

## 當代中國「第三代詩」的抒情性\* ——以柏樺、韓東為討論對象

曾琮琇\*\*

(收稿日期：107年7月26日；接受刊登日期：107年11月23日)

### 提要

第三代詩在當代中國詩壇裡作為具有先鋒意識的群體，過去的論述多著重口語、日常、敘事等詩歌概念，隱蔽或擱置了這些概念底下深刻的抒情性。本文以此為論述基點，擇取柏樺、韓東兩個重要的詩歌案例，試圖重新詮釋第三代詩的抒情表現。全文由三個部分組成：首先是後英雄主體與抒情關係的辯證，指出第三代詩的抒情自覺；其次是具體觀察韓東、柏樺同樣在後英雄主體狀態下，如何發展出風姿各異的抒情模式；最後討論後現代情境下，抒情如何與反諷結盟，顯示抒情的多重層次。經由這三個部分的討論，本文發現，第三代詩表明一個「小」時代的到來，他們的抒情樣貌多變，對應於當代中國社會生活的複雜狀況；在一般關注的先鋒意識之外，他們同時也更新並深化了現代漢詩與抒情的關係。

關鍵詞：第三代詩、抒情、後英雄、小敘事、反諷

---

\* 本文為劉正忠教授科技部專題計畫「現代漢詩的抒情變革」底下的子計劃「第三代詩歌的抒情視閥」之研究成果。非常感謝匿名審查委員提出極具建設性的觀點與修改建議，使本文更臻完善。

\*\* 臺灣大學中國文學系博士後研究員。

## 一、前言

中國當代詩壇自「朦朧詩」以降，40年來發生多層次的變化；其中「第三代詩人」的崛起，尤其牽動了當代詩壇版圖的重組。「第三代詩人」係指1980年代以降，存在先鋒色彩的新生代創作群；他們往往被命名為「後朦朧詩」、「先鋒詩」、「朦朧詩後」、「新生代」、「後崛起」、「後新詩潮」，透過這些命名以區別第三代詩人與朦朧詩。這種命名狀況的混雜性本身亦涉及詩學理念與書寫路向的革新，表現在「Pass北島」、「打倒北島」的浪潮後，<sup>1</sup>後輩詩人之於前驅詩人或明或隱的反叛與超越。普遍的詩歌特徵具有從英雄主體、浪漫主義與大敘述，轉向口語化、日常與詩歌本身的傾向。

一般論述焦點大多圍繞在「朦朧詩」的抵抗，包括為反崇高、反英雄主義、反傳統、反抒情等革命情結作出解釋與批判，以及世代交替在詩史定位中的尋繹及反思。這些論述成果卓然可觀，提供我們理解在現代漢詩的發展脈絡下，第三代詩人的歷史定位。不過，在這種模式之下，關注的多是第三代詩如何突破前驅詩歌的籠罩，而忽視他們的抒情創造性。我們發現，第三代詩的底層具有某種不可忽略的「抒情性」，只是在種種詩學口號的迷霧之下，受到某種程度的擱置或隱蔽，換言之，詩學理念來看，第三代詩的抒情性，可能重新定義、擴充了「抒情」的意涵。本文希望在反叛性、前衛性、世代性等熱門議題外，進一步廓清其抒情質素，探討詩人如何在後英雄主體的狀態下闡發自我，表達對外在世界的種種感受。

在抒情性的觀照下，本文關注八〇年代崛起的第三代詩人的抒情現象。柏樺（1956-）、韓東（1961-）之為第三代詩人的先鋒，早年都曾受到朦朧詩影響，並帶動第三代詩歌風潮。柏樺以「毛澤東時代的抒情詩人」自居，他的自傳曾記述與朦朧詩人的交往，詩中蘊含詩人之於一個大時代的追輓。韓東本為北島的信徒，在〈有關大雁塔〉後，在精神上與

<sup>1</sup> 據西川的說法，在八〇年代中期，北京基督教青年會的一次文學聚會上，一個初出茅廬的青年詩人曾指著北島的鼻子說：「我們這一代人就是要打倒你，Pass你！」以後，「Pass北島」的說法傳遍了全國。而1986年，由中國詩歌流派網主編徐敬亞策劃「中國詩壇1986現代詩群體大展」集結了百餘民間詩歌團體，如「莽漢」、「他們」、「海上詩群」、「大學生詩派」、「非非主義」、「撒嬌派」等，此一事件咸視為第三代詩歌從「地下」詩歌浮上地表，「朦朧詩」式微的標幟。其後，《中國現代主義詩歌群體大觀（1986-1988）》根據該詩歌活動徵集的詩群結果編排出版。詳見西川：〈民刊：中國詩歌小傳統〉，《2001中國新詩年鑒》（福州：海風出版社，2002年），頁469。劉春：《朦朧詩以後：1986-2007中國詩壇地圖》（北京：崑崙出版社，2008年），頁231-232。徐敬亞、孟浪主編：《中國現代主義詩群大觀1986-1988》（上海：同濟大學出版社，1988年）。

朦朧詩的英雄主體開始有了明顯區隔。同為最具代表性的第三代詩人，他們扮演了當代中國詩歌嫁接的重要角色，但在美學範式、思想旨趣上有顯著差異性而展現不同的抒情效果。基於這樣的認知，我們以這兩位詩人為討論對象，聚焦於抒情議題的三個主軸：一是從英雄主體到後英雄主體，其次是抒情的「純化」與「創造性轉化」，三是後現代情境下的反諷與抒情。

## 二、從英雄主體到後英雄主體

西方的個人主義自我，在五四時期魯迅、胡適等人的推動下，曾經在中國形成一種新的倫理概念，彰顯反傳統與個人主義，主要是為了脫離中國舊社會與家庭倫理的體制，解放自我。<sup>2</sup>1920、1930年代新詩充滿追求自由意志的抒情表現，因共產中國的成立受到長時間的壓抑，導致五、六〇年代詩史呈現停滯狀態。1970年代以來，北島為首的朦朧派詩人崛起，「從階級（這方面較少）、民族、國家或至少從『一代人』的角度來寫詩，絕大多數詩人的『自我』都具有廣義性」。<sup>3</sup>換言之，他們雖然主張表現自我，但這個「自我」常與生存的社會與群體血肉相連，特別是共產中國下所遭遇的種種歷史浩劫與民族命運；寫作技巧上，則選擇用現代主義的技巧，包括隱喻、象徵、意象組織、警句等詩歌語言，塑造「英雄主義式」的自我形象，可以說，朦朧派英雄主義式的自我，仍與群體意識緊密聯繫在一起。<sup>4</sup>

「第三代」之為一個詩歌群體，他們意識到「為時代代言」之於詩歌本身的侷限，乃至戕害，意圖從這種集體意識出走，已成為現代漢詩史上的普遍說法；使現代漢詩擺脫附加於詩歌高蹈的，宏偉的傳統取向，是第三代詩歌運動的重要意義。這裡，我們更願意把焦點放在後英雄主體如何面對抒情自我的問題上，而柏樺〈表達〉（1981）與韓東〈有關雁塔〉（1983）分別代表了1980年代初，中國詩壇在轉型過程中，抒情自覺的兩種取向。

崛起於1980年代的第三代詩，在不同程度上，都曾受到朦朧派的啟發或影響。如果說，北島〈回答〉、顧城〈一代人〉、食指〈相信未來〉等詩表達一個時代的激情，那麼，

<sup>2</sup> 參見譚國根：〈中國文化裏的「自我」與現代「主體意識」〉，《主體建構政治與現代中國文學》（香港：牛津大學出版社，2000年），頁34-38。

<sup>3</sup> 徐敬亞：〈崛起的詩群——評我國詩歌的現代傾向〉，《當代文藝思潮》1983年第1期（1983年1月），頁14。

<sup>4</sup> 有關朦朧派詩歌受到政治宰治的議題，參見於可訓：〈重塑詩魂：對新的美學原則的追尋〉，《中國大陸當代詩學》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年），頁205-251。

柏樺在朦朧詩的籠罩下，某種程度上仍承襲前驅詩人感嘆、蒼涼的語調，特別是感嘆詞的使用，如「一滴淚珠墜落，打濕書頁的一角／一根頭髮飄下來，又輕輕拂走／如果你這時來訪，我會對你說／記住吧，老朋友／唯有舊日子帶給我們幸福」〈唯有舊日子帶給我們幸福〉（1984）、<sup>5</sup>「瞧，政治多麼美麗／夏天穿上軍裝／生活啊！歡樂啊！／那最後一枚像章／那自由與懷鄉之歌」〈1966年夏天〉（1989）。<sup>6</sup>然而柏樺的〈表達〉，表達後朦朧詩人面對自我情感之艱難與困惑，已經展現不同於朦朧派的抒情自我，詩的開頭寫道：

我要表達一種情緒  
一種白色的情緒  
這情緒不會說話  
你也不能感到它的存在  
但它存在  
來自另一個星球  
只為了今天這個夜晚  
才來到這個陌生的世界

這種欲言說，卻沒有語言可說（或「找不到交談的影子」），感覺不到它，但確實存在的「白色的情緒」，載浮載沉於茫茫宇宙間。說話人緩慢而憂傷地，叩問：「比如夜，為什麼在這個時候降臨？／我和她為什麼在這時相愛？／你為什麼在這時死去？」值得注意的是，隨文化大革命（1966-1976）結束，說話人受話的對象，不是民族，不是中國，而是向內，與自己對話；也就是說，詩人剝除了那種附加於詩歌上，對於民族、社會的激情呼喊，轉而以自身感受作焦點，關注詩歌抒情本質的彰顯：對情愛與失去，死亡與生存的探求。〈表達〉直言言說的困難，而言說的困難即生存的困難——一連串的傾吐瘖啞，悲傷，像是「水流動發出一種聲音／樹斷裂發出一種聲音／蛇纏住青蛙發出一種聲音」，水的流動，樹的斷裂，蛇纏住青蛙這些自然意象，聲音，靈魂，肉身的痛感交纏於一體，一方面指向逝者如斯的不可逆性，另一方面，又暗示說話人對不可逆性的焦慮與迷戀，「這聲音預示著什麼？／是準備傳達一種情緒呢？／還是表達一種內含的哲理？」〈表達〉中的聲音預示中國當代詩歌中的「抒情」面臨一次脫殼與蛻變。

承上，第三代的詩歌運動意味著主體意識的改變，在走出英雄主體的傳統框架之後，

<sup>5</sup> 柏樺：《望氣的人》（臺北：唐山出版社，1999年），頁24-26。

<sup>6</sup> 柏樺：《望氣的人》，頁104。

後英雄主體如何生產新的言說方式，成為第三代詩亟須思考的問題。傳統的抒情自我已與新的時代格格不入，第三代詩人便肩負重建這一時代詩歌精神的使命；各種新的詩群紛紛揭竿而起，在詩學立場上，不僅有帶著否定先驅者的表述，<sup>7</sup>也有以純美學變革為內容的詩學探索。

韓東的「詩到語言為止」(1988)的觀點，可以說是一次重要的詩學轉向，他指出：「詩歌以語言為目的，詩到語言為止，即是要把語言從一切功利觀中解放出來，使呈現自身，這個『語言自身』早已存在，但只有在詩歌中它才成為了唯一的經驗對象。」<sup>8</sup>所謂語言的功利觀，據他自己解釋，就是詩人之於政治、歷史、文化這三種世俗角色的扮演，唯有取消為這些角色服務的目的性，語言才能回歸自身，呈現真實的自身。這裡，韓東指出語言純粹化與詩人主體重新定位的問題。

從這一層意義來看韓東的代表作〈有關大雁塔〉(1983)，書寫—理論前後之間具有相互闡發的關係：

有關大雁塔  
我們又能知道些什麼？  
有很多人從遠方趕來  
為了爬上去  
做一次英雄  
也有的還來第二次  
或者更多  
那些不得意的人們  
那些發福的人們  
統統爬上去  
做一次英雄  
然後下來  
走進下面的大街  
轉眼不見了

<sup>7</sup> 第三代詩的宣言相當多，較具否定意味的如：「搗亂、破壞以至炸毀封閉式假開放的文化心理結構！」、「極力逃避博學和高深，反對那種對詩的冥思苦想似的苛刻獲得」(〈莽漢主義宣言〉(1988))、「極端主義是一種身不由己的創新主義，它崇尚大自然的生長方式，文明對於它不過是一件破衣服。……詩歌就是極端！」(〈極端主義宣言〉)，前者由李亞偉執筆，後者由余剛執筆，均收入徐敬亞、孟浪主編：《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》，分別見於頁 95、152。

<sup>8</sup> 韓東：〈自傳與詩見〉，《詩歌報》第 3 版(1988 年 7 月 6 日)。

也有有種的往下跳  
 在台階上開一朵紅花  
 那就真的成了英雄——  
 當代英雄<sup>9</sup>

在韓東〈有關大雁塔〉之前，朦朧詩人楊煉曾寫了長達 224 行的長詩〈大雁塔〉（1981），充滿中國文化歷史的激情話語，陳大為指出，這是一種「大寫意筆法」，「大雁塔」被楊煉形塑為一個文化符號，而楊煉這首「抒情之作」卻是只有歷史氛圍而沒有事件，韓東〈有關大雁塔〉則還原了大雁塔的本來面目。<sup>10</sup>從這層意義來看，從〈大雁塔〉到〈有關大雁塔〉，是一個從神壇走下神壇，從崇高走向民間的抒情姿態，背後則反映了語言之為一種無功利性，無附加價值的詩學立場。由此觀之，〈大雁塔〉、〈有關大雁塔〉分別代表朦朧派與第三代詩歌的命名模式，也構成英雄主體與後英雄主體狀態之間的美學鴻溝。

就第三代詩歌而言，詩歌代表詩歌自己，自己就是目的，不代替其他目的說話；更進一步地說，「詩到語言為止」之說包含兩層歷史意義。第一層意義，是第三代詩人面對高大的前驅者，提出了積極的詩學主張，這樣的主張恰恰點出現代漢詩在 1949 年以降主體位置的迷失；<sup>11</sup>承上，第二層意義在於，作為現代漢詩獨立位置的申明（即便標題為「三個世俗角色之後」），等於揭示了後英雄主體時代的來臨，綜合以上，圖示如下：

文本	詩史命名	載體	標的	主體狀態
大雁塔	朦朧詩	語言	政治、歷史、文化	英雄主體
有關大雁塔	第三代詩		語言	後英雄主體

回到此一論題，必須指出，在經由詩歌史中一體化的描述後，再把「抒情視域」置入「後英雄主體」的狀態，很輕易將後英雄主體視為抒情的對立面，即「後英雄—反抒情」的直接連繫。當然，這樣的連結不可避免地忽視了第三代詩人個體化的抒情精神，以及詩人之於抒情的不同理解與界定。而韓東「第一次抒情」的說法，有助於我們理解第三代詩

<sup>9</sup> 韓東：〈有關大雁塔〉（1983），《爸爸在天上看我》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁 10-11。

<sup>10</sup> 陳大為：〈歷史的想像與還原——關於大雁塔的兩種書寫態度〉，《亞細亞的象形詩維》（臺北：萬卷樓出版社，2001年），頁 91-105。陳大為：〈有關「大雁塔」的命名或續完〉，《華文文學》2013年第5期（2013年11月），頁 31-36。

<sup>11</sup> 1949年以降的分期問題，中國大陸的詩歌史多採三分法，即十七年詩歌、文革詩歌、新時期詩歌，這樣的分期是以外在政治變化來進行劃分，政治抒情詩是十七年詩歌的主要詩風，朦朧詩屬於文革詩歌，而第三代詩對應於新時期詩歌階段。參見霍俊明：〈差異性的歷史分歧〉，《中國當代新詩史寫作問題研究》（臺北：新銳文創，2013年）頁 37-40。

人的抒情立場：

只有抒情詩才是詩，而其他的則是作品。我以為這是今天我們所發現中最有意義的。

有兩代人自命為抒情詩人。由此而誕生兩種對詩歌抒情本質的曲解。一種是在權力社會中以「人民」的名義抒情，詩人先是被迫地最終完全自覺地屈服於權力政治。權力在其統治和殺戮中，在其粉飾和做作中的確產生了某種奇怪的熱情。一種是現代主義詩歌中某種抒情流派，它們以「人類」的名義抒情。這種抒情沒有被迫的成分，同時也缺少那種受虐的衝動。<sup>12</sup>

韓東肯定詩歌的抒情本質，這是毋庸置疑的；他反對的，是曲解詩歌抒情本質的兩種抒情模式——「在權力社會以『人民』的名義抒情」以及「現代主義詩歌中以『人類』的名義抒情」<sup>13</sup>，從而提出「第一次抒情」的抒情策略。可以說，與「反抒情」的立場恰恰相反，「第一次抒情」反而是在後英雄主體時代，詩人為還原現代漢詩抒情的本質所做的努力。在這樣的意義上來看，韓東、柏樺既是這樣抒情精神的實踐者，他們的詩歌文本，也呈顯了「一代人」<sup>14</sup>之後，相互關聯而又各自獨立的抒情範式。

### 三、抒情的「純化」與「創造性轉化」

有關朦朧詩與第三代詩歌的關係，一般存在兩種講法，一種是徐敬亞從詩歌運動的立場出發，指出朦朧詩歌是第三代詩歌的反對、否定對象；<sup>15</sup>一種是唐曉渡，他將朦朧派視為第三代詩歌的先行者，「朦朧詩—第三代詩歌」關係上是一個「向內轉」，回到文學自身

<sup>12</sup> 韓東、朱文：〈古開筆談〉，《作家》1993年第4期（1993年4月），頁69-71。

<sup>13</sup> 韓東、朱文站在「他們」的立場進行這次筆談，「第一次抒情」的說法，筆談中朱文的補充解釋（或對話）可以互文參照，他說：「『第一次』的概念就是指遠離各種社會及文化的污染，遠離現代詩歌運動中的自以為是。把能放下的都放下，會到最初的寫詩狀態中」，「我強調『第一次抒情』的目的其事就是要恢復『抒情』這個最原始的確定性。……我反對為抒情而抒情的虛偽，為想像而想像的繁複。」見韓東、朱文：〈古開筆談〉，頁69-71。

<sup>14</sup> 「一代人」源自顧城（1956-1993）的一首詩〈一代人〉（1979），其中兩行寫到：「黑夜給了我黑色的眼睛／我卻用它尋找光明」，寄託了朦朧詩的理想志向，抒發了朦朧詩的心聲，「一代人」遂成為朦朧詩人的代稱。

<sup>15</sup> 徐敬亞：〈歷史將收割一切〉，徐敬亞、孟浪主編：《中國現代主義詩群大觀1986-1988》，頁1-5。

的過程。<sup>16</sup>論者觀察到，兩種講法展現的詩學態度也構成對第三代詩的不同的詮釋角度與敘述方式。<sup>17</sup>綜合看來，對於第三代詩歌的崛起他們各有所見，不過，從美學立場來說，對前驅詩歌既有所發展、延伸，又同時進行反叛，應該更符合第三代詩歌的發展狀況，而在抒情概念上也實際如此。以韓東、柏樺為例，他們各有各的抒情方式，各自生長變化，某種程度上來說，第三代詩歌運動的整體氛圍甚至具有催化的作用，影響了他們的寫作而催生了新的美學形式。

第三代詩歌美學形式創造之來源，歸納起來，主要來自兩種驅力的融合：其一，是對於前驅詩人長期的浸潤以及超越的企圖。朦朧詩時期，朦朧詩人已為詩歌的型態樣貌建立一套基本的模式，比如柏樺，他在《左邊》不止一次表達對北島的崇拜，<sup>18</sup>韓東將 1976 年視為現代漢語文學的起點，就是以北島在天安門廣場發表〈回答〉一詩為一顯著標誌；也用「長兄為父」概括北島的啟蒙性，「《今天》與北島（等）使我走上詩歌道路」。<sup>19</sup>如此看來，「朦朧詩—第三代詩歌」事實上有無法輕言斷開的生理上、血緣上的關聯。其二，是對於「詩是什麼」的再思考。朦朧詩曾經伴隨第三代詩人渡過他們的模仿期，但主要是在寫作模式上；在這過程中，詩人逐步摸索出獨立的美學思考，而獨立的美學思考必須通過創作實踐完成，並重新定義「詩歌是怎樣的」。

伴隨上述兩種相互衝擊的驅力，就本文的抒情關懷來講，第三代詩歌的表現形式關涉兩個核心問題：一個是抒情的純化，另一個則是抒情的創造性轉化。前者是一種向內轉的本質問題，後者則除了向內轉外，更具實驗性格。大致而言，柏樺更趨向前者，韓東則趨向後者。

純化指的是一種回到抒情本身的狀態。我們或許可以將這樣的回歸視為現代漢詩內部產生的自我純化，即試圖在無目的的合目的性中，清除民族文化的思慮、政治語境的對抗性和批判性姿態、宏大的意象系統與隱喻符號等。與「純化」對立的，則是具英雄主義的

<sup>16</sup> 唐曉渡：〈「朦朧詩」之後：二次變構和「第三代詩」〉，《唐曉渡詩學論集》（北京：中國社會科學出版社，2001年），頁74-80。

<sup>17</sup> 楊慶祥：〈「選本」對「第三代詩歌」的不同詩學態度〉，《江漢大學學報（人文科學版）》2007年第2期（2007年5月），頁20-24。

<sup>18</sup> 柏樺的回憶錄記錄他的啟蒙經驗：「他（北島）一直是我心中一個秘密的權威讀者，……我一寫詩就會想到他，複雜的內心指向一個單純的動機——超越北島」，談到「北島的〈回答〉帶給我『父親般』的第二次震盪」，〈回答〉一詩，僅次於波特萊爾〈露台〉的震盪：「北島『回答』的激情，正好供給了那個時代每一個內心需要團結的『我——不——相——信』的聲音。那是一種多麼巨大的毀滅或獻身的激情啊！仿佛一夜之間，《今天》或北島的聲音就傳遍了所有中國的高校。」柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁124。

<sup>19</sup> 韓東：〈韓東隨筆小輯〉，《作家》2003年第8期（2003年8月），頁85-86。

抒情風格，陳大為稱為「視野與事物雙重宏大」。<sup>20</sup>相對於這種「大寫」的敘述，以毛澤東時代抒情詩人自居的柏樺，退到一個「小寫」的抒情狀態，這種狀態充滿驚怖、困惑：

死去一個夜晚  
好久才復活  
——〈震顫〉（1982）<sup>21</sup>

夜裏別上閣樓  
一個地址有一次死亡  
那依稀的白頸項  
將轉過頭來  
——〈懸崖〉（1984）<sup>22</sup>

這是最好的時間  
但要小心  
因為危險是不說話的  
它像一件事情  
像某個人的影子很輕柔  
它走進又走出  
——〈下午〉（1985）<sup>23</sup>

柏樺的詩歌「善於構造令人驚懼和震怖的小場景」，<sup>24</sup>而在驚懼和震怖的場景背後，恰恰是由一個強烈的抒情意識所主宰，更精確地說，在他的抒情性的裡面，總存在隱密的故事或事件，「因為危險是不說話的」，對應文革時期的生命處境，危險或許不是不說話，而是「不能說話的」，被禁止公開談論的。

<sup>20</sup> 陳大為〈論于堅詩歌邁向「微物敘事」的口語寫作〉將朦朧詩楊煉等人對家國及文化議題的探討分成三個面向，分別為一，民族文化的思慮、二，政治語境的對抗性和批判性姿態、三，捨我其誰（甚至慷慨就義）的英雄主義抒情風格的激盪，本文以為，前面兩點可以放在英雄主義抒情風格之下作討論，參見陳大為：〈論于堅詩歌邁向「微物敘事」的口語寫作〉，《台灣詩學學刊》第19期（2012年7月），頁21。

<sup>21</sup> 柏樺：《望氣的人》，頁9。

<sup>22</sup> 柏樺：《望氣的人》，頁20。

<sup>23</sup> 柏樺：《望氣的人》，頁28-29。

<sup>24</sup> 張光昕：〈貓科壁虎〉，《刺青簡史：中國當代新詩的閱讀與想像》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年），頁56。

如果我們沒有讀過柏樺的自傳式書寫，不會知道他的憤怒醞釀於童年的下午，不會知道他青少年時期旁觀文革的激動與騷動猶如看戲，沉溺在生命情調中肉體的性啓蒙，更不會知道鮮家說故事的大男孩在「武鬥」中無故喪生，投下死亡惘惘的威脅……。<sup>25</sup>這些迷惘的，難以啟齒的「事件」<sup>26</sup>反而成為一種詩意的啟蒙，雜糅為他象徵體系神秘的資源：下午—危險、白頸項—肉體慾望、夜晚—死亡、閣樓—鮮宅……，柏樺化身毛澤東時代的幽靈，盤踞、遊蕩在那些令他「震顫」的場景。北島將詩歌視為一種「古老的敵意」，與文革時期的歷史事件採取戰鬥的姿態，<sup>27</sup>這樣的抒情姿態本身其實混合其他雜質；對照來看，柏樺的「純化」在詩中表現的只是感知程序的還原——透過不斷回憶、描摹、感覺，重返啟動自我抒情意識的第一現場。

如果說，純化指向消極的歸返，那麼，抒情的創造性轉化則是在其書寫策略上作積極的轉向。可以說，在消極「拒絕隱喻」<sup>28</sup>（于堅語）的同時，詩人作為一抒情主體，試圖建構有別於朦朧詩公共性的抒情話語，以回應這個時代個體的生存狀態。在這樣的詩學立場下引入「小敘事」的敘事元素，成為轉化的重要契機。

「小敘事」必須與「大敘事」對照來看。其差異不在敘事規模之大小，而是在故事講述的方式。相較於大敘事有固定的對應關係、合法化的功能、支持或宣揚某些信念，「小敘事」作為一種敘事方法，以錯置、無中心、轉移焦點、延緩共識等方式，對大敘事提出質疑或批判。陳大為有「微物敘事」的提法（以「微觀」視野去處理「微小／微不足道」

<sup>25</sup> 柏樺在《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》大量敘述文化大革命中的性啓蒙與死亡恐懼，這些感受伴隨著柏樺的文學生命。性啓蒙的部分，他曾寫道：「美並未在『革命』中超越肉體，而是抵達肉體、陷入肉體、甚至毀滅肉體。它在夏季多風的時刻或流汗的時刻讓我情竇初開、氣喘吁吁、難以啟齒」；有關死亡恐懼，則潛藏在鮮宅大宅裡：「一天晚上，『下午』般的神經質突然發作，……『鮮宅』奇怪地笑出了我意識的水面，究竟是什麼引起這個念頭？美已來不及捕捉，它已從一個既熟悉又新鮮的恐懼開始了、發生了、叩響了……」柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》，頁16、28-29。

<sup>26</sup> 柏樺曾經陳述他創作詩歌的出發點是「事件」：「就我而言，我每一首詩都是由事件所引發的感受寫成的，而這感受總是指向或必須落到一個實處（景），之後，它當然也會帶來遐想或飛升（情），這實處就是每一具體的詩都有一具體的事件。……詩歌中的事件之於我往往是在記憶中形成的。它在某個不期而遇的時刻觸動我，接著推動我追憶相關的過去的一個事件，並使一個或多個事件連成一片，相互印證、說明、肯定或否定，從中一首詩開始了它成長的軌跡以及必然形成的命運。」見柏樺〈從事件開始〉，《名作欣賞》第16期（2012年6月），頁71-74。

<sup>27</sup> 北島：〈古老的敵意〉（2011），借用里爾克的「因為生活和偉大的作品之間／總存在某種古老的敵意」，認為一名偉大的寫作者應該有意識地與所處時代環境、母語以及自身保持一定的緊張關係。該文收錄於北島同名評論集：《古老的敵意》（香港：牛津大學出版社，2001年），頁149-164。

<sup>28</sup> 「拒絕隱喻」這一口號來自于堅的同名論述，他認為現代漢詩的問題在於只能被現成或既成的意義系統裡思想，「詩被遺忘了，它成為隱喻的奴隸」，而拒絕隱喻，就是「對母語隱喻霸權的（所指）的拒絕，對總體話語的拒絕。拒絕強迫你接受的隱喻系統」，見于堅：《拒絕隱喻》（昆明：雲南人民出版社，2004年），頁125-136。韓東「詩到語言為止」與于堅「拒絕隱喻」，在詩學觀念仍有所差異，不過，韓東與于堅作為《他們》詩刊重要代表，在回歸語言本質的主張，是一致的。

的庸常事物的敘事)<sup>29</sup>，即近於「小敘事」；但在第三代詩歌中，不只是物質上的渺小，還包括精神上、情感上的卑微渺小，因此「小敘事」更適合表現其詩學理念。

在小敘事中，故事已被拋下或超越，「如何」抒情的重要性反而被凸顯出來，如「關注的不僅是敘事本身，而且更加關注敘事的方式，而實質仍是抒情的」、「用於對陳舊的抒情方式的矯枉過正」<sup>30</sup>等，說法不一，但都不同程度地指向抒情的創造性轉化。關於詩歌敘事話語的論述，多集中於九〇年代，著眼於「詩與現實傳統性關係的修正」(程光燁)<sup>31</sup>、「不指向敘事的可能性，而是指向敘事的不可能性」(西川)<sup>32</sup>、「從生活事件提取的質問生活的洞察力」(姜濤)<sup>33</sup>。不過，據本文觀察，不同於九〇年代之於現實的介入，<sup>34</sup>發端於八〇年代中期的小敘事，主要原因是覺察到傳統抒情方式的不合時宜；第三代詩歌在朦朧詩影響的焦慮下發展，並下啟九〇年代詩歌敘事風潮，從這一層面來看，它的敘事性不僅不是為了取消抒情，而更進一步帶動詩歌抒情意義的深化與重新認識，也就是說，此一時期的敘事性質更接近詩歌本體性的思考。

革新與抵抗的整體氛圍中，第三代詩人的敘事話語為詩歌抒情的方式帶來明顯變化。「他們」文學社最先意識到敘事話語的重要性，並成為具影響力的詩歌群體，主編《他們》的韓東在〈藝術自釋〉(1986)表示，「他們」這一詩歌群體面對世界和詩歌並不憑藉其他力量，而是來自兩個面向的關懷，一是語言：「詩歌本身，是詩歌成其為詩歌，是這種由語言和語言的運動所產生美感的生命形式」，二是經驗：「作為個人深入到這個世界中去的感受、體會和經驗」，<sup>35</sup>順此說法，《他們》的詩學理念建立在「世界—語言—經驗」的探問上，以此取代社會、民族、文化的宏大書寫。放在抒情脈絡底下，這樣的抒情性已經不止於簡單的表達情感，而更包涵語言、日常、世界等人類綜合經驗的思索。

以韓東為例，其「小敘事」裡的抒情特徵以零度抒情、事態式抒情最為鮮明。

所謂「零度抒情」，乃是一種低限度的抒情概念，以直陳式的敘述風格把主體、生命、事物之間的荒謬存在連繫在一起。<sup>36</sup>此概念適用於韓東訴諸直覺的哲學思維，而這種寫法

<sup>29</sup> 陳大為：〈論于堅詩歌邁向「微物敘事」的口語寫作〉，頁7-37。

<sup>30</sup> 孫文波：〈生活：寫作的前提〉，收入王家新、孫文波編：《中國詩歌九〇年代備忘錄》(北京：人民文學出版社，2000年)，頁262。

<sup>31</sup> 程光燁〈不知所終的旅行〉(1997) (《歲月的遺照》序言)，收錄於程光燁：《程光燁詩歌時評》(開封：河南大學出版社，2002年)，頁51。

<sup>32</sup> 西川：〈九〇年代與我〉，收入王家新、孫文波編：《中國詩歌九〇年代備忘錄》，頁265。

<sup>33</sup> 姜濤：〈敘述中的當代詩歌〉，《詩探索》第2期(1998年6月)，頁1-10。

<sup>34</sup> 有關九〇年代敘事性的說法，參見張閔：〈介入的詩歌——九十年代的漢語詩歌寫作諸問題〉，收入孫文波等編：《語言：形式的命名》(北京：人民文學出版社，1999年)，頁298-318。

<sup>35</sup> 《他們》第3期，見徐敬亞、孟浪主編：《中國現代主義詩群大觀1986-1988》，頁52。

<sup>36</sup> 本文「零度抒情」的概念來自羅蘭·巴特在〈寫作的零度〉提倡的「零度寫作」，指現代文學中，作者應對泛濫的情感保持警覺，以一種「零度」的情感投入創作中，是一種追求幾近「白色」無痕

來自一種「不作為」的抒情主體，楊小濱曾用「順世者」形容這類型的角色：「捨棄個體與個體的判斷力，把自我物化為外在于自我的大眾群體裡，在那裡，『生命』只是一個集體的東西，是盲從的獻祭品」。<sup>37</sup>自我—他者、主體—客體、中心—邊緣錯置的荒謬敘述與抒情詩體交互振盪，產生冷靜、節制的現代質素，除了有助抑制朦朧詩以來過度氾濫的抒情話語，更凸顯了充滿疏離感的情感向度。韓東〈寫作〉（1986）詮釋了這種零度抒情的寫作：

晴朗的日子  
我的窗外  
有一個人爬到電線桿上  
他一邊幹活  
一邊向房間裡張望  
我用微笑回答他  
然後埋下頭去繼續工作  
這中間有兩次我抬起頭來  
伸手去書架上摸索香煙  
中午以前  
他一直在那兒  
像只停在空中的小鳥  
已經忘記了飛翔  
等我終於寫完最後一頁  
這只鳥兒已不知去向  
原來的位置上甚至沒有白雲  
一切空虛而又甜蜜<sup>38</sup>

從語言修辭層面來看，這首詩仍存在傳統抒情痕跡（例如把修電線的工人比喻為停在空中的鳥），不過值得注意的是敘述手法的介入。詩人作為敘事者我置身於敘述之內，帶著平

---

的直陳式文學創作模式，與古典寫作力圖表現的「文字的現實的客觀再現」截然不同。見法·羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，李幼蒸譯：《寫作的零度》（臺北：久大出版社，1991年），頁81-127。

<sup>37</sup> 楊小濱：〈崩潰的詩群——當今先鋒詩歌的語言與姿態〉，《語言的放逐：楊小濱詩學短論與對話》（台北：釀出版社，2012年），頁75-80。

<sup>38</sup> 韓東：〈寫作〉（1986），《你見過大海：韓東集 1982-2014》（北京：作家出版社，2015年），頁9-10。

淡的敘述口吻敘述寫作時，在書房窗外修電線的工人，「像只停在空中的小鳥／已經忘記了飛翔」。不過，敘述過程沒有像傳統敘述詩那樣有衝突性的情節發展，現實空間裡面無交集的兩個人在文學空間裡仍無所交集。最後以「原來的位置上甚至沒有白雲／一切空虛又甜美」作結，究竟修電線的工人走後怎樣，具體事件的發展已經顯得無關緊要，重要的是敘事者「我」在這過程中的感知。當敘事者也成為感知者，情感指涉變得饒富意味：空虛又甜蜜的，不僅是整個從「看見」而「不見」的整個事件的敘述過程，更指涉「寫作」這件事的困難——它與一般工作無異，被困在一小小空間，摸香菸，抬頭看窗外等動作都顯示對於寫作（工作）狀態心不在焉，而窗外的工作某種程度上是寫作狀態的隱喻：想要飛翔，但失去翅膀。詩人刻意使用敘述手法讓語義含混、模糊、失去中心，在這種敘述底下，詩歌同時被小寫化，寫作既然無法像朦朧詩人那樣帶著能改變世界的決心，只好退縮到一方斗室，描寫生活裡的小片段、小動作、小事件，背後則彰顯第三代詩歌疏離的寫作狀態。

我們所說的「事態式抒情」，指的是敘述主導的抒情程序。<sup>39</sup>韓東曾表示，「我否定從概念到意象到象徵的傳統路徑，從感官到語言到意境是我完成一首詩的時間次序」<sup>40</sup>。這一方面出於對傳統意象式抒情過度俗爛的強烈反感，另一方面，同樣是小說家的韓東，導入敘事文本（特別是一九五、六〇年代法國新小說）的寫作策略以安排詩歌結構。本來作為抒情詩歌不可或缺的意象退居二線，動作、行動的事態細節則前景化，構成詩歌的主導因素，例如〈寫作〉當中，敘事者我兩次抬頭，摸香菸的動作。在韓東後來的〈甲乙〉（1992）有更鉅細靡遺的細節描述，長鏡頭運鏡一般不斷使用多少「厘米」描寫移動或距離。此外，還有對方位與時間推移精準（乃至瑣碎）的刻畫：「甲乙二人分別從床的兩邊下床」、「或向左的同時也向前」、「四歲時就已學會／五歲受到表揚，六歲已很熟練」等等，「讀者不難把握到一種蓄意的誇張精確所帶來的『客觀性』。……，推到極致的冷觀和精確事實上消除了傳統寫實主義對再現現實的確信。」（楊小濱）<sup>41</sup>這些看似現實再現的場景，意義不斷遭插入的敘述行為（narration）<sup>42</sup>所擱置，一是敘事者蓄意介入，同時將閱

<sup>39</sup> 「事態式抒情」的概念受羅振亞〈從意象到事態：後朦朧詩抒情策略的轉移〉啟發，他指出從朦朧詩到後朦朧詩最大的轉變是意象減少，事態與敘述性增強。本文進一步將此概念名為「事態式抒情」，以說明這種抒情策略的特徵。參見羅振亞：〈從意象到事態：後朦朧詩抒情策略的轉移〉，《詩探索》1995年第4期（1995年12月），頁89-97。

<sup>40</sup> 韓東：〈《一種黑暗》的寫作後果及我的初衷〉，《韓東散文》（北京：中國廣播電視出版社，1998年），頁145。

<sup>41</sup> 楊小濱：〈詩所能達到的反抒情邊界〉，《特區文學》2017年第4期（2017年（2017年10月），頁145-146。網址：<http://www.zgsglp.com/thread-604696-1-1.html>（最後瀏覽日期：2018.06.11）

<sup>42</sup> 熱奈特（Gérard Genette）將敘述行為敘事分為三種層面：敘述陳述、敘事分析、以及敘述行為。敘述陳述是最一般的解釋，第二層敘事分析是指構成論述主體的連續事件、以及它們的多樣關係。最

讀者也拉進敘事中：「只是把乙忽略得太久了。這是我們／（首先是作者）與甲一起犯下的錯誤」，二是詩中人物「甲」、「乙」是不具辨認性的符號，一直到最後回溯，乙「流下了本屬於甲的精液」，現實虛構真假難辨，「自我」也由被觀察，被窺視的符號所取代。

那麼，「小敘述」作為一種情感表述方式，它與敘事對象之間，看似保持一個客觀的審美距離，事實上則暴露朦朧詩以後，面對新時代無所適從的盲目與焦慮。綜而言之，從抒情的角度來看，「抒情—敘述」在第三代詩歌的脈絡下，具有相互折射，矛盾共生的關係。如果說，詩歌是一個有機體，那麼，小敘述大概就像異質化學成分的導入，必然產生某種程度的干擾與混亂；然而最終，不安定的化學元素與這個有機體溶為一體，與此同時，改變了詩歌內在的抒情結構。

#### 四、後現代情境下的反諷與抒情話語

從文化場域來看，第三代詩歌的形成，不可避免地必須因應丕變的時代環境：後文革時期，社會結構產生重大的轉型，包括經濟體制相對開放、物質文化取代政治文化、一元化的價值體系瓦解，導致人民陷入另一種生活困境。這樣一個矛盾的時代，無可避免地面臨集體崩潰的精神狀態，這種狀態已經不是過去那種高亢的聲音可以表達；另一方面，文學市場面臨急速萎縮的危機，詩歌不再被視為神聖而崇高的事業，就詩人來說，寫作也僅僅是一種生活方式的表現。

韓東回憶《他們》創刊的經過時說道：

我們大都對那些很繁複的東西，對史詩呀，對什麼責任感呀，對什麼英雄主義呀確實挺反感的。我們只是想讓詩歌和現實生活、和我們自己靠得更近一些。因而在語言方式上，大家都拒絕特別書面化的語言，傾向於口語化。<sup>43</sup>

文化場域與內在精神的雙重矛盾，使詩人對於崇高而沉重的總體情緒感到厭煩，同時，批判文革的階段性任務亦大致達成，現代詩不得不帶著新的觀看方式，從「一代人」逃往「一

---

後的敘述行為則是包含某人講述某事的事件。法·熱奈特（Genette Gerard）著，廖素珊、湯恩祖譯：《辭格 III》（臺北：時報出版社，2003年），頁76-77。

<sup>43</sup> 常立紀錄：〈「他們」及其他〉（2003），《今天》：<https://www.jintian.net/today/html/48/n-30348.html>（最後瀏覽日期：2018.06.12）

個人」，<sup>44</sup>從「崛起」朝向「崩潰」。<sup>45</sup>因此，作為一種生活方式，詩歌逐漸發展出一種與平民意識結合的反諷視角，即用嘲諷、戲仿的方式來回應這個混亂的世界。

從另一個角度來看，第三代詩歌的反諷精神必須放在後現代主義的視野中討論才能顯出意義。「當缺少一個基本原則或範式時，我們轉向了遊戲、相互影響、對話、會話、寓言、反省——總之，取向了反諷，這種反諷以不確定性和多義性為先決條件。」（伊哈布·哈桑（Ihab Hassan, 1925-2015））<sup>46</sup>，後現代主義學家哈琴（Linda Hutcheon）主張以更開放的方式來定義「反諷」。他認為，反諷不僅在（言內的和言外的）意義之間發生作用，也在人與人之間（反諷者、詮釋者、被反諷的對象）發生關聯，<sup>47</sup>由此看來，反諷不只是看作是由「非此即彼」的對立替換所構成，而將之視為「可以由言內之意和言外之意共同發揮作用創造出的新意義」。<sup>48</sup>反諷、戲仿精神底下的特徵，包括表達不滿、不確定性、破碎化、斷裂性與不及物性等，成為第三代詩歌的關鍵詞。它們看似與「抒情」無關，可是，與韓東同屬「他們」陣營，最善於反諷，離抒情看似甚遠的于堅表示：

他不指令，他只是表現自己生命最真實的體驗。這些詩歌表面上看來是冷漠的、非抒情的、毫無意義的，然而它在那些好的讀者看來，卻是有生命的、有意味的，它的客觀性使讀者有可能從不同的角度去感受，呈現一種多義的審美效果。<sup>49</sup>

在這裏，于堅打破以往「反諷＝反抒情」的論斷，這個說法提供我們理解第三代詩歌「抒情」的多重層次。

當我們指出「表層話語—深層意義」的不一致性，那麼，我們有必要關注「反抒情」的表層底下所蘊藏的抒情能量；也就是說，其抒情話語並非直接作情感的發抒，而是透過反諷或遊戲的方式，避開英雄或浪漫主義式的過度抒情。由此看來，在後現代主義影響之

<sup>44</sup> 前者借用顧城詩名〈一代人〉，「一個人」是北島〈宣言〉詩句之一詞，原詩句：「我並不是英雄／在沒有英雄的年代裡／我只想做一個人」，但是北島反英雄的話語中有強烈的英雄情結，抒情主體仍是「一代人」。而顧城與北島都是朦朧詩的重要詩人。

<sup>45</sup> 楊小濱指出，用「崩潰」來形容朦朧詩後的語言形式，是相對「崛起」來使用的：「沒有中心或肯定性的目標，呈現著摧毀和廢墟的形態，以增熵的語言形式同增熵的社會形式相對應」，楊小濱：〈崩潰的詩群——當今先鋒詩歌的語言與姿態〉，頁 68。

<sup>46</sup> 美·伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）：〈後現代景觀中的多元論〉，收入王岳川等編：《後現代主義文化與美學》（北京：北京大學出版社，1992 年），頁 128。

<sup>47</sup> 加·琳達·哈琴（Linda Hutcheon）著，徐曉雯譯：《反諷之鋒芒：反諷的理論與政見》（開封：河南大學出版社，2012 年），頁 67。

<sup>48</sup> 有關反諷詩學的理论，參見林中力：〈「反諷」詩學的探討——兼以陳黎的詩作為例〉，《文史臺灣學報》第 11 期（2017 年 12 月），頁 181-214。

<sup>49</sup> 于堅：〈詩歌精神的重建〉，《棕皮手記》（上海：東方出版中心，1997 年），頁 231。

下，「反諷」與「抒情」的對峙被取消了，不僅如此，借用奚密的說法，是一種反諷性與抒情性的相互表述（inter-articulation），<sup>50</sup>兩者之間具有辯證、生產的關係。並且，從抒情視域觀之，柏樺結合傳統與象徵主義，韓東源自日常經驗與真實生命的反諷書寫，為已經僵化的抒情傳統注入新的資源與態度。

柏樺雖是第三代詩歌的代表詩人，但柏樺詩歌「惟有舊日子帶給我們幸福」的抒情品質，在第三代詩人中獨樹一格。熟讀西方現代詩歌的柏樺，大學時期有機會見到致力將象徵主義中國化的梁宗岱（1903-1983），自此，他的內心循環著新舊時代的血液，「這也是為什麼我的詩歌在走向最前鋒的時刻仍保持著對歌唱的抒情傳統，並形成我後來帶有總結性的詩觀，『一首好詩應該只有百分之三十的獨創性，百分之七十的傳統』（其實這是一句反語）。」<sup>51</sup>，儘管他的詩風幾經變化，抒情、象徵、傳統三個關鍵字與柏樺詩歌須臾不離，成為我們理解柏樺的重要線索；不過，究其文本，與這段陳述相對照，「抒情—象徵—傳統」與其說是一組密碼，不如說是對於這組密碼的自我詰問，而詰問姿態恆常以反諷形式出現。

柏樺善於從漢語傳統與歷史典故中汲取材料，早期作品〈民國的下午〉（1985）、「天將息了／地主快要死了／由他去吧／紅軍正在趕路」〈奈何天〉（1985）召喚前朝的歷史記憶，〈演春與種梨〉（1991）直取《聊齋誌異》典故，直至晚近《史記：1950-1976》（2013）、《史記：晚清至民國》（2013），都可視為這種傳統品質的延續與創造。然而，柏樺作為一名抒情詩人，他很早便意識到抒情內涵的層次性；假若我們把柏樺視為一個整體，那麼他的內部應當具有多重向度，既有古典的，傳統的，懷舊的特質，也有與此完全逆反的成分隱含其內。

以〈在清朝〉（1986）<sup>52</sup>為例，此詩凡七段，每段首句皆以「在清朝」為針，串起舊朝的風土民情，包括貨幣、穀物與茶葉、絲、瓷器的交易等物質樣貌，以及科舉、山水畫、辦學校、編印書籍等圖景，在看似是「安閑和理想」的烏托邦中，屢屢摻入不安的元素：「山水畫臻於完美／紙張泛濫，風箏遍地」、「一個人夢見一個人／夜讀太史公，清晨掃地／而朝廷增設軍機處／每年選拔長指甲的官吏」、「孩子們敬老／母親屈從於兒子」，往往在一段，甚至詩行之間出現互斥或矛盾的文化肌理。詩中陳述的諸多現象本來是歷史記載

<sup>50</sup> 奚密用鄭愁予〈錯誤〉、楊牧〈屏風〉闡釋台灣現代詩中抒情性和現代性的關係。奚密指出，在現代主義啟發下發展出來的現代詩強調情感微妙的象徵，間接的暗示，它反對抒情主義——即貿貿然的滿紙熱情，但並非反抒情。現代詩吸取了中國古典詩傳統的養分，卻是絕對的現代。見奚密：〈反思現代主義：抒情性與現代性的相互表述〉，《渤海大學學報（哲學社會科學版）》第4期（2009年8月），頁5-9。

<sup>51</sup> 柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》，頁66-67。

<sup>52</sup> 柏樺：《望氣的人》，頁44-45。

裡的客觀存在，但因詩人刻意編織，使詩從歷史語境中獨立出來，一面是「安閑和理想」田園式的抒情想像（牛羊無事、詩人不事營生、兩只鴨子迎風游泳），另一面則諷刺迂腐的儒學道統（選拔長指甲的官吏、廟宇向南、哲學如雨），抒情語調本身的陰美內斂，加上情節急轉造成的「震驚」效果，更加凸顯反諷意味：

在清朝  
哲學如雨，科學不能適應  
有一個人朝三暮四  
無端端的著急  
憤怒成為他畢生的事業  
他於 1940 年死去

1940 年的鴉片戰爭，一般咸視為現代性的開端，也是舊時代的終結。然而，詩終究不同於歷史敘事，柏樺以「一個人」（而非一代人）死亡作結，消解了大清王朝清談成風，科學放逐的「理想」狀態。據柏樺的說法，〈在清朝〉其實是成都的鏡像書寫，<sup>53</sup>這種時空錯位的對應方式，聯繫了詩人作為主體的矛盾狀態：精神上嚮往舊時代與世無爭的烏托邦，但又無法接受它迂腐的思維形式；身後後文革時代的混亂，種種牽制表現在書寫上的，就是更多地處理失落、疲憊的自我表述，這便迥異於多數朦朧詩人激昂呼喊的模式。

與柏樺相較，韓東的反諷姿態更為鮮明。就主題而言，最受到關注的，首先是與朦朧詩互文性的對比與嘲諷：〈有關大雁塔〉之於楊煉〈大雁塔〉，〈你見過大海〉<sup>54</sup>之於舒婷〈致大海〉（1973），「月亮／你在窗外／在空中／在所有屋頂之上／今晚特別大／你很高／高不出我的窗框」<sup>55</sup>（〈明月降臨〉）之於古典詩意裡面，愛情、鄉愁、永恆……等月亮的典型意象。這類反諷詩作以所見現實物象的表述致力於打破感物吟志的傳統姿態，這是普遍讀者看到的「表層話語」；然而，表層話語之下其實另有深意；就〈明月降臨〉來講，窗框限制了美好明亮的月亮，暗喻了在生命裡的某些內在困境。他曾寫道：「詩歌選擇那些忘我的人，忘我的片刻，它選擇空無、軀殼和虛懷，由於它的傾注那麼飽滿深入因而不可能挑選擁塞狹隘之處」<sup>56</sup>，那些埋藏在表層底下的話語或許才是意義的核心。按羅蘭·

<sup>53</sup> 柏樺自述：「這詩是一個幸運的機緣，我有一天無事去歐陽江河家翻書，讀到美國學者費正清所寫的一本《美國和中國》。此書讀完，此詩完成。我借古論今，在〈在清朝〉中展現成都內在的古典精華。」見柏樺《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》，頁 142-143。

<sup>54</sup> 〈你見過大海〉（1985），收入韓東：《你見過大海：韓東集 1982-2014》，頁 12。

<sup>55</sup> 〈明月降臨〉（1985），收入韓東：《你見過大海：韓東集 1982-2014》，頁 16。

<sup>56</sup> 韓東：〈關於詩歌的兩千字〉（1997），《韓東散文》，頁 170。

巴特「地質學式」的觀點，現代詩語言底下潛伏著地質學的層次，全部內涵聚集於語言本身，取代古典散文和古典詩被選定的內涵，<sup>57</sup>從這層意義來看，韓東把雄偉崇高或浪漫唯美挪移開來，並不意味沒有內在情感的跌宕起伏，而是把空間騰空，以便注入不同的抒情型態。

以〈你見過大海〉為例，如果說，此詩樹立一種反諷的類型，那麼，在這種反諷類型之下呈現了真實情感之於文化想像的多重指涉。在語言基礎上，柯雷觀察到，韓東擅於在語言形式與語義之間製造衝擊效應，「當節律或其他形式特徵未發生任何變化時，語義出現突變，這時衝擊力來得尤其強大。」就語言形式而言，相似的短句如「你見過」、「你想想過」以及「就是這樣」、「頂多是這樣」、「人人都這樣」，迴環復沓，最後回到「就是這樣／人人都是這樣」，形成封閉的迴路系統；這種重複製造「催眠式的低音效果」<sup>58</sup>，同時也透過口語化的重複性透露對大海的感覺疲乏。相對於此，在「語義突變」上，「大海」之為抒情的對象，詩人用日常經驗重新挑戰美學經驗裡人—海之間的情感關係；揭示兩種經驗方式的斷裂之外，更重要的是，使這一揭示活動本身成為詩。圖示如下：

抒情 主體	平民 視角	客體 (他物)	情感 模式
人 (你)		大海	就是這樣
			可你不是／一個水手
			也許你還喜歡大海／ 頂多是這樣
			你不情願／讓海水給淹死

這裡，「你」、「大海」、「見」、「想像」等反覆出現的詞語內部蘊藏豐富的意義。首先，大海作為客體，韓東有意識地將之與日常生活中的普通人放在相同高度，還原抒情主體(你)對於他物(海)真實的感知樣態，包括無感(「就是這樣」、「可你不是／一個水手」、喜歡(「頂多是這樣」、恐懼(「你不情願／讓海水給淹死)」等，也就是說，就韓東而言，人充其量只能透過日常經驗認識大海，而無法成為大海的代言者。這些情感表現不僅出自詩歌代言功能的否定，同時也出自對「情感」的反思；另一方面，「見」、「想像」之為一

<sup>57</sup> 法·羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，李幼蒸譯：《寫作的零度》(臺北：桂冠出版社，1998年)，頁104。

<sup>58</sup> 荷·柯雷(Maghiel van Creveld)著，張曉紅譯：〈真實的懷疑〉，《精神與金錢時代的中國詩歌：從1980年代到21世紀初》(北京：北京大學出版社，2017年)，頁77-78。

種感知形式，與其說提供抒情主體與客體之間聯繫方法，不如說是表現一種「非及物性」的抒情意識，在這樣的抒情意識下，大海被定義為「就是這樣／人人都這樣」的日常符號。

基於個體抒情的覺醒，第三代詩人的書寫題材由大寫的它者轉而走向平民的日常：「注意的中心轉到平常人的日常生活和日常思考中來，人世的糾結和喧囂不再被『特殊淨化器』所過濾，相反地，倒是造出了昔日那與訓誨聯繫一起的嚴肅命題的疏遠」（謝冕，1988）<sup>59</sup>，吃飯、睡覺、工作、聊天、發呆等日常瑣事融入詩歌，成為詩歌的現實。「你看我怎樣把貧窮的日子過到底／並能從中體會到快樂」（韓東〈溫柔的部分〉），韓東作為第三代詩歌的先鋒，積極回到現實，描寫、呈現「一個人」的生活情態；然而，更耐人尋味的是，詩人雖然書寫生活本身，卻常常被現實排拒於外，距離始終恆互在抒情主體—符號—日常之間，構成強烈的陌異化，這使得看似在語言光譜兩端的反諷與抒情，巧妙地融合於一體。〈你的手〉在一個不經意的日常動作中揭示愛情的本質：

你的手  
搭在我的身上  
安心睡去  
我因此而無法入睡  
（中略）  
這隻手應該象徵著愛情  
也許還另有深意  
我不敢推動它或驚醒你  
等到我習慣並且喜歡  
你在夢中又突然把手抽回  
並對一切無從知曉  
——〈你的手〉

〈你的手〉呈示兩層錯位。首先，從戲劇性角度來看，表達從肢體的自然狀態（在夢中無意識地擱置與抽回）到文化狀態（擱置的象徵意義）的矛盾衝突；其二，就語言層面而言，詩人進一步用象徵概念解構了語言（你的手）與象徵（愛情）之間的對應，也就是說，當語言上升為象徵，失去它原本的語言涵義時，反而成為象徵嘲解的對象。

韓東的日常化書寫可以說是「詩到語言為止」主張的實踐行為，同時，反諷作為韓東

<sup>59</sup> 謝冕：〈美麗的遁逸——中國後新詩潮〉，《文學評論》1988年第6期（1988年12月），頁30。

的基本態度，使他與現實周旋時不急不徐，不閃躲也不共謀，更清醒冷靜地注視情感內部的真相。這種刻意為之的表面性（willed superficiality）既是後現代的徵象（蘇煒、文棣），傳統套路中推理和聯繫機制的遮蔽（柯雷），<sup>60</sup>反過來說，強化當代抒情狀態裡的疏離與破碎：「妻子的兩只拖鞋／一只落滿灰塵／一只讓我浮想聯翩／……兩只拖鞋／一只落滿灰塵／一只滿是灰塵」（韓東〈拖鞋〉（1985））；即便置身日常情境內裡，也往往保持「局內的局外人」的旁觀視角，使日常成為陌異化的非常：

她（乙）從另一邊下床，面對一隻碗櫃  
隔著玻璃或紗窗看見了甲所沒有看見的餐具  
為敘述的完整起見還必須指出  
當乙繫好鞋帶起立，流下了本屬於甲的精液  
——韓東〈甲乙〉（1990）

整首詩中，詩人以幾乎不帶任何情感／情色色彩的陳述方式，把一個日常生活的場景視覺化為一個交媾的展演，而詩中主人公用代詞「甲」、「乙」，也可能指代都市中的任何人。據柯雷考察，此詩發表時本無「為敘述的完整起見還必須指出」，此句為1993年版本後加，文學元意識（meta-consciousness）和正式的、近乎官腔的語言，將言說者和詩歌的其他部份區分開來，以及兩者之間的反諷距離。<sup>61</sup>當抒情主體成為事件的旁觀者，反諷與抒情同構，你我都是生命中最親密的陌生人。

## 五、結語：小時代下的抒情

一九八〇年代中期，中國大陸正處於社會主義現代化的改革階段，經濟逐漸以市場為導向，原有的價值體系面臨崩潰的邊緣。第三代詩歌於此時崛起，一方面積極展開「告別英雄體」的詩歌運動，一方面用實際書寫回應轉型下的先鋒潮流，他們從大我走到小我的日常化特質，恰好滿足時代的需求。

我們認為，第三代詩歌具有豐富多元的抒情性，但許多抒情質素已受到後來「反抒情」

<sup>60</sup> 有關表面性的討論，參考柯雷：〈真實的懷疑〉，《精神與金錢時代的中國詩歌：從1980年代到21世紀初》，頁78-79。

<sup>61</sup> 柯雷：〈真實的懷疑〉，《精神與金錢時代的中國詩歌：從1980年代到21世紀初》，頁90。

論述所遮蔽；參照第三代詩歌的詩歌理念與相關表述，我們發現，第三代詩歌的「抒情」意義，並不是「反抒情」的一般性描述可以概括。本文討論的第三代詩歌案例——柏樺與韓東，對「父親般」的朦朧詩有著共同的影響焦慮，在後英雄的主體狀態下，發展出截然不同的抒情模式。

對柏樺而言，抒情既是本質的存在，同時也構成詩人隱蔽的防空洞。透過抒情，得以讓他在詩歌中，將驚懼與震怖經驗與記憶提煉為詩意的象徵。他的抒情模式沒有北島那樣激情的吶喊、浪漫的英雄情懷，而是從一開始就只抒「一個人」的情，展現一個抒情自我之於變動時局的冷眼旁觀。九〇年代以後，柏樺更延伸出另一種層次的抒情，即結合歷史典故，具有反諷性的抒情視角，在不斷的時空錯位中照見沒有英雄也沒有信仰的年代中的自己。

而韓東的詩歌則致力於創造傳統抒情以外的抒情可能性。「詩到語言為止」的詩學主張某種意義上來說，是「抒情」的重新思考。1983年，韓東〈有關大雁塔〉與朦朧詩人楊煉〈大雁塔〉對話，成為第三代詩歌崛起的重要指標，敘事成分導入抒情詩體，展開另一種「小敘事」的抒情追求，他的零度抒情、事態式抒情塑造了當代抒情的一種範式，即包涵語言、日常、世界等人類綜合經驗的思索。刻意日常化、表面化的反諷書寫，則是第三當詩歌試圖擺脫前驅的另一種抒情面向。

柏樺與韓東，兩個無論在表現手法、書寫風格上看似相去甚遠的第三代詩人，確展現深刻的抒情性。我們將兩者合而觀之，必須指出，抒情可以不只有一種觀看方式，一種定義，一種姿態。第三代詩歌作為轉型下的文學生產，表明一個「小」時代的到來，他們抒情樣貌變化多姿，回應了當代中國生活環境的變遷，從抒情視域來看，他們更新並深化了現代漢詩與抒情的關係。第三代詩歌絕非只有柏樺與韓東，但通過這兩個詩歌案例，將有助於我們重新理解中國當代詩歌與詩學，而能更深入地進行詮釋。

## 徵引文獻

### 近人論著

- 于堅 Yu Jian：《棕皮手記》*Zong Pi Shou Ji*（上海 Shanghai：東方出版中心 Orient Publishing Center，1997 年）。
- 于堅 Yu Jian：《拒絕隱喻》*Ju Jue Yin Yu*（昆明 Kunming：雲南人民出版社 Yunnan People's Publishing House，2004 年）。
- 北島 Bei Dao：《古老的敵意》*Ancient Enmity*（香港 Hong Kong：牛津大學出版社 Oxford University Press，2001 年）。DOI:10.1353/man.2012.0011
- 西川 Xi Chuan：〈九〇年代與我〉“Jiu Ling Nian Dai yu Wo”，收入王家新 Wang Jiaxin、孫文波 Sun Wenbo 編：《中國詩歌九〇年代備忘錄》*Zhong Guo Shi Ge Jiu Ling Nian Dai Bei Wang Lu*（北京 Beijing：人民文學出版社 People's Literature Publishing House，2000 年），頁 265。
- 西川 Xi Chuan：《2001 中國新詩年鑒》*2001 Chinese New Poetry Almanac*（福州 Fuzhou：海風出版社 Hai Feng Publishing Company，2002 年）。
- 林中力 Lin Jinli：〈「反諷」詩學的探討——兼以陳黎的詩作為例〉“Exploring the Poetics of ‘Irony’: Chen-Li's Poetry as a Case Study”，《文史臺灣學報》*Taiwan Studies in Literature and History* 第 11 期（2017 年 12 月），頁 181-214。
- 於可訓 Yu Kexun：《中國大陸當代詩學》*Zhong Guo Da Lu Dang Dai Shi Xue*（臺北 Taipei：秀威資訊科技股份有限公司 Showwe Information Co., Ltd.，2013 年）。
- 柏樺 Bo Hua：《望氣的人》*Wang Qi de Ren*（臺北 Taipei：唐山出版社 Tonsan Bookstore，1990 年）。
- 柏樺 Bo Hua：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》*On the Left: A Lyrical Poet in the Era of Mao Zedong*（香港 Hong Kong：牛津大學出版社 Oxford University Press，2001 年）。
- 柏樺 Bo Hua：〈從事件開始〉“Cong Shi Jian Kai Shi”，《名作欣賞》*Masterpieces Review* 第 16 期（2012 年 6 月），頁 71-74。
- 姜濤 Jiang Tao：〈敘述中的當代詩歌〉“Contemporary Poetry in Narrative”，《詩探索》*Poetry Exploration* 1998 年第 2 期（1998 年 6 月），頁 1-10。
- 徐敬亞 Xu Jingya：〈崛起的詩群——評我國詩歌的現代傾向〉“Jue Qi de Shi Qun —— Ping Wo Guo Shi Ge de Xian Dai Qing Xiang”，《當代文藝思潮》*Dang Dai Wen Yi Si Chao* 1983 年第 1 期（1983 年 1 月），頁 14-47。

- 徐敬亞 Xu Jingya、孟浪 Meng Lang 主編：《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》*Zhong Guo Xian Dai Zhu Yi Shi Qun Da Guan 1986-1988*（上海 Shanghai：同濟大學出版社 Tongji University Press，1988 年）。
- 孫文波 Sun Wenbo：〈生活：寫作的前提〉“Sheng Huo：Xie Zuo de Qian Ti”，收入王家新 Wang Jiaxin、孫文波 Sun Wenbo 編：《中國詩歌九〇年代備忘錄》*Zhong Guo Shi Ge Jiu Ling Nian Dai Bei Wang Lu*（北京 Beijing：人民文學出版社 People's Literature Publishing House，2000 年），頁 262。
- 孫文波 Sun Wenbo 等編：《語言：形式的命名》*Yu Yan：Xing Shi de Ming Ming*（北京 Beijing：人民文學出版社 People's Literature Publishing House，1999 年）。
- 唐曉渡 Tang Xiaodu：《唐曉渡詩學論集》*Tang Xiaodu Shi Xue Lun Ji*（北京 Beijing：中國社會科學出版社 China Social Sciences Press，2001 年）。
- 奚密 Xi Mi：〈反思現代主義：抒情性與現代性的相互表述〉“Reflection on Modernism: Interaction between Lyricism and Modernism”，《渤海大學學報（哲學社會科學版）》*Journal of Bohai University (Philosophy and Social Science Edition)* 第 4 期（2009 年 8 月），頁 5-9。
- 常立 Chang Li 紀錄：〈「他們」及其他〉“Ta Men' ji Qi Ta”（2003），《今天》*Today*：<https://www.jintian.net/today/html/48/n-30348.html>（最後瀏覽日期：2018.06.12）
- 陳大為 Chen Tahwei：〈論于堅詩歌邁向「微物敘事」的口語寫作〉“A Discussion About Yu Jian's Poetry towards the Oral Writing of ‘Narration for Micro Objects’”，《臺灣詩學學刊》*Bulletin of Taiwanese Poetics* 第 19 期（2012 年 7 月），頁 7-37。DOI:10.29813/TP.201207.0001
- 陳大為 Chen Tahwei：《亞細亞的象形詩維》*Ya Xi Ya de Xiang Xing Shi Wei*（臺北 Taipei：萬卷樓出版社 Wan Juan Lou Books Company，2001 年）。
- 陳大為 Chen Tahwei：〈有關「大雁塔」的命名或續完〉“You Guan ‘Da Yan Ta’ de Ming Ming huo Xu Wan”，《華文文學》*Literatures In Chinese*，2013 年第 5 期（2013 年 11 月），頁 31-36。
- 張光昕 Zhang Guangxin：《刺青簡史：中國當代新詩的閱讀與想像》*Ci Qing Jian Shi：Zhong Guo Dang Dai Xin Shi de Yue Du yu Xiang Xiang*（臺北 Taipei：秀威資訊科技股份有限公司 Showwe Information Co., Ltd.，2013 年）。
- 程光煒 Cheng Guangwei：《程光煒詩歌時評》*Cheng Guangwei Shi Ge Shi Ping*（開封 Kaifeng：河南大學出版社 Henan University Press，2002 年）。
- 楊小濱 Yang Xiaobin：《語言的放逐：楊小濱詩學短論與對話》*Yu Yan de Fang Zhu：Yang Xiaobin Shi Xue Duan Lun yu Dui Hua*（臺北 Taipei：釀出版社 Niang Publishing Company，2012 年）。
- 楊小濱 Yang Xiaobin：〈詩所能達到的反抒情邊界〉“Shi Suo Neng Da Dao de Fan Shu Qing Bian Jie”，《特區文學》*Special zone literature* 2017 年第 4 期（2017 年 10 月），頁 145-146。網址：<http://www.zsgslp.com/thread-604696-1-1.html>（最後瀏覽日期：2018.06.11）

- 楊慶祥 Yang Qingxiang :〈「選本」對「第三代詩歌」的不同詩學態度〉“Different Poesy Attitudes of ‘Anthologies’ to ‘3rd Generation Poems’”,《江漢大學學報(人文科學版)》*Journal of Jianghan University(Humanities Sciences)*2007年第2期(2007年5月),頁20-24。
- 劉春 Liu Chun:《朦朧詩以後:1986-2007 中國詩壇地圖》*Meng Long Shi Yi Hou : 1986-2007 Zhong Guo Shi Tan Di Tu*(北京 Beijing:崑崙出版社 Kun Lun Publishing Company,2008年)。
- 霍俊明 Huo Junming:《中國當代新詩史寫作問題研究》*Zhong Guo Dang Dai Xin Shi Shi Xie Zuo Wen Ti Yan Jiu*(臺北 Taipei:新銳文創 Xin Rui Wen Chuang,2013年)。
- 韓東 Han Dong:〈自傳與詩見〉“Zi Zhuan yu Shi Jian”,《詩歌報》*Shi Ge Bao*第3版(1988年7月6日)。
- 韓東 Han Dong、朱文 Zhu Wen:〈古閩筆談〉“Gu Zha Bi Tan”,《作家》*Writer Magazine*1993年第4期(1993年4月),頁69-71。
- 韓東 Han Dong:《韓東散文》*Han Dong San Wen*(北京 Beijing:中國廣播電視出版社 China Radio Film & TV Press,1998年)。
- 韓東 Han Dong:《爸爸在天上看我》*Ba Ba zai Tian Shang Kan Wo*(石家莊 Shijiazhuang:河北教育出版社 Hebei Education Press,2002年)。
- 韓東 Han Dong:〈韓東隨筆小輯〉“Han Dong Sui Bi Xiao Ji”,《作家》*Writer Magazine*2003年第8期(2003年8月),頁85-86。
- 韓東 Han Dong:《你見過大海:韓東集1982-2014》*Ni Jian Guo Da Hai:Han Dong Ji 1982-2014*(北京 Beijing:作家出版社 The Writers Publishing House,2015年)。
- 謝冕 Xie Mian:〈美麗的遁逸——中國後新詩潮〉“Mei Li de Dun Yi —— Zhong Guo Hou Xin Shi Chao”,《文學評論》*Literary Review*1988年第6期(1988年12月),頁28-43。
- 譚國根 Tan Guogen:《主體建構政治與現代中國文學》*The politics of subject construction in modern Chinese literature*(香港 Hong Kong:牛津大學出版社 Oxford University Press,2000年)。
- 羅振亞 Luo Zhenya:〈從意象到事態:後朦朧詩抒情策略的轉移〉“From image to Situation-A Shift of Lyrical Strategy in the ‘Post-Obscure Poetry’”,《詩探索》*Poetry Exploration*1995年第4期(1995年12月),頁89-97。
- 法·熱奈特 Gerard Genette 著,廖素珊 Liao Sushan、湯恩祖 Tang Enzu 譯:《辭格 III》*Figures III*(臺北 Taipei:時報出版社 China Times Publishing Company,2003年)。
- 美·伊哈布·哈桑 Ihab Hassan:〈後現代景觀中的多元論〉“Pluralism in Postmodern Perspective”,收入王岳川 Wang Yuechuan 等編:《後現代主義文化與美學》*Culture and Aesthetics of Postmodernism*(北京 Beijing:北京大學出版社 Peking University Press,1992年),頁123-148。
- 加·琳達·哈琴 Linda Hutcheon 著,徐曉雯 Xu Xiaowen 譯:《反諷之鋒芒:反諷的理論與政見》*Irony's*

*Edge the Theory and Politics of Irony* (開封 Kaifeng: 河南大學出版社 Henan University Press, 2012 年)。

荷·柯雷 Maghiel van Crevel 著, 張曉紅 Zhang Xiaohong 譯:《精神與金錢時代的中國詩歌:從 1980 年代到 21 世紀初》*Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money* (北京 Beijing: 北京大學出版社 Peking University Press, 2017 年)。

法·羅蘭·巴特 Roland Barthes 著, 李幼蒸 Li Youzheng 譯:《寫作的零度》*Writing Degree Zero* (臺北 Taipei: 久大出版社 Jiu Da Publishing Company, 1991 年)。

法·羅蘭·巴特 Roland Barthes 著, 李幼蒸 Li Youzheng 譯:《寫作的零度》*Writing Degree Zero* (臺北 Taipei: 桂冠出版社 Lauréat Publications, 1998 年)。

## **Lyricalness in ‘Third-Generation Poetry’ on Contemporary China: Bo Hua and Han Dong**

Tseng, Tsung-hsiu

( Received July 26, 2018 ; Accepted November 23, 2018 )

### **Abstract**

Third-generation poetry is a group with pioneer awareness in contemporary China poetry society. Previous discussions stress on some concepts such as colloquial, ordinariness, and narrative. At the same time, deep lyricism is hidden. This article focuses on their lyricalness by taking two important poets, Bo Hua and Han Dong. It tries to reinterpret the lyrical performance of third-generation poetry.

This article consists of three parts. First, we argue the relation between the post-hero subject and lyricalness and point out lyrical consciousness of third-generation poetry. Second, we observe how Han Dong and Bo Hua develop unique lyric patterns under post-modern situation. Third, we discuss how to combine lyric with irony to show its multiple levels in post-modern situations. The article points out that third-generation poetry indicate the arrival of a "tiny" time. Their lyrical and varied appearances correspond to the complex living environment in contemporary China. In terms of lyric vision, they updated and enhanced the relationship between modern Chinese poetry and lyricism.

**Keywords:** Third-generation poetry, Lyricalness, Post-hero, Petit Recit, Irony