



MEIGUO HOUXIANDAI ZHUYI MINGZUO YICONG

美国后现代主义名作译丛

1970 后的美国诗歌

1970 年后的美国诗歌

北京师范大学出版社



安德雷·考德拉斯库 编
马永波 译



美国后现代主义名作译丛

1970 年后的美国诗歌

安德雷·考德拉斯库 编
马永波 译

北京师范大学出版社
2000 北京

图书在版编目(CIP)数据

1970 年后的美国诗歌/(美)安德雷·考德拉斯库编;马永波译. —北京:北京师范大学出版社,2000
ISBN 7-303-02153-1

I. 当… II. ①安…②马… III. 诗歌-作品集-美国-现代 IV. I712.28

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 25913 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:常汝吉

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:850mm×1 168mm 1/32 印张:23.625 字数:593 千字

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

印数:1~5 000 册 定价:29.00 元

MEIGUO HOUXIANDAI ZHUYI MINGZUO YICONG

本书由美国驻华大使馆新闻文化处提供版权和资助

American Poetry Since 1970: Up Late

1970 年后的美国诗歌

安德雷·考德拉斯库 编

马永波 译

Originally Published As American Poetry Since 1970: Up Late

By Four Walls Eight Windows, New York.



原 书 序

安德雷·考德拉斯库

1960年丛林出版社出版的《美国新诗》选集（后来扩大并重新命名为“后现代”）一直是美国诗歌史上最具影响的一本书。它把敲打诗人、黑山派诗人和第一代纽约派诗人介绍进了大致被学院派统治的舞台。50年代直到60年代“学院派”意味着一个诗人被教授们所喜爱。有些这样的诗人自己成了教授——非常不易。“值得尊敬”的诗人是一个奇怪的概念，早期的诗人教授为了同时做好两者而把自己陷入其中直到死亡。1960年选集披露的沿袭的美国现代诗歌史，简单地重新历数了在“影响的焦虑”下凋谢的诗人们的学院生涯。诗人教授从未离去，而是变成了教授诗人，能够同时解释他们自己并维护传统观念来对抗增加的证据。最近的此类无稽之谈，是哈佛大学英美文学教授大卫·坡金斯和约翰P. 玛敦德教授的“一种美国诗歌史”（哈佛，1987），致力于这个命题，即诗歌像所有事物一样，已经变得越来越糟，对这种情况艾兹拉·庞德和T. S. 艾略特，尤其是后者应负有责任。这不难证明，如果你沿袭过去40年中被学院舆论造成的传统道路。这是一条从艾略特伸向他的保守的新批评的一条道路，包括约翰·克劳·兰色姆、爱伦·退特和克林斯·布鲁克斯，还有一本关于诗歌理解的学生手册的作者罗伯特·潘·华伦。从那里这条道路通向一座由特德·罗斯克、罗伯特·罗威尔、约翰·贝里曼、西尔维亚·普拉斯和艾德里安娜·里奇（在她前女权主义时期）这样的

人居住的醉醺醺的村庄，而后它变成了一系列的小径，其中最有可能的一条通向一座被原始主义者罗伯特·伯莱、加里·斯奈德和詹姆斯·赖特所照顾的篝火，另一条从奥顿延伸向约翰·阿什贝利和詹姆斯·梅里尔，两个大相径庭而又难以向大学生们提供原始经历素材的诗人。这是一幅草图。关于它的唯一一件事就是它全是错的，因为它忽略了美国诗歌场景的另一些事实：众多的诗人并未感到对T. S. 艾略特的渴望或者对他的同情，过去20年间超现实主义、政治诗、歌和表演的大爆炸，丰富的诗歌实验挑战着所有现行的批评，最后还有在某一时期被称为无“文化”诗歌的真实普遍性。坡金斯教授一定小心谨慎以便全然不注意到它。正如安塞尔姆·霍洛在一首叫做“音乐家”的诗中所写的：“你错过他们。他们没有错过你。”

《美国新诗》提供了对美国诗歌史的一种不同的阅读，从惠特曼发展起来通过庞德进入未来。它也驳倒了许多使一种坡金斯式的阅读成为可能的一般习惯。现在活着的诗人大多在60和70年代取得了为政府补助金写作的许可。令人震惊的是“丛林”选集27年后的现在，学院派仍在统辖，他们的影响通过教学写作程序继续扩散。某种引导性的选集是必要的，然而你发现那些诗人很少联合为标准。很简单，那就是，一个人的当代性是给定的，并且一个人只要活着就必须赶上它的进程。关键在于创造。“你只需保持你的勇气，”弗兰克·奥哈拉说。“如果有人拿着一把刀在街上追你你只需要跑，你不能转过身叫道，‘放下它！我是明星。’”而旁人自会有一个打分。至于阿米利·巴拉卡，“黑人艺术家是帮助美国解构的主角”是一种再创造，一种开放。当然不是封闭。

形成一本当代诗歌的反学院选集的困难之处已经明显表现在《美国新诗》中，甚至在那之前就一直是—一个问题，开始于庞德的客体主义诗人选。许多美国诗人，自惠特曼以降，认为写长诗是必要的因为美国很大。庞德的“诗章”从未完成。威廉·卡洛斯

·威廉姆斯试图写美国诗歌，一种长长的无止境地本土“事物”用他“可变之脚”的测量步距联系起来的系列作品。地理学对查尔斯·奥尔森也是个问题。“我把空间作为生于美国的男人的中心事实，从福尔索姆洞穴到现在，”是他的“叫我伊士姆尔”的开头。爱伦·金斯堡的“嚎叫”是巨大的，不应被摘选。罗伯特·邓肯谈论“开放的领域”。同样宽度感的杰洛米·罗森堡的“人种诗”，企图用现代主义来建立印第安口语诗歌的连续性。“语言诗人”发现了语言自身的领地。要在美国的空虚中说出一些什么的努力在长诗中寻找解决，无论是片段的组合还是连续性的。以他们的特性，选集只能选用他们普通的小作品、十四行诗、小的抒情诗。由唐纳德·霍尔和路易斯·辛普森编辑的关于学院派时代的“来自英格兰和美国的新诗人”，是一个“合适”的选集，它代表封闭型诗歌。可替换的选集则充满着片段和较长作品的摘录，这是编选不可选编的，几乎是一部反选集。

70年代中那种1960年的清晰区别溶解了。政治与审美的激进主义混乱开始捣毁美国诗歌内部人为的争论。关于这个时期的经典选集是保罗·卡洛尔的《美国青年诗人》（佛利特，1969）。卡洛尔的选集失败于一种已经变得极为痛苦的熟悉的方法：即用怀柔取代党伙。卡洛尔把年轻的纽约派诗人与新学院派并排放在一起。特德·贝里根与W. S. 默温。克拉克·克利治与詹姆斯·赖特。每个诗人都配有一张大照片。最近出版的《美国诗歌观察》沿用了卡洛斯选集的基本考虑。每个诗人，大的小的，无论以一首诗还是二十首诗来代表，在诗上面都有照片。甚至照片也是信息，因为所有照片是同等的，因此所有诗人，新的旧的，是平等的。卡洛尔的选集欢呼了词的死亡并对“诗人”而非诗歌开了绿灯。我们都是诗人，它说，我们应该黏在一起。铅管工人也是这样。我们应该有一个联邦。一个伪社会于是在70年代末期诞生了。70年代中期，国家对艺术的捐助极大提高。对拿补助金的人们有一种

感觉，似乎他们都是教授。在同一时期，大学和学院开始雇用诗人。教授诗人变得很普遍。美国诗歌的官方化十分迅速。所有发行物中止：照片、补助金和级别取代了它们的位置。这不是一种“百花齐放”的局面，也不表明“学院派”对“美国新诗人”的胜利。80年代的新学院派与圈外诗人之间的区别是模糊不清的。卡洛尔之后的每一种选集都表现得更糟一点：所有审美标准都变成对定量的“美丽”的恳求。靠摘要编辑变成了标准。事情到了如此的程度，最近有一本784页的大书，充斥着已进入相同学校、用研修会的传统速记来保持课堂倾向的年轻教授。编辑的准绳是社会学的。此时的美国诗人，其夹克衫告诉我们，他已结了婚，有两个孩子，获得过国家捐助或者一项古根海姆奖金，在一所大学教书并在那里编一本小杂志。

然而过去20年也是美国诗歌中最令人激动的年份。我们看到黑人女权主义者的出现，淫荡诗歌和种族诗歌的出现。行动主义诗歌已经成为这些集团的哲学和他们在美国造成的巨大变化的中心。诗的实验繁盛。诗人开始与声音，也与音乐和其它艺术合作。无数的译自多种语言的作品出现。诗歌被介绍给学校所有年级的孩子。70年代也带来了诗歌朗读的突起。直到50年代晚期，诗歌朗读一直是及其尴尬的事情。诗歌朗读的爆炸，和现在的诗歌“表演”，已创造了一个新类型：诗歌是为大声读出而作的。在旧金山、纽约和其它城市的任何指定夜晚，都有四或五个朗读活动在不同地点同时举行。每一个都有一个听众圈。因政治或环境原因的轰动性诗歌朗读吸引了成千上万的人。朗读为诗人提供了交流。可是这里，在被无区别的听众造成的善意的巨大混乱中区别似乎已经消失。因为无视所有的这一切，无视区别的模糊，仍去谈论美国诗歌的敌人是很难的。我们必须与之斗争的依然是“学院派”陈旧、规范的感觉。威廉·卡洛斯·威廉姆斯从未梦到过他能被投入使用，并且，在一种感觉中，已取代了艾略特的地位。

在这进程中这位“不要思想只要事物”和某首关于红色手推车的诗的作者，被传播成了一种城市麻疹。艰难的文化批评已全部消失在这些“事物”之下。

今日真正的诗人在一个比学院派或政治成功的狭隘更为广大的领域中操作。得失攸关的是某种反对谦虚的教授主义的世界感觉。当下美国诗歌场景的讽刺是教育不足的产物，同时复杂的工作在相对的默默无闻之中。今天的圈外人，大部分，是处在从惠特曼、狄金森延伸到庞德和斯特恩的激进主流之中，而且受到了达达、超现实主义绘画、政治行为主义、药物和摇滚乐的影响。

选集没有反映当代诗歌的巨大的实验力量。也许，提供出写作着的无数的诗人，这是不可能的。真正的行动已经在文学杂志上发生，以60年代末期大量的油印杂志开始，由埃德·桑德斯编辑的《操你：一份艺术杂志》、特德·贝里根编辑的《C》、安妮·瓦尔德曼编的《世界》、乔治·马丁利编的一直贯穿到70年代中期的《蓝风》、阿兰·科恩布拉姆的《牙膏》、奥帕尔L. 内森斯的《陌生粪便》、贝尔·伯克森的《大天空》。这些杂志对我是重要的，然而还有许许多多其它的杂志。它们每一个都能形成它们自己的选集。厚厚的学院季刊对最近20年写作着的诗人没有任何吸引力。一个不同的世界正在被油印物和快速透印版所创造。现在许多实验性杂志偏爱散文段落。作为实验诗人喜爱的诗歌形式出现在80年代的散文段后紧随着的便是一个不断的长诗的先行占领，这也是一个内向时期弥补它的批评上不足的征兆。这里的许多诗人亦进行较短抒情诗的写作，可是就像在“丛林”选集中一样，你将发现非常数目的片段。克拉克·克利治、伯纳德特·梅耶、安妮·瓦尔德曼、爱丽丝·诺特丽、凡尼·豪、列维斯·沃什和查尔斯·伯恩斯坦的重要的一本书长短的诗根本不能节选。

在这里出现的诗人是多种多样的，他们几乎包括了全部自1945年诞生的实验作家，以及有意的例外。这指的是那些持续的

影响使他们“历史性”少于他们的“当代性”的诗人。他们是标记，时代的桥梁、灯塔。他们一直被这个时代据为己有。这里有第二代第三代纽约派诗人、加利福尼亚禅宗超现实主义者、表演派和“新浪潮”诗人、色情抒情诗和“语言”诗人，简而言之，一切都是新的。

除了这些不同作者之间的许多联系之外，某种（冒险的）归纳可以做出。视觉艺术对与画家接触密切的纽约派诗人是一个特殊影响。日本和中国诗歌，与禅宗一样，影响了西海岸诗人。法国超现实主义是重要的。想象引起的问题到处都是。这个时代经历了由我们的想象障碍所致的想象危机。从商品文化的幻象中分辨出真实变得愈发的困难。我们的难题是需要重新定义想象以便使它更加真实，更少“想象性”。安迪·沃霍尔对我们是重要的，因为他停止了想象的生产，这足以把它们清除出上下文。过滤工业性的残骸使真实从裂缝中突围一直是我们的重大天职。“浪漫主义”不再比城市居民真实的野蛮更能让我们轻信。我们住在一个被除去了叶子的世界：让光线变暗不是解决的办法。重新思考在这个置换的、电子的、跃动的、想象的世界里我们的位置，这一任务落到我们身上。美国新诗，自惠特曼以降，对官方文化的好奇一直超过对美国现实的好奇，甚至超过我们的先驱者，我们不得不做出一种不去想象的努力，来禁绝想象以便把握事实。同时在事实中存在着小小的温暖——于是需要歌唱、分享、确认。出现在这里的诗中的大众文化为了公共用途已经被解构。列清单，从特德·贝里根的“在普瑞维顿斯要做的事”到特里尼达德的50年代最高售价的少女歌手组合的连祷，是反对资本主义有组织遗忘的一种咒语。商品教会的清除是一个极其痛苦的进步而且它不是讽刺，尽管它经常是狂喜的。为了信仰而去除神秘是缓慢的工作。有时黑色的，经常是能致泻的幽默是这个时代一种仪式般的常量，其诗的外貌有时是不可遏止的令人毛骨悚然的笑。

我们的诗可能互相有别，但它们大体可归于威廉·卡洛斯·威廉姆斯所称的“旅行的美”：“旅行的美归因于/我们持续看见它们的陌生时间。”在这景色中夜间活动的事物是开放的、危险的、不可预测的，同时白昼活动的事物是实际的、计划好的，你可能称这里的诗人是浪漫的。如果这可能，它将是这样。许多人都是“浪漫主义”的，但不是在一种文学感觉上。大多数是反文学的，先锋总是在这里。然而，这是一个没有单一程序的先锋派，在一个术语“先锋派”从未生根且一直被学院派和意义含糊的“现代主义”所顶替的国家。思想的冲突一直存在，主要是关于“语言”还是“经验”的角色问题。“新浪漫”（编辑为达利尔·格雷、汤姆·克拉克）与“语言诗人”（伦·西利曼、巴里特·沃顿、查尔斯·伯恩斯坦）有冲突，可这并不是新批评派与美国新诗人之间冲突的一种转换形式。争论的是“语言诗人”声称语言被包括进经验的范畴，与“真实”的生活并行。既然这里的所有工作都是口头的建筑，争论可以暂时废止。在这里内讧的双方，都用他们的诗作了很好的表达。无论区别是什么，我们最终都是站在美国新诗的特殊信念中。

新奥尔良，1987年4月16日

译者序

试着译一些英诗已有些年头，起初是由于对语言的兴趣，也是为了给自己的写作提供点儿新鲜的材料和视野，而我之对后现代主义诗歌感兴趣，大抵始于三年之前，那时“后现代”这一术语已渐渐流行、时髦起来，为广大诗人、批评家、社会学家所频繁使用，加之有些国内诗人纷纷自封为中国的“后现代”诗歌创始人，这一切都促使我产生了弄明白真正“原装”后现代主义诗歌的本来面目的想法。

依专家所言，后现代主义思潮起源于北美洲的文学批评，在60年代，它几乎成了一个单单发生在美国的事件。其后，后现代主义的概念扩大到整个欧美大陆。所以，集中考察一下美国的后现代主义诗歌，则可以较为便捷地得到一个关于后现代思潮的典型景观。

当代的美国诗歌，较50年代以前，已经发生了根本性的转变，变得更重现实细节，更有地域色彩，更具体。这些转变与二战后美国对越南的侵略战争加诸人们意识上的影响有关，而现代科技，尤其宇航技术的发展，也给予了人们新的刺激，迫使人们以新的时空观念重新认识、估价人类在宇宙秩序中及个人在社会中的位置。美国当代诗歌在经历了第一次大战前夕，由庞德倡导的“意象派”所代表的童年期，第一次世界大战到第二次世界大战之间，以艾略特为代表的鼎盛时期，已经进入它开阔的中年。20世纪早

期生活中所特有的种种剧烈的变革，经济、政治、社会制度的土崩瓦解，现代人的自我与其种族历史的加速分离和异化，都已记录在艾略特的《荒原》、史蒂文森的《风琴》等诗集里面。更年青的诗人已不满于艾略特式学院气的沉思和玄想，而是要更深入到人们的日常生活中去解剖真实，因此逃避个性的“非个人化”原则已被更深的沉入诗人的自我所代替。哲学也不再作为完整的认识世界的框架，而是分散在具体的现实感受之后，与生活结合得更紧密了。

这种转变的开始，则是始于一位艾略特的同时代者威廉·卡洛斯·威廉斯，一位儿科医生，同时也是一位抱负远大的诗人。和许多去英国取经的诗人，如庞德、艾略特不同，威廉斯一辈子生活在新泽西州的路特福德，也许，作为一个英国人的儿子，他比大多数美国诗人都更强烈地意识到去除英国诗歌的所有特征的必要性。艾略特对传统英诗格律的继承，对荷马以来整个欧洲文学传统的珍视，以及他阴郁的学院气质，都使得威廉斯认为《荒原》是对自由诗运动的背叛，是美国诗歌的一个灾难，一个误会。他决心抓住工业化美国的实质，从形式上、内容上发展一种美国自己的新诗。1946年，威廉斯苦心经营的五卷本巨著《佩特森》第一卷问世，这部富于地域乡土色彩的史诗性作品，将自我与广袤的美国融为一体，显示出对经验吸收的仿佛毫无限制的能力，包容了各种各样的情感，可以说是首次将美国新诗带出了学者的书房，接近了普通的人群，结束了艾略特的现代派玄学诗统治英美诗坛半个世纪的局面。

首先，威廉斯提倡使用实际语言的节奏，废除尾韵和抑扬格及音节数量方面的限定，而在每行中以句子重音来求得节奏。他发明了一种称为“美国音乐”的三拍子诗行，每句有三个重音。而他的忠实追随者查尔斯·奥尔森，黑山诗派创始人，则更进一步，主张以诗人的“呼吸”决定诗行的节奏，诗行的长短、停顿，则

取决于诗的情绪，这样就将诗的节奏与内容完全结合了起来。奥尔森的这种称为“投射诗”的创新，一扫当代美国诗中的学究风气，很多日常语言得以入诗，也使得诗歌更为具体，正如他自己所言“我们反文化的言语，只由/具体的事物组成。”50年代的“垮掉派”诗人金斯堡也是用“投射诗”手法进行创作的。奥尔森号召用打字机创作，因为它作为一种工具能够记录下“精确的呼吸、停顿，甚至音节的悬停，词的各部分的叠加”。利用他的打字机，奥尔森写出了令人目眩的诗行，有时像散文一样将一行诗拉得书页那么长，而另一些地方，又是简短的零碎，大片的空白，有时诗里还会插入散文片断。这便发展出他称之为开放式的现场写作，即诗的结构、形式全取决于内容，形式是内容的延长。感情流溢仿佛是无结构的，体现而不是回避或调整它的跳跃、停顿和不连续的特点。这可以在他最为人称道的《鱼狗》中得到验证。

威廉斯在20年代初所渴望的美国生活和精神，在他的《佩特森》中已获得完美的体现，他的佩特森，已不仅仅是一座城市，也是一个人，一种语言，同时也是他的自我与他的时代的结合。和威廉斯一样，奥尔森的长诗《马克西玛斯》，也着力描写了马萨诸塞州的格罗斯特渔村的过去和现在，在那里他长大成人。这些史诗性的巨制写的都是具体地域中普通人们的生活、历史，再也找不到艾略特式的上层社会的谈吐，也不再有传统意义上的英雄。诗人开始把注意力转移到生活中默默无闻的小人物身上，因为他们是与诗人生活在同一个现实世界中的伙伴，比之伟人是更真实的存在。也正是从此，开始了美国诗歌反英雄、反文化的倾向。威廉斯对地理环境的重视，倡导表现美国的城市、乡村的特点，也被后来的诗人所大大发展。如金斯堡诗中出现的加利福尼亚超级市场，罗伯特·伯莱描写的中西部原野的牧场、风雪和地貌。奥哈拉也把纽约的街景、朋友的名字、收音机的节目名字放入诗中等等。

对美国当代诗歌发展状况做了如上浏览之后，对其具体操作上所表现出的后现代特征，我们只能举例简述一下。

首先，美国当代诗歌呈现出的惊人的表面性，即无深度性。意义的悬置使得诗歌全部浮在语言的层面之上。如阿什贝利，其诗往往将不同语境的事物嫁接在一起。他选择的不是是一种单向度的意义，而是包罗万象的意义，一个意念迅速被其他意念不断置换，或强行扭转到另一个方向，诗中充满了互否与悖谬。再比如本书未能收入的“语言诗派”，如查尔斯·伯恩斯坦的《时间和线》，就是在单词“line”在不同语境中的具体含义，如“直线”、“唇线”、“线索”、“衣服的底边”、“路线”等之中变换、联想，组成句子。而安德雷·考德拉斯库的《反对意义》简直就是意义消解的一份宣言，伦·派德盖蒂在《路易斯安娜·帕西》中，也宣布了词语的含义在现代社会中的稀薄以至消失，声称“最伟大的词是没有意义的词”。

零碎性（片断性）。伊哈布·哈桑说过，“后现代主义者只是割裂联系，他们自称要持存的全部就是断片。他们最终诅咒的是整体化——不论何种的综合，社会的、认识的、乃至诗学的。因此，他们喜欢组合、拼凑偶然得到的或割裂的文学对象，他们选择并列关系而非主从关系的形式，精神分裂而非偏执狂。”片断性的例子如罗伯特·克里利结结巴巴小浮雕式的诗、奥尔森的诗。特德·贝里根发明的“列清单”的方法，使诗成为反对资本主义社会有组织遗忘的咒语，如他的《死去的人们》。再如大卫·特里尼达德的《会见至尊》，中间一口气罗列了几十个流行乐队组合的名字。再如玛琳·欧文的诗，诗行不用标点，而改用空白间隔，使诗呈现一种把词语泼洒在纸上的感觉，颇有波洛克绘画的意味。

非原则化。这一原则适用于所有的准则和权威的惯例。从“上帝之死”到“作者之死”和“父亲之死”，对对权威的嘲笑到

对文化的取消，消除了知识的神秘性，消解了权力话语的结构。在后现代诗歌中再没有什么英雄或权威偶像。这种无“文化”诗歌的真实普遍性，是十分令人吃惊的。尽管现今的美国诗人，许多都在大学里做教授，或者任编辑这样不低的职位，可他们的感觉却是平民化的。在 50 直到 60 年代，“值得尊敬”的诗人意味着一个诗人被教授们所喜爱，但是美国诗歌场景也同时存在着另一些事实：众多的诗人并未感受到艾略特的“影响的焦虑”，过去 20 年间超现实主义、政治诗、歌和表演的大爆炸，丰富的实验严重挑战着所有的现行设想。正如安塞尔姆·霍洛在一首叫做“音乐家”的诗中所写：“你错过了他们。他们没有错过你。”尽管诗歌的官方化是迅速的，但大多数诗人宁愿停在学院之外，如著名的垮掉派诗人柯尔索，就以“街头诗人”为自豪。也许正是学院派影响的根深蒂固，当代美国诗歌才以如此剧烈的姿态对权威进行挑战。

后现代诗人，往往将写作时自己的心理活动，激起他写作的环境等直接写入诗中。如纽约派诗人奥哈拉，如果在他写作时有人打扰，他会把这种打扰放入诗中，如果有人过来说，“弗兰克，我可以打开窗户吗？”——那个短语便会进入诗中。另一位纽约派诗人约翰·阿什贝利，也曾把他在书店里听到的人们的对话放入诗中。有的把写作者写作时的清醒意识直接纳入诗中，也有把注解等附加材料结合进正文的。

反讽。也可称作透视。当缺少一个基本原则或范式时，反讽就会出现，它们表现了探求真理过程中不可避免的心灵反映。如弗兰克·奥哈拉的《文学自传》，其题目来自于柯勒律治。这首诗很像是对弗兰克自己的反讽。他用假装的文学态度来开玩笑，“是的，过去我很孤独很悲哀没有人喜欢我，现在我是一个出色的人了。”藏在一棵树后哭叫他是个孤儿，然后夸张地称他自己是所有美的中心让每一个人都对他惊奇。而且，在好笑的同时又充满情

感的真实。

大量采用口语入诗，赞美与正式的诗化事物相对立的平凡事物。如奥哈拉的《今天》：“哦！袋鼠，金币，巧克力苏打！/你们真美！珍珠，/口琴，胶糖，阿斯匹林！所有/他们经常谈论的素材……”短短的八行诗中充满了诸如胶糖、珍珠、阿斯匹林这样琐屑的事物和词语。这极大地拓展了诗歌对经验的吸收能力与范围，正如路易斯·辛普森的《美国的诗》所言：“不管它是什么，它必须有/一个胃能消化/橡胶、煤、铀，和众多的月亮和诗”。

行动、参与。后现代文本，不论语言的还是非语言的都欢迎参与行动。它需要被书写、修正、回答、演出。许多后现代艺术称自己为行为艺术，因为它们已经僭越了自己的种属。在当代美国，诗歌朗诵和表演盛行，即可说明这一特征。本选集中的许多诗篇，都是由诗人自己配上乐器在酒吧间或聚会上吟唱过的。艾伦·金斯堡的诗集《思想呼吸》中的许多诗都配有简单的乐谱。许多后现代诗人同时也是演奏家、摇滚歌手。

当代美国诗歌，虽未能马上出现像它的现代派时期的庞德、艾略特那样影响深远的大师级人物，然而，这几十年间也是美国诗歌最令人激动的年份。我们看到黑人女权主义者的出现，淫荡诗歌和种族诗歌。行动主义诗歌已经成为某种哲学和他们在美国造成的巨大变化的中心。诗的实验繁盛。诗人开始与声音，也与音乐和其它艺术合作。无数的译自多种语言的作品出现。诗歌被介绍给学校所有年级的孩子。70年代也带来了诗歌朗诵的突起。直到50年代晚期，诗歌朗诵一直是极其尴尬的事情。诗歌朗诵的爆炸，和现在的诗歌“表演”已创造了一个新类型：诗歌是为大声读出而作的。在旧金山、纽约，和其它城市的任何一个被指定的夜晚，都有四五个朗读活动在不同地点同时举行，每一个都有自己的听众圈。因政治或环境原因的轰动性诗歌朗诵吸引了成千上万的人。朗读为诗人提供了交流的机会。就当代美国诗歌而言，必