

90年代先锋诗歌书写特质摭谈

姜起超

(南京师范大学 文学院,江苏 南京 210097)

摘要:随着诗歌本体意识的回归,90年代先锋诗歌的书写出现了许多转向,诸如出现了比先前抒情性诗歌写作更为深邃的“智性化”书写,及物写作逐渐替代了虚高的不及物写作,细节写作的出现强化了诗歌处理现场的能力,而且,伴随着一种本体意识的成熟,诗歌叙事特质凸显,先锋诗人先进的创作理念把“诗歌戏剧化”写作推向了一个新的高度。

关键词:本体意识 智性化 及物写作 细节 叙事

与80年代乃至更早以前的先锋诗歌不同,90年代先锋诗歌的书写,弱化了诗歌追逐社会效应和历史代言的能力,而重视一种诗歌本体的回归,一种介乎“纯诗”和社会诗之间的健康的诗歌形态正在逐步形成,90年代的先锋诗歌凸显了诗歌的本体范畴,这种范畴指的是诗歌所具有的文学精神和艺术秉性,它不会因为反映现实而消失,反而正是拥有了这种范畴,才增加了艺术纠正现实的力量,进而使诗歌具有了感召力量。先锋诗歌吸取了先前诗歌的教训:对于外在的历史和社会现实过于映照,丧失了它们的文学秉性,进而由于与意识形态过于融合,导致“失语”。因此它不再像80年代先锋诗歌那样:“表面上独立的个人无法将类型化的经验转化为个体生命的深切体验,无法摆脱种种潜在的或显在的束缚,真正从‘个人’(经验)到‘个人’(阅读经验)地自由言说。”^[1]而是以回归诗歌本体为契机,强化了创作背景的建构,个体经验从集体经验中转化并反馈,私人话语从权利话语中脱离,保持诗歌话语的过滤、言说,营造细节、语感等方面的能力,不再是一味地重视“写作者戏仿历史的能力”^[2],而是寻求一种在保持自我书写自由的基础上努力将一种“仿写”历史现实的能力转化为一种“破解”、“纠正”历史现实的能力,而这种方式的形成并日渐成熟就是90年代先锋诗歌书写的特质所在。

第一节、诗歌精神的操守和诗歌写作的“智性化”

90年代先锋诗人为了不屈就于外在的暴力,不被现实真实性所禁锢,对于传统映照式创作习惯采取了回避的态度,这种回避的态度一定程度上影响了90年代先锋诗歌的创作姿态。90年代先锋诗人回避了传统赋予诗歌的责任,而认为,诗就是诗,与任何无关,诗歌不再是传达意识形态的工具,而仅仅是一种直视个体经验的文学媒介,诗歌的精神不再是铮铮傲骨,而是一种平静自然感悟力的流露,诗歌创作的经验不是外在现实所因袭的那种集体经验,而是基于个体经验,力求在复杂的经验中表现出一种张力,诗歌中营造的场景不再与外在场景形成一种契合和映照关系,而是打破时间顺序,空间限制等故意建构一种没有具体背景指代的文本内部场景,诗歌的语言运行也不再执行一种公

共话语的标准,而是努力消解公共语言的范式,从而重新挖掘语义的内涵等。总之,90年代先锋诗歌有着比80年代先锋诗歌更为自觉的怀疑精神,更为彻底的诗歌本体意识,它不再担当一种“镜子”的职业,而是基于一种创作的可能性,开辟了一种“澄清”、“破解”和“纠正”历史和现实的写作方式。

当然,90年代先锋诗歌也并非是对传统诗歌进行全盘否定,他们也继承了传统诗歌一些本质性的东西,例如对于稍纵即逝的经验、感觉的捕捉,运用“客观对应物”来间接表现思想等手法也运用得相对成熟。诗歌映照的虽然不再是外部的空间,但是对于个体经验的烛照还是先锋诗歌创作的重要动力,只不过他们坚持的底线必须是一种真实的直观经验,而不是人云亦云般的宏观的间接经验。他们相信只有基于一种真实经验的书写,才能澄清外部被传统掩盖的现实。这种经验式的写作在中国的现当代诗歌史上也不是一次创新,早在上个世纪30年代,现代派诗人们就追求一种意象的捕捉,这显然受到了先前美国意象主义的影响,一种意象的捕捉是通过五官来感知,而不是受制于经验式的语言等因素的蛊惑,从而达到一种“外形简洁与内在透明”的艺术效果。但是90年代先锋诗人对一种意象或者说是一种意象式的经验的把握并不是单纯地传授一种感觉效应,而是渗透了一种“智性”在里面,这种经验智慧在诗中的渗透,我们也可以从现代诗歌中发现渊源,1935年卞之琳《鱼目集》的出版引导了当时中国诗歌由“主情”到“主智”的发展方向,而到了40年代冯至和“九叶诗派”更是在一种智慧写作中穿插着对人生哲理的思考,到了90年代一种“智性写作”也逐渐趋于成熟,与现代诗歌的智慧诗不同,90年代的“智性写作”虽然也倾向于扩充诗中哲理的深度,但是更主要的区别在于一种诗歌本体意识也被考虑在内,现代智慧诗固然也有形式上的考虑,但是诸如“十四行”、“欧式长句”、“小诗”等诗歌形式,其仅仅局限于对诗歌的音韵美,建筑美等“硬性”形式方面的创新,而到了90年代一种对于“智性诗”形式方面的考虑正趋于全面和成熟,先锋诗人不仅仅考虑到诗歌的音韵和体式上的完美,更主要的是保持诗歌艺术形式与思想的并重,诗歌语感的平稳,形式上的本体性,内容上注

重与外在知识系统的相互指涉,最显著的表现就在于语言上的纯粹性。如果说卞之琳等诗人是从一种思想唯美的角度来对诗歌语言进行自由地扩充,从而达到语言转换和语言书写方式上的智性的话,那么90年代先锋诗人在对待语言的问题上则更为谨慎,他们从诗歌本体的角度上来过滤和开采语言,这种过滤一方面是排斥被过于掩盖的语言,另一方面则是注意到诗歌的思想性不要过度掩盖诗歌语言的艺术美,从而避免被解读为一类“说教”诗而非艺术诗。第二,90年代的“智性写作”区别于现代的智慧诗另一个显著的特点是关怀的特质更加的浓烈,现代诗歌中的“智慧写作”更加突出诗人一种“精英写作”的情结,在当时的写作语境中,这种诗的出现不仅仅起到引导当时诗潮作用,更重要的作用在于一种启蒙性,诗人孜孜不倦地探索一种精神上的高度,促动了当时的社会思潮朝着精英化,贵族化的方向发展,而忽略了对于底层的一种关怀,而90年代先锋诗人的诗歌中包含着一种深深的关怀在里面,一种“平民写作”中的先锋特质是这种诗歌最大的特点,一种写作视角的由大变,由高到低预示着一一种源于生活真实经验的写作更能透视生活的本质,而不再追逐一种社会所指意义上的精神高度。于坚的《事件》系列等作品,通过记录生活中的小事件,看到了隐藏在生活后面的一种精神向度,对于生活一种了无声息地介入,进而诉说自己“被生活”的感悟,对历史的解读能力,一种平易近人的关怀也随之产生。90年代先锋诗歌书写特质的表现之一就是强化了诗歌面对生活现场的能力,而不再重视优化社会公共话语资源,集体经验等方面的能力。

第二节、集体经验向个体经验转换

(一)从“务虚”到“务实”的写作姿态

无论是“民间写作”还是“知识分子写作”,在90年代先锋诗歌的书写中,他们都脱离了以前的那种宏观的集体经验的书写,因为集体经验并不是一种人人都可以亲身感受的经验,80年代的先锋诗歌中,诸如海子等人建构在集体经验之上的神性书写显得飘渺而不可及。90年代的诗人具有了清醒的务实精神,他们只写自己可以亲身感受到的经验和感觉,个体经验可以让他们清醒地认识到个体生存的有限性和受制于时间的局限,可以更鲜明地体验着存在的本质。

就如有的学者所认为的那样,“90年代中国社会价值塌陷的那种社会心理。既无力抗拒什么,也没有明确的社会目标,更不可能立起自我的价值,只有对压抑性力量的嘲弄,这是抵抗被权利全盘控制的廉价而简便的方式。”^[3]于是诗人找到了适当的方法来消解这种力量,历史绝不会再作为主题出现在具体文本中,而仅仅被诗人放置在个人经验的知识库中。我们可以看出,个体经验在具体的文本中拥有了自由处理历史与社会现实的能力,诗人可以嘲弄、误读和解构历史和社会现实,诗人走上了一条脱离了集体经验的创作路线。个体经验的显现也使诗人从一种宏大、空虚的集体记忆中走出来,关注自身,面向生存的现场。90年代的“诗性空间”大大拉近了与生活现场的距离,这样就避免了像以往的诗歌那样,过于为社会意识形态服务,而患上一种“失语

症”,因此先锋诗歌自身价值的显现和写作的有效性得到提升。这样的作品比比皆是,比如欧阳江河的《玻璃工厂》,《计划经济时代的爱情》,《傍晚穿过广场》等。

(二)“细节写作”:一种“从大到小”的书写视野趋势

传统的诗歌往往借助宏观的意象来达到表达诗人集体经验的目的,诸如,“十七年诗歌”中经常见到的“红旗”,“泰山”,“万年松”等意象。80年代海子,戈麦等诗人“神性书写”中经常出现的“大海”,“太阳”,“麦田”等标志,体现出了一种集体经验上的典型性。但是上述意象的公用性质并不能阻挡别的诗人的介入,从而导致了同一意象下出现了许多的雷同的诗歌。80,90年代之交“伪乡土诗”的出现就让伊沙等先锋诗人大为恼火,过于宏观的书写视野让诸多的诗人警觉到这种写作方式不仅会使诗歌艺术特性消失殆尽,更为严重的后果就是诗歌可能会重新回到集体化写作和处理的道路上去。因而90年代先锋诗人对于先锋诗歌中“细节”因素表现出了一种高度重视的态度,正如孙文波所理解的那样:“从细节的准确性入手,使诗歌在表达对于语言 and 世界的认识时,获得客观上应有的清晰、直接和生动。”^[4]当然对于细节的重视,意义远不止这些,90年代的诗人写作不仅对集体经验掩盖个体经验的状况非常地警惕,既是圈子内部的写作,也可能导致个人意识的淹没。例如,在对于自由追求的过程中,稍不注意就可能被钉在自由的十字架上无法自拔,王家新是一个例子,那句“终于能按照自己的内心写作了/却不能按一个人的内心生活”使得他过早经典化。而后期的一些创作成就相对来说受到了忽视。因此“细节”的变动性被重视起来,“细节”可以在生活中实时攫取,而不会因为被经典化而陷入一种架空的状态。“细节”可以加强诗人对于“现场”发言的能力,每个人都拥有自己的细节,而这种细节可以随时发掘,从而具有不可复制的特性,这一定程度上成为个体诗人身份识别的标志。朱永良的诗歌中往往会出现一些典型的异域场景,然而,诗人对这些场景做了异于传统的反向处理。在细节的刻画中架空了看似宏大的场景,例如有一首诗叫《片段》:树叶静止得像博物馆中的古代铭文/处在漂移的灰白色深云的背景/下/而显露着蓝色的天空蓝得十分纯正/有一只鸟藏在树间不时地鸣叫/掩盖了时高时低人们模糊的话语/只有汽车驶过时表现得迅急而坚决/就是此刻,我的桌子上放着荷马的《伊利亚特》/和一本打开着的《论语》,咖啡不断地从杯中/飘出它独有的香味。诗中的古代铭文、天空、荷马、伊利亚特和论文被刻意放置在一段平淡无奇的叙述中,而静止、鸣叫、迅急、香味被凸显,传统宏大的意象被虚化为背景,在细节中洋溢着诗人独到的生命体验。其他诗人像翟永明的《观察蚂蚁的女孩之歌》、《黑白的片段之歌》,朱朱等诗人的一些作品都对细节做了刻意的处理。

第三节、诗歌话语从公共话语中“二度突围”

语言“突围”的历史在当代文学史上几度上演,如果说“十七年文学”和“文革文学”是“国家话语”对于个体话语的牵制的话,那么到了“四五”天安门诗歌运动的时候,则标志着人民话语由缺席到在场的开始,人的声音第一次在当代文学史上开始出现,虽然仍旧是套用或凭借“国家话语”,但

是最起码,文学的运作主体开始成为真正的人,即便这种人是具有集体属性的人民而不是个人。朦胧诗在当代先锋诗歌史上之所以占据重要地位,无非是实现了个体经验在集体经验中显现,个人话语从公共话语中“突围”的目的。但是这次“突围”,只是为了实现“把人的复杂因素表现出来”^[5]等彰显个体价值的目的,因此朦胧诗的语言还是凸显了其作为工具性的一面,即脱离公共话语,笼络一部分可以鲜明表达个人意志的公共话语片段,从而产生了一种有别于先前“政治抒情诗”等诗歌类型的新诗。之所以会产生一种“朦胧”的效果,很大程度上源于朦胧诗所使用的词汇脱离了先前诗歌使用的词汇范畴,语言组织方式异于先前的教条语言的表达思维,而且采用了诸如电影蒙太奇手法,“造成意象的撞击和迅速转换,激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。”^[6]进而引起一种欣赏和理解上的迷惑朦胧,其突围的效果仍旧是在公共话语层面上展现的。而90年代先锋诗人致力于寻找一种公共叙述之外的言语,他们将大量的方言和口语,以往被认为不能入诗的言语系统入诗,不再是借用社会公共话语,因为方言和口语等言语系统较之于社会话语最大的特点是保存了原始的意义,从而能更好地避免先锋诗歌所表达的特殊意义被社会话语的普遍意义所掩盖。“软化了由于过于强调意识形态和形而上思维而变得坚硬好斗和越来越不适于表现日常人生的现时性、当下性、庸常、柔软、具体、琐屑的现代汉语,恢复了汉语与事物和常识的关系。”^[7]一种从源头上追寻言语和事物之间的原始关系,让先锋诗歌特殊意义的表达更为安全。知识分子写作则是看到了西方语境下的语言在应用到本土语境时的差异性,这种巨大的落差,有利于实现对抗社会叙述的权威,从而可以凸显中国语境下个人言语的质感,这是他们先锋诗歌创作的主要财富,他们通常采用互文(横向移植)等方式,对西方语境下生成的先锋诗歌语言,进行引用,借鉴,误读,转化。他们谨慎地选择各自坚实的西方语言系统,然后将这种语言“个人化”。当然,他们也不回避把过去被人处理过的题材,词语等的重新赋予意义。说到底,朦胧诗从集体话语中摘选了能够反映个体价值的话语片段属于第一层“语言突围”的话,那么90年代先锋诗歌则严格区分了社会话语和诗歌语言之间的本质区别,从而进行过滤,这也就是语言的“二度突围”,这一次的突围不再造成一种诗歌的集体话语场景内的效应,而是奠定了诗歌语言的基础,而且语言作为诗歌的一种基本手段,一切诗歌本体的艺术运作也将从语言开始。

第四节、由“抒情性”向“叙述性”转变的诗歌风格

首先,在传统的先锋诗歌中,抒情是一个很重要的手段,但是抒情是一种在感性思维的制约下对客观存在物虚化的过程,即,以客观存在物为载体,凸显主观情绪的过程。历代抒情诗中诗人过度渲染被客观存在物激发的情感却忽视了对于客观存在物本体的关注,也就是说抒情只能起到一种掩盖客观存在物的作用。但是90年代先锋诗歌书写所秉持的,是致力于澄清被传统遮蔽的外在现实,抒情的特质明显与这一原则相悖,而叙事具有的“极端历时性延续”^[8]特征是诗人摒弃即兴抒情,回归理性书写最理想的依据。无论

是即兴叙事还是一种回忆感观,都可以有一股理性的力量牵引着书写的准确性,而对外在现实的澄清必须依据一种沉稳的理性书写,所以在90年代的诗人看来,先锋诗歌的本质在于叙事而不再是抒情,无论是民间写作还是知识分子写作,他们都很看重叙述手法在先锋诗歌中的运用,而且上升到了本质的高度,在诗中可以隐藏主体,可以淡漠抒情,因为他们认为可以将情感,经验,历史乃至自身都看成被叙述的对象,“我是叙述者,同时我又是每一个我所叙述的人。”^[9]对于自身情感的处理,没有了80年代的那种青春式的抒情化处理,而是用叙述来回归理性,达到一种“中年写作”的品质,而“中年写作”的特点就是对于历史,个人等等进行一次无微不至的理性过滤。其次,在处理抒情和叙事的关系上面,先锋诗人们并没有把两者对立,而是考虑到了两者之间的辩证性,孙文波曾经说过:“叙事的实质仍是抒情的”,^[10]我们知道,中国的诗歌传统是把叙事和抒情分割为两个相互独立的运作系统,诗歌一般是先叙事然后抒情,“欲扬先抑”,“起兴”等传统诗歌理论术语就说明了这一点,而90年代先锋诗歌却有机地融合了两个看似不能整合的系统,在叙述中可以抒情,在抒情中也可以叙事,唯一不同的是,抒情的特质不在文本运作时显现,而是在文本接受过程中感受到一股叙事张力后,才能发觉抒情的特质在里面。韩东有一首诗叫《猫的追悼》,在这首诗里,死的悲壮和对死亡的领悟被掩藏在对葬礼的叙述过程中,尤其是对死亡的一种领悟被简单化的叙事处理了:“我们在通讯中告知你这个消息/我们夸大了死亡,当我们/有了这样的认识/我们已经痊愈。”最后,“诗歌戏剧化”的传统也在90年代先锋诗歌叙事技艺成熟的基础上达到了一个崭新的高度。“戏剧性”,就如有的学者所认为的那样:“说明和概括人同周围自然界和社会环境的相互关系、社会生活以及个人生活中的辩证过程和矛盾”。^[11]而90年代先锋诗人对于自我的定位就是一个冷静的旁观者,对历史和现实进行平静的诉说,自我经验的复杂性,矛盾性等特质在他们的文本中被转换为了一种依据经验书写的张力,最终标榜的是对这种张力化解的能力。因此先锋诗人严格遵循戏剧对生活原生态的模仿,封闭式结构、场景、事件、形象、细节、戏剧语言(旁白、对白、独白等),线性叙事,矛盾辩证的心理模式等在先锋诗歌中均有体现,以西川的《厄运》为例,诗歌一开头就是一幅两人对白的场景,共时性的场景不断穿插,转换,中间又不乏戏剧性的对白场面,而楚霸王和李白的出现更像是在帷幕拉开之后上台的人物,而他们象征着过去,一场古代的分幕剧穿插其中,这样就造成了时间的延宕,在整篇诗歌读完之后,一种关于此在和历史的交混,一种场景之间自由的切换和不同时段文化的相互冲击,完全让你感觉不到承载它们的是诗的躯体。在诗歌中不乏戏剧式的语言,诗人的旁白,以及孔子等人物的独白充斥其中,场景塑造的空间感完全基于一种戏剧的舞台手法,最后一句话“在他死后二十年/我们追认他为一个人”才让本诗的思想开始点射。可以说“诗歌戏剧化”写作在这首诗中表现得淋漓尽致。

90年代先锋诗人本着遵循诗歌本体运行规律所成就

的上述书写特质,使得这个年代的先锋诗歌艺术性得到了显著提高,在基于一种创作自足的情况下,不断与外在历史现实对话,互涉,借鉴其他的文体进行跨文体写作,注重自身细节等书写特质的确立,引导诗歌朝着更为成熟的道路前进。

参考文献:

- [1]程波.“个人写作”与“个人话语场”.山东文学,2000,04.
[2]程光炜.叙事策略及其他.大家,1997,03.
[3]陈晓明.重读王小波的《我的阴阳两界》.中国现代文学研究丛刊,2011,12.
[4]孙文波.语言:形式的命名.人民文学出版社,1999,

363.

- [5]江河.随笔.青年诗人谈诗.北京大学五四文学社,1985,24.
[6]北岛.谈诗.青年诗人谈诗.北京大学五四文学社,1985,2.
[7]于坚.诗歌之舌的硬与软——关于当代诗歌的两类语言向度.诗探索,1998,01.
[8][美]厄尔.迈纳.比较诗学.中央编译出版社,2004:129.
[9]程光炜.程光炜诗歌时评.河南大学出版社,2001:36.
[10]孙文波.生活:写作的前提.中国诗歌:九十年代备忘录.人民文学出版社,2000:259.
[11]吴晟.诗歌戏剧化手法探讨上.写作,1995,06.