

# 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。”<sup>[1]</sup>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。<sup>[2]</sup>

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<sup>[3]</sup>，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。”<sup>[4]</sup>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”<sup>[5]</sup>。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”<sup>[6]</sup>。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<sup>[7]</sup>。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。”<sup>[8]</sup>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。”<sup>[9]</sup>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<sup>[10]</sup>。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<sup>[11]</sup>。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”<sup>[12]</sup>。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。”<sup>[13]</sup>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》）<sup>[14]</sup>。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》）<sup>[15]</sup>。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”<sup>[16]</sup>。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<sup>[17]</sup>。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》）<sup>[18]</sup>。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》）<sup>[19]</sup>。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》）<sup>[20]</sup>。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。”<sup>[21]</sup>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<sup>[22]</sup>，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”<sup>[23]</sup>。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》）<sup>[24]</sup>。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<sup>[25]</sup>。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”<sup>[26]</sup>。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”<sup>[27]</sup>。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”<sup>[28]</sup>。

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。<sup>[29]</sup>

“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<sup>[30]</sup>。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》<sup>[31]</sup>

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》<sup>[32]</sup>

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》<sup>[33]</sup>

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。”<sup>[34]</sup>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》<sup>[35]</sup>

“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”<sup>[36]</sup>。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?<sup>[37]</sup>

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。”<sup>[38]</sup>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》<sup>[39]</sup>

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<sup>[40]</sup>。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。”<sup>[41]</sup>

[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：当代诗的程度及可能》，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