

论工人诗歌

刘梦秋

摘 要：关于工人诗歌的研究，可以围绕以下问题进行：知识分子与工人的对接问题，工人诗歌中的个人主义叙述问题及其成因，工人诗歌文本分析，理论评论话语与诗歌丰富性的关系，工人诗歌与中产阶级美学的差异研究等。

关键词：工人诗歌 工人阶级 知识分子 丰富性

2015年纪录片《我的诗篇》的放映和工人诗集《我的诗篇——当代工人诗典》出版后，《我的诗篇》团队有意识地组织了一整条由现场朗诵、云端分享到网络众筹、演出出版以及后期包场和众筹放映有机传播链条。媒体对此的报道和各种形式的跟进、交流、讨论，也层出不穷。本文从围绕“我的诗篇：草根诗会”、纪录片《我的诗篇》展开的系列论争切入，先探讨知识分子与工人的对接问题，继而分析工人诗歌中的个人主义叙述问题及其成因，最终指向对《我的诗篇——当代工人诗典》中收录的诗歌文本的分析，指出诗集的丰富性存在被论争话语压缩的风险，同时对工人诗歌迥异于流行的中产阶级美学的特点展开分析，提出“有机的现实精神”是工人诗歌独帜的美学特点。

一、文学的暗流：工人诗歌前史简述

如果暂不论及建国后的前30年文学在“工农兵文艺”的纲领主导下工人与文学前所未有的结合，那么我们可以说，打工文学是与20世纪80年代中期的城市改革相伴生的。20世纪80年代中期城市改革以

来,伴随着数以亿计的农民进入城市谋生这一当代中国特有现象的出现,以农民工为创作主体创作的与打工经历相关的文学日益勃兴。这股文学的暗流涌动于底层,于今未歇。极为有趣的是,在这股文学暗流的文体分岔中,诗歌,这一在20世纪80年代文坛及大众视野中被短暂中心化却伴随着20世纪80年代末计划经济向市场经济的转型、改革开放的倡导、技术文化的涌入、娱乐形式的增多、商业主义的泛滥而被迅速边缘化和精英化的文学形式,和工人,这一自20世纪80年代以来被渐次消声的群体相遇并结盟了。作为当代社会转型的一份特殊的精神轨迹纪录,打工诗歌在20世纪90年代中国进入市场经济阶段后开始出现,在广东等南方沿海地区尤为活跃。20世纪90年代中后期,打工诗歌开始逐渐受到主流诗坛的关注。民间诗报《打工诗人》在广东省惠州市创刊,由此确立了“打工诗歌”、“打工诗人”的命名。^①

作为对这股文学暗流的反响,文学界和批评界提出“底层写作”或在“在生存中写作”的概念对这种文学现象予以统摄。2004年第3期《文艺争鸣》杂志组织刊发的“在生存中写作”评论专辑,就是批评界对“打工诗歌”的一次比较集中的发言。张清华、柳冬妩、蒋述卓及编者张未民等多位批评家、学者均参与到了讨论中。颇具症候性的是,上述几位批评家、学者在进行相关概念廓清的时候,不约而同地完成一个“知识分子”/“中产阶级”与“工人”/“打工者”/“底层”的二元对立的建构,并在贬抑前者的“虚伪”、“概念化真实”、“不负责任”^②、陷入“技术主义的胡同”^③的前提基础上高扬后者基于伦理价值上的合法性和正当性,将后者视为一股异军突起的对文坛现状进行反拨和纠偏的力量。例如,张清华就区隔了“知识分子写作”和“工人写作”的概念,并在将前者指认为“中产阶级趣味”的同时,批判

① 关于打工诗歌的早期历史,参见冷霜:《“打工诗歌”的美学争议》,《艺术评论》,2015年第9期,第20—21页。

② 张清华:《“底层生存写作”与我们时代的写作伦理》,《文艺争鸣》,2005年第3期,第51页。

③ 柳冬妩:《从乡村到城市的精神胎记——关于“打工诗歌”的白皮书》,《文艺争鸣》,2005年第3期,第34页。

其在“两极分化的时代”依然执着于表现“所谓的后现代图景”是一种“舆论的欺骗”。^①与此同时，相关论述在论及打工诗歌的美学价值时，又往往语意含糊有所保留，如张未民就指出打工诗歌“为了自己的‘现实精神’和‘人的精神’，牺牲一些‘美学技巧’也就可以得到文学的原谅了”^②。令人不感到意外的是，这类倾向于以诗歌的伦理价值裁夺甚至僭越其美学价值的言说迅速引发了批评界另一种声音的反弹，如学者钱文亮就撰文指出，相关对底层书写的推崇过分强调诗歌的伦理向度，以价值理性为标准对诗歌进行裁定，因此在不期然间成为主导20世纪文学特别是17年文学的“题材决定论”^③的故态重萌。他引述诗人、评论家凌越的话称：“对于诗人要介入现实或者要表达对苦难的关怀的论调（仅指这种呼吁本身，而非事实），我有一种本能的反感，因为倡导者的这种姿态本身就预先将自己置于无需辨析的道德位置，有一种居高临下地布道和施予的意味。在我看来，没有人能先天地获得这样的位置、拥有这样的权力。”^④认为社会伦理的过分介入对诗歌造成了戕害，使诗歌“屈从于新的载道论与工具论”^⑤，并提出要以一种“诗歌伦理”^⑥为旨归，重新召唤诗歌及诗歌评论的美学向度。然而在笔者看来，依然不能被回避的是，钱文亮对其所提倡的“诗歌伦理”缺乏界说，从他只言片语的对于诗歌“现代性”维度的强调中，似乎可以依稀窥见其所谓的“诗歌伦理”，不过是复制了新时期著名的“三个崛起”^⑦所提倡的“新的美学规则”——一种精英化、西方化、现代主义的美学标准，并未超越出具有普世性意义的大写的“美学”，并开

① 张清华：《“底层生存写作”与我们时代的写作伦理》，《文艺争鸣》，2005年第3期，第51页。

② 张未民：《关于“在生存中写作”——编读札记》，《文艺争鸣》，2005年第3期，第59页。

③ 钱文亮：《伦理诗歌与诗歌伦理》，谢冕、孙玉石、洪子诚主编：《新诗评论》，2005年第2辑，北京：北京大学出版社，2005年，第14页。

④ 同上书，第14—15页。

⑤ 同上书，第16页。

⑥ 同上书，第17页。

⑦ 即谢冕：《在新的崛起面前》、孙绍振：《新的美学原则在崛起》、徐敬亚：《崛起的诗群》，在当代诗歌界被并成为“三个崛起”，影响深远。

拓出属于打工诗歌的独异的美学向度。

然而，为“底层文学”张目也好，对“社会伦理戕害诗歌”警惕也罢，都是局限在文学圈子内部的自说自话。真正将打工诗歌作为一种社会文化现象带入到公众视野的，是2014年9月30日富士康打工诗人许立志的跳楼自杀事件。^①备受关注的富士康工人连环跳事件与文学的相遇，使得作为一种生存性写作的打工诗歌溢出文学论域内部的坐而论道，前所未有地攫取了公众的注意力。许立志生前在公众视野中始终默默无闻，其坠楼自杀事件最初由传统媒体挖掘报导^②，与此同时，许立志事件及其生前诗作开始在新媒体平台如微信朋友圈、微博开始滚动发酵，以其话题性的关键词——“富士康”、“工人”、“自杀”，激发公众对富士康工厂生态及对打工诗歌前所未有的关注。

事实上，透过阅读许立志的诗歌，似乎能不无事后诸葛地依稀发现他早萌死志——他的若干诗歌都透出谶言的味道。其中，因其坠楼自杀事件而一时流传甚广的《我弥留之际》便可以被当作许立志的遗言来看，“我想再看一眼大海/目睹我半生的泪水有多汪洋/我想再爬一爬高高的山头/试着把丢失的灵魂喊回来/我想在草原上躺着/翻阅妈妈给我的《圣经》/我还想摸一摸天空/碰一碰那抹轻轻的蓝/可是这些我都办不到了/我就要离开这个世界了/所有听说过我的人们啊/不必为我的离开感到惊讶/更不必叹息，或者悲伤/我来时很好，去时，也很好”^③。字面上来看，这首作品颇类似于海子在临终前的诗作《面朝大海，春暖花开》，二者都是临渊回眸的尘世一瞥，瞥见了告别之际尘世的幸福和流连之处，却也知道这幸福注定属于一个看不见也到不了的明

① 许立志于2014年9月30日下午2点自杀，但因其微博于2014年10月1日设置定时发送新微博“新的一天。”很多媒体误以为其在2014年10月1日坠楼自杀。

② 2014年10月5日《成都商报》以《90后诗人许立志坠楼身亡》为题首次简短报道了这一事件，11月10日窦文涛在热播谈话类节目“锵锵三人行”朗诵了许立志生前若干作品，随后11月24日、11月27日《中国青年报》、《南方周末》分别以《选择了“死亡”主题的打工诗人许立志》、《流水线上的兵马俑——打工者许立志写作史》为题跟进了深入报导。

③ 《我弥留之际》首发于许立志博客，见 http://blog.sina.com.cn/s/blog_69463e160102ux2i.html。

天（《面朝大海，春暖花开》的开头一句即是“从明天起，做一个幸福的人”，然而明天是被无限延宕的）和一个行将离开的世界（可是这些我都办不到了/我就要离开这个世界了），但是如果仅在“诗人之死”的维度上理解许立志的自杀，未免将注意力太过聚焦在诗人内心的痛苦上，而忽略了外部工厂环境对诗人的磨蚀与摧残。他写于2011年12月21日的作品《最后的墓地》，则是对工厂经验的直接呈现：

机台的鸣叫也打着瞌睡/密封的车间贮藏疾病的铁/薪资隐藏在窗帘后面/仿佛年轻打工者深埋于心底的爱情/没有时间开口，情感徒留灰尘/他们有着铁打的胃/盛满浓稠的硫酸，硝酸/工业向他们收缴来不及流出的泪/时辰走过，他们清醒全无/产量压低了年龄，疼痛在日夜加班/还未老去的头晕潜伏生命/皮肤被治具强迫褪去/顺手镀上一层铝合金/有人还在坚持着，有人含病离去/我在他们中间打盹，留守青春的/最后一块墓地。^①

通读全诗，我们首先能获得的印象是在这首诗中，与工业有关的意象和与身体有关的意象交错出现，“机台”在瞌睡，“疾病”在“车间”里凝固成“铁”，“薪资”仿佛“爱情”，“胃”是“铁打”，“泪”被工业“收缴”，“产量”压低“年龄”，“疼痛”也“加班”，“皮肤”被“治具”褪去，又镀上“铝合金”，工业意象与身体意象构成的奇妙的不和谐感，而这种不和谐感正是身体与机器接触奏出的不和谐音。然而问题不止于不和谐，在这首诗中，人甚至在“融化”，身体在逐渐被工业程式格式化，以至于与机器相分离的独立的身体/自我在漠视中丧失。如果我们逐句展开细读，第一二句不写劳动主体的疲惫与伤病，却用“瞌睡”和“疾病”这类形容身体感觉的词汇修饰“机台”和“铁”，将人的疲惫与伤病投射于环境，环境再反作用于人，获得了

^① 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，北京：作家出版社，2015年，第356页。

双倍的抒情力道；第三句的“窗帘”营造了封闭的工厂环境，“薪资”与“爱情”与第八句的“来不及流出的泪”都是一种“待发生而未发生”的状态，而“未发生”是因为“没有时间开口”，是因为被“工业”、“收缴”，换句话说，工业经验使情感固结，使本来处在边界状态上有潜力发生的事物永远地停滞了。第六七句中，“铁打的胃”本身已经是在写被异化的身体，然而这身体还要被“浓稠的硫酸，硝酸”再度腐蚀，再一次造成双倍的异化和摧残效果；随后几句不再使身体与机器交织，而是直写身体的疲惫，却依然使用工业术语“产量”、“加班”，造成一种被工业指标压抑和催逼着的紧张感。倒数第五句开始回到身体感觉，“皮肤”被“褪去”，镀上“铝合金”，俨然身体不再是有自然生长和新陈代谢能力的有机体，而是被铁的表面固结（呼应上文薪资、眼泪和爱情的固结）。这种固结的感觉又一直延续到最后一句中“我”的选择。从现实指涉来看，“青春的最后一块墓地”显然指的是工厂，因为这里是消耗与埋葬青春之所，“我”选择“留守”，最终“埋葬”了自己的“青春”。但如果将这首诗读成一阕谶言，则可以从前文一以贯之，将“青春的最后一块墓地”读成一种待发生而未发生的固结。“青春”本应是富有潜力的、指向未来，然而“我”所“留守”的“墓地”隔断了这种未来的可能，青春不再是一个通向未来的中介，而成为一种完结，而这块墓地也成为生与死的界碑。此外，我的“留守”方式是“打盹”，是充满迟暮之感的疲惫状态，与“青春”这个色彩明艳的词汇构成极大的张力。

如果说《最后的墓地》透露的尚且是许立志对个体生命的绝望感，那么《进城务工者》则奏响了农民工的共同命运的哀音，“多年前/他背上行囊/踏上这座/繁华的都市/意气风发/多年后/他手捧自己的骨灰/站在这城市的十字路口/茫然四顾”^①。将“进城务工者”塑造成一个剥去所有个体的抽象存在，却因此涵盖了一切农民工。应该说，许

^① 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，第356—357页。

立志对农民工命运普遍性的认识，隐含了对背后的社会文化症候的诊断。这种文化症候便是城市梦的破碎。在中国社会，虽然存在着严格的城乡二元结构，然而身处这结构两端的个体却共享着几乎同一种大众文化：他们看同样的电视剧、听同样的广告、阅读同样的流行杂志——同样的文化经验导向同样的对未来生活的想象。然而与此同时，他们却并不共享同样的获取这样未来生活的机会。因此，对于农民工来说，城市梦就如同一个个被吹胀的泡泡，轻飘飘地飘到空中，却在接触地面的那一瞬间破碎。然而城市梦破碎的同时，乡村也日渐凋敝虚空，并没有一种健全的乡村文化，甚至没有一个乡村实体成为他们身后的依托，因此，“手捧自己的骨灰”“茫然四顾”，不知何处是家乡，几乎成为许立志们必然的结局。

二、众声喧哗：《我的诗篇》内外

就在许立志去世前3个月，“蓝狮子”财经图书出版人、财经作家吴晓波在其微信公号“吴晓波频道”以《“原谅我吧，兄弟们”——被忽略的工人阶级的诗》^①为题发表了一篇文章，向公众告知自己已邀约诗人、诗评人秦晓宇参与到《我的诗篇——当代工人诗篇》的编纂当中。差不多与此同时，同名纪录片也开始紧锣密鼓地筹措拍摄。2015年1月23日，吴晓波、秦晓宇联合“大象微纪录”创始人、导演吴飞跃在“京东众筹”平台以“吴晓波跨界电影 邀你来出品”为题启动众筹项目，并以“你上一次读一首诗，是什么时候？/你脑海里的诗人，是什么样子的？/你知道的是，号称‘世界工厂’的中国，有三亿工人，在生产着你几乎能买到的一切。/你不知道的是，他们也在悄悄地，生产诗意。/你知道的是，他们组装iPhone、剪裁衣衫、镶嵌你背包上的拉链，他们好像是流水线上的一颗颗没有思想的螺丝钉。/你不知道的

^① 吴晓波：《“原谅我吧，兄弟们”——被忽略的工人阶级的诗》，“吴晓波频道”微信公众号，2014年6月10日。

是，他们也会悄悄把诗写在工作表格的背面”^①的众筹文案巧妙地打破并缝合阶级壁垒，召唤着一面积攒购买力消费商品（而这些商品恰恰是由这些工人制造），一面对当下多有不满，并企图以诗意救赎、填补当下精神困境的人群的关注。

2015年2月2日，“我的诗篇：工人诗歌朗诵会”在线上（微吼网络直播）和线下（北京皮村新工人剧场）同步举行，主持人之一杨炼发表了如是的开场致辞，“我相信，在几千年的中国诗歌历史上，这场中国工人的诗歌朗诵会是会留下它深深的印记的”。事实上，工人诗歌打开公众视野的努力也确实未止步皮村，5月23日、5月24日连续两天，“我的诗篇：草根诗会”携草根诗人余秀华和工人诗人一同登上天津大剧院，虽遭到冷遇，两天仅售出40张票，却在媒体圈卷动起层层回响，相关的争论之声主要分为持批评意见的“新京报书评周刊”微信公众号和持辩护立场的澎湃新闻思想市场两派，两派主要围绕知识分子与工人的对接是否可能的问题展开辩论。6月5日，《我的诗篇》成为入围第18届上海国际电影节纪录片金爵奖的唯一一部国产片。6月11日，6月17日下午13:30，6月17日晚18:30，6月20日，《我的诗篇》在上海电影节展映单元进行了为期三天四场的放映，并于6月21日晚摘得金爵奖奖杯。^②澎湃新闻于6月23日推出了长篇特稿《特稿 | 上海国际电影节最佳纪录片：工人的歌与血》报道这一文化事件。在此之前，澎湃新闻已连发两篇围绕此纪录片的评论，分别是复旦大学政治学系教授酆菁撰稿的《我的诗篇 | 情怀和感动之后，工人诗歌如何挑战资本的逻辑》和上海大学文化研究系的高大明老师的《我的诗篇 | 个人奋斗价值观的局限与工人诗歌应构造的文化》。获奖后，《我的诗篇》选择以众筹观影和包场放映的方式走入影院。从2015年7月开始，由“我的诗篇”发起的众筹观影和包场放映的活动一直在“火热进行中”。纪录片放映如火如荼进行的同时，2015年8月，由秦晓宇编纂，汇集

^① <http://z.jd.com/project/details/5239.html>

^② <http://www.zuojiaawang.com/xinwenkuaibao/13597.html>

了国有企业老工人和改革开放后农民工两种工人类型的诗歌作品集的《我的诗篇——当代工人诗典》也悄然出版，媒体对此的报道和各种形式的跟进、交流、讨论，也持续出现。^①

正如上文所言，伴随着“我的诗篇：草根诗会”和纪录片《我的诗篇》在上海电影节展映单元及随后众筹包场放映环节的开展，维护褒扬和批评苛责之声同样不绝于耳。相关讨论不仅附着于《我的诗篇》系列文本丛展开，其本身就作为一个现象级的文化事件构成了颇具症候性的文本序列，并与《我的诗篇》系列文本丛在不断相互参照中发生互文关系。

早在5月的“草根诗会”之后，《新京报·书评周刊》的两名记者伍勤、杨秋即分别发文，围绕知识分子与工人之间的关系展开批评。系列批评主要聚焦在朗诵诗会的呈现形式上，指出作为知识分子的《我的诗篇》团队在以自身的审美标准编排、整合工人的声音，这种“审美话语”背后的“遴选机制”和“利益机制”^②使得工人阶级的声音被消解了抗争性，真实的苦难被表演和浪漫化。对此，诗集编纂人、纪录片导演之一秦晓宇也连发两文展开回应，认为“用诗歌的抗争性为单一标准苛求和绑架工人诗歌的写作”是一种莫名其妙的……双重标准；强调工人诗歌“也许不仅仅是诗，但它们一定首先是诗”，既然是诗，其浪漫化和审美化就不应被谴责，反而应视作对诗的本质特征的彰显，浪漫本身很可能包含着抗争，但抗争不应僭越浪漫与审美成为评判一首诗歌诗性价值的第一要义；最后，他提出诗歌从古至今都是一项个人的事业，因此对诗歌的批评，必须在尊重个体性和差异性的基础上展开，“我们可以从工人诗人的写作中辨认那种带有阶级烙印、群体意识或集体自我特征的因素，但一定不要将其作为要求和尺度。”^③

在纪录片获奖前后，复旦和上海大学两位教授亦先后发文批评《我

① 在2015年12月31日“我的诗篇”公众号发布的《我的诗篇的2015》中，相当完整地记录了这一年中国绕《我的诗篇》和工人诗歌展开的一系列活动和相关争议。

② 杨秋：《这是一场无关工人诗歌的讨论》，《新京报·书评周刊》微信公众号，2015年6月2日。

③ 秦晓宇、杏黄天：《底层没有资格谈论浪漫？NO，浪漫和审美也将通向灵魂革命》，《澎湃新闻·思想市场》，2015年6月2日。

的诗篇》，认为作为阶级整体存在的工人群像在这部纪录片中被作为个体的诗歌吟唱者所取代，认为影片将中产阶级熟悉的个人靠不懈奋斗最终取得成功的叙事话语嫁接到工人阶级的生命故事中，由此收获了中产阶级观众的悲情与共鸣。对此，秦晓宇暂未在公共媒体平台展开回应。

可以看出，依托不同媒体平台的对《我的诗篇》的批评和辩护之声俨然已成对垒之势。应当承认，在围绕“我的诗篇：草根诗会”中有关知识分子与工人对接可能的问题上，秦晓宇的辩护并没有正面回应知识分子作为工人诗歌的传声中介在何种意义上二次塑造了工人诗歌的面貌，但似乎应当被追问的并不仅仅是知识分子与工人对接是否可能，而是建构一个“知识分子”与“工人”/“底层”的对立，是否复制了张清华等学者在提出“底层写作”概念的时候出现的将知识分子与工人二项分立的简单化问题。且不说知识分子与工人作为劳心者与劳力者亦即脑力劳动者和体力劳动者的古老区分在文化工业化和产业化的浪潮中还有多少有效性（某种程度上上文提到的城市中产者被“我的诗篇”众筹文案的吸引的关键正在于此，他们作为“白领民工”，实际上不仅仅是同情、更甚至是部分分享着流水线工人的生存感受）尚是一个可以被探讨的问题，何况是将纪录片制作方和打工者诗人草率地分别归之为知识分子和工人，本身就是一种有可疑的标签化处理之嫌的方便法门。正如阿马蒂亚·森在《身份与暴力——命运的幻象》^①一书中所指出的：个体的身份是充满暧昧和神秘色彩的。我们的身份无不是多重的、拒斥被标签化的，某种程度上可以说一个个体就是一个世界。而世界上的个人之间、民族国家之间、文化之间的冲突往往来自对单一身份维度的强调。阿马蒂亚·森指出，身份和命运的绑定是一种意识形态的幻象，纵观世界上的和谐与冲突，人们越单一地强调某种身份的特殊性和唯一性，越倾向于相互冲突；而越理解身份的多元性，人们就越倾向于和解。阿马蒂亚·森提供了一种在保

^① [印度]阿马蒂亚·森：《身份与暴力——命运的幻象》，李风华译，北京：中国人民大学出版社，2013年。

持自己的独异性的同时寻求和解的可能性，在求同存异的基础上绘制理解的蓝图而不必执拗于对身份的假想。将阿马蒂亚·森的理论代入我们所讨论的问题情境，可以说电影的制作方与打工者诗人虽然在阶级归属的维度构成了知识分子与工人的对立，却在文学身份上达成了身为“诗人”的一致性。铁路工人诗人魏国松在一篇文辞辛辣的题为《炸裂之后，碎了谁的一地贞操》提出的观点恰与此不谋而合，他指出，“一旦诗人这个词汇附着在知识分子和工人身上之时，便没有高下之分了。比如一个成功的知识分子诗人可以抛却他的万贯家财独自一人去终南山修行，一个破帽遮脸穿越闹市身无几吊钱的普通工人诗人，同样也可以独自一人去终南山修行，因为他们都处在同一高度参透了人生密码。这是身体修行，而文字修行，跟你妈的在什么殿堂什么草庵没有一丁点的鸡巴毛关系，它只跟天分有关，仅此而已”^①。

论争文本序列所关涉的另一个问题是以《我的诗篇》纪录片文本为代表的“我的诗篇”系列文本丛呈现出的个人主义叙事逻辑，及对工人的诗意被资本逻辑征用的可能性的怀疑。面对这一让人不安的状况，论者们的解决方案是召唤一个在想象中自成一体的“工人阶级”。然而，此间《新京报·书评周刊》的作者杨枋对朗西挨的引用可谓颇具症候性，正如相关研究者已经指出的，作为拥有工业“正统”的英法工人阶级，无论朗西挨、威廉斯或E.P.汤普森笔下的工人阶级，其智识、组织性都来源于前工业时代的传统。其所根源的传统的组织性和社会传统无疑是中国产业工人所不具备的。^②

三、“工人”对“诗歌”的遮蔽

笔者认为，系列论争之所以会召唤一个想象中的工人阶级，先验

① 魏国松：《炸裂之后，碎了谁的一地贞操》，“我的诗篇”微信公众号，2015年6月9日。

② 章凡：《我们谈论工人阶级时，我们在谈论什么——回应一场论争》，“我的诗篇”微信公众号，2015年6月10日。

地假设工人们在工厂中的苦难遭遇和面对苦难的抗争姿态，是因为其将工人诗歌作为一个社会事实而非文学事实去理解。换言之，在“工人诗歌”这样一个富有张力性的命名中，《新京报·书评周刊》的两篇文章关注的更多是“工人”的面相，而非“诗歌”的面相，因此更多地强调其作为社会檄文和社会控诉的作用，却因此遮蔽了工人诗歌中也可以包含的抒情写意和奔放想象的一面。事实上，这种对工厂苦难经验及面对苦难的反抗姿态的想象性预设远不能概括《我的诗篇——当代工人诗典》中的诗作所呈现出的丰富性，而这种丰富性甚至异质性正是这本诗集有意构建的，也正是诗集之所以以“我”而非“我们”命名的原因。诗集的丰富性首先体现在工人身份的丰富性上，这本诗集纳入了社会主义及后社会主义时代有工厂经验的朦胧诗人、改革开放后的国营企业（下岗）工人、农民工（包括不同工种）等不同身份工人的诗作。在纪录片中，虽然有一些基于苦难美学的悲情渲染，因而形成了某种程度上主题的同质化，用秦晓宇的话说就是“如果我有意无意对他们的苦难强调的多了，就会像鲁迅说的‘引起疗救者的注意’，让真正的工人群体的处境能够引起更多人的关注和反思”^①。但纪录片文本仍然兼顾了工人身份的丰富性，兼顾国营企业和农民工，兼顾不同工种（包括鸭绒填充工、熨烫工人、爆破工人、煤炭工人、流水线工人甚至失业工人）、不同性别甚至不同民族。诗集文本的丰富性不仅体现于身份的丰富性，也体现在劳动感受的丰富性上，对于诗人尤其是国营企业的工人而言，劳动往往溢出底层文学常见的苦难、对抗主题，而带来诗意、田园感受、尊严、价值感和主人翁意识，甚至带来新的工人与工人之间关系的构建，例如老井的《地心的蛙鸣》^②就仿佛是一首点“煤”成金的炼金术，煤层在他笔下被赋魅，仿佛压缩了纵深的自然史和远古的生命（谁知道 这辽阔的地心 绵亘的煤层/到

① 周哲：《特稿 | 上海电影节最佳纪录片：工人的歌与血》，《澎湃新闻·思想市场》，2015年6月23日。

② 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，第65—66页。

底湮没了多少亿万年前的生灵),由此获得了某种别致的田园诗意想象(我捡起一块矸石/扔过去/一如扔向童年的柳塘/却在乌黑的煤壁上弹了回来/并没有溅起一地的月光),同时又传达出一种身体的在场和幽闭感(漆黑的地心/我一直在挖煤/远处有时会发出几声/深绿的鸣叫),是人在孤绝的地下煤层中寻求回声、渴望交流的愿望。同样超逸出批评者们对工人诗歌的单一化苦难与抗争想象的还有石油地质勘探工人马行的作品,他的作品写出了从不毛之地创造一个油田社会的开天辟地的豪情,例如《一个胜利油田地质人的荒野》,^①就描绘了孤绝的个体在荒野开拓生存,在与广袤自然的对抗和被广袤自然包裹的过程中自我变得更加坚定、清晰和可靠(十年来荒野挪来挪去/城市是别人的,乡村是别人的,只有大风里的我是自己的)的过程,其中自有一番吐纳天地、指点乾坤的气魄(三迭、白垩纪,麻雀、蟋蟀、大雁,还有养我的/石油、天然气,它们都老了,要让它们也能登上车/我,我还要点根烟卷,借与天地一点火/我将再来一杯酒,把黑夜饮醉,让爱神交出阳光的小钥匙),这其中的自豪感,亦来自于一个支柱产业工人在全球能源危机的背景下对自己工作的使命感和自豪感。

诗歌文本的丰富性不止沿着国企工人和农民工的对立展开,同样是叙述苦难,农民工诗人邬霞和利子也未止步渲染悲情、血泪控诉和愤怒抗争,而是用轻盈的想象将苦难经验托举到一个美学高度,从而在诉说中用语言的能指移置了苦难。邬霞的《吊带裙》^②把诗人自己对吊带裙的喜爱移置为对想象中吊带裙消费者的喜爱,从而用善意在想象中达成某种阶级和解。而利子的《十指连心》^③则用“茧花”形容手指被铜铁件磨蚀出的茧(没有人知道十指会开花/开茧花,它们能反复地熏染/流水线上的铜件,和铁件/而她掌心的纹理上/却保持着丝绸般的暗香),这一笑中带泪的想象无疑也是面对苦难的另一种靠美和想象

① 秦晓宇主编:《我的诗篇——当代工人诗典》,第116—117页。

② 同上书,第327—328页。

③ 同上书,第208—209页。

抚慰自己的方式。“暗香”逗漏出某种羞怯的味道，是即使在工厂中，也不会被苦难磨蚀掉的柔软细腻的情思。

当然，“工人”、“阶级”这些词并非完全在工人诗人的作品中隐匿不见。例如在绳子的诗作中，“工人”、“阶级”、“兄弟”都是频频出现的高频词，从诗作题目《阶级兄弟》、《工人这个称呼》、《穿工装兄弟》、《穿工装的兄弟：复述的时刻》、《穿工装的兄弟：工段 工段》一望便知。然而，正如秦晓宇在诗集前言指出的，绳子的“阶级兄弟”并非指某个具体的工友和具体的抒情对象，而是“泛咏之诗”^①，与其说绳子在抒写某种具体的阶级情感，不如说他是在“来路去路都已被车刀旋切”的绝望现实处境下，召唤某个名叫“工人阶级”的幽灵。工人阶级的在此近乎一个空洞的能指，找不到现实中的客观对应物。更多的时候，苦难和对苦难的觉知并不能天然地转化为抗争意识和阶级意识，如唐以洪在《把那件工衣藏起来》^②中把那件布满“灰色的泪痕，和汗水/那些胶水味，机油味，酸楚味/线缝里的乡愁”的工衣藏起来，藏起的不仅是工衣，还有与工厂经验连带着的一切敏感的私人感受，又如许立志《我咽下一枚铁做的月亮》^③中诗人咽下“铁做的月亮”、“工业的废水”、“长满水锈的生活”等等，痛苦的经验并没有现实出口，只能被个体默默吞咽。寂之水的《路边的石头》^④则写到，“我们飞快地旋转着/将乡音、呐喊、眼泪的温度甩出去/直到再也挤压不出一粒汗水/坚硬成一块石头/被丢弃在路边/就算回到地里也种不出庄稼/不断堆积在路边的石头/互相挨着/冷贴着冷”，在这里，“石头”是个颇值得玩味的意象，不仅意味着情感和身体的异化（“将乡音、呐喊、眼泪的温度”和“汗水”都“甩出去”）和固结，不仅意味着生长性和有机性的丧失，而且意味着原子化的生存状态——石头之间并不

① 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》前言，第37页。

② 同上书，第187页。

③ 同上书，第360页。

④ 同上书，第332页。

能相互告慰，只能“冷贴着冷”。不仅如此，不同于可以“种出庄稼”的种子，石头是不能落地生根的，也不同于可以随风飘荡的柳絮，石头是不能迁移的，所以，作为石头的个体既不能回归家乡，也不能扎根城市，只能“堆积在路边”，在城市中被默默遗弃。

四、“诗歌”对“工人”的放逐

由上文可以发现，当相关论者将工人诗歌作为一个社会事实而非文学事实去看待的时候，会因为对“工人阶级”的先验想象构成对诗集本身丰富性的遮蔽。那么这是否意味着应该将工人诗歌看作一个文学事实而非社会事实予以观照？是否意味着在这些诗作中，在场的都是工人诗人的抒情自我而非社会自我？姜涛的《“混搭”现场与当代诗的文化公共性》可以看作将工人诗歌作为一个文学现象而非社会事实加以讨论的典型，认为工人诗歌“贯穿了对于语言可能性的探索热情”。作为一个在诗歌界有分量的学院知识分子，姜涛的态度是一种颇为有力的社会表达，体现了他对工人诗歌包括打工者群体的尊重和认可，但这种认可也暴露了一定问题。在文章中，姜涛激赏的是老井的《地心的蛙鸣》，乌鸟鸟的“意象密集，如计算机的语码高速转换，往往能在具有压迫感的现实场景中提升出宇宙倾覆、大地腐烂的总体幻象”和许立志的《请给我一巴掌》，“这样的反讽写法，还略显直露，却蕴含了一种批判性的社会觉知。这首自轻自贱的诗，作为一记‘抽象社会的耳光’，在语言游戏中暴露了普遍的伦理危机，也预知了个人悲剧难免被集体消费的结局”^①。可以看出，在这些诗中，工厂的普遍经验——劳动的异化、身体的伤残、人与机器的纠葛、漂泊感受与乡土记忆——都没有直接出场，此类经验被作为某种工人诗歌的类型化因而近乎陈词滥调式的写作被放逐了。这种有意无意的放逐固然体现

^① 姜涛：《“混搭”现场与当代诗的文化公共性》，《艺术评论》，2015年第9期，第18页。

了姜涛对诗歌苦难经验被循环生产、循环消费的警惕，但也说明了新批评的分析方式、现代主义式的美学对普遍工厂经验的吞咽困难，似乎真切的工厂经验是无法被当代诗的美学成功消化并再现的。

然而实际上，工人诗人们自己似乎就有意识地与当代诗歌美学拉开距离。若干首诗作可以作为工人诗歌的美学宣言阅读。例如，许立志的《我谈到血》便以“我也想谈谈风花雪月/谈谈前朝的历史，酒中的诗词/但现实让我只能谈到血”对话诗人及公众对中产阶级趣味诗歌的美学想象，以“纵然声音喑哑，舌头断裂/也要撕开这时代的沉默”^①将诗歌还原为发声利器，摆明拒绝沉默的态度。诗歌的功能在于触摸赤裸裸的社会现实，在于引爆“失眠，下岗，自杀/一个个爆炸的词汇”。田晓隐的《我不是诗人，我只是五月的叛逆》^②也是在同样的对话关系中否认自己的“诗人”身份。在他的另一首诗歌《诗人遗弃的身份》也以“我不敢说书面语了，我恨不得摘掉自己的眼镜/千万别说诗人，在工厂拿烙铁，打螺丝，钉钉子/装线卡的，谁说谁悲伤”努力的拒斥被以“诗人”标签化，下一段的“我的诗歌不多，配不上故乡炊烟的弯度和爱/但对于城市，这些诗歌已经太啰嗦”^③则直接点出了工人诗歌美学与以城市为依托的中产阶级趣味的格格不入。曾继强的《我在这里拣拾一些诗歌的骨头》则明确地将“诗歌的肉”和“诗歌的骨头”对立起来，浮华的抒情、文字的排列组合游戏“不适合我的味觉”，而“讨薪欠薪、黑砖窑、瓦斯爆炸、断指与死亡”，^④才是诗人要着力书写的。而如果说在《我谈到血》中，诗人尚且是在积极主动地寻求发声，那么到了《我咽下一枚铁做的月亮》，^⑤诗人的言说状态则已经到了不得不鸣的地步。首句“我咽下一枚铁做的月亮，他们管它叫做螺丝”，一开头“铁做的月亮”是颇为诗性的表达，“螺丝”却是冰

① 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，第357—358页。

② 同上书，第349页。

③ 同上书，第351—352页。

④ 同上书，第353—354页。

⑤ 同上书，第360页。

冷的工业意象，“咽”直涉体感，带给人生理上的不适感。不仅如此，“螺丝”可以联系许立志及其他工人诗人特别是打工诗人的作品做互文性的阅读，在这些作品中，“螺丝”不仅指涉工业的冰冷，而且往往成为打工者自身的象喻。许立志自己的作品中就有“一颗螺丝掉在地上/在这个加班的夜晚/垂直降落，轻轻一响/不会引起任何人的注意/就像在此之前/某个相同的夜晚/有个人掉在地上”（《一颗螺丝掉在地上》）^①，打工者的处境不过是如同工业零件一般，处在绝对的异化状态。不仅如此，螺丝掉落的“不会引起任何人的注意”，暗示了个体的渺小感和卑微处境。在其他诗人的作品中，“螺丝”则频频以“被拧紧”的状态出现，譬如“她们成为被拧紧的螺丝”（郑小琼《跪着的讨薪者》）^②，“我努力地在短板上钉钉子，拧螺丝/我想问：中国！你的身体疼不疼？”（田晓隐《我用钉子螺丝悬疑中国短板》）^③，“被拧紧的螺丝”带出了受压迫和伤痛的意味。螺丝象喻的个体命运的一切处境统统是诗人试图“咽下”的，试图忍受的，而一切终究是不堪忍受了，“所有我曾经咽下的现在都从喉咙汹涌而出/在祖国的领土上铺成一首/耻辱的诗”，在这里，诗人的写作状态已经完全不同于中产阶级诗人的斟酌造句，诗人是“不得不”写诗。

上述有着强烈自我言说意志的诗歌，某种程度上回应着印度裔后殖民理论家斯皮瓦克提出的问题“底层人能说话吗？”，并坚定地宣称：底层人可以说话。不仅可以说话，可以为自己、为自己所属的群体发声，还能有意识地建构一种有别于中产阶级主流趣味的美学。这种美学最大的特点在于它联系着特定的身份意识，正如刘东指出的：“既然‘打工诗歌’的独特使命就在于——去为一个独特的受压迫群体谋求生存，那么不管它的外在形式是什么，总应当让自家兄弟们更加会心，对其他阶层显出更多的陌生性，而不是基于文化上被优势阶

① 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，第360页。

② 同上书，第278—279页。

③ 同上书，第350—351页。

层所同化。只有使‘阶层意识’上升到了这一步，打工诗人们对于自身境遇的强烈关照，才不会仅止于社会学层上的身份认同，而又可能升华为一种真正的文化创造。”^①这种“阶层意识”不再是如前30年诗歌写作一般体现为主导符号体系下的空洞的能指，而是出自一种出自自发的身份自觉、充盈着现实精神的生存性书写。^②正是这种现实性精神重新召唤回了诗歌被后现代主义美学放逐的表征现实的功能：后现代主义美学在颠覆了大写的、普适性的美学，令“一切坚固的东西都烟消云散了”的同时，形成了一套自己的美学标准，其颠覆性、反叛性抹去了诗歌的社会写实的美学合法性，使得诗歌变成了能指的游戏。而工人诗歌则在前30年李学鳌式的“我们”的“颂歌”，和布尔乔亚自我循环的小众、特殊文化消费之间，打开了一道使得诗歌与真切的生命体验建立连接的缝隙。诗歌是为自己代言的，也是为自己所属的群体代言的。不妨在本文最后举出令笔者最受触动的一首有“代言体”色彩的作品，老井的《矿难遗址》^③，来直观地呈现这种美学的现实温度。

这是一首颇有“历史证词”的味道作品。“所以我只能在这首诗中/这样写道”一句，有一种史笔的坚定、阔大与沉痛。同时，这首诗又有对身体的强烈指涉，“求救目光”会“扯住我的肝肠”，“怀念、悲愤、渴望”要“装入我的体内”。一般来说，身体感觉往往是封闭向内的，正是身体感觉的不可分享使我们成为相互隔膜个体，然而在这首诗中，诗人却恰恰是在身体感觉的维度和矿难中死去的弟兄们发生共鸣，其情感之深厚不言自明。此外，诗人在这首诗中扮演了某种类似神职人员的角色，这种扮演不是以召唤神迹的方式进行的，正如他

① 刘东：《贱民的歌唱》，《读书》，2005年第12期，第22页。

② 事实上，秦晓宇的《我的诗篇》诗集的编纂也有意识地联系着特定的身份意识和美学自觉。例如陈年喜写给爱人的诗“我水银一样纯洁的爱人/今夜，我马放南山，绕开死亡/在白雪之上，为你写下绝世的诗行”，在纪录片中有所出现，但却没有在诗集中出现，某种程度上，这是因为这首诗并没有体现陈年喜的工人身份。

③ 秦晓宇主编：《我的诗篇——当代工人诗典》，第68—69页。

在诗中写到“原谅我不会念念有词，穿墙而过/用手捧起你们温热的灰烬/与之进行长久的对话”，而是用一种以“言”的方式承担现实灾难的方式证成的，这“言”就是这首诗。因为将矿难事实看成灾（“大地复仇”）而非祸，诗人的态度没有仇恨，只有悲悯，兄弟们的肉体只能长埋地下，他所力求的，是以这首作品，抚慰他们的“怀念、悲愤、渴望”，以“追赶”“清明寒烟”的方式，“超度”他们的灵魂。纵观这首作品，它所书写的现实，不是摹仿论意义上的机械现实，不是“社会主义现实主义”的理念化典型化的现实，更不是被先锋美学稀释了、抽象化了的现实，而是有机的、活生生的、有温度的现实。而某种程度上，工人诗歌美学标准和中产阶级后现代美学标准之间的参差，正提供给我们一个角度，透视中国当代社会的压缩的、庞杂的、混搭的现实乱象。如果说后现代主义的现实是我们当下真切的现实，那么，野蛮资本主义、前现代向后现代的过渡也是我们当下不可回避的沉重真相。不同阶层的社会人群承担着不同的社会现实，酝酿出不同的美学标准，而阶层间的交流、沟通如何实现，是抗争或是和解，是这些诗歌仍在徘徊中探索的命题。