

汉园新诗批评文丛
洪子诚 主编

巴枯宁的手

姜涛 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

博
雅

是将一切放进语言的搅拌机，混合成情色的
或烦恼的风景，还是试着伸出一只手来，唤
回曾经失掉的勇气，从暧昧的历史和雨色中？

ISBN 978-7-301-16958-2



9 787301 169582 >

定价：28.00元

汉园新诗批评文丛
洪子诚 主编

巴枯宁的手

姜涛 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

巴枯宁的手/姜涛著. —北京:北京大学出版社,2010.6

(汉园新诗批评文丛)

ISBN 978-7-301-16958-2

I. ①巴… II. ①姜… III. ①新诗—文学评论—中国—文集

IV. ①I207.25-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 031631 号

书 名: 巴枯宁的手

著作责任者: 姜涛 著

责任编辑: 张雅秋

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-16958-2/I·2205

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

880mm × 1230mm A5 8.375 印张 190 千字

2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 28.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn



汉园新诗批评文丛
洪子诚 主编

编委 孙玉石 吴晓东
姜涛 谢冕 臧棣

本书得到北京大学中坤学术基金资助

本书为全国优秀博士论文作者专项资金资助项目 项目编号200411

汉园新诗批评文丛·缘起

北京大学中国新诗研究所 2005 年成立以来,重视新诗研究刊物、研究丛书的编辑出版工作,先后出版了“新诗研究丛书”和集刊性质的《新诗评论》,受到诗人、诗歌批评家、新诗史研究者和诗歌爱好者的欢迎。

从今年开始,在“研究丛书”之外,拟增加“汉园新诗批评文丛”的项目。相较于“研究丛书”的侧重于新诗理论和诗歌史研究的“厚重”,“批评文丛”则定位于活泼与轻灵。它将容纳诗人、诗歌批评家、研究者不拘一格的文字。这一设计,基于这样的认识:在诗歌研究、批评领域,重视理论深度、论述系统性和资料丰富翔实固然十分重要,但更具个性色彩的思考、感受,和更具个人性的写作、阅读经验的表达,同样不可或缺。在力图揭示事物的某种规律性之外,诗歌批评也可以提供个别、零星、可变的体验——这些体验与个体的诗歌写作、阅读实践具有更紧密的关联。也就是说,为那些与普遍的规范体系或黏结、或分离的智慧、灵感,提供一个表达的空间。除此之外的另一个理由,是诗歌批评“文体”方面的。也许相对于小说研究、文化批评,诗歌批评、阅读的文字,需要寻求多种可能性和开拓,以有助于改善我们日益“板结”、粗糙的“文体”系统和感觉、心灵状况。

写作这样的文字,按一般认识似乎比“厚实”的研究容易得多。其

实,如果是包蕴着真知灼见和启人心智的发现,透露着发人深思的道德感和历史感,并启示读者对于汉语诗歌语言创新的敏感,恐怕也并非易事。

这样的愿望,相信会得到有相同期待者的理解,并获得他们的支持和参与。

洪子诚

2010年1月

目 录

- 汉园新诗批评文丛·缘起 (1)
- 巴枯宁的手 (1)
- 在山巅上万物尽收眼底
——重读骆一禾的诗论 (21)
- 辩护之外 (32)
- 在物质时代的文化拼盘中 (37)
- 一首诗又究竟在哪
——“全装修”时代的“元诗”意识 (42)
- “再骄傲一次,就完美一小会”
——论臧棣 (62)
- 嘟囔的仪式
——读桑克近作 (75)
- 没有共识,又何需争辩
——北京诗歌印象 (81)
- “混杂”的语言:诗歌批评的社会学可能
——以西川《致敬》为分析个案 (89)
- 冲击诗歌的“极限”
——海子与80年代诗歌 (110)

失陷的想象

- 欧阳江河《时装店》解读 (133)
- 现场与远景 (141)
- 对癖性的发明 (145)
- 叙述中的当代诗歌 (149)
- “病中的诗”及其他
- 周作人眼中的新诗 (161)
- 小大由之：谈卞之琳 40 年代的文体选择 (190)
- 从“抒情的放逐”谈起 (210)
- 1930 年代的大学课堂与新诗的历史讲述 (218)
- “中国式”的现代主义诗歌：该如何讲述自己的身世 (241)
- 后 记 (262)

巴枯宁的手

—

多年来,有首短诗,一直放在我心上,还时不时拿出来温习。这就是诗人肖开愚的《下雨——纪念克鲁泡特金》,它写于上世纪90年代初:

这是五月,雨丝间夹着雷声,
我从楼廊俯望苏州河,
码头工人慢吞吞地卸煤
而碳黑的河水疾流着。

一艘空船拉响汽笛,
像虚弱的产妇晃了几下,
驶进几棵杨槐的浓荫里;
雨下着,雷声响着。

另一艘运煤船靠拢码头,
“接住”,船员扔船缆上岸,

接着又喊道：“上来！”

随后他跳进船舱，大概抽烟吧。

轻微的雷声消失后，

闪出一道灰白的闪电，

这时，我希望能够用巴枯宁的手

加入他们去搬运湿漉漉的煤炭，

倒不是因为闪电昏暗的光线改变了

雨中男子汉们的脸膛，

他们可以将灌满了他们全身的烧酒

赠送给我

但是雨下大后一会

停住了，他们好像没有察觉。

我昔日冒死旅行就是为了今天吗？

从雨雾中捕获勇气。

第一次读到这首诗，我就被深深吸引，觉得其中有种说不出的力量，让人欲罢不能。这力量是什么，我也曾试图解释，但一直没有满意的答案。表面看，它是一首标准的90年代诗歌，具有清晰的叙事特征，这种特征后来被追认为那个时代基本的诗歌风尚。在诗的开端，诗人漫不经心地勾勒出了一个具体的时空：那是在上海，苏州河畔，五月里一个阴沉的雨天，有人在劳动，有人在旁观。

写作此诗的时候,诗人正在上海,住处是华东政法大学的教工宿舍,他的妻子毕业于那所学校并留校任教。政法学校毗邻著名的苏州河,从诗人所住的二层木楼的二楼楼廊望下去,河上的一切大约可以尽收眼底,而这一切大约也十分平凡,并无多少奥秘。但为什么诗人要将这首日常叙事的诗歌献给克鲁泡特金呢?诗中陡然闪现的“巴枯宁的手”一语,更是强化了 my 疑问。当然,只要粗通历史就会知道,克鲁泡特金与巴枯宁的名字,代表了久违的无政府主义传统,它曾对中国现代知识分子影响颇深(据讹传,作家巴金的名字就是取自两人名字的首尾。这只是一种讹传)。然而,在污浊的苏州河畔,在一个瞬间的空想中,两位无政府主义大师的出场,或者用诗人的话来说,他们的“加入”,究竟又意味着什么?我隐隐地感到,这不仅关乎一首诗的解读,而且可能还是一个契机,能将相关的思考凝聚。

几年前,我曾试着从细读的角度,对这首诗做过一些分析。比如,我关注了诗歌节奏、情绪的变化,前三节平缓,第四节突变:先是“一道灰白的闪电”撕破雨丝的网罗,既而“巴枯宁的手”一语,带来一种超现实的、乖戾的揭示力。诗人像个熟练的拳手,在一瞬间凶狠地打出了组合拳。此外,我还注意到了词语之间潜藏的隐喻性,像“巴枯宁”这三个字,在汉语中别有一种枯瘦与狰狞之感,这恰好与“闪电”、“手”的形象形成一种语义的共振。这样的“细读”或许不差,甚至可能说到了点子上,但我自己并不满意,因为单纯着眼于修辞的枝节,并不能解释内心感受到的古怪力量。要抓住这首诗,进而能够真正“加入”它,我知道应该要做的,是首先将它从它自身中解放出来。

二

开愚自己有个说法：当代诗与现代诗不同。二者究竟如何不同，在不同的场合，我也听过他的表达，但始终没有很完整的把握。但这首诗我敢断定，一定属于他所谓的当代诗，而不是那已被美学化、经典化了的“现代诗”。当然，两个范畴之间并非没有连续性，从此诗潜在的模式上，就可看出这一点。刚才说了，它是站在华东政法大学的楼廊上写就的，河水虽然不洁，卸煤的劳动也不够壮丽，但毕竟可以算一道风景，一道当代风景。“我在楼上看风景”，这样的“看风景”视角，让人本能地联想起卞之琳的名作《断章》：“你在桥上看风景/看风景人在楼上看你/明月装饰了你的窗子/你也装饰了别人的梦。”

作为现代诗的精品，《断章》短短四行，化绝对为相对。问世以来，相关的解读很多很多，其中不乏洋洋万言的长文，细致阐述其中镜花水月的幻美悲情。在泛滥的读解中，有一种我觉得相当别致，那就是将这首短章（断章）意识形态化，认为风景之中无奈的观看，其实是卞之琳这样的自由主义知识分子，在历史面前一种疏离的态度的表现。换句话说，抽象的桥并没有架在虚空里，它不过是一群人唯一可能的历史位置。这样的解读显然要刻意升华，但至少将《断章》解放了，风景里有了烦琐的历史和人事。现代诗的趣味化、情调化，正配合了它的经典化，普通读者期待普遍人性，好在阅读中安放日常的失意感、挫败感，他们喜欢那些感受空阔但又能轻易转化为经验的诗歌。但现代诗的起点恰恰与此不符，它要求的是在瞬间的紧张中提取新的激情，将失意或挫败转化为醒觉的可能，回到经验的目的恰恰是为了

粉碎它、重建它。在这个意义上，“当代诗”距“现代诗”可能并不遥远，立异求变，或者只为了恢复那个曾有的起点。

回到上面的解读：卞之琳的群体，说小一点，是30年代活跃于北京的一小撮现代派的诗人；说大一点，其实是自由主义的京派知识分子。这个群体出自后人的追溯，内部的差异也大过了共性，但在特定的位置上，他们确实不得不分享了某些态度，其中就包括对所谓“风景”的偏爱。当年，在给诗人徐玉诺的散文诗《寻路的人》中，周作人曾解释了这种好尚的由来：

我曾在西四牌楼看见一辆汽车载了一个强盗往天桥去处决，我心里想，这太残酷了，为什么不照例用敞车送的呢？为什么不使他缓缓地看沿路的景色，听人家的谈论，走过应走的路程，再到应到的地点，却一阵风的把他送走了呢？这真是太残酷了。

我们谁不坐在敞车上走着呢？有的以为是往天国去，正在歌笑；有的以为是下地狱去，正在悲哭；有的醉了，睡了。我们——只想缓缓的走着，看沿路景色，听人家谈论，尽量的享受这些应得的苦和乐；至于路线如何，或是由西四牌楼往南，或是由东单牌楼往北，那有什么关系？

这长长的一段，传达的不仅是一种虚无的人生观、美学观，也包含了对现代历史的特定忧惧感。历史不仅充满一种暴力，而且从本质上也无法信任，既然任何选择都属虚妄，在这个时候，智慧的、人道的心灵只能无奈地敞开，在自然性的伦理安宁中，享受刹那的永恒。这似乎是一种典型的现代主义美学，自波德莱尔以降，高调的现代主义将“刹

那”提升到了原则的高度,而在现代中国,这种美学似乎也不乏回响,朱自清在20年代就写作长诗《毁灭》,盘根错节地阐发他的所谓“刹那主义”。但和周作人的历史忧惧感一样,当年中国作家的颓废或虚无,与波德莱尔们的城市经验并无太多关联,它们更多是内发于中国的社会政治生活之中,在普遍的现代主义脉络中其实很难得到说明。

这似乎有点扯远了,还是说京派。从上面一段话里,可以搜寻出周作人后来思想的线索,而京派的圈子也被这种情绪大致笼罩,卞之琳、朱光潜、沈从文、何其芳、冯至等一千人的文学,都多少与此牵连。既然,血雨腥风的历史难以参与,但又不想沉沦于其中,只好先将一切看做风景,然后再作打算。由此可见,《断章》中对时空相对的把玩,出于佛家的理路,玄妙无限,但最终还是落进了现代人的处境。有西方学人将30年代京派的文学立场,比喻为“倾斜的塔”。“我在楼上看风景”,“塔”在我们便宜的傻瓜相机里,其实也就是“楼”而已。当然,“看”的偏好,或者说“看”的诗学,有相当的弹性。在朱光潜那里,它演化成两种基本历史态度的对立:演戏与看戏。前者,指的是政治人物与历史的肉搏;后者则属于审美的、知识的静观,不远不近的“非利害关系”座位,对于学院里头脑发达、心思敏锐的教授们非常适合。在卞之琳的眼中,风景既是骨肉丰满的西洋油画,又是一些轻描淡写的中国线条。人生在世,感官体验会扑面而来,像巨大的蜂群让人难以招架,诗人的想象则是捕获形式的容器,让风穿过、水穿过、鱼和鸟穿过,剩下的则是空灵的心智,而大小、远近、古今、你我之类的诡辩只是一种容纳并淘洗的技巧,这解释了为什么像元宝盒、白螺壳一类容器形象,一时间遍布了卞之琳的诗歌。如果说这种将历史不断玄学化、抽象化的做法,来源于象征主义的“结晶”立场,那么深受德国浪

漫主义影响的冯至,对于这个问题的处理则更为优雅,诗歌的容器先是被比喻成为泛滥的流水赋形的“水瓶”,既而变形为一面旗帜,以飘动变化的自己来把握那些把握不到的事体。变化中有持久,有形中蕴无形,歌德的古典主义结合了中国通变观。无论怎样,在芜杂流变的历史当中,诗歌的想象作为一种造型与抽象的能力,总是能脱颖而出,又将一切作为“风景”容纳。诗人的身份也从先知、情种、斗士或莽汉,一次次校正为智者。他在忍耐与观察中可以进行超越性的思考,获取内省的存在深度,通过心智的成熟,来消化、对抗外部世界。中国现代诗可能的道路,也就此告一段落。

三

与《断章》相比,《下雨》当然不再是现代诗,即便是再业余的批评家,也至于将其情调化、玄学化。“看风景的人”与“风景中的人”,都有了确定的社会属性:一个是脱离乡土、被抛入全球化航路的当代诗人,一群是懒散劳动兼寂寞休闲的工人,风景也被明确落实在90年代污浊的苏州河畔。关键是,看风景的人此刻渴望“加入”了,他们湿漉漉的劳动里也没有精致的相对性。

进入90年代之后,当历史的巨兽贸然闯入,不仅是这首短诗,整个90年代诗歌都试图走出现代诗的风景,后来被广泛命名又备受争议的诗歌转型,也就发生于其中。许多充满活力的当代诗人,刚刚从80年代拥挤、热闹的“诗歌菜市场”中挤出身来,或者如开愚一样,经历昔日“冒死的旅行”,抵达了写作和人生新的站台。相比于80年代,这些诗人都有了一定的阅历和年轮,他们中有的发了横财,有的彻

底消失于人海,有的则更有名气、更博学了,而且学会了反思的技术,能够口若悬河地解说自我与未来。但无论怎样,这个先锋的群体终于一劳永逸地被市场时代边缘化了,许许多多原本可资依赖的东西,都瞬时成了“岁月的遗照”:启蒙者的角色刚刚遭遇挫折,逐渐兴起的大众趣味还没赢得广泛尊重,左翼的激进态度因历史的缘故,正被普遍地不信任并严重地遗忘。唯一可能的方式,只有不反抗、不顺从、不诅咒、不讨好也不放弃了。这需要一种外交式的分寸感,介入但不承担责任,“见证”但不需要“作证”。我们都是在场的局外人,不光诗人如此,一整代人文知识分子都被迫或自愿地回到看台上。

在保持独立性前提下对历史审慎地开放,这种自由主义的态度在一段时间内,有很大的说服力,因为在某种意义上,它也是唯一可能的态度。如果伴随足够的伦理紧张,这样的态度确实不失风度,在所谓“关怀的神话”与“自由的神话”、“见证的迫切性”与“愉悦的迫切性”之间维持一种活力和平衡。但问题是,这样的态度也容易变成漂亮的“平衡木”体操,在伦理上,它可能发展为犬儒主义,在美学上,它的底牌则是享乐主义,两重主义的叠加使“虚无”也变得肉感。于是,这一时期的写作变得丰厚、深邃又迷人。当然,90年代的自由主义与当年京派的自由主义,已经有了很大不同,诗人们已没有那么多的书生气和娘娘腔,他们接受了时代的教训,更多容纳了现实的不洁与混乱,增强了对差异和变化的敏感。然而在骨子里,“看风景”的诗学,虽然经过了后现代语言观的洗礼,但并不等于说它就终了了,接纳现实的目的,不过是将其转换为一套可自由组织的符号,诗人张枣就敏锐地将当代诗歌的走向比喻成了“朝向语言风景的旅行”。十字街头的“塔”或“楼”自然不足为据,这些空间过于封闭、局促了,诗人们于是纷纷

外出,或者置身于咖啡馆、广场、火车站等公共场所,或者搭乘火车、汽车、飞机,或者干脆骑车、徒步,像回收垃圾那样,将当代生活大面积扫描到诗中。不过,这一切终归服务于骄傲的心智展开,最终是为了将个体从历史中赎回,赎回他不可化约的经验,赎回他不能与人雷同的语言。这些可燃垃圾也源源不断地,为90年代的语言活塞提供了崭新的能量。历史的“风景化”意味着对现实利害关系的超越,“历史的个人化”则意味着甩脱历史担当后的轻逸,二者虽然不同,但仍可以看出大致相似的取向。

《下雨》似乎也属于这个类型,诗中的只言片语暗示了某次旅行,在楼上俯望的位置,也显示了“我”与“他们”、“我”与历史实践之间不可消除的距离,显示了诗歌可能的社会位置。但这首诗古怪的力量在于,它在属于的同时又包含了对上述类型的抵拒:“我”不仅是一个观望者,而且也想“加入”其中,灰白闪电之中一只手的形象,使得“加入”的动作也切实可感了,外在的历史不能仅仅看做是被语言轻易消化的风景,它像一种阴沉沉的实在,就搁在那里,有它的节奏和时间,显示出一种自足,排斥着“我”妄想中的参与。与此不一定必然相关的是,在那几年间冒出的90年代诗歌的各种自我表述中,开愚的声音也显得有几分异样。他著名的《九十年代诗歌:抱负、特征和资料》一文,现在已是90年代诗歌神话建立的一篇重要文献,其中他也提到自己在1989年时对“中年写作”的发明。作为90年代诗歌的子概念之一,“中年写作”和“中年气质”的说法影响不小,后来也颇受诟病。但在开愚的表述中,所谓“中年写作”既有针对以往青春写作不成熟、放纵的一面,希望以成人的智商和经验来校正,但它同时还指向了一种成人的担当意识、责任意识。换用韦伯的表述,“责任伦理”与“意图

伦理”在他那里是兼重的，正是诗人一厢情愿的道德感，而非秋风迟暮之中的沧桑世故之感，构成了他笔下“中年写作”的核心。对于现代艺术而言，从辩护中发展出来的傲慢哲学，倾向于对具体伦理问题的抱不置可否的态度。可以说，这是某种更高级的文艺伦理的起点，但开愚的看法与此有些不同。

当然，对社会伦理虚张声势的承担，可能会使诗歌写作变得笨重、粗俗而又狡狴。还好，诗人内在的责任意识与媒体世界里的维权意识并不是一回事。《下雨》中，对“劳动”的想象性参与，似乎有些许的暗示，但一切只是隐含着，伸出的手与其说是现实性的，不如说是概念性的、思辨性的，诗行最终还是落回内心挣扎的自我戏剧。楼上的眺望与想象的加入，似乎又重复了在张力中把玩“平衡”的文化体操。然而，正像远处的奇异布景和两个突然冒出的陌生人，“克鲁泡特金”与“巴枯宁”的出现，决定了这出内心的戏剧已发生在不同的框架之中。

四

2008年夏天，在青海西宁的一个路边摊上，我和开愚等几人喝酒谈天。我借机向他提问，《下雨》中的“克鲁泡特金”和“巴枯宁”，到底有无具体的含义。他的回答让我略略吃惊。

本以为，请出两位大师的名号，只是出于诗人的任性。剥去特定语境和所指，在诗中随意拼贴掺杂一些固有的历史表述，是当代诗一种常见的技巧。由此，历史便可碎片化、波普化，转化成为创造力吞噬的饵料。“克鲁泡特金”与“巴枯宁”这两个名字，由于连接了遥远的无政府主义记忆，正好可以为楼廊上的眺望提供一种阴郁的背景。将

历史消化为一种特定的风格,是90年代诗歌的一大特征,这恰恰又是博学的犬儒主义最迷人的地方。但开愚却说,所谓“纪念克鲁泡特金”,是一件有根有据的事。在80年代初或者更早,他的确一度热衷于阅读无政府主义的著作。因为一个偶然机会,他曾闯入家乡的县图书馆,在里面得到过这方面的书籍。为了印证这段记忆,他还提到了一些具体的书目,比如巴枯宁的《面包与自由》等。除此之外,他似乎还谈到了《下雨》另外的背景:他根据“上海无政府主义、社会主义和工人运动方面的史料”,去找过无政府主义者当年在上海的活动据点。他对他们曾展开工人运动的地方不一定有上海诗人熟悉,但他带着外地人的多重好奇将某种假设的处境关联了进去。因而,在一个雨天里,几种记忆和经验耦合了,于是便有了这首诗。

开愚所说的无政府主义者的据点,具体在哪里,或者是否存在,我无意去做专门的考证。苏州河的两岸,遍布了半殖民地时代和社会主义时代诸多工商业的遗迹,历史上诸多工人运动也确实一次次从这里燃起。至于他到底阅读过哪些无政府主义的书籍,对我来说,其实也并不重要。重要的是,知识、记忆和具体的时空场景,在这里有了一种新的关联感,这让我意识到《下雨》中的“看”,或许并不发生于卞之琳的现代诗传统,反倒是贴近了20世纪中国文学另外一种传统。上世纪30年代,社会剖析派文学的代表作家茅盾,在他的“1930年代的ROMANCE”《子夜》的开头,也如此眺望过苏州河的风景:

苏州河的浊水幻成了金绿色,轻轻地,悄悄地,向西流去。黄浦的夕潮不知怎的已经涨上了,现在沿这苏州河两岸的各色船只都浮得高高地,舱面比码头还高了约莫半尺。风吹来外滩公园里

的音乐,却只有那炒豆似的铜鼓声最分明,也最叫人兴奋。暮霭挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架,电车驶过时,这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望,可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽,蹲在暝色中,闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望,叫人猛一惊的,是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告,射出火一样的赤光和青磷似的绿焰:Light,Heat,Power!

在这段文字中,小说家隐含的“看”的位置,自然与诗人不同。他“看”到的是苏州河与黄浦江的交汇处。在那里,一个畸形都市的现代景观,更为集中地展现出来。而且,小说家站得显然更高,看得也更远,他发展出一种末世论的纵深视野。在这种视野中,30年代疯狂投机、买空卖空的上海,处于资本与欲望的旋涡之中的上海、各种矛盾交错激化、革命潜能热烈奔突的上海,被想象成一个某种“利维坦”式的巨大存在。它“蹲在暝色中”,释放出电光与火焰,正等待着作家举起思辨的文字长矛,冲入它的内部,挑破暮霭中隐秘的历史逻辑。作为写作当代诗的诗人,开愚是站在自家的楼廊上的,那种提供纵深视野的至高位置不可能再有,他看到的风景也只是日常生活的局部。同时,人、风景与历史,也都封闭于自身,排斥着任何史诗性阐释的可能。即便如此,至少有一点开愚是与茅盾相同:风景里仍然充满了政治,蕴涵了一个时代可以称之为奥秘的东西。“看”的过程不是为了无利害地静观,从而再次确认自身智力与情感的完满,“看”的过程实际上也是一种搏斗和角力的过程。它要求破除纳喀索斯式的封闭自我,要求一只挣扎着伸出去的手。

茅盾不仅伸出了手,而且他相信自己抓住了历史的枢纽,这源于他对一整套唯物主义世界观和认识方法的信任。在后社会主义时代,上述观念和方法虽然还在政治教科书中保持它的一贯性,但在人们心中早已失去了历史的解释力和说服力。开愚“看”的位置,以及想要伸出的手,显然借助了另外的传统,而这一传统似乎更早就已退出了历史。上面已提到,“克鲁泡特金”与“巴枯宁”代表的无政府主义思潮对中国知识分子一度影响很深。从晚清到五四,它的影响力可以说是覆盖性的,不仅为皇权秩序的颠覆提供了理论基础,也开启了社会改造、伦理改造以至个体改造的具体门径,新村主义、工读主义、泛劳动主义等等,都呈现于无政府的背景中,中国早期的思想领袖和革命领袖,如蔡元培、李大钊、陈独秀、毛泽东、恽代英、施存统、周作人等,也无不曾沾染无政府主义的色彩。诚然,当马克思主义经济决定论显示了更明快的说服力,当列宁主义提供了切实有效的先锋政党方案,无政府主义在一系列论战中,逐渐失去了历史的可能性,成为一段被“克服”的历史,但它的一些基本理念,如对乡村共同体的关注,对知识与劳动结合的强调,对社会互助与合作的重视,对权力合理化的反对等等,仍融入了20世纪中国的历史进程中,并构成一种历史内在的批判性力量。

在《下雨》中,诗人暴露了自己对这段被“克服”的历史的偏爱,但在相关的文章中,他似乎没有正面谈过无政府的理念,他表露出的政治思考和社会理想,好像更多儒家的成分。在《回避》中,他曾这样道白:

我年少时身上疯狂着一个慈悲的万能皇帝,“他”后来降级

为官僚。帮助我国诗人成熟性格和风貌的唯一位置是官僚位置，承担职权的位置，儒家传统挥之不去；不是皇帝和人民（人民是皇帝的嘴脸），不是无所顾忌的超专业知识分子（我国的超专业知识分子如同官僚，斟酌实用价值），只是斡旋实效的官僚。

官师合一的政教系统瓦解后，儒家的基本命题之一，也就是如何形成一种社会性的伦理关联，个体的修养不是凌空地化鹤与成圣，而是朝向了人伦日用之间。这种理念依托于关系的、人伦的社会基础，与现代民族国家框架下孤独的自由主义有根本的不同。据说，诗人年轻时作为本地知识分子和上进青年，在仕途上曾颇有一番前景，但后来考虑到自己既无背景又无团伙，单打独斗，恐无太多机会，所以后来专心于文学生涯了。尽管如此，一个地方的官员（官僚）位置曾是唾手可及的，这段经历也潜移默化成为其日后观察、思考的视角。

在上面的表述中，诗人的理想区别于两极化的政治模式：一边是精英的政党和专业知识分子，一边是可以通过口号与传媒操纵的芸芸众生。他的理想不仅是反集权的，也是反抽象的形式民主和普遍性，他的自由主义是被传统经验过滤过的，他似乎更看中某种地方性中生长出的政治可能。在这一点，他的位置或许与无政府主义立场为邻。因为，在无政府主义者看来，“从下而上”的自发性合作，是社会改造的前提，拒绝“从上而下”的组织或灌输，这也需要一个斡旋的中间层。对此，柯尔曾有如下的描述：

（他们所追求的）是一种建立在自然合作基础上的社会。这样，社会才会鼓舞而不会压制人要求“互助”的自然倾向。……

他们希望用自由联合的方法取代从上而下地组成的国家来达到这个目的；通过这种自由联合，地方性的或者职能性的小单位就会为采取共同行动而团结耆老。

一般说来，地方出身的诗人，讨论“洋气”和“土气”，往往敏感于城乡、南北、中西之间的差距，从而为自己的出身辩护。在开愚这里，所谓地方性有另外的所指，那不是方言、民俗、怪癖组成的奇观特征，也不是对普遍中央集权的反感，而是在抽象的人际关系和观念统摄之外，一种对于有限的公共生活的兴趣，一种对于与他人休戚与共的生活的可能性的思考，一种可以共同执守的信用价值的发明。这种思考方式偏离于文学的现代主义与政治的现代主义，儒家的遗风融进了革命时代的互助理想。在这个意义上，古代的官僚兼诗人，不是风流雅趣的典范，而是代表了那种能将文学生活与人事关联、社会实践打成一片的传统，洋气的无政府观念与土气的小官僚理想，上海的工业记忆与县城里的旧事秘闻，就这样可以在他的诗中如雨中的幻影一样相互转化了。

五

作为“改革开放”的历史产物之一，当代诗是随着“改革开放”的深化而被边缘化的，但换一个角度，它又是这段历史的受益者。最初，作为“抗议文化”出现的写作，天然具有意识形态的合理性，为了寻找自己的身世，为了使这个身世更具英雄色彩同时更洋气，诗人和批评家们也一直在努力，不断追溯起当代诗可能的资源。从30—40年代

现代诗有限的努力,到“文革”时期“地下的写作”,到黄皮书代表的阅读特权,再到一连串西方大师的名录:普希金、叶赛宁、卡夫卡、帕斯捷尔纳克、艾略特、庞德、史蒂文斯、奥登,溯源而上甚至到歌德、荷马。这个想象的“谱系”当然不限于文学,哲学的、宗教的、美学的,前现代的与后现代的,自80年代开始,诗人们吞咽着各种稀奇古怪的知识和传统,以形成自己秘密的营养系统。从效果上看,这种广泛的涉猎以及对伟大“谱系”的发明,的确使当代诗在具有历史合理性的同时,又具有了美学的正确性。

然而,主动追忆也就是一种主动的遗忘。上述知识从总体上看,或许构成了一种“告别”的知识,与20世纪中国社会主义的历史告别,与革命时代的思维方式和感受方式告别。在整个社会喜气洋洋的转型中,这种告别显得激情饱满又耐人寻味。诗人欧阳江河的名作《傍晚穿过广场》,将这一“告别式”演绎得最为精彩:被告别的“广场”(历史)布满了集权主义的梦魇,它是英雄站起和躺倒的地方,而“我”最终穿过了它,作为幸存者和见证者,最终只能以“内心的影子广场”对抗新时代的喧嚣。所谓告别式也就是一种成人式,目的是从历史中拯救出个体,获得一种与现实保持反思性张力的自我存在。这首诗在阅读中引起的普遍震动,除了激情、诗艺、思辨的完美结合外,也因为它恰好说出了多数人对历史变化的可能理解。

在告别之后,这个自觉成年的诗歌主体,虽然还带着苦闷的面具,但沉浸于“影子的广场”中,这感觉其实还不错。渐渐地,语言的自信滋生出了自满,在各种朗诵会与酒会上,都能见到他的身影,他的名字也出现在选本和课堂上,他的“告别式”与“成人式”甚至被写进了文学史里,成为稳定常识的一部分。政权的合法性依赖经济的稳定增

长,各种流行的批判哲学和娱乐哲学,又乐于拆除各种各样的关联和纽带。渐渐地,他的傲慢与孤僻被推崇风格多样性的时代容忍以至欣赏,他与周遭一切的反思性关联,也因日久年深而逐渐失去了弹性。除了一如既往地怨怒于读者的平庸外,诗人的自由主义没了真实的对手,他靠惯性在语言的可能性中滑翔,无意间错过了对世界做出真正严肃的判断和解释。

在这种氛围中,《下雨》在我阅读中引起的震动,或许与某种“不告别”的状态相关。一方面,诗人的“看”发生于现代诗歌无奈的历史位置之上;另一方面,它又似乎保有了社会主义时代甚至前社会主义时代文字生活的政治性。这种“不告别”多少有点怀旧色彩,但绝不是感伤兮兮的,而是暴露了某种挥之不去的记忆的在场,它不仅在场,而且仍潜在地支配了自我的意识。巴枯宁与克鲁泡特金这两个名字的前后对峙,就像一柄铁钳,紧紧地夹住了这首诗,也强化了意识深处的结构:不是从他人那里赎回自我(当代诗歌的基本主题之一),而恰恰是在一种“加入”意识中获得自我更生的勇气。在这个意义上,“不告别”恰恰不是怀旧的,而是指向了一种挣脱当下的可能,一种重建主体的可能,无政府主义的记忆提供了这种结构,它唤醒了诗歌语言内部沉睡的政治性。正如接通了密布于历史深处的电网,这首短诗一下子从它的90年代里挣脱出来,一气呵成,迂回盘曲,又张力弥漫。

有关诗歌政治性的讨论,并不是一个新的话题。包括开愚在内,不少当代诗人早就强调中国历史、政治作为诗歌资源的重要性,像一笔封存的财产未免可惜,如果它不被想象力兑现。但诗歌的政治性,不单是一个题材的问题,不单是读什么样的书,采取什么样的风格,援引什么样典故的问题(与小说、电影等方式相比,无论诗人有怎样的

史诗性抱负,诗歌都毕竟只是一种“轻”的文体,这限制了它处理当代生活的能力,但这也给了诗歌以另外的机会),或许更为重要的,是怎样看待诗歌的位置,怎样重构它的社会场域,怎样置身于现代中国的历史当中思考语言的可能性,怎样在“成人”的仪式之后仍保持主体真实“触着”的问题。即便如《下雨》这首短诗,虽然包含了某种介入(加入)的意图,但它终究不是一首鼓吹社会互助的诗歌,而是仍发生于“现代—当代”文艺对个体意识高度关注的线索之中,它所唤起的政治性也不可能直接兑换成行动。

克服现代社会的分化,恢复文本与行动、知识与实践之间的关联,曾是上世纪诸多革命文化和先锋艺术的伟大构想。这种构想不仅体现在激进的口号之中,还依托于一系列具体的社会运动和政党政治,而达成的前提,则是某种实践性主体的重塑。茅盾在《子夜》的开头,之所以能够为苏州河两岸提供一种纵深的视野,不仅与他掌握的社会理论相关,也源于他对中国社会性质论战之类当代重大问题的真实参与。如今,当整体性的社会运动失之阙如,在一个“去政治化”的年代、一个文化公共性全面萎缩的年代,诗歌可能的政治性,或许仍与街头的、网络的、环保的、维权的、救灾的、扶贫的事件或行为相关,但从根本上说,诗歌乃至文学的处境已根本不同了,历史的“风景化”成为更突出的当代宿命。如果不清醒地认识到这一点,一味想恢复革命年代的实践功能,在动机上或许令人尊敬,但并不能真正改变语言与历史的分裂,结果可能倒是进一步复制、强化了这种分裂。从某种“妥协性”的角度看,诗歌能否唤醒潜在的政治性,还是要寄托于对自身位置及历史脉络的沉思上,诗歌社会场域的重构,不仅要考虑写作的外部功能,同时也应在写作内部发生。它必须提供一种关于文学生活

的全新理解,必须有能力强身于当代精神生活的危机之中,而不只是一如既往地陷入伦理与美学的习见冲突。在这个意义上,《下雨》这首短诗,它的魅力恰恰在于体现出了某种挣扎而不能的结构。从自我审视的角度,那只伸出的巴枯宁的手,或许正因为是概念性的,才能形成一种真实的“加入”或参与。

其实,文化公共性的丧失已酝酿了对公共性新的期待。在当下中国的思想和文艺领域,如何在自由主义、现代/后现代之外,构筑一种新的理论视野,已成为不少人思考的焦点。这不是说儒家的、左翼的、无政府的资源可以直接派上用场,而是意味着我们至少应该挣脱当代的逻辑思考,当代的思想和艺术才有未来。正如一代又一代人的实践所显现的,文化创造力来自“时势”的挤迫及观念的重释,需要一种“斡旋实效”的智慧,审时度势,别立门户,以求关键时刻的瞬间出手。这一过程,不是某个领域苦心孤诣可以设计出来,而是需要更广泛的心智联合。当代诗并非因为自身的边缘化,就丧失了对话的可能,其实践性品质的重塑,关键是看它是否有意愿且有能力“加入”进去、加入到当下价值重构的戏剧之中。至少在《下雨》一类写作中,我可以读出创造价值、重建主体“触着”的努力,它对无政府传统的援引,也暗示出当代诗原本也可以有另外一套引擎。

当然,一首短诗装不下太多的历史。从华东政法的楼上走下,苏州河畔早已改换了风景。90年代中后期以后,经过政府投资治理,污浊的苏州河已变得清亮,垃圾和搬煤的工人不见了,城市换上漂亮时髦的新装。随着过往历史的痕迹被整治、被抹去,所谓历史的总枢纽也更为隐晦了。即便如此,作为一种文化实践的当代诗,仍可能面临它的选择:是在默认的文学秩序和利益秩序中,将一切放进语言的搅

拌机中，混合成情色的或烦恼的风景，以便让藤萝一样复杂的内在意识无限攀爬，还是试着回到人的脉络、实践的脉络、劳动与恐惧的脉络里，从暧昧的历史和雨色中，试着伸出一只手来，哪怕这只是为了成就一首诗，为了唤回曾经失掉的勇气。

在山巅上万物尽收眼底

——重读骆一禾的诗论

20年前,在悼念海子、骆一禾的文章中,诗人陈东东有个说法,后来流布很广:“海子属于我们这些诗人中最优异的歌唱。与海子的歌唱相对应的,是一禾优异的倾听之耳。”一个是歌唱者,一个是倾听者,类似的想象或许具有一定的遮蔽性,长期以来,骆一禾也主要是作为海子作品的整理者、阐释者以及“海子神话”的缔造者而被后人铭记的,他本人非凡的诗歌成就和诗学思考,并没有得到认真的对待。最近,批评家陈超在《“敲响的火在倒下来……”》中,就直言不讳地指出了这一点。然而,如果不是将“倾听”看做是一种被动、接受的、单向的行为,而是看做一种主动的、伴随了创造性颖悟、强劲有力的命名,那么所谓“歌唱”与“倾听”之间的关联,仍是讨论骆一禾诗歌遗产的一个起点。因为,他优异的“倾听之耳”,与其说是向亡友孤独敞开,毋宁说是已将后者的歌唱卷入到自己内部某种更大的精神风暴之中。

为了撰写这篇短文,我又匆匆翻阅了《骆一禾诗全编》中收录的三篇有关海子的文章,它们分别是《冲击极限》、《我考虑真正的史诗》,以及绝笔之作《海子生涯》。这几篇文章过去都读过多遍,有些段落已烂熟于胸,但此次温习还是给了我一些新的感受。简单说,它们大致写于1989年的4—5月间,为整理海子遗作、料理他身后之事,

这正是骆一禾最为奔波劳碌的时期，可在繁忙间隙写下的这些文字，却具有高度的系统性和涵盖性，仿佛经过了长时间的精心构撰，在巨大的悲恸之中，它们实际上还包含了深思熟虑的气质。在文章中，骆一禾极为清晰地概括出海子创作的完整结构，勾勒出他庞大的取材空间与想象力谱系，也指出了格式塔式的“完形”能力和百科全书式史诗样态之间的矛盾，文章篇幅不长，但绵密精准，为理解海子提供了一个总体性的框架。日后关于海子的解说连篇累牍，精彩的见解也层出不穷，但没有哪一种说法真的能摆脱这一框架。当然，对于海子的诗歌抱负，骆一禾无疑早有深切的体认，但更为重要的是，这些文字绝非一般性的悼念和称颂，也不只针对着海子生前遭受的种种漠视和非议，骆一禾所要着力阐发的，其实是海子体现出的方案性。他不断强调海子壮丽的诗歌生涯，不应只看做是一场个人行动，作为一种悲剧，它昭示了一种可以更新中国新诗乃至中国文学面貌的历史可能。

在《海子生涯》中，骆一禾开篇就写道：“我写这篇短论，完全是由海子诗歌的重要性决定的。”这种重要性表现在“海子不是一个事件，而是一种悲剧，正如酒和粮食的关系一样，这种悲剧把事件造化精华”。在《冲击极限》中，他提到海子后期的诗也许不亲切，“因为‘背景诗歌’之为背景是远的，他这些诗需要以旷观之眼为佐读”。而在《我考虑真正的史诗》中，他又认为海子引入繁复的美和幻象的巨大想象力，“他挑战性地向包括我在内的人们表明，诗歌绝不是只有新诗70年来的那个样子”。显然，将海子的写作及死亡，定义为一种酿造精华的悲剧，说明骆一禾自觉要把握“事件”之中的象征性价值，这种价值不等于关于“诗人之死”的种种流俗的文化解读，也不能单纯从修辞或审美层面去理解，他呼唤的是所谓“旷远之眼”、“旷远之

耳”，能够使其呈现于文学史和精神史的纵深背景中。骆一禾的种种说法叠加起来，形成了一种巨大的暗示，即：海子的死猝然终止了他个人的诗歌行动，但这并不等于说他开启的向度，也要就此告终。反之，骆一禾明确表明：“海子的诗不是一种终结、一种挽歌，而带有一种朝霞艺术的性质。”将海子的写作定义为一种“朝霞的艺术”，意味着它的可能性恰在于无穷的未来，它能从价值前提下改变诗歌的文化功能和形象，而这也正是骆一禾念兹在兹的事业。后来的读者普遍接受他的提法，将海子看做一位“诗歌烈士”，但如果不将烈士的“牺牲”理解为“复生”，只听到终结的挽歌，而看不到开启的朝霞，这或许误解了骆一禾的真正意图。

由于没有相关的资料，对于当时的诗坛状况也缺乏更多了解，上述判断可能只是一种臆测，但我能模糊地感受到，在80年代后期，年轻的骆一禾和海子等友人一道，正在酝酿某种诗歌运动，一场旨在改变“新诗70年来”形象的“诗歌自新运动”，而骆一禾对海子的象征化阐释，也可看做是在这场运动意外挫折之后，他力图继续推进的一种努力。这也部分解释了在震惊和悲痛之中，为何他还能有条不紊，做出如此系统的表述。至于这场运动的内容如何，乃至是否真的存在，我一时无力说明，但从他留下的为数不多的几篇诗论中，也能窥见他思考的大致轮廓。90年代之后，诗人批评开始成为一种风气，越来越多的诗人开始尝试反思性地看待写作，成熟稳健的思辨成为普遍追求的风气。与此相比，骆一禾的几篇诗论，如《水上的弦子》、《美神》、《火光》等，依然相当地文学化，介于散文和诗论之间，更类似于一种体验型的创作论。和同时期的诗作一样，它们都是写于智力与热情最为充沛的年纪，通篇洋溢着一种丰盈又痛楚的感性。但作者并不是自

己热情的奴隶,对于世界和语言,他似乎已有了一种完全清新的乃至系统的看法,这使得电光火石般迸射的激情,并不妨碍真知灼见的传达。这些文字非常值得认真地阅读,特别是从其产生的知识氛围和文学语境中,可以读出一位年轻诗人的远大抱负和创造力生成的线索。

这几篇文字写得华丽、密集又庞杂,涉及了相当多的诗学问题,尤其是其中“唯一最长、最完整的诗论”《美神》,集中阐发了骆一禾所谓“情感本体论的生命哲学”,诗歌体现的文化创造力被比拟为那创造出历史血肉之躯的生生不息的自然伟力。毋庸讳言,骆一禾、海子的诗歌趣味迥异于当时乃至而今的文学风尚,他们的写作也与习见的现代主义/后现代主义的立场,直接构成一种对峙。似乎可以说,他们所要掀起的是一场“新浪漫主义”运动,这样说也大致不差。但值得关注的是,这场“新浪漫主义运动”的前提,并不局限于文学的层面,骆一禾诗学思考最突出的特点表现在:他是从一种文明觉醒与消长的历程,或者说是从一种文化形态学的视角,去构想诗歌的价值形象的,这与常见的从意识形态或美学的紧张中提出诗学话题的方式判然有别。阅读这几篇诗论,稍加留意就能注意到,骆一禾的许多说法不是凭空产生的,而是基于对当时各种思想资源的吸纳,斯宾格勒、尼采、荣格、庞德、艾略特乃至鲁迅的名字,都曾出现在他笔下,其中尤以对斯宾格勒的引述最为显著。斯宾格勒与他的《西方的没落》,在当代知识风尚的更迭中,似乎早已是“过气”的名字,他关于人类文化形态的诗意描述,也很难再对当代中国的思想状况产生什么影响。但在80年代的知识氛围中,正是这样一种粗糙但具有极大统摄力的学说,却激发骆一禾提出了自己的核心命题。他对于诗歌文化功能的看法,对于诗歌史、诗人自我以及诗歌原型的理解,在某种意义上,都是与斯宾格勒

式的文化形态学相关的。

斯宾格勒认为,文化是人类醒觉意识的产物,每一种文化如生命一样有自己的欲望、情感和死亡,从醒觉开始,也遵循了周期性的命运和生命循环的节律,有孩提、青年、壮年和老年,或如春夏秋冬一样循环;而世界历史不是从古代到近代、现代的直线发展,而是众多伟大文化的戏剧,各种文化像田野里的花朵和草木一样,各有各的生长和衰亡。将不同的文化视为独特的、有机的生命体,这直接构成了骆一禾诗论的起点:在《水上的弦子》中,他这样写道:“斯宾格勒认为人类文明一如人生,也有它的春夏秋冬,有它的诞生、成长、解体与衰亡,文明之秋,已不再如春天那样万物生长,而是企图对已成长的生命进行最系统的注释……诗人正企图通过史诗去涵括本民族的精神及历史。”在《美神》的开篇,他同样提到了斯宾格勒的说法:“文化是族种的觉醒精神”,“在觉醒的命运中,文化的历史活动,一如自然史的发展要创造出它的顶点一样,创造出历史的血肉之躯”。不难看出,在骆一禾这里,诗人的工作并不是朝向一般意义上的审美或经验揭示,他应自觉将写作定位于一种文明的高度,去涵括、总结民族精神的历史。他不仅在诗论中阐发这种看法,在呕心沥血的史诗性写作中,也演绎着同样的主题。譬如,在长诗《飞行》开始时的合唱,就采用一种鸟瞰的视角,书写了燃烧的江流、港湾、河口以及众生的眼睛同时醒来的过程,这不仅是个体意识和生命的开端,也是种族和文明的开端。

在文化觉醒、生长以及衰亡的戏剧框架中,我觉得骆一禾至少引申出两个相当关键的命题:一是对伟大“诗歌共时体”的思考,一是对诗歌“原型”的强调。在骆一禾的理解中,作为生命有机体的历史,是由无数个生命的实体构成的,这意味着个体意识是发生于文化醒觉

的大背景之中、一种文明史的集成状态之中,用他自己的话来说,即“在一个生命实体中,可以看到这种全体意识”。从这一前提出发,骆一禾认为诗歌的创造力,并不显现于现代主义式的对孤独自我的挖掘,更不能在代际、潮流的更替中得到说明,而是涌现于众多诗歌巨匠的共时行列之间,他们代表不同的文明相互竞争,形成伟大的合唱:“世代合唱的伟大诗歌共时体不仅是一个诗学的范畴,它意味着创作活动所具有的一个更为丰富和渊广的潜在的精神层面。”(《火光》)“伟大诗歌共时体”这一范畴的提出,直接针对着一般的线性文学史观,诗歌的创造力由此被从“主义”到“主义”的进化中解放出来,被提升到更高的层面,与某种整体性的文化创造力恢复了关联。在《美神》中,骆一禾还描述了进入这种“诗歌共时体”的体验,它徐徐展开,如但丁笔下的幻象:

仿佛在燃烧之中,我看到历史挥动他幽暗的翅膀掠过了许多世纪,那些生者与死者的鬼魂,拉长了自己的身体,拉长了全身的水滴,手捧着他们的千条火焰,迈着永生的步子,挨次汹涌地走过我的身体、我的思致、我的面颊。

与“伟大诗歌共时体”的范畴相关,骆一禾也看重诗歌对于文明的塑造与凝聚作用,这集中显现于他对“原型”或“心象”的解释。还是依照斯宾格勒的说法,作为一个有机体,每一种文化都有基于文化心灵的内在结构,都要寻找独特的符号去表达心灵的创造,由此形成了所谓“原始象征”,特殊的风格和形式使该种象征的内在可能性得以实现。骆一禾对于诗歌理想境界的期待,大体也不出这种逻辑:诗歌应

该能提供类似的、具有总结性质的心灵符号。在1989年写下的《火光》中,他使用了“心象”这一概念:“我们所以为的诗,其实乃是诸多经过时间熔炼和选汰的、有力和主导的诗歌心象集合而成的。”诗歌的风格是多元的,诗歌史的图谱也在变动之中,关键在于诗人提供的“心象”是否足够深湛、拥有足够的独创性,它在一定程度上可以等同于“原型”,并最终区分出了诗歌的层次:“有原型,诗中的意象序列才有整体的律动,它与玩弄意象拼贴的诗歌,有截然的高下。”(《美神》)在他后期的诗歌中,我们也可以清晰地读到追求“心象”或“原型”的努力:一方面,配合了觉醒和远游的主题,连绵不断的诗句像江河一样在纸面上流淌,具有开阔又曲折的延展性;另一方面,它们又极富凝重的造型感,尤其是后期的短诗,犀利、洗练、闪耀出金属的光泽,如青铜浇铸在天边。由此出发,骆一禾最终回到的仍是对“诗歌共时体”的构想。正因为诗人的工作是完成一种主导性的“心象”,所以他“不是单一地处在某一时代某一诗歌时尚之中的”,而是“置身于具有不同创造力型态的,世世代代合唱的诗歌共时体之中的”,而“这正是他斗争和意义的所在”。

显然,这是一种充满构想的方案,它指向的不单纯是形式、风格的转变,也区别于80年代“走向世界文学”的渴望,骆一禾想扭转的恰恰是对于文学现代性的种种依附性姿态,力图从一种文化的根基中,生长出当代中国的精神大势和辽阔胸怀。在这个意义上,他和海子尝试的史诗性写作,目的不是为了增多一种诗体,丰富诗歌的可能,而是要改变新诗的文化形态,加入到当代中国精神主体性的重建中。在《海子生涯》的结尾,骆一禾无比郑重地写道:“海子有他特定的成就,而不是从一般知识上带来了诗歌史上各种作品的共时存在,正如在山

巅上万物尽收眼底一样。”站在山巅之上，这也未尝不是骆一禾为自己设定的位置。

从习见的反思性视角看，骆一禾的构想无疑过于宏大甚至玄远，他似乎更愿意在抽象的文明和历史中思考，远离了我们更为具体琐碎、也包容了更多矛盾的现实。但可以指出的是，他的构想并不是什么天边的蜃景，而是发生于一种强烈的历史紧迫感之中。在斯宾格勒之外，鲁迅也是骆一禾重要的思想资源，他多次引述鲁迅的话，强调这是一个方生方死的“大时代”，要寻找文明新的合金，“寻找新思想以冲刷陈腐的朽根，显露大树的精髓，构成新生”，而“这是我们这个时代的紧迫感的内在原动力”。如果说斯宾格勒的文化类型学为“诗歌共时体”提供了知识框架，那么鲁迅则代表了另外一种传统：现代中国在危机意识中不断产生的文化重构渴望。在骆一禾看来，无论是鲁迅所处的五四时代，还是他所处的上世纪80年代，都是这样一种生死转换之间的“大时代”，在危机中寻求再生的冲动，赋予了他诗学构想内在的紧迫感和思想张力。

事实上，他的诗学表述也无一不是产生于论辩的氛围：他对海子的捍卫和阐释，就明确包含如下意图：“有一些对海子不负责任的说法我们还要加以持久的批判。例如说他的诗不行，他抵不住后现代主义艺术，他是怯懦的等等。”（1989年4月15日致万夏信）他提出“伟大诗歌共时体”的范畴，则直接针对了现代原子式的个人主义、狭隘的审美主义、文人趣味，以及一般线性的文学史观念；而他有关“心象”或“原型”的看法，也明确将意象拼贴的现代主义原则，设立为自身的对立面。在骆一禾看来，现代的个人主义、矫饰的文学风格，以及对线性历史观的迷信，都导致了当代精神生活的封闭和僵化，这构成

了种种有形或无形的“围栏”。在某种意义上,精神的“围栏化”不是一种局部的现象,骆一禾触及的是与文化现代性相伴生的一系列结构性问题,诗歌的局促只是整体文化困境的显现:“当诗人不能把这种大围栏视为诗的天敌时,便会由此而制造出许多的唯我独尊的小围栏。”正是有了这样一种批判视野,他笔下的文字虽然发自个人肺腑,却毫无扭捏、沉溺之态,如沐浴在高空的气流之中,确实有一种挣脱围栏之后的身心通明之感;而他主动攀爬的山巅,也不因高耸而显得过于孤悬。

在诗学思考之外,骆一禾也将他的构想付诸了实践:在1987年前后,他的诗歌逐渐形成自身的面貌,开始朝向一种史诗的、原型的、总体性的文明视野敞开,《世界的血》的部分章节,如《飞行》与《屋宇》等,正是酝酿于这一年。除了诗歌写作,作为一位“年轻的、学者型的”文学编辑,他在《十月》上主持的“十月之诗”栏目,其实也成为他实验自己诗歌构想的空间。“十月之诗”大约也是创办于1987年,他为此撰写的栏目导言,也相当自负地宣称是当代诗歌一份最富雄心的纲领。在两年多的时间内,骆一禾以集中推出的方式,先后编发了海子、西川、昌耀、于坚、黄灿然、雪迪、万夏等人的作品,但这并不等于说,“十月之诗”只是当代先锋诗歌的一块阵地,骆一禾事实上是有自己的选择的。在上述当代先锋诗歌的英雄谱之外,“十月之诗”还刊载过昌耀、刘扬、朱春雨、马丽华、舒洁、王坤红、钱叶用、阎月君等人的作品,这些作品多是具有相当规模和容量的长诗和组诗,在主题上也多与自然、历史和文化的溯源相关。在每一期栏目的开始,骆一禾还精心撰写了引言,这些引言虽然短小,但不是一般意义上的作品导引,而是试图在宏阔的历史空间中构造出一种方向,请看其中的一些片段:

新诗的发展不是单线条地处于代与代的逆反中,而是诗艺中各种新式因的多向冲腾,因为新诗并不面对荒野。(1987年第2期)

诗在今天需要伴生一种特殊的世界观,作为审美本身的诗本身包含这一性质。(1987年第4期)

后浪推前浪的合唱正扩充着中国新诗,这是一个诗歌共时体,古典之美与现代之美同样经受着新诗意识的转化和锤炼。(1988年第1期)

回想新诗运动世世代代的奋斗,新诗真正的动力——我之慨然是为心作,就在自创中一个形象、一个形象地形成。它着眼于这自创的道路。这片土地,不只是现代,也不只是过去,而是世世代代合唱的伟大诗歌共时体。(1988年第2期)

很显然,这些表述与骆一禾诗学思考是同步展开的,这进一步说明:他已将自己的构想,一步一步转变为行动。但令人歉歉的是,在海子之后,骆一禾也很快离开人世,他所命名并可能已在推动的“朝霞的艺术”,尚未喷薄而出,就被强行挤压入了地下,成为后人缅怀、纪念乃至消费的对象,而不是像他设想的那样,真的能在中国精神的土层中落地生根。这自然与诗人的亡故有关,但更根本的原因,还在于中国社会发生转变,使得这项“朝霞”的艺术失去了可能的依托。本来,在80年代的诗歌氛围中,骆一禾的声音就十分特别,不仅直接产生于和

时代风气的抗辩,甚至也可能缺少有足够耐心的听众。20年后,中国的变化更趋复杂,晦涩与难解之处,可能也超过了骆一禾生前的想象,他高蹈的诗歌理想与社会现实之间的不可通约性,更为深刻地显现出来。在骆一禾那里,诗人应该有胆量成为一个价值创造者、文明创造者,诗歌的主体也要随之强健、丰盈。但如今,我们生活在了一个主体普遍弱化的时代,我们不再习惯把自己放在山巅上,而更习惯从山腰、山脚以至谷地里,审视周遭的生活世界和语言,那种万物尽收眼底的视野和心态,仿佛已不再可能。

在这种情势中,重新谈论骆一禾的诗学遗产(如果当真存在的话),也不得不陷入某种暧昧之中。我知道,出于一种怀旧或不满,简单地重申那宏伟的创造方案,并不能真的唤醒地下的朝霞,也不能回到那俯瞰一切的山巅,唯一能凸显而出的,或许仍是精神的怠惰与思维的惯性。但与此同时,当诗歌写作以及诗人自身,越来越深地嵌入到现代/后现代的诸种网格之中,或换用骆一禾的说法,那种精神的“围栏化”依然存在,而且大家越来越习以为常、浑然不觉的时候,骆一禾20年前对诗歌文明价值的强调,对现代文化批判性立场的尝试,仍显出朴素的教化意义。特别是,我们仍然处在一个方生方死的、需要价值创新的时代,那种凝聚于他诗学思考内部的历史紧迫感,并没有消失,反而更凸显了出来。在这个意义上,我同意臧棣不久前在海子纪念文章中的一个说法:海子是一个启蒙性的诗人。骆一禾同样可以看成是一个启蒙者,他所召唤过的而后却因“神话”之名沉睡如岩层的壮丽风景,其实需要更为深入的勘察,这不只是为了纪念,其意义也远在学院化的诗歌史研究之外。

辩护之外

与许多写诗的朋友相比，我不是一个专心致志的诗人，产量本来就并不多，加之不断繁忙于另外的工作，写诗的事业始终不很景气，自己一贯分身乏术，更何况分心。2003年春夏之交，借着“非典”带来的意外闲暇，我一时兴起，收拾习作，自印了本小集子，希望能由此打破不尴不尬的状态，在“年富力强”的时候，尽量多写点东西。那本集子在一个很小的范围内，居然还得到了些许认可，甚至被看做是某种“转型”的标志。然而，期待中的“转型”并没有到来，到来的却是写作全面的停滞，诗歌像个旧的纸箱，被挤向了越来越偏僻的角落。当然，夜深的时候，这个纸箱的一角也会被揭起，但能见到的只有旧货，即便偶尔也勉力写上几行，略有新变，骨子里还是局促。我甚至开始忧虑，自己的诗歌生涯，是否也如很多有类似经历的人那样，已经接近了它的终点。所以，当桃洲约我写一点关于诗歌的文字时，我思前想后，觉得实在无话可说，最后决定还是谈谈这件事吧，谈谈我写作的停滞，无论今后怎样，都有必要给自己一个交代。

艾略特大概说过，一个诗人到了25岁，就该考虑是否写下去的问题。我曾戏言对于第三世界发展中国家的诗人，这个门槛至少要推迟5年。如今，我踮起脚跟，已能望到40岁的尘烟，才开始面对类似的问题，这充分说明自己心智发育的不健全。这也难怪。在漫长的虚荣的青壮年时期，对于一个多少希望与众不同的人来说，写诗的确构成

一种自我确认的方式,如果碰巧赶上了普遍的觉醒或感伤年代,它的作用还会被夸大,等同于创造性自我的实现。在那样的气氛中,一个写过诗的少年,一旦想到有一天自己会放弃诗歌,肯定会痛苦地说“不”,或者如一首古怪的诗中所写到的:一边忍住心绞痛,一边突然得意起来。

回头看自己的写作历程,前后不过十几年,在成熟诗人的眼中,学徒期还未满呢,但普遍觉醒与感伤的年代,也确实经历了。最初写诗的几年,周遭 80 年代的余风还在,因而像所有人一样狂热,满足于小圈子内对诗歌力量的原始崇拜。其后的几年,开始意识到自己的天性,原本与狂热、单纯的气息不合,于是开始尝试摆脱,正好 90 年代诗歌的风尚开始建立,吻合于我对智力、想象力的双份贪婪,于是气喘吁吁地、粗枝大叶地写了一些体积庞大的诗,也挥霍了被积压的语言能量。再后来,才学会了自我收缩,把握分寸,玩弄手段,半是伪装半是辛酸地把个人生活的失败,写成自嘲的诗篇。它们多数乏味、缺少性灵,少数有趣,甚至还有警策之感。原以为,自己终于跌跌撞撞地摸索出了一条小路,一度还沾沾自喜,但往两旁一看,其实只是走在了公路边上,甚至亦步亦趋追随了整个时代。还好新的时代,自己还没有太多参与,这热热闹闹的、逼得人人自危、非得使出浑身解数的时代。部分是因为自己有所保留,更多原因是自己体力、精力不支,只好旁观。

回头看来,我过去生活与写作的原则,大体是虚无主义的,部分源于个人性情的寡淡,部分源于自己接受的文学教养。在上个世纪末,一小批严肃的诗人们,普遍拥有了这样一种自信:经历了 80 年代的江湖鏖战,经过 90 年代的冷静反思,这一代诗人已站在了某种历史的山坡上,以往的轻信、盲目、专断,都暴露在俯瞰的视角之中。此时,一整

套审慎的又傲慢的诗歌知识开始流行,譬如:一个诗人要懂得怎样自我约束,不要轻易向文化、社会、世界等大词致敬,还要懂得在公众生活和私生活之间狡黠地游走,并通过修辞的繁复来拒绝庸俗的习见。总之,限制诗歌的神话只是为了更好地享受语言的快感,一个诗人应当恰如其分,做好份内的事,这样才能有更大的修辞自由。在一段时间内,这样的保守态度,因为打击了外行、江湖骗子和新手,似乎具有了革命性,颇激动了一小批严肃诗人的心。作为其中的一员,我也觉得自己游移、尖刻的天性,在上述诗学中得到了某种释放,所以开始在诗中内省地、反讽地处理一切,看似表达对社会生活的不满,实际是贪恋词语的享乐,这既满足了智力的骄傲,也补偿了小知识分子内心的花花公子渴念。我甚至一度以为当代诗歌找到了某种秩序,只要勤奋地写下去,就会参与某种精湛的传统。前几年,在一篇小文章中,我还说怀念90年代的写作状态,因为那时的诗坛还不太混乱,自己的书桌,似乎是摆在了远山之下,能望得见方向与脉络。今天看来,所谓的“远山”,或许暗指当年浮现中的秩序,我所怀念的状态,不过是自己的心安理得。

有秩序,当然是好事,能排斥江湖骗子、外行和新手,但却不一定能激励非凡的心灵,甚至会隐身为某种小圈子内的意识形态。在写作停滞的初期,我以为是自己投入的少了,该当如此,但后来我越发感到自己所熟悉的诗歌方式,其实已构成了局限:在风格上,它显现为句式的扭捏与不清晰;在气魄上,它显现为拘谨与不从容;在态度上,它显现为价值的取消与自我的不明;在与生活的关联上,它显现为貌似贴切与实际的不关联。简单地说,这几年我之所以写不下去,除了“怠惰”这最直接的原因,更内在原因是:一切太自动了,如果只是惯

性地消费语言的快感或不快之感,如果诗歌不能抽紧意识的绳扣,那么所谓“精湛的传统”不参与也罢。在这个意义上,我意识到自己的虚无主义、享乐主义态度,可能构成一种妨碍,它正沦为一种新的“学生腔”,早晚会变得乏味。

对于一个初学者,“学生腔”是他常常会听到的批评,但什么是“学生腔”呢?在我的理解中,它指的是一种自我意识状态,自以为把握到最先锋的、最深刻的东西,但又把握不住炫耀与实验的分寸,自示高明,结果还是落了窠臼。在这个意义上,“学生腔”是普遍性的,连批评“学生腔”的人也难免沾染。譬如,现代哲学偏向将一切揭示为语言,粗通哲学的诗人,照猫画虎,也坚信语言内在的无穷可能。出于对诗神的虔敬,出于对庸俗的功利主义的蔑视,类似的观点听来倒也可爱。问题是久而久之,大众依然是庸俗的大众,而效忠于这一神话的诗人,其实也变得庸俗了,诗歌没有了视野,推卸了责任,还是回到了“学生腔”,变得狡猾又粗浅。

诗歌的活力发生在词与词的组织间,但照亮这一切的,是生生不息的文化创造力、价值创造力。作为一种特定的文化方式,如果诗歌还能提供价值的话,应该成为一张绷紧的弓,它必须找到一个对手,乃至一个死角。然而,普遍觉醒而感伤的时代过去了,留下一大堆风流人物与口号,写进了博士论文里。诗人们虽然还不很宁静,诗坛上喜气洋洋的,仍充斥着愤怒、猜忌与攻讦,但谁都无心去尝试价值,只是随手援引价值,美学的、身体的、底层的、莫名其妙的。关于诗歌的论述,或粗糙、或精致,但大体都正确,效果只是放松了诗歌的弓弦。

今天想来,远山其实并没有消失,只不过变旧了,成为规划过后常识性的风景,换言之,反对俗套的写作,也无可奈何地变成了俗套,挑

战当代文化的诗歌，到头来却恰恰体现了当代文化的局限。出于一种朴素的自我辩解的需要，我现在要说：自己真实的心态，不是依恋远山，而是想发明远山，是想重构一种写作的方法。事实证明，这并不容易，在语言的磨练之外，更需要对世界开放自己的身心。在这种情况下，我心里清楚，写作停滞没什么大不了的，只是没写那些不该写的。虽然该写什么，还是不知道。我甚至有点庆幸，自己能够停下来，好让沉闷的大脑里，能吹进一些空气，多一些回旋。毕竟，今后还是要写下去的，同样有时激越，有时沮丧，但希望自己不再为了一两首闷骚的好诗而忘乎所以了。我所希望的是这样一种诗歌，它能率性写出，但也饱含张力，并构筑视野。如果不能这样，放弃写诗，也未尝不是一件好事。

——原载《文艺争鸣》，2008年第6期。

在物质时代的文化拼盘中

《星星》的编者发来一份提纲,让我在列出的话题中选择一个,发表自己的意见。看得出,这份提纲隐含了编者对诗歌现状(或“乱象”)的关注,无论是对口语诗的评价,还是诗歌的真伪之辨,都对应着当下的诗歌热点。但坦白地说,这些都不是什么新鲜的话题了,像“物质时代的诗歌与诗人”这样一种说法,就是典型的老生常谈。自雪莱写下《为诗一辨》的近两百年来,对所谓物质时代或者说现代社会市侩逻辑的抗议,就成为思考诗歌问题的基本模式。在笨重的物质与超越的精神之间,诗歌不得不成为一种补偿的力量,通过不断的自我辩护,来完成对历史的指控。这已经成为一种前提性的结构,诗人们或孤注一掷,或哗众取宠,无论怎样变换花样,都无法摆脱它。当然,现代诗歌的伟大理想,也由此得到哺育,它必将在常识之外,承担揭示生存真相的任务,锻造一种丰富敏锐的感性,成为一种独特的历史介入方式。在这个意义上,危机也就是机遇,正是危机提供了高傲的可能。

即便是我们的现代汉语诗歌,从诞生之日起,这样一种紧张,也贯穿了它的历史。首先,作为一种“新诗”,它与古典诗歌的差异,不仅表现在语言体式和经验范围上,文化形象和功能的转换,在更深处决定了它的新质。中国有着漫长的诗教传统,在古代社会,诗歌并非简单的是一种文学,它兴观群怨,与政治、社会、风俗乃至日常生活有着

广泛深刻的联系,诗人对语言的经营,骨子里是效忠于一种文明秩序的。然而,在现代社会,诗歌一下子从生活的网罗和有教养的人群之中,被剥离了出来,成为一种纯之又纯的文学,中国诗人也像外国的雪莱们一样,发现自己的写作,不得不始终伴随着自我的辩护。除了在特定年代里,诗歌又恢复与政教传统的联系,作为审美现代性的尖端成果,新诗一直就在与时代的张力中,扮演着受难的英雄或文化上的先锋派的角色。诗人们先是要和传统争吵,以确立自己合法的立足点,既而又要和庸俗的大众争吵,和陈腐的文化官僚与学院派争吵;无人可吵的时候,诗人们就自我分裂成敌对的集团。正是在不断的争吵和辩驳中,现代诗人的形象才越来越清晰,他不再扮演秩序的阐释者,而要效忠于一种“较劲儿”的文化,一种抗辩的文化,在反叛时代的同时也教导着时代。

如果稍做历史回溯的话,就会发现当下作为“热点”被抛出的话题,其实很多都被多次提出过。譬如“下半身”的运动,似乎是新世纪一群先锋少年的发明,但周作人早就写过文章,为当年的“下半身”做文化上的说明。“口水诗”的流行,也不只是网络时代的产物,五四之后新诗的高涨,与一般浅薄诗人的“口水”实践,也不无关联。回到本文的话题——“物质时代的诗歌与诗人”,刚刚去世的诗人林庚在1930年代,就代我们做出了如下回答:“艺术并不是生活的装饰品,而是生命的醒觉;艺术语言并不是为了更雅致,而是为了更原始,仿佛那语言第一次的诞生。这是一种精神上的力量。物质文明越发达,我们也就越需要这种精神上的原始力量,否则,我们就有可能成为自己所创造的物质的俘虏。”这段高亢的陈述,至今听来,仍有一种“醒觉”的效果。

作上述评价,我的意思不是说,这些话题太陈旧了,没有重新讨论的必要。话题可能是陈旧的,但我相信,对于每一代人而言,历史的处境却是唯一的,甚至是崭新的。有的时候,老调重弹恰恰是一种智慧的表现。我想暗示的是,今天诗歌面对的许多问题,并不是孤立、偶然的,而是发生在一种基本结构当中,缺乏对这种结构的警惕,我们也很难真正获得洞见。

上世纪90年代以来,从天而降的消费生活,可能真的让中国的诗人与读者有点猝不及防。80年代的文化英雄的演出尚未落幕,诗人们就被排挤到角落里,成为自怨自艾的一群。我们常常会听到诗歌精神衰落的哀叹,也会时常面对来自读者的尖刻责难,甚至连与诗歌关系友好的知识界,也以沉默表示着集体的冷漠。在四面楚歌的情况下,诗人在无所适从的情况下,自然也会发明出反驳的技巧,常见的方式有两种:不甘寂寞者,要利用这个时代,利用它提供的机遇,跳入公共的视野,继续借助“事件”的力量,依靠夸张的先锋表演,在激怒大众的同时,也尝试去娱乐大众,兼及娱乐自身并获取资本。那些品行端正,又能骄傲自守的,或许早已认清了诗歌可能的向度。在他们眼里,无论是关注底层,还是宣泄反文化的荷尔蒙,都只能沦为一种粗俗的诗歌政治。作为一种道德资源,诗人的正确行为是在想象力与智力上维护一种高深的联盟,诗歌的可能性只能寄托在孜孜不倦的语言探索中。

上述两种态度,都自有合理的一面,也为诗歌提供了可能的生存空间,但问题的关键在于,批评与反驳、排斥与辩护的二元结构,仍潜在地支配了一切。“物质时代”作为一种对立面,出现在诗人面前,引起了他们的愤怒、兴趣以至厌倦,但久而久之,一切都习以为常了,反

应也模式化了,连公众都熟悉了这些反应。很多时候他们会像诗人一样表达自己的不满,抱怨物质生活的枯涩与专断,他们这方面的不满甚至要更为强烈。当然,对公众而言,“诗意”的渴求是与清洁、感伤的阅读,与参观博物馆、听音乐会、背包旅游、喝咖啡和红酒,以及轻狂的情爱联系在一起的。你可以认为他们很庸俗,但与他们相比,诗人的不满因日久年深,也因包藏太多的心机,反倒轻描淡写了,更像是一种礼节性的自白。

换言之,物质时代有充分的耐心和宽容,接纳诗人们的抗议,将其作为一道另类风景,布置在宏大的历史幻象之中。无论是兴奋地回到公共视野里,还是保守一种可贵的自主性,诗人其实都参与了这个时代的游戏,扮演的角色虽然不同,但角色似乎是写进剧本的,又有一个看不见的导演,在幕后左右着一切。这出戏剧,肯定不是喜剧但也谈不上什么是悲剧,只是当它成为一种习以为常的仪式之时,诗人的心灵与时代的心灵一样,都会走向封闭。在乖戾但又正确、边缘但又安全的位置上,在自洽和自由中,诗歌毕竟还有一席之地,但它正渐渐远离心灵的革命,成为时代诡计的一部分。

如果说,支配现代诗歌的抗议模式,曾在历史中创造出新的价值的话,那么在今天,一种袭得的抗议姿态,只能让人在重温先锋激情的同时,感觉到价值创造的乏力。因而,当代诗歌的危机,不是所谓物质时代的排斥或读者的大量流失,这与其说是危机,毋宁说是一种基本的处境。“危机”,或许更深层地表现在一种文化心灵的封闭上,无论是固执地捍卫诗歌的独立与高蹈,还是想通过激烈的行为,重新赢得公众的目光,我们对物质时代的被动性反应,都早已被体制化了。在历史捧出的五光十色的大餐中,诗歌似乎只能作为一种“亚文化”形

态出现,扮演文化拼盘中一碟子辛辣、爽口的小菜的角色。诗人也像各种稀奇古怪的族群一样,少了不可惜,多了也不太麻烦,被“物质时代”容忍,或者被它纵容。

能否掀翻了这桌大餐呢?大家都身处局中,肯定没有现成的方案。可能的选择是,尝试挣脱那些已耗尽能量的辩驳模式,在先锋的历史惯性之外,发展出一种更成熟、开阔的心智,去感受这个时代的内在奥秘。在这个意义上,我们身处的物质时代并非是诗歌的黄金时代,但也不是一个糟糕到底的时代,充其量它不过是布罗茨基所言的“二流时代”,不值得过分尊敬也不必过分恐惧,适当地偏离时代划定的界限,将目光投向另外的地方,或许才能真正直面这个时代。按照体操的讲法,这是规定动作之外一种高难度的自选动作,它涉及了对诗歌位置的大胆想象,以及诗人自身视野的辛勤拓展。

——原载《星星诗刊》2007年第3期

一首诗又究竟在哪

——“全装修”时代的“元诗”意识

—

一直以来,如何在不同历史时段之间,建立起某种反叛、断裂或纠正的关系,始终是当代诗歌批评的重点,诸如后朦胧诗相对于朦胧诗,90年代相对于80年代等。借助这种批评策略,一茬又一茬的诗人确立了自我的形象、身份,当代诗歌的成长脉络也清晰可见。当然,近年来不少批评家也对此表示了质疑,认为这种说法流畅有余,但或许深刻不足,容易忽略现象的交错以及历史惯性的缓慢沉积,并且容易被居心叵测地利用,服务于诗坛内部粗俗的权力游戏。在诸多质疑当中,诗人张枣的文章《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写作姿态》,便值得注意。此文在一开头,就提出这样一个问题:“朦胧诗”与“后朦胧诗”的代表性诗人,年龄差距其实不大,在历史记忆与意识上亦无本质区别,因而“真的有着两种从写作者姿态意义上讲时代精神不同的人吗?”在惯常的文学史区分之外,张枣进而提出第三种可能,正是它“像一朵玫瑰的芳香一样,将每个有着严肃预感的写作者围成一体”,构成了多元状态之下内在的统一,“忽略对这统一性的揭示,也就不可能真正揭示我们今天的写作”。

这“第三种可能”或内在统一性,被他概括为一种新的写作姿态的出现,即“将写作视为是与语言发生本体追问关系”,一种“元诗歌”结构得以从中涌现。

所谓“元诗歌”,依照诗人的说法,或者说是一种“诗歌的形而上学”：“诗是关于诗本身的,诗的过程可以读作是显露写作者姿态,他的写作焦虑和他的方法论反思与辩解的过程。”^①从朦胧诗到后朦胧诗的“断裂”神话,在此无疑被拆解了,但这却是为了建立一种更大规模的“断裂”,即“对语言本体的沉浸”的态度,在中国新诗的历史记忆中是相当陌生的,它构成了当代中国诗歌写作的独特性所在。诚然,张枣的判断在多大程度上吻合于历史实际,又在多大程度上不是一种个人的解剖和表白,是可以讨论的,但他无疑敏锐地捕捉到了当代诗歌的核心气质:对写作过程的关注,似乎凝聚于许多当代诗人的表达之中。因而,“元诗”不仅作为一种诗歌类型(以诗论诗),更是作为一种意识,广泛地渗透于当代诗歌的感受力中。在这种意识驱动下,诗人们挣脱了“真实性”的规约,普遍相信人类的记忆、经验、思辨,在本质上都是一种语言行为,现实也不过是一种特殊的符号关系。

即便是到了90年代,“向历史的幸运跌落”似乎构成了对80年代激进的语言实验和“纯诗”倾向的反拨,一种广义上的“时事诗”的风行,增强了诗歌对当代日常生活、世俗经验的“介入”感。但实际上,90年代出现的种种叙事性、及物性的写作方案,在根本上仍属于瑞恰慈所言的一种“伪陈述”,语言本体论的立场非但没有被放弃,反而可能变得更为极端了。诚如另一位诗人批评家所概括的:“历史的个人

^① 张枣:《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写作姿态》,收入陈超编《最新先锋诗论选》,第455—472页,河北教育出版社,2003年。

化”与“语言的欢乐”构成了90年代诗歌的两大主题。^①这两个主题其实已合成了一个主题,因为只有独特的文本组织中,“历史”才能真正被个人把握,只有站在词语的立场上,现实才能被想象力吸纳为风景。在这个意义上,90年代诗歌对诸多人文主题的接纳,也往往是围绕“元诗”意识展开的,道德的追问、历史的关怀,最终仍会落回对写作本身的检视。诗人张曙光在他的名作《尤利西斯》中就这样写道:

这是个譬喻问题。当一只破旧的木船
 拼贴起风景和全部意义,椋鸟大批大批地
 从寒冷的桅杆上空掠过,浪涛的声音
 像抽水马桶哗哗响着,使一整个上午

萎缩成一张白纸……

写作者的当下历史境遇问题,其实成了一个譬喻的选择问题,“生活的世界”的展开,也只发生在一张空白的纸上,这一点强烈地构成写作的虚幻性和现实性。诗歌对历史的“介入”,因此也只能是一种奠基于语言本体论的象征式“介入”,体现为西默斯·西尼所阐述的一种诗歌的“纠正”。^②

^① 臧棣:《90年代:从情感转向意识》,《郑州大学学报》(哲社版),1998年第1期。

^② 所谓诗歌的纠正,是指用想象力抗衡外部压力,它的效应来自一种“一闪即逝的替代物”,“是一种仅仅可能被想象而仍然有其重量的现实,因为它在实际的重负作用下被想象,进而能够把握住它自身并抵抗这种历史局面。”(西默斯·西尼:《诗歌的纠正》,周璜译,《西尼诗文集》,第280页,作家出版社,2001年)

宽泛地说,从浪漫主义开始,现代诗歌作为一种“感伤的”文学类型,自我反思的因素就包含在其中,浪漫派的开山之人施莱格尔就曾提到一种“超验诗”(Transcendental poesies)的存在,它要求:“把现代诗人里屡见不鲜的超验材料和事先的练习,与艺术反思和美的自我反映结合起来,造就一种诗论,讨论诗的能力。……在这种诗创造的每一个描绘中同时也描绘自己,无论在什么地方都既是诗,又是诗的诗。”^①在现代主义的诗学传统中,对语言与现实关系的沉思,也是一个最常见的模式,无论是马拉美言及的“终极之书”,还是史蒂文森笔下君临荒野之上的那只“田纳西的坛子”,都是经典的“元诗”表达。由此看来,当代中国的先锋诗人,似乎只是“迟到”地领受这一传统。在张枣的文章中,“元诗”意识的涌现也被看做是对“寰球后现代性”的参与,并最终导致了一种“文化身份”的危机。

对普遍主义的批判,在今天已经是知识界的时尚,当代中国诗歌对现代主义原则的狂热屈从,也是它为人所诟病的“原罪”之一。但应注意的是,“屈从”是发生在中国特定的思想、历史情境当中的,包含着特定的诉求和隐衷。无论是说“对语言本体的沉浸”,还是说“当代诗歌的本质寄托在写作的可能性上”^②,在这些诗人的表述中,都不难听到一种激烈的抗辩意识,以及对一种新的文学秩序的渴望,这恰恰暗示“元诗”意识本身就是一种政治意识。如果说它真的被普遍分享的话,那么它最大的功效,不简单地等同于语言活力的激发,而是通

① 施莱格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,第95—96页,三联书店,1996年9月。

② 臧棣:《后臆脱诗:作为一种写作的诗歌》,《中国诗选》(总1期),第340—341页,成都科技大学出版社,1994年。

过对一种自明的、绝对的“现实”的瓦解，在与既定意识形态秩序的疏远中，建立了当代诗歌可贵的“场域”自主性。与此同时，诗人的社会身份也得到重新塑造，不再扮演公众舞台的主角或社会法庭上一个吃力的自我辩护者，在文学自律的现代想象庇护下，他们通过放弃大写的自我而获得专业的自我，成为一群“词语造就的亡灵”。

然而，问题的复杂性也由此产生了。随着时间的推移和社会环境的变化，当现代性承诺的幻境，以全球化的消费现实从天而降，当既定的意识形态秩序已灵活多变，与社会大众的趣味一道容忍了诗人的冒犯，甚至暗中纵容，将这种冒犯吸纳为一切的原则的时候，诗人们对“语言本体的沉浸”是否还能如此高调，是否在暗中也变得暧昧不明，则是一个应该继续追问的问题。

二

有关当代诗歌中的“元诗”意识，张枣从批评的角度进行了说明，他的诗歌写作也以此为前提来展开，这一点已有年轻的批评者予以细致地阐发。^① 在当代诗人中，同样纠缠于这一话题的并不鲜见，陈东东就是另一个颇为典型的例子。

由于将写作自觉定位于“演奏内心的音乐”，陈东东的名字已成为标志，代表了当代诗歌在语言“不及物”性方面的超卓努力。在他的手里，诗歌不是内在经验的线性表达，而是一种语言配置、雕刻的艺术，通过词、意象、标点、语气，乃至空白的精心演绎，夯筑出一个“纸

^① 关于张枣“元诗”意识的细致解读，参见余飏《张枣诗歌中元诗意识的历史变迁》，《新诗评论》（第二辑），第151—165页，北京大学出版社，2005年10月。

上的乌托邦”。对语言非现实性的执著体认,使得“解禁”一词,在他的写作和生活中成为一个核心的概念,用他的话来说:“把一座由意义警察严加管束的语言看守所,变成哪怕只片刻的虚无,以获得和给予也许空幻却神奇邈然的解禁之感,是我常常求助于诗歌的一项理由。”(《把真相愉快地伪装成幻象》)相对于日常逻辑的呆板、单调,写作使物化的、沉沦的世界得以自由敞开,甚至飞升起来。与之相应,在他的很多诗作中,也存在着一种特殊的势能感,如同阳光照在大海上,世界在书写中被卷入升腾的气流,不断变得透彻、清明。^①这种“势能”,吻合于经典的“元诗”图式:在语言的作用下,世界向着超现实的维度运动。

近年来,诗人的面目当然也有了一些变化。如果说在过去,陈东东主要是一个高调的、“饮日”型诗人,在他笔下浮现的是一个由阳光、海洋、钻石、水晶、飞鸟构成的熠熠闪光的世界,那么在《解禁书》等90年代后期的作品之后,世界的混沌与嘈杂大面积地侵入,或袅然或高亢的独白,也更多地为不同场景、文体的戏剧性展现所替代。这似乎是另一重意义上的“解禁”,从神话的、纯诗的世界,向尘世的经验敞开。这在读者的接受中也造成了一种印象,似乎高蹈的诗人也难免趋时,参与了90年代的叙事性浪潮。对于这种皮相的认识,陈东东是予以否认的,曾重申自己仍致力于一种“抽象”,只不过从“语言的抽象”转向了“本地的抽象”。^②有意味的是,在对“抽象”(语言非现

^① 就曾有人指出,他的诗作很多以“飞升”的意象开篇。出于一种高傲和对主题学阐释的拒绝,诗人自己对此说似乎并不认同。见陈东东:《二十四个问题书面回答》,《明净的部分》,第237页,湖南文艺出版社,1997年。

^② 《纂道:陈东东访谈——它们只是诗歌,现代汉语的诗歌……》,蒋浩编《新诗》第6辑,海南,2004年12月。

实性)的坚持中,一种更复杂的“元诗”意识也随之浮现。在《窗龕》这样一首标准的“元诗”中,诗人这样写道:

现在只不过有一个窗龕
孤悬于假设的孔雀蓝天际
……
窗龕如一个倒影,它的乌有
被孔雀蓝天际的不存在衬托
像幻想回忆录,正在被幻想

在“孔雀蓝”的背景中,“窗龕”不过是诗人拟想的存在,它的乌有是叠现在“天际”这个更大的不存在之上的,“乌有”或“不存在”因而也是有层次的,相互嵌套的。这有一种诡辩的意味,但“窗龕”的视角,显然就是诗歌的视角,它的超现实性毋庸置疑。然而,与以往“解禁”的向度不同,在这里语言之所以超越现实,不是因为指向另外一种秩序,而是因为它正混同于现实本身。写作只是提供了一个契机,让“你透过窗龕/看见自己……”,看见内室的幻象,并进一步看见整个世界已彻头彻尾陷落于词语的镜像之中:“语言与世界的较量不过是/跟自己较量——窗龕的超现实/现在也已经是你的现实……”在近年来的写作中,这一“窗龕”的视角,或者说从某一高悬之处俯瞰的视角,对于诗人而言,似乎是支配性的。它也曾出现在《下扬州》等作品中,为那个站在天幕里的杂技演员所分享。只不过对幻觉的体认,换成了俯瞰广大“下界”时的眩晕之感:

他站在杂技场最高的天桥上
 光着膀子,仿佛云中君
 为下界繁华里一丝
 寂静而低眉……神伤

相类似的还有《导游图》中攀登者在山梯上不断的“回望”,《New York Public Library》中天使“探身”向下的阅读,以及《蟾蜍》中作为“俯瞰”视角颠倒的井底之向往。与此相伴随,上面言及的那种飞升之势,也愈来愈多被下降、回落的势能取代。在俯瞰与回望、上升与降落、攀爬与沉沦的交替中,诗人像是拥有了一种深度幻视的能力:从“窗龕”里望下去,“下界”的实在无论怎样繁华、绚烂,也不过是一堆庞杂的幻象。世界在词语中被“解禁”的同时,也似乎深深地以另一种形式被拘禁起来,陷入了一种循环往复、自我反复的白昼梦中。

在当代诗歌中,“元诗”意识的渗透,带来的往往是对语言“解禁”力量的信任,如臧棣《猜想约瑟夫·康拉德》一诗的结尾所表明的:

一群海鸥就像一片欢呼
 胜利的文字,从康拉德的
 一本小说中飞出,摆脱了
 印刷或历史的束缚……

在这一“欢乐颂”般高亢的表白中,语言非但没有使世界封闭在“成规”中,反而恰恰是将它拯救出来,在风格化的书写中使其焕发出清新的感性。通过这一表白,诗人无疑参与进了“为诗一辨”的伟大传

统中：当世界被写进一首诗里，它也获得了解放。陈东东也主动置身于这一传统中，去构筑他“超现实”的现实感，但他的想象力，似乎更倾向于书写这一“传统”幽闭的一面。“解禁”同时又是一种“被禁”，在“写作高寒的禁地”（《解禁书》），诗人在享用语言欢乐的同时，一种挣脱不得的苦闷和压抑之感也弥漫在他笔下。这种特殊的“元诗”意识，直接化身为那些反复出现的循环句式：

……实际上，他们循环在//循环的游戏里……（《途中的牌戏》）

循环系统为循环循环着……（《幽隐街的玉树后庭花》）

空旷以空旷容纳着空旷。（《马场边》）

他纯粹的一生，在每个七天里循环周行……（《不属于个人》）

一个逊于现实之魔幻的/魔幻世界是他的现实……（《全装修》）

这种“幽闭症”的感受，往往伴随着语言挥霍的激情。譬如在海子的诗中，作为王者的诗人，在命名万物的同时，也为一种深深的弃绝感所围困。在陈东东这里，语言的幽闭则与一种南方文人的享乐主义气息相连。在超级情色之诗《幽隐街的玉树后庭花》中，那种曲尽其妙又苦苦沉溺的情调，被发挥到了极致，诸多感官被诗人既云卷云舒又古奥生涩的句法拖曳着，混入一个细颈的烧瓶，剧烈地化合出无穷。但在语言放纵的背后，暗藏的却是一种深深的无力感、一种文人纤细的矜持感，二者相互勾兑，终于使得那“反应不至于更化学了”。

诗人的幽闭感受，或许归因于上述颓废的文人情调，或许还与诗人的生活状态相关，因为长年与文字为舞，书写行为对日常生活的剥

夺,已成为诗人基本的生存感受。^①但从批评的角度看,它更应看成是当代“元诗”意识的症候表现。陈东东诗歌的奥妙,在于能够发展出一种洞察力,让语言的幽闭包含了时代生活的隐喻。换言之,在当下的社会场景中,对于语言与现实的崭新关系的体认,对于诗歌社会位置的艰苦思辨,已介入当代诗人的“元诗”意识中。对陈东东另一首诗《全装修》的细读,将有助于将这种社会关联进一步揭示出来。

三

《全装修》写于2003年,应该属于诗人比较晚近的作品。诗的结尾,标明此诗“写给波波”。“波波”,指的是杭州诗人潘维,据陈东东自己交待,当时他正在装修家里的房子,听说潘维也正忙于装修,故成此诗。在诗的开头,诗人还引用史蒂文斯《弹蓝吉他的人》中的名句(“诗是这首诗的主题”)作为题记。首尾呼应之间,无疑形成了一种强烈的阅读提示,即:这不仅是一首朝向公众阅读敞开的诗,同时它还是发生在两个诗人之间的隐秘对谈,要分辨其中的真意,需要同行之间的默契。但有意思的是,“元诗”的话题又是展开在“装修”这个日用的层面,在两个诗人的对话中,生活世界与诗歌世界形成了一种微妙的重叠。

在结构上,此诗由三个段落组成,每一段落分六节,每节三行,整饬、有序的展开方式,显示了诗人在修辞上良好的自控能力。全诗以

^① 对于当代诗歌已成为“一种空前的、不及其余的,以自身为目的的写作”,陈东东有着明确的体认,他曾将此比作一个吞噬诗人真实生活的“寄儿之梦”。见《有关我们的写作》,《明净的部分》,湖南文艺出版社,1997年。

一个没有来由的、具有魔幻色彩的场景开始：“来自月全食之夜的沙漠/那个色目人驱策忽必烈/一匹为征服加速的追风马。”在空漠的背景中，一个色目人独骑奔驰，“来自月全食之夜”一语，则烘托神异的氛围，并让人联想到一种精神上的分裂或臆想（“月全食”似乎是陈东东的偏爱，曾有一首长诗专门演绎）。在诗行随后的展开中，诗人像一个画匠那样，工笔描绘了这个色目人的衣着、身形，以及周遭落日的光线，由于头盔、红缨、锁子甲、护心镜等一系列意象过于鲜明，一种超级写实的效果由此产生了：在落日之光的反复折射中，一切仿佛被镀上了铀彩，由于过于逼真而接近了幻觉。如果不是后面的诗行马上告之读者，这是卫生间瓷砖上的一幅图案，那么读者似乎是被引领到一个“窗龕”的位置上，窥视到的是窗外的“超现实”，而月色全无的沙漠，也不过是为了衬托乌有之乡的无垠。

果然，在第一段的结尾，描绘的视角终于拉开了：一人一骑的魔幻之旅，不过是装饰一片瓷砖的图案，“装修”的主题第一次在诗中得到了确认。随着视角的拉开，“卫生间”、“客厅”的相继出现，勾画出一个更大范围的私生活场景。然而，这并不等于诗句已从“超现实”转入“现实”，因为一个沉溺于电脑游戏的主人公随即出现了：当瓷砖上色目人胸前折射的光线已“舔破”图案、照入了现实，“客厅里那个人”的脑袋也正“顶入”他的超现实。在这个意义上，客厅里的“液晶显示屏”也就是另一片“瓷砖”，因为它也类似于某种“窗龕”，正朝向另外的世界敞开。

如果说在第一段，“瓷砖上的图案”与“液晶显示屏”的出现，已在“装修”和“电脑游戏”之间建立了关联，那么在第二段落，诗人似乎已按捺不住了，请看第一节：“一个逊于现实之魔幻的/魔幻世界是他的

现实/来自月全食之夜的沙漠。”可以说,这是全诗的点题之句。在上文引用的循环的句法中,“现实之魔幻”与“魔幻之现实”虽有所区别,但毕竟循环自指,暗示生存从内到外都是梦魇的螺旋。

点题之后,诗人稍显拘谨的写法终于得到某种解放,在随后的诗行中,工笔的描绘被眼花缭乱的意象组接所替代,诗人发挥了他在不同类型的经验、语言缝隙间的游刃能力,在电脑游戏(“帝国时代”)、社会百态(“温州炒房团”)、娱乐资讯(“无间道”)之间自由地穿梭、出入。在这场戏剧中,我们似乎读到了两个主角:一个是赤裸着身体、彻夜无眠的游戏者,另一个是用“锁子甲”“追风马”掩盖生活之赤裸的“装潢者”。两个男人的形象,飘忽于纸上,实际上也可看做是同一个人,同样孤独、同样自闭、同样沉溺于一场游戏无边的仿象。这意味着,现实与魔幻的辨证,不仅是数码的重叠,也不仅是私生活中的一场“火焰山之梦”,同时它也是更大范围内生活世界的法则。正如室内的装潢之于室外的霓虹与灯海,“夜色”原来也是另一种轴彩,让世界全面沦入一种装饰。这或许是“全装修”这一术语,在家居之外的更深含义,它接近于一种鲍德里亚式的命题:我们的“生活世界”其实已成为无边的仿象,它从来不会以“毛坯的名义挂牌”。

“这情形相当于一首翻译诗”,第三段起始劈空而出的一句,中断了前两段关于生活仿象的铺陈。一方面形成节奏上的突变,另一方面,第一次在“装修”、“电脑游戏”的主题之外,引入了“写作”的维度,诗人之间关于日用装修的对话,终于露出了“元诗”的底牌。下面出现的是一个典型家居男人的形象,诗歌的视角也从更广泛的社会视野,又回到私生活的领域:“溜着小狗忽必烈的那个人/将一头短发染成了金色。”而当被溜着的小狗“忽必烈”与瓷砖上那匹追风马同名,

主人的金发也未尝不可鲜明地闪耀，如同画中色目人的头盔与红缨。果然，在单身夜奔的色目人与孤独自闭的“那个人”之间，诗人的想象力持续地展开了。上面两个段落，探讨的主要是“现实之魔幻”与“魔幻之现实”的关系，在这一段中，话题则集中在了置身于魔幻与现实交界之处的“人”身上。“他如何能设想他被设想着”，我们又一次读到了循环的句法，诗人在这里提醒读者，沉溺于无边仿象的“那个人”，实际上也被诗行深深地拘禁，他或许已意识到了（设想）自己也只是一个虚构的存在，只是另一个人笔下的想象。

在另一人的笔下，在另一个人的想象中，“那个人”的生活场景虽不出客厅、卫生间与小区水景，但“他”其实也像画中的色目人那样，不断穿越着他的“火焰山之梦”：当他从“虚拟的包月制现实”退出，赤身走入卫生间，也就是再一次投身于、或将身影“镶嵌”于超现实。在“浅睡与深困”之间，在“小区水景”与“不锈钢假山”之间，两个世界虽一实一虚，但互为倒影，而且穿行的路线相同。这情形，是否就相当于同一个梦境被两种不同的语言、符号书写，或者说这情形是否就“相当于一首翻译诗”？答案当然是肯定的。

当墙上的“月全食之夜”与私生活中的“包月制现实”，最终被揭示为一首诗的两个不同版本，读者也似乎被引入了一个《骇客帝国》式的终极网络，“——天哪，我在哪儿”，这是诗人代替诗中的“那个人”、瓷砖上的“色目人”，以及所有阅读此诗的人，发出的最后一声惊叹。

四

在魔幻与现实、自我与非我、毛坯与装修、浅睡与深困之间，诗人

轻巧地来往于诸种事物的边际,编织了一个复杂的意义迷宫。表面上看,在一个全民装修的时代,诗人玩味的是一个关于现实与魔幻的哲学命题。但请注意,作为一首“元诗”,在“装修”、“游戏”、“写作”之间,一种螺旋在曲折展开。在螺旋之中,诗人的语言“幽闭症”不仅没有被化解,反而扩大成一种无边无际的生存梦魇。作为诗人,也作为一个居家男人,那个飘忽的主体一样被困于符号、影像的囚牢中,无法找到自身。在颓废而迷人的玄学气息背后,一种强烈的现实隐喻,不言自明。

试想一下在经典的“元诗”模式中,诗歌会以什么样的形象出现呢?它或是济慈的“希腊古瓮”,或是史蒂文斯的“田纳西坛子”,或者是冯至《十四行集》中那面“把握住把不住的事体”的风旗,或是布罗茨基的“蝴蝶”。这些形象虽各不相同,但有一个共同的前提,那就基于词与物的现代分离之上的诗歌对现实秩序的挣脱。从这种挣脱出发,语言能够在惰性的现实之外,发展出一种更高、更自由的秩序。在《全装修》中,“装修”则成了一种新的写作类比物。在“全装修”的世界中,复制的、仿真的现代性逻辑统摄了一切,也为一切抹上了幻想的铀彩,支撑语言“解放”神话的一系列二元区分,如原本与模仿、虚构与实在、词与物、现实与超现实等,都被纷纷动摇了,代之以一种崭新的经验。用诗人欧阳江河的话来说,在这种新的经验中,“不仅词是站在虚构一边的,物似乎也站在虚构一边”^①。显然,消费时代的生存现实,为“写作”与“装修”的类比,提供了历史依据。在数码、图像、广告的覆盖下,消费的神话将一切变成商品,又接着将商品变成迷人的

^① 欧阳江河:《站在虚构这边》,第135页,三联书店,2001年。

符号。“生活世界”的各个领域,无论是公共的政治、经济、文化,还是私人的欲望、游戏、起居,都被卷入与“符号的搏斗中”,正像一首诗卷入“与语言的搏斗中”。这情形相当于一首诗吗?新的灵感当然会产生,请看欧阳江河《时装店》一诗的片段:

……你迷恋针脚呢
还是韵脚?蜀绣,还是湘绣?闲暇
并非处处追忆着闲笔。关于江南之恋
有回文般的伏笔在蓟北等你:分明是桃花
却里外藏有梅花针法。会不会抽去线头
整件单衣就变了公主的云,往下抛绣球?
云的裤子是棉花地里种出来的,转眼
被剪刀剪成雨:没拉链能拉紧的牛仔雨,
下着下着就晒干了,省了买熨斗的钱。
用来买鸭舌帽吗?帽子能换个头戴,
路,也可以掉过头来走:清朝和后现代
只隔一条街。华尔街不就是秀水街吗

蒙太奇的原则,曾是现代艺术的“金科玉律”,但如今也扩张成全球化的消费时代的原则,不同地域、不同时空、不同性质的经验被穿插、并置在一起,形成刺绣、衣着、时尚的繁复流变。在世界这个无边的“时装店”中,诗人裸露的语言器官,显然也兴奋起来。他不仅在谈论时尚,而且用自己的语言回应、效仿着时尚的原则,在诸多元素间穿走、编织,使得一首诗同构于这个“花花世界”。

在陈东东的近作中,读者也会不只一次接触到“魔幻化的现实”,但他显然没有那么兴奋,《全装修》中飞奔的色目人也罢,客厅里电脑的沉迷者也罢,私生活中狂热的装修者也罢,连同在语言中“设想”万物的诗人,他们的命运又何其相似,都被封闭在这样一个审美的、却也是吊诡的幻境里。诗人在最后的惊叹之外,或许还隐藏了另一重的疑问:当诗歌的原则成为一切的原则,那么“一首诗又究竟在哪儿”?当文学的自主性被大幅削弱,文学性却作为一种“幽灵”,散播于生活的各个角落之时,已有批评家欢呼在这样一个泛文学的时代,凭着原来的专业技巧,蜕变为“文化研究”的批评仍大有可为。那么对于诗人来说,当想象的原则不战而胜,这是诗人的胜利吗?

作为一个消费时代的抒情诗人,他不可能拥有明确的答案,也没有义务和能力去承担诗歌之外的道德批判,但如果他仍然有某种妄念,想使诗歌成为一种进入现实的独特方式,那么如何打破修辞与现实的合谋,如何挣脱“无边的仿象”的囚禁,或许仍是清新的诗歌感性得以脱颖而出的关键。在这个意义上,陈东东写作中的元诗意识,的确发生于“为诗一辨”的传统中,因为它仍然涉及对诗歌位置、形象的艰苦辨认。但那种高调的现代诗歌神话,却被转换成一种语言“幽闭症”。这意味着,当代诗人对“语言本体的沉浸”,曾针对着写作自由的被剥夺,但当剥夺变得更为隐晦、更为内在的时候,“元诗”意识指向的,不应再是语言的无穷镜像,而恰恰是指向循环之境的打破。

附：

全装修

诗是这首诗的主题

——W. 史蒂文斯《弹蓝吉他的人》

1

来自月全食之夜的沙漠

那个色目人驱策忽必烈
一匹为征服加速的追风马

他的头盔显然更急切
顶一篷红缨，要超越马头
他的脊椎几乎弯成弓

被要求斜对着傍晚的水景
上足了釉彩的锁子甲闪烁
提醒记忆，他曾经穿越了

浅睡和深困间反复映照的
火焰山之梦，他当胸涂沫
水银的护心镜，把落日之光

折射，如箭簇，从镶嵌在

卫生间墙上这片瓷砖的
装饰图案里，弹出舌尖去舔

去舔破——客厅里那个人
却正以更为夸张的霓虹腰身
将脑袋顶入液晶显示屏

2

一个逊于现实之魔幻的
魔幻世界是他的现实
来自月全食之夜的沙漠

在帝国时代*里，他的赤裸
被几个无眠黄袍加身
茅庐变城邦……一枚银币

往返于海盗和温州炒房团
之间的无间道——重又落入他
抽离内裤，赶紧去一掏虚无的

手中之时，那个人已经用
追风马忽必烈装潢了赤裸

* 帝国时代：一款电脑游戏。

锁子甲闪烁,高挂于卫生间

浴缸的弧度则顺从着腰身
而一抹霓虹斜跨人工湖
没于灯海,令夜色成

夜色笼罩小区
令一番心血
不会以毛坯的名义挂牌

3

这情形相当于一首翻译诗
溜着小狗忽必烈的那个人
将一头短发染成了金色

他如何能设想他被设想着
脑袋退出了电脑虚拟的
包月制现实,并且用赤裸投身

超现实,镶嵌进卫生间墙上
这片瓷砖画装修的悠远
披上浴袍像披上锁子甲,凭窗

望星空,构思又一种

魔幻记忆——他曾经穿越了
浅睡和深困间反复映照的

火焰山之梦？或许他只不过
自小区水景和不锈钢假山
择路返回。这情形相当于一首

翻译诗：它来自沙漠的
月全食之夜，不免对自己说
——天哪，我在哪儿

(2003. 写给波波)

——原载《文艺研究》，2006年第3期

“再骄傲一次，就完美一小会”

——论臧棣

从所谓“文学史”的角度看，一个诗人价值的高低，往往取决于他在多大程度上参与了他的时代，或者说，他的写作在多大程度上影响了周遭的诗歌氛围乃至走向。在某种意义上，臧棣正是这样的一类诗人，他的诗歌技艺精湛，总是出人意表，在优雅、准确的同时又充分容纳了生活的复杂，可以看做是显示当代诗歌语言成就的绝佳范本，而他写下的一系列雄辩的批评文字，则在与诸多写作迷信的辩驳中，为当代诗歌建立起一种可贵的自我意识。由于写作与批评的广泛影响，在许多文章中，臧棣的名字是作为某种“符号”出现的，他的诗作也被不断援引，甚至构成了“风尚”转移的标志。

在臧棣身上，的确有一些东西是可以公共化的，可供他人效仿，可以像“时代性”的切片那样，得到教科书式的说明。然而，除此之外，似乎还有某种东西，一直远离着公共的阐释，像个人的奥秘拒绝了他人的参与，无法被现成的诗歌术语覆盖，更无法在时代的显影液中自动浮现。从最初的阅读开始，这种感受一直伴随着我对臧棣的接受。那是什么呢？一种独特的气质、一种罕见的能力，还是一种执拗的癖性，我似乎一时还无法说清。虽然，变化的活力也贯穿在他的写作中，借用胡续冬的说法，在20年的诗歌生涯中，“金蝉脱壳”是他的个人秘诀。但在他这里，“变化”或许并不服务于“进化”，准确地说，这只

是一种不断寻求“差异”、释放可能性的努力，而变化的结果往往是更强有力地回到了原点。

这种“变”中之“常”，在臧棣诗中有多种表现，譬如，在诗歌的主题层面，疏远宏大的话题与过度的经验沉溺，在坚持个人视角的前提下，发展对当代生活的广泛兴趣，在臧棣这里也被提炼到了原则的高度。在他的笔下，当代生活多姿多彩的样态，从学院、城市、情爱、家庭，一直到烹调、园艺和旅行，都得到了孜孜不倦的开掘。在技艺层面，修辞上的机智、轻盈、准确是他一以贯之的特点，利用词语、形象之间的微妙联系与差异，诡异地更新日常经验，似乎成了臧棣的个人专利，这种能力很早就埋下了伏笔，如写在 80 年代初期的《房屋与梅树》：“其实很可能并没有白鸽/而是她那花枝般的姿态/让我们感到露水滋润的安宁/血液凝结就像暗红的腊肠。”唯美、矫饰的风格无疑代表了那个时代的普遍趣味，但优雅与震惊的奇异结合，则预示了一种非凡语言能力的诞生。而在堪称经典的《七日书》中，这样一种能力已变得炉火纯青：“玫瑰不说话，但也不沉默/就像肖邦的音乐无可争议地融进/一八六四年以来所有钢琴的形状。”这样一些诗句带给我的震动，多年后仍记忆犹新。然而，上述这些品质，似乎还不能构成我所关注的那种“个人奥秘”。在我的理解中，后者更类似于某种“偏执”的东西，激烈地对抗公众意见，拒绝为常识容纳。举个例子，在当代诗人中不乏“勤奋”的楷模，臧棣也是其中的一员，但很少有人会像他那样，将写作的数量作为追求的目标，这种“自觉”一定会让对诗歌抱“少而精”态度的读者困惑不解。

在当代的文化逻辑中，“偏执”往往会具有策略性的功能，所谓“偏执即深刻”，不走极端就不能赢得眼球和版面。但在臧棣这里，

“偏执”要单纯得多，也复杂得多：一方面，它应该是气质性的存在，源于冥冥中的天性，只能从个人传记的角度进行揣测；但另一方面，我相信它扎根于清醒的个人洞见，是深思熟虑的结果，是一个很早就以某种方式获得“成熟”，并确立了自己对语言、世界的理解，而又在后来坚信不疑的人，才可能拥有。换一个更贴切、更符合实际的词来说，这种类似于偏执的东西，在臧棣身上最为突出的表现就是“骄傲”。在自己的诗中，他对此已有所坦白：“为了进一步明确心灵的骄傲/写不纯的诗。”（《美国梦》）

“骄傲”，当然与对个人诗歌能力的认识相关，对臧棣有所了解的人，或多或少，都能感觉到他在这方面的自信。在日常生活中过分自信的人，往往不招人喜欢，会招致世故的挑剔，但在并不十分抽象的意义上，“骄傲”仍是人类最可贵的心灵状态之一。一个人在某一方面发现了“骄傲”，就意味他找到了自我与另一项事业之间隐秘的关联，这种关联具有命定的色彩，依照臧棣的自己的说法，不去从事它就可能意味着某种损失，个人的创造力和尊严也将不能真正实现。这种“骄傲”类似于顿悟，类似于对尼采意义上的“天赋之债”的认识，它像一条绳子紧紧地捆绑了诗人和他的工作。更为重要的是，“心灵的骄傲”，不是一种个人现象，而是从属于某种不断延伸的“诗人之心”，存在于更大范围的心智传统之中。它的存在，不仅有赖于对个人诗歌能力的信心，更有赖于对诗歌本身的信心，以及对这门艺术的深度认识。瓦雷里在谈论马拉美时，写下的一段文字，可以看做是对它的最佳阐释：

爱、憎、欲望是思想的光明，而骄傲是其中最纯粹的一道亮

光。它向人们照亮了他们要做的事情中最困难和最美的。它将褊狭燃尽并使人本身变得简单。它让人脱离虚荣,因为骄傲之于虚荣正如信念之于迷信。骄傲越纯粹,它在心灵中就越强大和越孤独,作品也就越经过深思熟虑和反复推敲,就会不断被放到永不熄灭的欲望之火中千锤百炼。

在瓦雷里的论述中,这种与虚荣无关的“骄傲”近似于现代诗人的一种独特伦理,而在臧棣身上,也构成了他气质中最迷人的一部分。

作出上述引用,我似乎在暗示臧棣与“纯诗”主义的联系,这一点自然不假,在他的诗歌意识中,“纯诗”或者说法国象征主义的影响,似乎是结构性的。在80年代,出于对粗率的口语诗风的反拨,臧棣曾倡导过“新纯诗”的写作,服膺于马拉美诗歌是“纯洁的部落的语言”的金科律令。但在90年代,这样一种具有唯美色彩的立场无疑被大大修正了,对日常历史、语言的接纳,早已成为他诗歌活力的关键,在访谈录《假如我们真的不知道我们在写什么》中,这一变化历程已经被清楚地交代,但正如他自己所言:在骨子里变化可能没有那么大。

置身于复杂的当代现场,许多有关诗歌的表述,都具有一定程度的权宜性,针对于不同的问题或压力,臧棣本人的一些说法,或许也应当如是观。在90年代,无论是对纯诗态度的修正,还是对历史介入的强调,都是他的批评文字涉及的重点。但较之于这些公共性的说法,对诗歌的纯诗主义理解,在他而言是更根本性的,即:诗歌在本质上“是同一种与特别的并且因为特别而显得神秘的灵魂现象联系在一起的人类行为”,它对应于灵魂的高贵。毋庸讳言,作为一种典型的现代神话,“纯诗”的主张不是没有问题的,在具体的历史使用中,还

经常被粗俗化、狭隘化,或理解为一种语言上的洁癖,如排斥一切说理、写实的经典说法,或沉积为一种本质主义的学院教条。事实上,纯诗的理想,作为一条不可抵达的地平线,可能并不对应于任何具体的写作方案,也没有先验地设定何种排斥性的机制,“纯”与“不纯”的区别在于独立性、超越性的有无,而不是落实为诗歌经验范围的差异。因此,它最突出的价值还是体现在观念层面,即:在一个全面世俗化的世界面前,诗歌应该如何想象自身,如何看待自身的价值以及功能。这样一种理解,具体为一句极具臧棣个人风格的表达,它激进、决绝、不留退路:“诗除了高贵什么都不承担。”

自浪漫主义以降,出于对“边缘化”命运的本能抗拒,“为诗一辩”已成为最重要的诗学传统。对于中国新诗而言,不断地为自己“辩护”,更是成为它的宿命,在某种意义上,“不自信”也成为很多诗人的基本态度。孤立地看,“诗除了高贵什么都不承担”这一判断,也只不过是老生常谈。然而,在我看来,在臧棣写下的文字当中,对这一传统的“重申”仍是最突出的一点,其重要性一点也不亚于那些优雅、完美的诗歌文本。它不仅产生于传统的延续之中,而且直接产生于当下特定的历史感受。和臧棣有过接触的人,或许会发现,对于一些大家都习以为常的现象,特别是针对当代诗歌的非议,他时常表现出令人吃惊的愤怒,一种论辩的姿态也持久保持在他的言论中。显然,这不是简单的意气用事,而是因为他似乎比其他人,更加敏感于现代社会中诗歌的处境。“祛魅”,如臧棣所言,是现代社会的普遍趋势。在当代,这种趋势不仅在加剧,而且有了更新的表现:文化研究的方法与历史相对主义态度的流行,已使所谓的“诗”、“文学性”等概念,得到了最大限度的解构或还原。在今天,我们都会心安理得地指出,这些陈

旧的概念是构造出来的虚象,是历史上的意识形态诡计。而与这一过程相伴随的,当然还有一种自我神秘化,即对所谓直觉、身体的蒙昧主义崇拜。在市场竞卖中这样的东西相当时髦,成为粗俗诗歌政治的应手工具。无论是对诗歌进行祛魅的丑化,还是进行蒙昧的神化,看似对立的立场,在效果上实则是同一的,都造成了以“诗”为代表的心智创造力的极大削缩,也暗含着对“诗”作为一种文化行为的当代可能性的贬低。面对这些无处不在的敌意,以“骄傲”为本色的对诗之高贵的呼吁,一方面深深楔入了“诗人之心”的传统,另一方面也是具有远大抱负的诗人正当的自我阐述。它说明在现代历史中,诗歌,作为灵魂高贵之验证,其功能不在单一“感觉学”的经营,而是在于能够使世界摆脱物质性的沉重,获得一种卡尔维诺意义上的“轻逸”解放。在《猜想约瑟夫·康拉德》的结尾,那种欢乐颂般的语调,尤其令人折服:“一群海鸥就像一片欢呼/胜利的文字,从康拉德的/一本小说中飞出,摆脱了/印刷或历史的束缚……”在文字的飞翔中,趣味的开阔或对世界的接纳,非但不能使“高贵”丧失,在对异质的不断包容、遭遇中,这种“高贵”反而会变得更加纯粹。

值得补充的是,“承担高贵”,实际上是一个内部空虚的立场,因为它承诺了一种有关诗歌的自信,却没有兑现任何具体的写作方案,而“空虚”恰恰保证了立场的流动、不黏着,也不自欺,正如“骄傲”不涉及与他人的比较、对抗,或者说超越于“对抗”,而后者往往会导致诗歌成为一种姿态、一种策略,甚至僵化为一种本质。秉承了这一立场,一个人就更容易发现公共的假象,能够在复杂的话语圈套中轻盈闪避。臧棣身上特有的洞察力,或许就与此有关。他写下的文章,从来都不是信手涂鸦的文字,而是细腻缜密,充满了精妙的思辨,但其中

的问题意识,却无法被推崇谨严的学院风格所容纳;大大小小的诗歌笔战,他也多次参与,但似乎总能在对峙的说法中,灵活地找到另外的论述缝隙,将“意见”之争提升到反思的层次。在他的意识中,对诗之高贵、超越本质的坚持,似乎构成了一种“居高临下”的总体视角。离开了这一视角,对任何观念、手法的申张,都有可能拘囿于自身,成为画地为牢的陷阱。

当然,一个人正确的想法只有和一种独特的能力相匹配,他的话语、他的行为,才真正具有说服力。诗人的“骄傲”也必须在具体的写作中,转化为对语言无穷可能性的领受。在臧棣的写作中,这一点可以说表现得淋漓尽致。通过词语的不断拆解、转嫁,使细节经验不断衍生、扩张出诗意,他的这一特有的诗歌技巧,已经被谈论得很多,在更年轻的一代诗人中,甚至得到了广泛“模仿”。然而,在目睹了当代诗歌诸多时尚之后,我现在倾向于相信:对于一个成熟的诗人,最重要的不是新奇方式的变换,而是个人诗歌能力的养成问题。在这里,“能力”不仅包括谋篇布局、遣词造句之功,还包括对生活、世界的领悟力和想象力,它要求诗人能够在更广泛的文化关联中,思考写作的位置,并清新、有力地以诗歌的方式,塑造他的时代经验。在现代社会中,一个诗人的骄傲,恰恰是以对这种能力的确信为底色的。从这个角度看,臧棣的方式具有极强的个人性,在技巧的层面似乎是可以模仿的,但使这些技巧得以有效的诗歌能力,却是他人无法企及的。譬如,对诗歌“轻逸”品质的追求,是他自觉践行的方案,在《蝶恋花》等一批作品中,对汉语的巧妙拆分(“你招展,但不迎风”)等手法,也成功地体现了“轻逸”的魅力。这些诗歌写得舒展自如、摇曳多姿,处处

埋设机锋,但带给读者的震撼却不止于此:“你多于我的丰收,/正如你用你的本色/多于我的好色。/你似乎永远少于我的碾磨:/你是比药面更细的品质;/如果有末日,你就是根治。”这是我个人非常喜爱的一段诗,从展开方式看,它巧妙利用了词语之间的内在关系(从“本色”到“好色”,从“碾磨”到“药面”,再到“根治”的主题),然而,一种复杂的道德感和伤痛感也夹杂其中,正是在语言的嬉戏中,语言的抒情潜力被有效开掘。从风尚的角度的看,追求“轻逸”也是许多年轻诗人的自觉取向,但因为缺乏这种“举重若轻”的能力,许多貌似“轻逸”的诗歌,实际上只做到“轻佻”的程度。

应当说,这种能力的奥妙,存在于语言的运用中,但奥妙的是,在许多“轻逸”的诗中,虽然一切都只发生在语言中,并不强烈地依赖现实经验,甚至具有一定的即兴色彩,但“即兴”完成的华彩段落,往往有一种强烈的经验感。臧棣特别擅长的,似乎是将“身体”作为想象世界的钥匙,由此在语言和经验之间搭建起桥梁。在《美国梦》中,在“为进一步明确心灵的骄傲/写不纯的诗”这一高亢的告白之后,诗人马上更换了笔调:“偶尔也不忘/为新婚苦练俯卧撑:这看上去/和四十个自我用一个身体/上下起伏有何本质的区别?”在这短短的几行里,对男性隐私生活的揶揄、由数字引发的联想、玄学命题的思辨,多种动机被流畅地结合在一起,让人浮想联翩。在臧棣诗中,这样的例子是不胜枚举的,说明通过语言来锻造经验,给出一种崭新的“造型”,仍是诗人最基本的、但也是重要的能力之一。在另外一些时候,这种能力并不一定与新异技巧的发明有关,而是表现为一些朴素的修辞手段。在我不完整的印象中,臧棣似乎十分偏爱比喻句,“像”、“正如”等字眼,在他的诗中得到了大量使用,还常常起到了结构性的推

进作用。从常识的角度看，“比喻”作为一种落伍的、气喘吁吁的修辞，应该是诗人主动避免的写作积习，但在他那里，对“比喻”的偏爱，则意味着对一种强大的经验“造型”能力的自信，请看下面的诗句：“连着阴天，晾衣绳上的/裤褂摸上去像刚剥下的兽皮。”（《小小的拯救》）“……中秋过后，/小湖安静得就像刚从橱柜里/拿出一张小毛毯。”（《未名湖》）“你的警觉，则像一个内向的木匠/失踪后留下的刨子……”（《在花盆里孵蛋的野鸽子》）。很显然，在这些诗句中，“比喻”带来的经验扩张力被证明仍是有效的，而想象力的卓越、准确与否，决定了精妙与拙劣之间的毫厘之差。

这种罕见的经验揭示力、造型力，不仅是诗歌局部的原则，同样服务于诗歌整体效果的达成。毋庸讳言，臧棣的诗歌是复杂的，每个意象、每个经验片段在他那里都不是孤立的，而是作为中介性、动机性的存在，为的是引起另外的兴奋。因此，对他而言，语言是一种游丝，通过它的不断延伸、转换，世界和经验的多层褶皱得到开放式的展现。这样一种“经营”，在当代诗歌中是颇为典型的方式，它使得写作摆脱了主题的类型化，最大限度扩张了诗意的容量。然而，从读者的角度看，复杂性的追求，可能造成对于清晰、流畅阅读的阻碍，过多的转换会破坏经验线条的完整。应该说，这是一种合理的批评，臧棣的写作也同样面临着这样的考验。但在理想的状态中，复杂性和清晰性并不是一对矛盾的概念。作为负责的诗人，他在编织意义的曲折线索的同时，也不时会留下出口，让忽明忽暗的阅读也有豁然开朗的一刻。在《戈麦》、《锻炼》、《飞越大洋》、《美国梦》等具有一定长度的“中型”诗歌中，这种能力就得到了恰如其分的显现。一方面，它们写得极为放松，甚至漫不经心，自由出入于生活细节的陈述、内心世界的吐露和诸

多命题的联想之间，并时不时旁逸斜出制造噱头（“而我的钥匙已在几天前/全部交出；仅剩的一把（钥匙）/我不便当众掏出”）。但在喋喋不休地谈论很多事物的同时，臧棣还掌握一种“交出底牌”的技巧，让湍流不息的经验，在某个时刻突然停顿下来，收拢成一个窗口，如《戈麦》的结尾：“……这是在/你的忌日，用急促的心跳和/微微颤抖的手，我写下这首诗。/很可能并非是出于一种缅怀，而是/克服不住幻想着能像一个人那样/单独面对你，面对死亡的剩余价值。”在这样的段落中，读者也和诗人一样站到了某个窗口，记忆、联想中繁复的情感世界一下子被拉远了，呈现了它的纵深和完整。

既能充分体现语言可能性，又能清晰揭示生活奥秘，这一“能力”自然不是出于一时的机巧，而是长期专注于写作，发展某种语言敏感的结果，或者用诗人爱用的比喻：在一种专注的工作状态中，语言真正变成了一种“感官”，它不断延伸，所到之处让世界从内部解放，所有细节、记忆、词语都伸出了触角，最大限度地使诗歌变成对想象力的深深叹服。同样重要的是，这种能力的获得，与一种“难度”意识是紧密相关的，而这一点是建立在对诗歌之现代性的深深体认之上的。从某种角度说，现代诗歌主要不是一门致力于“优美”的艺术，而是一门不断探索人与世界多重关联的艺术，这决定了“难度”是其必要的门槛，也是诗人“骄傲”的前提。在当代诗歌中，对“活力”的关注，一次次成为潮流兴衰的指标，但离开了“难度”意识检验，也就是离开了对经验深度、广度的开掘，那么“活力”也可能掩盖心智的虚浮，不能真正生长为一种有效的“能力”。

上面言及的，只是臧棣诗艺的某一个方面，作为一个变化多端又

产量惊人的诗人,他实际上还有很多面目,换言之,他的诗歌能力并不单纯依赖于某一种方式。对复杂诗意的营造,曾被当做他风格的标志,但有的时候,他的诗写得并不复杂,甚至还相当朴素,保持了风格的单纯、透明;曲折、缠绕的句法,也应该是他的看家本领,但有的时候,他也尝试回到一种更粗糙的、有力的语言状态,如通过一个句式的重叠、复沓,来展开语言的节奏和扩张力。在我的个人感受中,在他近年的写作中,另一种更为微妙的变化也在发生,那就是他似乎自觉地在放弃一些能力,更多地从经验的重荷中抽身而出,而发展一种更为自主、更为澄澈的诗歌方式。当然,这只是模糊的个人感受,并不一定与臧棣的写作实际吻合。简单地讲,比之写作《燕园纪事》时期,臧棣后来的写作,似乎在有意减少对公共语境以及宏大主题的依赖,在继续写作“时事诗”的同时,他也越来越多地尝试一些更为传统的方式,如咏物诗,纪游诗等,那种具有冲击力的“当代生活”描述,似乎被有意克制,世界更多成为一种冥想、观察的对象。与此相关的是,诗行中词语不断衍生的速度,也在一定程度上放缓了。虽然,他仍然强烈地关注日常生活,而且关注的是更为具体、细节的部分,如跑步、烹调、浇灌、采摘等,但正是由于过于专注于细节,日常的片段往往因为缺乏必要的典型性,而显得相当非日常,如《液体弹簧》中一段:“她把冷水倒进铁锅里/她干这活时,专注得像个盲人/她不会出错,就好像/这活是在梦游中进行的。”这里没有更多解释,呈现成为最大的隐喻,由此,简单的生活场景散发出了寓言的气味。对于熟悉臧棣的典型诗艺、习惯了在不同经验间展开丰富互文关系的读者来说,这样一类诗歌,虽然减少了修辞的密度,但在接受上却更具挑战性了。一些朋友也和我交流过这样的想法,与现在的臧棣相比,90年代的他似乎更易于接

受。我猜想原因之一，就是诗人更为自觉地斩断了语言和经验之间“自动化”的关联，寻找一种直接的、即兴的又相对陌生的诗歌状态。

这样一种努力，与臧棣对新诗史上有关“小”的传统辩护有关，或许在他看来，较之普遍的、宏大的情境的揭示，对微观的、特殊的世界细节的发现，更是诗人的天职所在，而诗歌的自主性、独特性，也恰恰显现于此。这种猜测源于如下的阅读感受：在他近期的写作中，向私人领域不断回缩的一个表现是，他似乎非常偏爱小型的植物，但不是玫瑰、丁香那样具有象征性的，而是如菠菜、大蒜、豌豆、草莓、塔松那样，与日常生活构成关联的植物，在这些植物周围时隐时现的，还有露水、蝴蝶、小松鼠、野鸽子等存在。如果分别来看，每一种植物或动物，都缺乏原型色彩，但在整体上它们却构成一个微妙的、隐秘的、关于“小”的世界。诗人对待这个世界的态度，表现上是静观的、描述的，但在本质上是神话的、超现实的：“露水的拇指/的确正向下按着/我绿色的胸脯……”（《爱情植物》）此时诗人的角色不是一个焦灼的介入者，甚至也不是一个解释者，他更多地是一个观察者、冥想者、回忆者。在他眼里，任何事件、际遇以及生活的片段，都成为一种独特的“风景”。与它们相对应的是一种非常独特的意识结构，它精妙绝伦，正向世界错综的纹理“警觉”地敞开：“……它们/在哪里冒出，哪里就是边界；/而我似乎正受惠于/它们用本能为警觉服务时/展示出来的精确。”（《榜样的力量》）在警觉的意识结构中，生活的物质性、浑浊性并没有被拒绝，只是被过滤了，诗歌变得更为自主，但不是在世界面前背转身，而是从中脱颖而出。在臧棣和几位友人新近合出的《诗合集》中，我们读到了这样一批“元诗歌”，即：在诗中谈论“诗”，如《塔松》、《纪念戴望舒》、《珠海见闻录》、《街头诗》、《新诗的百年孤独》、

《露天展览》、《我在高雄度过的一个下午》、《凤尾鱼》、《我们如何写一首诗》、《诗歌史》、《观看鸟巢如何搭起》、《反诗歌》等。这些诗歌不是在一个短时期内集中写就的，有意编辑在一起似乎在传达某种诗歌意图。在这些诗作中，“诗歌”本身也像石头、草木或小动物一样，成为一种神秘、自在的存在，需要观察、倾听：“它吸收营养时，像一株晃动的玉米，/它睡觉时，像一只怀孕的野狗。/它散步时，像一条小河流过/横匾般的铁路桥。”（《新诗的百年孤独》）事物在语言中，正如事物在自然中，并不努力地去成就什么，它就在那里，世界就发生在一首诗中，但并没有因此更完美，或者更惹人讨厌，它只是如期所是地“在那里”，像词语那样在逻辑之外重叠着、分叉着，“世界就是这样”。对于诗人来说，这本身就是最大的奥秘。

坦率地说，作为一个批评者，对臧棣的诗歌态度，作出准确的评价是相当困难的，但诗人“骄傲”在包含晦涩性质的同时，也可能相当单纯，它是奠基于对诗歌自主性神话的信念之上的。在当代，“自主性”的要求，已经遭到了最大限度的消解，但在某些情况下，坚持一种“神话”要比放弃它需要更大的智慧。需要指出的是，“骄傲”同时也奠基于对现代社会中诗歌可能性的清醒洞察之上的，它不是“未被承认的立法者”的傲慢，而是相信诗人能够发展出一种可能被忽视，但不能被“删除”的能力。这正像一只在大千世界森罗万象中，如幽灵一样自由飞翔的蝴蝶所做到的那样：它“忽左忽右”闪避着陷阱，“每细心一次，就大胆一会。/每骄傲一下，就完美一小会儿”（《颐和园》）。

——原载《当代作家评论》2006年第2期

嘟囔的仪式

——读桑克近作

在新诗的百年历史上,对于“修辞”的普遍敌意,似乎已经成为了往事。在当代,当怀疑论成为唯一的认识论,公共的哲学与政治的现实已教导下一代,不要期待语言和实在之间的任何协议,对“修辞”力量的普遍张扬,反而成了时代的精神所在。然而,对于一个真正封闭于写作的人来说,情况大约要复杂一些,因为在他眼里,“修辞”的力量之所以夺人心魄,正是因为包含了某种内在的阈限。换一个更直白的说法,语言的问题仍是一个人如何与世界、与他人发生这样那样关系的问题。在这个前提下,最准确的修辞,往往携带了体温,夹杂了世界观。

在当代诗人中,桑克自然是谙熟“修辞”奥妙的一个,诸如对不同语体的戏仿,对微妙口吻、语气的拿捏,在这批“近作”中,都已内化为某种语言的“肌理”,不完全是刻意的手段。而阅读之中,最让我感兴趣的,其实是“修辞”与“自我”之间的一种紧张感。这些诗歌大都是由一系列结实、短促的句子构成,它们一面解开私生活中纷乱如麻的秘密,另一面又高度紧凑,毫不懈怠,从不通过袒露来化解生活的秘密,只是让秘密凝聚在那里、晦涩在那里,“如同铁色的核桃”。在这种情况下,“修辞”的目的表面上是扩展诗意,让语言更多地卷入世界的纷乱,但在根本上,它服务于一种自我的技术,一种如何收回自我的

技术,如同“收回放纵的火焰”。这样一种紧张感,我相信也为桑克笔下的那个滑冰者所分享:

我困着身子,一朵花慢慢展开花瓣。但
我的心没有展开。它紧缩着,如一块秤砣。
它让我安稳地立在冰面上。

——《滑冰者》

“花瓣的展开”与“心的紧缩”是同一个过程,也是桑克诗歌的一个写照。这样“天启”性的瞬间,在下面一段中也出现过:

四野空旷,冷清之余更加
冷清。我捂着棉帽,脚趾发痒,
那是冻伤的前兆。
平静之中,风暴的烧酒已在酿造。

——《兴凯湖》

大地的力量在四周聚集,而自我的意识,却栖落于脚趾发痒的一点。在修辞与自我之间,两种相互辩驳、逆反,又相互推进、强化的力量扭结在一起,形成的“安稳”姿态,尤其耐人寻味。

需要说明的是,利用修辞的张力来呈现自我,虽然是桑克诗中的一个关键技术,但对于充分领会世界之戏剧性的诗人,对自我的呈现,肯定更多具有“异质混成”的性质。在桑克笔下,“自我”甚至只是想象力驱遣的不同角色,尤其在《为一位割腕女士而作》、《本报讯》、《岁

末书简》等诗篇中，独白与对话嫁接在语言戏仿的藤上，像吸了一口暖气，借了一缕阳光，北中国诸多寒冷的幻影，一个接一个作为角色出场。但一个突出的印象是，桑克越是将“自我”面具化、修辞化，这个自我的面目，反而凸显得越发清晰，我们甚至可以勾勒出他的面貌和身份：这是一个城市生活的观察者，一个乐于接纳新潮、但骨子里有点老派的知识分子；他每天穿行于卧室与办公室，在昼夜晨昏之间上演死亡与复活的双重戏剧，容易感伤、激愤，但也喜爱插科打诨，将情绪引申为一种机智；在多数时候，他忧心忡忡，自暴自弃，像《空气的声音……》中所坦白的：“总之，这世界是坏了。/用不着拯救。连我这卑微之乐/也是这坏的组成。/索性毁了去，由自身开始。”在另外的时候，他又包藏祸心，像“洋洋得意”的孩子，在“坏了”的世界背后偷笑，如唯一的知情者。

回到修辞和句法的层面，这样一个“对我们伟大的阳世”的不满者（《万圣节》），他的语气也总是嘟嘟囔囔、叽里咕噜的，所有的话语似乎都不甚完整，不是极尽简练，就是故意中断，但破碎、零散的语句之间，又相互粘连、衍生出意外。譬如：

雪降，掩藏/它的绳梯。/不能让人看见/鬼例外，鬼慈悲。
（《冻土》）

我不是一个人……他嘟囔着。/我觉得他脑子里有虫子，至少是一湖/沸腾的春水。他又嘟囔：/我的伴儿不过是些影子……
（《听一个人费力地说话》）

……他抱怨: /“要下快下, 磨磨蹭蹭, /像个娘们。” /他矛盾,
不知雪讯。(《阴云》)

我背诵。我默诵。我默写。我…… /我读书, 我看报, 我邀请
(《自慰》)

这样的例子太多, 不再多举了。“嘟囔”句法的使用, 或许出于对一种风格的追求, 精省的词汇、意外的组接, 以及急骤与舒缓之间的节奏安排, 在表情达意上, 总会事半功倍, 获得奇效。但更为重要的是, “嘟囔”的句法, 正是桑克独特的“修辞”所在, 即上面所说的那种特殊的自我技术, 时刻保持一种“间离”, 在卷入世界的时候又懂得时刻收回自己。嘟囔不是低声的独白, 不是大声的广播, 也不是和任何人争辩, 嘟囔的语言, 实际上是个天性活泼的厌世者的语言。它半开玩笑, 又刨根问底; 它故弄玄虚, 又每每击中要害; 它是自我的驳诘, 常常会把正题颠倒为反题, 但它又是自我的肯定, 因为诗人知道已胜券在握: “我的咕咕噜噜, 比硫酸厉害。 /我的抓抓挠挠, 也比匕首锐利。”(《积怨》)

在嘟囔中, 生活的秩序不可能被终止, 周围的倾听的人, 最好也是有一搭没一搭的, 但嘟囔不是抱怨, 不是诗性知识分子的文化批判。桑克谈论他的城市, 谈论他的经验, 谈论他对“伟大尘世的不满”, 这一切与其说出于明确的立场, 毋宁说出于某种对人性之罪的敏感, 和对人生悲剧的暧昧预感。记得多年前, 在读到桑克的访谈《最后一个浪漫主义者》时, 有一段问答曾在朋友间引起有趣的震动。当被问及“在 90 年代中期以前你是一个相当纯粹的抒情诗人, 有自己偏爱的主

题和题材,但在你近期的写作中却融入了叙事和讽刺的成分,这种变化是如何发生的?”桑克的回答斩钉截铁又令人惊骇——“是绝望”。

在当时,大家觉得这一回答的牛逼之处,在于措辞的有力、姿态的决绝。但这恐怕不只是一种措辞、一种姿态,在桑克写作的背后,确实有某种宗教性的背景,一种对人生之绝境的持续关切,诸如“死的动机”,就是他热衷的一个主题,即便是一个落下悬崖的人,它也不肯轻易放过——“甚至在我后背/绑上石头,它怕我像羽毛一样/向上飞。”(《风吹过来》)我喜爱这些透露偏执激情的结尾,诗人甚至不是在感受悲剧,而只是倾向于想象各种悲剧的可能,因为不是出自具体的现实,在对生活现场的俯瞰或枚举中,这种想象反而更具揭示力。当然,这是一个无神论者的宗教意识,是看到一个牧师“将手指捏成夜莺”后的狞戾体验,它并非出自对更高力量的景仰,或许更多源于尘世中诸多微小的挫败,以及由此累加而成的“原罪”感。

为了写这篇小文,基本属于“网盲”的我,也试着 google 一下相关的资讯,结果误闯“树杈子笔直”的博客,并饶有兴致地读了桑克《逃避体制化的可能性——纪念电影〈肖申克的救赎〉公映十周年》一文。这篇文章的主旨,在于阐发“反体制”的芳香思想,但让我感到惊讶的是开头关于囚禁与罪的讨论:在世俗层面,蒙冤入狱的主人公是无罪的,但在 20 年后的回忆中,主人公认识到自己对妻子负有另一种罪——爱之罪。如果说,这种独自担当的“罪感”,构成了影片思想之外“芳香”的意蕴,那么在桑克诗中,无形之中弥漫的,也正是这种痛楚之中又略带甜蜜的“罪”的气息。譬如“雪”,是桑克偏爱使用的意象,“雪”与泥泞、寒冷、阴云一道,共同构成他诗中的北方经验。然而,在桑克这里,“雪”不单是一个自然意象,也似乎与圣洁、宁静的联

想无关。雪落在地上，顷刻便被大地的污浊、蛮横所同化，它变成泥浆、变成冻土，变成了一种原罪的象征——“我喜欢每一场雪，/喜欢每一次罪恶，它们也是唯一的，/消逝，再也不会重临。”（《卧榻》）在大雪之中，如果世界正像一间幽闭的囚室，那么雪花就是那无边的、瞬息融化的铁栏。

在自我救赎的背景中，“嘟囔”由是也具有某种忏悔、净化的性质。我注意到一点，桑克的每一首都明确地注明了写作的时间，不仅标出年、月、日，而且精确到了几点几分。对于当今的很多诗人，写作是一种对历史、现实的逃逸行为，但精确标注的写作时间，暗示在桑克这里，诗歌的另一重古老功能，并没有被放弃。它类似于一种分行写下的“日知录”，虽然基于一时的当下感兴，但在持续不断的回溯、诘问与嘲弄中，刻录下世俗生活背后“自我”的成长。当这种写作日积月累，变成了一种日常的“功课”，“嘟囔”就不再仅仅是一种句法，在“雪日或晴日”，在“第一遍鸡叫，或者 Morning Call”之间，在一个午夜的复活和又一个白天的死去之间，桑克的嘟囔，其实已接近于一种仪式。

——原载蒋浩主持《新诗》丛刊第8期桑克专辑《滑冰者》（2006年）

没有共识,又何需争辩

——北京诗歌印象

在当代诗歌幅员辽阔的版图上,某些省份、城市无疑是具有特殊意义的:譬如四川,自上世纪 80 年代以来,就源源不断输出着一茬又一茬的诗人,以及各式各样热辣的宣言;川籍诗歌的成就,必定是诗歌史上重要的一页。再譬如云南,那里天高地远,空气澄澈,正适合发展一种与众不同的异端,而据守这一位置,云南诗人自然应有一种合理的优越感。前几天,在一本相当豪华的诗刊上,还读到这样的文字:“广东,一个诗歌大省的新的崛起”,经济的实力已呼唤出文化的实力,开放的广东正吸纳各路诗才,如海纳百川。

诸多“诗歌大省”的存在或崛起,表明当代诗歌群雄割据,其实并无中心可言。然而,从所谓“外省”的视角看,在某种意义上,北京仍然居于“中心”。这次“双年”展的编构方式,就强烈地暗示出了这一点:北京专辑居于首位,给出的名额最多,而其他专辑分别覆盖全国各大区域,却名额递减,孰先孰后、孰重孰轻,体现的完全是从中央到地方的想象。当然,这样的安排也不是没有道理,单从人数上说,北京就是当代诗歌的第一重镇。这里五方杂处,南北交融,历来都是许多诗歌浪人辛苦流窜的终点,近年来伴随移民的大量涌入,诗歌人口更呈激增之势。诗歌的人口密度高了,精英自然也多,随便一数,现居北京的成名诗人,就至少有二三十位。另外,这里学府林立,出版、学术机

构遍地都是，有充足的资本和机会等待去瓜分，诗歌的“场域”可以说发育得相当完整。借助诸多优势，北京又是当代诗歌曝光率最高的地方，从《今天》的问世，到前几年的“盘峰”论争，重大的诗歌史事件多发生在北京，当这些事件、人物被书写成文学史的常识，同时代其他地方的一些诗歌行动，可能注定要淹没在黑暗中。

作为想象的“中心”，北京代表了某种东西，需要“外省”去陪衬，或者需要去颠覆，一种整体性的“北京诗歌”，照理说也应当是存在的。记得十多年前，我刚开始学着写诗，在一份油印的报纸上，曾读到过诗人阿吾的一篇文章，名字大约是《居京诗人九图》，草草勾勒了当时一些北京诗人的风貌和趣闻。这篇文章给了我一个模糊的印象，即：似乎在某个地方，存在着一个正统的“北京诗坛”，坛上活跃的诗人，大体都应是朋友，他们惺惺相惜，切磋共进，提供了当代诗歌的尺度和标准。从一些前辈那里，我还风闻过某种形式的北京诗歌沙龙的存在，沙龙上高深的话题以及话题之上袅娜的烟雾，都让无知的初学者浮想联翩。然而，随着诗歌阅历的增长，这种印象被证明是有问题的，那样一个引人遐想的“北京诗坛”，或许曾经存在过，但现在肯定不存在。首先，土生土长的北京诗人虽不在少数（即以本辑为例，西川、黑大春、臧棣、莫非都是北京人），但对于多数居京诗人来说，北京只不过是一个异乡，偶然地到来，说不定还要偶然离去。套用当年鲁迅的说法，如果确实存在某种“北京诗歌”的话，那也只不过是“侨寓北京”的诗歌。其次，也是更为重要的是，和很多地方一样，“北京”并不能代表什么，它也只是个虚构，一个破碎中国的缩影。在海淀与农展馆之间，在北大的博雅塔与北师大的铁狮子坟之间，在上苑的小树林与摩登的酒吧之间，在一场接一场的酒局和长谈之间，并没有

一种完整、统一的诗歌气质被发展出来,相反,这个“中心”是由有各式各样、迥然不同的“边缘”蔓延、滋生而成的。

写下这样一个散漫的开头,似乎有点不着边际,并没有使什么“问题”浮现出来,我的目的只是为了表达一种困惑。其实,在“北京”地区组稿的过程中,我和师弟陈凯的工作很简单,蓝老师拟订了名单,我们分头去约稿,这也就是个体力活,原本无需操心。但在约稿之外,又受命撰写这样一篇综论,却让我大伤脑筋。依照我的愚见,一篇所谓“综论”,应该能高屋建瓴,以点带面,有立场、有框架、有总体的判断,也有细致的展开,这样才能在复杂的现象、丰富的差异中“综合”些什么。这当然需要一定的技巧,在当代诗歌的批评实践中,如何在不同的诗人之间,零敲碎打、寻章摘句地拼凑出共性,或分拆切割出对立面,从而概括总体的结构或时代的趋势,是对一个批评者批评能力的基本考验。但这样一种能力恰恰是我缺乏的,我所面对的十位诗人(大概因为出了力的缘故,我自己也忝列其中),除了目前居住在北京这一点外,他们的写作是如此地不同,给人的感觉是,甚至不发生在同一个时代。我实在想不出该用怎样的方式,把他们一起邀请到“综论”的圆桌边来。依照编者的构想,通过这十位诗人的写作,北京地区的诗歌状态应该能被大致呈现,但这选出的十位诗人代表,虽然各有所长,凸现了当代诗歌的写作水准,但在我看来,也只能代表他们自己。这份名单的拟订更多体现出的,是对现存的不同诗歌势力之间多样性与平衡关系的考虑。

如果发现不了“共性”,从矛盾、冲突、差异入手,未尝不可促成一篇文章的产生。事实上,在数年前的诗歌论战中,十位诗人中的若干人,都是重要的参与者,他们的写作也对应着不同的道路。如果“共

性”无法概括的话,那么从一种“后论争”的角度,去把握当代诗歌的内在分歧,也是可以期待的“看点”。但问题在于,差异性不一定会导致争论性,任何形式的论争,必须在一些基本的对峙下才能展开,诸如上与下、左与右、民间与非民间等,而这十位诗人之间的差异,恰恰不能服务于这些对峙,他们的写作所呈现出的不同,甚至具有一定不可比性。

这句话说得可能有点蹊跷,怎么会不可比呢?论战的硝烟尚未散去,各方面的攻讦、反驳,还在持续地进行,加之70后、“下半身”、“中间代”等参照系,被相继发明出来,比较、衡量当代诗歌的工具岂不是更多了吗?当代诗歌的谱系、结构岂不是更为鲜明?但值得注意的是,热闹也许是一种假象,诗歌写到今天,谁是知识分子,谁是民间,谁站在哪条道路上、属于哪个代际,以及谁是谁非的问题,似乎只有局外的教授和读者们,才昼夜焦虑,诗人们其实已经管不了许多了。无论是闷头写作、赶制未来的经典,还是高高祭起旗帜、继续让口舌掀动大潮,一切都漫不经心了,彼此也心知肚明了,这不是一个改变诗歌整体命运、处境的年代,相对于写作的时代性、可比性,它的个人性实际上更加重要了,也更为突出了。与以往不同的是,这种个人性不涉及与整体的对抗,更不是一种新的整体的伪装,而是处境使然。如果不是中途放弃,或固步自封地享受以往诗艺的低额利息,而想有所掘进的话,适当地从当代的背景中剥离出来,回到一种相对孤立无援的状态下,思考个人写作的特殊性,已经是部分诗人的选择。这不是说要退回到私人的、纯诗的领域,而是说曾经仰仗的东西,不可能再心安理得地仰仗了:现在,你不能仰仗抽象的“肉体”,正如从来没有人傻得只仰仗抽象的“观念”;你不能仰仗虚假的道德,正如你不能仰仗虚假的

“不道德”;你不能仰仗“语言的神话”,正如你不能被“历史的权威”吓破了胆。

仅就这十位诗人而言,他们的写作经历了不同的时代,有的要追溯到朦胧诗的时代,有的则是在世纪末的纷争中才崭露头角。但他们之间的不可比性,不是表现在起点的不同上,更不是表现在“时尚”与“落伍”之间,而是意味着他们可能根本不是在一个空间里写作,我甚至认为,他们甚至不是在同样一个文体框架下写作。在不同的诗人那里,“诗歌”早已不再是同一个东西。当黑大春继续挖掘歌谣的潜力,西川的写作更多与寓言、笑话、怪谈等低级文类相关,杨黎的态度则是另一个极端,他一以贯之将诗歌当做废黜了“文学”后的废话。起点不同,归结点也大相径庭:有人发展了汉语的柔韧和准确,有人追求的似乎是如何更新颖、更好玩、更能撩动风情,但有人则回到了笨重的语言粗布上,为的是更好地摊开他的生活。正像一个运动场上,有人跳高、有人短跑、有人举重、有人作漫长的竞走、有人抛出致命的铅球,这之间并不存在相互竞技的可能。在这个意义上,这十位诗人的写作,不仅缺乏可以辨识的地域性,也不共享廉价的当代性,他们并不因“写诗”之名而联系在一起,既然可通约性不高,就没必要强化一种可论辩性。依照一般的逻辑,我们总会把这些写作放在同一种结构中去比较、考察,然而是不是该更换一下思路,作如下推测:这样的结构并非一定存在。要说明的是,说这些诗人之间不存在可比性,并不是说其中没有高下、优劣、精粗之分,而是说这些区分并不服务于那些抽象的对立,以及有关大趋势、大方向的判断。当代诗歌的复杂性,拒绝着表面堂皇实在粗鄙的类型学。我们可能拥有的,也只能是一些最基本的标准,比如:你的写作触及了什么,真正实现了怎样的独创,而在具

有独创性的同时是否具有相应的包容力,能否穿透时代的皮相和混沌的人心,而那些看似激进、实则卖乖的口号,现在听来更加令人厌倦,只能笼统迎合消费社会新的野蛮和蒙昧,不值得继续认真对待。

当代诗歌,以及广义上的现代诗歌,从其发生之日起,便不免承受一种历史宿命,那就是它不断地要在与读者、与历史、与庸俗生活方式的抗辩中,成为一种“一意孤行”的写作,换句话说,“对抗”是诗歌展开的前提,“争议”是它背后的活塞。诗人们先是与传统争吵,既而与大众的、官僚的意识形态争吵,后来还与被经典化的前辈争吵,借助这些争吵,诗歌的自主性越发鲜明,诗人也越发获得自信。最后,当外界的对手一一消失,或由于过于强大而变得隐晦的时候,内部阵营的分裂与自我攻讦,又成为新的能量来源。对变化、新异、对手的渴求,支配着诗歌的展开,或许这正是其“现代性”的奥秘所在,因而,从总体上看,现代诗歌是一种与他人和自我“较劲儿”的写作,不是致力于“优美”的写作,它之所以能够一次次引起他人的关注,在很多时候,恰恰要看“较劲儿”的张力有多大,对陈旧的美学、道德、知识教条的挑衅有多么戏剧化。这是它的宿命,也是它的魅力所在,虽然遭受的非议和否认如此之大,但现代诗歌的神话,还是吸引一代又一代对世界抱有幻想和激情的年轻人投身其中,这本身就是验证。

然而,基本暧昧也由此产生了,“较劲儿”带来了能量,但并不能一劳永逸地解决诗歌的合法性问题,诗歌之所以存在,还有更多的理由。简单地说,光是追新逐异,出言不逊,逞一时之快,是远远不够的,关键之处还在于能否写出坚实的、值得信赖的作品,能否提供一种有关世界的全新表述,在反对生活的沉闷的同时而不沦入另一种沉闷。这个问题本来在十年以前就已反思过了,但现在看来,似乎还有重新

提出的必要,因为无论社会如何进化,攻讦或炒卖都是最现成的方案,可以哗众取宠,博取眼球和版面,又能掩人耳目,逃避真实的责任。历史证明,任何真实、有效的“革命”,都必定伴随文化、社会尺度的真正改变,伴随着生活世界的剧烈动荡,而在这一过程中,寻找论辩的对手(无论是他人还是自我)十分紧要,而更为紧要的是,诗歌能够在论辩中获得深刻的觉悟,有力地回应变化,并在变化中把握住不变。对于那些成熟的、善于自我扬弃的诗人,继续变化的结果,也不过是更为深入地回到自己的起点上,真正享受自己的偏执,将偏执引申为一种成熟。

当代诗歌曾多次享受过整体的抗辩性,无论是朝向外部,还是指向内部,抗辩使得当代诗歌有了风格、形态,也有了总体趋势、内在冲突,乃至敌我关系。但整体的抗辩结构,可不可以被永久地享受下去,是颇值得疑问的。回到“北京诗歌”的问题,作为一种想象,“北京诗歌”过去可能存在,但现在并不存在。这不是一地的现象,反映的是当代诗歌的某种可能状态:当我们无法把十位诗人在一篇“综论”中妥善安置,便意味着我们既缺乏共识的起点,也缺乏论辩的平台。这是诗坛分裂的表现,是诗歌在被大众文化一部分稀释、一部分排挤的结果,但这样未尝不是一件好事。“有特”就可以“无恐”的年代过去了,抗辩的结构也不能继续无偿享用,部分写作者已从公共的客厅里,退回到自己写作的天井里。在那里语言变得更为纵深,但真正能向世界敞开;在那里,需要考虑的问题,要比作一篇“综论”,下一个“判断”多出许多。比如,我们的诗歌在写得漂亮的同时,是不是相对次要了?在成为一种语言的游戏艺术、一种快感的消费方式之外,诗歌是不是还应成为一种独特的文化方式,参与个人及他人的生活?在轻快的反

驳、时尚的尖叫之外，还能不能言之有物、掷地有声？

为了凑字数，上面拉杂写的只是一些空论，更多的还是困惑。本来，还计划在文章的最后谈谈具体的作品，即便不作深入分析，做点印象式的点评也好，但手实在是懒了，只能辜负编者的美意，并向读者以及入选的各位致歉了。

——本文为《明天》诗歌双年展“北京诗群”所做的评论，
载《明天》第2卷，湖南文艺出版社2005年

“混杂”的语言：诗歌批评的社会学可能

——以西川《致敬》为分析个案

从所谓“文学性”的角度看，与小说、散文、戏剧等文体相比，由于表意方式的特殊，以及所处理经验的“纯粹”，诗歌似乎更多体现为“文学性”的尖端。作为一种情感的表达，或一场语言的探险，形式上的“非社会化”被看成是它天然的特征。即便对“写作”持充分历史态度的罗兰·巴特，在谈及诗歌写作时，也认为现代诗歌对古典写作的反叛，使其成为“一种梦的语言中的光晕和清新气息”，但此时“就不再有写作了，此时只存在着风格，人借助风格而随机应变，并且不通过任何历史或社会性的形象来直接面对客观世界”。当风格与历史之间的张力被取消，他提出的问题是“有没有诗的写作？”^①

这种“特殊化”的原则，与其说是具体的文体规约，毋宁说是一种普遍的阅读期待，一种受惠于浪漫主义—现代主义传统的制度性想象，与之相关的公共与私人、社会与心理、政治与诗歌、社会与个人、现实主义与现代主义之间的结构性对立，则是现代文化的前提性结构。

^① 罗兰·巴特：《写作的零度》，《符号学原理：结构主义文学理论文选》，李幼蒸译，第90—91页，三联书店，1988年。

具体到批评当中，“特殊化”的一个结果是，抒情“诗歌”的社会性维度，往往也被合乎情理地忽略，正如彼埃尔·V. 齐马在谈及“抒情作品的社会学”时所描述的：

许多理论家过去（和现在）认为抒情诗倾向于“主观性”和“情感”方面，几乎不适于进行社会学分析：在大多数情况下，它既不表现社会也不表现历史事件。它最常用的题材不是政治家、工会运动、罪犯或秘密组织，而是情人、大自然和孤独。^①

当社会学的阐释任务，从“诗歌”身上解除，别有意味的是，20世纪诸多批评浪潮中，对文学作品的社会、历史纬度的讨论，多与小说、戏剧相关（卢卡契、戈德曼、马歇雷），而俄国形式主义、新批评这样的“内部研究”的典范，则不约而同将“诗”锁定为批评的焦点。

上述文体之间的批评落差，在一定程度上，也同样表现在当代中国的文学批评、研究中。毋庸赘言，自上世纪80年代以来，基于“内外”之别的审美分析、形式研究，成为中国文学研究、批评中一个被热烈期待的方向，其背后依托的论辩性的历史逻辑，以及有关文学现代化、文学性的整体想象，现在已多有论及。但值得注意的是，在不同的文体之间，“内部的”、“审美的”批评的落实程度，其实是有所不同的。譬如，在小说这样的“中心文体”研究中，虽然基于叙事学理论的形式分析，一度十分盛行，但某种“内”“外”交错的张力，一直制约着批评的展开，对审美、形式的大肆鼓吹，有时更多停留在价值诉求的层面，

^① 彼埃尔·V. 齐马：《社会学批评概论》，第74页，吴岳添译，广西师范大学出版社，1993年。

并没有深入到具体的文本之中。然而，对于诗歌研究、批评而言，内外冲突带来的“盲视”（或是“洞见”），似乎并不存在。与同一时期小说研究不断向外拓展，容纳思想史、文化史因素的倾向相比，向某种诗歌“本体”的收缩，似乎支配了诗歌探讨的主要趋势。

一方面，通过对新诗史上诸多流派，尤其是具有现代主义倾向的象征派、现代派、九叶派等的挖掘整理，一条具有较高审美价值的历史线索被“拣选”出来，而无论是观念的辨析、具体文本的分析，还是传统与现代、西方影响与本土特征关系的把玩，“内部”的审美研究，一直是探讨的主要着眼点，其不言自明的假定无非是：诗歌较之其他文体，更为突出地体现了20世纪中国文学在语言、形式方面的现代性追求。另一方面，遭受重重“非难”的当代诗歌，也主要被叙述成一场“现代”挑战“传统”的美学突变，其价值在于挣脱了历史的情性，发现了诗歌是“一种空前的、不及其余的、以自身为目的写作”。研究性的历史回溯，与辩护性的当下批评，在内部又紧密勾连，二者的结合完成了一种时间上的“焊接”，一个以语言革命为起点、以形式的现代性为动力，并不断展开、延伸的“谱系”得以显现。

在特定的历史情境中，上述批评、研究的“范式”无疑是开创性的，在建立起诗歌自主性“神话”的同时，也为现代诗歌的接受，以及先锋诗歌的探索，提供了强大的知识依据。然而，需要追问的是，当现实语境发生转换，有效的“范式”便有可能内化为某种批评惯性，或经典化为一种“常识”。譬如，意象的暗示性、逻辑的跳跃性、意义的含混性等，在许多批评文本中，几乎成了现代诗歌的标志，而苦心孤诣的形式营造，“小处敏感、大处茫然”（卞之琳语）的主体形象，更是符合一般批评家、读者的公共想象。这一“想象”的获得，自然离不开具体

的文本现实,但还应看到的是,它同时也是一种在文学性想象的规约下,由批评生产出来的知识。在这种知识中,一个可能的后果是,现代诗歌会从其与历史的复杂纠结中被抽离出来,完全被审美化、风格化了。当诗歌批评只满足于重述上述知识,某种批评的制度性“疲软”便会产生:一种表现是,批评与变化的历史脱节,无法说明具体的写作现实;另一种表现是,当诗歌与历史之间的关联被“神秘化”,对审美可能性的理解也可能随之变得狭隘,甚至在不自觉中,其本身也被新的意识形态所接纳。因而,如何打破诗歌批评内在的制度性局限,在审美分析中引入社会性维度,并非是一个无关紧要的话题。

当然,由于诗歌本身的形式、主题特征,外在社会学视角的介入,是有一定难度的,传统的主题学分析,在现代诗歌批评上,更被证明是一件过于粗重的工具。譬如,针对有关《荒原》的“庸俗马克思主义”读解,伊格尔顿就提出:“将这首诗简化为资本主义现状的产物,是不解决问题的。”马克思主义批评寻求的多种复杂因素(“作家阶级地位、意识形态形式及其与文学形式的关系、‘精神性’和哲学、文学创作的技巧、美学理论”),“是怎样独特地结合在一起”^①。从操作的角度看,这样的建议仍有些含混、宽泛,对于诗歌而言,社会学批评的可能,或许更切实地显现于审美结构的内在性与社会实践的外在性之结合上。其实,强调作品的形式“中介”作用,通过细致的文本解读,发现外部历史及不同的意识形态压力,在形式结构、语言风格层面留下的冲突痕迹,这样的“形式的意识形态”分析方法,在小说批评中已得到广泛应用。在诗歌的解读方面,这样一条由形式、技巧通向外部历

^① 特里·伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,第18—19页,人民文学出版社,1980年3月。

史的“暗道”，也亟待搭建。下面，本文就以一个当代诗歌文本（西川《致敬》）为个案，结合90年代以来的当代诗歌背景，尝试也从语言、形式的角度，拆解诗歌写作与其背后社会性因素之间的特殊关联。

二

进入上世纪90年代，当代中国诗歌与80年代相比，在特征、抱负、观念层面都发生了一定的变化。这一变化在一些诗人和批评家那里，被强化成一种“知识型构”意义上的“断裂”，而“90年代诗歌”的命名，在相关的批评及出版领域也一度成为热点。在“90年代诗歌”建构起的复杂叙事中，一个很重要的方面，就是对诗歌与历史关系的重新思考。参与这一“叙事”的诗人或批评家，都普遍对80年代高蹈的纯诗主义倾向进行反省，更强调当代诗歌的有效性，应寄托在对当下历史经验的介入上。诗人批评家耿占春提出的“一场诗学与社会学的内心争论”，^①就是这一“反省”意识的准确传达。与之相应的文本形态，便是所谓“叙事性”在诗歌中的大面积降临。西川组诗《致敬》的写作，就大致发生于这一过程中，在某种意义上，它还是一个经典性的文本，标识出90年代诗歌的“转型”轨迹：用西川自己的话来说，“当历史强行进入我的视野”（《大意如此·序》），诗歌应当成为“人道的诗歌、容留的诗歌、不洁的诗歌、是偏离诗歌的诗歌。”（《答鲍夏兰、鲁索四问》）

“偏离诗歌的诗歌”，可以看做是《致敬》的一个突出特征，在90

^① 耿占春：《一场诗学与社会学的内心争论》，《山花》1998年第5期。

年代初的诗歌接受视野中,这首体制庞大的组诗多少有点怪异,在结构上分成八个部分,每一部分都由散体长句和箴言体的短句交替构成,逻辑含混,融幻想、记忆、生活与知识的片段为一炉,在恣肆的语言铺展中保持了松散的即兴风格,像一个突然闯入的“巨兽”(借用诗中的一个主题),冒犯了既定的诗歌趣味和批评格式(在90年代初,冒犯性的诗歌文本的出现,并不是个别现象,于坚的《零档案》也是著名的一例,被形容为汉语巨大的“肿瘤”)。大量异质性因素的介入,以及对知识分子困窘、矛盾的精神境遇的关注,都表明了诗人对自己过去“象征主义的、古典主义的文化立场”的修正。但是,对于导致“立场”转换的外部因素,即那一“强行进入视野的历史”,究竟如何引发了诗歌想象的内在变化,诗人自己也语焉不详。相关的批评,在《致敬》的形式特征分析,以及其不确定主题的概括上,已经显得颇为吃力、气喘吁吁了,似乎也无暇对这个问题展开过多笔墨。一个突出的印象是,那强行闯入诗行中的“历史”,也像诗中出现的“巨兽”一样,“喘着粗气,嘟囔着厄运,而脚下没有声响”,作为模糊的“肉体 and 阴影”,无法命名。

《致敬》一诗的社会分析的“缺位”,其实也反映了90年代诗歌批评的一个普遍状况。在90年代诗歌的接受中,一种难以化解的“尴尬”是,当诗人们反复申明对历史、社会的承担意识时,读者和批评家却仍在重复对现代诗歌的传统非难:脱离时代和大众,沉溺于一己之私。造成“尴尬”的原因,除写作与阅读、批评间的隔阂外,也与90年代诗歌的一个内在特征相关。虽然对历史、生活、语境的强调,成为90年代诗歌的一大抱负,但需要指出的是,强调的重点还在于,在对一般公共化的历史介入方式的回避上,诗人更关注的是“历史”如何

在个人的想象、思辨中被引申为一种风格，从而在诗歌与历史的关联中，探索崭新的语言可能性。诗人批评家臧棣就曾概括出 90 年代诗歌的两大主题：“历史的个人化”与“语言的欢乐”。^①这两个主题其实是同一策略的不同方面，只有在对历史的个人化组织、重构中，语言的欢乐才能被激活，反之亦然。

当历史的个人化呈现，等同于对公共的、意识形态的历史呈现方式的打破，等同于自由的风格创造，那么对这一“呈现”的接受，就不能不体现为一个艰苦的辨识过程，这自然难倒了公众阅读和一般的常识性批评。对自己“阅读直觉”充分自信的读者、批评家，仍会抱怨这些声称“处理”了外部生活和历史的诗歌，晦涩难懂，只是满足了个人的想象，而不会主动追问自己阅读的“前提”。在这种情况下，诗人与批评家的自我解说便显得十分重要了。然而复杂性在于，诗人的自我申辩，必须同时承受两种压力：一是针对诗歌写作的纯粹“审美化”，提出伦理、历史的关怀；一是针对简单的、粗俗的历史判断，仍捍卫诗歌的自律和想象的自由。在“关怀”与“自由”之间，一种脆弱的平衡很难达成，某种基本的暧昧也由此发生。在 90 年代诗歌的诸多辩护性叙述中，虽然大多数发言者对“境遇”、“历史”、“生存”等话题，都保持强烈关注，但在具体谈及诗歌与社会、历史关联时，诗人或批评家的才气往往会被抑止，我们更多看到的，是重申一些价值性的表态，或依靠寻章摘句，为这种关联寻求佐证，而对这一“关联”在文本中如何落实，如何在形式中引起深层震荡的问题，反而来不及正面深入。

有意味的是，作为“辩护词”的“历史个人化”，最后往往淹没于对

^① 臧棣：《90年代：从情感转向意识》，《郑州大学学报》（哲社版），1998年第1期。

语言、形式可能性的美学欢呼中^①，在“语言的欢乐”这一主题上，诗人和批评家似乎有更强烈的兴趣，可以施展更多的才气。当然，“历史的个人化”也只能是一种美学化的、风格的介入，然而，恰恰在这里，在“历史”与“语言”交汇的暧昧处，需要追问的是，“历史的个人化”否意味着不去追问历史维度的可辩识程度，只让“历史”自在地、神秘地隐没于风格之中？本文对《致敬》一诗的重新检讨，其目的就是试图对这一追问，作出回应。

三

在80年代混乱的诗歌“菜市场”上，西川的诗歌是以庄重、典雅的风格而区别于他人的，这表现在先知般的口吻，超验性的主题，整饬的结构，以及语言的象征化等方面。这为他的诗歌带来了一种少有的古典品质和稳定性。如批评家崔卫平所言：“在布满喧嚣、怪异、失落、裂痛的现代作品之中，西川居然不分裂也不混乱，居然显出和谐、沉思和光明的某些特质。”^②在《致敬》中，这种古典气质和精神确定性，遭到了自觉的颠覆或扰乱：在主题层面，对神圣秩序的仰望，被矛盾、困惑、危机意识取代，而形式层面的变化，也相当明显。笔者曾从结构的角度的角度，分析了《致敬》中的形式变化：早期西川的诗歌中，有一种清晰的运动感、进程感，这或者表现为人与神圣秩序之间的垂直性

^① 如程光炜《90年代诗歌：另一种意义的命名》在讨论90年代诗歌历史变化的同时，也在使用某种“非历史”的标准：“正因为语言是诗歌能否成为诗歌的本质因素，所以，诗人的天职就在于寻求语言表现的可能性。”《山花》，1997年第3期。

^② 崔卫平：《超度亡灵（代序）》，第6—7页，《隐秘的汇合》，改革出版社，1997年。

敬畏(如《在哈尔盖仰望星空》),或者表现为朝向远方某一目的的追寻(《远游》)。由此,诗歌内部获得了一种推论性、递进性的关联。在《致敬》中,上述整体的结构能力被放弃,饶舌的重复,段落的缠绕,结构的封闭,形成一种形式上的“囚笼”效果,恰好构成了诗中探讨的精神困境的隐喻。^① 上述分析,虽然在讨论诗歌主题和形式间的关联上做了一些努力,但仍然属于一种“内在”批评,没有在形式分析之外,展开更广泛的思考。

其实,在结构之外,《致敬》的另一形式变化,是语言风格混杂性和异质性的大面积出现。在早期诗作中,西川虽然也擅长从容地挪用日常口语,并使其变得轻盈,形成措辞上的优雅、机智,但从总体上讲,其语言风格是相对单纯的,呈现一种高度矫饰的书面风格,因为这代表了普遍和文明。但在《致敬》等诗作中,语言的单纯性更多地让位于混杂性,宗教、哲学、迷信、政治、经济、日用家常等不同类型的语言被掺和在一起,高贵的宣谕口吻与低俗、滑稽的语风,也最大限度地形成了纠结。象征性的诗化语言,在泥沙俱下的生活语言的冲击下,已面目不清。这无疑表明了诗人要处理当下生活的雄心,如诗人自己所言:“远方、过去、未来、幻想,本身就具有强大的文化、审美价值,因此相对来说易于写作。而当代题材有如泥沙,它要求诗人切入生活和经验本身,并从其中抽取诗意;它甚至要求我们改变对于‘诗意’一词所下的定义。”^②但对于本文而言,更为重要的是,语言的“混杂性”,也构

^① 姜涛:《被句群囚禁的巨兽之舞》,洪子诚主编:《在北大课堂读诗》,第223—245页,长江文艺出版社2002年。

^② 西川:《关于〈汇合〉写作的说明》,《让蒙面人说话》,第236页,东方出版中心,1997年。

成了《致敬》解读的另一条形式线索。

本文开头,曾谈及有关“诗”的特殊化原则,是现代批评的一个制度性想象。这种特殊性原则的体现之一,就是对诗歌语言特殊性、纯粹性的追寻。在日常的散文语言与诗歌语言之间的划界冲动,一直是现代诗歌批评关注的焦点,俄国形式主义者的理论前提,就奠基于此,而马拉美“纯洁的部落的语言”的说法,更代表了对这一追寻的极至。在中国现代诗歌史上,穆木天等人要求“诗与散文绝对的划界”的纯诗主张,也可看做是对这一冲动的回应。然而,诗歌的特殊性要求,作为一种理想,在理论上是无法获得自足的,俄国形式主义的理论困境之一,就源自诗歌语言与日常生活语言的割裂。^① 在具体的实践中,现代诗歌的历史,更是不断打破这一要求。本雅明在讨论波德莱尔时,就曾指出:“《恶之花》是第一本不但在诗里使用日常生活词汇而且还使用城市词汇的书。波德莱尔从不回避惯用语,它们不受诗的氛围的约束,以其独创的光彩震慑了人们。他常常使用 *quinquet* (油灯), *wagon* (马车), *omnibus* (公共车), *bilan* (借债单), *reverbere* (反光镜), 和 *voirie* (道路网) 这类词也不退缩。”^② 语言的“混杂性”, 不仅使得诗歌的表现力,在现代生活中得到了极大的延伸,它也同时导致了诗歌社会性关联的产生。齐马在评论本雅明的上述文字时,就提出:“本雅明力求根据作为市场社会的资产阶级社会的发展来说明波德

^① 对俄国形式主义者认为的“诗歌语言是一种特殊的语言体系”的检讨,见巴赫金、梅德维杰夫:《文艺学中的形式主义方法》中的第三编第一章“作为诗学对象的诗歌语言”,《巴赫金全集》第二卷,第205—247页,李辉凡、张捷译,河北教育出版社,1998年。

^② 瓦尔特·本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,第120—121页,张旭东译,三联书店,1989年。

莱尔的这种‘混杂性’。他认为《恶之花》中不同问题和主题的并存，可以用市场社会的、把互不相容的伦理和认识的审美价值汇集一起的文化差异来解释。”而本雅明的研究，仍过于内在，对此还没有充分展开。^① 无论怎样，从文学社会学的角度看，内在的诗歌语言与外部生活语言的相互掺杂、渗透，表明了一个文本的社会历史性，即：它是发生于具体的“社会语言环境”中的，与代表不同集团、甚至是相互冲突的“社会方言”形成互文性关系，其中的吸收、戏拟、改造等，恰恰是意识形态、社会学批评可能的切入点。

对于中国新诗而言，语言混杂性与纯粹性之间的张力，也一直潜在地发生。作为新诗的历史起点，胡适提出的“作诗如作文”的方案，除了为“白话”入诗开辟了道路外，也暗含着对诗歌语言特殊性的废黜，也正是这一点激起了力主“诗文两途”的梅光迪等人的激烈反对。^② 在20年代初，有关“轮船”、“电灯”等“丑的字句”的讨论，也在新诗坛上热闹一时。在典雅的诗歌语言中引入异质性的现代、生活语言，从美学角度讲，是诗歌现代性的一种表现，而在特定的历史背景中，也会引起一种政治性的阅读可能，比如穆旦写于40年代的一首短诗《黄昏》，就是一个例子。与穆旦的很多诗作一样，《黄昏》也在处理一个关于在现代世界里，整合人的生命意义的命题（在倾覆的现实之外，在刹那显现的“上帝的建筑”中，“生命另有它的意义等你揉圆”），而语言的“混杂”，就出现在它开头的几句：“逆着太阳，我们一切影子

① 彼埃尔·V. 齐马：《社会学批评概论》，第82页。

② 以文学为“一种学问”的梅光迪，在一封给胡适的信中就称：“鄙意‘诗之文字’问题，久经古人论定，铁案如山（Alden's Introduction to Poetry [《阿顿的诗歌导读》，pp. 128—154]），至今实无讨论之余地。”1916年3月14日梅光迪致胡适信，《梅光迪文录》，第161页，辽宁教育出版社，2001年。

就要告别了。/一天的侵蚀也停止了,像惊骇的鸟/欢笑从门口逃出来,从化学原料,/从电报条的紧张和它拼凑的意义,/从我们辩证的唯物的世界里……”随着太阳下“影子的告别”,与“太阳”这一永恒自然象征相对立(“逆着”)的生活世界被勾勒出来,而勾勒的方式是一系列“非诗意”词汇、物象的罗列:“从化学原料”、“从电报条的紧张和它拼凑的意义”,读者自然可以读出其中的批判意味,这是一个物化的、被现代技术折磨的、意义破碎贫乏的世界。但上述两段似乎只是铺垫,是为了烘托出一个更具“挑衅性”的词语:“从我们辩证的唯物的世界里。”“辩证唯物”,对当代读者来说,已是一个具有意识形态色彩的社会习语,阅读中却会微妙地引发一种尖锐陌生感。但在40年代,这样的阅读前提是否同样存在,也不是没有可能的。据相关研究,从30年代开始,辩证唯物主义哲学已成为公众阅读的一个热点。在40年代,穆旦之所以能大胆地将这个词引入诗中(正如在《五月》里,也出现了“资本主义”“封建主义”等词汇),原因在于它已成为社会性的知识分子习语的一部分,而某种“社会评价”也渗透其中。如果说在艾略特、奥登之后,在诗中使用工业的、政治的“非诗意”辞藻,已成为现代主义诗歌的惯例,那么这一手法在穆旦这里,至少有了特殊的历史寓言性。与“生命的另外意义”相对峙的,不只是抽象的现代世界,还有支配当下历史的意识形态语言和价值观念,潜在的政治对话、论辩力量就隐含在这首有关终极命题的诗中。

四

还是回到《致敬》的文本。上文已提及,其语言的混杂性,表现在

不同类型的语言、文体的异质混成上，比如：“面对桃花以及其他美丽的事物，不懂得脱帽致敬的人不是我们的同志。”（“桃花”这样的诗意辞藻，与意识形态词语“同志”的反差，形成一种政治波普的效果）从总体上说，“混杂”之中，其实隐含了一种神话性的对峙：一方是所谓文化的、深度的世界，它由“羊群”“鸟儿”“豹子”“大海”“桃花”“灵魂”“梦境”“亡灵”等经典象征语言暗示，又由反复的追问和简短的总结来传达（“诗歌教导了死者和下一代”）；一方是混乱、盲目，作为“巨兽”闯入的生活世界，遍布着老鼠、蜘蛛、乌鸦。全诗基本上是在两个世界的对立、相互改写和转化之间展开，如诗中讨论的镜子内外的两个世界，一个属于诗人西川的世界，一个属于凡人刘军的世界。这两个世界的关系，如全诗的主题命运、黑暗、死亡一样，只是重复了文学中某些基本的母题吗？（在浪漫主义的传统中，生活与诗歌的对立，也是诗歌想象展开的基本结构）这就涉及如下一个问题：对某些类型化主题、模式的使用，仅仅从文学内部的形式传统去理解，是远远不够的，当下的历史情境的限定作用也应纳入考察范围。

如果进一步分析上述两个世界在《致敬》中的关系，会发现其实在具体的词语、段落中是交错缠绕、合二而一的，难以区分。两个世界的紧张，似乎更多表现在语体风格与经验质料之间。日常的细节、场景大量涌入，但却没有导致所谓“叙事性”的出现，全诗在芜杂、混乱的同时，仍保持了强烈的寓言的、崇高的风格。有讨论者就曾提问：《致敬》“怎样在保持这种关注（超验）的同时，不减低，不缩削经验世界的混杂、丰富和矛盾、暧昧之处”？^① 这个问题也可颠倒过来：怎样

① 冷霜的发言，《在北大课堂读诗》，第228页。

在接纳经验的混杂、暧昧的同时,又不降低对“超验”的关注?实际上,为了从混杂的、丰富的生活世界中“抽象”出来,《致敬》依靠的是一种箴言式语体的反复使用:通过对仗的句法,先知式的判断或告戒,生活世界的日常性,往往会转化成一种仪式性。譬如,诗中有这样一句:“厨房适于刀叉睡眠,广场适于女神站立。”本来,厨房、刀叉与生活世界的真实有关,但通过与广场、女神的对照,其日常性却被消除了,似乎冥冥中参与了一场神秘的戏剧。箴言体风格不仅表现在单一的诗句中,从总体上看,也是全诗的结构原则,不断复沓、重叠的句群带来“祈愿”的力量(“多想叫喊,迫使钢铁发出回声……多想叫喊,但尽量把声音压低……啊,我多想叫喊,当数百只乌鸦聒噪,我没有金口玉言”),句群之间横空而出的短句,则有一种不容置疑的宣谕感(“痛苦:一片搬不动的大海”),而整饬的句式则将一切都变成寓言(“一本书将改变我,如果我想要领会它;一个姑娘将改变我,如果我想要赞美她”)。这些形式因素的使用,带来了一种具有“抽象”造型功能的箴言风格,在这一风格的切割、组合下,芜杂的、矛盾的经验似乎又被纳入到某种“超验”格式之中。当诗人自己和批评家,惊喜地发现《致敬》中一切都变得“不确定”时,也应注意,“不确定”正是发生于与“确定”的张力中。因而,《致敬》语言的混杂性,不简单是不同词语、质料的平面拼接,而是在内部形成了箴言体风格与经验质料间的垂直性紧张。

对箴言语体的迷恋,在西川的写作中是一以贯之的,这与他早年对《圣经》等经典性作品的阅读偏好有关。这一形式特征,被许多批评家重申过,但在很大程度上,被道德化、抽象化了,西川由是被当成一个坚定的精神守护者。然而,箴言诗体不仅有美学的、精神的价值,

其本身就包含了特定的价值诉求。通过使用这样一种矫饰的,充满难度的语言,西川的写作不仅在与朦胧诗人的公共政治性、第三代诗人不加提炼的口语诗风形成对话,而且也潜在包含了对诗歌日益审美化、消费化功能的批判,用他的好友海子的话来说:“写诗并不是简单的喝水,望月亮,谈情说爱,寻死觅活。”在一篇题为《我们的处境》的文章中,这种立场被他表达为:“中国当代诗歌已经与‘雅兴’无关。”^①当诗歌与“雅兴”无关,这意味它不应在对一般意识形态功能拒绝之后,就沦为一种娱情的审美消费,一种“与历史对称”的能力仍在被呼唤。在写作《致敬》的同期,这样的立场继续被西川保持,这表现在对“美文学”的猛烈攻击(在《诗学中的九个问题之我见》中,他列举了“美文学”的六大罪状)。如果说在80年代,“美文学”(或“雅兴”)的写作意味着精神的萎缩和对更高精神境界的回避,高亢的箴言体恰好可以予以抵抗,那么在“历史强行进入视野”的90年代,“美文学”则更多意味着,在多愁善感的自我肯定中对生存困境的遮掩,而充满怀疑、悖论、反讽的《致敬》又构成了一种新的抵抗。然而,一种矛盾也在此发生,即:在《致敬》当中,代表怀疑、悖论、反讽的经验“肌质”,却是容纳于代表稳定、沉思、和谐的箴言体“构架”当中,这才是《致敬》语言“混杂性”的深层表现,也是它的形式奥秘,为了理解这一“混杂”的特殊效果,不妨作出一些比照。在西川的名作《远游》中的一段:

有限的是一个远游者,

^① 西川:《我们的处境》,《让蒙面人说话》,第201页,东方出版中心,1997年。

无限的是他的必由之路。
有限的是他的乞讨之手，
无限的是玉米的生长，一张小甜饼。
有限的是一只飞鸟全部的羽毛，
无限的是它的传说、它的飞翔……

在箴言语体的反复中，“有限”与“无限”的关系，在把玩中不断深化，形成一种意义的充盈，“构架”与“肌质”完美同一，朝向一种稳定的象征秩序。但再看《致敬》中，相似的箴言体段落，则有一种似是而非的性质，比如：

不要搂着妻子睡眠，同时梦想着高额利润；不要在白天点灯；
不要给别人的脸上抹黑。记住：不要在旷野里撒尿；不要在墓地里
高歌；不要轻许诺言；不要惹人讨厌；让智慧成为有用的东西。

再如：

法律上说：那趁火打劫的人必死，那挂羊头卖狗肉的人必遭报
应，那东张西望的人陷阱就在脚前，那小肚鸡肠的人必遭唾弃……

这些的箴言句群，看似向读者传授生活经验，实则零散、荒谬，有时还故作无聊之语，比如：“葵花居然也是花”，“请给黄鼠狼一条生路”，似乎没有多少意义，只是服务于一种节奏和语气。箴言的体式提供了稳定的秩序，而箴言本身则具有胡言乱语的特征，真的成为西川所谓的

“伪哲学”文本：绑架逻辑、颠三倒四、偷换概念、张冠李戴，并在无度地挥霍、卖弄中成为一种“废话”美学，如诗中所言：“一吨鹦鹉，一吨鹦鹉的废话。”在箴言体的庄重与“废话”的饶舌之间，一种戏谑的喜剧性落差产生了。

先知的口吻、凌驾的视角、箴言的体式、庄重的节奏等，其实是为世界提供一种稳定的“知识表述”（这也是西川屡遭到诟病的）。有意味的是，当其背后的象征秩序，被怀疑或瓦解，但在《致敬》中，作为形式的“剩余物”却被保留下来。虽然这个不肖的“先知”（伪先知），对世界的奥秘已毫无把握，与凡人一样困惑于生死与日常的劳碌，但正因为保留了剩余的形式，他在油嘴滑舌的同时，依然声音洪亮、浑厚。《致敬》一诗成为高度暧昧的文本：一方面，它满纸荒唐，实现了对确定性的最大破坏；但另一方面，它又风格庄重，在容纳矛盾、异质的同时，试图用箴言体式克服无序。

五

上述文本效果，或许是自觉的诗艺追求，西川曾说：“我要求诗歌语言表面的流畅和完整暗含着内在质地的悖论和破碎。”^①但换一个角度，如果将诗歌写作同样看做是要在语言的实践与日常的混乱经验之间，“确立一种连续性，以使后者被解作前者象征性地加以决定或解决的那种确定性环境、困境、矛盾或潜文本”，^②那么文本内部的不

① 西川：《大意如此·自序》，第5页，湖南文艺出版社，1997年。

② 弗里德里克·詹姆逊：《政治无意识》，王逢振、陈永国译，第32页，中国社会科学出版社，1999年。

连续性,形式中不同层面的干涉,就成为意识形态“症候”式分析的可能。为此,有必要对《致敬》写作的社会维度,作进一步辨认。

90年代初,对“强行进入视野”、深刻影响西川写作的外部因素,他曾笼统地表述为1989年前后的个人生活以及社会环境的变化。其中具体的事件,是他多次提及的好友海子、骆一禾、诗人戈麦以及大学同学张凤华的死亡,使他意识到了生命中黑暗、宿命的力量。而更广泛的社会变化,他在文章中也多次谈论,比如“1989年之后有钱人的社会对劳动者的社会的取代”,“信息正在取代思想,机会正在稀释欲望”,消费社会的集体狂欢等等。上述变化导致的结果,无非是“当代生活使精神陷入尴尬”^①。这一判断本身并不新鲜,关键是在这一“巨兽”面前,包括西川在内的一批诗人,都在调整写作,以对应于急速变动的历史。在美学风格的变化之外,自我身份的焦虑及化解,也是“调整”的重要方面,所谓“知识分子写作”的提出,就产生在这一背景中。

有关“知识分子写作”,是一个聚讼纷纭的话题,但与其对这一提法进行归纳、总结,在理论上将其“实体化”,不如将它看做是一种身份焦虑的产物。无论是正义的代言人,还是先锋性的反叛者,在90年代的社会文化现实中,类似的形象不是成为一种历史记忆,就是已僵化成一种毫无批判能力的姿态。在一个价值缺席的时代,怎样重新定位诗人及诗歌写作的位置,成为90年代诗歌最重要的问题之一。这一点与90年代初所谓“人文精神”的讨论,在气质和功能上有某种曲折的联系。从对责任感、精神尺度和批判性的坚持来看,“知识分子

^① 西川:《写作处境与批评处境》,赵汀阳、贺照田主编《学术思想评论》总第一辑,辽宁大学出版社,1997年。

写作”具有鲜明的社会介入倾向，但一个尴尬的事实是，它其实是一种被边缘化后的身份想象。当诗歌成为具有专业色彩的写作，如欧阳江河所说：“我们的身份是典型的边缘人身份，不仅在社会阶层中，而且在知识分子阶层中我们也是边缘人。”^①（90年代，虽然一些诗人挤入了学院，但在90年代的知识等级、学术场域中，诗人几乎没有位置，这一点在80年代有所不同）“边缘化”意味“知识分子”身份，在一定意义上是一厢情愿的产物。诗人不仅缺失代言人的资格，而且在知识生产线上也成为一个被动接受者、旁观者（曾有人指责“知识分子写作”只是卖弄二三流的哲学）。在过去，诗人还可以借助古典的、象征的资源，来形成确定的道德立场；但当怀疑成为唯一的精神尺度，他不可能依据确定的知识、看法形成判断，又不愿挪用公共的尺度，道德立场其实是被抽空的。最后的结果，诗人只能发展成一种美学性的“玄学”或“伦理学”，在西川的表述里，这一点更明确地限定为“知识人格”。

上述“尴尬”，及其带来的文本形态，已被批评家注意到，有论者就指出，当个人从宏大的思想体系分离出来，包括西川在内的90年代诗人，“不过是在这个分裂的间隙（inbetween）以一些单薄的思想片段填补思想空场，虽然无济于事，但总是一种努力”^②。这一分析大体不错，但似乎仍有展开的余地，去分析诗人“无济于事”的“努力”，是怎样展开的。在西川的《致敬》这里，对应于分裂、混乱的精神困境的方

① 欧阳江河：《89后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子写作》，《花城》，1994年第5期。

② 陈晓明：《语词写作：思想缩减时期的修辞策略》，王家新、孙文波编《中国诗歌九十年代备忘录》，第110页，人民文学出版社，2000年。

式,首先是在主题上将其道德化,将历史的困境转换为命运、黑暗等永恒主题,从而寻找理智的支撑点。其次,语言混杂中的风格张力,也潜在地服务于这一目的。

从言语的社会对话层面看,诗学结构的特殊性,往往与生活语言交际性的渗透有关,《致敬》中似是而非的箴言体风格,恰恰有一种含糊其辞的社会交际性:在接纳现实的矛盾、分裂感受,又没有道德的或象征的秩序予以解说,诗人只能通过一种语调,一种箴言的风格,化解矛盾和困惑。虽然,内部依旧混乱、芜杂,但这个“内部”是以箴言的方式说出的,困境也就成为了“知识”。这里面的逻辑有些微妙,当“矛盾、浑浊、尴尬”被揭示,成为“知识”,生活的“巨兽”也随之被驯服,困境也得到了某种超越。无疑,这是一种象征性的化解,而诗中那个博学的、牢骚满腹的、又对神秘事物保持敬畏的“致敬者”,正是西川所谓“知识人格”的化身。作为当代混乱现场中,“一个人想要站稳脚跟所能依靠的”唯一前提,“知识人格”却以“伪哲学家”的形象出现:不是为生活提供终极解释,而是致力于揭示生活“自相矛盾、浑浊的、尴尬的生存状态”。因此,他的语言虽然疯癫,但语调仍然庄严。全诗的结尾意味深长:“寒冷低估了我们的耐力。”换言之,在箴言体的知识形式中,一切都变得易于忍受了。

从柯勒律治的浪漫理论,到20世纪的“新批评”,都认为诗歌是一种“有机性”的想象,无论有多少“复义”和“反讽”,目的都在增加作品的丰富性,形成一种独立的、完整的有机世界。在价值紊乱的现代社会,这样一种想象,恰恰能起到一种心理学层面的“整合”作用,能将矛盾的、错综的经验包容在“意识最大化”的有机状态中。从这个角度审视《致敬》中语言的混杂性,可以看出其中的心理学性质。

有论者已指出,对《致敬》这样一首“偏离”的诗歌,作主题式的索解是不恰当的,更应将其看成是一次淤积的情绪、词语的释放。^①“释放”意味着泥沙俱下的词语、经验,但当箴言语体遏制住释放,形式的不连续性,在更高意义上就服务于作品有机性的完成:将历史的压力、社会性的困惑,转变为风格之间的张力,而最终化解、释放于箴言语体空洞的回声里。重复詹姆逊的说法,这是因为“作为一种象征行为,它必须将异质的叙事范式统一或协调起来,尽管这些范式有其独特的、矛盾的意识形态意义”^②。这意味着讨论命运、黑暗、悖论的《致敬》,不只是一首有关诗的“元诗”,它的写作本身就是身份矛盾、社会压力的象征性解决,在某种意义上,它甚至还是政治性的。

——本文经删节发表于《上海文学》,2004年第6期

① 见胡续冬的发言,《在北大课堂读诗》,第230页。

② 弗里德里克·詹姆逊:《政治无意识》,第130页。

冲击诗歌的“极限”

——海子与 80 年代诗歌

海子以及海子的诗歌，很多同学都会有一定了解，甚至还可能相当熟悉。在当代诗歌的群落中，海子大概是被阅读得最多、影响最大的诗人中的一个，选择这个话题来讲，大家会比较容易进入。但是，这个话题也不好讲，原因很简单，海子被谈论得太多了，很难再讲出什么新意，所以想来想去，我最后设计了这样一个标题：“海子与 80 年代诗歌”，即：不只是讲海子，而是将他放在 80 年代诗歌的背景中去谈论，这或许与其他的思路有所不同，在介绍海子及其诗歌的同时，也可以为大家理解当代诗歌的内在要求、抱负，提供一个特殊的角度。

依照这门课的惯例，首先要介绍一下诗人的基本情况：海子，本名查海生，与 20 世纪两位文学大师穆旦（查良铮）、金庸（查良镛）同姓，他于 1979 年考入北京大学法律系，当时年仅 15 岁。在大学期间，开始诗歌写作，曾与他的好友骆一禾、西川合称为北大诗歌的“三剑客”。其中，骆一禾不仅是海子最好的朋友，也是他的诗歌最重要的阐释者，在诗歌写作及批评方面都有卓异的建树。不幸的是，在海子去世后几个月，他也因脑病而亡故，这也是当代诗歌的一大遗憾。西川的名字，大家一定也很熟悉，作为当代诗坛的一员“压阵大将”，他的诗歌不仅被广泛传播，而且还有随笔、游记等著述，甚至“写而优则演”，前不久还在新锐导演贾樟柯的电影《站台》中，出演了一个重要

角色。有兴趣的同学,可以看一看这部电影,欣赏一下西川的风采。1983年,海子从北大毕业,分配到中国政法大学任教,独自一人住在昌平县城,由此开始了一种高强度、或者说是“冲击生命极限”的诗歌生涯。1984年以后的5年间,他先后写下了近300首高质量的抒情诗歌和一系列诗剧和长诗。这些作品经友人整理,被命名为《太阳》七部书。大家可以想一想,“书”是一个特殊的名字,我们只用它来命名那些对人类经验构成总结性的“大作”,比如《新旧约全书》、《亡灵书》等,用“书”来命名海子的诗歌,在某种意义上,也暗示出海子对诗歌的特殊理解和期待,这一点下面我们还要重点讨论。1989年3月,海子选择在山海关附近的一处山坡上,卧轨自杀,年仅25岁。

海子的死,引发了诗歌界以及社会上的持续反响,正如骆一禾所称:海子的死不是一个事件,而是一种悲剧,一种精神氛围。自古以来,诗人、文人自杀,就似乎一定要包含特殊含义,必须从精神的、文化的层面给出更高的解释,海子的死,经过友人和评论家不断解说,也不断被象征化,甚至“成为我们这个时代的神话之一”。这一“神话”包含许多部分,比如贫穷、孤独、不被理解的诗人形象,为诗歌“殉道”的圣徒精神,对世俗化、物化世界的抗议,对超越性、终极性境界的追求,以及英雄主义、浪漫主义理想的终结等等。更有甚者,有人还认为海子选择“山海关”这个地方自杀,是有特殊意义的,因为这是一个“巨大的种族之门”,诗人是用自己的生命来叩击它,从而向历史的权威挑战。另一种思路,是不断将海子的写作哲学化,从中演绎出当代最时兴的哲学理论,但给人的感觉,似乎是很多谈论海子的人,其实更关心他们自己,他们不过在借“海子”表达自己的想法。针对种种“过度阐释”,西川在一篇文章中,曾提供了一些更为具体的解释,譬如,他

谈到海子曾因练气功而产生幻听等现象,还在一封遗书中说到某人要谋害他,要家人为他报仇,而在诸多因素之中,情感生活的挫折,可能是他选择死亡的主要导火索。谈论这些问题,并不是要消解所谓“海子神话”的光环,而是要提醒我们自己,每个人都要独自面对具体的生活、具体的困境,即使是海子这样一个“不食人间烟火”的诗人。

据说,在海子死后的几年之内,先后有不少于 14 位当代诗人离开了人世,这里面包括另一位北大诗人戈麦和更为有名的顾城。在上个世纪末,“诗人之死”已成为一个重要的文化现象,引起了一些学者的关注,这里我们就不再细说了。无论怎样,海子的诗歌或“海子的神话”,对当代诗歌产生了深远的影响,尤其是对喜爱诗歌的文学青年,更是具有强大的感召力。在我个人看来,这一影响最重要的价值,还是体现在价值、伦理层面,在一个全面世俗化的世界里,海子的诗歌生涯证明了对诗歌、对想象力的追求,还可以成为一个人的“使命”甚至“命运”。这类似于某种诗歌的“职业伦理”教育,让许多刚刚接触诗歌的青年,确立了自己对诗歌的信念。当然,影响也有不好的一面,对海子热情崇拜,也使得大量模仿者产生。比如,“麦子”是海子诗歌的一个关键意象,竞相书写“麦子”也一度成为诗歌的风尚,有人就戏称当时中国诗坛上“麦子大丰收”。在这里,我不妨也讲讲个人的一些经验。在大学时代,我也曾是一个海子诗歌狂热的追随者,从阅读到朗诵、从抄写到模仿,一应俱全。有一年春天,一些喜爱诗歌的朋友结伴去植物园。那时的文学青年难免“矫情”,记得出门时一个喝醉的朋友,竟然在门口席地而坐,对着迎面而来的游客高声朗诵海子的《面朝大海,春暖花开》。这一大胆、怪诞的行为,引来了游客的惊异与不解,有人鼓掌以示接受祝福,也有好心人误会了朋友的本意,竟在

他身边投下了零钱。

当代诗歌,更准确地说,当代先锋诗歌,是以朦胧诗(70年代末80年代初)为起点的。在朦胧诗之后,当代诗坛一直处于剧烈分化与组合之中,以80年代尤为显著。更新的一代诗人要超越朦胧诗人,寻求新的诗歌史形象,他们当时提出了“Pass 北岛”的口号。在文学代际的更替中,一代新人要登上历史舞台,攻击前人,或“丑化”前人,是一种常见的战略,这一点并不稀奇。但值得重视的是,他们从另一个角度,提出朦胧诗人身上存在的两个问题:一是历史代言人姿态。在朦胧诗人的作品中,往往存在某种受难英雄的自我想象,依据这种自我想象,诗人代表“集体”发言,对历史进行反思或控诉,北岛的名作《回答》就是一个例子。这样一种“姿态”产生于特殊的历史语境,具有很强的感召力,但在新一代诗人看来,“代替历史发言”是一种自我夸张的表演,远离了个体的、当下的生存感受,他们更倾向于书写真实的日常经验。另一个问题,是“意象”主义的倾向。朦胧诗虽然是一场美学上的先锋革命,但在表达方式上,仍未摆脱新诗传统的样式,如偏爱使用那些十分文学化的、具有象征色彩的意象,这使他们的写作有一种内在的“成规性”,打破这种成规,寻找新的语言活力,也就成了当代诗歌的内在要求。

在所谓的“pass 北岛”之后,80年代的先锋诗坛也进入了一个群雄逐鹿的时期,各地出现了大大小小各种诗歌群落。一方面,充满激情的实验冲动被广泛分享;另一方面,中国民间文化中的草莽气息也被唤醒,诗人们纷纷揭竿而起,抛出自己的宣言,诗坛也仿佛成了一个热闹的“江湖”。为了展示先锋诗坛风起云涌的全景,在1986年《深

圳青年报》、《诗歌报》还推出了“中国诗坛 1986 现代诗群体大展”。以此为蓝本,《中国现代主义诗群大观 1986—1988》一书也随后编辑出版,对于 80 年代末的诗歌青年来说,这可以说是一本“红宝书”,书的封面封底都是大红色,有很强的视觉冲击力。这本选集,不仅是诸多崭新的诗歌技巧、实验的大观,也是年轻诗人的“入门手册”,汇集了“数十流派、近百诗人力作约万行,并收有各诗歌艺术自释、群体简介等背景资料”,可以说将当时大大小小的诗歌流派一网打尽。只要一书在手,对当时诗歌“江湖”的分布,就可有大致的了解。其中,有著名的“非非”、“他们”、“莽汉”等流派,还有很多不十分知名、甚至很快湮没的诗歌群体。具体的写作方式暂且不论,只从这些流派的名称上,就可看出那种普遍的反叛、挑衅姿态,比如上海的一群诗人就自名为“撒娇派”,在宣言中他们是这样解释的:“活在这个世界上,就常常看不惯。看不惯就愤怒,愤怒得死去活来就碰壁。头破血流,想想别的方法。光愤怒不行。想超脱又舍不得世界。我们就撒娇。”

这些流派的诗歌取向,当然是各不相同的,譬如对语言形式的极端关注,诗人韩东就提出“诗到语言为止”的著名口号,有对“前文化”、“前语言”感觉的还原追求,还有就是上面提到的“莽汉派”等,以一种反叛的、破坏性方式消解诗歌的神圣性,“反文化”、“反崇高”、“反诗歌”也是流行一时的风尚。这些颠覆性的诗歌实验,表面上鱼龙混杂,各不相干,有的甚至还处在争论之中,但在背后,都自觉不自觉地分享了一种共同的抱负,即要打破以往诗歌史提供的有关“诗”的认识,在一个更开阔、更复杂的空间里,探索诗歌的道路。诗人臧棣(也是北大中文系的老师)后来就在一篇文章中,将这种抱负概括为:“对可能性的追求。”“可能性”的追求,意味着诗歌写作不再是为了满

足某种既定的诗歌标准或美学规范,而更多地要把诗歌当成一场语言的冒险。当然,这种情绪是偏激的、卤莽的,甚至是行为主义的,很多探索之作只有一时“实验”价值,在诗艺上十分粗糙,或者根本无法卒读。90年代以后,部分诗人提出了“中年写作”的概念,以期用一种更为复杂、沉实的写作理念,纠正80年代诗歌写作挥霍无度的青春性。

海子的诗歌写作,正是发生在上述背景当中的,但在一种常见描述中,他被当成是一个横空出世的诗歌天才、一个本质意义上的抒情诗人。说到天才,一个不言自明的假定会是,天才的写作和生活,是一种极端的个人行为,或超越了同时代平庸的同行,或者说根本上超越了他的时代,这是“海子”在一般读者心目中的基本印象。90年代后期,在网上曾流传过一份《诗坛排行榜》,用水泊梁山108将的名字比附当代诗人。譬如,在这个榜上,北岛就被排在晁盖的位置,而海子则是榜外高人,给他的评语是:“不敢高声语,恐惊天上人。”虽然,这是一种对死者的尊重,但也似乎暗示了海子与当代诗歌的某种疏离关系。的确,从诗歌方式来说,海子与他的时代也有深刻的不可通约性。首先,他对诗歌的理解似乎是极端浪漫主义的,对浪漫主义之后的诸多现代主义文学,他基本上持否定态度,认为它们是经验碎片化、分裂化的产物,这与80年代对“现代主义”的狂热是极不协调的。其次,在诗歌的题材、构成和手法上,海子也与80年代诸多口语化、平民化以及语言的过度实验拉开了距离,他的抒情短诗大多以乡村经验为背景展开,用抒情的文字构造一个质朴、梦幻般的世界,主要的意象为天空、河流、土地、黑夜、村庄等具有原型意味的元素性形象,给人的印象是,他的写作更多地具有情感的自发性和传统的浪漫品质,而与当代的先锋性实验迥然相异。但这只是一个表面的印象,从内在的角度

看,海子的诗歌生涯,或者说他的“殉诗”历程,非但不是与当代诗歌的展开没有关联,反而是以一种剧烈的方式凝聚了当代诗歌,特别是80年代诗歌的抱负、勇气和隐衷。

首先,海子的诗歌写作,是在80年代的整体氛围中成长起来的,最初的影响则是朦胧诗人们的探索,这包括两个方面:一方面,江河、杨炼等对气势恢弘、立足于文化、传说、神话的史诗性写作,是他诗歌的出发点,一种“史诗”的情结一直支配着海子的诗歌道路;另一方面,顾城是海子的另一个出发点,顾城诗歌透明、纯澈的童话风格,自由灵动的气息,都对海子的写作产生着内在影响,海子的诗歌中也经常洋溢着一种顽皮的孩子气、自由嬉戏的精神,这一点是为很多评论者所忽略的。其次,在与同代诗人的关系上,海子不仅处于论辩状态,当时一批四川诗人尝试的文化史诗写作,就与他的“大诗”尝试形成呼应之势,这也导致了他后来离开北京,向西部漫游,寻找写作同道的举动。在某种程度上,他的诗歌方式并不被当时的北京诗坛认同。

这是海子诗歌的一些背景情况,但从我个人的角度看,海子与当代诗歌的内在一致性,主要还是体现在他对崭新的语言形式、修辞力量的发现上。上面已经谈到,80年代诗歌是一种过度“实验”的诗歌,诗人们开始认识到,现代诗歌首先应是一场与语言的搏斗,是一场不断寻求语言可能性的冒险。而海子的诗歌成就,也正是体现在这一点上。按照一般的理解,抒情是一种自发的行为,在根本上是对修辞、技巧的反动,海子自己也曾说:“诗歌是一场烈火,而不是修辞练习。”然而,从文学的构成上讲,在“抒情”与“修辞”之间并不存在真正的对立,抒情力量的获得,其实也要借助一种文学的程式,或者说是一种修辞的结果。在这个意义上,海子的一些短诗虽然单纯、质朴,有直指人

心的力量,但并不是说,它们放弃了诗歌的技艺,相反,他的许多作品都精雕细刻,充满了大胆的实验,从语言层面拓展了诗歌的可能性。《亚洲铜》等作品形式上的完美,已经被讨论过很多,下面我们就以海子的几首短诗为例,讨论一下他在诗歌形式方面的创造性。《面朝大海,春暖花开》大概是海子诗作中流传最广的一首,有些不知海子其人的读者,也读过它。最近,我听说在上海有家房地产公司还把它用到了商业宣传里,他们打出的广告词就是:“我有一所房子,面朝大海,春暖花开。”我们来看这首诗的第一段:

从明天起,做一个幸福的人
喂马,劈柴,周游世界
从明天起,关心粮食和蔬菜
我有一所房子,面朝大海,春暖花开

这是一首十分特殊的诗作,从风格上看,平白如话,只是一个诗人的抒情性独白,但却具有极大的感染力,每个人都会不同程度地被其打动,但说不出为什么,换句话说,这种感染力似乎是不可分析的,是一种神来之笔。但在这里,我觉得还是可以作一点点分析的。具体说来,在这首诗中,海子显示出了一种对语言性质特殊的敏感,并把这种敏感转化成一种创造性。

首先,从标题上讲,“面朝大海,春暖花开”两个词,尤其是后者,是非常滥俗的习语,甚至是文学的废弃物,一个稍有文学素养的人在写作时,都不会轻易使用诸如“春暖花开”、“姹紫嫣红”这样的词汇,但海子却大胆地将如此“大俗”的因素引入诗中,作为标题,一开始就

形成一种奇异的感受,与整首诗的抒情语气形成反差,让读者感到面前像推开了一扇窗子,一个温暖光明的世界显现出来。在随后诗行的展开中,这种特殊的用词、用句技巧也起到了重要作用。比如,第一句:“从明天起,做一个幸福的人”,在某种意义上,也是在暗中模仿一种日常的语言方式。我们通常都会这样说:“从明天起,我要怎样怎样”,“我要锻炼、我要存钱、我要减肥等等”,但“做一个幸福的人”却不是上述可以计划、可以设计的行为,相反,在我们的生活经验中,“幸福”是一件可望而不可求的事。当我们读到这样一个决绝的句式(“从明天起,做一个幸福的人”),获得的恰恰是一种幸福的不可能感,是一个与幸福无缘的人的天真假想。海子使用了一个相当日常的句式,却传达出相当非日常的、沉痛的个人感受。再看后面的句子:“喂马、劈柴,周游世界/从明天起,关心粮食和蔬菜。”这是诗人对“幸福生活”的想象,却同样充满了一种天真的假定性,是一个与日常生活脱节的人,对所谓幸福生活的假想,特别是“粮食和蔬菜”两个词,都是被一般的诗歌所排斥的日常词汇,在诗中出现的,往往是玫瑰、丁香、菊花、橡树等高贵的植物,这两个“非诗意”形象的出现,又一次形成特殊的风格张力。

打破所谓“诗意”与“非诗意”的界限,将日常语言、日常经验纳入到诗中,一直是诗歌现代性的突出体现。诗人穆旦在晚年就曾在一封书信中谈到这个问题,他认为新诗中最大的一个分歧是:在“风花雪月”的审美经验外,能否用现代生活的形象写诗。这样一种“分歧”,在某种程度上,也延续到了当代。上面提到,80年代诗人对朦胧诗的反动之一,就是要打破语言的精致性、成规性,焕发出粗糙的活力。在海子这里,他其实也有意无意参与了这种反动,通过将非诗化的、日常

的经验引入诗中,制造意外的惊喜,甚至是震惊的效果。这样的技巧,在海子的诗中是十分常见的,比如《太阳与野花》一首中有这样的句子:“月亮,她是你篮子里纯洁的露水/太阳,我是你场院上发疯的钢铁。”如果说,月亮、露水、太阳是纯粹的诗意语言,“发疯的钢铁”一句的突然出现,就产生了震惊的效果,形成诗歌表达上一种爆发性的、乖戾的强度。

通过上述简单的分析,可以看出表面浑然天成的诗作,却包含着丰富的修辞特征,海子正是巧妙地利用了一种诗化的抒情体式与非诗化的日常词汇、经验间的张力,在不同语言类型风格的落差中,实现了一种“化腐朽为神奇”的转换。这种转化的能力,是海子非常擅长的,不仅表现在个别的词语、句式的使用上,还表现在其他层面。西川就曾提到,海子拥有一种惊人的“文化的转化力”。阅读海子的诗歌,尤其是长诗和诗剧,读者会感到一个芜杂的语言世界扑面而来,各种语言、文化的因素,比如俚语、日常词汇、谣曲,自由地组织、有时还激发出戏噱、杂多的、狂欢的效果。这里举一个例子,就是他的诗剧《弑》。这个诗剧的情节大致如下:古巴比伦王举办了一个全国性的赛诗会,目的是选拔王位的继承人,而残酷的规则是:所有的失败者都将被杀死。有四个年轻人为了刺杀巴比伦王,参加赛诗会,从而展开了一个复杂、血性的杀戮故事,最后在“王”的设计下,他被自己的儿子杀死,而这个儿子也自刎而死。很显然,海子借用了一些西方戏剧的资源,如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、莎士比亚的《哈姆雷特》等,整个诗剧的风格也十分庄严、凝重,但古今杂糅、雅俗并置的方式也得到了淋漓尽致地应用,海子调动了各式各样的语言资源,作荒诞的、恶作剧式的处理。比如,在诗剧中出现了“十三反王”这一组形象,代表历史上的

众多反抗者，其中就包括洪秀全、项羽、李自成等，海子还为他们写了一只《“十三反王”歌》：

十三反王打进京
你有份，我有份
十三反王掠进京
你高兴，我高兴
……
十三反王进了京
不要金，只要命
人头杯子人血酒
白骨佩带响丁丁

在“十三反王”相继独白后，这一段文字由这十三个大“魔头”一齐合唱，还有流浪儿组成的歌队伴唱，在一片峻急、压抑的氛围中，对民间歌谣的模仿，显然带来了一种意外的效果，使得肃杀之中洋溢着诙谐，荒唐之中包含了神秘。在剧中，这样一种“文化转化力”是屡见不鲜的，比如，在剧中的人物公主“红”身边，还出现了两个老车夫，这两个老车夫一个叫老子，一个叫孔子，这是在家外的名字，在家里，他们一个叫“喜鹊”，一个叫“乌鸦”，海子还安排他们一前一后，在舞台上笨拙地舞蹈，哇哇乱叫。另外，海子还会突然引入一些当代的语言，让巴比伦王的口中也冒出这样的话：“这么多死去的同志们，同志们，你们好/矛盾，戟，弓箭、枪、斧、锤、镰刀。”在风格、语言、形象的古今混杂中，海子似乎在和很多东西开玩笑，不仅亵渎了传统，也有意挪用、戏

仿当代的革命话语,但重要的是,通过这些“转化”,不同的历史、文化因素在诗中形成了对撞,一种巨大的包容性和穿透力也得以形成。

上面讨论的是海子处理语言、经验质料方面的创造性,在诗歌的展开方式上,他也有独特的尝试。他的很多诗作,读起来一气呵成,但仔细分析却缺乏必要的逻辑,与其说是精心构思的产物,更像是一场词语、想象的爆炸,譬如《祖国(或以梦为马)》一诗,也是海子的名作,而且是一般朗诵会上的保留节目,写得激昂扬厉,非常适合集体朗诵,有很强的感染力,我们来看其中的第三、四两节:

此火为大祖国的语言和乱石投筑的梁山城寨
以梦为上的敦煌——那七月也会寒冷的骨骼
如白雪的柴和坚硬的条条白雪横放在众神之山
和所有以梦为马的诗人一样
我投入此火这三者是囚禁我的灯盏吐出光辉
万人都要从我刀口走过去建筑祖国的语言
我甘愿一切从头开始
和所有以梦为马的诗人一样
我也愿将牢底坐穿

简单地说,海子在这首诗中倾诉了他毫不妥协的诗歌态度(远方的忠诚的儿子,物质短暂的情人),和对“语言”的狂热信仰(“此火为大”)。从形式上看,它似乎遵循着一般朗诵诗的基本模式,以“我”的激情的独白展开,但是读者在受到情感冲击的同时,也会被诗中杂多纷乱的词语和形象所震撼,尤其是这第三、四节:从“祖国的语言”到

“乱石投筑的梁山城寨”，再到“敦煌”，再到寒冷的骨骼、坚硬的白雪，众神之山，一直到最后“将牢底坐穿”（我们都熟悉，海子在这里借用一首革命烈士的诗句），词语、形象在诗中急速转换着，但其中没有多少逻辑的关联，最关键的是一种强悍的节奏感，在语无伦次中，产生一种天马行空般的自由纵横能力。这种自由的展开方式，与海子对诗歌修辞特征的考虑，是有所关联的。在新诗史上，“意象主义”是一种非常有势力的话语，“意象主义”的一个中心特征是看重语言的装饰性与暗示性，但海子对这一点有本能的敌意，在他看来，过度迷恋语言的雕琢会导致一种真实感受和生命粗糙活力的丧失。在一篇文章中，他写到：“对于表象和修辞的热爱”，是诗歌的世纪病。刚才也提到过，他认为“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习”。这段话本身虽经不起推敲，但从某种角度说，它其实是表达海子自己的诗歌追求，要打破诗歌语言上的装饰性，打破对所谓烦琐、优雅之美的营造，恢复诗歌的一种自发性、直接性，让语言接近生命的原初激情——用他的话来说，就是所谓的“实体”或黑暗的力量（类似于“物自体”，但更接近“生命意志”）。这些说法多少都有点神秘主义倾向，但它们的确说明了海子的诗歌追求，这种追求直接表现为一种语言的加速度。因此，我们在海子诗中常能感到一种自由的、狂放的自发性力量，语无伦次又歪打正着。换言之，他看重的不是语言的装饰性，而是语言本身在惊人的联想中，产生的扩张力和包容力，或者用一个形象的说法来描述：“是一个词迫使下一个词歌唱。”我们再看另一首诗：《歌：阳光打在地上》

阳光打在地上

并不见得

我的胸口在疼
疼又怎样
阳光打在地上

这地上
有人埋过羊骨
有人运过箱子、陶瓶和宝石
有人见过牧猪人。那是长久的漂泊之后
阳光打在地上。阳光依然打在地上
这地上
……

全诗以“打”这个词为中心，不断向前推进，读者与其说在品味诗意，不如说在感受语言简捷、短促的力量。

对语言装饰性的反动，还有另一种表现，就是将词语上升到“元素”的高度，或者说让它具有文化“原型”的意味，以形成诗歌的阔大的境界和表达上的简洁，譬如“黑夜”、“土地”、“麦子”等，用一些评论者的话来讲，海子甚至不是用“词”而是用“词根”来写作。譬如“麦子”或“麦地”，虽然后来成了诗歌中臭名昭著的复制品，但在海子那里，对它们的使用，却充满了创造性。“麦子”，对于中国人而言，无疑具有特殊的意义，它象征了农耕文化某种核心的隐衷，收获、饥饿、生存的根据。照理说，“麦地”存在于北方，而海子是南方人，应该写的是“水稻”，这说明在他的笔下，“麦地”这一“词根”首先不是基于真实的生活经验，而更多的是一种符号，一种巨大象征性的符号。我们

再来看下一首诗《五月的麦地》：

全世界的兄弟们
要在麦地里拥抱
东方南方北方和西方
麦地里的四兄弟好兄弟
回顾往昔
背诵各自的诗歌
要在麦地里拥抱
有时我孤独一人坐下
在五月的麦地梦想众兄弟
看到家乡的卵石滚满了河
黄昏常存弧形的天空
让大地上布满哀伤的村庄
有时我孤独一人坐在麦地里为众兄弟背诵中国诗歌

在这首诗中，“麦地”的具体形象并没有得到呈现，只是直接地作为一个词语“在这里”，它甚至不是中国的，而是超越文化的，接近一种他所说的实体，神秘、不可知、盲目的本源。海子诗歌的“元素”感，就是这样产生的。比较一下戴望舒《雨巷》中的“丁香”，虽然很抒情、很美，但只是作为一个装饰性的“意象”，服务于一种恍惚迷离的情调。

除了诗歌语言上的特性外，海子的诗歌想象力也是极为独特的，在讨论这个问题之前，我们不妨读一读海子的绝笔之作《春天，十个海子》：

春天,十个海子全都复活
在光明的景色中
嘲笑这一野蛮而悲伤的海子
你这么长久地沉睡到底是为了什么

春天,十个海子低低地怒吼
围着你和我跳舞、唱歌
扯乱你的黑头发,骑上你飞奔而去,尘土飞扬
你被劈开的疼痛在大地弥漫

……

这是一幅死亡的自画像,诗人描绘了他自己死后的复活场面,充满绝望和悲伤色彩。春天,是万物复苏的季节,也是生命循环的开始。《圣经》上说:人的生命来于尘土也归于尘土,而在海子看来,“尸体也不过是泥土的再度开始”,这样一种基督教意义上的“复活”仪式,在现代诗歌中是屡见不鲜的,艾略特的《荒原》中也有如下的句子:“你去年种下的尸体/今年有没有发芽。”在这首诗中,“复活”被更为戏剧化地展现出来:十个“海子”,也就是十个“我”围绕这一个“我”跳舞、唱歌,整个场面是具有巫术色彩的,十个复活的“我”对这一个死去的“我”的尽情戏弄,总让我联想起金庸笔下的“桃谷六仙”,而“你被劈开的疼痛在大地弥漫”一句,也似乎预示了他后来的死亡,几乎就是一个谶语。在这首短诗中,海子想象力的特质,也显露出来。简单地说,就是对身体、死亡、黑暗的倾心。

对于“身体”,海子是有特殊敏感的,而且在他诗中,有一种“同

化”的想象,即身体与泥土、与自然、与世界,在本质上是同一的,都是原始力量的外在表现,被同一种力量所支配。因此,在人与万物之间是不存在界限的,不仅尸体是泥土的开始,而且人的身体、器官也是与自然世界相互错杂的:“我的脸/是碗中的土豆/嘿,从地里长出了/这些温暖的骨头。”(《自画像》)从“脸”到“土豆”,再到“温暖的骨头”,遵循着身体与自然“同化”的逻辑,诗人想象力不断延伸着。再比如《思念前生》的一段:“庄子想混入/凝望月亮的野兽/骨头一寸一寸/在肚脐上下/像树枝一样长着。”骨头在身体中,像树枝一样生长,与上一例一样,都给诗歌带来一种奇异的色彩。有的时候,这样一种技巧导致了令人震惊的比喻,比如他是这样形容桃花的:“温暖而又有些冰凉的桃花/红色堆积的叛乱的脑髓。”(《你和桃花》)在传统的修辞成规中,“桃花”总会与阳光、春天等意象相连,但在这里,“桃花”的鲜艳,与“脑髓”一词的暴力、血腥,彼此碰撞,极为鲜明地传达出盛开的花朵在诗人眼中呈现出的狂乱的生命力。在诗歌史上,将生理上的官能感受融入诗歌形象,或者说“用身体来思想”,是极为重要的现代技巧,海子的方式无疑是丰富了这种技巧。但更重要的是,在海子后期诗歌中,随着语言的加快、紧张,对身体的关注,不断发展成一种特殊的负面“想象力”,暴力的、死亡和分裂的景象遍布他的诗歌。

为什么说是在“负面”的想象力,因为在一般的文学经验中,存在着基本的价值等级,比如崇高/邪恶,优雅/粗鄙,光明/黑暗,天空/大地等一系列的“二元模式”。在经典的文学想象中,这些价值等级是稳定的,比如北岛的诗歌想象就依据这一等级产生,或者说完全是“正面的”。而海子虽然在观念上是“反现代”的,但在感受上,却发展了波德莱尔以来现代文学关于“黑暗”、“恶”的关注,并形成他想象力的

核心,这也让他的诗歌与以往抒情诗歌的优美形态,形成了巨大的反差。相对于浪漫主义传统中“我”的完整、自足,分裂、劈开的身体,是他诗歌中常见的形象:“在劈开了我的秋天/在劈开了我的骨头的秋天/我爱你,花楸树”(《幸福的一日》),而在《黎明》一诗中,我的身体又被想象为一本翻开(劈开)的书:

我空空荡荡的大地和天空
是上卷和下卷合成一本
的圣书,是我重又劈开的肢体
流着雨雪、泪水在二月

这些不完整、分裂的身体想象,在海子的长诗中更是多见,最突出的表现是“断头”这一形象:“一颗头颅在天上飞翔。”在海子那里,“断头”与失败的英雄相关,英雄虽然失败,但他的“头”升在空中,就成为了太阳。在身体的分裂、器官的翔舞中,万物同一,天空与大地也是颠倒的,受盲目的力量支配,充满了杀戮、献祭的仪式感。这种分裂、混乱的状态,非常类似于鲁迅小说《铸剑》结尾“三首俱烂”的场面,世界的、精神的、价值的秩序被彻底打乱,代之以某种黑暗力量的循环。可以参照的是,在另外一些诗人那里,世界、天地的秩序的稳定,则是想象力的来源,比如西川的名作《在哈尔盖仰望星空》,就包含这样一种结构:星空是神秘、稳定的秩序象征,而星空之下、旷野之上一个人的敬畏之情(像个领取圣餐的孩子),正是来自天与地、神与人之间的垂直性紧张。在这样的结构中,诗歌提供的经验空间十分阔大,还有一种向上的升腾感,崇高的风格与意义的饱满,恰好与海子笔下的无序、

暴乱的世界想象形成对照。

通过上述一些具体的诗例,我们领略了一下海子诗歌的形式创造性,他的诗歌在具有质朴的抒情力量的同时,又充满了丰富的杂多性,或奇异、滑稽,或暴烈、凌厉,有一种混响式的轰鸣效果。这种对诗歌语言、想象的挥霍性、创造性使用,在新诗史上是十分罕见的。在80年代诗歌的背景中,这种形式创造性非但不是孤立的,反而与80年代诗歌的整体理想,有内在的一致性。上面已经谈过,80年代的诗歌革命的动力,可以说成是“对可能性的追求”,这意味着要在既成的诗歌传统与样式之外开掘活力,这种追求的一个结果,甚至是要改变对“诗”的一般性理解。

从历史的角度看,新诗的发生是一种诗歌散文化的结果(打破了过去的诗体规范),用白话口语写成的散体“新诗”不像“诗”,或者说新诗不“美”,是它最初面对的最大的合法性危机。为了化解这一危机,将新诗写得更“美”,更像是“诗”,由是也成为新诗写作的一个基本动力。然而,随之而来的是,在某种意义上,“诗歌”越来越被理解为一种“美”的文学,抒情叙意是其基本的方式,自然风景或内心隐秘情感,是其大致的题材范围,而充满朦胧暗示的意象表达,又是其主要的美学特征。用30年代诗人杜衡的说法,诗歌被当做了一种“泄露灵魂隐秘的艺术”。这种想象有着非常深刻的影响,它不仅符合多数读者的期待,也似乎符合某种文学的规律(作为“纯文学”的极致,诗歌应该是一种特殊的、优美的、具有内在排斥性的文体);它如果过度发展,无疑会导致一种精致的、优雅的但又过于成规化的诗歌趣味。在80年代,对诗歌语言精致性、成规性的反动,是诗人们共同的冲动:在第三代诗人那里,如韩东、于坚等,对口语化风格的追求,激活了诗歌

的清新活力；而在西川等北方诗人那里，智者的、箴言式的口吻的采用，也与对所谓“美文学”的反感相关，诗歌蕴涵的深远与风格的崇高，都有助于矫正肤浅和矫情；而在海子这里，他采用的方式是恢复语言与原始生命冲动的关联，诗歌的目的不是美，而是生命的神话。他曾经有这样一段话：“写诗并不是简单的喝水，望月亮，谈情说爱，寻死觅活。”甚至对他自己擅长的抒情诗歌，也持贬抑态度，他曾说：“抒情，是一种自发的举动。它是人的消极能力。”对于诗歌，他给出了另外的理解。

具体说来，从风格上，增强诗歌的强度和力度，焕发语言质朴、粗糙的活力，这是海子的方式，更为重要的是，从观念上，他将“诗歌”提高到无以复加的高度，这表现为对“创造力”的推崇。长久以来，诗歌只被理解为一种浅斟低唱，风花雪月式的文体，“抒情”性也被不恰当地窄化了，但海子复活了一种深刻的浪漫主义传统，即将诗歌的想象力等同于人类最高级的创造力。在浪漫主义诗学中，有两个概念是最关键的：“情感”与“想象”。但在20世纪中国文学的接受中，“浪漫主义”的“情感”一面得到了强调，但另一面“想象”的因素，在某种意义上却没有受到重视。在柯勒律治、雪莱等浪漫主义诗人那里，“想象”不单单是一个修辞的问题，而是一种化合万物，使不同因素达到有机综合，赋予世界整体与生命的能力，而“诗人”也被认作是现代社会里“未被承认的立法者”。海子的诗歌思考，在一定程度上，延续了这种思路。譬如，在他的诗中，诗人是作为一个“王者”的形象出现的：“秋天深了神的家中鹰在集合/神的故乡鹰在言语/秋天深了王在写诗。”（《秋》）作为“王”，诗人上升到了“造物主”的地位，他的写作有了一种造型的、创造的功能。在《旧约》中上帝正是用“语言”创造世界的

(“神说要有光,于是有了光”),创世的过程就是命名的过程。

这种观念落实在写作中,就是对“长诗”的冲击。海子把自己的诗歌理想,设定为“大诗”,以区别于新诗史上常见的“纯诗”、“小诗”或一般的抒情诗。所谓“大诗”,指的是一种具有历史、经验、情感和文化包容性的诗歌,比如古代的史诗,以及像《神曲》、《浮士德》这样的对人类经验具有总结性、造型性的作品。为了阐发这种认识,海子提供了一种非常个人化的诗歌谱系,以区分两种类型的诗人:“王子”、“王”。“王子”是指活在“原始力量”周围的抒情诗人,如凡·高、雪莱、荷尔德林、叶赛宁等,他们与“原始力量”的对话是“一种抒发的、抒发的舞”;“王”,是指另一类巨匠型艺术家,能够将“原始力量”变成主体的力量,为我所用,如歌德、但丁等,他们与“原始力量”的关系是“正常的、造型的和史诗的”。海子的诗歌抱负,也要从“王子”成为“王”。这种抱负与当代先锋诗歌的基本内驱力——要重新刷新诗的定义、范围——也是深刻相关的。比如,他的长诗《土地》等作品,完成的是一个庞大的象征体系,从自然的轮回转到人与兽的混合,以繁复、巨大的幻想能力和造型能力,拓展了诗歌表现的疆域。正如骆一禾所言:“他挑战性地向包括我在内的人们表明,诗歌绝不是只有新诗70年来的那个样子。”

但海子长诗的悲剧性,也由此产生。他的后期写作结合了两种冲动,一是史诗的、大诗的冲动;但在实现方式上,他选取的方式则是一次性的、行为主义的,这二者之间有深刻的矛盾:“史诗”作为一种构架庞大的写作,需要的是百科全书式的复杂和经验的广度,以及一种真正睿智的态度,是一种积累的、缓慢的巨匠型的工作。但海子选择的是直接的突入、一次性抵达。他说:伟大的诗歌,“是主体人类在某

一瞬间突入自身的宏伟”，这种突击性、一次性的解决方案，恰恰是 80 年代激进的、语言行为主义态度的体现，希望以某种单一的、极端的方式获取“宏伟”，而“史诗”所要求的中介性、过程性，恰恰在这种理想中被拒绝。

在短短几年内，海子写出了他的“七部书”，这种“不断加速”的写作，本身就是一次性的行为。他的长诗，或“大诗”，是以一个巨大的想象空间为前提的，依照骆一禾的描述，是在“东至太平洋以敦煌为中心，西至两河流域以金字塔为中心，北至大草原南至印度次大陆以神话线索‘鲲鹏之变’贯穿的广阔地域”这个广大的自然地貌上建立起自己的诗歌象征和原型系统的。这是一个惊人的描述，在新诗史上，另一个有此宏大空间感的是郭沫若。然而，一个诗人是如何驾驭这一庞大的文化、历史空间的呢？海子的“大诗”中，具体的历史、经验是十分稀薄的，在其中你很难读到一个现代人的生存现实，他的诗歌理想只存在于文化典籍中，或者说只存在于文本中。他借用的典籍包括《圣经》、印度史诗《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》、希腊神话、戏剧、歌德《浮士德》等，他主要是通过“阅读”和“想象”来直接抵达他的诗歌理想的，而缺乏对现代生活的经验和洞察，这就使他的“大诗”在宏大的同时，也显得空洞、重复，经不起阅读。

海子在一首诗中称：“我已走到了人类的尽头”，就像孙悟空一个筋斗翻了十万八千里来到世界的尽头一样。但在现代文学当中，一个人更典型的姿态是“在路上”，或者是鲁迅所描述的“过客”姿态。“走到人类的尽头”，这样一种态度非常决绝，带来了他人难以企及的超越感，但“路上”复杂的风景，或者说现代人的当下处境和繁复经验，也很难被这种态度接纳。在谈到但丁的时候，20 世纪的大诗人艾略

特曾说过,为什么但丁能够写出《神曲》,用海子的话来说,他为什么能够写出一部“大诗”,是因为但丁生活在一个看得见“幻象”的时代,在那个时代人们有着统一的信仰、知识体系,所以《神曲》的写作是可能的。但现代社会是一个漩涡状的、焦虑的、破碎的世界,人的经验在纷繁的流变中变得高度复杂,需要一种另外的方式加以整合。海子的写作虽然朝向“大诗”的理想,但是与现代生活,却有一种深刻的不可通约性,这也是他悲剧的另一个方面。

作为一门古老的艺术,诗歌在某种意义上已经发展到了尽头,尤其是当代诗歌,它要承受来自三方面的压力:古典诗歌的辉煌成就,西方诗歌传统的挤压,以及新诗在近 100 年发展中提供的传统。在重重压力之下,诗歌写作要想焕发自己的生命,开掘出自己的可能性,不得不首先将自己变成一场大火,像涅槃的凤凰一样,重新塑造自己的形态,展开全新的、令人震惊的羽翼,这是 80 年代诗歌的理想,虽然是一种偏执的、失掉优雅分寸感的理想。这正是海子的价值和悲剧所在。

——本文为 2002 年冬北大中文系课程讲稿，
收入《北大文学讲堂》，中央编译出版社 2005 年。

失陷的想象

——欧阳江河《时装店》解读

在 90 年代诗人群落当中,欧阳江河通常被认为是一个纯技术主义的诗人,即:他的价值和成就,主要体现在惊人的修辞能力上。他的诗歌技法繁复,擅长于在多种异质性语言中进行切割、焊接和转换,制造诡辩性的张力,将汉语可能的工艺品质发挥到了炫目的极致。这种特征一方面为他赢得了声誉,另一方面也不断成为他人诟病的口实,尤其是近来,当类似技巧被广泛模仿,而“复杂性”的追求,又面临来自公众和新诗人的普遍敌意之时。然而,从另一个角度看,欧阳江河也是一个主题意识极强的诗人,从早期的《手枪》、《汉英之间》,到具有转折意义的《傍晚穿过广场》,再到这里要谈论的《时装店》,对公共生活的兴趣——政治,性,文化——一直支配着他的想象(当然,欧阳江河的诗中也常常出现一些经典的私人抒情因素,但不是推动性的力量),他技艺上的翻新,往往也伴随着主题的扩张。因而,在挑剔“炫技过程”的同时,还应当关注它是怎样发生、展示的,它与诗人特定的主题意识又有着怎样的关联。《时装店》一诗,在欧阳江河的诗作中肯定不是最好的,但在解读他的诗歌特征方面,却又是最具代表性的。

《时装店》写于 1997 年,在欧阳江河的写作年表上,应该属于最晚近的作品之一。标题本身,就设定了一个基本的主题范围。在《89 后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子立场》这篇著名的

文章中,欧阳江河在描述 89 后诗歌走向的变化时,提出了一个重要的说法:近年来国内诗人笔下的场景大多具有中介性质,即哈维尔所说的介于私生活和公众生活之间的场景,比如翟永明的咖啡馆,西川的动物园,孙文波、萧开愚的小城、车站等,并且将其与以家园、麦地等所谓非中介场景为中心的写作进行比照。虽然上述场景,在不同的诗人那里,具有的内涵和实现的功能是迥然不同的,但欧阳江河还是敏锐地抓住了某种似乎出于偶然的共性,表达了一种 90 年代诗歌的独特抱负。具体到欧阳江河的这首诗,“时装店”与其说是一个实体性的场景,不如说是一种全球化时代的文化想象,诗歌并没有描述一个现实的时装店,而是在抽象的隐喻层面上,构筑了一个虚拟的存在:当代世界在本质上,就是一个时装店。

在结构上,全诗没有分节,几十行诗句一贯到底,再加上语义和意象的密度很大,转换速度又极快,由此造成了一种密不透风、眼花缭乱的阅读效果。如稍加注意,却不难发现,诗人其实用首字缩进的方式,暗中设置了 9 个诗歌单元,虽然并非各自封闭、独立,但在彼此的替代、衍生间,还是显出了诗歌空间的转移。

从封面看不出那模特儿的腿
是染上了香港脚的木头呢还是印度香
在旅途中形成的伦敦雾。海关在考虑美。
官员摘下豹纹滚边的墨镜:怎么连乌托邦
也是二手的……

起始的一段,似乎给出了诗歌发生的场景和动机:在通过海关时,一本

时尚杂志遭到检查,从杂志封面上“无名”的模特腿,诗人展开了一系列联想:“香港脚”、“印度香”、“伦敦雾”三个词,首先在一种殖民主义的反讽氛围中,暗示了不同的、具有标志性的地域或文化间的相关性,“模特腿”不再属于一个具体的个人,它的“无名”源自吹得地球辨不清东西南北的一体化浪潮,而“旅途”作为背景,更突出了这种“跨越边界”的印象。其后的若干诗行不过在强化这一主题,“海关”既是联想发生的现场,也是跨界之处,“海关在考虑美”一句以及随后出现的“乌托邦”一词,将对“模特腿”的盘查引申了,诗歌主旨被巧妙地烘托出来:在一个跨越边界的复合空间里,一切都变得不确定了,即使是美和乌托邦这样的终极性存在。

“模特腿”虽然丧失了确定的身体(身份),但并不安于无名的状态,在下面的几行,“由两条换成了四条”,静态的画面开始活动起来,向外部伸张。在这里,“跛,在某处追上了跑”一句体现了欧阳江河的典型修辞,他习惯于在一系列对位、互否的关系中把玩,“跛”与“跑”成为互换的动作,除造成一种反常识的悖论张力外,某种借以评价、观照生活的尺度也随之被动摇。借助“腿”这一形象的衍生,一个花花绿绿又矫揉造作的服饰世界展现于诗歌的第二段中。“逛女人街”,成为想象力运作的最佳隐喻。不用多说,“女人街”自然让人想到汇集的时尚、小巧的饰物、无聊却深奥的闲暇,以及不指向购买的目光消费。但与高级时装店相比,这里的一切又是廉价的、仿制的,没有优惠的特权,恰好对应于诗人理解中的世界的本质。随后,一系列对位关系,“女性”与“男性”,“白”与“黑夜”又在被无情地玩弄,但技巧和主题发生了奇妙的交错,某种洞察力的介入,使得对位关系的颠覆和扰乱,在轻巧中不失机智:“满世界的新女性/新就新在男性化。”

你迷恋针脚呢
 还是韵脚？蜀绣，还是湘绣？闲暇
 并非处处追忆着闲笔。关于江南之恋
 有回文般的伏笔在蓟北等你：分明是桃花
 却里外藏有梅花针法。

这一段诗行又在大幅度地转换：由“女性”联想到刺绣，又由“针脚”与“韵脚”的谐韵，将书写活动纳入到与服饰世界的对照中。你迷恋针脚呢/还是韵脚？两个问句，其实不是在提问，而是提示读者和诗人自己，“想象”可以在“形象”间如针、如线般自由穿行，将文本世界（闲笔、伏笔）与服饰世界编织在了一起，恍惚间一切都只是装饰性的风格呈现。

从上第二段结尾到第三段，作为“华彩”部分的意象“变形记”出现了，从“单衣”到“公主的云”，从“云”到裤子、剪裁，以至“牛仔雨”，读者看到的，是一个意象生长出另一个意象，一个动机里变化出另一个动机，其间依靠的是意象间的相似性或逻辑关系。表面上看，这里只是技艺的炫耀，欧阳江河强大的联想能力也真是让人叹服，但事实上，诗人又完成了一次空间推移：将服饰世界与自然世界进行类比，在诗人笔下，自然也不过是可由时尚、风格任意剪裁、拼凑的材料而已。这种推进方式，其实也就是整首诗的展开方式，欧阳江河不是像有的诗人（如王家新）那样，通过缓慢的独白，趋近一个主题，或是自由地发展一个主题，获得意外的惊喜（如臧棣），而是在一个既定的主题层面上，穷尽想象力的可能。在这里，一种奇特的共生、同构关系发生了：诗人的想象力，开始代替时尚的逻辑，君临并加工这个作为“服饰

原料"的经验世界。

在第三段的末尾,诗歌空间又发生了一次转移,“帽子”——“头”——“掉过头来走”,实现了语义的过渡:“清朝与后现代,只隔一条街”一句很容易解释,前面在地域、服饰、文本、自然间建立的转移关系,推进到了时间轴上:在时尚的逻辑中,不同的时代也可任意穿越,只有一街之隔。而从“街”,诗人又搬出了华尔街、秀水街,这两个具有标志性的街名,表明地域的差异已被时尚的一体化作用替代。从某种角度说,这又是主题的重复,因而,与其说诗人是在传达一个主题,不如说是在卖弄一个主题,享受它带来的诡辩的力量。如此的“伎俩”,一直持续到第六段的末尾,在服饰世界和各类经验空间中的游走,变形和饶舌的把玩,勾画出一个无所不包的总体性时尚空间,在其中自然、生活、性别、语言都抽离出来,扬弃了差异,变成可由风格任意摆布的材料——有趣的是,在诗中,这一点不仅是诗人所要表达的对“时尚逻辑”的认识,同时也是诗人想象力的运作的主要方式,它既是主题的揭示,又是技巧的展演。

经过了湍急的意象流动,在第七段中,我们会发现,诗歌峻急的速度慢了下来,视觉形象也变得稀疏了,追问和讨论的口吻替代了意象的变形,成为内在的推进力。诗人开始直接检讨他的主题——美、风格、时尚——似乎到了该总结的时候了。值得注意的,是最后对“美”的解说:

美留有一个括弧

包括好奇心,包括被瞄准的在或不在

全都围绕着神秘的“第一次”舞蹈起来。

美是空无的(括弧),只与好奇心和时间的“瞄准”(时尚的更替)有关,但这一切背后存在的的是一个不能被把握、认识的神秘的“第一次”。作为本源,它抗拒时间的改写,处在想象力之外,没有人能消费,却又暗中左右着一切。更重要的是,这个“第一次”在诗里没有被形象化,只是一个抽象的存在,但在“她”周围环舞的世界,却沉沦到形象之中,只能在替换中找寻瞬间的快感。这一行,似乎引入了一种超越性的形上话语,表达了一种本体性的思考。但从写作的角度看,其实,它还是修辞性的,目的与整个第七段一样,在于引入一种玄想的因素或语调,来中和前面的密度和速度,提供一种语义上的缓冲,也由此与超级市场般的时尚世界拉开一定的距离,形成些许的反思、批判,即便只是轻描淡写的一笔。

但诗人还是忍不住让“美”肉身化,从“美”也会衰老开始,一位女士的形象最后出现了:她在历史的封面上,虽柔弱依旧,却已是多病之体:“想想美也会衰老/也会胃痛般弯下身子。”借助一个悖论,“穿,比不穿还要少”,诗歌视角发生了有趣的变化,具体而言,前面的几段诗行,都是以女性为中心的,在时尚中,她们既是主宰,也是奴隶。但这里,一种男人观看的视角出现了:

是不是男人们乐于看到那脱得精光的
教条的裸体?而毫不动心的专业摄影师
借助于性的冲突,使一个冒名和替身的世界
像对焦距一样变得清晰起来。但究竟是
看见什么拍下什么,还是拍下什么

色情的因素,起到了一种黏合的作用,“看”最终也不是主动的,也是受摄影镜头支配的。在时尚的世界中,没有了施动者,对世界的认识取决于“拍”的角度。最后一段,“海关放行了”,最初的场景重新浮现,让诗歌首尾有了意味深长的照应,刚才的一切,不过是某种“停顿”中的浮想联翩。在处理现实经验的当代诗歌中,往往会出现这样一种类似的“时刻”。在这一时刻,现实的法则和生活秩序突然终止,另外一个世界顿悟式地出现。在张枣、多多等诗人那里,这个世界可能是一个自主的、神秘的世界,与某种脱序后存在的领悟相关。在某种意义上,欧阳江河也采纳了这一模式,但把“一刻”,变成了一个庞杂的联想世界的入口。而且,当“现实”回复,海关放行,他的联想仍没有中断:“港台人的意大利是仿造的,就去试试/革命党人的巴黎。瞧,那意识形态的/皮尔卡丹先生走来了……”纷至沓来的名词,正好与通过海关中匆匆走过的各色人等对应,形成一种视觉上的可感性。在此处,我们会发现,诗歌中真正的中介性场景,是海关,是各种政治、语言、人种汇集之处。在跨越或穿行的边界,风格上的仿制决定了一切,海关成了时装店的替换物,时尚不仅瞄准了美,伴随着也同样左右了政治生活和殖民的历史。这些不相关的事物,迈着“跨国步伐”向前席卷一切,不可阻挡。

黑与白,是全诗抛出的最后一项对位:在这里,显然指称着一种肤色上、人种上的差异。如果将“黑”与殖民主义的文化内涵联系起来,可能的解释是:“白”对“黑”的殖民,只是老派的文化逻辑“清白又体面”的往事,当“黑皮肤”成为一种风行的健康时尚,“黑”与“白”之间的老关系就被新的时尚同一性取代,而且这“黑”的时尚是集体性的,强制性的,泯除了背后实际的种族差异的,更与自然的本质无关——

“太阳”，被晾在一边，成了一个无能为力的哑巴。

由上面的解读可以看出，《时装店》一诗，在主题意识上并不复杂；相反，在一个庞杂的时尚世界，所有事物都脱离了自然的归属，卷入一个不断替换、流动和复制的全球化旋涡，正是当前许多文化批评关注的问题。但欧阳江河的特殊之处在于，他不仅在诗中谈论了自己的主题，而且在想象力上不断回应、验证它，诗歌中意象的彼此推进、互换，对位关系的不断把玩，所遵循的正是时尚的法则。技巧像是从主题中分泌出来的，而主题也最大限度地修辞化了，二者互为表里，难以区分。似乎可以做如下假设：在一个由时尚逻辑支配的总体化世界中，即使是作为批判力量的诗歌想象，也难逃时尚逻辑无所不在的渗透。一方面，诗人检讨着世界，一方面又戏仿着世界，享受其中无穷的乐趣，这种暗中的“共谋”关系，从伦理的角度看，自然可以成为责难的口实，但诗人的创造力却不会黯然失色，因为他的职责不在于提供清晰的道德观，在风格的探索中，展示在世界面前的想象的含混和尴尬，反而可能更是他的优长所在。无论是“中介性”场景的凸现，还是对“时尚世界”的翻检，道德的、历史的关怀都更类似于一个活塞，为封闭在“修辞成规”中的语言活力启动一条出路，激活一个舞台，满足想象力的热情。在这个意义上，《时装店》中的“花花世界”并不是诗歌的“宾词”，它或许只是一个“状语”，真正的主语和宾语，都是“写作”本身，虽然作为某种质询的力量，其位置仍暧昧不明。

——原载《在北大课堂读诗》，长江文艺出版社 2002 年。

现场与远景

前些年,也就是时下被人屡屡诟病的“90年代诗歌”,开始叙述自己的特征、抱负和传奇的那些年,作为诗歌学徒后进的我们,不时会因对前辈诗艺的折服,而将自己的判断交给某些整体性的描述,比如从挽歌到讽刺,从热闹的客厅到个人写作幽暗的后花园。这些描述准确与否,自另当别论,但在当时,确实提供了某种写作的地形图,有脉络与坐标,有大体的立场和方位感。由于精神和物质两方面条件的限制,我与体面的客厅和后花园自然是无缘的,但一间诗歌“自习室”还是有的,与三五朋友相互激励,编辑刊物,偷偷发明自己的道路,尝试一定的“偏移”和反叛。而“自习室”窗外,当代诗歌正像不远处的群山那样涌动着,勾勒出某种稳定的视野和可以眺望的远景。这不是说,在一种构想中的诗歌体制面前,你已放弃了另起炉灶的打算,而只意味着,你对写作当下的处境有一点把握,知道方向在哪里,下一步该怎么写,相信只要足够勇敢、谦恭和勤恳,就会赢得想象力的回报。

然而,时过境迁,原初的雄心还未充分满足,写作外部的环境,以及个人的想法,都发生了很大的变化。现在,论争后的诗坛硝烟未散,短兵相接的文字肉搏,已转成虽漫不经心但无处不在的持久战。有意无意掩盖的宿怨、裂隙、野心都被暴露出来,各种诗歌BBS的抢滩夺陆,被呼吁了很久的“秩序”、“标准”尚未建立,一个自由的、混乱的诗歌狂欢时代便到来了。有人宣讲“口语大法”,要匆匆为诗歌换血;有

人祭起半截“身体”，要乱中取胜，抢夺地盘；而更多的人从拘谨中解放，勇敢而快乐地拍砖。作为旁观者，说几句风凉话是很容易的，但转念一想，又打消了主张，见识广博的人和血气方刚的人都会告诉你，这是历史惯常的把戏，凡事一旦有了个“坛”，便免不了争斗、谩骂、攻讦，生活的暴力和魅力皆源于这里。轰轰烈烈的上世纪80年代后，只是一小撮傲慢的人把这种真实的人性图景给抹擦了，现在的要务是拨乱反正。

除非对自己的诗歌成就有充分的自信，性情上又孤僻到能够蔑视时代的程度，可以到郊外构筑真正的诗歌别墅，否则你就不可能置身于此处，至少也得在边上悻悻地瞧着，不论理会与与否。现在没有了什么远山，没有了什么客厅和后花园，连个人自习室也难得安宁，过去极目远眺的诗歌远景也含混了，破碎成个人野心、集团偏见和众数蛮力的三岔口。

单单是外部的喧嚣也没什么，你大可以我行我素，高蹈于所谓的“江湖”。但事实上，混乱可能不仅发生在外部，也同时可能渗入个人的写作之中。即便曾在诗歌山脚下上过自习，你也不难发现，在今天，某些费劲开掘出的写作资源，倘若没有经过个性的淬炼，不是渐渐被耗尽，就是被普及成了满大街都是的速成版，而对那些曾在笔记本上抄录的诗学警句，甚至连鼓吹者自己当初也没真的搞明白。此时密集享用既有诗艺的低额利息，靠吃老本过活，肯定是一条绝路。你要变化，要超越自己和他人，但一时，又找不到新的起点，便不得不探索、尝试、花样翻新，混乱此刻提供了自我反省的机会，让你可以四处游荡，寻觅新的可能。过去太依赖于想象力，现在可尝试一下柔韧的语感；过去写惯了社会、时代，现在不妨挖一挖记忆、家庭和童年；过去一落

笔就是艰深沉闷的句式,现在也可以学习摇滚风的明快;过去太讲逻辑,或太不讲逻辑,现在也变化变化,唤醒身上沉睡的各种妖怪。或许,这是一个健康的摸索阶段。自觉地推迟自己风格的成熟,在善意的总结里,甚至成为这一代年轻写作的集体标志。但,这绝不是一个底气十足的标志,大家其实都在心中较劲,期待着为汉语诗歌烹调出一些新的口味,并不满足于仅仅耽搁于尝试的途中(当然,在年龄相仿的诗人中,也有少数人的运气匹配了才智,挖掘出自己独特的引水渠,浇灌出令人艳羡的风格之树)。

与“混乱”相伴随的,是写作隐私性的部分沦陷。上世纪90年代,我们常听到的一个词,是“处境”,它督促着诗人关注自己所处的历史场景,不再仅仅把作业本交给“永恒”。但是今天,另一个词也暗中构成了写作的背景——“现场”。

在“现场”之中,诗歌的交流、阅读和反馈被无形加速了。一方面,大家阵营清晰,你来我往,彼此略知根底,发言和判断不得不考虑过招的力度或分寸,而媒体、网络的介入又加速了写作的指向性,投枪和坚盾更多地替代了秘不示人的稿件。另一方面,在“现场”之中,你会更多地发现他人写作的在场,关注自己的位置,自己与他人的反差,敏感于写作的有效性和被接受程度,当代诗歌作为参照系(而非历史的远景)的作用越来越突出了。上述两方面,在某种意义上说,都是一件好事,因为少了那种遮遮掩掩的“体制化”色彩,多了自由和开放,让写作与时代的游戏关系发展得更好,而没有那么多的死守一格的强迫症或忠贞感。然而,在公共化的诗歌看板上,在对阅读和接受效果的强调中,写作的内在驱动或许也会随之变得松弛、外化、暗中发生转变:既然是在“现场”之中,难免就会为了“现场”而写作,如果恰

好处处于游移的诗歌“择偶”阶段，没有太顽固的主张，“现场”很可能摇身一变，成为取悦的对象。

较之空洞的时代、历史、永恒，现场是一个更具弹性、更可操作的对象。它是可触摸的，可以直接激起热情或愤怒，可以让新锐的款式迅速得到T型台下的喝彩。败坏者，干脆将诗歌直接行为化，追求马戏式的文化表演；而在严肃的实践者中，对新异风格的期待也延伸开来，成为诗行底下焦灼而愉快的马达。我相信，对于一部分人来说，这是一个有趣的困境：置身现场之中，可又没了方案。好在已不那么教条，有了一个嬉戏的空场。没有方案，就暂听“活力”的指引，在左右逢源和天马行空中取得平衡。但是，你又深知，“活力”并不是一切，写作的可能性，不单单是想象力空间水平位移的结果，如果没有地平线的推进、重设，“活力”可能又是一个夸大的神话，作用只是让语言的调情阶段持续得更久一些，而对于观念稍显保守的诗作者来说，奥登所言的与语言的婚姻状态，还是值得向往的。新的婚姻法已经颁布，婚姻不再是本体化的约束，它只是承诺在游戏的现场之外，还有一个可资眺望、经营和信赖的远景，即便不那么宏大，有点模糊和小家子气。现成的远景是没有了，它可能与过去的诗歌群山一起，已睡进了未来的诗歌史里。可能的出路，是试着继续为自己发明出一个适度的远景，从那里出发，思考现场中的作为。当然，现在许多新的诗歌高地正在纷纷崛起，或剧烈或悄然，构筑着若干个冲突的远景，其中有些根本就是虚假的蜃楼，有些还值得观望、期待。但无论怎样，它们还是尚需辩难的对象，至少，还不是你自己的。

对癖性的发明

在年龄相仿的一代诗人当中，胡续冬是与我在写作上瓜葛最深的几个朋友之一，虽然大家很早就曾约定，以知根知底的作品为样本，相互谈论对方的诗歌，作近距离的细读实践，但或许是距离太近、太熟悉的缘故，反而不敢轻易妄言，只是在私下里交流彼此的关注，一直没有将内心的惊喜、疑惑、判断变成文字。现在，他的“处女集”刚刚编就，嘱我写一篇类似“序”的东西，我乐于承担，但多年的谨慎还是带来语塞之感，一时找不到老友的七寸所在。

就先说说这本集子吧。

明眼人一眼会看出，以编年体形式出现的《水边书》，其实是一部个人诗歌生涯的“断代史”，分成了新、旧两部。上一部是小胡这两年写作的全景展现，其中花样翻新的探索令人瞠目，很多作品才刚刚完成，还带着被广泛阅读前的虎虎生气和“转型期”毛边；而下一部，则是前数年的作品精选，手法精湛、气象森严，虽然大多数重要作品被略去，但挑出来的数量少得可怜的一些，如《给友人的诗》、《约瑟夫·布罗茨基死在一台红色电话机上》、《在臧棣课上》等，仍足称个人经典，像地理坐标那样，暗示出他诗歌山道上的种种柳暗花明、峰回路转。由此说来，《水边书》并不意在为近十年诗歌冒险作一次体面的总结，如数家珍地检阅个人的成就，它主要还是一部讲述“变化”的集子。对过去历程的重新筛选、检讨，对“现在”的迫切开掘、发现，构成了编

选的主旨,而在背后推动的,与其说是某种诗艺进化论的偏见,不如说是诗人对写作前景的热烈构想。

坦率地说,阅读这本诗集,我的心态是颇为特殊的,新、旧两部的反差不仅引发了竞技的焦灼,而且,还唤起某种莫名的怀旧感。“曾几何时”,我的一篇很土的文章曾以这样的词句开篇,土就土点、矫情就矫情点吧,至少还算实在。在某个年代,小胡、我和其他几位同道在“分行的汉语”中,曾站在同一条起跑线上。那时,某些资源是被不言自明地分享着的,譬如对形形色色的本体化“诗歌大法”的拒斥,对本雅明式的引文乌托邦的充沛好感,对繁复的经验“变形术”的偏爱,还有就是不断的冒犯,筹划着在对文雅、精致之美的反动中博取少数人的掌声。

一点点的反叛,一点点的野心,现在或许成了落伍的标志,但在当时的确激励过一批人的写作。当然,有人及早领悟到诗歌更深的奥秘,迅速转移了阵地;如我般力不从心者,则摸爬滚打,吃尽了苦头,而小胡,则是为数不多的尽兴者,那些抱负真的成为了有效的技艺,被他发挥得淋漓尽致。他单薄的瘦身体里似乎藏着一个饕餮的“庞大固埃”,诗行和嘴巴一样永远精力过剩,不断地吞噬、咀嚼,有时根本不在乎到底能将吃下的东西消化成什么。阅读他的诗歌,那种深入人心、沁人心脾的安静之力是没有的,扑面而来的,总是一股巨大的能量感,携带着芜杂的经验、拥挤的想象和精彩的废话。由于这种能量感与郭沫若式的激情独白无关,只是一场语言的火灾,自然在引人注目的同时,也招来了许多诗歌环保者的责难(有时,我与他是被捆绑在一起的)。但小胡有他的主张:“努力发展你的癖性吧。”这句口号据他说出自福柯。

其实，“发展癖性”表达的只是一个看似激进实则老实的立场，那就是：在个人独特的想象力品质中开掘出主题、风格、技巧的河道，顽劣也罢、繁复也罢、怪异也罢，不去理睬什么“有效性”、“合理性”的尺度。这也是一个自由的立场，像臧棣反复申说的那样，呼吁的是写作对外部规范的解放。它不会以诗歌史的名义为你预定一份保险单，反倒是催促你去尝试、去冒险，在“不稳定的结合”中开掘自身的武库。在某种程度上，小胡这两年的写作，正是出自对这一立场的不断回应。

从“刘半农体”的历史回声《太太留客》，到玄远高古的《水边书》，再到古今杂糅的《冰火九重天》，顽劣的“活力”一直引领着他在诗歌帝国开疆扩土。有人觉得这些诗歌太华彩、太放肆了，认定他是个狂徒，殊不知狂徒的暴行其实大有根据，而且还是深思熟虑的产物。

但写到这里，我忽然发现，自己其实对那句有关“癖性”的口号还是有所保留的，因为，我还可以接着追问：到底什么是自己的癖性？我们真的知道自己吗？癖性是单数的还是复数的？它属于已知还是未知？这一连串追问动摇了“自己癖性”的个人神话性。可能的情况是，我们根本没有什么“本质”的、专有的癖性，或者说有很多东西还在潜伏着，不为己知。所谓的“自己的癖性”或许只是另一位诗人的体臭、另一种历史的遗留、另一项自我教化的结果，而其他的可能性还睡着，或蹲在趣味的囚牢里，没有被“努力发展”。

多半部的《水边书》证实了我的猜测。在这里，我怀旧兮兮地读到过去那个巨人的睡去，但同时，还目睹了各种各样小动物在他身上的苏醒，有的仍然顽劣，而且变本加厉，其他则轻巧、老辣、柔顺、刁蛮，各种面目，一应俱全。某种个人的品质不仅仅被深化了，而且还被打碎了，碎成了智慧与幻想的渣子，巨人的餐桌变成一座哗变的动物园。

当然,他近期的写作尚未完全稳定,即兴的“变项”还在不停地修正他的五官。在我看来,如何在过去的能量感和现在的体式流变间寻求一种协调,如何把表层的活力落实为深处的风格,都是该考虑的问题。但对“变化”的讲述,至少说明了一点,即:真正的癖性可能属于未知,不仅需要“发展”,还要指望“发明”。

——本文为胡旭东诗集《水边书》(2001年)序言

叙述中的当代诗歌

—

在某种意义上,当代诗歌写作的历史进程是一直伴随着对其自身的叙述和命名展开的,朦胧诗、第三代、后新潮、90年代……诗歌批评者与诗歌实践者们不断彼此抛掷着花样繁多的诗学词汇,以期廓清自身、指明方向、获取写作的合法性身份。一方面,在诗人们那里,事先发布的写作纲领和宣言执行了自我叙述的功能,在口号横飞的80年代,一个诗人或诗歌团伙的重要性似乎首先取决于他(他们)能否旗帜鲜明地亮出自己的方案:生命诗学的标举者醉心于独一无二的内在体验;纯诗主义的信徒使用着有限的词根,急着斩断尘缘;回到前语言、前文化的初始经验,成为部分诗人的理想;而更为新锐的探索者早已喊出“诗到语言为止”。20世纪西方理论的涌入为这些叙述提供了动力源、词汇库和兴奋剂,“诗意地栖居”、“零度写作”、“现象学还原”仿佛当代诗歌一连串的引文脚注。另一方面,在诗歌批评与研究者们那里,惯常见到的是一种分类学模式,神话与反神话、乌托邦与反乌托邦、口语或零度、生命体验或能指嬉戏、平民或乡土、意识形态或个人写作,似乎一经出手便角色分明,匆忙流变的阅读印象,闪烁不定的审美感悟,以及因地域、方言和气质不同形成的经验差异,便可以一

下子脉络清晰,凸显为一份份条剖缕析的诗学论文。

当然,在更为深思熟虑的叙述中,上述诸种口号或二元变量还可被审慎地码放在时间的链条上,构成了当代文学史一系列断裂、变革和演化。唯其如此,由几十万业余诗人和无数地下诗刊组成的诗坛才有可能在历时与共时两条轴线上,铺展成一幅当代诗歌斑斓多彩而又标注齐全的地形图,以便存档保管;唯其如此,写作技艺和主题的转化才可对应于某种文化逻辑的展开,坚守抒情性、政治性方案的启蒙者怀念着北岛,而诸位“后”学新秀又为在伊沙、韩东那里发现解构句式而欢欣鼓舞。如果稍加留意,不难看出这背后蕴含的叙述效果。当代诗歌在有些人看来,几乎就是一出由现代主义与后现代主义构成的完整的进化论喜剧。

上述有关当代诗歌的叙述在一定程度上印证了:“历史事件的现实性并不是在于它们曾经发生过,而是在于,首先,它们被人记住了;其次,它们能够在编年史顺序中找到一个位置。”^①在新历史主义深入人心的今天,对这一点自然不必大惊小怪,况且诸种叙述的确有效地参与了历史:激进的主张冲击、瓦解了那些陈腐的艺术观念,激活了崭新的写作前景;分类学叙述提纲挈领的优点,也使其在诗歌初学者和热心的围观者那里颇具号召力,因而十分适合于教材编撰以及诗歌普及。但必须警惕的是,历史叙述积极的建构作用,也有可能演变为一种潜在的叙述圈套,其危险性正是源自其有效性。首先,任何写作策略都是与具体的文化语境相关的,如果过分地鼓吹,脱离变动不拘的历史,将“生命”、“灵感”、“游戏”、“诗意”等词语本质化与绝对化,那

^① 转引自徐贲《走向后现代与后殖民》,第21页,中国社会科学出版社,1996年。

么艺术的无穷可能性会被格式化为某种既定的抽象方案,写作者沦为一意孤行的文化偏执,或者被典当为某些哲学、美学理论的试验田。臧棣曾直言不讳地指出:“许多后朦胧诗人在文本上的失败,多少可以归结为他们对无深度、零度意义、无意义这样一些语汇的自恋癖。”^①貌似执著、激进的写作信念,就这样成了拒绝探索更开阔艺术空间的托辞。其次,逻辑推论的首尾一致牺牲了写作内部多种因素的矛盾交织,分类学标签大大简化了诗歌发生的难度和复杂性,个体书写的独特性被概念的可公度性所掩盖、抹平,篇篇论文力图对当代诗歌一网打尽,但在叙述粗大网孔中写作灵活而朴素的追求反而被漏掉了。诗人西川曾对加诸他头上的四种说法(文化写作、神话写作、隐喻写作、学院写作)作出过出色的反驳,他说:“中国人对政治上的归类已经习以为常,应该也对文学上的归类无动于衷。”^②这段话似在不经意中道出了问题的要害,即在叙述我们处身的时代时,一些修辞模式常常是被不加检讨理所当然地运用着,比如屡试不爽的先锋模式、在世界文学构想掩护下的向西方他者的无条件认同模式、海德格尔与老庄拼凑而成的救赎模式、现实主义与现代主义融合的大团圆模式……现实由此被稀释成一套人们耳熟能详的文化符码。表面上看,这是大脑懒惰所致,与市场时代的快餐口味似乎也不无关联,但在其深处却暗示了研究范式的陈旧与文化反思能力的匮乏。落实到诗歌上,诗人的想象力运作或是成为一种或数种新潮理论获取合法性的佐证,或是被当

① 臧棣:《后朦胧诗:作为一种写作的诗歌》,《中国诗选》第一卷,第343页,成都科技大学出版社,1994年。

② 西川:《生存处境与写作处境》,《学术思想评论》第一辑,第192页,辽宁大学出版社,1997年。

做某种集体文化乡愁的调味品,写作发生的逻辑往往被置于某种“时间神话”与放大的文化抱负之中,具体的历史情境反而被忽略了。

如果将这种现象置于略为宏大的视野中,在诗歌写作中夸大某种文化修辞的功用其实不足为怪,它连缀了 20 世纪中国文学自我叙述的一个经典倾向,无论是“启蒙”还是“救亡”,无论是“文学革命”还是“大众化”,乃至新时期的“主体论”建构,都是使命的迫切感超过了艺术的渐进与自律,文化方案的完美性、简洁性遮蔽了现实本身的黏稠状态。或者如一位学者所言:“理论的历史起点与逻辑起点的关系,从开始就处于微妙的悖论状态。”^①如果抱着多元主义的态度,当然可以说:一蹴而就地解决问题有何不对?把乱糟糟的诗坛讲得有条有理有何不好?不错,恰当的叙述的确会有助于把握自我、拓展未来,但对叙述的轻信却有可能是诗艺想象的致命羁绊。在批评与写作彼此互渗的循环中,削足就履的身份认定牺牲掉了写作的开放性,使其丧失对陌生领域的敏感,汉语诗歌被耽搁在虚假的先锋面具和历史转型的门槛上,而公众对诗歌有限的感受力也将为所谓的“误读”继续败坏。上述谈论可以归结为一个问题:当代诗歌如何面对历史叙述的陷阱?

二

从这一角度反观 90 年代的诗歌,那些曾一度作为艺术旗帜和纲领的诗学标签似乎普遍失效了,自我与他者、艺术自律与介入时代、灵

^① 夏中义:《新潮学案》,第 5 页,三联出版社,1997 年。

感与技巧、生命与本文等等支撑过 80 年代历史叙述的二元对立纷纷瓦解,种种标新立异的口号也像西川诗中提到的那样——“俏皮话已不再新鲜”。“90 年代”变化多端的写作实践使它们力不从心,除了部分悟性稍差者对分类叙述还念念不忘外,一种崭新的修辞在被呼唤。程光炜坦言道:“在普遍失效的写作的背景下,我愈发感到我所说的观念上的 90 年代写作的重要。”^①可以说从 90 年代初直到今天,诗歌写作范式的整体迁变始终伴随着诗学话语的不断翻转。对“90 年代诗歌”持续不断的命名热情就是一个具体的表现,90 年代这一宽泛的时间概念,由是也转化成一整套诗艺策略的代名词。个人写作、中年写作、叙事性、及物性、反讽……诗人批评家抛出的新词彼此勾连,扩充着诗意空间“圈地运动”的范围。作为 80 年代轰轰烈烈诗歌运动的幸存者与见证人,几位开风气之先的诗人深知历史的复杂性与词语的欺骗性,较之 80 年代那些激情有余而内涵不足的煽动性言论,他们的主张或许更为灵活、更为有效,也更经久耐用。

宽泛地来讲,“90 年代诗歌”摆脱了以纯诗理想为代表的种种青春性偏执,在与历史现实的多维纠葛中显示出清新的综合能力:由单一的抒情性独白到叙事性、戏剧性因素的纷纷到场,由线性的美学趣味到对异质经验的包容,由对写作“不及物”性的迷恋到对时代生活的再度掘进,诗歌写作的认识尺度和伦理尺度重新被尊重……这些变化在暗中揭示了 90 年代诗歌的内在逻辑。它在王家新的文章中被曲折地表述为“向历史的幸运跌落”^②。或许可以说,这种“幸运”在一

① 程光炜:《九十年代诗歌:另一种意义的命名》,《学术思想评论》第一辑,第 213 页。

② 王家新:《阐释之外》,《文学评论》1997 年第 2 期。

个层面上即是对写作中的行为主义态度的回避,对分类学表述的主动扬弃,对诸种二元模式的颠覆和重释,换句话说,观念层面的“90年代”从根本上质疑了80年代有关当代诗歌的种种历史叙述的真实性。诗学风向的巨大转折及其呈现的丰富内涵,对于那些以“想当然”旁观心态指点诗歌的批评来说,或许是始料不及的。

然而,对90年代诗歌的命名仍是一种自我叙述,只不过更改了句法和词汇,而历史叙述加诸自身的圈套(陷阱)同样依旧存在。这意味着我们必须有所顾虑:对“90年代诗歌”的反复陈说,是否意味着一套新的写作规范被颁布实施?对过去诗歌历程的反省,会不会形成一种新的二元对抗模式(80年代与90年代)?最初具有革命性力量的文本策略,是否会被磨损为新的写作时尚,或被升华为新的“写作神话”?进一步追问,判定当代诗歌写作有效性的标准是什么?你说要写当下处境,我就细数日常的城市经验;你说要添加叙事性,我就拉拉杂杂、说东道西;你说文本要有包容性,我就拼凑各种语式、插话与言谈的机锋;“纯诗主义”的洁癖已经过时,时髦的是肮脏和色情的异质性辞藻;瓦雷里让位于布罗茨基,神秘冲动让位于几本文论教程。晦涩的“90年代”被落实到题材选择、出名技巧和狡黠的市民心理之上。果真如此,90年代便结出了一颗庸俗的硕果,复杂蔓生的枝叶重被格式化了,几乎每个有志于跻身90年代的诗歌爱好者现在都学会了对“历史”、“生存”、“个人”喋喋不休,但丰富的历史认知恰恰可能就此流失。于是乎“向历史的幸运跌落”与“不幸再次落入历史叙述的陷阱之中”便没有多少区分。

换言之,分类学叙述被回避了,单一的某种艺术尺度的“暴政”瓦解了,但新的叙述模式有可能粉墨登场,诗人暂且援引以廓清立场、

背景和方向的词汇难逃“类型化语境的过滤”，又被诗歌市场炒作为一种艺术专制的标签。可资参考的意见是，尽早挣脱90年代、80年代的对立模式（90年代似乎只有在对80年代的诋毁中找到自身），而将目光深入到当下诗歌写作错综的肌理之中。

三

贡布里希曾言：“对一种语言精通到足以能欣赏文体的程度为什么如此之难的原因之一，确切地说，就在于我们必须经常能够确定作者在可供选择的词语中作的选择具有什么内涵。”^①同样，理解90年代诗歌的难度也源于诗学词汇在其使用者那里具有特殊的、不可公度的意义，而日常语境却会自动删除词会背后丰富的泛音而将其归类到平面化的通俗理解中。欧阳江河敏锐地发现了这一点：“一个诗人当然可以通过规定上下文关系来规定词的不同意义，但这也许只是一个幻觉，因为诗人不能确定具体文本所规定的词的意义一旦进入交叉见解所构成的公共语境之后，在多大程度上还是有效的。”^②将这里所言及的“上下文关系”置换到90年代，便可认作是写作策略发生的具体“情境逻辑”，是诗人在选择词汇时所面临的症候、处境和对立面，在历史语境、个体想象与文本记忆等多种力量的共同制约下，一个词不得不轻盈地闪避着各种平面化的理解。为了不致“90年代诗歌”重被公共语境改写成线性的历史叙述，对若干词汇的“上下文关系”谈论

① 贡布里希：《名利场逻辑》，《通过知识获得解放》，第316页，中国美术学院出版社，1996年。

② 欧阳江河：《当代诗的升华及其限度》，《学术思想评论》第一辑，第237页。

或许不无裨益。

譬如叙事性,它曾被当做 90 年代诗歌写作的一个意外的收获,通过对周遭场景的风格化的记录,诗意想象恢复了与生存境遇的交流,大江南北的诗人都不同程度地尝试了利用“陈述句”将生存现实引入到他们的诗行中,从而时下诗歌竞技场中流通的信条似乎成了“证实一个诗人与一首诗的才赋的,不再是写作者戏仿历史的能力,而是他的语言在揭示事物‘某一过程’中非凡的潜力”。^①然而,误解随之而来。首先,写作对事物细节、生活过程的偏爱在不少人那里被简化为写实主义的复归;其次,叙事性仿佛成了“抒情性”的对手,构成了一切非经验成分的集中扫荡,它像诗行中一只好斗的拳头热衷于回敬新诗历史对陈述句的长年冷遇。其实,叙事性首先是作为对 80 年代迷信的“不及物”倾向的纠偏而被提倡的,与其说它是一种手法,是对写作前景的一种预设,毋宁说是一次对困境的发现。较之于自我表露的诸多花样,中国诗人处理现实的能力要远为逊色,叙事发生在写作与世界遭遇时不知所措的困境中,而正是困境提供了创造力展开的线索。孙文波准确地表述为:“当代诗歌写作中的叙事,是一种亚‘叙事’,它关注的不仅是叙事本身,而且更加关注叙事的方式”,“它的实质仍是抒情的”。^②“叙事”并不是一劳永逸的,它仅仅是一位打破僵局的不速之客,在初始的寒暄之后,它并不排斥写作原来的主人,它呼唤的实际上是一种综合能力。仅就孙文波而言,他搭乘各式交通工具穿越城镇、记忆和历史的叙事方式有极强的个人性,正是其特有的迟缓、迂回的节奏、内在的论辩性及抒情气质构成了叙事有效性的基础。

① 程光炜:《九十年代诗歌:叙事策略及其他》,《大家》1997年第3期。

② 孙文波:《生活:写作的前提》,《阵地》第5期。

对他而言,叙事的魅力恰恰在于对叙事的潜在反动,在于从生活事件中提取的质问生活的洞察力,这种叙事的“内在的解释性潜力”说明了叙事的方式在“任何一种意义上来说都不是迭加在解释之上的,而是与之共存的”。^①而对于他人来说,扫描都市凌乱的车马屋宇、缕述道路两边歪斜的风景、堆积小职员琐碎的经验片断都无济于事,叙事带来了“胃口”但不一定带来消化的能力。最早实践者也最早的发问者:“场所是不是太多?情节是不是左右了诗人的想象力?叙事的时候夹进去的评论是不是有点儿无可奈何的投降?”^②一个词(叙事性)无法概括诗人为处理时代生活而付出的劳动。

与叙事性紧密相关的另一个词便是所谓的“及物性”,90年代的成就之一便是对写作“不及物性”发现之后的对外部世界——“物”的再指涉。然而,“物”为何物,仍有待探讨。它是语言之外的反映论意义上的客观现实吗?一旦深入当代诗歌错杂的写作中,我们就可发现:与其说是某种既定的“物”被语言所触及,毋宁说“及物”是一个自我与周遭现实间的相互修正、反驳和渗透的过程,它关注的是写作与“物”之间变化多端的关联,而非被所谓的真实性所俘获。在王家新那里,“物”是经过文化记忆的透镜捕捉到的,它显现为写作身份的追溯、冥想;在张曙光的一系列“闲聊波尔卡”中,“物”是散漫的絮叨背后历史与个体磕碰时尖锐的痛感;陈东东致力于将“物”拆解、组装成唯美情调的“本地的抽象”;而肖开愚的“及物性”似乎更多将“物”引申为技巧的分泌物,成为语气、用词和句法上的庞杂、繁复和精妙。

本土化是另一个近年来亮相频率颇高的词,吞吃了大量西方诗歌

① 保罗·里科尔:《历史学与修辞学》,《第欧根尼》1996年第1期,第45页。

② 肖开愚:《当代中国诗歌的困惑》,《读书》1997年第11期。

养料的汉语诗歌在 90 年代反刍能力大大提高，“影响的焦虑”孵化出中国诗人对本土境遇的深刻关怀。但必须声明的是，本土化的写作倾向与当下学界在后殖民、第三世界理论语境中为克服“失语”症而进行的民族话语争夺战并无多少关系。在后者的语义空间里，本土意味着一种自五四运动以来倍受西方文化压抑的黑暗的实体性资源，充满了民族主义的悲壮。但在诗人的阐释中，本土倾向首先却是一种伦理承担，它植根的是变动不居的历史——生存——文化处境（而非既定的传统或以大地、河流、农产品面目出现的抽象的文化积淀），相对于令人神往的书写人类普遍命运的“国际化风格”（问题在于它“是不是帮助我们有力地探索自己的情感”）^①，书写本土意味着让想象力沉浸于由多种因素混和而成的当代生活。另一方面，书写本土也并不意味着与西方他者完全划清界限，相反，英语、法语、俄罗斯语、西班牙语已大面积渗入到汉语诗歌的本土噪音之中，只是“影响的焦虑”已翻转为“接受的误读和转化”，写作实际处身在古今中外诗人随时出入的“共时性空间”中。本土化写作的真实企图是用整个人类的大脑思考我们自身的特殊问题。

或许可以这样总结，叙事策略并没有建构出一个完整的叙事方案，及物性也未规定写作的范围和疆域，本土化强调的恰恰是当代诗歌与世界文学的互文性关系，没有一条明确的道路被指明，新的技艺的到场只是迫使诗歌反省、重估了自身的可能性。生活的介入是痛楚的，它改变了我们对诗歌原有的整体期待，而不仅仅是题材、风格和词汇资源的流行款式，因为一个诗人，“他是从他的生活出发，并最终回

① 肖开愚：《当代中国诗歌的困惑》，《读书》1997 年第 11 期。

到他的生活,那样他才有资格怀疑他所有努力的意义”。^①现在,诗人可以更广阔地思考写作,往昔单纯的欧几里德空间被繁复的拓扑学空间替代,他们深度近视的眼镜片像摄影机镜头,“深深地闯入到了事实中”。^②

通过上述实例我们不难发现,在有关90年代诗歌的叙述中,任何一种写作策略的威信都大不如前了,或者说都没有被绝对化和本质化,“‘有或无’这个本体论问题已转化为‘多或少’、‘轻或重’这样的表示量和程度的问题”。^③换而言之,希图将某一时刻的灵感、期待上升为普遍命题的历史幻觉改换为对写作历史限度的自觉,一切表述是有分寸的,名词之后是附着定语,谓词身边是环绕着状语的,诗艺实践已为其加上了难能可贵的“域限值”。譬如,对所谓的“中年写作”批评家不必大呼小叫,认为汉语诗歌的青春被人别有用心地赶出了国境线,其实那只是表明当代诗歌有了一定的成熟自律的比喻性说法而已;对“个人写作”的考察也要有此耐心,肖开愚的一篇访谈录的题目暗示了“个人写作”有话慢慢说的特质——“个人写作,在个人和世界之间”。“想象力”这个始终未受动摇的词汇而今也没有多少卓尔不群的霸气了,按照陈超先生的阐述,想象力被历史修正,“既不依赖道德优势,也不依赖反道德优势,既不预先为自身注入‘终极关怀’的价

① 肖开愚:《当代中国诗歌的困惑》,《读书》1997年第11期。

② 本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,第31页,浙江摄影出版社,1993年。

③ 欧阳江河:《89'后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》,《谁去谁留》,第239页,湖南文艺出版社,1997年。

值,也不以亵渎‘乌托邦神话’为起点(结穴)。”^①这一切无不说明90年代诗学叙述的新形态,直接性被审慎地为中介性所替代,表面的对立其实相互缠绕,诗学命题的价值要从词汇的弹性与伸缩性方面去理解。

在某种意义上,写作的成熟就是对言语自欺性成分的自我免疫力,对历史幻觉的消解勇气,对自我叙述的闪避能力。应该看到,上述提及的风行于90年代的若干诗学词汇,只是诗人在处理自身写作困境时的“应手之物”、权益之策,当模仿者与“事后追述者”们趋之若鹜之时,他们很有可能改弦更张,另辟他途。或许可以大胆假设,90年代诗歌的本质不在其叙述中的叙事性、及物性或本土化等等写作策略,而恰恰存在于写作对这些策略的扰乱、怀疑和超越之中。这样历史叙述便绕过了自身埋设的陷阱,而成为阐释学循环意义上的诗歌对其身份的不断凸显及不断逃逸。只有这样,历史叙述才在良好的自我节制中,成为想象力的一次次主动设计和延伸。

——本文原载《诗探索》1998年第3期

^① 陈超访谈:《现代诗:作为生存、历史、个体生命话语的特殊“知识”》,《学术思想评论》第2辑,第161页,辽宁大学出版社,1997年。

“病中的诗”及其他

——周作人眼中的新诗

在新诗史上,周作人的位置无疑十分重要。他的《小河》等诗作曾被看做早期新诗的典范。在20年代初,作为当时最有影响力的批评家,他也为捍卫新诗的历史合法性,释放了辩护的热情。然而,在后来的文学史叙述中,周作人与新诗的关系,虽然也被屡屡提及,但很少得到正面的、深入的讨论,原因似乎是:他的文学成就以散文为主,新诗所占的比重不大,不足以构成一个多么重要的话题。即便是周作人自己,在短暂的新诗冲动结束后,也一直对于诗以及诗所代表的文化方式,保持疏远态度,多次表达自己不懂诗,不是诗人,曾经写下的不过是“别一种形式的文章,表现当时的情意,与普通的散文没什么不同”。^①

当然,对“诗”之疏远在周作人那里,并不是孤立的。在20年代中后期,随着“梦想家与传道者的气味”渐渐淡薄,周作人不仅对于诗,对于整个文学,也持类似的低调态度,其间思想、立场的转变,这里无需多言。从新诗人的角度看,类似的疏远的确令人遗憾,但周作人的态度,在一定程度上是值得细细玩味的,因为其中还包含了某种晦涩之处,并不一定能在惯常的历史叙述中显影。依照废名的说法,周

^① 周作人:《苦茶庵打油诗》前言,引自钟书河编:《周作人文类编·夜读的境界》,第629页,湖南文艺出版社,1998年。

作人虽然声称“诗的事情我不知道”，但“这个不知道正是他知道，他知道原来的新诗运动的意义之不合事实”。^① 废名有如此评价，除了对老师的推崇外，更重要的目的，是要借题发挥，在胡适的白话路线之外，重新树立一个“诗”的标准。但究竟何谓“这个不知道正是他知道”，废名并未说清，周作人对“新诗运动”的判断又是如何，也悬念重重。作为后来的读者，翻阅这些参差的言论，也禁不住会猜想其中的原委。站在周作人的立场，从他所处的历史状况和视角出发，去审视他和新诗运动的离合与关联，也就有了作为一个话题的可能。

—

在周作人的生涯中，新诗写作的确只是一个小小的插曲，自“六年（一九一七）至北京，改作白话诗”后，前后不过三四年，据他自己的回顾，也主要是集中在1919和1921这两年中。^② 1919年的高产，或许是响应白话诗热潮的结果，在这一年他先后写下了《两个扫雪的人》、《小河》、《画家》、《京奉车中》、《背枪的人》等作品。其中，除篇幅较长、风格异样的《小河》外，大多体现了早期白话诗的一般特征，或扫描平凡的生活影像，或寄托人道主义的社会关怀，虽然在文法上更趋“欧化”，粗粗看去，与其他新诗人并无明显不同，但在1920年之后，变化也悄然发生，尤其是在1921年，对外在社会生活的描摹，逐渐

^① 废名：《〈周作人散文钞〉序》，孙郁、黄乔生主编《回望周作人：其文其书》，第87页，河南大学出版社，2004年。

^② 在1947年作的《〈老虎桥杂诗〉题记》中，周作人谈到自己到北京后改作白话诗，“大概以八年中所作为最多，十年秋间在西山碧云寺养病，也还写了些，都收集在《过去的生命》一卷中”。《周作人文类编·夜谈的境界》，第633页。

让位于主观的幻想或内省，徘徊、困苦的情绪也愈发浓郁。要解释该年的多产以及风格的变化，不得不提到他个人生活中的一场变故。

1920年12月底，周作人身体发热，经医生诊视，确诊为肋膜炎，此后一病不起，至次年9月才痊愈，其间曾住院两月，后来又到西山碧云寺修养，《过去的生命》、《中国人的悲哀》、《歧路》、《苍蝇》、《山居杂诗》、《小孩》等重要篇章，都是产生于这场大病之中。^①从传记的角度看，疾病构成了日常生活的干扰与中断，同时也可能改变一个人的心理状态。对于周作人而言，“病”的意义似乎还要更多一些。^②在1921年6月写给孙伏园的《山中杂信》中，周作人袒露了内心的挣扎（“我近来的思想动摇与混乱，可谓已至其极了”），并将这种状态与病中的感受联系起来：“我的神经衰弱，易于激动，病后更甚，对于略略重大的问题，稍加思索，便很烦躁起来，几乎是发热状态。”^③在讨论周作人20年代的思想演变时，《山中杂信》中的论述，经常被后人引述，以印证此时“托尔斯泰的无我爱与尼采的超人，共产主义与善种学，耶佛老孔的教训与科学的例证”等学说、主义在他头脑中的不能调和统一。这样的主题在他的部分诗作，如《歧路》中也有所表露，但疾病所引发的不仅有思想的动荡，某种诗的感兴也伴随其中。1921年4

① 在回顾这一段经历时，周作人自己也说：“我新诗本不多作，但在诗集里最重要的几篇差不多是这时候所作。”周作人：《知堂回想录》（下），第135页，河北教育出版社，2002年。

② 比如，在1903年，他也曾偶发大病，前后四个月，“病魔缠绕可为久矣”。依照钱理群的阐述，正是这场病，构成了他当时思想转变的契机：原先处于理想主义的亢奋状态渐渐平息，而被激进思潮暂时压抑的传统思想，又重新升腾。参见钱理群：《周作人传》，第104—106页，北京十月文艺出版社，2001年。

③ 《山中杂信》刊载于1921年6—9月间的《晨报副刊》；引文出自《周作人文类编·夜读的境界》，第5、9页。

月,在山本医院养病的周作人写下了一篇名为《病中的诗》的短文,记录了当时写诗的状况,文章不长,不妨在这里全文引述:

自从三月底旧病复发,进了病院之后,连看书写字都被禁止,变成了纯粹的病人,除却生病以外,一件事都不能做了。但是傍晚发热,以及早晨清醒的时候,常有种种思想来到脑里,有的顷刻消灭,有的暂时存留。偶值兄弟走来看我,便将记得的几篇托他笔录下来,作一个纪念,这结果便是我的病中的诗。或者有人想,躺在病室里,隔开世事,做诗消遣,似乎很是风雅的事。其实是不然的。因为我这些思想的活动,大概在发热苦痛中居多,并不是从愉快里来的。待到病苦退去的时候,这种东西也自然要渐渐减少的罢。^①

身体在苦痛发热之际,精神也处在一种兴奋、鏖战的状态,诗之冲动自然也易于产生。表面上看,周作人不过重申了“苦痛出诗人”的旧话,但在他的表述中,还有一点值得注意,那就是病中“瞬间起灭”的思想,似乎恰好对应于“诗”经验发生的独特性。如果将上述文字与一年后他在《论小诗》一文中对诗歌抒情本质的讨论相对照,这种对应性或许会得到更清晰的显现。在20年代,周作人和另外一些诗人都倾向于将诗理解为一种短促的、刹那的冲动^②,而《论小诗》中所谈及

^① 仲密:《病中的诗》,1921年5月3日《晨报副刊》;引文出自《周作人文类编·夜读的境界》,第616页。

^② 周作人在《诗的效用》(1922年2月26日《晨报副刊》)中谈到他曾同朋友说:“诗的创作是一种非意识的冲动,几乎是生理上的需要,仿佛是性欲一般。”《周作人文类编·本色》,第700页。

的“忽然而起，忽然而灭”，“足以代表我们这刹那内生活的变迁”的迫切情感，恰恰是诗之本质的表现。^① 在一种类比的层面，“病”中的思维与“诗”之发生，于是具有了某种相似性。这两篇论诗的文字相隔仅一年，当然不能说是病中的经验，决定了他对诗歌本质的认识，但二者之间的相关性，仍是不容忽略的。

有关“疾病”与“文学”关系的讨论，自然并不是什么新鲜的话题。苏珊·桑塔格在《疾病的隐喻》中，就专门分析了将结核病与创造性行为联系在一起的罗曼蒂克成见；柄谷行人在论述日本现代文学的起源时，也专章阐发了“疾病”的想象在现代文学制度中的意义。在中国现代文学的历史记忆中，与“病”有关的书写也并不鲜见，尤其是在鲁迅的笔下，“疾病”以及“疗救”的关系，已被上升到民族国家寓言的高度，对启蒙者身份的设定也包含在其中。回到周作人这里，他所患的肋膜炎，“是胸部的疾病，多少和肺病有点关系”^②，其病症与桑塔格所描述的结核病，不无类似之处。他对“病”与“诗”关系的谈论，也接近于桑塔格的思路，即：“病”所对应的特殊主体状态，正是艺术活动发生时的状态，因为“对疾病的罗曼蒂克看法是：它激活了意识”。^③ 在这个意义上，对所谓“病中的诗”的发明，或许不仅源于病榻之上的亲身体验，某种观念性的知识体认也潜在地发生着作用。

① 《论小诗》，原载1922年6月21—22日《晨报副刊》；引自《周作人文类编·本色》，第713页。

② 周作人：《知堂回想录》（下），第135页。

③ 苏珊·桑塔格：《疾病的隐喻》，程巍译，第35页，上海译文出版社，2003年。

二

追求冲淡平和,往往被看做是周作人文化气质的核心所在,但从他早年文论中表露的观点看,他其实与兄长鲁迅一样,在年轻时代也非常关注文学对个体乃至种族精神的发动作用,虽然对于这种“幻觉”,他后来一再表示破灭之感。^①依照那种“幻觉”,某种不安的、易感的、具有病理特征的人格形象,在个体及种族的现代救赎中,由于包含了主体兴发的潜能,非但不是消极的、负面的,反倒是值得期待的。1921年11月,病愈不久的周作人,就又一次写到了“病”。他在《三个文学家的纪念》一文中,借谈论波特来耳,再一次表达了他对“病”与“诗”关系的看法,他这样写道:“他(波特来耳)的诗中充满了病的美。”“病”的类比性作用,在这里发生了转换,从诗的发生转向了总体的风格把握,所谓“病的美”的命名,也显然不单指向波特来耳,对普遍的现代主义颓废美学的指认,也隐约在其中了。更为重要的是,这种“美”的价值完全是正面的,因为“他的貌似的颓废,实在只是猛烈的求生意志的表现;与东方式的泥醉的消遣生活,绝不相同。所谓现代人的悲哀,便是这猛烈的求生意志与现在的不如意的生活的挣扎”^②。20年代初,周

^① 在1908年所做的《哀弦篇》中,悲哀的情绪就被当做是民族觉醒的关键,而“哀弦断响,人心永寂”则是“华土特色之黯淡也久矣”的原因所在。《哀弦篇》1908年12月刊于《河南》9期,署名独应;引自《周作人文类编·希腊之余光》,第344页。

^② 《三个文学家的纪念》,发表于1921年11月14日《晨报副刊》;引自《周作人文类编·希腊之余光》,第471页。

作人不只一次在东方与西方的文学之间,建立起这种反差,^①为的是引入一种强劲的主体机制(“一服极有力的兴奋剂”),以改变中国文学“新名目的旧传奇(浪漫)主义,浅薄的慈善主义,正布满于书报”的状态。

作为一个深谙西洋近现代文艺的学者,周作人在20年代初得出这样的结论,并不是一件意外的事情。问题在于,这种认识并非是孤立的,在某种意义上,也切中了当时年代新诗乃至新文艺的核心气质。换句话说,由疾病引发的不安的、热动的主体形象,遍布于20年代普遍感伤、浪漫的新诗写作中^②,焦灼的、羸弱的乃至疯狂的身体感受,也成为现代文学经验发生的前提之一。《狂人日记》、《沉沦》作为现代小说的发端之作,已说明了这一点;而在新诗方面,被看做是新诗真正历史起点的《女神》,也提供了一个身体高度痉挛的、甚至自我肢解破碎的抒情自我形象。^③“若讲新诗,郭沫若君底诗才配称新呢”,这是闻一多在《女神之时代精神》所得出的结论。它传达了这样一种认识:新诗之“新”,并不只是语言工具的更替,而在于经验方式、自我意识、精神气质等一系列的转变,借用柄谷行人的说法,即:一整套特定文学“装置”的形成。在《女神》中,闻一多欣喜地发现了这样一套“装

① 1920年11月在北京师范学校及协和医学校演讲的《文学上的俄国与中国》中,周作人就对俄国人生活与文学中的“崇高的悲剧的气氛”推崇有加,而批评了中国人的玩世(Cynical)态度,认为“这是民族衰老,习于苦痛的征候”。原载1920年11月15、16日《晨报副刊》;引文自《周作人文类编·希腊之余光》,第424页。

② 诗人白采在他的长诗《羸疾者的爱》中就塑造了这样一个“病”的诗人形象:“我是一——/心灵的被创者;/体力的受病者;/放荡不事生产者;/——所有弱者一切的悲哀,都充满了我的全生命!”引自朱自清编:《中国新文学大系·诗集》,第290页,上海良友图书印刷公司,1935年。

③ 可参见《天狗》、《夜步十里松原》、《梅花树下醉歌》等。

置”，将其概括为“20世纪的时代精神”，而构成所谓“时代精神”的诸要素中，一种在绝望与消极中“挣扎抖擞底动作”，也被看做是新诗的“新质”所在，因为“现代的青年是血与泪的青年，忏悔与奋兴的青年”。^① 闻一多的描述一方面表达了他对新诗现代性的理解，另一方面也未尝没有传达他的阅读感受，在绝望与消极、血与泪、忏悔与奋兴等一系列并置词语形成的交替反差中，读者也不难感觉到某种同样存在于《女神》之中的痉挛节奏。

在20年代感伤、激越的文学空气中，以《女神》为代表的新诗，正因提供了这样一种激动不安的主体机制，而受到众多时代青年的追捧。^② 对精神的强度、热度的追求，似乎也成了一种普遍的诗学自觉。胡适的外甥胡思永，是当时一位活跃的新诗人，可惜也被肺病过早地夺去了生命。在生前，他曾反省自己写作的问题，在列出的缺点中，就包括“所受的刺激不深”一条。“我很希望我能够吃一剂猛烈的兴奋药，给我一个强大的刺激”，这是他对自己的期望。^③ “强大的刺激”或许能带来诗的新境界，但也导致了疾病的发作，^④ “病”与“诗”的关系，在他身上似乎得到了戏剧性的体现。在他之外，在20年代“患病”的诗人不在少数，因病早夭的新诗人也可举出若干，如刘梦苇，白

① 闻一多：《〈女神〉之时代精神》，《创造周报》第4号，1923年6月。

② 对此现象，沈从文后来有清晰的概括：“把生活欲望、冲突的意识置于作品中，由作品显示一个人的灵魂的苦闷与纠纷，是中国十年来文学其所以为青年热烈欢迎的理由。”《论朱湘的诗》，原载1931年1月15日《文艺月刊》；引自《沈从文全集》16卷，第140页，北岳文艺出版社，2002年。

③ 转引自胡适：《〈胡思永的遗诗〉序》，《胡适全集》12卷，第61页，安徽教育出版社，2003年。

④ 胡适在《〈胡思永的遗诗〉序》中写到：“思永自己盼望的‘强大的刺激’果然实现了。但他的多病而残疾的身体禁不住这‘一剂猛烈的兴奋药’，后来病发，就不起了。”《胡适全集》12卷，第63页。

采,朱大柟、杨世恩等。当然,重要的不是真实疾病的有无,而是“疾病”背后那个发热、易感、在不安中汲取能量的主体。在此“装置”中产生的新诗,由于体现了某种“病的美”,或许也可称为一种广义的“病中的诗”。

如果说作为诗之发动的“病”,在文学现代性的普遍背景下,构成了某种新诗的起源性“装置”,那么周作人无疑领悟到了这一点。用废名的话来说,这或许就是他的“知道”,他与早期白话诗人的差异(“原来的新诗运动的意义之不合事实”)也由此显露。本来,周氏兄弟对“文学革命”的理解,就与胡适所代表的白话路线有所不同,在语言工具的转变之外,更多地关注“思想革命”的价值,对新文学的现代品质,也有更深入的把握。^①与之相关的是,在早期新诗史上,周作人不仅是一个有力的辩护者,同时也作为一个反思者,留下了自己的身影。他在《〈扬鞭集〉序》、《〈旧梦〉序》、《〈农家的草紫〉序》等文章中对白话诗的批评,后来也被反复引用,被看做是对早期新诗“非诗化”倾向的自觉纠正。因而,废名在《谈新诗》中认为周作人具有“奠定诗坛”的功劳,甚至在胡适之外隐隐构成另外一个起点,这样的评价或许并不过分。^②

然而,值得进一步探讨的是,如果仅仅是这种“知道”,周作人也

^① 具体到新诗的话题,周作人在20年代的一系列批评实践,如为《蕙的风》的辩护,为“丑的字句”的辩护,对“诗的效用”的解说,以及对李金发怪异诗风的奖掖等,都显示了他的“知道”。

^② 废名在《〈小河〉及其他》一讲中说道:“较为早些日子做新诗的人如果不是受了《尝试集》的影响就是受了周作人先生的启发。”他还认为,“如果不是随着有周作人先生的新诗做一个先锋”,新诗革命也会如晚清的诗界革命一样,“革不了旧诗的命了”。废名:《论新诗及其他》,第71页,辽宁教育出版社,1998年。

不过是重申了一些常识性的教条，诸如诗应多一点“回味”和“余香”，诗应以抒情为本分、象征为精义之类，他的独特性并不能由此彰显。虽然，他对于早期白话诗的粗糙状态相当不满，但这并不等于他的趣味一定会被后来的浪漫、象征诗学所容纳。无论是在新诗尝试的初期，还是在进入“正轨”之后，周作人的位置都相当特殊，他的写作方式以及诗学趣味，很难在一般的新诗历史脉络中得到说明。从这个角度看，周作人日后反复声称自己不懂诗，不是诗人，并不完全出于一种自谦，他的态度甚至相当傲慢，对自己与其他新诗人差异的强调，未尝不是他的用意所在。

三

事实上，自《小河》开始，周作人的新诗写作就很难被归入一般的诗歌规范。虽然被胡适称为“新诗中的第一首杰作”，但《小河》似乎缺乏某种与其他新诗作品的“家族相似性”：它既不是简单的说理、写实，也非一般的象征、抒情，从寓言化的展开方式，到特殊的文学资源，再到莫名的历史忧惧感，都超出了普通读者的阅读期待。当然，周作人的作品中也不乏主题显豁的一类，尤其是那些描摹社会生活的诗歌，但它们也并非全部如想象的那样容易进入，比如1920年10月的《所见》一诗，只是以旁观的视角，记叙了城门外的一幕：

三座门的底下，
两个人并排着慢慢走来。
一样的憔悴的颜色，

一样的戴着帽子，
 一样的穿着袍子，
 只是两边的袖子底下，
 拖下一根青麻的索子。
 我知道一个人是拴在腕上，
 一个人是拿在手里，
 但我看不出谁是谁来。
 ……

毫无疑问，这一节诗是完全的写实，但面对诗行勾勒的人物、细节，相信读者会感到些许的困惑：这两个人是谁？他们的关系怎样？如果说一个牵着绳索，另一个是被索者，他们为何又是同样的衣着、同样的颜色？按照胡适《谈新诗》中的“金科玉律”，具体的写法或许是早期白话诗人的共同追求，而与具体性相联系的是语言对事物逼真、鲜明的呈现。在这节诗中，对生活片段的描述，的确体现了具体性的美学，但也恰恰因为过度的具体，外在的生活也显出一种封闭性和神秘性，似乎拒绝了主体阐释的介入。但这并不等于说，这首诗仅仅是毫无意义的“所见”^①，如果读者随同诗人一起观察、沉思，其实也能隐约感受到什么。这些不动声色的诗行，不只暗示了衰败、冷漠的社会氛围，对日常生活中微观暴力的细致体察，似乎也隐含在其中。

上文已言及，在1921年前后，周作人的诗作发生了转变，在保持一贯的散文化风格的同时，也由外向内，更多地偏重于主观感受的记

^① 成仿吾在《诗之防御战》（1923年5月13日《创造周报》第1号）中也曾引了这一节诗，并轻蔑地评价：“这不说是诗，只能说是所见，倒亏他知道了。”

录。其中,以《过去的生命》一首最为著名,它以独白的口吻,记述了病中的“我”在流逝的时光中怅然若失的体验,不仅内含了完整的意义模式,一个内省的抒情自我也清晰浮现。从语言到体制,它都可以称得上是一首标准的新诗,似乎能对任何一位现代读者敞开。然而,在类似“标准”的新诗之外,此时期另外一些诗作,仍然保持了前期作品粗朴的写实作风,大多用散漫的句法,勾勒一个生活细节,或草木、或昆虫、或人事,近乎简约的速写,并没有特别体现病中的苦痛、发热,所要传达的情绪,也总在若有若无之间。在西山碧云寺养病时写下的组诗《山居杂诗》,就是一个代表,下面是其中的第二首:

六株盆栽的石榴,
围绕著一大岗的玉簪花,
开着许多火焰似的花朵。
浇花的和尚被捉去了,
花还是火焰似的开著。

这一节短诗同样只是记录寺中的所见所闻,^①虽然在“和尚”与花朵的“火焰”之间,隐约有反讽性的对照,但作者也就点到为止,没有留下多少可资辨认的情绪模式。

在风格的层面,这样的作品或许体现出一种质朴、清隽之美,这也

^① 有关和尚被抓的事件,参见周作人在《山中杂信》中的记录,《周作人文类编·夜读的境界》,第5页。

是周作人的诗歌留给读者的固有印象。^①但只从风格层面着眼,似乎并不能揭示他的写作方法,比如,周作人在《〈扬鞭集〉序》中曾要求新诗应该包含一点“回味和余香”,这似乎表达了对诗歌含蓄之美的期待。通过意象的经营,思维的跳跃,来增强语言的暗示性,获得一种审美的愉悦,也是20年代之后新诗人们惯常的技巧。按理说,对于周作人风格简约的写作,也应作如是观。但其实不然,他的作品充满暗示性,但基本保持了语脉的流畅、完整,并没有依赖一般“远取譬”的象征、隐喻模式,在表达方式上有时甚至相当直接。如《小孩》一诗,也依照“所见”的方式,描述了一个小孩的形象以及树上乌鸦的叫声,并在结尾写道:“我在这些时候,/心里便安静了,/反觉得以前的憎恶,/都是我的罪过了。”这样的内省或许过于直白了,周作人只是顺手写下当时的想法,没有像现代诗人那样为了间接地表达,有意在“内”与“外”之间做出区分。换言之,内心的想法和外部的场景,对周作人而言似乎都是同样的,都只是刹那的感兴、写实的对象,这反而使这首诗读来有一种“异样”之感。

又以《山居杂诗》中的一首为例:

在槐树枝上吱吱的叫着。
听了这迫切尖细的虫声,
引起我一种仿佛枯焦气味的感觉。
我虽然不能懂得他歌里的意思,

^① 譬如,赵景深对周作人诗风的评价就是:“极平淡的事实,能够以极清隽的诗写出来,而能使人感着美妙的。”《周作人的诗》,原载1923年1月1日《虹纹季刊》第1集;引自孙郁、黄乔生主编《其文其书》,第75页,河南大学出版社,2004年。

但我知道他正唱着迫切的恋之歌，
这却也便是他的迫切的死之歌了。

听到树上的虫鸣，引起一翻生与死的联想，这一节诗并不难懂。但阅读这一节，我的感受还是“异样”的，觉得它与同类型的主观幻想之作，总有某些不同之处。诗人并没有刻意去激发读者对生命焦灼的联想，其实还是在陈说事实以及自己的想法。即便是略带“通感”性质的一句（“引起我一种仿佛枯焦气味的感觉”），也没有脱离写实的限制，他只是记录下来而已，感受虽然奇异，但没有超出常识的范围。碰到类似的感觉，其他新诗人在处理方式上，或许就没有如此的沉着、洗练了。^①简单的说，这一节诗意饱满，但没有所谓深度的隐喻性模式，它似乎完全出自一种率直、天真的观察。作为一个诗人，他只是把握到那个瞬间，把所思所想记录下来，诗也就完成了，诗歌的主观性也完全是客观化的。

上面所举诗例，自然不能代表“病中的诗”的全部，但也多少暗示出周作人新诗写作的特殊性。其难解之处，并非表现在语言、修辞的层面，也不是传达的内涵有多么深奥，而是在于一种独有的写作方式，它素朴、简约，又包含了某种“别扭”的处理，读者或许没有强烈地感受到什么，但在琐屑生活细节的刹那捕捉中，一种青涩、困苦的情绪也若隐若现。周作人在文学理念上，虽然不断重申抒情、言志的传统，但他具体的写作，却与“情感表达”的浪漫诗学无关。在他那里，写作对

^① 可将这节诗与郭沫若《新月与白云》中的一节做比较：“白云呀！你是不是解渴的凌冰？/我怎得把你吞下喉去，/解解我火一样的焦心？”两节诗都处理了某种焦虑的主题，但与周诗相比，郭诗中的主体投入无疑更为强烈。

应于一种对平凡事物背后意义变形与揭示的行为,更多的是一种艰难地把握瞬间颖悟的艺术。在这一点上,他的诗与文并无根本的不同。1921年的病中,周作人还有《碰伤》一文,自己颇为得意,在《知堂回想录》中还专门评价自己的写法:

我这篇文章写的有点别扭,或者就是晦涩,因此有些读者就不大能懂……但是那种别扭的写法却是我所喜欢的,后来还时常使用着,可是这同做诗一样,需要某种刺激,使得平凡的意思发起酵来,这种机会不是平常容易得到的,因此也就不能多写了。^①

周作人后来将自己的新诗称为“别样的散文小品”,的确说出了他与一般新诗人的差异,但在他这里“散文”所指的不仅有自由的句法,还指向了那种“别扭”的写法,他似乎总是有意回避过于强烈的表达,而总是在平凡之处“发酵”出诗意。废名曾将周作人与陶渊明相比。陶渊明由于缺少“辞采”与“才情”,与其他诗人相比并不是诗人,在魏晋六朝孤立成一派,而这恰好也是周作人的位置。^② 废名是从文章的角度立论的,但这不是一个文体层面的修辞问题,修辞背后的那个“我”——那种特殊的主体机制,才是问题的关键。要理解这一点,需要更多的展开,而在1921年的特定语境中,他对日本诗歌的亲近,就是一个可能的切入点。

① 周作人:《知堂回想录》(下),第136页。

② 废名:《关于派别》,1935年4月20日《人间世》第26期。

四

在1921年的病中，周作人“一边在养病，一边也算用功”，除了产生若干“病中的诗”外，他还撰写了一系列杂文，翻译了不少外国文学作品，而对日本诗歌的译介就是其中一个重点。^①在1921年8月20日《杂译日本诗三十首》前言中，他就这样写道：“今年春间卧病，偶看日本诗，译出若干首，近时到西山转地疗养，始能整理录出。”^②在写诗的同时又在译诗，两项平行的工作之间是否有所关联呢？将此一时期周作人的诗作和译作，进行参照阅读，的确可以发现某种互文性。例如，在他所译的石川啄木的短歌中，有这样一首：“运命来了坐著么，/几乎这样猜疑了，——/棉被沈重的夜半的醒时。”^③这几行书写的也是病中的经验，将抽象事物拟人化处理的手法，以及人对运命的感悟，都与《过去的生命》一诗十分相似。周作人的写作，是否受到了译诗的启发，也未可知，类似的例子，还可以举出若干。^④

由于语言的原因，日本诗歌偏向于短制，古时虽有长歌等形式，但

① 此一时期，周作人相继发表《日本俗歌五首》（1921年6月29日《晨报副刊》），《杂译日本诗三十首》（《新青年》9卷4号），《日本俗歌八首》（1921年10月23日《晨报副刊》），《日本俗歌四十首》（《诗》1卷2期），《石川啄木的歌》（《努力》4期），以及论文《日本的诗歌》（《小说月报》12卷5号）、《日本诗人一茶的诗》（《小说月报》12卷11号）等。

② 周作人：《陀螺》，第229页，北京：新潮社，1925年。

③ 同上书，第226页。

④ 再如，千家元麿的《苍蝇》一诗，描摹了一对拉着土车艰难前行的夫妇，虽有苍蝇“云一般的飞起”，但他们“毫不为意”。诗的结尾是这样的：“这样的人是到天国去的，/即使我们下了地狱。”（引自《陀螺》，第238页）先是叙述某一平凡物象，在结尾引入自我的反省或忏悔，类似的展开方式，也出现在周作人的《小孩》、《苍蝇》等诗中。

流行于后世的只有短歌、俳句、川柳等。“诗形既短，内容不能不简略，但思想也就不得不求含蓄”，因而便不能不讲文学上的经济：只要将点捉住，利用联想，暗示出情景。^① 在1921—1923年间，周作人对于日本诗歌，可以说相当狂热，不仅积极译介，并有意将其轻妙的形式引入中国，他对小诗的提倡，在很大程度上也得益于对日本诗歌的借鉴。对于这个问题，后人已有充分的论述，本来不应再多费笔墨，但有一点需要补充的是：周作人对日本诗歌的兴趣，不只在其简约、玄小的诗体，吸引他的还有那种素朴又不乏俳谐之气的境界。这也部分解释了为什么当时小诗的兴盛，与周作人的提倡有关，但真正能吻合于他的期待的却寥寥无几。^② 对于这个问题，周作人自己也有一定的说明，在《论小诗》一文中，他明确地指出当时的小诗有两种来源：印度和日本。它们在思想上也迥然不同：一为冥想，一为享乐。在做出区分后，他又援引一些具体的诗例，让读者进一步体会其中的差异：比如，俞平伯的《忆游杂诗》在序中说及日本短诗，但在周作人看来，“实际上是别无关系的”，其中最近似的一首，“也是真正的乐府精神，不是俳句的趣味”，而《湖畔》中汪静之的一首，“却颇有短歌的意思，这一派诗的重点在于有弹力的集中”。^③ 很显然，周作人不断在暗示读者，自己对小诗的兴趣并不是笼统、无条件的，而是有所偏好，有所选择，有所

① 周作人：《日本的诗歌》，1921年5月刊于《小说月报》12卷5号；引自《周作人文类编·日本管窥》，第251—252页。

② 朱自清在1922年就指出：周作人翻译的日本诗歌影响甚大，“但所影响的似乎只有诗形，而未及于意境与风格。因为周君所译日本诗底特色便在它们的淡远的境界和俳谐的气息，而现在流行的短诗里却没有这些”。朱自清：《短诗与长诗》，《朱自清全集》第4卷，第54页，江苏教育出版社，1996年。

③ 周作人：《论小诗》，引自《周作人文类编·本色》，第715—717页。

强调。

究竟什么是他心目中理想的小诗呢，周作人在《论小诗》中也给出了一些相对明确的说法，比如要表现“一地的景色，一时的情调”，必须“真实简练”等。有意味的是，相对于含蓄、轻妙等美学品质，他更看重诗歌中的某种“现实感”：“所以小诗的第一条件是须表现现实感，便是将切迫地感到的对于平凡的事物之特殊的感兴，迸跃地倾吐出来，几乎是迫于生理的冲动。”^①在这段话里，周作人一方面从生理学的角度，重申了诗之发生的刹那性、自发性；另一方面，所谓“现实感”在“迫切性”之外，也与“平凡的事物”的感兴相关，而这种看法也是来自他对日本诗歌的阅读。日本的小诗虽然以含蓄见长，但也经历了的演变，各家各派有纷繁的取向，或闲寂、或鲜明、或庄严、或滑稽，但在周作人看来，“表面上倾向不同，实写情景这个目的，总是一样”。^②当论及日本“新派的歌与旧派的区别”时，他就谈到“新派的特色，是在注重实感，不偏重技巧这一件事”，并引述新派歌人与谢野晶子的说法，将构成“实感”的条件概括为五项：真实、特殊、清新、幽雅及美。^③显然，他关于小诗“现实感”的论述是从这里转抄而来，只不过日本“新派”诗歌的特色，已被他提升到了原则性的高度。

无论是“实写情景”的说法，还是对“现实感”的强调，都表达了周作人诗歌趣味的人间性。在他所译的日本诗人中，尤其看中小林一茶，曾专门撰文分析，指出因为特殊景况的关系，造成一茶“一种乖张而慈悲的性格”，他的诗不仅脱离了闲寂的禅趣，也不止于诙谐与洒

① 周作人：《论小诗》，《周作人文类编·本色》，第718页。

② 周作人：《日本的诗歌》，《周作人文类编·日本管窥》，第258页。

③ 同上书，第254页。

落，“他的诙谐是人情的，他的冷笑里含着热泪”；他的诗虽千变万化，“叙景叙情各方面都有”，“但在这许多诗的无论那一句里，即使说着阳气的事，底里也含着深的悲哀。这个潜伏的悲哀，很可玩味”。^①周作人对于一茶的评价，未尝不可挪用到他自己身上。他在1921年病中写下的诗句，虽然不能算做是什么“小诗”，但在内在的气息上，却与他偏爱的日本小诗并不遥远。这些诗句聚焦于平凡的事物，在素朴的感兴中也潜伏了种种难言的困苦与无助，连那种随随便便直接袒露主观想法的“写实”作风，也与他笔下的一茶很接近。^②

木山英雄在讨论周氏兄弟与日本作家正冈子规的关系时，曾指出他们在面对死亡意识时，都采取了一种相近的“唯物论”倾向，即通过将主观的死之想象客观化，而获得一种诙谐与豁达。然而这毕竟特殊，“日本文学自然主义之后对于身心与痛苦的表现，大有安于自我之主观性上的倾向”^③。木山的表述理解起来有相当的难度，但所谓“唯物论”态度似乎指向了一种打破现代文学主体限制的可能。将周作人诗歌清淡的写实性，放在木山的思路中去考察，会有怎样的解说呢？如果说以“病的美”为表征的不安、热动的气息，构成了新诗乃至新文学的前提，也贯穿了它的历史展开：在自我与社会的关系上，它表现为激烈的不满与批判，在个体意识层面表现为苦闷、焦灼的主题，在

① 周作人：《一茶的诗》，1921年11月刊《小说月报》12卷11号；引自《周作人文类编·日本管窥》，第264、272页。

② 周作人对一茶的诗有这样的评价：“在句与想之间没有一点阻隔，仿佛能够完全透明的看见一茶这个人的衷心了。”《一茶的诗》，《周作人文类编·日本管窥》，第268页。

③ 木山英雄：《正冈子规与鲁迅、周作人》，赵京华编译《文学复古与文学革命》，第137—157页，北京大学出版社，2004年。

形式层面上则表现为修辞热度、强度和新异性的追求，那么周作人的文字显然缺乏这种气息，他的诗虽然也产生于病中，但发热、苦痛并没有带来过度的紧张，一切的呈现依旧是唯物的、写实的，在隐忧的自我与平凡的对象之间，所发生的关系也相对随意、即兴，恰恰因为缺乏那种强烈的主体机制，世界琐碎的纹理无拘束地向语言敞开了。在西洋文学的挣扎与颓废之外，这样的主体形象似乎更多与所谓“东洋人的悲哀”相关，甚至并不发生于现代诗歌的模式之内。

虽然，周作人对“病中的诗”的发明，接近于一种罗曼蒂克的想象，暗含对现代文学普遍“装置”的体认，但正如上面所讨论的，他的“知道”里也的确包含了某种“不知道”，他的趣味天然地倾向于另外的情调，并在无形中溢出了那个普遍而热动的“现代”。在谈及周作人的独特诗风时，沈从文曾这样写道：

使诗朴素单一仅存一种诗的精神，抽去一切略涉夸张的词藻，排除一切烦冗的字句，使读者以纤细的心，去接近玩味，这成就处实则也就是失败处。因这个结果，文字虽由手中而大众化，形式平凡而且自然，但那种单纯，却使读者的情感奢侈，一个读者，若缺少人生的体念，无想象，无生活，对于这朴素的诗，反而失去认识的方便了。^①

这段话可谓“知人”，周作人素朴诗歌的隐晦之处及其与一般新诗的内在距离，沈从文已讲得很清楚了。正是因为“溢出”了那个现代，他

^① 沈从文《论刘半农〈扬鞭集〉》，原载1931年2月15日《文艺月刊》2卷2号；引自《沈从文全集》16卷，第123页。

的诗歌“反而失去认识的方便”，很难在后来的读者那里获得真正的同情。

五

1923年之后，周作人基本上放弃了新诗的写作，像一个病愈的人恢复了清明的理性，此后谈起自己的诗，也总是一副惭愧的姿态。^①不知是否因为病中经验过于深刻，“诗”在他那里，甚至成了需要刻意回避的东西。在1931致废名信中，周作人就提醒自己的高足：“不知近来是在写散文，抑仍写诗乎？鄙意做诗使心发热，写散文稍为保养精神之道，然此亦是一种偏见，难得人人同意也。”^②这样的忧虑，或许过于夸张了，在文学与养生的层面以外，似乎还连缀了一种更大的不安。事实上，让周作人忧心忡忡的，并不是诗对个体身心的扰乱，而是那种作为“装置”存在的主体机制，在现代中国峻急的空气中，它“使心发热”的作用会显示出更大的破坏力。在1927年写下的《谈虎集》后记中讲到：“我恐怕我的头脑不是现代的……压根儿与现代的浓郁的空气有点不合，老实说我多看琵琶词侣的画也生厌倦，诚恐难免有落伍之虑。”^③此时，曾在“病的美”中看出求生意志的周作人，已告别

① 比如在1924年的《苍蝇》一文中，他顺手引用了三年前卧病写下的同名诗作，但随后又举出小林一茶咏苍蝇的名句，认为其能在“秋秽的气色”中“表出温暖热闹的境界”，感慨道：“我读这一句，常常想起自己的诗觉得惭愧，不过我的心情总不能达到那一步。”《苍蝇》，原载1924年7月13日《晨报副刊》；引自《周作人文类编·人与虫》，第153—155页。

② 周作人：《与废名书十通》，《周作人文类编·夜读的境界》，第663页。

③ 周作人：《谈虎集》后记，《周作人文类编·夜读的境界》，第543页。

了那个普遍的现代主义了。而所谓“现代的浓郁的空气”，并不单指向了文艺，对特定历史境遇的忧惧感受，已包含在其中。

上文已谈到，作为一种广义的“病中的诗”，新诗乃至新文学奠基于一个热动、不安的主体。这与自晚清以降普遍的浪漫、激进氛围有关，但支撑这一文学“装置”的社会条件，也应纳入考察的范围。1937年，周作人曾有《老年的书》一文，很少被人注意。这篇文章从日本作家谷崎润一郎谈起，周作人发挥“文抄公”的作风，大段引用了谷崎的文字，其中有这样一段：

读日本的现代文学，特别是读所谓纯文学的人，都是十八至三十前后的文学青年，极端的说来只是作家志望的人们而已……目前日本国内充满着不能得到地位感觉不平的青年，因此文学志愿者的人数势必很多，有些大报也原有登载那些作品的，但是无论如何，文坛这物事是完全以年青人为对手的特别世界，从自然主义的昔日以至现在，这种情形毫无变化。

和周作人相仿，谷崎也自认“与现代的艺术观根本的不相容”，这种看法与他对日本现代文坛状况的判断有关，即：这是一个“文学青年”的世界，虽然文学潮流在更替，但文坛的构成方式却不会改变。在这样的现代文学中，他总感觉“一定有什么缺陷存在”，甚至还散发出某种“文学青年的臭味”，所以转而期待一种可以供“大人们”阅读的文学，他将其说成是“一种安心与信仰的文学”、“心的故乡的文学”。

谷崎的感慨针对日本文坛而发，但挪用到中国也未尝不适用，因为从总体上说，新文学的主要追随者、消费者，也不外是那些掌握些许

文化资本但处身于权势网络之外的青年：一方面，“普遍与真挚”的理念以及白话文的浅近易学，为这些边缘青年提供了一种价值确立的新方式；另一方面，新文学浪漫的表达模式，也成为“穷”“愁”之中自我认同的源泉。在某种意义上，所谓广义的“病中的诗”，也正是产生于“不能得到地位感觉不平的青年”之中，它内在动荡、紧张的气质，也与普遍性的社会压抑相关。对于谷崎的看法，周作人显然十分认同，还进一步补充说，中国所需要的文学“未必是给与安心与信仰的，而是通达人情物理，能使人增益智慧，涵养性情的一种文章”。^①至于现代文学的缺陷是什么？何谓“文学青年的臭味”？无论是谷崎还是周作人都未进一步说明，但从他们提出的所谓“心的故乡的文学”，“通达人情物理的文章”来看，也可大致揣测，那种在颓废与挣扎之中表现出的主体机制，肯定在他们疏远的范围之内。但与谷崎不同的是，让周作人忧惧不已的，不只是文学生活多样性的丧失，还有青年文化本身的狂热与非理性特征，在“病中的诗”与激进的社会运动之间，某种内在的勾连也不断为历史证明。

1921年，周作人曾抱怨新开垦的诗坛几近荒芜，呼吁大家继续“诗的改造”。^②但就在他的诗歌热情冷却之时，随着新文学的普遍扩张，他所忧虑的“病中的诗”也进入了一个泛滥的时期，颓废、苦闷的诗人形象，也被众多文学青年争相消费、效仿。这种现象一时间也成为诟病的焦点，针对新诗的质疑、批评以至丑化，在当时的报刊上也屡

① 周作人：《老年的书》，《周作人文类编·夜读的境界》，第166—169页。

② 周作人：《新诗》（署名子严），1921年6月9日《晨报·副刊》。

见不鲜。^① 这些批评来自各个方面，也表达着不同的诉求，其中来自一批年轻的共产党人的声音尤为强劲。^② 在这批政治家的眼里，青年沉溺于文学，尤其是沉溺于诗歌，都是一种娇纵、虚浮的生存方式的表现，“诗的生活”本身就是一种病态^③，它的兴盛导致了对其他运动空间的侵占。^④ 在这个意义上，对“诗”的批判并不发生在文学的层面，其目的在于将众多“不能得到地位感觉不平的青年”从符号化的世界中引导出来，加入到社会政治运动中来。在社会革命兴起的大背景中，类似的发难并不是孤立的，在很大程度上表达了某种总体的趋势，但在这一过程中，别有意味的是，“病中的诗”作为一种生活方式，虽然被彻底清算，但其背后隐含的那个“病”的主体，却并没有被轻易拒绝。在相当多的论述当中，文学之中的感伤、颓废情绪，被看做是主体觉醒的一种标志，因而也具有了正面的价值。一位作者在为“感伤”

① 一位年轻的作者就发出这样的慨叹：“近来平凡的新诗的盛产，几乎成了普通的人的讥叹的资料。”屿禾：《给爱好文艺的青年》，1924年7月11日《晨报·文学旬刊》。

② 比如，中国社会主义青年团的机关刊物《中国青年》自1923年底到1924年，就连续刊载邓中夏《新诗人的棒喝》、《贡献于新诗人之前》，恽代英《八股》，秋士的《告研究文学的青年》，楚女《诗的生活与方程式的生活》、远定《诗人与诗》等文，集中火力对以新诗为代表的新文学发起猛烈的批判。

③ 这种判断在肖楚女的笔下，得到了漫画式的呈现，那些过着“诗的生活”的人：“大都非常放纵，不自检束。他们是时时刻刻把自己底精神埋葬在一种神忽飘逸的景况里。……他们底一切言行，在他们自己，方且自命为‘名士’，为‘艺术的艺术家’，为‘风流才子’，为‘高人逸士’……刘伶，李白，唐寅，王尔德（Wilde）……就是他们底代表。他们这种怯懦的疯人生活，除了‘浪漫’没有一点别的意义——和‘诗’之成立于想象的构造之幻一样。”楚女：《诗的生活与方程式的生活》，《中国青年》第11期，1923年12月29日。

④ 邓中夏的一段话，便道出了这种忧虑：“今日办一个弥洒，明天办一个湖光；今日出一本繁星，明天出一本雪朝……真是风靡一时，几乎把全中国的青年界都被他们占为领域了。”中夏：《新诗人的棒喝》，《中国青年》7期，1923年12月1日。

辩护时,就这样写道:“感伤”不是什么“假的情绪”,而是包含一定的社会必然,“因为居住在现代的中国社会里面的现代中国人多少都是‘受了社会上许多的苦恼欺骗’的”,“感伤虽也是没用的,但却是对于压迫的觉悟,反抗的起点”。对感伤之人,他也抱着乐观的态度,“因为他们的的确确的觉悟到社会的压迫而发出呼叫了,他们可以进一步走上反抗的路了”。^①无论是“感伤”,还是“病态”,本来是文学青年的“原罪”之一,但作为一种蕴积的能量,也可被导入正确的方向,原罪随之被化解,“病”也随之被医治。在20年代中后期,大量文学青年向政治青年的转化,就是一个不争的事实。

从颓废、病态到反抗、求生,围绕“病”展开的辩证关系,其实已出现在周作人1920年代初的《三个文学家的纪念》、《新文学的两大潮流》等文章中,他似乎已先于他人,做出了历史的预言。但他的“知道”里仍包含了某种“不知道”,正如对“诗”的戒惧一般,他对狂热、不安的青年文化在整体上也持怀疑态度,这与他个人的人格气质有关,但同时也出于对不断激进的社会现实的感受。刚才提到的《谈虎集》后记,就是写于残酷杀戮的1927年。在这一年,南方的清党与北方的讨赤,让周作人感到无比的震惊,他所言及的“现代的浓郁的空气”,指向的是现代气息中的狂热与专断:“凡过火的事物我都以为不好,不宽容也就算作其中之一。”^②因而,如同看到小河在堰下的打转,对一切狂热、浪漫、非理性、信仰、革命的疏远,在他那里是结构性的。其中,他对“诗”的疏远,虽然不是一个多么重要的主题,但确实也显现了那种结构。

① 萍若:《论“不准感伤”及其他》,连载于1926年7月《世界日报副刊》1卷15号、16号。

② 周作人:《谈虎集》后记,《周作人文类编·夜读的境界》,第543页。

六

从颓废、挣扎的诗歌到激进的社会革命，文学与政治之间的能量转换，或许是一种历史进程中的常态，要呈现内部的错综、纠结，已超出了本文的话题范围。但从某个角度看，当这一转换在逻辑上过于流畅、自明的时候，不由得会使人疑问这种文学是否缺少一些不易被历史消化掉的品质呢？那种以不安、热动为核心气质的深度模式，是否也会因过于单调而流于浮泛呢？如果说使人灵魂发热的诗歌，只不过是历史内在动荡的一种表现，那么挣脱历史内在限制的可能，便不能寄托在该文体之上了。对于这样的文学，周作人是同样不信任的，后来在谈及早年的《小河》时，他主动说明自己所要表达的不过是很旧的东西，“简直可以说这是新诗人所大抵不屑为的，一句话，就是古老的忧惧”。^①对于历史的“忧惧”之情，在周作人那里是一贯的主题，有趣的是前面那一句：“简直可以说是新诗人所大抵不屑为的”，周作人还是想以自贬的方式，摆脱与新诗的瓜葛，但依照正话反说的逻辑，他其实也提出这样一种质疑：在“现代的浓郁的空气”之外，他那种特有的暧昧、芜杂、混合了洞察、虚无与滑稽情绪的特殊经验，是否也难以为一般的新诗模式所容纳呢？

事实上，声称不是诗人的周作人疏远了新诗，但并没有放弃诗歌，自1934年“请到寒斋吃苦茶”那两首“五十自寿诗”开始，他开始尝试另外一种类型的诗歌，陆续写出《苦茶庵打油诗》、《老虎桥杂诗》等一

^① 周作人：《苦茶庵打油诗》后记，《周作人文类编·夜读的境界》，第631页。

大批旧体诗作。众所周知,其中两首“寄沉痛于悠闲”的“五十自寿诗”轰动一时,还引出一场笔墨官司。胡风在读后就发出这样的慨叹:“然而,这个作者却就是当年为诗的解放而斗争过了的《小河》的作者。”^①在两首“炉火纯青”的七律中,胡风感到的是所谓“过去的幽灵”的重现,然而此时“谈狐说鬼”的周作人与《小河》时代的他,在内在气息上其实没有根本的变化。或许是怕引起误解,周作人对自己的这些旧体诗,也作过多次的解说。一方面,他将其命名为“打油诗”、“杂诗”,为了凸显非新非旧的另类特征:“第一它不是旧诗,而略有字数韵脚的拘束,第二也并非白话诗,而仍有随意说话的自由”^②;另一方面,他也不断提及它们与《小河》的联系,表达的主题无外古老的“忧与惧耳”,而且他的诗歌无论新旧,“当作文章看,亦为始不可”^③。在周作人自己的理解中,他的新诗和旧诗的差异,没有想象那么大,它们都与正统的“诗”有所区别,但作为一种别样的文章,自己写起来却顺手随意。

在现代文学史上,像周作人这样转向传统文学样式的例子,当然不胜枚举,有关20世纪旧体诗写作的评价与定位,也是文学史上一个充满争议的课题。但具体到周作人的个案,在新与旧的对话之外,更值得关注的是他诗歌写作内在的延续性,即他实际上在尝试一种相对自如的诗歌方式,以容纳那些“新诗人所大底不屑为”的历史感兴,他将自己的诗当做“文章”来看,也是在有意表露这种想法。与胡适“作

① 胡风:《过去的幽灵》,载1934年4月16、17日《申报·自由谈》;孙郁、黄乔生主编《回望周作人:是非之间》,第110页。

② 周作人:《老虎桥杂诗》题记,《周作人文类编·夜读的境界》,第634页。

③ 周作人:《苦茶庵打油诗》后记,《周作人文类编·夜读的境界》,第630页。

诗如作文”的提法不同,在周作人这里,“文章”指向的不只是形式、句法的散文化,更多地还是与一种无拘束的主体开放性有关。相形之下,那个紧张热动的“病”的主体,则在对应于诗之深度模式之外,多少有点僵硬、拘谨。实际上,周作人也明确表达过这种抱负。在晚年所作的《〈知堂杂诗抄〉旧序》中,他抛出“情动于中而形于言”的传统诗学,作为自己趣味的对立面,自嘲地写道:“我哪里有这种不知手之舞之足之蹈之的材料,要来那末苦心孤诣的来做成诗呢?也就只有一点散文的资料,偶尔想要发表罢了。”由此出发,周作人理直气壮地为自己的“杂诗”辩护:“这当初是自谦,但同时也是一种自尊,有自立门户的意思……这里包括内容和形式两重,正如题记中所说,有如散文中的那种杂文,仿佛是自成一家了。”^①在这一点上,他从新诗转向杂诗,与将自己的写作定位于“文章”而非文学,具有相当的同构性,通过这样的选择,他也无形中强化了自己对那一套文学“装置”的疏远。

当然,无论是新诗还是杂诗,周作人的写作的确只是“自成一家”,不仅没有充分展开,而且也不可能在“现代的浓郁的气氛”中获得完全的同情。重新检讨他诗歌的内在理路,给予一定的文学史说明,或许并不重要。然而,如果能从他的立场、趣味出发,去审视新诗并不长久的历史,探讨它特定的文化形象,乃至内在的限制,某种反思性的视野也可能随之浮现:作为体现现代历史内部紧张的文体,新诗一定天然地局限于那种主体模式吗?在追求修辞强度、情感强度的同时,它是否也会缺失了某种更自如的经验穿梭能力?作为一种激进的青年文化的产物,新诗能否可以进一步“成年”,对应于更成熟更谈谐的

^① 周作人:《〈知堂杂诗抄〉旧序》,《周作人文类编·夜读的境界》,第639页。

心智？对上述问题的追问，并不意味着一种旁观式的质疑，而恰恰体现了某种对新诗历史可能的内在肯定，因为在某些时候，来自内部的自我“疏远”要比对自身前提的制度化重申更为重要。在这个意义上，周作人当年有限的尝试，连同他的“知道”与“不知道”，虽不见得有多高的诗学价值，但仍可包容于新诗不断展开的活力当中。

——原载《新诗评论》2008年第一辑

小大由之：谈卞之琳 40 年代的文体选择

1978 年，诗人卞之琳在《〈雕虫纪历〉自序》中，写下了一段著名的文字，意在总结自己 30 年代的诗歌写作：

当时由于方向不明，小处敏感，大处茫然，面对历史事件、时代风云，我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应。这时期写诗，总像是身在幽谷，虽然是心在峰巅。^①

在特定的历史情境下，这一“事后”追溯不仅出于诗人的自谦，也包含了主动的“自贬”，美学和意识形态的双重规约，无疑潜在地作用其中。但在研究者日后的反复引述中，这段文字在某种程度却被结论化了，“小处敏感，大处茫然”，似乎成了卞之琳在新诗史上最经典的投影。

当然，随着文学史研究前提、性质的整体转换，支撑诗人“自贬”的一系列前提，诸如个人与时代、审美与历史、小与大之间的价值等级，也发生着或隐或显的变化。最近，诗人臧棣更是大胆地提出，“小处敏感”并非是一种缺陷，相反，卞之琳的价值恰恰在于发现了“小”，

^① 卞之琳：《雕虫纪历》自序，《卞之琳文集》中卷，第 446 页，安徽教育出版社，2002 年。

对于“小”的专注，也是他留在新诗史上的“一笔最真实的遗产”。^①评价的翻转，基于对新诗历史合法性的不同判定，为了挣脱宏大历史的化约作用，对现代诗歌自主性、独特性的捍卫意图，在这一学术“新见”中，也不言自明。然而，值得注意的是，无论最后的结论偏向哪一极，“小”与“大”之间的二元关系，似乎都是评价的共同框架，有关某一类型的现代诗歌（以卞之琳为代表）的基本想象，也从中引申出来，即：这主要是一门关乎“小”的艺术，某种与公共的、宏大的历史话语的疏离，是其核心特征乃至本质所在，后人或毁或誉，均与此有关。

作为一种历史抽象，“小”与“大”之间的对峙，的确构成了审视新诗历史的一种有效尺度，激活了一个可待进一步展开的思考空间。但可以补充的是，如果换一个角度，回到历史的脉络里，细致检讨卞之琳的写作历程，会发现这位关注“小”的诗人，其实并不缺少“大”的抱负。在 40 年代，他曾一度终止了诗歌写作，转而“妄想写一部‘大作’，用形象表现，在文化上，精神上，竖贯古今，横贯东西，沟通了解，挽救‘世道人心’……”^②“妄想”的大作，就是他历时八年埋首写出，后来又亲手毁掉的长篇小说《山山水水》。从“小”到“大”的文体转换，结果是悲剧性的，在诗人自己以及他人看来，也只是一次意外的、不成功的“出轨”。然而，在卞之琳个人的文学生涯中，这一转换却具有特殊的意义：一方面，它涉及了一个诗人的文学抱负、能力，在复杂的现代历史中如何展开的问题，另一方面，“小”与“大”之间的辩证张力，也使得“诗”这一文体的历史位置，从一个侧面被曲折地凸显了出来。

① 臧棣：《臧棣访谈录：诗歌就是不祛魅》，木朵提问，《先锋诗歌档案》，第 119 页，重庆出版社 2004 年。

② 卞之琳：《雕虫纪历》自序，《卞之琳文集》中卷，第 452 页。

在卞之琳早期的诗歌中,关注“小”,即回避公共化的宏大题材和夸诞的语言方式,从日常的琐屑、细微之处——“小人物”、“小物件”——入手,发展出一种精妙的表现力,的确构成了一种特殊的诗艺,也为他赢得了文坛上最初的好评。^①这既是一种个人文学敏感的体现,与象征主义诗歌方式的影响也不无关联,在卞之琳翻译的哈罗德·尼柯孙《魏尔伦与象征主义》一文中,这一点就被着重强调:

仿佛天真的小孩对陌生人饶舌,谈他的玩具,谈他的亲戚,魏尔伦自以为他经验里最小的事件也是了不得的有趣,差不多是天大的重要。和惠特曼(Walt Whitman)一样,他对于一切兴味浓厚,他觉得什么都有趣,“哪怕是最小的毫末”,他觉得什么都有灵。^②

谈论“最小的毫末”,这样一种诗艺策略,区别于同一时期浪漫的、粗暴的诗歌,为新诗创造了新鲜的感性,因而在30年代具有特定的文学史意义。更意味的是,朝向“小”的努力,也蕴涵了某种有关“诗之本质”的现代理解。后来,朱自清在讨论卞之琳、冯至的诗歌写作时,

^① 参见沈从文为卞之琳《群鸦集》(未出版)所写的附记,原载1931年5月1日《创作月刊》创刊号,收入《沈从文全集》16卷,第308—313页,北岳文艺出版社,2002年。

^② 哈罗德·尼柯孙:《魏尔伦与象征主义》,卞之琳译,原载《新月》第4卷第4期,引自《卞之琳译文集》中卷,第256页,安徽教育出版社,2000年。

就不仅称道二位诗人对“平淡的生活”、“琐屑的事物”的发现，而且依托于一种典型的现代审美主义话语（强调日常感性的优先性），将对稍纵即逝感觉的捕捉和组织，认定为诗与“别的文艺形式”的区别所在。^①

在一个剧烈变动的时代，对日常感性的关注，容易被指责为一种对自我的沉溺，卞之琳后来的“自贬”，也遵循了这样一种逻辑。但需要指出，在卞之琳这里，对于“小”的关注，本身并不是自明性的，或者说并不仅仅止于“小”本身，尤其是在 30 年代中期，借助“淘洗”、“提炼”、“结晶”、“升华”，废黜琐细之物的日常性，追求一种日常经验、具体历史之上的超越性心智——一颗“慧心”，才是他诗艺的关键。换言之，在意象的跳荡和空间的延展中，某种向超越性（或“大”）境界敞开的可能，其实包含在对“小”的关注之中。这一点，也落实为具体的写作技巧，李广田在讨论“章法与句法”时，首先就指出：

作者最惯于先由某一点说起，然后渐渐地向前扩伸，进一步又由有限的推衍到无限的。在这情形中，作者仿佛只给读者开了一个窗子，一切境界都在那窗子后边，而那境界又仿佛是无尽的。^②

通过句法的推衍、腾挪，卞之琳 30 年代中后期的一批诗歌，虽然规格不大，聚焦于独立的意象和个人片段的感受，但一种包容广阔时空的努力愈发强烈，最为极端的例子就是《距离的组织》，短短数行，却利

① 朱自清：《诗与感觉》，《新诗杂话》，第 15—16 页，三联书店，1984 年。

② 李广田：《诗的艺术——论卞之琳的〈十年诗草〉》，《诗的艺术》14 页，开明书店，1947 年 7 月版。

用相对的观照,以及用典、注释,实现了不同时代、空间经验最大程度的交织,^①可以说诗文体的承载力,已经达到了某种极限。

对“小”的开掘反而导致对“大”的容纳,这种诗艺上的追求,也可从卞之琳偏爱的一些意象中看出。譬如“地图”,卞之琳从儿时起,对它就有强烈的兴趣,“足不出户,可以把世界尽收眼底”,对于一个对世界保持好奇心的人来说,这本身就是一个奥秘。在他的诗歌写作中,对“地图”意象的频繁使用,也是一个值得关注的现象。^②“地图”虽小,却可以尺幅千里,这一特征恰好体现了“小与大”之间的辩证关联。另外,诗人笔下出现的超越性心智的象征,无论是“圆宝盒”还是“白螺壳”,也都是类似的容器意象,虽然空灵小巧,但也能包罗万有。

在坚持“小”的原则的同时,释放“大”的关怀,“小”与“大”之间的辩证转化,对于迷恋相对性主题的诗人来说,是不成问题的。这说明,关注“细小的毫末”不简单地等同于一种主观感性的营造,而是对应于一种客观心智不断提升、不断成熟的要求,它也使得诗人的表述,一方面疏远于公共的语言方式,但另一方面,并未放弃诗歌介入历史的独特可能性。因而,虽然卞之琳的诗作吻合于有关“纯诗”的期待,但也不乏进行历史、政治解读的空间^③，“小与大”之间的丰富弹性,动

① 用朱自清的话来说：“这篇诗是零乱的诗境，可又是一个复杂的有机体，将时间空间的远距离用联想组织在短短的午梦和小小的篇幅里。”朱自清：《解诗》，《新诗杂话》，第14页。

② 张曼仪在《卞之琳著译研究》第41页中，也集中讨论了这个问题，香港大学中文系，1989年。

③ 譬如针对《距离的组织》中“想独上高楼读一遍《罗马衰亡史》”一句，唐湜就议论道：“这儿的‘罗马’不就暗示着当时我们这个老大古国么？这诗写于亡国危机日益迫近的1935年，当时的局势叫身处古都危城的诗人不免起了深深的衰亡之感。”《六十载遨游在诗的王国——贺卞之琳先生诗创作六十周年》，《翠羽集》，第168页，山东友谊出版社，1998年。

摇了那种“诗”与“历史”无关的一般性理解。

像“地图”那样，能“以尺幅包容天下”，这一点可以看做是卞之琳潜在的文学抱负。然而，某种写作的困境也恰恰发生在其中，或者说，在上述抱负和诗歌方式的实际承载力之间，并非没有矛盾。从修辞的角度讲，矛盾可能显现为过度的“负载”破坏了诗歌的完整与流畅，除此之外，更为突出的困境或许还表现在：由于秉承一种象征主义的超验立场，当诗人努力跳出“小我”，包容外部的经验时，为了获得心智的结晶，外部“经验”在不断提炼中，也被抽象化了。在卞之琳那些浸染了“色空”观念的诗中，对一颗烛照世界的“慧心”的追求，要远比开掘世界本身的纷繁现象重要。“一颗晶莹的水银/掩有全世界的色相，/一颗金黄的灯火/笼罩有一场华宴”，是《圆宝盒》中的名句，诗人许迟在 40 年代的一篇文章中，就对相关的意象结构作出了细致的辨析：

他想把一场华宴抹去而追求金黄的灯火，以贮藏在圆宝盒里，他想把全世界的色相踢开而抓住一颗晶莹的水银，以贮藏在圆宝盒里。^①

在许迟的论述中，如果“华宴”特指具体的历史场景，而“水银”象征着知性的美，那么，这样的辨析其实包含了对卞之琳诗歌的玄学化倾向的批评。这也说明，除了保持一种超越性的智慧结晶态度，一种更为有效、更为综合的历史经验处理能力，也没有被真正发展出来。于

^① 许迟：《圆宝盒的神话》，《抗战文艺》八卷四期，1943年5月15日；收入张曼仪编《卞之琳》，第237页，三联书店（香港），1990年。

“华宴上歌咏”，是徐迟为诗人提出的建议，而如何化解这一困境，其实已为诗人 40 年代的文体转换埋下了伏笔。

二

1939 年，诗人自编诗集《十年诗草》，意在总结过去，也是结束过去（“1939 年后，我一度完全不写诗”^①）。在此前后，他个人的生活和写作也发生了巨变，这包括在广阔内陆的游历和访问，响应号召写作《慰劳信集》和短篇小说、通讯，以及与女友张充和间复杂的情感纠葛等。从某个角度说，在战争的特定场景中，这种“巨变”也是许多作家的共同经历，在一般的叙述中，甚至具有转型的意味，诸如从个人到时代，从抒情到叙事，从“小”到“大”等。后来，闻一多在一次公开发言中，就曾称赞卞之琳不再写诗，“这是他的高见”，因为这意味着诗人走出了他的象牙塔。^②对于这种评价，卞之琳似乎并不认同，在晚年的一篇文章中，他这样写道：

问题不在于我写不写诗、我走不走出向象牙塔，问题的实质是 1944 年开始闻先生积极参加了当前的实际斗争，而我从“皖南事变”以后开始意气消沉，教书以外，就悄悄埋头写我到 1943 年中秋才完成草稿的一部长篇小说。^③

① 卞之琳：《人与诗：忆旧说新增订自序》，《卞之琳文集》中卷，第 135 页。

② 闻一多：《新文艺和文学遗产》，《闻一多全集》2 卷，第 216 页，湖北人民出版社，1993 年。

③ 卞之琳：《完成与开端：纪念诗人闻一多八十八生辰》，《卞之琳文集》中卷，第 151 页。

对于公共评价的拒绝，表明卞之琳对自己 40 年代一系列选择的特殊性的强调，也暗示对他生活和写作变化的讨论，应适当地从整体的“转型”叙述中抽离出来，去寻找这些变化的内在逻辑。

要理解卞之琳的心路历程，写于 1936 年的《成长》，是一个关键性的文本。在这篇散文中，卞之琳杂采各家之说，系统阐发了他对人生变易、相对性的理解，所谓“成长”指的就是一种“心智”的成熟，一种在绝对中发现相对、在变易中注重实行的人生态度。^①到了 40 年代，卞之琳悟出的所谓“大道理”，无非是《成长》一文的延续，只不过进一步结合了纪德、里尔克、歌德的思想资源，最终形成了一套不断拓展自身又回归自身的螺旋发展的生命史观。^②在某种意义上，他在 40 年代的人生轨迹，也并非“断裂”或“转型”的结果，而是暗中遵循了一条“螺旋发展”的弧线，这使得卞之琳对时代生活的参与，保持了一种强烈的个人性，对一种更为成熟、更具历史包容性心智力量的追求，仍然贯穿其中。他与好友何其芳的差异，多少就说明了这一点。譬如，同样是赶赴延安，但“延安”对于卞之琳与何其芳，却具有不同的含义。如果说，在何其芳那里，“延安之行”的结果，是一个“小齿轮”融入了“圣城”的新生活，延安构成了“出游”的终点，^③那么在卞之琳这里，“延安之行”似乎更多是为了“出去转一下接受考验”，在出游中历

① 对《成长》一文的深入讨论，见江弱水《卞之琳诗艺研究》，第 37 页，安徽教育出版社，2000 年。

② 在纪德身上，卞之琳找到了自己的“原型”，所谓“转向”，其实就是人生原有轨迹“作为螺旋式发展的向上一个弧线。”卞之琳：《何其芳与〈工作〉》，《卞之琳文集》中卷，第 287 页。

③ 何其芳：《一个平常的故事》，《何其芳全集》2 卷，第 83 页，河北人民出版社，2000 年。

练自我、扩张生命经验，^①因而它遵循的是纪德小说《浪子回家》的模式，外出巡游的终点还是返回，“延安”也只是螺旋式人生行程的一站，通过扩张经验的广度，以获得心智更高意义上的“成熟”，才是“螺旋”的主线。

在经过一系列的动荡之后，已过而立之年的诗人，有了更为丰富的人生感受，30年代那颗空灵的“慧心”在与时代生活的摩擦中，也变得更为阔大、成熟，而文学兴趣、写作方式的转移，也暗中与这种心灵在历史中“成长”密切相关。在后来的回忆性文章中，谈及自己为何尝试小说写作时，卞之琳提到了多种多方面的因素，诸如对西方现代小说的研究和讲授、“皖南事变”的巨大震动等，但一种对年龄、阅历的特殊感受，往往隐含他的笔端，如下面这样的一些表述：

因为我曾于前两年浪迹过前后方，又出我意外惊看到世事的突变，妄自以为也算饱经沧桑了。

我早就认为诗的体式难以表达复杂的现代事物，而散文的小说体却可以容纳诗情诗意。而一般习于写诗的，一到中年，往往自以为有了点生活资本，羡慕写小说。^②

一踏上“而立”的门槛，写诗的，可能实际上还是少不更事，

① 促成他延安之行的，并非是一些友人认为的他与女友的分手，卞之琳后来澄清说：“倒是女友当时见我会再沉湎于感情生活，几乎淡忘了邦家大事，不甘见我竟渐转消沉，虽不以直接的方式，给了我出去走走的启发。方向则是我自己选择的。”卞之琳：《人尚性灵，诗通神韵：追忆周煦良》，《卞之琳文集》中卷，第213页。

② 卞之琳：《话旧成独白：追念师陀》，《卞之琳文集》中卷，第264—265页。

往往自以为有了阅历,不满足于写诗,梦想写小说。的确,时代不同了,现代写一篇长诗,怎样也抵不过写一部长篇小说。诗的形式再也装不进小说所能包括的内容,而小说,不一定要花花草草,却能装得进诗。^①

无论强调经验积累的丰厚(“饱经沧桑”、有了“阅历”),还是点破年龄的变化(“过了‘而立’的门槛”),某种表达的焦灼在这些文字中都隐约可见。这种表白,涉及的或许是一个艾略特式的命题,即:在现代社会中,当一个诗人踏过某个年龄的门槛(在艾略特那里,是 25 岁),他该如何重新看待自己的写作,如何获得更为宽广的写作前景的问题。在新诗史上,很多诗人的写作都不能延续到中年以后,个中原因虽有不同,但诗歌生涯的过早结束,与没有真正直面这个问题、有效地作出回应,并非没有关联。

对于艾略特而言,重要的是要获得一种历史意识,通过参与作为共时体系存在的传统而超越自身;而对于卞之琳而言,重要的则是在历史场景中完成生命的螺旋弧线。在方式上,虽然迥然不同,但仍有某种共同之处,那就是诗人的历史有效性,不是来自一个个人情绪、感受的传达,而必须获得一种更为开阔、更为成熟的心智能力,以对应现代生活本身的复杂。在 30 年代,这一要求促使卞之琳在诗歌的非个人化方面做出了努力,“小与大”之间的弹性,使得他的写作既繁复迷人又内含了困窘;而在 40 年代的山水行程、情感跌宕中,这一要求似乎变得更为突出了,“小与大”之间的张力最终溢出了诗的文体框架,小

^① 卞之琳:《山山水水·卷头赘语》,《卞之琳文集》上卷,第 267 页。

说代替诗,成为了他的选择。为了证明这一选择的普遍性,卞之琳还曾举出“熟人”中的例子,如何其芳、艾青、冯至,这些诗人都曾写过小说,一个共同的假定似乎是:在整合复杂的历史经验方面,小说比诗歌具有绝对的优势。^①

从上面的分析可以看出,从诗到小说的转换,并非简单地是一种改弦更张之举,实际上是诗人写作中“小”与“大”之间的辩证张力螺旋展开的结果。对于小说,卞之琳有很高的期待,其中包含着对“小说”的史诗品格的认识。在为沙汀的小说《淘金记》进行辩护时,他曾热烈阐说长篇小说的宏大包容力和整和力,并称赞沙汀“不管怎样艰苦,史诗式地克服困难”。^②“史诗式的克服困难”,也未尝不可挪用,作为诗人对自己的期待。

三

作为尝试的结果,《山山水水》的确是一部殚精竭虑的“大作”。1942年卞之琳曾借谈论纪德,系统表达了自己的文学旨趣。在《赝币制造者》中,纪德曾借主人公爱德华之口说:“我想把一切都放进这部小说。”卞之琳在文中引述了这句话,并且将其认作是纪德创作的关键:“所以在他往往一本书里就包含了他的精神生活的全部的来踪去迹。”^③这样一种描述,在一定程度上也是《山山水水》的写照。这部悲

① 卞之琳:《话旧成独白:追念师陀》,《卞之琳文集》中卷,第264页。

② 卞之琳:《读沙汀小说〈淘金记〉》,《卞之琳文集》中卷,第44页。

③ 卞之琳:《安德雷·纪德〈新的粮食〉》(译者序),《卞之琳文集》下卷,第491页。

剧性的作品，如今不能窥见它的全部，但在存留的片段以及作者的自述中，仍然可以看出其叙述空间的广阔，以及形式经营上的苦心孤诣，诸如叙事视点的营造，形式与主题的统一，高度玄学化的叙述风格等。这些形式上的尝试，可以看做是卞之琳对诸种现代小说技巧的一次全面试练，而后人的评价，不是褒奖其小说“诗化”的特征，就是从文本成就的角度评点其得失。但值得进一步讨论的是，从诗到小说的文体转换，以及小说形式方面的实验，在卞之琳这里还有更多的含义。换言之，文体上的转换和实验，或许只是手段而不是目的，诗人最终要完成的，是发现一种综合的、立体的文学方式，进行所谓“史诗式的”努力，以一种独特的个人方式，正面处理那令人茫然的“大处”，而个体精神的“小”也正交织在时代生活场景的移步换形之中。这样一来，“小说”和“诗”一样，对于期待用写作完成经验、观念整合的卞之琳来说，都不是一个不言自明的、现成的方式，其活力和可能性都有待重新开掘。

在此之前，卞之琳的文学方式已经发生了重要的转变，特别是《慰劳信集》的写作，甚至成为诗歌“转向现实”的经典范例。^①从诗艺的角度看，《慰劳信集》的重要性不容低估，但它的“变”多少有某种“应召”的性质，^②与这部诗集相比，转换文体之后的《山山水水》，实

① 杜运燮就谈到过《慰劳信集》在当时的影响力：“他的‘变’，在为广大人民而写方面给我们提供了方向性启示，在如何反映现实方面，提供了另一种写法的实例。”《捧出意义连带着感情——浅议卞诗道路上的转折点》，《卞之琳与诗艺术》，第89页，河北教育出版社，1990年。

② 有关《慰劳信集》的写作，卞之琳自己是这样叙述的：“1938年秋后，文艺界发起写‘慰劳信’活动。11月初，正在我就要过黄河到太行山内外访问和随军前几天，在延安客居中，响应号召，用诗体写了两封交出了……一年后，我按原出行计划回到‘西南大后方’，在峨眉山，也就在11月初，起意继续用‘慰劳信’体写诗，公开‘给’自己耳闻目睹的各方各界为抗战出力的个人或集体。”《十年诗草（增订本）·重印弁言》，《卞之琳文集》上卷，第4页。

实际上更多地具有个人延续性,在“变”中自有不变,这突出体现在小说内在的螺旋式展开原则上。这部小说以四个城市——武汉、成都、延安、昆明——为中心,以林未匀、梅纶年二人的悲欢离合为主线,意在经纬交织,展现众多知识分子在战争中的精神状态。叙述视点的不断交替,空间场景的位移变换,以及情节的相互递进,使得小说像一部山水长卷螺旋式地铺展。这一原则也渗入到具体的描写中,譬如占据小说主体的冗长对话,也呈现相似的螺旋结构:谈山水之道,谈个人经历,谈时空的关系,谈艺术的形式,话题不断延伸但又围绕同一个轴心展开(“大道理”)。这种纪德式的“缠花边”写法,^①带来了一种微妙的文学可能性,形式结构本身就传达了主题。换言之,卞之琳在自然、历史、人世中的彻悟,也直接化身为小说中视点、场景、对话的螺旋式展开。如果说《山山水水》所要传达的“大道理”,在某种意义上,不过是30年代“成长”主题的延伸,那么以“螺旋”的手法写横贯东西古今的世道人心,这与30年代“由一点推及无限”的诗歌原则,也并无本质的不同。从诗到小说的文体转换中,那种“以尺幅包容天下”的追求却延续下来,不同之处在于“地图”、“圆宝盒”等袖珍容器,被更为广阔的移步换形的山水行程替代。

不同文体之间的相互渗透,是40年代文学的一个特点,卞之琳小说中的所谓“诗化”原则,无疑也应作如是观。但诚如上文所述,采用螺旋展开的原则,其目的不仅仅是形式上的奇巧,更不是为了让小说有更多的“诗意”,而是要形成一种综合的、立体的文学能力,建构出

^① 在《安德雷·纪德〈新的粮食〉》(译者序)中,卞之琳对这种写法有详尽的描述,如:“一种波浪式差池的进行,或者螺旋式的进行”,“意象相依相违,终又相成,得出统一的效果”。《卞之琳文集》下卷,第493—494页。

一己心灵对历史之“大”、经验之繁复的阐释和容纳，如卞之琳自己所言：面对现代社会的纷繁景象，新文学应该日趋“成年”，“不管怎样，只要能把一大堆材料的千头万绪抓得着，操纵得住，组织或建造得起一个有机的整体，总不应太受小视。”在 40 年代文学的文体实验中，对“大”的向往并非是孤立的个案，40 年代初的沈从文在一封书信中，就这样表达了对自己写作的期许：“好好再写十年，试验试验究竟还能不能用规模较大的篇章，处理一下这个民族各方面较大的问题？”^①

对“大”的向往，带来的当然有文学主题、经验空间的扩张，但更有意味的或许是，正是在关乎“大”的抱负之挤压之下，才出现了卞之琳、沈从文、冯至等人在小说形式上的拓展，因为对历史的包容和处理，不简单等同于对外部事件的记录，如何在现代的生活世界中安排、糅合复杂的心理感受和经验，才是主要的挑战。后来，更为年轻的诗人、批评家唐湜借评论师陀的《结婚》，就勾勒了现代小说在这一向度上的展开。他将乔伊斯的《尤利西斯》称颂为空前绝后的“心灵史诗”，因为小说独特的结构将现代人丰富的内部与外部生活、意识与潜意识，凝合为一个统一体，“是最好的诗，也是最好的散文和小说”^②。

当然，并非“实验”就一定能成功，并非进行了综合的、立体的形式经营，就一定能获得有机的“史诗性”，卞之琳就曾言“写诗朋辈中

① 沈从文：《给一个作者》，原题《新废邮存底（十）——给一个作者》，发表于 1941 年 2 月 18 日《中央日报·文艺》，见《沈从文全集》17 卷，第 424 页，北岳文艺出版社，2002 年。

② 唐湜：《师陀的〈结婚〉》，原载 1948 年 3 月 15 日《文讯》8 卷 3 期，见《二十世纪中国小说理论资料》（四卷），第 518 页，北京大学出版社，1997 年。

妄想写小说而居然获得成功”的只有极少数(或许只有冯至)。^① 他的《山山水水》,为了追求一种玄学的抽象,小说的叙述线索被过多的对话、思辨淹没,而过度观念化的意象处理,也在阅读上给人以不堪重负之感。^② 可以参照的是,曾讥讽卞之琳不会写小说的师陀,在40年代也尝试了与卞之琳类似的构造不同视点的写法,如《结婚》(上卷是六封主人公胡去恶的书信,下卷是作家的全知叙述),以期形成错综、立体的表现,但在批评者唐湜看来,也仍是一个草率的、缺乏完整性的实验,“是一个奇异而更繁杂的混合”。

在一种常见的叙述中,40年代的诸多文体尝试,被当做广义的先锋实验得到了充分认可,但这样一种说法有可能暗中消除“实验”背后的困境意识。事实上,在一些实验中,某种文体边界的挣扎和挫败,可能更值得关注。具体到卞之琳这里,如果说从诗到小说的文体转换,并没有如诗人所愿,真正形成一种“史诗”般的表现力,也没有真正化解小与大之间的紧张,然而,正是在这种展露可能又包藏危机的“实验”中,不同文体之间的历史分野,反而凸显出来,成一个需要质询的问题了。

四

在现代的文类体系中,小说和诗似乎是遥遥相对的两极。小说不

^① 卞之琳:《忆“林场茅屋”答谢冯至——复〈冯至专号〉约稿信》,《卞之琳文集》中卷,第101页。

^② 在讨论40年代小说的“象征化”尝试时,范智红对《山山水水》提出了尖锐的批评,见《事变缘常——四十年代小说论》,第176—177页,人民文学出版社,2002年。

仅取代了“史诗”的位置，而且在处理现代生活的杂多性、宽广性方面，也显示出无穷的活力。巴赫金在比较“小说”与“史诗”时，就强调了小说之所以成为现代文学的“主角”，是因为它与变化中的新世界发展出一种亲密无间的关系，“小说同没有完结的现时打交道，这就使这个体裁不致僵化。小说倾向描写一切尚未定型的东西”^①。当“史诗”的功能、正面处理现代生活的活力出让给小说，对表现领域之独特性的维护，也因而成为诗文体的合法性依据，在某种程度上，朝向情感领域、隐私经验的收缩，也成为纯文学制度关于“诗”的一般想象。^②

与上述“想象”相关，在现代诗学中，诸如“小”与“大”、“长”与“短”等的讨论，也都不单是规格与篇幅的争议，而是曲折映射出有关诗歌本质的知识规训。其中，最著名的应该是爱伦·坡对“长诗”的摈弃。在坡看来，诗处理的是一种稍纵即逝的冲动，“长诗”因而是“不存在”的。五四时期，周作人有关“小诗”的论述，其意义也不只在说明一种新的诗体，忽起忽灭的“刹那的内生活的变迁”，也被暗中看做是诗的抒情本质之所在。^③ 在这个意义上，“小”不只是一种诗艺上

^① 巴赫金：《史诗与小说》，白春仁、晓河译，《巴赫金全集》第三卷，第530页，河北教育出版社，1998年。

^② 黑格尔在《美学》中，不仅提出了在现代的散文化世界中，小说已成为市民阶级的史诗，也对浪漫主义以后最主要的诗歌体式——抒情诗的表现范围作出了规定：“抒情诗的真正源泉既然就是主体的内心生活，它就有理由只表现单纯的心情和感想之类，而无须就外表形状去描述具体外在情境。”《美学》第三卷下，朱光潜译，第199页，商务印书馆，1981年。

^③ 周作人的弟子废名在讲授新诗时，也以诗能否捕捉当下瞬间的感兴为评诗标准，与周作人有关“小诗”的谈论暗合。参见《谈新诗》中《尝试集》、《一颗星儿》等文；这一点，后来也被当代的研究者注意到，参见赵寻《八十年代诗歌“场域自主性”重建》，《激情与责任：中国诗歌评论》，第336页，人民文学出版社，2002年。

的特征,也似乎可以看做是“诗”在现代历史中基本的文体形象。

在新诗观念的确立过程中,从一种发生学的角度,将“诗”定义为一种生命、情感的短促外射,也是相当重要的一环。譬如,20年代初在有关“散文诗”的论争中,为了给无韵无体的“散文诗”确立文体的边界(也即是为“新诗”寻找合法性),滕固就引用了阿伦·波(爱伦·坡)的判断:“诗是唱出强烈刹那间的感情;所以长的是不自然,短的人才自然”,作为散文诗与散文的区别之一。^①在这样一种观念的知识规训下,体制精巧、传达精妙的内心感受的短诗,或用周作人的话来讲,以抒情为本、以象征为精意的诗歌方式,成为了新诗理想的范本。虽然,从晚清开始,出于对现代民族国家的想象,一种史诗性的冲动,同样存在于新诗历史中,有关“长诗”的构想和实践,也吸引过不少的诗人,但在总体上并不占据主流。与上述观念相对立,另一种话语在新诗史上当然也颇具势力,那就是鼓吹诗歌对历史的直接介入和控诉,强调一种强悍的、激情的、关于“大”的美学。在某些历史阶段,这样一种话语甚至上升为权威性、甚至压迫性的原则,但因在理论和实践上过于粗糙,反而在批评与辩护的对峙结构中,进一步强化了前者的自足。80年代以来,为了与以往现实主义独尊的意识形态与美学标准相对抗,建构一种回归“本体”的新诗史观,上述诗的文体想象在某种程度上,在研究和评价中也被常识化、制度化了,“小处敏感”似乎成为现代诗歌的标志。

毋庸置疑,关于“诗”的文体想象,带来了可贵的自主性,使得诗歌成为历史普遍话语之外的一个保有丰富人性的特殊领域,但在一定

^① 滕固:《论散文诗》,《中国新文学大系·文学论争集》,第309页,上海良友图书印刷公司,1935年。

程度上它也约束了“诗”的历史可能性,尤其在处理现代繁杂、异质的经验方面,“诗”被看成是一个相对次要的方式,这也是卞之琳文体转换的前提,“小”的文体无法支配历史、人情、心智之“大”。冯至的《伍子胥》,被卞之琳视为诗人写小说少有的成功范例,借谈论这部小说之机,卞之琳曾明确地提出了“诗与小说”这个命题,又一次重申了自己的观点:

时代前进,人类的思想感情也随之复杂微妙化,在文学体裁中已不易用本来单纯也单薄的诗体作为表达工具,易于单线贯穿的长篇叙事诗体在高手或巨匠手中也不易操作自如以适应现代的要求。从青少年时代以写诗起家的文人,到了一定的成熟年龄(一般说是中年前后),见识了一些世面,经受了一些风雨,有的往往转而向往写小说(因为小说体可以容纳多样诗意,诗体难于包涵小说体所可能承载繁夥)。^①

这段话类似于卞之琳的个人自白,的确也道出了某种规律性的事实,然而,同样不能忽略的是,在现代的文类体系中,不同的文体之间也存在着争斗、竞争。依照巴赫金的思路,对“小说”的期待也是对文学“现代化”的期待,当“小说”成为了主导,它也就改变了整个文学的未来,其他的文体在与小说的争斗中也被“吸引到与未完结的现实相联结的领域之中”。^② 在现代诗歌史上,打破既有的文类想象,扩充诗歌的历史可能性的探索也十分强劲,尤其是在艾略特等现代诗人那里,

^① 卞之琳:《诗与小说:读冯至创作〈伍子胥〉》,《卞之琳文集》中卷,第356页。

^② 巴赫金:《史诗与小说》,《巴赫金全集》第三卷,第544页。

诗歌的包容力以及与“现时”打交道的能力,已经得到了大大提升,甚至与小说相比也毫不逊色。^①

即便是在新诗史上,类似的探索也并不鲜见。朱自清的《毁灭》、孙大雨的《自己的写照》等“长篇”作品,乃至卞之琳在诗歌小说化、戏剧化方面的实践,都在表达复杂个人经验、拓展诗歌丰富表现力方面,作出过相应努力。需要指出的,这种探索不一定表现在诗歌的长度上,在根本上表现为对一种写作能力的追求。譬如,30年代中期在《大公报·文艺》“诗特刊”上,就曾出现一场关于“长诗”与“小诗”的论争,主持人梁宗岱就出来调停,提出“长诗”与“小诗”各有其特殊领域,不能在二者间有所轩轻,对于中国诗歌而言,重要的是在刹那的感兴之外,去发展“一种具有‘建筑家意匠’的歌咏灵魂冒险的抒情诗”。^②所谓“建筑家意匠”,或许指的就是一种追寻“迂回起伏”、错综繁复经验的写作能力。到了40年代,在历史的挤压之下,这样一种要求变得更迫切了,不仅有闻一多站出来鼓吹将诗写得像诗,朱自清也提出了能够大规模表现现代生活的“现代史诗”的构想,^③而在年轻诗人穆旦对卞之琳的批评以及对“新的抒情”的呼唤中,也不难发

① 袁可嘉就认为,面对综合现代经验使之达到最大化程度的要求,“极度的扩张”与“极度的凝缩”是两种有效的手法,前者的代表是乔伊斯的《尤利西斯》,后者的代表是《荒原》,以“寥寥四百行反映整个现代文明,人生”。《新诗现代化的再分析》,《论新诗现代化》,第11页,三联书店,1988年。

② 梁宗岱:《论长诗与小诗》,《梁宗岱文集》2卷,第162页,中央编译出版社,2003年。

③ 朱自清关于“现代史诗”的构想,来源于30年代对哈罗德·金《现代史诗探索》一文的阅读。见朱自清1933年2月22日日记,《朱自清全集》9卷,第199页,江苏教育出版社1998年。在40年代的《诗与建国》中他进行了系统表述,他所举出的“现代史诗”的例子,有孙大雨的《纽约城》与杜运燮的《滇缅公路》。《新诗杂话》,第42—48页,三联书店,1984年。

现对一种更为清新、鲜活的写作能力的渴求。^①如何在坚持诗歌的特殊性的同时,建立一种更为有力的、更具包容性的历史处理能力,就成为新诗面对的一重现代性焦虑。

回到卞之琳这里,他的写作虽然借助小说化、戏剧化,有了一种“小大由之”的扩张力,但从根本上没有化解整体的焦虑。40 年代的转向小说,也是他主动探询新的表现方式的尝试。这种选择涉及个人的文学气质、趣味,不能苛求卞之琳像新一代诗人穆旦、杜运燮那样,在诗歌中精力充沛地肉搏于泥沙俱下的现实。但有关“诗”与“小说”之间差异的文体想象,仍潜在影响了他的选择,卞之琳显然没有像朱自清等人那样,充分信任诗歌的可能性。

说来说去,“小”与“大”的确是卞之琳喜爱把玩的主题,80 年代他曾有一篇小文名为《小大由之》,描述自己作品篇幅常因各种机缘,“由小变大,由大变小,由小变无,原是寻常”。他将这种变化命名为“小大由之”(他儿时常用的一种便宜毛笔的名字)。^②这指的虽是文章篇幅的自由伸缩,但在某种意义上,比起“小处敏感,大处茫然”的经典叙述,“小大由之”一语,似乎更能说明诗人写作中的微妙张力,以及现代历史中“诗”这一文体尚未得到充分尊重的活力。

——原载《新诗评论》2005 年第 1 辑

① 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,香港《大公报》1940 年 4 月 28 日。

② 卞之琳:《“小大由之”——旧作新序》,《卞之琳文集》中卷,第 81 页。

从“抒情的放逐”谈起

在新诗的历史上，“抒情”抑或情感的表达，一直是个聚讼纷纭的话题。表面上看，“该不该抒情”，“怎样抒情”是个人的选择，需要通过具体的写作实践来辩驳或揭示，但有的时候，对这个问题的探讨又不可避免地和一个时代整体性的写作趋向牵扯在一起，“抒情”不再仅仅是一种写作方式，一种风格特征，而是与对新诗历史的种种构想纠结在一起，背后暗含的是对某种支配性的诗歌尺度的期待。作为一个个案，30年代末、40年代初围绕“抒情”展开的一场讨论，值得在这里重新提及。

1939年，当“整个民族置身在抗战大的兴奋当中”，年轻的诗人徐迟撰写了一篇名为《抒情的放逐》的文章，大胆提出了“抒情的放逐”的口号。他认为“这次战争的范围与程度之广大而猛烈，再三再四地逼死了我们的抒情的兴致”，“轰炸已炸死了许多人，又炸死了抒情”。此文一经发表，引起了广泛的关注，有人赞同，有人反驳，一时间沸沸扬扬，“抒情的放逐”由是成为当时一个颇为重要的说法，表明新诗的写作“范式”在40年代战争背景下发生的巨大转变。但是，除了调动民族战争——这一压倒一切的修辞符码——作为立论依据之外，更为重要的是，徐迟的论述当中还包含着一种对新诗现代性探索的体认，“抒情的放逐”这一说法本身就并非他的独创，在文章开头他已主动点明了出处：“关于近代诗的特征的说明，西台刘易士在他的《诗的

希望》里所说艾略脱开始放逐了抒情,我觉得这是最中肯的一句话。”随后,他一边解说“抒情的放逐”的内涵,一边不断援引艾略特、夏芝(叶芝)、奥顿等人作为例证,这表明20世纪西方现代诗学,是其主要的知识来源。在徐迟的理解中,与“抒情”相关的是一种以大自然为中心的古典感受,而现代都市生活与科学的发展已打破了这种经验结构,“有诗以来,诗与抒情几乎是分不开的,但在时代变迁之中,人类生活已开始放逐了抒情”,因而写作一种与现代生活相适应的、“放逐了抒情”的诗歌是必然的出路,战争只不过是催生、加速了这一过程。现代性诉求与某种时代宿命纠结在一起,“抒情的放逐”于是拥有了一种不容置疑的历史合法性。

徐迟文章篇幅很短,更多的是口号式的鼓吹,没有作具体深入的展开,但的确部分显示了他敏感的文学史意识。在40年代,30年代常见的那种纤弱的诗风和精致的意象结构被一种精力四射、雄浑壮阔的美学追求所替代,大部分诗歌写作者都或多或少地调整了自己想象的步武,长篇叙事诗的大量“生产”是最直接的表征(而这恰恰暗中体现了对诗歌抒情性的反动)。虽然其总体成就并不值得称道,但诗歌的题材、资源,以及诗人的抱负都呈现出了新的特质,依照一种观点,大致可以将其概括为:“过去更多从大自然和人生悲剧中寻找诗美”,而今它“必须从历史中创造”。然而,如果稍加考察,就会发现,这种变化似乎没有真正放逐“抒情”,在某种意义上,40年代诗歌的抒情性非但没有减弱,反而高亢了起来,一种新型的政治抒情诗就在此时诞生。这意味着,所谓“抒情的放逐”仅仅是在理论构想层面表达了一种变化意识,它并没有成为有效的历史预言。遭到“放逐”的其实是某一类型的主题、意象和体式,“抒情”本身并没有退出历史舞台,只

是其内部结构发生了调整,其他一些修辞因素正被大面积地调动或建构起来。针对这个问题,诗人穆旦就曾在一篇评论卞之琳的《慰劳信集》的文章中,对徐迟的说法提出挑战,并对40年代诗歌中的“抒情”作出了自己的阐释。在文中,穆旦接续了徐迟的部分观点,也承认既有的“抒情”成规与现代生活的脱离:“自五四以来的抒情成分,到《鱼目集》作者(卞之琳)的手下才真正消失了,因为我们所生活的土地本不是草长花开牧歌飘散的原野”,但他进一步作出了追问:“假如‘抒情’就等于‘牧歌情绪’加‘自然风景’,那么诗人卞之琳是早在徐迟先生提出口号以前就把抒情放逐了。”显然,穆旦不同意那种将“抒情”简化和非历史化的做法,他认为“如果放逐了抒情在当时是最忠实于生活的表现,那么现在,随了生活的丰富,我们就该有更多的东西”,即“我们需要‘新的抒情’”。随后,穆旦热情洋溢地描述了他心目中的“新的抒情”,强调它应该是“有理性的”,不是出于歇斯底里的情热;它遵守的不是几个意象的范围,而是诗人生活所给的范围,他可以应用任何他所熟习的事物;从这些意象中,应该充足地表现出战斗的中国的蓬勃、痛苦和欢乐的激动来。

无疑,穆旦和徐迟的主要分歧集中在对“抒情”的理解上。徐文虽然喋喋不休地大谈“抒情”,但对“抒情”的具体所指却没有作多少交待。在徐迟那里,“抒情”似乎是个不言自明的东西,不用多费口舌,造作的风雅,感伤的独白,山水田园间的流连光景就是它的基本内涵,“抒情”一词显而易见是被当做一个普遍的、同质的概念来使用的,某种既定的风格设定,而非写作具体的写作现实,成为他立论的起点。然而,在穆旦看来,抒情的范围和含义要远为复杂,上述“被放逐的抒情”可能仅仅是部分的表象,或者只是一种被陈旧的文学消费败

坏了的公众想象。在论述中,他没有将“抒情”当做一个静态的、封闭的概念,而是将它放在了新诗历史的具体发展中来谈论,他强调的是“抒情”本身的不确定性,它的内涵不是先在地给定的,而是随着历史的发展而不断被改写的。将“抒情”仅仅理解“牧歌情绪”加“自然风景”,显然是一种概念上的误用,一种特殊的题材范围被抽象、放大成了“抒情”这个全称命题,而忽略了不同时代对它的不同限定,这正是“抒情的放逐”立论前提的可疑之处。“新的抒情”的提出,则将“抒情”当做了一种开放的、能够容纳多种因素,甚至具有某种实验色彩的可能性。

然而,在上述差异之外,细加分析就会发现,他们二人的观点存在着许多一致性,微妙的分歧与共识使得“抒情”的身份更为耐人寻味。首先,穆旦和徐迟一样,都是在一种简化的主题学的意义上来谈论抒情的,他们关注的不是“抒情”的文本构成,而是取材范围、情感特征等外部问题,“抒情”其实被偷换成了“抒情对象”。而事实上,作为一种写作成规,“抒情”的问题相当复杂,并不等同于语焉不详的“情感表达”。在另外的阐释中,它或许是一种靠既定的技巧成规得以呈现的风格效果,拥有一个颇为庞大的语式体系,与文学传统的专横与读者的阅读期待相关。这些因素显然没有进入他们的视野,“抒情”在很大程度上被符号化了,与其说是一种个人的写作现实,毋宁说成了一种具有号召力的公共立场。再有,他们都认为“抒情”的合法\非法的身份来自对某种“时代性”的判断,即在一个特定时代存在一种特定的感受力,一种特定的情感构成,正因为诗歌是表达这些情感的载体,所以在时代与诗歌的风格、体式间便存在着某种决定性的对应关系,“抒情”与否,或如何“抒

情”，其标准不是来自文学自身的记忆，而是由当下的历史现场来提供，即时代的变化与诗潮的起落应当遵循一种同步的节奏，一份“时间表”在这里被暗中颁布。穆旦就坦白地指出，“抒情的放逐”在1939年时是一个有效的口号，但在1941年，它已不适应时代的需要了，“新的抒情”的提出则与当下新的经验结构合拍。“抒情的放逐”与“新的抒情”似乎首尾相接，构成了诗歌历史不可或缺的环节，但这不是文学史封闭的自我循环，而是在一个大写的他者——“历史”的监护下，诗歌现代性追求的不断的进化与扬弃。

在这样一份“时间表”中，对“抒情”的放逐或再度追寻，虽然有其具体的诗学意义，但它首先被提升为一种象征性的，成了历史巨大表盘上的一个指针，它的摇摆标明了当下的处境、可能的作为与一种纲领性的选择。换言之，“抒情”在这里，成为一种特殊的话语，无论是将其放逐还是再度追寻，所表达的都是诗人对某种宏大的诗歌史图景的热烈构想。

需要说明的是，徐迟、穆旦的观点并非空穴来风，从30年代开始一直到40年代，中国诗人就在西方诗学的策动下，开始探索一种能够超越抒情感伤、综合现代生活复杂感受的诗艺，客观化、戏剧化、非个性化等等论述已成为一批“前线诗人”耳熟能详的写作方案。无论是“抒情的放逐”，还是“新的抒情”，其实都呈现于这一脉络之中。但有一点颇有趣味，某种反映论意义上的对诗歌经验与现代生活之间一致性的强调，一直都是这种诗艺现代建构过程中极其重要的一个理论支撑。通过语言来攫取、捕捉、阐释现代生活复杂的经验，以达到瑞恰慈所说的那种“意识的最大化”，这种冲动贯穿在许多诗人的写作和思考当中。诗歌想象与时代经验间的确有非常深刻的关联，但需要讨论

的是,这种关联能否上升为一种具有律令色彩的主导阐述。因为从根本上说,诗歌的主要使命可能不是对历史的忠实,而恰恰是对历史束缚的逃逸。从这个角度看,在汉语诗歌的历史上,对时代、历史的强调其实是一种特殊的话语策略,它维护的或许不是对遽变中的时代经验的忠实,而只是一种充满争议的先锋性,是一种可贵的变化意识。它的功能在于挪用“时代”这一宏大的称谓来打破诸多成规,为新异的艺术探索提供合理的借口。这意味着,作为诗歌现代性前提的“时代”更多的是一个社会学假定,作为虚拟的驱动器,它为诗歌喷吐出湍急的氛围,而本身并非想象力的宾词。

如果只是为了重述某些现代诗学的基本“教条”,回顾半个世纪前的这场讨论,便有些多余了。重要的是,“抒情”与否所暗含的“时间表”,并不是出自偶然的机缘,新诗历史上某种结构性的自我想象逻辑可以从中隐约地剥离出来。在特殊的阶段,对“抒情”等诗学命题的剧烈谈论,总是蕴涵着比一两首抒情诗更为重要的历史扩张过程,在“时代性”的荫蔽下,某种诗学因素会被立场化、宣言化,变成一个公共脸谱或命名的标记,如此就有了所谓“从抒情到叙事”等提法。这种“想象逻辑”的另一种表现,就是被普遍接受的“有效性”神话,它认为在一个时代中,某一类型的写作是有效的,有效性的标准是文学史上的陌生化尺度以及对时代感受的忠诚。

当然,仅仅作为一种普泛性描述,这些说法本身无可厚非,它们的确揭示了诗歌史的走向,激活了崭新的前景,但需要质疑的是“时间表”中暗含的那种不容置疑性,似乎诗歌的总体脉络已经在时代的显影液中清晰地展现,一种“有效性”被转述成一种必然,一种专断。另

外,如上所述,对一份“时间表”的构想,对“有效性”的强调,往往植根于一系列的社会学、伦理学假定,比如介入历史现实,把握时代经验等。在特定的时刻,见证性的想象是语言强劲的兴奋剂,但它能否长久哺育写作的活力则值得疑问,因为它们首先是构想历史的一种话语,并不能真正替代诗歌在穿透历史云翳后,对自身羽翼的梳理和关注。“有效性”既不是来自空洞的先锋嘴脸,更不是来自拟想中的诗歌与时间的对应性,它应由具体的写作成就来提供。

即便到了当代,我个人认为,对诗歌问题的探讨,也仍然潜在地受制于这种逻辑,比如在一种被普遍接受的阐释中,90年代以来诗学的一个变化,就是对80年代单纯的抒情诗风的超越,“抒情”虽然没有像在半世纪前一样被人蓄意放逐,但还是被彬彬有礼地请下了诗歌的圣坛,跻身于芜杂的、不洁的、反抒情的因素之间。这种修辞的变化使得一度遗世高蹈的诗歌介入到广泛的生存现实中。当然,在不同的历史时段间建立假想的类比性是十分危险的,诗歌的历史不是若干指针的交替运行,但我们还是可以在90年代和40年代之间发现某些哪怕是十分微弱的相关性。这主要还不是指“抒情”的升沉以及某种“及物性”诗学的凸显,而是围绕这些变化展开的一些解说、申诉或辩护。仅以“抒情”为例,在构想中的80年代——90年代的断裂神话中,“抒情”一词所代表的,更多是一种诗人的主体姿态,即,它是以一个大写的文化符码的面目出现的,而作为一种以“呈现和强化”为核心的诗歌表现力的“抒情”并没有被过多地谈论,它仍强有力地渗透在当下的写作之中。这就是说,当代诗歌中“抒情”位置的转移,也是一个象征性的说法,对文化语境、日常生存的包容以及历史的个人化等命题是其潜台词。表面上,这些谈论都有具体的针对性,指称着特

殊的写作方案,而且还安装了“个人化”这一审慎的修辞保险,但在具体的表述中,它们都有可能被误认为一个普遍有效的命题,忽略了其话语性、阶段性的本质。它的危险性在于,无论是“抒情”的转移,“叙事”的凸显,还是对历史现场的倾斜,都会在中无形为一份脆弱的“时间表”提供依据,在其中“有效”与“无效”的分野被悄然设定,本来滋养、引导想象力自由冒险的诸多构想,或许会成为一种教条,从而降低诗歌史应有的暧昧性。

需要拒绝的不是在历史与诗艺间构想一种关联(反之,这种关联仍是写作的重要驱动),而是要警惕“时间表”下暗藏的决定论。在所谓的“时代性”指引下,诗人或许还是不知道下一步该怎么办,他的写作仍处于个人抱负与公共立场交叠形成的阴影下,晦暗不明:他一方面赞同“有效性”的神话,一方面又深知诗歌是“妥协”的艺术,是记忆与自由、成规与发现、意志与糊涂间的艰苦斡旋;他会在一份“时间表”上签名留念,但同时又机警地彷徨于人群的边际,因为除时代、历史之外,他身后还环绕着另外的读者,在他们微小的呼吁中,他或许只有在举棋不定中,才能与自己钟爱的缪斯不期而遇。

——原载《中国诗歌评论:从最小的可能性开始》,
人民文学出版社 2000 年

1930年代的大学课堂与新诗的历史讲述

一、从“看不懂的新文艺”说起

1937年6月13日,在胡适主编的《独立评论》238号上,梁实秋化名“絮如”,以一个中学教师的口气,发表了一封题为《看不懂的新文艺》的来信,指责“现在竟有一部分作家,走入了魔道,故意做出那种只有极少数人,也许竟会没有人能懂的诗与小品文”。在编者的后记中,胡适也对“絮如”的观点表示了支持。胡、梁二人的搭配出演,在当时的北平文坛引起了一场不大不小的波澜,不仅有周作人、沈从文撰文为“看不懂的新文艺”辩护,就连“像老衲似的废名,激于义愤,亲找胡适,当面提出了强烈质问”。这场争论涉及的诸多问题,如现代诗学观念的演进、新诗阅读的困境、两代诗人的差异,乃至具体的文坛纠纷,后人已多有阐发。然而,在论争背后,似乎还有另一条线索较少被论及,那就是梁实秋对“中学教员”身份的冒用。从这一虚拟的身份出发,梁实秋向读者传达了这样的信息:所谓“看不懂的文艺”,已不仅是新文学内部的问题,它的恶劣影响已波及下一代人(中学生)正当文学趣味的养成。正是因为“教育”层面的忧虑,他的责难也有了更充分的根据。

在新文学的发生与确立过程中,“教育”因素的介入无疑是至关

重要的。无论是教育部规定国文教材改用国语,还是国文课本里选入了新文学作品,都不仅在传播的层面扩张了新文学的影响,而且还以一种制度的方式,确立了它的历史合法性。如果说“看不懂”的责难,无非是新诗批评中常谈的“老调”,那么梁实秋的发难方式——暗中调动“教育”的潜在权威,倒是颇具独创性。“新文艺”的辩护者们,如周作人、沈从文,也都注意到了这一点,并做出了各自的回应。尤其是沈从文,他不仅激烈地反驳梁实秋的观点,还将“中学教员”与新文学的隔膜,归咎于培养“中学教员”的大学在课程设置方面的疏忽,最后呼吁大学打破惯例,开放课程,接纳“至少有两个小时对于现代中国文学的研究”。^①在文章中,沈从文还提到新文学的发展过快,致使一些老前辈已“渐渐疏忽隔膜”了,矛头所指耐人寻味。身为“老前辈”的胡适或许受了刺激,在编辑后记中也不忘反讽一下:“现代文学不须顾虑大学校不注意,只须顾虑本身有无做大学研究对象的价值。”^②

沈从文的呼吁与胡适的反诘,在某种程度上,已偏离了争论的主线,勾连出了另一重背景。在30年代,“新文学”作为一种“研究对象”,已进入了大学的课堂,与此相关,为了满足现代教育“知识生产”的需要,新文学史的写作也成为当时的一个“热潮”。^③在这个背景下,“只须顾虑本身有无做大学研究对象的价值”一句,当然也是有所指向的:20年代末,沈从文正是因为胡适的推荐,才进入中国公学讲授新文学方面的课程,而他讲授的重点也是研究“价值”始终

① 沈从文:《关于看不懂》,《独立评论》第241号,1937年7月4日。

② 适之:《编辑后记》,《独立评论》第241号,1937年7月4日。

③ 参见温儒敏:《30年代前期的文学史写作热》,《中国现当代文学学科概要》第二章第一节,北京大学出版社,2005年。

处于争议之中的新诗^①；在这一场争论中，曾经找胡适当面理论的废名，此前也刚刚在北大的课堂上，进行了他对新诗的著名讲授^②。对这些背景性因素的追溯，其实已使本文的中心话题浮现了出来：那就是在 30 年代的大学课堂上，新诗作为“新文艺”的代表是如何进入、又是如何被讲述的。

二、“要讲现代文艺，应该先讲新诗”

从知识社会学的角度看，在现代社会中，“大学”不仅一个知识传播与再生产的空间，同时也是一个知识的分类、筛选以及等级化的空间，大学的课程设置中就包含了特定的权力关系。因而，新文学在 30 年代被“大学课堂”接纳为研究对象，似乎也象征着新文学的历史价值，最终得到了某种认可，成为“高级”知识的一部分。对于这种“接纳”的程度，后人也难免会作乐观的估计。但事实上，在 30 年代“创造我们这个时代的中国新文学”即使已成为大学国文系里一句颇为时兴的口号，但新文学在课程设置中的实际位置，并不十分理想。以清华大学国文系为例，新文学方面的课程开设，始于杨振声担任系主任的时期（1928—1930），不仅有朱自清自己主讲新文学研究，系主任

① 沈从文 1930 年在中国公学曾讲授以新诗发展为内容的“新文学课程”，该课程讲义后以《新文学研究》为名由武汉大学印行，后收入《沈从文全集》16 卷，北岳文艺出版社，2002 年。

② 废名在北大讲新诗，大概在 1937 年上半年，见《十年诗草》中的叙述：“我的新诗讲义讲到郭沫若，学年便完了，那时是民国二十六年。接着七七事变我离开了北京大学，再也没有写这个讲义的机会了，到现在这还是一个未完的工作。”《论新诗及其他》，第 153 页，辽宁教育出版社，1998 年。

杨振声也曾于1928年在清华大学“终南社”演讲《新文学的将来》，并于次年客座燕京大学讲授“现代文学”。^①然而，到了1933年，国文系的办学宗旨和教学目标发生了显著改变。新文学方面的课程虽仍保留在课表里，但清华国文系的重心已转向古典文学的研究，朱自清的“新文学研究”一课，也是终止于这一年。以至几年以后，喜好新文艺的学生王瑶就抱怨：大学一览里所列的七八十门课程中，虽然只有“新文学研究”和“习作”两门涉及“近代文学”，但也只是空留其名，“也有好几年没开班了”。^②关于这一“变化”，相关的研究也只是交代了事实，而对于具体的过程则语焉不详。^③

“新文学研究”在清华被打入冷宫，但毕竟开创了先河，与清华相比，北大国文系对新文学的接纳，却要晚了很多。虽然在30年代初，北大中国文学系制定的课表里已出现“新文艺试作”一课，^④但它的性

① 《新文学的将来》，发表于1928年12月12日清华大学校刊增刊之一《文学》第一期。关于杨振声到燕京大学讲授“现代文学”的情况，见萧乾《我的启蒙老师杨振声》（代序），《杨振声选集》，第1—2页，人民文学出版社，1987年。

② 王瑶：《从一个角落来看中国文学系》，原载1936年9月6日《清华暑期周刊》第11卷7、8合期，署名李钦；引自《王瑶文集》第7卷，第416页，北岳文艺出版社，1995年。

③ 后来，王瑶在谈到朱自清为何停止“新文学研究”时，也只轻描淡写的一句：“他无疑受到了压力。”王瑶：《先驱者的足迹——读朱自清先生遗稿〈中国新文学研究纲要〉》，《文艺论丛》第14辑，上海文艺出版社1982年。

④ 在1930年9月制订的《国立北京大学中国文学系课程指导书》中，已列出“新文艺试作”一课，但具体的学分未定，只说“由周作人胡适诸教授担任组织，俟有规定后，再行发表”，大概只是一个构想（北京大学档案，全宗号：11，案卷号：BD 1930014）；在1932年制订的《国立北京大学中国文学系课程指导书》中，对“新文艺试作”的学分、选课数量、考核方式都作了规定，并列出具体的教员，此课应该正式开设。（北京大学档案，全宗号：9，案卷号：BD 1932012）

质仍属于“习作”练习,而非专门“研究”,^①在北大国文系的课程结构中,其位置也相当边缘。30年代,北大国文系的课程构架,大致确立于1925年的《国文系学科组织大纲》,全部课程分为共同必修科目、分组必修与选修科目、共同选修科目三类。三类课程内容有别、功能不同,在知识等级上自然也有所区分。“新文艺试作”就属于各专业可以自由选修的第三类,只有一个学分,位于学科等级的最末端(在课表中一般被排在最后)。可以参照的是,有关外国文学、外国文学史方面的课程,却列为第二类分组(文学)选修课,地位明显高于“新文艺”。^②

1932年,废名由周作人推荐,担任北大国文系讲师,他所讲授的就是“新文艺试作”这门课。虽然在1935—1936年,废名在这门课之外,又开出“散文选读”一课,^③但多年来只承担一门“习作”,他作为教员在国文系中的影响力必然有限。^④到了1936年下半年,情况似乎有所改变,在1936—1937年度国文系的课表上,赫然出现了“现代文艺”一科,其课程的纲要如下:

① 这一点可以从课程的说明中见出:“凡有意于文艺创作者,每若无练习之机会及指导之专家。本系此科之设,拟请新文艺作家负责指导。凡从事于试作者,庶能引起练习之兴趣,并得有所就正。”(见1930年9月《国立北京大学中国文学系课程指导书》,第11页,北京大学档案,全宗号:11,案卷号:BD 1930014)

② 以上叙述参考1930—1935年间《国立北京大学中国文学系课程指导书》及《国立北京大学文学院课程一览》,北京大学档案。

③ 见《国立北京大学文学院课程一览》(民国二十四年至二十五年度),北京大学档案,全宗号:4,案卷号:BD 1935008。

④ 当年在北大读书的张中行,在回忆废名时就说:“其时我正对故纸有兴趣,没有听他的课,好象连人也没见过。”张中行:《废名》,《负暄琐话》,第68页,黑龙江人民出版社,1986年。

中国自有新文学运动以来,诗歌、散文、小说、戏剧,俱有创作,本课程目的在赏鉴各方面的创作并加以批评。有些作家更特别提出研究。其作品偶见而殊有新文艺之价值不为世人所注意者,亦提出共同欣赏。于创作之外更注意翻译。在新文学运动之前,如林纾的翻译梁启超的“新小说”,亦在本课程范围以内。^①

从课程的内容、范围到方法,这一规划可以说比较完整。在作品“鉴赏”之外,还有“批评”和“研究”,这一点与“新文艺试作”的习作性质判然有别。与此相关的还有,此课被列入文学组选修课的行列,从第三类进入第二类,“新文学”在学科等级中的位置,显然有所上升。

上面谈及的虽然只是清华、北大两个学校的故事,但反映的可能是新文学在大学里普遍的边缘化境遇。站在新文学的立场去评价,这种状况当然要归咎于大学国文系“守旧的空气”。但换一个角度,这也与大学中文系特定的学科定位及其背后的文化政治内涵相关。从“四部之学”到“七科之学”,在中国现代学科体制的建构中,“文学”作为大学的一个专科,它之所以能够凸现,起初就与一种维系文化传统的诉求相关联。^② 大学之中的“文学”研究与“文学”教育,都脱不了这一文化政治的制约。正如朱光潜在《文学院》一文中所阐述的:

^① 《国立北京大学文学院课程一览》(民二十五至二十六年度),北京大学档案,全宗号:8,案卷号:BD 1936015。

^② 陈国球在讨论《京师大学堂章程》与“文学”立科之关联时,就谈到“文学”的现代学科地位确立,并不是由思想前卫的梁启超来推动,反而是思想保守的张之洞成了“文学”的护法,因为“文学”与文化传统密切相关,抱着“存古”思想的张之洞,反而可以在西潮主导下的现代学制中留下传统的薪火。见《文学立科——〈京师大学堂章程〉与“文学”》,《文学史书写形态与文化政治》,北京大学出版社,2004年。

“大学教育对于文化学术有两重任务：其一为对于已有传统加以流传广布，以维持历史的赓续性；其一则为从已有传统出发，根据新经验与新需求，孜孜研究，以求发展与新创。”^①作为经典，古典文学体现的是民族的传统，对该传统的承袭与不断阐释，正是“文学”一科的价值与目的所在。因此，从目的上说，“民国以来的东西”本来就不在“文学”一科的范围之内，“不讲”显示了一种对学科边界的维护。

在这个意义上，胡适所谓“只须顾虑本身有无做大学研究对象的价值”，也可有两种理解：他表达的不仅是对新文学实际成就的怀疑，或许还有对其文化角色的看法。新文学在社会上已站稳了脚跟，甚至对一般青年读者产生了巨大影响，但作为前卫的、激进的社会生活的一部分，似乎还不能在功能上凝聚民族精神，在角色上成为文化传承的经典。当它被引入大学，也只有被安排在一个相对“安全”（边缘）的位置上，才不至于破坏原有的知识秩序。后来，新文学能够成为显学，除自身实力的壮大、影响力的扩张之外，特殊意识形态条件下文学教育功能的变化，才是更重要的原因。

或许正是因为面临“文学”学科内在的排斥，新文学课程的开设本身，就必须包含了自我辩护、说明的性质，以谋求学院知识等级中的一席之地。一个现象颇值得关注，那就是在30年代的大学课堂上，“新诗”往往是新文学讲授的重点。朱自清的《中国新文学研究纲要》中，“新诗”一章，就是内容最为丰富、最为精彩的部分。这与朱自清新诗人身份自然有关，但谈及这个问题时，王瑶还指出：“新诗在五四

^① 朱光潜：《文学院》，原载《教育通讯》第3卷第27、28期合刊，1940年7月；引自《朱光潜全集》第9卷，第28页，安徽教育出版社，1993年。

文学革命中是首先结有创作果实的部分,争论最多,受到的压力也最大。”^①要为新文学的整体合法性辩护,在新诗方面一定要费更多的口舌与笔墨。在他之前,杨振声也在清华发表过新文学的演讲,开场白之后就做出如下判断:在新文学包括的四种文体中,“最易成功,也最有成功的,为散文;次之为短篇小说,戏曲更次之,成功最难而也最少的为诗”。^②这一判断本身无甚稀奇,但有意思的是,杨振声的演讲却从“成功最难而也最少”的诗开始,次序完全颠倒,最后甚至因时间有限,最能体现新文学“实绩”的散文和小说,竟然只字未讲。同样,沈从文1929年在中国公学起讲新文学,作为小说家的他也作了类似的选择,在1930年给友人信中这样写道:“去年到此就讲诗,别的不说。”^③后来,废名在他的《谈新诗》开篇,就开宗明义地道破了这一点:“要讲现代文艺,应该先讲新诗”^④,他本来受命讲授整体性的“现代文艺”,结果还是全部讲了诗,后面的内容因为战争也只能中断。

或许这只是一些偶然的、个别的现象,不足以代表全部状态,但在偶然、个别现象的背后,也暗含了某种特定的文化逻辑。在学院的评价机制中,当新文学是否值得成为“研究对象”还是个疑问,开讲新文学首要的任务,自然就是解决新文学中合法性最成问题的一部分。新诗作为整个新文学的急先锋,在美学形式及文化形态上构成的反叛最为激烈,内含的现代性紧张也最为鲜明,这或许正是“要讲现代文艺,应该先讲新诗”背后的逻辑所在。虽然在读者接受、社会影响的层

① 王瑶:《先驱者的足迹——读朱自清先生遗稿〈中国新文学研究纲要〉》

② 杨振声:《新文学的将来》,《杨振声选集》,第272页。

③ 沈从文:《复王际真——在中国公学》(1930年1月3日),《沈从文全集》第18卷,第33页。

④ 废名:《尝试集》,《论新诗及其他》,第1页。

面,新诗不及小说和散文,但在上述逻辑的支配下,备受争议的新诗却成为学院研究、教授的重点,这样一种特殊的张力,就贯穿在1930年代讲授新诗的大学课堂上。

三、系统讲授与“分期”的想象

在大学课堂上,新诗作为新文学的代表,勉强占住了脚跟。但是要解决新文学作为“研究对象”的合法性问题,除了要为它的自身文学价值、社会价值辩护外,还有一点也相当关键,那就是在大学课堂上,一种“有价值的知识”是必须能够被“系统”讲授的。正在发生的、不断流变的新诗以及新文学,能否被这种现代大学的知识方式容纳,也是一个不容忽视的环节。一个可能的情况是,大学里最初出现的新文学课程,给人一种鉴赏性、漫谈性的印象。然而,在大学课堂上,如果只是介绍、鉴赏、阅读乃至试练,并不能真正提高新文学的知识等级,要进入学科的正统,它必须还要成为专门的、系统的研究对象。在这方面,朱自清的《中国新文学纲要》严密详尽、体制完备,可以说十分完整地体现了一种将新文学研究化、学术化的诉求。不知是否因受了他的影响,在当时“许(慎)郑(玄)之学仍然是学生入门的先导,文字、声韵、训诂之类课程充斥其间”的气氛中,他的学生余冠英的毕业论文,竟然是以新诗为题。^①

然而,一个问题也随之而来,新文学在大学里地位虽然不高,但要

^① 朱自清在《中国新文学大系·诗集》导言中,还引用了余冠英《论新诗》(清华大学毕业论文)的观点,见《中国新文学大系·诗集》导言,第3页,注释13,上海良友图书印刷出版公司,1935年。

讲好、讲成一门“学问”，却并非没有难度，甚至可能难度还极大。30年代苏雪林在武汉大学任教，学校让她接手新文学研究一课，她起初并不情愿，因为深知这门课的难度。困难表现在三个方面：其一，新文学运动发生不过十几年，史料缺乏，不成系统；其二，所有作家都在世，创作还在发展，说不上什么“盖棺定论”；其三，时代变动厉害，作家思想、写作都流变不居，捕捉他们的面影如“摄取飓风中翻滚的黄叶”极不容易。后来，她被迫接手，果然“苦”字临头，为了编选讲义所费的“光阴与劳力”，比她同时进行的“中国文学史”多出一倍。^①对于她的前任——没有受过系统教育、阴差阳错登上大学讲坛的沈从文来说，压力的巨大也是可想而知的。

1929年沈从文由胡适举荐，进入中国公学任教。对于自己在学院中可能的位置，他一开始就有自知之明，就职之前在给胡适的信中，曾这样写道：“可教的大致为改卷子与新兴文学各方面之考察，及个人对各作家之感想……”^②此时的中公中文系，也正将“创造新的中国文学”列为办学的目标之一，拟订开出“现代中国文学”与“新文艺试作”两门课，^③教学的需求与教员的能力，可以说一拍即合。依照一般的想象，一个新文学的作家讲他熟悉的新文学，应该随意挥洒，不受学院教法的羁绊。但事实上，在教学准备方面沈从文是十分认真的。据

① 苏雪林：《我的教书生活》，《苏雪林文集》第2卷，第88—89页，安徽教育出版社。即便是身为新文学的圈内之人的朱自清，也会在课堂中遭遇尴尬的场面，在1932年10月31日的日记中，他写下这一条：“学生问对高长虹诗意见如何，因未读过，无以对。”《朱自清全集》第9卷，第170页，江苏教育出版社，1998年。

② 1929年6月沈从文致胡适信，《沈从文全集》第18卷第16页。

③ 陆侃如：《中国文学系课程说明书》，《中国文学季刊》（创刊号），中国公学大学部办，1929年夏出版。

当时一位学生的回忆，沈从文虽然不会讲课，只在黑板上不断写字却说不出话来，“但他在上课之前的准备是相当充分的，我看见学校图书馆里文学方面的书，差不多每本后面的借书卡片上都签了他的名字”。^①对自己辛苦编出的新诗讲义，他也颇为得意，认为自己讲得清楚，比他人公平，还多次向远在美国的好友王际真推荐。^②现在看来，他编写的《新文学研究》讲义的确也体现出系统“研究”的特色。讲义正文分两个部分，前半部是依照新诗发展的不同阶段编选的分类引例，作为学生的阅读参考，后半部是6篇论文，分述六位代表性诗人。在学院体制无形的规训之下，像沈从文这样一位体制外的作家，也必得费心劳神以满足教学的需要，这原本也是情理之中的事。

作为课堂讲义，废名、沈从文等关于新诗的论述，自然不同于一般的批评，总会多少保留一些现场的风格。阅读沈从文的《新文学研究》讲义，读者也很容易注意到他独特的行文风格，譬如，在文章的开头，常常就以一种定义的方式，确定某个诗人的位置，“以……的，是某某”的句式已成他个人文风的标记。这种“开门见山就作风格评定”的写法，正如研究者所指出的，与课堂教学的需要相关，往往能够简明扼要地说明一个作家的历史位置。^③然而，在特定的文风之外，课堂教学更为重要的影响，还表现在他讲授的方式和内容上，有关新诗历史“分期”的讨论，就是沈从文一个核心的话题。

① 缪天华：《吴淞江畔的追忆》，《私立中国公学》，第279页，董薰编《私立中国公学》，台北：南京出版有限公司，1982年。

② 沈从文：《复王际真——在中国公学》（1930年1月3日），《沈从文全集》第18卷，第36页；《复王际真——在武汉大学》（1930年11月5日），《沈从文全集》第18卷，第114页。

③ 温儒敏：《中国现代文学批评史》，第273—274页，北京大学出版社，1993年。

1930年10月,沈从文在《现代学生》创刊号上,发表了一篇题为《我们怎么样去读新诗》的文章。在某种意义上,这篇文章可以说是他在大学讲授新诗的一个副产品,此文开头劈空而出的一句:“要明白它,先应当略略知道新诗的来源及其变化。”随后,文章就将短短十几年的新诗历史划分为尝试、创作、成熟三个时期,每个时期又细分为两段,对每一期、每一段的特点及代表诗人也进行了细致、清晰的描述。虽然此文的目的只是“常识”的普及,但与一般的观念阐释、诗人介绍不同,为了塑造更为高级的“阅读”能力(“要明白它”),一种“系统”的历史研究的意图(“略知新诗的来源及其变化”),也表露无遗:“对于这三个时期的新诗,从作品、时代、作者各方面加以检察、综合比较的有所论述,在中国此时还无一个人着手。”^①由此可见,对于自己的工作,沈从文是有相当的期待的。对于具体的研究方法,他似乎也有着充分的觉悟。《新文学研究》的讲义,虽然没有采用“分期”的框架,但三个时期的划分,仍潜在支配了沈从文的叙述:前半部的分类引例,每一组作品都对应于新诗的某一期、某一段,而在后半部分的诗人论中,谈到一个诗人,也要在相应的“分期表”以及与其他诗人的比较中确定其位置,一幅完整的早期新诗的历史图景,被清晰地呈现出来。出于大学教学的知识需要,沈从文的讲义明显多了系统性和研究性,从而与同一时期其他新诗论述区别开来。^②

沈从文自认是对新诗进行“分期”系统研究的第一人,但对新诗

^① 沈从文:《我们怎么样去读新诗》,《现代学生》第1卷1期,1930年10月;收入《沈从文全集》第16卷,第457—463页。

^② 譬如,朱湘在30年代也写下了一系列新诗方面的评论,每谈一个诗人或一部诗集,一般都聚焦于具体作品的评价、解说,并不太多顾及发展线索和历史定位。这些文章收入《中书集》,上海:生活书店,1934年。

尝试分期论述的,当时并非仅有他一个。早在1927年,饶孟侃应光华大学文艺团体新光社邀请,演讲《中国新文学》时,就将新诗历史分成尝试、过渡、入轨三期,分别由冰心、郭沫若、闻一多徐志摩为代表;^①在30年代,新诗的“分期”问题似乎已成为相关讨论的热点,余冠英在《新诗的前后两期》一文中,甚至依照一般的论文惯例,首先做了一番“综述”,梳理了杨振声、朱自清、草川未雨、沈从文等人有关新诗的“分期”论述,在此基础上才提出自己的观点。^②轮到废名开讲新诗,从《尝试集》、沈尹默、刘半农、周氏兄弟一路讲下来,讲到冰心的时候,开篇就挑明:前面所讲的是初期新诗,现在要讲第二期了。^③虽然在立意上他独辟蹊径,但在讲法上也不能完全免俗,“分期”的想象仍然发生潜在的作用。

当然,历史“分期”是一般文学史著述都要涉及的问题,上述关于“分期”的讨论,也都发生于公共演讲、文学史写作、课堂讲授中。然而,对于新诗而言,“分期”问题似乎尤为关键。在发生之后的十数年内,新诗的历史虽然很短,但充满了争议,只有被安排到某种具有内在线索的“叙述”当中,这段历史才能从不确定的、实验的氛围中凸显出来,获得稳定的意义和不断展开的前景。这似乎暗示了“分期”问题与新诗合法性的确立之间的内在关联。另外,在这短短的十数年内,相关的论争十分频繁,不同的流派、诗风也交错、杂陈,给人以眼花缭乱之感。如30年代孙作云所言:“十年来新诗的演变,甚至比旧诗在

① 关于此次演讲的报道,见1927年11月4日《时事新报》;可参见王锦厚编《(饶孟侃)简谱》,《饶孟侃诗文集》,第426页,四川大学出版社,1997年。

② 余冠英:《新诗的前后两期》,原载1932年2月29日《文学月刊》第2卷3期;收入杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(上卷),第155—160页,花城出版社,1985年。

③ 废名:《冰心诗集》,《论新诗及其他》,第113页。

几百年内的变化更为庞杂。到现在,象我们二十岁左右的青年,欲知当时的‘兴替之迹’,已经恍若隔世,有些茫然起来。”^①如此纷繁复杂的历史展开,让二十几岁的青年都感到茫然,但同时也为系统研究提供了一种知识可能。因为,寻找历史线索,把握文体流变的规律,恰恰是“文学”作为一门学科,与传统的文章流别和印象批评的区别之处。这或许是“要讲现代文艺,应该先讲新诗”的另一个原因:新诗的价值虽然备受质疑,但它的展开却包含了丰富的“情节”,这种历史决定它非常适合成为大学课堂上的“研究对象”。

伴随着新诗成为一个研究对象(无论是在大学课堂上还是在文学史叙述中),“分期”也成为日后新诗讨论的一个基本模式。然而,“分期”并非是现象的简单归纳,在分期的内部,往往包含了一种历史的眼光,一种“进步”的想象,对新诗内在演进动力的构想,也包含其中。诸如“草创”、“萌芽”、“入轨”、“进步”等命名,也无不暗示出一条“进化”的线索。有意味的是,朱自清在《中国新文学大系·诗集》导言中将“十年来的诗坛”分为自由、格律、象征三派时,还曾有一位朋友对他“按而不断”的做法不以为然:“他说这三派一派比一派强,是在进步着的。”^②如何在不同的诗歌群体、写作方式之中构造出一条内在演变的、进化的历史线索,如何在错综的、偶然的现象中找到一种线性的必然,使之更明快、更具概括性,至今似乎仍是新诗研究的一个重点。

① 孙作云:《论“现代派”诗》,原载1935年5月15日《清华周刊》43卷1期;见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(上卷),第224页。

② 朱自清:《新诗的进步》,《新诗杂话》,第7页,三联书店,1984年。

四、“历史的兴趣”与诗坛的重建

出于系统研究的要求,关于新诗历史分期的讨论,在30年代似乎成了一个公共话题,但在大学课堂上,对新诗历史的呈现也并非趋近一元,由于立场、眼光的差异,不同的讲授者自然会在公共的话题中“偷运”独特的个人色彩,“知识”与“价值”之间的张力,仍深刻地制约着这些早期讲述的展开。在本文论及的几种课堂讲义中,朱自清的《中国新文学研究纲要》出现最早。虽然如有论者指出的那样,这部讲义仍带有“当代评论”的性质,没有与当时的文坛完全拉开距离^①,但一种力求客观的历史整理态度,仍是它最突出的特色。虽然在文章的最后,将十年来的新诗强分为自由、格律、象征三个流派,但“按而不断”的做法,暗示作为一个研究者,“历史的兴趣”比起树立“榜样”更为重要:“我们现在编选第一期的诗,大半由于历史的兴趣:我们要看看我们启蒙时期诗人努力的痕迹。他们怎样从旧镣铐里解放出来,怎样学习新语言,怎样寻找新世界。”^②“历史的兴趣”带来了特定的讲授风格,也使得历史的存留成为可能。在“新诗”这一章中,过于明快的历史分期并没有被朱自清采用(依余冠英的说法,只大致分为初期与后期)。与之相关的是,新诗内在的演进线索也没有着重突出(对三个流派“按而不断”),对早期新诗杂陈交错的多种陈述(诸如“丑的字句”的论争、胡先骕对《尝试集》的批评),以及不同的诗歌方式(诸

^① 温儒敏:《当代评论与文学史研究的张力》,《中国现当代文学学科概要》,北京大学出版社,2005年。

^② 朱自清:《选诗杂记》,《中国新文学大系·诗集》,第17页。

如白采等人的长诗、陈勺水的“有律现代诗”)的记录,反而较之以后脉络清晰的新诗史叙述,保留了更多的历史原貌。

对于系统的研究而言,“历史的兴趣”自然至关重要,但大学课堂并非孤立于历史的现场之外。学院之中的系统研究,也会以某种方式介入当下的文学创作,成为一种价值冲突的场所。与朱自清相比,这种张力更多地体现在沈从文、废名那里。先谈沈从文的讲义。上文已提及,《新文学研究》讲义也暗中设定了历史分期,但从总体上看,早期新诗的图景被勾勒得并不完整。沈从文讲授的重点还是在诗人身上,而他所选择的六位诗人,也似乎不那么具有历史代表性:开头不讲胡适的《尝试集》,而是以汪静之的《蕙的风》作为第一期的代表,就出乎一般人的意料;随后讲徐志摩、闻一多,尚在情理之中,而焦菊隐的《夜哭》为何要重点讲授,白话诗的元老刘半农为何排在了第五位,都多少有些令人困惑。事实上,如果细致地研读这部讲义,会发现这样的选择也并非随兴所致,出于个人的偏好,某种内在线索还是贯穿其中。

一般的新诗史叙述,在把握新诗内在演进的线索时,往往着眼于诗体、形式层面的变化,如新诗如何从旧诗中解放,又如何寻找新的形式规范等,这样才有从“破坏”到“建设”,从“尝试”到“成熟”,从“自由”到“格律”等进化的历史想象。直至今日,新诗史研究的重点,仍是如何从诗体形式的内部,揭示变化的线索,这似乎构成了新诗历史较之其他文体历史的独立性、完整性所在。对于形式的“线索”,沈从文的讲义也保持一定关注,但他的着眼点一开始就落在了别处:“五四运动的勃兴,问题的核心在‘思想解放’”,^①这是新诗讲义的第一

^① 沈从文:《论汪静之的〈蕙的风〉》,《沈从文全集》第16卷,第84页。

句,暗示新诗所体现的社会意识是他关注的重点。不选胡适而以汪静之为第一期代表,恰恰与此相关,因为《蕙的风》中对“情欲”的自由书写,在“男女关系重新估价”上所惹出的骚扰,“由年青人看来,是较之陈独秀对政治上的论文还大的”。在后面的几篇诗人论中,新诗对年轻读者情感的动摇、新诗所代表的灵魂不安定状态,构成了他潜在的“问题意识”。谈到徐志摩时,他做出如下判断:“一种奢侈的想象,挖掘出心的深处的苦闷,一种恣纵的,热情的,力的奔驰,作者的诗,最先与读者的友谊,是成立于这样篇章中的”。^① 焦菊隐的《夜哭》之所以入选他的讲义,不只因为有“三年中有四版”的畅销事实,更为重要的是,这本雕琢堆砌的诗集“是一本表现青年人欲望最好的诗”,代表了中国诗歌发展的情形。^② 从读者接受的角度,关注新诗与年轻人不安定的、骚动的心理状态的关系,可以看做是沈从文新诗讲义的一条内在线索。

1927年后,沈从文从北京移居上海,生存环境、写作场景的变化,使他对文学的商业化、消费化有了更深的感受。日后对“海派”文学的批判,在30年代初也已埋下了伏笔。在新诗以及新文学对灵魂或官能之烦恼的表现中,他已发现了一种迎合年轻读者趣味的可能。^③ 历史的描述与判断,在这里实际上已服务于一种个人观念的表达。沈从文新诗讲义的内在线索,因而从单纯的“历史的兴趣”中剥离出来,卷入了当下文学生活的复杂网罗中。

① 沈从文:《论徐志摩的诗》,《沈从文全集》第16卷,第99页。

② 沈从文:《论焦菊隐的〈夜哭〉》,《沈从文全集》第16卷,第117页。

③ 沈从文:“由作品显示一个人的灵魂的苦闷与纠纷,是中国十年来文学其所以为青年热烈欢迎的理由。只要作者所表现的是自己那一面,总可以得到若干青年读者最衷心的感谢。”《论朱湘的诗》,《沈从文全集》第16卷,第140页。

在30年代,在大学里讲授新诗以及新文艺,废名应该是较晚的一个。在开讲之前,他人的论述,其实已构成了某种参照。据说,他曾向胡适请教如何讲好这门课,胡告诉他照《中国新文学大系》讲就好,而废名“大有不以为然的意味”。^① 在新文学历史叙述的形成中,《中国新文学大系》无疑起到了奠基性的作用。五四新文学的“创世”神话,在这部大书中得到了全面的总结,在朱自清所谓的“历史的兴趣”中,其实也包含着对这一“神话”的前提性认同。废名拒绝《大系》的讲法,在某种意义上,已表明他讲授的起点,并不在“历史的兴趣”上,借历史讲授来重构新诗的形象,才是他的目的所在。1936年11月在为林庚诗集《冬眠曲及其他》所做的序言中,这一点已被废名道破:“不了解诗而闹新诗,无异作了新诗的障碍。私心尝觉得这件事可恨,故常想一脚踢翻那个诗坛,踢翻那个无非是要建设这个,即是说要把新诗的真面目揭发出来。”^② 随着新一代前线诗人的崛起,重建一个诗坛的愿望在30年代中期,并非废名一人独有,新老两代诗人之间的冲突也势成必然。在这种情形下,大学课堂也可以看做是新诗坛的另一种延伸。

所谓新诗的“真面目”,也即是《谈新诗》中废名提出的著名论断:“如果要做新诗,一定要这个诗是诗的内容,而写这个诗的文字要用散文的文字。”事实上,在开讲新文艺之前,这一观点业已公开发表,并为周遭的朋友所知,被形容为“深湛的见解”。^③ 至于这一论断的具

① 鹤西:《怀废名》,《新文学史料》1987年第3期。

② 废名:《〈冬眠曲及其他〉序》,见姜德明:《废名佚文小辑》,《新文学史料》2001年1期。

③ 在1934年11月5日《人间世》第15期发表的《新诗问答》中,废名已表达了上述对新诗的理解。“深湛的见解”一语,出自李健吾《新诗的演变》,1935年7月20日《大公报》“小公园”。

体内涵,以及废名对晚唐资源的援引,乃至由此形成的与胡适文学史的对话关系,相关的研究已有很多,这里不再缕述。值得进一步讨论的,是他具体的讲授方式。与其他几部讲义相比,废名在《谈新诗》中随讲随编、随编随讲,似乎没有预想的整体框架。譬如,胡适的《尝试集》他一共讲了四次,在展开的方式上也纵横开阖、思路跳荡。然而,这种“上天下地,东跳西跳”的讲述,并非没有内在的章法,在某种意义上,这前面的四讲类似于总论,主要是为了解答开篇提出的问题:“怎么样才算是新诗?这个标准在我心里依然是假定着。”^①确立了标准,方可剪裁新诗的图谱,废名的逻辑实际上十分清晰。

至于新诗的“标准”为何物,“诗的内容,散文的文字”一语仍过于笼统,“玄之又玄,无法证明”。但细读废名的具体讲述,这一“神秘之物”还是有迹可寻的:一种瞬间情感统一、完整的当下表现,或许就是他对于诗的理想期待。^②有了“标准”之后,更意味的是废名的讲法:在“总论”之后,每谈一个诗集,必选出合乎“标准”的作品,完整抄录,他与其是在“讲”诗,毋宁说是在“选”诗。所选诗作的多寡,因人而易,关键是“总论”之后,废名的讲授近乎于完全的作品举隅。有时,他还作相关的分析和评点;有时,他干脆不着一字,只是一首接一

^① 废名:《尝试集》,《论新诗及其他》,第1页。

^② 参见废名的以下几种表述:“旧诗五七言绝句也多半是因一事一物的触发而引起的情感,这个情感当下便成为完全的诗的。”《尝试集》,《论新诗及其他》,第5页;“这里确有一个严厉的界限,新诗要写得好,一定要有当下完全的诗”,《冰心诗集》,《论新诗及其他》,第117页;“诗人的感情与所接触的东西好像恰好应该碰作一首诗,于是这一首诗的普遍性与个性具有了”,《沫若诗集》,《论新诗及其他》,第139页。

首地抄录。^①通过作品的展现,让学生获取对新诗的直接感受,这或许是废名的授课风格^②,但换一个角度,《谈新诗》也就不单是一部讲义而已了,在某种意义上,它还可看做是一部特殊的新诗选本。

在新诗的历史展开中,通过“选诗”来确立一种标准、一种“经典”的秩序,对于新诗合法性的确立以及“正统”的维系,都是极其重要的手段。善于“戏台里叫好”的胡适,当年为了反驳守旧的批评家,就亲自站出来,在《〈尝试集〉再版序》中“老着面孔”,指点出14首“真正的白话新诗”;后来,他邀请一批友人为《尝试集》“删诗”,也无非是要打造一部真正的“经典”(《尝试集》第四版),而从最早的《新诗集》(1920年),《分类白话诗选》(1920年),《新诗年选》(1922年),一直到后来的《初期白话诗稿》、《中国新文学大系·诗集》,不同的“选本”也一直参与着新诗的历史叙述。废名工作的特殊性在于,为了树立一个新的“标准”,“踢翻”并重建一个诗坛,在理论阐述之外,他也无形中提供了另一个“经典”的序列。

这一“经典”的序列,当然不同于胡适确立的“正统”。譬如,《尝试集》第四版里被删去的《四月二十五夜》,废名认为写得很好,推崇为《尝试集》里新诗的范本;而胡适自己颇为得意的《应该》一诗,在废名看来却是失败之作。同时,“历史的兴趣”也不在他的视野之内,最突出的表现是对徐志摩的冷落。出于新诗自由化的理念,将徐志摩等

① 譬如,废名讲周作人的《过去的生命》,抄出其中的十首诗,没有另外的文字,最后坦言:“我抄写这十首诗,每篇都禁不住要写一点我自己的读后感,拿了另外的纸写,写了又团掉了。我觉得写得不好,写的反而是空虚的话。”(《〈小河〉及其他》,《论新诗及其他》,第79页。

② 废名的侄子冯健男回忆,叔父为他讲新诗时,也只是一首首地诵出或写出,并不多加讲解。冯健男,《我的叔父废名》,第139—141页,接力出版社,1995年。

人的“格律化”实践当成“一条岔路”，在废名那里并不奇怪，但不讲新月派，新诗的历史线索显然不会完整。有趣的是，废名并不回避这个问题，他有自己的解释：“我知道我遗漏了一些好诗，因为我记得我还读过许多好诗，但我的工作可以无遗憾了，我所遗漏的诗也正是说明我的工作。”^①“我所遗漏的诗也正是说明我的工作”，自信的表白恰好说明废名“讲诗”（或“选诗”）的内在完整性。“历史的兴趣”本不是他的出发点，通过历史的检讨，来呈现一种价值、一种标准，才是他的目的所在。

为了重建诗坛，新老两代诗人的冲突，已涉及“经典”秩序的流变问题。1937年更为年轻的诗人吴兴华就发表文章，指摘当时“选本”上出现的都是从胡适到新月派的老面孔，没有呈现《现代》之后更新的一代诗人。^②在“看不懂”的争论中，为卞之琳等打抱不平的废名，似乎也卷入了这场冲突。他的讲授却没有特意为年轻的诗人们张目，而是完全出自一片公心。在他的论述中，那种代际之间的“进化”链条，并没有被暗中设定，在他的标准之前，新诗的历史实际上被“共时”化了。

30年代，新诗进入了大学课堂，在重重争议中成为“研究的对象”，在新诗“经典化”的道路上，这似乎又是重要的一步。诚如上文所指出的，“经典化”同时也是一种知识化，即将正在发生的、流变的历史，安排在某种线性的叙述里。废名的讲述，在发明出“个人经典”的同时，也发明了另一种谈论新诗的方式，即在历史的描述之外确立一个标准，以此将历时的演进拉成一个“共时”的平面，去挑选他所谓

① 废名：《十年诗草》，《论新诗及其他》，第153页。

② 吴兴华：《谈诗选》，《新诗》2卷1期。

“标准的新诗”。作为一种个人“深湛的偏见”的表达,价值的诉求虽然超越于“历史的兴趣”,但一般“系统”研究中以“知识”名义出现的“开端”、“完成”、“入轨”等线性叙述,以及由此带来的对新诗历史想象的“固化”,也随之以另一种方式,被有效地闪避了。

五、结语

不论是满足“历史兴趣”,还是旨在“诗坛的重建”,朱自清、沈从文、废名等人的课堂讲述,都以各自的方式参与了新诗历史想象的生成,对后来的新诗史写作也产生了或隐或显的影响。如果说30年代的课堂讲授,可以看做是新诗进入学院研究的起点,那么上世纪80年代,伴随着整个现代文学研究的学科复兴,有关新诗历史的梳理与检讨,在学院研究中以更大的规模重新展开。在历史的挖掘之外,从审美、形式的角度,勾勒新诗内在的演进线索,展开“分期”的历史想象,仍然是新诗史讨论的重点。其实,不仅是新诗研究如此,即便对整个现代文学研究而言,对“线索”、“规律”、“演进”的关注,也被看成是现代文学学科获得学科品质的标志。^①在这一要求的背后,除了有对学科自主性的期待,学院知识生产方式的潜在规约,也是不容忽视的因素。

然而,经过近20年的学术积累,新诗乃至新文学的历史图景,在

^① 王瑶先生在《关于现代文学研究工作的随想》一文中,就强调“文学史既是文艺科学,也是一门历史科学”,“作为历史科学的文学史,就要讲文学的历史发展过程,讲重要文学现象的上下左右的联系,讲文学发展的规律”。《中国现代文学史论集》,第276页,北京大学出版社,1998年。

获得完整勾勒,逐步被系统化、常识化的同时,也日趋封闭、固化。如何打破“系统研究”内在的限制,回到历史发生的现场,开放问题的空间,已引起了很多研究者的注意。在这个意义上,谈论30年代大学课堂上新诗历史的早期讲述,不仅具有学科史回顾的性质,对文学史研究可能性的思考,也就包含在起点的追溯中。一方面,比起确立标准、设定范式,“历史的兴趣”或许会溢出一般的线性叙述,但更有助于扩张对繁复、多样之“过程”的理解;另一方面,在将活泼的文学实践知识化、对象化的同时,如何在与现实境遇的紧张中,提炼出独特的“问题意识”与价值立场,从而摆脱学院知识生产的成规,获取一种具有穿透性的眼光,仍然是释放新的研究视野、激活新的历史想象的前提。

——原载《学术月刊》2007年第1期

“中国式”的现代主义诗歌： 该如何讲述自己的身世

在上世纪 80 年代，“现代主义”作为一个有争议的话题，在当代中国曾引起一场沸沸扬扬的讨论。从某个角度看，这场讨论或许有一点“时空错乱”的性质，“现代主义”的概念对中国经验的适用性，也招致过不少质疑，^①但在特定的历史条件下，这场讨论的确深刻地介入到了当代文学、文化秩序的重建中，“时空错乱”因而有了其逼真、具体的现实性。在诸多相关的话题中，“现代主义”与中国新诗的关系，尤为引人关注：一方面，在朦胧诗潮的“崛起”神话中，“现代主义”就被当做一位迟到的文化英雄，在重重的争议之中得到了热烈的召唤；另一方面，热情也蔓延到文学史研究之中，有关新诗史上具有现代主义色彩的诗人及流派的挖掘、整理，一时间蔚然成风，并从为“逆流”的辩护逐渐上升为新诗史研究的主流，支配了许多研究的展开，^②一个有关中国现代主义诗歌的完整“身世”，随之被讲述出来。回到历

① 佛克马、蚊布思就认为：难以把现代主义的概念用于中国文学，“因为在中国，文学史的环境是相当不同的”。《文学研究与文化参与》，第 105 页，俞国强译，北京大学出版社，1996 年。

② 针对新诗“现代主义”研究的膨胀现象，有学者已指出：“打破了一种不平衡观之后又出来了另一种不平衡观。这里涉及新诗艺术本体与新诗承担的社会责任间出现的不平衡性的价值判断的分歧，也涉及对于一些创作方法的理论探讨的取向。”孙玉石：《十五年来新诗研究的回顾与瞻望》，《中国现代文学研究丛刊》1995 年 1 期。

史的脉络中,重新检讨这一“身世”的生成、展开及内在危机,不仅有助于学科自身的反思,当代中国文化主体性追寻的复杂与艰难,也可能凸显在回溯之中。

—

70年代末80年代初,在所谓“拨乱反正”、探究历史本来面目的呼吁中,对中国现代文学史上诸多思潮、流派的挖掘和重评,可以看做是“现代主义诗潮”研究的起点。最初,《九叶集》等诗集的出版,以及一些新诗历史见证人的回忆,向世人呈现出比以往更为丰富的诗歌史图景,^①20年代“初期象征派”、30年代“现代派”、40年代“九叶派”等一系列具有现代主义色彩、在文学史上作为“逆流”、“支流”存在的诗歌群体,开始浮出水面,成为研究的热点。由于“现代主义”作为“资产阶级颓废文学”的代表,长期受到排斥、批判,如何在主流、支流、逆流的文学史区分中,洗刷上述诗歌群体的历史罪名,让当时的研究者颇费苦心。孙玉石的《中国初期象征派诗歌研究》一书,应该是现代主义诗潮研究方面最早的著作。此书在历史挖掘的基础上,全面探讨了以李金发为代表的象征派的发生、传播、衰落的过程,可以看做是摆脱外界干扰后,新诗研究走上所谓“学术正规”的开始。然而,一种强烈的辩护意识,就贯穿在这本“历史溯源”的著作中,王瑶的序言就已

^① 卞之琳、袁可嘉、王佐良等一批老诗人,都在80年代初撰写了这一方面的回顾性文章,如王佐良《中国新诗中的现代主义——一个回顾》(《文艺研究》1983年4期)一文,就以重点诗人介绍的方式,对“中国新诗中有无现代主义?”这一问题做出了肯定性的回答。

点破这一点：“就诗歌创作而言，这一流派如同作者所分析，虽不属于新诗发展的主流，但也绝不能视为逆流，而应该准确地说它是支流。”作者本人又以《几句结语：主流、支流和逆流》一文，作为全书的结语。在首尾的呼应中，那种“主观”的辩护立场，比起客观的历史态度，甚至要更为鲜明。^①

当然，随着文学研究性质的转移，当“走向世界的文学”、文学现代化等命题，代替以往的社会政治尺度，成为新的总体性框架，“逆流”的价值得到越来越广泛的认可，超越个别流派的还原、重评，建立一种全面知识表述的诉求，开始支配了相关的论述。1986年，孙玉石发表了名为《中国现代主义诗歌潮流的回顾与评析》的长文，从流派更替的角度对“中国现代主义诗潮”进行了整体性的把握，在具体流派描述、分析的基础上，一个有关中国现代主义诗歌的“身世”——五四时期“萌芽”，到20年代“诞生”，再到30年代“探索”，最后于40年代完成拓展——被完整勾勒出来。^②所谓讲述“身世”，即要在变动的、不连续的文学现象之间，建立一种内在线索，串联成一个完整的历史叙述，并把握其中演进的逻辑。在80年代特定的背景下，这种努力暗示了研究者对某种历史学科品质的追求，因为只有“现象”背后发现了历史的规律、线索，文学研究才能从一种不稳定的当代“批

① 王瑶：《新诗流派溯源的研究》，《中国初期象征派诗歌研究》，北京大学出版社，1983年。

② 孙玉石：《中国现代主义诗歌潮流的回顾与评析》，原载《文艺报》1987年2月14日—8月1日；收入《中国现代诗歌艺术》，第229—273页，人民文学出版社，1992年。

评”，上升为一门稳定的历史学科^①，这也意味着借助“历史”的客观性，文学研究可以摆脱外部的干预，获得它难能可贵的“自主性”。然而，讲述“身世”的要求，并非仅仅出于学科性质的内在变化，它与当代的争议和实践也有着潜在的关联。

本来，80年代初围绕朦胧诗引起的争议，在一开始就不免带来历史的投射，让人联想到过去也存在过类似的诗歌流派。^②但在朦胧诗等先锋文学的部分自我表述中，当代中国“现代主义”的原发性、突发性，似乎更值得强调，徐敬亚长文《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》就是一个突出代表。在这篇充满“创世”激情的文章中，现代主义诗歌不可扼制的潮流，被看成是特殊历史的挤压下一种否定性的生命力迸发的表现，它“最早的源流可以追溯到1976年的天安门诗歌运动”。有意味的是，对历史“先驱们”的某种贬抑，也自动包含在了这一“崛起”表述中：“在研究今天现代倾向的时候，我们不会忘记当年新诗中出现的现代萌芽。但它太幼小了，当时的中国并不具备全面产生现代主义文学艺术的应然性。”^③显然，这种态度表达了一代人充沛的历史意识，只有与在历史的强烈反差中，“崛起”的神话才得以高耸。然而，它毕竟过于明快，经不起细致的推敲；相比之下，另一种叙

① 王瑶在《关于现代文学研究工作的随想》一文中，就强调“文学史既是文艺科学，也是一门历史科学”，“作为历史科学的文学史，就要讲文学的历史发展过程，讲重要文学现象的上下左右的联系，讲文学发展的规律”。《中国现代文学史论集》，第276页，北京大学出版社，1998年。

② 当时所谓“令人气闷的‘朦胧’”，指向的并不是年轻的朦胧诗人，而是杜运燮的《秋》，虽然这是一首当代作品，但针对的是40年代“九叶派”老诗人，难免会让人有历史的联想。章明：《令人气闷的“朦胧”》，《诗刊》1980年8期。在80年代出版的一些朦胧诗方面的作品选集，将当代诗人与过去的诗人作品混编，也是一个常见的编辑方式。

③ 徐敬亚：《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》，原载《当代文艺思潮》1983年1期；见姚华编：《朦胧诗论争集》，第273、276页，学苑出版社，1989年。

述则强调了历史的连续性,并将这种“连续性”进一步转化为“崛起”的辩护。朦胧诗当年遭受的批判之一,就是年轻的诗人们模仿西方,拾人牙慧,没有自己的历史根据。针对这种说法,一位论者争辩说:“但当过去被忽视,被掩盖的新诗历史逐渐明朗的时候”(《徐志摩诗集》、《戴望舒诗集》、《九叶集》、《白色花》等诗集的问世),年轻人的探索“并非天外来客,并非崇洋媚外,只不过是在恢复新诗应有的面貌,恢复新诗原来的传统罢了”。^① 由此看来,在“崛起”神话之外,建立一种有关现代主义的“谱系”,从而为当代文学的走向提供历史依据,似乎是一个更为明智的选择。在这个意义上,学院中的文学史研究与风云变幻的当代诗坛,在当时的确形成了一种相互推进、相互援助的关系。^②

值得提及的是,在中国现代文学的实践中,虽然小说、戏剧等领域都出现过“现代主义”色彩的尝试,如新感觉派小说、表现主义戏剧等,但只有诗歌中的“现代主义”才似乎从未断绝,在不同的时期,都或隐或显地存在。因而,要建立一种现代主义的中国“谱系”,首先要讲述的必然是现代主义诗歌的“成长史”。但这并不等于中国现代主义诗歌的“身世”是自明的,不需要后人的想象和发明。别的不说,作为一个文学史概念,“现代主义”本身在西方就是历史追溯的产物。

① 钟文:《三年来新诗论争的省思——兼论辨〈价值·变革·表现手法〉》,原载《成都大学学报》1982年2期;见《朦胧诗论争集》,第211页。

② 致力于建立“现代解诗学”的孙玉石在《中国现代诗导读:1917—1938·后记》中,就谈到“解诗学”的提出,与80年代关于朦胧诗“看不懂”的论争,有直接的关系:“眼前的论争唤起了我对历史上一些类似争论的重新关注。我渴望让历史来发言。一切并不陌生。”《中国现代诗导读:1917—1938》,第504页,北京大学出版社,1990年。

据彼得·福克纳的说法,直至20世纪60—70年代,用以概括20世纪早期文学运动的“现代主义”概念,才在英语文学研究领域中出现。^①对于所谓的“中国现代主义诗潮”来说,虽然在30年代就有了“现代派诗”的提法,40年代也有“自觉与不自觉的现代主义者”的命名,但那或是取自杂志之名,或是针对着具体的诗人群体,并不构成总体上的历史描述。^②除此之外,具有现代主义倾向的诗歌写作虽此起彼伏,但在不同时期的诗艺探索之间,是否存在一种明确的继承或接续关系,也是值得考虑的问题。譬如,在中国现代主义诗歌的“身世”讲述中,40年代诗歌往往被看做是在30年代诗歌基础上的超越与开拓,但这种连续性构想就曾在诗人郑敏那里,遭到了激烈的拒绝。她认为40年代的现代主义诗歌与30年代《现代》杂志没有明显的联系,更多直接受到当时世界诗潮的影响,“因此一提中国现代主义新诗就和30年代的《现代》杂志联系在一起是一种很大的误解”^③。

即使是这样,在现代文学丰富的历史记忆中,挑挑选选、缝缝补补,编织出一幅中国现代主义诗歌从萌芽到展开的完整图景,并不是

^① 在西方语境中,“现代主义”的概念实际上也与历史的追溯相关。据彼得·福克纳的说法,直至20世纪60—70年代,用以概括20世纪早期文学运动的“现代主义”概念,才在英语文学研究领域中出现。见彼得·福克纳:《现代主义》第2—3页,付礼军译,昆仑出版社,1989年。

^② 孙作云在《论“现代派”诗》中,将30年代以戴望舒为代表的诗歌群体命名为“现代派诗”,“因为这一类诗多发表在《现代》杂志上”。原载1935年5月15日《清华周刊》43卷1期,见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》,第226页,花城出版社1985年。而唐湜在40年代曾将“穆旦、杜运燮们”与“绿原们”分别命名为自觉与不自觉的现代主义者。见《诗的新生代》,原载《诗创造》1948年1卷8期,收入《新意度集》,第21—24页,三联书店,1990年。

^③ 郑敏:《回顾中国现代主义新诗的发展,并谈当前先锋诗派新诗创作》,《诗歌与哲学是近邻》,第227页,北京大学出版社,1999年。

一件十分困难的工作。必要的时候,某些独特的叙事策略也可发挥作用。譬如,如果要将30、40年代的现代诗与80年代的朦胧诗写进同一部“身世”,那么必须要面对50—70年代现代主义在内地中断的事实(当然这一论断在今天是可以讨论的),而引入对60年代台湾现代诗运动的论述以补充这一空白,就成为后来研究者普遍采用的策略。这样一来,从胡适摘抄“意象派”的原则开始,一直到80年代的朦胧诗、后朦胧诗,“现代主义诗潮”在中国拥有了一个充满戏剧性命运的成长史,它有开端、有高潮、有转移,又有重临。当“现代主义”的历史在西方文献中,越来越扑朔迷离,在有关它的起源、特征、是否终结等问题上,越来越难有统一答案的时候,中国新诗中的“现代主义”却有了一个如此完整的身世,而且在挫折与排斥中竟有了百年的寿命,甚至仍然在强劲展开,这不能不让人有点惊讶。

二

诚如上文所言,对“身世”的完整勾勒,或许并不困难。所谓“开端”、“拓展”、“成熟”之类的情节,也是以处理“演进”问题为核心的文学史叙述的惯例。但要使这一“身世”获得统一性和内在动力,获得一种可阐释的核心“情节”,则需要更深入的考虑和更大范围内的历史襄助。特别是当处于不同压力之下、包含不同诗学观念、在美学风格上又充满差异的诗歌方式,被安排在同一条历史线索中,对中国现代主义诗歌起源、主体及内在规律的构想,自然也得到强烈暗示。

一般说来,作为“中文写的外国诗”的突出范例,中国现代主义诗歌自然是西方影响的产物,法国象征主义、英美现代主义与新诗不同

历史阶段的对应性,也是相关讨论的重点。在80年代“走向世界文学”的热情中,当西方现代主义被看做是文学现代化的最高代表,这种“影响”研究的动力,无疑十分强劲。然而,单一“影响”与“接受”的视角,似乎不足以说明现代主义诗歌的全部历史,它的根据还存在于新诗发展的自身逻辑中。在上面提及的长文《中国现代主义诗歌潮流的回顾与评析》中,作者虽然也开宗明义地声明:新诗中的现代主义诗潮是在外国影响下产生的,但在随后展开的章节中,对不同诗歌流派兴起的解释,则更多着眼于新诗发展的内在要求,譬如:白话诗滥觞之后,“作诗如作文”的理论与“自然流露”的抒情方式,不能满足人们的审美期待,象征派的出现适逢其时,带来了含蓄蕴藉的表达,符合新的美学趋势;30年代的现代派,则矫正了初期象征派的晦涩与神秘,在表现与隐藏的适度平衡中,将现代主义的美学探索提升到更高层次。在这一讲述中,中国现代主义诗歌的展开,就是一种在反思中不断更新、超越自身的历史,对新的诗美的追求,成为它内在的演进动力。在今天看来,这一判断并无特别之处,但在当时却清新有力地表达了一种态度,即:现代主义的出现,不是中国现代历史被动屈从于西方的又一个证明,因为它的历史依据,存在于中国历史的内部要求之中(新诗的内在规律)。在这种态度之下,与其将新诗“内部运动的规律”——即对新的诗美的寻求,看做是一种客观的、普遍的结论,毋宁将它看做是某种“特殊”的知识,它出现在80年代的文学场域之中,包含了特定的价值前提。

在当代中国,现代主义的接受始终充满争议,“批判”与“辩护”、“压抑”与“吁求”之间的结构性张力,不仅是现代主义的当下处境,也涉及了它的当代起源。袁可嘉就曾细致分析了促使中国新时期接受

现代主义的若干因素，诸如历史梦魇过后的否定与怀疑精神、长期压抑之后的自我喷发、对机械反映论和庸俗社会学的不满等，每一项因素都和激烈的“抗辩”相关。^①这种特殊的“抗辩”当然发生于更大的文化、政治结构中，但深刻地影响到了现代主义的历史想象。譬如，为了降低现代主义在政治上的争议性，采用内容与形式二分法，在否定虚无、颓废思想的同时，又向诸多现代技巧敞开大门，是一种常见的论述策略。由此，自我表现、“向内转”、感觉印象化、意识流、象征、语言跳跃等一系列美学方案，都从错综复杂的写作中被抽象出来，泛化成现代主义普遍的标签。如果说“非历史化”、“非意识形态化”的策略，起初是出于一种辩护的需要，那么在不断的申诉中，特别是在“现实主义”的不断区分中，上述判断似乎变成了前提性的结论：由于扮演了一个被历史压抑的角色，在80年代集体与个人、时代与内心、反映与表现、政治与审美等一系列二元对峙中，现代主义在很大程度上也被美学化了，抽象成了一种价值符号，成为文学自主性的最高代表。

在诗歌领域，这一点表现得也尤为突出。出于对粗暴的口号式、公式化表现的反拨，表达的朦胧隐晦、意象性的呈现、经验的内省化等一系列现代技巧，在某种眼光之中，更符合于读者对“诗美”的期待。中国现代主义诗歌对自身的不断超越、对审美原则的不断建构，也代表了“一条更加贴近诗的艺术本质的道路”。这条道路虽然不很开阔，甚至不断远离大众，“但是，反过来也可以这样说，离诗歌的艺术本质渐近”。由此看来，与现实主义的客观记录、浪漫主义的直抒胸臆相比，现代主义诗歌不仅是一种更为优越、更先锋的、与现代化的科

^① 袁可嘉：《中国与现代主义：十年新经验》，《文艺研究》1988年第4期。

技发展相配合的写作方式,也是一种更趋近于诗歌本质、文学本质的方式,从而与注重时代反映、强调政治功利、大众接受的“非诗”写作区别开来。这一历史逻辑,也延伸到当代先锋诗歌的估价中,现代主义诗歌“身世”的内在统一性也由此获得,因为:

它(现代主义诗歌的当代复苏)与“五四”开始至40年代末期的前辈诗人们不满于过分重视社会功利的作用而追求诗的审美本质和表现的艺术探求之间,在创新的心理动因、思维方式、感觉生活方式和传达内心感受的方法等等方面,存在着一种天然的联系。^①

当现代主义被当成是一种趋近于诗歌本质的方式,那么它与其他文学方式的关系,必然也成为无法忽略的问题。在80年代的现代主义讨论中,来自现实主义标准的诘问一直构成了某种“钳制”。为了打破现实主义一统天下的格局,拆解它的钳制力,除下文将涉及的现实主义与现代主义的“合流论”外,在诗歌批评、研究领域还出现过“诗歌就其本质而论,与现实主义是格格不入的”说法。^②在类似的表述中,蓝棣之的观点尤其鲜明,还有一篇文章从理论、历史的层面专门阐述这个问题。在他看来,由于诗的本质是抒情,重点不在外部的对象,而在情感激荡的灵魂、稍纵即逝的情调等,所以“现实主义这个概

^① 孙玉石:《中国现代主义诗潮史论·前言》,第6—7页,北京大学出版社1999年。

^② 钱中文:《现实主义和现代主义的几个理论问题》,《现实主义和现代主义》,第15页,人民文学出版社1987年。

念对于诗歌来说是相当迷惘、相当困惑的”。对“诗言志”的古训以及黑格尔等人的美学理论的引述，也使上述判断有了一种知识上的确定性。^①这种“偏执”的意见，在学术界似乎没有得到完全的支持，但它却代表了新诗研究中一种普遍的价值判断。在近年出版的一本新诗史著作中，这种判断得到了明快的表达：在谈及新诗的历史评价时，作者就强调新诗中的现代主义，“与现实主义、浪漫主义相比，更多诗的成分，而现实主义、浪漫主义则有相当的非诗甚至反诗的一面”。因为诗的本质在于“诗意”与“诗味”，即言有尽而意无穷。表达的含蓄性、间接性与主观性，恰恰是现代主义诗歌在过滤、简化之后，留给中国读者的一般印象。^②

现代主义手法塑造了崭新的诗歌表现力，其美学价值的确值得伸张，但同样值得注意的是上述认识背后的本质主义话语，现代主义被从其特定的、多变的历史中抽象出来，从知识的层面论述为趋近诗歌“本质”的道路。通过这样一种“升华”，现代主义的话语无疑被组织进80年代文学现代化、文学自主性想象的价值链条之中。在袁可嘉《西方现代派文学在中国》中，这一“价值链条”得到了更为充分的传达：从1915年陈独秀《现代欧洲文艺史谭》开始，75年的现代主义的接受历史被分成5个阶段和三次高潮，现代主义成了中国文学中一股不能抑制的、持续展开的力量——“它推动中国作家返回文学本身，重视艺术创新，进入深层心理，发扬人道主义，向世界文学靠拢”。^③

① 蓝棣之：《关于诗歌中的现实主义问题》，《现代诗的情感与形式》，第269—282页，华夏出版社，1994年。

② 龙泉明：《中国新诗流变论》，第641页，人民文学出版社，1999年。

③ 袁可嘉：《西方现代派文学在中国》，《半个世纪的脚印》，第309页，人民文学出版社，1994年。

在这一更为宏观的讲述中,借助文学的主体性、文学的自主性,以及文学现代化的总体规划,现代主义文学不只是外来影响的产物,由于暗合于一种被压抑的历史要求,它在中国获得了一种强劲的历史主体性。

在讨论 80 年代历史时,一位当年“文化热”的参与者曾写道:“在文化热中,年轻一代学人面临的问题不仅仅是援引西方理论来突破正统意识形态的叙事框架,更重要的是探索如何在新的语言空间里担当起中介的角色,如何作为‘主体’而非‘客体’来经验新的时间秩序(或失序)。”^①其实,在援引外来理论资源之外,对历史的重新讲述,也呼应 80 年代整体性的文化逻辑,回归五四也好、重写文学史也罢,目的都是通过历史的连续性,重建一个大写的历史主体。在诗歌领域,当代诗歌的“崛起论”神话,与中国现代主义诗歌的“身世”讲述,相互冲突又相互配合,二者的结合完成了一种时间上的“焊接”,也完成着主体建立的功能。这个现代主义诗歌的主体,象征了对审美和生命的捍卫,曾在历史的夹缝中艰难地成长,在 80 年代终于崛起自历史的地平线,成为那个对世界说“不”的文化英雄。

三

当然,这个主体并不能简单地立足于普遍的现代性、文学性逻辑之中,要想获得更为生动、鲜明的形象,需要更复杂的修辞和更细致的辨认。在 80 年代,围绕着现代主义展开的论争,在美学、哲学方面的

^① 张旭东:《重返 80 年代》,《批评的踪迹》,第 108 页,三联书店,2003 年。

辨析之外，其核心焦点就是现代主义在中国的历史合法性问题。支持的一方，或从文学的现代化与世界文学相联系的角度为现代主义打开通道，或从进化论的角度将现代主义论述为现代社会的必然产物。其中，徐迟引发广泛争议的《现代化与现代派》一文，就从经济基础决定上层建筑的前提出发，认定当物质层面的生产力“现代化”势不可挡，“现代派”的发生也就成为一种普遍的历史必然。^① 反对的一方，则强调现代主义在意识形态上的“非法性”，切断“现代化”与“现代派”的必然联系，拒绝现代主义背后的普遍主义历史叙事，并从历史的角度，得出这样的结论：中国的社会背景、时代氛围以及美学传统，都很难为现代主义提供发展的条件。简而言之，现代主义虽曾昙花一现，但根本上“不合中国的国情”。^②

这种争议包含了权力话语的排斥，也涉及了对文学进化论及普遍主义逻辑的质疑。因此，在既定的意识形态与文化政治的制约下，对中国现代主义的谈论，必须包含了对其本土“身份”的辨认。为了达成某种妥协，一系列具有折中色彩的结论，在当时屡见不鲜。在徐迟的笔下，甚至还出现了“马克思主义的现代主义”这样似是而非的概念。在诗歌领域，对现代主义历史主体的塑造，从一开始也离不开特殊的“身份”意识。即便在强调西方影响之时，对影响背后西方中心

① 徐迟：《现代派与现代化》，原载《外国文学研究》1982年第1期，收入何望贤编《西方现代派文学问题论争集》，第395—400页，人民文学出版社，1984年。

② 譬如，鲍昌曾专门讨论过西方现代主义在中国的传播和影响，对其“不成气候”的原因也做出了分析：“因为在旧中国的半殖民地半封建社会，在烽火连天的年代，在不发达的经济文化条件下，它们找不到较大的社会基础，甚至找不到多少个作家。”《现实主义的凯歌行进》，马良春等编《中国现代文学思潮流派讨论集》，第128页，人民文学出版社，1984年。

主义的警惕,也在部分论者那里有所显现,如王佐良在谈到英美现代派对40年代诗人的启示作用时所称:“这里并不出现先进诗歌降临落后地区的局面,思想上如此,艺术上也如此。”^①

在诸多“身份”表述中,袁可嘉提出的“中国式现代主义”,可以说是影响最为广泛的一个提法,在一系列文章中,袁可嘉对它有过系统的阐述:

中国式现代主义的基本性质和特征应当是在最深刻的意义上为社会主义,为人民服务的,与现实主义精神相沟通,与民族优秀传统文化相融合的,同时又是具有独特的现代意识、技巧和风格。

这一概念的提出,与当年“真伪现代派”的争论有关,在内涵上与袁可嘉40年代后期提出的新诗现代化的主张(象征、玄学、现实),也有一定的历史关联。但突出与现实主义、民族传统的合流,突出社会主义目标的总体制约性,都表明了为了使现代主义被当时的文学秩序所容纳,它的具体历史策略性。袁可嘉也曾坦言:“中国式现代主义”的提出,直接是受了“中国式社会主义”这个概念的启发。^②

对合法的中国“身份”的追求,不仅停留在观念的解说上,为了进一步澄清“中国式”的含义,相关的研究也从一系列的折中论述,趋向于两方面的探讨,即中国特殊历史语境的修正作用与古典诗歌传统的潜在影响,如一位论者曾言:“现代主义要进入中国,除依据时代进步

^① 王佐良:《中国新诗中的现代主义——一个回顾》,《文艺研究》1983年第4期。

^② 袁可嘉:《还是叫“中国式现代派”好!》,《光明日报》1988年6月26日,第4版。

背景外，还应在‘政治需要’和‘民族文化需要’两者之间至少寻找一位‘盟友’。”^①两种不同的研究思路也由此引申而出。一种思路以袁可嘉、王佐良、郑敏等一批40年代诗人的历史回顾为代表，在他们看来，动荡、峻急的现代中国历史，使得“中国式”的现代主义诗歌与它的西方范本相比，更多地体现出对“现实”的介入特征。在这一思路中，处于战火之中的40年代被看做是“中国式现代主义”真正的成熟期，而穆旦、杜运燮等九叶派诗人（或称“中国新诗派”）的写作，则当做是“中国式现代主义诗歌”的典范。^②在论及这一群体时，下面的描述可谓相当经典：“反映论与表现论，社会性与个性，继承与创新，民族传统与外来影响，现实主义与现代主义——在他们那里得到了较好的虽然远不是完美的结合。”^③在这无所不包的“结合论”中，民族传统的因素虽然被提及，但战争场景所导致的经验强度，与现实的紧密关联感，更是“中国式”的特征所在。^④这种认识奠基于40年代诗人们充满历史张力的诗歌实践，无疑也满足了当时的所谓“政治需要”，现实主义与现代主义、时代性与个人性的合流，洗刷了现代主义颓废的、形式主义的、个人主义的西方“原罪”，它在意识形态上的争议性也迎刃而解。

① 许子东：《现代主义与中国新时期文学》，《文学评论》1989年4期。

② 张同道认为中国现代主义诗歌有广义与狭义之分：“中国现代主义诗应当从1917年算起，而狭义的或严格意义上的现代主义诗则从40年代开始。”《探险的风旗》，第3页，安徽教育出版社，1998年。

③ 袁可嘉：《西方现代诗派与九叶诗人》，《文艺研究》1983年1期。

④ 郑敏也认为30年代（“封建意识的统治仍很强烈”）不可能产生真正的现代主义诗歌，40年代的严酷历史才使得现代主义的强烈诗语出现。见《回顾中国现代主义新诗的发展，并谈当前先锋诗派新诗创作》，《诗歌与哲学是近邻》，第227页，北京大学出版社，1999年。

当意识形态的排斥逐渐减弱,另一种更具学院色彩的思路则开始占据上风,即从现代诗歌审美形式的本体出发,将传统诗境与现代诗艺的融合,看成是“中国式”现代主义诗歌演进的内在动力和目标。作为一种与传统断裂的产物,新诗的历史展开中,一直纠结着民族风格与外来影响、传统延续与现代断裂这一典型的现代性紧张。这里有不同美学取向的差异,但也涉及文化政治的冲突。在新诗的实验期,梅光迪就曾讥讽胡适的白话诗尝试剽窃欧美新潮流,这种文化身份上的争议性,也一直伴随着新诗的历史展开。80年代以孙玉石为代表的一批研究者,着重从西方现代诗学与中国古典诗歌的“沟通”和“融合”中,探索诗歌现代化的演进动力,这在一定程度上也缓解了现代主义文化上的异己性。研究者常常从一种比较的视角出发,超越历史、文化的差异,在诸如“兴”与“象征”、“意境”与客观对应物,古典诗歌的含蓄性与现代诗歌的暗示性之间,建立起同一性表述。现代主义诗歌在被技巧化、美学化之后(如表达的间接性、暗示性),再加以选择、整理,某种中西诗学的共通本质就可抽象而出。在一种目的论叙述中,现代主义诗歌的民族化也成为它“成长”的最终归宿。^①应当说,这种思路应和了80年代现代化与民族化的整体叙事,敞开了一个独特的研究视野,但作为一种期待,它也上升为新诗评价的尺度和内在的演进目的。与袁可嘉等人对40年代诗歌的推重不同,30年代卞之琳等一批“前线诗人”的诗歌,由于诗风含蓄、委婉,内在地沟通了中国晚唐的诗境,在这一种思路中受到更多的推崇,成为了现代主义

^① 孙玉石有关“东方现代诗”的构想,可以看做是这种研究思路的一个代表,见《中国现代主义诗潮史论》第11章《结语:东方现代诗的构想与建设》,北京大学出版社,1999年。

诗歌“中国式”的另一种典范。

四

无论是强调现实的修正，还是开掘与传统的勾连，对“中国式”身份的辨认，使得现代主义诗歌的历史主体，愈发清晰、生动，得以容身于80年代的文化、权力秩序中，在普遍与特殊的张力中，也获得了更大的阐释弹性。这种讲述具有一定的策略性^①，它的活力和有效性，也依托于80年代特殊的“抗辩”结构，鲜明地体现了当时的历史逻辑。然而，随着80—90年代中国社会、文化氛围的变化，原有的“抗辩”结构逐渐消失，有关中国现代主义诗潮的“身世”讲述，也脱离了辩护的姿态，融入了常规的学院研究当中。在具体的诗人、流派、理论研究之外，有关中国现代主义诗潮的整体性研究，近年来就有多部专著问世，在孙玉石的《中国现代主义诗潮史论》之外，还有张同道的《探险的风旗——论20世纪中国现代主义诗潮》、王泽龙的《中国现代诗潮论》、陈旭光的《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》、王毅的《中国现代主义诗歌史论》、罗振亚的《中国现代主义诗歌史论》等。^②

^① 对袁可嘉“中国式的现代主义”说法的策略性，就有这样的描述：“为了使现代主义能够在文坛上占有一席之地，能够被社会所接受，尽量将其向政治和社会主流文化思潮（现实主义）靠拢，竭力将其打扮成一个与正统文学相通、相似的文学模式，这作为一种策略是可以理解的，在当时也具有一定的可行性。”吕周聚：《中国现代主义诗学》，第12页，人民文学出版社，2001年。

^② 上述几部专著分别由安徽教育出版社（1998年）、华中师范大学出版社（1995年）、北京大学出版社（2002年）、西南师范大学出版社（1998年）、社会科学文献出版社（2002年）出版。

虽然主流、逆流的历史“余悸”还不断被提及,但当研究者们开始将中国现代主义诗歌的“身世”,当做一种“安全”的知识不断加以完善,这或许暗示了这一话题与历史的紧张关联,已被学术生产的流程所掩盖。随之而来的结果是,那一段争议的“身世”以及相关讲述,也被体制化了,消除了它特有的“话语性”,沉积为一系列教科书里的常识。以五四时期零散的诗学译介、表述为开端,以象征派、现代派、九叶派等诗歌流派的交替为线索,采用一种整体眼光,将新诗中的现代主义诗潮、台湾的现代诗实验,以及朦胧诗之后的当代诗歌,串联在一起的“身世”讲述,是目前通行的著述体例;而延续 80 年代政治与审美的对立,将现代主义的特定历史方案审美化、本体化,从而与载道、启蒙、大众化等文学方式相区分的价值前提,仍然不断被重申成“身世”的主线。^①

随着中国现代主义诗歌“身世”讲述的稳定,有关“中国式”身份的辨认也被知识化了。一方面,那些具有折中色彩的“结合论”,如中西诗学的交融、现实主义与现代主义的合流等,虽然已流于一种学术“套话”,但作为一种目的论叙述,仍是不少研究的总体框架。一些著作的名称,如“中西文化的宁馨儿”、“中西会通的诗学”,都表明了这种普遍的倾向。另一方面,为了突出“中国式”身份的特殊性,遵循“真伪现代派”讨论的逻辑,通过将西方他者化、本质化,中西现代主义诗歌间的一系列对立,也被建立起来。譬如:西方现代主义诗人思

^① 这种价值判断贯穿在一般的线性历史叙述中,譬如:以卞之琳代表的 30 年代现代诗,标志着新诗从象征主义到现代主义的过渡,在一位论者的叙述中,这一过程表现为“它是一次从‘主体的诗’到‘本体的诗’的美学位移”,“前者的诗是功能性的,诗为表现诗人的感情和个性而存在;后者,诗人为诗而存在,彰显的是诗歌文本的独立性”。王光明:《现代汉诗的百年演变》,第 297 页,河北人民出版社,2003 年。

索人类命运与宇宙问题,进行人的心灵探险,而中国的现代主义诗人则无法将关注的目光从现实移开;西方现代主义的道路是危机—悲观—拯救,而中国现代主义的道路是危机—愤怒—重建;西方现代主义的城市诗是寓言的、象征的,中国现代主义城市诗是现实的、政治的。^①表面上看,上述两种模式是彼此冲突的,一种“求同”,一种“求异”,但在具体研究中又似乎是被毫无矛盾地使用着。因为,无论是在具体的写作实践中提炼出中西诗学的同一性,还是通过想象一种静态的东西差异来建构本土特征,所导致的都是一个在政治和文化上都十分正确、安全的主体。通过将西方现代主义整体化,设定一个抽象的他者来确立自己,对身份之特殊性的非批判性追寻,也可能恰恰掩饰了对普遍性更深层次的屈从,换言之,这个“特殊”的主体,恰恰是从一种普遍性中分泌出来的。当研究陷入这样一个本质主义的循环,中国现代诗歌的具体写作实践、承受的特殊压力、微妙缠绕的诗学构想,都会稀释于稳妥的学院“套话”之中,消除了内在的紧张和致密。

时至今日,有关中国现代主义诗歌的研究,似乎已接近“饱和”,很难再生发出新意,这当然源于现代主义话题整体上的衰落,但与现代主义诗歌历史主体的自我空洞化、贫乏化也不无关联。如果继续执著于这个话题,还要有所掘进、突破的话,那么摆脱现有的惯性模式和一种整体化的研究思路,在特殊的问题意识驱动下,发现普遍“身世”背后的另类命运,则是一条可行的思路。在这方面,王毅的《中国现代主义诗歌史论》就是一部极具个人色彩的著作,此书没有勾勒“现代”的进化线索,也无意设定中西融合的终极理想,而是从哲学思辨

① 张同道:《中西文化的宁馨儿》,《文学评论》1994年第3期。

的角度切入,带着鲜明的理论“先见”进入历史,在价值信仰缺失的层面,对不同时期现代诗歌的特点、内在差异及具体文本作出深入解读,体现出一种打破学科僵局的可贵努力。另外,作为一种追溯性的框架,现代主义能否说明新诗在现代性探索方面的努力,也是值得考虑的问题。臧棣等研究者近年来关于新诗现代性的讨论,就绕开了现代主义,从一种更开阔也更内在的视角,回到新诗自身的历史展开中。

上述可能性的出现,说明了在趋于饱和的情况下,潜在的研究活力。更为重要的是,现代主义诗歌“中国式”身份的问题,虽然在中西融合的理想中似乎已消除了迫切性,获得了圆满解决,但对“身份”的质疑,却从未真正断绝。在新诗史上,沟通“传统与现代”的诗学努力,其实也不乏其人,如周作人、梁宗岱、废名等,但与其说出自对新诗文化“身份”的怀疑,毋宁说出于对新诗前途与可能性的内在肯定与展望。同样在80年代,如果说对现代主义“中国式”身份的强调,无论包含怎样的辩护意识,但在“走向世界文学”的总体向往中,还与一种主体的发现和自信相关,那么在90年代,随着现代化叙事自明性的瓦解,民族化与现代化理想中的主体自信,也逐渐被全球化时代一种身份焦虑取代。换言之,有关“中国式”身份的辨认,从80年代意识形态的辩护,更多地过渡到文化政治的层面。无论是海外汉学界针对“全球诗”发出的质疑,还是国内学者对新诗中激进主义、反传统倾向的再批判^①,都显示了语境变化在中国现代诗歌评价中引起的震荡,也将中国现代诗歌(包括现代主义诗歌)的主体确立问题,再一次推向前台。在新的知识语境中,对“中国式”身份的检讨,当然与80年

^① 对相关问题的讨论,见奚密:《中国式的后现代——现代汉诗的文化政治》,《学术思想评论》第五辑,辽宁大学出版社,1999年。

代现实主义和现代主义的“合流论”已有所区别，甚至经过后殖民、第三世界文化等的理论包装。^①然而，在当下“身份”焦虑或学术风尚推动下的追问，在多大程度上挣脱了中国性/中华性的本质主义想象，深入到现代诗歌的历史脉络当中，也是值得“再追问”问题。

无论是“求同”（中西融合的理想），还是“求异”（中西差异的本质论述、纯粹性的中国性想象），这两种“知识方式”似乎都不足以说明20世纪中国的历史、文学经验，或者消除了异质的紧张，或者忽略了变化中的主体位置。这也暗示，在单一的中国与西方、传统与现代的对峙中，去讨论新诗的文化身份，那种在历史压力与现实经验中不断展开的、内部的主体性，可能恰恰被遗漏。在这个意义上，如何在普遍性与特殊性的纠结缠绕中，在变动不居的历史境遇中，挣脱上述知识陷阱，重新讲述现代诗歌的中国式“身世”，不仅构成了诗歌史研究的挑战，重新思考（或强有力地构想）20世纪中国文化“主体性”的机遇，或许也包含在其中。

——原载《新诗评论》2006年第一辑

^① 张同道借用詹姆逊的“第三世界知识分子理论”，对中国现代主义诗歌的特殊性做了如下阐释：“中国现代诗人的身后都潜藏着一种政治身份，无论有意识或无意识。他们不仅是预言家、文化守护人和思考者，像他们的西方同事，有时还是战士——这是他们西方同事不屑兼职的。”《探险的风旗》，第15页，安徽教育出版社，1998年。

后 记

这本小书收录的,大概是个人10年来所谓诗歌“批评”的主要部分。在上世纪90年代,诸多激烈的诗歌行动之后,当代诗人普遍有了一种觉悟,即:一个诗人的写作能力应该与批评的能力相结合,他的写作才可能持续展开,“诗人批评”一时间也成为风尚。作为一名“后进”,我自然也受了这种风尚的感染,尝试卖弄一些思辨的句式,开垦自己的批评园地。后来不小心,又由“批评”一头栽入“研究”,彻头彻尾吃定了“诗歌”这碗饭。

回头来看,10年来的“批评”,虽然相当随意、不成系统,但在拉杂的文字背后,似乎还是有某种线索可寻。开始的想法可能很单纯,只想清理一下自己芜杂的冲动和想法,在为90年代诗歌辩护的同时,也试着表达一些“反思”的新意。这一想法的前提,是对当时诗歌走向的基本信任,觉得当代诗歌已摆脱了各种文化的、意识形态的迷思,可以从写作的本位出发,不断开掘具体的时代经验。然而,随着诗歌写作环境、氛围的转变,原来的信任暗中有些动摇了。我越来越感觉到,在某种“美学正确性”的荫蔽下,当代诗歌正幽闭于自身,逐渐缺失了与当下精神生活持续对话的活力。因而,试图有所打破,姿态由辩护、说明,逐渐转为质疑、批判。另外一点,是方法或视野的转变。虽然,从某种宏观的社会文化视野,去理解诗歌的困境和可能,是我一直以来的抱负,但这抱负在一开始,只落实在一般“内部”与“外部”结合的

方法上:从微观的形式细节中发现“症候”,从而读解出历史的、文化的压力,这也是各种后现代批评的擅长之处。但类似的文字看多了,自己再写上几篇,就会觉得雷同,技巧再高超,角度再别致,也不免有乏味之感。真正有效的“内外”结合,或许不只是方法的问题,更关系到对周遭世界和历史的真正认识,需要认真读书、阅世、思考、了解世道人心。相关的文章,数量不多,毛病不少,但确实呈现了上述并不曲折但也尝试变化的轨迹:从一个新手的跃跃欲试,到跑到中途时的焦灼、茫然。其中的一篇《巴枯宁的手》,表面解读一首短诗,其实正传达某种“挣扎而不能”的焦虑。以此作为书名,也是为了表示这一焦虑仍不知如何化解之意。

按照洪老师的构想,这套丛书应排斥艰深的学院讲章,接纳那些更轻快、也更具见识与文采的东西。非常惭愧,我的“批评”本来就粗笨,还掺杂了不少“头重脚轻”的论文,体例不统一,时间也错乱,还暗中分成了“当代”和“现代”两个部分。尤其是最后的两篇,更与“批评”无关,讨论的是诗歌史教学、写作的问题。准确地说,是关于“研究”的研究,作为附录看待,或许更合适一点。

一般说来,诗歌的研究者与写作者,这两种身份似乎永远冲突。我过去也这样认为,并试图掩盖,故意说“写作”与“研究”这两项工作是平行的,并没有什么实际的关联。正如诗人可以做老板、做领导、做警察、做罪犯,为何不可做一个教师、做一个学者?我现在的看法有所不同,觉得那种掩盖是不必要的。“研究”和“写作”非但不冲突,也不平行,而是剧烈地相互关联。这种关联不是源于假想的一致性,而是某种共同的困境所致。如果说当代诗歌写作伴随了幽闭之感,那么在学院化的知识生产中,这种幽闭感或许更为强烈。事实上,在当下中

国,无论置身于何种“场域”,受制于何种不同的行规和边界,某种精神的“围栏化”、制度化现象,都普遍存在。如何打破自我的幽闭,重建写作的位置、研究的动力,有赖于学术思想乃至社会实践的整体重建。这需要历史的机遇,也需要敏锐而热忱的心智。在这个意义上,从诸种有形与无形的“围栏”中,挣扎着伸出一只手来,对于“写作”和“研究”同样紧要,哪怕这只伸出的手,还仅仅是概念性的、想象性的。

封面

书名

版权

前言

目录

汉园新诗批评文丛·缘起

巴枯宁的手

在山巅上万物尽收眼底——重读骆一禾的诗论

辩护之外

在物质时代的文化拼盘中

一首诗又究竟在哪——“全装修”时代的“元诗”意识

“再骄傲一次，就完美一小会”论臧棣

嘟囔的仪式——读桑克近作

没有共识，又何需争辩北京诗歌印象

“混杂”的语言：诗歌批评的社会学可能——以西川《致敬》

为分析个案

冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌

失陷的想象——欧阳江河《时装店》解读

现场与远景

对癖性的发明

叙述中的当代诗歌

“病中的诗”及其他周作人眼中的新诗

小大由之：谈卞之琳40年代的文体选择

从“抒情的放逐”谈起

1930年代的大学课堂与新诗的历史讲述

“中国式”的现代主义诗歌：该如何讲述自己的身世

后记