



朦胧诗语言的表达阈限及其变构的可能性

——以“镜子”语象的分析为中心

张凯成

内容提要 朦胧诗的语言存在着表达的阈限，通过分析“镜子”语象，可以清楚地看到其语言意识的“不自主性”，以及其中存在的“诗意/失意”的悖谬空间。这种表达的阈限在继起诗人的写作中得以改变，他们通过“多义性”语言的建构，在增强“镜子”语象表现力的同时，也为新时期以来的诗歌写作提供了极具价值的范式参考。这种研究并非是以朦胧诗之后的诗歌来否定朦胧诗的写作，而是通过运用自觉的“诗歌史”意识，一方面凸显出朦胧诗作为新时期以来诗歌写作的“起源”属性，另一方面则在某种程度上建立起不同阶段诗歌写作之间的“对话”关系。

关键词 朦胧诗语言；表达阈限；语言变构；“镜子”语象

当前学界关于朦胧诗语言的研究大体上存在两方面的问题，一是多数研究者局限于策略、特点等方面的分析，以致产生了“同质化”的研究趋向；二是有些研究者将朦胧诗的语言研究涵括在其预设的诗学观念、研究框架之中，擦除了诗歌语言的研究效力……此种情形下，如何跳出研究的“本质化”束缚，以一种“去本质化”的姿态来探究朦胧诗的语言方式，应成为研究者的着力之处。今天看来，朦胧诗的语言无疑有着某种表达的阈限，但在以往的研究中，这种阈限通常被作为“否定性”的依据。而笔者以为，研究朦胧诗语言表达阈限的落脚点并非在对其写作的否定上，而应通过运用自觉的“诗歌史”意识，一方面显示出朦胧诗作为新时期以来诗歌的“起源”属性，另一方面认识到新时期以来不同阶段诗歌写作之间的内部关联。在本文中，笔者将以“镜子”语象为核心，分析朦胧诗的语言方式，以期为当前的诗歌研究提供新的方法论参考。

一 朦胧诗写作的“镜式”空间

众所周知，学界在提到朦胧诗产生的社会语

境时，普遍强调的是它与20世纪50至70年代诗歌所形成的内在对抗，以及在对抗基础上的怀疑、拒斥姿态。这样的判断尽管有其合理性，但在笔者看来，这里的“对抗”存在相应的限度，此时期的诗歌写作在某种程度上与以往诗歌保持了内在的“同步性”。如戴锦华所看到的，这种写作诠释了“毛泽东时代的文化仍以某种方式伸延在80年代的文化脉络中”^[1]。因此，产生于20世纪70年代末期的朦胧诗内部包含着诸多可辩驳的因素。

整体而言，朦胧诗的写作中普遍存在着一个“被设定的对方”^[2]，甚至在某种程度上被置换成了“敌对方”。在精神贫乏的时代，诗人们的内心中自觉地建立起一种“御敌机制”，普遍表达出对“黎明”的期盼：

趁着黎明前恐怖的夜色 / 渔夫匆忙地设下了网绳 / 堆放在岸边的食品和烟丝 / 朦胧中等待着蓝色的黎明^[3]

夜已来临 / 夜，面对四只眼睛 / 这是一小片晴空 / 这是等待上升的黎明^[4]

我是黄昏的儿子 / 爱上了东方黎明的女儿 / 但只有凝望，不能倾诉 / 中间是黑夜巨大的尸床^[5]



现在，久久等待的那个迫近的黎明 / 降临
到你们不变的黑暗上面 / 那听不见任何歌曲的
耳朵，在地下张开^[6]

上述诗句中，诗人们大都选取“黎明”来对抗“黑暗”，但本质上看，这种对抗在辨认“镜像”的过程内进行。尽管此时期的诗人们有着较强的社会参与性，在内心中形成了“启蒙性”的思想意识，但“社会身份”的掣肘使得他们无法直接介入到“思想启蒙”中去，诗歌便被塑构成一种特殊的启蒙方式。同时，由于作为特殊文体形式的诗歌仅仅可以承担部分的启蒙，那么对于陷入到“诗与非诗”相互争辩的诗人们来说，如何寻找恰当的心理机制来适应转变的社会现实，是他们亟需解决的问题。正基于此，“镜子”语象得以构建出来。

从本体上说，“镜子”首先包含一种模仿的空间，尤其与艺术家对生活的创造性反映关系密切——“如果你愿意拿一面镜子到处照的话……你就能很快地制作出太阳和天空中的一切，很快地制作出大地和你自己，以及别的动物、用具、植物和所有我们刚才谈到的那些东西。”^[7]这就意味着，“镜子”不仅代表了对事物的模仿，同时也作为一种创造性的手段进入到文学创作中。艾布拉姆斯就观看到文学中的诸多“镜子”——“有卡克斯通的《世界之镜》、巴尔克莱的《心灵之镜》，以及塞瓦涅的《政府之镜》和《钢之镜》；还有蠢人的镜子和官长的镜子。”^[8]同时，“镜子”在哲学中亦有其重要地位，比如罗蒂将“类似于镜子的心的观念”作为哲学观念的基础，他认为“决定着大部分哲学信念的是图画而非命题，是隐喻而非陈述。俘获住传统哲学的图画是作为一面巨镜的心的图画，它包含着各种各样的表象（其中有些准确，有些不准确），并可借助纯粹的、非经验的方法加以研究。”^[9]这便指明了传统哲学所具有的“镜式本质”。具体到朦胧诗所构建的“镜子”语象而言，它更多地代表了一种型构于“自我”基础上的“他者”空间，其中既包含着诗人们对“自我”的直观摹仿，同时又在“他者”的空间中生成了“自我”，二者统摄于“镜子”的中介性语境之内。

二 “镜中”的语言意识：语言的“不自主性”

20世纪70年代末期，随着社会环境的不断开放，朦胧诗人的“自我”逐步表征出来。他们在建构诗歌美学秩序的过程中，普遍遇到了诗歌写作的“双重束缚”：一方面，他们要在此时期社会心理图景的建构中摆脱以往诗歌的话语局限；另一方面，因主流话语的持续影响，他们在处理个体与“国家/社会”之间的关系时，便不能一味采用“对抗”的姿态，因为这样始终无法形成合理的交流空间。此种境况下，“镜子”语象的功能便得以凸显——“镜子在以人际关系为主的社会模式和自我对话的曙光之间起着协调者的作用，有利于那喀索斯式白日梦般的沉思。”^[10]但需注意的是，这里的“交流”并不意味着诗人们要对主流话语保持“迎合”姿态，而应在个体思想与社会主流思想的“对抗”与“迎合”之间找到话语的平衡点，以形成“交流”的空间。

总体上说，朦胧诗人在写作中构建出了“镜子”语象，并且这种构建在相对“自由”的诗学语境内进行。根据多多的观察：

一九七〇年初冬是北京青年精神上的一个早春：两本最时髦的书《麦田里的守望者》、《带星星的火车票》向北京青年吹来一股新风。随即，一批黄皮书传遍北京：《娘子谷及其他》、贝克特的《椅子》、萨特的《厌恶及其他》等，毕汝协的小说《九级浪》、甘灰里的小说《当芙蓉花重新开放的时候》，以及郭路生的《相信未来》。^[11]

这些书籍在诗人中传播，也在他们的精神意志中播下“自由”的种子，但这同时造成了诗人个体与主流思想的“间离”。由于主流话语的不断强化，以多多为代表的“白洋淀诗歌群落”只能通过“非文化”的镜像，使其自身的诗学观念获得生长的空间——“应该说，白洋淀诗歌群落的产生……正是由于它的这种非文化的环境，由于它对文化的疏远和漠不关心，因而造成了一个相对宽松、相对封闭的小生态龛。借助于这个生态龛，



诗群得以产生和发展。”^[12]而当文化的生长只能在“非文化”的“生态龕”中进行时，一种“镜像式”的心理图景便得以建构起来。

新的镜像式心理图景的产生靠的是旧有心理镜像的打碎，这种“打碎”伴随着极为震撼的情感体验。如多多曾谈到了岳重（根子）的《三月与末日》所带来的“精神震动”^[13]。当一种新的诗歌形态不断“冲撞”旧有范式时，“震动”甚至是遭到“侵犯”的心理随即形成。另一个突出的现象是，“郭路生”与“白洋淀诗歌”构成了诗人们在20世纪70年代的写作“镜像”，后者以前者来返照自我，返观一代人的写作处境。比如“郭路生”作为代表性的诗学符号，出现在了此时期诗人们的阅读视野中。郑先曾指出郭路生诗歌所具备的特殊象征意义：“一种自由体新诗正在中国出现，它在一九四九年之后的文学构成一种挑战，或者说，这种新诗就是中国的前现代主义诗歌，虽然仍留有过去时代的痕迹，但是这种诗歌在精神上却是一反传统的。”^[14]从本质上看，这种“自由体新诗”具有新的诗体形式与诗学内涵，它代表了诗人创作心理机制的变化，而这一变化更多地蕴含在诗歌语言意识的转变中。究其原因，主要是由于诗歌语言融合了复杂的个体心理与社会意识形态，尤其能够更为鲜明地再现与反映社会现实。

松动的社会环境与震动的心灵体验使得“镜子”语象具备了双重的诗学任务——“他者”觉醒与个体觉醒——诗人们在写作中表现出更多的价值宣谕意味。比如北岛面对由时间组构的“镜子”时，发出了独特的疑问：“难道时间这面晦暗的镜子 / 也永远背对着你 / 只留下星星和浮云”^[15]，诗句中的“你”自然无法被直接“观看”到，甚至只能存在于诗人的内心镜像之中。事实尽管如此，但诗人并未放弃这种“观看”，而“观看”的前提则是其发出的宣言——“我寻找着你”。这便表明，“镜子”语象在此承担了自我与他者的双重功能，包含着较多的“不自主性”。

在杨炼的笔下，“镜子”成为“我们”窥视“自己”的装置，诗人藉此宣告了“自我”的诞生——“我们在地平线下漂流 / 圆睁双眼 / 如鱼的四肢互相纠缠 / 穿过桥洞 世界高悬在头上 / 谁窥见

自己 / 谁就得悲惨地诞生”^[16]。当然，这种“窥视”本身带有悲剧性，即一旦窥见“自己”，“自己”就从“镜子”的“他者”空间中生成，但由于这里的“自己”并非“主体性”的自我，所以其本身被抛置到了“不自主”的境遇之内，成为“现实 / 过去”这一对抗性结构的“衍生物”。与杨炼相比，田晓青诗中构建的“镜子”语象则更具悲剧意味，“镜子”在此被想象为“一个虚拟的古堡”，充斥着大量的悲剧性“布景”——“这是一个虚拟的古堡 / 镜子里的光线曲曲折折 / 从平滑的镜面溢出 / 弥漫成一出悲剧的布景”^[17]。诗人被迫陷入到了布满迷惑的“镜阵”之中，由于此种行为并不具备“主动”的意味，其内心的“不自主”情绪便直观地呈现了出来。与此同时，这“曲曲折折”的光线不仅带来现实的疑惑，更使得“照镜人”的内心在返观历史的过程中产生巨大悲剧——一种生存或死亡的“哈姆雷特式”悲剧^[18]。对于田晓青来说，悲剧几乎成了“历史”的代名词，如诗句“言词模拟着岁月的变迁 / 历史，一个虚构的故事 / 在这个故事里 / 我被虚构”^[19]、“世纪的前夜 / 在屋外街头的拐角 / 历史正遭到抢劫 / 所有的门窗都紧闭着 / 看不见灯光”等^[20]，而诗人则通过“镜子”这一载体，窥探着“死亡”的历史与心灵。

吊诡的是，当道德层面的觉醒被提到首要位置时，“镜子”语象则具备了“缓解冲突”与“制造冲突”的双重作用，与之相应的诗人之语言意识便带着较强的“不自主性”。布迪厄在分析文化生产场时曾指出：“自主程度越高，象征力量的关系越有利于最不依赖需求的生产者，场的两极之间的鸿沟越深，也就是有限生产的次场和大生产的次场之间的鸿沟越深。”^[21]就20世纪70年代末的社会语境来看，一方面，“文化场”的“内部等级化原则”依附于“外部等级化原则”，本身带着鲜明的“不自主性”，在此种文化场内生成的诗歌语言自然无法规避“不自主”的特征；另一方面，此时期文化场的“内部等级化原则”依然处在逐步建构的状态，因此，当这种“建构”的需求始终牵制着诗人的语言意识时，后者的“不自主”程度自然在不断加重。



三 “诗意”的对抗，抑或“失意”的延展

在新诗发展的百年历程中，“现代性”的诉求构成了诗歌写作的内在动力。到了20世纪70年代末期，随着社会思想的渐趋开放，诗歌写作的“现代性”探索也步入新的历史阶段。尽管不能将此时期诗歌写作的“现代性”追求，简单等同于西方“现代主义”的影响，但由“现代主义”因素所形成的新的语言方式则具备着独特的“诗意”空间，诗人们藉此对抗着以往诗歌的精神束缚。悖谬的是，当这种“现代性”的语言方式不断进入“预设”的心理机制时，“对抗式”的心态极易被置换为反驳以往诗歌的“失意”情绪。

朦胧诗人更新诗歌话语的方式首先蕴含在诗歌语象的更迭中，他们以“镜子”语象置换了以往诗歌写作中的固化语象（如“红旗”“太阳”等）。但需注意的是，“镜子”作为朦胧诗构建的主体语象，一方面自觉地承担起生产“合法话语”的任务，并在这一过程中创造出新的“诗意”空间；另一方面，由于因“话语重建”而导致的“抗辩”因素始终存在，在此基础上生成的语言意识便极易滑落到“失意”的表达陷阱。

具体来说，作为“生产性”语象，“镜子”在诗歌话语“合法性”的建构中产生了新的“诗性空间”。这种“诗性空间”同时再现了诗人与社会语境的紧密关联，二者经由“对话”生产出“诗性话语”。如北岛的诗自20世纪70年代末开始就着力于“镜像主体”的建立，其诗中的“镜子”既包含着对过去历史的回望，又有着对当前社会语境的反思，整体上呈现出一种充满怀疑与悖论的镜像空间。“穿衣镜”语象出现在北岛写于20世纪70年代末期的《日子》一诗^[22]中，他依靠着“穿衣镜”来凝望自己，来审视自身所处的外部环境。一般而言，“镜子”大都出现在“室内”空间，尚·布希亚曾将“镜子”与“画像”“时钟”等物品并置起来，指出这些物品作为“功能性系统”同属于“模范性室内”的空间范畴^[23]。与之相比，北岛的“镜子”则吊诡地出现在了“剧场

门口”：“在剧场门口幽暗的穿衣镜前 / 透过烟雾凝视着自己”。如果说尚·布希亚的“镜子”更多地带有“个人化”特质，那么出现在“剧场门口”的“镜子”便自觉地承载了个体内心深处的“缺失性”空间。经由对“自我”的凝视后，北岛又引入“窗帘”这一室内特征明显的语象，以对峙“剧场门口”所形成的公共空间，这同时使得“自我”的处境更为模糊。由之来看，“镜像”中的“自我”带有强烈的不稳定性，尤其在“生产性”的话语环境中显示出了迷茫与不安。再如《太阳城札记·艺术》中的诗句“亿万个辉煌的太阳 / 显现在打碎的镜子上”^[24]，其中的“太阳”以“亿万个”的数量完成了对“一”的超越，这便剥离了以往诗歌中极端固化的“太阳”形象，使其回归到了“自然”的意义之中。当“镜子”以“打碎”的艺术方式来呈现“太阳”时，新的诗意空间随之“生产”出来。

杨炼诗中的“镜子”无论在内容还是在形式上，均完成了对以往诗歌话语范式的超越。如诗句“你，三危山，哪儿也不去 / 一面巨大的铜镜 / 超越人的高度 / 以时间的残酷检阅自己 / 神圣从来是安宁的”^[25]中，“三危山”这面巨大的“铜镜”在实际高度与时间维度层面，都超越了“人”这一主体。“人”则以三危山为“镜”，经由后者的“检阅”来实现自我的审视。同时，杨炼所构建的“镜子”语象还带有语言形式层面的探索意味，如诗句：

我呼吸不存在的泥土，主宰一面镜子
一块磷，独立于死者，步步逼近直到遍地
绿血都是光
匍匐而凌驾——^[26]
异乡人远航。你们镜中喃喃自语公开暴力和伟大自由之全权。
——降于此。葬于此。悟于此——^[27]
上千尊石翁仲依然冷漠成行列
上千轮落日 失声惨叫
沉溺于一个黄色肉体中生死死
摸土 镜子背面谁在挣扎^[28]

当“泥土”“磷”“暴力”“自由”“石翁”“落日”等词语共同组构成“镜子”这一话语空间时，一



种富含思辨性的哲学随之建立，“镜子”也由此获得了神圣的诗性。朗西埃有言：“诗由诗性所定义。诗性是一种语言状态，是思想和语言互为表象（entre-apparence）的特殊形态，是此诗知与不知，彼诗道与未道的事物之间的关系。”^[29]具体到杨炼的“镜子”，其在获具神圣“诗性”的同时，也在“知/不知”“道/未道”之间创造出了思想与语言的“互赠”空间。

综上所述，朦胧诗人借助“镜子”语象辨认出了真实的“自我”，这种“主体”则表现出强烈的“主观性”特征。但不可否认的是，“镜子”语象在“抗辩性”的社会心理图景中生成，这便与巴赫金所说的“任何具体表述都是社会行为”^[30]之间产生了较大的分歧，也即表明此时期的诗歌语言带有较强的“不自主性”，“镜子”甚至成为了宣泄“失意”情绪，抒发“失意”情感的工具。尽管这种语言意识可以视为朦胧诗人挑战原有“话语权威”的基本策略，但它同时使得新的矛盾不断生成。

四 语言“多义性”的变构

由上述分析可得知，朦胧诗的语言存在着表达的阈限，尤其当诗人们思想意识中的“对抗性”逻辑不断强化时，教条性、固定性的词语更容易被“制造”出来，而已建构成的“诗歌语言”则面临着重新走入“规范化”的危险，甚至沦为诗歌写作的某种“工具”。朦胧诗人普遍依靠“对抗性”的语言意识与以往的话语方式割裂开来，乃至产生了“为割裂而割裂”的写作弊病。而语言一旦成为诗人的“工具”，便迅速转化成诗人的“本质理念”，其原有的诗性也随即丧失，从而走向了写作的“悖论”。朦胧诗的语言中蕴含着诸多的解构性因素，当这种因素不断扩张，以致最终超出有表意系统的承受压力时，语言的“工具性”便凸显出来。在这样的语境下，“镜子”语象则走向了固化，其表达空间也产生了较大的阈限。

继起的诗人们显然意识到了朦胧诗语言的表达阈限，他们通过语言“多义性”的变构，在增强“镜子”语象表现力的同时，也为新时期以来的

诗歌写作提供了极具价值的范式参考。此处“多义性”的诗歌语言包含着两个层面的转变：一方面，诗人们通过建构“多义性”的话语空间，开始与诗歌语言进行“自觉对话”，诗人个体与诗歌语言之间的关系由单方面的“凌驾”变为了相互的“敞开”。于是，诗人们在实现语言“多义性”变构的过程中，其表达的“自主性”也逐步加深；另一方面，随着社会语境开放程度的不断加大，诗人们不再拘泥于语言的“工具性”作用，而是找寻到了作为“诗歌本体”的语言，这使其在“多义性”的变构中获取了更为多元的表达空间。

就具体的写作来看，在张枣的《镜中》^[31]一诗中，主人公“她”即被放置于模糊的“镜像空间”内，“比如”一词正将“她”的处境传达出来。诗人首先强调了“她”在“镜像”中做着“危险的事”——“游泳到河的另一岸”“登上一株松木梯子”——因为这些动作本身超出女性的行为范畴。接着，诗人又以“不如……”的句式将“她”拉回到女性原有的行为界限内，有意制造了“行为界限”与主人公“她”之间的对称关系。随后的写作中，面颊的“温暖”与“羞惭”，以及“低下头”的动作，均直观地再现了由“她”所创造的空间世界，“一面镜子”则作为她的持存物，增添了对女性本体的诠释力。而“坐下”“望着窗外”等动作又让其不断回想起“后悔的事”，一种顾影自怜的“悲剧感”悠然生成。这种“悲剧”究竟会促使她做出怎样的反应？诗人并未交代，只是以呼应开头的方式结束了全诗的写作，留下了多元的思考空间，“镜像”的多义性也随即产生。

与张枣类似，戈麦的《镜子》^[32]一诗同样包含着多义的表达空间。在该诗中，“我”的观看载体（“一面镜子”）与法师手执的“另一面虚幻的镜”，以及哑巴手里幻化的“第三面镜子”共同交织在同一表达空间内，“镜子”的意义范畴得以扩张。尤其就后两种“镜子”而言，其意义指向并不明确。尽管后两种“镜子”可以视为诗篇开端那面“镜子”的衍生体，但它们又各自形成了自足的表达系统，而并非完全处于后者的意义统摄中，多元的镜像空间随即生成。戈麦曾多次通过“镜子”观看世界与自我，以此表达着复杂而扭结的心理空



间,如诗句“今夜,我面对镜子中自身未来虚幻的景象/守在我所度过的岁月最危险的前沿/无需多问,我就像是一个谨慎的人”^[33]“难以抚摩的是黄铜内部惨烈的火焰/是在镜子里常常能够见到的那一种”^[34]“身后的镜子里/父亲,你在燃起烈焰的荆棘丛中/看到了远方的儿子比你还要衰老”^[35]等。借助“镜子”语象,戈麦自觉地型构出了内心多变的“语义场”。

当“镜子”与“梦境”相互结合时,更具流动性的语义空间得以建构出来。如宋琳的《海上的菊》^[36]一诗,自“镜中”生发出的“梦幻”支配了整首诗的写作。这面“镜子”内部不仅有着“发芽的种子”,同时又拥有着多重的表达功能——“一面镜子同时飞出三只夜莺”。诗的末尾,诗人明确了自身所处的梦幻境遇——“我的喉咙接住空中落下的一柄剑/我横空出世,复又下沉/梦游于海上的仙山和明月”,这同时将诗篇开头的“海”“剑”等语象连接起来,使得全诗形成回环的结构,“镜子”则在这一空间结构内获得了更为多元的诗学功能。而在诗歌《骑士谢阁兰对紫禁城的冥想》^[37]中,宋琳借助谢阁兰脑际不断闪现的“模糊镜像”,接连起了紫禁城的“高墙”“玉树”“车辇”“西交民巷”等景观,不断流动的“语义场”建构出了“转世之城”的艺术空间。

除与“梦境”的结合外,朦胧诗之后的诗人们还将完整的镜子打碎,以碎片化的方式呈现出了多变的语义空间。有论者指出:“20世纪艺术中,镜子反复以空白或破碎的形象出现。”^[38]这种破碎的镜子不仅暗含了“幻觉”的所有形态,并且“又能产生获得重生的希望,在镜子的另一面,在梦幻与想像的世界亦即艺术的世界当中重生。只要诗人运用词语的魔力和镜子的暗喻,他就能在支离破碎的形状所构成的万花筒中认出自己变化多端的脸孔。”^[39]这表明碎裂的“镜子”具备更大的艺术表现力。北岛曾将镜子“打碎”——“亿万个辉煌的太阳/显现在打碎的镜子上”^[40],但由于这些镜子的碎片承载的是“太阳”这一极端内聚化的语象,其最终的语义表达则指向了聚合与内敛。在随后的写作中,这种碎裂的镜子的艺术表现力得到不同程度的拓展。如骆一禾的“打碎的镜子”中蕴藏着充

满生命和死亡的“人间”:“鬼魂坐在木门旁边,油漆剥落/把他们的面具举向人间/在鬼魂的面具上/我看到打碎的镜子:人间/我平静地看见鬼魂的额发/从一地薄荷中穿过”^[41],正因为“人间”由诸多的镜子碎片构成,其自身便有了多重可能性。该诗的“语义场”并非聚合于悖论性的表达空间,而在由生力与死亡的相互对弈所生成的多义结构中不断延展。

结 语

总体而言,朦胧诗的语言因产生于预设的“他者”视域内,其表达空间被不断压缩,乃至走向了“自我”的阈限。尽管朦胧诗在打破以往诗歌写作的精神束缚后,逐步形成了新的语言方式,但由于较多依附于“对抗性”的“语义场”,其写作的形质悖论由之产生,这种悖论又集中体现在固化了的“镜子”语象中。当这面凝固的“镜子”不断占据着诗歌写作的主流话语时,现有的写作观念与方式便产生了较大的掣肘力。在笔者看来,“镜子”的固化问题在朦胧诗之后的诗歌写作中有所缓和,随着“多义性”语言的生成,“镜子”在不断的变构中获得了更为多元的表达空间。但需强调的是,笔者在此并非以朦胧诗之后的诗歌来否定朦胧诗的诗歌写作,而是意在通过运用自觉的“诗歌史”意识,一方面凸显出朦胧诗作为新时期以来诗歌写作的“起源”属性,另一方面则在某种程度上建立起不同阶段诗歌写作之间的“对话”关系,藉此表明新时期以来的诗歌并非处于单向度的阶段更迭之中,而是存在着内在的延续。

[本文系国家社会科学基金重大招标项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设(1917—1949)” (批准号16ZDA240)的阶段性研究成果]

[1] 戴锦华:《涉渡之舟——新时期中国女性写作与女性文化》,第32页,北京大学出版社2007年版。

[2] 在程光炜看来,“不仅是诗歌批评,当时(指‘20世纪80年代’——笔者注)几乎所有的文学批评中,都有一个抽象的‘对方’的存在……这实际是80年代文学批评中的



‘结构’性的因素，看得见的自我与抽象的对方，在批评文章中形成了交锋式的富有张力的话语形态，由此形成我们所能看到的‘80年代’文学批评的‘面貌’。而它最初和最激烈的表现，则莫过于朦胧诗论争。”（《批评对立面的确立——我观十年“朦胧诗论争”》，《当代文坛》2008年第3期）

[3] 食指：《食指的诗》，第15页，人民文学出版社2000年版。

[4][22][24][40] 北岛：《履历：诗选1972~1988》，第27页，第8页，第10页，第10页，北京三联书店2015年版。

[5] 顾城：《顾城的诗》，第88页，人民文学出版社1998年版。

[6][25] 杨炼：《荒魂》，第55页，第93页，上海文艺出版社1986年版。

[7] 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，第389页，商务印书馆1986年版。

[8] 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郦稚牛、张照进、童庆生译，王宁校，第44页，北京大学出版社1989年版。

[9] 理查·罗蒂：《哲学和自然之镜》，李幼蒸译，第9页，北京三联书店1987年版。

[10][38][39] 梅尔基奥尔—博奈：《镜像的历史》，周行译，第120页，第226页，第230页，广西师范大学出版社2005年版。

[11] 多多：《1970—1978北京的地下诗坛》，刘禾编：《持灯的使者》，第88页，广西师范大学出版社2009年版。

[12] 宋海泉：《白洋淀琐忆》，《诗探索》1994年第4期。

[13] 多多回忆道：“一九七二年春节前夕，岳重把他生命受到的头一次震动带给我：《三月与末日》，我记得我是坐在马桶上反复看了好几遍，不但不解其文，反而感到这首诗深深地侵犯了我——我对它有气！我想我说我不知诗为何物恰恰是我对自己的诗品观念的一种隐瞒：诗，不应当是这样写的。”（《1970—1978北京的地下诗坛》，刘禾编：《持灯的使者》，第89页，广西师范大学出版社2009年版）

[14] 郑先：《未完成的篇章》，刘禾编：《持灯的使者》，第71页，广西师范大学出版社2009年版。

[15][17][19][20] 唐晓渡编：《在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷》，第68页，第218页，第213页，第220页，北京师范大学出版社1993年版。

[16] 杨炼：《黄》，第38页，人民文学出版社1989年版。

[18] 田晓青在《悲剧》一诗中直言了“返观历史”的悲剧性：“是生，还是死/或者，戒烟，还是不戒/是否需要重新捡起/昨天的剩烟头——/一个哈姆雷特式的问题”（唐晓渡编：《在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷》，第219页，北京师范大学出版社1993年版）。

[21] 皮埃尔·布迪厄：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，第265页，中央编译出版社2001年版。

[23] 尚·布希亚：《物体系》，林志明译，第17—22页，上海人民出版社2001年版。

[26][27][28] 北岛、江河、舒婷、顾城、杨炼：《五人诗选》，第31页，第36页，第46页，作家出版社1986年版。

[29] 雅克·朗西埃：《沉默的言语：论文学的矛盾》，臧小佳译，第32页，华东师范大学出版社2016年版。

[30] 巴赫金：《巴赫金全集·第二卷》，李辉凡、张捷等译，第270页，河北教育出版社1998年版。

[31] 张枣：《张枣的诗》，第45页，人民文学出版社2010年版。

[32][33][34][35] 戈麦：《戈麦诗全编》，西渡编，第248—249页，第169页，第219页，第356页，上海三联书店1999年版。

[36][37] 宋琳：《雪夜访戴——宋琳诗选》，第56页，第85—86页，作家出版社2015年版。

[41] 骆一禾：《骆一禾诗全编》，张珏编，第481页，上海三联书店1997年版。

[作者单位：华中师范大学文学院]

责任编辑：徐 刚