

走出語言自造的神話 ——從張棗的「元詩」說到當代新詩的 「語言神話」

李章斌¹

摘要：張棗的「元詩」寫作和論說是當代新詩「語言轉向」的標誌之一，也是一個引起爭論的議題。我們認為，在元詩寫作的內在脈絡中蘊含了「語言的自我中心主義」。從張棗海外寫作的困境中可以發現，語言並不僅僅是一個關於它「自身」的秘密，它涉及到寫作主體自身的經驗和定位、自我與他人的「關係」、語言和「生活」的聯繫等，一旦陷入寫作的「內卷」運動，語言的運作就有空洞乃至枯竭的危險。張棗是當代中國詩歌「語言神話」（或「語言本體論」）的締造者之一，同時也是它的困境的證實者。從他世紀之交的艱難轉型中可以看到，讓語言處於一種與「生活」的張力對話關係中是必要的。因此，對於當代新詩而言，新的挑戰是如何走出這個語言「自」造的神話和寫作的「自我中心」。

關鍵詞：張棗、元詩、自我中心主義、語言本體論、內卷

¹ 南京大學中國新文學研究中心教授

Walking out of the Myth of Language: On Zhang Zao's Metapoetry and the “Myth of Language” in Contemporary Chinese Poetry

Li, Zhang-bin²

Abstract: Zhang Zao's theory and practice of metapoetry marks the linguistic turning of contemporary Chinese poetry. However, it is in itself a controversial issue. There is a linguistic egocentrism in the practice of his metapoetry. We can find in the dilemma of Zhang zao's oversea writing that language is not a mere secret about itself, but one that involving the subject's experience and identity, the interplay between ego and others. The manipulation of language might become empty and dried up when one's writing fell into “involution”. Zhang Zao is the founder of the myth of language in contemporary Chinese poetry. He, however, demonstrates the defect of this myth. His writing experienced a transition around the turn of the century, which indicates that it is necessary to put the language in the tension between writing and life. Therefore, a new challenge faced by contemporary Chinese poetry is how to walk out of the myth of language and the egocentrism of writing.

Keywords: Zhang Zao, Metapoetry, egocentrism, ontology, “involution”

² Professor of the Research Center of Chinese New Literature, Nanjing University, China.

一、引言

在最近二十餘年的漢語詩壇中，「元詩」是一個被反復徵用的詩學概念。張棗 1995 年發表的那篇著名文章——〈朝向語言風景的危險旅行——中國當代詩歌的元詩結構和寫作姿態〉——引發的這個討論可以說是當代漢語詩歌內部萌發出來的最有「生長性」，也最有爭議性的詩學理念之一。「元詩」（metapoetry）這個概念雖然並非張棗所發明，不過卻是他第一次系統性地將其介紹到漢語詩學中，並有效地運用於漢語詩歌發展的內在脈絡的觀察之中。³所謂「元詩」，張棗的定義是「詩是關於詩本身的，詩的過程可以讀作是顯露寫作者姿態，他的寫作焦慮和他的方法論反思與辯解的過程。」⁴張棗將一般意義上的「元詩」（即關於詩本身的詩）與一種帶有象徵主義色彩的語言觀念結合起來，即「與語言發生本體追問關係」和「將語言當作惟一終極現實」（〈朝向〉，頁 75），進一步與「以詞替物」的絕對暗喻式寫作捆綁在一起，並將其視為一種

³ 這篇文章雖然在國內晚至 2001 年才公開發表（刊於《上海文學》2001 年第 1 期），以致有的研究者誤以為它是新世紀以後的主張。實際上，此文之前還發表於海外的《今天》雜誌上（1995 年第 4 期），在九十年代即已在海外和部分國內詩人之中流傳。值得注意的是，在張棗九十年代在德國完成的博士論文中（中譯本見張棗著，亞思明譯：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》（成都：四川文藝出版社，2020 年）），「朝向語言風景的危險旅行」也是其中一個章節的名字，與此文的内容也有不少重合之處，可見此文應該是其博士論文寫作的產物，「元詩」也是此書的關鍵概念。

⁴ 張棗：〈朝向語言風景的危險旅行——中國當代詩歌的元詩結構和寫作姿態〉，《上海文學》，2001 年第 1 期（2001 年 1 月），頁 75。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（〈朝向〉，頁數）之形式直接註明。

「現代性」的寫作目標。這種特殊意義上的「元詩」寫作，成為不少當代先鋒詩人效仿的對象，也成為當代詩壇中引起爭議的問題。姜濤在最近幾篇文章中反思了張棗的詩學觀念，他對張棗詩歌寫作和詩學中包含的「語言機會主義」（即「病態的跳來跳去」）展開了尖銳的批評，姜濤敏銳地指出：「不必承擔系統內的責任，也不必在特別具體的環節上煩憂操心，語言的可能性簡化為詞與物關係的自由調配，這樣一來，反倒失去了內在砥礪、心物廝磨的機會。」⁵他在張棗等先鋒詩人的寫作中嗅到了「簡化現實」的危險，甚至感覺到後者所隱含了的「自我」與「現實」的二元對峙反而會帶來一種「制度性的人格封閉、偏枯」，散發出「硬邦邦的紅領巾氣」。⁶此中的反諷在於，原本筆直地奔向「西方現代意義上的寫者」的「摩登」寫作，怎麼突然間卻散發出「硬邦邦的紅領巾氣」？

雖然在 1980 年代後期和 1990 年代前期的中國詩壇中，「元詩」之說尚未流行，但張棗的「元詩」論可以說是對 1980、1990 年代中國先鋒詩歌之內在脈絡的確切把握（之一），因為它暗合了當代先鋒詩歌的一些基本方向，比如對詩人與語言之關係的自覺認識，對自我與內在世界的沉浸，對寫作方法與寫作行為本身的極端強調等。幾乎在張棗發表〈朝向語言風景的危險旅行〉這篇文章的同時，詩人、批評家臧棣也發表了一篇同聲相應的詩論，臧棣稱：「寫作從語言的清除行為直接指向它自身，喪失或者說自願拋棄了對其它目的的服務。由此，漢語現代詩歌寫作的不及物性誕生了。寫作發現它自身就是目的，詩歌的寫作是它自身的抒情性的記號生成過

5 姜濤：《從催眠的世界中不斷醒來》（上海：華東師範大學出版社，2020年），頁 27、51、289。

6 姜濤：《從催眠的世界中不斷醒來》，頁 289。

程。」「後朦朧詩還是無可逆反地將寫作對詩歌的鍾情轉變為對僅僅朝向詩歌的寫作自身的發現。」⁷這兩篇文章都可以視作是對史蒂文斯那句著名的元詩宣言「詩是這首詩的主題」⁸的遙遠的回應，而且，兩者都帶有 T.S. 艾略特所謂的「詩人批評家」的特點，即他們在觀察文學現象的同時也在彰顯自身的寫作偏好和路徑，因此也是「宣導者」。⁹然而，與一般的詩人批評有所區別的是，張棗在提出「元詩」寫作伊始，就對這一寫作方案本身所潛藏的危機進行了分析（詳後），他警覺到，強調美學自律的寫作會有「墮入一種唯我論的排斥對話的迷圈」的危險。¹⁰我們好奇的是，張棗為何一開始就保持著對自身寫作路徑的危險的警覺？他的寫作本身意識到這個危險嗎？他本人是否完全遵循所謂「元詩」和「以詞替物」的寫作路徑？

雖然對「元詩」的質疑業已出現而且有其詩學上的合理之處，不過簡單地指責它脫離社會、封閉自我仍然是輕易的，又有陷入另一種極端的危險，不僅會有意無意地抹除近三十餘年先鋒詩歌所達致的高度，也忽視了這種看似「非政治性」、「非社會性」的詩學方案本身也潛含一種「政治性」和「社會性」。有效的批評或許需要深入到批評物件的內部與根源中去，尋繹其生成的動力和內在的危機。張棗正是這樣一個不吝於展示自身寫作之危機的詩人，甚至

7 臧棣：〈後朦朧詩：作為一種寫作的詩歌〉，《文藝爭鳴》，1996年第1期（1996年1月），頁52。

8 W. 史蒂文斯著，西蒙、水琴譯：〈彈藍色吉它的人〉，《史蒂文斯詩集》（北京：國際文化出版公司，1989年），頁85。

9 T.S. 艾略特著，王恩衷編譯：〈詩的音樂性〉，《艾略特詩學文集》（北京：國際文化出版公司，1989年），頁175。

10 張棗：《張棗隨筆選》（上海：東方出版中心，2018年），頁198。

從這種展露中也獲得了詩意生成的路徑。張棗的理論與寫作在當代詩歌史中構成了一個有趣的範本，他不僅給出了一個「謎語」，也暗示了「謎語」的答案，還提示了「謎語」本身的局限性。張棗的「元詩」方案之所值得反復討論，是因為他對它的辯護（以及自我懷疑）都涉及到當代詩歌發展的核心命題：即自我以及語言本體論的問題。

二、朝向「語言風景」的神話

與「元敘事」、「元小說」等「元」（meta-）術語一樣，「元詩」（metapoetry）本是常用的批評術語，其基本的含意就是「關於詩本身的詩」。它之所以在當代詩壇中成為一個帶有張棗烙印的術語，是因為張棗高瞻遠矚地，同時也是創造性地將其「與語言發生本體追問關係」、「將語言當作惟一終極現實」這一理念巧妙地結合起來。後者實際上來源於馬拉美等象徵主義詩人的「純詩」理念，在 1992 年的〈詩人與母語〉中，張棗稱：「但是由於缺乏馬拉美將語言本體當作終極現實的專業寫作態度……」¹¹ 張棗的〈朝向語言風景的危險旅行〉可以說是其博士論文寫作的一個產物（見注釋 1），值得注意的是，他在圖賓根大學攻讀博士學位的導師保爾·霍夫曼也是研究象徵主義詩歌的專家，¹² 因此我們在其博士論文《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》中可以看到大量的象徵主義詩學觀念，而在〈朝向語言風景的危險旅行〉文中他則直言不諱地聲言「後朦朧詩運動是一場純詩運動」（〈朝向〉，頁 78）。實

¹¹ 張棗：〈詩人與母語〉，《今天》，1992 年第 1 期（1992 年 2 月），頁 239。

¹² 顏煉軍：〈詩人的「德國鎖」——論張棗其人其詩〉，《北方論叢》，2018 年第 3 期（2018 年 5 月），頁 24。

際上，張棗的「元詩」觀念與象徵主義的「純詩」理念之間的差別很小，它們都強調「詩是詩本身的目的」，詩的「不及物性」，等等。

如果說「元詩」與「純詩」有什麼細微的區別的話，那麼首先是「元詩」更強調詩歌寫作中的詩人自身的方法論的展現，還有就是「元詩」進一步凸顯了「純詩」寫作中已經很明顯的「自性」。「元詩」之「元」(meta-)本身有「關於……本身的」含義，即「自我指涉的」。¹³ 細細辨析張棗的言說，可以析出三種「自」性，即：自律、自覺、自指。所謂「自律」(autonomous，又稱為「自足」)，指的是「詩歌言說的完成過程是自律的 (autonomous)，它的排他性極端到也排除任何其他類型的藝術形式的幫助」(〈朝向〉，頁76)，它像一堵圍牆一樣排除了外在因素的干擾(尤其社會與政治因素)。而「自覺」，指的是在作品中自覺地「顯露寫作者姿態，他的寫作焦慮和他的方法論反思與辯解的過程」(〈朝向〉，頁75)，這相當於「元詩」王國圍牆裡的法律和秩序，可見「元詩」寫作有很強的認知性和申辯性。而「自指」則是「元詩」寫作的方向和目的，即詩的寫作過程本身就是詩意表達的物件，這一過程展現的寫作姿態即是詩歌寫作的目的。

耐人尋味的是，張棗明確把「元詩」稱之為「詩的形而上學」，確實，「元詩」(metapoetry)與「形而上學」(metaphysics)共用一個詞根「meta-」，其含義除了前述的「關於……自身的」之外，還有「在上」、「高於」等義，「metaphysics」即在有形事物之上之意，又取古人所謂「形而上者謂之道」之語而得其譯名。張棗頗有洞見地將「元詩」和「形而上學」結合起來，實際上兩者確實有

¹³ Alex Preminger, Frank J. Warnke, and O. B., Hardison, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, London: Palgrave, 1974, p.756.

一共同點，即都是關於某物自身的，又是超越此物的。在這個意義上，張棗式的「元詩」不僅是「關於詩自身的詩」，也是「形而上之詩」。實際上，張棗用來命名元詩的術語（如「本體追問關係」）本身就是從形而上學借用過來的，¹⁴他甚至像傳統的形而上學那樣給語言假定一個「本源」或者「原初狀態」，比如在〈詩人與母語〉中他就曾構想一種原初語言狀態，在那裡，「詞」與「物」水乳交融，不分彼此：「我直覺地相信就是那被人為歷史阻隔的神話閃電般的命名喚醒了我們的顯現，使我們和那些饋贈給我們的物的最初關係只是簡單而又純粹的詞化關係。換言之，詞即物，即人，即神，即詞本身。這便是存在本身的原本狀態。」¹⁵這種論說方式帶著明顯的海德格爾烙印，後者也曾這樣論說言說與存在、詞與物的原初關係：「表示道說的同一個詞語邏各斯（Λογος），同時也表示存在即在場者之在場的詞語。道說與存在（Sage und Sein），詞與物（Wort und Ding），以一種隱蔽的、幾乎未曾被思考的、並且終究不可思議的方式相互歸屬。一切本質性的道說都是對道說與存在，詞與物的這種隱蔽的相互歸屬關係的回應和傾聽。」¹⁶

海德格爾構成了包括張棗在內的 1980、1990 年代相當一部分詩人之形而上詩學的理論基礎，他的「語言是存在之家」和「語言說（語言通過詩人說話）」的斷語也成為很多當代詩人爭相傳頌的名言，其「語言的本質：本質的語言」所指示的語言本體論顯然讓張棗等國內先鋒詩人受到了很大的啟發。¹⁷顯然，它讓詩人的言說

¹⁴ 本體論（ontology）是形而上學的分支，它追問「什麼是存在？」。

¹⁵ 張棗：〈詩人與母語〉，《今天》，頁 237。

¹⁶ 海德格爾：〈詞語〉，孫周興譯：《在通向語言的途中》（北京：商務印書館，1997 年），頁 203。

¹⁷ 言見海德格爾《在通向語言的途中》中的〈語言的本質〉和〈語言〉兩篇。

顯得不僅僅是詩人自己在說話，而是某種更本質性、更高的力量在通過詩人「說話」，即「語言」，而背後則是「天、地、神、人」的「相互面對」。¹⁸ 在海德格爾那裡，詩歌具有奠定「存在之根基」的創始意義，「詞語破碎處，無物存在」。¹⁹ 在〈詩人與母語〉中，張棗引述了海德格爾筆下的荷爾德林為漢語詩人之使命正名：「他（詩人）必須越過空白，走出零度，尋找母語，尋找那母語中的母語，在那裡『人類詩篇般地棲居大地』。（荷爾德林）。」²⁰ 無論是在柏拉圖還是在海德格爾那裡，形而上學都與神話有著扯不清的曖昧關係。海德格爾對於詩人與語言的論斷甚至在某種意義上可以視作一個美麗的詩歌神話，這些神話不僅啟發了詩人們的論說與創作（尤其元詩寫作），也給予詩人以神性「加持」或者形而上學「加持」的理由。經過這一「加持」，「與語言發生本體追問關係」的「寫者姿態」就不再是純粹的個人表演，而是一個涉及到語言乃至存在的關鍵命題。

張棗通過一種帶有神秘主義和形而上學色彩的語言創造說，轉化為詩歌中的「寫者姿態」（詩人姿態），從而也創造了一種詩歌的「形而上學」，或者詩歌神話。它允諾了語言的神秘力量，暗示了詩人之「內宇宙」的巨大的可能性，也暗示了這一寫作主體重新刷新「假、大、空」之「母語」的能力。²¹ 這實際上是 1980、1990 年代相當多的先鋒詩人所共用的理念。在張棗和臧棣那裡，對於詩歌書寫本身的迷戀也成為一種「理直氣壯」的詩歌路徑，他們都

¹⁸ 海德格爾：《在通向語言的途中》，頁 182。

¹⁹ 海德格爾：〈語言的本質〉，《在通向語言的途中》，頁 127-183。

²⁰ 張棗：〈詩人與母語〉，《今天》，頁 239。

²¹ 張棗：〈詩人與母語〉，《今天》，頁 239。

提到海子這位當代詩歌史中的「寫作狂」範例。臧棣說：「海子也許是第一位樂於相信寫作本身比詩歌偉大的當代中國詩人。許多時候，他更沉醉於用宏偉的寫作構想來代替具體的本文操作。」²² 臧棣的觀察是確切的。實際上，海子那首著名的展露他自身的寫者姿態和自我定位的詩歌〈秋〉就是一首典型的「元詩」，也鮮明地展露了當代詩歌的「形而上學」：

秋天深了，神的家中鷹在集合
 神的故鄉鷹在言語
 秋天深了，王在寫詩
 在這個世界上秋天深了
 該得到的尚未得到
 該喪失的早已喪失²³

海子直言不諱地宣稱「王在寫詩」，這裡，重要的是「寫」這個書寫動作，還有「王」這個詩人身分。海子還暗示詩歌的寫作與「神」的缺場之間的潛在聯繫，「神」雖然沒有直接出現，但是「鷹」已經在傳遞「神」的資訊。這首詩再次令人想到海德格爾的對於「神」的缺席與詩人的使命的著名論述。²⁴ 張棗意識到海子的寫作與海德格爾的「天、地、神、人」這個「四方體」的關聯，後者「使他更加堅信詩歌必須呼喚出一個非暗喻的可以居住的暗喻：一個詩的種族在一個詩的帝國裡，在那裡，『人類如詩，棲居大地』（荷爾德林）」（〈朝向〉，頁 79）。在這個「詩的帝國」裡，

²² 臧棣：〈後朦朧詩：作為一種寫作的詩歌〉，《文藝爭鳴》，頁 52。

²³ 海子：《海子詩全集》（北京：作家出版社，2009 年），頁 431。

²⁴ 海德格爾著，孫周興譯：《荷爾德林詩的闡釋》（北京：商務印書館，2000 年），頁 52-53。

「現實」已經變得不再重要了，唯一重要的是語言（即詩的命名），臧棣也直言：「他（海子）關注的是語言怎樣取代存在，成為唯一的現實」。²⁵ 張棗則稱：「寫作狂作為一種姿態，是迷醉於以詞替物的暗喻寫作的必然結果。中國當代詩歌正理直氣壯地走在這條路上。」（〈朝向〉，頁 79）語言不僅能對抗現實與「物」，甚至能取代現實。這條「理直氣壯」的道路顯然不是張棗所獨有，而是 1980、1990 年代相當多的先鋒詩人心中的「詩學正確」，「元詩」只是對這股潮流的敏銳把握。

這股詩歌寫作的「內卷」和「獨立」運動在中國當代歷史中是如何發生的？雖然在張棗看來，漢語「元詩」寫作可以一直追溯到魯迅的《野草》，但是後者畢竟只體現出一種自我相關性以及「語言反涉和反思」的潛在維度，²⁶ 要說到張棗式「元詩」的特殊條件（「與語言發生本體追問關係」和「以詞替物」），其實還是 1970 年代以來的當代先鋒詩歌運動的一個產物。當代詩人中最早具備較為充分的「元詩」意識並且自覺地追問語言的發生的詩人，倒不是「後朦朧」諸詩人，而是與朦朧詩人同時開始寫作（卻不能認定為「朦朧詩人」）的多多，在他的寫作中，可以看到當代漢詩的「內卷」與「獨立」運動的一些根由。早在多多 1970 年代的作品中，就有不少文字細緻地展現詩人的書寫行為，並且開始觸及語言與現實的關係：「寂寞潛潛地蘇醒／細節也在悄悄進行／詩人抽搐著，產下／甲蟲般無人知曉的感覺／——在照例被傭人破壞的黃昏……」²⁷ 在 1970 年代的語境中，這樣的詩作顯然是相當超前的，「抽搐著，

²⁵ 臧棣：〈後朦朧詩：作為一種寫作的詩歌〉，《文藝爭鳴》，頁 52。

²⁶ 張棗：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》，頁 42-84。

²⁷ 多多：〈黃昏〉，《多多詩選》（廣州：花城出版社，2005 年），頁 15。

產下／甲蟲般無人知曉的感覺」既暗示著詩人不被他人理解，也隱隱地走向一種後來被張棗稱為「自我的陌生化」的詩意生成的路徑，它以一種卡夫卡式「變形記」的方式來隱喻詩歌的生成過程，與「假大空」的語言環境構成了潛在的對抗。而在〈手藝——和瑪琳娜·茨維塔耶娃〉（1973）中，通過與茨維塔耶娃的跨時空對話，多多反覆確證「寫」這個動作的反諷意味：

我寫青春淪落的詩
（寫不貞的詩）
寫在窄長的房間中
被詩人姦污
被咖啡館辭退街頭的詩
我那冷漠的
再無怨恨的詩
（本身就是一個故事）
我那沒有人讀的詩
正如一個故事的歷史
我那失去驕傲
失去愛情的
（我那貴族的詩）
她，終會被農民娶走
她，就是我荒廢的時日……²⁸

這已然是當代詩歌史中最動人的一個片段之一。通過與冷酷的外部現實的對比，詩人不僅表露了詩歌之不被他人與社會理解的事實，也讓「寫」這個書寫動作進行了反方向的高旋。一方面是「辭

²⁸ 多多：《多多詩選》，頁 25。

退街頭」、「沒有人讀」，另一方面是「貴族的詩」，詩歌寫作的「內宇宙」已經悄然成形，它在被街頭「辭退」的同時也在「辭退」街頭，表面上，她（詩歌）「終會被農民娶走」，實際上，「她」已經固執地走向不嫁之路，拒「農民」於千里之外。多多確切地將此詩命名為「手藝」，強調的不僅僅是詩歌本身的技藝性層面，其實也包含著對詩歌之事業的「敝帚自珍」：它在指向茨維塔耶娃這位悲劇性女詩人的事業的同時也指向了多多自身的寫作。從歷史關聯性來看，這首元詩意味深長地象徵了當代先鋒詩歌的寫者「處境」：即詩人無法與現實取得「和解」，只能孤獨地展開對抗。²⁹ 正如張棗所認識到的那樣，早期朦朧詩的寫者姿態是一種「邊緣人姿態」：「既是英勇的叛者，又是『不是任何人的同代人』（曼捷思塔姆語）」（〈朝向〉，頁 79）；這種詩歌路徑，我們可以稱之為「對抗詩學」。1970 年代末 1980 年代初流行的那些朦朧詩名句，大都在暗示這種對抗：「告訴你吧，世界，／我——不——相——信！」³⁰；「黑夜給了我黑色的眼睛／我卻用它尋找光明」³¹，等等。

可以看到，當代漢詩的「元詩」書寫從一開始並不是以一副「與世無爭」的「純文學」面目出現的，而是帶著強烈的與歷史語境和

²⁹ 審稿人指出：「比如將多多的〈手藝〉看作「元詩」，其實並不適合，因為那首詩的重點不在於詩歌寫作的問題，而在於詩人的命運。」確如審稿人所言，本詩的主題是「詩人的命運」。不過，這首詩也明確地宣示「我寫……的詩」，這既是詩人自述，也是「寫者姿態」，就張棗的定義而言當然可以視作「元詩」。換言之，「元詩」式解讀並不排斥其他角度的解讀，它只是突出了詩歌中的自我指涉的成分。

³⁰ 北島：〈回答〉，《履歷》（北京：三聯書店，2015 年），頁 12-13。

³¹ 顧城：〈一代人〉，《顧城詩全集·上卷》（南京：江蘇文藝出版社，2014 年），頁 283。

體系性文化對抗、爭辯的意識，這種意識恰好構成了其詩意生成的路徑。然而以反抗為起點的當代先鋒詩歌是如何走向越來越「內卷」的純詩之路呢？這是一個根本性的、宏大的文學史命題，不是三言兩語能辯說清楚。不過，從張棗對「元詩」方案的辯護之中可以窺見一些線索。在反思 1950、1960 年代的詩歌寫作為何「失敗」時，張棗的回答是：「主動放棄命名的權力，意味著與現實的認同：當社會歷史現實在那一特定階段出現了符合知識分子道德良心的主觀願望的變化時，作為寫者的知識分子便誤認為現實超越了暗喻，從此，從邊緣地位出發的追問和寫作的虛構超渡力量再無必要，理應棄之。」（〈朝向〉，頁 75）因此，前三十年詩歌寫作的「失敗」是「不願將語言當作惟一終極現實的寫者姿態在某一特定境況中的失敗」（〈朝向〉，頁 75）。在張棗看來，1950、1960 年代詩歌寫作的命門在於沒有「將語言當作唯一終極現實」和「主動放棄命名的權力」。讀者自然會反駁：難道保持一種純詩式的寫作姿態，就可以在那個特殊年代堅持寫作並寫出好作品嗎？不過，這裡要討論的是張棗解決這個困局的路徑是什麼。顯然，來自「現實」的無孔不入的控制力量依然是包括張棗在內的先鋒詩人揮之不去的「童年陰影」，而張棗的解決方式接近於佛洛伊德在論及「童年陰影」時提到的「替代物」心理，即尋找一個「他物」，來擺脫此一不願言及的可怕之物，這個「他物」，就是「將語言當作唯一終極現實」的命名方式。這個源自純詩的詩學方案是詩人眼裡擺脫或超越冷酷現實的有效路徑，也是讓漢語詩歌獲得「現代性」的捷徑。雖然，它依然可以視作是過去的「反抗詩學」的延伸，只是反抗方式不再是直接抗辯，而是「用腳投票」，另辟一獨立王國。這種理路可以用史蒂文斯的話來概括：「現實是陳腐的，我們通過暗喻逃離它。」

只有在暗喻的王國，我們才變成詩人」。³²

從這條理路出發，張棗意識到 1980 年代中期以後，朦朧詩和後朦朧詩寫作實際上已經走向同一，尤其是在「寫者姿態」上的同一：「今天，朦朧詩與後朦朧詩寫作的同源和交匯越來越明朗化，它們其實是同一時代精神下，由稟賦不同、成敗未蔔的個人所體現的同一種寫作，是同一寫者姿態對我們後現代偽生活的斷然抗拒，抗拒它群體匿名的詞消費者對交流的漠視，抗拒它的國家暴力與公眾物質利益合謀對精英覺悟的消解……」（〈朝向〉，頁 80）換言之，整個先鋒詩歌（包括朦朧詩和後朦朧詩）都轉向了對外部世界和現存價值體系的「斷然抗拒」，它轉向詩歌本身這塊「自留地」，心無旁騖地經營寫作本身之「形而上學」，這種「寫者姿態」本身就是一個反抗的隱喻：它在現實與現存體系之外另立一個詩歌之「神」。

當代先鋒詩歌的這場「獨立運動」和自我神化現象，奚密曾經恰切地稱為「詩歌崇拜」，她指出：「『詩歌崇拜』表現了先鋒詩人對現存價值體系的反思和挑戰，以及對另類價值體系的建構。」其最深刻和正面的意義在於「它再一次展示了藝術家和作家對自我認同的探索，對創作自由和藝術獨立的捍衛」。³³然而，奚密也敏銳地意識到「詩歌崇拜」的局限與「自我設限」，甚至還體現出某些與正統意識形態「同謀」的潛在面：「詩歌的神聖化和詩人的英雄化揭示了一種絕對主義、烏托邦式的心態，而此心態至少隱含了

³² 史蒂文斯：〈徐緩篇〉，收入張棗譯，顏煉軍編：《張棗譯詩》（北京：人民文學出版社，2015 年），頁 188。

³³ 奚密：《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》（廣州：廣東人民出版社，2000 年），頁 235。

詩歌理論和實踐上的某種排他傾向。譬如，疏離和危機感是詩歌創造背後必然的推動力嗎……不管『詩歌崇拜』多麼強烈地反抗現存體制，它是否在無意間只是替換了崇拜的物件，而仍在原來的思維和寫作模式裡運作呢？」³⁴ 這些質疑再再指向了先鋒詩歌寫作的命門。確實，先鋒詩歌在「反抗」的同時是否又被所反抗的物件所同化和「同構」了呢？美國詩人弗羅斯特有一句詩叫「最好的步出方式永遠是穿過」，³⁵ 但對於很多當代詩人而言，其步出方式卻是「繞開」。反諷的是，即便想「繞開」，最終還是「繞不開」，甚至反而被同構。

回到張棗的「元詩」論說。雖說張棗的作品與論說相對當代諸多「詩歌崇拜」而言，更為溫和，更有學理性，而較少狂熱與宗教色彩。不過奚密所言「詩歌崇拜」包含的「濃厚的浪漫主義和神秘主義」色彩還是或隱或顯地在其中浮現。就張棗的情況而言，我們更傾向於把這裡的「浪漫主義」替換為一種寫作上的「自我中心主義」。我們感興趣的焦點不在於文化與思想史上的評定，或者詩學路線上的爭執，而是想深入到「元詩」文本的內部中去，去思考一種極端地傾向於書寫動作本身和詩學上的自我表達的寫作究竟能帶來什麼，又是如何「自我設限」的（如果有的話）？雖然時代的「規定」自然會在每一個詩人身上以各種形式體現出來，但是傑出的詩人往往既落入這些「規定」，又超越於它們。張棗是否如此呢？

³⁴ 奚密：《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》，頁 241。

³⁵ Robert Frost, "A Servant to Servants", in *The Poetry of Robert Frost*, New York: Henry Holt and Company, 1979, p.64.

三、「寫者姿態」與臨水的納蕤思

這裡想開宗明義地提出，「元詩」寫作就其定義而言，就很難擺脫一種如希臘神話中的納蕤思（Narcissus）般「臨水自鑒」狀態。進一步說，「元詩」詩學其實是一種小心翼翼包裹起來的「自我中心」的詩學——如果不把「自我中心」視作一個純粹的貶義詞的話。這裡的「自我中心」與其說是人格與作者經驗意義上的，不如說首先是寫作倫理上的，或者語言生成意義上的，用張棗博士論文中的一個詞來說，可以稱為「語言的自我中心主義」。³⁶

前面提到，「元詩」寫作強調三種「自」性，即：自律、自覺、自指，這種寫作指向的是「自」，即詩歌自身與詩人之自我。³⁷而「對自我陌生化的執迷」，被張棗稱為「中國當代文學最重要的主題」。³⁸張棗所謂「與語言發生本體追問關係」，若只出現與詩人的論說文字中，便只是一般意義上的詩人批評的一部分，不足以成為一種新的寫作，只有當它直接出現於詩歌中並展現為「寫者姿態」，才是張棗所謂「西方現代意義上的寫者」（〈朝向〉，頁75）。張棗注意到，後朦朧詩開始於一場關於如何寫詩以及以什麼姿態寫詩的爭論，「它對語言自律、純粹文學性和塑造新的寫者姿態的追求達到了前所未有的迷狂地步，正是這一點構成了眾多作者的詩學共同性。」（〈朝向〉，頁78）確實，韓東〈大雁塔〉對楊煉〈大雁塔〉的反諷式重寫與對話，不正是有意進行的一場寫作姿態的辯爭嗎？

³⁶ 張棗：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》，頁 81。

³⁷ 張棗或許覺得「詩人自我」這個說法太接近浪漫主義了，他另用了一個詞來代替它：「寫者姿態」。

³⁸ 張棗：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》，頁 264。

甚至 1990 年代末期進行的所謂「知識分子寫作」與「民間寫作」的辯爭，很大意義上也是一場以什麼「姿態」寫詩的爭論。1980 年代中期之後，詩歌寫作的「姿態」和「立場」變得越發重要，詩歌的寫作從「如何寫詩」變成「如何『表演』寫詩」。

從絕對的意義來說，任何寫作都會涉及到作者的「寫者姿態」——或多或少，或顯露或隱含——因此都有被解讀為一首「元詩」的可能性，張棗的博士論文也展示了這種廣義的「元詩批評」的具體操作方式。但是，在 1980 年代中期以來的很多先鋒詩歌文本之中，「寫者姿態」變成一個表現的焦點，它從幕後站到了台前，在舞臺的中心放聲歌唱。「詩到語言為止」（韓東）或者「將語言當作惟一終極現實」（張棗）看起來像是在強調語言之終極地位，最後落實到寫作中卻總是變成了突出詩人之「抒情我」的有力途徑，以「語言」為「中心」的寫作幾乎總是難逃以「自我」為中心，這裡的問題值得深思。

實際上，在張棗那些最為典型的「元詩」文本中，這個問題就比較尖銳了。張棗說「元詩」是展露詩人的「寫作焦慮和他的方法論反思與辯解的過程」的詩歌（〈朝向〉，頁 75），這正適用於形容他在海外的兩組代表作，即〈卡夫卡致菲麗絲〉和〈跟茨維塔耶娃的對話〉。在這兩組詩中，我們不僅看到了「寫作焦慮」的集中爆發和幾乎是自相矛盾的方法論辯解，也看到，對「語言本體」的「追問」最終也會與自我的困境深刻地相關。〈卡夫卡致菲麗絲〉這組詩頗有創造性地以情欲敘事抒寫元詩省思，這裡的「我」（卡夫卡）的戀人「菲麗絲」在詩歌中實際扮演了「繆斯」的角色，她被稱為「鳥」，與靈魂相關，卻難以把握，轉瞬即逝：

致命的仍是突圍。那最高的是

鳥。在下面就意味著仰起頭顱。
哦，鳥！我們剛剛呼出你的名字，
你早成了別的，歌曲融滿道路。

像孩子嘴中的糖塊化成未來
的某一天。哦，怎樣的一天，出了
多少事。我看見一輛列車駛來
載著你的形象。菲麗絲，我的鳥

我永遠接不到你，鮮花已枯焦
因為我們迎接的永遠是虛幻——³⁹

「菲麗絲」的無法把握、無法命名也無法得到也是詩人本身的寫作焦慮和對於寫作之難的認識的流露。這裡的「菲麗絲」實際上是一個不在場的傾聽者（如同「繆斯」一樣），與其說她是一個實際存在的「他人」，不如說是自我的另一個化身，與菲麗絲的「對話」其實也是與自我的對話。詩中的「菲麗絲」對於「我」而言，就像納蕤思對於自己水中的倒影，只能遠觀而不可觸碰，無法真正擁有它，就像紀德說的那樣悖論而反諷：「一個佔有它的動作會把它攪破」。⁴⁰ 因此，詩人越是「追問語言之發生」，就越是陷入自我幽閉式的焦慮中：「文字醒來，拎著裙裾，朝向彼此，／／並在

³⁹ 張棗：〈卡夫卡至菲麗絲〉，《張棗的詩》（北京：人民文學出版社，2017年），頁173。文中所引張棗詩作皆出自此書，為行文簡潔之便，後續引文將以（《張棗的詩》，頁數）之形式直接註明。

⁴⁰ 紀德著，卞之琳譯：〈納蕤思解說〉，《文季月刊》，第1卷第1期（1936年6月），頁306。吳曉東對中國現代派詩歌中的「納蕤思」與「詩的自傳」母題做了深入的探討，參吳曉東：《臨水的納蕤思：中國現代派詩歌的藝術母題》（北京：北京大學出版社，2015年），頁1-39。

地板上憂心忡忡地起舞。／真不知它們是上帝的兒女，或／從屬於魔鬼的勢力。我真想哭。／有什麼突然摔碎，它們便隱去／／隱回事物裡，現在只留在陰影／對峙著那些仍然朗響的沉寂。」（《張棗的詩》，頁 175）文字自相矛盾，彷彿獨立於「我」而存在，無法控制也無法把握，這種體驗也在多多那裡有過激烈的表露：「它們是自主的／互相爬到一起／對抗自身的意義／讀它們它們就廝殺／每天早晨我生這些東西的氣」⁴¹對於文字本身的不可控以及「自主性」的認識，是 1980、1990 年代先鋒詩歌的「語言轉向」的一個有意義的收穫，不過，也讓寫作經常走入一種自我懷疑、自我否定的「內迴圈」之中，只能在半信半疑中「沉吟著奇妙的自己」（〈卡夫卡致菲麗絲〉）。事物無法把握，於是以詞替物，可是詞語本身也無法把控，何去何從？張棗的對策看起來像權宜之計，卻也顯出詩人之無奈與誠實：

小雨點硬著頭皮將事物敲響：

我們的突圍便是無盡的轉化。（《張棗的詩》，頁 713）

以小雨點的柔弱之身軀去「敲響」事物，甚於以卵擊石，似乎它的破碎（死亡）本身才足以完成這種「轉化」。硬著頭皮「轉化」？這可以說是一個不是答案的答案，或者說，「硬著頭皮」勉力給出的答案。這裡，張棗展現出作為詩人的可貴的真誠，他知曉什麼是有限的，什麼是勉力為之的，什麼是不可達到的。本體論式追問語言之發生，只能以疑問回答疑問：

人長久地注視它。那麼，它
是什麼？它是神，那麼，神
是否就是它？若它就是神，

⁴¹ 多多：〈字〉，《多多詩選》，頁 132。

那麼神便遠遠還不是它；

像光明稀釋於光的本身，
那個它，以神的身分顯現，
已經太薄弱，太苦，太局限。

它是神：怎樣的一個過程！（《張棗的詩》，頁 178）

這裡對於「神」的端詳，彷彿卡夫卡小說中「K」遠觀城堡，疑惑而又畏懼。最後，詩人對於「神」這個無法把握的神秘起源的態度也和卡夫卡小說的「K」一樣：「從翠密的葉間望見古堡，／我們這些必死的，矛盾的／測量員，最好是遠遠逃掉。」（《張棗的詩》，頁 178）於是，這組詩結束於這個富有詩意的深刻的悖謬：「與語言發生本體追問關係」卻以「最好是遠遠逃掉」結束。⁴² 可以覺察到，在海外寫作的張棗深深地陷入了一種命名的焦慮之中，而對此的展露本身就是他寫作的核心。這彷彿是一隻狗迴旋著追自己尾巴的悖論：一方面是命名之難，另一方面是對此「難」的命名，甚至還進一步展示這個命名也是「難」的，於是相互迴圈，不斷「轉化」。它既是一首「元詩」，又是一首展露「元詩」困境的詩，是寫者觸及自身的邊界後的那種困境。這種不斷「內卷」反復迴圈的

⁴² 審稿人指出：「以上的說法當然可以成立，但相異的看法也同樣可以成立——否則你也只能把卡夫卡的《城堡》看作是一部「元小說」？張棗對古堡的無奈和逃避，完全也可以理解為他在歐洲時對生活目標的態度，這個「逃掉」，為何不能理解為是他對生活狀態的撇離（他的海歸也可以作證）？」審稿人的意見當然可以成立，但是與本文的觀點並不「相異」，因為書寫自身生活與表達關於詩的省思並不矛盾（至少在張棗那裡是如此），張棗詩學的核心之一就是將生活事件「轉化」為詩學事件，這也是為何他將「流亡」視作一個詩學行動，那麼，他的「撇離」同樣可以視作一個詩學行為。

語言運動實際上也是張棗幽居異域的生活狀態的一個結果。在他另一首組詩〈跟茨維塔耶娃的對話〉中，張棗表露了一個詩人脫離祖國，而且與母語隔絕後的孤冷與焦慮：

我們的睫毛，為何在異鄉跳躍？
恍惚，潰散，難以投入形象。
母語之舟撇棄在汪洋的邊界，
登岸，我徒步在我之外，信箱
打開如特洛伊木馬，空白之詞
蜂擁，給清晨蒙上蕭殺的寒霜；
陌生，在煤氣灶台舞動蛇腰子，
……（《張棗的詩》，頁 220）

這裡對於異域生活的書寫令人想起了布羅茨基關於「流亡」狀態的著名比喻：詩人流亡異域，就像用來做實驗的狗一樣被火箭發射到外太空，圍繞著他的只有密封艙，也就是他的語言。⁴³張棗的感受甚至更為孤冷：連母語也被「撇棄」，「信箱」裡打開的信件裡的母語彷彿一些無意義的「空白之詞」，陌生而難以索解。當詩人流亡海外，最可怕的在於喪失了與母語的親密感，如魚脫離了水，只能在泥坑中苟延殘喘。「慌惑，潰散，難以投入形象。」其實也可以說是他相當一部分海外作品的真實狀況。這時我們便會明白，他在〈朝向語言風景的危險旅行〉末尾所呼喚的「整體漢語全部語義環境的洗禮」和「豐盈的漢語性」正是他對當時匱乏的東西的迫切渴求。由於語義環境的稀薄（如外太空的空氣），詞語的發生與命名因缺乏對話而進入自我封閉和「內卷」。詩人朱朱在悼念張棗

⁴³ 約瑟夫·布羅茨基著，劉文飛譯：《悲傷與理智》（上海：上海譯文出版社，2015年），頁 33。

的詩〈隱形人——悼張棗〉中寫到：

琴弦得不到友誼的調校、家園的回聲，
演奏，就是一個招魂的動作，
焦灼如走出冥府的俄耳甫斯，不能確證
在他背後真愛是否緊緊跟隨？那裡，
自由的救濟金無法兌換每天的面包，
假釋的大門外，兀立 K 和他的成排城堡。⁴⁴

朱朱深知張棗的寫作所包含的困境和內部焦慮，這種焦慮就像失去了聽者的演奏者，寫作變成孤獨的「招魂的動作」。一個脫離母語語義環境和對話者、生活內容稀薄的寫作者因此也難逃「內卷」的宿命。

「絕對暗喻」的寫作與保羅·策蘭相關，但是策蘭本人對於語言本體論的態度卻是耐人耐人尋味的。海德格爾的《在通往語言的途中》說，語言向詩人說話，而不是詩人通過自己的想像來創作詩歌這種自主的創造促成了詩歌的出現。對於這種非人格化的詩學，策蘭持保留態度：「我肯定，在這裡起作用的不再是語言本身，而總是一個從存在的特殊角度說話的『我』，他總是關注大致的輪廓和方向。」⁴⁵ 與海德格爾的論斷相比，策蘭的觀點更多是從創作經驗出發的。這對於當代的「語言神話」（語言本體論）也是一個提醒：不管詩人如何「與語言發生本體追問關係」，他總是從他自身的存在的特殊狀態出來追問的，是一個特定的「我」在把控這種

⁴⁴ 朱朱：《朱朱專輯：野長城》，《新詩》叢刊，第 21 輯（海南：海南出版社，2017 年），頁 76。

⁴⁵ 此處海德格爾與策蘭的爭論和爭論參考詹姆斯·K·林恩著，李春譯：《策蘭與海德格爾：一場懸而未決的對話（1951-1970）》（北京：北京大學出版社，2010 年），頁 92。

追問。因此所謂叩問語言之發生與叩問自我往往是同一個過程。這一點在張棗本身的寫作中也很明顯，在他 1980、1990 年的作品中我們看到的其實是一個孤獨的詩學求索者，神游於古今多位元偉大作家的文本之中，而最能引發他觸動的仍然是那種幽居異域、與母語隔絕的幽閉和絕望感受，他的「對話」更多是他自己生存狀態的投射。這一時期的張棗彷彿處於威爾遜所言的「阿克瑟爾的城堡」，⁴⁶ 很少與周遭世界發生關聯，而更多是沉浸於「美」以及語言之秘密。然而，「我們到處叩問神跡／卻找到偶然的東西」（〈斷章〉，《張棗的詩》，頁 134），於是沉入焦慮與絕望之中難以自拔。

實際上，在 1980、1990 年代的很多先鋒詩人那裡，同樣展現出語言的神秘主義與「自我」之間的這種緊密而曖昧的關聯。比如在駱一禾那裡，「語言中生命的自明性的獲得，就是語言的創造。」而語言之創造依然要通過挖掘詩人之「自我」——當然，「自我」對於駱一禾而言不僅僅是孤立的個人心理「定點」，而是一項與「生命自明中心」緊密相連的「動勢」：「懷有這種自明，胸中油然升起的感情，是不可超越的，因為這愛與恨都磅礴於我們這些打開了魔瓶的人。」⁴⁷ 在駱一禾和海子那裡，「自我」是一個通往神聖世界的隱秘入口，詩人是這個秘密的掌有者，也是整個文化的「創造者」，這是浪漫主義詩學的一貫理念。然而，若從其詩歌文本來看，它們大都集中於自我的表達。⁴⁸ 相對海子、駱一禾而言，

⁴⁶ 艾德蒙·威爾遜著，黃念欣譯：《阿克瑟爾的城堡：1870 年至 1930 年的想像文學研究》（南京：江蘇教育出版社，2006 年）。

⁴⁷ 駱一禾：〈美神〉，收入張珠編：《駱一禾詩全編》（上海：上海三聯書店，1997 年），頁 844-845。

⁴⁸ 關於駱一禾、海子的「新浪漫主義」詩學的討論，詳見拙文：〈「新浪漫主義」的短暫重現——簡談駱一禾、海子的浪漫主義詩學與文學史觀〉，

張棗的詩學沒有那麼強調「主體性」與「詩人自我」，比較注意區分文本中的「抒情我」和作者個人的「經驗我」，其「自我中心」更多反映在語言的生成與寫作的倫理上。但是有一點他和浪漫主義是一致的，即不承認事物的「客觀性」。張棗認為，沒有文本之外的「現實」，「現實是在文字的追問下慢慢形成和構造的」，而在詩意的世界中，這「有待於我們的天才」。⁴⁹張棗這幾行「元詩」可以說是這種寫作倫理的恰切表達：

最純粹的夢是想像——

五個元素，五匹烈馬

它緊握鬆弛的現象

將萬物概括成醇酒

瞧，圖案！你醉在其中

好像融進黃昏，好比

是你自己，回到家中

——〈斷章〉（12）（《張棗的詩》，頁135）

通過想像，詩人「緊握」現象，萬物被「概括成醇酒」而痛飲之，詩人陶醉於命名的自由與自足之中，在自造的世界中自得其樂，就像臨水的納蕤思沉迷於水中的倒影一般。一方面，這確實是令人迷醉的詩意生成方式，另一方面又令人心生疑竇：這種詩意的「概括」難道不會過於簡單了、過於「概括化」嗎？

就像昆德拉的《不能承受的生命之輕》中所言，「橙黃色的落

《中國現代文學論叢》，2021年第1期（2021年2月），頁1-5。

⁴⁹ 張棗：〈「甜」〉，《張棗隨筆集》（上海：東方出版中心，2018年），頁264。

日餘暉給一切都帶上一絲懷舊的溫情，哪怕是斷頭臺」。⁵⁰ 如果萬物皆可以直接「概括」成詩意的物件，那麼這種概括除了「美」之外就空洞無物了，歸根結底，它還是「自我中心」的表達。姜濤也在張棗的詩學中嗅到一種「根植於內面的『我執』」，他在這種詩學中觀察到一種「現代主體的經典構造」：「一邊是真純、無辜又獨創之自我，另一邊是『濫情套語』的世界，需要克服或轉化的糟糕世界，兩相對峙，反覆迴圈」。⁵¹ 這種「自我」與「現實」的簡單二元對立在寫作上的困難在於「怎樣立足本地的繁瑣政治，建立一種與他人、社會聯動之關係」。⁵² 我贊同姜濤對張棗詩學之缺陷的敏銳體察，不過也不否認「自我的陌生化」本身也是一種深刻和有效的寫作，即便我們不認同其詩學路線。顯然，如何與「他人」和社會聯動，或者進一步地「成為他人」，依然是擺在當代詩歌面前的一道難題，也是一個機遇。

四、走出語言自造的神話

不過，張棗的寫作也並非鐵板一塊的自我隔絕的孤絕求索，而是包含著多方面的可能性，也不乏自相矛盾的因素。早在 1990 年他的「元詩」理論尚未正式提出之前，他就有這樣的自我省思：「是呀，寶貝，詩歌並非——／來自哪個幽閉，而是／誕生於某種關係中」（〈斷章〉，《張棗的詩》，頁 139）。這裡的「幽閉」顯然也指涉他本人的寫作與生活狀態，這是對於自身的困境和局限清

⁵⁰ 米蘭·昆德拉著，許鈞譯：《不能承受的生命之輕》（上海：上海譯文出版社，2011 年），頁 4。

⁵¹ 姜濤：《在催眠的世界中不斷醒來》，頁 282。

⁵² 姜濤：《在催眠的世界中不斷醒來》，頁 289。

醒的認知。如果細讀〈朝向語言風景的危險旅行〉，不難發現它一開始就是一個充滿矛盾的詩學方案，它在提出一個詩學路線的同時也直言它的局限，這種認識同樣也表現在他同時期的寫作之中，這些「不和諧」因素逐漸發酵，慢慢推動張棗在後期寫作中「打破風格」。

在〈朝向語言風景的危險旅行〉一文最後，張棗坦言「元詩」詩學的問題：「中國當代先鋒詩歌對元詩結構的全面沉浸，不但使其參入了詩歌寫作的環球後現代性，也使其加入了它一切的危機，說到底，就是用封閉的能指方式來命名所造成的生活與藝術脫節的危機。」（〈朝向〉，頁 80）換言之，這種寫作很難避免語言的運作進入一種自我迴圈，進而與生活脫節。張棗還意識到，「元詩」寫作讓漢語詩歌加入到的僅僅是「遲到的現代性」，卻有「缺乏豐盈的漢語性」的危險。「漢語性」（「母語」）對於張棗而言並不僅是一個純粹的語言類別問題，而且包含著它背後的語義環境和生活內容，顯然這又是張棗在海外期間所匱乏的東西：「同時，如果它（詩歌）尋求把握漢語性，它就必然接受洋溢著這一特性的整體漢語全部語義環境的洗禮，自然也就得濡染漢語詩歌核心詩學理想所敦促的寫者姿態，即：詞不是物，詩歌必須改變自己和生活。這也是對放棄自律和絕對暗喻的敦促，使詩的能指回到一個公約的系統中，從而斷送夢寐以求的可辨認的現代性。」（〈朝向〉，頁 80）在張棗這裡，「漢語性」與「現代性」（元詩）構成矛盾的兩極，對於這兩者之間的矛盾和張力的把握，正是張棗的危機意識的體現，也是他將題目取名「危險旅行」的原因：它既是一場機遇，也是一個危險和陷阱。

關於「元詩」以及與此相關的「絕對暗喻」、「純詩」觀念，

張棗甚至在更早的論述中即有保留意見，在 1991 年給保羅·策蘭寫的引介語裡，張棗說：「只不過，純詩也好，絕對的暗喻也好，可能永遠只是一個偉大的謠言，一場不妨一試的誤入歧途。」⁵³ 張棗的態度是耐人尋味的，一方面是「不妨一試」，另一方面是「誤入歧途」：他既處於潮流之中，又在潮流之外反思這個潮流。圍繞著「詞是／不是物」這一命題，張棗在 1990 年代張開過激烈的自我爭辯。一方面，他多次強調「詞即物」，另一方面，在 1994 年發表的詩〈跟茨維塔耶娃的對話〉中，又赫然有這樣的斷語：「詞，不是物，這點必須搞清楚，／因為首先得生活有趣的生活」（《張棗的詩》，頁 224）。張棗為何急於「搞清楚」這麼一個與自己的詩學明顯背離的想法呢？如果「詞即物」，那麼，這意味著「命名的權力」和書寫的自由，但若說「詞不是物」，則等於承認生活與藝術之間的那條裂縫，並把「命名的權力」至少部分地讓渡給「生活」。就像詩人沃爾科特那句著名的斷語一樣：「要改變你的語言，你必須改變你的生活。」⁵⁴ 在〈跟茨維塔耶娃的對話〉中，張棗實際上既在實踐「元詩」詩學，也在展示它的困境。他在茨維塔耶娃這位詩人的生活與寫作中看到的更多是人被現實逼得退無可退、逃無可逃的那種幽閉與絕望，這顯然是從張棗自身生活中投射出的：

人周圍的事物，人並不能解釋；
 為何可見的刀片會奪走魂靈？
 兩者有何關係？繩索，鵝卵石，

⁵³ 張棗譯：〈保爾·澤蘭詩八首〉，《今天》，第 2 期（1991 年 5 月），頁 50。

⁵⁴ 德瑞克·沃爾科特著，傅浩譯：〈遺囑附言〉，《德瑞克·沃爾科特詩選》（石家莊：河北教育出版社，2004 年），頁 91。

自己，每件小東西，皆能索命，
人造的世界，是個純粹的敵人，
……（《張棗的詩》，頁 224）

這裡的「對話」與多多那首〈手藝〉恰好構成意味深長的對稱與反差。如果說多多那首詩在把外部世界對詩歌的動作命名為「辭退」的同時也斷然「辭退」了外部世界的話，那麼這首詩則是在幽閉的人造世界感到了恐怖和「死」本身，自我在自我的圍牆中無路可逃，「我」真正怕的是：「無根的電梯，誰上下玩弄著按鈕？／我最怕自己是自己唯一的出口。」（〈跟茨維塔耶娃的對話〉，《張棗的詩》，頁 225）當代「元詩」寫作從政治籠罩一切的時代的「廣場恐怖症」到 1990 年代迅速轉變為「幽閉恐怖症」。「流亡」，就張棗的理解而言是要「從根本上推動抒情詩的發展」，其方式是「對自我陌生化的執迷」。⁵⁵但在這條自我陌生化的路的盡頭，並沒有什麼美妙仙境，而是沒有「出口」的「自己」，以致不得不掉過頭來重新「搞清楚」這個問題：「首先得生活有趣的生活」。

問題在於，身居異域的張棗如何找回母語的「語義環境」並與「他人」建立語言上的「關係」呢？在他 1990 年代至新世紀初的作品中，有一系列寫自己親人的作品可以為這個問題找到部分答案，包括〈祖母〉、〈祖父〉、〈父親〉、〈雲〉（寫給兒子）等。與親人相關的內容是既有的「事實」，能供詞語「發明」的空間並不大。但是正是在這些作品中，張棗重構了「母語」的親切氛圍，並在寫作中獲得了一種可以稱之為「語言的確定性」的東西，與他同時期的那種自我懷疑的、鬆弛的寫作明顯區別開來。比如〈祖母〉（第一章）：

⁵⁵ 張棗：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》，頁 263-264。

她的清晨，我在西邊正慙著午夜。
她起床，疊好被子，去堤岸練仙鶴拳。
迷霧的翅膀激蕩，河像一根傲骨
於冰封中收斂起一切不可見的儀典。
「空」，她沖天一喚，「而不止是
肉身，貫滿了這些姿勢」；她驀地收功，
原型般凝定於一點，一個被發明的中心。
(《張棗的詩》，頁 241)

這裡，張棗不再執著於追問語言本體和自我的表達，而是沉浸於物件（祖母）的表現之中，他從祖母練拳這生活細節獲得了語言的興奮，在這首詩裡，正如傳統的道家思想所表達的那樣，自然景觀與身體動作有了微妙的共振與相互的「命名」：「激蕩」、「收斂」兩個動詞恰如其分地暗示了身體與自然的這種「共鳴」，詞語與意象的安排既精確，又出人意表，張棗從這幅既有傳統的影子又有生活氣息的景象中感到莫名地振奮，它似乎讓「我」發現了事物之間的新聯繫，在第二章中，詩人開始思索事物之間的「共鳴」，並追索這一切之中的「冥冥浩渺者」：

給那一切不可見的，注射一支共鳴劑，
以便地球上的窗戶一齊敞開。

以便我端坐不倦，眼睛湊近
顯微鏡，逼視一個細胞裡的眾說紛紜
和它的螺旋體，那裡面，誰正在頭戴礦燈，
一層層挖向莫名的盡頭。星星，
太空的胎兒，彙聚在耳鳴中，以便

物，膨脹，排他，又被眼睛切分成
原子，誇克和無窮盡？

以便這一幕本身

也演變成一個細胞，地球似的細胞，
搏動在那冥冥浩渺者的顯微鏡下：一個
母性的，濕膩的，被分泌的「○」；
……（《張棗的詩》，頁 241-242）

「我」發現自然與身體、個體與世界、微觀與宏觀之間的「共鳴」和相互轉化。不過，與祖母練拳那一幕相比，此處「我」用顯微鏡逼視細胞的書寫方式顯得有點焦慮和說教化，語言上的「製造」成分較為明顯。余暘在其中覺察到「強烈的文化政治的含義」，即傳統與現代（西方）的衝突：「『傳統——祖母』，形象飽滿、意蘊確定，顯得從容篤定，無比自信。相比之下，對應西方文化的『我』的形象就顯得困惑重重，舉步維艱，其狼狽不堪的樣子完全可以對應於陷入困境的西方現代國家的形象。」⁵⁶ 確實，第二章中的陳述顯得困惑重重，但是這是否能夠引申到文化政治的衝突是大可商榷的：評論者似乎忽視了開首兩行的點題之語，即注射「共鳴劑」，而第一章的景象其實正是人與物、身體與景象的「共鳴」。到第二章中，當張棗脫離實景進入玄思與「幻境」中想要尋找這種「共鳴」時，卻發覺自身之焦慮與荒誕。與其說這裡展現出的是「文化政治」的衝突，不如說是不同的寫作路徑與語言發生方式的區別：是去觀看具體對象還是去浮想聯翩向內挖掘？在全詩第三章，張棗似乎發現了完滿的對稱：「忍著嬉笑的小偷翻窗而入，／去偷她的

⁵⁶ 余暘：〈重釋偉大傳統的可能與危險〉，《新詩評論》，2011年第1輯（2011年6月），頁93。

桃木匣子；他闖禍，以便與我們／對稱成三個點，協調在某個突破之中。／圓。」（《張棗的詩》，頁 242）這裡的「小偷」的出現令人忍俊不禁，這個一般令人不悅的景象居然陡然也具有了「詩意」，而且帶有幾分「語言的享樂」的意味。⁵⁷ 當抽象的玄思回到具體的生活事件，張棗找到了一種審美主義的巧妙和諧，發現了他一直渴求的「有趣的生活」。

這些語言細節提醒我們，當張棗不那麼執著於詩學觀念的直接表達和自我的挖掘，而是投入到「現象」本身的觀照時，他的語言反而變得更有韌性、精確性和表現力，他的措辭和構思也變得更有同情心和理解力，這一點在他的後期名作〈父親〉之中也很明顯。然而，進入「關係」，與他人和社會「互動」並不是一個簡單的「寫作姿態」的問題——沒有難度的「姿態」是廉價的——它涉及到寫者之主體意識的調整，也涉及到對現實之「事理」的一步一步的艱難認識，⁵⁸ 並如何在語言與現實之間的裂縫中重新確定語言的策略，這顯然不是一個一蹴而就的過程。雖然，在他的後期作品中，生活內容越來越豐富，卻經常缺乏有效的整合，顯得凌亂而破碎，只能依靠「有趣」和「幻覺的對位法」讓這些現象片段勉力維持聯繫。比如在〈大地之歌〉中，張棗想要回歸祖國「大地」的渴望可

⁵⁷ 李海鵬認為：「『破窗而入』這一動作的身體顯然不是馴順的身體，或者說這個動作是一個『嚴重違紀』的動作。也正因為這樣的語言姿勢，『小偷』的身體才否定了權勢的控制，走向了語言的享樂。」李海鵬：〈意外的身體與語言「當下性」維度——重讀張棗〈祖母〉〉，收入顏煉軍編：《化歐化古的當代漢語詩藝：張棗研究集》（北京：華文出版社，2020年），頁 358。

⁵⁸ 「事理」是借用自張棗〈銷魂〉一個說法：「落實和復原到生命實在的事理」，見張棗：《張棗隨筆集》，頁 6。

謂「心如暮鼓」，詩中融入大量「中國特色」的現實內容，但是後者卻彷彿一塊（或一堆）頑冥不化的石頭，難以被詩歌「手藝」所消化，「現實」與「幻覺的對位法」產生激烈的衝突，仿若馬勒〈第五交響曲〉在演奏過程中不時響起的打麻將的嬉笑聲，詩歌整體上顯得既宏大又凌亂，像是一部半完成狀態的巨集構。顯然，如何讓詩歌回到「大地」是後期張棗的一個難題。

不過，在〈鑽牆者和極端的傾聽之歌〉中，張棗找到了一條出路，至少是一種「出路」的可能。這首詩觸及的是過去張棗熟悉的物件，即「自我的陌生化」，但是寫的卻是「自我」是如何走出「自我」的圍牆的。機緣非常巧合，卻也自有深意——這個「自我」是被裝修工人的鑽機給「鑽」透的。裝修（尤其是其噪音）是當代中國人再熟悉不過的「風景」。詩歌要麼不觸及它，要是觸及的話，它的「在場感」和「當下性」是無可質疑的，只是其中的「有趣」卻需要耐心才能發現。詩的一開頭就迅速進入「狂飆」狀態，鑽牆的噪音鋪天蓋地而來，不可阻擋：「鑽機的狂飆，啟動新世紀的衝鋒姿態，／在牆的另一邊：／嗚，嗷，嗷！／陣痛橫溢桌面，退閃，直到它的細胞／被瓦解，被洞穿，被逼迫聚成窗外／浮雲般的渙散的暗淡。」（《張棗的詩》，頁 275）正如每個人面對這種噪音的第一反應那樣，「我」被它逼得痛不欲生，精神渙散，直至精神分裂，產生幻覺：「他鑽入的那個確實的一點／變成牆的另一面的／猜疑，殘碎，絕望，和／凌亂的腥風。」（《張棗的詩》，頁 275）但是很快，事情正在起變化：「鑽機」居然開始散發奇妙的魅力：「這些筋骨，意志，喧旋的欲望，使每個／方向都逆轉成某個前方。／機油的芬芳彷彿前方有個貝多芬。」（《張棗的詩》，頁 275）語言開始變得興奮，機油的「芬芳」與「貝多芬」產生諧

音與共振，鑽機的前進意志與貝多芬〈第五交響曲〉的「非如此不可！」的強力意志相互應和。張棗態度的轉變或許與他本人的裝修經歷也有關係，他回國後不僅親自參與裝修，還經常住在裝修房裡——令人惋惜的是，他的肺癌或許與此有直接關係——因此他對於裝修之喜悅並不是不能感同身受。甚至，他在鑽頭的旋轉中感受到某種「時代精神」。雖然他與這位「鑽牆者」並未謀面，但他卻由衷生髮出對他的工作甚至他本人的喜愛：

他愛虛隨著工具箱的那只黃鸝鳥，
伶俐而三維的活潑，
顫鳴晚啼，似乎仍有一個真實的外景，
有一角未經剪貼的現實，他愛
鑽頭逼完逆境之逆的那一瞬突然
陷入的虛幻，慌亂的餘力，
踏空的馬蹄，在
牆的另一面，那陰影擺設的峭壁上。（《張棗的詩》，頁
276）

張棗在這首詩中展現出少有的耐心，就像畢肖普在她著名的〈在漁房〉一詩中所展現的那樣，不急不躁，細細觀察，步步推進。若沒有這種「喜愛」，這種耐心是不可能的。語言被「喜愛」所驅動，鑽入細節之深處、根處，緊緊尾隨每一個動作並將其轉化為詩意。對於習慣了「語言的本體論式追問」和「自我的陌生化」的詩人而言，要迎納這種詩意，他的主體意識乃至語言意識必須做相應的調整。在這首詩裡，他也在暗示他的調整：「讓它進來，／帶著它的心臟，／一切異質的悖反的跳蕩。／消化它。愛它。愛你恨的。／一切化合的，／錯的。騰空你的內部，搬遷同時代的／傢俱，

設想這間房／在任何異地而因地制宜。」（《張棗的詩》，頁 276-277）詩中的節奏如濤濤江水，一氣貫注莫之能禦。來自「現實」的力量奏出的交響曲竟也如此宏偉，逼迫主體去「因地制宜」，去「消化」異質性的因素，去「愛」那些「異己」之物事。

在切實的生活事件中去愛身邊的人和事，並從這種「愛」中找到新的語言能量和運作方式，不正是張棗在九十年代一直苦苦尋找的「關係」嗎？也正是因為夾帶著「元詩」意義上的考量，他甚至在鑽牆者的噪音中覺察到了「拯救力量」：「……這麼多鷹鷲和／歷史的閃失：／這就是每克噪音內蘊的真諦。／『是你，既發明喧囂，又騎著喧囂來／救我？……』」（《張棗的詩》，頁 277）「這就是每克噪音內蘊的真諦」一句說得斬釘截鐵，擲地有聲，語詞的表面彷彿散發出金屬光澤。如果不從張棗詩學發展的內部脈絡來看，便很難理解一個日常事件為何對他有如此大的震撼，整首詩卻顯得有點滑稽和「促狹」。這裡的「噪音」是一個帶有元詩意味的隱喻，它來自現實，鑽機所「鑽」固然是實體之牆，卻也是「自我」這堵「牆」，工人在向裡鑽「牆」的同時，詩人也在用語言拼命往外「鑽」，臨水的納蕤思打碎了水中的倒影，彷彿蝴蝶破繭而出。他在這個自我與「現實」（他人）對話的過程中發現了某種「機遇」：

我聽見你在聽。

你關掉你衣裳兜裡的小收音機，

貝多芬的提琴曲嘎然而止，

如梯子被抽走。

我聽見你換鑽頭，

它失手墜地，而空白

激昂地回蕩而四濺！

我聽見你換好了鑽頭，而危機

半含機遇，負面多神奇，我，幾乎是你——（《張棗的詩》，頁 279）

在這種耐心的、充滿「喜愛」的諦聽中，一個封閉的、室內的「主體」衝破了他自設的圍牆，想要擁抱近在咫尺的「他人」，甚至成為他，這裡的「機遇」其實也正是詩歌寫作的機遇：「鑽」出自我的世界，去消化那些「異己」之物，並用詩歌之「愛」去把握事物的「質地」與人間的「事理」，「信賴它」。

可惜的是，由於詩人的早逝，他的寫作並沒有徹底完成這個轉變的過程。這裡或許也有他一以貫之的趣味主義（或說「審美主義」）的因素的影響。因為詩歌中的審美主義，所關心的主要是詩人能否「詩意」地命名這個世界，發掘「有趣的生活」，實現語言上的「享樂」。當詩人僅僅關注生活的「有趣」時，其實還是在無意中「自我設限」了，它的殘酷、陰暗、慘烈、溫暖等面向都無意中被過濾掉了。在搞清楚「首先得生活有趣的生活」之前，或許需要弄清楚：「如何生活？」

五、結語

在〈朝向語言風景的危險旅行〉一文的開首，張棗引用了一句諾瓦利斯的語句點題：「正是語言沉浸於語言自身的那個特質，才不為人所知。／這就是為何語言是一個奇妙而碩果纍纍的秘密。」（〈朝向〉，頁 74）經過包括張棗在內的當代先鋒詩人的深入探索，語言被確證是一個「奇妙而碩果纍纍的秘密」。然而從張棗寫作的內在發展與困境之中又可以發現，語言並不僅僅是一個關於它「自身」的秘密，它涉及到寫作主體自身的經驗和定位、自我與他人的

「關係」、語言和「生活」的聯繫等，因此它也不是一個僅僅通過挖掘詩人的內部世界就可以完全呈現的「秘密」，一旦陷入寫作的「內卷」運動，語言的運作就有空洞乃至枯竭的危險。海德格爾頗有深意地指出：「詩人學會棄絕是要棄絕他從前所抱的關於詞與物的關係的看法。」⁵⁹就此而言，走出語言「自」造的神話就很有必要，但「棄絕」往往是痛苦而艱難的。張棗是當代中國詩歌「語言神話」（或「語言本體論」）的締造者之一，但同時也是它的困境的證實者之一。從他世紀之交的艱難轉型中可以看到，讓語言時刻處於一種與「生活」的張力對話關係中是必要的。雖然，他的後期寫作也並沒有徹底完成進入「關係」的寫作轉型，他的那種「趣味主義」的認知態度也不太許可這種轉型，但是他的可貴之處在於他對於自身寫作的矛盾、有限性的清醒認知。張棗正是在這些矛盾的痛苦糾纏中展現當代詩歌的偉大之處：它潛入詞語內部，它抗拒醜陋的現實，它在自我的世界裡殊死掙扎，毀牆找路，碰得頭破血流。雖然在張棗的詩歌中可以看到進入「生活」和「關係」的迫切的必要性，但是，純粹地去「反映」現實，或者捲入「政治」，不在語言與現實之間永恆存在的張力中找到語言更新的新起點，也不去「生活」的根處尋找其矛盾、困頓之處，詩歌終歸也不能證實其真正為「詩歌」之處，而僅僅是換一種方式的平庸而已。因為，一種傑出的寫作正是在自身的困境與矛盾之中獲得真正的動力，並且預示著新的寫作範式的可能性的。這正是「危險旅行」的應有之義。

⁵⁹ 海德格爾：《在通向語言的途中》，頁 136。

引用書目

一、專書

1. 多多：《多多詩選》，廣州：花城出版社，2005 年。
2. 朱朱：《朱朱專輯：野長城》，《新詩》叢刊，第 21 輯，海南：海南出版社，2017 年。
3. 米蘭·昆德拉著，許鈞譯：《不能承受的生命之輕》，上海：上海譯文出版社，2011 年。
4. 艾德蒙·威爾遜著，黃念欣譯：《阿克瑟爾的城堡：1870 年至 1930 年的想像文學研究》，南京：江蘇教育出版社，2006 年。
5. 吳曉東：《臨水的納蕤思：中國現代派詩歌的藝術母題》，北京：北京大學出版社，2015 年。
6. 姜濤：《從催眠的世界中不斷醒來》，上海：華東師範大學出版社，2020 年。
7. 約瑟夫·布羅茨基著，劉文飛譯：《悲傷與理智》，上海：上海譯文出版社，2015 年。
8. 奚密：《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》，廣州：廣東人民出版社，2000 年。
9. 海子：《海子詩全集》，北京：作家出版社，2009 年。
10. 海德格爾：《在通向語言的途中》，北京：商務印書館，1997 年。
11. 海德格爾著，孫周興譯：《荷爾德林詩的闡釋》，北京：商務印書館，2000 年。
12. 張棗：《張棗的詩》，北京：人民文學出版社，2017 年。
13. 張棗：《張棗隨筆選》，上海：東方出版中心，2018 年。

14. 張棗著，亞思明譯：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》，成都：四川文藝出版社，2020 年。
15. 張棗譯，顏煉軍編：《張棗譯詩》，北京：人民文學出版社，2015 年。
16. 詹姆斯·K·林恩著，李春譯：《策蘭與海德格爾：一場懸而未決的對話（1951-1970）》，北京：北京大學出版社，2010 年。
17. 德瑞克·沃爾科特著，傅浩譯：《德瑞克·沃爾科特詩選》，石家莊：河北教育出版社，2004 年。
18. 駱一禾著，張珉編：《駱一禾詩全編》，上海：上海三聯書店，1997 年。
19. 顏煉軍編：《化歐化古的當代漢語詩藝：張棗研究集》，北京：華文出版社，2020 年。
20. T.S. 艾略特：《艾略特詩學文集》，王恩衷編譯，北京：國際文化出版公司，1989 年。
21. W. 史蒂文斯著，西蒙、水琴譯：《史蒂文斯詩集》，北京：國際文化出版公司，1989 年。
22. Frost, Robert, *The Poetry of Robert Frost*, New York: Henry Holt and Company, 1979.
23. Preminger, Alex, Warnke, Frank J., Hardison, O. B., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, London: Palgrave, 1974.

二、期刊論文

1. 余暘：〈重釋偉大傳統的可能與危險〉，《新詩評論》，2011 年第 1 輯，2011 年 6 月，頁 63-103。
2. 李章斌：〈「新浪漫主義」的短暫重現——簡談駱一禾、海

- 子的浪漫主義詩學與文學史觀》，《中國現代文學論叢》，2021 年第 1 期，2021 年 2 月，頁 1-5。
3. 張棗譯：〈保爾·澤蘭詩八首〉，《今天》，1991 年第 2 期，1991 年 5 月，頁 48-50。
 4. 張棗：〈朝向語言風景的危險旅行——中國當代詩歌的元詩結構和寫作姿態〉，《上海文學》，2001 年第 1 期，2001 年 1 月，頁 74-80。
 5. 張棗：〈詩人與母語〉，《今天》，1992 年第 1 期，1992 年 2 月，頁 236-239。
 6. 臧棣：〈後朦朧詩：作為一種寫作的詩歌〉，《文藝爭鳴》，1996 年第 1 期，1996 年 1 月，頁 50-59。
 7. 顏煉軍：〈詩人的「德國鎖」——論張棗其人其詩〉，《北方論叢》，2018 年第 3 期，2018 年 5 月，頁 23-28。