

九十年代以后

当代汉语诗歌论丛

曹成杰 李少君 主编

南方出版社

责任编辑：陈晓军
封面设计：建设平面

何谓诗歌写作中的“草根性”，我的理解就是：

- 一、针对全球化，它强调本土性；
- 二、针对西方化，它强调传统；
- 三、针对观念写作，它强调经验感受；
- 四、针对公共化，它强调个人性。

——李少君

ISBN 7-80701-438-5



9 787807 014386 >

ISBN 7-80701-438-5/1·49

定价 20.00 元

海口经济职业技术学院
当代汉语诗歌研究中心科研项目

九十年代以后

——当代汉语诗歌论丛

曹成杰 李少君 主编

南方出版社

图书在版编目(CIP)数据

九十年代以后:当代汉语诗歌论丛/李少君主编.

—海口:南方出版社,2005.12

ISBN 7-80701-438-5

I. 九... II. 李... III. 诗歌—文学研究—中国—当代
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 148502 号

九十年代以后:当代汉语诗歌论丛

曹成杰 李少君 主编

责任编辑:陈晓军

出版发行:南方出版社

邮政编码:570203

社 址:海南省海口市海府一横路19号华宇大厦12楼

电 话:(0898)65371546 (0898)65371264(传真)

印 刷:海口景鑫达印刷包装装潢有限公司

开 本:850×1168 1/32

印 张:7.75

字 数:200千字

版 次:2006年7月第1版 2006年7月第1次印刷

书 号:ISBN 7-80701-438-5/1·49

定 价:20.00元

目 录

诗论与诗评

- 在非诗的时代展开诗歌王光明(1)
——论 90 年代的中国诗歌
- 当代中国女性诗歌周 瓛(26)
- 在喧嚣中寻找诗歌的路标李润霞(45)
- 口语诗：可能性及其限度一行(58)
——谨以此文纪念苏珊·桑塔格
- 融合中西两大传统的典范向卫国(73)
——论多多
- 装草的诗歌，搬动石头的诗歌陈仲义(94)
——吕德安诗歌论
- 从乡村挽歌的词作者到大话英雄的制片人赵月斌(105)
——江非近期诗歌解读及批判
- 在时光中低飞，并被时光擦伤大 卫(135)

诗人与诗

- 诗中的道路张万新(143)
——诗人李亚伟生平描述
- 杨键小传庞 培(156)

一副孤寂的面孔·····	沈 健(171)
——潘维评传	
不惑之年的自供·····	伊 沙(206)
1966年之后·····	雷平阳(220)
新诗需要树立标准(代后记)·····	李少君(234)

诗论与诗评



在非诗的时代展开诗歌

——论 90 年代的中国诗歌

王光明

一、“重新做一个诗人”

20 世纪 90 年代的中国诗歌始终处在向历史和文化边缘滑落的阴影与压力中,而其中最醒目的标记是诗人的死亡。如果说,冯至、艾青、冰心、卞之琳等这些 20 世纪中国诗歌巨星在 90 年代陨落,是由于不可抗拒的自然法则,人们尚能在无法接受中接受的话,那么,自 1989 年海子、骆一禾猝死以来,戈麦、顾城、徐迟、昌耀等人的相继自杀,却在读者的心里留下了挥之不去的阴影。

自然,这些诗人的自杀不无直接具体的个人原因,但在文化的立场言之,却不能不是诗歌、诗人与时代的紧张关系的反映。海子在他最后一首诗《春天,十个海子》中,有一个想象的情境:春天,十个海子全部复活,在光明的景色中,他们跳着、舞着,嘲笑“这一个”野蛮而悲伤的海子,任他被劈开的疼痛在大地弥漫。“这一个”海子不再属于那个无视黑夜和黎明,不懂“你所说的曙光是什么意思”的乡村,——这是一个无法回返又无法抵达的海子:“在春天,野蛮而悲伤的海子/就剩下这一个,最后一个/这是一个黑夜的孩子,沉浸冬天,倾心死亡/不能自拔,热爱着空虚而寒冷的村庄。”

作为中国农业社会最后一位出色的抒情诗人,海子确实是“最后一个”,在抗衡与缅怀的互动上,海子重新赋予了田园和麦地诗



的光芒。然而海子比谁都更清醒地意识到自己是一个“黑夜的孩子”，而这黑夜也就是他所热爱的诗人荷尔德林（Friedrich Hölderlin）所面对的以繁富包裹根本贫乏的现代之夜。一般人向往饱满生活的温热，而诗人却感到“沉浸冬天”的寒冷。

需要从现代之夜与诗人“永怀的内热如同地火”的冷热关系来理解这些诗人的自杀。回想那个以“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它寻找光明”来概括“一代人”的顾城，当年是何等执著于理想，但是十几年之后却“倾心死亡”；他即使飘洋过海到了新西兰的激流岛，也无法在现实中找到他的童话世界。实际上，海子与顾城是同一类诗人，他们要在想象中回家，但身后的大门已经砰然关闭，于是纵身跃入了深渊。

徐迟与昌耀是从高楼跃入深渊的，最直接的原因是他们无法再忍受锐利的病魔，但很多人都知道徐迟从网络中看见了现代世界的梦魇；而昌耀，则在90年代初就感到一种炙人的“烘烤”：“烘烤啊。大地幽冥无光，诗人在远去的夜/或已熄灭。而烘烤将会继续。”（《烘烤》）这首以“烘烤啊，烘烤啊”的惨叫开始，以“烘烤啊”微弱呻吟结束的诗，让人感到诗人在经历肉体死亡之前先行体验过精神的死亡。

诗人之死是象喻性的，象喻着所承受的时间之伤和精神之痛。在20世纪末的中国，它醒目地放大了海德格尔（Martin Heidegger）通过荷尔德林的诗歌所提出的问题：在这贫乏的时代，诗人何为？^①冷战时代的结束和中国进一步的市场化，使许多东西一夜之间从悲剧变成了喜剧；在财经挂帅和大众传媒的引导下，谁还会上演堂·吉珂德的剧情，你又上演给谁看？90年代有多少诗人与读者在移情别恋，有多少“写诗的人比读诗的还多”、“诗歌成了小圈子里的东西”的议论！

在这种情境中，说诗人之死象征了诗歌之死当然是不负责任



的耸人听闻之辞,但如果说它突出了新诗写作的危机,呈现了某种诗歌的困境,却非言过其实。远不止一个诗人感到“季节在一夜间/彻底转变/你还没有来得及准备/风已扑面而来”,王家新在一首诗中写道,“如此逼人/风已彻底吹进你的骨头缝里/仅仅一个晚上/一切全变了/这不禁使你暗自惊心/把自己稳住,是到了在风中坚持/或彻底放弃的时候了”(《转变》)。王家新在90年代一再接触流亡主题,一再与帕斯捷尔纳克(Boris Leonido vich Pasternak)、纳博科夫(Vladimir Nabokov)、布罗茨基(Joseph Brodsky)等放逐诗人的亡灵对话,一再用风雪、原野、狼群、黑暗和死亡意象叩问,探索内心世界的矛盾与挣扎,不是没有缘由的,在“终于能按照自己的内心写作了/却不能按一个人的内心生活”的悖论中,孤独的灵魂怎样通过诗歌说话?这是坚持写诗还是放弃诗歌的问题,也是坚持还是放弃某种想象方式的问题。这种问题在诗人于坚的诗学随笔《诗人何为》中有更明晰的表述:“我们已经置身于我们一向盼望的市场经济的时代。无论是天堂还是地狱,我们无从逃避。就像任何一个时代那样,新的时代又在它的十字路口提出这样的问题:诗人何为?——要么自杀。要么不食周粟,饿死首阳。要么选择并承担。乌托邦正在死去,‘田园将芜’。这是一个由个人,而不是由集体;由行动而不是由意识形态承担责任的时代。”⁽²⁾

在戏剧性变化、充满不确定性的年代,诗的“时代感”变淡了:你几乎看不见郭沫若、艾青、田间、郭小川、贺敬之、北岛这样有明显时代标记的诗人,看不见闻一多、北岛那样的诗歌斗士,你甚至不再像过去那样能看见一波一波涌动的诗歌思潮。诗歌已经失去共同的兴奋点,无论你是反偶像的、爱国主义的或现代化的,或者爱情与死亡的,诗人也找不到普遍认同的想象与阐述当代生活的抒情观点,无论你是激进或保守,人世或出世。诗歌变成了王小妮所形容的只有一个人看见的彩虹⁽³⁾,而且,许多人们习惯或陌生的

写作方式,都不再让人好奇和感动。不仅仅是当代政治抒情诗,也包括 80 年代后期的“纯诗”和 90 年代初的“农耕式”抒情诗。陈超发现,“历史的错位似乎在一夜间造成巨大缺口”,他说:“尖新紧张地楔入当代生存的诗已不多见,代之以成批生产的颂体调性的农耕式庆典,在本体上自觉于形式,在个人方式上靠近沉静、隐逸、自负的体面人物,是这些诗的基本特征。这像是一种‘正统类型’的现代诗,中国士大夫的逍遥抒情再一次被重新忆起,演绎,仿写,纂述,诗歌据此成为美文意义上的消费品,成为精致的仿古工艺。”⁽⁴⁾然而,他倡导的介入和揭示“时代噬心主题”,并没有得到广泛的响应,而同时期周伦佑主张“生命与艺术同一”的长文《红色写作》⁽⁵⁾,在许多读者看来,不过是“非非主义”的又一次“非非”而已。

诗歌似乎真的走入了黄昏与黑夜,在公共社会失去了感召力和影响力,没有众望所归的诗人,没有众望所归的诗篇。诗人欧阳江河在那篇被广为关注的《‘89 后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》一文中,认为进入 90 年代后,“在我们已经写出和正在写出的作品之间产生了一种深刻的中断,诗歌写作的某个阶段已大致结束了。许多作品失效了。就像手中的望远镜被颠倒过来,以往的写作一下子变得格外遥远,几乎成了隔世之作,任何试图重新确立它们的阅读和阐释努力都有可能被引导到一个不复存在的某时某地,成为对阅读和写作的双重消除”⁽⁶⁾。这里所指的“某个阶段”的写作,包括了抗衡意识形态的写作、源于土地亲缘关系的怀乡式写作,以及城市平民口语诗的写作和纯诗写作等,几乎囊括了 80 年代后期诗歌的主要写作倾向。

欧阳江河是从先锋诗歌的立场出发,把“知识分子写作”视为“1989 年来国内诗歌界最重要、最具代表性的趋势”来反看 80 年代的,这篇文章后来成了“民间写作”诗人的一个靶子。不过,“中断”与“失效”似乎确实存在,尽管这种“中断”与“失效”牵涉进入 90 年





代中国诗歌的复杂语境,既不能单纯归结于某个历史事件,也不能究罪于 80 年代的诗歌探索⁽⁷⁾。但的确,无论是五四式“反偶像崇拜”式写作,作为主流的现实主义写作,以及朦胧诗“一代人”的抗议和申诉式写作,在 90 年代的语境中均不再风光如昔。

然而,值得注意的,并不是“可能性已经被耗尽了”,而是被转化了。正如故宫太和殿与广场纪念碑的高度被众多商业大厦与电视塔的高度替代了一样。当惯性行进的宏伟历史方阵被市场叫卖迅速瓦解,我们面对的,已经不是我们所熟悉的东西,不仅是陌生的“现实”,而且是我们曾经盼望现在却压抑着我们的东西。权势被转化了,它不再是一个单纯的东西,不再是某种典型的政治现象,而变成了复合的东西,变成了“超社会有机体的寄生物”。可是,五四“白话诗”运动以来,我们所形成的新诗传统,主要是怀疑和批判的传统:在感时忧国精神的驱动下,我们执意要与古老丰富的传统一刀两断,淡化言志而强调抒情,重视群、怨而轻慢兴、观,热心用诗来参与社会变革,并在写作与阅读心理中形成了一种固定的参与姿态,总是在否定或认同(批判与歌颂)“现实”中摆荡。这是在 20 世纪中国语境中可以理解的现象,然而我们从语言和形式上打倒了旧诗,也把新的语言形式当作了社会变革的工具,我们以时代的号手、鼓手向社会作出承诺,我们向“战士与诗人的统一”致敬,我们在诗人前面加了许多定语,爱国主义的、现实主义的、浪漫主义的或社会主义与小资产阶级的,总之,我们迷信诗歌的想象能变成改造社会的力量,把它限制在高度严肃的抒情里,限制在语言与现实对应的幻觉里。然而,在威权社会向后威权社会的转型中,传统的权力架构已经分解与隐身,诗歌作者与读者对语言的意识已不像以往那样单纯,对诗的要求也像对球类比赛的要求那样,不像过去那样意识形态化了。

直至 80 年代,20 世纪中国诗歌的主题可以说一直是比较单



纯和明确的,读者的阅读期待也比较集中,但到了90年代,它变得复杂多了,现实已不只是外部侵略和本土暴政中的焦虑与绝望,而是后威权社会无处不在无所不在的压迫力量;诗歌在财经挂帅的市场社会,也已被放逐到边缘的边缘,许多人对它视而不见,听而不闻。这不只是诗的语境变了,也是诗人和读者对诗的意识发生了变化,对语言与存在关系的认识发生了变化:诗是一种行动的语言,一种改造社会的工具,还是个人与存在的一种对话,一种思维与想象的言说?诗人是文化英雄、社会斗士,甚或先知和预言家,还是一个像罗兰·巴尔特(Roland Barthes)说的既非信仰的骑士又非超人,只能在寄寓权势的语言中游戏的凡夫俗子⁽⁸⁾?写诗是根据“社会订货”的需要,还是要表达内心的感动与领悟,出于交流和分享的愿望?等等。这都是进入90年代后诗人们所思考的问题。这些问题不是非此即彼,水火不容的,但的确存在以“社会”、“现实”、“读者”的名义来规范诗歌,还是以诗歌来包容社会与现实,以“诗的方式”来展开语言实践和文化想象的问题。换句话说,在社会转型与诗歌探索的交汇点上,在从斗争走向对话、从计划走向市场的时代,大历史的叙述已难以为继,文化英雄向各路明星让位,知识断裂为无数自我指涉、各自为政的单元,整个文化致力反抗的已经不是传统的权势,中国诗歌的确存在作诗姿态、想象方式、抒情观点和阅读期待的自我调整。正因为此,在80年代就引人注目的诗人王小妮,90年代不仅在诗中而且在文章中反复提出要“重新做一个诗人”,反对诗歌成为一种社会职业而作为一种内心需要⁽⁹⁾,而诗评家唐晓渡面对诗歌阅读期待的时空错位,也反思了那种“奇妙地混合着对‘革命’的模模糊糊的记忆、怀旧的需要和文化——审美主体的幻觉”的阅读心理定势,倡导“重新做一个读者”⁽¹⁰⁾。

所谓“重新做一个诗人”和“重新做一个读者”,或许意味着不只是诗和诗人分得了时代的光芒,而是要让诗的光芒照亮时代;不





只是像过去那样做一个自己时代的诗歌作者与读者，而是成为一个能接受一切好诗真诗的作者与读者；不只是一要承接 20 世纪的新诗传统，而且要承接中国和世界多样丰富的诗歌传统。90 年代的诗歌是一种转型的、反省的、无主流、无典范诗歌，它最大的意义不是产生多少具有社会一致公论、众望所归的诗人和诗作，而是在被迫承受的边缘处境中开始了诗歌与世界关系的重新检讨。这种检讨，直接面对的虽然是 80 年代的诗歌问题，但更深刻的意义却在动摇了新诗运动中诗歌观念的狭隘性。这就是为什么被社会暴力与语言暴力逼得精神分裂的灰娃，在 70 年代写下的面向回忆的个人私语般的诗，会在 90 年代引人注目的原因⁽¹⁾。灰娃的写作，不是那种抱有信仰的社会诊疗式写作，而是一种偶然找到的满足个人回忆、释放内心焦虑的“自我诊疗”。面对黑夜之黑，“寂静何其深沉/声息何其奇异/宇宙一样永恒/参预了鬼神的秘密”（《寂静何其深沉》），她的诗就像《我怎么说得清》中的那只“悄没声息的猫精”，出入于黑夜之中以游离于黑夜之外，在夜色茫茫中，“游荡在我们村子……徒乱人意暖人心房，又温馨又凄伤”。灰娃的诗在 90 年代被发现和认同，实际上启示了诗歌写作的某种功能性变化，时代代言人的角色定位和运动性、思潮性现象（这是集体性写作的表征）淡化了，写诗不再是直接参与社会生活的方式，诗的阅读也同样不再是公共生活中的盛事，而是成了个人探讨人与世界关系的独特语言形式；诗收拢了（也可以说扩大了）自己的野心，从驱动时代的变革转向了个人意识和想象方式的关注。

二、以个人的方式想象世界

尽管在评价上存在不同甚至对立的意见，但批评界普遍认为 90 年代的中国诗歌呈现出一种“个人化”的倾向。在语言的版图

内,如果“个人化”指的是彻底的自我关注,同时又必须以尊重他人的自我关注为前提,是否成为可能?这是一个无法在理论上彻底探讨的问题。换句话说,90年代中国诗歌的“个人化”是语境性的,非常驳杂,既有历史的相对性又有时代的具体性,既是当代诗歌运动某种合情合理的结果,又是一种矛盾重重的探索。一方面,它是整个20世纪中国现代性主题的一部分。在20世纪中国传统社会向现代社会转型的过程中,个人、自我曾是一个相当重要的指标,所谓的“五四运动的最大的成功,第一要算‘个人’的发见”⁽¹²⁾。但当时的这种发见在相当长的时间里,更多是一种个性的发现,而不是个人权利价值的强调,诉求更多是弱小民族国家的解放,而不是个人的自由和展望,以及个人与社会亲和与疏离关系的辩证。社会存在中个人生活和精神风景,并没有真正支配中国诗人的想象力。因此,在90年代把“个人化”重新提上写作的议事日程,既有历史的承续性,又不能不同时带有历史主题的反省性。另一方面,既然交织着历史的承续性与反省性,又处在冷战结束后全球化、市场化的社会文化语境中,直接面对后工业社会和“后现代”文化思潮,“个人化”就不能不在经验与趣味、知识背景和想象方式上显出非常复杂的状况。在这个意义上,“个人化”不过是拒绝普遍性定义的写作实践,是相对于国家化、集体化、思潮化的更重视个体感受力和想象力的话语实践。它在某种程度上标志了对意识形态化的“重大题材”和时代共同主题的疏离,突出了诗歌艺术的具体承担方式。

事实上有着各种各样的个人化。资深老诗人的“个人化”方式是社会主题的人生化。尽管社会与人生须臾不可分离,但重心显然不同。像郑敏的组诗《诗人之死》、《生命之赐》和许多短诗,都是一种带着生命创伤的感悟和飞翔。更有绿原、牛汉、苏金伞、邵燕祥、李瑛这样执着关怀社会的诗人,也从过去更多由社会与时代出发



关怀人生，变得更多从人生的角度影镜社会。绿原诗作《仰望瀑布》中的想象是很耐人寻味的：飞流直泻的瀑布犹如“一条站起来
的河滩”，由于抗不住地心引力落进了古潭。那么，能否相信更大的
引力属于太阳，“会不会有朝一日你竟跃出/原来狭隘的轨道，突
然转身/向它飞去，沿着彩虹/拐个弯而与银河汇合/流向无限丰富的
混沌/流向烟波浩淼的无情空间”？实际上，绿原非常重视这种
“转身”与“汇合”，在《人淡如菊》这首写诗友重逢的长诗中，他强
调了乐于抛弃与遗忘的美，并且发现，人的故乡和失落的灵魂之歌就
是“歌浓如酒而人淡如菊”。

读这些老诗人充满生存感悟与人生哲理而又洗尽铅华的诗，
你会更深认同艾略特(T.S.Eliot)关于任何一个想在二十五岁以后
继续写诗的人必须具有历史感的论断。当然，诗歌中的历史感不
在历史本身而在诗人对历史的意识，即对人在广阔时空和社会关
系中命运与遭际的深入发现和想象。有了这种意识作背景，无论
你直接以历史的事物作对象，还是以“个人”经验为题材，都可以获
得历史感。就像邵燕祥以西晋的绿珠为对象写的《金谷园》，经由
上层豪宦显阔摆富、勾心斗角中一个寒门弱女子的无奈与悲壮，以
青春这“繁盛的花园”质询历史的罪恶，质询男权的爱情神话对女
性真实命运的遮蔽，并与阿多诺(Theodor Adorno)对诗的指控⁽¹³⁾对
话，是富有历史感的。而他以几十年相濡以沫的夫妻感情为对象
的组诗《五十弦》，也同样很有历史感。“锦瑟无端五十弦，一弦一
柱思华年”，“蚂蚁”（这是邵燕祥爱用的一个意象）一样平凡和负重
的人生有多少值得追忆、珍惜又抚之茫然的東西：在几十年常常是
窗外冰霜如剑，屋内却温暖如春日子，始终不渝的爱情是彰显了历
史与社会悲剧中具体人性的美，还是具体的人性彰显了历史和社会
的悲剧？它处理的题材是同舟共济感情生活，感激与负疚、安慰
与愧恨，但又以曹雪芹《红楼梦》“忽忆及当年所有之女子”作题记，



这就使人不难发现这首诗与作者三十几年前写的《贾桂香》以及几年后的《金谷园》，有某种心理学和精神分析学意义的关联。有趣的是，90年代以来邵燕祥似乎有意给自己的写作进行了某种“分工”，以杂文形式进行社会公共空间的理性批评，而让诗歌面向更复杂更个人性的内心记忆和情感世界。这种“分工”是否也意味着他对文类的特点有了更深入的认识？然而他给我们的启示是，面向更复杂更个人性的内心记忆和情感世界，或许妨碍了社会生活的史诗性表达，却未必是时代感与历史感的障碍。相反，通过具体的个人生活、个人记忆、个人趣味和想象方式，社会和历史被具体化了，从而归还了其血肉之躯，有助人们理解社会委实是一种无中心但有主流的结构。而诗，原也不必非“载道”或“补正史之遗”不可，它也可以是个人与社会历史的某种对话，甚至，可以是保存个人记忆和文化想象的某种方式。

这样，我们便更能理解王小妮、丁坚等在90年代重新处理他们那一代人的创伤性记忆的意义。王小妮、于坚都是80年代已出名的诗人，那时王小妮表现的是人走出长长甬道后瞬间的晕眩感，以及北方农人石头一样的沉默与坚忍；于坚则用非常口语化的笔调呈现的与城市格格不入的边缘人的心态；这些诗，都曾给人们留下深刻的印象。但当时王小妮的特点，是捕捉瞬间的才华，在主题与趣味上，并没有特别过人之处；而于坚那些行走在尚义街的“都市老鼠”（或者说都市里的“闲人”），也大多还停留在边缘姿态和语言姿态的演出。然而到了90年代，他们都取得了非常有意义的进展，写出了让人难忘的作品。

王小妮在90年代写出最好的作品之前可能有一个女性主义的过渡。她90年代初写的《应该做一个制作者》，表现了女性只能通过书写才能显示存在的观点（“我写世界/世界才低着头出来/我写你/你才摘下眼镜看我”），但女性主义始终没能影响王小妮用单

