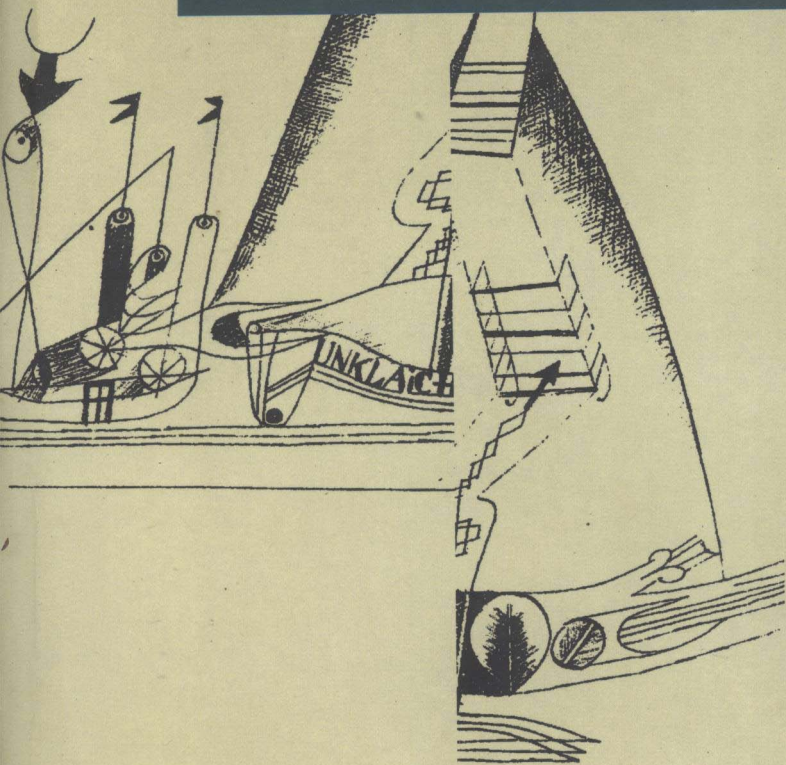


中国新文学主潮研究书系



中国当代 先锋诗歌研究

吕周聚 著

中国广播电视出版社

中国当代 先锋诗歌研究

吕周聚 著

中国广播电视出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代先锋诗歌研究/吕周聚著. - 北京:中国广播电视出版社,2001.8

ISBN7-5043-3753-6

I. 中… II. 吕… III. 新诗-文学评论-中国-当代 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 054884 号

中国当代先锋诗歌研究

作 者:	吕周聚
责任编辑:	周然毅
封面设计:	陈本全
监 印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京复外大街2号(邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	山东华艺美术有限公司
开 本:	850×1168 毫米 1/32
字 数:	210(千)字
印 张:	9
版 次:	2001年8月第1版 2001年8月第1次印刷
印 数:	1200册
书 号:	ISBN7-5043-3753-6/I·507
定 价:	20.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

目 录

导 言	(1)
第一章 当代先锋诗歌观念的历史转型	(27)
一、反叛、回归与超越	(27)
二、解构、颠覆与发展	(39)
第二章 当代先锋诗歌的审美流变	(45)
一、从单调走向朦胧	(48)
二、从审美走向审丑	(60)
第三章 当代先锋诗歌与西方现代主义文学	(73)
一、朦胧诗与西方现代主义文学	(73)
二、第三代诗与西方后现代主义文学	(89)
第四章 当代先锋诗歌的亚文化特征	(103)
一、边缘话语与民间生存状态	(103)
二、民间刊物与民间传播方式	(111)
三、民间话语与民间立场	(121)
第五章 当代先锋诗歌的波希米亚风格	(129)
一、在路上	(129)

二、腰间挂着诗篇的豪猪	(138)
三、他永远走在单行道上	(143)
第六章 当代先锋诗歌的生命意识	(148)
一、生命本体的美的展现	(149)
二、死亡意识的艺术展现	(181)
第七章 理性崩溃边缘的舞蹈	(195)
一、压抑与痛苦	(197)
二、焦虑与崩溃	(204)
三、疯狂与死亡	(219)
第八章 当代先锋诗歌的艺术形式	(234)
一、生命化的艺术形式	(234)
二、艺术形式的生命化	(239)
第九章 当代先锋诗歌的语言探索	(258)
一、语言是诗人的最后手段	(258)
二、诗从语言开始	(265)
后 记	(279)

导 言

随着“文革”的结束和改革开放的深入发展,朦胧诗和第三代诗得以出现在中国当代文坛上,它们以其超前的思想观念、异端的行为方式和新颖的艺术形式,在当代文坛产生了一轮又一轮的冲击波,引发了一次又一次的论争。基于此,它们被称为中国当代的先锋诗歌,成为中国当代先锋文学的一个重要组成部分。

“先锋”最早是一个军事术语,指行军或作战时的先遣将领或先头部队,后来被运用到政治思想领域。在西方,这一术语在1870年后成了一个新造的文化用语,“在文化和政治意义上,该术语表指对现存秩序的反抗。‘先锋’一词的已知意义是:与读者和市场作对,破坏历史观,诅咒语言在稳定局势和传统中所表指的一切”^①。自此,“先锋”被广泛应用到文艺领域,成为部分文艺家标榜自己独特风格的姿态。19世纪末,西方文艺界有计划有纲领地倡导先锋运动,先锋文艺成为西方文艺界一种重要的文艺思潮,“先锋”差不多成为文艺界的专有术语。1962年,雷纳多·波乔利的《先锋理论》出版,这是第一本对先锋文学艺术进行概括总结的理论著作。西方的先锋派作家对先锋有着各种独特的理解,其中荒诞派戏剧家欧仁·尤奈斯库的观点尤其具有

^① [美]弗莱德里克·R·卡尔:《现代与现代主义》,第11页,陈永国、傅景川译,吉林教育出版社,1995。

代表性。他认为：“先锋派就应当是艺术和文化的一种先驱的现象……它应当是一种前风格，是先知，是一种变化的方向……这种变化终将被接受，并且真正地改变一切。这就是说，只有在先锋派取得成功以后，只有在先锋派的作家和艺术家有人跟随以后，只有在这些作家和艺术家创造出一种占支配地位的学派、一种能够被接受的文化风格并且能征服一个时代的时候，先锋派才可能事后被承认。所以，只有在一种先锋派已经不复存在，只有在它已经变成后锋派的时候，只有在它已被‘大部队’的其他部分赶上甚至超过的时候，人们才可能意识到曾经有过先锋派。”^①这段话告诉我们，“先锋”是特定的社会历史文化的产物，它有一定的时间性和空间性。换言之，只有将“先锋”放置于特定的文化背景和特定的时空之中，“先锋”才能得以凸现出来，离开了这种特殊的文化背景和时空，“先锋”就会变得模糊不清。由此观之，不同国家的先锋尽管有诸多的相同之处，但由于其产生及生存的文化背景不同，必然导致其有诸多的不同之处，而这也正是不同国家的先锋的民族特色及价值意义之所在。

中国当代先锋诗歌是受西方先锋派文艺的影响而产生的，这是不争的事实。因此，我们在讨论中国当代先锋诗歌时不可能脱离西方先锋派的文化背景，但如果仅仅局限于这一点，就会缩小中国当代先锋诗歌的文化渊源，并导致其生命力的严重萎缩。出于种种需要，中国当代作家程度不一地借鉴了西方先锋派文学的某些有益的东西，从而导致了当代文学观念、审美观念、思想观念的转型，中国有了自己的先锋文学，中国作家也有了自己对先锋的独特理解，“先锋一出现往往会被认为是怪

^① 转引自余华：《传统·现代·先锋——两个问题》，《今日先锋》第3辑，第4-5页，三联书店，1995。

胎。先锋之为先锋就因为它超前,与众不同,有点奇形怪状之意——如果先锋一上来就被公众认同,如果先锋一上来就与大众的阅读拉平,如果先锋一上来就与传统接轨,只有连续,没有断裂;那还谈得上什么先锋呢?换句话说,如果先锋一上来不让人觉得别扭,不受讥讽抵制,那还算得上什么先锋呢?”^① 这种自觉的先锋意识,成为中国当代先锋诗人创作的基本出发点。中国当代先锋诗人追求创作的“先锋性”,“先锋性,从它的字面意义来理解,我们应该将之看做——领先一步。事实上也是如此。而在诗歌写作中,先锋性则意味着:发现与创新。这对于诗歌是十分重要的。没有预见、没有独创,诗歌也就没有意义。‘诗歌是文学中的文学’。我理解这一说明的意思是:诗歌具有引导文学的功能”^②。先锋性使中国当代先锋诗歌远远地走在文学的前列,成为一支真正的先遣部队。

一、中国当代先锋诗歌的特性

20世纪80年代以来,“先锋”在中国成了一个非常时髦的词,“先锋”渗透到了文化的各个领域,于是,“先锋小说”、“先锋绘画”、“先锋戏剧”、“先锋电影”、“先锋诗歌”充斥文坛,许多人为“先锋”而先锋,在还没有搞清“先锋”为何物的情况下,就急切地扯起了“先锋”的大旗,这就势必影响到“先锋”文学的质量。为了呼唤真正的先锋文学,有人曾以西方的先锋文学为标准,将某些作家作品判为“伪先锋”而进行批判。面对着如此复杂的文坛局面,人们难免会提出这样的问题:在诗歌领域,究竟什么样的诗歌才是先锋诗歌?或者说,先锋诗歌应具有什么样的特性?

① 王蒙:《先锋文学失败了么?》,《今日先锋》第2辑,第2页,三联书店,1994。

② 孙文波:《我的诗歌观》,《诗探索》,第153页,1998年第4辑。

如果将朦胧诗视作中国当代先锋诗歌的发源地,并将朦胧诗、第三代诗置于20世纪末中国改革开放的大历史文化背景下来予以考察,我们便会发现,朦胧诗、第三代诗与同时期的其它诗歌相比,确实表现出一种先锋性,这种先锋性,是它们的生命,也是它们存在的标志。

先锋诗歌在本质上是社会解放运动的一个有机组成部分,先锋诗人以超前的思想来批判僵化落后的社会观念,以此来带动社会的向前发展。朦胧诗和第三代诗产生于不同的年代,有着不同的文化背景,但它们所表现出来的姿态是相同的,即对僵化落后的思想观念的解构与颠覆。中国是一个正统观念异常强大的国度,长期以来,人们渐渐形成了一种“摹前有”的僵化思维方式,较少有创新思维。表现在文艺领域,作家们往往以诗中“无一字无来历”为能事,以前人的基础上添砖加瓦为目标,缺少标新立异的创举。这种“正统”思想束缚了作家们的创新思维,只有对之进行解构,才能使新的文艺得以产生。

“正统”在不同的时代有不同的表现。在古代,儒家思想是正统;至“文革”时期,极左思想成为正统。在盲目崇拜、愚昧封闭的“文革”期间,朦胧诗人的先锋性首先表现为一种现代启蒙思想。他们偷偷地阅读西方的现代主义文学作品,私下交流自己创作的带有异端色彩的诗歌作品,对极左思想产生了怀疑,“黑夜给了我黑色的眼睛,我却用它寻找光明”(顾城《一代人》),他们以极左思想为反叛对象,成为那个时代的真正先锋。十年动乱期间,全国掀起了一场轰轰烈烈的造神运动,“太阳”成了一个具有神圣性的单一象征,然而朦胧诗人却对它产生了怀疑,食指在《鱼群三部曲》用“鱼儿”象征当时的热血青年,用“太阳”象征当时的“神”。多多的《致太阳》中的“太阳”也具有浓郁的象征意味:“给我们时间,让我们劳动/你在黑夜中长睡,枕着我们的

希望/给我们洗礼,让我们信仰/我们在你的祝福下,出生然后死亡”。在那个时代里,“太阳”成了“四人帮”一伙的借口与保护伞,“以太阳的名义/黑暗在公开地掠夺”(北岛《结局或开始——献给遇罗克》),深刻地揭示出“太阳”与“黑暗”之间的内在联系,对“太阳”的怀疑实质上就是对“黑暗”本质的清醒认识。

对“神”的怀疑必然带来对“神”乃至整个社会的反叛与解构。朦胧诗人以反叛者的姿态向世界发出挑战,“告诉你吧,世界/我——不——相——信!/纵使你脚下有一千名挑战者,/那就把我算做第一千零一名。”(北岛《回答》)这种挑战本身就是对旧的、不合理的社会的庄严宣判,是对愚昧教条思想的判决,它表达出了一代人对“文革”的反叛思想,表明被愚昧的一代已经睁开了眼睛,他们开始用自己的眼睛来观察世界,用自己的大脑来思考问题。这是一种现代启蒙思想,它唤醒了广大的人民群众,宣告了“文革”愚昧社会的结束。

朦胧诗人对“神”的怀疑与反叛,必然导致对“人”的发现与肯定。“文革”期间,整个社会处于严重混乱之中,人们忙于“造神”和“造英雄”,各类“英雄”布满大地,极左思想严重歪曲了人的本性,阶级成份论将人严格地划分为三六九等,人被严重地异化,人妖混淆,人的价值、尊严与权力荡然无存,因此,“民主”、“自由”、“平等”这个西方在14世纪文艺复兴时期就已经提出的口号,这个在20世纪初五四文化先驱者就为之流血牺牲的理想,在20世纪后半期的中国又成为作家们的奋斗目标。北岛借遇罗克之口宣告:“我并不是英雄/在没有英雄的年代里/我只想做一个人”(《宣告——献给遇罗克》)。解构各种虚假的“英雄”,恢复人的本来面目,确立人的价值与尊严,成了诗人追求的目标。然而,在“异化”成为正常的特殊年代里,要恢复人的本来面目又是何等的艰难:“我是人/我需要爱/我渴望在情人的眼睛里

/度过每个宁静的黄昏/在摇篮的晃动中/等待着儿子第一声呼唤/在草地和落叶上/在每一道真挚的目光上/我写下生活的诗/这普普通通的愿望/如今成了做人的全部代价”(北岛《结局或开始》),在“卑鄙是卑鄙者的通行证,高尚是高尚者的墓志铭”的社会里,为了堂堂正正、光明正大地做人,人们往往要付出沉重的代价。舒婷在“文革”期间既不被社会所接受,也不被人们所理解,她在感到孤独、痛苦的同时,又有“觉醒的欢欣”,这种“觉醒”是“对传统观念产生怀疑和挑战心理。要求生活恢复本来面目。不要告诉我这样做,而让我想想为什么和我要怎样做。让我们能选择,能感觉到自己也在为历史、为民族负责任”^①。她获得了主体意识,有了自己独立思考的能力,能够对社会、对事物做出独立的评价,对人的关注与呼唤成为其诗歌的思想主题,“我通过我自己深深意识到:今天,人们迫切需要尊重、信任和温暖。我愿意尽可能地用诗来表现我对‘人’的一种关切”^②。她不相信“心真能变成石头”,她要将“神女”还原成“人”,赋予其“人”的七情六欲,“沿着江岸/金光菊和女贞子的洪流/正煽动新的背叛/与其在悬崖上展览千年/不如在爱人肩头痛哭一晚”(舒婷《神女峰》)。“人”的意识的觉醒与“自我”意识的觉醒同步产生,“自郭路生开始,诗歌作者们朦胧的自我意识开始觉醒,读书活动对自身奴性及宗教情绪的批判,使这种朦胧的自我意识逐步自觉,最终使个体的人站立起来,完成诗歌主体与价值的转换:重建人的尊严,发扬人的个性,自己做自己的道德主人。不

① 舒婷:《生活、书籍与诗》,《青年诗人谈诗》,第9页,北京大学五四文学社,1985。

② 舒婷:《人啊,理解我吧》,《青年诗人谈诗》,第21页,北京大学五四文学社,1985。

再背离自我的良知,不再做神或他人的精神奴隶”^①。“人”的意识及“自我”意识的觉醒,标志着现代社会的来临。

第三代诗人以比朦胧诗人更加极端的姿态全方位地对“正统”进行解构。他们首先将时髦的朦胧诗作为反叛的对象,提出了“PASS 北岛”、“打倒朦胧诗”的口号。如果说朦胧诗人因解构了“神”、恢复了人的本来面目、确立了人的价值与尊严而成为70年代末、80年代初的先锋,那么继朦胧诗人之后的第三代诗人则在这一基础之上,继续实施解构策略,他们要将朦胧诗人恢复的“人”予以解构,使人呈现出其本真面目。朦胧诗人追求崇高与优美,他们恢复了人的社会性的本来面目,因此他们笔下的“人”仍带有一种崇高感,他们笔下的“自我”是一个与社会融为一体的“自我”。第三代诗人力图去除人身上的华丽衣饰,深入挖掘人复杂的内心世界,将那个丑陋的自我表现出来。他们以传统作为解构的对象,公开标榜“非崇高”、“非文化”、“非修辞”,“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”^②。第三代诗人笔下的“人”都是一些处于日常生活中的小人物,表现这些小人物的七情六欲成为他们的创作目的。他们的诗歌没有了崇高感与悲剧感,消解深度成为他们追求的目标。如果将韩东的《有关大雁塔》和《你见过大海》与杨炼的《大雁塔》、舒婷的《致大海》放在一起比

① 宋海泉:《白洋淀琐记》,廖亦武主编《沉沦的圣殿——中国20世纪70年代地下诗歌遗照》,第260-261页,新疆青少年出版社,1999。

② 周伦佑:《第三代诗与第三代诗人》,《亵渎中的第三朵语言花》,第4页,敦煌文艺出版社,1994。

较一下,就会发现第三代诗人与朦胧诗人之间的鲜明区别。如果说朦胧诗人在“文革”的废墟上重新发掘出了“人”,恢复了人的价值与尊严,那么第三代诗人则用一种黑色幽默笔调来对人的价值与尊严进行解构,他们以“异端”和“另类”自居,刻意把自己打扮成一个流浪诗人,将自己丑陋的一面展现在读者面前,以放荡不羁、颓废无为、自我亵渎的姿态来与正统的思想观念进行对抗。李亚伟的《中文系》、《硬汉们》,尚仲敏的《诗人》,万夏的《诗人无饭》等展示出第三代诗人对正统观念的反叛,表现出一种“垮掉的一代”的风格特征,这些作品与刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》及王朔的“痞子”小说一起展现出了当代青年人的反叛思想。部分第三代诗人自觉地将自己定位于社会的边缘地位,他们坚守“民间立场”,倡导独立精神和自由创造,拒绝一切对文学的创造本质构成威胁并试图将其降低到附属地位的“庞然大物”(指体制派生出来的权力话语和西方话语),这种偏激的姿态使他们与其他的青年诗人区别开来,他们远远地走在时代的前列,成为 20 世纪末的诗歌先锋。

朦胧诗人是从社会的层面来肯定人的生命价值,追求人的自由与平等,而第三代诗人则是从生命的层面来肯定人的价值。如果将舒婷的《神女峰》、《致橡树》与唐亚平的《黑色沙漠》,伊蕾的《独身女人的卧室》比较一下,我们就会发现,同样是女性,她们的诗歌内涵是不同的。舒婷是在一个人的基本权力得不到保障的社会里呼唤爱情、追求女性的权力与尊严,而唐亚平、伊蕾则是在一个思想开放、个性自由的社会里深入到女性的内心世界,表现女性的原始生命冲动。在她们笔下,女性不再是按照传统的道德观念行动的淑女,她们不再仅仅满足于爱情、自由这样一些华丽的字眼,她们放纵欲望,发泄情欲,“点一支香烟穿夜而行/女人发情的步履浪荡黑夜/只有欲望腥红/因寻寻觅觅而忽

闪忽亮”(唐亚平《黑色子夜》);她们大胆地追求异性,在孤独寂寞之中发出“你不来与我同居”的呼唤。对原始生命力的表现,使她们突破了传统的爱情诗歌的界限,诗歌的社会性愈来愈少,而其私人性愈来愈多,诗歌不再是“自我表现”,也不再是“个性化”的表演,而是成了“私人化”的呓语。

朦胧诗人和第三代诗人以质疑者、反叛者和挑战者的姿态出现在中国当代文坛上,对中国传统的思想观念进行了解构,促进了中国当代思想观念的转变,为中国现代文化的建设与发展做出了应有的贡献。

中国当代先锋诗歌除了思想方面的解构性之处,在艺术形式方面表现出超前的探索性。对艺术形式的不断探索,使他们创作出了颇具新意的诗歌作品,他们远远地走在诗歌艺术的前列,成为名副其实的先锋。

自20世纪30年代,中国文坛就对文学创作中的唯美主义、形式主义倾向进行批判,渐渐形成了只强调文学的政治思想性而忽视文学的艺术性的创作模式,至“文革”时期,这种倾向得到了极端的发展,文学日益单一化、机械化,艺术性已消失殆尽。在全国作家普遍只关注文学作品的政治思想性的“文革”期间,朦胧诗人就开始对诗歌艺术进行了大胆的探索。他们通过阅读外国的现代主义文学作品,掌握了西方文学的现代表现手法,形成一种自觉的形式意识,对传统表现手法的合法性提出了质疑。北岛有一种强烈的诗歌危机意识,在他看来,“诗歌面临着形式的危机,许多陈旧的表现手段已经远不够用了,隐喻、象征、通感,改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景”^①。他尝试将电影蒙太奇、意识流等现代手法引入诗歌

^① 北岛:《谈诗》,《青年诗人谈诗》,第2页,北京大学五四文学社,1985。

创作。顾城打破僵化的“紧身衣”，采用新的艺术手法来表现自己的独特生命体验和“自我”意识，“正是这种内容的需要，一些较为复杂的现代表现手法，被青年较快地接受了、扩展了，现代手法和古典手法相比，更自由，更多样；更适于表现丰富的个性；更适于表现思想深处的熔岩——潜意识；更适于表现对现实的不断思索（永不确信），对无尽的宇宙之谜的思索；更适于表现大跨度的高速幻想”^①。他们用这些新的艺术手法创作出了具有崭新的艺术形式的诗歌作品，形成一种朦胧晦涩、奇谲瑰丽、光怪陆离的艺术风格，这种艺术风格突破了已有的审美模式，对多年来习惯了单一机械的阅读方式的读者来说，是一种全新的挑战。面对这种新的审美模式，多数的作家和读者都发出了“看不懂”的指责，并由此而引发了一场长达数年的关于朦胧诗的论争。在批评与指责面前，朦胧诗人们坚持自己的追求，并对艺术形式的创新有着清醒的认识，“现在常说的‘看不懂’、‘朦胧’或‘晦涩’都是暂时的。人类向精神文明的进军决不是辉煌的阅兵式。当口令发出‘向左转走’时，排头把步子放小，排尾把步子加大，成整齐的扇形前进。先行者是孤独的，他们往往没有留下姓名，‘只留下歪歪斜斜的脚印，为后来者签署通行证’”^②。朦胧诗人甘愿当诗歌的先行者、探索者，并甘愿为此付出沉重的代价，“当然，追求是要付出代价的，在荒地中寻找新路时，迎接你的荆棘将永远多于花朵。生活是这样，在作者学习创作的过程中，也是这样。未知的一切和年龄都决定了，他将不断在瞬间失败，绕

① 顾城：《请听我们的声音》，《青年诗人谈诗》，第30页，北京大学五四文学社，1985。

② 舒婷：《生活、书籍与诗》，《青年诗人谈诗》，第13页，北京大学五四文学社，1985。

路、搁浅、触礁、甚至永远沉没。没有任何光荣可言,站在大陆上人人将嬉笑他们,亲人们将痛苦。但是,一个民族必须有一些这样的人去献身,因为在这样的人中,终究有一些会沿着同伴用失败探明的航线,去发现新的大陆和天空”^①。正是这种勇于为诗歌而献身的先锋精神,使他们创作出了大量的优秀作品,丰富了中国当代诗歌的宝库,带动了中国当代文学的发展转型。

历史证明,舒婷的预言是非常正确的。正在人们还在为“懂”与“不懂”等问题进行激烈争论时,一股更新的诗歌创作模式正在形成,朦胧诗人所热衷的“象征”等现代表现手段马上遇到了挑战。尚仲敏宣称:“反对现代派,首先要反对诗歌中的象征主义。……象征主义造成了语言的混乱和晦涩,显然违背了诗歌的初衷,远离了诗歌的本质”^②。他们不满于朦胧诗人所经常使用的现代表现手法,尝试探索更新的表现手法来表现他们的异端思想。他们采用反讽手法来表现他们对现代社会与现实人生的独特看法,消解朦胧诗的深度,采用口语化的语言来进行写作,打破象征主义的语言观,使诗歌语言非神秘化。

“诗言情”是中国传统的诗歌观念,“抒情”也就成了传统诗歌的一种基本的表现手段。然而,第三代诗人却反对“抒情”,他们采用一种“冷抒情”的方式来进行写作。所谓的“冷抒情”,就是将诗人的感情进行冷处理,感情不再是诗歌的主体内容,而代之以对外在的客观物象的冷静的观察与描写,诗人的感情(理性)潜隐在外在的客观物象之中,通过外在的客观物象来表现诗人的思想。孙文波认为,情感已不是今天诗歌最为重要的构成

① 顾城:《朦胧诗问答》,《顾城诗全编》,第905页,上海三联书店,1995。

② 尚仲敏:《反对现代派》,《磁场与魔方》,第234页,北京师范大学出版社,1993。

要素,“叙述的方法比情感在诗歌的构成上更重要”^①;杨黎将罗布·格里耶的新小说理论运用到诗歌写作中来,通过物化描述来表现作者对世界的看法,其《冷风景》便是这种写作方法的产物。这首诗的副题是“献给阿兰·罗布——格里耶”,直接说明了这首诗歌与罗布·格里耶的关系。其中的《街景》从不同的角度来描写“这条街”在不同的季节、不同的时刻所呈现出来的不同的风景,全诗如同一部纪录片,运用远景、近景、特写等不同镜头,展现生活在“这条街”上的人们的原生态存在方式,“在他的诗中,境界消失了,思想和意识也消失了,只剩下了两个字:语言。他用纯净的语言画出了一幅冷风景。语境的透明,描述的客观性及结构的自我还原机能,构成他独异的创作个性”^②。这样,诗歌就与描述发生了内在的关系,诗歌具有了叙述功能,但这种叙述与传统的叙事诗有所不同。传统的叙事诗是采用诗歌的形式对一个有头有尾的重大历史故事的叙述,它讲究故事情节的完整性,将叙事、抒情、议论融为一体,通过叙事来表达作者强烈的思想感情,而第三代诗的叙事则是选取日常生活中的一些细节进行描述,它一般不追求完整的故事情节,只通过个人的独特视角、采用一种客观描述的方式来呈现客观物象,作者的思想感情不直接出现在作品中,“它不再指向一种虚妄的宏大叙事,而是把一个时代的沉痛化为深刻的个人经历,把对历史的醒悟化为混合着自我追问、反讽和见证的叙述”^③。第三代诗人对叙述方式的引进,拓展了诗歌的表现领域,丰富了诗歌的表现手段,改

① 孙文波:《我的诗歌观》,《诗探索》,第155页,1998年第4辑。

② 尚仲敏:《编后五人谈》,非非主义诗歌运动内部交流资料之一《非非》,第79页,1986。

③ 王家新:《从一场蒙蒙细雨开始》,《诗探索》,第10页,1999年第4辑。