

当代潮流：后现代主义经典丛书

藝瀆中的 第三朵語言花

——后现代主义诗歌

周伦佑 选编



敦煌文艺出版社

总 序

关于后现代主义的理论争鸣始于五十年代末、六十年代初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—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广告和政治学语言中的一个陈词滥调了”。^①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极权，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，但这二者在哲学基础上、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，^①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

^① 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。

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 30 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”；^①王

^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。

尔德指出它“在本质上是美国的一个事件”；^①林达·哈琴也始终认为“这是一种西方的模式”；^②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。”^③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式，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’”。^④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

① 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。

② 引自林达·哈琴1990年7月16日给笔者的信。

③ 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。

④ 麦克尔·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》(Amerika Studien)，第22期(1977)，第13页。

有条件选择”；^①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翻译介绍，更是给了渴望文学观念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

^① 参见《文学史，现代主义和后现代主义》，第55页。

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）新写实小说的反拨和对“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。

本书编委会

1994年3月20日

●周伦佑

第三代诗与第三代诗人

后现代主义理论被译介到中国是近年来的事，中国先锋小说中的后现代写作也是在1989年以后才形成势头的。而中国最具本土色彩的后现代写作却先行地体现于它的先锋诗歌，并且在80年代结束以前就已排列出了它的主要代表性作品。所谓“后新诗潮”、“第三代诗”，就是以向后现代写作倾斜为其主要特征的。如同艾略特影响的式微预示着西方现代主义的终结一样，中国当代诗歌的现代主义阶段是以“朦胧诗”和紧接其后的“寻根”史诗为其标志的。后现代诗歌写作在西方的主要策略是消解中心、拆除深度，本土化、口语化和对日常生活经验的重视等，在中国的“第三代诗”则主要表现为“非崇高”、“非文化”、“非修辞”及某些方面的神秘主义倾向。本书的编选便是在上述标准下进行的，也就是说：这不是一本朦胧诗以后青年诗人作品的广泛汇编，而是对具有鲜明后现代写作特征的一部分诗人及其作品的选择，一部严格意义上的“第三代”诗人作品选集。因此，我在这里要谈的不是西方的后现代主义，也不是西方当代诗歌对中国先锋诗人的影响，我要谈的是中国的后现代主义“第三代”诗——它的缘起，

主要艺术倾向，以及对这一代诗人的价值确认等等至今仍被悬置在迷雾中的问题。作为补充，我们在“附录”部分收入了青年评论家陈旭光的《“第三代诗歌”与后现代主义》一文，以供读者进一步研究参考。

A

“第三代”这一概念的提出者是毛泽东，而最先将这一概念用于诗歌的是成都一些大学的诗歌爱好者。1983年7月，成都几所大学的诗作者共同编印了一本《第三代人》油印诗刊，其中有署名北望的一篇序言，在阐述“第三代人”时，引用了毛泽东关于“帝国主义把复辟的希望寄托在我们的第三代、第四代身上”的讲话。在这里，“第三代人”这一概念虽然是按照自然年龄划分的，但明显地带有某种政治含义。

1985年5月，由四川省青年诗人协会编印的铅印诗集《现代诗内部交流资料》重提“第三代人”这一概念，并在诗集中设置了“第三代人笔会”栏目，提出：

“随共和国旗帜升起的为第一代

十年铸造了第二代

在大时代的广阔背景下，诞生了我们——

第三代人”

在这里概念的外延已有了发展，虽然一代、二代、三代仍着眼于年龄，但它首先指的是诗人，即三代诗人的划分。当然，这一划分的前提仍是社会性的。

1986年3月，我曾从诗歌审美观念更新的角度，将当代新诗潮划分为三个阶段：

第一浪潮即北岛、舒婷们。其创作以对异化现实的批判为其思想特征；艺术特征是单主题象征。这便是人们熟知的“朦胧诗”。

第二浪潮从杨炼开始，以四川一群“寻根”诗人为代表。思想上有“唯文化”倾向；艺术上是多主题象征。这一浪潮的作品一般具有激情和崇高化的特点。

第三浪潮以非非主义、“他们”诗群、莽汉主义、“海上”诗群为前卫，思想上强调对系统观念的超越，艺术上主张语义偏离，语感还原。这一浪潮的诗歌普遍具有非崇高、非文化、非修辞的特点。

我的划分基于诗歌审美观念的更新，并且主要是针对新诗潮的。目前“第三代诗”这一称谓已为大多数论者接受和使用，但在具体界定上（如哪些诗人属于“第三代”，“第三代诗”的思想倾向与艺术追求等。）其内涵与外延和我论述的“第三浪潮”是一致的。

因此，我这里使用的“第三代”是一个艺术界说，和前面两种关于“代”的划分无关，它包含有自然年龄的条件，但不主要是年龄的。按一种社会的或自然的年龄对诗人作“代”的划分，或换一句话说，以年龄划分诗歌，当然是很牵强的。故我论述的“第三代诗”，主要是对“朦胧诗”之后又一次新诗浪潮的界定，即特指一种诗歌审美观念和创作倾向。

B

和“朦胧诗”的前身《今天》派一样，“第三代诗”一开始也不是出现在正式刊物上，而是自发地汇聚于各种民间诗刊，然后

引起诗歌界注意的。他们的群体性也很像《今天》派，但却有很大的不同：作为艺术群体的《今天》，体现的只是一种自发的社团要求；“第三代”诗人群体体现的则是一种自觉的流派要求（其中的非非主义，莽汉主义等已具备了基本的流派条件，达到了相应的流派水平）。这一区别标志着中国当代诗歌从政治的自觉进入到了艺术的自觉。以此作为起点。“第三代诗”在以下几个方面与“朦胧诗”审美新传统实行了决裂：

非崇高 自我的重新发现和肯定是“朦胧诗”的基本主题，在更大的背景上，这又是和人的价值的重新确认相联系的。这使得“朦胧诗”从一开始便具有一种崇高感。这种崇高感在北岛那里表现为悲剧感（《宣告》《结局或开始》），在江河笔下表现为历史感（《纪念碑》《从这里开始》），在杨炼诗中表现为神圣感（《诺日朗》《敦煌组诗》）。

这种体验在朦胧诗人们可能是真实的。但“第三代”诗人没有这种情绪，他们视这为人格的扩张，以为是很讨厌的自命不凡。他们宣称“英雄死了”（西方现代文学中的“反英雄”也这般宣称），现在是没有英雄的时代。比起“朦胧诗人”关注的那个整天皱着眉头作思考状的社会自我，他们更关心那个在社会与自然的临界无所作为的自我。这个“自我”对一切皆采取无所谓的态度：恋爱、艺术、失败或成功。活着，然后做点什么，于是写诗。这样，“非崇高”作为一种诗歌表现很自然便汇成了。

非文化 从杨炼开始的“寻根”诗，将文化题材带入写作，表现文化感成为后期“朦胧诗”的主要特征。就杨炼的创作来看，除直接的文化题材（《易经》）外，其主要作品一般都需要一个文化依托物，如“陶罐”、“石斧”、“飞天乐伎”等；语言上也追求一种学者化的文化人语体。江河随后也以神话组诗《太阳的反光》加

八、到这部合唱。

“第三代诗”的非文化也相应地表现在“题材”和“语言”这两方面，首先是对文化感的淡漠。在写作题材上，由文化依托物转向日常生活经验和某种超文化的神秘体验；在语言上，他们唾弃高雅的文化人语言，使用日常口语，包括粗话和下流话。有趣的是，这种现象也曾经出现在美国，六十年代以后，美国新一代诗人与艾略特诗风的决裂正是从这两方面进行的。他们以提倡本土诗的卡洛斯·威廉斯为旗手，反对历史感、文化感，主张直接抒写个人经验；反对贵族化的文化大语言，主张日常口语。这当然不是巧合。联系到杨炼的诗歌见解和创作所接受的艾略特影响，“第三代诗”的非文化倾向与当代美国诗歌创作主张的吻合便不是偶然的了。

非修辞 在古书中“言”是表达，“美言”是更好的表达。故文学语言总是修饰性的。修饰的主要方式即是修辞。传统修辞系统是以比喻（明喻、暗喻）和比拟（拟人、拟物）为中心修辞格的。它在中国早期新诗和国外古典主义，浪漫主义诗歌中被广泛地使用，“什么似的什么”、“什么像什么”、“什么般的什么”、“如什么的什么”在诗中随处可见，并且构成这些诗篇的华彩部分。这类修辞在“朦胧诗”中也时常见到，但朦胧诗使用得更多的却是以“通感”和“反逻辑比喻”为中心修辞格的新修辞方法，这类修辞法是在西方现代主义诗歌中被普遍使用的，故名之曰“现代修辞系统”。如果说传统修辞系统主要是通过类比联想获得一个比喻义世界的话，那么，现代修辞系统则是要通过对语义的有组织的偏离和破坏以创造一个超现实的象征义世界。“第三代诗”的非修辞同时是针对以上两种修辞系统的。

非修辞首先便是对传统修辞方法的摒弃：停止比喻！停止拟

人拟物！不再像什么，什么般的什么，而是，是什么就是什么。紧接着是拒绝通感！拒绝反逻辑比喻！不再“芬芳地走”不再倾听“活的柱子”。香味就是香味，不必“听到”和“喊叫”；石头就是石头，不会“活着”或“死去”。要实现的最低和最高的目标都是直接性——语言的直接性！

还有非意象（主要是“比喻意象”和“象征意象”），这是非修辞的附带结果。传统修辞方法产生“比喻意象”，现代修辞方法产生“象征意象”，非修辞取消了两类意象产生的契机，便导致了非意象。

最后，非崇高、非文化、非修辞（包括非意象）必然使“第三代诗”具有某种程度的非诗、非艺术倾向。诗的恒久不易的魅力在一代人的衰渎中经受着又一次考验。

C

对“第三代诗”的评论，批评界经历了一个由沉默，反对到逐渐承认的过程。如果我们稍加注意便可发现：这种三段式的“规律”也曾在“朦胧诗”的确认过程中出现过，只是因为“第三代诗”比“朦胧诗”更广泛，更复杂，也更难以把握，所以评论家们的沉默要固执得更长久一些。

1986年8月，由中国作协《诗刊》社和甘肃《当代文艺思潮》编辑部联合在兰州召开的“全国当代诗歌理论讨论会”上，与会者第一次比较多地谈到了“第三代”诗人的创作，在多数的议论中，讥讽和反对的意见仍占上风。同年10月，由徐敬亚主持策划的“1986，中国现代诗群体大展”同时由《诗歌报》《深圳青年报》隆重推出，把“第三代诗”从自发的半地下状态一下推到了

当代诗歌的前景，迫使刚才习惯了“朦胧诗”的评论家们，又一次面对许多陌生的名字。但这以后相当长一段时间，批评界的态度仍是被动而暧昧的。到了1988年5月，中国作协《诗刊》社与江苏省作协联合在扬州召开第二届“全国当代诗歌理论讨论会”时，情况已有了一些变化。周伦佑在会上宣读的论文《第三代诗论》引起的热烈讨论，使不同意见在会上激烈交锋，并最终使肯定的声音成为主流。也是在这一年的年初和年尾，北京的《文艺报》先后两次邀请在京的一些评论家，就“‘第三代诗’与当代诗歌多元化”问题举行座谈，对“第三代诗”的全面确立起了有力的推动作用。第一次座谈会只是比较广泛地触及了“第三代诗”的一般性问题，而缺乏理论的深入；第二次座谈会则把关于“第三代诗”的讨论推向了高潮——正是在这次座谈会上，著名诗评家谢冕、唐晓渡等人对“第三代诗”及第三代诗人从理论和创作实践两方面作了深入地论证与界定，使新一代诗人的形像鲜明地凸现在公众面前。

当然，这还不是最后的声音。随着批评的深入，当进入到对整个“第三代诗”的主要代表人物作最后确认时，评论家们的看法仍是很纷纭的（于差异中也包含某些重合点），归纳起来，大致有以下几种比较有代表性的观点。

第一种观点将“第三代诗”纳入“朦胧诗”之后中国当代诗歌的二次艺术变构来考察，（主要着眼于诗歌审美观念的嬗变，以韩东、周伦佑、廖亦武、于坚为这一诗潮的代表。^①）第二种观点从文化态度入手，将“第三代诗”划分为“以现代文化意识返观古

^①唐晓渡：《“朦胧诗”之后：二次变构与第三代诗》（《幸存者》第二期，北京1988）页25

典文化的现代史诗”和“以呈现人与文化的对抗与冲突为动意的反文化诗潮”，前者以杨炼、江河、欧阳江河、宋渠宋炜的作品为证，后者以周伦佑、蓝马、杨黎、李亚伟、尚仲敏、廖亦武、于坚、韩东等为代表。^①第三种观点以《非非》诗刊和《他们》诗刊所刊载的作品作为阐释文本，举于坚、周伦佑、韩东、杨黎为代表诗人。^②第四种观点偏重于地域性文化分析，以“巴蜀现代诗群”对北京“朦胧诗”的取代和超越为批评线索，推崇廖亦武、欧阳江河、周伦佑、石光华为这一诗群的主要代表。^③不同的批评标准和视点得出不同的结论，这是很正常的现象。它也从另一方面突出了“第三代诗”的多元性及批评难度。不同角度中出现的一些交叉重合点，则表明这些诗人的不可拒绝性。

中国新诗的历史是很短而不稳定的，正因为如此，它在以巨大的宽容召唤着诗人的同时，也以其严峻选择着诗人。当某一种圆满暗示一个阶段的完结时，在新的困惑与转机面前，每一个诗人都将再一次接受文学史的筛选和复选，最后留存下来的只是那些无法被时间增减的水晶成分。

1994年2月重写二稿于西昌月亮湖畔

①李震：《语言的神话》（台湾《创世纪》杂志第84期）页64

②程光炜：《世纪末诗歌：语言的策略与蒙骗》（《诗歌报》1989年6月6日第一版）

③巴铁：《巴蜀现代诗群论》（《巴蜀现代诗群》四川涪陵1987）页84

●目 录

胡 冬 (2 首)

我想乘上一艘慢船到巴黎去 (1)

女 人 (5)

李亚伟 (4 首)

中文系 (8)

我是中国 (13)

硬汉子 (15)

闯荡江湖：一九八六 (18)

于 坚 (5 首)

对一只乌鸦的命名 (23)

事件·铺路 (27)

啤酒瓶盖 (28)

坠落的声音 (29)

事件·停电 (30)

韩 东 (6 首)

有关大雁塔 (33)

我们的朋友 (34)

你见过大海 (35)

明月降临 (36)