

罗兰·巴特与“第三代诗”的语言实践

李 蓉

摘 要 在学界对“第三代诗”与西方思潮关系的描述中，罗兰·巴特是一个符号性的指称。虽然罗兰·巴特的“零度写作”对“第三代诗”构成了启示，但总的来看，“第三代诗”对罗兰·巴特的借鉴又是有限的。而从平行研究的角度可以看到，“第三代诗”与罗兰·巴特在语言的命名和实践上存在着一定的相似和分野。“第三代诗”对罗兰·巴特“零度写作”的借鉴重在反叛，而非创造一种新的语言方式。随着“第三代诗”的发展，“文本的快感”作为一种语言方式在“第三代诗”那里得到了充分的实践，不过，与罗兰·巴特的这一概念对身体享乐主义的强调不同，“第三代”诗人在享受语言创造的快乐的同时，也充满了困惑和焦灼。在走出结构主义的封闭语言后，当代诗人呼唤的是具有主体性的“身体”。

关键词 “第三代诗” 罗兰·巴特 身体 语言 主体

作者李蓉，浙江师范大学人文学院教授（浙江金华 321004）。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)10-0130-11

20世纪80年代，当代诗歌对于语言的理解发生了很大的变化，这主要是以“第三代”^①诗潮为代表的，语言的自足性在“第三代”诗人那里得到了应有的重视。在“第三代诗”语言观念的形成中，西方后现代主义思潮都对其产生了影响，其中，罗兰·巴特的名字被提到得最多，这位法国思想家似乎和“第三代诗”构成了一种理所当然的关系，但它们之间到底关系如何大都语焉不详。事实上，罗兰·巴特是否对“第三代诗”构成了影响、构成了怎样的影响并非一个可以随意指认的问题，对它的追溯可以厘清“第三代诗”的发生机制。如果说“第三代诗”与罗兰·巴特的“零度写作”观念有一种呼应关系，那么他同样重要的“文本的快感”的观念似乎与“第三代诗”没有交集，更没有像“零度写作”那样被“第三代诗”作为一个口号提出，但作为一种语言方式，却呈现在“第三代诗”的写作实践中，其意义也更为深远，它是当代诗歌从80年代过渡到90年代的重要环节，而这一点也并没有引起研究界的重视。

基于此，本文将以“第三代诗歌”与罗兰·巴特的关系为起点，并以罗兰·巴特的文本观、语言观为理论参照，考察“第三代诗”的语言自觉和写作实践，探讨“第三代诗”与罗兰·巴特的文本观、语言观的相似和殊异，进而揭示“第三代诗”自身的现实境遇和逻辑思路。

一、“第三代诗”的“零度写作”与罗兰·巴特

罗兰·巴特是结构主义的代表人物，他早期的代表作《写作的零度》（1953）于1988年在中国翻译出

^① 本文的“第三代诗”指的是80年代中后期的先锋诗歌。参见洪子诚：《第三代诗新编·序》，洪子诚、程光炜编选《第三代诗新编》，武汉：湖北长江出版集团、长江文艺出版社，2006年。

版,^①从时间上看,这本书的翻译和出版要远晚于“第三代诗”的出现,它们之间的联系更多来自评述者包括“第三代”诗人事后的追认,柏桦就将罗兰·巴特的理论与“非非”的诗学观念和实践进行了比较,说明它们之间存在契合。^②实际上,“第三代”诗人在1980年代初就开始了创作,“第三代”诗人的一些重要诗作如韩东的《你见过大海》《有关大雁塔》等于1985年就已发表,而影响甚大的徐敬亚编选的《中国现代主义诗群大观》,收集的是“第三代诗”从1986年到1988年的诗作,也就是说,在罗兰·巴特被正式翻译过来以前,“第三代诗”就已经成型,此外,“非非主义”诗人周伦佑、蓝马在后来的采访中也都否认受到了罗兰·巴特的影响,^③他们在80年代以及90年代使用和罗兰·巴特完全一样的概念时也都没有加以说明。

但这并不能表明包括“零度写作”在内的概念都是他们独创的。实际上,在1980年代的“理论热”中,后现代主义理论广受中国读者的关注,它最早的影响来自一些介绍性的文字,虽然中国读者没有读到翻译的原著,但这些新的思想观念以及新名词对经历了长期封闭的国内文学界和思想界来说具有重要的启示作用。在80年代的先锋探索中,“第三代”诗人对法国后结构主义的作家和哲学家有一种天生的好感,在极其迫切地超越前代人的动机之下(“pass北岛”),往往一个新的理论名词就能给他们以重大的启发,或许不求甚解、囫圇吞枣,但极有可能是这些介绍性的文字让亟需变革的诗人找到了灵感。

值得注意的是,在罗兰·巴特之前,法国作家罗伯-格里耶的小说在70年代末就已经被翻译到中国,而他正是罗兰·巴特推崇的法国“新小说”的代表作家。杨黎代表作《冷风景》副标题就是“献给阿兰·罗布-格里叶”,他还说1981年的时候,他读到一本内部交流的罗伯-格里耶的《窥视者》,这本小说对他产生了很深的影响。^④除了杨黎以外,何小竹也写过《在一艘货轮上阅读罗布-格里耶的〈橡皮〉》一诗,而罗兰·巴特的语言观念与包括罗伯-格里耶在内的一些作家有着亲缘联系,“在写《写作的零度》时,巴特尚未发现罗布-格里耶(事实上,正是1953年,《写作的零度》出版之际,罗布-格里耶的第一篇小说《橡皮》才问世),他只是注意到了加缪,并将加缪作为零度写作的最合适代表,罗布-格里耶出现后,巴特毫不犹豫地将他取代了加缪,并将他安排到文学史中最后的最重要一环”^⑤。因此,“第三代”诗人对罗兰·巴特周边作家的阅读也成为他们在观念上接近罗兰·巴特的原因。

出于对法国左翼文学和萨特的“介入的文学”的反驳,罗兰·巴特的“零度写作”强调写作与现实无涉,它试图消除历史的重负和个人的情绪,并倾向于一种客观、中性的写作风格。“零度写作”的观念契合了80年代一些诗人们的创作诉求:正是为了反抗北岛、杨炼、江河等具有浓厚文化、政治意味的“朦胧诗”,“非非主义”“他们”“莽汉”等诗派才将诗歌的语言和题材下移,他们反浪漫主义、反崇高、反意象,力图对不堪重负的语言符号进行解构和还原,尤其是在“非非主义”的理论中,可以找到与罗兰·巴特的“零度写作”相近的观念和陈述,如蓝马的“前文化理论”以及感觉、意识、语言的还原理论,他认为“只有解除掉语言的历史(解除掉它的沦落和衰败),才能还原出语言的初衷”^⑥,而周伦佑在他1987年的创作手记中写道:

人类的精神活动是从语言的零度开始的——语言的零度即价值的零度。零度以下是尚未被命名的原初世界(命名即是发现,不多不少,恰恰达到零度);零度以上便是人类的精神世界,即意义世界、价值世界。“反价值”指向人类的精神世界、意义世界、价值世界——如果实现,便是要使人类重新回到他的零度状态——语言的零度,精神的零度。从这个意义上可以说:反价值就是反意义。但这并不是“反价值”的目的。“反价值”的真正目的是要人类从精神的零度出发重新做出选择——不同于现有价值选择的别一种选择。^⑦

① 李幼蒸:《写作的零度·译者前言》,罗兰·巴特《写作的零度》,北京:中国人民大学出版社,2008年,第7页。

② 柏桦:《成都:1980—1990》,柏桦等:《与神话:第三代人批评与自我批评》,北京:中华工商联合出版社,2014年,第67—69页。

③ 参见白杰:《后现代主义的本土转化与“非非主义”的诗学变构》的论述,《烟台大学学报》2017年第3期。

④ 杨黎:《灿烂:第三代人的写作和生活》,北京:中华工商联合出版社,2014年,第38页。

⑤ 汪民安:《谁是罗兰·巴特》,南京:江苏人民出版社,2015年,第79页。

⑥ 蓝马:《非非主义第二号宣言》,《第三代诗新编》,第318、321页。

⑦ 周伦佑:《反价值时代——对当代文学观念的价值解构》,成都:四川人民出版社,1999年,第73页。

罗兰·巴特的“零度”一词密布于上述文字的空间，这很难说是诗人自己的发明，只不过，诗人给予了它具有 80 年代文化特征的解释。同时，“非非主义”的写作实践也对应于这样的观念，他们的诗歌倾向于通过冷静、客观的方式将事物还原、悬置起来。柏桦认为：“在非非诗中，词语获得了自由，语言恢复了最初的新鲜（虽然这新鲜是没有意义的），非非变成了传达原语言的信息行为。一切祈祷式或命令式的语势（诗歌传统意义上的抒情话语权势）被一种直陈式写作所替代（或消解），被巴特式的‘纯洁写作’所替代。诗歌达到了一个要求——形式就是文学责任最初和最后的要求。”^①“非非主义”诗人杨黎有一首代表作《撒哈拉沙漠上的三张纸牌》：

一张是红桃 K/另外两张/反扣在沙漠上/看不出是什么/三张纸牌都很新/它们的间隔并不算远/却永远保持着距离/猛然看见/像是很随便的/被丢在那里/但仔细观察/又像精心安排/一张近点/一张远点/另一张当然不近不远/另一张是红桃 K/撒哈拉沙漠/空洞而又柔软/阳光是那样的刺人/那样发亮/三张纸牌在太阳下/静静地反射出/几圈小小的/光环

这首诗体现了“非非主义”冷静的观物风格，它抛弃了深度，杜绝文本以外的指涉，文本形成一个自足的有机体，语言自身构成了这一有机体的血肉和骨骼。该诗中的撒哈拉沙漠以及纸牌的意象对读者的阅读经验来说具有一种新鲜感，沙漠的空旷、寂寥和厚重，纸牌的神秘、巫性和轻灵，组合起来有一种陌生的效果。“三张纸牌都很新/新得难以理解”，它们的摆放看似随意，却又似乎别有深意，这种深意来自语言的空白而非诗人的主体意志，语言在这里只显现为能指。

“他们”“莽汉”等诗派的诗歌，虽然没有像“非非主义”那样标榜“零度写作”，但他们在当时具有轰动效应的取消深度、消解意义的写作也具有“零度”的特征，只不过这个“零度”是指其创作动机的消解意味，而非其创作风格的“零度”，韩东的《你见过大海》《有关大雁塔》就属于此类，而他 90 年代的诗作《甲乙》则更趋于冷静，显示出与杨黎相近的风格，不过与杨黎不同的是，韩东冷静、客观的语言中包含了明显的批判意识。除了韩东的诗歌，80 年代同属于这一类写作的还有于坚的《罗家生》《尚义街六号》、李亚伟的《中文系》等。

“第三代诗”提倡的口语化、凡俗化的写作易于大量制作，因此也易泛滥成一种毫无创新性的写作。周伦佑在 90 年代初指出罗兰·巴特提出的“白色写作”（与“零度写作”近似的概念）在西方起到了拆除现代主义的深度意义的作用，但却被中国当代诗人误用，这是由于中国新诗的现代主义发育还不充分，它势必造就“缺乏血性的苍白、创造力丧失的平庸、故作优雅的表面文章”^②，他因而提倡一种相反的“红色”写作。可以看到，90 年代“非非”解散之后，周伦佑与罗兰·巴特唱了反调，他提倡的“介入”正是罗兰·巴特所反对的，这似乎撇清了与这位法国思想家的关系，但这样的看法毕竟只能属于 90 年代。

罗兰·巴特的“零度写作”并非只是为了反叛，而是要建构语言的乌托邦，他提出的“不及物写作”证明了他文本上的结构主义思想。在西方，从海德格尔的现象学到结构主义，对待语言的态度发生了根本性的变化，结构主义认为文本是一个封闭的系统，文学的意义在于写作本身，作家主体不应该进入文本，即“作者已死”。海德格尔指向存在的语言在结构主义那里变成了自我指涉的语言，语言不再反映现实指向存在，而只具有自我繁殖的功能。罗兰·巴特深受结构主义的影响，同时，他的语言观念的形成也受到了马拉美、瓦雷里、布勒东等形式主义者的启发，马拉美认为“诗句不是用想法，而是用词语来造就的”“词语包含的潜能远远多于思想”，^③语言就是它自身，而不是表情达意的工具，这样的认知是罗兰·巴特建立他的文本观的前提。

对形式的重视，也是“第三代”诗人在意识上的自觉，“他们”诗派说：“我们是绝对的形式主义者”；“当一个人为了光洁的纸写作，他是一个形式主义者无疑”。^④但对于 80 年代以反抗作为书写策略

① 柏桦：《左边：毛泽东时代的抒情诗人》，南京：凤凰出版传媒集团、江苏文艺出版社，2009 年，第 163 页。

② 周伦佑：《反价值时代——对当代文学观念的价值解构》，第 291 页。

③ 胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构》，李双志译，南京：凤凰出版传媒集团、译林出版社，2010 年，第 93 页。

④ 韩东：《为〈他们〉而写作》，《第三代诗新编》，第 325 页。

的诗人而言，这一意义上的写作还未能真正展开，还需要进一步“把对意义的消解令人惊叹地同审美感性结合起来，发展成为一种相对完整的诗歌感受力”^①。因此，“第三代诗”走向具有结构主义性质的写作是必然的，这也是“第三代诗”中处于边缘具有“现代主义”倾向的诗人所追求的，正如这其中的代表张枣所说：“挑战者本身从一开始直到现在并未能提供一种取代性的定型文体。这说明挑战者错误地选择了挑战的对象，也就是说，他们选择挑战的对象其实是其自身，因为早期朦胧诗并不是风格的权威，而只是风格的可能，这是一个大有可为的可能，它源于白话文学运动另一桩一直未了的心事——对‘现代性’的追求。”^②在张枣看来，当代诗歌最终会回到具有现代性的写作上来，不同风格的写作曲曲折折也都是向着这一个目标的，包括他自己在内的诗人就走在这条路上。

从兰波、马拉美、瓦雷里到史蒂文斯，西方诗人对文本自足性和语言想象力的重视已经形成了一个传统，即通过诉诸复杂的技艺，语言可以创造新的现实。对“第三代诗”而言，现代汉语的激活也是诗歌感受力、想象力的唤醒，在经历了长期意识形态的制约和语言工具论之后，语言意识在“第三代诗”中逐步觉醒，语言不再是表意的工具，语言自身的意义得以显现。“第三代诗”的语言自觉有来自西方的影响，也有作为一个诗人的语言意识。柏桦于1981年所作的《表达》一诗就触及到语言问题，尽管它并不清晰：

我要表达一种情绪/一种白色的情绪/这情绪不会说话/你也不能感到它的存在/但它存在/来自另一个星球/

只为了今天这个夜晚/才来到这个陌生的世界

这首诗表达的是一种难以言传的情绪，虽不知柏桦这里使用的“白色”是否与罗兰·巴特的“白色写作”有关，但它也表达了对人与语言关系的现代认知。在诗人看来，自我内在的世界充满了一种不可言说性，正如诗人能感觉到的这种“白色的情绪”。诗歌的语言是非逻辑的、非日常的，一方面，不可言说的世界只有通过创造性的语言才能将之呼唤出来；另一方面，语言对意义的抵达是有限的，现代诗歌正是在语言的不确定性、偶然性、多义性中获得了真正的自由。

对于“第三代”诗人而言，他们的语言意识还处于起步阶段，还不可能具有西方经历了漫长的发展才形成的语言认知，海子、张枣、欧阳江河、陈东东、柏桦、西川、张曙光、肖开愚、翟永明、钟鸣、孙文波、臧棣、西渡、王寅等诗人显示出对现代汉语写作可能性的自觉探索。80年代的语言自觉最初是从修辞层面开始的，海子的诗在当时就令人耳目一新：

亚洲铜，亚洲铜

祖父死在这里，父亲死在这里，我也将死在这里

你是唯一的一块埋人的地方

亚洲铜，亚洲铜

爱怀疑和爱飞翔的是鸟，淹没一切的是海水

你的主人却是青草，住在自己细小的腰上，

守住野花的手掌和秘密

亚洲铜，亚洲铜

看见了吗？那两只白鸽子，它是屈原遗落在沙滩上的白鞋子

让我们——我们和河流一起，穿上它吧

亚洲铜，亚洲铜

击鼓之后，我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮

这月亮主要由你构成

① 臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，王家新、孙文波编：《中国诗歌九十年代备忘录》，北京：人民文学出版社，2000年，第206页。

② 张枣：《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态》，《张枣随笔选》，北京：人民文学出版社，2012年，第171页。

海子这首诗创作于 1984 年，“土地”这一主题具有宏大叙事的特征，然而，海子对它的处理方式却是全新的，他书写了一种个人化的土地经验，这是由其修辞方式达成的。“亚洲铜”这一意象令人耳目一新，“铜”的颜色不仅与土地相似，同时“铜”也象征着悠久的中华文明，土地对生命而言不仅是养育，也是历史。除了意象的新奇，语言的跳跃、修辞的陌生化都使它有别于已有的诗歌表达习惯，第二节的“你的主人却是青草，住在自己细小的腰上，/守住野花的手掌和秘密”，以及第三节的“那两只白鸽子，它是屈原遗落在沙滩上的白鞋子”，令人惊奇的意象组合远远超出了理解的限度，同时也使语言呈现轻松、俏皮的一面。如果说海子对土地的书写具有赞颂的特征，那么，它完全不同于意识形态化的赞歌，对土地的热爱完全通过修辞的精妙而获得。从海子早期的这首诗可以感受到，卸下重负之后，诗歌开始轻盈地飞升。

相比“朦胧诗”及更大范围的当代诗，“第三代诗”由外向内收，个人色彩显著增强，一方面个性的解放也是诗歌感受力、想象力的解放，另一方面陌生化的语言反过来也激活了个人的感觉和经验，但海子的诗歌仍然是在历史、神话中创造修辞的可能，他的诗歌有明确的意义目标，还非语言本身。对于 80 年代的另外一些诗人而言，还需要找回“消失的汉语”，重塑词与物的关系，张枣在他的《朝向语言风景的危险旅行》一文中从“元诗”的角度分析了 80 年代几个诗人的语言追求，其中之一是西川的《起风》一诗：

起风以前树林一片寂静/起风以前阳光和云影/容易被忽略仿佛它们没有/存在的必要/起风以前穿过树林的
人/是没有记忆的人/一个遁世者/起风以前说不准/是冬天的风刮得更凶/还是夏天的风刮得更凶
我有三年未到过那片树林/我走到那里在起风以后

所谓“元诗”，即关于诗之诗，是用诗的方式表达对诗的理解。在“起风”之前，树林是“寂静的”“被忽略的”“没有记忆的”“说不准的”，“阳光和云影”之所以没有存在的必要，是因为人无法通过语言进入其中，“穿过树林”却“没有记忆”，是因为自然和人（语言）的分离。在进入语言之前，甚至人的感受、体验都是模糊、不清晰的：“是冬天的风刮得更凶/还是夏天的风刮得更凶”，这片“起风以前的树林”让我们感受到的是词语的沉默、命名的空白，“起风”这一动作在诗中是诗人生命转换的一个开关，如果将“起风”看作是“语言意识的觉醒”，那么，“我走到那里在起风以后”意味着因为“词”，“物”才重新获得生命，而重新命名被意义所固定的事物，这是对语言的唤醒。

在新的语言认知下，“第三代”诗人获得了崭新的诗歌体验，柏桦回忆张枣痴迷于语言的情境：“在我与他的交往中，我常常见他为这个或那个汉字词语沉醉入迷，他甚至说要亲手称一下这个或那个（写入某首诗的）字的重量，以确定一首诗中字与字之间搭配后产生的轻重缓急之精确度。”^①张枣在语言中探险的种种努力，堪为当代先锋诗人的代表，而张枣回忆说 80 年代他与柏桦有这样一段对话：

他（柏桦）马上问了一个非常简单但很内行的问题：“你是先想好再写，还是语言让你这样写？”我说
是语言让我这样写下去。他说这与他一样。因此我发觉我们是同志：寻找语言上的突破。^②

张枣表达的是对语言的敬畏，一种新的语言认知。“语言自身在说话”是西方语言转向后对语言的重新认识，海德格尔说：“语言之为语言如何成为其本质？我们答曰：语言说话。”^③语言不再是表达的工具，它不再受言说主体的控制，词语自身的运动代替了受主体控制的运动，充分的语言意识让文本成为了独立、完整的“肉身”，这是结构主义意义上的文本观。从诗歌这一文体来看，“肉身”包含了一首诗所容纳的所有因素，除了文字层面的感觉、想象以外，声音层面的节奏、韵律、语气、语调，形象层面的标点、分行、分节等，形式就是一首诗的全部，对文本的“肉身性”的强调祛除了本质主义语言观对意义的追求，语言不再对外的环境和以往的历史负责，语言也因此显示出自恋的个人化特征。

结构主义层面的“零度写作”唤醒了“文本的肉身”，语言脱离外在制约后，诗人的精神和身体获得了双重的自由，这里面包含了对启蒙理性和政治理性的祛魅。“第三代诗”探索着内在世界的混沌，语言

① 柏桦：《张枣》，宋琳、柏桦编《亲爱的张枣》，北京：中信出版集团，2015年，第63页。

② 张枣、颜炼军：《“甜”》（访谈），《张枣随笔选》，北京：人民文学出版社，2012年，第206页。

③ 马丁·海德格尔：《在通向语言的途中》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2008年，第2—3页。

的不透明性正如知觉经验的不透明性，通过非连续性的语言，世界的未知、神秘、不可言说的部分才被展露，语言所创造的世界因此也是无限的，“语言是这种特殊的结构，如同我们的身体，它给予我们的东西多于我们放入其中的东西”^①，它揭开了更为广阔的人的意识的不确定性、想象的无边界性。

二、“文本的快感”：“第三代诗”的语言狂欢

罗兰·巴特的文本观是一种游戏性的文本观，它取消了现代主义的深度，他的《文之悦》一书（1973，也被译为“文本的欢娱”“文本的快感”等）就表达了这样的观念，这是罗兰·巴特后期的重要著作，在中国翻译出版已到了新世纪初，^②而对“第三代诗”而言，从对语言的重视到追求“文本的快感”也是一个自然的过程。虽然“文本的快感”这一概念的输入远迟于“第三代诗”的写作，但从平行研究的意义上，本文可以继续借用这一概念来考察“第三代诗”，在“零度写作”的背景下，通过这一视角进一步对“第三代诗”的语言实践进行探讨。

罗兰·巴特的理论充满了一种含混、模糊的特征，这与他追求一种非本质主义的写作方式直接相关，他是在结构主义意义上将文本比作“身体”，并认为这种身体是一种“醉”的、迷狂状态的身体，“文本的快感”类似于性爱的快感，“文本是一种身体，尤其是一种性爱的身体，人的性爱身体与文本的性爱身体的交流导致一种极乐”^③。与萨特主张存在主义意义上的主体不同，“巴特唤醒的这个人，只是个欲望主体、快感主体、享乐主体，总之，是一个纯躯体性主体，是个欲火熊熊燃烧的主体，是个丧失了意识警戒线的本能主体”^④。怎样的文本才具有这样的特性呢？罗兰·巴特认为是断裂的、不再提供观念、意义和目的而只提供愉悦和游戏的文本，它所制造的快乐是随机的、偶然的、不可预测的，这样的文本在艺术上通常具有先锋性和实验性，是一种形式主义的文本，“文化及其毁坏均不引发色欲；恰是它们两者间的缝隙、断层、裂处，方引起性欲。文之悦类似于控制不住、忍受不了、完全幻想性的瞬间”^⑤，在罗兰·巴特看来，“文本的快感”产生于文本的空白和裂隙之处。从现代诗的角度来看，“缝隙、断层、裂处”是常见的语言方式，正如色情不是为了繁殖，专注快乐的文本也陶醉和玩味语言的游戏，这也正和“第三代诗”逃离文化和现实的重负的写作倾向相契合。因此，本文将“文本的快感”运用于描述“第三代诗”，主要是指一种语言方式，而不强调罗兰·巴特在这一概念上的“身体享乐”指向。

“文本的快感”不仅存在于写作中，也存在于阅读中，“阅读是看不见的作者的言语与读者的言语的肉身化的遭遇”^⑥，对于现代诗歌而言，能够带来快乐的文本不是轻松易懂的文本，而是艰涩难懂的文本，即阅读的障碍对读者会构成挑战，对困难的克服、对挫败感的战胜是非常重要的阅读体验，“非连续、消解、不确定性和不可读都包含某种可厌性，但同时又包含着极度诱惑”^⑦，诗召唤着它的知音，这也就是现代诗歌对读者主体性的建构，甚至读者阅读文本的快感和诗人创作文本的快感同等重要。

罗兰·巴特的享乐主义文本观虽然没有直接影响到“第三代”诗人，但追求语言的快乐也是“第三代诗”在语言自觉之后的逻辑发展，是诗歌转向非功利之后的一个必然结果，这一点在“第三代”诗人笔下有丰富的呈现。张枣、陈东东、钟鸣、欧阳江河等诗人都表现出对“语言之乐”的实践，只不过他们的方式和风格各不相同。陈东东的“文本的快感”来自华美的语言、铺排的句法以及富有音乐性的声音，他创造了一种祛除了意义的“声音的快乐”；钟鸣则自称为“文本主义者”，他可以将词语的能指游戏发挥到

① 莫里斯·梅洛-庞蒂：《符号》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2003年，第294页。

② 屠友祥：《文之悦·中译者弁言》，罗兰·巴特：《文之悦》，上海：上海人民出版社，2009年，第5页。

③ 杨大春：《语言·身体·他者：当代法国哲学的三大主题》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第219页。

④ 汪民安：《谁是罗兰·巴特》，第205页。

⑤ 罗兰·巴特《文之悦》，屠友祥译，第11页。

⑥ 唐清涛：《沉默与语言：梅洛-庞蒂表达现象学研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第145页。

⑦ 杨大春：《文本的世界》，北京：中国社会科学出版社，1998年，第187页。

最大限度；张枣的诗歌重视对古典诗歌传统的吸纳，他将汉语之“甜”作为一种自觉的追求，^①并善于将对汉语之美的发掘寄寓于颜色、声音、光线、形态等感官的细节中，其轻逸的书写方式脱去了意识形态之重，感官的愉悦、语词的欢乐充溢其间；柏桦则直接提出了“逸乐”的文学观，不过他所说的“乐”主要来自中国文人遗世独立、独善其身、追求个人生命趣味的传统。

史蒂文斯说“诗歌是语言之欢”^②，“文本的快感”或曰“语言的快乐”中包含着对长期以来被取消的游戏功能的重视，张枣称之为“趣味”。由于中国文化语境对“游戏”“快感”“享乐”这样的词有一种天然的抵触，于是“有趣”一词就成了取而代之的选择，而“有趣”也正是对无趣的口号诗、观念诗的反驳。张枣认为有趣的写作和有趣的人生是一体的，“除非生活充满乐趣，否则生活一无是处”^③，“首先得生活有趣的生活”（《跟茨维塔耶娃的对话》），在他的诗歌中常常能看到充满趣味的表达，如他的《边缘》一诗：“新区的窗满是晚风，月亮酿着一大桶金啤酒；/秤，猛地倾斜，那儿，无限/像一头息怒的狮子/卧到这只西红柿的身边”，诗人将一系列日常意象进行了戏剧化的处理，奇妙的想象赋予了这些事物机智、俏皮、谐趣的特征，由此将“存在”这一话题的沉重感化解，诗人以此表达了甘居边缘的诗歌立场。

“趣味”意味着对存在的无限可能性的发现，对一切陈规陋习的抛弃，这一旨趣作为新的诗歌传统延续到了 90 年代以后的诗歌中，臧棣说：“许多人都认为当代诗歌应包含一种重的东西，而我是反其道而行之，我让我的诗歌尽可能多地包含‘轻’的东西。诗歌对我来说越来越是罗兰·巴特指陈的那种写作——‘一些智慧，毫无权势，尽可能多地饱含快乐’。”^④当诗歌走出了功利主义的语言观，语言的游戏性就不同程度地呈现出来。20 世纪是语言认知发生重大变化的时期，语言游戏说的提出者维特根斯坦深受索绪尔语言学的影响，他认为词语本身没有确定的意义，意义是在使用当中实现的，需要根据上下文来确定，因此语言存在着模糊性和流动性，这也造成了其游戏性的特征，是一种反本质主义的语言观。

中国当代诗人对西方语言观的接受需要在汉语诗歌的框架中发挥作用，随着对语言本体的回归，当代诗歌势必会经历“驱逐意义”的阶段。实际上，早在 20 世纪 20 年代，朱自清在描述“早期象征派”诗歌的特点时，就敏锐地意识到了象征派诗歌的语言“表现的不是意思，而是感觉和情感”^⑤，“意思”落在诗歌的内容层面，而“感觉”则指向语言本身，“早期象征派”表现了语言的新质，语言的工具论被本体论所取代。不过，现代时期由于民族国家危机，历史并没有给纯粹的个人情绪以及语言表达提供多少契机，而这样的机遇最终落在了当代诗歌身上，诗人在语言世界自由探索的可能性得到施展，“说什么”让位于“怎么说”，结构主义意义上的“纯诗写作”“不及物写作”在“第三代诗”那里呈现出来。

臧棣认为陈东东是 1980 年代中期以后“不及物写作”的代表，这是因为陈东东在对声音的华美演绎中，展现了语言的可能：“这种写作的不及物性意味着一种强烈的写作的欢悦，一种在文字符号的网络中自如地滑行的写作的可能性，其终极的文本境界，就像布罗茨基在《蝴蝶》一诗中描绘的‘写出一行诗句/毫无目的’。”^⑥诗歌的“无目的”体现在对形式的专注上，在陈东东的诗歌中是对声音、感觉、想象的敏锐捕捉，他的《读保尔·艾吕亚》《远离》《即景与杂说》等诗都点亮了“汉语之灯”，如他说的“把灯点到石头里去”，“灯也该点到江水里去”（《点灯》），这里面有艾吕雅的超现实主义和马拉美的象征主义诗歌观念的影响，“灯一样的语言”即是汉语诗歌之光：

当云层终于断裂/鱼群被引向临海的塔楼/华灯会突然燃遍所有的枝头/照耀你的和我的语言
——《语言》

① 张枣、白倩：《环保的同情，诗歌的赞美》，《张枣随笔选》，第 230—231 页。

② 华莱士·史蒂文斯：《最高虚构笔记——史蒂文斯诗文集》，陈东飙、张枣译，上海：华东师范大学出版社，2009 年，第 265 页。

③ 华莱士·史蒂文斯《最高虚构笔记》，陈东飙、张枣译，第 266 页。

④ 西渡、王家新编：《访问中国诗歌》，汕头：汕头大学出版社，2009 年，第 229 页。

⑤ 朱自清《中国新文学大系·诗集》导言，上海：良友图书印刷公司，1935 年。

⑥ 臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，王家新、孙文波编：《中国诗歌九十年代备忘录》，第 205 页。

诗歌作为一门注重声音的艺术，其声音并非简单地依附内容而存在的，在象征主义诗歌中，声音本身就是全部的意义，瓦雷里说“诗的钟摆摇晃在声音和思想之间，在思想和声音之间，在在场与不在场之间”^①，而弗里德里希认为瓦雷里的诗歌就是“从一个意义尚不明朗的节奏游戏和声响中萌发的，随后才被添加上词语、图像和理念的”^②，声音的重要性胜于词语的意义。在这样的写作观念的影响下，陈东东的“纯诗”写作在“第三代”诗人中显得格外突出，纯净、高逸的意象和欢快、上扬的节奏都是对生命原初场景的赞颂和重返，它们共同搭建了一个万物归一的世界：

宁静是通往纯粹之路/海的了望塔窗棂、晴天/绿松石的花朵 冰凉的花朵 在军舰鸟之下
在诗歌的居所和高岬一侧/一面春天的旗帜抖开 为盛夏带来新的凉意/她用手指点 侧卧于水上 有回
声响起
赞颂的笛音已溢出了茎杆/催生花生长 让风劲扫/而招展的她正好从最高的桥拱下漂过/鸥鸟 海口/那宁静
是指针 使美更纯粹 将歌手们引导

——《明净的部分》

与张枣诗歌散发的温柔悠长的古典气息不同，陈东东的诗歌有一种西化的畅快明丽，他的这首诗完全由短句所组成，且省略了标点符号，通过空格的方式将诗句分隔开，让语言自身的节奏达到最大限度，而纷繁的意象指向语言能指的狂欢，诗歌所展现的空间是一个超离了现实和历史的纯净之地，所有的意象都似乎经过了清洗，一种赞颂性的声音向着高处飞升，在陈东东看来，“广大的事物愈升往高处，它留在我幽闭暗室里的明亮成分就愈加充盈”（《在南方歌唱》）。因此，“语言与幻想的游戏的抒情诗”^③成为陈东东早期诗歌的重要追求。

不同的诗人抵达“文本的快感”的途径不同，既有“抒情之乐”，也有“思辨之乐”，欧阳江河就偏离抒情而善于思辨，他创造了一种冷峻、理性的风格，《手枪》一诗就是在词语的机巧游戏中获得反讽的效果：“手枪可以拆开/拆作两件不相关的东西/枪变长可以成为一个党/手涂黑可以成为另一个党。”诗人善于在词语的修饰和思想的火花之间设置转换的开关，《玻璃工厂》一诗也是如此：

在同一个工厂我看见三种玻璃：/物态的，装饰的，象征的。/人们告诉我玻璃的父亲是一些混乱的石头。/在石头的空虚里，死亡并非终结，/而是一种可改变的原始的事实。/石头粉碎，玻璃诞生。/这是真实的。但还有另一种真实/把我引入另一种境界：从高处到高处。/在那种真实里玻璃仅仅是水，是已经/或正在变硬的、有骨头的、泼不掉的水，/而火焰是彻骨的寒冷，/并且最美丽的也最容易破碎。/世间一切崇高的事物，以及/事物的眼泪。

这首诗体现了欧阳江河诗歌智性、雄辩的风格，它来自诗人对语言极其熟练的操控能力，通过词语与词语的巧妙组合来体现思想的纵深。诗人将思想的领悟寄托于“玻璃”这一非自然的颇具新鲜感的意象上，在对“玻璃”的性质从科学到玄学的分析和解剖中，也是在词语的辗转腾挪中，表达了一种哲学化的体悟，正如诗人所说“玻璃已经不是它自己，而是/一种精神”，在这首诗中，“玻璃”最后已经脱去了具体的物质属性，成为一种抽象的“道”。

“第三代诗”的文本实验充分显示了对语言能指的兴趣，“整个‘第三代’诗人比起其前辈诗人来，所共同拥有的特征之一，就是普遍强烈的对诗的文本意识的自觉，对诗的语词表达的可能性表现出来的那种空前的关注热情和旺盛的实验意欲”^④，不过，“第三代诗”也并非仅仅沉溺于语言之中，在80年代理想主义勃兴的文化氛围中，“纯诗”之“纯”不仅是语言的，也是精神的，相对于形式之“纯”，有一些诗人热衷于建构超越世俗的乌托邦世界，海子、西川、骆一禾等校园诗人的诗歌就显示出这样的倾向。西川1980年代的诗歌具有一种古典主义的气质，表现出对一种神秘、永恒、不可知的力量的追寻，具有一

① 保罗·瓦莱里：《文艺杂谈》，段映红译，天津：百花文艺出版社、北京：生活·读书·新知三联书店，2017年，第336页。

② 胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构》，李双志译，南京：凤凰出版传媒集团、译林出版社，2010年，第173页。

③ 胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构》，李双志译，第123页。

④ 李振声：《季节轮换：“第三代”诗叙论》，上海：复旦大学出版社，2008年，第168—169页。

种人文关怀和浪漫气质，和对具有宗教感的“神性”的领悟：“有一种神秘你无法驾驭/你只能充当旁观者的角色/听凭那神秘的力量/从遥远的地方发出信号/射出光来穿透你的心”（《在哈尔盖仰望星空》），通过纯净而优雅的语言，诗人构筑了一个幻想中的天堂：“我多想看到九十九只天鹅/在月光里诞生！//必须化作一只天鹅，才能尾随在/它们身后——/靠星座导航”（《十二只天鹅》），即使在他 1994 年的诗歌《午夜钢琴曲》中也仍然承继了这样的精神纯化的风格。

然而，理想主义的诗歌也容易走向虚幻和高蹈，当诗人被迫从天空回到地面，就会表现出一种无所适从，甚至走向怀疑和虚无。“海子之死”代表了这种精神高蹈的结束，而能够坚持下来的诗人则从精神的乌托邦跌入了词语的狂欢。作为海子的朋友，西川 90 年代以后以《致敬》为代表的诗歌，写作风格就发生了很大的变化，由于传统的文体方式和纯净的语言负载不了巨大的精神压力，西川干脆打破文体的界限，不再分行，而采用散文化的形式，繁琐絮叨、没有方向感的庞杂语言是对纯净、单一、本质的破坏。可以感受到，这种语言的狂欢中隐藏着精神的空虚和无助，似乎唯有借助铺排、杂糅的语言，才能打破魔咒，排遣个人写作的危机。因此，西川在 90 年代诗作表现出的“文本的快感”，是由精神上的“不快”所导致。如果说 80 年代“文本的快乐”是单纯的词语的快乐，那么 90 年代“词语的狂欢”就折射了精神的庞杂和混乱，包含了意识形态的忧患，这样失去秩序的“狂欢”让人有窒息感和压迫感。

三、文本的困惑及突围

“第三代诗”朝着两个不同的方向发展，一个是向下、向外的——用口语、日常来反崇高、反形而上，但它是阶段性的；另一个是向上、向内的——回到个人意识和经验的世界，追求语言的独立性和审美价值，在汉语的内部建立诗歌的现实，这是新诗的现代性所确定的道路。在回到语言本体的强大动力之下，“第三代”诗人重新认识了词与物的关系，词就是物，词语就是现实。

在中西方强大的诗歌传统之下，如何获得一种具有现代性的汉语写作，当代诗人还在探索之中。值得欣慰的是，诗人对于现代汉语诗歌的发展有一种强烈的使命感，张枣就说：“从开始写作起，我就梦想发明一种自己的汉语，一个语言的梦想，一个新的帝国汉语。”^①张枣的诗偏爱创造一种非现实指涉的文本，它含混、模糊、游移，虽然也有个人经验和意识的投影，但更重要的是他将语言看成是史蒂文斯说的“最高虚构”。在《秋天的戏剧》中，张枣写道：

我潜心做着语言的实验/一遍又一遍地，我默念着誓言/我让冲突发生在体内的节奏中/睫毛与嘴角最小的
嚙动，可以代替/从前的利剑和一次钟情，主角在一个地方/可以一步不挪，或者偶尔出没/我便赋予其真实的
声响和空气的震动/变凉的物体间，让他们加厚衣襟，痛定思痛

张枣的诗呈现了一个“语言炼金术”意义上的诗人形象，诗人捕捉着语言的精细、微妙之处并试图让语言的自我繁殖成为可能，因为对语言的执着，“凉的物体”有了温度和痛感，沉默的生命开始苏醒并说话，而与此同时，诗人也承受着写作的焦灼，这是新诗自诞生以来就无法回避的传统与现代、民族与西方、语言与现实的关系问题，它们一直贯穿在现代汉语诗人的创作中，“尚未抵达形式之前/你是怎样厌倦自己/逆着暗流，顶着冷雨/惩罚自己，一遍又一遍”，语言的创造有欢乐，但同样也有艰难的磨砺，需要诗人付出极大的耐心，对于当代诗人而言，写作不是罗兰·巴特所追求的“享乐”而更多的是苦心孤诣。

“第三代”中的一些诗人之所以在 80 年代表现出“不及物写作”的倾向，有历史和现实两方面的原因，前者是新诗政治化的背景，自不待言，而从 1980 年代的时代状况来说，虽然相对于政治化的年代个体获得了一定的自由，但没有根基的自由却又面临着精神的涣散，“自我并不是不存在，而是流逝，是一些可以改变的印象、可以消失的思想、可以慢慢模糊的记忆构成的脆弱织物”^②，世界瞬息万变，现代的经

① 陈东东：《亲爱的张枣》，宋琳、柏桦编：《亲爱的张枣》，第 18 页。

② 耿占春：《失去象征的世界——诗歌、经验与修饰》，北京：北京大学出版社，2008 年，第 319 页。

验充满了含混和暧昧的特征，这就是张枣所说的“空白、失语的恐怖时代”^①，在这样的现实中，人失去了安稳感和归宿感，人和自然也不再能建立起古典的诗意，诗人更趋于向内求助于语言获得慰藉和拯救。

然而，意义的空缺和抽象化都会导致进一步的精神危机，中国儒家诗教传统强调诗歌艺术和现实之间的呼应和改造的关系，西方个人主义性质的“纯诗”在中国文化中并没有生根的土壤，文本的享乐主义并不能让中国诗人心安理得，它最终会导致“身份的危机”。张枣已经察觉到这一问题，他说：“用封闭的能指方式来命名所造成的生活和艺术脱节的危机。它最终导向身份危机”；“词不是物，诗歌必须改变自己和生活”。^②然而，由于种种原因，张枣那种创造“汉语诗歌帝国”的信心逐渐萎缩，而且，不仅仅是张枣，很多当代诗人都面临着这样的问题。

在“不及物写作”中，真实的身体消失了，只剩下“文本的肉身”、语言的幻象，语言成为一道屏蔽身体的围墙，身体的当下性、具体性没有进入语言，语言容纳的只是想象、幻觉和梦境，一个无边漫涌的个人意识世界，这是一个静止的词语世界。词与物的长期分离，最终的结果不是词的自足，而是语言的自我循环、精神的高蹈和虚无。“似乎只有语言在说话。只有语言活动自身的存在。当诗人不把语言视为自身可以支配的对象时，他得到了语言的支持，他可以从中呼唤或者获取某种力量。他是一个能够把语言作为另一主体进行交往的人。”^③然而，当“真实的肉身”不能进入“文本的肉身”，文本就会失去活力，语言自恋的游戏不能解答存在的困惑，诗人“身体”的消失最终导致语言的荒芜和死亡。正因为认识到这一点，张枣提出需要在汉语性和现代性之间建立一种写作，而现代性就是当代性，是身体对于语言的在场。

从世界诗歌的范围来看，从19世纪的象征主义到20世纪的超现实主义，对语言自足性的重视使现实世界在诗歌中不断贬值，但与此同时，对于象征主义和超现实主义批评的声音也没有间断过，批评者认为它们远离普通人群，属于中产阶级的自娱自乐，是“诗人与人类大家庭的分离”^④，特别是20世纪之后，世界性的战争、极权政治、文化及宗教冲突等现状改变了个人的经验世界，自我封闭和沉溺不再可能，因此，在20世纪也诞生了很多注重诗歌现实品质的伟大诗人如曼德尔斯塔姆、奥登、米沃什等，这些诗人对中国当代诗歌的影响同样是不可低估的。

关于“身体”（现实）与语言的关系，西方现象学的研究也可以给我们提供一些启示。梅洛-庞蒂认为，语言具有“拟躯体性”^⑤特征，“从语言的拟躯体性出发，那么语言的工具性就只能是第二位的，正如我们身体的工具性只能是第二位的。这样一来，母语就显示出它特有的生命的意义”^⑥，语言的本体意义得到确立，就是身体的本体意义得到确立，这两对关系是同时到场的。身体的本体意义在于它是我们认识世界、和世界相处的首要前提，这是存在意义上的身体对于世界的在场，而语言必须说出“身体”这沉默的存在，因此，诗人的言说不仅包含了语言的先行在场，同时也意味着那难以言说的“存在”包含在这样的语言中，只有这样，才能重新找回失落的主体性。简言之，语言不仅是文本的，也是存在的。

90年代以后，诗人们寻找新的突破，通过语言方式的变化来创造新的可能，而其中一个重要的路径就是从语言的乌托邦回到人的世界，用“真实的肉身”唤醒“文本的肉身”。从理论上来说，重新认识语言，也包含着重新认识现实和自我，现实并非被规定的，而是充满了复杂和不确定性，而自我也非无所不能，它的弱小、局限包含着身体的限度。同时，诗人“真实的肉身”进入文本并非就破坏了语言的自律性，相反，正是语言规定了何为诗歌中的现实，只有通过语言诗歌才能真正揭示诗人与世界的相遇。

事实上，80年代结束之后，诗人们自己进行了大量的清理和反省工作。洪子诚总结说，西川的《生存

① 张枣：《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态》，《张枣随笔选》，第183页。

② 张枣：《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态》，《张枣随笔选》，第191页。

③ 耿占春：《失去象征的世界——诗歌、经验与修饰》，第328页。

④ 切斯瓦夫·米沃什：《诗的见证》，黄灿然译，桂林：广西师范大学出版社，2016年，第194页。

⑤ 莫里斯·梅洛-庞蒂：《符号》，姜志辉译，第108页。

⑥ 唐清涛：《沉默与语言：梅洛-庞蒂表达现象学研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第133页。

处境与写作处境》、欧阳江河的《89 后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子立场》、王家新的《奥尔弗斯仍在歌唱》《阐释之外》、陈东东的《有关我们的写作》、臧棣的《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》、耿占春的《改变世界与改变语言》等文，都阐发了在经历 80 年代到 90 年代的变化之后，诗人对诗歌艺术与历史、现实之间关系新的认知，“有关诗歌写作的艺术纯洁与历史真实命运之间关系的复杂性与‘悖论性’，事实上已被充分‘揭发’”。^①因此，在经历了 80 年代这一革命性的阶段之后，诗人们可以更加理性地进行艺术选择。

罗兰·巴特“文本的快感”因追求身体的享乐而祛除了写作者的主体意识，当代诗歌经过 80 年代“第三代诗”的发展，更需要的是梅洛-庞蒂所说的具有存在意义的“身体-主体”，它意味着一种具体、真实、具有当下性的写作，意味着“真实的肉身”对“文本的肉身”的进入。因为“身体”的流动性特征，它也不会回到过去那种依附于现实的表象写作上去，这样的写作不再虚空，而是一种行动：“身体、书写在实践中构成了一种行动，它只注重过程，只在行动过程中显现，而不通往结果，不显现为本质；行动总是具体、有形的，而不是以往所崇尚的抽象和理念，它总是在意义的空无中运作，而不会固定在任何意义。”^②

总之，80 年代西方后现代主义思想对中国先锋诗歌的发生有着重要的影响，只是这样的影响并非决定性的，“第三代诗”有着自身的现实境遇和发展逻辑。可以说，“第三代诗”从罗兰·巴特的“零度写作”起步，经过了反叛性的阶段之后，就将注意力转移到了语言本身，“文本的快感”显示了“第三代”诗人对现代汉语的高度自觉，但他们最终还是需要从单纯的“语言快感”走出，将诗歌拉回到语言的切身性、存在性层面。

（本文为国家社会科学基金一般项目“中国新诗的‘身体’现代性研究”（14BZW126）的阶段性成果）

（责任编辑：张曦）

Roland Barthes and the Language Practice of “the Third Generation Poetry”

LI Rong

Abstract: In the academic description of the relationship between “the third generation poetry” and Western thought, Roland Barthes is a symbolic reference. Although Roland Barthes’s “Zero Writing” has inspired the beginning of “the third generation poetry”, on the whole, the reference of “the third generation poetry” to Roland Barthes is limited. From the perspective of parallel research, we can see that there are some similarities and differences between “the third generation poetry” and Roland Barthes in language opinion and practice. “The third generation poetry” borrows from Roland Barthes’s “Zero Writing” in order to rebel rather than to create a new way of language. Along with the development of “the third generation poetry”, “the pleasure of text” as a way of language in “the third generation poetry” to get the full practice, however, with the concept of Roland Barthes’s emphasis on body hedonism, “the third generation poetry” enjoy language creation and happy at the same time, also is full of confusion and anxiety. After stepping out of the closed language of structuralism, contemporary poets call for the body with subjectivity.

Key words: “the third generation poetry”, Roland Barthes, “the pleasure of text”, body, language

① 洪子诚：《学习对诗说话》，北京：北京大学出版社，2010年，第58页。

② 王涛：《书写》，北京：北京大学出版社，2013年，第100页。