

“少数文学”视域下的黄瀛 诗歌与宫泽贤治诗歌

杨 伟

内容提要 李维·英雄等外国人创作的“日语文学”和水村美苗等有着深刻异文化体验的日本人创作的“日语文学”的兴起是1990年代后日本文学的新趋势。这些充满了“脱臼”的文学侵犯了日语本身的固有体系和日常规范，具有德勒兹所谓的“少数文学”的特征，而活跃在上世纪二三十年代的日本诗坛的诗人黄瀛和宫泽贤治是这种“少数文学”的先驱。他们一个从外部、一个从内部对日语以及被日语所表征的各种编码体制进行了解域化，不仅带来一场诗歌语言的革命，而且以多元、生成、流变的精神孕育了新的视界和可能性。

关键词 少数文学 解域化 黄瀛 宫泽贤治

—

日本旅德作家多和田叶子说过：“如果有人问，代表90年代的文学是什么样的文学，我想我会回答：就是作者以母语以外的语言所写成的作品。”^①日本学者土屋胜彦也认为，“进入90年代后，日本文学中出现的的一个崭新趋势就是李维·英雄、德维特·索裴逊^②等外国人创作的‘日语文学’的登场与多和田叶子、水村美

① 多和田葉子「カタコトのうわごと」，東京：青土社，1999年，第130頁。

② 李维·英雄是犹太裔美国人，曾随外交官父亲在中国台湾和香港度过了少年时代。1967年第一次去日本。80年代后，作为母语非日语的西方人，发表了大量以日语写成的文学作品。现为日本政法大学教授。德维特·索裴逊出生于瑞士，毕业于日本同志社大学文学部，现为朝日电视台记者导演。成名作《初次光顾的客人》获“昂”文学奖。后文提到的水村美苗出生于东京，现在美国教授日本近代文学。

苗等拥有深刻异文化体验的日本人所创作的‘日语文学’的兴起吧。对于日本文学而言,前者是来自外部的冲击,后者则是促使其从内部产生质变的事件”^①。

李维·英雄和水村美苗等人之所以成了这种文学新潮的代表性人物,无疑是因为他们的人生经历和文学创作具有非常典型的越境性质。前者作为来自美国的流入者,后者作为从日本的流出者,都属于在自我形成的过程中因地理上的移动而具备了复数文化的边界儿。李维·英雄用非母语的日语,水村美苗则用“不属于自己的语言”^②——日语来创作文学作品,作为异端活跃在“日本文学”的中央地带。他们那“到处充满了脱臼的文章不仅侵犯了日语的固有体系和日常规范,也导致了我们的精神的解体”^③。显然,他们的文学创作破除了日本文学的所谓“纯血统主义”和岛国式的封闭性,恰好符合德勒兹所谓的“少数文学”的特征。

根据德勒兹的定义,“少数文学(minor literature)并非产生于少数族裔的语言。它是少数族裔在多数(major)的语言内部建构的东西”^④。在德勒兹看来,少数文学之所以重要,是因为它最好地实现了“解域化”的趋势。它一边使用多数人所使用的主流语言,一边将其从国家或民族等固定的辖域中剥离开来,借助“口吃”创造出自己在语言上的少数用法。换言之,语言的解域化正是通过少数人对多数人的秩序化语言的“口吃”来实现的。通过“口吃”,语言从那种辖域化的秩序中脱离出来,最终飞离和逃出辖域化趋势的限定,将真正的多元性敞开在我们面前,并成为一种风格。^⑤

通观1990年代到今天的日本文学,除了李维·英雄、水村美苗、多和田叶子、德维特·索裴逊等人,我们还可以在这种“少数文学”的名单上列举出一长串名字^⑥,而一旦我们把目光转向包括大正文学和昭和文学在内的更广范畴,活跃在1920-30年代的诗人黄瀛和宫泽贤治等人便无疑可视为日本“少数文学”的先驱性存在。

黄瀛(1906-2005)作为中日混血诗人,曾与草野心平等创办同人诗刊

① 土屋勝彦編『越境する文学』,東京:水声社,2009年,第223頁。

② 水村美苗12岁时随父母移居美国,虽然表面上是以日语为母语,但在家庭以外的日常生活中却被迫使用英语,所以对作为母语的日语有一种隔膜感。从这种意义上,对她来说,或许可以说日语是一种“不属于自己的语言”。

③ 土田知則、青柳悦子『文学理論のプラクティス』,東京:新曜社,2007年,第227頁。

④ 陈永国编《游牧思想——吉尔·德勒兹、费利克斯·瓜塔里读本》,吉林人民出版社,2011年,第108页。后文出自同一著作的引文,将随文标出该著名称首字和引文出处页码,不再另注。

⑤ 详见ジル・ドゥルーズ、クレール・パルネ『ドゥルーズの思想』,田村毅訳,東京:大修館書店,1980年,第8-10頁。

⑥ 比如小说家杨逸、温又柔、席琳·娜扎玛菲和诗人亚瑟·毕纳德、田原等等。

《铜锣》。他身为中国国籍，却一直用非母语的日语创作诗歌，像彗星般划过1920-30年代的日本诗坛，从某种意义上说，属于与李维·英雄同一谱系上的“少数文学”诗人。而同为《铜锣》同人的宫泽贤治（1896-1933）出生在日本东北地区的岩手县，一直对以东京话为基础的“标准日语”抱着疏离和抵触感，曾用夹杂着东北方言等元素的非标准日语写下了大量诗歌和童话，可视为与水村美苗等属于同一谱系的“少数文学”诗人或作家。

二

黄瀛1906年出生在重庆，父亲是留学日本的中国人，母亲是日本千叶县人。1914年父亲去世，八岁的他不得不跟随母亲移居日本千叶县，进入八日市场寻常高等小学校开始学习日语，后进入东京正则中学。1923年关东大地震时他恰好回国在天津探亲，遂留在中国进入青岛的日本人中学读书。1925年他再度赴日留学，先后就读于日本文化学院和陆军士官学校，1931年回国从戎。黄瀛16岁时即开始用日语创作诗歌，1925年因《清晨的展望》一诗在一千多名应征者中脱颖而出，荣登《日本诗人》“第二新诗人号”榜首，一时成为日本诗坛的宠儿。但在“外国人总是被排斥”^①的日本诗坛上，其混血儿的身份和中国国籍注定了他只能是一个孤独的“少数派”。

18岁时黄瀛曾写下一首名为《七月的热情》的诗歌：

从白色的遮阳伞下
我看到了神戸美丽的混血姑娘
她一副清纯的楚楚模样
恍如被露珠濡湿的百合花
我看见了这个人落泪的少女
父亲——
母亲——
这个诞生于他们之间的混血丽人
那种混血儿的美丽却让人悲戚^②

① 胜又浩《黄瀛诗歌之个性》，收入王敏、杨伟主编《诗人黄瀛》，重庆出版社，2010年，第336页。这是晚年黄瀛对当年日本诗坛的歧视现象发出的感叹。

② 该诗发表在1925年10月的同人杂志《朝》上。本文所引黄瀛及宫泽贤治诗歌均为笔者所译。

据称，这是黄瀛 1925 年离开青岛、踏上神户港时看到一个混血姑娘而引发的抒情。显然，其中投射着他自身作为混血儿的经历及其自我意识：有着“百合花”一般的“楚楚模样”，但却又“令人落泪”；虽然“美丽”，“却让人悲戚”。几组充满矛盾的修饰语统一在混血儿身上，凸显出混血儿在血缘、国籍、语言、文化上的双重性以及由此带来的身份认同的困窘。从小学升入中学时，黄瀛因中国国籍和混血儿身份，不被认同是日本人，未能如愿进入县立成东中学，由此深深意识到作为混血儿的尴尬与悲哀，但正如冈村民夫指出的那样，“他并不是把文化上的混交当作不希望发生的混乱和侵略来进行揭露的。对他来说，‘混血儿’是美好的，足以撩拨起‘七月的情热’。从文化的混交中感受到官能性的诗意——这便是黄瀛的能耐”^①。正是混血儿的双重性带来的矛盾冲突酝酿了黄瀛内心的风暴，并借助文化和语言的催化，升华为黄瀛式的浓烈诗情，为他赢得了诗人的荣光，以此抵消现实生活中遭受的歧视，成功地实现了从“悲哀”到“美丽”的逆转。所以，黄瀛甘愿把自己的出身作为历史宿命加以接受，并把它作为值得自豪的身份展示在诗歌中。《致妹妹的信（2）》一诗中便有这样的诗句：“妹妹啊，没有比国境线更让我痴迷的尤物。”^② 从中可见，黄瀛并不打算通过迁移到国境线的某一侧来解消自己的两难困境，而是固守在国境线上，不断确认着自己作为“边界儿”的特殊身份，并将此转化为自己诗歌的特质。因此，诗人草野心平说道：“说到底，他既非日本人，亦非中国人，更非西班牙人。他就是黄瀛本身。也不是被割裂后的黄瀛。他悠闲而自由。通过读他的诗来想象他，是最合适不过的了。”^③

正因为如此，黄瀛诗歌的场景大都集中在青岛、天津、上海、大连、横滨、神户、澳门等地，这些港口城市通过向“外部”开放，将“异国”引入内部，成为汇集多种人种、多种建筑、多种语言文化的边界地带和国际空间。它们给不得不四处辗转的黄瀛带来一种归属感，并刺激着诗人的灵感和想象力，构成了与作为边界儿的主人公最为吻合的诗歌舞台。换句话说，诗歌场景的边界性与诗人身份的边界性形成了有效的共振，在诗歌中衍射出大量富有异国情调的风景和词汇。比如在《清晨的展望》中，黄瀛把青岛形容为“宛如意大利一般的街头景

① 冈村民夫《诗人黄瀛的光荣》，收入王敏、杨伟主编《诗人黄瀛》，第 285 页。后文出自同一著作的引文，将随文标出该著名称简称“光”和引文出处页码，不再另注。

② 黄瀛「妹への手紙（2）」，收入黄瀛「瑞枝」，東京：ボン書店，1934 年，第 94 頁。后文出自同一诗集的引文，将随文标出该著名称首字和引文出处页码，不再另注。

③ 鹿兒島文藝協会『南方詩人・黄瀛詩集記念号』，鹿兒島：南方詩人社，1930 年，第 10 頁。

观”，出现了“教会学校”、“洋槐林”、“朝鲜乌鸦”、“总督府”等颇具异国情调的风物（详见『瑞』：184-185）；而《有教堂的山丘——青岛回想诗》则描绘了“南蛮风尚”的教堂、“长崎那种荷兰风情”的绿色屋瓦、“绿树掩映的西式建筑”，还回旋着“就像耶路撒冷的神圣音乐”般的风琴声（详见『瑞』：176-177），以创造出多国或异国的情趣。怪不得同时代诗人堀寿子赞叹道：“生长于东方诗风带的黄君以那种令人惬意的异国情调和世界主义，让我们羡慕不已。”^①

与黄瀛诗歌中这种场所的边界性一脉相承的，还有其语言应用上的边界性，亦即多种语言的混合性。木下杢太郎在给黄瀛诗集《瑞枝》所题的序诗中写道：“其中有方言，有乡土的泛音/还有转瞬即逝的影子、再也想不起来的气息/它们被语言和韵律的细网所捕捉/比本国人更加敏锐/更加柔和、深邃，并带着酥痒和些许的酸涩。”^②的确如此，多种语言的混合性构成了黄瀛诗歌的最大特色，如《夹竹桃花》：

詩

コレは確かに私のFavorite

（中略）

いつの頃か？ 多分カンゴクから出てきた直後

『歷程』は毎月一回、as a punctureに訪れてくれた^③

这一小节诗中穿插着英语词汇“Favorite”和英语词组“as a puncture”，还将通常应该写为平假名的“これ”和通常应该写成汉字的“監獄”故意标记成片假名“コレ”和“カンゴク”，以谋求词语书写上的陌生化。而在代表作之一的《“金水”咖啡馆》中，除了使用“アイスクリーム（冰淇淋）”、“ソーダ水（苏打水）”、“ゲードル（绑腿）”等诸多外来语（片假名词汇）之外，还夹杂了“租界”、“富贵胡同”、“花园”、“电影”等中文词汇（详见『瑞』：175-176）。在使用日语和中文时，黄瀛会原封不动地沿用各种方言和俚语，在形式上则混搭了汉字、片假名、注音假名、英语字母等，俨然就是各种语言和字符的嘉

① 鹿兒島文藝協会「南方詩人・黄瀛詩集記念号」，第17頁。

② 木下杢太郎「詩集〈瑞枝〉の序に代へて作者黄瀛君に呈する詩」，收入黄瀛『瑞枝』，序诗。

③ 黄瀛「夹竹桃の花」，载『歷程』1983年10月号，第46頁。该诗的中文大意是：“诗/它确是我的最爱/（中略）/不知何时，大概是在刚出监狱之后吧/《历程》作为一种冲击每月如期而至。”

年华。比如，在《冰雨之夜》中直接用字母引用英语流行歌“Love's old sweet song”，在《南方来客的诗》中直接用日语汉字引用中国民歌“十送郎”，在《Nocturne》中把蒙古语民歌直接转换成片假名注音等等。或许可以说，在黄瀛的诗歌中，经久回荡着以日语为基调、由多种语言所组成的混声合唱。

诗人小野十三郎在谈到黄瀛诗歌的特点时总结道：“黄君诗歌的魅力就在于那种同时代其他诗人作品中所没有的、新鲜的语言运用方式。黄君写诗时那种语言的佶屈是我们所无法模仿的，我特别被他这一点所吸引。”^①显然，作为一个日语非母语的诗人，黄瀛诗歌的不少诗句都在词汇和语法上渗透着一种特异性，镌刻上了黄瀛独特的标记，如《我们的 Souvenirs》的其中一个诗节：

久しく人間らしい言葉に接しないオレは
この青葉の風景の中に立ちすくんでをる
口を動かしてもうおいのりの段でもあるまい
一言、二言、それはむづかゆいことだ
人を信じ、信じられることは今後何回とくるか知らないが……^②
(『瑞』：12-13)

诗名“我们的 Souvenirs”使用了表达“回忆”或“纪念品”之意的法语单词“Souvenir”的复数形式，据称此诗是诗人献给日本恋人吉田雅子的恋歌，也是对两人逝去恋情的感怀之作。其中很多诗句，比如“久しく人間らしい言葉に接しないオレは”（与人的语言早已久违的我）、“人を信じ、信じられることは今後何回とくるか知らないが……”（不知道，今后还会多少次相信别人和被别人相信……）等，在语法上没有错误，却不被一般日本人所使用，有违传统的惯常用法，显得生硬或带着翻译腔；再加上整首诗歌中反复使用的“Souvenirs”等非日语文字，出现了日语传统语法和表记上的断裂之处，亦即德勒兹所谓的“口吃”现象，因而被小野十三郎视为佶屈的表现。换言之，这是一种非规范化的、从标准日语游离开来的、被解域化了的日语。但这种语言表达上的滞滞或裂隙，恰恰准确地摹写出失恋所导致的自我怀疑和情感上的断裂，从而让语言形式和情感内

① 小野十三郎「黄君の日本語」，收入『詩人黄瀛 回想篇・研究篇』，東京：著土社，1982年，第18頁。

② 中文大意是：“与人的语言早已久违的我/果然伫立在这绿叶苍翠的风景里/哪里还能张开嘴巴，发出祈祷声声/就算一言二语，也刺痒无比/不知道，今后还会多少次相信别人和被别人相信……”

容达成了高度的一致性。借助自己的少数用法——即对秩序化语言的“口吃”——黄瀛对大多数人的日语实行了解域化，突破了语言在长期使用过程中所约定俗成的禁忌和束缚，将生命的血液和个人的烙印注入语言中，让语言获得了一种仅限于此时此地的唯一性感觉。“这种在当下境况中独一无二的使用语言的感觉正是德勒兹意义上的‘口吃’，借助于‘口吃’，我们不再将语言的传统语法当作理所当然，而是可以发生新的联系，从而生产出新的意义。”^① 所以，黄瀛诗歌中佶屈的表现方式可视为其“口吃”的结果，并构成了其他日本诗人难以仿效的独特魅力。

其实，不少同时代诗人都注意到了黄瀛在日常生活中的“口吃”现象。高村光太郎就说道：“他那稍显口吃的口吻也颇具魅力，无论是他的诗，还是他的朗读，总觉得某个地方有着一种与日本人不同的趣旨。”^② 木山捷平也认为，“他说话有些口吃，但这少许口吃的余音却给我以异常美妙的印象”^③。如前所述，黄瀛是在八岁时因父亲病故而非自主性地移居到日本的，中文才是他出生后接触到的第一母语；但他又是在日本接受的日语教育，并不时往返于中日之间，生活在中文和日语混合杂糅的语言环境里，再加上轻微的口吃，可以想见，他讲述的日语乃是被解域化了的日语，与日语有一种不稳定的紧张关系。黄瀛并不是想通过诗歌创作来把这种不稳定的关系修正规范化，而是尽力将这种关系转化为一种特殊的个人风格。他对日语的热爱与他对规范化日语的抵抗形成了表里一体的关系，衍生出一种语言上的革命性力量。对黄瀛而言，创作诗歌乃是他把自己不得不置身于两种不同语言文化的夹壁中这一不利因素逆转为特权的唯一途径。作为背负着双重血统、双重语言、双重文化的“边界儿”，黄瀛主动接纳了被两个祖国撕裂的自我，借助将日语置换成“友爱的语言”，一边砥砺着作为诗人的感受性，一边去触摸诗歌的本质。惟其如此，日常话语中的生理性口吃才会在黄瀛的诗歌世界里被上升到了德勒兹意义上的文体高度，演变为对日语的超强度使用。在黄瀛的诗歌中，各种异质的语言 and 文化的断片之所以能够和谐共存，也正是因为他那种在语言的国境上遭到异化的、虽然孤独但却属于他自身的日语，成为了能够善待和包容各种异语言的“友爱的语言”。换言之，他那些以边界风景为舞台的诗歌，将语言的混合性作为一种隐喻，为我们展示了在充斥着歧视、压迫和

① 蓝江《解域化的语言：口吃与风格》，载《新诸子论坛》2013年第3期，第191页。

② 高村光太郎「焼失作品おぼえ書」，收入「高村光太郎全集」第10卷，东京：筑摩书房，1995年，第341页。

③ 鹿児島文藝協会「南方詩人・黄瀛詩集記念号」，第12页。

阴谋的殖民地都市里所潜藏着的某种乌托邦式的和谐景象。

显然，黄瀛是知道——尽管他或许不愿意知道——这种和谐景象的虚幻性的，因为在黄瀛那种所谓“令人惬意的异国情调和世界主义”的诗歌中，也不时会出现另一些场景，比如：“在那据说有很多朝鲜靓女的富贵胡同旁/美国无赖大兵的独行背影令人颇费思量/车夫们‘叽里呱啦’地招揽着客人/他们的话儿我却听不懂，一脸迷茫。”（『瑞』：176）显然，在富贵胡同这个天津当年有名的花柳巷里，“朝鲜靓女”与“美国无赖大兵”之间不可能产生真正美好的男女关系，甚至都可视为西方践踏东方的另一种隐喻，而那些“叽里呱啦”招揽客人的人力车夫则是挣扎在底层社会的民众代表。眼前的这一切都表征了殖民地都市司空见惯的不平等关系和歧视现象，所以，少年的“我”才会“一脸迷茫”。因此我们也就不难理解，这首《“金水”咖啡馆》为什么会加上“天津回想诗”这样一个副标题，因为只有通过记忆的过滤，那些实则并不和谐的画面才可能会变成“美好的回忆”。

另一首以青岛德租界为背景的《天津路的夜景》，也显然是出于同样的理由，被加上了“青岛回想诗”的副标题。天津作为诗人的母亲和妹妹居住的城市，青岛作为诗人度过少年时代的城市，总是能触动诗人内心深处最美好而又最柔弱的部分，成为他关于都市的记忆和想象力的原点。在青岛的天津路上，诗人听到了中国钱庄“那阴郁得可怕的铜钱声”，目睹了“面无表情的官少爷”和“背着大被褥，从乡下来打工的苦力们”，更是闻到了青岛街道上到处散发着的德国式的“奶酪臭”。这些在脑海中镌刻下的视觉、听觉和嗅觉的记忆，与其说是在抒发令人惬意的世界主义情怀，毋宁说展示了一幅殖民地都市的阴郁画面，揭露了西洋的“奶酪臭”对青岛这个中国城市的侵犯和霸占。或许是为了逃避这些阴郁的场景，更有可能为了抵抗那种“奶酪臭”，少年诗人宁愿钻进小小的饭庄，品味起中国“兰茶”的清香。无疑，正是在这有着多种“气味”相互碰撞的天津路上，诗人一边憧憬着克服了种种歧视和不公的世界主义幻象，一边又不能不察觉到这种幻象的虚无空洞，并进而意识到自己的中国人身份：“我品味着一杯兰茶/把充满东洋风情的天津路夕景/一口气啜饮进心中/我为自己是一个中国人感到无上的光荣。”（『瑞』：192）既然诗人对中国人的身份认同发生在充满东洋风情的天津路上，那就不妨认为，对于诗人而言，天津路乃是意义重大的特别场域，但在一首日语诗歌中，诗人面临着一种近于悖论式的难题：他不是用中文，而是以日语为媒介，来宣告自己在天津路夜景的触发下与日本人身份的

诀别，并确认自己的中国人身份。为此，诗人把原本应该是《天津路の夜景》的诗名直接写成《天津路的夜景》，依靠用中文的“的”代替日语的“の”这一违反日语规范的策略，拆除了天津路与诗人之间因置换成日语表达所带来的疏离和隔膜，打开了一条秘密的甬道，便于诗人穿过这条甬道去找回自己与天津路之间最原始的亲密感，并借助与天津路的一体感走向对中国人的身份认知。不用说，诗名的“的”字具有鲜明的个性，是这首诗的点睛之笔，而黄瀛正是通过这种对日语的非规范化使用以及对日语与其他异语言的混合，在对日语加以解域化的同时，扩大了现代日语口语的可能性，刷新了现代日语口语诗歌。或许可以说，对于日语和日本文学而言，黄瀛的诗歌不啻来自于异国诗人的外部冲击，带来日语和日本文学的内部解域和富有生产性的重构，堪称混血文学对所谓纯血统文学的成功逆袭。

但正如德勒兹指出的那样，“少数文学”的特点除了表现为对语言的解域化，还表现为个体与政治的直观性关联，其中内嵌着对个人和对政治的阐释（详见《游》：111）。通读黄瀛的所有诗歌，会发现它们总是歌咏着日常的景物和个人的生活体验，可以说是纯粹的抒情诗、写景诗，而且是即物性的、非观念性的。其中有诗人透过房间窗户向外眺望到的风景，也有诗人蜷缩在夜晚房间里的所思所想。在这些诗中，房间的狭窄和夜晚的黑暗，俨然成了烘托主人公孤独感的舞台设计，似乎让人觉得是个人隐秘的冥想，也理所当然远离政治和历史。但不可忘记，这些房间有着哪怕是小小的窗户，足以让诗人透过它管窥到外面世界不断变换的风景，聆听到历史翻动页码的窸窣声响。

黄瀛的成名作《清晨的展望》是他就读于青岛日本人中学时的作品，描写的是少年诗人在初冬的礼拜日一边擦拭着二楼宿舍房间的窗户、一边动用视觉和听觉所捕捉到的景象。尽管这是一首清新平易的自由诗，通过对外在风景的临摹，表现了少年诗人细腻而清澄的内心感受，可作者却在这样一首非常个体性的诗歌中，依靠寥寥几个关键词暗示了背后涌动的历史风云。“意大利一般的街头景观”、“秃山上的总督府”和“炮台”等场景除了揭示出青岛颇具异国情调的外貌特征，也隐约折射出由“总督府”和“炮台”所表征的胶州地区被德国抢占的屈辱历史。随后诗人又从窗户看见“海面在清晨的光影中烁烁闪闪/啊，海圻号军舰冒着黑烟”。海圻号作为中国近代史上最初的巡洋舰之一，承载着甲午战争后清朝政府试图加强海军以抵抗外国入侵的历史，也承载着它在辛亥革命中拥护孙中山合法政府、于1924年驶达青岛转而投奔北洋政府的复杂历程。显然，

海圻号军舰冒出的“黑烟”给礼拜日晴朗的天空抹上了一道凝重的暗色，而18岁的少年诗人就是这样透过窗户，触摸到了中国近代历史的多舛章节。

而且，黄瀛诗中常常出现创作日期和地点，让这些诗歌风景带上独一无二的具体属性，尤其是当我们知道前面那首诗中在房间里辗转反侧、夜不成寐的“我”乃是一个中日混血的、就读于陆军士官学校的准中国军人之后，这些具体的地点、日期和时间就更是成为了衡量“日常事件的特异性的指标，同时暗示着，这些是与恢宏的现代史，特别是中日政治关系紧密相邻的、转瞬即逝的东西。在这些日期的背后，有着对自己的人生将在历史大浪中颠簸跌宕的预感”（《光》：281）。

日本学者冈村民夫认为《冰雨之夜》就堪称这类诗歌的代表，它是刚刚成为陆军士官学校学员的诗人在1927年冬夜，透过自习室南面的窗户，从白色窗帘落下的阴影里眺望市谷附近时写下的诗歌：

阿梢啊，阿梢
啊，这是彻底日暮了的一九二七年的日本
那家伙逾越了早已逝去的遥远街市
我等待着紧随其后的寒冷
等待着思念像奇怪的宝石般光芒熠熠
等待着季节的气息扑鼻而至
还有安详和其他种种
以及迫近的狂烈和其他种种
想着温暖的圣诞夜
想着这寒冷也会裹挟你
在开始我的工作——红与蓝的战争游戏之前（『瑞』：43-44）

诗中被称为“那家伙”的，是刚停不久的冰雨。被称为“你”的，想必是作者爱恋的女性吧。诗人感受到冰雨和寒气的紧逼，同时也感到“红与蓝的战争游戏”正一步步迫近。冈村民夫把“红与蓝”作为关键词来破解该诗隐藏的意义，认为它们是指中国共产党的红旗和国民党的青天白日旗（详见《光》：282）。众所周知，1927年正是中日关系不断恶化的年头。1927年3月，北伐军进入南京之际，发生了第一次南京事件，使日军找到了第一次出兵山东的口实。同年4

月，蒋介石在上海悍然发动武装政变，大肆杀戮共产党人，导致国共关系不断恶化，迫使共产党在8月举行了南昌起义。进入1928年，更是发生了日军向山东第二和第三次出兵的恶性事件。所以冈村民夫认为，“诗中的‘1927年’和‘12月’这个日期，是与‘有些事情已经过去，而另一些事情尚未发生’的那种危机四伏的宁静、暂时的平衡、过渡性的停滞联系在一起的”（《光》：282）。此外诸如“面对一九三〇年这个冷风肆虐的寒窗”（『瑞』：5，《叩窗的冰雨》）、“新尝祭之夜”（『瑞』：36，《新尝祭之夜》，即1927年11月23日）等等带有明确时间标记的诗句，都可以视为将诗人所处的狭窄空间与身后的宏大历史连接起来的文学装置。历史虽然在这些诗中被还原成了个人日志，但它仍然有宏大背景及政治意义。

果然，诗人的不祥预感变成了现实。1928年，日本两次出兵山东导致中日之间发生武力冲突，也暴露了日本的侵华野心，令曾在山东青岛度过中学时代的黄瀛格外震惊。日本人的出兵行为让黄瀛诗歌潜藏的政治性浮出表面，催生了《啊，将军！》和《世界的眼睛！》这两首在黄瀛整体诗歌中稍显另类的反战爱国诗。据日本评论家胜又浩先生考证，1928年发表在《学校》第1号上的《啊，将军！》是以山东督办张宗昌为原型创作的反战爱国诗，其中充满了对张宗昌这个“猪头将军”出卖祖国的愤怒^①；而发表在《文艺战线》1928年7月号上的《世界的眼睛！》则抨击了包括日本在内的西洋列强对中国的暴行和觊觎：

世界的眼睛！正朝着我们的土地大举挺进
以为我们麻木不仁，所以才糟糕透顶！
诚然，迄今为止我们都只是在沉默与抱怨
说我们是沉睡的雄狮？
总该明白，就算并非如此，也绝不是懦夫任人蹂躏！^②

这首激昂的诗篇一改诗人温婉平和的诗风，直接进入到动荡的历史中，发出了诗人愤怒的最强音，表现出前所未有的社会性和政治性。这既是黄瀛内心的个人呼喊，也凸显为民族的集体发声，诗中复数第一人称——“我们”的大量使用即为明证。面对波涛汹涌的历史海洋，黄瀛飞离那扇眺望风景的窗户和闭锁的房间，纵身跳入浩瀚的大海，让自己诗歌中那个善感低吟的混血儿“我”化作愤

① 详见胜又浩《黄瀛诗歌之个性》，第338页。

② 黄瀛「世界の目よ!」，载『文艺战线』1928年7月号，第95页。

怒高歌的“我们”（中国人），“积极地肩负起集体乃至革命表达的角色和功能”（《游》：110），向当时占据日本诗坛的战争赞美诗发起了挑战。这在当时日本无疑是属于“少数”的声音，尽管微弱，却形成了与“多数”声音之间的顽强抗衡，并在与“多数”声音的对峙中获得了更大的张力和力量。

作为活跃在日本昭和初期诗坛上的“少数文学”诗人，黄瀛充满异国情调的诗歌和对日语的“少数”运用，既从外部对日本口语诗歌和日语本身进行了破坏、毁形、解域乃至重新建构，也对诗歌背后潜藏的昭和历史和多样的中日关系进行了成功的介入，并以此闯入日本文学的内部，化作了其中具有特殊意义的组成部分。

三

与黄瀛辗转中日之间、有着丰富的越境体验不同，宫泽贤治一生都几乎蛰伏在日本东北地区岩手县的花卷市。他从未走出过日本国门，也没有海外经历，但却一直对海外深怀憧憬，充满了越境的意志，因此可以被称为德勒兹意义上的游牧者：“游牧者并不一定是迁移者，某些旅行发生在原地，它们是紧凑的旅行。即使从历史的角度看，游牧者也并不一定像迁徙者那样四处移动。相反，他们不动，他们不过是在同一位置上，不停地躲避定居者的编码。”^① 只要浏览一下宫泽贤治短短37年的生涯，就会发现，他一生都未曾长期离开过岩手县这个远离东京的偏僻空间，但却一生都在躲避着定居者的编码。他是诗人、童话作家，也是农学校教师、石灰推销员，还是法华经的虔诚信徒。说他是诗人和童话作家，其实他生前只出版过一本诗集《春与阿修罗》和一本童话集《要求繁多的餐馆》。说他是学校教师，却只做了四年零四个月即告辞回家，因决心做一个“真正的农民”而独自成立了“罗须地人协会”，最后又作为农业技师开设了“肥料设计所”，却因病在两年后被迫中止。“石灰推销员”的工作更是只持续了短短数月。显然，诗人、童话作家、科学家、农业改革者、花坛设计者、宗教家这些貌似毫不搭界的多重身份混居于宫泽贤治身上，是他对职业和身份的体制编码予以解域化的表现，他由此成为诸种职业和身份的边界儿。正如他在诗集《春与阿修罗》的序诗中所说的那样，“我这一现象/乃是假想中的有机交流电灯的/一盏蓝色照明/（所有透明幽灵的复合体）”^②。

① 汪民安、陈永国等著《尼采的幽灵》，社会科学文献出版社，2001年，第167页。

② 「現代詩読本—12 宮沢賢治」，東京：思潮社，1979年，第45頁。后文出自同一著作的引文，将随文标出该著名称首字和引文出处页码，不再另注。

这种“所有透明幽灵的复合体”，换作德勒兹式的术语，或许就是拒绝被辖域化的、不断从外在的诸多规则中逃逸出来的游牧者式的复合存在。

宫泽贤治的边界性或游牧性除了表现为对职业身份的解域化，更凸显在对作为日本国民语言的“日语”的解域化上。德勒兹认为，语言是一种社会秩序化的手段，它不仅赋予我们关于这个世界的概念和范畴，而且将一种同质化的认同强加在我们身上。^① 纵观明治维新后日本近代国民国家的形成过程，就可以知道，作为“国语”的标准日语的制定力图从语言上统合所有日本人，迫使他们产生作为日本国民的同质化认同感。为了实现这一目的，“国语”必须是生活在同时代的“国民”能够共同使用的语言，也就是说是没有历史、地域和阶级差异的均质化语言。而实际上，日本的“国语”乃是以明治时代统治阶层所居住的东京山手线周围这一特定区域——因此也是具有特权性质的区域——所使用的局部性语言为基础而设定的所谓标准日语。这种标准日语的设定和强制性推广，显然带有对其他地方方言的压制，并集中表现出以东京为代表的中央文化对地方边缘文化的入侵。宫泽贤治作为土生土长的日本东北人，在日常口语中使用东北方言，但在书写时却不得不使用以东京山手话为基础的标准日语，即被辖域化的日语，从这种意义上来说，宫泽贤治不得不成为双重语言使用者。作为诗人，他对自己的“母语”——东北方言——被标准日语所排斥和异化的现象抱着敏锐的问题意识，也对这种语言秩序化所表征的中央政权对其他地方的“文化殖民”抱有强烈的抵触感。因此，我们不妨把他诗歌中大量使用的岩手县方言看作是从强制性的语言秩序和思想结构中自由逃逸的行为，体现了诗人作为“少数”和“边缘”对“多数”和“中央”的抗拒意识。

《永诀的早晨》是宫泽贤治最脍炙人口的诗歌之一，表达了对挚爱的妹妹登志英年早逝的哀恸之情（为便于读者理解该诗日语表达上的特点，特将日语原文和中文译文排列如下）：

けふのうちに	就在今天
とほくへいつてしまふわたくしのいもうとよ	我的妹妹啊，要去远方
みぞれがふつておもてはへんにあかるいのだ	雨雪交加，门前异常明亮
（あめゆじゆとてちてけんじや）	（请给俺盛一碗雨雪）
うすあかるいいつそう	从暗红色的阴惨云团中

① 参见蓝江《解域化的语言：口吃与风格》，第182页。

みぞれはびちよびちよふつてくる	急匆匆飞下雨雪
(あめゆじゆとてちてけんじや)	(请给俺盛一碗雨雪)
青い蓴菜のもやうのついた	拿着绘有蓝色蓴菜图案的
これらふたつのかけた陶碗に	两个缺口陶碗
おまへがたべるあめゆきをとらうとして	去给你盛来雨雪
わたくしがまがつたてつぼうのやうに	我像出了膛的子弹
このくらいみぞれのなかに飛びだした	冲进外面的雨雪
(あめゆじゆとてちてけんじや)	(请给俺盛一碗雨雪)
(中略)	(中略)
わたしたちがいつしょにさだつてきたあひだ	我们一起长大的岁月里
みなれたちやわんのこの藍のもやうにも	那见惯了的茶碗上的蓝色图案
もうけふおまへはわかれてしまふ	今天也要和你诀别
(Ora Orade shitori egumo)	(俺将一个人死去)
ほんたうにけふおまへはわかれてしまう	今天你真的要诀别……
	(『現』: 56-57)

诗中妹妹登志弥留之际的话语“请给俺盛一碗雨雪”反复穿插，且使用的是东北岩手县方言，借助括弧这个非文字的符号和排列上的缩进形式，妹妹登志的话语被隔离在诗人的叙述之外，她用方言发出的哀求在用标准国语写成的文脉中产生了明显的脱臼。在诗人看来，妹妹登志弥留之际所发出的、曾经震撼了自己耳膜的哀求声是无法用标准日语来再现的，即登志不可能将“请给俺盛一碗雨雪（あめゆじゆとてちてけんじや）”说成“请给我取一碗雨雪（あめゆきとってきてください）”。更深层次来说，尽管作为日本“近代文学”的诗歌被迫接受了只能用标准语来书写的命运，但依靠这种语言无法再现妹妹的声音，因此这种问题意识化作了诗歌中的抗拒：抗拒把作为听觉记忆的声音标准言语化，抗拒把声音转换为日语文字体系，抗拒把地方方言变成规定语言。但是，作为情感和世界的表现者，诗人又肩负着必须用语言来表达的使命，于是，他只能采取这样的策略：除了直接把登志的声音表现为方言之外，还把“（俺将一个人死去）”这一句特意标记为“（Ora Orade Shitori egumo）”这样的罗马字，因为由汉字、平假名和片假名组成的标准日语文字体系无法栩栩如生地再现在岩手县花卷出生长大的登志的真实声音。为了表现花卷方言与标准语之间在辅音发音上的微妙差异，诗人只能借助元音和辅音分开标示的罗马字文字体系，但即便如此，也仍旧不可

能用文字完全再现登志身体中发出的声音以及那种声音的音质、声调和节奏。不过，正如小森阳一指出的那样：

这一尝试却在诗中发挥了完全不同的效果。用罗马字标记的“登志”的声音，即使单从字面来看，也显然像是从异界传来的一样。“我们”“一起”等平假名标记的叙述被罗马字所阻断，唤起了一种强烈的隔绝感：即这已经变得不再可能，已经是过去的往事，“登志”已经一个人（Shitori）去到了死亡的世界。〔中略〕作为象征生死界线的括弧也同时是区别标准语与方言的界线。哥哥谈论“妹妹”时所使用的诗歌语言显然是作为近代国民国家的国民语的“日语”，即标准语。〔中略〕这种偏离了日常语言的、为了写诗而使用的“语言”，在面对即将死亡的“妹妹”时不免显得过于生疏。反过来说，借助把包含着面对面人际关系之鲜活感的、作为日常语的“方言”用括弧括起来，引用在被生疏的标准语统一起来的诗歌语言中，昭示了生死界限的难以逾越以及不得不永诀的兄妹间的距离。或许可以说，这样一来，原本不是诗歌语言的“方言”反而变成了最具强度的诗歌语言。^①

宫泽贤治知道，为了突破标准日语的局限性来描摹内心微妙的风景，构筑理想之乡，仅用方言是不够的，还必须动用一切可能的武器，所以，“伊哈托布”^②这个他笔下的乌托邦世界，就既是各种动物、植物和人类友好共生的乐土，也是各种语言和睦谄集的场所。各种语言的词汇逃离了所属的语系，也逃离了国家、民族、时代和地域的疆界，一起汇集到伊哈托布，纵情跳起了“蠕虫的舞蹈”：

赤い蠕虫舞手は
とがった二つの耳をもち
燐光珊瑚の環節に
正しく飾る真珠のぼたん
くるりくるりと廻ってゐます
(えゝ 8 Y e 6 α

红色的蠕虫舞者
有着两个尖细的耳朵
在磷光珊瑚的环节上
恰好装饰着珍珠的牡丹
正咕噜噜咕噜噜地旋转
(啊，8 Y e 6 α

① 小森阳一「『ゆらぎ』の日本文学」，東京：日本放送出版協会，1998年，第126-127頁。

② “伊哈托布”是宫泽贤治将其故乡“岩手”的日语发音改换成世界语式的发音而造出的地名，具有“乐土、理想国、天堂”之意。

ことにもアラベスクの飾り文字) 儼然是阿拉伯风格的装饰文字)
(『現』: 48)

在这首《蠕虫舞者》诗中,“蠕虫”与“舞者”这两个在通常的言语感觉中相距甚远,不,甚至是无缘的词语走到了一起;而表现蚯蚓等环状蠕虫动物的拉丁语学名“Annelida (アンネリタ⁶)”和表示舞者的德语单词“Tanzerin (タンツェーリン)”居然比邻相伴。这些穿越国境、时代和领域的词语聚集一堂,为的是表现一种名叫红孑孓的幼蚊。为了描绘孑孓身体上的关节,诗人动用了“磷光”和“珊瑚”,将孑孓在水中动弹而形成的气泡形容为“牡丹”。在诗人笔下,小小的孑孓摇身变成了在舞台灯光照耀下熠熠生辉的美丽舞者,而“8 γ e 6 α”这些古老的希腊字母则形象地摹写出舞者柔软的身段,它们一旦携手共舞,其形状就变成了阿拉伯式的图案。在这里,曾经记录下古希腊哲人们隽永语句的文字作为伊哈托布的诗歌语言,成了与孑孓的形象最相似的符号。

与黄瀛的诗歌一样,语言的混合性也是宫泽贤治诗歌的显著特色,后者不仅大量使用方言,而且还夹杂着英语、德语、梵语、世界语式的自制新词、带有外国腔的日语、科学用语、佛教用语等等。宫泽贤治的诗歌游牧在各种语言之间,不断从辖域化的日语中画出一道道逃逸线。如果说文化的复数性、动态性和解域性是“克里奥尔”文学^①的主要特点的话,那么,“在探讨日本国内用日语写成的‘克里奥尔’文学的特质时,宫泽贤治无疑是最重要的作家之一”^②。

如前所述,宫泽贤治一直对象征着中央政权的标准日语抱着强烈的抵抗意识和距离感,并依靠逾越国家、时代和地域的疆界,导入多种语言的混用来拒绝日语的辖域化,属于与水村美苗、多和田叶子同一谱系的、从内部来促使日语发生质变的先驱性人物。在他那里,对标准日语的疏离和偏移甚至化作了文学上的一种策略。进一步说,宫泽贤治极力主张的“心象素描”也可以被认为是在解构能指与所指之间的辖域化关系,摧毁固化的思想概念和思想边界,在每个瞬间动态捕捉内心的原始风景。

“心象素描”是贯穿宫泽贤治整个创作的一种独特方法,最早出现在1924年出版的诗集《春与阿修罗》中。在此书的“序诗”里,宫泽贤治提到了“心象

① “克里奥尔语”(Creole Language)是一种混合多种语言词汇、有时也掺杂一些其他语言文法的语言,现泛指所有的混合语。“克里奥尔”文学指具有混杂性的文学。

② 西成彦「クレオール」,收入天沢退二郎編『宮沢賢治ハンドブック』,東京:新書館,1996年,第70頁。

素描”的定义,即“心象”的“记录”(详见『現』:45)。所谓“心象”,指的是在心灵中所发生的各种现象,即“内心的风物”^①,而所谓“记录”则是“严格按照事实所记录下来的东西”^②,应该像素描一般鲜活、写实、精准,容不得杜撰和随意的加工。“心象”作为“我”内心的风物,是“我”与周围的自然风景、所有的人们乃至过往的历史进行对接和交流时所产生的心灵现象,因而必然是流动的、瞬息万变的、拒绝固化的。宫泽贤治喜欢行走,与各种植物和生命体进行神秘的对话,喜欢在景物的“游牧”中实现精神的游牧,“小岩井农场”和“种山原”等地就成了他在行走中捕捉内心风景的场所。为了让内心的景物成为人类意识的证据,宫泽贤治执著于原封不动地记录下其间的过程,而诗歌中大量附带的日期不啻为对某件事物和某个时间的心象进行记录的直接证明。此外,既然心象就像“有机交流电灯”一样“同风景和一切存在物一起/匆匆地、匆匆地忽灭忽明”(『現』:45)^③,那么,它就必定具有仅属于此时此地的唯一性。为了鲜活而精准地记录下这种唯一性的心灵现象,除了必须在变换的风景、身体的移动中进行连续性的、同时也是多层次的描摹之外,还必须将无时间性的绝对语言让位给一种此时此地的任意一点的语言,让语言与风景、心象一起流动,让符号及其意义、所指和能指之间不再是钢筋混凝土式的结构,换言之,需要通过对语言的解域化来达成对此时此地唯一性感觉的如实摹写。因此,在宫泽贤治那里,依靠岩手方言和各种外语词汇、宗教用语、科学术语的混用等一切手段来对日语本身进行解域化,就具有了必然性,并成为他文学上的一种重要策略,正是这一点引起了中日混血诗人黄瀛的极大共鸣。

黄瀛在1927年发表的两组诗歌《心象素描》(《文艺》1927年4月号)和《在夕景的窗边——心象素描》(《诗神》1927年9月号)可不妨视之为对宫泽贤治“心象素描”说的最初仿效和回应。1929年春天,黄瀛借陆军士官学校毕业旅行到花卷温泉之机,特向上级军官请假,去拜访了卧病在床的宫泽贤治。这是他第一次亦是最后一次见到宫泽贤治,也是“与生前的贤治有过谋面之交的唯一一个中国文人”^④。回到东京后不久,黄瀛便在当时最前卫的现代主义诗歌杂

① 详见原子朗「心象スケッチ」,收入『新宮沢賢治語彙辞典』,東京:東京書籍,1999年,第369頁。

② 见宫泽贤治写给岩波书店创始人岩波茂雄的信(1925年12月20日),转引自田中末男『宮沢賢治〈心象〉の現象学』,東京:洋洋社,2007年,第34頁。

③ 序诗全文为:“我这一现象/乃是假想中的有机交流电灯的/一盏蓝色照明/(所有透明幽灵的复合体)/同风景和一切存在物一起/匆匆地、匆匆地忽灭忽明/俨然永远不会熄灭的/因果交流电灯的/蓝色照明。”

④ 王敏「黄瀛」,收入天沢退二郎等编『宮沢賢治イーハトーヴ学事典』,東京:弘文堂,2010年,第176頁。

志《诗与诗论》(1929年6月号)上又发表了一组题为《心象素描》的诗歌。可以说,这组诗歌是在向当时已经暂停文学活动、但在诗坛上仍然默默无闻的宫泽贤治表达自己的敬意。或许黄瀛是想提醒世人:不要忘了宫泽贤治这位无名的地方诗人,不要忘记他那崭新的创作手法。在《初春的风》一诗中,黄瀛还特意附加了这样的备注:“如果宫泽贤治的病能痊愈该有多好。”^①他自己更是有意识地在方法论上仿效宫泽贤治,如《某个夜晚的心象》《到了这里时》等诗歌就一边追寻眼前的风景和时间,一边记录下跟随风景而流动的意识流。尽管与宫泽贤治笔下的自然所蕴含的宗教性和宇宙论相比,黄瀛诗歌呈现的自然更具人本主义色彩,更富抒情性,但在利用日语的少数用法来建构自己的诗歌世界这一点上,两人却异曲同工。

突破语言、时代、地域、民族、国家、人类和动物、地球和其他星球的界限,让多语言、多民族、多国籍者、人类和动物、植物相生共存——这就是宫泽贤治为我们描绘的乌托邦“伊哈托布”,也是混血诗人黄瀛梦寐以求的理想之乡。他们俩一个从外部,一个从内部,对日语以及被日语所表征的各种编码体制进行了解域化,不仅带来一场诗歌语言的革命,而且以多元、生成、流变的精神孕育了新的视界和可能性。这种不被任何界限所束缚、不懈地追求中间地带的强烈志向既是黄瀛和宫泽贤治诗歌的显著特质,也是支撑着包括李维·英雄、多和田叶子、水村美苗等在内的所有越境文学之游牧性的原动力。

* 本文为国家社科基金项目“《铜锣》同人草野心平、黄瀛与宫泽贤治研究”(12BWW013)和四川外国语大学重点社科项目“黄瀛与日本现代主义诗歌”(SISU201202)的阶段性成果。

[作者简介] 杨伟,男,1963年生,四川外国语大学文学硕士,四川外国语大学日语系教授,研究方向为日本近现代文学。近期发表的论文有「北東アジアの歴史コンテクストにおける日本モダニズム詩と中国」(载『国際日本学』2013年10号)、《昭和 历史语境中的草野心平与中国》(载《国外文学》2013年第4期)等。

责任编辑:严蓓雯

① 黄瀛「春さきの風」,载『詩神』1929年11月号,第83页。