

当代潮流：后现代主义经典丛书”

# 破碎的主观铜像

——外国后现代主义诗选

陈 树 选编



敦煌文艺出版社

# 破碎的 主观铜像

——外国后现代主义诗歌

陈 树 选编

敦煌文艺出版社

**书 名：破碎的主观铜像**

**——外国后现代主义诗选**

---

**作 者：陈 树 编著**

**责任编辑：刘兰生 刘铁薇**

**封面设计：刘惠星**

**版式设计：高剑峰**

**责任校对：周 顿**

**出版发行：敦煌文艺出版社(兰州第一新村 81 号)**

**印 刷：兰州新华印刷厂**

**开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.25 插页 2 字数 276,000**

**1996 年 5 月第 1 版**

**1996 年 5 月第 1 次印刷**

**印数：1—15,000**

**ISBN7-80587-313-5/I·275**

**定价：15.40 元**

---

(敦煌文艺版图书若有破损、缺页可随时与本社联系更换)

**版权所有·翻印必究**

## 当代潮流:后现代主义经典丛书编辑委员会

### 国际顾问

拉尔夫·科恩(美国)      杜威·佛克马(荷兰)  
伊哈布·哈桑(美国)      林达·哈琴(加拿大)  
沃尔夫冈·伊塞尔(德国) 弗·詹姆逊(美国)  
诺曼·霍兰德(美国)

### 国内顾问

王 蒙 谢 冕 郑 敏 乐黛云

### 策 划

周伦佐      刘兰生      刘铁巍

### 主 编 王 宁

周伦佐(执行)

### 副 主 编 张颐武

刘兰生

## 后现代主义运动：从西方到东方(代序)

关于后现代主义的理论争鸣始于五十年代末、六十年代的美国文化界和文学界，七十年代后期，兴起于欧洲思想界的利奥塔德<sup>①</sup>哈伯马斯之争使得这场局限于北美文化艺术界的讨论带有了哲学思辩的色彩。大约在十年前，也就是关于后现代主义的理论争鸣达到高潮之际，“后现代”这一术语也在西方逐渐“成为一个家喻户晓的用语。它为哲学家、社会学家、艺术批评家和文学史家所使用，而且最近已成了宣传和政治学语言中的一个陈词滥调了。”<sup>①</sup>毫无疑问，这一术语和概念的普及加速了理论争鸣的白热化。到了八十年代末，学者们虽未对后现代这一概念的定义、内涵和外延达成某种共识，但大都认为，这是战后西方后工业社会的一个泛文化现象，它的涉及面之广泛、穿透力之强大，根本无法用传统的现实主义或现代主义的概念来描述，于是便在论者之间达成了某种相对的共识：有诸种后现代主义；它们在文化、文学和艺术上有着不同的表现形式；因此对后现代主义的考察可从不同的角度来进行。

据我们理解，后现代主义不外乎下列六种形式：

一、作为晚期资本主义后工业社会的一种泛文化现象，也即一种后现代氛围。在这样一种氛围下，传统的东西、甚至现代主义时期盛行的一些价值观念均受到挑战，人为的等级制度被颠倒了，所

<sup>①</sup> 佛克马：《走向后现代主义》“中译本序”（王宁等译），北京大学出版社，1991年版。

谓“张扬主体”、“拯救人性”、“启蒙大众”、“寻找自我”等现代主义的理想统统被现实击碎,主体成了某种破碎的、不完整的幻象。

二、作为一种观察和认识世界的观念,也即一种后现代世界观(Weltanschauung)。这种观念意在打破“一体化的世界”这一神话,以一个多元的世界取而代之,也就是消除当今社会的种种专制和集权,张扬更为无度甚至“狂欢”的个性自由。

三、作为一种产生于西方并波及全球的文化思潮和运动。这一运动伴随着现代主义的衰落而崛起,因而与现代主义有着某种程度的继承关系;但它一开始就以从内部向现代主义发难为其宗旨,因此在更大的程度上拒斥了现代主义的陈规旧俗和美学原则,它自崛起以来曾一度取代现代主义而成为当代西方文学艺术的主流。

四、作为一种叙述话语或风格。这种话语表现出对“伟大的叙述”或“元叙述”的不信任,其表现特征是无选择技法、无中心意义、无完整的乃至“精神分裂式”的结构,叙述的过程呈发散形,故事的发展呈“增殖”状,意义的中心完全被消解,散发到文本的边缘地带,对历史的表现成为某种“再现”(Representation)甚至“戏拟”(Parody)。

五、作为一种不受文学史分期原则制约的阅读符号代码,也即所谓“后现代性”(Postmodernity)。它的使用并不局限于西方,也可用来解释过去的以及西方世界以外的文学艺术文本。

六、作为结构主义发展到极致并盛极至衰之后的一种批评风尚。其特征表现为崇尚语言文字游戏,强调读者的建构性参与,以拆除和分解结构为其宗旨,也即后结构主义批评。

那么后现代主义究竟与现代主义有何区别呢?

我们都承认,后现代主义出现于现代主义之后,但这两者在哲学基础上、美学倾向上和艺术形式的表达上以及各自所赖以产生的文化土壤和所处的社会条件都有着根本的差异,虽然在受影响

于非理性主义哲学这一点上,二者多有相通之处,但现代主义的哲学基础主要是叔本华、柏格森、尼采、弗洛伊德等人的思想和学说;而后现代主义则更多地受惠于存在主义者海德格尔、克尔凯郭尔、萨特以及(晚期的)尼采、(拉康所阐释的)弗洛伊德、富科等人的思想和学说。表现在一些具体问题上,即:

现代主义在破坏了现实主义的美学原则之后,还试图创造出另一个假想的中心;后现代主义则存心要消除这个“中心”,破坏乃至摧毁现代主义所精心建构的规律。

现代主义的美学仍是一种崇高的美学;后现代主义的美学则无不和当代社会的商品经济和消费者文化相合拍。在艺术形式上,现代主义者有着明确的精英意识,甚至达到“为艺术而艺术”的极致;而后现代主义文艺则注定要指向通俗,即要把那些“不可表现的事物”突现出来,<sup>①</sup>即崇尚某种经验的直接性。

现代主义沉迷于种种人为的等级制度,乞灵于既定的宁静和秩序;后现代主义则像个永久的“不安分者”,不停地制造混乱和无政府状态。

现代主义者所信奉的是所谓“伟大的叙述”或“元叙述”;后现代主义者则致力于“稗史”(Les Petites histories)的创造。

现代主义的本体论是确定的;后现代主义的本体论则是不确定的。现代主义者致力于世界模型的建构;后现代主义者则致力于世界模型的分解。

现代主义者对世界和人生充满了形而上的沉思;后现代主义的文本则以颠覆和互文性为其特征,以拆除文本的深层结构为其目的。

现代主义者认为历史的发展是线性的;后现代主义者则出于反历史的目的,致力于某种历史事件的叙述,甚至创造出一个新的

<sup>①</sup> 利奥塔德,《后现代状况:关于知识的报告》,英译本,明尼苏达大学出版社,1984年版,第79页。

HAB 97/04

历史,在后现代主义那里,历史与虚构的界限是完全模糊的,整个世界都处于多元的、无序的状态。

如果再推演下去,我们还可以找出后现代主义与现代主义之间的更多差异,但这八个方面已足以表明,后现代主义与现代主义的差别大大超过相同。那么,后现代主义究竟只是一种西方社会的独特文化现象,还是已经成了一场国际性的文学艺术运动?这是我们需要正视的问题。

诚然,关于后现代主义的理论争鸣已经有了三十多年的历史,几乎西方学术界和文学艺术界的所有主要学者和批评家都或多或少地有所介入,纵使他们的学术观点分歧甚大,但在这一点上都是大同小异的,即后现代主义只能出现在(包括拉丁美洲在内的)西方社会。詹姆逊认为它是“晚期资本主义的文化逻辑”;<sup>①</sup>王尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”;<sup>②</sup>林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”;<sup>③</sup>佛克马则根据中国的文化传统,价值观念和语言代码而断言,“在中国赞同性地接受后现代主义是不可想象的。”<sup>④</sup>如此等等。

我们首先应该承认,就文学本身来看,后现代主义之所以只能出现在西方,与其文化传统和文学史分期有着必然联系。在经历了文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义等历史分期之后,西方文学几乎穷尽了所有的风格技巧和叙事模事,进入了其自身发展的极致,而后现代主义则使得“西方文化史上由来

---

① 参见詹姆逊的论文:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》(Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism),载《新左派评论》(New Left Review)(1984),第146卷,第53—92页。

② 艾伦·王尔德:《一致的视野:现代主义,后现代主义与反讽想象》(Horizon of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination),巴尔的摩:约翰·霍普金斯大学出版社,1981年版,第12页。

③ 引自林达·哈琴1990年7月16日给笔者的信。

④ 佛克马:《文学史,现代主义和后现代主义》(Literary History, Modernism, and Postmodernism),约翰·本杰明公司,1984年版,第56页。但佛克马后来改变了原先的观点,开始重视第三世界国家的后现代主义变体了,并邀请部分第三世界国家的学者参加《用欧洲语言撰写的比较文学史》的《后现代主义》分卷的编写工作。



已久的”被置于主流之外的一股潜流的全面复兴成为可能,因此后现代主义的崛起,“意味着被现代主义‘废除’了的艺术风格的‘复活’”。<sup>①</sup>而在东方和广大第三世界国家,则缺乏这样一种循序渐进的发展演变的文化传统和文学观念更新的背景,文化土壤的稀薄和接受环境的局限,更加剧了这些地区出现后现代主义的种种不可能性。

其次,在西方社会,“文学上对无选择性的偏好与丰裕的生活条件所提供的某种‘选择的困扰’是相符的,这使得不少人可以有条件选择”;<sup>②</sup>而在中国、印度等经济相对落后的第三世界国家,文学在相当程度上带有某种社会功利性和认识作用,因此在这样的条件下侈谈“无选择技法”无疑会使西方学者难以想象。

再者,既然后现代主义是伴随着现代主义的衰落而崛起的,而在广大东方国家,现代主义作为一场文学艺术运动只是(在日本和中国)匆匆掠过就因其种种政治的、经济的、社会的和文化的因素而平息了下去,因此很难想象在这样一块薄弱的文化土壤上产生后现代主义文艺。由此看来,西方学者的看法是不无其道理的。

但是我们在承认这一点的同时,切不可忘记,在当今这个“知识爆炸”的时代,后工业信息社会的天体力学、量子物理学、电子技术、计算机工艺、外层空间的开发等各种高科技的迅速发展,加之新闻媒介的日益更新,大大缩小了人为的时空界限,致使相对开放的东方国家(如日本等)和长期处于文化封闭状态的第三世界国家(中国和印度)不可避免地带上了某种“后现代”色彩,追求时尚的新一代知识分子不可能不自觉地产生某种超前意识;西方后现代主义文化的输入和文艺作品的释译介绍,更是给了渴望文学观念

---

① 迈克尔·科勒:《“后现代主义”:一种历史观念的概括》(“Postmodernismus”, Ein begriffsgeschichtlicher Überblick),载《美国研究》(Amerikastudien),第22期(1977),第13页。

② 参见《文学史,现代主义和后现代主义》,第55页。

更新和致力于叙事技巧实验的先锋派作家以精神上的鼓舞。因此后现代主义对东方文学的影响往往更多地表现为一种强有力的精神“激素”，它对解放艺术家的想象力产生了巨大的作用。正是在东西方两种文化的相互撞击、相互交合的大背景之下，第三世界国家的先锋派文学应运而生，成了这种文化渗透和交合的产物。因此，后现代主义虽产生于西方社会，但它有可能在向一些物质文明相对落后的第三世界国家或文化土壤相对贫瘠的东方国家发散时与那里的本土文化发生交合作用，并在那里的先锋派文艺中产生后现代主义的变体。例如，在中国当代文化和文学艺术界，就至少有着四种后现代主义的变体：(1)先锋文学的激进的叙述话语实验；(2)新写实小说的反驳和对“经验的直接性”的吁请；(3)消费者文化和文学的充斥以及其代表“王朔现象”；(4)以德里达、富科等人的后结构主义理论为背景的具有解构倾向的先锋批评。这四种变体的出现既有着西方后现代主义思潮影响的因素，同时更带有本土建构的色彩，它使得对后现代主义的研究突破了“西方中心”的模式进而越来越国际化了。现在，后现代主义的理论争鸣虽已趋于终结，后现代主义文艺在西方虽已发展到了极致，但作为一场国际性的文学艺术运动，后现代主义仍然有着顽强的生命力。它虽不能成为东方文艺的主流，但它的存在本身就足以引起我们比较文学研究者的重视，因为正是在这同一层面上，我们开始了同西方学者的真正的对话。

当代潮流：后现代主义经典丛书编委会

1994年12月8日

● 陈 树

## 希望高地上的降旗仪式

诗歌是艺术变革的先声，在后现代主义转折中也不例外。而每一次艺术形式的变革，又必然导致社会思潮乃至一个时代观念的改变。仅此一点，诗人也是值得自豪的。

“后现代主义”这一概念最早是由诗歌触发的，或者说，是直接产生于诗歌，然后逐渐蔓延、扩展为一种影响广泛的文化思潮的。按照戴·洛奇的说法，后现代主义在历史渊源上可以追溯到1916年发端于瑞士苏黎世的达达主义运动。<sup>①</sup>美国著名文学评论家伊哈布·哈桑发现：费·奥里斯在1934年编辑出版的《西班牙暨美洲诗选》一书中首先使用了这个词。随后，杜·费兹在其编辑的《当代拉丁美洲诗选》（1942年）中再次使用了这个词。<sup>②</sup>虽然在这些使用中，这个术语的含义仍然比较模糊。1950年美国诗人奥尔森在其著名的论文《放射诗》中强调和使用“后现代”这个词，被看做是后现代主义含义明确的正式亮相。在后现代主义诗歌的时间界限上，我是赞成以奥尔森《放射诗》一文的发表和以奥尔森为中心的黑山诗派的形成为标志的。前面提到的奥里斯和费兹虽然早于奥尔森使用了“后现代主义”这个词，并且也是用于诗歌的阐释，但他们界定和论述的对象远不是后现代主义的，充

其量是前现代主义，或与现代主义略有不同的新浪漫主义诗歌（马丁内斯、乔加诺、巴列霍等）。达达主义的一些方法（如拼贴、复制、原物装置等）虽然被后来的后现代艺术家们广泛使用，仍可以归入某个艺术家如杜尚的个人魅力，而没在成为一种普泛的艺术倾向。奥尔森的“放射诗”或后现代主义则是明确和自觉的，它提倡以庞德和威廉斯为传统的客体主义的“开放诗”，反对以艾略特为代表的“只植根于头脑，而且是个学究气的头脑”（《放射诗》）的形式主义的智性诗。这是针对现代主义的第一次纲领明确的公开反叛。黑山诗派虽然在创作上成就不大，但由奥尔森拉开的后现代主义序幕，为更年轻的诗人们指明了道路。随后兴起的“垮掉一代”和自白派诗人，共同把奥尔森的《放射诗》奉为整个反学院派的《新约全书》，便表明了奥尔森这篇论文的标志性意义。

尽管如此，这并没有为我们提供现成的编选标准。虽然由奥尔森的“放射诗”引申出的“开放诗”可以作为后现代主义诗歌的总体概括，但显得太空泛了，不具备一项艺术标准所需要的具体性。奥尔森倡导的“放射诗”反对智性，反对书卷气，反对诗歌形式的封闭，而主张客观主义、日常语言和形式的开放性，这固然可以作为一般的标准，但作为一本严格的后现代主义诗选，这些标准显然还不够。我们需要更成熟的意见。在整个后现代主义中，诗歌是它的最初表现，却没能成为它的最高成就。小说和艺术的后现代主义显然已排挤诗歌，成为后现代主义的主要话语，诗歌的后现代标准仍是鲜明和清晰可辨的。根据我们对后现代诗歌的了解，可以举出：反智性、重体验、重经验的直接性、片断性、反解释、拒绝深度、对自发性的强调、反文化、神秘主义倾向、原始性推崇、反抽象、对具体性的强调、个人化、内在性、妄想狂、自我否定——反艺术、新灵知主义、语言乌托帮等等。我在这里

概括的这些特征，在后现代诗歌的参照系中，是历时呈现的。五十年代反智性、反抽象、重具体性客观性；六十年代重体验、对自发性的强调，反文化、反解释、拒绝深度；七十年代个人化、内在性、原始性推崇、新灵知主义、反艺术、语言乌托帮，等等。由此我们可以同意柯勒的观点：“后现代主义并非一种特定的风格，而是旨在超越现代主义所进行的一系列尝试。”<sup>⑧</sup>只有以这种发展、变化的观点来看待后现代主义，上面那些过于繁杂，甚至有时互相矛盾的特征才是可以理解的。搞清楚这点，国内某些后现代批评家所持观点的片面性便一目了然了。他们对后现代主义显然没有更多了解，往往凭借某位外国研究者的只言片语作为依据进行批评，必然以点代面，以偏概全，误解误导一通。一谈到后现代主义，他们使用得最多的词语是“平面化”、“拒绝深度”、“反象征”，似乎后现代主义是天经地义、理所当然如此的。凡符合这几条标准的便是后现代主义，不符合或不完全符合这几条标准的便不是后现代主义。他们不知道（或不想知道）后现代主义本身有个发展过程，在其发展的每一个阶段所突出的东西是不一样的。“平面化”用于阐释金兹伯格所代表的“垮掉一代”诗歌是适宜的，用于“自白派”诗歌便无话可说——罗厄尔、普拉斯、塞克斯顿、贝里曼的诗中，更多的是个人化和内向性，个人隐私经验和潜意识冲动的表露，这与“垮掉一代”是很不相同的。同样道理，“拒绝深度”适合追求“赤裸的午餐”式的平面化写作的金兹伯格等人，但却不是“自白派”的美学追求（普拉斯等人诗中的个人隐私经验和潜意识冲动给批评家留下了很大的阐释空间，便是一种深度）。以勃莱和赖特为代表的“新超现实主义”诗歌追求“深度意象”，反对平面化，如按国内某些批评家的标准应该划入现代主义，但新超现实主义却正是美国后现代诗歌最有活力的

重要部分。甚至“垮掉一代”诗歌也不完全是平面化的，雷克思洛和斯奈德的诗，追求一种自然的禅意和中国古典诗词的意境美，与金兹伯格的平面、直白风格大不相同。再说“反象征”。在这些批评家看来，似乎“象征”是现代主义的专有标志和主要艺术形式，后现代主义要“后”现代，便必须是反象征的，非象征的，不象征的。他们不知道“象征”不是只属于象征主义、现代主义的，它是人类精神的基本形式，是所有时代的艺术所共有的，只不过在象征主义中被强调为唯一的表现形式罢了。哈桑在他关于后现代主义特征的著名表述中，谈到“构成主义”时说：“由于后现代主义本质上是向性的，象征性的，非现实的……”<sup>⑧</sup>伯顿斯在评价哈桑的观点时也指出：“不确定性也许会导致魔幻形式、神秘主义、超验主义和启示主义崇拜”。<sup>⑨</sup>在这里，后现代主义与象征的关系是肯定的。不仅后现代主义本质上是象征性的，与“魔幻”、“神秘”、“超验”、“启示”这些词汇相对应的，我们首先也会想到象征。国内以反象征为标榜的后现代批评家的最大失误在于，只看到了后现代主义的解构性，而没有看到后现代主义的重构趋势。而象征正是后现代主义重构的形式之一。再从作品来看，象征也不是后现代文学的异己成份。博尔赫斯的《巴别图书馆》、《交叉小径的花园》是象征性的，马尔克斯的《百年孤独》是象征性的，卡尔维诺的《一个分成两半的子爵》、《阿根廷蚂蚁》、《命运交叉的城堡》是象征性的，巴恩的《迷失在游乐园里》是象征性的，品钦的《万有引力之虹》是象征性的。后现代诗歌虽有帕拉、金兹伯格为代表的反象征写作，但也有博尔赫斯的玄秘诗歌，勃莱、默温为代表的“深度意象”诗歌，阿什伯利为代表的纽约诗派。这后几种诗歌都是有可供阐释的象征意蕴的。区别仅在于：现代主义的象征是确定象征，其文学原型的象征意义是事先设定

的，后现代文学的象征是不确定的，没有什么先设的原型，也没有明确的意义。

理清这些混乱是必要的。但我们现在便自以为胸有成竹却还为时过早。即使我们考虑到了后现代主义在每一个阶段的不同表现，仍然难以进行。多元化的后现代诗歌在消除对立的同时又构成了新的对立。各个流派的艺术主张往往南辕北辙，相互矛盾，如客体主义与个人化，平面化与深度意象，日常生活经验与玄秘主义等等。这种纷纭复杂的现象，不仅是因为后现代主义所必然的多元化，还由于影响后现代主义诗歌的不同因素。从整体上考察，世界范围的后现代主义诗歌主要有两个源头：庞德—威廉斯和法国超现实主义。庞德—威廉斯传统直接影响了黑山诗派、“垮掉一代”及部分的自白派和以后的行为诗派等，形成了后现代诗歌中的平面化、本土化、口语化倾向。超现实主义影响的范围更大一些，它不仅影响了勃莱、赖特和默温为代表的美国新超现实主义和奥哈拉、阿什伯利为代表的纽约诗派，也影响了其他国家的后现代诗歌，如智利的帕拉，法国的博斯凯、普莱维尔，荷兰的吕瑟贝尔，瑞典的特朗斯特罗默，加拿大的阿特伍德等（美国自白派诗歌热衷于个人隐私经验和潜意识冲动，是直接受弗洛伊德启发，也和超现实主义有些关联）。这后一种影响构成后现代诗歌的深度追求。也可以说庞德—威廉斯影响（平面化、本土化、口语化）代表后现代诗歌的解构倾向；超现实主义影响（深度意象、潜意识、玄秘主义）形成后现代诗歌的重构趋势。我们的编选便是在上述认识下进行的。即在后现代诗歌的这两大倾向范围内，按照多元化的标准，精选各个流派代表诗人的代表作品，也考虑到流派之外有影响、有成就的后现代诗人。所选作品分为三大部分：第一部分为美国之外各个国家的后现代主义诗歌；第二部分为美

国 50 年代—60 年代的后现代诗歌；第三部分为美国 70 年代—90 年代的后现代诗歌。

第一部分共选入九个国家十三位诗人的作品。我把塔特·休斯、吕瑟贝尔、特朗斯特罗默、阿特伍德这几位诗人归入后现代主义可能会有一些争议，但我这样划分的理由是充分的：在时间上这几个诗人的创作都开始于“现代主义”之后的五六十年代，在作品上也与现代主义有明显的区别。塔特·休斯的《暴力》主题是充满力度的，但绝不同于艾略特的智性写作，也没有什么意义设定的象征原型，坚决、硬朗、直截了当，《马群》就是马群，而不是其他的什么，《狼嗥》就是狼嗥，也没有附加更多的意义。在表现手法上，那种不动声色的冷寂笔触也是叶芝、艾略特的现代主义诗歌所没有的。吕瑟贝尔是荷兰 50 年代实验派诗歌的代表，他在创作上主要接受了达达主义和超现实主义的影响，其作品的明朗、怪诞和坦白的性爱主题都不同于现代主义博学艰深的晦涩诗风。特朗斯特罗默和阿特伍德的诗既是超现实主义的触动，也有象征主义、表现主义的特点，可以说是融合了多种表现手法的综合性写作。其基点却是体验的：特朗斯特罗默的诗着力于揭示人的现实生存问题，阿特伍德则更多从女权主义立场出发，在作品中表现一个女性自我的幸存，并努力使“女性的声音”在诗中凸现出来，这和艾略特的“非个性化”写作原则是背道而驰的。如果拿美国后现代诗人做比较，特朗斯特罗默比较接近勃莱（勃莱正是特朗斯特罗默诗歌作品的英译者之一），阿特伍德比较接近纽约诗派的阿什伯利。编入这一部分的博尔赫斯已被公认为后现代主义的先驱，但他的诗歌有时被归入现代主义或超现实主义，这里也需要说明，博尔赫斯的诗分为前期与后期。他早期的诗主要受表现主义影响，其“极端主义”时期的《布宜诺斯艾利斯的激



情》只能算是前现代主义或新浪漫主义作品；60年代以后的玄秘主义诗歌应属于后现代主义。本书所选的十三首诗全部是博尔赫斯的后期作品。在本书最先拟定的篇目中，包括英国诗人拉金，这是一位被国内外许多论者都归入后现代主义的诗人。编者阅读了他的作品，又读了戴·洛奇的《现代主义、反现代主义、后现代主义》之后，决定把他的名字从入选篇目中划去。正如戴·洛奇分析的，拉金及他所代表的“运动派”不是“后现代主义”，而是“反现代主义”的。他们反对狄兰·托马斯诗歌玄奥的比喻和荒诞狂热的想象，也反对一切艺术实验。拉金等人的写作方式主要是英国三十年代现实主义诗歌的稍加修改，与后现代写作方式是完全不同的。<sup>⑥</sup>第二部分包括美国50年代—60年代的黑山诗派（一人）、垮掉一代（三人）、自白派（三人）、新超现实主义（三人）、纽约诗派（一人）、西部诗人（一人），一共十二位诗人的作品。这部分作品流传很广，也是比较为中国读者所熟悉的。阿什伯利是纽约诗派的主要代表，也是美国当代最重要的后现代诗人，长诗《凸面镜中的自画像》是他的代表作，曾获普利策奖。本书刊载的是这首长诗的第一个中文译本。第三部分是美国七十年代—九十年代的后现代诗歌，自安妮·瓦尔德曼起，包括了当今正活跃在美国诗坛的新浪漫主义、第二代“纽约派”诗人、语言诗派、行为诗派、女权主义诗歌的十位诗人的作品。这些最新流派和诗人的作品，国内迄今很少有介绍。我们通过这些作品可以了解国外后现代诗歌的发展与现状，也有助于我们更全面，更准确地理解和把握后现代主义。

总的看来，后现代诗歌没有脱离整个后现代主义大的文化语境，它既有解构的倾向，也包含着重构的努力。多元分化表明信心的溃散，目前则感到重构的趋势在增强。一片落日的辉煌中，我