



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

当代卷

吴思敬 主编

人民文学出版社





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

当代卷

吴思敬 主编

撰稿 吴思敬 霍俊明 张立群 古远清

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 当代卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 吴思敬等著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009060-0

I. ①中… II. ①赵…②吴… III. ①诗歌史—中国—当代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047474 号

责任编辑 徐文凯

装帧设计 何 婷

责任校对 徐文凯

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 728 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 44.5 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009060-0

定 价 98.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

目 录

绪 论	1
一 与政治的无休止的纠缠	2
二 与传统的审美习惯的冲撞	5
三 中国大陆当代诗歌发展脉络	8
四 台湾、香港、澳门诗歌概观	14
第一章 诗学规范的确立与新诗话语转型	19
第一节 战时文化与工农兵文艺形态中的当代新诗	19
第二节 毛泽东的新诗主张及其影响	22
第三节 新诗话语转型与颂歌形态的确立	29
第四节 思想改造运动对“越轨”诗人的批判	34
第五节 在修改中进行写作的当代诗人	36
第二章 颂歌时代的诗人	42
第一节 争做时代的夜莺	42
第二节 蔡其矫等坚守个性的诗人	56
第三节 成长于共和国的青年诗人	64
第三章 百花时代与诗坛“反右”	82
第一节 诗坛的“早春”	82
第二节 诗坛“反右”	90

第三节 运动中的《诗刊》与《星星》	99
第四章 新民歌运动与新诗发展道路的论争	113
第一节 作为运动的诗歌生产和民间诗学的政治想象	113
第二节 新民歌运动与新诗“大众化”	117
第三节 新民歌的文本特征	120
第四节 新民歌影响下的诗人创作	124
第五节 新诗发展道路的论争	129
第五章 革命年代的政治抒怀	137
第一节 政治抒情诗的话语追溯及其特殊形态	137
第二节 隐秘矛盾与双声话语:郭小川的政治抒情诗	142
第三节 贺敬之的时代颂歌	154
第四节 新诗在战歌形态上的强化	156
第六章 “文革”时期的诗歌	161
第一节 主流诗歌:红卫兵诗歌与“新诗学习样板戏”	162
第二节 读书小组与诗歌沙龙	168
第三节 流放诗人的“地下”写作	174
第四节 “地下”诗歌的先驱:食指	182
第五节 芒克、多多与白洋淀诗群	189
第六节 贵州高原诗人群	212
第七节 天安门诗歌运动	217
第七章 历史的新时期与诗歌艺术的转型	220
第一节 思想解放运动与诗歌界的拨乱反正	220
第二节 诗歌创作队伍的重新集结	225
第三节 “五四”诗学传统的重新衔接	228
第四节 新时期诗歌与外来影响	233

第八章 归来者的第二个春天	241
第一节 艾青和“五七”受难者的回归	241
第二节 牛汉、绿原与“七月派”诗人的回归	270
第三节 郑敏与重新绽绿的“九叶”	297
第九章 朦胧诗人的崛起	320
第一节 诗歌民刊《今天》的出现	320
第二节 北岛	332
第三节 舒婷、顾城	341
第四节 江河、杨炼与其他朦胧诗人	357
第十章 新生代诗人的躁动	374
第一节 新生代诗人的出现与“现代诗群体大展”	374
第二节 西川、海子与北京板块	380
第三节 韩东、于坚与“他们”诗群	395
第四节 “莽汉”、“非非”诗群与四川板块	408
第十一章 多元写作姿态的展开	419
第一节 李瑛与新时期的政治抒怀	419
第二节 乡土记忆与城市印象	435
第三节 军旅中的诗情	446
第四节 少数民族诗人的新姿态	451
第五节 诗学文化的多重视野	455
第十二章 异军突起的女性诗歌	463
第一节 渐成声势的女性诗歌创作阵容	463
第二节 翟永明与女性性别意识的强化	474
第三节 王小妮与女性诗歌的多元展开	482

第十三章 蔚为大观的西部诗歌	494
第一节 昌耀与青海诗人	494
第二节 新疆的“新边塞诗”	497
第三节 陕甘板块	504
第四节 西南诗人群	514
第十四章 90 年代的诗歌写作	521
第一节 90 年代诗歌的概述与世纪末的论争	521
第二节 “独立”的担当	529
第三节 口语写作	540
第四节 个人化向度的呈现	546
第十五章 当代台湾诗歌	560
第一节 当代台湾新诗发展回溯	560
第二节 从三足鼎立到四强分治	590
第三节 现实主义诗派的抗衡	631
第四节 开创后现代风潮	643
第五节 其他重要诗人	646
第十六章 当代香港与澳门诗歌	652
第一节 从“难民文学”到现代主义	652
第二节 在左右政治夹缝中寻找新的出路	662
第三节 香港诗人文化身份的认同定位	669
第四节 为国家和民族的命运担忧	680
第五节 香港新诗的主体性仍然存在	689
第六节 澳门:富有诗意的小城	697
后 记	704

绪 论

中国是个有五千年文明史的古国,也是诗的泱泱大国。五千年的灿烂文化,辽阔的地理空间,中华民族独特的审美心理结构,使中国这片土地上呈现了不同于世界上其他民族地域的诗歌景观。中国诗歌是与西方文明相抗衡的东方文化精神的鲜明体现与集中代表。中华民族在这片苦难的大地上生生不息的追求,他们对这片土地的刻骨铭心的热爱,他们在真善美与假恶丑的矛盾抗争中显示的崇高的精神风范,他们作为支撑中华文化的栋梁与杠杆所发挥的作用,无不在中国诗人的笔下显露出来。“五四”前后,中国诗歌受到来自西方文化的剧烈冲撞,新诗诞生了。新诗无论思想情感内涵还是外部形态都与古典诗歌有明显差异,但是民族的心理定势、诗歌文化的固有传统、积淀在中国历代诗人意识与潜意识中的诗歌审美观念的共性成分,使新诗与古典诗歌之间依然有着割舍不断的内在联系,贯通着发展了的但又有着同一性的诗歌精神。1949年,中华人民共和国的成立,不仅掀开了中华民族历史崭新的一页,而且对此后中国文学艺术事业的发展产生了深远的影响。1949年以后的中国新诗,无论其生存环境还是发育形态,无论是传达的内容还是表现的手段,都打下了独特的时代的印痕。如今已进入了新世纪,在这段历史渐行渐远,中国的政治环境与文化环境发生了重大变迁的背景下,回顾一下中国新诗在20世纪后半期所走过的道路,对这些年新诗创作、理论、流派、思潮等做一梳理与反思,并对这一时期诗歌创作中提出的某些规律性的东西予以初步的探讨,正是当代的诗歌研究者所应负的历史责任。

1949至2000年的中国新诗,在中国悠久而丰富的诗歌发展史上留下了弥足珍贵的一页,《中国诗歌通史·当代卷》则是对这一段诗歌发展的简略叙述。也许对中国20世纪以新诗为主体的诗歌创作较为恰当的命名应为“20

世纪的中国新诗”,按照中国诗歌通史分配的两卷的篇幅,则应为“20 世纪的中国新诗上卷”与“20 世纪的中国新诗下卷”。但这样一来,就与《中国诗歌通史》前八卷以历史朝代来命名的原则相背离,考虑到这段诗歌史的复杂状态,单纯以“民国诗歌”或“共和国诗歌”来命名,也有难于处理的地方,于是就只好采用 20 世纪中国文学史所普遍使用的以 1949 年为界划分为“现代”与“当代”的办法,分成“现代卷”与“当代卷”了。按编者理解,“当代”应当是当下的文学,处于现在进行时的文学,目前把已过去几十年的诗歌还放在“当代”的名义下来叙述,这只能是一种无奈的选择了。

一、与政治的无休止的纠缠

中国诗歌由古典诗歌向现代诗歌的转换大致发生在 20 世纪的 10 年代与 20 年代之交,新诗作为自由的精灵,在冲决了旧诗的藩篱后,渴望在广阔无垠的天宇中自由自在地翱翔,无奈在中国“五四”以来的特殊社会环境与时代氛围下,新诗与政治的无休无止的纠缠,新诗与传统的审美习惯的冲撞,就像一双沉重的翅膀拖着它,使它飞得很费力、很艰难。这一点在 1949 年以后的诗歌中,表现得尤其明显。当代诗歌注定了与政治的剪不断理还乱的关系。一方面是政治对新诗的制约,诗人或是自觉的,或是在权力的引导、诱惑与压制下,把诗歌作为服务于现实政治的手段;另一方面,80 年代以后部分诗人或出于构建“纯诗”的幻想或出于对诗歌从属于政治的逆反心理,有意识地使诗的创作与现实的政治疏离,却未尝不可以看作是对另一种形态的政治的趋近。

中国新诗诞生与成长的过程,是与救亡图存、抵御外来侵略和国家统一的斗争紧紧交织在一起的,这使其无法成为一场纯粹的艺术变革。在民族矛盾尖锐、国难当头的情况下,诗人自觉地把自已的责任与民族解放、民族兴亡联系起来。诗人们走出了书斋,走向了前线。诗歌则向“广场艺术”靠拢,不只是浪漫的抒情被放逐,连“五四”以来的新诗创作“纯诗”的尝试、精致的音律的寻求等也被搁置了。这是诗人对政治的主动的感应,也是中国古代诗人关心国计民生的人文情怀的延续。这一点在后来的天安门诗歌运动、在新时期诗人所做出的历史反思中,均有鲜明的表现。

除去诗人在国难当头和面临社会重大变革的时候,对自己的创作自觉地做出的调整外,政治对诗歌的影响,又尤为鲜明地表现在权力与主流意识形态对诗歌的干预上。在战争时期,解放区的诗歌从现实的政治需要出发,强调诗歌的社会功利性,把诗歌作为教育人民的工具、打击敌人的武器。文艺整风则使诗人放弃了自己的知识分子身份,如田间所说:“我要使我的诗成为枪,——革命的枪。”^①如严辰所说:“在未来的新社会里,及在今天的 new 环境里,已经完全是集体主义了。只有集体才有力量,只有集体才能发展,非个人时代可代替的。在诗歌上发现个人的东西,早已不再为人感到兴趣,从天花板寻找灵感,向醇酒妇人追求刺激的作品,早就被人唾弃,早就没落了。只有投身在大时代里,和革命的大众站在一起,歌唱大众的东西,才被大众所欢迎。”^②很明显,在这种高度张扬集体主义的大环境中,诗人的自我被放逐,诗越来越偏离它的本质,而成为政治宣传的工具。从此,随着革命战争的节节胜利,政治化的现实主义成为诗歌创作的唯一指导原则,政治化的意识形态标准成为评价诗歌的唯一标准。强化这种诗学形态,坚决抵制一切与之不符的思潮与理论,成为由解放区刮起的一股强劲的旋风,一直吹到新中国成立以后。

从 50 年代到 70 年代,诗歌受到政治的严格的制约,这既表现在诗人的选材、取象、抒情方式、语言风格上,也表现在诗歌的生产机制、传播方式,以及诗歌批评与诗歌论争上。这一时期的诗歌,不断地被政治性的意识形态所同化,颂歌与战歌成为主流,诗人的自我形象消失,创作日益走向一体化。到了“文化大革命”期间,“小靳庄民歌”与“批林批孔”诗歌等政治化写作铺天盖地,诗歌一度沦为“四人帮”篡党夺权的舆论工具,这一历史教训是极其深刻的。

粉碎“四人帮”后,随着“实践是检验真理的唯一标准”的讨论,随着思想上、政治上的一系列拨乱反正,诗人们从噩梦中醒来,在讲述了一个个“在漫长冬夜等待春天的故事”^③之后,开始对前一时期的诗歌创作与诗歌理论进行

① 田间:《拟一个诗人的志愿书》,《抗战诗抄》,新华书店 1950 年 3 月发行。

② 严辰:《关于诗歌大众化》,《解放日报》,1942 年 11 月 2 日。

③ 白桦:《五点和诗有关的感想》,《诗刊》,1979 年第 3 期。

反思,对极端政治化的伪现实主义与矫饰浮夸的伪浪漫主义予以尖锐的批评。针对多年来诗坛上只有颂歌与战歌,针对那种把诗歌作为政治工具的倾向,诗人们说:“诗总是诗,革命诗歌不是革命口号,不能成为单纯的时代精神的传声筒。”针对诗坛上多年来流行的假话、大话和空话,诗人们提出“诗人必须说真话”,“应该受自己良心的检查”。^①正是在这种背景下,“五四”时期的新诗的自由精神得以一定程度的回归,新时期的诗坛呈现了前所未有的繁荣景象。

尽管如此,诗歌依然未能摆脱与政治的纠缠。政治一打喷嚏,诗歌就咳嗽,一些应景的节日诗、表态诗、宣传诗、教化诗依然存在,只不过这类诗在新时期已难有大的影响了。值得一提的,倒是这时期诗与政治的关系的另一种走向。80年代中期以后,部分年轻诗人中,有一种明显的疏离政治的倾向,他们把诗看成是与政治绝对无关的、纯而又纯的东西,于是在“个人化”写作的旗下,写感觉、写本能、写欲望、展示琐屑的生活流……从文学的规律上看,这种对自我的回归,有其一定的必然性与合理性,是对长期以来的把诗歌绑在政治的宣传车上的反拨。但龟缩于个人的小天地,把一个诗人的责任、良心、承担完全置之度外,刻意回避与社会、与他人、与时代的关系,把本可多向度呈现的诗歌引向另一种窄狭,也并非诗之幸事。诗歌的特质是多元的,审美是其基元,同时也内蕴着多向展开的可能。诗歌有强大的胃,可以消化一切,不管是肉、是草,还是石头、土块。凡人文领域涉及的东西,诸如哲学、政治、宗教、伦理……诗没有不可以介入的,当然不是作为哲学、政治、宗教、伦理等的直白宣示,而是以诗歌的把握世界的独特方式,把它们融化、再造,转化为诗人生命的一部分,成为诗的有机体。把诗仅仅局限于个人的狭小空间,忽视了广阔的宇宙,并非诗之坦途。对一位真正的诗人来说,如何在最具个人化的叙述中容纳最为丰富的历史与哲理内涵,如何把自由精神与人文关怀融为一体,这才是对一个诗人的才华与创造力的检验。

进入90年代以后,中国社会的政治文化发生了重大的转型,随着以广告

^① 《诗刊》记者:《要为“四化”放声歌唱——记本刊召开的诗歌创作座谈会》,《诗刊》,1979年第3期。

为运作基础、以提供娱乐为主要目的的大众文化传媒日益取代了以诗为代表的高雅文化的影响力,随着人文知识分子的日益边缘化,诗的自由精神面临严重的挑战。那些想以诗的高贵来装点自己的诗人开始从诗坛撤离,或直接“下海”,到商品经济的领域去施展拳脚;或受经济利益驱动,成为地摊文学或企业文化的写手……然而就在一些人或永久或暂时地弃诗而去的时候,偏偏有另一些人对诗痴情不改。他们凭藉自由精神所赋予的独立的价值判断,在重商主义与大众文化的红尘中傲然挺立,心甘情愿地充当寂寞诗坛的守望者。他们恪守的不只是诗人的立场、诗人的人格,同时也在恪守“五四”以来新诗的自由的精神。在他们身上,体现着诗的未来,诗的希望。

二、与传统的审美习惯的冲撞

新诗在当代处境的艰难,还来自于新诗与传统的审美习惯的冲撞。中国古代诗歌有悠久的历史,有丰富的诗学形态,有光耀古今的诗歌大师,有令人百读不厌的名篇。这既是新诗写作者的宝贵的精神财富,同时又构成创新与突破的沉重压力。面对中国古典诗歌的悠久的传统,中国现代诗人的情感是复杂的。“五四”时代的新诗缔造者们,以一种不容置辩的态度揭竿而起,为了冲破中国传统诗学的沉重压力,他们选择的是面向外国寻找助力,从异域文学中借来火种,以点燃自己的诗学革命之火。但与此同时,不时流露出的则是由他们骨子里的民族文化的基因所决定的对古代诗歌意境与表情方式的欣赏,对博大精深的古代诗歌美学的眷恋。正是对待传统的复杂心态,使他们无法摆脱“影响的焦虑”,就如布鲁姆所说:“诗的影响已经成了一种忧郁症或焦虑原则”,“一部成果斐然的‘诗的影响’的历史——亦即文艺复兴以来的西方诗歌的主要传统——乃是一部焦虑和自我拯救之漫画的历史”。^①焦虑留给诗人的不仅是痛苦的经验,而且有可能使诗人对诗的创作前景怀有恐惧、丧失信心。为了摆脱这种焦虑,诗人们往往采取与前人“对着干”的态度,所谓“做迥然相反的事也是一种形式的模仿”,“面对着‘伟大的原作’,诗

^① 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑》,徐文博译,三联书店,1989年版,第6页、第31页。

人不得不去吹毛求疵以找到那实际上并不存在的缺点,而且是在仅次于最高级的想象天才的核心中去寻找”。^①“五四”时代,新诗的缔造者们对旧诗的传统发起的抨击,有一些明显是情绪化的,是过火的:“五七言八句的律诗决不能容丰富的材料,二十八字绝句决不能写精密的观察,长短一定的七言五言决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情。”^②像这样不加区分地把近体诗的形式一概打倒,以及把古典诗歌归结为“贵族文学”云云,无疑都是简单化的。至于胡适所提倡的“诗体大解放”,其实应涉及到诗的审美本质、诗歌把握世界的独特方式、诗人的艺术思维特征、诗歌的艺术语言等多层面的内容,但胡适仅仅从语言文字的层面着眼,他要建立的是“白话诗”,在这里,诗人的主体性不见了,诗人的艺术想象不见了,而“有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说”^③则取消了诗与文的界限,取消了诗歌写作的技艺与难度,诗歌很容易滑向浅白的言情与对生活现象的实录。胡适对新诗的这种认识,不光使他自己的诗歌成就大打折扣,而且也影响到新诗草创时期的部分诗人,导致有些诗作铺陈事实,拘泥具象,缺乏想象的飞腾,淡而乏味,陷入“非诗化”的泥淖。诗是自由的精灵,强调的是诗人精神的解放、个性的张扬、艺术思维的宽阔辽远,至于落实到写作上,却不能不受媒介、诗体等等的限制,即使是自由诗吧,也并非不要形式,只是诗人不愿穿统一的制服,不愿受定型的形式束缚而已,具体到每一首诗的写作中,他仍要匠心独运,为新的内容设计一个新颖而独特的形式。正如艾略特说的:“对一个想要写好诗的人来说,没有一种诗是自由的。谁也不会比我更有理由知道,许许多多拙劣散文在自由诗的名义下写了出来。”^④实际上,“五四”时期许多诗人就已看出自由诗并不好作:“一面是解放,一面却是束缚,一面是容易写作,一面却是不容易作好。”^⑤俞平伯也认为:“白话诗的难处,正在他的自由上面。他是赤裸裸的,没有固定的形式的,前边没有模范的,但是又不能胡诌:如果当真随意乱来,还成个

① 哈罗德·布鲁姆:《影响的焦虑》,徐文博译,三联书店,1989年版,第32页。

② 胡适:《谈新诗》,《星期评论》,1919年“双十节纪念号”第五张。

③ 胡适:《〈尝试集〉自序》,《胡适文存》卷一,黄山书社,1996年版,第148页。

④ T. S. 艾略特:《诗的音乐性》,《艾略特诗学文集》,王恩衷编译,国际文化出版社公司,1989年版,第186页。

⑤ 康白情:《新诗底我见》,《少年中国》,1920年3月15日,第1卷第9期。

什么东西呢！所以白话诗的难处，不在白话上面，是在诗上面；我们要紧记，做白话的诗，不是专说白话。”^①

新诗与传统的审美习惯的冲撞，还鲜明表现在新诗人与持有旧的诗学观念的读者身上。恐怕没有任何新的文学形式的诞生像新诗的诞生遇到那样大的阻力。新诗一出现就面临着强大的反对声浪，质疑与责难的声音始终伴随着新诗的成长不绝于耳。所谓给多少块大洋也不读新诗云云，是不讲前提的，不问新诗的好坏一律加以拒斥。这是因为新诗动摇了旧诗的根基，违背了传统的审美习惯，因而引起了某些读者的反感。20世纪70年代末80年代初，伴随着“朦胧诗”的出现而发生的那场诗歌论争，首先也是由于年轻诗人的艺术探索与某些持有传统诗观念的批评家审美习惯发生冲突的结果。诗歌鉴赏，从现代认知心理学看来，是一种信息的交流活动。由诗作发出的信息，只有与主体的审美心理结构相适应，才能被接收、被加工。审美心理结构与审美对象输入的信息相遇，不仅能决定主体感知理解的内容，而且能决定是否产生愉悦的审美体验。诗歌读者的审美心理结构的形成，从宏观来考察，是人类世代审美经验的积淀；从微观来考察，则是个人有生以来的审美经验的总和。美国美学家托马斯·门罗指出：“从根本上说来，人们对艺术作品的反应也同对其他事物的反应一样，取决于从婴儿起就开始形成的长期习惯。”^②以我国读者的诗歌审美观念来说，它的源头可以上溯到三千多年前我国的古典诗歌开始出现的时候。先秦时代形成的“风、雅、颂、赋、比、兴”即所谓诗之“六义”，其影响一直绵延到今天。我国古典诗歌到唐代进入鼎盛时代，各种诗体备具，形成了完整的格局。自此以后，古典诗歌代代相传，形成了一种超稳定性，即使是新诗诞生多年以后，旧体诗还有相当大的读者群以及数量可观的作者。

与有着三千年辉煌历史的古代诗歌相比，新诗只能说是步履蹒跚的小孩子。新诗的艺术上的创新与完美固然有待时日，读者的诗歌审美心理结构的改变也是个漫长的过程。为弥合新诗尤其是自由诗与传统的审美方式距离

^① 俞平伯：《社会上对于新诗的各种心理观》，《新潮》，1919年10月，第2卷第1号。

^② 托马斯·门罗：《走向科学的美学》，中国文艺联合出版社公司，1984年版，第107页。

过远,新诗人也做了不少工作,诸如何其芳、林庚等为构建与古典诗歌格律有所衔接的新体格律诗的努力,尽管收效不大,但这种尝试精神却是可贵的。从新诗发展的历程来看,新诗的草创阶段,那些拓荒者们首先着眼的是西方诗歌资源的引进,但是当新诗的阵地已巩固,便更多地回过头来考虑中国现代诗学与古代诗学的衔接了。卞之琳说:“在白话新体诗获得了一个巩固的立足点以后,它是无所顾虑的有意接通我国诗的长期传统,来利用年深月久、经过不断体裁变化而传下来的艺术遗产。”^①自上个世纪90年代以来,我们明显地看到了新诗人正在清除对自己文化传统的轻视和自卑的偏见,深入地挖掘中国诗学文化的优良传统,结出了一批植根在民族文化之树上的诗的果实。

三、中国大陆当代诗歌发展脉络

在中国悠久而丰富的诗歌发展史上,中国当代诗歌(1949至2000年)留下了弥足珍贵的一页,《中国诗歌通史·当代卷》正是在总结20世纪以来新诗发展的历史经验的基础上,对中国新诗当代进程所做的一个概要的叙述。《当代卷》在“导言”之外,共设十六章,描述了1949年到20世纪末中国新诗的发展概况。根据不同历史时期诗歌的内容与艺术形态的变化,中国大陆的诗歌发展大致可划分为如下几个阶段:

第一个阶段是50—70年代,这是以颂歌和战歌为基调,诗歌写作高度政治化的时期。

新中国成立前夕召开的第一次文代会上,重申了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出的文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务的方针,也就为当代新诗确立了诗学规范。在此后连续不断的针对知识分子的思想改造运动中,不同经历的诗人,不管是郭沫若、艾青、臧克家、田间、冯至、何其芳、胡风这些早在建国前就已经成名的诗人,还是像郭小川、贺敬之、李季、闻捷等在建国前虽已开始诗歌写作但建国后才成为诗坛主力的诗人,甚或像李

^① 卞之琳:《戴望舒诗集序》,见《戴望舒诗集》,四川人民出版社,1981年版,第3页。

瑛、未央、公刘、顾工、邵燕祥等更为年青的诗人,全主动或被动地加入到集体性的合唱当中。这一时期的诗歌,不断地被政治性的意识形态所同化,诗人的个体主体性被消弭,表现的情感领域趋向单一,颂歌与战歌成为主流。

1956年“双百”方针的提出给诗坛的创作带来了一定程度的自由,一些诗人突破禁区,大胆探索,写出了一批干预社会生活、揭示人的情感世界的复杂性和隐秘性的诗篇。但是1957年展开的全国范围的“反右”运动使诗坛短暂的“解冻”终结,一些诗人在运动中落难,诗坛一片萧条。诗人们更加小心翼翼,或沉默停笔,或配合政治运动的需要去写作。

1958年“大跃进”中展开的“新民歌运动”是由毛泽东提倡,在各级党委、政府的组织、宣传下开展的群众性运动。被视为“共产主义文艺萌芽”和诗歌发展方向的新民歌,实际上违背艺术规律,为大跃进的浮夸风推波助澜,导致背离现实的伪浪漫主义在诗坛甚嚣尘上。

延续十年之久的“文革”对当代诗歌的影响更是毁灭性的,许多诗人被打成“黑帮分子”、“反革命”,有的被迫害致死。在极端政治化的语境下,强调诗歌歌颂“文革”,强调“新诗也要学样板戏”,“小靳庄民歌”与“批林批孔”诗歌等政治化的写作则让诗歌一度沦为“四人帮”篡党夺权的舆论工具。然而在雪压冰封之下,一些诗人也在默默地寻求一种心灵对话的方式,一种与文革主流意识形态截然不同的新型的诗歌也在潜滋暗长。

1976年4月爆发的“天安门诗歌运动”标志着一个新的诗歌时代即将开始,诗歌说出了人民的心里话。不过也应看到,“天安门诗歌运动”对当代诗歌的建设方面所起到的作用,远不及它在政治与社会学意义上的成就那样显著。

第二个阶段是70年代末至80年代前期,以启蒙和“五四”精神的复归为主要特色。

发生在1976年10月的粉碎“四人帮”的事件,不仅改变了我国历史的政治进程,而且对当代诗歌产生了深远的影响。伴随着思想解放运动的春雷,新诗冲破了禁锢诗坛的藩篱,它以顽强的生命力穿透板结的土壤,瑰美的鲜花与丛生的野草同时呈现到阳光下面。新诗继“五四”时代的辉煌之后,又迎来了一个金色的季节。新时期诗歌是以思想的启蒙和现实主义精神的回归

开始了它的行程的。十月的惊雷结束了一个噩梦般的时代,诗歌由此成为宣泄劫后的亿万人民的情绪与愿望的最便捷的渠道,抒发重获解放的喜悦和对专制暴政的切肤之痛,是这一时期诗歌的情感倾泻重心。与此同时,诗歌创作队伍开始重新集结,并形成如下的三个方面军:

一个方面军是“归来诗人群”。一批在建国后因政治上或艺术上的原因而被逐离诗坛二十几年的老诗人,在粉碎“四人帮”后唱着或忧郁苍凉,或炽热凝重的歌声“归来”了。这里有因1957年“反右”扩大化而被迫沉默的诗人,像艾青、公刘、邵燕祥、流沙河、白桦等;有在50年代前期因“胡风反革命集团”案而受到牵连的“七月”派诗人,如曾卓、牛汉、绿原、鲁藜、彭燕郊等;有因艺术个性不见容于新形势而在建国初就受到冷落的诗人,如“中国新诗派”(即因1981年出版了诗合集《九叶集》,后又被称作“九叶派”)的成员辛笛、郑敏、陈敬容等,此外还有如蔡其矫这样的因艺术的独特追求而长期遭受批判的诗人。这些归来的诗人,以其饱经沧桑的经历,以其百折不回的人生信念,向一段荒谬绝伦的历史发出了令人颤栗的控诉,民族的悲剧与个人的身世之感交揉在一起,给诗歌带来了一种沉静落寞、百转回肠的情味,这也是建国以来的以颂歌战歌为主流的诗歌现象中所难于见到的。

另一个方面军是开放的现实主义诗群。这一批诗人年龄介于归来诗人与朦胧诗人之间,一般没有遭受归来诗人所受过的政治迫害,也没有朦胧诗人多数有过的上山下乡的特殊经历。这是一些以激情、思想或才智见长的诗人,一般很难把他们纳入某一具体的诗派。这些诗人年富力强,思想敏锐,情感充沛,正处于人生与事业的巅峰阶段。他们长时间生活于极左政治的压力之下,在文革以及历次政治运动中不同程度地身受创痛,更目睹国家和人民在一场政治浩劫中的深重苦难,他们内蕴已久的激情在思想解放潮流的推动下迸发出来,并在全民性的历史批判中经过理性的过滤,上升为对瞒和骗的文艺的自觉的反叛。这些诗人的作品突出显示了对极左政治、对现实中的邪恶势力和腐朽现象的揭露与批判。其中雷抒雁的《小草在歌唱》、李发模的《呼声》、叶文福的《将军,不能这样做》、熊召政的《请举起森林般的手,制止!》、曲有源的《关于入党动机》和《打呼噜会议》等,揭示了“文革”造成的一幕幕人间悲剧和在今天的现实中存在的丑恶现象,矛头直指极左政治和在这

一背景下形成的种种腐朽事物。与此同时,这些诗人也表达了对未来的向往,对“四化”的呼唤,这当中骆耕野的《不满》、张学梦的《现代化和我们自己》等,都是引起强烈反响的作品。

第三个方面军是朦胧诗群。还是在“文革”当中,愚昧的宗教狂热和怀疑一切、打倒一切的过激行动,使一些一度卷入运动的青年最早萌发了怀疑意识与叛逆精神。继之而来的上山下乡,把这些青年抛到了社会的最底层,在那绝望而无告的日子里,他们中一些人找到了诗——这种最简单的也是最有力的宣泄内心情感、寻求心灵与心灵对话的方式。当时他们的作品无从发表,只是靠诗友之间互相转抄、传阅,更无稿费一说。正是在这种没有世俗的诱惑、没有功利的计较的背景下,诗人的心灵得到了净化,诗也回到了它的自身,并孕育了诗歌界一代新人的崛起。随着“四人帮”被粉碎,随着思想解放潮流的涌动,这一群名不见经传的青年,带着“文革”中心上的累累伤痕,带着与黑暗动荡的过去毫不妥协的决绝情绪,带着刚刚复苏的人的自我意识和被遏制多年的人道主义思潮,带着强烈的社会批判意识和使命感,在赞扬与诅咒交加、掌声与嘘声并起、鲜花与臭鸡蛋同时抛来的情况下,走上了诗坛。他们的诗一反过去的直白议论与抒情,着意将生活的秘密溶解在意象中,将深挚而多层次的情感寄寓在冷隽的暗示与象征中,不再按现实的时空秩序,而是按诗人情感的流向和想象的逻辑来重新安排世界。诗中的意象不再是客观事物的直接反射,而是经过诗人心灵世界的过滤与改造,有所模糊、有所省略、有所变形。于是“朦胧诗”这一带有戏谑与调侃色彩的非正式的名称竟成了这些青年诗人作品的代称流传下来。数年之内,风靡一时,占尽风骚,对整个新时期诗坛,尤其是对青年诗歌创作产生了深远影响。朦胧诗人以白洋淀诗歌群落和民办刊物《今天》的主要作者为主体,主要代表人物有食指、北岛、多多、芒克、舒婷、江河、顾城、杨炼、根子、方含、林莽、严力、晓青等。还有些青年诗人虽没有同白洋淀诗群和《今天》有过直接关系,但是他们却不约而同与朦胧诗人有着相近的生活经历与艺术的价值取向,这中间较有影响的有梁小斌、王小妮等。面对一群名不见经传的新人,面对他们的与传统的颂歌、战歌面貌截然不同的作品,评论界掀起了轩然大波。从1979年10月公刘发表《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》,围绕朦胧诗的论争长达五六年之

久,这里既有不同艺术观念的交锋,又有对新诗发展道路及新诗审美特征的探讨。以谢冕为代表的较为新潮的批评家,以对新生事物的敏感,以理论家的良知,对“朦胧诗”这一刚刚出世的丑小鸭予以热情的肯定与扶植,为它争来了较大的生存空间。这场论争当然不可能就诸多的理论问题达成共识,但客观上却起到了把刚刚崭露头角的朦胧诗人推向诗坛前沿的作用。这些诗人没有因为指责与批判而销声匿迹,反而因论争而扩大了影响。

第三个阶段是80年代中后期,这一时期的诗坛充满了喧哗与躁动。

“朦胧诗”在70年代末、80年代初形成了一个颇有声势的文学运动,到了80年代中期便明显地退潮了。当年的朦胧诗人似乎功成名就,出洋的出洋,搁笔的搁笔,还在辛勤笔耕的也陷入散兵作战,不复有当年的阵势了。与此同时,在他们披荆斩棘开拓出的道路上,一批批更年青的诗人嘈杂着、呼啸着涌现了。应当说,还是在朦胧诗人最为风光的80年代头几年中,一些受到朦胧诗人启蒙而又不甘心步朦胧诗人后尘的更为年轻的诗人,就已经在寻找、开辟属于自己的道路了。初期的新生代诗人尽管发出了稚嫩的不谐和的声音,但他们依然被笼罩在朦胧诗人的光圈之下,一时难于崭露头角。直到1986年,他们才结束了散兵游勇的状态,而以集群的形式出现在诗坛,并引起人们的瞩目。

这些诗人,在文革时大多数还是孩子,本身没有受过很重的文革创伤,他们刚刚懂事的时候面对的已是一个正在开放的世界,种种思潮与理论,五光十色的文学作品一古脑地堆在他们眼前。与朦胧诗人相比,他们集团意识有所减弱,个体意识有所增强;英雄意识有所减弱,平民意识有所增强;审美意识有所减弱,审“丑”意识有所增强。他们的诗,或写“生活流”,强调口语化;或进行“超语义”的试验,流派蜂起,宣言杂沓,形成了被称为“新生代”、“第三代”或“后新诗潮”的巨大的诗歌浪潮。诗人们不再像朦胧诗人那样强调诗人的使命感和忧患意识,不再像朦胧诗人那样构筑一个理想化和宗教化的诗的王国,而是将探索的笔触深入到更深邃的心理层次,包括潜意识的层次,将至深的,哪怕不符合传统道德规范的心理隐秘,以或神秘、玄妙的整体建构,或躁动不安、愤世嫉俗的长嚎,或淡泊平和的平民化叙述展示出来。他们的作品不仅进一步荡涤着那些功利的、教条的、非艺术的泥沙,而且也对他们的

直接启蒙者——朦胧诗人构成了强大的挑战。

这一阶段涌现的主要诗歌群体有“他们”、“非非”、“莽汉”等,有一定影响的诗人有韩东、于坚、李亚伟、杨黎、欧阳江河、海子、西川、骆一禾、翟永明、伊蕾等。这些诗群与诗人,其艺术主张具有实验性、探索性、甚至破坏性与反叛性的特色,它们不再是规范的、划一的、限定的、凝固的,而成为任意的、多样的、随机的、流动的。它们变化迅速,来去匆匆,彼此抵牾,各执一端,在表面的热闹、丰富、充满自信的背后,也隐藏着理论上的混乱、贫瘠与盲从。想把这一阶段各家诗观统一在一种理论体系下表述出来,是不可能的。但是如若把各家主张综合起来考察一下,还是可以发现其中具有共性的、有较大覆盖面的某些倾向。

一是从群体的社会意识转向个体生命意识的倾向。较之朦胧诗人的集团意识、历史使命感和普渡众生的愿望,后新诗潮的诗群与诗人则更加强调个体生命的价值。在他们看来,诗乃生命的一种形式,诗人的本领即在于把那些无法直接观察的内在生命力的涌动转化为一定的语言形态,把生命深处蕴藏的力量发掘出来,并借此去激发并唤醒读者的内在生命。他们所推崇的生命意识,代表了个体生命的潜能和实现这潜能的欲望,标明了个体对生命的自觉。恪守诗源于生命并表现生命这一原则的新生代诗人,绝不肯为传统的习俗或社会角色的面具而牺牲自己的信念,放弃自己的追求,于是由朦胧诗到新生代,诗歌由内容到形式发生的一系列变化,诸如从崇高走向平凡,从英雄走向平民,从悲剧色彩走向喜剧甚至闹剧色彩,从迷恋自我走向亵渎自我,从理性走向荒诞,从优雅走向粗鄙……这一切也就不难理解了。

二是回归语言的倾向。20 世纪上半叶,俄国形式主义、英美新批评、结构主义和符号学等批评流派提出文学应该研究自身之所以成为文学的独具的内在特征,文学应被视作本文的集合,文学活动本质上是一种语言活动。语言则不能再仅仅视为交际的工具,而且是人存在的一种方式。人通过语言而把握世界,世界则通过语言而呈现在人的面前,语言几乎可以涵盖文学活动的所有方面。这种文学研究的“语言论转向”,对新生代诗人造成了深刻影响。尽管不同的新生代诗人回归语言的着眼点和操作手段不尽相同,但他们对传统诗歌观念的冲击确实都是从语言开始的。他们打破了诗的表层

语言与深层内涵相统一的传统看法,认为诗既然回到语言本身,语言也就不能再简单地视作某种意义的载体,而是一种流动的语感,读者虽难于给予确切的解释,却可以像体验生命一样体验出它们的存在。

第四个阶段是90年代,这一时期的诗坛呈现了一定程度的向传统和现实回归的倾向。

在90年代商品经济和大众文化的红尘滚滚而来,一些人或永久或暂时地弃诗而去的时候,偏偏有另一些人对诗痴情不改,为捍卫人类的最后的精神领地而搏斗着,心甘情愿地充当寂寞诗坛的守望者。他们恪守自己的审美理想与做人原则,排除种种俗念的干扰,在心灵中保持了一块净土,他们的诗作褪去了80年代诗歌的浪漫激情和狂欢色彩,在寂寞的心态中,坚持个人化写作,以自己的辛勤劳作为90年代的诗坛播撒了片片新绿。

历史总是有它的自身的逻辑,不以人的主观意志为转移。中国诗坛由80年代竞相引入西方各种各样的现代诗歌流派,到90年代向传统的一定程度的回归,是有其自身的根源的。实际上,还是在80年代中期,一些青年诗人就表现了在一定程度上向传统回归的倾向。进入90年代以后,这种趋势就愈加明显了。90年代的诗坛,由青春期的躁动与张扬,进入了成年期的冷静与沉思;由集群式的不同流派的合唱,转向了超越代际的个人歌吟;由向西方现代派的咿呀学语,转向了向中国传统文化汲取养分。与此相应,在诗歌创作上也出现了不同于80年代的新景观,诸如:个人化写作的涨潮、平民化倾向的出现、先锋情结的淡化、与传统的对接,以及在艺术手法上的某些变化,像叙事因素的强化,戏剧性因素的介入等,表现在总体风貌上,思绪由浮泛转为深沉,情感由激烈转为平和,风格由张扬转为内敛,从而使当代诗歌写作出现了新的转型。这些均有待于诗人和评论家做进一步的观察与研究。

四、台湾、香港、澳门诗歌概观

以上我们粗线条地梳理和描述了1949至2000年中国大陆当代诗歌发展的几个阶段。由于政治体制、文化环境等因素,作为当代中国诗歌重要组成部分的台湾、香港、澳门地区诗歌很难插到前面的几个阶段来叙述,所以我们

单设了第十五、十六两章给台湾和港澳诗歌。

台湾当代新诗本应从 1945 年日本投降后算起,但鉴于光复后国民政府在台湾禁止日文和闽南话、客家话的使用,以致台湾本土诗人面临从日文转向中文的难题,多数人不适应,而众多大陆赴台诗人又还未踏上宝岛,故这一时期的诗坛极不景气,只能看作是荒芜期。

50 年代,台湾在戒严体制下,无论是经济、教育,还是文学艺术的发展,都受“反共复国”方针的箝制。在意识形态上,台湾尽管和大陆针锋相对,但两岸文艺界的主导者均信奉“工具论”,大陆这边主张文艺为政治服务、为阶级斗争服务,台湾这边则是为“反共抗俄”服务,并无质的差异。这一阶段的台湾诗坛主体是军人和流亡学生,各诗刊在创刊时均标榜自己在为国家民族的困苦艰危、兴亡绝续而歌,具体说来是为“反共复国”而呐喊,但以后的情况有了改变,反共高调逐渐稀落。洛夫、张默、痖弦、商禽、辛郁、碧果等诗人,借鉴超现实主义的艺术手法,突破了现实的政治封锁,从呼喊走向内心,为开启一代诗风,做出了贡献。这一阶段可视为台湾现代诗的播种奠基期。

60 年代的台湾新诗,深受西方现代派诗歌的影响,现代主义居主流地位,可视为“西天取经期”。这是由于这一阶段,台湾社会呈现西化的发展趋势,诗歌界对 50 年代“战斗文学”思潮由厌倦而生反叛。特别是那些渡海来台的青年,大都经过生死乱离的严酷考验,而台湾的戒严政治则使他们产生幻灭之感,这使他们只能向内转,进入个人的内心世界,包括潜意识和梦的世界,这样的心态与西方现代主义诗歌一拍即合,于是移植和借鉴西方现代主义的暗示、象征、隐喻、反讽等手法,表现他们对封闭环境的恐惧不安,以及对生命的荒谬、死亡的诱惑等等复杂的感受。创世纪诗社就正是 60 年代台湾现代主义诗歌创作的大本营。不过,当现代主义诗歌狂飚突进、风行一时的时候,也有温和的现代主义者如余光中强调中国新诗在向西天取经时,不应忘记回家的声音。与此同时,一股反现代主义的力量也在潜滋暗长,特别是由本土诗人组成的“笠”诗社,以强劲的势头抵制现代主义,要求新诗必须具有传统的真实和明朗可懂的内涵,意味着乡土文学的重新出发。

70 年代,现代主义受到猛烈抨击,台湾新诗重新向现实主义回归。以《笠》诗社为代表的乡土诗人反对盲目西化,强调关怀社会民生;由新世代诗

人组成的“龙族”诗社,强调对中华文化精神的接续。这种变化,标志着台湾新诗从以个人为本位走向社会为本位,从为少数精英服务转向为社会大众服务,从向西天取经转为向东方回归、向民族回归,这显示台湾诗人在更高层次上的文学觉醒和对台湾社会总体性认识越来越深刻,因此,70年代的台湾新诗可称为回归期。

80年代的台湾新诗为多元发展期。进入80年代的台湾,有了一个新的社会环境与人文氛围。随着戒严令的废除,社会呈现前所未有的开放与民主,各种政治力量互相角力,经济的起飞让企业家有了更大的发言权,新的资讯手段为思想文化的多元化推波助澜,各种民间社团蜂起,新的诗刊纷纷诞生……这一切为文学上的多元发展、混声合唱,提供了有利条件。80年代的台湾新诗,可分为两段,1987年以前为前半段,其特征为现代主义和乡土诗的对立与融合。1987年7月解除戒严后至1989年为后半段,其基本走向为本土诗与后现代诗并存。

90年代的台湾,李登辉抛出“两岸是特殊国与国关系”的“两国论”,导致台湾社会剧变,统独斗争日趋尖锐,本土化、“去中国化”思潮铺天盖地而来。再加上整个文化商业机制对文学的挤压,台湾新诗受到各种大众媒介的强烈冲击,逐渐被读者所冷落。在诗坛内部,新老诗刊争主流地位,某些大牌诗人热衷于进文学史,某些年轻诗人则把搞怪作为前卫的同义语,网络诗、情色诗、超短诗、公车诗、隐题诗、宗教诗、台语诗、原住民诗、“新文言诗”纷至沓来,构成了这一时期台湾诗坛乱象丛生、混乱无序的景观。

对台湾诗歌,有一种看法认为,台湾现代诗史实际上是诗刊出没史,或诗社兴亡史。这诚然有一定道理,但我们不想完全按诗社诗刊的起落为经纬进行论述,而主张兼顾诗潮更替、文体变迁和诗刊诗社以外的作家作品,从而形成现在的叙述方式。

香港由于其独特的地理位置与政治体制,新诗的发展既受大陆和台湾文化的影响,又有其不同于大陆和台湾的发展轨迹。

50年代的香港诗歌带有浓重的“难民文学”的味道。1949年随着中国革命的胜利和中华人民共和国的诞生,众多左翼人士回大陆参加建设,另有大批对新政权怀有疑惧的难民逃亡香港,“难民文学”应运而生,然而左翼诗歌

也并没有烟消云散。50年代的香港,在“美元文化”的笼罩下,“难民文学”与左翼文学对峙,写实与浪漫共存,现代与传统抗衡,港台两地诗风互为激荡,体现了香港作为自由港的写作特征。

60年代的香港诗歌则在左右政治的夹缝中寻找新的出路。60年代的香港已从国共内战及50年代初抗美援朝的动荡中安定下来,但在冷战的大的国际背景下,左派和右派依然在华文社会争夺意识形态阵地。在这场争夺战中,港英当局基本上奉行不介入政策,这使得左右两翼的政治势力及其文化活动,均可以得到宽广的发展空间,再加上资讯的先进,使香港接触外来新思潮有更为便利的条件。60年代的香港新诗,受西方现代主义诗歌的影响,诗人们致力于向内心探索,虽不能与隔海的风靡一时的台湾现代诗相抗衡,但也认识到在左右政治夹缝中寻找新的出路的重要。

70年代的香港,随着经济的起飞,金融业、地产业、旅游业迅猛发展,社会福利的改善和言论的充分自由,一种将香港与海峡两岸的文化加以明确区分的香港意识得以滋生。香港诗人开始为自己寻找文化身份的认同定位,年轻一代对香港本土的深情,以及左右两翼刊物的式微,促使本土诗刊诗社迅速成长。70年代的香港新诗,不同于50年代的“难民文学”,也不同于60年代的对现代主义的追风,而是以香港为立足点,关注中华民族的命运,具有本土意识的诗刊及其诗作得到蓬勃发展。

80年代的香港作为国际金融大都会,成为名副其实的东方之珠。香港的经济神话进一步催生并强化了香港意识,都市诗成为香港新诗的主要门类,资讯时代和媒体社会,则成了滋生后现代主义诗歌的土壤。1984年中英两国《关于香港问题的联合声明》草签,香港回归,实行一国两制、港人治港已成定局。由此香港诗人更关心祖国的命运和前景,诗歌中渗透着中国的历史文化,使香港诗坛成为两岸甚至中西诗脉贯通的桥梁。

90年代以来的香港诗坛并未因九七回归导致香港新诗主体性的消失和创作自由的失落,香港新诗没有纳入体制内,没有图书审查制度,诗人们均以个体为单位进行艺术创造,保留了结社出刊的充分自由,再加上有1994年成立的“艺术发展局”的资助,诗刊、诗集的出版显得更加多元,诗体建设更为丰富。香港新诗以自由的独特风姿屹立在新世纪的两岸四地诗坛中。

澳门曾是西方文化进入中国的前沿阵地,葡萄牙殖民者在那里统治了四百年。但是由于中华文化是一种强势文化,已在澳门深深扎根,葡萄牙语作为澳门的官方语言,很难渗透到华人学校。澳门不像香港全方位开放而是半开放半封闭,诗人们的创作深受内地影响,现实主义一直占主流地位。澳门诗歌与香港诗歌有相同的一面,也有不同的地方。澳门诗坛的特色主要表现为:一是写实诗与现代诗并存;二是新诗与旧诗共荣;三是华文作家与土生诗人互补。九九回归后,澳门文学在“澳人治澳,一国两制”的背景下,加强了与内地交流,扩大了新诗的文化市场,诗人们保持了强烈的自主性,一方面有大量诗歌写家庭、写爱情、写景物、写个人命运,另一方面也出现了一些体现时代精神,有深重忧患意识的作品。在保持其地域性特点的同时,呈现出更加绚丽多姿的诗歌景观。

第一章 诗学规范的确立与新诗话语转型

1949年中华人民共和国的成立,标志着历史掀开了新的一页,众多的诗人和知识分子都沉浸在乐观的时代想象之中。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》和他的诗学思想在新中国成立之后得以不断地强化,尤其是他的诗歌为政治服务、诗歌的民族形式、诗歌大众化的观念,以及在“民歌”加“古典”的基础上发展新诗的主张,对当代诗歌产生了重大的影响。新诗话语伴随着新的政治体制的建立和当代诗学规范的确立而发生转型,诗歌与政治文化之间建立了极其密切而又复杂的关系,诗人的个性受到压抑,诗歌的多元化发展陷入了困境。宏大的集体性颂歌和战歌成为1949至1976年间中国新诗的主潮。这期间几次重大的思想改造和整肃运动,尤其是反胡风集团、“反右”斗争、“大跃进”运动、“文化大革命”等,使得诗歌与政治运动联系得更为紧密,新诗文体的自律性被忽略,诗歌写作呈现出单一化的趋向。

第一节 战时文化与工农兵文艺形态中的当代新诗

新中国即将成立之前召开的全国第一次文代会^①实际上就是对来自各个不同政治区域的诗人、作家进行一体化的思想改造的开始。毛泽东、周恩来、朱德等国家领导人亲临会场,毛泽东做了即兴讲话:“今天我来欢迎你们。你们开的这样的大会是很好的大会,是革命需要的大会,是全国人民所希望的

^① 1949年7月2日至7月19日全国文学艺术工作者代表大会召开,753位文艺工作者(后增加至824人)参加大会,但也有一些著名的作家如沈从文、朱光潜、张爱玲等由于诸多原因没能参加。第一次全国文代会的召开实际上是统一文艺工作者思想和文艺倾向的开始。周恩来总理代表中央在会上作政治报告,毛泽东到会并讲话,大会上郭沫若当选为主席,茅盾、周扬为副主席。

大会。因为你们都是人民所需要的人,你们是人民的文学家、人民的艺术家、或者是人民的文学艺术工作的组织者。你们对于革命有好处,对于人民有好处。因为人民需要你们,我们就有理由欢迎你们。再讲一声,我们欢迎你们。”^①第一次文代会把《在延安文艺座谈会上的讲话》的方向确定为新中国文艺的发展方向,解放区的战时文艺形态得以延续。这对当代诗歌发展的影响是决定性的。它基本上确立了1949—1976年间新诗发展的大体走向,即在诗歌的思想内容上要求为政治服务、为工农兵大众服务,诗人要在思想上接受工农兵的改造,并在改造中去与时代、人民密切结合;反映在诗歌形式上就是诗歌应该坚持革命现实主义和革命浪漫主义相结合,走民族化、大众化和通俗化的道路,也即新诗要在民歌加古典的基础上发展。而“五四”以来的新诗传统尤其是向西方诗学借鉴的传统,在不断狭隘的政治化和民族化的诗学观念下被终止并受到批判。^②新的国家政权建立前夕召开的这次文代会基本上是对新的国家文化和新的时代文学的想象与规划,而单一化、政治化的文学观念成为当代诗歌创作的指针。郭沫若在建国之初所说的这段话是有代表性的:“诗歌应该是犀利而有效的战斗武器,对友军是号角,对敌人则是炸弹。因此,写诗歌的人,首先便得要求他有严峻的阶级意识,革命意识,为人民服务的意识,为政治服务的意识。有了这些意识才能有真挚的战斗情绪,发而为诗歌也才能发挥武器的效果而成现实主义的作品”^③。

从40年代的解放区诗歌到建国之后的诗人思想“表态”性质的文章,能

① 《毛主席讲话》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店,1950年版,第3页。

② 这从建国后的诗歌形式问题讨论、新诗发展道路问题的讨论中可以明显地体现出来,如《文艺报》1950年3月10日的第1卷12期推出了“新诗歌的一些问题”笔谈。而1953年冬天到1954年春天,中国作家协会创委会诗歌组更是召开了三次由艾青、田间、冯至、卞之琳、臧克家、黄药眠、徐放、丁力、王希坚等人参加的“诗歌形式问题”的讨论会,对格律诗和自由诗哪一种 is 人民群众所需要的进行热烈讨论。会上田间、丁力等倡导以五七言为基调的格律诗,而冯至、牛汉等人则认为自由诗事实上已经是民族形式的一种。较极端的例子是老舍。在老舍看来,快板就是诗的最好的一种形式,因为诗的本质即是要求诗人要有崇高的、进步的、伟大的思想感情。而快板“这个形式有不少好处:音节明快;既有‘辙’,且可随时变换;字句容易调动,可以容纳地道白话。所以,近几年来,快板就风行一时,而且在配合政治运动上立下些功劳。在爱国卫生运动,婚姻法的宣传,‘三反’、‘五反’运动中都产生了许多快板,起了相当大的作用。”老舍认为利用快板能写出好诗,并举例子认为《东方红》就采用了快板的形式并认为这是“极好的诗。”老舍:《诗与快板》,《文艺学习》,1954年第4期。

③ 郭沫若:《关于诗歌的一些意见》,《大众诗歌》,1950年,创刊号。

够反映出强大的国家话语对诗歌写作形态和诗人内心的巨大规约作用。建国后中国对外国文学的接受显然带有明显的政治和意识形态的色彩,其翻译、介绍外国文学的目的也是直接为国际和国内的政治运动和阶级斗争服务。在社会主义国家的无产阶级文学和西方资产阶级文学的空前紧张的矛盾冲突中,西方文学尤其是西方现代主义文学更多被视为落后、反动的文艺形态而被批判与否定。在这样一种极端而狭隘的政治文化语境的影响之下,国内带有现代主义色彩的文学流派和作家,如象征派、新月派、“现代”诗派、“中国新诗”派、以及新感觉派等都被冠之为“反动”、“落后”、“腐朽”而遭受批判。这些文学流派和作家不仅在此后长期的文学史写作和研究中惨遭遗弃,而且有的作家甚至身陷囹圄遭受灭顶之灾。而与此相应,苏俄、亚非、拉美等国家和地区带有强烈的政治色彩和现实主义特征的文学作品则被视为有力的战斗武器而被大力译介与宣传。建国后接受外来文化和文学的影响主要是来自苏俄和亚非拉国家。以翻译为例,在建国后的10年里(1949.10—1958.12),苏联(包括旧俄)文艺作品(大多是文学类)译成汉语的达3526种,占同期外国文学译作总数的65.8%强(印刷量占到总数的74.4%),居主导地位,^①而同期的英美文学译作为452种,只占苏联译作总数的不到1/8。^②可见由于众所周知的政治文化的影响,当代中国尤其是1949到1976年间对国外诗歌和文学的接受更多是以政治意识形态和阶级属性作为取舍的标准。

战时的、民间的、大众的话语形态对当代诗歌话语的规范性也就成了历史的必然。在当代诗人的写作中,民歌体、格律体和半格律体成为相当广泛的抒写形式,通俗、直白、上口成为基本的文体特征。在大众化诗学的强调下,工农兵成为诗歌作品的抒情主人公,工农兵写作也成为这一时期诗歌创作的特色。而知识分子则被扣上“资产阶级”或“小资产阶级”的帽子,反复受到思想改造运动的冲击。知识分子、个人、“小我”与工农兵、大众、“大我”之间成了二元对立的存在,前者必须服膺于后者。正如周扬所强调的“民族

① 卞之琳、叶水夫、袁可嘉等:《十年来的外国文学翻译和研究工作》,《文学评论》,1959年第5期。

② 王建开:《五四以来我国英美文学作品译介史(1919—1949)》,上海外语教育出版社,2003年版,第1页。

的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题,工农兵群众在作品中如在社会中一样取得了真正主人公的地位。知识分子一般的是作为整个人民解放事业中各方面的工作干部、作为与体力劳动者相结合的脑力劳动者被描写着。知识分子离开人民的斗争,沉溺于自己小圈子内的生活及个人情感的世界,这样的主题就显得渺小与没有意义了”。^① 随着工农兵诗学的建立,颂歌与战歌形态成为当代新诗的主流。

1949年以降的中国当代新诗进一步明确和强化了“为工农兵服务”的社会主义文艺的发展方向。以阶级属性来评价新诗的作法在十七年诗歌和文革诗歌中是非常普遍的,^②这也相当有说服力地证明当代新诗写作被纳入到国家体制当中。在此语境下的新诗写作和诗人命运就不可能是一帆风顺的,在一次次政治运动中新诗的发展道路越来越狭窄。这最终导致了极端化的“大跃进”新民歌运动和“文革”十年激进的阶级斗争的政治诗歌。

第二节 毛泽东的新诗主张及其影响

尽管毛泽东关于新诗的理论并非系统,相关诗论也主要是体现在他的书信、对话、读书批注以及政治运动中的言论,但是毛泽东的新诗主张对建国后30年中国诗坛的影响是决定性的。

需要指出的是40年代的解放区的文艺形态和诗歌形态在很大程度上是一种在战时的文化语境下的大众文学的空前张扬与强化。早在延安时期,1942年1月31日毛泽东就写信给“路社常务委员会”对新诗的大众化问题发表了自己的看法,“问我关于诗歌的意见,我是外行,说不出成片段的意见来。

^① 周扬:《新的人民的文艺》,《周扬文集》(第一卷),人民文学出版社,1984年版,第514页。

^② 1959年第19—20期《文艺报》的庆祝建国十周年专号(二)发表袁水拍的文章《成长发展中的社会主义的民族新诗歌》对新诗30年的发展进行了相当具有代表性的评价。文章认为革命的新诗歌作为革命新文艺的一部分,在各个革命时期同封建阶级、资产阶级的反动的诗歌展开了斗争而取得胜利,“我们的革命的新诗从来是努力着和革命的群众运动相结合的,它是在无产阶级和它的党的领导下成长和发展起来的”,“抗日战争以后,特别是1942年毛主席《在延安座谈会上的讲话》发表以后,革命诗歌更找到了明确的方向:为工农兵服务”。此外还有臧克家的《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》(《文艺学习》,1955年第2、3期)。

只有一点,无论文艺的任何部门,包括诗歌在内,我觉得都应是适合大众需要的才是好的,现在的东西中,有许多有一种毛病,不反映民众生活,因此也为民众所不懂。适合民众需要这种话是常谈,但虽常谈却很少能作到,我觉得这是现在的缺点。”^①显然在毛泽东看来文艺大众化和文艺工作者自身的大众化程度还远远不能令人满意,而建国后毛泽东仍然对此予以强调显然并非是“心血来潮”,而是有其历史的必然性。

毛泽东建国后对新诗和文学写作的政治化、大众化和民间化的强调极大地影响到了当代新诗理论和新诗写作实践。建国伊始,众多的诗人、新诗理论家就在毛泽东政治化和民间化诗学的倡导和影响下反复强调诗人的政治觉悟、阶级身份和作品的政治性、思想性和大众性。茅盾就认为文学写作首先是以政治任务和思想性为前提的,艺术的创新和成就倒在其次,“如果能使一篇作品完成政治任务而又有高度的艺术性,这是所有的写作者注意追求的问题。如果追求到了,就能产生伟大的作品。如果两者不能得兼,那么,与其牺牲了政治任务,毋宁在艺术性上差一些”。^②基于此,这种对诗人的政治身份和颂歌美学的强调在建国之后成为普遍的现象。正是在毛泽东关于新诗写作的大众化、民歌化和民族化的诗学观念的影响之下,50到70年代,民歌、小调、快板等民间诗歌形态受到前所未有的重视,而且这些带有民间色彩的诗歌样式在特殊的历史语境下所起到的作用也确实不容忽视。这种发动大众、并为大众能广泛接受的民间文化自然能在特定时代语境中产生重要的影响,而这种战时文化形态和文艺思想在建国之后更是延续在生产建设和文艺运动中。这种战时的、民间的、大众的话语形态对知识分子话语的规范性也就成了历史的必然。

随着毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》在建国后被明确为社会主义文艺的总方针,具体到新诗写作和新诗理论的探讨、论争就不能不与此密切相关。1950年《文艺报》组织了“新诗歌的一些问题”的笔谈,1958年关于“中国诗歌发展道路”的大规模讨论无论是从参与的人数、持续的时间、激烈

① 毛泽东:《给路社常务委员会的信》,《新诗歌》,1942年第8期。

② 茅盾:《目前创作上的一些问题》,《文艺报》,1950年第1卷第9期。

的程度和所产生的影响来看都是当代诗歌史上少见的。而建国后所展开的诗歌问题的讨论很多都涉及到对“五四”以来诗歌“传统”的评估以及新诗与民歌和古典诗词传统之间的关系问题。很大程度上,诗歌界关于新诗诸多问题所展开的讨论甚至论争都是以毛泽东关于诗歌的谈话和“指示”为评判的唯一尺度。

毛泽东关于新诗的认识可大致归纳为:新诗的出路是民歌和古典诗歌的结合,新诗必须具备为大众所喜闻乐见的“民族形式和民族作风”,革命现实主义和革命浪漫主义相结合是新诗创作的基本方法甚至是唯一方法。

1957年毛泽东在给《诗刊》编辑部的信中强调:“诗当然应以新诗为主体,旧诗可以写一些,但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学。”^①毛泽东的诗学观念还强调诗歌要含蓄,要有诗意,要有意境^②,“诗贵意境高尚,尤贵意境之动态,有变化,才能见诗之波澜”。^③毛泽东的诗词主张除了强调古典诗歌传统重要性,还不断强调民歌的重要地位。早在1938年毛泽东就指出“诗的语言,当然要以现代大众语为主,加上外来语和古典诗歌中现在还有活力的用语。大众化当然首先是内容问题,语言是表现形式。要有民族风味,叫人爱看、爱诵、百读不厌”。^④在诗歌的形式问题上毛泽东也强调民间诗体的重要性,“关于诗,要从民间的歌谣发展。过去每一时代的诗歌形式,都是从民间吸收来的。要调查研究,要造成一种形式。”^⑤尽管毛泽东强调了新诗的重要性,但是毛泽东又强调新诗的出路是向民歌和古典诗词学习。值得强调的是在1957年1月14日毛泽东约见臧克家和袁水拍时发表的对新诗的看法。在这次谈话中毛泽东提到了“湖畔诗人”汪静之和“新月派”的陈梦家等诗人,而毛泽东关于新诗的大体印象是新诗太散漫,记不住,应该精炼,大体整齐,押大体相同的韵并建议搞一本专为写诗用的较宽的韵书“新诗韵”。毛泽东在与臧克家和袁水拍的谈话中强调民歌的重要性,认为《诗

① 毛泽东:《关于诗的一封信》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社,1983年版,第88页。

② 陈晋:《文人毛泽东》,上海人民出版社,1997年版,第454—455页。

③ 董学文:《毛泽东和中国文学》,春风文艺出版社,1994年版,第211页。

④ 臧云远:《亲切的教诲》,《新文学史料》,1979年第2期。

⑤ 陈晋:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年版,第326页。

经》是以四言为主体的,后来由四言发展为五言。现在民歌大都是七个字,四个拍子,是顺着时代演变而来的,是时代的需要。要在民歌、古典诗歌的基础上发展新诗。^① 在1958年3月的成都中央会议上毛泽东进一步指出:“中国诗的出路,第一条,民歌,第二条,古典,在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了”。^② 毛泽东的成都讲话在此后作为最高指示在全国范围内掀起了规模空前的新民歌运动并引发了关于诗歌发展道路的讨论。1958年的“大跃进”新民歌运动就是在毛泽东的倡导下进行的。这也充分展现出毛泽东对新诗写作出路的“古典+民歌”的认识,而这种认识在极左的政治化年代得到的却是畸形的发展。1958年5月5日—23日,全面发动“大跃进”的中共第八次全国代表大会第二次会议在北京召开。劳动人民的积极性和创造性在这场史无前例的“大跃进”运动和新民歌运动中被激发出来,但是这种积极性和创造性却被违背文艺创作规律的政策愚弄。这就在一定程度上使得新诗的多元化发展和“五四”以来的新诗传统受到了挑战。1965年7月,毛泽东写信给陈毅再次明确自己对新诗的发展历史并不满意,也同时再次强调了民歌体诗歌的重要性和时代意义:“用白话写诗,几十年来,迄无成功。民歌中倒是有一些好的。将来趋势,很可能从民歌中吸引养料和形式,发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌”。^③ 毛泽东认为新诗发展的出路——民歌和古典的结合是与他所倡导的文艺作品要具有为大众所喜闻乐见的民族形式和民族作风直接相关的。在毛泽东看来古典诗词无疑有着长期的扎实的群众基础和广泛影响,在古典诗词上呈现了中国人民千百年来特有的民族情感和民族气派。同时在毛泽东看来古典诗词还与他所强调的建立文艺的民族形式直接相关,而民歌显然更具有大众化特点,这与文艺为工农兵大众服务是完全一致的。毛泽东对民歌和古典的强调影响了此后三十年中国的主流诗歌美学,郭小川、贺敬之、闻捷、李季等当代诗人都进行了相关的实验。毛泽东如此地

① 陈晋:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年版,第326页。

② 陈晋:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年版,第322页。

③ 毛泽东:《致陈毅》,中共中央文献研究室编《毛泽东诗词集》(附录),中央文献出版社,1996年版,第267页。

偏爱民歌并非一时心血来潮,而是有其历史原因的。作为农民的后代并且长期从事农民运动,他是相当了解农民的,而对民间文化包括民歌他一向十分重视。早在20年代中期他在广东农民运动讲习所时,为学员制定的36项下乡调查题目中就有“搜集民歌”这一项。当时就搜集了几千首民歌。1929年底,毛泽东在起草的红四军九次代表大会决议案中要求各级政治部门负责搜集编选革命歌谣的工作。^①毛泽东在1938年的鲁迅艺术学院讲话中曾提到自己在学校工作的时候,让同学在假期搜集各地歌谣的事情。^②可见毛泽东长期以来对歌谣的搜集和整理工作是相当重视的。在1958年提倡民歌的一个重要原因还在于毛泽东对当时新诗的状况并不满意,“现在的新诗还不能成形,没有人读,我反正不读新诗,除非给一百块大洋”。^③在毛泽东的文艺观中无产阶级文艺就是全民的即大众的文艺,而对民歌的重视说明毛泽东认为民歌是能为广大民众接受并容易操作的本土化的、民族化的诗体形式。1958年毛泽东提出新诗发展的“两结合”道路后,当时的《文艺报》、《诗刊》、《人民文学》、《红旗》发表了大量的关于“两结合”方法的讨论文章。^④时任中宣部副部长的周扬在八届二中全会上作了《新民歌开拓了诗歌的新道路》的发言,鼓吹“新民歌”和“两结合”的创作方法,认为新民歌是实现“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的崭新途径,认为它开拓了民歌发展的新纪元,同时也开拓了我国诗歌的新道路,“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合,这是对全部文学历史的经验和科学概括,是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张,应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向”。^⑤而沙鸥更是“酣畅淋漓”“发自肺腑”地认

① 《中国共产党红军第四军第九次代表大会决议案》,《毛泽东文集》(第1卷),人民出版社,1993年版,第101页。

② 毛泽东:《在鲁迅艺术学院的讲话》,《毛泽东文艺论集》,中央文献出版社,2002年版,第19页。

③ 陈晋:《文人毛泽东》,上海人民出版社,1997年版,第448页。

④ 如郭沫若的《浪漫主义和现实主义》、周扬的《新民歌开拓了诗歌的新道路》、邵荃麟的《谈革命现实主义和革命浪漫主义相结合》、臧克家的《新的形势,新的口号》、以群的《论革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合》、杨晦的《革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合与时代的关系》、胡经之的《关于革命现实主义和革命浪漫主义相结合》、安旗的《从现实出发而又高于现实》、高歌今的《革命现实主义与革命浪漫主义需要结合》、王孟白的《关于革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的问题》等。

⑤ 周扬:《新民歌开拓了诗歌的新道路》,《红旗》创刊号(1958年6月1日出版)。

为“两结合”完全是理想完美的新诗发展的方向和指针。^① 郭沫若在《浪漫主义和现实主义》、《就目前创作中的几个问题答〈人民文学〉编者问》以及《〈红旗歌谣〉编者的话》等文章中反复强调现实主义与浪漫主义结合的重要性和历史意义,“不管是浪漫主义或者是现实主义,只要是革命的就是好了。革命的浪漫主义,那是以浪漫主义为基调,和现实主义结合了,诗歌可能更多地发挥这种风格。革命的现实主义,那是以现实主义为基调,和浪漫主义结合了,小说可能更多地发挥这种风格”,“在文学上提出革命的现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法是非常适时的,具有重大的时代意义的。它不仅适用于现在,就是将来进入共产主义后还是适用的”。^②“两结合”成为当代诗歌重要的甚至唯一的创作指针,新民歌成了新诗发展的“新道路”。在这场新民歌运动中,由上而下的政治宣传起着相当重要的作用。然而值得注意的是这场运动的发起者毛泽东对“大跃进”新民歌运动的结果却是大失所望。1958年11月在武昌会议上毛泽东对一些新民歌进行了批评,“‘端起巢湖当水瓢’,这是诗,我没有端过,大概你们安徽人端过。巢湖怎么端得起来。”^③《红旗歌谣》的编者周扬曾将这些民歌称之为“形象鲜明,气韵生动,音调和谐,形式妥帖……成为不朽的典范”的新时代“国风”。毛泽东看完后却认为“水份太多,选得不精”,并不无惋惜地对周扬说“还是旧的民歌好”。^④ 一年之后,即1959年3月在郑州会议上,毛泽东推翻了他成都会议上发动全民写诗的意见:“文化、教育、体育事业只能一年一年地发展,写诗也只能一年一年地发展。写诗不能每人都写,要有诗意,才能写诗。有诗意的人才能写诗,你让我在郑州写诗,我的诗跑到九霄云外去了。无诗意,怎样写诗呢?你不是冤枉人家吗?叫每个人都要写诗,几亿农民要写多少诗,那怎么行?这违反辩证法。辩证法是一步一步地发展,质变要有一个过程,怎么会有今年内每人要写多少诗呢?放体育卫星、诗歌卫星,通通取消。遍地放,就没有卫星了”。^⑤

① 沙鸥:《关于革命现实主义和革命浪漫主义——“学习新民歌”的第四章》,《诗刊》,1958年第12期。

② 郭沫若:《浪漫主义和现实主义》,《红旗》,1958年第3期。

③ 《毛泽东文集》(第10卷),人民出版社,1993年版,第447页。

④ 周扬:《〈红旗歌谣〉评价问题》,《民间文学论坛》,1982年创刊号。

⑤ 陈晋:《文人毛泽东》,上海人民出版社,1997年版,第454—455页。

毛泽东的诗论也涉及到诗歌文体的特殊性。1965年7月21日毛泽东在给陈毅的信中谈到诗歌的形象思维问题,“诗要用形象思维,不能如散文那样直说”,“比、兴两法是不能不用的”。^①毛泽东对诗歌形象思维的强调实则是注意到了诗歌这种文体的特殊性及其与“散文”的差异性,即诗歌应该运用比、兴的手法,而不是直接的、生硬的政治说理的讲义与教科书,更不是押韵的顺口溜和语录。毛泽东就曾批评“四害”时期诗坛上只有押韵的语录而没有真正的诗歌。毛泽东对诗歌的形象思维必要性的强调显然是总结了古典诗歌发展的经验得失,他在给陈毅的信中强调“宋人多数不懂诗是要用形象思维的,一反唐人规律,所以味同嚼蜡”是针对宋诗的过于说理、议论的散文化倾向的,“太现实了就不能写诗了”。这也是为什么毛泽东对李白、李贺和李商隐偏爱的原因。但是在毛泽东看来诗歌文体必须是为当下的时代服务的,所以毛泽东反复强调现在的诗歌要用形象思维反映阶级斗争和生产斗争。^②毛泽东的旧体诗词创作和民歌加古典的诗学观念体现了其对诗学的思考,而且在特殊的时代语境下对诗歌的大众化、民族化也起到了一定的推动作用。但是也同时应该注意到这种诗学观念在不断激烈的阶级斗争语境中被推向了极端化,以及由此对新诗发展所带来的负面影响。例如毛泽东对“五四”以来的新诗发展道路基本是采取了完全否定的态度。正是基于毛泽东对“五四”以来的新诗自身传统和西方的诗歌资源的排斥,导致这一时期的诗歌接受上基本上是以苏联和亚非拉地区带有明显意识形态性的文论和作品为主。毛泽东将新诗的发展道路描述为民歌和古典的结合,革命浪漫主义和革命现实主义的结合。这成为长时期诗歌写作和理论批评的权威性指针,与此同时也使得诗歌的多元化发展受到很大限制。“大跃进”时期的新民歌运动和“文革”期间的新诗向样板戏学习无疑是毛泽东诗歌观念的极端化发展。当然毛泽东对重新推动旧体诗词的发展起到了积极的作用,“为旧体诗词在新中国诗坛争得一席之地并使之堂堂正正地拥有广大读者和作者的正是毛泽东”。^③

① 毛泽东:《给陈毅同志谈诗的一封信》,《诗刊》,1978年第1期。

② 中央文献研究室编:《毛泽东诗词集》,中央文献出版社,1996年版,第266—267页。

③ 张炯:《毛泽东与新中国诗歌》,《当代作家评论》,1993年第6期。

第三节 新诗话语转型与颂歌形态的确立

1949年新中国的成立无论是在政治、经济、生活上,还是在思想形态、文化体制、文学生态上都发生了前所未有的转换与变化。持续多年的战争终于结束,一切进入了百废待兴的和平建设时期。包括诗人在内的人民大众对新社会、新生活和新文学的向往,其喜悦与激动之情是溢于言表也是发自肺腑的。体现在新诗写作和新诗批评上,战时文化尤其是解放区的文化形态不但在建国初期没有消失,反而是在此后相当长的时期内通过各种国家手段得以不断地强化。在泛政治的时代文化语境中,颂歌写作逐渐演化成为一种主导性的抒情范式,并且随着具体语境的发展而演化成战歌、政治抒情诗等特殊的诗歌形态。这一方面延续了解放区诗歌的大众化和政治化传统,另一方面又与时代的转折点上诗人不约而同地对新制度、新社会的想象有关。当然更为重要的还在于建国后历次大规模的暴风骤雨般的知识分子思想改造运动和政治运动使当代诗人身处巨大政治漩涡中而难以自拔,诗人主动或被动地加入到集体性的战歌与颂歌潮中去,诗歌写作的个性化逐渐被搁置。

由于解放区文化在建国之后的继续强调以及工农兵诗学、民间文化形态在诗歌写作中的进一步发展,与此相应就逐渐建立起一种颂歌形态的诗歌美学。而颂歌形态的确立首先是以强调诗歌的阶级性、战斗性、人民性和集体性为前提的。当时的诗人和文学研究者都沉浸在这种乐观的想象之中,“一个崭新的大时代开始了!诗人们,作为时代的歌手,老一代、新一代,无不热血沸腾!他们几乎在同一个清晨,都甩干了久积于笔端的血水、泪水,饱蘸欢乐的酒浆,写起光明之歌、解放之歌、建设之歌”。^①

作为一个多民族的国家,在一种新生和胜利的民族欢呼声中,翻身解放

^① 张志民:《中国新文学大系·1949—1966·诗集·导言》,中国文联出版公司,1990年版,第2页。艾青在他那篇影响颇大的史论文章《中国新诗六十年》中就指出“一九四九年十月,人民共和国在隆隆的礼炮声中宣告成立。我们各路诗人在北京会师了。我们告别了苦难的岁月。我们走上了新的路程。新的时代需要新的歌声。过去唱着悲愤与抗议的诗人们,迸发出新的热情,歌颂新的国家,新的生活,歌颂胜利了的人民”。艾青:《中国新诗六十年》,《文艺研究》,1980年第5期。

的少数民族诗人更是在歌唱新生、歌唱祖国、歌唱领袖中唱出了属于那个时代的强音。从少数民族的诗歌发展而言,新民歌运动对民间文化和民间诗歌的倚重,以及相关的由上而下展开的民间诗歌尤其是少数民族民间故事、传说、史诗、诗歌的搜集工作,对于少数民族诗歌是有建设意义的。实际上对民间文艺的整理、搜集工作从建国初期就已开始,1950年成立了中国民间文艺研究会并出版《民间文学》、《说说唱唱》、《民间文学集刊》等。从50年代初到60年代重新问世的少数民族的史诗就有五六十部之多,主要有《阿诗玛》(撒尼族)、《嘎达梅林》(蒙古族)、《江格尔》(蒙古族)、《格萨尔》(一部分,藏族)、《玛纳斯》(柯尔克孜族)、《召树屯》(傣族)、《梅葛》(彝族)、《创世纪》(纳西族)、《逃婚调》(傈僳族)等。^① 这些少数民族的史诗呈现出不同民族的历史、语言、文化等的多元性特征,丰富了当代诗歌。

建国后涌现了一批重要的少数民族诗人,如纳·赛音朝克图、克里木·霍加、铁依甫江·艾里耶夫、巴·布林贝赫、饶阶巴桑、尼米希依提、韦其麟、金哲、包玉堂、晓雪、爬杰、汪承栋、康朗英、康朗甩、张长、查干等。由于少数民族诗人所受到的压迫的酷烈以及自身民族的历史、经济、文化和语言的特点,当新生和胜利同样照耀在他们身上的时候,他们的呐喊、歌唱、欢呼就不能不更为强烈,如纳·赛音朝克图所高唱的“如今,我活在/永远没有梦想过的/美好的时代,/在伟大的祖国/成为主人,/得到了最大的幸福,/尝到了人间最甘美的果实。”(《幸福与友谊》)就相当具有代表性。较之汉族诗歌写作,少数民族诗歌的特色主要表现为其鲜明的民族文化和地域文化特征。当然需要说明的是在建国后的各个民族的诗歌写作中,尽管这种民族文化的特征仍然存在,但是众口一声的歌唱在一定程度上还是遮蔽了这种民族文化的丰富性和多元性。少数民族诗歌写作在建国后的近30年的时间里,逐渐形成了较为僵化的新旧对立、忆苦思甜的颂歌模式,使原本多样性的民族特征呈现出一元化的政治倾向。

建国伊始,诗人的写作就成了社会主义革命和建设事业的一个不可或缺

^① 1950年3月《人民文学》发表蒙古族民间叙事诗《嘎达梅林》;1954年1月3日,撒尼人叙事长诗《阿诗玛》开始在《云南日报》副刊连载,《人民文学》5月号转载。

的环节,因为诗人不再是在自己的小天地里抒发一己感受,他们从此时开始要为集体、为大众、为革命而写作。芦甸的《大海中的一滴水》显现出诗人甘愿丧失自己个性而投身于集体洪流的愿望和喜悦:“我多么渺小,/我是大海中的一滴水;/然而,我骄傲,/我为大海所包容。//海,推动我/我也推动海。”而老诗人饶孟侃在1955年也写有《天安门》这样的缺乏个性的颂歌:“我见过鲜花:/千树万树在含苞、怒放;/不像天安门/万紫千红开在人手上,——/扭转了造化”,“该到天安门/来听一听雷动的欢呼:‘毛主席万岁!’//谁真的妄想/触犯人类和平的旗帜,/该问问天安门/这些旗手,他们的意志/是铁还是钢!”众多的诗人都开始了这种颂歌写作,开始了思想的转换并纷纷表态发言。周扬更是直截了当地提出“我们需要的是人民的诗歌。我们的抒情诗,不是单纯的表现个人感情的,个人情感总是和时代的、人民的、阶级的情感相一致。诗人是时代的号角——抒情是抒人民之情,叙事是叙人民之事。这就是我们的抒情诗的基本特点”。^①艾青也指出诗人在社会上有没有价值就决定于他是否和公众的倾向相一致,是否和公众一起引导公众前进,“这里,就向诗人们提出了一个十分现实的严重问题:诗人是否能在最先进的人们当中去吸收自己的营养,使最先进的思想感情成为自己的精神力量”。^②这种对诗人的政治身份和诗歌颂歌美学的极力强调在建国之后的语境中成为普遍现象。解放区的诗学在建国后各种运动中不断得以强化和张扬,而这种强化的过程就是在强调批判性、革命性、思想性的前提下,使颂歌在建国初期开始成为一个基本的诗歌形态。

1949年全国文代会期间,与会的诗人发起成立全国诗歌工作者联谊会。会后,北平、天津、上海、南京等大城市也分别成立诗歌工作者联谊会。在8月2日的全国诗联成立大会上,艾青、臧克家、柯仲平、王亚平、萧三、吕剑、林山、李季、何其芳、沙鸥、冯至、卞之琳、戴望舒、天蓝、鲁藜等当选为理事,田间、辛笛等被选为候补理事。但是由于当时对同人结社、同人办刊的限制,这个诗歌工作者联谊会很快就夭折了,自此同人性质的诗歌刊物、社团乃至诗

① 周扬:《建设社会主义文学的任务——在中国作家协会第二次理事会(扩大)会议上的报告》,《文艺报》,1956年第6号。

② 艾青:《诗与感情》,《文艺学习》,1954年创刊号。

歌流派在国家一体化的规范和拘囿中基本消失。诗人不是为个人而写作,诗人是为政治、运动、集体而写作。1949年之所以成为当代文学的起点,一个重要原因就在于国家体制对文艺控制的空前强化,而包括诗人在内的知识分子都差不多意识到了自己角色的时代转变。

辛笛的第一次文代会期间的代表纪念册,记录着当时很多著名诗人给他的题词,从中可以看到诗人们此时的心态。

胡风:为人民服务,无畏地,无伪地!

戴望舒:我们不再像蝼蚁一样死/像牲口一样活。

艾青:向太阳。

何其芳:歌唱人民。

冯至:我们听到一个响亮的声音:“人民的需要!”

苏金伞:过去我们善于歌唱自己,/今后必须善于歌唱人民。/但这种转变并不是容易的,/首先得离开自己,/真正走到人民大众中去。

田间:热心家要光明,光明也要热心家。^①

在这些诗人留言中我们不难看到包括诗歌在内的文学艺术在强大的国家话语面前的时代转换是一种必然,而且更多的诗人主动地接受了这种转换。1949年伴随着新的政治体制的建立,人民当家作主了,但是知识分子却在历次政治运动中被反复批判和改造。面对时代语境的转化和相应的文艺规范,诗人也开始了同一声道的歌唱和咏叹。毛泽东在建国初期就强调“一个新的社会制度的诞生,总是要伴随一场大喊大叫的,这就是宣传新制度的优越性,批判旧制度的落后性。”而诗人们正是在时代吁求面前纷纷表态,何其芳要“把我的歌加入这集体/像一滴水落进大海里/再不抱怨它的微弱/也不疑惑我失掉了彩笔”(《我们的革命用什么来歌颂》)。在剧烈的时代转

^① 王圣思:《智慧是用水写成的——辛笛传》,华东师范大学出版社,2003年版,第183—184页。

换中诗人写下了大量的颂歌性的作品,^①这种整齐划一、千人一面、万人同腔的宏大歌唱场面在新诗发展史上是不多见的。其中典型的如郭沫若的《新华颂》:“人民中国,屹立亚东。/ 光芒万丈,辐射寰空。/ 艰难缔造庆成功,/ 五星红旗遍地红。/ 生者众,物产丰,/ 工农长作主人翁”。而郭沫若的领唱无疑起到一种强大的表率作用,其他诗人纷纷用颂歌面对崭新的时代和生活。在延安时期就经历了思想改造的诗人何其芳,在建国之后更是抑制不住内心的激动与喜悦,写下了当时影响较大的颂歌《我们最伟大的节日》。

中华人民共和国
在隆隆的雷声里诞生。
是如此巨大的国家的诞生,
是经过了如此长期的苦痛
而又如此欢乐的诞生,
就不能不像暴风雨一样打击着敌人,
像雷一样发出震动着世界的声音。
……呵,
我们多么愿意站在这里欢呼一个晚上!
我们多么愿意在毛泽东的照耀下
把我们的一生献给我们自己的国家!
……让我们更英勇地开始我们的新的长征!
我们已经走完了如此艰辛的第一步,
还有什么能够拦阻
毛泽东率领的队伍的浩浩荡荡的前进!

① 胡风的长诗《时间开始了》,何其芳的《我们最伟大的节日》,艾青的《国旗》、《我想念我的祖国》,石方禹的《和平的最强音》,田间的《天安门》、《祖国颂》,柯仲平的《高举我们的五星红旗》,臧克家的《祖国在前进》,王莘的《歌唱祖国》,朱子奇的《我漫步在天安门广场》,严辰的《我们是光荣的中华人民共和国的主人》,阮章竞的《光荣属于伟大的毛泽东》,肖三的《欢呼啊,中国共产党! 欢呼啊,毛泽东》,徐放的《新中国颂歌》,李霁野的《在“七一”庆祝大会上》,郑振铎的《“中国人民从此站起来了”》等。

何其芳笔下的“诞生”、“伟大”、“旗帜”、“红旗”、“群众”、“红灯”、“照耀”、“前进”等宏大语汇和意象是建国后颂歌中出现频率最高的,而诗人的个人话语和主体性立场以及知识分子良知则在不断弱化。这些歌颂性的语汇和意象事先占有了一种道德优势和题材力量,随之的诗歌写作则在美学上逐渐趋于简单和粗鄙化。实际上在这一时期的宏大高亢的颂体调性的歌唱与时代的赞美诗中,诗歌写作基本上是没有性别差异的,女性诗人们同男诗人一样也只是庞大乐曲声中的一个音符,“当所有的篱栅 / 一齐在毛泽东的红旗倒下, / 树向树伸展, / 树和树拥抱, / 树的手臂,紧紧地扣住树的手臂, / 我们是树的海, / 我们的声音是呼啸, / 我们的名字是 / 森林! // 在生活上,在工作上,在建设新中国而努力的决心上, / 我们将要大踏步, / 和男人们走在一起, / 高举起毛泽东的红旗!”(成幼殊:《女人,在红旗下》)。当颂歌形态的诗歌美学和偏狭的文艺观念成为一种主流的时候,这种集体性的消弭个性化的诗歌写作方式对当代新诗发展的负面影响是明显的。

第四节 思想改造运动对“越轨”诗人的批判

当代新诗写作的话语转型不能不与当时整体的社会、政治、文化语境密切相关,而建国后诗人写作的转向除了归因于对《在延安文艺座谈会上的讲话》和第一次文代会精神的全面贯彻外,一个不能忽视的重要原因就是建国初期在全国范围内展开的对知识分子的思想改造运动。新诗话语的转型正是伴随着政治运动而展开的,而频繁激烈的思想改造运动都对“越轨”的诗人进行了修正、批判与改造。在历次的思想改造和政治运动中诗人作为知识分子反复受到“清理”与改造。而诗人作为小资产阶级知识分子的尴尬身份只能是在改造中不断地互相批判和自我批判,并向工农兵大众靠拢。在这样的背景下诗人的选择只能是跟随时代唱应时的颂歌和赞歌,或者是因受难而沉默暗哑。

诗人在建国后的思想改造运动中的巨大转变和尴尬处境,相当有说服力地证明当代新诗写作语境的复杂性,尤其是诗人与政治文化之间极其复杂的关系以及政治文化对诗人写作的不可忽视的影响与规训。在接连不断的思

想改造和政治运动中,诗人所应具有的知识分子的批判立场与内省意识已逐渐消失。在一个到处充满着革命理想主义与乐观激情的颂歌年代里,知识分子的反思和反省精神显得有些“不适宜”。在这场新的政治体制与文化机制以及新的国家想象的巨大洪流的冲击下,诗人们是在焦灼、紧张而又充满热望的复杂情绪中转换与蜕变的。

在工农兵诗学的潮流和不停的政治运动中,诗人的知识分子身份遭到了时代的质疑与批判。在一体化的文艺体制的规范面前,任何不和谐的声音,“越轨”的行为都是不能容许的。就当代新诗而言,建国后对诗人的“越轨”行为的修正和大大小小的批判活动从未间断。^①而到了“文化大革命”期间,众多诗人在牛棚和“五·七”干校中被劳动改造、流放,一些诗人在非理性时代的狂潮中所面临的则是灭顶之灾。频繁的大规模的对诗人的批判,说明当时任何与主流话语有差异的声音都是不允许存在的。从1962年阶级斗争的进一步强化一直到文化大革命的狂乱十年,真正意义上带有知识分子良知的诗歌写作空间相当狭小。因此更多有良知的诗人被迫终止了自己的写作生命,而有的诗人则以个人化的秘密写作方式表达着对时代的不满。

对于诗坛而言建国后影响最大、涉及面最广的批判运动是1955年对以胡风为首的所谓“反革命集团”的“整肃”运动。^②这场冤假错案,其渊源则是相当复杂的。这与建国前胡风多次参与的文艺争论而与诸多批评家存在明

① 如1950年3月12日《人民日报》副刊《人民文艺》第39、40期发表批评阿垅的《论倾向性》和《论正面人物与反面人物》的文章并附“编者按”。《大众诗歌》1950年第一卷第五期对柳倩、任钧等人的诗进行了批评。1951年1月10日的《文艺报》对朱定的诗《我的儿子》、王亚平《愤怒的火箭》、沙鸥的《驴大夫》、胡丹沸的《不拿枪的敌人》等诗进行了批判。1951年2月《文艺报》第四卷第五期对卞之琳的《天安门四重奏》进行了批评以及王亚平的自我批评文章《对于〈愤怒的火箭〉自我批评》。1953年对亦门(阿垅)《诗是什么》的批判。1955年对何其芳《回答》的批评以及大规模的对胡风及“七月派”诗人的批判。1956年2月4日,中国作协创作委员会诗歌组召开讨论,很多与会者批评艾青的“政治热情”不够和“阶级觉悟”的倒退。1957年2月《诗刊》发表陈梦家的文章《谈谈徐志摩的诗》引起争论。在此后的反右运动中展开了对艾青、流沙河、李白凤等众多“右派”诗人的批判。1958年对穆旦等诗人的批判。1959年对郭小川《望星空》的批判。

② 在这场全国范围内清查“胡风反革命集团”的运动中,共触及2100人,逮捕92人,隔离62人,停职反省73人,正式定为“胡风反革命集团”分子的78人(内有党员32人),其中划为骨干分子的23人。见1980年9月29日中共中央第76号文件:《关于“胡风反革命集团”案件的复查报告》。而同属于七月诗派的艾青、田间、邹荻帆、天蓝等人由于种种原因没有牵连到胡风冤案当中。

显的分歧有关,如在“两个口号”问题上与周扬等人的论争,在抗战时期的文化战略、“民族”形式上同周扬、郭沫若、何其芳、艾思奇等人的论争,解放战争时期就现实主义问题与邵荃麟、何其芳、黄药眠等人的论争。新中国成立前后胡风同众多文艺理论家在文艺观念上仍存在着诸多分歧,这是胡风建国后遭受批判的一些不能忽视的历史因素。而这场批判运动的直接导火线则是建国初期阿垅的文章《论倾向性》^①以及由此引发的争论。与此同时理论界对胡风的诗作和文艺观点开始进行“有组织”的批判。^②很快这场政治批判运动在全国范围内全面展开。1955年5月13日,《人民日报》以《关于胡风反党集团的一些材料》为题,公布了舒芜辑录的部分胡风在解放前写给他的信以及胡风的《我的自我批判》,并加编者按语指出:“从舒芜文章所揭露的材料,读者可以看出,胡风和他领导的反党反人民的文艺集团是怎样老早就敌对、仇视和痛恨中国共产党和非党的进步作家。”于是,胡风等人被打成了“反党集团”,全国立即掀起了声讨“胡风反党集团”的运动。5月18日,经过全国人大常委会批准,胡风被捕入狱。《人民日报》又将胡风同一些人在解放后的来往信件分类摘录,以“胡风反革命集团”的第二批、第三批材料予以公布。随后,这三批材料又汇编成书,由毛泽东作序发行全国。全国展开了揭露、批判、清查“胡风反革命集团”的斗争,胡风首当其冲在运动中遭受了严厉的批判并身陷囹圄,2100余人受到牵连,其中就包括诗人阿垅、鲁藜、绿原、牛汉、孙钿、彭燕郊、方然、曾卓、冀汧、杜谷、胡征、芦甸、徐放、鲁煤、化铁、朱健、朱谷怀、罗洛等。这些诗人从此成了“胡风分子”,失去了人身自由和写诗的权利,直到历史的新时期到来之后才获得平反。

第五节 在修改中进行写作的当代诗人

诗人的作品往往是最先在报刊杂志上发表,然后再编入各种选集、文集

① 阿垅:《论倾向性》,《文艺学习》,1950年2月1日第1卷第1期。

② 1950年5月《光明日报》的《评〈安魂曲〉》,《大众诗歌》第6期黄药眠的文章《评〈时间开始了〉》,《文艺报》1卷12期上萧三、沙鸥的《新诗歌的一些问题》的笔谈,《文艺报》2卷4期上何其芳的文章《话说新诗》等。

和全集,其间诗作的改动情况在所难免。现代新诗史上诗人删改自己诗作的现象并非少见,鲁迅就深刻指出:“听说:中国的好作家大抵‘悔其少作’的,他在自定集子的时候,就将少年时代的作品尽力删除,或者简直全部烧掉。我想,这大约和现在的老成的少年,看见他婴儿时代的出屁股,衔手指的照相一样,自愧其幼稚,因而觉得有损于他现在的尊严,——于是以为倘使可以隐蔽,总还是隐蔽的好”,而“幼年的天真,决非少年以至老年所能有。况且如果少时不作,到老恐怕也未必就能作,又怎么还知道悔呢?”^①而就当代而言,由于频繁而激烈的政治运动和僵化的文艺政策等诸多原因,很多诗人为适应政治形势和迫于时代压力自觉或不自觉地对不同时期的诗作和诗集进行了程度不同的修改。这成了中国当代新诗史在1949到1976年之间的一个相当普遍的现象。由于当代诗歌写作与政治运动极其复杂的关系,诗人在各种运动中,迫于各种压力对以前的作品都进行了删改,或者出于对以前诗作的不满而进行“润色”或加工。代表性的诗人有汪静之、李季、冯至、田间、贺敬之、何其芳等。

以汪静之为例,这位善于写爱情诗的“湖畔诗人”在建国后的创作极少,曾在1957年的《诗刊》、《人民文学》发表过借鉴马雅可夫斯基楼梯体的政治表态和应时应景的政治抒情诗,并在1958年出版《诗二十一首》。汪静之在1957年编定新版的《蕙的风》^②时,出于外部环境的影响以及诗人自己在思想观念、审美取向上的转变,将原版的《蕙的风》删减了2/3,将《寂寞的国》删掉1/3。新版《蕙的风》将原本的《祷告》、《过伊家门外》由原来的自由体改为格

① 鲁迅:《集外集·序言》,人民文学出版社,1973年版,第1页。尽管鲁迅没有对自己的新诗(《梦》、《爱之神》、《桃花》、《他们的花园》、《人与时》等,鲁迅声称自己其实是不喜欢做新诗的,也不喜欢做古诗,只是因为那时诗坛寂寞,所以打打边鼓,凑些热闹,“待到称为诗人的一出现,就洗手不作了。”参见鲁迅《集外集》,人民文学出版社,1973年版,第3页。)进行改动,但是其他的因素也使他为数不多的几首新诗也有变动的情况。冯文炳在《鲁迅的新诗》(冯文炳:《谈新诗》,人民文学出版社1984年版,第80页)一文中对鲁迅原发表在《新青年》第6卷第4号的《他》的一些变动情况予以说明。《新诗年选》在选入这首诗时对《新青年》刊发时的“一望而知其错字”的几处进行了改动,如“锈铁链子系着”误为“绣铁链子系着”,并且《新青年》与《新诗年选》在这首诗的排列上也有不同。如《新青年》中该诗第三节的第二、三两行均照第一行低一格。而这种排列并非可有可无,通过这些诗行的变动,诗的韵味就会有很大的变动。

② 张炯、邓绍基、樊骏主编的《中华文学通史·当代文学编》(华艺出版社,1997年版,第188页)认为汪静之只是在1992年才重新出版了他的旧作《蕙的风》,这显然与事实不符。

律和半格律体,这种修改显然已经不只是仅仅字词修改那么简单了。汪静之的这一修改“从整个社会历史的发展进程来看,不能不说是当年争论的一个莫大的讽刺,就诗人本人而言则是一种莫大的悲哀”。^① 确实,作为社会性的精神产品,诗作一经发表(特别是收入影响大的诗集、诗选、教科书)就成了一个独立的存在,对今天的读者负责(往往被理解成将原作修改为今天“通过”,尤其是在美学的层面的文本)和对既定的历史负责(保持原作的原貌)可能永远是难以调和的矛盾。^②

李季的《王贵与李香香》在建国前后多次重版,而诗人也进行了大量的修改。^③ 何其芳的《夜歌》由诗文社1945年5月出版,1950年由文化生活出版社再版,1952年人民文学出版社重订版,并更名为《夜歌和白天的歌》。在1952年的这次再版修订中诗人抽出《解释自己》等10首诗,增加3首诗作。由于诗人对自己以前作品的不满,在出版文集时何其芳就按照时代的要求对以前的作品进行了修改。在何其芳看来这种“局部”的修改是想尽量去掉这个集子里面原有的那些消极的不健康的成分。

再以贺敬之为例,人民文学出版社曾于1961年和1972年出版过两个不同版本的《放歌集》,1979年山东人民出版社出版的《贺敬之诗选》、1984年山东文艺出版社出版的《贺敬之诗选》(修订本)都显示出诗人对诗作的大量删改甚至重写的情况。在“拨乱反正”时期,《十年颂歌》由于一部分涉及到敏感的政治问题,诗人对它进行修改甚至做了非常大的删节。贺敬之的《十年颂歌》原来为880余行,修改后为500余行。^④ 贺敬之对自己大量修改《十年颂歌》的情况进行了说明:“我对社会主义事业的理解是太肤浅,太幼稚了,对我们生活中的矛盾的认识是过于简单,过于天真了。这就使得我在作品中不能准确而大胆地表现矛盾斗争,因而就不能更深刻、更有力地反映和歌颂我们的伟大的时代。例如《十年颂歌》这首长诗,今天看来不仅显得无力,而且其中关于庐山的那段批判性的文字还是错误的。在编印这本集子时,尽管我

① 雁雁:《〈蕙的风〉及其引起的争论》,《六美缘》,十月文艺出版社,1996年版,第289页。

② 贺圣谟:《论湖畔诗社》,杭州大学出版社,1998年版,第98页。

③ 李季:《李季作品评论集》,时代文艺出版社,1986年版。

④ 《贺敬之诗选》(修订本),山东文艺出版社,1984年版。

对个别的作品除仅做个别文字的改动外一概保存原来的面貌,而对这一篇中的这一整段,我不能不以负疚的心情把它删除。”^①

在反复修改自己诗作的诗人当中,田间也是一个突出代表。以人民文学出版社1983年出版的《田间诗选》为例,诗人对自己的诸多诗作都进行了修改和润色,并且增加了以前的选集中从未出现过的一些“街头诗”。田间写于1937年的《给战斗者》在1954年和1983再版的时候,每次都做了不小的修改。1958年到1961年间,田间对《赶车传》做了大量的修改和扩写。从很早的时候开始田间就对《赶车传》不断进行修改,“现在在这个本子^②里,为了照顾全诗故事的发展,第一部的个别情节,以及故事发生的地点,我作了改动(但仍在中国的北方,仍在革命根据地晋察冀边区)。另外,为了使全诗大体上是每行三个节拍,第一部和其他个部诗的节奏比较一致,第一部的某些诗句,重新作了修饰。”^③田间不断修改自己诗作的情况在当时就已经引起了研究者的注意,但是当时研究者是肯定诗人的这种修改的^④,如张庆田当时就认为在大跃进的鼓舞下,在群众诗歌运动蓬勃发展的推动下,诗人很快地完成了《赶车传》二、三、四部,并修改了第一部。“如果我们拿他改前的第一部和改后的第一部做一比较,可以看到诗人在创作方法上,有很大的变化。如果说改前的第一部有更多的革命现实主义的成分的话,那么改后的第一部,是更加强了革命浪漫主义的成分。如原第一部中,金不换在第十一回《呱哒》中才出场,而新作中,金不换在第六节《找党》中就以党员的身份出现了,并指给老石一条明路,这就更加强了作品的思想性;原作中的蓝妮,还有跪香、捧镜等场面,在改作中,作者删去了这些消极的东西,加强了蓝妮的理想,使蓝妮

① 《贺敬之诗选》(修订本),山东文艺出版社,1984年版,第7—8页。

② 指人民文学出版社1958年再版的《赶车传》。

③ 田间:《〈赶车传〉上卷后记》,《诗刊》,1959年第9期。

④ 《赶车传》在1980年代遭受到了越来越多的否定的声音,但是在田间那个时代,这首诗基本上是被肯定的。如单也在《生活和诗——访诗人田间》(《文汇报》,1962年5月25日)中就认为“长诗《赶车传》,从第一部开篇到第七部《乐园歌》,是二十年来田间创作生活的一个最主要的表现。”“近两万行的长诗《赶车传》,算得上是一部‘交响乐’或‘大合唱’。这是诗人有意要纵情歌唱这个伟大时代的。”此外代表的文章还有普实克的《关于田间的〈赶车传〉——记于捷克斯洛伐克译本之后》(《河北文学》1982年第1期)。

的斗争性更加突出,因之蓝妮的形象也更加完整。”^①

冯至对自己建国前的诗歌写作进行的自我否定与批判以及诗歌修改情况更具代表性。冯至在编选《冯至诗文选集》^②时收入1923—1948年间的诗作,但不仅没有选入在1941年所写的27首十四行诗,而且在编选过程当中对自己的诗作进行了大幅度的改动。

我在编选的过程中,翻阅过去的写作,觉得实在没有什么像样子的东西,这正如萨尔蒂可夫·谢德林在1871年所说的,“我们认为世界观的不明确是一个严重的缺点,它能使一个艺术家的全部活动成为一无所有”。同时内心里却起着迫切的要求,此后要努力写出对人民有益的作品;为了这个要求,我必须努力学习,加强劳动,不断地改造自己。选集里的诗文,在个别地方,做了一些必要的修订。^③

冯至后来认为自己在《冯至诗文选集》当中的修改有的是恰当的,有的则是“过了头”。^④而诗人的这种改动与其在建国后的心态和写作观念的转变有关,这已经不是一个写十四行诗时代的诗人了,他已经成为一个把诗看作自己生命不可分割的一部分,成为一个“有信心,有前途,歌颂中国共产党,歌颂共产党领导下的伟大事业。同时对于人民的敌人也给以讽刺和攻击”^⑤的诗人。正是在这种转变中,冯至认为自己20年代和50年代所写的诗在内容上简直是判若云泥,而诗人对于自己建国前的诗作显然远非满意,“过了一些岁月后,时过境迁,再回头看那些从前以无限深情抚摸过的婴儿,好像变丑了,添了许多毛病,很不成材,越看越不顺眼,有时甚至后悔它们的产生”。^⑥所以诗人冯至在每一次出版或再版自己的诗集时,都要对自己以前的诗作进行反

① 张庆田:《把车子赶进人间乐园——简评田间同志的〈赶车传〉(上卷)》,《文艺哨兵》,1960年第2期。

② 冯至:《冯至诗文选集》,人民文学出版社,1955年版,第2页。

③ 冯至:《冯至诗文选集》,人民文学出版社,1955年版,第1页。

④ 冯至:《冯至诗选·代序》,四川人民出版社,1980年版,第2页。

⑤ 冯至:《西郊集·后记》,作家出版社,1958年版,第160页。

⑥ 冯至:《诗文自选琐记(代序)》,《冯至诗选》,四川人民出版社,1980年版,第2页。

复的增删和修改。在编订《十年诗抄》时诗人删去了曾经在《西郊集》中收入的5首诗,因为这些诗在诗人看来确实缺乏应有的艺术性,“读起来和用散文写的一般短论差不多”。^①冯至在1980年出版的《冯至诗选》代序中对自己诗作的改动进行了“辩护”,认为自己有权利对自己的诗作进行修改,“作品未发表时,作者可以任意修改,为什么一经发表,就剥夺作者修改的权利呢?”^②

建国后诗人反复对自己诗作的否定和修改是一种相当普遍的现象。而问题的关键是当代诗人对以往作品的修改,不只是艺术上前后出现的差异问题,而是呈现出了当代新诗写作语境的复杂性以及一体化的诗学思想对诗人的强大影响和规约。诗歌文本在不同时期的改动情况正呈现和折射出诗人随着社会政治语境而转换的尴尬和矛盾的心理。

① 冯至:《十年诗抄·前言》,人民文学出版社,1959年版,第1页。

② 冯至:《冯至诗选·代序》,四川人民出版社,1980年版,第2页。

第二章 颂歌时代的诗人

新中国的成立使经历数次战火劫难的人民大众最终以崭新的风貌和国家主人的身份昂然屹立于世界的东方,诗人们主动或被动地加入到集体性的歌唱当中。大规模的颂歌式写作成为十七年诗歌的主流。不管是郭沫若、艾青、臧克家、田间、冯至、何其芳、胡风这样早在建国前就已经成名的诗人,还是像郭小川、贺敬之、李季、闻捷等在建国前虽已开始诗歌写作但在建国后才成为诗坛主力的诗人,甚或像未央、公刘等更为年青一代的诗人都开始了夜莺一样的歌唱。而那些经历了旧时代苦难,终于翻身获得解放的少数民族诗人,更是以空前的热情由衷地赞美新时代的到来。他们在歌唱新生、歌唱祖国、歌唱领袖的过程中唱出了属于那个时代的颂歌中的强音。对于处于新旧转折点上的诗人而言他们的歌颂无疑是真诚的,其中的少数诗人也写下了很有意义的诗作;但是当颂歌形态的诗歌美学和偏狭的文艺观念成为一个时代主流的时候,也导致了某些诗人的个性湮没在集体强大的颂歌声浪之中。

第一节 争作时代的夜莺

新中国成立后的诗坛,充满理想主义、乐观主义、豪迈、激昂的调子,诗人不约而同地用宏大声调歌唱祖国、赞咏新生、憧憬未来,从而迎来了一个狂欢的颂歌时代。

一、“时间开始了”

在颂歌的合唱队伍中胡风无疑属于领唱,其政治抒情长诗《时间开始了》^①成为最具代表性“颂歌”。“时间开始了”显然象征着诗人写作颂歌时代的开始。

胡风的政治抒情长诗《时间开始了》相当有代表性地呈现了在新中国成立的伟大时代转折点上一代诗人激越、幸福、昂扬的心情,而由此而激发的诗人对新生活和新社会的歌唱与赞美无疑是真诚的。

时间开始了——//毛泽东/他站到了主席台正中间/他站在地球面上/中国地形正前面/他/屹立着像一尊雕像……/掌声和呼声静下来了/……/海/沸腾着/它涌着一个最高峰/毛泽东/他屹然地站在那最高峰上/好像他微微俯着身躯/好像他右手握紧着拳头/放在前面/好像他双脚踩着一个/巨大的无形的舵盘/好像他在凝视着流到了这里的/各种各样的大小河流/海,在沸腾/毛泽东/他屹然地站在那最高峰上/那不是挥动巨掌/击落着无数飞箭/而奔驰前进的/火焰似的列宁的姿势/那不是斩掉了一切毒瘤以后/凝集着重量和力量/稳如泰山的/钢柱似的斯大林的姿势/毛泽东/列宁、斯大林的这个伟大的学生/他微微俯着身躯/好像正要迈开大步的/神话里的巨人/……/毛泽东!毛泽东!/中国第一个光荣的布尔什维克/他们的力量/汇集着活在你的身上/你抓住了无数的河流/他们的意志/汇集着活在你的心里/你挑起了这一部历史//毛泽东!毛泽东!/中国大地上最无畏的战士/中国人民最亲爱的儿子/你微微俯着身躯/你坚定地望着前面/随着你抬起的巨人的手势/大自然的交响涌出了最强音/全人类的希望发出了最强

^① 然而就是这样一首歌颂新中国成长的长诗,在发表时也出现了问题。第一篇《欢乐颂》在《人民日报》发表后,后面的几篇再想在那儿发表变得不可能了,他只好设法在低一极的《天津日报》和《光明日报》上发表。长诗《时间开始了》的第二乐篇《光荣赞》发表于1950年1月6日《天津日报》,1950年1月由上海海燕书店出版。第四乐篇《英雄谱》原名《安魂曲》1950年3月由北京天下图书公司初版。第五乐篇《胜利颂》原名《又一个欢乐颂》,发表于1950年1月27日《天津日报》,1950年3月由北京天下图书出版公司出版。在平反之后,胡风对全诗进行了修改。

光/你镇定地迈开了第一步/你沉着的声音像一响惊雷//“占人类总数四分之一的中国人民从此站立/起来了!”/“中国人从此站立起来了!”/“从此站立起来了!”/“站立起来了!”^①

胡风的这首政治抒情长诗《时间开始了》是新中国诗坛罕见的长篇巨制,是名副其实的颂歌式的大型交响乐与英雄赞美诗。胡风以极其丰富的历史想象力和空前澎湃激荡的情怀,以及具有热度和个性化的诗歌语言方式表现出了诗人在新时代面前的真挚呼告和对领袖毛泽东的热烈赞美。长诗《时间开始了》按照诗人的设想共分五个乐篇。第一乐篇《欢乐颂》表现的是在1949年7月1日庆祝中国共产党生日时的激动场景。第二乐篇《光荣赞》是献给他接触到的平凡而伟大的劳动妇女的,这在同时代的诗人中是很少见的。而原定的第三乐篇当时没能完成,直到胡风晚年,他才将自己在50年代写的5首短诗补进,题名为《青春曲》。第四乐篇《安魂曲》后改名为《英雄谱》。第五乐篇《第二个欢乐颂》(后改名《胜利颂》),则是对开国大典激情洋溢的赞歌。《时间开始了》是一首具有罕见的长度和繁复的容量的政治抒情长诗,“当时歌颂人民共和国的诗篇实在不少,但从眼界的高度、内涵的深度、感情的浓度、表现的力度等几方面进行综合衡量,能同《时间开始了》相当的作品未必是很多的”。^② 胡风自己也认为“在几首长诗里面,我发出了被我们历史的艰巨而伟大的行程和我们人民的高尚而英勇的品德所引起的心声。我进一步在实感上看到祖国和人民的光荣而幸福的前途”。^③ 在胡风之后,大量的诗人开始了对新制度、新生活和领袖的集体歌唱。

二、郭沫若、臧克家现象

郭沫若在建国后写下了大量的诗歌作品,他差不多是同辈诗人中写作数

① 发表于1949年11月20日《人民日报》,1950年初由上海海燕书店出版,诗前有胡风在晚年所加的题记,初版时并没有:“1949年9月,在中国共产党主席毛泽东主持之下,中国人民政治协商会议隆重开幕”。

② 《绿原、牛汉对话录》,《胡风诗全编》,浙江文艺出版社,1992年版,第776页。

③ 晓风、晓山、晓谷:《我的父亲胡风》,春风文艺出版社,2001年版,第51页。

量最多的。他频频与领袖诗词唱和,不断用诗歌配合党的方针和政治运动。50年代以来,郭沫若写出了大量热情洋溢的新时代、新中国的颂歌,这种高亢的“领唱”无疑对其他诗人起到了引领和示范作用。尽管留下了《骆驼》、《郊原的青草》等少数优秀诗作,但是纵观郭沫若建国后的诗歌大体是浮泛、粗糙的应景之作居多。在《新华颂》等诗作中郭沫若几乎用一个腔调在反复高声歌唱。在各种政治运动和重大事件中郭沫若都相当敏感而快速地以诗歌做出自己的回答和表态。他往往一天一首或多首,或自由体或古体,并且什么题材都可以顺手拈来进入他的诗歌写作,小到病害防治大到国际战争、国家会议。郭沫若趋时的诗歌写作成为当代新诗史上引人深思的重要现象。郭沫若在建国后从率先写出《新华颂》开始,到此后的《毛泽东的旗帜迎风飘扬》、《百花集》、《潮汐集》、《长春集》、《百花齐放》、《骆驼集》、《东风集》、《东风第一枝》等诗集都是紧跟时代政治的颂歌式写作,诗人也成为了“时代的留声机”,郭沫若自称就是要做“党的喇叭”。郭沫若在建国之后写作如此大量的配合现实政治和社会运动的诗作在于他主动地将政要、社会活动家和诗人身份融合在一起。郭沫若和其他诗人一道建立了诗与政治生活重要事件的当代联结方式。一个耐人寻味的现象是,郭沫若曾经是中国现代诗歌史上一个极具鲜明个人性的诗人,写出过《女神》这样的杰作,却在另一个时代写下了缺乏个性的工具性、宣传性的诗歌,艺术水准上呈现了明显的“滑坡”现象,这是值得深思的。

臧克家在新中国成立后写下了《胜利的箭头,射出去》、《我们一步一步往上升》等诗,如“现在,我们正跨在一座高大的桥梁上,/ 把身上的灰尘迎风抖一抖,/ 五年计划向着伟大站口疾驰的火车,/ 它载着我们驶入了第二个年头”(《我们一步一步往上升》)。臧克家的这些诗作基本上都是迎合时代的颂歌。^① 臧克家建国后较成功的诗是写于1956年的组诗《海滨杂诗》,较为清

^① 如欢迎金日成代表团时写《我们珍贵这些时间》,送全国人民慰问人民解放军代表团写《人民的使者出发了》,宪法草案公布后欢呼《我们终于得到了它》,建国5周年写有《祖国在前进》和《我爱新北京》,为全国青年社会主义建设积极分子写《这光亮不是来自天上》,纪念十月革命40周年的《短歌颂苏联》。在1958年的新民歌运动中,臧克家也开始用民歌体写作,如《儿歌》、《毛主席来到十三陵》、《歌儿唱不完》、《海滨看跳伞》、《我是红色火箭》等。

新自然,“从碧澄澄的天空,/看到了你的颜色;/从一阵阵清风,/嗅到了你的气息;/摸着潮湿的衣角,/触到了你的体温;/深夜醒来,/耳边传来了你有力的呼吸。”臧克家在建国后的诗作中不断重复着对新时代和执政党以及领袖的歌颂,而作为《诗刊》的主编,臧克家在诗坛无疑有着更为重要的地位。臧克家在历次政治运动中成为诗歌活动和诗歌运动的有力组织者以及主流文化的宣传者。臧克家经过努力在《诗刊》创刊号上推出毛泽东的诗词并在此后成为毛泽东诗词的权威阐释者。臧克家在解放后的各种运动中的诗歌写作和评论文章都是始终围绕着歌颂与批判的两种基调而构思和写作。在某种意义上臧克家在运动中的诗歌表白以及火辣尖锐的批判文章对诗歌界发挥了指导、示范的作用。

在当代新诗史上,建国之后郭沫若和臧克家的诗歌写作以及其特有的心态成为非常富有启示性的现象。从诗歌艺术的角度来批评郭沫若、臧克家在建国后的诗歌创作是容易的,但是我们更倾向于将建国后的郭沫若、臧克家作为一种特有的文化现象看待,这更能说明当代诗歌写作的体制性特征以及在这种体制下的知识分子的复杂的心态。

三、转变与“自我否定”中的卞之琳、冯至、何其芳

不管在时代的规训中诗人所面临的转换如何艰难,进入到50年代之后诗人面临着一个崭新的时代语境和文化氛围。他们所能做的就是主动或被动地投入到这个新环境当中去并试图以新的思想意识和新的文化观念来不断地充实自己、升华自己。对于由解放区而来的诗人,这种转换较之那些来自国统区和沦陷区的诗人来说要轻松些。当然也有些诗人属于例外,甚至有些即使来自解放区的诗人其写作在建国后同样不能被接受甚至被目为“异端”。而那些以往受到西方诗学影响较大的现代主义诗人,其思想的时代转换和诗歌话语转型的艰难程度是可想而知的,他们的这种艰难的转换和改造过程也更具说服力和代表性。其中试图学会灵魂深处的“改造”并经历了较为突出的转换的代表诗人是卞之琳、冯至和何其芳。1991年冯至在《自传》一诗中对自己建国之后的这种“自我否定”和写作上的转变进行了深刻地剖析和反省:“三十年代我否定过二十年代的诗歌,/五十年代我否定过四十年

代的创作,/ 六十年代、七十年代把过去的一切都说成错。/ 八十年代又悔恨否定的事物怎么那么多,/ 于是又否定了过去的那些否定。/ 我这一生都像是在‘否定’里生活,/ 纵使否定的否定里也有肯定。//到底应该肯定什么, 否定什么? /进入了九十年代,要有些清醒,/才明白,人生最难得得到的是‘自知之明’”。^①

卞之琳(1910—2000),江苏海门人,诗人、翻译家和学者。1929年考入北京大学英文系。参与创办、编辑《水星》杂志。1938年到延安,抗战时期任教于四川大学和西南联合大学。建国前主要有诗集《三秋草》、译作《西窗集》、《鱼目集》、《汉园集》、《十年诗草 1930—1939》。建国后有《翻一个浪头》、《雕虫纪历 1930—1958》等诗集。“文革”中卞之琳作为“反党、反社会主义、反毛泽东思想”的“三反分子”遭受批斗。卞之琳这位曾经的“现代主义诗人”在这场时代话语转换中自觉或被动地消失了。建国后卞之琳的诗歌写作可大体分为三个阶段。第一个阶段是抗美援朝开始的1950年11月;第二个阶段是农业合作化初期,这些诗都吸取了一些吴方言、吴农谚,“而内容又是新事物,形式又全是还并非为大家所觉察得出的新格律,又一贯想多含蓄一点,因此不多加注释,也不易为读者接受”^②;第三个阶段就是大跃进期间的民歌体写作。在1951到1958年期间卞之琳的诗歌写作(如《向水库工程献礼》、《动土问题》、《十三陵远景》、《语言教训了“神经病”》、《金丽娟三献宝》等),尽管诗人曾试图进行多种尝试,但大体是失败的。像《采桂花》这首诗,尽管带有地域特色和民歌风格,但是浮夸的情感和生硬的语言使这首诗只能是失败的:“桂花四瓣向四方,/ 人民翻身出路广。/ 路远还有青梅汁,/ 梅汁伴花保颜色。// 糕饼香里想祖国,/ 天安门开太湖阔:/ 湖湾里花香多欢笑,/ 枝头上赞扬村代表”。

冯至(1905—1993),河北涿县人。1927年毕业于北京大学,1930年赴德国留学。解放后任教于北京大学西语系,1964年任中国科学院哲学社会科学部外国文学研究所所长。建国后出版《冯至诗文选集》、《西郊集》、《十年诗

① 冯至:《自传》,《诗双月刊·冯至专号》,1991年7月1日。

② 卞之琳:《雕虫纪历 1930—1958·自序》,人民文学出版社,1979年版,第9—10页。

抄》、《立斜阳集》、《诗与遗产》等。1949年后的冯至比起那些解放后历尽坎坷的诗人,几乎没有受到太多的阻碍而顺利进入新的社会秩序之中,并成为50至60年代诗坛和文化机构中的活跃人物。建国后冯至的身份发生了很大的变化,相应的其诗歌写作也发生了转换。冯至在第一次文代会前就开始率先表态:“在人民的面前要洗刷掉一切知识分子狭窄的习性。这时我听到一个从来没有这样响亮的呼唤:‘人民的需要!’”^①然而进入新社会后看似受到重用的冯至也在不停地对“旧我”和知识分子身份进行严厉地批判和否定,迫切地表现出希望自己祛除“污垢”渴望新生的心情。冯至对自己的知识分子身份进行了反省与批判体现在诗歌写作上就是不停地对自己以前的诗作进行否定和检讨。冯至1949到1966年期间的诗作主要收入《西郊集》和《十年诗抄》。这些诗歌简单和硬性地从政治形势和运动出发,以浅显的议论和直白的抒情阐释政治路线和方针政策。冯至自己认为尽管这些诗在质量上是粗糙的,但是他对这些诗却是满意的,因为这些诗作在他看来是与时代主流相合拍的,“这些诗在质量上也是粗糙的,但是比起我建国前的诗,我是走上了正确的道路,这道路不是旁的,就是一切为了人民,不是为了自己”。^②在1959年建国10周年之际冯至对自己的诗歌创作和思想转变进行了总结:“我们的新诗正处在一个极有意义的阶段。随着一九五七年毛主席诗词的发表,是一九五八年新民歌的大量涌现,今年又热烈地展开了诗歌里一些重要问题的讨论,这一切都大大地推动了新诗的进一步的发展。如何不断地加强思想性和提高艺术性,创作出为人民喜爱的诗篇,已经成为诗人们迫切的任务”。^③冯至坦言《十年诗抄》中的诗作除了表现对党和人民的热爱外,思想不深刻,艺术技巧也有诸多缺陷。^④与此同时,冯至像其他众多诗人一样不遗余力地对自己建国前的诗歌写作进行了自我否定和批判,认为这些诗“不过是抒写个人的一些感触,后来范围扩大了,也不过是写些个人主观上对于某些事物的看法,这个‘个人’非常狭隘,看法多半是错误的,和广大人民的命运更是联

① 冯至:《写于文代会开会前》,《人民日报》,1949年7月2日特刊。

② 冯至:《西郊集·后记》,作家出版社,1958年版,第160页。

③ 冯至:《〈十年诗抄〉前言》,《冯至诗选》,四川人民出版社,1980年版,第204页。

④ 冯至:《〈十年诗抄〉前言》,《冯至诗选》,四川人民出版社,1980年版,第205页。

系不起来”^①。然而建国之前尤其是40年代的冯至是一个怎样的诗人呢？那时的冯至是属于沉潜于诗艺对生存的时间性体验进行哲思性反映的“纯粹”的诗人。在此意义上冯至被许多新诗研究者目为自觉地与社会保持距离而在诗歌艺术和诗歌哲思方面具有独特性的代表诗人，尤其是他杰出的十四行诗的写作。然而建国后那个特异性的现代主义诗人冯至却在毫无个性的同声歌唱中消泯了个性。

在这场时代转换中具有代表性的还有诗人何其芳。何其芳（1912—1977），四川万县人。1930年考入清华大学外文系，翌年秋转入北京大学哲学系。1938年赴延安，1944年随中共代表团到重庆工作。建国后曾任中国科学院哲学社会科学部文学研究所所长等职。著有《汉园集》、《预言》、《夜歌》、《夜歌和白天的歌》、《何其芳诗稿》、《诗歌欣赏》、《关于写诗和读诗》等。何其芳的思想转换早在延安时期就开始了。这也更能体现出40年代的解放区文化与建国后的文艺政策是具有历史关联和一致性的。在思想改造过程中何其芳对自己早期的《预言》和后期的《夜歌》做过尖锐的自我批评和否定，而当代诗人对以往诗歌写作的自我批判在建国后是相当普遍的现象。这也能在一定程度上揭示当代的诗歌写作语境与一般意义上的现代诗歌还是有很大差异的。尽管何其芳在思想改造过程中变化是巨大的，尽管他也写下了紧跟时代形势的诗作，但是他又是一个尊重诗歌艺术的人。这都不能不使何其芳体现出时代的复杂性和自身的焦虑，而何其芳对诗歌艺术的尊重也是他在建国前后写作诗歌数量少的一个原因。建国后20余年时间里，何其芳的新诗和旧体诗总共才80几首。何其芳在1946年只写有一首《新中国的梦想》，自1946年开始诗人是连续三年的沉默。而写出《我们最伟大的节日》（1949）之后，何其芳的诗歌写作又再次中断，直至1954年才写出了《回答》。值得注意的是发表于《人民文学》1954年第10期的《回答》，其写作过程是漫长而艰难的。何其芳在1952年初即已写完该诗的前5节，但是直至1954年5月才最终续完全诗。为什么何其芳在建国后的诗歌写作锐减？诗人对此做出了一个远非轻松的“回答”：

① 冯至：《漫谈新诗努力的方向》，《文艺报》，1958年第9期。

从什么地方吹来的奇异的风,/ 使我的船帆不停地颤动:/ 我的心就是这样被鼓动着,/ 它感到甜蜜,又有一些惊恐。/ 轻一点吹呵,让我在我的河流里 / 勇敢的航行,借着你的帮助,/ 不要猛烈得把我的桅杆吹断,/ 吹得我在波涛中迷失了道路。// 有一个字火一样灼热,/ 我让它在我的唇边变为沉默。/ 有一种感情海水一样深,/但它又那样狭窄,那样苛刻。/ 如果我的杯子里不是满满地/ 盛着纯粹的酒,我怎么能够 / 用它的名字来献给你呵,/ 我怎么能够把一滴说为一斗?

在《回答》这首诗中何其芳表达了对新时代的劳动人民、祖国、英雄、工厂、村庄的真诚的赞美与歌唱,做出了带有颂歌性质的“回答”：“呵,在我祖国的北方原野上,/ 我爱那些藏在树林里的小村庄,/ 收获季节的手车的轮子的转动声,/ 农民家里的风箱的低声歌唱! / 我也爱和树林一样密的工厂,/ 红色的钢铁像水一样疾奔,/ 从那震耳欲聋的马达的轰鸣里/ 我听见了我的祖国的前进!”但是《回答》整首诗的基调却是分裂、犹豫和恐慌的,在“甜蜜”、“灼热”、“勇敢”、“前进”、“航行”的话语背后诗人表达了内心深处的巨大波澜。在“颤动”、“惊恐”、“沉默”、“沉重”、“痛苦的眼泪”、“悲恸”、“风霜的吹打”这些词语中诗人反映出了知识分子在建国后真实的复杂心态和挣扎的心路历程。一个诗人做出了艰难的“回答”：“我的翅膀是这样沉重,/ 像是尘土,又像有什么悲恸,/ 压得我只能在地上行走,/ 我也要努力飞腾上天空。/ 你闪着柔和的光辉的眼睛 / 望着我,说着无尽的话,/ 又像殷切地从我期待着什么—— / 请接受吧,这就是我的回答”。何其芳建国后诗歌写作数量的锐减还在于他对建国初期的诗坛现状是很不满意的,尽管他是希望自己能和其他诗人一起真诚地为时代歌唱,“我们今天的诗歌方面的情况却是这样:虽说也有一些写诗的人,然而却零零落落,很不整齐,其中有些人并没有经过认真的专门训练,还不能熟练地使用他们的乐器,有些人偶尔拿起乐器来吹奏几声,马上又跑到后台里面做别的事情去了;剩下三几个人在那里勉强撑持局面,但

也是无精打采地吹奏着”。^① 尽管何其芳仍抱有诗歌的良知和写作上的谨慎，但是他建国之后的写作较之以往还是有了很大的差异。如果单纯从诗歌艺术的角度来衡量其水准是下降的，这些诗歌更具有思想史和社会史的意义。显然何其芳建国后的诗歌是为新中国歌唱，为全体劳动者和建设者歌唱。诗人写他所接触到的国家大事，写宪法草案的修订，写祖国的变化，写国际形势，卫星上天，怀念和歌颂领袖等。何其芳以热烈的腔调加入集体的歌唱之中，“在齿轮旋转的工厂的车间/在农场的燕麦草堆的旁边/在飞机的翅膀下，在海燕飞翔/波涛拍打着船舷的兵舰上/在辽远的边疆，在朝鲜的上甘岭/大家在读着，听着和讨论——”（《讨论宪法草案以后》）。

卞之琳、冯至和何其芳这些在建国前具有鲜明个性并产生了广泛影响的诗人，在建国后却集体出现诗歌写作的转型，并且不约而同地参与到现实斗争和自我改造运动当中。他们在诗歌写作中尽量迎合时代的主流吁求从而使诗作普遍呈现艺术水准的降低。而这些诗人自觉或违心地对自己此前诗歌作品的批判也充分体现了当代的政治文化语境和主流意识形态对诗人写作的影响和拘囿。

在新生的喜悦和激动中，在思想改造与工农兵诗学的鼓吹中，还有许多曾经写出优秀诗作的重要诗人却在努力学习歌唱的过程中逐渐丧失了属于自己的诗歌个性。像林庚这位在格律诗的探索上相当有贡献的诗人，在建国后也写出了《马路之歌》和《新秋之歌》这样的明显在诗艺上滑坡的颂歌。艾青从1945年抗战胜利到50年代初期到中期，他创作的诗歌数量是非常少的，没有写出与那个伟大的火热的方兴未艾的时代相匹配的里程碑式的诗章。建国后艾青为新中国唱出的第一支赞歌是《国旗》，“美丽的旗/庄严的旗/革命的旗/团结的旗/四颗金星/朝向一个大星/万众一心/朝向人民革命/我们爱五星红旗/像爱自己的心/没有了心/就没有了生命”。1949、1950年诗人访问苏联后写出了歌颂苏联、歌颂斯大林的诗，这些诗大都收入在诗集《欢呼集》和《宝石的红星》中。而艾青在建国后写出的《藏枪记》、《双

^① 何其芳：《关于写诗和读诗——一九五三年十一月一日在北京图书馆主办的讲演会上的讲演》，《何其芳全集》（第1卷），河北人民出版社，2000年版，第286页。

尖山》和《黑鳗》由于存在的种种问题而受到批评和非议,如诗意的匮乏,结构的散漫,过于自由的散文化。^① 艾青建国后成功的具有探索性的诗作并不多,写于1954年7月的《礁石》延续了他以往在日常经验中对哲理和生命双重发现的沉思性的诗歌风格,“一个浪,一个浪 / 无休止地扑过来 / 每一个浪都在它脚下 / 被打成碎沫,散开…… // 它的脸上和身上 / 像刀砍过的一样 / 但它依然站在那里 / 含着微笑,看着海洋……”而《双尖山》较之其同时期的诗歌则较为明显地带有个人感受的浓郁抒情性和咏叹性,这也是诗人自己较为满意的作品,“是什么鸟在窗户外面 / 唱着,唱着,唱着, / 在早晨的清静的空气里, / 它的歌声这样嘹亮而又圆润。 / 这歌声引起了我的记忆, / 我在家乡双尖山的峰顶, / 也听见这迷人的歌声……”但是艾青体现在《双尖山》中的个性和思考在当时却是不能被接受和认可的。

在这场突如其来的历史性的转换和蜕变中有些诗人一时找不到合适的诗歌语言,写作出现了危机,如田间。田间(1916—1985),原名童天鉴,安徽无为县人。1934年加入中国左翼作家联盟,参与编辑《文学丛报》、《新诗歌》。1938年到延安参加革命工作。建国后任《诗刊》编委,著有诗集《短歌》、《汽笛》、《向日葵》、《赶车传》、《誓词》、《天安门赞歌》、《东风歌》、《马头琴歌集》、《芒市见闻》、《田间诗抄》、《田间短诗选》以及诗论集《海燕颂》、《新国风赞》。田间在新中国建立后诗作紧跟时代情势,题材相当广泛,大体可分为表现朝鲜战争和海防前线、国际友谊、少数民族生活、农村生活、工业建设等。在广泛题材的书写中间田仍试图保持“擂鼓者”的战士形象。田间建国后的诗作在形式上较为多样,信天游、新格律体、自由体都有尝试。在新诗的民族化、大众化方面,田间作过一些探索也取得了一定成绩。诗人在新中国成立之初,和大多数诗人一样激情澎湃,写作了大量的政治抒情诗。正如田间自己所言,他所选择的诗歌方向就是政治的方向,工农兵的方向。^② 而田间这一时期的诗歌创作在呈现出民歌化、通俗化的同时,诗意匮乏,单纯复

① 郭小川就认为《黑鳗》这首诗“并没有能把黑鳗和陈全追求自由幸福生活的精神强烈地表现出来。如果拿《黑鳗》和阮章竞的《金色的海螺》比较就可以看得出来,前者感动人的力量还不如后者。”(《文艺报》,1956年第3期。)

② 《〈田间诗抄〉小引》,《中国现代作家选集·田间》,人民文学出版社,1992年版,第235页。

制的缺点也显露无遗。长篇叙事诗《赶车传》是田间这一时期的代表作,该诗通过贫农石不烂寻找乐园的过程描绘了中国农民在中国共产党领导下进行革命斗争的艰苦历程。《赶车传》这部长诗除第一、七部外,其余五部皆以五个人名为题,每一部以一个人物为中心,独立成章。这便于诗人对每个主人公进行集中、具体和典型化的塑造。长诗在句法上采用六言和七言三拍的格式,较为明快上口。在叙事主人公之外,田间还塑造了一个抒情主人公,让他在每部诗中抒发情感或议论。建国后的田间努力地歌唱胜利,成为一个乐观的预言者和“革命的学者”,但是当一个时代的诗歌写作和政治文化极其复杂地纠缠在一起的时候,包括田间在内的诗歌写作不能不成为一个时代的文化和政治标本,成为值得反思的文学现象。

张志民(1926—1998),河北宛平人。1944年开始写作,建国前主要有诗集《王九诉苦》、《野女儿》等。1949年后主要有诗集《天晴了》、《死不着》、《铁索链》、《将军和他的战马》、《金玉记》、《家乡的春天》、《社里的人物》、《礼花集》、《村风》、《公社一家人》、《西行剪影》、《红旗颂》、《边区的山》、《祖国,我对你说》、《我们的宝剑》、《江南草》、《今情,往情》、《乡土情丝》、《梦的自白》、《张志民诗选》以及文论随笔集《说诗》、《文学笔记》等。张志民同大多数诗人一样在建国后开始歌唱新生活,其诗注重语言的朴实和明快,在诗歌形式上注意向民歌学习但又有自己的独创:“至于作品的形式,它从来就是发展的、可变的”和“可以创造的”,“考虑到这些,我决定用体似民歌,但又不受民歌局限的写作”。^① 张志民50年代后期到60年代前期的诗歌题材往往以农村为主,在诗歌的形式方面也进行了探索,比如半格律体、更为自由开放的自由体等。其小叙事诗《小姑的亲事》、《倔老婆子》等在保有细节的生动和幽默风格的同时也具有一定的个性:“那时间——/她拿棍子赶着小伙子走,/背过脸,/骂着她家大丫头,/‘哪有女娃招后生?/十七大八不知羞……’//昨晚上——/她拿筷子戳着三闺女的头,/嘱咐着:‘抹抹嘴儿还不赶快走,/省得他,/在咱家门口干咳嗽……’”(《倔老婆子》)而《社里的人物》、《公社一家人》、《有了总路线》、《人民公社万万岁》《祖国颂》、《洪湖

① 张志民:《诗缘》,花山文艺出版社,1991年版,第92页。

颂》、《红旗颂》等诗则不免带有明显的时代标记。张志民的长诗《擂台》、《祖国颂》、《珠江之歌》等更是留有鲜明的阶级斗争的烙印，诗中是大量口号化的抽象议论和呆板说教：“斗争啊！斗争！／历史——／在斗争中运行。／是哪一个说，／今天可以不要斗争了，／说：革命，／那是昨天的事情！／说：剥削阶级，／已经被送进了／——历史博物馆，／说：今天的擂台上／已经／风平浪静！”（《擂台》）张志民这一时期的诗歌语言还是具有特色的，由于其对北方农村生活和民间口语的熟悉以及长年向民间文艺的学习，他的诗歌语言较之其他诗人更为凝练质朴、通俗生动、幽默风趣。张志民建国后的诗歌道路也充满了坎坷，正如他所感叹的：“风吹，太行绿，／雪打，燕山白。／已去的——／并不都是欢歌呀！／两鬓飞霜／送往事”（《自题小像》）。

牛汉在建国初到1955年胡风事件之前的写作与建国前和文革时期的诗歌写作都有着较大的反差，基本上是歌颂新时代、歌颂领袖和反映抗美援朝的，如《彩色的生活》、《祖国》、《在祖国的面前》、《爱与歌》等诗集。曾经强调诗人个性、倚重主观战斗精神而现在怀着“共和国情结”的青年诗人牛汉也在颂歌的潮流声中个性被淹没了。尽管牛汉50年代初期的这些诗作并非是标语、口号化和抽象的说教，但是比之他建国前的诗以及受难之后的诗显然过于单一，比如《毛主席！您还记得我吗？》、《祖国，向克里姆林宫倾听》、《张大娘》等诗。建国初期牛汉写有《真理》一诗：“我从黄河北岸冒雪回来。／半夜了，李林庆同志／还披着老羊皮袍，／在昏黄的灯下／写着他参见省农代大会的感想。／李林庆同志／看见我手里拿着一卷报，／问我：‘拿的是啥？’／我说：‘《真理报》！’／他跳起来了！／轻轻地把它展开／放在桌子上，／翻过来翻过去地看。／他用粗黑的手／摸着报头边的‘列宁勋章’的图案。／他笑着说：‘《真理报》，／列宁的故乡那里来的……’／他幸福地看着我。／‘老李，看懂了吗？’／他激情地喊叫：‘怎么不懂，里面都是真理！’／他是那么热爱地／看着那密密的、他不认识的文字，／他用手抚摸了又抚摸，／就像抚摸着他的——一位久别重逢的同志的肩头，／并且长久地看着他的面孔！／李林庆同志，／是那么严肃而虔诚地／站在《真理报》的面前！／因为对于真理／他体会得最深。”在戏剧性场景和对话中，诗人呈现的是那个时代青年人的普遍心态。就这一时期的诗歌写作，牛汉是困惑而痛苦的，他既想投入到新时代的颂歌

的洪流中去,又想维持一个诗人的个性和知识分子的良知。这就使得他的诗歌观念和写作不能不是紧张的、分裂的。牛汉对自己以及当时的这种缺乏深度和思考的浮泛的诗歌写作现象是很痛苦的,对自己建国初写的诗以及其他一些诗人的没有“血肉”的政治抒情诗和讽刺诗是不满意的,“我是以一种单纯的热爱,在这个庞大而复杂的世纪,浮雕着一些新的花纹,我好像是为了祖国的美丽而生活而雕刻的。这种倾向,妨碍了我更深的深入世界的底层,实际上我很痛苦。那些花样复杂的、垂死的、虚伪的、市侩的、腐败了的、和真实生活交融在一起不可分的更宽广而真实的生活内容,我没有写,或者说我暂时没有写。这里面就包含着我的一些消极成分。生活在这里面,而我是片面地拥抱了新的美好的一面,但‘新’,如果片面化了起来,那它在现在反而要成为不宽的一面呵!”^①

同是“七月诗派”的绿原在建国初期也欢快地加入到这场大合唱当中。诗人和当时几乎所有的年轻诗人一样是怀着相当单纯的幸福的心情进入新社会的,“当初我只有二十几岁,怀着相当单纯、相当虔诚也相当偏执的献身精神,跨进了共和国的大门。我身上没有些许与当时内外政策方针相抵触的思想情绪。革命之于我,不过是近似魔术之花的快乐的火焰”。^② 绿原以一切“从一九四九年算起”的宣告为祖国的新生放声歌唱。他真诚而单纯地歌颂为人民所爱戴的领袖,真诚地讴歌新社会的普通劳动者和新生活,写了不少颂歌式的篇章,既有自由体,也有民歌体。这期间绿原写下了《沿着中南海的红墙走》、《夜里》、《雪》、《小河醒了》、《快乐的火焰》、《火车在旷野里奔跑着》等诗作。绿原诗集《从一九四九年算起》所收诗作大多为配合国内外政治事件和歌颂新时代而作,“沿着中南海的红墙走,/ 我的脚步总是很慢很轻,/ ……那里面有一颗伟大的心脏,/ 是那颗伟大的心脏和我的心脏相连,/ 是我每次经过这一带,/ 我的心像喷泉一样 / 涌出了神圣的火星,/ 我的脚步不能不很慢很轻。/ 云彩照在中南海的上空,/ 白鸽飞在中南海的上空。/ 中南海是安静的,/ 一颗伟大的心脏在那里 / 为亿万个生命跳动着”(《沿着中

① 牛汉:《致胡风》(1950年12月22日),《命运的档案》,武汉出版社,2000年版,第18页。

② 绿原:《快乐的火焰》,《绿原自选诗》,人民文学出版社,1998年版,第210页。

南海的红墙走》)。与一般诗人的“大嚷大叫”不同,绿原在一种宁静的夜晚似的背景下抒写着时代的脉动。这时的诗人是幸福的,安静的,单纯的。绿原和大多数诗人一样感受到了新时代带来的巨大的幸福感,诗人像孩童一样天真地唱着,像“快乐的火焰”一样燃烧着,跳跃着,“孩子们爱玩火。/一粒火种,一吹/就是一团火焰:/火焰升腾着,升腾着”(《快乐的火焰》)。诗人,这些如孩子般纯真的歌唱和对欢乐与幸福由衷地向往,在这场时代燃烧的火焰中没有看到被点燃的正是他们自己。在短暂的歌唱之后,绿原很快发现自己的诗歌不管是在诗歌的思想内容还是诗歌的形式上都与这个时代的集体性话语要求有着相当大的距离。诗人建国初期的创作数量明显减少,仅出版了诗集《从一九四九年算起》,因为诗人“痛苦而迷惑地发现,自己作为一个诗人逐渐被另眼相看,视为异己,以至发表作品日见困难”。^①

尽管“中国新诗派”群体中有些诗人在建国后也零星写出了诗作,但这些诗作较之他们建国前的创作已经不可同日而语。杜运燮这位诗歌写作现代色彩浓重的“九叶”诗人在《雪》这首诗中表现出知识分子向政治和广场的靠拢,其话语的转换也很明显——“放眼望去,多少诗句,多少名画,/激情推着联想,联想拉着激情,/闪电般的是那‘沁园春’,忽然又高又大,/我也有那熟悉的豪迈感情。//心沿着白路,白野,白山,/飞向远方,急寻诉说的同伴,/我要拥抱所有的建设者,/请他们马上都来天安门广场。”唐祈在建国后写有《水库三章》、《青年突击队》、《运输线上》等毫无个性可言的诗作。唐湜在《人民诗歌》1951年第2卷第5期发表《母亲及其他》等小诗后也迅速消失于诗坛。就这样,受到工农兵诗学以及现实主义诗歌美学的制约,带有现代主义特征的“中国新诗派”诗人在建国后基本上停止了诗歌写作,这种集体性的隐没正印证了政治文化话语的强大桎梏。

第二节 蔡其矫等坚守个性的诗人

频繁的政治运动使诗人大多受难而沉默、喑哑,然而也有诗人却在时代

^① 绿原:《快乐的火焰》,《绿原自选诗》,人民文学出版社,1998年版,第210页。

的炼狱面前用血甚至生命写下了时代的真诗,在化血为墨迹的阵痛中诗歌成为灵魂飞翔的火焰。在几乎是众口一声的集体颂歌中,许多在建国后成名的诗人和建国前后开始诗歌写作的诗人丧失了诗人个性,然而也仍有少数的诗人在政治运动频繁的年代仍坚守了诗人的个性和良知,创造了既带有时代性又具有个人风格的诗作。其中较有代表性的诗人有蔡其矫、孙静轩等。

蔡其矫(1918—2007),出生于福建晋江园坂华侨家庭。1926年8岁时随家侨居印尼泗水,11岁回国求学。几经求索辗转于1938年5月到达延安,1939年毕业于延安鲁迅艺术学院文学系,1942年开始发表作品。早期有《乡土》、《哀葬》、《肉搏》等叙事诗,富有个性。著有诗集《回声集》、《涛声集》、《回声续集》、《蔡其矫选集》、《祈求》、《双虹》、《福建集》、《生活的歌》、《迎风》、《醉石》、《倾诉》、《蔡其矫抒情诗》、《七家诗选》、《诗歌回廊八册》等。建国后,蔡其矫的诗歌写作发生了较为明显的变化。其中变化最大的就是诗人逐渐从主流向边缘化和非主流的转变。蔡其矫在建国后尤其是50年代中后期写下了大量优秀的诗歌作品。当时蔡其矫为搞好创作到了舟山群岛和西沙群岛去体验海军生活,写下《风和水兵》、《大海》、《西沙群岛》等系列海洋诗,引起较大的反响。诗人在50年代中期写出了《南曲》、《川江号子》、《红豆》、《瀑布》、《漓江》等与主流颂歌不同的抒发诗人的丰富的内心世界并对世界和生存予以关注的个性诗歌。在1957年反右运动中,蔡其矫无辜卷入“丁陈反党集团”。他当时的看来明显带有严重“自由化”倾向的诗歌创作使诗人遭受严厉的批判乃至迫害。然而这位屡遭磨难的诗人却在困苦中抒写了追寻自由和探求生存奥义的诗篇,诗人给这个时代写下了苦痛与悲愤的墓志铭——“没有自由 / 美也片刻难以生存”(《无题》),“诗就是一种私下的反抗”(《横江词》)。

蔡其矫是视诗为生命的,“因而便确是以生命为诗。他一生生活在诗的灵光里,同时也把一生化为诗的灵光,一个有血有肉的真正的诗人。”^①这是一个历尽艰苦和磨难仍苦苦追寻诗歌美神和自由精神的真正诗人。历尽困苦又难以伸展,唯有诗成为诗人的安慰。蔡其矫把全部生命都献给了诗。诗人

① 公木:《干雷酸雨走飞虹》,《蔡其矫诗选》,人民文学出版社,1997年版,第2页。

所走过的路崎岖难平,但可贵的是他并没有在红色旋涡中迷失和沉沦。从战争进入和平,从倾心惠特曼走向仿效聂鲁达,虽然也曾对巴乌斯托夫斯基、黑塞、埃利蒂斯游移过,但蔡其矫最终还是要“进入东方传统的继承与变革中,含泪焦心地寻找自己的路”。^①在蔡其矫的诗作中有不为人所关注然而又重要的四行体短诗。这些四行体短诗是富有特色和个性的。它类似于古典绝句,凝练而精当,言简却又耐人寻味。蔡其矫的这些四行体短诗多为写景诗,充满了清新自然的色彩,留有让人反复回味和阐释的诗意空间,如《玄武湖上的春天》、《太湖的早晨》、《闽中》、《福州》、《看海》等。“我看见一队少女在击浪扬波/太阳照射她们如一群洁白天鹅/风吹乱嫩绿柳枝和她们的头发/向每个心灵唱青春永驻的歌”,这首写于建国初期的诗《玄武湖上的春天》没有当时那种空泛的集体颂歌的调式,而是通过诗意化的美妙场景设置抒写出有关青春和生命的舒畅情怀。这些四行体诗,每行字数大体相等,而诗人又没有运用严格意义上押韵的形式,从而使诗既有格律诗的凝练、含蓄和丰富,又同时具有自由体诗的灵活、舒展和张力。其中较具代表性的如《闽中》:“山中的流泉在空中飞作雨声,/流入平地又照见幽静的云影;/一群白鹭从村庄的上空飞过,/无数水田一霎时都大放光明。”

蔡其矫受时代和政治运动的影响而屡遭批判,但他仍坚持自己的生活信念和诗歌追求。从40年代起,他诗歌写作的变化更多的是对诗歌技艺和诗思呈现方式的探索。他在风云变幻、运动频仍的年代仍始终如一地坚持对心灵和灵魂的关注、探询,注重抒发自我在现实和想象中的真实感受。在他独特的诗歌世界中,少女、春天、海、梦、月夜等意象反复出现,尤其是女性意象几乎成了诗人世界的一个情愫体现的基点。这些或优美、或清纯的女性意象并非简单意义上的某个场景、某个女性的具体所指,这些女性意象是诗人美好世界的一个象喻或情感的体现和客观的对应之物,如《船家女儿》:“诞生在透明的柔软的/水波上面,/发育成长在无遮无盖的/最开阔的天空下;/她是自然的女儿。/太阳和风给她金色的肌肤,/劳动塑造她健美的形体,/那圆润的双肩从布衣下透露,/那赤裸的双脚如海水般晶莹,/强悍的波

^① 蔡其矫:《蔡其矫诗选》,人民文学出版社,1997年版,第341页。

涛留住在她眼睛。”在短暂的歌唱之后诗人重又找回了自我,找回属于和适合自己的诗歌方式。而这又不单是诗歌层面的回归,而是诗人灵魂和人性、真实的回归:“我活着不是为别人凑数字,填雄心,/我要做一个真正的人。/我不愿被谩骂,受冤屈,/剥夺生活的欢快我不干”,“就是无形的脚镣手铐我也痛恨,/我不能忍受样样事情都遭禁止,/不准愁,不准说苦,/不准唱自己嗓音的歌”(《无题》)。这些诗句不是唱出来的,而是带血的杜鹃般的啼哭,是满带着荆棘的灵魂在黑夜中的痛苦歌唱。诗人用这些铮铮有力的诗句表达了诗人的抗争与渴求。

在日益狭窄的诗歌美学规范面前,当大多数诗人面对着时代语境自觉或不自觉地进行身份和话语转换,或沉默或高歌的时候,蔡其矫仍坚持用自己特有的诗歌话语方式言说和命名——对美好事物的向往、对自由的追求、对人性的探索与塑造、对生存和现实的质疑和追问。这也是诗人为什么会在1957年“反右”和1958年“大跃进”中会写出了充满人性力量的撼人心魄的忧愤悲戚之作。蔡其矫这位不流于时俗的“边缘”诗人尽管也是从延安解放区走出来的,也曾因《乡土》等诗曾获得过晋察冀边区诗歌奖,但他始终是一位发自内心真实歌唱的诗人。这是对诗歌和时代的尊重。所以在集体性的颂歌时代,诗人却用真实而个性化的声音在《雾中汉水》和《川江号子》等诗中以沉重的叹息为汉水纤夫和川江船工奉献出真实的歌唱。而在诗艺上,蔡其矫没有用当时一统诗坛的“民歌”加“古典”的路子,而是用舒缓沉重的节奏和自由体表现真实的社会生活。蔡其矫在50年代后期下放到长江水利建设工地。1957年12月在溯汉水去襄阳途中,诗人看见沿岸荒凉的景象和逆流而上的木船,写下了《雾中汉水》:

两岸的丛林成空中的草地;
堤上的牛车在天半运行;
向上游去的货船
只从浓雾中传来沉重的橹声,
看得见的
是千年来征服汉江的纤夫

赤裸着双腿倾身向前
在冬天的寒水冷滩喘息……
艰难上升的早晨的红日，
不忍心看这痛苦的跋涉，
用雾巾遮住颜脸，
向江上洒下斑斑红泪。

《雾中汉水》这首极其真实地反映了纤夫沉重生活状况的诗作在当时却受到了严厉批判。面对着浮躁和虚假的时代，有良知的诗人发出的声音可能是悲凉的，但这是一种灵魂的真实和对时代所做出的振聋发聩的“回答”。也正是这种面对现实的良知，蔡其矫在波涛汹涌的时代河岸上听到了长久以来被忽视的沉重的“碎裂人心的呼号”。

你碎裂人心的呼号，
来自万丈断崖下，
来自飞箭般的船上。
你悲歌的回声在震荡，
从悬岩到悬岩，
从漩涡到漩涡。
你一阵吆喝，一声长啸，
有如生命最凶猛的浪潮
向我流来，流来。
我看见巨大的木船上有四支桨，
一支桨四个人；
我看见眼中的闪电，额上的雨点，
我看见川江舟子千年的血泪，
我看见终身搏斗在急流上的英雄，
宁做沥血歌唱的鸟，
不做沉默无声的鱼；

但是几千年来
有谁来倾听你的呼声。

(《川江号子》)

也正如诗人所言:“诗要诚实,要忠诚于生活与人民,要忠诚于自己的感情与诗魂。”诗人“宁做沥血歌唱的鸟,不做沉默无声的鱼”。面对着苦难,诗人不只是悲伤,而是用饱蘸血泪和灵魂的文字为时代和生命立言。在1957年的“反右”的情势下蔡其矫仍唱着自由和爱的诗篇,诗人在舒缓和轻柔的节奏中轻轻歌唱。这在当代新诗史上是少有的值得研究的现象。写于这一年的《红豆》、《莺哥海月夜》、《相思树梦见石榴花》、《彩色的海螺》等诗呈现了一个诗人的个人空间和对自由的热烈追求:“亚热带的光泽,/南国的颜色,/灿烂妩媚如春天的花蕾。/太阳整天在它的额上照耀,/阳光造就它智慧的眸子,/它的眸子有清晨纯洁的露水”,“让我把这红色颗粒/在不朽的心灵贮藏,/让我高举订盟的酒杯/为永驻的春天欢呼:/太阳万岁!月亮万岁!/星辰万岁!少女万岁!/爱情和青春万岁!”(《红豆》)

孙静轩(1930—2003),山东肥城人。著有诗集《我等着你》、《唱给浑河》、《沿着海岸,沿着峡谷》、《海洋抒情诗》、《黄河的儿子》、《七十二天》、《母亲的河流》、《抒情诗一百首》、《孙静轩抒情诗集》等。孙静轩是以“海洋抒情诗人”的称号跨入当代新诗行列的。孙静轩在50年代写下了一系列具有特色的海洋题材的抒情诗作,如《海》、《海与城》、《帆》、《在海边》、《在海滩上》、《大海睡了》、《夜雾》、《海鸥》、《水手》、《致小船及其舵手》等。

圆形的、棱形的如宝石雕刻的建筑/像是给这海的城戴上了一项辉煌的桂冠/而那沿着海岸流动着的雪白的浪花呵/像是在她的胸前挂上了一串串的银链/哦,青岛,这秀丽无比的海之城呵/宛如一位身着白衣的仙女娉立在海畔/她庄重地凝视着海中的侧影,骄傲地笑了/内心里充满了不可捉摸的思念/望着这海之城迷人的姿色/大海被逗引得难以自制/她激情地喧嚷着几次想扑上海岸

(《海与城》)

诗人这种完全发自内心的真实感受与曼妙伟大的自然相契合的诗作以及诗人的想象力在当时的诗坛上是少见的,因此孙静轩的这些抒情诗作就显得与主流诗歌有些不合时宜,也因此与主流诗歌拉开了不小的距离。这种带有边缘和异质性特征的诗歌不能不受到质疑和批判,但孙静轩仍坚持用自己的诗歌话语方式对时代和内心发言。《海鸥》一诗可以看作是诗人写作的时代寓言,从中也能相当清晰的呈现出当时不无复杂、波谲云诡的时代语境:“风暴挟着黑云像一个狂醉的巨人在海上疾走 / 一路上,它凄厉地呼喊,预告即将来临的恐怖 / 一刹时,黑漆漆的云团涌满了整个海洋 / 急骤的雨发疯般地直向海面倾注 / 但在那电光伸腰的一瞬间 / 我看见大海上空有一只白色的海鸥 / 迎着风暴,它鼓动着一双鉴影的翅膀 / 勇敢地挣扎着冲向那不可见的高处”。1956年孙静轩在灌县、米亚罗写下大量关于森林题材的诗作,如《我走进烟雾弥漫的森林》、《瀑布穿过森林》、《风暴》、《一棵老桦树》、《石燕》、《猎手》、《好呵,森林的猎人》等。这些森林抒情诗和海洋抒情诗一起使得孙静轩的诗歌个性愈益明显。尽管孙静轩的森林抒情诗较之其海洋抒情诗多了一些时代主题和歌颂的声音,但是这没有妨害诗歌的个性,真挚、清新、舒展、深邃,如《我走进烟雾弥漫的森林》:“灰蒙蒙的细雨飘着,飘着…… / 吸一口旷野里的空气,该多么醉人 / 沿着那长满青苔的小径 / 我走进烟雾弥漫的森林 / 呵,树林里多么静谧 / 只有那枝头的松鼠偷看突然闯来的客人 / 呵,我多么想唱一支歌,我唱了 / 树林热情地传播着我的声音”。孙静轩的可贵之处正在于他的诗歌同样也是表达了对时代和生活的赞颂与热爱,他所抒写的伐木工人的题材也是为人们所熟知的,但他始终是坚持用诗歌的本体性和诗人的个体主体性来言说并且在诗歌中呈现了诗人对现实、理想以及时间和生命的深入思考。孙静轩的这些关于“森林”和“海洋”的诗作尤其注意对环境和场景的诗意渲染,注重发挥诗人的想象力。还值得注意的是孙静轩的诗作一直强调诗歌语言的准确、精炼和优美,从而与当时主流的丧失了真实体验和生命力的肤泛的诗歌区别开来。如《森林之夜》:“夜来了,神秘的黑暗包围了伐木者的木屋 / 风卷着雪粒敲打着小小的窗户 / 十月的森林,好严寒呵 / 不知什么时候房檐上挂起了透明的冰柱 / 屋子里炭火烧得正旺 / 爽朗的笑声如瀑布一般喷吐不住 / 年轻的伐木者谈起了森林里奇异的故事 / 一

会儿又谈论着家乡的爱情和收获 / 突然,这一切都归于沉寂 / 窗子外有猛兽走过,响起了沉重的脚步”。此外孙静轩还有诸多反映田园风光的诗作,这些诗作当中所处理的题材是当时的绝大多数诗人所共有的,但是孙静轩在其中抒发了属于诗人自己的情感,如爱情、哲思。这较之那些千篇一律、众口一声的毫无诗人个性声音可言的诗作就不能不显得重要而可贵,如《向日葵》:“我的爱人呵 / 我永远向你坦露我无邪的胸怀 / 太阳隐没的时候,向日葵会把头垂下 / 而我对你的坚贞啊,永远也不会更改”。在1958年,孙静轩被错划为右派下放到农村劳动。在“反右”运动中孙静轩的系列海洋抒情诗也受到批判,“《海与城》这首短诗,分明是一首景物抒情诗,描写青岛海滨的自然美,批判者硬说它表现了‘赤裸裸的色情狂’。至今我也不明白,批判者何以如此无知,甚至连一点常人的思维能力和判断力都没有,对自然美的描写怎么会同‘色情狂’拉扯在一起呢?如今谁也会觉得可笑,但在当时,很多人对这些荒唐可笑的谬论,却是相当认真严肃对待呢。”^①

很多诗人和研究者认为“九叶”诗人在建国后集体消失于文坛,而事实并非如此。实际上陈敬容在建国后并没有停止诗歌写作,只是写作数量很少,如《芭蕾舞素描》、《假日后送女返学》、《树的启示》等。可贵的是陈敬容在建国后为数不多的诗作中仍然保持了诗人的个性。如《假日后送女返学》:“烦热的夜 / 向沉沉云雾后逝去 / 黎明号角声中 / 落着疏疏的雨 // 白衫红裙 / 从山道上远去 / 我的瞩望 / 犹如出海船舶 / 在一片苍茫中游移 // 想当年寒窗 / 怎比得如今儿女 / 无限天地 / 前辈们多少风尘 / 换来你如虹意气 // 得学会珍惜—— / 假若生活是大海 / 会爱海的人 / 会航海的人 / 懂得那一点一滴里 / 万千种生动的意义”。在这样的诗中,个人化的沉思、知性以及精粹的语言方式融合在一起,在当时的诗人中是少见的。

① 孙静轩:《孙静轩抒情诗集·后记》,中国文联出版公司,1985年版,第164—165页。

第三节 成长于共和国的青年诗人

随共和国一起成长的青年诗人很多都有着中学或大学的求学经历,在建国初期的抗美援朝中许多青年诗人投笔从戎,这一“战士诗人”的写作群体成为当代诗坛的重要现象。此外,一些诗人尽管没有亲历战争但是在此后的经济建设和工业生产中也很快适应了时代的节拍。这些青年诗人主要有李瑛、白桦、邵燕祥、胡昭、公刘、未央、梁上泉、张永枚、周良沛、严阵、高缨、雁翼、顾工、韩笑、傅仇、纪鹏、王书怀、李学鳌等。这些青年诗人不乏对时代的热爱和写作的激情,但由于复杂的政治文化的影响以及对诗歌创作的革命现实主义和革命浪漫主义美学原则的偏狭理解和题材决定论,这些青年诗人的写作带有某种类型化、模式化的趋向。他们往往从题材和诗人身份上被归类为战士诗人、农民诗人和工业诗人等。

一、“战士诗人”:李瑛等人的诗歌写作

50年代初期,大批的诗人加入军旅行列接受了战火的洗礼,由于受到时代政治意识形态和偏狭僵化的诗歌美学的影响,这些“战士诗人”的写作很大程度上属于颂歌和战歌类型,但也有李瑛、公刘、白桦、未央等少数诗人在诗歌语言、题材处理上保留了诗人一定的个性特征,艺术上也有较为鲜明的特征。

李瑛(1926—),河北丰润人,曾先后在丰润、天津和唐山读书。1942年开始写诗,1945年考入北京大学中国语言文学系。1949年北京解放后不久,李瑛作为随军记者随同人民解放军向广东、广西追击敌人。1950年冬天,这位“战士诗人”又到了朝鲜战场,此后又于1952年和1953年多次入朝。1958年到1963年间李瑛三次下放到海防和边防部队。在“战士诗人”乃至建国后的青年诗人中,李瑛是成就突出影响也较大的一个。他著有《石城的青苗》、《枪》、《野战诗集》、《战场上的节日》、《天安门上的红灯》、《寄自海防前线的诗》、《颂歌》、《花的原野》、《静静的哨所》、《红柳集》、《枣林村集》、《红花满山》、《北疆红似火》、《站起来的人民》、《进军集》等诗集多部。李瑛将自己的

身份定位为战士和发现生活和诗意的“勘探员或侦察兵”^①。由于李瑛的很多诗都是以军旅为题材,所以被称为“军旅诗人”。李瑛的诗歌写作是踏实、认真的,他始终把诗歌视为一个创造者的工作,“无论我是以一个真正意义上的战士的身份来观察和写作,还是以一个大不称职的诗人的身份来观察和写作,我生活和工作的态度始终是严肃的”。^② 李瑛的诗歌写作在一定程度上体现了战士话语和知识分子话语之间的特殊关系。在当时看来诗人的知识分子话语是与工农兵话语相冲突的,所以就李瑛而言按当时的要求首先要祛除的就是知识分子趣味。读大学时的李瑛已经接触到了现代主义的作品,北大读书期间现代主义诗人冯至、卞之琳、袁可嘉以及沈从文都对他产生了重要的影响,同时雪莱、里尔克、歌德给李瑛带来了喜悦和激动。但是在50年代李瑛带有“学生腔”和“洋味”的诗作在战士和普通读者看来是难以接受的,“50年代初期,曾有的战士说我的诗是‘洋化’的,甚至当时部队一个文艺刊物不发新诗,只发快板诗,理由也是新诗‘洋化’。”^③ 但这正体现了李瑛与同时代大多数诗人的差异和可贵之处,“在强调文艺为政治服务和长期处于封闭状态、政治运动频繁的年代里,我所写的诗包括一些重大题材的作品仍始终坚持必须是诗”。^④ 而诗界对李瑛在参军前后诗风转变的中肯评价有力的印证了当代政治文化对诗人的极其复杂而深入骨髓的影响。可贵的是李瑛在建国后30年的诗歌写作中比较好地处

① 李瑛:《答四十问——答诗刊社全国青年诗歌刊授学院学员问》,《诗刊》,1985年1月号。当时,张光年对李瑛诗歌的评价具有代表性的呈现出当时的诗歌美学观念和政治观念:“北京解放后,他跨出大学的门,参加了人民解放军。此后,他作为随军记者、部队的文化工作者,跑过很多地方。一九五八年,他在海防前线当过一年兵。此刻还在部队从事文艺工作。他的思想、感情、经验和才能,就在这个伟大的革命集体中间,年复一年地成长起来。虽然不能说是完全摆脱了知识分子趣味和学生腔,但是十分可贵的是,他学会了用革命战士的眼光来观察世界,观察人,用战士的心胸来感受、思考现实生活中许多动人的事物,并且力求作为普通战士的一员,用健美的语言,向广大读者倾吐自己认真体验过、思考过、激动过的种种诗情画意”。见张光年:《李瑛的诗——序〈红柳集〉》,《李瑛诗选》,四川人民出版社,1981年版,第1页。

② 李瑛:《〈睡着的山和醒着的河〉后记》,《李瑛诗文集》(第14卷),中国文联出版社,2010年版,第215页。

③ 李瑛:《关于诗歌创作的访谈》,《李瑛诗文集》(第14卷),中国文联出版社,2010年版,第269页。

④ 李瑛、张大为:《李瑛访谈录》,《诗刊》,2003年第7期。

理了“战士”身份和知识分子之间的关系,其诗不像同时代其他的“战士诗人”一样更为强调诗歌的题材和思想倾向,而是注意到了诗歌文体的自律性以及诗人的创造性。

尽管李瑛建国后的诗歌也一定程度上受到了主流诗学的影响,有一些诗作也存在缺陷,但是总体上而言他在细腻的观察、真切的感受、独到的发现、强烈的问题意识和艺术自律的诗性抒写中既呈现了历史的复杂性也凸现了个体的主体观照。和李瑛同时代的诗人尤其是伴随着共和国一起成长的众多的青年诗人,几乎都在“写什么”也就是诗歌的题材和诗人的思想感情以及政治倾向上达成了带有不无强烈的时代意识形态性的共识。这种不断窄化和僵化的诗歌写作伦理曾在建国后成为主流诗学的一个显豁的特征。与此同时这些诗人在诗歌的技艺和表现等问题上也形成了共识,即通过大众化、通俗化和“民族化”的现实主义诗歌美学的方式来表情达意。同时也排斥了更为复杂和现代的多样化的诗歌道路和美学趋向,从而也使得这一时期成为众声歌唱而缺乏个体主体性的颂歌和战歌时代。然而李瑛的不无特殊的既带有时代性又带有强烈的个人色彩的诗歌写作方式为我们考察这一时期的诗歌以及由此衍生的诗学问题提供了一个非常有效的诗学空间。首先值得注意的是李瑛的诗歌写作既与同时代的其他诗人有着不可避免的时代的共性,又带有不可消弭的个人性。尤其是在诗歌艺术和技巧方面他的诗歌更具有综合性和多样性,而没有像同时代的众多诗人一样使诗歌沦为简单化的说教和宣传的工具,也没有在“民歌”加“古典”的有些狭隘的民族化的道路上沦为不伦不类的伪民歌歌手。值得注意的是当同时代的诗人在僵化的“社会主义现实主义”和“民族化”的道路上还不自知的时候,李瑛从很早时候就非常注意诗歌的体式和艺术表现的可能性。较之同时代的诗人不是使用民歌体就是套用楼梯体,李瑛的诗歌则在诗歌的体式上不断进行尝试,比如他使用较多的每节四行体、每节两行体以及四行体和两行体相交错的形式。李瑛建国后的诗歌以及文革结束以来的部分诗歌大体也可被视为“政治抒情诗”。诗歌不是政治,诗歌和政治二者不能划等号,但诗歌绝对可以表现政治。当然在建国后确实出现了大量的浮泛的“假大空”的充当政治工具的“政治抒情诗”,但是李瑛的诗歌显然有其特殊性,因为李瑛在强调诗歌的时代精

神、反映重大社会事件的同时更注重诗歌自身的艺术成色。战士身份和作为知识分子的诗人在李瑛建国后 30 年的诗歌写作中得到了尽可能的融合。在一个空前繁复的时代,李瑛非常可贵地认识到诗人的感情、经验和想象以及诗歌的艺术都同样是繁复的,而不能用二元对立的观点做庸俗化的道德判断,“我们的生命,已然跃进一个繁复的时代,我们需要有个繁复的情思与表现,真正的诗已经突破传统的酬唱,用它新的形式去感觉、体会它所需要的和人生一致的真淳,尽管它是什么派别也好,主义也好,在它所有的要求之中,只要不是浪子式的挥霍,只要认清崇高的人性与艺术的良心,而不阻碍艺术的茁长,多方面的尝试是好的,多方面的进取与创造是辛苦的,然而却是快乐的”。^① 换言之,李瑛的诗歌写作体现了诗歌的传统(含外国现代诗的传统)与现实的对接和融合。李瑛的诗歌也受到了外国诗歌的影响,但是李瑛意识到必须注意汉语自身的特点和现代汉语诗歌自身的传统。这一定程度上与李瑛北京大学读书期间与朱自清、李广田、沈从文、扬振声、冯至、俞平伯、朱光潜、废名、常风等作家的交往和受他们的文学思想影响有关。在 40 年代李瑛评价穆旦的诗歌时就强调外国诗歌和哲学在带给诗人好处的同时也同时出现了相应的问题,“穆旦诗的句子有的则嫌冗长,读起来觉得累赘,破坏了诗的境界,尤其是节拍的美,而且有的句子为了要表现他的象征的意识,为了容纳他所征引的抽象的理论,所以在词藻上,显得还生涩牵强”。^② 诗人所处理的“现实”在不同时代甚至同一时代诗人那里因为个人以及其他更为复杂的原因带有差异性和多元性。每个人都生活在各自不同的历史年代和差异性的地理环境和人文环境之中。“现实”是具有时代差异性的,这体现在诗人不同时期的诗歌写作中。以李瑛的诗歌写作为例,李瑛的出身和家庭环境、中学和大学时代的民族和国家的酷烈的斗争以及参军经历对他的青年时期的生活、工作和诗歌写作来说就是最大的“现实”。“现实”对诗人来说是中性的,既可能带来不可替代的个性和重要性,也可能会形成“题材限囿”,形成视野和思维的定型化和窄化。如果不让李瑛去写他所熟悉的北中国乡村、家

① 李瑛:《读郑敏的诗》,《益世报·文学周刊》(天津),1947 年 3 月 22 日。

② 李瑛:《读〈穆旦诗集〉》,《益世报·文学周刊》(天津),1947 年 9 月 27 日。

族、命运和历史,不去写他在参军战斗和采访过程中感受到的“现实”是可能的吗?题材从来都不应该是诗歌写作的问题(只是在一些特殊的历史语境下成了“大是大非”的问题),关键在于一个诗人应该始终明确自己是在用特殊的诗歌话语方式在言说。基于此,李瑛建国后的诗歌写作既可以看作是“战士”的诗,又可以看作是“个人”的诗。当然在1949到1978年这一段时间李瑛的一些极个别的诗歌和特殊情境下的诗歌观念也确实带有一定程度的缺陷。比如在《献给火红的年代》诗集后记中李瑛强调诗歌必须成为斗争的武器的观点。这也是生活和生存于历史漩涡下的诗人所难以避免的。而尤为可贵的是李瑛后来对此有着深刻的自我省察、检视和反思。

作为一位“战士”诗人,李瑛的诗歌写作却逐渐形成了自己的个性和风格,这在众口一声毫无个性可言的诗歌写作年代是难以想见的。也因此李瑛在当代诗歌史上达到了自己的高度,与当时的大多数军旅诗人拉开了距离,“整日在风沙里巡逻,/入夜,流来一条闪光的河,/哪里曾见过这样的河水,/美丽、奇幻、充满欢乐!//是不是我记忆里的朵朵鲜花,/忽然在这里开个满河?/是不是遍野满树的山果,/在今晚一齐成熟,等待收获?//或像闪闪跳动的火苗,/一滴滴,一簇簇,永不熄灭?/或像一千只斑斓的山雀,/叽叽喳喳,群飞到水下筑窝”(《夜过珍珠河》)。李瑛的诗歌写作相当准确而有力地回答了一个长期以来争论不休的“写什么”和“怎么写”诗学问题,对题材决定论进行了反拨。换言之,关键的不是写什么,而是怎样写。李瑛的诗作往往不像其他同时代诗人一样直接抒情,而是因事因境抒情,往往在精细、幽微的场景和细腻生动的细节呈现中升发出真切的情感和想象空间,比如:“边疆的夜,静悄悄,/山显得太高,月显得太小,/月,在山的肩头睡着,/山,在战士的肩头睡着”(《边寨夜歌》)。李瑛不是宏大叙事的制造者,而是善于传达细腻的感受与情思,他的诗作中对军旅生活场景和自然万物的富有个人性和时代性的描述较有深度地抒写了军人生活和精神世界的丰富一面。《戈壁日出》一诗就相当精细入微地将大漠戈壁的日出景象和军人情怀生动而富有象征性地呈现出来:“当尖峭的冷风遁去,/荒原便沉淀下去无垠的戈壁;/我们在拂晓骑马远行,/多么渴望一点颜色,一点温煦。//忽然地平线上喷出一道云霞,/淡青、橙黄、橘红、绛紫,/像褐色的荒碛滩头,/萎弃一片雉鸡的翎

羽。”值得注意的是李瑛一些抒情短章也多是在一种具有感染性、想象性的场景和细节设置中焕发出少有的清新深邃的韵味,如“滴着难舍的泪,缝啊缝啊,/你颤抖的手拉着我的衣襟;/哨子响过,我站进队里,/啊!衣襟上钉上了一颗滚烫的心”(《雨中》)。

尽管抒写军旅生活是李瑛一以贯之的诗歌主题,但是李瑛诗作题材也是较为广泛的,纷繁多变的社会生活在他的诗歌中有着个性化、多样化的呈现。而李瑛的诗基本上以抒情短章居多,诗人也大体在浩瀚的长河中选取和发现精粹和诗意的浪花,在语言的处理上也体现出精准、含蓄的特征。当然,在李瑛的一些诗作中也存在题材重复、语言缺乏精炼以及想象力缺乏的缺陷,但同样不可否认的是李瑛确实是一个用“战士”的眼光从生活里发现诗情创造诗意的诗人。

公刘(1927—2003),江西南昌人,原名刘仁勇,又名刘耿直。1940年发表第一首新诗。1946年在国立中正大学法学院读书期间正式使用笔名公刘。1949年参军,1953年成为部队专业作家。1957年被错划为“右派”。主要有诗集《边地短歌》、《望夫云》、《黎明的城》、《在北方》、《白花·红花》、《离离原上草》、《仙人掌》等。公刘曾参加搜集整理撒尼族民歌《阿诗玛》。公刘在50年代除了工业建设题材的诗歌外,还写下了大量反映朝鲜战争和军旅题材的诗作,其中影响较大的有《同一片云彩下》和《西盟的早晨》(《佻佻山组诗》):

我推开窗子,/一朵云飞进来——/带着深谷底的寒气,/带着难以捉摸的旭日的光彩。//在哨兵的枪刺上/凝结着昨夜的白霜,/军号以激昂的高音,/指挥着群山每天最初的合唱……

(《西盟的早晨》)

尽管《西盟的早晨》也是当时流行的“军旅”题材,但是这首诗之所以在当时产生轰动则在于诗人没有像同类题材的诗作那样去抽象地议论、抒情和喊口号,甚至这首诗也没有同类诗作惯用的叙事手法的使用,而是撷取最具代表性也极具诗意的细节和场景加以开发和挖掘以及适当的想象。而西南

地区特有的民族风情、自然风貌则使得公刘的《佯瓦山组诗》、《西双版纳组诗》别具韵致。这些诗句像迎面而来的“奇异的云”^①引人遐思。在社会主义建设的洪流中,公刘的《上海夜歌》通过既具有现实性观照又充满了极其丰富超拔的想象力和赞美热情的笔调抒写了城市神奇的景观和人民的创造力:“上海关。钟楼。时针和分针 / 像一把巨剪, / 一圈, 又一圈, / 铰碎了白天。// 夜色从二十四层高楼上挂下来, / 如同一幅垂帘; / 上海立刻打开她的百宝箱, / 到处珠光闪闪。// 灯的峡谷, 灯的河流, 灯的山, / 六百万人民写下了壮丽的诗篇: / 纵横的道路是诗行, / 灯是标点”。^②

白桦(1930—),原名陈佑华,生于河南信阳。1947年参军,曾任昆明军区和武汉军区政治部创作员,1958年被错划为“右派”。建国后出版诗集《边疆的声音》、《金沙江的怀念》、《鹰群》、《孔雀》、《热芭人之歌》等。白桦在《轻! 重!》等诗中以较为精细的联想和生动、细致的笔调抒写出新奇别样的军旅生活,“隐入绿色的边境森林, / 谁能比边防军士兵更轻? / 萤火虫飞过去也要闪亮一星星火光, / 蝴蝶翩翩起舞也要扬起霏细的花粉”。白桦的长诗《孔雀》和《鹰群》在反映出时代斗争的主题的同时,在诗歌体式和表现方式上也做了有益的探索。同时,非常可贵地是诗人在这些诗作中融入了少数民族的民间文化。

张永枚(1932—),原名张实若,祖籍湖北麻城,生于四川万县。1949年师范毕业后参加人民解放军,1950年参加抗美援朝。著有诗集《新春》、《海边的诗》、《南海渔歌》、《骑马挂枪走天下》、《神笔之歌》、《椰树的歌》、《唱社会主义》、《将军柳》、《英雄篇》、《雪白的哈达》、《六连岭上现彩云》、《螺号》、《人民的儿子》、《前进集》、《边塞花月夜》、《边塞的笑容》、《绿叶的深情》、《张永枚诗选》等,叙事长诗《西沙之战》及长诗《二十把锄头》等。在战士诗人中张永枚是当代诗坛上较具代表性的一个,他的特点和缺点都相当具有说服力地呈现特殊时代的诗歌写作特征。张永枚影响广泛的是《骑马挂枪走天下》:

① 艾青:《公刘的诗》,《文艺报》,1955年第13期。

② 公刘:《上海夜歌(一)》,《人民文学》,1956年第11期。

骑马挂枪走天下,/ 祖国到处都是家。// 我曾在大巴山上种庄稼,/ 我曾风雨推舟下三峡。/ 蜀山蜀水把我养大,/ 蜀山蜀水是我的家。// 为求解放把仗打,/ 毛主席引我们到长白山下,/ 地冻三尺不愁冷,/ 北方的妈妈送我棉衣和靰鞡;/ 百里行军不愁吃,/ 大嫂为我煮饭又烧茶;/ 生了病, 挂了花,/ 北方的兄弟为我抬担架。// 骑马挂枪走天下,/ 走到北方啊,/ 北方就是我的家。/ 我们到珠江边上把营扎,/ 推船的大哥为我饮战马,/ 小姑娘为我采荔枝,/ 阿嫂沏出茉莉茶,/ 东村西庄留我住,/ 天天道不完知心话。// 骑马挂枪走天下,/ 走到南方啊,/ 南方就是我的家。// 祖国到处有妈妈的爱,/ 到处有家乡的山水家乡的花,/ 东西南北千万里,/ 五湖四海是一家。/ 我为祖国走天下,/ 祖国到处都是我的家。

“最为脍炙人口的是《骑马挂枪走天下》一诗。它以一位来自巴山蜀水的战士为抒情主人公, 歌唱他随军南征北战, ‘骑马挂枪走天下’, 与人民群众建立了深厚的情谊。诗篇深情流溢, 形象鲜活, 是一幅感人肺腑的军民鱼水情的欢乐图景。”^①张永枚的这首代表作《骑马挂枪走天下》在不同时期经过反复修改, “我们要十分遗憾地说明的是, 这样一首给诗人赢得了读者信任的诗篇, 由于诗人自己的不再信任, 而被他自己作了面目全非的删改。这种删改的主观动因我们不清楚, 但是, 政治对于诗歌的无形而长存的制约却是明显的: 这种干预不一定、而且往往不会采取行政命令的方式, 但诗人和读者往往因政治的原因而采取类似的动作”。^②这也能相当清晰地呈现当代诗人与政治文化之间的复杂关系。尽管这首诗有着当时流行的主流诗歌写作的夸张、空泛和表“决心”的一些时代缺陷, 但这首诗鲜明的音乐性、语言节奏和情感

① 刘景荣主编:《中国当代文学》, 河南大学出版社, 1995 年版, 第 58—59 页。实际上, 很多文学史撰写者都忽略了这首诗的修改情况, 缺少对这些不同版本之间的必要研究。谢冕曾提到张永枚的《骑马挂枪走天下》的修改情况(谢冕:《历史的沉思——新中国三十年诗歌创作的回顾之二》,《当代学者自选文库·谢冕卷》, 安徽教育出版社, 1999 年版)。我们所关心的正是这种在不同时期的改动, 正体现了诗人由于对政治的强调以及由此产生的政治上的考虑, 整首诗无论是从形象经验呈现、构思角度乃至语言特点和表现方法都被这种外在的政治因素所引导和“统一”。

② 谢冕:《历史的沉思——新中国三十年诗歌创作的回顾之二》,《当代学者自选文库·谢冕卷》, 安徽教育出版社, 1999 年版, 第 56 页。

的生动性呈现还是比较成功的。诗人选取富有象征性的地域和典型的煽情性场景,较为生动、流畅地书写出当时战士诗人的心态。

未央(1930—),湖南临澧人。1949年肄业于中级师范学校,后参加抗美援朝战争,从事部队文艺宣传工作。1950年开始发表作品。著有诗集《祖国,我回来了》、《杨秀珍》、《大地春早》、《假如我重活一次》等。在以抗美援朝为题材的诗歌中,未央的《枪给我吧!》和《驰过燃烧的村庄》是影响比较大的。何其芳认为《驰过燃烧的村庄》比《枪给我吧!》在艺术上要更为完整:“那天,/我去送一道紧急的公文,/鞭着马,/驰过燃烧的村庄。/忽然,/一个被火烧着的孩子,/向我滚来。/马受了惊骇,/前蹄腾空而起。/是什么命令我/跳下马,/用大衣裹住那团火,/我滚在雪地上,/像石礅/滚下山坡。/我的孩子,/你的村庄/已被强盗们烧成灰烬;/你的爹娘/再不能来听你的苦笑声。/我的马啊!/你疯狂地跑吧……//在地窖里,/我把烧伤的孩子和公文,/一块儿交给了首长。/首长的左手抱着孩子,/像抱着全人类的爱情和仇恨;/首长的右手签公文的收据,/签下了/我们千万战士誓灭强盗的决心。”《驰过燃烧的村庄》这首诗较为成功的原因在于作者撷取的抗美援朝战争中动人的事实具有典型意义,而且“把这种事实加以集中,加以提高的。删削了一切不必要的东西,把所要表现的内容都通过一两个场面描写出来,于是它就十分突出了。”^①

二、闻捷、李季的边地新曲

建国后由于边疆生产建设的发展,一些身处边地的诗人用诗笔描绘出带有异域特征的风物、人情和生活新貌。尽管这些诗人的写作方式和诗歌文本与主流诗歌写作没有本质的区别,但是这种边地的带有异域特征的抒写还是给当时的读者以耳目一新之感,从而产生了一种奇妙的美学效果。其中的代表性诗人是闻捷和李季。

闻捷(1923—1971),原名赵文节,曾用名巫之禄,江苏丹徒人。1940年赴延安,在陕北文工团工作,后入陕北公学学习,1944年开始发表文学作品。著

^① 何其芳:《诗歌欣赏·十一》,复旦大学出版社,2004年版,第112页。

有诗集《祖国,光辉的十月》、《东风催动黄河浪》、《河西走廊行》、《第一声春雷》、《闻捷诗选》、《生活的赞歌》等。闻捷“文革”期间被打成“叛徒”,投入监狱,妻子杜芳梅含冤自杀。1969年闻捷“解放回家”,不久到杭州湾滨海“五七”干校劳动,与女作家戴厚英相遇并相爱,但被升级批斗。诗人于1971年1月13日含冤自尽。闻捷1949年随军到新疆,在大西北和新疆工作10年。新疆特有的风物、人情和历史文化给闻捷铺展了一个丰厚、博大又不无新奇的世界。这种新奇陌生的世界鼓荡着诗人的创作激情,新疆少数民族特有的民情、传说、民间歌谣都融入到了闻捷的诗歌写作当中。同时苏联诗人伊萨可夫斯基的诗歌写作方式也给了诗人以启示。1955年闻捷在《人民文学》发表了《吐鲁番情歌》、《果子沟歌谣》和《博斯腾湖畔》等诗作,后结集为《天山牧歌》出版。《天山牧歌》是当代新诗史上第一部反映边疆少数民族的抒情诗集。何其芳认为解放后出现的诗人当中闻捷的诗尤其是诗集《天山牧歌》特点是比较突出的,“好像明媚的自然风景一样使人愉悦”^①。收入《天山牧歌》的这些诗作结构新奇、笔调深挚,风格清丽,想象独特,富含民歌风味和戏剧性特征,从此闻捷的这些劳动加爱情的田园牧歌式的抒情诗受到诗坛瞩目。当然在1958年的浮泛化的“大跃进”运动中,闻捷也曾写下了一些失败的诗作。在50年代末期间闻捷又回到了他所熟悉的题材上来,开始创作酝酿了七、八年之久的叙事长诗《复仇的火焰》^②。1959年闻捷开始发表长篇叙事诗《复仇的火焰》,反映了哈萨克人民的生活和斗争。这是一部宏伟的具有史诗性质的作品,格调高昂、语言洗炼、富于地方特色。闻捷为读者称道的还是《天山牧歌》。^③在这些清新优美、流畅生动的反映新疆少数民族生活的短诗中,抒发了诗人对边疆少数民族兄弟的热爱和深情的歌唱。诗集中最受人称道的是《吐鲁番情歌》和《果子沟歌谣》组诗。这些清新的诗句闪烁着新时代青年人爱情、理想、劳动的光辉。当然闻捷的这种爱情加劳动的抒情方式也渐

① 何其芳:《诗歌欣赏·十一》,复旦大学出版社,2004年版,第116页。

② 叙事长诗《复仇的火焰》的第一、第二部《动荡的年代》和《叛乱的草原》分别出版于1959年和1962年,而第三部《觉醒的人们》由于“文革”而未能完成。诗人试图在重大社会事件的逐步展开中,在复杂情节和人物的逐层展开中,展示一个民族在血与火的斗争中的艰难和坎坷。

③ 《天山牧歌》初版于1956年,收录了30余首抒情短诗和一首小叙事诗。

渐成为一种模式,而缺乏突破和变化。闻捷的这些爱情诗在广大读者当中引起强烈反响,如《苹果树下》、《葡萄成熟了》、《舞会结束以后》、《种瓜姑娘》、《夜莺飞去了》、《追求》、《爱情》、《姑娘》、《信》等。诗人透过青年的美好理想和建设社会主义的热情讴歌了爱情和劳动。这些诗作柔和轻快又有内在的力量,具有浓郁的边疆少数民族风情,画面优美、清新,清丽柔婉,独具魅力。闻捷在这些新时代的赞歌和田园诗中,善于抓住细小的但富有典型性和诗意的细节,深入挖掘其中的诗意。闻捷的诗不是在描述和摹写一个故事,而是在歌唱一个故事,是抒情和描写的有机结合。尤其值得注意的是闻捷善于通过戏剧性的场面揭示人物的内心世界和丰富的性格特征,并借助浓郁的富有地域风情的景物来渲染和抒发出来。其中典型的如《苹果树下》:

苹果树下那个小伙子,/ 你不要、不要再歌唱;/ 姑娘沿着水渠走来了,/ 年轻的心在胸中跳着。/ 她的心为什么跳呵? / 为什么跳得失去节拍? ……// 春天,姑娘在果园劳作,/ 歌声轻轻从她耳边飘过,/ 枝头的花苞还没有开放,/ 小伙子就盼望它早结果。/ 奇怪的念头姑娘不懂得,/ 她说:别用歌声打扰我。// 小伙子夏天在果园度过,/ 一边劳动一边把姑娘盯着,/ 果子才结得葡萄那么大,/ 小伙子就唱着赶快去采摘。/ 满腔的心思姑娘猜不着,/ 她说:别像影子一样缠着我。// 淡红的果子压弯绿枝,/ 秋天是一个成熟的季节,/ 姑娘整夜整夜地睡不着,/ 是不是挂念那树好苹果? / 这些事小伙子应该明白,/ 她说:有句话你怎么不说? // ……苹果树下那个小伙子,/ 你不要、不要再歌唱;/ 姑娘踏着草坪过来了,/ 她的笑容里藏着什么? ……/ 说出那句真心的话吧! / 种下的爱情已该收获。^①

在写作风格上,闻捷受新疆民谣的影响以及苏联诗人伊萨可夫斯基的影响很大,这使其诗歌创作具有浓郁的地方风情,唱出了一曲深情而悠扬的边地牧歌,也细致入微地描画了旖旎的天山风光。闻捷诗歌语言的准确、个性

^① 闻捷:《苹果树下》,《人民文学》,1955年第3期。

化在当代诗坛也是不多见的,“落日的光辉渐渐暗淡 / 晚霞的彩色正在飞速变幻 / 橘黄、桃红陡然变成了绛紫 / 绛紫瞬息又化为灰蓝 // 帐篷的天窗低鸣着涌进圈栏 / 飞倦的云雀悄声落入林丛 / 黄昏笼罩着巴里坤草原 // 沿河已燃起一溜篝火 / 阿吾勒仿佛挂起金色的项链 / 青色的流水载着满河火光 / 喧哗着奔向遥远的天边”。闻捷尽管被视为是“生活抒情诗人”,但实际上闻捷在 1957 到 1962 年间曾写下了相当数量的紧靠时代政治的诗作。^①换言之同样应该注意的是闻捷以及李季的诗歌观念和当时的大多数诗人一样,这从他们为数不少的配合政治运动的诗作可以清晰地呈现出来。他们宣称“我们的诗必须为工农兵服务,发挥阶级的武器、党的工具的战斗作用……歌唱工农群众创造性的劳动、无穷的智慧和不断革命的斗争精神,就是歌唱了我们生活的本质、我们社会的精神、我们时代的特征。”^②闻捷和李季都认为伴随着轰轰烈烈的自然改造运动人的思想改造运动的同时进行,作家要做社会主义新人,消灭“小我”和“个体”以融入“大我”和“集体”。基于此,诗人不能不写出这样的诗句:“狂热的欢呼陡然再起 / 像万顷海洋无止无尽地汹涌 / 人们欢呼:毛主席……朱总…… / 这声音高过世上一切声音”(《欢呼》)。在 50 年代中期,闻捷继续抒写着劳动加爱情的田园抒情诗,但也同样写下了应时的口号之作《欢呼总路线公布了》、《我们欢呼新日子来临》、《我们遍插红旗》等,如“我们欢呼新日子来临 / 用一天顶二十年的干劲 / 用力拔珠穆朗玛峰的气魄 / 用无敌于天下的雄心”(《我们欢呼新日子来临》)。这些干瘪、空泛的诗句使你很难想象它们出自同一个诗人之手。60 年代初期闻捷同样也写下了从艺术上看来相当失败的作品,如《我思念北京》、《沸腾的焰火》、《向

① 这些诗都没有收入诗人以往的诗集、诗选。随着史料的整理与挖掘,闻捷散佚诗作的发现在一定程度上对以往的当代文学史叙述产生了撼动。根据《闻捷全集·第三卷·长诗评论》,其中收集了诗人散佚在报刊的写于 1956—1966 年间的未收入以往的任何诗集、诗选的诗作 52 首,这些诗作的政治性都很强,如《新飞天赞——为敦煌小麦亩产一千斤而作》(1958)、《雁滩人民公社颂》(1958)、《钢》(1958)、《千家万户同唱兰州》(1958)、《高歌一曲唱河西》(1958)、《红旗永插鸣沙山》(1958)、《十二万人斗志高——为山丹县炼钢铁誓师大会而作》(1958)、《五颜六色画今天》(1958)、《斯大林水库》(1959)、《兄弟,要警惕》(1962)、《诗到街头》(1962)、《古巴,大步向前!》(1962)、《古巴,拉丁美洲的火炬!》(1962)、《向前,永远大步向前》(1965)、《在毛泽东的旗帜下高歌猛进》(1965)等。

② 李季、闻捷:《诗的时代、时代的诗——在中国作家协会第三次扩大理事会上的发言》,《红旗》,1960 年第 8 期。

前,永远大步向前》等。正如论者所评价的“然而《祖国!光辉的十月》、《东风催动黄河浪》这两个集子,可能会使某些读者惋惜的,惋惜它们有些丧失了作者原来的特色。”^①

李季(1922—1980),原名李振鹏,河南南唐人,1946年出版长篇叙事诗《王贵与李香香》。1949年到武汉,1950年任《长江文艺》主编。1952年出版《短诗十七首》,同年去玉门油矿深入生活,1958年再次去兰州、玉门。主要诗集有《玉门诗抄》、《生活之歌》、《致以石油工人的敬礼》、《菊花石》、《心爱的柴达木》、《玉门诗抄二集》、《西苑诗草》、《五月端阳》、《难忘的春天》、《对唱河西大丰收》、《玉门儿女出征记》、《当红军的哥哥回来了》、《杨高传》、《海誓》、《李贡来了》、《剑歌》、《石油诗·第一集》、《石油诗·第二集》、《石油大哥》、《李季诗选》、《李季文集》等。李季建国后的诗,由于面对新的生活而一时找不到恰当的形式,又限于时代对诗歌审美的偏狭理解,其创作成就和水准难以和他建国前的创作相比。但是在李季自己看来真正学会写诗还是在建国之后,“严格地说,我还不懂得一个写诗的人,应该怎样工作。只是从1949年冬天起,我才开始像学步的孩子那样,比较经常地写诗了。在党的教导下,在读者同志们及许多前辈、同辈战友们热情的关怀和鞭策下,我年复一年地写得多起来了。”^②李季在1949到1952年间,尝试以民歌为基调的口语化的四行体诗写作,收在《短诗十七首》中的《三边人》、《报信姑娘》就是其中的代表。而此后写出的并经过多次修改的长诗《菊花石》则是诗人学习湖南民歌(盘歌)并广泛采用传统诗词的结果,但是却引起了诸多争议。在写作过程中诗人进行了反复修改,吸取意见将故事的发展与革命联系起来,有许多概念化的部分,尤其是《结局》部分过于草率和生硬。1952年冬天李季全家来到玉门油矿,此后几十年李季往返于玉门、柴达木、克拉玛依、川中、茂名、大庆、长庆、任丘、大港、胜利等油田矿区,写下了表现石油工人生产建设和斗争的名副其实的“石油诗”。正如李季自己所坦言的“我大概是属于那种类乎‘本色演员’的角色,只能凭靠自己直接地亲身体验和生活实感来写作。从以

① 何其芳:《诗歌欣赏·十一》,复旦大学出版社,2004年版,第121页。

② 李季:《李季诗选·后记》,人民文学出版社,1980年版,第242页。

往很长一段写作经历中,我懂得离开了三边、玉门,和一些我曾或长或短直接参加工作的地方,离开了石油工人,我就很难写出诗来。这是由于我的笨拙所产生的个人局限性的表现。”^①李季建国后也写作了大量的叙事诗,即使是抒情短诗也大都带有叙事性、对话和戏剧性场景,运用情节和片段去结构全诗,如《三边人》、《报信姑娘》等。“县名村名不必说它,/ 姓甚名谁难以访查,/ 人们都叫她报信姑娘,/ 说她是三边姑娘中的鲜花。”这是在艰难时代身体有残疾却以高尚的革命情怀感染人们的勇敢的姑娘,在酷烈的战斗场面中融入了青年人对爱情的渴望。《只因为我是一个青年团员》则有王愿坚小说的特点,将人物置于极其惨烈的白热化的斗争场景中截取人物的横断面,浓墨重彩地渲染和刻画人物的性格。但李季的大多数诗作也存在着语言朴实但粗糙直白,诗思过实缺想象的空间。而到了1958年“大跃进”新民歌运动时,李季的诗更加民歌化、口语化。这也带来了诗意的进一步的缺失和粗鄙化,如《车过乌鞘岭》、《出了嘉峪关》、《玉门春》、《题玉门车站路标》、《最高的奖赏》、《争论》、《回三边》、《第一声春雷》等报头诗。李季的《杨高传》三部曲(《五端午阳》、《当红军的哥哥回来了》、《玉门儿女出征记》)从土地革命、解放战争一直写到社会主义的工业建设。这首叙事长诗除了吸收民歌外还运用了北方民间最流行的鼓词的形式。前两部是诗人在1958年一年内写出的,诗歌在内容、形式和结构上都存在些问题,拖沓、散漫的地方较多。

三、邵燕祥等的工业题材诗

邵燕祥(1933—),原籍浙江萧山,生于北平。50年代出版诗集《歌唱北京城》、《到远方去》、《给同志们》等。邵燕祥结合自己的亲身体会谈到1949年之后知识分子进城之后的普遍感受:“我那时还不能算是一个知识分子,充其量叫做知识青年吧,但我相信我接受或靠拢共产党的前后,跟当时国统区许多成年的知识分子大体类似。依我看,在抗日战争前后投向延安的中青年知识分子,其中多数主要是由于对国民党在对日抗战方面的表现不满,相信共产党真心抗战,而对社会主义共产主义则只是朦胧的憧憬,还来不及

^① 李季:《李季诗选·后记》,人民文学出版社,1980年版,第243页。

做认真的理论探讨。”^①邵燕祥在建国前的诗歌写作大多没有受到时代局势的拘囿,无论是抒发单纯的个人情怀还是关注社会现实都是缘于本心,不做作和矫情。但是建国后邵燕祥已经意识到自己建国前的这些作品乃至自己的写作方式在建国后是不符合规范的,“有些作品,若放在1949年后,是不易发表出来的;不仅由于形式和语言的特点,而且因为内容不符合一定的规范,具体细微之处更经不起烦琐的‘宣传口径’的挑剔”。^②邵燕祥1948年前后的一些诗作已经明显地带有颂歌的性质,如《朝阳花赞》:“朝阳花啊/在朝阳的山坡上/在朝阳的水岸上/到处有你的踪迹/有阳光的地方就有你/因为阳光于你不是道金箍/因为阳光牵着你手前进……/夜里,你结着第二天的蓓蕾/喇叭,向明朗的天空吹响起来//像百合花一样坚贞/有向日葵一样美丽的灵魂/你不变的太阳的守节者/早晨的吹手啊/你小香息有如太阳乳汁的芬芳/使我们当卷起你的花唇,吻你/痛饮着露水时,忘不了歌唱//像对太阳一样,我们对你/照样唱一百个定情的歌曲”。即使是颂歌写作在建国后越来越严苛的偏狭的审美观念和政治语境中也同样面临着严格的筛选甚至是批判的可能。正是在建国前后的巨大转换之下,邵燕祥作为一个诗人感受到了写作所面临的尴尬和困境。

从1949年开始邵燕祥投稿多次碰壁,显然他的诗歌写作方式已经不被当时的规范所接受。在整整近一年的时间里邵燕祥写了大量的诗作,但最终只有3首诗得以发表。邵燕祥在《伏尔加河之歌》中高声赞美斯大林:“我看见了斯大林,我看见了人民,/我永远的父亲和爱人!/在伏尔加河上,我们开始了胜利,/斯大林引导我们向胜利前进”。诗人的声音已经被集体的齐声高歌所淹没,如其中的一首《歌唱,红色歌手们》:“人民要你们歌唱什么,/你们就歌唱什么。/人民要天翻地覆,海啸山崩,/必然就天翻地覆,海啸山崩,/你们知道自己是没有声音的,/只因为歌唱人民才感到光荣;/人民是大海沸腾,/你们不过是贝壳,/你们的声音是海的回声。”在新的时代转换面前邵燕祥开始努力寻找适合时代规范的诗歌写作方式。在暴风雨的洗礼之下,

① 邵燕祥:《1949和1976,我有过两次狂欢》,收入《世纪学人自述》,高增德、丁东编,北京十月文艺出版社,2000年版。

② 邵燕祥:《找灵魂——邵燕祥私人卷宗:1945—1976》,广西师范大学出版社,2004年版,第78页。

邵燕祥同大多数诗人一样经受着艰难的转化过程,“当一个暴风雨进行的夜晚 / 当我迷惘地陷入了 / 四周庞杂的声音里 / 当我的瘦弱的身躯不住打颤 / 我跌倒在地上 / 并且马上地晕厥了过去”。诗人不得不试图在新的时代语境中如蝉蜕一样获得新生,“是的 / 我底声音变得粗犷了 / 这样才能与红红的车轮声合拍啊 / 是的 / 我的灵魂舒平了皱褶 / 当着太阳 / 歌唱蓝天的明朗 / 是的 / 啊—— / 感谢暴风雨 / 蜕壳使我重新得到了宝贵的 / 生命!”^①但是诗人所努力寻找的“新生”却是以牺牲自我灵魂和诗歌自由为代价。就50年代之后的诗歌写作而言,邵燕祥的抒情诗大多明显地向政治和时代主流话语规范所靠拢,尽管诗人仍保留了一部分属于自己的话语个性,也在一些诗作中表现出诗人的独特思考,如《我们爱我们的土地》、《地球对着火星说》、《时间的话》等。而随着思想政治领域的左倾和阶级斗争的激化,邵燕祥的那些针对社会现实的带有讽喻性特征的诗作最终也成了被看作政治上有问题“毒草”而打入另册。邵燕祥已经感受到了时代的压力,当建国初期他的一些诗作被冠以“忧郁”的“旧知识分子”习气时,邵燕祥无论是在思想上还是写作上都不能不被强大的时代力量同化到一个轨道上来,“我的所谓‘忧郁气质’就正是旧知识分子的气质,这种气质的残留,说明我的改造还远远不够,还需要到群众中去生活学习,彻底改变自己的立场和观点。新的时代需要新的歌声了,假如自己不赶快跟上去,就会落得更远更远了。”^②建国初期的邵燕祥尽管如诗人自己所言处于“停止”或“休整”状态,其间有试验也有苦恼,但诗人不能不加入到宏大的时代高歌之中,国际题材,阶级斗争题材,妇女问题,政治运动、国家事件的重大题材都出现在诗人笔端。值得强调的是在1951年莫斯科印制的日历中,在12月26日毛泽东诞辰的背面就是经过译介的邵燕祥的诗《毛泽东》。原诗为《我底歌,我底心》,其中有这样的诗句:“我底歌也是千万人底歌,/我底心也是千万人底心,/千万人都歌唱:毛泽东!”直至1953年随着第一个五年计划和经济建设的展开,加之亲自到建设工地采访、体验,诗人邵燕祥才逐渐找到了诗歌的兴奋点,并逐渐形成自己的

① 汉野平(邵燕祥):《蜕》,刊于1948年8月31日北平《国民新报》。

② 邵燕祥:《囚徒歌——读诗散记》,《天津日报·文艺周刊》,1950年3月3日。

特色,渐为诗界认可。在这一时期诗人的主要诗作有《到远方去》、《我们架设了这条高压送电线》、《中国的道路呼唤着汽车》、《第一汽车厂的第二个雨季》等。邵燕祥的这些“工业”题材的诗作与当时主流的同类题材的诗歌写作还是有一定差异的,或者说这些诗带有属于邵燕祥自己的诗歌个性。这些诗作中都融入了诗人自己的感情,邵燕祥的这些诗在个体与时代之间找到了较为稳妥的结合点:“收拾停当我的行装,/马上要登程去远方。/心爱的同志送我/告别天安门广场。//在我将去的铁路线上,/还没有铁路的影子。/在我将去的矿井,/还只是一片荒凉。//但是都没有的都将会有,/美好的希望都不会落空。/在遥远的荒山僻壤,/将要涌起建设的喧声”(《到远方去》)。邵燕祥的这些“工业”题材的诗作在当时的语境之下却是被看作“政治诗”的,首发《我们架设了这条超高压送电线》的《人民日报》以文艺部的名义给邵燕祥所写的信件中就强调和鼓励邵燕祥的这些“政治诗”写得更多更好。邵燕祥在建国后的诗歌写作大多属于时代赞颂之作,当然无论是抒发情感还是关注社会现实诗人还是保持了一定的个性。但是即使是这样的颂歌写作在此后越来越严苛的偏狭的诗学观念语境下同样面临着严格的批判,这也正是在建国前后的巨大转换之下邵燕祥作为一个诗人感受到的尴尬。

雁翼(1927—2009),原名颜鸿林,河北馆陶人。诗人的创作是在1954年之后的社会主义热潮中,主要诗集有《大巴山的早晨》、《在云彩上面》、《胜利的红星》、《红百合花》、《秦岭之晨》、《东平湖的鸟声》、《紫燕传》、《南国的树》等。雁翼是从十几岁就在部队生活并写作的诗人。就诗歌形式而言,雁翼写过自由体、新格律体,也写过十四行体、三行体。雁翼建国后的诗多反映战争和建设生活,也采用当时大多使用的叙事手法,通过场面、对话等展现一个典型故事。艾青认为雁翼在十年浩劫以前写的诗,形象思维不多,缺乏新意,深度也不够。^①雁翼的成名作是《在云彩上面》:“我们的工地,在云彩中间,/我们的帐篷,就搭在云彩上面,/上工的时候,我们腾云而下,/下工的时候,我们驾云上天。//白天,我们和云雀一起歌唱,/画眉鸟也从云下飞上山巅;/夜里,我们和星斗一起谈笑,/逗引得月亮也投来笑颜。”雁翼热情歌颂

^① 艾青:《白杨林风情·序》,人民文学出版社,1981年版,第2页。

着祖国的建设,但诗人在 50 年代中后期的风云多变的政治运动中还是怀有着一种少有的良知和忧虑,“我们战斗,我们厮拼,/ 究竟要创造怎样的乾坤? / 究竟要把怎样的生活 / 留给后代的子孙!”(《静静的大运河》)值得注意的是雁翼从 1956 年秋天到 1958 年写了 100 余首十四行诗,如《秦岭的十四行诗》等。这种诗歌文体的自觉意识在泛民歌化的写作潮流中是相当少见的现象。

第三章 百花时代与诗坛“反右”

在建国后并不宽松的文学语境中,1956年“双百”方针的提出给当时诗坛带来了一定程度的自由和开放的气息,也给诗坛带来了难得的“早春”天气。当时包括《诗刊》和《星星》等大量刊物的涌现,以及一批个性鲜明、干预社会生活、直面现实和复杂人性问题的诗歌作品的出现给诗坛带来了新的气象。但是没过多久,1957年展开的全国范围的“反右”运动使诗坛短暂的“解冻”即告终结,大批诗人在运动中落难并从诗坛上长时间消失。诗坛一片萧条。而在政治运动和文艺批判运动中《诗刊》和《星星》的多舛命运和政治遭际成为这一时期诗歌环境和文学体制的风向标。

第一节 诗坛的“早春”

“双百”方针的提出不仅与国内政治形势有关,也与当时的国际环境有关,如1956年2月苏共二十大会议上赫鲁晓夫作的关于斯大林的秘密报告所引起的世界范围内的不小的震动。鉴于当时国内和国际形势,1956年4月28日毛泽东在政治局会议上提出了双百方针——“百花齐放、百家争鸣”。毛泽东在5月2日的报告中又进一步对“双百”方针进行了具体的阐释:“百花齐放,百家争鸣的方针,是促进艺术发展和科学进步的方针,是促进我国的社会主义文化繁荣的方针。艺术上不同的形式和风格可以自由发展,科学上的不同学派可以自由争论。利用行政力量,强行推行一种风格,一种学派,禁止另一种风格,另一种学派,我们认为会有害于艺术和科学的发展。艺术和科学的是非问题,应当通过艺术界科学界自由讨论去解决,通过艺术和科学的实践去解决,而不应当采取简单

的方法去解决。”^①5月26日陆定一在怀仁堂向2000多名高级知识分子作了《百花齐放,百家争鸣》的报告。6月13日《人民日报》发表经过修改的陆定一发言稿。被费孝通称为知识分子的“早春”天气开始了。这是一个短暂的思想解放和文学创作的“解冻”过程。

一、在“早春”中“回暖”的诗坛

早在“双百”方针下发前,一些诗人和研究者就开始注意到要使诗歌创作多元化发展。1956年2月4日,在作协创作委员会诗歌组讨论会上力扬认为“我们对现代的以及‘五四’以后的一些新诗的流派和重要的诗人,都还没有作出全面的评价。如对戴望舒的估价,就不够全面。我认为‘现代派’除有小资产阶级思想感情的一面以外,它们在艺术上对现代诗歌创作的发展仍是有贡献的。我们应该把‘五四’以来的诗歌全面研究一下,找出它的社会主义现实主义的主流。”^②1957年春天,当时报刊上出现最多的词汇是“早春”、“春寒”、“春风”、“早春微寒”、“早春寒意消”,这在一定程度上反映了当时知识分子的普遍心态和文学环境的松动。正如严阵在《凡是能开的花,全在开放》中高唱的“凡是能开的花,全在开放;/凡是能唱的鸟,全在歌唱”^③。1956年,艾青用诗表达了对“双百”方针的认识。在写于1956年7月6日的《养花人的梦》中诗人通过养花人梦中众多花对养花人钟情于月季的抱怨,寓意性和讽喻性地表达了对艺术民主和多元的看法——“花本身是有意志的,而开放正是她们的权利。我已由于偏爱而激起了所有的花的不满。我自己也越来越觉得世界太狭窄了”,“从今天起,我的院子应该成为众芳之国。让我们生活得更聪明,让所有的花都在她们自己的季节里开放吧”。^④同样在《蝉的歌》中艾青设置了一个初夏时节一个蝉和八哥的对话,表现了对当时诗坛“千人一面”状况的不满。面对蝉一天到晚的不知疲倦的单调乏味的歌唱,八哥说:“我说句老实话,我一听见你的歌,就觉得厌烦极了,原因就是它没有变

① 毛泽东:《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,《人民日报》,1957年6月1日。

② 力扬:《中国作协创作委员会诗歌组讨论会》,《文艺报》,1956年第3号。

③ 严阵:《钟声》(组诗),《诗刊》,1957年第1期。

④ 艾青:《养花人的梦》,《艾青诗库·3》,中国青年出版社,1992年版,第110页。

化;没有变化,再好的歌也会叫人厌烦的。你的不肯休息,已使我害怕,明天我要搬家了”。^① 鉴于当时诗坛的状况远非令人满意,正是在此语境下一些诗人对诗坛不尽如人意的地方提出了意见和批评。李白凤在《给诗人们的公开信》中的说法就很有代表性。李白凤强调“诗歌创作被限制在如此狭窄的领域里,诗人们替自己限定了写作范围,就在这样的小天地里回旋着。你们,从你们中间最优秀的诗人里选定不那么太多的诗歌的写作方法,把它看成衡量一切诗歌的尺度,有时甚至很少考虑到文学史上曾经不断出现的一些现象——风格的多样化,像希腊神话故事里的柏鲁克拉士那样,把一切诗歌都放到自己的床上,加以‘拉长’或‘截短’。”^②

正是因为“双百”方针的提倡,1956年的诗坛气氛相对而言是比较宽松的,而这大大激发了诗人们的创作热情。“早春”天气确实使诗人们感受到了“解冻”的喜悦和“早春”的暖意。也正如诗人杜运燮在《解冻》中所极力赞咏的:“春风伸出慈爱的手,温柔而有力,/ 推醒了沉睡的,抹掉不必要的犹豫,/ 使一个个发现新的信心而大欢喜。// 吹过草根,吹过了年轮,/ 吹过思想的疙瘩和包袱,/ 在冰层上画图画,在脸上加深笑纹。”^③一种普遍的“春天”般温暖的感觉和喜悦使那些一度疲惫和麻木的诗人逐渐苏醒。汪曾祺的组诗《早春》就非常生动地也具有代表性地反映了当时诗人的普遍心态,“新绿是朦胧的,飘浮在树梢,/ 完全不像是叶子…… // 远树的绿色的呼吸。”^④李广田在1957年写成的《一棵树》中同样表达了诗人因较为宽松的创作环境所带来的巨大幸福感和重获“新生”的无比激动之情:“我忽然感到自己是一棵树,/ 是一棵枝叶扶疏的大树。// 我受大地和太阳的哺育,/ 我在风里雨里锻炼自己的身体。// 当木叶尽脱时,/ 我感到舒畅而又坚实。// 当新绿初生时,/ 我整个生命都为希望所袭击。// 最幸福是果实累累,/ 这时候我从不感到吝惜。// 最羞于满身浮华而空无所有,/ 想夸耀自己年轮的,就不要在地球上站立。// 还是要把根扎下去,扎到最深处,/ 也要把枝叶伸出去,伸向太阳

① 艾青:《蝉的歌》,《艾青诗库·3》,中国青年出版社,1992年版,第113—114页。

② 李白凤:《给诗人们的公开信》,《人民文学》,1957年第7期。

③ 杜运燮:《解冻》,《诗刊》,1957年第5期。

④ 汪曾祺:《早春》,《诗刊》,1957年第6期。

去。// 我必须每年落一些叶,/ 也必须不断地脱一些皮。// 我必须每年生长一些新东西,/ 日日夜夜,我都渴望着血液的更替。// 我不想知道我什么时候可以休止,/ 因为我自己并不属于我自己。”^①众所周知爱情诗曾在当代政治化的诗歌写作规训中成为禁忌,而林希在1957年写出了爱情诗《野百合》:“山坡上,长着一种野百合/深秋,它开放鲜红的花朵/它每年只长一个苞蕾/从不把自己骄傲的爱情任意挥霍/据说,在它第二十个年头的生日/红色花会变成堇白的颜色/谁能采到这样的花/谁就找到了爱情与诗歌/于是,我在北国的群山里寻觅/二十几年的光阴在焦急的等待中度过/真挚的追求会创造一切/深深地相信,它不会辜负我”。^②

在1956年到1957年的相对宽松的写作环境中袁水拍也写下了为数不多但质量相对较高的抒情诗,如《太阳岛》:“太阳岛——多么奇特的名字,/也许出自马雅可夫斯基的诗,/太阳曾经到这儿作客?/或者,太阳就在这儿住。//浅黄的沙滩给嫩绿的岛镶边,/浓荫下工人休养所挨个相连,/院子里翻转的游艇正在新漆,/漆好的已下水,红舱底粉蓝舷。//冰雪无踪,北国过了严冬,/宽阔的松花江微波溶溶。/太阳岛,你静候着假日的笑容,/可是对岸人们的心早已飞到你怀中。”“太阳岛”不仅成为了诗人向往的浪漫的、温暖的诗意之地而且也成为这一时期诗人心态变化的集体象征。

尤其在1957年上半年诗坛出现了一批敢于触及时弊,勇于表现生活矛盾的“干预生活”的诗歌写作潮流。这些诗作主要有流沙河的散文诗《草木篇》、白白的《吻》、孙静轩的《红叶》、公刘《迟开的蔷薇》、邵燕祥的《贾桂香》、蔡其矫的《雾中汉水》等。这一阶段诗坛出现了大量针砭时弊的讽刺诗,袁水拍的《摇头》就非常尖锐地批判了官僚主义和教条主义的不良风气:“摇摇,摇摇,/我们这位同志/老爱把头摇。/‘这个,我看不好。/那个/我看也不妙。//什么!/这个也在争论?/那个也在探讨?/不好,不好!’//‘满台家务事,/满纸儿女情。/不行,不行!/还有什么杂文,杂感,杂种,/讽刺,诽谤和小品文……/嘿,查查看,/是哪一个俱乐部发来的兵!’//‘不过,亲爱的同

① 李广田:《一棵树》,《边疆文艺》,1957年5、6月合刊号。

② 林希:《野百合》,《星星》,1957年7月号。

志,/'百花齐放,百家争鸣'呢? /大概你也学习过,/'这是我们党的方针。'//
'方针么/方针是好,/好,好,好! /一百个好,/好得不得了。/可真也有
点……不得了!'/说着又把头摇。//医生摸清了病情,/大喝一声:/'同志,
你犯的是教条主义病,/而且还有流行性!'"^①这些敢于揭示社会不和谐因素
的诗作在反映出诗人敢于说真话的同时也反映了诗人对生活独特的思考以
及艺术个性的程度不同的回归。

在1957年上半年在较为宽松的文艺方针下国内出现了创办刊物的热
潮。《诗刊》1957年1月创刊,《星星》1957年1月5日创刊,其他的文学刊
物,如《萌芽》、《北方》、《山花》、《奔流》、《红岩》、《雨花》、《新港》、《东海》、
《延河》、《海燕》、《漓江》、《绿洲》、《曲艺》、《收获》、《青海潮》、《文学研究》
等也都是在此时期创办的。这与当时宽松的文化氛围是分不开的,而这些刊
物的大量涌现也确实推动了当时的诗歌创作和文学发展。

二、穆旦的短暂重现

在建国后新的政治体制与文化机制以及新的国家想象的巨大洪流的冲
击下,诗人(知识分子)是在焦灼、紧张而又充满热望的复杂情绪中进行转换
与蜕变的。而穆旦在1957年的诗歌写作和相应的心态转变正是这一时期的
知识分子生存的时代语境和诗歌写作生态的一个侧影。与“七月派”诗人不
同,“中国新诗”派诗人在“肃反”、“反右”运动中并没有受到像“七月派”诗人
那样遭到大规模的冲击与批判而全军覆没,而“中国新诗”派的集体消失则很
大程度上是因为这些诗人的气质是“内敛而又凝重的,所以表现的与贯彻的
只是自己的个性”^②。而与这种相对理性和怀疑精神的个性相应的写作方式
尤其是现代主义诗歌的特征是不能被当时的主流诗坛所认可的,所以穆旦等
诗人的集体消失可以看作是这些诗人主动或自觉地退出诗坛的结果。“中国
新诗”派诗人较之“七月派”诗人受到的西方文学和哲学的浸染更深,并且他
们普遍放弃了一种“时间神话”的乌托邦幻想,即没有简单而廉价地认为随着

① 袁水拍:《摇头》,《诗刊》,1957年6月号。

② 唐湜:《诗的新生代》,《诗创造》,1948年第8号。

新的社会制度的建立,崭新的更加“高级”和“进步”的美好诗歌形态就会降临。所以包括穆旦在内,他们尽管以不同的方式投入到了新的社会生活当中去,但是在诗歌写作这一点上他们的选择是一致的,没有一起加入到集体的颂歌和战歌当中去。这也是为什么在回国之后,迟至1957年穆旦才集中发表几首诗作的原因。

建国前夕,1949年8月穆旦赴美留学,艰苦的求学生活加之不能很好的写诗使穆旦对新生的中国充满渴盼,一直有回国的冲动。尽管诗人没有亲眼目睹,亲身体验新中国成立的气氛,但远在国外的穆旦仍通过各种途径在思想上不断“充实”自己。穆旦1953年由美回国,这位现代主义的诗人也开始了所谓埋葬旧我、争做新人的歌唱,表达了作为知识分子抛弃“旧我”迎接“新我”的转变意愿。穆旦1956年写的《妖女的歌》,是一首明显充满怀疑和自省精神以及沉痛经验的诗作,这种知识分子的立场也自然延伸到他1957年的诗歌写作当中。穆旦在《妖女的歌》中呈现的妖女意象,无疑是那个时代语境的恰切隐喻。而那些追寻者只能是“把已知未知的险峻都翻越”并毫无保留地奉献一切,“丧失的越多,她的歌声越婉转,/终至‘丧失’变成了我们的幸福。”“我们”成了一群毫无个体主体性而不自知的盲目的人群,这些人群被巨大的政治洪流卷上了时代祭坛。《美国怎样教育下一代》和《感恩节——可耻的债》、《问》、《我的叔父死了》、《去学习会》、《三门峡水利工程有感》、《“也许”和“一定”》一起发表于《人民文学》1957年第7期。这些诗作发表不久就受到激烈的批评,这说明穆旦的诗歌写作与当时的主流写作存在着相当大的差异。尽管穆旦所处理的也是当时普遍的知识分子改造题材,但处理的方式仍是穆旦式的。充满矛盾、差异和盘诘的文本正体现了穆旦的特殊性。诗人作为知识分子在新时代的那种既渴望迎接崭新的生活又希望保持知识分子良知的矛盾状态,体现在当代诗歌写作中最典型的无疑是何其芳的《回答》和穆旦的《葬歌》。而二者的共通之处正在于真实地呈现了内心世界的挣扎和一个时代知识分子复杂的心灵史。

在《葬歌》中穆旦的初衷是希望真诚地表达自己与旧我决裂的愿望,这首长诗通过“我”(新生)与“你”(旧我)的对话展开,二者之间的对话和矛盾是那么的强烈而不和谐。诗一开始,在思想改造的“温暖”的歌声中诗人却想到

了过去的“自己”，这就为全诗奠定了矛盾的、挣扎的、尴尬的、痛苦的、游移的基调。在当时的极端肯定和极端否定的二元对立的美学视阈中这种具有“双声话语”性质的文本就不能不被目为“异端”。尽管穆旦在这首诗中试图通过现在与过去的“和解”而最终抛弃“旧我”完成向“新我”的转换，但是诗人呈现给读者的却是对“旧我”的怀念和“旧我”对诗人思想的影响，“历史打开了巨大的一页，/ 多少人在天安门写下誓语，/ 我在那儿也举起手来：/ 洪水淹没了孤寂的岛屿。”纷纷高举的手臂和向下陷落的内心正揭示了诗人的孤寂和清醒的灵魂。全诗充满了对立语词，而这些语词又是如此激烈的相互争辩。如阴影/天空，欣然/冷漠，寒战/热火，岛屿/洪水，阴影/阳光，小资产阶级/先进生产者，骷髅/希望，留恋/埋葬等等。诗人正像茫茫大海上的小舟，在不断地向彼岸靠拢的过程中又不断地被波浪冲荡回来，前进、倒退——倒退、前进，“‘信念’在海的彼岸，/ 这时泛来一只小船，/ 我遥见对面的世界 / 毫不似我的从前；/ 为什么我不能渡去？ / ‘因为你还留恋这边！’”穆旦的这首《葬歌》的重要就在于诗人并没有像当时大多数诗人对未来持盲目乐观态度，而是以一种相当可贵的怀疑精神和知识分子立场为一个时代写下了“墓志铭”。穆旦在写作这首长诗的时候已经相当清醒地认识到这是一个决非彻底也不能令读者满意的对旧我的“埋葬”和对时代的“回答”。因为诗人正视了自己内心的矛盾和痛苦，而他又不愿意用谎言和面具将其掩盖起来，这也只能造成穆旦式的悲剧，而不是臧克家或冯至式的悲剧，“这时代不知写出了多少篇英雄史诗，/ 而我呢，这贫穷的心！只有自己的葬歌。/ 没有太多值得歌唱的：这总归不过是 / 一个旧的知识分子…… / 也就因此……我的葬歌只算唱了一半”。

1957年第7期《人民文学》发表穆旦的《问》，共两节8行。^①在新的生活面前穆旦并非盲目乐观屈从，而是仍秉持着自己内心的良知。这支尖细的笔并没有去“聚敛起空中的笑声”。诗人排除了毫无个性可言的颂歌对自己的规范，而真实或真诚在那个时代看来是多么可笑而荒谬。在这点上说穆旦是

① 值得注意的是《穆旦诗全集》中在1976年收入的同名诗作《问》。而1976年的这一首《问》原稿并未标明写作时间，只是穆旦的家属提供了未发表稿，编者推测为诗人1976年所作。而不管这种写作时间是否确信可靠，两首《问》实际上可以比照阅读，都呈现了诗人在新时期的可贵的怀疑立场和发问精神。

用良知与时代的风车大战也许不失准确。同期《人民文学》的《我的叔父死了》也是诗人在平衡与冲破之间挣扎的结果。一个人不能大胆地哭,不能流出眼泪,而只能在在“幽暗”与“明亮”中寻求平衡。而穆旦恰恰不能达到这种平衡,他想做的只是一个人,有一个诗人正常的说话权利,而这在当时的语境之下竟然是这样的艰难异常。在1957年发表的诗作中,《去学习会》^①是采用相当明朗和朴素的“民歌化”语言写成的。全诗所呈现的诗人的内心潮汐也较为平缓,全诗的格调也较为轻松。所以这首诗当时被主流批评界所接受,而今天读来此诗则在艺术和思想的复杂性上都几乎没有可圈可点之处。当然这首诗中两次出现的“烟雾”意象也揭示了诗人在外在事物与内在情感之间的冲突与紧张关系。《三门峡水利工程有感》^②从标题即可看出尽管穆旦时时处于新旧的冲撞和痛苦之中,但诗人还是渴望投入并赞美这个时代。同当时的众多诗人一样穆旦也情不自禁地对新中国的变化进行“赞美”。而《“也许”和“一定”》^③显然设置了一个二元对立项——也许/一定,我/敌。对“敌人”则是以坚定的斗争情绪,为敌人写下“墓铭”。而尽管社会内部存在着不和谐因素^④,但诗人认为这些不和谐的“也许”都是可以克服的。

穆旦在1957年遭受批判最多的诗就是《九十九家争鸣记》,光看题目就有些“大逆不道”。“百家争鸣”,诗人却偏偏来了个“九十九家争鸣”,“百花齐放”,诗人却偏偏设置了“一百零一个人”^⑤。穆旦《九十九家争鸣记》以讥讽的笔法和诙谐的语调通过对一次会议的典型描述,揭示了“百家争鸣”并非真正的争鸣,“百花齐放”也非真正是文艺创作的自由。尽管穆旦在该诗的“附记”部分有为自己的意图澄清的说明^⑥,但这首诗已经大大越过了当时主流诗歌写作范围的底线(明显与“双百方针”有抵触的成分),而招致批判也

① 穆旦:《去学习会》,《人民文学》,1957年第7期。

② 穆旦:《三门峡水利工程有感》,《人民文学》,1957年第7期。

③ 穆旦:《“也许”和“一定”》,《人民文学》1957年第7期。

④ 如诗中春天里的风沙,热流里的严寒,前进中必然的抛弃,官僚主义受到人们“景仰”。

⑤ 穆旦:《九十九家争鸣记》,《人民日报》,1957年5月7日。

⑥ “读者,可别把这篇记载/来比作文学上的典型,/因为,事实是,时过境迁,/这已不是今日的情形。//那么,又何必拿出来发表?/我想编者看得很清楚:/在九十九家争鸣之外,/也该登一家不鸣的小卒。”

是必然。

事实上穆旦之所以在1957年集中写出这些诗作,是错看了编者的意图和当时的形势。当时的《人民文学》之所以在1957年第7期发表穆旦的7首160余行的诗作,也许并非是想让诗人进行真正的“争鸣”,而是为后来的批判竖立靶子^①。这很大程度上也是为了配合“反右”斗争的需要。1957年的穆旦,他所写出的诗歌为那个时代做了最好的注脚。在那个政治运动席卷一切角落的时候,穆旦同样不能幸免。主动参与也好,迫于形势也罢,穆旦以知识分子的痛苦和分裂在那片荒原上留下了生命的色彩和良知的震撼。这色彩是红色,这震撼是撕裂。

第二节 诗坛“反右”

然而1956年诗坛的“早春”天气并未能维持多久。而即使是在这个短暂的“早春”,诗歌写作也受到了诸多蛮横的超出文学批评范围的无理指责和政治干预。在中国作协第二次理事扩大会议上,臧克家的发言就对包括自己在内以及艾青、田间、冯至等进行了批评,认为艾青在写出“大堰河”的形象之后就没能再塑造出“令人难忘的典型形象”,而田间的“鼓声不够响亮”,“过去在诗创作方面有过很多贡献的冯至、袁水拍、何其芳等同志,这两年也写得太少!诗人是时代的号角和鼓手。一个吹号者和鼓手是要战斗在最前列的,如果在沸腾的生活后边踉踉跄跄,怎么能吹奏出令人振奋的雄壮的大进军的音响?”^②然而文坛的“早春”天气并没有维持多久,在随后展开的“反右”运动中诗人纷纷受难,诗歌界所遭受的打击也是空前的。

一、“反右”运动中的诗坛

1957年1月17日的《人民日报》发表陈其通等人的文章《我们对时代文

^① 正如昌耀因两首小诗而受难,当时《青海湖》的编者在编发《林中试笛》时并非是看中了该诗的真实倾吐知识分子内心的一面,而恰恰是看到了该诗的“毒害”。“这两首诗,反映出作者的恶毒性阴暗情绪,编辑部的绝大多数同志,认为它是毒草。鉴于在反右斗争中,毒草亦可起肥田作用,因而把它发表出来,以便展开争鸣。”见《青海湖》,1957年第8期,编者按。

^② 臧克家:《在中国作协第二次理事扩大会议上的发言》,《文艺报》,1956年第5、6合期。

艺工作的几点意见》，该文认为“双百”方针提出后文艺界出现了一些不良现象、出现了封建主义、无政府主义和资产阶级自由化的创作倾向。1957年4月10日的《人民日报》就发布社论《继续放手，贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针》。1957年4月27日中共中央发布《关于整风运动的指示》，决定在全国范围内展开对官僚主义、主观主义和宗派主义的整风运动。5月15日发表毛泽东的《事情正在起变化》，从而“反右”在全国范围内展开并最终导致“反右”运动扩大化。6月8日《人民日报》发表社论《这是为什么？》，重提毛泽东起草的《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》。7月1日《人民日报》发表由毛泽东撰写的社论《文汇报的资产阶级方向应该批判》。而1957年7月份，“反右”运动已经全面展开。《诗刊》1957年7月号即已推出“反右派斗争特辑”，发表臧克家的《让我们用火辣的诗句来发言吧》等火药味十足的文章。此后该年的《诗刊》发表了大量的“反右”文章和诗作，对当时的运动起到了推波助澜的作用。1958年2月28日的《人民日报》发表周扬的理论文章《文艺战线上的一场大辩论》。而毛泽东亲自对这篇文章进行了修改并加上批语，可见其对“反右”运动的重视，“在我国，1957年才在全国范围内举行了一次最彻底的思想战线上的社会主义大革命，给资产阶级反动思想以致命的打击，解放了文学艺术界及其后备的主力军的生产力，解除旧社会给他们戴上的脚镣手铐，免除反动空气的威胁，替无产阶级文学艺术开辟了一条广泛发展的道路。在这以前，这个历史任务是没有完成的。这个开辟道路的工作今后还要做，旧基地的清除不是一年工夫可以全部完成的，但基本的道路是开辟了，几十路、几百路纵队的无产阶级文学艺术战士可以在这条路上纵横驰骋了。”^①

正是在硝烟弥漫的批判运动中诗人纷纷受难。张贤亮因在《延河》发表长诗《大风歌》而被划为右派，前后监禁劳动改造20多年。昌耀也因《林中试笛》两首小诗而受难达20年之久。这些带有思想真实性和艺术探索性的诗作在当时被认定为“异端”和“毒草”而遭受到了暴风骤雨般的批斗。曾卓在

^① 毛泽东：《对周扬〈文艺战线上的一场大辩论〉一文的批语和修改》，《建国以来毛泽东文稿》，第7册，中央文献出版社，1992年版，第94—95页。

1957年也写下了这样的苦痛的诗句——“我将嘴唇咬得出血，挣扎着前进，/ 为了不被孤独的风暴压倒。”然而这场突如其来的风暴将诗人抛卷到了孤独的荒原上。而即使是孙静轩的一首描写秋天红叶的诗^①竟也遭受无限上纲上线的莫须有的批判。批判者认为这首诗描写的景象太肃杀了，诗人表现的是个人主义的思想，“这首诗的形象、情调和我们社会中的先进人物的坚强性格毫无共同之处，而和艾青的‘礁石’、流沙河的《草木篇》中的‘白杨’倒是很相似的”。^②孙静轩发表于《星星》1957年9月号上的抒情长诗《社会主义进行曲》也被批判者视为“个人主义进行曲”和“疯狂的自我扩张”^③。而像白白的略显大胆的爱情诗《吻》无疑更是被视为大逆不道之作，“像这样歌颂官能快感，挑逗感情的东西，难道不是色情还是爱情么？像这样把女人的面颊和红唇当成泄欲工具的行为，难道也是幸福甜蜜的意境么？”^④丁芒有一首名为《豪猪》的诗：“仿佛浑身披剑的武士，/ 剑指向每一个人；/ 眼睛里闪着疑忌的光，/ 时刻都在切齿作恨。/ 谁都不能和它接近，/ 即使是它的亲人，/ 它用利剑对着整个世界，/ 自己都不得不在利剑的包围中度过一生。”此诗发表后受到尖锐的批判。批判者认为这首诗代表了许多右派分子的心声，这是右派分子对共产党的辱骂，“这就是丁芒同志借禽兽来表达自己对党对新社会，对今天人和人际关系的看法”。^⑤蔡其矫于1957年12月在溯汉水去襄阳途中看见沿岸荒凉的景象和逆流而上的木船，诗人写下了《雾中汉水》。《雾中汉水》这首诗在当时的“反右”运动中受到严厉批判。诗人公木在1956年初就写有讽刺诗《据说，开会就是工作，工作就是开会》、《爬也是黑豆》等，相当深刻地讽刺了官僚主义等不正之风：“爸爸和儿子一同来到谷场中，/ 谷场上有一片黑咕隆咚。/ 爸爸说：‘那是黑豆豆，’/ 儿子说：‘那是黑虫虫。’// 爸爸和儿子发生了争论，/ 做爸爸的当然是理直气盛。/ 真理自然要一边倒在他手

① “在严寒的威胁下，树木全变成冬的颜色 / 在凛冽的风雪中，它们发出了悲哀的呻吟 / 奉迎着冬神的意旨，枝条抛弃最后的一片秋叶 / 它们呀，在风中摇摆，任凭季节摆布自己的命运 / 唯有那树丛中的红叶抗拒着严寒的威力 / 它颤栗地微笑着，默默地向往着春”。孙静轩：《红叶》，《延河》，1957年5月号。

② 安旗：《消除诗歌创作中的个人主义》，《论诗与民歌》，作家出版社，1959年版，第109页。

③ 安旗：《消除诗歌创作中的个人主义》，《论诗与民歌》，作家出版社，1959年版，第112—115页。

④ 22院校编写组编写：《中国当代参阅文学作品选》第2册，福建人民出版社，1984年版，第450页。

⑤ 王封、易沙：《庸俗的感情，阴暗的心理》，《诗刊》，1960年第3期。

里,/这用不着证明就可以肯定。//可是,儿子忽然高兴地大声吼:/‘爬哩,爬哩!爸爸,你瞅,你瞅!’/爸爸不耐烦地勃然大怒:/‘瞅什么?爬,爬!爬也是黑豆!’”然而极富有戏剧性的是诗人公木在1958年春夏之交作为中国作家协会的代表赴匈牙利及罗马尼亚访问,在文化交流上主要是负责宣传“双百”方针和文艺战线“反右斗争”的情况。但是当7月底回到国内时,公木却被指控为参与“反党集团”的“反党活动”而被划为“资产阶级右派分子”并被开除党籍,下放到长春的农场生产队劳动改造。

1957年9月号的《诗刊》发表黎之的评论文章《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》对所谓诗歌创作的不良倾向进行批评,而对穆旦的批判则占了相当大的篇幅。文章认为穆旦在这一时期(1957年)所写的为数不少的诗作流露出比较严重的灰暗情绪,并且这种情绪表现得相当晦涩费解,“作者的心情充满了矛盾,既说旧‘我’‘七窍流着毒血’——这种描写本身是把知识分子改造描写得那样阴森可怕,而又怕‘希望’欺骗了他。这难道是对旧我的‘葬歌’吗?我看这几乎是一个没有改造的知识分子对知识分子改造的污蔑了。”^①批判者认为从这种“阴暗”的情绪出发,穆旦自然会歪曲甚至污蔑和攻击新社会和新生活,表现对知识分子思想改造运动的不满。

在这场突如其来的“反右”运动中,艾青、陈梦家、流沙河、吕剑、公木、公刘、李白凤、苏金伞、孙静轩、白桦、邵燕祥、唐祈、唐湜、周良沛、胡昭、林希、黄永玉、青勃、梁南、吴兴华、高平等从诗坛上集体消失了。在全国性的“清除”资产阶级反动思想的“反右”运动中,诗人创作受到极大的限制与伤害,诗坛萧条如荒原。诗人们开始小心翼翼,或沉默停笔,或配合政治运动的需要写诗。在这种严苛的政治语境之下众多诗人和诗作在“反右”运动中被认为是“异端”和“毒草”而遭受到了暴风骤雨般的否定与批判。众多诗人在1957年的“反右”运动被划为“右派”分子,艾青和流沙河就是其中的代表,诗人也因此受到来自诗坛的各种批判与攻击。

① 黎之:《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》,《诗刊》,1957年9月号。

二、对艾青的批判

在1957年“反右”运动前,艾青在建国后的诗歌写作就已经受到了批评,很多文章和研究者都指责艾青丧失了高度的政治热情而不能为新时代歌唱。臧克家在1956年2月4日中国作协创作委员会诗歌组召开的诗歌问题讨论会上就认为艾青在1949年以来的诗歌写作主题的积极性与时代精神相去甚远。会上,吕剑、邵燕祥、严辰都认为艾青建国后的诗比如《双尖山》仍然带有“旧时代的腔调”,诗人的思想感情与时代的脉搏不一致,诗人的思想感情已经不能适应新时代的需要。^①在1956年的中国作协第二次理事会扩大会议上,艾青再次受到批评,周扬和郭小川等人普遍认为艾青的政治热情不够,艾青的诗作没有表现人民火热的斗争生活的重大题材。显然50年代对艾青的批评更多是从政治觉悟和思想态度出发,强迫诗人在诗歌语言、形式方面、诗歌主题上应与“主流诗学”完全合拍。

艾青建国后的诗歌写作处于强大的政治要求和文学自律的矛盾冲突之中。艾青自己也做了检讨与反思,认为自己建国后的诗歌写作没有能够现实生活紧密结合,同时一些诗歌是“粗制滥造”的产物和急就章。艾青认为造成这种后果的原因在于自己工作在建国后的转换,“在抗战时期,我没多少事,每天都可以写得多,可以全心全意地写诗。那时候,早晨醒来,脑子上像沾满露水”,而现在则因为搞行政工作脑子像“橘子皮”,“形象思维减少了”,艾青也表态希望在今后能够写出战斗性强的诗作。^②受“丁、陈反党集团”的影响艾青被划为“右派”,对艾青的批斗和连篇累牍的批判文章在不小的范围内展开。田间的《艾青,回过头来吧》、徐迟的《艾青能不能为社会主义歌唱?》、冯至《论艾青的诗》等批判文章都认为艾青“原有的腐朽的资产阶级的思想作风没有经过多少改造,而他又很怕改造;进城以后,尤其是这几年,发展到令人不能容忍的地步。”有批评者认为艾青的《在智利的海岬上》是“一首晦涩难懂的坏诗”,它只不过是“艾青在搬弄早已陈腐的资

① 臧克家、吕剑、艾青、严辰等:《沸腾的生活和诗》,《文艺报》,1956年第3期。

② 臧克家、吕剑、艾青、严辰等:《沸腾的生活和诗》,《文艺报》,1956年第3期。

产阶级的现代主义的伎俩”^①。1958年6月号《星星》刊发沈重的批评文章《艾青是资产阶级的百灵鸟》。文章重新批判了艾青在延安时期的旧作《了解作家、尊重作家》，认为艾青是站到了帝国主义和资产阶级的立场谈论文艺和作家的阶级性问题，同时认为艾青在关于作家的歌颂与暴露问题上也是站在了资产阶级立场。针对艾青的话“希望作家能把癣疥写成花朵，把脓包写成蓓蕾的人，是最没出息的人——因为他连看见自己丑陋的勇气都没有，更何况要他改呢”，认为这是艾青对革命圣地延安的革命精神的恶毒的咒骂和诬蔑。“艾青这些年来所走的反党反社会主义的道路，说明了他是一只资产阶级的百灵鸟。只是在他飞进无产阶级的阵营里来以前，勉强地唱了一些反帝反封建的歌，迷惑了一些人；而现在，一进入社会主义革命时期，他再也不能‘欺骗他的感情’来唱‘虚伪的，没有生命的’歌，于是就暴露了他的原形。”^②

1958年4月，艾青因“右派”问题举家到黑龙江密山农场，1959年又到新疆农场劳动改造。艾青从此在诗坛上“消失”了。^③

三、对流沙河的批判

在“反右”这场批判运动中不能不提到流沙河和他的《草木篇》。流沙河（1931— ），原名余勋坦，1948年开始写作。1956年9月参与筹办《星星》诗刊并任编辑。初用笔名“流沙”，后发现40年代已有诗人用过这一笔名，遂改笔名为流沙河。在“反右”之前已出版诗集《农村夜曲》、《告别火星》，是有相

① 黎之：《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》，《诗刊》，1957年9月号。

② 沈重：《艾青是资产阶级的百灵鸟》，《星星》，1958年第6期。1957年第8期的《诗刊》则继续加大了“反右”诗作和批判文章的力度与篇幅，第9期的《诗刊》则将矛头直向艾青，《艾青能不能为社会主义歌唱？》（徐迟）和《艾青，回过头来吧！》（田间）都集中对艾青的《养花人的梦》、《蝉之歌》和《礁石》等诗进行严厉批判。同期的《反右斗争在本刊编辑部》指出《诗刊》的编委吕剑和唐祈是“右派”分子并“揭发”了艾青的“反党言行”，第10期《诗刊》发表沙鸥的文章《艾青近作批判》。1957年12期的《诗刊》继续对艾青进行评判，发表晓雪的《艾青的昨天和今天》。此后《诗刊》对艾青的评判一直进行，如1958年第2期《诗刊》刊载桑明野的文章《批判艾青“诗论”中的资产阶级文艺思想》。

③ 根据高瑛《我和艾青的故事》所述，在黑龙江852农场期间艾青写了长诗《蛤蟆通河畔的朝阳》、《踏破沃野千里雪》，还写下《风物诗》100首；1963年写有《一个老兵》，1964年写有《欢迎你啊——新的一年》、《槐树》、《毛主席发表谈话》、《抓得好！》、《打得好！》、《是谁》等诗。1964年1月号的《新疆文学》发表艾青的《年青的城（外一首）》（即《年青的城》和《槐树》）。

当影响的青年诗人。建国初期的流沙河“不相信白日的尽头就是夜晚,不相信平原的尽头就是丘山”(《梦西安》),但是现实的严酷使诗人改变了天真的幻想。流沙河在1957年1月《星星》创刊号上发表散文诗《草木篇》,不久《四川日报》对《草木篇》进行批判。在接下来的反右运动中,《草木篇》作为“反党反社会主义的大毒草”而受到批判,诗人因此罹罪。

1957年,《星星》诗刊尽管在创刊号上推出了专栏“和平鸽哨”、“劳动曲”、“兵之歌”、“祖国风景线”等,但是也推出了“情诗”栏目以及带有“干预生活”色彩的讽刺诗,刊发了带有个人性和探索性的爱情诗,如白白的《吻》以及《大学生恋歌》(舒占才)、《收获期的情话》(白堤)等,并刊发了流沙河的散文诗《草木篇》:

寄言立身者,勿学柔弱苗。——唐:白居易

她,一柄绿光闪闪的长剑,孤伶伶地立在平原,高指蓝天。也许,一场暴风会把她连根拔去。但,纵然死了吧,她的腰也不肯向谁弯一弯!

(《白杨》)

他纠缠着丁香,往上爬,爬,爬……终于把花挂上树梢。丁香被缠死了,砍作柴烧了。他倒在地上,喘着气,窥视着另一株树……

(《藤》)

她不想用鲜花向主人献媚,遍身披上刺刀。主人把她逐出花园,也不给水喝。在野地里,在沙漠中,她活着,繁殖着儿女……

(《仙人掌》)

在姐妹妹妹里,她的爱情来得最迟。春天,百花用媚笑引诱蝴蝶的时候,她却把自己悄悄地许给了冬天的白雪。轻佻的蝴蝶是不配吻她的,正如别的花不配被白雪抚爱一样。在姐妹妹妹里,她笑得最晚,笑得最美丽。

(《梅》)

《草木篇》发表不久即遭到了意想不到的连续性批判。沙鸥认为《草

木篇》是流沙河“对新社会的仇恨之火燃烧……已经疯狂了！反动的疯狂！”^①黎本初强调《草木篇》的作者没有站稳阶级立场，“我认为，《吻》和《草木篇》的错误，不仅是作者和编者的问题，而是目前文艺创作上的一些普遍的问题。据我所知，认为《吻》和《草木篇》是好作品的，也不乏人，其他报刊上，也还发表过类似的作品。我认为，问题在于：是更好贯彻‘百花齐放，百家争鸣’，还是熏莸不分，凑合杂拌呢？是为了建设社会主义的民族文艺而努力呢？还是让文艺自由地向小资产阶级、资产阶级的文艺道路发展呢？是作者通过创作为人民服务呢！还是任意传播自己的各种非无产阶级思想情感呢？”^②更有文章将《草木篇》和王实味的《野百合花》以及胡风联系起来进行批判。1957年5月16日的《文汇报》刊载了一篇关于流沙河访谈的通讯，而内部刊物《宣教动态》在第59期（5月21日）刊登了流沙河的这篇谈话摘要。流沙河自己也谈到了《草木篇》的缺点在于一是表现手法太隐晦，生活观察带有片面性；二是自己的思想也有问题，在作品中表现出了脱离群众的骄傲情绪，但是流沙河认为《草木篇》绝对不是“向人民发出一纸挑战书”。而1957年6月初，四川文联就《草木篇》又举行了专题座谈会，6月5日的《四川日报》刊登了流沙河在一次座谈会上的发言。流沙河认为对《草木篇》的批判越来越拉到政治上去，并指出一些批判很缺乏说服力。6月8日的《人民日报》在头版头条发表社论《这是为什么？》，同日中共中央发出毛泽东起草的《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》，反右运动开始。之后《四川日报》、《成都日报》、《重庆日报》、《草地》等发表了黎本初、余辅之、席方蜀、程在华等人的批判文章。余辅之就认为《草木篇》宣扬了“腐臭”的立身之道以及对“人民”的挑战，“《草木篇》歌颂的是孤高、硬骨头、优越感、顽抗精神等等。这就是《草木篇》宣扬的‘立身之道’的一个方面。它们的‘立身之道’和这个时代格格不入，是和‘共产主义的世界观和人生观’不相容的。它推销的‘立身之道’原是腐臭的货色。这是什么魑魅魍魉的‘立身之道’，我们不需要！《草木篇》宣扬的人生哲学并不是什么好东西，而是不折不扣货真价实的毒

① 沙鸥：《“草木篇”批判》，《诗刊》，1957年第8期。

② 黎本初：《我看了“星星”》，《星星》，1957年第3期。

菌！它散发着仇视人民，仇视现实的毒素！《草木篇》写的不是诗，而是向人民发出的一纸挑战书！”^①而对《草木篇》的批判也由四川扩展到全国，《草木篇》成了“大毒草”。而毛泽东曾几次谈到流沙河和《草木篇》。1957年3月8日毛泽东在同文艺界代表谈话中提到《草木篇》，毛泽东认为出现一些像《草木篇》和《吻》这样的诗不要惊慌，要相信人民的鉴别力量。^②1957年3月12日，毛泽东在中宣部礼堂开会时专门提到了流沙河的《草木篇》。毛泽东在讲话中说：“还有一个流沙河，写了个《草木篇》，那是有杀父之仇的人……接着他就讲《草木篇》的事，讲着讲着又讲回来了：我们要团结一切人，包括有杀父之仇的流沙河，也是我们团结的对象嘛！”^③

1958年1月号的《星星》刊出山莓的批评文章《流沙河的“个性”》。论者认为诗歌首先是阶级性的，而流沙河所标榜的带有干预生活色彩的诗歌个性论是资产阶级的个性论，是反党反社会主义的，反对文艺为社会主义服务的。而流沙河的这些被批判的观点现在看来恰恰是正确的，流沙河认为“每逢‘七一’或‘十一’快到了，歌颂党和歌颂祖国的诗稿，就像每年中秋定期泛滥的尼罗河水一样，涌向编辑部来，这些诗彼此相似，仿佛作者们事先开了一个会，大家商量过怎样些似的。遗憾的是有些编辑以‘配合任务’为借口把其中的一些发表了。”^④流沙河同时指出一些配合形式的诗作在形式上的局限，“在内容上是这样，在形式上也是这样，近几年来，诗歌在形式上有日益单调的趋势，四行押韵体大为流行，楼梯式也常有所见，除此而外，别的体式却愈来愈少了。诗人在形式上琢磨不够、偷懒、胆小，不敢创造自己的独特的风格不敢尝试多种多样体式、怕戴‘标新立异’的帽子。”^⑤

由流沙河的“草木篇”批判进而延伸到对《星星》诗刊编辑部的批判。1957年8月16日《人民日报》发表的《在“草木篇”的背后》甚至认为《星星》编辑部是以石天河为首的反党集团。《星星》的4位编辑“二白二河”（白航，

① 余辅之：《草木篇，究竟宣扬些什么》，《四川日报》，1957年1月27日。

② 胡尚元、蔡灵芝：《流沙河与〈草木篇〉冤案》，《文史精华》，2005年第1期。

③ 胡平：《禅机：1957 苦难的祭坛》，广东旅游出版社，2004年版，第123页。

④ 山莓：《流沙河的“个性”》，《星星》，1958年第1期。

⑤ 山莓：《流沙河的“个性”》，《星星》，1958年第1期。

白峽,流沙河,石天河)在“反右”运动中被打成“右派”分子,无一幸免。从创刊到第8期,《星星》只发表了一篇评论,而在1957年第9期的开篇即是《星星》编辑部撰写的《右派分子把持“星星”诗刊的罪恶活动》^①。被打成“右派”的流沙河曾先后到磨盘山农场和凤凰山农场劳动下放,在木器社和砖瓦厂劳动。70年代末才得以平反,回到《星星诗刊》编辑部。

第三节 运动中的《诗刊》与《星星》

英国学者迈克奈尔认为在现代社会政治进程中大众媒介是介于政治组织和公民之中的第三要素。在此前提下媒介的传播过程就是有选择性和倾向性的,而媒介在政治年代就更大程度上成为政治讯息的传播者并且参与政治文化的构建。就中国而言,上个世纪50—70年代,政治运动的媒介传播网络主要是纸质报刊和电台广播,这一时期形成了以《人民日报》、新华通讯社、中央人民广播电台(有线广播站)为核心的集中统一的媒介传播网络。作为文学生产和传播的重要环节的刊物显然对塑造某一时期的文学生态和推动主流文学思潮都起着不可忽视的作用。而建国后创办的诗歌刊物较之其他文学刊物从数量上而言是很少的,除了1950年短暂的《大众诗歌》、《人民诗歌》之外,直到1957年才出现了有全国影响的《诗刊》和《星星》。这一时期媒介传播网络的目的和功能完全是为政治宣传和文化教育服务。在这一政治化的媒介传播网络中,作为政治年代主流刊物的样板的《诗刊》从1957年1月25日创刊伊始就与政治紧密联系在一起,积极贯彻和配合党和国家的文艺政策和政治方针,从而成为相当重要的政治宣传机器。每每有运动到来或国内外重大事件发生,《诗刊》就首当其冲不遗余力地配合、鼓动和宣传。总而言之,《诗刊》(1957—1964)由于其与国家领导人的特殊关系和当时作为官

^① 在《右派分子把持“星星”诗刊的罪恶活动》中受到点名批判的有流沙河的《草木篇》(第1期),《风向针》(第4期),《我看着一张匈牙利邮票》(第6期),曰白的《吻》(第1期),石天河《你们的刀》(第1期),白鸽飞的《传声筒》(第6期)、《泥菩萨》(第5期),长风的《我对着金丝雀观看了好久》(第2期),公木的《怀友二首》(第7期)。此外《星星》第1期和第2期上发表的爱情诗也被认为是宣传资产阶级思想感情,宣扬爱情至上的个人主义的“坏作品”。

方权威刊物的重要媒介地位,对社会主义国家的诗歌建设与宣传起到了重要作用。《诗刊》和《星星》在政治运动中的表现和命运都有力地呈现了这一时期不断畸形和失衡的诗歌生态。《诗刊》从创办起就与国家的政治意识形态和各种政治运动相当紧密而复杂地纠缠在一起,这从《诗刊》第一期即发表毛泽东诗词 18 首即可清晰看出《诗刊》的办刊取向。而诗刊社所主持的活动和座谈会也往往请国家重要领导人和文化领导人参加,如 1959 年 4 月《诗刊》社召开了由主编臧克家主持的座谈会,国务院副总理陈毅受邀参加;1962 年 4 月 19 日《诗刊》又邀请朱德副主席、文联主席郭沫若参加座谈。在日渐紧张的政治年代,作为主流的官方刊物的《诗刊》以特有的诗歌生产和传播方式对社会主义诗歌的塑造、传播以及对苏联和亚非、拉美等社会主义国家的诗人、诗作的大力推介起到了不可替代的政治作用。而同样在 1957 年创刊的《星星》尽管其在创办初期曾有着比《诗刊》更为“自由”的发展路向,但最终也不得不卷入到政治运动漩涡中,如《星星》的编辑之一石天河在 1957 年被划为“反革命右派分子”,就与他曾拒绝在《星星》上转载《诗刊》上发表的毛泽东诗词有关^①,而最终《星星》编辑部的批判和整改以及最终停刊成为政治运动的晴雨表和阶级斗争年代的文化标本。

一、《星星》诗刊的悲剧命运

从《星星》创刊号(1957 年 1 月 1 日)到此后的“稿约”和“编后记”的变化可以约略看到当时复杂多变的政治晴雨表。《星星》创刊号上的稿约可以清晰地呈现其办刊的目的和宗旨:“我们的名字是‘星星’。天上的星星,绝没有两颗完全相同的。人们喜爱启明星、北斗星、牛郎织女星,可是,也喜爱银河的小星,天边的孤星。我们希望发射着各种不同光彩的星星,都聚到这里来,交映成灿烂的奇景。所以,我们对于诗歌来稿,没有任何呆板的尺寸。我们欢迎各种不同流派的诗歌。现实主义的,欢迎!浪漫主义的,也欢迎!我们欢迎各种不同风格的诗歌。‘大江东去’的豪放,欢迎!‘晓风残月’的清婉,也欢迎!我们欢迎各种不同形式的诗歌。自由诗,格律诗、歌谣体,十四行

^① 姚丹:《在“草木篇”的背后》,《人民日报》,1957 年 8 月 16 日。

体、‘方块’的形式，‘梯子’的形式，都好！在这方面，我们并不偏爱某一种形式。我们欢迎各种不同题材的诗歌。政治斗争，日常生活，劳动，恋爱，幻想，传奇，童话，寓言，旅途风景和历史故事，都好！虽然我们以发表反映各族人民现实生活的诗歌为主，但我们并不限制题材的选择。我们只有一个原则的要求：诗歌，为了人民！”^①可见《星星》创刊的初衷是企图遵循艺术民主和多元化的原则，但是在不久展开的“反右”运动中，这篇由石天河和丘尔康撰写的稿约立即受到了批判。而《星星》的“稿约”所体现的刊物主张，如以青年和学生为主要对象，不强调配合政治运动，多发爱情诗和讽刺诗等^②，这显然与当时主流的诗歌观念和文学体制是冲突的，这也注定了这份诗歌刊物的悲剧命运。而到了第2期《稿约》被取消，而代之以带有明显政治色彩，更强调诗歌的“人民性”和“集体性”的《编后记》：“人民有七种感情：喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。缪司有七根琴弦：喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。……让七根琴弦交响起来吧！只不要忘记，这七根情弦的基调，是：爱人民！爱祖国！爱生活！”在此，诗人的写作和感情必须要与人民大众的好恶保持一致，也就是说在《星星》创刊号上的倡导个性化多元化的写作已经得到了修正，也即诗歌创作是要一切以人民的需要为目的。而到了第3期的《编后记》，编辑部根据当时的政治情势进一步对稿约进行了修正并刊载《毛主席给“诗刊”编辑委员会的信》和旧体诗词18首，认为在“双百”方针下的“鸣放”是“有立场的放，有立场的争。所谓立场，自然是人民的立场，工人阶级的立场”，“如果说在‘百花齐放，百家争鸣’的方针下，欢迎各种不同的流派诗歌在我们的诗坛上出现的话，那么社会主义现实主义的诗篇，则应占为首的地位。”《星星》诗刊稿约的迅速变化准确地呈现了当时政治语境的转换，而相应的诗人的写作也不得不进行及时的调整。

《星星》诗刊尽管在创刊号上推出了专栏“和平鸽哨”、“劳动曲”、“兵之歌”、“祖国风景线”等，但是也推出了“情诗”栏目以及带有“干预生活”色彩的讽刺诗，刊发了带有个人性和探索性的爱情诗，如白白的《吻》以及《大学生

① 石天河、丘尔康：《稿约》，《星星》，1957年1月1日创刊号。

② 白航：《〈星星〉创刊40周年随想》，《星星》，1997年第1期。

恋歌》(舒占才)、《收获期的情话》(白堤)等,并刊发了流沙河后来受到批判的散文诗《草木篇》。白白的《吻》以大胆、火辣的诗句热烈歌颂着爱的甜美,“像捧住盈盈的葡萄美酒夜光杯/我捧住你一对酒窝的颊/一饮而尽/醉,醉!//像蜂贴住玫瑰的蕊/我从你鲜红的/唇上,吸取/蜜,蜜!//像并蒂的苹果/挂在绿荫的枝头/我俩默默地/吻,吻”。这种个人化的情诗在当时的语境尤其是后来的“反右”运动中注定是要受到严厉批判的。《吻》和《草木篇》发表后不久即在《四川日报》等报刊上引发了争论,尤其是由流沙河的《草木篇》竟引发了震惊全国的冤案。批评者认为《吻》沉湎于官能的快感和自然主义,《草木篇》的作者没有站稳阶级立场,“我认为,‘吻’和‘草木篇’的错误,不仅是作者和编者的问题,而是目前文艺创作上的一些普遍的问题。据我所知,认为‘吻’和‘草木篇’是好作品的,也不乏人,其他报刊上,也还发表过类似的作品。我认为,问题在于:是更好贯彻‘百花齐放,百家争鸣’,还是熏莸不分,凑合杂拌呢?是为了建设社会主义的民族文艺而努力呢?还是让文艺自由地向小资产阶级、资产阶级的文艺道路发展呢?是作者通过创作为人民服务呢!还是任意传播自己的各种非无产阶级思想情感呢?”^①1957年1月8日的《成都日报》在报道《星星》创刊时引述了主编白航答记者问的话认为没有党的“双百”方针就没有《星星》,认为诗歌的春天来了,整个文坛正在“解冻”。此后1月14日的《四川日报》发表春生的《百花齐放与死鼠乱抛》的文章,批判白航的文艺“解冻”说法,并对发表在《星星》创刊号上的《吻》进行批判。

《星星》1957年第2期仍发表了情诗和讽刺诗专栏“玫瑰的刺”,发表长风的《我对着金丝雀观看了好久》^②、《步步高升》,而第3期即在卷首刊登了

① 黎本初:《我看了“星星”》,《星星》,1957年第3期。

② 《我对着金丝雀观看了好久》:“我为了到野外呼吸新鲜的空气,/观看天空的老鹰和壮丽的山河,/离开了见不到日出日落的院子,/从一条万紫千红的大街上经过。/忽然看见路旁的树下挂着竹笼,/竹笼里面有一个华丽的金丝雀。/它在笼子里蹦呀,跳呀,跳呀,蹦呀,/不住地唱着,唱着,唱着单调的歌,/过一阵,就吃几粒小米,喝几滴水,/歇一会,又开始歌颂自己的生活。/像我偶然在路旁看见了它,/它也偶然在笼子里看见了我,/于是,更兴奋地蹦跳起来,/好像说:‘你看我,你看我多么活泼!’/同时,更得意地歌唱起来,/连声说:‘你看我,你看我多么快乐!’/可惜我心里都是一连串的疑问,/不知道究竟应该回答它些什么。”

毛主席给《诗刊》编辑委员会的信并转载毛泽东旧体诗词 18 首,“情诗”栏目也被取消。同期《星星》发表了黎本初的评论文章《我看了“星星”》,对曰白的《吻》和流沙河的《草木篇》进行了批判。这期的编后记则可以明显看出《星星》在整体办刊取向上的变化,更为侧重诗人的阶级立场和社会主义现实主义的诗作:“如果认为‘百花齐放,百家争鸣’的一方面,是:首先让它放,让它争;而且要大胆的放,大胆的争;那么,另一方面:要放,要争,却又必须是有立场的放,有立场的争。所谓立场,自然是人民的立场,工人阶级的立场。以上二者,我们认为不可偏废,都是应该坚持的。如果说在‘百花齐放,百家争鸣’的方针下,欢迎各种不同流派的诗歌在我们的诗坛上出现的话,那么,社会主义现实主义的诗篇,则应占一席为首的地位。”

从 1957 年第 4 期起《星星》取消了所有的栏目,值得注意的是流沙河化名陶任先在第 4 期《星星》上发表讽刺诗《风向针》,后来该诗也受到了批判。^①《星星》1957 年第 6 期发表流沙河的《我看着一张匈牙利邮票》,蔡其矫的组诗《红豆》(《莺哥海月夜》、《南海上一棵相思树》、《红豆》)。这些诗在“反右”运动中都受到了批判。

值得强调的是较之《诗刊》,《星星》很少发表评论文章,而到了 1957 年第 8 期则不仅集中发表了一些对“反右”运动的鼓动之作,而且对前此的针砭时弊、干预暴露生活阴暗面的诗作开始进行批判,如开篇的傅仇的《我们在战斗中成长》、段可情的《两种不同的官能》、谢燕白的《这面镜子真奇怪?》等。当政治运动全面到来的时候,曾经坚持多元化办刊宗旨的《星星》也被卷入到了政治的漩涡当中,一些诗人因此而受难,一些诗人也丧失了人性和知识分子的良知。从创刊到第 8 期,《星星》只发表了一篇评论,即第 3 期上黎本初的评论文章《我看了“星星”》,而在 1957 年第 9 期,开篇即是《星星》编辑部撰写的《右派分子把持“星星”诗刊的罪恶活动》。这篇文章基本上可以看作是对此前《星星》及编辑部的全面总结和检查,表明了办刊方向的转变。文章认为在此期间《星星》放出了大量的毒草,对带有“右倾”思想的稿件则大敞方

^① “东风吹来,/他向东方;/西风吹来,/他向西方。/如果刮旋风,/他就要着慌,/整天团团转,/没有任何固定的方向。”(《风向针》)

便之门,而对具有“社会主义内容和反映生活主流的稿件”则是百般非难。第9期的《星星》基本上可以看作是以整顿《星星》编辑部为开端的“反右”专刊(同时四川的报刊如《成都日报》也开展了“反右”运动),发表大量的“反右”诗作,如《右派分子的反骨》(王盛明),诗配图《右派分子群相》^①,《反右派的枪杆诗》,《给站在十字路口的人》,《爱与恨》(雁翼)、《右派“作家”进行曲》、《毒蛇的战慄》等。值得注意的是《星星》诗刊创刊号上的稿约此后不久就被取消了,但是突然在1957年第10期,编辑部又刊发了一份新的稿约,而这份稿约所遵循的方针已然不是“双百”方针,而是根据毛泽东的《关于正确处理人民内部矛盾问题》制定的。1957年6月19日的《人民日报》发表毛泽东的《关于正确处理人民内部矛盾问题》一文,并对如何区分“毒草”和“香花”制订了6条标准:有利于全国各民族的团结;有利于社会主义改造和社会主义建设;有利于巩固人民民主专政;有利于加强民主集中制;有利于加强共产党的领导;有利于社会主义国家的团结和爱好和平的人民的人民的世界大团结。1957年11期的《星星》发表了申志林的诗《给我一只枪》,该诗写于1956年9月,属于当时比较普遍的国际题材的诗,值得注意的倒是诗后的编者按,“这首诗,作者于去年11月投寄‘星星’,被右派分子石天河退回去了,并写了一封信给作者:‘“给我一只枪”,是写得很好的,但因为我们第一期上,已经发过用同一题材写的一首短诗,现在如果再发,似乎题材上重复了。所以,这首诗,只好仍退还你。’现在,作者把这首诗再寄给我们。我们认为,在支持埃及人民的正义斗争的时候,这首诗是应该发表的。右派分子所谓‘题材上重复’,就予以发表,完全是错误的;我们认为,同样的题材是可以用不同的艺术手法来表现它的。这里,还不仅是一个题材问题,严重的是右派分子对埃及人民反侵略的正义斗争采取的是什么态度?这是非常明显的。右派分子用‘题材上重复’这个‘理论’,是无法掩饰他们的反动立场的。”^②同期《星星》编发了读者群夫的来信《大力锄草,防止伤兰》,对所谓的由“右派”分子把持的《星

① 批判了石天河、流沙河、张默生、丘原、晓风。如对流沙河的批判,“提起‘九老少’,/金堂人人恨! /玷辱文坛! /还妄想翻云复雨。//借草木而抒情,/句句不忘‘本’。/翻开农民账簿一看:/是个阶级敌人!”(高潮)

② 《〈给我一支枪〉编者按》,《星星》,1957年第11期。

星》继续进行批判。而安旗的《略谈诗歌的题材——兼斥流沙河关于题材问题的谬论》则认为尽管应该提倡题材多样化,但是更应强调题材的差别,即题材是有大小轻重之分的,认为“像‘大学生恋歌’和‘单恋曲及其他’这一类诗的题材,即使你感受再真,挖得再深,技巧再高,也很难写出什么好诗来。这样的诗,除了作者自己和他们一小撮同好者用来喂养他们的空虚卑下的灵魂外,正常的人读着它们只会感到无聊,无聊透顶!”^①12期的《星星》发表社论《到工农兵群众中去!》,总结了1957年“反右”所取得的“成就”,对石天河、流沙河和白航等人的资产阶级思想和作风重新进行批判,该期推出专栏“整风诗选”。1958年的《星星》基本上是配合诗歌下放活动和新民歌运动。1958年第2期《星星》推出“工厂大字报诗歌”栏目,“编者的话”指出工厂大字报诗歌“都是职工写的。这些短小的、富有群众性和战斗性的诗歌,是值得珍视的。我们今后还要继续刊登。希望各工厂的党委宣传部,各工厂的职工同志,把大字报上的诗歌抄给我们。”而从1958年3月号的《星星》起,开始推出“街头诗”栏目,从而配合“诗歌下放”,诗歌和工农兵群众相结合。1958年4月号的《星星》加大了批评文章的力度,推出“诗歌下放笔谈”,刊发了默之等人的《为诗歌“下放”进一言》等6篇文章,鼓吹诗歌下放,诗歌为工农兵服务。

《星星》1957年4月号的封底有一份关于在5月推出诗传单的一个声明:“亲爱的作者们、读者们:在社会主义大跃进的日子里,我们编了这一期刊物;同时也在为红五月作准备,我们决定出版一张‘诗传单’,献给红五月。这张‘诗传单’,随五月号的‘星星’诗刊送给读者;也单独印发,送到工厂和农村,送到街道。我们希望作者们、读者们,帮助我们编好这张‘诗传单’,希望大家动手来写大跃进之歌!工厂大字报上的诗歌,农村流传的新民歌,也请大家抄给我们。”1958年9月号的《星星》在卷首推出《欢呼诗传单》,鼓吹其对“大跃进”的推进作用。从1958年6月号《星星》起专业诗人基本上消失了,而代之以农民和工人、战士诗作者。1958年12期的《星星》基本上是“大跃进”民歌的专辑,并在卷首发表《放射又多又亮的诗歌卫星》。封面是诗配画,巨大

① 安旗:《略谈诗歌的题材——兼斥流沙河关于题材问题的谬论》,《星星》,1957年第11期。

的红苕排成队想挤进一口锅里,“红苕大、红苕多 / 一个红苕装满锅 / 你们两个慢点来 / 谨防压破我的锅”。1959年1月号《星星》继续探讨新诗的发展出路,并刊发了关于歌颂领袖如毛泽东、朱德的诗歌作品,而1959年2月号的《星星》尽管也刊出了一些民歌,但是对党对毛泽东歌颂的少数民族诗人的作品和民歌明显占了很大的比重。1959年第8期《星星》发表徐迟的评论《谈郭小川的几首诗》。徐迟不仅高度评价了郭小川的《致青年公民》,对《致大海》、《深深的山谷》和《白雪的赞歌》也进行了赞赏。徐迟认为《致大海》是一首独特的诗,其独特在于诗里的“我”“包含了更多诗人自己。这是一首重要的诗,写的是一个知识分子的思想感情的变化。我们这个时代的知识分子,面对着翻天覆地的巨大的社会变革,必须通过残酷的自我斗争,进行自我的改造。”^①而徐迟认为郭小川的叙事诗《深深的山谷》和《白雪的赞歌》是郭小川在诗歌写作上前进的表现,指出郭小川诗中情节的复杂,内心的丰富,生动的人物,从而使形象思维代替了最初的抽象思维。徐迟认为诗中尽管写到了爱情,但爱情属于次要地位,郭小川的目的仍是歌颂革命、政治的节操以及知识分子的改造。徐迟最后认为“诗人应该首先是思想家。在这一点上,郭小川有一个良好的开端,并且有了发展。我们确信他还将在这条道路上继续前进。”

值得注意的是1959年的《星星》很少发表关于“反右倾”的评论文章,只是在11期发表了钟树梁的文章《学习新民歌,反对右倾思想》。通过1957到1959年间《星星》诗刊办刊方针的变化和编辑部的改组可以相当清晰地看到当代中国新诗坛的晴雨表,而《星星》从最初的多元化办刊到逐步走向一元化和政治化的办刊宗旨也呈现了当代新诗的普遍而尴尬的命运。

二、与运动共生的《诗刊》

较之地方性的四川省级刊物《星星》,作为国家级官方刊物的《诗刊》其意义和重要性尽管还不能与建国初期创办的《人民文学》和《文艺报》相比,

^① 徐迟:《谈郭小川的几首诗》,《星星》,1959年第8期。

但是其文艺和政治地位显然要高于《星星》。^①而《诗刊》从创办、定位、发展直至停刊都呈现了政治运动的复杂多变。

1956年11月,以臧克家为主编的《诗刊》社编委一致采纳了副主编徐迟的建议,即给毛泽东主席写信请求在《诗刊》发表他的诗词。毛泽东在1957年1月答复《诗刊》社允许发表他的诗词并于1957年1月14日约见了臧克家和袁水拍。1957年1月《诗刊》创刊号发表了毛泽东的《旧体诗词十八首》和《关于诗的一封信》,正是因为《诗刊》上所发表的毛泽东诗词引起了当时读者排队争相购买《诗刊》的火热场面,也随之掀起了全国性的学习和模仿毛泽东诗词的热潮。毛泽东在信中的话在此后被广泛引用,“诗当然应以新诗为主体,旧诗可以写一些,但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学”。创刊号上发表了众多影响较大的诗人的歌颂性的诗作,如艾青、冯至、萧三、徐迟、孙静轩、严阵,并发表了聂鲁达《国际纵队来到马德里》和《在我的祖国是春天》这样歌颂和战斗性的诗作。在创刊号《编后记》中编者进一步强调了毛泽东诗词和来信的重要性的意义,“我们相信,这些诗词和来信的发表,在我们的生活和斗争中,在我们的文学事业中所要发生的深刻的影响,将是不可估量的。”而《诗刊》在此后不断大量编发领袖诗词,除毛泽东外,还有朱德、陈毅、董必武、胡志明(越南)等。显然毛泽东旧体诗词及臧克家等人的评论文章在《诗刊》占有绝对重要的位置。^②在臧克家担任《诗刊》主编期间,毛泽东曾先后7次写信给臧克家,可见毛泽东对《诗刊》和臧克家的重视程度,也无疑成就了《诗刊》在当代文学界权威刊物的地位。臧克家、徐迟等

① 建国后期刊物的等级秩序是相当严格的,有“中央”和“地方”之别,不同级别的刊物显然发挥的作用是不同的。值得注意的是在1956年11月中国文联召开的第一届全国文艺期刊编辑工作会议上一些与会者对刊物的不成文的等级关系提出了批评和质疑。参见冯康男:《关于“地方”和“中央”》,《文艺报》,1956年11月22日。

② 除创刊号上刊出毛主席写给编辑部的信(手迹、插页)和18首旧体诗词外,1957年第2期发表臧克家的《在毛主席那里作客》,1958年1月号发表毛泽东的《蝶恋花游仙(赠李淑一)》及该词的手稿(套色插页),1958年2月号发表关于臧克家讲解、周振甫注释的《毛泽东诗词十八首讲解》的评介文章,1958年10月号发表毛泽东的《送瘟神二首》及其手稿(套色插页)并发表臧克家的评论《读毛主席的“送瘟神二首”》,1960年6月号发表诗讯《毛泽东诗词在国外》,1961年第1期发表邹荻帆的评论《高山仰止——读毛主席诗词描写山岭的几点体会》,1962年第1期发表诗讯《〈毛主席诗词讲解〉再版》,1962年第3期发表毛泽东《词六首》及臧克家的文章《读毛主席〈词六首〉》,1964年1月号发表毛泽东《诗词十首》及郭沫若的《读毛主席诗词(调寄“满江红”)》,臧克家的《时代风雷起新篇——读毛主席诗词十首》。

人推动创办《诗刊》显然有着1956年“双百方针”的影响,反映出当时较为宽松的文学环境,这也是当时各地大量创办文学刊物的重要原因。^①而《诗刊》从创刊伊始(1957年1月25日)就与政治运动紧密联系在一起,积极贯彻和配合党和国家的文艺方针和政治方针,成为相当重要的宣传武器。每有运动到来和国内外重大事件发生,《诗刊》往往首当其冲地配合、鼓动和宣传。创刊时主编为臧克家、副主编严辰、徐迟,编委是田间、艾青、吕剑、沙鸥、袁水拍、徐迟、臧克家、严辰。这些主编、副主编、编委和编辑部主任均具有革命斗争经历并且大多来自延安和解放区,在诗歌界有一定的声望。很明显《诗刊》编辑部的构成直接体现了诗人身份和阶级属性与政治运动的“合拍”。而在此后频繁而激烈的政治运动和文艺批判运动中《诗刊》编委不断变更,而臧克家却从1957年1月创刊到1964年停刊一直担任《诗刊》的主编,这成为很突出的一个现象。尽管《诗刊》编委在不同时期发生变更,但是这些编委都相当积极地为《诗刊》写稿,从创刊到1964年止发表作品在15次以上的为15人,其中8人为编委,占半数以上。

《诗刊》在创办初期还是尽量体现了多元化的用稿原则,发表了艾青的《在智利的海岬上》、郭小川的《致大海》、《深深的山谷》、公刘组诗《迟开的蔷薇》、邵燕祥的《时间的话》、蔡其矫的《大海》、孙静轩的《森林抒情诗》、穆旦的《葬歌》、杜运燮的《解冻》等带有个人性、探索性和反思性的诗作以及艾青的《望舒的诗》、陈梦家的《谈谈徐志摩的诗》等对现代主义诗人和诗歌的推介文章。当徐志摩在一个时期的现代文学史写作中被否定和批判的时候,陈梦家《谈谈徐志摩的诗》文章结尾的话是富有深意的,“志摩去世已经二十五年,中国已经有了根本的巨大的变化。他所生活的时代和社会,已经成为历史的陈迹。中国正朝着一个社会主义的方向前进,作为五四以后一个青年的志摩的苦闷已根本不存在了。在我们文学事业向前跃进的时候,我们不妨回顾一下五四以来文学走过的道路,这中间的好处坏处都同样可以有益于未来

^① 1956年11月21日到12月1日在北京召开了由47个期刊杂志编辑部代表参加的文学期刊工作会议,与会者普遍认为应该使刊物具有独创性,认为每个刊物都应该团结一批在艺术见解和文学趣味上大体一致的作家群体。可见当时的文学环境是相对自由和宽松的。见《办好文学期刊,促进“百花齐放、百家争鸣”》,《文艺报》,1956年12月15日。

的文学实践。因此,我以志摩的诗作为五四以来新文学发展过程中的资料,试加以初步的叙述。根据了我以上所叙述的,我个人以为他的诗还是可以重选,并应该加以适当的说明。”^①这也暗含着某种程度的诗人研究可能不再仅仅局限于政治立场和阶级斗争的意识形态视域,但是这种可贵的局面因为当时特殊的时代语境并没能维持多久,甚至只是草草的开了头即告夭折。1957年11期的《诗刊》即发表巴人的文章《也谈徐志摩的诗》,对陈梦家的看法提出异议,认为徐志摩和新月派是“失掉了革命性的资产阶级的诗派”,“从徐志摩的诗中,我们可以看出中国资产阶级的软弱、动摇和找不到自己出路的那种苦闷的精神。”

另值得提及的是在1957年第2期《诗刊》的“诗集评介”栏目中对蔡其矫的诗集《回声集》进行了评论。方屿认为“蔡其矫近来的诗作已几乎很少外来的影响了,自己的声音已更加洪亮,证明诗人是必须用他自己的生命、自己的声音来歌唱的。”当时的诗坛往往认为某个诗人受到的外来影响除了现实主义和革命浪漫主义可取外,其他的影响则往往被认为是资产阶级的和反动的,是要进行义不容辞的批评和斗争的。众所周知“中国新诗派”诗人在建国后很少发表诗作,《诗刊》1957年第4期发表了唐祈的《水库三章》(《运输线上》、《青年突击队员》、《水库夜景》),但是这几首诗作和当时流行的颂歌并没有什么区别。第5期则发表了穆旦的《葬歌》、杜运燮的《解冻》和唐湜的评论《维吉尔的“牧歌”》。在同一期刊物同时发表三个“中国新诗派”诗人的作品还是不多见的。在1957年6月号的《诗刊》上,刊载了朱光潜的文章《一个幼稚的愿望》。像朱光潜这样的作家在经数次改造后也发出了多少显得荒谬的呼吁:“我对于新诗有一个幼稚的愿望,望它在社会主义社会的基础上,能恢复到它原有的集体性和歌唱性”,“我们现在进到社会主义社会了,要达到体力劳动与脑力劳动的结合以及真正的集体生活了,一切形式的艺术,连同诗歌在内,都要成为全体人民精神生活中的重要项目了,我们的诗歌是否可以在这更高的发展阶段上,恢复到它原有的集体性和说唱性呢?如果我这个幼稚的愿望可以实现的话,关于新诗的一系列

① 陈梦家:《谈谈徐志摩的诗》,《诗刊》,1957年第2期。

的问题——例如内容,写法,语言,节奏,形式等等——就都还有重新郑重考虑的必要。”朱光潜的这种强调诗歌的集体性和歌唱性显然是迎合了当时的诗歌大众化和歌颂性的潮流。

当“反右”运动在全国刚刚开始的时候《诗刊》就率先表态,积极响应。在《诗刊》第7期的卷首即是主编臧克家的鼓吹文章《让我们用火辣的诗句来发言吧》以及“反右派斗争特辑”。臧克家高呼“在这次反右派的斗争里,诗歌,应该用不到号召自己就会响起来吧?政治热情是诗人的灵魂。看到美好的东西被玷污,看到丑恶的嘴脸在阴谋叫嚣,由于爱,也由于恨,你能不一跃而起?”“反右派斗争特辑”发表袁水拍、田间、郭小川、徐迟、沙鸥、邹荻帆等人响应“反右派斗争”的诗作,如袁水拍的《糖衣炮弹之歌》、郭小川的《星期天纪事》、田间的《街头诗》、徐迟的《纵火者》、邹荻帆的《右派一、二、三》以及沙鸥的《大鲨鱼自己浮上睡眠》。在这期的《编后记》中编者高呼“战鼓已经擂响,号角吹起来了!在我们编辑这一期的时候,彻底粉碎资产阶级右派分子阴谋的一场激烈斗争,业已在全国范围内发动起来了。文学艺术界同时展开了对资产阶级右倾思想的批判”,“‘诗刊’将以更大的篇幅提供给这一场战斗。诗人们,请把战斗的诗篇给我们多多寄来吧!”第8期的《诗刊》则继续加大了“反右”诗作和批判文章的力度与篇幅。同期的《反右斗争在本刊编辑部》指出《诗刊》的编委吕剑和唐祈是“右派”分子并“揭发”了艾青的“反党言行”。第10期《诗刊》发表沙鸥的文章《艾青近作批判》,而沙鸥1957年4期《诗刊》上发表的《艾青近年来的几首诗》却是对艾青的《在智利的海岬上》、《一个黑人姑娘在歌唱》等诗进行了高度评价。这种评判标准和态度的巨大转变在一定程度呈现了当时在复杂多变的政治运动中一些诗人的“风派”作风。

1958年的《诗刊》除了积极配合“诗歌下放”和新民歌运动,展开“新诗发展问题的讨论”外继续发表了大量的评论文章。值得注意的是关于中国现代新诗史的书写工作在1958年就已经开始了,尽管由于显而易见的时代原因这部“新诗史草稿”(谢冕语)存在诸多历史的局限和偏误。这就是在1959年建国10周年时,《诗刊》推出的当代第一部新诗史,即由当时北京大学中文系的在校生,谢冕、孙绍振、刘登翰、孙玉石、殷晋培、洪子诚等人撰写的后来刊

载在《诗刊》上的《新诗发展概况》。^①但是由于种种原因,《新诗发展概况》并没有最后登完。^②应该说《新诗发展概况》为建国后较早的新诗史写作实践,但这部新诗史也只能是在按照当时的“两条道路斗争”的模式和革命战争以及政治运动的框架内来编写,将诗坛分为无产阶级诗歌、资产阶级诗歌、小资产阶级诗歌和反动派诗歌,对所谓的诗歌发展“逆流”的象征派、新月派、现代派、七月派等进行批判。任何文学研究及其成果都会最终体现在文学史研究与文学史写作当中。而返观和检视当代新诗史写作和研究,曾一度是在他律论模式和国家阶级话语中进行的单一视镜的刻板叙述,这种叙述往往是史从论出,以论代史,甚至在极端的情况下不惜篡改历史。而《诗刊》在建国10周年和“五四”运动40周年的时候发表现代新诗史,其目的明显在于及时总结新诗的发展和问题,为社会主义革命和社会主义建设服务。

进入60年代,随着“千万不要忘阶级斗争”越叫越响,《诗刊》的办刊倾向也越来越政治化,除了对郭小川、蔡其矫等诗人进行批判外,还刊发了大量配合国际上“反帝”、“反修”的政治宣传、配合国内阶级斗争形势的政治抒情诗,其面貌愈益呈现出政治的和阶级的特征。

回顾《诗刊》在政治运动中的表现对于揭示当代新诗的发展是相当有意义的,这是一位国外的学者对1957年后《诗刊》的观感:“我们从《诗刊》走过的7年的历程中尤为强烈地感受到的是,在这7年的岁月中,特别是57年下半年以后诗歌开始向‘政治’无限靠近,并逐渐堕落为‘政治’的奴仆。诗歌只是为政治服了务。政治出现左倾,自然诗歌也左倾。无论从诗歌内容上的政治性,还是从它所表现的煽动性和战斗性,甚至从它的豪言壮语或作品整个的非艺术性而论,不妨说64年发表的作品几乎大多数都是文革时期诗歌

① 《女神再生的时代——“新诗发展概况”之一》、《无产阶级革命诗歌的高潮——“新诗发展概况”之二》、《暴风雨的前奏——“新诗发展概况”之三》、《民族抗战的号角——“新诗发展概况”之四》,分别刊载于《诗刊》1959年第6、7、10、12期。由于种种原因,没有最后登完。

② “《概况》在《诗刊》上登载,但是只发了前面的三章,没有登完。原来天津的百花文艺出版社打算出单行本的,也取消了。原因不大清楚,估计是和60年代初形势发生变化有关。”见洪子诚:《回答六个问题》,《文学与历史叙述》,河南大学出版社,2005年版,第100页。

的先声。”^①

较之《星星》等地方性刊物,《诗刊》无论是从级别和影响而言都要远远胜于《星星》。《诗刊》从创刊伊始就与国家领导人保持相当密切的关系,对历次政治运动更为敏感,配合得更为积极,因而无论是从刊物存活的时间上,还是宣传的力度上都是《星星》远不能及的。作为个案,《星星》与《诗刊》的命运都不能不和波谲云诡的政治运动密切相关,一部当代新诗史在一定程度上更是一部政治运动史和知识分子的心态史。

^① 岩佐昌璋:《一只被折断了翅膀的鸟——〈诗刊〉的7年》,《诗刊(1957—1964)总目录·著译者名索引》,中国书店,1997年版,第13页。

第四章 新民歌运动 与新诗发展道路的论争

1958年“大跃进”中曾经轰轰烈烈的新民歌运动是由毛泽东提倡,进而在各级党委政府的组织、宣传下开展起来的。这场被视为“共产主义文艺萌芽”和诗歌发展方向的新民歌运动,事实上并非发自动民间的“饥者歌其食,劳者歌其事”的民歌传统,而是经过组织和策划、硬性规定指标的一场政治运动,是诗歌的集体形态和颂歌的空前白热化的畸形产物。在新民歌运动中展开的新诗发展道路的论争在一定程度上仍然是建国前诗歌的大众化、民族化问题的延续,但是在论争中政治力量的干预和介入使得诗学问题很大程度上成为了政治问题。尽管新诗发展道路的论争取得了一定的成果,有一定的理论建设意义,但总体而言当民歌化和古典化的诗歌美学被指认为是“唯一”正确的社会主义诗歌发展道路的同时,也限制了诗歌的自由和多元的发展。

第一节 作为运动的诗歌生产和民间诗学的政治想象

随着“反右”斗争的结束和“胜利”,许多诗人失去了歌唱的权利。臧克家在总结1957年的诗歌创作时指出:“经过了一场全民性的大辩论,终于云过天晴,右派和反党分子丑态毕露,一败涂地。这场战斗,对于诗人们是一次严格的考验,许多‘诗人’滚入了右派的泥淖。他们反党、反社会主义。在创作和理论上否定文艺为政治服务,否定时代主调和重大主题。写一些颓废、感伤、个人主义没落情调的‘诗’毒化人民。针对着这些右派分子、反党分子,

诗人们及时投出了尖锐的武器。”^①而这也正是“大跃进民歌”产生的一个思想背景。

1958 年左倾路线下的“跃进情绪”和浮夸风、共产风在全国卷起了狂潮。“大跃进运动”是在“超英赶美”“跑步进入共产主义”的声浪中,在“鼓足干劲,力争上游,多快好省地建设社会主义”的方针下,在全国大炼钢铁,以及 1957 年冬至 1958 年春的农业生产合作社动员六七千万人投入农田水利和农田基本建设的群众运动中产生的。人民公社化运动的一哄而上导致了严重脱离实际的共产风,所带来的后果是严重的。“大跃进”民歌的第一批作品出现在 1957 年冬天的大规模农田水利和农田基本建设的运动中。1958 年 3 月 15 日毛泽东在成都会议讲话中提出要搜集民歌,并认为“中国新诗的出路第一条是民歌,第二条是古典。在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容是现实主义和浪漫主义的对立统一。太现实了就不能写诗了。”^②此后毛泽东在很多会议上反复倡导搜集民歌。毛泽东长期以来对歌谣的搜集和整理工作是相当重视的,而在 1958 年提倡民歌的一个重要原因还在于毛泽东对当时新诗的状况并不满意。在毛泽东的文艺观中无产阶级文艺就是全民的即大众的文艺,而对民歌的重视说明毛泽东认为民歌是能为广大民众接受并容易操作的本土化的、民族的文体形式。此后毛泽东又在郑州会议和党的八届二中全会上再次就民歌搜集问题与方法发表意见。接着《人民日报》发表《要抓紧领导群众文艺工作》、《加强民间文艺工作》的社论,对搜集民歌和新民歌运动的全面展开做了铺垫并起到了推波助澜的作用。1958 年 4 月 14 日《人民日报》发表社论《大规模地搜集全国民歌》。1958 年 5 月 5 日—23 日全面发动“大跃进”的中共第八次全国代表大会第二次会议在北京召开,自此新民歌运动在全国范围内开展起来了。1958 年毛泽东提出“革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合”的指导方针。周扬在八届二中全会上作了《新民歌开拓了诗歌的新道路》的发言,鼓吹“新民歌”和“两结合”的创作方法。周扬指出新民歌是实现“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的崭新途径并开

① 臧克家:《1957 年的诗歌创作的轮廓——“1957 年诗选”序言》,《诗刊》,1958 年第 4 期。

② 陈东林:《毛泽东诗史》,中共中央党校出版社,1997 年版,第 190 页。

拓了民歌发展的新纪元和诗歌的新道路。^①此后“两结合”成为重要的甚至唯一的创作指针,新民歌则成了新诗发展的“新道路”。在新民歌运动中由上而下的政治宣传起到了相当重要的作用。写诗成了一项政治任务,定额分配且要超额完成。这是一个“用数字写诗的时代,是用比例尺写诗的时代”。^②运动期间出版的各种民歌小册子和民歌选本难以确切计数,诗歌省、诗歌县、诗歌村纷纷涌现,群众创作大会、文艺跃进大会、民间歌手大会、民间创作组等组织遍地开花,诗画卫星发射台遍布各个乡镇。中国在瞬间成了诗的海洋,“几乎每一个县,从县委书记到群众,全都动手写诗;全都举办民歌展览会。到处赛诗,以至全省通过无线电广播来赛诗。各地出版的油印和铅印的诗集、诗选和诗歌刊物,不可计数。诗写在街头上,刻在石碑上,贴在车间、工地和高炉上。诗传单在全国飞舞。”^③在“大跃进”和此后的一段时期,诗坛对“大跃进”新民歌的评价是高度肯定性的。当然也有例外。当时天津的王昌定(笔名吴雁)对搞群众运动的诗歌创作提出了批评性的意见,“说是一天写出三百首七个字一句的东西就叫做‘诗’”,我宁可站在夏日炎炎的窗前,听一听树上知了的叫声,而不愿被人请去做这类‘诗篇’的评论家。我所唯一钦佩的只是‘三百’这个数目字。”^④而在当时的历史语境下王昌定的这篇文章立即遭到了的大规模的指责和批判。^⑤而写于1959年的建国十周年的献礼之作《一九五八年中国民歌运动》,尽管著者认识到“在一九五八年刚刚过去就来论述一九五八年的民歌运动(这运动还在继续发展),就有相当的危险性,条件使这个研究‘不可避免地包含着产生错误的泉源’”^⑥,但著者接着又援引恩格斯的话“这并不妨碍任何人去写当前事变的历史。”所以这部在时间上过于接近诗歌现象的诗歌史对新民歌和“大跃进”的评价都是赞颂和肯定性的。而缺乏时间沉积和反思的“仓促”的历史表述却恰恰遮盖和歪曲了历史

① 周扬:《新民歌开拓了诗歌的新道路》,《红旗》,1958年6月1日创刊号。

② 芷汀:《数字的诗》,《人民文学》,1958年第4期。

③ 徐迟:《诗与生活》,北京出版社,1959年版,第61页。

④ 吴雁:《创作,需要才能》,《新港》,1959年第11期。

⑤ 文章发表后不久,《文艺报》、《人民文学》、《文汇报》、《中国青年报》、《光明日报》、《天津日报》、《新港》等报刊纷纷发表批评文章,天津作家协会专就吴雁问题召开了“批判吴雁资产阶级观点”座谈会。

⑥ 天鹰:《一九五八年中国民歌运动》,上海文艺出版社,1978年版,第4页。

真相：“民歌运动就是这个大跃进中的一个跃进，是一九五八年出现的千千万万个奇迹中的一个奇迹。这是一个旷古未有的运动”，“一九五八年中国的民歌运动，是社会主义的群众运动……民歌本身的大跃进，劳动人民创作了无数万首优美的新民歌，它不仅在内容上、在形式和艺术上都有极其重大的创造，还把民歌创作提到了一个新的水平，发展到了一个新阶段”。^①

这场“全民文化炼钢的收获”之一便是 20 世纪中国诗坛上诞生了一批“纯种中华诗歌”（即大跃进民歌和文化大革命诗歌），它们其实“是一个苦难的民族在一场乌托邦之梦中的呓语”，“当时人们是如何充满了天真的、自欺的热望，向往一个地上的天国，纯洁无瑕！它的梦想之真挚、热切在历史的无情讥讽前，愈加令人心碎！天国之梦中的豪言壮语与事后跌得遍体鳞伤的真实情况之间是多么奇妙的联系！又是何等无情的讥讽！大跃进也好，文化大革命也好，纷纷落在大地上的并非事先允诺的果实，而是死亡，梦幻者的尸体”。^② 大跃进时期的新民歌运动反映的时代精神是具有悖论性的。它一方面反映了劳动群众迫切希望改变经济和建设的落后状况，表现了劳动群众在战天斗地、征服自然的建设中爆发出的自豪感、英雄气概和乐观精神；另一方面又在“共产风”、“浮夸风”的极左浪潮中极力鼓吹严重脱离实际和客观规律的狂热幻想。新民歌的创作主体即工农兵在诗中体现的感情和精神面貌对劳动和领袖的歌颂应该是真诚的，尤其是那些运动早期的新民歌作品，但是这种“真诚”为“大跃进运动”和政治形势所鼓动，不可避免地带上疯狂的非理性的成分，是在特殊的时代语境下对诗歌的戕害。新民歌的内容就是“大跃进运动”的内容，是宣传鼓动的政治之歌，“唱罢土改唱合作，如今唱的跃进歌”。新民歌运动中出现违反艺术规律的诗作是必然的，因为这些新民歌并非真正意义上民间自发的心声，而是由上而下发动的政治运动的一个重要环节。“大跃进”催生了新民歌运动，而作为“大跃进运动”的产物，新民歌运动反过来又对“大跃进运动”起到了推波助澜的作用。

① 天鹰：《一九五八年中国民歌运动》，上海文艺出版社，1978 年版，第 3—4 页。

② 郑敏：《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，《文学评论》，1993 年第 3 期。

第二节 新民歌运动与新诗“大众化”

这场“全民办文艺,人人是诗人”的新民歌运动是通过行政命令限时限量、高指标高速度完成的,这是一次空前规模的文艺“大众化”的极端形态的实践。

诗歌的“大众化”问题首先可以追溯到“五四”新文化运动和白话诗运动甚或更早。晚清黄遵宪等人鼓吹和极力倡导的“诗界革命”,其中的诗文大量采用了方言、俚语和民间歌谣。其大众化、通俗化的倾向已经十分显豁。作为“五四”新文化运动重要组成部分的新诗革命基本上是一场对传统文化和古典诗学经典进行“义无反顾”地反叛和挑战的运动。而这场新旧时代转折点上的诗学革命在借助西方文化的同时,又借助了民间文学、大众文学和“俗文学”的强大力量。这场诗歌革命的旨归一定程度上就是文学的“大众化”和“民间化”。新文学和新诗的发展也正是将视野投向了底层的大众和民间文化,而这种对大众和民间的关注在此后的革命战争年代不断得以强化。在革命战争年代,文艺的“大众化”问题不单单是文艺的问题,而是成为大是大非的政治问题。回顾新诗的发展道路,对民歌、歌谣和民间文化的重视是一条从未间断的线索。关于诗歌的“大众化”问题从新诗发生阶段到三、四十年代就一直在持续讨论的。自20年代中期的“革命诗歌”、“普罗诗歌”,30年代的以“中国诗歌会”为代表的“歌谣化”运动,40年代各种“枪杆诗”、“快板诗”、“标语诗”、“朗诵诗”、“街头诗”,再到50年代的新民歌运动和“文革”时期的红卫兵诗歌,新诗的“大众化”运动是持续进行的。而30年代掀起的关于文艺“大众化”问题的三次讨论以及50年代后期的新诗发展道路的论争都使得“大众化”问题成为一个不容忽视的重要理论问题。何其芳在总结建国十年来的新诗形式争论时就认为十年来关于诗歌形式问题的探讨和争论主要是围绕着这样一个中心问题进行的,即我国新诗如何民族化群众化的问题。^①

^① 何其芳:《再谈诗歌形式问题》,《文学评论》,1959年第2期。

那么在这些持续不断的争论中,“大众”所指涉的是谁?文艺和作家又如何“进行和完成大众化”?1942年10月22日,陕甘宁边区文协分会、新诗歌会、延安诗会、鲁艺诗会等联合召开座谈会。艾青、公木、长虹、萧三、鲁藜、天蓝、李雷等50余位诗人到会。与会者就诗歌和大众结合,大众化诗歌的语言、内容、形式等诸多问题进行了讨论。1942年11月《新诗歌》第8期开辟“关于诗歌大众化问题特辑”。1942年11月2日严辰《关于诗歌大众化》在《解放日报》发表。文中强调诗歌的大众化不只是“通俗化”,诗歌大众化必须首先是诗人的大众化。1942年毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》则对诗歌和文艺的大众化产生了导向性和决定性影响。而在毛泽东看来“人民大众”是“最广大的人民,占全人口百分之九十以上的人民,是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺,第一是为工人的,这是领导革命的阶级。第二是为农民的,他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的,这是革命的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的”。^①而实际上以知识分子为主体的城市小资产阶级不仅没有成为被服务的对象而是成了被改造的对象。综合以上对“大众”和“大众化”的认识,对“人民大众”可以从三个角度来进行理解:从阶级的角度看“大众”和“人民”是所谓的“革命的”“进步的”先进阶级,与之相对的是反动的、落后的阶级;从经济的角度看“大众”是无产阶级,与之相对的是资产阶级、中产阶级和小资产阶级;从文化角度看“大众”则是文化层次相对较低的工农兵,与之相对的是文化较高的知识分子。显然理解“大众”和“大众化”问题应该在阶级的、经济的、文化的角度综合考虑。大众就是特指先进阶级、无产阶级、工农兵。在长期的跨越现代和当代的“大众化”过程当中无产阶级和工农兵的地位和文化身份得以不断确认和强化,而知识分子话语则被一再弱化、边缘化、非法化。知识分子话语成了与大众化和工农兵话语相对立的甚至是水火不容的“异端”,所以知识分子一再面临着向工农兵转换的时代命运。而知识分子的创作也一再被认为是

^① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(第3卷),人民出版社,1991年版,第855—856页。

“脱离人民”、“脱离群众”、“脱离时代”、“脱离现实”的。在反复的革命和政治运动中“大众”、“群众”、“人民”被政治化、神圣化。知识分子则面临着创作和做人的双重的“大众化”。而在此后的历史语境中,随着政治意识和阶级斗争观念的不断强化,“大众”逐渐被政治化、抽象化,成为一个宏大的政治概念。而作为个体,包括知识分子都逐渐消融和整合到集体的“大众”和“集体”当中去。新诗的“大众化”目标和革命语境中的政治宣传和鼓动教育是密切联系在一起的。这致使诗人的创作身份逐渐政治化和非“知识分子化”,“大众”和“人民”的意志取消了个人话语空间的存在可能。这样在诗歌批评中往往是以“现实性”指责诗人“脱离群众”、“脱离生活”、“脱离现实”,以“民族性”、“通俗化”抨击诗人的“西化”、“贵族化”和“资产阶级、小资产阶级化”。同一化、强制化的政治和艺术规范使诗人在诗意和艺术上的双重复杂性被取消。“五四”以来的所谓的“欧化”、“西化”、“洋化”的新诗以及诗人的知识分子身份显然在这样极端的民族化进程中是要受到反复质疑和不断改造的。延安整风和文艺座谈会后,何其芳谈到了自己文艺观念的转变及对对新诗“民族形式”的认识:“中国新诗我觉得还有一个形式问题尚未解决。从前,我是主张自由诗的。因为那可以最自由地表达我自己所要表达的东西,但是现在,我动摇了。因为我感到今日中国的广大群众还不习惯于这种形式,不大容易接受这种形式。而且自由诗本身也有其弱点,最易流于散文化。恐怕新诗的民族形式还需要建立。这个问题只有大家从研究与实践来解决。”^①而何其芳所体认的“欧化”的自由新诗显然在当时的历史语境下对于“大众化”和“民族化”的需要而言是不“合格”的。而在“大跃进运动”中诗歌的“大众化”被推到了一个极端。“大众化”是以取消知识分子话语和真实话语为前提的。“大众”和“人民”在这场政治运动中的被扭曲的程度是值得反思的,“所谓抒人民之情是与某种流行的政策、政治运动联系在一起的。符合某种政治需要的,就叫抒发了人民大众的情感;不符合的,就是脱离人民大众的情感。在这种理论统治下,多少诗人,不敢相信自己,不敢相信自己的耳朵、眼

① 何其芳:《谈写诗》,《何其芳文集》(第4卷),人民文学出版社,1983年版,第56页。

睛,相反倒要相信空洞、甚至虚假的概念”。^①

新民歌运动是“五四”以来新诗走向大众化、民间化的一次纳入政治轨道的极端化体现,其结果是适得其反地将诗推向了非诗。“大跃进”新民歌运动则使得诗歌在政治和运动的狂潮中成为了虚假的“口号诗”和“吹牛诗”。通俗易懂、喜闻乐见的“大众化”和“民族化”的目标和要求不可否认具有自身的合理性,但是在特殊的历史背景下这一目标和要求越来越极端化、政治化,带有强制性。在这个目标和要求的规范下,诗的“大众化”要求作品是通俗的,结果导致大量诗歌的浅白、直露。与此同时复杂、含蓄就成了“大众化”的反面,甚至成了“反人民”的“有害”的东西。在1958年的新诗发展问题的讨论中,多数人都认为“五四”新诗存在的最大问题就是脱离劳苦大众,是西化的、非中国化的、知识分子化的,新诗的传统和源泉应当是民歌加古典,新民歌是属于工农兵的,也即是无产阶级的。阶级的先进性和纯洁性致使新民歌在当时的历史语境下占有一种“道德”上的优势和话语权力。这样新民歌代表的就不仅仅是新诗的正确甚至唯一的方向,而且还是新文化的发展方向。这场“大跃进”新民歌运动,使民歌的地位得以空前的确立,成为新诗发展的基础和方向,也彻底否定了新诗的知识分子化和“西化”。在特殊的历史语境和政治运动中中国的新诗一定程度上完成了向民间的回归。不过这种回归代价是很大的,其负面作用也是相当明显的。

第三节 新民歌的文本特征

“大跃进”新民歌运动作为特定时代政治的畸形产物,带给后代的更多的是社会史思想史的思考,而在审美的和诗学上的意义却是负面的。换言之在非文学性上新民歌运动揭示了新诗发展所经受的歧途与迷失,“大跃进民歌,能否为新诗发展开拓新道路,不能单凭设想,不能靠行政命令,而必须依赖于实践。”^②“大跃进”民歌创作是作为生产指标分配给个人的,再加之劳动群众

^① 孙绍振:《历史的选择》,《文学报》,1998年12月3日。

^② 彭放:《大跃进民歌与新诗道路》,《新诗的现状与展望》,全国当代诗歌讨论会编,广西人民出版社,1981年版,第240页。

本身艺术素质不高,这些配合中心工作有组织、有领导、有计划的文艺生产只能是失败的。在各种各样的“文艺试验田”、“文艺大跃进”、“文艺放卫星”中,中国成了诗歌的红色海洋,人人都成了诗人。“领导出思想、群众出生活、作家出技巧”的艺术生产模式,极大地助长了概念化、口号化和粗鄙化的不良风气。“大跃进”之后的政治抒情诗和“文化大革命”中的阶级“战歌”都与之有着千丝万缕的联系。

当然新民歌运动中曾出现了一些较为优秀的作品和一些民间诗人,也不能否认在当时的历史语境下新民歌尤其是早期的新民歌在运用传统的赋、比、兴以及想象、夸张等艺术手法真实地表达了劳动人民在新的时代改天换地的战斗豪情和对新社会的赞美。少数新民歌在风格上也具有易于为受众接受的清新、朴实的特色,像《小篷船》、《我来了》、《妹挑担子紧紧追》等诗作在思想和艺术性是有鲜明的可取之处的。不过,就大多数产生于“大跃进”运动中的新民歌而言,不仅在思想情感上是虚假的伪浪漫主义,而且在艺术性上也是粗糙的。即使是郭沫若和周扬编选的权威性的新民歌选本《红旗歌谣》也不例外。大规模的新民歌运动给人的印象是创作的空前繁荣,各种报刊都大量刊登新民歌,而各种民歌集子更是难以统计,工农兵诗人批量涌现,“我们的诗人的数目不再只是几个、几十个、几百个、而是亿万个——亿万个‘劳者歌其事’的社会主义建设者。”^①但是如此大量的甚至难以计数的新民歌中优秀的能够经受时间考验的作品却是凤毛麟角。这时期的诗歌创作在诗歌体式上尽管有所谓的格律体、半格律体、自由体以及民歌体,但最主要的也最流行的是民歌体。而这些民歌体并非像贺敬之、李季、张志民、闻捷等进行了一定的改造和加工,而是没有经过加工的粗糙的顺口溜和快板诗。再加之内容的空虚、浮泛、虚假,这些新民歌已经丧失了基本的诗歌自律性和审美价值而沦为政治运动的简单的传声筒。

应该说新民歌全面发展了建国以来的颂歌主题和颂歌模式,并将其在最广泛的意义上推向极端。歌颂新中国,歌颂共产党和伟大的领袖,歌颂社会

^① 贺敬之:《关于民歌和“开一代诗风”》,《新诗歌发展问题》第1辑,作家出版社,1959年版,第79页。

主义,歌颂新农村大丰收、工业建设(尤其是钢铁产量)成为基本主题。革命乐观主义和浪漫豪情成为基调,想象和夸张成为基本手法,新旧对比和忆苦思甜模式被广泛采用:“姐姐用过这只篮,/领着爹爹去讨饭;/妈妈用过这只篮,/篮篮野菜度荒年;/嫂嫂用过这只篮,/金黄窝头送田间;/我今挎起这只篮,/去到食堂领花卷。/人民公社无限好,/党的恩情大如天”(《一只篮》)。“大跃进”和人民公社化运动、大办食堂、放卫星、大炼钢铁,使浮夸风、共产风严重泛滥,诗歌表现出空前的浮泛和虚假的浪漫情绪(一定程度上不排除尤其运动初期农民和工人对新生活和工业建设的美好愿望的真诚信),其中涌动的政治豪情和集体性的歌唱为60年代的政治抒情诗作了全面的铺垫。

先看看农业上的跃进歌:

玉米稻子密又浓,遮天盖地不透风;就是卫星摔下来,也要弹回半空中。

(《玉米稻子密又浓》)

俺社玉米田,玉米长高钻上天,飞机不按航线行,碰断俺社玉米杆。

(《俺社玉米田》)

稻堆堆得圆又圆,社员堆稻上了天,撕片白云擦擦汗,凑上太阳吸袋烟。

(《稻堆》)

这是完全不着边际的、虚假的、脱离实际的农业跃进之歌。再看看工业上的跃进歌:

中国矿藏实在多,走路都挨矿踢脚,口渴路边舀碗水,错把石油当茶喝。

(《中国矿藏实在多》)

工人是好汉,力量大如天,推着太阳跑,蹬的地球转。我们创造了新

日历,一天等于二十年。

(《工人是好汉》)

当理想成为空想,当豪情成为假话,当浪漫成为矫情,当艺术的个性被消稳,阅读这些在滑稽的政治运动的集体性表演和全民狂欢中诞生的新民歌,只能让人惊讶何以中国人的想象力以及特殊的诗歌表达竟达到如此荒诞的地步。例如收入《新民歌三百首》的《美国卫星像雀蛋》:“美国卫星上了天,/麻雀乌鸦紧追赶,/乌鸦要抢回窝里孵小鸟,/麻雀说是它下的蛋”。这种在感情上极其夸张和荒唐可笑的诗歌,毫无个性和真实性可言,而是集体性、政治性的生产和复制。诗人何其芳对新民歌的评价和赞赏很能体现出那个时代民歌化诗歌美学的重要影响。何其芳在写于1958年9月的《诗歌欣赏》就专门说到了“大跃进”诗歌的特点和如何欣赏问题。何其芳认为“好的诗歌总要有好的构思”,而“许多大跃进民歌都是有很好的构思的”。^①在评价他所列举的《社是山中一枝梅》等6首新民歌时何其芳认为这些民歌“有鲜明的政治性思想性,有劳动人民的真挚的感情,有不落俗套的好的构思,有大胆的梦想和幻想,用新鲜的生动的形象来表达,而又写得集中,单纯,这就是以上几首民歌的突出的优点。”^②而何其芳列举的这6首新民歌如果用艺术的、审美的眼光和历史的角度来看是经不起重读的。何其芳认为“喜鹊落在梅树上”是过去绘画里面的常见的形象,然而这首诗的“新鲜之处”在于“这就是它的作者设想的,他和农业合作社的关系是那样深厚,就是石滚飞起来打到他身上,他这个喜鹊也决不离开他的梅树,决不离开他的栖身之处。这样就表现出来了农民爱合作社的强烈的情感,这首诗也就有了力量,喜鹊和梅树这个比较旧的形象也就有了新的生命了。谁曾见过石滚会飞起来打树上的喜鹊呢?然而诗人的想象是可以不受这些束缚的”。^③而像何其芳这样有影响的诗人对新民歌的大力赞扬正体现了当时历史语境下诗歌评价标准的单一化,即首先是文艺作品的思想性、政治性,反映劳动人民感情,有大胆的梦想和幻想。

① 何其芳:《诗歌欣赏·一》,复旦大学出版社,2004年版,第6页。

② 何其芳:《诗歌欣赏·一》,复旦大学出版社,2004年版,第8页。

③ 何其芳:《诗歌欣赏·一》,复旦大学出版社,2004年版,第4页。

而这些民歌的想象和幻想已经是带有极其浮夸的不切边际的狂想和不忍卒读的梦呓。以何其芳称赞的《月宫装上电话机》为例：“月宫装上电话机，／嫦娥俏声问织女：‘听说人间大跃进，／你可有心下凡去？’／织女含笑把话提：‘我和牛郎早商议，／我进纱厂当女工，／他去学开拖拉机’。”则是把古代神话中的人物直接服务于对“大跃进”的尽情歌颂。而何其芳在1958年10月的《诗歌欣赏》中则又强调“但诗还是要写得近情近理，引起读者疑虑，就会减少了作品的真实感。诗是容许夸张的。但夸张也是以真实为基础。”^①而用这一标准衡量他称赞的那些所谓的好诗也是有问题的，那些在感情上浮夸、虚假，在诗歌艺术上粗糙的新民歌与何其芳所提的要求恰恰是背道而驰的。

1958年这场“大跃进”中曾经轰轰烈烈的“新民歌运动”是由毛泽东提倡，进而在各级党委政府的组织、宣传下开展的群众性运动。在新民歌运动中，新旧对比和忆苦思甜模式被广泛采用，突出的艺术特征是所谓的超级革命浪漫主义。豪情壮志是其主要内容，想象夸张是其基本手法，理想和豪情代替了对现实的描绘。新民歌虽然不等于“大跃进”，但其主导精神是一种空泛的浪漫主义，对浮夸风和共产风起到了推动作用。

第四节 新民歌影响下的诗人创作

新民歌运动中除了各个地方大量涌现的群众性的新民歌，诗人也参与到民歌化的写作潮流之中。大量的诗人纷纷配合运动写作民歌体，如丁力的《花生“卫星”》：“福建花生收得多，亩产堆成山几座，它们生在海防线，颗颗长得像炮弹”。^②在这场声势浩大的全民性的“人人写诗”的诗歌运动中，不仅从民间、车间、兵营涌现出了大量所谓的农民诗人、工人诗人、战士诗人（如王老九、黄声孝、刘章、孙友田、霍满生、殷光兰、李根宝、李清联、仇学宝、王维洲、王英以及蒙古族的爬杰、傣族的康朗英、康朗甩等），而且一些早已成名的诗人也加入到了浮夸的歌唱当中，如郭沫若、冯至、田间、闻捷、李季、丁力等。

① 何其芳：《诗歌欣赏·二》，复旦大学出版社，2004年版，第10页。

② 丁力：《六颗“卫星”》，《诗刊》，1958年9月号。

甚至像蔡其矫这样在建国后的各种运动中坚持知识分子良知的诗人也在这场运动中也写下了失败的诗歌作品。可见这场运动的鼓动性、广泛性以及由此引发的后果的严重性都是出乎人们想象的。

在这场诗歌运动中比较典型的是郭沫若。当1958年毛泽东提出“革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合”的指导方针后,郭沫若就紧随其后先后发表《浪漫主义和现实主义》(《红旗》,1958年3期),《就目前创作中的几个问题答〈人民文学〉编者问》(《人民文学》,1959年1月号),《〈红旗歌谣〉编者的话》等文章。郭沫若反复强调和阐释现实主义与浪漫主义结合的创作方法的重要性和伟大意义。1959年9月郭沫若和周扬合编的《红旗歌谣》由红旗杂志出版社出版。在这场群众性运动中郭沫若也写作了大量的民歌体作品,如《遍地皆诗写不赢》、《长春行》、《跨上火箭篇》等。1958年9月2日郭沫若在《人民日报》发表《跨上火箭篇》提出文艺也要“大跃进”,并热切呼唤“文艺也有试验田,卫星何时飞上天?”这时期郭沫若的诗大多是口号诗,充满了“大跃进”特有的时代特征,明显受到“共产风”和“浮夸风”的影响,“不闻钢铁千万二, / 再过几年一万万”,“不见早稻三万六, / 又传中稻四万三。”1958年,郭沫若响应文艺创作“百花齐放”的号召,决定把两年前所做的《牡丹》、《芍药》和《春兰》三首诗拿出来,凑齐一百首,来艺术地象征社会生活中“百花齐放”(实际是硬性地诠释和曲解)的大好形势。诗人在4月初仅仅用了9天左右的时间就写成了101首的《百花齐放》。郭沫若为“各种各样的政治运动和中心任务写诗,从某项政策的颁布到农村的学文化和防治棉虫。为了加强政治意识,他不惜以大量的标语口号入诗,著名的组诗《百花齐放》可以说是以简单的外形而装填流行的政治概念的标本。”^①显然这种功利性和政治性极强的写作动机,只能使郭沫若写下大量的口号堆积、概念化突出而艺术上则粗糙、短命的作品。

王老九(1891—1969),陕西省临潼县人。32岁起他开始编写快板诗,将旧社会的不平和辛酸经历编成顺口溜在民间传唱,如《洋烟歌》、《秦颂丞》等。新中国成立后,“翻身”的王老九在新时代面前焕发了创作生机,创作热

① 谢冕:《20世纪中国新诗:1949—1978》,《诗探索》,1995年第1辑。

情高涨。他的诗也陆续在报刊上得以发表并被广泛认可：“人们一谈起王老九，都公认他是优秀的农民诗人。把农民和诗人连在一起，称呼‘农民诗人’，这至少在陕西地区，可以说是从王老九开始的。”^①王老九流传最广的是写于建国初期的《想起毛主席》（1951年）：“梦中想起毛主席，半夜三更太阳起。// 种地想起毛主席，周身上下增力气。// 走路想起毛主席，千斤担子不知累。// 吃饭想起毛主席，蒸馍拌饭添香味。// 墙上挂像毛主席，一片红光照屋里。// 开会欢呼毛主席，千万拳头齐举起。// 中国有了毛主席，山南海北飘红旗。// 中国有了毛主席，老牛要换拖拉机。”王老九的诗比较鲜明而真实地反映了中国农民翻身得解放的喜悦和对新生活和领袖的由衷热爱。由于他喜欢民歌，熟悉民间故事、传说、谚语、谜语、对联，善于从中汲取养料，所以他的诗往往富有生活气息，在表现上也较为生动、流畅。诗人对自己的“快板诗”这样认识：“编诗编快板没有巧法，‘久务必精’，‘钢梁磨锈针，功到自然成。’全凭刻苦钻研，要力争上游，要说得有力量。话要说得有内容。要精练，不要说得直戳戳的。要多用形容，多打比喻，比喻一比，话就有力量；有时十句话都说不清的，一个比喻就说清了，还有劲。比喻要恰当，人家说过的就不说它；创作，创作，就是要创造新的，旁人说过的话，你再说就没味气了。”^②当《陕西日报》刊载了富平全县掀起了群众性的民歌创作高潮时，王老九在报纸上看到了这些农民的满版诗作也情不自禁地加入到歌唱当中。在“大跃进”民歌运动中，王老九写了《富平县里出诗圣》、《唱了跃进歌》、《北京悬起宝莲灯》、《我把跃进歌儿唱》、《伟大的手》等诗。这些诗较之他以往的诗多了热情，多了歌唱，也因此不可避免地多了当时民歌创作的缺点和流弊。王老九明显是以小农身份和受苦者的忆苦思甜的感恩身份来歌颂领袖、赞美新生活的，其中不乏诗人的真诚，但诗人明显将领袖神圣化了。这在诗人1958年后的诗歌创作中有进一步发展，千篇一律的“快板诗”使诗人的创作较为单一、缺乏变化和发展。

刘章（1939— ），河北兴隆人。刘章是以农民身份走上诗坛并且诗歌大

① 胡采：《是祝贺，也是深深的怀念——〈王老九诗选代序〉》，陕西人民出版社，1979年版，第1页。

② 王老九：《谈谈我的创作和生活》，《王老九诗选》，陕西人民出版社，1979年版，第155页。

多以农村为题材,故有“农民诗人”之称。著有诗集《燕山歌》、《葵花集》、《映山红》、《燕山春》、《南国行》、《枫林曲》、《刘章乡情诗选》、《刘章自选诗》等。刘章在儿童时代就喜爱民歌、大鼓词、小调和影调,并受胡风影响很大。1957年“反右”时期,他因认为流沙河的《草木篇》并非毒草而受到大批判,中途退学回山村劳动。刘章是在“大跃进”的年代走上诗坛的,他的诗多直接来自于劳动生活,清新、淳朴,富有乡土气息。这段时期刘章的创作不可避免地受到那个特定时代的政治氛围和时代语境的拘囿,在不无真诚地歌唱新生活的同时带有图解政治的痕迹和粉饰生活的色彩。田间称刘章的诗是长在“人民英雄洒遍了血汗”的“崇山峻岭”中的一棵“年轻的树”,一棵“能唱歌的树”。^①到了由1958年的“共产风”和1959年的“反右倾”而导致的60年代初的“困难时期”,他的诗仍然唱着欢快的颂歌,这就不能不暴露出他的诗歌观念和创作实践的局限性。刘章认为50年代后期和60年代前期是中国新诗最活跃且与大众生活最贴近的时期,诗歌“吸收了过去诗词的营养,新旧结合”^②,所以他尝试走新诗与旧体相结合的道路。刘章广泛利用自由体、民谣、儿歌、汉俳、白话律诗和古典律诗进行多方面的尝试,这使他的诗多充满着民歌特有的以“赋比兴”而言志抒情的淳朴面目和古老的诗歌传统。在诗歌体式上多是七言四句的民歌体,如《燕山歌》和《葵花集》。

和王老九、刘章经历相似的还有农民诗人霍满生(1897—1974),写有叙事长诗《铁牛传》。曾被郭沫若誉为“农民骄子,文化主人”的湖北农民诗人王英在大跃进期间写有大量民歌,较具代表性并收入《红旗歌谣》的有《石山头和尚头》、《社是山中一枝梅》等。

除了王老九和刘章等“农民诗人”,新民歌运动中也涌现了大批的“工人诗人”。黄声孝就是以“毛主席给我一枝笔”为码头工人高歌的工人诗人的代表。黄声孝(1918—1995),“文化大革命”中改名为黄声笑,湖北省宜昌市城区西坝人。他出生于贫苦船工家庭,从14岁就开始当了码头工人,经历了时代的艰辛。在江畔的沉重的号子和艰苦的劳动中,他深受民间说唱文学的熏

① 田间:《新国风赞·〈燕山歌〉小引》,《燕山歌》,百花文艺出版社,1959年版,第1页。

② 刘章:《刘章自选诗·自序》,中国摄影出版社,2001年版,第2页。

陶和影响。新中国成立后,在宜昌地区文化新闻部门的鼓励下黄声孝开始为报社写稿,并成为《宜昌日报》的通讯员。为了宣传安全生产、鼓动工人劳动热情,他创作了不少短小精悍的快板诗。黑板报、墙报、油布棚、港口广播室是他早期发表作品的园地。从1958年至1979年,黄声孝出版的诗集有《装卸工人现场鼓动快板》、《黄声孝诗选》、《鼓起干劲来》、《搭肩一抖春风来》、《歌声压住长江浪》、《站起来的长江主人》(第一部1963年出版、第二部1978年出版,徐迟为该书作序,在序言中赞道:“这是一个码头工人写的,写码头工人的生活 and 斗争的一部英雄叙事诗”)、《挑山担海跟党走》。新社会带来的巨大变化,使诗人对新中国的歌唱同样是真诚的,当然也写下了大量配合政治运动的诗作。1958年,黄声孝在“千万支笔大竞赛”中崭露头角。湖北省群众艺术馆在《布谷鸟》(1958年4月号)发表了他的60首现场鼓动快板诗,紧接着《湖北文艺》、《人民文学》又相继选发了其中一部分。1958年7月,黄声孝参加了在北京举行的中国民间文学工作者大会。8月15日,他和代表们一道受到毛泽东主席接见,他激动得连夜赶写了《我亲眼看见毛主席》:“我亲眼看见毛主席/浑身不知好大力/要是泰山碰着我/不碎也要化成泥/我亲眼看见毛主席/好像站在云端里/我虽站在最后排/霎时身长一丈几。”在“大跃进”期间黄声孝受到了众多奖励,诗人由此写作了更多的快板诗和宣传鼓动诗。从50年代初到70年代,黄声孝活跃在中国诗坛上,与同时代的农民诗人王老九、刘章、苗得雨、习久兰等同享盛名。他在全国20多家报刊上发表诗作千余首,其代表作有《我是一个装卸工》、叙事长诗《站起来了的长江主人》等。黄声孝以工人生活为题材的快板诗受到关注,如当时影响甚广的《我是一个装卸工》:“我是一个装卸工,/威震长江显本领。/左手抓来上海市,/右手送走重庆城。//我是一个装卸工,/革命干劲顶破天。/太阳装了千千万,/月亮卸了万万千。//我是一个装卸工,/生产战斗在江中。/钢铁下舱一声吼,/龙王吓倒在水晶宫。//我是一个装卸工,/生产积极打冲锋。/要把英国甩后面,/快装快卸快如风!”黄声孝在1956到1958年间的诗歌创作数量是相当可观的,但是由于受到自身文化水平、思维模式和时代环境的限制,他诗歌写作的模式化过于明显,比如通篇的豪言壮语,形式上单一粗糙的“快板体”等。

第五节 新诗发展道路的论争

在“大跃进”的时代氛围中新民歌受到前所未有的重视与强调,“大跃进的民歌的出现,及它在整个诗歌创作上的影响,已经使我们看到:前无古人的诗的黄金时代揭幕了。这个诗的时代,将会使‘风’‘骚’失色,‘建安’低头。使‘盛唐’诸公不能望其项背,‘五四’光辉不能比美”。^①不过,对“大跃进”民歌以及围绕新民歌而展开的新诗发展道路问题的探讨,认识并不是完全一致的。

1958年的新民歌运动以及同时进行的新诗发展方向的讨论是当时政治、经济形势的产物并反过来构成对1958年的“大跃进”的配合和支持。其实这次新诗道路的论争并非仅限于“大跃进”新民歌运动的催发,而是有其深刻的、必然的历史渊源的。中国新诗的现代化和民族化问题的论争在三四十年代就是一个长期争论的话题,并且往往成为大是大非的问题。尤其40年代的解放区诗歌的民族化、大众化倾向,使民歌体成为一种有力的为工农兵大众服务和战时宣传的利器。50年代,虽然诗人面临着新的时代语境认识到了诗歌为广大工农兵群众服务的重要性并自觉或被动的由知识分子话语向大众话语转向,但是在如何转向,运用何种适宜的诗歌形式、诗歌语言为新中国的大众服务一直存在某种分歧。而新民歌运动狂飙突进式地在全国、全民间的运动式开展和由此引起的对新诗发展道路的论争,则使关于诗歌的现代化和民族化的问题得到一边倒式的解决,即对诗歌民族化、大众化的惟我独尊式的强调。而新诗的现代化倾向和西方诗歌的影响至此遭受到强大的冲击和颠覆。

在对新民歌以及对新诗发展道路的论争中尽管有少数人如何其芳、卞之琳、力扬、李霁野、雁翼、红百灵等对新诗的完全民歌化、大众化和否定新诗的“五四”传统持有不同意见,然而在当时特殊的时代语境下新民歌问题实质上

^① 贺敬之:《关于民歌和“开一代诗风”》,《新诗歌发展问题》第1辑,作家出版社,1959年版,第78、79页。

是不容置疑和讨论的。关于这场讨论很难说是文艺和美学意义上的,而更多是政治的、思想的,超出了文学范围。

在经过1957年“整顿”之后的《星星》的一次讨论会上,李亚群针对雁翼的“形式无关论”不无尖锐地指出“凡是主张‘形式无关’的人,其实是‘形式有关论’,甚至可以说是‘形式要命’论者。他们之所以要唱这种论调,实质上是他们不愿意放弃自己熟悉、喜爱、自认为是很好的形式。假如这些人,真的认为形式无关紧要的话,民歌体是人民群众喜闻乐见的形式,很好嘛,大可好好的学习,为什么一定要坚持自由体才是主流呢?”当时的批评者都认为关于新诗发展道路问题从表面上看来,好像是单纯的文艺理论问题,“其实有关文艺方针的问题,亦即愿不愿为工农兵服务的问题,也是谁跟谁走的问题。”“关于谁是主流之争,实质上是知识分子要在诗歌战线上争正统、争领导权的问题。”^①而毛泽东的“中国新诗的出路,第一条是民歌,第二条是古典,在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容是现实主义和浪漫主义的对立统一。太现实了就不能写诗了”对新诗的发展道路的设计和构想不仅排除了自“五四”新诗运动对外来诗歌借鉴的传统,也否定了“五四”以来的新诗发展的道路和新诗所取得的成就。毛泽东认为用白话写诗,几十年来,迄无成功,在此定论的影响下,新诗向民歌学习是必然的途径,新民歌成了新诗发展的唯一正确的方向。在论争中,甚至一些人不惜篡改文学史的本来面貌以确认自“五四”以来民歌和歌谣是新诗的主流,而洋化和知识分子化的新诗则是支流、逆流。

1958年5月公木在《人民文学》发表批评何其芳的文章《诗歌的上山下乡问题》,对此,何其芳与卞之琳在1958年《处女地》第7期分别发表《关于新诗的“百花齐放”问题》和《对于新诗发展问题的几点看法》。同月,一批讨论新民歌的文章相继在《诗刊》、《星星》、《文艺报》、《人民文学》、《人民日报》、《文学评论》、《处女地》、《蜜蜂》、《火花》、《萌芽》、《红岩》等杂志上刊载。1958年11月,卞之琳回应宋垒的文章《分歧在哪里?》。^②至此从1958年7月

① 李亚群:《我对诗歌道路问题的意见》,《星星》,1958年11月号。

② 卞之琳:《分歧在哪里?》,《诗刊》,1958年第11期。

到1959年夏天历时一年左右的“诗歌发展道路的论争”全面拉开帷幕。《诗刊》提出“开一代诗风”的问题并开辟了“新民歌笔谈”；《处女地》展开“新诗发展问题”的讨论；《星星》展开了“诗歌下放”的讨论。在这场论争中，除何其芳、卞之琳、雁翼、红百灵等少数人持有与主流诗学有差异的个人见解而遭到批判乃至围攻以外，其余的如郭沫若、周扬、邵荃麟、张光年、臧克家、袁水拍、田间、阮章竞、郭小川、贺敬之、徐迟、沙鸥、方冰、萧殷、陈骥等在几个基本问题上的态度大体一致，即赞同、拥护“民歌加古典是新诗发展的基础”，都乐观地预言民歌将成为诗歌发展的主流和方向，他们都指责“五四”以来新诗以及新诗西化的严重弊病等。这些论争文章都收集在《诗刊》编辑部编选的4辑《新诗歌的发展问题》中^①，而《诗刊》编选这4本集子的初衷就是“新诗的发展问题和民族形式问题，解放以来已有过几次争论，都未得到彻底解决。去年由于新民歌的大跃进，这个问题又重新提了出来，有很多不同意见。”^②可见解决新诗的发展问题和民族形式问题是这次讨论的焦点。

论争主要是围绕着新诗的形式和风格展开的，至于新诗的内容则没有什么分歧，都认为新诗的内容只能是为人民服务的，为工农兵服务的，为无产阶级政治和社会主义革命服务的。在这次论争中受“新诗的发展是在民歌加古典的基础上发展”观点的影响，民歌和古典诗词的地位在建国以来受到前所未有的重视与强调。尽管此前一些诗人曾强调古体诗词和民间文学的重要性，如胡适在20年代的《白话文学史》里已经宣布：“一切新文学的来源都在民间。”1950年5月何其芳在《文艺报》上谈新诗，认为新诗有旧诗、“五四”新诗和民间韵文三个传统。^③郭沫若对读者提问“为什么五四前后新诗人转写旧诗”的答复显然具有重要意义。郭沫若认为新诗人写旧诗只是形式的转变，而我们是不能单从形式上来论新旧的，主要还得看内容，看作者的思想 and 立场、作品的对象和作用，旧诗词也是民间文艺的一种加工品，导源于古代的民歌民谣，利用旧诗词来写革命的内容，所以也就有可能收到为人民服务的

① 《新诗歌的发展问题》共4辑，作家出版社分别于1959年1月、1959年9月、1959年12月、1961年12月出版。

② 《新诗歌的发展问题·编辑说明》（第1辑），作家出版社，1959年版，第1页。

③ 何其芳：《话说新诗》，《文艺报》，1950年5月10日，第2卷第4期。

效果,“旧式的诗词在今天仍然有它的相对的生命,而且好的旧诗词,例如毛主席的《沁园春》,并显然有强大的魅力,这是事实。”^①而这次1958年开始的论争由于涉及到新诗的发展道路,自然而然新诗由“五四”以来是如何发展的、存在怎样的问题就成为众多论者关注的一个焦点,而贬抑和否定“五四”以来的新诗成就成为一个主调。对“五四”诗歌的反思甚至批评并非是建国之后的事情,如史铁儿(瞿秋白)就认为“‘五四’新文化运动,对于民众仿佛白费了似的”,“‘五四’式的白话仍是士大夫的专利”。他并认为“五四”是资产阶级的文化运动,现在需要的是无产阶级的“五四”。^②在这次关于诗歌发展问题的争论中更多论者则指认“五四”以来的新诗存在着很大的问题。周扬就认为新诗有“很大缺点,最根本的缺点就是还没有和劳动群众很好的结合。群众感觉许多新诗并没有真实地反映他们的生活、思想和情感,在这些诗中感觉不出劳动群众自己的音容笑貌,更不要说表现劳动群众的风格和气魄了。群众不满意诗读起来不上口,特别不满意那些故意雕琢、晦涩难懂、读起来头痛的诗句,总之,群众厌恶洋八股。有些诗人却偏偏醉心于模仿西洋诗的格调,而不去正确地继承民族传统,发挥新的创造,这就成为新诗脱离劳动群众的重要原因。诗人只有向群众学习,向民歌,特别是向新民歌学习,才能为我们的诗歌打开一个新局面。”^③在周扬这里显然将“洋八股”、“西洋诗”以及诗人脱离群众看作了“五四”新诗发展弊端的重要原因。邵荃麟更是以政治立场来划分“五四”以来的新诗,主流的是无产阶级大众的诗歌,如以郭沫若为首的创造社、左联诗歌、解放区诗歌、大跃进新民歌;逆流是资产阶级反动的诗歌,如胡适,以及新月派、七月派、现代派。^④而窦功亚在《民歌万岁!》中把诗分为古诗、洋诗、民歌,在他看来,所谓“洋诗”就是诗意“比较薄的”自由诗、新诗、知识分子的诗,而“洋诗”与民歌的区别在于“民歌是抒发劳动人民内心深处的真实感情的;洋诗,是抒发资产阶级、小资产阶级的感情

① 郭沫若:《论写旧诗词》,《文艺报》,1950年5月10日,第2卷第4期。

② 参见《普洛大众文艺的现实问题》、《大众文艺的问题》,见《文学运动史料选》,第2册。

③ 周扬:《新民歌开拓了诗歌的新道路》,《红旗》,1958年第1期创刊号。

④ 邵荃麟:《门外谈诗》,《诗刊》,1958年第4期。

的。”^①这种以阶级性来划分诗歌“成分”在这次论争中是相当普遍的观点。窦功亚既然把诗分为古诗、洋诗和民歌,而洋诗又是非无产阶级的,而只有古诗和民歌或二者结合才是诗歌道路的正途。而这显然是迎合了此前毛泽东在讲话中所说的“中国新诗的出路,第一条是民歌,第二条是古典,在这个基础上产生出新诗来”。欧外鸥对“五四”以来的新诗所持的观点也是相当偏激和极端化的:“‘五四’以来的新诗,本来是一次划时代的大革命。可是这个革命,却越革越糊涂”,“大多数是进口货(从18世纪到20世纪)的仿制品。如果不是签上中国诗人的姓名,几乎教人以为是翻译过来的东西”,“五四以来的新诗革命,就是越革越没有民族风格,越写就越加脱离(不仅是脱离而且是远离)群众”。^②这篇认为“五四”新诗完全是西化的没有“民族风格”的文章发表后引起了众多批评。但是有意味的是即使是那些批评欧外鸥的文章,如张汾、黄牧《我们对新诗和民歌的看法》对“五四”新诗同样是持基本的否定态度,认为新诗在整个倾向上发展是不健康的,这表现在不少诗人严重的脱离群众、脱离现实生活和斗争,脱离民族的语言习惯而一味的学习外国,他们的作品为广大的劳动人民所不能接受。^③而徐迟则认为“新的民歌,是新时代的人民的诗歌。这不是新诗?民歌就是新诗;新诗就是民歌”^④,这种将新诗等同于民歌,民歌就是新诗的论断也是不切实际的,不尊重新诗的发展历史的,作者显然将民歌以外的诗歌体式都视为是非法化的存在。

与这种批判“五四”以来所谓新诗的洋化、西化,脱离群众的观点持异议的意见在今天看来还是较为合理、也较为客观的。当然由于时代的限制,这些观点也往往是局部的合理,其中搀杂的观点不可避免带有那个时代的烙印。方牧认为“五四”以来的新诗虽然受了西洋诗歌的影响,在表现形式上有别于我们的古典诗歌和民歌,不为广大劳动人民所喜闻乐见,但它仍然是中国诗,仍然有它一定的中国作风和中国气派,而不是“洋诗”,“它用的仍然是

① 窦功亚:《民歌万岁》,《文汇报》,1959年1月5日。

② 欧外鸥:《也谈诗风问题》,《诗刊》,1958年10月号。

③ 张汾、黄牧:《我们对新诗和民歌的看法》,《新诗歌的发展问题》(第2辑),作家出版社,1959年版,第123页。

④ 徐迟:《南水泉诗会发刊词》,《新诗歌发展问题》(第1辑),作家出版社,1959年版,第73—74页。

通达流畅的中国现代普通书面语,而不是‘欧化句,或别别扭扭、晦涩难懂的句子’”。^①即使是在维护“五四”新诗的论者那里也是强调其革命性的一面的,指认“五四”以来的新诗的主流是“革命诗歌”,这些革命诗歌“在中国文学史上占有应有的重要地位”,“在革命斗争中起了相当大的作用。”^②当时的研究者更多的是肯定“五四”新诗革命和战斗的传统,认为“五四”是中国现代民主革命的分水岭,把新诗分为革命新诗与反动新诗,前者是主流,后者是支流和“逆流”,“与革命新诗发展的同时,以胡适、徐志摩等‘新月派’‘现代派’为代表的买办阶级御用文人,直到以后胡风集团‘七月派’,则高唱什么‘为艺术而艺术’的调子,实际上是替反动统治者擦胭脂抹粉。”^③这些研究者批评“五四”以来新诗的根本问题是脱离群众和形式的欧化。沙鸥则认为新诗的历史就是一部斗争的历史,40年来两条路线的斗争像一根红线贯串在新诗史中。^④由此可见,当时的论争对“五四”以来的新诗基本上都是从革命和阶级的立场来立论的,认为“五四”以来的新诗的主流就是为无产阶级革命服务的并且在诗歌形式上民歌化、大众化的新诗。

在这场新诗发展道路的论争中,较为集中的则是对于新诗的形式问题的争论。主流观点认为新诗的形式应该是民歌化和本土化的,相应的其他诗歌形式,如自由体等,则被认为是欧化的。对新诗形式的论争基本上是以一种权威的形式压制了其他的诗歌形式,而这明显与毛泽东在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中的“百花齐放、百家争鸣”的观点相背离,“艺术上不同的形式和风格可以自由发展,科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量,强制推行一种风格,一种学派,禁止另一种风格,另一种学派,我们认为会有害于艺术和科学的发展。”^⑤少数论者对新诗形式的多样化予以认同。李霁

① 方牧:《新诗是“洋诗”吗?——驳〈民歌万岁!〉中的错误论点》,《新诗歌的发展问题》(第2辑),作家出版社,1959年版,第127页。

② 何振邦:《应当正确评价“五四”以来的新诗》,《新诗歌的发展问题》(第2辑),作家出版社,1959年版,第185页。

③ 谭洛非、谭兴国:《发扬革命新诗运动的战斗传统和革新精神——为纪念“五四”四十周年而作》,《星星》,1959年第5期。

④ 沙鸥:《道路宽阔,百花争艳》,《新诗歌的发展问题》(第2辑),作家出版社,1959年版,第219页。

⑤ 毛泽东:《关于正确处理人民内部矛盾的问题》,《人民日报》,1957年6月1日。

野并没有像大多数人简单否定诗人向西方学习,而是认为诗人可以利用外国诗歌的形式,其前提是“只要作者的立场、观点和思想感情是对头的,外国形式为什么就一定不能为中国的社会主义服务呢?外国形式为什么不能中国化,而一定与民族形式成为不统一的矛盾呢?有生命力的民族形式是不应当怕外来影响的,包括形式在内。我以为在新诗的领域内也可以土洋并举,再进而土洋结合。”这种客观也较为合理的诗学立场和观点在当时是相当少见的。更为可贵的是,李霁野虽然认为新诗和文学成功的标准是群众“喜闻乐见”,但是也作了较为理性的分析,“不被群众欢迎也有各种各样的原因。有时候是因为不惯见”,“需要具体分析”,并认为群众的趣味即“惯见”并不是一成不变的,而是发展变化的,即使“暂时还不能接受,但情形慢慢可以改变。”^①何其芳也指出民歌体是有限制的,不是完美无缺的,“民歌体虽然可能成为新诗的一种重要形式,未必就可以用它来统一新诗的形式,也不一定就成为支配的形式”^②,同时何其芳认为新诗的民族形式应该是多样化的,是古今、中西结合。此外雁翼,卞之琳,力扬等人在诗歌形式问题上也提出相近的观点和主张。雁翼认为“‘诗歌下放’,主要是指诗歌的思想内容,至于形式,它只是表现思想内容的一种手段”^③,而宋垒则强调诗歌的形式必须是为工农兵服务的群众喜闻乐见的形式,“一个诗人,他的创作如果仅仅为了抒发自己的感情,那么,他可以不顾客观效果,可以认为‘形式无关’。如果诗人是立志为工农兵服务,立志以诗歌作为革命斗争的武器,他就会自觉地尽毕生努力去追求群众所喜闻乐见的形式”,“‘形式无关’论,实际上是与文艺的工农兵方向格格不入的!”^④而何其芳则认为民族形式的问题实质上是一个文艺与中国人民结合的问题。因此凡是符合今天中国人民的需要,能够为今天的中国人民服务的,无论它是新形式或从新形式改造过来的,无论它是旧形式

① 李霁野:《一封关于新民歌和新诗的信》,《新诗歌的发展问题》(第3辑),作家出版社,1959年版,第5—7页。

② 何其芳:《关于新诗的“百花齐放”问题》,《处女地》,1958年第7期。

③ 雁翼:《对诗歌下放的一点看法》,《星星》,1958年6月号。

④ 宋垒:《不仅是对诗歌形式的态度》,《新诗歌的发展问题》(第2辑),作家出版社,1959年版,第148页。

或从旧形式改造过来的,都是民族形式。^① 这种说法显然更理智、更客观、更合理一些,尽管在当时的语境下何其芳认为文艺作品的内容只能是一元的观点今天看来也是有些偏颇的。

这场关于新诗发展道路的论争,实际上对于中国新诗的发展并没有太多有建设性的意见,相反倒是在过多武断的、草率的、激进的言论中奠定了新民歌在诗坛的独尊的位置。这不单是诗歌界内部的论争,更是关涉到社会主义文艺方向的“大是大非”的政治问题。1957年展开的“反右”运动,使知识分子在强制性的思想改造中,主体性的话语最终被一体化的、集体化的民族狂欢话语所取代,而在“大跃进”民歌之后,60年代的诗歌写作也开始由建国初期颂歌的基调而向战歌的基调转换。

^① 何其芳:《关于诗歌形式问题的争论》,《文学评论》,1959年第1期。

第五章 革命年代的政治抒怀

在 20 世纪中国新诗发展历程中,由于民族解放运动、革命战争与政治运动的特殊时代语境,新诗与政治的关系是相当复杂而微妙的。建国后一直到 70 年代末期,频繁的政治运动以及对知识分子的思想改造和“灵魂清洗”使新诗的发展道路越走越艰难,诗学观念和诗歌实践也越来越政治化。而诗人在这一时期的创作,不管是主动的歌唱、还是被迫在规训中向主流诗学靠拢的诗歌写作,或者抒写不为主流的诗歌观念所接受的带有个人性的和现代性质素的诗歌,也与政治或一些历史事件有着或显或隐、或深或浅的关系。换言之,当代新诗写作在这个时期都带有政治色彩。政治抒情诗成为这一时期主导性的诗歌写作形态,郭小川和贺敬之成为政治抒情诗的代表性诗人。诗歌中不断强化的政治色彩和阶级斗争的“火药味”为“文革”时期的“战歌”打下了基础。

第一节 政治抒情诗的话语追溯及其特殊形态

在五六十年代的政治文化语境中,当代诗人的创作,即使是在建国前就从事新诗写作并卓有成就的带有现代性特征的诗人那里,也多是从具体的社会运动、建设生活、政治事件中取材,抒发个我在集体中的歌唱。而评价诗歌的标准也首先是思想内容和政治立场上的,即一首诗是否反映了伟大的新时代的生活和斗争的风云变幻,是不是为工农兵大众服务并为之所“喜闻乐见”地接受,是否具有正确的政治倾向和阶级立场。而相应的诗歌形式和艺术特征就只能是为大众所喜闻乐见的通俗化的。尽管政治抒情诗作为一个概念的提出是在 50 年代末和 60 年代初,但作为战时文化产物的政治抒情诗的出

现则要更早,即在建国前就已经发生、存在。政治抒情诗最早可以溯源到 20 年代瞿秋白的《赤潮曲》、蒋光慈的《血祭》、殷夫的《我们》,以及 30 年代田间的《给战斗者》、高兰的《我的家在黑龙江》、艾青的《火把》、《向太阳》等。而新中国的建立,面对一个崭新的时代,诗人们由衷地以无比激动和欢欣的政治激情进行着歌唱和赞咏。而在 50 年代初期的新旧文化交替的时代语境下,诗人的政治抒情主要集中在对新中国、新政权和伟大领袖的歌颂上。而颂歌显然是和时代氛围和主流节拍相一致的,而这种歌颂的声音在诗人那里不乏真诚,尽管在诗歌的艺术和思想倾向上存在时代的局限性。

回顾中国新诗的发展,从历史的角度考察,政治抒情诗的产生主要有以下几个因素:一、从中国新诗的草创阶段开始,新诗中的浪漫主义一派诗风就一直存在并占有重要的位置,尤其是早期郭沫若等人的狂飙突进式的情感极度奔放的诗歌写作样式;20 到 40 年代特殊的战时环境和民族解放的时代语境产生了左翼诗歌、红色鼓动诗、七月派诗歌和解放区的大众化诗歌运动;二、从接受外来思潮和西方诗歌影响来看,鲁迅所鼓吹的“立意在反抗,指归在动作”的“摩罗诗人”如拜伦、雪莱、裴多菲、密茨凯维支等的诗歌写作特征和诗歌观念的引进;而前苏联的革命诗人尤其是“当代政治诗的创始人”(阿拉贡语)的马雅可夫斯基,他的名言“无论是歌,无论是诗,都是炸弹和旗帜”,“和自己的阶级在一切战线上一齐行动”以及其在诗歌中现实政治主题的张扬,包括“楼梯式”的诗行排列,都对中国的政治抒情诗有着相当重要而直接的影响。马雅可夫斯基这位“无产阶级诗人”在 30 年代以后的中国特殊语境尤其是左翼诗界中获得了相当重要的地位,而进入到 50 年代马雅可夫斯基更是受到中国文艺界和诗人的高度评价^①。从 1957 年到 1961 年间,人民文

① 1953 年为纪念苏联诗人马雅可夫斯基诞辰 60 周年,中国文联创作委员会和文艺报编辑部召开座谈会。与会者田间、袁水拍、王亚平、黄药眠、吕剑、丘琴、余振等认为“马雅可夫斯基的诗歌中充满了无产阶级雄伟的气魄,他的作品中深刻地体现着党的思想,他的全部思想、感情、生活都与无产阶级事业紧密结合,马雅可夫斯基的诗并非只是题材或主题很好,主要是他直接与人民群众的各种活动紧密联系着,因此即使写传单、广告,也都充满着共产主义的激情,而这通常是我们的诗人所缺乏的。再者,他诗中表现出的革命浪漫主义精神,巨大的政治热情是我们应该学习、吸收和发扬的。学习马雅可夫斯基不是学习他形式

学出版社陆续推出了5卷本的《马雅可夫斯基选集》，说明马雅可夫斯基在中国当代诗界影响的广泛与地位的重要。而在中国的政治抒情诗人中，郭小川和贺敬之最受关注，影响也最大。尤其是郭小川的政治抒情诗，不仅具有这一诗歌体式的共同特征，而且含有诗人个体的复杂经验并在诗歌的技艺上也进行了长期的艰苦探索。

一般论者都认为政治抒情诗这种特殊的诗歌形式与一般抒情诗的主要不同之处在于“它歌咏的是重大政治题材，回答的是当前生活中人们普遍关心的问题。所谓重大政治题材，决不能局限于一时一事”，“革命激情是政治抒情诗的灵魂和生命”，“政治抒情诗是诗人心灵的呐喊，感情的宣言，政治立场的亮相，它公开阐明对重大政治事件的观点和态度，容不得模棱两可，吞吞吐吐。”^②在50到70年代，关于政治抒情诗这一概念徐迟和尹在勤的说法较具代表性。在徐迟看来政治抒情诗最突出的特点就是政治性，而诗人所抒发的感情也不是个人的，而是国家的、集体的、公民的“大我”的情感，“政治抒情诗，可以说是我们的诗歌中一个崭新的形式。政治抒情诗，最鲜明、最充分地抒发了人民之情。虽然它还是个人抒情，可是在政治抒情诗中，诗人是一个共鸣，他和共和国的精神，全民的精神是一致的。热情澎湃的政治抒情诗是广阔的，是祖国河山的回声，是世界的回声，是亿万人民歌唱的交响乐”，“热情澎湃的政治抒情诗是我们社会主义时代的喉舌。热情澎湃的政治抒情诗是最有力量的政治鼓动诗”。^③尹在勤则认为“政治抒情诗，是诗与政论的结晶”，“广义而论，所有的抒情诗，都是政治抒情诗；人们之所以特别标明这个称号，是因为这种诗歌，往往更强烈地触及时事，抒写重大的政治题材，反映

上的排列，他继承并发扬古典文学传统，从民间和社会主义生活中吸收活的语言成分以及深厚的爱国主义情感才是我们真正应该学习的。”（李岫、秦林芳：《二十世纪中外文学交流史·下卷》，河北教育出版社，2000年版，第566页）马雅可夫斯基在中国当时语境下的介绍和推崇是有误读的。马雅可夫斯基并非是一个单纯的政治高歌者而没有自己的诗歌个性，实际上，他是俄国未来主义的代表人物，是一位颇有成就并且在诗歌思想和诗歌艺术上都是相当复杂的现代派诗人。而和他的所谓“楼梯体”的诗作相比，他的成就和重要性恰恰在于那些当时受到争议的对“国家和人民”“不利”的作品。

② 方牧：《胸中波澜笔底风雷——读〈西去列车的窗口〉兼谈政治抒情诗的写作》，《浙江文艺》，1978年第9期。

③ 徐迟：《〈祖国颂〉序》，《祖国颂》，诗刊社编，中国青年出版社，1959年版，第2页。

重大的政治主题。它有犀利的政论锋芒,有鲜明的政治色彩。它为巩固无产阶级专政、为革命的新生事物,大喊大叫。然而,它又是诗。它须有诗的激情,诗的意境,诗的语言,诗的节奏。它须有哲理与诗意的水乳交融。所以,这就要求政治抒情诗的作法,在立意的时候,构思的时候,善于掌握这个辩证法”。^①

政治抒情诗的话语形态与其独特的诗体特征在新中国的当代诗坛经历了一个由兴起、发展到衰落的演变过程。在建国初期的颂歌中就有相当一部分诗歌可以归入到政治抒情诗的行列。而进入60年代,在特殊的国际环境和国内背景下,“反帝防修”、“千万不要忘记阶级斗争”的时代主调使政治抒情诗由初期的“颂歌”形态,发展到政治性、战斗性色彩进一步强化的“战歌”形态。而在“文革”时期,政治抒情诗更是走着一条配合阶级斗争、国际形势、反映重大政治题材并带有假、大、空色彩的道路。而在“文革”结束到80年代初期,政治抒情诗也在政治运动中起到了重要的作用,此后政治抒情诗的影响渐趋衰微。不过,新时期以来,一些军旅诗人和其他诗人运用政治抒情诗体式进行写作并取得成就者也大有人在。

政治抒情诗的产生无疑与新的国家体制的建立和国家想象有着密切的关系。新中国的成立使饱受痛苦和磨难的中国人民相信未来和明天将会是更美好的,前途将会是更灿烂辉煌的,而这种“过去——现在——未来”的直线型的时间进化观念在新的政治体制面前又获得了一个“现代性”的时间色彩。这种普遍的乐观和理想情绪在反映当时人民普遍的期望和祝愿心理的同时也反映出一个民族的新时代目标。在政治抒情诗这种特殊的形态中,诗人开始用高亢的集体性的声音“我们”为新生活、新建设和领袖而歌唱。而诗中的“我”、“我们”都不再是单纯自然意义上的诗人个体,而是集体性的战斗者、建设者和歌颂者的“大我”角色或国家代言人形象,是在历史、国家、文化和集体序列中的一分子。由此,诗人的个体主体性被整体取消了。这些歌咏重大政治题材的抒情诗用豪迈的激情来展示时代生活,并试图深入其中开掘蕴涵的历史内容和时代意义,把那些生活当中人们普遍关注的重大题材上升

^① 尹在勤:《政治抒情诗及其它——新诗话三则》,《四川大学学报》,1976年第2期。

为一个充满诗情和政治高度的诗歌境界。较之一般意义上的抒情诗它们更具概括性,更具有强烈的激情,鲜明的政治色彩和宣传鼓动性,抒情往往与议论和政治性的阐释融为一体。格调高亢、激昂,气势奔放不羁,音调明快、响亮。政治抒情诗通常采用大量的长句式或错落的阶梯式和古典诗歌的对偶和排比句式,以增强形式感、朗诵效果和政治鼓动性。而这种颂体调式的政治抒情诗中充满着革命浪漫主义的时代想象。但是这些政治抒情诗又往往宣叙有余而节制不足,往往篇幅巨大而缺乏艺术提炼,尤其是其中激进和左倾的政治倾向妨害了诗歌的真实性。

从 50 年代初期到“文革”结束,较有影响的政治抒情诗主要有胡风的大型交响乐式的由 5 个乐章组成的政治抒情长诗《时间开始了》(1949—1951)、《我们最伟大的节日》(何其芳,1949 年)、《和平的最强音》(石方禹,1950 年)、《我们爱我们的土地》(邵燕祥,1954 年)、《投入火热的斗争》(郭小川,1955 年)、《向困难进军》(郭小川,1955 年)、《放声歌唱》(贺敬之,1956 年)、《东风万里》(贺敬之,1958 年)、《十年颂歌》(贺敬之,1959 年)、《黄山松》(张万舒,1963 年)、《雷锋之歌》(贺敬之,1963 年)、《大江东去》(沙白,1963 年)、《西去列车的窗口》(贺敬之,1964 年)、《竹矛》(严阵,1964 年)、《擂台》(张志民,1964 年)、《庐山颂》(杜连义、常江,1972 年)、《西沙之战》(张永枚,1974 年)、《理想之歌》(北京大学中文系 72 级创作班工农兵学员集体创作,1974 年)、《中国的十月》(贺敬之,1976 年)等。而在中国的政治抒情诗人中,郭小川和贺敬之最受关注也影响最大。郭小川的《致青年公民》(1955)和贺敬之为纪念中国共产党成立 35 周年而作的长诗《放声歌唱》(1956)为政治抒情诗在当时的的发展奠定了基础。1958 年“大跃进”的新民歌运动热潮和此后的革命浪漫主义的极度膨胀,使政治抒情诗这种特殊诗体的发展达到了颠峰状态。而在“文化大革命”初期,诗坛上出现大量的颂神诗、表态诗、战斗诗和请罪诗。这是政治抒情诗在阶级斗争日趋激烈和白热化的时期进一步畸形化和极端化的表现。政治抒情诗的阶级话语和火药味极浓的战斗性一面被一再强化,政治抒情诗成为了阶级斗争的号角和红色战歌。

政治抒情诗往往出现在政治运动大规模展开的时期,如 50 年代中后期、60 年代前期和“文革”期间。政治抒情诗为了便于群众接受和起到预期的效

果和轰动效应,往往语调铿锵,节奏感强。政治抒情诗的朗诵活动也成为重要的诗歌史现象。在1963年后的两三年时间里,以北京为代表的各大城市纷纷出现朗诵诗的热潮,而各个县乡也相继有大规模的诗歌朗诵会出现,如河北束鹿、昌黎,安徽潜山等。而1963年这一年,北京在正规剧场的朗诵活动(不包括农村、工厂、学校、工地等举办的各种形式的诗歌朗诵会)就高达40余场。这些诗歌朗诵会都是为了配合运动和重大事件,如“支持古巴诗歌朗诵会”、“向雷锋同志学习诗歌朗诵会”、“纪念马雅可夫斯基诞生七十周年诗歌朗诵会”、“支持黑人斗争诗歌朗诵会”、“支持巴拿马人民反美爱国主义斗争诗歌朗诵会”等。而“朗诵辅导会”、“诗歌朗诵训练班”和“青年学生朗诵训练班”等也大量涌现。当代的许多诗人几乎在不同的历史时期都写作过政治抒情诗,如田间、艾青、李季、冯至、李瑛、闻捷、严阵、张志民、韩笑、陆荣等。

这种带有很大政治情绪和鼓动色彩的政治抒情诗在“文革”结束之后的70年代末期和80年代初的“拨乱反正”的年代仍发出过比较强烈的声音,即使是在朦胧诗人江河、杨炼那里仍能看到政治抒情诗的生命力。

第二节 隐秘矛盾与双声话语:郭小川的政治抒情诗

郭小川(1919—1976),原名郭恩大,出生于热河丰宁县凤山镇一教师家庭。早年参加抗日救亡运动。1941年到达延安。郭小川“根据地”时期的诗歌创作与当时晋察冀诗歌(陈辉、魏巍等)的自由体叙述风格相近。1945年8月郭小川任丰宁县县长,经历了游击战争和“土改”等重大斗争。先后担任《天津日报》社编委兼编辑部副主任,中共中央中南局宣传部宣传处长兼文艺处长,中共中央宣传部理论宣传处副处长、文艺处副处长,中国作家协会党组副书记、书记处书记、秘书长,《诗刊》编委,《人民日报》特约记者等职务。1970年下放湖北咸宁向阳湖“五七”干校,后转至天津静海县团泊洼。1976年10月18日郭小川在河南安阳不幸罹难,时年五十七岁。“郭小川欢乐地迎接中国社会的新生,他以优美而动人的诗歌赞颂过他曾经为之奋斗的新生的社会,后来他又被痛苦地推入深渊。直至那个难忘的秋天的胜利带来了狂

喜,他又在那场狂喜到来的时候消失在烈焰之中。他没能和我们一道分享他毕生向往的思想、艺术自由的权力。有许多死亡是自然而然的,但看到了胜利而未能享有胜利的死亡,却始终让人伤怀。”^①郭小川主要诗集有:《平原老人》、《投入火热的斗争》、《致青年公民》、《血与山谷》、《鹏程万里》、《梁都颂》、《甘蔗林——青纱帐》、《昆仑行》,长诗单行本《痛悼敬爱的周总理》、《将军三部曲》,诗选集《月下集》、《郭小川诗选》、《郭小川诗选续集》。郭小川的诗是真实而复杂、矛盾而痛苦的,他成为那个时代最具有代表性的诗人之一。郭小川在1955、1956年以《致青年公民》为题发表了一组感情真挚、气势磅礴的政治抒情诗。组诗以凝重、豪迈的调子,独特的艰辛感在广大读者尤其是青年人中引起了极大反响和社会轰动。1956年至1965年期间诗人创作了大量的诗歌作品,而在1957年到1961年间,郭小川写下了《白雪的赞歌》、《一个和八个》、《深深的峡谷》、《将军三部曲》、《严厉的爱》等5首十分重要的叙事诗,以及探索人生哲理,对宇宙、生存进行思考的抒情长诗《望星空》。“文革”时期,郭小川被下放到咸宁、天津等地劳动改造,在艰苦的劳动中,诗人仍写下了充满热力、震撼人心的篇章。

郭小川往往被看作是“战士诗人”。确实在历次政治运动翻卷而来时郭小川这位“战士诗人”响应党的号召、投入火热的运动,体现了一个“战士”的品格。^②然而郭小川并非是简单意义上的“战士诗人”,也并非单纯地唱颂歌和战歌。

建国初期诗人以澎湃的激情写下闪烁着生命火花的激越诗篇,鼓舞了一代青年,体现了时代精神,如《致青年公民》、《投入火热的斗争》、《向困难进军》、《甘蔗林——青纱帐》、《让生活更美好吧》、《闪耀吧,青春的火光》等。可以说,郭小川的诗歌是独标真襟的时代之歌。在《致青年公民》中,他借鉴了马雅可夫斯基的楼梯式,以形象化的哲理,凝重而激越的情感,起伏跳跃的旋律深深打动了一代读者。在那个众口一声的浮泛的战歌时代,诗人看到了

① 谢冕:《郭小川的意义》,《文论报》,2000年4月1日。

② 如在1974年致王榕树的信中,郭小川在谈到张永枚的《西沙之战》之后就认为“批林批孔”的诗很重要,认为这类诗“主题,十分广大而深远。目前,我觉得中心是捍卫文化大革命成果的问题,否定和攻击文化大革命,就是复辟。”(摘自郭小川1974年3月20日致王榕树的信)。

历史和时代进步的艰难步履和青年人建设祖国的重担和沉重的历史使命。《向困难进军》在抒发了时代的主旋律和最强音的同时也有诗人的真实体验渗透其中。郭小川的可贵之处在于他在抒写战歌的同时,往往也曲折而深情地表现自我的思考、理性的思辨和怀疑精神。作为一个诗人,郭小川的意义不只是他对特定时代精神的把握和抒写,而在于他的写作一定程度上具有的超越性。在集体化的时代,诗人以难得的探索表现了可贵的独立品性。他的复杂的现实处境和诗歌文本显示了诗人独立的思考。不管是50年代诗人的成熟期还是此后的高潮期,诗人都以深入的思考和独特的表达显现出了一个诗人的个性。作为一个以诗歌为生命为武器的战士诗人,郭小川对诗歌艺术的探索集中表现在他那富有激情和独特个性的诗歌文本上。当然,郭小川的有些诗有着抽象化、议论化的倾向,有些诗在艺术和思想上也欠锤炼和加工。但这并不妨碍他成为一个重要的诗人。郭小川是一个极其复杂的诗人,这不仅与当时的政治环境和诗人身份相关,也与郭小川的诗学思想和为人准则有关。在一个战歌和颂歌的时代,他的意义是写出了具有复杂性、启示性、重要性的诗歌文本,并呈现出了隐秘矛盾或双声话语的独特性。郭小川认为“我们的诗如果不能反映生活中的矛盾冲突,只一味地喊伟大,伟大,也只能是表面地轻浮地‘歌颂’。只有表现了这种矛盾和冲突,歌颂才有力量。”^①

郭小川对现实的认识是相当深入的,并且诗人能将当下和历史十分和谐地整合在诗歌当中,将历史的艰难和当下的建设融合起来,使诗歌的意味更丰富,而又决不是简单意义上的当时普遍运用的新旧对比、忆苦思甜的模式。这体现了诗人难得的时代反思和文体自觉,如写于1962年的国家经济相当困难时期的《乡村大道》、《甘蔗林——青纱帐》、《青纱帐——甘蔗林》。在困难的年代,诗人以充满激情、充满鼓动性、充满对事物发展复杂性的哲性沉思的诗篇鼓舞了一代人。诗人由“乡村大道”、“青纱帐”、“甘蔗林”等极其平凡的事物引申、联想,并赋予了这一意象以相当丰富的时代意义和深刻的哲学内涵,引人深思。

^① 郭小川:《沸腾的生活和诗》,《文艺报》,1956年第3期。

乡村大道呵,我爱你的长远和宽阔,
也不能不爱你的险峻和你那突起的风波;
如果只会在花砖地上旋舞,那还算什么伟大的生活!

哦,乡村大道,我爱你的明亮和丰沃,
也不能不爱你的坎坎坷坷、曲曲折折;
不经过这样的山山水水,黄金的世界怎会开拓!

(《乡村大道》)

郭小川在 50 年代中后期曾担任中国作协秘书长,不可避免地卷入当时的政治漩涡。在 1957 年的“反右”运动中郭小川写下了“反右”诗歌,“人民呵,我的母亲! / 我要向你请罪:/ 作为一个诗人,/ 我的阶级的眼睛被迷啦 / 我的灵感折了翅膀,/ 在奸人发出/ 第一声狞笑的时候,/ 我没有举起利剑般的笔 / 剖开那肥厚的肚皮 / 掏出那毒臭的心脏;/ ……今天,当右派分子 / 还在奋力挣扎的时候,/ 用我这由于愤怒和惭愧 / 而发抖的手 / 发出我的第一枪”。^① 而当极左路线与现实生活和他内心发生冲突时,他的真诚和良知又每每充满矛盾和痛苦。翻开诗人在 1957 年的日记,这是一个为“丁陈反党事件”书写报告的几乎夜夜失眠的极其痛苦的灵魂。但在“反右”斗争最紧张的时候郭小川仍迷恋于写诗,“他在作协四年期间,一共写了一万余行诗,出了五本诗集和一本杂文集,但仍然叫嚷创作与工作的矛盾。”^② 对于五六十年代的郭小川和他对诗歌文体的探索而言,“不仅是形式上体现出来的独特的新辞赋体,还在于外展型的思维方式使他相当努力地开掘诗歌的张力。在音韵、节奏、格律的规则下,他总想不囿于现成流行的观念(从形式到主题),并尝试以一种超越时空限制的视界,以达到当时诗歌未曾达到的深度”。^③

① 郭小川:《射出我的第一枪》,《人民文学》,1957 年第 9 期。

② 《中国作协党组关于批判郭小川同志错误的汇报》,1959 年 12 月 17 日。

③ 郭晓惠、龙子仲、张燕玲:《一份丰富的精神档案——关于〈郭小川全集〉的对话》,《南方文坛》,2000 年第 3 期。

如果说政治抒情诗人中郭小川是最重要的一个的话,那是因为郭小川的“思维方式”在那个政治化的集体性歌唱的时代仍能痛苦地、迷惘地、抗争地进行探索。而这种探索主要体现在郭小川那些值得重视和重读的文本中,尤其是他的几首长篇叙事诗《深深的山谷》、《白雪的赞歌》、《一个和八个》以及抒情长诗《望星空》中。这些诗作,由于诗人在一定程度上在主流话语之外尊重了诗人的真实感受和诗人的个体主体性,从而使诗人的情感和文本都呈现出了复杂性,诗中也并不完全回避时代矛盾的悖论性的生活场景,使诗人的矛盾、困惑、焦虑、不安以及欢欣、豪迈都在文本中获得了审美上的价值。

在50年代中后期的“反右”运动和“反右倾”中,诗人的写作用“如履薄冰”来形容也许并不过分,即使是郭小川这样以政治抒情诗闻名并被广泛接受的诗人也不例外。郭小川这位“战士诗人”的诗作也受到了诸多批判和否定,如认为他的诗中“我”字用得太多。郭小川对此进行了答复,“我要说明的是:我所用的‘我’,只不过是一个代名词,类如小说中的第一人称,实在不是真的我,诗中所表述,‘我’的经历、‘我’的思想和情绪,也决不完全是我自己的。我现在还不敢肯定,这样的看法是否恰当”。^① 郭小川作为时代的歌手,诗也大多是政治抒情诗,他的诗与时代贴得是相当紧密的,这就不可避免地有他所处的时代的局限性。但是可贵的是郭小川即使是在“反右”和“文革”中仍有着自己的知识分子思考,对诗歌创作进行着探索。1962年12月,由《望星空》以及《一个与八个》等诗引发的对他“右倾思想”以及“不健康情绪”进行公开批判一年后,他仍念念不忘《将军三部曲》这样的长篇叙事诗的写作,并打算从明年起继续写《将军三部曲》的续篇。而诗人在频繁的政治运动面前,尤其是在50年代后期受到组织的批评之后,他的探索被迫(也带有诗人一定的主动)中止,诗人才愕然知道“有些题材是不能碰的”,从此他的创作也相应地回到当时能为主流话语所能接受的赞歌的轨道上来。不无遗憾的是,60年代初期郭小川放弃了以革命历史阶段为顺序写作15部叙事诗的宏大计划,而投入到写作政治抒情诗当中去了。

^① 郭小川:《关于〈致青年公民〉的几点说明》,《郭小川全集》(第5卷),广西师范大学出版社,2000年版,第384页。

事实上郭小川《一个和八个》^①、《望星空》、《白雪的赞歌》等诗歌遭受的争议和严厉的批判反映了当时语境的复杂性和主流评价话语对诗人和诗歌的双重规范与要求。而诗人的这些叙事长诗和抒情长诗在时代的紧张关系中体现了诗人的冲破禁区的“异端”色彩,如《深深的山谷》对知识分子在战时环境内心的苦闷、恐慌和绝望的揭示,《白雪的赞歌》对爱情甚至是“第三者”题材的处理。这在当时是十分罕见的也是难以想见的题材。而《一个和八个》更是深入到了复杂的人性领域。正是这些被视为“异端”的诗,使诗人不断面临灾难。在那个众口一声、万人同腔的时代,郭小川的诗歌不可避免地具有当时政治抒情诗的一些共同特征,诗人以“战士”和“人民”的代言人的身份出现,用澎湃的激情和政论式的诗句来表达对当时重大政治事件的评说和情感反应。一般意义上的政治抒情诗源于一种集体性的历史叙述,一般来说不可能具有多种声音和视阈,即这些诗“实际上是抽象的思想,抽象的概念,但用了形象化的语言来表达”^②。但是郭小川的政治抒情诗却多少是一个例外,其意义是他在主流话语之外又有着当时诗人少有的一面,即他唱出了一个诗人少有的真诚的和富含个性的声音。这两种声音往往是争辩的、不和谐的,这也使得郭小川的诗歌文本不是简单的战斗檄文和时代战歌,而是有了一种复杂性。这是一个诗人灵魂深处的自我意识的觉醒和对现实的艰难的追问,他为那一个时代的人完成了噬心的时代主题的命名。在郭小川的诗中我们更多的是倾听到一种隐秘矛盾或曰双声话语,如在长篇叙事诗《深深的山谷》、《白雪的赞歌》、《严厉的爱》、《一个和八个》以及抒情长诗《望星空》^③中我们更多的是发现了言外之意,弦外之音,而这是由诗人的双声话语导致的。因为诗人同时遇到了三对两难困境——即意识形态话语和个人话语之间的矛盾;集团话语和知识分子精神的矛盾;具体历史语境和普通人性

① 这首诗当时并未正式发表,而是在文艺界领导层内进行了批判。该诗在郭小川逝世后首发于《长江文艺》1979年第1期。

② 徐迟:《郭小川的几首诗》,《诗与生活》,北京出版社,1959年版,第33页。

③ 《深深的山谷》发表于《诗刊》1957年第4期,《白雪的赞歌》发表于《诗刊》1957年第12期,《望星空》发表于《人民文学》1957年第11期,《严厉的爱》和《一个和八个》在郭小川逝世后分别发表于《收获》1979年第1期和《长江文艺》1979年第1期。其中的一些诗作在50年代后期不能在刊物上发表能够反映出郭小川的这些诗作与当时主流的诗歌写作和诗歌趣味是有差异的。

的彼此纠结、缠绕的矛盾。

在叙事诗《一个和八个》中我们听到的双声话语的第一声部是一个真正的共产党员对党和国家的毫无怨言、忠贞不渝的情感。而在第二个声部我们听到的是诗人反思了一次又一次的冤假错案和清洗造成的后果,这种对极左路线的反思是极为珍贵的。郭小川认为《一个和八个》是一首“真正用心写的诗”,而写作这样一首在当时看来相当大胆和“异端”的诗的原因是很多的,这对考察郭小川的特殊创作心态是相当有帮助的。如郭晓惠所总结的这主要有以下三点:一是诗人自己认为在极端的环境下更能表现主人公的“人格力量”,对革命者在革命队伍中尤其是战争中受冤屈,他不认为是不可理解的事情;二是他想成为一个大作家,并不断思考和创新,诗人不满意自己在50年代中期的那些成名作,要“写之不敢写”,探讨人性的善恶这些更深化的主题;三是接受了早期人文教育和外国作家、文艺理论家如卢卡契等人的影响。^①而出于这样复杂心态的《一个和八个》当时只能受到激烈的批判与攻击。然而一般人是很难以理解批判《一个和八个》给郭小川带来怎样的震动和伤害,这直接动摇了他刚刚萌生的、鲜活的、充满生机的创作观念,无形中为他规定了一大片无法逾越的创作禁区,“诗人活跃的思维搁置了,创作生命明显萎缩。在读了以后那些生硬的、过于政治化、口号味甚浓的郭小川诗歌之后,我们会格外怀念《一个和八个》、《望星空》等那种明朗、自由、开拓、处处显示勇敢和智慧的创作心境”。^②

建国10周年之际,郭小川三易其稿写成了230余行的抒情长诗《望星空》。这是一个充满矛盾和困惑的文本,体现了一个诗人的主体精神和知识分子话语在历史面前的冲突与困惑。诗人独自一人走在灯火辉煌的长安街、纪念碑,不远处的人民大会堂正在火热的修建当中。在不经意的仰望浩瀚的星空中,面对永恒而浩瀚的漫漫宇宙,诗人由衷地对其进行了赞美,同时诗人也感到了生命个体的短暂和渺小,流露出惆怅、迷惘和伤感的内心世界和无

① 郭晓惠、龙子仲、张燕玲:《一份丰富的精神档案——关于〈郭小川全集〉的对话》,《南方文坛》,2000年第3期。

② 陈徒手:《党组里的一个和八个》,《郭小川日记》,郭晓惠、郭小林整理,河南人民出版社,2000年版,第22页。

奈的喟叹。

但星空是壮丽的,/雄厚而明朗。/穹隆呵,/深又广。/在那神秘的世界里,/好像竖立着层层神秘的殿堂。/大气呵,/浓又香。/在那奇妙的海洋中,/仿佛流荡着奇妙的酒浆。/星星呀,/亮又亮。/在浩大无比的太空里,/点起万古不灭的盏盏灯光。/银河呀,/长又长,/在没有涯际的宇宙中,/架起没有尽头的桥梁。//呵,星空,/只有你,/称得起万寿无疆! /你看过多少次:/冰河解冻,/火山喷浆! /你赏过多少回:/白杨吐绿,/柳絮飞霜! 在那遥远的高处,/在那不可思议的地方,/你观尽人间美景,/饱看世界沧桑。/时间对于你,跟空间一样——/无穷无尽,/浩浩荡荡。

尽管在长诗的后半部分诗人把视角转入当下,热情地赞颂正在建设中的辉煌的伟大的北京,给诗留下了光明的结尾:“在长安街上,/挂起了长串的星光;/就在那灯光之下,/在北京的中心,/架起了一座银河般的桥梁”,然而《望星空》这首政治抒情诗正体现了诗人的个人性话语和国家历史话语之间的复杂关系。诗人感到了个我的渺小与软弱并最终融入到了时代的歌唱的巨流当中去,但是这种融入和和解对于诗人来讲是充满矛盾、痛苦与无奈的。《望星空》受到批判的原因是这首长诗为我们提供了一个复杂的、分裂的文本。这个充满矛盾和困惑的文本体现了一个诗人的主体精神和知识分子话语在历史面前的冲突与犹豫。正是这种矛盾和一定程度的个人话语的出现使《望星空》在当时被认为宣扬了“小资产阶级的虚无主义”、“个人主义”而受到严厉批判:“自我扩张必然走向个人幻灭。《望星空》宣扬了‘人生渺小、宇宙永恒’的意思,这完全不是马克思主义的宇宙观,而是一种资产阶级、小资产阶级的虚无主义。问题还不在这里,而是在诗人的世界观完全脱离了马克思主义,脱离了斗争,于是非崇高的理想主义,也非彻底的、积极的现实主义,因此唱出了一片悲观、低沉、泄气的调子。……这和我们大跃进的时代精神,和人民群众改造自然、改造世界的雄心壮志,向地球宣战、征服宇宙的战斗的乐观主义,是多么相悖呀! 这样诗的调子怎么能够鼓舞人民的革命干劲呢? 这样

消极地抒写个人主义的幻灭情绪的作品,怎么能出自一个共产党员诗人之手呢?这样的诗歌难道能够起着坚持总路线、大跃进的精神和人民的冲天干劲的作用么?”^①张光年则认为《望星空》的作者,“红色首都的沸腾的生活,欢乐的人群,还有那灯火辉煌红光灿烂的夜景,都不曾收入他的眼底。他看到的是:宇宙无穷广大,人间十分渺小。他带着无限惆怅,写出了这样的诗句”。^②而值得注意的是当年的毛泽东在读到郭小川的《望星空》之后,并没有像当时的评论家萧三、张光年等人大加鞭伐。他读完郭小川的诗之后说:“这些诗并不能打动我,但能打动青年”。而在谈到郭小川的《望星空》时,毛泽东认为,没有幻想,就没有科学、文学和艺术。应当对这个善于思索、长于幻想的热爱祖国的诗人给以鼓励^③。郭小川的《望星空》在当时所遭受的批判并不是个别的现象,而是一种普遍的现象,而这种现象只能说明当时的写作确实是不自由的,任何与主流话语有差异的声音都是不允许存在的。而实际上从1962年阶级斗争的进一步强化一直到“文化大革命”的狂乱十年,真正意义上带有知识分子良知的诗歌写作空间相当狭小,因此更多有良知的诗人被迫终止了自己的写作,而有的诗人则以个人化的秘密写作方式表达着内心的积郁与对时代的不满。

郭小川的诗歌创作不仅在思想上进行了具有个人性的深入思考,而且在诗歌的艺术上也进行了有益的探索和尝试。在构思上,诗人总是在一个物象上投入更多的情思和想象。诗人的双声话语实际上是公共经验和个人经验的冲突。诗人从现代新诗、外国诗歌、古典诗词和民歌中多方面地吸收营养,成功地运用自由体、楼梯式、半格律体、民歌体和新辞赋体等多种诗歌体式,对新诗写作进行了有益而可贵的尝试。

郭小川的新辞赋体诗(又称赋体诗)充分体现了诗人试图在古典与现代之间进行融合的有益尝试。新辞赋体即是将古典辞赋和唐人排律当中的铺陈、排比、对偶、重叠等表现方式结合现代汉语的特点,将几个短句组合成一个长句,使之继承了传统诗歌的比兴手法和结构整齐对称的美感,呈现出结

① 萧三:《谈〈望星空〉》,《人民文学》,1960年第1期。

② 华夫(张光年):《评郭小川的〈望星空〉》,《文艺报》,1959年第23期。

③ 陈晋:《毛泽东读书笔记解析》,广东人民出版社,1996年版,第1615页。

构繁复、气势宏伟的诗学特征。这既能显示形式的整齐、优美以及音律的和谐,又能结合现代汉语自身的特点而灵活多变地抒情,充分展示了新诗抒情的多样性和复杂性。他的《乡村大道》、《甘蔗林——青纱帐》、《青纱帐——甘蔗林》、《刻在北大荒的土地上》、《林区三唱》、《团泊洼的秋天》、《秋歌》等都是新辞赋体的代表作。

南方的甘蔗林哪,南方的甘蔗林!
你为什么这样香甜,又为什么那样严峻?
北方的青纱帐啊,北方的青纱帐!
你为什么那样遥远,又为什么这样亲近?

我们的青纱帐呦,跟甘蔗林一样地布满浓荫,
那随风摆动的长叶啊,也一样地鸣奏嘹亮的琴音;
我们的青纱帐呦,跟甘蔗林一样地脉脉情深,
那载着阳光的露珠啊,也一样地照亮大地的清晨。

(《甘蔗林——青纱帐》)

《甘蔗林——青纱帐》全诗每节四行,节与节之间结构对称,并且大体押韵,从而具有了听觉美和视觉美,与闻一多倡导的“音乐美”和“建筑美”有着诗歌传统上的承传与发展。

这位“战士诗人”即使是在自己的诗歌被批判的困难时期,他仍一以贯之地对时代、对生活、对理想都投入了自己的赤诚、热情和良知。他到北大荒、到林区、到矿区去深入生活,写下充满热力的诗篇。诗人将儿子郭小林送到北大荒,女儿送到河南林县,自己被下放到湖北咸宁向阳湖文化部“五七”干校劳动,妻子杜惠在接受审查后下放到河北邢台的沙营干校。在荒凉的咸宁,诗人承受着精神和身体的压力与苦痛写下了《楠竹歌》、《欢乐歌》、《花纹歌》、《青松歌》等30多篇作品。这些诗作不可避免地带有那个时代的烙印,带有政治宣传的目的以及对领袖的赞颂,如《中越人民共同战斗》、《毛泽东

颂》等,但诗人仍在其中唱出了属于自己的真诚和热情的声音。然而“文革”当中,郭小川的那些即使是表露自己对时代和革命紧紧追随的情感,表达也相当直接的作品还是难逃批判,如政治抒情诗《万里长江横渡》。这首诗不仅抒发了诗人 50 岁游长江时的喜悦和激动,而且显然是配合政治运动抒发革命壮志的主流作品,此时的诗人被借调武汉部队和兰州部队协助创作。郭小川希望在这场史无前例的运动中为人民、为革命而继续歌唱:“风里飞,/浪里游,/如同雄鹰挥翅/拨云雾;/革命家/终会在大风大浪中/辨明方向/分清歧路;/怎能够——/只见长江滚滚来,/不识庐山真面目!/我们恰恰要/在大风大浪中/清扫骗子手们/死后的恶臭和生前的阴毒。”然而这首诗发表不久郭小川即遭受迫害而被专案组“隔离审查”,下放到天津静海县的团泊洼。郭小川在团泊洼时期写下了重要的诗作《团泊洼的秋天》和《秋歌》。

秋风像一把柔韧的梳子,梳理着静静的团泊洼;
秋光如同发亮的汗珠,飘飘扬扬地在平滩上挥洒。

高粱好似一队队的“红领巾”,悄悄地把周围的道路观察;
向日葵摇头微笑着,望不尽太阳起处的红色天涯。

矮小而年高的垂柳,用苍绿的叶子抚摸着快熟的庄稼;
密集的芦苇,细心地护卫着脚下偷偷开放的野花。

蝉声消退了,多嘴的麻雀已不在房顶上吱喳;
蛙声停息了,野性的独流减河也不再喧哗。

大雁还没有南去,水上只有默默浮动的白净的野鸭;
秋凉刚刚在这里落脚,暑热还潜藏在好客的人家。

秋天的团泊洼呵,好像在香甜的梦中睡傻;

团泊洼的秋天呵,犹如少女一般羞羞答答。

(《团泊洼的秋天》)^①

团泊洼的秋天在诗人的笔下成为一组优美、宁静而富有特色的自然风景画,没有喧嚣,自然万物在静默中呈现出一种少有的安谧的美。在“文革”这样喧闹的语境下写出如此富含个性的诗句确实是难能可贵的。尽管不可避免的《团泊洼的秋天》在抒发了诗人个体情感世界的同时,也使用当时主流的诗歌话语进行了宣讲,但总体而言,《团泊洼的秋天》是一个真正的战士情感世界的倾诉,在团泊洼的宁静和时代的喧闹之间,表达了沉默中爆发的真实心态。

郭小川在一个浮躁、狂热、虚假的时代环境中发出了一个战士真诚的呼喊。他的特殊的含有双声话语和隐秘矛盾的复杂的诗歌文本,以自身的审美特质显示其不可替代的重要性。在那个集体性歌唱的时代,郭小川勾画了一个战士、一个知识分子的不可多得的精神肖像,显示了一个独特的个体灵魂的足迹。当时的政治抒情诗由于强烈的政治色彩和宣传鼓动的要求,诗中的“小我”淹没在“大我”之中,缺乏审视和反思的姿态。但是郭小川在处理“小我”与“大我”的关系上却有意呈现了二者之间的冲突与矛盾,因之使他的诗歌写作呈现了少有的复杂性,而这类充满矛盾、反思的复杂的诗歌恰恰在浮泛的时代给人以难得的真实感。而与郭小川同时代的某些政治抒情诗人则缺少这种复杂性,当郭小川在个人与集体、个人话语与国家话语之间的矛盾中痛苦挣扎时,不少诗人写下的是缺乏个性的应时之作。诗歌的颂歌和火药味随着时代语境的发展越来越浓,诗歌的形象性为抽象的议论所取代,个体生命的悲欢被强大的集体声音所掩盖和隐没。“郭小川是他那一代介入主流的知识分子中很典型的一个。他身上,可以折射出那一代知识分子的历史处境与心灵处境。一个真诚而富有良知的人,在面临曲折复杂的历史之时,其全部激情的投入、困惑、尴尬与扭曲,以及在这一切之余的生命与心灵的独特

^① 《团泊洼的秋天》在作者去世后发表于《诗刊》1976年第11期。

的坚持”^①。

第三节 贺敬之的时代颂歌

说到政治抒情诗不能不说到贺敬之。在建国后 30 年时间里贺敬之的政治抒情诗屡屡引发社会轰动效应,成为诗坛的一个重要景观。这不仅与其诗歌自身有关,更与整体时代语境有关。贺敬之的政治抒情诗往往出现在政治运动的高潮中或时代的新旧转折点上,以高屋建瓴之势,发出时代的强音。但在事过境迁之后,也往往留下不可避免的时代局限。

贺敬之(1924—),生于山东峰县贺家窑(今属枣庄市郊),1940 年夏天经过艰苦的长途跋涉和辗转,16 岁的贺敬之投入到延安的革命斗争当中。这奠定了他一生始终以昂扬的斗志和热情进行歌唱的基调。贺敬之在 40 年代解放区的诗作被收入了“七月诗丛”第一集《我是初来的》,但诗人引起普遍关注甚至赞誉则是在 50 年代中期以后。贺敬之的诗歌创作基本上可以分为两类:抒情短诗和政治抒情诗。前者一般是抒发诗人对某一事物、某一场景或细节的感受并最终上升为对祖国大好河山或新的社会生活的赞颂,往往具有民歌和古典诗词的韵味,节奏明快,音调抑扬,感情饱满、乐观,具有理想主义的基调,如《回延安》、《桂林山水歌》、《三门峡——梳妆台》等。而后者则主要是表现和赞颂政治生活中的重大事件和重要人物,如《放声歌唱》、《十年颂歌》、《雷锋之歌》、《中国的十月》等。贺敬之的政治抒情诗是时代的颂歌,每每重大政治事件发生和英雄人物出现,诗人都要及时地去挖掘和生发其中的历史意义和时代精神。贺敬之的诗是欢快的,昂扬的,在他的诗歌文本中很难看到悲伤和痛苦,这也使得贺敬之的诗歌呈现出单一的颂体调式。贺敬之的诗基本上是在配合当时重大的政治运动和事件,如《回延安》通过回叙性的视角,表现了延安的巨大变化和延安人民的巨大历史功绩;《十年颂歌》是建国十周年的献礼;《东风万里》对“大跃进”和“反右”运动进行了歌颂;《雷

^① 广西师范大学出版社编辑部:《出版说明》,《郭小川全集》(第 1 卷),广西师范大学出版社,2000 年版,第 1 页。

锋之歌》则是在全国学雷锋运动中极力挖掘雷锋的时代精神；而《西去列车的窗口》则是写于首批上海支边青年奔赴遥远新疆之际。

不可否认，在诗歌的艺术和形式的探索上贺敬之是有一定的贡献的。建国初期贺敬之的诗作甚少，也缺乏有影响的新作出现。而在 50 年代中后期贺敬之和他的政治抒情诗却受到了社会的广泛关注。贺敬之在诗歌艺术上吸收了未来派诗人和马雅可夫斯基的楼梯体形式并进行了改造。在马雅可夫斯基那里楼梯体式的诗是按照俄语的轻重音来安排的，大多数诗句都是三个或四个重音；而贺敬之则从现代汉语自身的特点出发对之进行改造，如诗行内部的结构安排，诗行内部和诗行之间的排偶对比句式的广泛运用，叠词在诗中的大量运用，适应民族习惯的押韵等。这种经过改造的较为自由的楼梯式诗体对于诗人抒写重大题材宣扬高昂的精神、利于朗诵和传播来说确实有所长。贺敬之将民歌尤其是陕北信天游等民歌形式和古典诗词的凝练融入到他歌唱之中，如他所说：“民歌一直是我所迷恋的、不可缺少的精神食粮”。^①

纵观贺敬之建国以来的诗歌创作，歌颂光明、歌颂新生、歌颂革命、歌颂祖国的大好河山和社会主义建设……其有影响的作品均属歌颂之作。诗人的声音与时代的节拍相一致，诗人对未来有着充分的自信和乐观。在贺敬之的诗中很少有诗人个体和时代之间的分裂和冲突状态，也很少有个人性的困惑以及分裂的痛苦。“在诗人 40 年的创作中，除了《乡村的夜》是对旧世界的控诉和鞭挞以外，其余差不多全是对新社会的赞美和歌颂。如何历史地公允地评价诗人的这部分诗作，是在回顾诗人的创作道路时必定要涉及的一个问题。”^②贺敬之自己则认为“自己以往的道路，在大的方向上，我还没有走错。我曾用真情实感去歌颂光明事物——我们的党、人民和社会主义祖国，是应当做的。”^③当然诗中的歌颂基调和一派光明，这不排除是诗人的真诚表达和倾诉，但是当时错综复杂的时代语境，尤其是知识分子在建国之后普遍开始的话语转向和身份改造，以及在这种转向与改造中的复杂的心理历程，在贺

① 贺敬之：《关于民歌和“开一代诗风”》，《处女地》，1958 年第 7 期。

② 孙光萱、尹在勤：《诗人贺敬之四十年创作道路纵论》，《工人创作》，1981 年第 7 期。

③ 贺敬之：《贺敬之诗选·自序》，山东人民出版社，1979 年版，第 2 页。

敬之的诗歌中没有得到应有的体现,而更多的是解放区的文学形态在建国之后诗人身上的延续和强化。自然这与贺敬之在青少年时代奔赴延安的特殊经历以及诗人坚守的政治理想有关。《东风万里》是贺敬之为八大二次会议而作,在颂歌高唱的时代,对党的总路线和“大跃进”热情地进行歌颂,尽管借鉴了乐府歌行的表现手法,但诗人借以表达政治概念的意图是十分明显的。比较贺敬之的诗,他的《放声歌唱》、《十年颂歌》明显不如《回延安》和《桂林山水歌》那样自然、流畅。在贺敬之的政治抒情诗中“我们”(往往是时代的代言人和集体性的人民的身份)出现的频率最高,这种不受控制的集体情绪的宣泄,在一定程度上使诗歌的表现力受到限制。

第四节 新诗在战歌形态上的强化

60年代初,国内和国际的政治形势日益严峻。《在延安文艺座谈会上的讲话》发表20周年之际,周扬在《为最广大的人民群众服务——纪念毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表20周年》中空前强调了文艺的战斗功能和阶级性。^①1962年7月,毛泽东在中共中央工作会议上提出了阶级、形势和矛盾三大问题。同年9月在党的八届十中全会上,毛泽东提出“千万不要忘记阶级斗争”的口号。此后在全国范围内展开的社会主义教育运动,都使国内的气氛进一步紧张化和政治化。1963年4月中国文联以“加强文艺战线,反对修正主义”为议题召开会议。同年12月12日毛泽东在关于文艺工作的一个批示中指出各种艺术形式“问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微。……社会经济基础已经改变了,为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门,至今还是大问题。……许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术,却不热心提倡社会主义的艺术,岂非咄咄怪事”^②。毛泽东1964年6月27日在文艺界整风报告的批语中再次强调:“这

^① 周扬:《为最广大的人民群众服务——纪念毛泽东同志〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表二十周年》,《人民日报》,1962年5月23日。

^② 毛泽东:《毛泽东对文学艺术的批示》,《中国当代文学史·史料选》(下册),洪子诚编选,长江文艺出版社,2002年版,第512页。

些协会和他们所掌握的刊物大多数(据说有少数几个好的),十五年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样团体。”^①毛泽东认为修正主义正在国内外进行疯狂的资本主义复辟,因此必须重提阶级斗争,并要做好长期同阶级敌人斗争的准备。

伴随着阶级斗争强化的时代背景,诗歌写作出现了相应的转向。相对优美和谐的时代赞歌开始减弱,高昂的战歌不断传扬。诗歌的政治色彩得以进一步强化,描述性有所减弱,政论性有所增强,生活场景的描绘被空泛的革命激情所取代。政治抒情诗写作在这一时期呈现了一个高潮,众多诗人都投入到了阶级意识和战斗色彩强烈的政治抒情诗的写作热潮当中,如张志民(《擂台》、《红旗颂》)、邹荻帆(《洪湖颂》)、沙白(《递上一枚雨花石》、《大江东去》)、陆荣(《重返杨柳村》)、张永枚(《贫下中农小唱》)、严阵(《英雄碑颂》、《竹矛》)、李瑛(《我们心中的歌》)、张万舒(《黄山松》、《日出》)、阮章竞(《高唱着〈国际歌〉挺进》)、闻捷(《祖国!光辉的十月》)、忆明珠(《跪石人辞》)等。在1963年之前,张志民、邹荻帆、沙白、陆荣、张永枚、严阵、李瑛、张万舒这些诗人的写作则往往是比较清新、明快也有程度不同的抒情个性,但是1963年之后这些诗人则开始了消弭个性的政治抒情诗写作。

在“阶级斗争”的号角中,政治抒情诗大多运用新旧对比的模式,将现实与历史联系起来,多借景抒情或托物言志(主要依托革命圣地,如延安、井冈山、长征等)来书写宏大的革命、历史和阶级斗争主题。诗歌创作中出现的思维方式和象征体系的雷同,导致了千篇一律的诗歌意象体系,东风、大海、高山、红梅、青松、旭日、烈火等自然意象都是政治话语的公共传达和呈现。这一切也为此后“文革”时期的主流诗歌和红卫兵诗歌的出现做了铺垫和准备。

沙白(1925—),江苏如皋人。1943年中学时代开始发表诗作,著有诗集《走向生活》、《杏花春雨江南》、《砾石集》、《大江东去》、《南国小夜曲》、《沙白抒情短诗选》等。沙白的成名作是《水乡行》和《江南人家》,这些小诗

^① 《毛泽东对文学艺术的批示》(1964年6月27日,)《红旗》,1967年第9期。

语言清新、节奏明快,每节四行,隔行押韵,具有古典小令的凝练和轻盈美:“水乡的路,/水云铺;/进庄出庄,/一把橹。//鱼网作门帘,/挂满树;/走近才见/有个人家住。//要找人,/稻花深处;/一步步,/踏停蛙鼓。//蝉声住,/水上起夜雾;/儿童解缆送客,/一手好橹!”(《水乡行》)而到了政治抒情诗《递上一枚雨花石》、《大江东去》、《剑歌》、《访古抒怀》,由于政治运动和阶级斗争的需要,沙白的这些诗的意象也明显是政治概念和口号的直接而简单的比附。“不要炫耀/你那飘摇的白荻,/那不过是/一片片的降幡!/不要梦想那妖艳的红蓼,/能够引诱滔滔的江水,/使它化作死水一潭;/不要妄想那使芦苇折腰的柔风,/会溶化没有休止符的战歌,/使它化作一串长叹!/大海在前,/旭日在前!”(《大江东去》)。这是沙白长诗《大江东去》)的第三节的一部分,这应该是全诗写得还算不错的部分,但是诗中的这些意象白荻、红蓼、江水、芦苇都是政治概念的直接而生硬的比附。至于“而大江,/大江呀大江,/还要向前,/向着东方,/向着大海,/向着太阳。/无限辽阔的海洋/将属于他,/无限光明的旭日,/将属于他,/无限瑰丽的虹彩霓霞/都将属于他!”则完全是抽象化的口号的堆积,缺乏诗意。而有意味的是在当时的主流话语中评论者对这些政治抒情诗从革命的、政治的、阶级的、思想的角度给予了高度的评价,而对此前的有特色的抒情短诗如《水乡行》、《江南人家》等则从革命的、阶级的角度给予了批评和否定:“《江南人家》是沙白前几年创作的、在诗歌爱好者中颇有影响的一组诗。在作者来讲,或许是想表现农村虽然连遭自然灾害、但农民生活在公社的领导下仍然怡怡安乐,作者的意图无疑是好的。事实上,诗中所反映的也确实是农村生活某些真实面。就诗来讲,画面的清丽秀润,有很有特色。但是细细品位这些诗,不能不说和整个的时代精神、和农村中火热的生产斗争、阶级斗争是有隔膜的,这类诗从格调情趣上来说,近似过去的田园诗,境界显得太清寂太闲逸。”^①显然当时对诗歌的评价体系是重思想、意义和政治立场的,而非是艺术上的标准。

陆荣(1931—),四川成都人,1958年“大跃进”时期开始诗歌写作。陆

^① 严迪昌:《沙白近作剪评》,《诗刊》,1964年第6期。

荣获得诗名的是反映农村阶级斗争的组诗《重返杨柳村》^①。这些诗作明显是配合了当时农村的社会主义教育运动,艺术水准不一,有的内容浅露,情节和场面的设置明显是阶级斗争的图解和概念化,如《狭路相逢》、《界碑》、《斗争台》、《接班人》等。但是诗人由于有生活基础和真实的感受,他选取的生活片段、细节、场景都从小的方面反映出比较大的时代主题,也没有流于一般意义上的新旧对比、忆苦思甜的僵化模式,而较为深入地挖掘了其中的内涵,如诗中刻画的老房东夏二娘、老保管、老把式都能给人以真实感。而在诗歌艺术上陆荣也能将抒情和叙事较为自然地融合,语言上能将民歌的明快、朴实、清新、刚健的特色吸收进来。

张万舒(1938—),安徽肥西县人。1958年当工人并开始诗歌写作。著有诗集《黄山松》、《追寻的足音》等。张万舒的成名作是1962年发表的政治抒情诗《黄山松》和《日出》、1963年的《黄山石工》和《黄山蝶》等。这些诗显然摆脱不了强烈的时代情绪和政治色彩,尽管诗人并没有把生硬的政治概念和术语直接搬到诗中使诗口号化和抽象化,但是在自然化的意象“黄山松”上显然赋予了强烈的政治寄托。在语言和意象的使用上,在情感的抒发上还是有可取之处的,“好!黄山松,我大声为你呼好,/谁有你挺的硬,扎的稳,站的高;/九万里雷霆,八千里风暴,/劈不歪,砍不动,轰不倒!//要站就站上云头,/七十二峰你峰峰皆到;/要飞就飞上九霄,/把美妙的天堂看个饱!//不怕山谷里阴风的夹袭,/你双臂一抖,抗的准,击的巧!/更不畏高山雪冷寒彻骨,/你折断了霜剑,折弯了冰刀!//谁有你的根底艰难贫苦啊,/你从那紫色的岩上挺起了腰;/即使是裸露着的根须,/也把山岩紧紧地拥抱!/你的雄姿像千古高峰不动摇,/每一根针叶都闪烁着骄傲;/那背阳的阴处,你横眉怒扫,/向着阳光,你迸出劲枝万千条!”诗人在“黄山松”上抒发了坚忍不拔勇对困难的精神,这显然与当时的政治环境相合拍,但是情感在抒发上明显缺乏应有的节制,诗人的感受由于受时代影响略显单薄。

尽管这一时期的诗歌写作,仍有诗人在抒写中带有清新的地域特征和景

^① 组诗《重返杨柳村》发表于《诗刊》1963年第3期、12期;《萌芽》1964年第1期;《四川文学》1964年3月号。这些组诗包括《重返杨柳村》、《算盘声声》、《加岗》、《老房东》、《新战友》、《农协会》、《将军锁》、《狭路相逢》、《界碑》、《斗争台》、《接班人》等,共计12首。

物风光描写,但是阶级斗争的烟火味已经越来越浓烈了,如孙友田的《太湖芦苇》(1961):“小船划破太湖水,/钻进深芦苇。/ 悉悉索索,/ 吱吱嘎嘎,/ 惊得野鸭飞。// 又是一处‘青纱帐’,/ 遮住船头和船尾。/ 蓦然想起,/ 当年太湖游击队,/ 曾在这里打寇贼。// 一颗红星怀中揣,/ 湖水洗去血和泪。/ 伸出钢枪,/ 拨开芦苇,/ 射倒一个旧社会……// 小船钻出芦苇丛,/ 忽听身后歌声飞。/ 回头瞧见渔家女,/ 一片苇叶放进嘴,/ 正在吹”。

在60年代初,继黄声孝、孙友田、李学鳌、温承训、晓凡、韩忆萍、李志、郑成义、李清联、张忠祥、房德文、于德成、王维洲等出现较早的工人诗人之后,一批来自工厂的青年诗人表现相当活跃,有刘镇、戚积广、王方武、王德安、王恩宇、何玉锁、谷亨利、居有松、白金、张觉、李声明、蒋育德、万里浪、成文魁、郭廓等。这些青年工人的创作明显弱化了“大跃进”时期日新月异的生产和劳动主题,歌颂劳动英雄、技术革新、冲天干劲。尽管也是以工人的视角进行观察和写作,但更为强化了政治和阶级斗争色彩,政治形态意识明显增强,“近年来出现的工人诗歌所显示的作者的胸襟眼界,又比前几年更为宽阔,中国工人的眼光,不仅是看到九百多万平方公里的辽阔国土,而且看到了整个世界阶级斗争的形势,看到了更具体的国际斗争任务”。^① 这些诗人的创作,战斗精神和阶级斗争主题得以空前强化,“这长桥啊,/不只驮行人,/不只驮车辆,/它将驮上:/时代的风雷,/战斗的刀枪,/革命的大军,/胜利的喧闹……”(晓凡《长桥万里》)“今天,在地球上,/还有多少阶级姐妹带枷锁? /今天,还有多少妈妈,/在用苦泪喂娃娃? /我的纱,织的是新世界的襁褓,/我的纱,织的是旧世界的纹索。”(郑成义:《普通一女工》)

“文革”前夕的这些政治抒情诗明显是配合政治斗争,为完成政治的全民动员任务服务的,政治色彩和“火药味”日益强烈。当不久之后“文化大革命”开始的时候,这些政治和战斗味道浓烈的诗就进一步转化成更为偏激化的政治化的“战歌”写作。

^① 宋全:《评近年来工人诗歌创作的发展》,《诗刊》,1964年11月12月合刊号。

第六章 “文革”时期的诗歌

1966年5月至1976年10月“史无前例”的“无产阶级文化大革命”席卷中国大陆,这是“一场由领导者错误发动,被反革命集团利用,给党、国家和各民族人民带来严重灾难的内乱”^①。1966年5月16日,中共中央政治局扩大会议上通过由毛泽东主持制定的中共中央通知,即“五·一六通知”,由此“文革”在全国范围内展开。而此前的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》(简称《纪要》)认为建国以来的文艺战线上存在着尖锐的阶级斗争,强调要提倡革命的、战斗的、群众性的文艺批评,打破少数“文艺批评家”(即方向错误和软弱无力的那些批评家)对文艺批评的垄断,把文艺批评的武器交给广大的工农兵群众去掌握。文艺上反对外国的修正主义,强调革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法,不搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。在这种背景下,诗歌成为当时极左路线利用文艺为其政治目的服务的工具,从“文革”初期的红卫兵诗歌,到后来“新诗学习样板戏”口号的提出,诗歌不断配合“夺权风暴”、“全国山河一片红”、“批林批孔”、“反击右倾翻案风”等政治事件,以至出现了“小靳庄诗歌”、“西四北小学儿歌”、诗报告《西沙之战》这样的怪胎,诗歌成了那个年代阶级斗争的牺牲品。与主流诗坛相应,“文革”时期的一些中老年诗人在批斗和流放中仍默默地坚持泣血、痛苦而不屈的诗歌写作,而在城市的各个角落带有小圈子性质的文艺沙龙、读书小组、诗歌朗诵正在秘密展开。这与先驱诗人食指的诗歌写作以及各地下乡知青所形成的诗歌群落,如白洋淀诗群、贵州高原诗人群

^① 《中国共产党中央委员会关于建国以来党的若干历史问题的决议》,《三中全会以来重要文献选编》(下),人民出版社,1982年版,第811页。

等一起构成了这一时期带有明显的“地下”性质的诗歌潮流。这一“地下”性质的诗歌写作对后来的朦胧诗潮和先锋诗歌产生了启示性的影响。“文革”即将结束前夕爆发的“天安门诗歌运动”标志着一个新的政治时代和诗歌时代的开始。不过,“天安门诗歌运动”对当代诗歌的建设方面所起到的作用远没有它在政治上取得的成效那样显著。

第一节 主流诗歌:红卫兵诗歌与“新诗学习样板戏”

延续十年之久的“文化大革命”对诗坛的影响几乎是毁灭性的。在一浪高过一浪的红色战歌中,一些诗人被卷进了政治的漩涡,有的甚至因此罹难,如陈梦家、李广田、闻捷等。1968年9月“原中国文联批黑线小组”编的《送瘟神——全国111个文艺黑线人物示众》由北京师范学院《文艺革命》编辑部印发,涉及诗人何其芳、臧克家、袁水拍、田间、柯仲平、李广田、徐迟、纳·赛音朝克图等。这些诗人被视为是反革命的修正主义文艺黑线的代表,是“叛徒”、“特务”、“汉奸”、“国民党残渣余孽”、“反革命修正主义分子”、“资产阶级反动权威”等。在如此极端酷烈的政治化的语境下,诗歌的民族化、大众化、革命化和工具性被空前偏狭地强调。“新诗要学样板戏”,成了“文革”期间诗歌创作界和理论界反复宣扬的口号。此外还有对说唱诗的倡导,“另一个值得注意的问题是:大量的说唱诗出现了。这是诗歌创作向着民族化、群众化、革命化迈进的新探索,新成绩。我们觉得,这种说唱诗,打开了革命诗歌的又一新天地”。^①

“文革”初期绝大部分文学刊物被迫停刊,保留下来的只有《解放军文艺》、《解放军歌曲》这样有军队背景的刊物,到70年代前期才陆续有《北京新文艺》、《朝霞》、《湘江文艺》、《汾水》等文学刊物出现。“文革”期间的诗歌主要是在当时的报纸上刊载,有些则在大字报或红卫兵小报上流传。“文革”期间的主流诗歌是红卫兵诗歌、工农兵诗歌、部分知青诗歌,以及《北京新文艺》、《朝霞》等刊物上发表的一些新老诗人的创作。而天津小靳庄诗歌与北

^① 何小庭、王惠云:《提倡写说唱诗》,《河北文学》,1966年4月号。

京西四北小学的儿歌运动,以及张永枚的诗报告《西沙之战》等则成为“文革”时期诗歌写作畸形化的标志。

一、红卫兵诗歌与知青诗歌

1966年8月5日,毛泽东写下了《炮打司令部——我的一张大字报》,13天后在天安门广场检阅红卫兵。随着红卫兵运动的迅猛发展,红卫兵小报纷纷创刊,为红卫兵诗歌提供了阵地。1968年12月首都大专院校红卫兵代表大会《红卫兵文艺》编辑部出版《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》,表达对领袖的极端崇拜,诗选的扉页上写着“献给人类历史上第一代红卫兵的最高统帅——毛主席”。《写在火红的战旗上》共分8编,收入诗歌98首,其中红卫兵歌谣31首,其中《红卫兵万岁》、《放开我,妈妈!》、《请松一松手——献给抗暴斗争中英勇牺牲的战友》等诗在当时产生了重要影响。如“长笛吹响了乐章般的首段,/历史帷幕徐徐拉开了,/黑管和小号也吹奏着悄悄加入了乐声/东方地平线上出现了沸腾的火光/瞬间,大号、长鼓、大鼓……以及各种弦乐齐鸣高奏/舞台上,屹立着那/巴黎公社的社员,十月革命的布尔什维克,/中国工农红军钢铁一般的继承者——毛主席的红卫兵”(《红卫兵万岁》)。红卫兵诗歌体现了一种典型的心态,即在特殊的历史语境下对领袖的崇拜、对未来社会的空前狂热的理想主义、以及作为革命闯将的优越感、使命感和中心意识。当时红卫兵诗歌中影响很大的是署名武汉新华农东方红的《放开我,妈妈!》:“放开我,妈妈!/别为孩子担惊受怕。/到处是我们的战友,暴徒的长矛算得了啥!/我绝不做绕墙呢喃的乳燕,/终日徘徊在屋檐下,/做搏击长空的雄鹰,/去迎接疾风暴雨的冲刷”,“英雄的爸爸在二十年前,/他牺牲在反动派的屠刀下,而今天/在两个阶级生死决战的关键时刻,/哥哥又高举革命造反的大旗,/在殷红的血泊中冲杀……/为了捍卫毛主席的革命路线/他年轻的生命,迸发出万丈光华”,“想一想把,妈妈!/活着的人应该干些啥?不夺取文化大革命的彻底胜利,/儿誓做千秋雄鬼死不还家”。这首诗通过呼告和诉说革命家史的方式极其富有鼓动性地强化了阶级斗争的残酷性和必要性。

“文革”,这场深入内心深处的革命风暴使所有的个体必须完成心灵深处

的革命,进行灵魂清洗、道德完善、理想重塑。在“文革”的全民的广场狂欢中个体成为集体性的“无名”的集合,个体成了阶级斗争的牺牲品和“符号”。狂欢的、非理性的“文化大革命”主流诗歌几乎完全沦为了阶级斗争的工具。与红卫兵诗歌相应的是当时流行的语录歌,在那个狂乱的极左年代连毛泽东、林彪等领袖的“指示”也被谱写成了“语录歌”。而“文革”中为了配合运动和斗争的需要出现了各种各样的造反派歌曲。当时首都中学红卫兵排演了很多大型革命歌舞,其中很多红卫兵诗歌以歌伴舞形式出现,其中影响较大的有《誓做中央文革的铁拳头》和《革命烈火连天烧》。大批干部和知识分子被打成牛鬼蛇神时,红卫兵还强迫他们唱《嚎歌》:“我是牛鬼蛇神/我是人民的敌人/我有罪,我该死,我该死/人民应该把我砸烂砸碎,砸烂砸碎。/我是牛鬼蛇神/要向人民低头认罪/我有罪,我改造,我改造/不老实交待死路一条,死路一条”。

在1962年到1966年间,一些后来被称为“老知青”的因种种原因未能升学就业的中学毕业生自愿下乡,从而揭开了知识青年上山下乡运动的序幕。1967年4月“首都红卫兵联合行动委员会”瓦解,红卫兵运动受到挫折。以干部子女、红五类子女为主干的“老红卫兵”退出运动。一部分人开始对“文化大革命”由原来的狂热转向怀疑和反思。1968年,大规模的上山下乡运动开始。1968年12月22日的《人民日报》在发表甘肃会宁部分城镇居民到农村落户的报道中加了编者按。编者按引述了毛泽东的指示:“知识青年到农村去,接受贫下中农的再教育,很有必要。要说服城里干部和其他人,把自己初中、高中毕业的子女,送到乡下去,来一个动员。各地农村的同志应当欢迎他们去。”在指示下达不久,全国出现了火热的知青下乡场面。这从当时的一首诗中可以看出:“北京传来大喜讯,/最新指示照人心。/知识青年齐响应,/满怀豪情下农村。/接受工农再教育,/战天斗地破私心。/紧跟统帅毛主席,/广阔天地炼忠心。”1969年中国共产党“九大”召开后红卫兵运动瓦解。从1968年至1975年间大约有1000万左右的知识青年离开城市“上山下乡”。

由“红卫兵小将”到接受贫下中农再教育,伴随着红卫兵运动的落潮和“小将”身份的边缘化,一种被抛弃的痛苦感和前途无望的失落情绪普遍滋生。落潮的红卫兵运动,加之知青到农村的思乡之情和孤寂,这些知青开始

创作并传唱出自己的诗歌,其中食指成为知青诗歌的代表人物。实际上很多知青诗歌与当时主流意识形态的诗歌在表达方式、意象体系、思想情感等方面并没有本质的区别,只是加入了悲伤的思乡之情和落寞的感伤情调,有少数的知青诗歌表达了对上山下乡运动和“文革”的初步反思。当时流传比较广的是《南京知青之歌》:“蓝蓝的天上,/白云在飞翔,/美丽的扬子江畔,/是可爱的南京古城,/我的家乡,/啊,长虹般的大桥直插云霄横跨长江,/威武的钟山虎踞在我的家乡。//告别了妈妈,/再见了家乡,/金色的学生时代,/已载入了青春的史册一去不复返,/啊/未来的道路多么艰难多么漫长,/生活的脚步深浅在偏僻的异乡”。^①当时的很多知青都写有类似的诗歌。较之其他体裁,诗歌似乎更能反映这些年轻人的特殊心态,“同写小说相比,知青们更适于写诗,几乎每个知青都可以诌上几句,当然,真实反映知青们情绪的诗,大都藏匿在知青自己的笔记本中”。^②

二、“新诗学习样板戏”

在极左的时代语境下,“文革”时期的新诗写作只能是政治的、畸形的。而“新诗学习样板戏”口号的提出,则从理论上把新诗与“文革”的政治更紧密地联系在一起了。

1968年5月23日的《文汇报》发表了于会咏的文章《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,该文最早阐述了“三突出”的内容,后经姚文元敲定为:“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出主要英雄人物”。之后,“三突出”成为文艺创作和文艺批评的“最高标准”。《红旗》杂志1967年第6期发表社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》:“京剧革命的胜利,宣判了反革命修正主义文艺路线的破产,给无产阶级文艺的发展开拓了一个崭新的纪元”。《人民日报》在同年6月16日报道中号召“把革命样板戏推向全国去”。“文革”时期诗歌和其他文学样式一样,在“新诗也要学习样板戏”塑造“高大完美”的“英雄形象”的口号下,诗歌同样成了

① 原名《我的家乡》,作者任毅,任毅原为南京市五中66届高中毕业生,1968年插队到江苏江浦县。

② 杜鸿林:《风潮荡落:中国知识青年上山下乡运动史》,海天出版社,1993年版,第128页。

“主题先行”、“写与走资派的斗争”的工具。张永枚于1973年率先提出“新诗也要学习革命样板戏”的口号,还具体列出了新诗学习样板戏的要点:学习革命样板戏成功地运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法,学习革命样板戏正确地贯彻执行“百花齐放,推陈出新”、“古为今用,洋为中用”的方针,学习革命样板戏调动一切艺术手段,千方百计地塑造工农兵的高大英雄形象,学习革命样板戏把叙事和革命抒情完美地结合起来,学习革命样板戏的精湛语言艺术,学习革命样板戏千锤百炼、一丝不苟的创作态度。^①而张永枚对“新诗学习样板戏”的理论的倡导还集中体现在1974年他所创作的轰动一时的诗报告《西沙之战》上。这部诗报告当时被认为是新诗学习样板戏的“样板”,而此后新诗向样板戏学习成为宣传的一个热点。《河南文艺》1974年第2期刊出《新诗必须向革命样板戏学习》的专栏,刊出的文章《学不学样板戏是个路线问题》、《用党的基本路线指导新诗创作》、《走革命样板戏的创作道路》、《新诗只有向样板戏学习才有出路》、《新诗必须塑造无产阶级英雄典型》都强调新诗向样板戏学习是诗歌甚至文艺发展的唯一道路。当样板戏和“三突出”原则成为包括新诗在内的一切文艺形式在内的唯一的创作原则时,新诗写作和新诗理论不能不走向越来越狭窄狭、越来越僵化的背离诗歌正途的歧路。

当时的写作组“闻哨”不遗余力地鼓吹新诗创作要向革命样板戏学习,认为叙事诗和抒情诗都应该向样板戏学习。^②在“大跃进”期间登上诗坛并受到欢迎的诗人黄声笑认为诗歌向样板戏学习能够通过诗的形象抒发无产阶级的豪情,展现英雄人物的英雄气概,揭示英雄崇高的精神境界,激起人们对无产阶级英雄的崇敬之情,鼓舞群众和英雄人物一起战斗。^③在关于新诗向革命样板戏学习的理论探讨中较具代表性的是尹在勤。尹在勤认为“革命样板戏是无产阶级革命文艺的样板,是贯彻执行毛主席革命文艺路线和文艺方针的样板,是贯彻执行毛主席革命文艺路线和文艺方针的样板。革命样板戏的

① 张永枚:《新诗也要学习革命样板戏》,《人民日报》,1973年3月25日。

② 闻哨:《新诗创作要向革命样板戏学习》,《诗刊》,1976年第2、3合期。

③ 黄声笑:《脚踩风浪抒豪情》,《挑山担海跟党走》,人民文学出版社,1975年版,第3页。

创作原则和经验,对于一切形式的社会主义文艺都是适用的,新诗也不例外”。^① 1976年,尹在勤在《新诗要向革命样板戏学习》一文中又再次强调新诗要向样板戏学习,集中对诗歌如何运用样板戏的“三突出”原则进行了阐释。尹在勤认为叙事诗可以像革命样板戏那样充分地运用突出、烘托、陪衬等艺术手段,千方百计地为塑造主要英雄人物服务,突出无产阶级英雄人物的革命激情,展示英雄人物崇高的共产主义理想。值得注意的是尹在勤强调抒情诗同样可以向样板戏学习,“社会主义的抒情诗,必须抒无产阶级之情,抒革命人民之情。只有运用‘三突出’的创作原则,才能抒写出伟大阶级、伟大人民、伟大时代的最强音”,“抒情诗虽然不具体地描绘人物行动,不可能完整地安排故事情节;但是,却可以通过抒发主人公的革命激情,突出反映伟大阶级、伟大人民、伟大的党、伟大领袖的光辉形象”。即使是篇幅短小的抒情诗,尹在勤认为同样可以向革命样板戏学习,“即以短小的抒情诗而论,‘三突出’原则的精神也同样适用。抒情短诗,并不因为它篇幅的短小而不能突出抒发无产阶级之情,突出抒发伟大时代、伟大人民之情”,“抒情短诗,应该成为时代的古典、阶级的琴弦、战斗的火花。革命样板戏中的许多唱段,不正是一首首优秀的抒情诗么?”^②在尹在勤看来样板戏的许多唱段,特别是核心唱段为抒情诗展示无产阶级的崇高精神境界提供了丰富的经验。^③实际上,抒情诗并非不能运用叙事和戏剧的手段,相反如果运用恰当无疑会增加诗歌的丰富性和张力。但是“文革”期间,抒情诗甚至抒情短诗被强行要求运用“三突出”原则向样板戏学习,使诗歌完全成为政治运动和阶级斗争的工具,无疑严重阻碍了诗歌的正常发展。样板戏的“三突出”原则空前广泛地在电影、戏剧、小说乃至诗歌写作中的排他性的强调,只能说明“文革”时期的文学创作和文学理论在政治运动的浪尖上被政治化和非文学化了。“主题先行”,“政治觉悟和阶级立场”,“根本任务论”、“三突出”原则成为“文革”时期文艺批评、写作和现实斗争的“金科玉律”,而它所造成的后果是不难想见的。

① 尹在勤:《新诗要努力向革命样板戏学习》,《四川文艺》,1973年第8期。

② 尹在勤:《新诗要向革命样板戏学习》,《人民日报》,1974年5月5日。

③ 尹在勤:《试谈抒情诗学习革命样板戏》,《诗刊》,1976年第4期。

第二节 读书小组与诗歌沙龙

1967年夏,随着“文革”斗争越来越荒诞,越来越残酷,不少初期曾积极投入运动的人纷纷有了一种受蒙骗的感觉,于是自动地退出了狂热年代的政治运动。随着上山下乡运动的开始,一些知青在知青点开始进行圈子性质的读书活动和文艺交流。到了“文革”的中后期一些返城知青和留守在城市的无业青年,开始秘密组织地下的读书小组和诗歌、文艺沙龙。这些一起在小范围内聚餐、交游、朗诵、读书的青年当时被称为“逍遥派”和“颓废派”。实际上早在1961到1963年间,在北京、上海、成都、贵州、福建等地就出现了半地下性质的文艺沙龙。而进入70年代,随着人们对政治风暴的进一步厌倦,思考者由原来的个体开始更多地转向群落。从红卫兵运动狂潮中跌落下来的年轻人,纷纷寻求别样的生存方式。一部分人堕落下去,而另一部分人则在精神上开始寻找启蒙的圣火。正是由于这些读书小组和诗歌沙龙的存在,一些青年才有可能最大限度地获取各种非公开出版发行的读物,从而接触了更多西方文学及文化的信息。他们在“沙龙”朗诵自己的作品,不仅可以得到反馈而且使这些“地下作品”得以存活、流传(手抄)下来。由于这些沙龙大都出现在“文革”最混乱时期的“法制真空”中,它们的存在形式是自发的,自然而非通过组织形成。其成员多是一些读书较多,善于独立思考,也富有才情的青年。由于相互交流的机会增多和影响面的不断扩大,70年代初“地下”新思想的孕育和传播的过程也在逐渐加快。“地下”沙龙或思想群落的出现使一部分青年人的精神活动有了适宜的“小环境”,所以独立思考和写作的人也开始多了起来,写作质量也有相应提高。部分知青由于地处偏僻,久居乡村,生活群体相对稳定,离政治风云的漩涡较远,所以读书写作的环境也就更安全些。读书、交流、写作成为一代青年在那个时代唯一的快乐。

60年代以来比较重要的诗歌沙龙和同仁性质的交流圈子,主要有60年代初期张郎郎的“太阳纵队”,郭世英、张鹤慈等的“X小组”,牟敦白文艺沙龙(1965—1966),黎利、夏仲沙龙(1967—1970),李坚持沙龙(1967—1975),西昌的周伦佑、周伦佐沙龙(1969—1976),赵一凡沙龙(1970—1973),铁道部宿

舍的鲁燕生、鲁双芹沙龙,国务院宿舍的徐浩渊沙龙(1972—1974),学部宿舍(现社会科学院宿舍)的黄元沙龙,第二军医大学文学沙龙(1970—1974),贵阳哑默、黄翔的野鸭沙龙,舒婷的六角房沙龙(1972—1976)等。此外,在河北、四川、福建、上海、黑龙江、山西、内蒙等地都有数量不等的文艺沙龙。“文革”时期的文艺沙龙在1972年形成高潮,不同的文学沙龙之间互相交流影响,有的诗人甚至同时参加了不同的沙龙和文艺小组。这些读书小组和文艺沙龙对后来的“朦胧诗”和“今天”诗人的出现,起了相当重要的作用。在阅读物资源极端匮乏的情况下,他们的阅读大多驳杂而不成系统。他们的阅读范围除了一些经典读物——如当时的所谓三本“必读书”——普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》、莱蒙托夫的《当代英雄》以及曹雪芹的《红楼梦》,更能激起他们“吃禁果”般阅读兴趣的是一些“文革”前出版的“供批判用”的“内部读物”(所谓的“黄皮书”、“灰皮书”)^①,“1970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”。^②

1963年,张郎郎组织了“太阳纵队”,其成员主要有郭路生(食指)、张久兴、张新华、甘露林、牟敦白、甘恢理、于植信、王东白、巫鸿、吴尔鹿、杨艾其、陈乃云、刘菊芬、蒋定粤、孙智信、张润峰、董沙贝、杨孝敏、张振洲等。

张郎郎(1943—),出生于延安,受母亲陈布文的影响,12岁开始写作,上中学期间即已写出短诗《青年颂》等几十首,并与张久兴、甘露林等一起朗诵诗作。而早在读中学期间,张郎郎就在与郭世英、张久兴和甘露林的交往

① 政治学方面有托洛茨基的《被背叛了的革命》、德热拉斯的《新阶级》、斯特朗的《斯大林主义》、《斯大林秘史》、《从列宁到赫鲁晓夫——共产主义运动史》、《赫鲁晓夫主义》等;哲学及文艺理论方面主要有加罗蒂的《人的远景》、萨特的《辩证理性批判》、科学院文学所编的《现代美英资产阶级文艺理论文选》(内附袁可嘉后记长文)等;文学方面小说有加缪的《局外人》、萨特的《厌恶及其他》、凯鲁亚克的《在路上》、塞林格的《麦田里的守望者》、阿克肖诺夫《带星星的火车票》、沙米亚金《多雪的冬天》、艾特玛托夫的《白轮船》等;回忆录有爱伦堡的《人·岁月·生活》等;诗歌作品则更多,影响较大的有泰戈尔、普希金、波德莱尔、聂鲁达、叶甫图申科、梅热拉伊梯斯、莱蒙托夫、茨维塔耶娃、阿赫玛托娃、特瓦尔朵夫斯基(长诗《焦尔金游地府》)、普希金、叶赛宁、勃洛克、古米廖夫、马雅可夫斯基、海涅、惠特曼、洛尔迦等等。

② 多多:《被埋葬的中国诗人(1972—1978)》,《开拓》,1988年第3期。值得注意的是多多的这篇对后世研究“文革”以及地下文学产生重大影响的文章,一些当事人却提出了质疑,认为此文很多说法与事实不符,如徐浩渊。

中成立了诗歌沙龙。张郎郎由于受“精神上的导师”母亲陈布文的影响而阅读了大量的中外书籍,如《洛尔迦诗选》、全套的《小说月报》、《带星星的火车票》、《麦田守望者》、《在路上》、《向上爬》等等,而包括《美国现代诗选》在内的广泛的阅读对张郎郎的文学写作尤其是诗歌产生了重要影响。张郎郎与张寥寥、蒋定粤等当时办有不定期的手抄杂志《自由》、《格瓦拉》、《曼陀罗》等。在1962年到1963年间张郎郎写下《鸽子——和尼古拉·纪廉的“小鸽子错了”》、《理想》、《早晨》、《恍惚》、《风景》、《燃烧的心》、《进军号角》等诗。1968—1977年张郎郎因现行反革命罪入狱,关押期间写有长诗《燃烧的心》、《进军号角》等,短诗几十首,如《七月流火》、《狼皮褥子》等。在《理想》这首诗中,清新、浪漫、自由而带有明显的小资情调的“童话”风格能够看出洛尔迦谣曲的影子,但更多还是诗人自己的独特体验,“我想在地毯似的青草地上,/盖一座白房子,/草地上必须有黄色的蒲公英,/还有酒窝那么大的小银蝴蝶。/屋子,有窗子,挺亮,/还有烟筒,每天都会冒出一朵朵黑云彩,/门一定要厚,是干净的木头做的。/桌上老有一杯浓甜的咖啡,/还有好看的毛线团”(《理想》)。张郎郎的诗歌具有时代寓言的性质,在一个个意象上投射出那个黑暗时代浓重的阴影和窒息的氛围,以及诗人内心对理想的憧憬和迷茫中的坚执与探询:“它沉静的酣睡着,/像是窗外的白雪/可这是团温暖的雪……/我对它说过,/是的,是在那火炉旁的冬日,/那漫长与安静的冬日。/我说过,这不是你的家/在瑰丽的阳光下,/在浓绿的草地上,/空气是透明的,/像酒一样浓郁的花香,/是一缕有颜色的芬芳的液体,/在空气中浸润着、蔓延着。/于是,它苏醒了,/站在我伸向未来的手心,/站在灿烂的自然的光芒中。/扇动了一下翅膀,/开始了飞翔”(《鸽子》)。

郭世英(1941—1968),生于重庆,毕业于101中学,考入北京外交学院,翌年转入北京大学哲学系。郭世英在北京101中学读书期间与同学张鹤慈、孙经武开始在哲学和文学上进行交流,尤其是郭世英在北京大学哲学系读书期间与张鹤慈、孙经武、叶蓉青等人组成富有探索精神的艺术团体“X小组”并创办《X》民刊。此时郭世英阅读了大量的哲学著作以及“黄皮书”和“灰皮书”,开始诗歌写作并深入研究哲学。1963年5月郭世英因为“X小组”受审查,后下放到河南西华农场监督劳动。“文革”中郭世英被揪斗并被非法关

押,由高空坠落身亡。郭世英的诗作留下来的很少,主要有《小粪筐》、《我是一块石头》、《金杯》、《浮影》、《伴侣》、《望着他》、《我在欢笑中》、《一星期三一天,两天,三天》、《送给香山之行》、《我要海》、《民英》、《干了的眼睛》、《给我那朵花》等。由于受到尼采、弗洛伊德以及萨特等西方哲学的影响尤其是现代人本主义的立场和个体主体性的坚持,郭世英的诗歌在当时具有明显的先锋性和“不合时宜”性。1963年2月6日郭世英写下具有强烈的反抗性和质疑性以及自省的诗歌《我是一块石头》:“我是一块石头,/还是一个恶魔/刚刚吸干了自己的血浆/却又把毒刺/伸向那颗幼弱的心窝/那清幽的痛苦/忘了吗?/那含泪的眼睛/忘了吗?/忘了!忘了!/我不安的神经质地狂叫/却不知,一阵痛心的苦水/拥出心中/我是什么?/是石头?/还是恶魔?/我恢复了一刻的青春/用别人的心痛。”^①此外郭世英的“浮影幻象/梦一样/清新 混沌/梦一样/来了 来了/它靠近了我/张大眼睛/——朦胧的雾气”(《浮影》)以及“我在欢笑中/狂舞/我在悲切中/慢步/却不知/我脚下的路/是一颗颗蠕动的心/一片片鲜红的土”(《我在欢笑中》)等诗歌都能够呈现出诗人的独特思考和批判精神。

张鹤慈(1943—),曾在清华附中、101中学、北京师范学院读书。因参与郭世英“X”小组被关押15年。张鹤慈在与郭世英的交往以及后来因为“X小组”在农场劳动改造时写有《我在慢慢地成长》、《镜中的我》、《生日》、《夜的素描》、《无题》和《十字路口》等诗。这些诗作在类似蒙太奇的细节和场景的快速转换和意象叠加中,传达了诗人青春期的不安、迷惘与怀疑,抒写了那个时代青年人痛苦的精神成长史:“徘徊/永远忏悔/和永远不忏悔/的一个/瘦瘦的夜空//窗外/重心移出的/刹那/也许/影片可以倒映?/无数的巧合/和无数的不朽/偶然加上必然/等于——/死//徒劳的伸出的

^① 北京师范学院出版社1986年出版的《非正常死亡——十年浩劫中的受难者》披露了郭世英的几首诗。周国平在《我的心灵自传——岁月与性情》中提到郭世英和X小组。另外值得提及的是潇潇从2006年《诗歌月刊》下半月刊第1期开始推出专栏《一个时代的双重见证》,旨在对“文革”或更早时期开始诗歌写作而长期被埋没的诗人进行重新挖掘和整理,目前已经推出了郭世英、食指、依群、张郎郎、张寥寥、张新华、鲁双芹、牟敦白、王东白“文革”期间的诗作。实际上潇潇早在1993年就开始了这项相当有意义的工作,并准备结集为《前朦胧诗全集》,但由于种种原因而没能出版。潇潇根据郭世英家人保存的郭世英1963年3月—4月的日记,整理出13首诗作,这对新诗史研究地下诗歌是很有意义的。

手 / 捕捉和要 / 推开的校舍 / 家 / 避开的人群 // 不容于世的 / 徘徊的幽灵 / 也不容于公墓 // 十字路口 / 自杀者的 / 孤零零的墓 // 永远游荡的 / 幽灵 / 瘦瘦的 / 在黑与白的 / 两个王国间 / 的徘徊 // 游荡的鬼魂 / 的十字路口 / 无家可归的选择”(《十字路头——自弃者的墓地》,X,K^①)。

从1963年开始,哑默、黄翔、路茫等贵州诗人组织了野鸭沙龙,主要活动地点是贵阳的黔灵湖公园和哑默等人的居所。黄翔的《独唱》、哑默的《海鸥》等在沙龙中被经常朗诵。1966年初到1968年夏,上海存在着一个沙龙性质的文学青年圈子,涉及的诗人主要有钱玉林、朱育琳、陈建华、王定国、王汉梁、汪圣宝、丁证霖、郭建勇、张念承、刘明祥、林列扬、董希夷等。从那时起这些诗人开始了不同于“文革”主流诗歌的写作,如陈建华的《空虚》、《湖》等30余首诗作^②,钱玉林的《淡淡的绿衣》、《在昔日的普希金像前》等^③。此外还有上海的“小东楼”诗歌沙龙,成员主要有孙恒志、杨东平(其《生活三部曲》在当时引起广泛影响)、孙小兰、沈秋飞、沈小文、高建国、屠新乐等。北京的徐浩渊诗歌沙龙,其成员主要有依群、多多、根子、王好立、谭小春、彭刚、鲁燕生、鲁双芹等。实际上当时的很多诗歌沙龙的成员都是交叉的,这里除了有文艺上共同爱好兴趣之外,也有男女私人情感交往的因素。文革期间徐浩渊写下《海岸·贝壳·少年》、《给自己》、《如果我能够》、《给依群》、《给我的好立》、《一颗星星在升起》等诗。依群写于1971年的《纪念巴黎公社》则在当时影响很大:“奴隶的枪声嵌进仇恨的子弹 / 一个世纪落在棺盖上 / 像纷纷落下的泥土 / 巴黎,我的圣巴黎 / 你像血滴,像花瓣 / 贴在地球蓝色的额头 / 黎明死了 / 在血泊中留下早霞 / 你不是为了明天的面包 / 而是为了常青的无花果树 / 为了永存的爱情 / 向戴金冠的骑士 / 举起孤独的剑”。西昌的周伦佑、周伦佐沙龙主要有成员王世刚(蓝马)、欧阳黎海、刘建森、陈守容、王宁、黄果天、林渝生、胥兴和、白康宁、田晋川、段国慎、黄天华、周亚琴、冯月如、毛彪等。其中周伦佐偏向于哲学并曾因此入狱,而周伦佑则从60年代后期就开始了诗歌写作。“文革”时期周伦佑完成长诗《刺刀与玫瑰》、《燃烧的

① X指张鹤慈与郭世英、孙经武的地下手抄刊物,K指郭世英。

② 陈建华:《红坟草》打印诗集,未刊稿。

③ 钱玉林:《记忆之树:1966—1976年抒情诗选》,上海远东出版社,1998年版。

荆棘》等,手抄诗集《青春的旋律》(后改名为《抑郁的抒情》)、《青春的挽歌》。周伦佑等人曾试图创办地下刊物《钟声》但最后因种种原因而放弃。周伦佑的诗除了一部分表达了对青春和生命的思考之外,一部分诗歌对当时“文革”的黑夜般的存在进行了深刻反思和尖锐质疑,如《冬夜随想》:“只是寒冷,还不可怕/因为眼前是亮堂的/只是黑暗,也不可怕/因为身上是暖和的/寒冷和黑夜勾结起来/却足以扼杀一切生机/窒息一切希望……/而此时,我只能/把自己想像成一堆篝火:/——对于寒冷,我是热/——对于黑暗,我是光”(1972年11月27日于西昌玉碧巷小楼)。四川成都的邓垦和陈自强(陈墨)的“野草”诗歌沙龙,成员主要有徐坯、白水、杜九森(九九)、蔡楚、吴鸿、野鸣、吴阿宁、苟乐嘉等。这些诗人的作品在1971年由野鸣编辑成《空山诗选》,收入14个诗人诗作150首。在1976年周总理逝世时,二次编辑《空山诗选》,收入9个诗人诗作204首。如邓垦在1964年写的《归来啊,我远方的恋人》,6000余行的叙事长诗《春波梦》曾在四川、云南和湖南等地知青中广泛流传。陈自强于60年代初期开始写下大量诗作,如诗集《灯花集》(1963—1964,40首)、《残萤集》(1963—1969,200首)、《砚冰集》(1963—1969,诗词500首)、《乌夜啼》(1968,50首)、《孤星集》(1969年,48首)等,计800多首。“文革”期间闽北的知青(主要是永安和三明)也组成了一个群落,并办有油印刊物《耕耘》,舒婷在其中发表诗作。诗人蔡其矫和黄碧沛在其中则起到了很大作用,如蔡其矫在和舒婷通信过程中给舒婷介绍了大量的国外的诗作并指导其写诗。^①此外北京还有叶三午组织的沙龙,聚集了赵一凡、赵振开(北岛)、钟阿城等人。叶三午写于1960年冬天的《无题》,很容易让人想到芒克、多多等在白洋淀写下的关于青春的诗,“我的青春你还要睡多久呢?/太阳照耀大地辉煌/不能触着你的脸吗?/那火热的光芒!/我的青春你还要睡多久呢?/闪着寒光的黑鸦/扑落在你身上贪婪地/吻着你金黄

① 舒婷写于“文革”时期的诗歌主要有《致大海》(1973年2月)、《珠贝——大海的眼泪》(1975年1月10日)、《船》(1975年6月)、《呵,母亲》(1975年8月)、《赠》(1975年11月)、《“我爱你”》(1976)、《人心的法则》(1976年1月13日)、《当你从我的窗下走过》(1976年4月)、《中秋夜》(1976年9月)、《悼——纪念一位被迫害致死的老诗人》(1976)等。据《舒婷文集》第1卷《最后的挽歌》,江苏文艺出版社,1997年版。

的萌芽”。

说到“地下”诗歌,尤其是“文革”时期的“地下”诗歌,这些诗作甚至手稿之所以能部分的保存下来,不能不涉及到赵一凡。这是一个收藏了一个时代的人。赵一凡在保存“地下”诗歌资料上的价值无异于一个活图书馆。在1975年1月29日大批公安人员从北京朝内前拐棒胡同11号赵一凡家抄出大批的所谓子虚乌有的“第四国家纵队反革命”的文学“罪证”。^①赵一凡不仅收藏和抄录了食指、北岛、芒克、多多、根子、方含、舒婷、谭小春等人的诗作,如后来新诗史中反复叙述的北岛的《回答》、芒克的《天空》和诗集《心事》、根子的《三月与末日》等;而且通过胶片和稿纸存留了当时的地下小说,如《第二次握手》、《九级浪》、《芙蓉花开的时候》等。然而在赵一凡逝世后,大量资料被保姆卖掉,鄂复明和徐晓只从中抢救出《今天》的资料。而如果没有抢救出《今天》资料的话,那么至少有一些“今天诗人”的作品会永远从文学史中消失。而如果其他材料都能保存下来的话,无疑对于新诗研究会有相当大的帮助。

第三节 流放诗人的“地下”写作

“文革”期间,在运动中有100多万知识分子被下放到全国各地的“五七”干校进行劳动改造,众多诗人(大多为中老年诗人)被揪斗、批判,关进牛棚。尽管这些诗人失去了在报刊发表诗作的机会,但是仍有为数不少的诗人在暗中继续坚持写作。在当时不能公开发表也不能公开阅读的特殊历史语境下,这些诗歌的保留与传播,更多是借助诗人内心的反复背诵和好友之间的口耳相传。这些诗作只有到了“文革”结束后才得以与读者见面,这种特有的写作现象被命名为“流放者写作”。实际上诗人的这种流放更多的应该视为一种

^① 来往信件889件;微缩保存的外国经典文学作品照片底片46张、照片底片一盒,文字照片53张;影集1本,照片303张;手稿59份,零散手稿450页;油印资料489页,“文化大革命”的各种印刷品7捆(其中一捆已装订成册),内部文件1捆,内部刊物3捆,“中央首长讲话”2捆,“文革”小报7捆;还有成本的讨论提纲、调查提纲、学习札记、农村问题研究等材料,以及红卫兵图章、自制油印刮板、复写纸等。全部材料装了两辆小卡车。1978年12月19日,北京市公安局为赵一凡平反,并如数归还了3年前抄走的资料。

精神上的流放,这种带有“地下”性质的流放中的写作颇能折射出那一时代知识分子的多舛命运和精神履历。

“地下”所指既是与其写作的意识形态有关(往往被认为与主流意识形态相对抗),又与其作品的生产、发表和传播、接受的特殊形式有关。这一流放者诗人群,在极为艰难的条件下,坚持以诗歌的方式和知识分子的担当精神记录下了一代人的苦痛挣扎的灵魂史和思想档案。

在“胡风反革命集团”案件和“文化大革命”中,彭燕郊、牛汉、绿原、曾卓、罗洛等遭受到了前所未有的打击与磨难,他们是因时代而受难的诗人。在那特殊时代语境中,任何题材的诗作都有被最终归结为“反动诗歌”的危险。然而在受难的日子里,是诗歌成为这些诗人灵魂的宗教和支撑他们生存下去的勇气。在漫漫的长夜,彭燕郊寻找的仍是天空和星辰,那死寂的时代里诗歌成为诗人内心的呼喊,正如黑夜上空低郁的雁鸣。彭燕郊以少有的冷峻、良知和敏感洞透了一个时代的迷雾和虚幻的时代景象背后的黑暗和残酷。在乌托邦的宗教仪式上确证个体的自由和价值,在熊熊的时代大火面前诗人提早窥见了灰烬和苍凉:“很快地,过去了那神圣的一刻/我们都安静下来了,我们这些善良的孩子/在哗哗雨水的急流里把身体倾倒得更加贴近地面/用强烈的羡慕/围住幸运者——/他还在燃烧,还在/迸发含笑的火花/正像平时,围在一起/谈论那个为着飞出沉重的土地/而倒在沉重的土地上的/先行者,我们是多么幸福呵/如今我们总算亲眼看到他了/以他的焦头烂额,活生生的站在我们面前”(《塑像》)。就这样,彭燕郊在无数个风起云涌的暗夜,咀嚼着痛苦、吟咏着泪与血的诗行。牛汉即使是在被监管劳动的情况下,也仍在寻找和构思着时代的“真诗”,诗人的诗情不仅并未因此而消失反而是得到了更为尽情地燃烧,“在古云梦泽劳动了整整五年(1969年9月30日到1974年12月29日)。大自然的创伤与痛苦触动了我的心灵”,“十几年来,我第一次感到诗在心中冲动”。^①这位蒙古族血统诗人的诗歌中涌动着粗犷、旺盛而顽健的生命力。诗人在受难的干校五六年间,仍坚持着充满热力的诗歌写作。牛汉是一个勇于面对苦难和地狱的铁骨铮铮的诗人。

① 牛汉:《对于人生和诗的点滴回顾与断想》,《蚯蚓和羽毛》,人民文学出版社,1986年版,第2页。

他在题为《一生的困惑——一首难以定稿的诗》中说：“有人断言：/ 面孔朝向天堂，/ 脚步，总走进地狱 / 我始终不相信 / 让我不解的是：/ 我的面孔一直朝向地狱，/ 而脚步为什么迈不进天堂！”从牛汉的这些粗砺而率真、朴质而磅礴的满布血痂的诗篇中，我们更能看到一颗尽管伤痕累累但是永远也不屈服的抗争的灵魂。曾遭多年囚禁的绿原，在“文革”中再次受难，诗人开始了带着荆棘的歌唱与抗争。多难的命运再次验证了他的“诗谶”，诗人又一次切开血管，在苦难的途中去发出带血的歌哭。在湖北咸宁向阳湖的“五七”干校，绿原写下《重读〈圣经〉——“牛棚”诗抄第 n 篇》等诗作。诗人的内心在流血，但消沉不属于诗人，在冷峻的背景上诗歌的底色是用血铸就的，但仍不乏暖色和亮色。与“文革”的主流诗歌相比，绿原这些个人化的写作更暗合了诗歌的本体性依据。被打成“胡风反革命集团”骨干分子的曾卓，在精神的炼狱中其生命热力和人格力量却在诗歌中爆发出来，不能不说是一个奇迹。“文革”开始后，曾卓被下放到农村劳动改造。在此期间诗人写下了《悬岩边的树》等诗，“悬岩”边痛苦而倔强的“树”相当深切的呈现出“文革”语境下诗人的痛苦境遇和不屈的灵魂的抗争。罗洛 1955 年因胡风事件被政治风暴卷到了青海，但诗人仍在笔记本上偷偷写诗，“虽然，诗作不能发表，歌声被无情地箝制，但这些都禁不住罗洛激荡跌宕的思想。他在脑子里酝酿诗句，在笔记本上偷偷地记下诗行，让心灵之歌‘回旋在心底’”。^①诗人将自己比喻为暴风骤雨下尽管备受打击、玷污但仍清白无比的一股清泉，“每当山风送我一身尘土 / 泉水又还我一身清白 / 每当泥泞令我双脚沉重 / 泉水又使我步履轻捷”（《泉水》）。

在“中国新诗派”诗人中，穆旦与唐湜在“文革”期间的“地下”写作给人留下深刻印象。穆旦的诗歌创造力在他生命暮年的爆发，成为当代新诗史上一个重要的现象。这期间保留下来的 29 首诗作，与前此的诗歌有着不小差异，不再是 40 年代的紧张和尖锐，也不再是 50 年代的否弃自己的忏悔，而是冷静、朴素和痛苦的“自我”剖析。不过，穆旦在诗中所体现的知识分子的反思和自省精神却是一以贯之的。穆旦在“文革”后期，已进入生命的暮年，诗

① 余之：《白色花，瞩望着明天——罗洛和他的诗》，《诗刊》，1985 年 4 月号。

人在个体生命的虚弱和历史强大语境的胁迫中唱出了悒郁灵魂的长歌,而其中弥足珍贵的知识分子的良知和个体话语立场的张扬,呈现出特殊时代诗人的痛苦而挣扎的灵魂履历:“我已走到了幻想底尽头,/ 这是一片落叶飘零的树林,/ 每一片叶子标记着一种欢喜,/ 现在都枯黄地堆积在内心”(《智慧之歌》)。可以肯定地说穆旦在“文革”中承受了过多的苦难,“只有痛苦还在,它是日常生活/ 每天在惩罚自己过去傲慢,/ 那绚烂的天空都受到谴责,/ 还有什么色彩留在这片荒原?”(《智慧之歌》)穆旦以知识分子的良知在那片荒原上留下了生命的色彩。诗人的生存是相当沉重的,但是穆旦却用少有的知识分子的清醒和怀疑精神在质疑着那个时代并写下挑战书。除了对生命存在的追问,穆旦更是将眼光投射到“文革”的背景上。这个专制的社会正在上演着荒唐的闹剧,人性沉沦、是非颠倒。穆旦的诗剧《神的变形》就是在扭曲变形的场景设置和富含深蕴的诘问与辩驳中发出了人性的强有力的呼喊与追问。当然这些诗句的背后是一个诗人无比深重的苦难,更有一个诗人的良知。而诗则成了苦痛的“至高的见证”——“诗呵,我知道你已高不可攀,/ 千万卷名诗早已堆积如山:// 印在一张黄纸上的几行字,/ 等待后世的某个人来探视,// 设想这火热的熔岩的苦痛/ 伏在灰尘下变得冷而又冷…… // 又何必追求破纸上的永生,/ 沉默是痛苦的至高的见证”(《诗》)。穆旦在诗坛沉寂近20年后,在生命的最后时日,在“心灵投资的银行已经关闭”的严酷岁月,又重新使自身焕发出诗的光辉,为他诗人的一生划上了完满的句号。唐湜在“反右”运动和“文革”十年也遭受了难以想见的磨难,但是在漫漫长夜的颠沛流离中诗歌成了他唯一的精神寄托方式和生存下来的理由。以《海陵王》和《划手周鹿之歌》为代表的变体十四行诗体式的历史叙事诗和“南方风土故事诗”,在浓郁的民间色彩和南方风情中展现了历史的复杂也暗含了对“文革”的反思。

即使是在“文化大革命”这样的迷狂时代,蔡其矫仍发出了自己低郁的、沉缓的、富有知识分子良知的声音。在一个是非颠倒的时代,诗人深深感到时代的“冰冷”,那种巨大的寂寞即使在暮春的夜晚也是寒冷而焦灼的,“屋内坐着一围开会的人/ 有谁能感知遗失的心/ 和战栗的嘴唇? / 暮春的夜,是不眠和寂寞的长夜”,“现在又有一个腥红的梦/ 在半睡半醒中向我走来/ 预

告明天和后天 / 将有怎样一个异样的天空”(《梦》)。这是一个噩梦开始和弥漫的时代!如诗人所预知的这个“异样的天空”在长时间里使许多人放弃了属于自己的真实的声音。当人们在时代的寒冬中昏睡和沉寂的时候,诗人却甘愿做风雨中一丛悬崖上的百合花:“当金色的夕阳照射岩壁 / 它变为夏夜的繁星 / 沉默中诉说了多少深情 // 勇敢的人儿到崖顶上摘下一朵 / 但在险路中花瓣破碎了 / 因为它不愿意离开那危崖上”(《悬崖上的百合花》)。这只悬崖上的百合,在风雨和冰霜中诞生了自己的尊严,尽管这种姿势在当时的历史语境下是多么的危险。而这种承受危险的姿势正是源于诗人的爱,对诗歌、对尊严、对良知的爱。

“文革”时期的“地下”诗歌写作中的值得提起的还有女诗人灰娃和林昭。

灰娃(1927—),出生于陕西临潼农村。著有诗集《山鬼故家》、《灰娃的诗》以及回忆录《我额头青枝绿叶:灰娃自述》。1939年在延安儿童艺术学园学习、工作。1946年到二野辗转于晋冀鲁豫地区。1949年因病先后在南京、北京等地救治。1966年“文革”开始时患病,1972年开始写作新诗,期间写有《路》、《墓铭》、《我的额头青枝绿叶》、《只有一只鸟儿还在唱》、《带电的孩子》等诗。灰娃是一个有着相当特殊经历的诗人。“文革”开始时诗人已经患有精神分裂症,然而这种带有自发性质的诗歌写作却成了她自我疗救的特殊方式。“文革”时期,当大多数诗人面对着时代语境自觉或不自觉地进行身份和话语转换,或沉默或高歌的时候,灰娃在特殊的境遇中仍坚持用自己特有的诗歌话语方式表达对美好事物的向往、对自由的追求、对人性的探询、对历史与生存现实的质疑与追问。在迷狂的时代,灰娃发出了低郁的、沉缓的、澄净的、富有良知的声音。灰娃在1972年这个重要的年份所开始的诗歌写作,是一种偶然也是一种必然。确实,“文革”开始的年头灰娃恰好染病,也多少显示出那个年代作为个体生存的极其坚毅和可怖的生存背景。很显然灰娃不属于任何诗歌流派和地下沙龙、文艺小组,她只是以一个相当特殊的病人的身份出现并写诗。一定程度上“文革”是促使灰娃精神分裂的直接原因,也是“文革”促使了诗人的写作,“为什么恰恰是1972年,她开始写诗,起初是身不由己地,边写边撕,也不敢给人看,后来,就是往花盆底下藏,像地下党员

藏密码一样。这些心灵的密码,她自己也感觉害怕。虽然害怕,却很高兴,就如偷吃禁果的孩子。她非常愿意沉湎在写诗的状态里,让泪水伴随着心中不尽滔滔的源泉,痛痛快快洒满一纸。许多个这样的静夜,她哭着,写着,撕着;又哭着,写着,撕着。”^①在那个年代,诗歌成为一种特殊的自我疗救和抚慰的方式。而考虑到一些诗人在“文革”中纷纷停止写作,有人甚或出卖诗歌、出卖灵魂和知识分子人格的时候,灰娃的这种不无奇异的诗歌写作就显得弥足珍贵。灰娃正是在身体的非常态中,在一个非人的时代听从了诗神的召唤。灰娃在自己的词语世界和想像世界中构筑着自己灵魂的秘密家园,她从恐怖的现实中逃进了属于自己的温暖而忧伤的修辞世界,这也是一种更为真实的世界。“她可以自在地支配自己的话语,无须害怕他者的喝斥、批判和无限上纲;她也拥有了清洁和净化自己话语世界的权力,把所有她厌恶和恐惧的字词句统统拒之门外。”^②作于1972年的《路》是灰娃最早的诗作之一,“当我们告别人间依稀长叹 / 可还有什么值得顾盼 / 为何总不肯闭合双眼 / 它是那样纯洁无辜永无希求 / 当我们长眠在荒墟墓园 / 坟头松枝隐蔽一丛素静百合 / 抚慰寂寞含冤的心愿 // 地上,为梦想缠绕又被抛却 / 地下,我们的喟叹透过泥土 / 摇撼歪扭的宇宙 / 依旧看见神道们手握法杖 / 另一手一支鲜花罌粟轻轻一点 / 厚道的美丽的全部垂泪下跪 / 怀疑不信的全都鼓掌颂赞”。灰娃在自己的词语世界中构筑着自己灵魂的家园,写诗对于她而言就是寻找一个“美的出口”。灰娃的诗较之其他“文革”时期的“地下”诗歌写作有着一定的差异性。后者的写作带有探索性和叛逆精神,与现实和政治有明显的依存关系,而灰娃的诗则是一种个体特殊经验的隐秘呈现,更多是个人性的,超越了政治的规约。灰娃写于1973年的《墓铭》以其飘忽而沉重的想象,痛苦而颤栗的诗句,低郁而燃烧的情感让人联想到北岛后来的名篇《回答》:“从我连哭带嚷闯进世界未久 / 不洁的唾液就填塞我的时空 // 我撒手尘寰那些因我而降生 / 忤犯了言词表情都变为装饰 // 我鬓角额前星星缀满 / 我为厚道的心呼号用嘶哑的嗓音 // 即使世间没有感应没有回响/也压

① 王鲁湘:《向死而生》,灰娃:《山鬼故家》,人民文学出版社,1997年版,第209页。

② 王鲁湘:《向死而生》,灰娃:《山鬼故家》,人民文学出版社,1997年版,第218—219页。

根儿就没有真这件事//摇曳人心魂的风歇息了/钟声也已静默,我笨拙善意的唇//也寂然闭合,从那儿凋谢了往日的/琴声激情,有的虔诚有的心不由衷//我眼睛已永远紧锁再也不为世人流露/深邃如梦浓荫婆娑//安息着我额上青青的桂树/谁给栽的,我//已然沉寂不醒/松涛凝定不动一口静穆万年的钟//想起我挂了重彩的心它/一面颤抖一面鲜血直流//如今它已停止了跳动世人再不能/看它遭严刑而有丝毫满足//生而不幸我领教过毒箭的份量/背对悬崖我独自苦战//与维纳斯阿波罗对垒/弓开箭鸣飞矢钻动我心上飕飕交锋//我抵抗生命陡峭的风浪,一人/流尽人间眼泪,只剩些苦涩回声//从峭壁迸溅散发野草泥土气息”。^①诗人是在生与死、光明与黑暗、今世与来生的临界点上抒写着缱绻、迷茫、忧伤而不屈的心声。当黑夜中的灵魂和良知都在沉睡的时候,灰娃却在灵魂和诗歌的对话中重新唤醒了个体的自由,尽管为此诗人付出的代价也是惊人的。

林昭(1932—1968),原名彭令昭,出生于苏州。林昭在苏南新闻专科学校毕业后分配到《常州民报》工作,1954年考入北京大学新闻系。大学时代她作为北大刊物《红楼》的编委参与了相关的编辑活动并从事诗歌写作。在流沙河因为《草木篇》被批判的时候,林昭仍然支持流沙河在诗歌上的这种探索。林昭因支持张元勋与沈泽宜的大字报《是时候了!》,而被认定为是“张元勋反革命集团”的成员而被打成“右派”。其间她以自杀行为(后被抢救过来)进行抗议。之后,林昭因病被遣送回上海。在1959年前后上海曾出现一本名为《星火》的地下刊物,这就是由林昭和她的朋友们编印的。林昭的长诗《海鸥之歌》、《普罗米修斯受难之日》即在上面发表。《星火》对“大跃进”运动和“共产风”深为不满,刊发了很多针砭时弊的文章。林昭据此被打成“反革命”于1960年被投入监狱。1962年春林昭因病“保外候审”,在家中她完成了三十万言的《狱中回忆录》。同年12月,林昭以“扩充反革命组织”罪被再次投入监狱并于1968年4月29日被处决。林昭在监狱中写有《啊,大

^① 然而《墓铭》这首诗之所以能存留在今天完全是一种历史的偶然。灰娃对此进行了说明:“适逢甥女菲菲来京,说到七三年我病危,她由湖南来护理,我曾交她一份诗稿,嘱她撕碎扔马桶冲走。然她并未照做,而是带回湖南收存至今。此事在我心里压根儿一点影子没有了。不久收到她寄来的那份诗稿《墓铭》,读罢,往事烟云,思绪纷纷。”(灰娃:《山鬼故家》,人民文学出版社,1997年版,第202页。)

地》、《献给检查官的玫瑰花》、《家祭》、《你在哪里》等诗。这是一个用带血的控诉和年轻的生命追寻自由和真理的诗人：“啊，大地，祖国的大地，/ 你的苦难，可有尽期？/ 在无声的夜里，/ 我听见你沉郁的叹息。/ 你为什么这样衰弱，/ 为什么这样缺乏生机？/ 为什么你血泪成河？/ 为什么你常遭乱离？/ 难道说一个真实、美好的黎明，竟永远不能在你上面升起？”（《啊，大地》）林昭狱中所写的诗歌在自白和控诉中对那个野蛮而蒙昧的时代发出了强有力的呼号和抗议，她用带血带刺的“玫瑰花”抒写了沉痛的诗篇，也为那个时代刻下了黑色的墓志铭：“向你们，我的检察官阁下，/ 恭敬地献上一朵玫瑰花。/ 这是最有礼貌的抗议，/ 无声无息，温和而又温雅。/ 人血不是水，/ 滔滔流成河”，“将这一滴注入祖国的血液里，/ 将这一滴向挚爱的自由献祭。/ 揩吧！擦吧！洗吧！/ 这是血呢！/ 殉难者的血迹，/ 谁能抹得去”（《献给检查官的玫瑰花》）。

一些建国之后很少写作诗歌的作家，在“文革”特殊的语境下也写出了诗作，如萧军和沈从文。“文革”初期，萧军被羁押在北京市文化局，其间写有《在拘留羁押中》和《在囚禁中给孩子们的诗信》等诗。^① 沈从文也写下了《双溪大雪》等长诗。此外还应该提到诗人藁子。藁子（1949— ），原名曾正曦，60年代末期到70年代初期进行诗歌写作，其时自行编印《云烟集》和长诗《死灰的记忆》等，曾一度广为流传。^②

① 《纪念老舍先生逝世35周年——〈太平湖的记忆〉出版座谈会》，《历史的圈套·在文学馆听讲座》，中国社会科学出版社，2002年版，第130—137页。

② 如《感谢你，小河》（1975年秋）：“我们早就结识了，小河 / 而且你也结识了我的恋人 / 在你温柔起伏的胸脯上 / 我跟恋人用桨划破过你的心 // 小河，往常你曾讥笑过我 / 说我总是孑然一身 / 现在你终于看到了，我恋人 / 那美丽的眼睛，聪明的心 // 如今我恋人已经离我远去 / 我又是孑然一身 / 你不再讥笑我了，小河 / 感谢你，跟我一起怀念我的恋人”。《幻影》（1972年秋）：“在灯光昏暗的夜晚时分 / 我不再听到她悦耳的语音 / 我心的伤痛重又复起 / 静静的夜真是深得骇人 // 一个幻影，真是奇异万分 / 从房间里镜子的深层 / 我似乎看见了她 / 笑语盈盈，向我走近 // 我伸展我的双臂把她抱得紧紧 / 我吻着她使我痛苦的眼睛 / 我向她诉说日夜的渴望 / 我的泪珠儿长流不停 // 突然幻影消失我猛地一惊 / 镜子里照出我憔悴的面容 / 房间里依旧是无比的寂静 / 静静的夜深得更骇人”。

第四节 “地下”诗歌的先驱:食指

在“文革”时期的“地下”诗歌写作中前驱诗人食指以其充满张力和分裂的诗歌文本和后来白洋淀诗群、贵州高原诗人群一起成为这一时期主流诗歌之外的潜流和地火。他们一起为“文革”之后的先锋诗歌写作打开了带有现代主义色彩的诗歌之门。

食指的诗歌有那个时代主流诗学的烙印,是复杂的,具有类似于郭小川式的双声话语结构。食指同样处于个人话语与政治话语,知识分子话语与集体话语之间的冲突之中。因此食指不是一个纯粹意义上的个人化的现代性特征的诗人,其诗歌写作同时有着当时偏狭的诗歌美学的影响。个人和时代、政治之间的复杂关系使得食指这位真诚的理想主义者不断发生“分裂”,这甚至注定了他的悲剧性格和坎坷命运。

食指(1948—),本名郭路生,生于父母行军路上。1961年考入北京五十六中,1964年参加张朗朗的“太阳纵队”。1968年冬食指赴山西汾阳杏花村插队,《鱼儿三部曲》、《相信未来》、《这是四点零八分的北京》等诗开始在山西、河北、内蒙、黑龙江、云南等地知青点和生产建设兵团中传抄。1971年食指参军,两年后出现精神分裂。长时期在北京第三福利院治病。主要有诗集《相信未来》、《食指黑大春现代抒情诗合集》、《诗探索金库·食指卷》、《食指的诗》等。2002年食指出福利院,居家写作。食指是谈到“文革”诗歌和“朦胧诗”时不能绕开的一位重要诗人。食指是朦胧诗的“一个小小的传统”,“朦胧诗”是由食指的诗歌实践予以启蒙的。食指的主要诗作有《命运》(1967)、《海洋三部曲》(1965—1968)、《鱼儿三部曲》(1967)、《相信未来》(1968)、《这是四点零八分的北京》(1968)、《烟》(1968)以及《疯狗》(1974)等。食指在1978—1992年这段时间还很少引起诗坛的注意,但需要强调的是在1978年创办的《今天》杂志上则几乎期期都能看到食指的诗作。可见食指在民间诗坛更早受到了关注,而主流诗坛接受食指则要晚些时候。1981年食指首次在公开刊物《诗刊》上发表《相信未来》、《这是四点零八分的北京》,但并没有引起广泛的关注。

食指曾把自己的诗分为三个阶段,即年轻时代的忧郁和优美,精神分裂后对人情冷暖、世态炎凉的愤怒的揭示,出院后的沉静、深沉和哲理的呈示。^①食指的诗真实地纪录了一代人的心路历程,是一代人的精神履历的墓志铭,“食指——这个为一代人立言的划时代的诗人,在经历了重大的历史变迁后,他的作品依旧闪烁着不熄的火焰。历史和人民不会忘记。食指诗歌的价值是永存的”。^②食指自身那碎片般的惨烈人生与脉络清晰的诗歌文本,成为考察一个时代的活生生的、诗性的历史档案和“活化石”。他的真诚、矛盾、清醒、疯狂、信仰、背叛和理想情怀以及现实苦闷,交织成他的诗歌精神和浪漫底色,这使他在更真实的意义上成为一代人的精神代言人和启蒙的先行者。“白洋淀诗群”的成员宋海泉认为,“有人评价食指为‘文革诗歌第一人’,应该说这是一个恰当的评价。是他使诗歌开始了一个回归:一个以阶级性、党性为主体的诗歌开始转变为一个以个体性为主体的诗歌,恢复了个体人的尊严,恢复了诗的尊严。可惜,这个回归不是在一个人性健康蓬勃发展,并受到普遍尊重的条件下完成的,相反,是在一个人的尊严受到普遍的蔑视、践踏、摧残,乃至丧失的情况下开始这个转变的”。^③一位优秀的诗人,不仅是语言的匠人,而更应是他所处时代以及人类文化背景的报警的孩子。在一定程度上诗人是时代的窗口和隐秘现实的“通灵者”。就食指而言如果说他最初的那些透明而充满热力的诗句更多显示了少年天才的话,那么那场史无前例的“文革”则触发和启迪了他生命内在的潜能。当然食指也写下了一些与当时的红卫兵诗歌、知青诗歌基本无差异的《送去北大荒的战友》(1968)、《杨家川——写给为建设大寨县贡献力量的女青年》(1969)、《农村“十一”抒情》(1969)、《南京长江大桥——写给工人阶级》(1970)、《我们这一代》(1970)、《架设兵之歌》(1971)、《新兵》(1971)、《澜沧江,湄公河》(1971)、《吹向母亲身边的海风》(1972)、《红旗渠组歌》(1973—1975)等诗作,如“毛泽东的旗帜 / 高高飘扬在 / 共产主义大厦 / 更高的一层 // 我们将用鲜血和生命 / 永葆

① 崔卫平:《诗神眷顾受苦的人——郭路生访谈录》,《带伤的黎明》,青岛出版社,1998年版,第212页。

② 林莽、刘福春编选:《诗探索金库·食指卷·编后记》,作家出版社,1998年版,第185页。

③ 宋海泉:《白洋淀琐忆》,《诗探索》,1994年第4辑。

这旗帜青春的火红 / 我们将给后来人留下 / 无愧于伟大时代的歌声”(《我们这一代》);“不是带走思恋和痴情的白帆渐渐远逝,/ 也不是普通的列车满载旅客奔往关东,/ 是时代的列车向着光辉的未来前进,/ 是党的血液沿着钢铁的动脉奔腾。// 所以不该也不能用眼泪为你们送行,/ 而应该鼓起一阵又一阵的掌声。/ 因为这是在鼓励一个初步的儿童,/ 迈开步伐走向光辉壮丽的前程”(《送去北大荒的战友》)^①。这些诗句与当时主流的知青写作无论是在语言方式、形象方式和思想情感上都没有什么区别,甚至一定程度上带有红卫兵诗歌写作模式的惯性遗留。

食指是以知识分子的道德良知和人道主义情怀为时代立言的,从这一点上说食指无疑是为时代撰写墓志铭的人,这也许正印证了北岛的那句诗“卑鄙是卑鄙者的通行证,高尚是高尚者的墓志铭”。随着红卫兵运动的落潮,包括食指在内的一代青年冲动和盲目的激情受挫之后,反思和觉醒替代了幻灭之后的沮丧、怀疑:“不 / 朋友 / 还是远远地离开 / 离开这再也掀不起波浪的海 / 我噙着热泪劝你 / 去寻求灿烂的未来”(《海洋三部曲》之二:《再也掀不起波浪的海》)。这种心灵的颤栗来自诗人切入骨髓的体验,他用血和泪为时代立言。一个背负历史十字架的灵魂是沉重的。诗人在述说希望的同时,内心充满着巨大的压力和难言的隐忧,但西绪弗斯式推动命运巨石的抗争力量永也不会消蚀,“好的名誉是永远找不开的钞票 / 坏的名声是永远挣不脱的枷锁 / 如果事实真是这样的话 / 我情愿在单调的海洋上终生漂泊…… / 我的一生是辗转飘零的枯叶 / 我的未来是抽不出锋芒的青稞 / 如果命运真是这样的话 / 我愿为野生的荆棘放声高歌”(《命运》)。当灵魂和命运被时代的暗夜所笼罩,苦难的、救赎的殉道者式的诗歌写作就在食指这里诞生了。

受当时“正统”文化观念的影响,食指作为常人,作为个体的存在,他曾和其他人一样为自己设计了一条许多人都走过或正在走过的投入社会、追求社会荣誉的道路。然而作为诗人,他天性中的叛逆成分又使他无时无刻不抗拒着世俗的浊流和人性的堕落。他抒写的不只是个我的感受,他更多关切的是

^① 该诗引自食指的《相信未来》(漓江出版社,1988年版),后收入《食指的诗》(人民文学出版社,2000年版),诗题后改为《送北大荒的战友》。诗后标注写作时间为“1968年”。食指的很多诗作在不同时期和不同诗选中都存在着改动情况。

时代、国家和人民的命运。他的这种精神是纯粹的,清澈明亮的,温暖忧伤的。1968年是食指诗歌创作的重要一年,其间创作诗作18首,其中包括后来在知青和社会上广为流传、名满天下的《相信未来》、《这是四点零八分的北京》。

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台
当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀
我依然固执地铺平失望的灰烬
用美丽的雪花写下:相信未来

当我的紫葡萄化为深秋的露水
当我的鲜花依偎在别人的情怀
我依然固执地用凝霜的枯藤
在凄凉的大地上写下:相信未来

我要用手指那涌向天边的排浪
我要用手掌那托住太阳的大海
摇曳着曙光那枝温暖漂亮的笔杆
用孩子的笔体写下:相信未来

我之所以坚定地相信未来
是我相信未来人们的眼睛——
她有拨开历史风尘的睫毛
她有看透岁月篇章的瞳孔

.....

(《相信未来》^①)

① 食指的《相信未来》流传比较广泛,该诗版本也较多,本书依据的是《今天》第2期。

食指的这首流传甚广、影响深远的《相信未来》充分显现出诗人的浪漫主义和理想主义的诗歌底色。更为重要的是在理想主义的照耀下,食指呈现出了一代人特有的沉痛、尴尬、分裂与孤独的深切体验,而非单纯沉溺于时代的狂乱的理想主义泥淖之中。诗中充满理想又满布泪水的诗句呈现了食指特有的抒情方式,在“美丽的雪花”、“孩子的笔体”对美好的未来理想生活的憧憬和向往中,打动几代人的地方却在于“灰烬的余烟”、“凝霜的枯藤”、化为深秋露水的葡萄、依偎在别人胸怀的鲜花所呈现的沉重与苍凉。尽管食指的诗歌写作与“十七年”诗歌以及“文革”诗歌的写作传统有着紧密的联系,但是更为重要的是食指以知识分子的良知和反思呈现出了特殊时代一代青年人的精神分裂与内心痛苦。当朦胧诗人还处于学步时期食指已写出了划时代意义的重要诗作。在《明远》、《烟》、《黄昏》、《寒风》、《鱼儿三部曲》等诗中食指展示了一个诗人对生命的挚爱,对人性的坚守,对真诚的捍卫,对时代的发问,对恶的抗争。他对未来的憧憬开启了以人为中心的一代诗风,从而提前宣告一个新的诗歌时代的降临。尽管这一过程的完成是用热泪和鲜血铺就而成。就整体而言,食指的早期诗作是清澈的、明朗的、浪漫主义色彩浓重的作品。《相信未来》一诗算得上是“食指式诗歌”的典型代表。诗中规避了当时主流诗歌浮泛和失效的公共意象,而采用诸多当时诗坛少有的个人化意象。食指运用当时少见的温情字眼,哀婉舒缓的节奏,从而使这些作品如清新的风给人清爽和耳目一新的感受。但其抒情结构的“走向”是预设的,最后一定要迂回至——“朋友,坚定地相信未来吧,/相信不屈不挠的努力,/相信战胜死亡的年轻,/相信未来,相信生命”这样一个理想主义的“升华”来收尾。这其实显示了食指一种早已定型的诗歌思维模式,或者说是遵循了“十七年”的革命浪漫主义、革命理想主义诗歌的运思模式。换言之,食指的诗歌创作受到了贺敬之、何其芳等新诗人的影响,食指的诗歌写作对“十七年”的诗歌写作范式的反拨并不彻底。

当上山下乡运动被宣传和塑造成为伟大的理想主义的青年行动时,食指却以力透纸背的诗作呈现出了欺和瞒背后的事实真相,以及一代人真实、疼痛的面影和被遗弃的无家可归感。1968年12月20日下午四点零八分,在时代的列车上,食指以当时诗坛罕见的敏锐、真诚和良知呈现了现实的残酷和

悲凉：

这是四点零八分的北京
一片手的海浪翻动
这是四点零八分的北京
一声尖厉的汽笛长鸣

北京车站高大的建筑
突然一阵剧烈地抖动
我吃惊地望着窗外
不知发生了什么事情

我的心骤然一阵疼痛，一定是
妈妈缀扣子的针线穿透了心胸
这时，我的心变成了一只风筝
风筝的线绳就在妈妈手中

线绳绷得太紧了，就要扯断了
我不得不把头探出车厢的窗棂
直到这时，直到这个时候
我才明白发生了什么事情

——一阵阵告别的声浪
就要卷走车站
北京在我的脚下
已经缓缓地移动

我再次向北京挥动手臂
想一把抓住她的衣领

然后对她亲热地叫喊：
永远记着我，妈妈啊北京

终于抓住了什么东西
管他是谁的手，不能松
因为这是我的北京
这是我的最后的北京

(《这是四点零八分的北京》)

迷茫、困惑在食指这里第一次得以呈现，而且呈现得如此真实，而这种真实确是以一代人的青春和生命为代价的。食指以良知的带血的针线穿透了时代的虚假面纱：“我的心骤然一阵疼痛，一定是 / 妈妈缀扣子的针线穿透了心胸 / 这时，我的心变成了一只风筝 / 风筝的线绳就在妈妈的手中”。

食指的诗歌写作受闻一多、何其芳、戴望舒等诗人的影响，以严谨整饬的形式、真实复杂的情感、和谐的音韵、准确而动人的意象，完成了一首首自由的“窗式美”的诗作。在自由与限制、复杂与单纯、隐忍与冲撞之间，达成美妙而整饬的平衡。食指的作品基本上遵从了四行一节，在轻重音不断变化中求得感人效果的传统方式，以语言的时间艺术与中国画的空间艺术相结合，印证了他所说的“有人说，现代格律诗是豆腐干。我说是窗户，更准确地说是心灵的小窗，应是‘窗含西岭千秋雪’”^①。希腊诗人埃里蒂斯说，“双手将太阳捧着而不为它所灼伤，并把它像火炬般传给后来者，这是一项艰巨而我也认为也很幸福的任务，我们正需要这样做”，事实上食指完成了诗歌接力的神圣使命，并且他完成得十分出色。后来者诗人，包括朦胧诗人，正是接续了食指手中的缪斯的启蒙圣火，接续了“充满着对抗主流意识形态的激情”，使诗不再是政治的附庸，而是力争实现其独立性并因此迸发出诗艺的特有光彩和穿透心胸的巨大感染力。“白洋淀诗群”是沿着食指式的独立的、个人化的道路前行的。正是在此特定的意义上食指成为他们精神的启蒙者和诗歌的“登山向

^① 郭路生：《诗人谈诗》，《今天文学研究资料·文学资料之一》，1980年10月23日出刊。

导”。

正是基于食指被越来越多的得到认可与推重,在此后的当代新诗史写作中食指成了绕不过去的“经典”诗人。在当代的新诗史中食指的重要性或曰经典化是与白洋淀诗群、朦胧诗或“今天”诗派紧密联系在一起。确实食指“文革”时期的诗歌写作在当时知青圈子就有广泛流传,并对北岛以及白洋淀诗人的写作有着程度不同的影响。北岛就多次强调食指对自己诗歌写作的影响:“七〇年春,我和一凡、康成去颐和园后湖划船。康成站在船头背诗:‘我的一生是辗转飘零的枯叶,/我的未来是抽不出锋芒的青稞,/如果命运真是这样的话,/我情愿为野生的荆棘放声高歌……’这是郭路生的诗。我被其中的迷惘打动了”。^①说食指是当代新诗史上的重要诗人并不为过。食指的意义更多是诗歌史意义上的,他诗歌的内涵与独特的表达方式标志着一个诗歌时代写作的结束和一个时代诗歌写作的开始。食指以独标真襟的诗歌写作成为当代诗坛的特殊存在,其对“文革”时期的带有“地下”性质的知青诗歌以及“今天”诗群的北岛、芒克等人产生了深刻的影响。“食指——这个为一代人立言的划时代的诗人,在经历了重大的历史变迁后,他的作品依旧闪烁着不熄的火焰。历史和人民不会忘记。食指诗歌的价值是永存的。”^②

第五节 芒克、多多与白洋淀诗群

“文革”时期的“地下”诗歌写作曾是一个长期被忽视的事实。其中具有代表性的“白洋淀诗群”是对“文革”主流诗歌写作的一次背离和反拨,它重新确立了诗歌本体的独特存在,坚持了个体主体性和个性化的声音,并运用现代诗歌技巧,隐喻、反讽、悖论,意象叠加和重合,表现内心世界的荒诞意识和对理想的追寻与探索。这都重新打开了一个崭新的审美视阈。这些诗人在黑暗时代的对诗歌和人自身的双重关注与尊重,对生存与生命的追问与探询是十分可贵的。“白洋淀诗群”是“文革”时期一个隐蔽性的群落,其诗歌

① 北岛:《朗诵记》,《2000年文库·北岛》,香港:明报出版社有限公司,1999年版,第128页。

② 林莽、刘福春编选:《诗探索金库·食指卷·编后记》,作家出版社,1998年版,第185页。

以传抄的形式在知青中间传播。他们不同程度地带有现代主义和启蒙色彩的诗歌在当时尤其是“文革”结束后产生了广泛的影响。

1968年底,在毛泽东的“接受贫下中农再教育”的指示下大规模的轰轰烈烈的上山下乡运动开始。1700万青年学生离开城市来到边疆和僻远的乡村,他们以一颗颗需要不断地“锻造”的红心接受贫下中农精神的洗礼和再教育。1969年,北京的一群中学生经过多方面考虑甚至实地考察之后,陆续来到河北安新县境内的白洋淀地区。在此后的几年时间,一个诗歌群落逐渐形成。当年到河北白洋淀插队的北京学生无一例外全是自行联系的,“这表明了在限制个性的大环境中追求小自由的一种自我意识”,但是“群落”并不是流派,它不是诗风的集合,而是诗人的集合。^①白洋淀诗群并不是一个严格意义上的诗歌流派和社团,而是具有群落性质的诗人群。不可否认这些诗人在共同的时代背景和生存环境下表现出在诗歌经验传达和写作方式上的共性特征,但是这些带有相当浓厚的“个人”性质的书写又使他们呈现出相当复杂而迥异的个人美学趣味。

白洋淀古称“祖泽”,位于河北省中部保定正东八十里左右的安新县境内,距离北京300华里。白洋淀是海河平原上最大的湖泊,现在属于北方湿地自然保护区。当时的安新县城是一个荒凉小城,整个城只有一条街道,街道两旁是低矮的民居。小城唯一的副食品商店食品稀少,门前网可罗雀。但是离开县城,散落在白洋淀336平方公里上的143个淀泊中的大大小小的村庄却是名副其实的鱼米之乡。白洋淀,一片片洼地,连成一气,常年积水,故称“淀”。南北最长处约五十里,东西四十里。其上游有唐河、猪泅河、漕河、瀑河等九条河流,号称“九河下流白洋淀”。当雨季上涨,可向西漫延二十多里,连旧县城安州也一并处于烟波浩淼的濛濛之中。作为距离北京最近的水乡,白洋淀的湿地文化、京畿文化和乡野风貌在一定程度上缓解了知识青年的时代压抑,激发了这些青年人对现代文明的眷恋与追求。而相对边缘、封闭的地理空间也在一定程度上培养了这些青年人追求自由、反拨主流意识形态文化的精神。位于冀中平原、地处京、津、保三角地带的白洋淀已经成为诗

^① 宋海泉:《白洋淀琐忆》,《诗探索》,1994年第4辑。

人心目中滋养诗歌的最好的地理板块,这里的湖泊、芦苇、荷花、水禽、鱼虾都与诗歌水乳交融在一起。白洋淀作为北方少见的水乡,以其“塞北江南”和“华北明珠”所特有的水乡和湿地环境,给在动乱年代来到这里的一代青年提供了不可替代的宝贵的地理和人文资源。而大清河南岸与北岸赵北口之间有长达两华里的大石桥——十二座联桥,这是战国时期燕国和赵国的分界线,桥的两侧各竖石碑一块,上刻“燕南”、“赵北”。桥北可以通往北京和天津,桥南则可以顺千里堤到达任丘、河间。走水路,这里上经白洋淀走府河可到保定,下顺大清河到天津。而白洋淀的水则通过这十二座联桥东流入海。十二座联桥的历史沧桑和燕赵文化闪现着古老的光芒,成为一个时代诗歌精神的象征。

在很长时期内,白洋淀作为冀中大地上抗日和革命斗争的堡垒在当代文学作品如《白洋淀纪事》、《小兵张嘎》中得到不断的闪现和强调,而白洋淀特殊的地理环境形成的风物、习俗以及漫延百里的水乡特有的自然气候和精神气候则长时间被忽视。然而在“文革”动乱中来自北京的城市青年,在这里却感受到“云梦泽国”般的乡野气息和诗意的氛围,精神的饥渴、内心的迷茫、青春的激情都在这一片水乡中找到释放的空间,“那些浩淼的湖水,是怎样抚平了我心头的创伤,芦苇的倒影中有鸟儿幻觉的翅膀。那源自心灵的向往不只是寄托,而是真挚的祷告。无法抑制的激情,在夏季暴涨的淀水中呼啸”。^①尽管这些来自北京的年青人在这仅仅呆了几年的时间,但就是这短短的时日却成就了后来长久的文学史记忆,成就了传奇性的诗歌故事和诗人。白洋淀也成为一代诗人赖以生存的诗歌江湖和民间诗歌的中心,起码是北方的中心,“北京是中国政治、经济、文化的中心,是历朝历代领风气之先的地方,而在离北京不太远的白洋淀,却是一片烟波浩渺,宛如世外桃源的边缘之地。从中心放逐到边缘,然后又从边缘回到中心,一个地下诗歌的江湖就这样形成。”^②白洋淀之所以吸引这些知青,还在于这些知青非常清楚白洋淀只不过是他们暂时的居住地,他们都不会最终成为这里的“村民”而终将或早或晚的

① 林莽:《林莽诗选》,时代文艺出版社,2005年版,第202页。

② 廖亦武主编:《沉沦的圣殿:中国20世纪70年代地下诗歌遗照》,新疆青少年出版社,1999年版,第179—180页。

离开这里,“如果说,我热爱这片湖,似乎不真是;我并没有留在这里,也从未想到要在这里生活一辈子,像当时的许多激情的插队的知青那样。我是城市的孩子,这一点是不能改变的。在我走进村里为我们准备的房子,开始用柴锅烧水的时候,我就明白,我们将离开这里”。^① 恰恰是这种短暂的“路过”和“侨寓”状态而不是真正的永远离开城市在这里居住下来,才让他们不断发现与北京截然不同的白洋淀的魅力和特殊之处,并在未来的回忆中不断提炼其美好之处(比如田园诗、水乡、风光),而省略和忽视了这里偏远、落后、边缘的一面。当时插队在白洋淀的知青中因为“圈子”和互相交往的缘故写诗的人数不在少数。实际上北京知青在1968、1969年左右来白洋淀插队之前,这些学生都是以各自的学校为圈子组织了大小不等的诗歌交流的群体,比如北师大女附中的史保嘉、孔令姚、戎雪兰、潘青萍(潘青萍和戎雪兰是北师大女附中的同班同学)、陶雏诵、武嘉范、张雷,清华附中的宋海泉、甘铁生、郑义、刘满强、车宏生,男四中的北岛、史康成、曹一凡等。后来这些群体中的很多成员都赴白洋淀插队,这些文学交流群体为他们插队白洋淀后的诗歌写作和交游建立了基础。

当时到白洋淀插队的有北京知青、天津知青和当地返乡知青,其中北京知青有300多人,诗歌圈子中就有60多人。其中就包括“白洋淀诗群”的主要成员:芒克(姜世伟)、多多(栗士征)、根子(岳重)、林莽(张建中)、方含(孙康)、宋海泉、张元(文白洋)、白青、赵哲、周陞、陶雏诵、戎雪兰、潘青萍(潘婧)、孔令姚、夏柳燕等人。此外一些虽未到白洋淀插队,但与这些人交往密切,常赴白洋淀以诗会友、交流思想的文学青年,如北岛、江河、严力、彭刚、史保嘉、甘铁生、郑义、陈凯歌、田晓青等人,他们也被视为广义的“白洋淀诗群”的成员。江河(1949—)是广义白洋淀诗群和一员,70年代初他曾几次赴白洋淀与女友交心,与诗友谈诗。江河从一开始就在诗歌中追寻和探问人和历史的复杂关系,他在诗中显现出意识和人格的分裂状态,并试图将文化和母语有机地融合起来,从而在文本中形成一种神话般的幻象。江河的历史意识、人文情怀和特有的诗歌话语相结合的话语场阙在白洋淀诗群中是十分罕

① 潘婧:《抒情年代》,作家出版社,2005年版,第11页。

见的。北岛的诗歌创作始于“文革”时期,在70年代初期至中期他经常赴白洋淀以诗会友,与芒克、多多等彼此砥砺,共同精进,他曾回忆:“记得我和彭刚、芒克划船去县城打酒,是那种最便宜的白薯酒。回来起风,越刮越大,高高的芦苇起伏呼啸。我们一边喝酒,一边轮流奋力划船。第二天,在邱庄插队的朋友那儿过夜。赶早集,彭刚窃得瓜菜一篮,做成丰盛晚宴。酒酣耳热,从短波收音机中调出摇滚乐,彭刚和陈加明欣然起舞。两个精瘦的小伙子像蛇一样盘缠摆动,令人叫绝。入夜,余兴未尽,荡舟于淀上。水波不兴,皓月当空。天地父母,可容得逆子远行?”^①

白洋淀诗歌群落是六七十年代之交十分典型的一个富有独立的理性思考与启蒙精神以及诗歌文体自觉的群落。他们在时代风暴狂起的“风眼”或缝隙中出现,在文化上形成了偏居于主流文化之外的民间存在。这些通过具有“非法”色彩的阅读与思考而获得了某种怀疑精神的青年人,开始用他们独立于时代蒙昧之外的理性去表达他们冲破思想牢笼,追求独立意志和批判暴力与专制的思想。其富有探索精神的诗歌创作,成了这个时代极有价值的文学与文化实践,在当代诗歌史以及思想文化史上写下了富有启示性的一页。

白洋淀诗群的三位主将芒克(姜世伟)、多多(栗世征)、岳重(根子)相识于1964年,三人1969年初在一个大雪天共赴河北白洋淀插队。芒克、多多、根子和其他人一起安顿下来之后,陆续有新旧文友来访甚至常住,在白洋淀诗群形成及存在过程中,他们带来了外部世界的信息,也参与彼此的诗歌交流。

一、芒克

芒克(1950—),原名姜世伟,生于沈阳,1956年随父母迁居北京。芒克是“白洋淀诗群”中的核心人物。1969年初芒克与多多、根子等八人一起插队白洋淀,落户大淀头村。1970年底芒克开始写诗。自印诗集《心事》,出版《阳光中的向日葵》、《芒克诗选》、《今天是哪一天》、《诗探索金库·芒克卷》等诗集,随笔集《瞧!这些人》。芒克在白洋淀时期写了大量诗作,1972年到

^① 北岛:《失败之书》,汕头大学出版社,2004年版,第104页。

1973年就创作了数十首诗,其中长诗《绿色中的绿》、《第二十个秋天》遗失。1976年1月返京前,芒克烧毁了6年间所写的全部诗稿。

芒克的一部分诗除了像多多那样以尖锐、反抗、阴冷和绝望的风格表达对时代的忧患意识和反思立场之外(如《天空》中的诗句“天空,天空! / 把你的疾病 / 从共和国的土地上扫除干净”),他还以更加广阔和自由的心性来抒发对人生和时代的思考以及对青春、爱情、自然(土地、河流、白云、树林、庄稼的意象在芒克的诗中反复出现)的挚爱与沉思。其诗透射出深邃而又充满活力的自由精神、诘问意识和深邃而广阔的哲思,“像白云一样飘过去送葬的人群,/河流缓缓地拖着太阳,/长长的水面被染得金黄。 / 多么寂静,/多么辽阔,/多么可怜的 / 那大片凋残的花朵!”(《冻土地》)芒克的这些诗作更多是带有洛尔迦谣曲式的对大自然和人性的赞咏,清新、自然、率性、深刻,显现出诗人超拔独特的诗歌个性。芒克的《城市》(1972)、《天空》(1973)、《太阳落了》(1973)等诗不像多多的诗那样犀利而尖锐地直指荒谬的现实存在,而是用近乎于未来主义的隐晦斑驳、恍惚闪烁、游移不定的象征与映衬手法,抒写着充满幻觉意味的主体感受,“太阳升起来 / 天空血淋淋的 / 犹如一块盾牌”(《天空》)。在《太阳落了》一诗中,芒克用太阳的陷落隐喻了一代青年人的精神境遇:“太阳落了 / 黑夜爬了上来 / 放肆地掠夺 / 这田野将要毁灭 / 人 / 将不知道往哪儿去了 / 太阳落了 / 她似乎提醒着 / 你不会再看到我 / ……你的眼睛被遮住了 / 黑暗是怎样在你身上掠夺 / 你好像全不知道 / 但是 / 这正义的声音强烈地回荡着 / 放开我”。一代青年的理想被漫无涯际的暗夜所侵占,然而芒克却在黑夜的顽固笼罩与“掠夺”和人的大声呼救“放开我”之间的对抗表达了批判时代和坚守信念的双重主题。

芒克的诗在表达反抗和怀疑立场的同时总是给人留下理想主义的希望和安慰,从而体现出冷峻的诗思和温暖情怀的互补倾向。芒克对乡村土地的感受总是暖色调多于冷色调,总是温暖多于冷寂、活力多于困顿。正是对白洋淀乡村生活的热爱,芒克在白洋淀的时间是同去知青中最长的。多多因此称芒克是个自然诗人,“白洋淀是个藏龙卧虎之地,历来有强悍人性之称……芒克正是这个大自然之子,打球、打架、流浪,他诗中的‘我’是从不穿衣服的、肉感的、野性的,他所要表达的不是结论而是迷失。迷惘的效应是最经久的,

立论只在艺术之外进行支配。芒克的生命力是最令人欣慰的”。^①一定程度上芒克有着天才型的诗人气质,有着与生俱来的个人话语立场。他所要做的主要工作是“把自己生命历程像剥桔子一样由里翻向外,并享受这一过程中全部的痛楚和快意”。^②基于此,芒克的诗显现出在抗争和绝望之外的另一个明朗的主题:自然的和谐与美好,生命的高贵与自由。在《路上的月亮》(1973)、《秋天》(1973)、《十月的献诗》(1974)等诗中,对大自然细致入微的观察,丰沛充盈的卓异想象力,操作语言的自如,对语言的开掘和照亮,使上述主题得以“天才”式地呈现。芒克通过片断、短章、箴言和启示录般精简的高度提纯的形式使这一主题得以反复呈现。在“自然之子”芒克的眼中,生命最重要的状态在于其顽健茁壮的强力和反抗精神。因此在《秋天》等诗歌中就有了如此强劲和奇警的,在那个年代堪称罕见的充满现代意味的诗句——“你的眼睛为什么/照耀我/秋天,你这充满情欲的日子”。

健康、蓬勃、顽健的青春以及对时代和生存的双重领悟就这样在极端的政治年代里通过诗歌找到了宣泄的出口。芒克在组诗《十月的献诗》中抒写了留恋光景、感怀自然、思索生存、慨叹生命的情绪,而抒写个体生命与自然的神圣在那个年代也达到了审视人类自身境遇的启示录般的精神高度。

雪地上的夜/是一只长着黑白毛色的狗/月亮是它时而伸出的舌头/
星星是它时而露出的牙齿/就是这只狗/这只被冬天放出来的狗/这只警
惕地围着我们房屋转悠的狗/正用北风的/那常常使人从安眠中惊醒的
声音/冲着我们嚎叫/这使我不得不推开门/愤怒地朝它走去/这使我不得
不对着黑夜怒斥/你快点儿从这里滚开吧/可是黑夜并没有因此而离
去/这只雪地上的狗/照样在外面转悠/当然,它的叫声也一直持续了很久/
直到我由于疲惫不知不觉地睡去/并梦见眼前已是春暖花开的时候
(《雪地上的夜》)

① 多多:《被埋葬的中国诗人(1972—1978)》,廖亦武主编:《沉沦的圣殿》,新疆青少年出版社,1999年版,第199页。

② 唐晓渡:《在黎明的铜镜中·编者序》,北京师范大学出版社,1993年版,第15页。

芒克在 70 年代初写下了这首《雪地上的夜》。它质朴而不失灵动,透明而不乏深沉。诗人超拔的想象力在这首诗中得到了淋漓尽致的呈现。《雪地上的夜》这首纯粹的象征诗以“狗”的意象揭示了诗人的基本意绪,它带有强烈的暗示色彩,是诗人心理现实的客观对应物。在 70 年代中国惨白阴冷的时代氛围中,诗人在巨大的压抑和寒冷的境况里深深体味到了生命受控的事实,也为历史留下了那个时代最为沉痛也最为清醒的先觉者般的诗。《雪地上的夜》的最后一节显示出黑暗的强大和个人的弱小,但也显示出“春暖花开”的“梦”的自信与理想主义的暖色调,“如果没有最后一句,此诗也只能流于一般意义上的‘愤怒文学’,而不能另铸伟辞了。这不是光明的尾巴,而是艺术上的纯粹与和谐”。^① 白洋淀诗歌产生的年代,思想上的怀疑主义虽已弥漫开来,但整个局面毕竟不像“五四”新文化运动那么明朗。同时白洋淀诗歌也不可能像后来的“天安门诗歌”那样震裂干云痛快淋漓地控诉、讨伐,不可能像“朦胧诗主将”北岛那样对世界凛然宣告——“告诉你吧,世界,我——不——相——信! 纵使你脚下有一千名挑战者,那就把我算做第一千零一名。”但另一方面,这种反抗又使得白洋淀诗歌在批判“现实”之外隐约地显露出文化批判的精神指向。值得一提的是芒克的诗在很大程度上体现了西方现代主义诗歌技巧。艾略特“非个人化”理论中的“客观对应物”的创作原则在芒克那里是常见的,尤其是他的一系列短诗,如《酒》:“那是座寂寞的小坟”。诗人用“坟”这一意象生动地传达出处境的寂寞孤单和如同死灰般的内心世界。而芒克更为重要的长达 60 行的《街》(1974)极具“垮掉派”(beat)的风格,有着爱伦·金斯伯格《嚎叫》的影子。诗中女孩的影子、拾破烂的老头、挺着肚皮撒尿的孩子、恶狗、落难的猫、放荡的丑姑娘、龌龊的男人、围观的人群、肮脏的青年、邋遢的乞丐、大街、厕所、垃圾、肠胃、太阳等等意象都以令人眩晕的加速度挑战读者的官能神经。芒克运用意识流般的剪接、错位、叠加等手法呈现了时代的无比荒诞。

芒克白洋淀时期的诗歌是一个青年诗人对生命、历史和社会的深刻的清醒认识以及对人和诗歌的同时发现。芒克的这种带有个人化写作立场和启

^① 陈超:《20 世纪中国探索诗鉴赏》(上册),河北人民出版社,1999 年版,第 404—405 页。

蒙意识的诗歌也延续到他“文革”结束之后的写作中。芒克是沉浸在纯真、天然的生命意识而又对诗歌和语言有着超凡领悟力的流浪歌者。他在那个极端年代里对中国乡村的描述,他的流浪精神、反抗立场和青春阶段特有的浪漫主义和理想主义情怀都使得他的诗歌独具魅力。芒克的诗歌中流动着生命悸动的欢愉与悲辛,语言的明亮与澄澈产生极具亲和力的阅读效果。无论是“我遥望的天空”,“痛苦得东倒西歪”的城市,还是“在荒野上飘”的月亮以及“那在不停摇摆的白杨/那背靠白杨的姑娘/那条使姑娘失望的弯弯曲曲的路上”,芒克都在“冷酷而又伟大的想象”中传达了一个时代最为真实的本相。芒克的部分诗作有着温暖的理想色彩,但是他的大量诗作中也存在着反抗意识。在以往的主流诗歌中作为温顺、忠诚的人民大众象征的“向日葵”,在芒克的笔下却第一次挣脱了“太阳”手中那奴役的绳索。蒙昧的被桎梏的沉默的大多数第一次成为叛逆的、孤独的、清醒而又决绝的抗争者。

你看到了吗/你看到阳光中的那颗向日葵了吗/你看它/它没有低下头/而是在把头转向身后/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//你看到它了吗/你看到那颗昂着头/怒视着太阳的向日葵了吗/它的头几乎已把太阳遮住/它的头即使是在太阳被遮住的时候/也依然在闪耀着光芒//你看到那颗向日葵了吗/你应该走近它去看看/你走近它你便会发现/它的生命是和土地连在一起的/你走近它你顿时就会觉得/它脚下的那片泥土/你每抓起一把/都一定会攥出血来

(《阳光中的向日葵》)

芒克的诗在现代派诗歌的滋养和照耀下更为真切地呈现出一代人的精神隐忧和怀疑立场。这都使芒克的诗歌不仅有面对时代困境的力量,还有面对隐秘的内心生活的广阔空间。诗人有面对生存的勇气,他在用诗歌挑战命运的多舛,抗拒生存的虚无。这种深邃的思想和文体的自觉意识都无疑使芒克的诗同食指一样具有穿透历史暗夜的膂力,一样具有不会随着岁月消逝的历久不衰的魅力。在精神寂灭,人性消隐的时代里,芒克和其他优秀的诗人

一起高擎着缪斯的圣火,以启蒙者的姿态在时代的荒原上燃烧自己,穿透寒夜。

二、多多

白洋淀诗群中的多多曾长期不被诗坛所重视,但是在 90 年代以来多多越来越受到倚重,“近几年来,中国诗歌的核心回响着一个声音”,“这是一个迟到的声音,因为多多的诗,已经存在超过三十年。”^①多多(1951—),原名栗世征,生于北京,1964 年考入北京三中。1969 年插队白洋淀,1972 年开始诗歌写作。1976 年回北京,1989 年移居海外,旅居荷兰。2004 年回国,在大学任教。著有诗集《行礼:诗 38 首》、《里程:多多诗选 1972—1988》、《阿姆斯特丹的河流》、《多多诗选》等。当 1980 年有人用“令人气闷的朦胧”、晦涩、怪异和难懂等诸多贬义词汇来评说新诗潮(朦胧诗潮)时,早在十余年前多多就因其思想的深邃性和诗艺的复杂性创造了属于诗歌的“晦涩”和“难懂”多多的诗从一开始就显示出诗歌思想和技艺的繁复。多多的抒情触须在不断触及惨淡现实时,每每又向诗人隐秘的内心深处挖掘。同芒克相比,多多的诗歌声调的分贝更高。他天性中歌唱的冲动使得其诗歌激烈、高亢的歌唱风格非常明显。一定程度上,多多白洋淀时期的诗歌表达了一种不妥协的、无休止的抗争姿态。

多多在经过类于毛泽东诗词的一样的古典诗歌训练后,在同芒克、根子等人的交往以及诗歌阅读中,其诗歌中的现代色彩、怀疑精神和反抗情绪不断发展和成熟。在他尝试诗歌写作的第一年,也即 1972 年就写出了像《蜜周》、《当人民从干酪上站起》等无论是在诗歌语言,还是诗歌的形式、技巧、想象力都非常奇特的诗。尽管多多在白洋淀时期的诗歌也表达了青春、爱情以及流浪的浪漫而孤独的体验(比如写于 1974 年的《玛格丽特和我的旅行》),但是多多的诗歌似乎一直贯穿着不无强烈的存在主义立场和质疑、反抗、反讽的精神:“重画了一个信仰,我们走进了星期天 / 走过工厂的大门 / 走过农民的土地 / 走过警察的岗亭 / 面对着打着旗子经过的队伍 / 我们是写在一

^① 黄灿然:《最初的契约》,《阿姆斯特丹的河流》(代序),北岳文艺出版社,2000 年版,第 2—3 页。

起的示威标语 / 我们在争论:世界上谁最混账 / 第一名:诗人 / 第二名:女人 / 结果令人满意 / 不错,我们是混账的儿女 / 面对着没有太阳升起的东方 / 我们做起了早操——”(《蜜周》)多多的诗歌在一定程度上受到了波德莱尔诗歌的影响,“象征主义本身,作为一个流派,它一定有自己的原始性的一套根据。我在很早就标榜我是象征主义诗人,因为我读了波德莱尔,没有波德莱尔我不会写作,所以说波德莱尔影响极大。我不过是碰巧生在中国,写作于文化革命,所以我不是说进行一个象征主义的处理,把政治性的东西形象的处理,完全不是,政治只不过是我的存在,那个时代给予我的就是政治,没有别的”。^①不能否认多多所受到的俄罗斯文学的救赎、悲悯情怀的滋养。多多曾经把散见于各种书刊上的外国现代诗人的作品抄录在一个大本子上,其中有不少俄苏诗歌。这些诗人尤其是诗人茨维塔耶娃构成了他最初的诗歌营养。这给了多多许多诗的灵感、想象和触动。多多诗集《手艺》中的同名诗《手艺》就是一首给茨维塔耶娃的献诗,也是表达时代怨愤的讽刺之诗^②:“我写青春沦落的诗 / (写不贞的诗) / 写在窄长的房间里 / 被诗人奸污 / 被咖啡馆辞退街头的诗 / 我那冷漠的 / 再无怨恨的诗(本身就是一个故事) / 我没有人读的诗 / 正如一个故事的历史 / 我那失去骄傲 / 失去爱情的(我那贵族的诗) / 她,终会被农民娶走 / 她,就是我荒废的时日……”多多的诗歌在充满质疑和诘问的同时也表达了对正常时代和作为常人生活的理想主义的渴念,然而这在那个时代是难以实现的,“能够有大口喝醉烧酒的日子 / 能够壮烈、酩酊 / 能够在中午 / 在钟表嘀嗒的窗幔后面 / 想一些琐碎的心事 / 能够认真地久久地难为情 // 能够一个人散步 / 坐在漆绿的椅子上 / 合一会儿眼睛 / 能够舒舒服服地叹息 / 回忆并不愉快的往事 / 忘记烟灰 / 弹落在什么地方”(《能够》)。

在白洋淀诗群中多多无疑是最为勇敢、痛苦、尖锐、犀利、内省和“晦涩”的一个诗人。他直面现实,与社会在“窄巷”中正面交锋。他那抨击时代暴

① 凌越:《我的大学就是田野——多多访谈录》,《书城》,2004年第4期。

② 杨小滨在《中国当代诗中的文化转译与心理转移》(《新诗评论》,2010年第1辑)一文中认为多多是中国当代诗歌史上第一位在诗作中与异国先行者进行交流的诗人显然并不符合事实。早在建国初期就有很多诗人与国外的诗人通过诗歌进行交流和对话。

力、偶像权威的诗歌文本无不体现了他罕见而特异的直率的批判和挖苦：“给我们家庭，给我们格言 / 你让所有的孩子骑上父亲肩膀 / 给我们光明，给我们羞愧 / 你让狗跟在诗人后面流浪 // 给我们时间，让我们劳动 / 你在黑夜中长睡，枕着我们的希望 / 给我们洗礼，让我们信仰 / 我们在你的祝福下，出生然后死亡 // 查看和平的梦境、笑脸 / 你是上帝的大臣 / 没收人间的贪婪、嫉妒 / 你是灵魂的君王 // 热爱名誉，你鼓励我们勇敢 / 抚摸每个人的头，你尊重平凡 / 你创造，从东方升起 / 你不自由，像一枚四海通用的钱！”（《致太阳》）多多的诗歌直接处理现实和内心，直接在诗歌中与残酷的时代进行对决式的挑战。在反讽、夸张、否定、变形的诗歌话语方式中多多也对当代主流的诗歌美学和文化进行了挑战。多多的诗歌通过隐晦的“自白”方式呈现了一代年轻诗人极度分裂和紧张的内心履历和时代境遇。在《当人民从甘酪上站起》^①中他以波德莱尔式的忧郁和愤懑抒写了乡村中弥漫着的野蛮暴力和腐臭的气息：“歌声，省略了革命的血腥 / 八月像一张残忍的弓 / 恶毒的儿子走出农舍 / 携带着烟草和干燥的喉咙 / 牲口被蒙上了野蛮的眼罩 / 屁股上挂着发黑的尸体像肿胀的鼓 / 直到篱笆后面的牺牲也渐渐模糊 / 远远地，又开来冒烟的队伍”。这是被“血腥”、“残忍”、“恶毒”、“野蛮”和无意义的“牺牲”所笼罩的绝无半点诗意可言的现实。在1973年多多还写下了《解放》、《海》、《致太阳》、《手艺——和玛琳娜·茨维塔耶娃》等诗，这些诗中闪耀着对现实锋利而具体的批判精神，带着明显的受到俄罗斯文学精神滋养的对人性沦丧所怀抱的深深的绝望、大胆的质疑、悲悯情怀与救赎意绪，呈现出复杂纠缠的内心世界。“在非严格意义上的‘今天派’中，多多远甚于他人，他的前沿因土地而消失（像曼德尔斯塔姆表达过的意思：鹤的航程穿越异国的边界）他以气质，而非空间倨傲，整个风格，是面对语言光线坦率地调整瞳孔，只与部分时间共同前进——这点和北岛、杨炼稍有不同，虽两人都深刻意识到形式，就是亲临自己的极限，抓住在内部变动的秘密，而非随声附和，用嫌恶和傲慢葬送自己，除了这三人，还有谁呢？”^②包括多多在内的白洋淀诗人所特有

① 该诗为《里程：多多诗选1972—1988》中组诗《回忆与思考》的其中一首，原稿中该诗题目为《当人民从甘酪上站起》，“甘酪”应为“甘酪”之误。

② 钟鸣：《旁观者》（第2卷），海南出版社，1998年版，第836页。

的“内省”的品格与后来的“朦胧诗”时期那种“痛定思痛”的历史性反思显然有着差异。显然多多等人的诗歌因为带有预言性和先知先觉者般的价值判断而更具诗学意义。多多在《祝福》(1973)一诗中就对祖国命运予以了相当深入的既有个人性又有时代性的省察和思考:“当社会难产的时候 / 那黑瘦的寡妇 / 曾把咒符绑到竹竿上 / 向着月亮升起的方向招摇 / 一条浸着血的飘带散发不穷的腥气 // 从那个迷信的时辰起 / 祖国 / 就被另一个父亲领走 / 在伦敦的公园和密支安的街头流浪 / 用孤儿的眼神注视来往匆匆的脚步 / 还口吃地重复着先前的侮辱与期望”。在这里“祖国”的形象从“母亲”的怀抱中挣脱出来,祖国成了形容枯槁、黑瘦憔悴的“孤儿”。这渗透着一代人关于国家和民族命运的隐忧和不无沉重的危机感。

多多惊世骇俗般的诗句中有一种原罪意识,他的诗歌往往是带有近乎冷酷的荒谬的场景和尖锐“刻薄”的情感基调。多多的诗歌质地大体是黑色的,一定程度上带有时代挽歌和悼词的性质,“像火葬场的上空 / 慢慢飘散的灰烬 / 它们,黑色的殡葬的天使 / 在死亡降临人间的时刻 / 好像一群逃离黄昏的 / 音乐标点…… / 目送着它们的 / 是一个哑默的 / 剧场一样的天空 / 好像无数沉寂的往事 / 在悲观的沉浸中 / 继续消极地感叹……”(《乌鸦》)在多多这里,一切虚饰和假象都被直截了当地撕碎,从而他的诗歌世界也消失了温馨、浪漫和幻想的色彩。多多的诗既是绝望的,又是绝望中的抗争。在《无题》中,多多精炼而又犀利地通过意象“变形”化的方式描述了一个狂乱时代的血腥场景和无尽的梦魇。据此,多多的诗歌写作在更大程度上带有民族寓言的性质:“一个阶级的血流尽了 / 一个阶级的箭手仍在发射 / 那空漠的没有灵感的天空 / 那阴魂萦绕的古旧的中国的梦 // 当那枚灰色的变质的月亮 / 从荒漠的历史边际升起 / 在这座漆黑的空空的城市中 / 又传来红色恐怖急促的敲击声……”这样的诗句非常准确地对“文革”的暴力、野蛮予以了无情的揭示。《无题》通过对极其恐怖的时代场景的渲染非常准确地传达出荒原般的时代体验。这样正面而尖锐地与时代对抗的诗句在当时“红色恐怖”专制的时代语境下足以会将多多送上绞刑架数十次。多多诗歌所体现的觉悟、清醒以及锋利的词句都呈现了与时代政治水火不容的一面。事实也正是如此。多多为了躲避公安局追查,曾多次让传抄他的诗歌作品的诗友们焚

毁自己的诗稿,以防落入专案组手里。而多多既然不是一个职业的革命者,他就必须压制他的政治情绪,或者在坚持中通过变形、抽象化等隐晦的方式存在。作为诗人的多多毫不犹豫地选择了后者。而这就在很大程度上使得多多的诗歌带有同时代其他诗人少有的晦涩、艰深的特征。多多那些被压抑的愤怒和痛苦变成了诗歌一个个变形的、夸张的意象,同时这些意象之间充满了空前张力的矛盾纠葛关系。多多身上令人触目惊心的疼痛感、荒诞感和同样罕见的批判意识、挑战精神、内省姿态和启蒙立场,以及更具现代意味的诗歌语言都使得他的诗歌成为“文革”时期的一个最为独特的存在。值得一提的是多多在1988年获得首届“今天诗歌奖”,北岛撰写的授奖词非常准确地概括了多多诗歌的特点和他对当代诗歌的特殊贡献:“自70年代初期至今,多多在诗艺上孤独而不倦的探索,一直激励着和影响着许多同时代的诗人。他通过对于痛苦的认知,对于个体生命的内省,展示了人类生存的困境,他以近乎疯狂的对文化和语言的挑战,丰富了中国当代诗歌的内涵和表现力”。^①

三、根子等其他诗人

与芒克和多多相比,一起插队白洋淀的另一位重要诗人根子(岳重)(1951—)似乎同样“早熟”,他的诗歌显示出同时代人少有的深刻、自省、冷酷和鲜明而强烈的现代意味。根子的诗歌是怀疑的、决绝的和反抗的,“船完全被撞破之后 / 也就不会沉没了。它的 / 每块零散的木板 / 将永远漂浮在海上”,“我的眼睛看到过的一切 / 都是杀我的凶手”(《白洋淀》)。同时,根子较之同时代的诗人更具有超拔的想象力,其诗歌的语言更为精粹和个人化,甚至超越了那个时代的诗歌语型——“到了暮色最浓的时候 / 湖四周的灯火,突然 / 一齐闪光,那时候我还小 / 没有搞懂,为什么 / 这样一个巨大的、亮晶晶的 / 花环,会猛地戴上 / 我的船头,我的肩颈 / 滚着水珠”(《白洋淀》)。1971年,年仅19岁的根子就写下了他的名篇《三月与末日》、《白洋淀》、《橘红色的雾》、《深渊上的桥》、《连衫裙,蔚蓝的湖与誓愿》等9首长诗。

^① 洪子诚、程光炜编选:《朦胧诗新编》,长江文艺出版社,2004年版,插页。

但可惜的是这些作品后来大都散佚。如今能在各种资料上见到的除了《三月与末日》之外,还有一首长达150余行的长诗《致生活》。尽管根子所传诗作不多,但却显现出他“先知式”的特立独行的风格和异乎寻常的成熟。^① 根子对个体主体性的强调和对生存以及时代的冷酷而深入的反思,对当时以及后来的先锋诗歌都产生了重要影响。“如果说依群开创了地下诗歌运动形式革命的话,根子则以其震撼的力量给诗坛带来一种新的生命。他使诗人的视觉焦点,回到自我本身,回到对人存在状态的准确、冷静、近似残酷的把握”。^② 根子的诗以其惊人的思想成熟和极其富有张力的诗歌语境,以令人不可思议的犀利和洞悉勘破人生世事的穿透力而震惊了他的朋友和诗坛。“我顺着诗行读下去,感受到一种强烈的震动,以至拿诗稿的手不由自主地颤抖,反复几次,才把它读完。这时,我已经筋疲力尽了。我感到我面对一个‘狞厉’的魔鬼。这个魔鬼不同于反抗上帝、终于失去乐园的撒旦,也不同于游戏人生、与上帝赌东道的摩菲斯特。像什么呢?有几分高举反叛旗帜,以其犀利的冷漠傲视世人的拜伦的影子,有几分波德莱尔的影子”。^③ 更为重要的还在于《三月与末日》挑战、颠覆了以往当代主流诗歌的写作范式:“诗,不应当是这样写的。由于岳重的诗与我在此前读过的一切诗都不一样(我已读过艾青,并认为他是中国白话文以来的第一诗人),因此,我判岳重的诗为:这不是诗”。^④ 可以说根子的近百行的长诗《三月与末日》无疑是这个年代里最富现代性特征的诗作,无论是内心的紧张、分裂、怀疑和反抗都极具代表性地凸显了那个时代年轻一代人的炼狱式的精神图景。

三月是末日 // 这个时辰 / 世袭的大地的妖冶的嫁娘 / ——春天, /

① 根子的早熟无疑证明了他是个天才。而这不能不得益于他的家庭环境。根子的父亲其时为北京电影制片厂编剧,家中有4000余册藏书。可以说,根子是从这里迈出了文学的第一步。他15岁时已把《人、岁月、生活》、《往上爬》等黄皮书读完。正得益于此,当根子的诗被介绍到徐浩渊的沙龙时,徐浩渊立即断言:“岳重为诗霸,岳重写了诗没有人再可与之匹敌”。参见多多:《被埋葬的中国诗人(1972—1978)》,廖亦武主编:《沉沦的圣殿》,新疆青少年出版社,1999年版,第198页。

② 陈默:《坚冰下的溪流——谈“白洋淀诗群”》,《诗探索》,1994年第4辑。

③ 宋海泉:《白洋淀琐忆》,《诗探索》,1994年第4辑。

④ 多多:《被埋葬的中国诗人》,《开拓》,1988年第4期。

裹挟着滚烫的粉色的灰沙 / 第无数次地狡黠而来 / 躲闪着 / 没有声响,
我 / 看过足足十九个一模一样的春天 / 一样血腥假笑 / 一样的 / 都在
三月来临。这一次 / 是她第二十次把大地——我仅有的同胞 / 从我的
脚下轻易地掳去 / 想要 / 让我第二十次领略失败和嫉妒 / 而且恫吓
我^①

长诗《三月与末日》不仅是对现实的一种尖锐而又深刻的诘问与颠覆,而且还蕴涵了一个诗人对残酷的现实和精神处境中生存的极其荒诞的戏剧性体验。诗篇给人以无比冷酷的感觉,“三月与末日”与艾略特《荒原》的开篇“四月是最残酷的季节”几乎如出一辙,但这又的确不是对《荒原》的仿写。因为这首诗是直接生发于诗人对时代的介入性体验和怀疑立场。在长诗中“三月与末日”的反复出现无疑强化了诗人的反讽意识和“人”的重新觉醒。它一反“三月”(春天)这一词语在以往诗歌中欢快、充满希望和新生的一贯主题的惯性能指,而是以骇人的冷酷赋予“三月”以虚假性、欺骗性的独特内涵,从而拆除了一代人关于青春、现实、未来、理想、希望的欢乐理念,拆除了人们对时代的乌托邦幻想和逻各斯中心的线性时间神话。根子的《三月与末日》在强烈的怀疑精神和内省意识中颠覆了人们对时代虚妄的颂歌与简单的想象:“我的十九次的陪葬,也都被 / 春天用大地的肋骨搭架成的篝火 / 烧成了升腾的烟 / 我用我的无羽的翅膀——冷漠 / 飞离即将欢呼的大地,没有 / 第一次没有拼命抓住大地—— / 这漂向火海的木船,没有 / 想要拉回它”。《三月与末日》宣告了一种戏剧式人生幻象在一代惨遭放逐的青年人心中的坍塌和崩毁。这就是一代人见惯的欢乐“春天”的假象下所掩盖的时代丑恶本质。没有洞悉世事的冷眼,没有独立的思考与判断,没有诗歌语言特有的“命名”能力,这样的诗句是不可能产生的。根子之所以能够发现时代的真相在于他不甘于作专制的奴仆和人性的哑巴。“人”在这里也被再次擦亮了它蒙尘已久的本真内涵。这是一个真正成熟了的“大写”的人。黑暗的历史,阴晦的岁月,“红色”的狂想启示了根子。这种诗歌话语体现在根子这里不是以

^① 根子:《三月与末日》,《开拓》,1998年第3期。

绝望,而是以理性;不是以悲哀,而是以清醒:“心是一座古老的礁石/十九个凶狠的夏天的熏灼/这/没有融化/没有龟裂/没有移动/不过礁石上/稚嫩的苔草/细腻的沙粒也被/十九场沸腾的大雨冲刷/烫死/礁石阴沉沉地裸露着/不见了/枯黄的透明的光泽/今天/暗褐色的心/像一块加热又冷却过/十九次的钢/安详/沉重/永远不再闪烁”。就《三月与末日》在思想方面所达到的深度而言,即使在70年代末、80年代初历史已发生了巨大翻覆之后,在朦胧诗中那些最具历史感和启蒙深度的作品也罕有出其右者。根子奇警深入的思想,悖论和反讽的抒情视角,充满人性深度的写作趋向都表明《三月与末日》是那个年代中写作的一个奇迹。根子在“三月”的春天发出了振聋发聩的质疑的良知之声,它也同时无情宣告了青年人心目中一个狂乱时代的荒谬现实在精神世界和诗歌空间中的坍塌。根子这种对“时间神话”的颠覆和对现实真相的大胆揭示并不是孤立的,实际上多多、芒克等白洋淀诗人都体现了这种写作趋向。例如多多对北方春天的荒凉、寂寞、空无的痛苦体验同样抵达了诗歌和生存的双重真实:“北方闲置的田野有一张犁让我疼痛/当春天像一匹马倒下,从一辆/空荡荡的收尸的车上/一个石头做的头/聚集着死亡的风暴”(《北方闲置的田野上有一张犁让我疼痛》)。根子的《致生活》、《白洋淀》也有着同样的思想深度、人性深度和怀疑精神,同样有着奇警而锐利的语言能力和个人化的历史想象力:“死是微不足道的/我并不怕这个,挖坑吧/但是有一个条件,作为代价/就是/允许我永远不睁开眼睛/让我永远看得见/桔红色的雾”(《白洋淀》)。然而1973年夏到来之际,根子遭到厄运。社会上传抄的他的诗被送到了公安局。后经中国科学院哲学社会学部文学研究所鉴定无大害,才算了事。从此,根子搁笔,不再写诗。一个天才诗人在残酷的年代被迫辍笔。

“白洋淀诗群”中重要的诗人还有林莽。林莽(1949—),原名张建中,生于河北徐水,上小学时到北京。1969年到白洋淀插队期间开始诗歌写作,1975年回北京,此后相继完成《凌花集》(收录1969—1973年间的诗作)、《岁月·回声》、《无法驱散》、《宁静的阳光》、《未完成的纪念》等诗作。出版诗集《林莽的诗》、《我流过这片土地》、《永恒的瞬间》、《穿透岁月的光芒》、《林莽短诗选》、《林莽诗选》等。

当年在昏黄的油灯下一页页读巴尔扎克、雨果、歌德、俄罗斯诗歌的少年,在夕阳中孤独地静坐在白洋淀的大堤上,面对着紫色的土地和静静流淌的河水的下乡知青,这一切都沉淀在无法抹去的岁月深处。1969年林莽与朋友自行联系到河北白洋淀插队,是年开始诗歌写作。在这一年林莽写有《深秋》、《暮秋时节》等诗,“深秋临冬的湖水,/清彻而寒冷。/淡云深高的天空,/时而传来孤雁的哀鸣。//随风摇曳的枯苇,/低奏着凄凉乐章。/大雁孤独的叫喊,/像挽歌一样凄楚而哀痛。//那哀鸣而疾逝的身影,/掠过碧蓝的天空。/一切都如往的平静,/留下的只是几声嘶哑的哀鸣。//深秋的湖水,/已深沉得碧澄。/深秋里的人啊,/何时穿透冥思的梦境?”(《深秋》)其间最关键的还是那些“黄皮书”给诗人带来的文学启蒙:“一种日记性的东西,后来认为日记很危险,‘文革’的经验。后来就写成诗歌。”^①1972年林莽写出早期代表作《凌花》。1973年林莽接触现代主义文学思潮之后诗风开始转变,写有《列车纪行》等诗。1974年写出转变后的具有现代主义诗风的代表性作品《二十六个音节的回想——献给逝去的年岁》(原题为《纪念碑》)、《悼一九七四年》等。林莽和其他白洋淀诗群的成员芒克、多多和根子等人一样:“他们年轻,他们还没有被生活和命运所压垮,还没有熄灭最后的愿望。他们相互刺激,相互启发,形成了一个小小的文化氛围。一批活跃在当代文坛上的作家、诗人都曾与白洋淀有过密切的联系。那儿交通不便,但朋友们的相互交往却是经常的。在蜿蜒曲折的大堤上,在堆满柴草的院落中,在煤油灯昏黄的光影里,大家倾心相予。也就是那时,我开始接触了现代主义文化艺术思潮”。^②在1974年之前的诗歌写作中林莽是一个相当唯美的(接近于俄罗斯式的)浪漫主义诗人^③,其诗不乏一种沉思的忧伤和知性的省思,而到了《二十六个音节的回想——献给逝去的年岁》(1974),林莽的诗则具有了相当鲜明的现代色彩与内省精神。这与其在白洋淀时期的文学阅读和诗歌交往无疑

① 廖亦武、陈勇:《林莽访谈录》,《沉沦的圣殿》,新疆青少年出版社,1999年版,第290—291页。

② 林莽:《心灵的历程》,《我流过这片土地》,新华出版社,1994年版。

③ 1969年林莽开始写诗,“我保存下来最早的一首诗《深秋》,情调基本上还是浪漫主义。还是郭小川、贺敬之、闻捷这些东西穿插在里边。和五、六十年代不同在于我写得有血有肉,是一种真实心灵流露,而不是虚假的寄托。到1973年接触到黄皮书以后,才突然发生转变。我读的最早的一本是《带星星的火车票》。”(廖亦武、陈勇:《林莽访谈录》,《沉沦的圣殿》,新疆青少年出版社,1999年版,第290—291页。

有着相当重要的关系,“记得童年,乡野的风质朴而温和 / 是母亲和土地给了我一颗纯洁的心 / 如今 / 仙人掌一样地肿大着 / 在埋葬着朝圣者的沙滩上 / 长满针刺的身躯,迎着每一颗暴虐的太阳”(《F》)。二十六个音符的混声多变而又纠结不清的交响,在意象的频繁与紧张的转换当中,展示了时代的黑暗给人造成空前的紧张和压抑。《二十六个音节的回想——献给逝去的年岁》这首诗充满着年轻诗人对历史、人生、青春、岁月、现实、理想和精神理念的探询与遥想,诗人唱出的是那个时代的葬歌——“在那些沉重的夜晚 / 我觉得一切都丧失了生趣 / 连憎恨也软弱无力 / 历史像一块僵硬的表情肌 / 只给嘴角引来惨淡的一笑 / 奴隶从斗兽场抬出过自己血肉模糊的身躯 / 黑色的泪水,痛苦将力不能支 / 人民将苦难写在心灵的创伤里……/作一只透明的鸟儿,漫游无极的世界 / 在混乱的人行道上,碰翻习惯的警察 / 台灯的光环下,幻想着另一个星系 / 黑色的墨水倒在白色的桌布上,变幻着新奇的图案 / 心像陀螺一样旋转/更多的时间是在孩子们可怜的玩具盒里”(《悼一九七四年》)。在抑郁的、压制的、回环反复的吟咏中,那被压抑的流血的“黑色”伤口分明涌动着即将爆发的滚烫岩浆,而这足以将“沉重的无法搬开的石头”融化化为乌有。但关键在于这力量积蓄的过程是痛苦的,而象征着时代氛围的“病房的气息”在健康和黎明到来之前只能使人感到无比压抑。全诗重复的意象和反复的咏叹很好地揭示出“文革”时代精神疾病的气息和必将到来的反抗。

方含(1951—),原名孙康,返城后曾在北京电焊机厂工作。方含也是白洋淀诗群中一位影响广泛,富有才情的优秀诗人。方含的诗主要有《在路上》、《伊兹克斯纳尔》、《足音》、《谣曲》、《晨曲》、《印象》和《生日》等。方含的诗在浓重的抒情中浸染了一个灵魂漂泊者无尽的乡愁和孤独。“海的呼吸是这样接近 / 似乎我离去得并不长久 / 城堡仍是这样古旧 / 心儿仍在到处漂流 / 那淹没记忆的澄清的溪水 / 像疾速掠过琴键的灵活的手指 / 像故乡少女哀婉的歌喉”(《印象》)。方含于1968年写有《在路上》,这首诗的灵感和触动可能来自美国作家凯鲁亚克的同名小说《在路上》。《在路上》是一首表达了一代知青共同的青春遭际、精神履历和流放命运的诗——“从北京到红色的吐鲁番 / 我带回一串葡萄 / 它是我的眼泪 / 紫色的、绿色的、饱含着

辛酸的泪水 // 从北京到吐鲁番 / 眼泪洒在了路上 // 从北京到蓝色的乌鲁木齐 / 我带回一束玫瑰 / 它是我的青春 / 火红的、甜蜜的 / 在少女的心房枯萎 // 从北京到乌鲁木齐 / 青春消逝在路上”。《在路上》每节的诗歌结构一致,诗人在不断变换的北京、吐鲁番、乌鲁木齐、酒泉、拉萨、大理和西双版纳的地理空间抒发着青春、爱情、梦想的无望和忧伤。在一定程度上,方含是那个时代不可多得的优异而孤独的行吟诗人和“流浪”歌手。方含是执着的,他在义无反顾地追寻生活的梦,温暖而忧伤的梦:“我从天空慢慢地下降 / 梦轻盈地落在我的心上 / 姑娘,如果你去山里 / 请找到我的马儿 / 它是被光偷去的 / 我的影子 / 你紧紧系住它 / 用小溪的绿丝带 / 然后骑上它 / 像一阵风 / 跑回 / 这夜的暗绿的城市 // 我的一滴滴红色的眼泪 / 洒在秋天憔悴的脸上”(《谣曲》)。可贵的是方含并非像滥情易感的浪漫主义(尤其是“口号诗人”)诗人那样任凭情感无节制的宣泄,而是在精细的诗歌结构的把握中使诗情恰到好处地显现出来,从而显现出诗歌的现代主义倾向。诗人通过变换的地点、场景,无不哀婉而动情地抒写了一代人的苦难遭际和漫长而尖利的精神之旅,抒写了被放逐的精神流浪者在充满非理性疯狂的年代里的“泪水”、“梦想”、“忧伤”,语感酣畅,充满魅力。

严力(1954—)生于北京。著有诗集《酒故事》、《严力诗选(1976—1985)》、《这首诗可能还不错》、《严力诗选(1990)》、《黄昏制造者》、《多面镜旋转体》等。严力是白洋淀诗群中较早表现出超现实主义倾向和黑色幽默的品性的诗人。他的诗歌不无深刻地揭示人自身生存的荒诞感和内心的分裂感,从而显露时代带给人的异化和重压。严力的这种特异的言说方式无疑是现代性和先锋性的,而其意义更在于这种言说方式给诗意的表达带来的陌生感和震撼感,打开了一个崭新的审美视界——“多美的景色啊 / 就在阳光指给我看的时候 / 一滴鸟粪把指尖溅脏 / 指节像我身上拔出的一段心事 / 但是 / 为了尽快地证实春天 / 我捏住了一只雄蜂”(《证明》)。在看似游戏的、滑稽笔调的背后诗人的内心是沉痛的,荒诞的现实带来的是反常、变形的诗歌。《证明》这首诗的反讽带来了幽默感和悲愤的况味。在“阳光”和“春天”的“多美景色”的背后却是污秽不堪、令人作呕的“鸟粪”和刺痛心脏的野蛮的“雄蜂”。这一切都构成了虚假的现实和野蛮的历史。严力的《超级英雄

的反省》、《梦是珍贵的遗产》、《以人类的名义生存》、《蘑菇》和《我是雪》等诗作大体都以深刻的生存荒诞的图景揭示出一代人的共有命运。在“黑夜”的惨淡背景下,诗人用梦呓般的语句,通过超现实主义和黑色幽默的话语方式显示了世界和生存的悖论与尴尬,传达了时代带给人的某种荒诞体验。

需要提及和注意的是白洋淀诗群中的女性成员。1969年的初春,宋海泉、刘满强、崔健强和许建新等乘开往徐水的火车赶赴白洋淀,同行的有师大女附中的戎雪兰、潘青萍、孔令姚和夏柳燕等。到白洋淀后戎雪兰、潘青萍(潘婧)、孔令姚等女知青插队到大田庄公社的邸庄,插队李庄子的则有何京颀、赵哲、周陞和陈佩玲等人。这些女诗人除了与白洋淀诗群的其他成员的日常交往和文学、诗歌交流外,她们之间则形成了相对稳定也更为密切的诗歌圈子。孔令姚写有《友情——赠潘婧》(1971年1月3日)一诗:“透明的玻璃使我们隔房相认,/相像但不一样。/仿佛在银光闪烁的镜面,/印上了两个苦闷的往像。”常人本应该拥有的友情在那个是非颠倒的时代竟是充满了如此的苦闷和烦恼的纠缠。难以摆脱的记忆都是愁苦的往事,而这种迷梦般的痛苦记忆也只有经历过那段岁月的人才能抒发出来。

周陞(1949—),北大附中68届毕业生,1969年赴白洋淀插队,1976年回京。周陞在1971年写有《情思(片断)》,诗人通过这首诗对爱情呈现出自己独特的思考:“让我把你安放在心灵的哪方? / 可是供奉在情爱的殿堂? / 哦,我期待的难道就是你吗? / ——吻平箭创的伤痛,/一片迷茫。//谁在意这信笔的诗行? / 它把我哀哀的情思依傍。/维纳斯,你发错了箭矢? / 送来他?一动我愁烦心伤。”在那个阶级斗争话语盛行和禁欲的年代,写作爱情题材的诗歌已经是异端,而写下不无辛酸的痛苦而真实的内心世界则更属少见。周陞写于1970年的长诗《幻灭——希望》相当痛切地呈现出一代知青辛酸无助的心灵史。也正如这首诗的标题所揭示的,诗人在焦虑中彷徨,在幻灭中寻找希望:“幸福、爱情,这朝朝夕夕的期冀 / 已如淡淡的薄雾消逝了,消逝了,/ ——像晨露滴落下琼叶,/像热泪在冰雪中消融。//远去了,远去了,离我远去了,/你慢慢地隐去,缓步悄行。/徒望着你飘忽的背影,/倾听着你轻移的足音,/哪还有黄金的双手 / 把我引渡天庭?”美好的事物(幸福、爱情、理想)都在政治风暴中如“飘忽的背影”渐行渐远,消失得那么快、那么苍

凉。在这冰雪般寒冷的时代境遇中,诗人不想单单洒下痛惜的热泪,她更想对那个红色而疯狂的非理性时代发出怀疑和良知的质问——“哦,又何必呢?早年的灯塔熄灭了,/它毕竟是少女的幻思与遐想。/人世间可还有一副黄金的双手,/能为我燃点永恒的亮点?/——把我这期待的叹息,吐向虚渺的太苍。”这其中也不乏浸润着痛苦的理想主义的歌唱和惨淡的对未来的憧憬。

赵哲(1948—),原北大附中68届高中毕业生,1969年赴白洋淀插队,1972年回京。赵哲的父母和家人在“文革”中受到冲击,为了减轻家人的负担,作为独生女的她和同学一起来到白洋淀插队落户。早在1969年4月赵哲即已写下小诗《丁香》,“一群女孩子兴冲冲走过,/满怀盛开的丁香,/留下一路芬芳,一路欢唱。//生活里更多的是丁香叶子的苦味啊,/姑娘,不信,你就尝尝。”四月,还是春暖花开的时节,这更近于对知青命运的时代隐喻。当女孩子伴着丁香的花香在欢快的歌唱中沉浸于幸福中时,诗人却最先敏锐地警醒她们“生活里更多的是丁香叶子的苦味”。赵哲在《丁香》中运用了大量的矛盾修辞和反讽手法,四月/失望,芳香/苦涩,青春/受难,假相/真实等。这种反讽的多重指向消解了“春天”这一传统意象在以往诗歌中欢快、充满希望和新生的惯性能指,揭穿了一个疯狂而迷乱时代的虚假性和欺骗性面具,从而也拆除了一代人关于青春、希望、理想、现实、未来的盲目乐观的信念。这首诗也宣告了青年人心中一个狂乱时代的巨大阴影,“撕下六九年最后一页日历,/像刚刚结束一场可怕的梦魇/灵魂在痛苦中苏醒,/希望又迎来新的一年。/夕阳爬上了东边的断壁,/即将来临的,又是/长夜的凄寒,/长夜的幽暗”(《无题》,1970年元旦)。在一年新旧交替的时刻,诗人打消了廉价乐观的对未来的乌托邦幻想,扬弃了雪莱在《西风颂》中对不可知未来的希冀,以可贵的怀疑精神与这个黑色的时代进行对决。在所谓“新”的时间的起点上,诗人觉察的却是夕阳即将带来的“长夜的凄寒”和“幽暗”。而这时代的长夜中催生的是诗人的痛苦,更有痛苦中的人性的倔强的“苏醒”和大写的作为个体的人的诞生。赵哲的《无题》(1971年12月)与芒克的诗风则更为接近,自然而纯净,清新而深沉:“深夜从睡梦中惊醒,/包围我的是一片可怕的虚空。/我伸手在无边的暗夜里挽留你,/挽留你神似的幻影。/我怕这悠长的冬夜,/我怕这死一样的沉静,/我怕听梦醒后空寥的回声。/真若如

此,让我永远酣睡吧,/——我不愿醒。”诗人处于无边暗夜般的虚空和梦魇中,然而诗人真能就此沉睡不醒、甘于沉沦吗?诗人在痛切的对时代的反思中以真诚的良知为时代写下了墓志铭:“一闪一闪,是天上疏朗的星星,/一眨一眨,岸边渔火朦胧,/疲劳的耕耘者醒了,/睡梦里如从前一样在书本里播种。//村头敲响了上工的古钟,/惊醒了盏盏如豆的昏灯,/耕耘者停止了梦里的笔耕。/揉揉肩头的红肿,/再去拉那拉不动的犁绳。//日后将会有怎样的收获?/泛着新绿的菱叶上,/叹息似地溜过五月慵懒的风”(《耕耘》,1971年)。在这首名为《耕耘》的诗中,“耕耘”是双重指向。它既指向现实中的上工干活,又指涉诗人理想中的“笔耕”劳动。然而这两个向度相反的张力冲突使诗人在理想与现实中竟是这样的充满不和谐的痛苦甚至无奈。理想中的精神“耕耘”不断被乏味的上工的钟声所敲醒、打断。诗人的理想就这样在日常生活的消磨中破灭了。

“文革”对人性的非理性的压抑,对人的思想的整肃,使得有良知的青年诗人决绝地背负着救赎的“十字架”在暴风雪中艰难地跋涉、探寻。一个荒谬的时代孕育了包括白洋淀诗群在内的少数的对人性和自由的捍卫者。历史造就了这些诗人,或确切地说是诗人造就了探寻人性的诗歌历史。在个体丧失的时代,白洋淀诗人所要维护的也正是人的独特性和个体主体性。他们扬弃了以往诗歌遵循主流话语、宏伟视角和大众化的直抒胸臆,凸现出诗歌现代性的创作追求。他们的诗歌主题体现了对现实世界的诘问与普遍的怀疑精神,对人的存在、灵魂的归宿以及个人命运处境的思考与质询。他们走出了盲目的信仰,对时代做出了“末日的审判”,他们注定成为了黑暗铁屋中的觉醒者和呐喊的勇士。

白洋淀诗群在20世纪中国诗歌史上具有承前启后的文化意义与诗学价值。它以其坚实的文学实绩形成了60年代以降的中国当代诗歌流向的转折,而且直接开启了新时期以来的诗歌复兴运动。白洋淀诗群开始了诗歌写作由阶级性、党性、政治性向人性和个体性的回归,并接续了20世纪中国现代主义诗歌的流脉。而这无疑是对“文革”乃至“十七年”主流诗歌写作范式的超越与反拨。一切都足以表明从60年代中后期到70年代中期是一个值得重视的重要年代,“对中国当代诗歌探索的历史而言,更需要提醒人们记住的

年代,是60年代末——比1980年要早十余年”。^① 包括白洋淀诗群在内的“地下写作”的潜流状态恰恰为此后激荡的、喷薄的势不可挡的新时期先锋诗歌热潮做了必要的铺垫。

第六节 贵州高原诗人群

由于种种复杂的原因,同样在“文革”时期进行“地下”写作的贵州诗人群以及上海诗人群、福建诗人群等受到的关注程度显然不如白洋淀诗群。钱玉林在谈到“上海诗人群”时认为这些时间上要早于“白洋淀”诗人群,更早于“朦胧诗”作者的上海“地下诗人”,这些与红卫兵造反夺权无缘的“平民的儿子”至今仍被岁月沉埋,被现今的诗坛遗忘。^② 从1963年开始,哑默、黄翔等人组织了野鸭沙龙^③,主要活动地点是贵阳的黔灵湖公园和和平路的北天主教堂。尽管他们的阅读、写作、传抄和朗诵都是在秘密中进行,但是高原诗人群和文艺沙龙在当时有着较大的影响。当时的野鸭沙龙与孙唯井的“芭蕉沙龙”(绘画)、周渝生的音乐沙龙是互相交叉的,很多成员都同时参与了这几个沙龙的活动。“野鸭沙龙”具有代表性地呈现了酷烈的“文革”时代的生存环境和文艺环境,也同样更具代表性地呈现出重压下的一代精神“断奶”的青年人对思想和文学的渴求。这是一群茫茫暗夜中义无反顾的精神盗火者,“‘野鸭沙龙’里有一张黑色的中长木沙发,那是我的永久的‘地盘’。多少年来,我常常坐或躺在那儿到深夜。我在那儿与哑默和其他的朋友谈诗、谈绘

① 陈默:《坚冰下的溪流》,《诗探索》,1994年第4辑。

② 《BLUE》,2001年第1期。黄翔在90年代写给诗人钟鸣的信中就曾对包括自己在内的贵州诗人群被忽略表达了强烈的不满:“北京的一些人把中国当代诗歌的缘起总是尽可能回避南方,老扯到白洋淀和食指身上,其实是无论从时间的早晚、从民刊和社团活动、从国内外所产生的影响都风马牛不相及,食指的意识仍凝固在六十年代末期,至今仍坚持‘三热爱’,无论过去和现在思想都非常‘正统’和局限,他当时的影响仅局限在小圈子里,而不是广泛的社会历史意义,我想这是公允的。”(钟鸣:《旁观者》,第2卷,海南出版社,1998年版,第688页)

③ 成员主要有李家华(路茫)、张凯、张玲(秋潇雨兰)、莫建刚、张嘉谚、慕德新、梁福庆、费席贞、孙惟井、萧承涇、李光涛、周渝生、郭庭基、白自成、江长庚、陈德泉、曹柳生、张伟林、黄德宁、黄杰、曹秀清(南川林山)、郑思亮、瞿于虎、欧阳赤、黄继文、王清林、刘大民、侯润宝、金戈、瞿小松、马一平、陈衍宁、彭公标、邓扬生、杨吉生、孙中华、刘应连、王鼎伟、孙冀初、费席珍、盛恩、王良范、胡汉育、谭涤非、刘邦一、刘定一、龚家璜、龙景芳、高精灵、王天禄、王六一、王六二、曾珠、曾科、曾理等。

画、谈哲学和时事,或者听音乐。……人性的音乐和当时为我们所偷阅的欧美文学和哲学等世界名著一样,只为我们所独有。这是些大胆的‘窃贼’的财富。多么令人胆颤心惊……我们是我们所处的时空中的游离者,漂泊者、叛逆者”。^①

哑默(1942—),原名伍立宪,贵州普定县人,曾用过笔名春寒、矛戈、惠尔,1978年12月开始使用“哑默”这个笔名。哑默1956年开始写作,1964年在市郊野鸭塘农村学校任教。“文革”期间开始阅读摘抄内部资料并坚持诗歌写作。1979年在北京西单民主墙发布《哑默诗选》。著有《哑默:世纪的守灵人》10卷,《乡野的礼物》、《墙里化石》、《见证》、《暗夜的举火者》等诗文集,被视为“前朦胧诗”的代表人物之一。哑默的读书、写作和对时代的态度一定程度上也与其哥哥伍汶宪有关。伍汶宪曾在50年代就组织过文艺沙龙并写出为数不少的诗作^②,后被捕入狱。哑默60年代初期开始诗歌写作并自印民刊,主要诗作有《海鸥》、《鸽子》、《晨鸡》、《荒野的婚礼》、《是谁把春天唤醒》、《想起了一件事》、《夜路》、《秋日的风》、《海》、《如果我是……》、《春天、爱情和生命》、《我在桥旁等你……》、《月亮》、《秋天》、《在茫茫的黑夜》、《黎明的晨光啊,你何时到来?》、《山城行》、《浸润》等。哑默的诗歌不像黄翔排山倒海和火山喷发式的激烈,而是在内敛、理性和平静、孤独中等待爆发的火山的岩浆。在哑默这里呈现的更多的是黑暗年代里一个无比压抑、孤独、痛苦和分裂的灵魂对人性的默默追索:“以最后的诗章献于你的像前 / 永示着悼别的哀念 // 我将在茫茫人世徘徊 / 怀着浩劫后的苦悲 / 天空中消逝的日晖 / 我殷切等待的光明 // 你步履倥偬 / 带走希望的点点余温 // 寂寞冰冷 / 撕裂着心灵 // 苦寻着已被茫然的人性 / 四周却垂着迷津 // 你点燃我生命的篝火 / 使它闪闪生辉 / 是对你的记忆 / 使我在黎明前一次次被催醒”(《哀离》,1973)。

① 黄翔:《总是寂寞》,台北:桂冠图书有限公司,2002年版,第23—24页。

② “我是一只小小青蛙哇哇乱叫, / 你是一癞头秃鹰死老鼠也要硬叼。 / 我是黑暗里的真实, / 你是明亮中的狂暴。 / 我是一只不会飞的小鸟, / 无意中去拥抱善良的大炮; / 我是一只不会飞的小鸟, / 无知中去亲吻钢铁刺刀”。引自哑默《文脉潜行——寻找湮灭者的足迹》打印稿。

黄翔(1941—),生于湖南武冈。在1958年即已开始发表诗歌^①并入选全国诗选。黄翔在“文革”期间写下了《预言》(1966)、《野兽》(1968)、《白骨》、《留在星球上的札记》(1968—1969)、《我看见一场战争》(1969)、《火炬之歌》(1969.8.15)、《长城的自白》(1972.9.24)、《世界在大风大雨中出浴》(1973—1974)、《火神》(1976年初)、《不 你没有死去——献给英雄的一九七六年四月五日》(1976.4.8)等诗。黄翔主要诗文集有:《狂饮不醉的兽形》、《黄翔禁毁诗选》、《总是寂寞——太阳屋手记之一》、《非纪念碑——一个弱者的自画像》、《我在黑暗中摇滚喧哗》、《独自寂寞中的悄声细语》、《裸隐体与大动脉》、《活着的墓碑——魔》、《诗——没有围墙的居室》等。黄翔从60年代初期的诗歌写作开始就一直就秉持着强烈的个人化的反省、对抗和质疑的色彩,一直在高亢的红色合唱时代坚持“独唱”。这在《独唱》、《长城》等诗中都有鲜明的表现,“我是谁/我是瀑布的孤魂/一首永久离群索居的/诗/我的漂泊的歌声是梦的/游踪/我的唯一的听众/是沉寂”(《独唱》,1962)。黄翔即使是面对“文革”一体化意识形态的严厉监控仍一直坚持偷偷写作,这些诗作在当时的“野鸭”沙龙中被秘密传抄和朗诵。而在政治运动中为了躲避劫难黄翔又不得不一次次想方设法来保存自己的诗作。黄翔后来回忆当初自己保存手稿的艰难情况,“原稿先后收藏在蜡烛、竹筒、胶靴、米桶缸和故乡牛棚历年经雨水淋坏的茅屋顶上,后取出时已水渍斑斑,濒于腐烂”。^②黄翔的诗与其说是写出来的,不如说是嘶喊出来的。黄翔自述写作《火炬之歌》的情景相当真切地反映出当时的社会氛围和诗人特殊的心态:“我的房间里有个窗户靠着屋顶,我常常独自坐在屋顶上眺望远空和街道。燥热的晴空一碧如洗,往往引起我的青春心灵的骚动和遐想。楼下街道上不时出现头戴藤帽和肩扛梭镖的游行队伍,他们一边朝前走一边高呼口号:‘革命无罪,造反有理!’‘文攻武卫,针锋相对!’一看到这情景就使我产生莫名的

① 值得注意的是黄翔正式发表诗歌作品的时间问题。洪子诚、程光炜编选的《朦胧诗新编》(长江文艺出版社,2004年版)所附的黄翔简历标明其在1965年开始发表诗歌显然并不准确。唐晓渡所编选的《在黎明的铜镜——“朦胧诗”卷》(北京师范大学出版社,1993年版)中对黄翔的说明文字强调其是在50年代末期开始发表诗歌作品显然更为确切一些。

② 黄翔:《狂饮不醉的兽形》,天下华人出版社,1998年版,第637页。

窒息和憎恶！……我忍不住在心里大喊大叫，而内心暴烈的呼喊化为狂飙，呼之欲出，它终于从我的口腔里蹦出来了，使我大吃一惊！屋子里一片寂静，只有我一个人。我从窗台上跳了下来，又跳了上去，一会又从窗台上跳下往床上一倒。掏出一枝烟，狠狠地吸了几口。烟头上挂着长长的烟蒂，快掉下来了，我用中指把它狠狠一弹，突然一颗火星一闪，我的脑子里刷地一亮，浑身像着了火似的猛地燃烧起来。这股火来势凶猛，越烧越大，烧得我在屋子里像头困兽似的团团直转，此时的时间是1969年8月13日上午10时。窒息中产生诗的灵感。第三天，一种鲜明的诗的形象出现了，清晰了，成熟了。我在白天打开灯，然后用黑布把灯蒙上，让一圈灯光透射到桌子上。我铺开了纸，抓起了笔，热泪纵横中一口气写出了我的《火炬之歌》，时间是1969年8月15日”。^①

在远远的天边移动
在暗蓝的天幕上摇晃

是一支发光的队伍
是静静流动的火河

照亮了那些永远低垂的窗帘
流进了那些彼此隔离的门扉

汇集在每一条街巷 路口
斟满了夜的穹庐

跳窜在每一双灼热的瞳孔里
燃烧着焦渴的生命

^① 黄翔：《喧嚣与寂寞》，柯捷出版社，2003年版，第100页。

啊火炬,你伸出了一千只发光的手
张大了一万条发光的喉咙

喊醒大路 喊醒广场
喊醒——世代所有的人们——

(《火炬之歌》)

黄翔的《火炬之歌》成为一个黑暗的时代企图点亮人性灯盏的启蒙之光,而他的《野兽》、《白骨》、《我看见一场战争》、《长城的自白》等诗则更为有力地呈现了“文革”这样一个人妖颠倒、人性沦落的“吃人”时代的本质和诗人决绝的反抗精神:“我是一只被追捕的野兽 / 我是一只刚捕获的野兽 / 我是被野兽践踏的野兽 / 我是践踏野兽的野兽 // 一个时代扑倒我 / 斜也着眼睛 / 践踏在我的鼻梁架上 / 撕着 / 咬着 / 啃着 / 直啃到仅仅剩下我的骨头 // 即使我仅仅剩下一根骨头 / 我也要哽住一个可憎时代的喉咙”(《野兽》)。黄翔的诗歌中最大限度地呈现了诗人的真实感受,诗歌中的自我是燃烧的,爆裂的,“没有‘我’的诗是虚假的,伪善的;每一首诗中都有‘我’独立其中”。^① 确实,黄翔的诗就是剧烈燃烧的火团,作为主体的诗人在其中喷薄燃烧。在“非人”的时代诗人喊出了惊世骇俗、撕心裂肺的最具震撼力的人性的声音,“提到黄翔,我想到的是一部诗的野史,其实,也是一部本真的诗史,一块‘活着的墓碑’,一个终生背负诗的十字架的殉‘诗’者”。^②

作为贵州高原诗人群的代表诗人,黄翔只有少数诗作被批评界提及,少数的新诗选本将黄翔归入“朦胧诗人”的行列。^③ 黄翔的诗作至今仍只得到有限度的认可,这与其诗歌被挖掘程度不足和主流的认可程度有关,也与其诗歌写作过于强烈的意识形态色彩有关。

① 黄翔:《留在星球上的札记》(1968—1969年诗论),《黄翔作品集》(打印稿),第491页。

② 黄翔:《荆棘桂冠——诗人黄翔及其作品》,《黄翔禁毁诗选》,明镜出版社,1999年版,第6页。

③ 如洪子诚、程光炜编选的《朦胧诗新编》(长江文艺出版社,2004年版)、唐晓渡编选的《在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷》(北京师范大学出版社,1993年版)。

第七节 天安门诗歌运动

天安门诗歌运动因1976年的发生在天安门广场的“四五”运动而兴起,并与这一政治事件同步发展。1976年1月8日周恩来总理逝世,人民以各种方式悼念,却遭到了“四人帮”的无理阻挠和压制。这些行径激起了人民的更大的怒火,4月5日,在天安门广场形成了悼念的高潮。实际上这场运动是长期政治压抑的集中爆发,是反抗和反思“文革”十年极端“左倾”路线的必然结果。群众纷纷走向天安门广场,用挽联、花圈、标语、演讲、诗词、祭文、漫画等表达对周恩来的悼念以及对“四人帮”一伙的强烈谴责与抗议。人们冒着危险纷纷在广场、墙上、街头传抄并朗诵当时的各种诗词,“当年写作或朗诵了这些诗词的不少同志,尽管曾备受‘四人帮’的惨酷迫害,抄录者也曾一再被严加‘追查’和强令‘销毁’,但革命人民仍冒着种种危险,运用种种方法,巧妙地将它们珍藏了起来”。^①

诗人艾青在清明节的细雨中也走到天安门广场并写下了《清明时节雨纷纷》:“整个街道都这么静 / 人行道上站满了人 / 这样的肃穆 / 这样的庄严 // 大家的脸向东看 / 忽然听到了哽咽 / 有人用手绢 / 擦着眼睛”。人们冒着危险纷纷在广场、墙上、街头传抄并朗诵当时的各种诗词,如当时影响较大的“红心已结胜利果, / 碧血再开革命花。 / 倘若魔怪喷毒火, / 自有擒妖打鬼人”;“欲悲闻鬼叫, / 我哭豺狼笑。 / 洒泪祭雄杰, / 扬眉剑出鞘”;“黄浦江上有座桥, / 江桥腐朽已动摇。 / 江桥摇,眼看要垮掉; / 请指示,是拆还是烧?”这些诗词在当时产生的社会影响和文学影响是相当广泛的。天安门诗歌运动的意义在于恢复了诗歌说真话的传统,现实主义精神得到发扬,这是全国人民对极左专制路线不满的产物。但它又不是一场自觉的文艺复兴,而是重新发挥了文艺的战斗功能。1976年年底,北京第二外国语学院汉语教研室的16名教师化名“童怀周”收集整理当时的作品,两年后结集为《天安门诗

^① 童怀周编:《天安门诗抄·前言》,人民文学出版社,1978年版。

抄》出版^①。在《天安门诗抄》中新诗数量较少,而旧体诗词、悼文、祭文则占了绝大多数,这甚至可以看作旧体诗词在特殊政治语境下的短暂复兴,从艺术上讲这些诗作比较直露和粗糙。

天安门诗歌运动当时是作为反革命政治事件处理的,“四月上旬,在首都天安门广场,一小撮阶级敌人打着清明节悼念周总理的幌子,有预谋、有计划、有组织地制造反革命政治事件。他们明目张胆地发表反动演说,张贴反动诗、标语,散发反动传单,煽动搞反革命组织。他们用影射和赤裸裸的反革命语言,猖狂地叫嚣‘秦始皇时代已经过去’,公开打出拥护邓小平的旗号,丧心病狂地把矛头指向伟大领袖毛主席,分裂以毛主席为首的党中央,妄图扭转当前批邓和反击右倾翻案风斗争的大方向,进行反革命活动”。^②“文革”结束后,天安门“四五”事件被平反,当时对天安门诗歌运动的评价都是政治和社会学意义上的。正如北京第二外国语学院署名“童怀周”编选《天安门革命诗文选》时所强调的:“在亿万人民缅怀周总理、深批‘四人帮’的时候,我们从去年清明节纪念碑前贴出的成千上万的革命诗词中,选出了一部分,稍加注解,汇集成册。这既是对敬爱的周总理的歌颂、怀念,也是对万恶的‘四人帮’的声讨批判,也是对英明领袖华主席领导我们夺得胜利后的今天的热情礼赞,因为没有华主席领导我们打倒‘四人帮’,就没有革命诗词的解放和出版”。^③不能忽视天安门诗歌运动的历史意义和社会学价值,但是如果从文体和美学层面考虑这次运动,其诗学局限性也是明显的。

在以往的新诗史写作与研究中天安门诗歌运动被抬到相当高的地位,往往认为其是“新时期”文学肇始的标志。天安门诗歌运动在政治上的影响是巨大的,但却不能据此就忽视其对此后诗歌创作影响的局限性。很多研究者把天安门诗歌运动作为“新时期”文学的序幕和先声,把它和1976年10月“文革”的结束一起作为“新时期”诗歌的起点和开端。作为一场名副其实的

① 值得注意的是1978年12月由人民文学出版社出版的《天安门诗抄》,书名就是由时任中共中央主席的华国锋所题写的,而该书的销量和巨大影响不能不说是与政治是紧密联系在一起的。

② 《人民日报》工农兵通讯员,《人民日报》记者:《天安门广场的反革命政治事件》,《人民文学》,1976年第3期。

③ 童怀周:《天安门革命诗文选》(该书未署名出版社和出版时间,这也是出于当时政治形势的需要),第3页。

群众性的政治运动而非文学革命,天安门诗歌运动在特殊的历史语境中,把诗歌重新作为政治斗争的工具,其写作在集体性意识和政治视角中体现了强烈的意识形态色彩。尽管这符合了历史的必然发展趋势,但艺术和文学创作的工具论倾向的张扬则对此后的新诗写作反倒形成了一种惯性的阻碍。随着天安门诗歌运动的爆发和随后“文革”的结束,一个新的政治时代和新的诗歌写作潮流也随之开始了。尽管这股新的诗歌写作潮流也经历了相当坎坷的发展过程。

第七章 历史的新时期与诗歌艺术的转型

发生在1976年10月的粉碎“四人帮”的事件,不仅改变了我国历史的政治进程,而且对我们的文学艺术事业产生了深远的影响。此后,伴随着思想解放运动的春雷,新诗也冲破了禁锢诗坛的樊篱,它以顽强的生命力穿透板结的土壤,挺拔的枝叶、瑰美的花冠与丛生的野草奇葩同时呈现到阳光下面。新诗继“五四”时代的辉煌之后,又迎来了一个金色的季节。

第一节 思想解放运动与诗歌界的拨乱反正

1976年10月中国共产党一举粉碎了“四人帮”,“文化大革命”的浩劫终于过去了,诗人和全国人民一道,欢欣鼓舞地迎来了历史的新时期。由“文化大革命”到历史的新时期,中国社会发生了巨大的转折。转折的时期是乍暖还寒的季节,尽管粉碎了“四人帮”,从政治上组织上清除了文革派的势力,但是由于历史的复杂性,“两个凡是”^①的阴云还盘旋在中国政治思想文化领域的上空。新、旧两个时期的边界并不像棋盘上的楚河汉界那样清晰,改革者面临着远比组织上粉碎“四人帮”更为艰巨的任务。

翻开粉碎“四人帮”后到十一届三中全会前的那一段的《诗刊》,可以看出,除去歌颂与批判的对象与“文化大革命”期间有了一百八十度的转换外,在高度政治化的主题上,在战歌与颂歌的抒情方式上,与此前并无二致。下边摘取的是1976年10月、11月号《诗刊》,也即是粉碎“四人帮”以后的头两

^① “两个凡是”是指1977年2月7日《人民日报》、《红旗》杂志、《解放军报》社论《学好文件抓住纲》中提出的“凡是毛主席作出的决策,我们都坚决维护,凡是毛主席的指示,我们都始终不渝地遵循”。

期《诗刊》发表在显著位置的几首诗的题目:《紧密团结在以华国锋同志为首的党中央周围》、《党中央和我们心连着心》、《世世代代继承毛主席遗志》、《万众拥护华主席》、《欢呼毛泽东思想的伟大胜利》、《华主席登上天安门》、《欢呼领袖华主席》……仅从题目就可以想象出那极度政治化的内容了,这不仅是用诗在重大的政治变革前表态,也是在用诗进行新的造神运动。在这阶段《诗刊》发表的一些诗歌理论文章中,即使批判“四人帮”,也仍然要把胡风事件和1957年“反右”的受难者拉来进行陪绑。在一篇题为《毛主席仍在指挥我们战斗——学习〈毛主席给陈毅同志谈诗的一封信〉座谈会纪要》中,整理者综述与会者对毛泽东“诗要用形象思维”的意见时,居然又联系到胡风而大批特批:“在这个问题上,从胡风反革命集团,到‘四人帮’反党集团,都无一例外地站在毛主席的对立面。胡风集团把形象思维绝对化、神秘化,否定逻辑思维对形象思维的制约作用和指导作用,其目的,在于反对作家、艺术家学习和掌握马克思主义世界观。‘四人帮’以政治代替艺术,以一般性代替特殊性,否定形象思维,否定文艺创作的特殊规律。……表面看来,‘四人帮’和胡风在表现形式上似乎各不相同,甚至截然相反,实际上却是殊途同归,都是唯心主义、形而上学,都是反马克思列宁主义的。”^①再如,流沙河的《草木篇》本是优秀诗作,在1957年“反右”浪潮中却横遭批判,不想到了粉碎“四人帮”以后的1977年,又被拿出来鞭尸。在一篇题为《如此‘经历过来的’——从姚文元对〈草木篇〉的态度看他的反革命两面派嘴脸》中,作者写道:“流沙河炮制的散文诗《草木篇》,就是射向党的一支毒箭。……流沙河借藤和毒菌影射、诋毁党和革命群众,又通过对白杨、仙人掌、梅的描绘,勾划了一个孤独狂傲的反革命分子的凶恶形象。”^②像这样上纲上线的大批判语言,在这阶段的《诗刊》上还比比皆是,这表明尽管粉碎了“四人帮”,但诗歌界的许多人思维方式还停留那个极左的年代,诗歌界和全党全国人民一样,面临着政治上、思想上一系列的拨乱反正。

① 《毛主席仍在指挥我们战斗——学习〈毛主席给陈毅同志谈诗的一封信〉座谈会纪要》,《诗刊》,1978年第1期。

② 《如此“经历过来的”——从姚文元对〈草木篇〉的态度看他的反革命两面派嘴脸》,《诗刊》,1977年第7期。

然而春天毕竟是来临了,乍暖还寒的日子并没有能持续太长的时间。随着1978年5月11日《实践是检验真理的唯一标准》在《光明日报》上发表,一场轰轰烈烈的思想解放运动在神州大地掀起了。1978年11月召开的中央工作会议为“天安门事件”平反。1978年12月中国共产党召开了十一届三中全会,高度评价了以“实践是检验真理的唯一标准问题的讨论”为标志的思想解放运动。直到1981年6月27日中共十一届六中全会通过的《关于建国以来党的若干历史问题的决议》,宣告:“历史已经判明,‘文化大革命’是一场由领导者错误发动,被反革命集团利用,给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱。”^①很明显,为天安门事件平反,为“文化大革命”定性,就是要从党的指导思想上彻底澄清“文化大革命”造成的混乱,让大家团结一致向前看,顺利实现全党工作重心的转变。

正是在党中央一系列拨乱反正举措的感召下,诗歌界行动起来了,诗人们不是被动地响应,而是主动地投入到这场伟大的变革中去,发出了自己的声音。《诗刊》,1978年11期选发了《天安门革命诗抄》和刘梦溪的文章《天安门诗歌运动评赞》,应当说是与中央工作会议同步给“天安门事件平反”,如果考虑到一般要提前一到两个月发稿的出版周期,那末《诗刊》是在中央正式给天安门事件平反前,就已经在刊物上给这一事件平反了。紧接着《诗刊》1978年12期又发表了艾青赞颂天安门事件英雄的长诗《在诗尖上——给韩志雄与和他同一代的青年朋友》,在诗中诗人歌颂了一位反抗“四人帮”的年轻人,同时发出了强烈的呼吁:“不依靠神明的怜悯,/不等待上帝的恩赐,/人民要保卫民主权利,/因为民主是革命的武器。/一切政策必须落实,/一切冤案必须昭雪,/即使已经长眠地下的,/也要恢复他们的名誉!”严格说来,这确实不是诗化的语言,但是就是这样直白的政治呼唤,在万人云集的诗歌朗诵演唱会现场,却博得了长时间的雷鸣般的掌声。在同一期的《诗刊》还发表了白桦的《阳光,谁也不能垄断》,这首诗是哲学界、思想界关于“实践是检验真理的唯一标准”问题的讨论在诗歌界的回响。白桦用诗的语言表达了这场讨

^① 《关于建国以来党的若干历史问题的决议》,中共中央文献研究室编:《关于建国以来党的若干历史问题的决议注释本》,人民出版社,1983年版。

论的必要性：“我们就像蜷伏在蛋壳里的鹰，/苏醒了，鹰怎么能容忍窒息和黑暗？/成长着的血肉之躯必须冲破束缚，/现状已经不能使我们羽翼丰满。/听！我们正在用嘴敲响通往蓝天的门，就需要那么一点！”随着十一届三中全会的召开，《诗刊》响应党中央“思想再解放一点，胆子再大一点，办法再多一点，步子再快一点”的号召，为呼吁思想解放、为平反冤假错案而大造舆论。在批判极左思潮、批判“血统论”的高潮中，《诗刊》1979年第2期发表了李发模的《呼声》，用激昂的带血的声音，讲述了一个“四人帮”推行反动血统论所造成的人间悲剧。诗歌发表后，《诗刊》收到大量读者来信，对这首诗予以高度评价，许多读者还在信中讲述了发生在生活中的类似的悲剧故事。再如在党中央尚未为刘少奇的冤案平反前，《诗刊》1979年第12期发表了边国正的《对一座大山的询问》，诗人呼吁道：“安源呵，安源山，你不能再沉默，/把你的启蒙和沉醒，你的功和过，/以及屈辱和悲痛——难忘的一页，/如实地告诉全党全军全国。/快挣脱羁绊，雾霭中矗立起真身，/向世界，向历史宣告：‘这才是我！’”这样的诗篇真正说出了拨乱反正时期人们心头要说的话，从而形成一种舆论，这种舆论又影响了中央的决策，从而形成了从上到下、从下到上的一种良性的循环。

除去上述在《诗刊》发表的这几首诗外，这阶段影响比较大的还有站在历史高度阐述粉碎“四人帮”的伟大历史意义的长诗《中国的十月》（贺敬之），怀念、歌颂周恩来总理的《一月的哀思》（李瑛）、《周总理，你在哪里》（柯岩）、《周总理办公室的灯光》（石祥），歌颂与“四人帮”作英勇斗争而被残杀的女共产党员张志新的《小草在歌唱》（雷抒雁）、《重量》（韩翰），以及北岛的《回答》和纪念遇罗克的诗作《宣告——献给遇罗克》、《结局或开始——献给遇罗克》等。在这些诗作中，诗人以历史见证人的身份，抒写历史记忆的感伤，唤起了从恶梦中醒来的一代人的“文革记忆”，并进而引发人们对“文革”乃至“十七年”历史的回顾与反思。

在决议的感召下，“文革”受难者道出了多年的苦楚和怨气。1979年1月14日至20日，《诗刊》编辑部在北京召开了诗歌创作座谈会。这是粉碎“四人帮”以后第一次诗人盛大的聚会，全国各地一百余诗人聚集一堂，胡耀邦、胡乔木、周扬到会讲话。这次会议围绕时代与歌手、诗歌与民主、歌颂与暴露

等问题进行了热烈的讨论。诗人白桦在会上做了令人动情的发言,他说:“诗人同志们,我们宁愿去歌颂民主墙上的一块砖头,可千万不要再去歌颂什么救世主。”^①这样的声音,体现了诗人的独立人格,真正是振聋发聩。

在1978年掀起的思想解放运动的感召下,中国的诗坛呈现了前所未见的繁荣景象,以诗歌朗诵活动而言,60年代前期,在北京经常有“星期朗诵会”,一般是在剧场,观众最多在千人左右。但是粉碎“四人帮”后举行的大型诗歌朗诵演唱会,多是在体育馆,观众在万人左右,会场上群情激动,经常是演员含着泪花朗诵,观众是流着泪水在听。这是亲身经历过“文革”,目睹过许多惨剧的一代人的心灵的默契。《诗刊》1979年第12期有一篇文章曾描写过这类朗诵会的盛况:“当这些长诗朗诵时,观众屏息静气地用心倾听,常常是朗诵两三句就被掌声打断,甚至看来很朴素的诗句,都获得了雷鸣般的掌声。如《在浪尖上》写到一位英雄,‘他的诗贴在纪念碑的东面’,‘这个青年工人被捕了,地点是列宁像的下面,时间是一九七六年清明节前两天,——夜晚十二点……’多么朴实无华,听众却像海潮一样汹涌咆哮起来。接着:‘一切政策必须落实,一切冤案必须昭雪,即使已经长眠地下的,也要恢复他们的名誉!……’呵,雷鸣般的掌声,整个体育馆都震动起来……为什么呢?因为它表现了一个经过诗人典型化与精心锤炼的特定意境:一个青年为了保卫周总理,为了祖国的命运,写了一首忧国忧民的诗,是贴在祖国最神圣的天安门广场,贴在纪念碑东面。但他却因此被捕了,而被捕的地点竟是在列宁像下边!天啊,还有什么比这更能说明问题所在的呢?然后,诗人艾青喊出了人们现在的心里话。他的诗是饱蘸着自己血泪和人民的血泪写的,因此,他的呐喊也就是人民的呐喊。……我们还举办过其它许多诗歌朗诵会,大部分都是新诗,常常是广告一登出去,就有人半夜来排队买票,常常是挤得民警来维持秩序,这些听众并没有谁给他们一百大洋,而许多青年还是省下他们自己的早点费、车票钱来买票的。听完朗诵还不走,还挤在门口要求抄诗,回去后寄钱来要求我们印诗篇卖给他们……”^②

① 白桦:《五点和诗有关的感想——在诗歌创作座谈会上的发言》,《诗刊》,1979年第3期。

② 柯岩:《为新诗和文艺队伍说几句话》,《诗刊》,1979年第12期。

当然回顾拨乱反正这一阶段诗歌创作时,我们感到,这阶段的有影响的作品多是政治抒情之作,就诗歌艺术自身而言,并没有能提供新的艺术手段与新的艺术语言,但由于这些诗作反映了思想解放时代的群众情绪和社会心理,酣畅淋漓地唱出了当时的广大人民群众的心声,通过朗诵,诗歌插上了声音的翅膀,在诗人和听众之间架起了一座心灵的桥梁,心跳动在一起,情感融汇在一起,出现了一人唱,万人和的场面。这在中国诗歌史上是十分难得的。不过在这一阶段,诗人的情绪还沉浸在对粉碎“四人帮”后一系列拨乱反正活动的兴奋之中,还顾不上对诗歌的把握世界的方式做认真的思考,诗歌的话语形态与主流的政治性话语形态一体化的结构并没有改变,直到拨乱反正的高潮过去,人们的情绪沉静下来,诗歌才逐步向“五四”传统回归,向自身回归。

第二节 诗歌创作队伍的重新集结

新时期诗歌是以思想的启蒙和现实主义精神的回归开始了它的行程的。十月的惊雷结束了—个噩梦般的时代,惊魂初定的人们在炫目的阳光下愕然了片刻,便大放悲声或愤激地诅咒,诗歌由此成为宣泄劫后的亿万人民的情绪与愿望的最便捷的渠道。抒发重获解放的喜悦和对专制暴政的切肤之痛,追怀与悼念周恩来等老一辈无产阶级革命家,以及歌唱在同“四人帮”的斗争中殒身的张志新烈士和“四五”英雄,是最初两三年时间内诗歌的情感倾泻重心。人民性和批判性回到了诗歌中来,意味着诗从极左政治践踏下的迷失乃至死灭状态中开始苏生,以至有诗人发出热切的呼喊:《中国又有了诗歌》(邵燕祥)。如果说,粉碎“四人帮”之初的一两年,诗界尚未完全摆脱“文革”以来的惯性思想模式的话,那么,到了1978年底的党的十一届三中全会前后的思想解放运动,就把几代诗人——他们的笔和他们的性灵,从严酷的政治禁锢中解放了出来,诗歌艺术的巨大变革与诗人队伍的集群式的崛起,奇迹般地刷新了诗坛面貌。

大致说来,在新时期初期重新集结的诗歌创作队伍有如下三个方面军:

一个方面军是“归来诗人群”。一批在建国后因政治上或艺术上的原因

而被逐离诗坛二十几年的老诗人,在粉碎“四人帮”后唱着或忧郁苍凉,或炽热凝重的歌声“归来”了。这里有因1957年“反右”扩大化而被迫沉默的诗人,像艾青、公刘、邵燕祥、流沙河、白桦、梁南、昌耀、林希、赵恺等;有在50年代前期因“胡风反革命集团”案而受到牵连的“七月”派诗人,如曾卓、牛汉、绿原、鲁藜、彭燕郊、冀汧等;有因艺术个性不见容于新形势而在建国初就受到冷落的诗人,主要是“中国新诗派”(即因1981年出版了诗合集《九叶集》,后又被称作“九叶派”)的成员,即辛笛、郑敏、陈敬容、唐湜、唐祈、杜运燮等,此外还有如蔡其矫这样的因艺术的独特追求而长期挨批的诗人。这些归来的诗人,以其饱经沧桑的经历,以其百折不回的人生信念,向一段荒谬绝伦的历史发出了令人颤栗的控诉,民族的悲剧与个人的身世之感交揉在一起,给诗歌带来了一种沉静落寞、百转回肠的情味,这也是建国以来的以颂歌战歌为主流的诗歌现象中所难于见到的。

另一个方面军是开放的现实主义诗群。这一批诗人年龄介于归来诗人与朦胧诗人之间,一般没有遭受归来诗人所受过的政治迫害,也没有朦胧诗人多数有过的上山下乡的特殊经历。这是一些以激情、思想或才智见长的诗人,一般很难把他们纳入某一具体的诗派。这些诗人年富力强,思想敏锐,情感充沛,正处于人生与事业的巅峰阶段。改革开放的时代环境,大大激发了他们的创作激情与想象力。他们以敏感于现实变化的艺术神经捕捉创作的机缘,推出了一篇篇富于思想深度而又具有鼓动人心的力量的诗作。这些诗人中长时间生活于极左政治的压力之下,在“文革”以及历次政治运动中不同程度地身受创痛,更目睹国家和人民在一场政治浩劫中的深重苦难,他们内蕴已久的激情在思想解放潮流的推动下迸发出来,并在全民性的历史批判中经过理性的过滤,上升为对瞒和骗的文艺的自觉的反叛。这些诗人的作品突出显示了对极左政治、对现实中的邪恶势力和腐朽现象的揭露与批判。其中雷抒雁的《小草在歌唱》、李发模的《呼声》、叶文福的《将军,不能这样做》、熊召政的《请举起森林般的手,制止!》、曲有源的《关于入党动机》和《打招呼会议》等,揭示了“文革”造成的一幕幕人间悲剧和在今天的现实中存在的丑恶现象,矛头直指极左政治和在这一背景下形成的种种腐朽事物。与此同时,这些诗人也表达了对未来的向往,对“四化”的呼唤,这当中骆耕野的《不

满》、张学梦的《现代化和我们自己》等,都是引起强烈反响的作品。在这批诗人的作品中贯穿了强烈的现实主义精神,但有别于传统的以歌颂为主调、以配合具体政治任务为主要目的、搀杂了过多的不切实际的幻想的“现实主义”,而是体现了强烈的诗人的主体意识和社会的批判意识。在艺术手法上这些诗人也不拘一格,浪漫主义的夸张,象征主义的以致荒诞派的某些东西,也都被这些诗人引用过来,形成一种开放的现实主义潮流。

第三个方面军是朦胧诗群。还是在“文化大革命”当中,正是在愚昧的宗教狂热和怀疑一切、打倒一切的过激行动中,一些一度卷入群众运动的青年最早萌发了怀疑意识与叛逆精神。继之而来的上山下乡,把这些青年抛到了社会的最底层,在那绝望而无告的日子里,他们中一些人找到了诗——这种最简单的也是最有力的宣泄内心情感、寻求心灵与心灵对话的方式。当时他们的作品无从发表,只是靠诗友之间互相转抄、传阅,更无稿费一说。正是在这种没有世俗的诱惑、没有功利的计较的背景下,诗人的心灵得到了净化,诗也回到了它的自身,并孕育了诗歌界一代新人的崛起。随着“四人帮”被粉碎,随着思想解放潮流的涌动,这一群名不见经传的青年,带着“文革”中心上的累累伤痕,带着与黑暗动荡的过去毫不妥协的决绝情绪,带着刚刚复苏的人的自我意识和被遏制多年的人道主义思潮,带着强烈的社会批判意识和使命感,在赞扬与诅咒交加、掌声与嘘声并起、鲜花与臭鸡蛋同时抛来的情况下,走上了诗坛。他们的诗一反过去的直白议论与抒情,着意将生活的秘密溶解在意象中,将深挚而多层次的情感寄寓在冷隽的暗示与象征中,不再按现实的时空秩序,而是按诗人情感的流向和想象的逻辑来重新安排世界。诗中的意象不再是客观事物的直接反射,而是经过诗人心灵世界的过滤与改造,有所模糊、有所省略、有所变形。于是“朦胧诗”这一带有戏谑与调侃色彩的非正式的名称竟成了这些青年诗人作品的代称流传下来。数年之内,风靡一时,占尽风骚,对整个新时期诗坛,尤其是对青年诗歌创作产生了深远影响。朦胧诗人以白洋淀诗歌群落和民办刊物《今天》的主要作者为主体,主要代表人物有北岛、芒克、舒婷、江河、顾城、杨炼,此外还包括食指、多多、根子、方含、林莽、严力、晓青等。还有些青年诗人虽没有同白洋淀诗群和《今天》有过直接关系,但是他们却不约而同与朦胧诗人有着相近的生活经历与艺术的

价值取向,这中间较有影响的有梁小斌、王小妮等。朦胧诗的出现,使平静的中国诗坛发生了断裂与倾斜。人们感到一阵阵眩晕,是兴奋?是好奇?是迷茫?是反感?也许兼而有之。面对一群名不见经传的新人,面对他们的与传统的颂歌、战歌面貌截然不同的作品,评论界掀起了轩然大波。从1979年10月公刘发表《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》,围绕朦胧诗的论争长达五六年之久,这里既有不同艺术观念的交锋,又有对新诗发展道路及新诗审美特征的探讨。以谢冕为代表的较为新潮的批评家,以对新生事物的敏感,以理论家的良知,对“朦胧诗”这一刚刚出世的丑小鸭予以热情的肯定与扶植,为它争来了较大的生存空间。这些批评家也在这一过程中不断否定自己陈旧的思维定势,不断调整自己的审美心理结构,他们从事批评的过程,也就是不断打碎自我、重建自我的过程。这场论争当然不可能就诸多的理论问题达成共识,但客观上却起到了把刚刚崭露头角的朦胧诗人推向诗坛前沿的作用。这些诗人没有因为指责与批判而销声匿迹,反而因论争而扩大了影响。几位代表诗人先后出了诗集,加入了中国作家协会,表明了他们已被诗坛容纳与接受。

第三节 “五四”诗学传统的重新衔接

中国新诗是在“五四”精神的感召下才得以诞生并成长壮大的。“五四”时代,是个启蒙的时代。在中国漫长的封建社会中,个人被皇权、神权、族权所压抑,如草芥虫蚁,根本谈不到个人的生命与价值。郁达夫曾说过,“五四”运动的最大的成功,第一要算“个人”的发现,从前的人,是为君而存在,为道而存在,为父母而存在,现在的人才晓得为自我而存在了。周作人把“五四”新文学的特征归结为“人的文学”：“我们现在应该提倡的新文学,简单的说一句,是‘人的文学’……我说的人道主义,是从个人做起。要讲人道,爱人类,便须使自己有人的资格,占得人的位置。”^①周作人这些话,强调个人的价值,呼唤对个人的尊重,鲜明地体现了“五四”时代的启蒙精神。新诗的创始者胡

^① 周作人：《人的文学》，《新青年》，1918年12月15日，第五卷第六号。

适则直接把文艺的复兴与人的解放联系起来：“欧洲文艺复兴是个真正的大解放的时代。个人开始抬起头来，主宰了他自己的独立自由的人格；维护了他自己的权利和自由”。^①在胡适眼里，“五四”新文化运动与欧洲的文艺复兴有着很大的相似之处，那就是对人的解放的呼唤。——由此看来，诗体的解放，新诗的诞生，正是人的觉醒的思想在文学变革中的一种反映。

遗憾的是，新诗早期秉承的“五四”时代的启蒙精神并没有延续下去。由于后来发生的一系列事变，中华民族面临生死存亡的关头，救亡压倒了启蒙。在民族矛盾尖锐、国难当头的情况下，诗人们走出了书斋，走向了前线。在战争时期，解放区的诗歌从现实的政治需要出发，强调诗歌的社会功利性，把诗歌作为教育人民的工具、打击敌人的武器。文艺整风则使诗人放弃了独立的知识分子身份。很明显，在这种高度张扬集体主义的大环境中，诗人的自我被放逐，诗越来越偏离它的本质，而成为政治宣传的工具。从此，随着革命战争的节节胜利，政治化的现实主义成为诗歌创作的唯一指导原则，政治化的意识形态标准成为评价诗歌的唯一标准。强化这种诗学形态，坚决抵制一切与之不符的思潮与理论，成为由解放区刮起的一股强劲的旋风，一直吹到建国以后。此后的日子里，诗歌不断地被政治性的意识形态所同化，颂歌与战歌成为主流，表现的情感领域趋向单一，诗人的自我形象消失，创作日益趋于一体化。到了“文化大革命”当中，作为“五四”运动核心价值的“人道主义”更是横遭批判，人性沦丧，道德滑坡，强权使人成了失去了内在自由本质的政治动物，成了阶级斗争的工具，一些人无休止地挨斗，一些人无休止地斗人，最后斗别人的人也难逃被斗的命运。这阶段文学作品中的人则不再具有正常人的七情六欲，而成了某一阶级、某种政治的符号，成了一具没有精神内涵的躯壳。

粉碎“四人帮”后，随着“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，随着思想上、政治上的一系列拨乱反正，诗人们从噩梦中醒来，开始对前一时期的诗歌创作与诗歌理论进行反思，开始向“五四”诗学传统回归。

1979年春天，借助纪念“五四”运动60周年的时机，《诗刊》社邀请王瑶、

^① 胡适：《中国的文艺复兴运动》，《胡适学术文集·新文学运动》，中华书局，1993年版，第204页。

王亚平、金克木、徐迟等老诗人和评论家漫谈“五四”时期诗歌的座谈会,其宗旨就是发扬“五四”诗歌传统,促进新时期诗歌创作。与会者认为,“近十几年来的诗,受极左思潮干扰严重,光强调政治,光强调为政治中心服务,不谈内容的充实和形式问题,不谈艺术技巧,使得新诗越来越缺乏‘诗味’……与‘五四’以来新诗抒真情写实感的优良传统大相违拗,严重脱离了群众。”^①与此同时,复出后的艾青参加了《文艺报》与《电影艺术》编辑部举行的学习周恩来1961年《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》的座谈会。他动情地说:“1919年的‘五四’运动到1976年的‘四五’运动,走了漫长的五十七年!而我们今天好像还在补五十七年前的课:要求科学、要求民主。我们怎能随便地抛弃这两面光辉的旗帜呢?难道我们中国人非得永远是愚昧无知、任人摆布的奴隶吗?绝对不可能了!”^②

这一阶段理论界开始了自觉的人性寻求,开始了对人的生存权利和人的尊严的渴望和呼唤。朱光潜指出:人道主义虽然“在不同的时代具有不同的具体内容,却有一个总的核心思想,就是尊重人的尊严,把人放在高于一切的地位”^③,汝信认为:“人道主义就是主张要把人当作人来看待。人本身就是人的最高目的,人的价值也就在于他自身”。^④

与理论界的探索相呼应,诗人们也发出了自己的声音:

舒婷呼吁道:“人啊,理解我吧。……今天,人们迫切需要尊重、信任和温暖。我愿尽可能地用诗来表现我对‘人’的一种关切。障碍必须拆除,面具应当解下。我相信,人和人是能够互相理解的,因为通往心灵的道路总可以找到。”^⑤

顾城说:“我们过去的文艺、诗,一直在宣传另一种非我的‘我’,即自我取消、自我毁灭的‘我’。如:‘我’在什么什么面前,是一粒砂子、一个铺路石子、一个齿轮、一个螺丝钉。总之,不是一个人,不是一个会思考、怀疑、有七

① 敏光:《发扬新诗传统,促进新时期诗歌创作——记部分老诗人、评论家漫谈“五四”时期诗歌的座谈会》,《诗刊》,1979年第5期。

② 艾青:《要造成一种民主风气》,《文艺报》,1979年第3期。

③ 朱光潜:《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》,《文艺研究》,1979年第3期。

④ 汝信:《人道主义就是修正主义吗?》,《人民日报》,1980年8月15日。

⑤ 舒婷:《诗三首小序》,《诗刊》,1980年第10期。

情六欲的人。如果硬说是,也就是个机器人,机器‘我’。这种‘我’,也许具有一种献身的宗教美,但由于取消了作为最具体存在的个体的人,他自己最后也不免失去了控制,走上了毁灭之路。”^①

这种以人为目的的诗篇在新时期的诗歌书写中有明显的表现。在诗坛的拨乱反正阶段,诗人们把对人的命运的关切与揭批“四人帮”结合起来,在对“四人帮”的血泪控诉中,凸显了人的尊严与价值。这方面的突出代表是李发模的长诗《呼声》,这首诗写了一对男女青年相爱,最终因出身不同导致一场悲剧,批判的锋芒直指“四人帮”推行的反动的血统论,同时也在呼唤人的尊严、人的价值。而在朦胧诗人的作品中,对人的关切更构成了他们诗歌的基调。北岛在献给遇罗克的诗中写道:“我并不是英雄/在没有英雄的年代里/我只想做一个”(《宣告》);舒婷在《献给我的同代人》中写道:“他们在天上/愿为一颗星/他们在地/愿为一盏灯/不怕显得多少渺小/只要尽其可能”。与此前的英雄颂歌相比,这里最大的区别,就在于抒情主人公摒弃了阶级的代言人的身份,而回到一个普通人的自身,展示一个人内在的生命价值。在《一代人的呼声》中,舒婷写道:“我决不申诉/我个人的遭遇。/错过的青春,/变形的灵魂,/无数失眠之夜/留下来痛苦的回忆。/我推翻了一道道定义;/我打碎了一层层枷锁;/心中只剩下/一片触目的废墟……/但是,我站起来了,站在广阔的地平线上,/再没有人,没有任何手段/能把我重新推下去。”可以看出,站起来的是一个大写的人,一个顶天立地的人,一个有尊严的人,这也是当代诗歌史上出现的一代新人。

值得注意的是新时期诗歌中人的观念确立。此前的颂歌与战歌所写的人多是英雄,新时期后却转化为普通的人。赵恺的《第五十七个黎明》,写的是一个中国普通女工在56天产假后的第五十七个黎明,推着婴儿车去上班的场景。在诗的结尾,诗人情不自禁地唱出:“历史博物馆肃立致敬,英雄纪念碑肃立致敬,人民大会堂肃立致敬:旋转的婴儿车轮,就是中国中华民族的魂灵!”在某些人心中,历史博物馆、英雄纪念碑、人民大会堂只能是与英雄联系在一起,它们与普通人是无缘的。而在诗人看来,那光辉灿烂的人类历史

^① 顾城:《请听听我们的声音》,《诗探索》,1980年第1期。

恰恰是与这位女工一样的普普通通的劳动者创造的,诗人就是通过这有些浪漫色彩的想象,给了这位普通的女工以崇高的评价,使她埋藏在平凡外表下的心灵美得以升华。舒婷为纪念“渤海2号”钻井船遇难人员,写出了《暴风过去之后》。长期来,在我们的诗坛上,对由自然灾害或社会突发事件造成的人员伤亡是讳莫如深的,即使偶有涉及到这种灾难与死亡题材,也主要是从积极方面来开掘,塑造一个面对灾难不屈不挠的英雄或英雄群体,以此来振奋人心,而灾难所吞噬的生命则被淡化乃至湮没。舒婷的这首诗,不是悲剧过程的叙事,不是通过灾难还原英雄,也不是追寻事故的责任与教训,而是以人为出发点,呼吁生命存在的权利:“谁说生命是一片树叶/凋谢了,树林依然充满生机/谁说生命是一朵浪花/消失了,大海照样奔流不息/谁说英雄已被追认/死亡可以被忘记/谁说人类现代化的未来/必须以生命做这样血淋淋的祭礼”。应当说,这是新时期诗歌中最早回响的生命交响曲,回答了在重大的自然灾害和社会突发事变面前,诗人何为的问题。

如果说赵恺、舒婷对普通人命运的关切,还带有强烈的拨乱反正色彩的话,那么在后来的诗人写作中,个体精神的觉醒便凸显出来了。为了强化“个人意识”,他们采取了多种写作策略。最具有个人性,最能体现一个人的内心隐秘的爱情诗也在这个时候回到诗坛。爱情诗的繁荣与衰退,与一个时代的人的解放的程度息息相关。我国直到20世纪20年代新诗诞生之后,才有基于人的本位的对爱情的大胆咏唱。但是随着阶级斗争理论的强化,真正意义上的爱情诗不复存在,即使是闻捷这样有才华的诗人,在写到爱情的时候,也只能与“革命”、“劳动”联系起来才能通得过。女诗人林子,1958年曾写过爱情诗,但只能在自己的笔记本上记录下来,只有到了新时期,她的青年时代的习作才得以发表,并受到读者热烈的欢迎,爱情诗的禁区也就此被打破。诗人可以像“五四”时期的诗人一样,自由地抒写自己的爱情体验,而不必而扯一件“革命”或“劳动”的外衣来包装了。就是这样,“五四”时期的新诗的自由精神得以一定程度的回归,新时期的诗坛呈现了前所未有的繁荣景象。

第四节 新时期诗歌与外来影响

20 世纪的中国新诗是在时代发生变化的条件下,内在的与外在的多重因素互相作用的产物。由于中国固有的诗学传统是那样的完备而厚重,很难从内部撬动,新诗的创始者们采取的是向外界寻找助力,从异域文学中借来火种,以点燃自己的诗学革命之火。而外来的诗学文化不仅仅以其新的内容、新的形态进入了中国诗歌,更重要的还在于起了一种酵母和催化的作用,促使中国诗歌在内容、格局与形式上都产生前所未有的变异。“五四”以来,以拜伦、雪莱为代表的浪漫主义诗歌,以惠特曼为代表的美国近代诗歌,以庞德为代表的美国意象派诗歌,以波特莱尔、魏尔伦为代表的法国象征派诗歌等先后被译介到中国,对中国新诗的发生,以及对后来新诗的发展,包括中国象征主义、现代主义诗歌的出现,新月派、七月派、九叶派等新诗流派的形成,都产生了重要影响。遗憾的是,建国以后,除去 50 年代俄罗斯与苏联诗歌在中国大陆广为传播外,其他的西方诗歌,尤其是西方现代主义诗歌在中国的引进与传播戛然而止了。当然要说西方诗歌的影响彻底销声匿迹,也不完全准确。实际上,就在思想禁锢最为严重的“文化大革命”期间,也仍然有些抄家没有抄尽的“封资修”图书,以及“文革”前供参考和批判用的黄皮书和灰皮书在民间,在知识青年中流传着,但这毕竟是局部的个别的现象。

西方诗歌理论和诗歌作品公开、大量的出现,还是在改革开放以后。伴随着经济领域的对外开放,外国的精神文化产品也纷至沓来,尤其是 20 世纪以来的西方的政治、哲学、心理学、社会学、美学等人文学科,以及各种现代流派的文学作品,使新时期以来的诗人和学者大开眼界。阿城与查建英曾在《八十年代访谈录》中回忆了 80 年代初期青年学生接受外国文化影响的情况:

阿城:说起来,80 年代几乎是全民进行知识重构的时候,突然允许和海外的亲戚联系了,有翻译了,进来了这个理论,那个理论,这个那个知识。这也造成很多人变化非常快。

查建英:还记得那个时候,我上大一大二的时候,北大书店经常有赶印出来的中国和外国书,印的质量都很差,但都是经典,就是因为“文革”断了十年,什么“三言二拍”,巴尔扎克、狄更斯,一来书同学之间就互相通报,马上全卖光。当时还有开架书,图书馆里的外国小说阅览室里就永远坐满人。那真是恶补的一代。^①

“九叶”诗人袁可嘉主编的《外国现代派作品选》^②,是新中国成立以后首次公开而全面地引进西方现代派文学,正是在这套作品选中,中国的年轻读者第一次集中地接触了庞德、波德莱尔、魏尔伦、马拉美、兰波、瓦雷里、阿拉贡、艾吕雅、里尔克、叶芝、艾略特、奥登、埃利蒂斯……接触了与建国以来中国诗坛主流风格迥异的奇异的诗歌。与此同时,湖南人民出版社在诗人彭燕郊和诗歌翻译家杨德豫等的策划下,出版了“诗苑译林”,从古希腊抒情诗、但丁、莎士比亚、弥尔顿、拜伦、雪莱……到英国、美国、法国、日本的现代诗,一下子推出数十种,是建国以来对外国诗歌最为集中、最具规模、最有声势的介绍。《诗刊》从1978年开始刊登外国诗,并编出《世界抒情诗选》(春风文艺出版社1982年版)、《诺贝尔文学奖获得者诗选》(中国文联出版公司1986年版),这些诗集前后加印多次,印数巨大。

在大量、全面地引进外国诗歌作品的同时,中国社会科学院外国文学研究所和一些高校的研究机构还先后推出了一批介绍、研究外国文学理论及诗歌理论的著作。其中出版较早、影响较大的有《外国理论家作家论形象思维》(中国社会科学出版社1979年版)、《西方美学家论美和美感》(商务印书馆1980年版)、《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义[一]、[二]》(中国社会科学出版社1980—1981年版)、郑敏的《英美诗歌戏剧研究》(北京师范大学出版社1983年版)、袁可嘉的《现代派论·英美诗论》(中国社会科学出版社1985年版)、《论新诗现代化》(三联书店1988年版)、赵毅衡的《新批评——一种独特的形式主义文论》(中国社会科学出版社1986年版)、英国特雷·伊

^① 查建英:《八十年代访谈录》,生活·读书·新知三联书店,2006年7月版,第24—25页。

^② 袁可嘉主编的《外国现代派作品选》由上海文艺出版社1980年至1985年出齐,共四册,每册又分上下卷,一共八本。

格尔顿的《二十世纪西方文学理论》(陕西师范大学出版社 1986 年版)、法国罗杰·加洛蒂的《论无边的现实主义》(上海文艺出版社 1986 年版)、法国茨维坦·托多罗夫编选的《俄苏形式主义文论选》(中国社会科学出版社 1989 年版)等。此外,外国文学出版社于 1983 年开始,陆续推出《外国诗》,除去着重介绍 19、20 世纪的外国诗人的名作外,还译载了有关的外国诗论、外国诗人的小传、轶事、书简及写作经验谈之类,在文化界和诗歌界产生了很大影响。

这一切,到 80 年代中期左右,汇成了思想界、文化界、诗歌界的一股股的不可遏止的理论新潮,同此前的国家意识形态和具有深厚的理性与道德根基的中国传统文化发生了猛烈的冲撞。这是“五四”以来,又一次也是更大范围的打开窗户,对中国诗人和诗论家的诗学观念发生了深刻的影响。透过大量引进的西方现代派文学作品和理论,中国的诗人和诗歌理论家对西方社会的现状,对西方普遍存在的畸形发达的物质文明对人的精神造成的压迫,对西方诗人的生存状态和心理状态有了较深的了解,对西方的哲学思潮和诗歌观念有了新的体认,对此前中国诗歌有自古以来的“文以载道”的传统、革命战争年代以来“为政治服务”的传统有了新的反思。

进入新时期以来,许多青年诗人的诗歌创作就是在西方诗歌的影响下起步的。王家新说过:“无论承认与否,我想几乎在每个中国现代诗人的写作生涯中都包含了一个‘秘密’,那就是对翻译诗的倾心阅读;同样,无论我们注意与否,在中国现代汉语诗歌的建设中,对西方诗歌的翻译一直在起着作用有时甚至起着比创作本身更重要的作用:它已在暗中构成了这种写作史中的一个‘潜文本’。”^①而对有些诗人来说,西方诗歌的影响甚至超过了中国古代诗歌的影响。西渡说:“中国古典诗歌也帮助我形成对汉语的敏感,但就思想、意识和情感的主要方面而言,我受西方文化的影响更显著。落实到诗歌,我主要受到波德莱尔以来的现代诗特别是法国诗歌的影响。”^②无独有偶,波德莱尔等法国诗人的现代诗,也成了唤起柏桦诗歌创作欲望的触媒,他曾这样

① 王家新:《取道斯德哥尔摩——翻译与中国现代诗歌》,王家新著:《没有英雄的诗》,中国社会科学出版社,2002 年版,第 193 页。

② 西渡:《诗歌是一种治疗方式》,《诗选刊》,2001 年第 12 期。

回忆 80 年代初期接触法国现代诗时引起的心灵的震颤：

“年轻的”(刚复刊不久)《世界文学》杂志欢快地刊登出卞之琳译的瓦雷里的几首诗。在译者附言中他提到梁宗岱教授是中国介绍瓦雷里诗歌的第一人。而梁宗岱就是我校的教授,就在我的身边,可我却从不知道。几乎也就在那同时,我读到了波德莱尔的诗歌。事情来得非常偶然……一本杂志(《外国文学研究》,徐迟主编,华中师范大学出版)传到我的手中。而就是这本杂志在我决定性的年龄改变了我的命运。一幅波德莱尔的肖像——“我精神上初恋的象征”已呈现在我的眼前……他倦怠而优雅,一只手纤细地支着头,像一只忧伤的猫轻柔的瞧着我。这样的神情对他是少有的。我后来见过大量的形象,全部是傲然不屑、冷若冰霜,眼睛放射出逼人的愤世嫉俗的光芒。这个雪白的“撒旦”,嘴唇的线条特别挑剔,翘起的下巴坚毅绝伦,百年之后他又来到我们中间。我们诗人中至美的危险品、可泣的亡魂,我的灵魂抵挡不住他的诱惑,要心甘情愿跟随他去经历“美的历险”。突然,我的目光转停在《露台》这首诗上。我屏住呼吸一遍又一遍地读着……“左边”之血汹涌如潮,寂静之神已经退下……就在那一夜,1980 年秋天广州北郊一个风景如画的校园的白夜,一粒耀眼的“火星”已点燃我生命通往诗歌之路的导火线,我就要开始我那真正的燃烧之旅。阅读随之铺开,抄写与练习交替进行。^①

像西渡、柏桦一样,身受外国诗歌泽被的年轻诗人还有许多,他们不只是站在外围的外国诗歌的欣赏者,而是力图把外国诗歌的精华融入自己的母语:“作为外国文学的一名认真的读者,就像是进入陌生的花园的旅游者,有时见到浆果,偶尔也碰上灌木掩映下的玫瑰和风信子。每当我读到一首好诗,就如同一个遥远的诗人在用‘汉语’和我交谈,仿佛语言又回到原初的地方,不是法语,不是汉语,也不是英语、德语……而只是一些彼此都能领会的

^① 柏桦:《左边·毛泽东时代的抒情诗人》,牛津大学出版社,2001 年版,第 35—36 页。

‘声音’。……我从世界文学的大森林里,呼吸着新鲜的空气和花香,而我的‘回报’可能只是一缕青草、几片树叶。”^①

还有些诗人,对外国诗歌的借鉴是基于对中国传统诗歌的反思,也就是说,是有意识地通过引进西方诗歌来校正中国传统诗歌的不足。海子就是在通过基于他自己对东西方文化的基质不同的理解,而确定他的诗歌观的,他说:“这一次我全然涉于西方的诗歌王国。因为我恨东方诗人的文人气质。他们苍白孱弱,自以为是。他们隐藏和陶醉于自己的趣味之中。他们把一切都变成趣味。这是最令我难以忍受的。比如说,陶渊明和梭罗同时归隐山水。但陶重趣味,梭罗却要对自己的生命和存在本身表示极大的珍惜和关注。这就是我的诗歌的理想,应抛弃文人趣味,直接关注生命存在本身。这是中国诗歌的自新之路。我坚信这一点,所以我要写他们。”^②

除去西方诗歌对中国年轻诗人的感染与启迪外,西方的哲学思潮与诗歌理论也对新时期的青年诗人产生了重要影响。袁可嘉、郑敏、王佐良、赵毅衡等引进的英美诗论和诸种批评理论,使许多年轻诗人对西方诗歌现状,对西方的诗歌观念有了新的了解。特别是西方浪漫派的自我表现说、克罗齐的“艺术即直觉”说、萨特的审美自由论与人性复归说、艾略特的“非个人化”理论、马斯洛的“自我实现”论、索绪尔的语言符号理论、列维·斯特劳斯的神话研究、罗兰·巴爾特的“零度”写作、德里达的解构理论、伊莱恩·肖沃尔特的女性主义文学批评、维特根斯坦的语言哲学等,均给新时期的诗人和诗歌理论家带来诗学观念上的启示与突破。

作为“第三代诗人”代表的杨黎曾谈过他的创作受西方的语言哲学的影响:“《名理论》这本书,在它出来的第一时间——也就是1988年的3、4月间——我就买到了。在这之前,我已经知道维特根斯坦这个人,也知道了他的一些观点。这和中国那个时候的大多数文化人一样,我是通过一些西方现代哲学介绍类的书——比如《西方现代哲学词典》、《西方现代哲学概

① 莫非:《诗歌:掷向语言的骰子》,汪剑钊编选:《中国当代先锋诗人随笔选》,中国社会科学出版社,1998年版,第235、237页。

② 海子:《王子·太阳神之子》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第178页。

述》——而知道的”。^①而正是基于对维特根斯坦的《名理论》以及西方语言哲学的研读,杨黎提出了如下的判断:“诗隐藏于语言之中。我们只看得见摸得着语言,却看不见摸不着诗”,“在语言之外没有诗”^②,“诗从语言开始,就是说在语言之前什么也没有,包括诗歌。是语言构成了这个世界,物质的和精神的;同样,也是语言构成了我们,生理的和心理的。”^③毫无疑问,从杨黎的这些论述中,确实可以看出维特根斯坦的“我的语言的界限意味着我的世界的界限”这一观念的影响。

西方诗歌与理论对新时期诗人的影响除去观念的层面外,还有技术与技艺的层面。袁可嘉列举的“思想知觉化和‘抽象内感’的写法,内心独白、戏剧性叙述法、多层次结构、现实与幻想的结合等等手法”^④,早就被新时期的青年诗人广泛运用到他们的创作中去了。翻开“朦胧诗”、“新生代”或“第三代”诗人的诗集,对西方现代诗歌手法的借鉴随处可以见到。

西方诗歌及其诗学思想在新时期期的传播,是对“五四”精神的衔接,有力地刺激了中国青年诗人的诗歌创作,其意义是深远的。不过在这一过程中,也确实出现了盲目崇拜西方,忽视自己民族传统的情况。某些年轻诗人对外国诗歌的生吞活剥,硬性移植,拙劣摹仿,炫奇求怪,把诗歌弄得神头鬼面,不可卒读,结果失去了读者,也败坏了诗的声誉,这教训也是深刻的。

进入90年代以后,诗人们对上述情况有了深刻的反思。对于某些年轻人的数典忘祖现象,诗坛的有识之士无不感到忧虑。老诗人郑敏对中国诗歌界长期淡忘传统、远离自身的文化源头的现象表示了深深的关切:“30岁以下的青年人是在电视机、录像带的商业广告,软文化与硬暴力的教育下长大的,这也是必然的,并不可怕,可怕的是他们自身的文化真空状态,使他们不知自己的民族传统为何物……年青人不乏急起直追的勇气,但他们需要的是良好的文化传统成为他们的精神支柱和文化主心骨,才不会无选择地飘向任一种

① 马策、杨黎:《言之无物或者关于诗歌的两种访谈》,《延安文学》,2006年第1期,第167页。

② 杨黎:《杨黎说:诗》,何小竹主编:《1999中国诗年选》,陕西师范大学出版社,1999年版,第454页。

③ 杨黎:《打开天窗说亮话》,杨黎:《小杨与马丽》,河北教育出版社2002年版,第249页。

④ 袁可嘉:《现代派论·英美诗论》,中国社会科学出版社,1985年版,第27页。

新鲜的刺激。”郑敏并郑重地提出：“21 世纪的文化重建工程必须是清除对自己文化传统的轻视和自卑的偏见，正本清源，深入地挖掘久被埋葬的中华文化传统，并且介绍世界各大文化体系的严肃传统，……应当大力投资文化教育，填补文化真空，使文化传统在久断后重新和今天衔接，以培养胸有成竹的 21 世纪文化大军。”^①与此同时，大陆青年诗人也纷纷对传统进行新的思考。于坚是 80 年代成长起来的重要的新生代诗人，他在一次访谈中曾谈到，1993 年在北京，一位老朋友将一位行将去美国的盆地诗人的“去美国之前的讲话”拿给他看。“讲话”列举了七八位文化沙龙诗人并一一追溯他们的“传统”，说是来自博尔赫斯、荷马、荷尔德林、埃里蒂斯、庞德……云云。于坚哈哈大笑，认为这是一种普遍的存在于中国先锋诗人中的殖民地文化心理的典型反映。“那位盆地诗人列举的作家无一人 20 岁之前到过他的‘传统’所源自的国家，他们从未在那种语境中存在过，他竟说他们的传统来自古英语、古德语、古希腊语、拉丁文，看过几首译诗就想进入另一种语言传统，恐怕伟大的荷马也无法做到。”（《对二十五个问题的回答》）于坚对那位“盆地诗人”的批评，正可视作这一代诗人对传统问题的反思。青年诗人一平更从中国文化的现状及历史发展的角度谈了继承传统的必要性：“在中国的现时，传统意义是首先的……如果在本世纪初这样讲是不恰当的，但是在文化全面被破坏，传统完全中断和丧失的今天，传统便变得尤其重要。创造是以传统为背景的，其相对传统而成立。没有传统作为背景和依据，就没有创造，只有本能的喊叫……由此看来在现时的中国最大的创造就是对传统的继承。”^②

这种反思在诗人们的创作中也自然地有所渗透。仅以对“史诗”的追求而言，80 年代的诗人喜欢从西方文化中寻找题材，喜欢使用希腊传说和圣经典故，阿波罗、雅典娜、巴比伦、爱琴海、王子、海妖……这些浸染了西方文明的语汇频频出现，给人的感觉是中國人在写外国史诗。进入 90 年代后，“史诗”的追求有增无减，但诗人们的着眼点却从西方转移到了东方，开始潜心于传统文化的追寻，并从中触发了自己的诗思。叶舟的《大敦煌》（抒情歌谣

① 郑敏：《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，《文艺争鸣》，1994 年第 2 期。

② 一平：《在中国现时文化状中诗的意义》，《诗探索》，1994 年第 2 辑。

集),以恢宏的气势,雄浑的意象,把古老的东方文化与现代人的意识揉合在一起,使丝绸之路焕发现代的异彩。梁志宏的《华夏创世神歌》则尝试以诗的形式对中国史前神话进行重构,把民族神话的遗传基因寓于现代汉语的诗歌文化的载体之中,在一定程度上完成了民族文化心理结构的重现。

第八章 归来者的第二个春天

在中国当代诗歌史上,所谓“归来者”是个有特殊含义的概念。指的是50年代以来,因“胡风反革命集团”案件被打成“反革命分子”或在“反右派”运动中被打成“右派分子”,在二十余年中被剥夺了写作的权利直到新时期才获得平反重新回到诗坛的诗人。20余年的苦难,20余年被打入“另册”的生涯,没有把他们压垮,反倒成了他们生命中最宝贵的积淀,催生了一批抒写真情实感,充满苦难意识和反思精神,风格沉郁,笔调凝重的诗篇。还有些诗人,尽管没有被打成“反革命”或“右派分子”,但解放后迫于政治压力也停止了写作,直到新时期才又重新拿起了笔,迎来了诗歌创作的春天,如郑敏等,他们也与“归来者”有相近之处,放到这里一并论述。

第一节 艾青和“五七”受难者的回归

一、归来的艾青与新时期的诗歌伦理

艾青在新时期初出版的《艾青诗选·自序》中曾说过这样几句话:

我今年六十八岁。按年龄说并不算老,但是,有许多年轻的朋友都死在我前面,而我却像一个核桃似的遗失在某个角落——活着过来了。^①

“活着过来了”这句话,出自一位历尽苦难、年近古稀的诗人的口中,该含

^① 《艾青诗选·自序》,人民文学出版社,1979年7月版,第3页。

有多少一言难尽的意蕴!从中不难体察到艾青二十多年来所遭受的精神的与身体的折磨,以及他在对抗这种折磨中展现的顽强的生命力,同时亦可寻觅出他新时期诗歌创作的出发点与依据。

艾青的归来,在中国新时期文学史上是个有标志性意义的事件。正是先有了艾青的诗集《归来的歌》,后来才形成了文学史上对一群有特殊经历与特殊成就的重要诗人和作家的称谓:“归来诗人”与“归来作家”。

归来的艾青带给诗坛的不只是惊喜,不只是振奋,也不只是那些广为传播的佳篇名句,更重要的是他对长期来与主流意识形态纠结在一起的高度政治化的诗歌伦理的突破。

诗是人类从审美角度把握世界的一种方式,伦理则是人类从道德方面把握世界的另一种方式。诗的创作是美的创造,伦理的追求是善的追求。诗与伦理都可以启迪人们的心灵,培养人们高尚的情操。从本质上讲,诗与善是相通的,唤起了美的情感,也就唤醒了善的觉悟,唤起了善的觉悟,就会自觉去追求一切美好的东西。

诗歌伦理追求的是美与善的统一,要求以诗的方式来呈现其伦理内涵。这种内涵是极为丰富的。但是在强调文学为政治服务的年代,诗歌被政治所强暴,政治的伦理即是诗歌的伦理。一旦政治出现偏差,诗歌也会跟着迷失。艾青曾对“四人帮”统治时期的诗坛有这样的批判:“政治上的堕落带来了艺术上的堕落。政治成了标签,艺术就成了卖淫妇脸上的脂粉。文艺变成了篡党夺权者的吹鼓手,出现的不外是既空洞而又虚假的豪言壮语。在文化艺术的荒原上举行的打道场,是典型的宗教迷信与格杀勿论的混合。”^①复出的艾青是诗坛拨乱反正的领军人物。在新时期之初,他不仅多次在讲话中、在文章中抨击了极左政治对诗歌的伤害与扼杀,而且用他的富有光彩的诗歌创作恢复了诗歌伦理的应有的内涵。

艾青有一颗渴望自由的心灵。早在1939年所写的《诗人论》中他就说道:

① 艾青:《新诗应该受到检验》,《文学评论》,1979年第5期。

他们能向世界要求什么呢——

一支笔,天蓝的墨水,原稿纸;

而最主要的是发言的自由,——而这些常常得不到,因为任何暴君都知道:一个自由发言的,比一千个群众还可怕。^①

面临国民党的黑暗统治和日本帝国主义的侵略的时候,艾青尽力维护自己发言的自由,他在那个时代的诗,说出了他自己的,也是当时广大人民的心里话。但是随着革命战争的胜利,随着革命党变成了执政党,随着个人迷信与个人崇拜的风靡一时,艾青已经很难在诗歌中说真话了,因为已经不断有人在“规训”他、敲打他,直到“反右”风暴的来临,他彻底失去了说话的自由。也许正是这种对“自由发言”的渴望,艾青痛彻感悟到“说真话”的必要,他复出后的第一本诗集《归来的歌》的自序就叫《诗人必须说真话》。本来,“诗人必须说真话”这一命题,是平凡的真理,对于诗人来说,这是理所当然、无需讨论的。然而,面对多年来把诗歌作为政治宣传的工具,把政治化的意识形态标准作为评价诗歌的唯一标准,面对到处泛滥的假、大、空诗风,强调诗人必须说真话,就成了诗坛拨乱反正的首要任务。艾青对诗坛中的那些“跟风”写作、失去自我的诗人予以尖锐的批评:“我们的世界是风云变幻的世界。这就使得‘诗人’手忙脚乱,像一个投机商似的奔走在市场上,虽然具有市侩的鬼精,也常常下错了赌注。……‘不倒翁’只能当玩具,却不宜作为做人的样板。”^②归来的艾青,敢于一吐胸中块垒,他归来后最好的作品,全是融入了他20余年的苦难体验,融入了他对那段历史的深刻的反思,说的都是真心话。

估价艾青复出以后的作品,需要放到他的同代人的创作中,才能有更准确的判断。粉碎“四人帮”以后,当众多诗人还是在浮泛地欢呼“英明领袖华国锋一举粉碎‘四人帮’”的时候,艾青的诗歌显出了独特的品质。这时的艾青,不再渴盼“救世主”,也不去造新的神,而是把眼光放在普通人的身上。在拨乱反正阶段,他最重要的诗作之一是《在浪尖上》。这首诗写的是“天安门

① 艾青:《诗人论》,《诗论》,人民文学出版社,1956年版,第178页。

② 《艾青诗选·自序》,人民文学出版社,1979年7月版,第12页。

事件”中的一个英雄,一个名叫韩志雄的普通工人。他的出场就彰显了平民主气:“我把你介绍给别人:‘这是一个英雄。’/你却笑着否认:‘不是英雄,是韩志雄。’”诗人对这样一位极朴实、极平凡的一位工人倾注了深厚的爱。他写韩志雄因在天安门广场张贴反“四人帮”的诗歌被捕,用了极为冷静而客观的笔法:“这个青年工人被捕了,/地点是列宁像的下面,/时间是清明节前两天——夜晚十二点。”这看似平淡的叙事中,压抑着诗人强烈的激情。在革命导师的画像下面,一个青年工人被捕了,这是多么强烈的反差!诗人无须再做什么渲染,“四人帮”之流打着马克思主义的旗号背叛马克思主义的实质就在这冷静而客观的叙述中显示出来了。韩志雄在时代的浪尖上以他的无惧无悔的行为成了英雄,艾青则以他在时代浪尖上的思考,彰显了一位诗人的锐敏的眼光与开阔的情怀。

“说真话”,这不仅是诗人创作原则的体现,也是对诗人良知提出的一项根本的要求,因而也是诗歌伦理最基本的内涵。然而坚守这样一种诗歌伦理并不容易:“因为说真话太危险了。说真话容易触犯权势者,说真话会招来严重的后果。说真话得到的惩罚是家破人亡。”^①党的好女儿张志新就是因为说了真话,才被“四人帮”的党羽迫害至死的。艾青在《听,有一个声音……》中,借张志新之口表达了真话的力量和一个敢于说真话的人的大无畏的勇气:“只要我一开口/你们就要发抖/我的嘴喷出的是火/真理是永不熄灭的火”;“为了堵住我的嘴/不能向世界呼喊/你们下毒手了/杀鸡似的割断我的喉管……/我的喉管不是我个人的/我的喉管是属于人民的/我的喉管是属于共产党的/我的喉管是传播真理的无缝钢管”。应当说,这样的诗句不仅表达了张志新的精神境界,同时凝聚着诗人在苦难时代对“因言获罪”的思考,具有更为深广的思想内涵。在乍暖还寒的季节,艾青说真话的呼唤,他诗歌中直触时弊的勇气,就成了他所要坚守的最根本的诗歌伦理。

为了彰显思想解放运动的伟大成果,为了不让历史的悲剧重演,艾青新时期的诗歌比之早期作品有了一个重要变化,那就是“思”的品格的强化。艾青早在30年代就提出:“人存在,故人思想。”“对世界,我们不仅在看,而且

^① 艾青:《新诗应该受到检验》,《文学评论》,1979年第5期。

在思考着,而且在发言着。”^①经过了“反右”,经过了“文革”,历尽了非常人所能承受的苦难,艾青对人生、对自然、对社会的思考更为深刻,更为冷隽,更为成熟了。反映在诗歌中,则是不断提升“思”的品格,不断趋向与哲学的融合。当然,艾青作为诗人,完全知道诗与哲学有着不同的把握世界的方式,他总是力求把“思”的内涵通过独特而坚实的意象而自然地展示出来。从某种意义上说,这还是来自于艾青留法期间对于象征主义艺术的借鉴。不过他不是对象征主义的生吞活剥,而是排除了西方象征主义的神秘主义色彩,用硬朗的坚实的意象把诗人之“思”自然呈现出来。翻开他的《归来的歌》,一片《鱼化石》一下了映入读者的眼帘:

动作多么活泼,/精力多么旺盛,/在浪花里跳跃,/在大海里浮沉;//
不幸遇到火山爆发,/也可能是地震,/你失去了自由,被埋进了灰尘;//
过了多少亿年,地质勘探队员,/在岩层里发现你,依然栩栩如生。//但
你是沉默的,/连叹息也没有,/鳞和鳍都完整/却不能动弹;//你绝对的
静止,/对外界毫无反应,看不见天和水,/听不见浪花的声音。……

目睹这片鱼化石,读者会感到一种心灵的震颤。艾青作为一位渴望心灵自由与言论自由的诗人,在一场政治风暴中被打成另类,被剥夺了言说的自由与正常生存的权利,他内心的窒息的痛苦是可想而知的。正是这种心态下,他偶然接触到一片鱼化石,主观的情愫一下子投射到这个客观的对应物身上,一首杰作就诞生了。而读者读到《鱼化石》的时候,就不再会把欣赏的重点放到那片具象的化石上,而是联系到既是艾青个人的也是一代知识分子的悲剧命运。一方面是重新被发现的鱼化石“依然栩栩如生”,彰显着这些被埋没者的强大的生命力;另一方面,鱼化石“是沉默的,连叹息也没有,/鳞鳍都完整,/却不能动弹”,则暗示了受难者在强大的政治压力下的被窒息感。一片鱼化石凝聚了一代知识分子的精神创伤。尽管诗歌的结尾,诗人换了一种高亢的调子唱道:“活着就要斗争,/在斗争中前进,/即使死亡,能量也要发

① 艾青:《诗论》,《诗论》,人民文学出版社,1956年版,第140—141页。

挥干净”，但全诗的精华却不在这几句明白的说理，而在于用鱼化石象征了一代渴望自由的知识分子的遭际与命运。

《古罗马的大斗技场》是1979年6月间艾青访问意大利，参观了古罗马大斗技场后写出的。据当年陪同者的回忆：“在罗马我们是去了大斗技场。然而不巧的是，到达时正赶上下起小雨，因而并没能好好地参观。但这并不妨碍艾青写出脍炙人口的史诗。”^①艾青之所以能在一次不太细致的参观后写出《古罗马的大斗技场》，不仅是由于此前他研究过古罗马的历史，更重要的是他经历了太多的人斗人、人整人的血淋淋的场面，眼前的细雨蒙蒙中的大斗技场不过是触发他诗情的一个导火索。诗歌描绘了大斗技场中形形色色的人：作为被观赏对象的、注定要死的角斗士，作为帮闲的打手，作为观赏者的达官贵人……然而，逼真地再现当年大斗技场上发生的以观睹杀人为乐的场面，并不是艾青的目的。实际上，透过“斗技场的奴隶越紧张/看台上的人群越兴奋；/……看台上是金银首饰在闪光/斗场上是刀叉匕首在闪光”这样的场景，诗人的思维穿透了历史的时空，从刚开始公元纪元的古罗马，到20世纪的中国，类似的悲剧数不胜数。在艾青的眼里，大斗技场不再是罗马的一处文化遗址，而成了凝聚了多少奴隶鲜血的一种象征：“说起来多少有些荒唐——/在当今的世界上/依然有人保留了奴隶主的思想，/他们把全人类都看作奴役的对象/整个地球是一个最大的斗技场。”这样的警句凝聚了诗人对世界文明史的思考，堪与鲁迅《狂人日记》中“我从字里行间看出的是‘吃人’二字”相媲美。

《光的赞歌》是艾青在新时期的带有标志性的作品。从这首诗中，我们既能看到30年代的艾青在《太阳》、《向太阳》等诗中呈现的对光明的追求与向往，又能看到经过多年的苦难的磨练后，艾青回顾自己的一生，所发出的对自然、社会、人生的思考。艾青之思是诗人之思，是伴随着具体的意象进行的。早年的艾青以太阳象征着光明与希望，其基调是无畏的、欢快的。《光的赞歌》虽与40年前写的“太阳”有内在联系，但是这里写的光，其内涵要更为深邃、更有概括力了。这首诗写于1978年8月至12月，正是“实践是检验真理

^① 陈明仙：《放眼世界的艾青》，《文艺报》，1999年8月21日。

的唯一标准”在全国引起热烈讨论的时候。这场讨论触发了艾青的诗情。他调动起几十年来对世界、对人生的观察与思考,浓缩为“光”这样一个特殊的意象,来作为真理的象征。“这是多么奇妙的物质/……不是固体、不是液体、不是气体/来无踪、去无影、浩渺无边/从不喧嚣、随遇而安/有力量而不剑拔弩张/它是无声的威严”。这正像真理,它是无形的,却是伟大的存在。相比早年歌咏“太阳”诗句的充满了为理想而献身的热烈与单纯,《光的赞歌》则丰富多了。一方面,诗人在对光进行礼赞的同时,增加了对妄图遮蔽真理光芒的丑恶势力的鞭挞:“但是有人害怕光/有人对光满怀仇恨/因为所发出的针芒/刺痛了他们自私的眼睛”,“不少丑恶与无耻/隐藏在光的下面”,这正是诗人在经历了波折与苦难后所得出的教训,也是他对善良的人们的告诫。另一方面,诗人笔下光的来源也不再限于高空中的太阳,而且来自于人类自身:“然而,比一切都更宝贵的/是我们自己的锐利的目光/是我们先哲的智慧的光/这种光洞察一切、预见一切/可以透过肉体的躯壳/看见人的灵魂”。这表明,真理不是由别人恩赐的,而是要不断挣脱思想上的枷锁,从人类实践中去寻求。正是基于这种反思,诗人歌唱道:“即使生命像露水一样短暂/即使是恒河岸边的一粒细沙/也能反映出比本身更大的光”,这里表现出来的对个体的尊重,对生命价值的肯定,应当说是艾青晚年思想冲破牢笼后的一种飞跃。

艾青复出以后,在一次座谈会上谈过:“我所努力的对诗的要求是四个方面:朴素,有意识地避免用华丽词藻来掩盖空虚;单纯,以一个意象来表明一个感觉和观念;集中,以全部力量去完成自己所选择的主题;明快,不含糊其词,不写为人费解的思想。决不让读者误解和坠入五里雾中。”^①艾青新时期的诗歌创作是实践了他以上的主张的。艾青之所以提出这样的主张,一方面是他30年代以来的诗歌主张的顺延与发展,同时也与艾青对于一个诗人的职责的体认有关。诗人深刻地认识到以“四人帮”为代表的封建法西斯主义给中国人民带来了何等沉重的灾难:“‘四人帮’的罪恶是一百年也写不完的。写了这些经历,无非让后世的人得到教育:封建法西斯的统治再也不能重复了。……诗人首先要做一个诚实的人,做一个正直的人。如果连一点正义感

① 艾青:《我对诗的要求——在一次座谈会上的发言》,《北京日报》,1979年11月4日。

也没有,连一点同情心也没有,倒真可以问一问:‘要这些人干什么?’”^①艾青亲身经历的国家的幸和个人的苦难,他所保留的诗人的良知,他所意识到的诗人的职责,决定了他要把自己的经历和苦难、自己的反思迫不及待地告诉读者、告诉人民。这就是为什么他回归后的诗会有那样强烈的政治色彩和思辨色彩,这也是他为什么强调“明快,不含糊其词,不写为人费解的思想”的原因。

时光的流逝是残酷的。当下,距艾青所处的拨乱反正的时代已过去了几十年。许多年轻人没见过天安门广场的列宁像,不知道“文革”是怎么回事,更不知韩志雄是何许人,他们现在再读到《在浪尖上》那几句著名的呼唤:“一切政策必须落实,/一切冤案必须昭雪,/即使已经长眠地下的,/也要恢复他们的名誉!”自然也就很难再激起当年的共鸣。类似的针对现状的直白的议论,穿插在艾青这阶段的部分作品中,虽达到了鞭挞腐朽,张扬良知的目的,但也失去了让读者去发现与体味的意蕴。艾青在新时期的诗歌创作未能超越他30年代曾达到的高度,这在让我们为诗人感到惋惜的同时,也向我们提出了一个新的命题:即如何把伦理的内涵通过诗的审美评价表现出来,把美与善统一起来,从而构建我们这个时代的新的诗歌伦理。

二、邵燕祥

在归来的诗人中,邵燕祥是一位勇于解剖自己,刚正不阿,而又燃烧着激情的诗人。新时期来出版诗集《献给历史的情歌》、《含笑向七十年代告别》、《在远方》、《为青春作证》、《如花怒放》、《迟开的花》、《邵燕祥抒情长诗集》、《岁月与酒》、《也有快乐也有忧愁》、《邵燕祥诗选》、《邵燕祥自选集》、《邵燕祥短诗选》等。

邵燕祥在回顾自己从1945年到1976年这30年的创作与生活道路的时候,曾说过这样的话:“假如为我那过去的三十年树一座墓碑,应该严肃地铭刻这样两行字:政治上无名的殉难者/文学上无谓的牺牲者”。^②两行字概括了

^① 艾青:《新诗应该受到检验》,《文学评论》,1979年第5期。

^② 邵燕祥:《引言:历史现场与个人记忆》,邵燕祥:《找灵魂——邵燕祥私人卷宗:1945—1976》,广西师范大学出版社,2004年版,第7页。

邵燕祥的前半生。政治上的殉难者,联系邵燕祥被打成“右派”和一代中国知识分子的遭际,不难理解。文学上的牺牲者,恐怕只有联系邵燕祥的早期也即40年代后期的写作与50年代后的变化来思考,才会有更深的体会。邵燕祥是一位早慧的诗人,少年时代就展现了写作的才华。40年代后期邵燕祥的诗歌,无论是自由地抒写心灵,还是题材的广阔、表现手法的无拘无束,都取得了相当高的成就。假如没有40年代后期的烽火连天的战争,假如没有参加进步学生运动和共产党的外围组织,邵燕祥也许会沿着30年代何其芳的道路走下去。但是40年代后期这风云变幻的时代,已不允许邵燕祥去构建自己的象牙之塔了。至于1949年以后,文学为政治服务的强化,编辑出版体制与作家管理体制的确立,使得邵燕祥在解放后不得不放弃自己的无拘无束的写法,而去努力适应新时代的要求,从而使诗风与40年代后期比有了重要的转变。如邵燕祥所言:“我从1949年起……只记住了为政治服务,当作教条来服膺;而对中国的国情党情,中国的现实政治,其实又蒙昧无知,可谓一窍不通:这样,在反右派运动中碰壁,遭到政治打击,却未能就此走出误区,反而以为是为政治服务得不好或不够之故,因此要‘更好地’为无产阶级政治服务,就在几近完全丧失了独立思考、独立判断的情势下,越陷越深地令笔下成为某种政治概念、政治意图的复述、图解、传声筒。反右派运动后近二十年里,我的写作一直摇摆 in ‘紧跟’和‘跟不上’之间,我的为人则一直徘徊在‘求用’和‘不为所用’之间。尤以‘文化大革命’十年为最。这时的我,已经从飞扬的‘浪漫主义’下降到匍匐的‘现实主义’,从‘不识人间有折腰’堕落到发誓遵命听话,以冀做一个驯服的宣传工具而不可得。”^①这样深刻的反思与自我剖析,不只对于我们了解邵燕祥的写作,而且对于回顾这一段文学史和思想史,都是极有价值的。

70年代末复出以后,邵燕祥冲破了思想的牢笼,他的诗也从狭隘的意识形态写作中解放出来,他在《假如生活重新开头》中唱道:

假如生活重新开头

^① 邵燕祥:《找灵魂——邵燕祥私人卷宗:1945—1976》,广西师范大学出版社,2004年版,第7页。

我的旅伴,我的朋友——
还是迎着朝阳出发,
把长长的身影留在背后。
愉快地回头一挥手!

这表明,当诗人的错案得以改正,重返诗坛的时候,他没有戚戚于个人的伤痛,而是以宽阔的胸襟,挥别那段阴霾的历史。他的《神秘果》、《我召唤青青的小树林》等诗,保留了真诚、热烈的浪漫主义的抒情风格:

春风轻浅地掠过林梢
我们一路吹着柳哨
春风猛扬起我们的头发
我们狂喜地向前飞跑

跑累了,就搀扶着站定
在月光下悄悄闭上眼睛
如果地面被春雨打湿
那是我们的热汗淋淋

来吧,青青的小树林
同我一起到原野上飞奔

(《我召唤青青的小树林》)

还是在刚刚拿起笔来的时候,诗人的年轻的胸膛里便燃烧着对祖国对人民的一片痴情,他纯真地相信:“中国的土壤是温暖的土壤,有什么美好的种籽不能萌芽?”(《我们爱我们的土地》)不幸的是,50年代中期以后诗人便蒙受了不白之冤;十年浩劫中,诗人又和我们的民族一起承受了一场巨大的苦难。今天浩劫过去了,痛定思痛,诗人发现留在我们眼前的,已不是50年代的“晨光如海的共和国”,而是劫余的“一片废墟”。诗人在长诗《不要废墟》

中沉痛地唱道：“啊/废墟/这还是我的共和国吗？/这难道是——我在太长太长的寒夜里/梦想着回到辉煌的阳光/用力睁大眼睛/就能望见我熟悉的一切的/亲爱的共和国吗？/这难道是——我和同伴们/踏在40年代的废墟上/高高扬起双臂迎来的/晨光如海的共和国吗？”这废墟既包括物质的，更包括精神的。从某种意义上说，物质的废墟容易清理，而精神的废墟则不那么容易改变。“四人帮”散布的精神垃圾不断散发着臭气；把过时的皇历作为“天朝”的经典，抱残守缺，不求进取者有之；丧失国格、人格，在洋人面前一付奴才相，败坏民族的声誉者有之；鼠窃狗盗，损公肥私，大挖社会主义墙角者亦有之……一个人要有灵魂，没有灵魂就如同行尸走肉；一个民族也要有灵魂，没有灵魂就是一群浑浑噩噩的乌合之众。诗人痛感到，要清理十年浩劫的废墟，要振兴中华，首先要振起民族的自信心，要召唤民族之魂！于是诗人在长诗《长城》中，让沉睡了两千余年的长城变成了一匹飞驰的神奇的骏马：

我跟太阳跃起在太平洋
水淋淋地登上
北京湾，迤迤而西
曝干了鬓上的水滴
沉淀出历史之盐

在诗人的笔下，长城不只是横亘两千年、绵延数千里的古代防卫建筑，更是一种象征——中华民族的象征。长城的古老象征中华民族源远流长的历史，长城的壮丽象征中华民族创造的伟绩丰功，长城的呜咽则象征中华民族的耻辱和血泪。诗人笔下的长城是人化的长城，是走入我们生活中来的长城，诗人不仅赋予长城壮阔雄浑的气势、矫若游龙的身姿，还通过长城之口，向中华民族的子孙发出了热切的呼唤：

我愿意你们惊叹于我的
古老和气势磅礴
我更愿意在你们的脚下

称你们为当之无愧的巨人，
我渴望着——展开在我眼前
有一个同我的存在相称的
崇高
庄严
雄奇瑰丽的事业

这振聋发聩的警钟般的声音，在嘱咐着我们古老民族的子孙，要我们居安思危，随时准备着“把我们的血肉筑成新的长城”。在这急切而焦灼的呼唤中，人们感觉到了诗人那颗对祖国对人民赤诚的心在剧烈地跳动。

在面对历史造成的一片“废墟”的时候，诗人强调不忘历史的教训，这是他的《记忆》：“记忆说：/我是盐。/别怨我/撒在你的伤口上，/让你痛苦。//把我和痛苦一起咽下去——/我要化入你的血，/我要化入你的汗，/我要让你/比一切痛苦更有力。”他的《历史的耻辱柱》、《童年——记十年大动乱中事》、《续〈泥鳅调〉》等诗，全是历史的记忆，在情感叙事中，闪耀出批判的、思辨的光芒。

新时期以来，思想解放的潮流和西方现代主义文学思潮的引进，对主要是在俄苏文艺思潮笼罩下成长的邵燕祥也产生了重要影响。这不仅表现在他对崛起的一代青年诗人的理解、同情与支持，也表现在他自己诗路的拓展。他在保留了对现实的敏锐的反映的同时，又加深了向心灵世界的掘进。诸如《最后的独白》、《五十弦》，以及他的命名为“打油诗”的某些旧体诗写作，与他的杂文、随笔等一起构成了一代知识分子的心灵笔记。

《最后的独白》是邵燕祥长诗的杰作，揭示的是一位特殊人物的心灵。诗歌的副标题：“剧诗片断，关于斯大林的妻子娜捷日达·阿利卢耶娃之死”，点明了诗歌题材的由来。娜捷日达·阿利卢耶娃的父亲是位老布尔什维克，她1918年与斯大林结婚，1932年十月革命节之夜在克里姆林宫住所里开枪自杀。全诗除去最后一节“诗人的话”之外，完全以娜捷日达·阿利卢耶娃临终前自述的口气展开，所以称之为“最后的独白”。在一般人想象中，娜捷日达·阿利卢耶娃身为国母级的人物，已在人生的峰巅，她还有什么欲望不能

满足,非要走那条极端的道路呢?诗人通过这“最后的独白”,写出了娜捷日达·阿利卢耶娃渴望做一个独立的人的愿望与冷酷专横的领袖意志的冲突。“我是谁?我是你的妻子?主妇?/朋友?伴侣?抑或只是你麾下的/千百万士兵和听众里的一个?/你曾把耳朵贴在俄罗斯大地上,/连簌簌的草长都能听见,/但我相信你早已/听不见近在身边的/我的心跳的声音。”娜捷日达·阿利卢耶娃渴望爱,渴望自由,然而“飞出这别墅,可有我自由的天空?”于是她严正的宣告:

不要人们知道我的姓名,
不做奥林匹斯山上的第一夫人;
不是土耳其后宫的女奴,
也不是挂在别人脖子上的女人;
也许能忍受没有爱情的家庭,
但不能做不受尊重的人。

最终她做出了自己的选择:“无论你是上帝还是魔鬼,/我第一次不再听命运的决定。/随你怎么说——/家中的反对派。/第一个抗议者。”一声枪响,她匆匆地去了,年仅31岁。诗人任洪渊对此评论道:“不同于后宫美人的凄美,也不同于丹东罗伯斯庇尔们的英雄断头,娜捷日达·阿利卢耶娃自殒的枪声,穿过了斯大林阅兵的红场,穿过了戈尔巴乔夫降下最后一面苏联国旗的克里姆林宫上的黄昏,也穿过了叶利钦炮击议会大厦的炮声和火光,将震撼一代又一代人,前苏联的和全世界的。”^①

邵燕祥的诗多有强烈的政治内涵与人生关怀。他的爱情诗不多,但情感真挚,诗心绵密,成为他诗歌中的又一世界。这是银婚纪念时他写给妻子的歌:“不知不觉,我们走过了/短暂又漫长的四分之一世纪/太平洋西岸冲击平原上/两只小小的会说话的蚂蚁”。两只小小的蚂蚁,意象何其鲜明!他们的

^① 任洪渊:《当代诗潮:对西方现代主义与东方古典诗学的双重超越》,任洪渊:《墨写的黄河:汉语文化诗学导论》,北京师范大学出版社,1998年版,第238页。

爱情就是在平凡、勤劳的日常生活中潜滋暗长的：“我的随和成了你的性格/你的任性成了我的脾气/尽都是些渺小的悲欢/成了我们珍藏的秘密”（《银婚》）。组诗《五十弦》是在80年代后期写成，90年代初发表的，共55首。标题之下引了李商隐的诗句：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。”还有曹雪芹的一句话：“忽忆及当年所有之女子……”这大约可视为组诗的主旨了。

我们辜负过多少月光
空有月明如水
空有月色如霜

只剩夜凉如水
只剩心冷如霜
我们辜负过多少月光

这是《五十弦》的第一首，但已奠定了全诗的总的格调：其内容像悼红轩中的曹雪芹一样，是对平生所遇女子的追忆；其风格像李商隐的《锦瑟》一样，缠绵而朦胧。

走出了
你燃烧的火焰
又浸入
你凛冽的冰水

淬火以后
我没有变成燕尾一样的利剪
偏化为剪不断理还乱的
雨丝风絮

这是第三首。燃烧的爱情，经过冰水的淬火，没能成为斩愁的利剑，反而

成了剪不断理还乱的风中飘摇的柳絮。这样的诗意,缠绵悱恻,柔肠百转,是邵燕祥诗歌风格的又一个侧面。何西来认为:“《五十弦》是陈年老酿,虽然并不每一首俱佳,却总体上可以反映邵燕祥达到了他诗美的最高境界,一如老杜之有《秋兴八首》,玉谿生之化入‘沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟’。一样的白头吟望,一样的梦的灵风,一样的‘楚雨含情皆有托’。写到《五十弦》,燕祥的诗笔终于蜕尽了少年意气 and 英锐之气,但却不入淡远一路;意象的丛聚与切换,变得更隽永,更耐咀嚼,耐寻味了。女儿、妻子、神明,似乎无处不在,然而又似有若无。她们都幻化为更宽泛的象征或隐喻了,一任细心的鉴赏者在涵咏与吟诵中,用自己的生命体验和人生感悟,去填补燕祥的诗意留白。”^①

新时期的邵燕祥,是中国当代真正继承了鲁迅风骨的少数作家之一,在他身上有一种严于解剖自己的精神和冷静的对现实的批判态度。他不像某些中国知识分子,喜欢文过饰非,只愿讲过五关斩六将,不愿讲走麦城。他不回避自己的失败,他的《沉船》、《人生败笔》、《找灵魂》等著作,记录了一位青年诗人从文学写作的追求与失落,到人格扭曲蜕变以至丧失良知的过程,是一份极有价值的知识分子改造史的个案。这样一位诗人,他在文学史上存在的意义,不仅在于他在不同阶段为诗坛奉献的作品上,而且体现在思想史心灵史的层面上,也就是说,我们可以在邵燕祥身上,看到这个时代知识分子复杂的内心世界,包括失去灵魂的焦灼与寻找灵魂的痛苦。

在《找灵魂》的引言中,邵燕祥说:

我们曾经被欺骗,我们也曾互相欺骗。我们不能再欺骗后人了。在我出版收录了包括检讨交代揭发汇报等私人档案的《人生败笔》后,有好心人以为是“自毁形象”。但我在再一次披阅旧日卷宗时,从文学写作的追求与失落入手,却发现了一个整个人格扭曲蜕变以至丧失良知的轨迹,这如此深刻地发生在自己身上,虽不完全意外,仍然十分震惊。我以为,以真相和本色示人,强似苦心孤诣以角色面具装扮和美化自己。既

^① 何西来:《书〈邵燕祥诗选〉后》,《诗探索·理论卷》,2007年第2辑。

然已经悟到过去一个历史时期内的自欺欺人之可悲,那么,除了遵循求真和求实的原则,还有什么能在有生之年减少新的遗憾呢。^①

诗人把自己的“人生败笔”公之于众,是对过往的历史进行反思,是对自己灵魂的解剖。他还在这样令人动容的解剖后,发出了震撼人心的一问:

那么,我的灵魂在哪里?

我也到所谓晚年了吧,这才发现:只有自由思想、自由意志,独立精神、独立人格,才是一个人的灵魂。^②

邵燕祥以痛苦的经历、严格的解剖、沉重的忏悔和反思为代价,终于找到了自己的灵魂。他的这种精神履历,对于过来人说,是“灭顶者的挣扎实录”,对于年轻的一代,则是丹柯的心燃成的火炬,其意义是十分深远的。从建国初期推出的诗集《歌唱北京城》、《到远方去》到世纪之交的新作,诗人不断地审视自我,超越自我。在他身上,诗人的锐敏感觉与鲁迅式的杂文家的风骨得到完美的统一。他的诗歌以其强烈的时代气息、真挚的情愫,显示了深厚的艺术魅力和强大的人格力量,在当代诗歌史上有重要的影响。

在经历了地狱之火冶炼,经历了蜕变与重生,邵燕祥也像鲁迅一样,没有丝毫的奴颜与媚骨,就像他在那首《假如生活重新开头》中说的:“在喉管没有被割断的时候/该欢呼的欢呼,该诅咒的诅咒”。他在自己的杂文和后期诗作中显示的刚正不阿与勇于抗争,为缺钙的中国知识分子树立了一种精神榜样。

三、公刘

1977年,在“反右”的政治风暴中被打入生活的底层二十多年的诗人公刘复出。诗人白桦在一篇回忆文章中犹记1950年初与公刘首次相见时,

① 邵燕祥:《找灵魂——邵燕祥私人卷宗:1945—1976》,广西师范大学出版社,2004年版,第11—12页。

② 邵燕祥:《找灵魂——邵燕祥私人卷宗:1945—1976》,广西师范大学出版社,2004年版,第2页。

朋友们对公刘的介绍：“你可要当心，他很认真啊！过于地认真了，你若是在床沿上坐一分钟，他就要重新整理半个小时。”后来他们被打成“右派”，天各一方，分隔二十余年后再次见面：“没想到，我们在重逢时，他对我说的第一句话竟然是：‘我现在随和多了，不再计较会不会弄皱床单了’。他在说这句话时的表情里没有一点幽默，没有半点自嘲，非常严肃，非常认真。我的眼泪立即就滑落到面颊上了。”^①是的，在人生经过被打入“另册”、反复揉搓之后，复出后的公刘，自然不会再去计较那弄皱的床单，他要把被压抑了二十余年的积郁倾吐出来。进入新时期后，他先后出版了《尹灵芝》、《白花·红花》、《仙人掌》、《离离原上草》、《母亲——长江》、《骆驼》、《大上海》、《南船北马》、《公刘诗选》、《刻骨铭心》、《相思海》、《梦蝶》、《我想有个家》、《公刘短诗精读》、《干涸的人字瀑》等诗集。他的激情还是像年轻时那样澎湃，他的诗心还是像年轻时那样跳动。不同的是比起年轻时，他的诗不再是纯情、浪漫的歌唱，而是代之以对历史的反思，对极左思潮的鞭挞，对人性异化的诘问，平添了一种沉重的沧桑感，对诗的语言的锤炼也更加炉火纯青。以至很少称赞当代诗人的艾青也对公刘做出这样的评价：“中国什么行当里都有真假‘李逵’，公刘是诗歌界中的真‘李逵’，是个真正的天才。”^②

公刘复出以后，在不同的场合阐述了他的诗观，特别是对现实主义创作原则的强调：“我以为，至少在中国，现实主义今后必将仍然是我们的主要阵地，理由也许可以举出百十条，但关键的一条是：文学艺术（包括新诗）必须面向此时此地的人生，因而就注定了必须面向此时此地的现实。”^③针对“四人帮”极左文艺路线时期对“现实主义”的扭曲，针对若干年来诗歌界充斥的谎言和“假大空”的诗风，公刘有针对性地提出了诗人要诚实，“诚实无罪，诚实长寿，诚实即使被迫沉默依然不失为忠贞的诚实。”^④公刘的诗就是在大变革的时代里，一个诚实人的自白。

① 白桦：《笃公刘》，李天靖 刘粹主编：《干涸的人字瀑——纪念诗人公刘》，上海教育出版社，2010年版，第188、191页。

② 从维熙：《悲歌一曲送公刘》，《人民日报》，2003年1月18日。

③ 公刘：《关于新诗的一些基本观点》，《文学评论》，1983年第4期。

④ 公刘：《诗与诚实》，《文艺报》，1979年第9期。

公刘是伴随着思想解放的热潮而复出的。然而在乍暖还寒时候,拨乱反正、思想解放并不是没有障碍的,时不时会窜出一股股阴风,面对揭露历史的黑暗是“缺德”的指责,诗人写出《从前我们是诚实的》,在诗前小序中呼唤:“主啊,你诅咒那些批评我们背叛了过去的‘缺德’派吧,叫他们灭亡吧,阿门”。在这期间写出的《哎,大森林》、《刑场》、《绳子》、《失眠》、《竹问》、《关于〈摩西十戒〉》、《伤口》等就是在思想解放运动中迸发的强音。

摩西当然是聪明的首领,
他指引我们前进,
度过了流火的西奈沙漠,
找见了矿泉水、无花果和橄榄树荫。

应该感谢摩西,我们的好首领,
我们抬起他来,游行,欢声入云,
我们吻他的汗渍的衣衫,
我们吻他的皴裂的手背和有泥的手心。
我们称他为先知,
忘记了:大家都是亚当夏娃的子孙。
我们听从他说的一切,
包括《十戒》,包括梦呓,包括“朕”,
包括“我是你们的上帝
除我之外,你们不可信别的神。”

敬爱蜕变为迷信,
天真嫁接成愚蠢,
每一间屋子都改造为庙宇,
我们已经是教徒,不再是人。

(《关于〈摩西十戒〉》)

《关于〈摩西十戒〉》取材于圣经,尽管是对圣经故事的演绎,却有明显的现实针对性,让人想起个人崇拜在共和国的蔓延及其沉重的历史教训,闪烁着思想的光芒。

我是中国的伤口,
我认得那把匕首;
舔着伤口的是人,
制造伤口的是兽!

我还没有愈合呢,
碰一碰就鲜血直流;
这是中国的血啊,
不是你们的酒!

(《伤口》)

大难之后,诗人不是仅仅咀嚼个人的悲欢,而是把个人的苦难与民族的、国家的苦难融合在一起,凝结为“伤口”这一意象,洗练而鲜明。压抑的怒火借伤口喷薄而出,字字见血,动人心魄。

公刘被打成“右派”后,被发配到山西忻州长达十年。这使他了解了农村,了解了农民,意识到中国的事情就是农民的事情,中国的问题主要是农民问题。这样当他看到罗中立的油画《父亲》,一位饱经沧桑、历尽苦难的老农,竟被领导要求在左耳上夹了支圆珠笔,以突出这是新时代的农民,诗人愤怒了,他诗人的诚实品格,不允许丝毫的艺术造假:

父亲,我的父亲!
是谁把这支圆珠笔
强夹在你的左耳轮?
难道这就象征富裕?
难道这就象征进步?

难道这就象征革命？
父亲！你听见了吗？你听见了吗？
整个的展览大厅，
全体的男女人群，
都在默默地呼喊：
快扔掉它！扔掉那廉价的装饰品！

（《读罗中立的油画〈父亲〉》）

公刘后来追忆说：“我为什么要写《父亲》那首诗？就是想为农民说话、为农民祈求，这种感情主要是从忻州得到的。我与这儿的农民接触，我把心交给了他们，他们也把心交给我，彼此赤诚相见，有些成了老伙计，连他们有时骂一声‘狗日的’，我都觉得很亲切，回想起来很有味。”^①公刘的段自白，让我们看到了诗人对养育他的父老乡亲的由衷的爱，他自觉地与他们站在一起，为他们立言，他把这看成是诗人的最高职责。

1980年公刘在参加广西举行的当代诗歌研讨会上中风，从此一直饱受脑病的折磨，但他仍顽强地坚持写作。他说：“记得高尔基说过大意如下的话，人活在世上，怎样来证明他的存在呢？一种是腐烂，另一种是燃烧。我是不愿意腐烂的，甚至连冒烟我都不甘心，我希望的是燃烧，痛痛快快地燃烧，让自己和别人都得到一点光和热。”^②公刘的确是这样，他在诗歌中燃烧自己，他新时期以来的诗歌不仅触及现实，思考历史，而且以坦诚的笔触拷问自己的灵魂。他诗歌的解剖刀不仅用来剖析社会的毒瘤，而且也用来剖析自己：

我的每一个“现在”，都被割成两半；
一半顾后，一半瞻前，
作为动物我十分容易知足，
作为人我却往往感到不满。

① 公刘：《生活创作漫谈》，公刘：《谁是二十一世纪的大师》，宁夏人民出版社，1986年版，第120页。

② 公刘：《也算自传》，公刘：《谁是二十一世纪的大师》，宁夏人民出版社，1986年版，第26页。

.....

我自己生自己的气了,皱紧双眉,
端详这熟悉的陌生家伙那副含嘲的脸;
你到底是谁?是谁?
一组活泼泼的统一的对立面?
一张插了长矛的盾?
一柄有两头锋刃、难以把握的剑?

(《解剖》)

歌德在《浮士德》第一部中说过:“每个人都有两种精神:一个沉溺在爱欲之中,/执拗地固执着这个尘面。/另一个则猛烈地要离去尘面,/向那崇高的灵的境界飞驰。”歌德强调的是人的心灵深处地狱与天堂并存。而公刘的解剖,则更强调了人的心灵世界的多重性与复杂性,展示的是一个在特定时代里备受磨难的知识分子的精神世界。这一点在90年代所写的《致青杏》、《没有对手》、《歌唱石头》、《病中吟》、《羊水》、《三虫吟》、《干涸的人字瀑》等诗中尤其有更为鲜明的表现。《病中吟》这样想象“生活之卵”的孵化:“啊终于探头出来了 命运孵化之丑恶/既不是展翅的雄鹰 也不是曲颈的天鹅 /不是 不是 它得意时横行失意时匍匐/真像螃蟹一般 令人厌憎 又教人哆嗦//但它毕竟是一部奥义书 一支无字歌/一声没完没了的吟哦? /谁是版权存有著? /爱与恨 顽强与虚弱 集体创作”。《干涸的人字瀑》则是对大写的人的礼赞:“一个风干了的巨人/耷拉着脑袋 投环于粗砺的石绳/天与地 远远地瞅着他/目光冰冷冰冷//又见耶稣! /十字架上 替真正有罪者受刑/我们何时惊醒? 泪囊盈盈/复活他灿烂的光影……”这是诗人经历了人生的坎坷后,对人生体验的意象化的表达。到这时,诗人早已从新时期初期拨乱反正情结中摆脱出来,而是着眼于对人的本质的从哲理高度的思考。诗人已远去,但他晚年留给人们的却是对人的深刻的领悟,对生命的不尽的思索。

四、流沙河、白桦、赵恺等

1979年,被打成“右派”的流沙河获得平反,重新回到《星星诗刊》编辑部。他曾这样描写此时的心态:“长梦渐醒,已是律回岁晚冰霜少了,我从故乡的县文化馆调回成都的《星星》,重操旧业。业余的每一个黄昏,徘徊大街小巷,看万家灯火,闲寻旧踪迹,不胜感慨。有一个黄昏里,听见放鞭炮,抬头望见青阳小姐笑盈盈跑来,大声宣布:‘我是八十年代第一春!’傻兮兮的我惊艳于一瞥,眼中残梦如袅袅炉烟穿睫帘而逸散,便完全醒来了,真正的醒来了。”^①诗人从噩梦中醒来,二十二年来压抑在诗人心中的积郁爆发了,他写出了一批力作,并陆续出版了《流沙河诗集》、《游踪》、《故园别》、《独唱》等诗集。

从梦中醒来的人,还依稀记得梦中的情景,也最容易从这些景象中触发诗情。二十二年来,流沙河做的是一场噩梦。特别是“文革”中他被遣送家乡金堂县,靠拉大锯、钉木箱,出卖体力劳动糊口,尝尽了人间的冷暖,生活的悲辛。回到诗坛后,流沙河回望这段辛酸的日子,痛定思痛,写出了苦难岁月中一个正直的知识分子心灵的痛楚与挣扎,最有代表性的是《故园九咏》,这是其中的《中秋》:

纸窗亮,负儿去工场。
赤脚裸身锯大木,
音韵铿锵,节奏悠扬。
爱他铁齿有情,
养我一家四口;
恨他铁齿无情,
啃我壮年时光。

啃完春,啃完夏,

^① 流沙河:《我读台湾现代诗》,流沙河:《隔海说诗》,三联书店,1985年版,第1页。

晚归忽闻桂花香。
屈指今夜中秋节，
叫贤妻快来看月亮。
妻说月色果然好，
明晨又该洗衣裳，
不如早上床！

此诗写诗人在繁重的锯木劳动期间的一次偶然的“闲情逸致”——赏月。妙在有“月”而无赏；“妻说月色果然好，明晨又该洗衣裳，不如早上床”，辛酸的生活、艰难的劳动、深沉的悲愤，尽在这年看似淡淡的一笔之中，弦外之音，令人喟叹不已。

再看这首《哄小儿》：

爸爸变了棚中牛，
今日又变家中马。
笑跪床上四蹄爬，
乖乖儿，快来骑马马！

爸爸驮你打游击，
你说好要不好要？
小小屋中有自由，
门一关，就是家天下。

莫要跑到门外去，
去到门外有人骂。
只怪爸爸连累你，
乖乖儿，快用鞭子打！

一个高压下的柔弱的父亲，一个天真无邪的孩子，玩着寻常家庭里的“骑

马马”的游戏,这是一幅特殊年代的天伦之乐图。在这强忍泪水的游戏场面的后面,我们不仅感受到父子的亲情,更觉察到一场民族悲剧在人们心灵上的投影。

《故园九咏》在揭示“文革”伤痕的诗作中是别具一格的。整组诗以“点点斑斑,小路起青苔”的“荒园”为背景,有贯穿组诗的抒情主人公,有特定年代的真实生活的画面,有含蓄而强烈的情感冲突,不仅真挚的情愫感染读者,而且启示人们反思那个极左的荒诞时代,呼吁美好人性的复归。

流沙河被压抑二十二年的诗情经过新时期初期的勃发后,逐渐平缓下来,特别这个时期他开始接触台湾现代诗,先后写出《台湾诗人十二家》、《隔海说诗》、《台湾中年诗人十二家》等。此期间,流沙河的诗歌观念也受到了台湾现代诗的影响,如其所言:“阅读兼评析台湾现代诗,使我眼界大开,知识广聚,信念加固(还是现实主义好)。”^①这也给他的诗歌创作带来了某些变化,取材不再局限于身边的生活,想象的空间更为阔大,意象的内涵更为丰满。

《就是那只蟋蟀》是由“台湾 Y 先生说:‘在海外,夜间听到蟋蟀叫,就会以为那是四川乡下听到的那一只。’”受到触发而写的:

就是那一只蟋蟀 / 钢翅响拍着金风 / 一跳跳过了海峡 / 从台北上空悄悄降落 / 落在你的院子里 / 夜夜唱歌 / 就是那一只蟋蟀 / 在《豳风·七月》里唱过 / 在《唐风·蟋蟀》里唱过 / 在《古诗十九首》里唱过 / 在花木兰的织机旁唱过 / 在姜夔的词里唱过 / 劳人听过 / 思妇听过 / 就是那一只蟋蟀 / 在深山的驿道边唱过 / 在长城的烽火台上唱过 / 在旅馆的天井中唱过 / 在战场的野草间唱过 / 孤客听过 / 伤兵听过 / 就是那一只蟋蟀 / 在你的记忆里唱歌 / 在我的记忆里唱歌 / 唱童年的惊喜 / 唱中年的寂寞…… / 就是那一只蟋蟀 / 在海峡那边唱歌 / 在海峡这边唱歌 / 在台北的一条巷子里唱歌 / 在四川的一个乡村里唱歌 / 在每个中国人脚迹所到之处 / 处处唱歌 / 比最单调的乐曲更单调 / 比最谐和的音响更谐和 / 凝成水 / 是露珠 / 燃成光 / 是萤火 / 变成鸟 / 是鹧鸪 / 啼叫在乡愁者的心窝

^① 流沙河:《我读台湾现代诗》,流沙河:《隔海说诗》,三联书店,1985年版,第35页。

／就是那只蟋蟀／在你的窗外唱歌／你在倾听／你在想念／我在倾听／我在吟哦／你该猜到我在吟些什么／我会猜到你在想些什么／中国人有中国人的心态／中国人有中国人的耳朵

这不是一只普通的蟋蟀，而是带有超现实色彩的蟋蟀，所以它才能从台北跳到四川乡下，不停地鸣叫，不停地歌唱，从古代的诗经唱到当代民歌，从童年的惊喜唱到中年的寂寞。在一只蟋蟀身上，诗人赋予了厚重的象征内涵，使之成为中华民族历史发展的见证。两岸中国人从蟋蟀叫声中所出的则是民族共同的心声。

流沙河进入新时期后，持续诗歌创作的时间并不太长。1983年11月诗集《故园别》出版后，流沙河的写作兴趣逐渐转移到别的方面。兴尽而止，不硬写，对一个诗人来说，也不妨说是一个明智的选择。

白桦(1930—)，生于河南信阳。在被打成“右派”而复归的诗人中，白桦也是有重要影响的一位。进入新时期后，白桦陆续推出诗集《晚歌与欢歌》、《情思》、《白桦的诗》、《我在爱和被爱的时的歌》、《白桦十四行抒情诗》等。

白桦具有多方面的艺术才华，他既是剧作家，又是诗人。而在他身上，诗人气质表现得尤为突出，他的敏感，他的激情，他的多思，使他最早感应到时代的变化。人们犹记1979年1月在北京召开的“诗歌创作座谈会”上，他的充满激情的发言：“经历了‘四人帮’这场浩劫以后，我们大部分人在痛苦中播下的爱的种子，应该收获了。第一批收获应该是自信。相不相信我们的爱？相不相信我们的憎？相不相信我们爱和憎的方式？相不相信我们的爱和憎与人民是共通的？有没有这种自信？我想只有经历过深刻的痛苦的人才由衷心的欢乐。……过去，我走进一间大房子，像喇嘛寺之类的庙宇，我感到自己很渺小，经历了‘四人帮’一场浩劫之后，我再走进庙堂的时候，觉得我比菩萨还要高一点，因为我懂得人的痛苦，懂得人的欢乐，菩萨是泥塑金装的。因此我在庙宇里并不比在茅屋里更矮小，我们完全应该对‘我’自信。我们不能天天去背十字架，去忏悔，去赎罪。”“在有些人的灵魂里，撒谎、佞上，逢迎献媚，成了很难改的恶习。诗人同志们，我们宁愿去歌颂民主墙上的一块砖头，

可千万不要再去歌颂什么救世主。革命领袖首先是我们队伍中间的一位亲密同志,诗人有权站在历史的高度来评价任何一个伟人对历史的作用。”“诗人不看到现状,没有预见,不敢突破,不敢呐喊,不敢歌唱,只能鹦鹉学舌,人民一定会忘掉我们。”^①这充满自信、铿锵有力的声音,是诗坛上人的解放的宣言,在乍暖还寒的季节里,分外振聋发聩。

在这个时期,白桦最有影响的诗是发表在《诗刊》1978年第12期上的《阳光,谁也不能垄断》。在写作这首诗的时候,“两个凡是”还有相当的市场,“实践是检验真理的标准”的讨论正在进行。白桦以一个诗人的敏感,在对共和国的历史进行反思的基础上,发出了热烈的呼唤:

我们就像蜷伏在蛋壳里的鹰,
苏醒了 的鹰怎么能容忍窒息和黑暗?!
成长着的血肉之躯必须冲破束缚,
现状已经不能使我们羽翼丰满。
听!我们正在用嘴敲响通往蓝天的门,
就需要那么一点!

一点就破呀!
天海茫茫,太空蔚蓝,
我们的翅膀原来可以得到那么强大的风,
就在这透明的薄壁外边;
再使点劲就冲破了!
我们就会有一个比现在无限大的空间。

.....

虽然人民已经把“四人帮”判了死刑,
他们身上的细菌还在空中扩散;
无论好人还是坏人,

① 白桦:《五点和诗有关的感想——在诗歌创作座谈会上的发言》,《诗刊》,1979年第3期。

都可能受到传染；
 有些人习惯性的神智不清，
 把地球的正常转动看成天塌地陷。
 有些人以真理的主人自居，
 真理怎么能是某些人的私产！
 他们妄想像看财奴放债那样，
 靠讹诈攫取高额的利钱；
 不！真理是人民共同的财富，
 就像太阳，谁也不能垄断。

（《阳光，谁也不能垄断》）

这是一首政治抒情诗，是诗人在思想解放运动中饱含激情的一个发言。这发言是诗化的，诗人不单纯是充满激情地呼吁思想解放，而是把真理是人民的共同的财富这一思想，用一个光灿夺目的意象——太阳展示出来。伴随着实践是检验真理的唯一标准的讨论，“阳光，谁也不能垄断”这一诗句也被广泛传诵，成为思想解放运动中所收获成果的形象表达。

在《阳光，谁也不能垄断》写作前后，诗人还写出《情思》、《眼睛》、《小草》、《珍珠》等诗篇。这些诗作内容，题材不一，形式不一，但饱满的激情，痛定思痛的反思，对爱和自由的歌颂，哲理与情感的交融，却是始终贯穿其中的。

赵恺（1938— ），祖籍山东，生于重庆。1957年他在苏北淮阴农村小学任教时被打成“右派”，年仅19岁。他与前边所谈的艾青、邵燕祥、公刘、流沙河、白桦等诗人不同，艾青“反右”前已是著名诗人，邵燕祥等也已是崭露头角的青年诗人了。而赵恺当时很年轻，在小学教书，只是个文学爱好者。但恰恰是被打成“右派”的遭遇，使他直面凄苦，侧身血泪，进入新时期后诗情才会喷薄而出，先后写出诗集《我爱》、《赵恺诗选》、《周恩来》等，在80年代前期的诗坛上产生了重要影响。

在《我爱》中，赵恺真实地写出了一个个刚刚参加工作的年轻人对爱的憧憬：“我曾轻轻地说，我爱，/声音羞涩又忸怩。/我爱我柳枝削成的第一支教

鞭,/我爱乡村小学泥垒的桌椅。/我爱篮球,它是我青春的形体。/我爱邮递员,我绿色的爱情在他绿色的邮包中栖息。”然而一场政治风暴到来,一位年仅19岁的小学教师也未能幸免:“我的第一声爱还没落地,就凝成一颗苦涩的泪滴。”二十二年后,诗人获得了平反,这时他猛然间觉得自己衰老了,但一颗爱心却痴情不改:

我把平反的通知,
和亡妻的遗书夹在一起;
我把第一根白发,
和孩子的入团申请夹在一起。
绝望和希望夹在一起,
昨天和明天夹在一起。
……
我追求,我寻觅,
我挖出当年那颗珍藏进泥土的泪滴。
时间已把它变成琥珀,
琥珀里还闪动着温暖的记忆。
爱,本身就是种子,
生命,怎会死去?

这动情的诗句表达了诗人对爱的深切的渴望。诗人年仅十九岁就遭遇一场政治风暴,长期的生活逆境的折磨,出于对做人的基本权利的渴望,他才写出了这种发自肺腑的诗句。难得的是苦难并未消磨他对人生的信念,并未泯灭他内心爱的火花。这种“虽九死其犹未悔”的对爱的渴求,正是遭遇苦难的正直的中国知识分子心灵的写照。

赵恺的诗追求一种崇高的美,但不是靠单纯渲染自然景象的巨大雄伟,也不是靠描写传奇英雄的超人和神奇,而是到平凡的生活中去寻求不平凡的因素,向普通人的心灵开掘黄金。在《我爱》之后,诗人的创作激情一发而不可收,写出了《第五十七个黎明》、《珍珍》、《镍币》等致力于开掘普通人的心

灵美的作品。在这方面最有代表性的作品当推《第五十七个黎明》。那时候妇女的产假是五十六天,第五十七天就要上班。诗人抓住了这样一个在中国城市中司空见惯的镜头:

一位母亲加上一辆婴儿车,
组成了一个前进的家庭。
前进在汽车的河流,
前进在高楼的森林,
前进在第五十六天产假之后的,
第五十七个黎明。

诗人写的是城市生活中的一个平凡景象,他所歌颂的是一位平凡的女工:“青春在尘絮中跋涉,/信念在噪音中前行。/漫长的人生旅途上,/只有五十六天,/是属于女工的/一次庄严而又痛苦的安宁。/今天,又来了:/从一张产床上走来两个生命。/茫茫风雪,/把母亲变成了雪人,/把婴儿车变成了雪岭。/一个思索的雪人,/一座安睡的雪岭。/雪人推着雪岭,在暴风雪中奋力前行。”这位平凡的女工,意志是坚强的,在严峻的生活中她牢记海员丈夫的叮咛:“物质使人温饱,精神使人坚定。”她的心灵是圣洁的,她意识到自己作为一个劳动者,作为一个妻子和母亲的价值,在轿车的长龙面前,自豪地推着婴儿车“庄严行进”而毫无愧色。一位平凡的劳动者,有着这样宽阔的胸襟和崇高的心灵,怎不让人油然而生敬意?无怪乎在诗的结尾,诗人要情不自禁地唱出:“历史博物馆肃立致敬,/英雄纪念碑肃立致敬,/人民大会堂肃立致敬:/旋转的婴儿车轮,/就是中华民族的魂灵。”也许在某些人的心目中,历史博物馆、英雄纪念碑、人民大会堂只能与英雄联系在一起,它们与普通人是无缘的。而在诗人看来,那光辉灿烂的人类历史、彪炳千古的英雄业绩,都是与这位女工一样的普普通通的劳动者创造的。诗人就是通过这带有浪漫色彩的想象,给了这位普通劳动者以很高的评价,使这位女工埋藏在平凡外表下的心灵美得以升华。

赵恺致力于开掘普通人的心灵美,是顺应时代要求,有其特殊价值的。

在一个社会中,称得上英雄的总是少数,绝大多数的民众,都是普普通通、平平凡凡的。然而正是他们,构成了民族的脊梁,成为历史发展的动力。在他们朴实无华的外表后面,孕育着崇高的种子;在他们平淡无奇的生活中,有着动人的事迹。进入新时期后,我们国家已进入一个安定的时代,比起战争和动乱年代,那种叱咤风云的英雄少了,大量见到的是普通人平凡的生活、辛勤的劳动。这就要求诗人对普通人的生活 and 命运予以关注,予以表现。此外,从读者的欣赏心理说,读者对诗坛上大量存在的高大完美需仰视的形象已不再满足,他们希望诗人唱出普通人心中的歌。正是基于此点,赵恺在寻觅、把握表现时代的时候,把着眼点放到了历史的主人公——普通的人民身上,展现了他们崇高而美好的心灵世界。当然,赵恺的尝试还不是尽善尽美的。表现普通人的心灵美,主要应靠形象本身说话,不宜过分依靠作者的议论。而赵恺的诗还有“特别点出”的倾向,有时甚至给人“拔高”的印象,在一定程度上削弱了诗歌的内涵与感人的力度。

在1957的政治风暴中被打成“右派”,而在新时期从流放的荒原“归来”的诗人,还有昌耀、苏金伞、梁南、林希、孙静轩、胡昭、周良沛、朱红、王辽生、吕剑、孔孚、黄永玉等。他们同样把痛苦的遭遇转化为源源不绝的创作动力,写出了爱与恨、苦与乐互相交织,执着的信念与茫然的失落互相纠结的诗篇,为新时期的诗歌谱写了底色沉重而又内涵丰富的一页。

第二节 牛汉、绿原与“七月派”诗人的回归

“只有亚当和夏娃的‘罪’和耶和华把他们逐出伊甸园的‘罚’才是永恒的。人间任何权威由于其固有的无常性,他们给芸芸众生所施加的一切苦难都会有一个尽头。”^①这是绿原在回忆胡风的一篇文章的开头所说的话,却印证了一个普遍真理。随着时间的流逝,任何权威都将不复存在,被颠倒的是非总有拨乱反正的一天,苦难总有终结的一天。

1979年,随着胡风被释放,随着“胡风反革命集团”被平反,“七月派”诗

^① 绿原:《空谷足音忆胡风》,绿原《寻芳草集》,中央编译出版社,2005年版,第213页。

人终于迎来了生命中的第二个春天,这些被埋葬了 25 年的诗人复活了。1981 年,由绿原、牛汉编选的“七月派”诗人二十人集《白色花》由人民文学出版社出版。^①绿原在为《白色花》所写的序中说,诗集题名《白色花》,系借自诗人阿垅 1944 年的一节诗句:“要开作一枝白色花——/ 因为我要这样宣告,我们无罪,然后我们凋谢。”“作者们愿意借用这个素净的名称,来纪念过去的一段遭遇:我们曾经为诗而受难,然而我们无罪!”^②“白色花”的作者们笃信胡风的名言:“诗人和战士是一个神的两个化身”。他们一方面是战士,要为人类美好的政治理想而献身,这也是他们作为一个进步青年,在那个时代的必然选择;另一方面,他们是诗人,诗是他们的挚爱,他们的追求,他们生命中须臾不可离的东西。历史上,不乏为自由而献身的战士;文学史上,不乏终身与诗为伴的诗人。难得的是战士与诗人二者身份的统一。“白色花”的作者们,就是力求把战士与诗人二者的身份统一起来,尽管他们承担的战士的责任也曾让他们付出了沉重的代价。然而复出后的这些诗人,仍然恪守作诗与作人相统一的原则,努力把诗人的美学追求与战士的社会职责联系起来,让新时期诗坛的这束白色花开放得更为素洁、耀眼。

一、牛汉

牛汉(1923—),1955 年被错划为“胡风分子”。进入新时期后平反,出版诗集《温泉》、《海上蝴蝶》、《蚯蚓和羽毛》、《沉默的悬崖》、《牛汉抒情诗选》、《牛汉诗选》、《牛汉诗文补编》、《牛汉短诗选》、《空旷在远方——牛汉诗文精选》等。

牛汉是当代中国不可多得的人品与诗品相统一的诗人。牛汉曾有这样的自白:“谈我的诗,须谈谈我这个人。我的诗和我这个人,可以说是同体共生的。没有我,没有我的特殊的人生经历,就没有我的诗。也可以换一个说

① 关于《白色花》的出版,绿原在《关于〈白色花〉及其序》中说:“把这二十位作者的约到一起来,本来显而易见,只有一条理由:他们都是‘同案人’;直白地说,这本合集带有平反的性质,并非如一般读者所理解,更是一个流派的选集。证据就是,这里既没有这个流派前期的一些人所共知的代表人物,同时又收进了一些主客观上都不认为属于这个流派的诗人。”参见绿原:《葱与蜜》,三联书店,1985 年版,第 65 页。

② 绿原:《〈白色花〉序》,《白色花》,人民文学出版社,1981 年版,第 9 页。

法,如果没有我的诗,我的生命将气息奄奄,如果没有我的人生,我的诗也将平淡无奇。……如果没有碰到诗,或者说,诗没有找寻到我,我多半早已被迫吞没,不在这个世界上了。诗在拯救我的同时,也找到了它自己的一个真身(诗至少有一千个自己)。于是,我与我的诗相依为命。”^①这段话,既体现了牛汉对诗品与人品关系的透彻理解,也是他做人与做诗原则的真诚表述。

牛汉写过一首题为《汗血马》的诗。汗血马是传说中的奇异而珍贵的马,它的奇异在于“血管与汗腺相通”,它的珍贵在于“它只向前飞奔/浑身蒸腾出彤云似的血气……/流尽了最后一滴血/用筋骨还能飞奔一千里”。牛汉对这种“汗血精神”心向往之,所以才把自己的书房命名为“汗血斋”。他说:“我只能不歇地奔跑,不徘徊和不停顿,直到像汗血马那样耗尽了汗血而死。这也可以说就是我这个人和我的诗的性格吧!”^②可见“汗血马”不只是诗人神奇的艺术想象的结晶,更是诗人崇高的人生理想的写照。

诗人的一生是与苦难相伴的一生。苦难摧残了他的身体,却没能瓦解他的斗志、扭曲他的灵魂。这是因为在苦难的日子里,有诗相伴,如他所言:“在这多灾多难的人类世界上,我……经历过战争,流亡,饥饿,以及几次的被囚禁,从事过种地,拉平板车,杀猪,宰牛等繁重的劳动。直到现在,心神都没有真正轻松下来,冲出使我陷入其中的历史阴影。幸亏世界上有神圣的诗,使我的命运才出现了生机,消解了心中的一些晦气和块垒。”^③牛汉作为诗人的特殊价值就在于,一般人只是在承受苦难、咀嚼苦难,而牛汉在承受苦难、咀嚼苦难的同时,却能把苦难升华为诗的美。1972年在咸宁“五七”干校,诗人写过一首诗《半棵树》,据诗人说是看到冯雪峰削瘦的形象受触发而写的——

真的,我看见过半棵树
在一个荒凉的山丘上

^① 牛汉:《谈谈我这个人,以及我的诗》,《中华散文珍藏本·牛汉卷》,人民文学出版社,1997年版,第170—171页。

^② 牛汉:《谈谈我这个人,以及我的诗》,《中华散文珍藏本·牛汉卷》,人民文学出版社,1997年版,第174页。

^③ 牛汉:《谈谈我这个人,以及我的诗》,《中华散文珍藏本·牛汉卷》,人民文学出版社,1997年版,第171页。

像一个人
为了避开迎面的风暴
侧着身子挺立着

它是被二月的一次雷电
从树尖到树根
齐楂楂劈掉了半边

春天来到的时候
半棵树仍然直直地挺立着
长满了青青的枝叶

半棵树
还是一整棵树那样高
还是一整棵树那样伟岸

人们说
雷电还要来劈它
因为它还是那么直那么高

雷电从远远的天边就盯住了它

毫无疑问,这株遭受雷击却傲然挺立的半棵树,不只是冯雪峰命运的写照,同样也是诗人的自我形象,它渗透着诗人的身世之感:受尽摧残,但宁折不弯。令人震撼的是它的结尾:“人们说/雷电还要来劈它/因为它还是那么直那么高//雷电从远远的天边就盯住了它”。这不止是宿命的宣告,更是带血的预言。

苦难不止激发了诗人的情感,同时影响了他认识世界与感觉世界的方式:“我以为我比别人还多了一种感觉器官,这器官就是我的骨头,以及皮肤

上心灵上的伤疤。……伤疤形成的皮肉虽有点畸形,却异常的细嫩,它生有百倍于正常皮肉的神经和记忆。……我只能用伤疤的感觉去感觉世界,……甚至可以说,没有伤疤和痛苦也就没有我的诗。”^①一般人观察草木,多会被美丽的花冠或婆娑的枝叶所吸引,然而牛汉所关注的却是一般人所忽略的草木的根:“毛竹的根,/在深深的地下,/穿透坚硬的黄土,/绕过潜伏的岩石,/越过纠结如网的草根的世界,/迂回曲折,一直探索到了/远远的山岗下面……”(《毛竹的根》)一般人观看动物园中的老虎,会专注于老虎的斑斓的面孔与威严的步态,然而牛汉关注的却是水泥墙壁上一道道的血痕和那巨大而破碎的滴血的趾爪:“你的趾爪/是被人捆绑着/活活地较掉的吗?/还是由于悲愤/你用同样破碎的牙齿/(听说你的牙齿是被钢锯锯掉的)/把它们和着热血咬碎……/我看见铁笼里/灰灰的水泥墙壁上/有一道一道的血淋淋的沟壑/像闪电那般耀眼刺目!”(《华南虎》)一般人只看到原野上麋子在自由自在地奔跑,诗人却发现了那瞄准麋子的猎人的枪口:“五六个猎人/正伏在丛草里/正伏在山丘上/枪口全盯着你”(《麋子》)。诗人这种独特的发现,已不是一般作家所提的观察要细致、要全面等所能解释的了。它来源于牛汉的苦难的人生历程和独特的把握世界的方式。正由于牛汉是透过伤疤去感觉世界,他的诗歌才有了粗犷的背景,独特的视域,油画般的色泽,以及介于梦境与现实间的美妙意境。

牛汉有一种大气魄,他的刚正不阿与勇于抗争为缺钙的中国知识分子树立了一种精神榜样。牛汉受难的时代,也正是中国知识分子精神最屈辱、处境最卑微的时代。在一个舆论一律,缺乏思想自由,消解个人意志的时代,能够坚持自己高洁的人生理想,葆有一种刚正不阿的品格,历尽磨难,“虽九死其犹未悔”,那该是多么的难得!

牛汉就是这样一位难得的诗人。他的人格,光彩照人。牛汉身上充满了博大的爱——对亲人的爱,对祖国的爱,对民族的爱。他说:“我们这一代人,个人的命运和国家的、民族的命运是连在一起的,血肉相连,不可分的。直到

^① 牛汉:《谈谈我这个人,以及我的诗》,《中华散文珍藏本·牛汉卷》,人民文学出版社,1997年版,第172—173页。

现在,我依然如此。我依然爱我的国家,爱我的民族!有人劝我到国外去,我不去!我曾经劝北岛,不要到外国去。即使受到误解,屈辱,甚至打击,在苦难的生涯中流汗流血,仍然坚定地留在祖国,不出去!”^①正是对祖国、对人民爱之愈深,对损害祖国与人民的行为才会产生强烈的愤怒。“愤怒出诗人”,愤怒,其实也正是基于一种爱。牛汉身上没有丝毫的奴颜与媚骨,有的是一副铮铮铁骨,一腔凛然正气。1955年5月14日,牛汉因“胡风反革命集团”案被捕,比胡风的被捕还要早两天。此时,他尽管丧失了人身自由,却仍然葆有一颗高傲的心灵。被捕后,面对三天不让睡觉的审讯,他把桌子都掀了。当他发现专案人员让他签字的材料是他们事先准备好了的“加了馅的材料”,他公开声明,“不但这次我不承认,以前的签了字的我都不承认。”^②对照牛汉,那些在历次政治运动中违心“认罪”的软骨病患者,能不为之汗颜?

牛汉的人格力量,更重要的还是在于他在苦难来临,在许多人精神被摧毁的时候,依然保持了昂扬的斗志,他找到了自己生命存在的另一种形态,也找到了与这个时代对抗的一种手段,那就是诗。牛汉曾在《改不掉的习惯》一诗中,引述过聂鲁达所讲的一个多年遭难的诗人的悲伤的习惯:“出门时/常常忘记带钥匙/多少年/他没有自己的门//睡觉时/常常忘记关灯/多少年他没有摸过开关/夜里总睡在燥热的灯光下//遇到朋友/常常想不到伸出自己的手/多少年/他没有握过别人的手//他想写的诗/总忘记写在稿纸上/多少年来/他没有笔没有纸/每一行诗/只默默地/刻记在心里”。这样的情景,恰恰是牛汉切身遭遇的写照。请看这段牛汉狱中生活的自述:“夏天我天天睡在床上,穿蓝衣服的兵看着我。我的床上方开着一百度的灯,夏天就这么睡。后来我用衣服把灯泡遮起来,他们又挑下来。他们大概一两个钟头换一次岗。开着一百度的灯,就这么折磨我。”^③在这首诗的结尾牛汉说:“我认识这个诗人”,岂止是认识,这位改不掉许多悲伤习惯的诗人,不也正是诗人自己吗?这样的肉体折磨,这样的心灵痛苦,放到一般人身上,也许早就被压垮

① 牛汉:《我仍在跋涉——在“牛汉诗歌创作研讨会”结束时的答谢辞》,《诗探索》,2003年第3—4辑。

② 《牛汉先生关于人生与诗歌的答问》,《诗探索》,1999年第2辑。

③ 《牛汉先生关于人生与诗歌的答问》,《诗探索》,1999年第2辑。

了。但是牛汉却以巨大的勇气直面苦难,并把这种苦难熔铸进自己的诗篇。牛汉曾这样分析过自己:“我在严酷的人生途程中,由于种种沉重的负担,每跨进一步都必须得战胜使生命陷落的危险,事实上我已很难从命运的底层升上来了。正因为沉重地被深深陷入人生,我反而能承受住埋没的重压,并从中领悟到伟大的智慧和灵感。”^①在咸宁干校五年的噩梦般的日子,诗人精神与肉体倍受压抑,写诗则成了诗人对抗不公的命运的一种手段。诗人的肉体生活在封闭、狭窄的物理空间,但诗人的心灵却可以在广阔的心理时空中自由翱翔。牛汉在新时期发表的代表性作品,如《悼念一棵枫树》、《华南虎》、《鹰的诞生》等,全是在这个时期写成的。这印证了牛汉对胡风说过的话:“只有一个人能有力量拥抱和热爱了整个历史,那么他就有力量把这个历史的热力和性格在个人的感受上激发出来。我将慢慢地锻炼自己这种大的气魄。”^②当说这句话的时候,牛汉还是个不足三十的血气方刚的青年,正是通过炼狱的磨练,才真正形成了牛汉人格与诗作的大气魄。

牛汉始终葆有一颗童心,始终与青年诗人心灵相通。牛汉曾写过一首《抄诗与背诗》:

我的个子很高
眼睛近视,
深深地弯着腰,
观看贴在泥墙上的诗。

没有打招呼,
有人把笔记本,
也许是一张薄薄的纸片,
轻轻地放在我的背上。

① 牛汉:《〈三危山下一片梦境〉后记》,《牛汉诗选》,人民文学出版社,1998年版,第384—385页。

② 牛汉:《致胡风》(1951年1月29日),《命运的档案》,武汉出版社,2000年版,第37页。

我的背部很厚很宽
扛过沉重的屈辱和苦难，
可从来没有背负过一行诗。

虔诚地弯着腰身，
耐心地屏住呼吸，
一动不动，我觉得
抄诗人的手在微微颤抖
很烫很烫
诗，很沉很沉……

抄诗的人一定哭了，
有热泪滴在我的背上。
真想回过头来
看一眼抄诗的人！

这是一幅多么动人的画面！如果说那“抄诗的人”代表着年轻一代的诗歌爱好者，那么，这“背诗的人”便是诗人牛汉的自我写照。为了诗的未来，诗人俯下身来，甘做年轻人起跳的踏脚石。事实上，也正像这幅画面所表示的，已经数不清有多少青年诗人在成长中得到过牛汉的温暖关怀了。在当代老诗人中，正是牛汉给了由“朦胧诗”到“新生代”这一批批的青年诗人最有力的支持与关怀。牛汉与北岛、江河、顾城、芒克、林莽等朦胧诗人有着忘年交。他说：“这是一群很有见解，很固执，很坚定，很了不起的诗人。在‘朦胧诗’队伍里，我最欣赏北岛，我们的诗风有接近之处，性格也比较相似。我与北岛是忘年的好朋友，北岛从不叫我前辈，只称呼我为伯伯，我也从未觉得比他高一辈……我和北岛在‘四人帮’垮台后就来往了，北岛几乎每个礼拜到我家里谈诗，他写的最早的诗歌我全看过，《今天》的头两期原稿我都看了，我是《今

天》最早的忠实的见证人。”^①

继朦胧诗人之后,“第三代”诗人登上诗坛的时候,引起了阵阵的喧哗与骚动,对这些更年轻的探索者,不仅有更多的人怀疑与不解,就连当初为朦胧诗辩护的新潮诗论家也大多处于失语状态。正是在这种情况下,牛汉敏锐地感觉到这些年轻的诗人探索的价值。在1985冬天,《文艺报》召开的一个座谈会上,牛汉第一次谈到了这个诗歌创作领域出现的现象,称之为“新生代”。紧接着,在《中国》1986年第3期上,牛汉发表了《诗的新生代》一文,热情澎湃地对这一现象进行了描述:“诗的时间概念是飞速的。今天这一代新诗人,不是十个、八个、几十个(像“五四”白话诗时期和“四五”运动之后那一段时期),而是成百上千的奔涌进了坑坑洼洼的诗歌领域。即使头脑迟钝的人也会承认这是我国新诗有史以来最为壮观的势态。”牛汉认为,“新生代”,是新生的一代,它不是流派的名字,是一个历史现象,诗歌创作领域出现的新现象。牛汉对新生代诗人进行了实事求是的评述:“我决不是说这些新生代的诗人一出现就是成熟的,但是他们创作的起点高却是事实。……他们成长很快,不断地吸收,不断地超越。这种优势不是突然降临的。仔细想一想,他们的成长无疑地与几十年来我国新诗的战斗业绩有血缘的关系,特别是与他们最近的上一代诗人有着联系。他们尊敬过去,但决不膜拜。不断地探索、超越、发现,正是我国的新诗传统精神。但是,他们毕竟是新生的一代诗人,对于人生的理解,对于艺术的探索,还没有经历过多少苦难与折磨。就创作本身来说,也须进一步苦苦地追求,否则无法取得新的突破和发现。”^②牛汉在热情地肯定了新生代诗人探索的同时,也善意地指出了新生代诗人创作的不足,引导他们走向创作的自觉和成熟。

牛汉是丰富的,也是不可重复的。从青年到老年,不管是人生的逆境还是顺境,他始终挚爱的是诗,他以旺盛的写作冲动和不懈的艺术追求,为我们的时代奉献了一批批的诗歌精品。

^① 孙晓娅:《跋涉的梦游者——牛汉诗歌研究》,北方妇女儿童出版社,2003年版,第133—134页。

^② 牛汉:《诗的新生代——读稿随想》,见《梦游人说诗》,华文出版社,2001年版,第196页。

二、绿原

绿原(1922—2009),进入新时期后,出版诗集《人之诗》、《人之诗续编》、《另一只歌》、《我们走向海》、《绿原自选诗》等。

1948年,绿原曾在一首题为《诗与真》的诗中宣称:“在人生的课堂,/我选择了诗。”“人必须同诗一路勇往直前,/即使中途不断受伤”。绿原是实践了自己的诺言的。1955年,一场突如其来的政治风暴,把他推进了苦难的深渊。七年的单身囚禁,十年的“文革”,使他诗的歌喉喑哑了,但是他内心的那颗诗心却从未泯灭。在漫漫长夜中,他在反思,他在求索。绿原的夫人罗惠说:“各种渠道的信息,证明胡风案件波及的范围比我们知道的广得多,它牵扯的不仅是认识胡风的人,而且有许多与胡风根本没有关系的人们。案件永远地改变了他们个人的命运,深刻地影响了他们的家庭和亲友,有些方面的影响,如人的精神世界,既不能完全用语言描述,也不可能都被社会所了知。绿原和我都想到:反思历史,总结胡风案件是必要的;作为个人,也是有一份责任。总结和反思,不仅是为了逝去的认识和不认识的朋友,也为了交给历史一个亲历者的陈述,更为了以后永远杜绝历史惨剧的重演。绿原后来写了回忆长文《胡风和我》。回顾过去对他是痛苦的,因为在面对过去灾难的时候,自会回到当时的环境中,当时精神上的各种压力均会部分地还原,甚至让人透不过气来,但绿原坚持了下来。”^①

绿原对那段历史苦难的反思,实际上从他还在监狱和“牛棚”中就开始了。被剥夺了写作条件的诗人,只能在头脑中进行“潜在写作”,这些“潜在写作”的成果凭记忆保存下来,只有到了新时期才有可能与读者见面。《手语诗》的开头有个小序:“没有纸没有笔连声音都没有了的时候,不幸技痒,何妨用手语写诗?如果方便,还可将原稿输入镜面或水面,加以修改再保存起来”。这就是一位真正的诗人,在客观环境已根本不允许用文字写作的情况下,他还在用特殊的方式来展示自己的心灵,这颗心灵置黑暗的牢房与屈辱

^① 罗惠:《几多风雨,几度春秋》,刘若琴编:《歌浓如酒人淡如菊——绿原研究纪念集》,人民文学出版社,2010年版,第32—33页。

的待遇而不顾,充满了清醒的反思精神,充满了对自由的渴望与呼唤。

1962年,当诗人领到了一份“释放证”,从监狱走出来的时候,他写了《好不容易》一诗,写了重获自由的感受:“好不容易从/纷纷应声而仆的/阵亡者中间/幸存下来//好不容易从/符咒般邪恶的/众人的记忆里/淡化开去……/于是放心地走着/像微风吹着/像小溪流着/你的漫步是最自由的//于是任性地想着/像云一样飘着/像星一样亮着/你的诗是最真诚的//于是你和旷野在一起/和没有名字的草木在一起/和沉默的大多数在一起/你的存在是最坚实的……”这里有重获自由的喜悦,有重新成为人民一员的宽慰。不过,身体获得自由固然值得欣慰,但更重要的,是诗人在囹圄之中,对这一历史上的特大冤案进行了反思,对自己的生活道路进行了回溯,从而获得了心灵上的解脱,他不再相信救世主,他觉悟过来了,他要“自己救自己”:

我不再发誓不再受任何誓言的约束不再沉溺于赌徒的谬误不再相信任何概率不再指望任何救世主不再期待被救出去于是——大海是我的——时间是我的——我自己是我的于是——我自由了!

(《自己救自己》)

绿原在40年代后期曾写过《为了自由》一诗,宣称:“我让一切都被剥夺/只留下一片自由的灵魂”,谴责那些“用规则拴住自由的脚/用法律剁断自由的双手”的“愚蠢与专制”。然而进入新时代后,这种对自由的呼唤消失了,取而代之的是“沿着中南海的红墙走”时所哼出的对领袖的颂歌,是在“快乐的火焰”中看到的新生活的前景……然而一个突如其来的政治风暴,把他打进了人生的炼狱,欲加之罪,百口莫辩。正是在失去了最可宝贵的自由之后,他才更加觉得自由的宝贵。正是在失去了做人的尊严之后,他才更加意识到提升人的尊严,把人当成人的重要。

“文革”中他被关在“牛棚”,并没有停止思索,他把偶然的思索所得随手写在练习簿上,《重读〈圣经〉——“牛棚”诗抄第n篇》就是这样写成的。在“牛棚”里夜深人静的时刻,诗人辗转反侧,难于入睡,于是披衣下床,摊开禁书《圣经》,里面见不到什么灵光和奇迹,只见蠕动着一个一个的活人。“论世

道,和我们的今天几乎相仿,论人品(唉!)未必不及今天的我们”。诗人借品评《圣经》中的人物,矛头直指“文革”中价值观的颠倒,人性的异化:

今天,耶稣不止钉一回十字架,
今天,彼拉多决不会为耶稣讲情,
今天,玛丽娅·马格黛莲注定永远蒙羞,
今天,犹大决不会想到自尽。

这时“牛棚”万籁俱寂,
四周起伏着难友们的鼾声,
桌上是写不完的检查 and 交代,
明天是搞不完的批判和斗争。

诗人把身处“牛棚”的现实与《圣经》的神话空间,交织在一起,对圣经中优秀人物的赞美与对现实中丑恶人物的鞭挞呈现出鲜明的对比,其思辨的深刻性与对现实批判的尖锐性,使其成为当代诗坛有影响的一篇力作。

正是透过正反两方面的现实的与历史的教训,正是在炼狱的火焰之中,诗人磨砺了意志,形成了坚定的信仰:“我是悬崖峭壁上一棵婴松,你来砍吧/我是滔天白浪下面一块礁石,你来砸吧/我是万仞海底一颗母珠,你来摘吧/我是高原大气层中一丝氧气,你来烧吧/我是北极圈冰山上一面红旗,你来撕吧/我是十亿个中间普普通通一个,你来揪吧/——还有什么高招呢/哪儿你也追捕不到我/怎么你也审讯不出我/永远你也监禁不了我/在梦里你也休想扑灭我/即使——上帝保佑你/一并取走这个人的生命”(《信仰》)。不应把这看作诗人简单的自嘲,实际上这也是经过在大风大浪的颠簸,经过历史考验的普通人民的心声。

进入 80 年代的绿原,在政治上获得彻底平反的同时,思想上也获得了真正的解放。在经历多年的人生磨难之后,他的诗歌比起前期作品也发生了重大变化。他在接受访谈时说:“我年轻时的《童话》、解放战争时期的《又是一个起点》,都是我当时的真情实感的产物。停笔二十多年,到 80 年代重新拿

起笔来,我发现距离自己过去的艺术思维很远了,对过去的作品几乎不认识,在感情上已经无法相互交流。原来我已开始变成一个老人,对很多事物不再是从前的感觉和看法。所以在我的笔下,诗风、文风也就跟从前不一样了。多年来,我已不再写那种激昂的政治抒情的作品,也没有《童话》式的唯美的诗句。现在我写诗试图表现的,只是自己对于人生的一点感悟。所以,我的诗风比较沉稳,和从前的风格相比,几乎判若两人。这里有很多原因,主要是我经历了太多的变故,再写,在思想感情上已不可能像青少年时代那么单纯了……文学创作在人生和历史范围内,还有更多更广泛的内容需要探索。这些内容作为题材是我当年因为年轻,经历不够,都不能掌握的。而今,我似乎有条件来写这些题材,真正拿起笔来,却仍觉如履薄冰。”^①

正像绿原的自白,他80年代以后的作品,不再重复“童话”时代的青春浪漫,也超脱了激昂的政治抒情,而是着重抒发一个饱经沧桑与忧患,身受逆境折磨的老诗人的人生感悟,在诗歌中构建了一个富有丰富的哲学意蕴和深厚历史感的艺术空间。

《我们走向海》中,诗人采取寓言的手法:那一步一步走近大海、贴近大海的过程,正是他在苦难人生中对生命的意义追索的过程。最终诗人看到了大海:“海就在那一团团乌云的下面/它没有颜色,没有形状/没有气味,没有躯体/没有声音,没有语言和信息/只是一股焦躁的、愤慨的、进攻的力量/发出一切颜色、一切气味和一切声音/时刻准备着和乌云搏斗。……/一旦海和乌云搏斗起来/其实是没有任何生命/敢于从旁窥视的”。面对这真正的大海,诗人“感到内心升起团团乌云,和抵抗乌云的力量”。在这里,大海直面乌云,正暗示着人直面自己内心的阴霾。大海与乌云搏斗才彰显出伟大的生命力,人只有驱散自己内心的阴霾,战胜心魔,才能真正拥有海一般宽阔的胸怀,才能真正走向海。

《高速夜行车》是另一首诗体寓言,这首诗写到了夜间高速行车的操作、体验,但实际上与汽车驾驭无关,作者不过是借用这台在夜间高速奔驰的汽车,来表达他所体会到的一种人生哲理:“人决不甘心做尼采所谓的‘末人’虽

^① 刘士杰:《不屈的意志 不懈的追求——访老诗人绿原先生》,《诗探索》,2005年第3辑。

然他又毕竟不是超人；他总以为看见了自己的前途虽然有时什么也看不见；他一直在迈步向前虽然有时不得不踌躇停顿；他有一步一个脚印的幸运虽然难免面临走投无路的困境；他永远希望着虽然又几乎同时陷入绝望之中。然而，人终归会认识：希望不是现实，绝望也不是现实，在任何横逆和挫折面前只能有进无退才找得到出路；因此终点是没有的，即使有那不过是自己的断念和休停，只有永恒的进程才使你不至于成为‘末人’。”^①这种对人生的思考，尽管深刻、透辟，但如果直白地把它写出来，那只能是一篇枯燥的说理文字，而不是诗。绿原作为一位诗人，其杰出之处，就在于能够从自己人生经验中提炼富有丰富内涵的中心意象，并让这意象按照自己的逻辑运转起来，形成一个崭新的艺术时空，从而把深刻而精辟的理性内涵插上了诗的翅膀。“高速夜行车”，就是作者从生活中提炼出来的一个中心意象，它来自于生活，但是进入诗歌以后，它就只服从艺术逻辑，而不再按现实的驾驭方法和交通规则运行了。像这样的描写：“旷野张大了嘴想一下子吞没你/你和你的车冲了过去/桥梁伸长了舌头想一下子舔掉你/你和你的车又冲了过去……”“你（一个退伍兵！）以军人的风度冲刺朝着黑夜/冲刺朝它墨晶体一般透明的肌肤/冲刺朝它橡皮一般坚韧的软腹/冲刺你在冲刺……”这样的语句，是在写开车吗？表面看来是，但实际上，是写诗人所渴求的在人生道路的上的冲刺，这样也就自然打破了现实生活中汽车在公路上行驶的时速限制，诗的意象来源于现实，但又超越了现实。绿原借此要暗示出的，正是一个人的生，正像是在孤独中前行的夜行车，只有不停地前进，不停地穿越，才能“冲破蒙昧无知迷信误解孤独绝望的罗网一齐向着/黑暗和光明空虚和实有死亡和生命的边境线/高速前进直到/鸡声四起直到/东方天边泛出了鱼肚色直到/黑夜终于血淋淋地彻底溃退直到/太阳扬起金旗从预言中跳出来直到/朝霞染红了我们的一夜白头……”饱满的激情与深刻的哲理凝聚在这台高速夜行车上，成为晚年绿原颇有代表性的作品。

进入 90 年代以后，绿原继续诗路的跋涉，《人淡如菊》就是这个阶段有代表性的诗作。这首诗是写他的朋友曾卓的。绿原和曾卓于 40 年代初因诗而

① 绿原：《〈高速夜行车〉作者后记》，《绿原自选诗》，人民文学出版社，1998 年版，第 208—209 页。

结交,1955年,又因同一个案件而陷入灭顶之灾。1979年,他们劫后重逢:

我们终于重逢/不是在大海而是/在湖边,我们终于发现/宁静,那一阵战栗之后的/宁静,像沸腾白昼之余的/斜阳一样清醒的/宁静,最深幽也最昂贵的/宁静——正是它才使/惨淡的回忆生光,才使/漫漶的苦难移情,才使/人乐于抛弃,善于遗忘而/变得美丽,变得充足……/故乡就在我们心里/我们流连忘返于湖边/湖水粼粼,隐约回响起/那支久已失落的/灵魂之鸟的歌/歌浓如酒而/人淡如菊

共同的理想,共同的爱好,共同的命运,使他们成了相知最深的朋友,现在两个人都到了晚年,星移斗转,沧桑巨变,他们饱经世上的风风雨雨,看到了形形色色的人间悲剧和喜剧的开场与落幕,数十年人生经验的积淀,使他们得以彻悟,进入了一种充满大爱、充满智慧的空明澄澈之境。

1948年,绿原曾宣称:“在人生的课堂,我选择了诗。”“人必须同诗一路勇往直前,即使中途不断受伤”。绿原是实践了自己的诺言的,苦难没有压垮他,从他的第一本诗集《童话》开始,诗人走的是一条不断自我超越之路。他把富含哲理的情思与艺术的独创性结合起来,把深厚的民族文化积淀与西方诗歌的现代手法结合起来,为当代新诗带来一种自由的空气。

三、曾卓

曾卓(1922—2002),1955年被错划为“胡风分子”。新时期复出后,出版诗集《悬崖边的树》、《老水手的歌》、《曾卓抒情诗选》、《给少年们的诗》、《曾卓文集》等。

1955年,一场意外的风暴使曾卓坠入了一个深谷。作为“胡风反革命集团”冤案的一名重要成员,他蒙受了沉重的苦难。然而他没有被苦难击垮,他的诗情在炼狱中反而得以升华。他说:“在那样的处境下,我有炽热的感情要倾吐,要发泄,于是就在让我写材料的纸上疾力写了几首诗,并感觉到这很有助于稳定我的情绪。只是,我没有经验,不懂‘规矩’,那些诗在一次例行的检查中被没收了,纸笔也被拿走,而且受到了警告,如果再犯就要受到惩

罚。……而这时已没有任何力量可以将我从诗神身边拉开,我发觉唯一能安慰并给我以温暖的就只有她了。人们可以命令我闭上眼睛,但无法禁止我梦想;可以收去纸笔,但不能禁止我默念。我常常努力排开一切烦扰和杂念,像困兽一样在小房内徘徊,或是坐在矮凳上望向高窗外的蓝天,深夜躺在木床上面对天花板上昏黄的灯光,喃喃自语。其中不少在念一念后,抒发过感情就放弃了,但有的在反复地默念,不断地推敲后就形成了诗,在记忆中保留了下来。”^①他还说:“炼狱的烈火是灼人的,但也能炼掉一些精神上的杂质,如果你是面对考验的心情来面对你的命运的话。”^②这些在炼狱中酝酿的诗篇,最初只能是反复在心中吟咏、默诵,直到有条件的时候才可能将它们写出。至于公开发表,则是在进入新时期以后了。

在失去自由的日子里,诗人在一只鹰的身上,寄托了对自由的渴望:“呵,有一只鹰在高飞/怀着真正的鹰的心/它的翅膀有时牵引着狂风暴雨/有时驮负着阳光白云”(《呵,有一只鹰……》);诗人在苦难中煎熬,心干涸得像沙漠,嘴唇咬得出血,但他没有颓唐,没有被孤独的风暴压倒,而是渴望着“我的身体让急雨鞭打,/我的灵魂让烈日曝晒,/在烈火熊熊的熔炉中,/我将取得第二次生命——真正的生命”(《我期待,我寻求……》)。

这一不屈的灵魂对自由翱翔的渴望,在《悬岩边的树》中得以最充分的体现:

不知道是什么奇异的风
将一棵树吹到了那边——
平原的尽头
临近深谷的悬岩上

它倾听远处森林的喧哗
和深谷中小溪的歌唱

① 曾卓:《生命炼狱边的小花》,《曾卓文集》(第一卷),长江文艺出版社,1994年版,第380页。

② 曾卓:《在学习写诗的道路上》,《诗人的两翼》,三联书店,1987年版,第187页。

他孤独地站在那里
显得寂寞而又倔强

它的弯曲的身体
留下了风的形状
它似乎即将倾跌进深谷里
却又像是要展翅飞翔……

据诗人自己介绍：“写这首诗的时候，我在农村劳动。有一天，我从我所在的那个小队到另一个小队去，经过一座小山的时候，看到了一棵生长在悬崖边的弯弯曲曲的树，它像火一样点燃了我的内心，使我立刻产生了一些联想，一种想象。我觉得它好像要掉入谷中去，又感到它要飞翔起来。这是与我自己的特有的心境、与自己的遭遇联系起来才会产生这种联想和想象的。不然，我就会毫不注意地从这棵树边走过去了。它要掉入谷中与要飞翔，都是我自己内心的感觉。同时，这也吐露了我自己内心的要求。”^①从诗人的自述可以看出，诗人所写的悬岩边上的树，既是诗人的肉体感官所见，又是处于逆境中的诗人主观情思的外化。在这里，树与人合一，主观与客观合一，诗人把自己对自由生命的渴望辐射到树上，从而使这棵树成了生命与险恶的环境相搏击的写照，成为一种不屈不挠的精神的象征。

“四人帮”被粉碎后，尽管诗人还没有获得平反，但是他以诗人的敏感觉察到春的跃动，在诗人看来，严寒可以封冻大地，却封冻不了心中的火焰，春天总是先来到人们的心上，然后才走向森林、旷野、草原。此时诗人的心情就像春天早晨的小鸟一样，“矫健地飞向蔚蓝的天空/像一支射出的箭/飞、飞、飞/它将自己的歌和生命/一齐溶于春天的阳光”（《鸟和春天》）。1979年底，诗人获得平反，落实政策后，诗人的诗情进一步鼓荡起来，他就像一名重回大海的老水手，唱起了“老水手的歌”。实际上，诗人从少年时代就向往大海，曾写过一些关于海的诗，但真正看到海时，已进入老年。面对大海，诗人倾吐了

① 曾卓：《和大学生谈诗》，曾卓：《诗人的两翼》，三联书店，1987年版，第25—26页。

他的情怀。他终于体会到,少年时对海的单纯、热情的讴歌是可贵的,然而梦中的海并不像幻想的那样飘渺。“实际上,生活就是海,那是比幻梦中的海更深沉、更辽阔,有着更多的巨浪和风暴,因而更美丽、更庄严的海。同时,我也思索着这样一个问题:为什么这样多的人在海上苦斗,这样多的人在海上沉没,而人们还是向往海,热爱海,而在离开后怀念海呢?”^①这一思索贯穿在这一阶段所写的与海有关的诗篇之中,《老水手的歌》直接回答了这一疑问:“老水手坐在岩石上/敞开衣襟,像敞开他的心/面向大海……/他怀念大海,向往大海:/风暴、巨浪、暗礁、漩涡/和死亡搏斗而战胜死亡……/壮丽的日出和日落/黑暗中灯塔的光芒/新的港口新的梦想……/呵,闪光的青春/无畏的斗争/生死同心的伙伴/梦境似的大海……/像老战马悲壮地长啸着/怀念旧战场/老水手在歌声中/怀念他真正的故乡”。在这里,自然的大海与现实生活的大海,交织在一起,老水手深情怀念的与其说是大海,不如说是充满斗志与豪情的人生。诗歌中透露的那种沧桑感、那种壮志未酬的心态,是曾卓个人的,也是那个时代饱受折磨而又矢志不渝的中国知识分子的真实写照。

《我遥望》用精短的语言,表达了一位饱经沧桑的老诗人对生活的体验:

当我年轻的时候,
在生活的海洋中,偶尔抬头
遥望六十岁,像遥望
一个远在异国的港口

经历了狂风暴雨,惊涛骇浪
而今我到达了,有时回头
遥望我年轻的时候,像遥望
迷失在烟雾中的故乡

^① 曾卓:《我为什么常常写海》,《曾卓文集》(第一卷),长江文艺出版社,1994年版,第386页。

人在时间中生活,历史在时间中形成,时间的流逝意味着生命的消耗。时间不停地运动,给人带来思念,带来憧憬,也带来失望与悲伤。因此时间往往成为触发诗情的契机。《我遥望》便是在强烈的时间意识的催动下诞生的一首好诗。同是遥望,年轻的时候遥望晚年,到了晚年又遥望年轻的时候,这其间距离是何其遥远,漫漫的人生长途,又飘洒着多少欢欣、多少苦难,但诗人把这一切都舍去了,而是运用对比联想,把诗人的昨天与今天联系到一起,把远在异国的港口与迷失在烟雾中的故乡联系到一起,表达了诗人对已逝去的年华的向往和老骥伏枥的抱负。这是一种诗人的真诚与智慧,正像他的挚友绿原回忆的:“‘行色秋将晚,交情老更亲。’晚年几次远游和深谈,使我们似乎更近地走进了彼此心灵的堂奥。在只言片语中,你为小我的幸福感到满足,更为大我的成就而骄傲;对纯洁和光明,视之为当然,对卑污和黑暗,显示了宽容和怜悯。我不知不觉发现,你似乎真已荣获‘人生的冠冕’,做到‘随心所欲不逾矩’。再没有具体谈过诗,你身上分明充满了诗意。从没有涉及宗教,你一言一笑分明散发出一阵阵明心见性的佛性。”^①

在“七月派”的归来诗人中,曾卓诗歌创作的量是不算大的,但是却留下了一些脍炙人口的名篇。这在于他不只是一位战士,从本质上说,他更是一位诗人。尤为难能可贵的是,晚年的曾卓依然葆有一颗孩子般的心,他说:“是的,我还在爱/我还爱着,虽然/在我这样的年龄/应该有一颗淡泊、宁静的心……/爱是我的生命/我无力做那样的哲人:/微笑着走向/永远没有人回来的国土/当那一天终于到来——/当我最后凝望这世界/我的眼睛(我的心)/将像红烛/燃烧着,又流着泪/当生命的灯熄灭的时候/我的眷恋,我的祝福,我的爱/将化作一朵/永远永远/在空中飘动的云……”(《是的,我还爱着》)正是这颗大爱之心,使曾卓经历住人间炼狱的考验,催生出动情的诗篇,也正是这颗大爱之心,使他弥留之际,还能平静地说出:我爱你们,谢谢你们!在这时候,诗与人达到了完美的合一。

^① 绿原:《一片无字的贝叶——曾卓忌辰周年祭》,《寻芳草集——绿原散文随笔选集》,中央编译出版社,2005年版,第183—184页。

四、彭燕郊

彭燕郊(1920—2008),出生于福建莆田,1955年因“胡风反革命集团案”被捕入狱,1957年出狱,1979年获得平反。新时期以来出版《彭燕郊诗选》,《高原行脚》、《混沌初开》、《当代湖南作家作品选·彭燕郊卷》、《夜行》、《野史无文》、《彭燕郊诗文集》等。

本来,中华人民共和国成立的时候,彭燕郊曾发出真诚的欢呼:“最初的新中国的旗/出现在我们面前了/我像孩子一样/找来纸,找来颜料/描了又描,画了又画/画在墙上/画在每一册笔记本上/吻了又吻/行了好多好多的敬礼……”(《最初的新中国的旗》)然而就在发出这真诚的欢呼不久,彭燕郊却陷入了一场灭顶之灾。1955年,彭燕郊被打成“胡风分子”,度过了21个月的铁窗生涯,此后便是长达30年的生活的炼狱。诗人回忆道:“逮捕我的时候,我的第一个反应是‘你们错了’,不是抓我错了,虽然我也不反对批判胡风(应是论争),也写了批判胡风的文章,但我始终认为他不是反革命,我也不是,为什么非要把我们当成反革命不可?这样重大的事怎么可以这样轻率!我倒很坦然,从此,开始了我的21个月的‘隔离反省’。第二天,公安人员问我:‘怎样?昨天晚上睡不着了吧,翻来覆去想了一夜了吧?’我可能过于老实了,‘我睡到早上九点多钟才醒来’,让他们失望了。”^①专政可以剥夺一个诗人的参与权与发言权,却无法剥夺他的思想权与心灵自由权。他说:“在进入生活的炼狱的那30年中,我有了个精神丰收期,那是用生命之血酿造的无比辛苦涩的、流向干渴的心的热泪灌溉出来的,我想写的就是这个。我知道它们还不能算是思想,而只是原生态的思想素材,精神经历的原始记录。”^②正是出于对人的思想自由和精神自由的追求,他才能顶着莫须有的罪名,在铁窗里,在惨烈的孤独之中,用特殊的方式坚持写作,“无法笔之于书,只能‘心写’,获释后默写下来。”^③

① 《我应该怎样想——一些原生态思想素材》,《野史无文》,武汉出版社,2006年1月版,第116页。

② 《我应该怎样想——一些原生态思想素材》,《野史无文》,武汉出版社,2006年1月版,第109页。

③ 《彭燕郊诗文集·诗卷·后记》,《彭燕郊诗文集》(诗卷,下),湖南文艺出版社,2006年版,第357页。

1955年的人狱,入的是“自己人”的监狱,诗人被代表组织、代表祖国、代表人民的公安机关所审判,诗人的理想主义轰塌了,他感到一种被抛弃的强烈的孤独。《夜闻雁过》写的是在静静的深夜听到的一声孤雁的鸣叫而触发的联想:

因为它的孤单想到自己的孤单/因为孤单更加痛切地感到/生存的
无奈,厚着脸皮,像个//真正的无赖,正是报纸上反复宣传的/被剥掉外
衣,赤身露体/什么也没有了,除了尴尬和羞耻

《惨白》写出了在监狱中,人被异化为低级生物的特殊感受,与卡夫卡笔下的人变形为甲虫有异曲同工之处。监狱的六堵墙不仅是对身体的禁锢,更是对人的灵魂的绞杀:

严实厚重的六堵墙的神奇功能是/不用好久就能使灵长类动物的人
还原为/原生性的最低级的浮游生物/浑浑噩噩,凭本能蠕动着……

这都是为什么呀,这厚重严实的/六堵墙之内也算是唯一的生物的我/已经沦落到这个地步,枯萎了,干瘪了/还算生物吗?有以枯萎的方式存在的生物吗?

值得欣慰的是,陷入这种百口莫辩的冤案,处于六堵墙的封闭当中,还是不能改变诗人的本色,在极度的孤独中,他“还这样多愁善感”,还能“引发许许多多无用的联想”(《夜闻雁过》),这是一颗多么顽强的诗心啊!

1957年4月,诗人被释放出狱,但他仍在生活的炼狱中煎熬。他自述道:“戴上‘帽子’以后,我成了‘历史’、‘现行’双料反革命,开除公职,‘自谋生活’,已经到了外圈之外,还能自己谋到生活吗?我成了人皆而诛之的‘不齿于人类的狗屎堆’,幸好忍受屈辱已是我的最大本领。早在50年代前期我就学会撒谎、懂装不懂,习惯了被另眼看待。如今,更是善于‘夹起尾巴做人’了。后来的那些轰轰烈烈,乃至史无前例的大运动,反右,‘大跃进’,过苦日子,‘文化大革命’,我当然无资格参加而只有当靶子的资格,反而可以冷眼旁

观偷偷地‘看热闹’，是有许多疑问，有许多想法，有许多话只悄悄地在肚子里自己对自己说。”^①这些自己对自己说的话，就构成了他这阶段创作的主要内容。

在“文革”武斗的血风腥雨中，诗人写了《飞》：

苍鹰，在我们想像不到的/气流的危险漩涡里/搏击着，以它那闪着金属光芒的/翅膀，衡量着大地和天空/以及天空上无穷无尽的天体/它急转，似乎在抖落/某种缠绕在它身上的羁绊……

苍鹰，在最后一圈的盘旋之后/急箭似的/飞向巉岩的丛林/好像那里是一座供人休闲的花园/等待它的/是欢呼，拥抱和微笑，而不是/致命的伤害，流血和残酷的死亡

这首诗在诗前小序中点明是怀念胡风先生的，以苍鹰的翱翔喻胡风对真理的追求，但诗中暗示的悲剧命运和虽九死而犹不悔的奋斗精神又何尝没有诗人自己的影子！

此外，这期间他写的《白光》、《对镜》、《错位》等诗，展示了在史无前例的荒诞岁月，面对亿万生灵理想、信念、人性的毁灭，诗人灵魂的迷惘、错乱、反思与抗争。这是诗人在生活的炼狱中内心的真实悸动，是历史的折光，也是诗人的一种精神突围。

新时期的到来，诗人和多位“归来的诗人”一起，获得了政治上和文学上的新生。在被放逐 20 多年后，他终于获得了重新歌唱的权利。与归来后倾泻了多年来积郁胸中的忧愤，但由于身体或多方面原因又复归沉寂的诗人不同，彭燕郊在归来后，又攀上了自己人生和诗歌创作的新的高度，进行着更具活力、更有力度和深度的个人化探索。

进入新时期，诗人经历了人生的大转折，随着政治上的平反，思想也冲出了被禁锢的牢笼，他被压抑的写作热情极大地迸发出来——一封老友的信，一次劫后的重逢，一场美妙的音乐会，一个令人陶醉的画展，一次忘情的

^① 《我应该怎样想——一些原生态思想素材》，《野史无文》，武汉出版社，2006 年 1 月版，第 117 页。

旅游……无不激起他喷薄的诗情。这阶段的诗作,有对新生活的憧憬和希望,但也免不了百感交集中的辛酸与无奈:

千朵万朵的灯/一下子全亮起来了/千朵万朵的花/一下子全开起来了/……一串串的雨/一把把的雪呵……/针利针利的雨/给你什么呢/沙子般的寒冷/给人什么呢/在风雪里,在冻土地下面/你就是这样开的……

(《花是这样开的——读钟老惠寄近作》)

滂沱的热泪流过呜咽的唇边时/你,尝过了吗?那是咸的,饱含着生命的盐味的/从泪腺里流出的泪水,是无色的血液/和从血管里流出的鲜红的血液一样……

(《盐的甜味——怀一位前辈》)

劫后余生,痛定思痛,想到自己和友人的遭遇,想到国家、民族的苦难,对于现实、社会、历史,自然是感慨万千。诗人保留了真诚、热烈的抒情风格,又加深了向心灵世界的掘进,他的情感是丰富的,思绪是复杂的,这些诗句尽管有获得解放后的一丝快意,但更多的则是充溢着音讯不通,乃至生死隔绝带来的深深的遗憾。

彭燕郊说:“人们常说的‘失落感’、‘三信危机’,我不能没有,而且来得还更早些,早到半个世纪前就有了,遗憾的是由于懦弱,一场又一场噩梦醒来之后,总是安慰自己:以后该不会有噩梦了,就是有,也不会这样可怕了,结果是忽然发现更加可怕,可见这‘发现’多么浅薄!”^①诗人是在以过来人的身份,要人们牢记历史教训。

80年代中期以后,诗人更多地在进行一种新的探索。如他所言:“80年代中期,调子忽然沉重起来,是有什么预感吗?不知道。只知道已经在努力

^① 《彭燕郊诗文集·散文诗卷后记》,《彭燕郊诗文集》(散文诗卷),湖南文艺出版社,2006年版,第370页。

找寻或者说开辟一条新的道路了。开始厌倦‘纯粹’，纯粹的美、纯粹的诗等等，自己说是‘变法’，想要的是不被认为美的美，想写不是诗的诗。事实上几年前就有这种冲动，这时候已经接近决堤之势。”^①诗人在 65 岁前后开始的这种“变法”，正是诗人富有进取精神的创造力的体现。

这阶段，彭燕郊的探讨特别重视“诗与思”的关系，强调从“抒情”到“思考”的转换。他说：“我们生活在一个需要思考命运的时代，特别是上个世纪末，两个世纪之交。写诗写到这时，我才明白诗不单单是抒情。诗当然不能不抒情，但现代人的抒情，生活在需要思考命运的年代里的人们的抒情，应该是一种思考的抒情。诗当然应该美，以美去感染人，思想在美里，思考在诗里。思考要达到的是对世界的诗意的理解。”^②当然，彭燕郊强调思考，还是注意到诗人的思考与哲学家的思考的区别的。他认为，“诗人都必须同时是思想家，说的是他们应该是思考着的人，他们应该是引导人去思考的人而不一定给人结论，甚至不适宜于教给人应该怎样地思考”。^③在彭燕郊看来，思考本身也是抒情的另一种形态，并不是抒情的变形或者反抒情，现代诗人是必须以思考为第一选择的，思考成为第一冲动，正如抒情成为浪漫主义诗人的第一冲动。

影子，是孤独中的诗人喜欢吟咏的事物之一，从李白的《月下独酌》中的“对影成三人”，到鲁迅的《影的告别》，围绕影子古今诗人留下了多少名篇！且看彭燕郊笔下的《影子》：

看不见你，只看见你的影子/满天的你的影子//因为深思而透明的
影子/忙乱中互相遮蔽/而又层层隐没的，分辨不清的影子//影子，满天的
云彩/是你的影子，只是/看不见你自己……

这是一首很独特的诗，它与同类题材作品最大的区别，就是影子不再是

① 《彭燕郊诗文集·诗卷后记》，《彭燕郊诗文集》（诗卷，下），湖南文艺出版社，2006 年版，第 358 页。

② 颜雄：《诗之苦旅——与彭燕郊先生对谈》，《湘潭大学学报》，2004 年第 5 期。

③ 《再会吧，浪漫主义》，《彭燕郊诗文集》（评论卷），湖南文艺出版社，2006 年 12 月版，第 16 页。

与主体相对应的影象,而是有很大的不确定性,是“无法定形的,无穷变化的”,诗中的你——影子——云彩——我,交替出现,构成主体的错位与转换。诗歌充满现代意趣,但又仍然能觉察出诗人的独特心理,从结尾的当“满天波动着的云彩”忽然散去了之后,留下的是“一片豁然开朗的万里晴空/这蓝悠悠的一片汪洋/蓝得那样深啊/蓝得那样苦啊”,便可寻觅出此中的端倪。

此外,在彭燕郊这阶段所写的《瀑布》、《三叶》、《钢卷尺》、《湖滨之夜》中我们均看到了诗人所倡导并实践的现代人的抒情,即所谓思考的抒情。诗人在诗情袭来时,不再是听任其自由的倾泻,而是伴之以思考,思考时代,思考人类命运,思考自我与世界的关系。正是在这个基础上,诗人才在古稀之年写出了对自我进行反思,具有精神突围意义的长篇散文诗《混沌初开》,将炽烈的情感、空灵的意象与理性的思考融为一炉,创造了一种险中求胜的艺术范式,成为晚年的彭燕郊宝刀不老,依然保持着旺盛诗情和创造力的明证。

彭燕郊不同于“五四”以来某些当年是新诗写作的健将到晚年又复归旧体诗创作的诗人,他是新诗自由精神的捍卫者。他从来不写旧体诗,也很少写有固定格局的现代格律诗,而是终生写作新诗,尤其是写最能体现新诗革命精神的自由诗与散文诗。这是非常难得的。在新诗的多种形式中,彭燕郊独钟情于自由诗,他这种选择并非只是出于个人的偏好,而是基于对新诗本质的深刻理解。他认为“新诗是自由诗。新诗没有格律,不沿袭旧格律,也不可能‘逐步形成’什么‘新格律’。摒弃形式主义是20世纪世界文学发展的总趋势。……从艺术风格上,从诗美追求上看,新诗一开始就没有什么统一的‘诗法’,没有什么‘尊于一’的规范,多元的,各显神通的各个流派的自由竞争成为80多年来中国诗坛的绚丽景观。”^①

正是出于对新诗自由精神的理解,他提出“要有胆量写不像诗的诗”^②,也就是说,要有勇气写不像人们观念中久已习惯了的那种诗,表面看来,这似乎是对诗的亵渎,其实是对诗的内在精神的肯定与尊重。提倡写不像诗的诗,

① 《虔诚地走近诗》,见《彭燕郊诗文集》(评论卷),湖南文艺出版社,2006年版,第194—145页。

② 《学诗心语》,《彭燕郊诗文集》(评论卷),湖南文艺出版社,2006年版,第288页。

体现了彭燕郊在诗歌创作的道路上不断探索,求新求变的精神,也是他提倡写现代诗的又一种表述。彭燕郊认为:“现代人应该写现代诗。现代诗应该不同于古典主义的、浪漫主义的诗,是现代主义的”^①,而他的这种现代主义,又不是西方现代主义的照搬。在《再会吧,浪漫主义》、《两世纪之交,变风变雅:浪漫主义的困惑》等长篇论文中,他考察了从波特莱尔一直到艾略特的世界现代诗坛,探询了从龚定庵、鲁迅、艾青一直到新时期的中国诗歌的现代流变,在对浪漫主义的诘难与反思中,提出了“现代的现实主义”的主张。这是包含了现代精神、现代思想与现代艺术方法的现实主义:“出现在诗里面的现实,是经过诗人改造过的、并不保有现实世界固有秩序和形态的‘第二自然’,诗人的艺术创造使它具有自己的艺术逻辑和艺术生命,艺术现实的意义在于它是诗人内心的映象,是诗人在客观世界中发现的主观世界,正像内心世界这个更重要的现实为超现实主义所强调并进行实验,‘第二现实’被意象主义所强调并进行实验,它们都已成为现代诗内容的主要特征。”^②如果我们把彭燕郊的早期的《山国》到后期的《混沌初开》等一系列的作品联系起来,放到20世纪中国诗歌不断现代化的大背景下,我们完全可以得出这样的结论:彭燕郊确实是“五四”以来的新诗现代化的着力实践者,他的诗歌体现了他的现代现实主义的艺术宗旨,充满了一种自由的精神,充满了对现代性的追求。

五、鲁藜和其他七月派诗人

鲁藜(1914—1999),生于福建同安。1955年被定为“胡风反革命集团”在天津的首要分子。后因向上写申诉书又被打成“右派分子”,被送到农场监督劳动。1981年3月,中共天津市委发文件为其彻底平反。进入新时期后,出版诗集《天青集》、《鲁藜诗选》、《鲁藜的泥土诗歌》、《鲁藜诗文集》等。

鲁藜是在抗战的烽火中成长起来的诗人。胡风有句名言:诗人和战士是一个神的两个化身。这成了“七月派”诗人共同遵循的原则。在革命战争年代里,对诗人的要求首先是做一个战士,他的诗歌应该充满着燃烧的激情,回

① 《学诗心悟》,《彭燕郊诗文集》(评论卷),湖南文艺出版社,2006年版,第298页。

② 《再会吧,浪漫主义》,《彭燕郊诗文集》(评论卷),湖南文艺出版社,2006年版,第65页。

荡着时代的风雷,但在这种洪钟大吕的声音中,却也容易泯灭诗人的自我。应当说,即使是战争时期,鲁藜也是在当好一个战士的同时,尽可能保持一个诗人的个性,摸索到一条向读者的心灵倾诉衷曲的质朴的诗风。50年代,诗人连续成为两个政治运动的受难者,与老婆离婚,被打入社会底层,他所承受的苦难,使他对自由有了更深刻的理解和更强烈的渴望。在他看来,痛苦是黑土,是思想之母,诗情是植根在黑土之上的生命之花。粉碎“四人帮”以后,鲁藜才感到真正获得了一种精神的解脱,被压抑的诗情爆发了,先后写出《云之歌》、《贝壳》、《蜜蜂之歌》等作品。其中《云之歌》可视为他后期诗歌的代表作,全诗以云自喻,抒写他回到自由的怀抱:

我是云

我轻轻的飘

这两行诗以复沓的形式,在诗歌中反复出现,表现了对自由的呼唤。诗人把他的人生苦难与对生活的彻悟,凝聚到云的意象中:“有时候,疯狂的风也掀翻弄乱了我的长发/危及我的形象/把我变为一个巨大的妖魔鬼怪/去吓唬那些天涯海角的白帆/但是,我挣扎着跑回我的深山/在溪流上写下我满脸的泪痕。”这是一种血淋淋的受迫害的感受,当年受到的侵害、侮辱、损伤,他都用诗化的语言表现出来了。至于这样的诗行:“我热爱自由/因而,我最爱燕子/我常伴随它/去迎击风暴,去迎击雷雨”,则表明他的心灵在晚年得到了充分的解放。

鲁藜对心灵自由的渴望,也表现在对诗体的选择中。鲁藜主要以自由诗作为他的主要表现形式,不去写民歌与旧体诗。这是由于自由诗最能体现新诗的自由的精神。鲁藜的自由诗在语言的提炼上极下功夫,他很少写那种叙事性强的作品,也较少呐喊式战歌式的抒情,他的诗歌就像一个个的贝壳,一片片的云,用具体的意象来显示其对世界的把握。他重视意象的捕捉和意象的选择,把意象与诗人的感觉、诗人激情巧妙地结合起来。像晚年写出的这首《果实》:

我走向深秋的旷野
 我脱去我的衣裳,我的一切牵挂
 我光着身子立在阳光里
 也像一株快活的小树
 我的双手是枝叶
 我的白发是花朵
 我的心是红色的果实

这是诗人晚年心态的直接写照,这里有历尽劫波后的洒脱,有阅尽人间风云的通达,诗人袒露的自我,真诚,自然,无牵无挂,表明他进入了人生的新的境界。

在历史的新时期复出的“七月派”诗人还有:冀汸(1920—),新时期后出版诗集《我赞美》、《没有休止符的情歌》、《灌木年轮》等。杜谷(1920—),新时期以来出版诗集《泥土的梦》等。胡征(1917—2007),新时期以来出版诗集《胡征诗选》、《胡征长诗选》等。罗洛(1927—1998),新时期以来出版诗集《阳光与雾》、《雨后》、《海之歌》、《山水情思》、《罗洛文集》(诗歌卷)等。鲁煤(1923—),新时期以来出版诗集《在前沿》等。

“七月派”诗人是在抗日的烽火中涌现出来的诗人,也是一场政治大风暴的牺牲品,他们为诗而受难,但也正是在受难中,他们对社会有了进一步的体认,对人性有了进一步的思考,从而使他们无论是在潜在写作状态中,还是在进入新时期以后,都能忠实于自己的内心感受,敢于昂起人的头颅,敢于讲真话,从而为新时期的诗歌注入了一种强大的生命力和锲而不舍的追求精神。

第三节 郑敏与重新绽绿的“九叶”

80年代被诗歌界和媒体冠之以“九叶派”或“九叶诗人”的诗歌流派形成于40年代后期。1945至1949年前后,围绕着《诗创造》和《中国新诗》两个诗歌刊物,在国统区形成了一个新的诗歌流派,有的评论家称之为“40年代‘现代诗’派”或“‘中国新诗’派”。代表诗人有辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约

赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦等，他们创作的基调是“正视现实生活，表现真情实感，强调艺术的独创精神与风格的新颖鲜明。”^①新中国成立后，经过历次政治运动的整肃，再加上他们固有的美学追求与新时代的要求格格不入，他们的声音在诗坛逐渐消失了。其中，穆旦于1956年在“肃反”运动中“按一般政治历史问题予以结论”，到1958年升格为“历史反革命”。唐祈、唐湜、杭约赫在1957年“反右”运动中被打成“右派”分子，从此被剥夺了写诗的权利。辛笛、郑敏、陈敬容、杜运燮、袁可嘉则由于他们40年代的创作理念与当时的政治环境不相适应，从而喑哑了自己的歌喉。

然而，在最严酷的冬天，也会有幼芽在雪原的下边萌生。诗人唐湜在“文革”十年快结束的时候写了一首《遐思：诗与美》，其中有这样几行：

呵，我的亲爱的好伙伴，/这忽儿可都在哪儿飞翔？/绛红色的黎明
在慢慢儿开朗，/湖上的晨星早悄悄儿暗淡，/我瞅见玫瑰色的阳光在峰
顶/闪动了，可你们在哪儿行吟？

这是诗人唐湜在“文革”中诗歌遭到彻底封杀的时代，所表达的对当年诗友们的怀念。就在诗人写出这首诗不久，黎明到来了，玫瑰色的阳光逐渐照亮了中国大地。1981年，辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦的诗合集《九叶集》由江苏人民出版社出版了。这九位诗人40年代的作品，让读惯了五六十年代的颂歌、战歌的读者耳目一新。他们中，除穆旦已经逝世外，八位诗人以这种集体亮相的形式回到了诗坛。自此，中国现代文学史上就出现了一个“九叶诗派”，这些诗人不仅以他们40年代的诗作，也以他们回归诗坛的新作，为读者所瞩目。

一、郑敏

郑敏(1920—)，女，生于北京。新时期以来出版诗集《寻觅集》、《心象》、《早晨，我在雨里采花》、《郑敏诗集》、《郑敏短诗选》等。

^① 袁可嘉：《〈九叶集〉序》，《九叶集》，江苏人民出版社，1981年版，第5页。

郑敏正式开始诗歌创作是在西南联大读书期间。当她把自己的第一首诗作呈送到她的老师冯至的手中后,冯至说了一句话:“这是一条非常寂寞的道路。”这句话令郑敏毕生难忘,也令她对诗人未来的命运有了充分的精神准备。她以寂寞的心境去迎接诗坛的花开与花落,度过了生命中漫长的有诗与无诗的日子。

1949年到1979年是郑敏诗歌创作空白的30年。新时期到来之后,又经过了几年的徘徊与寻觅,她的诗神才真正地苏醒过来。1984年到1986年,郑敏迎来了其诗歌创作至关重要的一个阶段,她说,“首先我解放了自己的诗,在无拘无束中我写了不少自由自在的诗。”^①能够在新时期有这样的突破,一方面是改革开放的时代激发了她的创作激情,另一方面则基于郑敏对于美国当代诗歌的关注与研究。郑敏认为,二战后的美国诗歌之所以超越了40年代的现代主义诗歌,它的创新和高明之处在于两点:一是所谓开放的形式,二是对“无意识”与创作关系的认识。这种对西方后现代主义诗歌的深刻理解,有助于郑敏挖掘出长期被掩埋的创作资源和生命体验。

应当说,从踏上诗坛的那一天起,郑敏就显示出了与其他同时代诗人的不同。以同属于“九叶”诗派的女诗人陈敬容为例,陈敬容的诗是忧郁的少女的歌吟,而郑敏则是静夜的祈祷者。以同是西南联大诗人的穆旦、杜运燮为例,郑敏的诗中没有入缅作战的《草鞋兵》的坚韧,也没有“滇缅公路”上的硝烟与灰尘,更没有在野人山的白骨堆上飘荡的“森林之魅”,而为郑敏自己所独有的东西,正是那哲学的冥想与沉思。正如“九叶”诗友唐湜所描绘的:“她仿佛是朵开放在暴风雨前历史性的宁静里的时间之花,时时在微笑里倾听那在她心头流过的思想的音乐,时时任自己的生命化入一幅画面,一个雕像,或一个意象,让思想之流涌现出一个个图案,一种默思的象征,一种观念的辩证法,丰富、跳荡,却又显现了一种玄秘的凝静。”^②

哲学对于郑敏的影响是深入骨髓的。如她所言:“冯(友兰)先生的‘人生哲学’与‘中国哲学史’课程却像一种什么放射性物质,一旦进入我的心灵

① 郑敏:《诗歌自传(一)闷葫芦之旅》,《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》,北京大学出版社,1999年版,第481页。

② 唐湜:《郑敏静夜里的祈祷》,《新意度集》,三联书店,1990年版,第143页。

内,却无时不在放出射线,影响我的思维和感性结构。……冯先生关于人生境界的学术启发了我对此生的生存目的认识和追求。人来到地球上一行,就如同参加一场越野障碍赛。在途中能支持你越过一次次障碍的精神力量,不是来自奖金或荣誉,因为那并非生命的内核,只是代表一时一地的成败的符号,荣辱的暂时性,甚至相互转换性,这已由人类历史所证明。只有将自己与自然相混同,相参与,打破物我之间的隔阂,与自然对话,吸取它的博大与生机,也就是我所理解的天地境界,才有可能越过‘得失’这座最关键的障碍,以轻松的心情跑到终点。”^①正是这种在探索人生真谛方面的执着追求,这种立足于“天地境界”的积极的人生态度,才一次次地伴她度过包括十年浩劫在内的人生难关,同时也使她的诗歌获得了一种广阔的境界。

新时期到来后,郑敏开始了研究当代西方思潮的学术历程,尤其是后现代主义和解构主义,它们不仅令郑敏产生了浓厚的兴趣,更大大地开拓了她的视野。德里达的非中心论和多元化思想使她学会反思,对汉语诗歌和中国传统文化有了全新的认识。她怀着极大的热情尝试以西方的现代精神解读东方智慧和中国的古老文明,力图将西方的解构主义与中国的老庄哲学融会贯通。在谈及哲学与诗歌间的关系时,郑敏曾说:“我并不认为应当将哲学甚至科学理论锁在知性的王国中,也不应将诗限在感性的花园内。而高于知性和感性,使哲学和诗,艺术同样成为文化的塔尖的是那对生命的悟性,而这方面东方人是有着丰富的源流的。”^②另外对“无意识”与创作关系的认识也使郑敏深深意识到原始的生命力受到“超我”的过分压制,已经逃到作为生命深层结构的“无意识”中去了,只有不断地同它沟通、交谈才能获得更加丰富的创作源泉。因此,如何能够让“月亮那不朝向地球的另一面”——“无意识”也可以参与到作者的诗歌创作中,也成为新时期以来郑敏在写作时认真思考的问题之一。《心象组诗》就是此时期的代表作品,郑敏曾说,该诗的写作“解放了自己长期受意识压抑的无意识,从那里涌现出一批心象的画面,在经过

^① 郑敏:《忆冯友兰先生的“人生哲学”课》,郑家栋、陈鹏选编:《追忆冯友兰》,社会科学文献出版社,2002年版,第69页。

^② 郑敏:《诗歌自传(一)闷葫芦之旅》,《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》,北京大学出版社,1999年版,第480页。

书写后仍多少保存其初始的朦胧、非逻辑的特点。这些图像并非经过理智刻意组织的象征体,也非由理性编成的符号表象。它们自动的涌现,说明无意识是创造的初始源泉,语言之根在其中。”^①郑敏在创作时不断地挖掘作为生命深层结构的“无意识”,不断地与它沟通、交流。在诗人创造出的意象中,意识与无意识发挥着各自的作用,沉思与抒情在她诗歌的意象中得到了完美的统一,感性与理性交相辉映,一个又一个饱满、充盈、内涵深厚、丰富的意象跃然纸上。

郑敏是一位始终怀抱人文主义理想的诗人。她曾经说过:“无论是中华几千年的文化传统还是西方的文艺复兴,无不是始自‘人’的觉醒,文史哲等人文学科酿成中、西方的人文精神,成为滋养人类心灵的母乳。”^②20世纪80年代以来,随着市场经济的发展,大众文化的兴起,传统的精英文化被祛魅,人文主义的理想逐步淡化。某些在商业社会和消费文化的背景下成长起来的青少年,虽然身体是壮实的,精神上却是空虚苍白的,为此,郑敏表示出强烈的担忧。郑敏认为,不能一味地强调物质的进步、科学的发展,而忽略了宝贵的传统文化,为了整个中华民族的价值取向和精神境界,要继承传统文化的精华。郑敏从青年时代对诗歌的热忱走向对中国传统文化以及整个人类命运的思考,并为人类文化的明天深深困惑、焦虑,这正是一个真正的诗人与哲人身上与生俱来的人文主义气质所决定的。现代文明使人“异化”,对于现代人在感情上的冷漠诗人总是特别敏感。郑敏关注人类的命运和现代人的生存危机,她的《愉快的会见》一诗所表现的就是现代人之间感情的冷漠,诗人想要追求的则是一种人与人、人与自然、人与社会的和谐关系。《诗啊,我又找到了你》,则是写经历十年浩劫后诗人终于再度找到诗歌的精神和人文的理想,该诗没有华丽精致的辞藻,只有平淡朴实的词句,但在其中却蕴涵着一个浓缩的精神家园,一个密度很大的人文情感世界。

从80年代起,熟悉西方文论的郑敏开始关注德里达的解构主义,开始反思和批判二元对立的思维观念,并运用解构主义的原理探讨新诗与传统的关

① 郑敏:《序》,《郑敏诗集:1979—1999》,人民文学出版社,2000年版,第2页。

② 郑敏:《对21世纪中华文化建设的期待》,《思维·文化·诗学》,河南人民出版社,2004年版,第35页。

系问题。郑敏之所以研究德里达,在很大程度上是因为德里达是一位忧虑着人类文化的前途问题的哲学家,为国、为家、为社会、为民族,乃至为全人类怀抱有一份深情、热爱和责任心。郑敏有着女诗人特有的细腻情感,但并不像一般的女诗人那样流于琐碎。她不仅有着智慧、优雅的气质,诚挚地关怀着大地上的一切苦难和一切生命,而且她还热心对历史、人生、宇宙进行思考,永不停歇地探索和追问那些真正永恒的问题。郑敏曾说,“这种对人类命运的思考是我此生求知欲的最大动力。”^①在90年代初期,郑敏创作了组诗《诗人与死》,这组诗是诗人受“九叶”诗友唐祈因医疗事故去世的触发而写的,表达了诗人对死亡问题的深思:

是谁,是谁
是谁的有力的手指
折断这冬日的水仙
让白色的汁液溢出
.....
你的第六十九个冬天已经过去
你在耐心地等待一场电火
来把你毕生思考着的最终诗句
在你的洁白的骸骨上铭刻
.....
诗人,你的最后沉寂
像无声的极光
比我们更自由地嬉戏

在这些诗句中,意象、思想与诗人心中深挚的感情完美地融为了一体,在郑敏看来,诗人是用自己宝贵的生命在抒写人生的诗篇,诗歌的真正价值在

^① 郑敏:《诗歌与哲学是近邻——关于我自己》,《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》,北京大学出版社,1999年版,第473页。

于它可以超越肉体的死亡。通过写唐祈的悲剧,郑敏不仅对知识分子的命运进行了思考,还对整个人类生存的状态进行了反思。

郑敏的老师冯至在里尔克逝世 10 周年所写的文章中,曾对里尔克有过这样的评价:“在诺瓦利斯(Novalis)死去、荷尔德林(Holderlin)渐趋于疯狂的年龄,也就是在从青春走入中年的路程中,里尔克却有一种新的意志产生。他使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无涯涘的海洋转向凝重的山岳。他到了巴黎,从他倾心崇拜的大师罗丹那里学会了一件事:工作——工匠般地工作。……罗丹怎样从生硬的石中雕琢出他生动的雕像,里尔克便怎样从文字中锻炼他的《新诗》里边的诗。”^①正是在冯至的影响下,郑敏在写作之初就被里尔克迷住了。郑敏的诗歌不仅具有里尔克式的注重内心体验的沉思气质,其语言的凝炼风格亦深受里尔克的影响,而且里尔克的诗歌精神在日后一直成为郑敏诗歌生命的营养。在郑敏看来,里尔克是与她心灵最为接近的一位诗人——“40 多年前,当我第一次读到里尔克给青年诗人的信时,我就常常在苦恼中听到召唤。”^②里尔克告诫青年诗人对于人生、对于理想心中要有执着虔诚的信念,同时,在写诗的时候要避免肤浅和感情的倾泄,要学会静观、体悟,让意象自然呈现,这样才能贴近事物的本质,诗中的感情经过自省和收敛,才不至于泛滥。

郑敏的诗歌具有一种里尔克式的、深沉的、凝重的雕塑之美。里尔克曾经担任著名雕塑家罗丹的秘书,从罗丹那里学会了一件令自己受益终身的本事——那就是细致、深刻、敏锐、独到的观察。里尔克对郑敏的影响是巨大的,在郑敏的诗中不时会有着光洁的雕塑般质感的意象出现。正如“九叶”诗人袁可嘉所言,“雕像”是理解郑敏诗作的一把钥匙。诗人对于生命的体验往往来自具体可感的形象,对于艺术有着深厚造诣的郑敏,非常注重用具体的形象来表达内在的思想,常常会写一些视觉性很强的诗,具有明显的绘画感和雕塑感。郑敏曾说,她的意愿就是让每首诗有它自己所需要的颜色和光

① 冯至:《里尔克——为 10 周年祭日作》,《冯至学术论著自选集》,北京师范大学出版社,1992 年版,第 482—483 页。

② 郑敏:《天外的召唤和深渊的探险》,《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》,北京大学出版社 1999 年版,第 409 页。

线。在她的笔下,光与影,色与线自然地组合起来,色调融于文字,画意融于诗情,这一切就如同盐溶于水,不着一丝痕迹。

细味郑敏的诗,能感受到其间有一种内在的音乐的旋律和节奏,这主要归功于郑敏年轻时所接受的西方音乐的教育。自从美国布朗大学获得英国文学硕士学位以后,在爱人童诗白的支持和鼓励下,郑敏得以在纽约业余进修音乐。在1952年到1955年这段时间里,通过不断地充电和学习,郑敏填补了自己对于西方音乐、艺术认识的空白,这在某种程度上也极大地丰富了她对于西方文学、文化的认知。这些对于郑敏日后的诗歌创作,都有着极大的帮助。《郑敏诗集:1979—1999》的第一卷便是以她那首著名的《诗的交响》作为题目的。该诗犹如交响乐一般气势恢弘,富有节奏感,四大乐章巧妙地将全诗精致地结构起来。再如郑敏早年的诗作《音乐》,其中的诗句读来荡人心魄,就像小提琴的琴音一般自窗口流泻而出,不绝如缕。流动的音乐在郑敏的诗歌中获得了色彩、线条和角度,在凝重的诗句中充满了雕塑般的质感,而雕塑的立体感更令郑敏的诗歌“横看成岭侧成峰”,从不同角度看来都各具风味。

而自郑敏诗歌流动的音乐感与静穆的雕塑美中沉淀下来的,则是深厚的哲思与智慧的结晶。也许是因为寂寞的童年给了郑敏比其他孩子更多思考的时间,这不仅养成了她静谧的气质,更使得她的诗具有一种水晶般闪烁的思的光彩。无论是战火纷飞的时代,还是物欲横流的年头,郑敏总是以其敏感的眼光冷静地观察世界,以其善于思考的头颅沉思生命的价值。面对生存的残酷现实,她在静默中探索世界的奥秘和事物的深意,“静聆自然的声音/静观星辰们的旋转”(《谁征服谁? 飞鱼与云团的对话》)。由于郑敏有过留学美国的经历,熟悉欧美文化与西方的文明,因此郑敏对西方诗歌界及文化领域所发生的变化有着敏锐的感觉与判断力。在其诗歌创作的后期,美国当代诗歌开放的形式以及弗洛伊德“无意识”的理论对郑敏产生了极大的影响。郑敏在上个世纪40年代时所创作的诗歌多为格律诗,但在进入新时期特别是在1986年以后,郑敏自称,“那年自己走出早期的诗歌语言,找到适合新的历史时期的自己的风格的语言。……1986年我尚未深入探讨解构理论,但美

国当代诗歌使我意识到自己尚拥有一片受忽视受压迫的沃土。”^①在该时期，郑敏的诗歌创作更倾向于从格律诗中释放出来，摆脱格律的束缚，去尝试写一些具有很强形式感的自由诗。郑敏认为自由诗更适合于表达宽广、深厚的生活经验，层次复杂的感情以及对于生活丰富、强烈的感受。

一直以来，郑敏都在西方文化与传统文化之间寻求着结合点，其沉思、宁静、既富于音乐的流动感又具有凝重的雕塑之美的诗歌哺育了数代人。任凭岁月流逝，世事变迁，郑敏的诗歌始终在中国新诗崎岖漫长的道路上闪耀着独特的光辉，照亮着那些坚持在这条道路上行走的人们。

二、陈敬容

陈敬容(1917—1989)，四川省乐山人。新时期以来著有诗集《陈敬容选集》、《老去的是时间》、《远帆集》、《新鲜的焦渴——陈敬容诗选》等。

在“九叶”诗人中，陈敬容是个早慧的才女。写《盈盈集》中的第一首诗《十月》时，尚不满17岁。这位聪慧的、敏感的、善良的女诗人，生活是坎坷的。不幸的生活恰恰又给她的诗注入了一种忧郁的、委婉的情调，她就像孕育珍珠的蛤蚌一样，在痛苦的折磨中献出了一颗颗通体晶莹的诗的珍珠。出版于40年代的《盈盈集》和《交响集》是她前期作品的结集，也是现代诗歌史上女性诗歌写作的标志性成果。

1949年以后，她和其他“九叶”诗人一样，中断了诗歌写作。在近30年的时间中，只有《假日后送女返学》等寥寥几首诗。直到新时期到来，诗人才重新焕发了创作的青春，诗情再次爆发了。她的女儿曾这样回忆自己的母亲：“十年动乱结束后，尤其是三中全会以后，妈妈再一次拿起放下了30年的诗笔，勤奋地创作。她个人的日常生活简单到了极其朴陋的地步，饮食极随便，有时豆浆泡油饼就算一顿饭。我去看望她时，见她工作过于勤苦，劝她劳逸结合，注意休息，她总却是回答‘时不我待’。她想在有生之年尽可能多留下一点作品，多做一点有用的事，以致时常废寝忘餐。她要用自己加倍的劳动

① 郑敏：《序》，《郑敏诗集：1979—1999》，人民文学出版社，2000年版，第2页。

来补偿失去的岁月。”^①这种心态突出反映在 1979 年她所写的《老去的是时间》中：

怎能说我们就已经
老去？老去的
是时间，不是我们！
我们本该是时间的主人。

深重的灾难，曾经
像黄连般苦，墨一样浓——
凄厉的、漫长的寒冬！

枯尽了，遍野的草，
新生的丛林一望青葱，
高岩上挺立着苍松。

亿万颗年轻的心
冲出层冰，
阳光下欣欣颤动。

让我们，和你们，
手臂连接像长龙，
去敲响黎明的钟，
召唤那清新的风！

当诗人经历了三四十年代的面对心灵焦渴和面对苦难现实的诗歌写作，经过了 30 年的沉寂，在进入历史的新时期再度拿起笔来的时候，“老了”这一

^① 沙灵娜：《怀念妈妈》，《诗探索》，2000 年第 1—2 辑。

想法便自然涌上心头。人在时间中生活,历史在时间中形成,时间的流逝意味着生命的消耗。老了则意味着生命终点的逼近。在死亡的绝对虚无面前,人们对生存有一种深深的依恋,常人用医疗、健身等方式尽可能地延长生命;诗人则是用自己的精神成果——诗来维系生命,用普希金的说法,是为自己建造一座非人工的纪念碑来对抗死亡。作为一位感觉极端纤细,对时间的流逝极为敏感的诗人,陈敬容对时间有着深刻的思考。她早已超脱了常人对“老了”的无奈和恐惧,而是以一个创造者的情怀,说出了:“老去的是时间,不是我们!”这种对时间的领悟,反映了诗人自强不息的创造意识和诗性智慧。

早年的陈敬容,自称“我有不安的睡梦/与严寒的隆冬;/而我的窗/开向黑夜,/开向无言的星空。”(《窗》)尽管基调是忧郁的、委婉的,但读者不难品味出乱离时代的青春的焦虑。经历了苦难与坎坷,经历了时间的磨洗,进入晚年的陈敬容思考更深入,心态更宁静,她对人生苦难的体验和对生命执着的追求,不再用充满青春焦虑的意象,而是如一湾平静的湖水的语言表达出来了——

你曾经写在水上

你曾经写在沙上

你曾向飘忽的流云

寄托固执的希望

纵使一切都已经丢尽

也还有光——在天上

但人岂能等同于草木

既然有一颗跳动的心脏

这首题为《写在水上》的诗,颇能代表晚年陈敬容的心境和风格。英国浪漫主义诗人济慈曾预先给自己写了一个墓志铭,说这里长眠的是个把名字写

在水上的人。诗人由此受到触发,她用诗性的语言回溯了自己的创作历程:“你曾经写在水上/你曾经写在沙上”,尽管这一切随着时间的流逝都不存在了,但“还有光——在天上”,“那是不灭的生命之光,是天国花园中的永生之光,是对生命的挚爱,是陈敬容引导自己和所有在苦难中挣扎的灵魂穿越地狱的黑暗和炼狱煎熬的力量。”^①

老去的是时间,诗人不老,诗心不老。但这不等于诗人对生命在逼近终点没有准备,没有思考。

古老的曲谱/古老的歌/你抒写的是什麼/你诉说的是什麼//暮春的
夜/一片寂寥中/闪着疏落的星颗——/心灵中明灭的火//歌声里有一个
恍惚的/梦,恍惚像谁的/情思,像暮春的/流水,把落花飘送//飘去吧,灼
热的心/心中的泪……/飘去——如偶尔的欢愉/一样绿,一样匆匆

(《听歌》)

诗的题目是《听歌》,而诗的内涵早已超脱了一首传唱的歌,而成为诗人生命的履历。心灵中明灭的火,歌声里恍惚的梦,如流水的情思……全与歌声一样,匆匆飘去,这里寄托了何等丰富的人生感慨!

在表情方式上,晚年的陈敬容依然保持了避免直说,而是用意象来暗示的手法。像这首《致白丁香》:

一夜风雨摇落了无数/白丁香,你白色的珍珠!/一春天看着你萌
芽,生叶,/终于盼来了一片莹白,/把沁人的幽香向小径舒吐。//在十分
幼稚天真的时辰,/我写过“我爱单色的和寥落的生”;烟云一般/飘去了
多难青春,/给留下一片寥落、一片清纯。//寥落与清纯像孪生姐妹;/
白丁香,我独爱你明净的/莹白,有如闪光的思维。/别问从今后还会有
多少/风雨雷电,和无情的秋冬/带着凋零在后面紧追——//到来年啊,
依旧有东风/还给你绿叶还给你飞燕;/凡是时间从你夺去的,/另一个春

^① 徐秀:《生命与诗:历万劫奔赴永生——陈敬容论》,《诗探索》,2000年第1—2辑。

天全都要为你召回。

陈敬容曾长期住在北京法源寺后面的平房，房屋虽狭小破旧，每到春天却可以到法源寺尽情观赏盛开的白丁香。此诗写的是白丁香，却没有停留在对白丁香细致的描摹上，而是把诗人内心的情愫辐射到白丁香上去，“把沁人的幽香向小径舒吐”，留下了一片莹白，一片寥落，一片清纯。从而使白丁香不只是一种芳香的植物，而成为诗人的精神境界的一种象征。乱离与狂暴的时代曾给她深重的苦难与孤独，但是燃烧在内心深处的生命之火，却让她产生了一种深切的爱和悲悯的情怀，如同一株白丁香，幽香、寂寥、明净。

再如这首《柔情》：

柔情是什么？/古人说像水一样；/或许因为吧（我想）/它能够渗透/
大地上每一条缝隙，/于是有绿色生长。//绿啊——/绿得像静静的乐
章，/像春风/张开抚慰的手掌。//没有气流的回荡，蓝空就没有云彩飞
翔；/无风的江流，/本来也不起波浪。//而水呢，柔情的水呢，它也是一
望澄碧，像秋天的平湖那样。

郭沫若说过，年轻的时候是诗的时代，头脑还没有客观化；而到了三十左右，外来的刺激日多，却逼得逐渐客观化、散文化了。郭沫若说的是一般情况，在陈敬容这里却是不适用的。写《柔情》的时候，诗人尽管已进入晚年，所谓美人迟暮，但依然是柔情满怀，诗意盎然。在诗人的心目中，柔情是流动的，是绿色的，像抚慰手掌的春风，像没有云彩的蓝空，像一望澄碧的平湖……这洋溢着青春气息的诗句，谁能想象是出自一位年近七旬的老人的笔下？

陈敬容的挚友、同为九叶诗人的唐湜曾对陈敬容有这样的评价：“敬容的缺陷是偶尔有些过于浓烈了，可她决不爱涂脂抹粉，她总是凭仗丰满的意象去寄托自己的情思；她的感情并不常是火热的，却常是平静而恬淡，凭依美的意象来抒发，而不是凭仗古怪的玄学思维。在她，主客观有着最好的平衡的

无间凝合。她也常以一种历史的超越态度来观照世界,非常冷静,只没有达到穆旦那种近于冷眼静观的程度。在她,灵魂原来就是热烈的,虽然笔下抒写得那么意态自如,不枯滞,也不太执著。……我们惋惜何其芳在诗的创作上的早夭,也可以在敬容的抒情诗艺上看到新的更从容地开展。她该是中国包括男性诗人在内的诗人中最抒情的诗人”。^①这段话可以看成是对陈敬容在中国新诗史的一个较为准确的定位。

三、辛笛

辛笛(1912—2004),原名王馨迪。新时期后出版诗集《辛笛诗稿》、《印象·花束》、《王辛笛诗集》、《王辛笛短诗选》、《听水吟集》等。

辛笛自30年代开始写诗,他三四十年代的作品共六十余首,数量不多,但是水准很高,富有艺术魅力和独特的抒情品格。他的《手掌集》,把西方现代主义诗歌的精神与中国古代诗歌的传统融合起来,在中国新诗现代化的途程中,具有里程碑的意义。然而,诗人的歌唱,到了1949年以后却戛然而止了。作为一个诗人,建国后,他转到了工业部门工作,一切从头学起,无暇写诗。但也使他成了文艺圈外边的人,不为政治狂热所驱,避开了文化领域的批判与斗争。在漫长的近30年中,他远离诗坛,远离诗歌,不怕孤独,耐得寂寞。他的《手掌集》,在大陆已很少有人知,却被一些诗人带到台湾,带到海外,像种籽一样,催生了台湾和海外华人诗歌的现代主义写作。直到粉碎“四人帮”之后,辛笛才与他的九叶诗友一起,重新回到诗坛。如同他在《辛笛诗稿自序》中所说的:“在此春回大地之际,70岁的我返老还童了,洋溢的诗情又往来于胸中。春韭篇所收的40余首就是近六年来所写的一部分。在屈指可数的余年中,我又开始了思想和艺术风格上的一些尝试和探索。”^②1979年秋天,在思想解放运动的洪洪流中,他写了《雨和阳光》:“雨,谁说是天在哭泣? /滴到唇边, /它并没有泪水那种苦涩的咸味! /它是甜滋滋的, /万物得到昭苏,我的心也得到了滋润”;“我又站在阳光下了, /让我无思无虑, /即使

^① 唐湜:《黎明之岸——陈敬容论》,唐湜:《九叶诗人:中国新诗的中兴》,上海教育出版社,2003年版,第146页。

^② 辛笛:《辛笛诗稿自序》,《辛笛诗稿》,人民文学出版社,1983年版,第5页。

一天也好嘛！/不管是什么折磨过我，/反正我从今懂得：/我可再不能自己无端地折磨自己！”很明显，改革开放，让诗人焕发了青春，找回了自我，他创作的又一个春天到来了。

辛笛在晚年回顾自己一生的诗歌创作时，曾说过这样一段话：“年轻的时候，我读过纪德的《新粮》。他认为，在‘我思我在、我信我在、我感觉我在’三个命题中，最后一个即‘我感觉我在’最真切。我在青年时代的诗歌创作中，对此有同感。步入中年后，我追求‘我信我在’，毅然抛弃‘小我’的世界，相信‘大我’的豪情。在经历了‘在而不思’的日日夜夜、风风雨雨后，我转向‘我思我在’，从历史、哲学、禅机中，感悟人生，最终发现‘我思我在，我信我在，我感觉我在’应是三位一体，都源自人的存在、实践和生活。”^①辛笛这段话，是我们把握他新时期以来诗歌创作的一把钥匙。

在“九叶诗人”中，辛笛的诗歌代表了一种现代主义与现实主义结合的倾向，强调诗歌“必须从意境（现代化的说法就是指印象、意象等）出发。善于捕捉印象是写诗必不可少的要素。通过五官甚至第六感的官能交感（或称通感），亦即运用音乐（声调、音色、旋律）、绘画（色彩、光影、线条）和文字（辞藻、节奏，包括格律）的合流来表达、促进并丰富思想感情的交流。好诗总要做到八个字：情真、景溶、意新、味醇。”^②辛笛善于捕捉印象这一特点，从他的早期一直持续到晚年。像这首写于1982年的《香港小品·一》：

全城的人都出来逛灯/大街上亮得可以拾起针/夜是繁华的//月光如洗的小路正好去散步/人影和松树的影子交迭/夜是美丽的//摩天楼向高处挥手/远方有几星晃动的渔火/夜是沉默的//火龙在木屋区蜿蜒而行/错看成妙峰山上的香客/夜是暴虐的//柔情脉脉的心/装不满一时的欢乐/也装不下千年万年的忧愁

这首诗写香港的灯节，以大街、小路、渔火、火龙四个骨干意象为主体构

① 辛笛：《在辛笛诗歌创作70年研讨会上的书面发言》，士杰：《辛笛诗歌创作70年研讨会综述》，《诗探索》，2004年春夏卷。

② 辛笛：《辛笛诗稿自序》，《辛笛诗稿》，人民文学出版社，1983年版，第6页。

成四个小节,每个小节又以这个主体意象为骨干生发开去,比如写小路,以“人影和松树的影子交迭”,写出了在月光照射下小路的动态变化。通读全诗,读者会形成香港的夜是繁华的、美丽的、沉默的、暴虐的印象,这就自然导致了面对尚未回归的香港的感慨:“柔情脉脉的心/装不满一时的欢乐/也装不下千年万年的忧愁”。现实的感官印象与沉重的历史感交织在一起,体现了特定时空下,知性和感性的结合,官能感觉与抽象玄思的结合。

1981年在访问加拿大多伦多市时,他写了一首《风景画片》。这个题目很容易让人联想起他1948年所写的《风景》。当年诗人眼中的风景是:“比邻而居的是茅屋和田野间的坟/生活距离终点这样近”。这不是对凭窗所见景物的实录,而是经过潜思维酝酿后的一种直觉,在刹那间迸发的直觉火花的后面,有着诗人长期来对中国社会问题的思考。然而同是以风景为题,这首《风景画片》就全然不同了:

飞过蓝天大海
落脚在千水的湖边
山鸟和海鸥来来去去
亲切忘掉了语言

走进明丽的山川
一心却去拣风景画片
寄去时间和地点
伴着对祖国深情的思念

很明显,辛笛80年代所写的“风景”,与40年代的那首“风景”截然不同。这不仅是由于40年代那一首写的是国内沪杭铁路沿线的景观,而80年代这一首写的是加拿大的多伦多,更重要的是,经过40年,祖国发生了巨变,诗人的心情由面对祖国贫穷落后的痛楚,变为因祖国而自豪。在写法上,前者是把死人的“坟墓”与活人的“茅屋”怵目惊心组合在一起;而后者是把现实的风光转化为“画片”,时空距离是跳跃的。这邮回祖国的画片,不仅是有具

体的时间地点的风景,更融合着对祖国的深挚情感,现实主义的思想光芒与现代主义手法的精髓,就自然地结合到一起了。

晚年的辛笛,经过了八九十年的人生历练,他的诗更呈现出一种参透人生、珍爱生命、昂扬向上的生命意识。《重读冯至〈十四行〉诗》便是两位大师的对话:

“向寂静的土地说:我流。
向急速的流水说:我在。”
在我每每深于寂寞的时候,
你的“沉思的诗”总是
“给我狭窄的心
一个大的宇宙!”
要不,就“会融入将来的吠声,
你们在深夜吠出光明。”

这一节诗中,引号中的句子,是冯至的诗句。这些诗句是冯至的,但也是辛笛所认同的。“向寂静的土地说:我流。/向急速的流水说:我在”,体现了辛笛所说的由“在而不思”到“我思我在”的转化,并印证了“‘我思我在,我信我在,我感觉我在’应是三位一体,都源自人的存在、实践和生活”这一结论。“给我狭窄的心/一个大的宇宙”,则是呼唤诗人仰望天空,人只有和宇宙这个大环境保持一致,才能领略到人生之美,宇宙之美,抵达人类生存的理想世界和精神的澄明之境。这首诗展示了两位诗人之间的心灵的碰撞,既是对冯至十四行诗的独到评价,也显示了辛笛对艺术、人生的理解。

辛笛晚年曾有这样一段题辞:“时刻记住:做人第一,写诗第二,方不致语言无味,面目可憎。好诗深入浅出,言婉意深,读来亲切有味,耐读却并不难读,何必令人望而生畏,敬而远之,魅力全无耶!”^①这几句话可说是对辛笛毕生诗歌艺术追求的概括,发人深醒。

^① 《辛笛墨迹》,王圣思主编:《辛笛记忆》,宁夏人民出版社,2006年版,卷首页。

四、杜运燮、唐湜等

杜运燮(1918—2002),福建省古田人。新时期以来出版诗集《晚稻集》、《你是我爱的第一个》、《杜运燮诗精选 100 首》、《海城路上的求索——杜运燮诗文选》、《杜运燮六十年诗选》等。

杜运燮历经十年“文革”,1979 年重返北京已是 61 岁的老人,进入人生的黄昏了。然而他的感觉却是“已是黄昏,不像黄昏”,“流水声没老化/鱼尾纹也爬不上我们的心头”,“我们看不到黄昏,只赞叹/青草像火焰,烧遍河边”(《黄昏,散步在河边》)。被压抑了近 30 年的诗情终于勃发了。在杜运燮这阶段的诗作中,“秋”是个重要的意象。他那篇写于 1979 年,发表于 1980 年的《诗刊》的《秋》,曾引发了一场热烈的论争:

连鸽哨也发出成熟的音调,/过去了,那阵雨喧闹的夏季。/不再想那严峻的闷热的考验,/危险游泳中的细节回忆。//经历过春天萌芽的破土,/幼叶成长中的扭曲和受伤,/这些枝条在烈日下也狂热过,/差点在雨夜中迷失方向。//现在,平易的天空没有浮云,/山川明净,视野格外宽远;/智慧、感情都成熟的季节呵,/河水也像是来自更深处的源泉。//紊乱的气流经过发酵,/在山谷里酿成透明的好酒;/吹来的是第几阵秋意?醉人的香味/已把秋花秋叶深深染透……

批评者认为这首诗“很难理解”、“深奥难懂”,“读了只能使人产生一种说不出的气闷”。^① 实际呢,比起中外现代主义的诗歌来说,这首诗确实说不上什么晦涩难懂。诗人认为秋天是“智慧、感情都成熟的季节”,他是把秋天作为一种象征来歌颂的。在同期所写的一篇文章中,杜运燮曾这样描述过自己心目中的秋天:“在我的心目中,1979 年秋天,另有一种使人激动的面貌。这个秋天,是三中全会以后国家形势越来越好的秋天,……人的思想得到空前的解放。就我个人的经历来说,去年秋天也是十多年来心情最舒畅的一个

^① 章明:《令人气闷的“朦胧”》,《诗刊》,1980 年第 8 期。

秋天。就在这一年初,我终于得到‘落实政策’,由山西回到北京,恢复原来的工作。喜看老朋友们纷纷重新执笔著文写诗,他们也鼓励我多写诗,而且鼓励我继续探索自己过去的风格。就是在这样的政治形势和社会气氛中,我觉得‘秋’的最大特点是‘成熟’。”^①他把对秋天的“成熟”的感觉写到了《秋》中,以致在这个智慧、感觉都成熟的季节中,“连鸽哨也发出成熟的音调”。批评者之所以有难懂的印象,是由于现代诗发展潮流在50年代后被人中断,从而导致了一代读者的相关审美经验的匮乏。

继《秋》之后,杜运燮在《香山红叶》、《我们相逢在秋天》、《京郊秋色》等诗作中继续抒写他心目中的秋天。“像是自天而降,秋天走近山岭,/山岭就开出引人的艺术蓓蕾”,这是《香山红叶》中的带来视觉盛宴的秋天。但诗人的思绪并没有仅在香山红叶之美的角度上展开,而是深入一层:“在春夏热闹时节,/它们在远离城市的山中,/也是普普通通的绿叶,/没有人想起它们。/待到秋天来临,/迎着冷风霜冻,/全身透出红色,/于是才有一片赞扬”。从而让人们在观赏炫目的红叶的时候,想想它们也曾有不被关注的日子,进而品味出一种人生经验。

《我们相逢在秋天——给D》,这是杜运燮写给他的夫人李丽君的^②:

我们相逢在难忘的秋天,/杨柳的长发还垂在水边,/带余温的凉风吹拂过你面庞,/笑容里仍留着初春的腴腆。//我们相逢在难忘的秋色里,/却忘了秋天,只谈春天,/连不远的冬景也抹上暖色,/说秋声的主题是红叶的火焰。//于是我们更加珍惜一个秋,/成熟的季节最适合成熟的感情;/有春夏为背景,生命才更加多彩,/经过沉淀的汁液,颜色更晶莹。/我们难忘那相逢的秋天,/黄昏正烧成红霞一片片;/说不清又发现了多少花朵,/秋天倒影在心里是异样的春天。

① 杜运燮:《我心目中的秋天》,《诗刊》,1980年第9期。

② 李丽君在《深深的怀念》一文中说:“虽然从外表看人比较严肃,实际上运燮是个很易动感情的诗人。为我们的相遇,他写了题为《我们相逢在秋天——给D》(注:我英文的第一个字母)。辛笛先生很欣赏这首诗,写信要运燮亲笔书写一份给他。”见李丽君:《深深的怀念》,《北京日报》,2003年3月30日。

这是一首别具一格的爱情诗。诗人与李丽君的相逢已是在生命的秋天。在传统的诗文中,秋天是萧条的、凄凉的、肃杀的。但在沉浸在迟到期爱情的诗人心目中,却“忘了秋天,只谈春天”,“黄昏正烧成红霞一片片”。自然界的秋天与诗人感受的“成熟”的秋天,沉浸在爱情中的美好的秋天揉合在一起,使这首诗充满了温馨的色调,尽管没有年轻人恋爱的热烈奔放,却显示了过来人爱情的含蓄真淳。

早年的杜运燮深受奥登的影响,深广而开放的现实感,机智活泼的反讽,哲理层面的升华,集中反映在《滇缅公路》、《追物价的人》等名篇中。晚年的杜运燮保持了这样一种艺术追求,更向内心敞开。比如,对待如何面对老年这一题目,诗人有时是直抒胸臆:“难得又发现一个黄金时代/老人的时间更像稀有金属/眼看着越剩越少/比过去的童年、青年、壮年的金色年代/更加宝贵/因为是最后一个”。诗人老而弥坚,“要在年轻人的注视下/接受一次/写结论末句的/难度最大的挑战”(《最后一个黄金时代——生日感怀》)。有时则还是运用诗人习惯使用的象征手法,如这首《枯树悼词》:

你老了枯了据说死了/流完自尊活力的汁液/卸尽绿色,以至半枯的
黄叶/仍然是河边的一个独特风景//那些冬天,你也曾被剥夺/绿叶绿荫,
寒风劈断巨枝/枯得像死树,扭曲得不像树/但一有春雨,尽管迟到/
就又能再绿,叶叶有歌声//不声不响地来/将不声不响地走开/终于连根
被挖掉/烧掉,回归无言的尘土/但现在,仍然能仰天沙声长啸/不停止对
生命讴歌/而且像以往,自豪地挺立着/为这片风景最后一次“点睛”

北周诗人庾信晚年曾写有著名的《枯树赋》,寄托着深厚的人生感慨:“昔年种柳,依依汉南;今看摇落,凄怆江潭。树犹如此,人何以堪!”杜运燮的《枯树悼词》无疑受到庾信《枯树赋》影响,却一反庾赋的悲伤绝望,而显示了乐观向上的精神状态。诗人以树自喻,没有庾信赋中枯树原有的勃勃生机与繁茂雄奇的姿态,却有着“绿叶绿荫,寒风劈断巨枝/枯得像死树,扭曲得不像树”的劫难;淡化了庾信赋中枯树因受摧残而摇落变衰的惨状,而能“仰天沙声长啸/不停止对生命讴歌”。到了晚年,诗人仍能保持这样一颗年轻的心,难能

可贵。

唐湜(1920—2005),浙江温州人。新时期以来出版诗集《海陵王》、《幻美之旅》、《泪瀑》、《遐思——诗与美》、《春江花月夜》、《蓝色的十四行》、《三星草》、《唐湜诗卷》(上下)等。

在“九叶”诗人中,唐湜遭遇受的苦难是最为沉重的。1957年被打成“右派”,开除公职,押送到北大荒劳动教养。后被遣返原籍温州,在“文革”期间,靠在修建队的沉重体力劳动维持生活。然而巨大的苦难没有压垮他,他仍在默默地坚守着一个诗的梦想。他说:“在那‘史无前例’的悲剧十年里,不,在我个人,更是悲剧的二十年里,我的心情应该说是郁郁无欢;可我还是满怀着对未来的朦胧企望,时时拿起这欧罗巴的芦笛来吹奏,吹出自己心儿里的一天彩云,不这样,自己在精神上就将面对着崩溃的深渊;有时候我也临流鉴照,为自己一生的蹉跎而喟然感慨;或默然进入静穆的沉思,徘徊于日夜之际的薄光中。实在,当时的历史正好徘徊于暗夜与黎明的边缘上,给了我云彩样欣然的希望,‘冬天来了,春天还会远么?’诗人雪莱的启示给了我勇气来奏起我的小竖琴。”^①实际上,诗歌写作成了那个苦难时代唯一使唐湜能坚持活下去的精神力量。他在寂寞、孤独中,展开想象的翅膀,在沉重苦难的现实中,幻化出美丽的十四行。请看这首《季候鸟》:

呵,你就像一片烈火,/打冻结的心灵里忽儿跃出,/飞向那热烈的幻想之国,/带着白雪下坚忍的痛苦;//带着芦苇里苦难的记忆,/飞向闪电、雨云的家乡,/在彩云里抛下火焰似的高唤,/闪耀着飞腾的喜悦的光芒!//呵,我们有凄楚的回忆,/就能感受到你纯洁的欢腾,/就在你嘹亮的欢乐之歌里,/也听得到深渊中悲苦的呼声,/要没有哀痛里凝结的幻想,/你怎么能这么欢欣地飞翔?

这首诗写于“文革”中的1970年。我们能感受到那动乱苦难的时代对诗人心灵的投影。难能可贵的是,诗人用低哑的歌喉竟然还能发出对美的呼

① 唐湜:《迷人而多彩的十四行》,《唐湜诗卷》(上),人民文学出版社,2003年版,第436页。

唤。季候鸟带着坚忍的痛苦,带着苦难的记忆,飞向热烈的幻想之国,这不正是诗人屡遭苦难,而对诗的痴情不改的精神的写照吗?

进入 50 年代以后,唐湜曾从事戏剧研究,被打成“右派”返回温州后一度曾在永嘉昆剧团做临时编剧。受中国传统戏曲文化的熏陶,他把探索的触须伸向历史传说和民间故事,写出了一系列的历史传说和南方风土叙事诗,如《划手周鹿之歌》、《泪瀑》、《魔童》、《明月与蛮奴》、《边城》、《海陵王》等。这些诗歌取材于历史文献或民间传说,但诗人不拘泥于现成的史料或故事,而是发挥诗人创造性的想象,对原有的史实或传说做了适当的改造与加工,把他对现实的苦难感受,融入到历史与传说中去,暗示政治的黑暗与现实的苦难,鞭挞跳梁小丑,彰显美好人性。这些诗篇既有明显的现实针对性,又体现了诗人对诗歌的古典美的追寻。

就诗歌的形式而言,唐湜特别钟情十四行体。他曾写过一首《迷人的十四行》,最后的一节是:

水泉能弹出淙淙的清冷,
是因为穿过了崖谷的窄门,
十四行能奏出铮铮的乐音
去感动爱人们颤抖的耳唇,
是因为通过诗人的匠心
安排了交错、回环的尾韵!

十四行诗是西方诗歌中形式完整、格律谨严的一种抒情诗体,以比较固定的韵律模式为读者提供了一种听觉上的美感。中国新诗诞生以后对十四行诗的引进和模仿,走过了一条艰难曲折的道路。唐湜娴熟地运用十四行体写了大量十四行诗。他的《幻美之旅》抒写一个歌者一生的蹉跎、沉沦,直到晚年的奋飞,呈现了一位向往幻美的诗人的生命之旅,是由 56 首十四行诗组成的。历史叙事长诗《海陵王》则是由 95 首十四行诗分七章组成。他把十四行诗这种外来形式,结合汉语特点和中国人的审美习惯加以改造,取得了宝贵的经验。

唐湜是诗人,同时身兼理论家,是“九叶”诗派的理论代表。他的诗论着力阐述潜意识与理性、经验之间的平衡。他强调经验在诗歌创作中的作用,认为拜伦的“诗就是情感”的提法早已过去。他赞同里尔克“诗并非如人们所想的只是情感而已,它是经验”的说法。他强调经验,但同时也清醒地意识到,经验并不等于诗,一个作者不可能也不必要经验过一切他所写的东西,而生活经验的直接披露在创作上也并无重大意义。他认为经验的东西只有拉开相当的心理距离,只有沉入潜意识的底层,受了潜移默化的风化作用,去芜存精,而以自然的意象或比喻的姿态,浮沉于意识流中时,浮浅的生活经验才能变成有深厚的暗示力的文学经验。简单说,诗人必须要有丰富的生活经验,同时这些经验又需要沉入到潜意识领域中去发酵。在他看来,真正的诗应该由浮动的音乐走向凝定的建筑,由光芒焕发的浪漫主义走向坚定凝重的古典主义。就唐湜的诗歌创作而言,也可视为他的诗歌理论的印证与实践。他的诗歌创作由浪漫主义的抒情起步,经过现代主义的沉思,最后是向中国古典诗歌美学的回归。在“文革”期间以及新时期的诗歌创作中,他把中国古典诗学的传统与现代的手法相融合,形成了有别于其他九叶诗人的独特风格。

此外,唐祈(1920—1990)在新时期出版诗集《唐祈诗选》。其中新时期的作品,多抒写他在大西北的感受,以江南诗人的明净细腻的心理,透视粗犷的大西北的自然与人文景观,给人留下了深刻的印象。

“九叶”诗人是继冯至、卞之琳之后,力求把对现实的关注与西方现代主义的艺术手法相结合起来的诗人。新时期以来,复出的“九叶”诗人受到诗坛的瞩目,一个重要的原因就是他们40年代的诗作以及新时期以来的作品,为改革开放时代的诗坛提供了一种新的视角和参照体系,为新时期的诗歌创作注入了新的因子。

第九章 朦胧诗人的崛起

正是在“文革”的愚昧的宗教狂热和怀疑一切、打倒一切的过激行动中，一些一度卷入群众运动的青年最早萌发了怀疑意识与叛逆精神。继之而来的上山下乡，把这些青年抛到了社会的最底层，在那绝望而无告的日子里，他们中一些人找到了诗——这种最简单的也是最有力的宣泄内心情感、寻求心灵与心灵对话的方式。当时他们的作品无从发表，只是靠诗友之间互相转抄、传阅，更无稿费一说。正是在这种没有世俗的诱惑、没有功利的计较的背景下，诗人的心灵得到了净化，诗也回到了它的自身，并孕育了诗歌界一代新人的崛起。随着“四人帮”被粉碎，随着思想解放潮流的涌动，这一群名不见经传的青年，带着“文革”中心灵的累累伤痕，带着与黑暗动荡的过去毫不妥协的决绝情绪，带着刚刚复苏的人的自我意识和被遏制多年的人道主义思潮，带着强烈的社会批判意识和使命感，在赞扬与诅咒交加、掌声与嘘声并起、鲜花与臭鸡蛋同时抛来的情况下，走上了诗坛。

第一节 诗歌民刊《今天》的出现

一、《今天》出现的背景

作为新时期初期影响最大的民间诗歌刊物，《今天》的出现不是偶然的，而是有关新诗潮的内在与外在因素综合作用的结果。

首先，“文革”期间，食指诗歌的地下流传，为新诗潮播下了种子。食指从1965年开始诗歌创作。1967年，食指对“文革”产生了深深的怀疑，他不愿卷入混乱的派性斗争，便潜心诗歌创作，这年冬天，写出《鱼儿三部曲》。1968

年,食指又写出了《相信未来》、《这是四点零八分的北京》,抒发的是他个人在“文化大革命”中的真实感受,但却喊出了一个时代的年轻人的苦闷的心声,得到了无数年轻读者的共鸣。他们在食指的诗中找到了一种在黑暗郁闷的时代抒发情怀的手段,也在食指的诗中发现了自己。到内蒙插队的知青诗人齐简曾在一篇文章中回忆食指诗歌在知识青年中引起的强烈反响:“郭路生的出现极大地震撼了诗友们。他对个人真实心态的表达唤醒了我,使我第一次了解到可以用诗的语言将自己的思想感情表达出来。记得那晚停电,屋里又没有蜡烛,情急中把煤油炉的罩子取下来,点着油捻权当火把。第二天天亮一照镜子,满脸的油烟和泪痕。当时读到的诗大致有:《相信未来》、《烟》、《酒》、《命运》、《还是干脆忘掉她吧》、《鱼群三部曲》等。郭路生的诗在更大的范围的知青中不胫而走,用不同字体不同纸张被传抄着。世界上不会有第二个诗人数不清自己诗集的版本,郭路生独领这一风骚。”^①他的诗不仅在山西、陕西、内蒙的知青中广为传抄,还传到遥远的黑龙江和云南生产建设兵团。有的知青甚至把他的诗谱成歌曲。北岛曾回忆过在“文革”中第一次听到朋友朗诵《相信未来》时候的感触:

我为之一动,问作者是谁。郭路生,史康成说。……郭路生的诗如轻拨琴弦,一下触动了某根神经。

郭路生是谁?我问。

不知道,听说在山西杏花村插队,史康成耸耸肩说。

原来是我们中的一个,真不可思议。我的70年代就是从那充满诗意的春日开始的。当时几乎人人写旧体诗,陈词滥调,而郭路生的诗别开生面,为我的生活打开一扇意外的窗户。^②

可以确定无疑地说,食指是“文革”中在知识青年中影响最大的一位诗人。有人说他是“70年代以来为新诗歌运动伏在地下的第一人”,^③也有人说

① 齐简:《到对岸去》,《诗探索》,1994年第4辑。

② 北岛:《断章》,北岛、李陀主编:《七十年代》,牛津大学出版社,2008年版,第21页。

③ 多多:《被埋葬的中国诗人》,《开拓》,1988年第3期。

他是“文革中新诗歌运动的第一人”，^①应当说这些说法并无过分的张扬与夸大之处，而是对食指其人其诗较为客观的一种评价。

在食指开始诗歌创作的时候，一条“左”的文艺路线统治了诗坛。阶级性、党性取代了诗人的个性成为诗歌的主要内容。直到“文革”开始，随着所有的文学刊物的消失，诗也消失了，只不过在当时的报纸上和红卫兵小报上能见到一些揭批“走资派”和“牛鬼蛇神”、歌颂“文化大革命”的嘶哑的叫喊，这些东西虽然采取了分行排列的形式，但决不是诗。正是在真正的诗缺席的时候，食指出现了。他以迥异于流行思潮的姿态，写出了纯粹是发自内心的诗。当然，比起后来的朦胧诗人和新生代诗人，食指走得并不算远，但重要的是他是第一人，在没有诗的时代，在诗被逼进了一条绝路的时候，他使诗开始了回归，他摒弃了把诗作为阶级斗争工具的做法，把以阶级的共性为主体的诗歌开始转变为以诗人个性为主体的诗歌，在诗中出现了个体生命的呼唤，对人的尊严的呼唤。

食指作为朦胧诗人的前驱，深深地影响了北岛等《今天》的创办者，而《今天》创刊后，食指又成了《今天》的主要作者，他的诗在《今天》上陆续刊出，进一步扩大了读者面。

其次，白洋淀诗歌群落则为《今天》的诞生奠定了创作基础和准备了队伍。白洋淀诗歌群落以当年曾在白洋淀插过队的诗人为主体的，但也包括曾来白洋淀访问、居住，进行诗歌创作的探讨与交流的知青诗人，这其中就有朦胧诗的重要代表诗人江河与北岛。

来白洋淀访问并住得较长的诗人是江河（原名于友泽）。他曾几次来白洋淀。据宋海泉回忆：“友泽来到白洋淀，大约在1970年春。先住在我们那里，后来则来往于寨南与北河庄之间，在我们那里，总有半年之多。友泽给我们带来一种新的文学性的背景。他全文抄录了白朗宁夫人的十四行诗集，全文抄录了梅热拉依梯斯的组诗《人》，甚至还临摹了书中的木刻插图。还带来了内部出版的《现代资产阶级文论选》。这些给我们留下深刻的印象。在寨南期间，友泽未开始写诗。他的第一首诗大概是1971年在北河庄写成的。

^① 杨健：《文化大革命中的地下文学》，朝华出版社，1993年版，第92页。

从后来他的作品可以看出上述作家对他的创作影响是巨大的。”^①

北岛(原名赵振开)也曾来白洋淀访问过。北岛在“文革”爆发那年正在北京四中读高一。据齐简回忆,在1967年前后,师大女附中的齐简(原名史保嘉)、戎雪兰、陶维诵,北京四中的赵振开,清华附中的宋海泉、甘铁生等,形成了一个以书会友、以文会友的不大不小的群体。到了上山下乡高潮到来后,这个群体的成员星流云散,齐简去内蒙插队,戎雪兰、陶维诵、宋海泉去白洋淀插队,北岛则于1969年分配到北京第六建筑公司当工人。尽管如此,这个群体的成员间仍有着各种联系,有时他们也互相访问。齐简于1973年春节过后与赵振开相约到白洋淀探访同学陶维诵。这次白洋淀之行,他们还到大淀头看望了芒克(姜世伟)。^②宋海泉也有关于北岛来白洋淀的回忆:“1972年底或1973年初,史保嘉带来一位瘦瘦的年青人。他就是后来的北岛。早在见面之前,我就读过他的一些诗,像《金色的小号》、《百花山》等。他的诗中有一种清秀的气韵,表现出比较深的语言功底。当时正是大家思想激烈转变时期,大家比较推崇思想力度更强的作品,振开的作品以其清新秀丽而别开生面。振开早期比较喜欢叶甫图申科的作品,他曾向我背诵过叶的诗作《娘子谷》的片断。叶是前苏联60年代最有才华的青年诗人,他的创作涉及极广,最有影响的是他的政治抒情诗。这一点可能也深深地影响了振开。”^③

白洋淀诗歌群落,始于1969年知识青年来到白洋淀插队并进入早期的诗歌创作,终于1976年诗人芒克最后一个离开白洋淀,共持续了八年。在短短的八年中,“群落”为即将到来的新时期诗坛培育了芒克、多多、根子、方含、林莽、江河、北岛等重要诗人。白洋淀诗歌群落不仅为后来的《今天》培育了芒克、北岛这两位主要负责人和一批作者,而且它所体现的艺术主张也与《今天》有密切的内在联系,这表现为如下几个方面:

其一、超功利的写作态度。包括诗歌在内的文学创作,历来被认为是名利双收的事情。但是到了“文革”以后,文学刊物纷纷停刊,一般作者根本不

① 宋海泉:《白洋淀琐忆》,《诗探索》,1994年第4辑。

② 参见齐简:《飘满红罌粟的路》,《黄河》,1994年第3期。

③ 宋海泉:《白洋淀琐忆》,《诗探索》,1994年第4辑。

能指望靠发表作品而成名。而且“文革”后废除了稿酬,写作也根本无获利的可能。相反,由于“四人帮”大兴文字狱,写诗反倒极容易招致麻烦。而恰恰是在这种情况下,白洋淀的知识青年拿起笔来,在漫漫长夜中寻求一种心灵独白与对话的方式,这种不染杂念的对艺术的纯真的态度,是青年诗人的宝贵的精神财富。

其二、诗人主体意识的觉醒。“文革”当中,宗教狂般的个人迷信到达了登峰造极的地步,人们被一种精神的奴性所支配,不停地忏悔,不停地消弭自己的个性。诗歌也早已丧失了自身的独立存在价值,成为阶级斗争的一种工具,或是攀附在政治大树上的一条藤蔓。自食指开始,人的尊严开始在诗中有所恢复。白洋淀的青年诗人也逐步意识到作为一个人应有自己的价值和尊严。因而他们在诗中不再背离自己的良知,不再违心地说大话、谎话、言不由衷的话,不再作别人的精神奴隶,而是强调个人的感觉和体验,强调个人写作的立场,从而与此前的诗歌划出了一道鲜明的界线。

其三、诗歌本体意识的觉醒。白洋淀的青年诗人,由于写作中泯灭了功利之思,自然就松开了诗歌创作要为政治服务的绳索,而是着重发现诗歌自身的价值。他们疏离了“文革”期间的主流诗歌话语,大胆打破以“载道”为主要目的的程式化的表现手段,初步建构了一套独特的、新鲜的诗歌符号系统。在这一点上,恰与鼓吹艺术独立存在价值的西方现代主义不谋而合。白洋淀时代,青年诗人接触到的西方现代派的作品是相当有限的,但是这有限的作品却在年轻的知青诗人中燃放出巨大的能量。

由此可见,“文革”中白洋淀诗歌群落的出现,直接促生了新时期初期《今天》的诞生,正是白洋淀诗群的主要诗人成了《今天》的骨干,正是白洋淀诗群的创作实践和艺术主张,衍变成《今天》的刊物风格,并预示了朦胧诗人的崛起。

干柴已经铺就,只待一点星火点燃。1978年“实践是检验真理的唯一标准”的讨论和中共十一届三中全会的召开,就正是点燃干柴的星火。

二、《今天》的创刊

1976年10月,党中央一举粉碎“四人帮”。1977年3月党的十一大宣布“文化大革命”结束。同年11月刘心武的小说《班主任》在《人民文学》上发

表,不久,卢新华的小说《伤痕》、上海工人文化宫的话剧《于无声处》等接踵而来。与此同时,思想理论界展开了“实践是检验真理的唯一标准”的讨论。1978年12月党的十一届三中全会召开,高举思想解放运动的大旗,彻底否定了“文化大革命”,率领全国人民投入了以实现四个现代化为目标的社会主义革命与社会主义建设的历史新时期。正是在这样一种宏观的背景下,《今天》诞生了。“文革”初期,全国的文学刊物除去《解放军文艺》、《解放军歌曲》等极个别几种外,已全部停刊。但是人们仍有对文学艺术的精神需求,于是形形色色的手抄本出现了。“文革”当中,食指的诗,完全是靠手抄而在知识青年中流传的。白洋淀诗歌群落的诗人的作品,也完全是靠手抄互相交流。由于手抄费的劳力大,抄的份数极为有限,于是一些年轻的诗人想出了油印诗集的办法。把自己的作品编定后,自己或请人刻印出来,装订成册,分赠友好,相互交流。当然这种非公开的油印品,既不可能给作者带来显赫的声誉,也不可能有任何经济效益。只能是在一个很小的圈子里,文学青年彼此间的一种心灵和艺术的沟通而已。油印诗集的出现及其在年轻人中造成的影响,为油印文学刊物的出现提供了蓝本。

《今天》是民办油印的文学刊物。创办者是北岛、芒克等在“文化大革命”后期开始创作的一些文学青年。北岛曾这样回忆创刊的情况:

1976年随着毛、周、朱三巨头的去世和“四人帮”的倒台,中国的政治控制开始松动。特别到了1978年进一步出现缝隙,西单民主墙产生。记得那年九月的一天晚上,芒克、黄锐和我像往常那样在黄锐家的小院喝酒聊天,我突然提议说:“咱们办个文学刊物,怎么样?”大家先是一愣,继而极度兴奋。后来我们又把周围的朋友们聚到一起开会,商量细节。诗歌是现成的,缺的是小说,于我开始写短篇小说。没有纸张,我们就分别从各单位“顺”出来,芒克是造纸厂的,黄锐在工厂宣传科打杂,为我们的物质准备提供便利。最难的是找到一台油印机。因为所有的印刷设备都被严格控制起来。记得我还为油印机找到张辛欣,她在什么医学院的团委工作。最后还是黄锐从哪儿弄来一台破旧的油印机。待一切就绪,我们七个人在陆焕兴家开始印刷。他家只有一间六平米的小平

房,地处农村与城市的边缘的两不管地区。我们轮流倒班,整整忙乎了三天三夜,终于1978年12月22日印完了。那时已是深更半夜,我们骑车到东四的一家夜间开门的饭馆,为《今天》举杯。当时决定由芒克、陆焕兴和我三个人去张贴。告别时有人掉了眼泪,真有点儿“风萧萧兮易水寒,壮士一去不复还”的悲壮情怀。第二天,即1978年12月23日、24日接连两天,我们骑车跑遍北京,把《今天》贴到西单民主墙、天安门广场、中南海、文化部以及出版社和大学区。^①

《今天》作为一个文学刊物,还要有自己的编辑力量及作者队伍,也就是说,要有一定的组织基础。《今天》出现在北京,这绝非偶然。北京是我国的文化中心,尽管“文革”当中的抄家、批斗、破“四旧”,给北京的图书文物带来了不可弥补的损失,但是北京毕竟还有丰富的文化资源沉积在民间,北京的年轻人尽管失去了受正常教育的机会,但还是有机会接触了一些古今中外的名著,以及“文革”前内部发行的黄皮书和灰皮书,因而也还是通过曲折的渠道接受了些文学的营养。“文革”后期,随着部分知青探亲、返城,北京形成了若干知青的小圈子,他们彼此传阅各种读物,互相讨论,并进行创作的交流。以芒克为代表的白洋淀诗歌群落诗人,再加上当时北岛周围的一些文学朋友,构成了《今天》的最基本的编辑和创作队伍。

《今天》由北岛主编,芒克任副主编,周围聚集了一群富有朝气和奉献精神年轻人。赵振先曾在一篇文章中回忆过《今天》创办初期的状况:

就在《今天》处于极为困难的时刻,一个朋友愿意让出他的房子,作为《今天》杂志的编辑部,那就是位于北京东四一条胡同里的一间房子,很多人管它叫76号,其实那间屋子只不过是门牌“76号”大杂院中的一间罢了。那间屋子分为里外两间,面积不大,属于北京城里最老旧的那类房子。可是不管怎么样,《今天》总算有了一处安身立命之所。编辑出

^① 《北岛访谈(笔谈)》,查建英:《八十年代访谈录》,生活·读书·新知三联书店,2006年版,第71页。

版发行工作再次运转起来。……有几个女孩子自愿参加到编辑部的工作中来,从事那些繁杂的出版发行工作,而且是不计报酬的,至今我都觉得那几个女孩子是太难得了。那时正值1979年,那是一个与旧的时代告别,走向未来的年头,所以有人愿意奉献,用自己的青春年华铺出一条通向未来的路。我记得最清楚的是,不管你来自何方,也不管是谁,只要你没吃饭,一到了76号,准有一碗热气腾腾的面条端到你的面前。这也是一种大锅饭,但吃起来别有味道,因为来到这里的人都有着共同的心愿:不但要把《今天》继续办下去,而且要办出水平,这一代人太需要一份属于他们自己的文学刊物了。……

有人献出了76号作为编辑部之后,又有一个人把自己的家贡献了出来,这人就是赵楠。他的家离76号不远,那是一座深宅大院,其中一间不小的屋子归他居住,后来每隔一个星期的周末,《今天》编辑部都要在这里讨论作品,于是赵楠的家成了《今天》沙龙的所在地。

那时候凡是有人写了作品,都可以拿到讨论会上朗诵,可以是诗或小说,也可以是评论,甚至杂文随笔全可登场献艺,朗诵完之后再由其他人评头论足,说长道短,大约得到肯定的评价比较多的作品即能刊登在《今天》杂志上。《今天》确实以诗歌见长,每次讨论会上大都以探讨诗歌为主,而且诗人都在探索各自的发展方向。^①

三、《今天》的办刊宗旨

《今天》的办刊宗旨,集中体现在创刊号上刊登的《今天》编辑部的《致读者》中,里面有这样几段话:

历史终于给了我们机会,使我们这代人能够把埋藏在心中十年之久的歌放声唱出来,而不致再遭到雷霆的处罚。我们不能再等待了,等待就是倒退,因为历史已经前进了。……

“四五”运动标志着一个新时代的开始。这一时代必将确立每个人

① 赵振先:《〈今天〉忆往》,《黄河》,1994年第2期。

生存的意义,并进一步加深人们对自由精神的理解;我们文明古国的现代更新,也必将重新确立中华民族在世界民族中的地位。我们的文学艺术,则必须反映出这一深刻的本质来。

今天,当人们重新抬起眼睛的时候,不再仅仅用一种纵的眼光停留在几千年的文化遗产上,而开始用一种横的眼光来环视周围的地平线了。只有这样,才能使我们真正地了解自己的价值,从而避免可笑的妄自尊大或可悲的自暴自弃。

我们的今天,植根于过去古老的沃土里,植根于为之而生、为之而死的信念中。过去的已经过去,未来尚且遥远,对于我们这代人来讲,今天,只有今天!

立足于今天,以开放的眼光看待世界,强调人的存在的价值,强调精神的自由,这就是《今天》最重要的办刊宗旨,并体现在稿件的取舍,刊物的编排以及《今天》所操办的一些文学活动之中。

《今天》作为综合性文学刊物,发表过诗歌、小说、散文、随笔、评论、译文等,其中发表数量较大而且造成较大影响的当属诗歌。这也许与两位主编都是诗人,而刊物周围又团结了一批优秀的诗人有关。自《今天》创刊以来,先后在刊物上发表诗歌的主要诗人有北岛、舒婷、芒克、食指、方含、江河、顾城、严力、小青、杨炼、洪荒、白夜等,他们中多数都成为新时期诗坛的骨干。30年后,北岛在回答“《今天》诗歌曾一度被称为‘朦胧诗’。如果作为一个群体来回顾,是不是有些可以称为共同倾向的东西”这一问题的时候,说:“‘朦胧诗’是官方的标签,那年头我们根本无权为自己申辩。严格地说,《今天》诗歌与其说是艺术流派,不如说是松散的文学团体。如果说有什么共同倾向的话,那就是对一统天下的主流话语的反抗,摆脱意识形态的限制,恢复诗歌的尊严。”^①

《今天》虽是文学青年自己的刊物,但周围也团结了一批有共同追求的青年艺术家。其中最值得一提的,当是《今天》诗人与《星星》美展画家的互相

^① 《北岛访谈(笔谈)》,查建英:《八十年代访谈录》,生活·读书·新知三联书店,2006年版,第74页。

支持与协作。大约在70年代后期,一批在绘画方面进行现代主义探索的青年画家脱颖而出,黄锐、马德升、王克平、曲磊磊、甘少诚等人的作品,以其大胆的抽象与变形,不是追求形似,而是侧重表现艺术家的心理世界,对当时写实主义占统治地位的画坛以有力的冲击。这些青年画家发起并组织了《星星》美展。首次《星星》美展的作品于1979年9月27日—9月29日挂在中国美术馆外边的铁栏杆上展出。到1980年8月终于进入美术馆。展览一共举行了三次,最后一次是在北海公园。《星星》美展引起了强烈的轰动,一时之间,赞赏的,反对的,众说不一,这与《今天》上刊载的具有朦胧色彩的诗作发表后引起的褒贬不一的评价,何其相似!

《星星》美展的“前言”这样写道:

我们,二十三名艺术的探索者,把劳动的些微收获摆在这里。

世界给探索者提供无限的可能。

我们用自己的眼睛认识世界,用自己的画笔和雕刀干预世界。我们的画里有各自的表情,我们的表情诉说各自的理想。

岁月向我们迎來,没有什么神奇的预示指导我们的行动。这正是生活对我们提出的挑战。我们不能把时间从这里割断。过去的阴影和未来的光明交迭在一起,构成我们今天多重的生活状况。坚定地活下去,并且记住每一个教训,是我们的责任。

我们热爱脚下的土地。土地哺育了我们。我们无法用语言表达对土地的感激。值此建国三十周年之际,我们把收获奉还——给土地,给人民。这使我们更加接近。我们充满了信心。

如果对照一下《今天》创刊号上的《致读者》,我们不难发现二者在精神上的内在相通之处。正是这种精神上的相通,使《今天》诗人与《星星》美展画家之间结成了并肩携手、患难与共的兄弟般的关系。在《今天》上发表了关于《星星》美展的最早的评论,内称:“通过变了的体线,一切是那么简练、准确、有力,它能触动了神经,触动了心灵。一切竟是这么不可思议地沟通了。我实在用笔描绘不了王克平的木雕的妙处,可是这么多的人长久地欣赏这些

自然界中不存在的形体。不满足逼真,很能说明一个人的艺术水平。《星星》画展启发了我许多非造型的思想。这些年青的手描绘的是他们自己的心灵。能够理解自己的人也就能够理解人类。我真诚地希望他们能够勇敢地走下去,所以愿意奉献我对他们的批评:力量是成熟的标志,画展远远没有发出一种夺目的力量的光采。这种力量当然要逐渐增强。成熟的问题永远存在,所以我的意思是还要不懈地努力。”^①当《星星》美展的作品在社会上引起强烈反响,同时也招致持有传统艺术观念的观众的责难的时候,《今天》的盟友发出了有力的声援:既有实事求是的分析,又有殷切的期望。

在《今天》与《星星》画展的参与者中,有些人的身份是双重的,比如,黄锐既是《今天》的编委,又是《星星》美展的画家;严力既是《今天》的诗人,又是《星星》的画家。尽管多数《今天》诗人没有拿出绘画作品参加《星星》美展,但是在后期的《星星》美展上,《今天》诗人却是以画配诗的形式参与了的。中国历来有诗画相济的传统,讲究的是诗中有画、画中有诗,诗画有各自的审美特征,但是在艺术规律上又有相通之处。《今天》诗人与《星星》美展画家在艺术的探索路途中,结成犄角之势,互相声援,互相协助,使绘画与诗歌打破了陈陈相因的局面,为新的艺术思维的出现与新人的成长鸣锣开道,在新时期的文学艺术领域书写了一段佳话。

《今天》除去以文学刊物作为自己的主阵地外,还在社会上组织了一些主要以青年人为主体的文学活动。1979年4月和10月在北京的玉渊潭公园曾举办过两次诗歌朗诵会。下面引用的是阿鸣关于4月份朗诵会的报道《〈今天〉编辑部组织的一次朗诵会》的片断:

生命和死亡没有界限,
只有土地,只有海洋。

.....

清明节后的第三天,当一些青年男女陆陆续续来到八一湖畔树林掩映着的一块旷地上时,一个高个子青年激动地朗诵了这样的诗句,许多

^① 非民:《二十小时的〈星星〉美展》,见《今天》,第6期。

人围在他的身旁颇有兴趣地听着。

这是北京一家非官方文艺刊物《今天》编辑部组织的,迄今为止,公开场合下的第一次民间诗歌朗诵会。

清晨,朗诵会的组织者就扯电线,在树上挂了个很小的扬声器,用自带的录音机放起了最近社会上广为流行的舞曲(不过,这些曲子均在电台播放过),以招徕那些热心的到会者自动地聚到一个自然形成舞台的空地上来。一张简易的折叠桌支在一块凸起的地面上,桌上放着厚厚的两摞杂志,一架麦克风放在杂志上;雨衣裹着的录音机、扩音器堆在地上;连同离这儿不远的一棵树上贴着被风吹得哗哗作响的黄纸广告——构成了这个简陋的会场。

将近十点钟,一个举止潇洒的青年宣布朗诵会开始,这时会场的四周大约聚起了三百余名参加者。虽然整个会场井然有序,可仍有十余人突然出示了自印的“工作证”。可能是为了防止意外,他们自行站成一个半圆形,护卫着中心会场。接着十几个青年男女分别朗诵了各类题材的诗。内容从政治抒情诗到爱情诗不等。朗诵者们的表情专一,神态严肃,有的嗓音很好。他(她)们的出色表演,自然也赢得了观众并不是出于礼貌的掌声。……

在他(她)们朗诵的十八首诗中,最多的是一个名叫北岛的诗人写的。其中他的《回答》一诗,是所有这些诗中唯一发表在官方刊物上的一首。(见《诗刊》1979年3月号)

朗诵会进行约一个小时后,风愈来愈大。台前不时卷起一阵阵尘土。观众也三三两两相继而去。这时在后台一个佩戴工作证的矮个青年,焦急地对他的同伴说:“不要等人走光了再散,那可不好。”十分钟后,会宣布结束。但随着又出现了激动人心的场面,几百名到会者发狂似地挤成一条几十米的长龙队,抢购封面设计十分漂亮的《今天》诗歌专号。倾刻之间,几百本杂志一售而空。^①

① 阿鸣:《记今天编辑部的一次诗歌朗诵会》,原载北京广播学院新闻系《秋实》杂志第二期,《今天》第4期转载。

此外,《今天》编辑部还在1979年9月9日,在紫竹院公园的草坪上组织了“作者·编辑·读者”漫谈会,参加者有二三百人,分成几个圈子,读者、编辑、作者自由结合,进行无拘束的讨论与交流。

《今天》在出版了9期后,不得已而停刊,后又以《今天文学研究会内部交流资料》的名义出版了3期,最后无疾而终。《今天》由1978年12月创刊到1980年岁末,共生存了两年。在这两年中,由《今天》走出了北岛、舒婷、食指、江河、顾城、杨炼、芒克等一批在中国新时期诗歌史上极具影响的诗人,在《今天》上发出了《回答》、《致橡树》、《相信未来》、《这是四点零八分的北京》、《纪念碑》等一批被广泛传诵的诗作,这样的创作实绩,作为一家民办的文学刊物,应该说是相当难得了。《今天》虽然只存在了两年,但是它在新时期的文学史上造成的影响是深远的。作为一种文学现象,它已成为读者和文学研究者不可漠视的客观存在,作为一个诗歌群体,它呈现了极为丰富与富有生命力的状态。

第二节 北岛

70年代初,当“文革”时期最有影响的青年诗人食指因精神分裂而一时沉寂的时候,一批更年青的歌者继他之后踏上了诗歌之路。他们忍受着寂寞,不懈地探索与追求,直到70年代末80年代初才开始在诗坛崭露头角,其中最有代表性的诗人之一是北岛。

北岛(1949—),本名赵振开。北岛这一笔名是他的一位诗友在70年代末为他起的。意味着他生活在北方,犹如一座冷峻而孤独的岛。想不到这个笔名竟如一句谶语,孤独成了他的人生道路上的摆脱不开的伴侣,冷峻成了他诗作的稳定风格。

北岛自称“我出生在一个普通家庭,父亲是职员,母亲是医生,他们在政治上基本随波逐流,虽在‘文化革命’中受过冲击,但还算是幸运的。”^①家庭

^① 《北岛访谈(笔谈)》,查建英:《八十年代访谈录》,生活·读书·新知三联书店,2006年版,第68页。

从小给了他良好的教养。1966年他还在北京四中读书的时候卷入了“文化大革命”。1969年他被分配到北京第六建筑公司当工人,曾到河北的山区开山放炮,在山洞里建发电厂。如同插队生活对白洋淀诗人的影响是决定性的,建筑工人的生活对北岛的影响也是深入骨髓的:“我从1969年起,一共当了十一年的建筑工人,其中五年混凝土工,六年铁匠。除了占用我太多的读书时间外,我得感谢这一经历。首先是我真正交了一些工人朋友,深入中国的底层社会,这些是在学校根本得不到的。再就是毛泽东青年时代所提倡的‘劳其筋骨,伤其肌肤’是绝对有道理的,如果没有在体力上对自己极限的挑战,就不太可能在别的方面走得太远。我也正是从当建筑工人起开始写作的。由于我周围的师傅多半不识字,造成了一种封闭的写作空间,一种绝对的孤独状态。这对一个作家的开始是很重要的。”^①

北岛1970年底开始诗歌创作。1978年底与芒克等一起创办文学刊物《今天》。两年后刊物停刊,他到一家杂志社当编辑,后又到一家公司工作。1979年3月北岛的代表作《回答》在《诗刊》发表。1986年诗集《北岛诗选》由新世纪出版社出版。

北岛是个极有个性的诗人,他冷静而多思。南方的一位诗人曾这样描写北岛:“那年冬天极冷。我们聚在青年宫一间大屋子的角落上玩诗。一个陌生人像只大鸟突然闯进来,自称北岛。他身穿黑色的人造革夹克,抱着一只军人用的黄挎包,坐下后就一言不发,做出一种洗耳恭听的样子。我们却讨论不下去了,越坐越冷。北岛带来了北方的冷空气。……平时他太严肃,太深刻,话太少,显得神秘莫测。好几次晚上,他和我相对而坐,埋头抽烟,默默无语,然后突然起身告辞。”^②北岛的冷峻来自他的个性,同时也是来自他成长中遇到的那个非正常的时代。他的冷峻、刚强的声音,他所怀有的使命感与责任感,使他成了“文革”中灵魂被扭曲的一代年轻人的代言人。

美国诗人庞德说过:“诗人是一个种族的触角。”^③北岛是共和国的同龄

① 《北岛访谈(笔谈)》,查建英:《八十年代访谈录》,生活·读书·新知三联书店,2006年版,第69页。

② 王小龙:《夜猫子北岛》,见《文学报》,1986年12月11日。

③ 丹尼尔·霍夫曼主编:《美国当代文学》下,中国文艺联合出版公司,1984年版,第628页。

人,也是“文化大革命”十年的见证人。“文革”对人格的践踏、对人性的扭曲到了登峰造极的地步。大字报、大辩论、大串连、破四旧、批斗抄家、忆苦思甜、文攻武卫、上山下乡……不断上演的一幕幕闹剧,使当时的年轻人吃了苦头,长了见识,他们在艰难岁月的磨难下,一点点成熟起来。这些幼稚的孩子,当初怀着天真的愿望,自认为是投身一场人类历史上前所未有的伟业,可是随着运动的进展,他们怀疑了,感到自己上当受骗了。他们由运动初期的迷狂与盲从状态清醒过来,开始用自己的头脑思考问题,开始直面这光怪陆离的世界。他们对自然、对社会、对人自身开始进行探寻,并有了自己的答案。北岛的诗应当说是这一代年青人由迷信到怀疑,由狂热到清醒,由笃信到叛逆的心路历程的忠实记录。最能体现这一点的是他的代表作《回答》:

卑鄙是卑鄙者的通行证,
高尚是高尚者的墓志铭。
看吧,在那镀金的天空中,
飘满了死者弯曲的倒影。

冰川纪过去了,
为什么到处都是冰凌?
好望角发现了,
为什么死海里千帆相竞?

我来到这个世界上,
只带着纸、绳索和身影,
为了在审判之前,
宣读那被判决了的声音:

告诉你吧,世界,
我——不——相——信!
纵使你脚下有一千名挑战者,

那就把我算做第一千零一名。

.....

这是诗人以挑战者的姿态,向人妖颠倒的世界发出的宣言。“卑鄙是卑鄙者的通行证,/高尚是高尚者的墓志铭。”这一广为传诵的警句,高度洗炼地概括了十年浩劫期间坏人横行无阻,好人倍受迫害的荒谬的历史真相:卑鄙者由于卑鄙地出卖良知而畅通无阻,高尚者由于坚守高尚的节操而惨遭不幸。诗人在这里暗示我们,仅仅是对卑鄙者投以鄙视的目光或对高尚者进行热情的礼赞,是无力扭转那历史的荒谬的,只有勇于面对这一时代的荒谬与错位,付出做人的全部代价进行抗争,才能使高尚者受人钦敬、卑鄙者遭人唾弃的历史真实得以恢复。面对荒谬的世界,诗人高声地宣告:“告诉你吧,世界,/我——不——相——信!/纵使使你脚下有一千名挑战者,/那就把我算做第一千零一名。”诗人不相信“天是蓝的”、不相信“雷的回声”,那是因为事物的外部形态可能欺骗我们的感官;诗人不相信“梦是假的”、不相信“死无报应”,则是因为茫茫的潜意识也来自人先天的遗传和后天的积淀,人类社会的发展和个人的命运也会受其内在规律的制约。因而在强烈的“我不相信”的告白的后面,并不是否定一切与怀疑一切,而有着诗人所向往、所肯定的东西:人的价值与人的尊严、人的生存应指向真善美、历史的发展有其不可抗拒的内在规律等等。正是基于这样一种人生信念,诗人才可能以一种挑战者的姿态,发出高度自信的抗争。诗人就这样在历史呈现新旧交替的时刻,以一个时代弄潮儿的形象,对于历史交给每个人的答卷,做出了铿锵有力的回答。

北岛是个有强烈使命感的战士,同时也是一位有独立的审美品格的诗人。他说:“诗人应该通过作品建立一个自己的世界,这是一个真诚而独特的世界,正直的世界,正义和人性的世界。”^①应当说,北岛在他的诗中是为我们展示了这样一个独特的艺术世界的。

北岛的艺术世界是以象征为其主要特征的。以北岛为代表的朦胧诗人,其作品之所以给人以朦胧绰约的感觉,从艺术上说,很大程度上在于象征手

^① 北岛:《关于诗》,《上海文学》,1981年第5期。

法的大量运用。就其艺术个性而言,应该说,北岛身上有很浓的浪漫主义气质。然而北岛不同于前代浪漫主义诗人的地方,就在于他不是一泻无余地倾吐自己的情感,而是借助于象征体来暗示自己的情愫。在北岛的早期诗作中,细心的读者不难发现诗人主观情思的闪烁不定的对应物。比如《太阳城札记》中,以“飘/撕碎的纸屑”象征向往而难于得到的自由;以“红波浪/浸透孤独的桨”暗示在“文化大革命”的“红海洋”中被延误的一代人的青春;以“网”来隐喻陷入种种矛盾与纠葛中的现代人的生存状态。再如《红帆船》:

如果大地早已冰封
就让我们面对着暖流
走向海
如果礁石是我们未来的形象
就让我们面对着海
走向落日
不,渴望燃烧
就是渴望化为灰烬
而我们只求静静地航行
你有飘散的长发
我有手臂,笔直地举起

这里,红帆船可视作年轻的生命的象征。而这种象征并不简单地是一种对应的关系,而是通过层层推进,在运动中展开:在大地冰封的严酷环境下,红帆船面对着暖流走向大海,暗示了一种昂扬的生命形态。面对大海走向落日,则渗透着一种生命的悲凉。“渴望燃烧/就是渴望化为灰烬”,凸显出献身的欲望,体现了生命的坚定。“只求静静地航行”,是经过生命的搏击后,所进入的一种平静而充实的心态。诗人就是通过这样层层深入的描绘,把红帆船这一象征意象的各个不同的侧面展现了出来,给人以深刻印象。

北岛早期的作品,其象征体与诗人的主观情思间对应的痕迹相对说来还是比较明显的,细心的读者经过一番品味,不难寻觅到。到80年代以后,随

着改革开放的步子的加大,西方现代主义各流派的作家作品大量被介绍过来,从而促使北岛的艺术观念产生了新的变化。这时候,北岛不再满足于单一的象征,而是从西方超现实主义那里引来火种,以一种新的态度把握艺术与人生。他说:

诗歌面临着形式的危机,许多陈旧的表现手段已经不够用了,隐喻、象征、通感,改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景。我试图把电影蒙太奇的手法引入自己的诗中,造成意象的撞击和迅速转换,激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。另外,我还十分注重诗歌的容纳量、潜意识和瞬间感受的捕捉。^①

北岛的这种艺术主张充分体现在他 80 年代以后的创作中。他把象征基调与超现实的手法有机结合起来,使他的诗在朦胧的底色上更呈现了错综、奇诡、扑朔迷离的味道。像这首《触电》:

我曾和一个无形的人
握手,一声惨叫
我的手被烫伤
留下了烙印
当我和那些有形的人
握手,一声惨叫
他们的手被烫伤
留下了烙印
我不敢再和别人握手
总是把手藏在背后
可当我祈祷
上苍,双手合十

^① 北岛:《关于诗》,《上海文学》,1981 年第 5 期。

一声惨叫
在我的内心深处
留下了烙印

握手是现代人表示友好的一种姿势,当然不会把谁烫伤。然而诗人偏在诗中写“我”与“无形的人”握手被烫伤,而“我”与另一些人握手,却又把别人烫伤。而当“我”双手合十祈祷时,却又在自己心中留下了烙印。诗人所描写的这些景象,在实际生活中是不可能出现的,借助这些超现实的景象,诗人表现了他对自我与世界关系的一种理解。“我”与“无形的人”握手被烫伤,暗示出人与人之间的对立与隔膜,也正是存在主义哲学家萨特所说的“他人即地狱”。“我”与“有形的人”握手却把别人烫伤,表现了诗人的忏悔,他愿意为自己在特定的历史阶段所犯下的罪过承担责任。可是当“我”祈祷上苍时,内心深处依然留下了难以愈合的伤疤。这首诗用一种超现实的意象组合,表现了北岛精神的又一个侧面,他不仅勇于批判社会的黑暗,而且勇于解剖自身。

《履历》也是把象征与超现实的手法结合起来的产物。诗题《履历》顾名思义,应该是写诗人一段生活经历。但是诗人却摒弃了那种严肃的自述式写法,而是以一种荒诞不经的超现实的意象组合,表达了对“文化大革命”中个人迷信和造神运动的嘲讽与批判:

我弓起了脊背
自以为找到表达真理的
唯一方式,如同
烘烤着的鱼梦见海洋
万岁!我只他妈喊了一声
胡子就长出来
纠缠着,像无数个世纪

这里把人想象成“弓起了脊背”的“烘烤着的鱼”,这样的一条鱼还想“梦

见海洋”，这已活画出人性被扭曲的乖谬现实。而“万岁！我只他妈喊了一声/胡子就长出来”，在尖利呼喊的瞬间便长出了胡子，通过这荒诞的虚拟，受过愚弄的一代年轻人的怨愤之情就显示出来了。此诗的结尾更是令人称奇：

当天地翻转过来
我被倒挂在
一棵墩布似的老树上
眺望

借助空间秩序的倒置，借助诗人自我形象的滑稽展示，暗示出那一人妖颠倒年代的荒诞不经。这首题为《履历》的诗，是在用漫画式手法展示被倒挂过一代的精神历程。

北岛有一首两行的诗，题为《艺术》：“亿万个辉煌的太阳/显现在打碎的镜子上”。这两行诗道出了北岛艺术创作的原则：把来自外部世界的意象打碎，按照诗人的主观情思重新组合。这与西方现代主义诗歌有某些相通之外。不过，北岛80年代以后的诗，虽有鲜明的超现实主义色彩，但是与西方超现实主义诗人强调表现潜意识世界，表现梦境，强调完全排除意识控制的自动写作，还是有很大不同的。北岛借鉴超现实主义的某些艺术观念，借以突破事物的正常逻辑，超越特定的时间与空间，从而形成超人意外的奇思妙想。但是很明显，诗人从来就没有任意放纵自己的潜意识随意奔流，而是时刻有一个理性的自我在监控。因而在他的成熟作品中，瑰丽的想象与深邃的哲理是紧密结合在一起的。

在中国新时期诗歌发展史上，北岛是位有重要影响的诗人。这种影响可从两方面来看：

一方面北岛作为一个新时代的歌者，他的直面现实的勇气、独立的人格力量和觉醒者的先驱意识，他的强烈的使命感和责任感，他诗中凝结的一代人的痛苦经历与思考，使他理所当然地成为朦胧诗派的代表人物，他的作品也构成了当代中国的一种重要的文化现象。北岛在《宣告》中说：“我并不是英雄/在没有英雄的年代里/我只想做一个人”。这个人，既不是“文革”

期间高大全式的神圣化的人,也不是萎缩卑劣的人,而是正直善良的凡人:“我渴望在情人的眼睛里/度过每个宁静的黄昏/在摇篮的晃动中/等待着儿子第一声呼唤/在草地和落叶上/在每一道真挚的目光上/我写下生活的诗”(《结局或开始》)。进入新时期的年轻人,需要听到一种新的声音,一种发自真正意义上的人的声音。这种声音,他们在北岛的诗中听到了。

另一方面北岛作为新时期现代主义诗风的开启者,为中国新诗的现代转型起了重要的推动作用。中国新诗自诞生以来,始终运行在浪漫主义与现实主义的轨道上。尽管30—40年代先后有象征主义和诸种现代主义的引入和实验,但无论就规模和影响而言,都远不能与新时期以来,由朦胧诗人掀起的诗歌现代化的潮流相比。“文革”期间,诗人食指的出现尽管对一代青年产生了深刻影响,但这种影响主要还是在思想、心理层面上的。食指的诗基本没有脱去浪漫主义的基调。在《今天》派诸诗人中,应该说,只有北岛才是最早步入现代主义诗歌的轨道,并以其无可怀疑的现代诗歌的创作实绩开启了现代主义的诗风的。北岛诗歌中的现代主义因素的出现原因是复杂的。一方面,北岛的现代意识是他在那个人妖颠倒的年代里,荒诞丑恶的现实面前的自然领悟;另一方面,则是西方现代主义文学的影响。尽管非常有限,作为北京文学沙龙成员的北岛,在极为封闭的“文革”期间,仍然有可能接触到西方和中国的现代主义,正是有赖于这种接触,在诗中追寻真理的北岛才创造出了一种全新的、与传统有明显区别的艺术境界。

需要指出的是,北岛尽管是朦胧诗派中最早具有现代主义特色的诗人,但是北岛的具有现代主义特色的诗却与西方现代主义的诗歌有明显的不同。德国汉学家顾彬教授曾对这二者做过比较:“现代诗从坡的时候起即被理解为‘纯诗’,照雨果·弗里德里希的说法,它是独立的,自成一格的,与其它事物无关,它首先是语言而不是对外物的描摹。然而这些定义都不适合北岛,因为北岛笔下或者以‘我’,或者以‘我们’为面目出现的抒情主体,都带有强烈的道德化倾向,都在追求人和社会的真理,在整理自己掩埋在文革中的经历,并对这段历史的本质进行着思考。”^①这表明,北岛是立足于中国这块土地

① [德]顾彬:《论北岛的诗》,《文学研究参考》,1998年第9期。

而进行创作的,他从西方现代主义的文学艺术中引入某些因子,只是为了丰富中国新诗的表现手段,而不是跟在西方现代派的后面亦步亦趋地去模仿。

第三节 舒婷、顾城

舒婷(1952—),原名龚佩瑜、龚舒婷,祖籍福建泉州。从小到大一直生活在厦门。在厦门一中读到初二时,正赶上“文化大革命”。1969年到闽西山区插队。1972年回到城里。1973年到建筑公司做临时工,干过统计员、炉前工、泥水匠。1975年在织布厂做染纱工和挡车工。1977年到灯泡厂做焊锡工。1980年底调到福建作家协会,成为专业作家。舒婷从1969年起开始诗歌创作。70年代,结识了老诗人蔡其矫,并与北京的《今天》派诗人取得了联系。1979年她的诗作开始公开发表。著有诗集《双桅船》、《舒婷顾城抒情诗选》、《会唱歌的鸢尾花》、《始祖鸟》、《舒婷的诗》、《舒婷诗文自选集》,此外还出版了《舒婷文集》三卷,并有散文集多种问世。

由于女性的生理心理特征和多年来在以男性为中心的社会中形成的女性角色意识,女性诗歌有着有不同于男性诗歌的独特风貌。男性诗人一般情况下不存在对性别的特殊强调。但女性诗人则不然,在男性中心的社会中,女性对自己的地位、处境、生存方式等最为敏感,因而女性诗歌在新时期首先以女性意识的强化的面貌而出现是很自然的。作为一位真诚而本色的女诗人,舒婷自然而然地显示了女性立场,她的诗歌也渗透着一种鲜明的女性意识。

爱情是女性诗人着力开发的一个领域。舒婷也不例外。《赠》中有这样的句子:“你没有觉察到/我在你身边的步子/放得多么慢/如果你是火/我愿是炭/想这样安慰你/然而我不敢”“你没有问问/走过你的窗下时/每夜我怎么想/如果你是树/我就是土壤/想这样提醒你/然而我不敢。”这里体现了一种对人的深切理解和关切,其欲说还休,委婉细腻的表情方式全然是女性的。再如《无题》中的句子:“‘你怕吗?’/我默默转动你胸前的钮扣。/是的,我怕。/但我不告诉你为什么。”“‘你快乐吗?’/我仰起脸,星星向我蜂拥。/是的,快乐。/但我不告诉你为什么。”“‘你在爱着。’/我悄悄叹气。/是的,爱

着。/但我不告诉你他是谁。”这首诗所表达的就是爱,而这种爱的表情方式偏偏是“我不告诉你”。在诗中,“我不告诉你”成了反复出现的主旋律,抒情主人公的情感深沉、委婉而又略显调皮。“我不告诉你”的表情方式,使诗歌显得朦胧。不过,创作与欣赏是情感的交流,最终还是要告诉的。诗意不是已清楚地暗示出,“他是谁”中的“他”正是诗中的“你”吗?“不告诉”,也正是达到更好地“告诉”的一种手段,这体现了舒婷对艺术辩证法的娴熟把握。

《赠》与《无题》充分显示了舒婷诗歌的女性风格。而真正对新时期女性诗歌造成开拓性影响的,当属她的名篇《致橡树》、《神女峰》和《惠安女子》。

在长期的封建社会中,女人被封建的纲常礼教压在最底层,女性的独立人格被极大地扭曲,形成了对男人的根深蒂固的依附心理:相夫教子成为女人的生活内容、夫唱妇随成为女人的生活准则,夫荣妻贵成为女人的生活理想。这种心理即使到了现代社会也仍然有强大的市场。正是在这样的背景下,舒婷发出了震聋发聩的呼唤:

我如果爱你——
绝不像攀援的凌霄花，
借你的高枝炫耀自己；
我如果爱你——
绝不学痴情的鸟儿，
为绿荫重复单纯的歌曲；
.....
我必须是你近旁的一株木棉，
做为树的形象和你站在一起。

这首诗集中体现了舒婷的爱情观,也可视作新时期女性人格独立的宣言。诗人用“攀援的凌霄花”和“痴情的鸟儿”来比喻那些缺乏独立人格的女性,对那些利用爱情来抬高自己的身份和甘做丈夫应声虫的做法持坚决的否定态度。在诗人的心目中,真正的爱情应该是:“我必须是你近旁的一株木棉,/做为树的形象和你站在一起。”也就是说,男女双方各自保持自己人格的

独立,互相尊重,互相扶持,女性不再是陪衬,不再是附属,而是首先以一个独立的人的身份出现。这无疑体现了女性意识在新时期的觉醒与张扬。

如果说《致橡树》是女性独立人格的骄傲宣告,那么《神女峰》则是对要求女性从一而终的封建节烈观的背叛:

美丽的梦留下美丽的忧伤
 人间天上,代代相传
 但是,心
 真能变成石头吗
 为眺望远天的杳鹤
 错过无数次春江月明

沿着江岸
 金光菊和女贞子的洪流
 正煽动新的背叛
 与其在悬崖上展览千年
 不如在爱人肩头痛哭一晚

神女峰坐落于长江巫峡,一向被历代文人作为女性坚贞的化身而礼赞。但是在舒婷以前,却从未有人从女性生命的角度揭示过这一神话的悲剧性质。诗人航行在巫峡,面对千百年来被人赞颂的神女峰,想起了那代代相传的美丽传说,她发出了深刻的怀疑:“心真能变成石头吗?”在诗人看来,化为石头的神女,错过了“无数次春江月明”,为前人赞扬的磐石般的坚贞,不过是“美丽的梦留下的美丽的忧伤”。强加在神女峰上的是陈腐的封建道德。实际上,神女峰正是男权社会塑造出的女性偶像。诗人为神女逝去的青春而无限惋惜,对传统文化中对神女守贞的礼赞,表示不能认同,因而借助江岸“金光菊和女贞子的洪流”而“煽动新的背叛”：“与其在悬崖上展览千年/不如在爱人肩头痛哭一晚”，这是新时期女性发出的基于生命本真的呼唤。在悬崖上展览千年,虽然可作为封建礼教与男权的祭品而为人礼赞,却永远不可

能享受到生命的欢乐。在一个活生生的女性看来,做一个享有真实的生命体验的人,远比做一具受人礼赞的石头偶像要好。舒婷在后来写的一篇散文《女祠的阴影》中进一步发挥了在《神女峰》中显示的批判精神:“去年在安徽歙县牌坊群,参观全国唯一的女性祠堂。里面供奉的无非是贞女节妇,是《烈女传》的注释与续篇罢。……从‘五四’反封建至今,八十年过去了。我们对女性的奉献、牺牲、大义大仁大勇精神除了赞美褒扬之外,是否常常记住还要替她们惋惜、愤怒,并且援助鼓励她们寻找自我的同时,也发扬一下男性自己的民主意识和奉献牺牲精神?我不是个女权主义者,在我的事业与女人职责中,我根据自己的天性与生活准则比较侧重家庭,我清清楚楚我得到什么,失去什么。我可以损失时间,错过一些机会,在情绪与心境中遭到一些困难。但我不放弃做为一个女人的独立和自尊。”^①对照舒婷的自述,就更不难理解《神女峰》作为女性诗歌文本的价值了。在这首诗中,宣扬礼教的古老神话被解构,洋溢着青春气息的女性生命变得鲜活,在对传统女性观念的叛逆和唾弃中,现代女性意识得以充分的张扬。

舒婷对女性意识的张扬是全方位的。如果说《致橡树》是女性人格独立的宣言,《神女峰》是对传统女性观念的批判,那么《惠安女子》则体现了对中国当代女性命运的深切关怀。在这首诗中,诗人用富有立体感的语言,为惠安女子塑造了一座雕像:

野火在远方,远方
在你的琥珀色的眼睛里

以古老部落的银饰
约束柔软的腰肢
幸福虽不可预期,但少女的梦
蒲公英一般徐徐落在海面上
呵,浪花无边无际

^① 舒婷:《女祠的阴影》,《舒婷文集》(3),江苏文艺出版社,1997年版,第85—86页。

天生不爱倾诉苦难
 并非苦难已经永远绝迹
 当洞箫和琵琶在晚照中
 唤醒普遍的忧伤
 你把头巾一角轻轻咬在嘴里

这样优美地站在海天之间
 令人忽略了：你的裸足
 所踩过的碱滩和礁石
 于是，在封面和插图中
 你成为风景，成为传奇

“琥珀色的眼睛”里燃烧着火一般的期待，“柔软的腰肢”束着古老部落的银饰，“把头巾一角轻轻咬在嘴里”的习惯动作，裸足踩在海天之间的碱滩和礁石上——诗人给惠安女子塑出了一座美丽的雕像。固然这一女子的雕像熠熠生辉，在当代诗歌作品中已不常见，但塑造这一雕像还不是诗人所要达到的目的。诗人要人们关切的是惠安女子的命运：“在封面和插图中/你成为风景，成为传奇”。风景雅致美妙，传奇委婉动人，可惜这只是局外人看到的表象。惠安女子裸足踩过的碱滩和礁石，却令人遗憾地被忽略了。至于惠安女子不愿向人倾诉的苦难和忧伤，就更不会为那些专门欣赏封面和插图的男性所知了。诗人在另一首诗《碧潭水——惠安到崇武公路所见》中，曾写过这样的场面：“两位黄花斗笠少女/被请去拍彩照/说是为一家旅游杂志/关于要不要擦去颊上的泪痕/他们争论了很久很认真”。由此可以看出，惠安女子，这美丽的外表与深邃的内心巧妙地结合在一起的鲜活的精灵，她们的命运最终成为供男人欣赏的封面和插图的一道美妙风景，这充分显示了在现代的商业社会，女性真实生命的要求理解与男性的猎奇心理所构成的巨大的反差。数年以后，舒婷在一篇题为《惠安男子》的散文中发出了这样的呼唤：但愿“千百人将猎奇的目光从杂志封面、摄影展览收回……从惠安妇女腕上

银镯的叮当声里,倾听被咸涩的海风和潮音所掩盖的年代悠久的颤栗和微语。”^①可见,舒婷对现代商业社会中女性的命运是始终不渝地予以关切的。

1981年秋天,舒婷创作了长诗《会唱歌的鸢尾花》,深刻揭示了自己作为一个女人,又作为一名诗人,内心存在的种种深刻的矛盾。如果说,在此之前的多数诗作显示了舒婷诗歌的浪漫主义的基调,那么《会唱歌的鸢尾花》则体现了诗人向现代主义的某种转化。长诗的一开始,便可看出诗人的身份已发生了微妙的变化。写《致橡树》等诗的时候,诗中的抒情主人公是爱情的寻求者,她一方面宣称不做攀援的凌霄花,而做与橡树并立的木棉,另一方面,她也在寻找自己的橡树。而到了《会唱歌的鸢尾花》,诗人显然已寻到了自己的橡树,她渴望的爱情已经实现:“在你的胸前/我已变成会唱歌的鸢尾花”。但是,诗人并未沉醉到这种业已实现的爱情中而不能自拔,而是体悟到,爱情在女性生活中虽然占有重要地位,却不是唯一的内容。在诗中,爱与欲,构成诗人情绪流涌动的浪花,理想与使命感则构成诗歌的精神底蕴:“我情感的三角梅啊/你宁可生生灭灭/回到你风风雨雨的山坡/不要在花瓶上摇曳”,“我天性中的野天鹅啊/你即使负着枪伤/也要横越无遮拦的冬天/不要留恋带栏杆的春色”。诗人珍惜爱情,但又清醒地意识到她不仅仅属于爱人:“我的名字和我的信念/已同时进入跑道/代表民族的某个单项纪录/我没有权利休息/生命的冲刺/没有终点,只有速度”。舒婷的《祖国呵,我亲爱的祖国》、《风暴过去之后》等作品在浪漫主义的抒情话语中融有丰富的社会性内涵,可称之为“一代人”的心声。到了《会唱歌的鸢尾花》,我们明显地看到舒婷一方面在诗歌中强化了个人经验,另一方面还在努力把个人经验提升到一代人的人生追求上来。诗人在诗歌中展示了爱情与事业、欲望与信念、个人与环境的矛盾以及由此引起的忧伤与痛苦。正是舒婷诗歌中的这种深刻的自我矛盾,以及散点透视的结构和幻梦的引入,使这首诗显示出诗人由浪漫主义向现代主义转化的某种趋向。

《会唱歌的鸢尾花》写出后,诗人想辍笔一段时间,不想这一停就是三年。经过三年的沉默,诗人再度拿起诗笔,其创作的路数又有了新的变化。诗人

^① 舒婷:《惠安男子》,见《舒婷文集》(2),江苏文艺出版社,1997年版,第273页。

在此时写的一篇散文《以忧伤的明亮透彻沉默》中说：“如果可能，我确实想做个贤妻良母。……无论在感情上、生活中我都是一个普通女人，我从未想到要当什么作家、诗人，任何最轻量级桂冠对我简单而又简单的思想都过于沉重。我不愿做盆花，做标本，做珍禽异兽，不愿在‘悬崖上展览千年’。”^①这表明经过这段时间的思考，诗人已把自己定位成一个普通的女性，因而这阶段所写的，也主要是基于个人人生经验的内容。这一特点在她的第三本个人诗集《始祖鸟》中有鲜明的体现。如果说舒婷的早期作品主要表现了对爱、对人性、对人道的关切，那么到了80年代中期以后，除去上述内容外，更突出地表现了对人的生存状态的关切。早期的强烈的社会性、使命感和伦理色彩有所淡化，而基于女性生命本体的体验有所加强。像这首《女朋友的双人房》所描写的：“孩子的眼泪是珍珠的锁链/丈夫的脸色是星云图/家是一个可以挂长途电话的号码/无论心里怎样空旷寂寞/女人的日子总是忙忙碌碌”“我们就是心甘情愿的女奴/孩子是怀中的花束/丈夫是暖和舒适的旧衣服/家是炊具、棒针、拖把/和四堵挡风的墙/家是感情的银行/有时投入有时支出”。诗人写的是琐屑的、平凡的人生经验，但不是自然主义的冷漠的展览，而是渗透着一位成熟女性对生命的感悟。尽管这是“立秋年华”的心态，不同于早期的纤细、婉约、忧伤，但是在真诚地展示自己内心的律动上，前后期倒是完全一致的。

在中国新时期女性文学的发展史上，舒婷已留下了宝贵的脚印。一般说来，男性诗人对自己的性别角色远不如女性诗人敏感，男性诗人，尤其是其中的佼佼者，他们写起诗来很自然地是着眼于包括女性在内的整个人类。真正成熟的女性诗人亦应如此，她们应该有鲜明的女性角色意识，但又要超越这种意识。只有当她们也像伟大的男性那样，不仅是着眼于性别，而且是着眼于全人类而讲话的时候，她们才取得了真正意义上与男性诗人平等对话的资格，才在写作上获得了真正意义上的女性解放。换句话说，真正女性诗歌所提供的都应是女性自身的和人类的双重信息，女性诗歌既是女性的，更是全人类的。可以毫不犹豫地说，舒婷的优秀诗篇是做到了这点的。

① 舒婷：《以忧伤的明亮透彻沉默》，《舒婷文集》（2），江苏文艺出版社，1997年版，第225页。

舒婷的出现,带来了新时期女性写作的勃兴。自此,东西南北中,女性诗人不断涌现,她们摆脱了男性中心的话语模式,以性别意识鲜明的写作,传达了女性觉醒以及对妇女解放的呼唤与期待,引起了阵阵的喧哗与骚动,成为新时期诗坛的重要景观。

顾城(1956—1993),上海市人。1966年“文革”爆发,家庭受到冲击。1968年9月开始写诗。1969年随父亲下放山东省昌邑县东冢公社,和父亲一起养猪。1974年全家回到北京,顾城在街道工厂做木工。1980年1月,所在单位解体,从此开始待业。1988年赴新西兰讲学,后隐居激流岛。1993年10月8日在新西兰激流岛自缢辞世。著有诗集《舒婷顾城抒情诗选》、《黑眼睛》、《顾城童话寓言诗选》、《顾城新诗自选集》、《顾城诗全编》以及《顾城散文选集》、长篇小说《英儿》等。

与顾城交往颇深的舒婷,曾写过《童话诗人》一诗赠给顾城,其中有这样的话:“你相信了你编写的童话/自己就成了童话中幽兰的花。”而顾城对“童话诗人”这一雅号,似乎也颇为认同。他说:“我是一个孩子/一个被幻想妈妈宠坏的孩子”(《我是一个任性的孩子》)。的确,顾城从心理上看,始终是个没有长大而又喜欢做梦的孩子。他的诗,就是孩子的诗,孩子的梦。顾城曾这样描述过自己的梦:

万物,生命,人,都有自己的梦。

每个梦,都是一个世界。

沙漠梦想着云的背影,花朵梦想着蝴蝶的轻吻,露滴在梦想海洋……

我也有我的梦,遥远而清晰。它不仅仅是一个世界,它是高于世界的天国。

它,就是美,最纯净的美。当我打开安徒生的童话,浅浅的脑海里就充满光辉。^①

^① 顾城:《启开天国的门》,《顾城散文选集》,百花文艺出版社,1993年版,第116—117页。

在文学成了政治的婢女,美和纯净被践踏了多年之后,顾城的这些话,听来是新鲜的,又让人有些吃惊,顾城难道要钻进象牙之塔?

离开了历史的坎坷进程,就很难理解顾城和他的梦——那纯净的美的天国。顾城和他这一代人,有过金色的童年,在那明媚的日子里,他们心中生长过“希望的小树”。然而一场浩劫无情地打破了他们对未来的憧憬,春天消失了,脚下是一片冰冷的土地,没有温暖,没有花草,充斥在周围的是迷信与欺骗,弹孔与鞭痕,掠夺与血污。这一切使他们逐渐明白了在正常情况下也许是穷极一生也难于理解的许多东西。

顾城曾和我们的民族一起,经受了十年浩劫的苦难,看到了现实中的丑,憎恶这种丑,他要创造美战胜丑。他要在苦难的土地上,捧出无名的花朵,用以证实美的存在;他希望自己的诗是一扇干净的窗子,人们通过它能够看见未来的蓝天。他寻找的纯净的美的天国,是对美好未来的向往与讴歌,是对异化的污秽的现实的愤懑和抗争,是顾城以独特的方式来“变革民族精神”的尝试。

黑夜给了我黑色的眼睛,
我却用它寻找光明。

(《一代人》)

诗的价值并不是以诗行的多寡来衡量的。这仅有两行的小诗,是顾城代表作,也是在十年浩劫中失去了美好的青春的一代人的命运、遭际以及不断求索的精神的写照。“黑夜”是那个特定时代的象征。在另一首诗中,顾城把那个时代比成黑色的蛇:“昨天/像黑色的蛇……/它在许多人的心上/缓缓爬过/留下了青苔/涂去了血色”。这些地方的“黑”字都下得极妙,不仅准确地概括了那个特定时代的特征,尤为真切地传达了失落了青春的一代人对那个时代的主观感受。作为小诗的中心意象的“黑色的眼睛”,更是内蕴丰富、极有光彩。“黑色的眼睛”,是在暗示这代人身上流着民族的血液,有着民族的感情,他们既承受着我们这个民族的深重的苦难,又有着我们这个民族生生不息的奋斗精神。“黑色的眼睛”又是在黑夜中闪耀着光芒的眼睛,求索的眼

睛。在浩劫中,一切变化来得那样突然、那样急速、那样荒诞和不可思议。初见世面的一代青年尤其感到强烈的痛楚和眩晕。然而他们没有倒下去。他们睁开已习惯于黑夜的眼睛,捂住被戳伤的心灵的创口,踉跄地但是坚定地走着,穿过污浊,穿过黑暗,去寻找光明。他们终于从梦呓般的昨天走向今天,用习惯于在黑暗中求索的眼睛,重新认识历史,认识社会,也认识他们自己。这就是一代人走过的路。《一代人》是诗写的历史。历史也永远不会忘记这一代人。

顾城是属于中国,属于那个特定的时代的。他和那一代青年有着共同的苦闷、思考、抗争、追求:“因为一个过长的梦/我变成了蛹/在古木的皱纹间/度过严冬”(《羽化》),这不是那个时代人的异化现象的真实写照吗?“小巷/又弯又长/没有门/没有窗/你拿把旧钥匙/敲着厚厚的墙”(《小巷》),这不是漫漫长夜中的探索吗?“阴沉的天空在犹豫:/是雪花?还是雨滴?/混浊的河流在疾走,/是追求?还是逃避?”(《初春》)这不是幻梦初醒后对人生的严肃思索吗?顾城就这样歌唱着从梦呓般的昨天走向了今天。无可讳言,顾城的某些诗篇中有着一种孤独感,笼罩着一层忧郁的薄雾。他在《泡影》一诗中,写了两个小水泡:它们是自由的,可以从梦海深处升起,可以到处漂浮,尽管泯灭了,却给诗人留下了一丝幻觉的回味。这首诗表现了对即将失去的爱情的悲哀和无可奈何。当然它又不是一般的爱情诗,而有着更为深广的内涵,展现了在浩劫中一代青年理想与现实的矛盾,金色的童年时期对未来的美好憧憬,在历史性灾难面前像水泡一样消散了。《泡影》是属于顾城的“低音区”的作品,在这类作品中可以看出顾城和他的同代人的某些思想局限,他们毕竟太年青了,还缺乏风浪的摔打,缺乏对历史动力的深沉思考。不过,《泡影》等诗感情虽不高昂,却也真实地揭示了他们在浩劫中内心世界的一角,让我们看到了在这场浩劫中善良的理想如何被粉碎,纯洁的心灵如何被戳伤,人们不禁要思考:是谁给青年人的心灵这样的戕残?又该怎样疗治这心灵上的伤痕?这样的沟通心灵的作用,还是有一定价值的。

顾城对若干年来形成的新诗的僵化固定的模式和相沿成习的艺术惰性深为不满。他认为诗要美,首先必须独立,忘记形式才是最好的形式。他所寻求的纯净的美的天国,不仅是诗人变革民族精神的武器,同时也在我们的

诗坛开拓了一小块净土,表现了鲜明的艺术独创性。

顾城寻求“纯净的美”,首先表现为他那孩子式的单纯。单纯是构成诗歌艺术美的一个极重要的因素。艾青认为:“单纯是诗人对于事象的态度的肯定,观察的正确,与在事象全体能取得统一的表现。它能引导读者对于诗得到饱满的感受和集中的理解。”^①单纯不是浅薄,不是简陋。一滴水是单纯的,然而在太阳的照射下,却可以放出晶莹夺目的光辉。顾城具有孩子的单纯。如他自己所说,他是个“始终没有长大”的孩子,他真挚地怀念着自己的童年:“童年的心,是一片净土,没有枯枝,没有落叶,没有垃圾。只要有一阵淡淡的春风吹过,就会有无数希望的种子睁开眼睛,张开绿色的小手。它们并没有想到花朵和果实,只是生命的本能在催促它们生长,向上、向上,向着无限深远的蓝天……”^②他用孩子的眼光观察世界,用孩子的心理揣度世界,用孩子的语言表现世界。他的诗带有明显的孩子气。这孩子气一方面使他的声音有些稚嫩,另一方面使他的诗显得纯洁而真诚,他仿佛像《皇帝的新衣》中的那个小孩,毫无顾忌地说出了“皇帝光着屁股”这一现实。请听:

站住

是的,我不用走了。

路已到尽头,

虽然我的头发还很乌黑,

生命的白昼还没开始。

小榆树陌生地站着;

花白的草多么可亲;

土地呵,我的老祖母,

我将永远在这里听你的歌谣,

再不会顽皮,不会……

① 艾青:《诗论》,《艾青论创作》,上海文艺出版社,1985年版,第385页。

② 顾城:《希望的小树》,《顾城散文选集》,百花文艺出版社,1993年版,第22页。

同伴们也许会来寻找，
她们找不到，我藏得很好，
对于那郊野上
积木般搭起的一切，
我都偷偷地感到惊奇。

风，别躲开，
这是节日，一个开始；
我毕竟生活了，快乐的，
又悄悄收下了，
这无边无际的礼物……

（《就义》）

“就义”这一极富于悲剧性的题材，历来被表现为大义凛然，慷慨悲壮。然而这里却纯从孩子的心理出之，没有豪言壮语，没有眼泪和悲伤，它给人的不是血污，而是面对枪口的善良、纯洁和天真。诗中之“我”不是什么英雄的人物，然而有什么比幼小的纯真的生命被摧残更残酷的呢？

事物都有它的两面性，顾城的孩子式的单纯既是他鲜明的艺术个性的标志，同时也是他的局限，他的孩子的梦和诗，使他保持了一种纯真的天性，少受种种异化状态的污染，但也在一定程度上造成了他表现世界的狭窄。何况，随着年龄的增长，顾城也不可能永远去做他的“孩子的梦”的。按正常情况，他早就应当从“孩子的梦”中走出来了。但是，最终他没有走出，相反在一种心理固着症的作用下，他继续蜷缩在他的童话天国中去做他的孩子梦，这不仅影响到他后期创作缺乏新的突破，而且由于他固守的天国与现实世界的严重脱节，导致了他的人生悲剧。

顾城寻求“纯净的美”，又表现为他对感觉的重视和强调。顾城认为诗“至少有两个必须具备的因素：一个是美的感觉；一个是精炼的语言。只有美好的感觉和精炼的语言相结合时，诗才可能出现。”（《学诗笔记（二）》）在他看来，诗的本质从内容方面说最根本的就是感觉了。毫无疑问，敏锐的感觉是

诗人极可宝贵的气质,它是诗人认识世界的钥匙,是伸向自然的触手。由于感觉太重要了,以至济慈在致柏莱的信中要说:不论是怎样,我但求过感觉的生活,而不是思想的生活。顾城具有极为敏锐和纤细的感觉。他的成功之作都是基于独特的、真实的感觉的。他力避从概念出发,那种纯哲理的诗他也很少去写。他的诗往往是由于感官受到某种新奇而强烈的刺激,他以自己特有的敏感,捕捉下这刹那间的意象,然后经过思维和过滤,经过再体验,敷而成篇的。比如《摄》:

阳光
在天上一闪,
又被乌云埋掩。

暴雨冲洗着,
我灵魂的底片。

在乌云滚滚的天空中,太阳瞬间的一闪,一般人可能觉得没什么而轻轻放过,敏感的诗人却一下子捕捉住这个意象,经过艺术的想象,把它与摄影的曝光联系起来,又从暴雨跳跃到冲洗灵魂的底片,一下子把那场“触及灵魂”的浩劫中,人们精神遭到的魔劫和心灵受到的洗礼表现出来了。小诗不长,但寓意深刻,敏锐的感觉在这里起了极重要的作用。

有时候,顾城写的不是一般的感觉,而是一种错觉:

彩虹,
在喷泉中游动,
温柔地顾盼行人,
我一眨眼——
就变成了一团蛇影。

时钟,

在教堂里栖息，
沉静地噓着时辰，
我一眨眼——
就变成了一口深井。

红花，
在银幕上绽开，
兴奋地迎接春风，
我一眨眼——
就变成了一片血腥。

（《眨眼》）

彩虹、时钟、红花，这象征美好、安宁、光荣的事物，在眨眼之间却变成了蛇影、深井、血腥，这一切来得是那样突然，那样不可思议，以至目不转睛地盯着看的诗人也困惑了。这里真实的感觉与错觉的迭加和交替出现，有如迅速跳动的电影蒙太奇，不仅反映了浩劫的动乱现实，尤其表现了动乱中人们紧张的精神状态。心理的真实与客观的真实达到了高度的统一。

上面所举的顾城的较成功之作，都是基于敏锐的感觉的，但又不只停留在感觉上，而是通过创造性的想象，表现了一些现实矛盾和理想世界的场景。但是也应看到，顾城的某些作品，还只是停留于感觉的捕捉，意象的闪动或一瞬间直觉或幻觉的演泄，其中虽不乏新鲜的意象和诗意的萌动，但总的说来，基本上还只是感觉的记录。他的某些小诗只能说是毛坯和半成品，顾城自己也是把这类作品叫作“心理笔记”和“意象笔记”的。这种“笔记”中某些章句虽然发表了，但严格说来，还算不上真正意义上的艺术创造。有的作品被人诟病，恐怕也有这方面的原因。

顾城寻求“纯净的美”，还表现为他侧重向人的心灵深处开掘。在现代社会，诗歌发展有个明显的趋势。即强调表现人的主观世界，强调主体的真实。包括顾城在内的青年诗人，已越来越重视描写内在生活的特殊感觉。顾城像个孩子似地热爱自然，向往自然，经常沉醉于自然，但是他不在诗中临摹自

然。他的心灵不是自然的镜子。他写的往往不是真实的自然,而是他对自然的感知和理解。在他的笔下,自然被分解了,不再是一个不可分割的整体,而是可以由他任意选用的象征体和语言。他从自然中捕捉意象,而后把自己的主观感情幅射到意象上,让它成为表现主观情绪的客观对应物。请看,他写急湍的嘉陵江:“崩坍停止了,/江边高垒着巨人的头颅。/戴孝的帆船/缓缓走过/展开了暗黄的尸布。”(《结束》)他写嶙峋的石壁:“两块高大的石壁,/在倾斜中步步进逼。/是多么灼热的仇恨,/烧弯了铁黑的躯体。”(《石壁》)他写喧闹的山城:“这是一片未展平的土地,/还是一封过时的遗书?……/缎带上爬着车辆的葬虫,/皱折中积满岁月的尘污……”(《山城》)他所写的江水也好,石壁也好,山城也好,这些意象全是独特的,强烈的。对于习惯于传统的思维方式和接受方式的人,又是颇为古怪的。这些意象来自于自然,却不是自然的摹写,而是他主观情绪的凝结。历经过浩劫的人,当听到这场灾难已结束的时候,痛定思痛,在他的眼中,石壁成了被无限扩大了的人类矛盾的写照,山城成了这场浩劫后留下的过时的遗书,那江边的山石,江中的帆船,也无不带有一种沉重的色调。

上引几首诗,意象还是比较单一的,而在他的比较复杂的作品,比如《生命幻想曲》中,则突破了单一意象的局限,那多重意象在诗人的主观的支配下,经过重新组合,构成一个全新的诗的世界。当年诗人“随父下放”,被抛在寂寞的荒滩,固然不幸;然而远离城市的喧嚣,回到大自然的怀抱,却又是他的“不幸之幸”。一个夏天,诗人到潍河去游泳,感到太阳十分巨大,诗人躺在沙滩上,“让阳光的瀑布,洗黑我的皮肤。”产生一种和自然融合在一起的感觉。强烈的感觉触发了他的想象,他想象自己在广阔的宇宙间到处遨游:

太阳是我的纤夫。
它拉着我,
用强光的绳索……

太阳烘着地球,
像烤一块面包。

我行走着，
赤着双脚。
我把我的足迹
像图章印遍大地，
世界也就溶进了
我的生命。

世界和我的交融，这就是《生命幻想曲》的主旋律。诗的基调是昂扬的、向上的，体现了一种顽强的追求精神，是诗人以童心观察自然、重构自然、对异化世界的一种抗争。这首诗与其说是借鉴了外国现代派的意象组合等技巧，毋宁说是更多受到以《离骚》为代表的中国的浪漫主义诗歌的熏陶。

80年代初期，顾城写了些他称之为“心理笔记”的作品，如《凝视》、《疑惑》、《远和近》等，侧重表现了对人与人之间关系的心理探求。人对自然毫无戒心，但是对他人却有一种本能的怀疑和防范：“我觉得，/你看我时很远，/你看云时很近。”（《远和近》）人与人之间，即使亲密的情人之间：“我不会问，/你也没有说。”（《凝视》）“你在路上，/我在路旁，/究竟有什么相像。”（《疑惑》）这种异化的心理状态是怎样造成的？归根结底是现实。在那“史无前例”的浩劫中，人们如临深渊，如履薄冰，朋友、亲戚、父子、夫妻，转瞬间成了陌路之人。善良的与邪恶的、正直的与奸诈的、软弱的与精明的，各自按自己的逻辑焦虑着、猜测着、试探着、苦恼着，这种沉重的社会心理负担不会随着客观的社会现象的消失而立即消失，而将在人们心头投射下漫长的阴影。顾城把笔触伸向人的心灵深处，抓住生活中一闪而过的一种感受、一个意象、一种意念，加以开掘，表现了人心灵的震颤，这是一种可贵的尝试。顾城的这类作品多数停留在表现人与人之间的隔膜上，给人一种冷漠孤寂之感。其实，生活中人与人之间的关系是多重的而又复杂的，即以浩劫的时代来说，并非人人都是惊弓之鸟，更不是人人都天良丧尽，假恶丑的灵魂在暴露，真善美的情操也在生长。如何从更广阔的角度表现人的心灵，从而提高我们整个民族的精神文明，是顾城当年未能充分意识到的。

诗人应该葆有一颗童心，用孩子的不受功利诱惑、不受世俗玷污的眼光

观察世界,自然会有奇妙的发现。顾城在他的诗歌中营造一片童话世界,这无可非议,也正由于这点,使他从强手如云的诗坛中脱颖而出,形成了迥异众人的艺术个性。如果说早年的顾城是凭他的孩子的本色而营建童话世界的话,那么到他成了家、立了业之后还是有意地赖在“孩子世界”中不肯出来,那便是一种心理的病态了。在《英儿》的尾声中,顾城借一位朋友的口气,对自己下了这样的评论:“他的心态停留在某一点上,始终没有发育成熟。他像一个孤僻的孩子那样,不喜欢正常的事情,恐惧正常的生活。”顾城的这种心理固着症,使他越来越偏执,以至模糊了幻想与现实的界线,他不仅在诗歌中,而且还要在生活中营建一个童话世界,一个梦寐以求的天国花园,这自然会处处碰壁,也为他埋下了日后悲剧的种子。

第四节 江河、杨炼与其他朦胧诗人

江河(1949—),原名于友泽,生于北京。著有诗集《从这里开始》、《太阳和他的反光》等。

江河少年时代在北京少年宫学习过绘画,后曾为他的母校绘制领袖肖像和大型宣传画。这种基本的绘画素养对他后来追求立体感的写作风格当有一定关系。“文革”爆发后,家庭受到冲击,被抛到生活的底层,尝尽了人间的冷暖和生活的艰辛。1968年高中毕业后,被分配到北京的一家工厂当工人。后来他曾几次去白洋淀,在那里住了很长时间,与白洋淀诗群的朋友互相交流,切磋诗艺,这时他已开始在笔记本上悄悄地酝酿自己的诗篇了。“四人帮”倒台后,他的被压抑的诗情便如火山般爆发了。从1977年起,他先后写出了《纪念碑》、《祖国啊,祖国》、《从这里开始》等作品,在读者中引起强烈反响,他也就作为青年诗人中强情绪型的代表登上了诗坛。在《今天》诗群的代表诗人中,江河属于重量级选手。他的诗歌往往具有重大的主题,厚重的历史感,特别是由他开创的现代史诗,对80年代的中国诗坛产生了重大影响。

在长诗《祖国啊,祖国》中,江河深情地唱道:

……在历史中

我会永远选择这么一个时候
在潮湿和空旷中
把我的声音压得低低地,低低地
像压进深深的矿藏和我的胸膛
像呼应着另一片大陆的黑人的歌曲
用低沉的喉咙,灼热地歌唱祖国

江河的诗是用低沉而灼热的喉咙唱出来的,这里面跳动着时代的音符,回响着强者的呼唤,具有一种阳刚的硬性的美。他的诗体现了对力——一种强情绪型深厚的力的追求。

这种追求,首先表现为历史感的强调。江河说:“我认为诗人应当具有历史感,使诗走在时代的前面。……我最大的愿望,是写出史诗。”^①当然江河说的“史诗”,并非是指人类早期用来记载英雄业绩和重大事件的长篇叙事性诗歌,而是一种抒情性史诗,类似于埃利蒂斯的某些作品。它不是以记叙历史事件为主,而是企图把中国的历史文化与时代精神、民族传统与个人特征熔于一炉,从而显示出人类从起源到现在的一个缩影。尽管在江河的笔下,这样的史诗还未诞生,但是我们从他已经写出的作品可以看到他的诗已带有某种“史诗性”,或者说较强烈的历史感。英雄意识、集团意识、巨大的包容量和理性的加入是构成这种历史感的主要成分。

江河诗歌的英雄气质表现为或者是直接讴歌英雄,或者是让“我”成为英雄的化身,通过“我”的自白来揭示英雄的崇高的精神世界。前者如《我歌颂一个人》,写于周恩来去世之后,是对这位中华民族英雄人物的缅怀和歌颂。但诗人不再简单地再现英雄的形象,陈述英雄的业迹,而是把他作为一种象征,放到历史的范畴中去,其实际内涵远远超越了狭隘的时代范围,是对历史和现实中一切追求光明、舍身忘我,把自己和被压迫人民的反抗斗争联在一起的英雄的歌颂。后者如《没有写完的诗》,这是诗人看到党的好女儿张志新被害后,在悲愤中写成的。诗中的“我”成了英雄的化身,“我”的直接抒情即

^① 江河:《〈诗二首〉小序》,《诗刊》,1980年第10期。

是英雄的自白：“我被钉在监狱的墙上/黑色的时间在聚拢，像一群群乌鸦/从世界的个角落，从历史的每个夜晚/把一个又一个英雄啄死在这堵墙上”。诗歌一开头就把英雄的就义放到历史的长河中来，揭示了张志新的，也是无数英雄的悲剧的历史原因。“声音被割断/我的心是一团火，在嘴唇上无声地燃烧/我走向刑场，轻蔑地看着/这历史的夜晚，这世界的角落/没有别的选择，我选择天空/因为天空不会腐烂”。死去仅是肉体的物化，英雄的猛志常在，浩气长存。像这样英雄以“我”的身份直接与读者对话，大大缩短了读者与英雄之间的感情距离。

与英雄气质紧密相连的是集团意识。因为英雄与人民是两位一体的：英雄是人民的代表，人民是英雄的母亲。江河也是有着鲜明的集团意识的。他认为诗人应当面向世界，只进行自我的观照是不够的。他的视野要宽阔得多。他要代表集团说话。这个集团，从小范围说是身历十年浩劫的一代青年，从大范围说，就是人民。他郑重地宣告：“我的诗的主人公是人民。……我和人民有着共同的命运，共同的梦想，共同的追求。”^①在诗歌中，诗人扩大了自我的内涵。他笔下的抒情主人公“我”，既是诗人自己，又是人民。他那颇有个性的歌唱，就是人民心灵的一个回声。在他的引起强烈反响的《纪念碑》一诗中，你根本无法把自我与人民分开：

纪念碑默默地站在那里……

他的名字叫人民

我想

我就是纪念碑

我的身体里垒满了石头

中华民族的历史有多么沉重

我就有多少重量

中华民族有多少伤口

① 江河：《〈诗二首〉小序》，《诗刊》，1980年第10期。

我就流出过多少血液

这里主体“我”与客体纪念碑交融在一起,主观与客观交融在一起,自我与人民交融在一起,全诗形成了一个互相渗透、互相包容的浑圆体,其饱满的力度是那些囿于狭小的个人圈子的作品所无以相比的。

巨大的包容量,主要指诗的表现幅度要大,纵深感要强。在这方面,江河采取了两种办法,一是从纵的方向上延伸,把历史与现实衔接起来;二是从横的方向拓宽,从实际平面向想象平面扩展。前者如《从这里开始》,这是一首思考一代青年命运的抒情诗,诗人没有选取一个断面加以渲染,而是把这代青年放到更广阔的纵的背景中去。诗人似乎在历史中走来走去,历史发展的必然与抒情主人公的命运完全交织到了一起:

我/裸体来到世界/为了暴露/为了单纯和新鲜/在辽阔的沙滩上和所有的人一同晒晒太阳……

我被世界不断地抛弃/太阳向西方走去,我被抛弃/影子越拉越长/像一条漫长的道路/曲曲折折/把我扭弯……

在薄暮中,我来到黄土高原上/黄昏时分的阴影在晃动/窑洞的眼窝越陷越深/没有声音地看着我/坎坎坷坷的道路闪着磷光/像是有许多陶器的碎片/把我带入古老的梦想……

就从这里开始/从我个人的历史开始,从亿万个/死去的、活着的普通人的愿望开始/从诞生之前就通过我/激动地呼出的名字开始

仅就上引这几节,不就已经勾画出这一代青年由单纯、幼稚,到被欺骗、被扭曲;由苦闷、思考,到觉醒、奋起的历史过程了吗? 这样一段历史进程,浓缩在百余行诗中,其致密的程度可想而知。后者如《葬礼》,它取材于那个寒冷的冬天,首都百万群众伫立街头向周总理告别。但诗人没有停留在葬礼的具体场景的描绘上,而是充分展开联想,写到英雄在历史中的地位,人民在历史中蒙受的耻辱和苦难,对人的尊严的思考,对光明的未来的追求等等。这样就从横向把幅度拉大了,从实际平面向想象平面扩展,展开了一幅历史画

卷,既不同于描述一个具体的事件,又不同于抒发一种特定的情绪,而是让读者在受到感染的同时联系历史去反思,从而感奋、觉醒。

理性的加入,即把对历史和现实的深沉思考渗透在情绪的流动中,进一步加强了诗的历史感。诗的深邃应当是理智与情感的共同丰富与延伸。优秀的诗歌,总要有清醒的理性加入。那些流传不朽的诗的巨著,如但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》,不仅是感情的大海,更闪烁着理智的光芒。

“只要有深渊,黑暗和天空/我的思想就会痛苦地升起,飘扬在山巅”(《祖国啊,祖国》)。的确,在江河的诗中处处显示着思考的进程,渗透着思考的结果,他的诗是沉积着思考的一股情绪流,可以直接向你穿透,强化你对诗的理解。他的理性加入主要是把理性还原为感觉,让理性渗透在意象之中,思考溶入情绪的推进之中——而不是在诗中展现推理过程,因为推理,决不是诗的任务;也不是简单地提出个结论,因为仅仅提出个结论,读者看完说一声:“我知道了!”也就丢掉了一旁。诗歌的理性加入应该渗透着情感,交融着形象,不断地打动读者,启发他思考:

土地的每一道裂痕渐渐地
蔓延到我脸上,皱纹
在额头上掀起苦闷的波浪
我的眼睛沉入黑暗
霞光落下……
寒冷的气流把我吞没
头颅深处
一层层乌黑的煤慢慢形成

写经历十年浩劫的青年人的深沉思索,没有用直接议论的形式,而是把他们的苦闷、思索和追求溶入土地的裂痕、额头的皱纹等具体的意象之中;头颅深处乌黑的煤,则是象征这痛苦思考的结晶。

除去把思考溶入意象外,江河有时还采用理性的直接加入——在情绪流的推进之中,突然地出现一两个理性直接加入的句子,起一种强调作用,也使

某些暗示的东西明朗化。读者读到这样的句子如同醍醐灌顶,受到震动。当然这也只是“加入”而已,无须乎推理演绎,也不用大段议论的。

江河是一位对诗的创作怀有强烈使命感与责任感的诗人,他不断地扬弃旧我,不断地跃过新的高度。江河是以《纪念碑》等诗为标志,唱着低沉而灼热的歌声登上诗坛的。这个时期的江河以其强烈的英雄气质和集团意识得到了读者的认同。但江河不愿重复自己。大约他自己第一个打印诗集《从这里开始》编就,他的以英雄气质和集团意识为标志第一个阶段就过去了,不管别人怎么催促,《纪念碑》式的作品再也没有从他笔下出现。经过一段时间的调整,到1984年秋天完成组诗《太阳和他的反光》,则标志他的创作已进入了一个新的阶段。

《太阳和他的反光》这组诗取材于古代神话,但又超越了神话。诗人的心灵游弋于神话境界和广漠的心理时空之中,与传统对话,与自然对话,与神话中的英雄对话,与自我对话,获得了相当的自由。因为每个民族的神话都不仅仅是充满奇妙幻想和瑰丽传说的原始文学形态,而且是本民族心理建构的原型,可以给予子孙后代以生命的隐秘的启示,所以江河借用了它。这决不意味着《太阳和他的反光》是对原始神话的简单摹写或改写。其真旨是在民族的集体无意识的渗透下,对民族心理建构原型进行探寻并做出新的构拟。

《太阳和他的反光》中的神话人物既沉积着集体无意识,是民族文化心理的一种原型,同时又渗透着诗人的个性。在诗中自我与神话人物和谐地融为一体,表现了一种与宇宙合一的交融、一种对自然和人生的彻悟。组诗里最能体现这一特点的当推《追日》。《追日》取材于《山海经》中夸父追日的传说,但不是简单地把它改写成诗的语言。夸父的形象既可以看成是我国民族文化心理建构的一个原型,又是抒情主体个性的外化:

上路的那天,他已经老了
否则他不去追太阳
青春本身就是太阳

这是神话中的夸父吗?是夸父,但又不仅仅是夸父。从中我们也看到了

诗人的自我形象,那种“老了”的感觉,那种要追回自己青春的冲动,不正是以诗人为代表的失去了青春的一代青年的心声吗?同时这夸父又是一个原型、一种象征,是我们中华民族世代代不甘受命运捉弄、而想改变命运的心理原型,是我们民族生生不息、追求光明未来的象征。尤其应引起注意的是,在原神话中写夸父是“渴欲得饮,饮于渭河,河渭不足,北饮大泽,未至,道渴而死。”^①其主体与客体的关系是确定的。但到了诗中,这主客体关系却变得不确定起来:“传说他渴得喝干了渭水黄河/其实他把自己斟满了递给太阳/其实他和太阳彼此早有醉意”——此时抒情主体与对象已融为一体,分不清是夸父喝干了黄河渭水,还是夸父自己成了黄河渭水让太阳渴饮。这是诗人对原神话的重大改造,体现了我国古代文化中天人合一、物我两忘,让个体与宇宙同步的最高境界。夸父虽然失败了,是个悲剧的英雄,但由于他与宇宙融为一体,也得到了永恒。夸父给我们的启示,不仅在于他生生不息的追求精神,而且在于他能进入与万物交融的“无我”境界,从而达到诗人所憧憬的最高境界——和谐。

还应注意到的是,《太阳和他的反光》所写到的神话人物多是失败的英雄,诗人在叙述过程中还时时流露出一种“反英雄”的情绪。比如,《追日》中夸父的手杖变成了普通人在春天的草上拾到的“一根柴禾”,这就把英雄与普通人的意识沟通起来了。组诗与前一阶段诗的不同在于集团意识的减弱、文化意识的增强,智性的明澈代替了强情绪型的英雄气质的显示,借神话人物之体以赋现代意识之神,这种变化对后来的文化寻根派诗人的写作产生了重要影响。

杨炼(1955—),1974年高中毕业后在京郊插队三年,这期间开始写诗。1977年考入中央广播艺术团创作室。著有诗集《礼魂》、《荒魂》、《黄》、《太阳与人》、《大停止之处》、《幸福鬼魂手记》等。杨炼的个性热情、奔放,早期作品具有浓厚的浪漫主义气质,到了1983年写出《诺日朗》,则标志了他独特的话语方式的形成与艺术个性的成熟。

杨炼的诗学主张集中表现在他写于1984年的《智力的空间》一文中。他

^① 《山海经·海外北经》。

认为一首成熟的诗,便是一个智力的空间。而这个智力的空间则由“结构”与“中间组合的意象”组成。所谓结构,就是诗的组合关系的总体。“一首诗的总结构就像一个‘磁场’、一组群雕,它存在着、暗示着什么,各部分之间抛弃了因果性,看似独立其实正以其空间感的均衡和稳定相互关连。这是一个正在共振的场,每个部分都和其他所有部分相呼应、相参与。……一个完美的结构的能量不是其中各部分的和,而是它们的乘积。”^①所谓“中间组合的意象”,杨炼是这样描绘的:“当我们继续深入,一群群具有相同走向的意象渐渐靠拢,显示出同处结构内的不同层次。这些中间组合有时单独发展,有时彼此接近甚至交错汇合,在碰撞的刹那迸出火花,使我们隐约窥见了深藏的奥秘。于是,意象——诗的基本符号经过反复阅读的‘定位’,最终获得了中间组合与结构赋予的全部含义。”^②

在朦胧诗人中最讲究结构的设计,把诗写得壮阔恢宏的便是杨炼了。杨炼的最重要的代表作均是组诗。他早在70年代末80年代初就已经在致力于组诗的建构了,如组诗《土地》包括《给爱人》、《七十年代·中国纪事》、《为几个动词而创作的生活之歌》;组诗《太阳,每天都是新的》包括《自白》、《大雁塔》、《栀子花开放的时候》、《乌蓬船》、《火把节》、《古战场》、《长江,诉说吧》等7首长诗。1983年后,他把写作的重心移向民族历史与文化的开掘与思考,开始建构所谓“现代史诗”,此后写出的《礼魂》、《自在者说》、《与死亡对称》等,更是具有苦心经营的复杂而匀称的空间结构了。

如杨炼自述,他的诗歌的智力空间由“结构”与“中间组合的意象”组成。这期间意象是最基本的单位,若干意象构成意象群,若干意象群构成意象群落,这些意象群落按照总体构思形成组诗的整体“结构”。其中按照一定构思形成的意象群或意象群落便是“中间组合的意象”。这里“结构”与“中间组合的意象”实际是互相依存的,失去一方,另一方也就不复存在了。需要注意的是,杨炼在建构他的现代史诗的时候,尽管心目中有但丁、歌德、艾略特等西方大师的身影,但是他却没有机械模仿这些西方的偶像,而是充分调动了

① 杨炼:《智力的空间》,吴思敬编选:《磁场与魔方》,北京师范大学出版社,1993年版,第125页。

② 杨炼:《智力的空间》,吴思敬编选:《磁场与魔方》,北京师范大学出版社,1993年版,第125页。

“东方的智慧”。因为在他看来,随着人类打破旧有的单元化结构进入多元体系,东方的综合性思维与西方的分析性思维之间已显示一种殊途同归的互补。这在他的代表作《诺日朗》、《大雁塔》、《半坡》等诗中有突出的表现。

《诺日朗》可以称作人类生命的史诗。“诺日朗”是九寨沟的一座雪山及瀑布的名称,意为“男神”。杨炼之所以选择“诺日朗”来写,是因为“诺日朗”即男神这一意象为杨炼展示他内蕴的生命意识提供了一个极好的契机。实际上,《诺日朗》一诗充满生命力的躁动,充满对生命奥秘的追寻与探究,其外在的结构标志则体现在时间的移动。第一章《日潮》里“落日浑圆地向你们泛滥,大地悬挂在空中”,第二章《黄金树》里出现了“夜”“星星”等具有时间特性的意象,第五章是“午夜”,诗的结尾则以“鸟儿啼叫着”暗示黎明的到来。把人类漫长的、黑暗的、曲折的生命诞生的历程浓缩在一个夜里,是一种艺术的抽象与变形。而对生命诞生的赞美则充满了抒情的喜悦:

尊严和性格从死亡里站起,铃蓝花吹奏我的神圣
我的光,即使陨落着你们时也照亮着你们
那个金黄的召唤,把苦涩交给海,海永不宁静
在黑夜之上,在遗忘之上,在梦呓的呢喃和微微呼喊之上
此刻,在世界中央。我说:活下去——人们
天地开创了。鸟儿啼叫着。一切,仅仅是启示

诗人让“诺日朗”对人们宣布“活下去”,大地才得到了开创,也就是说,生命开始了。很显然,杨炼在抒写人类生命的史诗时,把生命的创造归结于“男神”,并要让“真正的男人”统治世界,潜伏着男性的自大与自尊,表明杨炼并未摆脱数千年来男权社会的影响,诗人的袒露是真诚的,但是在探寻生命奥秘的过程中却夹杂了一种不和谐的噪音。

如果说,《诺日朗》的创作是得力于外在的自然景象的触发,引起诗人内在心理能量的释放;那么,《大雁塔》的写作,则是基于著名的历史人文景观,唤起诗人对悠久的历史文化的思考与追寻。

“大雁塔”本是古城西安的一处古迹,本身便富有极深的历史文化内涵。

诗人不是就塔而写塔,而是对大雁塔进行了拟人化处理,赋予生命的意义,并且使之成为文化心理结构的一个具象,一个象征的本体:“我被固定在这里/已经千年/在中国/古老的都城”。《大雁塔》第二章《遥远的故事》是展现中华民族大唐时代的美好的记忆:“紫色的葡萄,像夜晚,从西方飘来/垂落在喧闹的大街上,每滴汁液是一颗星”,“驼铃、壁画似的帆从我身边出发/到遥远的地方,叩响金币似的太阳”。第三章《痛苦》表现的是专制岁月里生命的被戕害、被扭曲,“人”的贬值,“人”的失落,“我的动作被剥夺了/我的声音被剥夺了”,“连影子都不属于自己”。这段灾难的历史既是十年动乱的阴影的投射,又可视为整个封建时代人的心态的写照。在第四章里,诗人继而深思这一民族的悲剧,历史的悲剧:“我被叛卖,我被欺骗/我被夸耀和隔绝着/与民族的灾难一起,与贫穷、麻木一起/固定在这里/陷入沉思”,浓郁的历史感与悲剧感沉重地熔合在一起,怵目惊心,对民族文化的负作用力的批判和解剖沉重有力。诗人热情渴望,坚信“我的歌声/将和排成‘人’字的大雁并肩飞回/和所有的人一起,走向光明”,这种对“人”的呼唤,对“人”的重构,实是对生命又一次辉煌的发现。在《大雁塔》中,杨炼以民族文化的代表物——大雁塔,作为内在情绪的载体,倾注了强烈的现代意识和当代精神,这种对“人”的呼唤与重建的主体观念显然是对传统文化有力反拨与校正。《大雁塔》一诗,无论其把大雁塔视为民族文化象征的作法,还是对“人”的位置与价值的关切,均是典型的朦胧诗人把握世界的态度,这与后来新生代诗人如韩东对大雁塔象征意义的消解,形成明显的对照。

杨炼并不满足于既有诗作生命的发现与再现,他要挖掘生命更辉煌、更广阔的空间,于是他进而从深邃的东方哲学意识和东方文化艺术之中去重新认识生命真正的存在价值。这便是产生于《大雁塔》、《诺日朗》之后的组诗《半坡》、《敦煌》、《自在者说》等。

《半坡》把对生命的考察推到远古蛮荒的年代,在对先民们生活的种种体验与想象之中,一种复归自然、复归原始的意向暗然滋生。仿佛生命只有在那种没有文化没有历史没有记忆的时代才能得到最充分最理想的张扬与发挥。中国传统文化中的“天人感应”得到意象化的感性的表现,中国古老哲学阴阳五行学说又开始散发新的生命气息。而《敦煌》则在探入中国文化深层

结构的同时,又将笔端探入另一个理性更强烈更为抽象的领域——宗教,从宗教教义中去发现去升华生命的意义与价值。如这组诗中的《飞天》:

我不是鸟,当天空急速地向后崩溃
一片黑色的海,我不是鱼
身影陷入某一瞬间、某一点
我飞翔,还是静止
超越,还是临终挣扎
升,或者降(同样软盈的姿势)
朝千年之下,千年之上?

全部经历不过这堵又冷又湿的墙
诞辰和末日,整夜哭泣
沙漠那麻醉剂的咸味,被风
充满一个默默无言的女人
一小块贞操似的茫然的净土
褪色的星辰,东方的神秘……

此诗巧妙地把激情、思考寄寓在飞天的意象上,通过动与静、升与降、生与死、有与无等几组对应的意象来描绘飞天的形象,给飞天赋予生命的情感,实际是对“人”的地位、精神、价值的思考,寓意隐含在一片意象的整体之中。

在杨炼的这些组诗中,我们可以发现一种内在的对应关系:时间与空间对应,生存与死亡对应,永恒与消逝对应,肉体与灵魂对应,历史与现实对应,文化与自然对应……这种对称性的思维结构,几乎将时空复合于混沌。在《半坡》这组诗中,《神话》、《石斧》、《陶罐》、《穹庐》、《墓地》、《祭祀》互相独立,但又相互对应,以人类生存的关系来表现先民的生活状态与精神状态。诗人在进行意象内部结构组合时,也按照“五行”学说理解世界的几大元素来结构他笔下的世界,“水”、“火”、“土”等成为杨炼建构世界的最基本材料。《陶罐》便是分别以“那么你,黄土,黑夜、高原的严峻父亲,最广阔的梦的歌

手”，“那么你，水，纯洁处女和我的情人”，“那么你，火，你的风暴，你的马群”为各节的开头，来重建“陶罐”的历史形象，最后将“水、火、土”又归结为一点：“那么这一切，将是太阳的一切”，使多向对应发展的结构层次融为一体。在诗中这一种对应颇多，如：

茂盛而稀薄的泥土
喧嚣而珍贵的水流
明朗而脆弱的火焰

（《半坡·祭祀》）

可以看出，这里，不仅“土”“水”“火”相互对应，而且“土”“水”“火”的内部也阴阳虚实对映着。

诗人在对世界对应关系的描述中，思考了历史的命运、人类的命运和整个宇宙的命运：

他们走过河流，但是没有水
他们敲打岩石，但是没有火
他们彼此交谈，却互相听不见声音

（《半坡·祭祀》）

这也是按照一种对应关系建立起来的意象叠层结构，“水”“火”之间相对应，而“水”“火”又合成一股人对自然的冲突来对映人与社会的冲突（彼此交谈），从而把人、自然与社会三项胶粘在一起。

在杨炼营造多重结构来体现辉煌的空间感时，还依赖汉语言本身所固有的特性去充分表现一种视觉功能来强化这种诗的整体感受力。任何民族的史诗，都是用自己本民族的语言写成或说出的，在史诗中应把民族语言发挥到极致。杨炼是深知“语言”对于史诗创作的意义，他较好地把握住汉语言的特性，使之成为建造“复合空间”的有机构成。因为汉语言有其鲜明的特性，它的字形的视觉性，音调的独立性，本身就显现出一种自然的空間感，能

显示诗的外在时间被抽象与内在空间被构造的同一进程,从而达到表意性与表现性同一追求的共时实现。在整体把握汉语言的特性的过程中,杨炼还刻意寻求建立富有自己风格的语言体系,创造有独立价值的符号系统。杨炼这些符号的选择大都依据于力感的强弱、力感的厚薄,因而往往烙上浓郁的青铜色彩,成为东方智慧的依托物,因而“黄昏”“高原”“石头”“陶罐”“太阳”“飞鸟”“鱼儿”等一系列语码意象以一种相对稳定的指向意义反复出现在诗中,与其他的意象相呼应,相撞击,扩张出与主体意象相适应的审美群象来。这些意象符号的选择和运用依照“结构——空间”的整体审美原则,使之各含有一定层次的指向意义。比如,“鱼”“鸟”两个意象符号,其本身原是作为一种运动的实体出现的,在诗中显然是诗人主体精神的象征,在杨炼初期的诗作《神话的变奏:一个歌唱的精灵》中,诗人就自喻为“鸟”：“以焕发的欢欣/再次找/那棵希望之树/太阳,灿烂的窝巢”。而后期,诗人的主体精神往往呈现出二重组合的状态,“我飞如鸟,到视线之外聆听之外/我坠如鱼,张着嘴,无声无息”(《敦煌·飞天》),一方面要超出尘世,一方面又要进入人间,超越的明净与体验的痛苦缠绕着诗人,当他超越时,他便成了“飞鸟”,“俯瞰世界万变而始终如一”(《〈易经〉、你及其他》),俨然超出万物之上;当他进行具体人生体验时,“世界被一片幻影所覆盖,黑暗的哭泣搅扰你无法安息”(《半坡·陶罐》),又愿意解除整个人类的痛苦而承担痛苦。因而我们发现“鱼”“鸟”这两个意象符号之间一种内在的必然联系,当“鱼”摆脱了世俗的困扰便升华为“鸟”,当“鸟”从天空降落下来便化为“鱼”。这两个意象符号的相互转化令我们想起了庄子《逍遥游》中的“鲲”和“鹏”,古典的寓言在诗人笔下获得了现代意义上的重生。

杨炼精心营造的诗的智力的空间无论在理论上还是在实际创作中,都是一种有益的尝试。但也不能不指出,杨炼在创造空间时片面强调空间的密度,有时意象、意象群和意象群落过于繁冗,忽视对空灵、空白这些中国文化所特有的美学境界的转化与运用。有些外观恢宏,结构繁富的作品,比如以《易经》为结构的大型组诗,按照《易经》六十四卦,写出与之相吻合的六十四首诗,在完整壮观的结构体系下,是否容纳了相应的生命汁液,还是有待检验的。也许杨炼的价值不在于他为建造现代的东方史诗已经取得的实绩,而在

于他的探索唤醒了人们对史诗——一个看似古老的诗学价值体系的重新发现与认识。

梁小斌(1954—),生于安徽合肥。著有诗集《少女军鼓队》等。梁小斌不属于白洋淀诗歌群落的成员,也没有在《今天》上发表过诗歌,但他在气质上与诗歌风格上却与顾城、舒婷等朦胧诗人有一种骨子里的内在联系。在人生取向上他坚持人文主义的理想,在艺术表现上他坚持象征主义的创作精神。他有一种独特的感悟生活的态度,梁小斌80年代初的诗作《雪白的墙》、《中国,我的钥匙丢了》,以沉重的历史为反思背景,以可贵的良知追寻人生理想,成为传达特殊时代精神的典范性作品。这是他的《雪白的墙》:

妈妈,
我看见了雪白的墙。

早晨,
我上街去买蜡笔
看见一位工人
费了很大的力气,
在为长长的围墙粉刷。

他回头向我微笑,
他叫我
去告诉所有的小朋友:
以后不要在这墙上乱画。

妈妈,
我看见了雪白的墙。
这上面曾经那么肮脏,
写有很多粗暴的字。
妈妈,你也哭过,

就为那些辱骂的缘故，
爸爸不在了，
永远地不在了。

比我喝的牛奶还要洁白、
还要洁白的墙，
一直闪现在我的梦中，
它还站在地平线上，
在白天里闪烁着迷人的光芒，
我爱洁白的墙。

永远地不会在这墙上乱画，
不会的，像妈妈一样温和的晴空啊，
你听到了吗？

妈妈，
我看见了雪白的墙。

1980年5—8月

这首诗的核心意象是雪白的墙。但诗人为什么要写一面白墙，它与诗人的深层心理又有什么关系，诗人没有明说，却通过整体安排把它暗示出来了。诗歌不仅以“雪白的墙”为题，而且运用复沓手法使之重复出现了三遍，用以强化它在读者心目中的印象。看到这样一种“上下文”的安排，读者自然会领悟，这不是写现实生活中实际存在的哪一面白墙，而是一种象征。如果联想到梁小斌在共和国的红旗和阳光下度过的美好的童年、他在“十年浩劫”中心灵遭受的巨大的创伤；如果想到此诗写于浩劫过去以后的1980年，诗人心中充满着对未来的憧憬；如果想到梁小斌的艺术主张：“一块蓝手帕，从晾台上

落下来,同样也是意义重大的。”^①“存在决定意识,那么一定存在着一个形象被阻断的事实,人是要实现理想的,从此岸到彼岸,一定要有一个形象的桥梁。”^②那么就不难明白,“雪白的墙”在这里也是“意义重大的”,它是联结诗人与读者的心灵的纽带,也是凝聚深层意蕴的载体,它的象征含义是多重的:可以是“十年浩劫”中被摧残的美好事物,可以是正在着力建设的美好的生活远景,可以是对已失去的梦幻般的童年的缅怀……如果了解到梁小斌从小是孤独、内向的孩子,他非常爱自己的母亲,但由于“代沟”或其他因素,母子之间又有着巨大的隔膜,那么“雪白的墙”又可以看作是母爱的象征,那墙上滴满了他感恩与忏悔的泪水……当然,读者还可以从“雪白的墙”中触发出更多的联想。但不管怎样,雪白的墙所唤起的总是纯洁、美好、善良……如同索绪尔所说:“象征的特点是:它永远不是完全任意的;它不是空洞的;它在能指与所指之间有一点自然联系的根基。象征法律的天平就不能随使用什么东西,例如一辆车,来代替。”^③

《雪白的墙》、《中国,我的钥匙丢了》,不仅是梁小斌早期的代表作,也是朦胧诗的经典名篇。但是梁小斌并没有用“雪白的墙”把自己围起来孤芳自赏。80年代中期,他已不满意他过去写的《雪白的墙》和《中国,我的钥匙丢了》,也不满足于当时某些青年诗友只在“神话”、“史诗”中讨生活,更不屑于追随在西方现代派身后玩那些已被人家用腻了的手法,他要不断地超越自己,同时也希望区别于同时代诗友的追求。他希望回归到现实中来,写一些带有“生活流”色彩的诗。这期间他写出了《断裂》,这是中国诗坛进入“后朦胧诗”时代的一首具有标志性的作品。如果说,写《雪白的墙》与《中国,我的钥匙丢了》时期的梁小斌,从寻求一个美的世界出发,思考的是人如何不被抛弃,要顽强地寻找已经失落的美;那么,到了写《断裂》时期,梁小斌变得冷峻了,也更成熟了,他不再热衷于浪漫的幻想,也不再有意识地在作品中涂上一层亮色,他更尊重现实,也更忠实于自我的感受,他不需要借助任何美妙的东西掩饰自己,倒像一位冷静的心理学者,在读者面前勇敢地剖析自己。《断

① 梁小斌:《我的看法》,《福建文学》,1981年第10期。

② 《诗友通讯》,《星星》,1983年第2期。

③ 费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,商务印书馆,1980年版,第104页。

裂》这组诗,正像它的标题所暗示的,集中地表现了抒情主人公与客观世界之间的一种心理阻隔。这种心理阻隔在诗中鲜明地体现了一种羞涩感和卑微感。梁小斌的这种尝试引起了争议,但从某种程度上说,也引领了“后朦胧诗”的潮流。

与梁小斌一样,不属于白洋淀诗歌群落的成员,也没有在《今天》上发表过诗歌,但是作为朦胧诗人重要成员的,还有王小妮。这位新时期女性诗歌的代表性诗人,将在“异军突起的女性诗歌”一章中加以论述。

“朦胧诗”的命名,本来自《诗刊》1980年第8期所发表的章明的《令人气闷的朦胧》一文,带有偶然性与戏谑性。后来陆续出版的各种“朦胧诗选”,对朦胧诗人的界定不一,有的过于宽泛。我们认为,“朦胧诗人”作为文学史上一个诗歌群体的命名,除去相近的思想倾向与诗学主张外,还要有一定的时间性、地域性的限制,不宜过于泛化。我们确认的朦胧诗代表性诗人,除去本章论述的北岛、舒婷、顾城、江河、杨炼、梁小斌、王小妮外,还有第六章已论及的食指、芒克、多多、根子、林莽、方含、严力,以及田晓青、齐云等。

第十章 新生代诗人的躁动

早期的新生代诗人被笼罩在朦胧诗人的光影之下,还难于崭露头角。直到 80 年代中期,他们才结束了散兵游勇的状态,而以集群的形式出现在诗坛,并引起人们的瞩目。新生代诗是同当代社会本身的过渡性相对应的一种形态。当代中国不同的经济形态、意识形态、社会形态呈现混杂与交错状态,拒绝统一的模式和样板。新旧交替的过程是漫长的、曲折的、多反复的,多回流的。作为主体意识极强的新生代诗人的审美观念也是极为复杂的,既有上升的趋向,也有局部停滞和下降的姿态,就整体而言是充满困惑与焦虑,反规范、反认同、反整合、反中心、反平庸。他们的作品不仅进一步荡涤了那些功利的、教条的、非艺术的泥沙,而且也对他们的直接启蒙者——朦胧诗人构成了强大的挑战。新生代诗人的出现,意味着中国现代诗的发展又进入了一个新的阶段。

第一节 新生代诗人的出现与“现代诗群体大展”

“新生代”这一概念,是时任《中国》主编的老诗人牛汉 1986 年 1 月首先提出的。在题为《诗的新生代》的“读稿随想”中,他说:

《中国》文学月刊的这十期的十位作者,年龄多半在二十岁上下,都属于新生代。在他们的眼中,比他们大十岁八岁的诗人已是上一代的人。诗歌的“代”有时只有五六年的光景。回想 40 年代初期的情形,我正当十七八岁,心目中的许多诗人(也不过二十几岁的青年)已认为是老一代了。诗的时间概念是飞速的。今天这一代新诗人,不是一个、八个、

几十个(像“五四”白话诗时期和“四五”运动之后那一段时期),而是成百上千的奔涌进了坑坑洼洼的诗歌领域。即使头脑迟钝的人也会承认这是我国新诗有史以来最为壮观的势态。……他们的诗内倾和外向俱有,没有他们认为的上代诗人那种对世界的不信任感和忧虑感,诗的不羁的情绪有了广阔的空间,有冲激和渗透心灵的威力,激发人去联想,去梦想,去思考,去垦拓,去献身。^①

牛汉心肠火热而又眼光锐利,在新生代诗人刚刚在诗坛崭露头角的时候,就为他们提供了《中国》这样一个重要的阵地,并对他们的探索做出了热情而中肯的评价。

新生代诗人,又称“第三代”诗人^②、“后朦胧”诗人。新生代诗人并不是到了80年代中期突然涌现的,他们的出现是有一段酝酿和成长过程的。

应当说还是在朦胧诗人最为风光的80年代头几年中,一些受到朦胧诗人启蒙而又不甘心步朦胧诗人后尘的更为年轻的诗人,就已经在寻找、开拓自己的道路了。青年诗人程蔚东的如下一段话是有代表性的:“我觉得应当和你们再见了,舒婷北岛。你们曾经朦胧,我们也跟着朦胧。但不久我们便突然发现,我们朦胧什么呢?你们不相信一切,你们又并不是不相信一切。你们为迷路的蒲公英朦胧,你们为远和近的争执朦胧,你们发出的声音是奇特而勇敢的,也许在沙龙里有你们的市场,或者在不谙市面的学生中能够再朦胧下去,一进入了现实生活,我们便发现你们太美丽了,太纯洁了,太浪漫了,于是我们忍痛割爱。别了,舒婷北岛,我们要从朦胧走向现实。”^③如果说程蔚东这段话是带有感情色彩的一种宣告,那么骆一禾则既肯定朦胧诗的影响又强调要有所超越:“朦胧诗对于我是有间接影响的,因为我们年轻的时候,都基本靠青春的醒悟和性灵写作,倘若读,则主要是读朦胧诗。但它的作

① 牛汉:《诗的新生代——读稿随想》,吴思敬编:《磁场与魔方·新潮诗论卷》,北京师范大学出版社,1993年版,第148—149页。

② 关于“第三代”诗人的提法,是来源于四川的民刊《现代诗》(1984):“随着共和国旗帜的升起为第一代,十年铸造了第二代,在大时代的广阔背景上诞生了我们——第三代”。

③ 程蔚东:《别了,舒婷北岛》,《文汇报》,1987年1月14日。

用,对于我是以浪漫主义诗人,唐诗和性灵为底色去接触它的,开始就有意地去判别它,所以对朦胧诗,我曾发过豪言壮语:‘彼辈可取而代之’,……但若是掩盖朦胧诗对于那个年代写诗的青年的影响,也是不正确的”。^①

初期的新生代诗人尽管发出了稚嫩的不谐和的声音,但他们依然被笼罩在朦胧诗人的光影之下,一时难于崭露头角。然而在80年代改革开放的春风的吹拂下,新的诗歌艺术精神的种籽在萌发,一批更年轻的诗人按捺不住,要在诗坛上一显身手了。恢复高考以后的大学生成了新生代群体的主要成员。1981年,甘肃的综合性文学刊物《飞天》开办了“大学生诗苑”,为年轻的大学校园诗人提供了发表的阵地。此后其他诗歌刊物也纷纷跟进,开辟了大学生诗专栏,一些大学生诗人开始在这些刊物上露面。1982年10月,在西南师范学院的一次有万夏、胡冬、赵野、唐亚平等参加的青年艺术家的聚会上,发出了《第三代诗人宣言》。此后出现了以廖亦武、石光华、宋渠、宋炜为代表的“现代史诗”写作,以万夏、李亚伟、胡冬、马松为代表的“莽汉”写作,以尚仲敏、燕晓冬为代表的“大学生”诗派,以周伦佑、蓝马、杨黎、何小竹为代表的“非非主义”,以韩东、于坚为代表的“他们”……正是在这个基础上,在青年诗评家徐敬亚和青年诗人姜诗元的策划下,1986年10月21日《深圳青年报》和安徽《诗歌报》联手推出了《中国诗坛1986,现代诗群体大展》,先后推出的诗歌群体达几十个,声势浩大,诗派林立,宣言蜂起,与其说是诗群的展览,倒不如说是诗人的节日狂欢。这一局面,在中国新诗史上前所未有。直到此时,新生代诗人才结束了散兵游勇的状态,而以集群的形式出现在诗坛,并引起人们的瞩目。

新生代诗人是从朦胧诗人开辟的道路上走过来的。其实,进入80年代中期的朦胧诗人,其创作队伍也在分化。杨炼在1983年以后致力于“现代史诗”的建构,写出《礼魂》、《自在者说》、《与死亡对称》等具有复杂的空间结构的作品,对后来四川青年诗人的“现代史诗”写作有重要影响。江河告别了英雄气质与集团意识,于1984年写出组诗《太阳和它的反光》,所写的神话人物多是失败的英雄,并时时流露出一种“反英雄”的情结;到1985年江河又写出

^① 骆一禾:《致路路》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第283页。

《接触》，此诗开头便说：“说些近的吧/谈点身边的事”，很明显这是告诉读者他把写作的重点从遥远的神话时代又拉回到身边了。梁小斌写《雪白的墙》与《中国，我的钥匙丢了》时，思考的是人如何不被抛弃，要顽强地寻找已经失落的美；而到了1984年以后，写《断裂》时候的梁小斌却变得冷峻了，他的尝试与朦胧诗人渐行渐远，却融入了新生代诗人的喧腾的合唱中。

朦胧诗人的转型对新生代诗人有重要影响，而就新生代诗人而言，他们成长的环境与朦胧诗人有明显的不同，这直接导致了这两代诗人的创作面貌的不同。对朦胧诗人来说，“文革”和“上山下乡”的沉重经历，是他们绕不开的心结，也决定了他们诗歌中的集团意识，历史感和对社会的批判态度。比他们晚些年出生的新生代诗人，生存与成长的环境则有所变化。对此，白洋淀诗人宋海泉曾做过分析：“回顾20年前的插队生活，回想起当年的同伴，回想起当时艰难的探索，觉得它们已经很久远了。是的，这一切都成了历史，成了‘传统’的一部分。这个传统对新的一代来说，也是一种阴影、一种负担。他们可以从任何起点上开始自己的生活。但对于当时的一代人而言，却是别无选择的。”^①的确如此，新生代诗人没有朦胧诗人那样沉重的负担，相反他们的成长沐浴着改革开放的春风。80年代以来大量西方现代哲学思想和现代主义文学作品的译介，系统论、信息论、控制论以及其他自然科学和社会科学方法的引入，以及心理批评、原型批评、形式主义批评、结构主义批评、语义学批评、现象学批评、接受美学批评、文化——人类学批评等的介绍和输入，为诗人和诗论家提供了新的参照系，有助于创作和批评多元化格局的形成。此外，比起朦胧诗人崛起时的乍暖还寒的环境，新生代诗人所受的外部压力大为减低，没有再用大批判的方式对待他们，每个诗人都可以充分展示自己的个性，而无需说一些言不由衷的大道理来保护自己。诗人们不再强调朦胧诗人的历史使命感和忧患意识，而是将探索的笔触进入到更深邃的心理层次，包括潜意识的层次，将至深的，哪怕不符合传统道德规范的心理隐秘，以或神秘、玄妙的整体建构，或躁动不安、愤世嫉俗的长嚎，或淡泊平和的平民化叙述展示出来。这一切，使新生代诗人的创作具有实验性、探索性、甚至破坏性

① 宋海泉：《白洋淀琐忆》，《诗探索》，1994年第4辑。

与反叛性的特色,它们不再是规范的、划一的、限定的,而成为任意的、多样的、随机的。新生代诗群变化迅速,来去匆匆,彼此抵牾,各执一端,在表面的热闹、丰富、充满自信的背后,也隐藏着理论上的混乱、贫瘠与盲从。想把新生代各家的诗歌统一在一种理论体系下表述出来,是不可能的。但是如果我们对各家诗歌主张仔细考察一番,并与前期朦胧诗人的诗歌观念做一对比,还是可以寻觅出有较大覆盖面的或者说带有全局性的若干种诗歌走向。

一是从群体的社会意识转向个体的生命意识的倾向。较之朦胧诗人集团意识、历史使命感和普渡众生的愿望,新生代诗人更强调个体生命的价值。在他们看来,诗乃是生命的一种形式,诗人的本领即在于把那些无法直接观察的内在生命力的涌动转化为一定的语言形态,把生命深处蕴藏的力量发掘出来,并借此去激发并唤醒读者的内在生命。他们所推崇的生命意识,代表了个体生命的潜能和实现这潜能的欲望,标明了个体对生命的自觉。诗人们一旦自觉到个人生命存在的意义,便会“勇敢地面对自己的生命体验,哪怕它是压抑的、卑俗的甚或变态的。个人生命不再藏在人格面具之后,它暴露在世界面前,和千千万万的生命相比,这时诗人依托的是个人生命的实在,由此他感到实在和自信,由此他能够客观、冷静地把世界以及他自己——他的生命、他的意识、他的内心状态都作为审美对象。”^①生命体验的真实倾吐难免会同传统的审美习俗或作为社会角色标志的人格面具发生冲突,恪守诗源于生命并表现生命这一原则的新生代诗人绝不肯为传统的习俗或社会角色的面具而牺牲自己的信念,放弃自己的追求,于是由朦胧诗到新生代诗,诗歌由内容到形式发生的一系列变化,诸如从崇高走向平凡,从英雄走向平民,从悲剧色彩走向喜剧甚至闹剧色彩,从迷恋自我走向亵渎自我,从理性走向荒诞,从优雅走向粗鄙,从审美走向审丑……这一切也就不难理解了。

二是回归语言的倾向。本世纪上半叶,俄国形式主义、英美新批评、结构主义和符号学等批评流派提出文学应该研究自身之所以成为文学的独具的内在特征,文学应被视作本文的集合,文学活动本质上是一种语言活动;语言则不能再仅仅视为交际的工具,而是人存在的一种方式;人通过语言把握世

^① 于坚:《诗歌精神的重建——一份提纲》,《诗歌报》,1988年7月21日。

界,世界则通过语言呈现在人的面前,语言几乎可以涵盖文学活动的所有方面。这种文学研究的“语言论转向”,对新生代诗人造成了深刻影响。维特根斯坦在《名理论》中说,我的语言界限意谓我的世界的界限。新生代诗人对这一说法颇为心仪,尽管他们回归语言的操作手段各不相同。韩东提出,诗歌以语言为目的,诗到语言为止。——这其实是针对诗的终极形态而言的,其主旨是要把语言从一切功利中解放出来,使其呈现自身,因而诗最终只能是“语言自身”的呈现,而不应是语言之外的什么,诸如政治、文化、历史等,他把后者称为“三个世俗角色”,强调“一切必须在摆脱了三个世俗的角色之后。中国诗人的道路从此开始”。^①“非非主义”则提出“诗歌从语言开始”,并以此作为出发点进行他们的“超语义”的创作实验。所谓“超语义”,是企图超越语言与文化的语义关联,使语言还原到前文化状态,使常规语义偏离和丧失,产生语言的不定性和多义性。周伦佑还把这种“超语义”与传统的意与言的矛盾挂起钩来:“从本质上看,人类的艺术活动一开始就是一种‘超语义’活动。艺术就是超语义。艺术世界就是一个超语义世界。我国古代的诗人和哲学家早就意识到了语言的局限性。孔子说:‘书不尽言,言不尽意。’故而‘圣人立象以尽意’。这‘象’(意象、形象、幻象)就是艺术,就是超语义活动。古人作诗讲究‘神韵’、‘妙悟’,追求言外之意,弦外之音,味外之旨,甚至象外之趣,其旨皆在于超语义。”^②尽管不同的新生代诗人回归语言的着眼点和操作手段不尽相同,但他们对传统写法的冲击确实都是从语言开始的。他们打破了诗的表层语言与深层内涵的相统一的传统看法,认为诗既然回到语言本身,语言也就不能再简单地视作某种意义的载体,读者虽难给予确切的解释,却可像体验生命一样体验出它们的存在。

总的说来,新生代诗是同当代社会本身的过渡性相对应的一种形态。当代中国不同的经济形态、意识形态、社会形态呈现混杂与交错状态,拒绝统一的模式和样板。新旧交替的过程是漫长的、曲折的、多反复的,多回流的。作为主体意识极强的新生代诗人的审美观念也是极为复杂的,既有上升的趋

① 韩东:《三个世俗角色之后》,吴思敬编选:《磁场与魔方·新潮诗论卷》,北京师范大学出版社,1993年版,第207页。

② 周伦佑:《第三浪潮与第三代诗人》,《诗刊》,1988年第2期。

向,也有局部停滞和下降的姿态,就整体而言是充满困惑与焦虑,反规范、反认同、反整合、反中心、反平庸。他们的作品不仅进一步荡涤了那些功利的、教条的、非艺术的泥沙,而且也对他们的直接启蒙者——朦胧诗人构成了强大的挑战。

第二节 西川、海子与北京板块

北京本是朦胧诗的策源地,自然成为80年代前期青年诗坛的中心。到了80年代中期,随着全国各地特别是江浙和四川青年诗人的崛起,北京诗人的中心地位削弱了,但在整个青年诗坛上仍有着举足轻重的影响,尤其是北京大学出身的几位诗人。北京大学是个有深厚的诗的传统学校,30年代哺育了何其芳、卞之琳、李广田三位“汉园诗人”,80年代又哺育了被称作“三剑客”的西川、海子、骆一禾。

西川(1963—),原名刘军,江苏徐州人。有诗集《中国的玫瑰》、《隐秘的汇合》、《虚构的家谱》、《西川诗选》、《大意如此》、《西川的诗》,随笔集《让蒙面人说话》等。

在80年代起步的年轻诗人中,西川是一位有准备的诗人,他像圣徒一样,对诗始终葆有一颗敬畏之心。在回答“为什么写作”这一问题时,西川提到了这样一个传说:据说在莫扎特生命即将走向终结的时候,一个黑人来向莫扎特索要音乐,莫扎特便写下了《安魂曲》。西川认为,真正迫使我们写作的就是这个身份不明的黑衣人:“他代表着宇宙万物、历史、人类和我们个人身上那股盲目的力量,那股死亡和生长的力量,那股歌唱和沉默的力量。他遮住他的面孔,出现在我们身旁,搞得我们六神无主,手足无措。为了安静下来,我们只有摊开稿纸。”^①在这里,黑衣人实际是象征着诗人写作的内在驱动力。有了这样一种强大的推动力,诗人才能把个人的存在与宇宙融合起来,才能领略到人生之美、宇宙之美,在他的写作中抵达人类生存的理想世界和精神的澄明之境。

^① 西川:《诗学中的九个问题之我见》,《大意如此》,湖南文艺出版社,1997年版,第267页。

回顾头十年创作时,西川说过:“我当然记得我是怎样踏上诗歌写作这条路的。尽管当初我并不知道全国有100万青年同时在奋笔疾书,也不了解做一个诗人意味着什么,但我命中注定要成为一个诗人。”^①西川身上体现了对诗的真诚与执著。他的西语系的同学大都出国了,但他依然守护着诗。他提出一套“诗歌炼金术”,强调诗人集过去、现在和未来于一身,体现了他对诗歌艺术的总体精神的把握。

西川的诗彰显了诗人强烈的文体意识。骆一禾认为:“西川被公认是目前最有成熟文体,技巧基本上无懈可击的一个诗人。海子生前讨论技术、手艺的最称职的友人也就是西川。”^②西川建立自己的诗歌方式的努力是通过对语言进行诗性操作而实现的。西川超越了长期来在年轻人中风行一时的“青春写作”,很少运用激烈的、呼告式的语言直抒胸臆,而代之以智慧的、澄明的、沉着平缓的叙述:

孤独的劳动者/需要孤独的成果/乞丐的盘中/需要一块面包//如同
剧场里/需要一个人的低语/黎明的树林/需要一只老虎的咆哮//伟大的
诗歌/需要伟大的读者/伟大的国家/需要伟大的人民//如同粗心的鹰/
需要睡眠的岩石/你短暂的一生/需要三件家具//现在冬天/已随着黄昏
到来/哭泣的日子/有了大自然的衰败//窗户需要窗外的/阳光或阴霾/
我心灵的天空/需要一片冬天的云彩

(《需要》)

有一片梦中的雪野/有一片雪野中的白桦/有一间小屋就要发出洪
亮的祈祷/有一块瓦片就要从北极星落下//远方//有一群百姓像白菜一
样翠绿/有一壶开水被野兽们喝光/有一只木椅陷入回忆/有一盏台灯代
表我照亮//远方……

(《远方——给阿赫玛托娃》)

① 西川:《关于〈母亲时代的洪水〉》,西川《让蒙面人说话》,东方出版中心,1997年版,第225页。

② 骆一禾:《致阎月君》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第296页。

像这样的诗行,句式回荡婉转,意象环环相扣,表明了诗人对语言的良好控制力。诗歌中那种参悟了人生和世界后的智慧与达观,在柔和的微风下显示的内在的力度,构成了“西川体”的独特风貌。

西川是重视经验的,他说:“一个缺乏经验的人不可能了解真正的艺术”^①,但他同时又强调超越经验,他的诗不是对生活原生态的实录,而是同生活经验保持一定的距离,以主体自身的虚怀去体接现实,把理想的人生境界寄托在超验的诗歌意象之中,从而在精神上获得一种提升。1985年夏天,西川从北京大学英文系毕业,随北大“智力支甘服务团”赴兰州、酒泉、敦煌,后又与同学结伴到青海西宁、哈尔盖旅行。正是这次旅行,促使西川写出了他的代表作《在哈尔盖仰望星空》:

有一种神秘你无法驾驭
你只能充当旁观者的角色
听凭那神秘的力量
从遥远的地方发出信号
射出光来,穿透你的心
像今夜,在哈尔盖
在这个远离城市的荒凉的
地方,在这青藏高原上的
一个蚕豆般大小的火车站旁
我抬起头来眺望星空
这时河汉无声,鸟翼稀薄
青草向群星疯狂地生长
马群忘记了飞翔
风吹着空旷的夜也吹着我
风吹着未来也吹着过去
我成为某个人,某间

^① 西川:《诗歌炼金术》,《诗探索》,1994年第2辑。

点着油灯的陋室
 而这陋室冰凉的屋顶
 被群星的亿万只脚踩成祭坛
 我像一个领取圣餐的孩子
 放大了胆子,但屏住呼吸

这首诗写出了作为城里人、作为个体生命,身处高原仰望星空的新鲜、异样的感受。透过那种对天籁的谛听,对宇宙神秘感的体味,我们看到了诗人关注天空的博大胸怀。在商品经济大潮和大众文化的红尘滚滚而来的时候,也许低俗是不可避免的,但不能所有人都去低俗,而应当有中流砥柱来抵制低俗。也就是说,有陷落红尘的人,就应有仰望天空的人。毫无疑问,诗人应当是一个关注天空的人。这里说的对天空的关注,不单是迷醉于天空的美,而是指能把个人的存在与宇宙融合起来的人生境界。这首诗中星空即是宇宙,仰望星空便是基于人与宇宙、与自然交汇中最深层次的领悟,强调对现实的超越,强调在更深广、更终极意义上对生活的认识,让心灵自由地翱翔。西川把个人的经验与他对自然、超自然的思考结合起来,把智性的感悟与富于象征性与隐喻性的意象结合起来,使其诗作不再是直线式的指陈,而是处于不同运动状态的多种元素的交错与纠结,从而构成厚重的张力之网。这一特点,在他的《十二只天鹅》、《夕光中的蝙蝠》、《世纪》、《我跟随一位少女穿过城市》、《从一场蒙蒙细雨开始》、《虚构的家谱》等诗中也有明显的体现。

西川特殊的外语专业背景,使他直接地受到了西方文学的浸润,他的早期诗作在诗歌精神和思维方式上受西方大师的影响是明显的。艾略特曾经谈到过只有不断成熟的艺术家的才能逐步取得“非个性化”：“他们能用强烈的个人经验,表达一种普遍真理;并保持其经验的独特性,目的是使之成为一个普遍的象征。”^①西川对此极为认同：“我在诗中有时写到‘我’,但那个‘我’或多或少与他人有关,其中包括着虚构、想象和借用。像叶芝一样,大多数时候我宁肯戴着面具写作。……过于私人化的东西难免令我怀疑。它们虽然也

① 艾略特：《叶芝》，王恩衷编译：《艾略特诗学文集》，国际文化出版社公司，1989年版，第167页。

是世界的一部分、历史的一部分,但它们毕竟缺少文明所需求的普遍性,它们存在的意义绝超不出社交生活的小圈子。”^①进入中年后,西川则有意地衔接中国的诗学传统,并在他的作品中有所体现。尽管由于他的严谨与精致,被诗歌圈中的某些朋友讥为“诗歌匠人”,不过西川对此似乎不太介意,在他看来,包括诗歌在内的任何文学创作都有很大的技术成分,都可视为一种手艺。西川不是那种跟着感觉走、随意宣泄激情的诗人,他重视经验,提出让语言与自然、人生较量,再加上他功底的深厚与写作的严肃,他不会是一现的人物,在新生代诸诗人中,他的创作生命将是较为持久的。

海子(1964—1989),安徽省怀宁县人,本名查海生。有长诗《土地》、诗集《海子、骆一禾作品集》、《海子的诗》、《海子诗全编》、《海子选集》、《海子诗全集》等。

海子在农村长大,1979年考入北京大学法律系,1983年毕业后到中国政法大学教书。1989年3月26日在山海关附近卧轨自杀。有人说,海子是由于他的死,才成为有影响的诗人。这恐怕是对海子的误读。固然,海子之死在当时的诗坛引起了巨大的震动,以至有海子殉诗说,还有人称海子是诗歌烈士,认为他的诗和他的死互相烛照了彼此的神圣,他本身就构成了一个时代的神话。实际上,海子的自杀据他的友人西川分析有多方面的原因:自杀情结、性格因素、生活方式、荣誉问题、气功问题、写作方式与写作理想,导火索则是爱情生活。西川说:“海子的一生不是昏暗的而是灿烂的。然而,对我而言,海子无论如何不是一个神,而是一个活生生的人、有血有肉的朋友。他有优点,也有弱点,甚至有致命的弱点。我想我们应该对死者有一个切合实际的了解,就像我们对自己所做的那样,这是最起码的人道主义。”^②可见,不宜过度渲染海子的自杀,也不好说海子由于自杀才提升了其作品的价值。海子的诗歌自有其文本价值在。

海子是个天才的诗人,是个诗歌的赤子。他的生命定格在25岁,但是他的光芒却烛照着后来的诗坛。海子是个本真意义上的诗人,他为诗而生存,

① 西川:《命中注定的迟到者》,西川:《让蒙面人说话》,东方出版中心,1997年版,第1—2页。

② 西川:《死亡后记》,《诗探索》,1994年第3期。

心无旁骛。他的生活简单到了极点：“一张床，几个书架，一只书桌，大体构成了我们这位热爱生活的诗人居所全部内容”。^①除去狂热地读书、写作，似乎再没有别的爱好。他是孤独的，尽管他也有几个知心的诗友，但是在诗歌圈子里，他远没有获得如他去世后的肯定和赞美。然而正是在这种孤独的心境中蕴育了他的诗篇。他的创作生涯只持续了七年，身后留下了近 200 万字的作品，他的创作主要分两类，一类是抒情诗，一类是史诗。

作为一位抒情诗人，海子是个暗夜中的歌者。在他看来，一首诗就是一次生命的闪光，一首诗就是一次生命的具象。在海子的抒情诗中，有两个反复出现的意象，一是麦地，一是村庄。海子来自农村，对伴随他度日的麦地，对养育他长大的村庄最为熟悉，并充满了感恩般的情感。他把麦地、村庄从众多的农村景物中提取出来，作为中心意象，进入他诗歌的艺术殿堂，犹如梵高笔下的燃烧的向日葵，成为他生命的象征。海子说过：“有两类抒情诗人，第一种诗人，他热爱生命，但他热爱的是生命中的自我，他认为生命可能只是自我的官能的抽搐和内分泌。而另一类诗人，虽然只热爱风景，热爱景色，热爱冬天的朝霞和晚霞，但他所热爱的是景色中的灵魂，是风景中大生命的呼吸，梵高和荷尔德林就是后一类的诗人。”^②实际上，海子自身也当之无愧地可列入这后一类诗人。他像梵高、荷尔德林一样，超越了一般意义上的自我表现，而是打开自我，把自我与自然融为一个整体，因而他笔下的麦地、村庄等意象，也就不仅仅是风景，而成为生命的律动与生存的印痕。像他以饱含深情的笔触勾画出的雨中的村庄：

高地的小村庄又小又贫穷
像一把麦子
像一把伞
伞中裸体少女沉默不语

（《雨》）

① 苇岸：《怀念海子》，《诗探索》，1994 年第 3 辑。

② 海子：《我热爱的诗人——荷尔德林》，《海子、骆一禾作品集》，南京出版社，1991 年版，第 183 页。

这样的诗句,纯净、清澄,体现了一种自然本色之美,它们已不简单地是某种意义的载体,而是造成一种流动的语感,使读者在流动的章节流中体验到生命的存在。

写于1984年的《亚洲铜》是海子最有代表性的作品:

亚洲铜,亚洲铜

祖父死在这里,父亲死在这里,我也将死在这里

你是唯一的一块埋人的地方

亚洲铜,亚洲铜

爱怀疑和爱飞翔的鸟,淹没一切的是海水

你的主人却是青草,住在自己细小的腰上,

守住野花的手掌和秘密

亚洲铜,亚洲铜

看见了吗?那两只白鸽子,它们是屈原遗落在沙滩上的白鞋子

让我们——我们和河流一起,穿上它们吧

亚洲铜,亚洲铜

击鼓之后,我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮

这月亮主要由你构成

在这首诗中,诗人精心打造了“亚洲铜”这一意象。亚洲是地域的名称,中国在亚洲,诗人借用这扩大的名称指代祖国,指代生我养我的土地;铜是金属,它的色泽可令人想起北方的黄土地和农民的赤膊。亚洲这一地域名称与原本不搭界的铜这一金属名称,被巧妙地组合在一起,构成一个全新的意象,暗示中国的广袤的大地和植根在大地上的坚韧不屈的农民。“亚洲铜”以重叠的方式,在四个小节的开头反复出现,诗人仿佛敲起了动人的铜鼓,埋着亲人的黄色的土地,守护着野花的青草,屈原遗落在沙滩上的白鞋,与在黑暗中

闪烁的具有铜一般光泽的月亮,交织在一起,构成了一幅辽阔而瑰丽的画面,从中显示出来的是对土地的认同,对生命的礼赞,对屈原留给后代诗人的精神遗产的继承。从《亚洲铜》,以及《阿尔的太阳——给我的瘦哥哥》、《麦地》、《祖国(或以梦为马)》、《两座村庄》、《春天,十个海子》等诗作中,我们不难体会到诗人这种超凡的创造力。

海子的抒情诗中,由于明朗、温馨,以及被收进教材等原因,流传最广的是他去世前不久写的《面朝大海,春暖花开》:

从明天起,做一个幸福的人
喂马,劈柴,周游世界
从明天起,关心粮食和蔬菜
我有一所房子,面朝大海,春暖花开

从明天起,和每一个亲人通信
告诉他们我的幸福
那幸福的闪电告诉我的
我将告诉每一个人

给每一条河每一座山取一个温暖的名字
陌生人,我也为你祝福
愿你有一个灿烂的前程
愿你有情人终成眷属
愿你在尘世获得幸福
我只愿面朝大海,春暖花开

1989年1月13日

从表面上看,这首诗在海子的抒情诗作中是明朗晓畅的,洋溢着一种难得的幸福感:喂马,劈柴,周游世界,春暖花开的季节,一所面朝大海的房子……这正是诗人所渴望的自然谐和的生活,在这样的生活中,诗人渴望与

亲人的交流,甚至要把他的亲切、善意的问候带给每一位陌生人。然而领会这首诗,还不应局限在表层意象上。这里有几处关键,一是“从明天起”,这就是说,海子描写的幸福感受,并不是他在现实中的感受,而是一种渴望,一种理想,而诗人之所以发出对幸福的渴望,正是由于他在现实中看到的是黑暗,而没有找到幸福。二是结尾那句“我只愿面朝大海,春暖花开”,前面已经有了与亲人的交流、对陌生人的祝愿,但温暖的名字也好,灿烂的前程也好,有情人终成眷属也好,这一切都不属于他,诗人“只愿面朝大海,春暖花开”,一个“只”字,显示了诗人只愿与自然相伴,而与尘世阻隔的弃世情怀。三是如何理解诗人笔下的“幸福”。此诗四处写到“幸福”,前三处的“幸福”是“我”所渴望的,第四处的“幸福”则是属于尘世中的人的。诗人希望尘世中每个人都得到幸福,但这不是他要的,他想得到的“只”是面朝大海,春暖花开。这样看来,这首诗并不简单的是对生活的歌吟,其表层的明朗意象和幸福感,与其深层的渴望脱离尘世的情怀构成明显的张力,留给人深深的思考。

海子的史诗企图建构起一个太阳神话。他说:“我写长诗总是迫不得已,出于某种巨大的元素对我的召唤,也是因为我有太多的话要说。这些元素和伟大材料的东西总会涨破我的诗歌外壳。”^①海子的诗有一种神性的维度,常用一种宣谕的口吻:“一切我所向着自然创作的,是栗子,从火中取出来的。啊,那些不信任太阳的人是背弃了神的人”(《阿尔的太阳——给我的瘦哥哥》)。海子走在世界之夜的茫茫黑暗里,目击黑暗并言说,他时刻梦想光明,渴望燃烧。在他的心目中,太阳象征着光明,是驱散世界之夜的原动力,诗人渴望像太阳那样燃烧,甚至自己就成为太阳:“太阳就是我的名字/太阳是我的一生”(《祖国(或以梦为马)》)。海子的史诗深受《新旧约全书》、希腊神话,以及但丁、歌德的影响,强调价值理性,强调结构的力量,其创造的魄力令人赞叹;但由于未能从本民族文化中获得坚固的支撑,再加上他的青春燃烧式的写作方式与古典主义的理性建构的固有矛盾,使他的史诗创作未能达到预期效果。尽管如此,“海子终其一生而没有完成的大诗《太阳》,已经足以将

^① 海子:《诗学:一份提纲》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第154页。

其自身照亮。”^①海子在《两座村庄》一诗中,超越了村庄这一意象的基本内涵,以浪漫的笔调抒发了诗人对自己艺术生命价值的高傲的自信:

五月的麦地上 天鹅的村庄
沉默孤独的村庄
一个在前一个在后
这就是普希金和我 诞生的地方

当海子把自己的村庄与普希金的村庄联系起来的时候,我们看到的不仅是海子对普希金的由衷的热爱,同时也是他对自己的美学理想的坦诚的告白。俄罗斯大地上的鲍尔金诺村哺育了普希金,中国南方的一个叫高河查湾的小村哺育了海子。普希金生前用诗为自己镌刻了一座非人工的纪念碑,海子则以他对世界参悟后的透彻达观,用自己青春的生命去殉了诗,从此他的诗和生命再也不能分开,诗与人达到了完美的合一。

骆一禾(1961—1989),北京市人。1983年毕业于北京大学中文系,后到《十月》杂志社做编辑。1989年5月31日因突发脑溢血逝世。著有长诗《世界的血》、《海子、骆一禾作品集》、《骆一禾诗全编》、《骆一禾的诗》等。

骆一禾是一位内心滚动着炽热的岩浆而又有着睿智的哲学头脑的诗人。他作为西川、海子的最早的倾听者和批评者,其诗歌观念和审美趣味,对西川、海子的影响不可低估。西川说:“一禾是我的良师。8年以来我受益于他,以至在他病逝之后我竟觉得恐怕在我将来的岁月里,再也不会遇到一个像他这样近乎完美的人……如果说思想是人类的使命,人类最高的义务,那么诗人骆一禾恰好具备真正宜于思想的头脑,并且在他平和的面貌和随便的衣着之下,有着他对于诗歌艺术的严谨态度,对于苦难人生的关注,以及对于宇宙大真理和万物之美的迫切向往。”^②陈东东认为:“与海子的歌唱相对应的,是一禾优异的倾听之耳。一禾有同样优异的嗓子,可是他从来不谈论,也尽量

① 西川:《死亡后记》,《诗探索》,1994年第3辑。

② 西川:《深渊里的翱翔者:骆一禾》,《让蒙面人说话》,东方出版中心,1997年版,第185—186页。

不让人注意他的歌唱。他谈论的始终是他的倾听,他愿意让其他的耳朵与他共享诗之精髓和神的音乐。”^①

作为诗人的骆一禾,不仅是优异的倾听者,同时也是出色的歌唱者。他的诗不仅有年轻人的热情与敏锐,更有哲学家的豁达与大度。骆一禾是一位有着强烈的使命感的诗人。在长诗《世界的血》中,他描述了一条“天路”,构筑了一个“屋宇”。他说:“在一条天路上走着我自己”。这条天路是漫长的,“时代全是影子/诸世纪滚滚射来”;这条天路是艰难的,“万象纷呈,鲜花凋谢”,“充满了石头”。实际上,他所说的这条天路,就是诗人所选择的诗之路。他所构筑的“屋宇”,“兀立在悬崖的边缘”,“漫长而坚硬的橡树梯子/通向半圆的屋顶/在那里 开启着一扇透明的天窗/粗大的光线使人陶醉”,他自称:“我长久地徜徉在地狱上方/建造了这所房子”,这是为失去价值标准的当代人所构建的精神的屋宇,也是艺术的、诗的屋宇,“我所创立的屋宇和艺术/头顶有朝霞穿过狮子 过海而来”。而且他认为,全身心地投入“屋宇”的筑造,把生命融入于诗,自身的生命才得以升华——“只有在屋宇的筑造当中/巨大的日轮在我们的光里呈现/这才是我们获得的”。骆一禾就这样走在修远的诗的天路上,尽心尽力地在为当代人构筑一个精神的诗的“屋宇”。

在社会转型期,当有人把诗歌看得很轻的时候,骆一禾却高度强调诗歌的价值观:“在中国进入新文化型态时,传统的价值理性有系统性的败落,价值的建设至今仍是举步维艰,所以诗歌的处境也是势所必然的。我和海子之写作长诗,对于价值理性建设的考虑也是其中之一。结构的力量在之它具有吸附能力,这可以从古代希腊的体系性神话,史诗及希伯来体系性神话的奠定对西方过程的影响,不断塑造和作为认识构架的例子得到证明。”^②他在诗歌中所营建的不是寻常的表象世界,而是沉浸着哲学沉思的智慧的空间。他的《亚洲的灯笼》于滚烫的情绪流中显出一种沉思者的大度,诗中涉及的花园、老虎、乌鸦等意象本是诗人主观心灵的对应物,再加上纯心灵化的高度自由的组接方式,于是就出现了一种瑰丽、奇特的艺术空间:“席卷烈火的乌鸦/

^① 陈东东:《丧失了歌唱和倾听——悼海子、骆一禾》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第338—339页。

^② 骆一禾:《致阎月君》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第295页。

静穆地滚过沙漠/我的心头跋涉着泥泞……”“在乌鸦的笼罩下面/经验宰割桃青色的春阴/一束强烈的金光滚过麦芒……”可以鲜明地看出,骆一禾在同语言搏斗,他在为他所开辟的智慧和空间寻找一种合适的表达。维特根斯坦说:“凡是我们的语言暗示有一个实体存在而又没有的地方:我们就想说,有个精神存在。”^①骆一禾重视语言的暗示性,他从语言开始,展示了自己幻想的果实,同时又从意象的快速运动与组接中完成了他所追求的一种沉静的、光明的精神境界。

骆一禾在海子辞世后,曾引用过密茨凯维支谈到拜伦对东欧诗人的启迪时所说的话:“他是一个人向我们表明,人不仅要写,还要像自己写的那样去生活”。^②这里谈的不只是海子,也是其夫子自道。在骆一禾的心目中,诗人应该是一个言行统一的“圣者”:

有一个神圣的人
用一只桨
拨动了海洋
蒙昧的美景
就充满了灵光
天明的退潮遗下了彩霞
夜里闪光的菌类、贝壳、石英
宛如醒来时旋流的思想
成串的追忆
和细碎而坚硬的希望
那位灯塔一样
神圣的人
鼓起我张满的帆
引导我认识并且启示海洋

① 维特根斯坦:《哲学研究》,三联书店,1992年版,第27页。

② 骆一禾:《海子生涯》,《骆一禾诗全编》,上海三联书店,1997年版,第869页。

像他手中的船桨

(《桨,有一个圣者》)

圣者,是骆一禾对诗人的企盼。在一个价值失衡的时代,当一些诗人只强调诗歌的游戏本能,娱乐至死的时候,骆一禾则对诗人提出了很高的要求。在他看来,诗歌应当是诗人的一种活法,是诗人生命的表现形式,诗歌中应当有博大的爱,有律动的青春,有对于真理的探索,有对美的追寻。他曾在《诗歌》一诗中表述了他心目中的圣者的胸怀:“诗歌照出了那些被遗忘的人们/那些被挑剔的人们/那些营地 和月亮/那片青花累累的稻麦/湿泣的青苔 即大地的雨衣/诗歌照出了白昼/照出了那些被压倒的空气下面的/疲惫的人 那些/因劳顿而面色如韭的人/种油棕的人 采油的人/那些肮脏山梁上的人 海边闪光的/乌黑的镇子/那些被忽视在河床下/如卵石一样沉没的人……/是这些巨人背着生存的基础/有人生活,就有人纪念他们/活过、爱过、死过,一去不回头”。这沉缓而有力的低吟,显示了诗人胸怀中博大的爱,闪耀着明亮的思想的光芒。

骆一禾在给友人的信中说:“我坚持靠自己的手活着,心里如济慈所说‘亮星,我愿像你一样坚持!’——这是我的信仰。这样我用不着去追随任何东西,也绝不至于弄到靠不了自己的程度。”^①圣徒般的骆一禾,无论在生活中还是创作中都保持着强烈的自信心和强大的控制力。在80年代中期继朦胧诗人崛起之后,第三代诗人呼啸而来,在“时间神话”的驱动下,争先恐后地标榜“先锋”的时候,骆一禾没有被这股潮流所裹挟,而是冷静地面对这一切:

我知道并熟知这一切
我抗拒那些病态的哲学
不写那些蹙迫的诗

(《海滩(三)》)

^① 骆一禾:《致袁安》,《海子、骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第288页。

他有自己的诗歌理想,他如此描述自己心目中的“先锋”:

世界说需要燃烧
他燃烧着
像导火索的绒绳
生命属于人只有一次
当然不会有
凤凰的再生……

在春天到来的时候
他就是长空下的
最后一场雪……
明日里
就有那大树的常青
母亲般夏日的雨声

我们一定要安详地
对心爱的谈起爱
我们一定要从容地
向光荣者说到光荣

这就是骆一禾心目中的“先锋”——他充满了为真理、为理想而奋斗的牺牲精神,从这个意义上说,他是掏出燃烧的心为大众照亮的丹柯一样的英雄。但他同样又是平凡的,他就在你身边,从容,安详,“对心爱的谈起爱,向光荣者说到光荣”。这种对“先锋”的理解,迥异于某些“第三代”诗人的“反叛”、“颓废”、“标新立异”、“玩世不恭”,而是强调了人格的力量,具有一种文化建设的意义,这也正是骆一禾为人为诗的写照。

骆一禾与海子是亲密的、志同道合的诗友,他们在1989年仅仅相距两个月的时间里相继去世,是中国诗坛的巨大损失。海子的去世,被一些人称之为

为“殉诗”，在很大程度上扩大了他的影响，并成为当代诗歌的研究热点，但骆一禾却长期被忽视。“虽然由于诗人的过早去世，他最终没有能够到达他所期许的伟大诗歌的极顶，但他所兆示的道路对新诗的发展无疑具有巨大的启示作用。在新诗史上，他第一次诗化了一种结合了完美品行和坚韧意志的行动之力，从而为新诗贡献了诸多新的原质。”^①

北京板块，除北大诗人外，王家新也是不可忽视的。他是完成了由朦胧诗向新生代过渡的一位有代表性的诗人。王家新早年不在北京，没赶上加盟朦胧诗，但从他早期诗歌的风格看应属于朦胧诗的边缘诗人。80年代中期开始摆脱朦胧诗人的影响，在《人与世界的相遇》等诗论中表现了他的新的诗歌观念。王家新颇有些独往独来的味道，在“第三代”结流派、发宣言的热潮中，他是个独特的游离者，他热衷的是个人不计代价的精神历险。他没有像同代的某些诗人一样去疏离时代，而是去对抗时代，他说：“我们一再被告知：诸神离去，此乃世界的黑夜。但我依然感到仍有某种伟大的事物在我们中间。”^②他的诗严肃、厚重、深沉，是诗与思的自然结合。王家新及一些带有新理想主义倾向的诗人的存在，表明了新生代的丰富性。王家新的诗作将在“90年代的青年诗人”一章中加以论述。

北京板块中值得一提的，还有圆明园诗社诸诗人。其主要成员有黑大春、戴杰、雪迪、刑天、大仙等。他们倡导“新浪漫主义”，强调“诗是建设性的，是建立在语言基础之上的有序的文学体系，它直接对人类灵魂进行干预”（《新浪漫主义宣言》）。他们将隐秘的人生经验、无可奈何的心理情结，或通过浪漫主义的瑰丽想象、或通过带有现代主义色彩的冷抒情展示出来。圆明园诗社是北京地区继《今天》后，活跃于80年代中期的一个诗歌群体。其成员多是朦胧诗人的小兄弟，他们的活动有时也邀请朦胧诗人参加。这也许就使得圆明园诗人始终笼罩在朦胧诗人的光影之下，而未能像江浙、四川的诗人一样展示出更强烈的叛逆色彩。

① 西渡：《〈骆一禾的诗〉编后记》，《骆一禾的诗》，人民文学出版社，2011年版，第413页。

② 王家新：《谁在我们中间》，《诗探索》，1994年第4辑，第102页。

第三节 韩东、于坚与“他们”诗群

以宁、沪、杭为中心的江浙地带历来是我国经济发达、人文荟萃之地,改革开放以来,这一地带出现了强大的新兴市民阶层。他们的社会心理与审美追求,无疑对这里的青年诗人产生了影响,其中最有代表性的诗歌群体当推南京的《他们》。

《他们》是1984年开始筹办的,它的最主要的发起者和灵魂人物是韩东。在酝酿阶段,用什么刊名很费了一番踌躇。据韩东回忆:“征求刊名时于坚在纸上写了一串寄来,印象最深的有《红皮鞋》。他声明这不作数,只是打开一个思维方向。当时在命名问题上普遍存在着耸人听闻的想法,反传统观念是一致倾向,即便这个传统是为了反对的目的而臆造出来的。最后我决定用《他们》作为刊名。后来我经常被问及选择这个刊名的原因,比较难于回答。直觉上的喜爱是肯定的,还有我正在读美国女作家奥茨的同名小说。这个词透露出的那种被隔绝同时又相对自立的情绪也让我喜欢。而且‘他们’没有分外的张扬。至今,我仍很满意这个刊名。”^①

《他们》1985年创办于南京,经费由编者自筹。第1辑于1985年3月7日出刊,在作品目录前标有“他们文学社交流资料之一”的字样。内容有小说、诗歌等,诗歌比重较大。《他们》前期的诗歌作者主要有韩东、于坚、小海、丁当、王寅、小君、吕德安、于小韦、普珉、任辉、斯夫(陈寅)、雷吉、李胡、封新成、陆忆敏、贝斯、述平、陈东东、李娟娟、海立洪等,小说作者主要有李苇、阿童(苏童)、乃顾、马原等。由第5辑开始,《他们》不再发表小说,成为一本纯粹的民间诗刊。这一辑新增加的诗歌作者有刘立杆、杨黎、唐欣等。第5辑出版后,由于主要编辑队伍工作与生活的变化,多数离开了南京,1989—1992年休刊了五年。1993年起重新复刊,到1995年止又出版了第6—9辑,创作队伍有所扩大,新加盟的诗歌作者有朱文、吴晨骏、李冯、杜马兰、朱朱、伊沙、杨克、侯马、徐江、非亚、杨键、鲁羊等。《他们》只出到第9辑为止,此后不得

^① 韩东:《“他们”略说》,《诗探索》,1994年第1辑。

已而停刊。1998年5月,小海与杨克主编的《〈他们〉十年诗歌选》,在漓江出版社出版,为《他们》的文学活动划了一个句号。

《他们》作为一个社团虽然持续了10年,但是在当代诗歌史上构成影响主要还是在80年代中后期。90年代后,由于诗坛格局发生了重大变化,《他们》的影响已不如前期,而且后期的加盟者不少人是先已有了一定知名度,后才进入《他们》,与80年代伴随着《他们》而成长的诗人是不太一样的。

《他们》在80年代中期出现不是偶然的,有两个因素不可以忽略。一是1978年出现的《今天》。《今天》的对当时主流诗学的疏离与叛逆,对诗歌独特审美特征的追求和民间办刊的运作方式,直接影响了《他们》。二是80年代前期的“清除精神污染”、对“三个崛起”的批判等等,使一些青年诗人不再抱有进入主流诗坛的幻想,在正式刊物不接纳他们的情况下,只能以油印刊物的形式传播自己的作品。这种官方诗坛与民间诗坛的断裂,进一步催生了《他们》。

《他们》出现在一个诗歌狂欢的季节,却与当时诸多的喧嚣、杂乱的社团不同。《他们》强调对诗歌的虔敬之心与严肃的创作态度,强调对各自的诗歌观念的尊重。《他们》创刊时不像《今天》有北岛执笔的一篇题为《致读者》的发刊词,但是出到第5辑的时候,韩东写了一篇《为“他们”而写作》,也许可以视为是《他们》迟到的发刊词,其中有这样的话:

排除了其他目的以后,诗歌可以成为一个目的吗?如果可以,也是包含在产生它的方式之中的……《他们》不是一个文学流派,仅是一种写作可能。《他们》即是一个象征。在目前的中国,它是唯一的、纯粹的,被吸引的只是那些对写诗这件事有所了解的人。

由于韩东是《他们》的发起者和实际上的主编,他的这段话对于考察《他们》的社团性质与美学主张,就是十分有价值的了。这里值得注意的有这样两点,其一是表白《他们》不是一个文学流派,其二是扼要阐述了《他们》同仁的诗歌观。

关于《他们》不是一个文学流派,韩东后来还有更详细的说明:“《他们》仅是一本刊物,而非任何文学流派或诗歌团体。它只是提供了一块园地,让

严肃的富于才能的诗人、作家自由地出入其间。它没有宣言或其他形式的统一发言,没有组织和公认的指导原则。它的品质或整体的风格(如果有的话)也是最终形成的结果,并非预先设计。它不是一种倾向,而是一种状态。它不限制只提供,有悖于其它有目的文学集体的做法。”^①《他们》的评论家贺奕也说过:“有过《他们》,并不等于有过所谓的‘他们’诗派。”^②

不过,韩东否认《他们》是一个文学流派是一回事,而评论界和读者的看法是又一回事。也许当初韩东创办《他们》的时候,确实是只想提供一个发表园地,而没想去建立什么流派。然而判定一个文学流派是否存在,不是看作者的声明与表态,而是看相关的创作活动与创作实绩。实际上,在80年代中期,许多以“流派”相标榜的诗歌社团很快就被人们所淡忘,根本谈不到建立什么流派。但是不事标榜的韩东们,却引发了学界对《他们》是否构成了一个文学流派的思考。通常认为,文学流派是指在一定历史条件下,某些思想倾向、艺术见解和文学风格相近的作家自觉或不自觉地集聚在一起所形成的文学派别。构成同一流派的作家尽管思想倾向、艺术观念较为接近,但是各自仍保有独特的对人生、对艺术的理解,保有独特的艺术个性。流派的形成以诗人的个性为基础,却不是以泯灭个性为前提。基于这种理解,我们来看看《他们》。《他们》尽管是一块发表园地,但是不同于社会上的一般刊物,而是带有明显的同仁刊物的性质,有一个相对稳定的作者群,而这一作者群正是由于思想倾向、艺术观念较为接近才聚集到一起的。从这个意义上说,《他们》已具备了流派滋生与成长的基本条件。韩东否定《他们》是一个文学流派,只是从他创办《他们》的本意上而言的,他的声明并不能阻止后来人及评论界用流派的观点来考察《他们》,进而做出《他们》已构成文学流派的判断。《诗探索》在1994年第一辑上开辟专栏介绍《他们》的时候,用的是“当代诗歌群落”这个栏目,而回避了“流派”的提法。“群落”似乎是从诗歌生态着眼的,强调莽苍苍的那种较为原始的感觉。“群落”中可以包容流派,也可以包容那些在特定时间与地域一拨拨出现的诗歌作者与创作现象。在讨论没有

① 韩东:《“他们”略说》,《诗探索》,1994年第1辑。

② 贺奕:《“诗到语言为止”一辨》,《诗探索》,1994年第1辑。

结论之前,或许“群落”是《他们》创始人与评论界都能接受的一个提法?

韩东在《为〈他们〉而写作》中表白的诗歌观,不是孤立的,结合他的相关理论文章,并结合考察一下《他们》上发表的诗作的总的倾向,似乎可以把《他们》的诗学主张做这样的梳理——

第一、让诗歌回到它的自身。韩东说:“诗人和任何非诗人的责任感无缘,或者他不能利用诗歌的形式以达到他个人政治的、社会的、道德的或其他价值判断方面的目的。诗人的责任感只是审美上的。”^①韩东在1988年还写了一篇文章,题为《三个世俗角色之后》,在韩东看来,诗歌被政治、历史、文化等等纠缠得太久了,现在要摆脱这三个“世俗角色”。对于诗歌审美属性的突出强调,是《他们》诗人群的十分普遍的想法。这也正是以《他们》为代表的“新生代”或“第三代”诗人有别于以北岛等为代表的朦胧诗人的地方。朦胧诗人的使命感、责任感,以及他们在诗歌中对不合理的社会现象的批判与抗争,在韩东们看来,这些是非诗的。“经过了北岛,北岛的理由就不再是我们的理由。我们没有理由再一次牺牲。……我们要摆脱作为政治动物的悲剧就必须不再企图借此发迹。我们想要改变外界的政治视角,就必须不再以这样的眼光看待自己。”^②为了强化诗歌以自身为目的,韩东还说过一句颇为引起争议的话:“诗到语言为止”。这实际上是针对诗的终极形态而言的,其主旨是要把语言从一切功利中解放出来,使其呈现自身,因而诗最终只能是语言自身的呈现,而不应是超越语言之外的什么,诸如政治、文化、历史等。韩东的这一提法,体现了一种回归语言的倾向。20世纪上半叶,俄国形式主义、英美新批评、结构主义和符号学等批评流派,提出文学应该研究自身之所以成为文学的独具的内在特征,文学应被视作本文的集合,文学活动本质上是一种语言活动。语言则不再仅仅被视为交际的工具,而且是人存在的一种方式。人通过语言把握世界,世界则通过语言呈现在人的面前,语言几乎可以涵盖文学活动的所有方面。韩东的“诗到语言为止”的提法,无疑反映了这种文学研究的“语言论转向”。还应指出的是,韩东提出摆脱政治、历史、文化等

^① 韩东:《“他们”略说》,《诗探索》,1994年第1辑。

^② 韩东:《三个世俗角色之后》,吴思敬编选:《磁场与魔方·新潮诗论卷》,北京师范大学出版社,1993年版,第204页。

世俗角色,是就创作观念而言的,并非是指诗歌中完全不涉及政治、历史、文化的内容(其实这也是很难做到的),而是说即使写到政治、历史、文化的内容,也必须服从诗歌独特的语言方式。韩东后来也对“诗到语言为止”做了进一步的阐释:“这句话不过是强调语言的重要性,如果当作教条或秘诀那就大错了。……比如说我强调现实存在的重要性,并不意味着语言方式是无足轻重的。”^①

第二、回到个人。在《他们》同仁看来,为了生存开辟一个发表的园地是必要的,但是这块园地上开的花却是独立生长、各色各样的,绝不应是“千花一面”。写诗永远是个人的事情,诗人的唯一标志就是他的诗作。较之朦胧诗人的集团意识和普渡众生的愿望,《他们》诗人更强调个体的生命价值。韩东认为,“生命的形式或方式就是一切艺术(包括诗歌)的依据。生命的具体性、自足性、一次性、现时性和不可替代性必须得到理解。文化、教育等等因素必须通过个人才能发生作用。……在一个充满诱惑的时代里诗人的拒绝姿态和孤独面孔尤为重要,他必须回到一个人的写作。”^②在韩东看来,诗乃生命的一种形式,诗人的本领即在于把那些无法直接观察的内在生命力的涌动转化为一定的语言形态,把生命内蕴的力量发掘出来,并借此去激发并唤醒读者的内在生命。这表明了诗人对生命的自觉,代表了个体生命的潜能和实现这种潜能的欲望。《他们》诗人的另一位重要代表于坚尤其强调这种生命意识的张扬,要求诗人“勇敢地面对自己和生命体验,哪怕它是压抑的,卑俗的甚或变态的。个人生命不再藏在人格面具之后,它暴露在世界面前,和千千万万的生命相见,这时诗人依托的是个人生命的实在,由此他感到实在和自信,由此他能够客观、冷静地把世界以及他自己——他的生命、他的意识、他的内心状态都作为审美对象”。^③生命体验的真实倾吐,难免会同传统的审美习俗或作为社会角色标志的人格面具发生冲突。《他们》诗人群大致是恪守诗源于生命并表现生命这一原则的,他们不肯为传统的习俗或社会角色的面具而牺牲自己的信念,于是他们的作品与朦胧诗人相比,便出现了一系列

① 《访问韩东》,《中国诗人》,2004年第1期。

② 韩东:《“他们”略说》,《诗探索》,1994年第1辑。

③ 于坚:《诗歌精神的重建——一份提纲》,《诗歌报》,1988年7月21日。

变化,诸如从崇高走向平凡,从英雄走向平民,从迷恋自我走向褻渎自我,从悲剧色彩走向喜剧甚至闹剧色彩等。

《他们》之所以能在 80 年代中期众多的诗歌社团中脱颖而出,除去上述这些较有影响的诗学主张外,很重要的一点是《他们》呈现给社会的是一批有特色的诗歌作品和一个有活力的诗人群体。这个群体最重要的代表人物是韩东和于坚。

韩东(1961—),出生于南京,8 岁随父母下放苏北农村。1982 年毕业于山东大学哲学系。从 1985 年起主编非官方文学刊物《他们》。著有诗集《白色的石头》、《爸爸在天上看我》等。

韩东不仅是《他们》的组织者和领军人物,而且以他的诗歌文本,为新时期诗歌书写了新的一页。应当说,当许多青年诗人还被遮蔽在朦胧诗人的光影下的时候,韩东就提出了一种全新的观照世界的方式,他要求诗歌不再负载政治的、道德的等方面的使命,让诗歌回到其自身。韩东的主张尽管有偏颇之处,但也由此开创了一个新的诗歌时代。韩东的代表作是《有关大雁塔》,这首诗已被公认为新生代诗歌的经典作品:

有关大雁塔
我们又能知道些什么
有很多人从远方赶来
为了爬上去
做一次英雄
也有的还来做第二次
或者更多
那些不得意的人们
那些发福的人们
统统爬上去
做一做英雄
然后下来
走进这条大街

转眼不见了
也有有种的往下跳
在台阶上开一朵红花
那就真的成了英雄
当代英雄
有关大雁塔
我们又能知道什么
我们爬上去
看看四周的风景
然后再下来

大雁塔是西安的著名古迹,历来是作为民族文化或民族精神的象征来歌咏的。但到了韩东这里,大雁塔上的神圣的光圈被消解了,诗人以一种平淡的笔调告诉读者:大雁塔就是大雁塔,人就是人自身,无论怎样爬上高高的大雁塔,人也改变不了自身的价值与命运。这首诗传达的信息是明显的:对过去认为神圣的东西不再仰视,而是平视,大雁塔是如此,人也不过是如此。这是一种看透派的人生态度,在新生代诗人中极有代表性。再如他写于1983年的《你见过大海》:

你见过大海
你想象过
大海
你想象过大海
然后见到它
就是这样
你见过大海
并想象过它
可你不是
一个水手

就是这样
你想象过大海
你见过大海
也许你还喜欢大海
顶多是这样
你见过大海
你也想象过大海
你不情愿
让海水给淹死
就是这样
人人都这样

大海,从普希金的《致大海》对“自由奔放的大海”的礼赞,到朦胧诗人舒婷《致大海》对大海的歌咏——“大海的日出/引起多少英雄由衷的赞叹;/大海的夕阳/招惹多少诗人温柔的怀想”,在中国读者的心目中,已形成一种把大海与自由、伟大、崇高相联系的思维定势。而韩东的《你见过大海》则颠覆了这一切,不再囿于传统的崇高或优美的范畴去写大海,而是在口语化的叙述中传达了一种凡人的意绪。王一川认为:“韩东在这里对现代性‘大海’的理想性本相的揭示和对日常‘海’的呼唤,在20世纪中国文学的发展中具有一种重要的示范意义。它表面上只是针对诗坛的现代性想象性模式,但实际上,作为一种高度凝缩模式,可以涵摄整个中国现代文学界的变化——到80年代。那种建立在崇高、伟大或中心模式基础上的现代性正统话语模式,已经不可避免地显露出衰败征兆。取而代之,它发出了这样一种呼声:文学应通过向日常生活开放而展示新的意义空间。”^①

韩东的其他诗篇,如《哥哥的一生必天真烂漫》、《雨衣、烟盒、自行车》、《一种黑暗》、《我听见杯子》等,也一样拆解了许多神话,让诗的歌咏对象由英雄回归到平民,与此相联系他还扬弃了朦胧诗人惯用的意象组合方式,走

^① 王一川:《从“大海”回到“海”》,《诗探索》,1997年第1辑。

出了象征的森林,而代之以经过提纯的口语写作。

于坚(1954—),出生于昆明。1984年毕业于云南大学中文系。后供职于云南省文联理论研究室。著有诗集《诗六十首》、《对一只乌鸦的命名》、长诗《零档案》、《一枚穿过天空的钉子》、《于坚的诗》、《于坚诗歌·便条集》、《诗集与图像》,散文集《棕皮手记》等。

在《他们》诗人群中,于坚呈现了一种比较复杂的构成。他起步较早,创作跨越几个不同时期。80年代中期,在某些诗人或居高临下以“代言人”自居,或以漂亮的羽毛装饰自我的时候,他却坚持民间立场,提炼民间语汇,力求把个人经验与某种宏观视角结合起来,尝试以生活的原形态入诗,运用反讽手段,在对庸常琐屑的生存状态的叙述中,融入了自己对生活的思考与评价。他早期最有代表性的诗歌是《尚义街六号》:

尚义街六号
 法国式的黄房子
 老吴的裤子晾在二楼
 喊一声 胯下就钻出一个戴眼镜的脑袋
 隔壁的大厕所
 天天清早排着长队
 我们往往在黄昏光临
 打开烟盒 打开嘴巴
 打开灯
 墙上钉着于坚的画
 许多人不以为然
 他们只认识梵·高
 老卡的衬衣,揉成一团抹布
 我们用它拭手上的果汁
 他在翻一本黄书
 后来他恋爱了
 常常双双来临

在这里吵架 在这里调情
有一天他们宣告分手
朋友们一阵轻松 很高兴
次日他又送来结婚的请柬
大家也衣冠楚楚 前去赴宴
桌上总是摊开朱小羊的手稿
那些字乱七八糟
这个杂种警察样地盯牢我们
面对那双红丝丝的眼睛
我们只好说得朦胧
像一首时髦的诗

.....

恩恩怨怨 吵吵嚷嚷
大家终于走散
剩下一张空地板
像一张旧唱片 再也不响
在别的地方
我们常常提到尚义街六号
说是很多年后的一天
孩子们要来参观

与朦胧诗人的意象化、隐喻化写作相比,在80年代中期,《尚义街六号》这种口语化、世俗化、与生活极其贴近的作品,是让人耳目一新的,在年轻人中影响很大。^①在这类作品中于坚强调的是“在”,即诗人所置身、所知觉的当

^① 杨克在《朋友于坚》一文中说:“他使用鲜活口语写的诗歌影响过一代人。林白就在一部长篇小说中,用相当大的篇幅写80年代中期读于坚《尚义街六号》时的激动,还大段大段引用他的诗。华南理工大学一位爱诗的学生,获过广东高校诗赛一等奖,不久前父母去昆明旅游,他特别要求双亲拍一张尚义街的照片带回来,无奈今天的尚义街成了一溜小商铺,那条世俗而又独具艺术质感的街道,唯有永久‘留存’在于坚的诗中。”(《作家报》,1998年11月26日)

下生活。他的这类作品摒弃了美丽的想象与隐喻,代之以客观物象的直接呈现;避免感情的直接宣泄,而尽量做到以冷静的心态写作,或者叫“零度写作”。再如他的《罗家生》:

他天天骑一辆旧“来铃”
在烟囱冒烟的时候
来上班

驶过办公楼
驶过锻工车间
驶过仓库的围墙
走进那间木板搭成的小屋

工人们站在车间门口
看到他 就说
罗家生来了

谁也不知道他是谁
谁也不问他是谁
全厂都叫他罗家生

工人常常去敲他的小屋
找他修手表 修电表
找他修收音机

文化大革命
他被赶出厂
在他的箱子里
搜出一条领带

他再来上班的时候
还是骑那辆“来铃”
罗家生
悄悄地结了婚
一个人也没有请
四十二岁
当了父亲

就在这一年
他死了
电炉把他的头
炸开一大条口
真可怕

埋他的那天
他老婆没有来
几个工人把他抬到山上
他们说 他个头小
抬着不重
从前他修的表
比新的还好

烟囱冒烟了
工人们站在车间门口
罗家生
没有来上班

这首诗写于1982年。主人公罗家生是诗人所熟悉的工厂里的小人物，

诗中写了他平凡而琐屑的一生,写了环境的冷漠和他在人们心中的无足轻重,给人的突出感觉是真实,而且是残酷的真实。这种写法不仅在新生代诗人中造成影响,而且可以视为 80 年代后期到 90 年代初期的“新写实小说”的滥觞。

此外,他这阶段有代表性的作品还有《有朋从远方来》、《感谢父亲》、《作品第 39 号》、《作品第 52 号》、《远方的朋友》等。这些作品充满了焦虑、冷漠,还有某种荒诞感,与西方现代主义作品有某些相通之处。这不仅有诗人在改革开放后,对西方现代主义文学的借鉴,同时也是基于诗人生活的阅历和他对诗歌艺术的理解。作者认为,“隐喻从根本上说是诗性的。诗必然是隐喻的。然而,在我国,隐喻的诗性功能早已退化。它令人厌恶地想到某种谋生技巧。……隐喻的诗性沉沦了。在中国,有时候却恰恰是那最明白清楚、直截了当的东西显得具有诗性,使人重新感受到隐喻的古老光辉。”^①这表明于坚采取口语化的语言策略并非偶然的率性而为,而是基于深刻的理论思考的。

在韩东与于坚周围还聚集了一批极有活力的诗人,如丁当、小海、吕德安、王寅、小君等,他们均以自己的独创性的作品和独特的艺术个性丰富了《他们》的诗歌创作版面,显示了坚实的创作实绩。于坚在诗歌中曾这样描述这个诗歌群体的生存状态:“韩东说我们可以聊聊/我们就聊聊/写一流的诗/读二流的作品/谈三流的恋爱/至于诗人意味着什么/我们嘿嘿冷笑”(《有朋从远方来》);“其实你心里清楚/我们一辈子的奋斗/就是想装得像个人”(《作品第 39 号》)。这些诗行流露了一种“反崇高”的审美取向,表明《他们》诗人群与朦胧诗人已渐行渐远。在韩东、于坚等的影响下,口语诗、生活流诗在新生代诗人中一时蔚为大观。不过,生活流一旦打开,也难免泥沙俱下,照相式的叙述,市民趣味与市民心态的堆积,引起读者的“非诗”批评也就很自然了。

^① 于坚:《传统、隐喻与其他》,《诗探索》,1995 年第 2 辑。

第四节 “莽汉”、“非非”诗群与四川板块

在80年代中期青年诗歌创作的潮流中,若论声势之浩大、花样之翻新,则非四川诗人莫属。他们打起的旗帜形形色色,其中较有影响的则是莽汉主义和非非主义。

莽汉主义是1984年初,由活跃在西南师范大学、南充师范学院和四川大学校园诗人李亚伟、万夏、胡冬等提出来的。主要活动时期是1985、1986两年。莽汉主义既是一种诗学主张,又是一种人生行为。莽汉实际上是一群中国的流浪汉。“如果说最初‘莽汉’们对自身有一个设计和谋划,那就是集英雄和泼皮于一体,集好汉和暴徒于一身。”^①如李亚伟所描写的:“‘莽汉主义’幸福地走在流浪的路上,大步走在人生旅程的中途,感到路不够走,女人不够用来爱,世界不够我们拿来生活,病不够我们生,伤口不够我们用来痛,伤口当然也不够我们用来哭。”^②这是愤世嫉俗而又玩世不恭、放荡不羁的一群,他们调皮捣蛋的行为、他们对待文化的幼稚与偏执不值得称赞,但他们在诗中抛弃一切雕饰,敢于袒露真实的自我,却又有某些可爱之处。中国巨大而沉重的文化传统,现实的僵化的教育体制,使他们不堪忍受,“我们闷得慌,诗歌闷得慌……恶作剧成了必不可少的,愤怒成了命中注定的”。^③于是,莽汉主义就这样揭竿而起了。

莽汉主义与美国五六十年代“垮掉的一代”有一种天然的认同感,他们称金斯伯格等“嚎叫派”诗人为“洋莽汉”。^④莽汉诗人经常如赶集或走亲戚般互

① 李亚伟:《英雄与泼皮》,《诗探索》,1996年第2辑。

② 李亚伟:《流浪途中的“莽汉主义”》,《快餐馆里的冷风景》,北京大学出版社,1994年版,第284页。

③ 李亚伟:《莽汉手段》,《关东文学》,1987年第6期。

④ 李亚伟曾在《英雄与泼皮》一文中谈及首次接触到美国的“垮掉一代”诗歌后的兴奋:“我第一次读到‘垮掉一代’作品是在1985年夏天,……岛子从西安寄来了他和赵琼合译的金斯伯格的《嚎叫》全文,读完后我拍案叫绝,为‘洋莽汉’的绝作感慨不已,当时我的想法是这两个东西方的流派风格太相近了,不过它使人蓦然想起西方六七十年代穿黑夹克的嬉皮士和诗人在黑色浪潮中以及中国佩红袖章的红卫兵和诗人在红色光芒之外等景象。我看出了两个流派在反叛、破坏和奇思异想等方面的一致性和人生态度、文化背景及遗传上的不同处。‘莽汉主义’从一开始就充满了精彩的封建主义糟粕、文盲的豪气和无产阶级不问青红皂白热情以及中国百姓人情味十足的幽默和亲热。”(《诗探索》,1996年第2辑)

相串门,饮酒聚会、朗诵诗歌、打架斗殴,他们的诗歌也就是在这一过程中得到了传播。李亚伟曾自嘲他们当年写的是“混蛋”诗歌,并对这类作品的艺术特征做了如下的归纳:“那是一种形式上几乎全用口语,内容大都带有故事性,色彩上极富挑衅、反讽的全新的作品。”^①在胡冬的《我想乘上一艘慢船到巴黎去》中,诗人写道:“我想乘上一艘慢船到巴黎去/去看看凡高看看波特莱尔看看毕加索/进一步查清楚他们隐瞒的家庭成份/然后把这些混蛋统统枪毙……/我想乘上一艘慢船到巴黎去/我算过这大约需要十万分钟/沿途将经过七大洲五大洋/经过我知道的全部外国/沿途我将认识印度人、阿拉伯人/美国人加拿大人以及其他什么有趣的蛮夷/我们将讨论共同关心的公家问题私人问题/我会同每个国家的领导发生争吵/会违反任何地方的交通规则/印度公安局埃及公安局甚至美国公安局/都会派出成打成打密探跟踪我”。在这里,秩序被打乱,不仅传统诗歌美学遭到颠覆,甚至连西方的文化名人也遭到肆意调侃与嘲弄。莽汉的“浑不吝”,与西方未来主义的“否定一切”如出一辙。未来主义者宣称:“未来主义就是仇恨过去。我们正是要狠狠地打击与摧毁对过去的崇拜。”^②“我们要歌颂追求冒险的热情、劲头十足地横冲直撞的行动。”“英勇、无畏、叛逆,将是我们诗歌的本质因素。”“我们要摧毁一切博物馆、图书馆和科学院,向道德主义……的思想开战。”^③由此可见,莽汉主义的文化幼稚病与思想方法上的偏执与西方传统文化反叛者具有惊人的相似性。

莽汉主义的主要代表性诗人是李亚伟(1963—),四川西阳人,著有诗集《豪猪的诗篇》等。南充师范学院毕业。在《二十岁》一诗中,李亚伟宣称:“我来了/和大蜥蜴翼手龙一起来了/和春秋战国/和古代的伟人跑步而来/听着吧,世界,女人,21 或者/老大哥老大姐等其它什么老玩意/我扛着旗帜,发一声呐喊/飞舞着铜锤举着百多斤情诗冲来了/我的后面是调皮的读者,打铁

① 李亚伟:《英雄与泼皮》,《诗探索》,1996年第2辑。

② [意]马里内蒂:《什么是未来主义》,张秉真、黄晋凯主编:《未来主义·超现实主义》,中国人民大学出版社,1994年版,第10页。

③ [意]马里内蒂:《未来主义的创立与宣言》,张秉真、黄晋凯主编:《未来主义·超现实主义》,中国人民大学出版社,1994年版,第5—6页。

匠和大脚农妇/我们穿着诗集、穿着油画/我们穿着虎皮背心扛着巨大的恐龙蛋/我们做着广播体操来了……”对比一下意大利未来主义者马里内蒂的宣告:“我们出发了!看,最初的曙光露出地面了!没有什么能像太阳那样用鲜红的利剑一下子就割断我们几千年的黑暗!……一股疯狂的劲头猛冲上来,驱使我们在像河床一样坑坑洼洼的塌陷的街道上奔跑穿行,我们无法控制自己了。”^①东方与西方,两个不同时代的艺术叛逆者的声音是何其相像!李亚伟自称是“腰间挂着诗篇的豪猪”^②,在诗的田野里横冲直撞。他最有影响的作品是《中文系》,这是其中的片断:

中文系是一条撒满钓饵的大河
浅滩边,一个教授和一群讲师正在撒网
网住的鱼儿
上岸就当助教,然后
当屈原李白的导游然后
再去撒网
要吃透《野草》《花边》的人
把鲁迅存进银行,吃利息
……
老师说过要做伟人
就得吃伟人的剩饭背诵伟人的咳嗽
亚伟想做伟人
想和古代的伟人一起干
他每天咳着各种各样的声音从图书馆
回到寝室后来真的咳嗽不止
……
中文系就这样流着

① [意]马里内蒂:《未来主义的创立与宣言》,张秉真、黄晋凯主编:《未来主义·超现实主义》,中国人民大学出版社,1994年版,第2页。

② 李亚伟:《莽汉手段》,《关东文学》,1987年第6期。

老师命令学生思想自由命令学生
 在大小集会上不得胡说八道
 二十二条军规规定教授要鼓励学生
 创新成果
 不得污染期终卷面

中文系也学外国文学
 着重学鲍狄埃学高尔基,有晚上
 厕所里奔出一神色慌张的讲师
 他大声喊:同学们!
 快撤,里面有现代派

中文系就这样流着
 像亚伟撒在干土上的小便的波涛
 随毕业时的被盖卷一叠叠地远去啦

作为中文系的毕业生,李亚伟以调侃的笔调写中文系的生活,教授作为知识与文化的象征遭到诗人的亵渎,中文系的日常秩序被无情地颠覆,这在一定程度上体现了现代的大学生对我国高校封闭保守的教学方式和超稳定的文化传统的批判意识。同时,诗中也展现了当代大学生的骚动不宁的灵魂。李亚伟后来回忆说:“我认为当时大学里的教育方式、教师、文学教材和文学现状怎么也会产生这样的‘初生之犊’和‘诗坛小荷’或‘写作雄鹰’,文学教材的枯燥无聊和中青年教师的不学无术到了让求知欲强的学生唯恐避之不及的程度。至今,我深信,当我老了,回顾往事,我肯定会毫不动摇地说出这句话:我终生引以为傲的一件事是大学4年,我无休无止的旷课至少达3年以上。”^①这首诗有某种“恶作剧”的味道,透过诗人那大大咧咧的语言方式,不难感受到这群精力旺盛年轻人的放荡不羁,玩世不恭的叛逆精神。而

① 李亚伟:《英雄与泼皮》,《诗探索》,1996年第2辑。

诗人在嘲弄文化、嘲弄他人的同时,也毫不留情地嘲弄了自己。诗人所写的中文系实际正是荒诞世界的一个缩影。

莽汉主义运动是时代风气替换中的产物,明显带有青春期躁动的性质,这一运动起来的快,消逝的也快。1985年至1986年春夏之交,是其活动与传播的高潮期,到了1986年下半年,莽汉诗人迅速退出了诗坛。从兴起到消失,前后不到三年。多数莽汉诗人改弦更张,不再写诗。进入90年代后,当年的莽汉生涯已成了遥远的回忆。李亚伟在莽汉主义运动过去11年以后写的一段话,从中可以看出当事人对这一诗歌运动的深情的缅怀:

从“莽汉诗歌”的出现,到今天已有11个年头,当初的“莽汉诗人”们几乎是清一色的20岁毛头小伙,他们年轻、粗糙,身体好、胃口棒,同时读书少、思考少,在生活和文化面前好奇而又鲁莽,没有教条和规章,无视方法和观点,凭着“莽劲儿”以及对生活的热情和厚脸皮对诗歌创作大倾了热血和青春!如今,这些诗人均已年过30,分居各地,娶妻养家,偶尔见面,颇有些“生活中的过来人”和修身、立家的衣冠味儿,一边感叹虎气和青春的渐逝,一面翘首思考着成熟和原则,神态犹豫而又狡黠。当大家回顾“莽汉”时,胸怀暖玉般皆有心得,并大有“自古英雄出少年”的喟叹。^①

非非主义的出现要比莽汉主义略晚一些。大约在1986年初,四川诗人周伦佑、蓝马等酝酿搞个诗歌流派,想了若干名称,后来偶然从周伦佑嘴里流出“非非”二字,于是就此确定。1986年5月4日,“非非主义”诗歌社团宣告诞生,其主要成员有周伦佑、蓝马、杨黎、何小竹、刘涛、小安、尚仲敏等,此后共编印了7期《非非》、2期《非非评论》,是新生代中发展形态较为完整,持续时间也较为长久的诗歌群落。

“非非”的得名虽属偶然,它的艺术主张却可以归结为两个非字开头的词组:非崇高与非理性。与《他们》、《莽汉》等侧重诗歌创作的群体不同,《非

^① 李亚伟:《英雄与泼皮》,《诗探索》,1996年第2辑。

非》是个特别重视理论建设的一个诗歌群体。构建非非主义理论的核心人物是周伦佑与蓝马。周伦佑写有《变构：当代艺术启示录》、《反价值》，蓝马写有《前文化导言》，他们二人共同署名写有《非非主义诗歌方法》等。在这一系列文章中，建构了非非主义的诗歌理论。

周伦佑(1952—)，四川西昌人，著有诗集《在刀锋上完成的句法转换》、《周伦佑诗选》等。周伦佑是非非主义诗群的领军人物，也是非非主义理论的主要构建者。在《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》一文中，周伦佑提出了创建非非诗歌理论的动机：“‘非非’对理论的重视是基于中国新诗理论的缺乏，以及‘朦胧诗’自身的理论准备不足。我们受困于转述成风和‘寻根’初热的理论氛围中，立志创立中国本土的、独立于世界文化思潮的当代诗学和价值理论。”^①周伦佑把“非非”理论归纳为“前文化”理论、“艺术变构”论、“反价值”理论以及诗歌语言四个部分。“前文化”论表述于蓝马的《前文化导言》，它基于“思维先于语言”这样一个有争议的命题，并试图通过对“前文化域”的揭示与拓展，进而探讨人类创造的本源，因此它又可理解为创造本源论。“艺术变构”论和“反价值论”是周伦佑提出的。“艺术变构论”反映了“非非”对被结构主义理论所强化的艺术秩序的本能的质疑和否定。在这里，“原构”代表结构的稳定性，“变构”则是对这种稳定性的瓦解；而这一切植根于人类精神的变构冲动。在“非非”看来，所有的结构秩序都是不稳定的，每一种结构都包含自我变构的因素，变构应视为艺术的本质和生命。“反价值”理论是由“艺术变构”论深化而来的。艺术的变构过程被描述为艺术的非价值化过程。任何新艺术都是在对旧的艺术价值及其结构形式的质疑和瓦解中实现自己的。变构就是反价值。对诗歌语言的重视和专注是“非非”理论的重点。除了贯穿于前述理论中的强烈的语言意识之外，“非非”关于诗歌语言的观点及具体操作见于周伦佑和蓝马的《非非主义诗歌方法》一文。其核心有三项：“非两值对立”、“非抽象”、“非确定”。“非两值对立”即是对隐含于语言并通过语言制约人类思维的“两值对立”(二元对立)结构的拆解。“非抽象”就是对语言中的抽象词语，概念化词语以及意识形态用语的拒绝与

① 周伦佑：《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》，《诗探索》，1994年第2辑。

清除,以适应于感性经验的直接表达需要。“非确定”包括两个方面:对语言与现实(能指与所指)之间的确定意义关系的颠覆,对语言内部词语与词语(能指与能指)之间确定关系的拆解,以重新激活语言的生成力,使诗的变构写作成为可能。此外,非非还高度重视语感,认为语感先于语义,语感高于语义。^①

周伦佑不仅是非非诗歌理论的构建者,同时也是一位非非主义诗人。他的《自由方块》、《头像》是其解构性写作的尝试,但并未得到读者的广泛认同。倒是他在创建非非理论之前,于70年代中期所写的题为《燃烧的荆棘》的一组诗,富有象征意蕴,且充满深厚的人文情怀。像这首写于1975年的《试验》:

一只公鸡
被关在黑屋里
周围没有一点光亮

它渴求光明
拍打翅膀,用喙
敲着四面的墙

主人开了一孔窗——

一只萤火虫在窗前一晃
它高叫:天亮了
主人泼它一碗冷水

几颗星在窗口窥望
它高唱:天亮……

^① 参见周伦佑《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》一文,《诗探索》,1994年第2辑。

主人赏它一把石子

月亮升起来了

它想了想,说:天……

主人赏它一顿棍棒

天亮了,它沉默

错把白天当成了夜晚

主人说:这是一只病鸡

这是一首带有寓言色彩的诗,写出了在“文革”这场荒谬绝伦的政治实验的背景下,真理被遮蔽,人性被扭曲的悲哀。

杨黎(1962—),非非主义的重要诗人。生于成都,著有诗集《小杨与马丽》等。杨黎的创作深受法国新小说理论家阿兰·罗伯-格里耶的影响。阿兰·罗伯-格里耶有个有名的说法,叫做“抛弃关于‘深度’的古老神话”。^①他说:“对于这种缺乏意义的情况,今天的人或未来时代的人再也不会感到是一种缺陷或痛苦,面对着这种空虚,他不再陷入任何眩晕。他的心不再需要一个安身之处。”“确认物是客观存在、物就是物,而物本身,也都有一定的限度。这样,便不存在什么选择物我完全一致、或者物我相辅相成的问题了。从这里,我们便会拒绝一切物我同心了。因此,我们首先必须拒绝比喻的语言和传统的人道主义,同时还要拒绝悲剧的观念和任何一切使人相信物与人具有一种内在的至高无上的本性的观念,总之,就是要拒绝一切关于先验秩序的观念。”^②在杨黎的实验性作品中,我们完全可以看到新小说派的这种消解深度的写作态度,像这首《撒哈拉沙漠上的三张纸牌》:“一张是红桃 K/另外两张/反扣在沙漠上/看不出是什么/三张牌都很新/新得难以理解/它们的

① 阿兰·罗伯-格里耶:《未来小说的道路》,柳鸣九编选:《新小说派研究》,中国社会科学出版社,1986年版,第64页。

② 阿兰·罗伯-格里耶:《自然、人道主义、悲剧》,柳鸣九编选:《新小说派研究》,中国社会科学出版社1986年版,第74页、第84—85页。

间隔并不算远/却永远保持着差距/猛然看见/像是很随便的/被丢在那里/但仔细观察/又像精心安排/一张近点/一张远点/另一张当然不近不远/另一张是红桃 K/撒哈拉沙漠/空洞而又柔软/阳光是那样刺人/那样发亮/三张纸牌在阳光下/静静地反射出/几圈小小的/光环”。在这种消解深度的写作中,诗人所记录的只是物与我,物与物的距离,它强调的只是距离,而不是这种距离有什么暗示与含义。再如杨黎的《冷风景》:

这会儿是冬天
正在飘雪

这条街很长
街两边整整齐齐地栽着
法国梧桐
(夏天的时候
梧桐树叶将整条街
全部遮了)

这会儿是冬天
梧桐树叶
早就掉了

街口是一块较大的空地
除了两个垃圾箱外
什么也没有

.....

这是一条很长很长的街
两边所有的房子

都死死地关着
 这是一条很静很静的街
 天全亮后
 这条街又恢复了夜晚的样子
 天全亮之后
 这条街上宁静看到清楚

这时候
 有一个人
 从街口走来

这里所引的是开头与结尾的几个小节,但已可以概括这首诗的风格,不动声色,不加判断,客观叙述,通常诗歌写作所强调的诗人的主体性——诗人的个性、诗人的激情、诗人的思想……全都隐去了。诗中所写到的雪花、街道、梧桐、垃圾箱,乃至从街口走来的人,都只是诗人眼中的物,它们只是自然地存在于那里,与诗人不构成任何情感的交流,全诗的基调,一个字“冷”。杨黎把这首诗题目命名为“冷风景”,恰如其分。实际上,“冷风景”不仅是这首诗的命名,也可以是看成是非非主义的这类消解语义、消解深度、消解情感的作品共同命名。

应该指出的是,“非非”的实验面临着至今难以摆脱的悖论和困境。这或许是“非非”的诗人们永远困惑和迷惘的。“非非”理论文章所使用的概念往往有自己的特殊的界定,不同于文艺理论界或一般人的理解,以至他们为此特地编了《非非小辞典》。应当说,就80年代中期的情况而言,“非非”这些带有异端色彩的理论,对弥漫在诗坛的陈旧的艺术趣味与僵化的意识形态,是一次强烈的冲击,对当时青年诗人的精神方面的影响不小,而在其激烈的艺术主张的背后也不无合理的内涵。不过,在“非非”所要追寻的“前文化世界”与其具体的手段之间存在着无法摆脱的两难处境:当诗人们以反叛的姿态背叛语言的时候,他仍要呈现另一种语言状态;当他反叛语义、超越语义的时候,他的语言又无法摆脱另一种语义;当他决意反理性的时候,他的诗歌却

又暗含着另一种意义的理性。实际上,“非非”的“前文化世界”,不过是一种语言的乌托邦而已。西川对“非非”则有更为直截了当的批判:“非非主义是一种不可能的主义,是纸上谈兵,我更倾向于把它看作一种文化策略,一种写作上的机会主义。非非主义诗人拿不出像样的非非主义作品,或者拿出的是非非非作品。我只肯定它的理论价值,它有点像艺术领域里的方案艺术,也有点像科学家们对于永动机的设想。”^①因而,关于“非非”理论的下列评述也许不无道理:这是一些反叛意识强烈的诗人用理论文字写下的另一种形态的诗,其情绪的宣告意义要大于其理论建树的意义。也正基于此,“非非”的理论始终缺乏有力的作品来验证,在其理论建构与创作实践之间显出一段长长的断裂。

在新生代诗人中,有一定影响的创作群落和有相当实绩的诗人远不止上述这些。四川以石光华、宋渠、宋炜为代表的整体主义,以廖亦武、欧阳江河代表的新传统主义,上海以陈东东、孟浪、刘漫流为代表的海上诗群,以默默为代表的撒娇派,北京阿吾、斯人鼓吹的“不变形诗”,以及跨越地域的以翟永明、伊蕾、唐亚平、陆忆敏为代表的女性主义诗歌等等,均以其激流勇进的探索精神、成功或不成功的实验,汇入了新生代的创作潮流,并留下了他们的创作足迹。

① 西川:《写作处境与批评处境》,《大意如此》,湖南文艺出版社,1997年版,第281—282页。

第十一章 多元写作姿态的展开

在 80 年代诗歌发展道路上,围绕社会主题和抒发政治情怀的创作一直是引人瞩目的潮流。“文革”的结束使“伤痕”与“反思”的因素嵌入诗歌创作之中,而且,如果仅就文学史日后的命名,比如从“伤痕文学”、“反思文学”的角度来看,诗歌层面的同类创作或许来得更早些。部分亲历历史的诗人深感“文革”中触目惊心的苦难记忆,以热情激荡的笔调投入诗歌创作之中。这种创作态势由于出现在历史交替的变动时代并隐含着社会“公共主题”,所以,在一段时期内产生了巨大的社会反响。80 年代中期之后,随着新潮诗以及各种先锋实验的出现,无论从青年诗人的创作心理还是读者的接受心理来看,当代诗歌的写作都在一定程度上发生了变化,即使悬置所谓“后朦胧诗”自身的“造山运动”,其他诗人的写作也在不自觉间发生着改变,这使得这一时期的诗歌写作呈现了一种“多重的文化视野”。

第一节 李瑛与新时期的政治抒怀

一、李瑛新时期的诗歌写作

李瑛(1926—),河北丰润人,1943 年开始写作,是中国当代诗歌史上极少的能从青春少年写到耄耋之年,坚持终身写作的诗人。新时期以来出版诗集有《难忘的一九七六》、《早春》、《在燃烧的战场》、《我骄傲,我是一棵树》、《李瑛诗选》、《南海》、《李瑛抒情诗选》、《春的笑容》、《望星》、《美国之旅》、《战士们万岁》、《江和大地》、《李瑛国际题材诗歌选》、《青春祝福》、《红豆》、《月亮谷》、《日本之旅》、《多梦的西高原》、《山草青青》、《睡着的山和醒着的

河》、《纸鹤》、《生命是一片叶子》、《远方》、《黄昏与黎明》、《我的中国》、《情歌和挽歌》、《李瑛近作选》等。

李瑛 1945 年考入北京大学中文系,边读书边从事进步学生运动。1949 年参加中国人民解放军,随军南下,完成了由学生向战士的身份转换。此后,李瑛在部队的身份主要是记者、编辑,直到解放军总政治部文化部的领导。但不管地位如何变化与升迁,李瑛始终认同的身份是战士,这从他以部队为题材的 13 本诗集中精选出的一部诗集题为《战士们万岁》,就可以看出来。他热爱部队,热爱战士,他的诗是战士们的心声,他是当之无愧的战士诗人。

在“十七年”和“文革”期间,文艺界所奉行的“文艺为政治服务”的路线、“政治第一、艺术第二”的文艺批评标准,再加上记者、编辑作为意识形态排头兵的特殊要求,李瑛的诗歌创作呈现了一种较为复杂的状态。一方面,李瑛这一阶段的诗歌鲜明体现了主流意识形态的要求,反映现实,弘扬主旋律,体现了当时的时代精神。在今天看来,也带有那个时代的局限,诗人的自我形象由淡化到消失,融入到一个阶级的、部队的大我中去了。艺术风格上也由早期强调意象化、象征化,带有某种现代主义的色彩,向现实化、生活化、明朗化转移。但另一方面,李瑛骨子里对诗的尊重,对诗歌把握世界方式的独到理解,又顽强地在他的作品中表现出来。这体现为李瑛的诗与当时主流提倡的民歌体格格不入,号称战士诗,却不是部队中大量文盲或半文盲的战士所能欣赏的诗,而是充满细腻的抒情和鲜明的意象,依然带有浓厚的知识分子的审美趣味的诗。

李瑛在“文革”中也备受整肃,但他毕竟是在部队,加之“解放”较早,“文革”后期,1972 年北京人民出版社出版了《枣林村集》,1973 年人民文学出版社出版了《红花满山》,这两部诗集均写作于“文革”之前,与“文革”时的“红色造反诗”和“四人帮”搞的“批林批孔”诗、歌颂江青的《西沙之战》等截然不同,以清新的气息,得到了读者的喜爱。在“文革”中新诗集极少出版的情况下,这两部诗集以庞大的发行量传播了诗歌,并滋润了一代年轻人枯涩的心田。

1976 年 1 月 9 日清晨李瑛听到周恩来总理逝世的消息后,陷入极大的悲痛之中。他想用诗歌把自己对总理的热爱和怀念表现出来,直到 1 月 12 日夜

间,诗人才确定以长安街送灵的场面为突破口。他说:“由于‘四人帮’的迫害,人们不能去和总理遗体告别,也不许进行追悼活动:成千上万的人来列队送灵,是有巨大的典型意义的。它既是为总理送灵,也是向‘四人帮’示威,它最能本质地反映‘人民的总理人民爱’这个真实,我心头流动的这种感觉是典型的感情,是和广大人民群众相通的,所以我就想着重写这个场景。”^①在找到了突破口之后,诗人的创作情绪被进一步唤起了,仅用在三个夜晚就顺利地完成了《一月的哀思》的初稿。然而这首长诗在“四人帮”时期却只能压在箱底,直到粉碎“四人帮”后,才得以公开发表。难能可贵的是,在这样一首歌颂周恩来总理的诗歌中,不像一般的作者单一写周总理的丰功伟绩,而是把自我融入其中,在特定背景下呈现了诗人的自我形象,这在通常的政治抒情诗中,是十分少见的:

敬爱的周总理,
我无法到医院去瞻仰你,
只好攥一张冰冷的报纸,
静静地
伫立在长安街的暮色里。
任一月的风,
撩起我的头发;
任昏黄的路灯,
照着冰冷的泪滴。
等待着,等待着,
载着你的遗体的灵车,
碾过我们的心……

也正是由于诗人在长街百万送别周总理的人群中彰显了自我,这发自肺

^① 李瑛:《我是怎样写〈一月的哀思〉的》,《李瑛诗文总集》(第13卷),中国文联出版社,2010年版,第50页。

腑的声音才能使天地动容。读着由泪水凝结而成的诗句,人们不能不感受到强烈的情绪冲击,并引起心灵的共鸣。《一月的哀思》在粉碎“四人帮”以后被广泛传诵,成为拨乱反正时代最有影响的诗歌作品之一。

1980年,李瑛写出《我骄傲,我是一棵树》,这是一首颇有惠特曼色彩的“自我之歌”:

我骄傲,我是一棵树,
我是长在黄河岸边的一棵树,
我是长在长城脚下的一棵树;

.....

山教育我昂首屹立,
我便矢志坚强不扑;
海教育我坦荡磅礴,
我便永远正直地生活;
条条光线,颗颗露珠,
赋予我美的心灵;
熊熊炎阳,茫茫风雪,
铸就了我斗争的品格;
我拥抱着——
自由的大气和自由的风,
在我身上,
意志、力量和理想,
紧紧的、紧紧的融合。

这是在历经了人的个性被扼杀、个人的声音被集体的声浪所淹没的年代后,在新时期迸发出的人的颂歌,也标志着李瑛诗歌自我意识的觉醒,“我”不再是没有头脑的传声筒,而是正直的人格和自由的心灵的美好载体。这样的张扬自我,在阶级斗争扩大化和“文革”的年代是难于想见的。

在李瑛晚年出版的一部重要诗集《生命是一片叶子》中,收了他于1992—

1994 年间所写的 110 首诗。也许是离休了,“无官一身轻”,诗人抛开了形形色色的社会面具,不再让诗负载过重的政治的或其他方面的使命,在读者面前袒露出他的孩子般真诚的内心。风格上则在保持了李瑛式的细腻明净的同时,又增添了几分童趣。这创作上的“衰年变法”,是诗人具有终身写作能力的重要标志。

这种变化并非突然发生,而是进入新时期后就渐渐开始了。比如诗集《南海》中所收的《纸船》:

如果有一阵风吹回我儿时折叠的纸船,
我不知道它载来的是幸福还是辛酸。

我又想起那茅檐下雨滴溅起的水泡,
我又想起那淤积雨水的穷困的农院。

纸船,没有汽笛,没有舵,也没有帆,
自然不能挽住当年那风丝云片。

但我心头却永远活着这纯情的记忆,
虽然,今天它和我相距已多么遥远。

.....

这样的诗句完全有别于前期李瑛的政治抒情,而是有意衔接了泰戈尔、冰心一路的充满童心的呼唤,显示了李瑛多方面的诗学渊源。

李瑛是诗坛的一棵常青树,继推出诗集《生命是一片叶子》之后,诗人进一步向生命深处开掘。在《李瑛诗文总集》第 9 卷中,有一辑题为《追梦逝水》,副标题为“发自爱的回忆”,这一辑中写了诗人的童年,他的诞生,他的乳名,他的亲人,甚至一些极为平凡的物品,都能唤起他诗的思绪。诗人偶然在旧箱底发现童年时的一面小镜,他的思绪一下子回到 70 年前,于是一首奇妙的小诗诞生了:

偶然在旧箱底
发现童年时期的一面小镜
用鸡蛋和货郎换来的小镜
比手掌还小的小圆镜

我把它擦了又擦
我摸到了童年的手指
它已经哑默了七十年
哦,秋风冬雨
我感到它的沉重

我向它索寻我童年时的容颜
它怔怔地看了看我的白发
说,我不认识你,你是谁

(《一面小镜》)

这首诗想象的奇妙,令人想起王尔德的《杜莲格雷画像》;而诗中渗透的物是人非的真切感受,非饱经沧桑的一代人恐怕玩味不出。这种对生命的超脱而达观的理解,不正是晚年的李瑛给诗坛的一种奉献吗?

李瑛曾写过一首诗《我们用什么哺育诗歌》,其中说:“用血里的铁锻打钉子/用骨头里的磷点燃油盏/用钉子和油盏/建造诗歌/当然,还要有一把苦荞米粥喂养/还须搅拌泪的辛酸、汗的盐碱/必要时,还须跑回过去的岁月/把丢失的声音找回来/当然,更须让它睁大眼睛/瞩望未来”。让诗与生命同一,把过去、现在、未来融为一体,应当说,这是李瑛的夫子自道,也是他作为一个诗人的毕生追求。

二、雷抒雁、韩作荣、叶文福

雷抒雁、韩作荣、叶文福均是在解放军部队中成长起来的诗人,后转入地方工作。他们一方面有强烈的社会责任感,有博大的爱心,另一方面在诗歌

艺术上也有自己的独特追求,他们是在新时期有重要影响的诗人。

雷抒雁(1942—),生于陕西泾阳县。1959年开始发表作品,1962年毕业于西北大学中文系,后曾一度在军队服役。转业之后曾先后在工人出版社、《诗刊》社、鲁迅文学院等单位任职。先后出版诗集《沙海军歌》、《漫长的边境线》、《小草在歌唱》、《云雀》、《春神》、《绿色的交响乐》、《父母之河》、《跨世纪的桥》、《掌上的心》、《雷抒雁抒情诗百首》、《时间在惊醒》、《会说话的草》、《踏尘而过》、《秋魂——雷抒雁散文诗选》、《激情编年——雷抒雁诗选》等。

尽管很早就开始创作,并在相当长的时期内以从事“军旅题材”为主,但真正为雷抒雁带来诗名的却是长诗《小草在歌唱》。1979年,随着“文革”中因坚持独立思考,对“革命”表示质疑的共产党员张志新惨遭杀害的事件被披露,在全国范围内引起很大震动。诗人怀着激动的心情,一气呵成完成了这首长诗。^①《小草在歌唱》发表于同年《诗刊》8月号,在全国范围内产生重大影响,并传颂一时。它以真诚的忏悔态度和强烈的自省精神,对特殊的历史和事件进行了深刻的反思。长诗之所以使用“小草”的形象,按照作者的自述,即为“当激愤冷静之后,代之而起的是思索,也就在思索的同时,我找到了形象:我总看到一片野草,一滩紫血。在那一块刑场里,还有谁是罪恶的见证呢?在那一片暗夜里,还有谁比小草更富有同情心呢?……看到了草,我也就找到了诗,它来得那样自然。”^②“小草”在诗中以“拟人化”的方式,在为烈士“歌唱”的同时铭记着烈士的精神,不但如此,“小草”也在“歌唱”烈士之余与“罪恶”和“丑陋”形成鲜明的对比。这种极具反思和批判意识的写作,在非常的时期和文学仍出于“揭露伤痕”的文化语境下,自然会获得感人至深、振聋发聩的艺术效果。

《小草在歌唱》之后,雷抒雁又相继推出《信仰》、《剑》等一系列革命性、思想性很强的诗篇,这种创作态势既与“文革”后一段时期的社会文化有关,同时,也与作者自身的经历和诗学观念密不可分。曾经的历史记忆和“政治

① 雷抒雁:《黄金在你手里——〈小草在歌唱〉创作漫忆》,雷抒雁:《写意人生》,华文出版社,2001年版,第78页。

② 雷抒雁:《小草里的诗情》,雷抒雁:《写意人生》,华文出版社,2001年版,第73—74页。

抒情诗”的模式,对于雷抒雁这一代诗人具有深刻的影响,而不断在作品中传达出来的审美旨趣和强烈的革命情结,也证实了这一点。

进入90年代之后的雷抒雁,依然笔耕不辍,但诗风却有所变化。即使书写熟悉的战争题材、重大主题,也比以往有所超越。《升旗》、《战争风景》等,情感有所内敛,感悟较为丰富。《听命于时间》、《曾经的风景》、《你的心真的那样平静》、《爱你两千年》等作品,题材涉及面更为广阔,感怀更加深沉,格调较为舒缓,同时,也不时流露出人到中年的心态。“在那些道具里寻觅既往/竟如秋风过林/总也遇不见当年的/剧中人//深深一揖/告别旧风景/去看新森林”。雷抒雁在《曾经的风景》中的叙述,俨然成为其90年代生活甚或诗歌状态的生动写照。而作为一种观念的转变,“不断地学习、不断地探索、不断地使用各种方式和手段逼近诗,是这个时代给予诗人自由写作的权利。也是使我得以保持创作活力的原因。”^①这也构成了诗人创作发生“转型”、保持生命活力的重要前提。2000年,雷抒雁曾出版了编年体诗集《激情编年》(1987—1999),可以视为诗人对以往创作历程的一次检视与总结。

韩作荣(1947—),生于黑龙江海伦。1966年中专毕业后分配到工厂,后服兵役。1972年开始发表作品。新时期后曾任《诗刊》、《人民文学》编辑,《人民文学》主编。出版诗集有《万山军号鸣》、《六角雪花》、《北方抒情诗》、《静静的白桦林》、《爱的花环》、《裸体》、《少女和紫丁香》、《雪季·梦与情歌》、《玻璃花瓶》、《瞬间的野菊》、《韩作荣自选诗》、《纸上的风景》,以及诗学随笔集《诗的魅惑》等。

如果说早年的经历和写作为韩作荣日后的创作奠定了坚实的基础,那么,韩作荣新时期以来诗歌创作实绩的充分展示无疑是1986年以后的事情了。这一发展趋势,不但在诗人最满意的《韩作荣自选诗》中的篇目选择上可以看到,而且也在诗人的自我阐释中得到证明。不过,即便如此,对于韩作荣1986年以后的诗歌创作仍然可以从80年代中后期、90年代这两个时间段进行划分。这种划分的最终依据在于韩作荣诗歌自我流程中所展示出来的艺术特质。尽管,这种艺术特质可能与文学史意义上的划分形成了某种无意识

^① 雷抒雁:《激情编年——雷抒雁诗选·写在前边》,作家出版社,2009年版,第2页。

的契合关系,但更为重要的是,判断它的标准却在于韩作荣诗歌中逐渐显现出来的两个重要的向度:对诗歌语言的关注与不断探寻生命本质之后所产生的禅意状态。

1986年,诗集《裸体》的出版,标志着韩作荣诗风转变或曰融入更多艺术新质并逐渐走向艺术上的成熟、自觉。虽然,以今天的目光看来,韩作荣在这部诗集中展现的“从传统向现代”式的蜕变,并未达到完全圆熟的境界,但无论是透过《花季》中“我的手指发芽了/躁闹声里,头颅开成一枝牡丹”这样醉意阑珊的诗句,还是诗篇《裸体》本身所带有的前后对比以及最终走向人性理想化追求的描述,似乎都预示了韩作荣日后诗歌的一种走向——像“裸体般”的剥去伪装之后,韩作荣的诗歌写作正在经历着语言和观念上的双重转变,呈现了一种融合状态。这种状态既被诗人称之为“从明确的指向性转为对更为丰富的意蕴的把握或者说开始于过程”^①式的嬗变状态,又被论者称之为“经常进行阐发式的主题处理,频繁使用起承转合的结构方式(包括其不规则变体),表明他对‘传统’并无禁忌;注重瞬间经验、追求语言可能,又表明他的视野中同样高悬着‘现代’图腾”。^②韩作荣所开创的既是崭新的、又是真正属于自己的诗歌道路,正是自觉关注语言和观念的必然结果。其中,由此透射出的对诗歌本体,如语言、形式的关注以及对诗歌展现个体生命本质的揭示,正是日后在诗人作品中出现两个重要向度的前提。

在诗学随笔《说不出的话》中,韩作荣曾言:“说诗是用语言搭一座房子,让灵魂在里面居住……因而语言中需要有血液的搏动和肌肤气息,需要鲜活、勃勃生机和气的流注”;“语言作为符号,与心灵无法等同,已隔了一层,诗只是一种生命状态的翻译,它永远无法与生命同一”;“也许,抽象的、游移不定的灵魂的再现,你只能用抽象的、游移不定的语言来面对它。……而在人与世界的关系之中,将感觉、感知和切身的感受直接诉说出来,用语言‘直译’心灵,将会更接近生命本体的固有状态。”在这种融合着“用抽象的语言来

① 韩作荣:《关于诗的对话》,韩作荣诗歌随笔集:《诗的魅惑》,华文出版社,2001年版,第140页。

② 唐晓渡:《花季的秘密——读韩作荣的诗集〈裸体〉》,《韩作荣自选诗》,百花文艺出版社,1995年版,第268—269页。

界定感觉”^①的论述之中,韩作荣所展现的纠葛于“语言和生命”两个互补向度之中的认识正以“生命的主题高于诗歌”、“生命的诗意彰显需要语言”的逻辑方式予以表达。因而,在告别早年创作的“第一转折”中,韩作荣在《我是谁》、《我追随自己的影子》等作品中首先表达的是一种源自转变时期的今昔对比和自我关注直至自我质疑。进入90年代之后,韩作荣的诗歌写作开始注重语言的蜕变方式。在充分尊重诗歌精神情怀和熟识各种现代诗歌流派创作的基础上,“词语只指向自身,这是语言洗去文化的污垢,还其原出意义与本来面目,这种意义的语言称为自指的语言”以及“诗追求一种纯净,没有丝毫的变形,有如蒸馏水。这种消解世界,返回自然的艺术自指的追寻,其最高层次应属中国道家艺术了。”^②正是韩作荣赋予诗歌语言的基本意义和基本态度。

《无言三章》、《无题三章》、《无为三章》是韩作荣90年代最重要的系列作品,不但如此,无论从每一组诗还是三组诗自身的写作上看,这些含有道家思想色彩以及李商隐风格的作品无疑是经历了一个具有内在发展联系的过程。其中,《无言三章》倾向于道家“得意忘言”的状态;《无题三章》目的是将“无言”中的状态和“必然的清醒”以语言的方式表达出来;《无为三章》表达的是不想做什么、什么也不想的写作状态,而它的若有若无、它的“无思无想,有如云的居所,梦境的亲临/哦 交汇之后的孤独,光亮逝去的昏暗/我仍以虔诚和痴迷,静静地等待那/震颤灵魂的雷声……”都使其最终走向了原始的本真状态,于是,生命的逍遥也就在此中得到了自然的浮现。

叶文福(1944—),生于湖北蒲圻县。1964年底参军,1972年任工程兵政治部文工团创作员。1969年开始发表作品。1978年出版诗集《山恋》,但引起诗坛震动、产生重大影响的却是长诗《将军,你不能这样做》。已出版的诗集还有《天鹅之死》、《雄性的太阳》、《苦恋与墓碑》、《牛号》等。

叶文福的诗,有明显的时代痕迹和强烈的浪漫主义气息。他的创作,显然受到了地域文化和诗歌史上郭沫若一路诗风的影响,50年代大气磅礴、气

① 韩作荣:《说不出的话》,韩作荣:《诗的魅惑》,华文出版社,2001年版,第3—5页。

② 韩作荣:《语言与诗的生成》,韩作荣:《诗的魅惑》,华文出版社,2001年版,第56—57页。

势雄浑的“政治抒情诗”也在他的创作中得以体现。澎湃的抒情,大胆的梦想和浪漫的气质,都是叶文福留给读者的深刻印象。

作为一位军旅诗人,对社会问题的关切和浓郁的现实忧患意识,既是叶文福创作的重要主题,同时在一定程度上也可以视为是支持其创作的动力,这种逻辑关系一旦与他的抒情气质结合起来,往往可以迸发出巨大的震撼力。以历史的眼光来看,叶文福的创作大致可以以1983年为界划分为两个阶段。在此之前,诗人的名篇《祖国呵,我要燃烧》无疑是“痛极之思”的作品。诗人将自己自喻为深深峡谷中的一株青松的幼苗,高不过山峰的小草,但这种处境并未影响诗人的理想;一场造山运动使青松死于青春年少,但在黑暗的地层中,诗人仍然怀着理想呼喊:“我要出去!我要出去!我要出去呵——/我的理想不是蹲这黑的囚牢! /……祖国呵,祖国呵,我要燃烧!”引起诗坛重大影响、毁誉交加的《将军,你不能这样做》其主要特征在于诗人将热烈、昂扬的激情贯注在一个历史现象上,并以“政治抒情诗”惯用的“楼梯式”诗体,将诗人针砭时弊、直面现实、批判官僚主义的锋芒发挥到极致,从而体现出“历史,总是艰难地解答一个又一个新的课题而前进的”^①观念。但这种真挚而又带有几分狂放的激情,在1983年的“清除精神运动”中,却受到了责难,这使得诗人的创作一度沉寂下来。

这一时期,叶文福还有重要作品《天鹅之死》。在这首诗中,诗人借用北京玉渊潭公园飞来的四只天鹅被人射杀的故事,在关心现实,指责摧残生命的同时,呈现了诗人的另一面写作倾向。这种较具抒情韵味的写作,在1983年之后得以延伸。在诗集《雄性的太阳》中,那些“怀乡”、“咏物”的作品,既与诗人还乡,寄情山水的情绪有关,也与历经坎坷之后,情绪的婉转低回密不可分。这一时期,诗人的主要作品有《东湖散歌》、《野百合》、《我的路在路上》等,均是感怀时世、真切缠绵的作品。从艺术的角度上,它们明显高于前期的作品。

^① 叶文福:《将军,不能这样做·题记》,花城出版社,1986年版,第40页。

三、叶延滨、张学梦、曲有源、刘祖慈等

还有一些诗人,包括叶延滨、张学梦、曲有源、刘祖慈、熊召政、骆耕野等,他们有着深刻的历史记忆和现实感受,在“文革”结束后的一段时期内以写作回应了时代主潮和社会政治,并随着诗歌潮流的转变而不断进行自身的调整。

叶延滨(1948—),生于哈尔滨。“文革”期间曾到陕北“插队”。1978年,考入北京广播学院文艺编辑系,毕业后历任《星星》诗刊编辑、主编,《诗刊》副主编、主编。先后出版诗集《不悔》、《二重奏》、《乳泉》、《心的沉吟》、《囚徒与白鸽》、《在天堂与地狱之间》、《蜜月箴言》、《叶延滨诗选》、《血液的歌声》、《都市罗曼史》、《禁果的诱惑》、《现代九歌》、《与你同行》、《火焰玫瑰》、《二十一世纪印象》、《美丽瞬间》、《沧桑》、《叶延滨文集·诗歌卷》、《叶延滨短诗选》等。

自“文革”以来历经“伤痕”、“反思”的苦难记忆,到80年代初期以组诗《干妈》一举成名的叶延滨,无论就自身经历,还是创作经历而言,均体现着“青春”、“理想”的双重变奏。在很早就确立“在我们今天的时代和社会中找到自己的坐标点,在纷繁复杂的感情世界里找到与人民的相通点,在源远流长的艺术长河中找到自己的探索点。三点决定一个平面,我的诗就放在这个平面上”^①的创作观念之后,以社会现实为基调进行书写就成为叶延滨这一代诗人某种近乎不由自主的宿命。尽管,诗人曾自称“我不是一个标准的现实主义诗人,我甚至以为用现实主义界定诗人不太妥当”^②,然而,在现实面前,诗人最终的选择却决定了他投入历史与现实的可能。

作为“陕北记事之一”的名作《干妈》,除了通过追忆的方式显现了陕北农民的纯朴、善良之外,更为深层的却在于一种苦难的记忆,而正是这一点,在与当时的时代思潮相应合的过程中,产生了阅读的震撼。在那“她没有自己的名字”、“灯,一颗燃烧的心”、“夜啊,静悄悄的夜”、“太阳与大地的儿子”

① 叶延滨:《叶延滨诗选·后记》,明天出版社,1990年版,第478页。

② 叶延滨:《我与文学的几点说明》,《诗与思》,华文出版社,2001年版,第109页。

等或许已然并不新鲜的段落标题下,对历史记忆的重温以及对现实的折光,早已在一言难尽的叙述中成为渗入诗人血液与灵魂中的经验意识,并在接下来的“高原之子”、“母亲的土地”、“母亲的神话”、“父亲的神话”以及其间的“他是我在神话中的象征/我是他在现实中的化身”中成为一种历史的留存。

如果说上述内容已经可以证明叶延滨诗歌一度呈现的现实性,那么,从现实中透露出某种历史意识或许正是诗歌写作的一种必然逻辑。在《囚徒与白鸽》式的发生于久远历史但却真实的“抒情叙事诗”中,在《黄河与我同在》这样可以穿越历史的“大文化”背景下,“浪漫”与“豪放”,“朴素”与“乡愁”,还有夯实凝重的黄土地,都是诗人可以通过现实自由地进入历史、徜徉其中,从而厚重现实的有效途径。或许是弥漫于80年代中期的文化寻根热成为影响当时创作的一种潜在因素,大致在1985年以后的创作中,叶延滨诗歌中的文化意识发生了陡然的提升。完成于这一时期的诗篇比如《天府巴蜀长赋》、《北方》、《南方啊,南方》等均是通过一种俯今追昔式的感叹和文化寻根式的书写方式,展现个人的情感体验。正如叶延滨所言的“1986年至1989年在创作上有一次较大转变”那样,以长篇抒情组诗《天府巴蜀长赋》和自传体抒情长诗《血色情书》为代表的诗歌创作,不但表达了诗人“企图以四川人文、自然、社会为背景,表现这个多变的时代”,以及对民族命运和民族文化的深层思考,同时,也是诗人使用某些现代主义手法,呈现“诗歌的叶延滨方式”^①的重要方面之一。

进入90年代之后,叶延滨的创作转向了一些“更具个体生命体验和东方民族心理和追求的短诗”,这些作品不但更接近诗人的“人格”,同时,在艺术上,也注意从“传统”与“外来”两个方面吸取营养。^②而作为一种风格的外在体现,叶延滨此时的诗歌创作,也更多体现为“自由而机智的心理表现和性格抒写”、“特有的机智嘲弄与幽默讽刺格调”等特征。^③当然,对“幽默”的认

① 叶延滨:《我与文学的几点说明》,《诗与思》,华文出版社,2001年版,第110、111页。

② 叶延滨:《我与文学的几点说明》,《诗与思》,华文出版社,2001年版,第111页。

③ 邹建军:《叶延滨90年代抒情诗创作综论》,《诗探索》,2001年第1—2辑。

同,不但表现了叶延滨的“写作态度”^①,同时这种写作的艺术也常常在给读者快乐的过程中,以一种矛盾的、不和谐的“戏剧化”冲突,揭示更为丰富的诗歌内涵。短诗《爱情是里尔克的豹》,正是诗人将“知识分子”、“现代意识”以戏剧化手法,进行多维度、多层面编织后的结果。《爱情是里尔克的豹》之后,爱情究竟何为?里尔克的豹究竟怎样?此时,叶延滨营造的诗意空间或许正是读者可以思考并不断填充之后仍能产生歧义的一个“空白”。

张学梦(1940—),生于河北丰润。1957年初中毕业之后,先后当过搬运工、养路工等,1979年开始发表诗歌作品,出版诗集《现代化和我们自己》等。

张学梦擅长在重大的题材和背景上展开自己激情的歌唱。他以代表作《现代化和我们自己》而闻名,其主要原因就在于以一个诗人敏感的神经觉察到现代化过程与现实之间的矛盾,以及由此产生的历史愿望。因此,从某种意义上说,张学梦是一个具有强烈“改革意识”并与“改革文学”密切相关的诗人。在具体的写作上,张学梦常常以一种热情激荡、风格粗犷的笔法,触及与当下社会相关的重大主题,当然,这也在某种程度上加重了他诗歌中的抽象思维与论辩色彩。他喜欢将大量的自然科学和社会科学的词语纳入到自己的写作之中,进而给人一种鲜明的现代意识。写于90年代初期的《思维》一诗在某种程度上显示了这种写作思路:“于是有溪流潺潺浸润两岸土地/于是仿佛下起缠绵淫雨/不知思维是溪流还是那勃起的子叶/总之,使我体验到非同寻常的欢愉”,诗人的写作正是这一感觉的延伸。

曲有源(1943—),祖籍山东蓬莱,生于吉林省怀德县。60年代开始发表诗歌作品,著有诗集《爱的变奏曲》、《爱的变奏》、《句号里的爱情》、《曲有源白话诗选》等。

^① 比如,叶延滨曾言:“我以为幽默首先是一种人生态度。关于幽默的许多定义,这个定义应该说是基本的;幽默给人带来快乐,使人从现实的痛苦和困顿中解脱出来。它是幽默的作者以自己乐观人生态度通过作品感染读者,使读者在会心一笑中体会得到的‘乐观力量’。……诗人的幽默还有一个值得强调的方面,那就是它是从生活的艺术转化为语言的艺术。语言的魅力在这里得到最充分的展现,在短短的诗行中,营造出一个喜剧舞台,引你进入一种心神快怡的语境,让你在期望中产生逆转之喜,在双叉演进中体会语言与现象的冲突,在审美过程中释放情感。”见叶延滨:《面对诗人的幽默》,《诗与思》,华文出版社,2001年版,第191—193页。

曲有源的创作早年受到马雅可夫斯基的影响,曾一度进行“阶梯式”的政治抒情诗写作。“文革”结束之后,曲有源的一系列作品仍然坚持这样的创作道路。《我歌颂西单民主墙》、《为了明天的回想》、《关于入党动机》、《打呼噜会议》等,直接回应当时的政治、社会主题。其中,较为引人瞩目的《关于入党动机》,以漫画式的笔法,揭露了“文化大革命”中某些人把入党当作敲门砖、一心向上爬的丑态。诗中常常以谐音的手法,比如“魏革命”、“辛向党”等,尖锐嘲笑这一行为。这种写作方式以及强烈的忧患意识,在很大程度上可以视为 50、60 年代诗歌写作传统的一种延伸。之后,诗人的写作在一定程度上开始调整。到出版于 90 年代的《曲有源白话诗选》时,诗人的“携笔行吟”、“移花接木”等,已经成为对游历山水和拟古题材的一种专注,其中,虽然许多作品仍不断显示诗人的感悟能力和转变倾向,但产生的影响,却始终无法与 80 年代那些“政治抒情诗”相比。

刘祖慈(1939—),安徽肥西人。当过医生。1959 年开始发表作品。曾任《安徽文学》编辑。著有诗集《年轮》、《我们是大运河的子孙》、《五彩梦》、《问云集》等。

出版于 1982 年的《年轮》主要收入“文革”结束后的作品,这一时期诗人的创作,表达了对历史新时期的呼唤和向往。《太阳河》、《落日》等,既充满了理想主义精神,也有对新生活的生动写照。就主题而言,这些作品总是带有强烈的现实性。80 年代,刘祖慈主要的作品有《我们是大运河的子孙》等。与前者迸发的激情相比,这些作品融入了更多历史意识和深邃的情感,诗人期待从民族和历史的角度的角度,考虑我们这一代在新历史时期的责任,这表明,诗人始终没有放弃直面人生的责任感,当然,也就很难从一种创作模式中摆脱出来。除此之外,刘祖慈还有一些意象单纯、抒发美好情感的作品,《春夜细雨》、《陌上桑》、《南湖所见》等,充分体现了江南水乡的风情和中国古典诗歌传统的融合。

熊召政(1953—),生于湖北英山县。1973 年开始发表作品。曾出版诗集《在深山》、《瘠地上的樱桃》、《为少女而歌》等。

1979 年创作的政治抒情诗《请举起森林一般的手,制止!》是熊召政的成名作。诗人的故乡有着光荣的革命历史,但此时却发生了农民生活救济款被

侵吞、挪用的事件。诗人得知这一消息之后,奋笔疾书,写下了这首4节、共280行的长诗。作品体现了当年政治抒情诗的特征,以“阶梯式”的形式,进行了历史和现实的对比。显然,这是带有“为民请命”色彩的作品,而作为一种缘起,它也包含着“愤怒出诗人”的道德情怀。这是一种积极介入现实生活,深刻体现诗人忧患意识的写作,其历史深度不容忽视。当然,从另一方面看,当时社会的主流氛围,也为这一作品的出世乃至接受上产生的广泛影响奠定了基础。然而,随着文化现实的变化,这类写作的局限性也逐渐体现出来。除此之外,熊召政还有一些关于地域风情的诗篇,如《落日》、《鹧鸪》等,体现了诗人另一方面的创作才能和写作旨趣。

骆耕野(1951—),四川巴县人,70年代初期开始创作,著有诗集《不满》、《再生》等。

1979年骆耕野由于写出抒情长诗《不满》而引人注目。在这首诗中,诗人及时反映了人们面对历史前进的脚步渴望社会变革的情感。在艺术上,这首诗以昂扬的情绪和连续的排比句式,营造了气势磅礴的诗歌形象。对于当时在现实社会中尚占有主导地位的思想保守、满足现实的精神现状,诗人的诘问无疑构成了强有力的挑战,因而,从某种意义上说,这首诗也成为思想解放和呼唤改革的先声。

骆耕野的创作,以把握时代情绪和思想深度的追求见长,这既是诗人强烈的社会责任感使然,同时,也是潜移默化接受以往诗歌创作影响的结果。除了书写大量反映社会记忆和忧患意识的诗篇之外,骆耕野还注意历史与现实之间的对比。《车过秦岭》一诗,以“穿行在隧道与空谷之间”的黑白对比,呈现出光明与黑暗斗争的心理场景。“黑色的 白色的 时间/蜿蜒着 蜿蜒”是诗人反复吟唱的句式,而与此交替出现的则是“黑暗与光明”、“痛苦与欢乐”、“现实与理想”、“死灭与新生”、“邪恶与正义”、“历史与未来”的对立结构。这种抒情方式当然可以在一唱三叹中加重主题的渲染,不过,它也往往会由于主体自身强烈的情感宣泄而造成接受层面上的程式化之感。

除上述诗人外,新时期的政治情怀的创作还包括徐刚、高伐林等。徐刚(1945—),上海崇明人,以诗歌、散文成名。著有诗集《潮满大江》、《鲁迅》、《毛泽东之歌》、《献给十月》、《遥远歌》、《抒情诗100首》、《徐刚九行抒

情诗》等。高伐林(1950—),武汉人。1972年开始发表作品。在80年代曾以《圆明园沉思》闻名诗坛。著有诗集《年轻的心》、《破冰船》、《早春交响曲》、《燃烧的青春》等。

第二节 乡土记忆与城市印象

在80年代诗歌创作的潮流中,“乡村”和“城市”历来是书写的重要内容之一。事实上,作为一种历史记忆和现代社会文明之间的“张力”,“乡村”和“城市”也容易在时间推移和诗人的代际划分中逐渐形成对峙的态势。当然,相对于以上提及的“各式各样的乡土诗”而言,“乡土”不在于一种较为强烈的地域色彩,它只是在“记忆”中成为部分年长诗人的“熟悉性题材”,因此,从某种意义上说,他们的创作也同样被视为“乡土诗”。进入90年代之后,随着城市化进程不断加速,写作也随之转向。在这一时期,这类诗人的写作更多是以一种“城市视野”,完成自己对生活、理想、自我以及城市本身的人生观照。

一、新时期的乡土抒怀

姚振函(1940—),河北枣强县人,1979年开始发表处女作。著有诗集《土地和阳光》、《我唱我的主题歌》、《迷恋》、《感觉的平原》、《时间擦痕》等。姚振函在80年代,主要致力于自然乡土的创作。《在平原,吆喝一声很幸福》、《麦子熟了》、《平原上的一种习惯》、《什么鸟在头顶上》、《平原和孩子》等作品,均通过对平原乡土以及自然风物的描写,诉诸生命的直觉和心灵感悟。在姚振函笔下,乡土和自然几乎是一回事,而且,正是它们与生俱来的真实与存在,才引导诗人的创作不断走向朴素、本色与纯粹。进入90年代之后,姚振函又出版了诗集《时间擦痕》,在这部作品中,诗人除了坚持一贯的乡土风格之外,更为值得注意的是,诗人的笔触开始指向城市,指向了一种最为直截了当的语言表达方式,而长诗《北温带》、《身体》则可以视为是诗人对生命与自我的玄想与沉思。

刘章(1939—),原名刘玺,河北兴隆县人。1956年开始写作,著有诗集

《葵花集》、《映山红》、《燕山春》、《枫林曲》、《南国行》、《北山恋》、《长相思》、《刘章乡情诗选》、《太行风景》、《亲情集》(合著)等。由于曾常年在农村生活,所以,刘章的诗篇具有浓郁的乡土色彩。《漫画写真》、《挖井》、《请碾子》、《餐松啖柏》、《小院落花红不扫》等诗作,无论就主题还是具体的意象表达,都展现了乡村的艺术风情,不但如此,在诗歌的形式排列上,刘章的作品也常常在结构工整,回环往复等方面,显示一种传统的气息。而在“重乡情、重友情、重亲情”之写作观念的自我认同下,不断在《父亲》、《爸爸的绰号》、《归家忆》、《致老妻》等作品中营造与此相关的抒情氛围,则是刘章诗歌创作的另一重要方面。

刘向东(1961—),河北兴隆县人。曾出版诗集《山民》、《现实与冥想》、《半截儿梦》、《谛听或倾诉》、《母亲的灯》等。自幼接受父辈诗歌创作的影响,使刘向东的诗歌创作从一开始就显现出一种传统倾向。他注意从传统诗歌的文化精神中吸收、学习艺术的元素,重视诗歌的现实性、社会性和使命感,诗质质朴而鲜活。《母亲的灯》通过书写一曲执着的生命之音,向读者昭示着一种莫名的信念与感动。刘向东虽然写了不少关于乡土、亲情的作品,但他总是努力恢复着诗歌与生活的联系,并在不断发掘诗意的过程中,调整自己的审美视点。诗集《现实与冥想》、《谛听或倾诉》中许多作品,体现了诗人对生命、现实的沉思和艺术上的自觉与和谐。《有什么高于一切之上》、《有一些心事》等,都是从日常生活情境中发掘诗意哲理的作品,凸显了鲜明的“家园”意识。

刘文玉(1930—2008),生于吉林省辽源市。1949年开始发表作品,曾出版诗集《柳笛集》、《乡土的赞歌》、《送你一支歌》、《刘文玉诗选》、《生命在歌唱》、《激情之声》以及长篇叙事诗《矿山烽火》、《狂雪·笛声》、《黑土壮歌》等。刘文玉以乡土诗闻名于诗坛。他长期生活在黑土地上,以新柳拧成的口笛吹响动人的心曲。透过较早问世的诗集《柳笛集》中《柳絮》、《古柳》、《柳笛》等那些韵律优美、清新可读的诗篇,可以发现刘文玉诗歌的生命之根——“农村本位意识”或曰“乡土意识”。对于在《柳笛集》、《乡土赞歌》等作品集中已逐渐形成的“乡土诗”风格,刘文玉曾自我总结为“追求质朴中的深邃,粗

犷中的细腻,豪放中的沉思,幽默中的哲理”。^① 在长期的创作积累中,“乡土味”不但是诗人“个人气质的延伸”^②,而且,还常常体现为一种地方语言选择和组接之后的幽默气质,这一点,在《夸桃》、《大道上响起自行车铃》等充满戏剧化、喜剧化色彩的作品中得到证明。

饶庆年(1946—1995),湖北蒲圻县人。著有诗集《山雀子衔来的江南》、《T. D 的情人》、《饶庆年抒情诗精选》等。饶庆年 1981 年开始诗歌创作。组诗《山雀子衔来的江南》引起诗坛的注意,这是诗人将目光转向故乡的结果。他着意刻画蒲圻一带乡村景物和江南水乡农民的耕耘和日常生活。笔法精工、细腻入微。由于诗人在这种转向中深刻融合了自身的体验,所以,很快就形成了自己美丽、纯朴的风格。他笔下的江南,如烟似梦,具有浓郁的地域色彩和抒情特征。

刘小放(1944—),河北省黄骅人。1965 年开始发表诗作,著有诗集《我乡间的妻子》、《草民》、《春的雕像》、《大地之子》、《刘小放诗选》等。刘小放的作品,代表着乡土诗的质朴风格。组诗《我乡间的妻子》在 80 年代《诗刊》发表后曾引起诗坛的关注。其中,不但融合着乡土诗一贯的对农民的深情,而且,还以返乡亲历的方式融入这一情感过程,这一写作路向成为诗人以后写作的基本特色。

王耀东(1940—),山东临朐县人。出版诗集有《在历史的眼睛里》、《崛起集》、《爱的宝石花》、《岁月的梭》、《逝去的彩云》、《不流泪的土地》、《岁月无悔》、《折一支菩提送给你》、《王耀东诗选》、《插翅膀的乡事》等。王耀东对中国乡土诗的主要贡献在于他的根性意识,诗的视角放在了关注广大农村人物的生存命运上,立足于脚下最丰富的矿脉,挖掘乡土血脉中已经苏醒的和尚未苏醒的那些生机勃勃、刚正不阿的传统文化精神,并在吸收西方文学精华和传统艺术的基础上,走出了自己的路子。相对于新乡土诗成员大部分青年诗人人居多的现状,王耀东保持着同类写作的前沿位置,《乡事》、《他要挺起的》、《门前的老榆树倒了》、《玉米地》等作品,既注重纯朴浓郁的乡土

① 刘文玉:《我的诗观》,《诗潮》,1998 年 5—6 月号。

② 阿红:《长在大地上的诗——读〈刘文玉诗选〉》,《当代作家评论》,1991 年第 3 期。

情韵,又在内容和表现手法上进行深层次的开掘,所以,有论者认为“他的乡土诗属于现代新诗的范畴”。^①

陈所巨(1948—2005),安徽桐城人。出版诗集《乡村诗草》(合集)、《在阳光下》、《玫瑰海》、《阳光·土地·人》、《回声与岸》等。作品主要表现故乡的特异民俗风情,其中,《腊月里的女儿们》、《南方产竹》、《野地里的深呼吸》等,均带有浓重的乡土气息和地域色彩。

除上述诗人外,这一时期以“乡土题材”闻名的还包括山东诗人张中海,湖北诗人谷未黄等。进入90年代之后,一大批成长于乡土的青年诗人迅速崛起,他们以描写故乡的风物和土地为诗坛所瞩目,而其中,又可以以白连春、江非为代表。

白连春(1965—),生于四川泸州。1985年开始发表诗作,出版诗集《逆光劳作》。白连春的诗,曾被论者赋予“充溢着博大的爱,也充溢着一种历史的沧桑感”^②。较为著名的组诗《逆光劳作》,将血脉和土地紧紧的结合在一起——“突然我觉得我的心在接近一颗久远年代的灵魂/这颗灵魂的拥有者已成为我脚下的泥土”(《在庄稼地里松土时我发现一小节骨头》)。这种写作本身就将泥土视为“乳汁”,但其中也充满了苦难的历程和分享艰难的情怀。而在另一部分诗作里,比如《亲亲祖国》、《刑天》等,白连春的“亲近”和“劳作”之情,则体现为对祖国和历史的关注,这在一定程度上可以被视作是诗人博大情怀的拓展。

江非(1974—),生于山东临沂。出版诗集有《一只蚂蚁上路了》、《江非、李小洛诗选》(合集)、《白银书》(合集)、《纪念册》等。江非善于围绕故乡平墩湖展开想象,这使他的诗歌被某些人视为“乡土写作”,代表作《平墩湖》因真挚的情感而具有超越地域与时间的旷远情怀。江非“写作的母题,就是自己生存这个时代,这个时代的乡村——故乡平墩湖以及在这片土地上生生不息的普普通通的人们。他谦卑地面对乡土和乡亲,直接呈现自己的悲悯情怀,又在敏锐的审视中承担着一个诗人应该承担的心灵的重负。”^③

① 刘士杰:《走向边缘的诗神》,山西教育出版社,1999年版,第147页。

② 吴思敬:《〈逆光劳作〉序》,百花文艺出版社,1998年版。

③ 林莽:《序:江非和他的平墩湖》,江非:《一只蚂蚁上路了》,作家出版社,2004年版,第2—3页。

二、融有乡土风的都市交响

牟心海(1939—),生于辽宁盖州,满族。出版诗集有《情海集——访朝诗抄》、《风采集》、《杜鹃诗影》、《绿水集》、《梦的露珠》、《丝路梦幻的寻觅》、《太阳雨》、《空旷也是宇宙》、《身影》等。牟心海的诗歌创作大致可以90年代为界划分为前后两个阶段。80年代牟心海出版的诗集由于受到“历史记忆”和写作传统的影响,其题材和抒情方式带有“十七年诗歌”写作的痕迹。《情海集》、《绿水集》、《风采集》基本上是由字数大体整齐押韵的格律体和半格律体所组成,在四行一节的基本建构体式下,那些富于变化、参差不齐的诗行,不但适应高远的立意,而且还在易于诵读乃至歌唱的过程中,给人以音韵节奏带来的阅读快感。这种明显带有追求统一性的文化价值的写作,总是自觉或不自觉地受制于某种写作程式束缚,所呈现的类型化语言、形式,使牟心海的诗歌明显有别于当时“第三代诗歌”的创作。进入90年代之后,随着文化语境的变迁特别是诗人主体对诗歌认识发生的变化,牟心海的诗歌创作呈现出新的写作走向。以出版于1994年的《太阳雨》为标志,诗人已经开始了他的“生命淹在雾中·人生醒在梦里”(《经历也是森林》)的现代人生思索。对于《太阳雨》中“偶获此境,故得之”并又充满“矛盾”的诗句,牟心海要表达的并不仅仅是“大自然、人类社会在养育我,给我生存,给我思考,也时刻在启发着我”,其中,还隐含着诗人所自言的“通过这些片章短句,试图改变自己的过去,但未必惹起读者的兴趣。写作时力求去营造意象,运用一点现代表现手法”的写作意图。^①《太阳雨》之后,诗人还有《空旷也是宇宙》,均可以视为诗人“裂变与再生”^②之后的产物。出版于世纪之交的诗集《身影》,是诗人7首长诗的合集,同时,也是诗人关注历史与现实之后的一次心灵记录。其中,长诗《都市站立的语言与风的舞蹈》可以视为是诗人将目光转向城市题材的一次新尝试。

张洪波(1956—),生于辽宁北宁。著有诗集《黑珊瑚》、《独旅》、《野

① 牟心海:《太阳雨·后记》,百花文艺出版社,1994年版,第146页。

② 沈奇:《裂变与再生——牟心海诗歌创作散论》,后收入路地、关纪新编:《当代满族作家论》,春风文艺出版社,2004年版,第405页。

果》、《沉剑》、《张洪波石油诗选》、《张洪波短诗选》、《穿越新生界》、《生命状态》,诗歌随笔集《诗歌练习册上的手记》等。纵观张洪波的诗歌创作,虽然抒情诗、儿童诗、石油诗,都在不同时期占据诗人创作的主要空间,但一个不变的主线却是诗人对生命的不懈追求。正如诗人在《里程碑》中写道:“只要是真正跋涉而来/那石头的心也会被打动/距离如此近/只是那上面陈述的里程太远”。阅读这些平淡、沉稳、充实的句子,诗人将感情沉入诗歌的方式以及蕴含于其中种种提升的可能,无疑是耐人寻味的。不但如此,如果将这种写作中的经历与诗人多年来奔波的历程联系起来,那么,“独旅诗人”^①的评价是不过分的。

进入90年代之后,张洪波相继以“石油诗选”、长诗《穿越新生界》以及诗集《生命状态》等,完成了他“生活”至“生命”的旅程。其中,“石油诗选”取材于诗人在冀中华北油田的工作历程,主要反映了诗人对石油事业的热爱和对石油工人的礼赞。长诗《穿越新生界》以地质名词“新生界”所包容的广阔生命内容,表达诗人将沉重的思索指向历史,并最终由历史回归现实的历程。在诗中,张洪波将众多意象组合为一种整体结构,并以冷静的叙述和象征,表达诗人对诗歌文体本质的深入理解。《生命状态》是张洪波于世纪之交出版的一本诗集,也是最能体现诗人对生命理解与沉思的一部作品。经历多年诗歌创作的积淀,张洪波已经找到了一种平静、洗练叙述的方式,组诗《生命状态》、长诗《忠实生命》等,都是融合生命体验的力作,而诸如短诗《城里的麻雀和乡下的麻雀》等,则是以关注现实的方式,表达了作者的家园意识。

郁葱(1956—),河北深县人。1972年开始发表作品,长期主编《诗选刊》。出版诗集《蓝海岸》、《生存者的背影》、《世界的每一个早晨》、《郁葱爱情诗》、《自由之梦》、《郁葱抒情诗》、《最爱》等。虽然郁葱很早就开始了诗歌创作,但80、90年代时代的投影及其变化却很少在其诗中得到过多的再现,这使得郁葱的创作在某种意义上,有别于同时期的绝大多数诗人。郁葱说:“诗是人类情感、思想的表达方式,诗歌艺术的发展,反映了人类对世界、对生命、对人类自身的探寻与把握,承担这一使命的诗人常集深邃与淡然于一体,

^① 孟繁华:《“独旅”诗人的承诺与限度》,《诗探索》,1997年第1辑。

融理性和激情于一身。诗人又大多是理想主义者,纯稚、敏锐、执拗。”^①怀着这样的精神追求,郁葱的诗歌一直贯穿着“理想的歌者与自由之梦”的主线,并不断随着时间的累积而呈现出独特的艺术气质。

早在写于80年代末的作品如《三十岁》、《生存者》中,郁葱就以“沉思”的方式,开启了他对生命的思考,这种达观、理想又略带忧郁的风格,使郁葱的创作有别于当时诗坛的“主流写作”。进入90年代之后,郁葱除了在《无岸之河》、《无语之河》等作品中,继续其生命的感悟与追求,一个显著的变化,就是如何在关注“声音”和“语言”使用的同时,呈现出的某种多元化的思维状态。比如,在《声音》一诗中,诗人就曾以“最昂奋的,未必能留下反响/最微弱的,未必不引起回声/神发出的声音/未必神圣/有时,一声轻叹/会让无数人感慨”的叙述,表达自己对声音以及暗藏在声音中的“本质化成分”进行“质疑”与诠释。而在《语言》、《说话》等作品中,郁葱对“精神”与“语言”之间“不可言说”状态的描述,也同样源于心灵与语言之间的复杂关系。因而,为了达到自我感受到的精神境界,“我一直从所有词汇中选择最明澄的字眼,并把所经历的一切都感受为美好”,“总把诗歌当成一种可以感动世界的语言,最终,它首先感动的是我自己”^②,就成为郁葱不断通过弥合语言与精神的界限,展示自己写作的限度的重要有效方式,同时,也是诗人获取“一个过分的理想主义者”^③之称谓的重要原因。

柳诤(1958—),出生于大连,出版诗集有《阴谋与墙》、《柳诤诗选》等。柳诤于20世纪80年代初期开始发表作品。处女诗集《阴谋与墙》主要体现了一种生活经历的“见证”。进入90年代之后,柳诤的诗歌风格在发展变化中逐渐趋于成熟。由于在不断的写作和阅读中体验到“一个诗人已知的范围越广,他所面临的未知领域就越大。已知通常指现有经验,而诗歌的神秘性却难以被现有经验完全解说。从这个意义上讲,一个优秀诗人首先是一个思想者,其思考的内容及程度的深浅在决定着他人的人生质量的同时,也决定着

① 郁葱:《郁葱抒情诗·自序》,河北教育出版社,2003年版,第1页。

② 郁葱:《郁葱抒情诗·自序》,河北教育出版社,2003年版,第1—2页。

③ 郁葱:《郁葱抒情诗·自序》,河北教育出版社,2003年版,第1页。

他的艺术水准。”^①所以,在具体的诗歌写作中,柳诒总是注重诗的沉重意味和哲学品格。在《重读一遍落日》中,柳诒正是以静衬动的方式,说出了“全部的意义大概就在这承受之中”。而《一种过程》、《深入月光》、《对一场大雾的六种看法》也并不仅仅是对某种嬗变过程的描述,它们总是在一种时间观念中,呈现某些纯粹的“历史存在”,至于隐含其中明快的节奏、清晰的意象以及近乎哲理化的抒情,则是柳诒诗歌日趋成熟并不断引发读者思索的重要原因。

龙彼德(1941—),生于湖南沅陵县,著有诗集《春华集》、《爱的王国》、《爱之海》、《铜奔马》、《魔船》、《瀑布鸟》、《生命树》、《与鹰对视》、《年轻的海》等。龙彼德1958年开始发表作品。对于早期的创作,诗人曾自言“并没有摆脱时代的局限”,只是在进入新时期之后,“随着思想的解放,自我的复归,在东西方文化的撞击下,才完成了抒情方式与语言策略的转移,开始步入诗的堂奥,领略艺术的真谛”^②,这使诗人的创作在不自觉中被划分为两个阶段。龙彼德的创作由于受到特定时代观念的影响,曾经通过追求多重“体系”和“打破体系”的方式进行演变。转变之后的龙彼德注重诗歌写作的多义性和陌生化效果,在《与鹰对视》中,诗人避开了习惯思维,将生命、自然以另外一种方式表达出来。与此同时,在《殊异之逝》、《脱壳之蝉》等作品中,龙彼德更多体现了一种生命化合的宇宙观和宗教意识。这种倾向,在某种程度上,似乎可以与诗人在创作认知上的“我——非我——新我”的公式相对应。而作为一种潜在的影响,对人类生存的终极关怀和哲学、文化意义的把握,以及追求现代精神和东方精神的统一,正是诗人90年代创作凸现出来的显著特征。

除上述一批“老诗人”之外,所谓“城市印象”还包括一批在90年代为人们熟识的诗人。

森子(1962—),生于黑龙江省呼兰县。著有诗集《采花盗》,曾与人合编同仁诗刊《阵地》9卷。森子80年代开始创作,但引起人们注意却在90年

^① 柳诒:《诗人种种》,《中国诗人》,2005年秋冬卷。

^② 龙彼德:《与鹰对视·自序》,其中,对于时代局限,诗人认为自己的创作“紧跟中心与图解政治在相当长一段时间左右了我的诗,使我徒有火一样的激情,但却没有把握住诗的本质,经常在非诗的领域里徘徊,为平庸与浅薄而苦恼。”浙江文艺出版社,1998年版,第1页。

代。幼时常年迁徙于东北和河南的经历,特别是童年、少年时期的东北乡村生活,对森子后来的创作产生了重大的影响^①,这一点,反映在森子那些与乡村记忆有关的诗中,比如组诗《乡村纪事》。不过,最能反映森子晚近诗歌变化的却是诗集《采花盗》,整部诗集以描写 20 余种花为书写对象。对于这种明显带有“不为别人写作,我认为这是自然、纯正而严肃的写作态度”^②色彩的创作,有的评论者曾认为是森子“藉叙事来抒情”和“淡化叙事价值判断”的结果。^③当然,这对于森子而言,却是反省自己的写作,不断以“个人写作”进行探索的过程所致。^④

梁晓明(1963—),生于上海。曾主编民刊《北回归线》。其诗作被广泛收入各种选本。梁晓明可以归属为“第三代诗人”,在 80 年代有短诗《各人》较为著名,但真正为研究者瞩目却在 90 年代。长诗《开篇》是梁晓明 90 年代最具特色的作品,也是诗人一直想写“一种节奏缓慢的诗”的具体实践。长诗写作历时前后 3 年之久,定稿时 500 余行。《开篇》以海德格尔的“存在之诗刚刚开篇,它是人”为题记,并以出生、成长的方式,体现“个体”对生命、存在的理解与追问,有鲜明的哲理色彩。整部作品使用了他们、我、他以及你四个人称,但“主人公”却是一位常常以“神”的身份出现的“人”;透过“神人合一”以及语言的庄严和虔诚,梁晓明的意图或许正是他所期待的“一种节奏缓慢的诗”能够“帮助人、关心人,是绝对以善为基础,以感受为出发点的一种人类存在的记录。”^⑤

江一郎(1962—),生于浙江温岭。80 年代开始发表作品。曾出版诗集《风中的灯笼》、《白银书》(合集)。江一郎属于独立在群体之外的诗人,他的创作朴素而温暖,能够在日常生活特别是乡村生活以及普通事物中开掘诗意,并具有感人的力量。《老了》、《要是生活是一只巨大的漏斗》、《玻璃终于碎了》等作品,均是以自然、真诚和简约的方式,表达了诗人对生活的热爱和

① 森子:《自述》,《诗探索》,2006 年第 3 辑。

② 森子:《诗学随笔》,森子:《戴面具的杯子》,中央编译出版社,2000 年版,第 211 页。

③ 阿九:《记忆的深度:森子述评》,《采花盗》(新诗丛刊出版),2003 年 3 月第 3 辑。

④ 森子:《自述》,《诗探索》,2006 年第 3 辑。

⑤ 梁晓明:《一种节奏缓慢的诗——诗歌的证明与思索》,汪剑钊编选:《中国当代先锋诗人随笔选》,中国社会科学出版社,1998 年版,第 311—313 页。

理解,而源自“乡土记忆”的诗篇正是诗人具有“独特性”的根本所在。

叶匡政(1969—),合肥人。大学毕业后从事过多种职业。1986年开始发表作品,曾出版诗集《城市书》。叶匡政的创作以城市题材创作为读者熟识。在对城市的书写中,诗人的笔触总是关注底层生活和生活的孤独之感。《底层》、《银河菜场》、《深秋的诗意》都具有上述特点。普遍为论者关注的《第二粮食仓库》,以“淡淡的米香”为线索,体现了诗人丰富细腻的情感,而感怀生命的意绪也由此而生。

宋琳(1959—),生于厦门。著有诗集《城市人》(合集)、《门厅》。80年代的宋琳,在上海期间,虽可以视为“海上诗群”的成员,但更多追求的是自我暴露的艺术风格,是以被称之为“城市诗人”。90年代移居法国之后,诗歌感觉和观念向细致的方向转变,文字之间流荡着洗练、纯净的气息。他总是选择一些海滨古堡或者孤独者的意象,表达他对人与世界、宗教关系的思考,其中,还明显隐含着一种思念故国的情怀。《十只天鹅》以神秘、优雅甚至芳香的叙述,讲述了诗人的人生态度:“除了这一只乔装打扮的/那另外的九只天鹅——为我所爱”,此外,《象牙色的城堡》、《门厅》等作品,也是诗人将大海、阳光、生存、传说等融为一体的作品。其间,往往有诗人对自我生命和人生处境的思考以及接受国外文化影响的痕迹。当然,在艺术的角度上,上述作品还与诗人憧憬艺术生活和某种生存理想有关。

卢卫平(1965—),生于湖北红安。出版诗集有《中学生迷宫》、《异乡的老鼠》、《向下生长的枝条》、《尘世生活》等。正如卢卫平自我评价的那样:“我的诗,自始至终关注着现实,体验着我所经历的一切,感受着当下各种可能的生存状态。……我寄希望于用诗歌留住点什么。哪怕是一丝叹息。”^①在卢卫平的笔下,诗歌写作的“本质”总是通过一种对比的方式呈现的,不但如此,就结果而言,这种对比后的指向也基本趋于一个主题,即为在现实中感受到的生存状态和个体的真实体验。在《在水果街碰见一群苹果》、《进城二十年》、《当我对城市动了点真情》等作品中,卢卫平的“对比”显然与其自身的经历有关。在那些进入与远离城市并略带些许伤感的文字描写中,卢卫平更

^① 卢卫平:《向下生长的枝条·后记》,中国文联出版社,2004年版,第189页。

为执着的是一种回归家园、回归生命本源的表达方式。在以诗集《向下生长的枝条》为代表的创作中,卢卫平总是通过描述家园、母亲来揭示自己向往的本质,他从不拒绝在诗中展现世俗化的情境,但他却又从未丧失隐含在诗歌深处的理想。于是,在《抛弃城市》与《挂念一座城市》之间,“向下生长的枝条”就必然在“外乡人”的视角下,与“底层”、“口语”等话题发生关联。而那种常常萦绕于城乡差别中的无奈而真实的诗意以及“草根性”的表达,或许正是卢卫平“成为一个能够为中国诗坛提供现实活力的原创精神坚定的诗人”的重要原因之一。^①

刘川(1975—),辽宁阜新人。刘川是一位早慧的诗人,这不但体现在他很早就显露诗歌的才华,关键还在于他能很快在确立某种诗歌观念的过程中,保持一种诗意境界的提升。面对着自己的创作,刘川曾言:“我注意到,在对事物的命名中,语言会产生新的分裂与增殖,事物在嵌入新语境中会改变词性与能指。这里存在着激发诗意的可能。我称之为‘命名’诗学,它使被用旧了的语言洗净了能指,获得了再生。”^②显然,刘川通过自己的写作已经体验到语言本身的再生空间与再生途径。在《我愿意接受命运全部的波折》中,刘川正以一种“轻与重”、“大与小”、“个人与历史”的方式完成了自己的叙述。而在《假如这就是我的一切》、《火车》、《祈求》等作品中,所谓的“对比结构”和“纤夫式的”行为,总是与一种“普世的情怀”相关,这在某种程度上又使刘川的诗歌常常带有生命感和宗教意义上的“救赎意识”。

庞培(1962—),江苏江阴人。著有诗集《母子曲集》。这是一位逐步从社会底层走出来的诗人,早年的生活重担、坎坷的经历为其提供了丰富的生活记忆。他的诗,从一开始就体现了江南水乡特有的忧郁气质,这种忧郁的气质使其作品特别容易缅怀逝去的生活和往事,并常常在描写自然风光的过程中体现一种和谐的氛围。《印象:春天》是庞培在90年代引人瞩目的作品,它“准确、恰当地把握了现代人内在的种种感受,并把它们融入了中国抒情诗

① 《第三届华文青年诗人奖获奖作品·叶延滨评语》,漓江出版社,2006年版,第36页。

② 《首届华文青年诗人奖获奖作品·刘川诗观》,漓江出版社,2004年版,第171页。

歌的传统中去。”^①

谢湘南(1974—),生于湖南耒阳。出版诗集《零点的搬运工》等。谢湘南自1993年于漂泊无定的打工生活中开始发表诗歌以来,他的诗歌总是和当下的生存状态密切相关,充满了生活的实感。《零点的搬运工》、《深圳早餐》、《忧郁》等作品,不但在语言上具有跳跃性,而且,其内容由于全方位介入现代城市生活,特别是对打工一族的生存状态进行全面关注而引人注目。在诗界引起强烈反响的作品《呼吸》,以罗列打工者宿舍床铺情况的静态描述,折射出以往诗歌写作中鲜为人知的一种生活状态,这种描述由于其细节化、真实性而贴近百姓的生活。自然、真实的语言,则始终是实践诗人“终极性关怀与当下生活现状应该在现代汉诗中结合起来”主张的重要“桥梁”。^②

第三节 军旅中的诗情

“军旅中的诗情”,主要是和当代军旅生活有关。不过,鉴于在这方面一直具有丰厚的“历史”,因而,军旅生活的书写在更多的时候,是以“历史”进入现实,进而体现一种特殊的情怀。

李松涛(1950—),生于辽宁省昌图县。60年代开始诗歌创作,70年代末调干入伍。出版诗集《第一缕炊烟》、《诗的脚步》、《云影与松风》、《凝固的涛声》、《没有完成的爱》、《坠果》、《萤灯》、《女性插翅的浪漫》、《无倦沧桑》、《李松涛诗选》、《晴空——李松涛空军诗作选》、《李松涛自选诗》、《拒绝末日》、《黄之河》等。作为一位几经辗转的军旅诗人,李松涛的诗歌经历了几个不同的历史阶段。早年,李松涛的诗歌绝大部分属于抒情之作。完成于“文革”时期的组诗《深山创业》,体现了一代诗人特有的现实感和责任感。毫无疑问,李松涛属于在“中国诗歌被淹没的年代开始歌唱”的一代诗人,对于“那是多么压抑和沉重的年代。从遥远北国的崇峦幽谷之间,飘起了深山创业的

① 《第六届柔刚诗歌年奖·庞培授奖辞》(1997年),《柔刚诗歌奖》专号(1992—2006),黄礼孩主编:《诗歌与人》,2007年第1期。

② 谢湘南:《疑问,或有待整理的空间》,《诗探索》,2002年第1—2辑。

‘第一缕炊烟’”^①,李松涛第一本诗集的名字,或许已然证明了诗歌创作与时代本身之间可能存在的对应关系。这种对应既与前辈和历史相联结,又在指向未来的时候,呈现出一种新的历史主题。

80年代的李松涛更多执着于军旅题材的创作。进入部队后的生活,使李松涛诗歌中的使命感得到自然的延伸。在《我的名字叫:兵》、《我属于人民英雄纪念碑》以及组诗《翼载辽阔与高远》等作品中,李松涛通过“写诗的战士与写战士的诗”^②的方式,吟唱“新时代的士兵之歌”,其特点主要体现为“对于当代军人气质的把握,对于军人灵魂丰富内涵的开掘,这种把握和开掘,借助于直抒胸臆的形式和抒情主人公的塑造,显得真实而深刻。”^③两部长诗《无倦沧桑》、《拒绝末日》是充分代表诗人90年代创作全貌的作品,也是诗人突破以往熟悉的题材,进入新领域的重要标志。《无倦沧桑》以“水浒一日游”的形式,通过“早:苦难与皇权”、“午:忠与义”、“晚:恶·嫉与性”、“夜:生死与诗”几个时间阶段的延展,进行所谓“以诗人和军人的双重身份,探望并会晤熟悉的人物”。这种以历史作品入诗的长篇巨制,在80年代末、90年代初期并不多见。在某种意义上,《无倦沧桑》既是诗人感慨似曾相识历史的结果,也是诗人通过历史更深刻把握现实的一次文本实践。与上述内容相比,《拒绝末日》似乎由于题材更切近现实而集中一些。整部长诗由序章和九章共十个部分组成。从序章“SOS——紧急呼救”到第九章“迅速贴近望远镜”之最后一首“大自然与我”,李松涛所要表达的除了包括“关爱自然的深刻思考和真情呼唤”之外,不断在诗行中传达出来的“警策之声”,还包括诗人“呼唤人类良知的心声”,这种走向生命并隐含居安思危的题旨,应当属于生活观念和时代变化交汇的结果。因此,它们的出现,也就在某种程度上体现了诗人和历史相互融合、创化之后,给创作带来的种种新的可能。

程步涛(1946—),生于河北广宗。1963年入伍,1979年调至解放军文艺出版社做编辑。出版诗集有《三叶集》(合集)、《笑容在黎明前凝固》、

① 谢冕:《诗的脚步与翅膀——论李松涛的创作》,《李松涛自选诗》,春风文艺出版社,1998年版,第422页。

② 朱先树:《写诗的战士与写战士的诗》,《诗刊》,1984年5月号。

③ 高洪波:《新时代的士兵之歌》,《解放军文艺》,1984年第12期。

《爱·生·死》、《乡思》、《鹰群》、《清黄河 浊黄河》等。程步涛的诗,总是将一个军人热爱祖国、热爱人民的崇高理想和高尚情操表现得淋漓尽致。从较早为人瞩目的《四月》,通过陵园墓碑前的凝视联想到清明节,“路上行人欲断魂”的诗句,士兵的忠诚,“因为四月,/得到最磅礴的喷涌。”^①程步涛一直以军人的良知和责任感坚持写作。《鹰群》虽以“龙骨”、“生命”、“鹰群”、“史外觅史”、“旗帜”分为五辑,但实际上是以回顾历史、俯视生命和热情的呼唤,构筑起一个立体的诗歌方阵。这种以“真”为线索的抒情脉络,延伸于更为凝重和苍茫的感悟,就是《清黄河 浊黄河》的诞生。“无须确认/九曲黄河在哪一个河段/骤然由浊变清/清黄河也罢/浊黄河也罢/此刻/我们是在阅读一部史书/一部/有清有浊时清时浊/清清浊浊浊清清”,在这雄浑开阔的视野之外,诗人对灵魂的审视和历史的反思,正是其思想不断沉潜的标志。

胡世宗(1943—),生于辽宁沈阳。1962年参军。出版诗集有《北国兵歌》、《鸟儿们的歌》、《雕像》、《战争与和平的咏叹调》、《沉马》、《胡世宗诗选》、《永存的雪雕》、《放歌新世纪》等。胡世宗的诗,主要体现在对社会现实的思考和对军旅生活的关注。较早的《鹦鹉的歌》、《关于鸟儿的思考》等作品,往往以讽刺的笔法入诗,体现特定时代诗人对现实的关怀。但更为引人瞩目的是诗人关于军人生活的抒写。《沉马》借助长征途中为了解决饥饿,是否可以屠杀一匹即将沉没于泥沼的马,提出较为严肃的现实问题。这种正直的军队精神,也在《无名哨所》、《陵园》等作品中有所体现。此外,在《我把太阳迎进祖国》、《飞来飞去的小蝴蝶》等涉及宏大主题的作品,胡世宗往往将自己的军人生涯和对现实的关注紧密结合在一起,而讲究诗行形式的整齐和韵律的和谐,则是诗人文学积累及其写作特色外在体现的一个重要方面。

王久辛(1959—),生于陕西西安,祖籍河北大名。1978年入伍,出版诗集《狂雪》、《狂雪2集》等。王久辛在90年代的长诗《狂雪》、《艳戕》以及《蓝月亮的黑石桥》等,曾以厚重的历史感、现实的责任意识,为人们所瞩目。这些诗作充分显示了一位当代军旅诗人对本世纪发生在祖国土地上几次重大战争的心灵体验。通过《狂雪》之于“为被日寇屠杀的30多万南京军民招

^① 关于《四月》的介绍与解读,见胡世宗、尚方编:《中国当代军旅诗选》,解放军出版社,1988年版。

魂”，《艳戕》之于“魂系红军西路军八位十三四岁的少女”，《蓝月亮的黑石桥》之于“卢沟桥”的历史记忆等等，王久辛以军旅生涯刻骨铭心的体验及其表达，再现了一位诗人真实的情感想象和强烈的历史责任。而坚持并不断寻找“人格精神”及其提升的空间，正是诗人选择这种写作的重要前提。

贺东久(1951—)，生于安徽省宿松县。1970年入伍。出版诗集有《带刺刀的爱神》、《面影》、《相思林》、《暗示——贺东久情诗自选集》等。贺东久的诗歌，从早年的《格局》到后来的《古战场抒情》，展示了丰富的想象力。士兵的头颅或许是诗人眼中“太阳下，一丛盛开的金葵”（《士兵的桂冠》），而即使写到军人与妻子的感情，他也出人意料的使用了“你这带刺刀的爱神！我把刺刀捅杀敌人，而你却刺着我的心”（《带刺刀的爱神》）。面对战争，贺东久在诗歌中显现一种昂扬的斗志，但对于战争本身，他又有着清醒的认识，因而其诗作常有对战争与和平之间辩证关系的思考。

程童一(1954—)，山东昌乐人，在舟山岛长大，1969年入伍。70年代末期爱上诗歌写作，著有诗集《蓝波涛中的孤岛——共和国兵营1970—1986日记》。较有影响的作品包括《我的宣言》、《蓝波涛中的孤岛》以及《从海滨浴场和胡里山炮台望小金门岛》等，80年代后期以来作品渐少。

简宁(1963—)，安徽潜山县人。出版诗集《天真》、《倾听阳光》、《简宁的诗》等。其作品总是以一种军人的视角，介入当下现实与历史时空。长诗《垓下》、《反风景：秦时明月》、《倾听阳光》分别通过再现历史和结合自我经验的方式，抒发了诗人对英雄的向往与礼赞，具有浓重的抒情色彩。进入90年代之后，诗人的创作出现了一定的转变，《想象的读者》、《伏案的诗人》、《观察夏天的一种方式》等作品，风格清新而平实，较以往的写作相对内敛了许多。

曹宇翔(1957—)，生于山东兖州。出版诗集有《家园》、《青春歌谣》、《纯粹阳光》等。曹宇翔早年曾当过乡村教师，后入伍从戎，这种生活经历使曹宇翔总是以一种从农村到城市乃至军旅的视角进行写作，并在以城市为文化参照系中表现对乡土这一原初生存环境的向往与留恋。组诗《家园》所包容的篇章，如《田野漫步》、《你的村庄》等，除了怀念家园中的亲人和一草一木，还常常透过一种“都市里的梦境”以及“外乡人的视角”，展示一种超越乡

土,进入更高层次的文化意识。在叙述上,作者倾向以一种平静而亲切的风格,营造纯洁、深刻的诗意氛围,从而可以引发不同读者在阅读上的共鸣。《家园》之后,曹宇翔还有《感恩》等组诗,大致都延续了《家园》的风格。

朱增泉(1939—),江苏无锡人。1959年应征入伍,1987年“偶然”写作并发表自己的处女作。出版诗集有《奇想》、《国风》、《世纪的玫瑰》、《黑色的辉煌》、《前夜》、《世纪风暴》、《地球是一只泪眼》等。朱增泉的诗,风格雄浑,联想丰富,富有深邃的哲理和浓郁的文化氛围。诗人经常在诗篇中超越古今、神游八极。《奇想》、组诗《西域魂》等,均以大跨度的思维,体现深刻的时代文化精神。这在一定程度上,可以视为朱增泉对传统军旅模式的超越。《国都》、《冬季,我思念天下战士》等既追忆古今,又有祈求和平的希望。在上述诗篇中,朱增泉巧妙借鉴了现代主义诗歌的一些手法,这使得他逐渐形成了独具特色的艺术风格。

除上述诗人外,由于女诗人辛茹、康桥的“介入”,更是丰富了“军旅中的诗情”。

辛茹(1965—),女,生于甘肃兰州,祖籍陕西。著有诗集《寻觅光荣》。辛茹从小随父迁徙于天水、兰州等西北军营之间。1984年参军,1986年开始诗歌创作。组诗《寻找火种》、《殊途同归》曾产生一定影响。1995年出版诗集《寻觅光荣》,集中了辛茹在军营中对女兵寻觅光荣心理流程的刻画,同时也从不匮乏在深层次揭示战争主题的真实性和艰巨性,“的确,战争是个奇怪的东西/它那张红润的脸/漂亮的如同婴孩的微笑/以晶莹而五彩的纸屑/遮盖令人毛骨悚然的记忆”,这种认识使辛茹在军旅女诗人中难得一见。

康桥(1964—),女,生于山西汾阳,长在山东。著有诗集《寸草心》、《火中舞者》(合著)、《血缘之源》、《飞翔,向着太阳》、《生命的呼吸》等。康桥1983年毕业于济南军区军医学校。其代表作《血缘之源》,以长诗《殇问》,组诗《血缘之源》和《向你出发》,以及同题系列诗作《幻梦》等为“部件”,架构了一个生命体验的抒情体系。康桥的诗清丽典雅,以女性特有的生命体验,深陷于爱的哲理之中。组诗《血缘之源》激情洋溢,柔美又不失奔放。近七千行的长诗《殇问》,将抒情时空从宇宙的大爆炸直到今天社会,包含着诗人对时间、空间、太阳、土地、祖国、人民、音乐、舞蹈、诗歌、绘画、自然、生与死的思

考与追问……这部长诗对人本身的思考、对宇宙、对自然、对艺术的追问既是建立在东方传统文化基础上,也吸收了西方现代文化的成果。

第四节 少数民族诗人的新姿态

少数民族诗歌,作为一种诗歌创作现象,一直是当代诗歌的重要组成部分。按照较为严格的标准,少数民族诗歌当然应当指那种由少数民族诗人创作的、生动表现本民族生活的诗歌作品。不过,鉴于民族融合一直是一个不可避免的文化现象,因此,少数民族诗歌在具体界定上也存在着范围上的“出入”。这使得少数民族诗歌在写作上,不但会常常表现为一种地域性和民族性,同时,也会具有走向某种更为广阔视域的文化色彩。

吉狄马加(1961—),彝族,生于四川省凉山彝族自治州。1979年开始发表作品,出版诗集有《初恋的歌》、《一个彝人的梦想》、《罗马的太阳》、《吉狄马加诗选》、《吉狄马加的诗》等。吉狄马加的诗,大都以古老的大凉山为背景,以彝人之魂为题材,并在始终坚持对自己民族和故土的讴歌中,将对“土地、民族、祖国”的情感抒发紧密地结合在一起。作为一个充满诗意的民族,彝族本身各体诗式(如英雄史诗、哭嫁诗、爱情诗、送魂诗等)的健全、生生不息,甚至是彝人历史族源的神秘,都给吉狄马加带来了巨大的创作空间和创作源泉。在类似《鹰爪杯》、《失去的传统》、《彝人谈火》等作品中,彝人的图腾和文化正通过一种意象的符码化,转化为对英雄的礼赞和传统的呼唤,这使得吉狄马加的作品,不但与出现在80年代中期的文化寻根浪潮有着天然的契合关系,而且,还带有强烈的文化传统溯源倾向。

然而,与此同时,我们也必须看到这样一种事实:在现代文明的强烈扩张与冲击下,任何一种古老文化都势必最终要以整合的方式纳入到多元共生的生存空间中去,所以,历经坎坷艰辛并具有浓厚历史文化积淀的彝族文化正面临着一种必须面对的尴尬处境:一方面要始终坚守灵魂的寄居地和民族的精神家园;一方面,又不得不在精神阵痛的蜕变过程中,接受时代语境中现代文明的转型。因此,《守望毕摩》、《黑色的河流》、《民歌》等作品的出现,就不仅仅是对彝人葬礼乃至神秘文化风俗的一种书写,它还包括吉狄马加所声言

的：“我写诗，是因为在现代文明和古老传统的反差中，我们灵魂中的阵痛是任何一个所谓文明人永远无法体会得到的。我们的父辈常常陷入一种从未有过的迷惘”；“我写诗，是因为我相信，忧郁的色彩是一个内向深沉民族的灵魂显象。它很早很早以前就潜藏在这个民族心灵的深处。”^①这种既含有历史追忆，又明显带有对比现实后失忆色彩的写作，自然存有一种难以言表的韵味，而诗人在诗篇中常常呈现出来的理性思考、理想执著、生命意识以及忧郁情怀也与此密切相关。

高深(1935—)，回族，祖籍辽宁岫岩，生于辽宁营口。出版诗集有《路漫漫》、《小哥俩》、《大西北放歌》、《大漠之恋》、《苦歌》、《高深诗选》等。高深1946年参加东北民主联军回民支队。1952年开始发表文学作品，从部队转业之后，多年办报和编辑文学期刊，1957年曾因诗被错划为“右派”。复出后继续创作。经历坎坷而丰富的高深，在写作上有着浓郁的生活底蕴和执着的精神。在《大漠之恋》的“代前言”《诗的自白》中，那种包含“彻悟生命的轮回转折”、“安于自身寂寞”、“对生命恋恋不舍”的心境，正是高深写作精神的写照。对于时代赋予的坎坷和人生的波折，高深总能坦然面对，并将理想和希望的目光转向未来：“我没有昨天/昨天已经装订成册//我关注未来/未来的梦生出翅膀//在昨天和未来之间/我自己是一座桥//装订成册的昨天/仍然是昨天”(《我没有昨天》)。当然，高深最为人熟知同时也是表现力最为丰富的还是那些“回族题材”的诗篇。在这些创作中，诗人将“大漠人的情”、“大漠人的爱”、“大漠人的喜”、“大漠人的歌”化成一首首短诗，细腻而真实地体现了大漠人即回族人民的喜怒哀乐和现实生活状态，尽管在诗艺的角度上，这些作品缺乏即兴之后的锤炼，但诗作之情真意切，却是高深作品始终散发独特魅力的重要质素。

木斧(1931—)，回族，生于四川成都。著有诗集《醉心的微笑》、《美的旋律》、《瞳仁与光线》、《木斧诗选》、《乡思乡情乡恋》、《缀满鲜花的诗篇》、《燃烧的胸襟》、《我用那潜潜的笔》、《书信集》、《车到低谷》等。木斧在40年

^① 吉狄马加：《一种声音——我的创作谈》，《吉狄马加诗选》，四川文艺出版社，1992年版，第282页。

代上学期间,通过文学创作活动走上革命道路。新中国成立之前,年轻的木斧曾在短短三年时间里,创作诗歌百余首,其中《疯孩》、《我们的路》等都饱含激情,具有较为强烈的鼓动性。50年代木斧在参加新中国建设的同时,继续写作。1955年,木斧由于“胡风问题”的牵连,被隔离审查,以后被迫停止写作二十多年。1979年以来,木斧一直在四川人民出版社任职。木斧50年代的作品大都以欢乐奔放的语言抒发时代给人们带来的希望。抒情长诗《爱我们的祖国》、《山》、《雪花飞舞》等,是木斧这一时期的代表作品,也基本反映了诗人未来的写作风格。简洁明快的节奏,时代精神的把握,追求诗美的“真”,一直是木斧长期坚持的诗歌路向。同时,木斧也确实以自己的诗歌写作和长期的实践印证了“诗是我的生命”、“诗是我的青春”^①的宣告。

巴音博罗(1965—),满族,生于辽宁省桓仁县。著有诗集《悲怆四重奏》、《龙的纪年》等。巴音博罗是90年代以来身份较为独特的诗人,有关这一点,除了因为他虽流淌一身凝重而激切的旗人之血却始终坚持用汉语进行写作,还在于他的“我常常以为是在做梦,是日光和月光的双重羽毛拥抚着我的心灵”的平和心态,以及“这么多年,我一直在这个僻远而寂寥的北国小镇蛰居与写作,像一个日出而作日落而息的乡民”的自由自在。^②在十余年的写作历程当中,巴音博罗不但学会了“倾听民间真实的声音”,也学会了“放弃许多诱惑和既得利益”^③,而“倾听”与“放弃”不但使他能够保持长久卓尔不群的鸣唱,也使他可以在日趋宁静致远中渐渐触摸到了“汉语之灯”的诗歌真谛。

巴音博罗首先是以满族题材的作品为诗坛所瞩目的。如果说从1990年2月发表第一首作品《莽式空齐》到1995年,巴音博罗的写作一直处于以描绘历史与民族为主的“历史抒情阶段”,那么从“就这样,亲人们心甘情愿走上祭祀的神台,像远古的蜡烛镀亮的英雄/那些卑贱而高贵的幽灵袅袅升腾”(《吉祥女真》)开始,无论是“无法承受一个王朝的悲怆”的《悲怆女真》,还是描绘“更远枝蔓的女真是我剽悍的祖先”的《女真哀歌》,巴音博罗的诗中一直充

① 木斧:《瞳仁与光线·自序》,四川美术出版社,2006年版。

② 巴音博罗:《我在僻远的小镇写诗》,《诗选刊》,2001年第10期。

③ 巴音博罗:《诗,汉语之灯》,《鸭绿江》,2001年第6期。

满了自己民族历史的想象。然而,曾经的历史毕竟已经成为一个远逝的背影。因而,执著追寻的结果就是诗人灵魂的漂泊与苍凉的无可归依感,和这些感受在向外书写时带有悲剧色彩的激情洋溢。这使得此时巴音博罗的诗中,总飘荡着某种与寂寞孤独混杂的成分。1995年对于诗人写作的意义是十分重大的。巴音博罗从此时起开始对现实投入热情并表现出一种较为深厚的忧患意识,而这种逐渐“进入城市和必然要进入城市的感觉”使他的历史记忆开始受到冲击。此后,组诗《回望》、《苍黄九章》、《1995·英雄启示录》等作品,均以书写死亡,抵抗拜金主义以及表达当代社会那种特有的荒谬感、尴尬的人生处境为主题,当然,这种穿行于历史透射和现实投入的作品,也往往会在灵魂历险和精神提升中给人带来强烈的艺术震撼力。从寒冷、孤独与黑暗中观察人生可能远比从光明进入更为充分有力,这也正是在部分论者那里出现“鉴于当代诗坛上诗歌语言的惊人的集约化,也鉴于惯性写作成为诗人们的一种批量写作手段;像巴音博罗的《回望》这种具有深沉气质与厚重人性的大气之作的出现,已向我们阐明了另一种写作方式和语言方式的可能”^①之论断的重要原因。

冉冉(1964—),女,土家族,重庆酉阳人。80年代后期开始写作,现居重庆。著有诗集《暗处的梨花》、《空隙之地》等。诗集《空隙之地》是充分反映诗人“歌唱与倾听”的作品之一。在将“歌唱与倾听”作为诗歌“两种重要的甚至是根本的特性”^②的观念指引下,《冬天》的“静默”,组诗《空隙之地》中“耳朵”意象的频繁出现,都以“随心之所至”的方式,折射出诗人“倾听”过程中,神思飘扬的“兴奋”感受。组诗《空隙之地》是集中体现诗人“愉快,甚至有些乐不可支”状态的作品,开篇处的《最大的雪》虽然表面上是对雪景进行了描写,然而,结尾处的“天黑了/最大的雪躺在地上/比入眠的狗还要安静”却一语道出了诗人的最终目的是要对宁静的倾听进行一次展示。《说不出来》、《病中》均是秉承这种倾听感受的作品,但前者突出的是“得意而忘言”的状态,而后者则更多的是侧重于“听说”过程中,一种压抑状态下的痛苦宣

① 未然:《以死亡的名义永恒——我读〈回望〉》,《星星诗刊》,1996年第11期。

② 魏人、冉冉:《对话录》,收入诗集《空隙之地》,中国文联出版社,2002年版,第151—152页。

泄。压卷之作的《呵》是组诗《空隙之地》中最为深沉的一首诗,其叙述视角从遥远的背景出发,不断推移镜头、远近结合,并不断尝试将虚景与实景相互结合,从而在空明与旷远中超越疑问者的内心的忧伤。这些特质甚至是诗集独特的编排顺序,都集中体现了冉冉以接近澄明的状态“对某种生存真相的呈现”的创作渴望。

吉木狼格(1963—),彝族,生于四川大凉山。著有诗集《静悄悄的左轮》等。吉木狼格1983年开始写作,曾参与“第三代”诗歌运动,系“非非主义”阵营诗人。吉木狼格在80年代主要的作品有《怀疑骆驼》、《睡觉和做梦》、《红狐狸的树》,这些作品既有一代人的历史记忆,也体现了经受“第三代”诗歌运动洗礼下,青年一代诗人的怀疑精神以及自我的生存感受。进入90年代之后,吉木狼格的作品更多体现为对现实生活处境的观照。

第五节 诗学文化的多重视野

一、与宇宙心会:孔孚、忆明珠、晏明等的山水诗

孔孚(1925—1997),山东曲阜人。著有诗集《山水清音》、《山水灵音》、《孔孚集》等。孔孚1947年毕业于山东师范学院。1957年被错划为“右派”,下放到胶河农场。1979年平反之后调至山东师范大学。从1979年开始进行山水诗创作。孔孚的山水诗,不是以游历行吟为结构方式,他的山水诗,更多体现的是传统文化精神“天人合一”的境界,而在具体的篇章形式上,采取的也是近似于古体诗的小令短制。按照女诗人王尔碑《致孔孚》中的说法:“读你的近作《西部日落》,大漠、黄昏、风沙、落日悲壮的背影,渐渐扩散成一个血色的黄昏,染红了半个天空。然而,你不是落日。你是孔孚,无休无止的创造者。”^①王尔碑的评价,不但体现出孔孚的人生境界,也同样体现出孔孚“大宇宙性格”。一如孔孚的自言:“我要的是‘凝神’,与大宇宙心会,没有个‘默默

^① 《孔孚集》,中国社会科学出版社,1996年版,第109页。

地’，哪行？我的经验是：这种时候，诗最易受孕。”^①孔孚的山水诗通常只有数行，讲究以“点睛”之笔，在简单的山水意象中，提升出生命的意味。比如，在《夏日青岛印象》中，孔孚就有“青岛的风/玻璃似的//人游在街道上/像鱼”；对于江南的历史名城，他更是以寥寥数笔，勾勒出古今化合的场景：“梦都老了/扬州仍很年轻//无可奈何/是瘦”（《扬州》），显然，作者不是以思想取胜的诗人，他的诗更多是以“兴会神到”的方式，体现一种“以虚观虚”的境界^②，而所谓“得意忘言”的阅读效果，或许就在于诗人将宇宙万物汇集在一些细小的具象上——

火山岩上
站一小草

似乎在听什么
思想什么

（《万佛顶一瞥》）

忆明珠（1927— ），山东莱阳人。著有诗集《春风啊，带去我的问候吧》、《沉吟集》、《天落水》、《忆明珠诗选》，另有诗文书画综合本《中国当代才子书·忆明珠卷》等。忆明珠1946年入伍，转业之后曾调至江苏仪征文化馆工作。1957年开始发表作品。1980年调至江苏省作家协会从事专业创作。忆明珠的诗，主要通过描绘具体的事物，将个人的情感特别是对生命宇宙的认识贯注其中，这往往使其创作在充满生命意识的同时，浸润着较为浓重的主体精神。从早年作品的结集《春风啊，带去我的问候吧》大致可以看到，这种写作特点在60年代就已经显现出来，《唱给蕃瓜花的歌》等诗作已经将情感和意象结合起来。新时期以来，忆明珠的作品继续沿此路径，但更多呈现的却是“在我嬉荒的少时，/便常常感觉到/从遥远、遥远的地方，/有一双，嵌着

① 孔孚：《寂人，默默地》，《山东画报》，1990年第9期。

② 刘强：《与大宇宙心会——孔孚美观“以虚观虚”》，《诗探索》，1997年第3辑。

泪花的/向我深深凝视的眼光”(《泪水啊,慢慢地淌》)式的沉思。新时期以来忆明珠的创作还有一类引人瞩目的作品,是诗人生命意识和所谓宇宙境界提升的写照。在《古意》、《月色》、《霜林》、《揽镜》、《雪思》、《暮春吟草》、《晚花》等作品中,忆明珠总是将历史、现实和生命结合在一起,从而透露出一种生命化合之后的感悟和认识。这种精神或许正是《小楼》中那种“去留无意”的态度所赋予的。

晏明(1920—2006),湖北云梦人。著有诗集《三月的夜》、《收割的日子》、《北京抒情诗》、《春天的竖琴》、《故乡的栀子花》、《花的抒情诗》、《东娥错那梦幻》等。晏明1940年开始发表作品。50年代先后在北京日报社、北京出版社等单位任职。晏明的诗歌,常常体现为对自然的向往,并在关注具体自然意象的过程中,融入自己的情怀,《我又一次诞生》、《东娥错那梦幻》等作品都具有这样的痕迹。晏明钟情于山水风光,期待细致的刻画揭示自然的本质,这使其更多的时候使用联想和比拟的手法,让一切生命都鲜活起来;与此同时,他的一些咏物的作品,如《蓝蝴蝶》、《野蔷薇醒了》等,均可视为是上述风格的一种延续。

二、寻找女娲的语言:任洪渊的诗

任洪渊(1937—),生于四川邛崃。著有诗与诗学合集《女娲的语言》,诗学理论集《墨写的黄河——汉语文化诗学导论》等。从某种角度说,任洪渊是一位独特的诗人,这使其作品很难进行“类属”的定位。虽然,在1956年读书的时候就已经开始了诗歌创作,但是,任洪渊作为诗人和诗歌理论家被重视,却是80年代中期以后的事情了。那些曾经色彩浓重的历史记忆,在任洪渊诗歌中很难觅到踪影;而80年代几次重大的诗歌潮流,似乎也同样没有对他的诗歌观念和写作,产生明显的影响,他不属于任何流派,只是坚持自己的诗歌目标进而为汉语诗歌注入语言和生命的活力,尽管他的诗作和理论都为数不多,但这并不影响他的“位置”和创作的质量。

在本质上,任洪渊的诗歌是一种浸润着“生命——语言——诗三位一体”的创作。而其要求包括“名词、动词、形容词”在内的语言的还原以及本质化的解构,在实际上也确实可以视为是对生命问题的思索或曰对生命还原的一

种要求。^① 在组诗《汉字,2000》之《没有一个汉字——抛进行星椭圆的轨道》一诗中,诗人曾写过这样的句子:

我从不把一个汉字
抛进 行星椭圆的轨道
寻找人的失落

俑
蛹
在遥远的梦中 蝶化
一个古汉字
咬穿了天空也咬穿了坟墓
飞出 轻轻扑落地球
扇着文字
旋转
在另一种时间
在另一种空间
我的每一个汉字 互相吸引着
拒绝牛顿定律

这里,诗人无疑是通过“俑”和“蛹”的同音、形近的特点,将代表死亡和新生的两种象征以真正的二元对立方式排列在一起。但无论对于“俑”和“蛹”以及在实指上的“生与死”,都可以以新生和重生的方式达到“在遥远的梦中 蝶化”的事实,于是,“一个古汉字/咬穿了天空也咬穿了坟墓”也就在隐喻和象征的过程中,达到了解构乃至还原的目的——“语言(尤其是汉语)运动的轨迹才呈现生命的疆界。”^②

① 任洪渊:《我生命中的三个文学世纪》,《女娲的语言》,中国友谊出版公司,1993年版,第171页。

② 任洪渊:《找回女娲的语言——一个诗人的哲学导言》,任洪渊:《女娲的语言》,中国友谊出版公司,1993年版,第24页。

任洪渊试图通过解构的方式,对汉语的生命还原使其写作成为一种“文人后现代”。^①但这种“后现代”毕竟是在对比中西文化之后的一次“自我孕育”,它不但浸润着“东方智慧”^②,同时,还在“生命/文化”、“时间/空间”、“今天/历史”三层面基础上包含着“生命悲剧意识”。^③任洪渊对生命自由的执著追求以及在诗歌语言上对“自由汉语”的追求,在某种程度上,源自他对传统文化和当代中国诗歌现状的认识。为此,他的组诗《司马迁的第二创世纪》、《东方智慧》、《女娲 11 象》均是生命与时空化合的产物。他试图通过鲜活的生命拓展汉语的边界,这既是他的理论构想,同时,也是他诗歌和诗学理论总是处于相互印证状态的基本前提。不过,这种明显具有“曲高和寡”的写作方式似乎只能存在于“追忆”和“向往”之中,因此诸如在《我只想走进一个汉字——给生命和死亡反复书写》中表达的诗句,就不仅仅只是诗人的理想,或许,这正是诗人及其写作面临的现实处境。

三、讽刺诗和寓言诗

刘征(1926—),北京市人。出版诗集有《海燕戒》、《春风燕话》、《鸪鸣集》、《花神和雨神》、《刺和花》、《在一座雕像前默诗》、《最后的香肠》、《刘征寓言诗》等,此外还包括诗词集《流外楼诗词》、《逍遥游》、《画虎居诗词》等。刘征在抗战期间就开始创作,可惜旧稿部分散失。^④后长期在人民教育出版社工作。刘征的讽刺新诗、寓言新诗,更多通过叙述的手法,在结构故事的过程中,将所要讽刺事物的具态以及主题在细致的感受中得以升华,《海燕戒》、《老鼠的对话》、《烤天鹅的故事》等都以这样的方式,将骄傲自大者和官僚主义的作风刻绘得一览无遗。由于刘征长于旧体诗词,精于绘画,所以,在他的

① 关于“文人后现代”的提法,可见伍方斐:《生命与文化的诗性转换——任洪渊的诗与文人后现代主义》,出自任洪渊:《墨写的黄河——汉语文化诗学导论》,北京师范大学出版社,1998年版,第303—315页。

② 任洪渊:《语言相遇:汉语智慧的三度自由空间》,《墨写的黄河——汉语文化诗学导论》,北京师范大学出版社,1998年版,第90页。

③ 任洪渊:《找回女娲的语言——一个诗人的哲学导言》,任洪渊:《女娲的语言》,中国友谊出版公司,1993年版,第5—19页。

④ 刘征:《流外楼诗词·自序》,《刘征十年集》(卷3),文心出版社,1986年版。

创作中,总会呈现形式的整饬,如四行一节、回环往复等特点。《老虎贴告示》、《最后的香肠》等大都采取这样的形式。当然,除此之外,刘征也有些近似于哲理诗的创作,比如《海涛篇》等,主要是以对比的手法,完成某种经验和智慧的提升。

黄永玉(1924—),土家族,湖南凤凰人。出版诗集有《曾经有过那种时候》、《我的心,只有我的心》、《花衣吹笛人》、《老婆呀,不要哭》等。黄永玉青少年流浪期间曾先后接触过木刻艺术,当过瓷厂美工和戏班舞美设计。1947年开始诗歌创作。当代的新诗创作,主要集中在70年代末到80年代初这几年。黄永玉在当代主要的身份是画家,1952年起,他就在中央美术学院任职。“文革”结束后,他的创作曾经一度一发不可收拾。《曾经有过那种时候》由于有力地揭示了“文革”时代荒诞的生存境遇而受人瞩目,然而,这并不是其诗歌写作的全部。在黄永玉的创作中,一直存在着讽刺和抒情两种风格。与讽刺类作品的歌谣式笔法相比,抒情类作品往往由于真挚和纯情而带给读者一种亲切感,这些作品有《献给妻子们》、《我认识的少女已经死了》等。

陈显荣(1938—),山东昌邑人。1957年开始发表作品,著有诗集《多彩的风》、《辣椒歌》、《笑影远去》、《陈显荣讽刺诗选》等。新时期以来,陈显荣的诗歌创作主要集中在抒情诗和讽刺诗两个方向上,但影响更为深远的则是讽刺诗。其讽刺诗在不断探索中形成辛辣、幽默、上口、易记的艺术风格。写于1979年的《辣椒歌》是陈显荣的成名作,不但呼出了人民的心声,而且在艺术上简洁、凝炼、富有民歌味和音乐美。此外,《话说武松》、《话说李逵》、《三打祝家庄》等,也是陈显荣较具特色的讽刺作品。

石河(1940—),山东省寿光县人。出版诗集有《飞檄集》、《阿弥陀集》、《啄木集》、《西方万花筒》、《石河讽刺诗选》等。石河童年就读于原籍和济南各地,1960年秋天高中毕业之后来到新疆,曾在石河子一家棉纺厂工作20年。80年代初期调入石河子文联,后为石河子文联副主席,《绿风》诗刊主编。石河于1963年发表作品,1975年开始转向讽刺诗并以此闻名于世。石河的讽刺诗,继承现代文学史上讽刺诗的传统,充分借助语音双关的方式进行讽刺,《一顶“安全帽”》、《“枕头”书记》等作品,均通过谐音的手法,讽刺官僚主义作风。由于诗人的创作转向是从“文革”后期开始的,这使得石河的许

多作品充满了对特定时代的记忆和反思,《呜呼,“四人帮”》、《梦断“新天朝”》等,都以嘲讽的口气刻画“四人帮”的反动嘴脸。将讽刺艺术和现实紧密结合之后,石河的作品呈现出强烈的社会责任感和现实精神,不过,这种书写方式,也在不断使用的过程中陷入某种重复的状态。

陈有才(1942—),生于河南固始县。1963年开始从事文学创作。出版诗集有《林海·山海·星海》、《乡土·乡音·乡情》、《山魃与水妖》、《野山·野味·野情》、《感觉再生》、《蜕皮的蛇》、《历练岁月》、《历练人生》、《陈有才情歌二重唱》、《厚土家园》、《陈有才诗歌精选》等。一般以为,陈有才的诗,大致以90年代后期为界,存在着明显的沟壑。^①自60年代中期就以创作民间“五句子山歌”而闻名的陈有才,一直以表现江淮大地的民情风俗为其创作主要内容。进入90年代后期特别是遭遇车祸之后^②,其诗风发生了明显的变化。他独到的批判眼光使其作品充满了对眼前现实和历史的穿透性,而由此生发的讽刺性也常常让其诗作闪烁着独特的锋芒。《从记事的那个五月端阳》、《麻醉和没有麻醉之间醒着的醉话》等,均是以讽喻见长的作品。在艺术上,陈有才的诗歌注重自由自在的诗体形式选择和幽默灵活的语言,在车祸养病期间完成的诗集《感觉再生》,可以视为是陈有才诗作艺术变化和风格集中展示的一个结晶。

四、史诗精神的追求与长诗的写作

大解(1957—),河北青龙县人。著有诗集《诗歌》、《悲歌》《人类诗篇》(合集)等。大解1979年毕业于清华大学水利工程系。他历时四年之久,潜心写出的计有一万六千余行的长诗《悲歌》,是当代诗歌史上为数不多的长篇巨制之一。同时,也是充分体现诗人“在现实和语言的双重的虚幻背景下,人的存在变得模糊不清了,真实和虚幻混淆在一起。我的诗歌不是要去澄清它,而是去加深它的浓度,努力去展现物理的和精神世界中的全景”这一写作观念的作品。^③从总体上说,《悲歌》首先是一种集合,它不但是在“语言真实

① 邹建军、唐灿灿:《陈有才前后期抒情诗创作比较论》,《诗探索》,2004年秋冬卷。

② 可见张道琴:《断裂后的裂变》,陈有才:《感觉再生·序言》,作家出版社,1999年版。

③ 大解:《语言的现实》,《诗潮》,2005年1期。

与虚幻”的过程中,对以往写作乃至写作经验的总结,而且它还在具体行文过程中涵盖了诗人以往的部分创作。整部作品以主人公“公孙”的经历为线索,穿行于历史和现实之间。这是一次近乎文化苦旅式的跋涉,它将“历史勾沉与文化批判、现世生存与终极关怀、个人经历与群体命运扭结在一起,深刻地揭示了民族兴衰的根源”^①,但其真实历程却来自诗人的心灵。除了在主人公身上承载诗人最钟情的事物,最古老、淳朴、美好的情感之外,《悲歌》还表达了一种精神的追求,一种“礼仪”与拯救的向往。在艺术上,《悲歌》既是一种宏大叙事结构的尝试,也是各种文体形式的一次集中实验,散文诗、骚体诗、叙事诗等各种尝试均在文本中有所体现。其中,序曲、楔子是全诗的线索,时隐时现于其他各部分诗节之间。至于诗中不断出现的作者与主人公的对话,诗人自我创作意图的暴露,以及真实情感与华美意象的使用,都使整部作品在人物、意象、情感上带有亦真亦幻的色彩。

梁志宏(1945—),生于山西太原。著有诗集《黑瀑布》、《热风景》、《爱魂》、《黄高原》、《红黄绿》、《冶炼太阳》、《祝福太阳》、《魂系太阳》、《华夏创世神歌》等。梁志宏 1963 年入山西大学中文系读书,同年开始发表作品。1985 年之后开始涉足叙事诗创作,90 年代之后开始系列神话长诗《华夏创世神歌》的创作。2002 年由山西人民出版社结集出版的《梁志宏文集》5 卷本,是诗人多年来创作的一次总结。80 年代中期以后的叙事诗创作作为梁志宏的神话史诗和 90 年代的长诗创作奠定了坚实的基础。怀着“中国有没有爱神”的疑惑,梁志宏在大学期间就为神话故事和神话人物所吸引。1992 年开始着手创作“一项宏大的文化工程”万行神话史诗《华夏创世神歌》。整部史诗共分《爱神女娲》、《龙神黄帝》、《神羿射日》、《大禹治水》四卷,每卷 2500 行左右,总汇一起构成既单独成卷又互为关联的神话史诗系列。除上述史诗外,梁志宏在 90 年代重要的长诗创作还包括长篇叙事诗“时代三部曲”《爱魂》、《山碑》、《河颂》,既体现了改革开放以来吕梁山老区变化中的悲壮历程和激越情怀,同时也是诗人热爱家乡、俯仰今昔的深情歌咏。

^① 《〈悲歌〉七人谈·主持人语》,《诗选刊》,2001 年第 11 期。

第十二章 异军突起的女性诗歌

虽然也曾流星般划过一些灿烂女诗人的名字,但漫长的中国诗歌史似乎是男人的世界。古代且不必说,甚至到了“五四”以后,新诗出现了,男人主宰诗坛的情况也未发生根本的改观。这种局面一直延续到新时期到来之前。70年代末80年代初,伴随着思想解放的潮流,中国女性的自我意识觉醒了,舒婷的出现预示着女性诗歌春天的到来。进入80年代以后,女性诗歌创作更是呈现一派“乱花渐欲迷人眼”的景象,其中尤以翟永明、唐亚平、伊蕾等为代表的女性主义诗歌,以其对女性深层心理的开掘及对男性中心话语的反抗,在诗坛形成了强烈的冲击波。进入90年代以后,女性诗人面对世纪之交的经济与文化环境的变化,调整了写作策略,性别对抗的姿态有所改变,关注的疆域有所拓展,对女性自身的探寻有所深化。表现在创作上,思绪由浮泛转为深沉,情感由激烈转为平和,风格由张扬转为内敛,从而使女性诗歌写作出现了新的转型。

第一节 渐成声势的女性诗歌创作阵容

以性别作为诗歌史的叙述方式,主要是基于女性诗人在80、90年代创作中异军突起,渐成声势的事实。不过,这里所使用的“女性诗歌”,并不是一个较为严格意义上的概念。尽管,在部分研究者那里,“女性诗歌”就等同于女诗人的作品,但从严格意义上说,“女性诗歌”的突出表征应为女诗人在具体写作中呈现出的鲜明的“女性意识”和“性别经验”。因而,并不是所有女诗人的创作,都可以归入这一范畴。比如,最早于80年代使用“女性诗歌”概念的唐晓渡就认为:“女性诗人所先天居于的这种劣势构成了其命运的一部分,

而真正的‘女性诗歌’正是在反抗和应对这种命运的过程中形成的。追求个性解放以打破传统的女性道德规范,摒弃社会所长期分派的某种既定角色,只是其初步的意识形态;回到和深入女性自身,基于独特的生命体验所获具的人性深度而建立起全面的自主自立意识,才是其充分实现。真正的‘女性诗歌’不仅意味着对被男性成见所长期遮蔽的别一世界的揭示,而且意味着已成的世界秩序被重新阐释和重新创造的可能。”^①不过,鉴于诗歌史以往的具体实践,特别是对一些诗人的挖掘、整理以及对80、90年代诗集出版情况的考察,这里所言的“女性诗歌”是较为宽泛的。

结合上述逻辑,1978年以后的“女性诗歌”历史大致可以分为以下几个阶段:

第一阶段(1978—80年代中期),主要是“文革”之后女性诗歌的复苏,以及渐成声势的创作阵容。其中,当时已届中年的郑敏、陈敬容、成幼殊、灰娃、王尔碑、郑玲以及林子等都是很早进行诗歌创作并具有一定诗名的诗人。^②在这一阶段女性诗歌的创作队伍中,还有一批青年诗人值得注意,舒婷、李小雨、傅天琳、张烨、陆忆敏等在当时的崭露头角,同样为80年代女性诗歌的崛起奠定了坚实的基础。

第二阶段(80年代中期—80年代末期),主要表现在接受西方女性主义思潮以及西方女性诗歌影响之后,当代女性诗歌中性别意识强化的写作倾向。当时,无论出现在翟永明、唐亚平、伊蕾、海男等诗人笔下的“黑色”、“黑夜”意象,还是大量以“女人”为主题或标题的诗歌文本,都使这一时期的女性诗歌明显区别于以往的诗歌创作。而作为某种外来文化的影响与资源,类似美国自白派女诗人西尔维亚·普拉斯等的创作,正是可以与这一时期女性诗歌叙述风格相对应的写作方式。只是,作为一种对诗人个体的有效阐释,西方女性主义理论是否可以完全解读这一时期的女性诗歌,仍是一个值得探讨

^① 唐晓渡:《女性诗歌:从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》,《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001年版,第209—210页。

^② 关于对这一时期郑敏、陈敬容、成幼殊、灰娃、王尔碑、郑玲以及林子等“中年诗人”身份的划分,主要是依据其实际年龄和诗歌写作的年代。其中,灰娃由于写作时代较晚,或许可以作为一个例外,但考虑行文的方便以及归类的需要,还是将她们列在一起,其具体内容可参见诗人的介绍部分。

的话题。

第三阶段(90年代),主要是指20世纪最后10年的女性诗歌创作。随着90年代文化转型后诗歌“集体意识”的减弱,以及对第二阶段女性诗歌创作的反思,90年代女性诗歌更多是以“个人化”的方式进行的创作。崛起于这一时期的女诗人由于其“知识性”、“经验性”,使90年代女性诗歌在关注日常生活场景和部分回归传统的态势中,呈现出某种新质。而在具体的诗歌创作中讲求对语言和技巧的关注,更是进入90年代之后,女性诗歌的一种整体性态势。值得指出的是,鉴于诗歌阵营的自然汇集以及诗人的创作实绩,所谓90年代女性诗歌队伍不但包括前两个阶段的部分女诗人,还包括在这一时期显现出写作才华和诗艺日臻成熟的女诗人,王小妮、林雪、李琦、刘虹、骆晓戈等诗人被划分到这一阶段,正是出于这样一种考虑。

以上的三个阶段,本章拟分为三节叙述。

本节所谓“渐成声势的女性诗歌创作阵容”,主要是指为80、90年代女性诗歌蓬勃发展奠定坚实基础的一批女性诗人。曾经于40年代就开始写作的郑敏、陈敬容等,在“文革”结束后,再度提笔创作,依旧展现出高超的诗艺才华;而舒婷、李小雨、傅天琳、张烨、陆忆敏等与80年代诗歌史相关命名具有密切关系的女诗人,也以青年诗人的身份跻身诗坛,她们的创作不但标志着“晚近20年间”女性诗歌“量与质并重而高水平的突起”,而且,也为“在诗歌领域中,女性作家的创造力和总的成果超过了,至少是毫不逊色于男性作家”的实绩做出了突出贡献。^①当然,在这一时期创作队伍当中,对成幼殊、灰娃、王尔碑、郑玲、林子等诗人的挖掘与重新关注,更多地是对“历史”进行一种真实、完整的再现,因而,对这些很早创作但成集较晚的诗人进行书写,也就具有了某种修复历史的意义。

成幼殊(1924—),曾用笔名金沙,生于北京。著有诗集《幸存的一粟》、《成幼殊短诗选》等。

成幼殊20世纪40年代就开始发表作品,并迅速迎来自己创作生涯的高

^① 见谢冕为《中国女性诗歌文库》作的总序,该文库由沈阳春风文艺出版社于1997、1998分两卷出版。其中包括的诗人依次为,第一卷:阎月君、王小妮、海男、唐亚平、傅天琳、林雪、翟永明、蓝蓝;第二卷:张真、李琦、张烨、李小雨、林珂、杜涯、虹影。

峰。成幼殊初期的创作讲究意境的清新,节奏的灵动。《轻雾》、《雨天封锁歌》、《桥前》、《谁可曾见过悒郁的面?》等作品,不但表现了少女特有的梦一般的思绪,而且,其韵致的错落有致和词语的使用,也充分体现了传统诗学对诗人的影响。当然,如果就此时诗歌本身流露的真实感受和从不刻意营造诗境的角度看,以真挚、细腻的方式进行吟唱,已经成为成幼殊未来诗歌的整体走向。

随着年龄的增长和思想的进步,作为一位年轻有为的诗人,成幼殊不但积极置身于时代的洪流之中,而且,还自觉地将诗歌创作与时代脉搏紧密的融合在一起。《队伍》、《安息吧,死难的同学》、《姐妹进行曲》、《女人,在红旗》等作品,既是诗人回应时代主旋律之后的理想抒怀,又常常蕴含着战士的激情。从1945年到新中国成立之前,成幼殊一方面通过参与成立上海野火诗歌会、油印诗刊的方式进行诗歌活动,一方面长期从事地下工作。新中国成立之后,诗人从香港返回大陆,而后长期于北京外交部工作,并一直坚持写作。诗集《幸存的一粟》一共包含五辑。从第四辑开始,收入的作品均为成幼殊新时期以后的诗歌创作。从带有浓郁抒情性的《怀总理》进行延伸,在《归航》、《内蒙古水彩》、《动物的话》、《君子兰》、《致秋水》等作品中,读者似乎再次感受到了诗人最初的写作风格。当然,由于诗人此时的心态已日趋沉潜、淡静,所以,在《也谈死亡》、《深秋落叶》、《自我评估》等作品中,诗人的反思心境和怀念意绪也不断得以扩展。而作为一位外交工作者,不断在作品中呈现各地的风物人情,正是这种职务与诗人身份兼容的必然结果。

灰娃(1927—),原名理召,生于陕西临潼。著有诗集《野土》、《山鬼故家》、《灰娃短诗选》等。灰娃少年时曾在延安儿童艺术学园学习,1955年就读于北京大学。70年代开始写诗。出版于1997年的《山鬼故家》既是一种历史性的追忆,同时,也是一个时代的心灵写照。其收入的作品主要写于“文革”后期的1972年。在这些展现“深沉的寂静”中不安灵魂的诗篇里,灰娃首先记录了特定时代在诗人敏感内心的沉重投影。虽然,灰娃没有直接揭示那个时代所发生的林林总总,但人们依然可以从作品的忧患意识中窥视到诗人的情感世界。在身体患有多种疾病和精神饱受折磨的双重危机中,诗人需要的只是一种寂静的语言叙述。在《路》、《只有一只鸟儿还在唱》、《寂静何其

深沉》、《沿着云,我到处谛听》、《大地从没有这样孤独》等作品中,诗人所要倾诉的都是一个共同的主题——时代在人们心灵上烙下的深刻记忆和个体灵魂在不堪忍受、惶惑不解的前提下,必须以特殊的方式与“现实”进行对话。而与此相适应的,则是古今对比后的一次次追忆历史和无限忧郁中的精神之旅。尽管,曾经的岁月与理想已经随着光阴渐行渐远,但在痛苦现实中的挣扎,却使诗人的作品出现一种回归取向。在《归——无须言说》、《野土》、《我怎么能说清》等作品中,诗人以现代主义的手法,如对潜意识世界的关注、神秘色彩、独特的意象甚或特殊的诗行排列方式讲述着迷茫中的忧思和不断提升的审美经验。当然,值得注意的,同时也是诗人作品具有“自为独立性”乃至“文革诗歌史”^①价值的,还有诗人在诗歌中展现的人格独立与历史反思。《不要玫瑰》、多首《无题》特别是其中最短促的:

没有谁
敢
擦拭我的眼泪

它那印痕
也
灼热烫人

以及“附诗二首”的《我额头青枝绿叶》、《墓铭》等,不但是一个时代的见证,更是诗人崇高人格和“向死而生”的灵魂写照。自然,其文本所具有的潜在价值也值得珍视与反复探究。

郑玲(1931—),重庆江津人。出版诗集有《郑玲诗选》、《小人鱼之歌》、《瞬息流火》、《风暴蝴蝶》、《郑玲短诗选》等。郑玲曾长期从事文学编辑工作。1950年开始发表作品,后因下放缘故中断创作20余年。1980年重新开始创作。重新执笔的郑玲首先在诗中展现了以往苦难时代的记忆。《洞庭

^① 阿羊:《暗夜歌者——评灰娃的诗》,《诗探索》,1999年第3辑。

之恋》恢宏超远、境界开阔,但在与眼前抒情对象“洞庭湖”进行交流的过程中,则流露出诗人较为复杂的思想感情,其起首处的“我从何处来,/为什么和你一见面就不能离开?”的问询句式,不但为全诗定下基调,而且,也在恍若隔世的沧桑中,自然带出过去的苦难和伤痕。《小人鱼的歌》缠绵悱恻,将神话、童话、现实结合为一体,但隐含在诗歌深处的基调却是一目了然的:

表达爱的声音没有了,
而心呢,却在爱,
说不出的爱虽然压碎了我的心,
但又怎能教人理解!

从叙事的内容上看,郑玲总是喜欢选择开阔的意象并融入重大的主题进行创作。《我不愿意走》、《我的嘉陵江》等作品,将个人的抒情与祖国命运紧密的结合在一起。在这些诗篇中,乡愁、记忆甚至“三十六年的郁结”,虽然可以牵动诗人的心魂,但与个人的遭遇相比,诗人则将对祖国之爱放在无可替代的位置,从而体现诗人崇高的气节和坚韧的品质。此外,郑玲还先后写下了《雨呀》、《致瞬间》等可以代表诗人创作另一侧面的作品,其风格和语言叙述在总体上都显得相对的开朗与纯粹。而像《叶子》、《她听到梦中的声音了》、《夜访亡友》等极具“个人化”色彩作品的出现,则体现了作为女性诗人之郑玲的创作素养和写作才能。

王尔碑(1926—),生于四川盐亭县。出版诗集有《美的呼唤》、《行云集》、《寒溪的路》、《影子》等。王尔碑40年代开始写诗,70年代末期进入第二个创作高峰。早期的王尔碑是以清新、自然的小诗走向诗坛的。阅读她40年代的作品,不难发现:无论就外在的形式,还是流丽真挚的诗风,都与“五四”冰心的“天籁式”小诗具有内在的相似性。而事实上,《无题》、《窗》、《你底诗》等仿佛“做着希望的梦,无边无际的绿色的梦”(《绿草》)的风格也一直贯穿着诗人写作的始终。不过,在呼唤交响宏声与情感激越的年代里,王尔碑的天籁小诗中也同样交织着时代潮流对个体灵魂的震颤。因而,在抒发温婉情感的小诗中,读者也一样可以领略到艾青、田间以及七月诗派等对其创

作产生的影响。

告别“文革”浩劫之后,王尔碑虽然一如既往的在《山中》、《镜子》等作品中,将美好、坚贞、积极向上的信念以清新轻柔的方式带给读者,但在《行云集》、《寒溪的路》这两本诗集当中,我们更多看到的却是诗人在诗歌创作形式上的转变,即散文诗写作的比重不断增加。当然,即便如此,诗人早年形成的诗风并没有因为形式的变化而发生改变。《云》、《骆驼》、《莲花峰》等作品感情真挚、文笔纯净,那些常常在作品中显露的“云”的意象,更体现了这位女诗人柔和而纯净的诗歌美学。不过,曾经的生活经历毕竟给诗人留下了深刻的印记。因而,在反思和常常于诗中不自觉的展示情感起伏的过程中,读者不但可以看到《石柱》中的矛盾,同样的,也常常会发现王尔碑不断在诗歌中加入哲理思考的成分。《丹顶鹤》以近乎寓言故事的对比,将未必有头顶的“珠花”却也同样会美丽的真理刻画得委婉而生动,与其相似的还有《小鸭之歌》、《蜘蛛》等作品,都是诗人以散文的形式展示诗的本质,“愿做一朵会唱歌的云”的结晶。^①

《行云集》之后,王尔碑还有散文诗集《寒溪的路》。与以往风格不尽相同的是,《寒溪的路》更多是以幽默、反讽的方式写作。《雾中》、《女人与蜘蛛》、《爱神》等作品不但表达了诗人对女性命运的思考以及性格中刚毅的一面,而且,从思维模式上讲,这些诗篇表达的是在传统构思的解体和单一情感逻辑的破裂后,生活现象的还原,因而更多体现的是一种具有解构性的思维理念。这也从另一方面揭示出诗人在创作上的新动向以及对生活的新思考。

林子(1935—),生于云南昆明。著有诗集《给他》、《诗心不了情》等。在林子的爱情诗集《给他》代序“我的自白”中,诗人曾写道“真善美哟,我的诗的孪生姐妹!”从而为整部诗集定下了一种情感基调。作为一部跨越30余年的抒情长诗,《给他》共分为前后两辑,其中第一辑的时间跨度为1952—1959,第二辑的跨度为1978—1984,是诗人以与爱人的生活经历为原型的一次“心灵写作”。具体到文本叙述中,林子将个人的离别、思念与时代、历史化

^① 王尔碑:《诗和散文的对话》,《行云集》,重庆出版社,1984年版,第97页。此对话主要是以诗的形式表达诗人希望将诗歌与散文结合为一体,即诗人追求的理想中的“散文诗”状态。同样在收于《行云集》的《散文诗的独白》一文中,诗人还有“是的,我跟着散文去了,无论走到哪儿,我终究属于诗”的论述。

合为一体,充分抒发了平凡而真挚的爱情,而贯穿整个长诗的主旨即为“真挚的感情,是诗的生命”。^①《给他》在1980年1月号的《诗刊》上曾部分发表,引起读者的喜爱和强烈共鸣。感情深沉、细腻,爱的真诚、纯洁、热烈,正是《给他》在美好情感匮乏时代打动读者心弦的重要原因。

舒婷是新时期一位极其重要的女性诗人,她的《致橡树》、《神女峰》、《惠安女子》、《会唱歌的鸢尾花》等均是新时期女性写作的名篇,由于在第九章“朦胧诗人的崛起”中已做叙述,这里从略。

李小雨(1951—),生于湖北汉口,后随父母调回北京。出版诗集有《雁翎歌》、《湘江夜》、《红纱巾》、《东方之光》、《玫瑰谷》、《李小雨自选集》、《声音的雕像》等。李小雨曾插队、参军,复员后到《诗刊》社任编辑。1972年起开始发表作品,尽管阅读李小雨的诗,总能让读者体味到社会现实、生活经历对诗人创作产生的巨大影响,但如果只是以某种身份指认的方式去看待诗人自70年代以来的诗歌创作,那么,李小雨并未因为其诗歌产生的影响以及文化气质而得到本可以获取的命名。发表于1979年《人民日报》上的组诗《海南情思》以及它的第三首《夜》所确立的诗歌风格,曾因其想象力和意境描绘而与“朦胧诗”的美学风格一脉相承,透过这些“生活的碎片”以及洗练的警句,可以感受到诗人“最初的声音”,是将传统、精致、古典熔铸之后的一种写作。稍后,成诗于泰山的《我留在高山山顶》、《我是一朵失控的云》则更多是以反思的情境抒发个体对生命的体验。在这些作品中,可以更多领略的是诗人的理性化思考以及由此而生的哲理深度。从1981年到80年代中期,李小雨曾先后以游历的经验为题材,写过大量的诗篇。从那时开始,胜利油田、锡林郭勒草原、江南水乡、玉门油田以及陕西半坡遗址等都留下了诗人的足迹,而与此相应的是诗人在写作上不断呈现的地域色彩、文化气息以及“地域性——文化性——历史性”的递进与融合。

进入90年代后,李小雨诗歌创作中的艺术新质主要体现为将以往的“外向”逐步变成“内敛”,而与这种变化相适应的是诗人逐渐将诗歌的视角介入城市,并逐步以“以小见大”的方式进行着诗意的综合。写于1991年并可以

^① 林子:《谈谈给他》,《给他》,上海文艺出版社,1985年版,第95页。

作为诗人对诗歌、生活、现实进行集中认识的《关于诗》，正是诗人抚今追昔、沧桑彻悟之后，以平易的语言完成的“在现代与非现代之间”的一次写作转换。

傅天琳(1946—)，生于四川资中县。出版诗集有《绿色的音符》、《在孩子和世界之间》、《音乐岛》、《红草莓》、《太阳的情人》、《另外的预言》、《结束与诞生》、《傅天琳诗选》等。傅天琳早年曾在一个果园劳动19年，后曾任重庆出版社编辑直至退休。早年果园工作的经历对于傅天琳的诗歌创作起过重大影响，诗人早期创作处处铭刻着劳动生活的印记。《我是果林一条河》、《心音》、《柠檬》、《心灵的碎片》、《我们》、《果园姐妹》等作品中，不但大量出现果树、果实、草地、河水等意象，而且，还凝聚着诗人青年时代的情感历程。代表自然和灵动的“果树和水”，不但成为诗人“诗歌的血脉”，而且，也为日后形成诗人“单纯而丰富，清新而深刻，严谨而随意”的诗风^①，奠定了坚实的基础。

如果说从亲身经历的生活出发，将大自然与日常生活的经验予以提升，并不断在其中融进个人的情感是诗人早期的写作特点，那么，不断从个人世界走向社会，并最终将自我、自然、社会融合在一起萌生诗意就成为诗人后来创作的一种趋势。纵观傅天琳80年代的诗歌创作，从描写母爱与亲情的《夏夏的花》、《夏夏的生日》、《夏夏的眼睛》、《夏夏的头发》、《母爱》等，到1985年参加在当时西德举办的“地平线艺术节”而扩展自己的视野，诗人作品中爱的世界也不断得以扩展与超越。进入90年代后，随着文化转型给人们的心灵带来的巨大的冲击，傅天琳的诗歌作品中也体现了时代使命感和生命意识并重的特色。短诗《东方之子》虽然只有4节21行，但却将亲情、挚爱、生命、祖国、文化、历史融为一体。此外，出现在这一时期的长诗《结束与诞生》也同样是诗人的杰作，在这首19章600余行、前后历时尽三年的作品之中，傅天琳将自然乃至万物的诞生、生命的变迁以及生存抗争的种种具态、现世的消亡与再生三个主要部分化合于文字之中，而抒情主人公前世今生的转变以及周而复始，即成为了象征中的“结束与诞生”。

① 傅天琳：《果树的方式以及水的方向》，《傅天琳诗选·自序》，重庆出版社，1998年版，第1页。

张烨(1948—),生于上海。出版诗集有《诗人之恋》、《彩色世界》、《绿色皇冠》、《生命路上的歌》、《鬼男》等。张烨1978年考入复旦大学分校(现上海大学文学院),毕业之后留校任教。60年代中期开始诗歌创作。就像诸多青春女诗人一样,最初进入诗坛的张烨也是吟唱着爱情的谣曲和青春的希望,《迷惘之日》、《初恋》、《逆境》、《初恋的冷》等早期作品大多寄托了这样的情思。但即使在早期作品中,张烨也通过大量描述死亡的作品如《死神的表白》、《悼歌之一》、《悼歌之二》、《悼歌之三》、《一首关于死亡的诗》展示了其日后创作的另一重要趋向。上述倾向使爱情和死亡成为张烨诗歌创作中的重要主题。进入80年代以后,由于受到当时诗界以及外来思潮的影响,逐渐进入成熟时期的张烨也开始在其诗歌中自觉关注女性命运。组诗《“大女”的心律》6首、《爱情海》5首、《过神女峰》、《自白》等作品,都强烈表达了诗人的自我性别意识以及对女性整体命运的思考;而由此延伸至《最后的青春》、《“我很旧,但我存在!”》等90年代作品中的浓郁抒情性,虽然并不完全与时代诗学相一致,但却是张烨保持炽热诗心和昂扬创作激情的重要内因。

从诗歌技巧上讲,张烨的诗歌主要注重含蓄优雅的抒情方式。作为一位具有较高文化素养的女诗人,张烨的诗歌并不拒绝日常的生活语言,但讲究营造空白和常常以古今中外文化题材入诗又使其诗歌独具特色,这一点,可以与诗人自言的“对我来说,个人化写作建立在个人生命体验与生命提炼,个人文化修养、艺术修养、哲学沉思的基础上。清水出芙蓉,诗的朴素与自然永远是一门艰深的学问,无技巧的技巧是艺术的最高境界,是我执着的追求”相互印证。^①《鬼男》是张烨迄今为止最长的一部作品,同时也是为诗人赢得一定国际声誉的作品。在这部系列长诗中,张烨通过一个名叫“乐”的男人死后的经历以及重生的过程,将男性的权力意识、诗人“以女性意志塑造男性人格”的写作意图以及导引灵魂、澄明心境的思想刻画得淋漓尽致。同时,在诗中不断出现的东方宗教和神话传说不但使诗歌本身具有丰富的文化内涵和奇幻的色彩,而且,其融合东方古典美与西方现代美的艺术世界,也大大提升

^① 张烨:《诗是一种命运》,收入诗集《生命路上的歌》附录部分,春风文艺出版社,1998年版,第286页。

了中国当代女性诗歌写作的艺术境界。

陆忆敏(1962—),生于上海,后毕业于上海师范大学中文系,其作品曾被选入多种诗歌选本。虽然从写作时间上看,陆忆敏属于新时期女性诗歌的“先驱者”,但由于其发表的数量少,以及个人的独特风格,陆忆敏的诗歌并没有像同期其他女诗人的诗歌那样得到广泛传播。而注重作品的精品意识以及精练、节制的风格也使其诗歌往往无法拥有众多的模仿者。长期以来,久居上海以及受地域文化的影响,使陆忆敏诗歌中呈现富有上海里弄色彩的事物,如阳台、灰尘、花园甚至天气,在诸如《老屋》、《你醒在清晨》、《街道朝阳的那面》、《出梅入夏》、《我在街上轻声叫嚷出一个诗句》以及大量以时间为标题的作品中,陆忆敏总是习惯使用克制但又晶莹剔透的语言、比例均衡的结构形式,让人感受到一种类似词的句式节奏以及自我领受的独特情怀。而在《美国妇女杂志》等作品中,陆忆敏则一边描绘着多姿多彩的画面,一边浸染着女性的悲哀:一群“生动”的女士,竟然在无人领略的过程中成为孤单的流浪者,而隐含在“她们”客观化描述的背后,则是诗人于激愤的诘问中建立女性自我意识的一种希望。此外,与上述带有鲜明女性意识的作品同期出现的主题,还有在《死亡是一种球形糖果》、《可以死去就死去》、《温柔地死在本城》、《罐头人》等之中表现的死亡意识,这些作品无论就80年代中期的写作时间,还是从风格意识上看,都与美国自白派女诗人西尔维亚·普拉斯一度在当代诗坛流行有关。当然,在陆忆敏的创作当中,古典的情怀以及隐含在生命中的光明意识,在她的整体创作中所占的比重更大。在《墨马》、《避暑山庄的红色建筑》等作品当中,无论是对写作的叩问,还是对古代文明的仰慕与吟诵,都说明了对美好生命的向往正不断在诗人的思绪中流动。

李琦(1956—),生于黑龙江省哈尔滨市。1977年起开始发表作品。出版诗集有《帆·桅杆》、《芬芳的六月》、《天籁》、《最初的天空》、《守在你梦的边缘》等。李琦是以书写自己最熟悉的生活而最终为诗界所熟知的诗人。从走上诗坛伊始,亲情、爱情、友情、普通的日常生活就成为李琦主要的描写内容。在此过程中,不断融入一个女性具体而真切的生命体验,则是诗人可以从平凡事物中开掘人性深度的重要前提。与此同时,由于诗人十分喜爱美国女诗人狄金森式的轻盈、敏感和安静的创作风格,与新时期其他引领潮流的

一些女性诗人相比,李琦的创作是平静而内敛的。然而由此而构筑起来的诗歌世界所具有的诗意和艺术却更为纯粹与持久。在《听你叫妈妈》、《信任》、《因为你》、《幸福》、《女儿你睡着了》等描写“母亲与女儿”的系列篇章中,李琦正是以源于人类心灵深处最美好的歌声,让读者体味到女性纯洁而善良的情感及其特有的母性话语。此外,在《帆·桅杆》、《我们》、《头发》、《我知道这雨是因我而下的》等描写爱情的作品当中,人们则可以通过诗人真诚的书写,见证一位从初恋到“今天我们站在那时的未来里”的情感流程,而由此所展现的“爱的扩展与提升”与抵达自然与家园的具体表象,恰恰是诗人“肩起爱的旗帜”之后所具有的情思空间。^①

从诗歌艺术的角度讲,李琦的诗歌主要是以吮吸古典诗歌的营养,并融入现代艺术风格而最终表现出一种知性和开放的特征。以短诗见长,讲究诗风的和谐、明澈、空灵,特别是娓娓道来的叙述风格,是李琦诗歌的艺术特质与其追求“真善美”的诗歌世界可以契合的地方。《死羽》是诗人迄今为止唯一的一首长诗。在这首创作历时一年有余,共分11个章节,并在整体以时间的流动和游走西部的作品中,李琦以“我”的经历和三只长着灰色羽毛的小麻雀构成全诗的两个线索,而交替浮现于其中的创作历程、情感变迁、人生感悟,则是诗歌本身既有纪实色彩,同时又具有浓郁抒情色彩的重要原因。

第二节 翟永明与女性性别意识的强化

翟永明于1984年完成的《女人》组诗,无疑在新时期诗歌史上具有重要的意义,而诗人在此之后完成的诗学论文《黑夜意识》、《再谈“黑夜意识”与“女性诗歌”》,也同样在反映翟永明诗歌观念的同时,为当代中国“女性诗歌”的发展带来新的气息。而后,唐亚平的组诗《黑色沙漠》、海男的组诗《女人》以及伊蕾系列长诗《独身女人的卧室》相继在重要文学刊物上出现,都使这种惊世骇俗的写作产生了重大影响。在这些作品出现的普拉斯式的“自白叙述”和尖锐、焦虑的抒情方式,以及不断涌现的黑夜、镜子、窗帘、黑色、卧

^① 罗振亚:《雪夜风灯——李琦论》,黑龙江人民出版社,2002年版,第40页。

室、身体等意象,都为读者带来了一种前所未有的生命体验和独特的艺术氛围。于是,在被评论界指认为自觉接受外来文化影响和诗歌写作中性别意识得到极度强化之后,关于“女性诗歌”的概念及其进步与缺失的讨论,也逐渐成为当时诗歌界的一个热点。当然,无论如何,以翟永明为代表的、涌现于80年代中期的独特女性诗歌写作,还是充分反映了女性自我意识复苏这一历史进步的趋势。尽管进入90年代之后,由于诗歌艺术潮流的变迁和客观上创作的分化、转向等原因,此类写作已声势减弱,不过,作为一种业已成为“经典”的历史性记忆,其创作和“开风气之先”的事实,正在部分年轻的女诗人那里得以延传。

翟永明(1955—),生于四川成都。出版诗集有《女人》、《在一切玫瑰之上》、《翟永明诗集》、《黑夜里的素歌》、《称之为一切》、《终于使我周转不灵》,以及随笔集《纸上建筑》等。翟永明早年曾下乡插队,后毕业于成都电讯工程学院,曾在某研究所工作多年。1981年开始发表作品。两年后,在经历情绪波动之后,逐渐接受后期朦胧诗和外来写作资源,在美国“自白派”女诗人西尔维亚·普拉斯、乌拉圭女诗人胡安娜·伊瓦沃罗等的影响下,创作观念和写作风格均发生了较大的变化。^①而后,相继完成的系列组诗《女人》和《静安庄》,以及长诗《死亡的图案》、《称之为一切》等作品为其带来了巨大的声誉。1990—1991年曾赴美国,1992年返回成都并居住至今。翟永明是新时期以来女诗人当中坚持创作时间较长并产生过重大影响的诗人之一。写于1984年的组诗《女人》所包含的二十首抒情诗,不但是当代诗歌史上较早的和较为成熟的女性主义作品,而且,其独特的语言风格和强烈的性别立场,也在学界,引发了所谓“女性诗歌”的话题。^②不但如此,组诗本身反复出现的关于“黑夜”的意象以及诗人为组诗所作的序言《黑夜的意识》所引发的“黑夜意识”或曰“黑暗意识”,也为当代诗坛提供了一个深刻而独特的阐释主题。整个组诗从一开始便以冷峻而晦涩的叙述抛开了常常出现在以往女诗人笔下的温情与感伤,并以迅速而径直的方式切入女性灵魂世界的深处。由于作

① 翟永明:《阅读、写作与我的回忆》,《纸上建筑》,东方出版中心,1997年版,第225—227页。

② 唐晓渡:《女性诗歌:从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》,《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001年版,第209—214页。

者长期有感于女性所面临的历史命运和现实命运,同时,也由于来自诗人多年来自身的困惑、绝望乃至表达的渴望——正如诗人曾充满焦虑地写道:“作为人类的一半,女性从诞生起就面对着一个完全不同的世界,她对这世界最初的一瞥必然带着自己的情绪和知觉,甚至某种私下反抗的心理。她是否竭尽全力地投射生命去创造一个黑夜?并在各种危机中把世界变形为一颗巨大的灵魂?……所以,女性的真正力量就在于既对抗自身命运的暴戾,又服从内心召唤的真实,并在充满矛盾的二者之间建立起黑夜的意识”,“女诗人面对当代混乱、焦虑的现实怎样处心积虑地建立自己的黑夜并为诗提供一个均衡的秩序?如果你不是一个囿于现状的人,你总会找到最适当的语言和形式来显示每个人身上必然存在的黑夜,并寻找黑夜深处那惟一的宁静的光明。”^①是以,组诗《女人》在“创造一个黑夜”的同时,所隐含的关于女性自我世界的重新发现与确立,以及由此而出现的两性之间的紧张与对抗、女性抗争时的心灵的痛苦,都使得作品本身取得了惊世骇俗的艺术效果。

从艺术的角度上说,《女人组诗》在试图穷尽女性所有情感、体验以及表诉的过程中,首先是以个人的视角去看待整个世界,并由此拉开一个“只指涉女性自身”的隐秘空间。不过,这个在外部常常为“黑夜”意象所指代的世界是具有象征意义的:“黑夜”在实际上包含的黑暗既是女性长期以来遭遇压抑与遮蔽的外在表征,同时,也是诗人企图创造出来对抗现实的世界,“我目睹了世界/因此,我创造黑夜使人类幸免于难”(《世界》)。由于作者倾心于“黑夜”中能够穷尽女性所有的情感、体验与诉说,所以,就表现方式而言,作品充满着密集的抒情描写。整部组诗完全依据个人化的视角,并以“黑夜独白”的手法揭开一个有悖于常态的隐秘空间。由二十首抒情短诗构筑起来的组诗几乎无一例外的都出现了黑夜以及黑色的意象,与此同时,诗人那种激切而又自信满满甚至充满神秘先知的宏大气魄,也使组诗本身蕴含着并非源自虚无的力量,“唯有我/在濒临破晓时听到了滴答声”(《瞬间》);“我,一个狂想,充满深渊的魅力”(《独白》),这些叙述都意味着组诗本身对于女性自我世界

^① 翟永明:《黑夜的意识》,吴思敬编选:《磁场与魔方:新潮诗论卷》,北京师范大学出版社,1993年版,第140—141、143页。

的发现与确立。当然,鉴于两性本身客观存在的紧张与对抗,必然会给这一创造过程带来深深的痛苦和巨大的背叛,因此,在整体上的非理性、矛盾性,以及语言的迷狂色彩乃至病态化倾向也是组诗的重要特征之一。

作为一个完整精神历程的体现,《女人组诗》高度的自我和主体的张扬既是“女性诗歌”具有的重要标志,同时,也会在充满预感、臆想、憧憬、噩梦中,凸现一个又一个真实的细节,这种“以反抗命运始,以包容命运终”的混沌而又真实的生命体验,在部分论者那里会被看作“事实上致力于创造一个现代东方女性的神话”。^① 翟永明以“黑夜”的方式袒露了女性的生存焦虑和进行生命普遍联系的渴望,尽管,这种作法本身会由于“黑夜”意象的使用,负载巨大的困境和迷狂中的自虐倾向。

除此之外,美国自白派女诗人西尔维亚·普拉斯对诗人的影响在《女人组诗》中也是显而易见的:翟永明在组诗中采用的独白体表达,虽不免使诗歌在充满抒情性之余,有时会显得晦涩、艰深,但其深刻的内含与潜在的力度特别是刻意的求新求变,都使诗歌本身达到了一种诗艺上的高度,因而,组诗对开拓女性诗歌的新写作向度也必将对其后的女性诗歌产生重大的影响。

继《女人》之后,翟永明在80年代还有系列组诗《静安庄》和长诗《死亡的图案》、《称之为一切》等重要作品。其中,《静安庄》以重现诗人多年前插队劳动的地点,来再度延伸“黑夜”本身。不过,由于在《女人》的结尾处,诗人已经反复通过“完成之后又怎样?”的叩问表达了对写作不可重复性的认知以及寻找创作新开端的期待,因而,《静安庄》无论就写作视角,还是氛围的营造都比《女人》显得从容、隐晦而多样,而且其十二个月份式并与“我”的身体体验密切相关的时间顺序安排,也使得诗歌结构上更显意义完整,当然,这种安排方式在有些论者那里也并未当作物理学意义上的时序划分,而只是“意味着一个心理上完整的来去入出过程。”^②完成于80年代后期的长诗《死亡的图案》、《称之为一切》也是这一时期翟永明的重要作品,同时,也是被许多论

① 唐晓渡:《女性诗歌:从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》,《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001年版,第212页。

② 唐晓渡:《从死亡的方向看》,唐晓渡:《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001年版,第90页。

者视为是与成长经历有关的“躯体写作”式的作品。^①两首诗分别以成年人的视角描述了为母亲送终和无依无靠的“我”从女婴到成年的成长历程,其中融合了大量的心理描写和成长体验。

进入90年代之后,由于诗歌外部环境发生了不同于以往的变化,诗歌在整体上先锋意识相对淡化,众多诗人90年代的诗歌创作都与80年代迥然有别。在这种情况下,翟永明的诗歌写作也出现了崭新的变化。在1990年底至1992年旅居美国的近两年时间里,翟永明虽然很少创作,不过,她却在对自己诗歌创作开始产生质疑的前提下,思考着一种变化的可能性。虽然,标志最终告别以往创作的诗歌作品是完成于1992年归国后的《咖啡馆之歌》,然而,作为一种前奏,《我策马扬鞭》所起到的过渡作用是不容忽视的。而在具有转折意义的《咖啡馆之歌》中,诗人曾自称:“我找到了我最满意的形式,一种我从前并不欣赏的方式……通过写作《咖啡馆之歌》,我完成了久已期待的语言的转换,它带走了我过去写作中受普拉斯影响而强调的自白语调,而带来一种新的细微而平淡的叙说风格。”^②的确,《咖啡馆之歌》语言平和、讲究韵律节奏,在现实生活场景中加入了大量的“戏剧性”的叙事成分,因此,其极具真实性的描绘方式不但为诗人提供了一种观察世界的新角度,而且,更为重要的是,它的出现还给诗人带来了更为广阔的创作图景与范围。在这种崭新的叙述风格下,《重逢》、《莉莉和琼》、《道具和场景的述说》、《脸谱生涯》等的出现不但标志着翟永明已经顺利的完成了诗学意义上的转变,而且在《道具和场景的述说》、《脸谱生涯》等以传统戏曲为题材的作品中,诗人还在一定程度上出现了向传统回归的迹象。这种适应时代性的转变对于翟永明来说,明显具有进步的意义。

2002年,翟永明曾将世纪末几年的诗歌创作结集为《终于使我周转不灵》出版,其中,《周末与几位忙人共饮》、《潜水艇的悲哀》、《终于使我周转不灵》等作品不但在对现代人繁忙处境的描述中,揭示了当下生活情境的种种状态,而且还透过隐秘的象征语言,强化了诗歌的哲理内涵。而这一点,无疑

① 参见荒林:《女性诗歌神话:翟永明诗歌及其意义》,《诗探索》,1995年第1期。

② 翟永明:《〈咖啡馆之歌〉以及以后》,《纸上建筑》,东方出版中心,1997年版,第204页。

是与诗人一直强调“我的诗始终是献给我心中的少数的人”、“少数,然而无限”、“变化才是一个永不枯竭的无限的概念”等主张密切相关的。^①

唐亚平(1962—),生于四川通江县。出版诗集有《荒蛮月亮》、《月亮的表情》、《黑色沙漠》、《唐亚平诗选》等。唐亚平毕业于四川大学哲学系,80年代初期开始发表作品。一般而言,谈及1985年以后当代女性诗歌具有强烈女性意识倾向的创作时,唐亚平是和翟永明、伊蕾同等重要的诗人。但在最初的写作阶段,如《日出》、《小院》、《诺言》以及系列组诗《田园曲》等作品中,诗人描绘最多的却是对童年的追忆、对自然的咏唱以及对故土生活的书写。从1983年10月开始创作组诗《顶礼高原》开始,唐亚平无论就写作层面还是生活实际,都进入了所谓的“高原时期”。高原的生活不但使诗人的胸襟变得开阔,而且,也使其诗风日益粗犷豪迈起来,在诸多描写高原的作品中,唐亚平将沉重而庄严的高原以激越的方式予以表达——她在“顶礼高原”时自称自己是“高傲的女儿”;在《我就是瀑布》中说“我是高原女人是十万大山强悍的妻子”,在这一时期,唐亚平的诗作和她的年龄一样年轻而富于浪漫激情。

从1985年创作《黑色沙漠》起,唐亚平诗歌中的性别意识得到了空前的加强。《黑色沙漠》是由12首短诗组成的“黑色系列”,其中包含“序诗”《黑夜》和“跋诗”《黑夜》。在作品之中,唐亚平笔下的黑色、黑夜是以整体象征的方式将欲望、陷阱、个性意识予以多层次、多角度的表达;而黑色以及黑夜那种可以融合各种颜色、悄然无声但又无所不在的氛围,甚至还包括它的神秘与不安,都使组诗本身无论对于诗人个人来说,还是80年代中期以后的女性诗歌潮流而言,具有重要的超越意义。此后,大致至90年代初期,不断在作品中表达鲜明的性别立场和女性意识一直是唐亚平诗歌的重要主题。但值得注意的是,无论是在诗作还是同题的诗学论文《我因为爱你而成为女人》之中,唐亚平都在明确“爱”与“情感”是她和世界建立密切联系的重要途径时,强调从“身体”出发进行写作的重要意义。这种被评论者指出的经由“怀

① 翟永明:《献给无限的少数人》,《纸上建筑》,东方出版中心,1997年版,第193—194页。

腹”和“身体”观念而进行的写作、阅读、语言之观念^①，使唐亚平的女性写作具有开拓的意义。历史地看，将这种在《黑色沙漠》、《我因为爱你而成为女人》、《我得有个儿子》等作品中的“身体性”书写，与世纪末诗坛大量的身体意象进行对照，其先驱者的地位便一目了然了。

进入 90 年代之后，随着诗歌日趋成熟和风格更趋稳定，唐亚平诗歌当中也出现了一些新质。在《侠女秋瑾》、《才女薛涛》、《美女西施》等大量关于传统的写作题材当中，唐亚平的写作显现出一定的回归趋势。但在另一方面，也必须要看到诗人沉潜与深入之后的抽象表达，在《聊天的镜子》、《寻找镜子》等诸多具有镜像结构的诗作之中，唐亚平正通过对比以往写作的方式检视自己。而如何为读者营造新的阅读空间，或许正是这位已臻成熟境界的诗人需要反思的课题。

伊蕾(1951—)，原名孙桂贞，生于天津。出版诗集有《爱的火焰》、《爱的方式》、《独身女人的卧室》、《伊蕾爱情诗》、《女性年龄》、《叛逆的手》等。伊蕾自幼喜爱读诗，后相继毕业于鲁迅文学院和北京大学中文系作家班。她写作开始较早，但真正展现其独特个性是在 1979 年。由于此时接触惠特曼的《草叶集》并深深为其中的抒情方式以及人生哲学所打动，所以，早期伊蕾的作品总是不自觉的留有惠特曼的痕迹。^②以“春，我就是你的长子了！”（《春的长子》）的浪漫主义抒情方式进入诗坛的伊蕾，敏锐地感受到时代新潮赋予人们的信念和力量，而饱含激情的创作底蕴以及接受惠特曼的影响，又往往使其感情保持着永远热烈、永远鲜活的姿态，《火焰》、《浪花致大海》、《日夜飞翔的爱》等作品都是以激情和适于表达情感的长篇形式完成的。当然，在诗人早期带着灼热的情感寻觅爱、美真谛的背后，我们也必须注意到诗人感情一览无余而少变化，形象性不足而往往失于直白浅露的现象。

随着 80 年代中期各种文化思潮的涌入，诗人主体意识中“开始了空前激烈的反抗”，出现了“我是一个非理性人物”的倾向。此时伊蕾的诗中，开始运用以挖掘潜意识为目的的现代派手法，如意识流等。与此同时，在企图表达

^① 上述提及的内容除见诗作以及同题的诗学论文《我因为爱你而成为女人》外，还可见张建建的文章《女性的诗学——唐亚平论》，《诗探索》，1995 年第 1 期。

^② 伊蕾：《爱的火焰·后记》，花山文艺出版社，1987 年版，第 137 页。

自然天性和冲破思想和感情封闭状态的过程中,诗人作品中的性别意识也得到了极度的增强。^①《给一位女诗人》、《情舞》、《独身女人的卧室》、《被围困者》、《叛逆的手》等正是充分显现诗人这一时期创作趋势的重要作品。值得指出的是,尽管此时出现于伊蕾作品中的直抒胸臆、泼辣大胆的写作方式以及近乎“非理性”的描述,会使读者将其与女性主义以及美国“自白派”联系在一起,但在这种具有强烈女性意识的文本之中,伊蕾最终为读者展示的却是一幅幅属于当代中国女性渴望的场景。《情舞》虽然从一开始就写道“这一天我中了巫术”和生存已经被“一分为二”,但其目的指向却是希望在“流浪的生活”中体验“自由的生活”,以及“我们任意选择”所带来的“释放”,因此,即使最后的结局是忘记了目的和疲惫不堪,但诗人的渴望却不是拒绝爱情,而是渴望爱情。同样的,在为诗人带来重大“诗名”的《独身女人的卧室》中,伊蕾以并不深奥的方式,从自称是“一个自由运动的独立的单子/一个具有创造力的精神实体”的起点出发,面对镜子中的“自我”偶像,抒情主人公正在灵魂上经历种种历险。然而,她在潜意识里对异性的呼唤,特别是结尾处反复出现的“你不来与我同居”,又在表达“独身卧室”的自我封闭中否决了自我的奋斗。因而,在这一颇具女性主义色彩但最终又回归到向往男女关系的文本中,“独身女人”和“独身女人的卧室”成了当代中国女性渴望自由与矛盾纠葛中的一种象征。而在《被围困者》中吟咏“我被围困就要疯狂地死去”之后,反复出现于诗中对人类终极性的追问——“我要到哪里去?”“我从哪里来?我为什么而来?”,以及诗人妄图冲破自己、包罗万有的理想,都使作品在激切的形而上追问过程中,具有生命彻悟与哲性的色彩。而具体到既带有反讽、戏谑,又带有真情实感的《跳舞的猪》中,诗人希望“我要和你融为一体”的“呼声”更是表达了诗人期待于封闭、痛苦状态下不断超越,并最终指向未来的一种渴求。这样,在充分证明自己诗歌第一个特点“真”的基础上,展现“情绪型、未来型、悲剧型”^②,恰恰是诗人对自己写作的一种全面确认和总结。

① 关于这一写作意图的表达,可见伊蕾《独身女人的卧室》之后记《确认自己 实现自己》,漓江出版社,1988年版,第173页。

② 关于这一写作意图的论述,可见伊蕾《独身女人的卧室》之后记《确认自己 实现自己》,漓江出版社,1988年版,第178页。

海男(1962—),生于云南永胜县。出版诗集有《风琴与女人》、《是什么在背后》、《唇色》等。海南80年代初开始诗歌写作,同时也涉及小说和散文。虽然海男代表性诗作如《女人》的出现时间,同样是在80年代中后期,而且其中也隐含着强烈的女性自我意识,但与翟永明以及她的同名组诗《女人》相比,海男的组诗更在于其叙述中不断出现的语言幻象、大量的抒情性描写、戏剧化成分以及叙事性倾向。而且,在海男切入身体和黑夜的描写之中,与宗教事物和神秘意象相联系也造成了她的作品具有另一层次的先锋意味。当然,如果究其原因,那么,云南之地的宗教之风盛行、传统文化的差异以及儿时的苦难记忆都是海男诗歌语言、意象以及表现方式独树一帜的理由。而在此基础上自觉接受博尔赫斯、福克纳等西方作家的影响,也无疑是其诗歌语言佶屈聱牙、晦涩难懂的重要原因之一。此外,作为一个在各式写作中都令人瞩目的作家,往往可以在诗歌创作中从容地使用小说的笔法,如注重文本叙述上的流动性,以及与此相应的带有“自我臆想”甚至是“自动写作”色彩的写作,都为其创作增加了文本张力以及阅读上的难度。

然而,透过这些风格晦涩的文本,我们也必须要注意到海男诗歌中独特的现实性指认,以及不断在诗歌中传达的对时间的认识与存在的感受。在《今天》以及大量以时间为标题的作品当中,海男正以“语言推动着我的生活,一个诗人的活着意味着‘它把生命变成一种命运,把记忆变成一种有用的行为,把延续变成一种有意义的时间’”^①来强调她的诗歌所承载和表达的内容以及种种转变的可能。进入90年代以后,海男的诸多创作,如组诗《花园》中所展现的清澈澄明之境,正是诗人自觉适应时代诗歌美学的表现,不过即便如此,寄寓在海男诗歌中独特叙述以及先锋的迷幻色彩仍是其诗歌无法为更多读者接受的重要原因。

第三节 王小妮与女性诗歌的多元展开

谈及“女性诗歌的多元展开”,首先必须要明确其所处的历史时期主要是

^① 海男:《是什么在背后》扉页,春风文艺出版社,1997年版。

和 90 年代以后的诗歌写作有关。90 年代社会文化背景特别是诗歌艺术潮流自身的变化,都使女性诗歌在告别集体态势的前提下,呈现出多元化的取向。注重语言的叙事、切近生活的现实场景,都使得这一时期的女性诗歌在众多的“个人化写作”中表现出诗艺成熟、多样的趋势。当然,世纪末最后 10 年的女性诗歌写作,其创作队伍无疑是庞大的;而汇聚 20 余年来活跃诗人于一堂的女性诗歌自然会在年龄层次上划分出三个乃至更多的代际。郑敏于 90 年代推出的组诗《诗人与死》,王小妮在持续 10 余年的写作后,终于在 90 年代显示出臻于成熟的创作势头,以及大批知识女性进入诗坛后的“多元化”展开,都使得 90 年代的女性诗歌取得了丰硕的实绩。

王小妮(1955—),生于吉林长春,出版诗集有《我的诗选》、《我的纸里包着我的火》、《王小妮的诗——半个我正在疼痛》等。王小妮少年时代曾经随父母插队,1978 年考入吉林大学中文系,在校期间开始创作。完成于 1980 年的“印象二首”即《我感到了阳光》、《风在响》是代表王小妮早期诗歌成就的作品,在这两首诗中,人们可以明显感受到诗人朴素而真诚的心灵和清新的诗风。同年参加《诗刊》社主办的首届“青春诗会”。此后的一段时期内,王小妮的诗歌中一直弥漫着自然而随意的挥洒以及欢愉的气质。然而 1985 年迁居深圳前后,生活的突然变化导致诗人的诗风也发生了变化。王小妮真挚的诗歌中开始出现一种疑惑与隐约的激愤,写于这一时期的作品如《爱情》、《车站》、《家》、《告别冬夜》等,都含有切肤般的疼痛以及在重压下坚强而不屈服的灵魂。迁居深圳之后,王小妮虽然可以以游离者的身份进行创作,但是,“放逐深圳”的境遇还是使诗人在一段时期内选择了“歇笔”。1993 年,在沉默数年之后,王小妮首先是以沉郁、感伤的长诗《看望朋友》继续她的写作。在这首写作历时一年之久,共由 13 首短诗组成的系列作品中,王小妮分别以北京、深圳为诗歌“现场”,描述久别故都之后,再度探望时的感慨与心境;而透过抒情主人公与朋友之间的友情对话,更多要表达的却是物是人非、沧海桑田似的生命体验。当然,复出之后的王小妮无论就心态还是诗艺上都趋于成熟和完善,在此之后,王小妮笔下流出的诗作均具有相当高的艺术水准。《白纸的内部》、《悬空而挂》、《看到土豆》、《一块布的背叛》等作品都闪烁着诗人“自然与超然”的光芒;而“重新做一个诗人”二首即《工作》、《晴

朗》，更是选择日常生活的俗境以及坦然的心态，真实地揭示出一位生活于 90 年代城市的诗人的处境，以及光环消逝之后的平凡状态。世纪之交的王小妮随着步入中年，其诗艺越发闪烁出“超然的光芒”。虽然写作数量有限，但历经坎坷和磨炼之后对人生体悟的深化，使得王小妮的诗歌越来越被诗界所认可。作为新时期以来诗歌特别是女性诗歌的亲历者和见证人，王小妮的意义正在于她诗歌风格上的转型与新时期诗歌本身的几次变化相契合。尽管在具体的转变上，王小妮可能与舒婷、翟永明等几位具有时代标志意义的女性诗人有所不同，但在她身上，特别是在她那种融合自然与自我于一体的诗歌作品当中，读者可以领略诗人独特的人格，以及在外环境几经变迁后一个诗人最终走向成熟的心理历程。进入 90 年代以来，王小妮的诗歌创作成就正在被越来越多的诗人和读者所认可，其常青的创作生命正在对诗界尤其女性诗人的创作产生潜在的影响。

在诗歌艺术上，王小妮强调“自然”，她说：“写诗，我总希望让人们立刻就感到我的原始冲动和情绪。而这就对诗的形式有多方面的要求。总的两个字就是‘自然’。”^①她把对“自然”的追求与心境上日趋“超然”的状态结合起来，从而在一种近乎“无技巧”的状态下进行写作。因而，在王小妮的诗歌世界里，诗歌的艺术性并不在于其技巧和语言上的过分雕琢，而只在于真情源自内心、见于笔端。《不认识的不想再认识了》写于 1988 年，这首后来广泛流传的作品，其成功之处就在于充分展示了一个“行路者”的真实心态和从全部经历之中超拔出来后的思想结晶——

到今天还不认识的人
就远远地敬着他。
三十年中
我的朋友和敌人都足够了。

^① 王小妮：《我写诗》，《诗探索》，1980 年 1 期。后收入王小妮诗集《我的纸里包着我的火》，春风文艺出版社，1997 年版，第 222 页。

行人一缕缕地经过
揣着简单明白的感情。
向东向西
他们都是无辜。
我要留出我的今后。
以我的方式
专心地去爱他们。

谁也不注视我。
行人不会看一眼我的表情。
望着四面八方。
他们生来
就不是单独的一个
注定向东向西地走。

一个人掏出自己的心
扔进人群
实在太真实太幼稚。

从今以后
崇高的容器都空着。
比如我
比如我荡来荡去的
后一半生命。

蓝蓝(1962—),原名胡兰兰,生于山东烟台。出版诗集有《含笑终生》、《情歌》、《内心生活》、《睡梦,睡梦》等。蓝蓝在山东和河南的农村长大,1998年大学毕业。虽然早在1980年蓝蓝就发表了她的处女作《我要歌唱》,然而,如果按照诗歌史叙述的角度来说,蓝蓝则应当被看作90年代崛起的女性诗

人。这样的结论,不但源于她在90年代已经逐渐为广大读者所熟知,而且,还在于她在90年代形成了属于自己的风格,并逐渐呈现了一位成熟诗人应具有的包容性与开放性。遵循个人记忆、以近乎自发的民间方式沉吟低唱并不断融入生活经验以及切身的感受,是蓝蓝诗歌的重要特征。在组诗《不真实的野葵花》、《断想》、《在我的村庄》等作品中,诗人通过杜鹃、油菜花、草莓、樱草、芦苇等乡土意象传达自己的“乡土记忆”,表达对世界的感悟。蓝蓝总是期待通过借助乡土事物、乡土上的爱恋、城市与乡土的对比来展示一种整体上的“宁静中的思索”,在《内心生活》、《白汗褂子》、《萤火虫》、《现在》、《梦之轻》、《祈祷》、《沉思》等作品中,诗人通过对秋天、静穆等氛围的营造,形成了洗练而纯净、朴素而深情,甚或略带感伤唯美的诗风。

90年代随着诗人生活与心境的变化,同时也随着城市化的进程,诗歌向城市生活的倾斜,蓝蓝的诗歌正经历个人化、日常经验化的嬗变,曾经的乡土世界正不断向更为广阔的世界开放。《在小店》、《幸福生活》、《柿树》、《让我接受平庸的生活》、《图书馆》等描写城市特别是城乡之交的独特地域性作品无疑是标志蓝蓝转型的作品。而在记录六年生活经历的《笔记》中,作者更是以一种真实的描述,期待一种新的突破。不过,或许正是因为蓝蓝长期执着于上述两种写作倾向,因此,我们常常会在她的诗歌中感受到淳朴乡村、恬静氛围与现实城市生活碰撞后产生的烦恼,这一点,在后来出版的诗集《睡梦,睡梦》的许多作品中得到了真实的表达。

荣荣(1964—),本名褚佩荣,生于浙江宁波。出版诗集有《风中的花束》、《雨夜无眠》、《流行传唱》、《像我的亲人》、《看见》等。荣荣80年代初就读于浙江师范大学化学系,大学时代开始写诗。她也属于90年代崛起的女诗人,善于在作品中抒发对爱情的独特感受。完成于1995的组诗《爱情练习》共包括《数学练习》、《语法练习》、《造句练习》、《填空练习》、《作文练习》、《化学练习》、《物理练习》、《地理练习》、《英语练习》、《生物练习》等10首短诗,妙在把学业练习和爱情结合起来。其中,《语法练习》是以重新阐释“我爱你”之完整句子的方式,说明诗歌主人公对爱情的向往;《物理练习》则以对爱情不确定的本身表达了诗人的感情疑问;而《地理练习》则是以诗人最擅长的抒情方式,表达诗人一贯的爱情立场和爱情诗的艺术特色——大胆、

直露甚或泼辣但又不失真实感人。这些作品从形式上讲,则更多体现为情感的激越和文字的简单、洗练与流畅。当然,在其他一些关乎爱情的篇章如《爱情》、《黎明是一下子到来的》、《想象的春天》、《向西》等作品中,诗人表达爱情的方式与形式是多角度与多方位的:无论是情感的超越还是执着,都使诗人常常在爱情作品中表达其对生命的追寻和向往甚至进入理性层面的探讨;而从爱情题材进入日常生活,荣荣的作品中则总是出现一种疏离感以及紧张感,但这并不是判别诗人具有强烈的女性意识的一种文本依据。事实上,荣荣总是期待通过一种文本上的喻义甚或象征而寻找一种适合表达其情感生活的方式。《日常(一)》、《日常(二)》虽是在表面上描述了日常生活的场景,但其最终的情感指向却在于一种“危险意识”的展示。这些既使诗人与90年代诗歌的整体潮流契合,又有自己的独特之处。

此外,在90年代的诗歌创作中,荣荣还有大量描述亲情和生活历程的诗篇。组诗《我爱我家》历时数载,不但含有大量生活意象,而且,还在展现诗人对生活的自我认识中体现了一位妻子、母亲的传统情怀;而《像我的亲人》、《祖母》、组诗《不是你疯就是我疯》等则以平和的方式展示了诗人写作的另一侧面,虽然其中依旧延续着诗人一贯的直接表达和真情实感,但从情感的激越程度上讲,则有所缓和,而其中的客观化叙述成分和技巧成分也有所增加。

林雪(1962—),生于辽宁抚顺市。出版诗集有《淡蓝色的星》、《蓝色的钟情》、《在诗歌那边》等。林雪在辽宁师范大学读书时,正值“朦胧诗”在大学校园广泛流行。林雪从诗歌创作起步就接受朦胧诗人的影响,这在其早期作品中表现得十分明显。《绿色的藤萝》、《某个夜晚》不但意象清新、纯洁,而且充满着理想化的色彩。纵观林雪诗歌的写作历程,早期创作最值得瞩目的是确立了她未来诗歌创作中的两个向度:对爱情的书写以及对故土的怀念。对爱情的书写是林雪诗歌最显著的内容。在《结子木上的七月》中,林雪曾以“结子木的爱情便用了最最女人的方式/我不能仅仅像那些鸟儿/优雅地站在枝头”的叙述展现自己的爱情观,此时的诗人在更多的情况下是不断在诗歌作品中表达自己对爱情的希望和向往。写于80年代中期的《午后的河岸》、《双人肖像》、《四点钟的夏季》等作品,预示着林雪爱情诗的第一次转

变。在这些作品中,林雪已经告别了曾经纯净的“情感启蒙”,并迅速进入一种新的情感体验之中。《午后的河岸》等虽仍然在继续以往的爱情,但此时的爱情在林雪笔下已经成为一种无法回归、无法自拔的悸动状态。不过,即便如此,由于诗人不断在诗歌中表达对爱情神话的向往乃至痴迷,所以,在这些作品中,所呈现的某种唯美的情怀都从某些方面体现了林雪的情感境界,而由此在《重读那些信》、《城市之外》、《空楼》、《水之阳》等作品中展现的清教徒似的爱情,更是诗人区别于他者,进而为丰富当代爱情诗写作所做出的贡献。进入90年代以后,随着爱情不断的现实化、具体化,诗人不但常常在诗歌写作中将往日神圣的情感逐渐聚焦于具体的形象之上,而且,在历经现实的伤痛特别是肉体疾病上的生离死别之后,林雪诗歌中爱情正被一种现实反思甚或后现代的自我质疑所取代,而其外部表征就是非理性的成分不断在林雪的诗歌中予以浮现——在《歌之三》、《忘掉他》、《什么时候?是谁?》、《玫瑰开在别处》等作品中,林雪则以或者质疑、或者淡然处之的方式审视她往日神圣的爱情,并在停止写作几年之后,以关注语言本身的方式开启她新世纪的诗歌创作。

《苹果上的豹》是林雪迄今为止最为引人瞩目的作品,在这首以可以触及的想象进入诗歌世界的作品中,林雪用代表“原始野性”的豹之意象和苹果的隐喻,将隐含在其中的危险和人性以象征的笔法予以刻绘,因而,无论就文本自身的艺术性,还是就诗人创作走向而言,《苹果上的豹》都以多重视角与诗意的飘忽,展示了诗人心中久藏的感动,这既是一种带有双重人格的感受,同时,也是诗人一次含有“危险意味”的爱情观的展现,它无疑是一次长期沉浸在爱情描绘之后的神来之笔,并以其特有的开放性在林雪的诗歌中占有重要的地位。

刘虹(1955—),生于北京。出版诗集有《初秋的落英》、《生命的情节》、《刘虹短诗选》、《结局与开始》、《刘虹的诗》等。刘虹生于一个军医家庭,“文革”后期随父母发配新疆几年。1982年大学毕业先后在不同省的政府调研室、广播电台、大学和报社工作。刘虹的早期代表作《致大海》,是以象征的手法刻画出理想中的男性形象。爱情题材的写作一直在刘虹的创作中占有重要地位,但刘虹并未把眼光仅仅局限于此。多年生活的经历、情感的

漂泊无依甚至是身体上的疾病使刘虹的创作并未局限于狭小的女性意识的表达。在组诗《女性话题》的《女人与写作》中,刘虹以真实可信的口吻将自己的创作经历、生命体验和性别、写作等话题结合在一起。她的记录生死约会、爱情坎坷历程的写作已超越了一般的性别写作,所谓的“女人与写作”也已超越了一种写作身份的认同,现实的情感坎坷甚至是疾病缠身使她越发坚韧而卓然。刘虹曾提出“诗歌的根部意识”,她说“诗写者最终的问题,也许不在于‘写什么’,甚至也不在于‘怎么写’,而是你自身‘是什么’……诗写的历程,首先是灵魂熔铸的历程。我始终看重作品所体现出的心灵的力量、人格的力量,以及对价值立场的自觉坚守”^①,刘虹宣称自己是用生命写诗,秉持“先成为人,才可以做女人”的存在逻辑。的确,90年代以来刘虹的诗歌越来越呈现出一种“大写的人”的艺术特征。在诸如《沙发》等寓意丰富的作品中,刘虹常常把眼光集中于现实生活中的日常事物,并在回顾历史、对比甚至反讽的情境下将诗歌文本所隐含的深度透射出来。她的《我歌颂重和大》、《打工的名字》以及曾经流传甚广的《致乳房》,分别从广阔视野和细致的自我体验中将关注生命与人的意识表现得淋漓尽致,从而在灵魂记录的过程中展现诗歌创作的独特魅力。

娜夜(1964—),满族。生于辽宁兴城,后在西北长大。出版诗集有《冰唇》、《回味爱情》、《娜夜诗选》等。娜夜曾就读南京大学中文系,80年代中期开始诗歌写作。娜夜是以短小的爱情诗篇为诗界所熟识的。然而,娜夜的“爱情诗”并不仅仅局限于狭小的个人天地里,其含义之丰富以及由文本而透射出来的浓烈抒情性和女性特有的情感气息,对于80年代以来的女性诗歌具有相对的反叛意义和游离于中心的色彩。在《美好的日子里》、《交谈》、《隐喻》等作品中,娜夜总是偏爱选择一种内在的对比方式,以营造“他者”的方式进行交流,并逐步达到一种“隐喻”的目的——而事实上,所谓“隐喻”其实是诗人认识世界、接触外界事物或曰表达诗人对现实态度的一种意象中介。在《我用口红吻你》一诗中,娜夜正是通过这种方式将一幅双方都有所保留的爱情呈现在读者的面前:这是一首借助爱情来抒发现实生存哲理或曰现

① 刘虹:《为根部培土》,《刘虹的诗》,重庆出版社,2004年版,第1页。

代生存状态的抒情诗。由于“口红”在接吻时成为了一道独特的中介,于是,它也就在浅浅的阻隔中将爱情中的接吻变成了非真实化的浅触。而这一点,在当下“真情实感”正不断遭受质疑的现实场景中就变得更加突出,“口红”所具有的隐喻作用和所能起到的界限作用无疑是值得人们反思的一件事情。而在结尾处,诗人特有的幽默、诙谐也以形象化的方式说明了这种现象。通过上述分析,大致可以看出诗人独特的艺术风格:鲜明的时代色彩、擅长短制形式、语言的形象感、丰富的想象力、强调自我感悟能力并不断切入日常化的生活场景等。而拒绝以往女性诗人的“黑夜意识”和“悬浮性的命名”的写作方式,不但使娜夜诗歌极具90年代女性诗歌的艺术色彩,同时,也是诸如《幸福不过如此》、《在欲望对肉体的敬意里》、《飞雪下的教堂》、《一只非非主义的鼠》等作品常常可以将情感和生活紧密结合在一起的重要原因。

在90年代女性诗歌群落中,与上述诗人情况相似的,还包括虹影、骆晓戈等。虹影(1962—),生于重庆。毕业于复旦大学中文系,1980年开始创作。出版诗集有《天堂鸟》、《伦敦,危险的幽会》、《白色海岸》、《鱼教会鱼唱歌》、《快跑,月食》等。骆晓戈(1952—),生于湖北武汉,长于湖南长沙,1981年毕业于湖南师范大学中文系。出版诗集有《乡村的风》、《鸽子花》、《挎空篮子的主妇》、《骆晓戈短诗选》、《桃花源之恋——骆晓戈世纪诗选》等多部。两人在创作上均不同程度具有较为鲜明的女性主义倾向。

此外,在90年代女性诗歌多元展开的过程中,还有一些更年轻的诗人,成长于90年代,并在世纪之交越来越显露其创作实绩。

路也(1969—),生于济南。出版诗集有《风生来就没有家》、《心是一架风车》、《一个异乡人的江南》等。路也毕业于山东大学中文系,执教于济南大学。路也早期的创作如《萧红》、《梁祝》、《快乐无比的庆典》、《瞬间或永远》等,从传统题材中汲取诗意,偏重对爱情、青春的书写。但不久之后,渐次成熟和不断追求诗艺的路也,就从这些青春期的焦灼中超拔出来。在《如果我有一个女儿》、《迎接》、《陪妈妈去医院》、《陪床》以及温情款款的“冬冬系列”——如《女孩冬冬一个人的生活》、《今生今世》、《小站》等作品中,路也以成熟女性对生活的理解,以及或者直白而大胆的抒情或者缠绵悱恻的叙述进行着关于人生以及女性命运的思考。当然,除了深刻思考之外,路也在90年

代的后期还有一种写作上的动向值得注意,而这也正是 90 年代女性诗歌整体转变上的一个重要特点——让诗与时代结合的写作意识。一般来说,顺应 90 年代诗歌充分接近生活的写作态势,女性诗歌从“铁屋子里”进入现实已经是不可避免的事情。路也在《大白菜》、《两个女子谈论法国香水》、《女生宿舍》、《眉毛》等作品中似乎表达的也正是这些。《大白菜》的目的是要在严冬的时刻表现“挺住便意味着一切”,而谈论法国香水不过是要在一些女人的日常琐事中说明“沾着粉笔灰高谈阔论的一群女人如何成为粗糙的女人的”,这些其实和“乱七八糟”的“女生宿舍”、美容院里的“眉毛”等都是一种世俗化的情境。而这种描写对于路也这样一位一直也没有脱离校园、常常在诗歌中寄寓文化气息的诗人来说,其最终目的或许正是要通过一种反讽的追求来说明 90 年代文化人的尴尬处境。世纪之交的路也不但在《镜子》、《尼姑庵》、《单数》等作品中表达了鲜明的身体写作色彩,还在诗歌语言上出现了叙事化成分不断加重的倾向。纵观新时期以来女性诗歌 20 余年的发展历程,这种写作无疑代表一种新的趋势,而与翟永明时代相比,注重清新、明晰和指向上的具体而不悬浮,恰恰是其于“突破中敞开”的意义所在。^①

周瓚(1968—),本名周亚琴,生于江苏如东,著有诗集《梦想,或自我观察》等。周瓚是出自校园的诗人,1999 年获北京大学文学博士学位后,在文学研究机构工作。周瓚具有古今中外大量诗歌阅读经验,深受西方女性主义诗歌的影响,她的诗歌作品有浓重的知识色彩,并深蕴着与女性主义相关的意象和主题。在既是民刊标题又具有独特指认的《翼》中,诗人运用了一种近乎宣言性的手法,将女性自身拥有的理想,以及对极具象征意味的“风”的抗拒,用陈述的方式予以刻绘,而隐含其中的“性别集体意识”以及飞翔的姿态无疑是与女性主义文化思潮有关。但值得注意的是,与 80 年代中期出现的悬置、封闭式的“黑色书写”不同,于 90 年代渐露诗名的周瓚在自己的诗歌中更多地显现出对前者的超越。在《灵魂和她的伴侣》、《长椅上的俩女生》、《破碎》、《相信》等作品中,虽然同样出现了女性之间的“镜像结构”和极少出现

^① 张立群:《在突破中敞开——论路也诗歌风格的前后转变及其内在意义》,《诗探索》,2005 年第 1 辑。

男性性别的倾向,以及在90年代诗人中较为少见的心灵与生命的疼痛感,但周瓛的疼痛式表达却更多指向了女性群体,而由此透露出来的强烈情感和较为明显的文字控制,正是周瓛引人注目之处。同样地,在诗人描述日常生活场景的作品中,体现于周瓛笔下的这种诗歌叙述速度和平衡感也得到了较为完整的体现。此外,在90年代的创作中,周瓛还以《影片精读》为题完成了十四行组诗的写作,而这不但再次确证了一位知识女性的创作才华,同时,也是诗人对诗歌形式的有益探索。

鲁西西(1966—),原名鲁溪,湖北天门人。出版有诗集《鲁西西诗歌选》等。鲁西西曾做中学教师十余年,她是代表女性写作中渐次走向神性信仰的一位诗人。一般而言,新时期以来的女性诗歌总是以其鲜明的个性意识以及对身体的书写为主要特征。因而,在此前提下谈论鲁西西的诗歌就有了某种新鲜的意味。早在80年代创作的《雨天》、《四月》中,鲁西西便以一方面寄托淡淡的哀愁,但另一方面却以没有悲观的自我减压方式彻悟生命。进入90年代,不断出现于诗人笔下的“伊甸园”、“弥赛亚”等源自《圣经》的意象更加重了其诗歌中的这方面表现力度。当然,与此相应的是,在鲁西西的诗歌作品中,越发显现出对生命的泰然处之,以及对喜悦与欢愉的渴望。《喜悦》流畅而平和,诗人从“喜悦”漫过我身体的各部位的对比,惆怅迷离的心态,以及闪烁的光芒,说明这种“喜悦”并非来自尘世,而是一种来自上帝和信仰的光芒。《高贵生活》虽然表面上是在说“我从来没有高贵过”,但事实上,高贵在诗人的笔下是一种难以企及的境界,它同样无法在日常生活中得到体验,因此“高贵,是生活中没什么可怕。高贵叫我目不斜视。我自己怎么想,就怎么说。”而《创世纪》更是使用诗人熟悉的题材和最擅长的短制形式,感受生活的简约之美。上述作品无疑可以唤起全人类共同向往的情感,因而,它可以给读者带来一种深刻的感动。

安琪(1969—),原名黄江滨,生于福建漳州。出版诗集有《歌·水上红月》、《奔跑的栅栏》、《像杜拉斯一样生活》等。安琪曾就读于漳州师范学院中文系,大学期间开始诗歌写作。《歌,水上红月》时期的安琪与许多初入诗坛的女诗人一样,展示的是属于自我的感受与个性的张扬,这时期的安琪诗歌并未引起诗界的特别注意。或许一直对“明天将出现什么样的诗”有所期

待,所以,在《奔跑的栅栏》以及稍后的“任性”时期,安琪就开始了她在诗歌语言和艺术上的实验,而由此产生的对传统一维、线性延伸的诗歌美学的反叛,恰恰体现了诗人要以拒绝和反抗的先锋姿态冲击诗坛的信念和决心。

不断在诗歌作品中展现“自我的真实与虚幻”是安琪诗歌先锋色彩的重要特征之一。组诗《奔跑的栅栏》是迄今为止最能体现安琪先锋意识的作品。纵观全诗,“奔跑的栅栏”本身可以象征一种“阻隔”,并在一种镜像结构中带来距离的拉伸;由于“奔跑的栅栏”不断奔跑,并常常阻隔你我的注视,所以,在它面前,我们所能感受到的只能是“使神秘更加神秘/虚无更加虚无”,或者是“以冲突对抗沉默,以呐喊对抗消极”。在这两种近乎截然相反的表述中,消极虚无和呐喊对抗似乎正预示着两种人生态度。

叶玉琳(1967—),生于福建霞浦。出版诗集有《大地的女儿》、《永远的花篮》等。叶玉琳自幼生长在闽东的小山村中,质朴而贫困的乡村生活以及最初阅读唐宋诗词所感受到的婉约情调和流畅的节奏,给她带来无限的诗意。所以,早在偏僻山村小学任教时就开始了诗歌创作,90年代逐渐崭露诗坛。叶玉琳的诗风清新而自然,家乡的山川草木、父母亲情以及内心的情感体验便是她最好的诗歌题材。

尹丽川(1973—),生于重庆。曾出版诗歌合集《再舒服一些》。毕业于北京大学西语系的尹丽川,尽管写作的时间较晚,但自1999年冬天开始写作的她起点还是颇高的。作为从网络上为大家熟知的年轻诗人,尹丽川诗歌语言感觉流畅,在写于2000年的《橘子》、《妈妈》、《爱情故事》等作品之中,展示了对女性生活的关注。尹丽川对女性自我的体验以及感受的抒发是大胆而个性张扬的,具有70年代出生诗人的某种叛逆色彩。

第十三章 蔚为大观的西部诗歌

西部诗歌,作为一个按照地域划分的诗歌群落,主要包含了中国西北部和西南部广大地域和文化空间的一个诗歌群体。西部是一个各民族杂居、具有鲜明地域特色和民族风情的地区。鉴于其地域和历史的原因,自古以来,西部诗歌一直以“边塞文学”的身份,呈现出一种独特的面貌。“边塞”的壮丽风光、奇异的山川景色,不但赋予了诗歌写作苍凉、雄浑甚至神秘的色彩,而且,由于边塞不断的征战以及移民的涌入,也容易让人联想到沙场驰骋、壮怀激烈的英雄情怀。20世纪50年代,随着新中国的成立,开发、建设西部作为一项极具历史意义的活动拉开了自己的序幕。激情洋溢的建设生活,除了吸引大批建设者从四面八方涌来,还吸引了许多诗人热切的目光。不过,由于特定时代的文化背景,这些诗人的审视目光、抒情方式以及主体身份,都决定了他们的写作与“后来者”之间存在着重大的差异。进入新时期之后,曾经于60年代来到西部并长期居住于此的诗人开始崭露头角,成为当时诗坛“朦胧诗”之外一支不可忽视的力量并延续至今。

第一节 昌耀与青海诗人

昌耀(1936—2001),本名王昌耀,原籍湖南省桃源县人。1950年4月入伍,不久随军北上并于1951年春赴朝鲜作战,1953年因在元山附近负伤离开部队。1955年6月在河北省荣军中学完成高中学业之后报名参加大西北开发,后因诗作《林中试笛》被打成“右派”,此后以“赎罪者”身份辗转于青海西部荒原从事农垦,至1979年春落实政策之后始得解放。80年代中期之后,出版诗集有《昌耀抒情诗集》、《命运之书》、《昌耀的诗》、《昌耀诗文总集》等。

昌耀是一个独具生命魅力并极具艺术创造力的诗人,但由于种种原因,其诗歌价值似乎并未完全得到认知。无论就个人生命历程还是诗歌的精神历程来考察,昌耀的诗歌都与他流放青海的经历有关,在青海从事农垦的沧桑岁月对昌耀的诗歌创作乃至诗人的一生都起到了至关重要的作用。^①正如诗人在后来一篇回忆的文章中写到的那样:“这是一个对于我的生活观念、文学观念发生重大影响的时期。我以肉体与灵魂体验的双重痛苦,感悟了自己的真实处境与生存的意义”^②,青海的生活不但影响了昌耀诗歌的主题与意象,而且,也造成了昌耀诗歌冷峻、孤独的质感。

在写于1957年的《高车》一诗中,初到青海不久的昌耀,便以不同于时代主流诗歌创作的方式,显现了一种从现实场景向历史空间的推移。在短短八行的叙述中,昌耀通过将西北各地那种普遍使用的“大木轮车”与北方草原上曾经有过的“高车族”部落双重叠加的方式,表达了诗人对英雄的一种礼赞。复出之后的昌耀,继续着高原的抒写。完成于80年代初期的长诗《慈航》和《雪,土伯特女人和她的男人及三个孩子之歌》,不但融合着诗人的经历,而且,也反映了一位踏荒而来的青年如何寻找到自己的爱情,以及“慈航”中灵魂的“超渡”。在以上创作中,昌耀总是通过人称使用上的对比以及感悟生命后的“时间意识”^③,将那个“摘掉荆冠”青年的坎坷经历,融入到一个民族的历史与现实之中。他从不对个体的苦难历程进行简单的评判,而是在爱和生命这些既古老又新鲜的话题中,揭示一种对理想的渴求。尽管,上述作品的独特性使昌耀迥然有别于同时期的主流创作,但由于地域的原因,昌耀曾在相当长时间里成为当代诗界的“边缘人”。即使在80至90年代相当长的一段时间里,昌耀的诗也并没有为诗界所认可。自然,他的诗也很少有结集出版的机会。直到1986年,昌耀才由于“机缘”而出版了他“跨度有28年之遥”的第一本诗集《昌耀抒情诗集》,并不久得以增订再版。1994年第二本诗集

① 比如,燎原在《昌耀诗文总集》代序《高地上的奴隶与圣者》一文中,就曾以个人生命处境和精神行程的角度来考察,将昌耀的诗歌创作分为四个区段,而这四个区段均与诗人流放青海并最终定居青海有关,见《昌耀诗文总集》,青海人民出版社,2000年版,第3页。

② 昌耀:《一份“业务自传”》,《诗探索》,1997年第1辑。

③ 程波:《试论昌耀诗歌中的“时间意识”》,《诗探索》,2000年3—4辑。

《命运之书》出版时,昌耀的诗仍然没有为广大读者所“熟识”,不过,幸运的是,始终“不失达观”并将艺术看作“是真诚的事业。我们唯应更真诚一些”^①的昌耀,还是由于其诗歌的独特而逐渐为人所熟知。在诗人逝世之后,2002年,北京人民文学出版社在“蓝星诗库”中出版了《昌耀的诗》,青海人民出版社则于2000年7月出版了《昌耀诗文总集》,可视为是对这位一生孤独、寂寞的诗人的慰藉。

在艺术价值上,昌耀诗歌的独特性,主要体现在远赴边陲之后,没有受到当时主流诗歌创作的影响与侵蚀,以及本质上的理想主义和英雄情结。由于长期居于“边缘”,理想与现实经历的差距,已经使昌耀的作品带有了某种发自心灵深处的“孤独感”。尽管,昌耀的诗中总是通过怀乡人、朝圣者、东方的勇武者、赶路者等抒情主人公形象,诉说着荒原上的航程,但高原的“生命体验”,无法从现实中实现的“梦”,以及“人生不解的苦闷”,却常常可以让其在“无话可说 激情先于本体早死”(《生命体验》)中体验到无法排解的“孤独”。此外,高原上独特的景观,高原民族的世俗生活,也往往使昌耀的语言带上一种神秘、孤寂、苍凉的色彩,这样,在感伤与孤独,奇特的想象以及语言奇险之余,昌耀的作品总是具有某种原生态性质的生命质感,而这些,也正是他“最恒久的审美愉悦又总是显示为一种悲壮的美感,即便是在以开朗的乐观精神参与创造的作品那里也终难抹尽其乐观的亮色之后透出的对宿命的黯然神伤”,是“生命本身原已定义为一种悲剧精神的奋争”之诗歌观念的集中体现。^②

90年代,作为昌耀诗歌创作的最后一个时期,主要体现了诗人对生命本质的一种思索。在经历多年的诗意求索之后,昌耀已经在“怀旧”之中,体验到可以“慨叹”与“自挽”的质素,这使得昌耀的作品在更多时候显现出一种彻悟的信息。《20世纪行将结束》、《一十一支红玫瑰》作为昌耀最后阶段的作品,均与宗教与死亡相关,而这一点,在回顾诗人曾经的“是的,也许我会宁静地走向寂灭,如若死亡选择才是我最后可获的慰藉”(《致修篁》)之后,或

① 昌耀:《昌耀抒情诗集·再版后记》,《昌耀诗文总集》,青海人民出版社,2000年版,第419页。

② 昌耀:《诗的礼赞》,《昌耀诗文总集》,青海人民出版社,2000年版,第392页。

许可以想像:只有理解诗人的痛苦与无望的死,才能理解这位纯洁而高尚的诗人。

除昌耀之外,属于青海诗人阵营的还有白渔、马丁、桑格多杰等。

白渔(1937—),原名周问渔,生于四川富顺。出版诗集有《帆影》、《烈火里的爱情》、《黄河源抒情诗》(与石纪合著)、《白渔诗选》、《他从天边来》、《崛起的个性》、《江河的起点》等。白渔1958年大学毕业之后到青海从事地质工作。50年代中期开始写作,主要写诗,他的诗作多取材于地质题材和游历生活,其中又主要以歌唱青藏高原的壮丽风光以及雪域高原各族生活为代表。代表作《长江源的花》、《青海湖鸟岛》等,均是以热情的笔调,显现着诗人对祖国这片土地的深情与挚爱。

马丁(1959—),撒拉族,生于青海省循化县。著有诗集《家园的颂词与挽歌》等。马丁80年代初期开始发表作品,他的诗作,无论是作为“家园”的“颂歌”,还是作为一曲“挽歌”,都具有浓郁的生活气息,显示着高原雪域的欢乐与忧愁。

桑格多杰(1936—),藏族,生于青海贵德县。60年代开始发表诗作,主要作品有《敬一杯喜庆的美酒》、《啞曲卡的传说》、《这边是你的家乡》等。进入80年代以后,相继出版诗集《牧笛悠悠》、《云界的雨滴》等。其作品主要通过歌咏青藏高原特别是藏族同胞的生活,表达对祖国和民族的挚爱,富于民族色彩。

第二节 新疆的“新边塞诗”

新疆诗歌,特别是80年代初期出现的“新边塞诗”,除了与新疆特有的风光有关,还与一种传统的文化记忆以及读者的认知程度有关。由于在新时期较早为诗坛所认可,“新边塞诗”的称谓不胫而走,使新疆诗歌在当代西部诗歌中,常常显示出一种传统意识和身份意识。当然,这种“身份意识”在详细考察新疆诗人群落的经历之后,似乎会更具一种独特性。自新时期以来,闻名于诗坛的新疆诗人总是与迁徙、流浪的经历有关,而旅人的身份、地域差异的眼光,又往往影响到新疆诗歌自身的艺术特质。这种“写作倾向”,直到今

天似乎还在新一代青年诗人身上得到继续。

杨牧(1944—),生于四川省渠县。出版诗集有《绿色的星》、《野玫瑰》、《复活的海》、《夕阳和我》、《塔格莱丽赛》、《雄风》、《边魂》、《山杜鹃》、《荒原与剑——杨牧边塞诗集》、《黑咖啡 紫咖啡》、《人在沧海》、《杨牧文集(上卷·诗)》等。杨牧50年代末期开始发表作品,60年代自行到新疆寻找职业,并结识诗人艾青。此后20余年时间里一直在新疆生活。“文革”结束之后重新投入创作,并因1979年在《诗刊》上发表大型诗剧《在历史的法庭上》而受到瞩目。1983年主持召开有国内近两百位诗人出席的“绿风诗会”,为西部诗歌的崛起作了舆论和组织上的准备。次年,在新疆石河子创《绿风》诗刊,并出任主编。80年代末期调入四川省作家协会,后任《星星诗刊》主编等职。坎坷的人生、旅居新疆的生活无疑为杨牧的创作带来了灵感,同时,也为杨牧的诗歌经常显现的“拓荒者”形象以及大西北的“雄奇”奠定了基础。在“大西北,是雄性的”、“没有柔弱,只有亢奋”(《大西北,是雄性的》)的认知中,西北的风物,如阳关、玉门关、冰山、大漠、毡帐、断崖等,都被广泛地融入到诗人的创作之中。在诗人的细致观察和生活体验中,西北那多姿多彩的自然风光,也正以一种雄浑、豪放的抒情风格得以体现。在《草原》、《火焰山》、《神秘的塔克拉玛干》、《鹰和放鹰的老人》、《东风,南风,向北!向西!》、《游牧者》、《汗血马》以及长诗《边魂》等作品中,诗人总是通过一种理性与情感结合的方式,抒发自己对现实与理想的认识。而由这种“以西北长天为衬景”并逐渐引起诗坛和读者普遍关注的创作,在杨牧充满激情的描述下即为——“人们终于给了一个宽怀大度而又小心翼翼的默许:‘新边塞诗’!”^①

然而,值得注意的是复出之后的杨牧首先是以“青年的形象”、“青春的感受”表达“拓荒者”的激情以及对时代的理解的。在写于80年代初期的《我是青年》、《我骄傲,我有辽阔的地平线》、《我在处女地上说》等作品中,类似“既然这个特殊的时代/酿成了青年的特殊的概念,/我就要对着蓝天说:我

^① 杨牧:《我们在衔接中开拓上升——新边塞诗抒怀》,[芬兰]奚梅芳编:《杨牧文集》(下卷),重庆出版社,2003年版,第769页。

是——青年!”不但成为铭记历史的印记,也成为“走向未来的信念”与承担社会责任的精神“支撑”。^①当然,这种明显带有历史记忆的创作,特别是倾向于宏大主题与粗犷、雄壮情感的直抒胸臆,不但使杨牧的创作与当时已经出现的“朦胧诗”式的表达明显区别开来,而且,还使杨牧的创作无论就创作理念,还是表达方式,都难以摆脱一种历史的既定模式。到80年代末期,随着诗人生活环境的变迁以及创作上逐步转向散文,诗人的写作风格也发生了一定的转变,但无论就叙事长诗、系列组诗,还是诗剧创作来看,杨牧的诗歌创作前后已明显呈现出一种完整性,而不断在诗中呈现的边塞意象、社会意识以及叙述上的显露,则是贯穿诗人创作始终的几个重要方面。

周涛(1946—),生于山西潞城。出版诗集有《八月的果园》、《牧人集》、《神山》、《鹰笛》、《野马群》、《云游》、《幻想家病历》、《英雄泪》、《周涛诗年编》等。周涛少年时代随父母迁入新疆。1969年毕业于新疆大学中文系,1979年入伍,开始在军队从事专业文学创作。作为部队诗人,同时也是新边塞诗的代表诗人之一,周涛的诗总是带有一种强烈的使命感:

太阳每天都升起
升起在积雪的慕士塔格
然后沉落在死亡之海
——塔克拉玛干沙漠
也许没有比这儿更遥远的地方了
我的位置就在这里
这个祖国最边远的角落

(《我的位置在这个边远的角落》)

这是一种个体命运与时代主题紧密结合的价值观,这种价值观也贯穿在诗人80年代初期的诗歌创作中。随着80年代“朦胧诗”的广泛传播,周涛的

^① 杨牧:《保持一颗赤子之心》,[芬兰]奚梅芳编:《杨牧文集》(下卷),重庆出版社,2003年版,第753页。

诗歌开始发生变化。早年大量华美、流畅、充满激情并常常对仗工整的句子开始转为深沉与内敛。大致从1982年的《纵马》、《野马群》等作品开始,周涛的诗歌逐渐开始了对诗歌高度、精神气质的追求。系列组诗《神山》、长篇巨制《山岳山岳 丛林丛林》,是80年代周涛最引人瞩目的作品。其中,《神山》以融合埃利蒂斯、聂鲁达、泰戈尔、艾青等中外诗歌大师的诗句为契机,巧妙地将人的尊严、英雄气质和神山的群像、生命的雄奇结合起来,形成一幅力与美的画卷。长诗《山岳山岳 丛林丛林》完成于1986年底,2000多行,是一首对战争反思、对死亡和生命进行沉思的作品,其悲怆的挽歌意识、普世主义情怀以及史诗般的品格和国际性视野,使周涛的创作达到了新的高度。进入90年代之后,周涛的创作兴趣逐渐转向了散文。这一转型在部分研究者和诗人眼中曾被看作是诗的延伸和拓展。在这一时期,他仅完成了《项羽》、《渔父》两首诗,而于世纪初出版的《周涛诗年编》可以视为是诗人多年来写作的一次完整的总结。^①

在艺术上,周涛的诗雄浑、大气,具有较为浓郁的英雄气质和苍凉之美。属于西部独有的神山与圣湖,是其写不尽的艺术之源。在具体的意象使用上,他喜欢以边地的风物、景色入诗。在《伊犁河,我常常怀念你》、《伊犁河》、《边城》、《巩乃斯大草原》、《野马群》等作品中,周涛通过对亲历的边塞风光的描绘,抒发自己的感受,从而开掘生存与发展的生命韧性。这使他的诗在冷峻、悲壮之余,往往呈现出浓重的历史感与纵深感。同时,对诗歌语言的敏锐感觉,又常常使诗人的写作在视野宏大之余,带有一种独具特色的空灵之感和细节上的生动韵致。

周涛在写作上的特征,不但使其迥然有别于“第三代诗歌”,同时,也使其与“新边塞诗派”的其他诗人区别开来。多年来,他一直思考现代诗歌的出路并深入实践,这种交织于其创作中的多义性和多层次构成,不但为诗人较为从容的驾驭日常生活题材,以及种种幽默甚至略带荒诞的叙述出现营造了契机,而且也在很大程度上使其创作具有了可以深入开掘的空间。

^① 《周涛诗年编》,解放军出版社,2005年版。该书不但是以编年的方式将周涛的诗歌汇编到一起,而且,还配有大量的诗人照片与关于边塞风景的照片,因此,可以视为是关于诗人创作的一次完整的资料编辑。

章德益(1946—),生于上海,祖籍浙江吴兴县。出版诗集有《大汗歌》(与龙彼德合著)、《绿色的塔里木》、《大漠和我》、《生命》、《西部太阳》、《黑色戈壁石》、《光的赞歌》等。章德益1964年在上海中学毕业之后奔赴新疆生产建设兵团。1965年开始诗歌创作,“文革”中搁笔7年,1972年又开始诗歌创作,至1978年以后进入创作高潮期。1980年调入新疆文联工作,任《新疆文学》诗歌编辑。和杨牧、周涛相比,章德益的“西部诗”在风格雄浑豪放这一点上与他们是相似的,但章德益诗歌的视野却更显开阔:大漠戈壁、黄土生命、西部太阳、西部山脉、高原雪域等等,都一一展现在他的笔下;不但如此,章德益在诗歌写作中总是强调“自我”的介入与情感的直接抒发,这往往又使得他的诗歌在构思与叙述的过程中带有一种浪漫主义色彩。他总是通过使用诸如《我与大漠的形象》、《我应该是一角大西北的土地》、《地球赐给我一角荒原》、《我自豪,我是开荒者的子孙》、《我神往的地平线》这样的题目,将“自我”与西部的景物结合在一起,进而表现一种积极乐观、奋发向上的精神。于是,西部的风物在他的笔下也就有了主观的人性化色彩。比如,在《我与大漠的形象》中,诗人就曾以“大漠有了几分像我”的书写,写出“大漠与我”之间,在“在各自的设计中/塑造着对方的形象”。当然,在明确章德益的诗歌精神与80年代那种昂扬、乐观的情绪一致的同时,还要指出的是,诗人不乏对现实生活的清醒认识与理性思考,诸如:“大西北/你决不只是一个地理名词/你是历史与现实的象征/你是人类不断远征的最高启示”(《大西北,金色的史话》)。不过,由于这种理性化的思考易于同章德益诗歌中壮丽、雄浑的诗歌意象特别是极度宣泄的浪漫激情产生“张力”,因而,进入80年代后期,章德益的诗歌创作明显从对大自然外部描写的感受抒发中,转向对人生哲理的思考以及自然奥秘的探求。这不但使诗人的艺术表现发生了变化,而且,也使其诗歌风格转向了内敛、沉思和某种自信与幽默。

李瑜(1946—),生于重庆,长于武汉。出版诗集有《准噶尔诗草》、《啊,伊犁河水漂白了我的军衣》、《战争与城》、《汗血马》、《为了爱情,巴格达不嫌远》、《黑罂粟》(上下卷)等。李瑜1964年赴新疆支边,从此长期生活在新疆。1972年以一首呼唤黎明的小诗《开镰歌》走上诗坛。李瑜诗歌创作与其独特的经历有关,李瑜曾自言“浪迹了大半个中国,一生大部分光阴是在天

山北麓的风雪和浓荫中度过的”，“爱与死的永恒主题，和他结下了不解之缘。”^①而在评论者眼中，李瑜的经历则是“后来，他又意外地生活在被现代文明腌制过的城市。置身于这样一个高度工业化、生活的角落无不充斥着现代信息的城市，他似乎更能切身地体验到新旧文化撞击所带来的寂寞”，这种由“精神主体，同时与新旧两种文化隔膜着，惶惶然无所皈依”的“寂寞心态”^②，自然对李瑜的创作产生了重大的影响。

早期，李瑜也曾经写过与支边经历相关的“垦荒诗”、“开拓者之歌”，这一点，在他早期的诗集《准噶尔诗草》、《啊，伊犁河水漂白了我的军衣》中有所体现。但很快，呈现于李瑜诗歌中的现实性，就为他寂寞心态以及生命式的歌唱所融入。《战争与城》和《汗血马》从西部原始生命感中出发，关注战争与历史；《为了爱情，巴格达不嫌远》以“长长的炼狱”方式构筑起的“爱的王国”，都使李瑜的创作有着不同于其他“西部诗人”的婉转淡雅。在组诗《汗血马》（4首）和《战争与城》的系列作品中，无论是表现“战地风景”，还是呈现历史的传奇，李瑜总是以含蓄而宁静的叙述方式，表达最纯真的美和善良，而在《黑戈壁有暴风雪》等爱情作品中，李瑜更是常常以回避激烈情绪的方式，书写着一曲曲情感之歌。

《黑罌粟》（上下卷）可以视为是诗人创作生涯的总结性之作，同时，也是最能表现诗人创作主体倾向的作品。在这两部诗集中，作者以吟唱西部风情的“行吟诗”的方式，“对于新疆大地以地理方位为框架，从历史、人文、民俗、风景和个人经历与社会事件等多向方位”上，进行了“一次全景式的诗歌扫描”。^③其中，上卷主要集中于北疆的地域风情与牧歌情调的抒写，而下卷则转向了南疆的历史寻踪和今昔之变。这种在内容上与地域文化和自然风光切近，但又常常出人意表的写作风格，在某种意义上说，是诗人有意回避现实矛盾的心态呈现，以其独特性而具有不容忽视的意义。

曲近（1958—），河南内乡人，长于新疆。出版诗集有《敲响手鼓》、《与

① 李瑜：《黑罌粟》（上卷）扉页上的作者小传，新疆大学出版社，1998年版。

② 张小平：《寂寞心态：李瑜诗歌的印象世界》，《黑罌粟》（下卷）代序，新疆大学出版社，1998年版，第8页。

③ 燎原：《黑罌粟·序》（上卷），新疆大学出版社，1998年版，第10页。

鹤同舞》、《精神苦胆》等。曲近 80 年代初期开始诗歌创作,其作品主要集中在表现西部风情和传统文化阐释两个主要方面,其中,后者更为引人瞩目。《敲响手鼓》之《回声》辑,全是“古”字系列的作品,其中《古歌》、《古寺》、《古道》、《古宅》、《古韵》等作品,都是以现代精神审视历史,在历史和现实之间抒发诗人的感受,具有较为鲜明的社会意识。《与鹤同舞》是曲近世纪末出版的一本诗集,其中许多作品的主体倾向虽没有改变,但视野无疑却扩大了许多。在“绍兴老酒”、“断桥”、“悬棺”、“十面埋伏”等意象之中,曲近总是透过更为广阔的意象抒发“圣土之忧”,即使在描述西部风情的作品中,诗人也更多地集中于爱、充满浓郁的牧歌情调。

除上述诗人之外,于 90 年代逐渐为诗坛所熟识的新疆诗人还包括 60 年代以后出生的诗人沈苇和北野。

沈苇(1965—),生于浙江湖州。出版诗集有《在瞬间逗留》、《高处的深渊》、《我的尘土 我的坦途》等。沈苇属于 90 年代开始写诗的一代诗人。虽自幼长于江南水乡,却历经辗转,定居于新疆。沈苇前后生活环境差异较大,并视地域的两极为“两个故乡”,他的诗歌风格往往带有鲜明的地域色彩。就已有的创作来看,新疆这块土地上独特的自然风貌和民族文化培育了他独特的诗歌体验。除了与周涛、杨牧等前辈诗人具有某种内在的延续性,造成其创作具有较为浑厚的力度和空旷的视野之外,水乡的记忆也使其诗歌想象方式在浪漫之余,侧重事物与情节的“细部”刻画。四行诗《一个地区》:

中亚的太阳。玫瑰。火
眺望北冰洋,那片白色的蓝
那人傍依着梦:一个深不可测的地区
鸟,一只,两只,三只,飞过午后的睡眠

集中展示了诗人对人与世界、生命与永恒的挚爱,而其时间与空间的转换、介入也体现出诗人对于地域的独特体验。

北野(1963—),生于陕西蒲城,1982 年移居新疆,出版诗集有《马嚼夜草的声音》、《黎明的敲打声》等。北野的诗,境界深远,有粗犷的西部气息,而

在局部上,诗人擅长以声音的描绘和鲜明的节奏感,较为细致的展现西部人的精神世界。流传较广的《马嚼夜草的声音》,将生活与宁静结合在一起,具有很强的艺术感染力。

第三节 陕甘板块

“陕甘板块”或曰“陕甘诗人群”,虽因地域因素可以具体划分为两个群落,但是,两者还是具有共同之处。陕甘两省在地域上彼此相连以及历史文化的原因,常常会因黄河以及黄土地而气息相通,这一点,体现在二者可以在较为独特的地域文化特别是“乡土诗”上找到一种共性。当然,对于甘肃诗歌而言,其边塞的历史传统以及浓郁的“敦煌风格”^①,往往使其作品在某种程度上与新疆的诗歌创作有相近之处;而陕西诗歌则常常体现为一种来自黄土地的色彩和民歌风格。

一、甘肃诗歌

林染(1947—),生于河南汝南,著有诗集《敦煌的月光》、《林染抒情诗选》、《相思路》,以及儿童诗集《国花国树歌谣》、《漂流瓶》等。林染童年在河南的平原小村度过。“文革”中支边到河西走廊西端军垦农场,曾在黑戈壁上生活了十二年。后调至甘肃酒泉《阳关》文学杂志社任诗歌编辑。作为一位常年生活在西部的诗人,林染的创作虽同样是以西部的生活与风物为写作主题,但其写作的视野却偏重于对西部人文景观和新生活图景的展示。他总是力图以一种“高视点、广角度”的写作方式,审视大西北的历史、现实和未来,从而在“探求‘西部诗’特殊的审美情调和时代氛围”中^②,“透视东方民族的

^① 比如,何休在其著作《从西部诗坛刮起的绿色风暴——中国西部诗群大观》中,就曾以奇异的“敦煌派”来命名当代甘肃诗歌,这种以地域文化来命名一个地区诗歌的论断,尽管需要检验,但并不失为一种理论方法。中国文史出版社,2004年,第142—143页。

^② 何休:《从西部诗坛刮起的绿色风暴——中国西部诗群大观》,中国文史出版社,2004年,第143页。

文化心理和现代意识”。^① 在《哦！我的戈壁》、《白雪的祁连山还在呼唤》、《在古尔班通古特大漠彼岸》等作品中，林染总是通过赋予胡杨树、骆驼刺、瀚海戈壁、枣红马等普通意象以象征意义的方式，显示西部世界的瑰丽多姿，与此同时，在具体的行文中，林染常常将强烈的情感和自我体验融入到写作之中，这种质朴真率、浓郁深沉的风格，使林染的诗作具有一种独特的审美情调。

当然，更为重要的是，林染还在《敦煌的月光》、《敦煌飞天歌》、《开凿敦煌第493号洞窟》等系列奇幻、多彩的作品中，寄托了开发西部、复兴民族文化的崇高理想。在《敦煌飞天歌》中，诗人曾借助传说中“飞天”的形象，满怀激情地礼赞“沙漠的女儿”，这种乐观、浪漫的写作，不但具有社会现实性，而且，还蕴含着诗人对未来的深切渴望。除上述作品之外，系列组诗《在东方沙漠里》、《塔里木河的波涛》等，均是充分体现诗人写作风格，并产生重大影响的作品。进入80年代后期，随着社会发生巨大的文化转型，林染以转向散文写作和考古学研究的方式结束了他的诗歌创作。这使得他的诗歌创作在整体上基本保持了前后统一的格调。

何来(1939—)，生于甘肃定西。出版诗集有《断山口》、《爱的磔刑》、《卜者》、《热雨》、《侏儒酒吧》、《何来诗选》等。何来少年时代就对文学产生了浓厚的兴趣。1959年考入西北师范大学中文系，大学期间以发表《烽火台抒情》、《我的大学》等诗作而闻名。80年代中期调至甘肃省文联工作，曾任职于《飞天》杂志。何来很早就在诗坛崭露头角，但其创作的旺盛期却在80年代以后。《边关，震颤的古钟》以边地的风物，追忆往昔，将古钟飘荡的巨响与历史的深邃和精神的内蕴结合在一起，显示了诗人对一种雄壮悲凉的追求。《先驱者最后的信息》借美国“先驱者10号”飞离太阳系的事实，以第一人称的口吻与地球对话，不但充分展现了诗人的想象力和艺术才华，更为重要的是向宇宙宣告了人类的精神追求和人类自身的价值。《爱的磔刑》是何来80年代最重要的长诗，在这部写作历时两年的作品中，诗人把俄罗斯诗人

^① 栖凤：《喷薄在东方沙漠的壮丽思情——林染简论》，《绿风》诗刊社编：《西部诗人十五家》，1987年。

阿赫玛托娃作为一个交谈者,叙述着“无告的心曲”和“究竟是什么在锯着我们的灵魂……”的独特感受。在《一个迷乱的暮春在断裂的悬崖上》、《被果实压断的枝干关于祖国的话题》、《在普希金开始流放的地方挖掘我们不朽的部分》等系列篇幅中,阿赫玛托娃和何来共同经历的灾难岁月中的风云变幻和人生世相的斑驳陆离正是他们痛苦、迷茫但却可以进行心灵沟通的重要原因。然而,对于过去的坎坷旅程,诗人在回望中虽然带有多惆怅和辛酸,但超越一切苦难之后,诗人正以俯视的眼光看待包括自己在内的一切生命,因而,《爱的磔刑》就在沟通阿赫玛托娃、夸父、普罗米修斯等历史人物的同时,也以受难灵魂自我剖析的方式,沟通了整个人类的情感,自然,它作为悲剧文学给读者的震撼力是非常强大的。

进入90年代之后,何来的写作风格开始向多元化的方向发展,或沉郁回荡,或超脱诙谐,甚或带有荒诞意味的创作,使其诗歌始终保持着鲜明的时代特征与独特的艺术个性。长诗《侏儒酒吧》将被物欲扭曲的人性,被廉价出售的人的尊严甚至还有为吸引顾客而频繁彰显的生理缺陷一一展现出来。从而以直接面对商品时代人们精神与心理上的荒芜,显示了诗歌惊人的力度和诗人对人类内心世界和现实生活的双重关注。此外,在90年代,何来较为重要的作品还有无题长诗《未彻之悟》,主要是借助诗歌方式感悟诗歌的自身,以及试图由此探索人生与诗歌之间的奥秘。

李老乡(1943—),有时也作老乡,本名李学艺,河南省伊川县人。著有诗集《春魂》、《老乡诗选》、《野诗》、《野诗全集》等。李老乡1965年开始诗歌创作,曾先后长期担任《飞天》文学杂志社诗歌编辑。作为80年代初“西部诗”的倡导者之一,李老乡的“西部”诗歌除了展现了西部的地域色彩之外,更为重要的,是在诗歌中融入强烈的个人体验与生命意识。《废墟上的石柱》是对独立者力量的一种刻画;《光芒中的渴望者》则在跋涉于沙漠烈日“光芒中的渴望者”身上寻找着生的象征;而在《西照》、《背起身影的人》等作品当中,诗人更是以他惯常喜爱的“天空”、“鹰”的意象,将诗人自己的理想、信念,如“想必仍在扼守诗的残局”、“叹夕阳未能照我异峰突起”等,融入到诗歌作品之中。

李老乡在创作上为人瞩目的更在于他的“野诗”以及由此而产生的“野诗

体”。在《野诗》中,诗人曾经写道:“老乡的野诗没有节奏/跟随太阳的哥儿/四处流浪/常在落日的地方借宿/常能分享大千世界/那种悠悠的苍茫//当暮霭里出动的长城/成了我的诗里/最为冗长的句子/一行读不断的绝句/竟使我苍凉的双肩/从此耸起了悲壮”。的确,老乡的“野诗”首先就在于它具有“西部诗”的苍茫与悲壮;但“野诗”之“野”更在于其语言的独特性以及由此而生的“野气十足”和幽默诙谐。《语言响马》以短短10行诗,将一个穿越历史、幽默大气的“不是元帅 只是末将”的“语言响马”刻画得淋漓尽致;而在《天伦》中,诗人则以一种饱经生活沧桑的夸张描写,书写出现代社会中的平凡人性。此外,在“野诗”中还有占很大比例的大胆而直接的情诗。在《猎爱》、《嘎吱嘎吱的红靴子》、《癫狂》、《黑妻,红灯笼》等作品中,诗人那质朴、大胆甚至是粗野的情感抒发,不但没有降低诗歌的品味,相反是以出人意料的效果提高了作品的阅读旨趣。

从诗艺的角度上看,老乡的“野诗体”非常注意诗意化的经营策略。《闪电中的花园》、《篝火的动感》等作品无论从语言还是结构角度上,都体现了诗人的锤炼功夫。而在《雅极》、《疏影》、《白马与悼剑》、《不曾论剑》、《净界》等作品之中,剑、梅花、白马以及侠士的豪情等属于另一世界的意象,频频出现于诗人的作品之中,这充分表明诗人对传统诗学的理解以及对传统题材的驾轻就熟,其哲理禅意的表达能力也由此可见一斑。

姚学礼(1948—),生于甘肃平凉,自学成才。其创作颇丰,有诗集《泾河龙》、《姚学礼海外诗选》、《色卦》、《平凉诗踪》、《姚学礼爱情诗选》、《柔土》、《水筮》、《广成子传》、《中国古二月》、《山气》、《喊不住的河流》等多部,另有诗论集《姚学礼文论集》、《隔岸观潮——姚学礼海外文论集》等,是西部诗人中有一定国际影响的诗人。综观姚学礼的诗歌创作,主要集中在“乡土诗”和“旧题新作”的“文化诗”这两个方面。姚学礼长期植根于陇东乡土,这在他写于60、70年代的作品《兰花花》、《大西北》等作品中就已然得到了明显的体现。进入新时期以来,姚学礼一度致力于“新乡土诗”的理论倡导与创作,其描写陇东风情、人物的创作,如《这陇东的故事》、《庄稼人坐在尘土里》、《平凉》、《那年陇东》、《西风那个吹》等作品,常常以客观冷静的叙述,将作者的主观情感蕴含其中;然而,这种带有调侃并不失幽默的作品,是为了展

现一幅幅真实的农村生活图景,以及社会变化给农村带来的种种际遇。

当然,更能体现诗人传统文化底蕴并为诗人带来国际声誉的却是那些翻作旧题的“文化诗”。自1990年在国外出版了第一部“古情诗”集《色卦》^①,姚学礼又相继以“古情诗《色卦》阳本”、“古情诗《色卦》阴本”的方式出版了《柔土》、《水筮》,而后,姚学礼又有《广成子传》等作品问世,这些作品特别是《色卦》系列不但为诗人赢得了“新花间”的称号^②,同时,也构成了姚学礼的“文化诗”系列,它们大都取材于中国传统文化中的人物形象特别是女性人物,而寄寓其中的不仅包括作者对东方古典美的追求,还包括作者对文化的感悟与沉思。结合上述创作,可以看出:姚学礼善于将乡土文化意识和现代精神融为一体,展开丰富的想像,将个人的情感涵盖于“历史文化”和乡土农村之中,从而显现出真实的心灵悸动和人文关怀,自然,这种探索也必将会呈现一片新奇而独特的艺术世界。

叶舟(1966—),原名叶洲,生于兰州。出版有诗文集《第八个是铜像》、诗集《大敦煌》等。叶舟1988年毕业于西北师范大学中文系。自80年代起,发表大量诗歌、小说、散文等作品。叶舟是属于60年代出生的诗人。生活道路的平坦和学业上的顺利使其很少有前代甘肃诗人的坎坷经历,但作为一位有理想有追求的诗人,叶舟却常常钟爱通过阅读的方式潜入历史,寻找自己诗歌创作与历史、地域文化的契合点。在这种情况下,理想主义色彩、厚重的历史感和深刻的文化内涵自然就成为他诗歌的重要特征。当然,无论就充分展示诗人艺术特色,还是就给诗坛带来巨大震撼力的角度上纵览诗人的作品,系列长诗《大敦煌》都无疑是诗人的代表作。在这部要充分表达“敦者,大也;煌者,盛大也”的作品之中^③,诗人以“供奉和捐献”的方式共进行了七卷的叙述。其中,除卷六“一座遗址的传奇和重构”是长篇散文之外,其余六卷均是以诗的方式描述诗人心灵的故都“大敦煌”。从总体上看,《大敦煌》是

① 姚学礼:《色卦》,新加坡赤道风出版社,1990年版。

② 姚义、菊山:《花间有新诗——读姚学礼诗集〈色卦〉》,收入姚学礼《水筮》,中国华侨出版社,1996年版。

③ 叶舟:《大敦煌·序言:一份提纲》,敦煌文艺出版社,2000年版,第4页。以下论述诗人《大敦煌》的部分均按照此版本。但必须注意的是,诗集序言的内容介绍,如各卷题目与其中具体内容存有不符的现象,这可能与各卷写作时间、发表与结集时的不一致有关。

以打通多种艺术形式的手法,描绘了诗人的心灵理念。在这部系列长诗中,诗人充分表达了历史使命感和强烈的人文精神,而且,印证了自己“个体生命——语言——存在”的语言观念。当然,如果单纯就诗的角度上看,由于创作时间上的距离和文体的杂糅,《大敦煌》也存有各部分不均衡的现象。

高凯(1963—),生于甘肃合水县。著有诗集《想起那人》、《回阳时节》(合著)、《心灵的乡村》等。高凯在少年的时候就显示出了他诗歌的才能。早年写儿童诗,长大写乡土诗,1991年又以组诗《共和国当铭记》引起评论界的关注,高凯的写作范围是较为广阔的。但作为一个真正植根于西北大地并深深热爱这片土地的诗人,高凯在诗界受瞩目的还是他“踩着诗歌的韵脚,深入乡土”的“陇东乡土诗”。在《黄土里的陇东》、《掌上的陇东》、《陇东十三行诗》、《身在陇东》、《陇东的诗》、《回望陇东》等诗作中,诗人以客观化视角和超然的心态对陇东大地上的风土人情进行打量,因而,浓郁的生活气息和清新质朴的风格无疑是其乡土诗的重要标志。当然,高凯在抒发故园情结、歌颂陇东人的热情、淳朴甚至贫困中的快乐之余,也明显地感受到了现代文明对古老乡土的冲击,在《亲戚》、《黑羊羔子》这些现实色彩极强的作品里,乡村土地上人性意识的蜕变使诗人的写作在充满理想化色彩的同时,也往往会渗透出一种忧郁乃至沉重。在艺术上,高凯注意白描叙述中的细节真实、语言上的鲜活幽默和结构的完整,具有呼应意义的《我和小鸟落在一棵树上》与《和一只小鸟走在一条路上》正是这种艺术风格的生动写照。当然,由于诗人过于追求诗歌的严整,所以也常常给人一种诗路受限和语言张力不够之感。

阳飏(1953—),生于北京。出版诗集有《阳飏诗选》、《世纪末的花名册》等。阳飏80年代初开始发表诗歌,并以鲜明的历史感和西部的地域性为诗坛所熟识。组诗《西夏王陵笔记》、《落日之色——笺注〈中国通史〉》等,通过对历史的关注表现了诗人强烈的历史意识。其中,《西夏王陵笔记》是以“我是一位西夏野史佚闻的编撰人”的身份,将贺兰山下九座陵塔进行了历史的描述,当然,贯穿其中更多的是诗人的主体情怀和生命意识。而组诗《西藏:迎风诵唱》、《青海湖长短三句话》、《风起额济纳》、《面朝大风》(含独立发表的长诗《乌鞘岭》)等则更多注意的是边地风物和地域色彩。在这些诗篇中,诗人总是通过“大风”意象,对神、生命、英雄气概甚或一曲孤独的悲歌加

以礼赞。比如,在《青海湖长短三句话》第18节中诗人曾写道:

青海湖,在你和这个秋天的中间给我留一点儿地方。
我要学会从风中水中呼喊一个名字,然后静听另一个名字的回声。
需要干的事情太多,现在,我只想腾出几分钟的时间,擦干净鞋,
我不能带着尘世的泥土,去见青海湖这位骑着雪山倒影赶路的旷世英雄。

即使只是长诗中的一节,诗人还是将熟悉的意象集中在一起,从而表达了强烈的礼赞情怀,以及由此透露出的凝聚在诗人身上的形而上意识。或许正是期待在诗中表达纷繁的意象和多方位的情感,所以,阳飏总喜欢以组诗或者分节长诗的方式进行创作,而且,贯穿其中往往是可以尽情挥洒的散文诗形式。而在小诗短制的创作中,诗人往往喜欢以广阔意象与细致情感的对比以及结尾处余味深长的方式,表达对西部和禅意人生的刻画与认识。组诗《壮士卸鞍,英雄饮马的地方》无论是描写安西大风,还是敦煌的鸣沙等都具有这方面的特点。此外,阳飏还有许多描述现代城市生活的作品,但不及他的西部诗篇影响大,而对此进行诗意内涵的开掘,势必会让人们从更广阔的视野中认识这位西部诗人。

牛庆国(1962—),甘肃会宁人,曾出版诗集《热爱的方式》等。于90年代西北边陲走出的牛庆国,无论是故乡会宁“苦甲天下”的生活环境,还是少年独特的经历都使他的诗有着较为鲜明的特色。浓郁的地方色彩、表现真实生活中的苦难是其诗歌的基本特色。作为一个在极为困苦的环境中长大的诗人,抒写苦难自然是其诗歌的重要母题之一。在《杏花》、《饮驴》、《字纸》、《河沟》等作品中,诗人正是以描写苦难的方式,将西北农民质朴的品格和坚忍的精神呈现出来,并由此寄寓了现实性的思考。大学毕业后,诗人进入了城市。生活的变化使牛庆国的作品中出现了一种“对比”。在《擦皮鞋的女孩》、《上楼》、《乡下老兄》等作品中,“孤独意识”、“奋斗意识”、与淳朴乡村比较之后的“灰暗色调”,都使得作品主人公虽身在城市,却往往心向故土。在这种心态的“驱使”下,诗人笔下多次出现了浓重的回归色彩;而不断在作品

中出现的“古城”与“黄河”形象如《古城墙》、《长城》等正充分说明了这种写作转向最终为历史化的描写所取代。

二、陕西诗歌

梅绍静(1948—),女,生于四川重庆。出版诗集有《兰珍子》、《唢呐声声》、《她就是那个梅》、《女娲的天空》、《莫望落叶风天》等。梅绍静1969年作为知青从北京到陕北延安农村插队落户,在延安生活了15年。1971年发表处女作。虽然梅绍静生活几经辗转,并最终离开了陕北,但她的生活与创作的根基却始终围绕着那片土地。陕北的人物风情和艰难的岁月,无疑带给诗人最初的创作灵感。她总是不自觉地把自已的情感融入到雄浑的“黄土地”,并在关注农民生活命运的过程中,揭示一种本色的人性美。在那些曾为诗人带来声誉的作品如《我的心儿在高原》、《唢呐声声》、《她就是那个梅》、《日子是什么》等诗作中,梅绍静总是以“乡土”的视角,展现一段人们无法忘怀的历史。其中,《唢呐声声》是在倾听“唢呐声声”中完成的朴素的“招黄土地之魂”的作品;《她就是那个梅》是献给陕北母亲的一曲深情的颂歌,但与同类题材作品如叶延滨《干妈》不同的是,《她就是那个梅》通过急促又不失亲切的对话,揭示了一段不寻常的人生经历以及泥土般质朴的母爱,整首作品语言调皮、灵活,洋溢着一种博大、祥和的气氛,让人在阅读之后充满温暖与感激之情。

由于梅绍静常年居住陕北,其创作能够在语言和形式上自觉融人民歌体和泥土气息。她的诗情绪热烈,曲调纯真又略带悲凉,有浓郁的陕北民歌风味。《日子是什么》明显借助信天游的形式,讲究三言两语就勾勒出农村的生活图景和真情实感。这种情绪饱满、诗意浓烈的写作,对陕北农民生存状态所进行的淋漓尽致的表达,使诗人在80年代中期成为“新时期乡土诗”的重要诗人之一。不过,随着当代诗歌潮流整体的不断深化,这种本色、纯真的写作便在诗意的想象力和诗意空间的拓展上,显示出一种相对的“狭窄”,因而,尽管之后诗人又出版了《女娲的天空》、《莫望落叶风天》等诗集,但无论在思想表达还是艺术表现上,都由于创作颠峰期已过而没有引起类似早期的反响。

刁永泉(1945—),生于陕西勉县。出版诗集有《梦湖的鹿》、《山谣》、《梦游者》、《神·鬼·人启示录》、《情感与理解》、《回归家园》等。刁永泉60年代开始写诗,“文革”结束后开始崭露诗坛。^① 刁永泉诗歌内容涉及广泛,写作形式多种多样。哲理诗、田园诗、赠答诗、现代诗以及歌谣、旧体诗词均有涉猎,并都产生一定影响。然而,在纵观诗人“古典”与“现代”兼容的创作风格,特别是将“诗人”自我定位于“被迫在真实的凡人世界追寻诗所渴慕的圣境,寄托既真实又神圣的情感,寄托爱”之后^②,则不难理解所谓“一个纯粹的诗人”如何将其创作构成“一个近乎自足的世界,像神圣一样自足”。^③ 在《现代古城》、《天籁》、《朝圣者》、《旅人》等作品中,诗人的“天边那永存的圣迹/恋念着一颗虔诚的心/那美丽的图纹标满启示和预言”(《朝圣者》)的描写,正是《旅人》中“连着出发和归宿的 是一行长长的足迹”的心灵写照。除此之外,刁永泉还通过《古栈道夜行》、《黄土印象》、《黄土》等作品以及“歌谣”的形式,创作了大量描写地域、乡土的诗歌,均体现了诗人始于自然的现代精神与古典气质,而隐含其中的形式化探索,也同样可以给人带来种种启示。

耿翔(1958—),陕西永寿人。著有诗集《岩画:猎人与鹰》、《望一眼家园》、《母语》、《西安的背影》、《众神之鸟》等。《西安的背影》是耿翔至今为止,最为厚重的一本诗集,整部诗集由《大陕北》、《大秦腔》、《大黄河》三部分组成,集中体现了诗人植根于黄土地,对乡土、人民的挚爱。其中,以系列组诗《东方大道:陕北》为代表的作品,风格淳朴而情感浓烈,在带有浓郁乡土气息的同时,不失厚重的历史感和鲜活的生命感。也许,“在陕北/多情的是我的手足/完全为着民歌动弹”,已深深的渗入了诗人的骨髓,所以,陕北的风物、秦腔的粗犷与温情,才会在耿翔的笔下显得如此生动而多情。当然,这种写作追求在某种程度上也限制了诗人的创作视野。

除上述几位诗人外,有影响的陕西诗人还包括李汉荣、渭水、商子秦以及

^① 关于刁永泉写作的经历,主要参考刁永泉《诗缘》,刁永泉:《情感与理解·自跋》,香港天马图书有限公司,1999年版,119—121页。其中,20世纪70年代初期几年是诗人创作的“空白期”。

^② 刁永泉:《最后的诺亚方舟》,刁永泉:《情感与理解·自序》,香港天马图书有限公司,1999年版,第2页。

^③ 张大为:《美神朝着穿过暗夜的空谷——刁永泉论》,《诗探索》,2001年第1—2辑。

秦巴子等。

李汉荣(1957—),陕西勉县人。著有诗集《母亲》、《驶向星空》、《想象李白》等。李汉荣的诗歌创作选材较为广泛,既有对乡土、亲人的歌唱,也有超乎现实的想象。诗集《母亲》、《想象李白》分别以一整部诗集描写一个人物的形式,书写了母亲和李白,但表现手法却是截然不同的。其中,前者主要是一种现实性、回忆性的书写,而后者更多是在追忆李白的过程中,显现了作者对于自由的向往和一种全新的时空观与人生观。

渭水(1950—),陕西西安人。著有诗集《诞生》、《静夜写意》、《渭水抒情诗选》等。渭水的有些作品,注重民族意识和地域气质的表现,《安塞腰鼓》以生动形象的描写和激荡的氛围,充分展现了黄土高原人民在艰难困苦中,征服一切的顽强生命力和乐观向上的精神,而把这种“从远古飘来,飘向未来”的鼓声,喻为“这是一种精神、一种象征、一种力量”之后,这种精神也就转化为对中华民族精神品质的一曲颂歌。除礼赞民族精神之外,在渭水的作品中,还有一种很现代的超越意识,《俯视》是对宇宙时空观念和大千世界生命存在的思考,而《我们相逢在延河桥上》则通过对“两代人”的书写,重新审视历史的变迁与沉浮,蕴含着较为深入的现实性思考。

商子秦(1949—),生于陕西宝鸡,祖籍河北。著有诗集《这一代》、《回声》、《思念北方》等。他的诗常常带有一种反省意识,代表作《狼孩》通过承认“我是狼孩,我吃过狼奶”,深刻反映了那个特殊年代里人性的异化,以及在“今天”人性重生的过程,带有较强的自我批判意识。在反思过去之后,商子秦的许多作品又转向了现实社会、平凡的人们以及地域文化,《擂鼓人——西秦社火剪影》、《清晨,我发动了轻骑……》、《壁画前的沉思》等作品,无论就自我的感受,还是升华现实的意蕴,都感情真挚醇厚,风格朴实自然。

秦巴子(1960—),生于陕西西安,著有诗集《立体交叉》等。其作品主要以挖掘词语本身的内涵和深度为特点,讲究叙述,明显具有90年代诗歌的写作倾向。

第四节 西南诗人群

地理意义上的“西南诗人群”，主要包括四川（含原重庆）、云南、贵州、西藏等省的诗人。这同样是一个民族身份、风俗习惯复杂多样的地区，而且，由于地域之间生活环境的差异，在西南地区还存在着诗人不断迁徙的现象。不过，就整体角度上看，由于自然条件、历史文化等因素，四川一直是诗歌创作较为发达的省份之一。

一、西南诗人群之一

鄢家发（1946— ），生于重庆万州区（原四川万县）。出版诗集有《蝴蝶帆》、《寂地》、《边地雪笛》、《永恒的漂泊》、《回望与歌谣》、《散落的烛光》、《雪蝴蝶》等。鄢家发大学毕业后曾相继在油田、学校、报社工作，70年代初期开始发表作品。由于自幼受到三峡谷地大自然山水的浸润，鄢家发的诗歌从一开始就体现出强烈的视觉印象和鲜明的画面感。他总是最大限度融合自我的主观感情和理性思考于山水之中，并注重在语言的精炼、音节的和谐与形式的统一中追求诗情画意的统一。鄢家发在80年代前期的创作，色彩较为明朗。诗集《蝴蝶帆》采用动静结合和镜头组接的手法，在勾画一幅幅形象逼真、意境深远的民俗风情画之余，具有强烈的抒情效果。但真正引起诗坛瞩目的，却是诗人在80年代后期至90年代的诗歌创作。在这一时期的诗歌创作中，鄢家发明显感受到了时代社会以及中国诗坛所发生的变化，他不再从容地寄情于山水，而是以一名现代都市生活的“梦游者”身份，进行着精神的漂泊与流浪。在这一写作观念的驱使下，一种独具特色的“高原情结”出现了。在《高原深谷》、《高原谷地之夜》、《高原溪河的石头》、《高原的云》以及《西北的太阳》、《边地鼓声》等作品中，鄢家发笔下的“高原意象”质朴、苍凉、雄浑，并不乏沉重的历史感和现实感，它是融合着强烈生命体验之后的一次灵魂书写。不但如此，这种纯净的声音及其基调还在于它对诗人全部写作流程所产生的重要意义，在

“我写高原,我想找回我内心的家”的写作与体验中^①,鄢家发所感受到的那种明显带有流浪、放逐色彩的诗意,不但存有生活的本原和生命的超越意识,而且,这种放逐流浪同样也是“作家灵魂的旅程,是苦难坎坷之旅,是精神之旅,也是朝圣之旅。”^②

90年代之后,鄢家发漫游了川西高原、雪山、草地,在彝族和藏族地区,他全身心地投入了大自然的青春与宁静之中。在“放逐写作”的观念指引下,《遥远的瓦候河》、《羔羊与火焰》、《远去的沧桑》、《莲花如云》、《我读到的一段祷词》等作品当中,鄢家发的写作不但成为了灵魂归宿的写意,也在远离现实喧嚣的过程中,进入到一种近乎“禅意”的状态,在《古寺 正午》、《野云》等作品中,诗人以白云下鲜艳颜色的对比,背景的由近及远以及动静结合的方式,将一种充满禅意的心境通过“独行者”的视角呈现出来。而行吟者孤独的求索以及“寂地风光”的冷峻、甚或忧郁,正是鄢家发心灵漂泊并成为西部诗人一个独特个案的必然结果。

张新泉(1941—),生于四川富顺县。“文革”结束后开始崭露诗坛,后一直在出版社和《星星诗刊》杂志社任编辑,曾先后出版诗集《男高音和少女的吉他》、《野水》、《人生在世》、《情歌为你而唱》、《宿命与微笑》、《鸟落民间》、《在低处歌唱》等多部。少年时代就开始在波涛汹涌的沱江边上做拉船纤夫的经历,使张新泉的诗歌从一开始就有“川江号子”的豪迈气质,并在西部诗歌中独树一帜。在《喊风》、《拉滩》、《那是最惬意的俯仰》、《补帆》等作品中,张新泉将笔触集中在与船工们共同奋斗的生活经历上,而那种生命力舒展的雄浑壮阔,击浪者的坚韧、顽强,就在于嘹亮、沉重的歌声与“惬意的俯仰”。

80年代末期,随着社会生活的变迁,诗人的视野和诗的题材更加广阔。于1992年出版的诗集《人生在世》无论就命名,还是具体的叙述,均体现出一种新的写作风格。其中,《过江之鲫》一诗以形象的描写,生动地反映了现实中人们的生存状态:在这里,诗人那幽默又略带一点嘲讽的描写,正是以清醒

① 鄢家发:《后记:写给自己的一些话》,诗集《散落的烛光》,大众文艺出版社,1999年版,第206页。

② 鄢家发:《放逐写作》,收入随笔集《回望与歌谣》,中国三峡出版社,1997年版,第40页。

的历史意识感触现实生活的结果。而像《日子是命运摊开的手掌》、《日子都一样》、《红豆》等作品,则是通过对命运高视点的审视,含蓄地表达了一种人生的自觉与人性的呼唤。

值得注意的是,面对着 90 年代诗歌写作的现状,张新泉总是保持着一种积极坚韧的姿态,他从不回避历史与现实。在《如今的鸟都飞得很低》、《逃亡之鸟》等反思性作品中,张新泉在描述“如今的鸟都飞得很低”的同时,揭示一些诗人生活上的平庸、空虚和创作上的乏味之后,呼唤那些关在笼子中的“鸟”,能够逃亡出去,重新扇起翅膀,这也正是诗人的写作始终能够保持高品位的重要原因。

梁平(1955—),生于重庆。80 年代初期开始写诗,曾先后任《红岩》杂志、《星星诗刊》杂志主编,出版过诗集《山风流 人风流》、《拒绝温柔》、《梁平诗选》、《巴与蜀:两个二重奏》等。梁平的诗,自然、洗练,节奏舒缓,注重来自诗人自身的力量。地域文化对诗人的影响无疑是深刻的。以“水”的意象以及与此相关的意象为例,从“水”出发,梁平的诗歌不但具有一种诗意的寓言和象征,而且,也是诗人以此营造“水边故事”的重要前提。在《似水》、《生肖属羊》、《1955 年 12 月 12 日》、《逆水》、《船长》、《细说》、《江上,坐守黑夜》等作品中,梁平总是以“水”的洗礼以及流逝诉说着对生命的理解,诗人希望的是以水来清洗这一切,并最终获取生命的纯净。

此外,梁平的诗歌总是期待以一种“故事性”来揭示他对现实生活的理解,这种常常在其作品中体现为层次感、生存状态的写作,是梁平诗歌区别于他者的重要内容。在对传统写作和现代意识进行整合之后,《归期冷冻》、《子夜》、《复制》、《我们》等作品所表达的城市意识,正是梁平诗歌本身的另一突出特点,而诗集《巴与蜀:两个二重奏》则在很大程度上,可以视为是上述特点的延续。

除上述诗人外,有影响的四川诗人还包括李钢、杨然以及李元胜等。

李钢(1951—),原籍陕西围城,生于济南。1979 年开始发表诗作,曾出版诗集《白玫瑰》、《无标题之夜》、《李钢诗选》等。由于少年时的水兵生涯,在李钢的作品中,总能出现与此相关的内容。《蓝水兵》、组诗《玛瑙河的水手》、《水兵日记》以及大量描写海洋的作品均可以视为与这段经历有关。退

役后,李钢定居重庆,生活环境的改变使其作品中出现了大量具有地域色彩的意象。这一点,在组诗《西部苍茫》中得到了集中的体现。而就作品的整体风格来看,李钢的作品仍然属于受传统影响较深的写作,注重整体布局的宏大和浓郁的抒情。

杨然(1958—),生于成都,从事教育工作多年。已出版诗集《黑土地》、《遥远的约会》、《雪声》、《千年之后》、《寻找一座铜像》、《杨然短诗选》等。虽然,早在80年代,杨然就已经写出了大量优秀的作品,如《寻找一座铜像》、《中秋月》、《海之门》等,但相对于“朦胧诗”和“第三代诗歌”,他的创作似乎反响不大。进入90年代,杨然诗歌的意义则以迥别于时代写作风格的方式逐渐呈现出来,体现在具体创作中即为对“大诗”的驾驭。《人民万岁》、《人民》、《千年之后》、《空空的青春之碑》、《我就是黑脸杨然》等作品,均以含义深刻的忧患意识和发自内心的自我宣言,表达了诗人对社会责任的道德承担。至于以乡村中学校长兼诗人身份所写的一封“致本刊信”即《呼吁调整教科书中的诗歌教材》,而引起的1999年《星星诗刊》全年开展的《下世纪学生读什么诗?——关于中国诗歌教材的讨论》,则在某种程度上可以视为是这种诗人责任感的延续。

李元胜(1963—),生于四川省武胜县,出版诗集有《李元胜诗选》、《重庆生活》等。李元胜1981年开始写作,他的诗歌一直注重精神高度,努力在日常生活片断的描写中袒露生命的本真状态。《重庆生活》虽在表面上书写了一个诗人的平凡生活,但更多的却是以叙事中的诗意,展现内心深处的人生感受及其智慧之境。这种恬静优雅的抒情气质,一直影响着诗人写作的精神高度的营造,同时也是使读者在阅读中体验到理性的重要原因。

二、西南诗人群之二

西南诗人群除了四川、重庆的诗人之外,还包括西藏、贵州、云南等省的部分诗人。

马丽华(1953—),女,山东济南人。著有诗集《我的太阳》等。马丽华1970年参加工作,1976年山东临沂师专毕业之后,怀着“奔向离太阳最近的地方”的激情,自愿支边入藏。在那里,她吸收雪域高原丰富而独特的营养,

成为新时期涌现出来的第一批优秀青年诗人,后曾一度调入《西藏文学》任编辑。马丽华的诗,在内容上体现在抒写自我理想、情感和表现雪域高原藏民生活两个主要方面。其中,前者由于以言志和激情的抒发为主,所以往往充满了“一代人”特有的浪漫情怀。组诗《我的太阳》以象征性的描写与浪漫抒情相结合,将太阳男性化并进行了女性的自我倾诉,作品通过“等待日出”、“日出”、“正午”、“日暮”等几个时辰对太阳感受的描写与歌咏,寄托了诗人对爱情、理想与人生的向往与追求。组诗《朝圣者的灵魂》则深情抒写了诗人自愿走向高原,勇往直前的悲壮情怀。在展现雪域高原和藏民生活方面,马丽华的写作虽同样具有强烈的情感,但更注重对现实生活的关注以及对理想的追求。组诗《百年雪灾》、短诗《在八月》、《九月雪》、《夜歌》等,通过对雪域高原的自然景观、风雪之旅、“人神共在”以及世界屋脊迟来的“春八月”的描写,将青藏高原特有的美妙而神奇、令人迷醉的境界进行了充溢着爱与生命力的展示。

在艺术表现上,除了奔放的激情,充满浪漫主义色彩之外,马丽华的写作还有惊人的真率与奇特的想象,而那些表现藏民生活和雪域神奇的作品,往往还带有魔幻现实主义的成分。

魏志远(1952—),四川成都人。著有诗集《雪野》、《感动过我们的怎能忘怀》等。魏志远70年代支边去西藏,80年代崭露于诗坛,曾任《西藏文学》诗歌编辑。诗集《雪野》主要展示了诗人在西藏的生活历程。代表作《给羌塘草原》抒写诗人对羌塘草原的感受以及对牧民的理解过程,表达诗人的心灵是如何与雪域高原融合为一体的。《艰难的跋涉》通过牦牛转场的跋涉历程,突出了藏族牧民与大自然的抗争以及他们不畏艰险和饥寒的意志。这一时期的创作充分体现了雪域高原的特点,有着强烈的现实感和凝重的色调。返回四川之后,魏志远的诗歌由于生活环境的改变,发生了很大的变化,其写作内容与情感抒发更多集中在生命的感悟上。《有一种语言是属于你的》、《感动过我们的怎能轻易忘怀》等短制,均带有这方面的特点,不过,从整体的艺术成就和个性特征上看,却没有前期创作那样独特鲜明。

李发模(1949—),贵州绥阳县人。曾先后出版诗集《呼声》、《偷来的正午》、《有人醒在我梦中》、《花间一壶酒》、《魂啸》、《李发模叙事诗选》、《如

网的掌纹》、《诱惑与禁忌》、《醉仙》、《揣你在心中》、《人生四季风》、《第三只眼睛》、《李发模诗选》、《散淡之吟》、《遵义之歌》等。李发模“文革”结束之后崭露诗坛,因1979年第2期《诗刊》刊载的长诗《呼声》而获得声誉。他的诗作从一开始就体现出直面历史的现实主义精神,这一点,与当时文坛“伤痕”与“反思”风气盛行有着密不可分的关系。长诗《呼声》通过一个爱情悲剧故事表达了对极左政治和封建血统论的批判,饱含激情;而其产生的强烈反响也在很大程度上影响了诗人后来的诗歌走向。此外,李发模还擅长爱情诗的创作,诗集《偷来的正午》以及大量爱情题材的作品,呈现出诗人婉约与柔情的一面,特别是偏重细腻的抒情、词语的提炼以及对女性命运的关心。阅读李发模的作品,总会为其独特的语言感觉以及所谓的“野山之气”而体味到一种新鲜感。^①

廖公弦(1937—),贵州绥阳县人,出版诗集有《山中月》、《美人醒来》、《山与我们合影》、《廖公弦诗选》等。廖公弦1956年开始发表作品。其诗歌写作从一开始就显现了接受古典传统影响的一面。在50、60年代当代诗歌处于“颂歌”模式的背景下,廖公弦以明快的节奏、清新真率的韵味,写出了有别于时代艺术主潮的《壁中太阳》、《秋耕曲》、《太阳雨》、《山中月》等作品。进入新时期之后,廖公弦继续坚持以诗、词、曲、民歌熔为一炉,用明快的语言、鲜明的节奏写诗。《天地安详》一诗,不但诗意晓畅明白,而且,节奏明快且富于变化,将生活的快乐以天籁自然的和谐展现得淋漓尽致,充分体现了诗人一向偏重正面抒情和对任何事物都易于触发诗性的写作特点。

于90年代逐渐崭露诗坛的雷平阳,是于坚、海男之后较为引人瞩目的云南诗人。雷平阳(1966—),生于云南昭通市。已出版《雷平阳诗选》等诗集多部。雷平阳属于以故乡的历史化记忆为重要写作源头的诗人。在诗作《亲人》中,雷平阳曾以由大到小的视角,形象地描述了一个人愿意在乡情与亲情中耗尽“一生”的理想,这种理想在很大程度上是源自“我希望能看见一种以

^① 李嘉彦:《李发模论》,收入林莽、谢建平主编:《他从山里走来——李发模其人其诗》,中国文联出版社,2000年版,第167—168页。

乡愁为核心的诗歌,它具有秋风与月亮的品质……”式的“片断感想”。^① 雷平阳对故乡的深刻记忆,往往使其作品总是不可避免地带上某种地域性的色彩,但这种倾向并未给诗人进入城市之后拓展新的诗意空间带来障碍。在《早安,昆明》中,雷平阳正是抓住一个在昆明早晨吃米线的场景和将身边的少女比喻成“小飞机”的故事,把某种只可意会、不可言传的感觉传达出来。这样,在相对于“故乡”的“真实体验”之外,在细腻叙述与日常的事物中开掘诗意又成为雷平阳诗歌写作的另一特点。

^① 雷平阳:《片断感想》,《诗刊》社编:《第二届华文青年诗人奖获奖作品》,漓江出版社,2004年版,第43页。

第十四章 90 年代的诗歌写作

在 90 年代商品经济和大众文化的红尘滚滚而来,一些人或永久或暂时地弃诗而去的时候,偏偏有另一些人对诗痴情不改,为捍卫人类的最后的精神领地而搏斗着,心甘情愿地充当寂寞诗坛的守望者。他们恪守自己的审美理想与做人原则,排除种种俗念的干扰,在心灵中保持了一块净土,他们的诗作褪去了 80 年代诗歌的浪漫激情和狂欢色彩,在寂寞的心态中,坚持个人化写作,以自己的辛勤劳作为 90 年代的诗坛播撒了片片新绿。

第一节 90 年代诗歌的概述与世纪末的论争

“90 年代诗歌”的命名,在很大程度上,与历史的发展和时间意义上的自然分期有关。按照一般的逻辑,以十年为一个阶段对包括诗歌在内的文学创作加以划分可以作为“潜在的成规”,但显然,这一划分针对具体文学的发展而言,却不具有时间、边界等意义上的精确性。就“90 年代诗歌”的实际情况来看,其发展道路、演进的轨迹始终与 80 年代的诗歌具有密切的关联,并带有明显的开放性。这一客观存在的背景,决定了“90 年代诗歌”在命名意义上可能存在的暂时性,而如何使用某种线索去叙述 90 年代诗歌,也就成为一个不断历史化的过程。

一、90 年代诗歌的背景、资源与形态特征

谈及 90 年代诗歌,历来有“中断”的说法。欧阳江河在《'89 后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》中指出:“1989 年是个非常特殊的年代,属于那种加了着重号的、可以从事实和时间中脱离出来单独存在的

象征性时间。对我们这一代诗人的写作来说,1989年并非从头开始,但似乎比从头开始还要困难。一个主要的结果是,在我们已经写出和正在写的作品之间产生了一种深刻的中断。诗歌写作的某个阶段已大致结束了。许多作品失效了。”^①相对于80年代诗歌特别是“新生代诗人”创作的场景,“中断”的说法,反映了部分活跃于这一时段诗人的态度与看法。不仅如此,随着社会文化的转型,市场经济的运行,诗歌在阅读、接受以及发表、出版空间上也面临着萎缩的状态,诗歌由此呈现“边缘化”、“冷风景”的态势俨然成为众多诗人、读者和研究者的共识。当然,从另一方面来看,诗歌整体上的不景气、诗人队伍的分化重组,也为那些默默坚守于诗歌阵地的诗人相对拓展了创作空间。他们可以在相对安静的氛围中进行个人化的创作,他们的执着、探索和甘于寂寞,代表着当代中国诗歌的前途与希望。

与90年代诗歌的环境相比,90年代诗歌的写作队伍却显示出繁荣的景象:除了一批老诗人继续提笔耕耘外,在80年中期“第三代诗歌”运动中涌现出来的诗人,逐渐显露出其日渐成熟的写作姿态,这批以60年代出生者为主体的诗人,在整个90年代一直发挥着重要的作用并影响着更年轻的一代,从而使世纪之交诗坛呈现出“多元交响”的局面。值得指出的是,众多“第三代诗人”在90年代不断彰显自身在创作上的持续性和影响力,不但使人们更为清楚地看到了他们的潜力,而且,还在一种潮流的延续性中让人们领略到了一种写作资源意义上的延伸。这种包括诗人、经验与技艺的资源延伸,就结果来看,既以承前启后的方式回应了80至90年代之间表面上的“中断”,同时,也在资源重组、碰撞的过程中,对90年代诗歌的走向产生了深远的影响。

90年代诗歌的背景、资源在很大程度上决定了其具体的形态特征。考察90年代诗歌写作和批评的实际,“个人化写作”可以作为概括90年代诗歌写作特征的关键词。无论从80年代诗歌特别是“第三代诗歌”的集体行为,还是90年代诗歌自身的生存环境,“个人化写作”都极易成为他者眼中“相应的

^① 这篇论文,流传较广,其发表、转载的版本也较多,这里主要依据的是欧阳江河:《'89后国内诗歌写作:本土气质、中年特征和知识分子身份》,收入《站在虚构这边》,生活·读书·新知三联书店,2001年版,第49页。

策略”。但就写作本身而言,“个人化写作”却不是诗人无奈之后的自我逃逸,而是在摆脱国家化、集体化、公共主题化之余,以具体的话语实践和承担方式对写作进行的一次自我发现与深入。正如唐晓渡指出的:“‘个人诗歌知识谱系’具有显而易见的自我相关性质。它既是诗人写作的强大经验和文化后援,又是他必须穿越的精神和语言迷障”^①;“‘个人化’更深刻的意义就在于此。它使我们真正回到了自身,回到了那个使一切矛盾冲突得以发生,在探求矛盾冲突的解决过程中不断被异化,又不断寻找过程;为生命的自发性而苦恼困惑,又不懈地试图将其转化成自觉状态的自身。‘个人化’意味着自我的解放!另一方面,它又使个人的负荷成几何级数地增加了。他现在比以往任何时候都更加明确地意识到,他和自然、社会、历史、文化、他人和自我处于怎样的一个机体之中,它们又是怎样地彼此对峙而又彼此渗透,彼此冲突而又彼此补充,彼此分裂而又彼此包容。这里选择和放弃只有一步之遥,而自由和责任必须同时承担。”^②“个人化写作”与社会、历史和写作自身的复杂关系,决定了它作为一种历史进步的同时,又充满着内部矛盾重重的关系。

与“个人化写作”相联系的,是“叙事性”及其相关话题在 90 年代诗歌写作与批评中得到重视。诗人西川在《90 年代与我》中写道:“在抒情的、单向度的、歌唱性的诗歌中,异质事物互破或相互进入不可能实现。既然诗歌必须向世界敞开,那么经验、矛盾、悖论、噩梦,必须找到一种能够承担反讽的表现形式,这样,歌唱的诗歌便必须向叙事的诗歌过渡。”^③区别于小说意义上的叙事,“叙事性”之所以能够成为 90 年代诗歌写作和诗学批评中一个热点词语,其关键之处或许就在于发现了一种“包容之路”和“综合的创造”,“叙事并不指向叙事的可能性,而是指向叙事的不可能性,而再判断本身不得留待读者去完成。这似乎成了一种‘新’的美学。……所以与其说我在 90 年代的写作中转向了叙事,不如说我转向了综合创造。既然生活与历史、现在与

① 唐晓渡:《90 年代先锋诗的若干问题》,《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001 年版,第 113 页。

② 唐晓渡:《不断重临的起点》,《唐晓渡诗学论集》,中国社会科学出版社,2001 年版,第 32—33 页。

③ 西川:《90 年代与我》,王家新、孙文波编:《中国诗歌:九十年代备忘录》,人民文学出版社,2000 年版,第 265 页。

过去、善与恶、美与丑、纯粹与污浊处于一种混生状态,为什么我们不能将诗歌的叙事性、歌唱性、戏剧性熔于一炉?”^①对“叙事”的强调,使人们看到了诗歌写作在适应时代语境的前提下,对生活的介入姿态。但显然,诗歌层面上“叙事”不是一种写实主义的复归或日常生活的简单记录,同时“叙事”也不是“抒情性”的对手。^② 鉴于80年代诗歌写作的“不及物性”,90年代诗歌中的“叙事”更多指向于“事件或场景”的意义承担,以及诗人如何将“感觉化的细节”铺设成技术的文字,进而在文化多元、各体式文学可以相互综合的语境下,构建一种与“现实”紧密相连的写作策略。而“当代诗歌写作中的叙事,是一种亚‘叙事’,它关注的不仅是叙事本身,而且更加关注叙事的方式”,“它的实质仍是抒情的”^③,对叙事性的这种剖析,与“介入”、“抒情”、“日常化”、“及物性”等概念交织在一起,显示出90年代诗歌写作在部分诗人那里已经呈现成熟的态势。

二、世纪末的诗歌论争

世纪末的中国诗坛虽曾出现过几次诗歌争鸣与诗学交锋,不过,无论从持续的规模,还是波及的范围来看,发生于世纪之交的“盘峰诗会”论争无疑是自“朦胧诗”之后最具影响力的一次。1998年2月,由程光炜编选的《岁月的遗照》作为“九十年代文学书系”之诗歌卷在社会科学文献出版社出版。不久,当时北京师范大学在校学生沈浩波在《中国图书商报》上发表《谁在拿“90年代”开涮》一文,对这本诗选及其编选者和部分入选者进行了公开的指责。1999年2月,由杨克主编的《1998年中国新诗年鉴》在广州花城出版社出版,其编选无论是代序部分,还是在编选内容上均与《岁月的遗照》呈明显的“对立”倾向。同年4月2日,由谢有顺撰写的《内在的诗歌真相》一文在《南方周末》发表,该文在充分肯定《1998年中国新诗年鉴》以及“民间”立场的前提下,质疑《岁月的遗照》以及所谓的“知识分子写作”。而后,王家新、

① 西川:《90年代与我》,王家新、孙文波编:《中国诗歌:九十年代备忘录》,人民文学出版社,2000年版,第265页。

② 姜涛:《叙述中的当代诗歌》,《诗探索》,1998年第2辑。

③ 孙文波:《生活:写作的前提》,《阵地》,1995—1996年总第5期。

唐晓渡、孙文波、臧棣、西渡等相继撰文,对上述指责予以反驳。这种相互交锋的态势,成为后来“盘峰诗会”的导火线。

1999 年 4 月 16 日至 18 日,由中国社会科学院文学研究所、北京作家协会、《诗探索》和《北京文学》在北京市平谷县盘峰宾馆联合召开“世纪之交:中国诗歌创作态势与理论建设研讨会”(即“盘峰诗会”)。与会者有谢冕、吴思敬、任洪渊、唐晓渡、陈仲义、程光炜、陈超、林莽、刘福春、张清华、刘士杰、沈奇、王家新、西川、孙文波、臧棣、西渡、杨克、于坚、伊沙、徐江、小海等 20 余人。会上,围绕已然成为分歧的“知识分子写作”和“民间写作”等诗学问题发生了争论。会后,一些传媒将此次论争称为“盘峰论剑”,并由此产生了所谓“知识分子派”和“民间派”两派诗人的说法。

鉴于盘峰诗会之后,两派诗人不断撰文交锋的现象,为使持有不同观点的诗人和批评家能够坦诚相见,加强诗歌界的团结,促进诗歌创作的发展与繁荣,1999 年 11 月 12 日至 13 日,由《诗探索》编辑部和《中国新诗年鉴》编委会等单位联合召开的“'99 龙脉诗会”在北京市小汤山宾馆举行。谢冕、孙绍振、蓝棣之、吴思敬、任洪渊、孟繁华以及被称为“民间派”的诗人以及评论家于坚、伊沙、徐江、杨克、沈奇、谢有顺等出席,而被归结为“知识分子写作”的代表诗人和批评家却无一出席。“龙脉诗会”是“盘峰诗会”的继续,会后,双方仍旧在各家报刊如《诗探索》、《大家》、《山花》、《北京文学》等上发表文章进行争论。

“民间派”诗人主要观点在于不满意《岁月的遗照》对“90 年代诗歌”及其主要诗人的“排定”,并进而在质疑“知识分子写作”的基础上提倡自 80 年代确定的“民间”的“口语化”写作。在作为《1998 中国新诗年鉴》的代序《穿越汉语的诗歌之光》中,于坚指出:“九十年代的‘知识分子写作’是对诗歌精神的彻底背叛,其要害在于使汉语诗歌成为西方‘语言资源’、‘知识体系’的附庸,在这里,诗歌的独立品质和创造活力被视为‘非诗’。”^①在质疑《岁月的遗照》中所列举的诗人和“知识分子写作”具有权力话语的基础上,于坚认为,代表“最近十年”现代汉语诗歌成就的诗人除了应当包括北岛、多多、昌耀、吕德

① 于坚:《穿越汉语的诗歌之光》,《1998 中国新诗年鉴》代序,花城出版社,1999 年版,第 7 页。

安、翟永明等之外,还应当包括“许多新的优秀的天才的诗人”如朱文、伊沙、阿坚、鲁羊、杜马兰、侯马、徐江、中岛、杨键等;与此同时,于坚还指出:“好诗在民间,这是当代诗歌的一个不争的事实,也是汉语诗歌的一个伟大的传统。民间的意思就是一种独立的品质。民间诗歌的精神在于,它从不依附于任何庞然大物,它仅仅为诗歌本身的目的而存在。”^①沈奇则在《秋后算帐——1998:中国诗坛备忘录》一文中援引《北京青年报》“一句话书评”栏目中“没有选入伊沙的诗成为这部诗选的遗憾”这一有意味的报道之后,认为“在程光炜的诗选中,不仅排除了‘后新诗潮’最具影响力(至少在青年诗歌界)之一的伊沙的存在,即或是无法避开的于坚、韩东的存在,也仅只是作为一种不得已而为之的附庸与陪衬入选的(二人均只选入二首小诗),”而另外近年来影响日盛如小海,女诗人王小妮等均未入选。“其暴露出来的问题,正越来越为人们所关注。”^②此外,对于“民间”、“口语化写作”等一系列概念命题,韩东、于坚也分别在其长篇诗学论文《论民间》和《诗歌之舌的硬与软——关于当代诗歌的两类语言向度》中予以论证。

王家新、西川、臧棣、孙文波、西渡、唐晓渡、陈超等诗人及诗论家不同意“民间派”对诗歌现状和发展形势的判断。他们的观点集中表现为对“民间”立场的质疑和维护“知识分子写作”的意义和价值。在《思考比谩骂更重要》一文中,西川说:“于坚将他所谓的‘民间立场’定义为独立写作立场,但这在我是早已解决了的问题(见我的论文《写作处境与批评处境》),只是我不愿意使用‘民间立场’这个词,因为‘民间’并不那么可靠,因为‘民间’那么容易被引诱,被鼓动,被利用”。^③王家新则针对于坚的《穿越汉语的诗歌之光》提出:“在事实上,在当代政治文化深刻影响着人们生活的今天,诗歌写作也不再可能是那种‘纯诗写作’或拔着自己头发升天的‘神性写作’(于坚语);如果它要切入我们当下最根本的生存处境和文化困惑之中,如果它要担当起诗歌的道义责任和文化责任,那它必须会是一种知识分子写作。90年代以来,

① 于坚:《穿越汉语的诗歌之光》,《1998中国新诗年鉴代序》,花城出版社,1999年版,第9页。

② 沈奇:《秋后算帐——1998:中国诗坛备忘录》,《1998中国新诗年鉴》,花城出版社,1999年版,第388页。

③ 西川:《思考比谩骂更重要》,《北京文学》,1999年第7期。

这种写作精神体现在许多诗人那里并不是偶然的,它体现了一代诗人对写作的某种历史性认定,体现了由 80 年代普遍存在的对抗式意识形态写作、集体反叛的流派写作到一种独立的知识分子个人写作的深刻转变。”^①而臧棣则在《当代诗歌中的知识分子写作》中强调:“‘知识分子写作’从它的自我命名之日起,就面临着被丑化和庸俗化的双重危险”,在这篇文章里,臧棣还对“硬将‘知识分子写作’说成是‘渴望与西方接轨’”、“蓄意将‘知识分子写作’和诗歌的日常性对立起来”、“将‘知识分子写作’和知识/知识话语等同起来”等观点进行了逐一的反驳。^②“盘峰论争”开始于 1999 年春天,直到 2000 年末才渐渐平息。不过,即使在新世纪之初的几年里,诸多关于这场论争的文章仍然可以零散地见于各种刊物,因而,无论从规模、还是从持续时间上看,“盘峰论争”都堪称是近 20 年来继“朦胧诗论争”之后,发生于中国诗坛上最大的一次诗学交锋。

对于这场诗歌论争究竟具有多大的诗学意义,它是否会真正促进世纪之交中国新诗的发展,尽管议论纷纷,但种种来自交战双方外部的声音还是能够在一定程度上说明了学界人士对论争本身的看法。持客观立场者以为,论争虽然暴露了先锋诗歌内部的矛盾,但从积极的方面讲,它也以交锋的方式提出了近 20 年来诗学发展道路上的种种问题。比如,吴思敬在提出“圣化写作”与“俗化写作”的基础上认为:“盘峰诗会的争吵打破了诗坛的平静,两种写作方式的冲撞为先锋诗歌未来的发展带来了契机。一方面这种冲撞冲决了诗人固有的审美观念和思维定势,为诗的创造开辟了新的途径;另一方面这种冲撞也会带给读者审美习惯的更新。”^③而王光明则在联系近 20 年来中国诗坛走过的“否定之否定”的道路上认为:“‘民间写作’和‘知识分子写作’都是具有互补意义的诗歌话语实践,各自都有问题的针对性又不可单方面强调过分而走偏锋”,同时,他在总体肯定论争是必要的前提下,提醒“在当代诗歌探索提出了许多新问题的今天,诗人和批评家有许多比辨认身份、安排座

① 王家新:《知识分子写作,或曰“无限的少数人”》,《诗探索》,1999 年第 2 期。

② 臧棣:《当代诗歌中的知识分子写作》,《诗探索》,1999 年第 4 期。

③ 吴思敬:《世纪之交的先锋诗坛:裂变与分化》,《文艺研究》,2000 年第 6 期。

次、确定份额等更重要、与诗歌发展关系更密切的问题需要讨论。”^①与持客观立场者的观点相比,还有一些人士对这场论争本身持失望与批评的态度。在2000年秋天,由《南方文坛》专门开辟的“关于两种诗歌论争的批评”栏目中,张闳的《权力阴影下的“分边游戏”》一文在总体确认“当代中国诗歌在写作上确实面临着许多问题,这场论争的来临,似乎却是不可避免”的前提下,强调论争本身是在于“权力和派性”在作祟^②;而刊发在同期由洪治纲撰写的文章则直接以《绝望的诗歌》为标题,并极为尖锐地指出:“发生在20世纪末的这场诗歌界的论争,不仅是没有意义,而且可视为是中国诗坛并不光彩的一页。它暴露出来的不是诗人内心那博大而睿智的思想,不是诗人对于中国现实生存中人们精神境遇的共同焦灼和困顿,不是他们对于中国当代诗人自身所面临心灵处境的敏锐感悟和尖锐反抗,”而是“张扬某种庸俗的谁是谁非”。^③

由以上的评价中大致可以看到:“盘峰诗会”的意义和价值似乎并不仅仅局限在论争本身。有关这一点,如果联系90年代诗歌生存背景特别是发生于90年代几次诗学论争,诸如围绕郑敏先生“新诗与传统”的论争^④、《星星诗刊》关于周涛“新诗十三问”^⑤的论争等来看的话,那么,所谓“盘峰诗会”的论争除了涉及90年代诗坛写作多层次的现状外,还在于新诗本身一直存有“传统与现代”、“本土与西方”、“语言与形式”等多方面的问题。如果在充分考虑近20年汉语新诗乃至百年新诗的发展中一直存有诸多悬而未决的问题,那么,“盘峰诗会”出现的必然性势必远远要大于它的偶然性。因而,从拆解悬置的历史之后诗歌可以在反思中前进的角度上说,其客观上存在的积极意义自然是明显的。当然,“盘峰诗会”及其余脉在论争中也存在着意气用事,甚至人身攻击与谩骂的事实,同时,由于论争在大部分时间里注重创作主张上的对抗,而没有注重使用强有力的诗歌文本去证明自己的主张,因而,“它

① 王光明:《相通与互补的诗歌写作》,《南方文坛》,2000年第5期。

② 张闳:《权力阴影下的“分边游戏”》,《南方文坛》,2000年第5期。

③ 洪治纲:《绝望的诗歌》,《南方文坛》,2000年第5期。

④ 主要指由郑敏先生发表于1993年3期《文学评论》上的文章《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》而引起的论争。

⑤ 主要是指1997年《星星诗刊》围绕周涛“新诗十三问”而展开的讨论。

也顺理成章地淹没了90年代以来更为广阔的诗歌写作的‘中间地带’,进而成为使诗歌写作与个人化写作发生脱轨的一个重要前提。”^①而这些,无疑是值得认真思考的。

第二节 “独立”的担当

“独立”和担当在很大程度上都表现为某种立场和责任。在90年代诗歌的发展脉络中,这一命名与易于产生歧义的“知识分子写作”含义大体相同,但更为凸显的是其写作精神。“知识分子写作”是90年代诗歌中重要的概念之一,也是后来诗界争论的焦点。据西川诗集《大意如此》附录的“创作活动年表”记录,早在1987年8月,在河北北戴河一起参加诗刊社举办的第七届“青春诗会”的时候,西川与诗人陈东东、欧阳江河就会上提出“知识分子写作”的概念。1988年,在西川、陈东东等人合办的民间诗刊《倾向》第1期的“编者前记”中,他们明确指出:知识分子写作主要指一种“精神”,“《倾向》的诗作者们所倡导的知识分子精神,更多地体现在他们的使命感和责任感上”,“《倾向》的诗作者们事实上是把他们的知识分子精神上升为一种诗歌精神了。”这些强调诗人自我身份并对传统知识分子诗人角色予以反思的论述可以被看作是对“知识分子写作”较早地一次阐述,当然,这一时期对“知识分子写作”的理解无论在阐述还是表达上,都尚处于一种较为简约的状态,而有关于这一概念的内涵与意义的详细阐释,则是从1993年开始的。

1993年,诗人欧阳江河在其《‘89后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》一文中较为明确地提出:“我所说的知识分子诗人有两层意思,一是说明我们的写作已经带有工作的和专业的性质;二是说明我们的身份是典型的边缘人身份,不仅在社会阶层中、而且在知识分子阶层中我们也是边缘人,因为我们既不属于行业化的‘专家性’知识分子(specific intellectu-

^① 张立群:《回望的意义——论90年代诗歌的论争》,《艺术广角》,2005年第1期。

al),也不属于‘普遍性’知识分子(universal intellectual)。”^①这种对知识分子诗人的“多重角色”予以区分不但比《倾向》的提法更为细致,而且也在由此的具体延伸中,比如“在当今中国,写作与权力已经脱节了”的论述里,暴露了诗人自我身份的一种焦虑。与欧阳江河相比,西川在具体表述“知识分子写作”的时候,则显得自信与直接了许多,“稍后,我提出了‘诗歌精神’和‘知识分子写作’等概念,并以自己的作品承认了形式的重要性。我的所作所为,一方面是希望表明自己对于服务于已泛滥成灾的平民诗歌进行校正,另一方面也是希望表明自己对于服务于意识形态的正统文学和以反抗的姿态依附于意识形态的朦胧诗的态度。从诗歌本身讲,我要求它多层次展出,在感情表达方面有所节制,在修辞方面达到一种透明、纯粹和高贵的质地,在面对生活时采取一种既投入又远离的独立姿态。”^②可见,在西川那里,知识分子写作的提出是有具体的针对对象和诗人的自醒意识的。而后,对“知识分子写作”阐述最为集中的则是批评家程光炜。在《90年代诗歌:另一意义的命名》一文中,程光炜不但提出了他对所谓“知识分子写作”含义的三类“更精确的区分”：“一、受当代政治文化深刻影响的知识分子写作。这种写作,往往带着时代或个人的悲剧的特征,它总是从正面或反面探讨社会存在的真理性。二、西方文化意义上的知识分子写作。……三、有着中国传统文化背景的知识分子写作。”^③而且,还明确指出:“在我看来,贯穿于八九十年代的诗歌写作在总体上属于第一类的写作”。在《不知所终的旅行》一文中,程光炜则以更为学理化的角度对这一概念进行了清理:“事实上,知识分子写作不是通常而言的阶层确认,而是对当代思想文化中种种‘知识分子’概念的驳难、质疑,以期在更宽阔和复杂的文化背景中加以修正。这种‘修正’的工作提出了两个问题:第一,作为一个诗人,他必须坚持一种理想化的灵魂状态;第二,在这同时他深切地意识到了,‘坚持’这一状态之不可能。现今的知识分子写作是充满了

① 关于欧阳江河的论文,前后曾出现多次名称上的不同,这里主要参见的是‘89后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份’,欧阳江河诗歌评论集:《站在虚构这边》,生活·读书·新知三联书店,2001年版,第86—87页。

② 西川:《答鲍夏兰、鲁索四问》,《让蒙面人说话》,东方出版中心,1997年版,第271页。

③ 程光炜:《九十年代诗歌:另一意义的命名》,《学术思想评论》,1997年第1辑。

悖论色彩的写作,也正因为这样,诗人与他具体的‘写作’之间是一种互文的微妙与尴尬的关系。”^①这里,程光炜对“知识分子写作”的解读明显是从当代中国文化背景以及 90 年代诗歌史的立场出发的,在具体的阐释过程中,程光炜也对知识分子诗人的时代使命以及这个概念本身的文化意义进行了详细的论证。

尽管“知识分子写作”作为一个重要的诗学概念,在 90 年代诗歌写作与研究中被反复提及,不过由于“知识分子写作”在概念命名上存有很大的模糊性,虽然它在部分诗人那里可以作为“一种强调提升精神世界、强调超越的写作”,然而在文化多元共生的 90 年代,其很难得到大面积的认可也就成了顺理成章的一件事情。何况,“知识分子写作”在贯彻其具体的诗学主张时,也确实呈现出倚重西方资源、忽略本土与当下情怀的倾向,于是,曲高和寡乃至普通读者无法读懂的现象也就在所难免。而这些,一旦与另外一些术语如强调人格独立、身份独立、创作独立的“个人写作”相互结合的时候,就更易成为其他派别诗人质疑乃至指责的口实。“‘知识分子写作’从它的自我命名之日起,就面临着被丑化和庸俗化的双重危险。庸俗化的危险主要来自其内部,或者说,来自它的参与者的自我神话的潜在倾向。”^②诗人臧棣这种具有既反驳又自醒的论述正说明这个概念本身仍是一个需要不断进行自我反思的话题。

一、王家新

王家新(1957—),生于湖北丹江口市。著有诗集《纪念》、《游动悬崖》、《王家新的诗》等。王家新高中毕业后下乡劳动三年,1978 年初考入武汉大学中文系并开始诗歌创作,毕业后从事过教师、编辑等工作。1992—1994 年旅居英国,回国后任教于北京教育学院、中国人民大学。对于 90 年代或世纪末诗坛而言,王家新无疑是一个成名较早并跨越代际的诗人。早在 80 年代初期,王家新就常常被当时的诗歌批评家列为一位可以从属于“朦胧诗”

① 程光炜:《不知所终的旅行》,《岁月的遗照·导言》,社会科学文献出版社,1998 年版,第 3 页。

② 臧棣:《当代诗歌中的知识分子写作》,《诗探索》,1999 年第 4 期。

群落的诗人。当时,他的组诗《北京印象》、长诗《“希望号”渐渐靠岸》等均引起人们的注意,然而这一时期诗人的作品虽然显示出高亢、沉郁的艺术特色,但从总体上看还较缺乏独特的个人意识。随着朦胧诗的解体和后朦胧诗的迅速崛起,王家新的诗歌也开始其第一次转变。大致从1986年开始,王家新开始转入了对诗歌语言以及诗歌技巧的探索。诗歌《预感》、《蝎子》以及诗学随笔《人与世界的相遇》、《与蝎子对视》等都显示了这一时期诗人创作以及创作主张的变化,而完成于80年代末期的《守望》、《词语》等,则更是表明诗人的这种探索已经走向了极致。不过,随着“语言实验”在诗坛的逐渐失势,以及1989年可以“标志着一个实验主义时代的结束”^①,诗人自80年代中期开始的语言艺术实践也逐步发生着新一轮的转变。到1990年下半年,“在经历了长达10余年的内心探索,经历了青春期的简单激情、道教禅宗的价值模仿和纯形式结构的实验之后”,王家新终于完成了他个人意义上的“彻底转变”^②,而与之相对应的则是诗人对“时间”、“晚年”乃至时代本身的深刻思考。《瓦雷金诺叙事曲》、《帕斯捷尔纳克》、《卡夫卡》等一系列名篇的诞生,深刻地表达了在人们思想与社会现实急速发展和所谓进入文化“转型”时代之后,诗人该如何独立面对生活、民族历史命运进行思考。阅读这一时期的作品,人们不难发现“时代”、“承担”以及可以与之同义的语汇反复出现在诗人的作品当中。在往往可以代表诗人自身精神写照并强调一种个人精神力量的诗篇《帕斯捷尔纳克》中,诗人写到:

终于能按照自己的内心写作了
却不能按一个人的内心生活
这是我们共同的悲剧
你的嘴角更加缄默,那是

命运的秘密,你不能说出

① 王家新:《回答四十个问题(节选)》,《夜莺在它自己的时代》,东方出版中心,1997年版,第55页。

② 程光炜:《王家新论》,程光炜:《程光炜诗歌时评》,河南大学出版社,2002年版,第174页。

只是承受、承受,让笔下的刻痕加深……

的确,在真实性常常消失殆尽和理想常常受到质疑的时代里,诗人以“人民胃中的黑暗、饥饿,我怎能/撇开这一切来谈论我自己?”叩问自我。诗人的良知和写作上的精神自觉无疑是值得珍视的。臧棣曾认为:《帕斯捷尔纳克》体现了“在汉语的肌质中植入一种富有生气的语言机制,使汉语和灵魂更加紧密地结合起来”的努力,同时这首诗也“几乎揭示了诗人在我们这个时代的一种典型的处境”^①,这种评价应当是较为客观与公允的。

1992—1994 年旅居英国,这一段诗人的创作中不但大量出现诗界前辈先哲的名字,而且在具体的诗歌创作中,其视野也逐渐宽阔、深远起来。与此同时,羁旅的独处和对故国的怀念又常常使其诗歌创作具有“肖邦夜曲”式的忧郁色彩:无论是《诗》的漂泊者情怀或曰漂泊本身就是一首诗,还是《欧罗巴的秋天》中对那个被“肖邦的夜曲找到”的忧郁“主人公”,和我在秋天里感受到的“祖国在我的身体里下雨……”;而《词语(诗片断系列)》、《游动悬崖(诗片断系列)》则更是以独特的形式展现了作者的切身感受。其中《词语(诗片断系列)》分别以“词与物”时而结合,时而分离的方式,将自己的生活道路,身处异乡的感受,接受诗歌先哲的启示,以及历史与现实和对诗歌的认识融为一体,并最终以前后呼应的手法将一次写作经历展示得一览无遗。

从 1995 年下半年开始,王家新先后写出了《夜莺在它自己的时代》、《当代诗歌:在确立与反对自己之间》、《阐释之外——当代诗学的一种话语分析》等一系列诗学论文,并最终将其和自己多年来重要的诗学论文结集为《夜莺在它自己的时代》于 1997 年 9 月出版。在这部文集中,可以较为明显地察觉诗人诗歌观念上出现的新变化。比如:在《夜莺在它自己的时代》和《当代诗歌:在确立与反对自己之间》中,王家新不但阐释了 90 年代诗歌的一些新动向,而且还在论述的过程中对“个人写作”、“叙事”等一系列诗学术语予以阐述。与归国之后诗歌观念变化相适应的,则是诗人在创作上出现的某些新质。写于这一时期的《挽歌》、《伦敦随笔》等作品均显示了在诗歌精神上的

^① 臧棣:《王家新:承受中的汉语》,《诗探索》,1994 年第 4 期。

一种深化,不过与此同时,也逐渐暴露出了某种“把诗歌写作的严肃性同技巧截然对立起来”的创作倾向。^①然而,正如程光炜所认为的“王家新不是那种技巧性诗人”,“他生命的气质似乎比他的艺术才能优秀得多”^②,阅读王家新,更多会让读者体味到的是一种对诗人精神的坚决维护,对诗歌严肃性以及诸如生命等本质性命题的深刻质询。世纪末的王家新已经在《第四十二个夏季》、《秋天》、《冬天的诗》等作品中让人们感受到了一种饱经沧桑的“中年心态”。的确,王家新所走过的创作历程绝非是90年代这个时间概念所能包容的,因而,从这个意义上讲,所谓的诗歌界的“一面镜子”以及所谓的“诗歌精神启示录”,也确实可以较为公正地反映诗人多年来的心路历程。

和王家新属于同一类型的还有80年代就已经闻名诗坛的西川(具体论述参见第十章),《致敬》、《厄运》是西川90年代著名的两首长诗,诗集《大意如此》可以视为是西川90年代诗歌的一次总结。

二、臧棣

臧棣(1964—),北京市人。著有诗集《燕园纪事》、《王子》、《风吹草动》、《新鲜的荆棘》等。臧棣1983年考入北京大学中文系并开始诗歌创作。1990年获文学硕士学位后曾任中国新闻社记者,1993年再入北京大学中文系,1996年获文学博士学位并留校任教。臧棣是崛起于90年代的诗人,同时,也是能够充分代表这一时期诗歌写作的重要诗人之一。由于臧棣早期创作曾受意大利“隐逸派”诗人蒙塔莱的影响,并悉心研读过法国象征派诗人保罗·瓦雷里的诗作和评论,加之其熟识里尔克等西方现代诗歌创作及诗歌理论^③,所以在臧棣的诗歌写作中往往能够发现一种较为接近现代主义的创作方法乃至近乎“纯诗化”的创作倾向。进入90年代之后,随着写作受到时代氛围的影响特别是诗人自我诗歌主张的变化,臧棣的诗歌风格也出现了新的变化。臧棣曾认为:“诗歌在目前有两种作用。一个是重建诗的形象,另一个

① 臧棣:《后朦胧诗:作为一种写作的诗歌》,《文艺争鸣》,1996年第1期。

② 程光炜:《王家新论》,《程光炜诗歌时评》,河南大学出版社,2002年版,第179页。

③ 《创作年表》,臧棣:《新鲜的荆棘》,新世界出版社,2002年版,第350页。

就是拓展的想象力”。^① 这种创作上的诉求不但使诗人在诗歌写作中自觉地摒弃诸多所谓“非诗”的因素,同时,也使诗人的诗歌充满智慧和丰富的技艺。

如果说《小小的拯救》、《液体弹簧》、《临海的沙丘》等篇章是充分展示诗人诗歌技巧的作品,那么《宇宙风景学》则以独特的叙述方式揭示了诗人来自“在他走过的路上,思考、内省、陈述他所见所感的人生风景,并把它转化为成熟的智慧”,即所谓“道旁的智慧”。^② 这首表面好似描述“宇宙风景”的作品,实际上是对包括诗歌写作在内所有事物秩序内部逻辑的清理。当然,这种迂回介入的清理的最终目的只是为了让读者能够看清组成诗人“智慧世界”的事物构成方式,即其单独一行很少寄予什么深刻的含义,但其连缀在一起则完成了一种逻辑的智性。同时,由于臧棣认同罗兰·巴特的诗歌“不及物性”的主张,因而,在臧棣的诗歌世界里,诗歌以及语言与事物之间不存在直接的对应关系。于是,“在诗歌中更多地保持那种对事物的关联的、不确定的、微妙的、游荡不定的命名”^③,即如何思考保持诗歌认知能力、想象能力甚至是玄学色彩以及诗人自我对诗歌本身的自觉反思,就成了臧棣诗歌的主要风格特征,而且,这也是其诗歌常常可以纳入更多空间,诸多事物可以自由介入、重复介入,比如诗人可以对寄情甚深的《未名湖》等意象进行多次书写的前提和结果。

进入 90 年代以后的臧棣还在自觉回应 90 年代诗歌写作特色的前提下,格外重视对细小事物的描述与捕捉,并不断在诗歌写作中更加自觉地重视第一人称“我”的介入。《建筑工地的看门人》、《施工现场》、《在楼梯上》、《日常生活》等都是日常琐碎的生活中开掘诗意的作品。而类似《菠菜》式的作品更是在一边揭示日常平凡生活,如对“美丽的菠菜”精心描绘的同时,一边将诗歌中的“面对面交谈”方式、隐含的主人公以及平铺式的网状结构等特色精心地呈现出来。

① 对话:《可能的拓展:诗与世界关系的重建——臧棣与 90 年代以来的中国诗歌》,《山花》,2004 年第 12 期 A 卷。

② 敬文东:《道旁的智慧——诗人臧棣论》,《当代作家评论》,2001 年第 5 期。

③ 对话:《可能的拓展:诗与世界关系的重建——臧棣与 90 年代以来的中国诗歌》,《山花》,2004 年第 12 期 A 卷。

即使仅就诗歌范式的意义而言,臧棣诗歌的技艺也可以“体现为一种高度综合的对写作本身进行自我检视的意识和能力。”^①不过,由于诗人过度追求诗歌与世界对应的能力以及要保持对事物最初的那种近乎神秘的感受,而具体到诗歌写作时又是常常以理性的深度来节制情感,因而,臧棣的诗歌虽不乏深刻与技艺,但却在一定程度上造成了其诗歌的晦涩与艰深。而这,正是这种写作无法被大面积接受的重要原因。

三、对“叙事性”的强调:张曙光、孙文波、肖开愚

对“叙事性”的强调是90年代诗歌一个重要的现象。在“知识分子写作”中,张曙光、孙文波、肖开愚等三位诗人不但对此进行过较为详细地论述,而且,还在具体的写作中实践自己的主张。

张曙光(1956—),生于黑龙江望奎县。著有诗集《小丑的花格外衣》等。张曙光1978年考入黑龙江大学中文系,毕业后曾担任过报社记者和出版社编辑。1980年开始发表作品,但在很长时间内一直默默无闻,直到80年代中期因偶然通信的机会与肖开愚相识,他的诗才逐渐为人们所熟识。张曙光的作品多强调一个50年代出生的诗人对个体生存经验的体会以及历史记忆的感悟。在《1965年》、《1966年初在电影院里》等作品中,可以清楚地看到少年时代就存于诗人心灵深处的苦难记忆。代表作《岁月的遗照》以观察旧照片的方式,诉说对过去的一种追忆:相片与记忆中青春、朋友会永远保持着年轻,然而观察者却在“匆匆而过”的岁月中改变许多,于是所谓的“遗照”就在抚今追昔的过程中逐渐变为遗留在心中的记忆和眼前“发黄,变脆”的历史陈迹,从而深刻验证了诗人深信的“一首诗往往是回忆的结果,即使它描写的是眼前的情境。”^②白雪、冬天、死亡、黄昏等是张曙光诗歌中一贯喜爱使用的意象,同时,也可以视为是充分表达诗人对生活冷峻观察以及营造诗歌氛围的一种手段与方式。

重视叙事是张曙光诗歌的另一个重要写作特征。如果说“叙事性”是90

^① 张桃洲:《穿梭地面的技艺:臧棣诗歌论》,《当代作家评论》,2004年第3期。

^② 张曙光:《动物园的狂喜·代序》,改革出版社,1997年版,第8页。

年代诗歌写作中一个亮点,那么自80年代中期就开始在诗歌中自觉实践“叙事性写作”的张曙光无疑是重要的先行者之一,他于1984年就写出《1965年》。在一次关于90年代诗歌的对话中,张曙光曾认为:“有意识地把叙事性纳入到汉语诗歌的写作中,称得上是90年代诗歌的一个重要标志。如果它不是代表了诗歌的进一步成熟,至少也意味着对于成熟的进一步努力。叙事手法在诗歌中的运用,可以在更大程度上削弱里面的抒情因素,在更大程度上包容经验。”^①这种独特的理解与感受不但是诗人常常采用第一人称,从一个特定的叙事角度进行缓慢叙述的前提,而且,也是诗人强调叙事节奏与速度,对生活进行深入开掘的重要原因。《给女儿》、《楼梯:盘旋而下或盘旋而上》、《我们所说和所做的》等都是重视叙事的作品。当然,张曙光在诗歌中的叙事并不是以复杂的技艺见长的,他的叙事主要是重视内容的深度与丰富以及如何在平静客观中表述自己深沉的感受。1998年结集出版的《小丑的花格外衣》是张曙光以往作品的一次重要的总结,此外,他还译有大量的欧美诗歌作品。

孙文波(1959—),生于四川成都。著有诗集《地图上的旅行》、《给小蓓的俚歌》、《孙文波的诗》等。孙文波童年曾经在陕西华阴农村生活,当过知青,服过兵役。1979年转业后回到成都,作过工人、编辑、记者。80年代中期开始写作,90年代亦从事诗歌批评。早期孙文波创作以抒发个人情感为主。80年代后期,孙文波的诗歌开始出现变化,冷静的描述、叙事性手法以及客观化的叙述逐渐成为其诗歌的主要特征。进入90年代以后,孙文波喜欢运用日常的生活意象并着重于对生活本质的开掘,在《城市·城市》、《献给你》、《聚会》、《在电车上想到埃兹拉·庞德》等作品中,孙文波不但充分地展示了他对诗歌“叙事性”的理解,而且,还喜欢不断使用反复、解释、议论等手法来加强叙事,从而在反复铺陈中表达自己的思想。与张曙光相比,孙文波虽然同样强调诗歌的叙事,但叙事在孙文波那里却有明显表述上的不同,即孙文波不但强调叙事是对譬如“抒情性”、“音乐性”以及“美”等“这些构成诗歌的

① 《写作:意识与方法——关于九十年代诗歌的对话》,《语言:形式的命名》,人民文学出版社,1999年版,第362页。

基本条件都已经有了不同于以往的认识”,而且,还将叙事看作是一种过程,“是对一种方法,以及诗人的综合能力的强调”。^①与此同时,90年代的孙文波不但不断在篇幅较长或者是系列创作,如《祖国之书,或其他》、《给小蓓的俚歌》等作品中,实践自己的主张,还在进行诗歌批评的过程中,对以往的创作以及汉语诗歌本身进行了深入的反思,《句法练习》、《为一个词写的一首诗》、《母语》、《改一首旧诗》等作品都从某个侧面说明了这一反思倾向。

肖开愚(1960—),有时也署名开愚,生于四川省中江县,著有诗集《动物园的狂喜》、《学习之甜》、《肖开愚的诗》等。肖开愚曾经在家乡行医,1993年移居上海,先后做过编辑、记者等,1997年到德国,现在大学任教。肖开愚属于那种勤于思考和不断进行语言实验的诗人。由于一度迷恋巴洛克风格,并受到庞德的深刻影响,所以在肖开愚的诗歌中,“诸如活力、开放的形式和诗歌语言的不断实验”以及“对诗歌当代性的关注”就成其诗歌的重要特征。^②在《塔》等小诗与短制中,肖开愚总是以一种近乎突兀、强悍的诗风从开头就吸引读者,从而体现他“向往一种雄浑的诗风,事物仿佛拔地而起,令人豁然开朗”的诗歌观念。^③但就总体上看,肖开愚为人们所瞩目的还是他的中等长度的长诗,如《国庆节》、《动物园》以及持续多年才最终完成的《向杜甫致敬》等。其中《国庆节》、《动物园》使用融合口语、俗语在内的叙述性语言,呈现出跳跃与动感,并融合现代派手法,以加强诗歌的阅读效果,同时这些作品也印证了他在90年代提出的诗歌理念,如“中年写作”、“叙事”等。^④

四、西渡、桑克

西渡(1967—),生于浙江浦江,著有诗集《雪景中的柏拉图》、《草之家》、《连心锁》,诗歌随笔集《守望与倾听》等。西渡1985—1989年就读于北京大学中文系,毕业后从事编辑工作。大学期间开始写诗,间或从事诗歌理论批评。西渡的诗歌创作大致可以1995年为界分为两个阶段。早期西渡的

① 孙文波:《我理解的90年代:个人写作、叙事及其他》,《诗探索》,1999年第2期。

② 张曙光:《动物园的狂喜·代序》,改革出版社,1997年版,第6页。

③ 杨克主编:《90年代实力诗人诗选》,漓江出版社,1999年版,第156页。

④ 肖开愚:《九十年代诗歌:抱负、特征和资料》,《学术思想评论》,1997年第1辑。

创作具有明显的青春气息与校园气息,《我所想起的幸福》、《雪景中的柏拉图》等作品精练、优美、朴素,并又十分注意诗歌中的均衡保持。不过,随着时间的推移,特别是同为北大诗人、挚友戈麦的自杀,西渡的诗也发生了变化。成稿于 1992 年至 1993 年的《挽歌》五首,不但寄予了诗人对亡友的追忆,同时,也是诗人“自悼青春”的“呕心沥血之作”。对此,诗人曾自言“它是我 25 岁以前关于自我、青春、爱情、死亡、时间、历史等等问题思考的一个结晶。另外,它还是我探索篇幅较长的诗歌写作的第一次实验。”^①1995 年对于诗人来说,是一个非常重要的年份。在这一年底,历经 1994 年远赴西藏,歇笔近两年的西渡终于完成了具有转变意义的作品《寄自拉萨的信》。不过,彻底标志诗人具有一种明确的诗歌意识,则要持续到写于 1997 年夏天的《阜城门的春天》。在这首诗里,诗人试图通过与以往区别较大的城市意象来证明诗意是存在于每天的日常生活中的。而后,《在硬卧车厢里》、《一个钟表匠人的记忆》都较为鲜明地表现了诗人在诗歌写作中新的探求意识。当然,即使是在创作的最后一阶段,西渡的诗中仍然清晰可见以往的洗练、透明的特征,而爱、死亡、命运以及关注自身意识的历史则始终是诗人倾心的诗歌主题。

桑克(1967—),生于黑龙江省 8511 农场。1980 年开始诗歌写作,1985 年 9 月考入北京师范大学中文系,同年开始发表诗歌作品。毕业后在报社任职。诗歌作品散见于国内外报刊及 50 余种作品集。桑克是情感抒发与诗歌技巧并重的诗人,这一点与他反复倡导的“智慧的浪漫主义”有关。^② 写于 90 年代的《我年幼的时候是个杰出的孩子》、《圣·索非亚大教堂附近》、《圣·伊维尔教堂》等大都是以流畅的语言、舒缓的节奏以及细腻的情感见长,并不乏对历史和现实等方面寄予较为深刻的思考。其中,《圣·索非亚大教堂附近》通过细致的铺陈,以历史与现实之间的对比方式,折射时代的特征;《圣·伊维尔教堂》虽然同样是描写了一座具有“历史记忆”的教堂并同样进行了对比,但更侧重的是在对教堂破败的景象和历史的追忆中,体味出来的一种自我质疑。

① 西渡:《草之家·后记》,新世界出版社,2002 年版,第 330 页。

② 桑克:《智慧的浪漫主义》,《偏移》,2000 年 7 月总第 9 期。

写于1999年的两首短诗《走钢丝艺人》、《雪的教育》可以视为是桑克90年代最重要的作品。《走钢丝艺人》通过生动刻画一个“走钢丝艺人”在钢丝上行进过程中的遭遇以及心态,如天气的炎热,别人的议论,“刀刃上旅行”的感觉等,深刻地表现了诗人的自醒意识以及对诗歌艺术的执著追求,其中结尾两段关于“艺人”心理状态的展示,不但可以说明“走钢丝艺人”的表演过程其实就是诗人艰难展示诗歌艺术的过程,而且更为重要的是,它还可以被看作是对诗人当下处境的一种自觉隐喻。《雪的教育》从表面上看似乎是在说明诗人创作所接受的地域性影响,而实际上,却是“在东北这么多年,没见过干净的雪”的具体描述中,说明了在特定时代氛围下诗人身份的改变与自我调整,于是,再反复阅读该诗,就会发现许多事实上隐含于诗歌语言内部的意义与价值。的确,以如此方式领受“雪仁慈的教育”所能唤起的现实感受无疑是非常强烈的,自然,这种戛然而止的“点睛”式的结尾为读者营造的想像空间也是十分广阔的。

第三节 口语写作

从某种意义上说,“口语写作”是一个贯穿新诗史的现象。在90年代,以“口语写作”命名一类写作不是偶然的,它的出现基于口语在诗歌中的广泛运用,在具体的批评中则以“民间写作”、“民间派”为突出代表。作为与“知识分子写作”相对应的一种倾向,“民间写作”或者称“民间诗歌”、“民间立场”,同样在90年代诗歌写作中是不可忽视的。不过,由于“民间写作”在命名的过程中,更多侧重于一种与“知识分子写作”的对立意识,所以,从历史发展过程上看,“民间写作”并不像“知识分子写作”那样有一个相对完整的过程。但是,若就其论述者在追述“民间写作”的“历史”角度上看,其时间跨度则显得更为久远。比如,“民间写作”倡导者之一的于坚在《穿越汉语的诗歌之光》就在强调“第三代诗歌”是“民间话语”发轫阶段的基础上,认为:“第三代诗歌使民间话语第一次大面积地进入中国当代文学铜墙铁壁的舌面,并且从此开始了诗歌精神的重建”,同时,于坚还在充分强调“好诗在民间,这是当代诗歌的一个不争的事实,也是汉语诗歌的一个伟大的传统”的前提下,提出

“民间的意思就是一种独立的品质。民间诗歌的精神在于,它从不依附于任何庞然大物,它仅仅为诗歌本身的目的而存在。”^①而作为“第三代诗歌”的另一位重要诗人韩东则将“民间写作”的历史上溯到“70年代末80年代初,一本叫做《今天》的油印刊物”,并进而阐释“真正的民间即是:一,放弃权力的场所,未明与暗哑之地;二,独立精神的子宫和自由创造的旋涡,崇尚的是天才、坚定的人格和敏感的心灵;三,为维护文学和艺术的生存,为其表达和写作的权力(非权力)所做的必要的不屈的斗争。”^②

与“知识分子写作”相比,“民间写作”更突出了对“口语写作”或曰“口语化写作”的强调。在《诗歌之舌的硬与软:关于当代诗歌的两类语言向度》一文中,于坚曾对“口语写作”的概念范畴以及内在的价值进行了较为明确地确认:“口语写作实际上复苏的是以普通话为中心的当代汉语的与传统相联结的世俗方向,它软化了由于过于强调意识形态和形而上思维而变得坚硬好斗和越来越不适于表现日常人生的现时性、当下性、庸常、柔软、具体、琐屑的现代汉语,恢复了汉语与事物和常识的关系。口语写作丰富了汉语的质感,使它重新具有幽默、轻松、人间化和能指事物的成份。”^③

不过,颇为有趣味的是,“民间写作”虽然是作为“知识分子写作”对立面出现的一种提法,但在事实上,“民间写作”以及与之密切相关的“口语写作”也无疑存有自身概念上的模糊性。当然,如果联系“第三代诗歌”的一种历史延续并仔细考察90年代诗歌普遍指向日常生活、注重从小的意象中开掘诗意,那么,“口语写作”就并不是一种单纯的提法,它在实际上无疑是有重要的现实基础的。作为“第三代诗歌”中重要的一脉,韩东、于坚在90年代都曾经以口语的方式写出过大量的诗歌作品。于坚的《事件系列》、长诗《0档案》、《飞行》,韩东于2002年结集出版的诗集《爸爸在天上看我》中的“90年代的作品”,如:《甲乙》、《爸爸在天上看我》等都可以视为这种写作风格的代表。

伊沙(1966—),原名吴文健,生于四川成都。出版诗集有《饿死诗人》、《一行乘三》(合集)、《野种之歌》、《我终于理解了你的拒绝》、《我的英雄》、

① 于坚:《穿越汉语的诗歌之光》,《1998中国新诗年鉴·代序》,花城出版社,1999年版,第5—9页。

② 韩东:《论民间》,《芙蓉》,2001年第1期。

③ 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。

《伊沙诗选》等。伊沙 1985 年考入北京师范大学中文系。毕业后于西安外国语学院任教。曾担任过《文友》杂志策划、主编。伊沙是 90 年代“口语派”诗歌写作的标志性人物,同时,也是 90 年代“后现代”诗歌写作的重要代表。《饿死诗人》是伊沙 90 年代最重要的诗集,在这部受到众多读者关注并引起纷纷议论的作品集中,伊沙不但以一种后现代的写作策略对以往诗歌传统进行了彻底的消解,为 90 年代诗歌创作开创了一种新的视角,而且伊沙还以其诗歌写作形象地概括了他对 90 年代诗人、诗歌乃至生存状况的理解。被反复引用为 90 年代中国“后现代”诗歌代表的《车过黄河》,以对传统文化中象征着“摇篮”、“母亲河”等崇高形象的消解方式,让以往伟岸、庄严的历史化记忆在瞬间变轻,从而在一种近乎非崇高、非文化的诗歌观念中展现自己诗歌独特的艺术思维。具有宣言性质的《饿死诗人》以痛快淋漓的语言,充分表达了伊沙对在 90 年代初期曾经一度流行的闲适、无关时代创伤与生命疼痛的诗歌写作风气,以及“麦地”、“乡土”等意象盛行的不满,从而实践了诗人“饿死诗人 开始写作”的诗歌观念。^① 在不可重复的文本《结结巴巴》中,伊沙不但以独特的“结巴语言”对人性的基本现实和自我真实的勇敢确认结合在一起,而且,还以特殊的“失语”方式对当时的诗歌形式、语言驾驭进行了干预与挑战,而其最后两节的书写,则更是以直面人生的基本事实,将主人公敢于突现自我和自得其乐的姿态进行了永久性的展示。而《等待戈多》则是通过对一幕荒诞戏剧演出的描写,在喜剧化的结尾处将舞台上的荒诞和现实中的荒诞交织在一起,从而引发读者对周围世界的种种思考。

综观伊沙 90 年代的诗歌创作,直白的口语、卒章见志的结尾与追求诗歌铺陈过程中的一波三折,是其喜爱的创作手法。而且,作为一种具有个性色彩的写作,“伊沙式的写作”在 90 年代一些青年诗人那里得到了传承。当然,如果只是就写作而言,伊沙在诗歌中所寄予的精神内涵似乎要大于他的文本形式,不过,由于伊沙的诗歌写作过于注重诗歌内容上的反叛意识,而且其中往往夹杂着大量低级而粗鄙的诗歌意象,因而其写作往往会在失于高雅中引发争议,而伊沙的作品在 90 年代常常毁誉交加的事实正说明了这点。

^① 伊沙:《饿死诗人》,中国华侨出版社,1994 年版,第 170 页。

杨克(1957—),生于广西南丹,出版诗集有《太阳鸟》、《图腾的困惑》、《向日葵和夏时制》、《陌生的十字路口》、《笨拙的手指》、《杨克短诗选》、《广西当代作家丛书·杨克卷》等。杨克虽然较早就涉足诗坛,但就创作影响而言,杨克的诗歌是在 90 年代以后才逐渐引起广大读者和评论界注意的。1992 年杨克迁居广州,任职于广东作家协会,曾任《作品》杂志编审、副主编。生活环境和写作环境的改变使其诗歌创作发生了重大的变化。所谓的“城市意象诗”写作就是由此开始的。杨克是 90 年代较早描述南方都市生活的诗人。他描绘城市意象的诗歌并非简单地停留在如何展示了现代都市的生活场景,以及置身于其中的生存状态,而往往是通过城市的描写来揭示 90 年代都市人的心路变化,以及书写者本人对城市保持的清醒而自觉的认识。

在漫步城市的过程中融入自己切身的感受,并常常以冷静客观的笔触进行诗意的描写是杨克城市意象诗的特征之一。在《真实的风景》中,杨克曾写道:“再大的城市,都不是灵魂的/庇护所。飞翔的金属,不是鹰。/钢筋是城市的骨头,水泥/是向四面八方泛滥的肉。/玻璃的边缘透着欺骗的寒冷。”这种对城市意象的书写,其空间的镜头转接自然会与记叙、白描等常常是冷静而客观的描写方式趋于同步。然而,由于作者在近乎无意识的表述下将“泛滥”、“欺骗”等词语融入到了自己的意象之中,于是,诗人心底对城市的强烈批判意识就表露出来了。多层面、多角度的展示城市的意象是杨克城市意象诗的特征之二。综观杨克的“城市意象诗”,虽然商品、时装、模特、花园、别墅、石油、电话、房地产等意象不断在其诗歌文本如《在商品中散步》、《广州》中涌现,不过,透过这些物质财富和城市的迷宫,我们常常可以感受到的是隐匿于其中的人性光辉和一种近乎深入血肉的情感。此外,善于从小的意象入手,通过以小见大、卒章见志的方式,引人深思,也是杨克“城市意象诗”中较为突出的一种技巧。

与此同时,“口语化写作”也是杨克诗歌的重要特征。杨克的口语化写作是具有城市特点的口语创作。在广州生存焦虑和诗歌表达焦虑的双重挤压下,诗人已经清醒地意识到必将触及许多新的话题,而与此相应的,只有尽可能运用符合时代特点的语言进行写作,才能对当下的城市以及伴随城市文明出现的事物予以崭新的命名。杨克说:“我不否认我某首诗的灵感也许是来

自书本的启迪,但汉语诗歌的资源,最根本的还是中国当下的、日常的、具体的生活。生存之外无诗!……因此我不讳言我写作的第一推动力来自日常的感受,来自对生存楔入的体验,来自动态中的一个接一个的鲜活场景。”^①这些话恰可以作为杨克选择口语进行创作的一个佐证。

90年代后期,杨克还曾主编过大量诗歌选本以及年鉴系列。可以视为是他以另外一种方式对当代诗歌作出的贡献。

侯马(1967—),生于山西新绛。著有诗集《哀歌·金别针》(合著)、《顺便吻一下》、《精神病院的花园》等。侯马1989年毕业于北京师范大学。1994年他曾与徐江合著出版了诗集《哀歌·金别针》,其中《削苹果的女郎》、《那只公鸡》、《在办公室听雨打车棚声》、《在办公室想起割麦子》、《金别针》、《落在围棋盘上的一枚樱桃》等作品均具有较强的可读性。在这些作品中,诗人的目光不断移动,题材遍及城市与乡村。然而,在对日常琐碎生活不断挖掘的背后,侯马似乎总能让人感受到,在他诗歌的结尾处或者说诗歌的背后隐藏着一种感慨或是淡淡的忧伤。

《醒来写下第一行》是侯马反思以往创作的作品,同时也是诗人第一首以诗歌的方式谈论自己的作品。而后,随着创作的不断持续与深入,诗人逐渐整合了以往的写作并形成属于自己的创作观念,如“抒情和反抒情”、“诗歌的幽默品质”、“语言问题”等等。^②在《种猪走在乡间路上》这首幽默、滑稽但又具有深刻生活底蕴的作品中,侯马在表面上似乎只是描述了一个到处传宗接代的种猪,以及一个愚笨爱钱的养猪人,然而透过这种简单的外表,侯马却以冷静甚至小说的笔法叙述了某种生命的延续;而种猪在结尾处“顺便吻了一下”更是以一种反讽、戏谑的方式嘲笑了以往人们观念中诸多严肃的命题,从而让读者在阅读之后可以品味良久。

阿坚(1955—),生于北京,祖籍山东崂山。曾出版小说与诗合集《正在上道》、《向音乐掷去》等。阿坚70年代末曾经当过几年工人。1982年大学毕业后,靠写作及当旅行向导为生。作为一个诗人和旅行家,他长期从事搜

① 杨克:《我的诗歌资源及写作的动力》,《笨拙的手指》,北岳文艺出版社,2000年版,第150页。

② 侯马:《抒情导致一首诗的失败》,《诗探索》,1998年第3期。

集整理当代民谣的工作。阿坚属于那种较为独特的诗人。由于常年与地质队在一起,所以,他的诗歌不但具有行吟诗人的特点,而且,其语言的地方色彩也较为明显。长期搜集整理当代民谣的工作,不但使阿坚的创作融入大量民间俚语,而且也使其创作具有民间歌谣的色彩。收入《1999 中国新诗年鉴》的组诗《小俗谣》6 首,好似民间的打油诗,韵律和谐、俗雅兼备。当然,透过这些近乎滑稽的诗歌表面,阿坚在诗歌的内在层面上所要表达的却是对人生、生活的严肃认识。《朴素》、《不幸,我没有信仰什么》、《没有强大夹持的生活》、《怀过去也是生活》等正是以这样一种近乎嬉笑顽皮的方式展示了诗歌的内涵。1997 年,阿坚花费了 5 个月的时间,创作了 2000 余行的长诗《自由宣言》,其中融合了大量诗人的生活经历和体验,系阿坚的代表作品之一。

徐江(1967—),生于天津。著有诗集《哀歌·金别针》(合著)、《我斜视》、《杂事与花火》等。徐江 1989 年毕业于北京师范大学,1991 年创办民刊《葵》。徐江在大学时期就开始诗歌写作,早期诗歌带有一种明显的校园色彩。完成于此一时期的《好妈妈、老妈妈》、《哀歌》、《可不可以赞颂那些草》等,主要素材来自于童年的经验与当时的青春感悟,色调迷惘而感伤。90 年代中期之后,徐江的诗歌重心开始有所转移,增强了现实感,注意对生活本质和人性进行思考。《黑哨的一天》、《“深蓝”》、《黛安娜之秋》等关注现实的作品是诗人诗歌转向的一种标志。在这些诗歌中,诗人的“口语化写作”风格也渐渐得以形成。较为著名的作品《猪泪》描述了这样一个场景:面对着流出眼泪的猪头,“我”确实吃了一惊。然而,“我”并不是一个“素食主义者”,于是在对比中,作者所要表达的埋藏于人性深处的复杂性被写出来了。世纪之交的徐江开始系列长诗的创作,《杂事与花火》可以视为是诗人创作新阶段成果的一种展示。

宋晓贤(1966—),生于湖北天门,出版诗集有《梦见歌声》、《马兰开花二十一》等。宋晓贤 1989 年毕业于北京师范大学,1992 年赴广州,曾在中学任教,后到报社工作。相对于其他 90 年代崛起的诗人,宋晓贤属于起步较晚的。在《我病了……》、《苦孩子》、《天上家庭的日常生活》、《我的三味书屋》、《棉被上的阳光》等早期作品中,宋晓贤就以真实的抒情性呈现出日后诗歌的

写作风格：“说真话，抒真情，做真人，心里有什么就写什么。”^①由于宋晓贤诗歌取材内容基本都是来自日常生活的，所以他很自然地使用口语进行创作，极少使用晦涩的象征和隐喻。当然，以真实描述生活的方式进行诗歌写作并不是说宋晓贤的诗歌缺乏深度。相反，在许多诗歌作品中，宋晓贤总是通过直白的语言表达对形而上的追寻。《一生》、《垂死街》、《开口》、《美》等都以对比的手法体现了诗人对生命和死亡等的思考。与此同时，在宋晓贤的诗歌创作中还有一种倾向值得注意，或许是与诗人曾经生活在农村以及对摇滚音乐的历史记忆相关，宋晓贤常常喜欢将民歌、摇滚歌唱的方式融入自己的诗歌创作。《马兰》、《谣曲》、《橘梗谣》等作品类似真挚的摇滚歌词，读起来有明快的节奏感。

第四节 个人化向度的呈现

虽然，就某种角度讲，90年代诗歌与以往时代的诗歌写作相比在表面上显得相对沉寂了一些，而网络传媒等大众文化的兴起也无疑对以诗歌为代表的纯文学的生存产生了巨大的冲击。诗歌的边缘化和读者阅读旨趣的变化，使得90年代的诗人承载了巨大的压力。“个人化写作”正是在这种情况下被强调的，并成为90年代诗歌现状的一种写照。

严格说来，真正意义上的诗歌写作，都是基于个人的。在描述90年代诗歌时所用的“个人化写作”，是相对于80年代新生代诗人的群体化写作而言的。从80年代初开始，诗人们便倾向于依据地域的、文化的、美学的或其他的人文因素自发地结成流派或群落。尤其是朦胧诗派在诗歌界产生重要影响后，效尤者甚众。1986年安徽《诗歌报》与《深圳青年报》举办“中国现代诗群体大展”，一时之间，旗帜遍地，宣言蜂起，成为轰动当时诗坛与社会的景观。不过这些泡沫似涌现的诗群，出现快，消退也快。除去不多几个群体坚持下来并产生了影响以外，多数全自生自灭、无声无息了。这给后来的诗人留下了强烈印象：写诗不能靠搞运动这类的诗外的方式，潮头上喧嚣一时的

^① 宋晓贤：《学诗杂记》，《马兰开花二十一》，河北教育出版社，2003年版，第5页。

难免销声匿迹,在寂寞中默默耕耘的方有可能沉淀下来。可以说,对 80 年代拉帮结派式的诗歌运动的逆反心理,直接导致了 90 年代诗歌写作的个人化取向。

当然,除去对 80 年代的“群体写作”及其集体模仿行为的反拨外,“个人化写作”也是对进入 90 年代商品社会以及后工业社会的机械复制的一种反抗。商品经济的大潮,社会围绕物质轴心的旋转,大众物质欲望的膨胀……给诗人带来强大的精神压力与生存压力。作为社会的精英,诗人若想避免与流俗合流,保持自己的精神自由与人格独立,就必须在创作中强化自己的“个人”色彩,也就是说,透过诗人独具的话语方式与话语姿态,让诗人自身的形象兀立起来。

如果说 80 年代涌现的诗坛新人颇得力于群体的造势的话,90 年代涌现的新人则主要凭借的是对个人化写作的坚执。90 年代的诗人,包括我们前面提及的知识分子写作诗人与口语写作诗人,都不是以诗歌流派或诗歌群体而区分的,他们每个人都有自己的向度,每个人都是一颗星,运行在自己的轨道上,发着独特的光芒。

一、郑单衣、吕德安、汤养宗、张执浩、马永波

郑单衣(1963—),生于四川自贡,著有诗集《夏天的翅膀》。郑单衣 80 年代初就读于西南师范大学,并发表诗歌作品,曾组织重庆市大学生联合诗社,主编社刊《大学生诗报》和《现代诗报》,部分作品见于黑大春编选的诗集《蔚蓝色天空的黄金》。郑单衣是“朗诵诗歌”现场实验的代表之一。阅读郑单衣的诗歌,可以明显感受到传统诗学对其诗歌创作的影响,这一点突出表现在强烈的抒情意识。早在写于 80 年代中期的《一首献给亚亚的秋歌》以及稍后的《风儿》中,郑单衣便以浓郁的抒情性表现出其诗歌独特的品质。进入 90 年代以后,诗人不但继续这种颇具传统倾向的抒情,而且还不断在具体的创作中注入个人的崭新理解。《如果你是玫瑰》、《青春》、《鸟》等作品不但个性强烈、情感浓郁,而且在自我内心的袒露中,展现了一定自审与自怜的气息。

与强烈抒情相映衬的是其诗歌的音乐性特征。由于郑单衣重视古代诗

词在现代汉语中的自然转化,以及喜欢以“朗诵诗歌”的现场方式进行写作,所以,诗歌富于音乐性、节奏感。组诗《夏天的翅膀》、《在我们中间》气韵流畅,好似古典的歌行,时而激情澎湃,时而婉转低回,充分展示了诗人对有声之乐和无声之乐以及希望将二者予以结合的创作思想。阅读郑单衣的诗歌,会让人明显感受到他诗歌语言的清澈透明,同时也会让人不断感受到诗人在语言使用上追求奇异、吸人眼目的特点。但这种特征,归根结底还是与诗人认同类似“情信辞巧”的古典诗学理论原则有关。

吕德安(1960—),生于福建福州,出版诗集有《南方以北》、《纸蛇》、《另一半生命》、《顽石》等。吕德安早年毕业于福建工艺美术学校,曾是“第三代诗歌”“他们”的重要成员之一。除诗歌外,还从事绘画创作。吕德安是一个不断追求诗歌变化的诗人,而重视诗歌的叙述和内在的艺术结构则是其诗歌的主要特征。《狐狸中的狐狸》、《日出时回家》、《裸体》等作品总是以一种对比的结构进行诗性叙述。发表于《他们》上的短诗《父亲和我》,以近乎没有修饰的方式,自然的口语,舒缓的节奏,朴素的语言,表达隐藏于人类心灵深处的亲情,两代人之间即使是无话也是由于熟悉而造成的,周遭的环境在无形中蕴涵着深厚的家园意识,而隐含在诗中那种和雨一样忧郁的色彩不但增添了诗的味道,还让人领略到诗人朴素而圆熟的技巧。

进入90年代中期以后,吕德安相继创作了《曼凯托》等长诗作品,并再度在其中展现了其始终关注日常生活,平淡、恬静的艺术风格。随着时间的推移,诗人的语言日趋质朴,但其语言的技巧乃至阅读的魅力却日益加强。《预感》、《无题》等作品往往会给人回味无穷的感觉。而不为所谓的诗歌潮流所动,并始终坚持诗歌艺术上的探索,则正是诗人能够不断保持旺盛创作生命力的重要原因。

汤养宗(1959—),生于霞浦,著有诗集《水上“吉普赛”》、《黑得无比的白》、《尤物》等。汤养宗曾当过水兵,后毕业于福建师范大学,80年代中期步入诗坛。汤养宗是个在诗歌艺术探索上勤于思考的诗人。虽然80年代的“海洋诗”曾使汤养宗成名,不过作为一个具有探索精神的诗人,他一直在思考、选择属于自己的创作路径。始终强调“诗歌的问题来自诗人自身的品格”信念的汤养宗,在90年代以追求诗歌的纯度而引人注目。在汤养宗看来,诗

人既然能够称其为诗人,他自然就会看见闪烁于文字中的缪斯灵光,但真正抵达灵光却是无比艰难的。因而,从某种意义上说,诗歌写作也就成为了诗人的宿命。由于在诗歌观念上汤养宗还坚持“从白云那么高把梦押回人间”以及“诗歌平衡术”,所以诗人除了常常思考关于诗歌写作本身的问题,还在《纯银的声音》、《一句判断句》、《蜜蜂》、《对一棵苹果树的三种描述》等作品中对人的普遍生存状态以及诸如“存在”等形而上的事物寄寓了深刻的思考。而在《返回》、《向后飞翔》、《返回月光》等作品中展现的“返回意识”也无疑是作者一贯追求哲理内涵的一种必然结果。从形式以及意象使用上看,汤养宗不但喜爱月光、葡萄、老虎、海、蚂蚁、马匹等意象,而且注重节与节之间的断裂与连接,也使诗歌充满饱满的强力。

张执浩(1965—),生于湖北荆门。张执浩大学期间开始诗歌创作。初入诗坛,他的作品带有浓郁的抒情性和特有的观看世界的角度。《糖纸》、《三个小女孩和一只雏鸡》、《撒落的苹果》等作品,注重在生活的原生态中汲取诗意。但这种色调明朗作品的写作持续时间不长,代之而起的是某种“苍老意识”,渗透在《回忆之诗》、《少年白》等作品中。这种“苍老意识”的出现或许并不在于意识的本身,而是在于张执浩感受生活围困之后的感伤与幻灭,当然,这也充分体现诗人处理诗与生活之间关系的某种原则。世纪之交,诗人还推出重要作品《美声》,它曾以“写作的转折”而受到部分评论者的赏识。

马永波(1964—),生于黑龙江伊春,著有诗集《以两种速度播放的夏天》等。马永波 1986 年毕业于西安交通大学,同年起开始发表作品。马永波的写作在某种程度上可以归结为“词语写作”。在 6 节长诗《词语中的旅行》中,马永波曾多次以“何处存在那意义确定的词,对应着/触手可及的事物”的叙述,证明他意图以对应的方式寻找“词与物”之间的关联。在汲取大量国外诗歌资源之后,马永波的诗歌创制了一种客观化叙述中的“复调”手法。在《炼金术士》、《连通器:一道做错的物理题》等作品当中,诗人常常选择一种具有对比色彩的“镜像结构”进行复调式书写。《炼金术士》中众多意象既集中而又不断展延,从内容上说,炼金术士的炼金过程并不重要;诗人要读者了解的是另一文本即所谓“炼金术士”的一生——生命在这里已经被一个个场景所描述,尽管这种蒙太奇的镜头组接会让人常常迷失于诗歌内部的时空

之间。

二、朱朱、潘维、余怒、哑石、陈先发

朱朱(1969—),江苏扬州人,出版诗集有《夏天和其他的季节》、《枯草上的盐》、《皮箱》等。朱朱毕业于华东政法学院,长期做杂志编辑。在早年朱朱的作品中,不难发现诗人年少时的炫目、夸张的写作风格。不过,随着《一位中年诗人的画像》的完成,诗人的写作呈现了明显的变化。在这首诗中,朱朱揭示了社会变革时期诗人贫困的处境以及反叛的情绪,完成了具有公共象征意味的“中年诗人”的画像,其叙述上冷峻的风格以及一系列语言上的变化则标志新的诗歌观念正在诗人的头脑中成形。

组诗《枯草上的盐》一共包含五首短诗,其中,“枯草上的盐”的题目来自第一首《厨房之歌》的一节。在这首描写厨房生活的作品中,我们可以看到朱朱正以独特的眼光察觉隐含于琐碎、平庸的日常生活中的亮点。“厨房”虽然平淡无奇,但它既可以使我们远离“街上的救护车”和“山前的陵墓”,也可以“像野鸭梳理自己的羽毛”;而“要更镇定地往枯草上撒盐,将胡椒拌进睡眠”,则充分说明诗人要在滋味贫乏的生活中发现诗歌的味道。朱朱曾说:“《枯草上的盐》使我和过去的写作有了一次近乎生理上的割断。”^①这不但说明这组诗在诗人心目中的地位,而且也反映出诗人对诗歌中“词与物”关系的理解。纵观朱朱90年代的诗歌,他总是喜欢以细腻铺陈“物”的方式,揭示自我与世界、词语与意义的关联,而有关这一点,在90年代即将结束的时候,就显得更为明显。在2000年,朱朱还写出了组诗《清河县》,这首由多个片断组成并具有后现代改写倾向的作品颇令人耳目一新。

潘维(1964—),生于浙江长兴。著有诗集《不设防的孤寂》、《诗选50首》等。潘维在80年代中期开始写作,以描绘江南的农事、水乡而为人所熟识。从所谓的《第一首诗》开始(其实,这并非是诗人真正的第一首),水、水乡、雨水、运河以及一切与江南水乡有关的意象就频繁展示在潘维的诗歌之中。从在《一个只有水的地方》中逐步展现自己无限的温情,到在《陷进身体

^① 《杜鹃的啼哭已经够久了——朱朱访谈录》,《诗探索》,2004年秋冬卷。

的雨》中非常有滋味地揭示自己在雨天的感受,再到《鼎甲桥乡》中“夜晚,是水;白天,也是水 除了水,我几乎没有别处的生活”到处充满着水的湿润体验,潘维完成了对“江南水乡”这一整体意象的书写。而 20 首短诗构成的系列组诗《太湖龙镜》与短诗《遗言》,更是以可以相互指涉的方式,将“太湖”这一隐喻江南的意象在联系历史、现实的过程中,注入了诗人对江南水乡的炽热的情感。

在《那无限的援军从不抵达》中,诗人在结尾处的“特别我保存了最后一滴贵族的血”,既是诗人自己面对现实的一种自喻,也是诗人对自己抒情个性的一种表白。同时,在阅读潘维诗歌的过程中,会得到语言优美,节奏气韵流畅的感受。当然,这也与潘维早期接受何其芳,后来接受狄金森、兰波等诗歌的影响有关。诸多诗歌前辈在语言上的精微、妙悟,都似乎与东方文化视野中江南温柔、明丽的气息相契合。因而,在类似《追随兰波直到阴郁的天边》等诗歌作品中,青春气息、强烈的个体感受以及灵动、流畅的韵律便展现在读者面前。在 90 年代以后,潘维诗歌创作中还有另外一些倾向值得注意,由于已经体会到长期进行地域性色彩写作势必要以诗意的重复为代价,所以,潘维正在经历“大胆抛弃早期的幻美,‘以批判精神不断超越美’”的变化。^① 不过,就总体上说,潘维仍然是一个具有鲜明江南水乡色彩的抒情诗人,他浪漫、唯美、流畅的诗歌风格给读者留下了深刻的印象。

余怒(1966—),生于安徽安庆,出版诗集有《守夜人》、《余怒诗选集》等。余怒 1984 年考入上海电力学院,在校期间开始写作。他曾自言写于 1992 年的短诗《守夜人》对其个人创作有着十分重要的意义。1992 年之前的诗人注重诗歌的抒情以及内在结构。《布道者》、《阅读》等总是将自我的体验融合在一个对比的结构中予以表达,但这并不是诗人 90 年代诗歌的总体特征。《守夜人》以“我”在午夜捕捉一只钻进蚊帐中“苍蝇”的描写方式,表达了诗人近乎存在主义式的体验。《守夜人》之后的余怒开始进行诗歌上的新探索,冷静、内敛、深入本质以及荒谬的书写方式,使余怒成为 90 年代具有强烈先锋色彩的诗人。《猛兽》、《网》、《一个人》、《脱轨》、《履历》等大量作

^① 刘翔:《那些日子的颜色》,学林出版社,2003 年版,第 184 页。

品都是以先锋叙事的方式完成的,在这些作品中,意象的随意撒播,叙事迷宫,意义的缺失与荒谬遍布在语言之中。与此同时,余怒也逐渐在创作中形成了自己的诗学理论。诗歌的“不言说”、“拒绝完整”、“创新”等都是余怒呈现给读者的独特的诗歌观念。余怒认为:“先锋性不是一个流派的写作倾向和风格,而是一种写作精神。它不是集体的,而是个人的。它的内涵是叛逆、创新和超前,意味着对权威的怀疑、对旧事物的扬弃、对循规蹈矩的不满和创造的激情。”^①这种认识可以说是对其诗歌创作的一种阐释。不过,由于余怒过分追求诗歌的先锋色彩和强烈的自我意识,他的作品往往在读者接受的过程中产生不同的理解乃至歧义。

哑石(1966—),生于四川广安。哑石1987年毕业于北京大学数学系,后在大学任教。1990年开始诗歌创作。哑石在90年代的作品并不很多,基本上是以组诗的方式出现,但仅仅是《青城诗章》、《月相》、《十首诗及其副本》等几部作品就为其赢得了诗名。这颇有几分“孤篇横绝”的色彩,或许只能通过诗人的作品具有极强的洞彻力来予以说明。事实上,哑石的作品确实是具有独特的艺术个性的。《青城诗章》是一组充满人生玄想的组诗,这里既有对青城山的礼赞,如《进山》;也有对顽强的生命在挣扎的描述,如《激流与峭壁之间有一颗松树》;同时,也含有对自由自在生活的向往以及对存在、生命等问题的思考。但其最大的特点是表达了悲悯情怀、宗教意识以及对现实的一种个性化的指认方式。因而,情感的深沉、讲究语词组接过程中的张力也就成了组诗鲜明的特色。《月相》是一首穿越历史与现实的长诗,作者在这里先是对童年、苦难年代进行了追忆,然后引入了对一个坚强老父亲的怀念……这一切都仿佛向我们证明历史记忆已深入骨髓。《十首诗及其副本》仍然是在历史与现实中穿梭,一面是正本中如《片断》等所展示的真实历史,是现实与肉体的,是可以触摸的;而另一方面则是副本中如《混沌》等所揭示的灵魂的律动,这是隐藏在人内心深处千变万化的世界。它在某种程度上可以被视为是《月相》的续篇。为了能够进行现实与历史甚至是更多内容的多维度的对接,诗人还将古今中外大量的人物(包括传说人物)如厄洛斯、刑天、

^① 余怒:《诗观十六条》,《余怒诗选集》,华文出版社,2004年版,第473页。

女娲、赫耳默斯等引进副本,但即使是历史人物也似乎一样无法逃脱宿命。

浓郁的抒情氛围,讲究节奏的激荡,隐含于冷静文字之间的炽热情感一直是哑石诗歌的重要特点。由于诗人的创作视野广阔,所要展示的意象密集、繁多,所以,组诗也就成了适于其写作的重要表达方式。这也恰恰印证了哑石始终坚持的源自《圣经》中的“风顺着自己的意思吹,你就听见了风的声音”的写作观念。

陈先发(1967—),安徽桐城人。著有诗集《春天的死亡之书》、《前世》等。陈先发 1989 年毕业于复旦大学,后在新闻单位供职。阅读陈先发的诗,总能触及到他以描述“死”来感悟生的话题。在《丹青见》、《前世》、《最后一课》、《鱼篓令》、《黄河史》、《青蝙蝠》等作品中,陈先发将传说与生命写得荡气回肠,让人无限感慨!无论是《丹青见》中“死人眼中的桦树,高于生者眼中的桦树。/被制成棺木的桦树,高于被制成提琴的桦树。”还是《前世》中“蝴蝶的迷幻”及其结尾处的“梁兄,请了”,陈先发常常将现实、历史、故事化成某种感受,以由浅至深,激切跌宕、质地纯洁的叙述加以描绘。至于由此可以引申的话题,俨然预示着一条道德律令下生命本质的呈现。

三、树才、车前子、莫非、殷龙龙、杨晓民

树才(1965—),本名陈树才,生于浙江奉化。著有诗集《单独者》和诗歌随笔集《窥》。树才 1987 年毕业于北京外国语大学法语系。1990 年至 1994 年在中国驻塞内加尔使馆任外交官,后供职于中国社会科学院外国文学研究所。树才是个既强调诗歌技艺,又重视心性领悟的诗人。“深刻地理解了技艺的有效性和有限性的诗人,不可能光凭技艺在坚持写作,肯定是凭着某种心性的领悟”^①,这似乎正从某些方面说明了诗人的诗歌理念。在具体的诗歌创作中,树才非常注重冷静甚至是克制的描写与叙述,以及人称的使用,并十分强调诗歌的延展节奏和结尾的深刻含义。《慢慢完成》、《语言变成鱼时》、《对时间的意识》等作品总是以隐喻的结尾表达诗人的情感以及蕴涵于其中的深意。1990 年至 1994 年在中国驻塞内加尔使馆任外交官期间,远在

① 树才:《单独者·诗艺(代前言)》,华夏出版社,1997 年版,第 1 页。

异国他乡的诗人深感孤独,写下了大量具有哲理深度的诗篇。《单独者》带着沉重的疑问:“因为什么,我成了单独者?”“倾听者少。听到者更少。”这样,一种特定环境下属于诗人个体的情感便被凸现出来。与此类似的还有《犀牛》、《世界在着火》等,都是较耐人寻味的作品。此外,在树才的诗歌中,还有一类描写死亡主题的作品值得注意。《慢慢完成》、《同死神开玩笑》、《虚脱》、《生日》、《死亡的献诗》等作品既表达了死亡的体验、感受,其中也不乏对生命本身的哲理性思考,由此产生的宗教意识、生与死之间的对比,则体现了一个诗人“心性的领悟”。

车前子(1963—),生于江苏苏州,出版诗集有《纸梯》等。车前子在80年代初期就有诗名,1983年《以后的事》、《三原色》等作品发表后,曾引起一定的争议。在这些作品中不但可以看见车前子唯美主义的写作倾向,还可以让人感受到诗人本身在绘画等方面的修养,以及他对“诗中有画”这一中国传统诗歌美学思想的继承。进入90年代以后,车前子的诗歌写作专注于语言和形式的探索。“对汉字本身有一种着迷似的兴趣,不停地打散、聚合,拆迁、重建……他相信汉字的组合有某种直接的、几乎是即兴的神秘效果”,正可在一定程度上说明诗人相信“变化本身”的写作理念。《反应》、《枝头的桃核》、《高处的下午》、《一条乌贼偷去了大海……》、《热电厂的烟囱冬天冒烟》等作品不但注意以形式的变化,而且更在叙述的过程中注意语言的张力、比喻的新奇和叙述上的随心所欲。《胡桃与独白》亦真亦幻,将主体情感隐藏于光怪陆离的诗歌意象之中,并以此来反叛读者的阅读习惯。人们阅读完这样的作品,会感受到晦涩、惊讶,不过其轻松的心态、灵动的语言、明亮而鲜明的色彩以及孩童般的奇想却是可以领略到的景象。而这些,正是可以使诗人不断卸去诗歌中人为的负担,并以奇特的想象和形式的千变万化成为一个有特色的诗人的重要原因。

莫非(1960—),生于北京,著有长诗《橄榄树》、诗集《词与物》、《精神史》等。莫非长期在北京园林局任职,70年代末开始写作,早在80年代便有诗名,不过其最终为人所熟识是在90年代。系列组诗《词与物》耗时三载,最终完成于1991年冬天。全诗共分九卷,每卷33篇。《词与物》以“园丁”作为主人公,叙述诗人对“词与物”的理解。其《序诗》第一节和第四节的描述,既

可以看作是诗人对整部诗集的创作意图的阐释,也可以看作是诗人对组诗主人公的一种身份上的介绍。而在具体的诗篇中,莫非总是在朴素而具体的事物,诸如树木、石头、河流、土地中提取意象,并以瞬间顿悟的语言方式进行创作。这种对事物与词语之间关系的强调以及刻意突出最初语言感受的写作方式,虽然常常会带有一些即时的甚至粗糙的感觉,但是它的超现实感以及听命于自我的方式,却给读者留下了巨大的想象空间。于是在《忍受语言之苦的那个人》、《是一个最简单的词对准了》、《惧怕人与人在一起的园丁》等作品中,读者便可以在诗人的叙述中随意徜徉了。此外在《词与物》中,莫非语言的质朴、简练以及句子的锐利,也一览无遗地表露出来。如果联系到诗人本身是一位园丁以及劳动在他身上塑造的倔强性格,那么诗人无论在选择抒情主人公的身份,还是语言风格上的特征,就可以在一定程度上得到合理的解释了。除《词与物》之外,莫非在 90 年代还曾相继完成长诗《没有形容的日子》、《没有时间的花园》、《没有场景的词语》、《没有交锋的剪刀》,以及《十四行诗集》等。

殷龙龙(1962—),生于北京,著有诗集《和我交谈》。殷龙龙由于先天营养不良,小脑发育不全,身体行动有障碍。1984 年在《丑小鸭》上发表处女作,曾参加圆明园诗社。80 年代殷龙龙的诗歌具有鲜明的时代气息,《醉舟》等作品总是将个人的情感与祖国联系在一起。不过,在这一时期,诗人作品中的自我情趣也逐渐展现出来,《拉赫玛尼诺夫的 C 小调》、《命运与英雄——献给贝多芬》等音乐题材的作品,在气势和意象选择上较为宏大,其中不乏寄予诗人对生命等命题的细微体验。进入 90 年代以后,诗人的写作逐渐沉潜、深入下来,不但增加了悲悯、抗争的情怀,而且也逐渐将这种情感与历史、时间结合起来。较为著名的小长诗《打开诗人的一生》以自我叙述的方式,抒发了自己病中的感受,其中既有对现实的描述,也有自我的抗争,而直接在诗歌中凸现自我名字的写法在普遍摒弃抒情的 90 年代诗歌写作中也是较为少见的。世纪末的殷龙龙或许由于疾病的原因,增加了许多对死亡、存在等一系列哲学命题的思考,不过这些都是通过诗人独特的视点予以完成的,比如窗子、家庭等是诗人经常使用的观察角度。《居中的诗》、《我的》、《暖冬,几首诗》、《后海》、《虹》等多篇完成于 1996 至 1999 年之间的作品都具有这样的倾

向。与此同时,诗人对语言的驾驭也日趋成熟,即使是随意的叙述,也同样具有内在的结构和节奏。当然阅读殷龙龙的作品,最为令人感动的还是他的坚强意志以及发自内心的灵魂的颤音。

杨晓民(1966—),生于河南省固始县。出版诗集有《返归》、《羞涩》等。杨晓民毕业于武汉大学中文系,1983年开始发表作品。他的诗歌交融着较为鲜明的个人记忆。从乡土走来并最终融入城市的生活历程造就了他的诗歌写作。从1986年完成的《热爱春天》到1998年的《回想起多年前的一首诗》,再到世纪之交完成的“无量村系列”,乡土记忆以及所谓的“返乡冲动”在诗人心灵深处的烙印无疑是十分深刻的。不过由于诗人的乡土记忆是建立在贫困生活的基础之上的,所以这种创作尽管透明、润泽,但却是美丽而辛酸的心路历程。在《回想起多年前的一首诗》中,诗人曾以回顾的方式,写出今昔对比的感受。杨晓民诗歌中也常常出现城市的意象,其中寄予了作者的智性思考。在极具现实批判力度的《赛特》中,诗人虽然对“赛特”具有“夜莺”式朦胧的幻想,然而在结尾处,我们或许可以发现,也许诗人并不在乎“赛特”本身代表什么,以及它到底应当悬挂在何处,诗人只是注重在反复描写这一意象当中,将古典的抒情和现代的批判结合在一起,并着力在隐喻的意象里营造智性的心理空间。90年代中后期,杨晓民还完成了重要的诗学论文《网络时代的诗歌》,这不但是对当时尚未流行开来的网络诗歌的一次较早的预言,同时隐含于其中的一些观点也可以视为诗人创作的一种折射。

四、70年代出生的诗人

在90年代诗坛上,还有一股新生的诗歌力量。这一群体从代际划分的角度来看,可以称之为“70年代出生的诗人”。以下介绍的几位年青诗人都属于这一群落。

朵渔(1973—),生于山东,著有诗集《追蝴蝶》等。朵渔1994年毕业于北京师范大学中文系。在他身上,似乎很少某些70年代出生诗人的强烈的反叛意识以及对身体和欲望的过度书写,相反,倒是总以一种表述上的深沉与抒情化的风格让读者觉得他与众不同。对于朵渔而言,始终坚持从日常生活中开掘诗意,让诗歌回到生命本身和灵魂深处,并不断使用流畅的语言加强这种内敛

与深沉,正是他期望达到的一种审美效果。在《宿命的熊》、《西风颂》、《河流的终点》这些作品之中,朵渔似乎并不计较在 90 年代许多诗人那里已经濒于摒弃的抒情,而是以忧郁的色调对具有象征意味的意象如熊、西风、河流等进行描叙。《高原上》虽然仅仅是短短的数行,但无论是隐含在作者心中的惊恐,还是来自客观对应物的“辉煌的色彩”、“忧郁的眼神”都是含义十分丰富的,而诗人这种莫名的惊恐是来自对生命的体悟,其短短的句子能让人在阅读后产生深深的思索。同时,朵渔的语感也是较为出色的,《她的苍白是一种状态》、《敌人》、《玻璃蜂房》等节奏紧凑,疏密相间,这种驾驭语言的方式与不断层层深入的内容结合在一起,使诗人成为 70 年代出生诗人中的佼佼者。

刘春(1974—),曾用笔名西岩、刘项等,生于广西荔浦县,曾出版诗集《忧伤的月亮》、《运草车穿过城市》、《幸福像花儿开放》、《广西当代作家丛书·刘春卷》等。早年的刘春喜爱北宋的柳永、现代诗人何其芳,其诗歌具有明显的唯美之风。刘春曾自言:“我的诗歌标准是‘美’与‘和谐’,无论内容还是形式,无论整体还是局部。和谐的诗歌就像一个干净质朴的少女,即使是内心污浊的人也禁不住对她产生好感。让那些无法全部领会诗歌内涵的读者能够从华美的语言和形式中得到愉悦也是一件了不起的事情。”^①从上述话语并联系诗人的创作实际,似乎可以很容易就推导出,刘春在鉴别诗歌时所持有的标准也就是他自己诗歌的写作标准。“美”和“和谐”一直是统摄刘春诗歌的内容与形式的。“美”在刘春的诗歌里的具体表现就是其喜爱选择纯洁的意象以及语言上的精雕细刻。云朵、雪花、纯洁的羽毛这些意象以及对美好爱情的向往一直是刘春所喜爱表达的。与此同时,和谐以及由此而出现的细致的叙述与抒情是刘春 90 年代诗歌的另一重要特色,《运草车穿过城市》、《坡上的草垛》等都具有上述的特点。

世纪末的刘春由于创作上的逐渐成熟以及有感于同是 70 后诗人群所带来的潜在压力,所以其诗歌创作正体现出一种告别以往青春期写作的特点。在这一时期,诗人不但阅读了大量的书籍,而且在写作速度上也逐渐缓慢下来。随着《卡夫卡》、《T. S. 艾略特》等“名人系列”以及“冷抒情”手法、日常化

① 《首届华文青年诗人奖获奖作品》关于刘春诗观的介绍,漓江出版社,2004 年版,第 49 页。

描写如《低音区》等的出现,刘春的诗歌正经历向深刻、玄想、沉思方向的转变。阅读此时期的作品,会让读者清晰地发现与以往的差异。

胡续冬(1974—),生于重庆,著有诗集《水边书》等。胡续冬80年代曾随父母迁居湖北。1991年考入北京大学中文系,2002年获得博士学位,后执教于北京大学外国语学院世界文学研究所。1992年开始诗歌写作,同时从事诗歌翻译和批评,曾主编民刊《偏移》。

写于2000年7月的《水边书》风格清新,具有浓郁的抒情性。然而,这种创作在胡续冬那里并不占有主流位置。由于诗人倡导诗歌技能与现世情怀的结合,并重视在诗歌中实践语言冒险的快乐,所以在胡续冬的诗歌中,更多的是一种戏谑、自嘲以及滑稽的成分,在轻松的消解中呈现出语言的增殖感。《胡闹》、《防弹爱情》等作品中不但出现了大量毫不相干的诗歌元素,而且还以近乎拥挤的意象将虚构的生活中的乐趣结合在一起,从而在芜杂的经验中体现出一种综合性的诗艺构成。同时,诗人总是带有较为沉重的乡土记忆,《川籍学者某种》、《太太留客》等均有这方面的内容,而这些带有乡土气息的叙述一旦与诗人固有的语言风格结合,就更能产生一种文本阅读上的愉悦。

盛兴(1978—),生于山东。盛兴从中学时代开始写诗,较早就表现出诗歌语言的才能。《白开水的结果》以近乎平淡无奇的方式叙述,讲述“白开水”这一象征事物本身意象的可能经历的结果。《承受肮脏的能力》、《洗鱼的水》、《安眠药》等作品,总是在他人不注意的事物上发现诗意。由于年龄的原因,在盛兴等70年代出生的诗人身上,常常表现出与前代诗人不同的价值判断和人生观。在《一个罪犯在逃跑》、《一个糟老头》、《爱情宣言》等本可以寄予强烈感情的作品中,盛兴却常常通过特定年龄阶段的心态以及反讽、调侃的方式进行消解,从而表现出新一代诗人的写作特征。

轩辕轼轲(1971—),山东临沂人,曾出版过诗合集《三个刀伏手》等。轩辕轼轲早年曾在《天涯》、《滇池》等刊物上发表作品,写作数量多而勤奋。轩辕轼轲的诗歌以流畅的口语叙述见长。《告诉他们不要来了》、《最后一杯水》、《要想知道梨子的味道》等都具有追寻终极意义的意味。阅读这些作品,不但会让读者感受到内容的深刻,而且还会引起绵长的回味。

马非(1971—),生于辽宁抚顺,曾出版诗集《一行乘三》(合著)、《致全

世界的失恋书》等。马非 1993 年毕业于陕西师范大学中文系,后到青海出版部门工作。大学时期开始发表作品。尽管居住在青海,但由于个人经历的原因,在马非的诗歌中很难看到所谓的高原气息。在创作中,马非讲究使用日常口语进行随意的叙述,《九三年》将个人的生平经历与现实生活结合在一起,进行一种全景式的扫描;而《最后的晚餐》、《当代英雄》则以解构的方式对传统经典重新叙述。当然,这种写作策略也很容易让人想到作者对 80 年代“第三代诗歌”的一种借鉴。

李红旗(1976—),山东邹平人。李红旗强调诗歌作品的穿透力和感受的深度,《献给李红旗的诗》、《医生,请您过来》、《开始感伤的爱情》、《风景》、《时候》、《一会儿》等作品均有这方面的特色。其中,《医生,请您过来》以病人与医生对话的方式,讲述了深入“骨子里”的疼痛,而《风景》、《一会儿》却在简短的叙述中凸显了生存的常理。

巫昂(1974—),女,福建人。著有诗集《什么把我弄醒》。巫昂的诗讲究诗歌描写的直接和语言的自然性、本真性,可以明显感受到其中散文化的笔法。同时作为一个女性诗人,巫昂的诗作也融合了大量的女性感受体验。

第十五章 当代台湾诗歌

台湾当代新诗本应从光复后算起,但鉴于1945年以后本土诗人面临从日文转向中文的难题,多数人不适应,而众多大陆赴台诗人又还未踏上宝岛,故这一时期只能看作是荒芜期。

50年代以《自立晚报·新诗周刊》创刊为标志,台湾现代诗进入播种奠基期,60年代为西天取经期,70年代为回归传统期,80年代为多元发展期,90年代为乱象丛生期。

有人认为,台湾现代诗史实际上是诗刊出没史,或诗社兴亡史,这诚然有一定道理,但著者不想完全按诗社诗刊的起落为经纬进行论述,而主张兼顾诗潮更替、文体变迁和诗刊诗社以外的作家作品。

第一节 当代台湾新诗发展回溯

一、从呼喊走向内心

在祖国大陆新文学运动的影响下,台湾新诗诞生于1924年,但不是中文写作而是以日文形态出现。^①张我军次年出版的《乱都之恋》,则是首部白话新诗集,是台湾新诗初试啼声。在30年代进一步得到发展的台湾新诗,其标志是掀起超现实主义旗帜的《风车》诗刊。1942年创立的银铃会,则强调社会意识,对世界文学抱开放和接受的态度。光复后的1945至1949年,除“银铃会”改为《潮流》于1948年5月复刊外,大多数作家由于存在日文转换中文

^① 追风(谢春木):《诗的模仿》,东京,《台湾》杂志,1924年4月。

等问题,诗坛显得极不景气。

1949年国民党兵败大陆,一百多万各省移民随军去台。真正有成就的诗人均拒绝与国民党共存亡。去台的诗人不是国民党党工如孙陵、刘心皇,就是钟雷、上官予、墨人、李莎一类政工诗人,或与汪伪有牵连的纪弦。知名度较高的只有钟鼎文等少数人。在50年代初中期崛起的诗人则有余光中、辛郁、周梦蝶、洛夫、商禽、叶维廉、杨唤、痖弦、郑愁予、罗门、张默、大荒、管管、文晓村等。

50年代是转型的时代,也是激变的年代。在戒严体制下,无论是经济、教育,还是文学、艺术的发展,都受“反共复国”方针的钳制。在意识形态上,台湾尽管和大陆针锋相对,但就两岸诗人及诗评家均信奉“工具论”,主张文艺为阶级斗争服务(在台湾是为“反共抗俄”服务),并没有质的差异。如1953年创办的《现代诗》,在创刊《宣言》中云:“站在反共抗俄的大旗下,……我们的短诗是冲锋枪。我们的长诗是重磅炸弹”,这和苏联革命诗人马雅可夫斯基所说的“无论是诗和歌,都是炸弹和旗帜”,在观念和用语上均表现了惊人的一致。

虽然从日据时代起,台湾本土新诗创作已走过近三十年的历程,但光复后由于国民政府禁止日文和闽南话、客家话的使用,使得本土诗人一时间不能熟练地用国语创作。再加上刚过去不久的“二·二八事件”的阴影笼罩着文坛,致使林亨泰、白萩、黄腾辉、黄荷生、李政乃、谢东壁、何瑞雄、叶笛、锦连、薛柏谷、林宗源等本土诗人出现的频率不高,而那些大陆迁台诗人大面积参与诗坛活动,很快成了诗坛的主力军。他们写的作品,内容不是控诉,就是怀乡,外加歌颂领袖,在表现形式上常用口语,动辄百行千行,是为抒情兼朗诵的“反共爱国爱族诗”。当时颇为活跃的“战斗诗人”葛贤宁,在《常住峰的青春》中,以故作雄伟的气魄作《黄河颂》、《长江颂》、《珠江颂》,用“常住峰”去象征蒋介石的所谓“崇高与伟大”。纪弦的《饮酒诗》,除有浓郁的乡愁外,也有表“忠心”的段落。这和当时从火车站到酒瓶上写的“反攻大陆”的标语相差无几,所不同的是使用了象声词和分行的排列。王禄松的长诗《伟大的母亲》,由于把诅咒和复仇作为写作的目标,其作品政治性远远大于艺术性,故属于“战旗与军号齐鸣,党旗共标语一色”

的八股之作。^①

在两岸军事对峙的情势下,台湾当局公布了戒严时期图书管制办法,造成“五四”以来的新诗除胡适、徐志摩等三两位诗人的作品可以流通外,其余均列为禁书。白色恐怖笼罩全岛,新诗的发展受到极大的限制,但这不等于说台湾新诗已与中原文化这一母体完全断绝了关系,如余光中、杨唤、洛夫、痖弦、蓉子、商禽这些在50年代崭露头角的青年诗人,其作品均不同程度受了臧克家、绿原、废名、何其芳、艾青、徐志摩等人的影响。至于纪弦1955年所点燃的现代派火种,固然有“风车”诗社的余绪,但更多的来源于1932年由纪弦、施蛰存、戴望舒、徐迟参与编过的《现代》。

50年代的诗坛实体,除大陆去台的“三老”钟鼎文、覃子豪、纪弦外,都是军队的战士和流亡学生,各诗刊在创刊时均标榜自己在为国家民族的困苦艰危、兴亡绝续而歌,具体来说是为“反共复国”而呐喊,但以后的情况有了改变。据韩国诗人许世旭统计,在“反共复国”高潮中诞生的《新诗周刊》,从第1至10期共发表诗作117篇,其中属于政治诗的只有十多篇。至于高喊“反共”的现代派,真正的“反共诗”在《现代诗》中所占的比例也不大。以军人为主的《创世纪》除在第4期制作过“战斗诗”专辑外,后来出现的政治诗零星,布不成阵。^②

当时的文艺总管兼“立法院长”张道藩检讨过去时以赎罪的心情积极开展“文运”,除成立了“中国文艺协会”外,又于1957年诗人节成立了“中国诗人联谊会”,还举办了“新诗研究班”,并设置诗歌奖,以便把诗人的写作控制在体制内。在官方主导下的诗歌运动,由高亢空洞的呐喊所催生的艺术花朵,必然是苍白的。事实上,许多诗人不是为艺术而创作,而是为“文奖会”的巨额资金和高稿酬写作,还有一部分人是为逃避现实,用写诗麻醉自己的心灵。当时写战斗诗的主要是机关干部和所谓“文士”,而那些大兵们,尤其是创世纪的洛夫、张默、痖弦、商禽、辛郁、碧果写的都是酿造张力、歧义、矛盾情境的超现实主义诗篇。这些作品极少“反共抗暴的怒焰”,突破了现实的政治

① 郭枫:《四十年来台湾文学的环境与生态》,台北,《新地文学》,1990年第2期。

② 许世旭:《新诗论》,台北,三民书局,1998年版,第18页。

封锁,奠定了诗人独立不倚的性格,为探求诗歌美学基础,开一代新诗风作出了贡献。典型的有商禽的《逃亡的天空》。别看这首诗超现实,其实它有中国古代回文诗的结构。作者通过脸——沼泽——荒原——天空——玫瑰——雪——泪——琴弦——心——荒原的互喻,暗示着天空无论如何使尽九牛二虎之力逃遁,也走不出这循环往复的结构,这表现了诗人被护城河、铁丝网、大围墙这一丑恶现实禁锢之无奈,精神与肉体的放逐、梦幻,以及绝望、往事的纠缠、恐惧和猜疑。“逃亡的天空”是商禽诗作的关键意象。在散文诗《长颈鹿》中,也有进一步的表现:

那个年青的狱卒发觉囚犯们每次体格检查时身长的逐月增加都是在脖子之后,他报告典狱长说:“长官,窗子太高了!”而他得到的回答却是:“不,他们瞻望岁月。”

仁慈的青年狱卒,不识岁月的容颜,不知岁月的籍贯,不明岁月的行踪;乃夜夜往动物园中,到长颈鹿栏下,去逡巡,去守候。

其中对作为权力象征的典狱长持调侃和批评的态度。作者还以简捷的情节、歧义的语法和寓言的手段,表现了去台的“阿兵哥”想念他们离开多年故土以至“不明岁月行踪”的苦闷心情。“瞻望岁月”的戏谑笔法中蕴含着政治的冷酷、时代的艰辛和渗淡的人生,还有浓得化不开的乡愁。文学本来是苦闷的象征,不仅愤怒出诗人,苦闷同样可以造就杰出的诗篇。这类诗作还有洛夫1959年开始创作的长诗《石室之死亡》。该诗所采用的“创造性的晦涩”、“多义性的象征”,为的是写出孤独的禁锢感与故乡回不去的忧伤。痖弦、郑愁予等人的诗作也从呼喊走向内心,即不再把制作“反共战斗诗歌”作为主要任务,从向外转变成向内转。到了60年代,更是形成一股锐不可挡之势。

二、现代主义居主流地位

和50年代不同,60年代的台湾新诗属西方现代派狂飚突进的时期,同时也是乡土文学重新出发的年代。

所谓现代主义,于19世纪末期在西方兴起,其作用在于调和传统观念与现代科学和哲学思想。运用到文艺创作上,则指自象征主义以降的各种主义,如超现实主义、象征主义、存在主义等。对台湾诗坛来说,现代主义被不少人视为全盘西化的产物。事实上,当时许多诗人对西方的文学理论及其创作方法不是将彼俘来,而是彼来俘我,这就难怪当纪弦50年代中期提出“横的移植”主张后,遭到覃子豪等人的质疑和批评。但批评不但没有遏阻现代主义的发展,反而吊诡地助长西化之风愈刮愈猛。

现代主义在台湾崛起后能主导60年代的诗坛,70年代后期不再走红但仍有一定的生命力,以至差不多成为贯穿台湾当代文学的一大创作潮流,这决不是一个偶然的现象。具体说来,有如下几方面的原因:台湾社会西化的发展趋势,对50年代“战斗文学”思潮的厌倦和反叛,另外部分青年的逃避主义心理和颓废情绪,使现代主义找到了广泛滋生的温床。当时的不少渡海去台的青年,大都经过死亡的严酷考验。到台湾后,苛酷的戒严政治使他们产生幻灭之感,感到前途无望。既然无望且又不许碰现实问题,“余下来的一条路,似乎就只有向内走,走入个人世界,感官经验的世界,潜意识如梦的世界。弗洛伊德的泛性论和心理分析,意识流手法的小说,反理性的诗等等,乃成为青年作者刻意追慕的对象。”^①而“那样的世界就需要不同的文学语言和艺术手法。”^②现代主义的暗示象征手段和讽刺艺术,正有利于这部分青年表现他们对封闭环境的恐惧、不安的感觉,以及对人为扭断台湾儿女与祖国母亲之间的脐带关系所感到的困惑。

创世纪诗社是60年代现代主义的大本营。他们创作以超现实主义为主的现代诗,其动力正来源于上面所说的台湾社会环境所造成的强烈压抑感与疏离感。诗人们所见到的“不是现代人的影像,而是现代人残酷的命运,写诗即是对付残酷命运的一种报复手段。”^③尤其是军旅诗人,经历了国共内战所造成的惨重伤亡,放逐到台湾后又置身于失却结社自由,讲求绝对服从的军营中。对这种罐头般密封的环境,任何敏感的心灵都难于承受,更何况是追

① 余光中:《中国现代文学大系·总序》,台北,巨人出版社,1972年版,第4页。

② 聂华苓:《关于〈德莫福夫人〉》,原载《德莫福夫人》,上海译文出版社,1980年版,第8页。

③ 洛夫:《石室之死亡·自序》,《创世纪》,第21期,1964年11月。

求心灵绝对自由的诗人。他们这种苦闷忧郁只好通过实验诗的形式表现出来。楚戈这样谈及他开始创作的情况：“无论是站岗休息，你都可以掏出一张破纸把你的内心同外界接触的反响记录下来”，而他的处女诗作正是写在草纸上，被朋友偷偷摸摸寄走的。^① 既然行动不能光明正大，写诗也就无法明白如话。

由于戒严造成人与人之间关系的紧张，人们之间不能坦诚相待，像“我想念大陆亲人”、“‘反共复国’希望渺茫”之类的真话，只能烂在肚里，一旦说出去就有可能坐牢乃至被当作“匪谍”处决。但这决不等于诗人放弃对真性情的追求，只不过在追求时包扎着一层层外衣，如洛夫《石室之死亡》第一首，表现了生命的荒谬与死亡的恐惧：

只偶然昂首向邻居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸体去背叛死
任一条黑色支流咆哮横过他的脉管
我便怔住，我以目光扫过那座石壁
上面即凿成两道血槽

我的面容展开如一株树，树在火中成长
一切停止，唯眸子在眼睑后面移动
移向许多人都怕谈及的方向
而我确是那株被锯断的苦梨
在年轮上，你仍可听清楚风声、蝉声

字里行间充满对死亡的回避与抗争，其表达的是一种介于死亡的袭扰及生命挣扎中的那一股复杂的感受。其中“裸体”，不仅暗示人的脆弱，很容易受到外来力量的侵害，同时还蕴含有他未曾掩盖、被压抑的真情。死的可怕与生命的可爱，死亡的诱惑与生命的无奈就这样矛盾地交织在一起，其怪诞

^① 《青果之生长》，1966年版，第2页。

的意象所表现的便是死亡给人“凿成两道血槽”的血腥感,而这血腥感是真切的,可以触摸的。

据张默的统计,60年代共出版224本个人诗集,合集和选集有11本,诗论集17本,诗刊40种。^①在这众多的诗产品中,外省诗人仍居主导地位。当然,省籍的统计只能说明文坛生态,而不能说明诗人的创作方法。但当时不少外省诗人,的确炫耀自己的作品“置于世界诗坛之天平上,我们当毫无逊色之处。”^②这里讲的“毫无逊色之处”,其中之一是这些诗人喜欢搬弄“沙特式的 Nausea(呕吐)”^③,具体说来是卖弄现代诗的词令。

和这种喜欢标榜存在与虚无、怪异与荒诞的作风不同,余光中在和洛夫论战《天狼星》时^④,表示要对“已经冲入了一条死巷,面临非变不可阶段”的现代诗说声“再见”。^⑤过了4年,纪弦在《征信新闻报》与“中国文艺协会”举办的座谈会上演讲时宣布取消“现代诗”。这一决绝的态度与前面所说余光中的“再见”,均说明60年代西化诗风的发展到了连现代诗旗手纪弦与另一温和现代派代表余光中均无法容忍的程度,“再见”后的余光中一再强调中国新诗在向西天取经时,不应忘记回家,不应把自己的作品变成西洋式空洞的渺茫的回声。他所看中的不是与现实的疏离,而是“五四”以降抒情与浪漫的传统。

60年代前期,余光中非常注重诗的音乐美,在内韵和尾韵的经营上,用音色的美感去烘托诗境,还创造出一种“三联句”形式。试读他收入新古典主义诗集《莲的联想》中《等你,在雨中》中的后半部分:

一颗星悬在科学馆的飞檐
耳坠子一般地悬着
瑞士表说都七点了。 忽然你走来

① 张默:《从繁富到清明——六十年代的新诗》,台北,《文讯》,1984年8月。

② 张默、洛夫、痖弦主编:《七十年代诗选》,高雄,大业书店,1967年版,第51页。

③ 张默、洛夫、痖弦主编:《七十年代诗选》,高雄,大业书店,1967年版,第42页。

④ 台北,《现代文学》,1961年5月,第8期。

⑤ 余光中:《再见,虚无!》,台北,《蓝星》诗页,1961年12月,第37期。

步雨后的红莲,翩翩,你走来
 像一首小令
 从一则爱情的典故里你走来

从姜白石的词里,有韵地,你走来

末段出现的姜白石,即姜夔,为南宋后期最重要的词人。其作品以“襟韵高、风神潇洒”作为标准,和另一重要作家吴文英由密丽而转为晦涩的词风区别很大。余光中这段诗,使人联想到姜白石《念奴娇》中的句子:“日暮,青盖亭亭,情人不见,争忍凌波去!”之所以有这个联想,是因为无论是古代的姜白石,还是现代的余光中,都用了“青盖亭亭”或“雨后的红莲”的拟人手法,把抽象的情感具象化,使诗具有清澈秀逸的意境与音乐般柔和、亲切的韵味。正如冯云涛所说:一个是在词中成了“情人不见”的情人;一个是在诗中“步雨后的红莲,翩翩,你走来”的你。于是前者是依依不舍的“争忍凌波去”;一个是沉醉在美化了的情境之中。^①

余光中在 60 年代末期还出版有《敲打乐》、《在冷战的年代里》,其主题与风格上均不同于《莲的联想》。可《敲打乐》由于前半部如实地描写了中国的阴暗面,在外国人面前充满着国耻感,便遭人误解。一些人抓住诗中“中国中国你是条辫子/商标一样你吊在背后”、“中国中国你剪不断也剃不掉”,便认为作者羞辱了祖国,从而把余氏定位为“卖国主义诗人”。其实,余光中敢正视中华民族的落后面,敢于承认中国在物质文明方面远远落后于西方,并敢把这些内容写进诗中,这是一种恨铁不成钢的心情。更重要的是还应看到此诗运用的是先抑后扬的技法,如后面的重要转折表现了像火山一样愤怒与激烈的爱国情怀,说明余光中的中国心不仅没有死,反而因留洋海外显得更为浓烈。

以叶珊为笔名的杨牧崛起于 60 年代。他一连出版的《水之湄》、《花季》、《灯船》、《非渡集》等四本诗集,和余光中一道为 60 年代非主知的抒情传统打

^① 冯云涛:《联想的联想》,台北,《中华日报》,1974 年 2 月 21 日。

开新的局面。作为外文系出身的诗人,杨牧自然不会拘泥保守,他对西方文学尤其是济慈的诗作钻研颇深,同时对唐诗宋词元曲也情有独钟,这便为他写出具有中西交汇之美的诗作奠定了基础。下面是他的《水之涓》,其题目来源于《诗经》:

我已在这里坐了四个下午了
没有人打这里走过——别谈足音了

(寂寞里——)

凤尾草从我裤下长到肩头了
不为什么地掩住我
说淙淙的水声是一项难遣的记忆
我只能让它写在驻足的云朵上了

南去二十公尺,一棵爱笑的蒲公英
风媒花把粉飘到我的斗笠上
我的斗笠能给你什么呵
我的卧姿之影能给你什么呵

四个下午的水声比做四个下午的足音吧
倘若它们都是些急躁的少女
无止的争执着
——那么,谁也不能来,我只要个午寐
哪!谁也不能来

虽然受了《蒹葭》的启发,但杨牧没有将寻找当作唯一主题,而是在寻找的基础上重点抒发一种莫名旷远的寂寞感。将瞬间的小事小物悠然点染成篇,其中抒发的闲情逸志诚然不会有社会意义,但作者善于将略带压抑的渺茫感受和淡淡的哀愁提升到空灵的美的境界,将十七、八岁的少年人那种朦

朦胧胧的意识处理得这样和谐,这样柔美,这使他获得“婉约派”的称号。

当以“创世纪”为代表的激进现代主义与余光中为楷模的温和现代主义汇成一股巨流,并生成新的典律的时候,诗坛的另一角,逐渐出现了另一股反现代主义的力量。先是标榜走“明朗、健康、中国”路线的《葡萄园》于1962年创刊。他们说的“明朗”,是针对台湾诗坛所刮起的一股晦涩之风;“健康”,系针对病态的个人主义;“中国”,是指诗要有中国文化的内涵,在形式方面要有鲜明的中国作风和中国气派。但由于该刊反对西化的同时,没有很好强调吸收西方现代主义和浪漫主义之精华,故《葡萄园》刊登的诗作远未有《创世纪》、《蓝星》影响大。1964年由本土诗人组成的“笠”诗社与“葡萄园”不同,他们以更强劲的气势抵抗超现实主义和新古典主义。次年还有《中国诗刊》问世,同样主张新诗的“中国性”,要求新诗必须具有传统的真实和明朗可懂的内涵。所有这些,均不妨看作是乡土文学的再出发。这里说的“乡土”,是指诗人身心依恋的土地,不仅指台湾本土,也兼指整个中国。

标榜乡土的《笠》诗刊作者,跨越语言的障碍,写出了许多乡土气息浓厚的批判人生的力作。主要作者有林亨泰、桓夫、詹冰、锦连等,还有白萩、李魁贤、杜国清、陈明台、郑炯明、李敏勇。这些作者基本上服膺于写实主义,善于从土地与人民中吸取灵感,开拓出诗坛的另一片天地。桓夫的妈祖诗系,在风俗画中藏有对现实的讽谕。林宗源的《愈肥愈臭愈好的泥土》,不欣赏莲花的鲜艳,而把目光投注到莲藕赖以生存的泥土,在构思上别具一格。在作者看来,是大地,自然会散发出泥土的芳香;莲花如没有烂泥哺育,就不可能那样惹人喜爱。对大地的拥有和肯定,是林宗源也是一切乡土作者的世界观和人生观。

尽管乡土诗作者反现代,但他们在艺术形式上也不守旧。如詹冰的《水牛图》:

角 角
黑

摆动黑字型的脸

同心圆的波纹就继续地扩开
等波长的横波上
夏天的太阳树叶在跳扭扭舞
水牛浸在水中但
不懂阿几米得原理
角质的小括号之间
一直吹过思想的风
水牛以沉在泪中的
眼球看上天空白云
以复胃反刍寂寞
倾听歌声蝉声以及无声之声
水牛忘却炎热与
时间与自己而默然等待也许
永远不来的东西
只
等待等待再等待!

开头用图象形式表现的“黑”，不仅摹写出牛角的颜色，同时也表现了农民“黑字型的脸”。此诗写水牛，不仅形似，而且神似。作者透过水牛的外表写它“沉在泪中的”内心，富有童趣，在结尾处还表现了作者机智的喜悦。

詹冰的乡土诗，就这样和《笠》诗刊及《台湾文艺》一起，成为以后台湾文学的重要见证。

三、回归传统，拥抱乡土

70年代，是现代主义受到激烈抨击的时期，也是台湾新诗回归现实主义的年代。其重要标志是现代主义文学思潮从高峰上跌落下来，空前回归的、以现实主义为主心骨的乡土文学思潮取而代之。这种更替，标志着台湾新诗从以个人为本位走向社会为本位，从为少数精英服务转向为社会大众服务，以向西天取经转为向东方回归，向民族回归，这显示着台湾诗人在更高层次

上的文学觉醒和对台湾社会总体性认识越来越深刻。乡土文学思潮素有“压不扁的玫瑰花”。^①之美誉,它的空前回归,有其深刻的外部原因与内部原因:一是70年代初期台湾所经历的外交危机、经济和社会的转型、政治权力重新分配的要求以及“不同文化霸权诠释体系的竞逐优势”^②,极大地刺激了台湾人民和诗人、诗评家民族本位意识的觉醒。二是台湾的工业发展导致底层劳动人民的生活每况愈下。三是对60年代文学逃避现实、脱离大众及恶性西化的反拨。四是《台湾文艺》等刊物不断努力的结果。

除《笠》以外,还有由第一个新世代诗人组成的“龙族”诗社,于1971年在台北市出现。《龙族》同仁厌恶“横的移植”,在《宣言》中声称要“敲我们自己的锣,打我们自己的鼓,舞我们自己的龙。”龙族精神,属中华文化精神和入世精神。他们以“中国的”、“现实的”、“青年的”这种精神去反抗诗坛的西化。

在乡土诗人和新世代诗人的推动下,现代诗坛开始内部反省。正是在对60年代的诗风进行检讨的情况下,新加坡大学英文系教师关杰明,接连在《中国时报》发表了两篇重要论文^③,就他读过的三本均冠于“中国”名字,而实际上很少中国民族性却有浓厚的“国际性”、“世界性”的诗选提出尖锐批评。他沉重地指出:“中国作家们以忽视他们传统的文学来达到西方的标准,虽然避免了因袭传统的技法的危险,但所得到的不过是生吞活剥地将由欧美各地进口的东西拼凑一番而已……所谓的‘新’诗,往往显示出一种不是土生土长、都是来自新大陆的任性;他们漫不经心地指责传统文化时文字运用束缚太深,但又不能自己深刻地发展出一套控制语文结构及语文使用的理论。”由于关杰明的文章有强烈的针对性,尤其是他严厉的措辞和指名道姓的批评,故立即引起三本“选集”的主持者《创世纪》负责人的紧张。

在关杰明的带动下,唐文标除在《龙族》诗刊发表了《什么时代什么地方

① 杨素娟编:《压不扁的玫瑰花——杨逵的人与作品》,辉煌出版社,1976年版,第21页。

② 江迅:《乡土文学论战:一场迂回的革命?》,《南方》,1987年第9期。

③ 关杰明:《中国现代诗人的困境》,台北,《中国时报》,1972年2月28、29日。关杰明:《中国现代诗人的幻境》,台北,《中国时报》,1972年9月10、11日。

什么人》外^①，还在别处发表了《诗的没落》^②、《僵毙的现代诗》^③。正如何欣所说：“这三篇文章像一颗核弹般，落在已经争吵不休的诗坛”。^④这三篇文章的共同之处是强调文学的社会功能，批判艺术至上论。作者指出20世纪不是诗的世纪，诗是有闲阶级的产物，闲暇的时代既已被踢开，则诗的作用根本已化为零。总之，“今日新诗，已遗毒太多，它传染到文学的各种形式，甚至将臭气闭塞青年作家的毛孔。我们一定要戳破其伪善的面目，宣称它的死亡，而希望中国年轻一代的作家，能踏过其尸体前进。”

唐文标居高临下，危言耸听，以法官判决式的口吻宣判现代诗死刑，使整个诗坛骚动起来。比起过去“现代”诗社与“蓝星”诗社的遭遇战、纪弦与覃子豪之间的“私人战争”，唐文标以一人的激扬文字、粪土现代诗的气魄，向整个诗坛挑战，自然犯了众怒，怪不得受到众多诗人、作家的抵抗。

在关杰明、唐文标讨伐现代诗之前，言曦曾在1959、1960年间激烈凌厉地提出对现代诗的绝望，其问题的焦点在于诗的可解上。在那次论战中，现代诗人们抱成一团，一致对外维护现代诗的神秘性与难解性。这次论争范围扩大，不再局限在用词造句等形式上的批评，而重点转移到“为何写诗”和“为谁写诗”上。如果说，余光中等人与言曦的论争是由读者发难，那这次是由有十多年写诗经验的诗人唐文标向诗坛掷出铁手套。

从关杰明旋风到“唐文标事件”，在看似争吵不休的辩论后面，在台湾发展的中国新诗应走什么道路就越来越清楚了。

1974年6月，《中外文学》与《创世纪》分别制作“诗专号”、“诗论专号”，对现代诗发展方向作出针锋相对的评价。在60年代向虚无说声“再见”的余光中，这样反省20多年来的诗坛：“多年来不少诗人奢言反传统，一方面自绝于古典，另方面又无力真正了解西方，结果只有三五知己朝夕相对，交换彼此的短见和传闻，现代诗怎不日趋狭隘？”^⑤在60年代标举超现实主义的洛夫，

① 台北，《龙族评论专号》，1973年7月7日。

② 台北，《文季》，1973年8月第1期。

③ 台北，《中外文学》，1973年8月第二卷第3期。

④ 何欣：《三十年来台湾文学的论战》，台北，《现代文学》，复刊第9期。

⑤ 余光中：《诗运小卜》，台北，《中外文学》，1974年6月。

在反思 60 年代的诗风时对以前的观点不作任何修正：“新诗受西方影响成为一不可避免的趋势……主要原因乃在新诗历史甚短，在其发展过程中，新诗人之需要营养，亦如婴儿之需要奶瓶，不管是英国奶粉、法国奶粉、美国奶粉，只要有助于它的发育与成长，无一不可吸收，饮外国牛奶未必就变成外国人，近年来中国现代诗人较成熟的创作就是最佳证明。至于精神上的虚无，风格上的晦涩，意象语的经营，以及对纯粹性的追求，决非‘西化’二字可以概括，这是时代使然，当代文风使然，而且中国古已有之。”^①不管洛夫们如何固执己见，战后出身的新世代诗人已有充分信心走出不同于“国际性”、“纯粹性”诗风的影子，“在社会的、生活的、乡土的诸般层面里，用自己的笔，传达出我们这个时代的悲欢爱恨；用自己的手，推动着大伙儿，一步步走向前去。”^②

轰轰烈烈进行的新诗论战，使雄踞“中国当代十大诗人”^③地位的现代派诗人受到《葡萄园》明朗的追求、《笠》的乡土精神和强调发扬民族精神的《龙族》、《诗潮》的强有力挑战。尤其是《笠》诗刊不仅有林亨泰这类现代派的回归者，亦有陈秀喜这样从日文向中文转换成功者的加盟，加上以李敏勇为代表的战后成长的新一代，因而《笠》不仅在创作上，而且在评论和翻译方面交出的成绩单，均显示出他们反思传统、重建民族诗风的强劲势头。《阳光》等新成立的诗社也不容忽视。

拥抱乡土的另一内容是“关怀社会民生，意气风发写出民众的心声”。^④延续民族诗风的乡土诗，强调要“跨出自己的门楣，望一望外界的现实，投入到生活的原野，与我们周围的人群同哭同笑，接受我们作为一个中国诗人的历史背景与现实意义，接受那风风雨雨的考验。”^⑤在这种思想指导下，无论是笠还是龙族诗社的诗作，均摒弃西化而多用口语写作，从恬淡的生活中表现出浓郁的诗意，用带有泥土的语言表现当代人的感觉。这与现代派用类似“密码”的语言写作，以至视诗人为“密码专家”，视诗集为“密码秘本”的做法

① 洛夫：《请为中国诗坛保留一份纯净》，台北，《中外文学》，1974 年 6 月。

② 向阳：《七十年代现代诗风潮试论》，台北，《文讯》，1984 年 6 月。

③ “十大诗人”指纪弦、余光中、羊令野、洛夫、白萩、痖弦、商禽、罗门、杨牧、叶维廉。见张汉良、张默编：《中国当代十大诗人选集》，台北，源成图书供应社，1977 年版。

④ 高准：《〈诗潮〉的方向》，台北，《诗潮》，1977 年 5 月第一集。

⑤ 高雄：《阳光小集》第 10 期社论：《在阳光下挺进——诗坛需要“不纯”的诗杂志》，1982 年 10 月。

完全不同。乡土诗人认为,与其让少数诗评家惊叹“密码诗”的张力和密度,还不如让读者在晓畅明快的诗行中得到真正的艺术享受。

回归传统,不走所谓“拥抱工业文明如拥抱妓女”的现代主义路线,必然导致本土意识的产生。“年轻人愈来愈相信,假使我们不爱这块生我育我的土地,不去认识它,并为它流血流汗辛勤耕耘的话,我们将成为历史上一群最可悲,也最没有面目,没有责任的人。”^①他们意识到自己的生存环境不同于大陆,生于斯长于斯的是“二十年的宝岛土地”^②,因此,他们“愿意把这份创造的精神献给我们现在所能拥有的土地:台湾”。^③“踏实地站在台湾的土地上,与人群共呼吸,共苦乐”。^④这就难怪这些诗人写的不是余光中式的压抑、浓缩而沉思的乡愁诗,而是吴晟们放纵、稀释而激昂的“乡畴诗”。“乡愁诗”大都由大陆去台诗人所写,“乡畴诗”则多为光复后在台湾出生的诗人所作。由于没经历过战乱,对前行代诗人怀念大陆、想念故乡的心情缺乏实际上的体验,所以他们写的本土意识浓厚的诗并不以地域著称,而以诗的内在反应见长。萧萧认为:从新生代诗人的成长经历与未来发展方向看,“都不外乎:空间上是台湾乡土的孕育,时间上是中国文化的绵衍。他们在寻求既是台湾也是中国的诗,诗人的‘乡’的意识,逐渐由‘乡愁’转而而为‘乡畴’的体察。”萧萧将台湾70年代诗坛题材和风格的转向用“乡畴诗”的新概念将其标示,也许有以偏概全的局限,因为当时的诗坛还存在着《神州》的大中国意识、《大海洋》诗刊的澎湃激情及其浪漫风格等等。但他提出“乡畴诗”新的发展动向,特别是这类诗作仍离不开中国文化的哺育,值得重视。^⑤

在文风上,乡土诗人注重向民歌学习,普遍采用明朗的风格,走朴素的写作路线。他们提出诗应为大众写作,而不应躲在象牙塔内写谁也破译不了的“密码诗”。《阳光》的办刊方针就不是面向小众:“不求‘纯粹’办一份专门为诗人服务的诗刊,但愿‘不纯’地为诗坛开辟一道活水,为关心诗的大众提供

① 龙族诗社主编:《中国现代诗评论·龙族评论专号》,台北,林白出版社,1973年版,第15页。

② 《大地之歌》,台北,东大图书公司,1976年版,第21页。

③ 萧萧、张汉良:《现代诗导读·理论史料篇》,台北,故乡出版社,1979年版,第457页。

④ 高雄,《阳光小集》第10期社论:《在阳光下挺进——诗坛需要“不纯”的诗杂志》,1982年10月。

⑤ 萧萧:《乡畴与乡愁的交替——论近十年中国诗坛风云》,高雄,《阳光小集》,1981年第5期。

一份精神口粮。”^①他们反对诗与歌分家,而主张诗与歌结合,用诗歌演唱和诗画的形式走向街头,让现代诗进入寻常百姓家。如吴晟的《沉默》,承继了中国民歌《诗经》常用的复沓形式,增强了诗的音乐美,从而收到回环往复的艺术效果,如陈秀喜的《树的哀乐》。陈氏是一位充满母性光辉的诗人。她以爱心为出发点写诗,以温柔敦厚的笔法写出台湾人民对土地的认同和对乡土的热爱。此诗与《创世纪》的诗风大异其趣:反对“光与影的把戏”所带来的晦涩之风,提倡诗人应扎根于生活,扎根于泥土。以往诗坛盛行的逃避现实的“世界性”、“纯粹性”、“超现实性”,在“被阳光漂白”的土地上再也见不到踪影,从而带来文学的社会性与诗作的民族化。1977年6月获“中国现代诗奖”的吴晟,他写的《店仔头》,描绘了恬静温馨的乡土画面,洋溢着质朴的泥土芬芳。

写实主义的提倡,带动了叙事诗的丰收。当时出现的关怀现实之作,社会取向常常兼纪实取向。本来,乡土题材不同于挖掘内心奥秘的现代诗,它需要说明性的文字,在抒情时必然会与叙事相结合,这样便有了叙事诗的崛起。这里应特别提出的是“龙族”、“大地”、“草根”在诗刊宣言及诗论、诗选序中对叙事诗的呼唤。

这时出现的叙事诗,取材于中国古典文学的较多,如余光中的《湘逝》,杨牧的《郑玄寐梦》,大荒的《夸父》,王润华的《第几回》。还有的依托神话传说,如杜国清的《嫦娥》。

作为承前启后的70年代,不论是诗论还是诗作,都接纳各种诗潮和流派的参与,注重确立多元互现的品格,并开拓新的写作领域和风格。在商禽的引导下,管管、苏绍连、刘克襄、渡也、秀陶、陈斐雯也写起了散文诗。其中苏绍连的《七尺布》:

母亲只买回了七尺布,我悔恨得很,为什么不敢自己去买。我说:“妈,七尺是不够的,要八尺才够做。”母亲说:“以前做七尺都够,难道你长高了吗?”我一句话也不回答,使母亲自觉地矮了下去。

① 高雄,《阳光小集》第10期社论:《在阳光下挺进——诗坛需要“不纯”的诗杂志》,1982年10月。

母亲仍然按照旧尺码在布上画了一个我,然后用剪刀慢慢的剪,我慢慢地哭,啊!把我剪破,把我剪开,再用针线缝我,补我,……使我成人。

这首诗在表现母亲慈祥之心方面十分动人。

在这一时期出现的席慕蓉,用软性的基调追求浪漫梦幻、秀美典雅、哀感顽艳的风格。下面是她的《七里香》:

溪水急着要流向海洋
浪潮却渴望重回土地

在绿树白花的篱前
曾那样轻意地挥手道别

而沧桑的二十年后
我们的魂魄却夜夜归来
微风拂过时
便化作满园的郁香

这里表现了清芬可挹如飘扬的发丝和柔和女体的风格,掀起一股情诗流行的风潮,并创造出令《创世纪》乃至《笠》诗人乍舌的票房记录。这说明读者不仅需要罕见情、韵、事的现代诗的消费,也需要充溢着情、韵、事特征的大众诗的消费,而後者的市场需求远远超过前者。

四、多元发展,混声合唱

80年代是新的世代,和70年代相比有一个新的社会环境与人文氛围。执政党比过去开放与民主,经济上跨入“第三波”的资讯时代,农业上由停滞期转入扶助期,文化方面教育普及,各种民间社团蜂起。所有这些,为文学上的多元发展、混声合唱提供了有利条件。

通常认为,80年代的台湾新诗发展可分为两段:1987年以前为前半段,其重要特征为现代主义和乡土诗的对立与融合。1987年7月解除戒严后至1989年为后半段,其基本走向为本土诗与后现代诗并存。

据林耀德的统计,从1980到1986年之间,出现了众多更年轻的诗人,他们和前辈诗人一起深耕,总共创办了30种诗刊。^①这些诗刊,“雅集”性质居多,并没有明确的主张和鲜明的旗号,有的连发刊词都没有,从创作实践看普遍以抒情为主要诉求,或沿袭70年代“回归传统,拥抱乡土”的路线,但也有不同声音出现。如1985年5月创刊的《四度空间》,认为80年代的“文学除了需要直线的继承外,同样地需要横向的融合,如果完全排斥西方的思想,则中国的新诗除了一脉相承以外,便很难有显著的进步与发展。”^②同年9月问世的《地平线》,也不主张把传统与借鉴对立起来,提出“把中国传统现代化,西方的影响中国化”。^③由此可看出,70年代的二元对立已逐渐被宽容、相融所取代。《草根》复刊前后的态度也反映了这一点。70年代的《草根》,如同其刊名一样:主张扎根乡土,反对西化诗风。在1985年2月复刊时,却主张传统与现代不应划一道天然的鸿沟,而应将两者衔接,并提出宏大的抱负:“心怀乡土,献身中国,放眼世界”。^④他们不仅是多元融合的言者,也是行者,在复刊后陆续推出“社会诗”、“环境诗”、“录影诗”、“科幻诗”、“都市诗”等专辑,给传统诗坛注入一股新活力。

这种融会与变化的现象,在资深诗人那里也有明显的体现。温和现代主义者余光中写的《木屐怀古组曲》,在尝试新诗与民歌的结合。即使标榜“国际性”、“纯粹性”的洛夫、张默、管管,其诗作也有社会关怀的内容,如两岸开放探亲后,他们创作的返乡诗、探亲诗,延伸了乡愁诗的传统,充满着对乡土的眷恋,语言也不似“密码”那样难以索解。“蓝星”的向明所创作的《湘绣被面》,写他从家乡湖南得到一封不是家书、胜似家书的被面,其激动的心情难

① 林耀德:《不安海域——八〇年代前期台湾现代诗风潮试论》,台北,《文讯》,1986年8月。据张默在《台湾现代诗概观——从1970到1989》,高雄,《台湾新闻报》,1989年5月31日—6月2日统计,80年代的诗刊共39种。

② 林婷:《八〇年代的诗路》,《四度空间》,1985年5月创刊号。

③ 陈去非:《发刊词》,《地平线》,1985年9月创刊号。

④ 罗青:《专精与秩序——草根宣言第二号》,屏东,《草根》,1985年2月。

以言表。它道出了四十年来未能重返故土游子的共同心声。曾有过“美丽错误”的郑愁予,从纤细的抒情中探索生活的知性,不少诗作充满“情”的同时融进了“事”和“理”。

经过 70 年代的乡土文学大论战,现代派对“横的移植”有所检讨。1982 年 6 月复刊的《现代诗》,已无当年独领风骚的气慨,只是作为中性杂志出现,其刊名纪念意义大于实际意义。一些现代诗人为了表示自己不是脱离现实,便提倡起“新闻诗”。“新闻”讲究时效,而诗讲究推敲、慢工出细活,写快了便容易应景,故“新闻诗”能留传下来的几乎没有,这一名词也早已被人遗忘。

有一定探索性和实验价值的是录影诗。还在 70 年代初期,罗门就提倡过现代诗与录影带相结合。在 80 年代大力提倡录影诗,既有理论又有创作实践者数罗青。他连续推出《录影诗学宣言》以及《录影诗学举例》之一二,这标志着录影诗的正式面世。比录影诗投入者众的有环境生态诗。环保作家以自己的艺术敏感很早就体会到环境污染和自然生态的破坏对人类生存所造成的威胁。本土诗人吴新荣 1935 年所写的《烟囱》,便或多或少地抒发了珍惜生活空间、生态景观的乡土之情。大量地表现生态环境的主题,是台湾正式步入工业社会时代之后。这时的人们不仅受复印机、电视机的侵扰,也受核能外泄和浮尘、垃圾、水污的威胁。在这种情况下,“环保文学”便应运而生。这些作者认为,工业社会发展是人类文明的标志,但现代化的实现,却以生态破坏和环境污染为代价。这种污染和破坏,不但给人体健康造成危害,而且使人失却生存的动力,因不堪生活环境的恶劣,自杀率明显上升;许多人只好苟且偷安,及时行乐。不少作品已不满足于写反公害污染,而进一步思考生态保育、人与自然平衡的关系。由于题材的扩大和深度的挖掘,80 年代以来的环境生态诗,呈现出一片兴旺繁荣的景象。这类诗的作者主要有李魁贤、赵天仪、莫渝、李敏勇、洪素丽、向阳、刘克襄、林双不、宋泽莱、李勤岸、莫那能等。但这些人作品均没有像余光中那样写得少而精。如余光中声讨空气污染的经典之作《控诉一支烟囱》:

用那样蛮不讲理的姿态

翘向南部明媚的青空
一口又一口,肆无忌惮
对着原是纯洁的风景
像一个流氓对着女童
喷吐你满肚子不堪的脏话
你破坏朝霞和晚云的名誉
把太阳挡在毛玻璃的外边
有时,还装出戒烟的样子
却躲在,哼,夜色的暗处
向我恶梦的窗口,偷偷地吞吐
你听吧,麻雀都被迫搬了家
风在哮喘,树在咳嗽
而你这毒瘾深重的大烟客啊
仍那样目中无人,不肯罢手
还私自掸着烟屑,把整个城市
当做你私有的一只烟灰碟
假装看不见一百三十万张
——不,两百六十万张肺叶
被你薰成了黑恹恹的蝴蝶
在碟里蠕蠕地爬动,半开半闭
看不见,那许多蒙蒙的眼瞳
正绝望地仰向
连风筝都透不过气来的灰空

通篇是历诉烟囱各种“罪状”,诸如流氓罪(“像一个流氓对着女童/喷吐你满肚子不堪的脏话”)、诽谤罪(“破坏朝霞和晚云的名誉/把太阳挡在毛玻璃的外边”)、欺骗罪(“还装出戒烟的样子/却躲在,哼,夜色的暗处/向我恶梦的窗口,偷偷地吞吐”)、伤害罪(“麻雀都被迫搬了家/风在哮喘,树在咳嗽”)、毒气扩散罪(“还私自掸着烟屑,把整个城市/当做你私有的一只烟灰

碟”)、屠杀生灵罪(“两百六十万张肺叶/被你薰成了黑恹恹的蝴蝶”)。^①总之,“烟囱”简直是罪大恶极,不枪毙似无法平民愤。也许有人会辩解说,“烟囱”也有好的一面。如果没有它,就没有城市文明,工业现代化就化不成。但诗人在这里并不是写工业讲义,而是用诗人的方式控诉环境污染。如此庄重的主题用风趣的笔调写出,不能不使人佩服诗人构思的奇巧和想象力的丰沛。

比环境生态诗影响更大的是都市诗。在这方面,罗门同样是一位先驱。还在70年代前期,他就写过《城里的人》、《都市之死》、《都市的旋律》等作品。80年代以后,随着都市“在网状组织和资讯系统的联络和掌握中成为一座超级都会”,^②许多年轻诗人便揭起都市诗的旗帜。但都市的兴起与发展,却是以人的孤独为代价所取得的。都市的居民不像乡村有密切的亲缘关系而陷入孤独之中。他们为驱赶孤独而希望结成群体,可又因群体过剩无法自由发展个性而重新留恋孤独。这种对都市既依存又想摆脱的矛盾心态,使他们时时想借机发泄自己的情感。在这方面,青年诗人侯吉谅的诗集《城市心情》,堪称代表作。

廖咸浩曾把80年代的台湾新诗描绘为后现代诗与本土诗这两条最突出的创作路线平行的局面,^③这颇有见地。自1981年詹宏志的“边疆文学”事件,经1983至1985年之间的“台湾意识”论战后,“乡土文学论述”已被“台湾本土论述”所取代。“乡土”与“本土”虽是一字之差,但其含义大相径庭:乡土的“乡”不仅指台湾,也包括大陆;而“本土意识”论者中的不少人已抛弃五千年的中华文明,而以子虚乌有的所谓“台湾民族”取代“中华民族”。当时本土诗的生产主力军为笠诗社诗人。此外,还有《台湾文艺》、《阳光小集》、《自立晚报》副刊的部分诗篇。这些本土诗均采用写实主义手法,带有怀旧倾向,以乡镇为题材居多。在“本土”诠释方面,常指台湾而表现出程度不同的拒排中国的倾向。它虽然有社会关怀的取向,但更多的是族群关怀,念念不

① 吴奔星主编:《中国新诗鉴赏大辞典》,江苏文艺出版社1988年版,第1015页。

② 佚名:《现代诗的草根性与都市精神》,台北,《草根》,1986年6月复刊第9期。

③ 廖咸浩:《离散与聚焦之间——八十年代后现代诗与本土诗》,载台北,《文讯》杂志主编:《台湾现代诗史论》,文讯杂志社,1996年版,第437页。

忘的是“本土台湾”。在《阳光小集》所出版的政治诗专号中,还可以看到诗作者关怀台湾的同时放眼中国,但在作为《笠》诗选的《混声合唱》中^①,很少有作者把眼光投向神州大地,他们心目中的“本土”被缩小成海岛。“台湾”在他们眼中已不是一般的地理名词,而是相对于“中国”的带政治色彩的概念。在笠同仁诗作中,这样的诗作比较多。在语言上,不少本土诗人主张用“台语”写作。有的虽然用汉语写,但就议题或关怀对象变得狭窄化、单一化,以及国族化现象的浮出,没有什么不同。如桓夫的《给蚊子取个荣誉的名称吧》,人们就不难从“过境”、“国土”等隐喻中读出国族寓言的意味。在美国的台湾诗人张错嗅出了此诗反“中国性”的怪味和异味,便仿照此诗的题目写了一篇《给诗评取个荣誉的名称吧》,并在文末用反讽的口味说:“把笠脱掉好了。好好看一看这世界,勇敢地面对阳光,并且吸取养料,把健康的脸,把中国性的真面目显示人。”^②

和本土诗密切相关的是政治诗的蓬勃发展。这类诗作者主要有林双不、宋泽莱、黄树根、詹澈、郑炯明、李勤岸、杨渡、苦苓、廖莫白等人。代表作有杨渡控诉戒严的《一九八三年暮歌》,还有李魁贤的《独立宪章》、陈芳明的《城市》、陈鸿森的《比目鱼》、刘克襄的《福尔摩莎》等。

后现代文化思潮伴随着后工业社会出现。商业社会的消费取向和资讯的高度发达,是后工业文明的重要标志。虽然台湾在80年代还未进入后期资本主义阶段,但它的某些层面上已经有后工业文明的特征,这为后现代文学的产生提供了温床。具体说来,从80年代后期开始,台湾文坛出现了从现代主义母腹中成长发展起来的后现代主义文学。

后现代诗出现得比小说早,70年代末夏宇的部分作品就含有后现代精神。后现代主义诗风劲吹,是在80年代中期《草根》复刊以后,由罗青、林耀德等人大力鼓吹。现代诗和后现代诗在对主流文学的反叛方面有相似的一面。如果说,现代诗的兴起是对“战斗文学”公式化文风强烈不满的话,那后现代诗在某种意义上是对乡土写实的僵化路线的反拨。后现代诗继承了纪

① 赵天仪等编:《混声合唱——〈笠〉诗选:台湾精神的隐喻》,高雄,文学台湾杂志社,1992年版,第43页。

② 笔名郑雪。台北,《联合文学》,第三卷第8期。

弦们前卫精神的一面,另一方面也有许多与纪弦、洛夫们所没有的技巧革新。

本土诗与后现代诗开始时是平行发展,但后来又有相抵触的现象。它们本来就有不同艺术倾向,在表现题旨上亦有重大差异。一般说来,本土诗的思想性大于艺术性,在表现国族想象时过于赤裸,而后现代诗讲究技巧,题材比较广泛,其议题不局限于族群,还有电脑文化、女权主义等等。即使与政治有关,其讥讽的对象也只是官方而非整个中国。如林耀德的《交通问题》:

红灯/爱国东路
/限速四十公里
/黄灯/民族西
路/晨六时以后
夜九时以前禁止
左转/绿灯/中
山北路/禁按喇
叭/红灯/建国
南路/施工中请
绕道行驶/黄灯
/罗斯福路五段
/让/绿灯/民
权东路/内环车
先行/红灯/北
平路/单行道

这是一首构思新颖别致、想得妙写得更妙的后现代诗。此诗把爱国、民族、民权、建国、外交、三民主义、两岸关系等重大问题均作为交通信号处理。爱国要“限速”,“民族”不能偏左,“中山”(三民主义)不可按喇叭抗议,“罗斯福路”(美国代称)要容忍,“北平”(大陆代称)是“红灯”,且是“单行道”,“民权”属特权,要让“内环车先行”……这里有游戏,有表演,有反讽,有记号。虽曰是后现代诗,但能让人读懂。他把政治问题写得如此有谐趣,堪称林耀德

的独特创造。

关于台湾是否出现了后现代诗,诗坛上有不同的看法。对于80年代是否本土诗与后现代诗并存,学术界的意见也不一致。吕正惠在一次并非专门谈诗的发言中,就认为80年代以“要求本土化倾向为主”。^① 这些说法本身,反映出台湾文学评论界众声喧哗,任何试图“一言九鼎”让人臣服的文论和诗论,均不可能出现。在新诗创作上,如上面所述出现了新闻诗、录影诗、环境生态诗、政治诗、本土诗、后现代诗;在题材上,有人热衷于写政治和战争,写中国精神或本土意识,写乡村或写都市,写生态或写科幻,咏乡愁或写死亡,写山水或写情欲或表现异国情调……说明诗人的创作生命力随着政治的松动充分释放出来。80年代是一个多元发展、“混声合唱”的时代,已成不争的事实。

五、矛盾交织,乱象丛生

蒋经国去世,是一个时代的终结。接棒后的李登辉,他的“强”不在于整合分裂的民族而是千方百计扩大其裂痕,用“中华民国在台湾”的“独台”纲领,导致台湾政治社会的剧变,以及愈演愈烈的以反中国为中心的本土化运动的产生。

这种演变在诗社中最大受益者是“笠”。这时的“笠”诗社,不再是“不适者生存”,而是“适者生存”——适应了执政者“去中国化”的需要,故他们由创刊时的12人发展为近百位同仁,同仁的诗集选集远远超过别的元老诗社。他们用有特殊含义的“台湾诗”取代70年代说的“在台湾的中国现代诗”,发表“台湾是台湾,中国是中国”的声明,还出过一本《诗与台湾现实》,其中对巫永福30年代写的《祖国》一诗作了重新诠释。本来,巫永福心目中的祖国是唐山,文化上是汉唐,可现在巫永福及《笠》同仁将其颠倒过来。他们认为,虽然台湾人在血缘上与大陆有割不断的联系,但“中华人民共和国并没有统治过台湾,我们只认同台湾是自己的国家”。^② 这种跟随政治行情随风起舞任

① 封德屏:《以更宽阔的视野,突破过去的规范——“文学与社会”座谈会》,台北,《文讯》,1991年4月。

② 白萩策划、张信吉记录:《诗与台湾现实》,台北,《笠》诗刊社,1991年版,第79页。

意曲解作品原意的做法,不足为训。《笠》诗刊从创刊时起整个诗社的性格就趋向封闭性,开放社外来稿后,还一度把祖国大陆诗人的作品放在“海外来稿”专栏,其政治用意极为明显。

在“总统”大选前夕,无论是本土还是外省诗人对政治的热衷更是达到了沸点。1995年是50年代以来最动荡不安的一年,统独斗争的阴影笼罩着全岛,再加上黑金政治和特权腐化现象,诗人们无不忧心忡忡,这充分反映在辛郁、白灵主编的《1995年诗选》中。

李登辉抛出“两岸是特殊国与国关系”的“两国论”,文学上早先也有“台湾新诗与中国新诗的不同,将会如美国诗与英国诗之殊异”的说法。^①由于在国家认同问题上发生严重错位,导致相当一部分本土诗人包括90年代出现的《蕃薯》诗刊的作者。把“台湾诗”看作是“新国家书写”,是独立于“中国诗”之外的新品种。

用意识形态主导创作,必然会导致诗作品质的下降。但90年代的现代诗不再风光一时,并不完全是统独斗争的侵扰,而是由于政治解严导致各种束缚全面松开,社会多元化时代急剧来临,纯文学尤其是“小众”的新诗受到各种大众媒介转型的强烈冲击,逐渐被读者所冷落,所抛弃。以报禁解除为例,报纸纷纷扩版,可文学副刊并没有随之水涨船高,反而被其他非文学副刊所挤兑。解严后白色恐怖不再存在,社会转而强调财富的积累,于是人人“向钱看”,为了发财许多人不择手段,新诗创作就这样在商品大潮的冲击下,变为可有可无的装饰物,“更因为声光媒体的崛起与渗透,MTV、KTV和方兴未艾的小剧场,又吸引了不少的观众,这导致文学阅读人口日益减少,麦当劳、肯德基和KISS占据了不少年轻朋友埋首书案的时间。……近几年炽热的泛政治化现象,也转移了不少成年读者的注意力。”^②岂止是转移了读者的注意力,同时也解构了作家的创作力:小说界有王拓担任“立法委员”,诗歌界有廖莫白(廖永来)当选台中县县长。至于其他诗人参与选战的文宣活动甚至任幕僚者,更是层出不穷。

① 萧萧:《大陆学者拼贴的“台湾新诗理论批评”图》,台北,《台湾诗学季刊》,1996年3月版,第19页。

② 孟樊:《台湾文学轻批评》,台北,扬智出版公司,1994年版,第18页。

时代的快速变迁令诗人无法安心创作,民众看影视,还有电动玩具,从LP、录音带、MTV、KTV、CD、VCD一路行来的流行音乐、漫画书、占星术,乃至电脑和网络游戏都一一尝试,致使90年代诗刊的生长,不再有肥沃的土壤。在80年代新创刊的近50种诗刊,到90年代已寥寥无几。也有新创办的《双子星》,其新锐光芒比以往同类刊物逊色。知名度较高的新诗社“植物园”,入社人数众多,可发表出来的作品极不相称。另有三两个校园诗刊偶露峥嵘,平面印刷诗刊其命运则令人担心。1992年12月创刊的《台湾诗学季刊》却有所不同,它在“挖深织广,诗写台湾经验。剖情析采,论说现代诗学”方面成绩斐然。^①该刊特点是老将与新秀合流,历史与现实兼顾,创作与诗论荟萃,相对过去元老级诗刊的集团性格,它带有整合色彩,是台湾诗坛传播功能日趋疲乏时的一支劲旅。正如向明所说:“相较于四、五十年代的老诗刊,它的包袱最轻,它的活力最旺,它的同仁阵容最坚强,它的目标最长远”。^②它制作的专题,始终使人感到该刊保持着蓬勃的朝气,给海内外读者提供了台湾诗坛发展最真实的地图。要了解90年代台湾诗坛的创作风格与思潮演变轨迹,此刊是不可忽视的。作为最具凝聚力诗社“创世纪”所办的同名诗刊,在90年代仍不失为对“现代诗投入最积极、冲刺力和最强的一群”。^③现代诗刊唯一由女性诗人涂静怡主编的《秋水》,在坚持横排方式印制的同时一直保持着唯美的风格,与1998年成立的“女鲸诗社”与女性意识的抬头,完全不同。

面对诗社诗刊自生自灭,使人想起唐文标早先预言的“20世纪不是诗的世纪”。^④向阳对此不无悲观地说:“台湾的现代诗坛在解严后其实已进入消颓甚至‘死亡’的边缘”。^⑤医生式的评论家孟樊诊断现代诗已“濒临死亡”。^⑥当然,只要有读者在,有作者在,新诗就不会死亡。为适应读者新的需要,诗

① 台北,《台湾诗学季刊》稿约,1995年6月。

② 向明:《诗人也要靠行吗?》,台北,《台湾诗学季刊》,2002年12月。

③ 向明:《小谈诗社诗选》,台北,《台湾诗学季刊》,1997年9月。

④ 唐文标:《僵毙的现代诗》,台北,《中外文学》,1973年8月。

⑤ 向阳:《80年代台湾现代诗风潮试论》,彰化,《第三届现代诗学会会议论文集》,1997年5月版,第72页。

⑥ 孟樊:《台湾文学轻批评》,台北,扬智出版公司,1994年版,第15页。

人想出各种办法让新诗起死回生,如不再像1970、80年代创作长叙事诗,而效法小说的“极短篇”写超短诗。葡萄园诗社为此专门出版了《葡萄园小诗》选,白灵也曾倡导过“小诗运动”,后来各大报和文学社团征奖新诗的行数不再局限在50行以内,而是向纸短情长的迷你型小诗靠拢。张默、白灵主编的《1999年诗选》,就收小诗十四家,这是“历年年度诗选之冠。其中林建隆的三行俳句、管管的《小诗叶》特具灵动和趣味性。”^①此外,部分诗人还倡导“诗走向群众”,让诗走向街头,走向日常生活,这样便有焦桐食谱诗议题的开创,还有贴近现实的地震诗大量涌现。值得一读的是詹澈的《当两种梦正在成熟》。它表面上写的是“九·二一”地震,其实隐藏在后面的是政治上的大地震,其中讲的“两种意识形态”,系指“带着海洋压力”的台湾意识与“带着古大陆的重量”的中国意识的相互磨擦与冲撞。如果让台湾意识战胜中国意识,让台湾宣布独立,那就会在台湾造成一场比自然地震更厉害的政治强震:外面的军队还没有打进来,岛内的内战已开张、升级。这时只见死神张开酣睡的眼睛,“百年地牛呜咽,地动天摇”,一场战争劫难不可避免。

这时还出现一种按大众口味推出的“公车诗”,由行政部门配合作家将52位诗人的小诗贴在公交车上,又印制成卡片散发给市民。洛夫主持的“诗的星期五”活动也很有创意,对普及新诗起到了一定的作用。

据台湾有关部门公布,全岛拥有300万户的网络使用者,在全世界排名第八,而电脑在办公室普及的同时,普遍进入家庭。很显然,台湾已步入资讯化社会。这股新浪潮对诗人来说,是无法抗拒的诱惑。须文蔚、侯吉谅、杜十三一马当先,于1997年组成“诗路:台湾现代诗网路联盟”,以使人刮目相看的综合资源占领市场,其发出的《每日一诗电子版》,订户超过三万,而平面媒体印制的诗刊通常只发行几百份。向阳、陈黎、苏绍连(米罗·卡索)也以“春江水暖鸭先知”的姿态在网路建立据点,而更年轻的诗人一边办网路诗刊一边在网络上写作,成一时之风尚。网络诗透过多媒体软件的运用,为平面诗刊加入了声音、图像及影像,而所耗成本不多。它打破了传统文学以文字做载体的创作形态,在一定程度上呼应了后现代文学家的理论主张。这种优势

^① 张默、白灵主编:《1999年诗选》,台北,创世纪诗杂志社,2000年版,第6页。

促使一些老龄诗刊纷纷上网,以争取更多的读者。当然,任何革新都会遇到阻力,如有人牢牢抱住传统观念看待网络诗,并质问道:“网路上有些诗作品混合动态文字或影像,有的则全部是由影像构成,这种作品也叫诗?”不可否认,有些后现代诗人在网络上玩弄“博义的拼贴与混合”和“意符的游戏”,写的作品不仅让读者望而却步,甚至连诗人也不敢苟同,如林群盛用英文字母、阿拉伯数字和符号组成的《沉默》,其写法并不能代表网路诗或后现代诗的方向。一般说来,数位化创作对丰富新诗的表现力和扩大读者面,还是有帮助的。不能因噎废食,因出现难于索解的诗便否定网络诗和后现代诗的存在。

1987年随着戒严令的废除,企业家的权威取代了政治家的霸权,这便带来了文化思想空前多元化的局面,过去被窥视、被议论、被驱逐的性别与情欲意识也开始瓦解、松绑。正是在这种背景下,女性主义运动带动了“我们之间”这种女同志团体的兴起和同志运动的蓬勃开展。这时台湾出版的《热爱杂志》,还远销香港。1995年9月,皇冠出版社同时出版三本“新感官小说”。女性诗歌也不甘落后,像颜艾琳等人的作品,勇敢地挑战父权体制,有助于人们反思情欲或生命这类人生的基本问题。但也有不少女性诗歌演变为情色诗,充斥着大量的做爱过程及器官描写,并夹杂着诸如阴唇、阳具、精液、体毛等不雅语汇。在大胆写情欲的女诗人面前,“蛾眉不让须眉”,男作家只好自惭形秽,甘拜下风。我们在批评这些情色诗色大于情时,还应看到另一面:愉悦地面对身体与情欲,不再认为情欲是人性的堕落,其狂野色彩和营造的败德的诡异氛围,毕竟挑战了家庭观念,由此形成台湾诗坛与主流文化相颀颀的次文化的一幅重要风景。

90年代的台湾社会,许多人出于对生活的困惑求神拜佛,宗教在各个阶层大行其道。这在文学创作中也有所反映。如一些诗人尝试把佛学、禅宗的情趣输入现代诗中。许悔之的《肉身》系列,大量运用佛教术语,把诗的内涵推向一个新高度。洛夫的“隐题诗”,在语言实验方面表现出新的张力。它不同于古人的藏头诗,“是一种在美学思考的范围内所创设而在形式上又自身具足的新诗型。它具有诗的充分条件,符合既定的美学原理,但又超乎绳墨之外”,故有时不免破坏了约定俗成的语法语式,甚至成为其特色。“具体来说,隐题诗是一种预设限制,以半自动语言所书写的诗,标题本身是一句诗或

多句诗,每个字都隐藏在诗内,有的藏在头顶,有的藏在句尾……”^①如洛夫的《拈花一笑》:

拈起一根头发顿时群山一阵摇晃
花落在肩上眉际他仍阖目酣睡,及到
一天
笑,产下了一窝奥义之卵

其中就有佛或禅的影子在内。发展了隐题诗的侯吉谅《交响诗》,体现了诗的歧义性,赢得了众多青年诗人的模仿。这类诗作,继承了唐代以来有关佛与禅的书写。“五四”新文学运动后,文学作品中佛与禅的情趣一度断裂,现在洛夫等诗人重新接续这一传统,这对增强现代诗的艺术魅力,无疑有建设性的贡献。

自台湾开放探亲以来,两岸诗人互访往来。《创世纪》得风气之先,在 80 年代中期就推出“大陆朦胧诗人特辑”,在 90 年代初又推出“大陆第三代现代诗人作品展”。《葡萄园》、《秋水》、《大海洋》、《海鸥》等诗刊也紧紧跟上,辟出专门的栏目刊登大陆诗人的作品。有少数诗刊还发展大陆同仁,或特邀大陆著名诗人、诗评家为特约编委。

众所周知,大陆诗歌人口众多,台湾诗刊却僧多粥少,“当海峡彼岸诗人倾巢而出(彼等宣称拥有 500 万写诗人口),雪片般飞过来,完全填饱本地诗刊、副刊甚至杂志时”,台湾诗人惊呼“试问还有‘台湾诗人’如此的名衔吗?还存在台湾自己的现代诗吗?”^②,这可以理解。不过,台湾作家应该有自信心,对岸诗人再大量向台湾投稿,也不可能掩盖台湾诗人的真正声音。何况,像余光中这类大家,大陆诗坛还找不到相应的对手。台湾诗人对台湾诗坛乃至整个中国诗坛的贡献,是谁也“掩盖”不了的。

应该看到,两岸互登诗作,毕竟利大于弊,如台湾诗人作品被大陆学者与

^① 文讯杂志社主编:《台湾现代诗史论》,台北,文讯杂志社,1996 年版,第 540 页。

^② 陈去非:《一片晦暗的 90 年代台湾现代诗坛——一个年轻人的观察报告》,台北,《台湾诗学季刊》,1995 年 9 月版,第 18 页。

出版商联手用“大众化”的包装,以市场经济为原则去推销,让他们的诗作大量登陆内地,甚至进入中学课本,这有利于改变台湾诗歌知音甚少、市场狭窄的情况。本来,台湾现代诗集的发行一直陷入窘境,新诗研究也远不如大陆发达,正如香港学者黎活仁所说:“台湾的新诗作者在台湾找不到读者,但大陆高等院校数以百计,硕士、博士研究生数以千计。以此类推,将来‘台湾的新诗人口’,大部分可能是聚居海峡彼岸的同胞,这是相当有趣的事。作品能够‘直航’到中原和边陲,见知于另一文艺环境,当然是流水高山一类的美谈。‘敦煌在中国,敦煌学在日本’。——这是日本学者私底下的一种心理建设提法,台湾学者大概今后怎样花气力,也不可能改变‘台湾新诗作者在台湾,台湾新诗研究在大陆’的现象——因为人力资源过分悬殊”。^①“隔岸观火”的黎活仁,忽略了台湾学者研究新诗的成绩,固然有偏颇之处,但从总体上说,这段话仍有参考价值。

交流中难免有误会,有碰撞。要往良性发展,要能给两岸人民带来更多的福音,那交流就要约束政治的侵染力。但文学不能脱离政治,有时难免会把对方的作品往政治上联想。如古远清编著的《台港朦胧诗赏析》,在台湾引起误解,认为“朦胧诗”在大陆是“精神污染”的代名词,现在编著者把只在大陆出现的“朦胧诗”说成是台湾早已有之,这是把大陆“‘精神污染’罪魁祸首”看作“是来自海外台湾”,古远清由此和这位批评者展开了火药味甚浓的论战。^②后来两人在台北握手言欢,被传为“相逢一笑泯恩仇”的佳话。这充分说明,通过对话和沟通,两岸作家完全可以成为朋友而不应再互相敌对。正是在这种谅解中,两岸作家用文学交流的方式建立了一个超越政治的互动空间。本来,两岸意识形态再怎么不同,但毕竟同根同种同文,共同的语言多于差异。近半世纪的隔离,完全没有理由影响五千年文化传统的薪传,更不应该为了某部作品的评价而把笔墨官司从台湾打到大陆或从大陆打到台湾,

^① 黎活仁:《关于台湾新诗选集的讨论——〈台湾诗学季刊〉第六期读后》,台北,《台湾诗学季刊》,1995年6月(总第11期),第183—184页。

^② 参看向明:《不朦胧,也朦胧——评古远清的〈台港朦胧诗赏析〉》,台北,《台湾诗学季刊》,1992年12月。古远清:《两岸文学交流不应存在“敌意”——兼评向明先生的〈不朦胧,也朦胧〉》,台北,《台湾诗学季刊》,1993年3月。

从而影响两岸诗人间的交流和团结。

总之,动员“勘乱”时期的终结和党禁报禁的解除,尤其是“两国论”的出笼导致本土化、“去中国化”的思潮铺天盖地而来。整个文化商业机制对文学的大举入侵,使得台湾新诗市场大面积沦陷。新老诗刊争主流地位,某些大牌诗人不再忙于创作而是忙于进文学史。更年轻的诗人把搞怪当作前卫的同义语。在诗的品种方面,网络诗、情色诗、超短诗、公车诗、隐题诗、宗教诗联袂而来,另还有后现代诗、台语诗、原住民诗、“新文言诗”以及未成气候的“社会性的古体新诗”。^① 90年代台湾诗坛变得这样奇特而难以捉摸:这里有“年度诗选”权力分配的争夺战,有正中书局出版上官予《中国新诗渊薮》引发的诉讼案件,还有某些现代诗研讨会出现的火爆场面,独派诗人炮轰“台湾文学经典”,萧萧等评论家攻讦“大陆的台湾诗学”,“小黑吉”用漫画形式讥讽《创世纪》沦陷为大陆新诗台湾版,而《创世纪》的“司马新”又反过来大骂《葡萄园》、《秋水》等诗刊成了收容大陆劣等诗作的垃圾桶……^②这种种矛盾交织、乱象丛生和浑沌、混乱、无序状态,是世纪末台湾诗坛最奇特的景观,难怪有人用“一片晦暗”^③和“混‘蛋’”^④去形容它。

台湾新诗发展前途令人堪忧,这是不争的事实。21世纪的台湾诗坛更不可能铺满阳光,而只能是阴霾与霁色交替出现。

第二节 从三足鼎立到四强分治

从三大诗社的诗学主张看,“现代派”是极端前卫的,“蓝星”诗社比较温柔敦厚,而“创世纪”诗社早期主张的是中国风和东方味,而1959年以后变得

① 刘菲:《世界诗叶·卷头语》:“自然主义自然过了,浪漫主义浪漫过了,现代主义现代过了,我们要倡导社会性的古体新诗!”台北,《世界论坛报》,1999年10月2日。

② 司马新:《打开天窗说真话——对1997年诗坛某些现象之检验与省思》,台北,《创世纪》,1998年春季号。

③ 陈去非:《一片晦暗的90年代台湾现代诗坛——一个年轻人的观察报告》,台北,《台湾诗学季刊》,1995年9月版,第18页。

④ 徐望云:《混“蛋”——多元而奇特的90年代台湾现代诗坛》,载文讯杂志社主编:《台湾现代诗史论》,台北,文讯杂志社,1996年版,第569—586页。

像刚出炉的钢铁,炽热炙人:大量接收“现代派”人马,同时也接过“现代派”反传统的创作观念,不再提“新民族诗型”,转而强调诗的“世界性”、“超现实性”、“独立性”、“纯粹性”。“创世纪”实现这种旋风式大转变后,各诗社便像走马灯一般:洛夫们由“性近开放,是一只跑百米的急足”,变成了“性趋激进”的新现代派,成了“一只跳跃式的长足”——冲劲十足、睥睨诗坛,重新领导现代诗运动的一股龙头力量。而继承新月派秀美传统诗情的“蓝星”诗社,走向了“创世纪”早年提倡过的新民族诗型的立场,真正成了“较为稳重,是一只步态安详的健足”。^①

60年代“笠”诗社崛起后,打破了“现代派”、“蓝星”、“创世纪”三足鼎立的局面,同时也承接了前三大诗社未竟的事业,开启了四强分治时代——不过这“分治”不是同一时段,而是从历史意义上讲的同一时代,因笠成立时“现代派”已解散了——即使这样,现代派“阴魂不散”,其影响仍未消失,仍然在其他诗社得到薪传。

一、冲劲十足的“现代派”

从1954年起,现代主义文学由新诗带队登陆台湾文坛。其中“现代诗社”非常前卫:从《现代诗》第1至13期,纪弦领头成立“现代派”,号称有115位同仁。

“现代派”是台湾光复后出现的第一个诗社,此组织虽为纪弦一人所垄断,有虚张声势、好大喜功之嫌,但这个组织毕竟为新诗现代化迈出了重要的一步,并影响了后来各大诗社的发展。

(一) 纪弦:在荒原上独行而长啸

纪弦(1913—),本名路逾,原籍陕西,生于河北清苑县。截至1948年11月底由上海到台湾以前,纪弦在大陆共出版过九本诗集,办过七种诗刊。他这时期的作品,后来收入在1963年出版的《摘星少年》(台北,现代诗社,1963年版)、《饮者诗抄》(台北,现代诗社,1963年版)中。

纪弦到台湾后,长期任教于成功中学。从36岁至64岁,纪弦在祖国宝岛

① 洛夫:《诗的边缘·诗坛春秋三十年》,台北,汉光事业文化公司,1980年版,第13—14页。

度过了将近 28 年。他最引人重视的是创办《现代诗》，组织“现代派”。作为“现代派”的旗手，他高呼新诗要走“横的移植”的道路^①。由于这一主张矫枉过正，引起诗坛强烈不满，从而扮演着被覃子豪等人口诛笔伐的对象，使他常有一种孤独感。他却以阿 Q 精神自慰：这是“光荣的独立，我自甘寂寞”^②。《狼之独步》，便是他由目空一切而产生的孤独情境的最佳写照。

作为诗人，重要的是要保持一颗童心。从年轻时到晚年，纪弦都保留有自然、率真的特征。他的许多诗作，或自嘲，或嘲人，或两者兼而有之，无不充满了谐趣、童趣。《夜记》，写少年时的调皮与年老时仍有一颗赤子之心，用技巧而不见技巧，行文酷似散文，但仍有浓郁的诗意。纪弦身材高大，口中常含烟斗，手杖不离步，显得优雅和潇洒。他早年写的《七与六》，便是他狂傲性格最好的悲剧性解读：

手拿手杖 7

咬着烟斗 6

数字 7 是具备了手杖的形态的

数字 6 是具备了烟斗的形态的。

于是我来了。

手杖 7 + 烟斗 6 = 13 之我

一个诗人。一个天才。

一个天才中之天才。

一个最最不幸的数字！

唔，一个悲剧。

① 台北，《现代诗》，1956 年 2 月 1 日第 13 期。

② 李瑞腾：《释纪弦的〈狼之独步〉与〈过程〉》，台北，《中华文艺》，第 74 期。

悲剧悲剧我来了。

于是你们鼓掌,你们喝采。

闻一多也口叨烟斗,所不同的是纪弦多了一副手杖。这是他作为诗人的身份证,也是他“生命中最重要象征:烟斗代表了他的灵感,是追求理想的;手杖表现了他嫉恶如仇的作风,是面对现实的。”

纪弦反对抒情,提倡“主知”,可他本质上是浪漫唯美的诗人,故他的创作实践无法贯彻这一点。其作品《我从小就想飞》,显得抒情浪漫。《吃板烟的精神分析学》,充满了罗曼蒂克的幻想。表现老人心态的抒情小品《雕刻家》,没有具体揭示烦忧的内容,更没有去赞叹老年人随着岁月增长的智慧和丰富的生活经验,而是将催人衰老的烦恼喻之为“雕刻家”,并作为全诗的主题意象,这就在平凡中表现了不平凡的诗意。它的浅显的语言和适应老年人心态的徐缓节奏,再加上不俗的意境和充满生活情趣的描写,使这首诗获得了不同寻常的艺术效果。

作为诗人,纪弦爱冲动,发表演说和行文常常偏执。为了创新,他大声疾呼反叛传统,否定前人的成就。其诗作《存在主义》、《春之舞》、《阿富罗底之死》、《S'EN ALLER》、《舞女 FIFI》,比较符合他的诗学主张。

纪弦的诗之所以有生命力,在于抒情主人公的形象突出。“狼一般细的腿,投瘦瘦、长长的阴影,在龟裂的大地。”^①吃人的狼生性凶残,可在纪弦诗中并不显得恐怖,作者只不过是将其形容自己的身影。这是典型的反传统写法。“古怪的家伙”、“唯一的过客”、“独步之姿”以及反复出现的槟榔树,同样是他自己的写照。纪弦诗的另一特点是意象显得繁复驳杂,语言奇巧而乖张。它强调诗人对外界现实的主观驱使力,强调艺术创造者主体对客体的重新组合作用,轻视诗的情节性和明朗化的理性表白,追求意象直觉感,多采用象征、暗示、隐喻、变形的手法,打破直抒胸臆的传统表现方式,读了后使人似懂非懂,半懂不懂,留有咀嚼的余地,如《妳的名字》:

① 纪弦:《纪弦自选集·我来自桥那边》,台北,黎明文化有限公司,1978年版,第254页。

用了世界上最轻最轻的声音，
轻轻地唤你的名字每夜每夜。

写你的名字。
画你的名字。
而梦见的是你的发光的名字：

如日，如星，你的名字。
如灯，如钻石，你的名字。
如缤纷的火花，如闪电，你的名字。
如原始森林的燃烧，你的名字。

刻你的名字！
刻你的名字在树上。
刻你的名字在不凋的生命树上。
当这植物长成了参天的古木时，
啊啊，多好，多好，
你的名字也大起来。

大起来了，你的名字。
亮起来了，你的名字。
于是，轻轻轻轻轻轻地唤你的名字。

此诗虽然有理性表白，但意象显得繁复驳杂。文字一读就懂，内涵却极其丰富。全诗以喃喃自语的口吻，滔滔不绝地诉说着“你的名字”，轻轻地呼唤着“你的名字”，可“你”又不在场。“你”一律为女旁，可见作者倾诉的对象不是情人就是爱人。此诗用了如日、如星、如灯、如钻石、如火花、如闪电、如燃烧的森林比喻作者心中发亮的名字，给人留下深刻的印象。末尾用六个“轻”字结束全诗，为的是表达不尽的绵绵之情。作者在艺术形式上做了许多

文章,如结构的紧凑、旋律的急促、造句的随意和首尾照应,均增强了此诗的艺术魅力。

1949年秋,国民党兵败大陆,许多大陆文人随之去台。他们对政权的更替充满了恐惧、仇恨。作为先到台湾一步的右翼文人,纪弦也不例外,写了一些趋时的“战斗诗”。

1976年底,纪弦移民国外。尽管失去了诗活动的舞台,日子过得落寞,但他仍继续像一匹狼在美国西海岸的旷野、荒原上独行而长啸。他这时的诗风,不再有早期滑稽玩世的遁逃,也鲜有豁达超世的征服,而“以‘温柔敦厚’的诗教为依归,表现了诗与自然浑然一体的境界”。^①他83岁时出版的《第十诗集》^②,仍像过去那样明朗中有转折,平白中见奇趣,给人的感觉是“极端的个人化,非常的口语化,十分的生活化”。^③鉴于他的好诗已在大陆尤其是台湾时期做完,故他后来出的一系列诗集包括《晚景》^④,远没有他五六十年代的诗作影响大。

(二)郑愁予:由“过客”到“归人”

郑愁予(1932—),原名郑文韬,河北人。1949年随父去台,在新竹长大,1958年毕业于中兴法商学院。50年代初加入“现代派”,1958年去美,获爱荷华大学艺术硕士学位,后任美国耶鲁大学东亚语文学系教授。著有诗集《梦土上》(台北,现代诗社,1955年版)、《衣钵》(台北,商务印书馆,1966年版)、《窗外的女奴》(台北,十月出版社,1968年版)、《郑愁予诗选集》(台北,志文出版社,1974年版)、《燕人行》(台北,洪范书店,1980年版)、《雪的可能》(台北,洪范书店,1985年版)、《郑愁予诗集(1951—1968)》(台北,洪范书店,1986年版)、《刺绣的歌谣》(台北,联合文学出版社,1987年版)、《寂寞的人坐着看花》(台北,洪范书店,1993年版)等。

郑愁予的笔名来自楚辞《湘夫人》:“帝子降兮北渚,目眇眇兮愁予”,以及辛弃疾《菩萨蛮》:“江晚正愁予,山深闻鹧鸪”,其作品就像他的名字那样

① 纪弦:《纪弦自选集·过程》,台北,黎明文化有限公司,1978年版,第327页。

② 纪弦:《第十诗集》台北,九歌出版社,1996年版。

③ 张默:《老顽童后劲十足》,台北,《联合报》,1996年8月19日。

④ 纪弦:《晚景》,台北,尔雅出版社,1985年。

富于诗意:情似朝霞喷薄,愁如淡雾微风,如作于1953年《小小的岛》,效法杜甫《月夜》的写法——不写我非常想念“你”,而说自己非常思念你住的那个绿草如荫的小岛;不写“你”的容貌如何美丽动人,而只写“你”住的地方有五彩缤纷的鱼群,有如琴键起落在枝头的小鸟,有披垂着长藤如发的山崖,有铺缀着野花如果盘的草地……这种写思念之情和肖像的方法,初看好似离题太远,再读则觉得比那种和盘托出、一览无余的描写更吸引人。因为依靠这种侧面描写,能使读者联想到没在诗中直接出现的景物。既然“你”住的地方是那样美,那样令人神往,那“你”的美貌也一定如阳光蓝、海风绿的小岛那样妩媚动人。即使恋人的美丽比不上小岛,但“情人眼里出西施”,他也一定觉得小岛人美风景美的。又如表现水手与恋人分手后产生悲痛心境的《水手刀》,“挥一挥手”是双关语:既是实写挥手告别,也是虚写无情的水手刀切断了情丝。诗人还由“挥”字生发出去,写挥手“挥”沉了岛和星星,还“挥”出了一程风雨,这均是极言挥手给自己内心带来的一系列创伤。最后一段写只有水手刀(且是“古老的”而非年轻的)伴随自己出海,不管是寂寞时还是欢乐时均无法见到心上人,大有物是人非之感,不说凄凉使人更感到彻骨的寒冷。

郑愁予虽是“现代派”作家,但他不似纪弦那样彻底否定传统,而是注意把西方现代派手法中国化。他心目中的现代化不等于西方化,他最为人称道的是常常把古典诗词的意境、韵味溶化在自己的作品之中。他写于1951年的《边塞组曲》之一的《残堡》,有些段落属古诗“将军战马今何在,野草闲花遍地愁”的现代转换。《边界酒店》所出现的秋天、夕阳、菊花等意象,也使人感到此诗不仅内在感情而且在意象的运用上,继承了我国古典诗词的传统。正如痖弦所说:“郑愁予的名字是写在云上的。他那飘逸而又矜持的韵致,梦幻而又明丽的诗想,温柔的旋律,缠绵的节奏,与夫贵族的、东方风的、淡淡的哀愁的调子,这一切造成一种魅力,一种云一般的魅力;这一切造成一种影响,一种巨大的不可抗拒的影响;这一切造成我们这个诗坛的‘美丽的骚动’。”^①这“美丽的骚动”在《错误》中表现得极明显:

^① 张默、痖弦:《六十年代诗选》,高雄,大业书店,1961年版,第16页。

(我打江南走过
那等在季节里的容颜如莲花的开落)

东风不来,三月的柳絮不飞
你底心如小小的寂寞的城
恰若青石的街道向晚
跫音不响,三月的春帷不揭
你底心是小小的窗扉紧掩

我达达的马蹄是美丽的错误
我不是归人,是个过客……

这首诗普遍认为是对情人的怀念,其实据郑愁予本人讲,是对母亲的思念。^①它通过大陆生活一段旧情的追忆,抒写与亲人久别后所产生的一种惆怅心情。作者没有按时间顺序叙写生活插曲,所以此诗使人感到朦胧。开头一段低两格,是低调,写的是事情的结局。其中第一句是短句,这与“我”行色匆匆正好相吻合,第二句之所以使用长句,是因为等待游子的归来用了漫长的时间。春去秋来,花开花落,这种日子是多么难熬!第二段细致地表现了等待者寂寞难耐的心境。其中第三句不仅点明了她居住的小城有古香古色的街道,而且还说明她的心恰如青山般冰凉,和向晚的黄昏那般灰暗。总之,这个小城在她看来毫无春意。别人也许能见到春风杨柳,鸟语花香,可她所见的仍是凄凉的秋天,有如李后主所写的“寂寞梧桐深院锁清秋”。末段写总算看到了“达达的马蹄”驰过紧闭着的“小小的窗扉”,这就是所谓“美丽”,但这却是错觉,因游子不是归客,而是过往行人,这样原先笑盈盈盛开的莲花又只好愁落了,“错觉”也就演变成“错误”了。此诗有王昌龄《闺怨》的投影,但诗中所表现的内容并不完全属于传统。诗中的女子是现代人,如果按照流行说法这是“闺怨”诗,那她的“闺怨”,以另一种更令人颤抖的姿态流露出来,

① 见台北,《台湾诗学季刊》,1993年3月第32页。

这就难怪郑愁予的诗篇能扣动众多读者的心弦。

郑愁予的诗很少抨击社会弊端,但有时也关心民生疾苦,如他的处女作写的是《矿工》,后来又有《旅程》,他还以台湾原住民为题材写过一些作品,表现了作者对平民百姓命运的关注。他的许多诗篇均有广为传颂的名句。至于他的爱情诗曾倾倒了众多少男少女。时过半个世纪,其艺术魅力仍在。郑愁予晚年落户金门,这次他不再是“过客”,而是“归人”了。

作为“现代派”的主要发表园地《现代诗》,由于经费原因于1962年停刊。尽管纪弦倡导的“新诗再革命”出现了不少负面影响,如玩世不恭和虚无主义、形式主义倾向,还有主张用机器的噪音写诗,排斥诗的音乐性,导致相当一部分现代诗读起来诘屈聱牙,味同嚼蜡。对这些连自己都看不懂的怪诗和伪诗,纪弦十分恼火,乃至宣布“现代诗是邪恶的象征”,要取消现代诗。^①但现代诗的名称已经写进历史,谁也取消不了。纪弦当年写的《一片槐树叶》及郑愁予那些声籁华美的佳作,就说明了现代诗的生命力。

二、步态稳健的“蓝星”

成立于1954年3月的“蓝星”诗社,系对“现代诗社”的一个“反动”。纪弦要从事“横的移植”,他们不赞成。纪弦要打倒抒情,他们的作品却以抒情为主。该诗社社性低,“党性”不强,从未标榜什么主义和流派,奉行的是温柔敦厚的抒情路线,对不可一世的纪弦具有制衡作用。

“蓝星”早期由覃子豪掌舵,为台湾现代诗写下光辉的一页。覃子豪去世后,余光中为该社的精神领袖,支撑局面的主要有蓉子、罗门、向明、周梦蝶、张健、琼虹等一大堆诗翁、诗媪。没有参加“蓝星”的杨牧,在“叶珊”时期,其诗风是标准的“蓝星”,又和余光中等人也走得很近,故放在一起论述。

半个世纪来,“蓝星”好像蓝天上的一颗星,时明时灭。90年代前期停刊6年后,由淡江大学中文系复办。这复办是一次再出发:不仅使诗刊走进大学校园,而且中文系师生亦借着诗刊走向社会,与当代文学发展的脉动紧密相连。

^① 纪弦:《现代诗是邪恶的象征》,台北,《葡萄园》,总第17期。

(一) 覃子豪:诗的播种者

覃子豪(1912—1963),四川广汉人。1947年去台。50年代初主编《新诗周刊》。1954年春与钟鼎文等发起创办蓝星诗社。出版有诗集《海洋诗抄》(台北,新闻周刊社,1953年版)、《向日葵》(台北,蓝星诗社,1959年版)、《画廊》(台北,蓝星诗社,1962年版)。另有诗论集《诗的解剖》(台北,蓝星诗社,1958年版)、《论现代诗》(台北,蓝星诗社,1960年版)、《诗的表现方法》(台北,蓝星诗社,1967年版)。1968年出版的《覃子豪全集》第2册为诗论总集,包括《诗创作论》、《诗的解剖》、《论现代诗》、《未名集》,约70万字。

覃子豪虽然在学生时代就致力于新诗创作和翻译,但他的诗歌之花到台湾后才盛开得鲜妍动人。和咄咄逼人的纪弦不同,热情稳实、明澈达练的覃子豪不主张重知性和“诗想”,轻感性和“诗情”,而认为一首诗并不是一个直觉世界之捏塑,诗的本质正在于抒情,不抒情诗也就不存在。他和纪弦诗学观虽然南辕北辙,产生过激烈的论战,但两人本质上都是“典型的浪漫主义英雄”。^①其“英雄”风表现在不管周围环境如何险恶,覃子豪均以雄健的灵魂和其搏斗。《追求》,便体现了他这位逐日英雄的悲壮精神:

大海中的落日
悲壮得像英雄的感叹
一颗星追过去
向遥远的天边

黑夜的海风
刮起了黄沙
在苍茫的夜里
一个健伟的灵魂
跨上了时间的快马

^① 张汉良、萧萧编:《现代诗导读·批评篇》,台北,故乡出版社,1979年版,第5页。

洛夫曾称覃子豪的诗“稳实而圆熟,明澈而含蕴”^①,但这里讲的稳实不等于板滞,明澈也不意味着直白。以此诗所含蕴的悲怆情绪来说,有人就认为带有绝望色彩。其实,诗中所写的孤独而伟大的英雄,跨上时间的骏马,穿过茫茫的暗夜奔向遥远的黎明,其中所抒发的应属豪情壮志而非落空和绝望。罗门说得好:“《追求》在表现上最为精纯圆浑,精神境界也很高。‘大海中的落日/悲壮得像英雄感叹’这头两句就可以看出他的心力与功力。落日是拥抱过光辉的白昼的,他如果没有生命的那种体察,如何会想到英雄悲壮的感叹如同大海的落日呢?感叹用得最为传神。因为感叹能表现出整个生命带着声音沉落的景况,真是看到了大海中悲壮的落日,也听见了英雄的感叹。紧接着他写出‘一颗星追过去/向遥远的天边’这一物境,使一个已入晚境的生命之星向永恒奔去。留一条光迹在天上,并由此引出‘一个健伟的灵魂’——诗人他自己,‘在苍茫的夜里’‘跨上了时间的骏马’而去,潜向永恒的茫茫的时空。这种表现闪烁着灵智的光辉,让我们看见了他在诗中所把握的那种超越了悲剧而顽强存在的人生境界,是非凡而伟大的。”

中国古典诗歌有边塞诗、山水诗、田园诗,可就没有海洋诗或以写海洋著称的诗人。覃子豪的作品,弥补了这一不足。在他那些深沉精细的海洋诗中,上面引述的《追求》便是代表作。覃子豪对海洋的认识有一个过程。尽管他多次去过澎湖、花莲,高雄港、安平港、布袋港也有过他的帆影和足迹,但他毕竟未曾在军舰上做过水兵,更不曾在渔船上做过渔夫,故他去台后出的第一本诗集《海洋诗抄》,不少作品只停留在“肤浅的浪漫情调上”。他后来出版的《向日葵》,就前进了一大步。他不是为文造情,而是为情造文,写诗“是为抖落心灵底烦忧,和我理想追求的表现”。作者对大千世界和纷纭世态,或自己对生活的理解和感悟,都能捕捉到意念中令人神往的片刻,从而把握住诗的真谛。像书中的《诗的播种者》,比其力作《向日葵之一》、《向日葵之二》更胜一筹。他这首诗,有叔本华“意志与表象的世界”的投影,十分吻合叔氏的悲剧精神。

在漫长的岁月中,覃子豪不断求真、求新、求变。他在谈到自己的写作技

^① 洛夫:《覃子豪的世界》,载《洛夫诗论选》,台南,金川出版社,1978年版,第178页。

巧时说:“我从象征派诗人中学到比喻,联想,象征,暗示的手法。我运用这些手法,把平凡化为不平凡,把贫乏化为丰富,把单调化为生动。”^①《黑发桥》明显地体现了这一特点。

自出版《向日葵》后,覃子豪在诗坛的声望日益增高,后来忙于和自诩诗坛盟主的纪弦论战,和冬烘式的苏雪林论争,分散了他的精力。更重要的是为了超越自己,他在七年后才出第六本诗集《画廊》。此书共分三辑,分别代表了他的三个阶段。第一阶段颇为强调诗的建筑美和绘画美,有古典主义的严密和巴拿斯派刻画具象的倾向。第二阶段所探求的是一般人所容易忽略的事物的奥秘,《金色面具》标志着诗风向玄秘、如幻似梦靠拢。面具背面的虚无,不一定是虚无,只是肉眼不能察觉虚无中所存在的东西。在第三阶段中,他由神秘、奥义中发现事物的抽象性。《瓶之存在》、《域外》便是抽象表现的实验。^② 作为覃子豪创作高峰的《画廊》,给他带来了盛名,乃至声名远播香港及菲律宾、马来西亚等地。其中《瓶之存在》,属惊世骇俗之作:似挺圆圆的腹的瓶,属有形状的物体,但作者却要从这里找出“自我”与“非我”的交合点和“自在自如”的抽象性。诗的末段云:

一彻悟之后的静止
一大觉之后的存在
自在自如的
挺圆圆的腹
宇宙包容你
你腹中却孕育着一个宇宙
宇宙因你而存在

覃子豪不赞成纪弦除却“五四”以来的传统,扬弃“诗情”而就“诗想”,可他自己也无形中受了这种主张的影响。当然,这影响经过改造,故诗中体现

① 覃子豪:《海的歌者谈诗创作》,《覃子豪全集》第二辑,台北,覃子豪全集编辑委员会,1968年版,第52页。

② 彭邦楨:《覃子豪评传》,《覃子豪诗选》,香港,文艺风出版社,1987年版,第242、243、246—247页。

的“彻悟”是东方式的,即从孤独存在的一只瓶的形象上,探索到人生及其整个宇宙存在的真谛。

尽管覃子豪声名远播,但 50 年代毕竟是“纪弦时代”。^① 覃子豪如不是受了锐如诗国前卫纪弦的刺激,他在晚年便不可能写出由物我一体达到物我两忘境界的佳作,更不可能写出被洛夫称之为“思想最深刻,技巧最圆熟的一座‘智之雕刻’”《瓶之存在》。^② 正当覃子豪进入创作最佳状态的时候,病魔却夺去了他的生命。这时诗坛不分别派不分门户不分圈子,在覃氏生前一起在台大医院为他轮番看护,仙逝后一起悼念这位生为诗人,死为诗魂的一代宗师。不同媒体出版纪念专辑,震动了整个文坛。他去世后之所以获得“诗的播种者”的称号,并为其立铜像和出版《覃子豪全集》,不仅因为他主持的中华文艺诗歌函授班培育了像向明等众多的诗歌青年,洛夫、痖弦、辛郁、商禽也曾得到他的督促和鼓励,具有师德风范,还因为他是爱国诗人,在抗战时曾以一位青年诗人的狂热为国家为民族的命运奔走呼号。他的诗作,受了浪漫派、巴拿斯派、象征派诗人诸多的影响,但没有食洋不化,而是诗风严谨、细腻,充满着象征意味和神秘色彩,在诗坛上独树一帜。

(二) 余光中:中国现代诗坛祭酒

余光中(1928—),福建永春人。1952 年毕业于台湾大学外文系。在美国读书、教书五年,并先后任台湾师范大学、政治大学和香港中文大学教授,现为高雄中山大学讲座教授,出版专著五十余种。诗作如《乡愁》、《民歌》、《等你,在雨中》均传诵不衰。出版有九卷本《余光中集》(天津,百花文艺出版社,2004 年版)。

余光中在 1949 年厦门大学读书时开始发表作品。1954 年与覃子豪等人创立“蓝星”诗社,为后期“蓝星”的领袖。他的诗作题材多样,蕴涵丰富,情采兼备,内容多为抒发个人的悲悯情怀以及对土地的眷恋,对环保的呼喊和对一切现代人事物的透彻剖析。他的散文诗意盎然,意象生动,文字典雅,俊逸而雄浑。他在诗歌、散文、评论、翻译四个领域均取得了不同寻常的成就,

^① 罗青:《诗的风向球》,台北,尔雅出版社,1994 年版,第 150—151 页。

^② 洛夫:《覃子豪的世界》,《洛夫诗论选集》,台南,金川出版社,1978 年版,第 189 页。

尤其是他一生与诗为友:写诗,译诗,教诗,评诗,编诗,成就甚高,以至在诗歌创作领域有“当代大诗人”之美誉^①,还被著名评论家颜元叔称之为中国现代“诗坛祭酒”。^②

关于余光中的创作,有论者将其分为八个时期:一、最早的格律诗时期(1949—1956)。二、现代化的酝酿时期(1957—1958)。三、留美的现代化时期(1958—1959)。四、虚无时期(1960—1961)。五、新古典主义时期(1961—1963)。六、走向近代中国时期(1965—1969)。七、朴素的民谣风格时期(1970—1974)。八、历史文化的探索时期(1974—1981)。^③从1974年到1985年,流沙河则称之为余光中的“香港时期”。^④这是余氏创作道路上的一个重要里程碑。在香港沙田的十年间,他生活大定,心情安稳,创作丰收,是“生命旗子落在一个最静观的位置”上。^⑤

刚告别吐露港的激沤,又投入了西子湾的浩渺。从1985年9月起,开始了余光中的“高雄时期”。这时的余光中不是享受物质文明的过客,而是来做开垦文化的归人。到了古稀之年仍文思泉涌,以百川入海的磅礴气势喷涌着炽热的创作之泉。

台湾众多著名诗人差不多都经历过从西化到回归的演变。以余光中来说,有一度他是“浪子”,向西天取经不回头。他的某些作品,以模拟西方诗人为能事,如作于1954年的《我不再哭泣》,差不多系英国浪漫主义诗人拜伦名诗 *So We We'll Go No More A-Roving* 的改写。

1958年,余光中第一次到美国,原本通过深造进一步亲炙英美现代诗的真谛,可他发现碧眼黄髯儿看不起黄皮肤黑眼睛的东方人,对中国诗歌只知道李白杜甫,而对“五四”以来的新诗了解得非常皮相,更遑论台湾现代诗,这使余光中受到巨大的刺激。他开始感悟到:月亮并不是西方的圆,于是,1959年他写有《我之固体化》:

① 流沙河:《诗人余光中的香港时期》,《香港文学》,1988年12月、1989年1—2月。

② 颜元叔:《诗坛祭酒余光中》,台北,《中国时报》,1985年10月2日。

③ 刘裘帝:《论余光中诗风的演变》,台北,《文讯》,1986年8月,总第25期。

④ 流沙河:《诗人余光中的香港时期》,《香港文学》,1988年12月、1989年1—2月。

⑤ 余光中:《记忆像铁轨一样长·自序》,台北,洪范书店,1987年版,第2页。

在此地,在国际的鸡尾酒里,
我仍是一块拒绝溶化的冰——
常保持零下的冷
和固体的坚度。

我本来也是很液体的,
也很爱流动,很容易沸腾,
很爱玩虹的滑梯。

但中国的太阳距我太远,
我结晶了,透明且硬,
且无法自动还原。

此诗准确而生动地写出赴西天取经者受排挤的冷漠情怀。“中国的太阳”虽然离他太远,但从遥远的新大陆中仍能隐约感受到民族的苦难,使他十分不情愿在西方的鸡尾酒会里,和金发碧瞳们一起溶化。这是作者潜藏的民族意识抬头的开始。

由美返台,重新踏上中国的领土,余光中作品西方色彩就这样在淡化,继之而来的是与现实保持着联系,写了批判工业文明并作古今对照的作品。这时的诗风不再晦涩,他已生完了现代诗的麻疹差不多免疫了,也不怕达达主义和超现实的细菌入侵了。他过去心仪的存在主义及其表现手法,现在已认识到它存在着面目不清,语言模糊,节奏支离破碎等弊端。他长达 626 行的长诗《天狼星》^①,在“现代”与“中国”、“世界”与“本土”之间找平衡。他不再否定一切,声称要和虚无再见。^② 他不再像过去一提到艾略特和叶慈就顶礼膜拜,而转而认为唐诗宋词对自己更有吸引力。他重新认识现代派,大呼“回到中国来”,主张中国人一定要写中国诗。他反对某些人要把台湾诗坛沦为

① 台北,《现代文学》杂志,1965 年 5 月。

② 余光中:《再见,虚无!》,台北,《蓝星诗页》,1961 年 12 月,总第 37 期。

西方殖民地的做法,声言要走新的道路。这新的道路,就是向中国古典文学寻宝。寻宝不是复古,而是将传统加以改造。这种作品大胆地向宋词美学撷取精华,在古典的节奏与韵律中徜徉,向西化诗风挑战,其代表作是首次留美返台后出版的《莲的联想》,书名系一位受中国文学熏陶的知识分子的写照。

众所周知,“莲”是东方美的理想化身。具体说来,《莲的联想》的许多作品均打上了东方美学的烙印,不少诗篇宋词意味颇浓。当然,有时是吸收宋词和唐诗乃至《诗经》的精华而融化为一体,如《碧潭》:

十六柄桂桨敲碎青琉璃
几则罗曼史躲在阳伞下
我的,没带来,我的罗曼史
在河的下游

如果碧潭再玻璃些
就可以照我忧伤的侧影
如果舴艋舟再舴艋些
我的忧伤就灭顶
.....

有深厚的唐诗宋词的韵味。“敲碎”二字赋静止的画面以声响,将视觉的美与听觉的美揉合在一块,使这个湖成了不乏古典情趣的现代湖。

余光中历来反对做传统的“孝子”,也反对做只知道向西天取经的“浪子”,而主张做一个“回头的浪子”,“去西方的古典传统和现代文艺中受一番洗礼”。^① 自己的情侣在河的下游、没带来的描写,说明作者从《诗经》“溯洄从之,道阻且长”中吸取过营养。与“复古”者不同的是,他吸收后经过肠胃的充分消化,以至使未读过《诗经》的人也能理解作品的诗意。“如果舴艋再舴艋些”,和此诗的副题一样均出自李易安的《武陵春》:“只恐双溪舴艋舟,载

^① 余光中:《古董店与委托行之间》,载《掌上雨》,台北,时报文化出版公司,1986年版,第209页。

不动,许多愁。”令人惊叹的是,余光中将名词“舴艋”作形容词用(“再舴艋些”),用得是那样自然工巧——和前面的“如果碧潭再玻璃些”将“玻璃”作形容词用,把碧绿的潭水写得愈加晶莹透彻一样,这不禁使我们敬佩作者精于裁章练句的功夫。“八点半。/吊桥还未醒”,则一反前面古典而优雅的笔调,用纯粹的现代人感受写大学生们泛入潭中的青春活力。接连三个“飞”字,将“吊桥”和“夏”拟人化,再加上飞扬的笑声和“蜻蜓”的比喻,使整个句子显得俏皮、轻巧,具有溢光流采的飞动之美。欢愉之情冲破了原先因未带“罗曼史”引起的深沉忧伤,真是可圈可点,可歌可叹。经过余光中艺术的再创造,碧潭早已不是台湾的碧潭,情侣也决不是“我”和现实中的表妹,而成了文学史上的不朽情人西施和范蠡,这便是余光中所建立的新的活的传统。

余光中除数次访问美国外,还到过许多别的国家。他每次回国,诗风均会有所变化,有人称余光中为“艺术的多妻主义者”不无道理。^①《白玉苦瓜》典型的体现了他以“中”抗“西”,以“今”对“古”的回归特点。这不仅从作者所歌咏的对象是中国特产可看出,而且从诗的丰厚的民族内容和象征意义,以及文言词语的运用和形式韵律所保留的“五四”新诗特色,也可印证这一点。

从1949年到1955年,余光中师承的是新月派诸君子的唯美浪漫风格。1955年开始钟情现代主义。《白玉苦瓜》后,他悼屈原,歌李白,咏杜甫,读东坡的咏史题材在增加。多次赴美他亲眼看到现代诗朗诵听众寥寥,与摇滚乐的上万观众形成鲜明的反差。余光中由此得到启示:二十几年来台湾诗坛流行的“诗非歌,歌非诗,两者必须分离”的观念必须重新认识。“诗经,乐府,唐绝,宋词,元曲,无一不在指证:许许多多好诗,都产生在诗和音乐结婚的蜜月,不,蜜朝蜜代。今日英美摇滚乐的盛况,令我益坚此信。”^②这就难怪他受美国摇滚乐启发后写的《民歌》、《乡愁四韵》中增加诗的音乐性和可诵性,语言也力求简洁自然。

余光中在一篇文章中,曾提到“颇受中国古典诗影响的美国诗人艾肯”的

① 洛夫、痖弦、张默编:《七十年代诗选》,高雄,大业书店,1967年版,第19页。

② 《余光中集》(第五卷),天津,百花文艺出版社,2004年版,第135页。

诗“有晚唐和南宋的韵味”，这其实是余光中自己的最佳自白，如本书第十五章第一节分析过的名篇《等你，在雨中》。

余光中最著名的作品是抒发了海外游子恋母赤子情怀的《乡愁》：

小时候
乡愁是一枚小小的邮票
我在这头
母亲在那头

长大后
乡愁是一张窄窄的船票
我在这头
新娘在那头

后来啊
乡愁是一方矮矮的坟墓
我在外头
母亲在里头

而现在
乡愁是一湾浅浅的海峡
我在这头
大陆在那头

此诗出现的“邮票”、“船票”、“坟墓”、“海峡”这四种绝妙的意象，贴切地表达了离乡、漂泊、诀别和望归而不能归的离愁别恨，将抽象的“乡愁”真切、生动地呈现出来。这是余光中流传最广的诗，也是他有可能传世的作品。

余光中的诗不以写实性、社会性见长，但他同样是一位富有使命感和责任感的作家。他对台湾选战中出现的丑恶现象的刻画，做到了入木三分，其

名作《拜托,拜托》,描绘了他看到的候选人因文化素养严重不足而出现的种种伤风败俗的现象。余光中对选举歪风的讽刺还有《敬礼,木棉树》。《控诉一支烟囱》,则是他高雄时期写的声讨空气污染的经典之作。

经历过一系列论战的洗礼和考验,尤其“向历史自首”^①后的余光中在两岸三地读者的心目中,仍能傲视文坛、屹立不倒,像一座颇富宫室殿堂之美的名城屹立在中国当代文学史上,其原因在于:

一是从创作的数量和质量看,余光中半个世纪来已出版了18本诗集、11本散文集、6本评论集,另还有13本译书。天津百花文艺出版社2004年前为其出版的九卷本《余光中集》,更是洋洋大观,全面地反映了他创作和评论等方面的成就。当然,光有数量还不行,还要有质量。余光中虽然也有失手的时候,写过平庸之作乃至社会效果极坏的文章,但精品毕竟占多数,尤其是传唱不衰、脍炙人口的《乡愁》,已足以使余光中在当代文学史上留名和不朽。

二是从文体创新看,余光中右手写诗,左手写散文,做到了“诗文双绝”,甚至有人认为他的散文比诗写得还好。这好表现在他那综观中西、兼及古今的散文,为建构中华散文创造了新形态、新秩序。他还用现代人的意识和表现方法,描绘现代社会的独特景观和现代生活的深层体验,努力成就散文一体的现代风范。这是余光中为当代汉语散文所做的一大贡献。

三是理论与创作互补,创作与翻译并重。以评论而言,他在70年代就提出了“改写”新文学史的口号,并在重评戴望舒的诗、朱自清的散文等方面作出了示范。^②在翻译方面,他无论是中译英,还是英译中,既不“重意轻形”,也不“得意忘形”,在理解、用字、用韵以及节奏安排上,都比同行有所超越。他既是一位有理论建树的文学评论家,同时也是一位出色的翻译家:从翻译的经验与幅度、翻译的态度与见解、译作的特色与风格、译事的倡导与推动等方面,余氏的翻译成就均表现出作者、学者、译者三者合一的翻译大家所特有的风范。

四在影响后世方面,张爱玲有“张派”,余光中在香港也有“余群”、“余

^① 余光中:《向历史自首?》,《羊城晚报》,2004年9月21日。

^② 余光中:《评戴望舒的诗》、《论朱自清的散文》,载《青青边愁》,台北,纯文学出版社,1987年版。

派”乃至“沙田帮”。^①在台湾虽然还没有出现自命“余派”的诗人,但至少是“余风”劲吹。在大陆,“余迷”更是不计其数,

总之,“在这六十年里,论作品之丰富、思想之深广、技巧之超卓、风格之多变、影响之深远,余光中无疑是成就最大者之一。要选择大诗人的话,他是一个呼声极高的候选人。”^②

(三) 罗门:都市诗国的发言人

罗门(1928—),海南人。空军飞行军官学校肄业,美国民航中心结业,1949年去台。1958年夏,罗门脱离“现代派”加盟“蓝星”诗社,成为该社最具前卫色彩的诗人。出版有诗集《曙光》(台北,蓝星诗社,1958年版)、《死亡之塔》(台北,蓝星诗社,1969年版)、《罗门诗选》(台北,洪范书店,1984年版)、《日月的行踪》(台北,抽页装订本,1984年版)、《整个世界停止呼吸在起跑线上》(台北,光复书局,1988年版)、《有一条永远的路》(台北市,尚书文化出版社,1990年版)等等。

罗门第一首诗《加力布露斯》发表在纪弦主编的《现代诗》(1954)上,从此,无论是作为“现代派”还是“蓝星”的成员,罗门对现代诗的写作从未终止过。他视诗为生命和生活第一需要。尽管他作品中也写到过基督教和佛教,但正如蔡源煌所说,罗门信仰的不是基督教或佛教,而是诗。“诗是他的信仰,他的宗教”。^③

罗门早期的作品虽有直露之嫌,但富于浪漫情调,诗风明显受拜伦和惠特曼的影响。作为前卫的现代派诗人,罗门特别推崇现代主义的各种诗歌艺术手法,并在不同题材的诗作中加以实验。他运用得最多的是换喻、暗喻、象征、串联式句法、超现实的时空转换及反语法、反逻辑等手法。如《车祸》:

他走着 双手翻找着那天空
他走着 嘴边仍吱咕着炮弹的余音
他走着 斜在身子的外边

① 黄维樑:《期待文学强人》,香港,当代文艺出版社,2004年版,第204—209页。

② 黄维樑编著:《火浴的凤凰》,台北,纯文学出版社,1986年版,第196、14页。

③ 蔡源煌:《捕捉光的行踪》,载《门罗天下》,台北,文史哲出版社,1991年版,第1页。

他走着 走进一声急刹车里去

他不走了 路反过来走他

他不走了 城里那尾好看的周末仍在走

他不走了 高架广告牌

将整座天空停在那里

这里写从战场上归来的士兵做了轮下之鬼。首段写车祸发生的情况。他“双手翻找着那天空”，是写他贫困。逻辑的颠倒，正反映出人与人之间关系的颠倒。后一段用娱乐性极强的周末并未因他的死而停止，反衬他死去的寂寞。作者认为他在战场上没战死，却死在交通事故中，是可悲且值得同情，这同情完全隐藏在客观的描述中，这正是此诗的高明之处。

罗门的诗，写战争和都市的居多，其中写都市诗最为有名，以至被余光中称之为“都市诗国的发言人”。他无论是写都市之死、都市的落幕式，还是写都市的五角亭、都市的流浪汉，意味均含蓄而深邃，手法新鲜而感人。《送早报者》，是他有名的《都市五角亭》中的一首。《机场·鸟的纪事》，通过飞机翱翔天空的联想，批判了工业时代机器文明所带来的人情冷漠的现象，属罗门都市诗的缩型。

为了探索宇宙的奥秘、历史与人类生存的关系，罗门用他的诗性智慧，在作品中不断探求时空与死亡问题。他最重要的作品是《麦坚利堡》：

超过伟大的

是人类对伟大已感到茫然

战争坐在此哭谁

它的笑声 曾使七万个灵魂陷落在比睡眠

还深的地带

太阳已冷 星月已冷 太平洋的浪被炮火

煮开也都冷了

史密斯 威廉斯 烟花节光荣伸不出手来接你们回家
 你们的名字连回故乡 比入冬的海水还冷
 在死亡的喧嚣里 你们的无救 上帝的手呢
 血已把伟大的纪念冲洗了出来
 战争都哭了 伟大它为什么不笑
 七万朵十字花 围成园 排成林 绕成百合的村
 在风中不动 在雨里也不动
 沉默给马尼拉海湾看 苍白给游客们的照相机看
 史密斯 威廉斯 在死亡紊乱的镜面上
 我只想知道
 哪里是你们童幼时眼睛常去玩的地方
 那地方藏有春日的录音带与彩色的幻灯片

麦坚利堡 鸟都不叫了 树叶也怕动
 凡是声音者会使这里的静默受击出血
 空间与空间绝缘 时间逃离钟表
 这里比灰暗的天地线还少说话 永恒无声
 美丽的无音房 死者的花园 活人的风景区
 神来过 敬仰来过 汽车与都市也都来过
 而史密斯 威廉斯 你们是不来也不去了
 静止如取下摆心的表面 看不清岁月的脸
 在日光的夜里 星诚的晚上
 你们的盲睛不分季节地睡着
 睡醒了一个死不透的世界
 睡熟了麦坚利堡绿得格外忧郁的草场
 死神将圣品挤满在嘶喊的大理石上
 给升满的星条旗看 给不朽看 给云看
 麦坚利堡是浪花已塑成碑林的陆上太平洋

一幅悲天泣地的大浮雕 挂入死亡最黑的背景
七万个故事焚毁于白色不安的颤栗
史密斯 威廉斯 当落日烧红满野芒果林于昏暮
神都将急急离去 星也落尽
你们是哪里也不去了
太平洋阴森的海底是没有门的

注:麦坚利堡(Fort Mckinly)纪念第二次大战期间七万美军在太平洋地区战亡;美国人在马尼拉城郊,以七万座大理石十字架,分别刻着死者的出生地与名字,非常壮观出非常凄惨地排列在空旷的绿坡上,展览着太平洋悲壮的战况,以及人类悲惨的命运,七万个彩色的故事,是被死亡永远埋住了,这个世界在都市喧嚣的射程之外,这里的空灵有着伟大与不安的颤栗,山林的鸟被吓住都不叫了。静得多么可怕,静得连上帝都感到寂寞不敢留下;马尼拉海湾在远处闪目,芒果林与凤凰木连绵遍野,景色美得太过忧伤。天蓝,旗动,令人肃然起敬;天黑;旗静,周围便黯然无声,被死亡的感觉重压着……作者本人最近因公赴菲,曾陪菲华作家施颖洲、亚薇及书家朱一雄家人往游此地,并站在史密斯的十字架前拍照。

1960年10月

这是一首现代悼亡诗,曾获菲律宾前总统马科斯金牌奖。作者在悼念七万美国官兵时,情感哀伤悲切,情调低沉,语句凄婉。一开始作者就用拟人化的手法,写战争坐在麦坚利堡哭七万个亡灵。作者同情他们的不幸遭遇,怜悯他们的“名字运回家乡,比入冬的海水还冷”。诗中不写他们的英勇搏斗、为人类浴血的事迹,也不像大陆的悼亡诗,结尾总要来个“化悲痛为力量”。全诗调子低沉、阴冷,阴冷得“凡是声音都会使这里的静默受击出血”。此诗想象力丰富,有些警句叫人一读难忘。如诗人不写当年炮火连天,战斗激烈,而写“太平洋的泡沫被炮火煮开”,意象颇为奇特新鲜。用“时间逃离钟表”形容时间凝固,可谓奇妙警动,同样引起人们的惊赞和快乐感。“死者的花园

“活人的风景区”，虽然语带揶揄，但这种描写是真实的。死者与活人的反差，更说明阵亡者命运的悲惨。

（四）杨牧：始终不丧失抒情气质

杨牧(1940—),花莲人。东海大学毕业,曾于1955年参加花莲的“海鸥诗社”。美国爱荷华大学硕士,柏克莱加州大学博士,后为西雅图华盛顿大学教授。1983年返台,任台湾大学客座教授一年,并为香港科技大学创校人之一。1995年再次回台湾,任东华大学人文社会学院院长、中央研究院中国文哲研究所所长,后又返美。出版有诗集《杨牧诗集(1956—1974)》(台北,洪范书店,1978年版)、《杨牧诗集II(1974—1985)》(台北,洪范书店,1995年版)、《时光命题》(台北,洪范书店,1997年版)等等。

杨牧15岁用“叶珊”笔名发表新诗,他当时最崇拜的对象是19世纪英国浪漫主义诗人济慈。那尚理想、重主观、唯情唯美的风格,深深地影响了他。1960年初作为“蓝星”诗社票友出版的《水之湄》与《花季》,博采西洋音乐和英国诗的技巧,力图表现乐章的美妙和深奥。这时他和余光中过从甚密,作品常在《蓝星》发表,诗风也是标准的“蓝星”,第三本改由文星书店出版的诗集《灯船》,结束了杨牧从东海到金门再到美国爱荷华的思路历程,其中不仅有中国南北朝文学对他的熏陶,而且深受波特莱尔、艾略特的影响,诗风温婉柔静,由此形成了这位男性诗人却取了一个女性笔名的抒情、唯美风格。对这种充满古典的憧憬与自然的律动的诗,常常勾起读者对纯朴、宁静生活的眷恋。正如陈芳明所说:“读叶珊的诗必须要看时机,最好是围在炉火旁,把冰凉的冬天关在窗外,让微亮的星火照映起伏的诗句,或者低低吟诵也好,千万别出声,自然而然会发觉远处的风声正为我们口中的诗打拍子。”如杨牧写于1963年的《微雨牧马场》:

一排风蚀的断水描出
 异乡的荒辽
 有时倚靠栅栏
 吹着柔柔的笛子
 浅水穿流过你最爱的

芭蕉林,和闪灿的桥梁

雨季在我身上流出
巨石的纹路,眼看一群花斑马
嘶鸣奔跑过微雨的一片
梦境的枯林——

倚着栅栏,我也腐朽了
变成一段牧马场边的枯木
只是潮湿了些
忧郁了些

这里写作者在金门服役时,在微雨中看异乡牧马场荒辽的情景,气氛潮湿,情绪忧郁,的确必须像“吹着柔柔的笛子”那般“低低吟诵”。

杨牧的专业是西洋文学,可他写诗时浸淫在中国古典文学和新月派诗人徐志摩的艺术天地中。他从中华民族的文学遗产里,吸收许多传统的古典诗歌意象,遵循文字艺术的古典法则,结构上首尾呼应,有严谨的组织。他作于1969年的《延陵季子挂剑》,从古籍中吸取灵感,从传统诗艺中吸取养料,在青年中传诵一时。

正如笔名不固定一样,杨牧也不愿固守一种风格和技巧,常在变化中否定以往的艺术追求。《水之湄》有少年时的投影,抒发的是对读者说来倍感陌生和似真似幻的情感,和少男少女的梦想掺杂着挣扎蜕变的血痕。到了《花季》,“古典诗的雨泽重了”^①,《灯船》体现了生命的严肃,深受曹植、陶渊明、阮籍等的影响,而李白杜甫的影响在弱化。他就这样对过去的艺术经验作了冷酷而彻底的超越。以显示机智和讽刺才华的《传说》而论,作者所建构的是难以索解的私密世界和诗的神话系统。它是作者创作生涯的新里程碑,标志着叶珊感性时代的终结和雄心勃勃杨牧时期的到来。其中《山洪》从抒情走

① 杨牧:《灯船·自序》,台北,文星书店,1966年版,第3页。

向叙事,《十二星象练习曲》则集过去抒情风格之大成,当然不是简单的重复,而是有所深化和发展。

杨牧尝试过多种题材、形式和风格。在增添人文精神的同时,他始终不丧失抒情气质。《松林》这首诗在抒发青年男女的细腻情感及将热情、惆怅、沉醉、留恋的情绪,移之于树、叶、雨、星等意象方面,达到了水乳交融的地步,堪称美文的典范。

和余光中一样,杨牧一手写诗,一手写散文。他的新诗细致而富饶,节奏明朗而深远,他的散文疏落有致,溶进了诗的意境和语言,被称为“诗质散文”。他横跨戏剧、翻译、编纂等领域。其散文《搜索者》和新诗《传说》,1999年同时被选为“台湾文学经典”。

三、威势逼人的“创世纪”

《创世纪》诗刊1954年10月10日诞生于高雄左营,创办人为张默、洛夫。它填补了南部诗坛的空白,后来和北部的“现代诗”、“蓝星”形成三足鼎立的局面。该刊没有“现代派”纪弦一人独霸的领导,也没有“蓝星”覃子豪、余光中两代人的磨擦。张默的快捷和独立苦撑、痖弦的儒家风度、洛夫勇于拼搏的性格,三人互补,成了真正的铁三角,这就是为什么该社的幸运就在聚而不散,成为台湾所有诗社中极具凝聚力的团体。但由于诗风晦涩,因而一度成了八方风雨交相侵袭的中心。一社独大和西化,是人们讨伐的重点。

进入80年代后,该刊仍以诗刊外加同仁诗集、诗选和诗活动影响诗坛。洛夫曾这样归纳该诗社的两大传统:一是追求诗的独创性,重塑诗语言的秩序;二是对现代汉诗理论和批评的探索与建构。进入90年代后,该刊愈来愈成为两岸三地乃至世界各地华文诗歌交流的桥梁。

(一) “诗魔”洛夫

洛夫(1928—),本名莫洛夫,湖南衡阳人。1949年7月去台。1973年6月毕业于淡江大学英文系,曾任《创世纪》诗刊总编辑。先后出版了多本诗集:《石室之死亡》(高雄,创世纪诗社,1965年1月版)、《洛夫自选集》(台北,黎明文化公司,1975年版)、《因为风的缘故》(台北,九歌出版社,1988年6月版)、《洛夫小诗选》(台北,小报文化公司,1998年版),等等。

作为重量级诗人的洛夫,其诗名和余光中并驾齐驱。他对现代诗创作最投入,比余光中更具前卫性,其诗作在大陆虽不像余氏那样脍炙人口,但他和余光中一样,系诗坛硕果仅存的少数几位重量级选手,属 50 年代崛起至今仍冲劲十足的寥寥几座活火山之一。

洛夫的创作,按龙彼德的意见,分为四个时期:抒情时期(1954—1958),探索时期(1959—1973),回归时期(1974—1990),整合时期(1991—)。第一时期较短,其代表作为《灵河》,题材以爱情居多,所写的均是个人情感的体验,意象大胆鲜明,语法单纯明晰,诗风纯情甜美,充满了“食花与酿蜜的青春期”之美,受大陆 30 年代诗人影响甚为明显。在第二阶段,意象的营造不再生涩,语言也不再浅白直露,其诗风以阳刚取代婉约,以知性取代感性,以超现实取代反映现实,由向外到向内心世界掘进,其代表作有《石室之死亡》、《外外集》、《西贡诗抄》。^①

《石室之死亡》是“创世纪”提倡独创性、纯粹性、超现实性、世界性具体的创作实验品,洛夫本人由此成为该诗社的灵魂人物,并成为现实主义诗人反晦涩的重点对象。这首长诗的确存在众多浑沌难解的片断,它所探讨的生与死问题,交错着知性与感性、天使与魔鬼的冲突,表现得深沉而复杂。诗人在这个世界中寻求自我生存的困境与意义,由此衍生出人物二元的本体论、自我认识、不朽的观念与道德等哲学问题。它往往让人感到死亡笼罩着自己并给人带来恐惧,让读者体会到生命的荒谬。此诗主题严肃,结构庞大,内容繁杂,气势雄伟,在探索人的存在、生死同构问题上,以白昼、太阳、火、子宫、向日葵、荷花、孔雀象征生命,还用黑夜、暗影、棺材、坟墓、蝙蝠象征死亡。作品内容丰富,既写了战争、死亡、异化、宗教、自然,也写了家庭、人性、时间、空间。作品中有愤怒,有呐喊,有讥讽,有烦闷。诗作词汇丰富,语言新颖,格局变化多端,不囿于传统的格式,意象跌宕起伏地前进。由于《石室之死亡》有失调的地方,力量虽强有时却未能击中要害,尤其是语言太紧,从头到尾贯穿的均是黑色意象和不断追杀的光,作品中散发出死亡和凌迟的颤栗、骇人的静止、接近野蛮的怪异,以及鬼怪般的惊呼等,因而受到许多论者的非议,有

^① 龙彼德:《一代诗魔洛夫》,台北,小报文化公司,1998 年版,第 73 页。

人甚至认为现代诗晦涩之病,《石室之死亡》负有很大的责任。可是非议者没有注意到繁复的意象是一种高度生命力的呈现,且未经理智的入侵,有一种原始的生命力。它的每首两段、每段五行的章法,有着它从里向外爆炸性的张力秩序,以及作者希望打破石室这个桎梏,让人类面对没有战争、无意义死亡的混乱世界的积极意义。

洛夫于1967年出版的《外外集》,在精神上仍然承袭了《石室之死亡》的许多余绪,在风格上不显得枯涩含混,而走向开朗和洒脱。后出的《西贡诗抄》,尽可能用生活化的语言表现作品的内心感受,意象不再浓密,叙述时用的是客观调子,句子结构还有散文化的倾向,这一切都是为了题旨不致僵死在固定不变的语义之中。

洛夫回眸传统时期的作品,不属于复古,而是一种艺术再创造。他把过于标榜实验性与前卫性的作品,转化为一种既现代又浪漫,既现实又古典的现代诗。他的回归,表现在三个层面:一是对中国文化的关怀与深度的探索,回到中国人文精神的本位上来。二是运用古典题材,融会前人的特殊技巧,表达自己的现代感受与生命体验。三是抒发乡愁,关怀大中国,落实真正的人生,其诗风走向:从内心到外界,从动态到静态,从知性到灵性,从繁复到简洁。《魔歌》、《时间之伤》、《酿酒的石头》、《月光房子》、《天使的涅槃》是这时期的代表作。^①他写于这一时期的《边界望乡》,意象丰饶,想象超拔,语言奇特,将中国固有美学、本土精神及西方艺术技法融会在一起绽放出艺术光芒,是洛夫将超现实技巧东方化的一次漂亮示范:

说着说着

我们就到了落马洲

雾正升起,我们在茫然中勒马四顾

手掌开始生汗

望远镜中扩大数十倍的乡愁

① 龙彼德:《一代诗魔洛夫》,台北,小报文化公司,1998年版,第112—113页。

乱如风中的散发
当距离调整到令人心跳的程度
一座远山迎面飞来
把我撞成了
严重的内伤

病了病了
病得像山坡上那丛凋残的杜鹃
只剩下唯一的一朵
蹲在那块“禁止越界”的告示牌后面
咯血。而这时
一只白鹭从水田中惊起
飞越深圳
又猛然折了回来

而这时，鸬鹚以火发音
那冒烟的啼声
一句句
穿越异地三月的春寒
我被烧得双目尽赤，血脉贲张
你却竖起外衣的领子，回头问我
冷，还是
不冷？

惊蛰之后是春分
清明时节该不远了
我居然也听懂了广东的乡音
当雨水把莽莽大地
译成青色的语言

喏！你说，福田村再过去就是水围
故国的泥土，伸手可及
但我抓回来的仍是一掌冷雾

乡愁这种感情在第一段中得到了集中而强烈的体现。诗人的高明之处，不仅在于将抽象的乡愁形象化为“乱如风中的散发”，将情更怯具体描述为“手掌开始生汗”，而且还表现在远处飞来一座山，将自己“撞成了严重的内伤”上，从而使作品的诗意达到了峰巅。第二段用了杜鹃、白鹭这些古典诗词中常出现的意象，表现自己的“内伤”几乎达到了无药可医的地步。“禁止越界”，有家不能归，致使诗人心灵咯血。那白鹭惊起后，又猛然折回的景象，更使诗人时空两隔的乡愁无法超越。第三段以奇妙的想象写自己到了边界后，感情无法控制，燃烧到了沸点。最后一段写自己坚信严寒后一定是春天，但一想到“冷雾”包围的环境，又不免悲哀起来。这种矛盾心境，正是唐朝诗人王维说的“近乡情更怯，不敢问来人”的生动写照。

在整合时期，洛夫正确地处理了主体与客体、混沌与秩序、负面与正面、现代与古典这样四组关系。^①其中隐题诗是对一种新形式的探讨。标题本身是一首诗，而每个字都藏在诗行开头第一个字。表面上看是一种设计工程，还有点像文字游戏，但本质上是诗，它是洛夫着意追寻“禅境”后的又一创作高潮，如《危崖上蹲有一只独与天地精神往来的鹰》，所写的是一种复杂的精神象征体，既有创世者的存在，也有哲人的投影和愤世者对危机的思考。这表面上是古人“藏头诗”的翻版，其实是借鉴古人，“运用中国文字之特异性，以表现东方民族生活之特有情趣。”^②

洛夫先后出版过《魔歌》、《诗魔之歌》等作品，再加上他“我一挥手，群山奔走；我一歌唱，一株果树在风中受孕”^③的“魔法”运用，因而人们戏称其为“诗魔”。这称号不带贬义。当纪弦主知、覃子豪强调抒情的情况下，洛夫和《创世纪》的诗友一起强调潜意识、直觉、意象语的铸造，无疑增添了台湾现代

① 龙彼德：《一代诗魔洛夫》，台北，小报文化公司，1998年版，第166页。

② 洛夫：《创世纪的路向》，左营，《创世纪》，1954年10月创刊号。

③ 洛夫：《魔歌·序》，台北，中外文学月刊社，1974年版，第3页。

诗的含金量。如在长诗《长恨歌》中,洛夫用现代人的眼光和语言嘲讽封建帝王唐玄宗的爱情观和腐化生活。《沙包刑场》同样是致力于意象经营和构思巧妙的力作:

一颗颗头颅从沙包上走了下来
俯耳地面
隐闻地球另一面有人在唱
自悼之挽歌

浮贴在木樁上的那张告示随风而去
一副好看的脸
自镜中消失

这首诗表现了越战初期,南越处决贪污犯的一个场景,使用的是超现实主义常见的怪诞和极度夸张的手法。本来,人用脚走路,一旦死后就不会说话唱歌,可作者偏偏把自己在刑场上看到的血肉模糊的景象,幻化成一颗颗鲜血淋漓的脑袋在沙场上滚动,他们在“地球另一面”即阴曹地府自唱挽歌。读到这里,人们的心灵不禁为之震撼、战栗。洛夫用调侃、荒诞的手法写刑场,用情感冷却的办法处理死亡这一古老主题,使人们读来欲哭无泪。

比起“创世纪”的碧果、管管、商禽来,洛夫的现代主义运用还不似他们那样怪诞。他的中华文化根性决定了他超现实时不可能完全脱离现实。相反,他倒是注重以现实生活做基础,如作者于1976年底首次访问韩国时所写的《午夜削梨》。所写的虽是韩国风物,抒发的却是自己的乡愁体验。众所周知,在汉语里,“梨”通“离”。朝鲜以“三八线”为界,也可以说是“一刀剖开”。人民骨肉分离,这使诗人联想到自己的祖国,亦是一湾海峡切断两岸人民的往来。这山河不整的现实,自然叫人难过。值得注意的是末尾:诗人弯腰去找,找的不是一般的落地梨皮,而是那满地都是“黄铜色的皮肤”。如果说,“一刀剖开”象征着山河分割,那黄皮肤满地象征着联结和统一。这样一来,所谓超现实主义之作,其实仍离不开现实这个基础。

1988年,洛夫提倡“大中国诗观”^①,希望台湾放眼大陆,大陆借鉴台湾。90年代后期移民加拿大后,洛夫的心境有很大的转变:千里冰封的情景让诗人体会到“一种由无边无际的萧瑟和孤独所浑沉的宇宙情怀”,近于庄子“独与天地精神往来”的境界,还于新千年创作了三千多行的长诗《漂木》。此诗主要呈现了作者对生命的观照的形而上思考,以及对大中国整体现实与文化的反思。由于洛夫不断的探索和突破,现代诗变得更加年轻而魅力十足。

(二) 痾弦:甜语言苦精神

痾弦(1932—),河南人。原名王庆麟,1949年到台湾。1972年担任“创世纪”诗社社长,1977年10月出任《联合报》副刊主编。此外,痾弦还从事中国现代诗研究和史料的整理工作,出版有《中国新诗研究》(台北,洪范书店,1981年版)。

痾弦不仅是出色的报纸副刊主编和新诗研究者,而且也是一位优秀的现代诗人,出版过《痾弦诗集》(台北,洪范书店,1981年版)。正是这一诗集中的不到190首诗尤其是代表作《深渊》,奠定了他在台湾诗坛的地位。无论是余光中的长诗《天狼星》,还是洛夫的巨制《石室之死亡》,都程度不同受了不满百行《深渊》的启发和影响。以一部诗集成名,这其中的奥秘在于痾弦的诗作有一种特殊的魅力,这魅力表现在他将西方技巧与“五四”诗歌传统和个人生活道路相融合,发展出深沉而富于乐感,流畅而闪烁的意象,将生命力、创造力、想象力合而为一。

张默在评痾弦诗时说:“甜是他的语言,苦是他的精神”,^②的确如此。如《春日》、《我是一勺静美的小花朵》,话语亲切,有一股甜味。《山神》有些不同,它语言带苦涩味,精神却有甘甜味。谁看到这位向人间广施博爱的山神,内心均会化苦为甜,得到慰藉和温暖。《秋歌——给暖暖》则是典型的“甜”与“苦”的矛盾又和谐的统一体:

落叶完成了最后的颤抖

① 洛夫:《建立中国大诗观的沉思》,台北,《创世纪》,1988年8月,总第73、74期。

② 张汉良、张默编:《中国当代十大诗人选集》,台北,源成图书供应社,1977年版,第15页。

荻花在湖沼的蓝晴里消失
七月的砧声远了
暖暖
雁子们也不在辽远的秋空
写他们美丽的十四行了
暖暖

马蹄留下践踏的落花
在南国小小的山径
歌人留下破碎的琴韵
在北方幽幽的寺院

秋天,秋天什么也没有留下
只留下一个暖暖
只留下一个暖暖
一切都留下了

此诗既是秋歌,也是对恋人的甜美的赞歌。作者将雁子成群高飞美喻为写十四行诗,将落花置于“小小的山径”、琴韵置于“幽幽的寺院”之内,不仅强化了秋逝后衰艳的氛围,而且给全诗赋予一种甜美的节奏。第四段以满足的心情连写两句“只留下一个暖暖”,这暖暖,是抒情主人公对亲爱者——一个温柔的女神的甜美称呼,同时也用她的名字代表温馨与暖意。前面两处对暖暖的轻意呼唤和后面两句抒写留下暖暖后热气拂拂的欣慰情感,不仅完成了爱情的收获,而且给全诗带来一种回荡复沓的音乐性。总之,从“暖暖”亲切的呼唤看,“甜”是此诗的语言特色;从“踏残的落花”、“破碎的琴韵”等意象看,“苦”是此诗的情调;从雁子在秋空写十四行诗看,“奇”是此诗的比喻特色;从“什么也没留下”、“只留下”、“只留下”、“留下了”看,“轻”是这首诗的节奏特点。痙弦的诗,历来以敏锐的艺术感觉和优美的节奏饮誉诗坛,《秋歌》无疑也是这方面的代表作。

《创世纪》创刊初期提倡“新民族诗型”^①,这表现在痖弦创作中,有不为五斗米折腰的陶渊明的飘逸和田园风味,有李贺的瑰丽和李义山的深情绵邈。他还偏好冰心的清丽雅洁和何其芳的深致冷艳。痖弦心目中的诗神主要是这两位作家,何其芳对其影响尤大。既有西方诗歌的隐秘朦胧,又有东方诗歌的蕴藉古雅的痖弦,对台湾诗坛的另一贡献是奖掖新人不遗余力。作为50年代到60年代前半期台湾最重要的诗人之一,他退休后移居加拿大,出版有评论书序集《聚散花序》。^②

(三) 商禽:在逃亡中追回尊严

商禽(1930—),本名罗燕,四川珙县人。1950年随军到台湾。1956年参加纪弦组织的“现代派”,后加入“创世纪”。曾任编辑、码头工人,后卖牛肉面。1969年到美国爱荷华大学“国际作家工作室”研究两年。1970年后担任《时报周刊》副总编辑,至1994年退休。著有诗集《梦或者黎明》(台北,十月出版社,1969年版)、《用脚思想》(台北,汉光文化公司,1980年版)、《梦或者黎明及其他》(台北,书林出版公司,1988年版)。

作为台湾现代诗运动初期的健将,商禽是超现实主义诗作的开拓者。关于超现实主义,洛夫曾将其特质概括为:一、它反抗传统中社会、道德、文学等旧有规范,透过潜意识的真诚,以表现现代人思想与经验的新艺术思想。二、它是一种人类存在的形而上的态度,以文学艺术为手段,使我们的精神达到超越的境地,所以它可说是一种新的哲学思想。三、在表现方法上主张自动主义(Automatism)。^③ 商禽《逃亡的天空》,便被许多论者誉为超现实主义的经典之作:

死者的脸是无人一见的沼泽
荒原中的沼泽是部分天空的逃亡
遁走的天空是满溢的玫瑰
溢出的玫瑰是不曾降落的雪
未降的雪是脉管中的眼泪

① 《创世纪》编辑部(洛夫执笔):《建立新民族诗型之刍议》,左营,《创世纪》,1956年3月第5期。

② 痖弦:《聚散花序》,台北,洪范书店,2004年版。

③ 转引自陈义芝:《声纳:台湾现代主义诗学流变》,台北,九歌出版社,2006年,第108页。

升起来的泪是被拨弄的琴弦
拨弄中的琴弦是燃烧着的心
焚化了的心是沼泽的荒原

据台湾诗人解释：“这是一首充满象征与比喻的悼亡诗。诗人面对死者，哀伤之余，想起死者生前由灿烂而渐趋于毁灭的过程，整首诗大半处在类似于梦的那种幻觉之中。”^①即是说，这首诗的写作过程，介于理性与潜意识活动之间，其中有现实的成分，也有抽象的超现实成分；有知性的，也有想象的；有显意识的，也有潜意识的。人们读它，除了感到一层梦幻的色彩外，很难破译出每句确切的象征意义。词句暧昧，诗意含混，是它的特征。但从总体上进行感受和把握还是可以的。这首诗一个意象紧扣着另一个意象，前头一个意象演变成后一个意象。这种游戏笔法，使诗句有飞翔的、飘逸的而又有歧义的特点，其长处正在于与客观现实保持一定的距离。这首用顶针联络法写成的诗，还可从最后一句倒过来读。这种“回文”写法，其意义虽不完全相同，但仍可强烈感受到一种无可奈何的悲哀感和在荒唐现实中出现的一种神经错乱感。《遥远的催眠》也是一首怪诗：

恹恹的

岛上正下着雨
你的枕上晒着盐
盐的窗外立着夜
夜 夜会守着你

守着泥土守着盐
守着你 守着树
因为泥土守着树
因为树会守着你

^① 陈启佑：《渡也论新诗》，台北，黎明文化事业公司，1983年版，第181—182页。

因为树会守着夜
 鸟在林中守着树
 鸟在树中守着星
 星在夜中守着你

诗的主人公絮絮叨叨说了许多颠三倒四、循环往复的好话,表现了一种谐趣。在写作方法上,此诗用的是层层烘托,反复咏叹的手法。再加上意象的复沓,轮回的变奏,诗的音调和意境都很美。

在台湾,商禽被誉为“鬼才”。“鬼才”之意并不像李贺那样曾以鬼字入诗,而是因为意象的诡异、联缀的出奇而获取。^① 散文诗《鸽子》的暗喻、象征手法和跨幅大的语言方式,充分体现了商禽的“鬼才”。

四、从乡土到本土的“笠集团”

(一)“笠”的历程

1964 年成立的“笠”诗社,是对大陆迁台诗人主宰诗坛的一种反制,其名是“岛上人民勤奋耐劳、自由与不屈不挠意志的象征”。^②

“笠”诗社不同于“蓝星”、“创世纪”之处,在于发起者 12 人全是省籍诗人,成员以乡土作家为主,另有个别如非马那样的大陆省籍诗人,还有两位生于台湾后定居日本的诗人,其中北原政吉是“笠”诗社与日本诗坛主要的联系人。他们中的不少人懂得世界主要语系,有一支强大的翻译队伍。

“笠”诗社的组成,有 1913—1929 年在台湾出生的“跨越语言的一代”,如巫永福、吴瀛涛、陈千武、詹冰、林亨泰等。这些诗人多半受过日本诗歌的熏陶。他们除有本土意识外,还保留了较浓烈的民族意识。另有 1930—1945 年战后成长的诗人,如叶笛、黄腾辉、林宗源、赵天仪等。此外,还有 1946 年战

① 萧萧:《〈五官素描〉导读》,萧萧、张汉良:《现代诗导读·导读篇一》,台北,故乡出版社,1979 年版,第 174 页。

② 解昆桦:《台湾现代诗典律的建构与推移》,台北,鹰汉文化公司,2004 年版,第 57 页。

后出生的新世代诗人,主要有曾贵海、李敏勇、陈明台、莫渝、郑炯明等。他们由乡土意识转换为本土意识,在风起云涌的党外运动中滋长了强烈的台湾意识,在诗作中不同程度表现了“在地性格”、“现实声音”和反叛主流话语的精神。这三代诗人的作品集超过300册,是名副其实的“笠集团”。

省籍诗人集会结社在“戒严”时期会遭来许多麻烦。为了使诗刊不被国民党查封,《笠》创刊时,采取不介入政治的策略,强调用诗的方式参与社会变革。在解严后,他们公开亮出在野的批判立场,与党外运动遥相呼应。在意识形态主导下,从80年代起,《笠》诗人所写的作品祖国的形象已淡出,后来则几乎绝迹。

(二) 跨越语言的一代

巫永福(1913—2008),台湾南投人。除出版数种诗集外,另有十卷十五册的《巫永福全集》(台北,传神福音文化公司,1996年版)。

巫永福的诗作,反映了被殖民的台湾人民屈辱的心声,以及不再相信殖民者散布美丽谎言的倔强灵魂。民族精神、民权信念,是贯彻其诗作的两大主题。在题材上,从亲情之爱到祖国之爱,从追求自由到反抗强权统治,都有所涉及。下面是写于日据时代的《祖国》的第一节和最后一节:

未曾见过的祖国
隔着海似近似远
梦见的,在书上看见的祖国
流过几千年在我血液里
住在我胸脯里的影子
在我心里反响
呀! 是祖国唤我呢
或是我唤祖国?

.....

风俗习惯语言都不同
异族统治下的一视同仁

显然就是虚伪的语言
 虚伪多了便会有苦闷
 还给我们祖国呀！
 向海叫喊，
 还我们祖国呀！

这首诗洋溢着浓烈的民族精神。在日本军国主义统治下，他隔海呼唤祖灵和土地，呼唤只在梦里看见、在书本上读到的祖国，这种感情是多么真挚强烈，这种遭遇又该叫人多么心痛。哪怕军阀争霸，战争频繁，社会动荡，但诗人坚信祖国会站起来，祖国会举起手来，以及“祖国是卓越的”、“应该是了不起的”。他希望“东亚病夫”的日子一去不复返，坚信“睡狮”一定会咆哮。他强烈要求结束殖民统治，“还给我们祖国”。他这类作品感情真挚、强烈，虽用了暗喻，但语言不晦涩。《泥土》一诗则受象征主义的影响。

（三） 战后成长的诗人

白萩(1937—)，本名何锦荣，台东市人。1953年开始在《蓝星周刊》发表诗作，1955年，以省籍青年的身份获“中国文艺协会”第一届新诗奖。出版有《蛾之死》(台北，蓝星诗社，1958年版)、《风的蔷薇》(台北，笠诗刊社，1965年版)、《白萩诗选》(台北，三民书局，1971年版)、《诗广场》(台中，热点文化公司，1984年版)、《风吹才感到树的存在》(台北，光复书局，1989年版)、《观测意象》(台中市立文化中心，1991年版)等。

白萩先后参加过“蓝星”、“现代派”和“创世纪”，后参与发起成立“笠”诗社，一度还担任该刊主编。他早期的作品，充满浪漫情调，强调“真实的体验”，形式上不断刷新。后来的作品，深入浅出地表现了对宇宙的探索和人生的思考。出版《诗广场》后，诗作充满了社会关怀和批判现实的精神。他的诗风不断变化，在意象、形式以及结构、语言方面不懈地实验着，力图打破僵化模式，突破已存在的美。

无论以何种题材写诗，他都强调静观的同时深刻地体验，使诗作做到既有密度又有深度。他的《广场》，用芸芸众生的家庭生活去烘托或嘲讽群体效忠行为的虚幻与愚昧：

所有的群众一哄而散了
回到床上
去拥护有体香的女人

而铜像犹在坚持他的主义
对着无人的广场
振臂高呼

只有风
顽皮地踢着叶子嘻嘻哈哈
在擦拭那些足迹

《一线》和《广场》一样,均富于戏剧性,所不同的是它运用了电影镜头展示。如果说,前面用的是把画面推远的长镜头的话,那么后面开始将镜头浓缩,由远及近,由大及小,给人们一种宇宙的孤寂感。

白萩具有高度的自觉性,反叛性很鲜明。在技巧至上时期写的《飞蛾》,以意象的新奇、蕴含的丰富,哀悼了为追求光明、甘愿赴汤蹈火的战士。《雁》所表现的对理想的追求,显得坚定和果敢。哪怕自己追求的目标一时无法实现,哪怕不断退缩的地平线到底为何物不甚明了,也动摇不了他追求的决心和跋涉的信念。尤其是“仍然要飞行”这句诗,跳荡着对生命价值肯定信念的旋律。《树》,表现了作者对台湾乡土至死不渝的爱。“我们的土地,我们的墓穴”,说明乡土诗人无论生与死,都不改跟本土融合的坚定信念。

诗要有绘画美,这美是用心灵去注视,而非用眼睛去观赏。白萩在60年代提倡图像诗,却将“读”与“看”的经验混合在一起,要求人们不仅用脑而且也用眼读书。《流浪者》,便是他苦心经营的图像诗作。有人由此认为他是一位形式主义者。其实,这是以偏概全。白萩的不少作品,仍有强烈的社会意义。《雁》,表明作者对无能抗争恶劣环境和命运的小人物充满了同情,愿意为他们鼓劲。《叫喊》表现了白萩为卑微的生命请命和呐喊的精神。《广场》不同于情诗系列《夕阳无语》,可视为批判政治后的回响。

白萩年轻时得到“诗的播种者”覃子豪的赏识,他和同龄人林泠一起被并称为“天才诗人”。他年近半百时,因身体原因很少创作,即使以后复出其才气也大不如从前,这使人感到惋惜。

(四) 旅外诗人

非马(1936—),广东潮阳人,生于台中市。出版有《非马诗选》(台北,台湾商务印书馆,1983年版)、《非马短诗精选》(福州,海峡文艺出版社,1990年版)等。

非马是“现实至上论”的拥护者,是表现乡土、关怀人生、批判现实主张的实践者。他不信奉超现实主义,诗作却适当地吸收了现代派的象征手法。拿《醉汉》中所写的醉汉来说,他并不是花天酒地的代表,而是作者用来表现思念母亲、热爱祖国的游子。在表现方法上,非马确是一个异数,同时是“一匹矫健的黑马”。

非马本名马为义,是马非马,弄得人如堕五里雾中。他的诗,由于用了压缩意象,省去了事物发展过程的平面叙述,追求时间与空间的跃进,这就使非马作品在总体效果上罩上了某种朦胧色彩。这样做的好处是避免对诗作作线性的理解,使作品具有更大的包容性,比如《狮》更费解的《庙》就是看似明白晓畅但不能一读即懂的好诗。

从事科学研究工作的非马,无论是人品还是诗品,均具有“冷静的思考”的特点。他经营短诗时,意象硬朗清晰,语言简练富于余味。作者所从事的核工程方程式和严密的秩序世界,无疑锻炼了他极省俭地使用语言的能力。运用对比手法写成的《黑夜里的勾当》,给人们留下了深刻的印象。

非马写诗,主张超越流派的局限,做到“比现代更现代,比写实更写实”。《反候鸟》这首诗从象征手法的运用来说,具有现代主义的因素;而“携儿抱女,拖箱曳柜”的描写,又使这首诗具有更浓烈的写实色彩。最后三行对“朋友们”的激励,则使这首诗带有浪漫主义的元素。作为乡土派“笠”诗社重要成员的非马,企图超越自己所属流派的局限,达到更高的创作境界,这种努力值得肯定。

杜国清(1941—),台中人。台湾大学外文系毕业,美国史丹福大学博士,现任教于美国加州大学圣塔芭芭拉校园。著有《杜国清诗集》(台北,笠诗

刊社,1986年版)、《情劫集》(台北,笠诗刊社,1990年版)、《杜国清作品选集》(台中县立文化中心,1991年版)等。

在大学求学时,杜国清崇拜美国现代主义大师艾略特,到日本留学又迷上了日本超现实主义西胁顺三郎、法国象征主义代表人物波特莱尔,这便使得他的《岛与湖》染上了浓厚的象征色彩:

一天 我梦中的岛向湖说
你有清溪的妩媚 却无苍海的娇嗔

一天 我梦中的湖向岛说
你有峻岩的英风 却无大陆的雄姿

我因梦中的岛而欢忻
因我的岛中有湖
我因梦中的湖而快活
因我的湖中有岛

作为男士阳刚美代表的“岛”,与作为女性阴柔美符号的“湖”的结合,正是两性的联姻。“岛”中有“湖”,“湖”中有“岛”,既是你中有我、我中有你的具象化,同时也是一对情人相互依存、密不可分写照。精巧的结构方式和神秘的意象组合,使此诗值得品味再三。

杜国清在表现哀愁的情感时,充溢着浪漫情调。他注意将爱情体验与人生感受连结,然后化为艺术形象,表现中产阶级的个人挣扎、梦幻与憧憬。他的情诗很少呈现欢乐和幸福,大多流露出一片忧郁伤感的色彩。他还十分注意创新,如《对我,妳是危险的存在》,以“火石”、“彗星”、“火焰”去形容女性的眼睛,显示了他的匠心。诗中传神地表现了“我”遇到多情的女性所出现的既喜欢又害怕的曲折心理活动。这种明躲暗恋的距离感,正是形成杜国清诗中“殉美的忧魂”的一个重要原因。

杜国清在从事诗歌创作时,还十分重视译诗。他翻译的艾略特等人的诗

及评论,在学术界享有较高的声誉。

第三节 现实主义诗派的抗衡

现代主义在台湾风行时,受到 60 年代勃兴的两股现实主义诗学力量的牵制:一是 1962 年 7 月创刊的《葡萄园》,二是形成本土集团的“笠”诗社。此外,还有以青年诗人为主的《龙族》诗刊、高扬民族文学旗帜的《诗潮》,以及出版于 1964 年元月的《秋水》,成立于 1975 年 7 月的大海洋诗社,等等。

一、《葡萄园》:健康、明朗、中国

1962 年 5 月,结业于“中国文艺协会新诗研究班”的一群青年,组织了“葡萄园”诗社,并在同年 7 月 15 日创办了《葡萄园》季刊。这是在台湾少数有“主张”又有“道路”的同仁诗刊,其冲击力虽然有限,创刊以来也没有激起过惊涛巨浪,但作为一个有相当影响力的长寿诗刊,其办刊个性鲜明。该刊在《创刊词》中强调:“我们希望:一切游离社会与脱离读者的诗人们,能够及早觉醒,勇敢地抛弃虚无、晦涩与怪诞,而回归真实,回归明朗,创造有血有肉的诗章。”

在“健康、明朗、中国”的路线上走过漫长道路的“葡萄园”诗社,对现代诗由晦涩回归明朗,由贫乏虚无回归真实健康,由过分西化回归中国根植泥土的过程中,以及在培植青年作者的默默耕耘中,在新诗教育的普及工作中,付了许多心血和汗水。该社出版过《葡萄园诗选》、《葡萄园诗论》、《葡萄园小诗》、《葡萄园目录(1962—1997)》。先后任该刊主编的有文晓村、吴明兴、白灵、台客等人。该刊还举办过两岸诗刊、两岸女性诗歌研讨会。大陆特约编委有古继堂、古远清、吕进等人。

《葡萄园》提倡健康的诗,并不是要情感单一化。喜怒哀乐,因人而异,其中有可能健康的,也有可能不健康的。对此,切忌一锅煮。“葡萄园”诗社并没有机械地认为写悲愁就不健康,写苦痛就是病态。本来,“健康”一词不应作狭隘的理解,更不应把“健康”作为一根棍子,动辄把与自己风格不同的诗斥之为“不健康”。

所谓“明朗”，是针对台湾诗坛的西化之风提出的。《葡萄园》创刊时，正值诗坛刮起一股向“西天取经”的狂风。现代派诗人由于热衷搞“横的移植”，诗写得如天书难懂，弄得诗的声誉大跌，使诗成为为各种传媒最不喜欢的弃儿。如何使现代诗摆脱这种困境，重新回到读者的身边，是摆在“葡萄园”诗社面前的严峻课题。

主张明朗诗，不等于排斥其他风格的诗。而且明朗诗本身，艺术个性不一定模糊。像王禄松的诗，有碧海掣鲸的雄奇；庄云惠的诗，有杏花春雨的秀丽；其他同仁的诗，有荒荒岫云的莽苍，也有月白风清的素雅。“葡萄园”诗社的风格，以明朗为主，但互不雷同（如台客与白灵，晶晶与关云），这才组成星月交辉的画面。

所谓“中国”，是指诗要有中国文化的内涵，尤其要表现出对祖国的热爱和对现实的关注。“葡萄园”同仁的中国诗，其祖国情结大量通过纪游诗表现出来。刘建化的《大陆名胜》、《九歌之旅》，以热情的笔调，写实的手法，描写出万里长城、乐山大佛、黄山胜景、大足石刻、阳朔山水的特色。作者重视内在的节奏，读之能产生一种自然的律动。台客的《桂林山水》，以纯粹的一场意外写桂林，以纯粹的一种效果看大陆，角度不同，写法有异，读之使人难忘。

所谓“中国”诗，在形式方面表现为有鲜明的中国作风和中国气派。在这方面，具有阳刚之美的王禄松诗，读之真可谓是“新章走雷霆，奇词飞霹雳。”^①传统题材在作者笔下，开出了奇异的花朵。他的诗节奏明快，诗中有画，常有对仗出现，语言结构符合中国读者欣赏的习惯，在新诗民族化方面做出了可贵的探索。

下面简介文晓村、台客两位诗人。

（一）文晓村：从灵魂中发出真挚声音

文晓村（1928—2007），河南偃师人。出版有《第八根琴弦》（台北，自强出版社，1964年版）、《一盏小灯》（彰化，现代潮出版社，1974年版）等。

在当代诗人创作中，文晓村作品以明朗健康和富有民族特色为人们所称赞。他的作品，不乏借景抒情，表现灵魂深处的渴望和追求；也有像《第八根

^① 王禄松：《笔赞》，台北，《葡萄园》，第111期。

琴弦》中所抒写的情与爱,在小我的心灵中激起美与爱的浪花。对人生理想的向往,对生命真谛的歌颂,对中华民族五千年文化的热爱,还有生肖诗和题画诗之作,无不经过作者那通灵蕴秀、多思善感心灵的熔铸,从而缔造出令人神往的艺术境界。

文晓村不反对新诗从现代派中借鉴技巧,但反对“把现代筑成一座高大的水坝”,将传统的脖子扭断,“阻绝河流的前进”。以教育为题材的诗,在文晓村作品中也占有一定分量,其中《老校长》写老校长热爱教育事业,显得简练传神,有如特写镜头,让读者看清楚他披满金色斜阳的高大、动人的形象:

听到午后末次的铃声
总觉得那是一组教堂的晚钟

总是站在那棵老榕树下
右手不停地抚弄眼镜
注视着那些天使似的孩子们
从他的眼前走过

然后,他会站在学校门外
沉思似的,凝视着那些油加利树
青光闪闪,且任金色的斜阳
画一尊光辉的巨像
直到教堂的钟声叮咚敲响

从《老校长》等诗可看出,文晓村每下笔为文,所表现的均是自己精神生活中最深邃的部分,都是他灵魂中发出来的真挚的声音。他有相当的才能和技巧来表达他内心的忧愁与欢乐,他的作品与他的心灵合拍。他以母爱为题材的系列诗篇,就是极好的说明。

花草树木,山涧瀑布,十二生肖,思亲怀乡,也是文晓村诗作常见的题材。他总是全力发掘和发现这些题材所蕴含的内在美。在《瀑布之下》中,他把自

己比为山涧的饮者,哪怕瀑布掷以白练千丈、珍珠万颗,也不愿伸手捧接。这里所表现的是一种崇高的精神境界。另一首《山涧》,将一个失恋男子的内心世界通过“被扭曲的半壁翠色”反衬出来。那种认为内容健康的诗必写壮丽的朝霞、浩荡的长江或英雄的业绩而不接触丰富多彩的人生,更不会写失恋者的心态的看法,是没有根据的。

如果说情感是新诗的生命,那么哲理则是诗歌的灵魂。情感的抒发使诗作获得艺术魅力,哲理的熔铸使作品取得深刻的内涵。文晓村常常透过抒情追求一种哲理境界,使抒情短章表现出睿智的思想光辉。如《牛》用低调写雄心壮志,用质朴的语言写默默地耕耘的老黄牛的奉献精神,在同类题材中显得别具一格。《一盏小灯》,则可视为作者写人生理想追求的代表作:

在荒漠的旷野
野狼的嗥叫,令人毛发耸动
远方,那一闪
荧荧的亮光
可是一盏小小的灯?

在深夜的海上
黑色的风浪,撞击着水手的心
远方,那一闪
淡淡的亮光
可是一盏小小的灯?

在浓雾的岛上
风平浪静,星儿也跌入梦境
远方,那一闪
蒙蒙的亮光
可是一盏小小的灯?

纵然是白昼
都市和乡村欢笑般的
炫耀着春花秋月的风景
我的心灵啊,依然渴望
那一盏小小的灯

而我知道
在这个世界上
那一盏梦幻的小灯
是永远无法接近的
便只有默默的,把心贴了上去

这首抒情诗,用各种不同的比喻寄托诗人的高洁情怀和对理想境界的追求。它所选取“小小的灯”的意象,单纯而不浅陋。单纯,是指它反复过多次,显得明朗而集中,给人强烈的印象。丰富,是指这灯的象征意义决不是单一的,它可以作出多方面的理解。就具体解释来说,它可以理解为煤油灯、电灯、航标灯;就象征意义来说,可理解为希望,或理想、光明。在结构上,此诗既统一又多样。统一,是指前面三段,句式与段式均显得匀称均衡;多样,是指后面两段不拘一格,句无定字,行与行之间不讲究均齐,追求一种活泼自然之美。就是前面三段,仍注意长句与短句的交错使用,所追求的也是寓变化于统一的美学效果。此外,“荧荧的”、“淡淡的”、“朦朦的”叠词运用,强化了亮光的弱小和暗淡的一面,作者倍加珍惜之情由此溢于言表,萦回不尽。可见作者锤炼字词、锻冶诗句的艺术功力。

在文晓村诗作中,哲理形象化的手段主要有两种:一是通过具体事物的描绘,将诗思溶化在人事或景物之中,将人生哲理深藏在内。二是在结尾画龙点睛,发出精辟的议论。这议论不是竖在后面的旗杆,而是前面写景叙事的自然升华,如《人物速写之五》。

总之,当人们把文晓村的诗作放在整个台湾诗坛加以审视时,他的健康、明朗的中国路线以及和他的诗友一起耕耘的“葡萄园”,对台湾诗坛的贡献,

也就更为明显。

(二)心怀中国的台客

台客(1951—),本名廖振卿,台北县人。出版诗集有《故乡之歌》(台北,葡萄园诗刊社,1994年版)、《石与诗的对话》(台北,诗艺文出版社,1998年版)、《见震九·二一》(台中,文学街出版社,2000年版)等。

台客是葡萄园诗社所倡导的“明朗、健康、中国”路线的实践者。在晦涩诗风盛行的诗坛,不唯西方马首是瞻,和虚无诗风告别,和玩弄扭断文法的游戏挑战,这需要极大的艺术勇气。他说:“我仍然秉承一贯的理念,我喜欢明朗略带含蓄的诗,不喜欢过度晦涩”的诗。他的《老人与小孩》所追求的明朗,是富于含蓄的明朗;他讲求的含蓄,是建立在明朗基础上的,而不是那种读了后使人如堕五里雾中的“诗谜”。《北京的水蜜桃》,用由实化虚的笔法写大陆学者的友情,《见震九·二一》中的《那一夜,天摇地在动》,所体现的亦是这种特点:

那一夜,天摇地在动
一排排的屋宇
像一块块巧克力
不停地被挤压
蹂躏、撕裂着
啊! 轰然倒地

那一夜,天摇地在动
睡眠惺忪中
人群四处奔走呼号
砖墙、梁柱、门窗
一个个都成冷面杀手
向你袭击

那一夜,天摇地在动

血,汨汨地流淌
 流淌成两千余个问号
 它们以血块以残肢
 纷纷地追问
 这世界究竟怎么了?

台客健康明朗的诗风,还体现在他描写祖国大好河山的诗篇中。《黄果树大瀑布》,用豪放的笔触赞美瀑布的壮观,从听觉、触觉等多方面抒写这“大自然最壮丽的一页”。像这种波涛浩瀚、崖岸峥嵘的山水诗,读者从中看到的不仅是祖国山河的壮丽,还能体会到“作奋身一顾的一跃”的献身精神,获得强烈的鼓舞和感召。

中国特色和中国气派,必须通过浓烈的乡土色彩体现出来。台客的《冲天炮》,写的是台湾也是大陆共有的过春节的风俗。诗虽短,但构思精巧,语言诙谐。《春雨》表现了作者对本土炽热的爱。《街头的布袋戏》,所写的也是一幅出色的风俗画。“台语”适当的运用,增加了生活的情趣。

二、《龙族》:社会写实的开路先锋

“龙族”诗社成立于1971年元月。这是青年诗人觉醒的标志——敲自己的锣,打自己的鼓,舞自己的龙,走自己的路,即不再走现代派老路。发起人有萧萧、辛牧、施善继,另有林焕彰、林佛儿、乔林、景翔、陈芳明、苏绍连陆续加入,是为创社“九龙”,再后来还有高上秦(高信疆)等人加盟。该诗社的名字不仅象征着一个生龙活虎的生命,一个令人肃然起敬的形象,而且还蕴含强烈的中国意识。

《龙族》诗刊从1971年3月3日创刊到1976年5月终刊,运行五年一共发行了16期,其中高上秦主编的《龙族评论专号》,激起台湾诗坛对“横的移植”的反省,另出有《龙族诗选》。这个群体,诗社的整体影响远大于诗人的成就。它反对晦涩诗风,主张诗人关怀现实,使用抒情文体,写得朴素明显,富于中国特色。它是70年代社会写实路线的开路先锋,在台湾诗史上占有重要地位。

(一)施善继:从现代主义向现实主义蜕变

施善继(1945—),台湾彰化人。出版有诗集《伞季》(台北,田园出版社,1969年版)、《施善继诗选》(台北,远景出版社,1981年版)等。诗作《小耘周岁》曾入选台湾国民中学课本。

作为文学少年的施善继,其接受的文学营养除来自英国浪漫主义诗人作品外,另有从周梦蝶书摊上购来的齐全的现代诗刊和最前卫的文学杂志。在他的处女诗集中,写于“菲莉莎”(菲律宾女孩的名字)阶段的作品,有浓郁的抒情色彩,那情感的溪流就像“汁液软软地流动”,读他的爱情诗好似走近一则安徒生童话的边缘。余光中认为:《啊,马车夫》是“一首甚有意境的好诗,但意象的发展,自马尼拉而西班牙而丹麦,仍不能免于装饰性的‘异国情调’”。^① 还有一类作品意象新颖,句法显得圆熟,但有点似叶珊把外国地理用诗的语言道出,给人堆砌之感。他这时写得最好的是散文诗,

作为新诗回归重要标杆的“龙族”诗社成立,施善继在同仁的勉励下,从现代主义的迷雾中清醒过来,以至成为该社的中坚分子和70年代社会写实诗人的代表。他发表的《诚挚的反省——谈龙族诗刊》,不仅检视同仁的诗人诗作,同时也反省自己所走过的弯路。

唐文标、陈映真这些左翼作家,是施善继的人生导师。在这两位前辈熏陶下,施善继写了不少热爱民族、热爱祖国的作品。《中国,您往哪里走?》,其关怀民族命运的赤子之心,令人肃然起敬。长达二百多行的长诗《又一户人家,走了》,以切切絮絮的句子,温婉地叹责那些视外国月亮比中国圆的移民新贵。

陈映真在为施善继诗选作序时说:“施善继是第一个——现在看来显然不是惟一的——从现代主义向现实主义转变的,跨越两个文学思想的诗人。他的跨越,不仅仅是语言由晦涩变为明白,更是从极端个人主义转变为对人、社会和人类世界充满了明朗、自然的关爱的诗人,从而在台湾中国文学思想史的研究中,有一定的意义。”^②

^① 余光中:《余光中集》(第五卷),天津,百花文艺出版社,2004年版,第114页。

^② 陈映真:《陈映真文集》(文论卷),北京,中国友谊出版公司,1998年版,第305页。

（二）苏绍连的中国性

苏绍连(1948—),台中县人,出版有诗集《茫茫集》(彰化,大升出版社,1978年版)、《惊心散文诗》(台北,尔雅出版社,1990年版)、《河悲》(台中,台中县立文化中心,1990年版)等。

“龙族”诗社个人成就虽不大,但苏绍连是人们公认的该社最出色的诗人。他在《龙族》诗刊最后发表的《水瓶》,用以小见大的手法,表现出哺育自己成长的黄河、长江,这就没有狭隘的地域观念,有很强的中国性。

苏绍连开始创作时以古典诗的现代变奏为主,以后又创作《山围》一类的四言格律诗,并进行散文诗的系列实验。其实验方法为开头一段命题,最后一段得出结论,中间用非理性变形作衔接。他这种写法不仅拓宽了散文诗的表现方法,而且为消除现代诗的散文化找到了一条新路。

苏绍连先后加入不同诗社,这为他吸取多种艺术养料进行新的探索,提供了便利的条件。他在《台湾诗学季刊》发表的《隐形或者变形》散文诗系列,是他童年时梦想的投影。他让周围的人看不见自己,而让自己化为草履虫、梦游患者、玫瑰花瓣、甲虫、豆子、烟灰缸、蚕、蛾,去发抒自己审视人类生存境遇和命运时的感受。其中有实境,有虚境,虚实相间,逻辑与非逻辑交叉,造成艺术上陌生化的效果。

在气质上,“苏绍连倾向于乡村诗人,他所向往、认同乃至歌咏大自然。他的诗常表现城乡之间的对比,这是丑与美、恶与善、真与伪、亲爱与疏离的对比。当他触及自然风景时,常透露忍不住的痛惜、欢愉和希望的消息;当他不得不面对都市,则显现对物欲的排拒,有时非但不堪忍受日益奢华的物质文明,甚至好像还患了严重的焦虑症和自闭症,泪流满地拼命逃离。”他逃离的对象是美丽的童年。在《童年最后的野餐》的末段中,他写道:

从党部派来的螳螂和蟋蟀终于把爸爸妈妈和另外那些人的影子剪得支离破碎了。只有小女孩能带着自己的童年完整的影子,并撑着黄色的阳伞走向远处的山坡,和那群小黄菊站在一起,仰脸迎着落日余晖,遥想未来的日子。

从这突然插进的“党部”一词,可看出苏绍连即使在逃离丑恶的现实时,也没有忘怀社会。如同《捕蚊灯》对政客的讥讽不是出自大声呐喊一样,这里对“党部”的嘲弄也是温文尔雅的。如果写的太露、太猛,就会破坏苏绍连的风格。

自称“散文诗是我的原爱”的苏绍连,其创作风格不管如何变化,他沉抑的悲剧意识和阴冷的人生态度均贯穿始终。《惊心·太阳》的结尾写“我”被插在太阳上面受难,是最好的证明。全诗围绕着诗人主观心灵的情绪运动,用超现实的笔法创造诡谲的情境,用奇特的想象为现代人描绘出一颗受伤的灵魂。采用类比句型的《同情》,前后两段句型相差无几,且都使用暗喻,首段为喻体,后段为喻旨,为前段辩证之归结。其中意象串接、截断、转移、复合的技巧,运用得成功。

苏绍连另一个耕耘领域是超文本诗创作。超文本诗没办法像传统文本印制在平面上,而只能展现在电脑荧光屏上,其长处是可能让读者自由地读取及展现作品的风貌;读者与作品本身都处于一种挑战与被挑战的状态,作品具有开放性、不可预测性及容纳各种读法;作品是在断裂、破碎中由读者加以拼贴,带有游戏成分。苏绍连1999年开始写这种诗,处女作《心在变》简单地用软件的网页编辑软体写成,套用跑马灯的效果。后来又成批生产这类作品,其中有文字图象化和象征化,有的是文本的拼合、拆解和重组,另有不同路径和多重选择,搜索和探寻不同结果。他最喜欢的是碎灭的《战争》,和表现时间和空间的《钟摆》、《时代》等等。

三、《诗潮》:民族文学的良心

成立于1977年5月1日的“诗潮”诗社,其同仁主要有丁颖、王津平、高准、郭枫等人,后又有詹澈加盟。在《诗潮》创刊号上,以显著地位登出高准执笔的《诗潮的方向》:一、要发扬民族精神,创造为广大同胞所喜见乐闻的民族风格与民族形式;二、要把握抒情本质,以求真求善求美的决心,燃烧起真诚热烈的新生命;三、要建立民主心态,在以普及为原则的基础上去提高,以提高为目标的方向上去普及;四、要关心社会民生,以积极的浪漫主义与批判的现实主义,意气风发的写出民众的呼声;五、也要注意表达的技巧,须知一件

没有艺术性的作品思想性再高,也是没有用的。^①这五大目标,概括了70年代众多诗人的努力方向和表现题旨,但由于该刊脱期严重,因而影响有限。

(一)放歌伟大祖国的高準

高準(1938—),江苏省金山县人。出版有诗集:《丁香结》(台北,大海洋诗社,1961年版)、《七星山》(台北,“中国文化学院出版部”,1964年版)、《高準诗抄》(台中,光启出版社,1970年版)、《高準诗集全编》(台北,诗艺文出版社,2001年版)等。

高準的诗题材广泛,其中以歌唱祖国和思念故乡的诗篇写得最为动人。和一切海外游子一样,当高準在海外学习和工作时,他希望能看到江南草长,看到清明节的汴梁;听到那巫峡猿啼,听到那黄河的呼吸。他不信那些“中共穷得一条裤子穿20年”的谣言,相信祖国的面貌有了日新月异的变化。这种盼望着全中国“小桥成了钢桥,小路成了铁道”的意识,竟遭到官方的曲解,说这有为“共党”涂脂抹粉之嫌。本来,怀念故乡,希望祖国更加美好,这是任何炎黄子孙应有的情怀。民心毕竟不可征服,台湾同胞对祖国对故乡的感情谁也无法扼杀。在《念故乡》诗中,高準进一步用梦幻、用遐想来寄托自己对故乡刻骨铭心的思念。

正是这种既“爱”又“怨”的情感,再加上比喻、排比、设问等修辞手法的运用和前呼后应、回环往复的音律节奏,使作品的诗意升华到了高峰。它远远超出了思念故乡的范围,从而扩大了诗的容量。

高準以做中国人为荣。他心中不仅有但丁、歌德,更有屈原与李白、杜甫。《诗魂》名为纪念屈原逝世2250周年,实为表达自己热爱中华的情怀。这是一首继承了《楚辞》与“五四”新诗传统的优美抒情诗。无论是它的气概还是词采,也无论是它的情感还是建行与押韵,均说明高準的诗不是“小鸟似的歌唱”,而是震撼着时代的强音。

(二)不满足于做“农民诗人”的詹澈

詹澈(1954—),本名詹朝立,彰化人。著有诗集《土地请站起来说话》(台北,远流出版公司,1983年版)、《西瓜寮诗辑》(台北,元尊文化公司,1998

^① 郭枫:《〈海之歌〉自序》,台北,新地出版社,1986年版,第3页。

年版)、《詹澈诗选》(北京,台海出版社,2005 年版)等。

詹澈早期的作品质朴、沉郁、情浓。他的《西瓜寮诗辑》,以对台湾瓜农生活的透视深深打动读者。作者写种瓜人“时而挥挥臂膀,掀起斗笠,低头擦汗”形象逼真,写西瓜田风景画的优美,写瓜农对大商家“无理剥削”的抗议,写农人站在西瓜寮观望世界的复杂心态……这样的题材,这样的写法,使詹澈不愧为“农民诗人”的称号。但詹澈并不满足于戴这顶瓜皮帽。他后来写的《海浪和河流的队伍》,便证明他的视野并未局限在田埂和稻场上,题材也不限于写耕田织布、劳动狩猎或小米丰收的庆典。

在诗歌创作中,思想性与艺术性的统一不易做到。一些思想性强的作品,往往流于表面的呐喊,艺术性不高,而一些艺术性强的作品,却因内容肤浅或没有思想而无法取得更多人的共鸣。詹澈的诗,虽然不能说思想性与艺术性达到了完美的统一,但他在艺术构思上确实花了一番功夫,《金光大道》就是这样一首好诗。作者借南北韩两位姓金的领袖第一次握手这件事,暗喻海峡两岸统一也应效仿两位姓金的领袖率先迈开“第一次握手”这一步:

双手互握的刹那
应该感觉热流传导至对方的心房
心中有烈火燃烧
只会增加金的纯度

两道金色阳光是如何接合的呢?
当两条金色河流到了出海口
将要汇流在一起时
谁想再用航空母舰将他们分开呢?
航空母舰载满片面的价值和利益
满载飞弹、战机和鱼雷
在你们的笑容后面
缓缓驶过

南北韩的领导人可以让两条河流汇流在一起,为什么海峡两岸的领导人不能“将两道金色阳光接合”和“双手互握”?原来,这有外国势力的干涉:“航空母舰将他们分开”了。作者借国外事喻岛内事,告诫某些人不要迷信美国的航空母舰,因为他们并不为台湾人民谋福利,而只是“载满片面的价值和利益”为一己之私利服务。这里,批评某些人甘心吞食美国军火利益的饵食的题旨十分明显。

詹澈视野的扩大还表现在对原住民文化的关注上。他刻意经营的东海岸人文地理的作品,无斧凿痕迹。

第四节 开创后现代风潮

一、罗青:后现代的火车头

罗青(1948—),本名罗青哲,湖南湘潭人。著有诗集《吃西瓜的方法》(台北,幼狮文艺社,1972年版)、《捉贼记》(台北,洪范书店,1977年版)、《不明飞行物来了》(台北,纯文学出版社,1984年版)、《录影诗学》(台北,书林出版公司,1988年版)等。

作为后现代时期火车头的罗青,无论是创作上还是理论上都有重要贡献。余光中曾称罗青的诗为“七十年代新现代诗的开启”:

近两年来,罗青在台湾诗坛的出现,多多少少象征着六十年代老现代诗的结束,和七十年代新现代诗的开启。在罗青的身上,我们多少看得出中国的现代诗运如何运转,如何改向,如何在主题和语言上起了蜕变。没有宣言或论战,罗青的革命是不流血的。这么一阵无痛的分娩,似乎尚未引起诗坛普遍的注目,可是这件事情,或多或少,注定要改变六十年代老现代诗的方法论,甚至本质。^①

^① 《余光中集》(第五卷),天津,百花文艺出版社,2004年版,第232页。

罗青不仅没有因袭由创世纪诗社刮起的超现实主义诗风,反而在 80 年代中期开创后现代风潮向其作出超越和挑战。余光中评他的诗时,其诗龄不过三年,可在这短短的时间内,罗青的艺术成长非常迅速,以至能苦思出前人所未想到的游戏规则与形式表现。他遭到众多人评议的《一封关于诀别的诀别书》,几乎成了后现代的经典之作。

罗青的诗充满了秩序感。《摇树术》等诗,以“新鲜的诗想取胜”,作者由此成了台湾诗坛最前卫的语言实验家之一。他的创作与理论并驾齐驱,常以自己的理论印证创作。他的画,也有人誉之为“新文人画的起点”。他总是追求创新,努力去开创新的纪元。尤其是他引领潮流,对后现代诗的研究及“录影诗”创作上的率先示范,具有特殊的意义。

二、夏宇:“逆毛抚摸”的后现代奇葩

夏宇(1956—),女,原名黄庆绮,广东五华人。著有诗集《备忘录》(台北,自印,1984 年版)、《腹语记》(台北,现代诗刊社,1991 年版)、《摩擦·无以名状》(台北,现代诗刊社,1995 年版)。

还在现实主义盛行的 70 年代末,夏宇就写出了《连连看》等具有后现代精神的作品。她用模拟小学生测验题的方式,使用无关连词并连句法,令人耳目一新。

为了和后现代时代新出现的物质文明相适应,夏宇的诗写得怪异,常用独特的思维方式和不同的语法结构来表达自己特殊的感受。代表作《甜蜜的复仇》,从题目到内容都颇新、颇奇、颇怪:

把你的影子加点盐
腌起来
风干

老的时候
下酒

“复仇”而带有甜味,可见“仇”是爱的一种极至表现。这种调皮而幽默的语气,有自信,有恨铁不成钢的深沉的爱。诗的结构采用回旋法,即阅读时应将最后一句与题目联起来作回旋式的阅读,才能在深深的思索中,体会出作者想象世界的深邃。《创世纪》为其颁奖时,曾写下这样的评语:作者“以冷静自嘲的语调反抒情地抒情。语言颇见锻炼之功,语法与逻辑切断等技巧运用成功,意象准确,且富暗示性。”夏宇在为自己诗集写序时,曾用了《逆毛抚摸》的题目。这题目,不妨看作是理解其诗作的一把钥匙。她的语言充满机智,文字享有开阔的游戏空间。其后现代主义诗作,题材琐碎,语调冷凝,与传统女性写的婉约诗大异奇趣。《疲于抒情后的抒情方式》,没有任何险句曲语,语言明白易懂,然而内在的张力大,非一般的明朗诗所能比。这种艺术效果的获得,正来源于现代方式的语言组合和“痘痘”那种新奇的比喻。

作为女性诗人,夏宇也写了一些引起女性主义诗评家注意的作品,如《一般见识》:

一个女人
每个月
流一次血
懂得蛇的语言
适于突击
不宜守约

此诗写得过于简约,又由于用了伊甸园里与蛇对话的洋典,一般读者会感到不好理解。不过,仔细玩味,诗中讽刺父权社会对女性的误解乃至歧视的意思,还是可以体会得出来。

作为后现代奇葩的夏宇,就像“一个顽童,在自己的房间里沾沾自喜地堆叠着书写符号的积木,组合一座宫殿,推倒它,组合一座城市,推倒它,昨天、今天、明天,乱错地倒置垒叠,这就是夏宇的世界。”^①

① 林耀德语。转引自张默、萧萧编:《新诗三百首》,台北,九歌出版社,1995年版,第1116页。

三、林耀德：一颗闪耀的文坛流星

林耀德(1962—1996),厦门人。著有诗集《银碗盛雪》(台北,洪范书店,1987年版)、《都市终端机》(台北,书林出版公司,1988年版)、《你不了解我的哀愁是怎么一回事》(台北,光复书局,1988年版)、《不要惊动不要唤醒我所亲爱》(台北,文鹤出版公司,1996年版)等。

80年代初崛起的林耀德,是台湾文坛一颗光芒闪耀的新星。不少人欣赏他的奇崛才情,以致称他为新世代作家的代表和后现代主义的擎旗手。他本人文质彬彬,可写出来的诗结构奇特,文体异常,具有“悍将”性格。拿《交通问题》这首诗来说,从诗题到排列到分行都对传统的诗歌作了大胆的反叛。从外观上看,它有点像图像诗,其实它只是具有图像诗的某些要素,并不像50年代林亨泰主要在象形上下功夫。这首诗的革新意义在于透过地图的语码和交通标志的符号,对其含义作尽量的延伸,甚至于超越指挥交通的专业用语,使人由走路问题联想到国家向何处去这样一个大问题。可见,林耀德并不是为形式而形式的唯美主义者。

林耀德这位耀眼的文坛流星,在有限的生命里交出了亮丽的成绩单。他总是努力开发新的表现手段,尤其是在诗的形式上作出与众不同的实验,难怪有人说林耀德的作品“无范本,破章法,解文类,立新意”。林耀德所使用的文类不仅广泛,而且操控的领域也是海阔天空:从传统到前卫,从科幻到写实,从现代到后现代,从学术论文到专栏写作,从报纸副刊到新诗史编撰,从台湾文坛到大陆学界,都离不开他的视线。但不管林耀德如何变换书写策略,都市精神始终贯穿在他的各种不同形式的创作中。

第五节 其他重要诗人

诗社诗刊在台湾新诗发展中起过重要的作用,但台湾诗史不等于诗社诗刊发展史。还有一些诗人长期旅居海外,或没有加入任何诗社,但很有影响;一度加入某诗社后又退出或未退出而社性不显著的诗人,还有的青年诗人创办或加入过以新世代为主的诗社,但后来分分合合,合合分分,属“独行侠”的

诗人。现分述如下：

一、彭邦桢：以《月之故乡》代唱统一

彭邦桢(1919—2003)，湖北黄坡人。出版有《彭邦桢文集》四卷(武汉，长江文艺出版社，1993年版)。

彭邦桢的创作，可分为四个时期：一是在大陆，二是在台湾，三是在纽约，四是在世界。“这个象征：是说他曾在大陆参加抗战，并以《诗玫瑰的花圈》代唱战歌；在台湾曾参加克难，并以《花叫》代唱建设；在纽约曾参加世界诗人活动，并以《月之故乡》代唱统一；在世界他曾经往访巴黎、罗马、伦敦、莫斯科、东京、汉城、曼谷、加拿大、印度等处，并以《梦·致花神之诗》代唱他的爱心。”^①其中台湾和美国时期是他诗创作的黄金时代。

彭邦桢写诗六十多年，创作千篇，诗友千人，“文坛称诗翁，乡国称邦老。”^②他最有名的诗是《月之故乡》：

天上一个月亮

水里一个月亮

天上的月亮在水里

水里的月亮在天上

低头看水里

抬头看天上

看月亮，思故乡

一个在水里

一个在天上

① 彭邦桢：《〈诗的长城〉缔造者》，纽约，《诗象》丛刊第4号，1996年12月版，第10—11页。

② 王鼎钧：《诗在彭家》，纽约，《诗象》丛刊第4号，1996年12月版，第79页。

这是一首虚中有实,实中有虚的歌诗。作者“以一个具象‘月亮’承载诗人满怀乡思之情意,而裂变为—实—虚的在‘天上’和在‘水里’的两个月亮,如正电和负电一样,但它的一股看不见的电感应连同心的感应传递到遥远又遥远的故乡。”^①此诗后来被谱成曲子,乘着歌声的翅膀飞翔,在祖国大陆达到了脍炙人口的地步。

二、杨唤:年轻生命的焕发与夭折

杨唤(1930—1954),本名杨森,著有《杨唤全集》(台北,洪范书店,1985年版)。

杨唤短暂的一生,表现了一个爱者和战士的品格。他的作品,根植于生活土壤中,绽放出不败的艺术花朵。他的诗像一只言鸟,唱出永远活在人民中的心声。覃子豪曾这样概括杨唤诗歌的特点:“思想的暗示,充实的生活内容,战斗精神的表现,优美的风格。”杨唤诗作注重思想性,并通过形象的手法去表现,不流于枯燥的说教。他的儿童诗有清新的格调,有智慧的结晶,又富于童趣,对台湾儿童诗影响很大。

杨唤的成名之作《二十四岁》,是他在“海燕的翅膀般的年龄”给读者留下的抒情珍品。他曾说:“忧郁和寂寞,从童年纠缠我直到现在,所以我的日子里,很少有绚丽璀璨的颜色,不是深灰就是苍白。我要的是蔷薇和玫瑰,但毒刺的荆棘又偏偏向我投掷过来。”这段自白,正是《二十四岁》最好的注脚:

白色小马般的年龄。
绿发的树般的年龄。
微笑的果实般的年龄。
海燕的翅膀般的年龄。

可是啊,
小马被饲以有毒的荆棘,

^① 彭国全:《〈花叫之燕〉的谛听》,纽约,《诗象》丛刊第4号,1996年12月版,第85页。

树被施于无情的斧斤，
果实被害于昆虫的口器，
海燕被射落在泥沼里。

Y·H! 你在哪里?

Y·H! 你在哪里?

此诗中用白色小马比喻其健壮,用绿色的树喻其青春外貌,用微笑的果实比喻其丰盛的情感,用海燕的翅膀比喻其矫健活泼,这些动物与植物的比喻,几乎成了杨唤的专利,由此表现出他年轻生命的焕发与挫折。《日记》,也是显示杨唤作为年轻诗人的佳作。作者把读书喻为加餐,其中“夜宴”一词显得不俗且极富诗意。用昨昼今晴对比,表现了阅读作品与欣赏名画的不同心境。两段结构相同,内容不同,给人回味无穷。四句尾字“门、人、晴、春”,似古典诗词的韵律,但并不因格律束缚内容的表达。

三、席慕蓉:成了少男少女梦幻寄托

席慕蓉(1943—),原籍内蒙,生于四川。著有诗集《七里香》(台北,大地出版社,1981年版)、《无怨的青春》(台北,大地出版社,1983年版)、《时光九篇》(台北,尔雅出版社,1987年版)等。

席慕蓉的诗作之所以能广泛流传,一个重要原因是她常常以美丽的忧伤来抒写人生。如果只有美丽没有忧伤,只有甜蜜而没有苦涩,这样的作品因感情单调便难以打动读者的心灵。此外,她的作品富于音乐美。她押韵不像唐诗宋词那样局限于偶数句的韵脚,声音不显得呆滞,使人读来只觉得像泛着清丽旋律的江河,闪着哀怨的波光流进读者的心坎里。

80年代,席慕蓉的《七里香》一年之内再版七次,解构了新诗是“票房毒药”的神话,其作品成了少男少女梦幻的最新寄托。下面是《非别离》:

不再相见 并不一定等于分离
不再通音讯 也

并不一定等于忘记

只为 你的悲哀已糅进我的
如月色糅进山中 而每逢
夜凉如水 就会触我旧日疼痛

她的个别作品尽管出现了“黑暗的时刻”，但对席慕蓉所缔造的艺术世界来说，从未有过电闪雷鸣和暴风骤雨。她的语言没有“超现实主义”诗人的高亢和奇绝，诗中所透露的是温柔气息和婉约性格，恰似她绘画中飘扬的发丝和柔和的女体。

作为一位畅销诗人，席慕蓉俘虏读者的一个重要手段是采用令欣赏者很快进入角色的第一人称对“你”的倾诉体，即姑娘对自己所爱的人倾诉心中的无限敬仰之意和怀念之情，读者可由此获得“偷窥”别人隐私的快感，又可把自己与诗中的男主人公或女主角相比或相等，以满足现实中无法实现的幻想。此外，席诗中所表现的爱情的坚贞，甘为爱情牺牲一切的奉献精神，也被写得淋漓尽致，如《苦果》中所言：

因你而生的一切苦果
我都要亲尝

大陆最流行的台湾女作家，小说方面有琼瑶，散文方面有三毛，诗歌方面有浪漫而缠绵的席慕蓉。但三人创作个性存在着明显的不同，正如樊洛平所说：“琼瑶是以爱情至上者的形象，在作品编织理想的爱情王国，借别人的故事圆自己的梦，爱情追求变成了笔下人物至高无尚的终极目标。三毛多是以博爱主义者的姿态，在浪迹天涯的旅程中，用悲悯情怀和人道精神拥抱大千世界，用生死不渝的爱情支撑自己的人生，用自己的笔记录自己的故事。至于席慕蓉，她是以温柔宽容的女性爱心，静静地审视旧情往事，于平凡岁月的感悟中，发现人类情感的美好价值……读琼瑶，如身历梦境，心沐爱河；看三毛，心随传奇人生，情系天涯海角。吟咏席慕蓉，则心境单纯，情思悠长。三

位女作家不同的艺术风格,为读者带来不同的审美感受。”^①

四、莫那能:原住民的首席歌手

莫那能(1956—),台东县人,出版有诗集《美丽的稻穗——一个盲人一心一点而成的心灵之歌》(1989年版)等。

所谓原住民,是6000年至1000年前先后来到台湾定居的南岛民族,其中最重要的是高山族,包括泰雅、赛夏、布农、曹族、排湾、鲁凯、卑南、阿美、雅美等九个民族,是中国多民族大家庭的有机组成部分。莫那能便属高山族之系中的排湾族。他的作品,无论是长篇抒情诗《燃烧》,还是长篇叙事诗《来,干杯》,均充满了对不公平社会的抗争,传达出被沦为资本主义奴隶的原住民的反抗心声。

莫那能写诗,最大的愿望是在绝望中找到希望,在悲愤中获得快乐。希望靠奋斗,靠耕耘,靠不屈的抗争,这导致他的诗作有强烈的现实性与批判性。他虽然没有去表现原住民的神话与传说,也没有去改编歌谣,但他的作品,语言新鲜活泼,有浓郁的生活气息。在表现方法上,对比的方式和排比句也运用得较为成功。

^① 樊洛平:《台湾女作家的大陆冲击波》,呼和浩特,远方出版社,1997年版,第312页。

第十六章 当代香港与澳门诗歌

香港新诗 50 年代为从“难民文学”到现代主义;60 年代为在左右政治夹缝中寻找新的出路;70 年代为香港诗人的文化身份认同定位;80 年代为国家 and 民族的命运担忧;回归后香港新诗的主体性仍然存在。澳门新诗的特点是写实诗与现代诗并存,新诗与旧诗共荣,华文作家与土生诗人互补。

第一节 从“难民文学”到现代主义

香港新诗在 1924 年黄天石主编的《小说星期刊》就已出现。^①到了 30 年代,出现了像鸥外鸥这类本土诗人。

在抗战时,为了逃避战争,不少内地作家和诗人远走香港。南来的第一代作家群一边从事抗日救亡活动,一边进行包括新诗在内的文学创作。抗战胜利后,由于内战爆发,又有郭沫若、茅盾、戴望舒、臧克家、袁水拍、吕剑、邹荻帆、黄药眠等大批南来的第二代作家群到香港,从事各种文化宣传活动,使香港又一次成为中国文学重镇。但这两次文学繁荣,均是内地作家和诗人做主力军,本土作家和诗人没有机会施展自己的才华。

1949 年 10 月,由于内地政局剧变和红色新政权的诞生,众多左翼文化人士奉命北上参加内地建设,另有大批不满新政权的难民逃亡香港。仅 1949 年,就有二十一万五千人,其中包括杨际光、马朗、李素、徐訏、力匡、徐速、丁森、司马长风等右翼作家、诗人。如果说,三四十年代的香港诗坛为内地到港的左翼诗人所包办的话,那 50 年代的香港诗坛,则几乎成了右翼诗人的天

^① 叶辉:《新诗地图私绘本》,香港,天地图书公司,2005 年版,第 242 页。

下。当“左右换班”完成后的1951年,为遏制共产主义势力在华人中的影响,美国政府用绿色的美钞在全世界各地(包括香港)或明或暗,通过官方或民间的途径资助书刊出版、学术研究以及学院人才培养和青少年的文化活动。由“绿背文化”即“美元文化”做后盾的亚洲基金会,于1952年出资创办了右翼的人人出版社和友联出版社。同年5月又创办了《人人文学》杂志,让那些不至于沦为“港瘰”的作家诗人靠稿酬解决生活上的燃眉之急。风靡一时的力匡新诗和林以亮的诗论,便主要发表在这个刊物上。相比之下,友联出版社比人人出版社实力要强大得多,他们的工作目标不限于香港,还包括东南亚华侨。1952年创办的设有“诗之页”的《中国学生周报》,与《星岛日报》、《华侨日报》一起成了五六十年代香港本土作家发表作品的主要园地,西西、也斯、李英豪、李国威、蔡炎培等青年诗人都受其哺育得到成长。

在小说界,最著名的“难民文学”是以调景岭做题材的两部长篇,一是赵滋藩的《半下流社会》,二是杜若的《同是天涯沦落人》。在诗歌创作方面,赵滋藩另有万行长诗《旋风交响曲》,其他作家作品也充满了难民心态及随之而来的放逐意识,如徐速的《夏怀》,其主题是“身老香江,心在神州”的故国之思。这种“去国怀乡”的内容有广泛的代表性和广大的读者群,据说他的诗集《去国集》曾售出一万册。《海天集》的作者柳木下也是当时知名度甚高的诗人,下面是他的《秋思》:

窗外下着潇潇的雨,
终日无休无止,
我的室庐如漂浮在波涛上,
小小的房中没有暖温。

夏日我像是个鸟儿,
歌唱着无挂无累;
今我思念遥远的家园,
热腾腾的晚餐和灯前温蔼的话语。

“我的室庐如漂浮在波涛上”，充分表现了作者因流落他乡而产生的无根之感；“今我思念遥远的家园”，说明作者没有认同香港，缅怀的是遥远的大陆故土。徐訏有一首诗叫《感觉的模糊》，其标题所代表的心态，也很具典型性。其所说的“模糊”，在于人在香港却心在大陆，怀念故乡又无法回去，认同旧中国而对新中国倍感遥远和陌生，生活在回忆之中而不知道明天是什么样子。这些作者常将中原文化与香港文化作比较，前者是他们崇拜讴歌的对象，后者是他们鄙视和否定的目标。徐訏的《已逝的青春》、《原野的理想》，力匡的《怀乡》、《我不喜欢这个地方》，便是这方面的代表作。力匡的其他诗作，也不认同商业气息浓厚的香港社会和不中不西的香港人情风俗，甚至偏颇地认为生活在殖民地的香港人称不上“真正的‘人’”。《寂寞》，便体现了他这种不认同香港的疏离感：

旅途中歇息于村舍客店，
店伙端进了黯淡的油灯，
正计算着未尽的旅程，
窗外开始了连绵的秋雨。^①

在力匡看来，香港只不过是自己人生途中的旅店。既然旅程未尽，便又引发了他远行的梦想。1958年5月，他果然移居新加坡，直到1991年去世。

如果说50年代的台湾是反共文学的大本营，那50年代的香港则是反共文学的最前哨。右翼文人为了向台湾表忠心，写了一些高喊“反共复国”的作品。有的虽不是标语和口号，但反共意识仍不自觉流露在作品中。1955年11月创办的《海澜》，创刊号的卷头诗是罗彭士的《我的心在高原》，徐速以同题诗进行唱和，开头云：

生活在南国海滨，
我的心仍在北方的高原。

① 力匡：《寂寞》，香港，《星岛晚报》，1951年11月14日。

那里有我熟悉的梦影，
那里有我思念的家园。

结尾则为“数不清的苦”、“写不完的恨”、“忘不了的仇”。这里的“恨”和“仇”，显然是针对人民解放军和共产党而言。“苦”与“恨”的结合，说明“难民文学”的本质是反共文学。这些作者写思家、怀乡、去国的题材，亦常常和“反共复国”联系在一块。即使以抒情撼动人心的徐訏，也逃不脱这样的窠臼^①：

在燕子飞去前，燕子飞来了，我无时不劝你远行，
等莲花开了，莲花谢了，我还是叫你莫留恋故居，
长长的路途弯弯的河流哪里没有大城小城？
哪一个大城哪一个小城里没有旧云旧雨？

但是你偏要守你荒芜的庭院，
说庭前有你熟悉的莺歌燕语；
而今梁间的燕巢里躲着蝙蝠，
翠绿的树梢也被凶残的乌鸦占据。

这里虽然没有仇共、反共的词汇，但从“凶残的乌鸦”的比喻中，不难窥见作者的政治寓意。和徐訏诗风相近的还有徐速、李素。他们的作品，继承了“五四”白话诗的浪漫主义传统。力匡是唯一少数可再版诗集的作家，其成名作《燕语》，不敢面对严酷的现实，只好用消极颓废的唯美主义加以逃避。其诗作整齐对称，乃至活用古典诗词中常用的对偶，如：

谢了的花昨日已开，

^① 郑树森：《五六十年代的香港新诗》，黄继持、卢玮銮、郑树森编：《香港新诗选（1948—1969）》，香港中文大学人文学科研究所，1998年版。本节参考了该文的一些观点。

缺了的月今宵又圆。

在东西方两大阵营的冷战对峙中,香港文坛的“左派”与“右派”均争先恐后地占领意识形态阵地。“左派”有所谓“五赤报”:《大公报》、《文汇报》、《新晚报》、《商报》、《晶报》,“右派”有《香港时报》、《工商日报》、《天天日报》、《亚洲画报》以及黄震遐任总编辑的亚洲出版社。刊物方面,“绿背文化”作背景的有《祖国》周刊、《大学生活》、《儿童乐园》和《今日世界》,和他们对着干的“红背文化”即左翼刊物有《青年乐园》、《小朋友》、《良友杂志》。文艺刊物右派掌握的有《文学天地》旬刊和《文学世纪》杂志,偏左的杂志有《文艺世纪》,不分左中右的有《文艺新地》。左翼刊物反对右翼诗人所提倡的“恶性”浪漫主义,主张回归朴素健康的写实主义。何达就是左翼诗人的代表。他那些支持工人运动和为下层劳动人民呐喊的诗篇,通俗易懂,富于音乐美,很适合街头和集会上朗诵。他写得多而杂,曾用洛美的笔名每天在左派主持的《新晚报》发表新诗,其中《签名——记一个知识分子的话》,是他这方面的代表作:

一向,
我轻视我的名字,
像一株草
轻视它的绿色,
一朵花
轻视它的香。

我轻视我的名字,
无论用什么笔来写,
无论用什么字体
印在什么样的刊物上,
无论在什么人的口里叫着,
无论他用什么样的声调。

因为我是这样地平凡，
 无用，
 没有胆量，
而且
因为我是这样地孤单。

一天，
一个海军船坞的工友
站在我的面前，
向我讲一个令人愤激的故事。
他好像是正义的化身，
他好像是苦难的代言人，
他好像是斗争的旗帜。
他的眼光
投射在我的心上，
像是劝说，
像是请求，
也像是倾诉，
也像是质问。
他手里拿着一张纸，
等待着我的签名。
我迟疑地拿起一支笔，
在那张纸上一碰——
那一笔，
就产生了一个奇迹：
我的名字
突然壮大起来，
突然有了力量，

可爱，
而且
歌唱起来。

一笔
又一笔，
我写得这样优美，
 郑重，
和着拍子，
跟着调子，
愉快而英雄地
 前进。

我看见我的名字，
在名字的行列里，
像一个兵士，
在一个纵队里
 前进，
支持
海军船坞工友的
正义的斗争。

此诗用对比手法，把进行正义斗争的海军船坞工友誉为“正义的化身”、“苦难的代言人”，而知识分子孤单、无用、胆小，可他们一旦与工农结合，投身到工人运动中，平凡渺小的名字会一下壮大起来，“像一个兵士，在一个纵队里前进。”此诗诗行过于松散，不够精炼，但构思奇巧，比喻也生动，因而仍有一定的艺术魅力。

和何达不同，舒巷城属本土作家，他发表在左翼刊物上的写实作品，在一定程度上触及了香港现实。虽然政治观念没有很好化为形象的血肉，但它刚

健而不纤弱,有自己的艺术追求。

50 年代的诗风以力匡和马朗为代表。力匡的作品,不讲究雕饰,少用严谨的对句,读来亲切自然,富于音乐美,而马朗的诗形式不拘,他和卢因、王无邪、叶维廉等作者,采用的既不是浪漫主义,也不是写实主义,而是崭新的现代主义创作方法。殖民地重英轻中的教育政策,使这些作者比较容易呼吸到西方的自由空气,接触到对当时许多人还颇为陌生的现代派技巧。《文艺新潮》就曾系统地介绍过西方现代主义有代表性的文学作品,出版过《法国文学专号》、《英美现代诗特辑》。在这种文艺新潮的冲击下,不少诗作者均追求新、奇、怪的艺术风格。不同于力匡的十四行诗,徐速的豆腐干体,亦不同于徐许、齐桓等人的格律诗,也有异于何达可歌可诵的街头诗,他们用前卫的视野,追求图像式的视觉效果,如昆南《布尔乔亚之歌》:

风,紧搂我;风,狂吻我
我撞向时间,我撞向空间

啊
希望
是
大
大
大
大
大
啊
.....
啊
生命
是
长
长

长
长
啊

这里把长字拉成直线,给人绵延不断的视觉感受。贝娜苔的作品则弥漫着一种惆怅感伤和颓废的情调,如《水边》:

向空茫伸出绝望的手,
无可掌握自我的真实,
犹如未熟的绿果
超越时间,过早腐烂。

热情的泡沫曾连绵舞腾,
伴着心跳的韵律,
朝寒天盲飞,
撒下怅恨的柔网。

水面映出怪形的脸,
唇上缀起两瓣娇艳的花,
微波仍将花影载去,
送入没有定处的墓穴。

这种悲观绝望,向墓穴奔去的颓唐心境,是那个处于历史急转弯处又不愿意随时代一起前进,将自己封闭起来,捆绑在“怅恨的柔网”的典型“难民”心态。高唱“乳房下垂是衰老的表征,子宫下垂是怀孕的象征”的海绵,连诗题《女人:子宫、乳房》也富挑逗性。这反映了现代派诗人在突破题材禁区方面的探索精神。

《诗朵》虽然也刊登散文,但毕竟以新诗创作为主,因而可以认定这是香港有史以来的第一本提倡现代派的本土诗刊。这股诗风主要对年轻一代有

号召力,而对年纪稍大的诗人来说,他们不跟风,不赶时髦,仍然写他们的传统诗。这以林仁超、慕容羽军、袁家松、胡三元、卢干之所组成的“新雷诗坛”为代表。他们抗拒“西化”、“散文化”,执迷于格律诗,作品比较守旧,故影响力远不如《诗朵》作家群大。正因为有这个差距,香港年轻一代与南来诗人的对立日渐加深,昆南甚至发表文章提出要“免徐速的诗籍”。^①

50年代的香港诗坛,和台湾诗坛来往密切,并影响过台湾诗人的创作。《文艺新潮》所刊登的墨西哥诗人奥狄维奥·帕斯的《在废墟中的颂赞》,痖弦的《深渊》就曾从中吸取过养料。1957年,该刊还分两次制作过《台湾现代派新锐诗人专辑》,发表纪弦、叶泥所译的法国、日本现代诗。正如郑树森所说:“《文艺新潮》堪称50年代港台两地现代派的一大集结地”。^②与此同时,作为《文艺新潮》的“台湾总代理”《现代诗》杂志,也制作过《香港现代派诗人作品一辑》,台湾诗人的作品集也在香港出版,如痖弦的《苦苓林一夜》。痖弦的作品,好用典故,善用重叠句法,富于节奏感。他在追求现代人的口语腔调的同时,将诗中的人物作戏剧性的表现,赢得众多香港青年诗人的喜欢,如西西非常欣赏《苦苓林一夜》中的钟摆、木马、摇篮等,以致尝试将其拍成一部诗性的实验电影。^③这表现在西西的诗作中,总有痖弦用过的意象,诗作也多用“童真”口吻出之。其他青年作者的诗作也轻拂着“痖弦风”。戴天早期诗作追求“藉灵性与知性的交配而以空灵为归宿”^④,其超现实主义诗风,无疑受了台湾《创世纪》的影响。

这时还有一部分在文坛上初试啼声的诗人叶维廉、戴天、蔡炎培、金炳兴、张锴等先后到台湾求学。他们带去香港现代诗的火种,又把台湾现代诗的最新动态向香港诗坛输进。这些以香港侨生身份参与台湾现代诗运动的作者,成了港台两地诗学交流的纽带和桥梁。

总之,50年代的香港诗坛,在海峡两岸意识形态制约下,在“美元文化”

① 班鹿(昆南):《免徐速的诗籍》,香港,《诗朵》,1955年8月1日第1期。

② 郑树森:《五六十年代的香港新诗》,黄继持、卢玮銮、郑树森编:《香港新诗选(1948—1969)》,香港中文大学人文学科研究所,1998年版。本节参考了该文的一些观点。

③ 西西:《片断痖弦诗》,香港,《大拇指周报》,1975年10月创刊号。

④ 洛夫等编:《七十年代诗选》,高雄,大业书店,1967年版,第27页。

的笼罩下,“难民文学”与左翼文风对峙,写实与浪漫并存,现代与传统抗衡,港台两地诗风互为激荡,充分体现了香港作为自由港的写作特征。

第二节 在左右政治夹缝中寻找新的出路

60年代的香港,已从国共内战及抗美援朝的动荡中安定下来。虽然有大陆“文革”引发的“街头游击战”,香港经济也远未达到后来突飞猛进的地步,但整个社会趋向和谐,“反英抗暴”引起的冲击波不久便归于平静。在这种人心安定,市场繁荣的环境下,年轻一代所受的是突出英文、轻视汉语的殖民地教育,加以当时不是“东风压倒西风”就是“西风压倒东风”的冷战气候,无论是“左派”还是“右派”,仍像50年代那样在香港华文社会争夺意识形态阵地。在这场争夺战中,港英政府基本上奉行不介入政策,在文化上则不提倡作家用英语创作,对华文文学创作同样不鼓励任其自生自灭。这种无民主、但有高度自由的统治方式,使得左右两翼的政治势力及其文化活动,均可以得到宽广的发展空间,甚至连海峡两岸都不容许存在的托派,也可以在这个自由港发展组织、成立出版社和创办刊物。香港这种“公共空间”的特色,使年轻一代可以抛开左右两种势力的支配而追求自己的独立发展。^①

这种既不封闭也不保守的环境,加上资讯的先进和四通八达的运输网,使香港接触外来的新思潮比内地甚至比台湾有更便利的条件。继《文艺新潮》后,《香港时报》于1960年推出由刘以鬯主编的《浅水湾》副刊。这个副刊多发新锐的小说和现代新诗,向传统文艺提出挑战。1963年3月,昆南和李英豪又轮流主编了半月刊《好望角》。这本文艺杂志,虽然有影评、画评,但诗占的篇幅最大。该刊除网罗了本地众多新锐作者外,还引进了台湾的郑愁予、辛郁、洛夫等人的诗作。在第11期,有叶维廉对冯至十四行诗的英译,还有唐文标发表的英文诗,充分体现了该刊海洋文化的特色。它以富于锋芒的理论批评和有创意的现代诗作和小说,为现代主义在香港扎根打下了基础。

^① 郑树森:《遗忘的历史,历史的遗忘》,黄继持等:《追迹香港文学》,香港,牛津大学出版社,1998年版,第6页。

这本号称“集左中右之大成”的刊物停刊后,现代诗人戴天又于1966年出版了专登诗作的《风格诗页》。虽然只出了两期,但在开现代诗风方面功不可没。

台港两地的文艺刊物长寿者不多,常常是旋生旋死,转瞬无声后又前仆后继。60年代左派刊物有李怡主编的《文艺伴侣》和丝韦、黄蒙田主编的《海光文艺》,另有右派“难民”徐速主编的较为长寿的《当代文艺》,还有王敬羲主编的台湾《纯文学》香港版、刊物远销南洋的《华侨文艺》(丁平主编)。和这些媒体不同,从50年代的《诗朵》、《文艺新潮》到60年代的《浅水湾》、《好望角》、《风格诗页》,其编者和作者都努力向西天取经,不像“新雷诗坛”的同仁那样株守传统。这些文学工作者不是在香港土生土长,就是在内地出生后不久即移民香港,从小接受的是英国式教育,外语水平比内地高许多。香港在文化上一直是中西交汇,在译介世界文学和关注现代主义潮流方面,有别的地方没有的优势。香港文化人普遍对海峡两岸政权同样失望,对文化中国认同却又找不到出路,不知明天是什么模样,这种身份的暧昧和文化的失落感,再加上1966年内地开展的“文革”彻底砸烂传统,火烧“封资修”文艺,使香港的青年作者不是向台湾看齐,就是向西方俯首。这表现在创作上,多使用意识流和超现实的手法,以创新的意象和难以索解的语言,表达现代人的希望与失望、抑郁或快乐、高兴与不满。尽管现代主义在西方已从繁盛走向衰落,但对香港作家诗人来说,这是一股新的文艺潮流,它为正走向沉寂的“美元文化”带来一股清新的气息,为作家诗人的创作拓宽视野、增强艺术的感染力带来新的希望。如戴天1969年5月写的《一匹奔跑的斑马》,便有下列佳句:

我说:日子是一匹奔跑的斑马,

白日

总是间杂着

夜

.....

于是蹄如风

灰是唯一的颜色
迷茫
是一切事物的景致
……
日子
是一匹
奔跑的斑马

头一句是成语“白驹过隙”的现代诠释。但这不是一般的诠释,而是巧妙地将分白天黑夜的日子比作黑白相间的斑马,其语言充满了张力。日子的颜色不是红和绿,而是像斑马呈灰色,这正是现代诗人对殖民统治不满的一种心理折射。“迷茫”之所以成为一切景物的主调,是因为殖民小岛的人民看不到将来,看不到希望。作者不用平面化的写法,往昔太过拙朴的技巧显然已不能表现今日香港青年心理错综复杂的情况。

50年代的香港诗人,大都具有“难民”身份,像徐速、力匡这些作家,不仅在地理上,也在政治上放逐自己;不仅精神上,而且在思维方式上,也具有被迫离开家乡的放逐者特色。这在徐訏的《过客》中表现得最为明显:

我是一个可怜的过客,
到世间作几十年的探索,
来处是漆黑的迷茫,
去处是迷茫的漆黑。

但是我生逢可怕的乱世,
社会上到处是纷争攘夺;
强者暴者人人富贵荣华,
弱者良者个个贫穷孤独。

就因为我怀疑那人生的因果,

就注定了我一生奔走漂泊，
我看尽人间的生老病死，
走遍了地球的东西南北。^①

后来随着“难民”身份的淡化和恐共、反共心理的弱化，60年代的新诗作者一般不再以放逐者自居，而转过来把当年的“过客”和“难民”作为观赏和调侃的对象。如昆南的《木屋》这样描写放逐者：

没有更苦难
在这木屋的国土
在香烟与白饭之间
你们聚集着
追梦着家园的山河的鱼的麦
期待着历史带领你们居于长江或昆仑

一风一雨无减你们以往的傲志
让半山的泥土培植你们的复兴的伟业^②

作者对所谓“复兴的伟业”，无疑是支持的，对他们的所谓“傲志”也心存敬意，但想在这“木屋的国土”返回昔日生活过的浩浩长江与巍巍昆仑，无异于做梦。由于“复国”希望渺茫，故对故国的山河只好在梦中相见，对往事只能靠缭绕的香烟回忆。对这生活在“半山的泥土”中的放逐者，作者与他们拉开了距离。这首先是因为作者不是调景岭的“难民”，另方面他对“反共复国”的成功已由上一代的肯定变为怀疑和观望。

“在期待或信仰落空之后，怀乡、复国等集体的价值取向被个人的内在精神探索取代，对理念的浪漫化和外在环境的写实亦被现代主义式的自省和超

① 香港，《祖国周刊》，1963年3月18日，总第532期。

② 《香港时报·浅水湾》，1960年5月19日。

现实的虚无所替代。”^①如 60 年代产量渐多的马觉的《身后》:

从一尊辉煌的自己
化为无穷露水
叶底的冬夜
无以名状
叶面上,已葡萄着白昼了
别说这是一种解放
城市的上眼
依然有雾
有惨叫

也从一尊腐败的自己
化为荒漠
这是一群毫不相关的流星雨
轻轻的拉着夜空的颈巾
(曾是如许沉重)
明天,流浪于别一种暴力中的生涯^②

这里虽然没有“复国”的字眼,但从对“解放”的诅咒仍可感觉出来。从“辉煌的自己”到“腐败的自己”的自省,则表现出昔日的美好理想已化为“荒漠”,及随之而来的“轻轻的拉着夜空的颈巾”的虚无情绪。李国威的《碎片》有存在主义的投影,“一辈子只是等待/等待永不降临的飓风”,表现了作者对人生的无奈。钟玲玲的《我的灿烂在 1919》,宣布四周所弥漫的虚无来自历史的嘲弄和时间的过错。“没有路碑,也没有指南针”,道出了殖民地人民无法把握生活方向和掌握自己命运的心态。

① 陈智德:《放逐的省思:60 年代的香港新诗》,黎活仁、龚鹏程主编:《香港新诗的大叙事精神》,嘉义,佛光大学南华管理学院,1998 年版,第 88 页。

② 《香港时报·浅水湾》,1960 年 5 月 19 日。

昆南和蔡炎培这一代对神州大地的疏离的放逐,不同于徐訏、徐速、力匡基于对内地红色政权持抵抗和否定态度的政治放逐。“一方面他们不再是‘难民’的身份,对故乡的怀恋和对居地的憎恶大大减少,另一方面又无法得到一种新的身份认同。然而放逐提供的双重视角,提供他们可以更宽阔地看问题及思考自己处境的条件。”^①柏美的《出征以后》显示了60年代香港年轻人的追寻:“那个梦 西班牙走来 意大利走来”,同时表现了他们对放逐之后、“出征以后”的觉醒:“那尊凛凛的汉子雕像有点春天气息/很老很羞很蓝的海水有点春天气息”。诗末则表现觉醒后“无从悲哀”的心境和对故国山河“巍巍高山”的重新期待:

醒来时才觉察到阳光是如此如此地慵懒
世界是如此如此地遥远
像熟透的果实等待一阵风
我们无从悲哀 也许有人会了解
一些柔软小草的抑郁
那些蓝蓝的轻瓣
怎样在风雨中飘落
而他们啊 总赞美着巍巍高山^②

正当现代主义迅猛发展的时候,内地“文革”给这股文艺新潮巨大的打击,使受过现代洗礼的本地作者,在创作上向政治化、商业化、本土化分流。关于“政治化”这一点,1967年在香港掀起的政治风暴起了重大的作用,如有一首长诗把批判矛头指向余光中现代诗代表作《白玉苦瓜》,里面有这样义正词严的警句:你精致的“白玉苦瓜”,怎禁得起工人的铁锤一挥?时间到了,终难逃人民的审判!即使不以政治题材创作著称的诗人羁魂,其创作也可见“文革”的投影,如他在1968年写的《纷落以后——致祖国》:

① 陈智德:《放逐的省思:60年代的香港新诗》,载黎活仁、龚鹏程主编:《香港新诗的大叙事精神》,嘉义,佛光大学南华管理学院,1998年版,第91页。

② 香港,《中国学生周报》,1964年2月28日,第606期。

他们用大字报盖顶笑雨点不大，
欢呼有鲲鹏溺翔于器气之间。

60年代港台两地文学交流频繁，叶维廉、羊城、翱翔在台湾出版了诗集，郑树森的翻译和评介深化了港台诗坛的交流，其中香港现代诗接受台湾的影响极为明显。不少青年人投稿时不是模仿痖弦、洛夫，就是因袭余光中。1966年，《中国学生周报》先后两次访问过有“诗魔”之称的洛夫，对其作品的风格特色作了详细的介绍，羁魂的诗便明显受了洛夫的影响。赴台湾师范大学攻读的香港侨生羊城，在香港的报刊直接或间接推行余光中的诗歌理论与创作实践。余光中在台湾政治大学西语系兼课，温健骝是该校外交系的香港侨生，跨系选修余光中的《英诗选读》。温氏的中英文基础扎实，对诗尤其有锐敏的感觉：《苦绿集》在经营感性、使用典故、酌采文言词藻、追求古典风格方面均可看出余“腔”。《夜未央》这一首也确实近于《莲的联想》体。美文《星焚夜半》亦有《逍遥游》的味道。当然，温健骝并没有亦步亦趋余光中，如他并未采用《莲的联想》集中惯用的格律段式，也少见余光中惯用的古今对比。温健骝诗作的形式，大半仍是自由诗。此外，温健骝还受痖弦、叶珊、郑愁予及大陆诗人卞之琳、辛笛的影响。

谈及60年代的香港新诗，不能忽视《中国学生周报·诗之页》举办的“新诗创作比赛”对推动新诗发展所作的贡献。此外，还不能忽视文社潮的出现。这里讲的“文社”，“文”指文艺，“社”指团体。文社这种团体，是推广文学运动、培养文学新秀的组织。不过文社还有广泛的解释，即“文”不限于文艺，兼及文化思潮，当时不少倡导思潮的组织也叫文社，有时它又指青年人为关心某一些问题而发起，以推动某种运动或思潮为目的的团体。

香港的文社组织，最早出现在1957年至1958年间。那时一些爱好文学的青年，不满足于不定期的聚会，还要求结社，这便造成大专学生中，文艺运动以文社结集的方式体现出来。据毕灵的统计，当时的文社大概有数十个之多，较具规模的还出版有油印刊物。^①

^① 毕灵：《前因后果说文社》，香港，《中国学生周报》，1965年7月23日。

到了1960年至1962年,青年文运陷入低潮,还存在的文社只有“阡陌”等少数几个。1963年后,文社再度兴起。据1965年《当代文艺》编辑部统计,文社约有200多个,吸收了近3000人的社员以及盈万的读者^①,而供文社投稿的报刊有20家之多,其中《星岛日报》的《学生园地》(1964年改为《青年园地》),对文社的吸引力量最大。文社的作用除为文学青年练笔提供园地外,还对后来香港文学的发展起过启蒙作用。虽然文社的文学创作成绩平平,新诗方面也无佳作,不过,据文社研究专家羁魂说:“幸而部分文社中人,在文社热潮退却后,仍继续以‘个人’身份努力创作,反而为新诗开拓出一条新的蹊径——古苍梧、梁秉钧(也斯)、黄国彬、吴萱人、羁魂、路雅等,在七八十年代先后办过不少文学杂志,从不同方面推广新诗,确立了新诗在香港文学的地位。”^②而诗风明朗清新的钟玲玲,只像昙花怒放一时,未能持之以恒,写出更多更好的作品。

总之,60年代的香港新诗,现代主义位居主流地位。虽然也有像江诗吕这样十分关怀香港小市民生活的作家,有像温健骝这样的左翼诗人出现,但毕竟无法和台湾隔海唱和的现代诗抗衡。尤其是经过文社潮的洗礼,不少有志于开拓文艺新疆土的青年作者,已开始意识到在左右政治夹缝中寻找新的出路重要性,这便为70年代“本土意识”诗歌的产生埋下了种子。

第三节 香港诗人文化身份的认同定位

在五六十年代,香港人心中无祖国,口中无阶级,也说不上有什么集体意识和共同文化。70年代后,内地政局的变化和香港经济的起飞,逐渐改变了这种情况。这时期金融业、地产业、旅游业迅猛发展,社会福利的改善和言论的充分自由,使那些抱过客心态,把香港当成了望站的文人,逐渐认同了这个“既非异国,亦非故土”的香港。在文化上,无限膨胀的大众传媒及围绕着它们的节目和生活方式,是培育本土意识和营造香港独特文化的重要途径。

① 《我们对文社的呼吁·编者按》,香港,《当代文艺》,1965年12月号,第165页。

② 羁魂:《足迹·剪影·回声》,香港,诗双月刊社,1997年版,第77页。

1972年,香港电台制作的《狮子山下》开始为贫民百姓写照,后来电视的普及又引发了粤语电影和粤语流行歌曲的兴起。接着而来的香港节、大会堂的建立都是为了培植本土意识,借以弱化港人的民族情感。有研究者指出,本土意识靠强分内外而存在。香港人在足球场上为中国队喝倒彩而专为香港队加油,并打着“香港必胜”的小旗,其香港意识戏剧化地流露了出来。至于在餐桌上推荐港人食谱及宣扬香港是购物天堂,同样是港人身份的扩大。这时,还有《新香港》杂志的问世。这种种现象表明,一种对香港重新认识的思潮正在形成。这种思潮,不是50年代躲避战乱的流亡心态,也不是60年代崇洋的西化之风,而是一种将香港与海峡两岸的文化加以明确区分的香港意识。

1971年,关于钓鱼岛的主权问题,香港市民和全球华人一起参加了“保钓运动”,这是民族意识觉醒的一个重要表现。为了捍卫中国人的尊严,学界在70年代初发起“中文运动”,力图使中文也能与英文平起平坐,乃至成为官方语言。虽然目的根本不可能达到,但这毕竟是充满锐气的青年一代向殖民地教育政策的宣战。反映在大学生运动中,一部分学生领袖提出从未有过的“认识祖国,关怀社会”的口号。到70年代后期,社会运动更是风起云涌。仅1978年,吸引人们注意力的就有金禧事件、佳视闭台事件、社工人员及邮务员怠工行动等。“从文化、民族,以至社会、民生,香港年轻的一代无疑已对这块土地建立了一份深情,虽然对中国也有隐约而朦胧的认同。”^①

年轻一代对本土所建立的深情,以及左右两翼刊物走向式微,促使本土诗社诗刊茁壮成长。如果说,前期的古兆申、羁魂、梁秉钧、黄国彬、关梦南出自“文社”,那后期的胡燕青、何福仁、秀实、陈德锦、陈昌敏便来自“诗社”。此外,还有淮远、邓阿蓝、饮江、黄襄、李家升、马若等人。“诗社”与“文社”的不同,一是“文”不再包罗万象而改为以诗为主,二是摆脱了中学生的稚嫩而走向成熟,尤其是诗社的“成员既累积了一定的经验,也达致一定的创作水平,又建立了较明确的诗观和路向,加以学养、生活阅历日丰,经济基础日固,自然较易成功!尤其部分文社‘过来人’经过文潮的洗礼后,毅然选择了

^① 羁魂:《足迹·剪影·回声》,香港,诗双月刊出版社,1997年版,第83页。

‘诗’，进而专注于新诗的创作与提倡，终于奠定了新诗在香港的地位。”^①

香港文学期刊得不到官方资助，长期以来面临生存危机。从台湾移植过来的《纯文学》，长期亏损，打不开销路，再加上台湾白色恐怖空气的影响，只好于1977年关门。过了两年，设有“诗之页”的《中国学生周报》经过数次改版加价，仍无法维持下去。这份早期宣扬“美元文化”而后来逐步走向本土化的刊物，只好于7月向读者告别。号称“东南亚唯一纯文学杂志”的《文坛》跟着在年底无疾而终。在五六十年代一直苦撑着的刊物，只剩下右翼文人最后的一个大本营《当代文艺》，亦于1979年4月销声匿迹。但“野火烧不尽，春风吹又生”，就在港版《纯文学》即将偃旗息鼓的那一年6月，刚从大学毕业对文学充满憧憬的黄国彬，邀约了陆健鸿（楚狂生）、羁魂（胡国贤）、郭懿言（素蕾）、谭福基（叶凤溪）办起了香港第一份坚持最久的本土诗刊《诗风》。这份刊物代表了学院新生代对诗的罗曼蒂克的幻想，与改革社会的学生运动和充满斗争精神的内地“文革”，走的是另一条路线。这个同仁刊物刊登的创作早期有西化诗风的影响，难怪他们大力推荐以难懂著称的卞之琳等内地诗人。该刊追求的是“文字雕琢、比喻、华美以及永恒价值”的取向，与戴天、古苍梧提倡“口语、生活化”不甚相同。对余光中、周梦蝶、叶珊、梁秉钧、李国威等活跃的台港作家也有评介。同时还译介了外国诗作诗论，并培养了一批诗坛新秀。试看70年代成长的本土诗人，如以“北岳”为笔名的胡燕青、以“灵石”为笔名的郑健群、以“康夫”为笔名的叶新康、以“黑教徒”为笔名的温明以及何福仁、凌至江等，那一位不在该刊出现过？

继《诗风》之后，一批年青诗人于1976年又创办了《罗盘》诗刊。和《秋萤》一样，这份诗刊所登的作品，贴近生活，不脱离现实，其中《罗盘》更曾标榜“多关心了解本港诗作者”。^② 西西、吴煦斌、康夫、陈炳元、陈德锦等本地作者，均是编者大力举荐的诗人。该刊出版了8期，共刊登57位作者的197首作品，主要作者有戴天、蔡炎培、马觉、西西、羁魂、也斯、古苍梧、罗少文等，另还有台湾的林焕彰、施善继、渡也，马来西亚的张瑞星等。该刊出至第9期后

① 羁魂：《足迹·剪影·回声》，香港，诗双月刊出版社，1997年版，第85页。

② 《罗盘》编辑部：《〈罗盘〉编后》，香港，《罗盘》，1976年12月，第1期。

停刊。《焚风诗页》于1978年无声告别。《秋萤》于1979年再次胎死腹中。《诗风》虽然还在挣扎,但在1979年改为双月刊,诗社诗刊的热潮就这样冷却下来。1975年创刊的《大拇指周报》,虽然脱胎于《中国学生周报》,但其影响不可低估。他们提供的园地、举办的文学班及征文等活动,自成系统,其对香港文坛的贡献不比《诗风》逊色。

与本土诗刊出现相辉映,70年代有关单位举办了不少大型文学奖,对培养文坛新生力量起了重要作用。较著名的有“青年文学奖”、“中文文学奖”、“理工文学奖”、“工人文学奖”,新诗均作为一个重要门类参奖,像胡燕青、李华川、钟伟民、陈德锦、陈锦昌、陈昌敏等诗坛新秀均得到过这些文学奖的培育。

香港作为一个自由港,随着经济更上层楼以及物质文明的高度发展,必然会引发文化自觉性的产生。五六十年代的诗人,香江美景难于激发他们的灵感。在他们看来,香港的风景再美,也比不上长江三峡和黄山黄河。70年代的香港新生代,其最熟悉的是香港本地的风景。他们最热衷表现的不是长城、边塞,而是沙田、吐露港这类香港景物。1979年出版的雄心勃勃的《香港文学》杂志,那批没有难民性格的年轻人,感到香港是孕育自己的地方,因而对香港充满感情,充满希望,他们着意于“对香港文学的了解,进一步探讨中国和香港在文学上、甚至其他方面的关系”,并揭示“香港文学的现况和香港社会的意识形态。”^①这便是作为区域文学的“香港文学”,自觉打旗称派探讨本土社会现象和民生状况,以香港的人、事、物作为表现和咏唱对象的重新出发。早在1972年,舒巷城的《都市诗抄》,不再像过去那样从自然现象出发抒发人生感慨,也不像五六十年代的诗人强调政治或种族的对立,而改为描写人类社会的共相如贫富不均的现象。作为写实主义诗人,作者用摄影机的镜头,从一个侧面批判现实的丑陋和缺陷。如《十行》:

多少个深夜
我的稿纸上的灯光

^① 《香港文学》编辑部:《编者的话,还有……》,《香港文学》,1985年5月,第4期,第82页。

映着母亲的瘦脸,皱纹
在这个寸金尺土的地方

我们工作
于营养不良的空间
休息
于狭窄的床

这样子,我的母亲死了
她火葬

作者把原可写成短篇小说的素材浓缩成诗,其中“寸金尺土”是对香港的生动写照。可作品中的“母亲”和“我们”,在这里并没有淘到金,反而不能解决温饱问题。母亲在贫困中去世,深夜笔耕的后一代也逃不脱这种命运。这种“十行诗”,用单向的思考审察日常生活,没深究造成这种现象的社会原因,显得不够深刻,但这毕竟是舒巷城诗作本土性的表现。香港文学不同于内地正在于它的都市性,诗中对都市的批判和对“寸金尺土”的嘲讽,正是舒氏给香港诗坛带来的新活力。

那些在香港出生、长大,或在香港受教育的年轻人,不再像老一辈移居他乡又心牵故土。50年代的教科书及大中学生课外阅读的文学作品,不少以思乡为题材,而那个“乡”不是指上海、南京,就是指广州、北平,这对青年人来说,缺乏吸引力。在香港成长的新一代,与父辈的大陆经验和想法毕竟有很大的差别。他们没有固守与出走的矛盾,更无进退两难的尴尬。他们最熟悉的街道和社区,不是上海的霞飞路,也不是北京的王府井大街,而是香港的油麻地、尖沙咀、弥敦道、钵兰街、旺角……如羁魂的《庙街榕树头》:

榕树头前丛丛喧闹之间
马会诊所的阴影外
有专治鸡眼痔疮顽癣梅毒的 医

天后及观音庙紧锁的朱门旁
有吹擂善观气色精推命理的 卜^①

作者写香港古旧事物有高度概括力,即以庙街而论,是极富香港民俗特征的街道。那里出现的“鸡眼痔疮顽癣梅毒”,正如黄国彬所说在五六十年的代的香港较少见,即使出现也沾上存在主义的色彩,而羁魂在这里完全是写实,他捕捉了70年代香港极富特征的中西文化混合、精华与糟粕并存的现象。^②

都市诗的出现,是70年代本土意识的一大收获。也斯在这一时期创作过一组以香港为题材的诗,尝试写他亲身体验到这个日渐变化的都市。如写于1974年的《拆建中的摩罗街》:

正午的太阳照着
一个蹲在路旁的老者
铁灰色的佝偻的背
污水淹至他的后跟
而在前边一幅布上展开
古玩和陶瓷的落果
暗哑的青玉旁
是更多锈棕色的剪刀
在一个偶然的顾客的播弄下
迟钝地开合
弃物铺展至路的尽处
旧式熨斗中没有炭
电钟没有通电
书籍没人翻阅
旧衣服中,没有肢体

① 羁魂:《折戟》,香港,诗风社,1978年版,第52页。

② 黄国彬:《反动、调整、继承——六十年代以后香港的新诗》,台北,《亚洲华文作家杂志》,1990年12月,第27期。

蒙尘的镜面上
 映出一叠朦胧的古钱
 更少外国游客
 拿起一块玉坠
 谈论价钱
 苍蝇嗡嗡拍动铜器的锈绿
 玻璃的裂痕
 和陶瓷的污损
 身后铺子的黑暗中
 一列古老的鼻烟壶
 分盛着许多零碎的过去
 两旁一些铺子已拆去
 富有的店家移上一条街道开设新店
 另一些留下来在街头摆卖
 堆满废铁和旧木板
 街道显得更狭窄
 也更多灰尘了
 那边铁器铺的锤声
 一声紧似一声

在60年代也有作家以香港作题材写诗,如马博良的《沙田一瞥》、《北角之夜》,可这类作品并不占多数,有的则将香港作道具处理,或从实景移入主观世界,焦点调得较远。也斯写香港的街景、人物,不再是单纯作背景表现,也不用夸张的浪漫手法,而是用白描的叙述角度,从现实开始,又从现实结束。他用贴近生活的散文口语写作,而不似戴天多用书面口语抒发感情。

众所周知,街道是城市的主要组成部分。一个著名的都市,通常由街道名组成,故街道是都市不可缺的意象。也斯在表现香港街景方面,有较深的功力。上面所引诗中出现的“老者”形象,既是指人,也可理解为剧变前的香港。诗中所选取的摩罗街,从名称到地景描绘和“电钟”一类的语言运用,均

有本土色彩。此西化的街名,亦是香港都市的一个符号和影像,它是建设中的香港、巨变中的香港一个缩小文本。可见,凡具有本土意识的作品,不仅题材的关注点在香港,而且作品表现了香港的历史和命运。

《中国学生周报》在终刊前的1974年7月,曾举办过香港专题诗展。1977年9月出版的《诗风》,也有“香港诗小辑”。这里打出“香港诗”的旗号,属开始认定自我,界定诗人集体身份、萌生出一种本土意识的写照。它标志着香港诗人文化身份的确认:既非50年代的“难民诗人”,也非60年代的现代诗人。以诗风很“台湾化”的戴天为例,他的创作走向成熟期:不再像60年代向沙特和卡缪膜拜,着重写现代人的空虚和颓唐,而是扩大题材领域,写出了像《云门之舞》、《朱铭》那样富于民族风格的作品。羁魂也不再盲从洛夫,他70年代出版的《三面》、《折戟》,和60年代出版的《蓝色兽》比较,诗风不再晦涩而趋向明朗。尤其是他的《黄大仙》,“以古典为貌,现代为神”,是都市诗的佳构。这些诗人诗风的转变和香港诗“专辑”的诗作价值,不在于写香港,而在于写出了诗人对香港的眷念和厚爱。正如羁魂所说:“虽然五六十年代也有小部分作者描述过香港,但不是流于主观式的浪漫,便是陷于讽刺式的写实,或是囿于虚无式的现代,缺少了的,正是那份关心和认同!”^①

内地自1949年10月起,过分强调自力更生,走的是一条闭关锁国的道路。毛泽东去世后,内地的门户向外开放。于是,原只在教材上知道长江、黄河的青年诗人,有机会北上亲炙祖国大好河山。通过北上,他们认识到无论在地理环境、历史渊源还是文化传承方面,香港都与中国有密切的联系。本来,“本土”就有“小本土”与“大本土”之分。“大本土”是指中国,即香港本土意识离不开神州大地。此外,“本土性”系相对“外来性”而言。建立在母体中国之内的香港意识,把内地视为祖国是对某些人把香港错判为“祖国”或“准祖国”的反动,同时是对只知“英”不知“中”的殖民地教育的反拨。还在1969年,戴天就用《红楼梦》这部小说的别名《石头记》做诗题,正面谴责殖民主义在香港的畸形发展。70年代不少年轻诗人也是抱着对殖民地教育不满的观念,在创作时把华夏山水纳入自己的视野。如胡燕青三百多行的长诗

^① 羁魂:《足迹·剪影·回声》,香港,诗双月刊出版社,1997年版,第85页。

《惊蛰》，写自己从罗湖桥走出拜谒古长安的经过，意象新颖，结句雄浑厚重，有阳刚诗风：

.....

千年百载为我酝酿
如许温柔的呼喊
悸响我心脏，
饶润温和，颤跳如胎子。
古长安淡落的光影里，你冉冉出生，
以鸿濛的呼吸
引我进入从未有过的酣睡，
并且导我
苏醒向永恒。
我清澈的眼睛，若午门徐徐开展
向千山星月，流水与朝阳
让古史堂煌，雄姿地走出故殿，
稳步走入未来。从此，
惊蛰再惊不醒我

这一年，我就是腾雷

余光中从台湾到香港后的1974年，写了《九广铁路》，自称是漂泊他乡的游子，在寂寥的空旷中听铁轨声音的敲打，铁轨好似成了联络诗人和祖国大陆的纽带。其他诗人或反映内地政治与社会的剧变，尤其是十年浩劫给港人带来的累累伤痕；或受内地极左思潮的影响，用红卫兵式的语言表现广大民众挑战权力、颠覆权力的过激行动。试读温健骝写于1974年的《选择》：

一边是高举的拳头，迎风奋飞的旗帜，旗帜上标示着前赴后继的方向，胜利的道路；

一边是暗藏的匕首,整治过的衣冠,衣冠下面有黑暗的腑脏、渴血的心肝;选择吧,

为了被压迫者起来,为了这行将化为萤火的腐草的一生熊熊燃烧。^①

这里使用的是红卫兵简洁明快的二元对立思维方式。末尾两行“为了”,在于强调推翻旧政权、打垮压迫者的狂欢快感。至于那些反映“文革”文斗与武斗交叉的作品,更有普罗文学的政治色彩。正如羁魂所说:“从地理、历史、文化,以至政治、社会,他们一方面牵牵于与‘中国’这份似断还连、似遥实近的血缘,另一方面,却又不断藉此反思及调整他们在香港这块很‘中国’的英国殖民地上的身份与位置。在回顾与追寻之间,便塑造出属于香港本身特有的面目来,使香港新诗,于继承从古典到现代的中国诗脉之余,也能于海内外各地华人诗坛之中,独树一帜。”^②在这方面,“作了反思及调整”的黄国彬,“在回顾与追寻之间”创作出与民族苦难和国家命运息息相关的诗作。作者不再像过去只表现小市民的忧戚和个人的喜怒哀乐,而认识到“比自我更重要的,还有我民、我土,以及千千万万和自己一样平凡的人。”^③正是基于这种创作观念,他写了三首长诗。一百多行的《丙辰清明》写于1976年,题旨为悼念和歌颂周恩来;五百多行的《地劫》,同样写于1976年,用诗的形式描述了唐山大地震;近一千行的《星谏》写于1977年,主要写周恩来去世和中国近代史上的众多事件,有“诗史”的气魄。这些作品均说明在香港这个所谓“文化沙漠”的表层下,却是中华民族千年未有的文化及思想的源头活水。

香港作为一个移民城市,70年代又涌来了一小批文化生力军,这其中包括从内地、台湾以及东南亚直接或间接移居的作家。据有关部门统计,仅1977至1981年,四年间就有五十多万内地人去香港,其中包括陶然、东瑞等作家和黄河浪、张诗剑、傅天虹等诗人。这些作家和诗人,亲历过“文革”,用各种艺术形式表现“文革”给时代给社会带来的重大灾难。在创作充分自由的香港,由此成了内地“伤痕文学”的先声。在小说方面,有陈若曦、金兆等人

① 古苍梧、黄继持编:《温健骊卷》,三联书店香港分店,1987年版,第120页。

② 羁魂:《足迹·剪影·回声》,香港,诗双月刊出版社,1997年版,第86页。

③ 黄国彬:《指环·自序》,香港,诗风社,1976年版,第6页。

反映十年浩劫的作品。在诗歌方面,香港诗界对中国诗坛的修建同样做出贡献。余光中曾写了多篇诗作抨击“文革”,其中《梦魇》,用荒诞的手法写“文革”的荒唐,读之令人喷饭。《北望》感叹“文革”何时了:“炼不完,一炉赤霞与紫霭”。《慰一位落选人》,明写在美国总统选举中“失败者”福特,暗写中国发生的“文革”为批判、击倒对手罗织罪状,是言在此而意在彼的佳作。《故乡的来信》,悼念在“文革”武斗中死去的江南亲戚,读之使人声泪俱下。^①另有南逃香港的红卫兵的新诗,见诸于1974年虞雪等人创作的《敢有歌吟动地哀》。

“十分广东”又“非常国际”的香港,其特殊的社会板块把严肃文学逼向了边缘。70年代社会走向前所未有的功利主义,年轻人崇拜即冲即饮的精神麻醉即所谓“娱乐”。这种氛围使从事严肃文学尤其是新诗创作的人感到没有出路。在这种非诗的环境下,较难产生大师级的诗人。自余光中1974年去香港后,情况有所变化。这位早先在台湾右手写诗,左手写散文,还有可疑的第三只手搞翻译和评论的著名作家,在中文大学教书期间参加香港文学活动频繁,仅担任征文比赛评判就有多次。他言传身教,以扎实的创作实绩影响了一部分诗人,催生了胡燕青等讲究结构与修辞的所谓“余派”诗人。^②余光中的诗是否在香港居主流地位以及他是否充当了“诗坛盟主”的角色,后来有过争论。^③但不可否认,余光中不是一般的名家,而是大家,是70年代影响香港诗坛最重要的一位台湾诗人。

总的说来,70年代的香港新诗,通过对五六十年代“难民文学”和现代主义的深刻反省,既不囿于新月式的浪漫抒情,也不盲从西方现代派,以香港作为立足点,关注中华民族的命运,诗风从晦涩走向明朗,存在主义色彩弱化,具有本土意识的诗刊及其诗作得到蓬勃发展,香港诗人的文化身份由此从暧昧走向认同地位。这是一个转型的时代,也是香港新诗踏上一个里程碑的

① 参看黄维樑编:《璀璨的五采笔》,台北,九歌出版社,1994年版,第144页。

② 郑镜明:《“余派”》,香港,《星岛日报》1987年2月24日。郑镜明:《再论“余派”》,香港,《快报》,1987年2月25日。

③ 戴天:《流矣,派乎》,香港,《信报》,1986年11月3日。陈德锦:《谈主流》,香港,《星岛晚报》,1987年2月5日。李华川:《谁都不是主流!》,香港,《信报》,1987年3月15日。

开始。

第四节 为国家和民族的命运担忧

从 80 年代开始,香港在蜕变,麦理浩(Sir Crawford Murray Mac Leho)主持的港英政府一直在逐渐弱化殖民政策,放松对华人的管制。这时成为国际金融大都会的香港,变成名副其实的东方明珠,人们的生活水准早已达到甚至超过小康水平。香港的经济神话虽然催生出香港意识,使港人以香港为家,树立国际威望,并逐步整理属于自己的文化体系,但香港毕竟是“租来的土地,借来的时间”,人们对香港的明天感到难以把握。这种不能掌握自己命运的迷惘,导致文化上努力填补身份认同的匮乏。1979 年有一首夹杂方言的流行歌词,充分体现了进一步建构本土意识的重要性:

人生中有欢喜,难免亦常有泪,我地大家在狮子山下相遇上,总算是欢笑多于唏嘘……同处海角天边,携手踏平崎岖,我地大家用艰辛努力写下那不朽香江名句……(罗文唱,顾家辉曲,黄霑词)

这篇作品立足香江,代小市民立言,“打开了 80 年代香港流行文化全面反思‘香港’意识的序幕”。^①

都市诗是香港新诗的重要文类。80 年代的都市诗作者,比 70 年代更自觉地建构香港意识:像话剧《我系香港人》一样,表现“历史化”香港的欲望,重新确认自己生活的香港历史,抨击殖民统治,并表现出对香港前途的焦虑。越到世纪末,作家越感到肯定自己的独特身份的重要,尽可能减弱在认同中国与认同英国殖民者之间的摇摆。这体现在诗作中,自觉拥抱现代都市的物质文明,为集金融、贸易、航运、资讯、旅游五大中心于一身的香港自豪,如 1981、1982 年出版的《香港城市民歌创作歌集》、《香港城市组曲》。不仅歌词

^① 朱耀伟:《香港流行歌词中的“香港”本土意识》,黎活仁、龚鹏程主编:《香港新诗的大叙事精神》,嘉义,佛光大学南华管理学院,1998 年版,第 281 页。

作者,而且其他诗人的创作也认同香港,把香港视为人间乐土,并为自己生活在这片乐土上自豪。如王一桃的《去哪里寻找这样的乐土》,从不同角度描写了香港作为高度商业化城市,作为世界的重要金融中心,作为工商贸易自由港,其经济的腾飞、市场的兴旺和世界一流的城市建设措施,均令人叹为观止:

比伊甸园美好
比黄金海岸夺目

另一位“华侨诗人”犁青也写有《香港之夜》:

红灯像玫瑰
白灯像蔷薇
黄紫青蓝的灯光
是春天百花的光辉

太平山叠叠印着千万盏灯
狮子山叠叠印着千万盏灯
鲤鱼门、大屿山
灯标、灯塔围成圈
香港是一座灯光缀成的花园

天上的银河移入香江
香江的水波浩瀚宽广
有银河的星星在海中眨眼
有停泊的船灯在海中织帘
有两畔红绿的花灯倒映波间
用电力点燃的花朵最为绮美
朵朵散发出鲜花的清香

风吹——花儿晃晃
雨打——花不凋残
白云披卷
花笑得仪态万千

香港的夜
比白日更加娇美
蓝天凄凄冷冷的星星
也比不上
香港地上的夜晚——
那样令人倾心！

在作者笔下,香港就像一位娇美的女子,集传奇、微妙、绮幻、瑰丽,甚至妖娆于一身。香港的夜景象征着繁荣,其令人倾心的不只是这些娇美景色,还有那由渔村变为城市,又由城市变成东方明珠的迷人的一面。

1984 年中英两国《关于香港问题的联合声明》草签,决定了香港六百万人的命运。香港于 1997 年回归,实行“一国两制”、“港人治港”已成定局。对这种变化,香港作家和诗人抱三种态度:一是热烈欢迎香港回到祖国怀抱,坚决不移民;二是政治右倾或生活富裕的作家,为逃避回归,或害怕九七后被清算,便移民澳洲、加拿大等地;三是抱观望态度,暂时不移民,看“一国两制”在香港是否行得通。余光中的《过狮子山隧道》,用过狮子山比喻香港向九七过渡情况,另借一枚硬币做诗眼:

.....

金冠束发的高贵侧影
要换成怎样的脸型?
依旧是半别着脸呢还是
转头来正视着人民?
时光隧道的幽秘

伸过去,伸过去
——向一九九七
迎面而来的默默车灯啊
那一头,是什么景色?^①

回归困扰着香港人,成为大家关注的社会、政治问题。隧道的另一头“是什么景色”:既有的生活方式还能保持吗?言论出版自由还在吗?知识分子收入会降低吗?这些问题难以预测。鉴于对内地改革开放政策的隔膜,众多诗人所采取的均是这种怀疑态度。羁魂的《如果此处降雪》,也表现了这种矛盾困惑之情:

如果此处降雪
我该欣喜啊还是伤悲
蕞尔借来的时空从不
割切血缘万里
唉,命脉千年
我该伤悲啊还是欣喜
如果此处降雪^②

“借来的时空”与“降雪”交互出现,表明在历史面临重大转折时刻,人心普遍浮动不安,情绪矛盾复杂。这种彷徨无奈的心境,是真实的,且有相当的代表性。在香港重量级诗人中,直接歌颂九七回归的诗作在80年代毕竟很少。

由于九七问题,使香港诗人更关心祖国的前途和命运,在这种心境下写了不少反映内地政治、社会、历史、地理、文物和景点的作品。这类作品以旅游诗的名义出现者居多。如陈昌敏的《北京行》组诗中的《长城》:

^① 《余光中集》(第三卷),天津,百花文艺出版社,2004年版,第76页。

^② 羁魂:《趁风未起时》,香港,蓝马现代文学社,1987年版,第147—148页。

八达岭顿然成为我的心
长城你是一条多刺的荆棘
紧紧把它纠缠住
当车上一名外国人说：
“这里的地区既广袤又贫穷”
我痛极欲泣

把蜿蜒曲折的长城比做“一条多刺的荆棘”，显得匠心独运，结句则体现了诗人的深沉忧患意识。更多的诗人在写历史和文化上的中国。余光中、胡燕青、王良和、羁魂、施友朋、陈德锦等人，均把题材扩大到长城内外，处理中国的第四度空间。蓝海文的《第一季》，也有众多诗作取材历史人物。《诗风》继1979年的《杜甫专辑》后，于80年代初出版了《李白专辑》、《陶渊明专辑》，另发表了不少作家歌咏这三大诗人的作品。这些诗作比起五六十年代诗人写中国来，不再有过客心态，也鲜有反共意识。在风格上，不像过去那样晦涩难懂，但也不是浅白直露，相反，诗质比过去稠密浓缩。另有许多人写1989北京发生的那场政治风波。这类政治诗，有二三首之多，其中一个主题是探讨香港人的身份及“中心”与“边缘”的关系。这类诗作者，站在香港的中国知识分子立场，表达他们对国家民族命运的担忧和对香港社会的评价，体现了血浓于水的情感，以及香港人与内地人民血肉相连的同胞关系。

80年代的香港所面临的是资讯时代和媒体社会，其商业文明和后工业时期，必然会在文化上带来后现代主义。如果说，现代主义兴起于现代化都市，那后现代主义与大都市的关系只会更加密切。一谈到后现代主义，便会使人联想到后设语言的嵌入、博义的拼贴、意符的游戏、谐拟的大量引用等这些叫人难解的术语。其实，这些学术界歧见迭出的名词，作家们没有必要去钻牛角尖，只要从情感上觉得自己写的诗作符合后现代主义特征就行了。

和余光中、戴天、也斯一样，西西也是1970至80年代极具影响力的诗人。她的作品充满了儿童情趣和奇想，喜欢作多种形式的探索与实验，像《快餐

店》^①，就是一首优秀的后现代诗：

既然我不会割鱼
既然我一见到毛虫就会把整棵椰菜花扔出窗外
既然我炒的牛肉像柴皮
既然我烧的饭焦
既然我煎蛋时老是忘记下盐
既然我无论炸什么都会给油烫伤手指
既然我看见了石油气的烟就皱眉头又负担不起煤气和电费
既然我认为一天花起码三个小时来烹饪是一种时间上的浪费
既然我高兴在街上走来走去
既然我肚子饿了就希望快点有东西可以果腹
既然我习惯了掏几个大硬币出来自己请自己吃饭
既然这里面显然十分热闹四周的色彩像一幅梵谷
既然我可以自由选择青豆虾仁饭或公司三文治
既然我还可以随时来一杯阿华田或西班牙咖啡
既然我认为可以简单解决的事情实在没有加以复杂的必要
既然我的工作已经那么令我疲乏
既然我一直讨厌洗碗洗碟
既然我放下杯碟就可以朝户外跑
既然我反对贴士制度

我常常走进快餐店

快餐店及其所引发的“速食文化”，在这里得到了淋漓尽致的表现。乍看起来，“速食文化”与品位高、精致细腻和无法复制的原创性相悖。其实，这首诗所用的十九个“既然”复制手法，每句虽然依法炮制而成，但内容并不重复。

^① 西西：《石磐》，香港，素叶出版社，1982年版，第2—3页。

作者使用复制法,是为了说明快餐店可以减轻疲劳,可以把都市的复杂问题简明化,由此节约时间,省去许多做家务事之类的烦闷,以让自己保持一颗童心自得其乐,让自己适应这个大众消费时代的来临。正如张香华所说:“这首诗提供给我们的是一张生活中的一切都可交由市场去料理的文明都市风景明信片。正像李欧塔(Jean - Francois Lyotard)所称的‘折衷的(eclectic)或者说是无用物杂拼的(junk)后现代主义。’所有‘品味’如同所有需求,都由市场去料理。在这张都市风景明信片中,‘青豆虾仁饭’和‘公司三文治’是都市人唯一的‘自由选择’(alternative),意味着个人性的消失与泯灭。严肃的艺术家梵谷,可以由‘十分热闹四周的色彩’来取代,这就是后现代时期的‘虚拟真实’(virtual reality)。这样的社会,十足呈现了布希亚(Jean Bandillard)所说的五光十色的展览物。”^①

“严格说来,香港并没有传统定义下的‘殖民地文学’,因为香港的作家似乎没有被同化、垄断、吸纳到英国这个宗主国的语言和文学传统里,他们没有香港的英语文学传统,作家长期以来以中文写作,对象亦始终是中文读者,没有文化的认同问题。严格来讲,香港的文学是华文文学的部分及环节。”^②从这个观点看,没有文化认同问题的香港华文诗坛,今后的发展必须靠年轻一代充当主力军。如果华文受到挤兑,或不挤兑而青黄不接,完全靠一大堆诗翁诗媪支撑,那这个诗坛就不可能显得生气勃勃。80年代香港诗坛的一个重要特点,是涌现了比过去更多的新秀,像以《捕鲸之旅》著称的钟伟民,有“大学诗人”之称的洛枫,以咏物哲理诗成名的王良和,手举《哀歌》登上诗坛的黄灿然,善写都市诗的罗贵祥,《九分之一》主编吴美筠,还有唐大江、游静、钟国强、俞风,都是活跃在诗坛的新生代。这些作者声音独特,创作中充满了后劲,具有难得的自省意识。他们尽管在内容上风格上各不相同,但在题材的选择、格律的尝试和技巧的刷新方面,均做出了成绩。

80年代初,国际间的冷战消弭,再加上港英政府一向实行不干预、不介入的措施,使香港成为中西交汇的桥梁。一方面,世界各地的资金可在香港畅

^① 张香华:《石馨和明珠——我解读西西的诗》,香港,《诗双月刊》,1998年8月,第123页。

^② 郑树森:《香港文学·殖民地文学·香港九七以后》,台北,《幼狮文艺》,1994年6月号,第36页。

通无阻,另一方面,大陆文坛正开始引进西方的最新潮流,而香港无形中成了中转站。70年代,香港新诗的发展最多局限于两岸三地之间,到了70年代末期和80年代,由于一部分诗人或留学国外或移居欧洲,接触到不少华文诗人和外籍诗人,加强了香港与国际间的文化交流,增进了香港对海外诗坛的了解和海外诗坛对香港的认知,间接扩大了香港诗坛的影响力与辐射力。其中《诗风》在华文诗坛的诗人交往、诗刊交换、作品互登方面做出了突出成绩,并在此基础上出版了《世界现代诗粹》。^①这是首次以汉语翻译当代各国健在诗人的作品集,出版后深受中外诗坛的好评。“诗粹”的出版及刘以鬯主编的“立足香港,面向世界的华文文艺杂志”《香港文学》^②,足以说明“香港是一座国际城市,地理环境特殊,有足够的条件在世界华文文学的发展中担任重要的角色。”^③

诗史是由历史长河中持续涌现的诗作所构成,而诗作的发表园地诗刊,同样是诗史所涵盖的范畴。诗史当然不等于诗社诗刊史,但诗社诗刊是诗史的一项重要内容。80年代的香港诗刊,不似70年代那样风起云涌,但随着文艺创作的演变,诗刊又陆续出现了一些新面孔,1978年建立的“新穗”文社,于1981年改为诗社,并出版了不定期《新穗》诗刊,其形式和风格与《诗风》有点像孪生兄弟。蓝海文于1985年创办的《世界中国诗刊》,正如其刊名所示,它所标榜的是“世界”和“中国”,而不在香港本土,故本地作者寥寥无几。该刊第7期发表的社论《回归传统,迈向新古典主义》和第11期的短论《我们对“新古典主义”的看法》,在于强调民族自尊心和振奋民族精神,强调我们的新诗是中国的……并旗帜鲜明地反对歪诗、淫诗、图案诗、意识低下的诗、句式过分夸张的诗,夹杂不必要的外文诗。这种传统守成的观念很接近于五六十年代的“新雷诗社”。另有傅天虹创办的《当代诗坛》,编辑群为人数最盛、曝光率最高的南来诗人。这里所说的“南来诗人”,系相对“本土诗人”而言。“南来”与“本土”,不仅有地域的差异,还有意识形态与诗风的不同。就诗风来说,《当代诗坛》和《世界中国诗刊》有相似之处,但比其坚持久,影响大,在

① 香港,诗风社,1981年版。

② 刘以鬯:《香港文学散文选·前言》,台北,兰亭书店,1988年版,第1页。

③ 刘以鬯:《香港文学散文选·前言》,台北,兰亭书店,1988年版,第2页。

促进两岸三地诗学交流方面有不可忽视的作用。也由于意识形态和诗观的差异,它和《世界中国诗刊》一样,与内地文学社团及刊物的“亲密”程度远大于港台文学界,未能融入本土诗坛,对本土诗的建设贡献较少。1986年创刊的《九分之一》,属本土诗刊,其编辑方针与70年代的《诗风》、《罗盘》、《新穗》大致相同,创刊号作者均为少壮派。但由于不定期,故其影响力不但比不上《诗风》,而且也比不上《当代诗坛》。

港英政府介入文学是一个值得重视的文化现象。还在1979年,“市政局”在“大会堂”主办了“中文文学周”,结束了文学被拒之“文化艺术”门外的时代。“文学周”邀请了一些作家、学者做专题讲座。仅1980—1985年举办的第二至七届“文学周”,与新诗有关的题目就有:余光中的《诗与散文》、黄维樑的《怎样读新诗》、黄国彬的《香港的新诗》、梁秉钧的《当代中国新诗中的青年形象》等。这些讲座,对普及诗艺和促进香港新诗创作,活跃香港新诗评论,有一定的帮助。值得注意的还有1980年秋由《新晚报》“星海”文艺副刊召开的“星海文学座谈会”,研讨会的主题为“香港文学三十年”、“香港文学的出路”。前一个题目带有强烈的历史意味,其中涉及了香港文学和中国大陆、台湾文学的关系问题。会议的主办单位为新兴左报,可出席者不分派别,内有右翼文人参加。这说明到了80年代,左右翼不再像五六十年代那样壁垒鲜明和老死不相往来。这时期的文学活动除“星海文学座谈会”外,还有香港文学国际研讨会以及大型诗会和朗诵会的举办,使青年诗人有更多切磋和交流的机会,同时使文学风气得到更广泛的传播。

台湾对香港诗歌的影响在这一时期已逐步淡化,但仍有密切的往来。过去,台湾出版年代诗选和诗大系,对香港均有照顾,像早期的昆南、马朗,后起之秀西西,辛其氏均入围,但毕竟“限额供应”,入选者有限。内地自开展香港文学研究后,和香港文坛的交流日益增多。仅诗选而论,就有陈德锦与内地诗人姚学礼合编的《香港诗选》。^①此书不限于某一派别和社团,包容面较广,其选90余家300多首诗,基本上囊括了各个时期的名家名作。那怕搁笔多年的作者,只要对香港诗坛作过贡献的,均加以收录。对较少结集的青年诗人,

^① 北京,人民文学出版社,1988年版。

也从报刊或现成的选集中加以挑选。尤其是把余光中这样的“过客”视为香港诗人,体现了编者的开放眼光。当然,任何选集均不可能把佳作一网打尽,且评选标准往往见仁见智,因而招来“富饶中的贫乏”的批评^①,是意料中的事。

总之,作为华文诗歌一种的香港新诗从 50 年代“反共复国”的滥情、呐喊,到 60 年代迈向内心探索,70 年代本土意识确立,再到 80 年代本土诗意识进一步深化和高扬,后现代诗主义诗作开始出现,香港成了两岸甚至中西诗脉贯通的桥梁,以及“九七诗”体现的彷徨怀疑情绪,有更多的作者关心祖国和民族的命运,抒写中国的历史文化,为大时代的变化作见证,说明香港新诗道路越走越宽广,香港诗人所承担的历史使命比以往更为重大。

第五节 香港新诗的主体性仍然存在

1997 年香港回归中国,是划时代的重大事件。在这之前,许多本土作家和诗人作过种种猜测,普遍认为九七后创作自由将得不到保障,原先建立的香港文学主体性会像柏林墙一样消失。从九七后的创作看,香港新诗创作的势头不但没有减弱,其香港特色不但没有消逝,反而显得更加丰富多元。香港新诗和整个香港文学一样,与内地最大的不同是没有纳入体制内,没有被殖民地文化所同化,没有为殖民地者服务的英语文学,没有图书审查制度,作家们均以个体为单位进行艺术创造,这一特点在九七后仍得到保留,并在某些方面有所发展。

从 70 年代起,香港新诗创作题材离不开历史意识、家园想象和本土意识的建立。在创作方法上,现代主义一直有强大的生命力,在 60 年代还一度居主流地位。到 80 年代前期,香港后现代主义诗作开始产生,如梁秉钧的“游诗”,建立了一套富于后现代主义色彩的观照事物和表述方法。罗贵祥的《在报馆内写诗》,寻求摆放私人空间与公共空间的位置,表现了语言物化后逃离

^① 王伟明:《直率与宏阔——与陈德锦对话》,香港,《诗双月刊》,1997 年 6 月,第 34 页。

现实的陌生感,寻求出一种后现代表述的可能。^①

90年代以后的香港,以簇新的投资和生产模式,重新解构社会的空间秩序。由1967年左派的暴动从反方向催生香港成为国际金融中心,延至90年代香港更升级到全世界为之侧目的资本主义后工业都会。由此产生的后现代文化,与工业生产和商品已难舍难分。作为一种跨国性的现代主义思潮,和作为工业化、商业化、都市化这“三化”已实现的香港,其后现代主义诗作与都市的关系更为紧密,反思或反叛城市的方式更是接连不断。当城市的高楼大厦变得像“石屎森林”时;诗人一方面咒骂城市空间小,密度大,空气差,一方面又接受城市生活的美好享受。后现代主义本来不是要颠覆都市,而是生活在都市的诗人应如何适应它,消费它,作为诗人则应如何感受它,表现它。回归后香港的后现代诗,不再像过去那样强调这些特色,而是有较明显的转向。如有的作者用后殖民观念质疑甚至颠覆都市/乡村、西方/东方/、殖民者/被殖民者这种二元对立框架,强调两者的稳定性和交融性。

香港回归是中华民族洗尽国耻的重大节日。对大部分港民来说,殖民地教育使他们很难激发民族激情。对回归中国能否保持言论自由和经济发展,不仅众多市民而且许多诗人均持观望的态度。在内地受过社会主义教育的王一桃不同,怀着一颗赤子之心,以宏大的气势、高亢的旋律和急促的节奏,创作了400多行的长诗《火凤凰》。^②长诗对近现代史作出艺术概括,用生动的意象揭示出香港由渔村变为在南中国海腾云驾雾、惊醒了古老亚细亚的东方小龙的历史原委。作者认为,创造历史的不是殖民统治者,而是“用双手垒起金色天堂”的香港人民。作品的题旨是“凤兮归来,归来凤兮”。这里的“火凤凰”,借鉴了郭沫若的《凤凰涅槃》,但不是简单的移植,而是经过再创造。“火凤凰”,是香港的化身;它的再生,使资本主义之树结出满枝繁花,使吸纳七大洋海水的自由港,吐出最壮美的浪花。诗人正是带着这种神圣的使命感和狂欢激情,唱出这支屈辱年代沉落、壮丽的火凤凰终于要腾飞这支颂歌:

① 陈少红:《香港诗人的城市观照》,陈炳良编:《香港文学探赏》,香港,三联书店,1991年版,第150页。

② 《香港文学》,1996年7月号。

近了
 近了
 近了
 分针
 竟变成了
 秒针
 香港新世纪的太阳
 从维多利亚海上
 一跃而出

激情洋溢的王一桃以多产著称,他的爱港爱国的拳拳之心,很容易使人联想到另一位有“左翼诗人”之称的何达。他们两人的诗作均以现实主义创作方法为主,其作品很适合朗诵。所不同的是,王一桃的《火凤凰》涂上了一层浪漫主义色彩,所采用的是在香港很少见到的马雅可夫斯基“楼梯体”。王一桃的《火凤凰》及《一九九七:我的回答》^①,对颂歌一向不发达的香港诗坛来说,无疑为其增添了新品种。

香港回归,世纪梦圆。义愤出诗人,欢乐当然也可出诗人。在此洗雪民族耻辱之际,香港《大公报》和北京《光明日报》联合主办了迎回归诗词大赛,并出版有《香港回归诗词三百首》。这些诗词精品不多,不少属为政治服务的产物,但应指出的是,这些诗词和王一桃的《火凤凰》所表现的欣喜心情与欢快的旋律,与某些香港本土诗人把“九七”到来视为不祥的预兆,是所谓“大限来临”的心情是完全不同的。这种写法与作者们在内地受的爱国主义教育分不开。也与南来作家去港后受到各种歧视、尤其是港英政府不承认内地学历,把他们一度迫到了生活底层的遭遇有密切的关系。九七过后,无论是赞颂还是观望、怀疑乃至否定回归的诗人,其热情均冷却下来。人们回头看,所谓“九七大限”其实并没有什么“限”,至少英皇道并没有改名为人民大道,维多利亚海湾也未易名为解放海湾,不同政见的杂志照样出版,所不同的是米

^① 王一桃:《香港火凤凰》,香港,当代文艺出版社,1997年版。

字旗不见了,港币上的女皇头像被紫荆花所取代。正因为言论、创作自由依然存在,故一些移民国外的诗人如黄国彬、羁魂,又重返香港。如果说有什么不同的话,这时的诗人比以往多了一层怅然若失的感觉,加上东南亚金融风暴和恐怖分子在美国制造的“9·11”事件给香港带来的负面影响,造成了九七后的无力感,这在一些本土诗人的创作中时有反映。

在香港严肃文学中,散文创作成绩斐然,而散文诗却像弱小的幼苗,虽然也不断有人在培土施肥,但毕竟难长成参天大树。自香港散文诗学会于1997年6月成立后,这种局面有了一定的改变。作家们以香江人特有的文化知识素养,对散文诗的创作方法作了多种探索;以他们对都市生活的敏感,在促进散文诗的题材多样化和现代化进程方面,起到了一定作用。

在香港散文诗发展的最初阶段,先是有少数几位以小说创作著称的作家在耕耘,后有一小批诗人和散文家、评论家加盟,还举办了研讨会,出版了香港散文诗作品集和研究论文集,并数次与内地作家交流。不管香港散文诗作家来自何方,他们所生活的是不同于内地任何城市的国际大都市。这是最大的金融贸易中心,又是东西方文化的交汇点。随着香港城市现代化步伐的加快,反映都市日新月异的面貌、书写香港街市的变迁和发展以及都市的人文景观,理所当然地成为香港散文诗的一个重要题材。作者们不满足浮光掠影的表现,而注意写出都市居民在日常生存环境中的心理感受,尤其注重香港特有的精神文化生态,对“九七”到来表现了种种忧虑的作品。因为那也是相当一部分香港居民和作家的心理流露,也是生活真实和艺术真实的一部分。何况南来作家在表现回归时,也有不和谐的音符出现。如同是歌颂回归的张继春,在他的另一首诗《海港》中,写璀璨的烟花凋谢后,发出这样的沉思:

烟销火灭,曲终人散。

烟花的残骸,纷纷扬扬,殒落在我的怀里,污染了我的胸腔。

既然人们不惜把血汗钱抛在空中,烧成灰烬,我也只好忍着痛楚,为人类代尝苦果,默默地把污秽咽下肚肠。

这里出现的“残骸”意象,是意味深长的。作品的深刻之处在于作者不仅

看到了烟花的亮丽色彩,还窥见了它的“残骸”在污染空气和心灵。这种写法显得辩证。要是在颂扬声中昏昏欲睡,被欢乐的气氛遮住视线,看不到回归后面临的有可能“代尝苦果”(诸如金融风暴)种种问题,此诗就将显得浮泛和浅陋。作为短小的散文诗,张继春的作品意象内涵如此丰富,其中抒发的欢乐中夹带着哀伤的情感,与内地 50 年代出现的诸如郭沫若的《新华颂》“通体透明”的颂歌格调显然大不相同。华而实的《回归抒怀》,在写“九七欢歌响彻大地。园月清辉洒落香江”时,也带上一笔写谋生之不易、人生之无奈,以此反衬七彩的烟花与绚丽的灯火。秀实的《登香格里拉酒店旋转餐厅看文锦渡》,所表达的回归一周年的心情也异常复杂,这应视为一种正常的现象。这也许就是时代不同了,作家也不能不变换笔墨的缘故。

散文诗并不像某些诗人讥讽的那样是非驴非马的文体,也不是散文化的新诗变种。散文诗之所以难工,主要还不在于它是否能与抒情诗划清界限,在诗的意境与散文的空灵之间求得和谐,更在于它是否从散文的“外衣”中裹着诗的“心脏”。人们常问:散文诗是什么?它能否写故事情节?孙重贵的《香港风景线》启示我们:它可以写沙田“望夫石”一类故事传说,但情节要淡化,要让传说弥漫着诗的氛围。这就是说,散文诗决非波德莱尔武断主张的没有情节“椎骨”的幻想曲,只不过这情节应谐合灵魂的抒情性动荡、潜意识的波动和由于“朝着大海,痴情地眺望”所引起的惊蹶。

过渡九七后,据郑炜明的统计,香港写诗人口激增,较活跃的诗人约二百人左右。^① 在 1970、80 年代,诗集的总数约六十多本,而到了 90 年代,包括合集在内的诗集近二百本,是前此六十年的总和。^② 九七前后移民的香港的新一代,不像老一辈南来作家总是心怀故土,他们很快适应了号称“人间天堂”的香港生活,发挥原有的文学专长,在报刊编辑激励下写诗,进步较快。年轻的本土诗人在前行代带领下,在诗坛上显得十分活跃。此时出现的年轻诗人有杜家祁、樊善标、蔡智斌、刘伟成等。个别搁笔多年的老诗人如昆南,也重返诗坛。更重要的是,随着高科技的发达和网络的流行,香港新诗发表的园

① 郑炜明:《九七后的香港新诗创作及研究》,台北,《文讯》,2003 年 11 月,第 69 页。

② 关梦南:《关于诗集、诗人小传及其他》,载关梦南、叶辉主编:《香港文学新诗资料汇编》(下册),香港,风雅出版社,2006 年版,第 173 页。

地不再被纸质传媒所垄断,在《香港新诗》、《新诗通讯站》、《诗的挪亚方舟》等35个网络写诗的人日益增多。

香港诗坛,其实是由小圈子(中性名词)组成。诗本是小众化的产物,加上九七后并没有像某些人所想象的会成立统一的“文联”或“诗人协会”,仍保留了结社出刊的充分自由,故诗坛山头较多。仅诗刊而言,除80年代就有的《诗双月刊》、《当代诗坛》外,另有新创办的《诗网络》、《呼吸诗刊》、《我们诗刊》、《香港诗刊》、《诗潮》、《秋萤诗刊》。其中《诗网络》可视为当年《诗双月刊》“集团”的刊物。之所以称“集团”,不仅因为他们有前仆后继的系列诗刊,而且还有一个以本土派为中心的作者群,并有出版社和诗丛,还有“年度诗网络诗奖”一类的活动。该刊承续《诗双月刊》的良好传统,在创作、评论、翻译和诗坛交流方面均有出色表现,在海内外华文诗坛影响颇大。

据秀实的观察,山头的形成和文学社团关系密切,大略分有:

第一个是“超然派”。如戴天、蔡炎培、也斯、黄国彬等。

第二个是“秋萤/罗盘/素叶派”。如关梦南、何福仁、古苍梧、叶辉等。

第三个是“诗风派”。如羁魂、胡燕青、王良和、吴美筠等。

第四个是“新穗派”。如陈德锦、李华川、钟伟民、秀实等。

第五个是人数最盛,曝光率最高的“南来派”。如张诗剑、王心果、王一桃、傅天虹等。

第六个是“游离派”。如刘以正、叶辞、黄灿然、红叶等。

第七个是“新生代派”。如叶英杰、卢展源、樊善标、刘伟成、张少波等。

这些山头,关系各自不同。有的是联盟,有的是对立,更多的是各不往来。^①

这里难免有遗漏,如犁青、蓝海文等人未列进去,且写得较早。较新的有

^① 秀实:《片纸谈诗》,香港,获益出版公司,1996年版,第107—108页。

前面所说的九七前创立的呼吸诗社、我们诗社。“九七后新创立的诗的小圈子则有1998年4月成立的大学诗会、2002年4月20日宣布成立的圆桌诗社；目前香港大约有10余个这样的诗社或诗会。香港新诗的小圈子多，恰恰好证明香港的社会比较开放，崇尚自由和多元化。”^①

作为国际大都会的香港，是中外文学交流的桥梁，这体现在国际华文诗人组织方面，也有三个分属不同派系的团体：一是1988年由蓝海文发起成立的世界华文诗人协会，该会曾与香港大学专业进修学院合办过“现代诗与散文写作高级文凭课程”，并于1990年创办有《世界华文诗刊》。二是1999年由孙重贵发起成立的国际华文诗人协会，于1993年创办有《世界华文诗报》。这两个诗刊诗报，均以南来诗人和外地诗人为主，本土作者不多，其中前者早已偃旗息鼓。三是规模更大、影响力更强的是犁青于1993年发起的国际华文诗人笔会，后更名为“国际诗人笔会”。该会除出版现代诗人手稿集、精品集及“诗世界”丛书、中英对照诗丛等外，并于2002年起陆续颁发“中国当代诗魂金奖”给艾青、臧克家、贺敬之、郭小川、李瑛、冯至、绿原、曾卓及台湾的钟鼎文、余光中等人。该组织自1993年以来，还十次在内地举办盛大的“国际诗人笔会”，多方促进中国新诗与世界诗歌合流。

世界上大部分国家，都有文化部或艺术局的设立。唯独香港因殖民政策影响，迟至1992年经有关人士力争，港英政府才在九七前夕的1993年，开始检讨、研究过去十年间艺术发展的情况，由政府布政司署文康广播科提出《艺术政策检讨报告》书。在这个报告中，最吸引人的是建立“艺术发展局”的设想，并拨款一亿港元作为基金。

1994年4月15日，香港政府艺术发展局正式成立。它是根据香港法例472章为推动香港的文化艺术发展而成立的独立的法定机构。这个相当于台湾“文化建设委员会”和内地“文化部”的艺术发展局，设有下列功能小组：政策小组、行政管理小组、公众联系小组、文学小组、视艺小组、音乐与舞蹈小组、戏剧与传统艺术小组、艺术教育小组。港英政府一直重艺术轻文学，文学小组是社会各界呼吁后才产生的。艺术发展局主要任务为筹划、推广艺术的

^① 郑炜明：《九七后的香港新诗创作及研究》，台北，《文讯》，2003年11月，第69页。

全面发展、欣赏和参与,藉以提升整个社会的水准。艺术发展局一上马,便取代原有的演艺发展局,负责有资助艺术计划的申请。申请资助的项目,包括文学及视觉艺术在内。艺术发展局对文学的赞助在某种意义上说来带有“施舍”性质,因而每走一步,差不多都引起争论。不管如何争论,这毕竟有利于新诗的传播和普及,比如“艺展局”资助过“香港国际诗人节”的举办,该活动结束后出版有论文集《诗歌之吻》和创作集《十进制的香港及香港一九九七》;另有利于被视为“票房毒药”的诗刊诗集的出版,难怪香港新诗选集、合集、个人诗集、诗丛书等有如雨后春笋般生长。这里虽然有良莠不分的现象,但毕竟有好诗,其中最值得重视的是三本诗选集:一是张诗剑策划、由内地出资的“香港当代文学精品”丛书中的《诗歌卷》,^①其策划者与编者均为70年代后移居香港的南来诗人,属另一个诗歌“集团”。这个南来诗歌“集团”有三个刊物:《当代诗坛》、《香港文学报·当代诗页》、《香港散文诗》,另有三个出版社:银河出版社、金陵出版公司、香港文学报社出版公司。他们选诗,并不限于南来诗人,还包括没有参加任何社团的“独行侠”和众多的本土诗人。二是关梦南、叶辉合编的《香港新诗选读》。^②三是本土诗人羈魂于1999年底完成了香港公共图书馆“九七作家特聘计划”的《香港近五十年新诗创作选》研究课题。^③这是在香港新诗史上最值得重视的一部选集。选家的标准不一定人人同意,羈魂的研究也不可能面面俱到,但他是以一位诗人、研究家兼选家的身份去编这部选集,因而特别引人瞩目。

总之,90年代以来的香港诗坛并未因九七回归导致香港新诗主体性的消失和创作自由的失落,反而由于有“艺术发展局”的资助,诗刊、诗集的出版显得更加丰富多元。在诗体建设方面,颂歌的勃兴和散文诗的崛起,是最值得重视的现象。“立足香港,胸怀祖国,放眼世界”的香港新诗,就这样以自由的独特风姿屹立在新世纪的两岸四地诗坛中。

① 武汉,长江文艺出版社,1997年版。

② 香港,风雅出版社,2002年版。

③ 香港公共图书馆,2001年版。

第六节 澳门：富有诗意的小城

澳门曾是西方文化进入中国的前沿阵地，葡萄牙殖民者在那里统治了四百年，给人们印象最深的澳门是一座赌城，是文化沙漠地带。

其实，这种看法并不全面。澳门不是文化沙漠，那里有文化，有文学——文学可追溯到万历十八年即 1590 年，明代以写《牡丹亭》著称的戏剧家汤显祖被贬广东时，在次年特地绕道来到澳门游览，把他对澳门的新奇印象写进题为《香山逢贾胡》等五首诗中。后来他还把“番鬼”（洋商人）、“通事”（翻译官）写进传奇《牡丹亭》。这是关于“香山澳”最早的文学记录。而比汤显祖早 30 多年的葡国大诗人卡蒙斯，也曾随船队来到澳门南湾的白鸽巢上，在几块岩石垒成的洞内写下了八千八百多行的长诗《葡国魂》，由此被文学史家称作“葡萄牙文学之父”。汤显祖与卡蒙斯一个来自东方，一个来自西方，他们在四分之一世纪内相继与澳门结下文学因缘，澳门文学史于是有了极富象征意义的开端。

不过，这些骚人墨客因躲避政治灾难或来观光旅游而留下的诗篇，只能称为“澳门的诗歌”，而非真正有澳门意识的“澳门诗歌”。澳门诗歌尤其是新诗应始于何时，学术界没有一致的看法。不过，爱国诗人闻一多 1925 年创作的《澳门》，有可能是写澳门的最早作品：

你可知“妈港”不是我的真姓名？
我离开你的襁褓太久了，母亲！
但是他们掳去的是我的肉体，
你依然保管着我的内心的灵魂。
三百年来梦寐不忘的生母啊！
请叫儿的乳名，叫我一声“澳门”！
母亲！我要回来，母亲！

作者不是澳门人，诗也不写于内地，但这里体现的澳门人热爱祖国的情

感,十分浓烈。诗中的“妈港”,本是 MACAU 的音译,闻一多没有将其译为“妈交”,正像他把武汉大学所在地“罗家山”改为“珞珈山”一样,十分耐人寻味。

研究澳门诗歌,常常要碰到一个问题:澳门长期以来被外国人统治,在华人中有无由此产生出一种殖民地文学诗歌?回答是没有。以香港而论,香港被英国人统治了一个半世纪,也没有生长出一个为英国政府服务的英语文学的创作传统。葡萄牙人对澳门统治时间更长,但葡国文化在澳门格格不入。不错,澳门统治者推广过葡国文化,诸如建设教堂、建筑风格讲究葡式,还有什么腌海鱼的特殊做法“马介休”之类的饮食文化,但规模均不大。至于开办的葡文学校,也只有寥寥几间,且只收葡人子弟。到了 80 年代,澳葡当局又刮起推广葡国文化之风,以“保护文物”的名义大兴土木,修葺各类葡式建筑,还专门出版高雅的葡文杂志,翻译葡文学术著作和文学作品,但大都无人问津。这与葡文书刊价格不菲,读者承受不起有关。在这种情况下,他们对澳门的华文文学只好采取不资助(或少资助)、不干预的政策,使文学空间一直让华文创作占主流地位。澳门华文诗歌就是在这样一种自由度极大,实际上是自生自灭然而又灭不了的状况下曲折地生长着、发展着。

葡澳当局推广葡国文化之所以达不到理想的效果,是因为中华文化是一种强势文化,已在澳门深深扎根。要和它较量,葡国文化根本不是对手。其次是中国政府的强大,使澳门华人长期以来在国家认同上、文化认同上,并没有迷失方向。中原文化无疑比葡国文化更具有魅力。此外,还有葡国对华政策某方面的让步,也起了一定的作用。

正是基于这个原因,在澳门居重要地位的意识形态哲学、宗教、道德及华夏文化深入到澳门的每个炎黄子孙中,这就难怪澳门华文诗歌没有为殖民地统治者歌功颂德的色彩。

通常说“港澳文学”,其实香港文学与澳门文学有相同的一面,也有许多不同的地方。就以澳门诗歌而论,已与香港新诗分道扬镳,初步形成了自己的特色:

一是写实诗与现代诗并存。

澳门是一座国际性城市,也有多元文化的存在,但文化层次与香港不完

全相同。以西方文化而论,在香港是一个强势,而对澳门来说,则是个弱势。在澳门,葡萄牙语是官方语言,但它很难渗透到华人学校。直至回归前,绝大部分澳门华人仍对葡文葡语一窍不通。

从80年代起,澳门知识精英大都来自内地,少部分来自澳门大学。无论是内地还是本地培养出的知识精英,都心仪中原文化,其次才是英美文化和日本文化,葡萄牙文化则根本排不上队。澳门不像香港全方位开放而是半开放半封闭,故作家们的创作方法深受内地影响,现实主义一直占主流地位,如澳门最主要的文类散文所流露的道德观点属儒家,而处世态度则接近道家。叙事议论以传统写实为主,意识流手法运用得不普遍。小说创作情况也差不多,崛起于50年代的新诗也是如此,其发表园地是连刊名也带有内地色彩的《学联报》、《中华教育》以及《新园地》。当时的主要作者李丹,对袁水拍的《马凡陀山歌》非常熟悉,徐志摩、郭沫若的诗作也是他临摹的对象,后来则受西方诗歌和苏联马雅可夫斯基的影响。另一活跃诗人“静”,其所写的《清洁工人》等社会诗,以臧克家的《老马》为楷模,所用的均是写实手法。在受台湾诗风熏陶以前,江思扬也非常喜欢郭小川、贺敬之的政治抒情诗并受其影响。汪浩瀚的诗亦承续了中国古典诗的抒情传统。^① 诗风婉约的胡晓风,早期受冰心小诗的影响。可以说,澳门新诗在延续内地的诗风方面有突出的表现。不过,在颂歌和战歌笼罩下的内地诗歌,澳门诗人并没有将其全盘移植过来,而是发现此路不通,改为向台港诗人看齐。即使在现代主义占据了澳门诗坛的80年代,胡晓风、云力、江思扬、汪浩瀚、云独鹤也没有追逐这股潮流,而坚持传统诗的写作路线,试读汪浩瀚的《小城》:

阳光粉饰秋天的小城
小巷也分享一片白影
绿藤攀上班驳的窗台
锈了的门环锁住寂静

^① 刘登翰主编,陶里、庄文永、施议对、李观鼎等著:《澳门文学概观》,厦门,鹭江出版社,1998年版,第138页。

灯塔习惯了风雨晦明
游子已告别秋水长天
熟悉的面孔渐渐淡出
满街都是陌生的眼睛

把思念系在凤凰树下
悄悄等待五月的鲜红
秋月照着弯弯的小巷
盼望你一串步履轻盈

其形式之严谨精致,韵律之抑扬起伏,格调之婉转轻盈,由此可见传统派诗作的特色。

澳门的现代诗创作,同样非常活跃。在1988年凤凰花树红了的季节,诗人们成立了五月诗社。据该诗社负责人高戈介绍:“五月的诗意在于澳门有点像火、像血那样红。据说,凤凰树是由葡萄牙海船在19世纪末叶运来澳门在二龙喉山坡种下的,如今到处都可以看到。五月里它们热情地燃烧起缤纷的火焰……”^①五月诗社的创作,追求前卫色彩,像凤凰树那样色彩缤纷。从1980年至1999年,五月诗社出版了26册个人或数人合著的诗集,5本诗论和15期《澳门现代诗刊》,成为不同于写实派的最活跃的一个现代文艺团体。此外,90年代还新成立了以年轻诗人为主的“如一诗社”,其诗风和五月诗社接近。澳门的现代诗代表人物有深受内地朦胧诗影响的高戈、淘空了、流星子等,另有受台港诗风影响的韩牧、陶里、玉文、吴国昌、陈达升等。这些作者的作品,与写实诗不同的地方在于反理性、反逻辑,语言无序,跳跃性大,追求多元、多义的陌生化效果。这一派,后来又分化出后现代派,代表人物有苇鸣、凌钝、梯亚、懿灵。^②像苇鸣,把报告、广告等实用文体移植进诗中,语言不求雅而讲究俗,连鄙俚语、文言词也大胆应用。凌钝有些诗则写得像文字游

① 黄晓峰:《澳门现代艺术和现代诗评论》,澳门文化司署,1992年版,第188页。

② 郑炜明:《八十年代至九十年代的澳门华文文学》,澳门,《行政》,1995年,第8册第29期。

戏,而不在乎严肃正经。写实派、现代派、后现代派,他们彼此之间均注意共存互补,这三派大体上代表着澳门诗歌的形象。

二是新诗与旧诗共荣。

据有人调查,澳门每平方公里就住着两位诗人,其密度均比台港地区大。澳门诗人主要有陶里、高戈、冯刚毅、苇鸣、李观鼎、流星子、林玉凤等。另有或出生于澳门,或在澳门工作过、生活过后到香港、美国等地定居的“离岸”诗人韩牧、张错、叶维廉、陈德锦、钟伟明、苇鸣,当下则有移居加拿大的陶里等人。郑炜明编选的《澳门新诗选》,^①基本上反映了澳门新诗创作的概貌。

澳门诗坛与香港不同的一个特点,是旧体诗创作非常活跃,简直到了可以和新诗并驾齐驱的地步。1990年成立的澳门中华诗词学会,除有会刊《镜海诗词》外,还出版有“镜海诗林丛书”,为这座小城增添了一道迷人的风景。旧体诗词人的领唱者为名家耆宿梁披云、马万祺,另有程远、谭任杰、冯刚毅、林佐瀚等。此外,还有青年新秀的崛起,使旧体诗词在澳门后继有人。他们出版的数种《澳门当代诗词选》,里面的精品完全可以与内地创作争一日之短长。

梁披云的《雪庐诗稿》三集,漫吟遣兴,典雅古朴,无论是托物言志,还是抒写情怀,均情真意切,动人心魄。马万祺的白话诗词,有重要政治事件的记述,对贤达先进的褒扬,山川风物的描绘及爱情婚姻的咏唱,体现出一种蓬勃向上、引人向前看的精神。佟立章的“晚晴”诗词,有绝句,有五七言古诗,有令曲小词,或言志抒情,或描写风景,着力继承了乐府民歌的“感于哀乐,缘事而发”的传统。^②《葡京娱乐场即事示友》,写“小赌岂怡情,大赌能致命”,可为嗜赌者戒。移民作家程远长期从事语言风格和诗词格律研究,其作品律法精严,但又不流于板滞,相反还流露出一位学者真的性情和清雄的风格,如《黄山纪游·绝壁松》。他最拿手的是七律和七绝。题材方面,纪游之作占了许多。兴之所致,凝成许多动听的诗篇。旧体诗词与新诗创作就这样并存不悖,由此而形成澳门诗歌创作多元发展的局面。

① 澳门基金会,1996年版。

② 刘登翰主编,陶里、庄文永、施议对、李观鼎等著:《澳门文学概观》,厦门,鹭江出版社,1998年版,第284页。

三是华文作家与土生诗人互补。

澳门文学以华文创作为主流,另有土生文学的存在。所谓土生文学,就是土生葡人用葡文写出的作品。长期以来,人们把土生作品看作是葡国文学的一部分,而不认为是一种独立的文学现象。到了90年代,由于面临澳门回归,大量的土生葡人将留下,因而人们才将其视为澳门历史发展过程中一个特殊族群,土生文学由此也被纳入澳门文学的范畴。

土生葡人作品数量不多,但有影响较大的作品。如生在澳门、父亲是葡国人的李安乐,从小就梦想成为中葡诗人。他的遗著《孤独之旅》,有身世的感叹和生活不如意的烦恼。他的许多作品,反映了对大自然的热爱,对故乡的热爱,对葡国的热爱,对中国的热爱,如《澳门之子》:

永远深色的头发,
中国人的眼睛,亚利安人的鼻梁,
东方的脊背,葡国人的胸膛,
腿臂虽细,但壮实坚强。
思想融会中西,一双手
能托起纤巧如尘的精品,
喜欢流行歌但爱听 fados
心是中国心,魂是葡国魂。

娶中国人乃出自天性,
以米饭为生,也吃马介休,
喝咖啡,不喝茶,饮的是葡萄酒。

不发脾气时善良温和,
出自兴趣,选择居住之地,
这便是道道地地的澳门之子。

曾任澳门文化司长的马若龙,也是土生族群中的出色诗人、画家兼建筑

师。他把葡国独有的文化魅力与李白诗风奇妙地揉合在一起,表现了两种不同文化的交汇和渗透。^①

广义的澳门诗歌,便由华人新诗与土生新诗组成。它们长期共存,互相竞争。但不像香港“南来作家”与本土作家基本不相往来,而是土生诗人和华人作家相处得融洽,以至不分彼此。

澳门社会经济结构比较简单,不像香港有多种政党和各种政治派别。澳门每个职业差不多都有自己的社团,这些社团绝大部分与内地保持密切联系,以爱国为主导倾向。另一社会结构支撑者是天主教,他们以堂区传教和“牧民”模式从事社会活动。再加上澳门人口不过40多万,对外联系远不如香港活跃,是被人们认为“街上两条狗打架也会变成大新闻”的小地方,因而人与人之间相处也比较和谐。这反映在文化上,便是没有中学与西学之争,中葡文化也极少产生冲突。在文艺主张上,如前所述,有传统派与现代派的存在,但作家们都是各写各的,很少有人扯起旗帜搞党同伐异的论争。在新诗创作上,不少作品情意单纯,人情温馨,题材多半写家庭,写爱情,写景物,写个人命运,很少有作家去写重大题材,不似香港围绕“九七”出现众多回归热的作品。这诚然有它的局限性,但从某方面来说,温情脉脉正是澳门新诗的另一特色。

在诗歌评论上,评论家们均一派君子风度:温和、谦让,极少打笔仗,评论重阐释轻质疑,重评析轻导引。这是尊重创作个性的表现,但由此失却了批评的自信力与战斗力。

九九回归后,澳门文学在“澳人治澳,一国两制”的背景下,由于加强与内地交流,扩大了新诗的文化市场,减少了出版难、作品流传不广的弱点,克服缺少撞击和平民文化所带来的负累,出现了一些反映时代精神,和有深重忧患意识的作品。在保持其地域性特点的同时,呈现出更加绚丽多姿的诗歌景观,使澳门成为一座名副其实富有诗意的小城。

^① 刘登翰主编,陶里、庄文永、施议对、李观鼎等著:《澳门文学概观》,厦门,鹭江出版社,1998年版,第352页。

后 记

《中国诗歌通史·当代卷》系国家社会科学基金重点项目《中国诗歌通史》的一个子项目。在《中国诗歌通史》的整体框架下,完成一部当代诗歌史,不完全等同于一部单独的当代诗歌史的写作,而是要遵循《中国诗歌通史》“多元一体,打通古今”的编写原则,在打通古代诗歌与现代诗歌界限、打通汉族诗歌与少数民族诗歌界限的基础上,对1949年以来至20世纪末中国新诗发展历程予以描述和总结,既要注意古代诗歌与新诗的衔接,又要注意现代诗歌与当代诗歌的衔接,从而彰显出贯穿古今的中国诗歌的独特精神。在这一过程中,我们注意了以下几点:

一、坚持美学的批评与历史的批评相统一的原则,把诗人诗作放到一定的历史条件下,根据诗歌的特殊的审美规律,科学地衡量其成败得失。参照历时态的传统文学理论与共时态的当代文学理论的诸种观点和模式,并从人文科学、自然科学等多种学科中汲取新的观念,拓展观照中国新诗的视角与思维空间。针对以往某些诗歌史写作侧重在对诗人生平、创作经历、创作形态等做社会学层面的评述,《中国诗歌通史·当代卷》则强化了对诗人诗作的审美意义的开掘,以思潮为经,以诗歌发展阶段为纬,在注重对这一时期诗歌的总体特征宏观描绘的同时,又对这一阶段有代表性的诗人作了微观分析,希望能对当代诗歌创作做出较为客观而实事求是的评价。

二、合理设置框架,不仅从行文中,而且从编排上突出对当代诗歌发展做出杰出贡献的诗人,力求主次分明,取舍得当。对社会大变动时代的一些一度被遗忘的诗人,也给予了应有的描述。中国是多民族国家,少数民族诗歌是中国当代诗歌的重要组成部分。鉴于《中国诗歌通史》已设置少数民族诗歌卷,当代卷就没有为少数民族诗人列专章,而是穿插在各章中对当代重要

的少数民族诗人做了介绍与评述,读者可与“少数民族诗歌卷”互相参照。鉴于台湾、香港、澳门的体制与文化发展的特殊性,则单独设章,对台港澳的新诗发展做了梳理与论述。

三、《中国诗歌通史·当代卷》不同于《中国诗歌通史》其他各卷的写作,其他各卷都已与所描述的文学时段拉开了较长的距离,所论及的诗人与作品已经受了时代的检验,执笔者不再受具体时代的政治的、思想的乃至人际的因素所左右,做出的评价相对而言会较为客观与公正。而当代人写当代史,就难免为当下的纷纭复杂的文学现象所干扰,其所论述的诗人诗作能否经得住历史的检验要打相当的折扣。不过,当代人写当代的文学史也有某些有利因素,那就是有现场感,比较容易搜集相关资料,并能直接了解诗人诗作在当时的影响与读者的反映,对诗人诗作也相对比较容易理解与沟通。本书的执笔者不是法官也不是史官,而只想以同代人的身份,对当代的诗歌创作予以梳理和描述,这当中自然会渗透我们个人的片面的见解,我们不揣冒昧把它发表出来,一方面求教于同代的诗人与读者,一方面则是为后人书写这一段诗歌史提供一些较原始的资料,并贡献当时人的一种见解而已。而且我们相信,书写一定时代的文学史,可以有不同的立场,不同的角度,这里所提供的仅是我们个人的一种立场与角度,也许正是在不同立场、不同角度的碰撞与交流之中,对一段文学史的描绘才能更确切与清晰起来。限于我们的学识与水平,目前拿出的当代卷的文本肯定存在种种疏漏与不足,恳请诗界朋友与广大读者予以指正。

《中国诗歌通史·当代卷》课题组由吴思敬(首都师范大学)、霍俊明(北京教育学院)、张立群(辽宁大学)、古远清(中南财经政法大学)组成,吴思敬为课题组负责人。在课题立项之后,课题组负责人吴思敬拟定了“中国诗歌通史·当代卷”写作大纲,确定了章节划分及重点论述的当代诗人名单,经《中国诗歌通史》课题组反复讨论后,再做修改,并依据修改的方案做出分工:

吴思敬:绪论、第七、八、九、十章,后记,全书统稿。

霍俊明:第一、二、三、四、五、六章。

张立群:第十一、十二、十三、十四章。

古远清:第十五、十六章。

在当代卷的编写过程中,《中国诗歌通史》主编赵敏俐及各分卷主编李炳海、钱志熙、吴相洲、韩经太、张晶、左东岭、王小舒、王光明、梁庭望曾就当代卷的编写原则提出了指导性意见。谢冕、孙玉石、洪子诚、程光炜、解志熙、张桃洲等先生曾审查了大纲及部分样稿,先后提出了宝贵的意见和建议,刘福春先生予以资料方面的大力协助,谨致衷心的感谢!

吴思敬

2011年12月28日

ISBN 978-7-02-009060-0



9 787020 090600 >

定价：98.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 当代卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=706

SS号=13249207

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009060-0

中图法分类号=I207.209

原书定价=98.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 当代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书主要包括：诗学规范的确立与新诗话语转型；颂歌时代的诗人；百花时代与诗坛“反右”；新民歌运动与新诗发展道路的论争；革命年代的政治抒怀等。