

# 個體承擔的詩歌

● 王光明

談論後新詩潮詩歌有許多的立場和角度：可以說「不懂」，說「詩歌激怒了讀者」；也可以說好詩並不比任何一個時代貧乏，只是一些人有眼無珠。觀看問題的立場、角度不同，得出的結論自然不同；這是詩歌文本進入交叉見解的公共語境後的正常現象。但現在不太正常的是，非難後新詩潮幾成一種時髦，無形中變成了一種壓迫自由的力量，它在鞏固某種意識形態，排斥詩歌多元的發展。

這種以「讀者」的代言人身份出現對詩的非難，實際上反映了抗衡式的道德主義批評在90年代的危機：當詩歌的寫作與閱讀變得多樣而豐富，而讀者則在財經掛帥和大眾傳媒的引導下移情別戀的時候，強調詩歌接受的普遍性，反而容易落入主流意識形態的老套，排斥嚴肅的思想和美學探索。因為後新詩潮的基本背景是社會的現代化追求。現代化的特點是都市化和世俗化，它通過科學技術和經濟神話的製造，許諾一種進步、豐滿的生活，而大眾傳播媒介又迅速把這種神話和生活模式普及化與日常化了。它給文化帶來的消極後果，一方面是

作家遷就浮淺低俗的世俗文化；相反的一方面則是，詩歌作為一種比較高雅、比較精深、比較講究語言效果的藝術形式，越來越陷入孤立無援的邊緣處境，不被普通大眾所關注。

顯然，在這種文化處境中，詩的評價不能簡單以大眾的趣味為標準，而只能堅持詩歌本身的標準。從詩的立場看，後新詩潮鞏固了「朦朧詩」所開創的實驗風氣，並使詩歌寫作的探索更加多樣化。後朦朧詩以來，主流詩歌仍然存在，主旋律仍然在提倡，但另外一種更講究追求詩歌本身、更重視語言效果的作品已經大量出現，朦朧詩從國家化的詩歌中浮現出了一代人的聲音，而後新詩潮又從一代人的聲音中凸現了個人的聲音。後新詩潮以後，思潮性的現象消失了，不是真正熱愛詩歌的人，很難對詩歌有一個整體的印象。但潮流性的現象消逝之後，真正的詩歌探索恰恰在這個時候得到了相當程度的展開：有于堅、伊沙那樣涮洗性的詩，以調侃、遊戲甚至堆砌的方法，把生活的平面化、生命的分裂感以及心靈的破碎呈現出來。這些詩不追求深度的語言效果，

但仍然企圖對應破碎的現代生存境遇。譬如于堅的長詩《0 檔案》就以戲仿和反諷的形式，深入呈現了歷史話語和公共書寫中的個人狀況。標題《0 檔案》，在檔案中人是甚麼？人是「0」，是空白、不存在。人在歷史歸類和社會書寫中被濾去了一切屬於具體生命形態的東西，不過是一種封閉的循環，一個生命的「荒原」。《0 檔案》讓人想到福柯 (Michel Foucault) 的《癲狂與文明》(Madness and Civilization)，福柯通過古典時期癲狂史的描述，展示了西方資本主義文明體制禁錮、壓制和拒斥癲狂與非理性來確立理性時代的觀念與秩序的過程。而《0 檔案》則揭示了語言的書寫暴力，不是人書寫語言，而是語言在書寫人，它是種種體制對人的編排、規約、壓制、扭曲。正如奚密所言的：「在檔案所代表的世界裏，不經過監視、審核、控制的個人生命與經驗是病態的、危險的、具顛覆性的，它必須被否定，被『刪去』。」<sup>①</sup>

當然，更值得注意的是80年代中期以來就疏離潮流、在邊緣寫作的詩人，像西川、歐陽江河、王家新、翟永明、陳東東、蕭開愚、孫文波等，他們並不像小說散文家那樣，對自己所處的歷史、時代、社會和文化作直接反應，而是試圖從靈魂的視野去闡述和想像當代的生存處境，以嚴肅的思想和語言探索回應浮淺低俗的時代潮流。譬如西川這樣一個思潮無法整合的詩人，當「第三代」詩人們開始清算今天派詩歌語言中沉重的歷史感，把詩寫得滿不在乎、隨隨便便、恣意雜陳的時候，他倡導的是「新古典主義」寫作，「一方面是希望對於當時業已泛濫成災的平民詩歌進行校正，另一方面也是希望表明自己對於服務於

意識形態的正統文學和以反抗的姿態依附於意識形態的朦朧詩的態度」。同時，「在感情表達方面有所節制，在修辭方面達到一種透明、純粹的高貴的質地，在面對生活時採取一種既投入又遠離的獨立姿態」<sup>②</sup>。這種既投入又遠離的獨立姿態，其實就是疏離主流文學的邊緣姿態，具體在西川的早期寫作中是以「向後看」（與海子眺望源頭的方式相似）或以非現場的方式拒斥當代生活和藝術的時尚，以內省的崇高和語言的詩意為自足。因此，在《母親時代的洪水》中，詩人復活了一個為時間所淹沒的苦難事件；而在《激情》中，詩的說話者則隱身於「中世紀」的幽暗背景，假託「偽書作者」、「偽先知」、「游俠騎士」、「僧侶」、「占星術士」、「煉金術士」省思個人、真理、善行、希望和命運。詩人感悟到，在一切大於個人的事物對人的剝奪中，「唯有懷疑能使時代進步／而那閃光的名字純屬虛構／唯有這隻言片語的智慧之光，經驗之光／猶如珍貴的火焰」，而詩人或許就是緊抱這珍貴火焰的煉金術士，讓千奇百怪的物質回歸元素，讓拒絕宿命的心回歸精神。因此，在這組詩的最後，詩人以「煉金術士」為自己定位，並以「靜止」去回應流動的時光與變動的世界：「遍地礦石皆備於我，我的勞動／挽救上帝習以為常的人心的墮落／黃金不是瘋狂也不是讚美／黃金是靜止，是同歸於盡。」

在這裏，黃金毋寧是詩的象喻，而「讓時間崩潰，沒有腐朽」的「靜止」則是完美和永恆的象徵。在某種意義上，這群邊緣詩人在80年代中後期是以追求詩歌黃金般的純粹去回應「朦朧詩」的抗衡激情和「新生代」的非詩化傾向的。相對於「朦朧詩」代的抗衡激情，他們更注重個人體驗的想像與內

省；相對於「他們」和「非非」對破碎個人心靈碎片的恣意雜陳，他們更重視詩歌語言想像對經驗的發展與重構。這本質上是詩歌本體論的追求，向語言的活力和想像力敞開的詩歌，或者像臧棣一篇文章中所說的「作為一種寫作的詩歌」<sup>③</sup>；更看重詩歌的感受力和語言本身的繁殖力，迷戀寫作過程的解放和歡悅感。它在一些詩人那裏固然也出現了對語言的過度消費和自我狂歡，產生了「寫作遠遠大於詩歌」的弊端。但在西川的詩歌中，由於堅持詩歌必不可少的精神質素，堅持以詩歌本體約束主體的「新古典主義」精神，因而即使處理的是中世紀的題材，也具有中世紀的當代性或當代的中世紀的特色。尤其重要的是，這群在邊緣求索的詩人不僅體現了向「青春期」情感發散性寫作的告別，同時也能以強烈的自省精神讓詩歌保持接納現實的活力。還以西川為例，當社會和歷史強行進入視野，他越來越感到「我以前的寫作可能有不道德的成分，……我的象徵主義的、古典主義的文化立場面臨着修正」<sup>④</sup>。「詩歌語言的大門必須打開，而這打開了語言大門的詩歌是人道的詩歌，容留的詩歌、不潔的詩歌，是偏離詩歌的詩歌。應該有一種內在的活力促使語言向着未知生長，呈現在讀者和我自己面前的詩歌語言，應該像玉一樣堅硬、倔強、像宣紙一樣柔軟，無光」<sup>⑤</sup>。

在我看來，這種打開語言大門的「容留的詩歌」，實際上包含着對80年代後期「純詩」傾向中形式物化的反省。而作為這種反省的踐行性寫作實踐，是以詩歌的敘事性接納經驗、矛盾和悖論，呈現生存的戲劇性，發現思維與世界的錯位。西川90年代的詩，特別是《致敬》、《厄運》、《芳

名》、《近景和遠景》等長詩，充滿着「異質事物互破或互相進入」所產生的戲劇性張力，詩歌語言表面的優雅、流暢和完整暗含着內在質地的悖論與破碎。

這樣的詩歌反映了80年代中期以來，特別是90年代以來詩歌寫作心態和回應現實方式的調整。換句話說，後新詩潮的作品是不能以朦朧詩的標準來衡量的，更不能以當代政治抒情詩的標準來閱讀。因為朦朧詩主要是一種抗衡性的詩歌，而當代政治抒情詩是國家意識形態的詩歌，儘管性質和價值不同，但詩的寫作與閱讀都呈現出相當廣泛的公共性。而80年代中期以來，時代語境變了，詩人對語言與現實關係的理解也與過去不大一樣了，詩正在更深地進入靈魂與本體的探索，同時這種探索也更具體地落實在個體的承擔者身上。詩歌品格和才華的考驗是具體的，詩的閱讀也是具體的。面對這樣的詩歌，最好是具體的探討和對話，而不是籠統的批評。

#### 註釋

① 奚密：〈詩與戲劇的互動〉，《詩探索》，1998年第3期。

② ⑤ 西川：〈答鮑夏蘭、魯索四問〉，《讓蒙面人說話》（上海：東方出版中心，1997）。

③ 臧棣：〈後朦朧詩：成為一種寫作的詩歌〉，《文藝爭鳴》，1996年第1期。

④ 西川：〈自序〉，《大意如此》（長沙：湖南文藝出版社，1997）。

王光明 北京首都師範大學中文系教授，著有《講述問題的意義》、《艱難的指向》、《靈魂的探險》等。