

诗人的“手艺”

——一个当代诗学观念的谱系

张桃洲

内容提要 多多的诗作《手艺》对俄国女诗人茨维塔耶娃同题诗的摹仿，既是词语、句式等的借鉴，又预示着中国当代诗歌形式意识的觉醒。以谱系学方式进行梳理之后发现，中国当代诗人写作和谈论中频繁出现的“手艺”，主要沿着两个向度构建意义和汲取资源：一是回归诗歌作为“手艺”的工匠性质和其所包含的艰辛劳作，一是突出诗歌之“技艺”的诗性“拯救”维度。中国当代诗人对“手艺”的认知，涉及自然美与艺术美、技术与艺术、技艺与生命、诗歌的形与质、语言本体与社会功能、写作与现实等之间关系的诸多命题。通过考察和辨析上述命题，可以呈现当代诗人“手艺”言述背后诗歌观念的交错与变迁。

关键词 手艺；诗歌；技艺；工匠；诗性拯救

一 从“手艺”到“手艺”

1973年，还是河北白洋淀一名知青的诗人多多，在一首令人惊异的《手艺——和玛琳娜·茨维塔耶娃》中写道：

我写青春沦落的诗 /（写不贞的诗） / 写在窄长的房间中 / 被诗人奸污 / 被咖啡馆辞退街头的诗 / 我那冷漠的 / 再无怨恨的诗 /（本身就是一个故事） / 我没有人读的诗 / 正如一个故事的历史 / 我那失去骄傲 / 失去爱情的 /（我那贵族的诗） / 她，终会被农民娶走 / 她，就是我荒废的时日^[1]

作为一首给定了题献对象的和诗，它所要致以敬意的玛琳娜·茨维塔耶娃（1892—1941）是一位享有世界声誉的俄国女诗人，其声誉主要来自她诗歌中所独有的惊世骇俗的品质。她曾出版一部名为《手艺集》的诗集，而据说多多早年自制过一本手抄的诗集《手艺》，同样是题献给茨维塔耶娃的（参阅宋海泉《白洋淀琐忆》，《诗探索》1994年第4辑）。除此之外，多多《手艺》一诗在标题和立意上，应

该也与茨维塔耶娃的组诗《尘世的特征》第二首这两行著名的诗句密切相关：

我知道维纳斯心灵手巧，
作为手艺人我懂得手艺。^[2]

这堪称中国当代诗歌历史上一次极为有名的唱和。根据洪子诚先生的考察，多多《手艺》受到茨维塔耶娃的启发乃至词句上因袭后者的诗作，主要缘于多多在70年代所读的“黄皮书”《人，岁月，生活》（作家出版社，1962年）和“内部读物”《爱伦堡论文集》（世界文学编辑部编印，1962年），这两本书的作者爱伦堡分别在《〈玛琳娜·茨维塔耶娃诗集〉序》和《人，岁月，生活》的专章中细述了茨维塔耶娃的独异性格与诗歌，并引用了茨维塔耶娃的部分诗作，其中一首《我的诗，写得那么早》里有这样的句子：

我写青春和死亡的诗， /——没有人读的
诗！—— / 散乱在商店的尘埃中的诗 /（谁也不来拿走它们）， / 我那象贵重的酒一样的诗， / 它的时候已经到临。^[3]

值得注意的是，在1962年的那个中译本（译者是张孟恢）里，这首诗的“我写青春和死亡的诗”这

一句，与后来诸多译本将之译为“我那抒写青春和死亡的诗”或“我那青春与死亡的诗歌”等在句式上均不相同，前者是动宾结构“我写……诗”，其余的则是偏正结构“我的……诗”。正是这一“特别”的句式深深地影响了多多，以至他的《手艺》起句即是“我写青春沦落的诗”。在洪子诚先生看来，“假设当年多多读到的不是这篇序言，而是另一种译法，《手艺》可能会是不同的样子”^[4]。这是一个有趣且引人思索的假设。

可是，对于多多而言，茨维塔耶娃的诗作也许不只是词语的触发源。依照杨小滨的分析，“多多从茨维塔耶娃那里移译过来的不仅是诗歌文本，也是她的生活、精神和气息。不过，这样的移译也是一次汉化的过程，其中多多自身的生活起著形塑的功能。一方面，多多感到他自己被赋予茨维塔耶娃式的可以抵御现实污浊的精神高贵；另一方面，即使是茨维塔耶娃——一个诗性优雅的象征——也会‘被农民娶走’，变成‘荒废的时日’”；因此，“多多把自己视为茨维塔耶娃在中国的转世。《手艺》一诗是一次对茨维塔耶娃的感应性阅读……隐含在多多阅读中的是强烈的自我尊崇，但不是通过自我美化，而是通过自我贬斥”^[5]。这意味着，尽管多多可能无法对茨维塔耶娃的诗情和经历完全感同身受，但联系到多多当时置身的时代氛围和自己开始诗歌写作的具体语境，应该说他的《手艺》并非简单的对茨维塔耶娃诗歌方式和观念的移入、摹仿及应和，而是也力图表达他关于诗歌功用、诗歌与时代、诗歌与自我等命题的特殊理解^[6]。

多多之所以对茨维塔耶娃的诗歌情有独钟，一方面大概由于他悟察到自己所处年代与茨维塔耶娃诗中描绘的情境的契合之处，另一方面无疑源自茨维塔耶娃诗艺的独特魅力。正如爱伦堡所言：“她（注：即茨维塔耶娃）鄙视写诗匠，但她深知没有技巧就没有灵感，并且把手艺看得很高。”^[7]这其实是茨维塔耶娃那代俄国诗人在写作上共有的特征。与她同期的诗人曼德施塔姆也提出过“诗即手艺”的观点，曼德施塔姆夫人在总结曼氏那代诗人的写作的共性时说：“写诗是一项艰苦繁重的工作，它需要诗人付出巨大的心力和专注。”^[8]当然，曼德施塔姆夫人如此表述时，其所说的“艰苦繁

重”“巨大的心力和专注”还另有所指，它们连接着那代诗人置身的特定历史语境，正是后者让诗人们“劳作”的举手投足间透出更为具体的沉重感觉；经过“艰苦繁重”的磨砺，诗人们的苦难之树上绽放出尖利的“手艺”之花，曼德施塔姆将严峻的胁迫转化为对诗艺的苛刻与写作上的自我律令——正由于此，布罗茨基认为曼德施塔姆是“最高意义上的讲究形式的诗人”^[9]。这种处境与诗艺之间的张力具有独特而强劲的诗学穿透力，吸引了包括多多在内的众多20世纪七八十年代成长起来的中国诗人。可以说，不仅由于中俄历史和地缘的关联，更因中俄诗人感受、气质的趋近，使得中国当代诗人同那些俄国诗人之间“构成了一种更深刻的‘同呼吸共命运’的关系”^[10]，虽然二者并不完全对等和对称。

多多《手艺》一诗中的“手艺”所承续的茨维塔耶娃笔下的“手艺”，指向的正是对诗歌写作本身的思考。当一个诗人坚定地将诗歌写作的特性指认为“手艺”，表明他在很大程度上认同了“手艺”所蕴含的原始力量：一方面，它与生存的土地紧密相连，因而具有结实、坚韧、浑沉的品质；另一方面，它保持与“手”有关的各种古老劳作的质朴属性，所以显得隐晦、超然、深邃^[11]。这应该是回到了“手艺”的原初意义并将之赋予了对诗歌写作的感知，其中蕴含了诗人在写作中对包括技巧在内的诗歌艺术的重视、对诗歌形式层面诸要素的关切和对诗歌写作所展示的类似于手工制作的过程性与耐久力的体认。多多本人也许并未预料到，他所引入的指向诗歌写作本身的“手艺”，勾联着中国当代诗歌的某些重要诗学观念，其中交织着一些驳杂难辨的线索，且在衍化过程中不断地吸纳、汇入了许多不同的资源。

二 “手艺”：形式意识及其辩难

无论从词源还是实践上来说，“手艺”确实令人想到人类创造过程中的某些特殊关联和禀性，这一语词既保留了“手工”的质朴性，又指明了由之发展而来的技术和转换而成的技巧^[12]。当然，在中国当代诗歌的语境里，“手艺”并不仅仅归

结为单纯的技巧，毋宁说从它在20世纪70年代被引入起，围绕其进行的诗学论辩和写作实践就体现了一种逐渐展开、渐趋丰沛的形式意识——虽然在当时的多多等处于晦暗诗歌背景下摸索的诗人那里，这种意识也许未及充分深化，但其寻求突破的愿望还是非常强烈的^[13]。有必要提及，在此之前的20世纪50年代，诗歌界曾组织过数次关于诗歌形式的讨论，并翻译出版了多部苏联诗人、理论家谈论诗歌技巧的著作^[14]。然而，20世纪50年代的相关讨论要么拘泥于特定的形式要素（比如格律），要么被纳入更宏大的议题（如“民族化”“大众化”）之中；而那些译著所谈论的技巧也更多限定于一般手法层面，或者是在意识形态规约下的风格方面——借用诗论家陈超的说法，那些理论尚不具备现代意义上的“诗的本体自觉”^[15]。人们倾向于认为，只有在多多等呼唤“手艺”的尖利诗语之后，中国当代诗歌才开启了一种具有真正现代性取向的诗学探索^[16]。在晚些时候，当一场新诗潮运动风起云涌之际，“手艺”的拓荒价值便愈发显豁，朦胧诗人北岛即指出自己参与发起这场运动的动因——“诗歌面临着形式的危机”^[17]；江河也提出：“诗，是生命力的强烈表现，在活生生的动的姿势中，成为语言的艺术。”^[18]虽然他们的着眼点也是诗歌技巧、手法等^[19]，但其最终目的却在于突破当时的文化禁锢，进行诗歌观念的改造，对诗歌的性质与功能进行整体上的革新，由此某些创造性的潜能被激发出来了。

不过，在20世纪80年代诗学变革的激流中，对技巧等关乎诗艺问题的认识仍然存在着分歧。譬如，同为朦胧诗人的顾城在1983年的一次演讲中就认为：“技巧并不象一些初学者想象的那么重要，尤其是那种从内容中剥离出来的可供研究的技巧，对于创作的意义就更小些，只有在某些特定的艺术困境中，诗的技巧才会变得异常重要，才会变成盗火者和迫使你猜谜的拦路虎”；他还提出：“我们所谓的诗的现代技巧，在庄子看来，怕只算一种方中之术罢了。我们今天求它，掌握它，最终还将在创作中忘记它，把运用技巧变得象呼吸一样自如。”^[20]顾城的诗学观念受道家思想影响很深，

他主张诗艺应取法于“自然”，“无技巧”“浑然天成”为艺术至高境界^[21]。当然，“无技巧的技巧”大概是每个诗人都梦寐以求的，却也很容易陷入脱离实践的玄想和神秘主义的泥沼。

顾城的观点在中国当代诗歌中不乏响应者。更为年轻的诗人海子从浪漫主义情感的角度，否认了诗歌技巧的必要性：“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习。”^[22]海子的这一观点显然需要详加讨论，正如姜涛分析说：“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。”^[23]海子或许并未意识到，正是修辞与情感之间的张力构成了他诗歌的内在骨架，其动人之处大概就在于此，而其值得检讨的偏误（尤其在他的长诗中）则可能恰恰是修辞的“滥用”和情感的过度。另一位诗人王家新也坚称“人们所设想的‘技巧’是非常次要甚至是不存在的问题”^[24]。这曾引发诗人臧棣的“惊异”与不解并予以辨析：

“但我也不想就他（注：即王家新）对技艺的蔑视保持沉默……为什么要把诗歌写作的严肃性同技巧截然对立起来呢？……技艺不该以任何借端受到贬损。”^[25]其实，王家新和臧棣在陈述他们的见解时，是有各自的上下文和具体针对性的——比如20世纪八九十年代的诗学累积和时代语境变迁所导致的观念分化。

然而，在朦胧诗之后相当长时间里，与上述“对技艺的蔑视”相比，一种更为普遍而醒目的情形是，对技艺或技巧等诗歌形式层面的推崇显示了不可遏止的强劲趋势，诗艺问题作为诗人和理论家绕不开的关键议题得到广泛探讨^[26]。倘若说朦胧诗恢复和拓展了象征、比喻、通感等修辞手法的运用，同时在美学上肯定了技艺、形式的合法性——诚然，其形式探索不是为了抵达一种纯粹的诗学，而是试图以形式勾联历史、现实主题；那么在“后朦胧诗”或“第三代诗”那里，诗歌的技艺、形式则获得了本体性地位，而且渐渐走向了孤立，因为第三代诗

人开始将写作的主题从历史、现实的领地收束，回到感性生命和写作本身，并急剧地凸显了语言的功能：“当代中国诗歌写作的关键特征是对语言本体的沉浸，也就是在诗歌的程序中让语言的物质实体获得具体的空间感并将其本身作为富于诗意的质量来确立。”^[27]这一变化与当时对西方理论界“语言学”转向之后种种形式理论（英美新批评、俄国形式主义及结构主义、符号学等）的引介不无关系，同时还受到诸如维特根斯坦所描述的“与语言的搏斗”^[28]、博尔赫斯所展示的“收放自如的诗艺”^[29]等的影响。

无可否认，对诗歌形式诸要素的重视特别是对语言的强调，释放了当代诗歌的创造力，“第三代诗”为汉语写作贡献了许多新奇的句法和新鲜的修辞。可是，诗人们在种种“标新立异”意愿的驱使下难免偏于一端；同时，在一种标签化和简化的“诗到语言为止”宣示的促动下，诗歌渐渐进入自足后的封闭，其具体表现是“不及物”和自我循环，导致活力渐失、趋于萎缩。实际上，不只是“第三代诗”，就整个中国当代诗歌来说，将技艺推到无上的位置，都要担负其本身隐藏的可能风险，这种风险至少包括两个方面：一是单一技艺形成的惯性滑动，二是技艺自我隔绝、脱离一定语境后陷入“美学上的空转”。对技艺的无限扩张，在一定程度上误解了庞德所改造的《论语》中的“日日新”（Make it new）思想，使得技艺如现时代的技术一样受到“逐新”冲动的支配，而沦为支离破碎的技巧零件，这难免会受到指责。有论者就指出，中国当代诗歌出现了英国文论家考德威尔在 20 世纪 30 年代描述过的那种“把技术才能同社会功用对立起来”的情形：

“笼统归结为‘技艺’的各种各样的美学技法，似乎脱掉了它们与社会政治历史的复杂纠结关系，近乎变成了一个自为自在的独立领域”，“在‘技艺’的门槛与堡垒中自我固化，妨碍诗歌与社会生活之间建立密切而可靠的关联”，因此有必要“重新理解在‘技艺’后包含的政治思想观念、价值体系”，“给诗歌带来新的资源与视野”^[30]。经过“第三代诗”的语言“风暴”和形式“突变”后，上述弊端引起了诗人们的警觉，他们开始反思技艺的限度，并致力于重建技艺的能动性及其与历史、现实的联系。

三 “手艺”：诗人作为工匠的自我认知

“手艺”在中国当代诗人诗作和论谈中的密集孱入，强化了他们对诗歌技艺之限度的省思：“如今，我已安于命运，/ 在寂静无声的黄昏，手持剪刀 / 重温古老的无用的手艺，/ 直到夜色降临。”（王家新《来临》）^[31]“重温”意味着在既有的写作状态中再次确立方向，“无用”则是对诗歌本身在新的历史语境下的一种体认。无论如何，从 20 世纪 80 年代后期开始大量出现在当代诗歌中的“手艺”言述^[32]，通过突出诗歌写作与“手艺”之间的关联，彰显了中国当代诗人为消除技艺迷思、重新规划诗歌写作特性所付出的努力：

诗，干着活儿，如手艺，其结果 / 是一件
件静物，对称于人之境

手艺是触摸，无论你隔得有多远；/ 你的住址
名叫不可能的可能——（张枣《跟茨维塔伊娃的对话》）^[33]

笔，在体内奋笔疾书 / 我羞愧于灵魂怯懦
的暗夜 / 将面孔安放在阳光的坡地（沈苇《手艺》）^[34]

可以看到，同样是对茨维塔耶娃“手艺”的“应和”，张枣的诗歌与前引的多多诗歌显示出很不一样的意识和取向：多多从茨维塔耶娃那里汲取的是一种强势的对抗姿态，并借重它造就了其诗歌中词语间的紧张关系；而张枣更看重茨维塔耶娃对诗歌写作的执著态度，寻求的是一种“对称于人之境”的语词的力量，在《跟茨维塔伊娃的对话》这组十四行诗中，处处可见对词与物的关系乃至写作本身的反思。这正是张枣所说的“元诗”（Metapoetry）。诗人钟鸣将此认定为“对成诗过程的关注”，且被当代诗人“作为写作行为的痼疾、理想、时代性和知面赋予灼热的体验与洞见”^[35]。“元诗”意识的兴起，有助于中国当代诗人挣脱“沉浸”“语言本体”后对词语的单向度依赖，尽管其间的得失也有值得检讨之处。

在诗人宋琳的认知里，诗人就是“从事诗歌这门手艺的人”，“木匠活与写诗有相似之处，都需

要技巧和专门的知识……手艺人的一个特点是让别人满意还不够，必须得自己也满意……木匠的工具都是自己打造的，诗人也得打造适合自己的工具，这样才有资格为语言服务”^[36]。在诗人们的笔下，作为一门“手艺”的诗歌，其“技艺”往往是别具一格的：“这么多技艺，我只学会一样：/燃烧。//为了成为灰烬而不是灰/我盘拢双膝，却不懂如何发光。//我即将消失，你还要如何消耗我？/火焰已经很少，火焰已经很少。”（池凌云《夏天笔记》）^[37]在何种意义上“燃烧”能够成为一种“技艺”，而且是要经过学习而获得（“学会”）的“技艺”？在炎炎夏日里，“燃烧”也许的确是唯一令人触动的景象，更重要的是，“燃烧”这一“技艺”彰显了诗歌“技艺”的诸多面向：表面的“无用”、源于内在自发性的“绽放”、向四周辐射的效应以及“激情”的焚毁……“燃烧”具有辉映初民时代的静默形态：

回到安宁，这古老的手艺/竟使我成了一个瞎眼的裁缝。/随手布下的句子就像朴素的织物，简单到没有光芒。/……你这样的诗人，又如何编织出天使的双翼？（津渡《诗艺》）^[38]

诗人“成了一个瞎眼的裁缝”！此诗中的“编织”，连同上文引述张枣诗中的“触摸”，都标示了诗歌这门手艺的劳作性质。其实，越来越多的中国当代诗人愿意自比为某一类“工匠”：木匠、铁匠、瓦匠或其他手工艺人。诗人东荡子就如此自陈：“我是一个木匠的儿子，我会说写诗是一门手艺，我懂得手艺这门行当。手艺人特别珍爱名声，因为他们靠手艺吃饭。”^[39]他还在《不要让这门手艺失传》一诗中这样说：“不做诗人，便去牧场/挤牛奶和写诗歌，本是一对孪生兄弟。”^[40]在诗人梁小斌看来，“写作在本质上是一类劳动，劳动的全部要素包括细节、节奏，都可以在写作中得到呈现”^[41]。基于此，可以进一步讨论的是：“诗作为一种制作活动，其所要面对的材质是语词或词语。语词这种材质与木头、石头等自然性的材质不同，它的质地（纹理和光泽）一方面来自声音（语言的声调和语气是地方性和个体性的）和作为一种形象的文字……另一方面来自事物的质地透过词所产生的折射。”^[42]当诗歌写作与具体的“手艺”行为连接

在一起，似乎获得了后者的“力量”：

我伸出手在刨花堆里摸索斧头/打家具的人扔给我一句话/请把斧头拿来吧/……我听到背后传来劈木头的声音/木头象诗歌/顷刻间被劈成两行（梁小斌《一种力量》）^[43]

这实际上构成了张枣所说的“元诗”写作的一种类型。在叶辉的《一个年轻木匠的故事》、西渡的《一个钟表匠人的记忆》、津渡的《斧子的技艺》等诗作中，对写作自身议题的讨论就潜藏在表层的叙事之内，每首诗的“技艺”亦隐含于议题与叙事的间隙。这些诗作描绘的匠人，就像爱尔兰诗人西默斯·希尼在《铁匠铺》一诗中所写的那个铁匠，“为形状和音乐耗尽精力”^[44]——虽然其中的“元诗”意图难免逸出所依凭的“工匠”身份。

诗人王小妮在一篇颇具寓言意味的随笔《木匠致铁匠》中，讲述了“木匠和铁匠，两个各操技艺的人”对自身工作状态的反观。这显然并非一篇任意之作，而是同样基于诗人与工匠的类比对诗歌写作进行的思考。其中一些句子，如“经验和技艺，终于远离了匠人。它们，从来就没生长在木匠和铁匠的躯干上”“手艺是水，水能轻而易举地断流吗？”“技艺像水一样，软的，油汪汪，流着不断的弦”^[45]分明是一些充满自我反诘、论辩的断语，既有对“诗人”这一“职业”的质疑，又有对“技艺”本身的探究。这似乎是诗人的“疑问在内部的突生”后，“把自己完全打碎”、在危机中寻求新变的告白。

正是通过精细地描画工匠的“手艺”，中国当代诗人完成了一种自我形象的塑造^[46]。诗人们如此强调诗歌写作的工匠性质，除了中国传统思想与文化的熏染外（如“语不惊人死不休”的“锤炼”、“吟安一个字/捻断数茎须”的“苦吟”等），大概还不同程度受到来自庞德、里尔克、聂鲁达、沃尔科特等西方诗人之观念与实践的影响。其中，诗人庞德因其突出的“匠人”形象被中国当代诗人誉为“我们伟大的榜样”^[47]，他最为人所知的名言当是其在《回顾》一文中提出的“技艺考验真诚”，诗人艾略特如此称赞他：“庞德的独创在于坚持诗歌是一门艺术，一门需要最刻苦的努力与钻研的艺术”^[48]；庞德的诗学观念在中国当代诗歌中产

生了极大的效应^[49]。而里尔克以充满耐性、“居于幽暗而自己努力”的写作，备受冯至等中国诗人的称颂与推崇，冯至的写作因之深受里尔克精神与诗艺的启发，继而影响了更为年轻的中国当代诗人^[50]。聂鲁达曾与诗人艾青过从甚密，这位自称是“怀着不朽的爱在漫长岁月里从事一门手艺的工匠”的拉美诗人，在自传里以《写诗是一门手艺》坦露心迹：“同一种语言打一辈子交道，把它颠来倒去，探究其奥秘，翻弄其皮毛和肚子，这种亲密关系不可能不化作机体的一部分。”^[51]聂鲁达的诗歌散发着一一种裹挟生命与语言洪流的强力，他谈到“手艺”时也许并未在意其可能具有的雕琢成分，而更多以宽阔、粗犷、质朴的感受力突出工匠的特性；艾青与之气息相投，两人的诗歌在形体、风格上也颇多相似性：自由不拘的散文化句式、富于激情而又保持内在收束的节奏、宏大开阔的抒情视角等，其间还包括了探索诗艺过程中不露痕迹的“刻意”；艾青的诗学观念与实践，则在后来的昌耀、骆一禾等当代诗人那里得到了接续。沃尔科特也是最近20多年间部分中国诗人的隐秘滋养，尤其是其诗艺的综合性：“我的手艺和我手艺的思想平行于/每个物体，词语和词语的影子/使事物既是它自身又是别的东西/直到我们成为隐喻而不是我们自己”（沃尔科特《我的手艺》）^[52]，及其对诗艺进行“苦行”般锤炼的坚韧品质：“诗歌，是完美的汗水，但必须看起来如塑像额头上的雨滴那么新鲜，把自然的和大理石般的品质结合”^[53]——这堪称对“手艺”的最好诠释，引起了不少中国诗人的共鸣。

四 “手艺”：建立技艺的诗性拯救维度

诚然，中国当代诗人对工匠的体认，总会令人想到18世纪法国“百科全书”派代表人物让·达朗贝尔为《百科全书》所写的前言：“或许应该到工匠中寻找精神的洞察力、它的坚韧、它的力量的最令人惊叹的证据。”^[54]不过，应该指出的是，这种工匠式的自我认知，更多凸显的是诗人对其在写作过程中所付出的艰辛与耐性的体悟，同时包含

了哲学家海德格尔所概括的艺术家推崇手工艺的动机：“他们首先要求娴熟技巧的细心照料的才能。最重要的是，他们努力追求手工艺中那种永葆青春的训练有素。”^[55]正如奥登在赞赏里尔克坚韧态度的同时所提出的：“写诗并非如木匠活儿，只是一种技巧；木匠能够决定按照一定规格做一张桌子，他尚未开始就知道结果将正是他想要的。但没有诗人会知道他的诗会像什么，直到他完成了它。”^[56]这就越过工匠式劳作的层面，展露了诗歌技艺的更高、也更内在的属性。这也正是诗人骆一禾看待诗歌的一个着眼点，在他看来，诗歌写作中更为紧迫的事情在于如何克服某种不由自主流露出来的“匠气”，尽管他毫无保留地表达了对工匠们“手艺”的由衷敬意：

四面空旷，种下匠人的花圃/工匠们，感谢你们来自四方的祝福/荒芜的枝条已被剪过，到塔下来/请不要指责手制的人工/……/你们也正居住在手艺的锋口/在刀尖上行走坐立……（骆一禾《塔》）^[57]

骆一禾与海子有着相似的观念：反对过分倚重诗歌修饰。不过，骆一禾的出发点有所不同，他更注重诗歌的精神性，而非技艺（技巧）本身：“技巧也只是心和手指尖的一个距离。在一首完成的诗歌里，这个距离弥合了，技巧便也抹去，剩下的便是诗”；他甚至认为：“艺术家其实是无名的，当我在创造活动中时，我才是艺术家，一旦停止创造，我便不是，而并不比别的工匠们重要什么或多损失了什么……”^[58]对于骆一禾来说，舍弃对技巧的专注是克服“匠气”的前提，决定诗歌成败的关键是精神性和生命意志，它们是统摄诗歌中诸如技巧、情绪、观念等因素的“总枢纽”。骆一禾的诗学见解，较深地受到了20世纪80年代传入的文化形态学和生命哲学的启发，他勉力推进中国当代诗歌极力追寻的“诗歌本体”重心的迁移，在一般的语言或形式本体之中加入了生命本体。

骆一禾的观念里包含了对诗歌之形与质关系的重新认识，可以和前面提到的梁小斌将写作与劳动相提并论的观点进行比照。梁小斌发现，“在劳动中会形成一些成规、等级关系等等，这构成了劳动的僵硬的外壳，对这些外壳的顶礼膜拜必然导致劳

动从自己的生活及生存体验脱离开去,写作同样如此”^[59]。这既像是对当代诗歌状况的一种观察,又可看作对中国当代诗人的担忧与提醒。到了20世纪90年代,这种担忧发生了微妙的转化,“劳动”与其“外壳”的关系部分地变成了一个需要诗人们郑重抉择的问题——应该考虑怎样运用诗歌处理现实生活题材,而不必过多地留意“技巧”。诗歌的技艺遭遇了前所未有的伦理压力:一方面,社会文化的转变、“底层写作”等的兴起催生了一种新的重大题材的道德“优越感”;另一方面,对诗歌“介入”现实的激烈呼吁增强了诗人们的焦虑,令他们陷入了“一场诗学与社会学的内心争论”^[60]。此外,诗歌技艺本身也面临着空泛无力、停滞不前以及如何自我更新的困境。前述王家新声称的“‘技巧’是非常次要甚至是不存在的问题”、王小妮在《木匠致铁匠》中表达的困惑,似可看作对上述伦理压力的一种反应。在此情形下,诗人们一方面提出要“恢复社会生活与语言活动的‘循环往复性’”,并在诗歌与社会总体的话语实践之间重新建立一种“能动的振荡”的审美维度^[61],另一方面却也意识到,“‘介入’的困难性不单单来自诗艺的方面,也不单单来自生存的方面,而是这二者之间的现实相关性”^[62]。由此,诗歌与现实生活的关系内化为技艺的一个命题:“正是因为写作中发现了‘技巧’,语言与意义间才能展开一场真正严肃的游戏;而诗歌想象也才能向历史现实、个人经验和文学记忆清新、有效地敞开。”^[63]

在针对上述伦理压力做出的回应中,诗人臧棣的表述格外引人瞩目,他认为:“在写作中,我们对技巧(技艺)的依赖是一种难以逃避的命运……在根本意义上,技巧意味着一整套新的语言规约,填补着现代诗歌的写作与古典的语言规约决裂所造成的真空。”进而言之,“写作就是技巧对我们的思想、意识、感性、直觉和体验的辛勤咀嚼,从而在新的语言的肌体上使之获得一种表达上的普遍性”,“技巧的完整反映出主体内心世界的完整”^[64]。臧棣从他坚持的“写作的可能性”出发,将“技艺”提升到与主体相并列的高度,并将20世纪90年代诗歌的主题概括为后来引起争议的两点——“历史的个人化与语言的欢乐”^[65]。他的这些看法,以

极为鲜明的姿态昭示了20世纪90年代诗歌探寻“技艺”的一种取向,得到不少诗人的应和,如陈东东就如此说:“我也相信庞德的另一句话:技艺考验真诚。对我来说,艺术的良知首先就是艺术的真诚,而这种真诚正表现为技艺。”^[66]这无疑加深了人们关于20世纪90年代诗歌的如许印象:“诗歌既不是站在历史的对立面,也不应当站在历史的背面,诗的写作不是政治行动,它竭力维护和追寻的是一种复杂的诗艺,并从中攫取写作的欢乐。”^[67]

臧棣强调诗歌技艺的自主性并将之推到至上的位置,似乎比“第三代诗”的形式本体意识更进一步;他还把这种极度自主的技艺带入20世纪90年代的诗歌语境,试图使之成为高悬于诗歌之上、引导时代潮流的“物自体”。这与海德格尔关于技艺的观点有一定相似处,后者认为:技艺是一种“美的艺术的创造(poiesis)”,其中蕴含着技术时代的诗性“拯救”力量^[68]。不过,在20世纪90年代的历史语境里,这种技艺的超然“物自体”有其内在限度:一则易于靠惯性“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”^[69],再则难以在诗歌与社会生活之间保持一种鲜活的关联,而后者恰恰是20世纪90年代诗歌孜孜以求的。可是,如何有效地“恢复社会生活与语言活动的‘循环往复性’”?又如何通过技艺建立一种诗性拯救维度?这显然并非语言自主性和历史介入性之间“漂亮的‘平衡木’体操”(姜涛语)所能实现。在这方面,爱尔兰诗人希尼的许多诗学见解提供了有力的借镜。希尼被视为平凡事物的杰出书写者,他的诗显出“高度技术化的朴素”,诺贝尔文学奖授奖辞称其“能从日常生活中提炼出神奇的想象,并使历史复活”^[70]。希尼无疑深谙诗歌技艺的奥秘,他在技艺或技术(Technique)和技巧(Craft)之间进行了严格区分,认为“技艺不同于技巧。技巧是可以从其他诗歌那里学到的,是制作的技能”;“我愿意把技艺定义为不仅包含诗人处理词语的方式,对格律、节奏和文字肌理的把握,还包含他对生命的态度,他对其自身现实的态度”^[71]。希尼所说的技艺意味着某种生命感觉对词语的“进入”,它强调感受的原生性和天赋般的信任感。他的这些诗学观念透过其《挖掘》一诗可

以见出,该诗展示了写诗与劳作的同构关系,呼应了希尼所宣称的“诗是挖掘,为寻找不再是草木的化石的挖掘”^[72]。希尼诗歌中的诸多主题,与他的成长环境、民族身份、宗教信仰及其经历的历史事件有着极为密切的联系,这造成了一种诗艺与历史语境的剧烈紧张关系,他始终致力于“在见证的迫切性与愉悦的迫切性之间”(海伦·文德勒语)寻求平衡。不少中国诗人正是从希尼关于诗歌“功效”的论断里,获得了对20世纪90年代及其后的诗歌与现实关系的崭新认识,希尼所谈论的如何通过技艺来突破诗歌自身和之外的道德困境,也是中国当代诗人面临和需要解决的难题。

譬如,陈东东曾经非常坚持前面引述的那些观点,但数年后对其进行了修正:“诗歌写作是诗人的一门手艺,是他的诗歌生涯切实的一部分,而不是一个大于诗人实际生存的寄儿之梦……这门手艺只能来自我们的现实……诗歌毕竟是技艺的产物,而不关心生活的技艺并不存在。”^[73]他在强调“技艺”之外增添了现实、生活的维度,体现了20世纪90年代诗学意识的更新和拓展。这一点,在诗人雷武铃的一篇关于“新诗技艺”的综论性文章中体现得更为明显。雷武铃基于其对新诗特性的总体认识,提出“新诗需要发明出它全新的技艺”,而“诗歌的技艺是写成一首诗所需的全部的形塑能力”;他对庞德的“技艺考验真诚”进行了阐发,认为“诗歌技艺涉及到的真实性,是对生活真实境况的发现与命名是否真实、准确”;最终他将诗歌技艺与生活、世界之间的关系归结为“对世界的新认识,刺激新的写作技艺的出现”^[74]。雷武铃的阐发可谓切中了庞德诗学的要义,同时回应了希尼倡导“进入文字的情感”时所强调的,诗歌的技艺应该包含诗人“对生活的态度”和“对其自身现实的态度”。

可以看到,突破固有观念的束缚、寻求诗歌与现实之间的“技艺”上的平衡,已经成为贯注于部分当代诗人写作中的某种觉识。譬如,西渡的诗作《一个钟表匠人的记忆》借助一个钟表匠的经历,在对历史、时间等议题做出反思的同时,也对内在于诗歌写作的问题进行了思考,该诗作为题记所引的“诗歌是一种慢”,表明该诗既处理了关于历史、

年代的记忆,又探索了诗歌与时代、写作者与外部世界的关系,因而并非一首单纯的人物诗或时事诗。而在朱朱的《青烟》一诗中,两个艺术家(摄影师和画家)的对比情景贯穿始终:前者是轻浮草率的,后者则苦心孤诣,二者的强烈反差体现了技术时代艺术家(摄影师)和手工时代艺术家(画家)在观念和方式上的冲突。画家有如执著的工匠,他为了最大限度地绘出“青烟”的真实形态,不惜花费多日反复修改,直至“一缕烟/真的很像在那里飘”;“青烟”的飘渺不定寄寓着真实性的悖论,而“画中人既像又不像她”,则暗含对传统写实主义艺术观念的质疑。

余论:技术时代的诗歌处境及反思

朱朱《青烟》中那个反复修改“青烟”的画家所要呈现的,大概是海德格尔所说的艺术作品中既类似于手工制作、又与之不大一样的“特性”^[75]。另一方面,画家的状态似乎再次印证了技术时代偏于“手艺”的艺术家的处境和命运,如同德国思想家本雅明曾揭示的那样。本雅明在对“技术复制时代的艺术作品”进行思考时,借用法国诗人瓦莱里的描述(“人类曾一度模仿过自然的从容造物过程。微型装饰画,精雕细琢的象牙雕刻,精磨细画、堪称完美的宝石,刷上了层层清漆的手工艺品或绘画作品,这些只有通过不懈努力才能创造出来的产品都正在消失,人们不惜花费时间去进行劳作的已成过往”^[76]),指出艺术独具的“灵韵”(Aura)必将随着现代技术的出现而褪去。瓦莱里所说的那些被替代的情况,无疑也包括罗兰·巴特谈及的福楼拜那样“手工艺式的写作”:“完全像一位在家劳作的工人,他粗削、剪裁、磨光和镶嵌他的形式,完全像一位玉器匠从原料中加工出艺术,为这项工作正规地在孤独与勤奋中度过数小时。”^[77]不过,本雅明乐观地肯定了现代技术对艺术价值与形态及艺术接受方式的改变,认为技术或许会造就新的具有政治“救赎”功能的艺术,“进步的艺术作品是利用最先进的艺术技巧的作品,因而艺术家以技师的身份来经历他的活动,并且通过这种技巧的作品,他找到某种与工业工人在目的上的统一性”^[78]。

他的观点导致了人们关于艺术与技术之关系的两极态度：要么由于恐惧而排斥技术，要么欢呼技术对艺术的大举进入。

而对于中国当代诗歌而言，《青烟》更像是一则寓言式的提问：在一个普遍技术化环境里，如何确立诗歌技艺的位置和边界？如何从“手艺”中剥离出技术和手工的成分？多年以前，美学家宗白华曾指出：“人类文化的各部门，如科学，艺术，法律，政治，经济以至于人格修养，社会的组织，宗教的修行，都有着它的‘技术方面’，技术使它们成功，实现。技术使真理的追寻者逼迫‘自然’交出答案，技术使艺术家的幻想成为具体。”^[79]他认为，“从历史上和本质上观察它们二者（注：即技术和艺术）在人类文化整体的地位和关系，可以说：它们二者实可连系成一个文化生活底中轴，而构成文化生活底中心地位，虽非最高最主要的地位”^[80]。这些论述有着堪比海德格尔的洞察力^[81]，但他似乎没能预见技术迅猛发展给艺术带来的“不可控”后果。

有目共睹的是，进入21世纪后，快速普及的互联网及其催生的各种新媒体，再一次彰显了“技术是形成我们生活方式的一种新的法规”^[82]，甚至成为人性中不可或缺的一部分。这些时时环绕在身边的技术，能否造就本雅明所期待的真正的现代性场景，尚未可知。处于互联网条件下的中国诗歌，交织着技术膜拜的乐观意绪和被技术裹挟的隐忧，其所产生的双面效应也已逐步显现。当诗人们提及“手艺”时，其所涉的“技艺”或技术内涵和针对的文本语境显然发生了改变。正如一些诗人已经觉察的：“诗歌无法像工厂里流水线上那样设定加工程序后批量生产出来，哪怕操作者曾是个合格、优秀的员工……把诗歌写作等同于流水线，把诗人当熟练工或工程师使用，这其实是荒诞无稽的……”^[83]而对应于这个技术日新月异的时代，“任何一种诗歌观念或写法都有可能随着历史情境的变化而变得不再重要（丧失适应性），但技艺的积累对诗歌及其母语来说却是永远有益的，因为这是语言在表现和言说事物方面的能力的拓展。”^[84]倘若这能够成为中国诗人进行自我反思的能力和机制，那么它无疑将是未来诗

歌发展的动力所在。

[本文系“北京市长城学者培养计划”（项目编号 CIT&TCD20180329）的阶段性研究成果]

[1] 多多：《阿姆斯特丹的河流》，第15—16页，北岳文艺出版社2000年版。

[2] 茨维塔耶娃：《我是凤凰，只在烈火中歌唱：茨维塔耶娃诗选》，谷羽译，第249页，上海译文出版社2014年版。

[3][7] 爱伦堡：《〈玛琳娜·茨维塔耶娃诗集〉序》，《爱伦堡论文集》，第62页，第69页，世界文学编辑部1962年版。

[4] 洪子诚：《爱伦堡的〈〈玛琳娜·茨维塔耶娃诗集〉序〉及其他》，《新诗评论》总第21辑。

[5] 杨小滨：《中国当代诗中的文化转译与心理转移》，《欲望与绝爽：拉冈视野下的当代华语文学与文化》，第57、58页，台湾麦田出版、城邦文化事业股份有限公司2013年版。

[6][11] 张桃洲：《多多〈手艺〉赏析》，《扬子江诗刊》2003年第2期。

[8] 娜杰日达·曼德施塔姆：《曼德施塔姆夫人回忆录》，刘文飞译，第210页，广西师范大学出版社2013年版。

[9] 布罗茨基：《文明的孩子》，《小于一》，黄灿然译，第117页，浙江文艺出版社2014年版。

[10] 王家新：《承担者的诗：俄苏诗歌的启示》，《外国文学》2007年第6期。

[12] 参见王文杰：《论手艺》，博士学位论文，东南大学，2007年。

[13] 参见多多：《被埋葬的中国诗人（1972—1978）》，《开拓》1988年第3期。

[14] 如：伊萨柯夫斯基：《谈诗的技巧》，孙玮译，作家出版社1955年版；那察伦柯：《技巧和诗的构思》，罗洛译，新文艺出版社1954年版，等等。

[15] 陈超、李志清：《现代诗：作为生存、历史、个体生命话语的特殊“知识”——陈超先生访谈录》，贺照田等主编：《学术思想评论》第2辑，辽宁大学出版社1997年版。

[16] 参见刘志荣：《“我始终欣喜有一道光在黑夜里”——多多论》，《文艺争鸣》2014年第6期。

[17] 北岛：《谈诗》，老木编：《青年诗人谈诗》，第2页，北京大学五四文学社1985年版。

- [18]江河:《随笔》,老木编:《青年诗人谈诗》,第23页。
- [19]北岛说:“许多陈旧的表现手段已经远不够用了,隐喻、象征、通感,改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景。”见老木编:《青年诗人谈诗》,第2页。
- [20]顾城:《关于诗的现代技巧》,老木编:《青年诗人谈诗》,第57、61页。
- [21]事实上,中国古代有大量关于技、艺、诗、道之关系的阐述,可以引为讨论的资源,本文无法就此展开,详细参阅刘朝谦的著作《技术与诗》,华龄出版社2013年版。
- [22]海子:《我热爱的诗人——荷尔德林》,《世界文学》1989年第2期。
- [23]姜涛:《冲击诗歌的“极限”——海子与80年代诗歌》,《巴枯宁的手》,第116—117页,北京大学出版社2010年版。
- [24]王家新:《回答四十个问题》,《南方诗志》1993年秋季号。
- [25]臧棣:《后朦胧诗:作为一种写作的诗歌》,闵正道等主编:《中国诗选》总第1期,成都科技大学出版社1994年版。
- [26]在朦胧诗引发的论争中,包括诗歌技艺或技巧在内的形式问题成为人们关注的焦点之一,不仅前述朦胧诗人着力辩护,而且一些老诗人也参与了进来,如卞之琳先后写了《答读者:谈“新诗”形式问题的讨论》(见《文学评论》1980年第1期)、《今日新诗面临的艺术问题》(《诗探索》1981年第3期)等文。此外,还出现了《诗的技巧》(谢文利、曹长青著,中国青年出版社1984年版)之类的论著。
- [27]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者姿态》,《今天》1995年第4期。
- [28]维特根斯坦:《文化和价值》,黄正东、唐少杰译,第15页,清华大学出版社1987年版。
- [29]博尔赫斯:《诗艺》,陈重仁译,上海译文出版社2011年版。
- [30]余咏:《“技艺”的当代政治性维度——有关诗人多多批评的批评》,《“九十年代诗歌”的内在分歧:以功能建构为视角》,第257、258、299、300页,人民出版社2016年版。
- [31]王家新:《王家新的诗》,第217页,人民文学出版社2001年版。
- [32]除了下文将要引用的诗作外,“手艺”也较多出现

- 在一些诗人、评论家的文章里,如:朵渔《手艺人札记》(《上海文学》2003年第1期)、江弱水《写诗是一门手艺活》(《诗建设》2014年总第12期)、程巍《句子的手艺》(《世界文学》2017年第4期)等。
- [33]张枣:《春秋来信》,第107、113页,文化艺术出版社1998年版。
- [34]沈苇:《手艺》,《绿风》1994年第4期。
- [35]钟鸣:《秋天的戏剧(关于诗人对话素质的随感)》,《秋天的戏剧》,第13、14页,学林出版社2002年版。
- [36]郑德宏:《宋琳访谈:诗歌是一门手艺》,《增城日报》2014年10月13日。
- [37]池凌云:《池凌云诗选》,第172页,长江文艺出版社2010年版。
- [38]津渡:《山隅集》,第175页,长江文艺出版社2009年版。
- [39]东荡子:《一个手艺人的启示》,《第八届“诗歌与人诗人奖”专号·东荡子诗选》,第2页,《诗歌与人》杂志社2013年版。
- [40]东荡子:《不要让这门手艺失传》,《第八届“诗歌与人诗人奖”专号·东荡子诗选》,第27页。
- [41][59]张桃洲:《“独自成俑”的诗与人——梁小斌论》,《淮北师范大学学报》(哲学社会科学版)2005年第4期。
- [42]一行:《诗:技艺与经验》,《论诗教》,第7页,北京师范大学出版社2010年版。
- [43]梁小斌:《一种力量》,《诗刊》1991年第9期。
- [44]希尼:《希尼诗文集》,吴德安等译,第25页,作家出版社2001年版。
- [45]王小妮:《木匠致铁匠》,《手执一枝黄花》,第275、277、278页,东方出版中心1997年版。
- [46]根据考察,从古代到文艺复兴时期,艺术家的身份和地位经历了巨大变迁(参阅刘君:《从工匠到“神经”天才:意大利文艺复兴时期艺术家的兴起》,博士学位论文,四川大学,2006年)。诗人身份与此类似;而近代以后,诗人形象则有了“通灵者”(Voyant)、“浪荡子”(Flaneur)、“异教徒”(Heathens)等演化。不过,也有论者认为:“一改灵感横溢的创造天才,诗人一度被定义为手艺人……相比天才,手艺人虽然突出了在本份中工作的自矜谦卑,但也富有某种强烈的宗教意蕴。”(余咏:《“技艺”的当代政治性维度——有关诗人多多批评的批评》,《“九十

年代诗歌”的内在分歧：以功能建构为视角》，第256页，人民出版社2016年版。）

[47] 西川：《庞德点滴》，《世界文学》1989年第1期。

[48] 迈克尔·德尔达：《阅读ABC·导读》，庞德：《阅读ABC》，陈东飙译，第7页，译林出版社2014年版。

[49] 参见颜炼军：《踮起脚尖，现实就能够得着传统？——试论庞德诗艺在当代汉语新诗中的反响》，《扬子江评论》2014年第2期。

[50] 王家新：《冯至与我们这一代人》，《读书》1993年第6期。

[51] 聂鲁达自传的中译本（林光译）于1993年由东方出版中心出版，此处引自该译本的修订版《我坦言我曾历经沧桑》，第330页，南海出版公司2015年版。

[52] 沃尔科特：《白鹭》，程一身译，第82页，广西人民出版社2015年。

[53] D. Walcott, "The Antilles: Fragments of Epic Memory," in D. Walcott, *What the Twilight Says*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. p.69. 中文乃笔者自译。

[54] 中译见《世界文学》2001年第2期。

[55] 海德格尔：《艺术作品的本源（1935—1936）》，《林中路》，孙周兴译，第42页，上海译文出版社1997年版。

[56] W.H.Auden, *The Dyer's Hand*, New York: Random House, 1962, P.67. 中文乃笔者自译。

[57] [58] 张珏编：《骆一禾诗全编》，第397页，第845、846页，上海三联书店1997年版。

[60] 耿占春：《一场诗学与社会学的内心争论》，《山花》1998年第5期。

[61] 王家新：《阐释之外：当代诗学的一种话语分析》，《文学评论》1997年第2期。

[62] 张闳：《介入的诗歌》，《声音的诗学》，第146页，中国人民大学出版社2003年版。

[63] 参阅姜涛撰写的“九十年代诗歌关键词”之“写作”词条，引自洪子诚主编《在北大课堂读诗》，第421页，长江文艺出版社2002年版。

[64] 臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，闵正道等主编：《中国诗选》总第1期，第350、351页。

[65] 臧棣：《90年代诗歌：从情感转向意识》，《郑州大学学报》（哲学社会科学版）1998年第1期。

[66] 陈东东：《词的变奏》，第88页，东方出版中心1997年版。

[67] 程光炜：《不知所踪的旅行——90年代诗歌综论》，《山花》1997年第11期。

[68] 帕·奥·约翰逊：《海德格尔》，张祥龙等译，第107页，中华书局2002年版。

[69] 姜涛：《巴枯宁的手》，《新诗评论》2010年第1辑。

[70] 见吴德安等译《希尼诗文集》“封底”。

[71] S. Heaney, "Craft and Technique," in W. N. Herbert & M. Hollis (eds.), *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*, Hexham Northumberland: Bloodaxe Books Ltd, 2000. pp.158,159.

[72] 希尼：《进入文字的情感》，《希尼诗文集》，第254页。

[73] 陈东东：《诗的写作》，《只言片语来自写作》，第167—168页，北京大学出版社2014年版。

[74] 雷武铃：《与新诗合法性有关：论新诗的技艺发明》，《江汉学术》2013年第5期。

[75] 海德格尔：《艺术作品的本源》，《林中路》，孙周兴译，第43页。

[76] 本雅明：《讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品考察》，《无法扼杀的愉悦——文学与美学漫笔》，陈敏译，第56页，北京师范大学出版社2016年版。

[77] 罗兰·巴特：《风格的手工操作》，《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，第27页，百花文艺出版社1995年版。

[78] 弗·詹姆逊：《马克思主义与形式》，李自修等译，第67页，百花洲文艺出版社1995年版。

[79] 宗白华：《近代技术底精神价值》，《宗白华全集》第2卷，第167页，安徽教育出版社1994年版。

[80] 宗白华：《技术与艺术》，《宗白华全集》第2卷，第181页。

[81] 参见海德格尔：《技术的追问》，《演讲与论文集》，孙周兴译，三联书店2005年版。

[82] 安德鲁·芬伯格：《可选择的现代性》，陆俊等译，第5页，中国社会科学出版社2003年版。

[83] 刘洁岷：《关于新诗技艺或技法的微观与动态特征》，《南京理工大学学报》（社会科学版）2010年第4期。

[84] 王凌云：《比喻的进化：中国新诗的技艺线索》，《江汉学术》2014年第1期。

[作者单位：首都师范大学中国诗歌研究中心]

责任编辑：费冬梅