

母亲“缺席”与艾青的回乡之旅

李 点

内容提要：艾青一生对“土地”和“母亲”这两个符号有着刻骨铭心的敬意。作为他早期诗歌中被反复歌咏的母题，它们是艾青对世界的感性领会和理性升华，代表了他从“弃儿”到诗人的跳跃。本文力图在生活的艾青和诗中的艾青的切合之处探讨这两个符号对于艾青个人诗学的多重意义，尤其是母亲“缺席”与回乡之旅所产生的自我认同的忧疑和为他人写作的焦虑。

关键词：艾青 诗歌 回乡之旅 母亲

DOI:10.16287/j.cnki.cn11-2589/i.2015.06.002

1982年5月七十二岁的诗人艾青再次回到故乡浙江金华。十年前艾青曾有过一次衣锦还乡，九年后他又将会来这儿作仪式性的短暂停留。但这次的回乡之旅意义非同寻常，一是作为“诗界泰斗”的艾青其荣耀已达到顶峰，已经是非正式的“中国桂冠诗人”；二是诗人年岁已高，饱经沧桑的身体非同往日，也许这次就是艾青和故乡永远的道别。艾青研究专家及传记作者骆寒超教授伴随诗人左右，详细地记录了艾青在鲜花和掌声之中的一言一行。^①其中有这样两个细节：

在浙江师范大学艾青与师生座谈诗歌。有学生问他为什么不写爱情诗，艾青回答：“爱情诗我的确写得少。爱情总是要花月荫里、葡萄架下；我写诗那个时代却烽火连天、动荡不安……但是，我对当时人民的悲惨生活，祖国的苦难命运还是充满感情的，所以也可以说我写过不少爱情诗，写过我们这块土地的爱情。”随后艾青来到他的出生地畹田蒋村。面对在村口迎接的全村男女老少，诗人喃喃自语：“每个人都有自己的母亲，这儿就是我的母亲……”第二天，当艾青参观他的母校“省立七中”的旧址时，他再次说道：“每个人都有自己的母亲，这儿就是我的母亲！”

诗人和爱情诗几乎是同义词，而艾青一生作诗近千首，爱情诗却屈指可数，这不能不让人产生疑问。事实上，据传记者言^②，艾青本人的爱情生活非常丰

富，远远超过许多同时代的诗人、作家，他与最后一位妻子高瑛的爱情故事更是传世的佳话。难怪年轻的学生禁不住自己的好奇。艾青的回答是对所提问题一种“诗意的逃避”，是长者对后者的循循诱导。从“爱情”到“土地的爱情”之间的跳跃并不会让艾青的听众感到惊讶，因为它代表了“革命诗学”理念，也是艾青在公共场合对自己的“人民诗人”的身份的又一次肯定。接下来艾青和乡亲父老见面有公共场合的气氛，又有私人场景的性质，其中许多的语境元素只有艾青本人才可以领会，所以艾青“喃喃地说”——对周边的人也对自己：“这儿就是我的母亲！”这里我们听到了艾青思维的又一次跳跃，确切地说，是跳跃式的替代，即“这儿”等于“母亲”。这一替代有上述“革命诗学”的回响，也是艾青回乡真情的表露，更重要的是，它蕴含了艾青一生对“土地”和“母亲”这两个符号纠结的心理和诗意的追寻。

我们知道存在于诗歌文本之中的艾青是与家乡反向而行的。《我的父亲》（1941）一诗是对一位可怜而又平庸的父亲追忆，更是一个叛逆儿子的宣言。对于父爱的每一次微小的表示，儿子的反应是无法交流的内心独白：

我不敢用脑子去想一想
他交给我的希望的重量，
我的心只是催促着自己：
“快些离开吧——
这可怜田野，
这卑微的村庄，
去孤独地漂泊，
去自由地流浪！”

父亲的死和母亲的愿望也不能改变儿子的决定，因为他已经在家乡之外找到了生命的意义：

我走上和家乡相反的方向——
因为我，自从我知道了
在这世界上有更好的理想，
我要效忠的不是我自己的家，
而是那属于万人的
一个神圣的信仰。

在《少年行》（1941）一诗中，艾青更是用活泼的语言和明朗的节奏把离家去走写成是一个欢快的节日：

像一只飘散着香气的独木桥，
离开一个小小的荒岛；
一个热情而忧郁的少年，
离开了他的小小的村庄。

我不喜欢那个村庄——
它像一株榕树似的平凡，
也像一头水牛似的愚笨，
我在那里度过了我的童年。

……

再见呵，我的贫穷的村庄，
我的老母狗，也快回去吧！
双尖山保佑你们平安无恙，
等我老了，我再回来和你们一起。

这首诗的结尾是一种预言似的抒情，但它是不确切的预言。年老的艾青回来了，却不能“和你们一起”。回是短暂的，而离却是永远，因为正是离家造就了艾青，或者正是离家造成的失落和感伤构建了艾青的个人诗学。

1928年艾青离家时只有十八岁。离家之后的艾青做了什么呢？他在杭州的西湖边学画，在巴黎的街头读书，在上海的监狱里磨练诗艺，在南方各地的颠沛流离中寻找诗情，最后经“陪都”重庆而到革命圣地延安，在短短的十三年间从一个默默无闻的乡村学子变成声名遐迩的新诗诗人。年轻的艾青充满了热情和理想，为进步事业“吹芦笛”，为抗日战争敲边鼓，为乡间和大地放高歌。在艾青许多歌咏乡村和土地的诗作中，《我爱这土地》（1938）非常有名：

假如我是一只鸟，
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱：
这被暴风雨所打击着的土地，
这永远汹涌着我们的悲愤的河流，
这无止息地吹刮着的激怒的风，
和那来自林间的无比温柔的黎明……
——然后我死了，
连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水？
因为我对这土地爱得深沉……

别出心裁的拟人、含意深远的比喻和抑扬起伏的节奏强有力地渲染了说话者对土地的感情。死在土地中的鸟是一个意味深长的意象，它代表了鸟和土地之间关系的变化，从一旁歌咏的异者到化二为一的认同。诗的第一行建立了鸟和说话者之间的等同关系，可是这种关系却没有在诗的结尾得到延续。说话者似乎有点突然地强化自己的“他者”视觉，用感染力极强的自问自答的诗体语言来抒发刻骨铭心的爱^③，从而使这两行成为艾青传诵最广的名句之一。

很显然艾青诗中的“土地”在这里只有泛指的象征意义，它不是某一具体的所在，而是指无名的村落、广袤的原野乃至中国的农村。它有艾青故乡记忆的影子，但更多的是诗人众多视觉印象的升华。它也是某种理念的所指，很自然地融入革命文学的理论框架。应该指出的是，早期艾青对土地的反复咏唱并不总是用同一个声调，而是糅入了爱与恨、悲与怜、忧与喜等众多复杂的情愫，勾画了土地多重的象征意义。艾青为了生计疲于奔命，一时一地的景观与心态的交融便产生了独特的歌咏土地的诗篇。例如，在沪杭途中，土地唤醒了说话者高亢的激情（《复活的土地》，1937），在山西高原，土地是忍辱负重的祖国的缩影（《北方》，1938），在湘南的山丘，土地偶尔也会引发诗人田园牧歌式的惆怅（《山城》，1940）。也许我们可以说艾青写土地也是写自己，写他的犹豫和希望，写他的愤恨与忧郁^④，这是艾青与新诗其他“农村诗人”不同的地方。

《雪落在中国土地上》（1937）是艾青经典的诗篇之一，也是艾青诗歌朗诵会的保留节目，因为它语言明朗，节奏鲜明且形象直接，具有很强的艺术感染力。这首诗也是对“土地和我”这一母题的深刻探索。诗人开篇以“冰封雪埋的大地”这一意象来建立起象征的语境，继而给出几个独特而又典型的乡村人物素描：乞讨的老妇，赶着马车的农夫，在乌篷船舱里蓬发垢面的少妇，直至呈现受压迫者的群像：无家可归的年老母亲们和流离失所的垦殖者。很明显，这是对当时的中国现实一种从具象到抽象的描述，其中所蕴藏的同情弱者、忧国愤世的思想 and 情绪符合进步或“左翼”文学的一般立场与主张。然而，此诗的艺术成就并不在于作者用诗意的语言“再现”中国“苦难的现实”，而在于诗人通过塑造一个形象鲜明的作为“说话者”的“我”来介入这一“苦难的现实”。“我”似乎有点突然地出现在诗的第四节：

告诉你，
我也是农人的后裔——
由于你们的，
刻满了痛苦的皱纹的脸，
我能如此深深地，

知道了，
生活在草原上的人们的，
岁月的艰辛。

“告诉你”一句表达了“我”对诗中叙述的对象迫不及待的认同，而认同的基础是共享的痛苦和磨难。由于在下一诗节中诗人把自己的个人经历讲述了一遍，我们知道“我”就是艾青的自我写照。^⑤从表面上来看，这种认同拉近了作为“说话人”的艾青和“被叙述者”的农人之间的距离，从而增强叙述的逼真性和感染力，同时也为诗歌中的象征语境添加了既合理又合法的根据，可是艾青为什么又在诗的结尾写下这样的诗句呢？

中国，
我的在没有灯光的晚上，
所写的无力的诗句，
能给你些许的温暖么？

有艾青研究者认为，这四行诗“暗示着他[艾青]个人的浪子的忧郁，也就是大流亡着的我们民族的忧郁，显示着艾青的诗思已深入于社会、民族的灾难中”^⑥。这种看法似乎没有考虑艾青的“诗思”是一个问句，而不是一个肯定句。那个耀眼的问号代表着艾青深深的犹豫和怀疑，对自我也是对写作的犹豫和怀疑。

事实上，怀疑自我和怀疑写作对于一个作家而言，尤其是为“弱者写作”的进步作家而言，是紧密相连，甚至是互为因果的。“弱者”是什么？是处于社会底层的小人物，是受压迫、受剥削的贫苦农人。“下层群体能说话吗？”这是印度出生的美籍学者佳亚特丽·斯皮瓦克在一篇著名的论文中提出的问题。^⑦斯皮瓦克在文中旨在向包括德里达、福柯和德勒兹在内的几位欧洲思想大师提出挑战，对他们消解主体性的理论建构且否定理论的策略功能意义的失败主义倾向作出了批评。她指出，在被解构的欧洲权力和自我定义霸权的阴影之下是“下层群体”的沉默，比如说印度与第三世界的沉默。对“下层群体”的再现在东方主义话语系统那里已经错误连篇，而现在他们又被后结构主义剥夺了被再现的机会。然而，对“下层群体能说话吗？”这个问题，斯皮瓦克的回答在表面上是否定的，因为一个能说话的下层人不仅已经违背了“下层群体”的定义，而且他所说的话往往是在复制殖民主义的话语系统。“不能说话的下层群体”于是需要一个“能说话”的叙述者，即知识分子/作家。

斯皮瓦克讨论的是说话者的意识形态语境和说话者的主体性问题，但它们

也是写作与再现的理论难题。写作是一种说话的特权，语言是再现的手段，当再现的对象是“不能说话的下层群体”时，作家作为叙述者必然同被叙述者产生距离，这个距离可以缩短但永远不会消失，因为这是写作作为再现的内在机制使然。也正是由于这一距离的存在产生了叙述者对于被叙述者认同的需要，需要又导致焦虑、怀疑或不安。用精神分析文学批评的语言来说，所有的认同都是一个令人焦虑的心理过程，因为我是他者，而我又不会成为他者。^⑧

由于认同而产生的焦虑在二十世纪上半期中国现实主义文学传统中是一个重要的话题，美国汉学家梅仪慈曾有专著加以讨论。^⑨梅仪慈认为，中国传统社会士大夫和庶民的分野在二十世纪的中国演变成知识分子和农民的不同定位，而具有知识分子身份的“写作自我”和具有农民身份的“他者”之间的关系是现实主义文学的一个中心母题。从鲁迅、赵树理，到高晓声乃至“寻根文学”作家中的莫言、韩少功和王安忆，我们可以读到大量的关于知识分子和农民的遭遇的故事，其中农民的形象有着很高的相似性，而知识分子除了直接再现为故事中的人物以外还可能是见证人、旁观客或第一人称的叙述者。这种“遭遇叙事”往往会造成“写作自我”的精神危机，因为迫于道德感和使命感的双重压力，知识分子开始拷问自我的建构以及文学再现的功能。

把“遭遇叙事”运用到精纯极致地步的现代作家莫过于新文学之父鲁迅。他的短篇小说《祝福》讲的不光是一个受压迫的中国底层妇女的悲惨结局，也揭示了一个知识分子走向犹豫与怀疑的心路历程。在小说中鲁迅使用了他惯用的第一人称叙述，把祥林嫂的故事通过“我”的视觉来展现给读者。没有“我”就没有祥林嫂，因为在冷酷无情的鲁镇没有人对祥林嫂感兴趣，更不会花工夫去整理、收集她的故事再讲给别人听。在这个意义上，是“我”通过让祥林嫂说话而“发现了”祥林嫂，恢复她作为“她者”的主体性，并与之产生自我认同的镜像关系。然而，这种镜像关系的建立之时也是“写作自我”精神危机的开始之刻，因为“我”的自我定位的悖论（我是他，我又不是他）造成“我”与祥林嫂之间沟通和理解的困难。在一次祥林嫂精心计划的路边遭遇中，面对这个“简单女人”关于灵魂和地狱的几个问题，“见过世面”的“我”不知所措，在闪烁其词之间当了逃兵，后来并因此而愧疚不已，直至目睹祥林嫂在绝望中死去。^⑩

也许正如许多研究者所言，鲁迅人物的矛盾心理和认同危机源自现实的黑暗和前途的迷茫，反映了鲁迅作为革命家在呐喊中的彷徨，然而我却认为它们恰恰表现了鲁迅作为文学家的敏锐和超越，是鲁迅作品中的现代性元素之一。作为鲁迅的同乡，艾青的生活如同鲁迅的人物一样充满了矛盾和危机：他有个作商人的父亲，却自称是农人的后裔；他学画出身，却阴差阳错地当了诗人；他热爱

乡村，却一生大部分时间寄居在城市；他歌唱“阳光”、“火把”，拥抱革命，却糊里糊涂地变成“反革命”而受到迫害，损失了写作的黄金时间；他的晚年达到了诗人声名的顶峰，有数不清的荣誉和光环，而他却总结自己一生永远生活在“没有到达的旅途中”。也许正是由于这些坎坷而又丰富的经历使艾青找到了诗而离开了画，把他对生活的感性与知性的观察转化成关于自我和世界的悖论式的诗情画意。在法国学诗的日子里，他把巴黎描绘成自己的精神乐园和“流浪者的王国”，又把这座城市比喻成“淫荡的/妖艳的姑娘”，让众人“怀着冒险的心理/奔向你/去爱你吻你/或者恨你到透骨！”而诗人自己呢，艾青写道：

——你不知道
 我是从怎样的遥远的草堆里
 跳出，
 朝向你
 伸出了我震颤的臂
 而鞭策了自己
 直到使我深深地受苦！
 （《巴黎》，1933）

回国后诗艺迅速成熟的艾青创造了多种声音的说话者来抒发他忧郁的情怀，寻找自我在这动荡世界上的位置。有时“我”轻灵飘逸，沉醉于大自然的神秘（冬日的林子里一个人走着是幸福的/我将如猎者般轻巧地走过/而我决不想猎获什么……《冬日的林子》，1939）；有时“我”恨世伤怀，控诉命运的不公（为了叛逆命运的摆布，/我也曾离弃了衰败的乡村，/如今又回来了。何必隐瞒呢……/我始终是狂野的儿子。《狂野·又一章》，1940）；有时“我”热情高昂，不惜为正义而献身（这时候/我对我所看见 所听见/感到了从未有过的宽怀与热爱/我甚至想在这光明的际会中死去……《向太阳》，1938）；还有时“我”沉思冥想，描绘自我和他者关系的可能样式（我静着时我的心被无数的脚踏过/我走动时我的心像一个哄乱的十字街口/我坐在这里，街上是无数的人群/突然我看见自己像尘埃一样滚在他们里面……《群众》，1940）。有意思的是，上述所引四个诗节，有三个诗节都以省略号结束，这定非偶然。作为一个常见的修辞手法，省略号有意味深长、言犹未尽之意，从而暗示文本多重解读的可能性。比如最后一首诗《群众》，说话者对于“融入大众”的未来设计是向往呢还是担忧？或者是两者兼而有之？

评论家们很早就注意到艾青诗中悲郁的情调和多重的声音。在艾青诗名乍起的1937年3月，诗评家杜衡就撰文讨论艾青的诗艺，贡献了艾青“灵魂分开了两

边”的警句。^⑪他从艾青诗中找到了两个艾青，“一个是暴乱的革命者，一个是耽美的艺术家”。虽然杜衡大体肯定艾青的诗作，他仍认为这种“分裂”是艾青的致命弱点，因为它代表了艺术风格的混乱，破坏了和谐、统一的现代主义诗歌的美学原则。^⑫撇开杜衡对革命者的敌意不说，作为现代主义在中国的倡导者，杜衡对现代主义艺术观的误解令人惊讶。尽管人们对现代主义文学与艺术的理解林林总总，不一而足，其核心理念是建立在个人的自我意识的觉醒以及主体性的建构基础之上的。从十九世纪末开始，在机器文明的紧逼之下，人产生异化，古典意义上的“完整”的人已不存在，以新的表现形式追踪自我意识和建构主体性便成了现代主义美学的宗旨。“建构”并不是恢复古典的“人”，而是发现和记录人性的踪迹和主体性的残片，即那些充满了矛盾与冲突、自疑与不定的碎片，从而创造出人之自由存在的新的艺术空间。很显然，杜衡所批评的艾青的“内在矛盾”恰恰是艾青诗歌艺术的特色，是现代主义诗学的集中表现。^⑬在某种程度上，艾青悲郁的情调与多重的声音和鲁迅人物的内心冲突一样都是现代中国知识分子在“为他者写作”过程中所表现出来的认同危机与悖论心态。

然而，艾青又是独特的。他幼时成为“弃儿”的经历在现代中国作家当中可以说是绝无仅有，而这段经历对后来创作的影响也是艾青和他的研究者津津乐道的话题。阅读艾青的交谈和回忆录，无不让人感到这个事件在他心中的分量，以及它对他的生活和写作所投下的长长的影子。艾青成为“弃儿”的核心情节实际上很简单：艾青出生时，因为相信了算命先生的所谓“克父母”的预言，他的父母把他送到同村别人家里哺养。艾青先后转换了四位农妇奶娘，最后一位也是时间最长的一位农妇人称“大堰河”，她哺养艾青直至四岁多。^⑭应该说这个故事本身在那个年代并不新奇，我想许多类似故事的平常的主人公由于没有“被叙述”而消失在历史的烟云之中。但艾青由于诗歌变得“很不平常”，他以“自白”的方式把自己的故事写进了诗歌而感动了万千读者，同时他的故事因为“反复的被叙述”（包括艾青诗歌之外的文本和研究家们的历史讲述）而变得更丰满、更完整。如果说第一个“史实”的版本（艾青作为“弃儿”的核心情节）已经包含了影响孩子成长的非正常的、创伤性的元素，那么第二个“转述”的版本（艾青笔下的诗歌文本）所代表的对这些元素的艺术升华与再现提供了精神分析文学批评的极好空间。因为“母亲”在这两个版本中的中心地位，雅克·拉康的主体建构与自我认同理论对于理解艾青由于“母亲缺席”而形成的忧郁诗学有很大的启示作用。

“欲望就是对他者的欲望”是拉康关于主体形成的警句之一。幼儿初次在镜子中看到自己的影像而意识到自己与外界的分离，是所谓“镜像阶段”的开

始。这里的镜子并不一定是物理的反射镜，而是指无数与幼儿发生接触的“小物体”，如奶嘴、气球、铃铛等玩具物件。这时幼儿看到的是世界的碎片，每一个“小物体”都是他领悟自己的“他者”。母亲也在这个“小物体”世界之中，而且是其最重要的一部分，因为他接触母亲最早也最多。他从感受母亲的“碎片”开始——她的乳房、脸和皮肤，逐渐揣摩母亲的愿望，试图满足母亲的愿望，即母亲对父亲的爱。于是，他想象自己成为父亲所代表的费勒斯符号系统，直至父亲本人的介入，并在母亲的认可和帮助下，把“象征秩序”——语言、文化、社会价值——带入他的生活，幼儿放弃对母亲愿望的幻想并接受“父亲的法律”而成为“常态的人”。^⑮

拉康所描述的是所谓正常的心理发展过程，目的是为心理分析与诊断提供一个参照理论系统，但是人的成长环境千变万化，不可能完全满足心理实验室的条件，一个枝节上的“差错”就可能导导致“非常态”的心理，比如说，幼时危机和创伤对未来生活的影响已是心理学的常识。艾青“弃儿”的故事尽管在当时是社会可接受的，但在艾青本人看来是“非常态的”，而且他后来追忆了许多细节来支持这一看法。其中有两个关于母亲的细节值得注意。一是“大堰河”在艾青出生后不久又生了第四个孩子，是个女儿，为了能做上艾青的奶娘，她把这个小女婴溺死了。二是他回忆的亲生母亲都是愤怒、凶狠的样子，比如说一次母亲为了惩罚他不说实话，用手指甲使劲地掐他的手臂，“把我的皮都掐下一小块来……”^⑯

这两个细节都有多重阅读的可能性。“大堰河”溺死自己的女儿可以读成是她的凶恶和无情，也可以读成是对艾青的专注的爱；生母的行为可以读成是严厉的教子，也可以读成是不可原谅的残暴。艾青选择的都是后者，但这种选择是多年之后的回溯，代表了艾青在进入“象征秩序”之后的价值判断。那么艾青是否意识到第一种阅读的意义呢？我们无法猜测作为公共人物的艾青的想法，可是当我们走进艾青用心创造的浮现在诗歌文本中的自我时，回答是肯定的。最好的例子当然是他的成名之作《大堰河》。

这首诗的题后注明“1933年1月14日 雪朝”。身在狱中的23岁的艾青在一个下雪的早晨，触景生情，用悲愤而又忧郁的语调回叙了儿时奶娘“大堰河”的故事。艾青用排比的句式、丰富的细节把“大堰河”塑造为一个几乎完美的母亲形象，让读者充分地感受到母亲的无私和奉献。作为五个儿子和一个养儿的母亲，“大堰河”首先代表了文化意义上的母性，但她的艺术感染力离不开诗中的语境和艾青/说话者的独特视角。她的一些近乎溺爱和偏爱的行为因为裸母的身份而被看成是母爱的特殊表现，而裸母的功利性身份却完全忽略不计。是亲生母亲的“缺席”促成了裸母的存在，而理想化的裸母则是对这一缺席的心理补偿。

实际上，“缺席”的不仅仅是艾青的亲生母亲，褙母“大堰河”可以说在诗中在场也不在场，因为她是一个追忆加想象的存在（毕竟她哺育艾青的时间很短，而且四岁儿童的记忆极其有限）。褙母和亲母的身份错位造成艾青寻找母亲的焦虑。因为“母亲”不在场，艾青当然无法揣摩“母亲”的愿望，而且由于父亲又是让他丧失“母亲”的帮凶，艾青也不能认同父亲的符号系统，于是他走向对父亲和母亲的双重反叛，具体表现为他在从“地主的儿子”到“大堰河的儿子”到“农人的后裔”之间的身份徘徊，通过对“大堰河”悲惨生活的重构性描叙而喻示自己的苦难者的感受（艾青同时期创作了好几首以耶稣受难为题材的诗作）。于是，“弃儿”的原始苦难和褙母的身世苦难合而为一，成为认同母亲的契机和基础。在诗的结尾处，艾青走过了从感性到理性的跳跃，把“大堰河”抽象为大地母亲的普世形象，并把自己的“赞美诗”献给这一形象，以“表演性”的语言宣布对新的“象征秩序”的认可：

大堰河，今天，你的乳儿是在狱里，
写着一首呈给你的赞美诗，
呈给你黄土下紫色的灵魂，
呈给你拥抱过我的直伸着的手，
……
呈给你的儿子们，我的兄弟们，
呈给大地上一切的，
我的大堰河般的褙母和她们的儿子，
呈给我如爱她自己的儿子般的大堰河。

四十九年后艾青重回家乡，反复地说“这儿就是我的母亲”。这句话让人首先想到她的褙母“大堰河”，这个被以村庄的名字命名的不幸的女人。可是艾青此时并不身在大堰河（或大叶荷）村，而是在畈田蒋村，他出生的村庄。他究竟是在寻找和他同样著名的褙母还是一直压抑在他心底的生母？“这儿”是哪儿呢？如果“这儿”是整个金华市的地域，这是否意味着艾青对两个母亲的认可？用“这儿”来代指母亲是他在《大堰河》开始的诗意象征话语的继续吗？他为什么要加上“就是”两字？是为了化解心中的怀疑还是为了消除听者的惊讶？对这些问题我们无法给出准确的答案。也许我们可以把它看作是艾青诗歌创作的延伸，在多重意义的冲撞和调和之中我们感受到艾青的诗意和文采，他的孤独之心和愤世之情。如果我们尽心倾听，也许我们还可以听出艾青淡淡的忧郁和母亲“缺席”的深深的回响。

注释：

- ①⑥ 骆寒超：《艾青传》，人民文学出版社2009年版，第380～384、104页。
- ② 见杨匡汉、杨匡满《艾青传论》，上海文艺出版社1984年版；周红兴《艾青的跋涉》，北京文化艺术出版社1988年版；骆寒超《艾青传》，人民文学出版社2009年版。
- ③ 这两行诗让人想起勃朗宁夫人的名句：“我爱你有多深？让我逐一对你细说”（How do I love thee? Let me count the ways）。对西方诗歌涉猎甚广的艾青，不会不知伊丽莎白·布雷特·布朗宁（1806—1861）的作品。
- ④ “忧郁”自骆沙1939年首次用于批评艾青的诗以来（《“北方”的忧郁》，《中学生》1939年12月号），一直是艾青研究的关键词之一。大多数学者都把“艾青的忧郁”看成是诗人忧国忧民意识的表现（见段从学《艾青诗歌的土地、个人与民族国家之同一性》，收于《艾青诞辰100周年学术研讨会论文集》，叶锦编，北京团结出版社2011年版），笔者并不反对这种阅读，但更感兴趣的是艾青诗歌中的主体性问题。
- ⑤ 现代西方诗论一般认为诗中的“说话者”（speaker）和“诗作者”还是有区别的，但是要把诗歌的“叙述声音”（poetic voice）这个理论问题谈清楚需要很多的篇幅，超出了本文的范围。虽然《雪落在中国土地上》由于内在的证据容许我们把“说话”者当成艾青本人，但这并不意味着艾青所有的诗都是这样。
- ⑦ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?” In Patrick Williams and Laura Chrisman, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial: A Reader* (New York: Columbia University Press, 1994), pp.85 - 105.
- ⑧ [德] 格尔达·帕格尔：《拉康》，李朝晖译，中国人民大学出版社2008年版，第21～40页。
- ⑨ Yi-tsi Feuerwerker（梅仪慈），*Ideology, Power, Text: Self-Representation and the Peasant 'Other' in Modern Chinese Literature*. Stanford University Press, 1998.
- ⑩ 有关鲁迅作品中“写作自我”的精神危机的更全面的分析，请参阅梅仪慈著作的第三章，第53～99页。
- ⑪ 杜衡：《评“大堰河”》，《新诗》第一卷第6期，《中国当代文学研究资料·艾青专集》，江苏人民出版社1982年版，第424～442页。
- ⑫ 有意思的是，这种“两个艾青”论调从此立脚，对之的评价在不同历史时期此生彼长，直至后来上纲上线，成了迫害艾青的政治口实。参阅骆寒超《艾青论》，人民文学出版社2009年版，第98～116页。
- ⑬ 艾青本人在多次谈话中对新诗的“现代派”和“象征派”不以为然，坚持自己写的是“现实主义诗歌”（见冬晓《艾青谈诗及长篇小说的新计划》，香港《开卷》1979年2月号）。其实，他反对的是“为艺术而艺术”的主张，而不是现代主义本身。他在巴黎留学期间大量接触了西方现代主义艺术和文学，这是不争的事实。起码我们说，艾青在早期诗歌中流露出一种不自觉的现代主义美学倾向。
- ⑭ 见叶锦编著《艾青年谱长编》，人民文学出版社2010年版，第7～8页。
- ⑮ 有关拉康个人主体形成理论的简要概述，笔者参考了Malcolm Bowie, *Lacan*（Harvard University Press, 1993）和格尔达·帕格尔《拉康》。
- ⑯ 周红兴：《艾青研究与访问记》，转引自《艾青年谱长编》，人民文学出版社2010年版，叶锦编著，第7页。

[李点 四川大学文学与新闻学院 美国亚利桑那大学人文学院 邮编 610064]