

帕
米
尔
当
代
诗
歌
典
藏

辩
难
与
沉
默
:
当
代
诗
论
三
重
奏

唐晓渡 主编

唐晓渡
陈超
耿占春

帕 米 尔 当 代 诗 歌 典 藏

唐晓渡 主编

辩 难 与 沉 默：
当代诗论三重奏

唐晓渡 陈超 耿占春

作家出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

辩难与沉默：当代诗论三重奏/唐晓渡,陈超,耿占春著.
-北京:作家出版社,2008.1
(帕米尔当代诗歌典藏/唐晓渡主编)
ISBN 978-7-5063-4171-4

I. 辩… II. ①唐…②陈…③耿… III. 诗歌-文学评论-中国 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 175452 号

辩难与沉默：当代诗论三重奏

作者：唐晓渡 陈 超 耿占春

编辑统筹：王少农

责任编辑：黄国弋

装帧设计：曹全弘

出版发行：作家出版社

社址：北京农展馆南里 10 号 邮码：100026

电话传真：86-10-65930756 (出版发行部)

86-10-65004079 (总编室)

86-10-65015116 (邮购部)

E-mail: zuoja@zuoja.net.cn

<http://www.zuoja.net.cn>

印刷：紫恒印装有限公司

成品尺寸：135×210

字数：150 千

印张：8

插页：2

版次：2008 年 1 月第 1 版

印次：2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5063-4171-4

总定价：150.00 元 (全十册)



作家版图书，版权所有，侵权必究。
作家版图书，印装错误可随时退换。

唐晓渡



1954年1月生。

1982年1月毕业

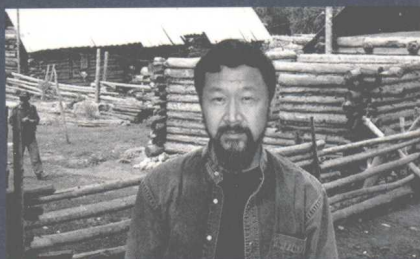
于南京大学中文系。先后任职于《诗刊》和作家出版社，现为作家出版社编审。中国作家协会会员，中国新诗学会理事，北京大学新诗研究中心研究员，海南大学兼职教授。大学期间开始诗歌和文学评论写作，1981年开始发表作品。多年来主要致力于中国当代诗歌，尤其是先锋诗歌的研究、评论和编纂工作，兼及诗歌创作和翻译。著有诗论集《不断重临的起点》《唐晓渡诗歌评论自选集》《中外现代诗名篇细读》《唐晓渡诗学论集》，散文随笔集《今天是每一天》等；译有捷克作家米兰·昆德拉的文论集《小说的艺术》等，主编“二十世纪外国大诗人丛书”多卷本、“当代诗歌潮流回顾丛书”多卷本；另有编著十数种。曾先后访学伦敦大学、哈佛大学等多所国外学府。

陈超



1958 年生于山西省太原市。现为河北师范大学文学院教授，北京大学中国新诗研究所特聘研究员，《新诗评论》编委。河北省作家协会副主席。出版诗歌评论及个人诗集多部。1993 年获中国作家协会第六届“庄重文文学奖”，2000 年获《作家》年度诗歌奖，2005 年获中国作家协会第三届“鲁迅文学奖”。并多次获得省级奖项。

1957 年生，
河南柘城人，1981 年
末毕业于
郑州大学
中文系。上
世纪 80 年



代以来主要从事诗学、叙事学研究，文学批评与文化批评。海南大学人文传播学院教授。海南省有突出贡献的优秀专家，享受政府特殊津贴专家。被聘为河南大学特聘教授，博士生导师；北京大学新诗研究所研究员等。

耿占春

前 言

唐晓渡

今年年初,《南方周末》一位名叫张健的小伙子做了我一回电话采访,前后三次,总计不下四小时,可谓昏天黑地。尽管最终的刊出方式大违初衷,尽管以《新诗90年,寿宴还是葬礼》为题过于耸人听闻,但我还是要感谢他为此付出的辛劳,尤其是他对新诗命运的强烈关注。显然,无论是作为一个记者还是读者,他都对当代诗歌多年来的“混乱”局面感到极为不满,由此提出了一个他自认为是“核心”的问题:“什么是诗歌?总得有一个标准吧,不然永远公说公有理,婆说婆有理!”

不用说,面对这样的问题我永远只能惊慌失措,如同一个皮包公司的伙计被客户要求当场出示他所没有,也不可能有的现货。此外我还有理由感到羞愧,因为号称“诗歌批评家”,我对这样一个如此显豁触目,却又被一再悬置的问题竟从未感到过义愤填膺。感谢上帝,惊慌失措也好,羞愧也好,都没有妨碍我立马应答;整理出来一看,居然也还算头头是道。兹摘录如下:

……我们只能在充分尊重诗歌本性的前提下,立足写作和阅读本身,立足这方面的已有经验和可能性之间的对话关系,用相对的、动态的眼光看待这个问题。在这方面,崇尚个体自由的“新诗”,较之在规则上有着一系列刚性尺度的“旧诗”,显然更加难以把握。“有一千个读者,就有一千个哈姆莱特”,怎样才能从中平衡出一个公约的标准呢?好在我们还有一颗向诗之心,好在这颗心不但如康德所说,具有某种先验的审美判断力,还有自身的相关经验可据,因而不至于在绝对的相对中变得虚无。对我来说,诗学上公说公有理,婆说婆有理是正常的,就像在具体评价作品时听从诗本身的律令是必须的一样。所谓诗本身的律令,在我看来主要有两条,一是文本在语言形式上的独创程度,二是文本揭示生命体验的深度和复杂性。我怀疑任何张口就来,唾手可得的東西。

这件事，这段话，和编纂“帕米尔当代诗歌典藏”本没有直接关系；但由于编纂这套“典藏”的动机之一，恰恰是试图对当代诗歌长期存在的“失衡”、“失范”问题有所因应，故“征用”于此，以提示相关的观点和语境。所谓“有所因应”，当然不是要提供一套明澈的、可以条分缕析并当场验效的“标准”或“范式”，而是希望提供一套在只身深入中令人信服地呈现了成熟的光辉和魅力的文本，使一场旷日持久、迄无定论，恐怕最终也不会有定论的对话更具张力。我不在乎这样说会被人指责为“玩辩证”或“制造悖论”，因为在我看来，现代诗的标准问题，其本身就是一个“道可道，非常道，名可名，非常名”式的悖论，除了诉诸创作/阅读/阐释/评价之间开放的辩证和对话之外，别无解决之途。我还想说，悖论即高度，对此我们不但应该透彻意识，而且应该始终持守，否则所有的对话都会变质，沦为行业标杆之争，或话语霸权之争。

细心的读者会注意到，当我说“在只身深入中令人信服地呈现了成熟的光辉和魅力的文本”时，实际上已经使用了某种标准。我乐于承认这一点，相信入选的诗人及其作品也当得起这一点。我同样相信，对于那些热衷于诗歌加速度的世代更替，并将其与“市场准入”、“升级换代”混为一谈的人来说，这样的标准不仅保守，而且可疑，应该立刻予以消解。

2006年1月，由中坤诗歌发展基金支持的帕米尔文学工作室正式开始运作，其主要职责在于策划、组织和实施中外民间的高端诗歌交流。交流需要依据——这是编纂本“典藏”的另一个动机，也是它之所以被命名为“帕米尔”的原因。感谢中坤诗歌发展基金，感谢作家出版社，感谢各位入选诗人的支持：你们的協力合作，从另一侧面丰富了“帕米尔”一词可能具有的含义。

2007年11月1日

目 录

1 / 五四新诗的现代性问题	唐晓波
13 / 深入生命、灵魂和历史的想象力之光	
——先锋诗歌二十年，一份个人的回顾与展望	陈 超
43 / 一场诗学与社会学的内心争论	耿占春
56 / 先锋诗的困境和可能前景	陈 超
76 / 九十年代先锋诗的几个问题	唐晓波
98 / 贫乏中的自我再剥夺	
——先锋“流行诗”的反文化、反道德问题	陈 超
108 / 作为传记的昌耀诗歌	
——抒情作品的社会学分析	耿占春
157 / 谁是翟永明?	唐晓波
177 / 失去象征的日常世界	耿占春
204 / “终于被大海摸到了内部”	
——从大海意象看杨炼漂泊中的写作	唐晓波
239 / “正典”与创造生成的“理解”	
——现代诗人与传统的能动关系	陈 超

五四新诗的现代性问题

唐晓渡

表面看来，新诗的“现代性”直到八十年代才成为一个被明确意识到的问题^①，但其渊源却必须追溯到它的起点。这里首先涉及到新诗的合法性依据。一般认为新诗的产生缘起于旧体诗与现实关系的不适，这种观点显然是过于简单化了。事实上旧体诗迄今仍不失为一种有效的写作文体，其可能性远未被耗尽；另一方面，这种观点也对立延伸为文学史的价值尺度这样一些更为复杂的现象。

同时我注意到，由于把“现代性”当做一个有其固定内涵的、先入为主的概念加以使用，许多论者都落入了循环论证的陷阱。本文将力图避免这一陷阱。奥克塔维欧·帕斯的有关看法或许有助于解释我所持的立场。在帕斯看来，追随现代性“几乎是本世纪所有诗人的经历”，“现代性曾经是一般世界的热情”；然而，“现代性”本身却是“一个含糊的术语，现代性跟社会一样多。每个社会都有自己的现代性，其含义是模糊的、随心所欲的，就像它之前的那个时代——中世纪的含义一样”。问题不在于“它是一个概念，一种幻觉，还是一个历史时期”，而在于它

^① 此是相对中国大陆而言。其理论形态最早可见于杨炼的《传统和我们》（1982）和欧阳江河的《关于现代诗的随想》（1982）。

“是一个寻找自己的字眼”^①。

从词源学的意义上探讨“新诗”一词，可以发现它并不孤立，而是一个五四前后特定历史语境下形成的、彼此有着血亲关系的庞大词族的一分子；因此决非如人们习惯认为的那样，仅仅是一个文体概念，而是积演着丰富的历史—文化内涵。这个“词族”包括“新民”、“新思想”、“新道德”、“新宗教”、“新政治”、“新风俗”、“新人格”、“新小说”、“新文艺”、“新文化”，如此等等。显然，我们看到的是一种大规模的命名或重新命名现象，其中“新”（正如眼下的“后”一样）扮演着价值给定的元话语角色。按《现代汉语词典》，和“旧”相对的“新”有两个义项：1，性质上改变得更好的、更进步的；2，没有用过的。前者相当于孔子所谓“日日新，又日新”的“新”；后者则相当于成语“除旧布新”的“新”。五四“‘新’词族”的“新”或二者兼而有之，但显然更偏向后者。当时最权威的思想家之一、“新民说”（有充分的证据表明，“新民”是五四“‘新’词族”的核心概念）的倡导者梁启超说得毫不含糊：

吾思之，吾重思之，今日中国群治之现象殆无一不当从根柢处摧陷廓清，除旧而布新也^②。

梁氏所言非一己之见，事实上他同时道出了五四新文化运动一体化的实质及其原则立场。这一原则立场建立在中国传统社会—文化已经全面朽坏的判断基础上。因而毫不奇怪，新文学运动从一开始就不同于文学史上的历次诗文革新运动。它不是要回溯、清理、疏浚进而拓展原先的“道统”源流，而恰恰是要

① 奥·帕斯：《对现时的录求》，见《太阳石》，漓江出版社1992年版，第336页—337页。

② 梁启超：《新民议》。

“从根柢处”摧毁、抛弃这一道统本身，“别立新宗”（鲁迅语）或另辟源头。按照林毓生教授的说法，这种“全盘性的反传统主义”主张在五卅前后形成了一股巨大的潮流，并一直贯穿到七十年代^①。

新诗的奠基人胡适推崇梁启超是“当代力量最大的学者”^②，又说自己“受了梁先生的无穷恩惠”^③，都是大大的实话。很难设想，假如不是基于经由梁启超阐明的新文化原则立场，假如不是从据此形成的“全盘性反传统主义”的“巨大潮流”中汲取力量并引为依托，当时既无令人信服的文本可征（这方面“新诗”比“新小说”远为软弱）、自身美学特质又极为苍白的“新诗”能够摇摇晃晃地站住脚跟，形成与称雄千年、美轮美奂的“旧诗”对峙的局面，以至最后在文体上取得压倒优势^④（顺便说一句，假如“新诗”最后站不住脚，那一夜间“暴得大名”

① 林毓生：《中国意识的危机·绪论》，贵州人民出版社，1986年版。

② 胡适：《我的信仰》，见《胡适自传》，黄山书社1987年版，第89页。

③ 胡适：《四十自述》，同上，第47页。

④ 郑敏先生在《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》一文（载《文学评论》1993年第3期）中，曾从“矫枉必须过正的思维方式和对语言理论缺乏认识”的角度，对白话诗文运动代表人物（胡适、陈独秀）的“那种宁左勿右的心态，和它对新文学，特别是新诗创作的负面影响”作了较为深入的探讨。在郑先生看来，这种思维方式和理论上的缺陷并非个别人或阶段性的流弊，事实上据此形成了一种自五四以来一直居于“正统”地位、“拥有不容置疑的权威”的“决策逻辑”，从而从内部支配或影响了“过去一个世纪中国文学，特别是诗歌创作”所面临的三次道路选择。这种逻辑简而言之，即“拥护一打倒的二元对抗逻辑”，而“我们一直沿着这样的思维方式推动历史”。郑先生的上述观点甚为精警，但把白话诗文运动的勃兴说成是“由几个知识分子先定下改革的‘刍议’，进而登高一呼，希望在一夜之间（或很短时间内）‘推倒’自己的母语传统，进入‘正宗’”，则不免过于戏剧化了。它无法回答进一步的追问。例如：用今天的眼光看，胡、陈等人当初的决策或许是“幼稚”的；但他们为什么会作出这种“幼稚的决策”？这种“幼稚的决策”与“那种矫枉必须过正的思维方式和对语言理论缺少认识”之间是否存在必然的因果关系？它又为什么会形成一种“逻辑”力量，从而不仅导致了五四以后文学和诗歌的“语言断裂”，而且支配或影响了此后的好几代诗人？如此等等。

的胡适可真就要枉担一份虚名了)。

“白话是否可以做诗”作为“文学革命”的最后一役殊受重视，围绕这一点展开的论争火药味也更浓，用胡适的话来讲就是：

白话文学的作战，十仗之中，已胜了七八仗。现在只剩下座诗的壁垒，还须全力去抢夺。待到白话征服了这个诗国时，白话文学的胜利就是十足的了^①。

在此过程中倡导者把白话和文言誓不两存地尖锐对立起来，甚至提出废除汉字、改用拼音文字的极端主张，便也不足为怪；所有这些借助新文化运动发展的重力加速度，成了“全盘性反传统主义”最显豁的表达。

新文学运动首先是中国 1840 年鸦片战争以来愈演愈烈的社会—文化危机及其造成的广泛的生存焦虑的产物。但这只是问题的一面。新文学运动在中国兴起之初，正是现代主义思潮在欧美激荡之时。饶有兴味的是，那里也同样存在鲜明的“全盘性反传统主义”的倾向。J. 麦克法兰把现代主义运动描绘成一场“唱对台戏”的运动。在这场运动中“要求清除、取代和更新的愿望成了压倒一切的念头”；它造成了一种“革命情势”，“新事物以令人惊愕的速度转化旧事物。对文学的旧卫道士的攻击，不仅仅显示为文体风格的变化，同时也显示为大喊大叫地要求根本性的变革，要求新的态度、新的领域和新的价值观”；其结果不仅使艺术家和知识分子们产生了“极强烈的革命热情，真正的 ekstase（狂热——引者）感受”^②，而且造成了历史在一夜间重新开始的幻觉。维吉尼亚·伍尔夫写道：“1910 年 12 月前后，

① 胡适：《逼上梁山》，见《胡适自传》，黄山书社 1987 年版，第 122 页。

② J. 麦克法兰：《现代主义思潮》，见《现代主义文学研究》（上），中国社会科学出版社 1989 年版，第 50 页。

人类的本质一举改变了”。欧文·豪就此评价说，这句夸张的话里有一道“吓人的裂缝，横在传统的过去和遭受震荡的现实之间……历史的线索遭到扭曲，也许已被折断了”^①。

夸大这两种“全盘反传统主义”的相似性是没有意义的。尽管如此，我们还是能从这种相似的精神氛围中发现某种或许可以称之为“世纪标志”的东西；而假如哈贝马斯关于“现代性反叛传统的标准化机制。现代性依靠的是反叛所有标准的东西的经验”^②的看法普遍有效的話，那么不妨说，这里所谓的“世纪标志”正是“现代性”。它事实上构成了新诗合法性的依据^③。

可以从新诗“最大的影响是外国诗的影响”^④这一总体概括的角度来看待新诗初时对“现代性”的追求。例如胡适的“八不主义”或《望舒诗论》对庞德“意象派六原则”的借鉴；或闻一多、徐志摩取法英诗，“用中文来创造外国诗的格律来装进外国式的诗意”^⑤的实验；或李金发对法国象征主义手法的模仿，等等。然而，仅限于此则未免过于皮相。比这些远为重要的是其心理和学理的逻辑。关于这一点，倒是胡适本人说得更加透彻。在写于1919年的《说新诗》一文中，他试图用进化论的观

① 转引自丹尼尔·贝尔《现代和后现代》，见《后现代主义文化和美学》，北京大学出版社1992年版，第50页。

② 哈贝马斯：《论现代性》，同上，第11页。

③ 五四前后直到七十年代，中国大陆很少使用“现代诗”一词：它主要被用来指称三十年代的某一诗歌流派；但即便是这一流派也并不以“现代性”自诩。被认为是该流派理论纲领的《望舒诗论》通篇都以“诗”或“新诗”的名义发言。撇开刻意回避者不论；显然，对此一期间的大多数诗人和诗论家来说，“新诗”一词已经自然而然地涵括了“现代性”，无须作进一步区分。事实上，时至今日大多数人仍然乐于把“新诗”和“现代诗”作为可以互换的概念交叉使用。就像有时把“新诗”和“白话诗”作为可以互换的概念交叉使用一样。这种混乱某种程度上是可以理解的，尽管需要把其逻辑颠倒过来。

④ 朱自清：《〈中国新文学大系·诗集〉导言》，见《中国现代诗论》（上编），花城出版社1985年版，第240页。

⑤ 梁实秋：《新诗的格调及其他》，原载于1939年1月20日《诗刊》创刊号。

点来为新诗的“诗体大解放”辩护，同时沟通历史上的变革经验。他说：

这种解放，初看上去似乎很激烈，其实只是《三百篇》以来的自然趋势，自然趋势逐渐实现，不用有意的去鼓吹去促进他，那便是自然进化。自然趋势有时被人类的习惯性、守旧性所阻碍，到了该实现的时候均不实现，必须用有意的鼓吹去促进他的实现，那便是革命了。

十五年后，在为《中国新文学大系·建设理论集》所写的导言中，他以胜利者的口吻重申了他当年的观点：

文学革命的作战方略，简单说来，只有“用白话作文作诗”一条是最基本的。这一条中心理论，有两个方面，一面要推倒旧文学，一面要建立白话为一切文学的工具。在那破坏的方面，我们当时采用的作战方法是“历史进化的文学观”……

这里胡适实际上再次强调了新文学和新文化运动的一体性。因为“进化论”正是五四前后两代知识分子探索中国社会——文化变革之途，以救亡图存所普遍使用的思想武器^①。由种族革命而文

① 胡适在《四十自述》中曾说到严复所译《天演论》于1989年出版后迅速流行的盛况：“《天演论》出版后不上几年，便风行到全国，竟做了中学生的读物了……在中国屡次战败之后，在庚子、辛丑大耻辱之后，这个‘优胜劣败，适者生存’的公式确是一种当头棒喝，给了无数人一种绝大的刺激。几年之中，这种思想像野火一样，延烧着许多少年人的心和血。”他是1905年在上海澄衷学堂读到这本书的。见《胡适自传》，黄山书社1987年版，第46页。

化革命而社会革命，由康有为、谭嗣同而孙中山、章太炎、梁启超、鲁迅，而李大钊、陈独秀，其剑芒可谓无所不在。但它对中国现代思想文化的影响主要还不在于实用的层面，而在于从根本上改变了所谓“语言的世界图像”，首先是时间图像。当胡适把中国诗歌自《三百篇》以来的“自然趋势”描述成一个“自然进化”的过程时，当他抨击“该实现的时候不实现”的人为梗阻，“有意的鼓吹”“革命”时，他显然运用的是新文化的时间观。这种时间观彻底抛弃了传统文化时间观的循环轮回模式。它把时间理解为一种有着内在目的（进化）的直线运动，其根据不在“过去”，而在“未来”，因而是一种向前的、无限的运动。“现在”亦因此呈现出前所未有的重要性：由于摆脱了“过去”的纠缠并始终面向未来，它同时获得了道德上的清白无瑕和价值上的优先权，从而立即成为话语权力的真正制高点^①。

通过这种源于现代西方的时间观（即经过启蒙主义的科学理性改造过的基督教时间观），五四新诗显示出与追随“现代性”的“世界性热情”之间更深刻的关联。正如帕斯在《变之潮流》一书中所指出的，在这种直线时间观中融合了几乎全部被视为“现代性”特征的要素：未来的卓越性、不断进步和物种日趋完善的信念、理性主义、传统和权势的丧失、人道主义，如此等等。所有这些不同程度上都曾经是五四新诗热衷的主题。在经历了最初分散而乏味的“观念化”和摆脱粗鄙形式的尝试阶段之后，它们逐渐汇聚成形，终于在郭沫若的《女神》（1921）中以爆发的方式获得了完整的表达。

《女神》发表后立即引起同代诗人的大声赞美不是偶然的。其中闻一多的称誉尤有代表性。在闻一多看来，之所以只有郭沫若的诗“才配”称为“新诗”，是因为“不独艺术上他的作品与

① 参见拙作《时间神话的终结》，《文艺争鸣》1995年第2期。

旧诗词相去甚远，最要紧的是他的精神完全是时代精神——二十
世纪底时代精神”^①；换句话说，《女神》同时满足了新诗反叛传统
和加入“现代性”世界潮流的双重要求。他把《女神》体现
的“二十世纪底精神”概括为“动”的精神、“反抗”的精神、
“科学”的精神、“世界大同”的精神，将这些纳入黑暗/光明的
二元对立模式，并最终突出“涅槃”的再生主题同样是意味深
长的。正像在《女神》中交织着泛神论和进化论的双重目光一
样，在闻一多对《女神》的阐释发明中，所谓“二十世纪底时
代精神”也闪耀着进化的启蒙之光。它不仅允诺“‘五四’后之
中国青年”以冲决那“冷酷如铁”、“黑暗如漆”、“腥秽如血”
的旧世界的可能，同时也允诺他们以战胜被心中“喊不出的苦，
喊不尽的哀”所围困的“旧我”的可能，更重要的是允诺他们
以这样一种无差别的、透明的新世界和“新我”的“更生”：

我们更生了！/我们更生了！/一切的一，更生
了！/一的一切，更生了！/我们便是“他”，他们便是
我！/我中也有你，你中也有我！/我便是你，/你便是
我！

（《凤凰涅槃》）

就这样，借助丹穴山上的香木，梁启超所曾热忱讴歌过的
“少年中国”和他的“新民理想”再次得到了表达，然而却是以
彻头彻尾的乌托邦方式。这种乌托邦同样充满了“二十世纪底
时代精神”。它不是来自传统的“桃花源”式的遁世冲动，而是
来自米兰·昆德拉所说的那种对革命的“巨大同情以及对一个

① 闻一多：《女神之时代精神》，见《中国现代诗论》（上编），花城出版社
1985年版，第82页。

崭新世界的末世学信仰”^①。十八世纪的欧洲浪漫主义者曾经基于这种信仰，狂热地寻求一个历史的新纪元并在理想化的中世纪寻找到了；二十世纪中国诗人的狂热程度甚至更胜一筹，只不过对他们来说，“新纪元”的地平线已经移到了前方。进化论和新的时间观保证它在人类的集体“涅槃”（“革命”的转喻）后将像再生的女神一样姗姗降临。

把《女神》称为中国新诗“真正的开山之作”是有道理的。它所体现的元历史投射和宏大抒情特征一直被据为经典，而当做所谓“新诗传统”的源头之一。事实上，就表达对现实的热情而言，新诗史上迄今罕有其匹（充其量可以见到一些拙劣的赝品）。但它同时也标示了五四新诗追求“现代性”的边界。朱湘敏锐地感到了在这种热情中所蕴涵的“紧张”，并指出“构成这紧张之特质，有三个重要分子：单色的想象、单调的结构、对一切‘大’的崇拜”^②；然而，说“崇拜‘大’的人自然而然成了泛神论者，我便是自然，自然便是我”^③，却未免过于表面化了。因为郭沫若式的泛神倾向和例如惠特曼式的远不是一回事：它无意识地受到某个“神”（历史新纪元）的内在牵引；它感兴趣的也不是无目的的精神壮游，而是明确地向某一既定目标凝聚，以求最终有所皈依。所谓“单色的想象、单调的结构，对一切‘大’的崇拜”，很大程度上不过是趋赴这一目标时的心态投影；而所谓“紧张”与其说存在于作品内部，不如说存在于偶然在世的个人和即将到来的“历史新纪元”之间。苦闷、期待、恐惧和亢奋的混合不分要求某种“一次性的解决”。没有比宣泄式

① 米兰·昆德拉：《生活在别处》，作家出版社1989年版，第2页。

② 见《〈中国新文学大系·诗集·诗话〉》，上海文艺出版社1981年影印本，第26页。

③ 见《〈中国新文学大系·诗集·诗话〉》，上海文艺出版社1981年影印本，第26页。