

新詩中的“城”與“鄉”

盧 楨

提 要

清末民初的文化革新促使中國文學的大觀念發生了轉變，傳統鄉土詩學的穩固性逐步動搖。伴隨著現代都市文化在中國的興起，詩人開始在“願望時間”(wish-time)與“願望空間”(wish-space)之中體驗到價值層面(城市化、現代化、西方化)與經驗層面(對鄉土中國的深厚情感)的錯位感，其美學(文化)現代性對資產階級現代性的拒斥集中體現在對城市和鄉村複雜的態度上。通過不斷地經驗整合，現代都市話語成為新詩重要的理論資源，它所引領的速度感和空間模式、技術崇拜、商業氣息都在一定程度上契合了新詩自身變革的內在要求，而傳統的“鄉土/田園”抒寫則演繹成為城市宏觀視野之中的潛在詩性結構。作為城市抒寫的表達方式之一，抒情者透過“城鄉邊緣人”的觀察視角為其多樣性的生存方式作出詮釋，從而拓展了新詩寫作的精神空間。

關鍵詞：新詩 城市抒寫 鄉村/田園 詩性結構 城鄉邊緣人

費正清在其主編的《劍橋中華民國史》中指出：“城鄉的劃分一直是中國現代文學史的顯著特點。”^[1]無論是從哲學還是文

學想像等多層面上,它都對詩人的創作產生過不可忽視的影響。吳思敬在論述新詩百年發展時也說過:“新詩從誕生以來,一直以城市為吟咏的物件之一。共和國成立以後,五六十年代的城市詩,是以禮贊城市建設新貌為主綫的。進入新時期後,城市進入更多詩人的抒情視野,城市詩成為當代詩壇的重要景觀。”^[2]他將城市文化取代鄉土風情視為新詩現代性流變的典型呈現,而帶有地域環境和社會形態區別效應的城市和鄉村,同樣存在著文化形態和經驗方式的差別,論者進一步指出:“城市化的進程,不僅催生了大量描寫城市生活的作品,而且還對寫農村的詩歌產生了深刻的影響。城市化的視野所觀照的不僅是城市,同時也包括農村。”^[3]20世紀的中國新詩人正是在與都市文化的結緣過程中,找到利於自我呈現的觀物方式,從而獲得“現代性”的審美趣味,確立現代人的主體價值。同時,在都市視鏡中,鄉野田園之夢依然是詩人無法割舍的理論背景,作為一種審美的經驗結構,它促使詩人全面地認識城市、為其排遣現代感覺,並為城市抒寫的完善建立起重要的參照體系。在經驗抒寫上,城市與鄉村並未形成思維模式上的對立,詩人的寫作立場多與中國社會形態發展的實際結合密切,從而表現出“城鄉複合”的心理特質。

一 與都市結緣:新詩自身發展的必要途徑

雷蒙斯·威廉姆斯在《鄉村與城市》中探討了英國文學的重心是怎樣從田園式的“過去所熟悉的社會”轉移到“充滿黑暗和光明的城市”,他認為現代派文學正是利用城市視角抵達新的認知體系,並獲得新的感覺和文學想像的資源。從某種程度上說,現代中國文學的萌發與生長,同樣伴隨著城鄉關係的變衍。在簡明可視的西方物質現代化符號面前,部分國人自然會建立起一種參照體系,並在對制度名物的豔羨與學習中,時刻表

露出試圖超越的進取心態，而這種制度名物又與西方現代的都市精神（現代器物文化引領的速度感、進取心、民主意識等等）密不可分。在“新奇”的城市精神召喚下，抒情者往往樂於將視覺經驗轉化為文學經驗，對其作出肯定性的描述；另一方面，向西方求取器物制度的行動本身便意味著：渴望國家富強的“大傳統”依然存在，儘管作家們大都會產生對現代都市環境的某方面厭棄，但從整體而觀，對於現代器物帶來的國力提升之夢，他們基本都保持了正向的積極態度。也正是在這個基礎上，城市經濟文化的擴張之力、動感之力與新詩自身“破除一切桎梏人性底陳套”的“詩底精神”^[4]（康白情語）方能兩相契合。郭沫若的《女神》正是融含這樣精神的詩篇，聞一多說它是“二十世紀底時代的精神”^[5]恰如其分。它所容納的正是現代的、世界性的宏大題材，其大時代的動感氣息、以及大量工業文明意象的採用，已非中國古典審美標準所能統攝。詩人放眼都市，看到的都是錦繡氣象，即便是工廠排放的“嫋嫋”黑煙，也被他謳歌成嫋媚的“黑牡丹”。抒情者將現代主體之“我”的形象和競異爭奇的時代精神提升至首要位置，強調世界的“變動”之美，這就與古人注重淡泊明淨、精神相對守恒的靜態之美拉開了距離。城市的動感精神為詩人主體人格的飛躍注入活力，同時也將全新的“物觀”的視角傳遞給抒情者。亦可說，現代城市的速度感之“新”，賦予詩歌主體以認識世界的新方法，現代詩歌的意境和美感傳達方式也由此發生了變化。

1921年4月間，郭沫若在從杭州返回上海的列車上寫成一組“西湖紀游”詩，其中《滬杭車中》寫道：“巨朗的長庚／照在我故鄉的天野／啊！我所渴仰著的西方喲！／紫色的煤煙／散成了一朵朵的浮雲／向空中消去。／哦！這清冷的晚風！／火獄中的上海喲！／我又棄你而去了。”歸國之後，目睹創痍實景的詩人已沒有在日本乘火車時那般“同火車全體，大自然全體，完全合而為一了”^[6]的閒情，也喪失了“二十世紀的名花！／近代文明

的嚴母呀”(《筆立山頭展望》)之類的禮贊。詩人意識到“西方天空紫色的煤煙”并不能為民族國家前途帶來實效性的變化,他揚棄了早期詩學中將自我與機械、與自然同體的“泛神”以致“泛我”思想,而注重營造抒情主體與所觀察之“物”的心理距離感。作為觀察者的外在之“我”在詩歌中的確立,或可看作中國新詩“現代性”一個較為顯著的特徵。在同一時期,徐志摩也寫下過同題詩作,李金發亦有《里昂車中》一詩,其中的抒情主體都在對窗外的移動景觀進行著觀察與記錄。張桃洲曾以這幾首詩為中心作出闡述:

“這種‘觀察詩’由於處處隱現著某一外在于事物的旁觀者,因而其對外物的書寫,已明顯有別於古典詩歌‘以物觀物’、‘物我同一’的表達方式,同時也超越了新詩草創期那種簡單、粗糙的‘咏物詩’(如胡適的《鴿子》、《一顆星兒》)——從根本上說,那種‘咏物詩’也還沒有逸出古典詩詞的意境和托物言志或借景抒情的路數。”^[7]

都市文化和都市生活的感官化、圖像化以及速度變化帶來的新時間感,不僅深刻改變了詩人對外在世界的感知方式,從本體論的意義層面言之,它還觸及到新詩對傳統的“主題”、“客體”等概念的重新認知。古典詩歌講求“以物觀物”,即不强加心靈於物,而是將自我化入事物之中,使物象得到自然呈現,物象與主體精神相互映襯又獨立存在。而現代詩人對“移動之風景”的觀察與捕捉,從形式上看是以行動上的“動觀”打破了古典詩歌的“靜觀”模式。這種借由機械之力而展開的意義旅行,便於詩人構建與自然物象世界拉開距離之後的現代主體形象。透過交通工具意象,他們捕捉到由城市意象所賦予的“主觀干預”的觀察視角,不再刻意將精神主體融入物象世界,因而使其文本凸顯出“現代人”的主體性存在,這也在一定程度上應和了西方現代詩歌的某些觀念。而且,以列車為基點觀察車外的自

然，景物的捕捉無法像山水田園詩那樣進行提前的預設，一切複雜的、毫無聯繫的景物紛至沓來，難以預期。古典詩歌意象自我回環的傳統和情感對應的法則失去了效力，詩人無法刻意揀選那些能夠切中即時心情的自然景物，他只能以過客的姿態面對匆匆景色，在連續的畫面中捕捉瞬間的意識流動。由此，現代機械“動”的力量為新詩提供了無數種觀察可能：輪船、飛機、汽車、火車……況且，世界已經呈現出整體性的“動”的大趨勢，即便詩人自身保持靜觀的姿態，他也難以找到與之相對靜止的可觀之物了。諸多動態意象大量涌入詩歌，拓展了新詩的意象容量和情感空間。

現代派詩人戴望舒寫有《雨巷》一詩，儘管諸多學者認為這首詩依然是詩人“低迷的自我”的典型寫照，是其文化鄉愁的悄然流露；不過，如果從現代“觀物”角度來考量它，那麼這首詩便容納了諸多類似電影似的推拉鏡頭、分鏡頭、漫步者的視點……這正是一種現代化的觀物實驗。在表現對象上，古典詩歌注重對鄉愁、別情、愛意、醉態、失意以及自然閒適等主題的表現，將社會生活內容凝縮至個人情感的空間，趨向於內，而現代詩則更多地變現出“內外兼顧”的特點。如《雨巷》所摹擬的，便不只是“丁香空結雨中愁”的古老意境，與女子的“失之交臂”實在又是波德賴爾詩歌《給一位交臂而過婦人》中的現代意境，且對古老詩情作著主動告別。的確，“都市影像”自身的動感特徵與“鄉村/田園”的寧靜人文生態殊異頗多，凝滯的鄉野景致顯然已經無法與作家心中奔騰的血液相容，一些詩人從對傳統田園文化封閉性與內在性的認知出發，在其創作中追求“公共性”與“外在化”的新銳表達。卞之琳在《修築公路和鐵路的工人》中便寫道：“過去就把它快一點送走，／未來好把它快一點迎來，／勞你們加速了新陳代謝，／要不然死亡：山是僵，水是呆。”“山水”這一奏響田園牧歌的傳統文化場域如果不經過城市器物的洗禮，便只能是僵化呆板、生機凋零。唐湜在回顧自己寫作時也說，在

“20 世紀 40 年代這個有著繁複錯綜的社會、政治鬥爭的現代世界”就必須運用“現代化的表現手法”，具體而言，“我這些長長短短的浮光掠影式的斷片裏就有些方面的感情錯綜，一些動亂的交錯現象”^{〔8〕}。這段表述正道出現代詩人的一條詩歌觀念：在同一文本內部，多元異質的、複合的現代經驗之間的“對話”，是形成文本張力的重要源泉，而城市語境正為這種對話帶來機遇與可能。

綜上所述，可以歸結出新詩在接納城市的過程中其審美取向的某些共性：在現代國家意識的督導下，大部分詩人將城市工業文明的功利性前景與鄉野文明在器物層面上的落後進行比對，他們注意篩選日常遭遇的現代經驗，進而發散詩意；另一方面，與西方詩歌由田園傳統進入城市經驗的歷史轉變不同，在接納城市的過程中，新詩作者較多強調的是城市文化能夠為國家富強所帶來的現實功利性輔助，而在認識論上，西方城市詩學所蘊含的理性精神和實證精神并未得以集中顯揚。特別是新詩人絕大多數都來自鄉村，“童年情結”極大地影響著他們進入城市並體驗其文化的方式，特別是影響了他們對城市生活的價值判斷，這使得諸多現代詩人曾經背離過的“鄉野傳統”不會徹底成為“城市文明”的對立面而消亡，在某些語境中，這一傳統常常被啟動而進入新詩抒寫的範疇。

二 “鄉土/田園”經驗：潛在的詩性結構

有一種說法認為，從現代城市文化開始舒展其擴張力的那一刻起，真正意義上的“鄉土/田園”詩便不存在了。鄉村的都市化威脅著“古詩”的傳統，使傳統詩意失去了土壤。與此同時，一種題材和主題都與都市文明相關的新“鄉土/田園”抒寫誕生了。作為與城市現實對照而生的產物，這一抒寫體現著詩人尋找獨立精神家園的願望。按照普遍的觀念理解，新詩的誕

生與現代中國城市及城市文化的萌發基本處於同一時段，在這樣的時間段落，很難說會有純粹生活在“現代”意義上的城市詩人，幾乎所有的抒情者都經歷著由鄉村到達城市這個精神流徙的命運歷程。因此，與都市結緣固然會激發詩人的靈感機能，幫助他們豐富自我的意象體系和言說空間，但都市也畢竟是一種面向未來的文化模態，對剛剛經歷“震驚”的詩人而言，他們大都欠缺與這種新速度感的內在心理聯繫，爲了彌合經驗上的錯位與斷層，“文學中的鄉土”其意義便凸顯而出。

從表象上看，“鄉土/田園”以自然模態作爲其顯性表現，這種詩性文化在現代城市的物質文化面前似乎受到了壓制，正如艾青的詩句所表達的：“自從我看見了都市的風景畫片，/我不再愛那鄙陋的村莊了”（《村莊》）。儘管如此，艾青依然沒有完全否定鄉村，它甚至“像母親存在兒子心裏”（《獻給鄉村的詩》）。一個普遍的現象是，自新詩誕生開始，“鄉土/田園”依舊是詩人們關注的對象，如同艾青所抒寫的，鄉村扮演了母性的角色，給抒情者以心靈的慰藉。然而，“鄉村”在詩歌中存在的方式，以及它所指向的意義也因城市文明在現實語境中的不斷擴張而發生了變化。看艾青的《浮橋》，浮橋“搭在鄉村和城市之間”，一面是驕橫而傲慢的城市，“以水門汀和鋼骨/建築成的連雲的堡壘/強烈地排列著/守衛著：貪欲，淫逸，荒唐”；一面是頹廢灰白的鄉村“站立在被風雨飄淋的原野上”，城市“而且它在繼續/使鄉村感到畏縮地/擴展著力量啊”。在地理上，浮橋連接著城與鄉，而它又在文化上成爲兩者的界碑，隔絕著文化衝突。對於城市力量的掘進，詩人既無郭沫若那樣擁有對機械偉力的樂觀自信，也無艾略特那樣將橋比作地獄通道的陰鬱心結，他的文字正代表了諸多詩人面對兩種文化視野時所產生的普遍態度：城鄉差別不僅指向生活方式的差異，而且還與道德層面相關聯——城市既代表國家的現代推進力，又是罪惡的淵藪；而鄉村雖然凋敝保守，却依然是寧靜安和的家園。在強國夢想與精

神家園之間尋找調和點,也就是在城鄉之間謀求平衡之力,代表了諸多現代詩人的審美訴求。1934年,駱方寫下《兩世界底中間》,正表達出詩人對城鄉文化平衡的希望:“我不能忍受/蒸汽引擎底飛輪咆哮著/要突破鐵的窗檻/威脅顫動在煤煙裏的稻禾、青菜。”“我不能忍受……煤油火旁兩個老農/指手劃腳地談講千年前的故事。”詩人既憂心城市對鄉村的破壞,又為鄉村的保守和愚昧痛心不已。那麼,理想的平衡又在何方呢?詩人咏嘆道:“哦,聽! /紡織娘在矮林裏/低咏著戀歌/循著工廠裏的乏氣/指揮著機械的豪壯的旋律。/草葉底香,流水底香,/機械油底香,電氣底香——/我吸著,心裏充滿感激:/朋友! 來啊! /來瞧瞧這些線條底美麗的圖案! /來聽取這和諧的、優美的交響樂! /來到兩世界底中間!”“機械油”與“花草”共同演奏出浪漫主義的和諧樂章,不過,在芬芳氣息的背後,詩人依然將城鄉看作二極相斥的對立性語境,試圖“調和”的行為本身便已透露出詩人的價值判斷。從現代性功利特徵而言,城市之“動”(創新與開拓)優於鄉村之“靜”(保守與落後);而從精神的家園意識而觀,鄉村之“和”(安逸與寧靜)又優於城市之“躁”(喧囂與欲流)。因此,以都市為正向態度,鄉村便代表了原始落後、蠻荒孤寂;而站在鄉村的視點,都市則放蕩淫穢、虛偽喧囂。現代詩人大都無法對兩種文化形態作出絕對化的判斷,其心態多呈現出“文化中間者”的矛盾與複雜。

在現代文人中,像沈從文、李廣田那樣標榜自己是“鄉下人”、“地之子”的畢竟不多,大部分詩人試圖接納都市化的現實,并在其中尋找鄉村文化精神,以開放性的認知姿態確立自己在都市中的文化位置。卞之琳的《古城的心》、《古鎮的夢》等一系列類似題材,都將都市幻化為鄉村,將都市的速度降格為鄉村的慢度,在混凝土營造的森林中尋覓青磚翠瓦似的古意、清新之美,正如其自問:“為什麼霓虹燈的萬花間,/還飄著一縷淒涼的古香”(《尺八》)。再看林庚《都市的樓》:“都市的樓中我看見

對樓/女主人出現在涼臺上/又不知從哪一座樓中/傳出溫柔的琴來/街上漸有巡閱的馬蹄聲/送了紅日下去/花繁如黃昏裏的胭脂/極少的落在窗外/晚風拂過一座座/都市的樓/街上是春的留戀。”如果將“都市”二字改換成“古鎮”、“晚唐”等地理、時間概念，這首詩的意境仍能得以維持。顯然，抒情者把古典意境平移至都市現場，試圖以詩歌的方式再造一個現實。其溫婉回環、細膩含蓄的情感表達，也頗具古典美學之風範。現代詩人將中國古典詩學中優美、恬淡、拙朴、深遠的美學風格賦予新詩，從而使他們的都市經驗表達與傳統風俗聯絡不斷。不過，著意將都市古典化，以尋求殘存著的一縷“古香”，固然可以為現實找到一個合理的言說路徑，但也彰顯出詩人面對物質現實時那種精神上的水土不服。為此，他們方才在詩歌中營造一個處於“他者”的鄉村形象，這種主題複調現象成為現代詩歌反復出現的母題。在沒有宗教救贖傳統的國度，鄉村扮演著彼岸天國的角色，從而與城市共同成為新詩的重要情感載體。

羅振亞在論述現代鄉土詩的書寫策略時，將其意象模態分為“現實模態”與“理想圖式”^[9]。其現實模態融合著詩人對農村大眾的現實關懷和改變其落後面貌的使命感；而理想圖式的建立則與中國文人血脉中的傳統審美情趣和鄉土生活滋養密切相關，因此又可將這一策略概括為“現實的”與“記憶的”。大多數由鄉村進入城市的作家都會或多或少地體驗到被城市所“排斥”的感覺，此時，與鄉村的故土經驗建立抒情聯繫便成為他們的一種選擇。如王家新所說：

中國古典詩人往往用鄉村和自然的意象創造了一個詩意的居所，出現在這些詩中的詩人也往往是超然的、優雅的。在現代社會重溫這些古老的山水詩和田園詩，它已成為我們的懷鄉病。它指向了一個永遠失去的家園。^[10]

從時間指向上看，這樣的田園與鄉土已經被詩化成為帶有

明顯象徵意味的精神喻體，它指向人性的純粹、審美的和諧、心靈的潔淨與生命的健碩。如果說城市文化在形態上是理性的、知識的、技術的、流通的和時尚的，那麼鄉村文化就是自然的、經驗的、習慣的、禮俗的、穩定的。由此可以清晰地看出，這些文化鄉愁正對應了現代“城愁”。一些詩人懷念被城市化、工業化和現代化所破壞的那些寧靜穩固的鄉村傳統，他們深知無法再次返回鄉土生活，因此只能選擇將鄉村化為與都市經驗相對照的理想境界，視之為都市人視鏡的有益補充。他們以從城市文化中獲得的現代感來統攝鄉村，其“鄉野觀照”的基點依然來源於城市。此時，作為文學傳統和審美題材的“鄉土/田園”退場了，而它的詩性結構卻潛隱在現代詩人的詩性意識之中，成為他們“反城市化”的話語資源。一種說法認為鄉村的一般形象屬於過去，而城市的形象代表未來，那麼建構在城市之中的“田園”便是在代表“未來”的場域中追尋“過去”的詩學行為，它具有顯著的當下性特徵。

直到 20 世紀末葉，我們在顧城筆下也可以尋找到似曾相識的都市牧場：“萬物，生命，人，都有自己的夢。每一個夢，都是一個世界。沙漠夢想著雲的背影，花朵夢想著蝴蝶的輕吻，露滴在夢想著海洋……我也有我的夢，遙遠而又清晰，它不僅僅是一個世界，它是高於世界的天國。”^[11]詩人似乎在借助泛神論的視角抒寫田園童話，對自由之境的摹寫應和著抒情者對城市的判斷：“城裏的一切都是規定好的”（《生命幻想曲》），其抒寫策略正與現代詩人“借助文化鄉土鑄造開放的逃遁之所”這一思維模式一脈相承。套用席勒對“素樸的詩”與“感傷的詩”的論述^[12]，工業文明導致的異化破壞了詩人與自然的和諧狀態，他們只能懷著感傷經驗尋找自己失去的素樸本性，鄉土便成為一個“潛在的詩性結構”（poetic structure），它驅使抒情者走向對終極價值的探詢。海子的詩歌正是這類文本的代表，由“麥子”意象延伸而出的村莊、人民、鐮刀、馬匹、瓷碗、樹木、河流、汗水等

意象群組，將中華民族本質的歷史流程和傳統心理情感表露得真實而鮮活。在他所抒寫的鄉村裏，我們可以感知到一個“城市”的存在，《麥地》寫道：“月亮下／一共有兩個人／窮人和富人／紐約和耶路撒冷／還有我／我們三個人／一同夢到了城市外面的麥地／白楊樹圍住的／健康的麥地／健康的麥子／養我性命的麥子。”“麥地”隱喻了詩人的身世符碼，傳達著豐收與生殖的神秘資訊。“城市外面”的人可以看作是主體逃離城市、進入生命母體（土地）的英雄行為，但這種逃離並非全然建立在否定城市文明的基礎上。詩人或許試圖將這兩種文明作一個非功利的自然融合，既然有不真實的城市，便也有不真實的鄉土，鄉土和城市一樣，在他筆下化身為詩性的結構。因此，在《祖國〈或以夢為馬〉》中，他可以“做物質的短暫情人和遠方忠誠的情人”。“遠方”的含義指向詩人的精神故鄉，而“短暫的情人”雖然浸染著接受現實的點點無奈，但也昭示著詩人的城市態度——原始的生命個體無法脫離現實的地理母體。雖然海子無時不在表達著自己的現代孤獨，表露著回歸精神原鄉的強烈願望，但他建立起的鄉村不再是虛無的意義懸置，而是與人類的終極關懷息息相關，蘊涵著深沉的文化觀照力。他以人的自然性為主體反觀人的現實性，體現著新詩逐步走入“心靈化”的歷史進程，進而在本體論意義上使其詩歌從啓蒙話語中逐步分離，達到新的自我呈現與自我重塑。

三 城鄉邊緣人：走出“他者”的視野

自上世紀 90 年代開始，大規模的商業競爭使文人田園牧歌式的精神理想逐漸疏離對現實的指涉能力，鄉村也僅僅成為由經濟分工而形成的地理範疇，它不再具備與城市分庭抗禮的異質人文精神。艾青曾在《村莊》一詩中說過：“假如他不是一隻松鼠／絕不會回到那可憐的村莊。”而“70 後”詩人朱劍在《我所

認識的鄉村》中寫道：“我所認識的鄉村/和詩人謳歌的鄉村不同/我所認識的鄉村/不願再做貞潔坊/養活一群精神陽痿的人/我所認識的鄉村/是正在豐滿的身體/渴望城市的撫摸/哪怕那雙手/有點骯髒。”兩相比較可以看出，部分當代詩人不再嚴格地為城鄉文明形態作出價值區分，因為在經濟一體化的歷史語境中，城鄉的文化界限漫漶不清，它們的價值屬性更多地取決於經濟分工的不同，而非文化意義上的對立。即使還有一部分詩人在身體地理上經歷了“由村入城”的過程，但他們觀察事物的眼光、文學教養與趣味、對事物的判斷尺度都與城市的浸染分離不開。當代詩人伊甸將城市看作“父親”與“命運”的象徵（《城市，我們別無選擇》），它既是我們這一代人的精神來源，還關涉到新一代人的未來成長。在消費時代的語境中，“城市”與“鄉村”不應該再成為、也很難再成為彼此的“他者”。

可以說，當代詩人基本具備了城鄉複合型的心理特質。楊克詩集《陌生的十字路口》便有“與都市調侃”和“最初的聲音”這樣的章節設置。《歌壇金曲》、《咖啡館：夜的情緒》、《電子游戲》對應的是《我願》、《心歌》、《雲》，單從題目便容易看出，城市文化與自然田園在詩人那裏不是對立的題材，而成為兩種互補的理論資源，這是詩人為了記錄當下存在本相所選取的不同角度，也折射出抒情者當時所持有的寫作觀。這種觀念在於堅筆下得到更為清晰地呈現，“城市”和“鄉村”兩大意象構成其詩歌的兩大話語體系，亦構成詩人創作的空間背景和心理背景，《作品 89 號》正是把城市和鄉村疊合在一起：“世界日新月異/在秋天/在這個被遺忘的後院/在垃圾/廢品/煙囪和大工廠的縫隙之間/我像一個嘮嘮叨叨的告密者/既無法叫人相信秋天已被肢解/也無法向別人描述/我曾見過這世界/有過一個多麼光輝的季節。”於是，在城市中無法捕捉到情感訊息的詩人將日光投向鄉村：“我承認在我的內心深處/永遠有一隅/屬於那些金色池塘/落日中的鄉村。”對詩人而言，鄉村的存​​在是神性的，是他

描寫城市時的心理夢境與情感依托,也是對抗詩意萎縮的捷徑,從而飽含著詩歌的生態寓意。對待城市,詩人說過:

說起城市,我得先想想它和什麼樣的美相像,這毫不費力,我可以立即就想到一句,城市的海洋。但它決不是海洋,海洋是自然的造化、是透明的、流動的、沒有交通規則的……而城市却是人爲的、阻隔的;海洋的大令我想到自由,而城市的大却和‘囚’這個字有關。海洋常常令目擊者產生一種整體感,但城市却是人無法把握的,我住在一個龐大的由人造起來的世界中,但我僅僅是這個‘大’中的一個什麼也不知道的碎片。……^[13]

這樣的體會,對應的是城市人主體性喪失之後的空虛與迷惘感,人的肉身被城市規則所束縛,心靈被世界所支解,而“鄉村”則成為逃離這雙重桎梏的精神棲所。可見,被都市所整合了的“鄉村”是抒情者從內隱的詩性角度和精神層面在城市中建立起的一種審美期待,這個“鄉村”絕非物質的,它的存在方式和審美特性完全依賴于詩人對城市超速發展的各種不適,或者說就是一個治療“城市病”的“處方”集合。亦即說,有哪種城市病,就會有與之相匹配的鄉村精神療治。任何“反城市化”乃至反“現代化”依然是“城市化”的特殊支脈,如艾凱所說:“這也是一種‘空前’的現代化現象。”^[14]由此,鄉村田園成為“可以把握”的一種資源(當然是針對城市的不可把握)。通過新一輪的尋找,詩人謀求貫通于城市與鄉村之間的內在生態和諧,夢想著通過傳統鄉村的自然神性和現代人對人生詩意的追尋,平衡城市蕪雜的精神生態。用伽達默爾的話講:“傳統并不只是我們繼承得來的一宗現成之物,而是我們自己把它生產出來的,因為我們理解著傳統的進展并且參與在傳統的進展之中,從而也就靠我們自己進一步地規定了傳統。”^[15]它無法持存,也不是一勞永逸的先驗結構。在《城市性別》中,玄魚甚至毫不留情地對古

典詩意進行了戲諷。一方面,詩歌的當下處境是:“時間在踱著方步/詩性正背對商品化的烘烤”,而古典詩意則“屬於城市的地層”,“地下詩界沒有殺戮沒有欺詐/但也沒有美滿和大團圓/要不然就少了生離死別/愛與恨的故事會頓然遜色/徒有茅草涼亭純粹月色仕女倩影/即便是綠色也失去真言/如此作假的詩界誰稀罕?”鄉村與田園失去了淨化都市的潛在功能,它們如同城市一樣不再可靠。那麼真正的詩意又從哪里派生呢?詩人寫道:“活力就是柔滑無痕的起伏/來自於城市的邊沿者/那無法融入白熱化場景的心聲。”在邊緣中吶喊,似乎成為諸多文學參與者共同選取的文化姿態,也成為城市抒寫中抒情主體觀察城市的複合視角。

不僅僅是對玄魚這樣,對很多當代詩人而言,“城市中的鄉土”既復活了詩人的創作生命,也是他們完善現代都市人格的必經之途,同時更是打破本義語彙系統、建立城市隱喻系統的詩歌內在需要。再者,對那些自出生起就成長於都市系統的新一代詩人而言,“鄉村”不再與他們真實的生存體驗相關,而成為城市文化系統之中的“幻想型”經驗,它代表了詩人對城市現實的想像性偏離。面對都市,這些抒情者既缺乏第一眼的“震驚”印象,又缺乏傳統的“原鄉”、“鄉愁”情結,於是他們在心理上與都市的生活節奏和情調形成了同構,城市也便成為他們新的精神“原鄉”,這在1980年代末期展開的“城市詩歌大展”中已頗為明顯。以詩人的身份面對真實的城市生活,返回存在的本質層次,成為這一批精神流浪者的必然歸宿,張建華的《迪斯可與茶館》最為典型地寫出這種“真實”。“迪斯可”與“茶館”兩個意象分別象徵著“城市文化”與“鄉村文化”,“迪斯可在露天舞場裏現代/茶館在小街上古典/古典又現代是小城的今晚”,迪斯可如旋風却“總也旋不走小城深深的魚尾紋/和塊塊的老年斑/旋不去古樸與淳厚/旋不去無聊與懶散”。器物層面的和諧共存,引發詩人在不同的文化經驗間從容穿梭。無論哪種器物,

都蘊涵著中國文化特有的“現代感”，它既非西方城市精神的簡單擬現，也不再是傳統田園觀念的現代延續，文化形態的雜糅與傳統意識的衍變，仿若透露出抒情者與“後現代”精神的詩意聯絡。

後現代文化具有的典型特徵之一，便是歷史意識的喪失。其“喪失”的表現方式並不是對歷史話語的全然丟棄，相反地，“歷史感”有時會以一種與現時文化的雜糅姿態、幽靈般地得到喚醒，這也正符合中國文化前現代與現代、現代與後現代元素雜陳的特殊景觀。那些吶喊著的“城鄉邊緣人”，一部分站在將城市文化視作主體的宏觀視角，將“鄉土”歸結為“另類”的城市體驗；還有一部分抒情者始終也無法摒棄現代詩人那種“由鄉入城”的啓蒙經驗，對待城市文化，他們依然投射出“他者”的眼光，流露著難言的豔羨與自卑，這在“打工詩歌”寫作群體中最為明顯，“走在城市和鄉村的綫上”（謝湘南的詩作名）正是他們的文化處境。顯然，“打工詩歌”屬於城市抒寫的範疇，針對它的命名也一直存在爭議，有些學者（諸如張清華等）認為用“底層寫作”更能概括這一抒情群落的整體特徵，這種觀點也獲得學界的普遍認同。因為“底層”具有一種身份特質和詩學視角，而“打工”則容易產生歧義。按照市場經濟的發展，未來每個人都會成為“打工者”，而“打工詩歌”的命名便容易因為其範疇的日漸宏大而喪失區別意義。相對寬泛的觀點認為，這一抒情群落的共性特徵指向青年人從鄉村進入城市尋找工作，表達在“鄉村—城市”文化的碰撞中喪失身份感與歸屬感的現代情緒。在抒寫中，抒情者存在著真實的地理遷徙經歷，其抒情主體多不具備“城鄉複合型”的心理特質。相反地，他們多將“城市”視為“他者”、在渴望被城市“同化”的過程中又不斷尋求“歸鄉”，這顯示出其觀念的矛盾與複雜，也深刻印證了“現代”與“後現代”絕非時間軸向的更替關係那樣簡單。

我們看到，“底層寫作”操作者們的審美取向大都圍繞兩方

面展開,一是對城市的不適應、并由此衍發的對城市之“惡”的傳統型批判,從而回歸對地理故鄉的懷戀,這依然是將“鄉村與城市的美醜進行分立”的二元思維模式,以農業文明反襯被城市所異化的命運。二是通過身份描述,表達一種對自我價值的判斷與思考,以及維護自我尊嚴、追求平等公正和價值認同的主體意識。詩人葉賽寧說的“走出了鄉村,走不進城市”的身份認同問題在這些詩人筆下非常密集地得以呈現,城市作為外在的誘惑,是他人的故鄉,也是一個難以被編碼的符號,抒情者由此產生“回家”的願望:“我真的打算回到鄉下去/我想去守護我父母的風燭殘年/去耕作他們寬闊額頭上的溝壑/去將他們眼角的憂鬱搬到陽光中去”(謝湘南《放棄》)。紛亂的都市景觀壓制了抒情者的存在感,令他們不斷走向精神的孤獨,只有面對村莊,他們才有可能找到歸家的感覺。陳忠村這位“穿行在上海的外鄉人”也在《有很多高樓的地方叫城市》中寫道:“明年一定爬上金茂大廈/不知道站在上面可能看到故鄉/——我孫莊?”高度與速度往往是外來者體驗城市最直接的感覺,而這個“不願意歸宿城市的靈魂”竟然將城市作為回溯故鄉的瞭望台,這使得他的詩歌始終貫穿著對如何在城鄉之間獲得精神平衡的探問。從整體的審美態度考量,這些寫作者集中塑造生命個體在時代困境中所堅守的精神姿態,其意義在於引發人們對社會底層生命價值的關注。

在詩歌運思上,這些具有打工者身份的詩人多擅於製造典型意象,比如城市工業意象特別是“鋼鐵”、“流水綫”等等,以及大量生態田園意象。而諸多動物意象如“青蛙”等,也成為這一抒情群體藉以自況的獨特符號。不過,從都市與鄉村的二元對立出發,止步於欲望諷喻和道德批評,對豐富當代詩歌的美學策略作用并不明顯。有些寫作者甚至偏執地死守在城市的邊緣,對探勘現代都市與生命即景之間的錯綜糾葛興趣不大。在城市生活帶給他們“非人格性”的典型精神特徵之後,他們沒有借此

把握住更為理智和自由的城市個性，却與之保持了主動的疏遠，這或許是一種逃避。張檸的評說可謂一針見血：“我們今天讀到的‘打工文學’作品中主人公總是一發現城市的毛病，就想念家鄉的小河、草地、垂柳等等。這反映出這一代打工者不能在沒有價值依托的新環境中勇敢地行動。”^[16]因此，“打工詩歌”這一抒情群落所具備的文化意義遠遠超過其文學意義。在社會歷史轉型期，康得所言及的那種“道德律令”不再具有恒久性，這將是諸多文化因素不斷碰撞并長期整合的漫長過程，而身處其中的個體往往要為此付出沉重的生理與心理的雙重代價。打工者的文學如同時代的晴雨表，記錄著中國城市化、工業化的必然進程，他們以文學痛感的方式觸及到中國社會底層的一系列問題。不過，與現代作家的“進城”不同的是，這只是由一種經濟運作方式（小農經濟）進入另一種經濟運作方式（市場經濟）的遷移過程，而現代詩歌中那些涵蓋家族觀念、宗教儀式文化遷徙已然式微。打工族群整體上處於城市的話語系統之中，面臨的是“農民性”被“城市性”衝擊的問題，他們由邊緣向中心移動，進而在城市“內部”發出聲音，這一行為過程并非城鄉兩種審美形態的直接對話。從詩學角度觀之，“打工詩歌”是城市話語的特殊表達方式之一，并從一個獨特的角度確證了城市大語境的真實。在“亞細亞的歷史是城市與鄉村無差別的統一”^[17]的歷史特殊性面前，它的生存獨立性勢必會走向衰微。畢竟，以鄉村“意味”著“傳統”，以“都市”意味著“現代”，都已因鄉村從整體上被納入城市廣義的審美標準，從而顯得過時了。

綜上所述，正是在城市經驗對傳統鄉野經驗的衝擊與置換中，現代中國詩歌的抒情主體獲得了獨立的觀物方式。在詩歌對城市的抒寫中，“鄉土/田園”始終是一個不可或缺的文化資源，對大多擁有“由鄉入城”身體遷徙體驗的現代詩人而言，它成為詩人尋找自我身份、逃離城市喧囂的世外桃源。今天，在城市文化占據主流的時代，“鄉土/田園”大多不再蘊涵具體的地

理資訊,它虛化成爲充當城市反向經驗的情感空間,并演繹出城市的詩性結構。由此,“城鄉邊緣人”也具備了統攝兩種文化視野的詩學高度,如同弗羅斯特似的,這位偏愛鄉村生活的詩人始終把城鄉看作一個在對比中產生的完整資源,從而自由穿梭在兩種文化語境之間。由文化發展脈絡而觀,城鄉文化既非連續體(舊有的被新的取代),也不是單純澄明的并列關係,喬伊絲·卡羅爾·奧茲在《想像性的城市》裏追問:“如果城市是一個文本,我們如何閱讀它?”^[18]從一定意義上說,“文學中的鄉村”構建了一種從“城市之外”閱讀城市的審美模式,它從一個特殊的層面對城市作出摹寫與判斷。這種審美模式可以幫助詩人建立起相對開闊的文化視野,避免他們走向文化上的二元對立。正像韓東在詩歌中所說,鄉村生活“形成了我性格中溫柔的部分”(《溫柔的部分》),它成爲詩人都市生活的詩意補充,爲新詩的話語平衡做出了貢獻。同時,當人性的田園已然喪失存在的地理基礎之後,適當地調整心態,面對當下的現時時空,似乎才是真正的解決策略。畢竟,只有言說才能幫助失語者找到自己的家園。

(作者:南開大學文學院講師)

注釋:

- [1] [美]費正清主編:《劍橋中華民國史》,上海人民出版社1992年版,第537頁。
- [2] 《漂泊的都市——黃怒波〈都市流浪集〉研討會側記》,《詩歌月刊》2005年第6期,第6頁。
- [3] 吳思敬:《城市化視野中的當代詩歌》,《河南社會科學》2004年第3期。

- [4] 康白情:《新詩底我見》,《少年中國》第1卷第9期,1920年。
- [5] 聞一多:《〈女神〉之時代精神》,《創造週報》1923年6月3日,第4號。
- [6] 郭沫若:《郭沫若全集》(文學卷第15卷),人民文學出版社1989年版,第121頁。
- [7] 張桃洲:《滬杭道上》,《讀書》2003年第2期。
- [8] 唐湜:《我的詩藝探索歷程》,《新文學史料》,1994年第2期。
- [9] 羅振亞:《扯不斷的血脉》,本文為《中國現代名家詩歌分類品誼·鄉土卷》的序言,中國青年出版社1996年版。
- [10] 王家新:《為鳳凰尋找棲所》,北京大學出版社2008年4月版,第175頁。
- [11] 顧城:《學詩筆記》,《青年詩人談詩》,北京大學五四文學社,1985年。
- [12] 弗裏德利希·席勒:《論素樸的詩與感傷的詩》,張玉能譯,《秀美與尊嚴——席勒藝術和美學文集》,第310頁。
- [13] 于堅:《城市記》、《火車記》,鷺江出版社2006年8月版,第88頁。
- [14] [美]艾凱(Guy S Alitto):《世界範圍內的反現代化思潮——論文化守成主義》,貴州人民出版社1991年版,第14頁。
- [15] A. Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. New York: Seaburg Press, 1975, p261.
- [16] 譚運長、張檸:《打工文學二人談》,見楊宏海主編:《打工文學備忘錄》,社會科學文獻出版社2007年12月版,第78頁。
- [17] 《馬克思恩格斯全集》第46卷上,人民出版社1979年版,第480頁。
- [18] Joyce Carol Oates. Imaginary City: America. Literature and the Urban, Experience, 1981, Rutgers University Press. p11.

Abstract: The City and Countryside in Modern Chinese Poetry

Lu Zhen

(Lecturer, Faculty of Arts, Nankai University)

The cultural reform during the late Qing and early republican periods gave direct rise to dramatic changes in the general concept of Chinese literature. Consequently, the deep-rooted local-rural poetics began to find itself in a shaky position. As Chinese urban culture grew up, modern poets began to experience and feel the displacement between their “wish-time” and “wish-space.” This kind of displacement occurred at the level of value and that of experience; the former was a reaction to urbanization, modernization, and Westernization, while the latter concerned one’s keen attachment to China as a rural homeland. The poets’ attitudes towards the city and countryside were complex. The continuous integration of experiences turned the modern city discourse to an important theoretical resource. The modern city introduced new elements, such as a sense of speed, spatial mode, technolatriy, and hue of business. These elements to a certain extent accorded with the internal features needed for the development of modern poetry. The traditional homeland/idyllic writing, on the other hand, had evolved to a poetic structure hidden behind the broad vision of the city and become

one of the representation modes for versification on this topic. The lyrical poet took the point of view of “a person between the city and countryside” in the explanation of his/her many different ways of living and thus broadened the spiritual space in modern poetry.

Keywords: Modern poetry, city writing, countryside/idyllic, poetic structure, “a person between city and country”