

“图式”与诗的阅读

陈 敢^①

(广西师范学院 文学院, 南宁 530001)

摘 要: 维特根斯坦的“图式”说认为, 既然画家可以用线条、颜色描绘事物, 音乐家用音响、旋律、节奏反映不同的感情, 作家和诗人就可以用语言对事实作逻辑的摹写。这种摹写并非是对客观现实的照搬和模仿, 却可以对现实生活起到相互参照的作用。正是基于逻辑同构, 才能将诗人诗歌中的“图式”与现实生活中的情景联系在一起, 它对现实生活所起的参照作用也由此而来。

关键词: 诗的阅读; 图式摹写; 逻辑同构

“Schemata” and the Interpretation of Poetry

CHEN Gan

(Department of Literature, Guangxi Normal College, Nanning Guangxi 530001, China)

Abstract Wittgenstein's "schemata" theory said that just as painters' lines and colors are used to describe things, musicians' sound melody and rhythm to reflect different feelings, so the language of writers and poets can be used to depict the logic facts. Though the depiction is not the copy and imitation of the objective reality, it may cross-refer to real life. Based on the logical isomorphism, the "schemata" in the poets' poems can be associated with the real life situations, their cross-reference role to real life coming into being.

Key words interpretation of poetry; schema depiction; logical isomorphism

诗人刘希涛是表现地方特色的能手。他的《神州风景线》就集中了他所到祖国各地的风景素描, 大好山河神态迥异, 各有其貌。秀丽妩媚的江南、粗犷豪放的康巴在他的笔下均熠熠生辉。诗人为什么有这样的神来之笔? 我们认为, 他主要抓住了两点: 一是写出了当地的风土特色, 即这个地方的特有的自然环境。如《江南悬空寺》

似山林雄师 / 抓住峭壁 / 抖动鬃毛 / 似金翅大鹏 / 凌空振羽 / 扶摇碧霄 / 呵, 江南悬空寺 / 把一幅凝结的风景 / 悬在江南 / 陡峭的山腰 /

它突出了一个“悬”字, 就活画出这江南名寺的与其他寺庙不同之处的“这一个”, 悬空就是它与众不同的特色。二是写出了当地的原汁原味的风俗习惯和人情。如《康巴古寺》

红红的袈裟 / 裹着绛红色的胸膛 / 身躯被岁月 / 浓缩成 / 把竖琴 / 康巴古寺 / 静静坐着的老喇

嘛 / 佛珠, 在那爬满蚯蚓的 / 指骨间滑动 / 嘴里面咕噜出响 / 半开半合的眼中 / 有两朵幽幽的葛兰花 / ——在摇晃

老喇嘛的服饰(红红的袈裟, 裹着绛红色的胸膛)、体貌特征(身躯被岁月浓缩成一把竖琴)和生活方式(佛珠, 在那爬满蚯蚓的指骨间滑动, 嘴里面咕噜出响)都是康巴藏区喇嘛特有的风土人情。而《都市人物剪影》(组诗)简直就是一幅幅都市风俗画的唯妙唯肖的水墨速写。它描绘了上海大都市待字闺中的少女于五个不同场合所展示的绰约风姿。如《白果树下》

白果树下有扇小门 / 窄窄的门缝里 / 有双白果样的眼睛 / 她时常在我的梦子中瞟闪 / 哦, 蒙胧里透出 / 片晶莹

再如《花树下的追忆》

树下在 / 在花丛 / 在铺着卵石的甬道上 / 淡红

^① 收稿日期: 2009-09-22

作者简介: 陈 敢 (1958-), 男, 广西北海人, 广西师范学院文学院教授, 主要从事现代诗歌研究。

色的纱巾 / 曾频频挥动 / 呵, | 别数年 / 模糊了 / 那片灿烂的桃林 / 却鲜亮着 / | 身白衣蓝裙 / 和那条纱巾中的淡红……

这些诗中的景象就是活脱脱的《西厢记》中的“待月西厢下,迎风户半开。隔墙花影动,疑是玉人来”的新时代版。其所以有如此效果,乃是因为这些诗为人们认识自己周围的世界提供了准确可靠的参照系。譬如说,我们要想知道今天陕北农村的状况,就可以读一读梅绍静的诗;要想了解关外东北农村大多数农民的心态,就不妨读一读庞壮国的诗;要熟悉大凉山彝族人民的风土人情就应该读吉狄马加的诗。但需要特别指出的是,现实主义的创作决不等于对生活的摹仿,将现实生活之所见直接搬到作品中去。诗人的创作是依据自己原有的知识和经验世界形成的认知结构对现实生活进行选择的结果。尽管客观世界的一切外在于我们的主观世界,但我们看到的只是自己想看到的,它出于我们从自己的立场出发对它所作的再现和解释。而读者也不是消极被动地完完全全地接受,他们也是依据自己的认知结构对诗人所提供的画面作出创造性的读解。实际上是在进行着作者、作品中的对象与读者三方面的潜在对话,这种对话是纯个人性质的。饶庆年的《山雀子噪醒的江南》就是这样成功的现实主义的佳作:

山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟 / 到处是布谷的清亮, 黄鹂的婉转, 竹鸡的缠绵 / 看夜的猎手回了, 柳笛儿在晨风中轻颤 / 孩子踏着睡意出牧, 露珠绊响了水牛的铃铛 / 犁的老哥们, 粗声地吆喝着问候 / 担水的姑娘, 洒 | 路淡淡的喜欢 / 山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟 / 我的心宁静地依恋, 依恋着烟雨江南 / 故乡从梦中醒来, 竹叶抖动着晨风的新鲜 / 走进古老的石阶, 已不见破败的童话 / 石砌的院落, 新房正翘起昂扬的飞檐 / 孩子们已无从知道当年蕨根的苦涩 / 也不再弯腰拾起落地的榆钱 / 乡亲们泡 | 杯新摘的山茶待我, 我的心浸渍着爱的香甜 / 山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟 / 我爱鸭头山脚野蔷薇初吐的芳蕊 / 这 | 簇簇野性的艳丽, 惹动我 | 瓣甜蜜, 半朵心酸 / 望着牛背上打滚儿的侄儿们 / 江南烟雨迷蒙了我凝思的双眼 / 这些懂事的孩子们过早地担起父辈的艰辛 / 稚气的眸子, 闪现着求知的欲念 / 可是, 草坡上他们却在此比赛着骂人的粗野 / 油灯下, 只剩“抓子儿”的消遣 / 山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟 / 那溪水半掩的青石, 沉默着我的初恋 / 鸭石帽多情记忆里, 悄悄开着羞涩的水仙 / 赤脚, 我在

溪流里浣洗着叹息 / 小路幽深, 兰草花默默地飘散着三月 / 小路又热烈, 野石榴点燃了如火的夏天 / 小路驮着我长大, 林荫覆盖着我的几多蒙胧 / 山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟 / 桂花酒新酿着 | 过现实的故事 / 荞麦密将我久藏的童心点燃 / 我的心交给了崖头的山雀 / 街 | 片喜悦装点我迟到的春天 / 山雀子噪醒的江南, | 抹雨烟。

诗人以他对江南山水的细致观察, 写出了江南乡村特有的风土人情神韵。多么令人神往美丽的江南, 一幅画家吴冠中笔下清新婉丽的水彩画。

既然现实主义创作不是照搬和摹仿, 那么, 我们就要设问为什么现实主义诗歌可以起到对现实生活相互参照的作用? 我们认为, 当代分析哲学大师维特根斯坦的“图式说”就对这个问题作出了较好的回答。维氏的理论确有值得借鉴之处, 比如他认为, 既然画家可以用线条、颜色描绘事物, 音乐家用音响、旋律、节奏反映不同情感, 为什么不可以用语言对事实作逻辑的摹写呢? 它们之间的不同不就是媒介物的不同吗? 维氏所说的逻辑的摹写, 也就是给事实创作它的图式。他的“图式说”是根据下列事实创造出来的: 有一次他看到了一个说明汽车肇事的人造模型(或图解), 其中有汽车、马路、行人、篱笆等, 所有这些都安置在特定的方位上面以一定的方式联系起来。于是他断定“这是一个命题”。为了画出一幅表示汽车肇事的图解, 画面上必须出现必要的个体, 如人、汽车、马路等。但仅有这些个体还不够, 还必须出现个体的位置、外形、排列状况, 才能显示这是一场汽车事故, 也就是说, 出现于画面上的诸个体的关系必须表现出事实中出现的有关个体的关系等。因此, 维氏就认为用一个语句陈述一个事实, 同用一幅画描绘一个事实是一样的。他把一个命题表达一件事情当作一个图式表示一种事情对待。他说: “作为图式的一个命题要求 (1) 命题中包含的名称必须与被描绘的事实中包含的对象、个体相关; (2) 它们共同构成命题必须彼此相互处于某种特定的 Significant(有意义的) 关系之中, 表现为一定的逻辑结构, 一定的逻辑形式。”^[1] 图式就是通过一系列个体之间的关系描绘成一种情况或一个事件。所以它的特点首先是存在一个个的个体, 并且这些个体与构成事件、事实的对象有关; 其次, 个别的布局必须是“有意义的”和有秩序的联系。正是基于这样的逻辑结构, 才能将诗人诗歌中的“图式”与现实生活中的情景联系在一起, 它对现实生活所起的参照作用也由此而来, 一切都被组织在关

系中,形成一个与现实生活中的“事实”同样的“逻辑同构”。诗人用一系列的命题表述思想,与事实对应,命题与事实的对应关系也就是语言和世界的对应关系。命题之所以能成为现实生活中种种关系的图式,这一方面是因为命题为包含的名称与描绘的实在中包含的对象对应;而更主要的是,因为命题中包含的名称以特定的方式结合起来,构成了一定的逻辑结构。这种结构与实在中包含的对象之间的逻辑结构(对象相结合的方式)相对应。这就是说,“图式说”是建立在对应或符合原则基础上的。我们承认上述现实主义创作所具有的优势,并不意味着贬低那些非现实主义的重在表现的现代诗的价值。有人认为这些诗无法为我们提供现实的直接参照,隔断了与现实的联系,而仅仅是诗人主观上的臆想,甚至说这些诗近乎痴人说梦的胡话,这种看法显然是皮相之见。的确,我们从一些现代诗中看不到直接来自现实生活中的真实画面,诗中所展现的是在现实中是不可能发生的。然而这并不能成为其否定它们的理由。维特根斯坦的“图式说”,同样可以帮助我们发现那些非现实主义诗歌创作的价值。

维氏所说的“同构”是很宽泛的,既包括从外在到内在保持一致的现实主义创作的“图式”,也可以包括不追求表面一致,但却在精神实质上一致的内在相似性的现代诗。美国文艺理论家杰姆斯·第·卡奈阐释道:“在对图式的这种分析中,要求描绘性图式与所描绘的东西之间有一种相同的逻辑形式,一种最低限度的非摹仿性的相似性,为的是这图式可以描绘或表示。”卡奈认为“维特根斯坦的表示理论,表示是创造性的,而不是摹仿性的。艺术家要么假定某些规则系统,要么加以变更或创造各种心得规则。”^[2]从表面看,卡奈的阐释与维氏所说的“逻辑同构”是矛盾的,但实质上却相当一致。问题的关键在于他所说的逻辑同构是某些内在关系的相似性,而不是外观意象的相似性。他所说的“同构”包含面极广,既可以包括现实主义创作的再现艺术,即艺术意象同现象事实从外观到内在关系的“同构”;也可包括非现实主义创作艺术,即艺术表象同现实事物只具有内在关系的同构,而无外观形态的相似;甚至还可包括“非客观艺术”,即表现艺术,那种仅是艺术意象同主体情感关系的同构。我们认为卡奈的见解是正确的。关于第一种情况,我们在分析刘希涛的诗已涉及,现在我们再看后两种情况在诗中的反映。台湾女诗人张香华的《四象》被誉为

现代新诗绝句,今看其中两首:

生

美丽的太阳流苏里,我们 / 是阳光撒下的 | 把
金黄谷子 / 翻滚、播扬、跳跃 / 在每 | 寸时空的广场。

死

| 项最伟大的发明 / 蚕丝和苎麻,都披 / 织成
| 袈裟锦衣和夏裳 / 没有人记住它们原先的 / 油绿
和嫩黄。

在《生》中,从字面上看,它写的仅是太阳光下翻晒谷子的动人场面,它与诗人所要讴歌的人的生命体并不存在直接的形似,可是就诗中场面所显现出来的朝气蓬勃而言,两者的内在关系因相似而为“同构”。至于《死》中所表现蚕为美化人类而默默无闻的献身精神与一个人的死去更无外在的相似之处,但透过诗的表层看它的实质,它所要告诉我们是蚕的表现与我们在显示生活中所见的某些人是一样的,即这些人从不计较个人得失,为人民的事业勤勤恳恳工作一辈子,直至溘然离开人间,甚至连他们的名字也不被人所知,两两对照,它不是一种本质上相似吗?人们歌咏蚕,是因为它无私的奉献,歌咏这样的无名英雄,也出于同样的理由,都是死得其所,是一种乐观的死,是另一种意义的“生”。至于第三种情况,在现代诗中是少一些,但自朦胧诗、新生代诗崛起之后,也屡见不鲜。它因艺术上的别具一格,给人以新鲜、活泼的感受,甚至也感染了一些老诗人。“九叶”诗人郑敏于文革后期写一首题为《渴望:一只雄狮》的诗,就属于这一类,全诗如下:

在我的身体里有 | 张张得大大的嘴 / 它象 | 只
在吼叫的雄狮 / 它冲到大江的桥头 / 看着桥下的湍流 / 那静静滑过桥洞的轮船 / 它听见时代的吼叫 / 好象森林在吼叫 / 它回头看着我 / 又走回我身体的笼子里 / 那狮子的金毛象鼓鸣 / 开花样的活力 / 回到我的体内 / 狮子带我去桥头 / 那是,我去赴 | 一个约会。

这首诗中的狮子尽管曾被表现得生机勃勃,但它决非生活再现。在现实生活中,不可能有一个怒吼的狮子可以从人体内自由出入,但狮子的怒吼所表现出来的极大爆发力却同现实生活中某些人因长期处于压抑状态,一旦找到突破口便形成情感的火山爆发是相似的。这种相似性也属于维特根斯坦“图式说”中的“逻辑同构”,它是一种艺术表象同主体情感关系的同构。诗人对这首诗的构思作了这样的解释:“那是一个气氛相当压抑的年头,我对诗的

观念常常随着气候的转变而转变的。这时我已很久无法写出‘优美’的诗，对自己有些愤怒，一天我想应当忘记一切关于诗的传统观念，直接写下自己心灵深处的情景。这时我仿佛清晰地看到在我的身体深处，有一只张着大嘴的狮子，它被监禁很久了，于是我让它走出我的身体，以后它做些什么，看见什么，又怎么将我引向新的希望和生机丰富的境界，都如实地写在诗里了。”诗人说它是“一首超现实主义的作品，因为它是来自那无意识的心灵的‘黑洞’，化成一头渴望解放的狮子，走入我的意识，又进入我的诗歌。”^[3]再从诗的写作年代看，它表现出诗人对“文革”时期实行的文化专制主义的愤怒情绪，与作品中愤怒狮子的表现完全一致。诗人的创作实践说明维氏的“图式说”有合理内核。我们不妨再看看傅天琳的《七层塔顶的黄桷树》

一层塔顶的黄桷树 / 像 | 件高高晾着的衣裳 /
旷野 / 拖着它寂寞的影子 / 许是鸟儿口中 / 偶而失落的 | 粒子核 / 不偏不倚 / 在砖与灰浆的交锋里 /
萌发了永恒的灾难 / 而它稀疏的枝桠上 / 麻雀吵闹着 / 正在筑巢 / 而它伸直的手背 / 像在抓住破碎的云片 / 稍去 / 并不破碎的盼望 / 它盼望什么呢？我
不知道 / 犹如我不知道 / 它摇曳的枝叶 / 是挣扎，
还是舞蹈 / 是的，它活得多别扭 / 但决不会死去 / 它在不断延伸的岁月 / 把孤独者并不孤独的宣言 / 写在天空

诗中的黄桷树是云、贵、川最为常见的树木。它

高大粗壮，枝繁叶茂，可是诗中的黄桷树偏偏生在不该生的地方，它居然生长在七层塔顶上。不仅如此，“麻雀”还在吵吵闹闹地筑巢。它是孤独的，“活得多别扭”，但并没有对未来失去信心。诗人是写黄桷树吗？当然不是。显然有所指，首先是诗人自况。如果再进一步扩大范围，从它写于“文革”刚刚结束，它实际上是以此隐喻在“文革”期间成长的一代的苦难的历程：就在他们成长的初期，就失去了求学、就业的机会，“文革”结束时，他们“一无所有，跟着感觉走”，摇滚歌手崔健就唱出了他们的心声。但他们中的大多数是不会心灰意懒的，对未来仍充满希望：“把孤独者并不孤独的宣言，写在天空。”它同样是一种艺术表象同主体情感关系的“同构”，和郑敏的《渴望：一只雄狮》一样，它们之间的“逻辑同构”是一种本质上的相似。

参考文献：

- [1] 舒炜光. 维特根斯坦哲学述评 [M]. 北京: 三联书店, 1982 99.
- [2] 朱立元. 真的感悟 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1989 242.
- [3] 中国新诗名篇鉴赏辞典 [M]. 成都: 四川人民出版社, 1991 417.

责任编辑: 黄声波