飘泊的悖论与创生

——北岛诗歌动力探幽

■ 张 石

中国著名诗人北岛，是中国诗歌史上里程碑式的人物，他的不同创造时期，代表着当代中国新诗的新的启蒙与转型。

北岛的诗大致可以分为前后三期，前期可以从他开始写作的1970年开始，一直到他80年代中期；中期为80年代中期到80年代末；第三期从1989年流亡海外到今天。

总的来说，北岛第一时期的诗，虽被称为“朦胧诗”，但是其作品所指明确，诗意动力基本上来源于对所处环境的反抗、抗议及对其话语系统的颠覆；中期的诗，逐渐进入了一个“纯诗”的境界，诗的动力从方向性明确的抗争对象向模糊化的“迷失”与“寻找”的境界转化；在这个阶段，“梦没有方向／散落在草丛中的生命／向上寻找着语言”（《峭壁上的窗户》，见中华诗词网）。第三阶段，就1989年开始的流亡阶段，在这个阶段，诗的动力从“迷失”与“寻找”转向“飘泊”，更准确地说，是飘泊所具有的强迫性、悲怆性和诗人本人对飘泊的肯定性定位之间所构成的悖论。本文以北岛1993年到1996年的诗集《零度以上的风景线》与1996年到1998年的诗集《开锁》为中心，解读北岛这一时期诗歌的特征。

一、飘泊的悖论——北岛第三期诗歌的原动力

北岛的飘泊(流亡)，首先不是一种选择而是一种被迫，因此他的流亡以后的诗作充满了悲苦与深重的乡愁。但是他又认为：流亡是诗人宿命——“如果你是条船/漂泊就是你的命运/可别靠岸”（《我的日本朋友》，《青灯》，牛津大学出版社，2009年，31页)，由此形成了他诗作中的“飘泊悖论”，也正是这个悖论，成为他后期诗歌的原动力。北岛非常欣赏美国现代诗人狄兰·托马斯的诗作《通过绿色导火索催开花朵的力量》这首诗，并认为诗的第一句“通过绿色导火索催开花朵的力量”是这首诗的第一动力（见北岛《狄兰·托马斯》，《时间的玫瑰》，牛津大学出版社，2009年，325页），有了这第一句才有了“催开我绿色的年华；炸毁树根的力量/是我的毁灭者”这种惊人的悖论中碰撞出诗的雷电，正像雷暴云内相邻的正、负电荷碰撞后迸发出亮丽的闪电，北岛第三期的诗作就是在“飘泊悖论”的冲撞中迸裂出的诗的闪电。

他的新诗《创造》，比较完整地表现了这种悖论：

世世代代的创造令我不安
例如夜在法律上奔走
总有一种原因
一只狗向着雾狂吠
船在短波中航行
被我忘记的灯塔
如同拔掉的牙不再疼痛

翻飞的书搅乱了风景
太阳因得救而升起
那些人孤独得跺着脚排队
一阵钟声为他们押韵

除此以外还有剩下什么
霞光在玻璃上大笑
电梯下降，却没有地狱
一个被国家辞退的人
穿过昏热的午睡
来到海滩，潜入水底

（北岛《零度以上的风景》，九歌出版有限公司，1999，44-45页）

我们完全可以把这首诗当作望乡之诗来读，那翻飞的书页中抖落的人群——他们虽然排队却孤独，像没有连缀符的汉字；那押韵的钟声，难道不是青铜编钟，在墨绿锈色中奏出充满哀愁的宫商角征羽，为在异乡跺脚的汉字押韵?

长歌可以当哭，远望可以当归，与其说北岛在写诗，不如说他是在眺望故乡，然而除了渗透着咸涩和血痕的母语他还剩下什么？方块文字在异国空旷的广场上踉跄着跺脚，除了那回荡在心中的锈迹斑斑的寂寥钟声哪有回声？北岛穿过昏热的午睡，求索寻觅，然而无论是近在咫尺或是远在天涯，故乡将注定与他无缘！他曾对我说过：语言是可以进行颠覆的，然而语言可以颠覆砖墙般严整的语法，却无法颠覆砖墙般严整的现实。

然而北岛必定要苦苦地吟唱下去，因为母语是唯一没将他开除的故乡，当他把血色的霞光吟到玻璃窗上狞笑，五更灰色的严霜封杀了美国那座小城所有的梧桐叶，他却露出一丝微笑，赞叹“太阳因得救而升起”，也因此完成了他的悖论——“船在短波中航行／被我忘记的灯塔／如同拔掉的牙不再疼痛”。既然象征着归来的灯塔，已“如同拔掉的牙”，乡愁也就不是疼痛，而那丧家犬的狂吠就是报晓的鸡鸣。

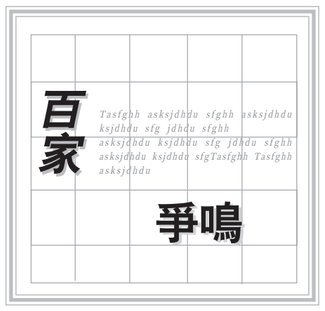
2009年5月28日，北岛在早稻田大学发表题为“越界与写作”的演讲时指出：从1989年开始，我整整飘泊了20年，父亲病故，母亲风烛残年，自己妻离子散。我常问我自己，我这样做是否值得？我的回答是肯定的。

北岛指出：我们这一代人恰恰是从年轻的时候就开始飘泊的。如红卫兵时代的大串联，然后是60年代末的上山下乡运动，我们这一代人都离开了我们居住的城市，去农村，去厂矿。不管毛泽东是出于什么动机做出这样的决定，这个运动使我们获得了了解中国社会的机会。1989年以后，我们又离开了祖国，到国外去，这样的经验对我们这一代人来说是非常重要的。巴勒斯坦思想家塞义德说：知识分子需要保持流亡精神，只有这样才能置疑任何权威。我同时要引用我的朋友、北大教授李零在他的著作《孔子丧家犬》所描述的知识分子的宿命。李零这本书非常重要，它恢复了知识分子的本来面貌。任何怀抱理想，在现实社会中找不到精神家园的人都是丧家狗，我想我自己就是这样一只丧家狗。

二、“去”与“归”的双重否定——流亡悖论的形成

北岛飘泊的悖论，在相互否定中构成一种拒绝与相互撞击，他不能肯定回归——因为飘泊是诗人的宿命；他也不能否定乡愁，因为乡愁是飘泊的理由和内涵。他诗的隐喻在这种悖论中挣扎、斗争、相互拒绝、相互解消而又相反相成。

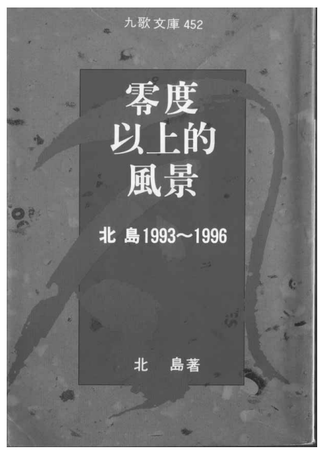
在他的第三期诗作中，诗性悖论大致由如下几种方式构成：

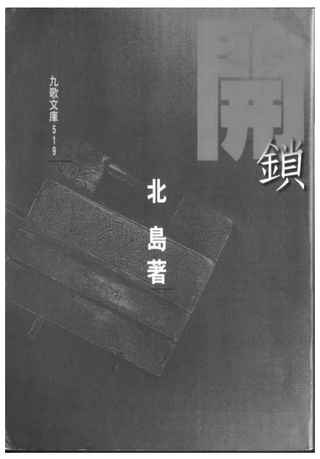


1、缺位

明末清初文学家李笠翁说过，人生就是戏台，历史也不过是戏台，而且只有两个人唱戏，没有第三个人。哪两个人？一个男人，一个女人。(见南怀瑾《论语别裁》，复旦大学出版社，1990，302页)，如果按照李笠翁的逻辑，那么一切船也只有两种，就是归来的船和出发的船。去与归，是宇宙万物，也是人类生活的一个基本运动方式，“日月盈昃，辰宿列张”，“寒来暑往，冬收秋藏”，潮起潮落，南雁成行，“云无心以出岫，鸟倦飞而知还。”人类更是如此，“日暮途且远，游子悲故乡”(汉、无名氏《古诗》)，“人归落雁后，思发在花前”(隋、薛道衡《人日归思》)。

而在北岛的“诗之船”，是一条永不靠岸的船，无目的地，也没有归途，这条“船”在所有船之意象之中也在其意象之外。他的诗中有大海的意象，这一意象在这两本诗集里最多，约出现过9次，也有“船”的意象，约出现过4次。海，是他维持诗之飘泊的“场”，而“船”是飘泊的主体，诗





集中也出现过其它与飘泊相关的意象，如“乡愁”(出现3次)、“旅行”(3次)等，但是没有出现过完整的地名、港口名等，而关于东南西北等方向性意象，在1993年到1996年的诗集《零度以上的风景线》中虽然存在，但是不断被虚化：

我们向西再向东
回避着主题
夜的滑翔机展开
序曲中交错的目光

（《主题》、《零度以上的风景》、87页）

这里虽然提到了方向，但是被作者“回避”，被“交错的目光”虚化。

而在1996年到1998年的诗集《开锁》中，纯粹的方向性意象几乎完全消失。只有《使命》这首诗中，有“北风”这个意象(《开锁》，160页)。

为延续飘泊，他在诗中拒绝靠岸，拒绝来自于任何方向的诱惑——“是笔在绝望中开花/是花反抗着必然的旅程”（《零度以上的风景》、《零度以上的风景》、87页），因此他的诗之意象像一条无舵之船，不经过任何港口，不驶向任何方向，不乘回归的风——“最初是故乡的风/父亲如飞鸟/在睡意朦胧的河上／突然转向／而你已沉入梦中”。

而地名与方向的缺位，来源与对“去”与“归”的双重否定，而这种双重否定，皆源于飘泊悖论——飘泊出于被迫，而归去也不是选择。

2、否定

“乡愁”这个词，在这两册诗集中出现过三次，乡愁经常和“水”与“路”联系在一起，暗示一种“归”的欲望和可能：

莫扎特船长
带我们穿过乡愁洪水
（《剪接》、《开锁》、154页）

哦乡愁大海上的
指南针
（《变形》、《开锁》、132页）

但是，乡愁经常在充满矛盾的隐喻中被否定。

若风是乡愁
道路就是其言说
在道路的尽头
一只历史的走狗
装扮成夜
正向我逼进
（《变形》、《零度以上的风景线》、129-130页）

在这里，“乡愁”的载体与表达者“道路”，变成了“历史的走狗”，“装扮成夜”，“向我逼进”，也就是说变成了“乡愁”的敌对者和阻碍者，“乡愁”在肯定的隐喻尽头变成否定的隐喻。

3、换位

无论“去”还是“归”、都需要方向性，也需要指示方向的工具，这些工具的意象经常在北岛诗中出现，如指南针、罗盘针、地图，但是因为方向性的虚化与消失，这些工具的功能在诗的隐喻中不断发生“功能性换位”。

罗盘也不是用来导航——“罗盘幽默地/指向一种心境/你喝汤然后走出/这生活的场景”（《开锁出门》89页)。“大地与罗盘针转动/对着密码——破晓”（《开锁开锁》163页）

地图不是为了寻找路线——“旅行，从地图／俯瞰道路的葬礼／触及诗意”。

“功能性换位”的发生，构成目的(去与归)与手段(去与归的工具)的悖论。

三、困境与创生——流亡悖论在北岛诗歌创作中的意义

北岛第三期诗歌的流亡悖论，在他这一时期诗歌创作中具有重大意义，使其诗歌体现出一种全新而险峻的美学境界。

1、颠覆

“颠覆官方的话语系统”，是北岛诗歌创作的一个主要动机，然而当诗人把反抗的对象作为一个敌对者时，他必须使用与敌对者相同或者相近的话语系统，北岛前期的诗歌可以说就是在使用这样的话语系统。因为如果没有确定的所指，那么他的反抗就会失去意义，犹如空喊于无人的旷野。但是如果沿敌对者的话语系统，就会出现一种困境，这种困境正像他在《远行》中所写的那样：“那是精神脊梁骨被打断的一代。即使有少数挑战者，也往往受限于二元对立的格局，成为统治者的镜像——正反不同，可长得一模一样。由于被镜子夺去了灵魂，即使悖存下来，往往变得枯燥而无趣”（《青灯》，牛津大学出版社，2009年，66页）。

北岛第三时期的诗歌，是原有“颠覆”的继续与升华，但是他所颠覆的话语系统，已不限于中国文革时期的“官方的话语系统”，而是以一个诗人的视角去颠覆所有形式化与逻辑化的话语系统，以完成全新的诗的话语系统。他通过缺位、否定、移位等悖论方式，对逻辑化的话语系统进行“解构”，从而“构成一种未知的音节，而这种语言要求我们选词造句，作为一种领悟我们到那玄奥之门的解语。”（希腊诗人埃利蒂斯语，见http://wenxinshe.zhongwenlink.com/）

缺失，是固定的所指的缺席；否定，是隐喻终结的延期；换位，是意象展开无限可能性重构的枢纽——而所谓的悖论，也不是二元对立，它来自维持张力平衡的相反相成的各自理由的陈述。这一悖论的本质正像琴弦与琴弓——以最大的张力与紧张迎接与反抗对方的压力，而又共同奏出最优美的乐曲。

北岛这一时期最大的特点是“解构”(deconstruction)，而北岛前期的诗歌是“结構”(constructon)主导式。

宣告
——献给遇罗克

也许最后的时刻到了
我没有留下遗嘱
只留下笔，给我的母亲
我并不是英雄
在没有英雄的年代里，
我只想做一个人
宁静的地平线
分开了生者和死者的行列
我只能选择天空
决不跪在地上
以显出刽子手们的高大
好阻挡自由的风

从星星的弹空里
将流出血红的黎明
《北岛诗歌集》，南海出版社，2003，22页）

结构具有如下的特征，其一，它意味着一个封闭的整体性，它必须用目的论的观点去建立结构中各个成分之间的关系。其二，结构意味着同一性的中心，各个项目间的差异受同一中心支配。其三，结构是“共时性”的，它使结构间的各个部分失去了单独发生变化的可能性，用符号学的术语来说，结构的中心是结构所有能指(signfiant)的最后所指(signifie)。也就是一切其它的存在都在象征或说明中心的存在，结构各部分符号的能指一旦延伸到中心，它的所指就发生了“最后的显现”。

北岛这首诗的的结构性特点和中心不说自明的，表现了遇罗克烈士悲壮的死及作者继承死者的遗志，前仆后继的意志，所指非常明确。

而“解构”是一个中心空虚的意义链，由于中心空虚，它的能指和所指是无限递进的关系，也就是说它一定象征着什么，而这个象征的事物并不确定，因为象征的后面还有象征，象征的象征后面还有象征……这就是主题的无限后退和延搁引起的意义的无限递进，可以说所有的符号都是能指，因为“解构”中没有所谓所指“最后的显现”。

开锁

我梦见我在喝酒
杯子是空的

有人在公园读报
谁说服他到老至天边
吞下光芒?
灯笼在死者的夜校
变成清凉的茶

当记忆斜坡通向
夜空，人们泪水浑浊
说谎——在关键词义
滑向刽子手一边

滑向我：空房子
一扇窗户打开
象高音C穿透沉默

大地与罗盘转动
对着密码
破晓!
（《开锁》、《开锁》，163-165页）

这首诗没有用目的论的观点去建立结构中各个成分之间的关系，没有同一性的中心，没有能指(signfiant)最后所指(signifie)，没有上一首诗那样的“刽子手”与“我”的对立，在这里，“说谎——在关键词义/滑向刽子手一边/滑向我：空房子”，“说谎”这一负面意象作为一种隐喻的能指，刚刚要在同样的负面意象“刽子手”中体现所指，却又“滑向我”，而其所指在仍“我”身上无法显现，因为我是“空虚”的象征——“空房子”。

北岛这一时期的诗歌，几乎都是用这种所指缺位、否定、移位等手法，拒绝所指“最后的显现”，他以缺位，让所指迟到；用否定，让所指消解；假换位，让所指迷失，也因此使他诗的意象，始终存在着补充、边缘、缺席、延搁、空间，它像一种特殊的光系元素，随时准备照耀出相联与不相联的万物的多重隐秘关系而绝不静止在一种关系结構之中。正像《华严经》中的“因陀罗之网”——“网珠玲玲，各现珠影。一珠之中，现诸珠影。珠珠皆尔，互相影现”。“如是交映，重重影现，隐映互彰，重重无尽。”

2、创生

由于北岛熟稔运用构成其诗之悖论的艺术手法，特别是“换位”的手法，使其这一时期的诗歌在物质与心灵、抽象与具相、人与鬼等不同维度“两镜相入，圆融无碍”，创造了传统文学中不可企及的立体话语结构。

重影

谁在月下敲门
看石头开花
琴师在回廊游荡
令人怦然心动
不知朝夕
流水和金鱼
拔动时光方向

向日葵受伤
指点路径
盲人们站在
不可理解之光上
抓住愤怒
刺客与月光
一起走向他乡
（《重影》、《零度以上的风景》、76-77页）

在传统的叙事文学中，绝大部分作家是遵循经典物理学的绝对时空观的，时间对于所有的人物是一致的，它和空间没有联系。事件发生在给定的时刻和给定的空间，人物也活动在给定的时刻和给定的空间，而这个空间对所有的人物来讲是绝对的。然而按着爱因斯坦的观念，同时性具有相对性，它依赖于观察者的运动状态，那么就无法对整个宇宙定义这样一个确定的时刻，因而也无法以一种绝对的方式谈论“给定时刻的宇宙”。这就是说，并不存在独立于观察者的绝对空间。物体的长度在不同的系统中测量值不同，运动物体在其运动方向上的长度要比静止时短。

这样一来，单维的时间和三维的空间形成了不可分割的整体，它们相互连系形成了四维时空的连续区域。

北岛在《重影》这首诗中，创造出时空统一的立体叙事结構和相对于体验而变化的时空。在这里，三维空间的“流水和金鱼”，“拨动时光方向”，美丽而生动地由三维空间游入四维空间。

这种以不同维度的事物无媒介地换位和隐喻性联结而形成的圆融无碍的“两镜相入”，使北岛创作出大量意境险峻而奇异的诗歌：“那些含意不明的路标／环绕着冬天/连音乐都在下雪”（《据我所知》《零度以上的风景线》、83页)。“没有任何准备/在某次会议的陈述中/我走得更远/沿着一个虚词拐弯/和鬼魂们一起/在歧路迎接落日”（《在歧路》、《零度以上的风景线》、83页)。

过去人们常说：好诗是“人人意中有，人人语中无”，而北岛这一时期的创作，是人人意中无，语中更无，他所贡献的是一种原创的凄美。

文学源于生活，文学也是生活的榜样，如果我们评论一幅画，说它“呼之欲出”，就说明艺术来源于生活，忠实于生活；如果我们说生活中的景色很美，有时会说“真像一幅画”，就是说生活学习了艺术。而以北岛为首的现代诗人们，正以卓绝的创作，无中生有，为人类提供着未曾有过的原创风景，也为生活进行一次未曾有过的美的升华提供了可能，他的一些诗本身就是一幅意境幽深的现代派绘画：

琥珀里完整的火焰
战争的客人们
围着它取暖
（《完整》、《零度以上的风景线》、47页）

独奏的萨克斯管
用雨织成夜
灯光织成庙宇
让死水长出骨头
四处游动
（《错误》、《开锁》、47页）

总之，北岛这一时期的诗歌，就是在一种“河的拒绝桥的邀请”（《教师手册》，《开锁》102页）式的“飘泊悖论”中形成了诗的内在紧张与最大张力，由此压迫出险峻的诗之奇境，并通过所指无限后退使诗的意象获得了无限的广延性，使我们可以无休止地探讨它的意义，因为它要诉说一切。