

# 在北京念詩

## Reading Poem in Beijing

顏峻

Jun YAN

詩人/策展人/聲音工作者

大學二年級，我和詩社的朋友們排了長達四十分鐘的詩劇，以海子、駱一禾、俞心焦和我們自己的詩句為本，三幕，有許多角色，有舞蹈，多人幕後朗誦。首演是在一個詩歌朗誦比賽上，當即轟動。當天晚上我們還有另一節目作為開場：是我和海龍師兄披著垂地白圍巾，上台展開數米長卷，一人一段輪番朗誦海子的《太陽》。當然，也震了。

後來擔任評委的前輩對我說：很好，但這不是詩歌朗誦，這是舞台表演。

此後的十多年，我寫詩，並從事舞台表演藝術，但不朗誦。和我同台的當然也都是詩人：大家好，我是123，我是一個詩人，不大會搞表演那套，下面給大家朗誦我的詩作456……接下來的部分只能用省略號，因為根本沒有人知道他在念什麼。我曾7次參加北大詩歌節，每次下得台來，收穫都來自詩歌陣營的、專門給予非我族類的讚揚。身為異類的感覺讓我感動，是啊，千軍萬馬，斗轉星移，我依然跟你們不一樣。

在北京，有各種名目的詩歌朗誦會。正如西川所寫，「詩歌是對的，詩歌朗誦是錯的。」95%的朗誦會組織者，都並不打算讓觀眾聽清楚，他們主要關心贊助和記者。而參加朗誦會的詩人，基本上也不打算讓觀眾聽清楚，僅僅是出席和相聚，就足夠滿足了。有人說夢話，有人努力說蹩腳普通話，有人念課文，有人念新聞，總之各式各樣的羞澀、無能和草率蔚然流行——詩人是商品社會的棄兒，我們切不可在表演空間遊刃有餘。這是一種被動的慌張，但更是主動的姿態，彷彿以殘障控訴社會的不道德的健康。

以我有限的觀察，在北京，西川、車前子、黑大春、胡續冬是可以勝任舞台表演的。西川不只是會說標準普通話，面對話筒，他有一種面對語言，將世界從心底喚出的姿態，他的不緊不慢來自他對詩歌世界的深信不疑，語聲即是其建築；朗誦完畢，他額頭的光華消失，又重新變回一個慢速的、安居在少白頭和近視眼後面的閱讀者。後三位有更多表演，各有千秋。車前子是江南才子，十多年前是中國形式主義詩歌的代表人物（一段被故意遺漏的詩歌史），他信仰有趣，朗誦有行為藝術相伴，他朗誦長卷，另一頭起火燃燒，他抗議美國入侵伊拉克，一邊念一邊吞食詩篇，使自己禁聲，他計劃在現場烹飪，給觀眾吃番茄炒雞蛋……。黑大春的浪漫，在圓明園時代就和音樂糾纏起來，後來他愛上了搖滾樂，並進而爵士，並說唱，他和樂隊一起排練，踩著拍子，彷彿借用街頭文藝對自身菁英文化（「最後一個浪漫主義詩人」）的棄絕和改寫。胡續冬是大學裏的流行文化弄潮兒，他用學院派技術餵養一顆周星馳的心，並用四川話朗誦之，讓喜劇效果加倍，因此深受大學生熱愛。

這都是表演藝術。而表演是從身體中喚醒另一個身體，是用聲音、語言、肢體、表情進行的創作。此作品在現場和觀眾共同完成，且不可複製。但並不是所有的詩人都需要用表演來再創作，他們只是在參加朗誦會而已。正如詩人要寫詩，參加朗誦會的詩人也要朗誦，這只是一種禮貌，或曰職責。而朗誦所需要的，只是讓大家聽清楚你在說什麼，方言或外語，沒有關係，讓詩歌的聲音部分呈現而已，這只是語言的題中之物。

如果說表演藝術是有意識的喚醒和設計，那麼朗誦當然也是。念不是。念課文和念日記都不是。念血書也沒用。但朗誦和寫作一樣，牽扯到內在的聲音。眾所周知，在《新聞聯播》和《人民日報》的清洗之後，普通話和書面語已經標準



# 在北京念詩

Reading Poem in Beijing

化，詩人用什麼樣的聲音寫作，是一個基本的內在的問題；在八〇年代的書面語深情之後，在九〇年代上半期的《詩歌報》裝飾主義之後，在九〇年代後期的知識分子崇拜之後，在下半身化妝成流氓之後，詩人用什麼樣的聲音寫作和朗誦，就是一個複雜的內在的問題。腔調總是現成的，用來投射希望自己成為那個人。無論想移民去翻譯體中居住，還是想逃向口語的世界，文字都不難粉刷，但一旦開口，身體就背叛了頭腦中的幻覺。所以寫作時的語聲和朗誦時的語聲就對抗、分裂，一個用四川話生活的詩人，可能在用熟練的四川普通話或者普通話寫作，用艱難的四川普通話和人藝（人民藝術劇院）腔調朗誦；一個猥瑣的詩人，可能用高貴雅致的語言寫作，但他無法用同樣的方式朗誦；一個以為自己是布考斯基的詩人，可以騙過閱讀者，但沒法給他們讀自己的臉……。更多的詩人沒有這麼過分，他們只是長時間生活在紙裏，建設了文字的世界，並丟失了（或者說虛構了）語言的另一半；當身處舞台的慌張，被普遍認為是政治上正確時，又會加倍抗拒用語聲介入現實的可能。

所以男的囁嚅，女的撒嬌……

我在北京見過一些好的朗誦者，樹才的儒雅，李紅旗的驕壞，食指的誠實，楊黎的狂傲，廖偉棠的激動，還有在書蟲酒吧舉辦詩歌沙龍的美國小夥Bob — 他的嚴肅的幽默。據說古人經常聚眾朗誦，正如我們曾經在八〇年代做過的那樣。但今天的詩人只是悄悄地做詩人，他們在棲居地取消了身體，當然包括聲帶和舌頭，如果有機會去展示生命的光彩，那就寧可通過中介物，也就是文字，而絕不是身體。通過九〇年代的努力，詩人們已經寫出了像詩的詩，但他們還沒有活得像是詩人 — 事實上恰恰相反，他們謹慎地判斷在何種語境和場合下可以接受「詩人」的頭銜，在其他情況下則視為侮辱。詩人的身體從不因為詩而舒展，他們的生命矜持地縮在飯桌前，而不是舞台上、燈光下。在整個國家亢奮起來的時候，萎縮就是遺民的抵抗。

我們還沒有談到聲音詩歌，這個來自達達的西方傳統 — 現代藝術的傳統，是被選擇性地移植到中國的，達達和所有先鋒派的基因，在1989年以後都自動消失了，我們可以稱之為異位移植（異托邦）失敗 — 是以語言中的聲音作為材料而創作的。它和音樂中的實驗人聲的區別，在於它可以書寫為音節，或基於書寫的背景而反書寫，有輔音母音或基於輔音母音而破壞之。九〇年代以來，真正的先鋒派只有車前子和他所在的形式主義詩歌小組，聲音詩歌當然不可能存在於詩歌圈 — 荷蘭漢學家柯雷翻譯過一些荷蘭聲音詩，也在公開場合朗誦過，這算例外。它的希望在於音樂和聲音藝術，台灣的姚大鈞和林其蔚這樣做過，大陸的王長存、鍾敏杰、林志英也涉及人聲和話語（但並不是語聲，這個更專注於語言本體的概念），小河在即興演唱虛構的語言，八股歌和胡嗎個拆解和組合人聲。如果我們把徐冰的天書（以及其他藝術家的同類作品）放在語言層面看（無聲的語言和視覺的詩歌），那麼當代藝術對語言的探索，顯然超越了詩人不只一個時代。

是啊，詩人是有的，但沒有當代詩人。

所以在北京，我們都謙虛地說，在某時某地，我們念詩。