

谈艺文与汪曾祺汉语本位语言观的形成

赵 坤

内容提要 对于“汪曾祺的两个年代”，复兴现代文学传统和接受人民文艺被视为两种常见的研究思路。事实上，长期被忽略的谈艺文体或可为我们提供一重新视野。作为贯穿汪曾祺一生、从未中断写作的文体，谈艺文的历史变化形成了汪曾祺文艺观的流变。在谈艺文的脉络中，汪曾祺“唯求俗可耐”的语言追求，是理解他超越现代主义、摆脱时代汉语工具化倾向、提倡语言的艺术功能，以及形成汉语本位的人文主义语言观等一系列问题的关键。

关键词 汪曾祺；谈艺文；通俗；汉语本位；语言观

20世纪80年代的汪曾祺几乎是在当代文学按下重启键的同时，便成功恢复了充满个人风格的小说创作，这也让他此前鲜有作品问世的1950年至1980年成为被讨论的现象。从40年代的“迷惘、混乱”到80年代的“成熟、稳定”，清晰明确的语言观是理解汪曾祺变化的关键。其中，文学通俗问题是讨论他语言观的肯綮，也是观察共和国文艺观演化的线索之一。在谈艺文的脉络中，汪曾祺“唯求俗可耐”的美学心迹弥合了工具语言和艺术语言的冲突，也确立了他汉语本位的语言观。

一

考察汪曾祺的语言观问题，谈艺文体或可为我们提供一重观察视野。作为直接表达文艺观念的文体，谈艺文不仅是他新文学开蒙的两种基本文学形式之一（另一是小说），同时也是他六十年创作生涯中唯一保持持续写作的文体，即使在三十年小说空白期，也未曾中断。20世纪70年代末恢复全面写作后，汪曾祺第一篇公开发表的便是谈艺文《“花儿”的格律》。文体意识的自觉为他提供了辨析谈艺与创作关系的经验，“评论家应当帮助作家认识自己，把作家还不很明确的东西说得更明确。明确就意味着局限。……这就是开拓”^[1]。在汪曾祺看来，谈艺文是能够清晰表达文艺美学观的文体。

汪曾祺的谈艺文写作始于西南联大读书时期。

1939年，联大中国文学系新增必修课“大一国文”，汪曾祺是新生，也是这门课的第一批学生。该课程由“作文”和“读本”两部分构成，汪曾祺这届由朱自清和沈从文担任授课教师。其中，“读本”由两人合上，以文选的阅读鉴赏为主；“作文”则是两人各带一个班，主要讲写作。“读本”的范围很广，按新文学的思路收录了教师们编选的古文和现代白话文，期末考试是作论文，主要考察学生的文学评论写作。比如第一学期“读本”的期末试题之一，是比较《示众》和《我所知道的康桥》。“作文”课除了小说习作，也会考论文，比如沈从文经常考的“一个理想的短篇小说”，就是让汪曾祺后来反复思考、重写的题目之一。由于联大学风严谨、思想自由，先生们多看重学生的原创能力，所以文学评论经常作为多门课程结业的方式，“有些课，也有考试，考试也就是那么回事。一般都只是学期终了，交一篇读书报告。联大中文系读书报告不重抄书，而重有无独创性的见解”^[2]。联大的教育使汪曾祺的评论写作得到了充分训练，他的谈艺文在读书时期就曾因为见解独到闻名，甚至一度作为评分标准。比如被传为佳话的“代写事件”，就是汪曾祺替同学杨毓珉写了期末论文《黑罍粟花——〈李贺歌诗编〉读后》，被任课教师闻一多盛赞“报告写得很好，比汪曾祺写得还好”^[3]。杨振声的“汉魏六朝诗选”选修课，汪曾祺也因作文《方车论》成为该课唯一免考生^[4]。可见，他的评

论文章在早期已经相当成熟了。

1946年后,汪曾祺进入了迷惘期。除了已有研究者指出的人生转折,“从昆明到上海,从边陲后方到中心都市,又有师生星散、伴侣分离、家人团聚等等冲击”^[5],写作也陷入了困境。从1947年7月汪曾祺写给沈从文的信中可以看出,此时他的写作状态很不稳定,虽然也有作品产出,但多是降低自我要求的结果,更多时候是毫无思路,“五六两月我写了十二万字,而且大都可用(现在不像从前那么苛刻了),已经寄出。可是自七月三日写好一篇小说后,我到现在一个字也没有。几乎每天把纸笔搬出来,可是明知那是在枯死的树下等果子”^[6]。1946年以后的汪曾祺,处于人生和写作的双重低潮期。写作上,他希望“今天晚上即可忽然得到启示,有新的气力往下写”^[7];人生方面,他甘愿“哪怕真的跟着政治走,为一个甚么东西服役,也好呢”^[8]。他迫切地渴望“新”方向。

正在汪曾祺苦求而不得时,平津文坛的新写作运动开始了。这场以他的师友为主要倡导者的“中国文艺复兴”^[9],是抗战胜利后特地为迎接新时代而展开的。在《大公报》的宣言《我们要打开一条生路》中,杨振声首提“文化建国”的思路。“时代赋予我们的责任,我们无法避开这艰辛的工作,我们得参加那开辟生活的一群同向前进。……那就是我们日夜所祈祷的一个新文化的来临。从它,将发育成一种新人生观,从新人生观造成我们的新国民;也从它,将滋育出的一种人类相处的新道理,新方式,来应付这个‘天涯若比邻’的新时代。”^[10]“新写作”倡导的“新方式”主要致力于引介西方现代文艺思潮来发展本土写作,尤其是现代派。这就从人生和写作两个层面给了汪曾祺启示。他早在大学时期对意识流等西方小说创作技法的兴趣,在这次新写作运动中受到了极大鼓励。他开始创作偏于现代主义风格的文章,并陆续发表在《文学杂志》《益世报》《大公报》《文学杂志》《经世日报·文艺周刊》《民国日报》等平津文坛主持的重要刊物上。在杨振声、沈从文等前辈师友看来,穆旦、袁可嘉、汪曾祺、李瑛、毕基初等人,都是有颇希望的“新生代”作家。

其中,最能表现汪曾祺此时文艺观的,是他

写于新写作运动高潮期的谈艺文《短篇小说的本质——在解鞋带和刷牙的时候之四》(1947年),“我们耳熟了‘现代音乐’,‘现代绘画’,‘现代塑刻’,‘现代建筑’,‘现代服装’,‘现代烹调术’,可是‘现代小说’在我们这儿远是个不太流行的名词。唉!‘小说的保守性’,是个值得一作的毕业论文题目;……多打开几面窗子吧,这里的空气实在该换一换,闷得受不了了”^[11]。汪曾祺对西方现代小说的推崇,其实是他解决自身写作困境的一条思路。文中关于“什么是理想的短篇小说”,原本是联大时期沈从文常出的旧考题,却成为这一时期困扰他的新问题。他不满意自己在学生时期的回答,觉得那三千字“不知说了些什么东西”,想借现代主义思潮“重交一次卷”。于是,从伍尔夫、《尤利西斯》、毕加索说到宇航员,汪曾祺让意识的流动左右美学判断,“一个短篇小说,是一种思索方式,一种情感形态,是人类智慧的一种模样。或者:一个短篇小说是一个短篇小说,不多,也不少”^[12]。但遗憾的是,现代主义并没有总结出令他自己信服的解释,所以35年之后,再提起这次现代主义式的突围,汪曾祺自己并不满意,“《短篇小说的本质》……题目是很好的。但是没有说出个所以然”^[13]。

事实上,平津新写作运动提供的现代主义思路,非但没能解决汪曾祺此时的“迷惘和混乱”,反而将他的思维和语言格式化了,“我宁愿通过工具的艰难,放下又拿起,翻到后面又倒回前头,随便挑一节,抄两句,不求甚解,自以为是,什么时候,悠然见南山,飞鸟相与还,以我之所有向他所描画的对照对照那么读一遍《尤利色斯》去”^[14]。虽然汪曾祺已经意识到,写作“必须‘找到了自己的方法’,必须用他自己的方法来写,他才站得住”^[15]。他甚至能根据多年的谈艺心得,诊断自己的病灶,“我有结构,但这不是普通所谓结构。虽然我相当苦心而永远是失败,达不到我的理想”^[16]。可现代主义对此无能为力,至少新写作运动这种世界主义的文学追求无法解决汪曾祺此时的困惑。所以1948年北大“方向社”举办“今日文学之方向”座谈会时,他很郑重地向前辈作家请教:“我希望诸位前辈能告诉我们自己的经验。”^[17]然而,且不说关于“文学方向”的讨论无甚结果,

连奉劝过他要有信心、“千万不要冷嘲”的沈从文彼时都在灰心，质疑“这有些什么用”。时代的转折期，现代派文学以及现代主义象征，能提供给汪曾祺的“方向”和“经验”都很有有限，至少在40年代末，无法解决他的写作困境。

二

问题直到1980年才解决。写下了《异秉》《受戒》《黄油烙饼》《岁寒三友》的汪曾祺找到了“自己的方法”——“写小说就是写语言。一个作家的功力，首先是语言的功力”^[18]。从谈艺文看，汪曾祺“作为方法的语言”，是从语言潜入思维，处理叙述、表意和结构等问题，近似于乔姆斯基“认知系统嵌入表现系统的方式”^[19]，集中表现在文学通俗与汉语艺术表达等方面的探索。这是汪曾祺从他所在的40年代末的现代主义轨道上易辙（一如他对民歌的感悟“退步也是为向前”），又与50年代至80年代的共和国文学规范彼此博弈的结果。

1950年夏，汪曾祺在同学杨毓珉等人的帮助下回到北京，任《说说唱唱》的编辑部主任。同年，《北京文艺》创刊，这两家刊物同属北京市文联，编辑部人员合用，汪曾祺旋即成为《北京文艺》与《说说唱唱》的编辑部总集稿人，和赵树理、老舍等人一起工作。由于第一次文代会即确立了“解放区文艺”为新中国文学“唯一正确的方向”，学习工农群众的语言以及文艺大众化路线就成为50年代文学主流。1951年11月，全国文联第八次常委扩大会议调整了全国文艺刊物，《北京文艺》被合并到《说说唱唱》，成为指导全国通俗文艺工作的指定刊物。自此，阅读大量的民间文学、民歌等通俗文学作品，思考通俗的文艺美学标准，成为汪曾祺的主要日常工作。他的《丹娘不死》《听侯宝林同志说相声》《且说过于执》《鲁迅对民间文学的一些基本看法》《仇恨·轻蔑·自豪——读“义和团的传说故事”札记》等讨论通俗文艺的文章皆写于此时期。工作内容和文艺方向上的通俗化带给汪曾祺最大的提示在于，他开始注意到读者的问题。《丹娘不死》中，他重视观剧心理，“不要把我们的英雄人物弄得遍体伤残，使我们在感情

上受太大的折磨”^[20]；评价《赵坚同志的〈磨刀〉和〈检查站上〉》，“因为磨刀是一种比较简单的技术……这样写，就是工人同志以外的人也是容易接受的”^[21]。读者接受是现代主义未曾提示过汪曾祺的，“解放前我很少想到读者”^[22]，他40年代的《葡萄上的轻粉》《绿猫》等现代派作品，几乎也都是写给自己看的，“无庸讳言，大家心照，所有的话全是为了说的人自己而说的”^[23]。

对于“读者”的发现，是汪曾祺思考文学通俗的结果。写于1951年的《听侯宝林同志说相声》可以看出这种变化，“他说得很好，他脸上有以前在台上不大看到的激动，从心里出来的激动，我们看见侯宝林身上有了一种新的东西，新的感情”^[24]。这种“新的东西与感情”和文艺工作者侯宝林对朝鲜战场的关心，影响了参加过四野南工团，此时又正处文艺中心的汪曾祺：“他（侯宝林）说：‘咱们北京在毛主席跟前，北京，件件事要走在全国的前头。’这句话要用流行的语言‘翻译’过来，应当是：‘北京是在毛主席直接领导之下的，北京应当在每一个工作上，在全国范围内起带头作用和模范作用。’两相比较，哪一个语言更生动，更亲切，更容易为群众所接受呢？‘通俗化’当然不只是形式的问题。‘通俗化’要用政治热情来做。听听相声，会了解为甚么要‘通俗化’的一部分的道理。——相声是一种语言的艺术。”^[25]显然，汪曾祺是以历史主体的身份和情感思考通俗化。

文学通俗必然集中在语言问题上。让汪曾祺体会到文学作品的民间叙述形式可能达到的通俗化程度并具体思考语言通俗路径的，是他多年的同事赵树理^[26]，“他（赵树理）在农村集市上能够一个人演一台戏，他唱、演、做身段，并用口拉过门、打锣鼓，非常热闹。他写的小说近似评书”^[27]。相比40年代末平津文坛的现代主义方向，赵树理式的通俗化路线似乎更易通达“文化建国”的目标，这从接受的层面上提醒了汪曾祺，写作“要对读者负责”，要“充分信赖读者的感受能力，愿意和读者共同完成对某种生活的准确印象”^[28]。但是，受过新文学训练的汪曾祺也清楚，文学通俗化不等于文学大众化。他可以接受赵树理小说通俗的社会功能，却无法接受将文学语言降低到大众扫

盲水平的工具性用法，“我并不主张用说评书的语言写小说。……评书和相声与现代小说毕竟不是一回事”^[29]。这是汪曾祺继承了五四文学之眼的观察。五四白话文运动曾对“理想的文学语言”作过两个方向的要求，“清楚明白、精密严谨和具有诗性和美术性的品格”^[30]，但作为社会现代化的一部分，承担启蒙功能的新文学使“文学的国语”从逻辑到语用不可控地偏向了工具方向。强调文学功能的代价是与古代汉语雅言传统的分离。尤其现代白话与文言复辟之争，发展到30年代“大众语运动”，是以“大众说得出，听得懂，看得明白”^[31]的“更为彻底的白话”为改造目标，汉语的艺术性不再作为追求的方向，甚至在50年代苏联模式的语言唯工具论和汉语规范化等运动的过滤中，提法几近消失。对于有家学渊源的汪曾祺来说，自幼习得的古文，少时临帖体会的汉字形式藻采，以及新文化的精英教育，都使他的美学趣味更倾向于富有人文精神的语言观。所以他很早就意识到20世纪以来的汉语变革，是实用性不断遮蔽艺术性的过程，“他（胡适）的‘八不’都是消极的，不要这样，不要那样，没有积极的东西，‘要’怎样。他忽略了一种东西：语言的艺术性”^[32]；30年代的文艺大众化的缺点之一，“是把‘大众化’看成是一个单纯为了启蒙的手段问题，工具问题”^[33]。尤其让他反感唯工具语言的，是亲身经历的50年代中期的汉语规范运动。1951年6月6日《人民日报》第1版的社论《正确地使用祖国的语言，为语言的纯洁和健康而斗争！》，将“语言滥用”“文理不通”等“语言混乱现象”视为“在政治上是对人民利益的损害，对于祖国的语言也是一种不可容忍的破坏”。为了杜绝“语言混乱”，汉语规范运动表现出了激进性。楼适夷曾讲过：“作为一个编辑，……我们好像一个外科大夫，一支笔像一把手术刀，喜欢在作家的作品上动动刀子，仿佛不给文章割出一点血来，就算没有尽到自己的责任。这把厉害的刀，一直动到既成老大作家，甚至已故作家的身上。”^[34]语言简化本是为了减少歧义，可文学表现复杂性的能力也被削弱了，与“文辞的本根”联系也更加松散，能借重的语用史最远只追溯到现代文学，“语言的规范是随着文学语言的发展

而逐渐形成的，因此，应该从现代文学语言的作品里找我们的规范”^[35]。汉语规范化运动中，汪曾祺的很多师友像周有光、朱德熙和李荣等，都是其中骨干。一次，汪将新写的小说集《羊舍的夜晚》寄给时任文字改革委员会副主任的好友李荣。该作儿童感觉化的意识流笔法他自己得意，也受到沈从文和萧也牧等师友的认可，黄永玉还特地为小说设计了封面与木刻插图。结果，小说寄到李荣处，被李“用红笔改了很多一个苛刻的语言学家所认定的‘错’字”^[36]，汪曾祺看了后，“气得要死”，丢到一边去了。李荣的纠错，与汪曾祺的写作，其实质是追求规范语法语用的时代语言方式，与追求艺术性与功能性兼美的文学性语言之间的彼此否定。后来汪曾祺写信给朱德熙：“读了赵书（即赵元任），我又兴起过去多次有过的感想，那时候，那样的人，做学问，好像都很快乐，那么有生气，那么富于幽默感，怎么现在你们反倒没有了呢？”^[37]

对粗暴乏味的工具性语言的抵触，加上主动求索的习惯，将汪曾祺推向了彼时文学通俗化的另一种形式：民间文艺。这也是解放区文艺的培养基，是寻根溯源的走向。20世纪50年代中期，《说说唱唱》停刊，汪曾祺被调去中国民间文艺研究会，参与《民间文学》的筹备工作。民间文艺开始进入他的视野，尤其是民歌。50年代的新民歌运动，最初由毛泽东提出，民间文艺研究会和中国文联、作协是最早被组织起来的机构，汪曾祺曾因公参加河南等地采风，看过上万首民歌。从文学史的意义链看，毛泽东提出的新民歌运动受到1918年北京大学歌谣征集活动的影响，他在成都会议讲话中提到，“搜集民歌的工作，北京大学做了很多”^[38]。如今看来，五四的歌谣征集是学人们以语文学（Philology）的方法有意识地寻找民族语言的源头，刘半农强调歌谣原始自然，是“个人的情感自由抒发”^[39]；周作人认为民谣可以“想象古今人情之同或异”^[40]；朱自清说“歌谣是最古的诗；论诗之起源，便是论歌谣的起源了”^[41]；胡适喟叹现代民谣《蒲棊子车》有乐府之风，“可上继《孤儿行》，并且远胜《孤儿行》”^[42]。这些从民谣的口语角度寻找与古语的联系，目的是在民族语言的发现与创造层面，为现代国家民族精神的建

立打通古今文化血脉。而现代性镜像里，新中国又与新文化运动初期有着近似的文化需求，所以毛泽东提出新民歌运动时，也颇有趣味地提出了中国诗的出路，“第一条，民歌；第二条，古典”^[43]。这与他20年代组织农民运动时利用民歌编写识字课本，延安时期提出以民歌促进诗歌大众化的思路基本一致。可以说，这是五四新文化运动的一翼与共和国主流文艺之间微弱的联系，汪曾祺就是沿着这条栈道，通过工具论语言观的窄门，完成了两个时代创作的天然对接。

虽然从文学改造上讲，汉语规范化与新民歌运动都有通俗要求，但新民歌对于古典文化资源的借重，在关系学上接通的是现代汉语与古代人文传统。这就解释了50年代的汪曾祺，为何对待汉语规范化和新民歌运动的态度截然不同。在谈艺文的脉络中，新中国文学的通俗主潮，影响了时代转折过程中的汪曾祺，在启蒙的层面重塑了他对于通俗的理解，并推动了他“唯求俗可耐”的美学追求和汉语本位语言观的形成。新文学启发了他对民间文学资源的探索与发现。他巧妙地借重“鲁迅对民间文学的一些基本看法”，提出“民间语言”的语言修辞问题，“民间文学语言值得我们学习……如：汉乐府里的《枯鱼过河泣》想象非常丰富奇特，鱼干了怎能写信给别的鱼呢？这是一个在旅途中落难人的心情写照”^[44]。同时，京派文学传统影响了他对格律声韵等汉语美学的态度。朱光潜《论节奏》《诗的格律》、罗念生《节律与拍子》、梁宗岱《关于音节》等，都促使汪曾祺进一步思考民歌的格律、音韵和节奏问题。他自1950年到1980年间作的《古代民歌杂说》《读民歌札记》《“花儿”的格律——兼论新诗向民歌学习的一些问题》等相关文论，就是从语用和音韵两个层面谈了民歌语言通古的艺术性。其中，《读〈弹歌〉》是对上古民谣《弹歌》做的语词考论，以《文心雕龙》《易》《左传》《太平御览》《吴越春秋》等古代典籍为论据所出，推论《弹歌》是通过“紧张殷切”的语言修辞，唤醒“邈远时间之后”的热烈与感动，是一首打猎的歌谣、一段猎人咒语以及一首中国最早的谜语。另一篇《“花儿”的格律》则从时下谈起，通过仿民歌的“三字尾”现象，分析汉语的少数民

族民歌“花儿”的节拍，是如何“以双音节、两字尾为主干”，构成汉语音韵学的罕见现象：“‘花儿’的作者对于语言、格律、声韵的感觉是非常敏锐的。……奥妙就在他们赖以思维的语言，就是这样有格律的、押韵的语言。他们是用诗的语言来想的。”^[45]民歌语言的“通俗”并“俗可耐”，让汪曾祺找到语言艺术性的参考系，古典的雅言系统成了他最可借重的语言文化资源。

由“新民歌”进入文学传统，是时代与个体审美为汪曾祺打开的新路。古老的民歌是原始存在的语言形式，是民族原始思维的载体，也是最能贯通古今文脉的符号系统。刘毓崧给杜文澜辑录的《古谣谚》作序，评价民歌的语言是“天籁自鸣，直抒己志，如风行水上，自然成文，言有尽而意无穷，可以达下情而宣上德”^[46]。这是民族语言内部才能共享的情感机制。连通古典的民歌语言激活了汪曾祺少年熟读的古文记忆，启发了他思考当代与传统的关系，并从中获得与时代方向、现代派都不同的语言思维，“我们的语言都是继承了前人，在前人语言的基础上演变、脱化出来的。……语言是一种文化积淀，语言的文化积淀越是深厚，语言的含蕴就越丰富”^[47]。这种人文主义语言观的汉语本位原则，是他沟通五四以及更久远的古典文学传统，并不断与时代主流语法彼此角力的结果。40年代的现代主义和50年代的赵树理写法都无法接壤的那些人间故事，汪曾祺在“融奇崛于平淡，纳外来于传统”的艺术自觉里找到了方向。

三

美学接受也是美学选择。“语言本身是艺术，不只是工具”^[48]是汪曾祺对汉语独特性的高度自觉，顺应了世界人文主义语言观的潜流，与海德格尔的“理解和语言”构成我们的宇宙意义同构。他1960年至1980年间的剧本写作与这种美学思维互为表里，“俗可耐”的写作风格也在此时期稳定下来。1961年底，汪曾祺从张家口调回北京京剧团做编剧，1964年10月，由他主要执笔的《芦荡火种》大获成功。汪曾祺由此得出经验，写作要用大众一听就懂的朴素语言，且要赋予其文化内涵，也

就是他后来反复强调的“融奇崛于平淡”。

“融奇崛于平淡”的重点是语言的文化所指链。清晰朴素的大众用语带来的是文化记忆与传统的历史感，这在汪曾祺看来，既可以是市井民间的通用语，像点心铺“尘飞白雪，品重红绫”，接生婆“轻车快马，吉祥姥姥”；也可以是“日长奏赋长杨罢”代替“日长奏罢长杨赋”的诗家“健笔”。这形成了汪曾祺以古典文学滋养现代汉语的语用习惯，从他欣赏的志人传统和笔记小说可知，他推崇接近日常用语的经典化语言，《世说新语》记人事，《水经注》写风景，精采生动，世无其匹。……宋人笔记，简洁潇洒，读起来比典册高文更为亲切，《容斋随笔》可为代表。……传世，还得靠古文”^[49]。这是经历了现代的文学启蒙与当代的人民文艺之后，汪曾祺所做出的选择。他由通俗的民间语言通达古典文化传统，以不断返回古典的方式自我创新，并借此走出了不同于现代文学或延安文学又对两者兼收并蓄的、极具个人风格的新路。

借京剧写作思考托古创新的方式，推动了汪曾祺语言观最后的完型。60年代至80年代，汪曾祺的笔力主要集中在戏剧。与一般认为“京剧是表演艺术”的观点不同，汪曾祺认为文学性是决定剧种兴衰的关键。这就将京剧纳入人文传统，置于大文学史的文体流转脉络之中：“宋词继承唐诗而来，元曲又继承宋词而来，接着又由元曲演变为戏剧，如有明代的昆曲，到了清代，又有京剧崛起，于是在中国文学史中，这小说与戏剧便占了一席之地。……中国传统文学自有其一套生生不息的活的永恒的生命。”^[50]将文学性视为推动京剧发展的内核，也让汪曾祺对京剧文体的关注集中在语言方面。虽然忽视舞台表演会造成他京剧改革的失败，却也成全了他借人文传统做托古创新的写作试验。

汪曾祺的实验方式，是在京剧谈艺与剧本创作的范畴内，讨论文学语言的美学构成。他拒绝空泛单调的语言套路，批评“桃花更比杏花黄”是文理不通的水词；推崇言之有物的表达，强调修辞立其诚；认为好的语言要有内容性、暗示性、流动性和文化性。比如他评价《武家坡》里薛平贵和王宝钏夫妻重逢的唱段。因为剧作多加了一处“寒窑无镜可照”的细节，语言有了内容。“寒窑里没有镜子，

只能于水盆中照影，王宝钏十八年的苦况，可想而知。”^[51]。同时，语言的留白有余韵，文气也会随之流动，“薛平贵的插白也写得极好，只有四个字：‘水盆里面’，这只是半句话。简短峭拔，增加了感情色彩，也很真实。如果写成一个完整的句子，文气就‘懈’了”^[52]。最核心的部分，是语言通古的文化内涵。考察汪曾祺50年代至80年代的阅读，那些专事语言或承载文化考释功能的古书^[53]，是他探索词与物文化关系的重要读本。由于经历过新文学欧化语言的阶段，汪曾祺了解严复翻译的失败是因为多用生僻古语，忽略了语言的实用性与通俗性，所以他的文字考古对象通常是民间的日常语言。比如北京东来顺涮羊肉用的“栈羊”，女人擦脸香粉的“粉”，《十五从军征》中的“葵”，常见的昆虫像花大姐、瞎虻、水马儿等。以“栈羊”为例，汪曾祺根据《攬屑》《清异录》等记载，得出北宋就有栈的说法，多指精料催肥的羊，可见东来顺选料考究。这种集中在日常用词的“知识考古”，一是为了用词精准；二是了解词的文化内涵，在词与物的关系考中融通传统，丰富语言的所指域。

现代京剧代表作《沙家浜》的唱词，就是汪曾祺以通俗通古的语言发挥艺术表现力的经典文本。由1964年的《芦荡火种》初稿到1975年的对白押韵本《沙家浜》，汪曾祺是主要执笔者。其中第四场《智斗》中，胡传魁的仗义愚蠢、刁德一的阴阳怪气、阿庆嫂的机智内敛，唱词既要贴合军政、奸佞与江湖人物的身份和性格，也要表现三个人物间的试探、诱供和彼此防范。对此，汪曾祺以个人的美学趣味巧妙地丰富了革命样板戏的话语叙述模式，最大限度保留了蕴含古典文化积淀和民间文化情趣的唱词。阿庆嫂一段是典型：“垒起七星灶，铜壶煮三江。摆开八仙桌，招待十六方。来的都是客，全凭嘴一张。相逢开口笑，过后不思量。人一走，茶就凉……有什么周详不周详！”^[54]“人一走，茶就凉”用的是“人走茶凉”的明典，结合了阿庆嫂开茶馆的职业，也撇清了她通敌的干系。“垒起七星灶，铜壶煮三江”一句是脱化，取自苏东坡的《汲江煎茶》“大瓢贮月归春瓮，小杓分江入夜瓶”，是不着痕迹的托古。“七星、三江，八仙桌，十六方”则属于数字铺排，用以表现人物镇

静从容又成熟练达的性格。类似的用韵、用典、对仗的唱词在《沙家浜》中还有很多，汪曾祺借口语和规范化的使用，协调了通俗化与艺术性，将汉语的艺术表现力发挥到了极致。

这才有了1981年的《大淖记事》。汪曾祺很早就想写大淖的故事，但迟迟未找到合适的“ào”字。他为此等了30年时间，“为什么在知道淖字应该怎么写的时候，心里觉得很高兴呢？是因为我很久以前就想写写大淖这地方的事”^[55]。但没有符合他情感结构的字，故事就无法展开，“如果写成‘大脑’，在感情是很不舒服的”^[56]。所以找到“淖”字以后，他就找到了语言感觉，“我敢说，这个地方是由我给它正了名的”^[57]。孔子说“正名”，首要之事就是订正名字的文法学意义；墨子说“以名举实”，意思是字要能充分反映事物对象。传统人文主义语言观理解和认识世界的方式是强调名与实的“合”，即“所以谓”与“所谓”的实际要彼此相“合”，讲求人性、天道、事物本质的表现。“文者，物象之本”（《说文解字·叙》）。汪曾祺指出，“民族文化的最基本的东西是语言”，中国人用汉字思维，“从木的和从水的字会产生不同的图像”^[58]。所谓“本位”，是理解和研究语言结构和文字系统的“核心理论”，存在主义和阐释学都是语言本位的心理结构。但由于汉语的发展“既未逸入希腊人那种纯正冷静的抽象思辩，也没有遁入印度人那种厌弃人世的解脱之途……因而中国古人对语言问题的思考，很少越出经验的界限作纯逻辑的分析与纯形式的推理”^[59]。所以汉语较之英语被认为是非逻辑的（illogical）。比如“临渊羡鱼”，在英语的本位观中是非逻辑（illogical）的，临渊是动词组，无法羡鱼，句子缺少主语。但在汉语本位里却是符合语法习惯的。事实上，流转在文化经验和心理结构的汉语从一发生就进入本质，“它付出了未进行形式化研究和建立形式系统的代价，但它得到的是对语言本质的深邃的理解和对语言功能的富有价值的运用”^[60]，这就是汪曾祺从汉语哲学里悟出的奥秘。30年后，他终于在蒙古语里找到了符合文化心理的“淖”字。为此，他用了六分之一的篇幅。小说《大淖记事》“正名”了汪曾祺的语言观，“语言是小说的本体，不是附加的，

可有可无的。从这个意义上说，写小说就是写语言”^[61]。本体论的语言观确立了他汉语本位、艺术本位甚至抒情本位的人文立场。

语言是思想的外化，是我们观察写作者组织框架、结构文本、表达文艺美学观的重要门径。汪曾祺自新诗开始，贯穿谈艺、小说、散文和戏剧等各个文体的内在连续性，表现出他对母语变革的敏锐感应。语言观是文化选择的结果，也是他游走四方的心灵轨迹。在个人命运与社会历史大势的动态结构中，汪曾祺受外来文化冲击与汉语改革的影响，既不断回身反顾，发现民族文化中恒定的因素，又与时代共振，形成通俗朴素的美学追求。他由此确立的汉语本位语言观，为当代文学艺术勾连了诸多传统，疏浚了民族精神的河道。

[1] 汪曾祺：《回到现实主义，回到民族传统》，《汪曾祺全集》第9卷，第248页，人民文学出版社2020年版。

[2] 汪曾祺：《西南联大中文系》，《汪曾祺全集》第5卷，第116页，人民文学出版社2020年版。

[3] 汪曾祺：《闻一多先生上课》，《汪曾祺全集》第6卷，第322页，人民文学出版社2020年版。

[4][36] 汪朗等：《老头儿汪曾祺——我们眼中的父亲》，第32页，第416页，中国青年出版社2016年版。

[5] 杨早、凌云岚：《1946：汪曾祺小说主体风格的起点——以〈老鲁〉为例》，《文艺争鸣》2020年第12期。

[6][7][8] 汪曾祺：《470715致沈从文》，《汪曾祺全集》第12卷，第28页，第29页，第29页，人民文学出版社2020年版。

[9] 1946年至1948年，朱光潜、杨振声等人在平津地区提出具有文学实验性质的“新写作”，吸引了穆旦、郑敏、袁可嘉、汪曾祺、王佐良等人，被称为平津新写作运动。参见段美乔《抗战胜利后平津文坛的复兴与“新写作”文学思潮的兴起》，《北京社会科学》2008年第6期。

[10] 杨振声：《我们要打开一条生路》，《大公报》（天津）1946年10月13日。

[11][12][14][15][23] 汪曾祺：《短篇小说的本质》，《汪曾祺全集》第9卷，第13页，第15页，第9页，第11页，第6页。

[13][18] 汪曾祺：《思想·语言·结构——短篇小说杂谈》，《汪曾祺全集》第10卷，第6页，第9页，人民文学

出版社2020年版。

[16] 汪曾祺:《47□□□□致唐湜》,《汪曾祺全集》第12卷,第35页。

[17] 《今日文学的方向——“方向社”第一次座谈会记录》,《大公报·星期文艺》(天津)1948年11月14日。

[19] 诺姆·乔姆斯基:《语言与思维》,《乔姆斯基语言学论文集》,黄斌、王剑波编,第155页,湖南教育出版社2006年版。

[20] 汪曾祺:《丹娘不死》,《汪曾祺全集》第9卷,第20页。

[21] 汪曾祺:《赵坚同志的〈磨刀〉和〈检查站上〉》,《汪曾祺全集》第9卷,第31页。

[22] 汪曾祺:《要有益于世道人心》,《汪曾祺全集》第9卷,第192页。

[24][25] 汪曾祺:《听侯宝林同志说相声》,《汪曾祺全集》第9卷,第27页,第27页。

[26] 赵勇认为赵树理在通俗性方面对汪曾祺写作有影响。参见赵勇《汪曾祺喜不喜欢赵树理》,《当代作家评论》2007年第4期。

[27] 汪曾祺:《传统文化对中国当代文学创作的影响》,《汪曾祺全集》第9卷,第427页。

[28] 汪曾祺:《关于小说语言(札记)》,《汪曾祺全集》第9卷,第363页。

[29] 汪曾祺:《小说技巧常谈》,《汪曾祺全集》第9卷,第261页。

[30] 张卫中:《倾斜的坐标——五四白话文运动的语言策略及影响辨析》,《文艺争鸣》2006年第1期。

[31] 当时的大众语运动主要集中在《申报·自由谈》《太白》《中华日报·动向》等杂志,主要参与讨论的有胡适、陈子展、瞿秋白、陈望道等人。参见陈子展《文言·白话·大众语》,《申报·自由谈》1934年6月18日。

[32][47][61] 汪曾祺:《中国作家的语言意识》,《汪曾祺全集》第9卷,第438页,第439页,第438页。

[33] 汪曾祺:《鲁迅对于民间文学的一些基本看法》,《汪曾祺全集》第9卷,第46页。

[34] 楼适夷:《零零碎碎的记忆:我在人民文学出版社》,《朝内166号记忆》,第366页,人民文学出版社2016年版。

[35] 罗常培、吕叔湘:《现代汉语规范问题》,《现代汉语规范问题学术会议文件汇编》,第13页,科学出版社1956年版。

[37] 汪曾祺:《721201致朱德熙》,《汪曾祺全集》第12卷,第61页。

[38][43] 李锐:《大跃进亲历记》,第262页,第262页,上海远东出版社1999年版。

[39] 刘半农:《〈国外民歌译〉自序》,《国外民歌译》第1册,刘半农辑译,第7页,北京北新书局1927年版。

[40] 周作人:《〈国外民歌译〉序》,《国外民歌译》第1册,刘半农辑译,第3页。

[41] 朱自清:《中国歌谣》,第13页,复旦大学出版社2004年版。

[42] 胡适:《胡适日记》,第183页,陕西教育出版社1998年版。

[44] 汪曾祺:《关于文学的语言问题》,《汪曾祺全集》第9卷,第183页。

[45] 汪曾祺:《“花儿”的格律》,《汪曾祺全集》第9卷,第78页。

[46] 刘毓崧:《古谣谚》(杜文澜辑,吴顺东等点校)“序言”,第1页,岳麓书社1992年版。

[48] 汪曾祺:《语言是艺术》,《汪曾祺全集》第9卷,第238页。

[49] 汪曾祺:《关于散文的感想》,《汪曾祺全集》第9卷,第484页。

[50] 钱穆:《中国文学史》,第295页,天地出版社2015年版。

[51][52] 汪曾祺:《细节的真实》,《汪曾祺全集》第9卷,第333页,第333页。

[53] 汪曾祺此时期的阅读主要有:《国语罗马字对话戏戏剧最后五分钟一出独折戏附北平语调的研究》《战国文字研究》《汉语诗律学》《植物名实图考长编》《方言》《梦溪笔谈》《容斋随笔》《太平御览》《救荒本草》《东京梦华录》《清异录》《法苑珠林》《北平笺谱》等。

[54] 汪曾祺:《沙家浜》,《汪曾祺全集》第7卷,第347页,人民文学出版社2020年版。

[55][56][57] 汪曾祺:《〈大淖记事〉是怎样写出来的》,《汪曾祺全集》第9卷,第185页,185页,185页。

[58] 汪曾祺:《认识到的和没有认识的自己》,《汪曾祺全集》第9卷,第492页。

[59][60] 申小龙:《中国古代的人文主义语言观》,《复旦学报》1991年第3期。

[作者单位:山东大学人文社会科学青岛研究院]

责任编辑:罗雅琳

从“刺客”到人群：当代先锋诗歌写作的“个体”与“群体”问题

李章斌

内容提要 现代诗歌在社会与知识领域的“边缘化”是一个难以逆转的总体趋势，而如何处理诗歌写作中“个体”与“群体”的关系是当代先锋诗歌的一个棘手的难题。在与社会的疏离和对抗中，先锋诗歌在写作伦理和主体意识上形成了一种根深蒂固的“自我中心”意识，虽然它有助于保持诗歌写作的“自律”与“自足”，但是也造成了写作的自我封闭与对现实的简化。在最近 20 年来，不少先锋诗人开始探索如何在与他人、社会的互动中激发新的语言能量和想象力，探索交往的“伦理”与“交互”的美学，新的写作范式和伦理正在被努力实践和开拓。

关键词 先锋诗歌；自我中心主义；个体；群体；写作伦理

—

对于对整个现代诗的发展趋势这个议题感兴趣的读者来说，诗人奥登的《〈牛津轻体诗选〉导言》是一篇颇值得一读的文章。这篇文章对现代诗歌（诗人）与社会的关系有独到的观察：“当诗人和观众们在兴趣和见闻上非常一致，而这些观众又很具有普遍性，他就不会觉得自己与众不同，他的语言会很直接并接近普通的表达。在另一种情况下，当他的兴趣和感受不易被社会接受，或者他的观众是一个很特殊的群体（也许是诗人同行们），他就会敏锐地感受到自己是个诗人，他的表达方式会和正常的社会语言大相径庭。”^[1]奥登认识到，诗人群体与读者和大众的分裂是一个近代以来的西方就普遍面临的问题。诗人变成一群被社会所疏离的观察者和批判者，虽然他们的观察是敏锐的，但是他们慢慢无法用社会通用的语言方式说话，而只能缩入个人领域：

私人的世界是一个相对缺少开发的领域，诗人在这里发展出新的技艺跟工业领域里的技术发明同样伟大。可是兴奋过后，随之而来的就是失落感。因为，对艺术家来说，跟社群联系得越紧密就越难超然地观察，但同样成立的

是，当他过于孤立的时候，尽管他可以观察得足够清楚，他观察到的东西在数量和重要性上都会减小。^[2]

奥登认识到，这才是现代诗歌为何变得越来越晦涩，也越来越难以与读者沟通的原因。如果我们对奥登的观察与中国当代先锋诗歌的发展历程，不难发现一些有趣的相似之处。在 70—80 年代的起步阶段，以“今天派”诗人为代表的一些诗人开始是以一种反叛者的形象出现的，他们的诗歌其实也主要是就公共议题发言，不过他们想要做的却是在公共文化背景下强调“个人”（这颇为悖论，却是一个有诗性生产力的悖论）。到了 80 年代中期以后，包括“第三代诗人”和“朦胧诗人”本身都相继转入“私人的世界”，他们的措语慢慢地与大众拉开了距离（哪怕是强调“口语写作”的诗人），一个显而易见的趋势是，当代先锋诗歌也变得“对越来越少的东西知道得越来越多”，似乎走向了一个怪圈，要么写得晦涩而困难（即奥登所谓的“困难的诗”），那么写得像汪国真、席慕容那样通俗而大众，虽然赢得了读者的数量，却丧失诗歌本身应有的高度和丰富性，此中的问题值得深思。

在新诗的研究者当中，奚密教授是较早地对新诗的这种“边缘化”的社会定位和自我认同做出

系统反思的学者^[3]，她指出：“20世纪特殊的历史语境造成现代汉诗的边缘化，为诗人带来强烈的（传统地位的）失落感和（与社会中心话语的）疏离感。”^[4]这里，“边缘化”的意义指向是双重的，“它既意味着诗歌传统中心地位的丧失，暗示潜在的认同危机，同时也象征新的空间的获得，使诗得以与主话语展开批判性的对话”^[5]。相对而言，奚密更为强调新诗这种边缘化的疏离定位的正面意义，它既是一种“语言艺术”也是一种“意识形态的策略”，因此也有着强大而且持久的诗意生产力。在“边缘化”之外，不妨补充一个概念，就是双重的“外在化”，即诗人外在于社会（乃至普遍意义上的“他人”）的核心要素，而社会也外在于诗人（诗歌）的核心要素，诗歌写作与社会在相互“放逐”。相对于古典诗歌曾经享有的核心地位而言，现代诗歌的社会接受度和影响力的缩小是一个难以逆转的大趋势。因此，与其期待诗歌去阻止一场战争，还不如期待一场足球比赛或者电影来做这一类的事情——甚至还不乏成功的例子。想让现代汉诗变得像电影或者流行歌曲那样广受大众欢迎和社会关注是一件几乎不可能的事。诗歌的读者数量也不应该是严肃的诗歌写作者和批评家所关心的主要问题。我们更感兴趣的议题是，在这场诗歌与社会的相互“放逐”和对峙过程中，诗歌写作本身是否或多或少受到某种损害与削弱？反思这个问题自然不是为了扩大诗歌的大众接受度，而是基于诗歌本身的内在发展的考量。一方面，诗歌的“边缘化”与“外在化”几乎是现代社会（不独中国）中难以避免的趋势，而且它本身已经成为诗歌写作的一个重要的母题与语言的“驱动力”；另一方面，这种长期的边缘化乃至妖魔化的社会定位是否也会造成一种畸形的文体定位乃至自我认知？尤其是，若诗歌只有旁观者式的（外在）批判，它的领域是否过于拘囿了，是否有变成诸如古典乐或者昆曲那样的僵死艺术门类的风险？

当代学者已经开始意识到这些问题。在姜涛看来，当代先锋诗歌形成了一种较为顽固的“自我”与“现实”的对峙，其背后是一种“现代主体的经典构造”，“一边是真纯、无辜又独创之自我，另一边是‘滥调套语’的世界，需要克服或转化的糟

糕现实，两相对峙，反复循环”^[6]。这种“自我”与“现实”的简单二元对立在写作上的困难在于“怎样立足本地的繁琐政治，建立一种与他人、社会联动之关系”，基于此，他对当代诗歌展开了颇为尖锐而深入的反省^[7]。当然，姜涛所言之“自我”与“现实”的对峙，未必完全是所谓现代主体意识的延伸。如果从70年代以来的先锋诗人的成长语境来说，这种对于现实的决绝抵触，恰好是在那个高度集体化的社会中确立自身的方式——或许还是唯一的方式。无处不在的“他人”的目光与社会的控制让很多诗人都形成了一种类似心理，即便日后时过境迁，这种拒绝外界影响的心理防御机制也在顽强地起作用，这种或隐或显的反体系心理也成了当代先锋诗不断向“内”转的根源：他们自觉做一个系统外的边缘人，一个不参与社会棋局的批评者，他们的存在本身就是对时代的否定，这变成了当代先锋诗歌的一个优良的传统和基本母题，也在很大程度上决定了其语言与风格底色，形成了所谓“反抗传统”。当代先锋诗歌在几十年的发展过程中，不仅诗人之“我”与社会变得越来越对抗性地疏离，而且还逐渐形成了一种写作伦理上的“自我中心主义”，这两个现象几乎是相辅相成的。这种“自我中心主义”既是个人性格和心理意义上的，更是一种对诗歌的社会定位与文体的“自我认知”。

二

说到“自我中心主义”，我们首先想到的就是当代诗歌中两个著名的典型：顾城与海子，在他们身上不仅可以看到前者的一些典型特征，也可以看到一些文化与历史的根由。顾城在其名作《我是一个任性的孩子》中直言不讳地宣称：“我是一个孩子/一个被幻想妈妈宠坏的孩子/我任性。”这种“任性”很长时间都被视作“一代人”敢于寻找“光明”、寻找“幻想”的代名词，直到其杀妻并自杀之后，才有人醒悟，“任性”就是“任性”，它可以用来寻找“光明”，也可以用来制造“黑暗”。就像顾城本人在《英儿》这篇小说中的夫子自道：“他是疯子、是魔鬼，却在人间巧妙地找一件诗人的衣服。”^[8]实际上，顾城还形成了一套关于“任

性”的“自然哲学”，在他看来：“他（孙悟空）是一切秩序的破坏者，也是生命意志的实现者。他作恶也行善，杀人也救人，不是因为道德——他不属人世，而纯粹由于兴趣使然。孙悟空这个象征是中国哲学无不为意识的体现。”^[9]从这条线索出发，他把庄子的“齐物”、孙悟空的“齐天大圣”和革命的政治哲学联系在一起^[10]。读者或许会对此感到困惑，顾城怎么会把如此相差巨大的概念联系在一起？顾城似乎混淆了神话与政治的区别，还把庄子中的反社会、反权力建制的理念简单地等同于一种齐天大圣式的肆意妄为^[11]。虽然顾城几乎是误解了这三者，但他在其中发现的“联系”却准确地解释了他本人的“任性”哲学，这种哲学可以概括为：“天不怕地不怕”，即“无不为”，这正是五六十年代出生的人经常具有的潜意识或者“显意识”。麦芒也注意到顾城的这种“无不为”的“自然哲学”，他指出：“当我们面对顾城关于‘无不为’和‘无法无天’的‘自然哲学’或诗学时，也不应该将之轻视为某种难以理喻的走火入魔，而必须牢记这一‘自然哲学’最直接的来源其实是历史而非自然。”在他看来，这种“自然哲学”实际上导向的是“反人类主义和虚无主义”^[12]。这种意识可以在特定的语境下理解为反叛意识或个性主义（比如80年代初期），不过，它最终导向的并不是尊重自我并且也尊重他人的现代主体意识，而是推翻“如来老儿”自己当“齐天大圣”的权力意识。

在顾城身上，可以看到“自我中心主义”的一些令人不忍直视的阴暗面。对于顾城的杀妻自杀，有研究者解释：“当他曾自以为‘太阳’般照耀过和改造过灵魂的谢烨真实地裸露在他面前时，顾城感到的应该是被背叛的耻辱和愤怒。顾城的举斧杀妻，更像是背叛者的惩罚，而他的自杀，更像是亡国者的自我了断。”^[13]顾城在激流岛进行的一夫二妻实验最后以谢烨和英儿的相继“背叛”告终，这本是合理的人情，而顾城的心态和行动却令人大跌眼镜。不过，上面引用的分析倒是很符合顾城本人的心理状态（虽然它恐怕会让很多读者毛骨悚然）。确实，谢烨与英儿的“背叛”完全是顾城的贾宝玉式王国的毁灭性打击，是对他所设立的内在权力结构的赤裸裸的侮辱。说到贾宝玉，无独

有偶，海子也曾经自比贾宝玉：“太平洋上：粮食用绳子捆好 / 贾宝玉坐在粮食上 // 美好而破碎的世界 / 坐在食物和酒上 / 美好而破碎的世界，你口含宝石 / 只有这些美好的少女，美好而破碎的世界，旧世界”（《太平洋上的贾宝玉》）^[14]。他也和顾城一样“任性”，有时坦率地宣布：“今夜我不关心人类，我只想你”（《日记》）^[15]。海子的野心甚至比顾城更大：“万人都要从我刀口走过去 建筑祖国的语言”^[16]。建设祖国的语言固然是伟大的，可是，为什么要举起一把刀让“万人”都“从我刀口走过”呢？读者或许会觉得这只是表达雄心壮志的比喻性说法，不必深究；但是，难道其中没有主宰欲望与权力意识的流露吗？与顾城有别的是，海子并没有年少成名，因此也很少让自己的权力意志变成一种现实结构（而顾城至少在他的生活中小范围地实现了）。相对而言，海子诗中表现得更多的是其宏大愿望无法实现的反差与反讽，因此也更深刻一些。自然，将海子诗学的诸种宏大构想简化为“权力意志”是偏颇的，不过，这些构想其实依然是以“自我”或者“主体”为中心的^[17]。问题在于，很多当代诗人的宏大的主体意识与自我期许显然无法得到社会的认同，其“权力意志”也无法调整到能与社会相适应的程度，从而与后者产生了激烈的碰撞，因此也只能做“边缘人”“反叛者”或者“疯狂天才”。这些自我定位确实产生了当代文学中最杰出、也最引人注目的一批作品，但是，也恰好是最“自我中心”的一批作品。

对于八九十年代的相当一部分先锋诗人而言，他们更乐于去做一个在诗歌与艺术世界里开疆拓土的“鲁滨逊”，朝着现实挥舞大棒、大闹天宫的“齐天大圣”，或者主宰人类语言的诗歌之“王”，抑或张枣式的“刺客”，自外于“大家的历史”，而不是将自身认定为一个缠绕于种种社会和伦理关系网之中的“社会人”。他们普遍对于自身的语言创造能力和感受力充满了自信，也乐于去强调诗歌在这些方面的价值。一方面，他们信赖诗歌（语言）与自我之力量，比如在张枣看来：“一个表达别人 / 只为表达自己的人，是病人； / 一个表达别人 / 就像在表达自己的人，是诗人”（《虹》）^[18]。而另一方面，他们也觉察到“世界”并不对他们的

自信那么宽容：“真的，语言就是世界，而世界 / 并不用语言来宽恕”（张枣《德国士兵雪曼斯基的死刑》）^[19]。因此，合适的选择只能是在艺术世界中对抗并疏离现实：“是我的裸体 / 骑上时间绿色的群马 / 冲向语言在时间中的饥饿和犯罪 / 那个人躲在山谷里研究刑法”（海子《盲目》）^[20]。诗人表达一种勇往直前的主体姿态和自觉边缘化的社会定位，两者之间颇为反讽，一厢是勇猛地“冲向语言在时间中的饥饿和犯罪”，另一厢是无奈地“躲在山谷里研究刑法”，这倒是恰当地象征了先锋诗歌的社会定位与文体的自我定位。

当然，也有必要回过头来补充一点。艺术毕竟不是道德法则也不是人际关系能够评判的领域，在伦理或者社会法则里颇成问题的心理也未必不会促成杰出的作品，对艺术简单地进行道德审判本身就是一件很危险的事，上面的分析也不能否定这些诗人的杰出之处。进一步说，在不同的程度上，艺术的创造都会涉及一种“强力”乃至“暴力”，“主体性”与权力意志所起的作用也并非全是负面的。希尼曾经这样评价叶芝：“如果艺术家心灵的行为有爱的行为具备的所有强度和欲望，以及所有潜伏的侵略性，那么可以说，叶芝的艺术想象力常常处于一种只能正确地用阳具崇拜来形容的状态。”^[21]希尼并没有因此而否定叶芝，而顾城的“齐天大圣”式任性和海子的“成为太阳的一生”的热望，与叶芝的“阳具崇拜”状态不无相似之处，同样具有很高的强度与欲望^[22]，也暗含着侵略性乃至强力因素，没有这种狂热和强制力，很多作品就无法成为可能，很多同时代的“浪漫型”诗人也大抵如此。

只是其中的困境在于个人世界与公共世界之间的分野。一个诗人无论在自己的世界里如何“称王称霸”，其实都只是他个人的自由而已，哪怕他有人格上的种种不成熟的缺陷，其实往往并无碍于他的艺术表达（有时甚至促进了它），但是一旦这些理念试图运用到他人乃至整个社会上，就是一个值得商榷的问题了。海子在史诗写作上遭遇困境，其实一定程度上是混淆了个体与集体、自我与社会的区别所致，因为对于人与人之间的关系的表达，以至对整个群体的表现，是一个超于“自我”的领域，并不是仅仅依靠语言上的才能、

自我的想象力和热望就能实现的，其中包含的“事理”乃至于想象他人的方式，都与他擅长的抒情性的表达有很大的区别。进而言之，包括海子在内的很多当代“叙事诗”或者“长诗”写作更像是从抒情诗或者自我表达这棵树上强拧下来的半生不熟的果子。一旦涉及他人、社会乃至历史的表达，先锋诗人身上“自我中心主义”的特性就开始显出其捉襟见肘之处。

在90年代以来的诗歌讨论中，“历史的个人化”也经常成为诗人所津津乐道的一种方法，然而，当代诗歌的诸种“历史”叙事作品却存在着种种不如人意之处。困境之一是公共领域或者“历史”，并不是仅仅依靠语言才能、个人想象就能很好地“重构”的对象，它不仅需要耐心的观察与钻研，也需要长久的思考和自身体验的深度参与，还需要一点“专业”的态度。然而，在部分诗人那里，他们似乎获得了一种特权，即以一种游戏式的批判者姿态去“戏说”历史，却不用为自己的任何观察与主张负起严肃的责任。因此，与其说他们在“书写”历史，不如说是在“打扮”历史。这种游戏式的超然态度，其实依然是很多“先锋诗人”根深蒂固的“自我中心”视野的一种外化形式。比如，在《薄暮时分的雪》中，张枣流露出一种对历史的超然和否定：“真的，大家的历史 / 看上去都是一个人医疗另一个人 / 没有谁例外，亦无哪天不同”^[23]。这几句诗被不少批评家正面或者反面地引用。张枣在这里似乎找到了一条超越“大家的历史”的道路，一条时代的“刺客”之路。这个“刺客”并不对此类“疗救”性的庸俗历史感兴趣，他手中的剑与其说刺向具体的人，不如说刺向的是整体的“历史”：“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”（张枣《刺客之歌》）^[24]。正在德国留学的诗人刺客似乎看透了历史的把戏，发现了一条解脱之路，一条指向“语言”或者“诗”本身的“元诗”之路。然而，容我们稍微申述一句：所谓“逃离”历史或许也是历史本身的诡计之一。这种自外于历史的姿态依然像是过去的变相延续，当他把“历史”命名为“大家的历史”，实际上把“大家”都一股脑关进一个“笼子”里，而从旁人的视角来看，难道把“大家”都关进一个笼子其实不更像是把自己

三

关进另一个笼子？无怪乎我们读他八九十年代的海外诗作时，都有一种强烈的幽闭感，流亡海外的诗人果如布罗茨基所言，将自己封闭在一个叫做“语言”的密封舱里，母语是他唯一的能抓住的东西^[25]。然而，先锋诗人对“语言自主性的过分依赖”，“由于缺少重新检讨诗歌自主性诉求的历史维度，在变化的社会语境中，对语言自身生成性也即创造性的迷信，就会丧失与历史间的辩驳张力，对‘可能性’的追求反会流于一种常识的表达”^[26]。张枣在《朝向语言风景的危险旅行》开篇征引了诗人诺瓦利斯的话，指出语言是一个“奇妙而硕果累累的秘密”^[27]。但是语言的“秘密”并非仅仅依靠挖掘它自身或者诗人“主体”就能完全呈现，排除了与“历史”“现实”的紧张对话，语言的创造极有可能走入僵化的“内卷”^[28]。

张枣逝世后，诗人朱朱在悼念张枣的一首诗里，对这种敛翅于国外的屋宇下做着“万古愁”之梦的状态表达了隐晦却又尖锐的批判：

中国在变！我们全都在惨烈的迁徙中 / 视回忆为退化，视怀旧为绝症， / 我们蜥蜴般仓促地爬行，恐惧着掉队， / 只为所过之处尽皆裂为深渊……而 / 你敛翅于欧洲那静滞的屋檐，梦着 / 万古愁，错失了这部离乱的史诗。^[29]

“刺客”之所刺，是一种本体论式的历史，其实也是虚化的、没有实质内容的历史，这样的“历史”与写作主体并无太多切身的联系，是“别人的”历史。如果说当代的诸如“元诗”“历史个人化”一类的诗学有什么问题的话，那么可以说它们在伦理上（进而在感受性上）过于强调自我的力量，也简化了自我与他人的关系，即过于“我是而他非”，进而也简化乃至“错失”了现实。然而，“自我”从来不是一个那么不证自明的力量之源、语言之光，本身也是欲念杂生、权力错综交杂的领域。“历史”或权力的作用，正如一本书的名字所暗示，像“毛细血管”一般无孔不入，并非一个简单的“姿态”就可以拒之于门外^[30]。就当代诗歌而言，它原本所赖以确立自身的反抗姿态早已不那么光彩熠熠，而它与权势和资本暗中或者明面的媾和却触目惊心。换言之，“姿态”早已廉价，也容易变成套现的资本。

当然，写作并不是伦理说教，更不是道德的传声筒，机械地宣扬某种道德的写作和批评也极易变成一种欺诈。如果一种更成熟、深厚的伦理认知没有转换成为写作的语言势能和新的感性形态的话，那也是枉然。在新诗史中，穆旦是较早地认识到“自我”所蕴含的巨大的复杂性与不完美之处的诗人，在他那里，几乎带着点“自虐”的严苛和残酷，自我之“内面”那么些不光彩的锈迹斑斑，自我与现实不那么美妙的媾和以一种激烈的语言势能爆发出来：

这是死。历史的矛盾压着我们， / 平衡，毒戕我们每一个冲动。 / 那些盲目的会发泄他们所想的， / 而智慧使我们懦弱无能

——《控诉》^[31]

较之 30 年代侧重自我抒发、自我表达的纯诗写作路线而言，穆旦的写作在指向自我的同时也指向社会，它们较好地融合了个人视镜与历史视野，并且在其中包含了形而上的质问。在他的诗歌中，甚至出现了汉语诗歌中少见的末世论景观：

因为我们已是被围的一群， / 我们消失，乃有一片“无人地带”。

——《被围者》^[32]

历史已把他们用完： / 它的夸张和说谎和政治的伟业 / 终于沉入使自己也惊惶的风景。

——《荒村》^[33]

这些诗歌表明一种对于世界的震惊体验，对于历史之恶的深切感知。希尼说：“早在战后欧洲寓言诗风行之前，奥登就已经抵达一种调式，充满了对某种可怕事物的不祥预感，并且有能力用严格的诗学手段表达这些不祥预感。”^[34]我们可以说，穆旦也曾抵达一种虽然与奥登有所区别、却在本质上不无相似之处的诗歌“调式”。实际上，穆旦留下一个好传统，即将自我放置在与群体的联系之中冷静地审视的传统，这却是一个很长时间内被当代诗歌遗忘的传统。不过，在半个多世纪之后，这种“调式”在汉语诗歌中又可以被听到：

你自比蚯蚓，与众多的中国蚯蚓 / 在奇怪的建筑物中拱来拱去 / 没有土壤，依然试图扎

根 / 空气管道的根裸露 / 也没有迷宫理论能够解释为什么 / 你迷失在一段洋葱的旅行中 / 故事里没有主人, 但细菌还在滋生 / 可怜的过客, 情操还没有楼高 / 你应该快乐一些 / 即使头是你的尾巴, 尾巴是你的第三只脚 / 你全认了 / 在雾都每个人都是孤儿, 等待被重新认领。

——森子《新雾都怪行录》^[35]

“雾都”与“孤儿”的重新相连让此诗并非是一个“孤儿”, 相反是非常“社会”的写作。这里的在“雾”里盲目爬动的“蚯蚓”般的人并非仅仅指向环境污染问题, 而是全社会规模上的盲目与无助状态。这种写作表达了一种重新创造诗与社会的新关系、新意识的努力。

在姜涛看来,“扬弃了修齐治平的传统以后, 如何在启蒙、自由、革命一类抽象系统的作用之外, 将被发现的‘脱域’个体, 重新安置于历史的、现实的、伦理的、感觉的脉络中, 在生机活络的在地联动中激发活力, 本身就是20世纪一个未竟的课题”^[36]。确实, 这是80年代以来的先锋诗歌没有很好地处理的一个领域, 也是当下诗歌写作大有可为之处。森子的“雾都孤儿”就是一个非常“在地”的诗歌形象, 而韩博的《注册讨债师之死》则进一步与当代社会、经济乃至伦理上的诸种问题脉络内在相连, 也提出了深刻的质问:

哪儿去了, 多余的田? / 哪儿去了, 多余的甜? // 肩扛麻袋的堂弟比水稻 / 长势更快, 他攒足四个姐姐, / 弟弟却死于尿毒症, 他反对弯腰 / 或父亲式的劳动…… / 撂下麻袋——计划分配的命运, 他跳上 / 开往警匪片的慢车驶入首都, 他就任 / 市场委派的分母, 一个纯粹的人, / 一个脱离了低级的个性的人, 分母 / 入戏且日深, 以车房妻子为恒业, 直至 / 某夜, 跳涧失真, 六楼倒叙平地, 袖手的 / 月光松脱逼围的警察, 哪吒满地, 发福。// 哪儿去了, 多余的田? / 哪儿去了, 多余的甜?^[37]

几乎不动声色, 韩博以快照式的速写, 勾勒了一个不甘于做“泥腿子”“扛麻袋”, 而进城去做“讨债师”(黑社会混混)的“堂弟”的一生, 他做了“市场委派的分母”, 而入戏日深, 最后跳楼自杀身亡。“计划分配”“分母”这些非常“在地”的

词语暗示了当代社会诸多根处的问题, 也引发了对夹缝之中的农民命运的思考。“以车房妻子为恒业”寄托了无数“凤凰男”的梦想,“攒足四个姐姐”的“攒足”是一个鲜活的反讽, 却是悲哀的反讽: 农民为了“传宗接代”拼命生育直到生出男孩为止, 于是乎一个男孩“攒足”了四个姐姐。而诸如“计划生育”一类影响了几乎每一个当代人的社会现象, 在先锋诗歌里几乎完全是缺席的(试问这是为什么?), 也正因为如此,“攒足”这个词的力量才凸显了出来。尽管这首诗写的是一个在“成功学”上失败的农村“凤凰男”的故事, 但是, 家中独子跳楼身亡这一事实, 却指向沉痛的伦理问题。与此形成对比的是这首诗的简洁而轻盈的笔调, 最后“讨债师”跳楼的那一幕, 甚至显得优雅而富有“诗意”:“直至 / 某夜, 跳涧失真, 六楼倒叙平地, 袖手的 / 月光松脱逼围的警察, 哪吒满地, 发福。”这几句以《月光奏鸣曲》的舒缓节奏叙述出来的惨烈现实是令人震惊的, 此间语调与内容之间的反差是一种无声的抗议, 它指向的问题既是社会的, 又是伦理的, 或许还是诗学的:“哪儿去了, 多余的田? / 哪儿去了, 多余的甜?”是的, 去哪儿了呢? 在如此多农村“打工人”“凤凰男”向着城市惨烈地迁徙之后, 再也无法那么轻易地谈论“乡愁”或者“怀乡”了。对比之下, 很多“朦胧诗人”“后朦胧诗人”经常在诗歌里书写的“土地”“麦子”“马”“村庄”等乡村意象更像是一种“诗意召唤策略”, 诗性的“自动生成”方法(比如在海子、顾城、舒婷那里), 它们更多的是表达一种个人的情绪以及对城市与世俗的抗拒, 至于在乡野里真正发生的故事, 是很少得到清晰的书写的。

需要说明的是, 这里想要展望的诗学路线并不是过去那种简单地让诗歌“反映社会”或者“服务社会”一类的主张, 实际上, 后者经常以损伤诗歌的诗质活力为代价。我们的着眼点更多地聚焦于诗歌本身, 即如何让诗歌从过于自我中心的定位中调整过来, 从而包容更广大的、超于个人的“他人”或者“群体”现象, 并成为有效激发想象力和语言创造的领域。而韩博那首诗就很好地把握了语言的创造、想象力与现实之间的张力关系。这里还想到经常以“成为他人”为目标的诗人朱朱:“是的,

成为他人，自从多年前写下《我是弗朗索瓦·维庸》之后，这已经成为了我的顽念，并且作为方法论式的存在，一直延续到我现在的创作中，它帮助我走出狭隘的自我中心主义，走出一时一地，乃至走出一种趋于僵滞的文化内部。”^[38]朱朱的写作同样脱胎于八九十年代的先锋诗歌。不过，在最近二十年的写作中，他更着迷于在与他人的日常交往中，挖掘自身的不完美，在对这种不完美的冷酷且克制的表现中，发掘出“伦理之美”：

道别之后，我跟随她走上楼梯，/听见钥匙在包里和她的手捉迷藏。/门开了。灯，以一个爆破音/同时叫出家具的名字，它们醒来，/以反光拥抱她，热情甚至溢出了窗。/空洞的镜子，忙于张挂她的肖像。/椅背上几件裙子，抽搐成一团，/仍然陷入未能出门的委屈。//坐在那块小地毯上，背靠着沙发，/然后前倾，将挣脱了一个吻的/下巴埋进蜷起的膝盖，松弛了，/裙边那些凌乱的情欲的褶皱/也在垂悬中平复，自己的气味/围拢于呼吸，但是在某处，/在木质猫头鹰的尖喙，在暗沉的/墙角，俨然泛起了我荷尔蒙的碎沫。……但我不能就此伸出一只爱抚的手，/那多么像恐怖片！我站着，站成了/虚空里的一个拥抱；我数次/进入她，但并非以生理的方式。//不仅因为对她说出的那个“不”/仍然滞留在她的唇边，像一块/需要更大的耐心才能溶化的冰；/还因为在我的圣经里，那个“不”/就是十字架，每一次面对抉择时，/似乎它都将我引向了一个更好的我——/只有等我再次走下楼梯，才会又/不顾一切地坠回到对她身体的情欲。

——《道别之后》^[39]

这里的“我”不再把自己当成“太平洋上的贾宝玉”（海子），不再迷恋自己的“孔雀肺”（张枣），更不是“任性的孩子”（顾城），抒情的主体在表现出“欲求”时也在审视其“欲求”。这里在欲望骚动的边缘对自己说出的“不”，与其说是在暗示自己的“绅士风度”，不如说是震惊于也迷惑于欲望本身的恐怖。他观察他人的同时也观察自身，发现在悬崖的边缘勒马居然也有别样的美。这个在倒数第四行说出的“不”不仅是一个行为准则，还

是一个内在于这首诗的写作原则。就写作而言，这个将抒情主体及时“勒”住的“不”字让朱朱的写作（尤其是语言）包含了更大的耐心，因而更深入地进入到“对象”之中。请看这幅维米尔式的精确细描：

她陷入思考，墙上一幅画就开始虚焦。/
扑闪的睫毛像秒针脱离了生物钟，/一缕长发
沿耳垂散落到脚背，以S形/撩拨我此刻的全
能视角——

显然，“我”并没有“以生理的方式”“进入她”，却以写作（观看）的方式占有了“她”。这种写作是对“他人”的深情而克制的注视，是“虚空里的一个拥抱”，如果没有对于“对象”的尊重，这种注视也很难成为可能。换言之，书写“对象”其实也“像一块需要更大的耐心才能溶化的冰”，如果写作主体过于迷恋自身想象和意志的表达，那么就只能做“表达别人/就像在表达自己的人”（张枣）了。朱朱实际上逐渐成为一个偏离当代汉诗的“自我中心—抒情传统”路径最远的诗人，他不再像过去的诗歌那样沉迷于自我的塑形，而更多是在“自我”与“他人”的互动乃至“互文”中获得一种“交往”的伦理和“交互”的美学。

诗人陈东东曾经颇为高瞻远瞩地把当代汉诗比喻为“大陆上的鲁滨逊”，确实，“鲁滨逊”这个隐喻很大程度上喻示了现代汉诗的自我认同、文体本质和社会定位：被抛到陌生陆地上的鲁滨逊，没有任何文明、制度、社会可以依赖，只能自己照料自己，自己管理自己。这种高度的“自律”与“自主”一直是先锋诗歌的优秀素质^[40]。它对于现代汉诗而言至今依然是一个富有生命力和创造性的隐喻。但是，至少可以说，现代汉诗不应仅仅满足于去做开天辟地、自立法则的鲁滨逊，在某种时刻，也要学会做一个社会语境中的“社会人”和伦理语境中的“伦理人”，现代汉诗不应仅仅满足于与社会的相互“外在化”。这倒不是在强调诗歌的“社会功能”，而是从诗歌艺术发展的内部要求来说的。换言之，鲁滨逊虽然被抛到荒岛（或者新大陆），并不意味着他应该满足于这片荒野。因此，鲁滨逊的故事确实只被先锋诗歌讲到一半，而当代诗歌写作或许要继续讲另一

半：“等造好了大船，他（鲁滨逊）终于要像奥德修（更古老的鲁滨逊）那样踏上返乡之旅，去找回和融入伟大和悠久。”^[41]

[1][2] 威·休·奥登：《〈牛津轻体诗选〉导言》，《读诗的艺术》，王敖译，第126页，第131页，南京大学出版社2010年版。

[3] 奚密的“边缘化”理论最早见诸于其主编的英文版《现代汉诗选》导言（Michelle Yeh ed., *Anthology of Modern Chinese Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1992），其中译本收入奚密《从边缘出发》（广东人民出版社2000年版）。

[4][5] 奚密：《从边缘出发》，第52页，第1页。

[6][7][36] 姜涛：《从催眠的世界中不断醒来：当代诗的限度及可能》，第282页，第289页，第289页，华东师范大学出版社2020年版。

[8] 顾城、雷米：《英儿》，第119页，作家出版社1993年版。

[9][10] 顾城：《顾城哲思录》，第191页，第226页，重庆出版社2015年版。

[11] 附带说一句，《西游记》中的孙悟空只是看起来肆意妄为、无所畏惧，其实在他的“肆无忌惮”中也经常夹带着精明乃至“世故”的因素，这正是《西游记》中的微妙处。

[12] 麦芒：《“鬼进城”：顾城在新世界里的变形记》，《新诗评论》第8辑，第144—145页，北京大学出版社2008年版。

[13] 郭帅：《太阳的诱惑——理解顾城的精神世界》，《当代作家评论》2020年第6期。

[14][15][16][20] 海子：《海子诗全集》，西川编，第542页，第488页，第434页，第374页，作家出版社2009年版。

[17] 进一步说，在海子诗歌中，基本上是看不到活生生的、形象饱满的“他人”，而仅仅是“自我”的无数化身，海子写过尼采、维特根斯坦、叶赛宁、荷尔德林、雷锋、贾宝玉等五花八门的人物，但这些诗歌几乎无一例外都是在写海子本人，表达他本人的情绪或者主张，有的诗甚至和它们书写的对象没有任何事实联系。

[18][19][23][24] 张枣：《张枣的诗》，颜炼军编，第105页，第127页，第75页，第68页，人民文学出版社2017年版。

[21][34] 谢默斯·希尼：《希尼三十年文选》，黄灿然译，第124—125页，第264页，浙江文艺出版社2018年版。

[22] 比如，在前引《盲目》一诗中，就有这样的句子：“多欲的父亲 在我们身上 如此使我们恼火 / (挺矛而上的哲学家 / 是一个赤裸裸的人)”，见《海子诗全集》，第374页。这里涉及到的是创作主体的“欲望”及其“不满”。

[25] 约瑟夫·布罗茨基：《悲伤与理智》，刘文飞译，第33页，上海译文出版社2015年版。

[26] 余曷：《从“历史的个人化”到新诗的“可能性”》，《新诗评论》第19辑，第48页，北京大学出版社2015年版。

[27] 张枣：《朝向语言风景的危险旅行——中国当代诗歌的元诗结构和写作姿态》，《上海文学》2001年第1期。

[28] 关于张枣的“元诗”以及“语言神话”，笔者已另文讨论，此不敷述，参见李章斌《走出语言自造的神话——从张枣的“元诗”说到当代新诗的“语言神话”》，《文艺研究》2021年第6期。

[29] 朱朱：《隐形人——悼张枣》，《故事》，第45页，上海人民出版社2011年版。

[30] 参见王汎森《权力的毛细管作用：清代的思想、学术与心态》，北京大学出版社2015年版。

[31][32][33] 穆旦：《穆旦诗文集》第1册，第67页，第100页，第250页，人民文学出版社2006年版。

[35] 森子：《新雾都怪行录》，《十月》2017年第2期。

[37] 韩博：《注册讨债师之死》，《飞地》丛刊第11辑。

[38] 朱朱：《候鸟》，《钟山》2017年第6期。

[39] 朱朱：《五大道的冬天》，第89—90页，华东师范大学出版社2017年版。

[40][41] 陈东东：《大陆上的鲁滨逊》，《新诗评论》第8辑，第71—80页，第80页。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：罗雅琳