

说话的诗歌

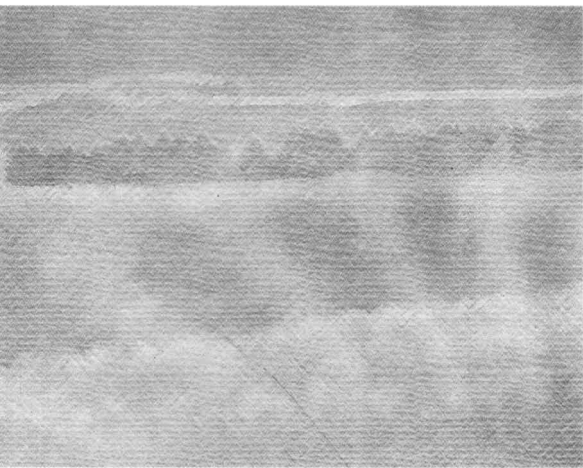
唐欣 著

中国社会科学出版社



说话的诗歌

唐欣
著



中国社会科学出版社



图书在版编目(CIP)数据

说话的诗歌: 20 世纪 80 年代以来的口语诗研究 / 唐欣著.

—北京: 中国社会科学出版社, 2012. 8

ISBN 978 - 7 - 5161 - 1217 - 5

I. ①说… II. ①唐… III. ①新诗—诗歌研究—中国—当代

IV. ①I207. 25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 165781 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 李炳青
责任校对 韩天炜
责任印制 张汉林

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.com.cn>
中文域名: 中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京市大兴区新魏印刷厂
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2012 年 8 月第 1 版
印 次 2012 年 8 月第 1 次印刷

开 本 880 × 1230 1/32
印 张 7.625
插 页 2
字 数 192 千字
定 价 25.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换

电话: 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

目 录

绪论	定义与缘起	(1)
第一章	后来才知道那就是历史 ——口语诗历程回顾	(6)
第二章	假如有一种诗学 ——口语诗诗学初探	(19)
第三章	在生活和艺术之间 ——口语诗意义概说	(34)
附录	新诗与现代诗	(49)
第四章	牛仔裤到底牢不牢 ——于坚诗歌简论	(56)
附录	于坚《作品第39号》	(73)
第五章	让人们向我的鞋子敬礼 ——韩东诗歌简论	(76)
附录	韩东《这些年》	(88)
第六章	像一列火车那样 ——“他们”诗歌简论	(90)

第七章	我们仅仅是生活的雇佣兵	
	——“非非”和“莽汉”诗歌简论	(105)
附录	杨黎《旅途》	(122)
第八章	我要把它全买成炸药	
	——伊沙诗歌简论	(124)
附录	伊沙《饿死诗人》	(144)
第九章	在与魔鬼相搏时我们胜了	
	——“新世代”诗歌简论	(147)
第十章	但每个少年都可能屠宰一只猫	
	——70后口语诗人漫议	(186)
附录一	南人的电子时代之爱	(214)
附录二	法官的“非法”的诗歌	(218)
附录三	冷漠的人及诗	(222)
第十一章	你没错,但你错了	
	——口语诗趋势臆测	(228)
后记		(237)

绪 论

定义与缘起

“口语诗”这一概念，是谁最先命名并使用已不可考。它的频繁使用，则是在 20 世纪 80 年代中期以后《诗歌报》等报刊组织的一些讨论中开始的，主要用来描述那种“用口语写成的诗歌”或“口语化”的诗歌，随后，进入 20 世纪 90 年代，特别是 21 世纪以来，“口语诗”的概念大致就在这样的意义上被固定下来。

其实，以口语入诗，古已有之。《诗经》、《乐府》自不待言，在佛经变文、敦煌曲子词里，口语因素也时有闪现。唐朝初叶的王梵志，即是一位采用口语入诗的诗人：“梵志翻着袜/人道皆有错/乍可刺你眼/不可隐我脚。”^①稍后的僧人寒山、拾得等人，也有类似的倾向：“东家一老婆/富来三五年/昔日贫于我/今笑我无钱/渠笑我在后/我笑渠在前/相笑倘不止/东边复西边。”^②宋朝以后，柳永等人在词里大量使用浅近通俗的口语。大词人李清照、辛弃疾等人，亦经常把口语引入词中以增加作品

① 转引自张中行《张中行作品集 第一卷 文言与白话》，中国社会科学出版社 1995 年版，第 220 页。（因为体例和格式的要求，本书所有诗歌引文分行用单斜杠，分段用双斜杠，原标点保留——作者注）

② 同上。

的活力，比如“不如向/帘儿底下/听人笑语”（李清照《永遇乐》）、“守着窗儿/独自怎生得黑/梧桐更兼细雨/到黄昏/点点滴滴/这次第/怎一个愁字了得”（李清照《声声慢》）。“大儿锄豆溪东/中儿正织鸡笼/最喜小儿无赖/溪头卧剥莲蓬”（辛弃疾《清平乐》）、“些底事/误人那/不成真个不思家”（辛弃疾《鹧鸪天》），但这并未成为他们主导的倾向，而主要是起一些调节的花饰的作用。

在20世纪以来的中国新诗史上，引口语进诗歌，也并不罕见。譬如：“在这中间，好像白浪中漂着两个蚂蚁，/他们两人还只是扫个不歇。/祝福你扫雪的人！/我从清早起，在雪地里行走，不得不谢谢你”（周作人《两个扫雪的人》）；“你说洗衣的买卖太下贱，/肯下贱的只有唐人不成？/你们的牧师他告诉我说：/耶稣的爸爸做木匠出身，/你信不信？你信不信？”（闻一多《洗衣歌》）；“吁，老五，别言语，听大帅的话没有错：见个儿就给铲/见个儿就给埋/躲开，睡我的；呕，去你的，谁跟你罗嗦！”（徐志摩《大师》），等等，艾青更是一位倡导“口语美”的诗人，虽然他的作品依然有很强的“书卷气”。他们的这些探索，引人注目，但并未得到重视，客观地讲，成就也不算高。总的说来，他们多半还是使用一种模仿的口语，别人的口语，是把口语作为一种修辞策略来运用的。

直到20世纪80年代以来，一些崭新形式的诗歌的出现，才标志着真正的“口语诗”的正式形成：“远方的朋友/交个朋友不容易/如果你一脚踢开我的门/大喝一声：‘我是某某’！/我也只好说一句/我是于坚”（于坚《远方的朋友》）；“四把椅子/该写上四位好友的大名/供他们专用/他们来/打牌至天明鸡叫”（韩东《一切安排就绪》）；“我，丁当，一九六二年出生/坐在南京的一张木桌前/在这三页稿纸上/拼命地靠近你，抚摸你/你赤

身裸体/从我的想象中走过/我真的就伤害了你吗”(丁当《经过想象的一个姑娘》);“他笑了:是真的/一起向前走/才想起握手/他在我手上捏了捏/完好如初/一切完好如初/我们哈哈大笑”(伊沙《假肢工厂》)。无疑,这些诗要更加自然,也更加本色。它们用口语——自己的口语直接呈现我们最切近的现实和最普通的情感,口语在此也显示出一种巨大的包容力、表现力和感染力,它暗示着当代诗歌的另外一种方向和可能,尤其是与同时代其他倾向的诗歌相比,这种区别和分歧就更加明显,譬如说:“深深植入昨天的苦根/是最黑暗处的闪电/击中了我们想象的巢穴/从流沙的瀑布中/我们听见水晶撞击的音乐”(北岛《白日梦》);“向西/黄昏之火展开你的传说/岩石在流放中燃烧/红色的苍茫,从历史走来/一匹巨大的三峰骆驼/主宰沉默”(杨炼《敦煌》);“每个人都有自己微小的命运/如同黄昏的脸/如同草菊的光在暗影中晃动”(顾城《封页》),分野已经非常鲜明。这意味着,或明或暗,或有意或无意,口语诗是被另外一种完备而成熟的诗学所支撑,所支援,所支持的。这是我们既定的诗歌史上所不曾有过,我们原有的诗歌解释系统所难以解释的一种新的诗歌。

按照《现代汉语词典》的说法,“口语”,即是“谈话时使用的语言”。它主要是区别于正式的、书面的语言,但口语诗里的“口语”,则主要是针对那些原有的、人们普遍接受并且业已习惯的、隐喻的、意象化的、词语的、比较“文学性”的诗歌语言。事实上,在今天,诗人们的所谓“口语”与书面语之间,并没有不可逾越的界限,它们有着相当多和相当大的重叠面和兼容性,“口语诗”只是一个相对的概念,用来指称这些具有口语形态和口语特征的诗歌。

现在,口语诗已是当代中国诗歌研究中一个不容忽视,也不

可回避的重要概念。它不仅标示着一种诗学观念，一种写作倾向，也标示着一种宽泛意义上的创作流派和庞大数量的诗歌作品。它已经是当代中国文学中无法绕开的一个事实和存在。它的许多作品已进入教材、文学史和各类研究之中，甚至进入“经典”的行列。在这种情况下，梳理口语诗的大致形成史，分析口语诗的可能的诗学，评价口语诗的意义，并对口语诗的代表诗人和主要群体进行初步的总结，就成为一种具有一定难度，同时也富有挑战性的工作。

目前的情况是，对口语诗某些专题的研究、某些具体诗人和具体作品的研究，已经具有一定的基础积累。但较为综合的、系统的总结和研究尚付诸阙如。在已有的研究成果中，一般性的、依据传统诗学的判断和定论较多，而“体贴”的、深入内部的、较为专业的批评则相对滞后和薄弱。本书试图在占有更多资料的基础上，在缺乏“灯塔”和“路标”的前提下，对上述方面进行一些初步的探索，以期填补这方面的空白稍作贡献。

但是，我深知谈论诗歌是困难的。诗歌自身已说明一切，对诗歌喋喋不休的通常是些外行人和傻瓜。《诗歌解剖》的作者布尔顿就曾说过：“肢解一首诗，甚至重述一首诗的内容都会把诗毁坏。我们最初的、有价值的诗歌经验是极端私人性质的。我们愿意独自保存这种经验，就像我们对初恋或宗教的经验往往会守口如瓶似的。我们甚至会觉得，过于细致地研究一首诗都近乎亵渎，有如与德高望重之人过分亲昵是不敬一样。”^①

而且，“假如说另外一种措辞，一段释义能够给人以同诗一般的经验，那就不存在诗歌艺术了。比如说，我们可以解释一个生僻的词，但我们却无法从诗的整体中分离出它的理性形式

① [英] 布尔顿：《诗歌解剖》，傅浩译，三联书店 1992 年版，第 5 页。

(具有逻辑顺序的事实内容),哪怕是极小的一部分,因为诗是由众多精神和物质成分组成的独特整体。你不可能从一块烘制好的蛋糕里取出一只鸡蛋来!”^①

这同时也是昂贝多·艾柯曾经饶有兴致地讨论过的有关“过度诠释”的两难处境,^②大概的意思是,假如我们允许批评家任意发挥,那么过度的诠释会糟蹋掉作品的真正可能的意义;而假如只允许对于“作品意图”的严格解释,那么又会使作品失去丰富的暗示能力而影响到作品的吸引力(搞理论的教授该何其伤心)。毕竟,艾柯“理想”中的“标准读者”很少或者干脆就不存在(而诗人和批评家的对立和分歧也是由来久矣,诗人鄙薄批评家只有理论、只有观念、只有生搬硬套而缺乏艺术感悟、艺术会心和艺术直觉,批评家则对诗人关于“神圣”理念的无知、懵懂、粗疏嗤之以鼻,究竟该由谁说了算呢)。而在中国传统里,诗往往也是一种多少有些神秘的、需要谨慎对待的东西。一方面,诗无达诂,诗有着一说就错,一谈就变的暧昧性质;另一方面,人们宁愿采取隐喻的、迂回的、妙语式的、点到为止的方式去接近它。在了解到这些困难之后,尤其是意识到自己“强作解人”的“强词夺理”的一面之后,我们只能尽量地多客观描述,多征用文献,多展示作品,而少下断语,少做结论,力求维持好一种必要的平衡。这是本书的一个初衷,当然,这却不是总能够做好和做到的。但它确实是我们努力追求的目标和方向。

① [英] 布尔顿:《诗歌解剖》,傅浩译,三联书店1992年版,第11页。

② 参见[意]艾柯等《诠释与过度诠释》,王宇根译,三联书店1997年版,第10—13页。

第一章

后来才知道那就是历史

——口语诗历程回顾

任何事物都有一个诞生、成长和发展的过程。在它成熟以后，我们需要为它确定一个生日，这是回溯的需要，也是我们求知的本能使然。但我们也要明白，这只能是一个模糊的、大概的说法（在中国诗歌史上，谁能够为四言、五言、七言诗的出现确立准确的时间？当人们注意到它们时，它们多半已经蔚为大观了），好在这里面并不涉及专利之争，我们倒也无须过于紧张。

通常的看法是，口语诗发轫于 20 世纪 80 年代。

有关口语诗，一个重要的问题就是，它是由谁发明的？由谁最早开始写作的？但这又是一个很难回答也很难说清的问题。一方面，早期口语诗的探索者人员在不断流动和流失，回忆文本短缺和匮乏；另一方面，由于这些早期作品又处于很难被既定文学秩序认可和接纳，正式发表近乎不可能的境地，一些资料的遗失也就在所难免。准确地还原历史，我们有着无法克服的困难。就像英国美术史家贡布里希曾经感慨过的那样：“我们想要知道而又无法知道的东西是如此之多，而我们能够确定的东西又是如此

之少。”^① 尤其是，口语诗，这一文学形式的产生、变迁和发展必定是在若干个甚至无穷多个相关因素共同作用下的产物，在一种篇幅有限、视野和精力有限，特别是认识水平有限的研究里我们不得不、无法不忽略和遗漏其中的某些人和事、某些变量，而且，退一步说，即便我们已经肯定拥有了较为完备和周全的信息资料、文献、档案，甚至我们也具备了足够的思考、分析和总结能力，我们仍然得承认自己的界限和局限：即我们还是不可能把握住最后的，也是最关键的那个相关变量——具有选择自由的主体创造精神在确定环境下的非确定态度（为什么是这个人而不是那个人，为什么是这个时间而不是别的时间，为什么要这么写而不是那么写，恐怕当事人自己也不清楚。任何事物的诞生都是既有必然性，又有神秘性，对于后者，我们只好存而不论）。在意识到上述的种种困难之后，我们就可以较为明智地把自己的工作从解谜、授予发明权的高风险和高难度上调整下来，较为谦逊地界定为一种对大致线索的整理和梳理，一种粗线条的、梗概的、大致的、有所规避更有所省略的历史。

阿诺德·豪赛尔曾经指出：“所有的历史发展都是第一步决定第二步，它们又一起决定第三步……如此等等。只靠第一步本身，对于接下去所有步子的方向，谁也得不出结论。没有对先前所有步子的认识，任何一步都无法解释。而且，即使具备了这样的认识，它也还是无法预言的。”^② 尽管如此，按照时间的排序还是必要的、基本的，也是无法回避的。我们可以把口语诗的历程或进程大致分为这样几个阶段。

① [英] 贡布里希：《艺术与人文科学——贡布里希文选》，范景中译，浙江摄影出版社1989年版，第18页。

② [美] 阿诺德·豪泽尔：《艺术史的哲学》，陈超南、刘天华译，中国社会科学出版社1992年版，第2页。



第一阶段，从20世纪80年代早期到1984年，这是一个孕育、诞生、草创的时期。在这一时段，当代先锋诗歌的主流是“朦胧诗”。撇开“朦胧诗”那种整齐划一的、怀疑和批判的时代烙印、二元对立的思维方式和意识形态偏好，以及它们挑战者和代言人的使命感和孤芳自赏的“美丽的忧伤”情结，它们在文本艺术上的主要贡献在于对现代主义诗歌传统的恢复，对于意象、通感、隐喻、象征等艺术手段的深入开掘。但是，为一般人所忽略的一点是，其实，在一些朦胧诗人那里，也已经出现了口语的元素。比如北岛，这位以精密奇诡的意象著称的诗人，也在不经意间，写出“碰上熟人真头疼/他们总喜欢提起过去/过去嘛，我和你/大伙都是烂鱼”（《青年诗人的肖像》）；“万岁！我只他妈喊了一声/胡子就长出来/纠缠着，像无数个世纪”（《履历》）等诗句，但显然，这并不是他擅长的，也不是他的用力方向，而只是一种变奏，一种增强诗句活力的修辞策略而已。比方江河，这位以雄浑著称的诗人，在他的情诗里，也有一种娓娓道来的亲切感：“你过去的事不那么重要了/想你的人关心你这时在哪/你若是在个好地方/也让他们高兴。”（《交谈》）而在另一位诗人梁小斌那里：“早晨，/我上街去买蜡笔，/看见一位工人/费了很大的力气，/在为长长的围墙粉刷。//他回头向我微笑，/他叫我/去告诉所有的小朋友：/以后不要在这墙上乱画”（《雪白的墙》）。“那是十多年前，/我沿着红色大街疯狂地奔跑，/我跑到了郊外的荒野上欢叫，/后来，/我的钥匙丢了。”（《中国，我的钥匙丢了》）这里面虽然有点刻意模仿孩子的感受

和语言，但是说——口语的运用已经较为自然。可惜的是，这依然没有超越修辞的层面。

“假如我要从第二天起成为好学生/闹钟准会在半夜停止跳动/我老实实在地去当挣钱的工人/谁知有一天又被叫去指挥唱歌/我想做一个好丈夫/可是红肠总是卖完。”这首由上海诗人王小龙写于1982年的诗《纪念》，也许可以看作是中国口语诗写作的一种开始的标志。在这一刻，新一代的诗和诗人登场了。王小龙批评说：“‘意象’！真让人讨厌，那些混乱的、可以无限罗列下去的‘意象’，仅仅是为了证实一句话甚至是废话。”^①他表示：“我们希望用地道的中国口语写作，朴素、有力，有一点孩子气的口语；强调自发的形象和幽默，但不过分强调自动作用，赋予日常生活以奇妙的、不可思议的色彩。”^②在与美国“垮掉派”大诗人金斯伯格等人的对话中，王小龙更指出：“全世界的青年都在承受时代的压力，并以各种方式作出反应。”“写诗的青年不是踞于人群之上的怪物。”“仅仅因为活着，像其他人一样活着，仅仅因为敏感，甚至不比其他人更敏感，仅仅因为偶然，我们写诗。”“我们的诗是生理、心理、思想、情绪的记录……为了使这种记录可靠一些，排除语文的障碍，我们需要实验，提出种种接近真实的可能性。这时，诗才获得独立，成为一种生活。”^③这位发现“出租车总是在绝望时开来”的诗人，指出的不仅是当时中国最大的城市上海的日常现实，也是一种建立在都市生活基础上的富于哲学意味的当代感受和当代意识，更是当代诗歌的另一种可能的方向和道路，这使得他不多的几首作品

① 老木主编：《青年诗人谈诗》，北京大学五四文学社1985年版，第106页。

② 同上书，第106—107页。

③ 同上书，第109页。

获得了广泛的影响（不知是什么原因，后来就看不到王小龙的作品了，非常可惜）。

几乎与此同时或者稍晚，远在昆明的于坚，西安的韩东，以及四川的很多青年诗人，也都在相对隔绝和封闭的状态下开始了自己的口语诗创作，并创造出系列不同以往也不同凡响的、在文化的意味和语言的形式上更为丰富和完整的标志性作品，但由于发表和交流的渠道不畅，他们的诗歌产生并发挥示范作用，还得等待时机和契机。

值得一提的是，地处西北一隅的《飞天》文学杂志，自1981年起开办了“大学生诗苑”栏目，编辑张书绅先生，以一种敏锐的眼光和宽容的胸怀，不断推出大学生们富有创新价值的、带有艺术探索性的诗歌作品，使《飞天》“大学生诗苑”成了一个广受瞩目的交流平台，它的一个始料未及却意义深远的贡献是，给这些具有相近艺术追求和相近艺术趣味的青年大学生诗人提供了互相结识、互相串联的机会，而他们也充分利用了这个机会（最有名的例子是，云南大学的于坚和山东大学的韩东，通过兰州大学的封新城在自印刊物上认识，并创办了后来影响甚大的《他们》杂志）。这就为接下来的自办民间刊物和自发诗歌运动进行了准备。可以肯定的是，倘若没有这样一个在当时的正式出版物里显得相当开放和前卫的一块阵地或者“飞地”，20世纪80年代诗歌运动的时间、规模和水平都会受到限制。

—

第二阶段，从1985年到1989年。这是口语诗成型并发展的时间。诗人韩东在其主编的“年代诗丛”的序言里，大刀阔斧

地把20世纪80年代径直称为“民办刊物和‘诗歌运动’”时期，就先锋诗的状况来说，这确实是一个准确的概括。

民办刊物是指在国家出版的审查和管理体制之外，由一小部分志趣相投的诗人自筹经费，自己来编辑、组织和印刷的没有正式出版刊号的诗歌刊物。在共和国历史上，第一份自办的诗歌刊物大概是由朦胧诗人在20世纪70年代末到80年代初的在北京创办的《今天》杂志，它不仅标志着“文化大革命”后新时期文学的开端，也开创了另一种使诗人摆脱一些外在束缚的独立自主的文学存在方式。之所以要自办刊物，当然是由于当时正统的、正规的和正式的文学规范和体制还沿袭着旧有的、依附于计划经济的惯性，它相对于迅速变革的、日趋复杂、丰富和多样的社会文化，尤其是探索中的、艺术上有革新倾向的、前卫的、未成熟的作品和作家，已经越来越成为一种保守的、滞后的，甚至是压迫性的力量。在这种情形下，诗人们采取一种疏离的、非对抗的，甚至也不是完全拒绝和不合作（比如说，许多民间刊物上登载的作品在一个时间段以后为正式刊物接受和采用）的方式，既是出于不得已的选择，同时又因此获得了很大的自由度。这还不仅是向现代文学史上同仁刊物的回归，它意味着诗人们对艺术仲裁权利和艺术自治空间的某种收复和捍卫。第一次，这是由诗人自己来判断作品并评价作品，并且按照自己的艺术理想和艺术抱负来进行创作，它的意义相当于对艺术生产力和生产关系的某种解放。最为可贵的是，这些民间自办的刊物很快建立起自己的权威性，在这些刊物上发表作品而不是在正式出版物上发表作品成了许多先锋诗人看重和追求的荣誉。毕竟，是由艺术倾向、艺术追求、艺术风格造就的艺术流派，而不是根据职业成分和题材内容划分的什么工人诗人、农民诗人、大学生诗人等简单分类，带给诗人更多的归属感和自豪感。

1985年年初，一本由四川诗人万夏、杨黎和赵野等人编辑的《现代诗内部交流资料》在成都推出，其中，最引人注目的是“第三代人诗会”这一栏目，里面汇集了杨黎、张小波、胡冬、李亚伟、马松、万夏、张枣等人的诗作，在通栏标题下，赫然写着：“随共和国旗帜升起的为第一代人/十年铸造了第二代/在大时代的广阔背景下，诞生了我们——/第三代人”。从此，“第三代”作为“朦胧诗”后一代诗人和诗歌的命名，正式进入了历史。而这批诗人，特别是其中被称为“莽汉主义”的李亚伟、胡冬、马松等人，更以一种粗野、狂放的“无赖气质”和有力的长句式口语形式成为其中的亮点。另外，同一本刊物里，于坚、杨黎等人的作品，也在口语诗的不同向度上引起了人们的注意。

稍后，《他们》文学杂志在南京推出，在小说栏里是马原、阿童（即苏童）、乃顾（即顾前）和李苇的作品，而在更大篇幅的诗歌栏目里，则推出了于坚、韩东、丁当、小海、小君、王寅、陆忆敏、封新城、吕德安等人的作品，这是一批较为成熟和纯粹的口语诗作品，其中像于坚的《作品39号》、《作品34号》、《作品52号》、《作品16号》；韩东的《有关大雁塔》、《我们的朋友》、《你见过大海》、《一个孩子的消息》；丁当的《房子》、《星期天》；小海的《村子》；王寅的《英国人》、《朗诵》、《想起一部捷克电影想不起片名》；小君的《海边》、《给流浪诗人》；陆忆敏的《美国妇女杂志》；吕德安的《父亲和我》，取材不同，风格各异，但都成为口语诗历史上的重要名作。可以说，《他们》创刊号上的诗歌，表明了口语诗的实绩和潜力，对以后的口语诗起到了很大的示范效应。到1988年，《他们》共出刊五期。

1986年，《非非》杂志在四川成都推出，这是一本在观念上