人把泪水洒在祭坛上,他自己一甩手就走了。他也可以是个极度敏感的人。可是这个极度敏感并不意味着要去批判,诗人对于现实是永远不会认同的。不认同现实,也并不意味着就要去批判。

多:我对诗歌作为语言的存在,本身就有这样一种限定。我认为诗歌中的心智转化是最重要的。它不光是软和硬的问题,围绕着“心”,还有许多维度的问题。因为“心”这个东西在概念上是很难表达的,这是中国人的说法,西方人不说“心”。我一直在回忆,我年轻的时候愤世嫉俗,但我具有很强的超越性,很强的超越的感情和超越的愿望。到了老年,从理论上讲,应当比年轻时候更要超越,不再那样具有批判性。但我为什么还走火入魔地批判下去呢?这说明危机已经让我到了承受不了的地步。对于创作的东西,我认为,你对“心”的看法是正确的。

金:关于内潜我们说完了没有?

多:还没有说。好像只谈到马拉美。

金:对马拉美,所谓的内潜,用你的话来说,就是消解。因为外在,包括生存圈,都已经是既定的东西了。已经是个结构了。就像日光,照在世界上,它的线条都已经有了,那怎么才能打破日光下的线条呢?对他来讲,就是退隐到自我里面去了。其实不是从他开始的,最早开始的是蒙田,他经历了一个危机,突然发现,原来还有一个听者,这个听者离他最近,也离他最远——就是自我的那个“他”。马拉美就是走这条线,要去找自我的那个“他”。要跟他对话。当他走这条线的时候,外界阳光的线条就不足为奇了,就无所谓了。就像你昨天看到的《于是》这部诗剧里面谈到的夜,他就是用夜光把所有原来的线条全部打乱。这一点有点像我们常说的佛光普照。我在想,今天有这个灯,我们看到的房子就是这个样子的。肯定还有无数盏其他类型的灯,可以通过它们,看到别的东

西。这就是光照的相对性。马拉美想借用这种相对性,用别的光,去打掉原来日光下的东西,去找到对话的一个新的状态、新的世界。他怎么做呢?技术上已经很难,思想上就更难了。从技术上做,就是不找文字的逻辑性,有意识的让思维的逻辑断裂,断裂以后就像一个个碎片重新合成一样。从现存的逻辑来看,这种再组合是不合逻辑的。但是你如果用另一种光来照它,它一定是另一种东西,他要找的就是这种东西。他的初步做法,是希望所有文字的现成意义,约定俗成的意义,都要通过诗歌把它销毁。比如日光,他就不愿意日光只有约定俗成的意义。

多:昨天你给我看你翻译的马拉美之后,我还是初次受到这样一种震动。你谈到的断裂的问题,我可以用大量的现代诗歌的手法来说,比如说破碎、反逻辑性、重组……但是昨天,我突然觉得不是这样。这位大诗人所要做的是什么呢?他要做的和他做到的是什么呢?我想这不是一个方法的问题,而是一个来源上的问题。我想可以通过脱离技术层面,脱离语言层面去找到某种本源性的东西。如果你找到这种本源性的东西,你就不用模仿,你就会从一个创作者的个人体验,去找到这条路。如果你从语言分析去进入(我认为现在大部分人对马拉美全都是从语言分析进入),就会成为实证性的一种东西。而我们今天的谈话,我拼命在强调内容,不要从词语上去做文章。因为这已经僵死了,创造者不是从语言那里开始的,但是他不能绕过语言,绕过语言的东西可能非常高级,但是它不能言说,但它又是必须被言说的。所以这是一个限定。请你接着讲马拉美的内潜。我非常感兴趣。

金:他走的是德国浪漫主义道路,受黑格尔影响,晦涩,玄妙。他在选择自己怎么介入原创状态上,是经过深思熟虑的。早年他写过爱情诗,二十多岁的时候,但是很快就不写了。直接进入诗歌的本源问题。他受德国施莱格尔兄弟的启发,后者第一个把“断裂”作为思辨格式提出来。你看马拉美的诗歌就会发现,他的内潜走得很艰难,但是很愉悦。你看他写的《于是》,整个诗剧没有结果。人在走的是一条从上往下的路。走下来干什么?断裂。所

以他就是通过一个个的词,在自己一个人孤寂的时候,把自己的感觉、听到的东西记下来。这样的一种努力不需要任何外在生活的养料,他不需要任何外在事件,所以他的诗歌里没有时代的事件。可是正因为他没有任何时代的事件,他才有内心非常丰富的、每一个断层都可以记录的事件。

多: 你所解释的内潜,我第一次听到是在两年前,我们在里昂开会你提到的。但我说的内潜是什么呢? 我觉得内潜,第一,是向下的,第二,是向内的。潜,是什么意思,是潜入的。潜入的当然是向下的。这很可能又是对马拉美的“扭曲”,在马拉美的时代,弗洛伊德的那一套东西还没有被提出来,心理学的革命还没有开始。

金: 上和下,前和后,都是可以相对而言的。

多: 向下就是向上。歌唱的时候,老师讲,永远是向下,横隔膜向下,这样的话,你的气可以压出来向上。所以这是一组相对的概念,它不可分割。是与非,黑与白,既是相对的,也是统一的。你抓住了这个方向,就把握了那个方向。内潜,就是进入内在的潜意识。潜意识是什么? 是原始的、本能的、混沌的世界。词语是什么? 是揭露者。我继续探讨潜意识、向内挖掘。所有现代、当代的艺术家都在做同样的事,我不知道这是不是马拉美的一套,但都是在挖掘自己深层的东西。这个东西是资源性的,它与技术手段,与方法有很大的关系。

金: 不仅仅是挖掘,我觉得还是用“发现”这个词好,因为“发现”有一个未知的东西,而挖掘还存在一个矿藏。

多: 我认为超现实主义是倾向于发现的,不寻找的发现。为什么我要说挖掘呢? 因为艺术家在生命中还要与时间作对。你能每天都有所发现吗? 发掘其实是一种非常痛苦的劳作,但本身就是一个巨大的快感。在这一点上,我特别赞同瓦雷里的默想。瓦雷里用二十几年的时间,实际上也在做着内潜的工作。现在我的心里存有大量的问题,根本没有什么通达的、结论性的东西存在。如果那个东西出现了,你就完了。所以我还是把它当作过程看待,而且锲而不舍地做一开始就在做的事情。路遥知马力,时间是最

伟大的敌手,在这个比赛中,你是不会成为胜利者的。一开始你总会经历兴奋、快乐、追求的阶段,然后你也会到了艰难的、枯竭的状态。人生能够经受几次呢?

金: 而且每个阶段遇到的魔是不一样的,小境界有小魔,大境界有大魔。你写作碰到的最大的魔是什么?

多: 是一种创造之魔? 它越来越少了,这是一种好事情。马拉美的东西给我带来了新鲜的感知。我读马拉美的东西一贯都是从词语上去认知,因此我就读不下去,也不能受益。你昨天有几句话说得非常好。“一种诗的审美观、精神状态和它的产生并被接受,需要十到八十年的时间,理解过程更长”。

金: 马拉美是一个很危险的人。你靠近他,就像靠近黑洞。明知道出不来,你却无法抗拒黑洞的吸引力,宁愿冒着被吞噬的危险。

多: 你昨天说瓦雷里是靠智性连接,而马拉美是靠断裂。请你把他们两人的不同再阐释一下。

金: 简单地说,瓦雷里的原创状态确实是与天启有关的。但是他很快就通过智性的脑子,试图把所有给他的信息,用一根绳子连起来。用一个中文字说,就是“经”,即把众多的散乱的珠子串起来。佛经,就是记录佛陀的教诲之书。把他的很多思想(因为佛陀的话是一个言说的历史)串起来。瓦雷里做的就是这么一个“经”的工作,而马拉美则行走在众多的珠子中间。在珠子中行走,当然走不稳。起点和境界都不一样。

多: 我觉得诗歌的智慧是很重要的,像瓦雷里就是一个智慧诗人。

金: 那要看你怎么看,如果“智慧”这个词你用梵文来讲,我同意;如果用中文来讲,我就不同意。你看“慧”字的结构,一只手拿着草,扫去心上的灰尘。而智慧是早期的佛经翻译者用来翻译佛经的一个词,prājñā,到了晋朝,发现这个词翻译得不对。为什么呢? prā,就是朝向,向那个地方走;jñā是一种原来的理解力和智慧的状态。一个是所指,一个是能指。所指是被动的,prājñā

是能指。他这个心有多少力量去衡量这个世界,去观察调理这个世界,去判断这个世界,这个状态就叫做 $j\alpha\grave{a}$, 那 $pr\grave{a}$ 是趋向词。所以晋朝的翻译者认为翻译成“智慧”不对,他们把这词音译为“波若”,以强调真正的“我”,是一种主体性的东西。如果你从这个意义上来谈诗歌的智慧,那么我同意。主体性出台,像光照一样。如明朝蒲益大师讲解《阿弥陀经》所说:“一室千灯,光光互遍,重重交摄,不相妨碍。”

多:你不觉得诗歌的空间越来越窄了吗?这好像就是我们的历史。

金:越来越窄的原因,从西方来讲,是因为文艺复兴以来的科学主义加上后来英国的经验主义和笛卡儿的理性主义,把以前不同光照下的思想变成了一个光照下的思想。更糟糕的是二十世纪,科学主义成了救世主,革命暴力成了实现科学主义的一个手段,还有空想社会主义。这三个东西结合起来,二十世纪所有的苦难都来了。

多:在我身上,除了没有科学主义,暴力和乌托邦全有了,而且结合在一起,我让他们合一以后去对抗科学主义,我就是这样一个三位一体。我整体上是反对科学主义的。荷兰的一个教授看了我送给他的一本荷兰文译诗之后,说通篇都是形而上学,我不知道他是贬义的还是褒义的,从他的角度来看,应该是贬义的。

金:通灵的状态有时候往往容易被一种冲动和热情主宰。

多:通灵要看你与哪个“灵”相通。“灵”也是有层次的,哪个诗人都依赖灵感,没有任何诗人否定灵感。每个人都为自己的神辩护。你刚才强调空间,我的理解是,有的空间很小,有的空间很大,还有不同时空同时进行的。在语言的排列上来讲,叫做并至的。实际上,它的原理上是一样的,你从词语上分析,是分析不出来的。其次我要说的是空白。中国的书法/绘画往往都非常强调空白,叫做不言之物。虽然我没有说,但是它的存在比言说出来的还要强大,这就叫“太空”。这给了我很大的启发,让我看到了诗歌写作的空间。第一是更大的空间,第二是多层空间,第三是空

白,第四,是空(第四声)。第五,是空(第一声)。

金:这里有一个创作者是否留空间的问题。创作者给空间的,这个创作就不饱满,只要经得起几个世纪考验的,都是不饱满的。创作不一定为今天服务,也可能是为了明天后天。这并不意味着不写当时的事件,但丁的《神曲》写的是当时的事件,他周围的东西。但是当他写到他登上了山峰,面对着阳光说:“啊!我看到了我自己!”这个就已经不是时间了。这句话他任何时候都可以说。因为空间很大,所以《神曲》延续至今。

2003年3月15日,于巴黎

