

目 录

1 / 五四新诗的现代性问题	唐晓渡
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	唐晓渡
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？	唐晓渡
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	唐晓渡
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“从

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》。

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”主张在五四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”的

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—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。

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。现在只剩下一座诗的壁垒，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，人

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。

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点来为

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。

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崭新

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。

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，却不免过于表面化了。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”。没有比宣泄式的大叫大

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。

嚷更能满足这种要求了。

这样说肯定不是着眼于《女神》在艺术上的成败得失。实际上问题要严重得多。回头去看，正是在《女神》式的“现代性”热情中埋藏着新诗后来遭受的毁灭性命运的种子。“新纪元”的诱惑是难以抗拒的，越是强烈地感受到这种诱惑的人就越是不能自禁地踊跃向前，并自觉地将之化为内心的道德和美学律令。郭沫若作为“始作俑者”应对新诗 50—70 年代流于标语化、口号化的恶劣风尚负责是一回事，探讨其文化—心理成因是另一回事。不应忘记，郭本人对此是相当自觉的。他早就说过他“要充分写出些为高雅文士所不喜欢的粗暴的口号和标语”，并表明他很“高兴做个‘标语人’、‘口号人’，而不必一定要做‘诗人’”^①。很显然，对郭沫若来说，为了“新纪元”而付出这样代价是值得的。他很乐意把他的诗，连同他本人，作为祭品贡献到这新的尊神面前。但是，正如《女神》中的“凤凰涅槃”仪式不可能是任何意义上的个人仪式一样，郭沫若也并非这是方面的一个特例，他只不过履行得更为彻底而已。

新诗的某种宿命由此而被注定：既然“新纪元”意识已经成为黑暗尽头的尊神，它被偶像化，找到现实的对应并与之重合也只是一个时间问题。庄严的灵魂涅槃将蜕变为无休止的生命祭祀，神圣的涅槃之火将演化成在所难逃的劫火。这里并没有发生什么“人民圣殿教”式的集体愚行，不如说它首先暴露了追求“现代性”的新诗在自身逻辑上的严重缺陷。和西方现代主义运动不同，五四新诗从一开始就不是一场独立的艺术运动，而是一场远为广泛的社会政治、文化和意识形态启蒙运动的组成部分。这场运动有明确的指归，就是要救亡图存，使日益衰败的古老国

^① 郭沫若：《我的作诗经过》。转引自韩毓海《新文学的本体与形式》，辽宁教育出版社 1993 年版，第 193 页。

家重新崛起于现代的断层。它决定了新诗本质上的功能主义倾向，并把启蒙理性暗中降低为工具理性^①。表面看来，新诗在最初二三十年的发展中并不缺少自我意识，包括以开放姿态不断探索新的可能性，谋求自身改善和对自身的反省^②，但它从来就没有真正形成独立的自由意志，至多是以消极的方式试图逃脱强大的意识形态引力场（徐志摩抱怨“思想被‘主义’奸污得苦”）；而当现实的革命要求被无限夸张、放大成“新纪元”的乌托邦时，它恰恰是在逃避自己的自由意志。

“新纪元意识”实际上已经为权力美学的统治准备好了登基之石。这里奇怪的并不是后者以“新纪元”的化身临世，而是诗人们对此几乎完全丧失了怀疑和批判的意志，仿佛与之有一种默契或合谋；并且恰恰是那些最激进的“革命诗人”，对权力美学的依附也最彻底，直到成为权力美学的一部分。从三十年代的“左联文学”，到四十年代的“解放区文学”，再到五十年代的“思想改造文学”，新诗逐步被权力美学支配的过程，同时也是其逐步意识形态化的过程，是其贫弱的“自性”从内外两方面逐步沦为“他者”的过程。郭沫若在这方面同样称得上是一个典型^③。写《女神》时的郭沫若确实体现了某种“狂飙突进”式的时代精神；然而，写《百花齐放》时的郭沫若却已成为一只不折不扣的高音喇叭。这位《浮士德》的中译者以如此方式结束他与内心的靡菲斯特的灵魂抵押游戏恐怕连他自己都没想到，然而却完全符合“新纪元意识”的内在逻辑。

没有比这更能表明五四新诗追求的“现代性”所具有的悲——

① 认为“文学是传导思想的工具”（蔡元培语），白话文学“可以用来做新思想新精神的运输品”（胡适语），在当时是占支配地位的看法。

② 例如俞平伯、周作人对新诗语言缺少美学内涵的抱怨和不满。穆木天甚至因此尖锐指斥胡适是新诗运动“最大的罪人”。

③ 参见拙作《时间神话的终结》，载《文艺争鸣》1995年第2期。

喜剧特征的了。现实的功利目的和直线的时间观决定了它只能一再告别过去，更多地向未来汲取诗意；可是，随着怀疑和批判精神的丧失，二者之间的界限开始变得越来越难以辨认；而当现实对一部分人意味着从“未来”支取的话语权力，对另一部分人则意味着“未来”的透支时，它甚至成了一种新的“过去”，一种比“过去”更像过去的过去。在这种情况下，所谓“现代性”不但已经徒具其表，而且已经完全走到了自己的反面，除了自焚以求再生，它还能有什么更好的选择呢？

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

20 世纪 80 年代中期，我国先锋诗出现了从意识背景到语言态度的重大转换，直到今天我们似乎还可以看到它带来的持久影响。如何描述这一转换的性质，可以有不同的方式。其中最通常的方式是按照历时的诗歌史线索，对朦胧诗之后出现，但在创造力形态上彼此间差异性很大的先锋诗潮（它们被习惯性称为“新生代”、“第三代”、“后朦胧诗”），分别做出“事实指认”。目下大部分相关的理论批评著述，依循的就是这样历时呈现分别予以“事实指认”的方式。这种方式有其学理上的审慎或有效性，材料上的丰富和准确，但也有其不得已而为之的一面。

作为诗歌批评和创作的双重从业者，我真正进入先锋诗歌范畴，恰好也是二十年。就理论批评而言，本人以往对先锋诗潮流向的研究，基本也未曾逾出历时性的分别予以“事实指认”的方式。但是，作为一个诗人，我还是希望能找到一条连贯的、与诗的意味与形式均密切相关的论述线索。批评家与诗人的双重身份，既可以彼此激发，也可能相互掣肘，其间种种情态冷暖自知。但这种双重身份明显的好处是，它让我始终保持了对先锋诗歌本体与功能的平衡关注，而不是偏执于一端。

基于这种“平衡”意识，近年来我思考的线索就是先锋诗歌

的“想象力”模式在自身的历史演进中所采取的不同的转换方式。它们为什么会转换？是怎样转换的？其合理性和缺失在哪里？诗歌的“想象力”，就是诗人改造经验记忆表象而创造新形象的能力。对诗人想象力方式的发生和发展的探询，会拖出更为深广的关联域，它事关诗人对语言、个体生命、灵魂、历史、文化的理解和表达。围绕这一点进行的历时性考察，或许有助于我们在对二十年来先锋诗歌的回顾和展望时，不至于“事实指认”有余，而价值判断不够足。

我认为，二十年来先锋诗歌的想象力方式的嬗变是沿着“深入生命、灵魂和历史生存”这条历时线索展开的。其最具开拓性的价值也在这里。当然，这里所谓的“价值”，是根据我个人的审美趣味、生存立场做出的。因此，文章副标题中出现的“个人”，绝非是妄自尊大或自矜，只不过是昭示出一个个人的视点，并期待同行的驳难补充与修正。

对于保持着冷静的人们来说，80年代初期发展到成熟的涌流阶段的“朦胧诗”（其文脉滥觞可上溯到60—70年代后期的“X小组”、“太阳纵队”、“白洋淀诗群”、“《今天》诗群”），并不是准确意义上的先锋派诗歌，而是曾被中断了的五四运动以来，启蒙主义、民主主义、浪漫主义诗歌的变格形式。在朦胧诗人的代表性作品中，我们可以清晰地看出其想象力向度与五四精神的同构之处。因此，朦胧诗的想象力主体，是一个由人道主义宣谕者，红色阵营中的“右倾”，话语系谱上的浪漫主义、意象派和象征派等等，混编而成的多重矛盾主体。在他们的“隐喻—象征，社会批判”想象力模式内部，有着明显的价值龃龉现象。但也正是由于这种龃龉所带来的张力，使朦胧诗得以吸附不同历史

判断及生存和文化立场的读者，不同的诠释向度。所以，在 80 年代初期，虽然朦胧诗受到那些思想僵化的批评家的猛烈抨击，但这反而扩大了它的影响力，使其站稳了脚跟。其原因就是由于它在社会组织、政体制度、文化生活方面，与中国精英知识界“想象中国”的整体话语——“人道主义”、“走向现代化”——是一致的。

1984 年后，“朦胧诗人”开始了想象力向度的调整或转型。北岛由对具体意识形态的反思批判，扩展为对人类异化生存的广泛探究。杨炼更深地涉入了对种族“文化—生存—语言”综合处理的史诗性范畴。多多更专注于现代人精神分裂、反讽这一主题。芒克则以透明的语境（反浪漫华饰）迹写出昔日的狂飙突进者，在当代即时性欣快症中，作为其伴生物出现的空虚和不踏实感。这四种向度，是 1984 年后“朦胧诗”最有意义的进展。同时，它也昭示出作为潮流出现的“朦胧诗群”的解体。

“朦胧诗”更新了一代人的审美想象力和生存态度。从早期正义论意义上“民主、自由”红色圣礼式的精神处境的渐次淡化，到后期几位诗人对现代主义核心母题的迫近，我认为，其后者在某种程度上，休戚相关地预兆了新生代诗歌的发展。因此，简单地将新生代诗歌看作“朦胧诗”的反对者，是一种过于幼稚的说法——无论是曾经说过，还是今后打算这么说。

但是，作为诗歌发展持续性岩层的断面，新生代诗歌的想象力模式与“朦胧诗”的确不同。由此否定“朦胧诗”是肤浅的，但超越它（包括“朦胧诗人”后期创作的自我超越）则是诗歌发展的应有之义。1985 年前后，新生代诗人成为诗坛新锐。随着红色选本文化树立的卡理斯玛的崩溃，和翻译界“日日新”的出版速度，这些更年轻的诗人，在很短的时间里“共时”亲睹了一个相对主义、多元共生的现代世界文化景观。在意识背景上，他们强调个体生命体验高于任何形式的集体顺役模式；在语言态度

上，他们完成了语言在诗歌中目的性的转换。语言不再是一种单纯的意义容器，而是诗人生命体验中的惟一事实。这两个基本立场，是我们进入新生代诗歌的前提。

这里，我借用两句大家熟悉的古老神谕，来简捷地显现这种不同——

“理解你自己”：“朦胧诗人”在这里意识到的是社会人的严峻，承担，改造生存的力量。新生代诗的主脉之一“日常生活口语诗”，意识到的却更多是，“理解你自己”只是一个小小的个体生命，不要以“神明”自居（包括不要以英雄、家族父主及与权力话语相关的一切姿势进入诗歌）。

“太初有道”：“朦胧诗人”在这里意识到的“道”，是人文价值，社会理想目标，核心，主宰。新生代诗人意识到的，更主要是这个语词的源始本真含义：道，the word（字，词）；新生代另一主脉，具有“新古典”倾向的诗人，则追寻超越性的灵魂历险，而非具体的社会性指涉。

二

20 世纪 80 年代中期至末期广泛涌流的“新生代诗歌”，只是对朦胧诗之后崛起的不同先锋诗潮的泛指，也可以说，它是“整体话语”或曰“共识”破裂后的产物，其内部有复杂的差异。但是，从诗歌想象力范式上看，它们约略可以分为两大不同的类型：日常生命经验型和灵魂超越型。当然，这两种不同的范型也并非简单地对立或互不相关，特别是到 90 年代中期，彼此间的“借挪使用”是十分明显的。这个特点，容我在下一部分细加论述。

对日常生命经验的表达，主要体现在对朦胧诗的“巨型想象”的回避上。这使得新生代诗歌之一脉，将诗歌的想象力“收