

中国当代诗歌70年发展论说

张立群

(汕头大学文学院,广东汕头 515063)

[摘要] 中国当代诗歌70年的发展历程留下了丰富的经验和资源,需要在总结的过程中继承并指向未来。通过年代史、思潮论和具体现象互见的方式,中国当代诗歌70年发展被划分为七个部分加以论述。七部分前后关联,在整体上呈现为历时性轨迹的同时,在新世纪到来之后又因网络技术、写作和发表媒介的转变而在一定程度上呈现共时性的结构。上述结构的确认与展开使中国当代诗歌70年的历史图景、艺术流变得到清晰再现并形成开放的态度,一些重要的问题也由此获得新的阐释与解读。

[关键词] 中国当代诗歌; 70年; 发展; 整体观

[中图分类号] I206.7 [文献标识码] A [文章编号] 1003-4145(2019)10-0058-06

DOI:10.14112/j.cnki.37-1053/c.2019.10.009

自1949年新中国成立至今,中国当代诗歌已经走过70年的发展历程。70年的历史既使中国当代诗歌诞生了大量广为人知的诗歌作品,涌现了一大批优秀的诗人,同时也积累了复杂多样的写作经验,值得总结与反思。为了能够在有限的篇幅内揭示中国当代诗歌70年的发展,本文拟采用年代史、思潮论和具体现象互见的方式,论述中国当代诗歌70年内轨迹,并以此描绘其波澜壮阔的历史图景。

一、“时间开始了”与两种基本主题模式的形成

新中国的成立开辟了中华民族的新纪元,自是为诗歌创作带来了前所未有的契机。结合最初的作品,如郭沫若的《新华颂》、何其芳的《我们最伟大的节日》、胡风的《时间开始了》(即“英雄史诗五部曲”)以及袁水拍的《新的历史今天从头写》等堪称鸿篇巨制式的创作可知,众多诗人都渴望通过长诗创作歌颂新中国的诞生并包含更多的内容。50年代诗歌在主题、风格以及叙事上的特点也由此逐步确立下来,“颂歌”的浪潮开始形成。按照洪子诚的说法,“所谓‘颂歌’指的是一种以正面赞颂为主的歌唱。”^①“颂歌”浪潮就其具体写作情况来看,首在颂扬;而作为一种创作上的心理机制,它则真实地反映了当时诗人的普遍心态。经历多年的战争与苦难,新的国家终于屹立东方,历史也随即掀开了崭新的一页,为此,歌颂新中国的诞生,礼赞英雄、歌颂领袖,憧憬美好的未来,都充分展现了时代与诗歌之间的互动关系并具有内在的合理性。随着时间的推移,“颂歌”浪潮开始逐步表现为“投入火热的生活”以及视野更为广阔的“放声歌唱”。工业建设、农业生产以及劳动者的热情,保家卫国、士兵生活以及呼唤和平的主题,都成为50年代初期诗歌创作的主要书写对象。不仅如此,历次关乎国家的大事如社会主义阵营的联合、抗美援朝、第一个“五年计划”的制定等等,都会在诗歌创作中迅速地呈现。“颂歌”浪潮对社会主题的及时性跟踪,一方面反映了新社会以及新题材存在的时间短、诗歌需要以不断拓展的姿态保持自身的创造力;另一方面则反映了新时代语境、新文艺政策对于诗歌在写作、发表、阅读、传播、评价等各个环节上的“基本要求”。当代诗歌需要以一种正面歌颂的姿态展示诗人的立场和创作立意,“颂歌”浪潮的时代性、方向性和规约性的特质正由此获得了生动的表达。

与“颂歌”浪潮相一致的,是“战歌”浪潮会在特定背景下出现。作为战斗的诗篇,“战歌”常常配合政治运动成为社会性批判与斗争的产物,并在1957年7月《诗刊》刊载的“反右派斗争特辑”中表现得最为明显。“战歌”体诗篇虽立场鲜明,多以战斗的姿态、讽刺的笔法,表现强烈的政治倾向,但就其本质来看,却与“颂

收稿日期:2019-07-26

作者简介:张立群(1973—),辽宁沈阳人,汕头大学文学院教授、辽宁大学兼职教授、博士生导师,主要研究方向为中国新诗和新诗理论。

基金项目:本文系国家自然科学基金项目“新诗史料学建设研究”(项目编号:18BZW168)的阶段性成果。

①洪子诚、刘登翰《中国当代新诗史》,人民文学出版社1993年版,第23页。

歌”浪潮具有内在的一致性或曰一个问题的两个方面。之所以这样说,除了“颂歌”体本身就常常包含“战歌”体、需要以“战”表“颂”之外,“颂歌”与“战歌”的出现都基于对新中国真挚的爱和对国家主题、社会生活的高度关注。“颂歌”与“战歌”成为 50 年代诗歌主流模式后,当代诗歌的主题更为集中、明确,其作品本身也日趋呈现出类型化的态势。

历史地看,“颂歌”与“战歌”作为 50 年代诗歌创作的两种基本主题模式,都在相当程度上强化了诗歌写作的社会功能,进而使中国当代诗歌在具体想象和表现方式上都发生了不同于以往的变化。在此前提下,诗人必须通过调整自己的策略才能不辱使命、继续写作。上述情况在那些步入新中国的前辈诗人身上表现得最为明显,至于像“七月派”和“中国新诗派”诗人由于主客观原因的停笔与隐匿,更反映了诗歌艺术与时代、社会对话过程中的曲折与复杂。至 1958 年“新民歌运动”的出现,更是在“开一代诗风”的过程中强化并确立了当代诗歌的意象模式:太阳、红旗、红星、东方、天安门等都成为高频词语并具有共同和共通的象征意义,在相当长时间内成为中国当代诗歌特有的历史见证!

二、方法、资源与“政治抒情诗”

谈及 50 年代诗歌创作的方法,现实主义和浪漫主义自是无法绕过的话题。这两个在 20 世纪 30 年代文艺理论家笔下就开始同时出现的概念,一直以外延不断衍生的方式影响着包括诗歌在内全部文学的创作。进入当代之后,社会主义现实主义和浪漫主义更是由于社会文化性质的原因而成为相互结合之后不可替代的创作方法,但“现实”是内容基础、“浪漫”是情感维度的理解方式,始终以相互对立统一的状态制约着当代诗歌的具体创作。现实主义和浪漫主义在 1958 年“新民歌运动”中曾被概括发展为“革命现实主义和革命浪漫主义两结合”,进而贯穿至 60 年代,成为文艺创作的主要方法和风格追求。“两结合”的出现,不仅确定了诗歌创作的方法和认知意义上的方法论,而且还在相当长的一段时间内确定了当代诗歌创作的思想及其与艺术之间的互动关系。如果从发展和演变的角度看待上述方法的确认,我们大致可以上溯至二三十年代的左翼文学进而和苏联文艺思想理论进行“对话”,是以,所谓方法的演变和确认本身就可以视为某种资源和经验的重组。当代诗歌在对比现代诗歌的创作过程中,以“两结合”的方式进行创作,虽离不开诸多诗歌之外因素的影响,但就其结果来看却是实现了资源和经验的继承与选择。而一旦我们将“资源”一词引入当代诗歌的创作之中,所要言说的方面或内容自然还有很多。

首先,就形式的本土资源而言,中国当代诗歌在其初始阶段多采用长诗,后又多用诗歌表现生活,这在很大程度上表明当代诗歌在形式上继承了现代诗歌的自由体形式,有较为显著的重“叙事”倾向。与之密切相关的则是,以民歌体为代表的“半自由体”或称“半格律体”则继承了现代诗歌中的歌谣体、民间化资源,而其最为直接的资源则是解放区的民歌体创作。“新民歌运动”作为一种“自上而下”的倡导与实践,虽并未取得成功,但这场运动以及裹挟其中的“关于新诗发展道路的论争”,却说明诗歌形式探索的意义、价值和可能。这一点,即使对于今天的诗歌创作仍有可以借鉴的内容。其次,就形式的外来资源来看,苏联革命诗人马雅可夫斯基的创作显然对五六十年代诗歌产生了重要影响。郭小川的系列组诗《致青年公民》、贺敬之的长诗《放声歌唱》《东风万里》《十年颂歌》《雷锋之歌》等,都以显著的“楼梯体”或曰“阶梯式诗”让人看到当代诗人对于马雅可夫斯基诗体形式的借鉴。由于当时社会性质的原因,当代诗歌天然贴近俄苏诗歌、从中汲取经验自有其历史必然性,而马雅可夫斯基自二三十年代就受到中国左翼诗人的关注也充分显示了资源继承的连续性。客观地说,在表层的形式借鉴之外,马雅可夫斯基的诗歌经验在具体转化过程中如何实现中国化或许是一个更为值得深入思考的问题,何况在五六十年代,对于当代诗歌产生一定影响的俄苏诗人及其诗歌经验还有很多。但无论怎样,“楼梯体”或曰“阶梯式诗”的实践,留下了节奏感强、感情充沛,富于宣传性、鼓动性和战斗性的诗篇,这些资源的汲取显然丰富了当代诗歌的实践,有助于其发展。

也许,在强调方法、资源之后,引入“政治抒情诗”这一命名更符合一种必然的逻辑,但这种逻辑的成立显然要建立在具体年份和狭义的理解之上。“‘政治抒情诗’的概念大约出现于五十年代后期”,“徐迟在《祖国颂·序》(诗刊社编,中国青年出版社 1959 年 10 月版)中,似乎最早使用这一概念。”^①于 50 年代末期诞生的政治抒情诗概念,以 30 年代左翼诗歌和马雅可夫斯基的创作为源头,以郭小川、贺敬之为代表诗人,并常常辅之以革命的浪漫主义激情加以解读,恰恰为六七十年代诗歌创作加上了最佳的注脚。政治抒情诗

^①洪子诚编选《中国新诗总系:1959—1969》,人民文学出版社 2010 年版,第 4 页。

在主题和想象方式、意象运用上都与政治有关,在具体传播过程中可以呈现为一种群众的、集体的、朗诵的诗,都反映了其特有的主题和功能追求。在政治抒情诗成为诗坛主潮的年份,还有以闻捷《天山牧歌》等为代表的“生活抒情诗”,其牧歌色彩、地域风情为当代诗歌创作提供了另一种艺术的可能,它虽夹杂在政治抒情诗的浪潮中未成主流,但却是人们在重寻这段历史时聆听到的不可多得的美妙音符。

三、“朦胧诗”:一个历史的新起点

“朦胧诗”接续 20 世纪六七十年代“地下诗歌”的暗流,在 70 年代末期崛起于诗坛,不仅产生了当代诗歌中为数不多的耳熟能详、广为传诵的名篇佳句(如北岛的《回答》、顾城的《一代人》),还在实际上引领了新时期文学的潮头、推进其艺术理念的更迭,因而,理当作为一个历史的新起点。当然,作为一个过程,谈及“朦胧诗”的崛起,不能不从 80 年代诗歌的“归来”和“复兴”谈起。于新时期“归来”或曰“复出”的诗人既包括 50 年代隐匿的“七月派”诗人群、“九叶派”诗人群,也包括以艾青为代表的在 1957 年因“反右斗争”而被流放的一批诗人,此外就是与新时期同步涌现的一批年青诗人。这些诗人“复出”与“登场”之后的创作在某种程度上难免带有历史的沉重感,因而其可否屹立于诗歌潮头的关键就在于艺术观念的调整与更新,从这个意义上说,当时属于年青一代的“朦胧诗人群”可以脱颖而出便绝非偶然。

与“朦胧诗”常常被指认为北岛、舒婷、顾城、杨炼、江河等几位代表诗人及其代表作品相比,广义的“朦胧诗”既是一个文学现象,也是一股绵延近十年、贯穿 70 年代中后期和 80 年代前期的文学潮流。它在历史脉络基本廓清的前提下可以分为“地下诗歌”“《今天》的创刊和朦胧诗的出现”“朦胧诗后期转向”三个阶段,其中还包含著名的“三个崛起”的论争^①。从潜流涌动到喷薄而出,“朦胧诗”以承上启下的方式开拓了新时期文学的道路。作为 80 年代文学的开路先锋,它不仅在争鸣的过程中为读者带来“现代主义”“人性”“先锋”等一系列新的话题,而且还在演变的过程中推动了“第三代诗歌”及“文学寻根”“先锋文学”的浪潮,从这个意义上说,整个 1980 年代文学的发展都受到其恩惠的论断并不过分。

从“朦胧诗”在批评一方的文章中得名^②并广泛流传,我们不难看出新时期文学在其发轫阶段存在着怎样的观念碰撞与簇新的可能。对比熟悉现代诗歌历史特别是那些亲历现代诗歌历史的人来说,“朦胧诗”似乎并没有什么看不懂和难以接受的,“朦胧诗”的现代程度显然还没有超越 40 年代的现代主义诗歌创作。“朦胧诗”被冠以含混、模糊的“朦胧”之名,其根本原因就在于历经十年浩劫的思想禁锢,很多人的艺术感觉已经僵化。他们不满于新一代诗人以不同于以往的方式崛起、改变原有的诗坛格局,因此利用手中的话语权力对其进行了全面的干预。而“朦胧诗”作为特定时代的产物,其艺术也难免受到时代的影响并带有痕迹:“朦胧诗”从来都不是一场自然而然的现代主义诗歌运动,在它探索、思考、呼唤和面向未来的过程中,背后仍然是群体式的大写的人,仍具有相当程度上的现实性;但它确实是新生的、年轻的并带有某种叛逆精神的,它在抵达艺术真实的同时也实现了心灵的真实,因此才能引起绝大多数读者的共鸣。最后,“朦胧诗”留给当代诗歌的经验是多样化的,除了个人性、人道主义的文化品格,“朦胧诗”充分反映了诗歌作为一种语言和形式的艺术,可以依据其凝练性、节奏感、跳跃性和高度的概括力,反映文学审美艺术的嬗变和现代化过程进而发出时代的最强音——对比同时期的文学创作如“伤痕文学”“反思文学”等,“朦胧诗”显然更早也更为迅速地实现了美学意义上的蜕变。因而,“朦胧诗”又可以作为新时期以来启蒙主义文学、人道主义文学的源头,它是被时代压抑许久后一群年轻人内心真实的声音,在思想和艺术上都具有典型和垂范的意义。

“朦胧诗”的出现使中国当代诗歌 70 年有了明确的分界线。如果说 50 至 70 年代诗歌由于受到社会文化的影响和方法的制约,可以作为一个阶段,那么,“朦胧诗”的出现,显然为当代诗歌的发展开创了另一段崭新的历史。诗歌回归于生活与现实、人与艺术,一直是诗人和读者所期待的。不论过程如何曲折,“朦胧诗”的出现就其结果而言是使当代诗歌回到艺术的轨道上来。“朦胧诗”实践的经验使其后的诗歌创作可以在汲取经验的前提下,向更为丰富多元的艺术世界敞开。这不仅使当代诗歌有了和世界诗歌对话的契机和内在动力,而且还恢复了现代诗歌审美现代性追求的艺术传统,是当代诗歌 70 年发展过程中一个需要不断登临的“节点”。从更广阔的视野看待“朦胧诗”的历史意义,还包括其对于当代诗歌批评从意识形态批评向

^①指由谢冕的《在新的崛起面前》(《光明日报》1980 年 5 月 7 日)、孙绍振的《在新的崛起面前》(《诗刊》1981 年第 3 期)、徐敬亚的《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》(《当代文艺思潮》1983 年第 1 期)这三篇标题都带有“崛起”字样的文章引起的争鸣。

^②指章明的《令人气闷的“朦胧”》,《诗刊》1980 年第 8 期。

现代主义批评转变过程中做出的贡献,而“朦胧诗”是否将以黄翔为代表的贵州诗人纳入其中也可做进一步的研究。此处限于篇幅,不再一一赘述。

四、“第三代诗歌”:在超越中集体前行

无论从何种角度上看,“第三代诗歌”的出现都明显带有“集体登场”的倾向:一方面,“集体登场”使“第三代诗歌”声势浩大、人数众多;另一方面,“集体登场”使“第三代诗歌”流脉众多、形态各异。自1986年10月,《深圳青年报》和《诗歌报》联合推出了“中国诗坛1986现代诗群体大展”,以当时在校大学生为主体,数十家自称“流派”的社团及其刊物,以自发、自办、自印的形式公开亮相,“第三代诗歌”便以众声喧哗、不可遏制的态势,成为80年代中期至90年代初期当代诗歌中最具活力同时也最具影响力的潮流。由于“第三代诗歌”出现在“朦胧诗”之后,参与者是普遍出生于五六十年代的诗人群体,故此,从当代诗歌史演变的意义上说,“第三代诗歌”又有“后朦胧诗”“后新潮诗”“新生代诗歌”以及“实验诗”等提法。

“第三代诗歌”群体在不同程度上受到“朦胧诗”的影响,而后才从各地高校校园中集体出场,结合很多当事人的回忆和讲述已不再是什么新鲜话题。问题的关键是,这批受过高等教育的年青诗人,深知沿着前辈诗人的道路行走是无法取得成功的。因此,所谓“PASS北岛”“别了,舒婷北岛”的口号虽是一种策略、一种姿态,但从写作本身来看,却需要一种真正意义上的反叛与超越方能实现。幸运的是,大学生的身份经历和阅读经验在很大程度上为其实践奠定了较为坚实的基础。从日后成为“第三代诗歌”名篇的韩东的《有关大雁塔》《你见过大海》等作品来看,尽管,“反崇高”“反意象”“口语化”以及反讽与解构、零度抒情等概括,不是“第三代诗歌”的普遍写作倾向,但这些概括却以特殊性的方式指出了“第三代诗歌”与后现代之间可能存在的汇通关系,这种不同于“朦胧诗”的写作倾向,就结果而言,是以集体超越的形式和写作实践上实现了当代诗歌的艺术拓展。

与艺术追求相呼应的,是“第三代诗歌”更加关注个人体验和日常生活,进而建立了诗歌写作和同时期社会形势发展之间的一种紧密关系。摆脱“朦胧诗”书写的沉重历史记忆、不再重复忧患、理想和英雄的主题,“第三代诗歌”以平民化或曰凡夫俗子式的姿态,书写平淡无奇的日常生活情境。以于坚《尚义街六号》为代表的这种倾向从超越的角度上当然也说得通,但更为重要的是,它反映了社会现代化进程中人们对于生活的务实性理解以及相应的世俗化、物质化趋向。随之而来的,又必将是主题层面上的视点下沉和责任感的降低,直至出现无所顾忌的宣言、口号以及琐碎、无节制的书写,并可以作为90年代诗歌“民间派”写作、“口语写作”的重要源头。

“第三代诗歌”虽在以往论述中常常以南京的“他们”、四川的“非非”“莽汉”和“新传统主义”“整体主义”以及上海的“海上诗群”等为代表,但就具体实绩考察,还包括海子、骆一禾、西川等为代表的“北大诗群”和在当时就产生重要影响的“女性诗歌”。“第三代诗歌”构成复杂,流派及其风格迥异,使其只有进行具体的、个案式的言说才能深入并具有诗学意义。日后成为诗歌神话的海子,以自己特有的抒情方式展现了诗歌与传统资源之间的关联,其“麦子”意象、“土地”意象以及浓郁的抒情性堪称农业文明时代和浪漫主义在当代的“最后一次复活”。而以翟永明、唐亚平、伊蕾以及海男为代表的“女性诗歌”充分张扬了女性意识,她们的出现不仅在整体上丰富了“第三代诗歌”创作,而且还丰富了当代诗歌本身。从“女性诗歌”的概念探讨到当代女性诗歌的潮流指认,从“女性诗歌”的批评研究到与西方女性诗歌、女性主义理论的关系辨析,“第三代诗歌”中的“女性诗歌”写作为当代诗歌提供了新的写作和言说场域。“女性诗歌”写作的意义和价值曾在后来关于“女性文学”及“女性写作”的探讨中被再度发掘,而此时的历史已进入90年代。

五、90年代诗歌:被重新发现的“个人”与介入方式

关于90年代诗歌,历来有“中断”的说法,这个大致源自诗人欧阳江河著名文章《89后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》^①的论断,反映了活跃在这一阶段的“第三代诗人”对当代诗歌从80年代进入90年代的某种看法与判断。此处的“中断”当然不能理解为两个年代的诗歌已发生了显著的“断裂”,它只是以形象的说法道出了一个诗人对于一个时代诗歌的缅怀,而80年代诗歌那种繁荣、激情洋溢的场景就这样一去不返。随着社会文化的转型、市场经济的运行,90年代诗歌在生产、发表、出版以及阅读、接

^①该文最初正式发表于《花城》1994年第5期;后又以《1989后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》为题,收入欧阳江河随笔论文集《站在虚构这边》(生活·读书·新知三联书店2001年版)。

受方面与 80 年代相比确实发生了很大变化。无论阅读趣味和阅读方式的转变,还是文学期刊经营策略的调整,诗歌接受空间的萎缩和发表园地的缩减,都使诗歌失去了往日的辉煌;而在同时,诗人队伍的分化也加重了诗歌整体上的不景气。在相继经历 90 年代初期席慕容、汪国真两个市场化时代的“流行现象”之后,诗歌已经很难在消费意义上产生热点。随之而来则是诗歌在社会参与、公共对话方面功能的弱化,诗歌在某种意义上相对于以往退居“边缘”已成为不争的事实。

正因为如此,那些执着于写作、甘于寂寞的诗人才显得难能可贵,而诗歌的“冷风景”也有助于在相对安静的氛围中进行个性化的探索。综上所述可知:提出“个人化写作”这个似曾相识的命名,其意义不仅是对 90 年代诗歌整体创作态势进行了描述,还在于以自我发现的方式实现了写作上的自我深入。对于 90 年代诗人而言,“个人化写作”既是其写作的出发点,同时也是其写作过程中必须面对的处境和亟待逾越的障碍。在此背景下,诗人需要清楚地了解自己与社会、历史、文化以及写作自身之间的关系。诗歌不再有公共的主题和所谓标准,不再需要旗帜和口号,诗歌需要写作本身和诗人的坚持来实现自由、理想、价值和责任。“个人化写作”使 90 年代诗歌呈现出前所未有的安静和沉寂,并由此使 90 年代诗歌呈现出多元探索、诗艺繁复的状态进而蕴含着无限的可能性。当代诗歌经历半个世纪的跋涉,终于在一个世纪即将结束之前回归诗歌自身,这是时代的选择,也堪称一次历史的进步;但在另一方面,我们明确的是“个人化写作”不意味着无限度的书写个人与自我。“个人化写作”不应当成为回避时代、理想以及拒绝意义的代名词,也不应当简单理解为自我经验散漫无度的漂移与表演,从世纪末诗坛出现的宣泄欲望、放逐诗意的“身体书写”中,人们恰恰可以看到没有参照系、片面理解“个人化”可以产生的问题。

除“个人化写作”之外,“叙事性”也是 90 年代诗歌的重要关键词之一。“叙事性”作为 90 年代诗歌写作有效的介入方式,首先与当代诗歌艺术演变有关。“叙事性”可以使写作及物,更为细致、紧密地表现生活。它既超越了以“朦胧诗”为下限的以往诗歌中一贯高蹈抒情的手法,同时也对“第三代诗歌”专注语言形式进行了有效的汲取和反思。其综合式的、汇聚一炉的写作理路提出之后迅速走红,实际上是对 80 年代以来当代诗歌写作经验的一次总结。其次,“叙事性”的出场,还与“个人化写作”时代诗人如何面对日常生活以及日常生活可以提供的经验有关。它是由部分诗人通过写作实践总结提出的,具有不同于以往诗歌批评概念的出场方式。通过“叙事性”,90 年代诗歌可以充分融入各种技法,展现事件或场景、生活的细节,从而以超越简单和平庸的姿态,发现写作上的“包容之路”和“综合创造”的途径,衍生出新的诗歌美学。

六、21 世纪诗歌的“代际”与“底层”

以代际命名写作,是 21 世纪以来中国当代诗歌最重要的现象之一,同时也是持续时间最长的现象。这一出现于 90 年代中后期、最初以“70 后”进行的命名,虽不及同时期小说上的“70 后”可以通过官方名刊打造,迅速获得出版资源,具有很高的受众度,但诗歌上的“70 后”或曰“70 后诗歌”自诞生之日起,便呈现了概念的自觉和写作实绩的判定。经过几年的努力和沉淀,“70 后诗歌”在世纪之交“先锋诗坛论争”(即“盘峰诗会”)后地位开始攀升并逐渐呈现出自然延伸的倾向。“70 后诗歌”的命名流传开来以后,“80 后”诗歌在 21 世纪之初也顺势而出。不仅如此,“60 后”诗歌概念也以回溯的方式指代 90 年代以来代表诗坛中坚力量的写作群体。时至今日,“50 后”“90 后”等命名已自然而然地为广大读者所接受。借用社会学的经验、以十年一代的方式对于晚近时期诗歌写作的命名,有利于当下诗坛的整体描述。然而,其存在的问题也会随着时间的推移越来越明显:其一是过于笼统,个性区分不够;其二是判定模式过于简单,其广度和宽度拓展有限;其三是彼此之间的临界点差异不明。

出于对诸如“70 后”“80 后”诗歌命名的反思与调整,在 21 世纪初诗坛,还相继出现了“中间代”“中生代”和“中年写作”的命名。尽管上述命名在各自论说下指涉内容不同,但有一点是可以肯定的,即命名本身都期待对世纪初诗坛及其历史遗留问题加以概括、描述,并获得相对稳定的诗歌史评价。以上命名的出现,使 21 世纪初十年诗坛的代际划分及其命名呈现出相对完整的局面。二者的结合,使 90 年代以来至今的中国诗歌写作呈现出较为清晰的脉络;而二者侧重点的不同,则显示了一种学理上的深入与拓展。当然,无论是何种命名,相对于当代诗歌发展而言,命名一旦形成,就会滞后于诗歌写作本身。当代诗歌尤其是晚近的诗歌期待通过命名获得较为稳定、客观的评价,但命名本身也由于时间的近距离而需要接受历史的检验,唯其如此,诸如代际划分式的命名才会进入立体化、深层次以及复杂化和辩证化的层面之中。

除“代际命名”之外,新世纪诗歌在其发展过程中还有“底层写作”值得关注。于 2005 年达到高潮、产生

热议的“底层写作”在实际展开过程中,与“打工诗歌”“草根性”以及“诗歌道德伦理”相结合,其出现生动地反映了当代社会的结构层次及其在诗歌写作上留下的投影。“底层写作”“打工诗歌”就其表面上看,是推出了卢卫平、谢湘南、郑晓琼等一批 70 至 80 年代出生的诗人,但就其深层来看,则反映了社会生活、个体生存和诗歌创作之间的“汇通关系”。对写作者身份和写作题材的定位与发现,充分显示了 21 世纪初十年诗歌的语境特点:诗歌需要回应民生关怀的主题,同时这样的主题也促使诗歌找到了更为广阔的实践场域并保持自己的实验性。在此前提下,当代诗歌写实性增强,美学特质也发生了历史的重构。这是一个在题材和方法上相似于此前诗歌但又有别于以往诗歌的新阶段。它有助于当代诗歌走出已濒临或曰陷入的狭窄的个人化视域,进而以现实的、参与的姿态走向并展现更为广阔的生活。

七、网络诗歌与新的写作空间

作为自世纪之交逐渐兴起的诗歌现象,网络诗歌已经有近 20 年的历史了。网络诗歌的出现,对中国当代诗歌写作产生了巨大的影响。它不仅改变了传统诗歌的写作媒介、发表形态,而且还从深层次影响了诗歌观念、批评标准和传播形式。因为网络已经成为当代生活不可缺少的部分,所以,网络对于诗歌的影响将持续进行下去,网络诗歌也因此具有广阔无边的前景,并和传统纸面诗歌写作一道为当代诗歌发展做出贡献。

如果从网络原创性的角度强调网络诗歌,那么,我们必须承认的是:当代中国的网络诗歌还不够典型,许多出现在网络上的诗歌往往是纸面发表之后粘贴到网上,而更多人对于网络原创、网络发表还很陌生。造成这种情况的原因是多方面的:除了因诗人的年龄代际和写作习惯、对网络技术并不熟悉、对网络写作并不适应之外,所谓各大网络诗歌发表园地尚未推出公认的诗人也是一个不容忽视的原因。此外,网络发表诗歌的评判标准和评价体制也尚未建立起来。这些现状说明网络诗歌还有很长的一段路要走。

从目前的情况来看,网络诗歌特别是在电脑上创作诗歌已成为广为流行的写作形式。虽说按照传统的思维观念,诗歌只有在纸媒公开刊物上发表或正式结集出版才算生产的完成,但从电脑上创作诗歌到网络发表毕竟只是一步之遥。从这一点上说,网络诗歌赋予了任何一位写作者创作、发表、接受评判的权利,并在写作者获得前所未有的心理满足的同时,拥有了自由飞翔的翅膀、实现了主体的释放。何况,网络诗歌作为一个大的范畴,会因为网络技术而不断翻新出新的形式:博客、手机微信、公众号等都可以作为诗歌的载体。迫于网络诗歌的“压力”,近年来众多传统期刊如《诗选刊》《绿风诗刊》《诗潮》《诗歌月刊》《星星诗刊》《中国诗人》以及各种年鉴选本,都在不同程度上开辟“网络诗歌”的专栏、专刊,下载刊发网络诗歌,这一切都使得网络诗歌成为全球化技术时代最具活力的诗歌创作形态。

网络为当代诗歌开辟了新的写作空间,但其存在的问题也不少。由于省略了编辑审阅的环节,网络诗歌自由随意,虽整体上数量庞大,但在具体呈现上难免泥沙俱下、良莠不齐。不仅如此,许多诗歌网站在展示与发表的过程中,也难免存在圈子现象,这使得过分的吹捧、肆意的贬低成为网络时代诗歌特有的一面。从 21 世纪初以来通过网络传播围绕“某种体”而产生的诗歌现象或事件,说明如何正确利用网络、建立网络时代诗歌的发表机制和鉴赏机制,是十分必要的。与此同时,我们还必须看到:由于网络(包括手机)已深刻地改变了人们的生活和观念,所以,虚拟意识、现实生活经验的匮乏、历史感的缺失,正成为网络时代成长起来的一代青年诗人写作的“难题”。在真正意义上的诗歌面前,也许使用何种媒介写作只是一个形式问题,写作的关键在于写作者的生命体验和写作本身,这一点是无论何种写作都必须面对的,也是写作可以提升至艺术层面的必经之路。

总之,通过以上七点论述,中国当代诗歌 70 年的历史图景在整体上得以呈现。中国当代诗歌 70 年在发展过程中包含的问题当然还有很多,如不同时期诗歌论争的意义和价值、以区域视野考察当代诗歌包含的地域性问题(如“西部诗歌”等)、港澳台诗歌与大陆诗歌的关系等等,由于篇幅的原因,无法一一展开。总体而言,中国当代诗歌在其发展过程中始终和社会、时代、文化等主潮息息相关,并在凸显各时代、各阶段特点的同时,在想象方式、诗艺流变等方面具有相应的独立性和内在的连续性。随着“新时代”的到来,中国当代诗歌正获得前所未有的创作机遇……这一切都在表明:中国当代诗歌 70 年是一个时间命题,同时也是一个空间命题和艺术命题,它为我们提供了丰富的经验和资源,可以在不断回溯与重温的过程中进行多向度的阐释,并在总结和提取的同时指向遥远的未来!

(责任编辑:陆晓芳)