

導 言

本書旨在論證，作為一個文類，當代中國散文詩的整體性並非體現在形式、政治或內容上，而是來自其創作過程中一種既特別又明顯的特徵：散文詩往往展示、甚至強調創作者的工作。而對於其他詩歌形式來說，抒情的外表會掩蓋其創作方式的來龍去脈。散文詩這一文類是一種混合形式，一種指向其本身之外、指向其素材、尤其指向散文文類及傳統的藝術，因此其創作過程尤為重要。散文詩重複——我願稱之為「背誦」——並再現其素材，以期彰顯作品的干預作用：它們不但意在創造出含有自身歷史的獨立藝術品，而且要評論乃至改變我們對散文的理解。本書將探討散文詩如何，以及為何極大地改變了中國的散文寫作。本書在某些方面也是一個跨文化、跨文類改變的例證：作為一部散文創作，我的寫作本身也受到散文詩研究的深刻影響。

什麼是散文詩？王幅明把散文詩稱作「美麗的混血兒」；柯藍稱之為「極小極小的天地」；黃永健把它描述為「多元文化時代的文學寵兒」。¹ 這些說法對形式和文類特徵的看法並不一致，但

1 王幅明：《美麗的混血兒》；柯藍：〈散文詩雜感〉，載王幅明編：《中國散文詩90年（1918—2007）》，第1223頁；黃永健：〈散文詩〉。

有一個共同點：它們都彷彿被力比多(libido)驅使，充滿欲望，既傳遞出對散文詩的熱愛，又沉浸在批評家描述散文詩時的快樂中。放眼歐美有關散文詩的描寫，我們會看到同樣的主題。法國的夏爾·波德萊爾(Charles Baudelaire)將其描述成一場繁華夢：「我們誰未曾在雄心勃勃的時候，夢想詩意散文的奇跡？如音樂一般，不必押韻，不用律動，既可柔軟輕盈又可冷峻奇絕，足以適應表達靈魂的抒情衝動、心理的各種波動以及意識中的預感直覺？」² 中國散文詩是一種尚在發展中的文類，詩人和批評家都無法抵擋它那強勢的召喚——如下文所示，可以稱之為一種渴望——去決定未來文學的形態。本書也受到這種渴望的驅使：總體來看，本書的論證實質上是一次文類的創造。

散文詩是歷經中國漫長的、命運多舛的20世紀後倖存的少數幾種文學形式之一，因此其創造和再創造尤為重要。散文中的雜文在毛澤東時代遭到禁止；其他東西方混合式詩歌，比如卞之琳和馮至開創的詩歌形式，則變成了歷史的腳註，很快被人遺忘；和散文詩相比，今天中國的自由詩更加難以歸類。只有短篇小說和散文詩類似，為一代又一代中國作家所創作和運用。近百年來的散文詩人包括劉半農和魯迅這樣的五四作家，郭風和柯藍這樣的百花齊放時期的作家，以及歐陽江河和西川這樣的後毛澤東時代的詩人。把這些風格迥異、但可能文類相通的作家視為一個群體，實際上是為了提出一個根本問題：在20世紀和21世紀的中國如何閱讀與寫作？散文詩這一文類對散文的思考，意味著散文詩研究領域的開創也具有定義和啟迪散文寫作的作用。

2 Baudelaire, *Little Poems in Prose*, p. 7. 譯註：引文自英文譯出。如未有特別說明，來自英文文獻的引文均為本書譯者翻譯。

當人們問我散文詩和散文之間的區別到底在哪兒的時候，一半情況下，我會有種衝動去作這樣的回應：不論如何回答——因為這問題難以解釋——這個問題不但令人著迷，對散文有建構作用，而且還應受到持續關注，而不是用一套完整的理論去蓋棺定論。本書就是對這個令人著迷的問題持續思考的產物。

另一半情況下，我對文類定義的問題另有回應，這也反映了寫作本書的動機之一：我希望引導讀者去關注一批為數眾多的中國人，他們每天有意識地使用、定義、爭論和顛覆「散文詩」這個文類術語。詢問「為什麼是散文詩？」的許多人可能難以想像，在今天的湖南會有一間辦公室（其他城市也有類似辦公室），門上寫著「散文詩」，屋裏六七個人的全職工作就是閱讀、編輯以及出版散文詩。雖然我受到類似波德萊爾雄心勃勃的夢境那樣的驅使，但在和藝術家、編輯、出版人、讀者以及其他批評家互動的過程中，也受到了職業道德的推動。中國散文詩不但由其未來性和開放性構成，也由真實存在的人們在過去與現在的具體行動構成。它圍繞自身文本，也在文本之外作為一種社會實踐存在。包括所有參與者在內，可能尤其是批評家，都和整個社群緊密相連，寫作本書的一個原動力就是要為散文詩社群發聲。

如果通過文本來再現中國散文詩社群，把所有標註了「散文詩」的印刷材料放在一起的話，我們將看到一個巨大的書堆。它包括數本長達千頁的選集、兩本雜誌（其中一本是雙月刊）、一份報紙、以及數以百計的個人詩集。如果我們擴大範圍，把雖不專門發表散文詩、但附帶發表散文詩的詩歌或散文刊物都算上的話，中國文學刊物當中的很大一部分都將被囊括進來，從精英文學雜誌到黨刊，到和美國《讀者文摘》類似的《讀者》那樣的大眾市場雜誌。如果我們進一步擴大這個社群範圍，去探討創作和散文詩類似的短篇散文但不把作品稱作「散文詩」的詩人，那麼這

全部文本所代表的詩人將數以千計。對所有這些聲音和文本負責，一一回應是不可能的，但我始終懷著這種衝動。³

我對散文詩社群的責任感主要包含以下幾方面想法：首先，忠實地再現社群的事件、思想和文本，力求體現出閱讀大量散文詩、與散文詩人和編輯會面的原始經歷。本書引用的詩中有幾首並非上乘之作，但能代表這一文類的大多數作品。當代散文詩中，很多聲音都充滿直白的浪漫和激情，它們是廣義上可稱作散文詩的這個社群裏頗具影響力的一部分。儘管和我的審美情趣截然相反，我仍然要仔細研究這些作品。其次，我想讓散文詩社群以外的人也能了解它，幫助那些沒時間閱讀原始資料的人、不懂中文的人以及對中國散文詩不知從何入手的人了解它。最後，這是一個由藝術家和對散文有著深切信念的人們組成的社群，即使僅僅是為了在散文詩人群體裏保住一席之地，本書的寫作也應力圖展現一定的審美價值。這三個層次和19世紀末嚴復在《天演論》中說的三個翻譯標準「信」「達」「雅」基本吻合。雖然嚴復的標準看似客觀，其實它們是由讀者建立起來的、非常具有社會性的價值考量。⁴考慮到他所處的環境，讀者的價值考量有其必然性。那是書籍經營剛開始蓬勃發展，讀寫文化和知性文化都在發生巨大變革的環境。在嚴復的時代，或是散文詩生根發芽的20世紀中國那樣動蕩不安的時代，任何嶄新的創造，成敗與否都必定由社群的共同意見決定和塑

3 為公平合理地對待中國內地的散文詩社群，本書未討論臺灣散文詩創作及相關材料。臺灣擁有非常豐富、影響深遠的華語散文詩傳統，但討論它就意味著或因大陸作品而對其描述不公，或將其樹立為與大陸社群相對的他者。臺灣散文詩值得專門閱讀研究，研究文獻可從陳巍仁的《臺灣現代散文詩新論》入手；作品則可從痲弦的《痲弦詩集》或商禽的《商禽集》入手。

4 見 Chan, *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*, pp. 69–71.

造。本書也不例外：儘管對散文詩文類進行創造與再創造的願望是本書的主要源動力，它同時也試圖在中國散文詩領域裏盡可能追本溯源，和作者、實踐或文本在各方面保持聯繫。在很多情況下，這意味著文本直譯。本書各章都以一首詩歌開頭，這樣做既是為了把理論探討和真實的作品連接起來，也是為了確保我描述的文類是一種能解釋文本的文類。

散文詩的具體目標將我這樣的批評家強行推進了一個怪圈：我們必須用散文來解釋詩歌，而那詩歌本身運用的正是散文形式。一首詩對散文的影響效果越強烈，就越難透過評論文章的特性和效果去看待它。對於這種挑戰，我的處理方法不是把我的探討移到遠距離的、客觀的層面，而是力圖讓這本書依賴於散文詩，由詩篇中的啟示主導寫作的走向。比如說，我說過本書的源動力來自創造的渴望和翻譯的責任，那是因為受到了陳東東寫於2000年的〈從觀看到書寫〉中兩小節的啟發：

7. 風景

風景的出現有賴於觀看。在觀看之前，風景並不存在——風景是被人看成風景的。但風景並非真的會在無意間被看成。對風景的觀看是書寫性的——只有在想要把所見的看成風景時，風景才會在眼前展現，或者，它是閱讀性的——只有在被告知你將看見一片風景時，你所看見的才是風景。在一些筆記，而不在詩篇裏，那個人曾一再涉及風景。其中有一則，進而談到了所謂風景欲——

8. 風景欲

風景欲是莫須有的。它不確定，就像性欲。它既是一種心理因素，又是一種生理現象，在某個絕對的時刻令精神和肉體更為過敏，接近於疼痛，並且緊繃，震顫，收縮，經

歷高燒和神經電擊。它帶來一些記憶的分泌物，混合在汗水，眼淚，奶汁和精液裏。它需要的是合適的觀點，幻視的眼睛，回溯之心和調整過來的特殊的呼吸。血液在形成風景欲的過程中則起到區分類型的作用，正像它對於性欲的作用。當風景欲發作的時候，平息它的最好方式是催眠術——這不是每一個風景導遊都能學會的書寫技藝，不，確切地說是翻譯的技藝。⁵

〈從觀看到書寫〉名副其實地描述了從看到一個事物到寫成一篇文章的過程。更重要的是，這一系列短文並未以「觀看還是書寫」命名：其主要興趣不在文章是否反映事物原貌，而在於從觀察到寫作所經歷的過程。文章的邏輯並非來自本體論或認識論，而是來自敘事、心理學及美學。從第8節中間的抒情停頓就能看出來：第7節提出問題，問意圖或被動是否能帶來對風景的觀看（發現意圖和被動密不可分），並且就動機提出了疑問。第8節處理了動機問題，但這一節直白的客觀性在探討風景對觀看者的影響時滑出了文章原本的軌道。語言變得陌生、誇張、可觸、性感。我們從抽象的全景迅速轉移到一種真正親密的記錄，一種情感深沉以至植根於身體的體驗。觀看者進入的空間介於對觀察的接受和對被觀察的事物進行的創作之間：規則廢除了，充滿了創作所帶來的滿足感，但也充滿了有關這些創作可能不自然、品味不佳或有威脅性的焦慮感。翻譯——社會行動和一個想像社群的聯繫——似乎成了一個具有穩定性和安慰性的元素，抵消了創作的孤獨。要消除超乎尋常的強烈觀看欲，需要勤奮工作，一如有經驗的導遊要達到令人信服的狀態需要付出的努力。

5 陳東東：《短篇·流水》，第10頁。

陳東東的詩直接說中了本書面對的挑戰以及助其成形的解決辦法。從初次接觸散文詩這一領域起，我就對觀看、組織、描述產生了幾近癖好式的強烈興趣：這興趣是主觀的（跟回憶相伴）、享樂式的（彷彿性欲），在認知層面上並不健康。為了讓本書的這些特點清楚透明，我試圖將學術行為及其影響當作構成散文詩文類的事件來討論，以顯示事件其實也是創作過程的一部分。我把文學評論當作一個可以詮釋的目標，意在針對學術論文所謂的透明，反其道而行之。我希望像陳東東那樣，挑戰簡單機械的觀察模式。在書中，我力圖將最引人入勝的想像、創造與最詳盡的文獻工作結合起來，確保充滿誘惑的詮釋和系統化梳理不會離題太遠，始終緊扣閱讀詩歌這一可以廣泛分享的經驗。每一章都以詩歌開頭，這樣做能迫使我最大可能地不僅使用自己的話語，也使用他人的話語進行討論。

本書可以用欲望和翻譯之間的平衡來描述，各章將逐一探討散文詩過去和現在的創作方式、背景及原因。第一章勾畫出一個閱讀過程，通過這個過程我為散文詩給出了一個隱喻性的定義。從散文詩作為文類類別定義不足，這個被廣泛討論的話題出發，談到需要將散文詩看作是一些特別的創作過程的產物，進而認定可以將那些過程看作散文寫作的濃縮，既重複了過往的散文藝術，又拒絕和過往的散文藝術完全相同。**背誦**（重複）和**辭演**（拒絕）同時進行又相對存在：當代散文詩正是從這兩種過程間的平衡與張力脫胎而來。本章描述的多種過程將為本書其他章節翻譯、詮釋的詩歌提供闡釋上的切入點。

第二章首先追溯第一章中散文詩定義的歷史情境，展示為何寫於1949年以前的散文詩命名情況各式各樣，缺乏有力的文類標識。到百花齊放時代開始，散文詩才得到系統地、有組織地描述和捍衛。我的時間段劃分與多數中國散文詩研究者不同，但很

大程度上借鑑了中國文學史其他文類的研究。隨後，我進一步討論了當代散文詩從1949年前的歷史中保留和遺棄了什麼。這一章的第二節指出，當代散文詩並沒有呈現魯迅《野草》中的顛覆性意圖或效果，儘管西方散文詩讀者把這種意圖看作散文詩文類的一個重要共性。在動蕩不安的20世紀下半葉，中國散文詩獨特的順從特徵保護並促進其作為一種藝術形式得到傳播。第三章的第三節沒有研究《野草》，而是聚焦對許多散文詩人來說在風格上最具影響力的文本，也就是冰心翻譯的、羅賓德拉納特·泰戈爾(Rabindranath Tagore)的《吉檀迦利》(*Gitanjali*)。這一節的討論顯示，冰心的翻譯以世俗的散文形式呈現泰戈爾深具宗教色彩的文本，用樸素的語言承載高尚的寓意，後來成為正統散文詩中佔主導地位的風格。

第三章的論述轉向正統散文詩詩人。我借鑑了《非官方中國》(*Unofficial China*)一書引言中的「正統」和「非正統」的概念，該書主編指出了「非官方」和「非正統」之間極大的語義重疊。⁶ 我使用「正統」一詞表現散文詩作者們的一個特定傳統，即他們在創作中都盡量想辦法與國家合作、為國家做貢獻。合作的形式深刻影響著他們關於散文詩的思想，而這些思想已成為中國散文詩經驗的中心。這種主導性的定義以及伴隨而來的實踐由柯藍和郭風開始，他們是最早有意識地自我認同為散文詩人的其中兩位，作品收入第一批散文詩書籍，他們曾創立和編輯最早的散文詩專項雜誌，創建首批散文詩研究小組，他們對散文詩的批評描述也被廣泛轉載。這一章將深入研究柯藍和郭風的作品，以期理解他們

6 Link, Madsen, and Pckowicz eds., *Unofficial China*, p. 2. 我使用「正統/非正統」，而不是「官方/非官方」，是因為文革期間幾乎沒有散文詩人享有官方職位或參加學習小組。文革後，正統散文詩雖有一段短暫的「非官方」時期，但基本沒有變化。

的詩作如何創立了散文詩這個文類，也討論散文詩實踐、毛澤東時代政治、社會主義文化以及1950年代獨特的文學爭論之間的相互作用——在很大程度上，今天這些力量仍然在塑造著散文詩。第三章後半部分不解讀詩歌，而是解讀當今散文詩社群的制度、組織以及權力動態，將其當作正統藝術的關鍵文本。這部分的研究顯示，來自1950年代的各種影響力量——包括有意按照中國共產黨的結構組織散文詩社群的做法——製造了一套動態體系，它等級森嚴、跨越組織，而且具備自行繁衍能力。這樣的動態作用通過教師、編輯及研究小組官員的干預工作影響著散文詩的創作。在很多情況下，社群參與者通過參與一套多樣的、分佈式的過程共同完成了散文詩的創作。

第四章是關於劉再復的文本細讀和作家研究。劉再復是一位詩人、學者、雜文家，在1980年代一直寫作散文詩。1980年代初，他作為胡耀邦領導的中共改革派一員，致力於繼續散文詩的一個傳統，即在社會主義散文的客觀世界裏為主觀性和美學性尋找一席之地。本章前半部分研究劉再復的美學和社會哲學及其對1980年代政治的複雜介入，並研讀其名作〈讀滄海〉。本章後半部分追溯流亡對劉再復作品產生的美學、形式及文類上的影響。他在香港出版的作品顯示出散文詩與中國內地政治、社會、美學社群之間的緊密聯繫：所處的環境一旦變換，他就停止了散文詩的寫作，改寫文學性雜文。因此，劉再復的作品與事業對正統和非正統散文詩、散文詩和其他散文之間的區別提供了一個至關重要的評註。

第五章研究的詩人，其作品和散文詩存在形式及文類上的聯繫，但他們拒絕或避免將自己的作品歸入散文詩這個類別。和第三章的正統詩人不同，這些詩人在形式上和意識形態上相當多樣。本章首先看的是歐陽江河的長詩〈懸棺〉，這是1976年以後

首部篇幅巨大且以散文形式寫成的詩作之一。它背離散文詩的簡短傳統，以巨大篇幅通過宏觀視角探討文化和歷史。本章後半部分探索先鋒散文詩人西川如何反對把他的作品和正統詩人四平八穩、類型統一的散文詩混為一談。通過這種反對，西川展示出散文詩與其他文學形式和實踐之間最重要的區別：他的散文作品不屬於任何有一系列要求和禁忌的固定文類，而是對散文實踐有干預和塑造作用的行動。他的立場不一定代表散文詩的未來，但卻朝著為散文構築未來邁出了第一步：它對散文進行了實驗，使其更為複雜，幾乎徹底瓦解並重新創造了散文，使它成為一種更引人注目的藝術品。通過使用散文詩的技巧，使散文從透明的、無人注意的工具，回歸成為打造活生生藝術的原材料。

本書的〈後記〉指出，正是散文詩彰顯散文的方式，使其在當代中國乃至海外獲得了力量和前景。**背誦**將他者的聲音彙集到當下，將其給予當下的說話人；當散文詩背誦的是社會主義的、民族主義的、資本主義的、科學的、宗教的散文，或任何被認為是包含並傳達真相的形式，文中的斷言彷彿被放入一個實驗室，要經受檢驗、變形或被授以全新的用途。這在社會主義傳統與躁動不安的現實交織的當今中國尤為重要。從百花齊放運動到1976年四五運動，再到1980年代知識分子的尋根思潮，作家通過散文詩挑戰並回答我們如何講真話的問題。本書意在記錄這種挑戰，並參與其中。