

泰国华文诗歌创作中的中国诗性智慧^{〔*〕}

○ 沈 玲

(华侨大学 华文学院, 福建 厦门 361021)

〔摘要〕泰华诗歌在发展过程中受到五四新诗、台湾现代诗和大陆朦胧诗等影响,但就其精神内核来看,在泰国华文诗歌的汉字书写中承载着中华民族的文化传统、美学精神,蕴藏着属于中华民族传统的诗性智慧。其中,儒家诗教观念是泰华诗歌意绪表达的内在支撑,中国古典诗学传统是泰华诗歌言说方式的审美追求。泰华诗人对中国诗学传统的承续并不是僵化的。尽管说泰华诗歌创作中明显地体现出中国传统诗性智慧,但并不等于说包括泰华诗歌在内的泰国华文文学是中国文学的一部分。

〔关键词〕泰国华文文学;泰国华文诗歌;中国诗性智慧

—

泰国华文文学的发展经历了一个由低潮到活跃的变化。从上世纪二十年代初开始酝酿,经过三四十年代的黑暗时期和五六十年代的繁荣发展时期,到了六十年代中期以后,随着泰国华人华侨政策的改变,泰华文学又一次陷入低潮。但自1975年中泰建交以及随后东盟的崛起,中泰两国在政治、经济、文化各方面交往日渐活跃,泰华文学也渐渐走出低谷,并努力朝着多样化方向发展。与之相应,泰华诗歌的发展也并非一帆风顺。大体而言,上世纪二十年代为诗歌的萌芽期,“三十年代初期就已经有数本新诗集在泰国出版,计有林蝶衣的《破梦集》

作者简介:沈玲(1975—),华侨大学华文学院副教授,博士,主要研究方向为哲学美学、文学理论与批评、华文教育与华文文学。

〔*〕本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目(12YJCZH172)、华侨大学中央高校基本科研业务费资助项目“华侨大学哲学社会科学青年学者成长工程项目”(13SKGC-QT05)成果。

《桥上集》(一九三三年),符开先的《萍》(一九三四年),以及黄崇治的《青萍集》。”^[1]二战后泰国文坛诗风兴盛,六十年代中期以后一度消颓,七八十年代后新体诗创作日渐炽盛。九十年以来,泰华文坛散文创作成为较为强劲的文类,但泰华文坛的作家多是各种文体兼擅,泰华诗歌创作仍处于平稳发展之中。

诗性智慧这一概念首见于维柯的《新科学》一书。在此书中,维柯从原始人认识世界的方式探讨了人类艺术的发生。在他看来,通过隐喻和想象创造或构建的智慧就是诗性智慧。

“诗性的智慧,这种异教世界的最初智慧,一开始就要用的玄学就不是现在学者们所用的那种理性的抽象的玄学,而是一种感觉到的想象出的玄学,像这些原始人所用的。这些原始人没有推理的能力,却浑身是强旺的感觉能力和生动的想象力。这种玄学就是他们的诗,诗就是他们生而就有的一种功能。”^[2]诗性智慧文化是人类的第一个文化形态,人类文明早期都经历过诗性智慧文化,中国文明同样是一个经历了原始民族诗性思维的文明,但“中国的诗性智慧在本质上是一种不死的智慧”。^[3]中华文明的持续性、汉字的表意性、中国人重直观体验与顿悟的认知方式又使得中国的诗性智慧中内蕴着理性智慧,换言之,中国的诗性智慧不单单具有维柯意义上的原始思维,还有逻辑思维,只不过它外在的表现形式常常是诗意的、诗性的。本文借用维柯的概念,以中国诗性智慧概括泰华诗歌创作中体现出的受中国诗学思想(主要是儒家诗教观念)支配、有着中国古典诗学审美追求的特质。

泰华文学与中国文化关系密切,中华文化在多方面影响着泰华文学,其中原因除了中华文化本身具有的强大魅力和吸引力之外,很重要的一点是创作主体的根性意识和由此而来的对本民族传统的坚持。回顾泰国华文文学的发展历史可以发现,泰华文坛创作主体最初以华侨为主,再到华侨与华人共同参与,到今天泰国华人成为活跃的创作力量。有研究者指出,“1926年后是华侨文学萌芽的年代,是在‘五四运动’催生之下出席的年代。”^[4]“泰华文学能够在泰国的土地上开花结果,除了一些在泰国出生作者的努力之外,每一个时代都有不少从中国移民来的青年投进写作队伍。四十年代中期,由中国南来的青年知识分子特别多,其中有不少投进写作队伍。”^[5]他们为泰国华侨文艺注入了新生力量。1939年到1945年间,因战争等原因,泰国文坛的作家们或避世,或回中国,或放弃写作,创作人才一度凋零。不过“五十年代,六十代的新移民,或者是回归的‘新唐’,他们加入写作圈的为数也相当可观。目前泰华文坛的创作队伍,这两个年代的作者占了一个很大的比例。七十年代的新移民作者减少了一些。八十年代呢?更少了。土生土长的作者似乎是没有。”^[6]可见,泰华文坛既有中国内地来泰避战的“新唐”作家,又有泰国本土成长的“老唐”作家,而两派作家在创作上虽然因理念不一,存在着分野,但彼此交流、互相融合已成必然趋势。因此,随着作家身份的转变,泰国华文文学经历了一个从华侨文学向华人文学转变的过程,但无论是华侨文学还是华人文学,包括泰华诗歌在内的泰国华文文学的创

作主体仍是有着同根同源文化的同一族群。

而文学作为一种表现的艺术,“表现首先是属于想自我表现的自然,并在作品中找到了自我表现的途径。这些作品本身也是具有表现性的,是自然所启发的。作品给我们打开的独特世界是自然的一种可能;在实现这种可能时,作品给我们带来了一个实质的信息;艺术家作为一个曾经感到这一信息的人,也从中表现了自我。”^[7]因此也可以说,以泰国华侨华人身份进行的诗歌写作也是表现作家自我的一种手段,这种表现中自然带有源于同一族群的文化与美学内蕴。

另外,从语源来看,泰国华文文学是泰国华侨华人以汉字书写的文学,而语言与文化有着密不可分的关系,语言既是文化的一个构成部分,又作为文化的载体,承担着记录、传播文化的功能。“新的艺术,没有一种是无根无蒂,突然发生的,总是承受着先前的遗产。”^[8]泰华诗歌是用汉字写成的文学作品,对泰华诗人来说,“尽管故乡的路条已改/故乡的方向没有改/青山葱秀连连绵/溪流清急蜿蜒/林野肥沃丰裕/胎育着幸福的人民//尽管故乡的人事已变/故乡的土质没有变/高龄的老树已消逝/披上壮秀如童子军的新橡林/油灯茅舍已无存/奠下水泥木屋和电灯//尽管严父慈娘已逝/故乡的史迹没有逝/那一所播种华文的陋室/那一段中华礼教的熏陶/把故乡酝酿成/今日的方块诗”^[9]故乡已然远去,但承载传统的方块字依在,泰华诗人用祖先留下的方块字抒写对故乡、对传统的热爱与怀念。泰华诗歌在发展过程中受到五四新诗、台湾现代诗和大陆朦胧诗等的影响,但就其精神内核来看,在泰国华文诗歌的汉字书写中承载着中华民族的文化传统、美学精神,蕴藏着属于中华民族传统的诗性智慧。

二

具体而言,泰华诗歌中的中国诗性智慧主要表现在以下两个方面。

第一,中国儒家诗教观念是泰华诗歌意绪表达的内在支撑。

中国儒家诗教观念本身就是一个包容性强的生长性概念,先秦两汉时期的诗以言志说、兴观群怨说、温柔敦厚说,魏晋时期的诗以缘情说,唐宋的文以志道、文以明道、文以载道说以及以诗代史等都可纳入儒家诗教传统。泰国是一个普遍信仰佛教的国家,佛教对泰华诗坛有影响,比如1945年,泰国中华佛教研究会诸人成立了“标指诗社”,该诗社“以禅为诗,以诗协禅”进行创作,泰华诗人偶尔也在诗中写佛教活动,不过综观泰国华文作家的诗观和诗作,尽管泰华诗人是在异域的土地上进行创作,但泰华诗歌的意绪表达主要仍是受中国儒家诗教观念的影响与支配。

首先,在对创作主体的要求上,以道德为主。

中国儒家文艺思想认为在诗品与人品二者之间,人品决定诗品,要求作家要有崇高的道德修养,只有作家作品有良好的道德修养才能写出好的作品来,而好的作品一定要有浩然之气。泰华诗人同样认为:“作家的思想品德和他的作品有密切的关系:诗品是人品的反映。”“有一些人品不正的人写出一些‘正品’的

诗或文章来,总有些破绽,终有一天被人看出其虚伪的面目来。什么样的人,就有什么样的诗。”^[10]因此,“作为一位当代的文艺作家,我们是应当有一颗明辨是非的心,不迷惑,不出卖灵魂,有所选择,有所坚持。”^[11]

其次,在创作主旨上,要求诗歌反映现实,关注现实。

儒家特别注意文学的社会功能。孔子《论语·阳货》篇中曰:“《诗》可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。”孔子认为,诗歌可以激发人的情志,可以观察社会,可以结交朋友、团结人群,可以批评政治得失、表达对社会不合理现象的不满。这虽然说的是《诗经》的社会作用,但实际上也是对诗歌这一文学体裁所具有的认识、审美、教育等社会功能的主张。孔子开启了现实主义文学批评理论的源头,中国的文学创作大都要求文学发挥应有的社会功用,关注现实,反映现实,批判现实。泰华文学创作一开始即受五四精神熏陶,强调用现实主义精神进行创作,诗歌也不例外,现代主义是泰华诗歌的起点,现实主义则是泰华诗歌创作的主流。即便泰华诗歌渐渐转向书写个人的情感,但作家始终未曾忘怀现实,泰华作家李少儒说:“诗可以分:治世的歌颂。乱世的呼吁。愤世的讽刺。”“在文学价值上说,歌颂的文学价值,比不上乱世与愤世文学的内涵与张力。”“在那些书写属于个体的情感中仍不时流露出作者对社会、人生和人性的关怀与反思。像李少儒、司马攻、林牧、夏煌、老羊、曾心等人的诗歌皆是如此。

“在风雨如晦的日子里/我沉重地拿起如椽的笔/把心灵的重压/化作浓情热血/去倾吐弱者的辛酸不幸/去揭露世间的丑陋不平//我没有无病呻吟的闲情逸致/更没有吟风弄月的悠闲雅兴/我仅知道我拥有一颗爱心/我仅知道我应忠于华夏诗歌精神/当世间还有多少悲凄的眼泪/当弱者还在渴求善心与同情//”“在传统文化被糟蹋践踏的危机中/有人正把祖宗的词语碎骨分屍/忘记自己的属性而拼命学‘洋八哥’/狂热地把脏似垃圾的文化崇拜模仿/我坚信文化的传统应忠于本国的传统/诗歌应属于人民大众与时代声音//”^[12]这是泰华诗人林牧1999年写下的诗《我的歌》,可以看作他自己诗歌创作理想与主张的剖白,也是他文学观念的诗意体现。诗人认为诗歌属于大众,属于人民,属于时代,作为一个有爱心与良知的诗人,在面对社会黑暗与不公的时候,要用笔去倾吐弱者的不幸,揭露世间的丑陋与不平,这才是华夏诗歌的精神与传统。在他看来,不仅仅是诗歌如此,一切文艺创作都应该遵守这种精神,“追求高品质的‘泰华文学’”。他说:“如以文学的广义及所含的深意而言,文艺的创作,不论时代如何变化、历史的发展如何,还是离不开人生的启蒙角色及社会的教育功能。”“文学是社会的投影,是历史发展的实象记录,是社会的良心,是时代的呼声,是追求真理、表达理想、灌溉灵魂、观察世态、探索生命的精神世界上层建筑。因此,一位有宏观思想、热爱真理、热爱人类的作家,不能存有一种闭门造车的心态;他必须深入生活,面向人生、面向时代,热情颂扬美好事物,站在时代的前端,并拥有一个坦荡胸怀及宏观思想,……写些反映生活、具有欣赏价值又具有趣味性、有时

代感及社会功能、富有地方色彩的高品质‘泰华文学’来吧。”^[13]林牧对文学的社会功能有着深刻的认识,与其主张一致,他的诗作多是为人生、为社会而作的,有对光明的歌颂和对黑暗的批判。

再如泰华诗人夏煌也是位非常关注现实的作家,他的笔触较多地深入到了生活在社会底层处于弱势的人民。像《卖笑生涯》《污莲泪》诗写出卖灵与肉的妓女,“为了生生活下去,/我卖,/要寻刺激和欢乐,/你买!/这个人间呵,/就是估我卖你买的世界!//天灾加人祸,再加强权/生活、饥饿逗得我们走投无路/什么叫人羞耻?/什么叫人的尊严?/它能值几个钱?/能不能换个面包,/让我裹腹过一天?!/啊!/说我们自甘情愿!/自甘堕落自作贱!/请你告诉我:/是谁逼使我们,/过着万人糟蹋万人虐!//”^[14]这些可怜的女子“逢人嘻口笑,媚眼瞄”、“左右穿梭送吻又送抱”、“仿春俏,卖灵肉”,“人前强欢笑,/背人偷拭泪潸潸”,千万般无奈,只是因为那一年“天灾洪患过了又干旱,/赤地千里哀鸿号!/弟妹年幼堂上双亲老,/三餐难觅一餐饱。/全家生活全靠自己一肩挑。”遇上天灾生活本已不易,再加人祸,“人肉贩子噬人魔;/尽把纯真稚女来拐骗。/甜言蜜语又诱又骄,/一纸卖身契约签定了。/从此奴隶生活不由己,/要挖要割任人宰;/皮鞭、火炙、惨打无人告,/忍辱含羞逗卖笑!”^[15]再如诗《胶工之歌》写到为了生活为了一家温饱,割胶工们不得不从半夜三更割到太阳高高升起,从山坳割到山陇上,再从山陇顶割下到山坳。《洪水浸京华》写城市洪水后普通百姓的悲苦喜乐。《渔家乐·渔家苦》写海上渔家户潮来潮去辛苦捕鱼,却过着“雨打船棚水漏屋”,“蚊蚋成夜欢歌笑/尽情肆虐吮血饱”的生活。

再次,在诗歌的审美境界上,视善为最高层次的追求。

在儒家思想长期占统治地位的中国古代,虽然也有庄子一派求真的美学追求,但儒家善的追求,或者说道德追求仍是包括文艺在内的最高审美追求也是最终追求。泰华诗人早已通过创作认识到诗歌的最高审美追求是求真、求善、求美,如老羊写道:“诗神说:诗歌的灵魂,是真,善,美。”“没有真善美,就没有艺术。没有真善美,就没有诗歌。真善美,联结一致,相互相因,协调和谐。以真求美,真美而达善。”^[16]从哲学层面来看,真代表知识理性,善代表道德,表现在艺术创作中,即作品中既要有知识,又要有美感,还要符合道德规定。而在真善美三者之间,诗歌创作追求知情意的统一,但最高目的是求善。就这一点来看,泰华诗人的审美追求不同于西方,而是沾染上了传统中华文化的色彩。

诗歌是表现性的形式之一,是表达情感的艺术。《毛诗序》说:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗,情动于中而形于言。”意即诗歌因情感激发而作、呈现的是人的心灵世界,包括情感、怀抱与理想。中国古人所谓的诗缘情或诗言志正是在抒发情志这一点上获得了统一。泰华诗人对诗歌的抒情性特征认识得非常清楚,也非常重视诗歌情感的表达。就泰华诗歌的创作实际而言,泰华诗歌是抒情为主的作品。正如诗人林牧在《我的歌》诗中吟唱的:“在浩瀚的文学海洋中/我艰辛地把苦涩的诗句抒写/我没有冀求获得人们的赞誉/也不曾希望夺

取桂冠的野心/我仅希望能表达善意与纯真/诉说心中的忧患和郁闷感情……”^[17]诗人们用文字诉说爱情、友情、乡情、亲情、人情、离情等属于全人类共同也是共通的情感,但无论泰华诗歌的主题多么丰富,艺术上的抒情性始终是泰华诗歌的一大特征。

泰华诗歌中,再现客观现实的诗歌明显少于表现作家心灵的诗歌,叙事性作品的数量明显不如抒情性作品。旧体诗中律诗、绝句的数量大大超过长于叙事的古诗等,新体诗更是表现明显,即便是一些反映现实、有着鲜明现实主义传统的诗歌,泰华诗人更爱直抒胸臆而非客观冷静地进行叙述,间或相杂议论,但无论是抒情性诗作还是叙事性诗作,泰华诗歌中的情感表达多是和缓的、有节制的,较少不能自己,强烈直接如火山般喷薄而出的表达。

在泰华诗人看来,诗歌的真善美必须筑基于诗所要表达的情感。“感情,是诗歌的生命。没有感情,诗歌的真善美又何所自?没有感情,诗歌还能成为诗歌吗?诗歌的感情,必须真挚。虚假的,做作的感情,只能引起读者的反感。”“诗歌的感情,是诗人个人的感情。感情注入于诗中问世,这感情便不仅是诗人一个人的了。”“诗歌的色彩,是诗人用自己的心血调配的。”^[18]这就是说情感是决定诗歌真善美的重要条件,而且诗中的情感应该是真实的,属于作者个人的情感,诗人的创作也是真情流露之下的创作。

第二,中国古典诗学传统是泰华诗歌言说方式的审美追求。

泰华诗歌在地域上属于泰国文学,但从渊源而论,就如泰国作家司马攻所说:“虽然泰华文学属于泰国文学的一部分,但事实上,如果泰国的华文作者仍继续用华文来从事创作的话,就不能脱离中国的文学传统。避免不了受中国文学的影响,尤其是在词汇以及风格和体裁方面。泰华文学必须充分利用母体文化的文学财富,以及新的创作手法,这条文学的源泉是不能分割的。”^[19]泰华诗歌同样不能脱离中国诗学传统。

从形式看,泰国华文诗歌可以分为旧体诗和新体诗两种,总体而言,新体诗创作盛于旧体诗,但是这不表示泰华诗坛放弃了对诗歌言说方式的审美追求,放弃了旧体诗的创作。比如曼谷的华文诗歌创作,其中“诗赋之盛,可以分为战前与战后两个时期,战前诗风之盛,始于华侨日报辟有《华园诗坛》,而战后则为《世界日报》创刊的《湄江诗坛》。……战后泰华人才济济,风起云涌,比之《华园》时期尤有过之而无不及。”据研究者初步统计,此时约有 267 人以上的旧体诗诗人,出版了 17 本旧体诗著作。^[20]而泰华诗学社 13 周年庆祝中秋筹备会上,作家李少儒则提出了容纳新体诗的主张,并得到通过,由此有了泰华诗坛历史上第一次新旧诗联袂大诗展,当时有旧诗一百多首,新诗 30 多首。有人曾感叹,“为什么新诗的前途,经过将近六十年了,还是如此的暗淡,不能取代旧体诗的位置呢?其症结之所在,便是新诗到现在还找不出一个路子来,旧体诗有历史为凭据;而词句的优美,境界的高远,声调的铿锵,可以令人神往。”^[21]泰华诗歌绍承中华诗学传统最直接的表现就是习用古典诗词语句、音律和意境。因为泰华

诗人意识到“中国的古典文学中有很多超越时空的名作,都有它富于气魄的涵盖性——发挥词句基型简单的组合,概括地,涵盖大幅度的人具象,和繁复的意象,穿越现实的感受与想象,在无限的时空间展现一个又一个壮大的景容和概念。”^[22]所以他们在创作中自觉或不自觉地借用中国传统诗词或袭用中国传统诗词意境。泰华旧体诗创作自然遵循着中国古典诗学传统,新体诗创作则没有如旧体诗那样有严格的格律、韵律等形式方面的规定,如若抛开那些本身就古典诗形式写成的诗歌不谈,泰华新体诗中仍有不少古典诗词的韵味。

以泰华诗人陈博文的新体诗为例,如他的《桴屋》一诗:“何必为天地悠悠而怆然! / 不要说这是苍凉绝境, / 似梦似幻, / 正是一处隐逸的归宿。 / 看那疏枝衰草, / 竹屋茅檐, / 应是适意的栖止。 / 算了吧! / 人生就是梦幻, / 不要把梦幻嵌上悲哀, / 拾取那朦胧隐约, / 烟笼寒水! / 雾锁秋江! / 如此冷寂意境, / 化成柔柔诗意。 //”^[23]短短一首小诗,化用了唐人陈子昂《登幽州台歌》“念天地之悠悠,独怆然而涕下”、杜牧《夜泊秦淮》“烟笼秦淮月笼纱”、宋人秦观《满庭芳·山抹微云》“山抹微云,天连衰草”、辛弃疾《清平乐·村居》“茅檐低小,溪上青青草”、吴文英《齐天乐·赠姜石帚》“雾锁林深,蓝浮野阔”等句,而且整首诗营造出的画面又让人不禁联想到陶潜的竹篱草舍和杜甫的成都草堂。他的另一首《重临芭堤雅》:“堤边的凤凰花灿烂似火 / 又匆匆过了仲春季节 / 剪剪东风,吹醉游人甜梦! / 云山映海! / 浊浪堆雪! / 风光依然旖旎。 / 虽是旧地重游, / 但楼空人去。 / 往日的依偎,暗香宛在, / 记得握别时,两情依依。 / 曾几何时? / 顾影已成陌路, / 忆旧情怀,好似春江流水, / 然云山千叠,再晤必难。 / 就算有朝重见, / 镜中花,水里月, / 徒增黯然神伤。”^[24]这是诗人重回旧地后追忆往昔欢乐相聚场面而作的诗,诗人在诗中糅合北宋范仲淹《岳阳楼记》“阴风怒号,浊浪排空”和苏轼《念奴娇·赤壁怀古》中的“惊涛拍岸卷起千堆雪”成“浊浪堆雪”句,还灵活化用了唐人崔颢《黄鹤楼》中的“此地空余黄鹤楼”、林逋《山园小梅》“暗香浮动月黄昏”、柳永《雨霖铃》“执手相看泪眼”、李煜《虞美人》“恰似一江春水向东流”等古典诗句,这些古典气息浓厚的词语的灵活运用让全诗变得优雅精致。而他的《离梦》一诗以“昨宵梦里, / 枕上分明相视。”和“昨宵朦胧, / 枕上分明梦见。”^[25]结构全篇,抒写对离人的怀念,从诗句来看,模仿的是花间词人韦庄的《女冠子》:“昨夜夜半,枕上分明梦见。语多时。依旧桃花面,频低柳叶眉。半羞还半喜,欲去又依依。觉来知是梦,不胜悲。”但细究全诗的意境与立意,又颇有几分苏轼《江城子·十年生死两茫茫》一词的味道。另一首《漓江山水》“大自然留下的瑰宝, / 在视影光圈中, / 让飘逸意象飞翔来去, / 流进澄净心境, / 化作无限幽思。渔父依然江上催棹, / 震破了一镜春水。 / 阵雨悄悄洒过, / 把沉睡的桃花拉出帐门。 / 千峰叠翠, / 形态夸张, / 隐约泽畔云烟里, / 翻出了鸟声帆影。”^[26]诗写的是漓江美景,但其中又有柳宗元《江雪》、张志和《渔歌子·西塞山前白鹭飞》和屈原《楚辞·渔父》等的意境。

再比如泰国新移民诗人晓云的《爱情落难》,以“陆游的‘钗头凤’是我悲切

忧伤的写照/长生殿日日夜夜萦绕着我的‘长恨歌’”^[27] 拟写失去爱情的痛苦,既贴切又雅致。她并没有化用古典作品的诗句,而是直接在作品中嵌入古典诗词的题目,让读者自己联想起原作的意旨,再进而与作品的意境产生系连,这样诗句既凝炼概括,又给读者以较大的想象空间,堪称巧妙。而司马攻的《青冢》:“一只孤雁横空而过/汉家天子枕湿的凄梦/被叮叮的铁马/呀呀雁鸣/冲破/细长的指尖/如风/连连弹在/汉元帝的心弦上/昭君的情影/在毛延寿的彩笔下/涂成一堆/青冢//”^[28] 诗人从《汉书·元帝纪》和《匈奴传》所记昭君之事切入,写汉元帝与昭君的爱情悲剧,淡笔勾勒渲染的意境、心境,颇有元人马致远《天净沙·秋思》和《汉宫秋》的神采。

泰华诗人对中国诗学传统的绍承并不是僵化的。如在诗歌的音律等形式方面,虽然如朱光潜先生所言,“诗是具有音律的纯文学”。^[29] 但论到新体诗创作,泰华诗人认为音律不应当成为束缚诗歌创作的问题。如老羊即提出:“新诗要不要押韵?我想这问题没有什么争论的必要。我一向以为,押韵与否,作者自便。问题在于,整首诗有没有诗意。诗的句子,不同于散文的句子。但有时与散文句子并没有什么分别。有些诗句,在整首诗中是诗句,拆开来也是诗句。有些则不然,在整首诗中是诗句,拆开来是散文句子。……整首诗有诗意,可以是构成这首诗的各个句子都充满诗意;也可以是并非每一个句子都是有诗意的句子。押韵的诗是这样,不押韵的诗也是这样。我个人是偏爱有押韵的诗的,但不因此而主张写新诗非押韵不可。”^[30] 他认为不泥于诗押韵与否,而要求诗有诗意。“不能说,没韵的诗不是诗。不能说,不押韵的诗比押韵的诗好。韵脚整齐的句子排列,不一定就是诗。”^[31] 这种看法相当圆融。“诗,要写得好,并非只写给自己读,而是要写给多人读的。越好的诗,应该是越好读。因其好读,也才有越多人读。因其读之好懂,领会其内涵,爱其意境与句子的美,深深与诗人共鸣。这就是好诗,多人爱读的好诗。这样的诗,如果句子押韵押得好,使读者读得更加有味,乐意去背诵,甚至比押韵还更易上口,更好记,更能引起读者背诵的兴趣,更能久记不忘,那么,又何必强求诗人押韵呢?”^[32]

由此可以看到,泰华诗人并不刻意强求全部的泰华诗歌都与中国旧体诗传统保持一致的形式规定,而是以是否为人理解,是否具有意境作为诗美的评价标准,在诗的形式与内容之间,泰华诗人无疑是将内容视为更重要的一面。正因为此,我们在泰华诗歌,尤其是新体诗中既能读到如夏锦的《重逢》、曾心《赏月思》这类押韵的作品,又能读到如陈博文《生之流转》、范模士《抹不去的离愁》之类质朴流畅,不讲究韵押的诗。

另外,对泰华诗人而言,“诗歌的语言,饱和思想,加上美的色彩,加上铿锵的音调,才能扣人心弦。苍白的思想,单调而枯燥的词语,只能使读者感到疲劳或昏昏然”。^[33] 扣人心弦的好诗是充实的思想、优美的语言和铿锵的音调的完美结合。在他们看来,“好的诗,会给予读者广阔的想象的空间,但是,不管怎么宽怎么广,也不论读者各人的经历有如何的不同,那种种想象,到底不能脱离诗人

所要表达的中心意念的。”^[34]诗歌需要想象,但想象的基石还是思想,是诗歌想要表达的主要内容。这完全是唐代白居易“根情、苗言、华声、实义”的注解。

三

以上从两个方面剖析了泰华诗歌创作中蕴藏着的中华诗性智慧。需要指出的是,尽管说泰华诗歌创作中明显地体现出中国传统诗性智慧,但并不等于说泰华诗歌、泰国华文文学是中国文学的一部分。尽管在泰华诗歌发展的初期,作者和作品内容都与中国有着密切联系,包含泰华诗歌在内的泰华文学也曾一度被认为中国文学的一部分,但随着时代的变化和泰国华人政治身份的变化,泰华文学已然是泰国文学中的一个组成部分,它们与泰国境内其他语言创作的文学一起共同丰富了泰国文坛的创作实绩。可以说,中华文化在本民族族群内部的潜在传承方式决定了泰国华文文学创作中无论语言形式还是艺术表现都无法脱离中华文化的胚胎,但文化在异域传播与族群代际间传承过程中必然伴随的变异性,泰国华文文学创作主体来源的多样、身份的多重转变又导致了泰国华文文学中的中国诗性智慧中融合了属于泰国的本土经验。

因为泰国华文文坛很少有专门从事创作的人,绝大多数泰华作家是在工作之余从事文学创作,而且从泰华文坛萌芽期起直至上世纪五六十年代,泰国的华文作家们多在报纸、杂志上发表作品,少有人将作品结集出版,因此虽然当时的作家们创作了不少的精品,但可惜的是没有能完好地保留下来。研究资料的空白给我们今天的研究带来了一定的困难,我们期待着未来有更多的旧作被发现、出版,以便于进一步充实学界对包括泰华诗歌在内的泰华文学的研究。

注释:

[1][5][6][10][19][28]司马攻:《司马攻文集》,厦门:鹭江出版社,1998年,第528-529、582、582、368、526-527、196页。

[2]维柯:《新科学》,朱光潜译,北京:商务印书馆,1989年,第182-183页。

[3]刘士林:《中国诗性文化》,南京:江苏人民出版社,1999年,第22页。

[4][20][21]洪林:《泰国华文文学史探》,汕头:汕头大学出版社,2008年,第5、126、126页。

[7]杜夫海纳:《美学与哲学》,北京:中国社会科学出版社,1985年,第116页。

[8]鲁迅:《致魏猛克》,《鲁迅全集》(第12卷),北京:人民文学出版社,1981年,第381页。

[9]林文辉:《一手没公开资料》,曼谷:泰华文学出版社,2000年,第84-85页。

[11][12][13][17]林牧:《大山的足迹》,曼谷:泰华文学出版社,2000年,第27、83、28、82页。

[14][15]夏煌:《红木棉》,曼谷:泰华文学出版社,2000年,第55-56、64-66页。

[16][18][30][31][32][33][34]老羊:《老羊文集》,厦门:鹭江出版社,1998年,第280、281、239、280、240、282、308页。

[22]李少儒:《画龙壁》,曼谷:泰华文学出版社,2000年,第9页。

[23][24][25][26]陈博文:《陈博文文集》,厦门:鹭江出版社,1998年,第228、236、233、229页。

[27]晓云:《问情为何物》,曼谷:泰华文学出版社,2000年,第88页。

[29]朱光潜:《诗论》,北京:北京出版社,2005年,第135页。

[责任编辑:黎虹]