从“后现代”到“别现代”

——论当下中国新诗的“别现代”处境

罗小凤*

（扬州大学 文学院，扬州 225009）

内容摘要：中国新诗自20世纪80年代末以来便被指认为“后现代”“后现代主义”，但事实上，中国当下新诗正处于王建疆命名的“别现代”阶段，即现代、后现代与前现代的混杂共谋状态。这种“别现代”形态既非单纯的“现代”，亦非纯粹的“后现代”，既呈现出一定的“现代”表征，亦携带后现代的技巧与风格，还隐匿着“前现代”的魅惑，将“现代”“后现代”与“前现代”杂糅一体。如何突破“别现代”处境寻求更佳发展路径则是当下中国新诗发展亟待解决的问题。

关键词：别现代；新诗；后现代；现代；前现代

自20世纪80年代末以来，中国新诗便标榜或被指认为“后现代”“后现代主义”，但事实上，中国当下新诗处于现代、后现代与前现代的混杂共谋中，亦即王建疆命名的“别现代”状态。“别现代”是王建疆对当下中国新诗发展阶段与状态、面貌的生动概括，具有话语前瞻性和创新性。但如何突破“别现代”处境寻求更佳发展路径则是当下中国新诗发展亟待解决的问题。

一、“后现代”，抑或“别现代”？

21世纪初，于“知识分子写作”与“民间写作”之外揭竿而起的“第三条道路”宣称其流派旗帜与标识是“中国的后现代主义”，其发起人之一谯达摩以系列文章对此进行了细致阐释，如《第三条道路：一种思想技术》(2004年4月)、《第三条道路：中国的后现代主义》(2004年10月)、《拆解第三条道路：实践诗学的后现代阐释》(2006年7月)、《第三条道路：后现代主

* 作者简介：罗小凤，扬州大学文学院教授，博士生导师。

基金项目：本文系作者主持的2019年度国家社会科学基金项目“新世纪诗歌对古典诗传统的再发现研究”(19BZW122)的阶段性成果。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

义诗学的汉语之舞》(2007年3月)[①]等;而于2016年6月9日成立的"北京诗派"则号称"21世纪中国第一个后现代主义诗歌流派","开启后现代主义诗学风暴"[②]。因此,新世纪诗坛似乎被"后现代""后现代主义"裹挟、覆盖,不少诗人标榜自己为后现代、后现代主义,学界则有不少学者认为新世纪诗歌呈现出"后现代书写"的趋向。事实上,从20世纪80年代开始,中国新诗便被扣上"后现代"帽子,学界对中国新诗发展阶段的探述便反复纠缠于"后现代""后现代主义"等理论场域中,认为中国新诗随"第三代"诗崛起而已步入"后现代"阶段。由此,不少学者着力于阐释与研究"第三代诗"、口语诗、身体写作以及21世纪以来诗歌的后现代性,将它们指认为"后现代""后现代主义"。但事实上,"后现代"是属于西方文艺理论范畴的概念,与中国文艺发展时态是否契合,其能否准确涵盖中国新诗发展形态是一个颇值得怀疑的命题。"北京诗派"将伊沙的"点射"系列、徐江的"圣殿"系列、谯达摩的"小离骚"系列作为拉开中国后现代主义诗歌帷幕的诗歌作品,但他们在编选系列"后现代主义诗歌选"时所选出的所谓后现代诗歌,如潇潇的《比一篇落叶还轻》、温皓然的《致母亲》、金铃子的《没有哪一年的冬天像今年的冬天》、施施然的《想和你在爱琴海看落日》、君兮的《就为你美》等诗其实都并非后现代主义诗歌,大都纯属传统式抒情,这些诗人对后现代的内涵并不理解,或对后现代并无自觉意识,编者将这些作品生拉硬拽作为后现代主义诗歌代表作进行编选,亦显示出他们对"后现代"实质其实所知不多。

或许,诗人们在诗歌表现方式、手法、风格上呈现出"后现代"风貌,但这种"后现代"风格是否就是真正的"后现代性"?中国新诗是否真正抵达了"后现代"?"后现代"一词最早可追溯到1916年发端于苏黎世的达达主义运动,而于1917年最早由欧洲哲学家鲁道夫·潘维兹在《欧洲文化危机》中提出[③],1934年弗·奥尼斯(F·Onis)提出"后现代主义"[④],而此时,中国的新诗刚刚诞生,现代性刚刚起步。学者们常将中国新诗的"后现代"追溯至20世纪80年代,将第三代诗、"口语"写作、"下半身写作"等诗歌写作潮流用后现代主义予以框定,其实是对这些诗的"误读"和强制阐释。"后现代"最典型的特征是反中心、反权威,因而第三代诗提出"pass北岛""打倒朦胧诗"等口号,可事实上,在社会政治文化环境依然处于有中心、有权威的社会形态时,这些诗人的写作无法做到纯粹、彻底的反中心、反权威,而是"在所谓的与主流、政治、文化、传统、经典、中心、话语霸权抗争和颠覆的同时又都不同程度地建立起另一个中心、经典和话语权"[⑤],他们在诗歌表达方式、风格上试图模仿"后现代",制造后现代效果,但其实依然属于"现代"范畴;而他们提出的"反文化""反崇高""反语言"等理论主

① 分别载于谯达摩、海啸主编:《第三条道路》,九州出版社2004年版;谯达摩、刘生龙主编:《第三条道路》,九州出版社2005年版;谯达摩、温皓然主编:《第三条道路》,九州出版社2006年版。

② 谯达摩:《北京诗派:后现代诗学随笔》,2018年6月19日,https://mp.weixin.qq.com/s/Jq4n7nvWiHamjmY21vWohw。

③ 参见江怡:《理性与启蒙:后现代经典文选》,东方出版社2004年版,第22页。

④ 参见王岳川:《后现代主义文化研究》,北京大学出版社1992年版,第5—6页。

⑤ 霍俊明:《对抗中的离心眩晕与生长的芜杂偏离》,《文艺评论》2004年第6期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

张更是对诗歌自身的解构与消解。因此，事实上，中国的后现代是在当下中国语境中的“后现代”，正如于坚所认为的，“被‘后’的那个现代显然是中国式的现代，而不是‘后现代’一词所出的那个‘西方现代’”①。基顿·韦恩亦认为，“‘后现代’这一概念曾因对西方现代主义方案的质疑而兴起，但它无法描述受多重影响而生成的中国当下经验。而今，后现代甚至已无力构述西方经验”。“后现代并不适宜指称中国当代经验的历史发展。用‘后现代’来指称中国当下经验，其实质是把针对西方的叙述强加于东方经验上。”②确实，对于中国文艺而言，现代性的课尚未补足，前现代尚未走远，后现代的课程已经刻不容缓地压上来，而中国与西方面对不同的文化背景、时代特征与思维方式、精神旨归，中国文艺恐怕吃不消这种“跨越式发展”下的压力。因此，中国的“后现代”显然并非纯粹的“后现代”。事实上，当下中国新诗正处于“现代”与“后现代”、前现代的“错综”状态，这种形态正是王建疆所提出的“别现代”。

“别现代”是2014年王建疆提出的一个理论，是对当下中国社会所处社会形态和历史阶段的描述与概括。王建疆指出，“中国作为从封建社会直接跨入社会主义的社会形态，在思想观念、制度政策、行为方式都还没有完全与前现代脱离就进入现代社会，作为后发国家还没有完全实现现代化，就遇到了后现代的裹挟……”③因此在他看来，当下中国正处于现代、后现代、前现代“交集纠结”的社会现状中④，是一种“不同于现代、后现代、前现代，但又同时具有现代、后现代、前现代的属性和特征的社会形态或社会发展阶段”⑤，王建疆将之命名为“别现代”。王建疆以“别现代”一词涵盖了现代/现代性、后现代/后现代性、前现代/前现代性等交集纠葛的“非标”状态⑥，“给中国的现代话语系统冠了名，立了户口”⑦，确实具有话语创新性和理论前瞻性，近年来成为学界阐释中国当下文艺的一道新“公器”，亦是阐释当下中国新诗的一个新角度。

二、现代、后现代与前现代的“共谋”

王建疆认为，“别现代”是现代、后现代与前现代三者的媾和共谋，是一个共谋而又内在分裂的共同体⑧，“这里既有高度发展的现代化物质基础，又有前现代的意识形态和制度设施，还有后现代的解构思想”⑨，这是王建疆对中国所处特定历史时期和特定社会形态的概

① 于坚：《后现代可以休矣——谈最近十年网络对汉语诗歌的影响》，《诗探索》2011年第1期。
② [美]基顿·韦恩：《从后现代到别现代》，《上海文化》2017年第4期。
③ 王建疆：《别现代：主义的诉求与重构》，《探索与争鸣》2014年第12期。
④ 王建疆：《别现代时期“囧”的审美形态生成》，《南方文坛》2016年第5期。
⑤ 王建疆：《“别现代”：话语创新的背后》，《上海文化》2015年第12期。
⑥ 王建疆：《别现代：“消费日本”与英雄空间的解构》，《中国文学批评》2017年第2期。
⑦ 王建疆：《别现代：主义的诉求与重构》，《探索与争鸣》2014年第12期。
⑧ 王建疆：《别现代时期“囧”的审美形态生成》，《南方文坛》2016年第5期。
⑨ 王建疆：《“别现代”：话语创新的背后》，《上海文化》2015年第12期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

括与描绘。而中国当下新诗正是一个现代、后现代与前现代媾和共谋而内在分裂的“共同体”，诗人们笔下既呈现出建立于高度发展的现代化物质基础上的“现代”生活场景和诗人对独立、自由、平等的追求，由此呈现出“现代”表征，亦以“后现代”式的解构思维在诗中广泛征用戏谑、反讽，解构文化、崇高、严肃，呈现出“后现代”风貌，同时却无法挣脱前现代的魅惑，在前现代的气息中徘徊、纠缠，由此建构出当下中国新诗的“别现代”特征。

（一）中国新诗的“现代”表征

当下诗人们都处在高速发展的现代化物质基础之上，他们在诗中都以物质文化高速发展的现代社会为背景，既呈现出具有“现代性”的生活场景，亦展露出诗人对自我经验的重视，对独立、自由、平等精神的追求和对主流话语的疏离，同时还对现代文明进行批判与反思，从而在一定程度上彰显出“现代性”的迷茫。

底层诗歌、打工诗歌是新世纪涌现的一个值得深思的诗歌潮流，不少诗人由农村涌入城市，对城市中的现代物质文明感到眩晕，亲身经历与见证了现代工业文明与城市文明的发展进程，其诗中有不少对其生活、工作场景的呈现，如郑小琼诗歌中的“机台”“工业区”“流水线”“厂房”“车间”，许强的“珠江三角洲”“广州火车站”“广场中心”“深圳地王大厦”“机器”“大锤”“厂部”，谢湘南的“公共汽车”“发廊”，田禾的“脚手架”，卢卫平的“水果街”，张守刚的“工业区”等所呈现的都是现代工业文明的标志性场景，反映了现代工业文明的发展。郑小琼是打工诗人代表，其诗作是见证工业文明和现代化背景的典型例证，其诗集《散落在机台上的诗》原生态地呈现出打工者在现代工业厂房、车间下的真实生活状态，记录了中国现代化建设背景下农民工进城谋生的心路历程，反映了具有中国特色的城市工业化进程中打工者的生活实况，如“在锯，在切割/在打磨，在钻孔/在铣，在车/在量，在滚动/在冷却，在热处理/在噬咬，在切断/在刻字，在贴标签……”（《车间》）原生态地呈现了现代工业车间的紧张而单调的工作场景；《人行天桥》中的“人行天桥”是具有标志性的现代建筑物，显然是对现代城市文明的呈现。《铁》《黄麻岭》《流水线》《加班》《穿过工业区》等诗都是如此，以现代化生活、工作场景反映了现代工业文明的发展历程。

不仅如此，打工诗人、底层诗人还在其诗中呈现他们对自由、平等的追求，对等级制度、不公正境遇的反抗，是“现代”表征的重要内容。21世纪以来，底层劳动者、打工者从农村纷纷涌入城市，面对城乡不平等、不公正的境遇，他们身心备受摧残，其感受与体验更为敏感、深刻。张未民曾指出：“‘打工诗歌’的产生以及迅速在全国打工群体中蔓延则说明所谓‘工业文明’带给他们的除了养家糊口的工资之外，则是人生与精神与身体的几重摧残。”[①]打工诗歌呈现了城市化进程中从乡村进城的底层劳动人民遭遇的痛苦，如郑小琼的《打工，一个沧桑的词》《生活》、许强的《今天下午，一名受伤的女工》、谢湘南《一起工伤事故的调查》、田禾的《一个农民从脚手架上掉下来了》、彭易亮的《第九位兄弟断指之后》、徐非的《一位打工

① 张未民：《生存性转化为精神性——关于打工诗歌的思考》，《文学报》2005年6月2日。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

妹的征婚启事》、罗德远的《刘晃棋，我的打工兄弟》、卢卫平的《在水果街碰见一群苹果》、张守刚的《工业区》《通宵加班》、刘大程的《南方行吟》等诗都是诗人通过其眼与心所见证的不公平、不公正的社会真相，由此呈现他们对平等、自由的追求，从而呈现出现代性表征。

此外，现代主义极其强调“自我”，“正是从这样的感受——焦虑和骚动，心理的眩晕和昏乱，各种经验可能性的扩展及道德界限与个人约束的破坏，自我放大和自我混乱，大街上及灵魂中的幻象等等——之中，诞生了现代的感受”①。

与此同时，诗人们还对现代文明进行批判与反思，亦是“现代”表征的重要构成。现代文明的高速发展带来严重的生态破坏，形成人类生存的各种危机，各种自然灾害接踵而至，诗人们在诗中纷纷对现代文明进行批判与反思，生态诗是对现代文明进行批判与反思的典型诗歌形态。王诺曾指出：“工业和科技文明对自然的征服和破坏，在20世纪达到了前所未有的程度。”②而生态诗则是对这种“征服”与“破坏”的批判和反思。工业和科技文明是现代社会的标志，却给自然带来各种危机，如荒漠化、大气污染、地球升温、海洋污染、能源危机等，良田、山林、河流、空气不断被工业化建设侵吞、破坏，人与自然之间平衡谐和的发展生态被破坏，在此情形下，不少诗人“站在大自然的伤口和工业废墟的边缘”③，以生态诗传达他们对现代文明的批判与反思。如雷平阳作为一个“我只爱我寄宿的云南，因为其它省/我都不爱”（《亲人》）的乡土诗人，他颇为关注故乡的自然生态，他在《白色大坝》中看到“柔软的大江”已“头重脚轻”，呈现了澜沧江被开发利用后的生态破坏状态，其《我的家乡已经面目全非》《高速公路》《在会泽迤车看风景》《有几条河流在赛跑》《上河，上河》等诗中都传达出他对现代文明的质疑、批判与反思。华海则一直以“生态诗人”自居，在其诗歌中传达他对“现代性的批判和生态危机的警醒”，如《突然听到大山喊疼》《铁轨，穿过风景线》《悬崖上的红灯》《工厂，踞坐在河对岸》等诗显然都是对工业与现代文明发展过程中滥砍滥伐、过度开采等现代行为的批判与反思。从四川大凉山走出来的诗人吉狄马加更是超越物质上的现代文明层面，而从精神、文化层面对现代文明进行反思，如他在《一支迁徙的部落》中写道：“我看见一个孩子站在山岗上/双手拿着被剪断的脐带/充满了忧伤”，这个孩子是传统文明与现代文明交织下孕育出的“下一代”，但面对现代文明带来的破坏、危机，对人类与自然之间天然脐带的剪断而痛心，在诗中传达了他的困惑与忧虑。在他看来，“目前很多人对所谓现代生活，特别是对所谓的现代文明是有错误理解的，他们以为现在这种生活是最好的，其实是处于一种麻醉状态。这是剪断了和大自然的脐带造成的，他们不把大自然看作滋养生命、维系生存的

① ［美］马歇尔·伯曼：《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》，徐大建、张辑译，商务印书馆2003年版，第19页。

② 王诺：《欧美生态文学》，北京大学出版社2003年版，第177页。

③ 田皓：《20世纪80年代以来中国生态诗歌发展论》，《湘潭大学学报》2007年第2期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

母体，而把它看作破坏的客体和毁灭的对象”[①]。吉狄马加对现代文明的认识是清醒而自觉的反思，体现出其对诗歌现代性的自觉追求。

无可否认，当下中国新诗在一定程度上确实呈现出“现代”特征。然而，自朱自清呼吁“如何现代，怎样新诗”开始，百年新诗便一直都在呼喊“现代性”“现代化”，都在为“如何现代”努力，但是否真的“现代”了？其实中国新诗一直没有构建起真正的现代性，而是一种“疑似现代性”，正如王建疆指出的：“中国的现代性尚在路上、尚不具足。”[②]究其原因主要在于，中国新诗的“现代性”从一开始便是从西方移植而来，初期新诗宣称“与传统断裂”，其发展主要借鉴西方诗歌资源，甚至新诗所使用的白话与现代汉语亦是纳入西方标点，“直用西洋词法”[③]。而新诗“创始人”胡适宣称其“‘新诗’成立的纪元”[④]是他翻译的梯斯黛尔(Sara Teasdale)之诗《Over the Roofs》(《关不住了!》)[⑤]，可见中国新诗的发端便源自西方；而后，郭沫若从惠特曼那里全面移植“自由诗”体式，“新月诗派”则从西方学习节的匀称、句的均齐及抑扬格、诗体等新诗的建设方案；李金发从法国移植象征主义，形成中国的初期象征诗派；戴望舒、施蛰存从西方借鉴现代派诗歌技法而形成现代派诗歌。可见，在现代诗歌史上，都是“洋货充斥市面”[⑥]，梁实秋认为中国新诗不过是“用中文写的外国诗”[⑦]，其实是用中文创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。朱自清亦发现初期新诗的发展完全依赖于外国诗歌资源，他认为初期的新诗革命“最大的影响是外国的影响”。朱自清曾总结新文学运动第一个十年里新诗有自由诗派、格律诗派和象征诗派等三大流派，吴奔星认为是“反映了刚从西方引进不久的现实主义、唯美主义和象征主义三种文艺思潮”[⑧]，可见新诗真如卞之琳所说的“完全实行了‘拿来主义’”[⑨]，和林庚所意识到的“全盘西化”[⑩]。其实不惟新诗的第一个十年如此，后来的袁可嘉、穆旦等“中国新诗派”，北岛、舒婷、顾城等朦胧诗派，都是借鉴西方诗歌资源进行创作，未能发展出自己的现代主义诗歌理论，均为介绍、挪用西方诗歌理论。当下学界不少学者正研究翻译在诗歌中的作用，其实是研究中国新诗接受的外来影响究竟有多少，由此更清楚地表明中国诗歌的“现代性”其实是移植过来的“现代性”，没有形成中国诗歌自己的“现代性”。而西方的“现代性”与中国的“现代性”是否契合，是否符合中国语境？

---

① 吉狄马加：《诗歌提升社会生态文明——北京地球村环境文化中心主任廖晓义专访》，《吉狄马加访谈及随笔集》，青海人民出版社 2011 年版，第 63 页。

② 傅斯年：《怎样做白话文》(写于 1918 年 12 月 26 日)，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书印刷公司 1935 年版，第 223 页。

③ 胡适：《尝试集·再版自序》，《尝试集》，人民文学出版社 1984 年版，第 185—186 页。

④ 胡适：《尝试集·再版自序》，《尝试集》，人民文学出版社 1984 年版，第 185—186 页。

⑤ 胡适：《关不住了!》，《新潮》1919 年第 1 卷第 4 号。

⑥ 金克木：《论诗的灭亡及其他》，《文饭小品》1935 年第 2 期。

⑦ 梁实秋：《新诗的格调及其他》，《诗刊》1931 年创刊号。

⑧ 吴奔星：《〈小雅〉诗刊漫忆》，《新文学史料》1983 年第 1 期。

⑨ 卞之琳：《人与诗：忆旧说新》，安徽教育出版社 2007 年版，第 158 页。

⑩ 林在勇、林庚：《我们需要“盛唐气象”、“少年精神”》，《文艺理论研究》1996 年第 1 期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

其回答显然是否定的。因此，中国新诗百年历程中的“现代性”其实是王建疆“别现代”理论表述的“疑似现代性”。

（二）“后现代”的技巧与风格

当一些诗人向诗歌“现代性”的建构努力挺进时，不少新诗却被后现代文化消费观念裹挟，后现代的典型特征是反中心、反文化、反崇高、反严肃、反本质、反权威、反象征、反隐喻，反讽、戏谑、解构、荒诞，恶搞、炒作、消费、娱乐至上等成为关键词，消解深度、消解历史感、平面化、断裂化、零散化均属于后现代范畴，凡是符合这些标准的一律被贴上“后现代主义”的标签。当下中国新诗几乎拥有后现代的全部特征，从韩东、李亚伟、伊沙等诗人对文化、崇高、颜色的解构开始，不少诗歌都打上“后现代”印记。而这些具体的“后现代”特征其实不过是建构“后现代”的方式与路径，归结而言，笔者认为最典型的“后现代”特征在表现方式上是反讽与戏谑，在风貌上是娱乐化和消费化。

反讽与戏谑是后现代的重要表现方式。自第三代诗开始，二者便已成为关键词，并且成为第三代诗人被冠以“后现代”头衔的重要原因。当下不少诗人亦征用这种对传统文化的戏谑与反讽，其诗歌呈现出后现代风貌。如被网友评为2014年“最好的诗”的《大雨》一诗：“那天大雨，你走后/我站在芳园南街上/像落难的孙悟空/都大喊：师傅。”这首诗对《西游记》中的孙悟空、唐僧等形象进行了彻底的解构、戏谑与反讽，是一首具有典型“后现代”风貌的诗作。另有一首获得10万元大奖的诗歌《故乡》：“故乡真小/小得只盛得下/两个字。”全诗只有13个字，将“故乡”的意义、内涵彻底解构，完全成为“抖包袱”的文字游戏和段子。严肃、传统的诗人盘妙彬亦在其诗中以反讽、戏谑手法制造出“后现代”效果，如《鱼不知道》中他对表面为“惠民工程”实际却是官商勾结的电站开工内幕进行了戏谑与反讽：“大坝高十五米许，钱比坝高，这是老板说的/鱼不知道/一条河消失，河不知道”，尤其是“最后，明天会更美好，谢谢/最后，大家去用餐/鱼非常小，风光非常大，后来坝非常高/后来鱼爬上梯子看月亮”更富有反讽与戏谑效果。他的《三十年一堆尘土》《蚂蚁的出路在工厂路》《明月在》《晚街》等诗都以反讽、戏谑等手法呈现出“后现代”的质素。侯马的《结局，或开始》一诗在标题中便有对北岛《结局或开始》的反讽与戏谑，诗中更是在纯粹的口语对话中对当下普遍存在的骗子进行了戏谑与反讽：

您好，我是房东。手机号
已换记得保存。现在在外地，以后租金存我爱
人（农业银行）：622848
5036 08988 9561 刘美莲
办好回信息

回复A：滚，骗子

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

回复 B:已存,请查收
回复 C:刘美莲你家着火了
回复 D:叔叔,您好,我失恋 33 天了
回复 E:房东,我的钥匙丢了,
你知道梁小斌的困境吗
回复 F:
……

全诗没有内涵指向,没有隐喻,消解了意义和历史感,平面化,零散化,隐匿了主观意识与主体声音,只剩下极端口语化的短信对白,诗人亦未透露任何主观评价,却极具反讽与戏谑效果。阿毛、刘不伟、安琪、水古等诗人都擅长用反讽与戏谑手法,在诗中营造出"后现代"风貌。

娱乐化亦是诗歌后现代性的重要表征。在诗歌消解意义、平面化、反崇高等理念的指引下,新世纪诗歌陷入"娱乐化"的陷阱,为达到娱乐化的后现代效果,"优伶化"是极其重要的一种后现代手法。所谓"优伶化","是一种以貌似'二丑'的形式,适应今天话语权力'关注度'和'影响力'转型的面貌,实现其'话语声音'的争夺"①,当下不少诗人写诗如古代"优伶"般投人所好、献媚邀宠,注重表演性而非文本打磨,注重娱乐化效果而非文本魅力。许多诗人为了吸引大众注意力、关注度,尽量让诗歌娱乐化、游戏化,诗人及其作品均如"戏子"般被围观和消费,成为供人娱乐的消费品。"恶搞"亦是实现集体狂欢、达到娱乐化效果的重要手段,因此诗歌优伶化最典型的手段是"恶搞"。所谓"恶搞",主要是"用滑稽、搞笑、离经叛道的方式表达出自己对于某一事物的看法和心态"②。21 世纪以来,各种恶搞事件接踵而来,如梨花体、羊羔体、乌青体等成为一场接一场上演的"戏"。诗与诗人都成为戏子,在现实生活与"戏"之间穿梭往返,是一种典型的"后现代"生活。有论者指出:"后现代在我看来,已经成为一种当代的主流文化,主流文化的在场已经转移,早已不在传统上以为它们在的那里,许多诗人今天对主流文化的攻击由于缺乏方向而南辕北辙。最粗糙意义上的'后现代'其实成为我们时代的主流。许多诗歌其实与电视台的娱乐节目殊途同归。"③此言深刻地揭露了中国后现代的"娱乐化"本质,亦是当下新诗的典型趋向。

此外,消费化亦成为表征后现代性的重要趋向。当下处于新媒体时代与消费主义盛行的时代,依附于新媒体的各种诗歌形态都以高科技电子传媒为载体,事实上成为大众文化产品,时尚化、大众化是其基本的运作方式和价值诉求,带有浓重的商品色彩,诗歌亦成为一种

① 田忠辉:《网络与"80 后"文学的出场——"优伶化":新媒体时代的一种表演方式》,《哈尔滨师范大学社会科学学报》2011 年第 1 期。

② 禹建湘:《网络恶搞》,《网络文学关键词 100》,中央编译出版社 2014 年版,第 177 页。

③ 于坚:《后现代可以休矣——谈最近十年网络对汉语诗歌的影响》,《诗探索》2011 年第 1 期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

消费品，遵循新闻逻辑和市场逻辑，其考量标准主要依据点击量、点赞数和转发率，而非诗歌本身的质量。当下最为火爆的新媒体诗歌形态是微信诗，由于其倚助的是微信平台，因而不得不遵循微信的各种运行策略。微信作为媒体，具有“预谋的炒作性”，推出作品时大都有目的、有计划地按照媒体运行逻辑，运用“标题党”、新闻点和爆发力策略，制造足够吸引眼球、足够点燃大众的兴奋点。微信在推出诗歌时亦不例外，利用具有震撼力的标题吸引大众，利用新、奇、怪的炒作点激发大众的兴奋点，使诗歌不知不觉地陷入媒体自身无法规避的陷阱。余秀华显然是一个被消费的诗人代表，在微信诗歌策划运营者的“预谋”下，余秀华被冠以“脑瘫患者”这样足够爆炸性的标题。如果微信不采取“标题党”策略和新闻性炒作，余秀华就不可能一夜爆红。正如沈睿陈述的：“昨晚睡前看了一眼微信，一个朋友转了《诗刊》推荐的一个诗人，题目是《摇摇晃晃的人间——一位脑瘫患者的诗》，题目刺眼，让人不舒服，不知道写诗与脑瘫有什么关系。”①正是由于《诗刊》微信平台推出余秀华时采用了“脑瘫诗人”等刺激大众以往审美神经的标签，让沈睿产生好奇，进而做了余秀华的推手。其他许多读者、粉丝大抵亦是如此，“农民”“脑瘫”“女诗人”“睡”等非诗的敏感词汇吸引了他们的眼球，这就是“标题党”策略的效力。而且，余秀华身上具有新闻点和爆发力，她是残疾、草根、农妇，而且大众消费最多的是《穿过大半个中国去睡你》。在余秀华事件中，诗人、评论家、读者其实都消费了一把余秀华，正如焱冰所分析的：“透过聒噪表象应该看得清楚，实质上是功利心促使众人自愿来为余秀华这把‘火’添柴。刊物借此增加发行量，评论家借此表达话语权，出版商则疯抢第一单，好好赚上一笔。”②这种消费是以商业性和娱乐性为目的的，消解了诗歌作为审美对象的“审美非功利”诉求，而让消费成为当下中国新诗场域中理所当然的诗歌景观，由此将新诗推进“后现代”的迷途中难以复返。

由上分析可知，当下中国新诗确实呈现出一定的“后现代”风貌与表征，但如前所阐述分析的，诗人们标榜或被指认的“后现代”其实只是挪移、借用西方后现代范畴的一些诗歌手法、技巧制造出“后现代”的外在表征，并非西方语境中的“后现代性”“后现代主义”，因此，当下中国新诗所谓的“后现代”其实亦是一种“疑似后现代”。

（三）“前现代”的魅惑

所谓“前现代”，“在西方指的是文艺复兴之前的西方社会或历史时期，其社会处于一种蒙昧的、稳定的、停滞的形态或架构，它是一种社会形态；前现代性乃是社会处于一种稳定或停滞的状态，其性质体现为保守、封建、压抑、专制等；前现代思潮属于思想文化和艺术领域，呈现为如各种古典主义以及复古主义，神本主义是前现代思潮的根本特质”。③ 此言指出了

---

① 沈睿：《什么是诗歌?：余秀华——这让我彻夜不眠的诗人》，沈睿博客 http://blog.sina.com.cn/s/blog_5fb7c5b80102vf0z.html?tj=1，2015年1月13日。

② 焱冰：《让诗歌回归诗歌——从余秀华的“火”说开去》，焱冰博客 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4ab05fa30102vc4z.html，2015年1月28日。

③ 王洪岳：《“前现代”理论的模糊性及反思——与王建疆先生商榷》，《探索与争鸣》2016年第7期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

西方彰显前现代的是古典主义、复古主义、神本主义，而在中国，不仅古典主义、复古主义可以彰显前现代性，自然主义更呈现出中国百年新诗依然没有逃脱前现代的魅惑。正如导演贾樟柯所指出的："中国基本上还是一个农业社会。只是经济发展比较快，有一些城市发展比较迅速，但整个国家的文化气质还是非常农业性的。"[①]当下不少诗中便体现出这种"农业性"的气质，这种"农业性"气质便是在中国社会里"前现代"的典型特征。虽然中国新诗已走过百年历程，有人追溯至晚清而认为中国新诗历史已远远超过一百年，但事实上，中国新诗一直没有逃脱前现代的魅惑。在百余年的中国新诗进程中，古典与前现代从未离开，而是与现代、后现代进行会通。

21 世纪以来彰显"前现代性"的一种典型诗歌书写是自然书写，即在面对工业文明、城市文明给现代社会带来的各种负面影响时，诗人们除了对现代文明进行批判与反思从而彰显出一定的"现代性"外，还试图对未来建设人与自然和谐生态的理想进行反抗现代性的畅想，于是两种语境就叠加出一种别现代特征。诗人徐俊国认为自己的诗都是"为生命中不慎走失的那部分招回魂魄"[②]，而这"招魂"之路径主要在于回归自然并重建人与自然的和谐关系，因此他们在诗中痛悼农业文明的失落，试图在诗中建构一个自然乌托邦，以挣脱当下城市中遍布的心灵监狱和技术锁链。21 世纪以来，诗歌界涌现了许多乡村田园诗，如徐俊国的"鹅塘村系列"，路也的"江心洲系列"，江非的"平墩湖系列"，都是以乡村田园生活为素材，他们试图以田园、自然医治现代文明病，如李少君一直试图以自己的诗建立一个"自然的庙堂"，这是中国前现代文化基因、文化意识"与现代性历史机缘之下重新激发出来的一种文化心理"[③]。事实上，李少君所言的"自然的庙堂"是一个充满悖论的词语，因为"庙堂"最初是指太庙的明堂，是古代帝王祭祀、议事的地方，后来专指朝廷；而"自然"主要指山林、江湖，其实是与"庙堂"相对的，所谓"居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君"，古代的"庙堂"与"江湖""山林"形成两种生存状态，即一为身居庙堂高位而关怀民生疾苦，一为人生失意却"位卑未敢忘忧国"，隐逸于山林、江湖而胸怀天下。然而，李少君秉承了波德莱尔在《应和》一诗中所谓"自然是座庙宇"的观点，以"自然"将"庙堂"与"江湖""山林"勾连起来，消弭了二者的对立性，建构了独特的精神空间与诗歌空间。这个庙堂正是一间处于千疮百孔的现代社会中的精神疗养所。如李少君的《隐居》：

晨起三件事
推窗纳鸟鸣，浇花闻芳香
庭前洒水扫落叶

① 贾樟柯、吴冠平：《〈世界〉的角落》，《电影艺术》2005 年第 1 期。
② 徐俊国：《雅姆主义》，《作家林》2007 年 5 月。
③ 禹建湘：《20 世纪以来文学中乡土想像的文化机制》，《湖南大学学报(社会科学版)》2010 年第 4 期。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

然后，穿越青草地去买菜
归来小亭读闲书

间以，洗衣以作休闲
打坐以作调息
旁看娇妻小烹调

夜晚，井边沐浴以净身
园中小立仰看月

这种生活显然是一种陶渊明式的田园生活，对于疗治现代文明病具有显著的疗效。李成恩则在诗中建构出一个“高原”，高原上的草原、牦牛、雪山、群山、格桑花等无不入诗。李成恩在《低头吃草》《草原上的尊严》《巴塘草原》《致草原先生》《草原腰》等诗中试图通过“草原”进行自我救赎，并在诗中多次表达了“做一条牦牛”的愿望，如《独自吃草》中的“我无数次想象/来巴塘/做一条牦牛/低头吃草”“我吃过生活的垃圾/那枚生锈的炮弹/咬掉我的一颗门牙”“我吃过甜饼/一种圆圈圈/像是骗人的”“我口里残留的农药越积越多”“我学会吐掉/嘴里那只/世界强塞给我的/绿青蛙”，诗人在批判人类之“罪”的同时以“做一条牦牛/低头吃草”作为救赎自己的一种方式。高原上的“草”是未经污染的原生态的草，是未施加过“农药”，未被垃圾、炮弹、甜饼侵蚀过的纯净之物，只有像牦牛一样“低头吃草”，方能自我救赎。李成恩还表达了“做一棵青草”的愿望：“做一棵青草/做青藏高原腹地的一棵青草/比做喧嚣都市里的有钱人/更加挺立/关键是/更像个人。”(《在草原我想起你们》)当今社会，人不像人已成为普遍的社会事实，如何救赎？李成恩认为“做青藏高原腹地的一棵青草”可以让人“更加挺立”“更像个人”。《我请求白云》中的“白云”，《格桑花仙境》中的“格桑花”，《遇见一座雪山》中的“雪山”“野花”“鹰”，《与群山对话》中的“群山”“菩提树”“嘛呢石”“鹰”“雪花”“野花”，《我的藏獒》中的“藏獒”，《过西域》中的雪、沙、风，《与狼对视》中的“狼”、狼群，《青秆青稞》中的“青稞”等都是高原意象群的个体意象，是李成恩建构其精神“高原”的系列意象，是她进行精神救赎的外在载体。在“高原”的洗礼和救赎中，李成恩写道：“我的诗/学会吃草了/我的诗/拉出热气腾腾的牛粪了/我的诗/被卓玛捡进背篓里了/我的诗/在牧民的炉子里/发出温暖的火光//在去神山的路上/我的诗/被一块嘛呢石/迎面击中了。”(《草原笔记》)可见，李成恩的“高原”救赎路径于她个人而言是成功奏效的。21 世纪以来还有不少乡愁诗尤其是打工诗人笔下的乡愁诗其实是对思乡病的治疗，农业社会向工业社会、商业社会的转型使他们的“故乡”面目全非，“故乡”已被工业化、商业化，当他们回到故乡，发觉故乡已不是以前山清水秀的面貌，而更悲哀的是，由于自身长年漂泊在外，故乡已不认识曾经生长在自己土地上的“游子”，而将“游子”认作异乡人，有排斥感、陌生感，如罗雨在《故乡，今夜我是异

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

乡人》中写道:“当我一步步靠近/故乡,我发现你如此遥远/今夜,我仿佛只是一个异乡人。”这是兼有农村人与城市人双重经历与身份的“现代游子”们的尴尬与真实写照,王光明指出:“诗中说话者这种故乡成异乡的感受,从一个角度独特地揭示了社会转型时代当代中国人的精神失落。”①对于他们而言,曾经魂牵梦萦的“故乡”已“回不去”,已与“异乡”无异,“故乡”已成为诗人们经过“想象”而重构的“虚像”,正如肖水感慨的“故乡是即兴的,它被我们收集而来/故乡,凹凸不平”,“写作到达不了故乡”(《返乡》),胡桑则写道,“这些仿佛来自故乡,但我无法回去”(《惶然书·七》),牛依河则试图寻找故乡的旧人、旧物、旧时光,却都已经“我寻不见它们,寻不见”,只能“我学着石头/唯有在风中独自肃穆,悲伤”(《寻旧人,不见》),这是怎样的尴尬与悲哀?他们只能把这些尴尬与悲哀宣泄进诗歌中,抚慰漂泊无依的灵魂和伤痕累累的心灵。诗人们甚至在诗中构建“生态乌托邦”,这个“生态乌托邦”是以自然为中心,人与自然的和谐关系为主旨的理想世界。在诗人们笔下,森林、山川、河流、海洋、湖泊、草原等自然形态成为诗人心之所向的理想彼岸,事实上,这些诗人们建构的“自然”并非现实生活中的“自然界”,而是诗人“我”的想象界,是诗人通过想象建构的“生态乌托邦”。诗人们都成为“自然主义者”②,信奉自然主义、“雅姆主义”③,如雷平阳认为自己是“石头的模样,泥巴的心肠,庄稼的品质”④,他在《一头羊的孤单》《石头之歌》等诗中呈现他对自然的敬畏及其深厚的自然情怀;江非在《土拨鼠之歌》《傍晚的三种植物》《一头熊》等诗中呈现他的自然主义情结;徐俊国则在《致蜗牛》《告诉丹顶鹤》《一头牛》《南瓜》等诗中体现他的“雅姆主义”和自然情怀。工业文明背景下的“自然”是被“异化的自然”,人类已无法找到回归原初“自然”的路径,苏浅的《菠萝菠萝蜜》、敕勒川的《一棵草》、唐果的《跟植物进行一场生长比赛》《我把颜色给了蝴蝶》等诗都试图寻找人与自然和谐共处的路径。李小洛、华海、盘妙彬、东荡子、沈河、南蛮玉等诗人亦试图在诗中建构一个生态乌托邦。诗人们在诗中对乡村、自然与生态乌托邦进行重构其实都是诗人对农业文明时代的回望,所流露出的是对农业文明的留恋。而农业文明是前现代社会的主体与象征。由此可见,在中国当下新诗场域里,前现代从未离开。

三、“别现代”的困境

由上分析可知,当下中国新诗场域中,“现代”“后现代”与“前现代”并行不悖,各有各的唱腔与舞台,正如张清华所认为的是“多种声音的奇怪混合”⑤,正符合王建疆对于“别现代”的审美想象。中国当下新诗的这种“别现代”形态既非单纯的“现代”,亦非纯粹的“后现代”,都

① 王光明:《空心人:一代人的精神困境——序罗雨诗集〈空心人〉》,罗雨:《空心人》,阳光出版社2013年版,“前言”第7页。

② 周宪:《“后革命时代”的日常生活审美化》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2007年第4期。

③ 徐俊国:《雅姆主义》,《作家林》2007年5月。

④ 祁鸿升、雷平阳:《云之南,雷之音:走近诗人雷平阳(访谈)》,《绿风》2011年第1期。

⑤ 张清华:《多种声音的奇怪混合:新世纪以来的诗歌状况与精神特征》,《文艺报》2011年7月6日。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

是“疑似现代”“疑似后现代”，而“前现代”亦从未远去，将“现代”“后现代”与前现代杂糅一体。无可否认，中国新诗确实受到“现代”“现代主义”与“后现代”“后现代主义”的影响，但中国新诗事实上并未经历过西方真正的“现代”与“后现代”时期，中国新诗刚刚诞生正遭到各种来自传统的围剿而陷入孤军奋战之时，西方的后现代思潮已经如火如荼；中国新诗携带前现代根深蒂固的影响筚路蓝缕地艰难建构“现代性”之时，西方已经将所谓的“现代”“现代性”彻底解构。可以说，中国新诗以百余年的时间走过西方诗歌数百年的历程，以“跨越式发展”姿态走过前现代、现代、后现代历程，正如艺术家张晓刚所分析的：“咱们被迫生吞活剥了西方几十年的文化历史，结构主义还没完全弄懂，解构主义又迅速冲刷过来；许多年轻的艺术家刚刚开始在超现实主义和表现主义的绘画中陶醉于某种自由感时，极少数主义、新表现主义、装置艺术等在西方却已迅速成为了历史。”①中国新诗的发展形态同样如此，目前正处于后现代、现代与前现代的“混杂”中，无法单一用现代、后现代或前现代等标签予以涵盖，属于典型的“别现代”形态。在王建疆看来：“别现代既不是现代，也不是后现代，更不是前现代。但它包含了三种现代模式的因素，是一个建立在中国文化背景上的现代思想，是如有的学者讲的‘涵盖性理论’。”②正由于此，中国新诗的“现代性”虽然喊了上百年，但其构建其实尚未完成。而在“未完成的现代性”状况下，残余着前现代的中国新诗已经被裹挟进“后现代”强流中，因此，将西方的学术概念、术语移植照搬进中国语境，其有效性显然是值得怀疑的。中国新诗面对西方的“现代”“后现代”冲击无从回避，但在诗歌中更多的情形其实是分不清楚哪些是“现代”，哪些是“后现代”，哪些是“前现代”，而是三种质素交融杂糅在一起，使中国新诗当下正处于前现代、现代、后现代交织杂糅并多声部混杂合唱的时段，既非古典亦非现代，更非后现代，而是一种杂糅、模糊不清的“别现代”状态。对此形态王建疆提出“跨越式停顿”理论，认为中国文艺是“在高速、高度的跨越发展中自主性的停顿，消解惯性，用于自我反思既定路线，寻求更佳的发展路径”③。

但需要注意的是，这种“更佳的发展路径”在何方？对此，王建疆曾敏锐而清醒地意识到中国当代艺术的尴尬就在于“前现代、现代、后现代的勾肩搭背中从来就拎不清，从来就没有形成自己独立的风格、流派、主义。相反，是现代、前现代和后现代的杂糅与和谐共谋。长此以往，不仅影响到中国艺术的原创性，而且中国当代艺术市场也将遭受灭顶之灾”④。于诗歌而言，“别现代”处境中的当下中国新诗将古典、现代与后现代杂糅一体，处于一种标识性特征模糊不清、暧昧不明的尴尬状态，其实这种“别现代”处境最大的特点就是“混乱”，而这种混乱掩盖了这个阶段具有辨识性的特点，让其迷失了自我，并让当下中国诗歌遭到各种质疑与批评，故而如何突围并且重新出发，成为当下诗歌亟待解决的困惑，亦是当下新诗及各种文艺对“别现代”处境进行自我突围与超越的基点所在。

---

① 张晓刚：《失忆与记忆：张晓刚书信集（1981—1996）》，北京大学出版社 2010 年版，第 246—247 页。

② 王建疆：《“别现代”：话语创新的背后》，《上海文化》2015 年第 12 期。

③ 王建疆：《别现代：跨越式停顿》，《探索与争鸣》2015 年第 12 期。

④ 王建疆：《别现代：空间遭遇与时代跨越》，中国社会科学出版社 2017 年版，第 339 页。

(C)1994-2022 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net