

诗学研究

多多诗歌创作
研讨会论文
选辑

沈奇诗歌与
诗论研究

结识一位诗人

中生代诗人
研究

姿态与尺度

新诗理论著作
述评

外国诗论译丛

语言与诗意

李 点

人们常说语言是诗歌的灵魂。相对于其他文学样式，诗歌用词精炼，篇幅短小，对语言有一种自觉和自省的要求。“诗歌语言”不光是对语言之美的世俗表达，也是诗学的传统术语之一，在诗歌批评中屡见不鲜。可是要在理论上准确地定义诗歌语言却不是一件容易的事。在格律诗的时代，我们可以讲声调、对仗和韵律从而甄别某些“非诗”的语言，在总体上忽视规则之外的特例，从而到达“古典诗歌语言”的印象。在新诗的时代，我们强化诗的选词排行的自由而弱化语言的音质因素，越来越远离对于诗歌语言的任何形式主义的定义^①。至少从文体学的角度，我们不能说新诗有自己独特的语言。对于任何一个具体的词汇，我们都无法判定它是诗歌语言或者不是诗歌语言。比如说，“我轻轻地来”是一句很美的诗，但也可以是一句与诗无关的日常表达。

这样我们便遇到了一个难题：我们既然不知道如何定义诗歌语言，我们又如何谈论它？英国文学理论家特雷·伊格尔顿在他的《二十世纪西方文学理论》一书里也遇到了类似的难题。在这部介绍当代文学理论流派的名著中，伊格尔顿一开篇就承认他不知道什么是“文学”，因为当下通行的有关文学的定义都充满了漏洞，经不起推敲。他以一种近乎诙谐的笔调对它们“解构”：文学写作需要想象，科学也需要想象；文学是美文，哲学的文字有时也很美；文学语言是对日常语言的变形和升华，可它是谁的“日常语言”？大学教授的还是码头工人的？在伊格尔顿看来，一切关于文学“本质”的寻找都是徒劳的，但文学的功能性却是可以描述的、理解的——文本通过阅读而被赋予文学的身份并在社会发挥某种文化的功能。基于此点，伊格尔顿有点“勉强地”得出了自

① 丘振中：《现代汉语诗歌中的语言问题》，载《诗探索》1995年第3期。

己的结论：文学是“被赋予高度价值的写作”，它是一个不稳定的“价值实体”，因为所有的价值判断都会打上历史和时代的烙印，而烙印的背后刻着意识形态与政治无意识^①。

仔细考究一下，伊格尔顿对文学的“定义”也是有问题的。即使我们暂且同意他的一切言说都是有价值的言说的提法，从而推出一切写作都是“被赋予价值”的写作，我们还是不能厘清文学作品与非文学写作的关系。伊格尔顿的权宜之计是给文学加上“高度”二字，可是什么是“文学的高度价值”？是文学承载价值的密度还是质量？不管是密度还是质量，它们本身也是价值判断的问题。抽象地谈论文学是价值判断的产物而不考虑价值判断本身的历史性和文化内涵，这也许是伊格尔顿的理论“盲点”，但他的文学不是本质而是功能的“洞见”也与之密不可分。我们同样可以说，诗歌语言不是语言的本质，而是它的功能之一，一种最大限度地穷尽语言的表意性的功能。

伊格尔顿的文学定义虽然并不那么高明，但这并不妨碍他高谈文学，他把二十世纪的主要文学理论派别梳理得条条是道。对于诗歌语言我们也可以采用同样的做法：我们不知道怎样去定义它，但我们还是可以谈论它。实际上，关于诗歌语言的谈论，从诗歌开始之日就没有停止过，作诗的人和评诗的人已经把语言置于诗歌艺术的不可动摇的中心位置。新诗的诞生首先被认定是诗歌语言的一次革命，从文言文到白话文并不仅仅是中国诗歌在文体意义上的转变，而是“诗”本身的凤凰再生。所以纵观新诗一百来年的历史，其发展史上的每一次争议、每一个节点都与语言问题有关，比如“我手写我口”、散文化、欧化、戏剧化、民歌风、朦胧诗、口语诗，民间诗人与知识分子诗歌，等等，所有这些关于新诗的现在和未来的立场和主张无一不是起步于诗歌的语言资源问题，也止步于诗歌的语言资源问题。

虽然语言几乎成了诗学和美学的代名词，花费了新诗的全部注意力，但迄今为止新诗并没有因此而解决自己的语言问题，甚至也没有某个关于诗歌语言的共享的理论。现实是，每一个应时而生的诗学主张都是独领风骚若干年，在找到了自己的诗人并催生了一些经典作品之后，迅即成为下一轮诗学主张批评和背离的靶子，最终仅仅以“意义的痕迹”的形式而保存在文学的记忆之中。比如说，有胡适街头白话的泛滥，才有闻一多“枷锁似的”节奏；有李金发的外来语的简单堆积，才有冯至

^① Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Basil Blackwell, 1983, pp.10-15.

的十四行诗在汉语里的起死回生；有抗战叙述诗的平直，才有九叶诗派的戏剧冲突；有贺敬之、郭小川民歌风的抒怀，才有朦胧诗指向内心的超常的词语组合；有当代“纯诗”对突兀和惊讶体验的高度追求，才有今天梨花体和乌青体对日常经验的简单重复。新诗的诗神缪斯就像九月的秋意，在山尖和树梢之间来去匆匆，永远不肯久留。

新诗的这种状况原因很多，有传统美学和文化习俗的因素，也有诗之外的政治因素，而新诗诗学对语言的定位误差恐怕也难逃其责。这不仅仅是把诗歌语言等同于诗学本身的问题，而是从规范性的角度谈论诗歌语言，把它当成写法和模式。于是乎，浩瀚的汉语被分化成某些有限的板块和集合，取其一为圭臬，视其余为草芥。如上文所述，任何对诗歌语言的本质性定义，任何对诗歌语言的宏观或整体性的规划都是经不起推敲的，因为没有不可以入诗的词语，更没有只可以入诗的词语。“土豆烧熟了”可以入诗，“我他妈的喊了一声”也可以入诗。“祖国啊母亲”曾经是脍炙人口的诗句，现在却无人再写。王国维说：“‘红杏枝头春意闹’，著一‘闹’字，而境界全出。‘云破月来花弄影’，著一‘弄’字，而境界全出矣。”^①“闹”和“弄”是两个普普通通的词，并没有内在的诗意，虽然诗人还在用，却再也没有创造出王国维所谓的“诗的境界”了。

上述例子表明，从非诗的语言到是诗的语言仅仅一步之遥。语言的文学性（有人称之为诗性）是诗人感悟世界的媒介，也是诗之所以为诗的理由。语言的文学性并不神秘，它是语言的根本属性之一，在语言的特殊使用方式中体现出来，如与日常语言的有意偏离，或是大量运用修辞手段，用形式主义批评的话语来说就是“使语言的陌生化”之后的效果。然而，“陌生化的语言”并不能定义诗歌，因为它不是诗歌语言一成不变的永久属性。从历时的角度来说，“陌生化的”诗句由于反复阅读而变得熟悉，从而造成“再说”的困难，这便是所谓经典给我们带来的“影响的焦虑”。从共时的角度而言，“陌生化的语言”很难说有统一的标准，一句话对于某一社会群体是陌生的，对于另一社会群体却是“亲近”的。确切地说，“陌生化的语言”是一种特殊的言语现象，来源于话语之间的差异，依靠某种有意的对比阅读而得到彰显。

所以，我们谈诗歌语言应该从诗人的视觉转向读者的视觉，把它当作读法而不是写法来讨论。这样一来，诗歌的语言就变成了诗中的语言，

^① 王国维：《人间词话》，人民文学出版社2009年版，第3页。

两者之间是语言和言语的关系，前者是基础与规范，后者是表现与创造。从语言到诗中的言语是诗人的事，诗中的言语成为诗则是读者的事。诗要读（包括古时的背诵、圈点和现代的朗诵、细读），因为我们在读中发现惊奇，创造诗意。正如美学家朱光潜所言：“诗是一种惊奇，一种对于人生世相的美妙和神秘的赞叹；把一切事态都看得一目了然，视为无足惊奇的人们对于诗总不免有些隔膜。”^①农民诗人余秀华的诗作《麦子黄了》带给读者的正是这样一种惊奇：“首先是我家的麦子黄了，然后是横店 / 然后是汉江平原 / 在月光里静默的麦子，它们之间轻微的摩擦 / 就是人间万物在相爱了 / 如何在如此的浩荡里，找到一粒白 / 住进去？”^②平淡无奇的乡间景观，通俗直白的诗歌语言，提供的却是“突然发现”的阅读体验。物化的世界通过“再写”（对自然的主观化想象）而被赋予新的诠释，诗意从中油然而生。

王国维在《人间词话》中读诗（词）也是在“写”诗。他对“闹”字的一句评说延续了北宋诗人宋祁（998—1061）作为“红杏尚书”的美名，而同时也营造了作为读者的自我——他的美学立场和欣赏价值。王国维推崇中国诗歌写景抒怀的传统，并在这个传统中区别“有我之境”和“无我之境”。实际上，他的“无我之境”也摆脱不了人的影子，如代表“无我之境”的名句“采菊东篱下，悠然见南山”便无疑嵌入了人的视觉。如果说纯粹客观的写景从语言再现的层面来说本来就是幻觉，那么“红杏枝头春意闹”中的“闹”字就是在凸显人的观察角度，从而肯定人和自然千丝万缕的联系。同样一个“闹”字，在王国维之前的李渔却认为用得不好。他说：“争斗有声之谓闹，桃李争春则有之，红杏闹春，予实未之见也。‘闹’字可用，则‘吵’字、‘斗’字、‘打’字，皆可用矣。”^③很显然，李渔和王国维是完全不一样的读者。王国维读的是惊奇，是对前期美学经验的改造乃至颠覆；李渔读的是习惯，是对前期美学经验的印证甚至重复。

李渔也许是误读了“闹”字，可是他的“意则期多，字惟求少”^④的主张却也不错，似乎与现代主义诗派的一些立场暗合。“字少”应该是修辞技巧的问题，其极限是向“无字”迈进，正如某些现代派诗人相

① 朱光潜：《心理上个别的差异与诗的欣赏》，《朱光潜全集·第8卷》，安徽教育出版社1993年版，第465页。

② 余秀华：《麦子黄了》，载《诗刊》2014年下半月刊9月号。

③ 李渔：《闲情偶寄 窥词管见》，杜书瀛校注，中国社会科学出版社2009年版，第250页。

④ 李渔：《闲情偶寄》，上海古籍出版社2000年版，第68页。

信的“最有技巧的诗歌就是一张空白的纸”^①。现代诗歌经典多为短诗、小诗恐怕不是偶然，庞德的名诗《在一个地铁车站》英文原文仅十四个单词，至今依然是我们津津乐道的“字少意多”的典范。从泛意的“字”到特意的“字少”，也就是诗歌语言到诗中的语言的转化过程。

“字少”是手段，“意多”则是目的。“字少”有进入“意多”的自然优势，因为一个字比一个句子更开放、更有想象空间。然而，并不是所有的“字少”都能进入“意多”的境界。不管是字少还是字多，它们之间的组合安排才能决定意义的多寡。所谓的“组合安排”也就是结构主义诗学重笔渲染的“张力理论”，即词语之间对抗、矛盾、异质、互补、平行、重复等关系。用一个通俗的比喻，张力就是系在词语之间的一根弹力绳，其松紧程度与词语意义的远近有关。如果词语的能指和所指仅仅靠习俗、习惯和范式来维持，那么这根弹力绳就很松，张力即很小。反之，词语的能指和所指的组合越是反习俗、反习惯和反范式，弹力绳就越紧，张力即越大。艾略特曾经说过：“语言、词汇不断有细微的更迭，这种变化永久性存在于新颖的、意想不到的组合中。”这是这位“诗人的诗人”对诗歌语言张力问题的直观而又明睿的表达^②。

结构主义诗学（俄国形式主义美学和美国新批评为代表）从语言学的角度张扬张力，把它看成是诗歌的灵魂、意义的起始。苏联文化符号学者尤里·洛特曼（1922—1993）认为，诗歌文本与其他体裁文体的根本区别就在于，前者把最多的信息压缩在最精炼的言语之中，是“语义饱和”的话语系统。信息量不足的诗肯定是坏诗，因为“信息即美”^③。我们不能不佩服洛特曼的智慧与睿见，他把一个纠缠千古的诗学难题几句话就说得如此简单明了。然而，我们也注意到他的判断也局限于诗歌文本的结构本身，即信息作为张力的指涉与效果，而不去理会信息之间的区别。这是典型的发现结构而遗失内容的形式主义批评方式。

比如说，受惠于洛特曼的启示，我们可以说北岛不那么有名的一字诗“网”（《生活》）是一首好诗（虽然当年朦胧诗的批判者特别把这首诗拎出来作为“坏诗”的标本），因为它含有几乎无限的信息量。那么，把这首诗和北岛的下述诗句比较一下又如何呢？“是他，用指头去穿透 /

① Terry Eagleton, *On Evil: Reflections on Terrorist Acts*, Yale University Press, 2010, p.91.

② 转引自克林斯·布鲁克斯：《精致的瓮——诗歌结构研究》，郭乙瑶等译，上海人民出版社2008年版，第12页。

③ 转引自 Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Basil Blackwell, 1983, p.101.

从天边滚来烟圈般的月亮 / 那是一枚订婚戒指 / 姑娘黄金般缄默的嘴唇”（《黄昏：丁家滩》）。这个诗节含有很大的信息量，但不是无限，因为读者的想象必须在爱情和求婚的语境中进行。圆的多重象征意义通过至美的语言在意象之间跳跃而指向爱的过程，从而使这首诗成为北岛的名诗之一。同为写春天的诗，海子写的是“那些寂寞的花朵 / 是春天遗失的嘴唇”（《历史》），保罗·策兰写的则是“那是春天，树木飞向它们的鸟”（《逆光》）。读他们的诗，我们不光要体会诗中言语所包含的信息的密度，更要领悟这些信息的质量，即他们怎样通过震撼的想象和反转的词语来承载个人的精神危机（海子）和历史重负（保罗·策兰）。诗人和评论家王家新说，他的诗勾勒的是“难予言表的恐惧感，从而将其真理性内容转化为一种否定性质。”^①这句话是王家新在评策兰，但我想对于海子同样适用。

我们已谈到了诗歌语言（无诗与非诗不可分），诗中的言语（阅读的惊奇）和诗歌承载的信息（密度和质量），下一步自然就是诗意这个话题。前三者虽然重要，它们只是通向诗意的充要条件，并不代表诗意本身。诗意是诗歌作为写作的归宿和目的，也是诗歌阅读的终极体验。在一般情况下，它还可能是一首诗合法性的标志。

那么，究竟什么是诗意呢？海德格尔说“人，诗意的栖居。”^②他所谓的诗意，既是艺术人生，也是对存在的总体性领悟。苏珊·兰格说，诗意“表达了一种虚拟的生活体验”^③。她的诗意蕴含在对未经历生活的憧憬和向往之中。这两位学者都把诗意定位于哲学和艺术的结合之处，代表了人对生命和存在意义的终极追问。而这种追问一诉诸语言便使诗人面临表达的痛苦。存在于语言之中的自我如何能表现超越语言的意义？庄子在《外篇·天道》中说：“世所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书。”这段话可以说是中国诗学中“言外之意”美学传统的源头。承认语言的工具性，承认它的有限和缺陷，然而利用它去逼近无限和完美的诗意，这便是诗人无法逃避的悖论。

“张力是通向诗意的‘引擎’”，诗学理论家陈仲义写道，“诗语

① 王家新：《阿多诺与策兰晚期诗歌：在上海开闭开诗歌书店的讲座》，<http://www.douban.com/event/11503976/discussion/21942609>（2014年12月7日网阅）

② Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper Perennial Modern Classics, 2013, p.209.

③ Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, 1957, p.68.

的张力越强，诗意越浓；张力越弱，诗意越淡。当张力无限扩大时，诗语趋于晦涩；当张力无限解除时，诗语落入明白。”^①这种在语言结构和修辞技术层面上对诗意的解释很有说服力，但“浓”“淡”“晦涩”“明白”这些貌似中立的词汇显示出一种“冷面”的超脱，与读者对于诗的美学体验似乎隔了一层。诗人王小妮描述诗意用的完全是另一套语言。她相信我们现在生活的商品和机器的时代是“诗意衰减”的时代，所以遭遇诗意也变成了一件很难得的事。“真正的诗意不在好词好句之中，也不一定在真善美之中”，因为“诗意永远是转瞬即逝的，所以诗也只能转瞬即逝，绝不能用一个套路和一个什么格式把它限定住。所以诗意是不可解释的，它只是偶然的，突然的出现，谁撞到，它就是谁的，谁抓住，它就显现一下，它只能得到一种瞬间的笼罩，瞬间的闪现。”^②耐人寻味的是，王小妮以一个诗人的身份谈诗意，却把诗意定位于诗歌之外。然而，从她那诗意的语言里，我们却又能看出一种对于创作灵感的焦虑，以及面对普通而又神秘的生活的某些理想化的期盼。

关于诗意的叙述远不止两个版本。不管何种版本，想把诗意说清楚都不是一件容易的事。也许说清楚了，诗意也就不是诗意了，因为它关系到诗歌的本质以及诗歌作为艺术的功用与价值，所以是和文化与文明本身一样悠久的历史话题。从诗歌创作的角度，诗意来源于生活和经验，包含在诗人对信息的个性化处理之中；从诗歌阅读的角度，诗意蕴藏于诗语之间的张力，是对言语能指和所指关系的深度挖掘。如果说诗歌本身是一种高度“陌生化”的言说方式，那么诗意就是不能言说而又必须言说的未知的新奇——一个近在咫尺却又远在天边的未知的新奇。这就是诗意对我们永久的诱惑。

后 记

下面一个私人感悟因为与诗意有关，所以记载于此以飨读者。

2014年末，日本影星高仓健离世。因为电影《追捕》，高仓健成了我少年时代的一个美好的回忆。他逝世的消息带来了几分惆怅，除了把《追捕》重看了一遍，还用心阅读了一些关于高仓健的纪念文章，其中记述的一件小事完全颠覆了高仓健在我心中的“任侠”的银幕形象。

① 陈仲义：《现代诗：语言张力论》，长江文艺出版社2012年版，第87页。

② 王小妮：《今天的诗意》，载《当代作家评论》2008年第5期。

1997年，曾经在二十世纪七十年代和高仓健共享日本电影辉煌的制片人坂上顺与导演降旗康男邀请他再次合作拍一部叫《铁道员》的艺术片。高仓健不想拍，但碍于多年的友情，还是去见了降旗康男。他问：“这会是个什么样的电影？”降旗康男答道：“就像被一场五月的雨打湿了身子。”后来，高仓健在一篇题为《在旅途中》的随笔里回忆到：“那天从降旗家出来，我一面开车，一面回想着他的话，什么叫被五月的雨淋湿？不清楚，东大（东映）出来的家伙说话太难。不过从那时起，我已经一步跨进了《铁道员》。”高仓健对坂上顺和降旗康男的最后回答是：“虽然还不明白什么是五月的雨，且一块来淋一次吧。”^①一年后，《铁道员》拍成了，据说成了高仓健的最爱，这是他电影美学的集大成之作。“被五月的雨打湿了身子”是一句普通的语言，也是一行诗意盎然的诗句。它已成为我关于高仓健的不灭的记忆。

[作者单位：四川大学，美国亚利桑那大学]

^① 叶千荣：《“不用农药，就靠汗水”：我所认识的高仓健》，载《南方周末》，2014年11月27日。

现代汉语诗歌的智性抒情与隐性抒情

——兼议“抒情传统”命题的有效性

周俊锋

知识与理性给予现代文化广阔的视野，现代诗歌因此触及历史、当下、未来的智慧与经验，智性投入使得诗歌的抒情特质发生积极的演变，进一步拓展汉语自身的诗性潜能。综观现代汉语诗歌的发展历程，无论采用记叙、议论、描写、抒情、说明等表达方式中的一种或几种，诗歌最为核心的内容仍是情感。换言之，在诗歌表达中叙事、议论、说明的背后，隐藏或内在地维系着一条情感的线索，情感的纽带始终联结着诗歌意象的组织与诗歌精神的传递，这是智性抒情与隐性抒情的魅力。不同时代的历史文化发生变迁，构成诗歌的情感内容虽有偏移，但实质上却有内在的承续性与一贯性，因此对抒情特质的学理分析显得尤为重要，闻一多、朱自清、沈从文对文学的抒情命题多有关注。陈世骧《陈世骧文存》、高友工《中国美典与文学研究》、普实克《抒情与史诗》、王德威《抒情传统与中国现代性》，以及陈国球、龚鹏程、吕正惠等学者从个人性、历史性、现代性等角度谈及“抒情传统”，寻求区别于“启蒙”“革命”之外的话语，反思中国文学的现代性进程。

在我们提出问题并力图厘清“抒情传统”论述谱系这一追溯道路上，话语内容略嫌驳杂，话语表述的方式和概念发生的语境往往被置于不太重要的位置，因此需要省视“抒情传统”命题的有效性。多数研究学者先行假设命题的合法性，并以此展开现代诗歌抒情传统的阐述，而另一些力图纠正偏颇的商榷文字却不能够达到证伪的力度，这两种研究思路和格局还需要进行拓展。梳理考证“抒情传统”的命题渊源和发展嬗变，可以选择从诗歌现象和诗歌文本出发，考察转型时期的诗歌生态和抒情特质的变化，特别是现当代诗歌中智性抒情与隐性抒情的演进，以期获得丰富“抒情传统”论述的可能性。

与其谋求宏观层面“抒情传统”论述的话语体系，不如将着眼点聚

焦于抒情特质的具体演变。处于转型时期的汉语诗歌，从语言表达、审美追求、传播媒介、创作趣味等方面的创新，使得诗歌的抒情表达方式发生显著变化，影响诗歌发展的可能路向。诗歌的智性投入拓展汉语自身的诗性潜能，本文着重以二十世纪八九十年代的汉语诗歌转型为切入点，从诗歌文本出发考察转型时期汉语诗歌的抒情特点。在既定的文学传统构图中，智性抒情和隐性抒情成为一种新的抒情特质，诗歌由生活体验上升至知识经验的层面，从而凸显精神文化反思的厚重与质感。从这一趋势来看，现代汉语诗歌的智性抒情和隐性抒情，无疑有助于丰富和积淀以“抒情传统”论述为代表的诗歌理论建构。

一、重析“抒情传统”论述的概念语境

考察二十世纪八九十年代汉语诗歌的抒情特质，这一研究思路的确立需要重新回顾“抒情传统”命题的衍化，将宏观术语导向具体的问题层面。“抒情传统”的概念并非一种无端的假定，普实克和陈世骧作为中国文学抒情性特点的较早论述者，有意识地开创了这一问题的研究传统。我们对于“抒情”以及“传统”的定义，着眼点基于中国文学自身所积淀、延续的抒情特质，从诗骚辞赋发展至现当代文学。王德威在北京大学中文系的演讲中指出抒情的定义可以从一个文类开始，使得抒情的表述“推而广之，成为一种言谈论述的方式；一种审美愿景的呈现；一种日常方式的实践；乃至于最重要也是最具有争议性的，一种政治想象或政治对话的可能”^①。作为叙述话语，普实克、王德威等人用现代性眼光对文学运动和文学作品进行结构化的解读，力图寻求一种正统、革命和精英文学立场之外的话语表述方式，从文学的抒情性特点上升至抒情传统的知识论，其“诗学的政治”可以被理解为一种“政治的诗学”。在不同学者个性化的研究视野中，“抒情性”作为一种话语表达方式，往往附带较多私人化的知识经验和文化立场。海外汉学家关注中国文学中的抒情性特点，对文学作品中抒情特质的阐释重点多为以点概面，客观上表现出对政治经济、历史文化等“大政治语境”的青睐。

“抒情传统”论述从最初提出开始，就伴随不少质疑的声音，这一命题的讨论可以将着眼点放在文学自身的抒情特质，而不应当急于制造或维护某种话语权力。陈世骧运用比较文学视野，在《中国的抒情传统》

^① 王德威：《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》，生活·读书·新知三联书店2010年版，第72页。

一文中概括提炼中国文学的抒情性“特色”，以期达到“中西比较”与平行研究。而龚鹏程在《不存在的传统：论陈世骧的抒情传统》中批评说：

“陈先生和许多讲‘抒情传统’的先生们都忽略了：中国传统诗人与诗论在讲诗与情的关系时，一般很少说‘抒情’……陈先生一贯地用西方抒情诗来看待中国诗乃至整个中国文学……但中国文学的抒情却迥异于西方浪漫主义中的抒情。何以迥异呢？此抒非彼抒、此情非彼情也。”^①虽然批驳不乏新知灼见，但龚文并未阐明抒情的表达差异与抒情特质的区别。实际从批评方法上不难发现两人的分歧，是否承认中国文学的抒情性特点、是否足够形成一种抒情传统。龚文讨论中国文学对“抒情”的界定，兼涉“抒情传统”命题成立的合法性，二人的批评立论实有不契合之处。

“抒情传统”的定义，在《陈世骧文存》中侧重于提炼一种可供比较的中国文学“特色”，陈世骧将文学简化为诗经、楚辞、乐府、赋四类，再合并为诗骚两型，归总为抒情诗。其侧重讨论的是，抒情要素是否成为后世中国文学发展的主流，并可持续性地推进现代抒情文学的道统，这还有待继续证明。但是，中国乃至世界文学的发展，已经表明文学的抒情特质是文学生命力的关键。一种“传统”的形成需要文化的积淀，同时也是民族政治、经济、文化缓慢融合的历程。刘梦溪在《传统的误读》中纠正“儒家文化中心论”时说：“不是某一种单一的思想，而是各种思想的合力，铸成了中国传统知识分子的人格境界和人格精神。”^②毋庸置疑，我们考察一种“传统”的形成，重点在于思考这种文化特质是否具备长远的生命力和影响力，单一的回顾总结并不能够给予明证。在现当代汉语诗歌的创作和批评实践中，抒情特质的转向与积淀有着突出的意义，新的抒情特质更多呈现一种隐含式的表达，异于诗骚传统下的直接抒情或比兴抒怀，综合运用多种修辞或技艺，如隐喻、象征、反讽、白描以及戏剧化、多声部等多元组合的方式，诗歌成为一种智性投入与智慧写作。

“抒情诗为主”这一论述，成为从不同角度提出中国文学“抒情传统”的重要依据。文学自身作为一种语言艺术和表达媒介，广义被理解为：文学皆是情感的艺术表达。陆机《文赋》称“诗缘情而绮靡”，严羽《沧浪诗话》中“诗者，吟咏性情也”，但关键点是，当我们强调抒情诗歌以及抒情特质时，是否已经有意识地将文学意义扩大至文化内涵，

① 龚鹏程：《不存在的传统：论陈世骧的抒情传统》，载《美育周刊》2013年第3期。

② 刘梦溪：《传统的误读》，河北教育出版社1996年版，第20页。

进而上升为民族共同体的文化传统。从王国维、沈从文、徐复观等人的论述,比照海外汉学家的文学比较,凸显出中国文学传统自身的复杂性。陈世骧指出:“中国文学的荣耀并不在史诗;它的光荣在别处,在抒情诗的传统里……以字的音乐作组织和内心自白作意旨是抒情诗的两大要素。”^①批评者认为此种归纳过于简单化,对中国文学发展历程的复杂性认识不足,这种客观局限阻碍“抒情传统”论述成立的有效性。普实克翻译和研究中国现代通俗小说,从典籍和资料出发,将主观与客观、抒情与史诗的辩证结合看作中国文学发展自身的动力点,并以此探讨中国现代文学。高友工侧重于构建形而上的知识论架构,探索文化史意义上中国美典的结构。王德威从晚清入手延续“现代性”这一研究话题,从“有情”的历史中梳理回顾“抒情传统”命题。诸多学者从不同侧面探析中国文学自身的抒情特质,但这类“分散的”抒情特质必然存在于各个时期的文学思潮和文本创作中,紧接着下一步将“抒情”过渡为“抒情传统”,并完全上升为中国文学传统的关键词,这一学理思路恐怕还需更丰富的确证。

“抒情传统”命题的提出,以及不同学术观点之间的批驳论争,背后隐含的导向是“中西之争”,也即学者对“以西律中”这一偏狭的反拨。事实上学术问题的争论,人为的障蔽比客观存在的实际分歧要多得多。“以西律中”或“以中律西”为代表的文化中心论断是存在诸多偏颇的,国内学者的著述囿于比较研究视野和结构体系的匮乏,学术批评侧重以往研究中疏漏的细节,研究的系统性不足;海外学者的论断多有鸿篇与创见,却也疏于对中国文化传统和文学实践的实际考察,随意性较强。“抒情传统”命题的表述,关乎论者的自身话语立场和知识背景等因素,以及受到个体差异化的审美经验的约束。考虑钱钟书在《谈艺录》序言中说:东海西海,心理悠同;南学北学,道术未裂。学术探讨需要中西汇通的比较视野,一味强调“中西之争”无异于画地为牢。“传统”正处于沉积深化的运动过程中,况且“传统”自身就意味着新的融合。换言之,“抒情传统”的概念有其存在的合理性和有效性,作为一种概念的提倡,现当代文学特别是汉语诗歌的发展正助力于当下“传统”的形成。现代诗歌的智性投入,使诗歌成为人们对历史文化与生存经验进行理性反思的精神窗口。

① 陈世骧:《陈世骧文存》,辽宁教育出版社1998年版,第2页。

二、智性经验下的文化反思：诗歌抒情性与现代性的对话

围绕“抒情传统”的概念语境来讨论汉语诗歌的抒情特质，首要关注的是诗歌自身承继的抒情内核和文化属性，而不是阔论文化视野下的“抒情传统”。实际上，当我们在谈论“抒情传统”时，某种程度上已经承认命题存在的有效性，继而反向溯源中国文学“有情的历史”，搜罗用以支撑“抒情传统”概念合理性的材料。诚然，这一学理逻辑本身是需要商榷的。抒情文学体系的构建，是一个相对开放、多元、共融的系统，转型时代的抒情文学及其创作为抒情话语体系注入新的血液。诗歌以其特有的方式回应时代的需求，诗歌的智慧写作不断挖掘汉语诗歌的抒情特质和表现形式。时代现实的需要成为文化反思的出发点，同时作为抒情性与现代性对话的关键内容，构成现代汉语诗歌在智性投入与隐性表达层面上的发展变化。

汉语诗歌抒情特质的变化发展，体现出抒情文学自身的发展规律，特别是不同时代与历史转型期诗歌抒情特质的自我选择，是文学对时代做出的积极回应。现代知识与理性的张扬，赋予汉语诗歌极大的思想力度和思维空间，抒情表达成为自由言说的重要媒介。从吴晓东、张松建、江弱水、李怡等学者对抒情性与现代性关系的思考论述中可以发现，在“抒情性”与“现代性”乃至“古典性”的对话过程中，知识与经验的积累丰富着抒情的内容。抒情从技术层面上升为知识层面，抒情特质隐含着时代的整体经验和知识结构，现代性纬度下对“抒情性”的考察，关注的是一种思想、言说、感受的方式，一种异质融合、消化吸收的文化属性。在文学与时代的对话过程中，诗歌抒情表达的广阔度、自由度与思辨性日趋强化，诗歌抒情的智性投入与文化反思日益明显。

对诗歌抒情的智性要素进行关注的研究者不在少数。从“五四”新文学初期，现代抒情文学体系呈现出自身的复杂面貌，创造社、新月派至二十世纪三四十年代闻一多、朱光潜、废名、李健吾、梁宗岱、朱自清等人进行现代诗学观念的体系构建，诗歌的抒情性与审美性是诗歌文体研究的重点。实际上，戴望舒、卞之琳、何其芳、冯至、穆旦等人进行现代抒情主义诗歌创作的成绩，充分验证西方文化、古典传统等思想资源以丰富奇特的抒情表达方式，促进汉语诗歌创作的繁荣。有观点认为三十年代前后，“主体在对客观对象的观照上逐渐由个人视角转向普遍人类视角，可看作现代主义诗歌知性写作对主情写作模式的颠覆”^①，

① 周少华、王泽龙：《论中国现代主智诗的语言表达特点》，载《河北学刊》2011年第3期。

而实际上,三十年代主智诗歌明显由“我”到“我们”第一人称复数的变化,并不能够直接呈现主情模式的衰微,而是另一种新的经验与新的抒情。“抒情作为技术的启示”^①已然发生转变,抒情内化成为一种知识和经验,诗歌的抒情表达实则以智性抒情和隐性抒情的方式得到继承与拓展。一方面,古典诗歌传统与西方现代诗歌优秀的知识经验,成为哺育早期白话新诗创作的苗圃,现代抒情诗歌的表现形式与思想内容更加丰富和自由。另一方面,随着社会历史条件的成熟,中国文学从本土文化和时代特点出发,逐渐形成汉语抒情诗歌特有的情感内容和表达方式。现当代诗歌的技艺水平和智性投入,较大地拓展了抒情诗歌的表现力,现代汉语诗歌的抒情表达从情绪、节奏、意象、句法各方面,特别是在经验传达的方式上与古典诗歌抒情表达有明显区别。诗歌不单成为语言表达的一种方式,更承载丰富的独立思想和理性思辨,诗人个体的经验传达实际上融合了诗人及同时代人的知识结构和思维认识,因而共处于抒情的“大传统”之中。时代和生活的多元化需求,刺激着汉语诗歌的抒情特质不断演变,诗歌抒情表达的时代性、多样性、私人性更加凸出,智性投入成为一种共识性追求,现代汉语诗歌的写作更多呈现为一种智性经验下的文化反思。

二十世纪三十年代、八十年代,作为特殊的思想转型期成为考察现代汉语诗歌抒情特质变化的重要豁口,从中不难发现:现代汉语诗歌的抒情表达注重在字词音义方面承续传统的文化元素,但以古典诗词为代表的韵律、典雅、醇正、节制、含蓄等抒情特质,正在逐渐发生突转和变化。郭沫若在《论诗通信》中强调“诗的本质专在抒情”,二十年代郭沫若、徐志摩、闻一多、冯至等人的抒情表达雄浑矫健、晓畅凝练,三十年代诗人如戴望舒、艾青、卞之琳、何其芳的抒情风格深情而厚重,诗歌的抒情技艺既是现代的同时又是传统的。现代诗歌在抒情表达中化用传统,诗人卞之琳、穆旦、余光中、郑愁予、叶维廉等作品中充盈着满满乡愁,实则传达的是对社会时局和历史命运的忧思焦虑。在三十年代民族危亡的政治语境下,传统文化资源中的家国母题在现代汉语诗歌的抒情表达中具有同质性,血脉、亲情、族群等公共性和群体性的感情意识在诗歌中显著增强,多涉及民族忧患、历史担当、革命情怀等宏大主题。现代诗歌在革命与救亡语境中强调整体性和公共性,相对忽略私人化抒情,诗歌的抒情表达倾向于博大、规整、恢宏的意象体系和思想内容。太阳、火把、红旗等诗歌意象,集体传达出革命激情、救亡图存、民族认同的主题。

^① 郭昭第:《中国抒情美学论要》,人民出版社2013年版,第241页。

而当代汉语诗歌则面临新的社会时局与思想状况,在抒情性与现代性的对话冲突中,旧有的抒情表达在一定层面上略嫌空洞和程式化,占据时代主体地位的个体声音、私人情感、现实场景成为诗歌抒情表达的重要场域。历史和民族的“厚重感”多转为平凡生活与现实境遇的“日常化”,诗歌的韵律节奏、声音色彩、诗节换行等方面的规整性和约束性逐渐降低门槛,口语化与散文化的诗歌抒情则成为主流。传统与现代的冲突带来的焦虑,在当代汉语诗歌的抒情表达中显得更为复杂,当代诗歌在艺术上采用更具现代性的白描、互文、张力、戏谑、片段、荒诞、隐喻等繁复的技艺,呼应着当下时代知识与经验的碎片化。从八十年代到九十年代的诗歌转型来看,汉语诗歌对历史文化与生存经验进行理性反思是一贯的追求,历史性的生存焦虑逐渐衍伸成为个人性的生存焦虑,诗歌抒情内容往往以小见大,重视细部的张力而并不青睐整体的恢宏。当然,仍然需要对杨炼、欧阳江河、雷平阳等诗人抒情长诗的创作尝试给予肯定。

诗歌的发展演进除了自身文学规律的支配以外,更受诗歌所处时的局影响、制约。三十年代与八十年代汉语诗歌共有的抒情特质,是诗歌积极响应时代与社会的需要传达历史关怀与文化反思。在抒情性与现代性的对话过程中,时代需要调节现代汉语诗歌的抒情表达策略,诗歌通过抒情表达的差异来回应时代的需求。现代诗歌的抒情表达更具公共性,而当代诗歌的抒情表达在公共性之外呈现个人言说,更加零细化、碎片化、私人化,更加贴近当下现实的日常生活,口语与琐屑的特点尤为显著。当代诗人在“火把”“土地”“黑夜”“黄昏”等传统抒情意象的使用过程中,逐渐甩脱文化和历史的精神重荷,回归诗歌语言自身与日常生活,忠于诗人个体情感的抒发和经验的传达,恰如海子在《日记》中所言“把石头还给石头”,韩东也曾呼吁“诗歌以语言为目的,诗到语言为止,即是要把语言从一切功利中解放出来,使呈现自身”^①。当代诗歌的抒情表达面临崭新的生活内容,诗歌观念本身正处于激荡变化之中。因此,抒情性与现代性展开对话的进程中也存在激烈的交锋,抒情诗歌在客观上满足人们多元化的个性需求,积极切入现实生活的脉搏,于坚、伊沙、韩东、雷平阳等当代优秀的口语诗歌创作即是代表。而另一方面,汉语诗歌的抒情表达面临一定的危机,例如抒情诗歌自身思想资源的枯竭和技艺表达的落伍,文化反思色彩的强调同时也意味着九十年代以来汉语诗歌写作开始注意到自身的历史局限性。正如余飏所谈,“诗人们开始意识到诗歌写作实验的历史限度,意识到在写作的‘可能

^① 韩东:《自传与诗见》,载《诗歌报》1988年7月6日。

性’与‘有效性’之间存在着的张力，同时又为当代诗歌的‘可能性’提供一种实践的动力”^①，汉语诗歌的诗性潜在在试验中获得开拓。

现代汉语诗歌的发展，不断丰富和构建属于文学自身的“抒情传统”，抒情性与现代性的对话交融是时代语境下抒情特质自我选择的结果。现代知识和理性的弘扬，凸显人格独立、个性自由、思想解放等观念，现代诗歌的抒情表达方式更加自由、碎片化，充满野性与张力。古典抒情诗歌的韵律、典雅、醇正、节制等特质得到部分转化，以一种被消解、疏远、背离的方式得以在现代汉语抒情诗歌中重新被继承，更为注重诗歌抒情表达的思想性、先锋性、试验性。现代诗歌发展至当代更加关注个人心理、日常体验、生活压力，多样性与日常化的抒情成为一种常态表达，但这种“日常”由于理性思考与智性抒情的参与，因此具备经验传达与文化反思的色彩。现代汉语诗歌的抒情表达表现为一种智性经验下的文化反思，考察现代汉语诗歌的抒情特质，需要注意到抒情从技艺上升为知识和经验层面，智性抒情和隐性抒情为汉语诗歌带来的丰富变化。

三、汉语诗歌的抒情转向：以二十世纪八十年代末 诗歌个案为例

现代诗歌的抒情表达在智性思考方面有着新的突破，诗歌的智性抒情实际是对“抒情传统”的创造性继承和延续，可以成为考察诗歌抒情特质的一个落脚点。诗歌阐释中不同的思维和视角所带来的错觉，往往将有关诗歌抒情表达的考察拘囿于单向度思维的局限中。换角度来看，诗歌的抒情并不排斥叙事和说理，抒情表达中理性与感性并非处于分离状态，智性诗歌所强调的理性思考和经验传达，不能够脱离诗歌的抒情表达而单独存在。相反，智性诗歌往往最大限度地发挥了诗歌的抒情性特点，利用复义朦胧、戏剧对白、复沓回环、反讽张力、悖谬冲突等多样化的艺术手段加强抒情表达的效果。从某种意义上说，汉语诗歌的抒情特质是诗歌叙事取向、说理取向的土壤和基础，没有诗意盎然的情感作基石，智性诗歌终会流于空洞和乏力。二十世纪四十年代前后，以卞之琳、穆旦、郑敏为代表的智性化诗歌发展方向，预示着汉语诗歌抒情特质演进的趋势：诗歌的抒情表达在官能感觉、意象营造、结构架设、修辞技巧等方面，以开创性的姿态迈出传统诗歌抒情的藩篱，同时接纳外来新思潮，拥抱时代生活的

^① 余晓：《“九十年代诗歌”的内在分歧——以功能建构为视角》，人民出版社2016年版，第192页。