

论“后朦胧诗”

张 枣 著 亚思明 译

内容提要 自 20 世纪 80 年代中期开始,“后朦胧派”逐渐尘埃落定,形成两个主要的分支。其中一支追求“纯诗”,放眼世界,胸怀传统,他们理想的诗歌写作纯粹、优雅,同时又富有实验风格,也被批评家称为“知识分子诗人”;而另一支的主要构成是南京的“他们”、成都的“非非”,通常被称为“生活诗人”或“口语诗人”,主要关注日常,兴趣也不在于表现时代和社会,而是探讨一种新的可能性,拓展表达的疆域,以更丰富也更放肆的辞令来展现语言的批判性。与风格上的差异相比,这两大分支之间的基本共识表现得更为明显:都将创作视为是与语言发生本体追问关系。而到了 20 世纪 90 年代,“朦胧诗”与“后朦胧诗”合流为一股诗潮,取而代之的是“扩张”或“缩削”的诗学分类,并向着“敞开领域”继续冒险前行。

关键词 朦胧诗;后朦胧诗;知识分子诗人;口语诗人;第三代诗

一 南方的太阳和“后朦胧派”身份

“朦胧诗”发轫于惊天动地的革命风暴,其所发出的异议者之声秘密地从“太阳城”首都辐射到了全国各地;“后朦胧诗”^[1]则起源于相对自由的 80 年代初期,而且是在黄河以南的省份和地区:四川、云南、上海和南京。十年的代际差异令年轻一辈的诗人常有“迟来之感”,同时伴随着哈罗德·布鲁姆所言的“影响的焦虑”^[2]。80 年代的诗坛也因此而爆发了激烈的权力征战,斗争的对象便是北岛、杨炼、顾城、多多等“朦胧诗人”。

地区之别也让两代诗人抱定不同的诗歌身份各踞一方,通常是以写作地点直接自我命名,譬如多多的“北方”和陈东东的“南方”。多多的笔下,北方冷冰冰、空荡荡,荒凉而无尽头,却聚集着“闲置已久的尊严”^[3];但对于生活在上海的“后朦胧诗人”陈东东来说,北方象征着诗意的反面、文化的匮乏,高度政治化、单调而又平庸的普通话在日常生活的推广更让这一切雪上加霜。相反,南方代表着美学的故乡,充满了光明、传统、卓越、颓废、平静和语言的繁盛,“广大的事物在旋转中上升。……仿佛一条鱼展开翅膀,向往着更加光辉

的南方”^[4]。

陈东东在他全部的诗里——特别是 1991 年写成的散文组诗《在南方歌唱》中用语言魔术所召唤的南方,被“后朦胧诗”阵营里几乎所有的领军人物都公认为诗的原乡。这不仅仅表现为风格相近的不同作者们的自白;同时也被一个事实所证明:他们常年为陈主编的《南方诗志》供稿,自 1994 年,这份民刊更名为《倾向》,在美国出版印行^[5]。还有少数的几位诗人,如西川、海子和骆一禾,也感染了这种南方抒情风格,并逐渐脱离北方“后朦胧诗”写作的凡俗之流,作品受到南方省份的几本杂志的推崇,如《九十年代》《象罔》《外省评论》等。西川和海子、骆一禾同为大学校友,被诗评家称为“北大三才子”,但他们的根也在南方(西川出生于江苏,海子来自安徽,骆一禾祖籍浙江)。重要的是,他们在自述中反复指明自己的出身,并在诗中烘托一种“南方的氛围”^[6]。写作初期,他们就有意用“南国式”的陌生化手法淡出北国风光和生活感受,而后者正为多多、芒克和顾城所津津乐道。不过,海子放弃了这种挑衅性的姿态,用一种元诗的方式达成和解。在诗作《两座村庄》里,他温柔地歌唱“北方星光照耀南国星座”^[7]。之所以如此,是因为 1987 年的海子已经觉察到二者之

间的差距随着“朦胧诗”80年代中期以后的发展而日渐消弭。

但在写诗的初期，海子也强调他的“南方文化身份”。他的南方意味着神话和传统，贯穿了他所寻找的时代“大诗”的家族谱系。《亚洲铜》一诗里，屈原被视作精神之父：“看见了吗？那两只的白鸽子，/它是屈原遗落在沙滩上的/白鞋子/让我们——我们和河流一起，穿上它吧。”^[8]。而在《思念前生》中，南方精神的隐喻倾向更被推向了极致。在这首诗里，海子将自己的存在投射到庄子身上：“也许庄子是我/……母亲如门，对我轻轻开着。”^[9]1989年，海子选择在山海关附近的一段铁路上卧轨自杀，随身还带着一只桔子——也许是希望：即使肉身一分为二，桔子还能完好无损^[10]。他的遗言“我的死与任何人无关”，表达了他最后的意愿：不要将他的行为上升到政治的高度。“后朦胧派”的诗友们将之解读为一种类似屈原和朱湘的“南国式”的转世方式，内含道家的精神维度——将生与死、生命与艺术的整体关联美学化了。诚如钟鸣所言，“理想主义者在功利主义的时代必死无疑”^[11]。

“后朦胧派”所凸显的一种根植于南方的诗歌身份表明了自己的文化优越感——无论是在“革命诗人”还是先驱者“朦胧派”面前。二者均以北京为中心，代表着北方。前者是“政治正确”的象征；后者则正好相反。虽然这两代诗人在政治观念上彼此对立，按照周伦佑的说法，却都属于“红色写作”^[12]。或者在于坚的笔下，他们不同于南方日常的语言游戏，把“汉语的某一部分变硬了”^[13]。在后起之秀们看来，他们都属于“意识形态的诗人”，对语言艺术的深入探究并不感兴趣，而是致力于实用主义的功能。“后朦胧派”认为，纯粹的诗歌自律，只能通过语言而非内容来实现；不在于意识形态的批判性，而在于语言的批判性；“不仅仅在于诗人表述什么，而主要还在于现代汉语的表现力达到了何种程度”^[14]。

与文化精英意识始终如影随形的是一种格格不入的边缘感。越是精心磨砺诗艺，便越是遭受排挤；越是苦于不被理解，便越是孤傲不逊。因此并不奇怪，他们常常以“外省”诗人自居——尽管上

海、南京和成都作为“后朦胧派”的大本营从地理和文化意义上来说绝非偏安之所。这其实已然表明了“后朦胧诗人”的语言策略：利用“南方”的吴侬软语来克制他们的强有力的对手——时至今日，“北方”的官话依然垄断着文学的殿堂。欧阳江河这样写道：

陈东东最近在上海创办的《南方诗志》，以及钟鸣、肖开愚等人拟于年内在成都创办的《外省评论》，都显示出偏离中心、消解中心这样一种写作趋向。他们认为，南方或外省历来就意味着经济、民俗、风景、旅行、私生活，而且大多数外省方言尚未卷入到标准化、官方化这一潮流中去。所有这一切，都有可能为写作提供丰富的、真实的、层出不穷的材料，从中我们完全可以“像蚜虫汲取树叶那样”汲取主题和灵感。^[15]

“蚜虫汲取树叶”是一个无声的、缓慢的过程，却也正是消解的艺术。欧阳江河将之归为坚守“南方”身份的诗人职能。不过，在他看来，与其说这种坚守旨在争权夺利，不如说是有计划地弃权让利，自我放逐到语言的流亡之中。“我们是一群词语造成的亡灵。亡灵是无法命名的集体现象”，欧阳江河声称，“亡灵没有国籍和电话号码”^[16]。这种姿态不禁让人想起里尔克，他不梦想成功，只是坚持工作：“有何胜利可言？挺住意味着一切。”^[17]《南方诗志》曾经引用这句诗的汉译，将之印在杂志的封面上。

从最初的自说自话的狂乱——某种程度上沦为轻率随意地拉帮结派^[18]，“后朦胧派”逐渐尘埃落定，形成两个主要的分支，自20世纪80年代中期至今，有了稳定而又极具代表性的发展。其中的一支追求“纯诗”，放眼世界，胸怀传统，他们理想的诗歌写作纯粹、优雅，同时又富有实验风格。这一类的诗人强调内向性和心智，博采众长，以此来作为诗歌创作的基石。代表性人物包括“四川五君子”：钟鸣、翟永明、张枣、柏桦和欧阳江河，此外还有陆忆敏、西川、万夏和宋琳——也被批评家称为“知识分子诗人”。而另一支的主要构成是南京的“他们”：韩东、小君、丁当、于坚和吕德安；成都的“非非”：杨黎、何小竹、周伦佑和小

安——通常被称为“生活诗人”或“口语诗人”，视日常经验为创作的源泉，不采用精心构建的纯净的文学语言，代之以被诗性的敏感择拣过的不洁的日常口语，来重塑独立的主体性和自由的灵魂。这一类诗人主要关注日常，兴趣也不在于表现时代和社会，而是探讨一种新的可能性，拓展表达的疆域，以更丰富也更放肆的辞令来展现他们的语言批判性。

与风格上的差异相比，这两大分支之间的基本共识表现得更为明显。从公开发表的诗学言论来看，无论是“生活诗人”还是“知识分子诗人”，都将创作视为是与语言发生本体追问关系。毫无例外，写作也理应是语言自律的审美行为——首先是语言在发生作用，抗拒被工具化。“诗是能指对所指的独立宣言”^[19]（杨黎）；“诗到语言为止”^[20]（韩东）；“在所有应当沉默的地方，坚持一片喧嚣”^[21]（蓝马）；“诗，就是那把自由和沉默还给人类的东西”^[22]（海子）；“每首诗都是诗人建立的语言的新秩序”^[23]（胡冬）；“与诗歌本质最接近的仍然是黄金”^[24]（万夏）……这样的一个对语言有着极高要求的世界显然并不等同于“朦胧诗人”在其起步阶段想要建立的那个世界——用反词进行意识形态的反抗，就像北岛所说的：“一个真诚而独特的世界，正直的世界，正义和人性的世界”^[25]。

二 日常的太阳：诗人间一场批判性的互文对话

一开始，“后朦胧派”对身份的强调是为了与有着强大而稳固的社会影响力的早期“朦胧诗”分庭抗争。他们不想和前人写的一样，而是自立门户，另起炉灶，这种强烈的意愿在年轻诗人那里常常构成了一种决定性的、创造性的内驱力，并导致他们与“朦胧诗人”之间不可避免地产生了一种批判性的、互文性的对话。一位写者愈是具有隐喻意识，就愈是要影射家喻户晓的“朦胧诗”名作，以示刻意与之拉开距离。这一进程在大多数诗中表现为一种解构性的“怀柔”，与同时代的诗歌论争相比，往往显得悄无声息而又细致入微。他们绝少通过“反词”来表示对抗——就像“朦胧诗”对文革

时期的革命话语发起的挑战那样。不过，他们意欲克服“影响的焦虑”的意图，以及对前辈“弱点”的超越——从语言上远离意识形态的权力场域，这在80年代表现得尤其明显。这种意图直接构成了创作的对象，并带来了被贴上“后朦胧”标签的杰作。因此不妨宣称，“后朦胧诗”并非源自一种变化了的现实，而是文本的产物，或曰，是与“朦胧诗”辩论的结果。例如：通过在语言层面上反思“朦胧诗”诗学核心的太阳象征，“后朦胧诗”的代表作也应运而生。韩东的《下午》写于1988年，其中，他以一种简明的语调让“朦胧诗”意象重返日常，从而将“太阳”“西”“东”“向日葵”等语素去象征化了，并成为这一类尝试中最著名的范例之一：

下午，是太阳西去的时间 / 我们也一同西去 / 地球上的一张桌子也转动 / 向西，影子向东 / 一面墙上，最不起眼的钉子 / 也有了影子 / 一些地方更亮一些 / 一些地方更长 / 黄色，格外耀眼 / 而红和蓝，已经减弱 / 在黄的边缘 / 动手了结一些事情 / ……万物都有了感应，向西 / 向日葵也扭转了它的脖子 / 根也走出了泥土 / 向西，将渡过滔滔海面 / 一次次，我们被迫 / 留在原地^[26]

此处的“太阳”不再是象征。既不是光芒万丈的领袖或政党，也不是前“朦胧诗”所反抗的“暴君”，更没有“伤痕文学”中放大一百万倍的“我”的崇高。这里的太阳就是简简单单的日常生活里的太阳，即事实和“常识”的太阳，本身已威力强大：万物都与之休戚相关，因为“在永恒的视角之下”，它为绕其公转的地球在每日运行的轨道上提供了最重要的参照。夕阳西下，事物都改变了外在的形态，看上去更美、更加多彩、更不真实——事实却恰是如此。其实就我们的日常经验而言，一切稍纵即逝，如梦幻泡影，却有内在规律可循。陌生化而又魔幻般的时刻也同样真实，但也仅只是事实层面的真实而已。好比“向日葵”追随着西去的太阳直至最后的一缕微光，它的“脸”永远地朝向太阳，这丝毫不违背自然，本性使然。

我们也在地球围绕太阳的旋转中被裹挟进了向西或者向东的运动，这是事实，也是幻景。常识告

诉我们，地球的转动对于我们的生活境遇来说其实并无重大的或可以推理的影响。我们在人生问题上也无问西东，涉及实际生活的决策，眼前的现实才是我们唯一考量的对象。同样，我们也不会向“西”或者向“东”超度生活的幸或者不幸，在这个意义上，韩东说，“我们被迫/留在原地”。

出于对这种内蕴魔幻时刻的事实的执迷，韩东有了写诗的冲动。韩东认为：“写诗似乎不单单是技巧和心智的活动，它和诗人的整个生命有关，因此，‘诗到语言为止’中的‘语言’不是指某种与诗人无关的语法、单词和行文特点。真正好的诗歌就是那种内心世界与语言的高度合一。”^[27]就像此处的黄昏唤醒了某个时刻，韩东也实现了一个对他行之有效的诗学观念——并非直截了当，而是以一种元诗的方式。这里上演的是一场对话，对话的伙伴是芒克——“向日葵也扭转了它的脖子”透露了这一点。这句诗与芒克《阳光中的向日葵》里的名句建立了互文关系。众所周知，芒克的“向日葵”是反抗的象征^[28]，“它把头转了过去/就好像是为了一口咬断/那套在它脖子上的/那牵在太阳手中的绳索”^[29]。符号的简洁有力来自于事物与象征之间的令人惊骇的偏差，藉此，诗人对原有的价值判断进行了颠覆式的重估。而韩东悄悄地更正了这种偏差，在他的笔下，向日葵的“根也走出了泥土/向西，将渡过滔滔海面”。

韩东并不怀疑芒克象征诗学的道德立场。相反，他公开表示过感谢：“如果没有《今天》以及团结在它周围的诗人，没有他们不懈的努力和创作实绩，当时的中国文学只能是一片空白或毫无意义的混乱。”^[30]他的疑问在于：真正的美学自律能否通过政治话语去争取？对此，他不开口辩论，只是清空芒克“向日葵”的象征性内涵，按照万物有其内在联系不必多加解释的逻辑抽空以往的政治寓意，而将之放置在一种日常语境之中。去象征化的“太阳”在韩东的诗里成为结构性的中心，其余的与“太阳”有着密切关联，且因意识形态的渗透而变得面目模糊的词语，如：方位概念（神圣的“东方”），或色彩名称（“红色”）也同样被去政治化了。它们在此全被重新归位为日常用语。韩东的这一举措如此成功，以至于这首诗可以被解读为一首

“后朦胧派”的“去政治化”的纲领性作品。此后，韩东再也没有针对“太阳象征”发动过更集中、更显而易见的攻击，其他的诗人似乎也完全停止再作这一主题的文章。“太阳”意象虽然还是令人惊讶地时常出现在韩东等人的诗中，却绝非政治隐喻或意识形态的符号。它像每天的太阳一样升起，驻留在字里行间，《写作》一诗有鲜明体现^[31]。

相较于日常审美的无足轻重，韩东保持了她的精挑细选的高敏感度，将经验层面的生活的瞬间写成了诗，与一种空洞的高蹈诗学形成了紧张对峙的关系，以此让真实或事实不再只是一个单向度的概念。不过，日常诗学在很多文本中也往往流于平庸乏味的同义反复，使得去崇高化的进程突然转化为自恋式的顾影自怜，失去了对自我认知的恰切把握，从而陷入到一种因偶然印象而引发的忧郁伤感的无病呻吟，例如小君的《日常生活》^[32]。由于很多类似的诗文出自女性之手，在一些人看来——其中也包括被归为“知识分子诗人”的翟永明，真正的“女性意识”不是通过缩小与生活的距离来实现，而在于“通过作品显示女性的能力和感受，并试图接近艺术中最为深刻和广泛的问题——人类普遍的命运及人生的价值”^[33]。翟永明批评说，外表繁荣的“女性诗歌”现象和大量女诗人作品的昙花一现是因为“缺乏对艺术的真诚和敬畏，缺乏对人类灵魂的深刻理解，缺乏对艺术中必然会有孤独和寂寞的认识，更缺乏对艺术放纵和节制的分寸感”^[34]。翟本人在构筑她自己的艺术世界时则展示出感性的睿智和情绪的克制，正如在《女人》组诗里，她将自己的女性身份融入一种神秘而自足的写者姿态之中，对于日常口语和日常经验则以极大的自制力保持着严格的距离感，例如下面的这一首诗：

我在何处显现？水里认不出/自己的脸，
人们一个接一个走过去/夏天此起彼伏地坠落/
仿照这无声无响的恐怖/我的爱人我象露水般
扩大我的感觉/所有的天空在冷笑/没有任何
女人能逃脱/我已习惯在夜里学习月亮的微笑
方式/在此地或者彼地，因为我是/受梦魇憧
憬的土壤/我在何处形成？夕阳落下/敲打黑
暗，我仍是痛苦的中心……/这片天空把最初

的肋骨 / 排列成星星的距离 / 我的爱人, 难道我眼中的暴风雨 / 不能使你为我而流的血返回自身 / 创造奇迹? / 我是这样小, 这样依赖于你 / 但在某一天, 我的尺度 / 将与天上的阴影重合, 使你惊讶不已^[35]

“我”在痛苦中体会到自我的分裂(“我仍是痛苦的中心”), 因为世界一分为二, 被割裂成阳性—冷静和狂热—阴性。翟永明试图与宇宙之中的阴柔之力联合起来, “我已习惯在夜里学习月亮的微笑方式”。然而, 以太阳为象征的狂热位居强势, 越来越威胁到弱势的生存, “夕阳落下 / 敲打黑暗”; “影子在阳光下竖立起各种姿态”; “所有的天空在冷笑 / 没有任何女人能逃脱”。尽管如此, 消极的认知并未使她倾向于放弃对自我同一性的追求, 反而强化了自我反思, 不断地发出存在的设问: “我在何处显现?” “我在何处形成?” “难道我眼中的暴风雨 / 不能…… / 创造奇迹?” 这些设问同时也是元诗意义上的思考, 可以理解为: 我该怎么写, 才能重建自我? 对于奇迹的憧憬——正如这首诗所显示的, 首先是化作一种独特的诗歌语言: 在全诗的最末六句, 通过一系列阴阳意象组合的运用, 如“我(阴)眼中的暴风雨(阳)”“天上(阳)的阴影(阴)”, 狂热的反方完全被收归, “这样小”的“我”与天比高, “使你惊讶不已”, 二元对立的隐喻变成了非二元对立的抒情。凭着精湛的语言艺术, 抒情的主体为自己制造了一个身份: 在独立王国里, 元诗意义上的“我”作为独一无二的语言和感受的创造者否认那个经验的、受压迫的“我”的合法性。

翟永明以其高超的艺术性的语言, 从审美的角度使“我”得以在一个微妙、复杂、意象丰富的世界里施展其主体性, 从风格上来讲是与“生活诗人”截然相反的。不过, 后者的理论代言人、同时也是成都“非非”代表性成员之一的杨黎却将翟的写作看作是对他本人的极端反传统诗学的肯定。“诗不关心这个世界上的一切事情。当一个人开始写诗的时候, 或者说当诗开始的时候, 语言消失了, 一个人所拥有的一切也就该消失了。”^[36] 杨黎试图在原语言基础上建立一个庞大的能指系统, “推翻所指的长期‘暴政’, 让能指脱颖而出,

恣意漫游”^[37]。由此, 语言回到一种没有意义的“零状态”, 导向纯粹的“原发现, 原写作, 原表达”, 主体性却恰恰获得了最大可能的发展空间, 因为词语如获新生, 诗人也像被重新追认或重新发明一般。下面是这种写作的一个范例:

我翻开一本 / 绿色封面的书 / 内容是进攻
与防守 / 读完后 / 我几乎一点都记不住 / 就感觉到妙^[38]

鉴于消解主体性的诗学纲领, “我”在这里被有意简化为一个经验和印象的接收者及陈述人。不过, 杨黎为“非非”辩护说, 这种“有意”的简化可以让完整和全面意义上的“我”从现有的语言能力“还原”到一个更为超拔的, 仅通过暗示所能企及的层面——因其认知能力作为主体性的标志已被“有意”删减到了“在日常生活中的前语言的真实零状态”^[39]。上述言论遭到了主要来自“知识分子诗人”阵营的质疑, 他们反问道, 如果“我”只是倾向于非抒情, “非非”诗人又何必要以日常口语为原料, 去精心建构一种诗意的语言? 其中, 钟鸣指出, 这一类诗学的主要问题在于对抒情“我”和经验“我”不加区分, 将艺术与现实、优秀诗作与自动写作混为一谈, 而它们之间的差异绝非诵念几句“有意”的咒语就能抹煞掉的^[40]。“非非”理论家则辩驳说, 只有当主体性在文本中自动发声, 主体性才能得以体现。

“非非”理论包罗万象, 大部分令人费解且自相矛盾, 其意义所在令人联想起达达主义的诗学, 对此, “非非”诗人矢口否认。但毋庸置疑, 他们在诗歌方面是认真的, 影响力也不容小觑, 20世纪80年代末全国范围内爆发的一场诗歌运动实际上就是起源于此。他们用口语来做实验, 从日常生活情境发掘新的革命自然性, 这给当代中国诗歌带来了急需的必要的活力, 也是“知识分子诗人”所欠缺的^[41]。不过, 值得注意的是, 最优秀的“非非”诗人, 如杨黎、何小竹的成功之作显然要归功于它们在相当程度上背离了“非非”原则, 这种分裂引发内部的重组, 并最终导致“非非”1993年的解体。尽管如此, 他们依然激烈抗拒诗歌言说的被工具化, 也始终对主体性在一种现成的文化语言中的可建构性持怀疑态度——而这无疑被视为文学

现代性的前提，是标志性的，并带来文学观念的创新。“非非”的代表性诗作践行的是自己的那一套学说，以一种通顺流畅、貌似简单的诗歌语言来表明“我”是不可能被建构的。例如，杨黎的《高处》便是以这种不可能性为主题：“我”不可能介于A和B之间，或者在“我”和“你”之间自我定位和自我定义。全诗共由七对“A或是B”组成^[42]，都反复围绕着“我”作为“我”、“你”作为“你”的不可被定义性。出于这样的质疑，所有的自然现象无不是“怪事情”，就连“常识”都显得可疑：“小人，为什么要长大/大人，为什么要变老/老人，为什么要死”^[43]，万物有成理，却不可能得以澄清，因为身处这样的一种文化语境，一切只能用“太A了/或者太B了”一笔带过。相应地，这个世界“多么黑/什么也看不见/什么也没有/什么也不曾发生”^[44]。

无论“非非”成员如何严肃地想要表达他们对这个世界非语言所能表达的感受，都未能引起“知识分子”阵营的重视。不过，他们直面现实的勇气却启发了一些诗人，从潜力无限的日常生活发掘诗意之源。譬如，欧阳江河就将他感兴趣的一些小物件，如：钥匙、茶杯、纸牌、车票、牙刷等作为创作的主题，并称“比利时画家马格里特（RENE MAGRITTE）在表达自己激进的艺术思想时，所采用的都是写实的技法”^[45]。实际上，艺术中的革命性、实验性和现代意识，“可以在各种不同的绘画风格中（甚至那些看似守旧的绘画风格中）得到透彻的表达”^[46]。欧阳江河认为，艺术家可以通过寻求新的表现手法，寻找新的视点，力求从传统的审美情趣中解脱出来，发现“瞬间的秘密”，以形成“一套独立的符号系统”^[47]。但他并不想用他迄今为止的隐讳的艺术语言去置换非隐喻性的日常口语——正如韩东及其同人对抒情诗语的要求。相对于引经据典和陈词滥调，欧阳江河更多地是希望在一定程度上“稀释”前文化背景，为今天的诗歌找到一种新的、独特的隐喻方式^[48]。“诗眼下还是要集中关注自身”，相较而言，欧阳江河更关心和个人有关的具体生活的影响：“有人要把日常生活弄成诗歌，轰轰烈烈，成为生活方式；但我认为，生活方式和日常生活不一样。后者不具有表

演性。我赞成后者。”^[49]也就是说，要将知识分子的精神维度和生活中的偶然性结合起来。至于如何做，《星期日的钥匙》就是一个例子。此诗中的“阳光”背景也值得关注：

钥匙在星期日的阳光中晃动，/深夜归来的人回不了自己的家。/钥匙进入锁孔的声音，不像敲门声/那么遥远，梦中的地址更为可靠。//当我横穿郊外的公路，所有的车灯/突然熄灭。在我头上的无限星空里/有人捏住了自行车的刹把。倾斜，/一秒钟的倾斜。我听到钥匙掉在地上。//许多年前的一串钥匙在阳光中晃动。/我拾起了它，但不知它的主人/居住在何方。星期六之前的所有日子/都上了锁，我不知道该打开哪一把。//现在是星期日。所有房间/全部神秘地敞开。我扔掉了钥匙。/走进任何一间房屋都用不着敲门。/世界是拥挤的，屋子里却空无一人。^[50]

这首诗的第一个动词“晃动”已经透露出日常用品“钥匙”的二重维度。诚然，具象化的“钥匙”晃不出眼前的世界，但从第三节起，“钥匙”作为从许多年前重返这个星期日的回忆的意象已经丧失其实体性。同时它也并不只是那些被忆起的往事，被“我”当成可以把握的实体攥在手里。只要我拾起了它，并在第四节中又“扔掉了”，它就是既真实又虚拟的，可以进入现实的锁孔，声音却是“那么遥远”，不像敲门声。它守卫着一个业已逝去的诗人朋友住所的入口（由“星空”的意象可以推测出这一身份——正如北岛的《回答》——在“朦胧诗”中象征着死去的英灵之所在）。“在我头上的无限星空里/有人捏住了自行车的刹把”，这是朋友留下的诗的遗产，“我”接收到了：“一秒钟的倾斜。我听到钥匙掉在地上”，“我拾起了它”。它可以给一个可靠的“梦中的地址”开锁，既是一件特别定制的私人物品，也是一个普适性的观念的存在：“所有房间/全部神秘地敞开”。这串钥匙打开的那扇门不仅仅通往一个房间，更是一个内在的空间，珍藏着存在的秘密，只对被选中的少数人开放：“世界是拥挤的，屋子里却空无一人”。如同日常生活的其它小物件，欧阳江河眼中的钥匙有着并不违和的二重性：工具与灵魂、过去与现在、自我

与超我、物与词、可以言说的与不能言说的。它代表着诗歌语词的客观性和独立创作的“我”的主观视角，以及诗人独特的世界认知：相信可以赋予这个毫无章法的世界一种审美的形态。上面援引的这首诗是献给一位死去的诗人朋友的哀歌，也献给同样写诗的作者自己，以及未卜先知却注定曲高和寡的诗歌本身。

该诗采取了元诗的艺术技巧——通过从方法上与前文本——譬如“朦胧诗”展开对话。这场对话的互文指涉对象正是“朦胧诗”的经典之作，以彰显二者在言说的诗学意义上的不同。正如前一个例子所描述的，韩东解构了芒克的“太阳象征”，欧阳江河也暗自在与“伤痕文学”时期被归为“朦胧诗人”之列的梁小斌的一首名作较劲儿，这首诗便是《中国，我的钥匙丢了》：

中国，我的钥匙丢了。//那是十多年前，/我沿着红色大街疯狂地奔跑，/我跑到了郊外的荒野上欢叫，/后来，/我的钥匙丢了。//心灵，苦难的心灵/不愿再流浪了，/我想回家/打开抽屉、翻一翻我儿童时代的画片，/还看一看那夹在书页里的/翠绿的三叶草。//而且，/我还想打开书橱，/取出一本《海涅歌谣》，/我要去约会，/我向她举起这本书，/作为我向蓝天发出的/爱情的信号。//这一切，/这美好的一切都无法办到，/中国，我的钥匙丢了。//天，又开始下雨，/我的钥匙啊，/你躺在哪里？/我想风雨侵蚀了你，/你已经锈迹斑斑了；/不，我不那样认为，/我要顽强地寻找，/希望能把你重新找到。//太阳啊，/你看见了我的钥匙了吗？/愿你的光芒/为它热烈地照耀。//我在这广大的田野上行走，/我沿着心灵的足迹寻找，/那一切丢失了的，/我都在认真思考。^[51]

这首诗写于1979年，改革开放伊始。此处的“我”并不是作为个人化的主体发声，而是整个青年一代的集体的传声筒。如第一节的描述，这群盲目追随大众热潮的红卫兵失去了他们的青春、教育、个人生活、爱情以及自我同一性。这一代人也因此而被称为“The Lost Generation”^[52]。这些年轻人在“十年动乱”中所丢失的东西在此以一

把“钥匙”来做象征，更在第二节和第三节中有了详细的图解说明。“迷途的一代”寻找着光明、真理和自我的重建，恰如顾城《一代人》中的名句：“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它来寻找光明”，梁小斌在最后一节中也有明确的反思。

毫无疑问，这首诗沿用了早期地下文学阶段的“朦胧诗”的语言，其间，“朦胧诗”已经成为新的崛起，与受到主流欢迎的“伤痕文学”平起平坐。一些象征性的语词，如“太阳”“光芒”“蓝天”“红色”“(外国)书籍”“寻找”，曾在早期“朦胧诗”中与官方话语发生激烈的言辞对抗，标志着自我极端主体性的建立，此处却是模棱两可、歧义丛生，而到了改革开放的年代，更是毫不费劲地掇升为确凿的“正面”用语，至少像“新时期”新政策一样“正面”。一些已被打碎了的去崇高化的符号，如“太阳”，在这里以及同时期的其它文本中又被崇高化了，代表着“启蒙了的人民精神”。这首诗作为“新朦胧诗”的代表作收获了无数的荣誉和嘉奖。即使有人假设说，在作者意图与接受效果之间存在着巨大的反差，面对权力的渗透而未能保持足够的批判意识，依然要对文学沦为政治的工具负责。

这样的—一个被建构的“我”并不代表个人的“我”，而是为了—一个集体的利益发声，推动改革以争取共同的进步，因此“并非内容和目的，而是喉舌；为了多数人的具体权益而做出声明的调解员”^[53]。这与“后朦胧诗”作者的孤独、独特的“我”形成了鲜明的对照。例如欧阳江河从元诗的反思角度展现其主体性的独一无二——通过在《星期日的钥匙》一诗中与文学前辈进行—场批判性的互文对话，并以此构成他部分意义上的创作动机；又或者，诸如陈东东的《点灯》，从—根本上就质疑“太阳”的在场，并将他的世界理解为黑夜和隔绝，只有写诗的“我”用“灯—样的语言”唤醒人们对存在的意义的认知^[54]。

三 “来敞开领域，朋友”

我们这里用来点评的示范性诗作主要出自1981年至1989年，也正是“后朦胧诗”自萌芽开

始不断发展壮大，并很快独霸中国诗坛的时期。从“朦胧诗”到“后朦胧诗”，诗歌创作经历了一个由内容反叛到语言反叛的变化过程。自此，与官方话语针锋相对的辩论就被有意导向一种自给自足的诗歌行为，避免陷入任何形式的前美学纠纷。而前辈对于文学独立地位的争取首先被视为主体打破沉默、不畏强权的勇气。从主题上来看，作家提出了政治和道德上的要求，例如呼吁自由、个性、人的尊严和社会新秩序。这也使得“后朦胧诗”更为成熟的自律成为可能，将时代的词超度到一个与人、创造、世界和宇宙沉寂发生本体追问关系的层面。

普遍存在的元诗语素、对语言的自我反思，以及语言反思作为文本内容，被提升到一种不容欺骗的现实应对机制的重大意义之所在——所有的这些都标志着一种审美的意愿，要让语言在政治观念的渗透面前保持纯粹，而这惟有通过严格意义上的元诗手法才能实现。“后朦胧诗”的主要特征也体现在许多“朦胧”诗人那里，如北岛、多多、杨炼和顾城 80 年代中期以后的作品。他们纷纷转向一种新型创作，主题包含了一些自我反思的元素，并将成诗过程写出。除了个人风格的不同，这种写作与“后朦胧诗”文本并不构成实质上的区别。北岛修订了他的早期诗学，将人的流亡定义为“词的流亡”^[55]；多多认为：“至少词要从现实中挣脱出来。要从被现实的有限性所禁锢的内部出来。其实‘出来’就是言说。诗人的任务就是把它‘言说出来’。”^[56]而顾城通过破坏语言将缄默的认同推向极致，他最后的创作要比早期作品有趣得多^[57]。之所以会有这样共同的语言转向，原因之一在于“伤痕文学”的退场更加确证，长期的美学自律不是通过意识形态的批判来维护的，而是要在语言结构的内部寻求发生本体论的改变。

“朦胧诗”和“后朦胧诗”作为当代文学史上的两个概念，用以标记两种影响深远的诗歌思潮，只有在指明这两大流派的相同和不同的时候才有效。一旦所言诗歌跨越了 1989 年，上述概念便失去了任何意义。因为无论是“朦胧诗”还是“后朦胧诗”，截至 80 年代末都并没有停步不前。而它们的后续发展表明二者之间再无本质区别，合流为一股诗潮。相应地，几位重要的诗评家也就将 80

年代以降的这种诗歌统称为“先锋诗”或“实验诗”^[58]。

论及近几年现代汉诗的发展趋势，欧阳江河用了“词的扩张”或“词的缩削”来取代“朦胧”与“后朦胧”的分类^[59]。大多数诗人认为，话越多，诗越写越长是一种合理的反应，以实现语言和主题的不断扩张，来应对物质极大丰富的弥散性生活。从这个意义上，他们发现以往所追求的言简意赅的“抒情的纯粹”已经有些不合时宜。他们想要有意去写一些“不纯的诗”，却比以往更需直面现实的勇气。相反，惜言如金成了保持纯粹抒情的惟一方式。语言反思的主体性从经验的现实抽身而出，用一种简洁而加密的符码般的语言来保存个人感受，表达的意愿几乎濒于只可意会不可言传的极限。惟有通过“词的缩削”，才能让寻找命名的“我”抵达最充分的语言反思的抒情时刻，例如下面的这首北岛的诗：“蟋蟀在荒草歌唱//蟋蟀让人想到/死路驾驭着生者//荒草在歌唱//荒草让人想到/对风的全民投票//歌唱//歌唱让人想到/寻找风格的叫喊”^[60]缩削在此是一种美学的选择，正如标题《删节》所呈现的那样。现实如一片“荒草”——自艾略特《荒原》之后，这一意象早已不再陌生。“寻找风格的叫喊”再现了一只歌唱的蟋蟀的言说意愿。除此之外，北岛还从中看到了一位极简主义的大师：歌唱之时用尽全力，仿佛命悬于此；沉默之时“删节”一切，为下一次的歌唱积蓄力量。缩削与集中让蟋蟀在需要声音的时候发出生命之声（“死路驾驭着生者”“全民投票”），最后荒草也在“歌唱”。

发声的愿望如此迫切，“词的缩削”实为一种心甘情愿的策略性的言说能力的设限，为了能够通过自我隔绝让语言保持纯粹，可是难免又有单调和枯燥之嫌。即使是在一片沉寂的背景衬托之下，这种歌唱也因其同义反复而不再具震撼性。主体性的“我”拒绝任何经验意义上的身份，因为“我”完全是以元诗的姿态缔造一种单向度的矫饰的崇高——至少像他的对手一样单向度，而后者不做自我反思，仅执迷于日常经验。例如柏桦写于 1990 年末的《现实》，也是他“缩削时期”为数不多的几首诗之一。35 岁的柏桦此后陷入了沉默。这

首诗是一位身处创作危机的诗人的自画像：“这是温和，不是温和的修词学 / 这是厌烦，厌烦本身 // 呵，前途、阅读、转身 / 一切都是慢的 // 长夜里，收割并非出自必要 / 长夜里，速度应该省掉 // 而冬天也可能正是春天 / 而鲁迅也可能正是林语堂”^[61]在现实的沉重打击之下，“我”不愿再假装诗性的“温和”，变得厌烦、自暴自弃和软弱无能——只要一想到现实如高悬的达摩克利斯之剑。以一种无我的口吻娓娓道来的主体性只有在现实的反面（温和，缓慢，没有速度）作为愿望被表达的时候才能清楚显现，并对生活中实际的两极分化（冬天与春天），以及“左翼”作家鲁迅和“右派”文人林语堂之间的意识形态差异佯装视而不见。抒情被削减到了碎片式的简洁，并毫无修辞可言，与他早期的诗，如《表达》或《悬崖》相比，缺少一种相对复杂的自我认知或对世界和存在持怀疑态度的批判。认识现实是困难的，除了这点内容表述之外，审美意愿被削弱了，抒情也未得以展开。在这个例子里，“词的缩削”看上去并非精心构建，而是不得已而为。

“缩削”真的是条死胡同吗？在它最好的一瞬，因为太纯太美，而在这个时代无法兑现？或许还是要以反抗的名义退避三舍？诸多问题使得很多诗人转向了“扩张诗学”，希望藉此能在这个转型时期找到“活力”。欧阳江河认为，“活力的两个主要来源是扩大了词汇（扩大到非诗性质的词汇）及生活（我指的是世俗生活，诗意的反面）”^[62]。这种活力是一种语言的冒险，“在很大程度上是由变化带来的阶段性活力，它包含了对变化和意外因素的深思熟虑的汲取，并且有意避开了已成陈迹、很难与陈词滥调区分开来的终极价值判断”^[63]。这是欧阳江河作为“扩张诗学”最重要的理论家和实践者在他的纲领性论文《89后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》中所提出的，并将柏桦等少数人的诗歌写作限制为“具体的、个人的、本土的”^[64]。而在更年轻一些的诗人肖开愚看来，“中年时期的作品中包含的太多的动机相应处于两个方向上，一个向着早期的斑斓（疑为斑斓之误——引者注）、含混，一个向着晚年的冷峻、单调。也就是说，中年的复杂不是‘少’所产生的

质的复杂放射，而是思想、内容、形式、信仰的一切方面的犹豫和困难，是两个向度上的恋恋不舍和畏惧”^[65]。相应地，中年的活力产生于语言的猎奇，这与“缩削诗学”精心维护的“无菌真空”完全是互为抵制的。下面的这一段诗文摘自欧阳江河1993年的长诗（“扩张诗学”的典型形式）《关于市场经济的虚构笔记》，向我们展示了另一类诗的样子：

从任何变得比它自身更小的窗户 / 都能看到这个国家，车站后面还是车站。 / 你的眼睛后面隐藏着一双快速移动的 / 摄影机的眼睛，喉咙里有一个带旋钮的 / 通向高压电流的喉咙：录下来的声音， / 像剪刀下的卡通动作临时凑在一起， / 构成了我们这个时代的视觉特征。 / 一列蒸汽火车驶离装饰过的现实，一个口号 / 使庞大的重工业变得轻浮。在口号反面的 / 广告节目里，政治家走向沿街叫卖的 / 银行家的封面肖像，手中的望远镜 / 颠倒过来。他看到的是更为遥远的公众。^[66]

叙述的言说方式为我们描绘了一幅今日中国无处不在的城市街景。余华说：“作家要表达与之朝夕相处的现实，常常感到不知所措，因为生活中的现实往往支离破碎，而且真假杂乱和鱼目混珠。”^[67]余华关于小说艺术的这一段言论也适用于诗歌，欧阳江河同样也是这样做的。“现实”抑或“超现实”主要取决于对待“公共话题”的态度，其范围之广，可谓现代生活无所不包，都被“扩张诗学”写成了诗。后威权时代的社会风俗，与并无功利的诗性潜能之间构成了词的张力，而这些词此前从未入诗，现在却要生成新的诗意，至少是临时的诗意。欧阳江河表示，“我无意在此作出价值评判，我只是想指出，在当今中国，写作与权力已经脱节了”^[68]。

“临时的诗意”听上去仿佛是一时兴起，其雄心远略却让人不容小觑。“扩张的诗学”希望超越时代，不仅勇于对现象发言，更要从内心出发，以陌生化或自我陌生化的态度审视“粉饰的现实”之表象——现代文学的经典命题：“你的眼睛后面隐藏着一双快速移动的 / 摄影机的眼睛，喉咙里有一个带旋钮的 / 通向高压电流的喉咙”。现实充斥着

现代化的政治陷阱、金钱与权力的腐败，以及新的消极性，这决定了新的语言策略和言说方式，正如组诗的结尾以一种前后呼应的方式总结道：“眼睛充满安静的泪水，与怒火保持恰当的 / 比例。河流总是在远方。大地上的列车 / 按照正确的时间法则行驶，不带抒情成分。 / 你知道自己不是新一代人。‘忘记我在这里。’”^[69]。此处，欧阳江河像对抗浮华的主体一样令人钦敬地重返现实——即使是以一种非诗意但绝非反诗意的姿势。

扩张之光照亮的诗所能存在的最好地带是中间地带，“写作者的心情在累累果实与迟暮秋风之间、在已逝之物之间、在深信和质疑之间、在关于责任的关系神话和关于自由的个人神话之间、在词与物的广泛联系和精微考究的幽独行文之间转换不已”^[70]。从理论上来说，“扩张诗学”应为自己开辟一片新天地，可是，单凭写作本身却并不总能兑现，欧阳江河也无能为力。咖啡馆、服装店或市场之类的“公共主题”所带来的蜂拥而至的语词充塞了内心世界，而内向性被欧阳江河视为无论如何都要保有的最重要的诗学前提。因此，他放飞内心，以一种越来越玄的独家编导的思想杂技来平衡负荷过重的语词，却导致文本的意义无法自圆其说。尽管如此，他的实验依然是功不可没，因为他的扩张并非造成诗的转折而更多地是一种发展，简洁对他而言已不再是最重要的——如早期作品《玻璃工厂》那样，而是要有“形而上的智慧”，这让一些乍看之下平铺直叙的句子读来令人震撼，例如：“一个口号 / 使庞大的重工业变得轻浮”。不过，那些追随“扩张诗学”话语领袖而来的诗人往往并不掌握如此高超的隐喻技巧，他们常常把诗写成分行的散文，内容的铺展也完全受制于叙事结构。

散文化的趋向使得 20 世纪 90 年代的很多新诗都平面化为日常的一帧摄影。那种想要让诗赶得上当今中国变化莫测的现实生活的雄心壮志将古老的诗学信条抛到了脑后：诗不再是生命中魔幻和激情的时刻，语言的本分在于将现实记录成诗。毫无疑问，无论扩张还是缩削都无法让诗满足时代的需要。扩张或缩削？方法论的差异令人焦虑，迫使抒情诗除了保存词的艺术之外又向着敞开，但并无可能的方向冒险前行，为的是——以一种自相矛盾的

方式——借助不由分说的含混其词的阐释，来克服因含混其词的言说所引发的危机。这种克服在一个如此渴望艺术与生活、词与物再度携手的时代，一再被从鲁迅、闻一多，到北岛、多多、欧阳江河和海子等现代汉语诗人喻为“远方”。这个“远方”，从 80 年代汉语诗歌界对荷尔德林的顶礼膜拜开始——与海德格尔的解读联系在一起，即荷尔德林所言的“敞开领域”（Das Offene），就一直是当代中国新诗的基本立场。从这个意义上，鉴于新诗的危机，同时也是存在的危机，女诗人王小妮在《今天，我看到很远》中幻化了一个敞开的远方，这也正是诗歌要去的地方，不仅为了认知真实的现实，也为了让自己“不害怕”面对写作：

8 月 18 号，我一直看到了西伯利亚 / 它的头顶就要白了。// 秋天正在拔刀。 / 森林们跑来跑去 / 试穿最后一件鲜艳的衣裳。// 早晨，所有树的叶子 / 都被我给看落。 / 大地的上身立刻感到了暖和。// 城市里的钟楼们向后扑倒 / 我看到了更远更远。 / 太阳低垂着熟了的金穗 / 天空的牙齿全都掉了 / 为什么连远处都没有危险。// 我的视线专门沿着天边跑 / 在绝壁上寻找对手。 / 跑了那么远去会见寒冷 / 为什么不害怕？^[71]

[本文系国家社科基金一般项目“新文化运动以来的汉语译诗与译者写诗研究”（项目编号 19BZW131）阶段性成果]

[1] 关于“后朦胧诗人”，常见的称谓还有“第三代诗人”“新生代”和“实验诗人”。迄今收录最全的一部诗集当属由万夏、潇潇主编的两卷本的《后朦胧诗全集》，四川教育出版社 1993 年版。

[2] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1997, S. 6.

[3] 多多：《北方闲置的田野有一张犁让我疼痛》，老木编选：《新诗潮诗集》上集，第 404 页，北京大学五四文学社未名湖丛书编委会 1985 年版。

[4] 陈东东：《在南方歌唱》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集》上卷，第 148 页，四川教育出版社 1993 年版。

[5] 译者注：按照陈东东本人的说法，《南方诗志》（1992—1994）是 1992 年停刊的《倾向》（1988—1992）

的延续,1994年再度停刊后,改在美国出版印行,杂志名称改回《倾向》。

[6] 骆一禾:《南方的氛围》,《象罔》1993年第2期。译者注:没有找到这篇文章,但西渡认为,骆一禾身上有很明显的南方气质。

[7] 海子:《两座村庄》,《海子的诗》,第106页,人民文学出版社1995年版。

[8][9] 海子:《亚洲铜》,《思念前生》,万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》上卷,第160页,第163—164页。

[10] 译者注:钟鸣说,“更没人去注意,他(海子)最后带在身边的那个桔子,是不是也按等距离的规则玩了一场死亡游戏,干净的两半,没有流血和狼藉”。参见钟鸣:《关城堡,中间地带》,《秋天的戏剧》,第90页,学林出版社2002年版。

[11][14] 译者注:参见钟鸣《诗的肖像》,《秋天的戏剧》,第27页,第39页,学林出版社2002年版。

[12] 参见周伦佑:《红色写作》,《非非》1992年9月复刊号。

[13] 于坚:《诗歌之舌的硬与软:关于当代诗歌的两类语言向度》,《诗探索》1998年第1期。

[15][16][62][63][64][68][70] 欧阳江河:《89后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》,《今天》1993年第3期。

[17] 译者注:里尔克的《祭沃尔夫·卡尔·克罗伊德伯爵》(Rilke,“Requiem für Wolf Graf von Kalkreuth”)全诗的末句,最早由魏育青在《里尔克》一书中译为“有何胜利可言?挺住意味着一切”,随后广为流传。

[18] 1987至1988年间,超过60余家诗社在《深圳青年报》上宣布成立。

[19] 译者注:转引自柏桦:《非非主义的终结》,《左边:毛泽东时代的抒情诗人》,第155页,江苏文艺出版社2009年版。

[20] 韩东:《作者的话》,唐晓渡、王家新编选:《中国当代实验诗选》,第203页,春风文艺出版社1987年版。

[21] 蓝马:《非非主义第二号宣言》,《非非年鉴·1988·理论》,第15页。

[22] 海子:《作者的话》,唐晓渡、王家新编选:《中国当代实验诗选》,第27页。

[23] 胡冬:《诗人同语言的斗争》,徐敬亚、孟浪、曹长青、吕贵品编:《中国现代主义诗群大观(1986—1988)》,第219页,同济大学出版社1988年版。

[24] 万夏:《中国现代诗编年史·序》,万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》上卷,第1页。

[25] 这句广被援引的诗学宣言是北岛为《上海文学》的“百家诗会”所写,参见北岛:《谈诗》,老木编:《青年诗人谈诗》,第2页,北京大学五四文学社1985年版。

[26][31] 韩东:《下午》,《写作》,万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》下卷,第258—259页,第246—247页。

[27] 万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》下卷,第239页。

[28] 译者注:参见张枣:《从地下文学到“朦胧诗”——20世纪70年代前后的现代主义诗歌复兴》,亚思明译,《世界华文文学论坛》2018年第4期。

[29] 芒克:《阳光中的向日葵》,唐晓渡编选:《在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷》,第183—184页,北京师范大学1993年版。

[30] 韩东:《论民间(代序)》,何小竹主编:《1999中国诗年选》,第3页,陕西师范大学出版社1999年版。

[32] 小君:《日常生活》,万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》上卷,第904页。

[33][34] 翟永明:《“女性诗歌”与诗歌中的女性意识》,《纸上建筑》,第233页,第232页,东方出版中心1997年版。

[35] 翟永明:《憧憬》,《女人》,第15—16页,漓江出版社1988年版。

[36] 杨黎:《杨黎说:诗》,何小竹主编:《1999中国诗年选》,第457页。

[37] 译者注:参见柏桦:《非非主义的终结》,《左边:毛泽东时代的抒情诗人》,第151—163页。

[38] 吉木狼格:《妙》,《静悄悄的左轮》,第62页,河北教育出版社2002年版。

[39] 杨黎:《非非之我见》,《非非》1988年第2期。译者注:保留原注释,但无据可查。

[40] 参见钟鸣:《失去的好世界》,《南方诗志》1994年第3期。译者注:钟鸣表示,曾寄《象罔》和《南方诗志》给张枣,但该文已经无据可查。

[41] 参见陈超:《非非作为群众运动》,《声音》1998年第3期。译者注:保留原注释,但无据可查。

[42][43][44] 杨黎:《高处》,万夏、潇潇主编:《后朦胧诗全集》下卷,第417—418页,第418页,第419页。

[45][46] 欧阳江河:《技法即思想》,《站在虚构这边》,第384页,第384页,三联书店2001年版。

[47] 译者注：参见欧阳江河：《谈何多苓写意油画作品的风格与技法》，何多苓：《忧伤的诗歌》，第229页，四川美术出版社2006年版。

[48] 参见欧阳江河：《与唐晓渡对话》，《汉诗》1993年第4期。

[49] 译者注：参见唐晓渡：《中国式的“后现代”理论及其他——1994年秋与陈超、欧阳江河的对话》，《与沉默对峙——当代诗歌对话访谈录》，第180页，北京大学出版社2012年版。

[50] 欧阳江河：《星期日的钥匙》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集》下卷，第137—138页。

[51] 梁小斌：《中国，我的钥匙丢了》，唐晓渡编选：《在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷》，第285—286页，北京师范大学出版社1993年版。

[52] 译者注：北岛的英文译者杜博妮（Bonni S. McDougall）称之为“迷途的一代”，并认为北岛笔下的主要角色，“尤其是那些女性，多有尖酸刻薄和前路茫茫之感”，但“爱情、友谊、勇气、创造力等等品质，在他的人物身上并没有泯灭。他们的存在痛楚把他们划到中国大陆上的正统之外，使他们活得寂寞，也让他们与众不同”。参见杜博妮：《以赵振开为例谈当代中国小说中的爱情、真理与沟通》，收入赵振开：《波动》，第v页，香港中文大学出版社1991年版。

[53] Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise Lyrischer Subjektivität: Vom Klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungs wirklichkeit*, Stuttgart: Metzler, 1983, S. 272.

[54] 陈东东：《点灯》，《明净的部分》，第11页，湖南文艺出版社1997年版。

[55] 北岛：《无题》（他睁开第三只眼睛……），《午夜歌手——北岛诗选（一九七二——一九九四）》，第127页，（台北）九歌出版社1995年版。

[56] 译者注：参见多多、凌越：《变迁是我的故乡》，《名作欣赏》2011年第13期。

[57] 参见 Peter Hoffmann (Hrsg. / Übers.) *Quecksiber und andere Gedichte*, Bochum: Brockmeyer, 1990.

[58] 译者注：例如唐晓渡称朦胧诗是实验诗的“开先河者”；陈超认为先锋诗是对朦胧诗的超越（包括“朦胧诗人”后期创作的自我超越）。参见唐晓渡：《实验诗：生长着的可能性》，《唐晓渡诗学论集》，第43—48页，中国社会科学出版社2001年版；陈超：《中国先锋诗歌论》，人民文学出版社2007年版。

[59] 参见欧阳江河：《词的现身：翟永明的土拨鼠》，《站在虚构这边》，第147页，三联书店2001年版。

[60] 北岛：《删节》，《开锁——北岛（一九九六——一九九八）》，第109—110页，（台北）九歌出版社1999年版。

[61] 柏桦：《现实》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集》上卷，第40—41页。

[65] 肖开愚：《抑制、减速、放弃的中年时期》，《大河》1990年第1期。

[66] [69] 欧阳江河：《关于市场经济的虚构笔记》，《谁去谁留》，第209页，第214页，湖南文艺出版社1997年版。

[67] 余华：《作家与现实》，李延青主编：《文学立场：当代作家海外、港台演讲录》，第179页，河北教育出版社2003年版。原文系余华1996年6月在斯德哥尔摩瑞典乌拉夫·帕尔梅国际中心主办的“沟通：面对世界的中国文学”研讨会上的演讲。张枣原注释称是余华接受《中华读书报》访谈时的讲话，有误，现予更正。

[71] 译者注：参见王小妮：《今天，我看到很远》，《致另一个世界：王小妮诗选》，第154页，台北秀威出版社2013年版。本译文的德语原文系张枣德语博士论文 *Auf die Suche nach poetischer Modernität: Die Neue Lyrik Chinas nach 1919*（《现代性的追寻：论1919年以来的中国新诗》）的第8章。其中原第3节因与已发表文章文本重合率太高，故删去。已删内容参见张枣《朝向语言风景的危险旅行——中国当代诗歌的元诗结构和写者姿态》的第二部分，《张枣随笔选》，第174—187页，人民文学出版社2012年版。

[译者单位：山东大学（威海）文化传播学院]

责任编辑：费冬梅