

经典书写

一行 著

上海書店出版社

词的伦理

The Ethics in Words



I207.2/307

2007

词的伦理

The Ethics in Words

一行 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

词的伦理 / 一行著. —上海: 上海书店出版社,
2007.4

(茎典书写丛书)

ISBN 978 - 7 - 80678 - 669 - 7

I. 词... II. 一... III. 诗歌—文学研究—中国—
当代 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 154655 号



本书著作权、版式和装帧设计受世界版权公约和中华人民共和国著作权保护。

本书中所有文字图片和版式设计等专用使用权为上海六点文化传播有限公司所有。

出版专有权归上海书店出版社所有,未事先获得书面许可,本书任何部分不得以图表、声像、
电子、影印、缩拍、录音和其他任何手段进行复制和转载,除非在一些重要的评论文章中简单的摘引,
违者必究。

茎典书写

词的伦理

一行 著

责任编辑 欧阳亮
特约编辑 何家炜
封面设计 吴正亚
技术编辑 张伟群 丁 多
出 版 上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社
200001 上海福建中路 193 号
www.ewen.cc www.shsd.com.cn
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 上海展强印刷有限公司
开 本 890 × 1240 1/32
印 张 7.75
字 数 140 千字
版 次 2007 年 4 月第 1 版
印 次 2007 年 4 月第 1 版
ISBN 978 - 7 - 80678 - 669 - 7 / I · 97
定 价 24.00 元

总 序

我们能写什么？我们不能写什么。这个多余的序言可以视为丛书扉页题记的注释，而题记引文，那些曾经有过的句子，则毋宁说是这套丛书的真正序言。

翻开封面看到的白页既是茎典也是书写的本质隐喻。这是一个夹在尴尬位置中的空白时代，这是一个留待书写的过渡时代。“茎典书写”这个奇特词语，这个草莽之词、荒蛮之词、衍异之词，它首先是空白一过渡之词。

有些句子肯定早就存在于我们之间；有些则刚刚痛苦地诞生……

——海子

一位现代中文诗人的句子成为空白时代的过渡之句。在这个过渡之句前面的两段引文是那些“肯定早就存在于我们之间”的句子，以及对那些句子的继承：

子畏于匡，曰：“文王既没，文不在兹乎？天之将丧斯文也，后死者不得与于斯文也。天之未丧斯文也，匡人其

如予何!”

——《论语》

夫孝者，善继人之志，善述人之事者也。

——《中庸》

在过渡之句后面的两句引文，连同对它们的阐发，则属于那些“刚刚痛苦地诞生”的句子，以及对那些句子的期盼。它们分别说明了何谓“茎典”以及何谓“书写”：

能生之物莫不萌芽。

——陆象山

如果《诗》《书》周文非如轮扁所谓“古人之糟粕”的话，那么这些句子就应该都是能生之物，可以不断重新萌芽、重新开端、重新革面的能生之物。

六经责我开生面！

——王船山

在这个极端否隔困厄的时代，天命之通达或要求奇变之途径？在开端与开端之间的空白地带，能够真正打通隔绝、打开经典的经典阅读或许是作为经典书写的经典阅读？这一经典书写将同时是作为“我注六经”的会通书写和作为“六经注我”的开端书写。

在这两段话的上面是一张标志丛书的图标，它由一些选自古本十三经的句子断片所构成。这些选出的句子关乎斯文之天命，它们规定着茎典书写的基本情绪：文王既没……，负手曳杖……，子在川上……，不复梦见……，凤鸟不至……

图标起首一字为“经”，暗指“经”为“茎”之本体，“茎”为“经”之能生的萌芽。图标第一行选取的是春秋经之开端“元年春王正月”

和孔子于兹绝笔的“十有四年春西狩获麟”。这两个春天标识着我们必须于兹重新开端的当前位置：眼下这个春天，及其初生的茎芽。

图标最后隐约可见的句子“曰若稽古”来自《尚书》的开端。与《春秋》相呼应，连同《中庸》关于继孝的引文，这个句子点明我们的关怀不仅是高蹈的思想创辟，而且是具体的政治、伦理和教化行动。

但是，另一方面，当我们强调政治、伦理和教化行动的时候，这决不意味着对思想书写的忽视，更不隐含着对它的蔑视。“文质彬彬，然后君子。”夫子的教导在这个要么片面沉湎于理趣、要么单纯强调政治的时代有着不可替代的意义。实际上，在这个无论哲学还是历史知识都显露出空前繁荣景象的荒芜时代，义理的对方既不是经史，经史的敌手也不是义理。经史和义理应该重新回复其充满创生活力的源初联合，文质彬彬，然后君子，然后方才谈得上对“哲学”、“政治”、“诗歌”和“历史”的点化，以天下之道化用西学和那些已然西化的中学。

诚能如此，则重新开端意义上的书写就既不局限于“哲学方式的”，也不局限于“教化方式的”；既不局限于“国学的”，也不局限于“西学的”；既不局限于“古典的”，也不局限于“现代”或“后现代的”。它应该是超越了所有这一切文化区分的化文书写。如果说曾经的文化自卑、文化比较和文化对抗都是建立在被强加的文化区分基础之上的尴尬反应的话，那么化文书写的要求则是对文一化之天下责任的主动担当。

因此，无论古今中西、哲学政治，茎典书写所注目者唯有在兹之文命：它的古典渊源，它的现代变异，它在未来的生长，以及所有这一切在此时此地的开阖。这个文德之命决定了在兹的茎典书写不得不同时是中文的写作和西文的翻译，同时是思想的创辟和经史的传承。从茎典书写的继述一会通一开端要求而来，这些方面缺一不可。这与任何个人的知识背景或性情好恶无涉，这是命运

的要求。这个要求由几位学术背景各异的丛书编委通过他们各具特色的选题、策划和编辑工作得以最终落实。

正如孔子面对“三坟、五典、八索、九丘”的文一化行动曾给予我们的启示，一个民族最渊默而雷声的思想生机的发动，无不首先要求一个芟夷(刈草)的化一文行动^①。在这个“文化高度繁荣”的春天，也许正是繁荣构成了它的荒蛮，而最终也必将以此荒蛮的繁荣构成它的肥料：我们无可选择，我们不得不在此荒蛮的繁荣中悄悄预备我们的肥料，以此荒蛮和繁荣本身作为我们的肥料。而我们怀揣古老的种籽，“胸脯里装着吞下去的种籽，飞着，寂寞，酸楚，甚至带着对凡俗的仇恨。”^②

“夜草离离的种子/夜，黑而漫长。”^③在这个春天的黑夜，悄然而至的春风已经在催促芟夷者——而他本质上又必须同时是胸中装有古老种籽的播种者和培育者，也就是茎典书写者——，趁着夜色来为经典准备一张明日的生生面孔(王夫之)，会成赅若草木的天下文章。虽然无可避免的是，在文化之中，尤其在一种通过融会异质文化而创辟生面的文一化事业之中，自始就不得不隐藏着误会、文饰、交错和败坏的危险。身为有朽之躯，我们对此无能为力。我们唯一能信赖的只有草茎的蔓延和春风的化力，而这有朽之躯本身，连同它所能从事的所有点点滴滴、微不足道的工作一起，或许都只不过是离离茎草借以书写自身的夜雨笔墨。

茎典书写编委会

柯小刚起草

二五五七(2006)年春

① 参见孔安国《尚书序》。

② 海子：“源头和鸟(《河流》原代后记)。”

③ 海子：《太阳·断头篇》。

自序：诗歌中的技艺

—

这本诗学文集中收录的文章，写于 2000—2006 年间，它们都是从阅读和写作诗歌的经验而来。对我而言，尽管汉语新诗尚未完全成熟，但它仍然是中国现当代文学中有真正成就的领域之一，自 1990 年以来它更是诞生了一批杰作。阅读这些作品是幸福的，它构成对一个人心智和理解力的锻炼，构成对他自身经验边界的拓展。这本文集因而带有一种还愿的性质：这些诗篇曾赠予我对美妙事物的经验，而我有义务将这种经验带给更多的人。

“词的伦理”这一书名，显示了本书的关切所在：对词语的倾听，对词语所蕴含的伦理—政治性经验的挖掘。这是书中全部细读、评论和书写的立足点。因此，这本文集的关注点集中于“经验”。诗歌所要处理的经验可以分为两类：第一类是对历史性世界的经验，这类经验具有历史—社会学性质（当然必须经过诗艺的转换）；第二类是对生命（内在性）和自然的经验，它具有生命形而上学或现象学的性质。第二类经验可以被视为超历史的，尽管它实

实际上并不能完全独立于历史。在本书中,第一辑“论欧阳江河”主要关注的是历史性的经验,我选择当代诗人欧阳江河为个案,试图说明汉语新诗在面对现代世界图景时,所经历的诗学理念和诗歌方法上的巨大转换,以及在这种转换中生成的新的经验世界的方式。第二辑“经验的上升”中解读的诗人(穆旦、鲁西西、蒋浩等),相对而言则是朝向内在生命和自然的,因此我的关注点就聚焦于这些诗人的独特生命经验是如何发生,又是如何在他们的作品中不断变形的。在第三辑“词语”中,我所书写的则是我个人对某些来到我身上的词语的经验,在其中,历史性和内在性的经验交织在一起。无论是对具体诗作的分析和阐释,还是对词语所包含的历史和生命经验的梳理,都只有通过细节及诸细节之关联的理解才是可能的。因此,严格意义上的批评只能从细读出发。这就是为何本书中的大多数篇章,都是对单独作品的解读和评注。

严肃的诗学批评,其任务不仅在于揭示诗歌的经验方式,而且要剖析使得这种经验方式得以显现的技艺构成——诗歌对经验的展示和探究,只能在语言中进行,而语言的精纯和活力取决于诗人的技艺。因此,诗歌批评建立在对一个基本事实的领会之上:诗歌的品质,最终取决于它所包含的技艺的高度和经验的深度。对批评家来说,技艺与经验乃是批评之椭圆围绕其展开的两个焦点。鉴于本书对“经验”投入了更多的注意,在这个序言中,我将把主要的篇幅放在对“技艺”的理解上。而在今天,谈论技艺在诗歌中的重要性,首先就要面临许多人对当代新诗之“技术化”倾向的指责。因此有必要先澄清一下公众对诗歌“技艺”的误解。

二

许多人认为,技艺的复杂和难度对于诗歌不是一件好事。他们指责诗人们热衷于玩弄技术却忽视“灵魂”,他们主张,诗歌不是技艺或制作的产物,而是“从心灵里流淌出来的”。这些批评者又

可以分为两类：一类受中国古典诗论（主要是《沧浪诗话》和《人间词话》）影响，认为诗歌需要不假雕饰的“自然流露”；另一类则受西方现代艺术观念影响，认为诗歌乃是原始力量或冲动的爆发。这两类人在中国的诗歌读者中占相当大的比例，他们在很大程度上主导了社会对新诗的评价。然而，这种对“技艺”的攻击，却是建立在对传统的无知和对诗歌本性的误解之上的——它既误解了“技艺”的本质，也误解了诗歌的“自然”。

我们先来看看“自然流露”的推崇者所依傍的中国古典诗歌传统。一个简单的事实是：中国古代诗论所强调的“真”、“自然”和“不隔”，主要是指初始经验（“兴”与“观”）的直接性，亦即诗所要言说的经验必须是直指人心、如在目前的。在这个前提下，“自然”也被用来指称诗歌所要达到的风格状态或结果，亦即与这种初始经验的直接性完全匹配的语言状态。显然，在这两种意义上的“自然”，都不是指诗歌无需技艺；相反，古诗传统对“法度”和“推敲”的强调，都表明要让初始经验直接显现出来，需要极其高超的技艺和极其艰苦的训练。诗歌的“自然”从来不是可以随意“流露”出来的，而永远是艰苦奋争的结果，用海德格尔的话说，是人通过卓越的技艺开辟出来的一块空地（Lichtung）。像陶渊明和王维这样的伟大诗人，他们在抵达“自然”之前，都经过常人难以想象的严格而全面的诗艺锻炼。他们写作过各种体裁、各种题材的作品，有过非常复杂和艰涩的时期（例如陶诗中的《形影神》三首）；只是到了修养、技艺都臻至成熟之后，他们才能写出我们所推崇的那些显得“清新自然”的诗篇。这些诗篇的内敛、富于暗示性和分寸感，都显示出技艺上的精纯——这是所谓的“自然流露”根本不可能达到的。即使有些诗确实是即兴而成，那也是“从心所欲不逾矩”，是法度在磨炼中已经完全融入血肉之后的结果，而决非对法度无知、甚至轻视法度的率性妄为。

因此，许多人标榜的“自然流露”，其实是对“自然”的误解：他们把原初经验的直接性误解为写作技艺的简单性；把经过高超技

艺(内敛和分寸感)才能达到的风格状态,误解为随意和率性所造成的表面的“流畅”,误解为对技艺的排除。他们不明白,他们所津津乐道的“自然流畅”,不过是通过技艺达到的一种风格结果而已,而且通常是技艺拙劣和偷懒的结果。而从最高的意义来讲,诗歌所要抵达的“自然”,与所谓的“自然流畅”并无多大关系,而是像自然那样万象涌动、争执而又井然有序,亦即具有“自然”那样的丰富与活力、平衡与和谐,而绝非表面的流畅可读或感人。许多蹩脚的诗之所以“流畅”,不过是因为它们的贫乏、缺少争执从而容易安排罢了——这样的诗丝毫不能拓展我们经验的边界,而只是陈词滥调的重新组合,并加剧着我们已有的经验方式的惯性。

三

现在我们来回应应对诗歌技艺的另一种攻击。对于把艺术或诗歌精神理解为天才身上的“原始力量”或爆发力的人来说,技艺不过是文明的产物,是妨碍自然力量从艺术家身上涌现的枷锁。要反驳这些人,光是举出亚里士多德《诗学》对“作诗”之技艺的详尽论述是不够的,因为这些“先锋艺术”的信徒根本就不接受古典诗歌教养的基本前提。西方现代艺术本来就诞生于对古典艺术法则的反叛,亦即对 Kosmos(美-秩序-整全)的打破和分裂。古典艺术所要求的细节功夫和平衡能力,在许多现代“艺术家”那里被完全抛弃,而代之以对冲击力和极端观念的推崇。这些没有教养、也蔑视教养的所谓“先锋艺术家”,大概忘记了一个基本事实:走极端其实是非常容易的,真正困难的是做到节制和有分寸,因此古人才要把“中道”奉为最难达到的境地。那些本来就没有多大原始力量的人(例如绝大多数“行为艺术家”),他们走极端不过是在暴露他们自己的虚弱和贫乏;而即使是那些确实具有强大原始力量的艺术家,轻视技艺和基本功训练也严重损害了他们的艺术。他们过于相信艺术与作为混沌的大地或自然力量的联系,却忽视了艺术与

天空、与整全秩序的关系——他们只看到了“精神”这个词的一面。

于是，我们就需要理解“精神”对艺术而言意味着什么。艺术中的“精神”，一方面体现为艺术家身上作为混沌或大地之涌动的原始力量；另一方面，也体现为在艺术家的生命历程中，通过不断训练、磨砺、弃绝和奋争而最后进入他的血肉中的秩序力量^①，亦即作为天体秩序在人身上之投射的技艺。这两种力量本质上都是“天赋”——尽管技艺大部分是“后天”获得的（当然人一出生就具有某种秩序感），但它作为从事件和磨砺中到来之物，也仍然是天之馈赠，因而与“先天”的原始力量具有同等的本源性——它们的争执构成精神的最深刻的斗争。在某种意义上，作为秩序力量的技艺是比原始力量更重要、也更本质的天赋（因此古典意义上的“天才”是指生来即有杰出的秩序感和平衡能力的人，如莫扎特），因为唯有它才是赋予混沌的原始冲动以形式的力量。就像一只手从天而降，给喷发的火山岩浆塑形并控制和掌握住它，那从天而降的手必定是更强有力的。

伟大的艺术乃是混沌的原始力量与技艺的秩序力量互相争执的产物。需要说明的是，这里的“秩序”不应理解为“观念”，恰恰相反，秩序精神是对观念的平衡：任何观念，如果它不受到限制和平衡，它就会由于极端化而变得抽象、干枯和沾染暴力。秩序的精神不是将形式强加于自然，而是引导自然，使其力量以一种合乎中道的方式显现。秩序力量的获得过程就是磨炼技艺的过程：一方面是学会平衡（=保持和引导）自身的原始力量，另一方面是学会平衡自身的观念，使之得到具体经验的支撑从而变得丰满。

由此，我们就能区分出“技艺”的两个层次：第一个层次的技艺，可以称之为“技巧”。技巧是指在局部对细节进行处理的能力，

① 正如薇依所见，当一名初学者受了点伤或是叫苦叫累时，工人、农民会安慰他道：“是手艺进到你体内了。”同样，艺术家在技艺磨砺过程中的艰辛和痛苦，也是天地的秩序和美，进入到他的体内了。见薇依：《在期待之中》，杜小真、顾嘉琛译，生活·读书·新知三联书店1994年版，第75页。

它包括特殊的措词和句法运用方式,以及各种修辞手法(诸如互文、转喻之类),当然其中最重要的是创造隐喻。创造隐喻是诗人的基本功,它是一种从机智或通灵而来的、在不同事物之间建立联系的能力。一首诗的技巧体现在,它的措词、句法和隐喻等都与前人有着清晰而有意味的差异,体现在它所包含的诸多细节都精确而各具活力,可感的词语在其中仿佛万象争涌。第二个层次的技艺,则更加本质和深刻,它并不只是对局部细节进行处理,而是一种从对整体的把握而来的综合平衡能力。这种技艺首先是结构能力,通过精心的安排和恰当的过渡,使作品中的诸细节获得恰切而丰富的关联,从而构成一个完整的整体。这种平衡能力还表现在,它知道在何时必须克制技巧、隐藏技巧、甚至不使用技巧,从而使所有的技巧相互默契,不会由于某个局部的过度而破坏整体的完善。最高的技艺乃是诸技巧之默契而达至的绝对内敛,它在作品中隐去了所有可见的技巧痕迹,以便使经验在其真纯性中完全显现出来。技艺进入到了这一层次,实质上是一种深沉精微的分寸感,亦即不止是“技”,而且是作为“中道”的“道”。高超的技艺使作品变得微妙而有节制,它在它全部的精纯和难度中显示了精神与Kosmos的应和。

因此,技艺一方面(作为技巧)在细节中制造差异,使一首诗与其他的诗相区分,并使每一细节彼此区分,由此形成一首诗的特点(还不等于独一性)和丰富性。另一方面(作为平衡能力),技艺又使得诸细节相互协调,统一为一个完整的整体。正是通过这种同一与差异的双重运作,诗歌才成为一个仿佛自然的、既丰富又统一的整体。而由细节的微妙性和整体的谐调性所构成的作品的独一性,就是“风格”。

在希腊人那里,“技艺”一词是 *techné*,它是对作品形式的先行观看和对形式从何处到来、如何到来的精通,这种精通取决于长期的训练和经验。技艺是一种知,一种在经验中不断变得精细和微妙的知,它是使形式与质料能够达致完全融合的那种“knowing

how to do”。对古人来说,技艺虽然是一种需要每个人通过经验和训练获得的东西,但它仍然是可以传授、可以共享的,一个行业的技艺其实有一套统一的判断标准和学习过程,诗歌也不例外(因此才会有《诗学》这样的作品流传)。而风格,作为艺术家的独特性在作品中的体现,它是不可传授和共享的,它无法被完全模仿(否则就不是一种真正的风格,而是伪风格或“风格化的东西”)。风格不是一种知识,而是一种内在独特性的展露。然而,风格的独特性只有通过成熟的技艺才是可能的,因为只有长期训练所打磨出来的才能(≠才华!),才能将风格的细节和整体全幅展示出来。

四

由此我们不难发现,那些指责当代汉语新诗过于“技术化”或“玩弄修辞”的人,都是攻击错了方向——他们本可以指责新诗的技艺和修辞还没有达到真正精纯的地步。凡是“以辞害意”的诗歌,都不是“技术化”或“雕琢”过头了,而恰好是技艺不精纯、雕琢得还不够(因而它的某些局部才显得“过度”),因为它们还没有掌握如何得体地、与经验相称地运用技艺。当代新诗中的一些作品(例如臧棣和欧阳江河的某些作品)之所以受到“技术化”的指责,一个原因在于它们具有单纯炫技的性质。然而,从最高的技艺来看,炫技性作品由于缺乏平衡而显得偏狭和局促,因而不能作为技艺成熟的例子,而只能作为练习性质的作品来看待。虽然技艺必定要体现在细节之中,但细节并不就是一切;那种完全沉迷于对细节的营造,或者说把诗歌变成修辞杂耍表演的诗人,恰好是在技艺的更高层面上没有过关。他们的作品就像一堆漂亮的砖头:每一块砖都得到了精心的修饰和完善,但却散乱不堪,无法、也没有愿望筑成一座真正的大厦。

或许,我们可以像荷尔德林那样,通过比较古希腊诗作(其实也可以换成中国古诗)和现代诗,来对汉语新诗提出真正严格而中

肯的批评：

和希腊相比，其他艺术作品也缺乏可靠的精确性；至少对它们的评价至今是按照它们造成的印象，而不是按照有章法的程式和其他创造出美的行进方式。然而现代诗尤其缺少学养和技法，以便计算和传授其行进方式，在学会之后，能够在写作中总是可靠而精确地温习。在人群中，在每一样事情上，人们首先看到的是：它是某物，这就是说，在其显现的手段上可以识别出它，它得以形成的方式能够被规定并且传授。所以，从更高的根据出发，诗尤其需要更准确和更富有性格的原则和限制^①。

荷尔德林所说的“法定的程式”就是诗艺的基本法则——他称之为“诗歌的行进方式”，而中国古代称之为“法度”。迄今为止，当代汉语新诗尚未形成公认的、可以传授的“法度”，这是新诗尚不成熟的一个标志。只有以“法度”作为标准，我们才能看到：那些标榜自己是“自然流露”的作品，不过是在偷懒，它们回避了严格性的考验，通过诉诸“感动”来自欺欺人（在诗的诸多技巧中，制造“感动”的技巧是最容易学的——大众的感情可以方便地被三流诗人如同被政客利用）；而许多自以为“技术高明”的作品，其实也缺少真正的严格性，因为它们不是在工作，使机智服务于一种客观性的要求，而只是在游戏（在这个词的普通意义上），使诗服务于展示自身的主观性和智力。

五

对写诗而言，经验的锻炼和技艺的锻炼必须同步进行，任何一

① 荷尔德林：《荷尔德林文集》，戴晖译，商务印书馆1999年5月版，第262页。

方的滞后都会导致诗人遇到写作的瓶颈。这二者的关系并非武功中的“内功”和“招式”(像“气宗”和“剑宗”之争那样)的关系,相反,技艺的训练对于经验本身的深化来说至关重要——在诗人那里,技艺的成熟与经验的成熟总是同步的。这是因为,经验和技艺之间并非只是内外配合而已,而是具有一种相生相成的关系。技艺不精的诗人,其经验方式也必定粗糙、生硬和类型化。因为他们对世界的经验是通过一种不够精微细腻的语言来进行的,这种语言无法对事物的差异作出精敏的区分和辨别,因此经验也就必然陷入粗糙和混乱。不精纯的语言的特征之一,在于它的惯性(套路化)和意识形态性——由于缺少对习惯语式的反思性偏离,它的词汇来源、意义使用方式,它的句法和腔调都被一种沿袭性的模式所限制,因而它几乎必定是类型化的。而那种对意识形态和习成语言的简单反叛,事实上也寄生在它所要反对的语式之上,并且把该语式的粗糙性全部继承了下来。这种不成熟的语言反叛,其底下的经验方式也仍然处在意识形态的界限之内,亦即只是一种倒转了的意识形态。

因此,不难理解,为什么在中国和西方的古典教养传统中,习诗时对这两个方面的锻炼总是一道进行。在中国,是对涵养(经验的深化)和法度(言说技艺的锻炼)的同时强调,无论后代的评论家多么抬举“性灵”和“妙悟”,也丝毫不能撼动这二者的地位。而在西方,则是“自由七艺”(liberal arts)对经验方式与言说技艺的同时教养:修辞学(以及诗学)主要是关乎言说技艺之训练的,而几何、音乐、天文等门类则主要用来对经验(观察和感受方式)进行培育。古人非常清楚,这两种锻炼总是相互催化、相互成全。而现代诗的发展则表明,经验方式的转换通常都会导致新的写作技法的出现,而学习新的写作技法,也会促成人获得新的经验方式。

于是,这本文集对“经验”的关注,就需要以对“技艺”的关注来平衡和补充。这本文集意在向读者推荐一种伦理性的经验方式,它的目光向具体的情境、具体的善和具体的人性倾斜。这种伦理

经验类似于帕斯卡尔所说的“敏感性精神”，而这是诗歌赠予人类的最好礼物。对诗人而言，这种经验只有通过长期的技艺磨炼才能成形为恰当的语言。在像弗洛斯特这样的诗艺典范那里，生活中包含的种种微妙难言的伦理经验，都在控制得极其精当的语言中显现出来。而要达到这一步，一个人就必须抛弃所有的“天才作风”和偷懒念头，老老实实地锻炼自己的诗艺。无论如何，我在当代新诗的一些作者（如肖开愚、蒋浩、森子、王伟等）那里，仍然看到了对“技艺是对诗人真诚性的考验”这一信条的坚持。他们在时代对技艺的普遍轻视、歪曲和误解中，继续坚持诗艺的严格标准，继续创作微妙、困难而有节制的诗篇。这样一些人乃是真正的艺术家。尽管他们对技艺的探索，可能常常会让我们感到不适，但任何严肃认真的努力总是让人充满期待。或许，未来的汉语新诗中将会出现这样的作品：经验与技艺完全融合——技艺像空气一样无形无迹，而经验以其无与伦比的清晰性显现、射出光芒。

2006年8月2日于海甸岛