

甘版图书

# 摇曳在驼铃上的诗章

叶舟诗集《大敦煌》阅札

□ 蒋应红



文学创作要时代书写,更要为时间书写。一本书能从畅销变成常销,就是时间给予的最大褒奖。在文学整体式微的当下,叶舟出版自2000年的诗集《大敦煌》,历经26年,能一版再版(2000年敦煌文艺出版社出版,2021年甘肃文化出版社出版纪念版,2026年甘肃教育出版社推出二十五周年纪念版),这本身就是一个值得思考的现象。当然,被时间掂量和甄选过的作品,自然不负众望。

在叶舟出版的十多部诗集中,《大敦煌》是其代表作。这部诗集内容丰富,形式多样,想象不羁时,尽显灵思飞动,长吁短叹间,不乏典雅情志,其所奠定的审美调性——意象选取、词语调遣、形式布局、情感设色等基本成为叶舟之后文学创作的艺术风格。阅读这部诗集,我们能深切感受到诗人笔下的汉语词汇仿佛被驱赶到广袤草地上的野马,自由奔跑,昂首嘶鸣,肆意撒欢。在中国西部的文化廊道上,叶舟的诗作一次又一次地放纵了汉语词汇的同时也被汉语不断塑造,不断成全。在“我注六经”和“六经注我”的辩证互动中,诗集《大敦煌》便具有了既属于地理又超越地理的属性,在其审美海拔上,敦煌已不再是沉默的背景,而是发声的主体,是诗歌真正的作者,而叶舟不过是它选中的记录者罢了。

不管是小说,还是散文、诗歌、剧本的创作,敦煌,对于叶舟而言,从来不是一个具体的、生硬的地理名词,而是一种被磁化的、充满召唤力的精神坐标。当这些与“敦煌”相关的地理名词被精心布局到诗歌的语言序列中时,往往会在诗人主观情感的放逸中突破字词之“相”,在理性和感性交织的形而上之自觉展开对世界的思考与追问。诗歌的艺术思想和审美价值也诞生于此。由是,《大敦煌》中所涉及的地理元素,便不再仅仅作为装饰性的背景来象征“西部”,而是以西部诗歌本身的血肉与骨骼来验证其之于中国当代诗歌特有的艺术气象和美学风格。

在《大敦煌》的诗篇创作过程中,叶舟尊崇中国古典诗词表情达意的惯用艺术手法,将主观情思投射于客观世界的诗意创造,倾心为“敦煌”赋予生命与灵性,这是其诗歌抵达哲学深度与美学高度的关键路径。他让无言的山河开口说话,让自己的灵魂在天地间找到永恒的知音,也使我们的阅读成为一次与万物有灵的世界悄然邂逅。当叶舟写道“敦煌/蜂箱内的一群女儿”“敦煌:牧羊的姐姐”“半个敦煌,在草原飞动”“黎明中起身的敦煌——真像我失散已久的小妹妹”,自然的物象便瞬间获得了生命与灵性。山川呼吸、江河低语、草木含情,寻常的风景褪去平庸,披上动人的诗性外衣,叶舟用“以我观物”和“以物观物”双重视角极大增强了诗歌的感染力和哲思性。从文本价值来看,地理空间具有生命和灵性的同时,也赋予了地理空间承载文化记忆的“意象”或“符号”的功能。比如叶舟在其诗篇中,用“蓝色的敦煌”来表达母爱的伟大与宽广,将青海湖视为“上升的女神”“美丽花冠:好像前世的女儿,名曰飞天”等,这种将地理元素人格化、精神化的书写,使《大敦煌》中的每一粒沙、每一块石头、每一帧壁画都成为有呼吸、

有记忆、有言说的存在,同时,这种“世俗化”的表达,是神圣“敦煌”走进“寻常百姓家”的极具启发性的艺术探索。因此,读叶舟的诗,我们总能感受到沙漠的热浪扑面而来,能听见“十万细沙,集体吹鸣”,能看到壁画上的飞天在月光下复活。这种感官的直接性,来自诗人对敦煌经年累月的虔诚护念和静心凝视——有别于走马观花的采风 and 猎奇心理驱动下的即兴发挥,而是将自我融入土地的精神朝

圣。“投之以桃,报之以李”,敦煌也让叶舟的诗篇少了一份宣泄,多了一份庄重;少了一份燥气,多了一份悲悯;少了一份促狭,多了一份宽广。在《丝绸之路》中,他写道:“让丝绸打开,青春泛滥/让久唱的举念步步相融/鲜血涌入,就在路上/让一个人长成”,不难发现,叶舟笔下地理的细节已成历史的入口,自然的景观俨然成为信仰的见证。

值得一提的是,叶舟的《大敦煌》书写并没有将视域局限在“敦煌”一隅,而是将敦煌置于更广阔的文化版图内,辐射到历史和当下、整个西部甚至邦外,形成“围点打援”的艺术布局,如《大敦煌》中相当数量的诗歌涉及诗人在新疆、西藏、青海等地的所见所闻、所思所想,以及对俄罗斯、希腊、埃及、太平洋、潘帕斯草原等地风情或历史图景的“怀想”。这种地理的拓展,使《大敦煌》成为一部流动的文明史诗,一座词语搭建的“龙门客栈”,充满了惊奇、奇趣、瑰丽和情义。



游客在莫高窟游览 田 蹊

圣。“投之以桃,报之以李”,敦煌也让叶舟的诗篇少了一份宣泄,多了一份庄重;少了一份燥气,多了一份悲悯;少了一份促狭,多了一份宽广。在《丝绸之路》中,他写道:“让丝绸打开,青春泛滥/让久唱的举念步步相融/鲜血涌入,就在路上/让一个人长成”,不难发现,叶舟笔下地理的细节已成历史的入口,自然的景观俨然成为信仰的见证。

值得一提的是,叶舟的《大敦煌》书写并没有将视域局限在“敦煌”一隅,而是将敦煌置于更广阔的文化版图内,辐射到历史和当下、整个西部甚至邦外,形成“围点打援”的艺术布局,如《大敦煌》中相当数量的诗歌涉及诗人在新疆、西藏、青海等地的所见所闻、所思所想,以及对俄罗斯、希腊、埃及、太平洋、潘帕斯草原等地风情或历史图景的“怀想”。这种地理的拓展,使《大敦煌》成为一部流动的文明史诗,一座词语搭建的“龙门客栈”,充满了惊奇、奇趣、瑰丽和情义。

古今中外的诗歌发展史曾雄辩地证明,诗歌,甚至整个文学发展出现瓶颈时,都因为俯身民间文学,汲取民间文学的率真和醇厚而焕然一新。由此可见,向民间文学看齐,应该是现代诗“枯木逢春”的可靠途径,也是回击“危机论”的有力方式,透过民间歌谣俚曲的表层形式,借鉴其深层的诗学精神与语言活力,最终锻造一种“有根的现代性”。这就意味着:诗人要提高诗歌语言的表达力和审美力,必须将自己变成一个“倾听者”或“翻译者”,自觉下沉到民间的旷野中去学习市井街谈、劳动呼号、方言土语中的“陈词老调”,将那种鲜活、炽热、饱含生命力、富有质感的口语、俚语、俗语等通过适当润色或直接挪用入到诗行中来,借鉴歌谣中的复沓、对答、起兴等艺术手法,探索适于朗诵、传播的新的声音形式,让诗歌重获“被听见”的力量。

叶舟的《大敦煌》作为一个诗歌文本,其价值正在于此:它如同一曲穿越罡风流沙的苍劲长调,以其鲜明的歌谣化特征,显示出积极“寻根”的自觉,这为当前现代诗的创作示范出一条重返源头、接通地脉的崭新路径。用作者的话说就是:“在规避疏离了时尚和世俗的写作之后,我用自己的脚印,丈量了敦煌的四个方向。在大漠漫游的日子里,我陆续地走入了回族、维吾尔族、哈萨克族、东乡族、撒拉族、锡伯族、裕固族、藏族、蒙古族、满族和保安族;我穿行了蒙古高原、帕米尔高原与积雪的青藏高原,在充满了强劲和卓绝生命力的异质文化中,在朝向敦煌的路途上,我的

内心与诗篇长大成人。”因为作者这样的特殊经历,《大敦煌》在诞生之初就携带着天然的歌谣基因,以独特的辞藻、音律与形式,标示出一种向古老声音传统回溯的艺术姿态。这部诗集大量以“谣曲”“谣唱”“吟唱”“民谣”“土风谣”“涛辞”“拟民谣”“情歌”命名的诗篇,不耽于对散落在西部大地上的不同民族的民间歌谣的形式模仿,而是在诗学内核与精神气质上,自觉地接续了那种生于土地、传于口耳、与群体记忆血脉相连的叙事与抒情传统。

《大敦煌》的文本实践,无疑是对抗诗歌日益僵化、沉默困境的一剂良药,让诗重新学会“呼吸”与“发声”,这种民间化的情感表达,使其超越了个体抒情的局限,成为一种文化记忆的载体。这种写作的自觉和意趣,使得叶舟笔下的敦煌乃至西部大地成为一个巨大的共鸣腔,一个经由诗歌语言重新编织的、充满声音与回应的“歌谣现场”。我们完全可以将其视为一场基于诗歌发展传统的诗学“招魂”:旨在以敦煌为精神原乡,以歌谣为血脉,用声音来唤醒诗歌沉睡的公共记忆与音韵肉身,从而为困境中的当代诗歌提供一种有效的突围方案。

如前所述,诗歌语言的“呼吸”与“发声”在本质上是词语作为物质化的存在自觉参与文学文本的审美建设,也即,从语言方面来说,文学的审美性是通过语言作为文本意义、精神的一个重要组成部分的自我显现而完成的,在此,语言不再是文学的形式或载体,马丁·泽尔所言不虚:“审美文学也可以理解为一种文本的建立,这种文本作为确定的,其位置不可更替的词语之间的次序而引人注目。”这一观点在诗歌创作中表现得尤为明显,也对我们解释文学的地域性差异具有重要参考价值:既然文学审美性的实现在某种程度上受到词语次序的影响,那么,词语本身的色彩、语调、形态等也根植于地域文化的形成过程。因此,地域文学的审美特色首先是通过文学文本中的地域词汇的特殊性显示出来的。

在叶舟的笔下,囊括到这部诗集中的词语不再是透明的表意工具,而成为有重量、有质感、有呼吸的存在。在《大敦煌》的创作过程中,叶舟仿佛是一位词语的雕塑家,他用刻刀般的笔触,让每一个汉字在纸上站立起来,获得音、形、义三维势态。“艺术作品的世界呈现是作为自我呈现而实现的”,具体到诗歌创作实践中就是将符号意义的词语进行可触可感的物质化转换,例如他写到“推开水/让鱼儿找到大海”“横泪挂在秋天胸脯上”“远方是我扛起的一架脊梁”“风随着意思吹”等,当他写下“壁画”二字,这两个字背后站立着千年的画师;当他写下“驼铃”,这个词中回荡着无数商旅的叹息,这种词语的穿透力,来自诗人

对历史的敬畏、对文化的虔诚。在《大敦煌》中,文字不再是抽象的符号,而成为可以感知的物质存在,每一个词语都成为一个时间的隧道,连接着过去与现在,此地与远方。可以说,这种将词语物质化的书写,打破了语言与存在之间的界限,使诗歌成为一种创造性的存在论实践。

叶舟对词语的挖掘,往往深入到词源学的层面。《大敦煌》的《〈歌城〉空间》这篇以散文诗写成的类似序言的文字通常被读者忽视,而这则小文恰恰是洞悉叶舟诗歌主张的方便之门,虽然说的是“短制”,但也完全可视为叶舟对诗歌创作过程中语言运用的学理思考:“短制归于一词根,是对词根神示的创化、挖潜与呈现。”“短制是沉默,是沉思冥想的开花结果;不是短,而是刹那间的速度和加速度,直抵词根。短制不同于抒情。抒情是对汉语词根本身的弱化、泛滥和糟蹋。而短制是对汉语词根的回复与触及。敞亮、无蔽,对元素的重新界定和命名。其意义天成,脱口而出。”这种词源学的艺术践行,使词语回归到原初的命名行为,让诗歌回到语言的起源处。通过对词语的精挑细选,对句法的精心锤炼,使《大敦煌》中的每一个词语都获得了灵性的光辉,在具体的诗篇中,《歌城》《谣曲》《口诀》《唱读:诗三百》《街景:拉萨八廓街》《眺望》等作品都有追求“词根神示的创化、挖潜与呈现”和“意义天成,脱口而出”的鲜明印迹,可见,叶舟诗歌不再倾心于用现成的词语表达思想,而是要让词语本身成为思想的现场。

总之,读叶舟的《大敦煌》,我们感受到的不只是诗歌的美感,更是一种精神的震撼。诗人不仅以诗歌的形式记录敦煌,更在于他让敦煌在诗歌中永恒——一种超越时间的存在方式。地理书写、民间传统、词语显现,这三个维度在《大敦煌》中交织成一幅立体的诗歌地图。在这幅地图上,我们看到的不仅是敦煌的容颜,更是中华文明的精神密码;听到的不仅是诗人的声音,更是无数代生活在这片土地上的人们的共同记忆。

瀚海夕晖,字纸苍茫。叶舟的《大敦煌》,如一支逶迤而行的驼队,翻越了26个春秋,链接着过去与未来。掩卷之余,那些诗句如晨钟荡谷、滴泉激岩,依然在我们的心中久久回响。或许,这就是优秀诗歌的力量——它不会在阅读结束时结束,而是在我们的生命中继续生长。

《大敦煌》二十五周年纪念版,叶舟著,甘肃教育出版社出版

读书



玉门关遗址 赵琪静

鸣沙山下桃花红 赵琪静