

《仓央嘉措情歌》比兴手法的艺术效果

王自红

(康定民族师范高等专科学校 汉语言文学系, 四川 康定 626001)

摘要:《仓央嘉措情歌》得以在民族民间中广泛流传的原因之一,就是比兴手法的大量运用,且技巧圆熟,通过运用比兴取得了完美的艺术效果:突出事物特征,塑造出鲜明的艺术形象;渲染具体情景,创设出深邃的艺术境界;描摹细腻情感,激发读者产生丰富联想;表达象征寄寓,突现歌诗的隽永含义;强化状物写景,烘托渲染整体气氛;再现多种意象,激发读者审美创造。这使得《情歌》具有了长久的艺术生命力。

关键词:《仓央嘉措情歌》;比兴手法;艺术效果

中图分类号:I207.914 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2009)03-0138-07

了解和研究藏族文学,就不得不提到《仓央嘉措情歌》(以下简称《情歌》),不得不谈及《情歌》对整个藏族文学的影响,虽然以于道泉、庄晶、王沂暖、萧蒂岩、葛桑喇、刘希武等学者为代表,议定《情歌》中大量的诗篇为六世达赖喇嘛仓央嘉措所作^①,同时也有不少的学者对此提出质疑,但不管怎样,就流传广泛的《情歌》本身而言,不论是仓央嘉措个人所作,还是不同创作者的合力而为,抑或是假托达赖之名所作,其最重要的本质特征——以民歌传唱形式在人民大众中广泛流传而被保留下来的这种文化属性,是所有研究者们一致认同的事实。一种文学样式能否流传久远,其艺术生命力和艺术的承载力究竟有多高,不是因某一个人的地位有多高,也不是因某一强制手段所能达到的,而是要依赖于该作品在艺术表现内容和形式上自身的高度所决定。近年来,人们对《情歌》的关注和研究,除了有因达赖本人的特殊身份地位产生较强的吸引力原因之外,最根本的原因还在于《情歌》在艺术表现力上所取得的成就。在这一点上,《情歌》也正和其他民族传统文化一样,承继和表现了文学艺术创作中一种最具有原初生命

力的、最根本的艺术表现特征,即大量的比兴手法的运用,这一艺术特色,正如《诗经》、《楚辞》、《汉乐府》等文学作品一样,促进了《情歌》在藏语地区和世界上很多地方流传。正是这一出色的艺术成就,使得仓央嘉措及其《情歌》在藏族文学及藏族文学史上占有重要的地位。

自《情歌》广为流传以来,不同的学者展开了深入的研究,我国最早研究仓央嘉措情歌者,首推于道泉教授,于老于1930年编译出《第六代达赖喇嘛仓央嘉措情歌》一书,由藏文原文、汉译文、国际音标注音(由著名语言学家赵元任标音)和英译文四部分组成。于老之后,刘希武、曾缄、刘家驹、周良沛、王沂暖等研究者接踵而至。改革开放后,研究《情歌》者更是层出不穷,就研究的视域来说也大为拓宽,有对情歌进行思想性和艺术性研究的,如降大任的《仓央嘉措情歌的思想性和艺术性特色》、段宝林的《仓央嘉措情歌的思想和艺术》、杨恩洪的《仓央嘉措情歌艺术谈》等;有从比较文学研究角度加以研究的,如于乃昌的《门巴族民间情歌与仓央嘉措》等;有结合作者生平与艺术成就进行研究的,如王振华的《仓央

收稿日期:2008-11-16

作者简介:王自红(1976—),女,四川雅安人,康定民族师范高等专科学校汉语言文学系讲师,四川省高校师资培训中心进修学者。

嘉措和他的情歌》、胡秉之的《仓央嘉措的情歌》等。所有这些学者及其他的论著,都极大地丰富了《情歌》的研究成果,推动了《情歌》研究工作的进一步深入。然而,在诸多的研究成果中,相对来说,对《情歌》具体艺术成就的探讨则显得不够深入,特别是对比兴这种创作手法取得的艺术效果研究较少。在相关文献中,《藏族文学史》在论及《情歌》的艺术成就时,也只作了用比与比兴的诗歌举例,没有对其艺术效果进行深入分析;相对而言,杨恩洪先生在《仓央嘉措情歌艺术谈》中对情歌的艺术成就进行了较深的研究,特别提出《情歌》中“巧施比兴”并分析这种艺术成就所表达的效果,具有开拓的性质。但就其研究情况看,个人认为杨先生的研究还可更深入一步,对《情歌》比兴手法的艺术效果进行深入一些的研究,有助于我们理解《情歌》的思想内涵和艺术成就,也更能明白《情歌》之所以广为流传的原因。因此,本文仅从《情歌》的创作表现手法的角度,解析《情歌》的艺术成就,探析《情歌》广为流传的原因。

比兴是诗歌创作艺术中两种传统的表现手法,也是早期文学创作中最广泛的表现手法,在中国传统文学中得到了广泛的运用,不仅在汉语言文学作品中大量出现,而且在中华民族大家庭中,也在其他的少数民族语言文学中得到了体现,《情歌》也正是运用这一表现手法进行创作的优秀代表作品。关于比兴,前人论述颇丰,如刘勰说:“比者,附也;兴者,起也。附理者,切类以指事,起情者依微以拟议。”^{[1]227}朱熹说:“比者,以彼物比此物也”,“兴者,先言他物以引起所咏之词也”^{[2]4-1}。而清人刘熙载论述比与兴的关系时,不仅指出它们不同的特点,也论述了两者之间的关系:“《诗序正义》云:‘比与兴虽同是依托外物,比显而兴隐,当先显后隐,故比居先也。’”^{[3]50}参照上述诸说,结合个人的理解,我们大致可以作如下阐释:所谓“比”,就是以比喻、比拟等为主要手段来描述诗歌的整体形象或主要部分,将说理和抒情融为一体的一种创作手法。所谓“兴”,就是借助外物对诗歌的整体形象或主要部分起寓意、联想、象征、烘托气氛和起韵等作用的创作手法。据此我们分析《情歌》在比兴手法上的运用之妙,就不难看出,其技巧是圆熟的,其形式是多样的,其内容是广泛的。这些比兴手法在情歌中灵活运用,或着眼于突出某一事物的特征,塑造鲜明的艺术形象;或反复烘托渲染,创设出优美意境;或体察细腻心

理,激发读者情思;或缘物寄情,或象征寄寓,其强烈的艺术感染力,是《情歌》得以广为流传的重要原因,因此,研究这一主题也就具有较大意义。

《仓央嘉措情歌》主要是以反映爱情为主题的歌诗或者说有大量篇幅以写“情”为主。而为了表现这一主题,作者就大量借用了比兴手法来完成对作品的创作、完成对爱情主题的赞美。也有个别作品表面上以表现爱情为主题,而实际上以比兴手法来表达作者的理想及其对理想的追求态度,这在《情歌》辑录作品中也是存在的。所以,分析《情歌》比兴创作手法的艺术成就,对于我们加深对《情歌》在藏族文学中的地位及影响的认识,也很有必要。深刻学习《情歌》,我们可以发现《情歌》在运用比兴艺术手法进行创作时所取得的艺术效果。

一 运用比兴突出事物特征,塑造鲜明艺术形象

刘勰认为:“诗人比兴,触物圆览。”^{[1]228}即认为“比兴”的思维和手法必须建立在对外部事物观察、感触的基础之上,一是要观察事物外在特征,二是要感知事物内在的情感,从而完成审美意象的塑造。因此,抓住事物特征,塑造鲜明的艺术形象,是文学作品的主要表现方式,比和兴,都是要紧紧抓住两种事物所共同具有的相似性特征,展开比喻、联想、象征等手法,从而揭示出事物的特征,达到塑造鲜明艺术形象的目的。这在《情歌》中是一种常见的艺术表现手法,为此,诗人抓住一个个鲜明特征的事物,为我们塑造了多种艺术形象。例如诗人痛斥负情人的一首诗:

从小相爱的姑娘,
莫非是狼的后裔?
尽管相爱同居,
还想逃回山里。^②(319页,第36首)

诗人在此痛斥从小相爱的姑娘为狼的后裔,以狼的冷漠无情相比其负心薄幸,抓住狼性无情的特征,突出情人无情的本性,再现两者在同一特征上的相似,从而为读者塑造了一个心猿意马、三心二意的负心人形象,一方面对狼的无情特性观察入微,另一方面对姑娘的负心又感触至深,从而把两个原本互不相干的事物通过其无情这一共同属性结合起来,使两个形象异常鲜明,达到了极强的艺术感染效果。再如:

背后的凶恶龙魔,

没有什么可怕；
前边的香甜苹果，
一定要摘到它！（326页，第65首）

这首诗以“香甜苹果”、“凶恶龙魔”来分别比喻姑娘和形形色色的恶势力，把诗人那种爱憎分明的情绪，刻划得淋漓尽致。关键在于诗人抓住“龙魔”的凶恶特征，来比喻一切恶势力的“凶恶”本质，抓住苹果的香艳特质来比喻年轻姑娘的诱人气质，两个比喻，两相比较，诗人的爱憎就更加鲜明。联系诗人生活的背景及其一生的遭遇来看，他表面上是康熙皇帝承认的“法王”，但在政治上却没有实权，只不过是傀儡；在生活上，又完全没有自己的自由，与其所追求的个性解放相去甚远。这一切都使诗人愤懑满怀，把这种愤懑凝聚于“凶恶龙魔”四字来倾泻，是多么的贴切，而用“香甜苹果”来表达诗人对幸福与自由的渴望，又是多么的形象^{[4]127-132}。在这里，“苹果”与“龙魔”已经完全上升到了一种艺术的高度，形成了两个鲜明的艺术形象，因而也就具有更强的艺术感染力。再如：

花开季节过了，
玉蜂可别悲伤；
和情人缘尽了，
我也并不悲伤！（311页，第7首）

在这首诗中，诗人用玉蜂比喻渴求爱情的男子，用花朵比喻被追求的女子，而最为关键的则是，用季节的流变来表示时间的迁移，同时比喻相恋的缘分终尽。全诗既有比又有兴，在一种淡淡的惆怅中也流露出一种恋爱的理性，由此更显男子对爱情追求的高洁。这是诗人运用比兴手法达到的艺术效果，从而塑造了一个理性的青年男子形象。归结起来，我们可以看出，诗人抓住玉蜂对花的依恋和青年人对爱情的依恋两者的相似性，从而塑造出一个完美的青年形象，这就是比兴手法在此达到的艺术效果。

而另一首描写变心姑娘的诗，与这一首又形成一种鲜明的对应：

野马跑到山上，
可用绳索捉住；
情人一旦变心，
神力也捉拿不住！（319页，第37首）

这首诗用野马的狂放不羁、难以驯服来比喻姑娘的变心，但两相比较，野马尚且可以用套索捉住，而姑娘的心却是难以捉住的，而且是用神力也无法

完成的，说明一旦情人变心是多么的可怕！这就把一个狠心、绝情的女子形象深刻地展现在我们面前。

《情歌》中像这样抓住事物本质特征来塑造鲜明艺术形象的诗篇是比较多的，如其二、其三、其五、其十一、其三十五、其四十、其五十九等。

二 运用比兴渲染具体情景，创设深邃艺术境界

古人论“兴”，有“触物起情”、“借物兴情”、“托物寓情”等多种说法，但大多不能离开“物”的作用，这个“物”，就指事物的形象，而这个“情”，则意指具体的情景与情感，而把两者结合起来的，就是作者努力追求的艺术境界，所以，运用比兴，把事物与情景相结合，是诗歌创作的重要手法。如《诗经》中的“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”。刘熙载举以为例说：“雅人深致，正在借景言情，若舍景不言，不过曰春往冬来耳，有何意味？”^{[3]81}清人陈廷焯在《白雨斋词话》中说：“夫人心不能无所感，有感不能无所寄，寄托不厚，感人不深；厚而不郁，感其所感，不能感其所不感。伊古词章，不外比兴……为一室之悲歌，下千年之血泪，所感者深且远也。”^{[5]3750}这里的“感”即指作品创设的艺术境界，其要求就是“深且远”。《情歌》中大量抒发诗人浓烈情怀的诗作，正是运用比兴，采用情景渲染和烘托的手法，从而创设出深邃的意境，取得了“深且远”的完美的艺术效果。如：

天鹅爱上芦苇，
心想停留一会，
可那湖面冰封，
叫我气丧心灰！（312页，第9首）

在这首诗中，诗人把爱恋的双方比做“天鹅”和“芦苇”，把阻挠破坏双方的势力比做“冰封”。这“冰封”所指的人和物是不言而喻的，“湖面冰封”又烘托出一种残酷的气氛，渲染出一种无情冷酷的场景，使人万分沮丧、灰心失望。联系到诗人自身遭遇可知，他的追求和理想与自身不可能摆脱的教义教规之间就像爱恋的“天鹅”和“芦苇”与“冰封”之间一样，遭遇到无情冷酷的破坏。作者通过这样生动贴切的比喻，把诗人的思想感情更充分饱满地表现了出来。

王夫之在论述情与景的关系时说：“关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”^{[6]6}这就说明，情与景是相伴共生的，因为有此景才生此

情,因为有此情才会出现诗人笔下此景。哀也好,乐也罢,都是诗人此时此刻眼前所见与心中所感的物我共鸣。请看《情歌》中的这一首诗:

芨芨草上的白霜,
还有寒风的使者,
当然就是它俩呀,
拆散了花朵和蜂儿。(312页,第8首)

在这首情歌中,诗人用比的手法把姑娘比作花朵,用蜂儿暗比男士,用花恋蜂、蜂恋花来比喻相爱的男女,但是他们却在一个并不合时宜的季节、一个寒风凛冽草结白霜的时候相恋,这就从自然环境险恶的角度来宣告了他们之间相爱相处的难以久远,这种眼前之景是自然变化的结果,可是,其中之情又是诗人感情的自然流露,由此渲染出来的情与景,为我们带来了无限的张力。这就犹如《诗经·蒹葭》中所描述的一样,“蒹葭苍苍,白露为霜,所谓伊人,在水一方”,情人虽然并不远,就在水的另一方,但两个人要想走到一起,却也是“道阻且长”。“蜂儿”和“花朵”,也就被“白霜”和“寒风”所驱散了。“白霜结草”、“寒风为使”,烘托渲染出一种肃杀的气氛,一种倍受摧残的无情阻隔,让多少恋人丧气心灰。

这种利用情景渲染,创设出一种难以言状的意境的艺术表现手法,达到了一种言虽尽而意无穷的效果。这样的佳篇还有其八、其九、其三十八、其四十一、其五十九等。

三 运用比兴描摹细腻情感,激发读者产生联想

抒情是诗歌的重要表现内容之一,比兴是增强诗歌艺术性和感染力必不可少的手法。沈德潜《说诗晬语》说:“事难显陈,理难言罄,每托物连类以形之;郁情欲舒,天机随触,每借物引怀以抒之;比兴互陈反覆唱叹,而中藏之欢愉惨戚,隐跃欲传,其言浅,其情深也。倘质直敷陈,绝无蕴蓄,以无情之语而欲动人之情,难矣。”^{[6]523}说明运用比兴更能深刻表现作者感情,更能打动读者。请看下面一首诗:

去年长的小苗,
今年已成秸束;
少年骤然衰老,
身比南弓还弯^③。(310页,第2首)

在这首诗中,诗人借用弯曲的南弓来比喻形容少年逐渐变老而佝偻的身子,从而把对青春易老、韶华易逝的一种惆怅细致地描摹出来,取得了“言浅情

深”的艺术效果,让人不仅对导致诗人年老身弯的原因产生一番联想了。

杨慎《升庵诗话》卷十二《赋比兴》引李仲蒙曰:“叙物以言情谓之赋,情物尽也。索物以托情谓之比,情附物也。触物以起情谓之兴,物动情也。”^{[7]882}即是说比兴的主要依托手法前者为“索物托情”、后者为“触物起情”,《情歌》中的很多诗篇,就极好地运用这样的手法,运用比兴描摹出诗人的细腻情感,而且可以将这种情感表现得更加细腻传神,让人产生深层联想。请看诗人赞美意中人的一首诗:

那个巧嘴鹦哥,
请你闭住口舌!
柳林的画眉阿姐,
要唱一曲动听的歌。(326页,第64首)

诗人借物抒怀,索物托情,写出了对意中人的倾心喜爱,在诗人的心里和眼里,意中人的一言一行、一颦一笑都是那么动人,其他的一切人与事,都显得那么多余甚至讨厌,所以转而因情生嗔,连巧嘴的鹦哥也捎带被怪罪了。这种细腻的心理描写,怎不让人心旌动摇,进而产生无限遐思!再看下面一首:

白色的桑耶雄鸡^④,
请不要过早啼叫,
我和幼年相好的情人,
心里话还没有谈了。(327页,第69首)

诗人在此触物起情,由雄鸡过早啼叫生发出的联想起兴,把一个完全自然的现象上升到一种人为高度,要让自然的动物完全具备人的理性特征,这本身就是一个不合情理的要求,但当我们了解了诗人的心中愿望后,对这样一个无理要求,反而心生理解和同情,原来是因为诗人和情人相会,有说不完的相知话、诉不尽的相思情需要互相倾述啊!只可惜时间过得太快,刚说了一小段话,雄鸡就要啼唱了,怎不让人心生烦恼!再看诗人写相思难忘的一首诗:

写出的黑黑小字,
水和雨滴冲散了;
没绘的内心图画,
要擦也擦不掉。(313页,第13首)

诗人同样触物起情,由眼前所写就的一个个小小黑字,轻易就被雨水冲散,说明世间的物事难以永恒长久,转而联想到心中的情事,对意中人的相思情怀难以抹灭。试想有这样一位痴情的诗人,他该是一个怎样的修道者啊?何况身为达赖的这样一个人

物,其内心的挣扎痛苦,又岂是常人所及!但在现实处境中,却又是欲言而不敢明言,只用图画难擦轻描淡写地写过而已,这难道不是与鲁迅先生评价魏晋文人时说“其内心是苦的”有异曲同工之处吗?

可以说,像这样深刻细腻地描摹情感的诗作在《情歌》中是很多的,或描摹细腻感受,或体味生活实感,或睹物思情,都无不展示出诗人驾驭语言的能力和生活的体察入微,这种情感的倾述,又往往借助比兴来得以实现,把难以言说的细腻而又复杂的情感用具体生动的形象、现实生活细节或场景等来再现,让人无限遐想,形象而又生动,贴切而又自然。这类诗作如其一、其二、其十、其十二、其十四、其十五、其三十一、其三十五、其五十等皆各具情感,传神地写出了生活真趣,读来令人感动。

四 运用比兴表达象征寄寓,突现歌诗隽永含义

古人论诗有“言志”之说,托物言志就成了一种常用的创作手法,而托物言志往往又借助于象征寄寓来得以实现。钟嵘《诗品序》说:“文已尽而意有余,兴也;因物喻志,比也。”^{[8]39}文尽意余就是能表现出的含义隽永耐人体味。清人沈祥龙《论词随笔》说:“盖心中幽约怨悱,不能直言,心低徊要眇以出之,而后可感动人。”^{[5]4048}在《情歌》中,有不少的篇章正是从比兴入手,通过比兴来达到托物言志的目的,深刻地寄寓了诗人的理想与追求,表达了诗人的强烈愿望,使这类诗歌在表面上读起来通俗易懂,而在回味之中又生发出隽永的意味。而这类诗歌多以用比来完成创作,如:

柳树爱上了小鸟,
小鸟爱上了柳树;
只要双双同心,
鸱鹰无隙可乘!(325页,第62首)

“柳树”和“小鸟”相爱,只要两者心相印,永相随,鸱鹰是无计可施的。诗人通过人们常见的自然界生存斗争的现象,寓意深长地喻托出人间善与恶的矛盾斗争,深入浅出地揭示了其中的深奥哲理,表现了诗人与意中人坚贞不渝、任何外界压力都不能拆分的坚定决心。在这里,小鸟与柳树,以及鸱鹰都寄寓了深刻的象征意义。又如:

洁白的仙鹤,
请把双羽借我;
不到远处去飞,

只到理塘就回^⑤。(324页,第57首)

在这里,“仙鹤”与“理塘”,我们不能简单地看作具体的事物,一则我们不妨把理塘理解为意中人居住的地方,而仙鹤及其双翅,象征了诗人无限的遐思;同样,也可以把理塘理解为诗人心中一种至上的理想,诗人为了追求自己的理想目标而渴求获得一双仙鹤一样的翅膀,这种意象的多重性和丰富性,产生出强大的张力,这正是仙鹤与理塘所寄寓的象征意义带来的艺术效果。明人李东阳《麓堂诗话》说:“所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。……惟有所寓托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不觉。”^{[7]1374-1375}这首诗歌正充分体现了“言有尽而意无穷”的艺术要旨,也许这样的诗歌,我们结合诗人曲折的命运及所处的特定历史背景,就更能体会出其中的隽永之味。这类代表作品还有其二十五、其三十、其三十八、其三十九、其四十一、其四十三、其六十等。

五 运用比兴强化状物写景,烘托渲染整体气氛

状物写景,情景交融,从而达到触景生情,是《情歌》相当一部分诗歌的主要写作和抒情方式。一般是前二句侧重写景,后二句借以抒情,而这种情与景的交融,又主要是通过联想和想象、比喻和象征来完成艺术形象的完美融合的,从而烘托渲染出一种浓浓的气氛。如:

从那东方山顶,
升起皎洁月亮。
未嫁少女的面容,
时时浮现我心上。(310页,第1首)

这是《情歌》中写相思的名篇。前两句写景,已有情感寓于其中,后两句抒情,情真意切,缠绵悱恻。同时,在这里用皎洁的月亮来比喻象征姑娘的面庞,而反之,又以姑娘明亮的面容来映衬月亮的皎洁,两相映衬,使得诗句意境深长,情感含蓄,画面清新,意味无穷。又如:

初三的月儿弯,
银光洒满天;
请你答应我,
更像十五那样圆!(321页,第44首)

在这里,诗人借月寄情,以月起兴,表面上写的是月牙儿升入中天时的美丽景象,而实质上,凸现的

却是诗人盼望情人能以更加完美更加动人的容貌出现在自己眼前的美好愿望,烘托出诗人那种急切心情,渲染出一种浓烈的气氛。不仅如此,那一个“圆”字还形象化地道出了渴望同情人尽快“团圆”的愿望。景与情水乳交融,不着痕迹。再如:

杜鹃鸟来自门隅^⑥,
带来了春天的地气;
我和情人见了面,
身心也感到愉快。(321页,第46首)

诗人用杜鹃鸟有报春之喜、借春天到来给人们带来了欢快的气息,以此状写与情人见面的高兴情景,恰如成语“爱屋及乌”之赞,在这种亢奋的情绪中,诗人眼中的一切事物都是美好幸福的化身,眼前之景与心中之情两者共同结合,从而营造出一种欢愉的气氛。像这类作品还有其四十一、其四十三、其四十四、其四十六等。

六 运用比兴再现多种意象,激发读者审美创造

《情歌》很善于捕捉各种生物及自然现象,通过创造性的想象、联想和情感体验,用来构成一系列独具特色的审美意象。它们有:动物意象,如天鹅、牡鹿、野马、玉兔、杜鹃鸟、玉蜂、孔雀、鹦鹉、小鸟、画眉、雄鸡、狼、鹞鹰、母虎、龙魔、花蛇等;植物意象,如小苗、果儿、花朵、芦苇、柳树、香柏等;自然现象意象,如月亮、白霜、寒风、冰雪、山岩、风暴等;甚至于还有生活中的常见事物意象,如渡船、马头(渡船上的)、印章、佛像、佛幡等。如诗作第8首“芨芨草上的白霜”,诗人用拟人化的手法,以白霜和寒风两个意象,渲染出一种寒风侵袭、白霜降临的肃杀气氛,通过新奇巧妙的联想,将蜂儿与花朵这一对美好的动植物喻为生死相依、难分难舍的情侣,而将寒风和白霜这一对冷酷的自然现象喻为情侣的拆散者,表现出诗人鲜明的爱憎感情^{[9]35-42}。

意象要借助想象才能鲜活灵动,经过沉思才能意味悠长;而沉思的过程,始终伴随着想象和意象。想象在创作中的作用表现在“将流动的、氛围式的情感与物化的、固定化的艺术形式相结合”^{[10]231}。《情歌》中很多诗篇正体现了这样的特点,如:

渡船虽没心肠,
马头犹向后看^⑦;
那负心的人儿,
却不回头看我一眼。(312页,第10首)

诗人用渡船上的马头这一意象,意在说明事物皆有回恋眷顾之情,唯独负心的人儿却绝情不顾,连那无情无知的马头也不如,在这里,诗人通过“马头”这一意象展开联想,这就形象地展现了诗人心中的愤然之情,取得了鲜明的艺术效果。

借助于众多的特色鲜明的审美意象,诗人展开想象和联想,描绘了多种情事,组成了多姿多彩的艺术画面,极大地丰富和增强了诗歌的形象性和表现力。王逸说:“《离骚》之文,依诗取兴,引类譬喻。故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞。灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣;虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。”^{[11]2}《情歌》也如《离骚》一样,运用多种多样的意象,一方面有赞美美好事物的,诗人对纯净洁白、明媚动人的月亮尤为钟情,诗集中不时地出现“皎洁月亮”、“十五月亮”、“初三月儿”、“吉祥洁白月亮”,把它们作为情侣的象征,借以寄托诗人美好的情感和对爱情的理想,此外还运用大量的动物、植物等意象来赞美美好的事物;另一方面,在诗人的笔下,一些丑恶、凶狠的动物和恶劣的自然现象都是被作为爱情的阻挠者、破坏者、背叛者的象征出现的,诗人在描写到它们的时候,总要加以怒斥和谴责,憎恶的情感十分强烈;此外,诗集中也出现了一些常见物事,如“渡船马头”、“金铜佛身”、“泥塑神像”、“佛幡”等意象。这些意象在诗人笔下,或用作比喻,或用作拟人,或用作象征,或用作渲染气氛,都极富形象性、生动性和趣味性。蜂儿和花朵,天鹅和芦苇,小鸟和柳树,杜鹃和香柏,一对对可爱的动植物在诗人笔下都成了相互依恋的亲密情侣。正是有了不同的意象,才赋予了《情歌》浓烈的生活气息。

可见,《情歌》这部歌集,在题材的选取上,脱开了严肃的宗教命题范畴,主要以生活中的情与事、情与人为抒发感情的对象,在表现手法上,运用在藏民族之间广为流传的“谐体”民歌形式,同时也学习借鉴周边其他民族在诗歌创作上的成就,在特殊人物、特殊命运的共同催生下,才最终完善了《情歌》这样一件优秀作品,虽然《情歌》作者身为至高无上的活佛达赖,但诗作却全然看不出受宗教束缚的一丝痕迹,诗作洋溢着浓厚的自然情趣和生活情趣,诗人对爱情自由的表白、对理想自由的渴望,就是通过这些画面流露和展现出来的,而正是借助于比兴这一艺术技巧,通过突出事物特征塑造艺术形象,渲染具体

情景、创设深邃意境,描摹细腻情感、激发联想,突出隽永含义、表达象征寄寓,强化状物写景烘托渲染气氛等技巧处理,最终完成了意象与想象和联想的完

美结合,从而使得《情歌》具有了独特的魅力和长久的艺术生命力。

注释:

- ①关于“议定”的说法,于道泉先生对于《情歌》的作者大致是同意为仓央嘉措的,但也并未完全肯定,至少从学术的角度提出了质疑,他在《第六代达赖喇嘛仓央嘉措情歌》的《译者小引》(国立中央研究院历史语言研究所,单刊甲种之五,1930年北平)中说:“下边这六十二节歌,据西藏朋友说是第六代达赖喇嘛仓央嘉措所作。是否是这位喇嘛教皇所作,或到底有几节是他所作,我们现在都无从考证。但是藏族人民既一致地承认这位神圣的教皇是这些(爱情之歌)底作者,那么这位怪人底事迹一定是读者所愿意知道的。”而庄晶先生也认为:“一方面,木刻本的封面上赫然写着‘仓央嘉措’的标题,我们不能遽然加以否定,另一方面,只凭着白纸上的黑字,也难以盖棺定论。”(《仓央嘉措初探》,《中央民族学院学报》1980年4期)而从王沂暖先生1956年和1980年两次翻译《仓央嘉措情歌》一事来看,王先生是完全持赞同意见的。萧蒂岩、葛桑喇、刘希武等诸先生则与王先生一样持肯定支持态度。
- ②由于《情歌》翻译版本较多,且各自具有不同的意见,故文中所引之诗歌皆以王沂暖先生1980年5月青海人民出版社出版译本为据,见黄颖、吴碧云《仓央嘉措及其情歌研究》,西藏人民出版社1982年版,310-329页。其以下所引之诗歌原作与此出处相同,只在引后注明页码和次序。
- ③南弓:西藏南部门巴地区用竹制作的弓箭。
- ④桑耶雄鸡:桑耶寺是西藏第一座寺庙,大殿外围转经道墙上绘有古老的壁画,在进门左边的墙面上画有一只雄鸡,传说这只鸡天亮前会打鸣,整个桑耶都能听到。
- ⑤理塘:即今四川省甘孜藏族自治州理塘县,诗中也泛指理塘草原为中心的等较宽泛的地域。
- ⑥门隅:西藏南部门巴一带地区。
- ⑦马头:西藏地区渡船船头上安置的脸朝后向的木雕马头像。

参考文献:

- [1]刘勰.文心雕龙[M]//王利器校笺.文心雕龙校正.上海:上海古籍出版社,1980.
- [2](宋)朱熹集注.诗集传[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [3](清)刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [4]杨恩洪.仓央嘉措情歌艺术谈[J].诗探索,1981,(3).
- [5]唐圭璋(编).词话丛编[M].北京:中华书局,1986.
- [6]王夫之,等.清诗话[M].上海:上海古籍出版,1978.
- [7]丁福保辑.历代诗话续编(中)[M].北京:中华书局,1983.
- [8](梁)钟嵘.诗品[M]//曹旭.诗品集注.上海:上海古籍出版社,1994.
- [9]廖光耀.仓央嘉措情歌抒情艺术探微[J].西藏民族学院学报(社会科学版),1996,(2).
- [10]苏文菁.华兹华斯诗学[M].北京:社会科学文献出版社,2000.
- [11]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1983.

[责任编辑:唐 普]