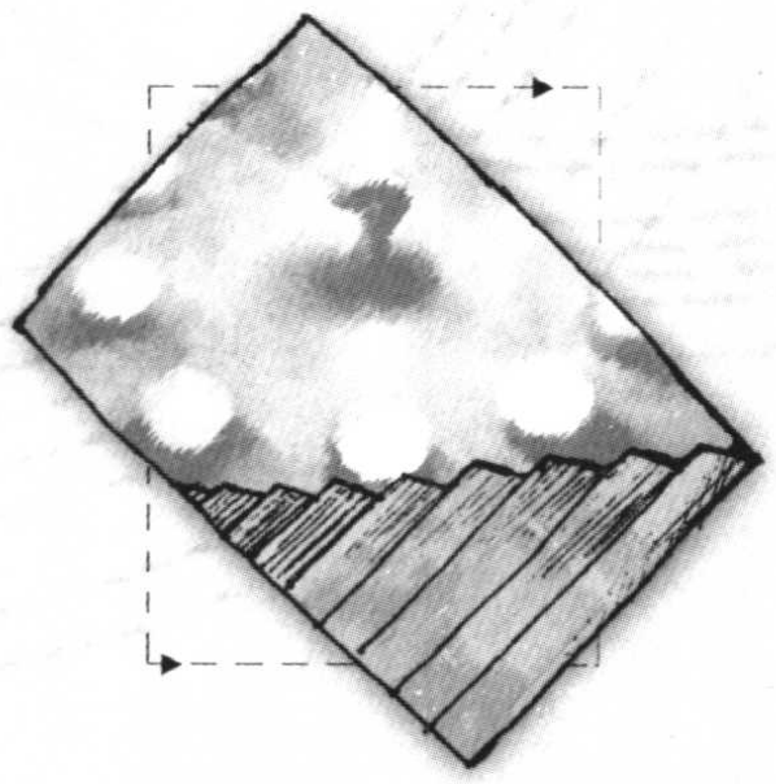
21世纪通识教育系列教材

中国当代诗歌史

ZHONGGUO DANGDAI SHIGESHI

程光炜　著



B1286499

中国人民大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国当代诗歌史/程光炜著.
北京：中国人民大学出版社，2003
（21 世纪通识教育系列教材）

ISBN 7-300-04714-9/G·978
Ⅰ.中…
Ⅱ.程…
Ⅲ.诗歌史-中国-当代-教材
Ⅳ.I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 090977 号

21 世纪通识教育系列教材

中国当代诗歌史

程光炜　著

出版发行	中国人民大学出版社		
社　　址	北京中关村大街 31 号	**邮政编码**	100080
电　　话	010-62511242（总编室）	010-62511239（出版部）	
	010-62515351（邮购部）	010-62514148（门市部）	
网　　址	http://www.crup.com.cn		
	http://www.ttrnet.com（人大教研网）		
经　　销	新华书店		
印　　刷	北京密兴印刷厂		
开　　本	787×965 毫米 1/16	**版　　次**	2003 年 12 月第 1 版
印　　张	26.5 插页 1	**印　　次**	2003 年 12 月第 1 次印刷
字　　数	483 000	**定　　价**	28.00 元

版权所有　侵权必究　　印装差错　负责调换

出 版 说 明

通识教育，有人称素质教育，也有人称博雅教育。无论如何称呼，其目的都是使受教育者不仅掌握必备的知识和能力，而且具有较高文化素质和健康人格，成为全面发展的创新人才。当代大学生应该具备哪些知识、能力和素质，可能仁者见仁，智者见智。从我国高等教育的人才培养目标来看，大学生不论学什么专业，都应该是复合型的高素质人才，除了掌握某个专业的知识和技能之外，最重要的是具有人文精神和科学精神。目前，从教育部到各个高校都充分认识到培养大学生的人文精神和科学精神的重要意义。在教育部的倡导下，各个高校都开设了各具特色的通识课程。但是，课程不够系统，教材缺乏适用性，甚至没有教材的情况较为普遍，不利于通识教育广泛而有效地开展。

为了满足全国普通高校开设通识课程的需要，我们在广泛征求专家意见和对几十所大学进行调查研究的基础上，推出“21 世纪通识教育系列教材”。其宗旨是拓宽学生的视野，扩大其知识面，提高其人文素养，塑造其科学精神。我们将陆续出版由兼具专业功底和教学经验的优秀作者编写的、涵盖人文社会科学和自然科学的系列教材，为我国的人才培养服务，为高等教育服务。

中国人民大学出版社

21 世 纪
通识教育系列教材

目 录

上篇 50—70 年代的诗歌

第一章 当代诗歌的萌生 …… (3)
第一节 战时文化的渗透和延续 …… (3)
第二节 诗界的分裂 …… (9)
第三节 体制的初创 …… (16)
基本概念 …… (25)
复习思考题 …… (25)
参考书目 …… (25)

第二章 老诗人的不同命运 …… (26)
第一节 郭沫若等人的姿态 …… (27)
第二节 “40 年代”和“两个诗群” …… (36)
第三节 艾青、田间的“尴尬” …… (43)
第四节 “身份”的重新界定 …… (53)
第五节 延安诗人的新表现 …… (63)

基本概念 …… (73)
复习思考题 …… (74)
参考书目 …… (74)

第三章　青年诗界的“崛起” …… (75)
第一节　南下、北上及其他 …… (75)
第二节　军旅诗的“美学陌生化” …… (78)
第三节　西南边陲诗的异地想象 …… (84)
第四节　“生活诗”的出现 …… (92)
第五节　少数民族诗人 …… (103)
基本概念 …… (108)
复习思考题 …… (109)
参考书目 …… (109)

第四章　“大跃进民歌”的狂飙突进 …… (110)
第一节　1958 年的含义 …… (110)
第二节　新诗争论中的文人气质 …… (119)
基本概念 …… (127)
复习思考题 …… (127)
参考书目 …… (127)

第五章　激进诗歌的涌现 …… (128)
第一节　温和与激烈的两种思潮 …… (128)
第二节　政治抒情诗的复杂形态 …… (131)
第三节　反帝题材与新农村构想 …… (144)
基本概念 …… (149)
复习思考题 …… (150)
参考书目 …… (150)

第六章　“文化大革命”诗坛内外 …… (151)
第一节　背景与成因 …… (151)
第二节　红卫兵、小靳庄和报刊诗歌 …… (155)
第三节　沙龙、“手抄本”与其他 …… (159)

第四节　天安门诗歌 …… (164)
基本概念 …… (169)
复习思考题 …… (169)
参考书目 …… (170)

中篇　80年代的诗歌

第七章　多元杂陈的80年代 …… (173)
第一节　不安的诗坛 …… (173)
第二节　困惑与寻找 …… (179)
第三节　招致批判的“三个崛起论” …… (188)
基本概念 …… (196)
复习思考题 …… (196)
参考书目 …… (197)

第八章　引人注目的“问题”诗 …… (198)
第一节　政治抒情诗的“广场效应” …… (198)
第二节　“不满”诗 …… (206)
基本概念 …… (209)
复习思考题 …… (209)
参考书目 …… (209)

第九章　从历史风暴中“归来” …… (210)
第一节　艾青的“复出” …… (210)
第二节　创伤与申诉基调的确立 …… (216)
第三节　“七月”诗人的写作 …… (226)
第四节　“九叶”诗人的寻求 …… (233)
第五节　其他诗人 …… (239)
基本概念 …… (242)
复习思考题 …… (242)
参考书目 …… (242)

第十章　朦胧诗的出现 …… (244)
第一节　食指的意义 …… (244)

第二节　从“白洋淀诗群”到《今天》杂志…… (250)
第三节　北岛的诗…… (257)
第四节　其他主要诗人…… (261)
基本概念…… (272)
复习思考题…… (272)
参考书目…… (272)

第十一章　诗歌批评和新诗史研究…… (273)
第一节　谢冕等的批评活动…… (273)
第二节　新诗史研究状况…… (281)
基本概念…… (285)
复习思考题…… (285)
参考书目…… (286)

第十二章　“新锐”迭出的诗坛 …… (287)
第一节　断裂姿态和先锋趣味…… (287)
第二节　“他们”的“口语”诗…… (296)
第三节　“非非”的实验…… (302)
第四节　北大诗歌及其他…… (307)
第五节　女诗人的表现…… (313)
基本概念…… (318)
复习思考题…… (319)
参考书目…… (319)

第十三章　西部诗和乡土诗…… (320)
第一节　昌耀等诗人的寂寞…… (320)
第二节　边地、异乡的青春诗篇…… (324)
第三节　特色各异的乡土诗…… (331)
基本概念…… (335)
复习思考题…… (335)
参考书目…… (335)

下篇　90年代的诗歌

第十四章　90年代诗歌略述 …… (339)
第一节　基本形态和特征 …… (339)
第二节　趋向“复杂”和“综合”的诗歌理念 …… (343)
第三节　演进中的几个阶段 …… (349)
第四节　世纪之交的诗歌论争 …… (352)
基本概念 …… (357)
复习思考题 …… (357)
参考书目 …… (358)

第十五章　历程：从80年代到90年代 …… (359)
第一节　进入历史的方式 …… (359)
第二节　本时期的创作之一 …… (364)
第三节　本时期的创作之二 …… (369)
基本概念 …… (373)
复习思考题 …… (374)
参考书目 …… (374)

第十六章　其他诗歌现象 …… (375)
第一节　诗歌民刊状况 …… (375)
第二节　其他诗人和海外流寓诗人 …… (378)
基本概念 …… (384)
复习思考题 …… (384)
参考书目 …… (384)

中国当代诗歌年表 …… (385)

上 篇

50—70 年代的诗歌

MBH 24/01

21 世纪
通识教育系列教材

第一章

当代诗歌的萌生

在1949年到1976年间，最引人注目的历史事件是新中国成立和“文化大革命”的终结。21世纪四五十年代，中国新诗进入了一个特殊时期：它不仅成为文化调整政策的对象，更承担了在这一调整中歌唱与礼赞的使命。政治与文学的关系从没有如此的密切过，文学也从没有如此得心应手地配合着政治的发展。如果离开了对当代中国这一政治、经济和文化现状的深入考察，就不能说真正“进入”了当代文学；如果忽略了对各种文艺运动思想准则和价值观念的认识，很难说能够透彻了解这一时期诗歌的主题、题材、艺术形式和审美情趣，以及它的历史发展面貌。

第一节　战时文化的渗透和延续

毋庸讳言，当代中国诗歌的第一页，是与中国历史的新进程一道揭开的。这时的社会形态虽然宣布进入了“和平建设时期”，但

在长期战争环境中形成的“战时文化”和思维方式，并没有一下子转换过来。它对新诗“当代化”进程的影响是本质的、决定性的。在当时，为理想而献身的青春热情，被引导为社会生活的主调，它极大地影响着公众的价值取向和审美选择；在这种社会环境中，新诗很容易获得一种历史上少有的欢乐情绪。当然，将“工农兵”确定为历史主角的新中国，也要求诗以“喜闻乐见”的民族形式为广大人民群众服务，尤其是为政治服务，要求它在与“过去”告别的同时，跟上社会主义发展的新步伐。这一切预示了，当代中国新诗的基本面貌将会发生根本的变化。

但新诗发展道路的曲折性，似乎也证明了，诗会在当代遭遇意想不到的历史命运。对诗艺术规律的忽视，以及对它社会功能的过分强调，常常产生出负面的效应。然而，这种“现状”却为我们提供了一个观察诗内部机制和外部文化环境的极好角度。

自然，对当代中国诗歌发展概况的描述，需要有一个审视政治背景、经济状况和文化氛围的开阔眼光，需要辨析文艺与政治、诗人与社会风气、当代诗与外来影响、作者心态与读者伦理观念等之间的关系。还必须看到，社会在它发展的某一阶段，一定会强制新诗在“方向”、“道路”等问题上做出符合其愿望的选择，例如诗的“社会主义方向”等。但是，已经形成的中国新诗“传统”，也会在这一过程中产生相反的力量，使对诗歌的重新“塑造”变得不那么顺畅。所以，以下的分析，更加侧重于社会文化环境、新诗传统和中、西方诗歌的关系等三个方面。

首先，对“生产”出当代中国诗歌的社会文化环境的基本认识。1949 年后，具有农民色彩的思想文化，开始取代知识分子的思想文化，成为新中国的“主流”文化。具体地说，“根据地”的思想意识，逐渐占据了五四以后建立起来的“知识分子”的思想空间，被全面贯彻到社会、文化、学术和艺术的各个领域。在以《新的课题》为题的文章中，文艺理论家吕荧强调了作家思想“转弯”的重要性：“在这个新时代，文艺工作者面临着新的现实和新的创作课题——表现人民的课题。”① 在为新华广播电台播讲的文章里，当时已成为文艺界领导人的茅盾，也号召作家说：“为工农兵。就是说：文学和艺术，要为工农兵服务，就是说：诗歌、戏剧、小说、绘画、音乐等，要描写工农兵，以及工农兵的干部，要表现他们的思想情绪。”②

---

① 吕荧：《新的课题》，载《文艺报》，1949 (11)。

② 茅盾：《为工农兵》，载《文艺报》，1949 (11)。

显然，上述意见不是一般文人的“清议”，而是来自政治权威层面的“声音”，代表着日益强大的社会舆论导向。1949 年 7 月，中华全国文学艺术工作者代表大会（简称文代会）第一次会议的召开，不单确定了新诗发展的战略性选择，更是营造了新诗创作的时代性“语境”。从 50 年代到 70 年代，我们注意到，新诗发展的每一步，都带有鲜明的“时代”特色，以及一系列“运动”的痕迹。1957 年以前的诗歌创作，以经济建设与和平的题材为主，“颂歌”的气象虽然有所初露，但作品的格调仍然是宽松、祥和的。1957 年、1958 年、1959 年是诗歌大批判的三年，不仅批判的对象反复变动，《诗刊》编委会成员经常被调整，而且“目标”也时常忽东忽西。例如，先是号召“打退右派的猖狂进攻”，继之是批评“脱离群众的个人主义倾向”，接着又出现了情绪浪漫而夸张的“大跃进民歌”。1960 年到 1962 年的诗界，开始强调重视诗歌创作的“艺术规律”，但这一艺术的自觉和清醒，又为更加激进的诗风所淹没；在 1966 年到 1976 的 10 年间，激进主义文艺思潮终于将诗歌的公式化、概念化倾向推向了极端的状态。

文化的调整、文艺思潮新的涌动，是与一个个诗人的“失势”与“消失”相联系的。第一次文代会的报告，不点名地对诗人兼批评家胡风进行了指责，认为他“现在却仍旧继续用这种看法来对待新的社会关系以及文艺工作者在新社会中的地位与作用”，这势必会“为时代所唾弃”①。在《诗刊》1957 年 7 期推出“反右派斗争特辑”之后，又在同年 9 期点名批评了艾青等人。该文认为，“艾青的‘在智利的海岬上’，就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产阶级的现代主义的伎俩”；公刘的《杭州诗稿》、《迟开的蔷薇》等作品，“正是作者颓废和阴暗心理的反映”；诗人穆旦曾在当年《诗刊》3 期发表《葬歌》，真诚地表示要“埋葬”自己的“过去”，脱胎换骨，向新的时代敞开胸怀，然而，批判者仍坚持认为这篇文章只是“一些观念和文字的游戏”，“是从现代主义的泥淖里捞起来的”②。尽管，批判者宣称诗人们坚持了“文艺的社会主义方向”，态度很难讲不真诚，但批判的结果，却极大地伤害了诗人们热爱新社会的感情。它使诗人开始回避内心世界的真实，放弃对艺术独特性的追求，更使诗歌创作的个性化受到了很大的削弱。类似的例子，在当时并不鲜见。

其次，新诗传统对当代诗歌的影响。1949 年以后诗的“当代性”，在某种程度上可以称之为“意识形态性”。任何一场政治运动，甚至任何一次重要的庆典，

---

① 茅盾：《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》，见《中华全国第一次文艺工作者代表大会专集》，北京，新华书店，1950。

② 黎之：《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》，载《诗刊》，1957（9）。

都会在诗人的创作中有所反映，得到鲜明而及时的艺术再现。但这种“时代的最强音”，在中国新诗发展的过程中其实是不让人感到陌生的，人们不难从当时的诗作中找到先例。

在新诗发展的前 30 年，“现代主义”和“现实主义”虽说一直处于此消彼长的状态，由于中国的特殊国情，具有现实主义格调的诗潮似乎更容易与时代大众的命运相“吻合”，常常压倒了前者的声音。五四时期郭沫若“火山喷发式”的诗作，在标榜个性自由、个性解放的同时，其实也包含着对社会的关切，否则，就不能理解 1925 年后他突然对“革命文学”的鼓吹。1926 年 3 月 2 日，他在《文艺家的觉悟》一文中热情地号召：“朋友们哟，和我表同情的朋友们哟！我们现在是应该觉悟的时候了！我们既要从事于文艺，那就应该把时代的精神和自己的态度拿稳。”沈泽民也响应说：“诗人若不是一个革命家，他决不能凭空创造出革命的文学来。诗人若单是一个有革命思想的人，他亦不能创造革命的文学。”① 这种不再独步于书斋、而直接投身于社会实践、宣称在时代的激变中把“自己的态度拿稳”的思想模式，开创了新诗实践理性的新风气，对新诗后来的文化选择影响是很大的。30 年代是苏俄文艺思潮影响显著的一个时期。诗人的身份在这时的一个变化是，他不只是“诗人”，而且也是一个“革命者”。钱杏邨认为，作为革命者的作家的职责是摄取“尖端题材”，如果写反抗，必须写成完全自觉的反抗，是阶级化、组织化的反抗，要从“英雄主义的个人主义转到集体主义”②。殷夫把阶级立场和政治态度置于自己的个性之上，他的“红色诗”，是个人转向集体乃至献身集体的一个典型示例。30 年代诗歌的另一特色是，诗歌创作和工农大众的实际结合。“左联”在 1931 年至 1932 年开展的讨论，突出的论题是文艺的大众化和作家如何向群众学习。大革命失败后，许多革命者从血泊里重新回到上海的亭子间，手中的笔，成为他们参与现实和继续斗争的武器。这些可贵的人生经历，本应该成为艺术财富，进入诗人们新的创造视野，为时代留下感人至深、艺术上更臻成熟的诗作的。可惜任钧、蒲风等中国诗歌会诗人，由于过分强调“明白”、“浅显”，他们的诗，因此失去了应有的含蓄和美感。40 年代的“根据地”诗歌，受到“左联”时期诗歌观念、美学原则和创作方法的很大影响。文艺大众化问题，在根据地诗歌中得到了具体的艺术实践，但根据地的诗人不像蒲风们那样，在吸收大众口语成分的同时，又保留着“欧化”的痕迹，而是直接用民歌的形式，来表现“新的时代，新的人民”的内容。李季曾颇有感触地指出：

---

① 郭沫若：《文艺家的觉悟》，载《民国日报》副刊《觉悟》，1924－11－06。

② 钱杏邨：《一九三〇年一月创作评》，《文艺批评集》，上海，神州国光社，1930。

“如同相信劳动人民创造世界一样地相信劳动人民的艺术创造才能。只有基于这种认识，才能对人民的艺术、对民歌发生爱情。也只有在这种时候，你才会进了童话中所说的宝山一样，惊叹民歌这个艺术宝藏的丰富无比了。”① 在新诗史上，李季和他的长篇叙事诗《王贵与李香香》一直是作为实践《延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）的成功范例来谈的，原因就在，它既塑造了王贵这样一个大革命背景下翻身农民的形象，还熟练运用了陕北民歌“信天游”的形式和语言，农民们能“听懂”，文化人看起来也不觉得粗糙，甚至还觉得别有风味。50 年代后，关于诗歌的发展道路和艺术探索始终存在争论，却没有任何一方贬低李季的民歌体创作。这说明，人们不满的只是不成功的现实主义诗作，却不怀疑现实主义的文学实践本身，诗歌的“当代性品格”不仅未受到压抑，现实主义诗风反而被发扬光大，成为新诗发展的主要潮流。

新诗中战斗的、政治性的现实主义精神对当代诗歌发展的影响，也要通过一些重要的“环节”才能够实现。人们注意到，除了文艺政策的引导、规范和强制之外，一些老诗人的“说法”，也起到不可忽视的作用。中华人民共和国成立后不久，文艺报编辑部曾组织过一次笔谈，题目是“新诗歌的一些问题”，参加者中有冯至、林庚、田间、力扬、彭燕郊、邹荻帆等老诗人。尽管大家所谈的角度不同，有的讲到“立场”，有人主要研究诗的形式，但在观点上却表现出了惊人的一致。邹荻帆认为，“站不稳立场，把握不住方向”，将会对诗人创作产生不利的影响；田间认为重要的不在表现形式，而是你贴不贴近人民；冯至则说，虽说眼下存在着两种诗体，即自由体和歌谣体；然而，后者有着更大的价值和意义。这是因为，“歌谣容易被工农兵接受”，自由诗对于广大人民群众“却还是生疏的”②。诗人们在这里触及的，是诗歌创作中的“阶级立场”和“人民”的问题。值得注意的，是他们在对三四十年代现实主义诗歌观念阐释中，对上述理论的“原义”所进行的“改造”和对新的内容的“增添”。但是，在另一些老诗人，例如阿垅、李白凤等人的文章中，新诗的上述“传统”不仅保留着历史的“原貌”，而且他们对“现实主义精神”，也作出了不同于冯至的“解释”。这些不和谐现象的存在，说明当代诗歌确立新的思想准则、美学思想和创作方法的过程，一开始就不是一帆风顺的。人们对新诗“传统”的解读和利用，往往会根据不同的社会环境而出现很大的差异。例如，冯至等人的观点，在 80 年代诗歌理论中就成了被“质疑”的对象。

---

① 李季：《我是怎样学习民歌的》，载《文艺报》，1949 (12)。

② 冯至等：《新诗的一些问题》，载《文艺报》，1951 (2)。

最后，当代诗歌与外国诗歌的关系问题。前面说过，中华人民共和国成立后的政治文化环境，造就了产生当代诗歌的土壤。这种土壤，必然会使诗重新回应新诗史中另一条现实主义的诗歌传统。说到底，这是因为它关联着一种新的意识形态，即一种在解放区业已形成的特定的文化实践。50 年代后，它又与如何巩固人民政权、加强它对社会生活的强大影响力的一整套文化策略联系在一起了。它产生的结果是审美理想上的民族化、民间化乃至本土化和对世界诗歌潮流（在潜意识中，是“西方”的东西）的拒斥。也就是说，五四以来主要受外国诗歌影响的传统，在解放后受到了一次重大的美学上的修正。它主要是通过几次文艺斗争和争鸣完成的。第一次是在清算胡风文艺思想背景下的对诗人兼诗论家阿垅的批评。1950 年 4 月，陈涌发表《论文艺与政治的关系——评阿垅的〈论倾向性〉》一文，对阿垅的诗歌观提出了公开指责。他认为，阿垅诗歌观的错误，一是提出“超阶级的人性论”，反对所谓创作中的“公式化倾向”，意在“歪曲”《讲话》的精神；另一是看不起民间文学，主张向外国诗学习，宣称是为了维护五四新文学的思想传统。这实际是“希望保留”“残缺不全的‘艺术王国’”，是“抵抗”马列主义“关于文艺的党性的思想”的典型表现。发表该文的《文艺报》，为此加了“编者按”，并同时推出史笃的一篇批评文章。在无形的“压力”之下，阿垅被迫做了“检讨”，他说：“编辑同志：《论倾向性》和《论正面人物和反面人物》，都是我写的，两篇批评也看到的。这使我痛苦。我要好好进行检讨，和完全接受指责。……因为，从我自己看，这已经不是一个思想问题或者理论问题，而是一个不可饶恕和不可解释的政治问题了！”① 批阿垅的实质是批胡风，而批胡风则是与文化选择上回归本土、拒斥世界文学潮流的政治策略，是和维护文艺上的政治权威紧密联系着的。另一次诗歌界的文艺思想斗争，发生在“反右”运动中。刚开始时，主要是反对“诗歌中不良的创作倾向”，批评“晦涩难懂”的“现代主义技巧”。不久，随着“反右”运动的深入，一些文艺观受外国诗歌影响较深的诗人，如艾青、穆旦、蔡其矫、唐祈、昌剑、李白凤、公刘等，成为被“批判”的对象。在为 1957 年 7 月号《诗刊》写的《代卷头语里》，臧克家对前者进行了“阶级定性”，他说：“这是工人同志们的声音。这是农民同志们的声音。这是火力旺盛的青年同志们的声音……这声音，从生活的实感里发出来，从爱护党、爱护社会主义的真挚热情里发出来，它钢鞭一样向右派分子、野心家呵斥，抽打，毫不容情，壮丽有如一首激动心腑的诗。诗人们，在“反右派”斗争中，让我们踊跃地用火辣的诗句来发言吧。”文艺问题上升为“政治问

① 陈涌：《论文艺与政治的关系——评阿垅的〈论倾向性〉》，载《文艺报》，1950（4）。

题”，坚持艺术个性被定性为“个人主义”，这种思想逻辑，不光是作者这篇文章的特殊思维方式，也是五六十年代文艺理论和批评中一个非常普遍的现象。本来，1958年因“大跃进诗歌”引发的“新诗发展道路”的论争，属于诗歌界正常的文艺争鸣，倡导建立现代格律诗的何其芳、卞之琳、力扬等，并不反对新民歌的艺术尝试，只是主张在民歌之外，稍稍扩充一点诗歌的表现空间。放在当时的社会环境中来考察，何其芳等对五四文学传统在“当代”的逐渐式微，多少是流露了一些忧虑的。然而，他们的诗歌主张却受到了粗暴的批判，被纳入“两条路线斗争”的范畴里来认识。如作家协会负责人邵荃麟就认为：“五四以来每个时期，都有两种不同的诗风在斗争着。一种是属于人民大众的进步的诗风，是主流；一种是属于资产阶级的反动的诗风，是逆流。”① 究其实质，这是由于现代格律诗的主张，与毛泽东“古典＋民歌”的基础说发生了抵触，或至少不那么“合拍”所导致的。

第二节　诗界的分裂

如果把当代诗歌史同时也看做一部形象生动的当代思想文化史，似乎更能给人以某种启示。艰苦卓绝的抗日战争，把广阔无际的中国版图划分成三个地理空间，即解放区、国统区和沦陷区。虽然这只是地理区域上的区别，但从政治边缘学上看，却不是那么简单，它们代表的是完全不同的政治空间。所以，文化价值趋向是极不一样的。而且，在不同的区域之间，因人员的流动或由于其他原因，常常还会发生某种思想“交叉”的现象。中华人民共和国成立以后，无论是在文艺界领导人还是在文学史家的潜意识里，对不同区域（包括不同文艺观的群体）的作家，早已做了“左”、“中”、“右”文化阵营的区分，安排了各个作家群体的历史命运。最早见于文字的，是集体起草、茅盾宣读的全国第一次文代会的大会报告《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺》。其中，在介绍了国统区文学时，用“他们”的称呼，不点名地批评了胡风的文艺思想和路翎的小说。作者指出：“一切问题只在于我们能否学习，——向时代学习，向人民学习。在从旧时代到新时代的飞跃过程中，需要我们能够明确地辨别新与旧的不同。”言下之意，这个“时代”和“人民”，显然来自解放区的作家群

① 邵荃麟：《门外谈诗》，载《文艺报》，1950（4）。

体方面，是国统区作家群体学习的“对象”，更不用说长期蛰伏在沦陷区的少数作家了。

诗歌界的情形是比较复杂的。何其芳、萧三、艾青、柯仲平、田间、严辰、公木以及成名较晚的李季、阮章竞、贺敬之、郭小川和朱子奇等，是从解放区过来的；生活在国统区的诗人不仅数量较大，而且年龄、背景也参差不齐。“最老”的诗人有郭沫若、汪静之、冯至。20 世纪 30 年代各流派诗人群体，有属于现代派的李广田、卞之琳、南星、孙毓棠、梁宗岱、林庚、吕亮耕、李白凤、徐迟等；“中国诗歌会”的柳倩、芦荻、关露、王亚平、林林；坚持现实主义诗风、不隶属任何流派的臧克家，以及出现于三四十年代之间的袁水拍、蔡其矫、方敬、力扬、青勃、苏金伞、方殷、炼虹等。值得注意的还有 40 年代的两个诗人群，一是有“战士特色”的“七月派”诗人，如胡风、阿垅、绿原、邹荻帆、胡征、杜谷、鲁藜、冀汸、彭燕郊、郑思、牛汉、罗洛、曾卓、孙钿、徐放等；另一是有“知识分子特色”的“中国新诗派”，他们是辛笛、穆旦、杜运燮、郑敏、袁可嘉、陈敬容、杭约赫（曹辛之）、唐祈、唐湜；吴兴华是为数不多的、长期蛰伏在沦陷区的诗人的代表。

从“解放区”走来的诗人身上，一般兼有“书生”和“战士”的双重心灵色彩。有的在奔赴根据地之前，曾为某个现代诗群的成员或与其有这样那样的联系；有的虽然不属于任何团体，但由于受到当时文化思潮影响，文艺观中难免会残留着五四精神的痕迹。进入根据地或解放区后，新的生活环境，使他们的诗歌观发生了一些变化，甚至写出了一些迎合解放区文化气氛的作品。一旦环境有所变化，他们原先的思想“底色”和“文学教养”即会发生作用。50 年代中期诗歌界出现的现实主义文艺回潮现象以及“诗歌发展道路”的讨论，与此不无潜在的联系。艾青、何其芳、田间三人是以“知名”诗人的身份进入根据地的。艾青留学法国时，即受到超现实主义、象征主义的影响，之后，与“七月派”的胡风来往较多。他抗战前后的主要诗作，多见于《七月》和《希望》等刊。1941 年他到延安后，先因介入《解放日报》的“现实主义小阳春”受到冷落，《讲话》之后被重新信任，诗风的政治功能明显增强，语言开始夹杂了些民歌的风味。解放之初，他的公开身份是北京军管会的文化接管委员。去延安之前，何其芳以“汉园三诗人”的声名见闻于世，与“京派作家”关系紧密。他刚开始的诗作脆弱而矛盾，但接受新生活、新题材却比较快，在赞美新生活时，诗作经常对“过去”流露出“忏悔之意”。40 年代初，他曾“衔命”去重庆宣传《讲话》。中华人民共和国成立后，他一度是批判胡风资产阶级文艺思想的主要发言人之一。比较起来，田间与根据地的“心灵隔膜”不像艾青、何其芳那样明显，他写于国统

区的《给战斗者》等诗作，似乎有一种更深的默契。所以，初到延安时，他发起“街头诗”很踊跃，奔赴晋察冀根据地后，又以单一、硬朗、战斗气息浓厚的诗风，影响了“晋察冀诗派”中的一批诗人。柯仲平 20 年代曾是“狂飙社”的成员，1937 年到延安后，力主“为现实政治服务”的诗歌观，他的诗兼民歌、口语于一体，且边写边唱，但与个人心灵没有明显关联。萧三在苏联逗留多年，后来去了延安。他的诗个性不突出，与社会环境倒比较“合拍”。解放后从事国际文化交流活动，诗歌题材也主要在这一方面。

从“解放区”来的另一批诗人，背景虽较相似，情形略有差异。与上面那些先为“诗人”、后为“战士”的老一代诗人的人生经历不同，他们是在投身抗日救亡之后，在战争紧张的间隙里，有感而发才迸发出诗的灵感、变成“诗人”的。所以，在他们的诗歌观中，人生的冲突和焦虑等“问题”并不突出，自然也不会经历从观念到艺术手段的“痛苦转变”。“晋察冀诗派”是较早出现的一个诗人群体。成员有方冰、钱丹辉、邵子南、管桦、商展思、魏巍、蔡其矫、阿垅、曼晴、远千里等。他们的笔端，常带着战斗的硝烟，“拿的是枪、手榴弹和诗歌”[①]，同时以自由体诗的形式来表现，作品有较强的鼓动性，明显受到田间诗风的影响。与此同时，部分诗作也保留了“青年学生”的某些特点，如善于捕捉战争间隙的生活情调，女性描写中的“书生”视角等，这些与田间的诗歌又稍有区别。在实践《讲话》的文艺观、出现较晚但影响很大的长篇叙事诗诗人群中，最具代表性的是李季、阮章竞和张志民三人。李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》、张志民的《王九诉苦》和《死不着》等作品，借鉴民间文学说唱的成分和叙事方式，力图用普通农民能够接受的“喜闻乐见”的生活感受和艺术风格，再现革命军队和农民群众的斗争生活。在 40 年代根据地的诗歌创作格局中，他们因为最少“知识分子的气味”，较多工农兵的精神风貌，与建立新中国的文化意图最为贴近，因而受到了高规格的重视。陆定一、周扬曾撰文向文艺界推荐，远在重庆的郭沫若以其诗人的敏感认为，他在这些诗歌中发现了“新气象、新气派”。解放区诗歌创作的新走向和新趋势，一直延伸到当代文学的前一个阶段，它对当代新诗的文化选择、价值取向、语言风格和总体面貌产生了深远影响。在五六十年代，这一部分诗人表现最为活跃，与有些诗人后来的沉寂形成了鲜明对照。

贺敬之、郭小川、闻捷等的创作始于三四十年代的解放区。其中，贺敬之、郭小川最初受到艾青影响，在延安鲁艺学习期间，曾与后者来往较多。两人当时

---

① 邵荃麟：《门外谈诗》，载《诗刊》，1958 (4)。

的诗风清朗、强健，有马雅可夫斯基的某些痕迹，但也有鲁艺学生惯有的“韵味”。如：“走在早晨的大路上，我唱着属于这道路的歌”；“我的延河，我是你的一条小支流呀，投向你!”解放后，他们很快适应了时代的变化，声名日隆。闻捷日后则走出另一条抒情诗的路子，天山的异域风情与新时代的乐观融为一体。

40年代是社会政治意识普遍高涨的时代。无论国统区还是解放区的诗人，分明都感受着这种非常特殊的“时代氛围”，这也影响了他们的审美倾向和对艺术的判断。绿原朗诵效果很强的政治抒情诗；臧克家、杜运燮、袁水拍的讽刺诗；穆旦等主要专注于内心思索的现代诗人，声音也日益粗放，介入“现实”的分量明显增强。和解放区的诗人一样，他们面临着极其相似的历史、个人境遇：中国往何处去？例如，在未来的社会（虽然它很朦胧），每个人将扮演哪种角色？承担何种文化命运，是否会取决于他“现在”所持的立场、态度、所属的文化集团？而文化集团在另一个时代的“归宿”，是否就决定了个人的“归宿”和诗的“归宿”？这些问题很值得讨论。历史上这一“众声喧哗”的精神现象，是我们考察40年代诗歌如何向50年代诗歌过渡、它们之间是如何摩擦、交换的一个重要根据。问题还在于，是否就像后来的现代文学史描述的那样，大多数国统区作家（包括一部分解放区作家）自愿放弃了心灵的选择，告别了主体的判断，轻松地接受了解放区的文化实践呢？这是文学史留下的难解之谜。先看来自国统区的诗人、诗论家的文艺见解。在1947年版《诗论·附录》中，朱光潜是这样看待诗歌内容和形式的关系的。他说：“诗的‘生存理由’是文艺上内容和形式的不可分性。每一首诗，犹如任何一件艺术品，都是一个有血有肉的灵魂，血肉需要灵魂才现出它的活跃，灵魂也需要血肉才具体可捉摸。假如拿形式比血肉而内容比灵魂，叫做‘诗’的那种血肉是否有一种特殊的灵魂呢?”于是，他告诫说：“这问题不像它现在表面的那么容易。”之前三四年，重庆进步文艺界围绕着“主观”问题，发生了一场论战。朱光潜没有参加论战，这里虽在谈诗，态度、倾向却很明确。1943年，阿垅发表了题为《我们今天需要政治内容，不是技巧》的短文。据说文章有批评“中国新诗派”之意，主要是针对“今天的诗，是远离了政治的”这一现象，强调诗必须有政治内容。值得注意的是，他没有把诗归结为“灵魂”说，强调要揭示“真实的人生”。相反，他认为诗是作者人生态度的真实表露，通过情绪表达人民的政治要求，但“不能够是也不应该是政治概念的空洞的反复”。再看来自解放区诗人新的文艺观：在解释自己为何“停笔”的原因时，何其芳说：“在1942年春天以后，我就没有再写诗了。有许多比写诗更重要的事情要去做，而其中最重要的是从一些具体问题与具体工作中学习理论，检讨与改

造自己。”[①] 后来，他把“改造思想”的体会加以升华，变成了批判胡风及“七月派”文艺思想的锐利武器。他说：“革命的历史证明过，自以为是站在无产阶级立场上的革命家，仅仅凭着主观精神的燃烧与搏斗，曾经给无产阶级的事业带来很大的损害。革命的文学历史又证明过，自以为是站在人民大众的立场上的作家，仅仅凭着主观精神的燃烧与搏斗，曾经发展到与人民大众对立起来。”[②] 田间的诗论和创作实践都强调，诗歌的最高目标是为革命和政治服务，除此之外，他不认为诗还有另外一套独立的艺术价值。在他 1942 年的《拟一个诗人的自愿书》、1949 年的《关于诗的问题》等中，人们还会注意到，在田间的精神结构里，诗和诗人的社会使命感，即是与政治，尤其是与具体的政治运动的积极和无条件的配合、诗人的艺术追求，主要是通过独特的艺术形象对政治的观察、体验来实现的。

以上的情形使我们看到，即使是处在同一个“40 年代”，“国统区诗人”和“解放区诗人”之间的重要区别，也是昭然若揭的。除此还需认识到，“解放区诗人”是以“解放者”的姿态进入文化的中心——城市的，这与在城市里“等着”解放的“国统区诗人”的心态究竟不同。前面说过，何其芳经过了艰苦的“思想改造”之后，思想已升华到“无产阶级的立场”上来。至少，刚开始时的改造任务，毕竟不像国统区诗人那么迫切。所以，除“文化大革命”中偶尔被“冲击”外，他一直受到党中央的信任。每次批判错误文化思潮时，他都被指定担当“主持人”，还长期掌握着党在学术领域的重要阵地——中国科学院社会学部（后分出称作“文学研究所”），任所长一职。田间原就不存在“灵魂”的焦虑，所以，对新中国成立后继续延伸的解放区的意识形态和文化实践，一开始就没有“陌生”之感。这使他解放后一直比较顺利，长期担任诗刊编委和其他领导职务。而来自国统区，尤其是 40 年代末即与解放区意识形态发生过冲突的那一些人，新中国成立后的“境遇”就大大不同。前面说过，阿垅 1950 年因《论倾向性》等文首先被批判，检讨并没有使他真正“过关”，5 年之后，他终于因所谓“胡风反党集团”案被“请出”了历史舞台。40 年代“最耀眼”的诗人之一的绿原，新中国成立后受到的冷遇是明显的。他刚开始还做着湖北《长江日报》的编辑，后来很快被打入“另册”，几乎没有公开发表过诗作。《诗刊》1957 年 2 期刊出后期新月派诗人陈梦家《谈谈诗人徐志摩的诗》一文，然而，就在该刊 11 期，这篇文章即遭到巴人的否弃——（《也谈徐志摩的诗》）。与解放区诗人的活跃比

---

① 转引自田间为陈辉诗集《十月的歌》所作的《引言》，北京，人民文学出版社，1959。

② 何其芳：《还乡杂记》，“后记”，上海，文化生活出版社，1949。

较，“中国新诗”派不免给人“坐冷板凳”的印象。穆旦去天津南开大学外文系教书，后来以翻译普希金、拜伦、雪莱为主，译诗成为他“晚年最大的乐趣”①；归国不久的郑敏，先到中国科学院，后到北京师范大学任教；杜运燮在新华社、陈敬容在《世界文学》编辑部、唐祈在诗刊社，但被定为该编辑部第一批“右派”。穆旦曾在诗刊“被例外允许”发表诗作《葬歌》，流露出对“过去”的忏悔之意，即使如此，也难逃被批的厄运。郑敏“沉默”长达20多年，直到1979年才复出诗坛。曹辛之则完全“封笔”。据说，香港某出版社编“九叶诗集”时，因为他无诗，而将书名改为“八叶集”。解放初，受到压力最大、也最触目的，当是著名美学家兼诗论家朱光潜。1949年底，读者丁进首先对朱光潜的“距离说”和“移情说”提出质疑，认为不符合毛泽东论文艺问题的“两个标准”，即政治第一、艺术第二的标准；文艺报接着发表来自解放区的美学家蔡仪的文章《谈“距离说”与“移情说”》，批评朱光潜超脱的美感态度，强调美感的社会性和阶级性。朱光潜针对蔡仪答读者的文章；写了题为《关于美感问题》的反驳文章；蔡仪又写了对朱光潜的反驳文章《略论朱光潜的美学思想》；黄药眠也参加了对朱光潜的批评，写了《答朱光潜并论治学态度》。显然，这不是一般性的“学术争鸣”。联系朱光潜与现代派诗、京派作家的特殊关系，郭沫若解放前夕对他和萧乾、沈从文等的“严厉批判”，实际已包含了一个很广大、深厚的社会背景。蔡仪对朱光潜的批评，主要集中在他的美学思想与社会现实的脱离上。黄药眠则认为其实质是唯心主义的思想体系，“和我们今天的文艺运动背道而驰”。对此，朱光潜辩解说：“如果我确实如此说，我就堕入‘为文艺而文艺’那一个魔障，自然罪该万死，但是我说法并不如此。”② 一年后，在知识分子思想改造运动中，朱光潜被迫后退。在1951年11月26日《人民日报》上，他一反过去的态度，公开检讨了自己在《文艺心理学》和《给青年的十二封信》中的“诱人脱离现实斗争”的观点。11月29日，《文汇报》又发表了他的《最近学习中的几点检讨》，批判了自己“清高”、“超脱”、“清虚无为”和“滑稽玩世”等政治思想上的错误。1956年6月，朱光潜在《文艺报》12期发表《我的文艺思想的反动性》这篇长文，对自己的文艺观做了“全面的”清算，表示要与克罗齐、康德、黑格尔、尼采、柏格森划清界限，这实际等于否定了他关于“诗是一种特殊的灵魂”的见解。表面上，这是解放区文艺理论家对国统区文艺理论家论战的又

---

① 何其芳：《关于现实主义》，见《中国现代文学史参考资料》，第二卷，328～329页，北京，人民文学出版社，1958。

② 转出自周与良：《后记》，见［俄］普希金原著：《欧根·奥涅金》，成都，四川人民出版社，1983。

一次胜利，它象征着前者的“出场”和后者的正式“退场”，但其关联的却是知识分子的一场全面而深刻的精神危机；来自两个不同区域的作家群“社会位置”的“相互交换”，意义绝不只是社会职业的调整和重组，而是直接反映了中华人民共和国成立后政治、文学面貌的一个重大变化。正如有人所指出的，在历史的这一重大变化过程中，“一部分同志就开始受到歧视和排斥，而随着时间的推移，由于极“左”思潮的抬头并渐趋猖獗，他们一批又一批被相继打入‘另册’”①。

值得注意的还有另一个现象：国统区某些诗人的“主动调整”和解放区某些诗人的“精神回复”。前者以郭沫若、臧克家为代表，也涉及汪静之、冯至、袁水拍、徐迟、沙鸥等人。后者以艾青为代表，涉及郭小川、蔡其矫等人。臧克家早年是闻一多青岛大学时的学生，曾受新月派的影响，30 年代以《老马》等诗名世，被公认为抗战时期的“三诗人”之一（另外两位是艾青、田间）。40 年代，《生命的零度》等讽刺诗集在国统区产生较大影响，他的思想和艺术个性愈加突出。新中国成立之前，臧克家是民盟成员，一个典型的“国统区作家”。解放后，尤其是担任《诗刊》主编后，他的思想突然发生了很大变化。1957 年 1 月，由于他的努力，毛泽东的《旧体诗词十八首》在《诗刊》创刊号公开发表。② 从此，该刊无形中特设了国家领导人兼诗人“专栏”，《诗刊》开始形成积极贯彻上级文艺政策、配合运动办刊的基本特色。从诗刊 1957 年创刊到 1964 年停办，臧克家经历了多次政治运动而始终没有受到冲击，即使在编委会频频改组的情况下，仍然一直担任诗刊主编，应是风云突变的 50 年代文坛的“奇迹”之一。这主要是因为：第一，他从经常变化的政治需要出发，及时发表各种批判或歌颂的文章，对整个诗歌界起到舆论导向作用；第二，他的诗作敏感地反映了国内外的一些重大事件，风格热烈，态度鲜明，能为工农商学兵、主要是上边所欣赏；第三，由于掌握了对毛泽东旧体诗词的阐释权，而且经常向人谈到与领袖的亲切交往，无形中让人感觉到，他已从“国统区作家群”里“淡出”，早已是“自己人”了。汪静之五六十年代的诗作，对政治题材表现出少见的热衷，如《列宁——世界的心》、《导弹有善恶之分》，与湖畔时期的单纯、哀伤判若两人。冯至、徐迟在三四十年代，与现代派诗歌关系很深，在批判艾青和其他政治运动中，两人表现得十分积极。沙鸥写过许多火药味很浓的批判文章；袁水拍采取的是一贯正确的姿态。正因为如此，他们避免了穆旦“葬歌式”的思想过程；艾青

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，67 页，北京，人民文学出版社，1993。

② 毛泽东《旧体诗十八首》的公开发表，与臧克家的多次约稿有关。随后，他成为毛泽东新诗歌观——“古典＋民歌”、旧体诗词的主要阐释者之一。

是另一方面的例子。由于他的“解放区背景”，本应该比臧克家更容易受到信任，但在解放后的政治文化调整中，他不仅没有像郭沫若、臧克家、冯至那样放弃了对五四精神的坚持，反而在《礁石》、《小蓝花》等诗中有更饱满的艺术表现。在40年代的创作中，真诚地向解放区文化实践靠拢。解放后又在精神上“回复”五四运动的诗人中，艾青是极具代表性的一位。所以，“反右”后他逐渐被新中国的主流文化所“淘汰”，并不出乎人们的意外。郭小川、蔡其矫的情况大体相似，但他们受到的批判不像艾青那样来自文艺思想，而是来自作品中坚持艺术个性的倾向。

有人认为：“在40年代的中国，解放区和国统区是两个完全不同的世界，从而，人和诗的内容，诗和它的形式，便有了不同的情绪和面貌，不同的风格和方法。”① 解放后新诗的基本走势和发展面貌，确实大致是这样的。但由于当代政治文化的复杂性、多变性，不同诗歌阵营的诗人之间，又发生了上述彼此交换、纠结和微妙的变异。这使得人们对当代新诗的总体考察，很自然也变得复杂了起来。它让人想到，当代新诗的研究还存在着某些“未知”的领域。例如，诗人跨空间、跨阶段的精神变异，五四思想价值在五六十年代诗歌中的艰难处境；又例如，《诗刊》的意识形态性研究，郭沫若、臧克家新中国成立后的文化心态研究，等等，它们理应进入今天读者和学术研究的文化视野。

第三节　体制的初创

当代诗歌的历史分期，不能不受到当代政治文化发展阶段性的影响和制约。但就诗歌的艺术成长性而言，它在这一历史框架中，则又有着自己思想、情绪、风格和形式上的特点。在这个意义上，将1949年至1957年上半年看做新时期诗歌的第一个阶段，1957年下半年到1965年是第二个阶段，1966年到1976年是第三个阶段，这样既未脱离对新时期中国总体文化语境的观察与研究，也使当代诗歌的“诗”的特征凸现了出来。

在“文化大革命”前17年中，运动的频繁和密集，可以说是社会生活惟一重要的特征，但它也呈现出“相对平静”与“暴风骤雨”的阶段性特色。从新中国成立到1956年，诗歌界与整个国家的社会生活一样，处在新、旧思想和文化

① 公刘：《不撤退的青铜群像》，《黎明的呼唤》，6页，成都，四川人民出版社，1982。

价值观念的转变阶段。在文艺界，由于这种转变是通过平和的劝说、讨论和潜移默化的手段进行的，所以，它至今还被称作“牧歌期”，为人们所怀念。这一相对平静的文化气氛，尽管使来自不同区域、不同年龄层次的诗人感觉到了调整自己的必要性，但一时还不至于成为严重的思想负担。这是因为：第一，已经形成艺术风格的老一代诗人，思想人格处在“半旧半新”的状态中，要让他们的创作适应新生活的要求，尚需要一定的时间；第二，相对年轻一点的作者，也有一个找到更准确的艺术感觉的过程。第三，更富时代朝气的青年诗人队伍，一时没有培养起来。这就使中华人民共和国成立后短短两三年间，出现了诗歌创作的一段“断档”。翻读这段时间的报刊，会发现只有寥寥几个诗人，如艾青、冯至、胡风、田间、臧克家零散的诗作，作者的“新面孔”不多。艾青的《国旗》这样写道：

我们爱五星红旗
像爱自己的心
没有了心
就没有了生命

我们守卫它
它是我们的尊严
我们跟随它
它引我们前进

诗人显然不擅长写这种强劲、热烈的“颂歌体”，但他又不可能再回到过去深沉而忧郁的风格中去。1942 年后，他虽然尝试用民歌形式写《吴满有》、《播谷鸟集》等诗，别扭的文体与诗绪总是衔接不好。这首诗也让人感到，作者尽管已来到了新的时代，在艺术上却缺少心理的准备。同样的现象，还发生在何其芳和胡风等人身上。何其芳的《我们最伟大的节日》写于他参加开国大典之后，他试图用宏大的艺术结构来表现激动人心的历史场面：

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……

作者在诗前的“提示”里回忆当时的情形说：“新的国旗在广场中徐徐升起。毛泽东主席宣读中央人民政府公告。公告宣读完毕，阅兵式开始。最后，群众队伍从广场绕到主席台下，热烈地欢呼‘中华人民共和国万岁！’‘毛主席万岁！’毛泽东主席在扩音机前大声地回答：‘同志们万岁！’”① 追求文字的力度，反映出作者艺术感受的疲软，它的理念化和空泛是同样触目的。对于希望围绕着重大历史事件来构思的人来说，新中国成立初期的兴奋点确实不多，由于政治性的体现实际成了诗歌表现的前提，诗人要遵循一定的思想原则而不是根据自己独特的感受去写诗，体验诗的世界的微妙与复杂，要求作品再达到一定的历史和感情的深度，是十分勉强的。这样的“尴尬”，也出现在胡风的长诗《时间开始了》里。与何其芳一样，作者对共和国的感情是真挚的，然而他也犯了“概括”的毛病。另外，冗长的结构和情绪的宣泄，更使它缺少凝练和诗味。反而是还没有从解放前的写作习惯中“转变”过来的臧克家，留下了好诗《有的人》。在副标题为“纪念鲁迅有感”的这首诗作中，作者写道：

有的人活着
他已经死了；
有的人死了，
他还活着。

它的思想是犀利的，对社会世态的观察也极敏锐，留给人诸多思索的余地：“他活着别人就不能活的人，/他的下场可以看到；/他活着为了多数人更好地活着的人，群众把他抬举的很高，很高。”这首诗从一个侧面说明，新中国成立初期的社会文化心态确实还比较的正常，由于主流性的文学艺术还没形成，其他艺术的探索尚有一点发展的空间，诗歌存在着多样化的选择。

可惜这种状况存在的时间很短。社会的急速发展，不希望文学继续滞留在新、旧“交替”期。在1953年后，带着诗歌异质性的“七月派”、“中国新诗派”开始退出诗歌的舞台，另一些老诗人因为感到很难适应，逐步地放弃了创作。另外一部分三四十年代步入诗坛的老诗人，如臧克家、冯至、艾青、田间、邹荻帆、徐迟、李季、公木、严辰、沙鸥等，经过一番艺术的调整，开始陆续地为新时代歌唱。这一时期引人注目的现象是，在残酷的战争里经受过锻炼的而且创作开始于那一时期的诗人的出现，如郭小川、闻捷、贺敬之等。他们从“怀旧”的题材转而到对新时代的礼赞当中，作品既有战争的悲慨、对往事的追寻，又充分

① 罗洛：《人·诗·现实》，“序”，北京，三联书店，1986。

体现了新中国成立初期豪迈、激昂的时代精神；既有成年人人生的“底色”和体验，又避免了老一代诗人感情的空泛和新一代诗人的稚嫩，给诗坛带来了一股沉雄、豪放的诗风。他们的创作不仅成为诗坛的主导力量，奠定了当代新诗前一个阶段的发展基调，它的“中年”特征也受到人们特别的注意。但当代新诗从某种意义上说，应该是年轻人的“新世纪”，它给同共和国一起成长的新诗人预留了更大的创作空间，也完全在人们的想象之中。一批以投笔从戎的大学生、工人和其他知识青年为主的新进诗人，这时也开始进入人们的视野，他们是公刘、李瑛、白桦、邵燕祥、流沙河、严阵、梁上泉、雁翼、傅仇、高缨、孙静轩、未央、张永枚等。与上两代诗人比较，他们与自己的时代较少存在隔膜，在心灵上则有较多的默契，这使他们的歌声更为单纯、透明，透露出新时代蓬勃向上的精神风貌。诗歌的主题类型、表现领域也在这一阶段凸现出来，尽管艺术风格上还欠明朗、统一，但前者的规范却开始被人接受和遵循。有人把这一变化概括为“颂歌”和“战歌”，是十分形象和恰切的。[①]随着大规模的经济建设高潮的到来，诗人们也在调整自己的艺术视角。在礼赞新时代的大背景下，人们像寻找处女地一样，寻找着与自己的生活相近的题材。“在当时的认识中，题材的选择，意味着艺术价值的获得。”[②] 这种礼赞并不像后来那么单调划一，它主要集中在几个方面：其一，通过对战争生活的描写，揭示知识者思想的转变，以此来烘托在战争中结成的战斗情谊。如郭小川的《深深的山谷》、《白雪的赞歌》、《将军三部曲》；贺敬之的《回延安》等。其二，礼赞工农业建设和水利、矿山建设的新成就，描绘各种生产建设中的人物、场面。除来自建设第一线的作者外，大批老诗人“走马观花式”的创作，也转移到这上面来。其中，石方禹的《和平最强音》、冯至的《西安赠徐迟》、严阵的《老张的手》、邵燕祥的《到远方去》，比较引人注意。其三，对军旅生涯（包括抗美援朝战争），尤其是西南边陲异地风情的赞美。这些作者兼有青年学生和战士的双重身份，前者的浪漫与后者的豪迈融为一体，呈现出有别于老诗人的崭新的现实视野。公刘的《西盟的早晨》，未央的《祖国，我回来了》，张永枚的《骑马挎枪走天下》等，是其代表性的作品。其四，称赞祖国山河风光的题材，也出现于这一阶段。这些作品流露出对新生活的满足，它们虽取自于某一名胜故地，但笔端处处洋溢着诗情画意。它的艺术表现的无主体特点，对后来的山水诗创作，也发生了一定的影响。需要提及的是，由于大规模的运动没有发生，这一阶段诗歌的批判主题，多集中在反对帝国主义主

---

① 参见周良沛编：《中国新诗库》，何其芳卷，91页，武汉，长江文艺出版社，1991。

② 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，22页。

义、声援亚非拉弱小国家争取民族独立的斗争上面。总体上看，这一阶段是中国新诗从“现代”向“当代”转移的重要分界点。这一“转移”对当代新诗的历史走势产生了重要影响。无论在诗歌的主题、题材还是艺术形式上，它的变化都给人以崭新的面貌和视野。可以说，在新诗史的所有时期，从没有出现过如此大规模、全方位的价值观念和艺术态度的急剧变动。这种颇具反传统和颇具现代性色彩的艺术追求，由于与新诗传统的明显脱节，以及其他复杂的原因，它的艺术创造上的幼稚、浅显和力不从心，也是令人注目的。即使如此，我们仍然可以观察到一些诗人在打破陈规和创新方面所作出的努力。例如，艾青的《在智利的海岬上》、徐迟的《芒崖》、萧三的《诗三章》、公刘的《迟开的蔷薇》、阮章竞的《风沙三章》、杜运燮的《解冻》和穆旦的《葬歌》等，它们成为诗歌大变动背景中的最后一抹“亮色”。

1957 年下半年，“反右”运动的展开，使第二阶段诗界的面貌为之一变。其主要特点是：经济建设的题材逊位于“反右派”等政治斗争的题材，“颂歌”的气氛渐为“战歌”的气氛所淹没；随着“大跃进民歌”在诗坛的涌现，以真正的工农兵为时代主角的作者阵容，大有取代以知识者为主的作者阵容之势，诗歌创作的队伍结构、价值趋向，发生了深刻和根本性的变化；诗歌天真、单纯的“牧歌”时期宣布结束，进入了以阶级斗争为主要创作内容的历史时期。

第二阶段诗歌的深刻变化，是通过三个步骤完成的：1957 年的“反右”、1958 年的“大跃进民歌”运动、1962 年“千万不要忘记阶级斗争”的提出。“反右”斗争自 1957 年下半年开始，刚刚创刊半年的当时中国最具权威性的刊物《诗刊》，迅速作出了反应。首先，7 期在显著位置推出主编臧克家的“卷头语”《让我们用火辣的诗句来发言吧》和“反右派斗争特辑”，其中有袁水拍、田间、徐迟和沙鸥四位编委火药味很浓的“批判诗”；8 期，沙鸥的《“草木篇”批判》、邹荻帆的《致李白凤的公开信》见刊，批判的锋芒转向具体的文艺现象和诗人，青年诗人流沙河和 30 年代老诗人李白凤成为第一批目标。李白凤曾在同年《人民文学》5 期、6 期合刊上著文，认为 50 年代以来的“诗歌创作被限制在如此狭窄的领域里，诗人们替自己划定了写作范围，就在这样的小天地里回旋着。”并说，既然法律允许我写作，那么“我有权利露出我的精神面貌”，用自己的而不是别人的“风格”去写。邹荻帆在运用毛泽东关于正确处理人民内部矛盾“六条政治标准”逐一批驳了他的“错误观点”后，指责道：“这是对从旧社会来的诗人们的污蔑，难道党和政府把诗人们是当做‘接收品’看待的吗?”“反右派”斗争是新中国成立后第一次大规模改造知识分子思想的运动，它是以实现社会思想和价值观念的高度统一为总目标的。作为这一运动的一部分，中国作家协会的主

要工作是集中批判各种错误的文艺思潮，把作家的思想纳入当前的文化实践之中。所以，为了配合中国作协的这一部署，诗歌界在揪出吕剑、唐祈两个右派诗人后，迅速把矛头集中在“反右”运动的最大目标——艾青身上。田间的《艾青，回过头来吧》和徐迟的《艾青能不能为社会主义歌唱?》是批判艾青浪潮中代表性的两篇文章。田间认为艾青的主要问题就在偏离了社会主义的创作方向，“在艾青的身上，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”。徐迟则明确提出，问题还不在艾青抵制思想改造，不在他轻视工农作者，谎称是“艾青的哥哥”用肚子把人顶出门外，而是他在思想上“能不能为社会主义歌唱?”① 如果说，两年前的批判“胡风反党集团”使“七月派”诗人从诗坛消失，它只是针对一种诗歌现象，并未波及整个诗歌界的话，那么，“反右”斗争却使中国当代新诗遭受了重大挫折。艾青、陈梦家、吕剑、公木、李白凤、穆旦、苏金伞、唐祈、蔡其矫、青勃、白桦、邵燕祥、公刘、流沙河、忆明珠、周良沛、梁南、昌耀、孙静轩、黄永玉、王辽生、胡昭、林希等一批蒙受沉冤的诗人，被残酷迫害，断送了艺术生命。

这场给当代中国诗歌的历史进程带来重大负面影响的政治斗争，在严重打击诗歌的现实主义思潮的同时，助长了虚假浪漫主义“大跃进民歌”的疯狂蔓延。表面上看，1958 年的这一诗歌运动，直接诱因是“人民公社化”和“大跃进”，它与新中国成立以来解放区文化实践对新诗的调整，其实有一层更深的渊源关系。在这一历史脉络中，当代中国新诗对政治倾向的追求，由于渗入了“民族化”的具体内涵（实际是对“为工农兵服务”这一含糊概念的理论升华和重新规定），进一步确立了自己的价值趋向，从而第一次理顺了作者（工农兵或工农兵化的知识者）——读者（同前）——作品（被虚拟的工农兵的浪漫生活）之间的关系。但是在贯彻上述思路时，也出现了一些小波折：两年之久的新诗发展道路讨论，表面上是格律化与非格律化之争，实际暗含着新诗充分政治化过程中的一次挫折和回旋。尽管毛泽东提出的“古典＋民歌”的理论命题使这一争论最终得以消解，新时代的诗歌发展道路由此展现出来，但它折射的思想作用仍不可低估。值得一提的是郭沫若、周扬、邵荃麟等文艺界权威的介入。郭沫若对“新民歌”的鼓吹，邵荃麟对五四以来两种发展道路的理论界定（以他们当时的“特殊”身份，当时的提倡有很大的导向作用），都对新民歌创作的热潮起到了推波助澜的作用。在“大跃进民歌”创作中，还有一个值得注意的现象：一方面，许

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，23 页。

多诗人突然改变自己已形成的艺术风格，用这一直白的语言形式歌唱不熟悉的“新生活”（包括闻捷、郭小川），这里面包含着对自己艺术追求的怀疑和否定；另一方面，许多粗通文墨的工人、农民和士兵，大模大样地走上了原属于文人的“诗坛”，以通俗的民间文化渗透、影响着高雅的文人的文化，他们粗放的人格和诗风，至今还在人们文学欣赏的意识里，保留着某种形式的“痕迹”从而构成了当代新诗实践中“两种文化”的交流和互渗。它带来的艺术效果是，诗人的真实感情和现实生活的严重脱节，在“浮夸”的大量新民歌背后，显露出当代诗人也包括整整一代人心灵信念的严重危机。

60年代初，诗歌界对艺术观念的有限“调整”，是与全社会对极“左”思潮的“纠偏”几乎同步进行的。其标志是，闻捷艺术上相对成熟的长诗《复仇的火焰》（第二部），自《诗刊》1960年5期起开始连载；一些探讨诗歌艺术的文章，陆续出现在人们的视野；北京大学中文系学生谢冕、洪子诚、孙玉石、孙绍振、刘登翰、殷晋培等研究中国新诗史的系列论文，这时先后发表。这些论文虽未超出当时的思想框架，难能可贵的是，开始注意了对诗的艺术的分析。已被排斥的诗人如艾青等，也在文章中露面。这对改善新民歌“一边倒”的诗坛局面，培植比较艺术化的创作气氛，无疑是有积极意义的。“新民歌”虽然仍见于各种文学刊物，气势已有所锐减。另一方面，生活气息浓厚、对政治中心概念稍有疏离的诗歌作品，出现了抬头的趋势。郭小川的《甘蔗——青纱帐》、《林中三唱》等，又回到对战争岁月的追述上，或借对大自然的赞叹，抒发出对于人生、生命的特殊感受，它们凸现了诗人鲜明的艺术风格。一批成长于50年代的青年诗人，有了自己的写作领域：严阵、沙白对江南乡村的素描，灵秀而轻盈；李瑛擅长写士兵的日常生活场面，雄健而不失浓郁的诗意；陆棨、梁上泉、雁翼笔下巴山蜀水的独特风情，给人留下较深的印象；韩笑、张永枚的作品，以展现南国风光和士兵渔民的生活取胜；张志民“剪纸般”生动的“社里人物”，有浓厚的生活气息；孙友田、刘镇诗中的矿山场景，豪壮而富有激情。短短两三年间，诗歌创作尽管没有出现艾青的《礁石》、臧克家《有的人》这样更内在的篇什，总体上讲，它比前一个时期更注意意境的创造、精巧的构思和语言的锤炼，整个水平有明显的提高。

1962年9月，中国共产党八届十中全会召开，事态开始发生重大变化：“千万不要忘记阶级斗争”口号的提出，表明中国经过短暂的调整时期将再次进入激烈动荡的政治季节。10月，古巴危机爆发，中国宣布支持古巴，反对美帝国主义，同时与支持古巴的赫鲁晓夫对立。11月，《诗刊》6期登载声援古巴革命斗争的一组诗作，似乎在向外界发出信息：它会再次配合政治运动这个中心工作。

1962 年到 1965 年的诗歌创作给人的总体印象是，经过十余年世界观的“痛定思痛”，艺术观念的反复、调整、适应，首先它已能熟练、直接地表现诗人对国内外形势、革命斗争任务的认识，诗人的思想视角和审美追求，起了根本性的变化。老诗人显然已力不从心，而以郭小川、贺敬之为主导的一批诗人（包括阮章竞、严阵、闻捷、戈壁舟、沙白等），革命者的人生哲学与诗的抒情早已融为一体，这在《昆仑行》、《雷锋之歌》中达到了高潮。与前一阶段诗歌与政治的关系比较，诗人已由被动的应和变成主动的参与，它对这一时期诗歌基本面貌的影响，是深刻而且深远的。另外，诗歌的视角和主题明显由“生活”向“阶级斗争”转移，而且与“世界革命”发生了密切的联系。张万舒的《黄山日出》、陆棨的《重返杨柳村》、沙白的《大江东去》和张志民的《擂台》等，是主题转移中颇具代表性的作品。象征着革命圣地的红旗、红日、井冈山、遵义、腊子口、雪山草地、暴风雨、烈火和青松等意象，首次大面积地涌入了当代中国新诗的艺术视野，它们已远离真实、生动的生活，变成政治意味很浓的一组组符号。它们与“文化大革命”中盛行的样板戏极为相似的是，与其说是艺术的创造，莫如说更接近一种政治性的“表现”，属于布莱希特所言的“政治舞台剧”。

1962 年以后的当代中国诗歌，是急剧动荡中的中国当代社会文化的一个历史“缩影”。此前它虽然试图寻找自己的个性，以一种各方都能接受的表现形式求得生存，但一旦被吸入时代的潮流之中，它就无法把握自己。这一大背景也表明，在已经确立的政治文化实践面前，任何对诗艺术个性的坚持都近乎一种妄想，至少它是十分困难的。但曲折的历史无意中培育了它的反思者。中国新诗如果没有这一段复杂的历程，大概也不会在十几年后产生如此深刻、广泛的变化。

随之而来的 10 年“文化大革命”，把诗带进了民族文化濒临崩溃的深渊。诗、诗人同广大人民群众一起，经历了一场精神的深重浩劫。《诗刊》于此两年前停刊，国内文学刊物荡然无存，文学创作阵地真正成了一片“荒原”。5 年后，陆续有零星诗作在复刊的文学杂志上出现，个别诗集也开始问世，但诗坛凋敝的局面依然如故。这一方面因为发表的诗作多数变成极“左”路线的“传声筒”，粗劣和公式化的诗歌文体猖獗盛行；另一方面，许多有成就的诗人被剥夺了创作的权利，因而诗的艺术水平骤然降到了历史的最低点。10 年之中，能够一读的作品凤毛麟角。

即使如此，精神之火仍然“在地下运行”，一些身陷逆境的诗人处于秘密状态下的写作，成为“文化大革命”中、也是当代中国思想文化史上特殊的一页。老诗人穆旦带着病残之躯写出了《智慧之歌》、《秋》、《冬》，它们“沉静，深思，带点忧郁，偶然有发出灵魂的痛叫声”，把人们带入了一个深沉、苍凉的人生境

界。1976 年左右，它们在诗人的朋友们手里流传①。郭小川的《团泊洼的秋天》，表达了诗人对荒谬时代无声的抗议。牛汉则在湖北咸宁，创作了《华南虎》、《悼念一棵枫树》等若干愤郁之作。在一些更年轻的无名诗人圈子中，许多作品以手稿的形式流传，出现了河北保定“白洋淀”这样后来影响很大的思想、诗歌“部落”。青年诗人食指的《相信未来》、《热爱生命》，成为黑暗历史中一道耀眼的思想光芒，深刻影响了一大批年轻的思想求索者。作为“文化大革命”中特殊的思想生存方式，这些诗歌现象成为影响中国历史进程的重要因素之一。几年后规模更大、社会阶层更加广泛的天安门诗歌运动，则是人民群众愤怒情绪的一次集中爆发，旷日持久的诗歌危机，终于以它重新获得的一线希望而终结。

在考察当代中国新诗的整体状况时，不能不考虑历史在其演进过程中各种因素前后传承、互为因果的事实。诗歌在“文化大革命”中走向极端，中间实际有一个“当代思想文化”的思想脉络，其中需要检讨的包括：当代文学对中国传统文化的彻底背弃，以及它带来的一连串思想后果；解放区的文化实践对于中国人民的翻身解放，的确尽到了无可替代的历史责任，在和平的环境中，它是否不加修正、调整就进入中华人民共和国成立后文化的主流，成为指导诗人创作的根本原则；再有，大批的诗人、诗作受到极“左”思潮的迫害，是不是也需要关注与反省诗人本身精神的衰退乃至自我异化。比如，在开展诗人创作研究的同时，也应该包括对其“心灵史”的研究。总之，应该对许多至今还是一个“谜”的问题，问一个为什么。再从当代新诗自身的发展看，“文化大革命”对中华民族造成的精神伤害是不容置疑的，在某种程度上却促成诗人队伍的另一次重大分化。中、老年诗人中的一部分人，经过全民族的总体反思，开始重新审省政治文化的某些弊端，逐步回到五四的思想起点，成为新时期思想解放运动最早的一批觉醒者。中、老年诗人中的另一部分人，虽然曾在“文化大革命”中受到迫害，然而，“文化大革命”后思想却没有加入这一反思的历史进程，相反，还变成“左”的思想文化残余的维护者，在新时期诗歌“乍暖还寒”的思想交锋阶段，成为影响诗健康发展的一种时隐时现的逆流。这一现象，值得今天的人们深长思索。动乱年代中成长的一批青年诗人，在民族的灾难中感到了切肤之痛，对蔓延已久的极“左”思想，他们很少有上一代人的精神负担。因此，在这一代诗人的创作中，充满对极“左”思潮强烈的反叛精神、对历史症结的深刻诘问以及在打破陈旧诗歌观念之后的艺术创新精神。文化的“毁灭”把文化的“更生”带向了一个更高的阶段。从这个意义上说，历次政治运动包括“文化大革命”对诗歌的破

---

① 参见王佐良：《论穆旦的诗》，见《穆旦诗全集》，7～8 页，北京，中国文学出版社，1996。

坏，在给新诗带来灾难的同时，也赋予了它更为成熟的历史理性。

基本概念

战时文化　　诗界的分化　　体制的初创

复习思考题

1. 战时文化思维对中国当代诗歌发展的影响。
2. 诗界分化的外部因素和内在原因。
3. 略述体制初创的文化环境及其缺陷。

参考书目

1. 公刘编. 黎明的呼唤. 成都：四川人民出版社，1982
2. 何其芳. 还乡杂记. 上海：文化生活出版社，1949
3. 钱杏邨. 文艺批评集. 上海：神州国光社，1930
4. 周良沛编. 中国新诗库. 武汉：长江文艺出版社，1991

第二章

老诗人的不同命运

中国社会带着惊天动地的变化，进入了 20 世纪下半叶。新中国的建立，不只是开始了一个新时代，而且也意味着政治、经济、文化的一系列全面深刻的变革与调整。调整的对象，包括五四以来的新文化，也包括出自五四文化脉络、但已不能适应新形势的中国新诗。它具体包含了下面一些内容：诗从属于政治，从属于社会主义时期的现实生活；诗与人民群众相结合，在放弃知识者价值追求的同时，逐步去适应、迁就人民大众的民间兴味和审美心理。

接受新时代考验的问题，摆在了刚刚走出旧时代、尚不了解新时代的众多老诗人面前。对大多数老诗人来说，早已在过去时代的文化氛围中，形成了自己的艺术态度和创作风格，突然面对新的要求和这一层次的读者群，难免会有手足失措之感；他们虽然知道这是以政治宣传为主旨的诗歌观，然而，由于“传统文化”的残余没有剔除干净，文人式的习气和认知方式一时难以完全转变，所以，也在一定程度上阻碍着其艺术观的调整。“革命”、“为工农兵服务”、“改造思想”等，对于他们还是一个个陌生的话题，让一个习惯于写作和友人唱酬的诗人，忽然变得非常政治化，而且围绕“中

心工作”去寻找新题材和写诗，毕竟是一个勉为其难的问题。尽管在解放区成名的诗人，比较容易在新中国成立之后找到艺术感觉，他们过去的表现对象与现在差不太多，然而，也存在着如何让笔下的生活“更强烈、更典型、更集中”提高的命题。

因此，在五六十年代的诗歌创作中，人们很容易发现一个有趣的现象：新时代中的创作“窘境”。新中国成立后不久，艾青曾在《春天》“后记”中谈到创作的苦恼，他说：“我的作品并不能反映这个伟大的时代。这个时代是要用许多的大合唱和交响乐来反映的，我只不过是无数的乐队中的一个吹笛子的人，只是为这个时代所兴奋，对光明的远景寄予无限的祝福而已。”① 卞之琳也说：“当时由于方向不明，小处敏感，大处茫然，面对历史事件、时代风云，我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应。这时期写诗，总像是身在幽谷，虽然是心在峰巅。”又说：“我总怕出头露面，安于在人群里默默无闻。”② 这些真诚的自剖，在当时的老诗人中是很有代表性的。迈入新时代的门槛应该是人生的幸运，但新时代却给他们提出了难以回答的创作命题。而且，有些“选择”几乎是不容回避的：在新的艺术范式中改变自己的创作风格，让习惯呆在书斋里的心灵，去时代的风云中磨炼摔打；如果无法适应，那只有停止创作。所以，对这些老诗人解放后创作心态和不同选择的研究，不能离开当时的历史环境。尤其应该注意到，在“革命”与“创作”之间的矛盾。

第一节　郭沫若等人的姿态

郭沫若（1892—1978）是在五四时期开一代诗风的诗人，他的创作，涉及小说、历史剧、散文和批评等广泛领域。20 世纪 20 年代至 40 年代，他是以中间偏“左”文艺阵营的“领袖人物”的身份参与政治和文学活动的。新中国成立后，他虽身居国家领导人的高位，却没有放弃文学、史学方面的著述。文学创作、史学研究与政治活动相得益彰，互相配合，是他一生活动的一个突出特点。这使他在本世纪中国思想文化领域产生了广泛而深远的影响。虽然，自 80 年代以后，这种“影响”开始被人们重新反省，重新地认识和检讨。

---

① 艾青：《春天》，“后记”，北京，人民文学出版社，1956。
② 卞之琳：《雕虫纪历》，“自序”，北京，人民文学出版社，1979。

1949年后，郭沫若诗歌创作的数量不仅没有减少，反而有超出他前期创作的态势。他热情之高涨，在同代的诗人、作家中是十分少见的。从50年代到逝世前后，他出版的诗集有《新华颂》、《毛泽东的旗帜迎风飘扬》、《百花集》、《百花齐放》、《骆驼集》、《长春集》、《潮汐集》、《蜀道奇》、《东风集》、《邕漓集》、《东风第一枝》、《沫若诗词选》、《郭沫若游闽诗集》等。郭沫若的诗歌主要有以下几类：第一类是为我国各种政治事件欢呼，歌颂领导革命取得胜利的执政党和领袖的作品。它的特点是紧跟国内政治形势的发展和变化，善于捕捉中心工作的动向，及时用夸张的语言和感情作出呼应。另外，也包括一些与领袖人物的“唱酬诗”，例如和毛泽东的《满江红》、《一九五五年五月赠陈毅同志》等。第二类是保卫世界和平、配合我国对外政策的诗作。一段时间，郭沫若频频出访苏联东欧和亚非拉各国，热烈地关注着蓬勃高涨的和平运动，表现得相当投入。这种心态和情绪都被写进了新诗或旧体诗词之中。由于采用了“被动”的视角，这些诗多半是概念的堆砌和情绪性的空喊，缺乏诗人自己深切的感情体验。第三类是赞颂社会主义生产建设和人民生活面貌的作品。从50年代直到他逝世前，国内的一系列重要的经济建设的成就，都在他的作品里有所反映。总路线的颁布、十三陵水库、长江大桥、“大跃进”和大炼钢铁，以至农民识字、社员积肥防虫等琐碎镜头，无一不进入他的眼帘，引起诗人的兴奋。从《遍地皆诗写不赢》、《长春行》、《人民公社万岁!》、《重庆行十六首》等诗作中，人们不难看出老诗人急不可待地迎接和发现时代新生活的文化心态，它们既有“编年史”的意义，不妨说，它也代表了一部分老诗人努力用旧形式去迎合新题材的创作“窘境”。

20年代中期后，无论郭沫若在重要关头的“表白”，还是在后来的文学史中，他都留给人们一个急进的左翼作家的形象。1926年北伐前夕，郭沫若曾在《文艺家的觉悟》一文中指出：“我们现在所需要的文艺是站在第四阶级说话的文艺，这种文艺在形式上是现实主义的，在内容上是社会主义的，——我在这儿敢斩钉截铁地说出这一句话。”① 抗战爆发前，当各种文艺思潮正值大分化的前夜，一些作家的立场开始政治化，而另一些作家则变得犹豫不决时，他则明确强调：“我要以英雄的格调来写英雄的行为，我要充分地写出为高雅文士所不喜欢的粗暴的口号和标语。我高兴做个‘标语人’，‘口号人’，而不必一定要做‘诗人’。”② 公开宣布了与中间和右翼文艺阵营的决裂。12年后，

① 郭沫若：《文艺家的觉悟》，载《洪水》，1926（4）。

② 郭沫若：《我的做诗的经过》，载《质文》，1936（2）。

新中国的建立已成为不可避免的历史“趋势”，他不仅猛烈鞭挞了自由主义作家如沈从文、朱光潜、萧乾等人，而且声称要以人民为本位，用人民的语言来写人民的意识、情感和要求，要“适应”当前的“局势”，以此确立了他在新中国成立后的文艺姿态。解放后，各个时期和各种版本的中国现代文学史，也都对他的“这一形象”加以肯定和赞扬。郭沫若从信奉自我表现、推崇灵感和直觉，到急速转向社会现实矛盾和介入政治斗争，并鼓吹文艺为之服务，的确有一种与五四精神和他早期思想严重“脱节”的印象。然而，更应该注意到，“英雄格调”、“个人表现”、包括文艺救国等五四精神的“质素”，始终左右着他20至40年代文艺思想发展的全过程，而且影响着他创作的基本面貌。乃至在解放后的一个时期里，这一思想“质素”都不能说已完全从他的言行里“消失”。1959年初，新诗发展道路的讨论出现了严重分歧，一些批评者借抬高新民歌的地位来压制自由诗，甚至有否定五四以来新诗成就的倾向。面对这种压力，一向与解放后的文艺政策保持一致的郭沫若，却表露出“维护”新诗的立场，他指出：“五四以来的诗歌，虽然受外来的影响，但它总是中国人用中国话写的诗，要守一定的规律，在这个规律里面活动。有些诗是有它存在的价值的，不能对五四以来的东西一概抹煞，我希望有人能够把五四以来的可取的东西选出来。”① 他没有附和当时极“左”的诗歌观，还做了与之相反的“表态”，这种态度实属难得。这说明，在郭沫若的意识结构里，五四的价值观虽然已不再居于中心地位，对它的某些方面，也还是认同的。

这就使郭沫若不得不面临着前所未有的“尴尬”，面临夸张的创作与真实的内心世界之间的某种冲突。一方面，基于国家和文艺界领导人的政治身份，他要在言论和创作上紧密配合党的方针政策，为整个文艺界做表率；另一方面，以他深厚的文学修养和艺术感知力，深知按照流行主题创作的诗歌必然是空泛、苍白和没有生命力的。他在晚年就曾后悔，认为解放后所写的文学作品基本上“一无可取”。一方面，像当时大多数老作家那样，出于现实利益，不能不在创作中放弃自己原来的艺术个性和审美情趣；另一方面，为显示自己世界观的改造已经比较彻底，而把追求“高、大、全”的艺术境界作为文学创作的新目标。这样的例子，在郭沫若这个时期的作品中是随处可见的：

加紧赶，努力钻，
赶上“七一”把礼献。
技术革命已开端，

---

① 郭沫若：《就当前诗歌中的主要问题答本社问》，载《诗刊》，1959（1）。

超过英国并不难。

——《花园乡颂》

人们都贬谪我们是“花之奴”，
我们却不愿意受这样的污辱。
我们委屈地不知过了多少年，
如今是奴隶翻身，人民作了主。

——《芍药》

这些诗作缺乏真实的情感体验，留下了诸多“赶任务”的痕迹。而且，文字的粗糙、概念的堆积和毫无诗味的过度渲染，也给读者造成了恶劣、虚假的印象。如果说20年代末同样是为“时势”而作的革命诗篇《恢复》，虽然政治词汇已经成为其最触目的特点，但个性化的情感表现，以及那种苦闷和彷徨的色调，仍能引起人们艺术上的兴会。郭沫若这一时期之所以会出现较大的艺术“滑坡”，是因为，他不再把诗歌当做“艺术”看待，社会政治的需要，已经成为他创作的重要目标。

上述尴尬，集中体现在郭沫若1958年为宣传“百花齐放”方针政策而匆促写就的以“百花齐放”为总题的101首短诗中。想借党外人士帮助执政整风的毛泽东，在一次中共中央政治局扩大会议上，以诗人浪漫的口气对众人说：讲学术，这种学术可以，那种学术也可以，不要拿一种学术压倒一切，我看“百花齐放，百家争鸣”就应该成为我们的方针。艺术问题上百花齐放，学术问题上百家争鸣。他还说，现在春天来了嘛，一百种花都可以开放，不要只让几种花开放，还有几种花不让它开放，这就叫百花齐放。百家争鸣是诸子百家，春秋战国时代，2000年前那个时候，有许多学说，大家自由争论，现在也需要这个。又说，在中华人民共和国宪法之内，各种学术思想，正确的错误的，让他们去说，不干涉他们。有那么多的学说，那么多的自然科学，就是社会科学，这一派，那一派，也让他们去说。在刊物上，报纸上可以说各种意见。闻知这一信息的郭沫若肯定是兴奋的，对政治动向一向敏感的他，显然从领袖的“提示”中发现自己抓住了一个“重大题材”。他后来不同场合的著述，也充分证明了这一点。仔细阅读这部诗集的“文本”，是非常有意思的：首先，从诗作的数量上看，写“101首”而不是写100首，表现出总体构思上的巧妙。“紧跟”的姿态是没有问题的，而且还设身处地地为“百花齐放”留出了“余地”，一个可以想象和延展的空间。其次，用一百种花做诗的题目，既“贴近”了社会现实，又具有很大的象征意义。从一个角度看，它们代表着社会百态，各个阶层、各种思想和各种心态，是50年代中国社会的“清明上河图”；从另一个角度看，它们又衬托了领袖人物

“海纳百川”的政治抱负，把其文化意图以一种既得体而又微妙的方式展露了出来。另外，虽说把方针政策与100种花卉拉到一起多少显得勉强，硬伤较多，但这不妨是政治概念“形象化”的新路子。“大跃进”、“总路线”、“人民公社”等一些标语口号，经过诗人艺术化的处理，立即就变得亲切、随和了起来。咏物诗被这么一包装，很快产生了“陌生化”的阅读效果，如写《牡丹》：“我们并不是什么‘花中之王’，/我们也不曾怀抱过‘富贵之想’，/我们只多谢园丁们的细心栽培，/使我们抽出了千张碧叶比花还强。”又例如《春兰》：“我们深愿回到故乡，/倾听流泉的铮淙，/在幽静的邻里中歌颂着绿化的东风。”郭沫若是一个对“季候”的变化非常敏感的诗人。1976年“四人帮”倒台时，他写出了脍炙人口的旧体诗《水调歌头——揪出四人帮》；两年后，又向全国人民欢呼“科学的春天来到了”。“季节”像“百花”一样，本来是千变万化、生气盎然的，但是，郭沫若苦心孤诣而百般比附，仍然让人感到他主观意图过于明显。这些诗，充分地暴露出了它们的单调和做作之态。解放后他创作上的一连串失败，可以说皆出于此因。

新诗写作的不顺手，也许是郭沫若转向旧诗词的一个原因。这里面，也包含了作者在当时现实舞台上“唱酬”、“附和”的心态。50年代中期，由于毛泽东“旧体诗词18首”的首次发表，极大地推动了领导层、老诗人和老作家圈子创作旧体诗词的风气。一时间，搁笔有年的老革命家纷纷加入它的行列。五四以后基本不写旧诗的老作家们，如茅盾、王统照、田汉、老舍、何其芳、赵朴初等，也以旧诗互赠。从1958年1期起，《诗刊》在已经“捉襟见肘”的版面中，专门辟出了“旧体诗”专栏。在老作家中，郭沫若的旧体诗词创作可以说是数量较大、用力最勤、成果最为突出的。新中国成立后出版的诗集中，几乎每部都收入了旧诗，占去了相当比重。在解释自己为什么突然写起旧体诗词时，郭沫若说：“旧诗词这个东西，表现得好，特别是巧妙地表现了新的内容，使人深深感到又有纪律又有自由”。又说：“主席说的旧诗词，就是指格律比较严的东西，那种东西实在不大好搞，像我这样是从五六岁搞起的，搞到现在六十七岁了，有的时候还要脱韵。”从这前后矛盾的表白中，人们不难看出诗人左右为难的心理：作为一向为“现在时”而创作的他，因渐入晚境和实际上的隔膜，新的生活对于他无疑是“雾中看花”，艺术表现是力不从心的。转向旧诗词，这实在又不符合自己热情奔放的性格，而且也不甘心。“实在不大好搞”这句苦恼所告白的，何止是新中国成立后郭沫若一个人的心境？在某种程度上，它其实也是希望进入、拥抱新时代，但实际很难调好艺术视角，反而因此变得笨拙不自然的一代老诗人普遍的历史处境。

对何其芳（1917—1977）新中国成立后的创作，应雄认为他“写的诗过多地被政治性所左右了，以至失去了真实感人的艺术魅力，而在‘艺术规律’上似乎只留下了真正纯形式的、只具外壳意义的对自己现代格律主张的实践。诸如‘顿’，双音词结尾、不规则押韵等，这也表明现代格律诗并不能拯救新诗的命运”。并说：“‘思想进步、创作退步’的‘何其芳现象’”；“留给我们的启示实在太多太多”①。

在30年代，何其芳曾是“京派作家群”的一员，与梁宗岱、冯至、孙大雨、李广田、卞之琳、林庚等过从甚密。他透明、幻想和缠绵缱绻的诗歌，激起一代青年学生感情上的共鸣，产生了广泛的影响。但是，他的“小资”情调经过1940年到1942年《夜歌》时期的痛苦调整，似乎逐渐从他后来的人生中淡去。正如他早年所“预言”的：“艺术是无情的，它要求的挑选的不仅是忠贞，在这中间一定有许多悲剧，一定有许多人像具有征服世界的野心的英雄终于失败了，终于孤独地死在圣赫勒拿岛上。”② 新中国成立后他的艺术努力，不幸被这预言所“言中”。1949年，新中国的出现激起了诗人消失多年的艺术热情，他的《我们最伟大的节日》预示了一个新的创作历程的开始。但是，奇迹后来并未出现，在写了若干首新诗包括旧诗词后，作者几乎完全停止了创作。

与臧克家、冯至、卞之琳、徐迟等老诗人一样，在主观上，何其芳是渴望为共和国而歌唱的。但是，泛滥成灾的粗糙之作一旦与原有的古典文学教养发生抵触，意识到那只不过是对艺术的糟蹋，是文字游戏时，他性格里的单纯和真诚立即占了上风，最后终于导致了他的封笔。一方面，他是宣传、批判方面的著名理论家，在宣传《讲话》和批判胡风、俞平伯、胡适、夏衍、冯雪峰的时候表现十分积极；另一方面，他又是探索的理论家，在现代格律诗的讨论中，表现出那些“批判理论家”中所缺乏的勇气和创造性。正是这种二元的理论品格和人格，使五六十年代的何其芳陷入了极其尴尬和矛盾的境地。1950年，他在《文艺报》上著文说：“不管什么生活都是一样——那就是旧现实主义。必须有工农兵群众的生活——这就是新现实主义。”③ 可是，他在两年后的诗《回答》里却写道：

从什么地方吹来的奇异的风，
吹得我的船帆不停地颤动：
我的心就是这样被鼓动着，

---

① 应雄：《二元理论、双重遗产：何其芳现象》，载《文学评论》，1988（6）。
② 何其芳：《燕泥集后话》，《何其芳文集》，第2卷，北京，人民文学出版社，1982。
③ 何其芳：《话说新诗》，载《文艺报》，1950（5）。

它感到甜蜜，又有一些惊恐。

如果说那首《我们最伟大的节日》充斥着生硬的政治术语，几乎听不到诗人心灵世界的颤动的话，《回答》则显示了他的人格主体某种“复活”的迹象。因为，只有矛盾的才可能是诗的，只有是诗的歌唱，它才会是发自诗人心灵的真诚倾诉。于是，诗人写道：“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成一斗?”同样可以想象，固执地守护着心灵真诚和艺术良知的结果，要么会加倍地扭曲自己，要么是放弃创作：

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。

与郭沫若相比，何其芳是新中国成立后老诗人中的另一种类型，“哈姆莱特现象”。他身上，有比别的人更多、也更为浓厚的书卷气。例如，当1958年的“新民歌运动”扫荡全国，大多数诗人都在附和、竞相模仿之时，他出于对中国新诗的特殊感情，挺身而出为之争辩，从《诗刊》一直到《文学评论》，以致惊动了众多的诗人和学者，似乎把政治风险忘到了脑外。这与鼓吹“浮夸风”的社会主流意见，显然是不很合拍的。在1952年的文章《夜歌和白天的歌·重印后记》中，他对自己的“旧知识分子的伤感”曾做过深刻的反省，然而在诗歌创作、红楼梦研究、在文学遗产的整理方面，却时时处处让人感到还隐约保留着它的痕迹，一时难以割舍。据知情人说，1971年，“某方面”强迫何其芳对一个“政治运动”表态被拒绝后，“我们经历了种种几乎难以想象的困难和痛苦。其芳曾向他平素最接近的同志表示，他已经作了经受最坏处境的打算”①。举着如此“沉重”的“翅膀”，还时刻想着“努力飞腾上天空”，但“又有一些惊恐”，这一无从选择、却时时渴望选择的处境，包含了太多的悲剧意义：经过了多年的“思想改造”，何其芳最终没有走出影响了他一生的“30年代”。问题是，他偏偏又认为自己“走出来了”。

穆旦（1918—1977）30年代初开始写诗，先后有诗集《探险队》、《旗》、《穆旦诗集》、《穆旦诗选》问世。1996年，在他逝世将近20年时，《穆旦诗全集》得以出版。在40年代，穆旦公认是“中国新诗派”中最具特色、成就也最

① 牟决鸣：《后记》，见《何其芳诗稿》，上海，上海文艺出版社，1979。

高的诗人[①]；在中国新诗史上，他实际扮演了现代主义诗歌“集大成者”的重要角色。进入50年代后，这颗曾经那么耀眼的“诗星”却突然黯淡了。

1953年1月，穆旦放弃印度德里大学的聘请，从美国毅然回到国内，去南开大学外文系任教。第二年，因抗战中参加远征军的“历史问题”，成为“肃反对象”，开始陷入厄运。出于“只知道为祖国服务，总觉得自己要改造，总觉得自己缺点多，怕跟不上时代的步伐”[②] 的天真心理，1957年2月，他在《诗刊》发表了长诗《葬歌》。作品写道：

你可是永别了，我的朋友？
我的阴影，我过去的自己？
天空这样蓝，日光这样温暖，
在鸟的歌声中我想到了你。

梦幻消失，作者发现整个世界都变了：“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。”作品以人们所熟悉的同自己灵魂“对话”的方式，开始了与“过去”的告别。这种“永别”肯定是非常痛苦的，因为“我走过我常走过的街道，/那里的破旧房正在拆落。/呵，多少年的断瓦和残椽，/那里还萦回着你的魂魄。”还因为，从此以后“让我以欢乐为祭！”像当时的大多数人那样，尽管他希望以一种积极、坦诚的姿态步入新的生活，愿意牺牲自己的艺术情趣，去适应、迁就工农兵的民间文化水准，但却往往是“事与愿违”。他在《人民日报》发表诗歌《九十九家争鸣记》，在《人民文学》刊出《三门峡水利工程》、《去学习会》、《美国怎样教育下一代》、《感恩节——可耻的债》等诗不久，其作品相继在《诗刊》和《人民文学》等杂志上受到批判。迫于压力，他写出检讨寄送《人民日报》文艺部。1958年，南开大学批判穆旦的运动升级，诗人被打成“历史反革命”，逐出讲台，发配到图书馆监督劳动。1977年，穆旦含冤去世。

穆旦一生的“厄运”，是那些成名于40年代、沉没于50年代的诗人们命运的“缩影”。他是那种比较纯粹的诗人，坚信“只有理想使生活兴致勃勃”，却没想到，单纯的爱国热情和严肃的生活态度，如果不能完全融入解放后的现实轨道，诗的翅膀就无法张开。他的文化教养、秉性，不可能使他像有的诗人那样，来个180度的大转弯，直接地为政治路线和中心工作而歌唱。鉴于这种情况，他

---

① 参见钱理群等：《中国现代文学三十年》，528页，上海，上海文艺出版社，1991。

② 郭保卫：《书信犹在，诗人何处寻》，见杜运燮等编：《一个民族已经起来》，南京，江苏人民出版社，1987。

比从国统区来的诗人还有着双倍的创作困境。他写于 1976 年、在朋友中传看的一组诗，正是这一文化命运和心情的真实写照："我已走到了幻想的尽头，/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》) 而在《理智和感情》中，诗人写道："一个小小的距离/就是你一生的奋斗，/从起点到终点/让它充满了烦忧。"穆旦的朋友们惊喜地看到，40 年代那个智慧的诗人又回来了。但在"文化大革命"时期政治权威的高度统驭之下，这些闪射着思想火花的诗作，根本不可能刊行于世，它们只能处于"地下"状态。

相比之下，诗人在困境中从事的俄国文学和英国文学翻译，却取得了令人瞩目的成果。从 1953 年到 1977 年，一大批译著先后出版，它们是：季摩菲耶夫的《文学概论》(1953)、《怎样分析文学作品》(1953)、《文学发展过程》(1954)，普希金的《波尔塔瓦》(1954)、《青铜骑士》(1954)、《高加索的俘虏》(1954)、《欧根·奥涅金》(1954)、《普希金抒情诗集》(1954)，季摩菲耶夫的《文学原理》(1955)，普希金的《加甫利颂》(1955)，《拜伦抒情诗选》(署名梁真，1955)，《普希金抒情诗二集》(1957)，《布莱克诗选》(与袁可嘉等合译，1957)，《济慈诗选》(1958)，雪莱的《云雀》(1958)、《雪莱抒情诗选》(1958)，《别林斯基论文学》(1958)。他翻译的其他译著，如《唐璜》等，1980 年后也先后问世。

臧克家为《1956 年诗选》所作的序《在 1956 年诗歌战线上》一文，反映了对老诗人创作"落伍"状况的看法，他主要论及三个问题：第一，诗歌必须反映社会主义的丰富多彩；第二，对于意见不同的诗，对于各种类型的诗，在少数人的座谈会上可以讨论它的得失，但更重要的是拿到广大群众里去考验；第三，诗人还没有抓住时代精神。① 两年之后，阮章竞在"诗刊"编辑部召开的一次座谈会上，以《群众对诗人的要求是些什么?》为题，表达了类似的意见。他说："很多人不满意自由体的长短句，我觉得主要问题在于知识分子味太重，自由体能不能用真正的劳动人民的话来写，我觉得是可以的，问题是现在的自由体的诗中的确有一些词汇是我们一般劳动人民所不能接受和不习惯的，所以长短句是可以的，主要看你的语言是不是劳动人民的语言。"②

他们虽然没有直接点名，对其中的深层原因做客观和深入的分析，但实际提出了调整老诗人与时代关系的新的思想和艺术标准，即"群众的检验"、"时代精

---

① 参见臧克家：《在 1956 年诗歌战线上》，载《诗刊》，1957 (3)。

② 阮章竞：《群众对诗人的要求是些什么》，载《诗刊》，1958 (8)。

神”和“劳动人民的语言”，等等。1957 年以后，时代对老诗人的“要求”更为严苛了，一场又一场的阶级斗争，终于把其中的一些人推向了命运的深渊。

第二节　“40 年代”和“两个诗群”

“七月”诗派出现于抗战的烽火中，“九叶”诗派（即“中国新诗派”）是 20 世纪 40 年代中后期崛起的诗人群体。“七月”诗派的成员主要集中在重庆、成都两地，一些人后来转赴抗日根据地。该群体的诗人以文学评论家、地下工作者、左翼青年和学生为主，强调介入现实、突出主观战斗精神是其创作的基本特色。“九叶”诗派的主干为昆明西南联大的青年教员、学生，兼有少许上海的文艺编辑，其创作受到闻一多、冯至、卞之琳，尤其是欧美现代诗人艾略特、里尔克、奥登、燕卜逊等人的影响，重视内心世界的挖掘和个人现代感受的揭示，有较强烈的民族忧患意识。如果说前者精神状态和创作视角带有俄罗斯的色彩，后者则是现代欧美诗歌的现代意识与 40 年代中国社会处境一次成功的融合。如果从文学史角度看，这两个诗派是有可能会成为五六十年代新诗的创作主流的，然而在解放后，它们却很快从文坛上消失了。

40 年代是中国社会一个非常特殊的历史时期。新与旧的矛盾、进步与倒退的冲突、个人与时代难以料知的关系，被极大地凸现了出来。一代甚至几代知识分子，都无一避免地面临着历史和社会模式的严峻抉择。从某种意义上说，“九叶”诗派的出现正是对 40 年代这种复杂文化现实的一种回应。用唐湜的话说，他们是“现代的哈姆雷特”，“永远在自我与世界的平衡、寻求与破毁中熬煮”①。抗战结束后一段时间内国家时局的捉摸不定，让他们感受到个人存在的荒谬和无奈，从而产生了对与西方现代文化精神的强烈认同心理，在诗歌观念中表现出反讽的、非对称的、具有愤怒的批判性的现代主义文学的特征。作为中、西方现代诗歌交流的桥梁，西南联大客座教师、英国人燕卜逊对艾略特、奥登作品的介绍，对“九叶”诗人形成现代的和敏感的诗学观念，起到了推波助澜的作用。② 但中国的社会现实，人格结构中的传统文化积淀，以及对“40

---

① 唐湜：《诗的新生代》，《新意度集》，北京，三联书店，1990。

② 英国诗人兼文论家威廉. 燕卜逊在西南联大开了一门叫“当代诗歌”的课，其中讲解艾略特的《普鲁弗洛克的情歌》、奥登的《西班牙》和十四行诗。他不仅把西方现代诗新的题材和技巧带入了学生的艺术视野，而且还在后者的现实感受中，注入了现代人独特的艺术知觉力。

年代”的特有感受，使他们对个人存在、人与文化、时代关系等问题的判断，与艾略特、奥登们显然有诸多差异。整体性的民族焦虑和希冀，毫无疑问地成为他们思考和创作的基本“语境”，它表述方式上的“二重性”，贯穿在大多数“九叶”诗人的创作之中。例如杜运燮，他在抗战后期参加了中国军队对日本侵略军的作战（在缅甸等地），经历了战争和死亡的严酷考验。内战爆发后，他又目睹了通货膨胀、贪污、失业等丑恶现象，发现了书本背后另一个真实的中国。一代人渴望与失望相交织的复杂感受，在他的《赠友》一诗里得到了充分的体现：

为希望而生，在希望里
死去，终于承认了不知道
生命；接受了它又挥霍掉，
只是历史的工具。

他后来回忆说：“如果有人问我，像一些记者最爱提的那个问题：‘你一生中印象最深、最有意义的经历是什么?’我会随口用四字回答：‘西南联大。’”① 当时，围绕在《诗创造》、《中国新诗》等杂志周围（上海）的诗人，除穆旦、袁可嘉、杜运燮和郑敏外，辛笛、陈敬容、唐祈、杭约赫（曹辛之）和唐湜都不是西南联大的学生。然而，他们却程度不同地被“西南联大”的特殊文化氛围所吸引，认同了这所大学“先生”和“学生”两代诗人思想的共同特色：中国知识分子的正义感和爱国感情；创作与现实日趋密切的联系但又在政治之外保持自己精神世界的某种独立性。或者说，这是一种诞生于晚清、辛亥革命之际、完成于五四新文化运动中的追求个性解放和思想独立的极具中国特色的“校园文化”。正如有的学者所指出的：“若把‘五四’时期的北京大学喻为‘中国新诗的摇篮’，则此时的西南联大同样可以比喻为振兴并发展中国现代诗的新垦地。”②

进入50年代后，思想的独立性和诗歌观念的西方化倾向，变成了“不合时宜”的东西。它们被迅速崛起的解放区的文化实践所冷落，是不会让人感到意外的。

袁可嘉、杭约赫和郑敏先后停止了创作，穆旦、唐祈后来也被剥夺了发表的权利。袁可嘉说：“50年代以来，由于百花齐放、百家争鸣的方针长时期没有得到全面贯彻，使他们基本上中断了新诗的创作，无法进一步沿着自己的艺术道路

---

① 杜运燮：《书前》，见杜运燮、张同道编选：《西南联大现代诗钞》，1页，北京，中国文学出版社，1997。

② 谢冕：《一颗星亮在天边》，见《穆旦诗全集》，12页，北京，中国文学出版社，1996。

发展下去，这不能不说是一件颇可惋惜的憾事。”① 穆旦发表于 1957 年 7 期《人民文学》上的诗《问》，颇能代表这批诗人当时如临深秋般的落寞心情：

生活呵，你握紧我这只笔
一直倾泻着你的悲哀，
可是如今，那婉转的夜莺
已经飞离了你的胸怀。
……
唉，叫我这支尖细的笔
怎样聚敛起空中的笑声？

杜运燮这一时期的创作也出现了短暂的动摇。比如，他的《解冻》曾经被人所称道，发表在《诗刊》上的《雪》，又不免透露出某种怯生生的逢迎和希望调整歌喉的心态，诗作写道：

放眼望去，多少诗句，多少名画，
激情推着联想，联想推着激情，
触电般的是那《沁园春》，忽然又高又大，
我也有那熟悉的豪迈感情。

除个别诗人外，“九叶”诗派在“反右派”斗争、“大跃进民歌”运动中，并没有受到“正面”的批判和否定。解放后一系列的文艺斗争，主要针对与解放区文化政策发生过正面冲突的作家群体，如“胡风反革命集团”案、“丁玲反党集团”案等而展开的。“九叶”诗派是在冷落和歧视中最后走向瓦解的。穆旦、唐湜、唐祈等人被打成右派，其余的诗人则在各自单位被置于“冷宫”。所以，80 年代初，当一本对许多读者来说非常陌生的诗集《九叶集》问世时，这些诗人离开诗坛，已有 20 多年之久。

杜运燮（1918—）出生于马来西亚，先在厦门大学生物系就读，后经诗人林庚介绍，转入西南联大外语系。1945 年毕业后，参加中国远征军赴印度、缅甸前线作战（任翻译）。第二次世界大战结束后，在香港、南洋、重庆一带任《大公报》编辑和中学教师。解放后，在新华社国际部工作。1946 年，处女作《诗四十首》经由同学萧珊介绍，在巴金主编的《文学丛刊》出版。但他为人所知的诗作还是《草鞋兵》、《滇缅公路》、《追物价的人》等。奥登式的现代主义诗歌技巧，机智的反讽手法，在他的诗作中深化了内在的矛盾，增加了表现力度，也使诗的艺术更为丰富和凝练。如《滇缅公路》：

---

① 袁可嘉：《序》，见辛笛等：《九叶集》，南京，江苏人民出版社，1981。

一切在飞奔，不准许任何人停留，
远方的星球被转下地平线，
拥挤着房屋的城市已到面前，
可是它，不许停，这是光荣的时代。

50年代中期，由于受到“双百”方针的鼓舞，作者在《诗刊》发表了诗作《解冻》和《雪》。与前期作品相比，它们变得迟疑、犹豫和羸弱了起来，似乎感到了政治气候无形的压力。前者写道：

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，
在冰层上画图案，在脸上加深笑纹。

“慈爱的手”、“思想的疙瘩和包袱”等意识形态意味很浓的词语，虽然故作欢乐状，却给人留下“强颜欢笑”的印象。诗人那为人熟悉的反讽的手法，换成了颤颤噤噤的自诉，读后让人不免有种隔世之感。它们真实反映了“九叶”诗派将要被逐渐挤出“诗歌圈子”，那种茫然四顾的心灵状态。

唐祈（1920—1997）原名唐克蕃，曾用笔名唐那，江苏苏州人。1942年毕业于西南联大历史系，他早期的诗，留有甘肃、青海一带生活的痕迹，奇异的草原风光和游牧生活，给当时的诗坛以清新、明朗的印象。

秋天，少女像忧郁的夜花投入湖底，

——《故事》

不欢乐的生活啊，人很早会夭亡，
哪儿是游牧人安身的地方？

——《游牧人》

这些作品里，有希腊神话的某些“影子”，它们分明还透露出瓦雷里《海滨墓园》的死亡气息。新中国成立初期，唐祈曾任《人民文学》杂志小说散文组长、《诗刊》编辑，在报刊上发表过诗作。他这时的创作出现了适应新形势的某种变化，如《水库三章》等，对人的命运的深切关注，被轻飘飘的叙述笔调所替代，诗的形象也变得干瘪、枯燥。1957年，随着“反右派”斗争的深入发展，唐祈与《诗刊》编委吕剑同时被“揪”了出来。同年《诗刊》9期推出《反右派斗争在本刊编辑部》一文，曾对当时情景做过形象的描绘：“根据继续揭发的材料和他们自己的交代，已经证明：他们和丁玲、陈企霞反党集团中的骨干分子李

又然有着密切的关系。李又然和吕剑、唐祈在一起策划，并供给了他们进攻用的炮弹，企图为丁、陈反党分子翻案。吕剑、唐祈已经承认他们充当了这个反党集团外围的‘哨兵’。他们的其他活动，他们和其他右派分子的关系，则正在继续的揭发中，他们自己也陆续地交代了一些。”

解放初期，唐祈被安排到《诗刊》来工作可能是一个“例外”，他的最终被“挤走”，却在人们的意料之中。后来，他被发配到甘肃师范大学任教，长达 20 多年。

经过 1955 年惊心动魄的“胡风反革命集团”案以及后来的四散分离，“七月”诗派早已在人们的记忆中“石沉大海”。80 年代初，当一本薄薄的《白色花》突然呈现在人们面前时，人们记住了这些饱经风霜的名字：阿垅、鲁藜、绿原、冀汸、化铁、郑思、孙钿、彭燕郊、钟宣、牛汉、曾卓、胡征、杜谷、徐放、芦甸、鲁煤、朱谷怀、罗洛、朱健、方然。

与“九叶”诗人自由知识分子的“身份”不同，“七月”诗派身上更具有“革命”的色彩。胡风是 30 年代初的老党员，著名的左翼文艺战士。他们中的其他人，或早先参加革命，在国统区从事地下工作，或参与进步的文艺活动，有的后来则去了根据地。在 40 年代，“七月”诗派是中国共产党在国统区的“外围”的文化力量。确定“七月”诗派的历史地位的，首先是他们的创作实践。他们自觉继承和发扬 30 年代革命现实主义的战斗传统，强调发扬主观战斗精神去能动地影响现实，改造现实。所以，他们的创作最深程度地体现为以下一些特色：其一，关于创作态度和共同的思想追求。绿原在《白色花·序》中指出：“努力把诗和人联系起来，把诗所体现的美学上的斗争和人的社会职责和战斗任务联系起来。”其二，继承五四思想文化传统，强调诗人的主观战斗精神。一方面，他们不赞成新月派、现代派“孤芳自赏”的姿态；另一方面，也反对客观主义的创作理论及其倾向，主张“深入生活”，在深广的历史内容中突出鲜明、饱满的个别的艺术形象。这就势必与来自解放区的偏于强调客观性、忽视个别性的文艺理论不可避免地发生矛盾。这些都为“七月”诗派后来的命运埋下了伏笔。

“七月”诗派是围绕着《七月》和《希望》两个大型文学杂志成长起来的。胡风的文学理论、艾青、田间的创作，对“七月”诗人产生了深刻的影响。在胡风之后，阿垅无疑占据着“首席诗评家”的地位。他的《诗与现实》、《人与诗》等一百万言的诗论，比胡风更加深入、准确地分析了诗歌与时代、与文学传统、与诗人个性之间的多重关系，对 40 年代的其他诗歌流派，做了相当透彻和专业化的比较研究，对确定“七月”诗派的文化、历史性格，作出了大手笔的总结与概括。当时，与阿垅形成“双璧”的是绿原。他的诗“具有堂·吉诃德的勇敢与

自信”（唐湜语），那种有力、讥讽、深刻和富有鼓动性的诗风，一时征服了国统区的一大批青年读者，其影响力甚至超过了艾青。

1948 年前后，胡风所代表的文艺思想受到党内一些文艺理论家的严厉苛责。1949 年，阿垅的诗论又受到陈涌的责难。1954 年后，由于胡风的文艺思想与毛泽东的《讲话》不仅没有缩小分歧，反而因他的“三十万言”书，形成了更尖锐的冲突，对他本人批判的升级，遂严重波及到了“七月”诗派的生存。新中国成立以后，在确立解放区文艺思想权威进行的一系列“战役”中，胡风成为第一个被打倒的对象。1955 年，他与阿垅及其他“七月”诗人之间私人通信，被分成“第一批”、“第二批”反党材料，在党报《人民日报》上曝光。紧接着，关于他的定性，由人民内部矛盾上升为阶级矛盾，以他为首的“七月”诗派被打成“反革命集团”。阿垅、牛汉、曾卓等许多人被逮捕，最后阿垅还冤死在狱中。一个活跃于抗战时期、在大后方青年中产生较大影响的诗歌流派，就这样沉寂了下去。

在“七月”诗人解放初期的创作中，鲁藜（1914—1999）是作品较多的一个诗人。据统计，他出版过《时间的歌》（1953）、《星的歌》（1954）、《红旗手》（1954）等诗集。鲁藜早年曾奔赴延安，写过《延安散歌》、《红的雪花》、《草》等清新、明丽的诗作，被认为“代表七月诗派的另一种‘调子’”[①]。不过从他发表的一些作品，如《中国十月诗报告》、《从这一天开始》、《在朝鲜的土地上》等政治抒情诗看，表面的印象多于真实的艺术感受，有时是出于表现某种空泛的概念而拼凑起几个诗的意象，难免会陷入当时诗歌的陈套之中。它们即使与诗人延安时期的诗比较，也不免黯淡失色。倒是他的介于“七月”诗传统和当代新诗之间具有“中间色调”的一些篇什，尚清新可读，如写《希望》：

多么幸福，当我出现在你的目光里
就像日光出现在波浪里
那泪滴就变为星光
那痛苦就融化为花朵

“希望”这远不可及的叙事，由于“你”和“我”的加入而细节化了，有了一层感人的情愫。在 50 年代普遍缺乏人情味的干巴巴的诗作中，它不啻是一缕悄然而湿润的春风。

绿原（1922—）又名刘半九，湖北黄陂县人。1941 年开始发表作品，被认为是当时“七月”诗派最具创作实力的诗人。出版过诗集《童话》（1942）、《又

① 钱理群等：《中国现代文学三十年》，521 页，上海，上海文艺出版社，1991。

是一个起点》(1948)、《集合》(1948)。前面说过，他的政治抒情诗曾在国统区产生过广泛而深入的影响，是40年代最为耀眼的诗人之一。解放后，他先在武汉《长江日报》工作，1953年调至人民文学出版社。受到牛汉的鼓动，“两人约定摆脱一切习惯上和陈规上的束缚，试写一些新式的直抒心臆的抒情诗，来歌颂我们盼了几十年的新生活”①。然而实际上，“七月”诗派强调诗人主观介入生活的诗歌观，使他不可能甘心情愿地描绘对生活肤浅的“印象”，即使想“摆脱陈规”来“直抒心臆”，在他们想象之外的真实的“新生活”，也不会允许。尽管他在《人民文学》等处发表了《到公园去》、《雪》和《沿着中南海的红墙走》若干诗作，出版了诗集《从一九四九年算起》(1954)，但那个充满智慧和活力的40年代的政治抒情诗人，显然已不复存在。它们艺术形象的纤巧、脆弱让人感到，即便不发生所谓的“胡风反革命集团”案，“七月”诗派能否还像抗战时期那样活跃，也是令人怀疑的。

牛汉（1923—）原名史承汉（后改为成汉），生于山西定襄县。1940年开始发表诗歌，有作品《走向山野》、《长剑，留给我们》、《鄂尔多斯草原》、《落雪的夜》等。早年投身地下党领导的学生运动，1948年由北平赴华北解放区，在华北大学学习并工作。解放后，先在中国人民大学研究部任秘书，后到沈阳军区编文艺副刊和教书，1953年转业到人民文学出版社任编辑。出版诗集《彩色的生活》(1951)、《祖国》(1951)、《在祖国的面前》(1951)、《爱与歌》(1954)。从牛汉的人生经历看，他本来更有条件为新中国讴歌的，由于胡风和艾青文艺观的影响，却使他不自觉地用另一种眼光来打量和思索身边发生的一切，虽然“埋头写了不少”，但苦于不合时宜。据他说“绿原还发表了几首，我却一首也没有发出去”②。这决定了诗人在五六十年代的文学环境中，不可能有所“作为”，由于几年后受到胡风案牵连，他的艺术生命随即也宣告中止。

阿垅（1907—1967）和曾卓（1922—2002）是另一种情况。阿垅原名陈亦梅，也曾使用过笔名亦门。如前所述，解放前他有多种诗论和评论文章结集出版。解放后，某些旧著虽仍陆续刊行，但他比别人更早地受到责难，曾在《文艺报》发表“检讨”文章。像一只还没有张开翅膀的夜莺，阿垅尚未开始为新时代歌咏，就被掐断了喉咙。这是因为：其一，在“七月”诗人中，他是胡风最为推崇的诗歌理论家，因为与胡风的特殊关系以及其诗歌主张与50年代的诗歌实践

---

① 曾卓：《诗人的两翼》，57页，北京，三联书店，1987。(曾卓和绿原相识于40年代，同为湖北黄陂县人)

② 牛汉：《海上蝴蝶》，“后记”，成都，四川文艺出版社，1985。

相距甚远，自然成了“重点”批判对象。其二，在1948年香港文艺界批判胡风的浪潮中，阿垅虽不是论战主角，却对胡风多有附议。所以，50年代的中国新诗中，基本没有留下他独特的“声音”。曾卓是湖北黄陂县人，在重庆北碚复旦大学读书期间开始诗歌创作。解放后，曾在中共武汉市委担任领导职务，因受胡风案牵连被罢免，并被打成右派。然而，曾卓却始终与胡风本人无直接联系，更没有通信来往，属于真正的“冤案”。五六十年代，在被隔离以至妻离子散的情况下，他默默写出了一些发自内心深处的诗作：

在深山中那一片荒凉的峭崖上
我看见了一簇不知名的美丽的小花
“寂寞，”她低声地说，“勿忘我！”
你柔声地为我歌唱，
当我难以忍耐寂寞、孤独。
你牵着我的手跨越乱石，绕过泥潭，
当我在旷野中迷失、彷徨。

与其这是曾卓一个人的痛苦沉吟，莫如说也是“七月”诗人当时隐秘的心声。作为新诗发展过程中一个重要的诗歌流派，“七月”诗派不能说没有自己的历史局限。但他们血与火的呐喊，包括解放后不公平的遭遇，又给人们留下了很多的启示。

第三节　艾青、田间的“尴尬”

20世纪五六十年代的艾青、田间，是诗坛上的另一道“风景”。抗战时期，他们作为最重要的“歌者”和“时代鼓手”，表现了中华民族反抗强敌的顽强意志和不屈不挠的精神，其诗作产生了广泛而深入的影响。之后，两人分赴延安和根据地，直接投身到抗日救亡的伟大斗争中。经过长时期的艰苦考验，他们变成了比较成熟的革命者，也曾尝试过适应根据地斗争生活的诗歌创作。新中国成立初年，由于受到信任，他们还担任了文艺界一定的领导职务，一度较为活跃。以其在中国新诗发展中的重要地位，他们理应发挥影响，继续去引导诗歌创作的发展潮流的。鉴于各种可知的原因，他们后来从诗坛上逐渐淡出。艾青在“反右派”斗争中葬送了艺术生命。田间虽然幸免于难，诗歌创作的重要性实际也不复存在，逐渐退出了为人瞩目的中心位置。

艾青（1910—1996）生于浙江金华县，早年留学法国，归国后参加左翼文艺活动。1933年，他写于上海狱中的《大堰河——我的保姆》受到文坛关注，成为代表作之一。但真正奠定艾青在中国诗坛地位的，是他在抗战时期连续发表的《向太阳》、《手推车》、《北方》、《他死在第二次》、《火把》等抒情诗。“土地”和“太阳”，成为艾青奉献给中国新诗的两个不朽的诗歌意象。解放后，他曾任《人民文学》副主编，以后根据他本人的要求，改任不负责具体事务的《诗刊》编委，以便专事于创作。作为来自解放区的诗人中的代表，艾青一开始就站在了歌颂新时代的有利位置上。1950年，他在北平辅仁大学以《文艺与政治》为题，对师生发表了讲演。他说：“在推翻了旧政治之后，人民掌握了政权，这是新社会，这个社会的一切制度，都是从广大人民的利益出发的。人民与政治相一致，政治的目的就是为了人民的福利，政治是人民群众自己的了。文艺家既然是人民的代表，人民意志的歌手，就应该对政治有正确的认识。”①

基于做“人民的歌手”和为政治服务的认识，在1949到1957年的近8年间，艾青先后在《人民文学》、《诗刊》等刊物上发表了近百首诗作，进入了自30年代以来的另一个“高产期”。据不完全统计，他也是新中国成立初期发表作品最多的老诗人之一。例如《献给斯大林》：

克里姆林宫前，
我合上了翅膀，
用真诚的语言，
向斯大林歌唱！

“祝贺你，斯大林！
你七十岁的寿辰，
是人民世纪的最快乐的时光！”

在另一首《亚细亚人，起来！》中，诗人热情地号召人们：

挺起我们的胸膛，
我们要做自由人！
亚洲人团结起来，
和美国强盗厮拼！

除发表单篇诗作，1957年以前，艾青还出版了《欢呼集》（1950）、《宝石的红星》（1953）、《黑鳗》（1955）、《春天》（1956）、《在海岬上》（1957）等五部诗

① 《艾青全集》，第5卷，470页，石家庄，花山文艺出版社，1991。

集。然而，人们对他解放后的创作，均感到不甚满意。在一次讨论艾青创作的会议上，臧克家认为："对艾青的诗我有一些意见。我对他的诗一向是估价很高的，但是他解放后写的许多诗，我觉得主题的积极性和时代精神相去较远。我知道艾青写诗很慎重，不轻易拿出来发表，但也应该拿出高度的政治热情迅速反映时代的变化。"《藏枪记》、《黑鳗》和《双尖山》为什么反应冷淡、评价平平？他认为主要"还是思想感情的问题"，"对新事物的感觉和心爱，没有他过去对旧社会的憎恨、对光明未来的追求那么强烈和敏锐"①。严辰认为，《双尖山》虽然在努力向民歌靠拢，但"思想感情是陈旧的"。吕剑同意臧克家的意见，认为"政治热情不饱满"②，是导致艾青解放后创作一直不理想的原因。刚刚冒出来的青年诗人邵燕祥，对艾青的批评则更尖锐，他说："在艾青近年的诗作中，仍然使人听到他过去诗作中的旧的腔调。"③这些意见归结一下，主要有这么几点：一是，说他的思想感情已经跟不上时代的发展，对新事物不敏感，缺乏高度、饱满的政治热情；二是，他解放后的创作，明显夹杂着怀旧的情绪，具体地说，是对"旧时代"还有些留恋；三是，尽管他尽力模仿民歌的形式，但并不成功，反而给人捉襟见肘的印象。

艾青新中国成立初期的创作低于他30年代末的水平，不是他主观上不努力，也并非由于他"政治热情"不高涨。相反，他比别人更希望为新中国而歌唱。新中国成立之前，他即以全国第一届政协候补委员的身份，参与了国旗、国歌和国徽的设计，还在去天安门广场参加英雄纪念碑奠基仪式后，十分虔诚地写下了《国旗》一诗。之后，他一直注意在沸腾的生活中寻觅新题材、新人物。为此，艾青曾去广西农村参加土改，为世界和平的活动赴各地巡回讲演，不辞辛劳地回浙江老家和舟山前线观察体验生活，两度出访苏联和南美洲，等等。在这些活动中，他不是走马观花，而是留下了数量可观的诗歌作品。他曾有感触地说："发现新的东西，是必须从新的社会、新的现实生活中经过仔细观察和深刻体会才能做到的"④。其实，不经过独立思考即随声附议，本来就不符合艾青的个性。一方面，他经历过革命斗争的洗礼，与大多数来自国统区的诗人的文化心态略有不同，即对革命内涵有更深的体验和感情认同；另一方面，艾青诗歌创作的"高峰体验"是在去延安前的30年代完成的，虽然有后来解放区文艺思想的整合，但他观察、思考问题和表现生活的角度与方式乃至审美趣味，明显区别于那些在解放区成长起来的诗人。这就在艾青的"主观愿望"与"客观效果"、在解放前的

---

①②③ 臧克家等：《沸腾的生活》，载《文艺报》，1956（3）。

④ 《艾青全集》，第3卷，274页。

文人心态和解放后的政治身份之间，制造出许多难以克服的矛盾。首先，艾青的思想和艺术旨趣形成于五四新文学与解放区文学之间的 30 年代。他作品中出现的一系列艺术形象，如大堰河、乞丐、手推车、北方、受伤的兵士等，既渗透了五四新文学人道主义思想的影响，也是民族危亡在他情绪上的直接反应。这使艾青在感受我们民族的苦难斗争时，逐渐养成了他个人的忧郁的心灵色彩和深沉的感情相交织的创作个性，养成他悲愤的眼光和英雄的壮美格调相结合的抒情风格。正如他在《我爱这土地》中表白的：

假如我是一只鸟，
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱；
这被暴风雨所打击着的土地，
这永远汹涌着我们的悲愤的河流。

奔赴根据地后，艾青丰沛的艺术感性在预设的政治主题中开始弱化，除《我的父亲》、《时代》等几首诗还保留着原有的艺术个性，其余已为乐观主义的情绪所代替。50 年代后，他的表现领域更显狭窄，只准唱赞歌的“美学”原则，使艾青擅长的抒情风格陷入非常尴尬的境地。在这种情况下，1953 年前后，他两赴家乡和东海前线，试图在民族解放战争（《双尖山》）和民间神话（《黑鳗》）的题材上有所突破，这种处理虽比直接的喊叫保留了艺术的成分，但毕竟也不是他之所长。即使如此，它们仍然受到了责难，原因是忧郁、悲哀的情调已不符合新时代的精神。

其次，为“工农兵”服务的创作前提，不耐烦于精致、含蓄的艺术塑造，它要求的是直接、自动性的表现。艾青的创作深受印象派绘画和超现实主义诗歌的影响，注意立体、雕塑似的作品结构，在较强烈的色彩中，表现出对含蓄诗意和梦境的追求。因此，他的诗体现为繁复意象与复沓节奏的巧妙结合，即便是木刻一般简洁的勾勒，如《乞丐》、《手推车》等，也不取单一的观察视角，而多有不经意的变化，充分显示了他画家的眼光与专业功底。在 40 年代初，艾青经受了严峻的考验，他尝试用民歌体创作了长诗《吴满有》，但以失败而告终。1953 年，他迁就新的风格创作的《藏枪记》，充斥着对生活现象的直接描摹和生硬的阐释，其写作之粗糙，已不能作为“艺术品”来读。不妨来看以下的诗句：

杨家有个杨大妈，
她的年纪五十八。
身材长得很高大，
浓眉长眼阔嘴巴；

据说，艾青曾经颇为这首诗的构思而头痛，他先设计出一个表现浙东游击队

浴血奋战的集体英雄主义形象的方案，但很快被推翻了。接着，又想出另一套办法，让主人公杨大妈藏起大儿子、游击队员小虎留下的枪，然后一波三折，先是特务抓走杨大妈，严刑拷打没有结果，又抓走小虎的朋友杨明钢，最后把他折磨致死，借以渲染悲剧的气氛。诗的结尾，解放军渡江解放了杨大妈的家乡，被藏的枪支终于重见天日。这种构思落入了当时文学的俗套，由于艾青没有深切的体验，作品明显给人“编派”的感觉。诗人后来也承认：“以民歌体写的叙事长诗《藏枪记》却失败了。”①

经过这一时期的反复，艾青出现了回归原来创作轨道的迹象。1954 年，他有了一次访问南美、途经欧洲的机会。这次出访，尤其是与智利大诗人聂鲁达的深入交往，给了他很深的感触。于是，写出了《一个黑人姑娘在歌唱》、《礁石》、《怜悯的歌》、《珠贝》、《在智利的海岬上》、《告别》等一批令人耳目一新的诗作。它让人感到，从 40 年代初到 1954 年的十几年间，经过一段创作的沉闷期，艾青诗歌的翅膀又张开了。《礁石》以极富个性的感受力，发现了诗人在生活的海洋中失落的东西。但同时，他又为它的失而复得而陷入深深的思考：

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……

在某种意义上，这首短诗成了诗人在 50 年代的一幅“自画像”。另一首《在智利的海岬上》充分显示了诗人对广阔的生活场景的把握能力，他对人生中某些隐密部分的透彻观察，写实与象征的交叉互换，更展示了诗的多层次和多侧面的表现力。表面上，它以各国作家在聂鲁达家做客为中心场景，透过和平、斗争、爱情、未来等诗歌主题，呈现了不同文化背景的作家们共同面临的人生命题。在这首诗里，礁石、天空、海洋等意象的穿插、引入以及富有意味的暗示，所展现的全人类的历史生活，与中国 50 年代社会的特殊内容，有一种相互参照的效果。由于它不是对某一问题的简单思索，因此，更能给人丰富的启示。然而，1957 年 1 月，当这首诗在《诗刊》创刊号发表后，它引起的不满及其反应，远远超出了对它的赞叹，首先著文指责它的是黎之。在一篇题为《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》的文章里，他提出：

艾青的“在智利的海岬上”，就是一首晦涩难懂的坏诗。它里面所表现的不是情感，也不是思想，只是艾青对现实的一堆朦胧、错杂的感觉和印

① 艾青：《在汽笛的长鸣声中》，载《读书》，1979 (1)。

象。……其实，只不过是艾青在搬弄早已陈腐的资产阶级的现代主义的伎俩，企图在百花齐放中冒充新表现手法，写所谓含蓄的诗，这不是自欺欺人么？①

沙鸥在发表的《艾青近作批判》一文中，认为这些国际题材的诗是他反党思想的总暴露。然而，就在半年前，同一个作者却以《艾青近年来的几首诗》为题，称赞他“热情地歌颂了聂鲁达，生动地、热情澎湃地表现了这个天才的诗人”；“新的手法，新的风格在这首诗中出现了。从全诗的布局上，从形象的概括的深度与个性化的统一上，从语言的明洁上，从体现深刻思想的巧妙上，都可看出这首诗对于艾青说来，是新的”②。另外，徐迟、田间、臧克家、李季、阮章竞、白桦、晓雪、姚森、桑明野等，也撰文批评了艾青。有的文章主要针对他的创作，有的则带着某种政治愿望。这是因为，艾青曾写过《蝉的歌》、《养花人的梦》、《偶像的话》等讽刺诗，对文艺界某些不正常的现象和人有所针砭。

上述批评曾使艾青一度陷入惶惑、痛苦之中。1955 年，他试图“调整”自己的艺术视角，如写过《“好!”》、《献给亚非会议》、《寄广岛》等一些理念化的作品，但发现大都不尽如人意，很失水准。朱光潜有一段话也许很能代表艾青和他同代人违心的心境，他说：“我对于新诗有一个幼稚的愿望，希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。”③ 具有讽刺意味的是，它所触及的，恰恰是后者在当时的时代条件下无法解决的人生和艺术难题。1957 年夏，艾青连同他的诗歌都被葬送在那场反右斗争的风暴中，真正从诗坛“缺席”了。

读田间（1916—1986）解放后的诗作和文章，基本看不到“矛盾”、“痛苦”之类的字眼。正如他本人所说：“我所选择的创作方向，就是为工农兵服务。……这个方向，我并不是现在才注意的。”④ 在开国后写的第一首短诗《预言》里，他很自信地表白：

我不需要算命，
也不需要打卦。
我自己倒相信，
我的八字不错。
生在这一个时代，

---

① 黎之：《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》，载《诗刊》，1959 (9)。
② 沙鸥：《艾青近年来的几首诗》，载《诗刊》，1957 (4)、(10)。
③ 朱光潜：《一个幼稚的愿望》，载《诗刊》，1957 (6)。
④ 田间：《田间诗抄》，“序”，北京，人民文学出版社，1959。

就是我的大幸运。

如果按照五六十年代通用的欣赏标准，他创作上确实取得了“大丰收”。从1950年到1983年间，田间出版的诗集计有：《短歌》（1950）、《一杆红旗》（1951）、《向日葵》（1955）、《汽笛》（1956）、《马头琴歌集》（1957）、《芒市见闻》（1957）、《长诗三首》（1958）、《天安门赞歌》（1959）、《东风歌》（1959）、《1958歌集》（1959）、《英雄歌》（1959）、《田间诗抄》（1959）、《赶车传》（1959，1961）、《田间短诗选》（1960）、《非洲游记》（1964）、《太阳花》（1965）、《清明》（1978）和《田间诗选》（1983）等。在新中国成立后的创作中，他一直在兢兢业业地实践着自己的艺术宗旨。他不辞辛苦地走访工厂、农村、沸腾的建设工地，从风沙弥漫的大漠到风景如画的西南边陲，到处都留下了探访、追寻的足迹；他频繁出席各种批判会、赛诗会、讨论会，用文章甚至用诗去配合一个又一个政治运动；他还出访非洲、东欧和朝鲜，为那里争取民族独立的斗争而鼓动、而呐喊。除“文化大革命”几年，他几乎笔耕不断，堪称诗歌界的创作“劳模”。他这一时期给人的总的印象是，越是来运动，创作的热情就越高涨，运动不仅没有破坏诗的情绪，反而产生了神奇的刺激作用。在解释其中原因时，他说：“劳动人民是世界上的主人。人类的命运，也只能由劳动人民来决定。我们的诗，就是劳动者的一面旗帜，它要飘扬，永远飘扬。”① 正是凭了这种信念单纯、做人质朴和先人为主的“时代歌手”的形象，他的人生道路可谓一帆风顺，一直安稳地做着《诗刊》的编委，是历次运动中“幸存”的几个老诗人之一。

但田间也不是没有创作的苦恼。解放后，有人曾批评他的诗歌形式拘泥于一成不变的“豆腐块”，指出了他艺术发展的局限性。1956年夏季前后，他试图在组诗《马头琴》中对“题材”、“形式”作某种调整。比如，在崇高、紧张的时代主题中，加进一些云南少数民族地区的民俗风情、神话故事和爱情的成分，一改以往强烈的节奏而为轻松的复沓，以及把复杂的事件过程提炼成单纯的生活细节和更具阅读性的场面等。这些努力取得了积极的效果。但最让田间头疼的还是长篇叙事诗《赶车传》的“版本修改”。这部长诗1946年问世时，曾获各方面的好评。1948年经作者修改后，作为“中国人民文艺丛书”之一由新华书店1949年5月出版单行本。由于新中国成立后农民的历史命运发生了翻天覆地的变化，很多评价农民的角度、结论势必与新中国成立前有了很大不同，这对期望为中国农民写一部“史诗”的田间，是一个不小的打击。于是，为适应解放后新农民形象

---

① 田间：《田间诗抄》，“序”。

拔高和典型化的文学要求，从 1958 年到 1961 年，他在《赶车传》的修改、增补上倾注了大量的心血。在 1949 年版的基础上，他又增写了《蓝妮》、《石不烂》、《毛主席》、《金不换》、《乐园歌》等 5 部，与原作合并成共 6 部、洋洋洒洒约两万行的鸿篇巨制。首先，对原作最大面积的改动是在情节上。写于 1946 年的《赶车传》反映的是“新民主主义阶段”的意识形态和农民形象，而到了“社会主义阶段”，尤其是“一天等于十八年”的“大跃进”时期，作品的主题和人物都给人“陈旧”、“落后”之感，出现了很大差距。在原作中，主人公之一的蓝妮被当农民的父亲石不烂送与地主朱桂堂抵债，虽百般不肯，还是做了小老婆，甚至为朱桂堂生了孩子。蓝妮对父亲拿自己与朱桂堂做“交易”的无耻行径非常恼火，就在朱桂堂请他喝酒时，她借机报复，冷嘲热讽：

蓝妮旁边站，
抱着孩子说：
爹就喝两口酒，
这也不怕卖闺女。

醉醺醺的石不烂则丑态百出：“要夹羊骨头/哪知掉了又夹，夹了又掉进碗。”全不顾做父亲的体面，发酒疯骂蓝妮道：

蓝妮你是猪
……
我看你是该杀的货
杀了你，杀了你。

原作保留了河北农村生活的原生态，乡村人物在作品里活灵活现，充满生活的气息。经过修改后的第一部，把有损于蓝妮、石不烂“新农民形象”的部分，如粗鄙的对话和行为等尽数删去，变成了：石不烂送女儿的动机闪烁不清，而蓝妮在朱家的“身份”则含糊其辞，令人摸不着头脑。这样一改，主人公的形象确实更符合“为工农兵服务”的宗旨了，他们比原作中的那两个人也站得更高、更有光彩。诚如某些评论者所评价的：“如果我们拿他改前的第一部和改后的第一部作比较，可以看出诗人在创作方法上，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。”① 有人则慧眼独具地发现了作者“赋予他的主人公以更高的理想，更美的愿望和更明确的追求人间乐园——共产主义的目

① 张庆田：《把车子赶进人间乐园》，载《文艺哨兵》，1960（2）。

的”[①]。其次，作者试图通过象征手法和对重大历史事件的再现，努力去刻画以农民为主角的中国革命史诗般的历史画卷。田间在谈到《赶车传》的修改时曾经说过类似的话，大意是：我们的时代，好像是车子，赶车的是工人阶级、共产党员、是广大的劳动人民、是石不烂等人；这车子，就是时代的象征。原作以农民蓝妮、石不烂和地主朱桂堂之间的矛盾纠葛为主线，但更多地带着纪实的特点，符合 1949 年以前解放区文学的一般规律。出于上述创作目的，原作纪实性的结构就被安装到了一个象征性的框架中。本来，旧版本只写到解放前的生活，而在新版本中，影响中国历史发展的许多重大事件，被进一步延伸到作品里，从 1947 年毛泽东撤出延安、西柏坡土地会议、土改、抗美援朝，一直发展到“大跃进”和“人民公社化”阶段，等等。田间也不忌讳自己的历史“叙述人”身份，他在《赶车传》一开始就劈头说：“贫农石不烂，/故事一大串，/有人告田间，编了‘赶车传’”。

《赶车传》出版后，并没有被一致看好，反而让人觉察到诗人解放后艺术创造力枯竭的迹象。有研究者认为，这也许是因为“他的车上堆满了各色各样流行的概念。他简直就是用概念充填了所有的空间。也许有人会说，那里不是有车、有路，有赶车人，有果园有仙山吗”[②]？也有研究者指出：“他想达到概括一个时代的‘史诗性’的目标。但是，这种追求并没有实现。”“这其实在当代文学史上是一种普遍性现象，即一种‘悲剧性质’的反差：作家和诗人的‘史诗性’追求与他们在思想境界和艺术能力的严重缺陷所构成的对比。这种现象，绝不仅产生在田间一人身上。”[③]

在 30 年代，田间是以“时代的鼓手”[④] 的形象进入人们的视野的。1940 年，胡风在《关于诗和田间的诗》一文中指出：“田间是第一个抛弃了知识分子底灵魂的战争诗人和民众诗人”，“他的形式（我再斗胆地说一句罢，他底带着天才光芒的形式），正是从他的诗心和生活的结合道路以及结合强度这上面产生出来的”。同时提醒田间，“应争取和‘对象的完全融合’”[⑤]。他在为《给战斗者》作序时，又对诗人创作中出现的新气象给予了更高评价：“小叙事诗还毕竟是突击

---

① 浪波：《〈赶车传〉的革命浪漫主义特色》，载《文艺哨兵》，1960（2）。

② 谢冕：《重读〈赶车传〉》，载《诗探索》，1996（1）。

③ 洪子诚：《〈赶车传〉的潜在文学价值》，载《诗探索》，1996（1）。

④ 这个说法是闻一多首倡的。1943 年 8 月，他偶然得到一本诗集，上面刊有田间的《自由，向我们来了》、《多一些》等。许久不读新诗的闻一多，读罢有些激动。后来，在西南联大的“唐诗”课上，他突然打破不讲课外事情的惯例，介绍起这位新诗人的诗来，并写了《时代的鼓手——读田间的诗》一文。见《闻一多全集》，第 3 卷，上海，开明书店，1948。

⑤ 《胡风评论集》（中），100～101 页，北京，人民文学出版社，1984。

性的速写，而诗，却总是不断地要求情绪世界底深厚和深长的。随着对于生活内容的坚韧的深入，诗人田间终于开辟了纪念碑式的大叙事诗的方向。”① 田间抗战前即有《未明集》、《中国牧歌》和《中国农村的故事》等诗集，但未引起广泛的注意。抗战爆发后，他的长诗《给战斗者》、街头诗《假如我们不去打仗》和《义勇军》等名篇，以其激昂、悲愤的抒情格调征服了众多的读者。他所走的正是胡风为他指出的那条创作的道路：逐步“抛弃知识分子底灵魂”，转变到“战争诗人”和“民众诗人”的方面来，在追求诗心与生活的结合道路以及强度上狠下工夫，最后达到同对象的完全融合，而且分厘不差，堪称这一风格创作的典范。不可否认，在战争所创造的特殊文化环境中，田间式的战争体验和诗人呐喊相交织的写作风格，以及它们与民众、兵士们站在大街或村头的直接对话，使诗歌同表现对象之间，有一种一拍即合的效果。他比较多地赢得文学史的赞誉，是非常自然的。文学主题总是为社会历史环境所培育、支持和规定的，诗人创作成就的取得，自然是时代风气、民众心理、审美情趣等因素呼应与选择的结果。而且后来，它又被纳入到是否“为工农兵服务”的历史认识之中，成了经典性的文学创作原则。

解放后田间追求生活和时代性的目标没有变，与对象实现了真正的融合，然而效果并不理想。原因在于：其一，由于把脱离了社会发展水平的现实阶段夸张地设定为“天堂”，用世外桃源的幻景取代生活的真实，使得他的长篇叙事诗和一些短抒情诗明显带有虚假的成分，不可能给人艺术的感染。其二，诗人对生活认识上的偏差，导致了内心世界与表现对象之间的陌生和疏离。为政治和革命服务，被理解是“投入生活”，作者的心灵反而被遮蔽在口号、标语和流行的观念之中，真实的“生活”实际不存在了。我们注意到，一方面诗人多次深入工厂、农村，与人民群众吃住在一起，或风尘仆仆地访问大江南北，真心诚意地到生活中搜集素材；另一方面，他的思想活动实际上是停止的，甚至没有像《给战斗者》、《假如我们不去打仗》时期那样，把诗与人民群众的命运紧紧联系在一起。诗人的思想感情变成了诗、生活之外的东西。这种现象不独发生在田间一人身上，在五六十年代的诗人和诗歌中，其实很普遍。

---

① 《胡风评论集》（中），455 页。

第四节　“身份”的重新界定

前面说过，当代文学开始于历史的转折之际，因此，它不仅不再认同以前文学的主题、题材和审美意识，对作家的身份也表示了极大的怀疑。一方面，当代文学通过会议、组织和各种协会对作家队伍进行新的“排队”和“甄别”，例如，沈从文等人的失势，就说明这一工作对作家创作的重要影响。另一方面，一些老作家也在按照新的思想、艺术标准，主动地调整自己的姿态，对“过去”的思想和创作进行反省，这种调整，对这些老作家的创作面貌发生了极其深远的影响。

冯至（1905—1994）在20世纪20年代被鲁迅称赞为“中国最优秀的抒情诗人”。他的《北游及其他》、《昨日之歌》无论在对人的认识深度还是艺术表现上，都明显高于20年代诗歌的创作水平，这与他把新诗提高到对人进行现代性“追问”的层次上的艺术目标是相一致的。30年代，冯至有一段个人创作的“沉闷期”；然而到了40年代，他却在西南联大的郊区宿舍写出了许多里尔克式沉思、冥想与重新追问的“十四行诗”，不光被诸如朱自清、闻一多等诗坛宿儒格外看重，也使抗战时期热闹、浮躁的诗歌有了自己独特、内倾和深邃的姿态。沉思与追问，事实上是冯至留给现代中国诗坛的一幅精神意义上的自画像。

解放后，冯至变化的幅度是令人吃惊的。沉思、追问的心灵色调，很快从他的作品中消失了，对解放前创作的懊悔和痛心，一再出现在作者的文章中。刚解放，他即敏感到，“新的民间歌谣随着人民的觉醒和翻身正在更换它的内容，突破它的旧形式”，它“已经有了新的萌芽，将有新的发展”[①]。依据这一新的艺术标准，他对自己20年代和40年代的创作进行了彻底检讨，说那时候“诗里也向往光明，诅咒黑暗，但基本的调子只表达了小资产阶级知识青年的一些稀薄的、廉价的哀愁，很少接触到广大人民的苦难和斗争”[②]。又说：“1941年写的27首‘十四行诗’，受西方资产阶级文艺影响很深，内容与形式都矫揉造作。”[③] 对自己前期的诗歌创作，做了全盘否定。用贬抑、反省自己过去的方式来反衬新社会的进步。在新中国成立后老诗人这一独特群体中，是一种十分普遍的生存策略。

---

① 冯至：《自由体与歌谣体》，载《文艺报》，1951（2）。
② 冯至：《西郊集》，“后记”，北京，作家出版社，1958。
③ 《冯至诗文选集》，“序”，北京，人民文学出版社，1955。

但其中又存在着慢与快、保留与彻 底、被迫与主动的一些细微的区别。冯至显然属于后者。在他五六十年代以赞美为基调的创作中，没有老诗人那种通常会有的心灵“阵痛”，它甚至没有一个实际可以看得见的变化过程。

在他 50 年代出版的诗集《冯至诗文选集》（1955）、《西郊集》（1958）和《十年诗钞》（1959）及其“创作谈”中，人们看到的是老诗人忙碌的身影：1956 年访问西北石油城、西安、半坡村，同年又去了外文印刷厂；第二年响应毛泽东的号召，著文探讨如何“向古典诗歌学习”；他在王府大街参加中国作协关于诗人艾青的批判会，被指定为主要发言者之一；1959 年，浪漫主义诗歌大盛，冯至以《我读〈女神〉的时候》为题，从文学史的角度作出呼应；1964 年，他曾访问古巴，一口气创作了 15 首《古巴纪行》。《西安赠徐迟》一诗，记录了冯至当时真实的心情：

你说，西南有许多美妙的歌舞，
凉山在转变，它忽然跨过两千年；
我说，西北的宝藏多么丰富，
矿石在山里，故事在人民的口边。
金沙江的水，大戈壁的砂，
都在我们的心里开了花。
这里我们没有他乡的感觉，
我们到哪里，哪里就是我们的家。

在《煤矿区》里，他看到的是“山沟里的溪水日日夜夜地流，/铁轨上的煤车日日夜夜地运行”的繁忙景象；而在《给韩起祥》这首赠给陕北著名民间歌手的诗里，他更是诚心诚意地表示：“延安的天空是这样晴朗，/歌声和弦声是这样的高亢；/今天的下午我一生难忘，/我向你学习了要怎样歌唱。”新与旧、知识者的我与农民韩起祥的对比，不仅成为他观察生活的一个角度，也成为诗人一种新的人生态度。知识者的局限和劳动者的明显优势这么一对比，确实具有某种讽刺性。二者的历史角色被诗人心甘情愿、而且是非常自然地倒换了过来。

在 30 年代，冯至曾经受到存在主义思潮的影响，把“正当的死与认真的为人”奉作人生和艺术的信仰。他写于 40 年代初的《十四行集》，是早先《北游》现代性的、存在主义的因素的发展、丰富和深化，说存在主义是这一时期冯至思考的中心和创作的主导思想，一点不算过分。1937 年 5 月，在《给一个青年诗人的十封信·译者序》中，他对里尔克精神世界中深沉的存在主义情结，体会不可谓不深，他说：

他告诉我们，人到世上来，是艰难而孤单。一个个的人在世上好似园里

的那些并排着的树。枝枝叶叶也许有些呼应吧，但是它们的根，它们盘结在地下摄取营养的根却各不相干，又沉静，又孤单。人每每为了无谓的喧嚣，忘却生命的根蒂，不能在寂寞中、在对于草木鸟兽（它们和我们一样都是生物）的观察中体验一些生的意义，只在人生的表面上永远往下滑过去。这样，自然无所谓艰难，也无所谓孤单，只是隐瞒和欺骗。欺骗和隐瞒的工具，里尔克告诉我们说，是社会的习俗。①

诚如后来的研究者所发现的："所谓'正当的死'和'认真的为人'在冯至那里并不具有规范伦理学的意义，而是一种带有存在主义色彩（当然是吸取了中外文化传统）的人生态度，换言之，冯至力图通过对人的生命情态的拷问来唤醒每个人的存在勇气和良知。"②

人们相信，无论冯至的表白还是研究者的结论，都是真实可信的，是三四十年代诗人冯至个人生命情态和生存态度的写照。然而，他在解放后思想上的变化之大，却又超出了研究者的想象。与本来就缺少思想根基和生命自觉的郭沫若、臧克家等人相比，他应该有更多"思想转变"过程中的痛苦和自我冲突，而且灵魂会长久地辗转不安的，但实际情形恰好相反。由此生发出的当代新诗中的"冯至现象"，值得今天重新认真检讨。

臧克家（1905—），山东诸城人，受闻一多影响，在青岛大学求学期间开始诗歌创作。1933 年出版的诗集《烙印》，标志着他开始形成自己深沉、严谨和关注现实的诗风。抗战开始时他有一段短暂的军旅生涯，留有《从军行》、《别长安》等一些悲慨之作。1944 年至 1948 年间，臧克家是在卖文为生的艰辛中度过的，重庆和上海战时和战后腐败、黑暗的社会现象，激起诗人失望和希望相交织的感情，《生命的零度》等讽刺诗集，即是他这种"感时为作"情绪的直接泄露。臧克家后来总结自己那一时期的心情和诗是"其中有悲愤，也有追求；有痛苦，也有快乐；有希望，也有失望"③，应该是真实和形象的。

1949 年初，他作为"国统区作家"中的一员来到北京。起初，他在文艺界并不十分活跃，主要是养病，偶尔也写点诗，如《有的人》、《高昂的头颅，昂仰着》和《我用小声念着你的名字》等。1951 年，他参加了中国民盟。1957 年，他被任命为刚刚创刊的《诗刊》主编，开始成为诗歌界的实际领导，一直到 1964 年该杂志停刊，他始终扮演着在诗歌领域贯彻党的方针政策、配合中心工

---

① 冯至：《给一个青年诗人的十封信》，"译者序"，北京，三联书店，1996。

② 解志熙：《生命的沉思与存在的决断——论冯至的创作与存在主义的关系》（上），载《外国文学评论》，1990（3）。

③ 《臧克家诗选》，"序"，2 版，北京，人民文学出版社，1978。

作的重要角色。此间，是新中国成立后中国社会的政治生活最为动荡不安的历史时期，不仅是来自国统区的作家，包括来自于解放区、理应被信任的作家们，都要受到严格的政治检验和筛选，它对每个人心灵世界产生的冲击、逼问和震撼，是大多数人不曾预料到的。作为诗刊主编，臧克家在这一时期的工作主要有下列几个方面：其一，主动向毛泽东和其他国家各方面领导人约稿，一改以往文艺杂志的“民间色彩”为“政府色彩”；同时，进行毛泽东旧体诗词的讲解、推普工作，逐渐成为它的权威诠释者。其二，把《诗刊》变成党在不同时期方针政策的“留声机”和“传声筒”，作为后者在舆论方面的重要阵地，积极为社会主义的伟大实践服务。可以说，《诗刊》的历史地位和文化性格，基本是在臧克家手中形成和完成的。在当时中国作协的三大文艺刊物《人民文学》、《文艺报》和《诗刊》的主编中，在历次政治运动中惟一“善终”的，只有臧克家一人。其三，在解放后的各种运动如“反右”、“大跃进”、“反右倾”中，臧克家的诗和评论文章始终是围绕着“颂歌”和“批判”这两种基调而构思、写作的。在某种意义上，他的诗歌是在运动中的表白；他的评论和论诗的一系列文章，则对诗歌界发挥了指导、示范的作用。

在这种情况下，臧克家的创作事实变成了“为政治服务”、“为工农兵服务”的样板。解放后，他先后出版的诗集有：《臧克家诗选》(1953—1956)、《一颗新星》(1958)、《春风集》、《李大钊》、《欢呼集》（均在 1959 年出版）；《凯旋》(1962) 以及《忆向阳》(1978)、《今昔集》(1979)、《臧克家集外诗集》(1984) 等。臧克家在谈到自己解放后的感受时说：“从地域上讲，从一个旧世界踏进了一个新世界；从时间上讲，从一个旧时代跨入了一个新时代。一切都光华耀眼，新鲜动人。兴奋激动，有如从黑暗地狱中走出来，置身在光天化日之下一样。”① 话虽不免有些夸张，但他确实是这么想、也是这么做的。翻开由他主编的《诗刊》，会发现他经常发表的诗文一般有两类：一类是为国内重大历史事件的欢呼、颂扬之作。例如，1957 年 2 期的诗《在毛主席那里作客》；1958 年 1 期的诗《没有什么声音比你更响亮》，2 期的诗《春风吹》，4 期的综述《1957 年诗歌创作的轮廓》，8 期的诗《再欢呼》，9 期的诗《两个巨大的声音》，10 期的评论《呼唤长诗》、《读毛主席的“送瘟神二首”》；1959 年 3 期的长诗《李大钊》，4 期的论文《“五四”，新诗伟大的起点》；1961 年 2 期的诗《望中原》；1962 年 1 期的文章《学诗断想》，5 期的文章《读毛主席〈词六首〉》，6 期的诗《中国人民的怒吼》；1963 年 7 期的论文《为无产阶级革命事业而战斗的伟大歌手》；等等。他

① 《臧克家诗选》，“序”，北京，人民文学出版社，1956。

的作品里充斥着欢呼、激动、伟大、最最等强烈的字眼，高强度的声音，比如：

一封信吹起了一阵猛烈的风，
每一颗心像鸣报喜讯的一口洪钟，
这封信，它的分量抵得上千斤重，
触动它一下，也要把手放得很轻，很轻，
它来了，它终于来了，
写它的那只大手呵，
写下了多少辉煌的大作，
成了真理的星座，
永恒地照耀在人类的上空。

——《在毛主席那里作客》

另一方面，又是小心翼翼、曲意揣测和极其夸饰的文字："我们彼此小声地议论着，/这一件神秘而又重大的事情，/消息却像多嘴的鸟儿，/霎时间飞遍了半个北京城。/你说这可不有点奇怪？这个信封/居然装得下那么多的瑰丽诗篇，/那些气势奔腾的诗句，/装下它们需要一个广大的空间。"70 年代中期，当许多诗人和作家受到磨难，身处逆境而满怀郁闷之时，同样下放湖北农场的臧克家，依然用"颂歌"的调子创作了旧体诗《忆向阳》，把文艺界人士饱经患难的"向阳湖生活"描绘得一片光明，如同天堂一般。它后来受到正直之士的指斥和反感，不是没有道理的。这些诗文，与其说是意识形态的写作，莫如说是意识形态的策略，因为它更多考虑的是如何为政治服务和如何服好务的问题，写作反而成了次要的东西。诗人解放前的创作有着突出的关注现实和民生疾苦的思想色调，在五六十年代，他的这种追求虽然依旧，内容、角度、题材却发生了质的变异，或者说同样是生活，然而生活具有了完全不同的思想内涵。另一类是参与各种政治运动，声讨、批判与党的路线背道而驰或遭到贬斥的文艺现象、作家作品。在 1957 年"反右"、1959 年"反右倾"、"文化大革命"中乃至 70 年代下放湖北咸宁向阳农场时，每逢有运动到来，臧克家都是闻风而动、身先士卒，最早站出来写批判文章，如批艾青、批吕剑、唐祈，组织批穆旦、李白凤、蔡其矫、公刘、流沙河，责难何其芳、卞之琳、林庚，等等。1957 年夏，文艺界的"反右"斗争序幕刚刚拉开，他即在《诗刊》7 期发表"代卷头语"《让我们用火辣的诗句来发言吧》，文章用严厉的口气写道："当我们看到，我们用了优美诗情去歌颂的社会主义祖国，被污蔑，被吐上腥臭的唾液，被罪恶的语言涂抹得一塌糊涂，诗人们，我们能够容忍吗?"这些文章文辞粗糙，思想浅露，然而旗帜鲜明。与徐迟、田间等人的"自保"心理不同，臧克家的文风似乎已超出一般文人的言

行范畴。有人认为，在“宁‘左’勿右的时代”，臧克家没有因为出身不好、来自国统区和曾为民盟成员受到冲击，遭到贬斥，“他的言行不能不使人感到费解”① 是一个颇为独特的现象。

不能说臧克家不懂创作的艺术规律，应该说，他有自己特定的诗艺追求。1956 年 4 月，他曾在一篇文章中说：“我很喜爱中国古典诗歌（包括旧诗和民歌），它们以极经济的字句，表现出很多的东西，朴素、铿锵，使人百读不厌。我在初学写诗的时候，就有意地学习这种表现手法。我力求谨严，苦心地推敲、追求，希望每一个字安放在最恰切的地方，螺丝钉似的把它扭得紧紧的。”② 遵循这一创作原则，他解放后确实写过一些好诗，如《有的人》、《高贵的头颅，昂仰着》等。但他为何又在文章里提出另一种创作原则呢？这只能解释为：其一、像大多数诗人一样，经过一番艰苦的思想改造，最后接受了权威性的文艺政策和主张；其二，因出身不好和来自国统区，反而比别人表现得更为夸张、积极；其三，在深层次的心灵世界中，或许存在着某种诗歌文本之外的心理。这些都可以成为今天探讨“臧克家现象”的有意思的材料。

袁水拍（1916—1982）和沙鸥（1922—1994）是像候鸟一样敏感于政治气候的诗人。袁水拍是江苏苏州人，原名袁光楣，早年学美术，后为中国银行职员，解放前因讽刺诗集《马凡陀山歌》而名世。解放后，曾任《人民日报》文艺部主任、中宣部文艺处长、文化部副部长等职，著有《解放山歌》、《政治讽刺诗》和《袁水拍诗歌选》等。在五六十年代，袁水拍仍以政治讽刺诗的创作为主，不过，锋芒所向不再是 40 年代的黑暗现实，而是历次政治运动中遭批判的文学现象、诗人和作品，如《讽刺诗三首》、《一场恶战》等。一些向上级提意见的人士，在他笔下的形象与小丑无异：

我们民主党派，
责任重大无比。
我有五虎上将，
还有过海八仙。

——《糖衣炮弹之战》

“在反右时期，他写反右的诗，大跃进时期所写的大跃进山歌”，后来随着地位的升迁，“反而远离了沸腾的生活，并疏离了故人”。由追逐政策变化发展到“写诗只是为了执行任务”，他最终“失却了灵气。诗味少了，诗风也不灵光了”。

---

① 武继平：《反右派前后的〈诗刊〉》，见《诗刊（1957—1964）总目录》，日本，中国书店，1997。
② 《臧克家诗选》，“序”。

徐迟认为："这是袁水拍的悲剧。但也有喜剧，他的诗歌活下来了，还会长久地活下去，并且写入文学史的。"① 也有人"重读"了他解放前后的诗作，在比较之下，"感慨万千，竟不知该从何说起"②。如果说袁水拍是用诗，沙鸥则是用文章跟随文艺政策的变化的。他解放前就有诗名，新中国成立后一度任《诗刊》编委。沙鸥的诗，在平淡中见含蓄，在简约中见醇厚，自成一家；然而他的文章风格则偏于严厉、尖刻，成为"诗坛形势"的政治晴雨表。1957 年 4 月，他在《艾青近年来的几首诗》一文中，称赞艾青的《在智利的海岬上》是"新的手法"，给予很高的评价；仅仅半年之后，艾青被打成右派，他又对同一首诗提出了严厉批评，文风、口气判若两人。之后，他又发表《"草木篇"批判》、《关于革命的现实主义和革命的浪漫主义》等，斥责青年诗人流沙河的这组诗是"毒草"，后者则涉及其他诸多诗人和作品——直到他本人也受到批判为止。③ 据说，沙鸥在晚年曾感到懊悔，亦有所反省，这里从略。

卞之琳（1910—），江苏海门人。1929 年入北京大学英文系，经诗人徐志摩引荐走上诗坛。1936 年，与何其芳、李广田合出诗集《汉园集》，受到文坛注意。之后，与戴望舒、徐迟、路易斯、孙大雨、冯至、梁宗岱等办《新诗》。抗战爆发后，一度在延安小住，后转道西南联大任教。解放后，任中国社会科学院外国文学研究所研究员。他出版的诗集有：《三秋草》(1933)、《鱼目集》(1935)、《慰劳信集》(1940)、《十年诗草》(1942)、《翻一个浪头》(1951)、《雕虫纪历》(1979)，评论集《人与诗：忆旧说新》(1984)，等等。

卞之琳 1938 年以前的诗，是以奇警、克制、象征和擅长"戏剧性独白"见长的。他曾师从波德莱尔、叶芝、瓦雷里、里尔克和奥登等西方现代主义诗人，"早期诗作甚至还有波德莱尔的散文诗《巴黎的忧郁》那种情调"，但"诗里几乎没有贯穿于波德莱尔散文诗里那种愤世嫉俗的情绪和悲观主义思想"。然而，诗的意境和底色分明留有李商隐、姜白石诗词的痕迹，比如《古镇的梦》、《寂寞》、《断章》、《尺八》等。以 1938 年的《慰劳信集》为标志，他的诗风由"个人幻象"转向了"社会现实"，在此之后，卞之琳对现实生活始终采取一种"致敬"的姿态。据他本人解释："当时（笔者按：指抗战时期）流行过的'慰劳'一词，实际上等于我们今日的'致敬'。"尽管之后"11 年没有写过一行诗"④，由于诗人是抱着这种心态跨入新社会的门槛的，所以，他解放后恢复的诗歌创作，难免

---

① 徐迟：《序》，见《袁水拍诗歌选》，北京，人民文学出版社，1985。
② 《袁水拍诗歌选》，"后记"，北京，人民文学出版社，1985。
③ 参见周建元：《沙鸥是怎样一个诗人?》，载《诗刊》，1960 (5)。
④ 蓝棣之：《现代诗的情感与形式》，70 页，北京，华夏出版社，1994。

不重蹈“慰劳信”般的诗风。新中国成立后，虽然卞之琳是外国文学研究所研究员，但为了响应党的号召、配合形势，仍像许多专业诗人一样，风尘仆仆地奔走在江苏、浙江等地的农业合作化试点地区和矿山、电站和北京十三陵水库之间，“感性和理性认识开始有了质的变化，坚信要为社会主义服务”，“自发而自觉地着重写劳动人民，尤其是工农兵”；“这些诗，大多数激越而失之粗鄙，通俗而失之庸俗，易懂而不耐人寻味”①，给人突击和完成某种任务的感觉。如在《金丽娟三献宝》中，为了配合抗美援朝的重大政治举措，结果塑造的人物形象干瘪、虚假，语言也直白、粗劣：

人像样靠祖国像样，
树上要开花根要长，
房门与国门统一：
金丽娟送爱人上前方。

再如《向水库工程献礼》：

摔脱了大衣抓扁担，
人海里洗一个风沙澡。
给水库献上一滴汗，
喜悦的心跳像鱼跳。

在这一阶段，诗人虽然没有放弃对“念白式格律诗”的追求，还试图把江南民歌、吴方言、吴农谚融入像《采菱》这样的小诗里。由于盲目地把跟形势、赶任务当做写诗本身，创作最终招致了失败。同臧克家、沙鸥、袁水拍和徐迟等人的心态相类似，由于无形中有一个“国统区”的文化背景，又由于出身、经历等心灵隐忧和自卑感，卞之琳在新中国成立后的诗坛的姿态一直是比较积极、踊跃和“左”倾的。这一点，甚至超过了那些来自解放区、又担任了文艺界领导职务的诗人们。这种现象在来自国统区的大部分作家、评论家那里，差不多变成了一般性的规律，成为当代文学中一份值得深思的“思想遗产”。也正因为卞之琳的内心是不踏实的，太重的学者气味有时会弄巧成拙，因此，他的诗歌创作每每并不“讨好”，反而经常被人挑剔、指责。1951 年 2 期《新观察》刚刚发表他的《天安门四重奏》，便很快招致来势不小的责难与批评。1958 年，卞之琳怀着十分天真、浪漫的想法，参观并参加了北京郊区的十三陵水库建设，并在当年 3 期的《诗刊》发表了《十三陵水库工地杂诗》。按讲，这些依照“大跃进”的极端“浪漫主义”情绪创作的短诗，带着配合当时形势的热情，在政治上不应该有什

① 卞之琳：《雕虫纪历》，“自序”。

么“问题”。然而，仍然被人指责为“晦涩”，“不够健康”等。在两篇署名刘浪和徐桑榆的批评文章里，一位作者指出：

> 这种笔调，很难看出诗人在抒人民之情。相反，在诗中的其余六行中，除了“人民翻身了”和“人民的大花园”以外，也看不出诗人对于翻了身的劳动人民的劳动和英雄气概给予应得的歌颂和礼赞。这就很难令人理解诗人在面对“十三件小古董”时，是一种什么样的思想感情！

另一位作者则“旧事重提”，说：

> 必须注意的是，诗人的语言和风格是长期形成的，这里我们不妨提一下旧事。
>
> 诗人解放前的作品我们暂不讨论。五一年，诗人发表了“天安门四重奏”，因晦涩难懂，受过批评；诗人接受了批评，保证以后的作品能让大家懂得。五四年诗人又发表了一组农村诗歌（5首），但又是奇句充篇，难读难讲，读者又向诗人提出过意见。现在是五八年了，而这组诗又具有以往那些诗歌的缺点。看来，要不是诗人喜爱这种特殊的语言和风格，就是诗人难于改变自己的习惯。①

试图跟上时代的步伐，彻底唾弃旧的东西；但人们仍将其视为来自“旧营垒”的人，这样使他时时感到与新社会之间存在着距离。诗人后来谈到当时的尴尬时，曾说：“在精神生活上，也可以自命曾经沧海，饱经风霜，却总是微不足道。”②

不过，不幸中的幸运是，卞之琳始终没有放弃对现代格律诗的理论探讨，1959年前后，他参与了“新诗发展道路”的论争，发表过《谈诗歌的格律问题》、《对于新诗发展问题的几点看法》等文章。他倾力翻译和研究莎士比亚的《哈姆雷特》、《奥瑟罗》、《里亚王》等著名悲剧，并有《布莱希特印象记》出版。

徐迟（1914—1997）浙江嘉兴人，早年与现代派诗人接近，诗集《二十岁人》、《最强音》等带有现代诗风。新中国成立初期，他先在《人民中国》杂志做编辑，以记者的身份走访大江南北，融入到新时代的洪流之中，写下诸多赞美共和国建设和异地风情的诗作。徐迟“身份”的变化是在1957年。当时，他被任命为新成立的《诗刊》副主编，直接在这块新中国的舆论阵地上紧跟党的各项方针政策，呼唤社会主义建设的一个个新高潮，参与组织和批判所谓错误的文艺思想。在“反右”运动中，诗人艾青身陷逆境。在1957年《诗刊》8期上，他发表著名的《艾青能不能为社会主义歌唱?》，从诗歌观念、创作风格乃至在人格上

---

① 刘浪、徐桑榆：《对卞之琳“十三陵水库工地杂诗”的意见》，载《诗刊》，1958（5）。

② 卞之琳：《雕虫纪历》，“自序”。

对其加以粗暴的批评，成为一时的“名文”。他说：

艾青是非常骄傲的。别人的作品从来都不在他眼里（可以参看他的“诗论”）。他对同时代的诗人都诽谤过，讽刺过，甚至对同时代的一些外国的诗人，也在口头上散播过许多刻薄话，其实别人的诗他很少看，这两年几乎根本不看，他对整个文艺界抱着虚无主义的态度。他一直是抗拒着党对文艺工作的领导的。

出于“紧跟形势”的心理，半年之后，徐迟又著文《诗人们已经远行》，号召诗人下乡、下基层；他自己两次溯长江而行，以诗集《不尽长江滚滚来》和长诗《大江东去》表现当时的建设生活，引起诗界的注意。可以想到，由于是为了“服务现实”而创作的，又未能发挥他偏于“现代”的艺术感觉和手法，这些诗篇的思想和艺术力度必然会受到削弱，有些难免会陷入公式化的流弊。比如，他在《快乐的幻想》里写道：

虽然柴达木盆地寸草不生，
唐古剌山顶空气稀薄，
这里却好啊，景致太好，
大可以在这里修建休养所啦！

这种心境势必影响到徐迟对创作中艺术个性的注意，在他呼吁诗人同行“落户在农村，在山区，在林区，在牧场，在工地，在油田”[①]的同时，他解放后的诗歌创作，明显出现了不可遏止的下滑现象。到了“大跃进民歌”时期，他更是积极地提倡明白、晓畅、通俗的诗风，在车间地头热心组织各种赛诗会，这样，连他新中国成立初期诸如《江南》等诗清丽的艺术追求，最后也放弃了。但在后来愈来愈紧的政治运动中，徐迟终于不能“自保”，最后离开了副主编的位置。

另外一些“老诗人”，如冰心、汪静之、林庚、饶孟侃、陈梦家、吕亮耕、萧三、柯仲平、公木、邹荻帆、力扬、苏金伞、青勃、吕剑、方敬、芦荻、韩北屏、王亚平、骆文、芦芒、方殷等，或是通过对自己创作的调整，继续在诗坛上歌唱；或因某种原因，刚开始还有零星的作品发表，60 年代后逐渐从人们的视线中消失。上述“老诗人”在解放后主动适应新的形势变化或渐次淡出的现象，在整个当代文学中并不是绝无仅有的，它们从一个侧面说明了当代新诗发展道路的曲折性、复杂性。

---

① 徐迟：《诗人们已经远行》，载《诗刊》，1958（1）。

第五节　延安诗人的新表现

在20世纪五六十年代的诗坛上，活跃着介于老诗人和新中国成立后出现的新诗人之间的一批“中年诗人”。他们是：郭小川、李季、闻捷、贺敬之、蔡其矫、阮章竞等。他们共同的特色是：不像老诗人那样，在解放前已经博得较大的诗名，并形成自己创作的风格。因此，解放后困难地面临着诗歌题材的转变和风格的调整；也不像与共和国一道成长的青年诗人，虽然在解放前的大学、或在50年代初才开始写诗，由于经历简单和没有丰厚的艺术功底，对生活、诗都还缺乏独特的见解，所以，容易受新中国成立后意识形态主流的影响，踊跃地加入到新诗歌的潮流中去。他们的文学基础基本是在解放区打下的①，其中多数人是抗日战争中投身革命的青年知识分子，战争年代的特殊氛围和第一线工作的锻炼，这些不同于两代诗人的特殊“生活经历”，很自然成为他们解放后较长一个时期内关注和思考的焦点、创作的主题和素材。在一段时间里，回顾战争、描述“这一代”所走过的人生道路，始终是他们感兴趣和百写不厌的题材。即使写和平时期的建设生活场面，其中也常常饱含着过去岁月的思想情结，沉潜着只有这种“经历”的人才能真正捕捉和体验得到的某种悲壮的“诗绪”。它形成了这一批“中年诗人”独特的精神结构和创作底色。可以说，持着这一坚定的革命信念、英雄主义与集体主义思想情结的诗人，以这种思想和文化背景进入五六十年代的意识形态系统，并渐成它在诗歌领域里的创作“主流”，几乎是顺理成章的。

因为个性气质、审美情趣的差异，以及其他因素，50年代中期以后，他们的艺术追求渐趋分化：李季、闻捷等转向对社会生活日常状态的描述，成为“生活的牧歌”题材方面的代表；郭小川、贺敬之则紧跟滚滚向前的时代洪流，明显向社会生活非常状态的方面发展，成为“颂歌体”诗歌的主要诗人。本节着重阐述前者与时代生活的关系和创作特色，后者将放在另外的章节分析。

李季（1922—1980），河南省唐河县人。原名李振鹏，笔名有李寄、里计、章何紫、于一凡等。李季早年喜爱“鼓词儿”、“曲子戏”等民间戏曲和旧小说，

---

① 郭小川、贺敬之、蔡其矫都曾是延安“鲁艺”文学系的学生。郭小川、贺敬之当时受艾青影响，与后者往来频繁；蔡其矫后来去晋察冀根据地从事文化工作，成为“晋察冀诗派”诗人。李季、阮章竞直接进入延安和太行山根据地，参加到实际工作当中；闻捷曾在陕北公学学习。

由于家庭生活影响，终生保持着农民的本色。1938 去延安后，因受文艺界“欧风美雨”气氛的熏染，一度对民间文艺失去兴趣。他用陕北民歌的形式写《王贵与李香香》这首叙事长诗纯属偶然的。在此之前，只是在太行山和延安三边写点小通讯、散文和通俗小说之类，如《老阴阳怒打“虫郎爷”》等。他说：“我之开始学习民歌，最初只是在理论上认识到劳动人民是有艺术创造才能的，民歌，这就是人民文艺的宝库之一。”继之强调，“这当然是在学习了毛主席‘文艺座谈会讲话’之后所得到的启示”①。他后来还反省自己是“缺乏才华的笨拙的歌者”②。由于李季的这种“质朴”，也由于他文学底子本来单薄，解放后，当新的生活潮流向他涌来时，除陕北信天游的形式稍有束缚外，他对表现的对象完全没有心理障碍。1949 年后，他利用担任中南文联编辑出版部部长、主编《长江文艺》（武汉）的机会，认真学习、研究南方民歌，创作了叙事长诗《菊花石》，以及收集在《短诗 17 首》中的《三边人》、《报信姑娘》等。《菊花石》以土地革命时期南方根据地的斗争为背景，塑造了刻石老艺人和他的女儿、徒弟等人的形象。诗人吸收南方五句头山歌的形式是比较熟练的，作品也一反作者过去朴实、粗犷的北方地域的色调，给人鲜丽、清新的印象。长诗中“革命”和“刻菊”的关系却处理得不太好，显得别扭与不自然，让人感到，作者停滞在被动的认识层面，缺乏个人心灵深度的介入。1952 年，随着我国第一个五年计划的实施，有关方面组织一批作家到各个工业建设基地深入生活，反映社会主义建设的成就。李季主动举家迁往甘肃的玉门油田，同时希望找到诗歌新的表现领域。从 50 年代到 70 年代，石油建设、石油工人以及西北地区的风情，成为他创作的主要领域。形成于陕北时期集体主义、英雄主义的价值观，在玉门油田的生活和创作里得到进一步的延伸，它实际亦成为诗人这一时期诗歌创作的焦点和兴奋点。当代诗人在油田生活上用力最勤、出版诗集最多的，大概也非李季莫属。它们分别是：《玉门诗抄》（1955）、《幸福的钥匙》（1956）、《致以石油工人的敬礼》（1956）、《生活之歌》（1956）、《玉门诗抄二集》（1958）、《西苑诗草》（1958）、《心爱的柴达木》（1959）、《杨高传》（1959—1960）、《向昆仑》、《石油大哥》（1977）等。

从上述诗集的出版时间和题目看，诗人 30 年间的艺术视野与沸腾的建设生活之间实际划了一个等号，即“艺术”等于“生活”。他对生活的体验、感受全部来自这里，他的思想和艺术灵感也基本没有超出这一范围。一方面，“叙事”仍然是他写作的主要方向和手段，由于不擅长社会历史生活的宏大叙事，因此捕

---

① 李季：《我是怎样学习民歌的》，载《文艺报》，第 1 卷第 6 期，1949－12－10。

② 李季：《难忘的春天》，“后记”，北京，人民文学出版社，1959。

捉现实生活中的一个个小镜头，然后挖掘出其中若干的诗意，这种手法就在李季的“石油诗”中经常被采用，而且后来也不曾变化。比如《黑眼睛》中就有这么一个“人物特写”：

不论是在图书馆里，
或者是在蒸馏塔旁，
总有一对又黑又大的眼睛，
悄悄地对我张望。

那双眼睛就显得分外明亮；
若是我们不小心出了事故，
它就像阴云密布的天空一样。

诗人最后找到的“诗眼”是：“黑眼睛为什么一直对我张望——/是不是她也希望多出汽油，/还是看中了我的模范奖章?”枯燥的油田生活——男女之间的爱情——最后升华为流行的社会主题，是李季这时诸多诗作的基本结构。这种处理不仅来自他对民歌和民间说唱艺术的持久偏爱，也来自五六十年代普遍重视实际生活的创作规律。同时，“故事”也淹没了作者主体性的存在，遮掩了李季作为诗人在精神生活上的贫弱。另一方面，从李季创作的上述局限可以看出，五六十年代的社会环境即为这一思想和艺术局限的文化土壤。生活的结论即是每一个作者文学创作的依据。自然，作品中完全不会有心灵与世界的真正冲突，它基本被规定在集体与个人、公与私、“小家”与“国家”等政治概念之间。信儿捎给什么人？/就怕人多找不见。/看了信封你就知道，/他的名字在上边。/呵，你是给他写的信，/我保证送到他手边；/油矿上谁不知道他，/那是个能干的好青年（《正是杏花二月天》）。与后来表现建设生活的青年诗人如雁翼、梁上泉、严阵、邵燕祥等人不同，李季笔下的日常生活，总有一个经历过战争考验的“战士”的眼光，这使他在处理革命与建设、现实与历史、少数与多数的关系时，习惯于将今天的建设主题与过去战争年代的难忘情感结合起来。这使李季在这一时期并不满足于写油田，他的思绪飞向了更加峥嵘和沉凝的历史岁月。

长篇叙事《杨高传》就是在这样的背景中面世的。从结构上看，这首诗是作者和他同代人——油田建设者们从三边到玉门人生道路的“扩洗”和“放大”；在时间顺序，实际也是叙事的线索方面，它们被分为《五月端阳》、《当红军的哥哥回来了》、《玉门儿女出征记》三部。在作品中，作者大量运用自己 40 年代的人生经验和情绪记忆，把过去的人物、事件纷纷搬到 50 年代的文艺舞台上。经过艰难曲折，主人公从土地革命、抗日战争时期一路走到了建设时期，而且是在

中华人民共和国成立之后经济建设的中心之一——玉门油田。因此，在他身上最能反映集体主义和英雄主义的时代精神，这种“性格史”的揭示，是与解放后文艺界的主流意识形态相吻合的。第一部《五月端阳》写杨高痛苦、辛酸的童年经历和投身革命后思想的成长。他从小是个苦孩子，三岁死了父母，像沙蓬草一样四处飘荡。讨过饭，放过羊，总之，过的是暗无天日的生活。刘志丹的红军打来后，他十几岁就参加了红军，在战火纷飞的考验中迅速成为一个坚定的革命战士。第二部《当红军的哥哥回来了》写主人公在抗战中的活动。8年抗战，他东征西伐，中经平型关大捷、百团大战，先后三次负伤；抗战结束后，他复员回到三边。解放战争中，杨高担任区委书记，带领群众与胡宗南的军队周旋，曾经被捕，然而宁死不屈。第三部《玉门儿女出征记》写杨高到玉门所经受的新的现实考验。在如林的井架和高大的厂房旁，他保持着战士那种永远进击的心态，“像当年大练兵准备冲杀”一样，在新的战场上变成了一位成熟的领导干部。有人认为：“长诗以雄浑的笔调，完成了杨高形象的塑造。杨高的生活道路和性格成长史，正是中国共产党人所经历的二十几年的战斗历程。读完长诗，自然使我们想到：若不是党领导千万个杨高流血奋斗，哪里会有新中国的诞生，哪里会取得建设新中国的辉煌成就。”① 实际上，李季正是在这种创作模式中构思与写作的：苦难的个人——在革命斗争中获得成长——革命的历史融会了千万个个人的历史。虽然，贯穿长诗的是两条基本线索，即中国革命和杨高的一生，但后者与前者的关系不是那种双重变奏的和弦效果，而是一部早先设计的总体乐章的一段附着性的小插曲，是没有个性和独立的存在地位的。正因如此，李季的《杨高传》尽管是他本人创作中较成熟的一部叙事长诗，但如果按严格的艺术标准去要求，它不能算是一件已经完成的艺术品。

作为五六十年代叙事诗家族中的一员，李季与田间、闻捷、阮章竞、张志民等之间虽有共同点如追求生活实感、历史感，从一个人的人生经历诠释中国革命道路艰险和正确性、注意向民歌学习、喜欢在不损害主题的前提下，为故事情节加一点爱情成分等，但也是存有差异的。与田间作品的“史诗性”，闻捷才华横溢的舒卷自如，阮章竞感受的清新、细腻，张志民的本真、朴拙不同，李季对民间文艺中的“说唱技巧”有一种持久和近于偏执的嗜好。无论采用“信天游”、“南方五句头山歌”还是半格律诗的“四行体”的形式，他创作中始终不变的是“曲子戏”味和“鼓词儿”味，有一种离不开乡土的“土味”（尽管他一度曾有意在诗里增添一点点“知识分子味”）。这种说唱性一直发展到60年代的《向昆

① 徐慎翔等编：《中国现代作家评传》，第4卷，567页，济南，山东教育出版社，1986。

仑》、70 年代的《石油大哥》和《红卷》等长诗创作中。因此，李季的创作道路在“诗与劳动人民结合”[①] 上，体现了当时的创作方向和标准，是无可置疑的；他趋向于民间口味的说唱性，但又妨碍了他的审美意识向着更浪漫、更夸张的方面去发展。所以，他在五六十年代的诗坛上，始终没有后来的政治抒情诗人那么耀眼，产生更大和广泛的影响。然而却在文学史中，保持了一个来自民间的诗人本色。这是 40 年代某些具有民间文艺色彩的解放区作家，在解放后一直未能实现与文人文学传统真正“结合”的一个值得注意的现象。[②]

闻捷（1923—1971），江苏丹徒县人。早年在南京做学徒，抗战爆发后去武汉，参加救亡演剧活动。1940 年赴延安，入陕北文工团，后转入陕北公学读书，并开始文学创作，有通讯、戏剧、诗歌和散文若干。后来做随军记者，1949 年进军新疆，1952 年起任新华社新疆分社社长。1955 年，当《吐鲁番情歌》、《博斯腾湖畔》等组诗被《人民文学》推出时，闻捷作为一个富有创作特色和成熟的诗人，进入了人们的视野。他的诗情意缱绻，文思绵密，摇曳多姿。天高云阔的天山山麓、一望无际的戈壁滩、静谧的月夜、热烈奔放的赛马场面、冬不拉——这些极具新疆地域情调的意象涌入诗人想象的世界，与其说结构了他奇妙的诗篇，不如说给在 50 年代已开始趋于枯燥、说教的诗坛，带来了一缕清新的空气。

奠定了闻捷在当代中国新诗史中地位的，是出版于 1956 年的短诗集《天山牧歌》。它刚刚问世就受到文艺界的格外青睐，是有其特殊原因的：第一，边疆少数民族人民的劳动生活，由于增添了甜美的旋律、绚丽多彩的意象，既使作品变得有“诗味”，好看耐读，也实现了把国家意识形态“人情化”、“异域化”的文化策略。比如《舞会结束以后》，作者的本意是要歌颂建设的生活（乌鲁木齐发电厂），巧妙的是，他在这里用了一个“侧写”——琴师、鼓手与姑娘之间路回峰转的爱情故事。他写道：

琴师踩得落叶沙沙响，
他说：“葡萄吊在藤架上，
我这颗忠诚的心呵，
吊在哪位姑娘辫子上？”

鼓手碰得树枝哗哗响，
他说：“多么聪明的姑娘，

---

① 卓如：《试论李季的诗歌创作》，载《文学评论》，1959 (5)。
② 另一位是赵树理，他后来的小说一直坚持对“民间性”的追求。

她们一生的幸福呵，
就决定在古尔邦节晚上。”

第二，它的出现，是对50年代“战争”与“阶级斗争”的坚硬的审美观念的一种调和。新诗发展到40年代，以个人抒情为主调的审美趋向，渐为抗日救亡和解放战争的宏大抒情方式所代替。随着新中国的建立，大规模的经济建设和思想斗争的要求，更把个人感情、心理压抑到了窄促的空间。文学性是以个性的揭示和表现为前提的，失去了个性表达的文学性，是很难在读者心目中立足的。在这种情况下，《天山牧歌》所包含的“爱情”、“个性”以及维吾尔、哈萨克等少数民族心理情感等因素，无疑反映了诗歌界这种艺术观念调整的愿望。这些特点，在《夜莺飞去了》、《苹果树下》、《赛马》、《葡萄成熟了》等诗作中都得到多彩多姿的艺术表现。但必须看到的是，像当时大多数诗人那样，闻捷的这些努力依然未能超出时代的局限，一是爱情、个性仍被附着在政治的层面；另外，它也没有跳出当时短诗附着于“故事”的叙述陈套。

尽管如此，1959年、1962年分别出版的气势恢宏的叙事长诗《复仇的火焰》（第一、第二部），仍然显示了闻捷驾驭长诗的非凡才华。它深沉而不呆滞，诗风漫卷而不松散，既有对一段历史史诗般的述说，也有对诸多人物形象精致入微的刻画，于大处、小处都可以看出作者独到的艺术匠心。这首长诗最早在《诗刊》上连载，作品一发表，立即得到广泛的赞誉。它着重描述了1950年到1951年在新疆巴里坤草原发生的一场暴乱与平叛的过程。作品以哈萨克惯匪乌斯满以“保教保命”为旗号，在外国势力的策应下，煽动当地牧民参加叛乱这一事件为主线，又穿插了汉族与哈萨克民族矛盾、外国领事与叛匪相勾结、哈萨克老牧民布鲁巴大叔和少女苏丽亚的不幸身世等其他线索，少数民族的情感心理、习惯、众多各具特点的人物性格、都在长诗里一一展现。它把新中国成立初期惊心动魄的斗争，通过诗歌的形式从一个侧面呈现于读者眼前。显然，人物心理刻画和风俗描写是诗人最擅长的艺术手段。在第一部中，乌斯满的随从、牧民巴哈尔的性格复杂而有深度，一方面他深爱着少女苏丽亚，但又不得不屈从乌斯满参加叛乱；他在战争中异常骁勇，性情凶狠，但偶尔也软弱怯懦。他最后的觉醒，显示了共产党民族政策的深入人心（这正是长诗着意追求的主题）。第二部对婚礼场面极尽笔墨的铺排，精彩细致的描写，充满哈萨克民族文化浓郁的风情，作者的艺术功力，在其中得到淋漓尽致的展现。在新中国成立后从事叙事长诗创作的诗人中，闻捷对复杂题材的处理、对艺术空间的拓展、包括小说与诗实虚相济的文字表现，都是十分突出和出色的一位。当然，作品在个别地方仍给人考虑不周、下笔匆忙的印象，长诗的整体

艺术效果似有所削弱。

在以新疆风情为主调的诗歌以外，闻捷还有另一类属于政治抒情的作品。如组诗《水兵的心》、《撒在十字路口的传单》、出版于1958年、1959年两年的政治抒情诗集《祖国，光辉的十月》、《我们插遍红旗》、《第一声春雷》（合著）等。与前一类诗作比较，后一类创作带有当时时代“宣传”、“鼓动”的普遍特征。如果说，前一类诗歌比较多地显示了诗人独特的艺术感受力，因此也投入了较多的感情的话，后一类诗歌发挥的不过是政治的功能而已。因而，它们缺乏起码的艺术价值。严格地说，闻捷是长于“小夜曲”风格的诗人，他在政治抒情诗创作中的挫折，并不说明他没有艺术创造力，是因为那种高强度的呐喊对他细腻的艺术知觉是一种严重的损伤，不利于他把自己心灵深处的亲切、体贴和善解人意完整而得体地发挥出来。闻捷在“文化大革命”中忍辱而死。在当代中国新诗中，这是真正的“歌者”之死，虽然诗人的思想和艺术眼光受到自己时代的极大局限。

阮章竞（1914—2000），广东中山县人。1937年底奔赴太行山根据地参加抗日斗争，之后开始戏剧、歌词的创作。他先后创作的话剧、歌剧有：《周年》（1938）、《太阳出来了》、《保卫抗日根据地》（1938）、《柳亭郊》、《未熟的庄稼》（1941）以及大型歌剧《赤叶河》（1947）。在1949年著名叙事长诗《漳河水》问世。实际上，他从1943年就已开始了用民歌体写诗的尝试，为人所知的诗作有《杨柳叶儿青青》、《送别》、《圈套》等。因此，他的创作思路里不仅“存在着明显的戏剧因素”①，而且也多少保留着文人化的眼光与审美趣味。只是因为后来诗歌界偏于提倡民族形式、民歌体裁，阮章竞诗作中的这些因素为李季的影响所掩，未受到人们的注意和重视。

50年代后的阮章竞，热心地投入到对建设题材的艺术表现之中。1949年到1953年间，他利用在中共华北局宣传部任文艺处处长的活动特点，深入基层捕捉诗的素材，写出了《虹霓集》（诗集）、《山夜的新歌》（组诗），以及《月亮儿爬上竹林来》、《土地解放歌》、《胜利的三年》等，表现土改运动和农村其他方面的新变化。他给自己提出的新任务是：“歌颂向贫穷困难开战的战士，歌颂他们的业绩；同时，也批判害怕困难、逃避艰苦的懦夫弱者。”② 正是凭着这样一种为时代讴歌、向“贫穷”、“困难”和“懦夫”开战的道德伦理观念，以及建立在这一思想基础上的诗歌观念，1956年11月，阮章竞把生活基地从河北农村转到了内蒙古包头钢铁公司。在这里的四年中，他创作了组诗《新塞外行》、《乌兰察

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，87页。
② 徐慎翔等编：《中国现代作家评传》，第四卷，595页。

布》、《万里东风古塞行》、《战黄河》、《钢都颂》、《新黄河颂》和长诗《白云鄂博交响诗》等作品。风沙弥漫的大漠、夜里急驰的汽车、黄河的浊浪、建设者的身影等意象，都进入他对新生活的想象和诗句中。与他在《漳河水》里还注意留心人物的性格、情节的细心设置有了很大不同，他这一时期的诗作多带有建设时代那种“急就章”的特点，比如简单的勾勒、高涨和匆急的诗情、直接而缺少含蓄的语言等。

阮章竞这个阶段比较受人注意的作品，是他的叙事长诗《白云鄂博交响诗》。从作者的创作原意看，他试图通过在钢铁城市的崛起中草原所发生的巨变，从中塑造出一批建设者的英雄群像。显然，再采用《漳河水》那样两句一节的民歌体已有些单薄，难以表现50年代人海战术式的建设工地雄浑的气势以及万马奔腾般的场面。与诗人解放前的作品比较，这首长诗发生了两个明显的变化：其一，民歌的因素退居次要的地位，文人化的程度得到了加强。首先，不再局限于对某一现实生活场景的描写，把人物命运编排在具体的革命斗争历史之中，而是采取了现实、历史、神话交叉渗透的表现手段，使长诗处在读者多重视角的观察、评价中。它已超出“为中国百姓喜闻乐见”的以“民族、民间形式”为审美标准的初级阶段，表露出回归解放区文学之前文人创作传统的某种迹象。其次，由于带着追求“民歌和古典诗的传统结合”① 的目的，诗歌语言开始向古典诗，尤其是唐边塞诗铿锵、激越的特点靠拢。例如：

我沐浴三恭请，
历代的先行人！
请含着骄傲的微笑，
赐给我这样的权柄。

他曾经深以为然地说：“现在的民歌，还是绝句，还不能表现更复杂、更细致的生活，在技巧上，还不能写出更长的诗。”其二，一些不易觉察的非意识形态因素，如非历史化的神话描写、诗人下意识状态的“边塞情结”等，悄悄涌入作品的个别场面和诗句。五六十年代诸多诗人对神话、少数民族风情因素的吸收，除增加诗歌新的审美成分和阅读的快感外，在某种程度上，包含有稍稍摆脱僵硬的政治说教的心理倾向。阮章竞也不例外，否则就不好理解，他一面在文章《群众对诗人的要求是什么》中要求作者适应工农兵的“民歌口味”，一面又极其欣赏气魄很大的唐诗的浪漫主义气韵。这势必带来一个问题：由于阮章竞失却了原先朴素的民歌风格，他的“古典诗词”手段一时又不能做到与沸腾的建设生活

① 阮章竞：《群众对诗人的要求是什么?》，载《诗刊》，1958（8）。

完全结合（变成“油”与“水”的关系），有些作品还给人一种不伦不类的印象。因此，他在五六十年代诗坛虽然十分活跃，一度曾是〈诗刊〉编委，然而成就一直平平，缺少引人注目的表现。

蔡其矫（1918—）是又一位经历过戎马生涯、解放后转入建设题材领域的诗人。他是福建晋江人，早年曾在印尼生活。1938 年，蔡其矫到延安鲁艺文学系学习，后到晋察冀根据地从事文化工作，开始诗歌创作。解放前夕，在华北联合大学文学系任教。他早年的诗歌受到“晋察冀诗风”影响，在抗日救亡的悲愤情绪中，夹杂着青年学生特有的心灵色调，如以下诗句：

第二年，在那流血的地方来了一只山鹰，
它瞅望着，盘旋着，要栖息在英雄的坟墓上；
它仿佛是英雄的化身，不忍离开故乡的山谷。
过路的士兵呀，请举起你的手向它致敬！

后来的几十年中，虽然当过随军记者、中国作协属下的文学讲习所教员，个人命运经历了种种坎坷沉浮，这一色调始终没有从他对诗歌的执著追求中消失。

像大多数从战火中走过来的诗人一样，蔡其矫解放后投入到对新时代的讴歌之中。以 50 年代中期为界，他的创作分为前后两个阶段：前一阶段在 1952 年到 1956 年间，出版了诗集《回声集》、《回声续集》、《涛声集》等。这几部诗集让人看出，诗人自觉地回应着当时兴起的“颂歌”潮流，把反映新生活的面貌和斗争，纳入创作的视野之中。蔡其矫曾多次访问福建、浙江和广西一带的东海前线，深入军港、渔村，体验那里生产和战斗的生活，保卫者（水兵）和建设者（渔民）的形象成为他着力表现的艺术对象。选择这一观察角度，固然与他比较熟悉故乡福建和大海的生活有关，同时，“水兵”、“渔民”、“海员”等一系列富有抒情格调的浪漫形象，也衬托了 50 年代前期青春、透明和向上的时代气氛。诗人对战争年代刻骨铭心的记忆，时时出现在他的诗篇中，使人留下较深的印象：“孤舟在风浪中覆没，/妇女在深夜中独坐，/生者长别，死者无消息，/一次又一次的战争，一次又一次的流血……/故乡呀，你把过去的痛苦遗留在歌中，/让生活在光明中的我们永不忘记。”（《南曲》）然而在同一首诗里，人们还读到这样的诗句：“洞箫的清音是风在竹叶间悲鸣，/琵琶断续的弹奏/是孤雁的哀啼，在流水上/引起阵阵的颤栗。”它和《漓江》、《红豆》、《瀑布》等诗一起，构成诗人“颂歌体”创作之外的另一种“旋律”。由于相信诗应该从“整个心灵，希望，

记忆和感触的喷泉里喷射出来”①，蔡其矫这一时期对题材的选择并不都是整齐划一的，他真诚地希望为自己曾为之奋斗过的“新生活”而歌，但渐渐发现，诗与生活并不是同一个东西。难能可贵的是，在当时的时代氛围里，诗人在对“生活”的理解上保持了某种独特性。然而，也让他经受了意想不到的挫折。

蔡其矫后一阶段的创作是从 1957 年开始的。这一年冬天，他来到武汉的长江水利规划办公室，一边任职，一边沿途体验长江及其支流汉江、丹江口建设工地的生活，写下了诸如《丹江口·南津关》、《雾中汉水》和《川江号子》等格调不同于前的诗作。这些作品，让读者更多地听到来自诗人心灵世界的“杂音”：一方面，受到“反右”斗争后急剧转向“左”倾的文艺思潮的影响，诗人对自己前一阶段的创作轨迹有意做了调整，写出若干拟“大跃进民歌”体的山歌；另一方面，他的思路继续沿着“心灵化”的方向探索，在表面的生活下揭示文化、历史深沉的意蕴。诗人创作中这种不协调的现象，很快为诗界所注意，引来各方的严厉批评。吕恢文在题为《评蔡其矫反现实主义的创作倾向》一文中指出：

> 蔡其矫同志在五六、五七两年的许多诗作，反映了他这段时间创作上的一个极其危险的倾向，就是：脱离政治，放弃社会主义现实主义的基本原则，热衷于追求资产阶级艺术趣味和表现资产阶级美学思想，迷恋腐朽的形式主义。这种倾向在他五四年的一些诗作（大部分收入“回声续集”）里已见先兆，只是五六、五七年修正主义文艺思潮疯狂地冲击着我们文坛的时候，它恶性地迅速发展到了顶峰。②

陈聪、沙鸥、肖翔和袁水拍在另外场合，也发表了相同的意见。它们归结为两点：一是，“没有接触重大的政治事件”；二是，没有站在无产阶级的立场上给予评价。

值得注意的是，当整个诗坛陷入虚妄的“浪漫主义”情绪中时，《雾中汉水》却揭开了汉水另一个促人长思的“面目”：

> 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

---

① 蔡其矫：《福建集》，“前言”，福州，福建人民出版社，1982。
② 吕恢文：《评蔡其矫反现实主义的创作倾向》，载《诗刊》，1958（10）。

在冬天的寒水冷滩喘息……

作品的字里行间暗藏着诗人当时的心境；更重要的是，在诗歌界充斥着大量“战天斗地”的“新农民”形象的背景下，原生性的“纤夫”形象的加入，为人们反思50年代的诗歌潮流，显然提供了一个重要的参照系统。这说明，在当代中国新诗的知识谱系中，实际还有另一个潜在的知识谱系的存在。“大江大河”在解放后的文艺思潮中被充分地意识形态化，是显而易见的事实；蔡其矫这里着力表现的，则是一条文化、历史的大江，是对“汉水”的还原。正像他在《川江号子》里所写的：“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；”这种精神状态在50年代的时代环境中是不合时宜的。所以，蔡其矫在60年代虽然没有辍笔，写有《双虹》、《波浪》等诗；大海的涛声仍然在他心头不安地喧响；他实际已不为正统的诗歌观念所容，声音逐渐变得喑哑下去。

与上述诗人经历相同、50年代后继续为新生活而歌的，还有张志民、朱子奇、公木、戈壁舟等。张志民（1926—1998）40年代因叙事诗《王九诉苦》、《死不着》走上诗坛。在五六十年代，他对新农村各类人物的“肖像描写”，把这类叙事兼抒情的乡村短诗带入了另一番境界。总的说，他的诗善于运用北方乡村的质朴的口语，在三言两语之间，勾勒出一两个人物（尤其是在劳动中产生恋情的青年男女）的身影，使人物的音容笑貌跃然纸上，酷似北方民间文艺中“剪纸”的效果。他的《金玉记》、《社里的人物》、《公社一家人》、《西行剪影》等诗集一问世，即给读者耳目一新的感觉，多半是这个原因。由于诗人新中国成立后走的仍然是一条没有心灵矛盾、冲突的路子，他笔下的人物与环境的关系是喜剧的和温情的，而且，他的笔调也较平实，缺少应有的深度和张力，更缺少对生活反思的能力，所以，发表的作品虽然不少，能给人留下较深印象的却不多。戈壁舟（1916—1986）早年有关于延安的诗作，新中国成立后勤于表现建设的生活，如《把公路修上天》、《宣誓集》等。他回忆战争年代的笔调是温和的，虽然也常带着内敛的深情；而他写新生活却经常使用一种急促的调子，但是诗味不多。

基本概念

革命与创作　　不同的姿态　　20世纪40年代的两个诗群

人民的歌手　　调整艺术视角　　身份　　延安诗人

复习思考题

1. 郭沫若等人创作的变化说明了什么?
2. “七月”和“九叶”诗人群在20世纪50年代面临着怎样的历史选择?
3. 你怎么看艾青、田间当时的创作?
4. 请分析臧克家等“调整艺术视角”的深层原因。

参考书目

1. 艾青．春天．北京：人民文学出版社，1956
2. 卞之琳．雕虫纪历．北京：人民文学出版社，1979
3. 何其芳诗稿．上海：上海文艺出版社，1979
4. 西南联大现代诗钞．北京：中国文学出版社，1997
5. 牛汉．海上蝴蝶．成都：四川文艺出版社，1985
6. 穆旦诗全集．北京：中国文学出版社，1996
7. 田间诗抄．北京：人民文学出版社，1959
8. 冯至．西郊集．北京：作家出版社，1958
9. 臧克家诗选．北京：人民文学出版社，1956
10. 袁水拍诗歌选．北京：人民文学出版社，1985
11. 李季．难忘的春天．北京：人民文学出版社，1959
12. 蔡其矫．福建集．福州：福建人民出版社，1982

第三章

青年诗界的“崛起”

第一节　南下、北上及其他

1949年，对先后从校园走向战争的一代诗人来说，是一个十分重要的年头。40年代中国的大学、中学已经不是“世外桃源”，光明与黑暗的选择，前进与倒退的心灵冲突，促使了他们思想上的早熟。然而，它与战场上的生死搏斗，与现实生活的真实感受，毕竟还不是同一含义。学校是守护年轻人心灵世界的文化堡垒，而生活则是将“心灵世界”重新拆卸、拼接、组装的另一座特殊的工厂。

从文化和历史的角度看，1949年划出了两个不同的伟大时代，1949年以前知识者的思想生活，与主张个性自由和解放的五四时代有更多精神上的关联；1949年以后知识者的文化选择，主要来自解放区的政治文化实践。公刘说：“早在40年代中期，当我开始

觉醒，投身学生运动的时候，一方面得利用黑夜偷读禁书，开会，办墙报，一方面还得时刻提防特务们的鬼蜮活动，留神那捕人的警备车的啸声。”① 曾在北京大学跟冯至、沈从文、卞之琳等“师长辈”学习写诗的李瑛也说：“我永远也忘不了我大学时那一段峥嵘岁月。那里，我是在一边读书、一边在学生运动的激流中渡过的——我们组织社团活动，我们秘密印发传单。”“还攀上天安门华表基座的石栏贴标语，直到解放军和平进入这座古城。”② 从上述的话语可以看出，他们这一代诗人受到20年代以来激进主义文化思潮极深的影响。这一影响在国家方生未死之际，在政治腐败、社会动荡不安的情况下，容易促使一大批报国心切而且敏感的青年知识分子，迅速走上“向左转”的思想道路。③ 与之伴随的，是一种普遍性的从校园直接投身政治改革的社会实践。40年代末，遍及中国大地的青年大学生、中学生“参军”与“南下”的热潮，正是一代人思想观念调整后耐人寻味的历史缩影。

如果从本世纪“学生运动”的发生史去考察，五四运动后学生的“弃学从政”是第一次知识分子群体思想的分化和选择，第二次分化发生在30年代抗日救亡的急流之中，1949年前夕是思想分化的第三次浪潮，但它是分两个阶段完成的。雁翼、韩笑、顾工等，在1942年到1946年间即参加了中国人民解放军的前身新四军、八路军。在1947、1948和1949年间，公刘从江西南昌大学、李瑛从北京大学，白桦、梁上泉、张永枚、未央、胡昭、周良沛、高平等，或从师范学校、或从中学加入到“解放全中国”的战斗行列之中。有的参加了渡江战役，随第二野战军打到了四川、贵州、云南，有的跟随第四野战军进军广东、海南一带。“我们勇敢的战士休息了，/当他们给老乡扫净了院子，挑满了水缸，/当他们在一天的行军后擦完了枪支，——一个甜蜜的舒适的睡眠在开始。”④ 残酷战争中的流血、牺牲和友爱，埋葬旧时代激烈实践中的严肃和神圣，缩短了他们与工农兵之间的思想距离，也大大改变了其对诗歌和人生的认识。诗在生与死的考验中，开始走上与革命事业、政治任务密切结合的道路。“那时，在我的信念里，战斗和创作是我最早的思想方式和行动方式。”⑤ 即使到了和平时期的五六十年代，这种文艺信念也一直深刻支配着他们的思想和创作实践。

---

① 公刘：《黎明的呼唤》，“代序”，成都，四川人民出版社，1982。

② 《李瑛诗选》，“自序”，成都，四川人民出版社，1981。

③ 参见程光炜：《在历史话语的转换之间——对李瑛作品文本的一次“重读”》，载《诗探索》，1994(3)。

④ 李瑛：《睡着的战士》，《李瑛诗选》。

⑤ 《李瑛诗选》，“自序”。

亲身参加中国革命解放事业的特殊经历，从思想、感情、艺术态度乃至表现手法上改变了50年代青年诗界的基本格局和创作面貌。它的一个引人注目的特征是，诗歌中“幻想”的成分开始减弱，“生活实践”的比重明显得到了加强。与来自解放区、成名于三四十年代的诗人比较，短暂的“战斗生涯”，还不足以形成对战争、生死问题刻骨铭心的回忆，因此，他们对建设和战争年代关系的认识远没有上一代人深入，感情体验比较浮泛。但比起出身工人、农民和其他阶层的诗歌作者来，他们则明显带着文化水平较高的青年知识分子的艺术眼光和审美趣味，对建设生活的认识也比较丰富和细腻。所以，往往在某些场合流露出“小资”情调，表现出与五四人文主义的诗歌观“接轨”的倾向，这使他们中的一批人，在后来的政治运动中遭受到不公正的批判。

50年代，尤其是它的前期，整个社会都处在牧歌式的气氛中。要求知识分子与工农相结合，文艺为工农兵服务、为政治服务的一整套政策，不仅大大改变了中国现代文学自五四以来形成的基本格局，而且为当代文学培养、造就了一批文学创作的新人。50年代的青年诗人，就是这批新人中一支异常活跃的队伍。老一代诗人虽说勉强适应了解放后的新生活，中年诗人主要是凭着对战争年代的深沉记忆进入建设题材的领域的，那么，与共和国一起成长的新一代诗人，就很少有这样那样的心理障碍。他们后来逐渐成为当代诗歌创作的主流，是十分自然的。但他们的创作也表现出以下一些缺陷和局限：第一，诗歌的修养，对生活的体验和感情积累，逊于中、老年诗人。表现在对诗歌题材的处理上，他们往往带有地域、职业、采访的特点和痕迹，如军旅生活、工农业建设、边疆风情等，成为其经常涉猎的领域。一方面，表现的空间显得狭小、窄促；另一方面艺术手段也比较单调和单一。他们诗作中的生活，多半是现实中的浮光掠影，更不用说是对生活独特的理解和认识了。这种现象到60年代初才有所改观。第二，由于当代文学思潮一开始就把反对“个人主义”作为推动文学发展的目标，这些诗歌新人的艺术个性，还没有获得生长就受到了压抑。因此，在很长一段时间里，对艺术个性的追求，某种程度上变成了对“题材”的追求和垄断：如未央、张永枚、李瑛、胡昭笔下士兵的生活面貌；白桦、公刘、周良沛、顾工、高平、饶介巴桑对西南地区人文、自然风貌持续的开掘；严阵、苗得雨、沙白、王书怀等偏于从农村生活变革、合作化、“大跃进”方面的取材；梁上泉、傅仇、孙静轩、流沙河、高缨、雁翼、邵燕祥、魏钢焰、周纲、陆棨等，则从一拨又一拨生产建设的浪潮和生产者的平凡生活里获得诗歌的灵感，造成了当代诗歌很难以流派、只能以题材来划分诗人的尴尬局面——这种负面效应，直到今天还不能说已完全消除。第三，他们中一些人的实践经验比较丰富，但明显缺乏艺术的修养；时代把

他们造就成为政治服务的诗人，然而，无论在精神生活还是在文字表现能力上，他们与真正的诗人实际是隔膜的。因此，中国新诗发展到五六十年代，创作水平明显降低了，出现了有史以来的“下滑”现象。

两大时代文化之间从摩擦、迁就和接缝的过程，并不是一次完成的。1949年以后诗歌界对“个人主义”、“朦胧晦涩”、“反党思想倾向”的一次比一次更严厉的纠正和批判，正好说明了当代新诗发展中的不平衡性。公刘、白桦、流沙河、邵燕祥、孙静轩等随着艺术个性的觉醒，50年代前后写出了一些针砭现实之作，留下若干与“颂歌体”的主旋律不甚和谐的声音，但从此断送了自己的艺术生命。在70年代末勃兴的文艺浪潮中，他们重新复出，成为思想界最早一批“先行者”之一。李瑛、雁翼、顾工在70年代也意识到“左”倾文艺思潮的荒谬性，创作出现了一定幅度的调整，李瑛的晚年写作更是流露出向“北大时期”渐渐靠拢的迹象。其他诗人的创作，在五六十年代基本是沿着当代文学的方向推进的，逐渐成为“颂歌体”大合唱中的重要一翼。这种状况，直到80年代也没有发生根本性的变化。

第二节　军旅诗的“美学陌生化”

“军旅诗歌”在这里是一个比较狭窄的概念。相比较抗战时期那种广义的军旅诗而言，我们所说的“军旅诗”主要指新中国成立后军队诗人的创作现象。它在时间、空间上具备以下一些特点：首先，它反映的是和平时期而非战争年代军队诗人创作的面貌和心态，有着与炮火连天的战争生活截然不同的价值向往、审美意识和写作欲求。处于战争状态中的人，必须在生与死的瞬间作出抉择，即使是像晋察冀诗人陈辉、魏巍写战争间隙生活的“战地小唱”，背后仍然有一道战争的影子；而和平时代的军人，则基本没有生死问题的困扰，在常态的生活中，军人那种保家卫国的神圣的责任感和日常生活的零星镜头，是他们歌咏的主要对象。于是，军事训练、站岗放哨、边防巡逻、爱国教育乃至生活间隙里怀乡和思恋女友的心绪，纷纷涌进他们刚柔相济的诗篇，成为军旅诗歌经常涉猎、久写不厌的题材。20世纪50年代开始形成的这种军旅诗歌的特色，事实上已成为一种“传统”，对这类题材的创作至今产生着深远影响。其次，由于五六十年代文艺思想对作家个性的压抑，这一时期的军旅诗着重强调人与战争的和谐，排斥二者之间肉体与精神的冲突。人们注意到，尽管当时军旅诗激昂的意绪是一种普遍的情

绪基调，在表现反帝爱国的思想内容时，经常还有刀光剑影的渲染，但它们放弃了对战争主体——人的精神生活的深层关注。人与自己、与环境的本质冲突，遭到了毅然决然地放逐。军旅诗的创作，贯彻的是如何配合党的中心工作这一条思路，是对“牧歌式时代生活”在另一层面上的续写。最后，“诗人”与“战士”角色的混同，导致了思想和艺术独立性的进一步丧失。在三四十年代，无论是非军人职业的诗人（如善于写士兵的艾青、田间、天蓝等），还是属于职业军人的诗人（如晋察冀诗人群），他们身上民间性和知识分子性的思想色彩都是很浓厚的。这使他们在选择题材、表现战争生活和将士心态、感情时，能保留较大、较自由的审美空间。新中国成立后军旅诗人的社会角色，则发生了根本性的变化。在一篇序言中，李瑛是这样看待自己的。他说：“一个诗人的任务就是一个战士的任务。”① 它的潜台词是，战士以服从为天职，作为军队一员的军旅诗人服从军令，自然当义不容辞，这就把军人的“职业”道德和价值观念带入了诗歌领域。军人的思想行为、思维方式取代了诗所具有的独特个性，诗歌在这里变成对军人思想、情感和生活的简单记录，而不是积极、主动地介入和审省。诗不再是一种“发现”，而只是在被动地“描摹”，导致了诗人一个时期内从军旅诗歌中令人遗憾的“缺席”。

李瑛（1926—）是作为中国当代诗坛上的一棵“常青树”，深深印入人们的脑海的。他的创作如果从中学时代算起（约 1942 年至 1943 年间），至今已近 60 载，是新诗史上创作周期最长的诗人之一。虽然他前、后期均有其他题材的诗作，但倾心最久、用力最勤、成就最高的仍然是军旅诗。当代军旅的题材建设、文化气氛、价值规范、抒情形象乃至语言特色，基本是在他的手中由雏形走向成熟的。从某种程度上可以说，李瑛堪称是这一诗歌领域的突出代表和集大成者。

李瑛是河北丰润县人，生于一个多子女的铁路职员家庭。他 7 岁回故乡丰润读小学，10 岁随父亲去天津。17 岁前性格倾于内向，“喜欢安静，不爱讲话”，而且“十分腼腆甚至孤僻”②。1943 年，他初中毕业去天津谋职，未果。1944 年，他和他人在唐山自费出版诗歌合集《石城的青苗》。1945 年考入北京大学中文系，师从沈从文、冯至、卞之琳和袁可嘉，曾在京、津、沪等地的《中国新诗》、《文学杂志》和《大公报·文艺副刊》发表诗歌，计 200 余首。他写过长篇论文《论绿原的道路》，拟定的毕业论文题目是《读冯至的诗》。他偏爱古典诗词散曲，也十分倾心雪莱、歌德、里尔克和艾略特等大师的诗歌、文论。1948 年

---

①② 《李瑛诗选》，“自序”。

前后，他还有一段参加激进的学生运动的生涯，散发传单，上街示威游行，以至把宣传品送上沈从文、冯至等先生的书桌上。1949 年春，他大学没有毕业就随第四野战军新闻队南下，正式投身到人民军队的大洪流之中。

诗人先后出版了数十部诗集，其中最著名者为：《战场上的节日》（1952）、《红柳集》（1963）、《红花满山》（1972）、《枣林村集》（1972）等。他解放前后的创作有以下区别：第一，解放前诗作的读者对象主要是青年知识分子和在读的大、中学生及文学青年，占据他们意识结构中心的是西方 19 世纪人道主义思想；解放后诗歌的接受者是农民出身的士兵（虽然也有城市的部分文学青年），支配他们思想世界的主要是民间文化和解放区的政治文化。在诗人 1948 年末的《石像》里，人们读到的是这样的诗句："当我读完了绥拉菲摩维支的《铁流》……/在一次跌倒或一次失败里，/使我想起你了；/在我被愤怒撕裂了胸脯的时候，/在我受着迫害而激怒的时候，使我想起你了。"可以发现，关注心灵的感受是这首诗的基本立足点。李瑛写于 1949 年 9 月的《睡着的战士》中有如下句子："我们勇敢的战士休息了，/当他们给老乡扫净了院子，挑满了水缸，/当他们在一天的行军后擦完了枪支，——一个甜蜜的舒适的睡眠在开始。"二者的区别倒不在于"我"（知识者）和"我们"（一群士兵）社会身份的不同，而是诗人创作中代表着精神主体的"人"的弱化和消失，以及他对一种基本缺乏个性意识的生活的认同。第二，李瑛解放前作品所表现的"生活"多半是虚拟的，即使是反抗社会黑暗的篇什，揭示的主要也是青年知识者的思想情绪。如《石头：奴隶们的武器》（1947）、《我们的旗》（1949）等。解放以后，他对生活的直接摹写产生了浓厚的兴趣。静静的哨所、南海波涛、戈壁日出、非洲丛林的鼓，这些现实生活的镜头开始进入他的诗作，但诗人写得最多的还是士兵的日常生活。就像张光年所指出的："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。"① 李瑛自己也曾说："我走遍祖国大地，凡是我曾经接触、曾经了解、或者共同生活过的战友，哪怕只是瞬间相处，也使我终生难以忘怀。"② 第三，正是由此出发，诗人解放后诗歌的语言风格逐渐摒弃了过去知识分子化的特点，向着生活化、口语化的方向转移。这使他创作中原先那种批判眼光与唯美倾向相混合的北大文学传统，逐渐为功利性的当代文学精神所代替。

五六十年代有一个著名说法，叫"体验生活"。这个说法包含的不光是一整

---

① 李瑛：《红柳集》，"序"。

② 李瑛：《战士们万岁》，"自序"，北京，解放军文艺出版社，1985。

套的作品制作程序，它还从一个侧面展现了李瑛诗歌的创作过程。1949 年到 1950 年，李瑛随大军南下追击白崇禧残部，完成和出版了《野战诗集》。1950 年后，他两次赴朝，留下了《战场上的节日》。1954 年到 1961 年，李瑛又多次深入海防前线、戈壁、草原、红军当年长征的路线，于是有了《海防晨号》、《寄自海防前线的诗》。后来，还根据以前的采访，凭借记录和回忆写成了《静静的哨所》、《枣林村集》、《红花满山》、《北疆红似火》等。显然，从采访到作品完成，有赖于两个不可或缺的手段：旅行工具与印刷出版。而技术手段又被限定在政治话语所允许、倡导乃至所鼓励的范围之内，只有在后者那里“获准”，这种创作才被证明是有效和有意义的。

应该提到的是李瑛的“北大出身”。他是从具有很高文化教养的中西文学传统出发并开始写诗的，纯粹从创作的角度看，这样的教养在作品的完成程序中有它的非政治的运作效果。而且，李瑛是那种艺术感觉特别敏感的诗人，他对声音、色彩、形态和人物心理的奇特感应，使他能够穿透表面的生活现象捕捉到其中清新的诗意。所以，在同类诗作中，李瑛力所能及地保留了军旅诗抒情的气质，使《红柳集》、《红花满山》成为当时少有的尚可一读的作品。李瑛诗的风格以清新、单纯、鲜明和细致见长，尤其善于短诗的布局和构思。这是他的诗在六七十年代拥有广大读者的一个原因。如前所述，他在创作中尽管带有“军人”的观察视角，但另一个“学生”角色的美学追求和人生体验，始终潜在地影响着他的诗歌创作。因而，在五六十年代诗坛，即使有诸多非艺术因素的干扰，李瑛仍然是少数几个比较能坚持艺术个性的诗人之一。

未央（1930—），原名章开明，湖南临澧人。1949 年 8 月参军，在宣传队从事文艺工作。1950 年赴朝作战，主要是写战地通讯，做鼓动工作。1952 年回国学习，创作《祖国，我回来了》等短诗，引起广泛影响。他的诗集《祖国，我回来了》属于久蓄喷发之作。作品从一个志愿军战士的亲身感受，描绘了战争紧张、激烈的场面，战士强烈的爱憎感情，以及舍生忘死的情感世界。由于这首诗的生活积累深厚，成功运用了口语化的语言形式，虽然显得直白，但情绪集中、有爆发性，有一种震撼人心的艺术效果。所以，一经陆续刊出，立即博得评论界的一致喝彩。《枪给我吧!》以“幸存者”的口吻，再现了一位烈士感人至深的内心世界：

松一松手
同志，
松一松手，
把枪给我吧！……

……

看你的四周，
侵略者的军队，
被你最后一颗手榴弹
炸成了肉酱。
你的牙咬得这么紧，
你的眼睛还在睁着，
莫非为了你的母亲放心不下？
我要写信告诉她老人家，
请答应我做她的儿子。
……

不是，不是！
我知道你有宏大的志愿。
你的枪握得多紧，
强盗们还没被撵走，
你誓不甘心……

在当时众多的抗美援朝题材的诗歌中，未央这种自白式的抒情风格无疑是独特和极具代表性的。他的诗歌情绪内在饱满，表达简洁有力，对题材的处理并不简单、一般，多从战士的爱国、怀乡、恋母的多重角度深入开掘。这样，把战争与人类的生存加以联系，大大扩充了这类题材的艺术表现空间。反帝爱国，一直是五六十年代诗坛上一个十分强劲和抢手的诗歌领域，它与当时人们英雄主义、国际主义的普遍情怀构成强烈的呼应之势。未央诗虽不多，但影响之大，是完全在意料之中的。这也暴露出他创作中一个明显缺陷：艺术准备不足，后劲有限。50 年代中期以后，他又出版了诸如《杨秀珍》、《革命干劲歌》和《大地春早》等诗集，还在续写有关抗美援朝的作品，如《十年前，在朝鲜》等，给人的感觉比较贫乏和单调。

张永枚（1932—）是一位因表现抗美援朝题材成名的军旅诗人。他是四川万县人，曾用笔名黄椰树。1949 年参军，次年赴朝鲜作战，先后任士兵、班长和文化干事等。从事军队文艺宣传工作的职业特点，被较多地带入张永枚的诗歌创作中。他的语言留有说唱性、鼓动性的痕迹，在一种“回到战争现场”的感觉中，再现了战斗的和日常的生活场面。朝鲜战争结束后，诗人的艺术兴趣转向了南海战士和渔民的题材，前期的特点有所改变。

张永枚先后出版的诗集有《海边的诗》、《南海渔歌》、《骑马挎枪走天下》、

《檀香女》、《椰子树的传说》、《将军柳》等。与他前期的作品比较，这一时期的创作除表现边防军人的爱国感情、渔民的建设生活之外，还注意吸收民间传说的成分，以增强诗作的历史感。那种直截了当的“说唱性”的特点有所收敛，诗歌的幻想和想象的特质开始为诗人所留意。另外，过去拖沓、铺排的毛病，也逐步被简洁、精练所代替。为人所知的《骑马挎枪走天下》是一个突出的例子。总的来说，像大多数的军旅诗人一样，张永枚一直没有摆脱那种“服务”、“宣传”的功能要求。读他的作品，始终能感觉到“为广大战士而写”的创作动机，诗人的主观选择几乎不起作用，所以，尽管他意识到审美在诗歌中的必要，但并不能克服上述精神上的缺陷。到“文化大革命”期间他写出轰动一时的诗报告《西沙之战》，这种心灵方面的迷误得到充分地暴露。虽然诗人当时是“受命”而作，造成的极恶劣的政治影响，却是非常值得反省的。

胡昭（1933—）是抗美援朝战争中涌现出来的青年诗人。他是吉林舒兰县人，1947 年参军，之后任县报编辑，《吉林日报·副刊》编辑。他的军旅生涯很短，之所以被人称为“军旅诗人”，是因为 1950 年在中央文学讲习所学习期间曾赴朝鲜访问，创作了反映朝鲜战争的诗集《光荣的星云》。

未央同类题材的作品，比较强调强烈的战争感受，诗绪的表现也较为浓烈。而胡昭则长于对战争的侧写，回避紧张、激烈的战斗场面，但未影响诗人抒情能力的发挥。出现在《水》这首诗里的是一幅宁静的生活画面：一群朝鲜少女正在河边浣洗，“每当清晨，小河从山谷里/带给我们葡萄酒一样的空气/少女们洗净她们的青菜/淘尽篮里的白米/小心地舀满水罐，连同晨光一起/像顶着和平，顶回家去”。突然诗人发现，这一切原来是过去的幻影，战争破坏了应该属于人们的幸福生活。《给朝鲜》本来是一首对战争表达愤恨的诗作，由于作者感情的节制，给人留下含蓄、深蕴的印象：

我不认识那些曲折的山路……
你们的山谷热情地欢迎我拥抱我——
伸出它有力的松枝臂膀
大敞开鲜花盛开的胸怀
小河殷勤地指引我
用它淙淙不断的声音

同其他诗人的作品一样，胡昭在诗作里表现了保家卫国的神圣感情，但对战争复杂主题的理解还比较简单，缺乏思想的深度。他 50 年代中期以后出版的诗集如《草原之夜》、《小白桦树》等，转向牧区、林区生活风情的描述，清丽和诗绪内涵的特点一如既往。直到他在“反右”中蒙难，诗风才变得沉凝起来，他还

写过《雁叫》等诗。诗中“孤雁”的诉说，分明流露出作者当时真实的心境：“可我的队伍、我的岗位在哪里？/我的年年月月、我的亲密伙伴/可还能列出如此严整的队形?”正如周良沛所指出的：“作者这么向雁提问，反映的却是作者离队独行的痛苦，以及对自己曾在这个战斗集体中生活的最热切的回忆、眷恋。”①从两种完全不同的人生境遇，可以由此反观当代军旅诗曲折的发展历程。

在军旅诗歌创作中比较活跃的，还有韩笑等人。他们的创作追求没有超出军旅诗的基本格局，虽然不能因此而低估了其艺术的努力。

第三节　西南边陲诗的异地想象

1949 年前后，另一批投笔从戎的青年知识者随同第二野战军进军云南、四川和西藏，开始了他们新的人生。这批人主要从事文化和少数民族工作，其中一些人也参加了诸如剿匪、筑路及开发的任务。紧张、理想的战斗生活，兼之深人具有异域风情的地区，受到神话、民间歌舞的耳濡目染，使他们产生出诗的激情，获得了在汉族地区时所罕见的艺术灵感。公刘、白桦、梁上泉、高平、顾工、周良沛和杨星火等是此间涌现的青年诗人。他们因为艺术追求和表现形式比较接近，被人称作“西南青年诗人群”。50 年代中期后，公刘、白桦等人先后离开云南，诗风继之发生了较大变化，这一群体实际已不复存在。

当这些青年诗人进入西南地区时，大规模的战斗已经平息。部队转入一边追击剩余残匪、一边建立新政权和开始建设的阶段。然而，尽管敌对势力的存在不足以影响全局，但民族矛盾和贫穷落后的少数民族生存状况，以及历史形成的“屯边情结”，这些复杂因素的交互作用，自然使“保卫边疆”成为他们创作中的一个突出主题。在战斗和工作的间隙，像空气一样渗透在各个边寨村落的神话故事、民歌，在这时也引起青年诗人们格外的兴趣，极大地丰富了其艺术视野。上述两个基本因素，决定了西南地区青年诗人在观察视角、创作取材上与李瑛、未央等的军旅诗有显著的区别：其一是浓郁的西南地区民族文化特色；另外，神话和民间传说的浪漫成分较大比重地进入到创作之中。

在当代诗歌以服务于政治运动为价值目标的权威性还没有确立之前，西南青年诗人进入了一个短暂和相对独立的创作期。他们中的一部分人，1949 年以前

---

① 周良沛：《诗，就是诗》，见胡昭：《瀑布与虹》，北京，人民文学出版社，1984。

已经开始了诗歌创作，因偏居一隅，没有经历中心城市大多数诗人那种思想的“阵痛”，因此，比较多地保留着学生时代热情浪漫、富于幻想的艺术气质。西南地区以其原始、自足的自然风光在文化上自成一格。雨水丰沛的热带雨林，别具特色的山寨、村落，傣、藏、白、撒尼等民族神秘、独特的习俗和艺术，在这些青年诗人眼前展开了一个五彩缤纷的艺术世界。白桦就曾动感情地说：“我常常梦见西双版纳一个小小的寨子，——1956 年，我曾经在那里生活过一段时间，大约只有三十几户人家，家家都有一座竹楼，一个个用竹篱笆围起来的院落，种有亭亭玉立的椰子树、浓绿的香蕉丛、终日飘散着香味的柚子树、茂密的花草好像从不会枯黄。”① 这种有原始风味的文化传统尽管远离五四文学精神，却坚持了自己艺术上的独特性，以及内心感情世界的真实。一时间，收集、整理并根据当地民间故事传说创作长篇叙事诗，在这一批诗人中蔚然成风，最终影响到他们创作发展的面貌。白桦的《孔雀》，公刘的《望夫云》、《阿诗玛》，周良沛的《藏族情歌》、《古老的傣歌》等，都是这一时期留下的成果，从而形成了 50 年代新诗中一个值得注意的现象。

当然，这并不是说西南青年诗人群在有意疏离五六十年代文学的主题，相反，他们十分注意寻找军人的爱国精神与少数民族地区人民生活的结合点，即使以民间传说为题材创作的诗作，着重揭示的也是“阶级压迫”等塑造翻身农民形象的思想内容。他们热衷于描绘奇丽的边地民族风情和自然风光，是在此前提下丰富作品的艺术内涵，避免陷入概念化的和表面化的现象之中。值得一提的是，民族地区的特异文化虽然对这些青年诗人的创作风格影响很大，但他们对傣、藏、撒尼等少数民族文化中宗教、哲学的神秘内涵和价值观却是隔膜和茫然的。他们以爱与恨的交叉来组织诗歌的主题，却片面地把其拉到阶级斗争的方面来，而没有也不可能意识到后者同时也是其生存状态、心灵世界以及生死观的深刻反映。这样，西南边疆青年诗人群的出现，在审美的追求上的确弥补了 50 年代诗歌创作表现上的单调和贫乏，但他们作为一个相对成熟的诗歌流派的条件可以说尚不具备。表面上看，后来这一群体成员的离散，客观上影响了它的进一步发展，其实更深的原因，主要还是没有形成艺术上充分的自觉。50 年代中期后，这个群体的一些人相继受到政治风暴的严重冲击，遭遇到人生难以想象的厄运。一个曾给诗坛带来希望和勃勃生机的青年诗人群，随之消失在历史的迷雾之中。

公刘（1927—）是西南青年诗人群中最有影响、但不一定是最有代表性的诗人。他原名刘耿直，曾用名刘仁勇，笔名流萤、龙凤兮，江西南昌市人。先在南

---

① 白桦：《孔雀》，“重版后记”。

昌大学就读，辍学后去香港，同时发表作品。1949 年 11 月回国参军，随二野挺进昆明，任西南军区政治部文化部文艺创作员。1954 年借调北京写电影文学剧本《阿诗玛》，后来打成右派，发配山西。

公刘的创作始于 40 年代，1954—1957 年出版过诗集《边地短歌》、《神圣的岗位》、《黎明的城》和《在北方》。但真正受到诗歌界关注的，是 1955 年在《人民文学》发表的组诗《佧佤山组诗》、《西双版纳组诗》和《西盟的早晨》。臧克家、艾青等人都给予这位新涌现的青年诗人以积极的评价。艾青说："'带着难以捉摸的旭日的光彩'正好用来形容公刘的诗"；"公刘是新出现的诗人中写作比较丰富的一个"。又说，"自然环境，战斗任务以及诗人的最清新的情绪，是完全糅合在一起了。公刘的诗，就是长期生活在战士中间的、感染了我国部队的高贵素质的、通身都是健康的一种新的歌唱"①。应该说，艾青所发现的"难以捉摸的旭日的光彩"，"比较丰富的一个"的艺术质素，十分准确地抓住了诗人创作追求的基本特征。

他最初进入读者眼帘的诗作，来自对云南边地生活的观察和情感体验。公刘首先是从战士的胸襟去感受大自然的。在勐罕平原，他从地平线上初升的太阳感受到生命的活力，从波涛翻滚的澜沧江发现了顽强的生存意志，无论在佧佤人的木鼓声中，还是撒尼人的奔跑里，都能唤起他挚爱大地、保卫祖国一草一木的神圣感情：

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……
早安，边疆！
早安，西盟！

——《西盟的早晨》

与李瑛表现战士感情的细腻、精致不同的是公刘的豪迈，和前者笔调的温柔相反的正是他的刚劲。因此，公刘创作中深深受到感染的，是西南边陲少数民族性格中的执著、激越和勇敢的心灵色彩。从这个角度写战士，不同于平原一带的军旅诗，生命格调与奇峰异水的强烈呼应，便很自然占去诗作的很大一部分篇幅，成为其中令人激动的一段旋律，一抹瑰丽的色彩。在这个意义上，公刘的边地诗篇是可以用"瑰丽夺目"名之的。这不仅来自他机警的构思，还来自他辉煌

① 艾青：《公刘的诗》，载《文艺报》，1955（13）。

的想象力以及与之相匹配的独具个性和金属般的语言。如前所述，在参加人民军队以前，公刘有过一段为40年代争民主、争自由的学生爱国运动所吸引的“非凡经历”。这一运动显然是对五四精神深刻而直接的回应，是以追求人的精神自由和解放为价值目标的。经过革命战争的考验和思想洗礼，公刘的诗歌观确实发生了不小的变化，但人们注意到，他精神结构深处中的“40年代传统”并没有在时间的荧光屏上完全消失。在前面提到的《西盟的早晨》里，人们读到了这样的诗句：

我推开窗子，
一朵云飞进来——
带着谷底层的寒气，
带着难以捉摸的旭日的光彩。

据诗人回忆，1950年前后，除出外采访和写作，当时“到处闹土匪，不易读到内地的文学期刊”，精神处在“半隔绝的状态”①。诗句正是这一心态的反映，透露出某种无可言说的“茫然”。同样的心绪也存在于《谒侦察兵墓》、《岩可和岩角的舞蹈》等作品中。显然，并不像诸多文学史所言，从40年代进入50年代的青年诗人，不会再有思想的矛盾与冲突。而被人们省略了的，恰恰是两个时代交叉过程中这一思想的“空白地带”。

50年代中期后，公刘创作中的矛盾现象愈益明显，比同龄诗人显示出更为丰富的心灵色彩。一方面，以诗集《在北方》为代表的一批作品继续为年轻的共和国歌唱，它们明朗、向上的旋律，与50年代的“颂歌体”诗风保持了高度的一致。处在和谐、进取的时代整体氛围中，诗人把深挚的歌声献给生活是可以理解的，是作者心灵世界的真实反映。《五月一日的夜晚》透露出诗人浑厚、庄严的情思：“整个世界站在阳台上观看，/中国在笑！中国在舞！中国在狂欢！/羡慕吧，生活多么好，多么令人爱恋，/为了享受这一夜，我们战斗了一生！”正是对“时代最强音”的充分体现，以及日渐雄浑、严峻的成熟风格，使从南方移居北京的公刘，此间受到诗歌界的注目。另一方面，出于对愈加狭窄的诗歌艺术空间的不满足，他也在努力进行新的题材和表现领域的尝试。引人注意的是公刘这一时期数量增多的“爱情诗”的创作。与同期爱情诗的不同在于，他不是用其衬托和渲染美好的生活，而是通过这一复杂感情的剖析，来展现思想的矛盾和心灵深处的律动。这就使“爱情诗”实际超出当时诗歌观的框架，变成了一种对精神生活和题材表现的探索。组诗《迟开的蔷薇》等作品颇具代表性。《只有一个人

① 公刘：《被遗忘了的平反》，《诗路跋涉》，南昌，江西人民出版社，1985。

能唤醒它》以“只有一个人能唤醒它，/我不知道这个人是谁”的疑问句，留下了可供人们想象的空间；《羞涩的希望》从女性的角度探索了心灵的秘密：“莫要拷问我，我已经招认：/怯懦，这便是全部的过错和不幸”；《迟开的蔷薇》表面上写男女之情，诉说的却是精神生活的“爱情之殇”，引人触目的是它灰暗的心绪。《天上的繁星有千万颗》更是大胆地把思想的锋芒指向了命运问题，诗人的思考因此进入了更深的层次：

天上的繁星有千万颗，
只有一颗属于我；
照耀吧，我的星辰！
照耀吧，我的命运的灯！

显然，探索精神生活的意义是50年代文学中极其敏感的问题，事实上也是一个禁区。所以，它问世不久，有人即提出了严厉批评，斥之为“是一首感情空虚阴暗的诗，它只能给人以颓废哀伤的感觉”①。并表示，“是和他过去的风格极不相称的”②后来，在“反右”运动中，公木更把它上升到政治问题的层面，视公刘为“堕落为右派分子”的青年诗人中的代表人物。将他的所谓错误归结为三点：“生活空虚”、“思想阴暗”和“向党进攻”。认为：

> 个人主义的贪欲与野心，也曾推动了公刘在诗歌方面的努力，但这种创作的动力，不能促使他走上社会主义的道路，而是相反，只能推动他背离社会主义的道路，则是不言而喻的。……而极端个人主义、自高自大、自命不凡，在今天，在社会主义时代，则不过是窄狭与浅陋的反映。头脑中的私有制与社会上的公有制是格格不入的，因而只能障蔽着他的视线，看不到现实。③

这种观点，基本反映了当时文艺界对青年诗人思想探索的权威看法。新中国成立后，排斥五四新文化传统，推广、普及解放区的政治文化实践，成为长期坚持的文艺政策。在这种情况下，公刘试图与前者思想上的“接轨”，显然是被严格禁止的。他后来被打成右派，在政治上遭到放逐，应该在人们的意料之中。

在50年代，“西南边地”和“北方情思”是公刘诗歌创作中的两个兴奋点。他被列入“西南青年诗人群”，是因为曾在云南生活了7年的缘故；而他的个人风格，则是在回到北方之后才形成的。他的诗从总体上看，属于豪迈、沉雄、深

---

①② 黎之：《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》，载《诗刊》，1957（9）。
③ 公木：《公刘近作批判》，载《诗刊》，1958（1）。

沉的一类，善于从生活的表层发现人生的“问题”，但这种歌唱又分明带有人性上的浪漫主义倾向（这是他同时代人的一种普遍性的情绪特征）；无论写边疆风情，还是礼赞北方的庄严，或是刻画爱情的隐密，他都能将生活的意象与思想自然和谐地糅合到一起，成为一个有机的艺术整体；公刘的诗虽然属于50年代比较流行的“四行一节”的诗歌形式，但他追求铿锵的节奏、有顿挫感的音律，同时很注意节制情绪，这在一定程度上突出了刚劲与内敛相协调的鲜明的个人创作特色。正像黄子平所指出的，诗人对“爱憎之情的表达采取了非常强烈的‘个人方式’”，虽然它经历了沉寂和消失的历史过程，但在50年代诗坛无疑是“一朵奇异的云”①。

白桦（1930—）原名陈佑华，河南信阳人。中学时开始写诗，在信阳师范读书时参加学生运动，并编过不定期刊物《人民》。1947年跟随中原野战军参加过洛阳、平汉、淮海、渡江等一系列战役。50年代，先后任昆明军区、解放军总政治部创作员。出版过诗集《金沙江的怀念》（1955）、《鹰群》（1956）、《热芭人的歌》（1957）、《孔雀》（1957）以及电影剧本《山间铃响马帮来》等。1958年，他被错划为右派，突然间被扼断了艺术的歌喉。

他的诗与“西南青年诗人群”有着共同的特点：战士的情怀与边疆人民生活的新变化相联系，在保家卫国和异地风情的双重色调中，展现革命军人健康、明朗的情感世界。白桦在写诗之外，也创作小说和电影剧本，叙事的因素自然渗入到诗的构思、语言和处理之中。具体地说，是对生活细节的关注。比如，傣族青年男女之间的“丢包”，以“唱歌”为红线的爱情故事，边疆少女给巡逻士兵送上的一束鲜花，等等，无一不收入诗人的艺术视野。② 白桦也很重视诗歌抒情的功能，但他好像对隐喻、象征之类的手段缺乏耐心，更乐意采取直接抒情的方式。这样，他的诗多带有明朗、热情和洒脱的气质，有一种与读者直接交流的特点；另外，强调对生活本身的描写，认为诗意主要是来自普通生活的气息。这与50年代文学所公认的“生活观”是有联系的。

白桦在50年代比较引人注意的，是叙事长诗《鹰群》和《孔雀》。《鹰群》写一支有红军传统的藏族骑兵队在解放战争中征战的过程。同当时大多数相类似的题材一样，作品主要突出的是主人公培楚如何成长的革命意义。他早年是境遇悲惨的奴隶，走上革命道路之后，思想发生了很大变化，最终成为一位英雄人

---

① 黄子平：《沉思的老树的精灵》，48页、58页，杭州，浙江文艺出版社，1986。

② 白桦的故乡河南信阳潢川县，地处淮河流域，这一带文化以灵秀、专情和富有想象力见长。淮河儿女的人情百态，对民间文化的接受心理，对诗人无疑产生了潜移默化的影响，以至会影响到他对题材、文学目标的选择。

物。培楚的故事不是一个人的故事，而是千百个像他这样的“从奴隶到英雄”的人的故事。他所代表的不是自己，实际已延伸为一代人，一个民族。作者在创作中充分调动了自己对战争的体验，环境尽管从中原移到了蛮荒、闭塞的西部地区，由于雪山、草原的特殊景色和人文地理等因素的进入，在激烈的战斗描写和严峻的阶级对垒之外，仍然让读者有一种别开生面的印象。诗味不足是这首长诗的缺陷，表面上看是由于诗人过于依赖小说的手段造成的，其实与他的观察力和表现力的限制也有一定关系。《孔雀》是白桦是在对傣族民间故事翻译的基础上改编完成的一首叙事长诗。它直接取材于召·树吞和喃·穆鲁娜之间悱恻动人的爱情故事。为此，白桦 1956 年曾经在西双版纳的一个寨子生活过一段时间，一边收集素材，一边观察、体验当地人的生活。“一座亮着灯的竹楼上，人们在‘赞哈’（歌手）周围，听他演唱动人的故事。就在这样的夜晚，我第一次听到召·树吞和喃·穆鲁娜的故事。这个传说靠口头和手抄本广为流传，大都以佛经的形式对这个民间传说进行了改造，但仍然不难看出被宗教说教遮掩了的本来面目。表面上它是个尊佛劝善的故事，实际上它却充满了强烈的非神的思想光辉。”① 故事结构不算复杂，感人的爱情在嫉妒和愚昧的阴谋中虽然一波三折，最终还是有一个圆满的结局。由于脚本本身就充满了傣族生活的诗情画意，和他们对生命、爱情神秘和独特的解释，所以，作者没有花费精力编排故事，而是把较多的注意力，放在对人物内心世界的开掘上。和《鹰群》相比，《孔雀》的“现实意义”不算突出，艺术的表现空间却远远大于前者。自然，它的审美意义也远比《鹰群》突出，在白桦的作品中具有较强的艺术生命力。白桦的上述叙事诗在日渐政治化的 50 年代诗歌空间中，犹如吹来的一缕清新的春风，具有别一样的意义。但限于当时的历史认识，诗人不可能有自己真正的突破。从题材的选择上看，他较多地依赖于云南民间的故事、神话和说唱艺术，追求对汉族思维与傣族、藏族等少数民族思维和想象力的某种融合；主题也只停留在爱情的层次，很难对人性有深入、复杂的解剖。这必然会影响到他作品的历史表现深度。所以，诗人在这一时期基本没有为人们留下难忘的诗作。

高平（1932—），山东济阳县人。在济南就学时开始发表作品。1949 年 8 月参加第一野战军战斗剧社，随后进军西北、西南，在西藏军区工作 8 年。1958 年调任甘肃省歌舞团编剧。50 年代，高平先后有《珠穆朗玛》、《拉萨的黎明》和《大雪纷飞》三部诗集面世。其中，《大雪纷飞》比较为人称道（由三首长诗组成）。《紫丁香》叙述一对痴情的男女因怒江的阻隔不能相见，于是幻想通过一

① 白桦：《孔雀》，“重版后记”。

条由紫丁香花铺就的路，在湍急的江心团聚。他们最终被卷入到江水之中，然而，那至死不渝的爱情却化作两岸绽放的紫丁香，永远在人们的记忆里盛开。稍嫌别扭的是，作者把这一本来纯洁、至情的人生故事硬拉到时代的主题上来，不光影响到情节的完整，也使人们的阅读兴味受到损害。如果说《紫丁香》是诗人虚拟的幻觉中的爱情故事，《大雪纷飞》则把真实而令人伤心的人生境遇，推到了读者面前。主人公是一个名叫央瑾的藏族女奴，受主人之命，独自踏上去遥远、陌生的冈斯拉的路，为他寻找一群莫须有的羊。作品一开始，就让人们预感到央瑾无法摆脱的悲剧命运。在未可预料的路途，她含辛茹苦，在险峰和大雪之间徒然挣扎，没有走到冈斯拉，就像一尊塑像般“冻僵在雪山中”。作品的兴趣显然不在故事情节上，无意通过引人入胜的结构增加诗作的魅力。相反，对主人公心理历程的细致描绘占去了相当的篇幅，这种处理，是从感情世界的方面来写人生的悲剧，把奴隶的历史处境提到社会现实的高度。它与 50 年代诗歌通过揭示劳动人民的苦难歌颂新社会的主题追求，是一脉相承的。不过，高平在这一过程中注意吸收藏族民歌的营养，尤其借助它的形式特点增强自己创作的抒情色彩，却是值得注意的。在《大雪纷飞》里，央瑾对自己内心的探寻，她与途中不知名的老人的对话，表现了藏族民歌善于刻画人物性格、注重思索生存含义的特点。《紫丁香》中整段的对唱，是把藏族民歌的歌唱性运用到诗里的一种大胆尝试，它不仅丰富了作品的诗意，而且可以把读者带到了天高云阔、神秘莫测的康藏高原。

顾工（1928—），上海市人，在北京读完小学和中学。1945 年 7 月赴苏北参加新四军。解放战争中经历过莱芜、孟良崮、淮海等大小战役。1951 年进军西藏，创作了诸多以修筑康藏公路为题材的诗作。1955 年调回北京，任八一电影制片厂编剧。主要作品集有《喜马拉雅山下》、《这是成熟的季节》、《火光中的歌》等。像当时不少表现康藏公路建设的诗作那样，诗人的兴趣是在通过这一题材揭示战士的精神世界，以及乐观、理想的时代情绪。与此相关，西藏社会围绕康藏公路的修建所发生的巨大变化，也进入到作者的视野当中。通过他的诗，藏族人民的习俗、歌舞和文化心态，被人们更多地认识，在心理、情绪上受到了感染。叙事与抒情相融合，形成诗人这一时期创作的基本特点，它同时也影响到他后来大多数作品的创作风格。到北京后，随着生活世界的变化，顾工的创作题材范围有所扩大，品种不仅限于诗歌，在小说、电影和散文方面也写过不少作品。

周良沛（1933—），江西九江市人，1949 年参加解放军，历任文工团宣传员、文化教员。1953 年调西藏军区入藏创作组，两年后，任昆明军区政治部

创作员。他创作的兴奋点，一段时间里是在西南边疆的生活领域，士兵在高山雪岭巡逻，怒江沿岸的自然风貌，阿佤山的边防哨卡，都是诗人汲取生活和诗的灵感的源泉，他在其中倾入了诸多的艺术想象和激情。不过，与其他西南诗人主要从战士生活中取材、从正面颂扬军人的爱国情怀不同，他在表现军人生涯的同时，对当地的奴隶制度表现出怒不可遏的义愤。草原诗一样的风情，由于严峻的社会内容的注入，似乎失去了往日的平静。显然，人的命运引起了年轻诗人的思考，因为历史环境的限制，这种思考诚然可贵，但还比较浅显，难以产生真正震撼人心的力量。作者在50年代的主要诗集有《枫叶集》、《游悲》和《猎歌》等。诗人后来在“反右”斗争中蒙难，1979年后重新复出诗坛。

第四节　“生活诗”的出现

在20世纪50年代，来自社会各个方面青年诗人的创作，也取得了相当的成绩。与出自军旅、本人在思想上经历了两大时代观念摩擦与交换的军队诗人有所区别的是，后者中的一部分人，在解放前虽也有学生的身份，但像非职业军人的大多数诗人一样，他们是在50年代经济建设的高潮中涌现出来的。一方面，新、旧时代观念的冲突，在他们身上远没有前者那么明显，对创作也没产生实质性的影响。另一方面，他们大多是经济建设的直接和间接的参加者，诗歌的素材取自发生在身边的生活，是人生路向一种很自然的选择。更重要的是，他们在选取题材、表现客观对象时，不像军旅诗人较多地受到“职业”的限制，因此，生活领域各异，艺术风格也显示出较大的变化。这对拓展50年代诗歌的艺术空间，无疑是有积极意义的。

由于大多数诗歌作者来自基层，不是以“旁观者”而是以“亲历者”的身份投入到生活当中去的，所以，他们的观察视角、经验和态度明显别于来自三四十年代的老诗人。当徐迟宣布“诗人们已经出发”的时候，他们实际是从生活外面认识生活的，这并不是他们亲历的那种生活，而是时代所提供的“生活”。以他们的独特的人生经验，能否真正“拥抱”它是难有把握的。这些青年诗人就不一样了。他们的人生道路是与50年代一起成长的，他们本身就是这个时代的主体，自然也是时代的抒情主体。码头工人出身的黄声孝说：“在旧社会我是个被三块大蛮石压得喘不过气来的装卸工人，家里穷得锅喊冷”，“党培养我所费的心血不

是三两天说得完的”，所以，我要“在文艺上开花，在生产上结果”①。新社会与旧社会的强烈反差，使这些作品从生活中获得撼人的力量。在描写经济建设的场景和建设者的情感世界时，有着更直接、热烈的理想主义和浪漫主义色彩是不奇怪的。但是，过分“贴近”表现对象——生活，一是容易造成主体（诗人）和客体（生活）之间审美距离的消失，另外，也容易使主体游离于客体之外，产生表现上的幻觉，以至导致诗歌意义的虚假。这是50年代青年诗界的一个带有倾向性的创作现象。在本节描述的诗人中也不同程度地存在。对生活素材的熟悉，为青年作者追踪生活的变化、实现各种政策对诗歌的要求，提供了其他人所不及的条件。但它带来的另一个的问题是，诗人的创作变成对自己所熟悉的生活的依赖，一旦离开这一领域，艺术表现的优势和能力就面临一个更为严格的考验。这种因“生活”而获得成功，后来又因“生活”而被人遗忘的诗人现象，并不是局部性存在着的。当然，也有能够超越这一历史局限的诗人，他们的创作没有因“生活”的过去而过时，后来仍然葆有较强劲的艺术创造力。这一问题留待第二编的章节中讨论，这里暂略。

邵燕祥（1933—）在本节描述的诗人群体中属于较独特的诗人。他原籍浙江绍兴，但生于、长于北京。1948年就读于北平中法大学，次年经华北大学短期培训后，去新华广播电台任职，先后为资料员、编辑、记者。1957年被错划右派。他的创作始于1947年，曾有诗歌、小说刊于《平明日报·文艺副刊》、《大公报》等处，赢得诗名却在50年代。解放前，他的诗是忧郁、感伤的，让人“依稀感到一个向往光明、诀别黑暗的少年的心的跳动”②。如他在《给伏尔加河船夫》中写道：

唉唉，这是怎样
旷古的悲凉啊，
在北极星下面，
在白桦林里，
在伏尔加河
呜咽的秋天。

解放后，诗人的作品风格明显为一种明朗、乐观和严肃的调子所代替：

历史是严峻的：
它鄙弃一切自私的灵魂，

---

① 黄声孝：《在党的培养下不断成长》，载《诗刊》，1960（8）。
② 邵燕祥：《岁月与酒》，“序”，杭州，浙江文艺出版社，1985。

而以崇高的光荣的使命
鞭策忘我的人前进。

——《生活是严峻的》

两首诗反映出时代所发生的巨大变化。邵燕祥像从40年代走来的许多青年诗人那样，经历的考验不如老诗人们漫长，容易进入对新生活的讴歌之中。但必须看到，诗人的经历与来自生活实践的其他诗人毕竟不同，这就使他以后的艺术道路远没有想象中的那么平坦。

像当时大多数青年诗人一样，沸腾的建设生活吸引着邵燕祥的眼光。他的记者生涯，这时也对他观察生活的方式和写作产生了一定影响，“我所从事的新闻工作，使我必须面对当前的急迫的主题”①。这一“影响”，被带入诗人50年代创作的《歌唱北京城》、《到远方去》和《给同志们》等诗集中。在这些作品中，诗人以特有的热情、单纯的语调赞美祖国建设日新月异的变化，追踪着青年建设者的身影，同时以记者的眼光寻找、发现工地上的新事物和激动人心的事迹。《到远方去》没有因“告别天安门广场”感到遗憾，因为“我们惯于征途，/就像骑兵跨上征鞍”，一派“志在四方”的青春豪情。繁重、枯燥的劳动，不仅没有影响人们的情绪，反而处处充溢着诗意，“听不见采茶歌四起，/只见明月下山来”（《茶山》）；“我站在中州桥头凝想，/建设者们正奔忙在涧河西边。/我应该在他们中间生活、歌唱，/只可惜停车的时间太短”（《中州桥上》）；“告别”故乡，走向祖国需要的每一个地方，是极富50年代时代特征的主题，一群群建设者的形象正是在这一主题下塑造的。但前者的产生过程又有着以“快”和“新”为特点的新闻报道的痕迹，是诗和新闻的联姻。所以，即使是主要抒情主人公的建设者们，在浪漫主义的文学气息之外，新闻报道的“时效性”也是十分突出和醒目的。邵燕祥自己后来承认，他“前前后后编过的几本小册子”，多是从“采访途中的日记本上直接辑录的，故曰‘日记诗抄’”②。

邵燕祥时期诗作的另一特点是，由于受当时诗歌观念的影响，时间、地点和人物等新闻要素虽在一定程度上制约着他的创作。然而，他总能借助感情的强度体验来弥补。在表现建设超高压电线的工地生活时，诗人透过日常的生产镜头，感到不是建筑工人在那里浇灌混凝土的基础，而是他们“把自己的心血也浇进里面”（《我们架设了这条超高压送电线》）；在意识到中国“呼唤着汽车”的同时，他也发现了历史的另一面：“负重的道路”（《中国的道路呼唤着汽车》）。这是作

① 邵燕祥：《给同志们》，“后记”，北京，作家出版社，1956。
② 邵燕祥：《岁月与酒》，“序”。

者认识到，50 年代建设者劳动中的神圣感和崇高感，不是凭空出现的。结束战争进入到和平时期所形成的强烈对比，使人们焕发出前所未有建设美好家园的劳动热情；50 年代稳定中充满生机的社会生活，则使更多的劳动者获得了当家作主的主人翁的感觉，参与生产建设的积极性因此有了持续高涨的广泛社会基础。时代决定了诗人感情的选择，这种诗歌感情又是在充分的自信心基础上建立起来的。这一感情特色并不为邵燕祥一人所独有，然而，在 50 年代的青年诗人，他却是表现比较饱满和有力的一个。

记者的习惯和敏锐，也使他比其他人更容易发现生活中的某些垢病，看到不尽如人意的方面。50 年代中期以后，随着社会生活的走向深入，一些体制性的矛盾逐步暴露了出来，邵燕祥曾经写过一些讽刺诗。他对生活的真正介入，则是对“贾桂香事件”的直接反应。1956 年 7 月 27 日，黑龙江佳木斯市园艺示范农场青年女工贾桂香，因受不了主观主义和官僚主义者的围剿，突然自杀。诗人在看到发表在 10 月 11 日《黑龙江日报》上“调查记”后，曾明确表示：“读之心怦怦然，因写这首诗呼吁：不许再有第二个贾桂香!”① 贾桂香是邵燕祥热情讴歌过的无数青年建设者中的一员，以他当时的思想水平，不可能对造成这一悲剧的体制因素进行深层次的思考。在诗作《贾桂香》中，诗人显露的批判锋芒却给人留下深刻的印象：

我不忍落下这最后一笔，
中国不该有这样的夭亡。

从 40 年代末的“迷茫”到 50 年代前期单纯的向往，再发展至热情过去后的冷静和清醒，它象征着诗人创作引人注目的变化。在当时的情况下，这一眼光的获得是很不容易的，诗人因此招来了责难。在一篇题为《邵燕祥创作的歧途》的文章里，该文作者认为邵燕祥以前的《忆西湖》等怀古诗和风景诗，已经暴露了心灵上的“空虚”，而他近两年之所以热衷写“讽刺诗”，用意是“向党进攻”。“‘贾桂香’一诗里，作者射出更为恶毒的子弹了，他打着攻击官僚主义的幌子，实际上把我们党团的基层组织描写成漆黑一团，对社会主义制度倾泻了深刻的仇恨。”“作者站在反动的资产阶级立场上，他的感情思想，真是昭然若揭，不打自招了。”②在后来的“反右”斗争中，邵燕祥未能幸免。70 年代末，当诗人重新张开歌喉，人们听到了深沉和自省的歌声。

和邵燕祥有所不同，雁翼、梁上泉、孙静轩、高缨、傅仇和流沙河等人的创

---

① 邵燕祥：《贾桂香》，“附白”。
② 沙鸥：《邵燕祥创作的歧途》，载《诗刊》，1958 (3)。

作，带有明显的地域性特征。在50年代，他们或是四川本地人，或在四川参加了当地的社会主义经济建设，亲眼目睹了那里发生的巨大变化。“巴山蜀水”神秘与特异的文化，也赋予了这些诗人特色鲜明的艺术的灵感，因此，当他们走上诗坛后，主题、风格等方面的“趋近”比较容易被人所理解。从总体的艺术效果看，他们的诗歌带着一股浓厚的“川味”。

雁翼（1927—）是一位从北方走入四川青年诗界的诗人。他原名颜鸿林，河北馆陶县人氏。雁翼1942年参加八路军，从一名士兵成长为文工团长，转战大江南北，经历了严酷的战争考验。50年代初，转业到铁道部西南工程局，投入第一线的生产建设。当时还是弱冠少年，诗人的生活就充满了战斗和硝烟，没有时间陷入个人的幻想。然而，他的诗始终保持着单纯、刚健和清新的风格。与建设者同吃同住的他，把险峻的巴山蜀水间筑路工人艰苦的劳动场面和高昂的热情，带到了读者面前。战争的回忆、军人的感情倾向和沸腾的建设生活，在雁翼的作品中构成了多重的视角和不同的心理感受，它们在诗集《大巴山的早晨》、《在云彩上面》等诗中得到了充分反映：

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。

——《在云彩上面》

一眼可以看出，这是50年代那种典型的写法：浪漫中夹着夸张。但确又是当时人们生活形态和情绪的真实写照。在建设的题材之外，雁翼另一类作品集中描写老红军、游击队员和自己所经历的战斗岁月。大巴山麓在二三十年代曾是红色苏区，诗人的作品多半取材于当地的故事。作者的用心是要通过艰苦岁月与和平建设的强烈对照，表达对今天来之不易的生活的珍惜之情。这一叙述视角在当时的诗歌中十分普遍，是一种比较流行的诗歌美学原则。在60年代初发表的《重访战地》的三首诗中，《致曹州》再现了作者回到多年前战斗过的地方时的激动心情，其中不乏人生的感慨；《早晨，我在青纱帐里行走》受到郭小川《甘蔗林——青纱帐》等诗的影响，但诗人强烈而清新的感情，却自有一种令人心动的意味。恰如艾青在为他的诗集《白杨林风情》作的序中指出的，它们看来“缺乏素描的基础训练；但这是一个士兵的画，充满生活的激情，它们记录了作者所走过的道路；这是一些速写，流露着诗人的锐气”①。

① 艾青：《白杨林风情》，“序”，北京，人民文学出版社，1981。

雁翼的作品富于抒情意味，感情真挚又委婉有致，意象也比较鲜明；他很少用较长的诗句组织自己的诗篇，倾向于一种有节奏、有画面感的诗行，这使其作品透露出稚气，也不乏清新可读。他先后出版过多部诗集，如《黑山之歌》、《胜利的红星》、《黄河帆影》、《红百合花》和《展翅高飞》等。

梁上泉（1931—），四川达县人。1948 年开始发表诗作。1950 年参军，曾在川北军区、西南军区公安部队、军委公安军政治部文工团工作，1957 年转业到重庆市歌舞团任编剧。像雁翼一样，梁上泉的生活足迹遍及康藏高原的筑路工地、成渝铁路工地、边防哨卡和川陕革命老区，“在他诗的彩色的河流里所反映，是边疆建设的风貌，某些事物的具体变化，对红色乡土的缅怀，对山川草木的吟咏，他通过这些诗来披露襟怀，抒写胸臆，表现对党和祖国的深情，对新社会的诚挚的爱戴”①。对故乡老苏区的缅怀和少数民族地区新旧时代的变化，是诗人作品经常出现的两个主题。“没回家乡先问一千声好，/走近家乡再道一千声早”，（《还乡行》）诗句的重叠反复，给人一种荡气回肠的感觉；《望红台》写出了苏区人民对红军的期盼和挚爱以及他们忠贞不渝的革命意志；《月亮里的声音》从“弹月琴姑娘”委婉动人的琴声中，把两个时代在彝乡的巨大变化，表现得突出而又含蓄：

你的胸怀如此宽广，
抱住了一个圆圆的月亮；
你的长裙拖着红霞，
从凉山飞到北京的舞台上。

“月亮”是诗人笔下出现频率很高的一个意象。它显然是作为政治性的象征来使用的。然而，也给他的诗歌带来一缕如山泉般清凉和清丽的诗意。对政治主题的响应和附着，是同时期四川诗人创作的艺术共性，与其他地域诗人们的差异是，在生硬、干涩的诉求中，他们始终保持着自己抒情的音色。梁上泉无疑是其中最为抒情的一位。他这一时期的诗集《云南的云》、《开花的国土》、《寄在巴山蜀水间》、《我们追赶太阳》和《大巴山月》，就是以这种兼具古典诗词的洗练和抒情歌手的优美声音，走入诗界和读者的视野的。

孙静轩（1930—）是另一位擅长抒情的诗人。他出身于山东肥城，1943 年参加革命，做过军队的宣传员、通讯干事和指导员等。1953 年入中央文学讲习所，后任《西南文艺》诗歌编辑。1958 年被错划右派。生活在四川，笔下出现的却是祖国各地异彩多样的山川江河，是孙静轩与其他四川诗人在题材选择上

---

① 严辰：《彩色的河流——梁上泉诗选〈山泉集〉序》，载《诗刊》，1963（2）。

的不同之处。它们培养了诗人舒卷自如、绚丽多姿的诗风，这种不拘一格的抒情方式，对50年代黏滞在表现具体生活的诗坛，构成了一个小小的冲击。这一抒情特点，在《我等着你》、《唱给浑河》、《沿着海岸，沿着峡谷》和《海洋诗》等诗集中，得到尽情的发挥。不过，孙静轩抒情方式的偏离，并不说明他也在偏离诗歌的时代主题，相反，他对祖国山河沉醉般的赞美，正表明了对前者的体认。但他游离于具体生活之外，热衷于做“行吟诗人”的艺术表现，最终还是受到权威诗歌观的唾弃。① 1979年后，孙静轩重新以他特有的抒情加入到新时期诗人的合唱中，不过，这时的作品多了些凝重和沉郁，令人品嚼到某种岁月的沧桑。

高缨（1929—）虽不是四川籍诗人，他作品风格的“川味”却显得浓厚而纯正。他原名高洪仪，天津市人。抗战时期流亡陕、川一带，曾在重庆育才学校就读。解放后，先后在市文化接管委员会、团委、宣传部工作，1956年后从事专业创作。50年代，他到西昌大凉山彝族群众中深入生活，写出受到好评的组诗《大凉山夜歌》。燃烧的篝火，彝族青年的头巾，密密的森林，河流湍急的大峡谷，这些极具大凉山自然和文化特色的诗歌意象，将人们引入一个神秘而独特的世界：

繁星闪闪，低垂的夜空覆盖着墨蓝色的丛山，
篝火燃烧，炽热的火焰染红了残破的古城垣，
大凉山的娃子们走下山峰，聚集在峡谷里，
那摆晃的头巾，那飘荡的彩裙，那重叠的披毡，
好像是密密的森林，好像是层层的岩峦。

高缨早期的诗表现出对四川独特的山川地貌和文化的细致入微的艺术直觉：清凉的夜、山峦、寨子、芦笙、古城垣、细雨、浓雾……他对大自然景物的细部，有一种比别的诗人更浓厚的兴趣。显然，诗人把人与自然的关系看做了地域文化的起源，人们的爱和恨的感情无一不与之产生这样那样的深刻联系。需要指出的是，高缨与80年代四川“整体主义”等文化诗派对地域文化的理解是截然不同的。他关注的是这一切背后的阶级斗争主题，是奴隶主如何压迫娃子，而娃子们又如何在红军的启发教育下走上革命道路的历史过程。出色的地域文化描写，只是表现这一主题的辅助手段，并不是作品的核心部分。它赋予高缨的诗一种特殊的“川味”，可惜的是，诗人的创作未能沿着这一方向继续发展，限于当时的历史环境，高缨还不会有这种艺术的自觉。

---

① 参见余音：《批判孙静轩的诗》，载《诗刊》，1958（12）。

高缨后来还出版有《狮子滩人》、《大凉山之歌》、《凝聚的雪花》等诗集，形成了自己与众不同的创作特色。他的诗视阈开阔，描写具体细致，有浓厚的地方风情；语言刚劲，善于对事物细节的处理。由于句式较长，容易给人一种蜿蜒有致、意象繁多的印象。

傅仇（1928—1986）可以称之为四川的“森林诗人”。他以写大森林的题材走上诗坛，留下了自己独特的声音。傅仇原名傅永康，四川荣县人。他曾做过小学、中学教师，1950 年参军，任川东军区文工团宣传员，后转业到《星星》诗刊任编辑。他先后有《森林之歌》、《雪山谣》、《伐木者》、《种籽·歌曲·路》、《钢铁江山》、《竹号》、《伐木声声》等诗集问世。他的诗以柔和明丽的线条，细腻地表现了川西高原森林的辽阔壮美和伐木者丰富多彩的生活。这些诗不是“旁观者”的眼光摄取的，也不是建设者自己对生活的体验，而是在二者之间。它们仿佛来自大自然的原色，一切都是那么自然、清新和充满原生的诗意：

树上，红云熄灭，
日落森林。
林边路上，
铁蹄迸出火星；
一支护林马队，
踏风驰骋。

诗人的作品好像是一幅幅色调昏暗中透出光点的油画，给人以辽远、宁静而又亲切的感觉。落日、树梢、铁蹄、马队等意象，所指向的不只是日常的生活，而是一种气氛，它在五六十年代诗歌日趋单调的大画板上，涂上了一抹艺术化的光晕。不可否认，在诗人追求的生命意识之外，也包含了对建设生活的认同乃至赞美：伐木者的精神境界，被描述得象月光般的纯洁和明朗（《伐木者的住宅》）；护林人的勇敢、刚毅，与无边无际的森林融成一体（《碉堡》）；森林深处的“夜店”虽然窄陋，但展开的却是建设者们粗犷的性格和宽广的胸襟（《野店》）。必须指出，森林题材的挖掘，确实使傅仇在为生活歌唱的诗人群体中一时独具特色，从创作的表现力的角度讲，它无形中限制了诗人艺术才能的进一步的发展。所以，进入 60 年代中期以后，他的创作日趋沉寂，创造力也明显减弱。

流沙河（1931—）的诗成名，不是因为他 1956 年、1958 年两年出版的以表现农村合作化为内容的诗集《农村夜曲》和《告别火星》，而是由于他 1957 年发表在《星星》诗刊上的组诗《草木篇》所带来的。

他原名余勋坦，四川金堂县人。他在成都读中学时开始写作，在《川西日

报》、《新民晚报》、《青年文艺》发表诗作，加入青年文艺社和麦穗文艺社。曾就读于四川大学农业化学系，后分别在《川西日报》、四川省文联和《星星》诗刊工作。后来因散文诗《草木篇》获罪，划为右派后，遣返故乡金堂县。《草木篇》中出现的诗歌意象仙人掌、白杨、梅、毒菌、藤等，对50年代粘贴在中心工作、建设工地上的“生活诗”，显然是一种诗学意义上的偏离；它对社会中某些弊病的批判和怀疑，使它的思想达到了那个时代诗歌普遍缺乏的深度：

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

这是一位思想界战士的形象。毋宁说，它的存在构成了对生活的另一侧面的反思。正是在这里，《草木篇》受到一连串严厉的批判，性质被提升到反党、反社会主义的高度。一些批判者对诗中的几个意象穿凿附会，望文生义，更有一些人将诗人的创作与其父亲的“历史问题”加以联系。从当时的文章里摘录若干，可以看出，“火药味”是很猛烈的：

流沙河被对新社会的仇恨之火燃烧，尽管他看出自己是“孤伶伶地”，甚至“纵然死了吧”，他也决不向人民低头，决不“弯一弯腰”。已经疯狂了！反动的疯狂！①

在全国上下一致的声讨声中，诗歌界最后一点“火星”终于熄灭了。《星星》编辑部的所有编辑全数被打成“右派”，成为50年代诗坛的“星星现象”。20多年后，当流沙河劫后复出，写出了影响很大、充满身世之感与时代忧患的组诗《故园杂咏》，再次成为备受人们注意的诗人。

以都市和其他地域的工业建设为表现对象的一批诗人，这时也走进了人们的视野。他们分别集中在北京、上海和铁路沿线，是国家雄心勃勃大规模工业生产的亲历者，一部分人属于专业创作人员，另一部分人则是从工人阶层中成长起来的诗人。其中，较有代表性的诗人是：魏钢焰、周纲、温承训、韩忆萍、李学鳌、郑成义和福庚等。

魏钢焰（1922—）是这批人中资历最老的诗人。他是山西繁峙人，1937年冬参加八路军，在太行鲁迅艺术学校学习后，一直从事军队的文化工作。1956年转业到西安。开始是写剧本、活报剧等，50年代才转入诗歌创作。他以铁道兵修黎湛铁路为题材的诗集《醒着的灯》、《赤泥岭》，因其写建设生活的直观性受到评论界的注意。在谈到自己的创作时，魏钢焰说：“战争生活中的英雄战士和难忘的场景，新中国成立后我所接触的工农兵，特别是大庆职工对我的教育，

① 沙鸥：《“草木篇”批判》，载《诗刊》，1957（8）。

使我逐渐懂得了文学创作这个岗位的严肃意义，产生了歌颂他们、反映他们心声的强烈愿望。”① 他的诗有一种散文化的倾向，不过注意发掘生活中的诗意，给这些作品带来一定的可读性。从军队转业后，魏钢焰的视线转移到西北油田和煤矿方面，写过《和煤矿工人对话》、《草鞋进行曲》等，突出地表现了浪漫主义的抒情基调。结构的松散，观察生活的表面化，一直是他作品的缺点。这使他尽管发表的诗作不少，能给人们留下印象的却不多。后来，他还出版过《灯海曲》、《红桃是怎么开的》、《毛泽东之歌》等诗集和散文集。

周纲（1933—）1950 年参加解放军，不久赴朝参战，1956 年所在部队归入铁道兵。50 年代末，他表现铁路建设生活的诗集《山山水水》，引起人们的注意。周纲的诗有意追求粗犷、刚健的艺术风格，寻找与大规模生产建设合拍的语言结构，它与当时主动为现实服务的诗学观是一脉相承的。诗人的故乡是四川，笔下出现的是鹰厦铁路沿线的秀丽山水风物，于是，壮观的劳动场面中不觉融入南方特有的妩媚和柔情，劳动者的心灵世界得到了更丰富的展现。周纲的诗歌还有另一个特点，喜欢围绕一个生活领域进行系列性的创作，如后来的“北大荒系列”、“大渡河系列”等。

韩忆萍（1931—）原名韩新荣，河北衡水县人。1952 年入北京第一棉纺厂当工人，在“大跃进民歌”的热潮中走上写诗的道路。他刚开始的文字尝试不是写诗，而是写通讯报道，主要是表扬生产建设中的好人好事，曾为《青岛日报》的工人通讯员。在出版的诗集《北京的节日》、《铁匠传及其他》等中，豪迈的主人公形象的塑造，对首都北京和新生活的热爱，是其突出特点。它们明显挟带着五六十年代“大跃进民歌”的痕迹。不过，后来韩忆萍的作品有某种转向“文人化”的倾向，这使他在众多的工人诗歌作者中，没有因时代的变更而遭淘汰，保持了一定的创作张力。它在 80 年代出版的长篇叙事诗《望雁坡》中有所反映。

李学鳌（1933—）是北京工人诗人群中另一个有代表性的诗人。他原籍是河北灵寿县，1947 年参加革命，1949 年进入北京，为北京人民印刷厂的工人。在五六十年代的工人诗歌创作中，李学鳌是写印刷工人生活最多的诗人。他的成名作是发表于 1954 年的《每当我印好一幅新地图的时候》。作品借“一张地图”的印刷，展开了祖国大好山河的壮美景色，以及渗透在里面的一个印刷工人的爱国之情，构思巧妙，语言朴实有力。在此之后，他出版了《印刷工人之歌》、《北京的春天》、《北京晨曲》等三部诗集，产生了一定影响。60 年代后，李学鳌的创作领域转向太行山一带，但失去了原先朴素的风格，变得夸

---

① 魏钢焰：《自传》，见徐州师院编辑组编：《中国现代作家传略》，第二辑，内部出版，1979。

张、空泛，逐步地走向沉寂。

郑成义（1928—）和福庚（1931—）在50年代上海工人诗人群中有一定代表性。起初，他们以“合作者”的名义进行诗歌创作，出版的诗集有：《上海组诗》（1956）、《烟囱下的歌》（1958）、《河山春色》（1958）。他们的创作给人一种“岗位感”，如郑成义对印刷工人生活的追踪，福庚对电话工人建设热情的赞美，等等。值得注意的是，他们笔下出现的多是相对于传统工人的新时代工人形象，后者身上浪漫主义的肖像描写，带着时代的特征；对其精神世界的展示，难免有某种“拔高”之嫌。他们后来都脱离工厂，当起了职业文艺编辑。

这一时期，诗歌界的“乡村歌手”也表现得比较活跃。与40年代根据地的诗歌相比，“翻身农民”的形象不再占据中心位置，以服务于解放全中国政治策略为目的的阶级斗争主题开始弱化，生产建设的主题成为创作关注的焦点。因此，以日常生活为背景的村社人物场景描写，在50年代的乡村诗人那里逐渐发展成一股潮流。比较城市和工业建设的创作，诗人的数量明显少于前者，表现领域显得较为狭窄。不过，特殊的“泥土味”倒为50年代诗坛带来另一种气象。其中，严阵和王书怀的作品比较有特色。

严阵（1930—）是乡村诗人群中成绩最突出的一位。即使在50年代诗坛，像他这样既不脱离文学的社会主题、又能带来令人欣悦的美感的诗人，亦为数不多。他是山东莱阳人，1946年在故乡参加革命，1950年南下安徽。处女作《老张的手》发表后，引起诗坛注意。从此，主要关注治淮工地的模范事迹和农村生活的变化方面，热情歌颂涌现的新人形象，前后出版有诗集《淮河上的姑娘》（1955）、《乡村之歌》（1956）、《啊，春啊，播种的时候》（1957）。但严阵写得最好的一批诗，处处留下了皖南如画般的山光水色和乡村人物美好的心灵，创造出了一个诗意浓厚的艺术世界。其中以《江南曲》等为代表。他的诗有民歌的某些痕迹，但元曲小令的影响最为明显，如“江南春，浓似酒”、“十里桃花，十里杨柳”等诗句，凝练、简约，色彩柔和而又明亮，颇富韵味，与集传统底蕴和山水风情于一身的皖南风貌，几乎是浑然一体。

月下的练江，一条金练，
白雾里飞出了一队小船，
它像一群低飞的水鸟，
静静地穿过了重叠的茶山。

——《月下的练江》

在这些牧歌般的诗作之外，严阵还把艺术的触觉向现实和历史的层面延伸，

故乡胶东和大别山（主要是安徽六安一带的老苏区）土地革命战争时期的生活，一时成为他表现的对象。创作的诗集有《琴泉》、《大别山随想》和《红石》等。50年代中期，整个社会的思想一度呈现出活跃状态，严阵曾在《诗刊》发表组诗《凡是能开的花，全在开放》，声言："能对你说出这句话，我多么自豪，/祖国啊，是你给了我这种权利！"流露出介入社会生活的勇气。然而，他很快转向粉饰生活的写作，60年代后，更以托物寄志的政治抒情诗名世。虽然，这时的严阵仍坚持追求严谨、精致和华美的诗风，由于时代的局限，他的艺术才能很难再有发展的机会。

王书怀（1929—）：原名王树槐，河北抚宁人。1948年参加革命，1950年开始创作，主要是民歌快板诗。1953年起，任《松江文艺》、《北方文学》编辑。他的诗以朴实真挚的风格见长，松辽平原、大兴安岭和鄂伦春少数民族地区成为他艺术表现的主要领域。与严阵相同的是对"泥土味"的乡村诗歌美学的追求。和前者的灵秀比较，他笔下出现的是北方辽阔的平原和敦实的乡村人物，相类似的是两人对民间文化的欣赏和认同。他的笔调轻松、幽默，乡村人物的一言一行跃然纸上。然而，诗人却缺乏透视生活的能力，他在50年代为人们留下的多半是一幅幅乡村的风俗画。

第五节　少数民族诗人

在一定意义上，中国新诗史是以汉族文化为主调的。但其他50多个少数民族色彩纷呈的文化，又使新诗史具有了各种文化共生性的特点。在少数民族源远流长的诗歌传统中，有几个地域的少数民族诗人创作似乎保持了更鲜明的特色：它们是新疆的维吾尔诗人；内蒙古自治区的蒙古族诗人；西南各省的藏族、傣族、白族等诗人；中南各省的土家族、壮族诗人和东北地区的朝鲜族诗人等。有些诗人的创作开始于20世纪初，作为一个"群体"真正引起公众注意，则在五六十年代。其中较著名者是：尼米希依提、铁衣甫江·艾里也夫、克里木·霍加、纳·赛音朝克图、巴·布林贝赫、查干、饶阶巴桑、汪承栋、韦其麟、张长、晓雪、包玉堂、金哲等。

1949年前后少数民族诗歌创作的价值趋向是不尽一样的。前者从本民族的宗教、历史和文化出发，关注的是灵魂的苦难和它的意义。它追求的是对草原、高山、寨子、河流、星星等自然现象的生命本体的阐发，探寻其中个人存在的宿

命观和悲剧性。因此，它留给人一种更纯正的诗歌口味和艺术美感。蒙古族诗人纳·赛音朝克图的诗集《心之友》，维吾尔族诗人尼米希依提的诗集《集市和牧场》、《智慧的光辉》即是这方面的代表。他们解放前就在本民族拥有很多读者，解放后的诗作中仍一定程度地保留着以前创作的某些痕迹。后者的诗人是在解放后成长起来的：饶阶巴桑、汪承栋、苗延秀、巴·布林贝赫、金哲曾为人民军队中的一员。韦其麟、晓雪50年代走进大学校门，接受了新时代的思想洗礼。另外的诗人，则在本民族参加过土地改革、农村合作化运动。这使他们的诗歌观念与老一代诗人有了很大不同。尽管作品里仍然充满浓郁的少数民族地区文化风情，语言风格有着鲜明的特色，但明显注入了五六十年代的“社会内容”。于是，像汉族地区的诗人一样，他们的创作在不同历史时期表现出对政治性中心工作的依赖与依附。金哲说：“我找到了诗这个灵魂的号角，决心当个冲锋的号手。”① 饶阶巴桑用诗一般的语言对“儿子”和“母亲”这个政治性的著名比喻进行了发挥：“我从遥远遥远的边疆，/渡过了长江和黄河，/虽然我还没有走到长白山，/但是我在心底轻声地说：/‘世间再也没有什么/比祖国的胸脯更宽广！’”（《母亲》）在某种程度上，诗歌的“社会主义特征”压倒了与这些诗人有着血缘关系的“少数民族特征”，而将其汇入“当代文学”的滚滚洪流之中。尽管如此，通过他们辛勤的创作，少数民族的民间诗歌遗产、传说、故事得到了重新挖掘和整理，有的还是失传多年的重要文本，这在五六十年代的文学发展中，无疑是有积极意义的。

尼米希依提（1906—1972）是维吾尔族久负盛名的老诗人，出身于新疆拜城。他的创作开始于30年代，代表作有《集市和牧场》、《智慧的光辉》。他的叙事诗和短诗《藩尔哈迪与西林》、《莱丽与曼吉奴》和《马扎尔》等，在维吾尔人民中广为传诵。新中国成立后出版有诗集《祖国之恋》和《诗集》。他的诗情绪深沉，富有哲理，善于从普通的生活场景中挖掘生命的真谛。写于40年代的《告别了，但永远告别不了》以低缓、凝重的语调展开对生死问题的思考，作品自始至终回旋着一种触动心灵的旋律：

无限辽阔的世界啊，告别了，
毗连天边的草原啊，告别了，
那倾听过我的爱情之歌的果树，告别了，
那抚养过我的土地河流，告别了。

解放后创作的作品则突出着“心贴着祖国跳荡”的主题。在《怀念你，我的

① 吴重阳等编：《中国少数民族现代作家传略》，186页，西宁，青海人民出版社，1980。

祖国》中，老诗人的感情到了炽热的程度；他更从首都北京汲取了“走回战斗的前方”的勇气和力量（《我日夜思念着北京》）。袁鹰评论道，通过这些诗，“我们能够清晰地听到诗人内心深处的声音，看到他那比宝石还晶莹的个性”①。

克里木·霍加（1928—）和铁衣甫江·艾里也夫（1930—）是活跃于五六十年代诗坛的维吾尔诗人。克里木·霍加是新疆哈密县人，1949 年参加革命，曾任《新疆文学》（维吾尔文、哈萨克文）代主编。出版过诗集《第十个春天》、《春的赞歌》，译作《黎·穆特里夫诗选》和《雷锋之歌》等。铁衣甫江·艾里也夫生于新疆霍城，1946 年开始诗歌创作。先后在伊犁《前进日报》、《新疆文艺》和新疆维吾尔自治区作协工作，创作有诗集《东方之歌》、《和平之歌》、《唱不完的歌》和《铁衣甫江诗选》等。他的诗，有一种浓郁的戈壁、草原风情，鹰一般的勇敢和河流一般的开阔，情感深厚，但少有尼米希依提那种对生命深层的叩问。

巴·布林贝赫（1928—），著名的蒙古族诗人。出身贫寒的牧民家庭，1948 年参加革命，曾入冀察热联合大学鲁迅文学艺术院学习，年底进入内蒙古骑兵部队。1958 年转业，到内蒙古大学蒙语系任教，后任该系系主任，作协内蒙古分会副主席。有蒙文诗集《你好，春天》、《黄金季节》，儿童诗集《东风》、《生命的礼花》、《凤凰》、《喷泉》和汉文诗集《星群》等。内蒙古草原的自然之美和民间诗歌，培养了诗人敏感的艺术触觉，他通过鲜明的地域色彩赞美草原的新变化和人民勇敢质朴的性格；他的作品里还保留着内蒙古英雄史诗的影子，把粗犷、热烈的语言风格带入了当代诗坛。像许多蒙古诗人一样，“故乡”的主题一再出现在他的笔端：

说唱艺人时时哀叹的
干旱的风哪里去了？
从碧波荡漾的水库上面，
徐徐飘来了湿淋淋的风。

——《故乡的风》

透过这些诗句，我们能够感觉到蒙古族诗人特有的惆怅和忧郁，同时也能感到的是，它在新的时代里所发生的“变奏”。

金哲（1932—）是朝鲜族诗人中成绩突出的一位。他生于日本下关。1950 年任志愿军某部文工团编导。1953 年转业到东北，在《朝鲜人民报》任记者、副刊编辑。后调任《民族文学》副主编。五六十年代出版过诗集《边疆的心》和

① 袁鹰：《心贴着祖国跳荡——读尼米希依提的抒情诗》，载《诗刊》，1963（1）。

《东风万里》等。他的诗里有一种“金达莱”般的色彩和诗意，不少诗作取自朝鲜的民间传说和故事，但歌唱民族的新生和新时代的美好，是诗人的创作始终关注的主题。另外，朝鲜民族的勇敢、顽强的性格，也在作者的字里行间得到充分的展示。

在五六十年代，西南、中南各省的少数民族诗人创作的日趋活跃，一时成为备受注意的诗歌现象。这些地区一向是少数民族与汉族的杂居地，汉文化的渗透不仅没有影响到各少数民族对自己文化的完整性的保存，相反，后者反而源源不断地为自己本民族的诗人提供着极其丰富的素材和创作灵感。饶阶巴桑、张长、晓雪、汪承栋、包玉堂、韦其麟等诗人，有的有过一段军旅生涯，有的被选送到大学深造，但无论怎样，他们的创作都没有离开民族文化的乡土，与后者有着血缘般的深刻联系。

饶阶巴桑（1935—）是当时诗坛引人注目的藏族青年诗人。曾用笔名卡琳巴桑。云南德钦县人，少时在德钦、丽江两地学汉语，随父亲赶过马帮。1951 年参加进藏部队，作过战，经历过西藏民主改革。这些特殊阅历，在他的创作中留下很深的痕迹。藏族人民命运的历史变化，驻守边地战士的爱国主义情操，这两个主题此起彼伏地出现在他的作品中。饶阶巴桑想象力丰富，笔力刚劲，构思新颖，在对生活各个层面的探索中，尤其善于刻画人的感情世界。在诗集《草原集》、《鹰翎集》中，它们都得到了十分饱满的表现：

山鹰最喜欢歇在牧场，
因为这里有丰美的食粮；
但是它在这里一刻也不能安宁，
因为牧人的枪法最准。

——《鹰》

他对白云幻想，
用去了半生时间；

——《牧人的幻想》

云南与康藏高原的雪山、峡谷、河流和沉睡的森林，生活在这一领域的藏族人民剽悍、勇猛的感情气质，以及极具藏族风俗特色的意象，被一一摄入诗人笔下，成为他创作的重要源泉。它们梦幻般的色调，强劲而准确的旋律，随着“母亲”和“鹰”两种情绪的振荡，给读者留下难忘的印象。所以，饶阶巴桑的诗刚出现不久，即受到了好评。[①] 与政治性主题勉为其难的“衔接”，也使他的一些

① 参见尹一之：《谈饶阶巴桑的几首诗》，载《诗刊》，1960 (10)。

诗作不那么自然，如《鹰》结尾处的感情拔高，《夜》里对战士日常生活的过分夸张等。

白族诗人张长（1938—）为人们带来的是西双版纳特有的气韵和原始魅力。他是云南云龙县人，50年代在诗坛崭露头角。诗人有一段在西双版纳生活、工作的经历，澜沧江的激流、森林深处的像脚鼓声、风中的竹楼、明丽的月光等意象进入他的想象，使他的作品充满特异的风情，这是不难想象的。但这一切之中始终凸现着一个基本主题：边疆地区解放后的新变化，傣家人对幸福生活的向往：

界碑旁我纵目左右眺望，
天空是这么蓝，太阳是这么亮，
做只鸟我也得在祖国的树上营巢，
哪怕跨一步就是天堂！

——《界碑旁》

可以说，这是他在此前后出版诗集《澜沧江的歌》（1960）的基本的思想特色和艺术特征。

少见饶阶巴桑风格的遒劲，然而长于观察的细腻和表现的鲜丽，是两位诗人创作的特色。汪承栋、包玉堂和韦其麟是来自中南各省的少数民族诗人。汪承栋（1930—）是出身于湖南永顺县的土家族诗人。他1951年在故乡参军，1953年转业，先后在中南民族歌舞团、中央民族歌舞团和西藏文联工作。五六十年代出版过多部诗集：《从五指山到天山》（1956）、《雅鲁藏布江》（1959）、《边疆颂》（1960）、《崑岑垦荒队》（1960）、《高原放歌》（1961）、《雪莲花》（1964）、《黑痣英雄》（1964）等。但最著名的是创作于1963年的诗作《拉萨河性格》。这首诗“突破了一般的套子，不作‘纵断面’的叙述，只作‘横断面’的抒情，写得凝练集中，简短有力，……是立意深远，有较高的艺术概括”① 的优秀作品。正像诗作所写的那样：

轻盈飘飞的晓雾，
用彩色的纱巾将你披裹。
你日夜荡漾着微笑，
唱不尽美妙动人的欢歌，
是什么牵动你不平静的心？
你呵，多情的拉萨河。

① 宋垒：《一首好诗》，载《诗刊》，1963（7）。

当纷至沓来的好评出现时，也有人指出它在宽阔的意境、舒卷自如的抒情等特色之外，还有十分严肃的思想内容："它不仅在写拉萨河——热爱和平，热爱友谊，但又不畏强敌，不可轻侮，豪爽而威严，温厚善良而又坚不可摧……这是拉萨河的性格吗？这是中国人民的性格！"

包玉堂、韦其麟都是广西人，也都是通过整理、发掘本民族民间传说创作民歌体新诗的青年诗人。包玉堂（1934—）仫佬族诗人，生于广西罗城。50 年代中期，他因创作取材于苗族民间故事的叙事诗《虹》而知名。主人公花妲美丽动人的形象，一方面来自她质朴、聪慧的性格，但更重要的，是其中寄托了苗族人民矢志不渝地追求自由的历史愿望。另外，他这一时期出版的诗集《歌唱我的民族》（1957）、《凤凰山下百花开》（1958）等，注意力也都在对民族传统诗歌素材的改编上。

韦其麟（1935—）壮族诗人，广西横县人。1955 年在武汉大学中文系读书期间，根据本民族民间传说《百鸟衣的故事》创作了长篇叙事诗《百鸟衣》，受到文坛瞩目。但作品留下了"改编"的痕迹，如突出了当时的劳动人民反抗压迫、追求解放的主题，对原作中某些宿命的因素进行了压抑、删削。《百鸟衣》主要描写的是青年男女古卡和依娌充满坎坷的爱情波折：依娌起初为土司所霸占，古卡为重新得到心爱的人，经历了千辛万苦，一直与土司进行坚决的斗争。壮族人民忠于爱情、生性坚韧的民族性格，以及他们崇尚刀耕火种的淳朴生活理想的传统美德，都在作品中得到充分的表现。作品借助民间传说喜爱复沓、铺排来渲染气氛、塑造人物性格、抒情达意的文学传统，大量使用比喻、象征、叙事与抒情兼容等手段，使这首长诗取得了五六十年代同类作品中少有的艺术成就。在这一时期，韦其麟还创作了《玫瑰花的故事》、《凤凰歌》、《寻找太阳的母亲》和《山泉》等作品。1959—1962 年间，从事民间文学资料的收集和整理工作，出版有民间故事《古卡和依娌》等。

基本概念

南下与北上　　军旅诗歌　　西南边陲诗歌
生活诗　　少数民族诗人

复习思考题

1. 请说说这些青年诗人“投笔从戎”的时代原因。
2. 李瑛诗歌的意义。
3. 试谈西南边陲诗歌的艺术特色。
4. 生活诗在艺术上有哪些不足？

参考书目

1. 李瑛诗选. 成都：四川人民出版社，1981
2. 白桦. 孔雀. 北京：中国青年出版社，1979
3. 邵燕祥. 岁月与酒. 杭州：浙江文艺出版社，1985
4. 黄子平. 沉思的老树的精灵. 杭州：浙江人民出版社，1986
5. 公刘. 边地短歌. 武汉：中南文艺出版社，1954
6. 高平. 大雪纷飞. 北京：作家出版社，1958
7. 雁翼. 白杨颂. 北京：作家出版社，1963
8. 巴·布林贝赫诗选. 北京：人民文学出版社，1983

第四章

“大跃进民歌”的狂飙突进

第一节　1958年的含义

“反右”斗争的全面胜利，为1958年极端浪漫主义文学浪潮的掀起做了社会舆论和气氛上的准备。一场波及全国的“大跃进民歌”运动，正是这一背景下的特殊产物。无论对当代文学的历史进程，还是对本世纪文学的基本面貌而言，“这一事件”所产生的深远影响和负面价值，都需要认真加以评估和研究。从另一方面说，它不是一个孤立出现的文学现象，既来自50年代后期国内外政治、经济形势的“合力作用”，不妨说，也是“现实主义文学”自30年代以来错综复杂地冲突、运动的结果。知识分子普遍的“失势”，必然会呼唤工农兵成为时代生活的主角；也必然会用以工农兵为主要阵容的文学创作，取代知识分子的文学创作，把“被颠倒了的历史，重新再颠倒过来”。

表面看，驱动“大跃进”运动的是1957年冬广大农村大兴水利建设的浪潮，在发动群众的过程中，政治和生产口号的歌谣化应运而生。[①] 实际更深层的原因是，由于受到“反右”运动和共产国际环境中“民主要求”的强烈刺激，更由于受到党的内部“法理型”政治力量方面的压力，社会发展向极“左”方面迅速转向。[②] 在决定论和乌托邦幻想基础之上诞生的“大跃进理论”，使这场运动的重心很自然地偏向了广大的农村，从而为后来新民歌的涌现提供了现实和民间文化的温床。[③] 当时的历史进程，可以很清楚地看到一条自上而下的深长的政治文化策略是怎样发动和贯穿到诗歌界内部去的。1958年3月，毛泽东在一次话题众多的中央工作会议上，抽出些许时间谈到中国诗歌的发展道路，正式提出“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的创作原则，号召在全国范围内发动群众搜集民歌，认为是新诗发展的一个方向。为响应这一提议，4月14日的《人民日报》发表了题为《大规模搜集全国民歌》的社论，指出这是“一项极有意义的工作，它对于我国文学艺术的发展（首先是诗歌和歌曲的发展）有重大的意义”，号召“需要用钻探机深入地挖掘诗歌的大地，使民谣、山歌、民间叙诗等像原油一样喷射出来”。之后，毛泽东又在郑州会议和中共中央八届二中全会上，再次谈及搜集民歌问题的紧迫性和重要性，对全面铺开的新民歌创作热潮表 示很高的期望，并加以政治性引导。进入4月份，中国文联和各省、市、自治区，包括地区、县一级党委，迅速成立“采风”组织机构，直接推动大规模民歌搜集工作的开展，强调要把它“作为一项政治任务”来抓。5月，主抓文艺的中共中央宣传部副部长周扬，发表了《新民歌开拓了诗歌的新道路》的重头文章，把新民歌提高到决定新诗发展前途的高度来认识，认为新民歌是实现“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”理论原则的新途径，对它的思想艺术价值和对新诗发展中的意义，均作了权威性的高度评价，说它“开拓了民歌发展的新纪元，同时开拓了我国诗歌的新道路”[④]。这样一来，不仅五四后形成的中国新诗的基本格局被大大改变，50年代出现的解放区诗歌、国统区诗歌暂时共生的现象不再存在，而且极大地加速了以工农兵文化“改造”和“同化”知识分子文化的历史过程。

在这一热度越来越高的形势下，《诗刊》编辑部的反应是积极和踊跃的，对

---

① 参见洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，163页。

② 参见李君如等编：《海外学者论“中国道路”与毛泽东》，252～257页，上海，上海社会科学院出版社，1993。

③ 参见费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》（1966—1982），726～728页，上海，上海人民出版社，1992。

④ 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》，1958（创刊号）。

诗歌界起到了“转向”和“引导”的作用。1958年，可以说是《诗刊》的“大跃进诗歌年”。从2月号开始，起初是以“献给农村的诗”为题，后来索性用刊物三分之二的篇幅连篇累牍地推出工人、农民、普通战士创作和专业诗人创作的大跃进民歌。关于鼓吹、介绍、评论大跃进民歌的文章，更是每期必发，有时甚至达六七篇之多。于是，探讨“幻想”、“浪漫”，大谈民歌无穷魅力的风气蔚然成风。江雁在《幻想的时代》一文里说：

> 我们的时代，是一个充满了幻想的时代！
>
> 在广阔的社会主义大革命风暴里，在六亿人民力争上游的劳动中、战斗中，生活啊，奔腾着，充满革命的浪漫气息，荡漾着青春的激情。工人用铁锤猛追英国，农民双手把大山劈开。他们高喊着：我就是玉皇，我就是龙王，喝令三山五岭开道——我来了！
>
> 多么雄伟的气魄！多么豪壮的声势！这就是我们时代的精神！①

晴空驳斥了人们对“浪漫主义”文学精神的误解，认为“它的特征在于艺术家以梦想和现实之间的矛盾作为出发点，创造了例外环境中的例外性格，并且使用主观性的叙述”②。治芳认为：“它的意义就在于：使人民更加相信自己的创造力，更加相信伟大的明天，并且把个人的命运跟伟大的共产主义连接在一起。”③郭沫若、茎麟、茅盾、老舍、郭小川、阮章竞、宋垒、高歌今等也纷纷著文，或支持浪漫主义即时代精神的说法，或向读者介绍工人诗歌创作，或为同类选本作序，对新诗的发展表现出少见的热情。

为推动新民歌运动向广处、深处发展，把它真正引向广大群众中去，北京和各省采取了以下几种主要的“推普”形式：第一，利用礼堂、广场、车间和田间地头等一切空间，举办各种赛诗会、诗擂台、诗歌展览会，发动男女老幼，人人写诗赛诗。据悉，在中国作协第三次理事扩大会举行的间隙，郭沫若等几代诗人齐集在人民大会堂，高声朗诵自己作的新民歌，兴奋之情，溢于言表。又据《诗刊》编发的消息，北京市文联、河北省文联多次开展诗歌朗诵活动，朗诵者中不少是来自生产第一线的工人、农民作者。④ 徐迟还以《暖泉民歌大伙评》为题，热情介绍了诗刊编辑们到河北省暖泉、夹河等农村“采风”和参加地头赛诗会的经过。⑤ 第二，在村边、地头、社员家庭等处，以黑板、围墙、大字报作为刊登

---

① 江雁：《幻想的时代》，载《诗刊》，1958（6）。
② 晴空：《我们需要浪漫主义》，载《诗刊》，1958（6）。
③ 治芳：《略谈我们时代的革命浪漫主义》，载《诗刊》，1958（6）。
④ 以上报道载《诗刊》，1962－1963年。
⑤ 参见徐迟：《暖泉民歌大伙评》，载《诗刊》，1958（9）。

民歌的园地。第三，发起省、市、县、乡各级“民歌创作组”、“研究会”，以组织的形式掀起民歌创作的高潮。第四，各种公开出版的诗刊、文学期刊，也组织了发表工农兵作者创作的民歌的“竞赛”，如《人民文学》、《诗刊》、《星星》、《处女地》、《火花》、《红岩》、《萌芽》、《蜜蜂》等。全国各地举行的活动更是如火如荼。据报道，河北文联在诗泉之村南水泉开现场会议；陕西召开了新民歌座谈会，白庙赛诗之风吹遍全国；云南召开少数民族文学工作会议，数百个民歌手齐集一堂；江西省很快发展了5 000多个山歌社；四川、湖北两省则几乎社社有山歌会、赛诗台，每逢赛诗，四里八乡的农民扶老携幼，蜂拥而来。与此同时，各个级别的出版社、各种形式的“新民歌”选本也有如雨后春笋般地涌现，其中最具权威、最有影响的，当属郭沫若、周扬编选（实际是挂名）的《红旗歌谣》(300 首）的隆重推出。职业诗人们更是不甘落后，表现得十分活跃，他们的足迹印遍了祖国的大江南北：田间去河北怀来县花园人民公社搞“老本行”——诗画结合的“街头诗”；下放甘肃的李季，在《祝丰收》里写道：“敢问河西英雄汉，小麦何时上五千?”结果，被张掖地委书记拿到四级干部会上朗诵了；阮章竞去了包头；老诗人郭沫若在访问张家口专区时，更以民歌体写了“遍地皆诗写不赢”的组诗。正如徐迟在《一九五八年诗选序》所描绘的那样：“到处成了诗海。中国成了诗的国家。工农兵自己写的诗大放光芒。出现了无数诗歌的厂矿车间；到处皆是万诗乡和百万首诗的地区；许多兵营成为万首诗的兵营。”① 在“大跃进”中出现的新民歌运动，是极“左”文化思潮一手引导和造成的。它以“工农兵”、“民间”、“人民”的名义，彻底否定了中国新诗五四以来所形成的价值观、审美要求，否定了几代诗人创造的文学成就，从而把新诗引向了灾难深重的歧途。它的历史后果，在“文化大革命”中得到全面的显现。冷静地看，新民歌运动的出现不单是国家权力话语的直接结果，还应该被编织在现代文化史正常预期以外的复杂脉络当中。从五四到“大跃进”，中间有一个过渡状态的“30 年代”。这个十年事实上标志着“知识分子文化”和“民间文化”相对峙的历史的拆解。在 30 年代前期，中国诗歌会是以提倡“大众歌调”、使诗歌普及到群众中去而著名的，他们热切希望“借着普遍的歌、谣、时调诸类的形态，接受它们普及、通俗、朗读、讽诵的长处，引渡到未来的诗歌”②。可以说，它对解放区文化实践后来孜孜以求的“民族风格”与“新国家理想”的“民间化”的文化理想，是一个重要的铺垫。值得注意的是，由于这种“民间化”与政治权威的结

---

① 徐迟：《一九五八年诗选序》，载《诗刊》，1959 (4)。

② “发刊诗”：《我们的话》，载《新诗歌》，1933 (2)。

合，或者说，政治权威借助民间的力量来剪灭非主流的文学，是要用“多数”、“群众”的舆论挤压，乃至彻底清除正常的诗歌创作的生存空间。那么，诞生于“大跃进”中的新民歌，实际已失去了民歌、民间文学原来的价值和性质，变成了政治的工具。

这一负面影响，至少表现在四个方面：

第一，在“大跃进”运动中涌现出来的新民歌，不像《诗经》那样，是劳动者亲身的生活体验和自发的吟唱，而是服从于政治号召的遵命诗歌。是一种十分典型的“八股诗”、“命题诗”。民间诗歌创作是一种出自劳动者自愿的健康、自然的发自肺腑的生命的歌唱，新民歌则是自上而下通过行政强制的结果。不少的工人、农民诗人可以说是“制造”出来的，它根本违反了民间文学创作的传统和原则；新民歌远离劳动者的心灵世界，是对政治权威的乌托邦理想、中心工作和政策的生搬硬套，因此，不可能产生传统民歌那种鲜活的日常经验和艺术魅力。如果说是“民歌”，也不过是后者的“赝品”而已；由于新民歌是以政治运动的形式发动的，因此与传统民歌纯粹属于个体的、松散的然后再集体整理、加工的创作过程，有着本质的区别。事实上，它对新诗如何从民间诗歌中汲取艺术营养，影响是消极的。

第二，新民歌所歌颂、描绘的，正是“大跃进”运动中严重破坏生产力发展的虚假现象，它从根本上亵渎了文学反映现实生活的起码良知。这种颠倒是非、混淆黑白、无限夸大的诗歌语言，充斥在大量的新民歌作品之中。如郭沫若的《长春好》，其中就有这样荒诞的诗句：“千斤肥猪万斤亩，/江南要来找指标。”“精密仪器跨火箭，/已把美国超过了。”如写农民的劳动热情的“高山没有脚心高，/石头没有决心硬”；写“总路线”的“总路线，似雷霆，/霹雳一声世界惊”；写工地民工的干劲的“孩子的妈妈呀，你看看：/我一头挑着一座山”；等等。这些诗句所形成的，正是那个时代特有的思想谱系：越有夸张，越有革命干劲冲天的表现；越是不负责任地“放卫星”，越是代表了社会主义的发展方向；否则，只会被视为“右倾”、“落后”。从一般常识讲，诗歌是作者心灵世界的真实反映，是社会生活的折射和缩影。因此，它执行的是批判的职责，某种意义上也是道义力量的化身。像这样严重违背上述诗歌精神、反而被标榜是“时代最强音”的新民歌，它的泛滥成灾，本身就构成了对一个时代的讽刺。在此之后出现的“‘文化大革命’文学”，正是这一夸饰现象在60年代的延伸，它们之间的思想渊源，是不言自明的。

第三，新民歌从跃上文学的历史舞台，到60年代初期的逐步“淡出”，只有短短的三四年时间，但却加深了诗人队伍的进一步分化，改变了当代新诗的基本

格局。这种泥沙混杂的局面，直到本世纪末才基本澄清。它对诗歌观念的深刻冲击，也许还要等待更长久的时间方能看得清楚，在理论上予以清理。如前所述，当代新诗在 1949 年—1957 年的七八年间，经历了一场深刻的革命。从诗人结构的变动看，先是来自国统区的“老诗人”的逐渐消隐，“七月”和“九叶”诗人的“被迫退场”；继之在解放区的老诗人的身后，出现了与共和国一道成长起来、基本以青年知识分子、军人、记者和其他文学青年为主要成员的一批新诗人。虽然，其中一部分人来自生产建设第一线，大多数人的诗风向着贴近现实的方向转移，“文人化”的基本结构却无本质性的改变。如有人所断言的：“突然间，大跃进民歌的出现，给了新诗歌以极大的冲击。‘开一代诗风’的口号引起了全国诗人的注意和各地报刊的热烈的讨论。资产阶级的颓废的诗风受到了一次最激烈的扫荡。空气十分新鲜了。”① 可以说，这等于是一个“宣言”，宣布完全由工人、农民、士兵组成的庞大“诗人”阵容进入历史舞台，新诗的面貌将要为之一变。实际情形也大致如此。据说，创造了“诗歌高产”的四川、安徽和湖北等三省，仅仅在 1958 年，平均创作的民歌都在一亿首之上。如果按一人写 10 首计算，少说一夜之间也产生了三四千万个诗人！“全国皆诗人”的说法未免夸张，不过，在这场新民歌运动过去之后，一大批工人、农民出身的新诗人迅速成为 60 年代诗坛包括“文化大革命”诗坛的主力军，占去大半个江山的“春色”，却是不争的事实。它使诗歌界至今在意识观念的深层次上，仍然充满了某种“泥土味”和“车间味”，将之深深植根在民族集体的大记忆中。

第四，新民歌虽然标榜“浪漫主义”，实际它追求的是取消“个人主义”的“集体主义”的文学价值。早在 50 年代中期，周扬就对作家思想中的这一所谓“世界观的矛盾”做过深刻的“剖析”。他说：“丁玲、冯雪峰等人堕落成为右派分子并不是偶然的。这是他们的资产阶级个人主义世界观和党的共产主义世界观长期对抗的必然结果。……要扩大社会主义，就要缩小个人主义。个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。”② 人们注意到，新民歌的创作有很多这样反复重复的词语、字眼，如地球、天空、我是龙王、千斤、万斤、挑战书、左手抓来上海市、右手送走重庆城，等等。表面上看，它们有非常浪漫的和个人的色彩，其实，这是一种典型的“集体写作”的“大诗歌”。这是因为，它一没有“个人”的价值判断；二没有一个真正的诗人所应具有的精神立场；三更没有作者本人的艺术个性——它们恰恰是周扬“扩大社会主义”、“缩小个人主义”文艺思想在新

---

① 徐迟：《一九五八年诗选序》，载《诗刊》，1959（4）。

② 周扬：《文艺战线上的一场大辩论》，载《人民日报》，1958-02-28。

民歌实践中的充分表现。有的学者曾一针见血地指出，盛行于五六十年代文艺界的对“个人主义”的批判，“主要表现为两个特征。其一是，将‘五四’时期的‘个人主义’与‘民族主义’的陈述，转变为对立关系的确认”，从而“置‘个人主义’以不合法的地位”。“批判者论述的另一特征是，将作为人本主义思潮的‘个人主义’，与作为行为道德上的利己性等不加区别”，“而置之以被憎恶、被质疑、被审判的位置之上”①。不妨说，这是对大力张扬以“浪漫主义”为保护色的具有极端封建主义文学倾向的新民歌、对它产生的流布甚广的历史后果的严峻省思。

1958年声势浩大的新民歌运动，造就了一批直接从工农兵中产生的民歌诗人。他们是作为“开一代诗风”的代表人物走上诗坛的。进入这一新诗人行列的是：王老九、殷光兰、黄声孝、孙友田、李清联、仇学宝、刘章、霍满生、王维洲等。他们中一些人如王老九等，原来就在故乡从事民间说唱艺术的创作，对唱词戏曲和群众的口语比较熟悉，有一定的生活基础；一些人如刘章、仇学宝等，属于回乡、进厂的有一定文化程度的知识青年，他们本来就在劳动的生活中，既可以从旁观察生活，也有直接的生活体验和感情；另一些人如殷光兰等是当时闻名于世的劳模，他们是被组织起来写诗的。风气一过，便逐步放弃了这个不失为一种“精神负担”的工作；还有一些人如孙友田、王维洲等，后来逐渐有一种“文人化”的倾向，身份也由“工农兵”变成了文学编辑和专业作家。

王老九（1891—1969），陕西临潼人。虽不能说目不识丁（仅仅上过一年私塾），但一直是在家种地。解放前，王老九逃荒、要饭、受到地主欺凌。后来，他把自己的遭遇都编成快板，向四里乡亲传播，借以发泄心头的愤恨。《洋烟歌》是第一个问世的快板，对土匪恶霸的横行逆施调侃、嘲笑。创作于1946年的《秦颂丞》，是揭露恶霸主题的延续，幽默的成分相对减弱，但憎恨之情明显加强。“秦颂丞，胡蛮蛮，上下磨扇转得残，磨得百姓骨头碎，血榨净来油抽干。”由于该快板代表了佃农对恶霸的集体愤懑，所以三年后诗人在斗争秦颂丞的诉苦大会上朗诵时，引起群情激愤，受到政府的高度重视。王老九受命把它整理出来，并拿到报刊发表，在土改运动中发挥了别的艺术形式代替不了的作用。

解放后，王老九加入到“翻身农民”的行列中，他创作诗体快板的热情更加高涨。他笔耕不辍，田间地头、村边墙报都成了他发表作品的地方，后来还出现

---

① 洪子诚：《1956——百花时代》，197～198页，济南，山东教育出版社，1998。

在《诗刊》等著名刊物上。这些作品结集为《王老九诗选》，引起了文坛的注意。当然，他流布最广并产生影响的，是写于 1951 年的《想起毛主席》这首诗。这本来是一首艺术上很一般的民歌，之所以迅速流传，是因为它适应了当时急需歌颂新社会和新社会的缔造者毛泽东、而文学题材又是出自翻身农民之手的时代要求。除却政治意义外，它朗朗上口，便于理解和记忆，也是一个重要原因。作品中最值得注意的是，它把对毛主席的思念与农民的日常生活加以联系，并对后者的感情做了符合时代主旋律的拔高：

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，
蒸馍拌汤添香味。

作者表现了农民在获得翻身后对新社会的真诚的感激之情。他的诗歌观是朴素的、农民式的，在受到解放区文化实践影响的同时，明显滞留在农民传统意识的层面上。这决定了他的表达方式是诉苦加感激的，它在 50 年代“颂歌体”的大合唱中代表了广大农民的声音。但一旦社会步入正常的轨道，生活向诗歌提出了超越农民诗人实际文化水平的要求时，王老九和他的诗走向沉寂，也当在意料之中。所以，进入 60 年代以后，诗坛上再少见这位民歌手的身影。

黄声孝（1918—）的例子，在工人诗人群中比较典型。他是湖北宜昌人，1930 年起在烟草公司做小工，之后在招商局码头当替工，出身贫寒。与面朝黄土背朝天、实际又会几支小曲的王老九相比，他不仅苦大仇深，而且亲身感受到资本主义工业对工人的压迫和剥削；但他在新中国成立初期的身份是宜昌港务局的宣传干部，之后还做过装卸队党支部书记和文化俱乐部主任，与在建设生活中参加工作并开始写诗的青年工人亦有所不同。所以，他的民歌一开始就给人一种“鼓动”和“宣传”的“现场感”，一种亲临会场的感受。他的“干部身份”，也时时使他意识到自己的“写作身份”。他说：“在旧社会我是个被三块大蛮石压得喘不过气来的装卸工人，家里穷得锅喊冷”，“党培养我所费的心血不是三两天说得完的”，所以，我要“在文艺上开花，在生产上结果”①。正由于有着比较明确

① 黄声孝：《在党的培养下不断成长》，载《诗刊》，1960（8）。

的写作目的，而且作为党的基层干部，对政治形势和文学全局的洞察力也在一般民歌作者之上，所以黄声孝的代表作《我是一个装卸工》无论在气势上，还是在对“大跃进”运动的认识上，都比别人略高一筹：

我是一个装卸工，
万里长江显威风，
左手搬来上海市，
右手送走重庆城。

我是一个装卸工，
革命干劲冲破天。
太阳装了千千万，
月亮卸了万万千。

然而这一切并没有给诗人的创作带来明显进展。从 50 年代末一直到“文化大革命”期间，尽管他出版了《装卸工人现场鼓动快板》、《歌声压住长江浪》、《站起来的长江主人》和《挑山担海跟党走》等诗集，在北京参加过各种文学会议，产生过一定影响，总的看，艺术表现能力一直较平庸。

孙友田（1936—），安徽萧县人，先后毕业于徐州贾汪煤矿初级职业学校和淮南煤矿学校。他是从煤矿第一线走出来的诗人，1957 年发表处女作《祖国，只要你的手一指》，引起注意是在“大跃进民歌”的热潮中。他的诗，有工人诗歌特有的粗犷，但在艺术感受上比后者更为细腻。1973 年，随着他调到江苏省文化局从事专业创作后，逐步远离了原来的诗歌风格，开始向着知识分子化靠拢。这可视为“大跃进民歌”后期发展中一个值得注意的现象。孙友田出版的诗集有：《煤海短歌》、《矿山锣鼓》、《煤城春早》、《石炭歌》等，艺术上似乎有比 50 年代初期反映建设生活的诗歌创作更加明显地向着浪漫主义方向发展的迹象。

在《“大跃进民歌”序》中，郭沫若曾经非常兴奋地预言：“目前的中国真正是诗歌的汪洋大海，诗歌的新宇宙。六亿人民仿佛都是诗人，创造力的大解放就像火山爆发一样，气势磅礴，空前未有。”① 徐迟也说：“新的一代诗风，是社会主义的诗风，是东风，是民歌的风。”② 但事实上，诗人的“预言”不仅没有在新诗的发展中出现，反而给诗的历史进程带来严重的阻碍。

---

① 郭沫若：《“大跃进之歌”序》，载《诗刊》，1958（7）。
② 徐迟：《一九五八年诗选序》，载《诗刊》，1959（4）。

第二节　新诗争论中的文人气质

在一种全民族都陷入“狂欢话语”的特殊时代气氛里，“大跃进民歌”对当代新诗观念的巨大冲击是完全可以想象的。由此引起的困惑、冲动和争论无出意外。但是，对新诗发展历程中的这场理论论争，需要做重新检讨和更为深入的辨析。

1957 年的“反右派”斗争，使诗歌界 1956 年下半年至 1957 年上半年一度呈活跃状态的思想、艺术探索遭受到严重挫折。这种挫折从诗人的个人处境波及到创作心理，从艺术的自信心波及到对新诗发展的认识，不能不对下一阶段的新诗走向发生重大影响。正如有人所指出的：“提倡‘百花齐放’，但在具体的实践中，没有达到理想的、有时甚至是完全相反的结果。”① 因此，这一影响的直接结果是，诗歌界文人化艺术探索的进一步收敛、退缩，诗歌表现形式民间化的再次高扬，无论在价值观上还是审美趣味上，新民歌都表现出对以《王贵与李香香》等为代表的 40 年代解放区诗歌的强烈回应，甚至是更为极端的延伸。更深刻的原因，还必须到中国新诗的历史进程中去寻找。在三四十年代，现代化和民族化的问题始终是新诗争论的热点。持现代化观点的一派认为，从五四开始的新诗对现代化的探索是与本世纪中国社会现代化的进程相联系的，人的意识的现代化不能与诗的形式的现代化脱离；持民族化观点的一派则认为，诗歌应该自觉具有与民族的忧患和民族生存深刻关联的使命意识。抗日战争爆发以后，新诗的审美趣味就更应该向着本土化、民间化的方向而推进，把识字不多然而是民族解放主体的工农兵作为服务的对象。进入 50 年代后，随着文化政策和目标的大规模转向与调整，新诗现代化的路径受到了压抑。而以《王贵与李香香》等为典范的民族化的路径被视为新诗发展的“正途”，获得了前所未有的发展机遇和空间。但由于新中国成立后诗人的主体是郭沫若、冯至、艾青、臧克家、贺敬之、郭小川等两代人组成的，50 年代出现的新诗人是沿着他们的途径发展的，以《王贵与李香香》、《漳河水》等为代表的民歌体不仅未演变为创作主流，在客观上还受到了抑制；李季、阮章竞等在 50 年代中期后，表现出脱离民歌向文人化方面靠拢的迹象；更主要的问题是，虽然大多数诗人认识到了诗歌为工农兵服务的重要

---

① 《艾青全集》，第 3 卷，496 页。

性，然而在如何服务、形式和语言如何适应等诸多问题上，认识仍然显得混乱不一致，存在着某种潜在的分歧。在这个意义上，新民歌的出现所产生的巨大冲击波，就把这种分歧暴露了出来，并且将新诗发展道路的问题提前摆到了诗歌界面前。

论争是由公木发表在《人民文学》1958 年 5 期的批评何其芳的文章《诗歌的下乡上山问题》，以及何其芳、卞之琳发表在《处女地》1958 年 7 期上的两篇反批评文章首先引起的。[①] 同年 10 月，宋垒以《与何其芳、卞之琳同志商榷》为题，反驳了何、卞关于诗歌发展道路的观点，认为他们“都流露着轻视新民歌的观点，而把我国诗歌前途寄托在一种虚无缥缈中的‘新格律’或‘现代格律诗’上”[②]。之后，卞之琳写了《分歧在哪里?》、徐迟写了《谈格律》等文，不同意宋垒把新民歌与五四以来的新诗对立起来的看法。为将这场论争引向深入，从现代诗学的内部机制、格律诗与新诗传统和新民歌的关系、格律诗的结构形式和语言特征等层面，探讨新诗发展中某种关键性的艺术问题，《文学评论》在该刊次年 1 期至 3 期特辟出专栏，发表了何其芳、王力、卞之琳、林庚、冯至、徐迟等人的长篇论文。这些文章对“新格律”诗的艺术实验表示了明确支持。在此前后，郭沫若、周扬、邵荃麟、张光年、臧克家、田间、阮章竞、郭小川、贺敬之、袁水拍、方冰、沙鸥、萧殷、陈骢、曹子西、张先箴等发表的意见虽不尽相同，但基本是倾向于宋垒一边的[③]，他们高度评价新民歌的思想艺术价值，认为它将成为诗歌发展的主流。这场论争从 1958 年 7 月至 1959 年夏，历时一年左右。双方的分歧主要表现在以下几个方面：首先，怎样认识“新民歌”在新诗发展中的地位和意义。赞成宋垒观点的文艺界领导人、批评家和诗人一致对新民歌给予了高度评价。郭沫若认为，六亿人民“仿佛都是诗人”，群众艺术的创造力“气势磅礴，空前未有”，在这种情况下，新

---

① 参见何其芳：《关于新诗的‘百花齐放’问题》、卞之琳：《对于新诗发展问题的几 点看法》，均载《处女地》，1958 (7)。

② 宋垒：《与何其芳、卞之琳同志商榷》，载《诗刊》，1958 (10)。

③ 这些不同意见或批评何其芳等人的文章分别见：郭沫若：《就当前诗歌中的主要问题答本社问》，载《诗刊》，1959 (1)；周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》，1958 (创刊号)；邵荃麟：《民歌·浪漫主义·共产主义风格》，载《文艺报》，1958 (18)；张光年：《在新事物面前》，载《人民日报》，1959－01－27；田间：《民歌为新诗开辟了道路》，载《人民日报》，1959－01－13；曹子西：《为诗歌的发展开拓道路》，载，《文艺报》，1958 (20)；陈骢：《关于向新民歌学习的几点意见》，载《诗刊》，1958 (11)；萧殷：《民歌应当是新诗发展的基础》，载《诗刊》，1958 (11)；张先箴：《谈新诗和民歌》，载《处女地》，1958 (10)；沙鸥：《新诗的道路问题》，载《人民日报》，1958－12－31。为此，何其芳曾大发感慨，并撰《关于诗歌形式问题的争论》一文，载《文学评论》，1959 (1)。

民歌无疑是可以作为“新诗的一个方向”来看待的。[①] 周扬则较高地估价到新民歌在“我国诗歌”史中的“新纪元”意义。但他更清楚地认识到，“这对于我们现在文学的进一步民族化、群众化，将发生决定的影响，它将开一代的诗风，使我国诗歌的面貌根本改变”[②]。其中，比较引人注目的是邵荃麟的“结论性”意见。他不单对新民歌做了“主流”的命名，把“七月派”诗歌和50年代中期的探索诗现象归入到“逆流”之中，更重要的，把新诗的发展武断地判断为“革命”与“反动”、“东风”与“西风”的两条路线的斗争，从而排斥了新民歌之外其他诗歌现象在新诗发展中的生存的权利。[③] 虽然，在对新民歌的“内容表现出神话中巨人式的惊天动地的征服自然的精神，反抗的精神”在认识上，何其芳等人与前者比较一致，但又认为“最吸引人的并不是它们的形式”，相反，“在艺术表现方面也还有问题可以深入研究”。何其芳并不认为新民歌是“惟一的”，是开拓了我国诗歌的“新纪元”，因为他相信，除此之外还有两个诗歌传统需要重视：我国的古典诗歌和新诗。它们仍然葆有新鲜艺术活力的格律感和形式的魅力，值得今天的人们认真研究。[④] 卞之琳也认为，新民歌不可能完全与古典诗歌和新诗传统毫无关系，它只是后者发展中的一个新的现象，不能瞎吹瞎捧。他说：“我认为目前最需要大家来辩论或者讨论的却还是：根据实际情况和创作实践，作为共产主义文学萌芽的新民歌怎样发展下去？怎样和旧诗传统以及‘五四’以来的新诗传统（如果不完全否定它的话）互相结合而产生一种更新的共产主义诗歌？”[⑤]

其次，在高度赞扬新民歌的同时，出现了贬低五四以来新诗成就的倾向，何其芳等人的文章则表现出维护五四新诗传统的思想特征。“贬低”派以欧外鸥、方冰、柯仲平为代表。他们对五四以来的新诗完全持否定态度，认为主要问题是脱离人民群众、与西方文化接轨。在《贯彻工农兵方向，认真向民歌学习》一文中，方冰是从迎合群众低水平阅读的方面批评新诗的，他说：“总的说起来，新诗的名誉是不怎么好的，群众不喜欢它，说得苛刻一点，只是几个知识分子写给知识分子看，群众不买账、不承认作者是自己的诗人。”[⑥] 欧外鸥的意见给人以“不留余地”的印象，他认为：“‘五四’以来的新诗，本来是一次划时代的革命。

---

① 参见郭沫若：《“大跃进之歌”序》，载《诗刊》，1958（7）。
② 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》，1958（创刊号）。
③ 参见邵荃麟：《门外谈诗》，载《诗刊》，1958（4）。
④ 参见何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，载《文学评论》，1959（1）。
⑤ 卞之琳：《分歧在哪里？》，载《诗刊》，1958（11）。
⑥ 方冰：《贯彻工农兵方向 认真向民歌学习》，载《处女地》，1958（7）。

可是这个革命，却越革越糊涂，尽管它的流派不少，五花八门，但大多数都是进口货（从十八世纪到二十世纪）的仿制品。如果不是签上中国人的姓名，几乎教人认为是翻译过来的东西。”① 郭沫若和周扬是代表了“折衷派”的观点的，他们一方面认为新诗有很大成绩，另一方面，却把它未能与劳动群众实现“结合”，看做是“最根本的缺点”②。不过，虽然郭沫若给了新民歌过高的颂扬，还能较清醒地认识到新诗所具有的思想价值及其历史作用：

> 五四以来的新诗还是有贡献的，应该肯定它的成绩。如反封建，解放个性，打破束缚，突破了旧诗词的清规戒律等是应该肯定的。虽然外来的影响很大，但就诗人来分类，也不能一律看待。③

尽管他不像周扬那样完全按“政治标准”评价新诗，可还是将胡适、新月派、象征派和胡风等排除在他所认为的“新诗”发展历程之外。郭沫若、周扬二人的意见在当时无疑具有权威性，它们实际亦成为诗歌发展道路争论中如何判断诗的一个尺度和标准。比较起来，何其芳、卞之琳、王力和林庚等是从一个较宽阔的文化视野中参与诗歌发展道路的争论的，这使他们的言论隐含着一个“民族文化传统”和“五四新诗”的参照标准。所以，不妨把他们称之为“维护派”。

在 1959 年 1 期和 2 期的《文学评论》上，何其芳接连发表了两篇一两万字的长文，前者重在反驳对他的“现代格律诗”一说的攻击，后者重在探索如何从语言形式上建立由中国古典诗歌和新诗中延伸而来的现代格律诗体。可以看到，他对“古典＋民歌”的权威诗歌观虽然持赞扬的态度，但不认为一定有把五四新诗排斥在诗歌发展以外的必要。他非常明确地表示：“把民歌体扩大到无所不包，新格律体、半自由诗体、甚至自由诗体统统包括在内，用这来反对说民歌体有限制或许是方便的，但却发生了另外的问题：这样一来，岂不五四以来的新诗以及我主张的现代格律诗都一律成为民歌体了吗?”④ 语言学家王力认为：“我们无论提倡或不提倡现代格律诗，都应该肯定‘五四’时代推翻旧格律的功绩。”但他又警告说：“如果我们现在提倡格律诗，也决不是回到‘五四’以前的老路，不是复古，而是追求新的发展。”那么，怎么来维护五四新诗在中国诗歌发展中的“合法性”呢？何其芳、王力、卞之琳、冯至和林庚等的文章着重探讨了现代格律诗与中国格律诗传统之间的继承关系，试图从形式上寻找一条适合新诗发展的

---

① 欧外鸥：《也谈诗风的问题》，载《诗刊》，1958（10）。
② 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》，1958（创刊号）。
③ 郭沫若：《就当前诗歌中的主要问题答本社问》，载《诗刊》，1959（1）。
④ 何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，载《文学评论》，1959（1）。

新的途径。表面上看，这是在讨论格律诗的形式问题，在客观上实际也维护和发扬了五四新诗反封建、标榜个性解放的精神内核。尽管，对后者所隐含的这一层意义，人们还没有充分认识到。

再次，关于“新民歌有无局限性”之争。这一问题的争论由何其芳的文章《关于新诗的“百花齐放”问题》所引发。由于不满一段时间内出现的新民歌发展“无限制论”，何其芳提出了不同看法。他认为：“民歌体的限制，首先是指它的句法和现代口语有矛盾，它基本是采用了文言的五七言诗的句法，常常要以一个字收尾，或者在用两个字的词收尾的时候必须在上面加一个字，这样就和两个字的词最多的现代口语有些矛盾，写起来容易感到别扭、不自然，对于表现今天的复杂的社会生活不能不有所束缚。其次，民歌体的体裁是很有限的……”① 在《就当前诗歌中的主要问题答本社问》一文中，郭沫若的意见表现出与何其芳比较接近的迹象。

不过，发表在《处女地》、《星星》、《诗刊》和《萌芽》上的文章，大多不同意何其芳的见解。一种意见认为新民歌的局限性只是诗歌本身的局限性，不承认在这之外还有什么局限性，如李亚群说：“要说局限性，那是诗歌本身的局限性，要说局限性，又岂止诗歌有局限性？小说也有，戏剧也有，为什么要单单挑剔诗歌呢？”又说，“至于说民歌本身有局限性，容量不大，那是没有道理的”②。另一种意见认为，民歌虽有局限性，但重要的在于我们采取的态度，如唐弢的《民歌体的局限性》一文主张：“民歌体的局限性是一个问题，我们对民歌的认识的局限性，又是一个问题，……没有这种认识上的局限性作梗，民歌体的局限性还是可以突破、能够突破的。”③ 宋垒认为：“对待局限性也有两种不同的看法：一种是，由于新民歌存在局限性，就努力改善它；一种是，以局限性为理由来轻视它，吹毛求疵地把一切都看做它的‘局限性’。”④ 沙鸥在文章中则认为：民歌体有无局限性的争论，“不论从推动新诗的发展上看，或从创作实践上看，实际意义都是不大的”⑤。

最后，在“诗歌在什么基础上发展这一关乎中国新诗历史命运”的问题上，双方的意见也存在着一定距离。雁翼、卞之琳、力扬等主张以五四以来的新诗为诗歌发展的基础。例如雁翼认为：“‘诗歌下放的提出’是为了更好、更具体地发

---

① 何其芳：《关于新诗的“百花齐放”问题》，载《处女地》，1958（7）。
② 李亚群：《我对诗歌道路问题的意见》，载《红岩》，1958（12）。
③ 唐弢：《民歌体的局限性》，载《文汇报》，1959-01-03。
④ 宋垒：《与何其芳、卞之琳同志商榷》，载《诗刊》，1958（10）。
⑤ 沙鸥：《新诗的道路问题》，载《人民日报》，1958-12-11。

展过去诗歌的主流。它不仅首先承认并肯定过去诗歌的成绩，而且也正是为了更好的、更积极的发展这种成绩。”① 卞之琳试图把新民歌纳入新诗的框架中，主张“不妨把新民歌运动就当做新诗歌运动”，认为它的资源中有不少来自新诗的成分。② 众所周知，关于新诗发展的“古典加民歌”的“基础论”是毛泽东首先提出来的。因此，反对上述意见的理论凭借的正是这一权威观点。萧殷在一篇文章里说得十分明确：“不谈民族形式则已，要建立有民族气派又为广大人民所喜爱的新诗歌，就一定重视新民歌，发展新民歌，向新民歌吸取养分，并且应当把新民歌作为新诗歌发展的基础。”③ 值得注意的是，有人虽赞成以古典诗歌和民歌为基础，但又强调，它们的许多优点，“还有待我们继续仔细地去探索、继承它，并且加以发展”，提出了古典诗歌和民歌的“发展说”④。

如果把 1958 年至 1959 年诗歌发展道路的理论争鸣放在当时的社会历史背景上，同时也放在中国新诗史上去认识，一些问题是需要认真清理和反省的。

1958 年，“诗歌下放”的主张，是在文艺战线上思想艺术探索的浪潮被“整肃”之后提出来的。⑤ 党内的极“左”思潮进一步抬头，发动了以“多快好省”为口号的“大跃进”运动。像历次政治运动一样，为达到“发动群众”、“深入人心”的目的，政治家们总是希望以舆论为先导，以文艺作为推波助澜、渲染气氛、鼓足干劲的工具。在这一意义上，毛泽东 1958 年春提出的“中国诗的出路，第一是民歌，第二是古典诗词歌曲”的主张，以及对文学的浪漫主义精神的推崇，成为文艺为政治服务总体文化策略的一个重要部分，它有着深远的政治考虑：其一，对社会稳定不利的、受到西方 19 世纪人道主义影响的五四个性解放思想（包括五四新诗），在强调向民歌、古典诗词学习的民族文化本位的声势中，置于被压抑、被否定的地位。其二，作为知识分子思想改造的一部分，诗歌队伍“政治纯洁化”的任务开始被落实。一个是通过割断诗人与 20 年代至 40 年代诗歌的知识分子文化精神之间的联系来进行的，另一是大力培养工农兵的诗人作者，使后者在诗歌界所占的比重向着有利发展社会主义文学、巩固社会主义成果的方向而发展。在这种情况下，由于诗歌朝着迎合工农兵低层次的文化欣赏水平的方向转化和发展，诗人的主体性极大地被削弱；古典诗歌中的浪漫主义精神与诗人的精神自由严重脱钩，而被演变为“无主体性”的全民族（主要是工农兵

---

① 雁翼：《对诗歌下放的一点看法》，载《星星》，1958（6）。
② 参见卞之琳：《关于诗歌的发展问题》，载《人民日报》，1959－01－13。
③ 萧殷：《民歌应当是新诗发展的基础》，载《诗刊》，1958（11）。
④ 田间：《民歌为新诗开辟了道路》，载《人民日报》，1959－01－13。
⑤ 参见《四川日报》1958 年 4 月 20 日登载的中共四川省委关于搜集民谣、民歌的通知。

的）集体劳动热情的大狂欢：浪漫主义的文学精神与政治运动中的“浪漫主义”行为，成为一个令人触目的悖论现象。

在这种背景下，一些诗人的忧虑和言论，不自觉地起到了抵制“非诗”倾向，维护五四以来新诗合法文学地位的作用。当时还是青年学生的红百灵，在文章《让多种风格的诗去受检验》中就敏感地意识到：下放诗歌，让诗人向民间歌手学习，“是不是叫诗人们千口一致地唱一个调子的民歌呢？是不是叫诗人们原来跳动着时代脉搏的各种风格都不要了呢”①。这种“质问”应该说是很尖锐的。以当时中国科学院哲学社会科学部文学研究所所长和马克思主义文艺理论家的特殊身份，不论在思想上，还是在感情上，何其芳都是不可能站在与党的文艺路线相反的立场上发表文章的。但作为从五四时代过来的一代人中的一员，他的艺术良知和责任又使他对混乱的文学现实感到了深切的忧虑，使得他不得不站出来“发言”。出于不言自明的原因，何其芳把思考的重心放在“民歌形式的局限性”、“民歌体不能表现现代复杂、丰富的生活”、“新民歌与古典诗歌、新诗应该有继承关系”以及“如何建立现代格律诗”等问题上。由于何其芳忽视的恰恰是“大跃进民歌”中最重要的问题——即诗人思想的主体意识问题，而仅仅强调了诗人的艺术创造力的发挥。这样，这场论争的思想深度和历史价值因此被大大地打了折扣。即使如此，它对当时诗歌观念产生的微弱冲击，在60年代初的创作中仍然留下了一些有益的影响。

在这场论争占有压倒优势的大多数诗人、批评家，对何其芳、卞之琳、力扬等轻率、武断和不尊重客观事实的指责，对新民歌运动缺乏个人省思的狂热吹捧，暴露出盲目服从于政治形势的精神贫弱现象。本来，何其芳等人要求尊重中国古典诗歌和中国新诗的传统，要求诗人在表现时代生活的同时，尊重艺术的规律、讲究艺术表现的技巧，是非常正当的和无可非议的。然而，这些本属正常的文学要求，在一个“左”的文化心理猖獗的时代，却遭到任意的政治性的裁决。例如，出于对试图用新民歌来一统天下的极端现象的不满，红百灵在《星星》1958年8期和9期发表了代表不同意见的商榷文章。不久，身负四川文艺界领导之责的李亚群立即著文，把文艺问题上升为政治问题来认识，指出：“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，争取领导权的问题。”② 由《诗刊》“评论组”整理的《关于新诗发展问题的论争》，也偏离综述文章的客观性，责难红百灵的文章是“认为新民歌要‘在诗人的帮助

---

① 红百灵：《让多种风格的诗去受检验》，载《星星》，1958（8）。

② 李亚群：《我对诗歌道路问题的意见》，载《红岩》，1958（12）。

下好好改造’才不致‘成为滥流’，才没有‘进博物馆的危险。’他甚至污蔑新民歌‘对我们目前语言的规范化也是有损的’”①。又例如，何其芳、卞之琳发表在《处女地》1958 年 7 期上的两篇文章，是想从学术的角度探讨新诗发展的问题，他们不同意把新民歌的艺术表现力无限夸大亦属正常。在批评二人的观点时，宋垒却断章取义、横加指责，认为他们“都流露着轻视新民歌的观点，而把我国诗歌前途寄托在一种虚无缥缈中的‘新格律’或‘现代格律诗’上”。并暗示那些“知识分子味的自由诗”只可能给青年工人的诗造成“坏影响”②。另外，周扬、邵荃麟、张光年、袁水拍、萧殷、李希凡等人的文章，虽然所取的角度不尽一致，态度也有区别，但无一例外都是从维护政治权威的意见出发来立论和做判断的。这种“众口一词”的文风，是当时文艺界“左”倾思想的突出表现，它的不容商榷的武断和霸道，甚至超过了新中国成立初期。由此，让人们更清楚地看到了文艺界知识分子在政治强势下是怎样妥协、自弃和沦落的精神现象。

在 1958—1959 年诗歌发展道路的论争中，有一个长期被文学史忽略的批评现象值得注意。就在这场论争刚刚落幕之际，时为北京大学中文系“55 级”、“56 级”两级的学生谢冕、孙绍振、刘登翰、孙玉石、殷晋培、洪子诚合写的系列文章《新诗发展概况》，悄然进入了诗歌界的视野。③ 之后，他们开始活跃于诗歌批评的舞台，针对各种现象发表了不少文章。这组文章分别以“女神再生的时代”、“无产阶级革命诗歌的高潮”、“暴风雪的前奏”和“民族抗战的号角”为题，较为系统和全面地描述了中国新诗发展的曲折历程，对诗歌流派、诗人和作品现象逐一进行了分析。有些已被“打倒”的诗人如艾青等解放前的创作成绩，在这里受到了肯定。历史地看，在 1958 年、1959 年两年狂躁的文化心态和理论气氛中，这组描绘了新诗发展道路的文章采取了一种较为冷静、客观的批判态度；不可否认的是，它理所当然也受到“左”倾文艺思想的某些影响，比如对新月派、象征派和胡风等“七月派”的认识等。从某种意义上，它直接回应了新诗发展道路之争的何其芳一方在非常时代里的文化理想，为新诗留下十分难得的一页。从 70 年代末开始，这一批青年评论家重新出现于诗坛，逐渐成为这一时期诗歌批评的主流。

---

① 《诗刊》“评论组”：《关于诗歌发展问题的论争》，载《诗刊》，1959（2）。

② 宋垒：《与何其芳、卞之琳同志商榷》，载《诗刊》，1958（10）。

③ 分见《诗刊》1959（6）、（7）、（10）、（12）。多年之后，谢冕、孙玉石、洪子诚为北京大学中文系教授，孙绍振为福建师范大学中文系教授，刘登翰为福建省社会科学院文学研究所研究员。

基本概念

大跃进民歌　　新民歌与格律诗之争

复习思考题

1. “大跃进民歌”的发生和发展。
2. 请谈谈你对“诗歌发展道路问题论争”的看法。

参考书目

1. 艾青全集. 第3卷. 石家庄：花山文艺出版社，1991
2. 洪子诚，刘登翰. 中国当代新诗史. 北京：人民文学出版社，1993
3. 天鹰. 1958年中国民歌运动. 上海：上海文艺出版社，1959
4. 诗刊编辑部编. 1958年诗选. 北京：作家出版社，1959
5. 何其芳全集. 第5卷. 石家庄：河北人民出版社，2000

第五章

激进诗歌的涌现

第一节　温和与激烈的两种思潮

新中国成立后，文艺政策一直是围绕着如何使作家的思想和创作更心甘情愿地把握“时代的脉搏”这一政治目标而设立的。1957年的“反右”斗争，使诗歌界思想和艺术的探索遭受到严重挫折。在1958年以后的“大跃进民歌”运动中，诗歌完全变成了实施政治任务的工具和传声筒。进入50年代中期以后的诗，不仅处于与五四以来新诗传统基本隔绝的状态，而且远离了诗歌艺术的基本规律。真正的艺术创作实际已无从谈起，但在诗歌发展越来越狭窄的历史进程中，也涌动着另一股介于文人化和民间化创作之间的诗歌潜流。它源起于50年代中后期，到60年代初蔚成大势，逐渐发展为诗歌创作的主流——这就是通常被称作“政治抒情诗潮流”的诗歌创作。

1958年的“大跃进”，1959年的“反右倾”，加上自然灾害和其他因素，造成了我国经济的严重困难，这就是令人难忘的从1959年到1961年的“三年调整时期”。1962年1月，中共中央召开了有7 000人参加的扩大会议，初步总结了“大跃进”的经验教训，为“反右倾”运动中被错误批判的人进行了甄别平反。此外，还给错划为“右派分子”的大多数人恢复了名誉。因为采取了这些政治和经济措施，从1962年到1966年，国民经济得到了比较顺利的恢复和发展。在这期间，周恩来对文艺工作问题发表了几次重要讲话，对“左”的文学思潮的泛滥，起到了抑制作用。在这一形势下，文化界召开了三次重要会议：1961年6月1日和28日中共中央宣传部、文化部分别在北京新侨饭店召开了“文艺工作座谈会”和“故事片创作会议”（简称“新侨会议”）；中国戏剧家协会于1962年3月在广州召开了全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会（简称“广州会议”）；1962年8月中国作家协会在大连召开农村题材短篇创作座谈会（简称“大连会议”）。在三次会议基础上诞生的“文艺八条”，意在纠正文艺界极“左”思潮，强调“进一步贯彻执行百花齐放，百家争鸣的方针”，“不应该把文学艺术为无产阶级政治服务理解得太狭隘”，主张文学创作的多样化等。① 这对文学创作的正常发展，发挥了理论规范的显著作用。

然而，一向标榜对时代敏感、紧跟形势的诗坛，这时却表现得比较“迟钝”。《诗刊》、《星星》还在大量刊发“大跃进民歌”，“评论”栏目连篇累牍地推出赞美新民歌、倡导“工农兵方向”的文章，其他综合性文学刊物上诗歌专栏的情形也情形依旧。② 这种反常现象，直到1961年以后才开始扭转，其标志是：一是，新民歌作品在刊物上骤然减少，专业诗人创作的作品明显增多，有一种后来居上的势头；二是，诗歌表现的领域逐步呈现出多样化的迹象，而且愈益贴近普通人平凡、真实的生活，表现出由英雄化趋向平民化的某种态势；三是，虽然赞美英雄、劳模和强调时代精神的长篇政治抒情诗出现勃兴的局面，但表现对象（英雄人物）开始由虚构状态转换为日常生活的状态，给人以平凡、可亲的印象。这些都为60年代政治抒情诗和其他更接近于平常生活的诗歌的繁荣，准备了必要的条件。

除上述因素外，还有一层来自诗人自身的原因。在60年代诗坛表现比较活跃的诗人，一部分人40年代就已开始诗歌创作。战争的烽火和现实斗争的锻炼，使他们有着丰厚的生活基础，对现实生活的观察、体验比较深入，而且艺术视野比

---

① 参见朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，388～392页，北京，人民文学出版社，1987。

② 从1959年第1期到1960年第9期的《诗刊》，新民歌仍占着很大篇幅，且声势不减。1960年《诗刊》第9期，还特别推出柯仲平的文章《必须坚持工农兵的方向》。这说明诗歌界的极“左”思潮有着广泛的社会基础，当时全国范围内文化政策的调整，对它并没有实质性的触动，相反，还是“旗帜依旧”。

较开阔，容易形成一种审美空间上的纵深感。这一方面可以郭小川、贺敬之、闻捷、张志民、阮章竞为代表。他们中的个别诗人如郭小川等，50 年代中期即已拉开政治抒情诗创作的序幕。由于频繁进行的政治运动，之后的“大跃进民歌”又对其他诗歌形态形成压倒性的声势，他的作品虽然受到普遍赞誉，但艺术才能没有得到充分施展。所以，直到进入相对比较平和、诗歌的艺术性要求有所升温的 60 年代以后，他前一阶段创作的影响才日益显示出来，从而为这一高度政治化抒情的时代提供了重要文本。他本人也成为“政治抒情诗潮流”的主要诗人之一。另一部分人是 50 年代涌现出来的青年诗人，例如李瑛、韩笑、严阵等。在此之前，他们是以军旅诗和乡土诗著称诗坛的。60 年代后，为了寻求新的艺术空间，他们加入到政治抒情诗的行列，主题一般集中在反帝斗争的国际题材方面。沙白、陆棨是当时出现的新人，作品的注意力是乡村的日常生活。不过，他们并不满足于生活的表面现象，对其中的阶级斗争内容却显示出日渐浓厚的兴趣。这些青年诗人的加入，无形中壮大了 60 年代诗歌创作的声势，形成以政治抒情诗为主导、以生活诗为辅的 60 年代诗歌创作的潮流。政治抒情诗和生活诗作为当代新诗发展的两翼，在 60 年代初期最终形成，它的影响远播到了 80 年代中期。①

进一步说，这也是当代新诗观念交换、摩擦和调整的结果。50 年代中期以前的诗歌，占主导地位的审美观念还没有形成，它的历史任务主要是对来自解放区、国统区和沦陷区三支诗人队伍进行重新编排。在这一重新“编队”的过程中，“七月派”诗人、“中国新诗派”诗人和一批“不适应时代”的老诗人，先后离开了诗歌的舞台，“他们一批又一批被相继打入‘另册’”。50 年代中期至后期，“反右”斗争、“大跃进”运动被置于“前景”，政治任务代替了艺术表现，诗歌观念中的政治服务功能逐步加大比重。受此思潮影响，郭小川、李瑛等都曾创作过非常直白的政治宣传诗歌。② 在这个意义上，60 年代诗歌包含着对诗歌界极“左”思想的“纠偏”、对前一阶段诗歌观念“整合”的历史使命。在为“全国文学艺术工作者第三次代表大会”所作的“祝词”里，当时的中共中央宣传部长陆定一就指出：“在社会主义共产主义的政治标准之下，实行百花齐放、百家争鸣，有什么害处呢？只有否认世界多样性，否认文艺形式、题材和风格多样性的

---

① 参见公刘：《黎明的呼唤·代序》，成都，四川人民出版社，1982。

② 在诗歌界 1957 年的“反右”斗争中，不少诗人、甚至是后来受到“反右”伤害的诗人都发表过批判右派的诗作，例如：郭小川的《发言集》、徐迟的《纵火者》、袁水拍的《一场恶战》、柯仲平的《反右派的歌》、公刘的《我们的生活向右派宣战》、李瑛《街头招贴》、顾工的《喂！同志，你应该站起来大声发言》，等等。有些诗人是因形势被迫作出“表态”，有些诗人则是“主动请缨”，这一“精神沦陷”现象值得今天的人们认真反思。

人，否认科学的发展是多种多样、无穷无尽的人，才会反对百花齐放、百家争鸣。”① 在一篇论及叙事诗中叙事与抒情的关系时，郝作也认为，“不能因为是叙人民之事，就可以不顾或放松抒情”，不能因“重大的社会主题”就忽略了对人的感情世界的挖掘和发现，“在叙人民之事时，也要抒人民之情”②。对前一阶段过分强调诗歌表现中政治功能的创作倾向表露了不满，进行了比较自觉的反思。从当时最具权威性的诗歌刊物《诗刊》看，自 1961 年 1 期开始，由专业诗人创作的作品在杂志上明显增多。形成对比的是，虽然偶尔还有零星的新民歌出现，但实际已是强弩之末，不足以对诗坛构成实质性的影响，诗歌队伍的成分似乎又恢复到 1957 年以前的状况。老、中、青三代诗人仍然是诗歌创作的主体，新民歌诗人大多数已经封笔，其中一些人如孙友田、刘章等人固然还在勉力创作，诗风却表现出有意脱离新民歌体影响、逐渐向文人化创作靠拢的倾向。诗歌观念的变化，在许多诗人的创作追求中得到了反映。一个特点是，作品不再拘泥在现场工地、田间，或像“大跃进民歌”那样在漫无边际的空间作跑马似的想象、夸张，而是比较注意构思，注重诗的抒情。例如贺敬之的《西去列车的窗口》、沙白的《水乡行》等。另一个变化是，诗人和作品的社会功能尽管仍然在发挥着作用，强调突出时代的精神，然而无论主题、题材还是艺术表现形式，都出现了多样化的局面。60 年代初整个诗坛比较宽松的创作空气，是当代新诗发展的前几个阶段所罕见的现象，它无疑为政治抒情诗和其他题材诗歌的兴盛提供了十分难得的历史契机。

第二节　政治抒情诗的复杂形态

在 20 世纪五六十年代的政治文化语境中，政治抒情诗是应运而生的一种诗歌题材。历史地看，它脱胎于 20 年代末的无产阶级革命诗歌，与 40 年代以“七月派”为代表的政治抒情诗倾向也有某种内在的精神联系。新中国成立后，总体环境又为它的再度勃兴提供了社会机制的保障，于是，在政治目标——国家控制的出版、杂志中介——以工农兵为对象的作品一整套的艺术生产过程中，政治抒情诗又一次获得了自身发展的机会。

当代政治抒情诗初见于 50 年代中期，形成于 60 年代初。在 1950—1956 年

---

① 陆定一：《在全国文学艺术工作者第三次代表大会上的祝词》，载《诗刊》，1960 (8)。

② 郝作：《论叙事诗的创作》，载《诗刊》，1959 (6)。

间，产生过石方禹的《和平的最强音》、邵燕祥的《我爱我们的土地》、郭小川以《致青年公民》为总题的组诗和贺敬之的《放声歌唱》等一批有影响的政治抒情诗作品。它具有以下主要特点：首先是突出而强烈的政治功能，诗人的创作即是这一功能在艺术领域里的实践。其次，强调凸现国家、民族和集体主义的感情形态，追求它的饱满度、甚至是如泣如诉的表现，英雄人物的情感世界往往是其中最核心的部分。不过，与新民歌“民间形态”的浪漫主义不同，政治抒情诗“文人形态”的浪漫主义情绪与正统意识形态有着更为悠久的“共谋关系”，因此更富有某种“庙堂”的特征。最后，思辨性、政论性和鼓动性成为它最基本的抒情风格，艺术结构主要分作苏俄式的阶梯体和中国式的铺排体两种样式，而它的声音特征则体现为一种洪亮而阔大的“放歌性”。它所追求的宏大叙事的艺术原则，与国家意识形态本身的合法性、权威性、庄严性是天衣无缝和合拍的。郭小川、贺敬之是这一领域里最具代表性的诗人。

郭小川（1919—1976）原名郭恩大，曾用笔名郭苏、伟调、健风、湘云、登云、丁云、晓船等，河北丰宁县人。中学时代投身救亡运动，开始写诗，初见《华北日报·副刊》。1937 年，由太原抵达延安，参加革命。初在八路军一二〇师三五九旅，任宣传干事、政治教员、秘书等。1941—1945 年在延安马列学院学习期间，热衷于办诗刊，创作受到艾青的影响。参加延安文艺座谈会。抗战胜利后，回故乡任丰宁县县长，后任《群众日报》副总编辑、《大众报》负责人。1949 年初，任《天津日报》编委，数月后南下武汉，任中南局宣传部宣传处长和文艺处长。1953 年春调中宣部理论宣传处副处长和文艺处副处长。1955 年任中国作家协会党组副书记、书记处书记兼秘书长，《诗刊》编委。在此期间，与陈笑雨、张铁夫合作，以“马铁丁”的笔名写过许多思想杂感，并从事专业创作。1962 年 10 月，任《人民日报》特约编辑。1970 年后下放湖北咸宁向阳湖五七干校，后来被迫转至天津附近的团泊洼，受到迫害。1976 年 10 月 18 日，由河南返京途中在安阳因意外事故遇难。“文化大革命”后期，写有著名的诗作《团泊洼的秋天》、《秋歌》等。

在 50 年代中期，郭小川是以战争题材的长篇叙事诗和一系列影响甚大的政治抒情诗闻名诗坛的。这些诗作的意绪，回应着知识分子在三四十年代投身抗日战争时的激越诗情，保留着晋察冀诗歌“战斗加抒情”的思想痕迹；另一方面，知识分子如何在改造思想中适应时代，跟上历史的巨变等思想领域里的问题，成为诗人关注的热点。他这一阶段的创作，明显朝着两个不同的路向发展：一个路向是，郭小川的叙事诗注重挖掘酷烈战争环境中人与革命、人与自然、人与爱情之间的矛盾和冲突，人性的问题被提升到作品的层面。在 50 年代文学中，战争

与人的主体性的冲突以及对这一现象的思考，只有在部分小说中有所反映，例如路翎的《洼地上的战役》等。长篇叙事诗的创作在这一方面几乎没有贡献，相反，它们的兴趣在于追求革命名义下人与战争之间的“和谐感”——闻捷的《复仇的火焰》、李季的《杨高传》等是其中引人注目的例子。因此，郭小川《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《严厉的爱》、《一个和八个》和《将军三部曲》等叙事长诗，至少体现了两方面的意义：一方面是，在主题的设计上，知识分子出身的主人公通过战争和个人爱情的考验，终于成长为符合革命事业需要的英雄人物。可以说，这种结果与解放区文化实践对作家、作品的要求十分吻合。另一方面是，由于诗人给予主人公主体性的思想、情感矛盾以较大的篇幅，并且对这一“矛盾”给予了应有的尊重和关注，做了大量深入、细致、真实有时是令人吃惊的刻画。这样，郭小川的努力不仅大大拓展了长篇叙事诗的思想和表现空间，它实际亦成为诗人诗歌创作中最具价值的一部分。诗人创作的另一个路向是，他对政治抒情诗的创作热情。支配着郭小川创作的，是“革命战士”的文化心态、人生态度和道德情操。所以，在他的观念意识中，为时代“代言”，用诗回答革命在不同阶段对革命者提出的各种问题，面对不同的形式和任务时所应持的思想态度，并加以诗意化的表现，是诗人义不容辞的使命。他曾明确表示：“不断地思考我们这个伟大的时代……这是文艺工作者（不管是专业或者业余）的重要品质。”① 无论是写于1955年的《向困难进军》、《投入火热的斗争》，还是60年代初的《祝酒歌》、《甘蔗林——青纱帐》、《乡村大道》等诗，无一不贯穿着这一创作原则。如前所述，郭小川是介于来自国统区的老诗人和与在解放后成长起来的青年诗人之间的一代诗人。在投身革命之前，曾经受惠于前者思想、艺术的熏陶；战争烽火中的经历，使得他与后者在革命的认识和感情上产生了强烈共鸣。这一“中间性”和“过渡性”的文学角色，在郭小川坚持的两个创作路向上得到充分和饱满的展示：一个是有着革命要求的迟疑不决的“知识分子”，另一个是挥手指挥当代青年向前的成熟、果断的“老战士”。它们在诗人的作品里是一种矛盾与不和谐的关系，但其实这种处理恰恰反映了郭小川所追求的人生理想，或者说他试图展现的正是一个现代知识分子通过考验走向革命的思想历程。在当代新诗的前一阶段，这种写作追求是比较普遍。郭小川的诗作，则是其中最值得注意的一个个案。对于刚刚从战火中走来的郭小川来说，新中国成立后虽然面对的是与枪林弹雨完全不同的建设生活，但心绪却时常飞回令人难忘的战争年代。在很长一段时间，这种回忆差不多成为他诗歌创作的“特殊情结”。他说：“我向往

① 郭小川：《月下集》，“权当序言”，北京，人民文学出版社，1959。

的文学，是斗争的文学”；“而且不管什么时候，如果我动起笔来，那就是由于这种信念催动了我的心血”。在他看来，“新颖而独特的生活”，由于“作者的创见”，才能“触动读者的深心”，“引起长久的深思”①。被称为“爱情三部曲”的《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《严厉的爱》即是上述思想支配下的产物。这些诗一般回避对战争的直接描写，着力表现主人公（多是像作者那样有过感情挫折的青年知识分子）丰富、复杂的内心世界。他们虽然热烈追求现实生活中的伟大斗争，愿意毫无保留地为之而献身，但作者更感兴趣的却是在走向这一个过程中情绪、心理上的焦躁不安、困惑和痛苦。这一往往不为新中国成立后文艺意识形态所认可的战争状态下关于人的深刻思考，恰恰是郭小川奉献给当代新诗的一个重要命题。《深深的山谷》以女性的眼光叙述了她曾经爱过的一个“软弱无能”的知识分子，在激烈的斗争中个人的动摇与幻灭。他们相识于战斗的生活里，又不得不在更严酷的考验中分手。“想起他，我的心就觉得冰凉。/他给过我太多的幸福，/也留下了太大的创伤。”然而，正是这一情与理的矛盾和冲突，促成了女主人公精神的成长。同样的人生问题在《白雪的赞歌》里，则演变成一对革命夫妻之间的道德冲突。被俘的丈夫在敌人那里饱受酷刑的折磨，死亡的威胁每天都可能降临。失散的妻子则陷入更深的感情危机之中。出于感情的饥渴，“医生”的关切对她而言是十分敏感的；但对丈夫的爱和对事业的忠诚，最终使她走出了生活的“陷阱”，重新塑造了一个新的自己。无疑，政治和道德、人生和爱情，在这里变成了充满痛苦和诗意的双重变奏。创作于 1957 年的《一个和八个》，虽然未公开发表，却受到比其他作品更多更严厉的责难。在这首诗里，郭小川试图从一个特殊角度来探索革命者的人生道路。主人公是一个被怀疑是敌人奸细而监禁在八路军监狱中的共产党人。在极其恶劣的环境中，他一方面被牢房里的几个真正的犯人欺凌、侮辱，另一方面，他为之忠贞不渝的革命集体也给予他难以想象的鄙夷和蔑视。就在这灵与肉的双重煎熬中，这位八路军的营教导员却以无限的忠诚和超人的精神力量，试图帮助组织上去影响和感化这些罪犯。通过这首诗，诗人揭示了革命者成长的复杂的社会环境。他试图探寻这样一个潜在的文学主题：革命的胜利需要借助战争的手段，但不可或缺的是，人和人之间基本的同情心。在这些叙事诗人们可以看到，郭小川在与战争年代拉开一定审美距离之后，重新审视了诸如革命、人生、爱情等属于革命事业范畴内的命题。从一个方面看，他热情肯定和赞美个人与集体的结合，相信革命事业对个人感情、行为的约束，是取得革命事业最终胜利的根本保证——它同样也符合大多数人的利益。

---

① 郭小川：《望星空》。

另一方面，他的思想里显然也接续着五四以来对爱、个人价值和人道精神的思考。在自我的情感选择上，他甚至表露出对这一境界的“知识分子式”的向往。这种认识使得作者超越了当时时代的局限，表现出与40年代初丁玲、艾青、萧军等延安作家短暂的人道主义吁求合流的倾向。在《深深的山谷》、《白雪的赞歌》，包括在《一个和八个》中，人们甚至很自然地联想到丁玲的《“三八节”有感》、《我在霞村的时候》等作品。这是因为，它们再一次突出了革命的“未完成性”这一重大的思想主题。

郭小川在叙事诗创作中坚持独立思考、拓宽思想领域和追求艺术的独特性的努力，是无可怀疑的。他的创作一开始就站在时代的高坡之上。但他毕竟不是生活在五四时代，与延安前期的丁玲、艾青和萧军等人，在思想上也存在着距离。《深深的山谷》和《白雪的赞歌》探索了大时代背景下的个人价值问题，是女性解放主题在50年代文学的延伸，但同样触目的是，它们通篇也充满对“个人主义”的责备和质疑。《将军三部曲》也有类似问题，现实和情感的矛盾往往是刚刚触及，有深度的现象还没有全部展开，作者思想的锋芒随即就给人卷钝的印象。实际上，就当时的情形看，郭小川不可能在对革命问题的认识上真正突破时代的限界。例如，他本人曾以诗的形式作过如此的表白：“我自己呢，早就全副武装，/在我们的行列里，/充当了一名小小的兵将。”① 这决定了诗人最终会以个体生命皈依于革命的神圣集体，将个人的艺术想象消融在主流意识形态建立的共同想象之中。

这种创作心理、诗歌观念上的不平衡现象，也出现在政治抒情诗的创作中。当郭小川面对自己的内心世界的时候，他经常是困惑、矛盾和苦闷的，政治主题虽然在他的作品中存在着，但它无法解决思想、情绪上的“个人问题”。在这种情况下，《致大海》(1956)、《望星空》(1959) 等一批注重探寻个人心灵的诗作的发表，是很自然的。但另一方面，以诗人热烈如火的性格、政治上的敏感性，他又时时感应着社会生活发展的脉搏，希望以“重大题材”表明自己的政治信仰和态度。这即是1955年前后的用以鼓动、说服人们（尤其是青年）投身祖国的建设事业和现实斗争的《投入火热的斗争》、《向困难进军》、60年代初的《刻在北大荒的土地》、《祝酒歌》、《甘蔗林——青纱帐》、《厦门风姿》、《秋日谈心》、《乡村大道》、《三门峡》和《昆仑行》等一大批政治抒情诗的思想由来。

写于1956年的《致大海》，是郭小川最早表达个人心灵世界律动的诗篇。作品模仿普希金同名诗作的形式，把大海比做自己走向革命的经历，同时也流露了

---

① 郭小川：《望星空》。

在这一过程中个人与集体之间在价值观上的一些不够协调的地方。如果细读这首不算长的抒情诗，人们偶尔还会感到某种阅读的“晦涩”。它是以个人与集体的从不合拍到合拍、把个人有限的生命投入无限的历史进程中这样一个程序，完成主题的构思的。例如，在诗的开头可以读到这样属于个人伤感的句子：“我自己呀，/从来也不是/剽悍而豁达的勇士，/无端的忧郁/像朝雾一样/蒙住了我的少年。/小小的荣誉或羞辱，/总是整夜整夜地/在我的脑际纠缠。”然而，在描写了投身抗日战争的经历之后，作者又这样写道：

而党的思想和军队的纪律
这时就以其特有的真理的光辉，
无孔不入地把我的身心照耀，
而死神则像影子一样
追踪着我，并且厉声逼问我
——你是战斗，还是逃跑？

我不久就被折服了，
纵然我的心中
也有过理所当然的烦恼；
我再也不想到别处去了，
因为我已经渐渐地
与周围的世界趋于协调。

显然，这不是由于文体上的混乱，而是由于心灵深处的矛盾、冲突所导致的认知上的“困难”。《望星空》创作于3年之后。大规模的“大跃进”运动已告结束，虚拟的社会前景顿然化为泡沫，狂热的浪漫主义与生活现实的矛盾充分暴露了出来。可以看出，这首诗在继续着《致大海》的主题。不过，后者波涛汹涌的意象已化作更为迷乱的“星空”，“他已经无法如在《致大海》中那样，把理想化、神圣化的社会集体，作为不完满的个体的对照”①。这首诗发表于1959年11月号的《人民文学》上，是为庆祝新中国成立10周年而作。作者一年前在致友人的一封信中曾表示，它的立意是通过对首都北京这一着眼点，歌颂社会主义革命和建设的伟大成就。② 但随着作者思想触须的深入，他却又以神秘、深远和无

① 刘圣宇：《文本的裂隙与诗人的矛盾》，《诗探索》，1996（3）。实际上，从诗人创作与作品的效果看，这种文本的“矛盾”是非常明显的。

② 参见上文。

垠的星空来审度社会、人生的残缺和不圆满，最后发现“人间远不辉煌”。作品在结构上分为四章，采用先抑后扬，陪衬对比的手法，先说星空如何壮丽辉煌，然后又说人民大会堂如何美妙，灯光温暖明亮的长安街是“大地上的天堂”。在后半部分，作者用了一半的篇幅抒写个人的情怀，表达了面对星空的感悟和思索。在一瞬之间，诗人看到星空浩渺，宇宙无穷，忽然顿悟到人生短暂，世事多艰，不由得悲从中来。作品写道：“……千堆火，万盏灯，/不如一颗小小星光亮。千条路，万座桥，/不如银河一节长。”正如有的研究者指出的：“这种基于具体情景的对人生悲剧性的感知和喟叹应该说是‘新颖而独特的东西’。”① 同一个研究者还认为：“在贺敬之的诗中‘我’的抒情主体已是充分本质化的，有限生命的个体已由于对整体的融合、对历史本质的获得而转化为有充分自信的无限，我们无法觉察、寻觅到其间的不协调的缝隙，感受不到可能有的情绪上、心理上的焦躁不安、困惑和痛苦。而在郭小川那里，则有所不同。贺敬之抒写的是个人‘本质化’的完成、实现的状态，郭小川在50年代，则更多是写这一实现的过程，这一对立、冲突、转化、克服的磨难、欢欣、困惑和坚定。”② 显然，从《致大海》到《望星空》，标示着50年代的郭小川对革命事业前提下生命意义认识上的深入和发展，显示了思想的深度以及一定时代条件下某种精神世界的独立性。然而，据此认为诗人超越了他的时代，并且产生了反省历史的自觉，则是不现实的。

所以，在其他被认为是郭小川创作主调的《投入火热的斗争》、《向困难进军》、《甘蔗林——青纱帐》和《乡村大道》等诗作里，人们更多看到的是他歌颂、赞美建设生活的诗人般的热情。其中，也不乏带有时代印迹的浮躁的“豪言壮语”。也许，正因为诗人想成为阶级的代言人，而事实上，时代的风云变幻不可能不对他敏感的心灵世界产生这样那样的冲击。在创作观上，他孜孜以求的是个人和集体的结合，然而创作中的“我”和“我们”总是那么不协调。心灵与革命、创作的主观性与客观性、真诚的政治信仰与同样真诚的艺术信仰等之间的矛盾，形成了郭小川两重性的创作世界。人们对他创作的评论，也出现了可以想象的争执和分歧。比如，田间、郝作等把郭小川看做是“红色的歌手”，他笔下的人物在革命与个人感情上尽管存在着各种矛盾，但主流却是代表了历史前进的方向的。在50年代，郭小川的《致大海》、《望星空》就屡屡被人指责。《望星空》发表的当月，中国作协党组召开12级以上的干部会，对它的《一个和八个》中宣扬的“不健康的思想感情”进行批判。12月，《文艺报》23期刊出华夫的《评

---

①② 洪子诚：《个人“本质化”的过程》，载《诗探索》，1996（3）。

郭小川的〈望星空〉》。文章认为，这首诗的前两章抒发的是与伟大的时代和沸腾的生活极不合拍的极端陈腐和虚无的感情。“呵，星空，只有你称得起万寿无疆”，“比起你来，人间远不辉煌”则是一些“极端错误，令人无法卒读的诗句”。是“令人不能容忍的”“政治性的错误”。不久，萧三也指责说，郭小川的诗中“我”字用得太多，我“号召”之类将自我凌驾于阶级、集体之上的“自我扩张，自我表现，自我美化”的不健康倾向“在近来的诗作中，趋向愈来愈明显了”，而《望星空》就是“自我扩张必然走向个人幻灭”的例证，云云。然而，30 年后，人们又开始重读、重评郭小川的诗，从中发现了被文学史所忽略的价值。[①] 这些，都说明了郭小川的诗歌在历史活动中的独特性、复杂性。

60 年代后的郭小川，创作中的政治倾向日益明显。对“阶级斗争”的思考，成为他诗歌视野里的一个新的支撑点。虽然，对战争年代的回忆仍然给予他的创作以炽热的激情，但这种激情已退居到次要位置，代之而来的是关于阶级意识的强调。例如，在《刻在北大荒的土地上》中，诗人提出了怎样接好革命班的“问题”：

> 我们后代的子孙啊，共产主义时代的新人！
> 埋在这片土地里的祖先，怀着对你们最深的信任；
> 你们的道路，纵然每分钟都是那么一帆风顺，
> 也不会有一秒钟——遗失了革命的灵魂……

战争年代的生活体验，不再是他观察、思考的主要视点，而是作为一种革命遗产、一种精神，贯穿在他描绘时代风貌的思想风格之中。《甘蔗林——青纱帐》的缅怀与期望；《乡村大道》中壮阔与严峻的变奏；《秋日谈心》亲切的口语和回顾式调子的循环往复；《厦门风姿》所追求的秀美与豪放情怀的统一，都让人感到，诗人创作中的“战争情结”尽管作为一层底色仍然存在着，但历史与现实的联结却成为这一时期创作思考的重心。在某种意义上，它使得郭小川的诗获得了现实的凝重感；但从艺术的方面看，作品中的诗歌意象却越来越变得干燥、缺少想象力而徒有空洞的热情。

郭小川显然不属于高产的诗人。在 1956—1985 年的 30 年间（如果以他去世的 1976 年为界，在当代诗歌中的活动还不及 20 年），他出版的诗集有：《投入火热的斗争》（1956）、《致青年公民》（1957）、《雪与山谷》（1958）、《月下集》（1959）、《鹏程万里》（1959）、《两都颂》（1961）、《将军三部曲》（1961）、《甘蔗

---

① 参见北京大学中文系教师、研究生的一批“经典重读”文章。这一工作，实际上把郭小川 的《望星空》和其他作品纳入到“重新阅读”的程序之中。均载《诗探索》，1996 (3)。

林——青纱帐》（1963）、《昆仑行》（1965）、《郭小川诗选》（1977、1985）等。从他创作的艺术资源看，中国古典诗词和苏俄诗歌给了诗人诸多创作的灵感。他的诗风激越、高亢，有时不失为悲壮沉雄，有北宋诗词之遗风；长于使用气势不凡且有层次感的排比句，波浪般地向前推进，在结构上给人清晰、饱满而又丰富细腻的印象；语言富有爆发力，同时也精致讲究，色彩鲜明并有暗示性。叙事诗是最能显示郭小川艺术创造力的一种形式。它长短相间、对话精湛，擅长人物心理的刻画和展示，把当代叙事诗创作在艺术上提高到了一个新水平。他的抒情诗虽然也长于说理，激情蓬勃，具有极大的鼓动性和感染力，因过于强调对社会情绪的附着，对其艺术性不免是一种损伤。谢冕认为："当时被否定的那些'虚无'，却是郭小川光彩之所在。"但"郭小川的局限和遗憾，在于他不能把他面对星空所感到的惆怅和困惑继续下去"①。

贺敬之是与郭小川齐名的有着很大影响的政治抒情诗诗人。从50年代到80年代初，在30多年的创作生涯里，贺敬之把"颂歌体"的抒情诗推向了人所共有的高度。以至在阅读上产生了这样一种"效应"：如果想了解五六十年代的特殊气氛，你就不能不读贺敬之的诗。在与共和国的历史具有某种"共生性"这一点上，贺敬之和他的政治抒情诗即使不是惟一、也是应该给予足够重视的诗歌文本。

贺敬之（1924—），山东峄县人。13岁入滋阳县乡村师范学校，一年后流亡湖北，在湖北国立中学读书。1939年，随校入川参加抗日救亡活动，开始创作诗文。次年，经漫漫长途抵延安，入鲁迅艺术文学院学习。延安文艺界整风后，与鲁艺的师生一起深入生活，与丁易执笔集体创作了我国第一部革命现实主义新歌剧《白毛女》。抗战胜利后，随文艺工作团先赴华北，后至北京。1949年后，长期在戏剧界工作，任中央戏剧学院创作室编剧、中国剧协书记处书记，退休前任中共中央宣传部副部长等职。

在40年代，贺敬之是以"艾漠"的笔名写诗的，因《跃动》等诗得到胡风欣赏，被编入诗歌合集《我是初来的》，作为"七月诗丛"第一集出版。创作歌剧《白毛女》后，他的创作经历了一段寂寞期。1956年，贺敬之重新拿起诗笔，写下了脍炙人口的短诗《回延安》。从1962年到1979年，贺敬之出版的诗集仅仅有《放歌集》、《贺敬之诗选》等几种，数量一直不多。

新中国成立后，"缅怀"和"放歌"是贺敬之诗歌的两个兴奋点和创作的基本向度。他的诗是沿着两种类型发展的：全景观的、大型的政治抒情诗；片断式

---

① 谢冕：《重读〈望星空〉》，载《诗探索》，1996（3）。

的、小型抒情诗。前者的写作往往建构在某一个重大的事件上：一次非同寻常的会议，或是一个节日，一场即将发动的大规模的运动，它们都给予诗人一种特殊的感受和艺术灵感。正如有的研究者所发现的："《放声歌唱》作于1956年，是献给党的第八次全国代表大会和国庆7周年的；《东风万里》则为党的八大第二次会议而作；当天安门城楼第十次披上节日的彩霞的时候，他唱出了《十年颂歌》。这三首对于党的颂歌，不仅主题相同，而且就诗的思想和艺术的特点看，它们的倾向也是相同的。"① 所以，贺敬之喜欢围绕一个政治性的主题，到社会和历史发展的纵深里去思考，每个人的命运被联系到重大的社会事件之中，从而证明后者的正当性和作为真理的权威性的意义。诗人最擅长的是揭示时代情绪的主调，用汹涌澎湃的激情和繁富的意象把新中国成立初期人民对新生活的无限憧憬组织到诗歌作品中来，并把乐观、向上和豪迈的思想感情纳入到整体构思之中。② 于是，人们在《放声歌唱》里读到：

呵，我知道——
最久的
　　最深的痛苦，
常常是
　　无声的饮泣，
而最初的
最大的
　　欢乐，
一定有
　　甜蜜的泪水
　　伴随！

30年代的左翼文学，是以从"我"到"我们"叙事方式的变化来表现与标榜个性自由的五四文学的区别的，50年代的政治抒情诗进一步超出了左翼文学的历史范畴。30年代文学中的"我们"倘若说指谓的是具有革命倾向的一代知识分子，五六十年代的政治抒情诗人已经变成了政治集团、制度及其方针政策的一部分。可以说，这是贺敬之诗歌最根本的特征之一。表面上看，抒情主人公是诗人自己，中国共产党党员的形象和历史地位是其歌颂的对象；实际上，"抒情

---

① 谢冕：《论贺敬之的政治抒情诗》，载《诗刊》，1960（11）、（12）。

② 贺敬之笔下的抒情主人公，基本是没有焦虑、矛盾、困惑和痛苦这些属于精神、心理范畴的东西的。因此，"我"不存在"完成"的过程，他本身就代表着世界的本质。

主人公”和“表现对象”在诗里是合而为一的。它们之间基本没有价值观的“差距”遵循着这一思想逻辑，进入60年代后，贺敬之的诗歌创作继续朝着这一方向发展。1963年，他根据毛泽东“向雷锋同志学习”的号召，精心构思和创作了名闻一时的长篇政治抒情诗《雷锋之歌》；1976年秋，因敏感到“四人帮”的倒台将要发生的巨大的政治变化，迅速写下了《中国的十月》；接着，又于次年创作了《八一风暴》，歌颂在打倒“四人帮”的历史活动中发挥了突出作用的中国人民解放军。① 60年代的诗人的创作，进一步表现出作品标题的“命名化”、诗歌形象的“政治化”这两大特点。例如，《雷锋之歌》直接为雷锋这个英雄人物作出了符合时代精神的历史命名，这一形象又被赋予了深刻的政治性的含义——这类诗创作的成功，很大程度上不是取决于诗人对历史生活独特的观察及审美表现，而是它多大程度上理解了文艺政策对文学的要求，以及文学如何通过特殊的手段将这一要求形象化地表现出来。就当时的创作语境看，贺敬之的思想感情或许是真挚的，有自己对新旧时代强烈的对比和体验。然而，并不表明这种情况下创作的作品真正具有艺术的生命力，可以被作为严格意义上诗歌作品来看待——而只能说这是一个问题的两个方面。这首诗中也出现了诸多留有鲜明时代印迹的诗歌意象，如红旗、人生、延河、上甘岭、高峰、长征、阶级、螺丝钉，等等。正是这些按照政治思想标准排列、交错、组合的意象，完成了诗作通常是依赖浓郁或含蓄的诗意才得以最后完成的创作的程序。这一时期，贺敬之还为向秀丽、王杰，为阿拉伯、越南人民的反抗帝国主义的斗争创作了诸如《向秀丽》、《回答今日的世界》、《地中海呵，我们心中的海》和《胜利和我们在一起》等一些抒情诗，不过都没有《雷锋之歌》有名。

贺敬之另一类片断式的小型的抒情诗，是他1956年访问延安之后相继创作的，如《回延安》、《桂林山水歌》、《三门峡歌》、《西去列车的窗口》、《又回南泥湾》等。其中大部分作品采用了陕北民歌“信天游”的形式，两行一节，比兴互喻，因此给人一种有浓郁的地方色彩和亲切自然的感觉。在一些作品中，还充满对战争年代难以忘怀的记忆，对人生的独特的体验；它们即使被置于50年代知识青年告别家乡、支援大西北的特殊“场景”中（《西去列车的窗口》），同样也能给人一种令人眷恋的“人生感”，从而产生了那个时代中的特殊的“诗味”。

心口呀莫要这么厉害的跳，
灰尘呀莫把我眼睛挡住了……
手抓住黄土我不放，

① 1977年后，随着五六十年代那种大规模的政治运动的消失，贺敬之几乎不再写诗。

紧紧儿贴在心窝上。

——《回延安》

在九曲黄河的上游，
在西去列车的窗口……
是大西北一个平静的夏夜，
是高原上月在中天的时候。

——《西去列车的窗口》

正因为它们将人生某一瞬间的感受与时代主题很自然地糅合在一起，比起高谈阔论式的作品，容易被读者所接受。所以，《西去列车的窗口》问世不久，有人就对它的艺术特色给予了肯定："作者贺敬之处理这个重大的主题，却是从'窗口'两个字上落笔：窗口虽小，天地宽广；从井冈山到天安门，从南泥湾到塔里木。它没有写整个事件的过程，而只是写几个旅途的夜晚。"①

把自己置于重大的社会问题之中，用政治性的眼光、思路、观点和趣味去创作，是贺敬之诗歌的主要特色。如前所述，进入五六十年代后，诗人对重大的事件比其他人有着更多的嗅觉和敏感，而且善于抓大题材和还未挖掘的题材。他的诗虽然不多，有也不轻易拿出来，但影响广泛，传布深远。其中一个重要原因，是他在政治上总是比别的诗人站得高、看得远。《东风万里》是为歌颂"大跃进"而作，当时这场运动还没有完全铺开，诗人就预见到："我们今生事业——/就是把这可爱的地球/造成一颗/共产主义的行星!!"出现在长诗《十年颂歌》中的，多半是1949—1959年间令人瞩目的建设成就，它与其说是诗，不如说更像是分行的统计报告。在这首800余行的诗作里，三大改造、创办人民公社、1957年乱翻的乌云、海南橡胶林、武钢二号高炉、湛江新港等政治家经常使用的字眼，俯拾皆是。《雷锋之歌》则是直接响应领袖人物的号召创作的，雷锋在这里不是艺术的形象，而是一个政治形象，是领袖人物希望向全国人民推广和普及的一个政治思想的标准。尽管上述诗歌在当时产生了很大影响，但随着历史的进程，它们又带来了另一个问题：由于有些诗人所歌颂、赞美的事件被证明是有严重缺陷的，已经遭到了历史的否弃，这些作品的真实性就成了问题；再由于，它们基本是在政治的视野里，而不是在文化的、人生的视野里构思和创作的，人们一旦对其提出文化的、人生的欣赏的要求，那么它们作为文学作品的存在即失去了理由。所以，贺敬之不能不经常地陷入这样的尴尬——根据时事的变化增删自己的作品，但同时，他还在不断地按照政治性的思路去写作，把类似的问题又遗留了

① 谢冕：《论贺敬之的政治抒情诗》，载《诗刊》，1960（11）、（12）。

下来。①

充沛的感情激流和鲜明的诗歌意象设计，是贺敬之创作的另一特色。在某种意义上，他的大多数作品是政治主题、强烈感情注入和精心设计的意象三个元素组成的。感情的强力表现，是为了渲染作品的视听效果，但他的处理，不是听任感情激流的任意宣泄，而是通过回旋、复沓、对比、铺陈的手段在不同的层次上完成的。如《回延安》和《西去列车的窗口》，采用的是先抑后扬的手段；《放声歌唱》借助“阶梯式”的形式，对饱满的激情采取分节抑制与适时放开的方法；《雷锋之歌》的表现手段则更加丰富，具有某种层次感。如总体上，它的感情是奔放、激越和充满深情，但对雷锋个人经历的处理，则充分体现了“细节化”的特点。因此，给人“收”和“放”有节、快慢既有变化又显得适度的印象。在总体的感情表达上，人们可以看到：

让我一千次选择：
是你，
还是你呵
——中国！
让我一千次寻找：
是你，
只有你呵
——革命！

而在对雷锋个人身世的处理上，调子则明显变得徐缓、细腻起来：

在哪里呵，
爸爸要饭的
饭碗？……
在哪里呵，
妈妈上吊的
麻绳？……

比较起来，贺敬之诗歌意象的设计虽不算复杂，但也是经过精心选择的。它们主要有两个系列：一个是选择重大的社会事件和历史足迹，另一个特点是将江河湖海、山川、日月等自然界的景物人格化。因此，延安、遵义、雪山、草地、长安街、庐山、中南海，黄山、大海、黄河、长江、黎明、日出、戈壁等，成为

① 在不同版本的《贺敬之诗选》和《放歌集》之间，可以发现不少这种情况；但写于1976年、1977年的《中国的十月》和《八一之歌》，对政治主题的兴趣依旧，没有根本的变化。

诗人诗歌意象的主要部分，它们表面上看缺乏个性，但实际却有深远的政治含意。为共和国的宏大历史叙事服务，是它们的价值取向和审美选择。

贺敬之诗歌中还有另外一些特点也值得注意。他的诗比较多地受到中国古典诗歌的影响，例如语言的锤炼、推崇诗的意境等。在他的一些为人称道的诗作中，这一影响的痕迹比较明显，如《回延安》、《桂林山水歌》。前者实际是中国古典诗歌中“怀乡题材”的延伸，后者则对士大夫陶冶于山水之间的浪漫情怀。尽管这在贺敬之的整体创作中，这只是一个小插曲，但仍然让人在历史的间隙里，看到了这一代诗人在曲折的历史进程中某些复杂的身影。对深入探讨当代新诗史，尤其是发现诗人心灵世界里某些“沉睡”的部分，也许是不无裨益的。

第三节　反帝题材与新农村构想

20 世纪 60 年代初，一方面是文艺政策趋于软化的调整，另一方面是“左”倾文艺思想的进一步抬头，形成这一时期“双轨制”并存的复杂局面。1960 年《文艺报》第一期发表《用毛泽东思想武装起来，为争取文艺的更大丰收而奋斗!》的社论，强调在文艺领域进行“反修”斗争的紧迫性，突出了文艺的政治色彩。1962 年 12 月，出于对国内国际阶级斗争势态的错误估计，提出了“千万不要忘记阶级斗争”的口号，一场旨在反对党内走资本主义道路当权派的“社教运动”，在全国范围内迅速地展开。一时间，“阶级斗争”成为支配社会生活的权威意识形态，它也渗透到了文学创作的每一个角落。在这种形势下，当代新诗的潮流跟着向“左”转，诗人的创作风格及其心态继而发生了很大的变化。

如果说，50 年代以来的新诗逐步适应了从属于政治和中心工作的要求，然而，由于这一时期社会发展的不平衡性，它往往又呈现为多样的形态：在 1957 年以前的诗歌界，为政治服务、为工农兵服务尽管是文艺创作的指导性方针，但它还不是惟一的主题。一部分诗人的作品时常露出文人化的端倪，另一些诗人开始把目光投向日趋沸腾的建设生活，然而也注意把生活的经验熔铸到诗行之中，也比较讲究艺术的技巧。1957 年下半年的“反右”诗歌，是 1958 年“大跃进民歌”运动出现前的一个短暂的序曲，但它直接呼喊的抒情形式与民歌体简单的比兴手段，却发生了奇妙的组合：白热化的现实主义和极端浪漫主义的正式联姻。1958 年的“大跃进民歌”，是当代中国新诗发展中思想内容和艺术形式的一次重要“转型”。它在文学形态上更像是一种话语的狂欢：始自二三十年代之交的苏

联文艺界以工人、士兵为主角的“通讯员运动”，被30年代初中国诗歌会诗人热情响应，但后来夭折在抗日救亡的浪潮当中。20多年后，当它再次出现在中国的土地上的时候，可以说创造了这类诗歌的好几个“之最”——即参与写民歌的工农兵的人数最多，规模最大；对现实生活做了最为夸张和毫无节制的描写；“一张白纸，能画最新最美的图画”，可以说是对这一非理性诗歌运动的最高的美学概括。形象一点说，这是一场无主体性要求的全民族的“文化”狂欢。如前所述，三年困难时期文艺政策的调整，对“左”倾文艺思潮的继续泛滥起到了某种抑制的作用。具体表现在：纠正了“大跃进民歌”严重忽视艺术规律的倾向，随着提倡向古典诗歌学习，民歌创作在一定范围内受到了遏止；与此同时，诗人们从漫无边际的天空回到现实的土地，开始注意描写生活中的人和事物，艺术的技巧也受到了重视。但由于在国内外面临的各种压力，以强化阶级斗争观念和反帝爱国为背景的主题不仅未被削弱，反而更加凸现出来，政治的抒情逐步取代其他方面的抒情，成为新诗创作的主流。

60年代的诗风，在两个方面有显著的变化：一是诗直接越过艺术的表现，扮演着政治理念的传声筒。诗人们放弃了对生活的审察，对自己心灵世界的抒发，开始自觉地将政治概念和政治术语引入作品之中，用阶级斗争的眼光来思考问题。如有人所体会的那样：“直接参加斗争，阶级感深了，世界观也变了，为工农兵写作的决心也大了。因为感到必须为阶级和人民的前途斗争。在群众的生活中，我们看到‘一个新的世界’。”① 与50年代初期的诗相比，这种对政治主题的嗜好更带有功利性的色彩，带有为政治写作而写作的目的。因此，所谓的“抒情”已远离了抒情的诗学命题，与“集体宣言”、“代集体讲话”已经相差无几了。可以想象，受这种创作动机支配的诗歌创作，即使运用了艺术的手段，有意增加文学性的色彩，它也很难再说是“文学的创作”。在60年代，这几乎酿成一种相当普遍的创作风气。二是随着诗的政治功能的强化，追求宏大历史场面和硬朗的诗歌意象的倾向在逐渐加强。前面提到的贺敬之、郭小川的政治抒情诗，即是这方面的代表。除此之外，以“小”见“大”的主题处理，也开始发展为一股创作的潮流。它们往往取一棵松树、一块石头、一朵浪花，小处着眼，大处落笔，或由具象到抽象，以取得微言大义的思想效果，并且与时代的重大事件深刻联系。在这种情况下，诸如此类字眼的骤然增多是不奇怪的，如：擂台、灯笼、海燕、历史博物馆、熔炉、昨天喊的苦难歌、今天唱的幸福谣等。由此出发，从一个“村子”可以联想到举国上下的阶级斗争，由一片“沙洲”能够引发对历史

① 田间：《做红色的歌手》，载《诗刊》，1960（8）。

的长叹，小曲吟唱中居然也有严肃的社会主题。这样就留下了随意附着历史命题和重大事件的弊端，造成主题与艺术风格之间的游离，或是由于急切寻找时代精神而带来诗情激昂内涵空洞的矛盾。

在60年代，李瑛、韩笑写下不少爱国反帝题材的诗作，热情的直喊代替了含蓄的抒发，不过个别诗的构思仍显得灵巧、可读。这一时期比较活跃的是张志民和严阵。还在1947年的解放区时期，张志民的叙事诗《王九诉苦》和《死不着》即成为反映“讲话”精神的第一批引人瞩目的作品。解放后，他的诗风向抒情短诗的方向发展，摄取一段农家趣事，或一两个乡村人物“剪影”，寄托对新生活的诗情。《家乡的春天》、《公社一家人》、《社里的人物》和《西行剪影》即是这方面的收获。注重生活底色的描绘，推崇艺术情趣的诗味，尤其是注意刻画人物的心理状态，是张志民一贯坚持的艺术宗旨，在某种程度上实际也是他创作的基本特色。但随着1965年《红旗颂》的问世，诗人的诗风突然改变，由柔婉转向豪放、激昂的抒情风格，他笔下一向淳朴、宁静的传统的乡村社会，忽然变成一座掀起阵阵阶级斗争风浪的“擂台”。一些从未有过的诗句，这时也宣泄在作者笔端：

斗争啊！斗争
历史——
在斗争中运行。
哪一个说，
今天可以不要斗争了，
说：革命，
那是昨天的事情！

——《擂台》

这种过于直白的抒情方式，扭曲了张志民已经形成的个人艺术风格。但是，这种“过于”在那个时代的文学美学中，却是十分正常的，因为它象征着作者思想的进步，也被认为是他创作的新的拓展。

严阵是另一个在60年代艺术风格由细腻突然变得粗放的诗人个案。50年代，他刚刚在诗坛崭露头角时，曾带给读者一股清新和充满古典诗歌韵味的诗风，其中的《江南曲》更给人留下难忘的印象。60年代初，因为受到诗坛竞相模仿政治抒情诗风气的影响，他对自己惯常的写法开始不满，试图在继续保持古典意境的同时，增加作品表现社会现实的力度。于是，凝思和委婉的诗感为放浪恣肆的语态替代，符合乡村本色的田园风光转化成“以阶级斗争为纲”的政治性宣传，打破了诗人原有的创作范式。尽管诗人60年代以高涨的热情创作了一大

批政治抒情诗，如《船长颂》、《宣誓》、《淮河评论》、《英雄碑颂》和《大旗歌》等，产生了一定影响，但已经暴露出宏大、空疏的毛病，与早期作品有一种天壤之别。它同时也暗示了诗人创作高峰期的过去。80 年代，严阵未能再重现昔日艺术上的荣耀。

在这一时期开始引人注目的新诗人是陆棨和沙白。当他们刚在诗坛露面，就适应了当时日渐粗犷起来的诗风，对表现阶级斗争的主题也比老一代诗人更加自觉。

陆棨（1931—）是四川成都市人，6 岁时随父母从北京回到四川。抗战时期在眉山、成都等地读中学，后考入重庆大学化工系。新中国成立后，随西南工委组织的青年文工团，在川东、川西和川北参加土改和互助合作化运动。他 1958 年开始写诗、小说和散文，出版过诗集《灯的河》，显露出绚丽的艺术风格，但没有引起过多注意。1963 年，组诗《重返杨柳村》的发表，使陆棨获得了较大的诗名。在 60 年代众多气势恢宏、追求崇高思想境界的政治抒情诗中，《重返杨柳村》以自己独特的视角赢得了一席地位。某种程度上，这是一组最早、也最敏感地反映“社会主义教育运动”，不是高谈阔论式，而是摄取一个村庄前后时期变化的镜头的诗歌。所以，一经问世，立即给人新奇、深刻之感。有人评论说：“《重返杨柳村》给了我们以具体而深切的启示。作者不是一般的旧地重游或站在一旁歌颂，而是作为群众斗争中的一员，用全部心灵和激情来描绘农村中坚持社会主义道路的新人物的形象。”① 作品告诉人们，在阔别 12 年之后，他重新回到当年参加土改的叫做“杨柳村”的村庄。抚今追昔，故人尚在，新人亦在不断涌现，世间的变化怎不叫人感慨万千。然而，作者的感情没有停留在感叹时光的流逝上，而是联系 12 年前阶级斗争的往事，敏锐地意识到了阶级斗争的新动向：

旧灯笼，老房东，
身边还是雨和风，
多像当年来土改啊，
不管在坝里，
不论在山中，
风雨夜黑开完会，
出门总是见灯笼！

“灯笼”的意象是富有深意的，对往事的追抚只是一瞬之间的感觉，它主要

---

① 这一组诗分别发表于《诗刊》1963（3）、（12）；《萌芽》1964（1）；《四川文学》1964（3）。又见陈朝红：《反映农村阶级斗争的可贵探索》，载《诗刊》，1964（6）。

是在强调阶级斗争的重要性和迫切性。反映土地改革曾是50年代初期诗歌中常见的题材，事隔10多年后，它在陆棨作品中重新出现，有其特殊的文学史意义。从一个侧面，也揭示了60年代诗歌复杂的面貌。注意构思，音律铿锵，是这组诗的艺术特色，缺点是用艺术形象图解当时的政治生活，失去了艺术的生命力。至此之后，陆棨的作品表现平平，没有产生过什么影响。

沙白（1925—），原名理陶，江苏省如皋县人。1943年开始写诗，后因读大学辍笔。1949年后，曾任报社、电台编辑，工厂宣传科长，《萌芽》编辑等职。60年代，因发表组诗《江南人家》和《递上一枚雨花石》、《大江东去》而出名。先后出版有诗集《走向生活》、《杏花春雨江南》、《大江东去》、《南过小夜曲》等。沙白以江南为背景的小诗，轻盈、婉转、清丽，自有一种特殊的风味。比如：

要找人，
稻花深处；
一步步，
踏停蛙鼓。

类似元曲小令的韵致，只需三言两语，即点出当时的环境、气氛和人物心态，颇有传神的特点。1963年以后，随着社会生活上政治意识的高涨，沙白一改柔婉而为强劲的风格，眼光投向革命历史进程和现实斗争生活，但与贺敬之等人不同之处在于，他还比较注意选取诗歌的意象，避免空疏的艺术表现。例如，《递上一枚雨花石》注意对英雄人物的事迹做形象化的处理，通过一些特写镜头来展现当时的斗争生活，不觉得十分枯燥。在被人称道的政治抒情诗《大江东去》里，用“长江”象征充满曲折、艰难的革命历程，激浪、芦苇、沙洲、滔滔江水等意象的出现，则使作品的总体形象增添了惊心动魄的诗的气氛：

啊，沙洲，
不要炫耀
你的孤鹜落雁，
那可不是
迎击风雨的海燕；
不要炫耀
你那飘摇的白荻，
那不过是
一片片白色的降幡！

由于这些诗歌意象都是为演绎政治形势而设计的，因而少了些他的江南小诗

自然天成的情趣；因为表现得比较拘谨，所以影响也不及郭小川、贺敬之。不过，在60年代的诗歌中，沙白的诗比较注意吸取中国古典诗词的艺术营养，讲究炼字和含蓄，表现较为突出。

张万舒（1938—）是安徽肥西县人。1958年中学毕业后当工人，开始诗歌创作。1964年调至新华社安徽分社任记者、采编主任等职。他的成名作是1962年发表的《黄山松》和《日出》。它们激情澎湃，气势雄浑，想象丰富，意境宏阔，发表后立即引起人们的注意。和当时流行的政治抒情诗有所区别的是，这些诗作宣泄的激情虽然留有“60年代”时代情绪的某些痕迹，但就总体而言，没有生硬地把政治术语搬到作品里来，因此艺术口味相对“纯粹”一些。另一方面，由于诗人主要是从大山、日出等大自然旺盛的生命力的视点来表现的，火轮、群峰、云海、森林等诗歌意象，尽管属于主观化的东西，但仍然饱含了充沛的诗意。请看《日出》中的诗句：

踏云穿雾我登上天都峰顶，
为了欢迎你伟大庄严的生命，
大海鼓起百万排巨浪，
像海底爆炸千声惊雷，
你，轰轰烈烈地诞生！

不过，作品仍然缺少诗人对生命的独特体验和发现，外在的感情是非常饱满的，相比之下，内在的意蕴则比较稀薄，不能给人很深的感触。至80年代，张万舒还写有组诗《八万里风云录》等诗作。

除上述几位诗人外，这一时期来自工厂的青年诗人也表现得较为活跃。其中，比较突出的是刘镇、戚积广、晓凡、王恩宇、王方武等。他们的创作显露出与50年代工人诗歌不同的特色，一是朴素的“岗位”意识相对减弱，二是政治意识明显有所强化。用“工人阶级的眼光”去观察生活、表现人的感情，仍然是他们创作的主要视角。其中的有些人，直到七八十年代还在继续写诗，但已经不大为人所注意。

基本概念

政治抒情诗　　反帝题材　　新农村构想

复习思考题

1. 政治抒情的历史成因。
2. 郭小川叙事诗的复杂性。
3. 贺敬之诗歌创作的不足。
4. 20 世纪 60 年代前期的乡土诗与中国现代文学史上的类似创作有何不同?

参考书目

1. 朱寨主编. 中国当代文学思潮史. 北京：人民文学出版社，1987
2. 郭小川. 月下集. 北京：人民文学出版社，1959
3. 郭小川诗选续集. 石家庄：河北人民出版社，1980
4. 谢冕，杨匡汉，吴思敬主编. 诗探索，1996（3）
5. 贺敬之. 放歌集. 北京：人民文学出版社，1961

第六章

“文化大革命”诗坛内外

第一节　背景与成因

自 1966 年 6 月前后起，中国社会进入了长达 10 年的混乱时期。在这史称“文化大革命”的特殊年头，当代新诗遭受到前所未有的灭顶之灾。

“文化大革命”的发动，是自文艺界开始的。而它的序幕，可以一直追溯到 1963 年底和 1964 年中毛泽东两次关于文艺问题的“批示”。这两个批示对“文化大革命”前“17 年文学”的基本评价，对“文化大革命”文学的基本格局的形成产生了巨大影响。它认为：文艺界是“社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微”的一个领域，“最近几年，竟然跌到了修正主义边缘”。在此期间，筹备批判《海瑞罢官》和“部队文艺工作座谈会”的事宜，也在不为人知的情况下进行着。部队文艺工作座谈会于 1966 年 2 月 2 日—

20日在上海召开。这次会议的中心内容，是否定新中国成立后文艺工作的成就，它对“17年文学”作出了与前者几乎相同的评价和结论，认为：“文艺界在建国后的15年来，……被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代文艺的结合。写‘真实’论、‘现实主义广阔的道路’论、‘现实主义的深化’论、反‘题材决定’论、‘中间人物’论、反‘火药味’论、‘时代精神汇合’论，等等，就是他们的代表性论点，而这些论点，大抵都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。电影界还有人提出所谓‘离经叛道’论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。”

这些判断不是一般性的意见，而是反映了最高政治权威对文艺发展历史与现状的看法。在更深的层次上，它是准备彻底清理“封建主义”和“资产阶级”文艺“糟粕”之后、重新以工农兵占领无产阶级文艺舞台的总体策略的一个前奏。在“清理”和“占领”双重的历史工作中，全国及各省的文艺刊物相继停刊，文艺作品的出版基本绝迹，几乎所有的文艺作品被视为“毒草”，大批作家遭到残酷批判。“这些作家包括巴金、老舍、曹禺、罗广斌、周立波、赵树理、柳青、杨沫、梁斌、吴强、周而复等人受到政治上的迫害，而且往往是被当作罪犯。”① 新诗自然难以幸免。1966年至1972年之间，不光当代新诗，甚至整个当代文学都基本没有作品发表。② 在当代政治文化运行的过程中，文学失去了它最后的一块生存空间。这种非常不正常的社会状态，促使文学创作在停滞了5年之后，开始向着两个方面畸形地发展：一个是与政治运动密切配合、有公开的文学阵地诗歌的空间。1971年12月16日，毛泽东在林彪死后发表了关于文艺工作的重要指示，表示：“我希望更多更好的作品出世。”③ 这种举动介入被视为“要把文学从文化大革命期间被逼入的死胡同中解放出来的一种努力”④。同日发表的《人民日报》社论，强调了中国文学发展的连续性，但要求应该为工农兵服务。与此同时，提出文学创作应该向现代题材的“革命样板戏学习”。值得注意的是，由于当时恢复的文艺刊物寥寥无几，以《人民日报》、《光明日报》等著名报纸为代

---

① 费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》(1966—1982)，682页。

② 也有一些例外情况：如金敬迈的《欧阳海之歌》、胡万春的小说、贺敬之、李瑛、张永枚、李学鳌等人的诗歌，均是在这个阶段出版的。这说明，作家的“身份”和作品的内容都经过了政治标准严格的审查，除贺敬之一人外，其余的作家都有军人或工人的“背景”，这两种职业在“文化大革命”当中被视为政治上最可靠的职业。它们与印度那种较高的“种姓”有点相像。

③ 毛泽东关于文艺工作的“重要指示”，载《人民日报》，1971-12-16。

④ 费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》(1966—1982)，685页。

表的报纸副刊，一时成为发表诗歌作品的主要阵地。因此，配合政治运动和各种中心工作，为各个盛大节日“欢呼”的礼赞诗，形成“文化大革命”诗歌最重要的思想和艺术特色。因为刊物的匮乏，另一部分诗歌作品把“发表”的机会转向了出版界。1971 年 11 月，郭沫若出版了一部与诗相关的学术著作《李白与杜甫》。次年，张永枚、李学鳌、李瑛、贺敬之的诗集相继问世。正如有人指出的：“他们在文化大革命前就发表过作品，现在发表的诗集中也包括了一些他们早期的创作。当然，他们作品充满了马克思主义要求的对生活的乐观态度，但是斗争的主题就不及歌颂社会主义社会的美好生活那么突出，特别是李瑛的诗，他想尽办法把农村的生活表现得象阿卡狄亚的田园诗一样。”① 除报纸、出版之外，红卫兵诗歌、以天津小靳庄诗歌为代表的“革命民歌”是另一条发展线索。其中，最有代表性的 1968 年 12 月首都大专院校红卫兵代表大会《红卫兵文艺》编辑部编辑出版的《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》。诗选中的 98 首诗作，是从 1966 至 1968 年间全国红卫兵的诗歌创作中精选出来的，它们反映着这一代人的思想风貌与精神历程。诗选扉页上的一段话，镌刻着那个时代深深的“痕迹”：

> 献给
> 人类历史上第一代红卫兵的
> 统帅毛主席

在诗选的“序”中，编辑者还特别说明：“收集在这里的诗章，几乎都写自年轻的中国红卫兵战士之手。”而诗人们写诗的思想目标则是：“燃起埋葬资本主义世界的熊熊烈火，迎着共产主义的胜利曙光。”② 另有大量散布在大街小巷的“打油诗”，虽然是以大字报、传单、油印小报的形式出现的，但思想格调和抒情方式与前者大致相同。由于“17 年诗歌”成了被“清理”、被批判的对象，这些诗歌以更革命和更激进的姿态在一个非常时代里出现，是十分自然的。

与此同时，另一个诗歌生存的空间也在这一时期缓慢地形成。“文化大革命”对个人的狂热迷信和它在发展过程中的巨大破坏性，培养了对“文化大革命”反思的力量；而公开的、极“左”的文艺思潮对文学空间的高度挤压，也迫使一些艺术和思想的“先觉者”考虑寻求新的生存空间。于是，几乎是与“文化大革命”的发展同步，有两类诗人不约而同地顽强争取着诗歌艺术生存的权利：一类是以北京为中心，波及东北、河北一带知青聚集地的业余青年诗人的创作现象；

---

① 费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》(1966—1982)，685～686 页。

② 杨健：《文化大革命中的地下文学》，23 页，北京，朝华出版社，1993。据作者说，其中一些诗作直接记录了“文化大革命”、“造反”和“武斗”的现场，有一种“硝烟味”和“血腥气”。

另一类是以在“文化大革命”中受到迫害、已经下放到各地农村的专业老诗人艰辛的创作。为便于对历史的表述以及与公开的诗歌空间略作区分，我们暂且称其为“地下状态”的诗歌空间。第一类青年诗人的创作大致分为三个阶段：1967—1970 是第一个阶段，以北京的工人和中学生李坚持和黎利为中心的两个文艺沙龙的活动比较活跃。他们传看手抄的诗歌、小说，阅读被禁的苏联、东欧作家的书籍和文学作品，如巴克兰诺夫的《第四十一个》，托洛斯基的《斯大林传》，德尔拉斯的《新阶级》，布隆恰夫的《经理的故事》，叶甫图申科的《娘子谷》、《白轮船》、《落角》、《多雪的冬天》和《你到底要什么》等，对社会主义及中国未来的命运，表现出强烈的关注。1970—1973 年是第二个阶段，北京青年诗人的活动开始由思想探索进入诗歌创作阶段。赵一凡是这一时期活动的灵魂人物。当时就有人说：“赵一凡是我的精神导师，他使我认识了人的问题。知道还有一个人的问题存在。”① 郭路生、依群、郭世英的诗歌创作则是在沉沉黑夜发出的“深沉的呐喊”，他们实际也成为当代中国诗坛最早的一批觉醒者。其中较有代表性的作品是：郭路生的《相信未来》、《这是 4 点零 8 分的北京》、《命运》，郭世英的《小粪筐》，依群的《纪念巴黎公社 100 周年》、《长安街》等。这一时期，思想的迷茫开始为清醒的历史反思所代替，一代人与“文化大革命”的“关系”成为诗人们思考的焦点。如《相信未来》写道：

不管他们对于我们这些
迷途的惆怅和失败的痛苦
是给以感动的热泪、深切的同情，
还是给以轻蔑的微笑、辛辣的讽刺。

这首诗以其锐利的洞察力和真诚的情感抒发感染了一代青年，有关它的“手抄本”曾在山西、陕北、云南、海南、东北等地的知青群落里广泛流传。1972—1974 是第三个阶段。经过一段的沉闷期之后，北京青年诗人的活动转向河北省保定一带的白洋淀，成员主要有姜世伟（芒克）、岳重（根子）、栗世征（多多）三人，后来加入的还有宋海泉、方含、赵振开（北岛）、江河、甘铁生等。这是一群极富于探索精神、艺术上非常自觉的青年诗人，后来被人称作“白洋淀诗派”。经过前两个阶段的思想孕育，北京的“地下诗坛”开始在这一阶段进入它相对成熟的时期，其中一些作品，如岳重的《三月与末日》、姜世伟的《心事》、《旧梦》、栗世征的《回忆与思考》，可以说代表了当时青年诗人创作较高的水平。就在同时，甚至更早一些时候，成名于四五十年代的一批中老年诗人也开始了思

① 杨健：《文化大革命中的地下文学》，86 页。

想的探索历程。他们中的人或是“七月派”、“中国新诗派”的前成员，或是来自解放区但在“文化大革命”中受难的诗人，或属于与共和国一同成长但被打成右派的作者。在“文化大革命”中，他们分居在天津、湖北、四川等地，音讯不通，遭遇各异，完全是凭着探索真理的勇气和艺术良知默默地思索和写诗的。与青年诗人不同的是，他们不是以“思想群落”而是以个体存在的形式，进入当代中国这一阶段的诗歌创作的。因此，对历史的深邃观察、对个人命运的悲愤抒发，以及“中老年期”特有的冷静和深沉，构成其独有的生命和艺术特色。蜗居在天津南开大学图书馆里的穆旦，这时写有《苍蝇》、《智慧之歌》和《演出》近30首诗作。50年代“葬歌”期的忏悔，已换作对个人生存悲剧性的凝思。在湖北咸宁团结湖农场“下放”的绿原、牛汉，留下了《重读〈圣经〉》、《华南虎》、《悼念一棵枫树》等反思历史的诗作；曾卓在动乱年代里，以《悬崖边的树》刻画了险象环生的社会环境对人生的压抑；流沙河创作的《情诗六首》、《梦西安》，把忧伤与梦境巧妙地糅合在一起，用个人的“身世之感”象征民族多灾多难的历史命运；蔡其矫的《祈求》表达了对自由、光明的热烈的期盼；先在湖北、继在天津，后来又被“发配”河南的郭小川所写的《秋歌》、《团泊洼的秋天》，以“秋天”的萧瑟和深沉，道出了对时代的忧虑，其中也充溢着诗人特有的愤怒和抗争。穆旦在《听说我老了》中的诗句，代表的正是这一代人的心声：

人们对我说：你老了，你老了，
但谁也没有看见赤裸的我，
只有在我深心的旷野中，
才高唱出真正的自我之歌。

应该说，“文化大革命”中这两个诗坛的存在，是中国新诗史上十分罕见的现象。它说明了诗歌在这一阶段发展的复杂性。在这个意义上，“文化大革命”诗坛所具有的思想文化价值，不仅不应该忽视，而且还应该给予足够的重视，尤其是需要纳入20世纪中国的历史空间里来认识，进行审慎和深入的研究。

第二节　红卫兵、小靳庄和报刊诗歌

随着“文化大革命”的继续深入，尤其是随着对“17年文学”、20世纪30年代文学的理论“清算”，极“左”文艺思潮占据了“文化大革命”文学的舞台，成为支配文学创作的思想权威。它的主要论点，是所谓“根本任务论”、“三突

出”原则和“写斗走资派”。关于“根本任务论”，《纪要》是这样说的：“我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象”，“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”①。初澜补充说，根本任务论的历史作用“从根本上划清了我们的文艺运动同历史上一切剥削阶级文艺运动的界线”。在《谈京剧革命》一文中，江青也说：“我们提倡革命的现代戏，要反映建国15年来的现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。”② 张春桥对盛行于“文化大革命”期间的革命样板戏给予了很高评价，他是从无产阶级文艺运动的发展史的角度来立论的。他认为：“从《国际歌》到革命样板戏，这中间一百多年是一个空白。”“江青亲自培育的革命样板戏，开创了无产阶级文艺的新纪元。”③ 这就把“左派”文艺的创作宗旨、原则、方法作了明确的规定：既然是写英雄人物，必然有一个阶级敌人做“对立面”，而为了突出英雄人物的形象，即须把普通群众——英雄人物——主要英雄人物的创作模式贯彻实施。这样，“领导定题目”、“作家找素材”、一味拔高的公式化和概念化的创作倾向势必会日益严重，由《红灯记》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《沙家浜》等8个革命样板戏创作的模式向其他文学领域加以推广，随即形成全国上下千篇一律的僵化的文学格局。

在这种政治气候中，“左派诗歌”④ 的勃兴是自不待言的。不过，除了强调文艺的宣传功能、标榜塑造工农兵英雄形象外，“文化大革命”初期狂热的红卫兵运动不啻是它一个重要的思想温床。它不仅自觉地服膺于政治运动的需要，而且在这一历史过程中还赋予青年人以特有的革命性的文化性格，理想、浪漫中夹杂着狂热、盲目、冲动，是这一时期红卫兵诗歌的总体特点。如前所述，1968年底在北京出版的《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》，忠实地录下了一代人在“文化大革命”前期的思想身影：抄家，揪斗走资派、反动学术权威，全国串联，上街游行，从文斗到大规模血腥的武斗，等等。例如，一首没有署名的来自湖北的诗作写道：“刘少奇算老几/老子今天要揪你/抽你的筋，/剥你的皮，/把你的脑壳当球踢！/誓死捍卫党中央！/誓死捍卫毛主席！”另一首来自江苏的诗

---

① 转引自《高举毛泽东思想伟大红旗，积极参加社会主义文化大革命》，载《解放军报》，1966-04-18。

② 转引自朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，504页。

③ 谢铁骊、钱江、谢逢松：《四人帮是摧残文艺革命的刽子手》，载《人民日报》，1976-11-10。

④ “左派诗歌”与五六十年代“战歌体”和“颂歌体”最基本的区别在于，尽管都与政治关系密切，但前者是主动地“参与”，后者则是被动地“反映”。作为极端主义文化思潮的产物，“左派诗歌”革命、激进的思想色彩，带着与巴黎“五月风暴”等极其接近的文化特征。

作也写道："铁气节，英雄胆，/提着脑袋来造反；/方向一明不回头，/敢闯火海上刀山。"《放开我，妈妈！》一诗的作者是武汉的吴克强，此诗作于1967年6月武汉"七·二〇事件"的前夕。作品反映了当时武汉那场激烈、残酷的武斗流血冲突。据有人研究认为："此诗中所述'哥哥'死亡一事，是否是吴克强家中的真事，还不清楚。但在'文化大革命'中，一般读者都把这首诗当成生活的真实记录来读，这也是此诗传播甚广的一个重要因素。"从这本著名的"红卫兵诗选"的目录顺序，也可以看出他们精神追求的某种轨迹。诗集共分8编：红太阳颂（11首）；红卫兵歌谣（31首）；在那战火纷飞的日子里（27首）；夺权风暴（5首）；长城颂歌（5首）；献给工人同志的诗（6首）；井冈山的道路（7首）；五洲风雷歌（6首）。当时，引人注目的还有"老红卫兵"的诗歌创作。作者大多数是干部子弟，受"血统论"的影响，这些作品不仅"左"，而且狂，但历史使命感很强。对领袖的崇拜和为信念献身的虔诚，化作这样的诗行："我们生在战场上/就不怕死在热血中，/只有当我们的鲜血/洒在战旗上，/才看得出我们的忠诚……"（《为毛泽东，我们何畏牺牲》）1968—1972年间，中国革命向着声援国际革命斗争的方向急剧地发展，这也决定了以革命需要为艺术宗旨的红卫兵诗歌面貌的变化。与五六十年代国际斗争题材的诗歌创作相比，红卫兵诗歌明显增强了对斗争生活的"参与"色彩：一些红卫兵秘密潜入越南、缅甸，参加当地共产党游击队的武装斗争，有的甚至献出了年轻的生命，当时广为流传的佚名长诗《献给第三次世界大战的勇士》，即是对这种热烈的人生和斗争生活的历史记录。全诗共240余行，分5个段落。在诗的开头，一位参加过第三次世界大战的毛泽东的战士，在死去的红卫兵战友的墓前献花："摘下发白的军帽，/献上素洁的花环，/轻轻地/轻轻地走到你的墓前。/用最诚挚的语言啊，/倾诉我深深的怀念。"接着，"我"回忆起同勇士们共同的峥嵘岁月：去井冈山串连，后来接到声援第三世界革命的命令，在"这最后消灭剥削制度"的战壕中，分吃一份面包，含吮同一块咸盐，低哼着同一支旋律，同盖一条旧军毯……就在这时候，你突然扑倒在我身上，用身体挡住了罪恶的子弹。[①] 这虽然是一首战争幻想诗，其中不少情节是虚构的，但它代表了整整一个群体的"梦境"："迫不及待、浮躁、革命饥渴、兴奋、渴望牺牲与自我升华、期望从运动困境中解脱、纯而又纯的世界、永远年轻……等等，都曲折地折射在这首并不'复杂'的长诗中。"[②] 从狂热地投身"文化大革命"，到盲目的领袖崇拜，到希望在一场解放全人类的纯属幻想的

① 参见杨健：《文化大革命中的地下文学》，27页。
② 参见上书，70页。

战争中献出自己的生命，上述三个阶段勾勒出红卫兵诗歌的发展全貌和一代人的思想历程。

天津宝坻县小靳庄的民歌是“左派诗歌”运动中出现的另一“崭新”现象。它出现于1970年前后，到“批林批孔”的1975年达到高潮。在江青多次“过问”下，小靳庄民歌逐步走出天津，成为“文化大革命”中一块重要的诗歌“实验田”，在全国产生了很大影响。1975年，天津人民出版社和人民文学出版社先后推出的《小靳庄诗歌选》、《十二级台风刮不倒》，成为极“左”路线斗争的工具。小靳庄诗歌的作者是该村庄的普通农民、党支部书记、民兵连连长、妇代会主任、夜校辅导员、女民兵、老大娘、老大爷、红小兵、红卫兵、下乡知青、铁姑娘突击队队长、红大嫂、大队电工、赤脚医生、女社员和男社员，等等。囊括了小靳庄的各个阶层的各色人物。形式有顺口溜、快板诗等，据说什么时候都有诗诞生，好人好事、大批判会、劳动场面、涌现的新事物，无一不是诗歌创作的素材。如反映高涨的生产干劲的：“还是支书主意妙，/抓过电话高声喊——/申请党委快批准，/咱再交它几十万！”（生产队副队长 王新民：《咱再交它几十万》）又如“反击右倾翻案风”的：“邓小平，真狠毒，/处处他都插黑手，/手段阴险要翻案，/妄想把革命路线往右扭。”（生产队副队长王树青：《批“扭”》）正像有人指出的：“小靳庄的群众性诗歌创作活动不但进一步得到普及，而且在作品的政治水平和艺术水平方面都有了迅速提高。革命诗歌不仅成了小靳广大贫下中农、男女老少共同掌握的有力武器，而且在阶级斗争、路线斗争和深入开展的‘农业学大寨’运动中，充分发挥了‘团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人’的战斗威力。”① 和1958年的“大跃进民歌”比较，小靳庄民歌除在保留前者“群众性”、“人人皆诗人”和极端浪漫主义的特色之外，还增添了自己时代的崭新内容——阶级斗争，表现出对当时残酷的路线斗争积极“介入”的政治姿态。当然，创作过程的戏剧化和作者的严重缺乏精神主体要求、受极“左”文化思潮渗透乃至被扭曲的心态，也给人们留下极深的印象。所以，“文化大革命”一结束，诗歌创作的“小靳庄现象”便随之偃旗息鼓，遂从诗坛上消失。发表于1974年春《光明日报》、同年4月刊行于吉林人民出版社的张永枚的长篇诗报告《西沙之战》，是这一时期诗歌最重要的文本。张永枚50年代即是一位擅长以波涛汹涌的大海为背景描写水兵和渔民生活的军旅诗人，但诗才似在李瑛等人之下，虽“闻名于世”，始终没有入驻“代表诗人”的坐席。“文化大革命”后期，由“四人帮”“点将”，命他深入西沙群岛采访，写一首有关中国、越南因争端而

① 《小靳庄诗歌选》，“序”，天津，天津人民出版社，1975。

爆发的小规模战事的诗作。《西沙之战》作为“文化大革命”重要的文学创作成果受到颇高“礼遇”：《光明日报》刊发全诗，中央人民广播电台数次向全国播送，产生了极大影响。可以说，在“八个样板戏”之下，它的影响力与浩然的《金光大道》、姚雪垠的《李自成》相差无几，成为人所共知的红色经典。这首长诗的主题、构思、意象设计和语言方式，与五六十年代的军旅诗其实没有根本的区别，差异只是在于在文化大革命期间问世、而且有为“阴谋文艺”作伥之嫌。在把文学不作政治化就作道德化来认识的知识气候中，要想对《西沙之战》做超越意识形态的解读实际是很困难的。作品分序诗、美丽富饶的西沙、渔民与敌周旋、海战奇观、国旗飘扬在西沙群岛等部分，围绕老渔民阿沙、英雄舰长钟海如何与敌人在海上殊死战斗的曲折情节而展开，最后，终于取得海战的胜利，“太阳出来了！/太阳出来了！/照亮了西沙群岛，/照亮了南海长城。/听哪！/江河湖海，/平原峻岭，/党、政、军、民、学、/东、西、南、北、中，/齐声高唱：/‘东方红……’”作品以宏大、辉煌、敞亮的“文化大革命”式的场面做结尾，体现了“文化大革命”文学大而全的、“颂歌”式的思想特征。在艺术上，这首长诗粗糙和匆忙着笔的痕迹暴露无遗，甚至低于诗人自己“文化大革命”前的创作水平。

除张永枚外，“文化大革命”后期比较活跃的诗人还有臧克家、严阵、顾工、刘章、峭石、纪宇等。因为特殊的“身份”，几位军旅诗人的创作基本没有受到“文化大革命”的影响，其他的诗人则属于政治上比较敏感、很快恢复了创作权利的例子，但他们的作品给人留下“帮派文艺”的鲜明印迹。

第三节　沙龙、“手抄本”与其他

在本节中，所谓“地下”所指不单单具有意识形态的含义，而且是一个相对于当时以报刊为作品发表阵地的诗坛的空间概念。后者可以通过公开的媒体在读者中间广为传布，产生了广泛的社会影响，前者则只能以“手抄”的方式在少数人那里传阅，沙龙式的、小范围的、隐秘状态的特点，是“地下诗歌”在“文化大革命”时期的基本特征。不可否认，地下诗歌的价值观一般而言是游离于主流文化之外的，这使它在大量的主流诗歌作品中保持着清醒、省思的艺术个性。

地下诗歌萌芽于 20 世纪 60 年代中期。在“文化大革命”前夕郁闷的社会空气里，一些青年诗人已经敏感到这一即将发生的巨大历史变动。由于当时特殊的

社会氛围，他们不可能公开表达对社会的见解，但深信不疑的是，“真正的力量来自他的诗本身，他的诚挚，他的敏感，他的激情”①。但这中间有长达五六年的困惑、徘徊和寻找的阶段。地下诗歌比较自觉地追求自己的历史使命，是在70年代初。由于一部分青年诗人由都市转移到了农村，作为知识青年的他们，在艰苦的劳动中不仅更深入地接触了中国社会的底层，而且对正在进行中的历史运动有了更为清醒、深刻的认识。在这批诗歌的先觉者中，具有代表性的诗人有：郭世英、依群、郭路生、郭小林、岳重、姜世伟、栗世征等。

郭世英（1942—1968）四川乐山人，生于北京。著名诗人郭沫若之子。在北京101中学就读期间，喜爱足球，能背读20万言《古文观止》。1962年考入北京大学哲学系，受当时全国“哲学热”影响，与同学组织名为“X小组”的哲学研究团体。他们用讨论和通信的方式，探讨社会主义的基本矛盾、“大跃进”和权威等问题，但不久被“侦破”。郭世英被定性为“有反党反社会主义言论”，“性质属敌我矛盾”，后来按“人民内部矛盾处理”，下放到河南省西华农场监督劳动。“文化大革命”爆发，郭世英被揪斗，在北京农业大学受尽人身凌辱，因不堪侮辱而自杀。② 他于60年代开始写诗，“但极少传世”③，友人万伯翱保存的写于西华农场时期的诗《小粪筐》中，有这样的诗句：

小粪筐，小粪筐，
清晨唤我来起身，
傍晚一起回床旁。
小粪筐，小粪筐，
你给了我思想，
你给了我方向，
你我永远在齐唱。

“粪筐”隐喻了诗人对时代复杂的感受，在儿歌和喜剧的气氛里，隐藏着他不便示人的态度。历史上因文“闯祸”的文案不在少数，为此留下诸多申诉个人境遇的伤痛的诗篇。它的价值也许在于，在“革命”、“正义”的名义下进行的一切在这首诗受到了质疑，预示了代替个人悲剧的将是一个民族生存的悲剧。郭世英以思想者的敏锐和诗人的激情宣判了非人道生活的死刑，而他本人最后的死，则是对被宣布是“光明”、“未来”化身的生活的一个讽刺。作为地下诗歌的前

---

① 张郎郎：《“太阳纵队”传说》，见《诗探索金库》，食指卷，北京，作家出版社，1998。

② 对于郭世英的死，他的朋友看法不一：万伯翱认为是自杀，表达了对“文化大革命”黑暗现实的“血的抗议”；张郎郎则相信是“他杀”，是被迫害致死。

③ 杨健：《文化大革命中的地下文学》，92页。

驱，郭世英不是通过他的诗，而是通过他诗一般热烈、悲怆的人生影响了后来的一批青年诗人。

依群，当时是北京市 5 中的高三学生。他对写诗和写电影剧本抱有浓厚兴趣，代表性的诗作是《纪念巴黎公社 100 周年》、《长安街》、《你好哀愁》等。其中，《纪念巴黎公社 100 周年》一诗不胫而走，很快传遍了大江南北，它悲剧的力量和为真理而献身的炽热感情，在同代人中间激起了情感上的强烈共鸣。据有人回忆，这首长诗仅仅从内容上看，不是典型的“地下诗歌”，但它在诗歌形式上的大胆探索，倒使它在那个时代成为一种“阶级异己”，因此不能公开发表，只能处于“地下状态”①。然而，依群对诗歌艺术执著的探索精神，的确显露出深心蕴涵着的对“御用文学”的叛逆性格。

啊！拉雪兹——不朽的巴黎
不错，枪声从这里沉寂
诗篇断了——
但这仅仅是序曲。
在这伟大的前奏之后，
悲壮的交响乐
将穿越一个世纪。

在“文化大革命”的动乱年头，“革命”不仅仅是社会现实，也是一代人的特殊“情结”。革命作为主流思想对许多人思想成长产生了很大影响，然而，当它走向自己的反面时，又教育了人们反躬自省，革命则成了他们反思的对象。所以，这首诗在读者那里引起了多种解释，由此引起人们情感的复杂共振，是十分自然的。

郭小林（1948—）河北省丰宁县人，著名诗人郭小川之子。原为北京景山学校初三学生，1964 年因受时代精神感召，自愿去北大荒务农。1968—1976 年间，先后写有《林区新景》等 30 余首诗，有“兵团诗人”之称。最早的创作留有“文化大革命”的痕迹，如《誓言》、《战士爱边疆》、《考验我们吧，时间——和年青战友共祝新年》等，风格上受到父亲政论与抒情相融会的诗风的影响。1969 年后，因郭小川的“问题”受到冲击，心境和创作均发生了变化，这种变化后来反映在为妹妹梅梅所写的诗作《大雁》里。它类似一种朋友之间的低声细语，以“独白”和“交谈”的抒情方式道出了当时许多知青内心深处的苦闷。它“之所以能够以‘手抄’形式在建设兵团流传，后来又传到兵团之外，是因为《大雁》反映了 1971 年之后，在广大知青当中涌起的一阵对‘坚持乡村干革命，同工农

① 杨健：《文化大革命中的地下文学》，96 页。

兵结合一辈子’表示怀疑、否定的浪潮。这种普遍产生的‘苦闷’、‘彷徨’，又被众多知青的‘革命理想主义’所否定。两种思潮相互冲突”①，使得这首诗介入到时代的“漩涡”之中，产生了很大影响。

《大雁》的开头透露的是萧瑟的秋意以及人生伤别的情绪：“秋风吹落了红霞/落遍满是枫林的远山。/夏天要走了，/带着它的孩子——大雁。看呀，她扇动着翅膀，/向我们频频地‘再见’。”紧接着，作者与读者一起讨论了上山下乡的历史意义，时而用严厉的口气批评有人的“逃脱”，时而却流露出对未来的茫然和内心的寂寞，相当真实、也相当复杂地写出了人们普遍的心境：

不要再那么高贵吧——
把自己比做鸟中之仙。
那些卑贱的鸟儿，
不是正在和人民一起共苦同甘？
……
大雁呵，我承认，
飞鸟中也许是你最不平凡。
你善于在天海远航，因为你有一双羽毛的风帆。
……
严寒来了，
你急忙把行装打点；
温暖去了，
你的歌声也成了呜咽。

应该说，虽然作品表露出对“文化大革命”的成果——知识青年上山下乡运动的怀疑，但它的思想批判是有限度的，反映出一些知青诗人思想的局限性。它在知青诗歌中的代表性也许在于，从迷信到怀疑，毕竟是一代人曾经经历的人生巨变。它深刻地记录了特殊时代的思想情绪。

岳重（1949—）笔名根子。1964 年考入北京 3 中，1969 年赴河北白洋淀插队，开始写诗和练习声乐，后来成为中国中央乐团的男低音歌手。15 岁时，热衷于读当时的禁书《人·岁月·生活》、《爱伦堡》和《约翰·布兰》。19 岁时写出《三月与末日》等 8 首长诗，显示了一定的艺术禀赋。他开始是在徐浩渊的“艺术沙龙”里活动，下乡之后，逐渐成为“白洋淀诗派”的中心人物。岳重还有诗作《白洋淀》、《橘红色的雾》、《深渊上的桥》等。其中，《深渊上的桥》为朋友们推崇，但

① 杨健：《文化大革命中的地下文学》，255 页。

《三月与末日》在地下诗坛的作品中最具有现代色彩。宋海泉曾这样评价岳重："根子对诗坛的影响是无可争议的。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个新的生命。他使诗人的视觉焦点，回到对人的存在状态的准确、冷静，近似残酷的把握。他第一次敢于对未来喊出'不'!"① 栗世征认为，其诗品是非人的、磅礴的，是"叼着腐肉在天空炫耀"②。他的代表作《三月与末日》共98行，诗人以高度的洞察力展开了对大地、生命的思考，并通过敏感、锐利的诗句把这种思考浓缩成现代人的独特感受。

既然大地是由于辽阔才这样薄弱，既然他
是因为苍老才如此放浪形骸
既然他毫不吝惜
每次私奔后的绞刑，既然
他从不奋力锻造一个，大地应有的
朴素壮丽的灵魂

像堂·吉诃德一样，诗中的"他"充满生命的勇敢，但又像哈姆雷特那样，最终表现得如此矛盾和迟疑不决。应该说，岳重对人的观察和审视能力已大大超出了当时地下诗歌的思想水平。他对形式对称感的努力和思想不对称的表现，在这里形成强烈的对照，也使这首长诗更具有现代诗的眼光和艺术趣味。1973年是"白洋淀诗派"发展的鼎盛期，然而就在这一年夏天，岳重的诗却因被社会传抄的缘故而遭到厄运。

值得提到的还有60年代就开始参与诗歌活动的牟敦白、张郎郎、周漫游、董沙贝、甘恢里、郭大勋、王东白、张文兴、张新华、于植信、张振洲、张润锋等人；在70年代，另外一些青年诗人投身于现代诗的建设之中，他们是：史保嘉、马嘉、杨桦、鲁燕生、徐浩渊、鲁双芹、严力、谭小春、田晓青、杨炼、林莽、北岛、江河、甘铁生、郑义、陈凯歌等。因为下面将专章论及朦胧诗和它的前驱郭路生，当然会涉及北岛、江河、杨炼的创作；在"白洋淀诗派"与《今天》杂志的关系中，该诗派的姜世伟（芒克）、栗世征（多多）是我们重点描述的对象，所以在这里一齐从略。

"文化大革命"前后"左派诗歌"与"地下诗人"以不同形式同时存在的情况，说明中国新诗进入60年代以后所形成的复杂局面，以及它多样成分并存的

---

① 宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。尽管这种看法带有当时的审美眼光，但对研究朦胧诗的缘起毕竟有一种无可替代的意义。

② 杨健：《文化大革命中的地下文学》，105页。

文化性格。无论在现代新诗还是当代新诗发展中，这都是极其独特的现象。在一个令人绝望的时代，诗歌带给人们一线新的生机和希望。它们像地平线上暴风雨来前的郁闷空气和远方即将露出的一线曙光那样，给了生活在其中的人们难以言说的历史感受。然而，正是这种长期相互胶着、方生未死的新诗生存的状态，埋下了革命的种子。但必须看到的是，即使是在诗歌先行者的创作里，由于与外来诗歌长期的隔绝状态造成的文化的蒙昧，很难使诗人们拥有一个更高的视野和艺术境界，某些诗在艺术上毋庸置疑是粗糙的，有些还不自觉地残留着“文化大革命”时期的痕迹，它们的思想认识价值远远要高于其艺术价值。这是历史的残缺，而不是青年诗人思想上的残缺，但这种“残缺”毕竟给他们的艺术创造带来负面的影响。若干年后，甚至一直波及朦胧诗人在 80 年代和旅外时期的诗歌创作。关于后一点，我们在以后还会论及。

第四节　天安门诗歌

1976 年春天，中国进入了光明与黑暗决战的前夜，尽管暮霭沉沉，但茫然无措的人民仍然在悄悄运行的地火中感到了一线民族生存的曙光。4 月 5 日，一个划时代的群众运动把这个日子载入了现代中国的史册。诗人艾青几年后写下的《清明时节雨纷纷》，准确地描述了当时的情景：

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

给全国人民带来深重灾难和动乱的“文化大革命”，这时已长达 10 年的时间。教育事业荒芜，工农业生产长期陷入瘫痪，“批林批孔”、“评法批儒”和“反击右倾翻案风”等政治运动还在一浪高过一浪，使人们感到了从未有过的压抑和郁闷。10 年“文化大革命”使林彪和“四人帮”这两个政治集团的法西斯

统治达到了空前的程度，但它也为“文化大革命”培养了几代人组成的历史掘墓人。1976 年 1 月，周恩来的逝世和随之而来的“四人帮”对悼念活动的封锁，促使一场酝酿已久的反对这种倒行逆施的强烈愤懑的情绪得到了总爆发，从而成为天安门大规模群众抗议运动的一个微妙的前奏。

必须看到，天安门运动的形成有两个显而易见的重要原因：一是全国人民对长期的极“左”思潮统治的不满，一旦有了适当的历史机遇，这种情绪就会迅速增长起来，酝酿和发展成一场不可逆转的促使中国社会发生深刻变革的运动。另一个因素是，极端残酷和非人道的政治迫害，点燃了中国普通老百姓久蓄心中的对于“清官”、“民主政局”的强烈渴望，而周恩来则成为一种极富民间伦理道德和意义的象征。在某种程度上，正是对民族、个人命运的忧虑和呼唤“青天”的传统思想的混合情绪，在几个月后，直接使天安门民间诗歌运动达到了高潮。值得注意的是，对这伟大的群众爱国运动的客观描述是一回事，然而也应对它背后深刻、复杂的历史因素进行解剖，而不应该将二者混淆起来，尤其不应该因一时一己的感情代替思想的省察。否则，就难以获得对这场诗歌运动的深入认识，也难以了解为何在后来乃至本世纪末的新诗历程中，新与旧、现代与传统、艺术与政治等的矛盾和冲突，仍然在支配着它的进步和发展。

1976 年初春，由“四人帮”策划的影射、诬蔑周恩来的恶性事件连续发生，群众的悲愤情绪也达到了极点。从 4 月初到清明节的日子里，群众自发的抗议浪潮在北京、上海、杭州、南京、郑州、武汉等大中城市迅速掀起，并有向全国各地蔓延之势。北京作为中国政治、文化的中心，尤其是作为 10 年“文化大革命”的策源地，在这时无疑成为抗议运动规模最大、情绪最为激烈的地方。据有人记载，4 月 2 日上午，在人民英雄纪念碑最高一层飞檐上，出现了两块巨大的诗碑，上云：“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。”其中的所指，令人一目了然。该碑是中国科学院一〇九厂制作和送来的。“4 月 3 日，是清明节的前一天，天下着蒙蒙细雨。可是，一大早成千上万的人就从四面八方涌向天安门广场。”这天上午，北京广播器材厂的一千多人，途经西四、西单、六部口，把 30 多个纪念周恩来的大花圈安放在天安门广场。4 月 4 日清明节，因不满宣布天安门广场事件为“反革命政治事件”，天安门广场爆发了以演讲、朗诵诗词、唱怀念周恩来歌曲等各种形式的大示威。① 在延绵几

① 参见严家其等编写：《四五运动纪实》，30～43 页，北京，人民出版社，1979。又据该书考证，1976 年 3 月 19 日天安门广场出现的第一个花圈，是朝阳区牛坊小学的学生送的。紧接着，是第二个、第三个……两百个花圈，……也抵达广场。

个月的抗议运动中，在天安门广场的花圈上，纪念碑的栏杆上，广场华表和松柏的树枝上，挂满手写的诗词。即使是在被严厉禁止的日子里，这些诗词仍然在广大群众中广为传抄。“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’的残酷迫害，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，许多人因此遭到非法监禁。大量非专业诗人创作的新、旧体诗词和其他文稿，成为人们抒发忧国忧民情绪、抗议“四人帮”倒行逆施行为的主要斗争形式，产生了广泛而深刻的影响。1978年底，由童怀周保存并征集的诗词，经过一番筛选，由人民文学出版社正式出版。据编选者所述，“它们都是丙辰清明前后在天安门广场张贴、朗诵或散发过的，其他概未录入。全书共分三辑：第一辑收诗、词、曲、挽联；第二辑收新体诗；第三辑收悼词、祭词、誓词、散文诗等”②。它们基本保留了当时作者的思想情绪和历史原貌。

历史地看，天安门运动是一个政治性事件。抒发对周恩来政治品德和个人人格魅力的赞颂，对政治阴谋家们祸国殃民权术的讥讽和抨击，是运动参加者中极具代表性和普遍性的思想情绪；它也成为天安门民间诗歌的情绪主调。一些传布甚广的作品，传达出人们内心的这种声音：

欲悲闻鬼叫，我哭豺狼笑。洒泪祭雄杰，扬眉剑出鞘。

——《扬眉剑出鞘》

青山处处飘忠魂，神州人人悼英灵。爱民自有人民爱，革命岂无后来人。

——《神州人人悼英灵》

人民的总理人民爱，
人民的总理爱人民。
总理和人民同甘苦，
人民和总理心连心。

——《总理和人民》

因此，天安门诗歌中的绝大部分作品采用的是“政治的”视角，有着明确的政治功利性。比如，尽管没有挑明，很多诗作涉及的都是周恩来与“四人帮”的政治斗争、毛泽东晚年的错误、“四人帮”的政治权术等。一些诗的题目鲜明地表露出这一倾向，如《反周就是反革命》、《这是为什么》、《起来，打倒野心家》、

---

①② **童怀周编**：《天安门诗抄》，“前言”，北京，人民文学出版社，1978。在该书的前面，有13张非常珍贵的照片，真实地记录了当时的历史场面，成为这部诗集重要的参照。

《赠某女士》、《人民非阿斗》等。政治意识强烈，一直是中华民族价值的取向和文化心理的特点，在民族和个人生死存亡的关键时刻，这种文化心理选择就表现得愈加强烈，容易与传统的道德观发生深刻的联系。这样，对人与事的政治评价便转移为道德评价，忠与奸、贤良与小人、两袖清风的历史忠臣与结党营私的邪恶鼠辈，在中国的这一政治大舞台上登场亮相，充满在大量的旧体诗词、新诗、悼词、祭文之中，形成新诗史上绝无仅有的“文化现象”。不可否认，这种政治斗争手段和表现方式，在奸臣当道、民怨无法表达的时代，的确是隐晦、有效和具有战斗色彩的，也很容易在广大群众中产生极大的号召力和道德感召力。另外，在这些诗词发表的形式上，也充满了政治性的色彩。例如在广场上当众朗诵，直接与听众进行思想的交流、沟通，又如用大字报、挽联、悼词的形式张贴于墙头街尾、树枝、华表、栏杆等处，发挥了别的形式无法取代的宣传、鼓动作用。

这就决定了天安门的民间诗歌运动，严格地说并不是一场自觉的“文艺复兴”①。它以结束“四人帮”非人道的政治统治为起点，但基本又是在“政治与文艺”的关系模式里运作的；它不像五四那样用诗歌来倡导文学革命，相反，它对政治功利性和神话的崇拜，使其与现实主义的文学传统发生了极深的关联。天安门诗歌的思想资源，来自于“旗帜与炸弹”和诗是“战斗的号角”这样一些诗歌观念。中国现代的文艺复兴——五四是以“立人”为目的、以革新传统文学为艺术理想的一场文学革命，而天安门民间诗歌运动基本不具有以上的这两点，正如当时的一篇《大事记》所表白的：“七四年一月，江青扭转批林批孔运动的大方向，企图把斗争矛头对准我们敬爱的周总理。”②《大事记》实际透露了两个重要的信息：第一，诗歌作者们感兴趣的首先是政治斗争的成败和最后结果，而不是“救救孩子”这一自五四以来一直深刻影响着中国现代文学面貌的思想主题。第二，它无意于借助诗歌掀起一场文学革命，从而推动文学事业向着历史的深度和广度发展。天安门民间诗歌运动，可以说是 1949 年以后诗歌为政治服务、为“工农兵服务”文艺思潮的自觉延续。所以，在天安门诗歌中，旧体诗词、悼词、

---

① 1990 年以前，几乎所有的当代文学史或相关著作，都把天安门的民间诗歌运动视为新时期文学的序曲，不仅从政治的角度、也从文学的角度给予其很高的评价。这说明，用政治思维代替文学思维并将二者加以混淆，或者抬高天安门诗歌人文价值的倾向，一直给当代文学的写作很深的影响，因此有必要予以澄清，还其本来的历史面目。

② 1976 年清明之夜，这篇直接点江青之名的《大事记》在纪念碑前贴出后，立即吸引了成千上万的人。不少人自告奋勇地站出来高声宣读，每读完一条，听众都不约而同地高声喊“好!”据了解，不少宣读者事后受到了“四人帮”的迫害。

誓词、祭文等非新文学样式占去了四分之三的篇幅。即如一部分新诗，也不是出自已成名的诗人之手，在艺术上比较粗糙、浅显和直露，缺乏基本的文学革新意识和文体创造意识。由于中国现代文学的特有性质，20 世纪前半叶的中国尽管经历了一连串非常严重的民族危机，但启蒙思想一直或隐或显、时起时伏地贯穿在现代文学曲折的历史进程之中，从而奠定了它的思想基础和历史性格。虽然，天安门诗歌中也有某些微弱的思想启蒙的声音，占据主流地位的仍然是对领袖人物人格的赞颂，把民族的生存和未来的希望寄托在领袖人物生命的延续之上。这就与现代文学的价值取向和精神追求存在着显著的差异。一篇题为《您就在人民中间》的文章这样写道："今天在纪念碑前，是您精神的火花使我们看到了中华民族的希望和光明。"① 在另一篇年轻人所写的文章里，人们更是可以读到下列文字：

> 今天我们来到这有"五四"运动光荣传统的天安门广场，来到这有您亲笔所书碑文的纪念碑前，用我们的满腔热血向您宣誓：……敬爱的周总理，我们是红旗下长大的共和国的第一代儿女，也是您的儿女。我们是在党的阳光下哺育成长起来的，是经过文化大革命锻炼的青年一代，我们懂得，失去了您，对于全党全国、特别是对青年一代，是一个没有任何办法弥补的巨大损失。②

对于那个非常的时代而言，这些文字显然是需要极大的勇气的，显示了作者无所畏惧的秉性气质。但同样引人注目的是它的主体性的缺失，作者自己的判断能力受到了怀疑。在其他许多诗词、悼词和祭文里，属于这种公众声音、却不是个人独立思考的问题，相当普遍地存在着。孙玉石在评价 30 年代现代派诗人时说："主体价值的审视和确认，使现代派诗人群系在一些共同的母题中，找到了自我的形象。这些形象又含有与大时代脉搏相关的意识和心态。"③ 这一评价是非常中肯的。然而，人们在天安门的民间诗歌运动中看到的却是一种十分矛盾的现象：这场对"文化大革命"带有强烈批判和否定色彩的运动，应该促成的是全民族的主体性的觉醒，而且是以每个个体的觉醒为前提的。令人纳闷的是，个体的觉醒反而被压抑在持续高涨的传统的王权思想的光环下，"自我的形象"不仅未能树立起来，而且有某种萎缩之势，与 30 年代诗人对主体性的执著追求形成鲜明的对照。这不能不降低这一民间诗歌运动的思想启蒙价值，以及在当代新诗

---

① 童怀周编：《天安门诗抄》，332 页。
② 李南：《向总理宣誓》，见童怀周编：《天安门诗抄》，325～326 页。
③ 孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，188 页，北京，北京大学出版社，1999。

发展中的历史地位。

天安门的民间诗歌运动与“文化大革命”中“两个诗坛”之间没有必然的传承关系。它们之间甚至没有一条非常清晰的历史线索可以衔接。这是因为，新“左派诗歌”的诗人们不可能加入到这场反对“文化大革命”的群众运动中来。在某种程度上，“文化大革命”是肯定他们人生价值和艺术价值的特殊的历史环境。在“文化大革命”中受到迫害的专业诗人，这时基本已失去作为人的尊严，长期的政治高压早已使他们噤若寒蝉，不可能立即挺身而出，充任时代的悲剧英雄。而以青年为主体的“地下诗人”，经过“文化大革命”初期的狂热、个人的迷茫和上山下乡的锻炼，开始进入冷静审视历史的人生时期。因此，天安门的民间诗歌运动，实际是他们的思想和艺术在一次沉默之中的调整和准备。这样，天安门民间诗歌运动与两个诗坛之间的历史“隔绝”，使它游离于中国新诗的运行轨迹，因而具有了某种认识上的独特性。

基本概念

红卫兵诗歌　　“小靳庄诗歌”　　报刊作家
地下诗　　天安门诗歌运动

复习思考题

1. 红卫兵诗歌的历史成因。
2. 试比较“小靳庄诗歌”与“大跃进民歌”的异同。
3. 你怎样看“文化大革命”中的“报刊作家”?
4. 地下诗的历史价值。
5. 天安门诗歌运动的历史局限。

参考书目

1. 费正清主编. 剑桥中华人民共和国史（1966—1982）. 上海：上海人民出版社，1992

2. 杨健. 文化大革命中的地下文学. 北京：朝华出版社，1993

3. 小靳庄诗歌选. 天津：天津人民出版社，1975

4. 严家其等编. 四五运动纪实. 北京：人民出版社，1979

5. 童怀周编. 天安门诗抄. 北京：人民文学出版社，1978

中 篇

80 年代的诗歌

第七章

多元杂陈的 80 年代

第一节　不安的诗坛

一般而言，人们习惯把 1976 年 10 月“四人帮”的垮台看做本时期诗歌的上限[①]，按照时间的概念，它的下限自然应该在 1999 年。事实上，如果说以 1978 年 4 月 30 日艾青复出后的第一首诗《红旗》和同年 12 月《今天》的创刊为标志，新诗在诗歌观念上真正开始了“新时期”的话，1976 年和 1977 年只能算是五六十年代诗歌向新时期诗歌转移的一个短暂的过渡期。这是因为，1976 年前后庆祝打倒“四人帮”的大量诗作虽然已包含了批判“文化大革

① 持这种见解的著作有：中国社科院文学所的《新时期文学六年》，北京，中国社会科学出版社，1985；张钟等的《当代中国文学概观》，北京，北京大学出版社，1986；宋耀良的《十年文学主潮》，上海，上海文艺出版社，1988；吴开晋的《新时期诗潮论》，济南，济南出版社，1991。

命”的成分，但它的思维和写作模式与五六十年代的诗潮并没有本质的区别；整个社会的文化环境还处在“乍暖还寒”时期，文艺思潮经常处于进一步、退两步的历史漩涡之中，总体的文化气氛不可能给新诗提供突破自己局限的契机。

在五六十年代，诗歌界是极“左”文艺思潮肆虐的重灾区之一，全国最具权威性的诗歌刊物《诗刊》一直是走在其他刊物的前列的。[①] 这使诗歌界思想上的“拨乱反正”面临着更加艰巨的任务。1976 年冬至 1977 年，悼念和赞颂故去的国家领导人是诗歌创作的主调，其中有影响力的作品是李瑛的《一月的哀思》和柯岩的《周总理，你在哪里?》。它们尽管附和了时代“申诉”的情绪，某种程度上也附和了当时英雄崇拜的历史情结，然而在对历史的认识上仍暴露出比较明显的缺陷，诗人个体意识的觉醒在这时基本还是一个“空白”。严格地说，本时期诗歌观念的调整，是在诗人艾青“说真话”的诗学命题提出之后才出现的。在一篇情绪激动的文章里，艾青提出了诗人必须说真话的尖锐问题。他说：“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。”[②] 因此，“诗人必须说出自己心里的话，写诗应该通过自己的心写，应该受到自己良心的检查”[③]。在另一次诗歌座谈会上，艾青又强调，应该突破“主题、题材”对诗人精神的束缚，只有艺术的民主才能使诗真正张开想象的翅膀，“能写什么就写什么。主要看你怎么写”[④]。公刘也发表了类似的意见，认为：“诗必须对人民诚实，这也谈不上是哲学，谈不上是美学，而只不过是革命者起码的为人之道。”[⑤] 应该说，这种以突出诗人的主体意识为特征的新的诗歌观念，是在对过去诗歌观进行痛定思痛的反省的基础上逐步形成的。它的一个明显的标志是，突破了五六十年代诗歌的既定框架和知识谱系，表露出回归五四人的主题的思想迹象。它公开承认，创作的主体是人，而诗应该“当作诗”来写。

因此，诗歌和诗人首先反对的是诗歌虚伪的历史观念和艺术观念，反对把诗降低为宣传工具的思想企图。它应该考虑的是如何调整旧的诗歌秩序，对诗的主题、题材、诗人的使命等命题进行符合历史趋势和潮流的重建工作。在这个意义上，本时期诗歌核心概念的确立至少要具备以下几个前提：前提之一是，诗歌的核心概念是“人的概念”。它与五六十年代（包括“文化大革命”新“左派诗歌”）的本质区别在于，后者服膺的是国家的现代化而非人的精神的现代化这一

---

① 参见［日本］岩佐昌漳：《〈诗刊〉1957—1964 总目录》，16～33 页，日本，中国书店，1997。

②③ 《艾青全集》，第 3 卷，409 页。

④ 《艾青全集》，第 3 卷，413 页。

⑤ 公刘：《〈离离原上草〉自序》，《诗路跋涉》，116 页，南昌，江西人民出版社，1985。

“宏大”的历史目标。具体地说，就是为政治服务、为工农兵服务、为中心工作和政策服务。“它要求的当然不是自由民主等启蒙宣传，也不会鼓励或提倡个人自由人格尊严之类的思想，相反，它突出的是一切服从于反帝的革命斗争，是钢铁的纪律、统一的意志和集体的力量。”① 而本时期诗歌像五四文学一样，标榜的是个性解放和个性自由，它把批判、反省带有浓厚的封建统治思想残余的极“左”思潮当成自己头等重要的历史任务，尤其把遭到极“左”思想摧残的人的尊严和人的权利当成艺术表现的根本主题。前提之二是，它不再把“颂歌”作为诗的主要和惟一的情绪基调，而是相信，人的感情是丰富多彩和充满矛盾的，其中既有悲欢离合、忧时愤世的思想思绪，也有思乡爱国和依恋伤别的情感特征。因此，诗的感情首先是“人”的感情，是人在现实生活中真实情绪的抒发和流露；它虽然又含有与国家、民族命运相关的意识和心态，但并不是后者被动的诠释和替代品。前提之三是，正因为人的思考成为本时期诗歌的焦点，而且是在重新反思 1949—1976 年间新诗发展的基础上形成的，因此，人之存在的全部丰富性，决定了诗歌必然会有丰富多彩的艺术的探索。大胆的艺术实验，不再被视为异类，被非艺术性的社会判断所扼杀，相反，它在人们眼前展开了一幅当代中国新诗发展的广阔前景。

我们这里叙述的本时期诗歌，是指 1978—1989 年这一阶段的诗歌创作现象。从一般的历史进程看，它大约经历了“恢复期”、“重建期”和“变异期”等三个基本的时间段落。

1978 年 5 月到 1979 年 2 月，是诗的创作的恢复期。如前所述，尽管此前随着“四人帮”的倒台出现了一批如贺敬之的《中国的十月》（1976 年 10 月）、李瑛的《一月的哀思》（1976 年 12 月）、柯岩的《周总理，你在哪里?》（1977 年 1 月）、白桦的《群山耸立盼贺龙》（1977 年 5 月）、张志民的《边区的山》（1978 年 1 月）等有影响的诗作，其中有些诗还通过广播、体育场朗诵等形式与公众进行了直接交流，激起了普遍的情感共鸣，但它们除政治态度有所变化外，基本没有触动 50 年代以来“诗与政治”关系的基本格局。因此，所谓的“恢复”即是与以人为基本主题的中国新诗传统的衔接，是一次人生和艺术的选择。这种变化取决于两个因素：一是随着“文化大革命”真相的不断披露，公众要求为受害者申冤的呼声日见高涨，这种思想的觉醒深入到社会生活的各个领域。它动摇了极“左”思潮得以存在的社会基础。思想解放运动的到来，更使全民族的精神状态冲破了各种思想禁区，营造了审思历史的总体气氛。另外，因为长期迫害加深了

---

① 李泽厚：《中国现代思想史论》，33～34 页，北京，东方出版社，1987。

对人生、历史复杂性的认识，少数诗人提前进入了自我的审视期。它是以一批从历史深处“归来”的诗人的复出为标志的。他们在“社会主义文学”背景中的对人的反思，饱含着历史的纵深感和个人的深切体验，是五四文学主题的进一步延伸，但也带着与五四文学和作家不同的特点。艾青的《鱼化石》、《关于眼睛》，公刘的《刑场》、《哎，大森林》，白桦的《阳光，谁也不能垄断》，蔡其矫的《祈求》，绿原的《重读〈圣经〉》，牛汉的《悼念一棵枫树》、《华南虎》，曾卓的《悬崖边的树》、《有赠》，流沙河的《故园杂咏》等，以“过来人”的眼光审视历史极端的荒谬，通过一己的悲欢浓缩时代的曲折，达到了当代新诗从未有过的思想的深度。同时，它还带有以下一些醒目的特征：个人的身世感，受迫害人的屈辱心境，与社会体制多层面的复杂关系，如“单位与个人”、渴望社会平反与重新确认公民权等——这种诗人的特殊心态不仅为五四文学所罕有，在五六十年代文学中也是不曾有过的。因此，这种恢复不单意味着诗歌主题的回归，美学的修复，而且是对诗人抒情方式和风格的一次重大的修复。它的意义首先是让新诗突破思想禁锢，重新回到正确的轨道上来。值得一提的还有 1978 年 12 月《今天》问世对旧的诗歌秩序的巨大冲击。这个民办诗刊的主要发起者是北京青年诗人芒克、北岛等人，与上述一些老诗人的努力比较，这一代诗人无论在对历史的反省还是对个人价值的确认上，都显得更加成熟和自觉。由于当时处于“萌动状态”，《今天》的影响虽然已逐渐传布到大学校园和社会上的文学青年当中，但不像老诗人那样对社会有明显的影响力，一时还不可能发展成诗歌的主潮。

1979 年 3 月至 1983 年底是诗的“重建期”。国家政治目标的重大调整和重新确定，迎来了思想解放的巨大潮流，进一步开放了人们的胸襟和思想视野。在这一阶段，从白洋淀和《今天》走来的朦胧诗人大有取代“归来”的诗人之势，开始走上诗的舞台。虽然，当时相当一部分老诗人处在个人创作的第二次高潮期，例如艾青写出了《光的赞歌》、《古罗马大斗技场》，公刘的诗集《离离原上草》、《仙人掌》对社会人心保持着强劲的冲击力，牛汉、曾卓、梁南、邵燕祥、蔡其矫、苏金伞、郑敏、陈敬容等人的创作也日趋遒劲，但总体而言，一种以青年诗人为代表的新的诗歌美学风格占据了主导地位。1979 年 3 月，《诗刊》在一个不很引人注意的位置刊出北岛的诗《回答》；不久，又刊出舒婷的《致橡树》和《祖国啊，我亲爱的祖国》。耐人寻味的是，这些作品都是先见于《今天》杂志然后转载于《诗刊》的。1980 年可以说是青年诗人最为活跃的一个年头，《诗刊》则无疑发挥了推波助澜的作用（这与它五六十年代的“形象”简直判然不同）。这年 4 月，该刊特别辟出“新人新作小辑”专栏，推出 15 位青年诗人的作品，主编严辰并附加了热情洋溢的推荐文字，借以倡导一种新的创作风气。8

月，又以“改稿”的形式把17位青年诗人邀请到北戴河，举办了著名的“青春诗会”[①]。与此同时，许多文学刊物都加入到这一充满青春气息和现代诗歌意识的活动之中。它们是《上海文学》、《萌芽》、《星星》、《青春》、《芒种》、《鸭绿江》、《长江文艺》和《丑小鸭》等。刚刚创刊的诗歌理论刊物《诗探索》，也以醒目和比较夸张的标题《请听听我们的声音》，登载了舒婷、江河、顾城、梁小斌和徐敬亚等人的文章。上述活动对诗歌界产生了异乎寻常的艺术冲击力，它尤其是将朦胧诗人别具一格的创作带进了读者的视野，刷新了人们的诗歌观念。中国现代主义诗歌运动在沉寂了近30年之后，陡然之间恢复了勃勃生机，以朦胧诗为代表的现代诗歌又在80年代刮起了一股刚劲、清新和充满现代审美意识的旋风，拉开了现代主义诗歌在本世纪后半叶的另一重序幕。如果可以把“归来”的诗人的诗歌态度概括为“历史—美学”的模式的话，那么可以说，朦胧诗和其他青年诗人的审美观念则饱含了怀疑、叛逆和自省的现代精神。这是一个既与历史、美学的文学传统相衔接，同时又贯穿了20世纪世界文学焦虑、自审的现代主义主题的新鲜的诗歌现象。它是对五四诗歌传统的另一种意义上的“重建”，也意味着，在同外部世界隔绝了30年之后，中国当代新诗开始以新的姿态加入到世界诗歌的发展潮流当中。关于“朦胧诗的论争”，也是因此而引起的。在这一阶段，北岛的创作因其最彻底的怀疑精神、不妥协态度著上了现代主义诗歌的思想色彩和根本特征。另外，张学梦、骆耕野、雷抒雁、叶文福也以“呼唤现代化”的总标题，写出了一批有震撼力的现实之作。

1984—1989年是诗的“变异期”。1983年、1984年两年的中国，发生了诸多深刻影响到社会面貌的变化：先是1983年的“清除精神污染”，继而是第二年的改革开放在城市的全面铺开，文学探索势头的明显收缩和“体制”改革的进一步放开，致使社会心理再一次失去了平衡，这势必会对人们的文学观念产生一定程度的冲击。朦胧诗所突现的人道主义情怀和英雄主义精神，受到一批更年轻的青年诗人的质疑。1984年春，四川重庆印行的《大学生诗报》首先向北岛、舒婷发难，提出了让他们“Pass!”的口号。1986年，新一轮具有反传统倾向的诗歌浪潮，在南京、云南、四川等地展开。例如，南京与云南青年诗人成立的《他们》诗歌团体，四川青年诗人掀起的“整体主义”、“新传统主义”、“非非主义”的运动，等等。从这年秋天至1988年春夏之交，这场被称为“第三代诗人”的

---

① “青春诗会”的作品在1980年第10期《诗刊》刊出。虽然朦胧诗的主要诗人只有舒婷、江河和顾城三人与会，北岛等缺席，但仍然证明“地下诗坛”被公开承认了。现代主义诗歌运动在80年代的中国获得了合法地位，它对下一阶段的新诗格局将会产生重要影响。

诗歌运动达到了高潮：1986 年 10 月，安徽的《诗歌报》和广东的《深圳青年报》联合举办了“中国诗坛 1986 年现代诗群体大展”；1988 年 5 月，《诗歌报》在黄山举办全国性的“探索诗”、“爱情诗”大奖赛，据说有数万名诗人和诗歌爱好者参加；各种民间诗刊蜂拥而起，新一茬的诗人轮番出现，其繁闹景象为新诗史以来所少见。它具有以下几个基本特征：一是，他们宣布放弃朦胧诗所坚持的社会责任感和历史使命感，坚称诗歌表现的生活应该是“日常生活”和“凡人的心态”。韩东说，“他们乐于把诗歌运动看成一种政治现象”，但“我们知道我们不能改变的乃是什么。我们得不到解释，不能成功，可是我们为什么要得到解释和那样成功呢”①。二是，他们对诗人的社会身份表示怀疑，尤其是被体制“圈定”的诗人的职责和义务难以认同。他们相信，诗人应该处于的是一种民间状态，是主流文化之外的多余人形象。但实际上，这几种角色在他们身上往往是交叉、胶着和共生的，时常带有过渡时代中人的精神的复杂特征。三是，在艺术追求上，他们反对隐喻、象征、深奥等后期象征主义的诗歌观，主张用现代人明白、婉曲、充满诙谐感和讥讽感的口语来写诗。美国诗人弗洛斯特亲切、自然的写作风格和法国小说家格里叶对生活“摄像机镜头式”客观、中立的处理方式，对他们诗风的形成有不可低估的影响。正像于坚所说的，在这些诗歌中，我看到一种冷静、客观、心平气和、局外人的创作态度。诗人不再是上帝、牧师、人格典范一类的角色。这些诗歌表面上看起来是冷漠的、非抒情的、毫无意义的，然而它在那些好的读者看来，却是有生命的、有意味的，它的客观性使读者有可能从不同的角度去感受，呈现一种多义的审美效果。

这同时也是一个多种诗歌风格共存的阶段。“劫后余生”的老诗人仍然有着旺盛的艺术创造力，而且大部分人对青年人的创作持宽容和理解的态度。他们在揭露人的精神上的“伤痕”、反省历史的谬误等领域里，发挥着其他人无可替代的作用。1980 年前后，以落难诗人、支边青年和军人为主体的“边塞诗歌”，在青海、新疆、甘肃和西藏等西南、西北边陲勃然兴起。他们师承传统的边关雄风和唐代边塞诗的气韵，把 80 年代蓬勃向上的时代精神和自己独特的生命感受融入其中，创造出当代新诗豪放、尚武的一脉诗风。其中，昌耀的沉雄、自省，周涛军人式的悲慨与健勇，杨牧的热情明朗，章德益的哲思、敏感，马丽华的辽阔与抒情，等等，为本时期诗歌的审美风格增添了别一样的色彩。“乡土诗”的兴盛是另一值得注目的现象。长期以来极“左”文艺思潮的泛滥，压抑了人们正常感情的抒发，构筑了新诗创作的诸多禁区，其中包括怀乡题材的创作。乡土诗的

---

① 韩东：《三个世俗角色之后》，载《百家》，1989（4）。

作者大多是下乡或回乡青年，有过一段阴郁、沉闷的乡下生活经历，然而，大自然的旎丽风光和淳朴的气息在本的时代反而刺激了诗人的艺术想象和诗的灵感。因此，他们的诗作中不仅滞留着“生活的阴影”，也活动着大自然的美好风情与善良、可爱的乡村人物。在本时期诗歌的“交响乐”中，乡土诗仿佛是一支略带苦涩、但又充满亲情和乡情的小夜曲。在他们的作品里，北方的粗犷与南方的秀丽各呈异彩，例如饶庆年对鄂南咸宁水乡的描绘，刘犁笔下的三湘风俗与人物，梅绍静作品中陕北人质朴与认真的生存态度，刘小放的悲哀、张中海的沉厚，则把河北人和山东人浑茫、自重的地域性格展示在读者面前。以黑龙江诗人林子为代表的爱情诗创作，犹如山野吹来的一股清新的风，极大地丰富了诗歌中这一微妙、细腻的感情领域。在此期间，朦胧诗人先后移居国外，标志着现代主义诗歌运动暂告一个段落。不过，仍有一些诗人写下了属于“后期”的作品，如北岛的《白日梦》，江河的《太阳和他的反光》，舒婷的《海的歌者》、《你们的名字》，杨炼的《自在者说》、《礼章》，等等。上述现象说明，诗坛上多种艺术实验的存在，的确表明了时代的宽容和进步，人们的审美观念发生了难以想象的变化。但必须指出的是，以上对 1976—1989 年这一时期诗歌阶段性的描述只是为便于人们了解它基本的发展历程，并不具有总结、概括的意味。对诗的重新认识和艺术观念的调整，是该时期诗歌区别于五六十年代诗歌的主要特征。但必须指出的是，当这种“调整”还只是刚刚开始、在有些诗学命题尚未深化和展开的情况下，诗歌的发展就出现了多元并存并立的局面。对诗的这一显而易见的“80 年代”的特征，需要人们认真和深入的讨论。

第二节　困惑与寻找

怎样从受到极“左”文艺思潮钳制的诗歌观念中走出来，使诗重新回到五四以来中国新诗的轨道上，是摆在本时期诗歌面前的一个严峻课题。

1978 年、1979 年这两年，对于刚刚获得新生的中国文学来说，是一个非常关键的时期。1978 年 8 月以后，围绕《文汇报》发表的短篇小说《伤痕》展开的“伤痕文学”的争论，一直持续到第二年全国第四次文代会的召开之时。多数人认为，以《伤痕》为代表的一批文学作品敢于直面人生，大胆揭露社会主义社会中存在的阴暗面，展示了 10 年浩劫给人民带来的严重创伤，触及了我们制度上的缺陷、工作上的失误，但它的主流与“批判现实主义”是截然不

同的。[①] 也有人认为，这类作品对社会阴暗面暴露得太多，对人民的伤痕展示太深，“情调低沉，看了之后感到压抑”，“政治影响”不好，“影响实现四个现代化的斗志”[②]。1979 年 4 月起，《南方日报》、《广州日报》连续发表了黄安思的 6 篇文章（其中两篇署名“谢芝兰”），这些文章认为，既然揭批林彪、“四人帮”的运动现在已经在全国范围内胜利结束，那么，应该“团结一致向前看”，“提倡向前看的文艺”。批评黄安思的文章则认为，把文艺分为“向前”与“向后”两类，并把它看做是不是为四个现代化服务的界限，是有悖于文艺创作规律的。这些争论反映了“文化大革命”后文艺战线上两种思想的矛盾，它在很大程度上也说明，虽然大规模的阶级斗争已宣布完结，但极“左”思想的阴影还在一部分人的头脑里存在。接着，因为 6 月《河北文艺》上李剑的《“歌德”与“缺德”》一文，又爆发了关于“歌德”与“缺德”的论争。这些论争牵涉到两个至关重要的问题：一是如何评价五六十年代文学；另一个则是怎样确定新时期文学的思想性格和价值趋向。表面上看，它们只是对急速发展的文学作出的不同反应，其实与中国现当代文学的历史脉络关联很深，有些还深层次地反映出对文学本质问题的看法。正如有人深刻洞察到的那样：“新时代的到来，当然意味着数十年来营造的抒情格局的解体，至少是诗的单调的社会功能的改变和迁异。进入 50 年代，诗与社会意识形态的关系，由于政治意愿的表达变得愈来愈紧密和直接，由此形成的两种基本价值的诗形态：‘颂歌’的作用在于颂扬现实的种种功德；‘战歌’的作用在于对敌对势力的批判战斗，二者大体是‘延安讲话’歌颂批判概念的直接套用。”[③]

对象是诗歌，但对上述论争背后复杂的社会历史因素，不能不说是一个非常深刻的历史概括。文艺理论界的激烈交锋，以及在此前后事实上存在的“拉锯战”，对诗在这一“历史胶着期”的进步，显然产生了不可否认的制约与影响。

当代诗歌对 10 年浩劫的控诉是以大规模的群众运动的方式进行的。1976 年秋冬至 1978 年春的中国诗坛上，活跃的是一批与五六十年代诗歌有着千丝万缕联系的诗人，例如贺敬之、柯岩和李瑛等人。他们的诗歌观与“文化大革命”前 17 年的诗歌观没有本质上的差异，虽然也经历了一点生活的波折，但在“文化大革命”后期仍然拥有出版诗集的权利。因此，从五六十年代政治抒

---

① 参见陈荒煤：《〈伤痕〉也触动了文艺创作的伤痕》，见朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，541 页。

② 洁泯：《关于“向前看文艺”》，载《光明日报》，1979－08－21。

③ 谢冕：《20 世纪中国新诗 1949—1978》，载《诗探索》，1995（1）。

情诗到“四人帮”倒台后出现在广播电台、首都工人体育场上的《中国的十月》、《周总理，你在哪里?》等诗作，除了现实态度略有调整，并没有出现真正意义上的思想的“裂变”。《中国的十月》和《十年颂歌》的区别也许在于，一个是“战歌”，一个是“颂歌”。“颂歌”是以“战歌”为对立物的，但它们在一定的历史条件下，也可能出现某种位置上的转换。它们之间只是一种前提与目的的逻辑关系，而不是两个绝对不同的概念。李瑛的《一月的哀思》当时朗诵的时候，曾经牵动过千万个观众和听众的心弦。然而，更需要值得追问的是，作为历史的批判者，诗人的思想是否真正超越了五六十年代诗歌观的极限？答案显然是令人失望的。在这首长诗中，对周恩来的深情怀念占据了几乎全部的篇幅，对造成10年浩劫的历史的反省，却显得明显不足。这样的思想状态，决定了诗人在后来“反思文学”的潮流中不可能会有什么贡献。所以，从这些诗作的思想内涵和感情形态看，是一种与五六十年代没有根本区别的“意识形态”写作，它们不可能与标榜个性自由和解放的五四精神发生必然的联系。

从10年灾难的深刻教训中产生出关注人的命运和尊严的强烈愿望，把批判的主题引入本时期诗坛的，是一群被错划为“右派”、历经时代沧桑的老诗人，以及另一群有着红卫兵和知青人生背景的青年诗人。这是因为，在历次政治运动的风浪里，尤其是在“文化大革命”这场民族的灾难中，他们或者受到了命运严酷的摧残，或者先是卷入时代的迷狂，然后在“广阔的天地”打发青春的时日。他们比一般人更能体验到历史存在的荒谬以及这种荒谬对人的尊严的肆意践踏。艾青被错划右派后，于1958年落难到北大荒的852农场，之后，在新疆石河子一住就是20年，饱受了命运的戏弄。正是对人生的痛苦有着更为深切的体会，他一开始即把思考的重心放在关于人的存在的命题上。他说：“1919年的‘五四’运动到1976年的‘四五’运动，走了漫长的57年！而我们今天好像还在补57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?”① 在长诗《光的赞歌》（1978）、《古罗马大斗技场》（1979）中，人们看到的是诗人30年代光明与黑暗主题的进一步延伸，不同的是，它们在七八十年代之交有了更严峻的社会内容和深邃的思考：

当角斗士的都是奴隶
挑选的一个个身强力壮
……

① 《艾青全集》，第5卷，571页。

如今被押送到斗技场上
等于执行用不着宣布的死刑
面临着任人宰割的结局
像畜棚里的牲口一样；
相搏斗的彼此无冤无仇
却安排了同一的命运，
都要用无辜的手
去杀死无辜的人；
明知自己必然要死
却把希望寄托在刀尖上。

诗人审视的眼光直接触及造成“文化大革命”浩劫的封建思想残余，专制因素的遗传，以及在这种文化土壤上人们精神状态普遍性的麻木、愚昧，从而激发出强烈的批判力量。在以鲁迅等为代表的五四文学传统中，对“国民性”的思考及其批判是一以贯之的思想主题。他在五四时期就曾提出，他写小说“意思是在揭出病苦，引起疗救的注意”①。鲁迅在 1925 年又表示，“此后最要紧的是改革国民性，否则，无论是专制，是共和，是什么什么，招牌虽换，货色照旧，全不行的”②。因此，怎样才是最理想的人性？中国的国民性中最缺乏的是什么？它的病根何在？在这三个相关的问题上形成了贯穿本世纪的也是中国现代文学的两大基本主题：表现理想的人性与揭示、批判国民性的弱点和病根。它们在不同历史时期、不同作家群体那里有不同的重心和变奏。在本时期初期的诗歌中，时代的变革和个人的际遇促使许多曾经忧患的诗人把眼光投向了五四，从而把诗歌的命运与五四的思想主题紧紧联系在一起。人们注意到，烈士张志新之死在公刘的诗作中得到了深化，这不仅仅是一个“烈士”死于冤屈，而是一个人起码的尊严和生存权遭到粗暴践踏的问题（《刑场》）。个人的喜怒哀乐不单是“自己”生活的写照，它在流沙河的思考里，是一个民族曲折历程的缩影（《故园九咏》）。总之，这种对历史深沉的思索，由于自觉地与 20 世纪的中国思想史相联系，尤其是极大地突出了“人”的核心地位，其意义已远远超出对 10 年浩劫的情感控诉的思想水平。它也不单单是对五六十年代诗歌思想限度的一种反思，而是把对历史的审察提升到了当代中国新诗从未有过的哲学高度，显示了“人”之觉醒时代的到来。

---

① 《鲁迅全集》，第 4 卷，512 页，北京，人民文学出版社，1991。
② 《鲁迅全集》，第 11 卷，31 页。

人的意义和价值在青年诗人这里得到了不尽相同的阐释，它反映了社会观念在历史的总体前进中所具有的细微的差异感、层次感。以雷抒雁、叶文福、张学梦、骆耕野等人为代表的青年诗人，构成了青年诗人发展的重要一翼。他们中的大部分人是现役军人、工人和公务员，人生观、诗歌观与时代发展的同步性明显多于差异性，当伤痕文学、反思文学的浪潮涌来时，他们的作品表现出一定的思想敏感以及黏着于具体社会事件的特点。在一定程度上，他们“为时代代言”的愿望甚至强于写诗的意识，虽然注意到了诗歌意象的作用，但总的讲诗的战斗性、直白性、申诉平反性是其最为突出的特色。他们诗歌创作的精神渊源明显来自于二三十年代的现实主义诗歌，与公刘、流沙河、邵燕祥、白桦等成名于50年代但觉醒于七八十年代的一批诗人也有诸多的相同之处。在谈到创作《小草在歌唱》的动机时，雷抒雁说：“当我捧读着刊登张志新烈士事迹的报刊时，义愤在我心里燃烧，泪水不时地涌流下来，我的手颤抖着我不能坐下来，我向朋友们讲述，我和别人去争论，我寻找发泄内心痛苦的形式，但那时我还没有找到诗，因为我还只有激愤，没有思想，没有形象。”① 与其说张志新“个人”的命运引起了诗人严重的关注，还不如说这一“事件”在社会历史进程中所具有的普遍性刺激了他创作的冲动。叶文福也说自己的诗是“爱与恨的极地”，那里面总是激荡着一个“农村寡妇儿子”、“爱打架而总被打的放牛娃”、“小学教师”和“在坑道里的士兵”的愤愤不平。② 可以想象，用这样的道德尺度审看社会人生、批评特权和歌颂乡村纯朴的人性难免不成为诗人思考的焦点和经常涉猎的领域。在这个意义上，可以认为这一时期雷抒雁写张志新的《小草在歌唱》、写张闻天的《信仰》、叶文福轰动一时的《将军，你不能那样做》、张学梦的《现代化和我们自己》、骆耕野的《不满》、李发模的《呼声》等一批诗作，基本都是“干预”现实的主题明显压倒了人的价值和意义的主题。他们对思想和艺术空间的拓展，对诗歌创作目标的追求，与“归来”的诗人是大同小异的。

对人的命运的严重关切与思考，是青年诗人群的另一重要一翼——朦胧诗人创作的思想基点。他们的思想追求与艾青比较接近，但同公刘、流沙河、雷抒雁、叶文福、张学梦等现实主义诗人却存在着一定距离。对五四文学传统的继承和接受西方现代主义文学的影响，是他们创作的双重变奏。北岛的一段话，在这一群青年诗人中就很有代表性。他说：“我的诗受外国影响是有限的，主要还是

---

① 雷抒雁：《小草在歌唱》，“附录”，南京，江苏人民出版社，1980。
② 参见叶文福：《雄性的太阳》，“小传”，北京，作家出版社，1986。

要求充分表达内心自由的需要，时代造成了我们这一代的苦闷和特定的情绪与思想。”① 江河、杨炼则公开宣称：“就从这里开始，从我个人的历史开始。”② “我要首先记住作为一个人而歌唱。”③ 这些观点极大地突破了“为时代代言”的思想模式，深化了本时期诗歌对人的主题的思考，带着本世纪中国知识分子在精神追求过程中所具有的自我冲突和焦躁不安的心理特点。他们的作品，泄露着这种典型的现代情绪：

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

——北岛《触电》

这不是告别
因为我们并没有相见
尽管影子和影子
曾在路上叠在一起

——北岛《明天，不》

“文化大革命”之后的中国，与辛亥革命后的中国在反封建的历史任务上有着极其相似的“境遇”。然而，反封建工作中遇到的巨大反弹甚至迫害，也是思想界战士始料不及的，这常常使他们在心理上惊惧不安。鲁迅笔下的狂人对周遭的环境做出的是一种异常而强烈的反应，在他的意识里，赵贵翁、鱼的眼睛、送饭的陈老五等无不对他怀有难测的歹意，以至到了处处设防、令人惊怵的地步。《狂人日记》发表后，他在致许寿裳的信里说：“《狂人日记》实为拙作，……偶阅《通鉴》，乃悟中国人尚是食人民族，因成此篇。此种发现，关系亦甚大，而知者尚寥寥也。”④这深刻反映了辛亥革命时期的先驱者与群众精神上的隔膜。先驱者本来是最清醒的人物，但却不能以本来的面目跟读者见面，而是以被扭曲了的狂人的形象出现，这本身就是一个莫大的悲剧。

10 年“文化大革命”是一次封建思想残余的大泛滥，给中华民族造成了精神上的严重灾难。“文化大革命”制造了新的愚昧，客观上也把反封建的艰巨任务摆在了人们的面前。在本时期初期诸多的诗人群体中，在呼唤人的价值和尊严

---

① 转引自王明伟：《访问北岛》，载《争鸣》（香港），1985（9）。
② 江河：《从这里开始》，“序言”，广州，花城出版社，1986。
③ 杨炼：《我的宣言》，载《福建文学》，1981（1）。
④ 《鲁迅书信集》，上卷，18 页。

以及在对非人道的丑恶历史现象的批判上，表现得最为彻底、与五四思想沟通得最深的朦胧诗诗人。因此，这使他们在登上诗坛的过程中，面临着巨大的社会压力，引起各方面激烈的争论。即使在当时，他们中的个别人（主要指北岛）仍然受制于无形的禁令，一些作品不能公开发表，甚至不能参加《诗刊》组织的“青春诗会”。如果说朦胧诗是作为“一代人”的形象出现于七八十年代的诗坛的，可以说这是由一个个风格各异的诗人创作组成的“群像”；他们以对时代介入的深广度印证了历史进程的复杂性、曲折性，这种复杂性、曲折性的历史面貌也因他们极具洞察力和叛逆精神的诗歌，由隐蔽状态转化为公开状态而展现在广大读者面前，从而成为自五四以来中国新诗发展中一种少有的现象。在这当中，舒婷是以她特有的女性温柔来呼唤人性的复归、责难非人的历史的；江河纪念碑式的深沉和深厚，表达了对人的命题的深邃的审察；杨炼热情洋溢的文字里，塑造的是健康、奔放的青年人格；顾城的童年视角，则把人生的伤痕和迷惘带进了成人的世界，使人敏悟到曾生活在怎样一个病态的历史环境当中。然而，北岛显然代表了他们思想所能达到的深度和一种在这代人那里罕见的成熟，他身上的尼采气质也使他高蹈于这一时期的小说家、散文家之上，让人联想到从民国初年到五四时代的鲁迅。

在兴起于 80 年代中期的“第三代诗人”的思想轨迹中，体现着五四文学主题的另一面：从怀疑启蒙到反启蒙。此前的研究著作仅仅对他们反对朦胧诗的主张做过一般的文学史描述，但却很少注意到其中的反启蒙意义。如前所述，1983 年、1984 年的社会和文化现实使一直保持旺盛势头的理想主义文学热潮一度有所降温。这种局面促使本来就对朦胧诗英雄主义思想持怀疑态度的思潮重新抬头。当时，呈现出活跃状态的是三个青年诗人群体，一是重庆西南师范大学的学生们，一是浙江湖州一带的诗人伊甸、柯平等人，另一是西安的韩东、丁当等。从他们当时的言论看，既有美国 60 年代“垮掉派”的声音，也有对五四平民文学的响应。不过，后来占据上风的还是韩东等对朦胧诗的批评意见，例如对英雄主义思想中“意识形态”成分的消解，提倡一种平和、冷静和客观的写作态度，等等。在这里，“英雄”与“凡人”、“崇高的生活”与“日常的生活”形成截然不同的两组概念，如果说前者揭示了朦胧诗人对人的价值和意义重建的追求具有一种启蒙主义的色彩，后者则充满了对这种启蒙思想意向和结果的狐疑乃至否定。事实上，这是文化思潮对“文化大革命”做出的两种不同的反应：持启蒙观点的人希望用人道主义精神重建被“文化大革命”严重破坏了的思想文化秩序，所以，对群众启蒙，用积极向上的人文精神开启民智，实现中华民族的真正振兴，就成为他们所努力的目标；持相反观点的人认为，通过启蒙思想的意识形态

来反对、批判与启蒙思想曾在同一思想资源里的“文化大革命”意识形态，是一个典型的意识形态陷阱，一个思维的怪圈。它只会重蹈历史上曾多次发生过的思想悲剧。深入地看，启蒙与反启蒙本来也是存在于五四始末的两条线索。比如，鲁迅曾经一度深信“青年胜于老年”的进化论思想，但就在《呐喊·自序》里，他却声称“我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄”。他著名的散文诗集《野草》，充满了启蒙与怀疑启蒙的自我冲突，为后人留下一份异常复杂和丰富的思想遗产。80年代的中国，刚刚走出“文化大革命”就进入了百废待兴的民族大振兴的历史时期，前进与倒退、进步与保守、本土化与西化的思想矛盾，在这一历史的大转型期得到了充分的展示。反映到新诗的进程里，启蒙与怀疑启蒙的出现甚至到对峙，不仅是正常的，而且也是诗歌现代化步骤中必然会呈现的现象。

诗歌观念的多元性，也会渗透到不同诗人群体对美学的追求之中：

一是表现在与现实的关系方面。本时期诗歌历史进步的一个突出标志，即是对“服务”思想模式的明显突破。虽然在一部分“归来”的诗人和热衷干预现实的青年诗人那里，创作比较贴近时代前进的步伐，有时还会附着在某一具体的事件上，但创作态度与以往的诗歌相比有了很大不同。他们尽管有时还给人留下某种紧跟现实的印象，然而已由“服从”推进到“审视”的思想层次。例如张学梦的《现代化和我们自己》、骆耕野的《不满》等。而在另一部分诗人那里，现实只是一种写作的参照，他们服膺于内心世界里的真情实感，相信创作主体才是表达自由和真实的思想意愿的重要标准。而在一些诗人那里，现实则成为被怀疑的对象，带有“他人即地狱”的存在主义的思想色彩。有人曾经这样概括说：“他们不屑于做时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。他们甚至于回避去写那些我们习惯了的人物和经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景。”① 还有一些青年诗人发表了比较“偏激”的看法，认为以前对生活的理解充满了政治化的“误区”，它直接影响到诗人对真实感受的抒发，所谓的“生活真实”事实上变成了一种伪现实，是不可取的。②

二是审美观念的多元成为本时期诗歌的主要特征，在某种程度上，它实际成为不同诗人群体共同遵守的一种“艺术规则”。而这正是新诗在反省了极“左”文艺思潮的严重危害之后所形成的共识。此前我们已有所论述，现实主义诗歌从表象的反映切入社会深层的真实，产生了许多传诵一时的优秀作品；具有现代主义倾向的诗歌的崛起，围绕“懂”与“不懂”展开了一场影响广泛的争鸣，但最

① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，载《诗刊》，1981（3）。

② 参见韩东：《三个世俗角色之后》，载《百家》，1989（4）。

后也赢得了自己艺术的生存空间；更具“先锋性”、也更年轻的青年诗人对传统诗歌观念的大胆反叛，对诗歌语言的积极实验，并没有影响到他们成为80年代诗歌大家族中的一个成员。从具体的历史进程看，1980年前后，诗歌的发展基本是以“归来”的诗人为主导，不久又形成与朦胧诗共享殊荣的基本格局。它们的美学形态主要是现实主义、象征主义、浪漫主义。既有共同追求，但也存在着一定矛盾。1984年后，“第三代诗人”的创作对朦胧诗形成较大的冲击，而朦胧诗则转向了对“现代史诗”的追求，他们又影响到一批四川青年诗人的创作。在此前后，边塞诗、乡土诗、现实主义诗歌和女性诗歌等多种诗歌群体呈现出勃兴的局面，产生了各自有影响的诗作和诗人。这充分反映出艺术民主、可以称做是“众声喧哗”的诗歌创作的良好局面，一直维持到80年代末期。一方面，它体现了本时期诗歌开始有了自觉的美学向往，表明“把诗当成诗来写”的主张已初步落实到诗人具体的创作实践当中；另一方面，也为新诗进一步地走向成熟营造了良性的文学氛围。但它在发展的过程中也暴露出一些问题，如较多地带有“运动”、“诗潮”的痕迹，不少诗人尚缺乏独特、坚韧的艺术个性，真正称得上是具有创造力，并能在以后的文学史中产生影响的诗人并不很多。

三是诗人诗歌创作的“语言意识”普遍得到增强，它既是对当代新诗语言“公众化”状况的反叛，也预示着诗开始走向一种艺术的自觉。在很长一段时间里，由于诗歌创作被迫服从于宏大的国家叙事，诗人失去了独自审视事物和表达的权利，作品实际成为时事、政策的传声筒，诗人变成一个毫无主体性可言的时代精神的“代言人”。诗人一直在公众的语言领域里活动，不同时期流行的口号、概念、术语涌入诗歌作品，不仅对诗歌的创作产生支配作用，而且成为主要的诗歌意象，例如红旗、井冈山、雪山草地、长征、火炬、多快好省、高潮、中南海的灯光、天安门广场、战斗、暴风雨，等等。因此在本时期，诗人们对五六十年代诗歌历史意义的质疑首先就是从语言的角度开始的。1978年，艾青在为新版的《艾青诗选》撰写的序言中，即明确地把诗的“真实”和诗人的“说真话”摆在首要位置上。[①] 公刘也写了《诗与诚实》一文，认为诗的真实性主要取决于诗人心灵的诚实，“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，而棍子在得意呼啸中也不过是没有心肝的棍子”[②]。虽然触及的是诗歌的道德问题，但核心仍然是语言的真实性问题，是语言如何通过心灵的检验而达到最

① 参见艾青：《在汽笛的长鸣声中》，见《艾青诗选》，“自序”，北京，人民文学出版社，1978。

② 公刘：《诗与诚实》，载《文艺报》，1979（9）。事实上，公刘的文章是对艾青的一种“呼应”，在当时言路不甚“畅通”的背景下，它本身需要极大的思想勇气。

深程度的生命的真实。如果说在艾青、公刘的表述中，引人注目的是意识形态的“焦虑”而不主要是语言的“焦虑”的话，那么，对朦胧诗人而言，由语言焦虑而引发的诗歌语言创新，则是他们基本的艺术目标之一。它主要集中在对诗歌意象的重新命名和设定上。顾城曾说：“我开始倾向：不用价值思考价值，不用思想衡量思想。”① 在他看来，“诗就是理想之树上闪耀的雨滴”。“万物，生命，人都有自己的梦，……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。”他表示，“要用心中的纯银，铸一把钥匙，去开启那天国的门”②。这段话表明，朦胧诗人主张用自己的语言（用“纯银”铸成的“钥匙”）来介入生活，表达内心世界的真实，“它不仅仅是一个世界”，而且比这个世界更“高”。显然，对个性化的语言的重视带来的是对意识形态化诗歌语言的否定，虽然它不排斥诗人对社会、历史的关注，但却明显带着从诗人个人的角度反思历史和进入审美活动的特征。所以，与五六十年代诗歌的意象比较，朦胧诗人笔下的意象系列出现了不仅在价值观、更在审美观上的重大变化，例如雨夜、弹洞、黎明、大海、红帆船、小路、黄昏、赠别、纪念碑、弧线、飞鸟、鸽子等。不可否认，这些意象保留着七八十年代之交“乍暖还寒”的时代思想和感情的基本特征，甚至渗透着比较强烈的历史感、使命感。诗人个性意识和语言意识的觉醒，使诗歌意象的生产过程、价值取向和审美追求有了完全不同的内涵，它标示着当代新诗巨大的历史进步。这其中有两个方面的意义：一方面，诗歌的语言从意识形态的桎梏下解放出来，诗人在创作活动中开始赢得较多思想和艺术的自由；另一方面，随着诗人语言意识的觉醒，新诗已从对一般生活表象的描摹开始进入到语言表现的阶段。

第三节　招致批判的“三个崛起论”

本时期诗歌的诗学观念是在冲破极“左”思潮的思想禁锢的历史过程中逐步建立起来的，它自然会与寄生在上述思想框架内的各种陈旧的诗歌观发生矛盾。因此，诗每前进一步，都有这种观念冲突留下的紊乱痕迹，并形成若干个值得思考的诗学命题。应该指出的是，在本时期诗歌初期，由于各方面的诗人都有走出历史阴影、“翻开新的一页”的强烈愿望，再加之这一阶段诗歌的思想和审美活

---

① 陈仲义：《中国朦胧诗人论》，140页，南京，江苏文艺出版社，1996。

② 顾城：《请听听我们的声音》，载《诗探索》，1980（1）。

动多半在“平反”、“情感控诉”的范畴里进行，所以，1979 年以前基本没有实质性的诗歌论争。1979—1989 年间的新诗发展，出现过两次决定诗歌历史面貌及其走向的争论：一次是 1980 年前后以“南宁会议”为导火线的关于朦胧诗的“懂与不懂”的大讨论；第二次则发生在 1986 年的“兰州会议”前后。双方争论和冲突的焦点是第三代诗歌的价值追求、审美观念及其生存方式等问题。两次讨论，促进了当代新诗的发展，这是毋庸赘言的。由于诸多复杂的因素，在这一过程中也遗留下了一些阻碍新诗向更成熟的层次推进的问题，有一些还产生了负面影响。因此，有必要对其进行审慎的辨析和追问。

1979—1980 年间，是新诗发展的一个重要的转折时期。随着思想解放运动掀起高潮和改革开放方针的确定，中国的社会环境和文化环境明显得到改善，在某种程度上，它也助长了一直处于“潜伏”状态的先锋诗歌艺术探索的热情。《诗刊》、《诗探索》、《上海文学》、《星星》等刊物，以较大篇幅介绍和推出了朦胧诗人以及其他青年诗人的文章、作品，从而形成新诗潮发展中的一个小小的高潮。在这一过程中，一个引人注目的现象是理论批评的积极介入。1979 年春，公刘在《星星》“复刊号”上发表《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》一文。这是第一篇、而且是由著名诗人公开评论朦胧诗人创作的文章，其敏感性可想而知。该期的编者按说：“公刘同志提出了一个当前社会生活和文学事业中至关重要的问题：怎样对待像顾城同志这样的一代文学青年？他们肯于思考，勇于探索，但他们的某些思想、观点，又是我们所不能同意，或者是可以争议的。”① 针对把朦胧诗的创作与五四时代个人主义加以联系的说法，公刘表示了不同意见。但使人感到新鲜的是，他对产生这一诗潮的社会思想背景进行了深入分析，对朦胧诗与当时诗歌创作不太协调的艺术风格也表示了充分理解。1980 年 4 月，全国诗歌讨论会在广西南宁召开。会议围绕青年诗人的创作展开了热烈争论，然而会议主要停留在如何评价青年诗人创作的尺度和态度上，真正的诗学问题并没有触及。引起轩然大波的是评论家谢冕发表在 5 月 7 日《光明日报》上的《在新的崛起面前》。正是这篇短文拉开了新诗潮争论的序幕，在该文中，作者对怀疑、阻碍青年诗人艺术探索的观点进行了猛烈抨击，对他们的大胆追求给予了热情肯定。谢冕认为，不能以“懂与不懂”作为诗歌的判断标准，“我们一时不习惯的东西，未必就是坏东西；我们读得不很懂的诗，未必就是坏诗”。这是因为，“世界是多样的，艺术世界更是复杂的。即使是不好的艺术，也应当允许探索”。在谢冕看来，青年诗人的文化性格，就是五四的文化性格，因此他呼吁“挑战”，

① 公刘：《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》，载《星星》，1979（复刊号）。

主张“宽容”。观点与谢冕观点相近的是孙绍振、刘登翰、顾工、吴思敬的文章，臧克家、李元洛、章明、丁力等人持相反的意见，有些文章甚至是对谢冕观点的反驳。臧克家主张仍然用文艺的政治标准来看待青年诗人的创作现象，他说：“现在出现的所谓‘朦胧诗’，是诗歌创作的一股不正之风，也是我们新时期的社会主义文艺发展中的一股逆流。”① “他们写诗根本不是给广大人民群众看的”，“感情颓废”、“晦涩”，是因为出现了“信仰危机”的结果。② 这种“两军对垒”的现象，说明了在思想解放运动的背景下诗人和诗论家在打破禁区之后思想所呈现的活跃状况，也预示着诗的发展将要面临的巨大社会阻力。有些反对意见是由于“不懂”所产生的怨气导致的，另一些意见来自极“左”的根源，而谢冕等人则表现出回应五四人的主题的坚决姿态。因此，这里讨论的命题已不在诗学的范畴，实际已推进到思想文化的范畴之中，带有“思想解放”时期的鲜明时代特征。

有趣的是，在北京之外，福建成为 1980 年诗歌论争的另一中心。该省的文学刊物《福建文学》从第 2 期起，辟出“新诗创作问题”的专栏，约请数十位诗论家、诗人参与讨论。讨论因对朦胧诗的主要诗人之一舒婷诗歌创作的不同评价而引起，但讨论的问题实际扩展到了更大的领域，如小我与大我、诗人与时代精神、新诗发展中的经验教训等。孙绍振的文章从“关于情调的低沉和高昂”、“关于新诗中的自我形象的传统问题”和“关于外国诗歌影响和民族风格问题”等方面较为全面地评价了舒婷出现的意义，虽然是对诗人个案的分析研究，相关问题却涉及新诗史的不同时期，其中有些问题在历史上一直纠缠不休，至今悬而未决。刘登翰的文章论及“诗与异化”、“表现社会与表现人的内心世界”等在当时比较敏感、尖锐的文艺命题，他主张应该允许青年诗人的创作作为“发展着的艺术观念”而存在，采取“宽容的态度”，“允许有曲折，有反复”③。在该刊发表文章的还有范方、傅子玖、俞兆平、朱谷忠、王者诚、杨炼、徐敬亚、顾城、梁小斌等。王者诚、傅子玖对舒婷等青年诗人的创作提出了尖锐批评，也不赞成孙绍振等人的观点。《福建文学》的讨论持续了一年多，探讨的问题不单牵涉到中国新诗史，而且对本时期诗歌产生了一定的影响。

1980 年下半年，关于“朦胧”、“晦涩”——实际是懂与不懂的争论再次因章明在 8 期《诗刊》上的一篇文章而引发。他的《令人气闷的“朦胧”》一文，

---

① 臧克家：《关于“朦胧诗”》，载《河北师院学报》，1981 (1)。

② 参见同上。

③ 刘登翰：《一股不可遏制的新诗潮》，载《福建文艺》，1980 (12)。这篇文章观点并不尖锐，但对问题的讨论却是充分的和说理的。

对诗坛上所谓“怪诞”、“晦涩”的作品进行了无端指责，表现出作者在诗歌阅读上单调的艺术趣味，同时也代表了在长期的闭关锁国之后人们谨小慎微的文化心态和因循守旧的思想倾向。他说：“叫人看不懂的诗如果占了上风，新诗的声誉也会受到影响甚至给败坏掉的。”令人不解的是，章明显然对青年诗人创作的整体状况非常隔膜，所举的杜运燮、李小雨的两首诗亦不具有代表性，却敢轻易地裁决是非，纵谈曲直。[①] 更为戏剧性的是，这篇文章最后却为“朦胧诗”做了命名的工作，而且一直沿用至今。初稿于 1980 年 10 月、见刊于 1981 年 3 期《诗刊》的孙绍振的《新的美学原则在崛起》，即使不是针对章明的文章的，至少也是对这种倾向的一种反驳。它的理论意义也许要远远大于论争意义。这篇文章明显受到谢冕“崛起论”的某种启发，但又比后者更为深入和具有理性的判断力。他的两个“不屑论”把前一阶段“小我与大我”的讨论推向文学史更深的层面，由于把人的觉醒放到核心的位置上，这样就使他所倡导的“新的美学原则”显得更加鲜明和突出。总的说，这篇文章仍然给人以“仓促”、“匆忙”之感，系统、深入的理论把握尚不多见。比较起来，出自吉林大学中文系学生徐敬亚之手的长文《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》，给人更为系统、理性的印象，它在知识上的准备也较为充分。该文全面分析了新诗现代倾向兴起的社会历史背景和新诗史上的经验教训，论述了青年诗人创作的思想追求和艺术特征。尤显可贵的是，这种论述因为对象征、通感、多层次的空间结构、节奏、标点符号等现代艺术技巧深入、准确的研究以及对朦胧诗与中外诗歌传统关系的综合考察，而远比此前的同类文章有说服力，也更令人信服。[②] 不足在于，文章的主观色彩较浓，个别地方不够周严。谢冕、孙绍振、徐敬亚的这三篇文章，后来被人合称为“三次崛起论”，在此基础上形成的关于“朦胧诗”创作的新诗学观，对本时期诗歌的发展起到了推波助澜的作用，有不可低估的历史功绩。但它们激进的姿态，破旧立新的思想立场，也招来不同方面激烈的批评。在 1983 年的“清污”运动中，程代熙、郑伯农、柯岩的文章超出了学术讨论的范围，把对“崛起论”的批评上升为一种政治性的批判，演绎成一个“政治事件”，以至使徐敬亚在报上被迫公开“检讨”。在这些文章里，“三次崛起”被视为对传统的挑战、是西方现代主义的美学原则，它成为一个对“青年人的两种引导”、是“社会主义，还是现

---

① 严格地说，杜运燮、李小雨的诗不在“青年诗人”的范畴，这几乎是一个“常识”。

② 参见徐敬亚：《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》，载《当代文艺思潮》，1983（1）。文章初稿为四万余字，后来仅剩一万字左右。初稿时间为“1981 年 1 月”，两年后才最后定稿。

代主义”的“严重问题”[①]。在这些批评家眼里，它们已发展为“世界观”的问题。[②] 对朦胧诗人创作提出批评的还有艾青、黄药眠、江枫、峭石等人。[③] 由于这些批评多半带有“定性”的意味，是借一种强势来施压，这样，正常的诗歌争论实际上已无法再进行下去。

关于青年诗人创作的另一次争论发生在1986年由《诗刊》、《当代文艺思潮》共同召开的“兰州会议”。由于非诗因素的干扰，朦胧诗在1984年后走向了沉寂。部分成员出洋不归，其他人的作品日见稀少。这就为“第三代诗人”在南方各省的崛起准备了历史条件。第三代诗人的兴起还有一个原因：随着对“清污”运动过火的“纠偏”以及之后改革开放由广大农村向城市的转移，社会心态的世俗化程度也加快了步伐。在这种背景下，神圣、崇高的审美观念逊位于日常、平凡的审美观念，即成为80年代中期文学中的一个不可扭转的趋势。另一方面，鉴于社会生活开始由“文化大革命”后期的动荡不安逐步走向稳定，悲剧性的心理欲求不再占据主导地位，文学思潮中的反思色彩逐渐消退，这也使朦胧诗开始失去深厚的文化土壤。正是在这一文化形态的变动里，以标榜喜剧性、生活流和诗歌语感为己任的第三代诗人登上了诗坛。值得一提的是，“兰州会议”虽然成为这次争论的一个临时舞台，事实上，诸多不同意见则散布在会议前后的各个刊物杂志、报纸上。

这次诗歌论争主要围绕以下几个问题进行：

第一，诗歌主题的崇高、神圣与平凡、生活化之争。1984年，出版于四川重庆的民间诗歌刊物《大学生诗报》曾以《对现存诗歌审美观念的毁灭性突破》为题，对朦胧诗和第三代诗人的生活态度做过这样的概括：“现代派对生活的回答是——我不相信；大学生诗派是——我这样生活。”在第三代诗人看来，朦胧诗对历史责任感和忧患感的追求是“文化大革命”那个悲剧性时代的特殊产物，当10年浩劫结束、社会生活开始恢复正常状态之后，诗人就不应总是在痛苦的记忆中写作，而是应该介入身边的生活，诗歌作品应该是人的生命意识的一种体现，而非其他。因此，程蔚东批评北岛、舒婷的诗是“飞在高高的空中的鸟”，声称自己宁愿“在老百姓中活着”，做平民诗人，也不要“成为贵族作家”[④]。阿

---

① 郑伯农：《在“崛起”的声浪面前》，载《诗刊》，1983（11）。

② 参见柯岩：《关于诗的对话》，载《诗刊》，1983（12）。

③ 这些文章分别是：艾青《从“朦胧诗”谈起》，载《文汇报》，1981－05－12；黄药眠：《关于朦胧诗及其他》，载《北京师范大学学报》，1982（6）；峭石：《从〈两代人〉谈起》，载《诗刊》，1981（3）；江枫：《沿着为社会主义、为人民的道路前进》，载《诗探索》，1981（3）。

④ 程蔚东：《别了，舒婷北岛》，载《大学生诗报》，1984（创刊号）。

吾不认为崇高的主题表现就是通向诗的艺术王国的最佳途径，相反，他鼓吹直接描写，主张自然地呈现诗歌主题。[①] 一些诗人甚至对朦胧诗人强烈的“主题意识”表示了怀疑，认为这是对诗歌创作真正的“损害”。大多数朦胧诗人没有参与这场争论，而是保持了沉默。所以，舒婷的表态格外引人注意。她认为，尽管第三代诗人的“起点高”，也不可能像朦胧诗那样在社会上“造成辐射波极辽阔、历时数年的大震”，还坚决表示：“他们宁愿写啤酒瓶，也不要月光杯。那么我呢？假使能够，我也不要月光杯，只是我的气质和我的题材里，至今还没有啤酒瓶罢。”[②]

第二，对文化史诗的追求与对文化的消解。1983 年后，一部分朦胧诗人转向文化史诗的创作。江河曾经表示：“我要写这个古老大陆的神话，写中国的史诗。”[③] 在解释自己如何创作《诺日朗》、《礼魂》和《自在者说》等长诗、组诗时，杨炼是这样说的：“历史是一种积淀的现实，文化是精神领域折射的现实，它们永远与我们的存在交织在一起。正是站在此时此地，通过对历史、文化的探寻获得对现实多层次的认识。‘更深地’而不是‘凭空地’，使历史和文化成为活生生的、加入现代生活的东西。”[④] 上述观点反映了朦胧诗在社会形态发生变化后诗学观的调整，它后来被称为“后期朦胧诗”。在四川一度出现的“文化史诗”创作热，是受到江河、杨炼影响的一个新的诗歌现象，称其为“第三代诗”实在有点勉强，如果视其为朦胧诗与第三代诗人之间的一种创作“变奏”，倒比较符合事实。显然，江河、杨炼现代与传统融合的文化史诗创作主张，是从追求崇高、悲剧的前期朦胧诗中脱胎而来，第三代诗人与之争论的焦点也在这里。在第三代诗人和批评家看来，诗歌的意义是回到人自身，诗是人生命意识的体现，而不是凌空蹈虚、高头大论的所谓“文化意识”。韩东认为，诗歌之外的“三个世俗角色”是诗人虚妄的创作态度的充分表现，而追求文化性则是最大的虚妄。这是因为，“拒绝做一个中国人，这个生理事实让他羞愧”，然而这不过是一种“神秘的文化动物”的畸形心态。[⑤] 程光炜也认为，“诗的写作过程”实乃是一种生命的过程，“当人纯粹是为了说而说时，他才真正说出了神奇的、原初的真实”，

---

① 参见阿吾：《诗的自救，从变形到不变形》，载《艺术广角》，1988 (3)。

② 舒婷：《凹凸手记》，134～135 页，南京，江苏文艺出版社，1997。

③ 转引自肖驰：《〈太阳和它的反光〉》，载《文学评论》，1985 (5)。

④ 杨炼：《智力的空间》，见吴思敬编：《磁场与魔方——新潮诗论卷》，124 页，北京，北京师范大学出版社，1993。

⑤ 参见韩东：《三个世俗角色》，载《百家》，1989 (4)。

“诗的言说就是这种纯粹的为说而说”①。周伦佑则从“反价值”的角度否定了江河、杨炼的诗歌主张，表现出十分激烈的态度。他甚至主张把包含了文化成分的名词、动词、形容词从诗歌创作里排斥出去，以恢复语言原初状态的具体性和直观性。② 这些主张与文化虚无主义截然不同，它真实反映了一代人在“文化大革命”浩劫后希望回到正常的社会心态的愿望。当然，第三代诗人创作中的某些“鄙俗化”倾向仍然值得注意，因为粗鄙的写作并不是理想的写作，相反，它只会降低诗的艺术表现的水准。

第三，两个向度：诗歌创作中的象征性与对语感的追求。在当代中国新诗中，象征的手法在创作中屡试不爽，成为主要的手段之一。朦胧诗的创作也不例外，浪漫主义与象征主义的结合据说是这一诗歌群体的主要艺术特征。顾城说：“一滴微笑的雨水，也能包容一切，净化一切。在雨滴中闪现的世界，比我们赖以生存的世界，更纯、更美。”③ 北岛这里所说的“真诚”的世界，实际是一个象征的世界，“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”④。在一个虽然初开国门、但仍不可能畅所欲言的历史时期，象征也许是诗歌最明智的表现手段。随着改革开放的进一步深入，人们的价值观和行为方式发生了极大变化，它也极大地改变了诗人创作的态度：意识形态的写作尽管仍有自己的活动空间，但它是否是诗歌惟一的表现视角，更年轻的诗人不仅表示质疑，而且表露出挑战的姿态。韩东是这样论述的，他说：“诗人的语感既不是语言意义上的语言，更不是那种僵死的语气和事后总结出来的行文特点。诗人的语感一定与生命有关，而且全部的存在根据就是生命。”⑤ 于坚也主张诗应该回到语言本身，“在诗歌中，生命被表现为语感，语感是生命的有意味的形式，读者在诗中被触动的也正是语感，而不是别的”⑥。宣称诗回到生命本身而不是回到社会批判的命题，是第三代诗人对传统语言意识反思的结果。在他们的眼里，象征正是传统的语言意识在诗中的体现，因为它把诗歌看做社会意识的一部分，而不是一个独立的生命个体。这种观念显然受到了维特根斯坦分析哲学、罗朗·巴尔特结构主义语言观的影响。在分析哲学和结构

---

① 程光炜：《朦胧诗实验诗艺术论》，67页，武汉，长江文艺出版社，1990。

② 参见周伦佑：《反价值：意义的重建》，见陈旭光编：《快餐馆里的冷风景——诗歌诗论选》，北京，北京大学出版社，1994。

③④ 转引自李黎：《中国当代文坛的奇观——近年来新诗潮运动述评》，见姚家华编：《朦胧诗论争集》，432页，北京，学苑出版社，1989。

⑤⑥ 韩东、于坚：《现代诗歌二人谈》，载《云南文艺通讯》，1986（9）。在此前后，韩东、于坚还有几次“对话”，如1983年在太原的“对话”等。这对逐步形成“他们”诗学观做了理论上的准备，其中较具理论意义的即是所谓的“语感”说。

主义的论述中，语言的态度代表了他们生存的态度，语言的自觉是生命自觉的一种体现甚至标准。这种排斥社会倾向性的纯粹的语言意识，是以语言和诗人的自足为宗旨的。第三代诗人单向度的语言观对清除当代新诗过分滞重的社会意识，使诗歌回到人和艺术的范畴中来，显然是功不可没的。然而，它也容易使诗陷入狭窄的艺术境地，“他们”和“非非”诗派的创作在80年代末的走向衰落就是一个证明。

第四，80年代的诗学问题争论带有那个时代特殊的色彩，它是在“百废待兴”、推倒旧的社会机制的过程中走上历史舞台的。因此，对诗歌界极“左”思潮的批判和反思、传统与现代诗歌观念的交锋以及为不断涌来的新诗潮“搭桥铺路”，即成为它面临的一项历史任务。谢冕曾经指出：“这股后来被叫做崛起诗潮的中国新诗运动，最敏锐地传达了时代大潮的潮音。他们令人目眩的挑战性创新，使当代中国人对神的否定和对人的重新肯定的这一时代精魂，在诗歌领域中成为实体。”他坚定地认为，“在文学的复兴中，新诗体现了变革的先声”①。对新诗包括理论历史功绩的这种估价，不仅是真实的，也是符合历史实际的。

冷静地看，被裹挟在时代大潮中的新诗理论和批评既体现了时代的文化性格，另一方面，也为时代的思想所囿限，很难真正地张开自己想象的翅膀。从有关朦胧诗的争论与批评看，批评家们通过对人的主体性的高扬，使新诗终于走出了极“左”思潮的历史阴影。在批判旧的思想机器的同时，他们提出了“关注人”、“建立正义和人性的世界”的命题，这对突破各种思想的禁区，鼓励青年诗人进行大胆的艺术探索发挥了“劈山开路”的作用。然而，除徐敬亚《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》这篇文章之外，大多数诗歌批评基本没有对诗歌的内部规律，诗的结构、韵律节奏和其他形式问题展开过讨论。很多文章给人留下的印象是表态、支持、维护和声援等，缺少诗学理论的支持，更缺少准确的、深刻的对作品的判断，自然也难有令人信服的诗人个案研究。争论的许多问题，如“小我与大我”、“懂与不懂”、“现代主义还是社会主义”等，其实是思想问题而非诗学问题，或者说尚未提升到诗歌讨论的层面上来。

由于反对朦胧诗，第三代诗人一方的文化视野比较狭窄，对20世纪世界诗歌潮流缺少了解，或是出于文化观念的抱残守缺心理，在他们的文章里，对前者不免抱着敌视和盲目排斥的态度，因此，关于朦胧诗与西方后期象征派诗歌、苏联“解冻时期”的诗歌、“文化大革命”文学等深层次的关系，关于第三代诗人与分析哲学、结构主义、法国新小说，等等，有实质意义的讨论实际不多，有价

---

① 谢冕：《它们存在并且生长》，载《深圳青年报》，1985-03-21。

值的研究更是很难见到。比如对北岛创作的评论，因为对他作品中的“尼采气质”，对诗人内心世界中的存在主义焦虑很少触及，或即使触及了也缺乏辨析的深度，这样得出的结论自然比较平泛，容易流于一般。又如，批评第三代诗人的文章，基本不懂得第三代诗歌的创作策略，对他们新的语言观也就不甚了了，批评触及的仅仅是皮毛而非实质问题，不可能产生真正心灵与艺术上的“对话”。这是导致两次诗歌争论偏于浅显、直露的另一个原因。

不过，1980—1986 年间的诗歌争论对打破坚冰、促进当代中国诗歌的发展，毕竟发挥了不可替代的作用。它们提出两个重要的诗学命题——“对人的重新肯定”和“诗的语感”，冲破了为当代新诗长期设置的思想禁区，深化了对人的问题的思考，从而恢复了五四文学在当代中国文学中的正宗地位。“诗的语感”的提出，说明借助人的觉醒这座桥梁，当代诗歌语言意识的觉醒已经成为一种新的现实，诗的语言意识的复苏正是诗从单纯的社会功能中走向自觉的审美意识的标志。仅就此而言，1986 年前后的诗歌语言变革值得人们认真地研究。在第一次争论中，批评家们扮演了相当重要的角色。他们不仅赋予朦胧诗人的创作大胆创新的勇气，而且在道义上起到了“保护神”的作用。这种批评家的作用大于诗人的作用的例子，在中国新诗史上是不多见的。在第二次诗歌争论中，青年诗人理论上的自我言说和批评家的推波助澜双峰并峙、两水竞流，遥相呼应，同声相求，一时成为难得的景观。在长达 10 年的诗歌发展中，这两次诗歌论争就像两个高耸的潮头，总揽着本时期诗歌的基本走势。

基本概念

“归来”的诗人　　朦胧诗论争

复习思考题

1. **请描述** 1978—1989 年新诗发展的三个阶段。
2. “归来”诗人创作的意义。
3. 朦胧诗论争涉及的几个主要诗歌命题。

参考书目

1. 陈仲义. 中国朦胧诗人论. 南京：江苏文艺出版社，1996

2. 公刘. 诗路跋涉. 南昌：江西人民出版社，1985

3. 李泽厚. 中国现代思想史论. 北京. 东方出版社，1987

4. 吴思敬编. 磁场与魔方——新潮诗论卷. 北京：北京师范大学出版社，1993

5. 姚家华编. 朦胧诗论争集. 北京：学苑出版社，1989

第八章

引人注目的“问题”诗

第一节　政治抒情诗的“广场效应”

20世纪70年代末，随着10年浩劫的结束和大规模“平反昭雪”工作的展开，人民群众压抑已久的情绪像火山一般爆发出来。在“文化大革命”中横遭迫害的领袖人物和革命志士的遭遇揭露于报端，激起了人们强烈的道德义愤，这些报道也迅速变成一个个事件和文学创作的热点。在这种背景下，“干预生活”的文学再度兴盛，青年诗人雷抒雁的《小草在歌唱》、叶文福的《将军，你不能这样做》、熊召政的《请举起森林一般的手，制止!》、曲有源的《关于入党动机》、李发模的《呼声》等，成为这一潮流中的振聋发聩之作，在读者中激起很大反响。

他们是以我国当代诗歌“现实主义传统”传承人的形象走上诗坛的。这种传承来自两个方面：一是50年代以艾青、蔡其矫、公

刘、流沙河、邵燕祥等为代表的现实主义创作倾向。这些诗人不满足于粉饰生活，而敢于直面人生，揭露现实的弊端的特点，对他们的思想追求和取材有直接影响。另一影响来自郭小川、贺敬之60年代的政治抒情诗传统，对作品社会政治功能的重视，对诗的“广场效应”和戏剧化效果的渴望，强烈的社会责任感和历史使命感，以及阶梯式的结构、大量运用排比句的情绪渲染，等等，曾是政治抒情诗突出的艺术特征，它们在这些青年诗人的创作中得到了延续。

然而，70年代后期的中国，已远非五六十年代可比。时代在这里发生了重要转折，思想解放的浪潮把中国推向了改革开放的新的历史阶段。社会现实的急剧变化和社会思潮的巨大冲击，为一代青年诗人的出现提供了难得的契机和广阔前景。这些因素促使他们重新思考与现实的关系，他们中的许多人开始放弃既定的政治理念，通过自己的心灵感受正在不断变化中的世界。它也要求一部分人站在历史发展的前列，真实地记录和表现时代的情绪，以极大的道义勇气推动社会的变革。无形之中，这就赋予青年诗人的创作中“申诉”和“道德审判”的思想品格。尽管早期创作较多地带着干预生活的痕迹，但诗人与生活的关系已出现了显而易见的调整：诗歌不再以服从政治的需要为己任，而是把历史前进的趋势、人心的向背作为标示诗人良知和创作的尺度。悲剧性的审美因素大面积地出现在他们的作品中，成为这一时期诗歌的主导情绪。政治抒情诗的内涵发生了本质的变化，它不再负载“颂歌”的任务，而把揭示历史在前进过程中的深刻困惑和矛盾作为创作的追求。

有必要指出的是，由于这一批青年诗人的创作具有与社会思潮的发展齐头并进的总体特征，更由于诗人的情绪代表了公众的感情选择和思想情绪，因此，它们的“及时性”、“群体性”往往留下“文化大革命”后时代的那种急风暴雨式的特殊痕迹。他们的作品不像“归来”的诗人那样带有个人的忧患感，也不像朦胧诗注重鲜明的艺术个性和对个人心灵世界的探寻，也就是说，比较缺少诗性本质性的诗歌元素。时代风潮一过，这种问题即充分暴露了出来。不过，随着生活的发展和审美观念的转移，他们中一些人的创作也发生了变化，不能一概而论。总之，在本时期诗歌的艺术长廊里，这是一个特殊的诗人群体。

雷抒雁（1942—）陕西省泾阳县人。1959年开始发表文学作品。1962年入西北大学中文系，1970年参加解放军，任师宣传干事。1973年后调任《解放军文艺》杂志社编辑。1981年转业，先后在《人才》杂志、《诗刊》编辑部和中国作家协会鲁迅文学院工作。雷抒雁早期曾出版过《漫长的边境线》和《沙海军歌》两本诗集，由于受传统“军旅诗歌”创作模式的影响，作品缺乏个性，连诗人自己也不满意。1979年，近200行的抒情长诗《小草在歌唱》的问世，给作

者带来很大的诗名，标志着他的创作开始进入一个崭新的阶段。在思想解放运动中，“文化大革命”中因坚持个人独立思考、对盛行于世的“革命”表示怀疑的共产党员张志新烈士惨遭杀害的事件被披露，在全国上下引起极大震动。一段时间内，愤怒谴责这一法西斯暴行的诗篇大量涌现于各类报刊，诗人们以各种方式表达对烈士的深情怀念，对造成这一历史悲剧的社会深层原因进行了严肃思考。但更多的诗作带有社会“时效性”的特点，在舆论还不很畅通的情况下，诗歌充当了快讯、现场报道和长篇纪实通讯的时代角色。几易其稿、后经老诗人胡风润色、改定的《小草在歌唱》就诞生于这一历史潮流之中。它以深沉的思想、新颖的构思和很强的语言表现力，在众多诗作中异军突起，一经在《光明日报》刊出，立即引起了很大轰动。中央人民广播电台以最快的速度向全国播放。很多读者、听众在阅读或聆听时不禁热泪盈眶，在内心深处产生出强烈的感情共鸣。它之所以获得连作者本人都始料不及的“轰动效应”，一是烈士之死涉及许多尖锐的历史遗留问题；另外，诗人真挚、深沉的道德忏悔，使崇高与丑陋、正义与邪恶、勇敢与萎缩的思想较量，达到了空前激烈的程度，由此激发出感人至深的精神力量，取得了真正深入社会人心的异常效果。在一个非常的时期，自我审省所产生的批判力量比单纯的控诉、批判更容易达到社会历史的深广处。在一篇文章里，雷抒雁曾这样说：“我的诗，是写给我们读者的，不管采用了什么形式，不管运用了什么方法，每首诗都有一条道路，读者从任何一条路上都能找到那一颗为他们而激烈跳动的心。”①

上述的话，明显反映了雷抒雁这一代在“文化大革命”前大学毕业、“文化大革命”后觉醒的诗人的思想性格和审美旨趣：强烈的革命情结，以及在这一过程中寻求与人民结合的迫切愿望。与其说五四时代的启蒙思想给了他们以影响，不如说30年代文学革命与人生相结合的思想追求，在他们的人生行为中留下了更深的烙印。在这种背景下，重大社会事件中的悲剧英雄成为他首选的表现对象，他的思考一直在政治的层面上运行，而且把一个阶段的宣传导向作为选材的视角，是不奇怪的。这就是为什么在《小草在歌唱》之后，他又连续推出了《信仰——献给张闻天同志的祭礼》、《剑——献给革命英雄纪念碑》、《海燕——题〈革命诗抄〉》、《耻辱》、《血》、《英名》这样一些革命性、政策性都很强的诗篇。在某种程度上，读者即是人民的化身，既然诗人的创作着重考虑的是与人民思想感情上的沟通，让他们“能找到那一颗为他们而激烈跳动的心”，因此，诗人的身份无疑就是人民的“代言者”：

---

① 雷抒雁：《小草在歌唱》，“附录”。

我们多么需要政治家呵，
而不是政治投机商；
我们多么需要思想家呵，
让脑袋回到人们自己的颈项！

——《信仰》

像五六十年代的政治抒情诗通常会遇到的艺术矛盾那样，雷抒雁的诗陷入的正是“时代与艺术”关系的怪圈：越是时代需要的艺术，往往越是缺少持久的艺术生命力；有生命力的艺术，却不是时代最迫切需要的。后来他把兴趣转向哲理短诗，可能是对这一创作的“尴尬”已有觉察。

1979 年至 1984 年间，雷抒雁的哲理短诗赢得了一致好评。不过，这一转向并不说明他诗歌创作的视阈更加开阔，而是暗示了诗人艺术创造力的日渐衰弱。这些短诗往往以构思的精巧见长，通过回音壁、星星、骆驼、瀑布、云雀等细小的景物提炼生活的哲理。也有一些作品借助抽象的思考，把诗歌意象熔铸在特殊的思想命题之中，如《空气》、《差别》、《夏天》等。雷抒雁的哲理短诗里有李瑛的某些“影子”，例如讲究构思、语言简洁生动、富有形象的生动感等；李瑛的诗给人的印象是它们的“适度感”，雷抒雁固然在思想性上略胜一筹，却往往比较单调、直接，缺乏变化和摇曳多姿。如在《瀑布》中，诗人描写瀑布“冲出险峻的山口”的勇敢性格，是鉴于自己的无所作为，所以希望自己的思想，能“和你一同倾斜飞流”。这种一“比”、一“兴”的手法，由于缺少诗意这个中间环节，让人感到是在用形象演绎思想，显得较为生硬。可以想象，在一个还很敏感的时期，哲理短诗以其隐蔽的形式确实容易隐藏真实的思想，但它时常又给人以“急就章”的感觉，以小巧的艺术载体负载着沉重的意念，难免会陷入捉襟见肘的境地。雷抒雁出版的诗集分别是：《小草在歌唱》（1981）、《春神》（1982）、《云雀》（1982）、《绿色的交响乐》（1983）、《母亲之河》（1984）、《跨世纪的桥》（1986）等。80 年代中期以后，他的作品数量骤减，质量也不如前，很少再受到评论界的关注。

叶文福（1944—）湖北省蒲圻县人。9 岁丧父，家境贫寒，靠自己做小工挣学费读完初中。1963 年蒲圻师范学校毕业后，有过短暂的小学教师生涯。次年底参军，曾当过风钻手、爆破手、文艺宣传员。1972 年起为中国人民解放军工程兵政治部文工团创作员，后来转业到北京煤炭干部管理学院资料室工作。他 1966 年开始创作，1969 年发表作品。因写组诗《山恋》走上本时期诗坛。但引起诗坛震动、毁誉参半的是诗篇《将军，你不能这样做》。与此同时，他的《祖国啊，我要燃烧》获得了“1979—1980 年全国中青年诗人优秀诗歌奖”。诗中澎

湃的激情，大胆的想象和浪漫主义的气质，给读者留下较深的印象。

叶文福的诗歌创作明显受到以浪漫、绚丽著称的楚文化和郭沫若诗风的影响。另外，对社会问题的热切关注和浓厚的忧患意识，也是支配他创作的重要因素。1983 年以前，他追踪着社会的重大事件和时代的情绪变化，把人们关心的重要命题摄于笔端，写下了诸多有影响的诗作。在诗中，叶文福自喻为高山上的一棵幼苗，正想报效人类，却被一场巨大的造山运动埋进深深的地层，因此，他向世界发出撕心裂肺的呐喊："我死了，年轻的躯干在地底痉挛，/我死了，不死的精灵却还在拼搏呼号：/'我要出去！我要出去！我要出去呵，/我的理想不是蹲这里的囚牢！'"（《祖国啊，我要燃烧》）在《天鹅之死》中，他以北京玉渊潭公园飞来的四只白天鹅被人射杀的故事为契机，强烈谴责了愚昧势力对生命的摧残，在心里却又发出无声的悲鸣，"一声枪响，你成了悲剧的又一个主角"。叶文福的一些作品没有跳出政治抒情诗的陈俗旧套，对当时的宣传思想有演绎之嫌；但他的大多数诗作又不同于一般的政治抒情诗。诗人的个性热烈如火，有时则长袖善舞、悲伤难禁，把一个诗歌界"楚人"狂放和多情的形象表现得淋漓尽致。所以说，他写的既不是所谓的军旅诗，也不是那种政治抒情诗，而倾吐的实乃是一个诗人的肺腑之言、拳拳之心，是一个有真性情的人才会有的诗意化的艺术胸襟。正如有的研究者所评价的那样："诗人用的是赤裸裸的毫不掩饰的直接抒怀，但读者不以其直露为嫌，而仍被其扑面而来的激情所感染。"① 这种看法，是比较中肯的。说诗人有屈原那种慷慨悲歌和上天下地之遗风，也是不无道理的。不仅如此，诗人还经常把批判的锋芒直指人们所痛恨的官僚主义、特权思想，对其中一些事件，予以无情揭露和谴责。在 1983 年的那场"清污运动"中，诗人自然受到了责难，甚至一度失去了发表作品的权利。

但叶文福艺术上比较讲究、较具抒情意味的，还是他写于 1983 年至 1985 年间、后收在诗集《雄性的太阳》中的诸多"怀乡"、"咏物"之作。1983 年和 1985 年，叶文福曾有两次故乡——蒲圻和武汉之游，寄郁闷于江南山水之间，吐真情于母亲膝下、墓前，浮躁的心态渐趋平静，而诗一样的歌唱则踏青而来。在婉转缠绵的《东湖散歌》里，作者似离乡多年的游子，又似痛失心爱情侣的失恋者，他在"月出前，黄昏后"与东湖相约，然而却发现：

慢慢我离开了你，悄悄我离开了你
——两个我一起离开了你
那个我再也无法看见我

---

① 吴开晋主编：《新时期诗潮论》，130 页，济南，济南出版社，1991。

我再也无法看见那个我
离开了你我就寂寞我就孤独
一颗泪落在掌心，我以为是你：东湖……

《野百合》写“猛士”的宁折不弯和“女儿”的羞涩柔和；《野蔷薇》赞美它在雨打、风吹中旺盛的生命；《南下》里展现的是一幅即将消逝的北方原野的景象，“是南下的季节/别了，幽燕风雪/车窗热泪凝结/迷蒙了北方的原野”，两情依依，为人、也为乡情；诗人甚至流露了在同一诗人群体中罕见的茫然意绪：“我的路在路上/我不晓得它走向何方”（《我的路在路上》）。虽然他曾表示自己的艺术口味是芜杂的，“我爱古体诗，爱现代诗，爱朦胧诗，爱东方和西方的诗”①。实际上，渗透在他创作之中的仍然是中国古典诗词的气质、气味和底色，他显然追求的是一种阳刚之美与阴柔之美的自然融合。

在七八十年代之交政治抒情诗人的行列中，叶文福以他粗犷、直率且不乏温婉有致的艺术探索塑造了自己独特的艺术个性，也丰富了政治抒情诗的艺术审美空间。本来，他应该成为一个更有成就的诗人的，未想他太热衷于社会政治，结果“出师未捷身先死”，在当代新诗史上留下了一个无法弥补的遗憾。由此，也显露了他那一代人不容回避的历史局限。叶文福出版的诗集有：《山恋》、《苦恋与墓碑》、《雄性的太阳》和《天鹅之死》等。80 年代后期，他的创作逐渐沉寂下来。

熊召政（1952—）湖北省英山县人，木工家庭出身。1967 年初中毕业，参过军，曾在县文化馆、中国作家协会湖北分会工作。1973 年开始发表作品。1979 年，因写政治抒情诗《请举起森林一般的手，制止!》而闻名，为诗坛所瞩目。

诗人的故乡英山县是在土地革命时期做出过巨大牺牲的老苏区，无数朴实农民为新中国的建立献出了生命。然而，就在这片洒满英雄热血的土地上，却发生了用农民生活救济款盖豪华别墅、侵占挪用的恶性“事件”。熊召政得知消息后，怒不可遏，立即奋笔疾书，写下了这首曾经震动一时的长诗。《请举起森林一般的手，制止!》约 280 行，共分 4 节，作品采用的是“阶梯式”的艺术结构。第一、二节用对比的手法，揭露了当地某些领导者奢侈的生活，形成强烈反差的是曾经为红军喂鸡汤的“老母亲”和还乡“老红军”一贫如洗的景状。第三节直接谴责那些使“共和国大厦倒塌”和叫烈士纪念碑蒙尘的“王守信式”的人物。诗的情绪激烈而沉痛，频频推向高潮。最后一节，则表达了正义终将战胜邪恶的愿

① 叶文福：《雄性的太阳》，“后记”。

望。通过这一片“小小的土地”，作品难能可贵地表现出对革命与人民关系的深刻思考，把问题由道德的领域向着思想的纵深处推进。这种不是流于表面、而是深入到问题内部的审察，使作品具有了一定的历史深度：

难道你们只能为革命
肩负牺牲的使命，
却不能为革命
掌握国家的权柄?!
难道是怕你们变修，
草鞋、破衣
稀饭、瓜菜
才成为你们生活的水准?!

显然，这是一篇“为民请命”的诗作，带着本民族特有的“呼唤清官”的历史文化情结。它的思想含义，基本上没有超出这一范围。与叶文福的《将军，你不能这样做!》等揭露时弊的作品一样，这些诗作是思想解放运动的特殊产物，它们之所以在公众中有广泛影响，同当时的时代气氛不无关系。不过，它的弱点也同样明显：一是因时势而作，带有“主题先行”的痕迹，现实一旦变化，它就很难再进入读者的阅读空间；二是在形式上因袭五六十年代政治抒情诗的套路，缺少个人独特的艺术表现。或者可以说，它在一个时期内替代了新闻通讯的宣传作用，但艺术的价值却殊可怀疑。熊召政还出版有诗集《在深山》、《脊地上的樱桃》和《为少女而歌》等。

曲有源（1943—）吉林怀德县人。1964 年毕业于吉林省农业机械化学校，发表处女作。后任《作家》杂志诗歌编辑等职。曲有源早先受田间“街头诗”影响，擅长写短小精悍的“传单诗”，后来改写“阶梯式”的政治抒情诗，名世的作品有《关于入党动机》、《打呼噜会议》。《关于入党动机》以漫画式的讽刺笔法，揭露了“文化大革命”中某些人把入党当敲门砖、一心向上爬的各种丑态。同时，以谐音的手段尖刻嘲笑了这场民族灾难中被高度政治化的“国民性”思想性格：女儿履历上增添了一个“红色”的社会关系，让急于弄到党票的“魏革命”乐不可支，不禁开怀痛饮；“辛向党”为满足女方结婚之前必须解决“组织问题”的要求，居然深夜爬起来给党支部写思想汇报；被突击入党的“陆线对”，高兴得与老伴眉飞色舞，竟至失态……这些具象化的画像，的确形象生动，有入木三分的艺术效果。《打呼噜会议》在构思上显然受到马雅可夫斯基《开会迷》的启发。在作品里，诗人把酒足饭饱之后“教育别人”者与“接受教育”的人做了区别，其中渗透了他对国家前途强烈的忧患意识。有人指出：“当时的诗界，

还很少有人象曲有源那样敢于直面现实的弊病，倾吐真实的心声，发出慷慨的呐喊，曲有源诗作的忧患意识和政治热情，可以看做是对五六十年代乐观主义政治诗传统的叛逆性的延伸。”① 但是，批评者关于“政治意识的诗化，是一种高层次的心态”的评论却很难让人苟同，相反，把政治意识诗意化正是正常社会里诗歌艺术的末路——曲有源在后来岁月中政治抒情诗创作的难以为继，正好是一个证明。除此之外，曲有源还有抒情诗、叙事诗、山水诗、咏物诗和爱情诗的创作，出版过诗集《爱的变奏》(1988)、《句号里的爱情》(1988) 等，但成就和影响似乎都不及他的政治抒情诗。

李发模（1949—）原籍四川璧山县，生于贵州绥阳。初中毕业后回乡务农。1972 年到县文化馆工作，1981 年调遵义地区文化局创作室。1986 入北京大学作家班学习。现任遵义地区文联副主席，中国作家协会贵州分会副主席。李发模是以叙事长诗《呼声》受到诗歌界的注意的。当时，国内的形势因为思想解放运动的高涨而一日千里，令人鼓舞，然而习惯势力和“文化大革命”留下的“左”倾思想的影响，仍然阻碍着社会的健康发展。《呼声》采取反思历史的角度，描述了 10 年浩劫时期一个女知青在爱情和婚姻上的不幸遭遇，对反动的“血统论”进行了血的控诉。作品虽以主人公的人生经历为叙述线索，展开各种复杂的社会矛盾和冲突，但抒情氛围很浓，形象生动真切，具有感人的悲剧力量。作品发表后获得普遍好评，曾获 1979—1980 年全国中青年优秀诗歌作品奖。引起一定反响的还有叙事诗《雪地上》。另外，李发模写过一些短小、简洁的抒情诗，如《在飞机上》、《筒车》和《船儿》，显示了作者多方面的艺术表现能力。他出版的诗集有：《呼声》、《爱的诱惑》、《五种暧昧》(5 人合集) 等。90 年代之后，李发模仍有作品见于报刊。

在政治抒情诗的创作浪潮中，比较活跃的诗人还有刘祖慈、徐刚、高伐林、李松涛等。刘祖慈的《为高举的不举的手臂歌唱——献给五届人大三次会议的颂歌》情绪饱满，思想锐利，是赞美中国社会民主化进程较早的诗作。高伐林的《中国——瓷器》，以宽阔的视野描写了祖国今昔的历史变化，呼吁人们要“像爱护瓷器一样爱护祖国”。徐刚的《刻在天上和地上的证词》则鞭挞了现代迷信的丑陋，表现出对未来的热切期盼。

---

① 公木、朱晶：《序言》，见曲有源：《爱的变奏》，北京，人民文学出版社，1988。

第二节　“不满”诗

如果说，本时期初期勃兴的政治抒情诗着重于对“文化大革命”中社会阴暗面的揭露，礼赞与黑暗势力激烈搏斗中的光明力量，以骆耕野、张学梦为首的一批青年诗人，则反映出对新诗另一路向的选择：对中国现代化前景和未来的呼唤。

从文学的形态来看，这一批诗人的创作追求直接汇入到改革文学的潮流之中。1979—1984 年间，当代中国文学一边在思想上完成着“平反昭雪”的艰巨任务，一边又把艺术的触须伸向呼唤现代化的新的生活当中。诗歌创作也不例外。他们是两支年龄不同、背景也稍有区别的队伍：一个是以青年诗人为主的创作阵容。他们是以不满的情绪形式来呼唤中国社会现代化的历程的，怀疑与进取相交织、困惑和自信相夹杂，是历史和时代所赋予他们的思想个性。然而在总体上，他们把历史发展的趋向作为思考生活的价值标准，与五六十年代积极乐观主义的诗歌传统保持着某种认识上的同步性。艺术风格上则以明朗、豪壮和蓬勃向上的语言特点和旋律见长。除骆耕野、张学梦以外，其成员还有陈所巨、叶延滨、韩作荣、傅天琳、李钢、李小雨、王燕生、徐敬亚、王小妮、赵丽宏、杨匡满、边国政、聂鑫森、魏志远等。另一个创作阵容是由成名于五六十年代或者更早的中、老年诗人组成的。他们是共和国建设初期一群主要的歌手，有的人“文化大革命”中暂时失却了发表作品的机会，在 1979 年后的思想解放运动中，思想发生了一些变化，“颂歌”、“赞美”仍然是其作品的基调，在这其中，程度不同地增添了思考的因素，若干作品还产生了一些影响。这些具有“跨时代”创作特征的中、老年诗人是：李瑛、张志民、邹荻帆、严辰、芦荻、方冰、郭风、晏明、野曼、沙鸥、孔孚、严阵、梁上泉、雁翼、晓雪、张万舒、韦丘、柯原、纪鹏、韩笑、金哲、白航、克里木·霍加、忆明珠、巴·布林贝赫、木斧等。上述两类诗人的创作，带有显著的为“主题”而写作的艺术特征，虽然以题材划分诗人群和诗人的陈旧思维不再时兴，但这种思维却在潜意识中影响着诗人的选择和走向。因此说，像上一节的政治抒情诗创作一样，本节所述的诗人创作给人的同样是那种“半旧半新”的印象：即题材的新和手法的旧。不过，有的诗人在创作的发展中有所变化，明显脱离了这一诗歌模式。

骆耕野（1951—）四川巴县人。1973 年考入温江地区艺术学校学习舞蹈，

毕业后在成都市文工团任编剧。他的诗歌创作几乎是与这一生涯同步进行的。1979 年，他的抒情长诗《不满》因及时反映了人们渴望社会变革的情绪，一问世即引起广泛注意。在这首长诗中，引人注意的是它江河般宣泄的气势，和一连串五六十年代式的排比句组成的排山倒海的诗歌形象。它以难得的思想勇气和锐气，对长期在当代社会里占据主导倾向的闭关自守、满足现状的精神状况，发出了有分量的挑战；对在当时思想解放环境中裹步不前、甚至阻碍历史前行的守旧势力，提出了大胆质疑——在某种程度上，这首长诗成为中国辽阔土地上要求思想解放和改革的先声之一：

谁说不满就是异端
谁说不满就是背叛？
是涌浪，怎能容忍山涧的狭窄，
是雄鹰，岂肯安于卵壁的黑暗。

——《不满》

它深刻反映了人们急切地希望改变当时停滞状况、大步走向现代化的普遍的社会情绪。需要指出的是，尽管这首显然继承了惠特曼“大路体”豪迈、粗犷的诗风，手法却受到过去那种视思想信念与感情紧密结合为艺术信念的诗歌传统的影响。

善于把握时代情绪且又大刀阔斧地追求艺术表现的思想力度，是骆耕野业已形成的创作风格。他在谈到自己的创作时说：“正是个人命运与历史环境的尖锐冲突，使我理解了个人与民族命运的一致性。”① 80 年代初期，随着社会观念的急剧变动，诗人也意识到，“感伤的时代已经过去，怀旧在重复中渐渐变质”。在艺术观念的调整中，诗人更应该研究的是“命运与历史的冲突”②。应该承认，这是骆耕野在“现代化”这一总主题下对人的思考的纵深延伸。之后，他先后写出了诸如《沸泉》、《吊圆明园》、《车过秦岭》、《再生》等一系列较有分量的力作。《沸泉》借助客体物象直抒胸臆，诗人自喻曾经是白鸥一样的清泉，“在一场突来的地震中跌进深渊”，于是变成了沸泉。作品所体现的深重忧患感和要用喷涌来报答社会的冲动，是动乱岁月留给人的痛苦记忆在当下的复杂表现。《吊圆明园》将个人的安乐与历史的命运加以联系，促使人们审视这个古老民族延绵不断的悲剧。《车过秦岭》是诗人穿越隧洞时奇异的心理感觉，在这里被引申为动乱年代光明与黑暗搏斗的特殊体验。“黑色的 白色的 时间/蜿蜒着蜿蜒/列车/穿

① 骆耕野：《再生》，“后记”，北京，人民文学出版社，1989。
② 骆耕野：《竹笋的梦》，“题记”。

行在隧道与空谷之间”，这些诗句仿佛是一支反复奏鸣的旋律，让人感到，列车实际也穿行在历史与未来、痛苦与欢欣之间，而且似乎一直会这样下去。骆耕野的诗，对诗歌的现代化主题做了立体化和复杂化的处理，尤其是在《再生》这首抒情长诗里，诗人显然深化了对这一问题的理解。但他的诗，也给人留下理念性太强的印象，过于强烈和自信的主体色彩，对读者的阅读不免是一种抑制。

张学梦（1940—）河北丰润县人。初中毕业后当过建筑工、筑路工、木工、铸工等。1979 年开始发表诗歌。后任唐山市文联文研室创作员。张学梦的代表作是诗集《现代化和我们自己》，他因同名诗作而闻名。他的作品有一个基调，就是现代化与现实的矛盾和由此产生的历史发展的愿望要求。70 年代末，诗人以艺术的敏感觉察到即将临近的中国社会现代化的步伐，通过诗，他发出了惊世骇俗的声音：

我突然感到
精神的苍白
肺腑的空虚
仿佛我是腰佩青铜剑的武士
瞅着春笋般的导弹发呆；

这是因为，“仿佛我是刚刚脱掉尾巴的/森林古猿/茫然无知地/翻看四化的图集。”愚昧对文明的长期压抑，导致了人们科学知识的贫乏，与世界文明潮流隔绝的恐慌。在这里，诗人提出的“人的现代化”的命题，对五四时代人的自由和解放的主题是一种积极的回应。但必须指出的是，它主要是围绕宣传政策而展开的，与前者建立在反封建思想主题上的个人的现代化，还不属于同一思想范围。这就决定了，尽管张学梦创作的“改革意识”在当时的诗人中是最强烈的，但他的诗触及的问题多半是被主流意识形态所认可、甚至是其首先提倡的。所以，相对要影响到他思想上的自主性和表现的深度。在此前后，他还写过《致经济学家》、《啊，经济规律》、《休息吧，形而上学》、《前进，二万万!》等诗作，基本情况都大同小异。

张学梦不失为一个热情激昂、风格粗犷的歌者，但擅长对抽象问题的思考，也是他创作的一个醒目特点。他的诗，经常纳入大量自然科学和社会科学的专业术语，注意吸收日新月异的生活词汇，给人一种自觉、鲜明的现代意识。这对冲决当时人们思想上的自我封闭状态，引来崭新的社会观念，显然起到了开山劈荆、推波助澜的作用。

陈所巨、叶延滨、傅天琳、韩作荣、徐敬亚、王燕山、李小雨、李钢、边国政等人的创作，虽然不像上述两位诗人直接地呼唤改革，他们健康硬朗、明白晓

畅的诗风，与这一时代潮流的诗歌理想当然是合拍的。陈所巨对乡村变革的尽力描绘，叶延滨在对过去生活的追忆中力图写出人们观念的转变，韩作荣专注于内心世界的探寻，徐敬亚对春天的向往，王小妮作品中特定的“知青”视角，等等，从不同侧面记录了80年代初期人们精神状态上出现的新气象以及日渐丰富多彩的生活。作为青年诗人创作的重要一翼，他们反映着现实主义诗风逐渐多样化的追求，有些作品虽然与后来的先锋诗潮流有“交叉”、“重叠”的部分，但并不是严格意义上的先锋诗创作。

基本概念

政治抒情诗　　“不满”诗

复习思考题

1. 20世纪80年代的政治抒情诗与五六十年代的同类题材有什么不同？
2. 谈谈“不满”诗。

参考书目

1. 雷抒雁. 小草在歌唱. 南京：江苏人民出版社，1980
2. 吴开晋主编. 新时期诗朝论. 济南：济南出版社，1991
3. 叶文福. 雄性的太阳. 北京：作家出版社，1986

21 世纪
通识教育系列教材

第九章

从历史风暴中“归来”

第一节　艾青的“复出”

1978 年春，上海的《文汇报》在一个不很引人注意的版面上登出了艾青的短诗《红旗》。令人吃惊的也许不是一首诗的发表，而是艾青在受难 20 余年后，回到正常的社会生活中来。

先后从 10 年浩劫的废墟上“归来”的，是新诗史上的两代诗人。一代是以艾青为代表，包括“七月派”的鲁藜、冀汸、彭燕郊、罗洛、绿原、牛汉、曾卓、胡征，“九叶”的辛笛、杜运燮、陈敬容、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦[①]以及吕剑、苏金伞、

① “七月”和“九叶”诗人与公刘等人在年龄上基本属于“同代人”。所以称作“两代人”，一是因为前者成名于 40 年代，后者 50 年代才走上诗坛；二是因为他们的诗歌观存在差异，前者更接近于艾青这一代诗人。穆旦 1977 年 2 月去世，故难说是“复出”诗坛。

青勃等诗人。他们成名于三四十年代，50 年代因所谓“胡风反革命集团”或其他案件牵累而蒙难。有的被错划成右派，有的虽未被罗织罪名，实际被打入了“冷宫”，失去了写作权利和人的尊严。另一代是 50 年代走上诗坛的诗人，他们是公刘、流沙河、邵燕祥、白桦、孙静轩、高平、周良沛、胡昭、梁南、林希、王辽生等。这批诗人曾经与共和国一同成长，讴歌过解放初期的建设生活，因坚持独立见解在“反右”斗争中被砍断了艺术的翅膀。在 20 余年的岁月里，两代诗人中的有的人度过了难挨的铁窗生涯，有的被打入社会的最底层，蒙受了难以想象的屈辱。

所以，当他们回到正常的社会生活中来的时候，“余悸”与“悲怆”几乎是其作品中一种带有普遍性的情绪，不约而同地形成了追忆的视角。一方面是疑为梦境的惊惶，在一种半信半疑的自语里，人们听到的是这种压抑的歌声：“读着读着，我再也读不下去，/再读便会进一步堕入迷津”；“且看淡月疏星，且听鸡鸣荒村，/我不禁浮想联翩，惘然期待着黎明”（绿原《重读〈圣经〉》）。另一方面，又庆幸历史终于“解禁”，自己能够平安地归来：“我是疲劳的，肩胛骨还在痛，/我终于用双手支着地面站起；/我相信震动着空气的/是我的歌声，不是我的唏嘘。”（邵燕祥《沉思在废墟上》）20 多年前，他们中的有些人还是风华正茂的青年，有些人也才刚步入中年，保持着旺盛的血气，当他们从历史的浩劫处回来时，或已年近半百，或已是须发花白的老者。最好的一段人生岁月凋谢在暴风雨之中，归来的人，则已是满身满心的伤痛。然而，这段独特的人生阅历却为他们焕发第二次创作青春提供了有利条件：第一，长时期被剥夺了人的尊严的在社会底层的生活，使他们对中国社会历史和人生的复杂性有了更为透彻的洞察与了解；第二，这种人生经历使他们改变了观察社会生活的视角，开始从人的命运的角度来思考问题，人的主题在其创作中占据了突出地位。

因此，“归来”的诗人们起初在诗歌的追求上具有某种相似的特征。它们是：在诗歌创作的审美倾向上，他们无一例外都带着个人命运的“忧患感”。作为个人，这些诗人在“反右”和“文化大革命”等历次运动中遭受了难以想象的劫难：艾青被发配到大漠深处的新疆石河子；绿原、牛汉先是身陷牢狱，接着被打入冷宫；公刘从北京“流放”到山西五台山；流沙河遣返回了故乡四川省金堂县，靠替人拉锯谋生。从苦难中归来，他们虽是以“群体”的形象出现在人们面前，但眼光总是要落在以往不堪回首的经历上：艾青的《古罗马大斗技场》中，有石河子“文化大革命”武斗的残酷记忆，他被揪斗时的痛苦掠影，更有读《罗马史》的思想敏悟；牛汉的《华南虎》写的是“文化大革命”中在昆明公园的所见所闻，《悼念一棵枫树》源于在湖北咸宁山中的生活体验；流沙河的《故园杂

咏》则直接来自故乡岁月，明显带着自传的色彩……直到 1984 年，曾卓还在一篇文章里回忆说："来了 1955 年的大风波，我和他都归入了一个集团受到审查。运动是逐步发展的，我不能说完全没有思想准备，但问题提到了那样的高度，还是使我惊骇和悲痛。"[①] 这种由个体的恐惧、苦难所引发的"自我"的觉醒，是对当代社会生活非人化倾向的彻底否定，它使"归来"的诗人对社会人生的思考进入到更深的层次。

对个体命运的反思，又与对历史的反思结合了起来，从而极大地凸现了本时期诗歌理性思辨的特征。在这些诗人的诗作里，我们经常能与历史、过去、苦难这样沉重的字眼相遇。公刘在《沉思》里写道："既然历史在这里沉思，/我怎能不沉思这段历史?"这两句诗集中反映了他们的思想选择和心理定势，同时增强了作品的批判锋芒和思想深度。由个体之伤到民族之伤，再由民族的灾难到个体的灾难，在艾青、公刘、白桦、邵燕祥、流沙河、梁南等人的创作中形成循环往复的旋律，它们是哀伤、愤怒、茫然、深沉、痛楚、思念和冷峻等复杂抒情色调的交叉和混合，其中贯穿的一条主线，则是对中华民族历史和未来的深沉审省。这一思辨在"七月"、"九叶"诗人笔下，又增加了世界文明史的参照背景，如"圣经"、"中世纪"、"审判伽利略"等，发生在中国大地上的"文化大革命"的悲剧，被纳入对人类悲剧的总体反思当中。它使"文化大革命"之思带上了抽象和玄学的思维印迹，表现出回应 40 年代新诗现代化主题的某种势头。

在这一新诗发展的趋势中，最具代表性的诗人无疑是艾青。作为跨越"现代"和"当代"两个门槛的诗人，在艾青身上，充分反映了中国新诗道路的复杂性和曲折性。

艾青（1910—1996）曾以"出土文物"自况[②]，不无苦涩地谈到从历史深处"归来"的感受。事实上，这也是中国新诗命运在 20 世纪历史长河中的真实写照。这位在三四十年代奉献过《大堰河——我的保姆》、《向太阳》、《手推车》、《吹号者》、《火把》等杰作的著名诗人，一开始就将个人的命运与民族命运紧密联系在一起。他的诗，记录的正是中国人民在深重的民族灾难中顽强追求光明与未来这一漫长的历程。1955 年，诗人因所谓"丁陈反党集团"案受到粗暴批判，后来错划为右派，被扼断了艺术的歌喉。1978 年，艾青重新复出后，立即进入了自己创作的第二次高潮。从 1978 到 1983 年，在短短的五六年间，老诗人共创作了 200 多首诗，出版了《彩色的诗》、《归来的歌》和《雪莲》等三部诗集，一

① 曾卓：《诗人的两翼》，59 页，北京，三联书店，1987。
② 参见《艾青全集》，第 3 卷，455 页。

部诗论集《艾青谈诗》和分别刊行于30年代的《诗论》、50年代的《艾青诗选》等一系列旧著，也先后重版。艾青创作表现的领域，明显比同时代人显得深远、广阔：这里不仅有对当代重大历史事件的驾驭，以及对这些事件与中国社会总体进程错综复杂关系的透视（《在浪尖上》、《清明时节雨纷纷》、《听，有一个声音》等）；也有对个人命运的深刻体察和深入把握——它们既在心理、情绪的层面，也在文化、历史和民族的层面上得以呈示（《关于眼睛》、《鱼化石》、《盆景》、《镜子》、《互相被发现》等）；它还是人类不可避免的历史悲剧的缩影，是光明与黑暗、生命与死亡、崇高与卑鄙、苟活与献身的激烈冲突和矛盾在当代中国新诗中的集中展现，代表了当代诗人思想所能达到的高度（《光的赞歌》、《古罗马大斗技场》等）；这些诗作更是超越了国界、民族和文化隔阂的对于人的同情、怜悯，对于人的挚爱和关切，是大写的人类之诗（《墙》、《维也纳的鸽子》、《慕尼黑》、《纽约》等）。在艾青作品中，呈现的是“大家”的眼光、“大家”的胸襟。

艾青出现的意义，主要有下列几个方面：

首先，通过他的创作，延续并深化了三四十年代中国现代文学中关于“人民性”的历史主题。人民性是贯穿于三四十年代现代文学中的一个基本主题，它在左翼文学创作中表现为对工农革命斗争生活的赞颂，在抗战文学中成为民族解放的象征，在40年代后期光明与黑暗的大搏斗中，它则被延伸为一种“把握现实的‘人民本位’意识”①。1939年前后，艾青曾经发表过这样的意见，他说：“诗不但教育人民应该怎样感觉，而且更应该教育人民怎样思想。”② 然而，这一主题在五六十年代出现了异常的变奏，“人民本位”开始向“政治本位”转移。在10年浩劫中，人民性的历史线索更是被法西斯主义的非人化统治所代替。1979年，艾青在复出不久就曾尖锐指出：“人民的眼睛是被泪水擦亮的。人民的耳朵是被魔笛的声音震醒的。”③ 这里，提示了一个至关重要的命题：即如他在30年代末所说，“应该教育人民怎样思想”。他重返诗坛最先引起震动的作品，是一首描写“天安门事件”的长诗《在浪尖上》。在这首诗中，引人注目的不光是作者的胆识，且是他诗句中启发人的思想力量：“好像不是战争，/却都动用了刀枪，/说的是‘触及灵魂’，却造成了千万人的伤亡。”正如有人所说，“‘揭示和同情苦难人民’，与‘确信人类的再生’，是他作品并行与交错的两个基本主

① 孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，334页，北京，北京大学出版社，1999。
② 艾青：《诗论》，88页，北京，人民文学出版社，1957。
③ 《艾青全集》，第3卷，412页。

题”①。从三四十年代“大堰河”、“手推车”、“乞丐”等中国苦难农民的形象，到“文化大革命”中遭受人间浩劫的广大人民群众；从歌颂抗战中前赴后继的大无畏民族牺牲精神，再到赞美像韩志雄这样千千万万个敢于同“四人帮”坚决斗争，“我愿坐牢一千年”而九死不悔的当代英雄，贯穿艾青一生创作的人民性主题，在这里不仅得到了升华，而且愈加广阔和深邃了。其次，充分展示生命的意义，正是对轻视人、践踏人的黑暗历史最彻底的否定。光明与黑暗、文明与野蛮的搏斗，始终是围绕着“人权”而进行的。从50年代到10年灾难，当代新诗的最大失误就是人的价值、意义的被损害和被削弱。在论述艾青对本时期诗歌的特殊“意义”时，蓝棣之曾说：

> 对于艾青来说，我认为创作过程是寻找的过程，是不断发掘内心的过程，也是体验的过程，但这一切都是诗人不大意识到的，是不期而然的；诗人在意识的层面上，所集中注意力的，是刻画和表现他对于形象本身的观察与理解。他要看看在这个过程中，能把自己什么样的内心挖掘出来。艾青诗的魅力就埋藏在这里。②

值得一提的是，作者的《艾青：从欧洲带回了一支芦笛》一文中还有诸多精彩之处，如《盆景》的“细读”等。在本时期诗坛，是艾青第一个提出诗人要“说真话”这一深刻命题的；通过《光的赞歌》、《古罗马大斗技场》等诗篇，也是他最早把“文化大革命”凌辱人的尊严、乃至最后“消灭”人的真相大白于社会公众的。如果没有对内心长期发掘、体验的过程，没有对社会历史的深入观察和理解，那么，就很难想象诗人能够比别人更透彻地发现“文化大革命”的秘密，从而把这一丑闻交给历史道德法庭。他的大多数作品也不可能有这种感人至深的力量。然而，展示生命的意义不光是一个历史命题，还是一个诗歌美学命题。在某种意义上，诗歌的活动是一种生命的活动，在这个活动中，生命的痛苦、困惑、冲突以及由此产生的意义，始终是诗人执意探寻的艺术目标。艾青开始于30年代、完稿于40年代初期的《诗论》，是一种典型的生命诗学。所以，虽然艾青是政治意识很强的诗人，但他与大多数政治诗人的根本区别就在于，他不仅要用诗记录一个伟大的时代，而且也使这个时代充满痛苦与欢欣相交织的诗意。

最后，“象征”在艾青这里具有不同于三四十年代的另一番含义。象征曾是艾青诗歌的主要表现手段，他笔下的诸多意象本身就充满了象征的意味，例如代

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，276页。

② 蓝棣之：《现代诗的情感与形式》，47页，北京，华夏出版社，1995。

表着光明的太阳、黎明、吹号者、春天、芦笛，代表着黑暗的夜、铁窗、暴风雨、侵略者、风沙，代表着苦难的土地、北方、乞丐、手推车、农妇、伤兵、泥泞的路等意象。这些诗歌意象是抗战前后中华民族苦难的艺术缩影，带着十分鲜明的时代特征。对 1978 年后的诗人来说，象征手法的运用不单反映了光明与黑暗冲突的主题在他 80 年代创作中的延续，而且也映照出历史在其前进过程中的蜿蜒曲折。1978—1983 年间，正是中国社会一方面准备高速发展，一方面是“乍暖还寒”的历史时期。艾青个人创作的第二次高峰，就完成于这一阶段，复杂和矛盾的轨迹在他的思想和创作里无处不见。1979 年，他大声疾呼要“说真话”。1983 年，又在“清污”运动中著文指责朦胧诗的青年诗人；他诗的大部分题目都包含着象征意味，如“光的赞歌”、“古罗马大斗技场”、“关于眼睛”、“鱼化石”、“花样滑冰”、“自由体操”、“镜子”等，表现出追求真理的罕见勇气。另一方面，他的若干谈论诗歌创作的文章，又与政治多有瓜葛，流露出思想上的不彻底性，甚至是妥协的影子。与 30 到 40 年代初思想充沛、自信的艾青相比，他尽管仍充满思想的光辉和智慧，但确实是进入了“晚年”。在他后期的创作中，诗歌意象的质素、含量，的确大不如前。诗人有一段话，为自己画了一幅自画像，“我老了眼睛不好/看谁都有两副脸/而且会颠倒过来/头朝着地脚朝天/还有耳朵也不灵/听什么都很艰难/你说白我听成黑/你说方我听成圆”（《沉痛的经验》）。可以把它理解成一段“反话”，但确实也是作者心灵无奈的告白。

艾青 70 年代末以来的创作，代表了他 50 年代以后的最高水平。说它是诗人一生创作的第二次高峰，是有一定道理的。但是，如果把这一时期的成绩估计得过高，甚至说它可以与艾青三四十年代的创作媲美，则是值得商榷的。三四十年代，他的那些著名诗篇，显示了他思考民族、人类命运的博大胸襟，传达了时代特殊的情绪和愿望，是我们这个民族忧愤和痛苦历史的诗化记录。他的作品，更是创造了只有他自己的诗才能体现的、别人无法重复的“艾青式”的诗歌美学。在本时期初期，艾青虽然仍然是站在民族历史命运的高度思考问题的，他汪洋恣肆、大气磅礴的气势，鲜明、丰富而又思想深邃的诗风，在“归来”的诗人中几乎无人可比。但是，他的艺术创造力明显出现了弱化，多少显得有点力不从心。一个标志是，作品中理念的成分大大地增加了，情感的含量却在明显地减少，这就使读者在阅读他的诗作时会产生一种干涩的感觉。由于年龄的关系（艾青复出时，已经是一位年近古稀的老人），除了一部分杰作外，他的许多诗篇让人感到逐渐与生活拉开了距离，他观察世界的能力在减退，失去了咄咄逼人的锐气和新鲜丰满的艺术感受力。它导致了一些作品的空洞、苍白、无力。诗人已过了“寻

找”的年纪，然而还在努力地寻找，这不能不是新诗的悲哀。然而，艾青留下的一份丰富的诗歌遗产，将会使后来者从各种角度获得教益。

第二节　创伤与申诉基调的确立

1957 年的“反右”运动，结束了一群曾经与共和国一道成长的青年诗人的艺术生命。青春与诗歌一起凋谢，万劫不复的厄运把他们打入历史的“冷宫”。但庆幸的是，命运虽然折断了艺术的翅膀，却未能彻底淹没他们的锐气和对生活的热情。20 余年后，当这些诗人复出诗坛，人们发现，他们的创作也随着年龄进入了冷峻、深思的“中年期”。人们还发现，他们在青年时代就已接受的现实主义诗歌信念，经过历史暴风雨和个人命运的考验，增添了个人刻骨铭心的感受，在本时期反思历史的浪潮中，不仅没有转向僵化，反而保持了思想的活力。这使他们在 1978—1983 年间，成为诗歌创作队伍中的重中之重。

公刘的复出，具有别一样的意义。这不光是因为，50 年代诗坛那“一朵奇异的云”①，由于“缺乏活命的水，连它都变成火了”②，牧歌般的审美理想面临着挑战和进一步的调整；更重要的是，当代新诗的格局和基本面貌，将会因为公刘等一代诗人的重新介入，而发生根本性的变化。公刘曾感慨地说：“过去了的 30 年，竟有一多半的时间我被驱赶于流沙之中；生命为大饥渴所折磨，喑哑了。”然而，“歌声多情，歌声有义，歌声并未弃我而去”③。这也是整整一代人痛定思痛的心灵自白。

公刘走进本时期诗歌的第一步，是从大声疾呼“诚实”开始的。1979 年，他在一篇文章里，把诗人的诚实当做“为人之道”的道德问题来认识，说：“诗必须对人民诚实”，“诗人可以不写诗，但不可以背叛诗”④。在他看来，诚实最大限度地体现了诗人对现实、历史和人生的态度，灵魂与感情的真诚与否，是衡量真诗和伪诗的重要标准。《为灵魂辩护》这首诗，形象地反映了诗人对人生和艺术关系的独特理解：“我把好诗当好友，一如结交知音，/他们不仅有血有肉，也有活的灵魂；/他们大哭大笑，真爱真愤，/日日夜夜吸引我的眸子，占领我的心。”因此，在这一阶段的创作中，“真爱真愤”的思想情感倾向决定着诗人对题

---

① 参见黄子平：《沉思的老树的精灵》，43 页。

②③④ 公刘：《离离原上草》，“自序”，北京，人民文学出版社，1979。

材和主题的选择，也决定了他抒情的方式和基调。1983 年以前，公刘的诗多集中在这样两个领域：大胆揭露“文化大革命”中骇人听闻的“沉冤”，控诉“四人帮”的法西斯罪行，在此基础上展开对封建思想残余的猛烈攻击。例如，《哎，大森林》、《刑场》是写给烈士张志新的；《哀诗魂》是写给诗人郭小川的；《上访者及其家属》、《骨灰盒上的阴风》、《影子》则是写给无数死者亲属以及奔波在上访途中的不幸人们的。与之相关的是这样一些诗歌意象：弹洞、割断的喉管、破裂的肺叶、伤口、鲜血、骨灰盒、寒流等；另外，诗人喜欢以他者的眼光，来重新审视自己所经历的不公平待遇及其痛苦。公刘不是那种自怨自艾的诗人，但这并不排除他习惯借个人过去岁月中的某一镜头和记忆来反思民族的精神创伤，在道义上强烈谴责非人的历史。在《吹号者之死》里，“他竟以头颅作鼓槌，/对准你的胸脯猛敲”的这一非同寻常动作中，透露的正是公刘冤屈缠身、报国无门的破碎心境；《家乡》是写他身处异乡时强烈的“漂泊感”，然而，油然而生的却是诗人对同一命运人们的深切怜悯：

我是一只鸟，
在天地间流浪；
我有许多朋友，
他们是云，是风，是虹，
是帆（这船儿的翅膀），
是盲人的拐杖，
是纸鸢衔着的孩子的梦，
是铁窗后面囚徒的目光。

作者曾说：“这些小诗，都构思于林彪、‘四人帮’横行的 10 年。”① 因此，作品里无一不蕴藏着他惊惧、痛楚和屈辱的心灵色调，同时显现了公刘刚强执拗和嫉恶如仇的气质。它通过鲜明而沉重的意象呈现于读者眼前：大雪、头颅、春天、绿色的海、汉阳琴台、青铜编钟、长江、星、骆驼等。

1983 年后，公刘把思考的锋芒推进到中华民族的历史文化深处。他曾经自比“骆驼”，把英雄折戟、探索者迷路的历史环境比做“流沙”。早在这之前，他就提醒人们警惕历史的重演：

> 假如七八年再来一次流沙，我就再变成骆驼，再默默地负重蹒跚，再期待着有朝一日走出流沙，那时，濡着白沫的丑陋的嘴唇上当然也会再现笨拙的笑容。

---

① 公刘：《希望小集·作者附志》，载《诗刊》，1980（4）。

但也完全有可能因衰竭而倒下。

同时，也相信“骆驼”死后“留下的一堆骸骨”，会令反动势力“不快”，所以“清理流沙之源”，将是滚滚向前的历史中必须进行的严肃工作。[①] 悲剧英雄的情结与对未来乐观主义的态度，对流沙的警觉与准备同其生死搏斗的激情，理性的思辨和丰沛的艺术感受力，混合成公刘这一时期诗歌中的历史观和动人的情愫，在《骆驼》、《南船北马》等诗集中得到了淋漓尽致的体现。

公刘的艺术风格，在50年代的《边地短歌》、《黎明的城》、《在北方》中即已初露端倪。它们是：英雄主义的情怀，刚健兼具清新的语言风格。经过20多年的人生磨炼，社会、历史的急剧变动，诗人的创作除继续保持上述风格之外，又明显增添了悲怆和沉郁的成分以及理性的色彩。他之所以成为“归来”诗人群中的代表之一，一个主要的原因是，诗人比其他人更能准确、深刻地概括80年代初的时代情绪，并对这一历史阶段做出复杂、丰富和极具思想力度的艺术回应。公刘复出诗坛后，出版了诗集《尹灵芝》（1978）、《白花·红花》（1979）、《仙人掌》（1980）、《离离原上草》（1980）、《母亲——长江》（1983）、《大上海》（1984）、《骆驼》（1984）、《南船北马》（1986）等。另有诗论集《诗路跋涉》（1983）、《乱弹诗弦》（1987）等。在这些作品中，《仙人掌》受到人们更多的关注。公刘在70年代末和80年代初，是借助激情与思想相交错的抒情方式对社会和政治做短兵相接的介入的，他灼人的思想锋芒里夹杂着批判、省思的言语，对历史沉冤的揭露中凸现鲜明、深刻的艺术形象，在社会上引起很大反响。在一定意义上，诗人是借助历史潮流所形成的力量来创作的，这种关系本身就带有较大的时事性、“急就章”的特点。这使他的一些诗缺乏必要的情绪与节奏控制、显得粗糙和直露、容易激动和不那么耐烦，也缺乏更蕴藉的内涵。所以，1983年后，当急风暴雨式的社会思潮一旦过去，人们的思想观念发生变化时，公刘这种观察社会的习惯及抒情方式便容易陷于尴尬，难以发展下去。公刘的“政治意识”过分强烈，他的思想态度、艺术才情也许更适于历史转折期的社会情绪。从他身上，暴露出过于接近政治问题的风格上的弱点——当然，这也是他同代诗人艺术上相似的“宿命”。

流沙河的艺术表现领域相对比较狭窄。在他的创作中，除了1957年后的返乡生活，再就是零星的关于自然界神秘的诗篇。但在“反右”中罹难、后来复出诗坛的一代诗人中，他的视角又是最“个人化”的。1982年后，他先后出版了诗集《流沙河诗集》（1982）、《故园别》（1983）、《游踪》（1983）等。另有诗论

① 参见公刘：《离离原上草》，“自序”。

集《台湾诗人十二家》(1983)、《隔海说诗》等。《故园九咏》之所以为人们称道，就在于它用最具体的“个人”遭遇折射了时代的风云际会，写出了家园破碎的沉哀。

在诸多题材中，诗人最得心应手的，大概是描述家的变故和多难岁月里的爱情生活，前者有《故园九咏》，后者有《情诗六首》、《梦西安》。在不乏有杜甫《三吏》、《三别》况味的《故园九咏》里，主要人物是“‘我”、妻子、一双儿女。时代的惊变，把他们从繁闹的都市遣返至贫困、闭塞的乡下，不仅失去了人的尊严，而且只能以拉大锯、钉木箱为生，面临着生存的危机。然而，贫困、屈辱的环境里，处处却洋溢着“苦中作乐”的气氛。《我家》叙及失学的孩子挖野菜，牧鹅而归，妻子低头缝补破鞋，看似一支田园牧歌，实则一幅穷困潦倒的百愁图：“荒园有谁来？/点点斑斑，小路起青苔。”《中秋》写“我”节日负儿去锯木场劳动，把满心的悲痛化作对自我的揶揄，有一种反讽效果的幽默感：“音韵铿锵，节奏悠扬。/爱他铁齿有情，养我一家四口。”《芳邻》通过对邻居家小狗的描写，把“文化大革命”中“人不如狗”的冷暖际遇感受活画而出。然而，最令人抚叹的是《哄小儿》与《焚书》二首。《哄小儿》写与小儿床上戏耍、给他当马骑，幽默色彩更浓，但诗人的悲痛和不幸也越来越深。其中云：“小小屋中有自由，/门一关，就是家天下。”门外却没有自由可言，“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”！正像有人评点的，这“简直是满含血泪的笑语”①。《焚书》是诗人悲极之所为。中国历史上写读书人“焚书”的故事极多，所谓“哀大莫过于心死”，“焚书”正是一种心死的表现：“留你留不得，/藏你藏不住。/永别了，/契诃夫！/夹鼻眼睛山羊胡，/你在笑，我在哭。”流沙河另外值得一提的诗，是作于 1966 年的《情诗六首》和 1972 年的《梦西安》，对作者而言，那正是“长夜漫漫无终期”的痛苦岁月。但是，诗人却写得缠绵有致、委婉深情，令人为之心动：“爱你抛弃了可贵的荣华富贵/爱你选择了可怕的寂寞清贫/爱你为爱我而丢掉饭碗/爱你为爱我而甘当贱民/爱你大闹长街逼得打手丢下木棍棒/爱你嘤嘤哭诉感动了乡民。”这里面不免有旧诗词的某些影子，但移至非常的动乱岁月，自有另一种悲哀的情愫和婉曲伤痛的韵致。

1966—1976 年是流沙河创作的酝酿期，1979—1983 年是他诗兴才情的爆发期，而到 1983 年以后，诗人的兴趣转向研究诗歌理论和台湾现代诗方面，创作进入明显的沉静期。从诗人的秉性、气质看，流沙河不属于政治诗人，而是“性情”中的诗人。50 年代，虽写过尖锐讽刺时弊的《草木篇》等，但他思想和情

---

① 吴开晋等：《新时期诗潮论》，55 页，济南，济南出版社，1991。

感运行的轨道，基本是沿着比较个人化的方向推进的。所以，他奉献于诗坛的最好的诗篇，应该是与他个人生活休戚相关的《故园九咏》。在此前后，流沙河还写过诸如《太阳》、《就是那一只蟋蟀》、《诸葛亮祠堂》、《岳飞墓前》等作品，总的来说要比《故园九咏》逊色。他自己也承认："我不相信生活中到处都有诗，只等你去俯拾。我只相信感自外来，诗自内出……写诗不是采煤，哪能天天按尺掘进。"① 流沙河还是同代诗人中写短诗的高手，这显然与他较多受到中国古典诗词的影响有关，尤其是七绝、元曲、小令中文人的情怀和意境潜移默化的作用，其中也包含着作者本人对历史教训和文人宿命的深刻洞察。因此，1983 年后出现风势转向，流沙河既不愿再附和社会思潮，更不肯像有的老诗人那样"为赋新诗强说愁"，他的兴趣转向对台湾现代诗的评点介绍，似乎不出人们的意料。

邵燕祥是那种沉思型的诗人。他本时期的诗，一类是献给历史、英雄、纪念碑、废墟的沉思之作；另一类是倾向非英雄化的对生命、友情和往昔的咏叹。在 50 年代，邵燕祥是以歌唱青年拓荒者闻名诗界的。抨击不正常社会现象的《贾桂香》问世并受到粗暴责难后，诗人青春的激情有所减弱，所以，虽然本时期他还曾以《假如生活重新开头》为题，追怀过从前近乎透明的艺术情怀，随着苦难的磨炼和已步入中年，他 70 年末以后的诗，明显转入更含蓄、深沉的境界。在先前出版的几部诗集，如《献给历史的情歌》（1980）、《含笑向七十年代告别》（1981）、《在远方》（1981）、《为青春作证》（1982）、《如花怒放》（1983）中，邵燕祥以痛切的调子叙述"文化大革命"给民族带来的深重劫难，回忆个人在那场噩梦中的独特生活体验，以向这段历史告别的姿态，对它进行了整体性的反思。就在这一过程中，诗人也在进行着对历史更具分量的回溯的工作。1981 年 3 月至 1983 年 7 月期间，诗人集中创作了 13 首抒情长诗，它们从废墟、长城、大地、北京与历史、劳动、纪念碑、海、南京、命运、荒原等多重角度，在深远而辽阔的历史视野里，对民族的历史命运、个人的生死衰荣做了深入、透彻的反省。它们以诗歌长卷的抒情方式，试图在更大的思想空间中审判历史生活、以达到重新检讨自己的精神生活，思索个人存在意义的目的。《不要废墟》在构思上受到但丁《神曲》的某种启发，不过，它不是把个体命运纳入从"地狱"到"天堂"这一循环的思考形式，而是展现在 1966—1981 年间惊心动魄的历史场景中。作者扪心自问：

我是不是捍卫过信仰——
如果我真有信仰？

---

① 流沙河：《故园别》，"自序"，成都，四川人民出版社，1983。

我是不是坚持过真理——

我是否确实认识真理呢？

不仅仅把生活的谬误归罪于谬误的时代，而且也严于检讨每个人的责任，这本身就是历史认识走向纵深的标志。在《我走遍大地》里，他想的是“我出生在北京/而我要走遍大地/从周口店出发”，“人结束了摇尾的生涯/从黄金台出发/人的价值当然/高于一切骏马”；在自认为是已经觉醒的时代，诗人却仍在问“我是谁”(《我是谁》)；在与英雄碑的对话中，诗人的想象从人间到天上的星河，从昨天到今天，上天下地地求索。这种类似古希腊苏格拉底式的对话，伴随着无以解脱的痛苦，伴随着近于纯粹的真诚，标示了作者趋于复杂的思想状态：“我们：/想到英雄，/想到牺牲，/脚步沉重，/心也沉重……/脚步放轻，/脚步放轻。/怎样才能/慰藉亡灵？”(《与英雄碑论英雄》) 在1979—1982年间思想解放的文化环境中，“英雄”既是一个包含悲剧意味的崇高字眼，也是一个极其复杂、微妙的文学“语境”，所以，邵燕祥的“沉思”不光带有拓展诗歌表现空间的意义，更重要的是，反映了诗人对复杂问题的辨析能力，以及思想上高超的平衡艺术。但必须看到，邵燕祥身上难免有他那代人的历史局限，他们经常将理想主义与50年代理想的“生活”概念混用，这样必然会损害关于人的意识的自觉。这种集体“潜意识”，在《十四岁：什么是我的事业》、《命运》、《荒原》等诗作中多有流露。

在此前后，诗人思考问题的视角也在悄悄地变化。社会的大视角开始向个人的小视角转移，虽然它减轻了作品本身的历史分量，但这种对生命、友情和往昔的追思和凝视里，却有它能触动心灵的意味。诗人称以前的作品是“早熟的酸果”，而把这些近作则叫做“迟开的野花”①。多少说明了一点心态的变化。比如，他从淅淅夜雨里芭蕉树的沉默感触到生命的寂寞（《沉默的芭蕉》)；通过南方“温暖的雨”、“微凉的雨”想象朋友之间的友谊有如这雨般的滋润，从中又感触到某种必然的失落（《山那边有雨》)；深谷的回声让他不可捉摸，但无形中则受到了它的诱惑（《回声》)；在一个春天的黎明，诗人忽然陷入到迷茫之中（《灰色的黎明》)。偶尔，他也会对过去的爱人透露心中沉埋已久的情愫：

杜鹃花也生着淡淡的雀斑
杜鹃花的脸上却没有忧郁
对着一朵杜鹃花，我长久地思念你
我希望你记着我，又希望你把我忘记

——《杜鹃花》

---

① 邵燕祥：《迟开的野花》，“前记”，北京，十月文艺出版社，1984。

邵燕祥不是大声疾呼的诗人，即使在本时期初期风起云涌的时代气氛里，他仍有自己的理性和写作的节奏，这使他的作品不像阵雨，转瞬即会消失，而自始至终保持着含蓄和内敛。但这一审美特点，对他的长诗写作却产生了不利的影响。在这些作品里，他显得舒缓有余而力度不足，缺乏高潮感，节奏和韵律的变化比较单一。90 年代后，邵燕祥转向杂文的写作，诗歌作品日渐稀少，但杂文的风格却趋于深刻和遒劲，自成一家。

白桦复出后的诗作，给人一种“控诉”和“展望”的强烈感觉。1978 年初和 1979 年初，思想界的坚冰尚未打破，人们还处在蒙昧状态的时候，他就先发制人地发表了《阳光，谁也不能垄断》、《春潮在望》等影响社会视听的长诗。他热情鼓励当时畏缩不前的人们：

一点就破呀！
大地辽阔，原野漫漫。
我们会对自己的力量感到震惊，
摧枯拉朽，一往无前！
只要再推动一下，
静静的积水立即会变成万里狂澜。

——《阳光，谁也不能垄断》

诗中，作者还举出陈胜吴广和毛泽东的例子，说明只要敢于革命就能推动社会前进的道理。事实上，一些带着强烈社会使命感的诗作，在此之前就已完成于案头，只是没有机会发表罢了，如写于 1977 年 5 月的《群山耸立盼贺龙》，写于 1976 年 1 月的《风暴般的悲歌》，等等。上述作品一经问世，立即在社会上引起很大反响，成为后来思想解放运动中一个引人注目的现象。正因为他的注意力主要是在对历史转折时期人民的情绪、社会思潮的传达上，对光明、黑暗两个主题的阐释和命名，始终是他创作的兴奋点。一方面，春天、春潮和春歌等字眼的频繁出现，反映了历史解放潮流不可阻挡，人们在 10 年浩劫后渴望过上正常、安稳生活的社会要求；另一方面，风暴、悲歌、飞雪、沉默和受难等词汇也大量涌入他的作品，传达了“文化大革命”中人们普遍的压抑，以及这场民族灾难结束后犹如火山爆发般喷发而出的控诉和批判的声音。这两种反差极大的情绪，是当时社会思潮和人们感受的真实反映。白桦说：“今天我们能够庆幸迷信和愚昧的阴影已经或正在消失吗？——这是我近年来常常苦苦思索的一个问题……”① 像郭小川和公刘一样，诗人在这种思考中往往情不自禁地加上一个“战士”的视

① 白桦：《孔雀》，“重版后记”，北京，中国青年出版社，1979。

角："不久前我们还像越冬的草木那样，/用沉默抵抗着似乎没有尽头的严寒；/花朵枯萎，绿叶脱落，/我们只能用根须在地下悄声交谈；/愁苦地倾诉着狂风的暴虐，/猜测着为什么春的消息会那么遥远！"（《草木和战士——给战友们》）有强烈的社会责任感和历史使命感，又经常陷入战士式乐观与怀疑相对立的情绪中，是白桦这一代人共同的人生情怀及其矛盾。

总是带着问题，总在思考"为时代而写作"，也会引发另一方面意想不到的问题。比如，诗人的创作能否从时代的"共名"中脱拔出来，从而获得艺术上的自觉；诗歌除了呼喊、控诉等社会的功能外，是否还有别的审美功能；毫无疑问，写作是作者情绪的一种宣泄，但是否同时也应该强调对语言、节奏和技巧上的控制；等等。上述矛盾现象，在白桦的诗作中突出地存在着。因此，这使他的一些诗篇给人"过眼烟云"的印象，流传下来比较困难。作者本人也意识到了，但他把它归结为，"多年没有写诗了"，真是"荒歌试唱声嘶哑"，又说："如果是真情流露，我相信，读者是会谅解的。"① 在一定意义上，这是对他"苦恋式"思想性格的一个最好的注脚。

1980 年以来，白桦曾出版过诗集《悲歌与欢歌》（1978）、《情思》（1980）、《白桦的诗》（1982）等，重刊了叙事诗集《孔雀》（1957—1979）。他还发表了许多小说、电影剧本，其中电影剧本《苦恋》虽然引起争议，但产生了很大影响。

在"归来"的诗人中，还有一群虽没有归入其中、却呈现出"归来"思想特征的诗人。他们的情况有点特殊，多半是在 50 年代刚刚写诗或小有诗名，就被卷入到那场风暴之中。

梁南（1925—）是写诗时间很长、但成名较晚的一位诗人。四川峨眉县人，原名李启钢，笔名海凡、方舟、秋叶、米斯、肖然等。1943 年在华西协和高中读书时，曾编《成都快报·文艺副刊》；1945 年，与罗洛合编《成都晚报》新诗副刊；1949 年参加中国人民解放军华北野战军，历任空军政治部记者、《北方文学》负责人、中国作家协会黑龙江分会专业作家等。50 年代中期，发表过长诗《危地马拉兄弟，我望见你》、《最近北阿非利加洲发生了什么事情》；1958 年被错划右派，在北大荒森林中从事野外重体力劳动，历经坎坷。1979 年后，梁南以浓郁深沉、凝重含蓄的抒情风格引起诗坛注意。出版有诗集《野百合》（1981）、《爱的火焰花》（1983）、《诱惑与热恋》（1988）等。

"爱恋"是 70 年代末以来一直萦绕在梁南创作中的基本旋律。它时而愤怒和

---

① 白桦：《悲歌与欢歌》，"后记"，郑州，河南人民出版社，1978。

热烈，时而又缠绵与哀伤，象征着历经苦难的诗人对祖国和土地痴心不变的深深眷恋。《贝壳·树·我》叙及在遭受“惊涛骇浪的袭击”时的恐慌，然而，它最后选择的却是“在梦中，祖国！我也追索你”的感情归宿。《我不怨恨》写的是蒙难后的百般屈辱，但“当我忽然被人解开反扣的绳索，/我才回过头一看：呵！我的……人民！/两颗泪滴下来，谢了声声，声声”。这首诗在刊物上发表后，“被马蹄踏倒、但反过来狂吻马蹄的鲜花”，引起了人们特别的注意和争议。除了崇高的爱的情感之外，梁南作品中的确有值得讨论的精神“自虐”现象。它是一种被疯狂的时代扭曲了的感情，然而是否一定要不断地自责，甚至以一种自虐为美，确实需要深入辨析。树、雪、大地、旷野、叶子等北大荒森林里特有的意象，在诗人的诗篇中经常出现，带着他过去生活的鲜明痕迹。它们与作者华丽而又痛苦的风格一起，形成当时诗歌界一种少见的意味和色彩。

林希（1935—）50年代丧失过创作的权利，在本时期，他的诗歌、小说创作多是以蒙难的生活为素材。与大多数诗人不同的是，他的许多诗作虽然被标榜为“抒情诗”，然而“叙事”的色彩一直较为浓厚。《无名河》写的是一个青年50年代在无名河边接受改造的曲折经历。循着这一故事脉络，作者把60首抒情短诗加以串连，这样，具体的情节和浓郁的抒情融合一体，把主人公在非常时代人生的成长表现得饱满而生动。1982年前后，林希的一些短诗则偏向于抒情，如《回声》、《艄公》等。这些作品有的以象征手段暗示作者曾走过的一段人生，有的是诗人对心灵隐秘的探寻。它们在散漫、自由的诗句中，传达的是微妙、苦涩的情思：

我攀着断壁走进深山
走进这古老、沉寂的叠嶂峰峦
叩问每一堵断壁
……
回答我的
只是一声一声空洞的长唉
从深深的峡谷，升到高高的云端

他出版的诗集有《无名河》（1983）、《海的诱惑》（1983）、《柳哨》（1984）、《高高的白杨》（1985）等，尽管格调和形式不一，但这一情思却始终萦绕不断。

赵恺（1938—）是另一个长于写“黎明”、“爱”且其中充满生活哲理的诗人。1955年，他从南京晓庄师范毕业后去苏北农村担任小学教师，并开始写诗。然而文学之梦却葬送在“反右”的风浪里。所以，人生的悲剧性记忆和对未来生活的想象和憧憬的感情，往往交织在他的作品中，成为复杂而和谐的双重变奏。

吴思敬认为，自然环境和社会环境对诗人创作心理的影响，在他的作品中几乎是无处不在的，“如果说自然环境是‘风景画’，社会环境就是‘风俗画’，比起自然环境来，社会环境要更为复杂，因为它有着一些自然环境所不允许的偶变”①。苏北大自然的粗犷、质朴，诗人人生经历的坎坷多变，构成他创作的底色。赵恺的诗不同于诸多喜欢渲染悲剧气氛的“归来”诗歌，而是显得朴实、诚恳；他写对爱的渴慕，也不像梁南那样带点“受虐”的成分，而是表现出健康、刚健、旷达的气质。这一点，在他闻名于世的《我爱》、《第五十七个黎明》中表现十分明显。例如，在他眼里，不能爱是一种遗憾，“我的第一声爱还没落地，就凝成一颗苦涩的泪滴”。黎明不单是期待中的幻想，它还可能是即将到来的新生活：“路口。路口。路口。/绿灯。绿灯。绿灯。/绿色本身就是生命，/生命和生命遥相呼应。”在吴开晋看来，“赵恺属于浪漫型的诗人，那种热烈的情怀，丰富的想象，以及对理想的热烈追求，一下子可以吸引读者”②，这种评价是恰当的。但后来，诗人没有坚持写下去，笔调逐渐趋于单调和平淡。

孙静轩、胡昭、周良沛、王辽生、黄永玉是从历史苦难的河床上走来的另一批诗人。孙静轩50年代即有诗名。在80年代，他继续以“海洋”、“黄河”抒情诗进入人们的阅读视野，出版过诗集《抒情诗一百首》(1983)、《孙静轩抒情诗集》(1985)。在本时期，诗人保持着过去那种长袖善舞的诗风，然而其中增加了人生的况味。他的诗，长风漫卷，抒情味很浓，文字舒展而富有张力。胡昭以写北国生活见长，在复出后问世的诗集《山的恋歌》、《人生之旅》等中，长白山的历史和今昔收入作者的笔下，另外人生苦涩中的友谊和爱情也在诗中有所表现。周良沛在本时期写过一些属于“灵魂的流浪者”感受的诗作，后结集《西窗集》、《雪兆集》等。他后来转入整理中国新诗史上的诗人著作、轶事和史料，并从事现代作家传记的写作。王辽生50年代写过《碎片》等诗，并因此获罪。80年代恢复写作权利后，因《探求》一诗受到注意。除创作揭露苦难生活的作品外，他80年代中期一度还进入过“新边塞诗”的艺术领域。黄永玉（1924—）是先为画家、后为诗人的。艾青说，“他的诗，自成一格，他所采用的是现代口语，形式比较自由，常以奇特的构思见长”③。他的诗语言朴素，毫无铅华，但极其幽默、机智和锐利，在平淡中见出深刻，于自然里见出思想，悲痛的感受往往隐藏在俏皮、口语的诗句之中。例如，写因烈士张志新之惨死引起的联想：“如果，/

① 吴思敬：《心理诗学》，73页，北京，首都师范大学出版社，1996。
② 吴开晋主编：《新时期诗潮论》，61页。
③ 艾青：《我的心，只有我的心》，“序”，成都，四川文艺出版社，1983。

眼瞎了/手脚断了/喉咙也哑了……/我，就活着，/用心灵狠狠地想。/如果，/把我切成碎块，/我就在每一个碎块里微笑，/因为我明白还有朋友活着。”（《哑不了，也瞎不了》）在本时期，黄永玉的诗数量不多，但都给人较深的印象。他出版的诗集有《曾经有过那种时候》、《我的心，只有我的心》等。

第三节　“七月”诗人的写作

1955年，一群三四十岁的青年诗人因震惊全国的“胡风案件”而获罪，从此在诗坛上销声匿迹。80年代初，当这些劫后余生的诗人重新出现时，他们作品里特殊的悲凉感，唤起的是人们对不该忘记的苦难时代含泪的沉思。

1981年，绿原、牛汉编选的“七月派”20位诗人的诗合集由人民文学出版社出版。在这本被命名为《白色花》的诗集里，阿垅写于40年代的题词，不幸成了这一群体历史命运的预言：

要开作一支白色花——

因为我要这样宣告：我们无罪，然后凋谢

这个诗歌群落是在三四十年代战火纷乱的时代里形成自己的诗学观的，他们的创作也始于这一时期。“七月”诗人是生于忧患、长于忧患的，在他们刚踏入新社会的门槛不久，就遭到政治风暴的袭击。因此，即使回到正常的生活之后，他们的意识结构深处仍然有一道很深的阴影，痛苦的记忆一直与之相伴随。他们的诗，可以说正是自己苦难命运的真实记录。牛汉在一篇写给路翎的文章里告白道：“有了这些实实在在的重逢，才感到了当年由于没有告别隐隐凝聚在深心的一种深重的创痛。我不叫它内伤，因为它并没有留下伤痕。”[①] 曾卓也说，他的诗“留下了几十年自己心灵的某些印记。可以说，那也是我的生命的一个部分”[②]。因此，一个值得注意的现象是：“七月”诗人发表于80年代的作品，尤其是较著名的诗篇，如绿原的《重读〈圣经〉》（1970）、牛汉的《华南虎》（1973）、《悼念一棵枫树》（1973）、曾卓的《有赠》（1961）、《悬崖边的树》（1970）等，多半构思于漫漫的历史长夜，是在个人精神上最为痛苦的时候完成的。在追忆往事、缅怀友人中反思历史，也成为他们在本时期诗歌创作的一个基

① 《中华散文珍藏本·牛汉卷》，197页，北京，人民文学出版社，1997。

② 曾卓：《曾卓抒情诗选》，“写在后面”，北京，中国文联出版公司，1988。

本视角。总的来说，“七月”诗人虽然是在80年代乃至90年代“文化环境中审察生活，表达个人的忧戚哀乐，从道义上对历史进行严峻的审判，但有意思的是，他们在创作中却表现出与“当代诗歌”传统某种程度上的疏离，与“现代诗歌”传统则有着较多精神和艺术上的默契和联系。这使他们对“时事性”的诗歌主题比较冷淡，而更愿倾心于生活和心灵的内省。与此相联系，在语言和结构上多选择自然、朴素、流畅的自由体诗形式。在上述三位诗人之外，比较引人注意的“七月”诗人，还有鲁藜、彭燕郊、罗洛和冀汸等。

在40年代，绿原（1922—）是一位以极富煽动力量、语锋锐利的诗风和思想深刻见长的诗人。唐湜将他与穆旦并提，称赞他具有“堂·吉诃德先生的勇敢与自信”的诗人。[①] 公刘也认为：那是“绿原的时代”，并说自己曾受到他很大的影响。

在80年代，绿原首先被人关注的是《又一个哥伦布》、《重读〈圣经〉》和《信仰》等。这些诗仍保持着诗人在观察生活时锐利的眼光，穿透事物表面的过人睿智。不过，过去诗中那种潜在的激情明显减弱了，代之而来的是历尽患难后的徐缓和深沉。在一个沉沉的暗夜，诗人挑灯夜读《圣经》，他发现自己：

不是对譬喻和词藻有所偏好，
也不是要把命运的奥秘探寻，
纯粹是为了排遣愁绪：一下子
忘乎所以，仿佛变成了但丁。

通过《圣经》，他进一步发现不同的历史之间原来有许多相似之处，比如荒谬感、个人迷信、出卖灵魂等。比如，“拿撒勒人”明明是一个“可爱的傻角”，却偏偏以“人之子”自居，被“后人把他捧上半天云”，竟然不知这就是一个讽刺。但书未读完，作者又回到现实当中，一阵不可抑制的悲哀油然而生：

这时“牛棚”万籁俱寂，
四周起伏着难友的鼾声。
桌上是写不完的检查和交代，
明天是搞不完的批判和斗争。

和当时大多数诗人不同，作者是借助感情的波澜来推动对历史的思考。他擅长论辩，精于逻辑推理，虽然抒情的色彩不浓，但深度却为他人所不及。《又一个哥伦布》、《信仰》、《兵马俑在耳语》、《读〈感时伤悲记〉》等诗，均留下这一鲜明的个人特色。它们中有讥讽也有反省，有感伤也有愤怒，依靠对词汇、情绪的有效

---

① 参见唐湜：《诗的新生代》，《新意度集》。

调节，作品在几种复杂的不同意绪中找到了平衡，给予人很深的思想启示。

1982 年后，绿原发表了一批为人称道的组诗，它们是《西德拾穗录》、《酸葡萄集》、《秋水篇（之一）》等。50 年代，诗人在监禁中自学了德语和古典哲学，掌握了丰富的西方文化方面的知识。80 年代初，他访问德国，游览了许多只是在书中、梦中见过的历史文化遗址，由于个人遭遇和观感的触发，创作了组诗《西德拾穗录》。《威利巴德埃森，一座少女雕像》表达了对被人遗忘在雨中少女的深刻怜悯。《波恩，访贝多芬故居》是对这位伟大的音乐家的崇敬。《科隆，登大教堂》勾起作者对动乱岁月的痛苦记忆，以及对人的自由的强烈渴望。诗人像是在扪心自问：

罗雷莱，罗雷莱啊——
你在哪里，怎么听不见你的歌
是不是没有漩涡，就没有歌
没有恐怖，就没有诱惑
但没有你、你的歌，哪里还有莱茵河

今与昔、个人与民族、哀乐与荣辱，在诗中被赋予独白、对话、描述等多种复杂的形式，它们以均衡、节制而富于变化的手段表现了出来。刘扬烈认为，诗人这一时期的诗“达到了静默地分析现实与热烈地拥抱现实的高度结合，高度统一。苦难使他更冷静，忧患意识更深；他观察思考，探根究源，决不是无动于衷的冷眼旁观”①。作者的老朋友牛汉、曾卓则指出他的作品有一种“理念化”、“书卷气”的倾向。② 在本时期的诗歌创作中，理念化在一些老诗人身上的确出现过，然而书卷气却很难说是诗人创作的缺陷。与多数诗人过于感性化的倾向相比，绿原在诗中对广博知识的运用是非常诗意化的，而且达到了理性与感性高度和巧妙的结合，开辟了新诗写作的另一条路子。他是一个少见的具有高度技巧和思想智慧的诗人，可惜进入 90 年代后，只有零星的诗作问世。

在本时期，诗人出版的诗集有《人之诗》（1983）、《人之诗续编》（1983）、《另一只歌》（1985）、《绿原自选诗》（1998）等。

牛汉（1923—）是另一类型的诗人。绿原说，他是“为我们留下了一个时代的痛苦而崇高的精神面貌”的写作者。③ 在 70 年代咸宁寂寞而冷清的山中，他

---

① 刘扬烈：《诗神·炼狱·白色花》，273 页，北京，北京师范学院出版社，1991。

② 参见曾卓：《诗人的两翼》。牛汉、曾卓属于情感型的诗人，他们介入现实主要借助的是感受而不是思辨的手段，因此，二人对绿原作品所包含的论辩气质的意见完全可以理解。不过，他们忽视了后者语言的艺术张力，这恰好是绿原诗歌的魅力。

③ 参见绿原：《温泉》，“代序”。

创作了一批有影响的诗篇，如《鹰的诞生》、《华南虎》、《悼念一棵枫树》等。这些诗把个人境遇、历史忧患和大自然微妙的环境非常自然地融合在一起：鹰的巢筑在最险峻的悬崖峭壁，它有时在“旷野上学步”，有时则在屋檐下“歇翅”；来自华南山林深处的华南虎，却被囚在桂林公园小小的铁笼子里，以至把脚爪弄得鲜血淋漓；湖边山丘上，“那棵高大的枫树”在阴冷的秋雨中轰然倒下，各家的门窗、草、树、野花、蜂、鸟和四周的一切“都颤颤地哆嗦起来”。万物与大自然紧密连接，一个生命的毁灭，给整个的大自然带来的是强烈的震撼。枫树之死的悲剧性，暗示了“文化大革命”与人性、自然的严重对立和冲突，它散发出的“芬芳”的气息，使这种悲剧的美学品质从伤感升华到了崇高的境界：

枝叶还在微风中
簌簌地摇动
叶片上还挂着明亮的露水
仿佛亿万只含泪的眼睛
向大自然告别

进入80年代后，牛汉诗的情感选择一直是在“生命”和“大自然”等焦点上。《重逢》、《海上蝴蝶》、《海鸥坟》等是通过一幕人生的相遇、旅途中的一瞥印象，深挖心灵里深刻的困惑和冲突。《我是一颗早熟的枣子》、《不朽的姿态》、《玛洛加谣曲》等探索的是人与自然具有宿命意味的关系，其中有感激，也有隐隐的不安和恐惧。在这个意义上，可以说牛汉的作品是典型的“情境诗”，也可以说那是由血和命运组成的“生命诗篇”。

绿原的诗歌受到西方现代主义诗歌观的明显影响，牛汉的诗歌世界受到中国传统文学，尤其是散文风骨很深的熏陶；绿原喜欢有距离地观察时代和自己，而牛汉与它们则是近距离、甚至是无距离的。他声称“诗歌和散文都是我的命”①，谈论“梦游症与梦游诗”，推崇真诚的情感和带血的人格，欣赏凡·高在创作中对个体生命强有力的介入。这一切无非表明，他把诗歌化作了生命，也把生命化作了诗歌，将二者的相互楔入看做诗的最高境界。正因为如此，牛汉的创作中没有反讽、戏剧性、陌生化，充溢在字里行间的是感伤、痛苦、自责的情绪急流，即使后来转向平实，情形也大致如此。这使他的文章始终回荡着思想深沉、感人至深的旋律，有一种其他人无法达到的感情深度，但对作品的复杂性和空间的拓展又不妨说是一个限制。但他也清醒地看到了创作的“处境”，说“艾略特说应当超越个性，（我不愿意理解为否定个性），以及个人体验，朱光潜说作者与意象

① 《中华散文珍藏本·牛汉卷》，165～169页。

之间有距离才好。我理解那种解脱与自由，但做不到。我实在无法客观与冷凝地进行创作”①。

牛汉是带着“在诗面前，我永远只能是一个神态稚笨的挑战者”② 的心境进入90年代的。像张同道所说，他仍然是一个“灵魂的不懈的搏击者”③。然而，他的创作却发生了一些引人注目的变化，悲剧英雄的情结逐渐转化为对“晚年”精神问题（如死的命题）的关注，痛苦的感情急流开始替代为更苍劲、内省的心灵的质询，他的文字渐趋平实、简洁，而他的思想则深入到了无人交流的境地。1992年后，老诗人连续发表了《三危山下一片梦境》、《梦游》（第三稿）、《夜》、《酷夏，一个人在北京自言自语》、《恐怖》、《圆弧》、《蒙田和我》、《陶罐》、《童癖六首》等诸多诗作，表现出旺盛的艺术创造力，一种向晚年、写作的限度挑战的姿态。诗人把它们统统归结为一种来自“命运的力量”，他在《蒙田和我》中写道：

哦，我的智慧的先师
我的一生也总想远行
却只知道要寻求什么
并不晓得躲避什么
是的，你走得很远很远
最后迷失在梦一般的远方
而我只走出很短的一段路
就坠入了无底的深渊
哦，蒙田，尽管你已死了几百年
但我总觉得我和你是同时代的人

从讴歌枫树、华南虎到在晚境中与蒙田的精神“相遇”，从揭示时代的悲剧性到研究“死”、发出对“死”的追问，牛汉在短短20年里跨过了他艺术生命的两道“门槛”。这使他成为本时期以来为数不多几个真正有“晚年创作”的诗人之一。在“七月派”诗人群中，他也是惟一一个近10年间再次出现了创作高潮的诗人。

牛汉的诗集有：《温泉》（1984）、《海上蝴蝶》（1985）、《蚯蚓和羽毛》（1986）、《沉默的悬崖》（1986）、《牛汉抒情诗选》（1989）、《牛汉诗选》（1998）；

① 《牛汉诗选》，“作品后记”，384页，北京，人民文学出版社，1998。
② 牛汉：《海上蝴蝶》，“后记”，成都，四川人民出版社，1985。
③ 张同道：《动物、植物与空旷：牛汉诗的灵魂之旅》，载《诗探索》，1999（2）。

另有诗论集《学诗手记》（1987）和多部散文集出版。

1979 年，曾卓（1922—2002）的小诗《悬崖边的树》引起了人们对这位失踪多年的诗人的注意。30 年代成名、50 年代受难、80 年代复出的他，是以哀伤而忧愤的抒情风格回到诗坛的。他最初发表的一些诗，如《悬崖边的树》、《呵，有一只鹰》、《我期待，我寻求》、《凝望》、《有赠》等，许多是在监狱里写的，或完稿于“戴着一顶沉重的帽子的情绪下”①，真实地记录着诗人痛苦心灵的律动。在诗中，他因突然袭来的风暴而陷入困惑，在孤独无援的人生境地里，他一边自省，一边却在无望地期盼着爱情和友谊。他经常把对心灵完整的维护，寄托在大自然的一草一木、盘旋的鹰的身影上（《寂寞的小花》、《呵，有一只鹰》）。有时候，爱情的渴求不单单表现为男女之间的关系，还表现在一场暴风雨过后，重新找回人生的某种努力（《有赠》、《是谁呢?》、《在我们共同唱过的歌中》、《雪》）。出现在《悬崖边的树》中的，是一个为时代而受难的形象：

不知道是什么奇异的风
将一棵树吹到了那边
平原的尽头
临近深谷的悬崖上
……
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……

它虽然“弯曲”但“又像是要展翅飞翔”的承担命运的姿态，平和然而坚韧的人生态度，唤起了许多人对苦难时代的回忆，激起其暴风雨般的心灵共鸣，在那个特殊时期是很自然的。这首诗里所深刻揭示的感情特征，代表了整整一代知识分子所经历的思想生活和走过的人生道路。

凝望、期待和忧郁，既概括了曾卓 50 年代至 70 年代的创作心态，也集中反映了他对诗歌美学的追求。陈薇曾转述牛汉的话说“曾卓是个钟情的人”，又说，他“是一个颇带浪漫气质与梦幻色彩的诗人，但他却只能在现实生活的泥泞与荆棘上跋涉，因此，感到寂寞，感到失望”，他的诗作“大都带有自白或自传的色彩”②。一次接受采访时，曾卓也坦然承认，“诗是我的生命”，“就如说爱情对于

①② 陈薇：《曾卓先生访谈录》，载《诗探索》，1996（3）。

我是一个太神圣的字眼，我不随便说它，对诗我也是采取这样的态度”①。他长于刻画人的精神状态、心理活动，“即使是遍体伤痕，也给人带来温暖和美感”②；抒情主人公与他呼唤、等待的人或事物之间，总有一段一时无法接近的距离，因此，温煦中略带灰青色的忧伤，是诗人经常选择的感情色调；作品里人物在矜持中带着谦卑，他喜欢采用自白的方式而不像绿原那样擅长使用对话，多少也反映了诗人的个性气质。曾卓是善于在饱满的状态中抒发感情的圣手，有时，他的作品达到了感人至深、难以忘怀的程度，但这种总是“张开手臂”③的艺术姿态，也妨碍了对复杂主题的开掘。从这个意义上说，他不是一个复杂的诗人。

大概在1983年、1984年以后，他的创作进入了咏叹长江和老水手之歌的阶段。坐在岩石上回首往事，在温馨的抒情基调中透出晚年的悲凉和庄严，给人留下了印象深刻的“老水手”的形象。在度过劫难后不久，就无奈地进入人生的晚年时期，显然，牛汉对曾卓的评论中，有一个“老朋友”和“共患难的一代人”的视角。他是从诗里面而不是诗外面来分析的，谈的是曾卓，实际也包括了整个“七月”诗人群，因此有特殊的参照价值。

这是一代人共同的生命感受，从中也提升了对人生、理想、生命的近乎澄明的意义：

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

——《老水手的歌》

曾卓早年师承于何其芳、卞之琳等诗人，晚年的意趣则有靠近海明威的某种迹象。他的语言逐渐趋于朴实、平淡，但其中透露出深厚的意蕴，愈加地自省、内敛。他出版过诗集《悬崖边的树》（1981）、《老水手的歌》（1983）、《曾卓抒情诗选》（1988）、诗论集《诗人的两翼》（1987）和散文集《在大江上》（1992）等。

陆耀东认为，冯至1927年后的诗里有一种“放眼看人生”，“悲伤的色彩……渐趋浓重”，但绝不阴沉的基调。④ 这一见解，可以移来评论鲁藜、彭燕郊、罗洛和冀汸本时期的创作。

---

①②③ 牛汉：《一个钟情的人》，见《曾卓抒情诗选》，北京，中国文联出版公司，1988。

④ 参见陆耀东：《冯至评传》，见《中国现代四作家论》，154页，武汉，武汉大学出版社，1988。

鲁藜1979年恢复写作的权利时，已是一个60多岁的老人。心灵中尽管已经“满目疮痍”，有诸多不堪回首的往事，他的笔仍时时透出一些亮色。《春蚕集》写的是痛苦之后的收获，《方寸集》表露出报答生活的意愿，《补白集》则述及要赶上曾经遗落的时光，但也出现了哲理化的倾向。彭燕郊虽然作品不多，然而保持着较高的质量。他的诗，舒卷但是凝重，在较长和善于变化的诗句中，表现出诗人对自然、社会、人生的独特思考。与许多“七月”诗人不同，他一般不直接涉及苦难的题材，多是通过对微妙事物的深刻感知，折射出自己的思想活动。他的主要诗集有《彭燕郊诗选》（1984）、近作《混沌》等。罗洛出版了诗集《雨后》（1983）、《阳关与雾》（1983）；冀汸出版了《我赞美》（1983）、《没有休止符的情歌》（1986）。当他们从历史的废墟回到正常的社会，声音尽管有些喑哑，歌声不免苍凉，但格调仍然是积极、向上的，带着“七月”诗人理想与浪漫的心灵色彩。

第四节　“九叶”诗人的寻求

1981年，当人们因一本诗选重新认识了“七月”诗人时，“九叶”诗人也因《九叶集》的出版从20余年的劫难中复出。在40年代，辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦九位诗人的名字曾为读者所熟悉；80年代，当更年轻的读者以陌生和惊奇的眼光打量这一群诗人及其作品，人们感到的不仅仅是悲凉，还有历史本身的荒谬感。穆旦1977年2月告别人世，他的诗是作为“遗作”出现在《九叶集》里的。更多的诗人再次提起笔的时候，已经是60岁左右的老人。一些诗人转入学术研究或是放弃了创作，另一些诗人如陈敬容、郑敏、杜运燮、辛笛、唐祈、唐湜，仍然有作品面世。[①] 郑敏晚年的创作，还出现了一个小小的高潮。作为中国现代主义诗歌的重要一支力量，“九叶”诗人不仅在40年代，也在八九十年代做出了自己的贡献。

陈敬容（1917—1989），女，四川省乐山县人。曾用笔名蓝冰、成辉、文谷等。1934年，因受青年诗人曹葆华赏识，只身离乡赴京，在北大、清华旁听，并开始发表诗作。1948年任上海《中国新诗》编委，1956年调任《世界文学》编辑。1973年病休在家。她出版的诗集及选集有：《交响集》（1947）、《盈盈集》

① 在本时期，杭约赫（曹辛之）转向书籍装帧，袁可嘉主要以研究欧美文学为主。

(1948)、《陈敬容选集》(1983)、《老去的是时间》(1983)。

陈敬容创作的高潮是在40年代中后期。她译介过法国诗人波德莱尔的作品，早年的诗受戴望舒象征主义诗风影响。从西北到重庆再转上海后，创作出现了成熟的迹象：对生活的思考代替了感伤，思想的智慧抑制了感情的宣泄，“心态变了，对熟悉的事物就有了新的感觉”①。80年代复出诗坛后，诗人仍在发挥着自己独特的抒情方式。她的作品虽然有知性的内核，但不像郑敏那样表现为哲学的思辨，而是在浩渺的空间中尽情展开感觉、想象的翅膀。她的诗句跳跃、富于变化，感觉新奇、独特，寓意细腻而深邃。《黎明，在一片薄光里》中的想象纵横交错，“行吟泽畔的屈子”到莫扎特的《魔笛》，从“文姬的胡笳”再到“忧心忡忡”的艾略特，上天下地，苦苦追寻着人生的真谛。1981年，她在献给俄国女诗人阿赫玛托娃的诗篇《阿赫玛和花》里写道：

花只是在人民的心头
悄悄地含苞、吐蕊，
流着深情的眼泪，
等待春天的阳光
穿过云雾
洒满沉睡的枝丫。

对灾难的时代和逝去的友人，作者不像“七月”诗人那样涉笔直接，一般是在山川风物的感知中寄寓情感，在一丝不易觉察的律动里隐藏真实的思想。它们虽然爆发力不那么强烈，但能更深地触及人的意识活动。在40年代，作者《雨后》中的诗句“当一只青蛙在草丛间跳跃，/我仿佛看见大地眨着眼睛”，曾把读者带入非常奇特的想象之中；在80年代，这种想象里无形渗透了对社会、人生的冷静的观察，携带着步入晚年的诗人沉潜的心境。

袁可嘉在评论陈敬容的艺术风格时说：“状物抒情不是陈敬容诗作的主要成分，但偶有这方面的描绘时，形象思维达到了人化的境地”；“可是涉及对宇宙对人生的探索时，她的沉思就交织着异样的惶惑与清醒”②。1980年以后，诗人还写过《漂泊者》、《山与海》等作品，它们有时代忧患的一面，也有沉思默想的一面，显得凝练而耐人寻味。在晚年，陈敬容逐渐形成自己静穆淡远、含蓄幽深的创作风格，传达出中国传统诗词悠悠不断的意蕴。

---

① 蓝棣之：《现代诗的情感与形式》，239页，北京，华夏出版社，1994。

② 袁可嘉：《序》，见辛笛等：《九叶集》。这篇序言，奠定了80年代以来研究“九叶”诗人创作的基础，有一定的参考价值。

郑敏（1920—），女，福建省闽侯县人。1932年考入江苏女子中学。1943年毕业于西南联大哲学系，赴美国布朗大学、伊利诺伊州立大学研究院深造，获英国文学硕士学位。1956年回国，先后在中国科学院外国文学研究所、北京师范大学外语系工作。1942年开始写诗，起初受西南联大教授、诗人冯至和德国诗人里尔克以及西方音乐、绘画的影响，所写抒情诗有哲理化倾向。袁可嘉认为，她的诗“善于从客观事实引起深思，通过生动丰富的形象，展开浮想联翩的画幅，把读者引入深沉的境界”①。并特别举了《雕像》这首诗为例。在40年代，她出版了《诗集1942—1947》。

80年代以后，郑敏是“九叶”诗人中比较活跃的诗人之一，这种艺术活力一直持续到了90年代。有的研究者认为，“寂寞”是“郑敏诗思的真正起点”。而“‘寂寞’的‘成熟’，在《心象组诗》（1985）中已现端倪”②。应该说是很有道理的。如果说，郑敏重新回到诗坛后写的一系列诗作表现的是对祖国、土地的深爱，在主题上与当时大多数诗歌并无迥异之处的话，她1985年以后思想和艺术的探索，明显发生了一些新的变化。一是摆脱了当时流行题材的制约，重新回到她在40年代思考的起点；二是它在诗人人生境遇和八九十年代文化空间的交叉作用下，表现出向着作者心灵世界更深地掘进的倾向。于是，她的作品持续出现了关于童年、等待、死亡的三个命题，它们交错呈现、相互喻示，构成郑敏创作的思想基本格调与低回盘旋的旋律。诗人敏锐地在童年的经验里体悟到某种抹不掉的时间印痕（《童年》、《雪仗》）。“等待”则突出了“寻找中”的复杂主题，诗人赞美贝多芬在“圣乐的呐喊”里的等待（《贝多芬的寻找》），冬树在忍受严寒和风雪，祈盼遥远的春天的气息（《早春的树》、《走在深冬的垂柳下》），因为它显示了在更大的沉默中的时间的持续。在郑敏笔下，“死”是作为至真的时间和至高的“在”出现的，所以，在诗人的全部诗作中，以死做标题或主题的诗篇占据了相当大的比重。在她看来，有意义的生应该建立在对死的持续关注和认真观察、思考之上。在组诗《诗人与死》（1990）中，作者将死亡称颂为：

你的最后沉寂
你无声的极光
比我们更自由的嬉戏

张桃洲认为，在郑敏的意识结构中，“死亡成为进入人生之自由境界的仪式。

---

① 袁可嘉：《序》，见辛笛等：《九叶集》。
② 张桃洲：《试论郑敏诗思与诗学言路的共通性》，载《诗探索》，1999（1）。

这样，死亡成为时间的制高点，诗人对时间的沉思也在对死亡的称颂中达到极致”①。虽是一家之言，但确实能够概括诗人思想追求的主体脉络，对她充满存在主义意味的诗风，也不失是一种有意思的描述。

郑敏是90年代仍在坚持写诗而且艺术创造力旺盛的几位老诗人之一。她奋力创作了以《诗人之死》为代表的一批引人瞩目的长诗、组诗，受到诗坛的热切关注。另外，她还撰写了诸如《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》、《试论汉诗的传统艺术特点》、《新诗百年探索与后新诗潮》等有影响的理论文章。以此为标志，她的思想继续沿着重新阐释德里达——存在主义与海德格尔——诗歌语言的本土化等几条线索交错并进，而她诗歌思维和语言则愈益表现出向中国古典诗词靠近的倾向。她将之称为“漫游”，声称“已经走回自己的诗歌的故乡——中国古典诗，发现了汉语的魅力与古典诗词在用字、语法方面的灵活与立体性，超时空限制所形成的强烈艺术动感与生命力”②。她的探索，对新诗的进一步发展有积极的意义。

杜运燮40年代以语含幽默的讽刺诗著称。解放后，他曾发表过《解冻》和《雪》等诗作，但不久从诗坛上消失。有意思的是，他是因在1980年的《诗刊》发表引起争议的《秋》，再次受到人们的注意的。这首诗实际完全不像有的论者评判的那么“朦胧”③，它只是通过象征的手法，表现了人们在“文化大革命”后回到正常社会时的真实感受。当然，那不愿回首的往事，偶尔也从人们眼前掠过：

> 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。

在反思“文化大革命”灾难，痛惜失去人生美好岁月这一基本主题上，杜运燮与“归来”诗人、“七月”诗人并无差异；不同的是，他不像后者直接去描写、

---

① 张桃洲：《试论郑敏诗思与诗学言路的共通性》，载《诗探索》，1999（1）。
② 郑敏：《胡“涂”篇》，载《诗探索》，1999（1）。
③ 蓝棣之：《90年代杜诗的“主要情感”》，载《诗潮》，1999（7）、（8）。

渲染这种历史感受，而是借助其他手法将其意象化、心理化。他复出后的创作基本是按照这一路子进行的：暮色中的圆明园，闪着泪光的眼睛，圣迭戈一望无际的海滩，沉思的树叶，京郊的秋色，等等，无一不成为他诗歌的素材、反省生活、醒悟人生的独特视角。蓝棣之认为，杜运燮的诗“倾向于现代主义与现实主义的结合，是现代主义中比较外向、与现实联系更为明显的那一种”①。事实确实如此。他80年代以来的作品中，既有《火》、《占有》这样专注于人的心理剖析、甚至揭示了人生悖论现象的诗作，也有涉及祖国、民族、文化等主题的创作，例如《为长城唱支歌》、《恋龙情结》等。在这些作品里，诗人有时比较重视知性的深度，有的则推崇感觉的丰富和微妙的表达，这种不拘泥于一格的艺术形式，反映出诗人在瞬息多变的生活中追求诗歌张力的努力。

穆旦、辛笛、唐祈、唐湜在“九叶”诗人复出诗坛的过程中，也都留下了自己的身影。穆旦从1975年开始，即在异常痛苦、孤独的心境中写了20余首诗作。他这一时期的作品，保持着以往敏锐的观察力和少见的智慧，不过愈加沉凝和厚重，显示对社会生活深沉、复杂的思想态度。《苍蝇》里有波德莱尔式的审丑倾向，深藏的是对荒谬现实的调侃。《智慧之歌》以一种不为人觉察的反讽，诉说了“我已走到了幻想底尽头”的悲哀。他写于1976年12月、也是他最后的一首诗是《冬》。“严酷的冬天”是诗人晚年生活的真实写照，但那里面有“爱”，有怀疑，也有永远不会终止的思索。学者王佐良称它的“情调是哀歌式的”，又高度赞扬说：“经过了30年的沉默，他的诗并未失去过去的光彩。语言的精练，形式的严谨，都不减当年，只是情绪不同了——沉静，深思，带点忧郁，偶然有发自灵魂的痛叫声。”②

辛笛是“九叶”诗人中年龄最大的一个。30年代即出版过诗集《珠贝集》等。打倒“四人帮”后，辛笛虽是年近古稀的老人，但仍像过去那样，热情地为“青春”、“未来”而歌唱。他的诗一个突出的特点是，敏感于周围环境的色彩和声音，极力捕捉它们的变化，并且将之化入自己的诗篇之中。《富春江上》借对枫叶、渔火、寒空的点睛之笔，把一幅秋江的动人图画展现在读者眼前。《一只和九只》写的是早春的景色，仿佛是意蕴恬淡的写意。《在诗人亨利·拜塞尔农舍中作客》描绘的是“我一时身在加拿大”，一会儿“却无端苦念自己的北京城”的亦真亦幻的感觉。在诗人看来，“善于捕捉印象是写诗的必不可少的因素”③。

---

① 蓝棣之：《现代诗的情感与形式》，243页。

② 王佐良：《论穆旦的诗》，见《穆旦诗全集》，“序”，北京，中国文学出版社，1996。

③ 《辛笛诗稿》，“自序”，北京，人民文学出版社，1983。

不过，他的一些诗却失之于浮泛，寓意较为一般。他出版的诗集有《辛笛诗稿》（1983）等。

唐湜（1920—），1948年毕业于浙江大学外文系。40年代曾参与《诗创造》、《中国新诗》的编辑工作，任编委。他出版过诗集《英雄的草原》（1948）等，发表了大量评论冯至、穆旦、杜运燮和其他“九叶”诗人的文章，成为与袁可嘉齐名的诗歌评论家。在本时期，唐湜发表的作品明显多于其他人。他先后问世的叙事诗集是《海陵王》（1980）、《泪瀑》（1985），另出版了14行集《幻美之旅》（1984）、《遐思——诗与美》（1987），评论集《新意度集》（1990）等。有人认为，《海陵王》这部作品表明，“诗人想写出莎士比亚《马克贝斯》式野心的悲剧，从海陵王的角度来写采石一战”①。它试图以严谨的音律来展现气势磅礴的史诗，进而塑造富于浪漫色彩的人物性格。浓缩着诗人人生悲剧的《幻美之旅》写于1970年，作者把地方风情、现实生活和现代风格的幻想色彩融为一体，借以将“人的精神生涯的一次真挚的解剖”坦然地呈现在人们面前。在这“一次生命航行的悲剧”里，抒情主人公对与自然同一的“彼岸”世界的神往，占去了相当的份量，成为诗思的主要线索和反复回旋的基调。在“九叶”诗人80年代以来的创作中，以长诗形式解剖自己内心世界，并把它当做一代人生命历程来写的，除了郑敏，就是唐湜的这部诗集。值得一提的是，它还是用14行诗体来实验的。由此，可以看出诗人不倦的思想艺术追求。

唐祈的创作曾夭折于50年代的一场风暴中。80年代初重返诗坛后，他的诗继续沿着表现西北风情的方向发展。与过去的诗比较，这些诗篇里明显增加了苦涩的人生体验、冷静节制的态度。在观察与表现这片广漠的土地时，作者一改过去那种缠绵、忧郁的调子，换上了诡奇、深沉的风格。在《西北十四行组诗》、《敦煌组诗》中，对生命的赞美是它们的基本主题，那些大漠、落日、游牧人、羌笛、飞天、起伏的山峦、骆驼队等极富西北边陲特色的意象，一一涌入读者的眼帘，不由唤起非同寻常的诗的感受。但其中更多透露的是诗人对新的人生的向往：

从前，这里是塞外的漠野——
大漠孤烟直，悲凉的驼铃在黄昏中摇曳
现在，到处升起高大的烟囱的黑树林
把人们突然带进工业化神奇的梦境

——《烟囱》

---

① 赵云鹏：《唐湜诗歌的审美意识》，载《诗探索》，1994（3）。

除此之外，作者还写过《美的旋律》、《北京抒情诗及其他》等一些诗篇。50年代，诗人因莫须有的罪名被逐出《诗刊》编辑部。几十年后故地重游，不免生出人生无常的感慨。然而，在不断涌现的新的生活里，诗人也常常惊异于时代的变迁：

那宽敞、辉煌的大厅
淡绿色的聚光圈里
你——一朵洁白的浪花
从乐音中腾跳半空

——《美的旋律》

经历了沧桑岁月和人生的苦难，仍能见出诗人所擅长的细腻、婉转的抒情特色在作品里起伏出现，虽然它开始走向了与深沉凝重格调的映衬与融合。

第五节　其他诗人

在上述几个诗人群体以外，还有一批在20世纪50年代受过迫害、80年代后继续创作的诗人，他们是蔡其矫、苏金伞、吕剑、青勃等。这些诗人的特点是，其创作风貌不具备“诗人群体”的特征，虽然个别诗人与新诗史上某一诗人群曾有过一定的联系；他们成名于三四十年代，早先已经形成自己固定的创作风格，80年代后的作品只是这种风格的继续。有的诗人，如苏金伞进入90年代以后，还写出了不少为人称赞的诗作，受到各方的注意。

蔡其矫（1918—）在五六十年代因《红豆》、《雾中汉水》、《川江号子》等作品受到责难，1959年被迫从北京回家乡福建工作。10年浩劫中，他受到更残酷的迫害，下放闽西北山区，前后有8年之久。诗人80年代问世的作品，一部分创作于风雨如磐的年代，它们真实记录了诗人压抑的心境以及在渺茫中期待未来的“祈求”。《双虹》（1961）写“夕阳含山”的美，夜的帘幕“垂落江面”时的静寂，无形中透露了作者前途无望的郁闷心绪。《波浪》（1962）虚写“抚爱船只”、“照耀白帆”的波浪，实写自己“单调”、“寂寞”的生活。《祈求》（1975）呼唤同情心、安慰等人道主义精神的回归，祈望那种歌声“真正发自各人胸中”的自由生活。总的来讲，蔡其矫复出后的创作基本是沿着两条道路发展的：一是歌颂改革开放以来社会的崭新变化，描绘不断涌现的新生事物，如《开辟新航线》、《黄浦江上》等。这反映了诗人的政治意识和社会使命感以及所走过的特殊

的人生道路，它们在一定程度上决定着作者的社会态度和审美选择。另一是在山水风物之间，寄托浪漫主义的情怀，和对大自然、生命等微妙的诗思。前面说过，蔡其矫所经历的革命生涯，使得他的人生观及审美观念明显受到30年代以来革命文学传统的影响。但有意思的是，他的艺术旨趣时常又超出这一文学格局，与中国传统的山水诗歌倒反有一种更深的精神上联系。在这些诗篇里，他经常从一棵木棉、一个黄昏、一处岩洞、一条小巷、一朵浪花等中捕捉到诗的灵感，然后通过轻盈、奇妙的联想，用细腻生动的语言来传达自己的情思，借以把心境、意绪衬托出来。他擅长描写闽西北山区的人情风物，极具当地文化特色的一山一水，一草一木。他在《风中玫瑰》里感觉到的是“一高，一低，一起，一落”的捉摸不定的“笑声”。在《闽北红豆》中，作者传递的是“瞬间的快感”和“恒久相思”的意绪。他称赞《鼓浪屿》是“睡眠中的美人”，认为在随处可见的《榕树》的闪动中，反映的恰好是“我故乡的性格”。在创作中，蔡其矫不喜欢把真实的感情溢于诗中的字句，而是在山川风物的一静一动里，深藏自己的悲欢哀乐，与其说他写的是思想，莫如说是一种诗意化的情绪。他属于那种感性的、而非思想性的诗人，这使他的诗作婉转可读，但也影响到了作品的思想深度。他出版的诗集有：《祈求》（1980）、《双虹》（1981）、《生活的歌》（1982）、《福建集》（1982）、《迎风》（1984）、《醉石》（1986）、《蔡其矫抒情诗》（1993）等。在90年代，诗人仍在坚持创作，时有作品面世。

苏金伞（1906—1997）河南省睢县人。1920年考入河南开封第一师范学校，1924年转省立体育专科学校。1926年在《洪水》上发表处女作。先后在开封高中、水利师专、河南大学任教。1948年入解放区，曾在华北大学、北平军管会工作。1949年回河南筹备省文联。50年代被错划右派。重新工作后，任河南省文联副主席等职。解放前著有诗集《在地层下》（1947）、《窗外》（1948）等。新中国成立后，出版的诗集有《鹀古鸟》（1957）、《苏金伞诗选》（1983）等。

在三四十年代，苏金伞为人所知的是他有着浓郁乡土气息的诗篇，例如《地层下》、《摘棉花》、《窗外》等。这些诗作，在太阳下收棉花农妇的身影，泥土中滚大的乡村孩子那里，寄寓着作者的同情和深厚的土地之恋。“文化大革命”灾难结束后，苏金伞把乡村题材又扩大到写友谊、旧事、爱情等诸多领域，继续保持着他不事雕琢的朴实的写作风格，诗味日益醇厚。《反省》通过一个人的死，诉说了自己对古城开封的怀念之情。《山口》表达了跨过一座“横在山口”的“小桥”，到山外的广大世界重新展开青春梦想的热烈期望。在《哭艾青》中，故人的历历往事一一涌现笔端，袒露出作者虽入晚境，然而对朋友和旧谊痴心不改的感人情怀。在一篇题为《诗人应有赤子之心》的文章里，苏金伞说：“我生长

在农村，22岁以前基本没离开过农村。这很重要，影响了我一生的创作，连我写诗的风格也朴素得像北方的农村一样。”因此，他主张真诚、朴素自然，反对矫揉造作的诗风。[①] 1983年，他在《人民文学》12期上发表了组诗《金色的世界》，用木刻般简洁、质朴的笔法，刻画了一组乡村人物的形象。其中有“夕阳从脚边滚下”的孩子，有“打场人”的身影，也有“看场”时分月亮高挂天上的情形，展现在读者眼前的仿佛是北方夏日的一幅图画。90年代后，老诗人仍笔耕不辍，作品的意境日趋平淡、内敛。

吕剑（1919—）山东省莱芜县人。1938年开始写诗，曾任昆明《扫荡报》副刊主编、香港《华商报》副刊主编。有作品《我的歌是眼泪和朝霞》、《山那边》、《队伍队伍向南开》等。新中国成立后，先后任《人民文学》诗歌组组长、《诗刊》编委，后来在“反右”斗争中被逐出诗坛。诗人80年代复出之后，写下了一批诗作，并出版了诗集《南方与北方》、诗论集《诗与诗人》等。艾青曾说，“语言的简明”是吕剑诗的“特色”[②]。这一特色，仍然是诗人这一时期作品的“底色”。他在《自咏一首》中写道：

岁月的逝去像流水一般，
长绳终难于把白日拉远。
有时也难免有点感慨——
人生能有几个“二十年”！

他喜欢在“直白式”的句子中隐藏悲喜交集的感受，在看似寻常的叙述里展现不寻常的诗意。在《鼓浪屿》中，从劫难中“归来”不久的诗人，渴望一直攀上“最高峰头”，“极目远天云海，抚石长啸”，一吐人生的郁闷。80年代中期后，诗人患病在家，很少写诗，偶尔有忆人、忆事的随笔问世。

青勃（1921—1993）也是30年代就执笔写诗的老诗人。新中国成立前有诗集《号角在哭泣》、《巨人的脚下》、《鼓声》等，受到艾青等人的称赞。50年写过《新的钟声》、《欢乐颂》等歌唱新中国的诗篇，之后蒙受过个人冤屈。在本时期，诗人出版了诗集《绿叶的声音》和《绿色的梦》等。他过去深沉、抑郁的诗风，逐渐从作品中淡出，这一时期的“诗歌欢乐、明丽、优美，虽多了些饱经人生忧患后的深刻和老练，却依然葆有50年代初期的纯真和理想色彩。”[③] 但作品数量减少了许多。

---

① 参见张俊山：《导言》，见《河南新文学大系·诗歌卷》，开封，河南大学出版社，1996。
② 《艾青全集》，第3卷，157页。
③ 张俊山：《导言》，见《河南新文学大系·诗歌卷》。

另外，公木、白航、胡天风、王尔碑、雁翼等，也都以不同的方式表达了“归来”后的人生感受，发表了一些为人所知的诗作。

基本概念

艾青的复出　　公刘、流沙河、邵燕祥的诗
“七月”诗人　　“九叶”诗人

复习思考题

1. 简述艾青“复出”后的诗歌创作。
2. 公刘、流沙河、邵燕祥这一时期创作的共同特色是什么？
3. 绿原、牛汉、曾卓等“七月”诗人与公刘等人创作的不同点在哪里？
4. 略述郑敏诗歌的意义。

参考书目

1. 曾卓. 诗人的两翼. 北京：三联书店，1987
2. 绿原. 人之诗. 北京：人民文学出版社，1983
3. 孙玉石. 中国现代主义诗潮史论. 北京：北京大学出版社，1999
4. 蓝棣之. 现代诗的情感与形式. 北京：华夏出版社，1995
5. 陆耀东. 中国现代四作家论. 武汉：武汉大学出版社，1988
6. 公刘. 离离原上草. 北京：人民文学出版社，1979
7. 公刘. 仙人掌. 成都：四川人民出版社，1980
8、白桦. 情思. 南京：江苏人民出版社，1980
9. 流沙河诗集. 上海：上海文艺出版社，1982
10. 牛汉. 海上蝴蝶. 成都：四川人民出版社，1985

11. 牛汉诗选. 北京：人民文学出版社，1998
12. 曾卓抒情诗选. 北京：中国文联出版公司，1988
13. 辛笛等. 九叶集. 南京：江苏人民出版社，1981

第十章

朦胧诗的出现

第一节　食指的意义

20 世纪 70 年代初，在北京和河北保定白洋淀两地，逐渐形成一个以留城青年和知识青年为主要阵容的诗歌群落，它就是后来被称作“朦胧诗”的青年诗人群。

表面上看，食指（郭路生）1979 年以前与这一诗派的主要成员来往较少，但由于食指的诗歌活动略早①，更因为他的著名诗作《相信未来》对整整一代人的深远影响，朦胧诗的兴起与食指本人不无关系。60 年代民间诗歌组织的发起者张郎郎深信，“食指的《相信未来》白洋淀的好汉们，差不多都知道，都读过。有人说，

① 北岛的诗歌创作始于 1970 年，芒克、江河、舒婷是 1971 年，多多是 1972 年，杨炼、顾城则更晚一些。

那是一种火种的传递”。又说，“真正的力量在于他的诗本身，他的诚挚，他的敏感，他的激情”。他的诗“是某种鱼出现的前奏”①。北岛曾在一本油印诗集的扉页写道：“我的启蒙老师是郭路生。”署名“赵振开”曾经是“白洋淀诗群”成员之一的宋海泉也认为：

> 有人评论郭路生为“文化大革命”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人为主体的诗歌，恢复了个体的人的尊严，恢复了诗的尊严。
>
> 人性在现实中丧失了合法的生存权利，但在诗歌的王国里，它却悄然诞生。肉体可以被消灭，思想可以被禁锢，但是，被麻木的感情、被压抑的欲望、对幸福的追求总是会复苏会觉醒的。郭路生的诗歌所反映的，就是这种复苏和觉醒。②

文化大革命从反面培养了一批思想的叛逆者，它的序幕是从上山下乡运动拉开的。从对领袖的盲目崇拜到现代造神运动的破产，从狂热的迷信到冷静的批判与反思，朦胧诗人与同龄的一代人走过了极其相似的一段人生道路。食指的《这是四点零八分的北京》是最早揭示这种社会情绪的诗歌作品之一。“1968 年 12 月 20 日下午 4:08，一列火车缓缓驶离了北京站，郭路生就坐在这列火车上，‘上山下乡’的历史洪流将他同千百万知青席卷到广阔天地中去。”③ 他独白式的诗句，道出了一代人当时特殊的历史感受：

> 北京站高大的建筑
> 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

在一瞬间，诗人痛切感到的是，“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”，他发现许多人的命运“变成了一只风筝”，历史出现了意料不到的“倾斜”。像有人描绘的那样：“失去平衡之后的‘剧烈晃动’、倾斜的感觉，是这一代青年中较早进入思考者的心理状态。”④ 它预示了人生和思想轨迹的根本转变：

> 终于抓住了什么东西
> 管他是谁的手，不能松

---

① 张郎郎：《“太阳纵队”传说》，见《诗探索金库·食指卷》，北京，作家出版社，1998。
② 宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。
③ 杨健：《文化大革命中的地下文学》，87 页。
④ 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，402 页。

因为这是我的北京

这是我的最后的北京

食指的出现，为朦胧诗在70年代末的兴起定下了以下几个基调：

对10年“文化大革命”的彻底反省，是建立在对人的价值、尊严的重新肯定上。“文化大革命”是一场禁锢人的思想和心灵的封建主义的大泛滥，它以革命的名义施展法西斯主义的淫威。在这场民族灾难中，几代人的人生观、价值观遭到了毁灭。早在1967年初，食指就说过：“我联想到在见不到阳光的冰层下，鱼儿（即我们）是怎样的生活。”① “冰层”是对那个时代的一个透彻的比喻，它的批判锋芒直指制造了冰层的极左思潮。因此，他热烈歌颂的正是敢于向不自由的命运挑战的“鱼儿们”（《鱼儿三部曲》1967），肯定人与人之间爱的权利（《书简一》、《书简二》1967），并且把思想探索视做一代人不可推卸的道义责任（《希望》、《灵魂之一》1968）。这些充满人道主义色彩的思想，后来成为朦胧诗思想发展的基本路向之一，它痛苦、矛盾与期待相交织的心理特征，也演变成朦胧诗创作中的心理情绪“更体现出主导性的倾向”②。李宪瑜在一篇文章里认为，食指是“朦胧诗人的一个小小的传统”③。

把诗人看做诗歌创作过程中的惟一主体，用以人为主体的诗歌来否弃以阶级性为主体的诗歌，宋耀良认为，“朦胧诗与新中国成立以来的新诗传统是两种风格，从创作主体的角度看，体现出追求两种不同的境界”④。这个判断虽不能说把握住了朦胧诗创作的根本特征，但毕竟发现了前者反叛极“左”文艺思潮的思想意义。其实，还在“文化大革命”爆发的前一年，即1965年，食指的诗就已透露出诗人主体意识的强烈信息。在写于当年2月的《海洋三部曲》之一的《波浪与海洋》中，作者塑造了一个“有时惆怅”、“有时怯懦”的抒情主人公“我”。与50、60年代充当阶级、政治和中心政策“代言者”的抒情主人公相比，食指笔下的“我”给人一种强烈的印象是，这是一个有自由意志、痛苦哀乐的“个人”。他的诗，传达的是发自心灵深处的真实的情绪和感受，而不是来自他者意志的中介和传声筒。食指的《这是四点零八分的北京》、《相信未来》之所以在一代青年中传播甚广，对白洋淀时期的朦胧诗人产生了心灵上的震撼，而诗人个人的体验和独特感受，在同代人心灵深处激起了强烈的感情共鸣。10年之后，这位思想前驱的“呼喊”波及了朦胧诗关于“小我

---

① 转引自林莽：《序》，见《诗探索金库·食指卷》，北京，作家出版社，1998。

② 宋耀良：《十年文学主潮》，67页，上海，上海文艺出版社，1988。

③ 李宪瑜：《食指：朦胧诗人的“一个小小的传统”》，载《诗探索》，1998（1）。

④ 宋耀良：《十年文学主潮》，59页。

与大我”的争论当中，北岛、江河、舒婷们正是从这里推倒传统诗歌观的阻碍最终走向自己的思想和艺术目标的。

食指在审美观念上提供的启示：从艺术风格上看，食指既不是严格意义上的古典诗人，也不是现代诗人，而是一个处在古典与现代之间的诗人。换句话说，他是一个有着浪漫主义和象征主义双重情怀的诗人。这一特征，也极大影响到朦胧诗人群的美学定位。在谈到食指与朦胧诗的关系时，林莽指出：

> 当“朦胧诗”的主将们还处于蒙昧之中，食指已写出了划时代的篇章。他以严谨的形式、真实的情感、朗朗上口的音韵、鲜明而准确的意象与象征，完成了一首首自由的新格律体诗作。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形式，以语言的时间艺术，与中国画式的空间艺术相结合，实现了他所反复讲述的“我的诗是一面窗户，是窗含西岭千秋雪”的艺术追求。①

其实，除了上面所说的“传统”意味外，食指作品中的“现代”感觉也是显而易见的。例如，作于 1968 年的《烟》里“烟”的意象在香烟和我的愁绪之间的通感转换，《这是四点零八分的北京》中“北京车站高大的建筑/突然一阵剧烈的抖动”这类句子，是一种典型的现代人感觉错乱、视觉偏移的写法。在读到食指的这些作品之前，朦胧诗的主要成员都还没写诗。据宋海泉回忆，白洋淀时期以及后来芒克的作品里，就明显有聂鲁达、艾略特、梅热拉依梯斯和意象派理论的交叉影响。同样，浪漫主义和象征主义也从不同角度影响了多多对生活的观察与表达。② 从 1965 到 1983 年间，是中国社会最为动荡不安、极“左”思想与变革力量交锋最为激烈的一个历史时期。这种社会环境培养了一代人身负天下大任的英雄主义情怀，但黑暗的势力却窒息了诗人们的言路，人们只好用象征的、隐晦的、迂回的方式来表达心头的忧患感。这样，浪漫主义与象征主义的奇妙混合不仅成为食指和朦胧诗人群复杂、矛盾的心灵色调，实际也养成了两种不同的写作手法。在这一背景下，食指的审美意识可以说影响了朦胧诗的心理定势，它作为一种诗歌美学雏形，显然是存在于后者对诗艺、情感、作者与读者关系等问题的见解之中的。在朦胧诗人的创作中，可以举出许多的例子。

当然，上述影响有时可能并不是直接的，它经常以“间接”或其他方式显示

---

① 林莽：《序》，见《诗探索金库·食指卷》。

② 有不少材料证实，江河、芒克、多多、北岛在写诗之前，都因食指诗中敏锐的思想和表现方式受到了震动，这对他们的阅读经验来说，无疑是一场小小的“革命”。

出来。食指不是朦胧诗群体的成员，因为患病住院或其他原因，他 1979 年以后与后者的交往也不能算多。在随后勃兴的现代主义的诗潮中，前驱者食指是作为一个不同寻常的时代的象征存在的。他的存在，不仅仅是人格上的，更是诗歌道德上的。诚如有人所说的："他给予我们的很多很多。他那开拓者的姿态，将被载入中国当代文学史。"① 然而，这并不是一个预言。

郭路生（1948—）笔名食指，原籍山东渔台县，长于北京。1965 年开始诗歌创作。1964—1966 年间，曾与北京 60 年代初的现代诗人牟敦白、王东白、甘恢里、郭大勋等来往。② "文化大革命"爆发时，为北京第 56 中学高中学生，一度参加红卫兵大串联，去过广州、新疆、延安等地。1968 年 12 月赴山西杏花村插队，写出在知青中轰动一时的名篇《这是四点零八分的北京》，被广泛传抄。1970 年转回家乡山东务农，1971 年参军。1972 年，因受强烈刺激导致精神分裂。1990 年后，入住北京第三福利院。代表作还有《相信未来》、《鱼儿三部曲》、《海洋三部曲》。出版的诗集有《相信未来》(1988)、《食指黑大春抒情诗合集》(1993)、《诗探索金库·食指卷》(1998)。

食指是一个愚昧时代的寓言诗人。他以敏锐的洞察力、富于激情的语言，写出了一代人思想的困惑、矛盾以及在这之后的深沉思考。以至在很多年以后，"许多人都曾深情地回忆他们当时从这些诗中感到的巨大的情感力量"③。在同代人心目中，他无疑是经历了狂热的文攻武卫、上山下乡运动的"一代人"的"立言者"④。食指的创作大致有四个时期和两个特征。四个时期分别为：第一是 1965—1969 年，在社会极端动荡、思想极端混乱的岁月里，诗人完成了他"最为辉煌的青春期创作"⑤。这也是食指诗歌创作的高潮期。写于这一阶段的《鱼儿三部曲》、《海洋三部曲》、《这是四点零八分的北京》、《相信未来》、《烟》、《酒》、《愤怒》等诗作，真切地传达出一代青年在"文化大革命"初期从狂热到迷乱、在上山下乡的历史瞬间突然发现了人生意义、从而出现了根本性"转变"的社会情绪、情感和心理。第二是 1970—1977 年，是食指创作的低产期。因患病和其他原因，作者的思想出现迷乱，甚至为南京长江大桥、红旗渠写过诗，但多已佚失。第三是 1978—1982 年，是诗人创作的恢复期。他写下了《相信未来》的姊妹篇《热爱生活》等诗作，一度呈现出兴奋状态。第四是 1983 年至今，诗

---

①⑤ 林莽：《序》，见《诗探索金库·食指卷》。林莽是评论食指创作最多的作者，其文章散见于《诗探索》1994 (2)、1998 (1)。

② 牟敦白是北京 60 年代初"地下诗人"沙龙的成员，另外还有郭世英、张郎郎、董沙贝。

③ 李宪瑜：《食指：朦胧诗人的"一个小小的传统"》，载《诗探索》，1998 (1)。

④ 林莽：《食指论》，载《诗探索》，1998 (1)。

人进入了格调沉郁的回顾期。他创作了《愿望》、《向青春告别》、《诗人的桂冠》、《人生舞台》、《归宿》等不可多得的诗篇，作品表达了作者对人生、世界的新的领悟以及更加微妙的心理体验。食指的创作有两个基本特征：一是不管诗潮怎样交迭变动，他始终坚持自己新格律体诗的写作，相信均衡、节制的诗歌韵律是中国诗的美感所在；二是他相信，诗歌不是工具，而是人的自由意志和独立精神的体现。

食指最具代表性的一些作品，是在极其动荡的“文化大革命”前期完成的。这使他无可置疑地成为本时期诗歌的“先知者”。他的思想触觉、艺术感受和历史心境，好像都是为那个时代准备的。《鱼儿三部曲》、《海洋三部曲》是他 1967 年冬前后“去农大附中途经一片农田”时突然获得的灵感，诗以极其压抑的情绪诉说了诗人精神的迷茫。① 1968 年 5 月，他的朋友张郎郎、何京颉和甘恢里因诗受到迫害，受张郎郎一句题词的触动，食指写下了夹杂悲抑与期待等复杂感受的《相信未来》。在谈到如何创作《这是四点零八分的北京》这首诗时，作者回忆说：“火车开动前先‘咣当’一下，我的心也跟着一颤，然后就看到车窗外的手臂一片，一切都明白了。”②

在大多数人还陷在一片盲目乐观情绪中的时候，诗人就已敏感到历史的“巨变”，预感到它发展历程的全部悲剧性。“正是食指这种姿态，启示了他的同代人。”③ 但值得注意的是，食指身上这种极其鲜明、自觉的“时代”特征，与当时时代暴风骤雨式的性格恰恰是合拍的。它虽然以逆向的思维表现了对时代形象的怀疑和质问，但却情不自禁地陷入了“时代主题”的历史怪圈。因此，当时代生活由“非常态”逐步转入“常态”的阶段时，食指诗歌创作与时代脱节的现象势必就会愈益明显，它的有效性受到了怀疑。1970 年、1973 年，他两次只身去南京、林县考察，但为此写出的《南京长江大桥——写给工人阶级》和《红旗渠组歌》并不成功。这道阴影一直笼罩在他以后的写作中。由于作者始终摆脱不了为时代“立言”的写作身份，不可能真正进入 80 年代标榜个性解放的文学氛围，很难想象他的创作还会对社会产生实质性的影响。严格地说，在此之后，他在诗坛一直处于一个不很重要的位置上。在这个意义上，人们有理由感谢食指为本时期诗歌做出的突出贡献；也有理由说，他的诗歌艺术其实也不是完美无缺的。

---

① 参见食指：《〈四点零八分的北京〉和〈鱼儿三部曲〉的写作点滴》，载《诗探索》，1994 (2)。因患病，诗人大多数时间都处在一种幻觉之中，所以这份资料十分珍贵。

② 同上文。

③ 林莽：《序》，见《诗探索金库·食指卷》。

第二节　从“白洋淀诗群”到《今天》杂志

1968年冬，一场上山下乡的热潮在全国范围内掀起。昨日被称为“红卫兵”的一代青年，今天作为“知识青年”奔往中国广大贫困、落后的农村，他们的一生将要在这一片“广阔天地”里与农民相结合。在一篇文章里，朱学勤称其为遍布大江南北、塞外边陲大大小小的知青群落，认为正是它为10年后的中国思想解放准备了精神温床。①

1969—1976年间，一批来自北京的中学生到河北保定白洋淀一带的村庄落户。在这些知青中，形成了一个诗歌创作群体——“白洋淀诗群”。主要成员有姜世伟（芒克）、栗世征（多多）、岳重（根子）、孙康（方含）、宋海泉、白青、潘青萍、陶帷诵、戎雪兰等。另外，还包括虽然不在白洋淀插队但与他们交往密切、经常赴白洋淀谈诗、交流思想的文学青年，例如北岛、江河、严力、彭刚、史保嘉、甘铁生、郑义、陈凯歌等。后者也应该被纳入“白洋淀诗群”之中。在论及“白洋淀诗群”时，陈默认为它的形成离不开时代压力、地下沙龙、白洋淀本地特点等综合性的人文、地理环境：

> 白洋淀距北京不足二百里，各种新思潮的萌芽会很快传导过来。70年代初，北京青年“地下阅读”白皮书热潮同时在白洋淀展开。除去被查封的《奥涅金》、《当代英雄》、《红楼梦》等外，这些青年还读到了刚刚译出供“批判”用的《麦田守望者》、《带星星的火车票》、《在路上》、《娘子谷及其他》及一些现代派诗作。这些自由不羁的灵魂诉说，使他们饱享了偷食禁果的快乐，也开启了他们的心智。此外，白洋淀水乡人性刚正，与兵团、农场的管理干部相比，更少被当时无所不在的“阶级斗争”之弦所统摄。无论“红五类”还是“黑五类”，在这里都得到了相对宽松的生存环境。正是在这种特殊的人文、地理环境下，使分散于白洋淀周围各村落的文学青年，创作、交流并形成了那个时代特殊的探索性诗群。②

“白洋淀诗群”在历史“间隙”里的出现，反映了一代青年在“文化大革命”后期思想的觉醒。像分布在全国各地的许多这样的“思想群落”一样，它是10

---

① 参见朱学勤：《思想史上的失踪者》，载《读书》，1995（10）。

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

年之后声势浩大的思想解放潮流的一个前奏，是一粒最早播下的“火种”。历史地看，这些青年思想的叛逆是在“上山下乡”运动中初步萌芽的。宋海泉回忆说，他当时“感到一种被抛弃的痛苦和惆怅，一种强烈的幻灭感和对前途的渺茫”①。这种情绪，不只在一个人的内心世界生长着。“文化大革命”首先是以它浪漫主义兼具理想主义的青年性格吸引了千百万热血青年投入其中的，然而，当这种徒具虚表的“理想”一旦与青年人的命运产生矛盾和冲突，而它愈益暴露出封建主义的腐朽性质时，广大的青年（首先是其中最敏感的一部分人）便走向了它的反面，开始用审察的眼光重新甄别它的意义。较早表现出这一反叛倾向的，是岳重写于 1972 年春节的 98 行的诗作《三月与末日》。作者以悲怆的语调唱出了心底的挽歌：

大地是由于辽阔才这样薄弱，既然他
是因为苍老才如此放浪形骸
既然他毫不吝惜
每次私奔后的绞刑
……

诗中还出现了“没有骄傲”、更没有“庄严的心”，有的只是“十九次的陪葬”等宣告了一代人“灵魂之死”的诗句。在此之后，芒克也写下了《天空》，以“太阳升起来，/天空——这血淋淋的盾牌”这样诗化的语言，表现出对“文化大革命”浩劫的严峻审判。上述作品刻画出一代青年在“文化大革命”期间走过的思想轨迹：迷信—狂热—怀疑—觉醒，它所产生的巨大历史意义，到 10 年后才被人们真正认识到。

值得注意的是，“白洋淀诗群”虽然在思想上发出了“叛逆”之声，但与“文化大革命”中的革命志士遇罗克、张志新等还是有所不同的。区别在于：第一，他们不是那种有着强烈的政治使命感的“革命者”、思想先知，而是一些超越当时政治和社会时尚进入艺术追求的个人主义者，自由主义者，其创作主要是以手抄本的形式在诗友中流传。第二，他们不是以诗歌来对抗当时的主流意识形态，而是表现出对前者思想、艺术观念上的疏离与冷淡。“他们的诗即使触及‘政治’，也常常是从个人立场出发，笔随心走，抒写一颗颗迷惘、渴望、反叛的心灵。”② 在某种意义上，写诗成为这一批青年思想和生存方式。因此，郭路生、白朗宁、茨维塔耶娃、克鲁亚克、爱伦堡、塞林格、萨特、波德莱尔、金斯堡

---

① 宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994 (4)。
② 陈默：《坚冰下的溪流——谈“白洋淀诗群”》，载《诗探索》，1994 (4)。

（美国）等深深吸引他们的心的，正是这种非主流的个人主义者的魅力。他们关注个人心灵的感受甚于其他问题：有的人强烈地意识到“日子像囚徒一样被放逐。/没有人去问我，/没有人去宽恕我”（芒克《天空》）；有的人感觉自己的处境，犹如“大雁孤独的叫声，/像挽歌一样凄楚而哀痛”（林莽《深秋》）；有人从心底发出这样的呼喊“让我淹没在你的脚步声里吧/我的心随着它走向远方”（方含《足音》）；更有人产生了“受骗”的感觉，“虚无，从接过吻的唇上/溜出来了，带有一股/不曾觉察的清醒”（多多《青春》）……由怀疑与荒诞，发展到在诗歌写作上注重感性与个人体验，使他们从内在精神构成上与“17 年诗歌”形成了本质的对立。这不是说“白洋淀诗群”远离了意识形态，而是说他们在意识形态中掺入了人的价值和尊严的内涵。

“白洋淀诗群”成员与其他青年诗人的交往，基本是文人式的，带有某种诗歌圈子和沙龙的特点。“白洋淀诗群”最早的成员是岳重（根子）、姜世伟（芒克）和栗世征（多多）3 人，他们原为北京 3 中的同学，1969 年初一起到淀头村插队。后来，孙康（方含）、宋海泉、白青、潘青萍、陶雒诵、戎雪兰加入了进来。1973 年后，史保嘉、马嘉、杨桦、鲁燕生、鲁双芹、彭刚、严力等，陆续参加了他们的诗歌活动。通过朋友的介绍，北岛、江河也是常来白洋淀的“客人”①。这些青年虽然当时并没有意识到“结社”、“办刊”等问题，但这种交往无疑为若干年《今天》杂志的诞生，做了十分重要的铺垫。他们的活动方式有以下几种：一是读书。如前所述，在他们中竞相传阅的是北京地下文艺沙龙的“禁书”；二是朗诵诗歌。主要利用农闲、回京探亲或朋友来访的机会，朗诵外国诗人、国内手抄诗人的作品；三是交换诗稿。如芒克、多多之间就曾有“约定”，“每年年底，要像决斗时交换手枪一样，交换一册诗集”②。说白洋淀是孕育了朦胧诗的一个小小的摇篮，应该是符合实际的。不少优秀的青年诗人，就是在这一特殊的环境中逐步地成长起来，他们后来成了现代主义诗歌潮流的中坚力量。

在上述意义上，1973—1978 年可以说是《今天》杂志的“酝酿、准备期”。青年诗人富于创造精神的艺术潜流，是在“四人帮”退出政治舞台之后逐渐公开并趋于活跃的。由于新中国成立后形成的文学出版、发行的体制，一般刊物都被纳入到计划经济时代的思想和运作轨道当中。因此，这个综合性文学刊物的问世以及青年作者的创作表现出对传统观念的“叛逆”精神，还难以被当时普遍的社会心态和诗歌界长期形成的审美定势所接受。1978 年 12 月，由“白洋淀诗群”

---

① 关于北岛、江河的活动情况，详见《诗探索》，1994（4），宋海泉等人的 5 篇文章。

② 转引自杨健：《文化大革命中的地下文学》，107 页。

的部分成员芒克、方含以及北岛、江河、严力等发起，食指、舒婷、顾城、杨炼等人参加的《今天》杂志，在北京创刊。到1980年停刊，该杂志共出了9期。[①]刚开始，该刊是以“大字报”的形式出现的，后来才变成16开本的油印本。《今天》以发表诗歌为主，也登载短篇小说、诗论、译诗等。在以《致读者》为题的发刊辞里，这些青年诗人宣称：该刊是要“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，未来的尚且遥远，对于我们这代人来讲，今天，只有今天”[②]。

在当时，许多城市都有同人诗刊，不过一般多出现于大学校园，例如北京大学的《未名湖》、中国人民大学的《林园》、北京师范大学的《初航》、吉林大学的《赤子心》和武汉大学的《珞珈山》等。思想解放的浪潮正在全国兴起，青年诗人的作品却无处发表，他们采用油印刊物、互相交换手稿的形式向社会传达自己的声音。在不断涌动的新诗潮中，《今天》以特殊的地理位置和思想艺术特色，成为其中一个影响最大的民办杂志。它的主要特点是，以鲜明的人道主义精神审判历史，鼓吹人性解放和人的尊严，以热烈的姿态呼唤未来。开始几期上发表的，多是这些青年诗人“文化大革命”时期的诗作，但是“批判”与“呼唤”的双重色调却形成了他们创作的一个共同特征。在这里，北岛和舒婷作为朋友之间通信的诗作《一切》和《这也是一切——答一位青年朋友的〈一切〉》是较具代表性的两首诗。在《一切》里，北岛的诗句充满了存在主义意味：

一切希望都带着注释
一切信仰都带着呻吟
一切爆发都有片刻的宁静
一切死亡都有冗长的回声

舒婷的《这也是一切》写于1977年5月，它显得明朗、乐观，但确又是经过劫难后的一代青年真实的心理感受。作者写道：

不，不是一切
都像你说的那样！
不是一切呼吁都没有回响，
不是一切损失都无法补偿，

从他们当时的言论看，对“人的价值”这一概念的理解是含糊不清的，在内涵与外延上也缺乏明晰感，显得不够统一和稳定。在始终缺乏“人”的意义的哲

---

① 随着几位朦胧诗人的出国，《今天》在停办数年之后，又在海外出版。
② “编者”：《致读者》，载《今天》，1978-12-23（创刊号）。

学讨论的社会生活中，尤其是真正的“人”的研究基本上不存在的情况下，在他们的文章、诗札中出现对“人”的价值、尊严的相当诗人化和不准确的“概说”是可以理解的。不过，它也容易导致诸多的误读与误解。这也许说明，《今天》的探索功绩与其自身不足几乎是同时出现在人们面前的。

在思想探求、个人主义兼自由主义、同仁性等几个特点上，《今天》可以说是“白洋淀诗群”传统的一种延续。因社会环境的变化，主要成员陆续从白洋淀返回北京。此时，“实践是检验真理的惟一标准”的口号已经出台，各种社会思潮此起彼伏，正在渗透到不同领域，《今天》的宗旨自然也会出现一些微妙的变化。其中之一，它的政治色彩和历史感有某种加强的迹象。针对这一变化，江河认为，诗人“所建立的东西，自成一个世界，与现实世界发生抗衡，又遥相呼应”①。在这种情况下，北岛的《回答》、《宣告》、《结局或开始》，江河的《纪念碑》，舒婷的《珠贝——大海的眼泪》等诗作，明显表现出介入现实的态度。这实际上对当时理论界根深蒂固的“反映论”提出了挑战。长期以来，诗人与生活是一种模仿与被模仿的机械关系，它使文学艺术的道路越走越窄。在当时，要求突破作家与生活关系禁区的呼声一浪高过一浪，并不只是发生在诗歌界。不过，上述青年诗人的诗显然是较早的浪头。由此可见，《今天》的变化不是它独有的，而是当时文学界的一种共性。另外一个变化，是《今天》作者的“波德莱尔式”的表达。他们“刻意追求的也正是这种境界：奇谲瑰丽，光怪陆离，鲜明的个性，细腻贴切的感觉，具有强悍的生命力”②。从审美的角度看，这是对白洋淀时期直白的、青春伤感式抒情方式的一种告别。一般研究者只注意到它对传统诗歌审美观念的“决裂”，而没有意识到，在当时，思想的表达并不是可以畅通无阻的。所以，他们中有的人说：

> 当时我们既想用现代一些的手法，但又下意识或有意识地担心因文字而被定罪，所以写的时候有时会多拐几个弯，但那股被压抑的忧愁气氛在诗里从头贯穿至尾。现代手法或称对西方现代诗的模仿反过来让我们对放入的情感有种慰藉……③

无论从哪个角度看，《今天》都是新诗史上一个短暂的刊物。然而，它却造就了一个影响深远的诗派——朦胧诗群，它的声音至今还不能完全从人们印象里消失。

---

① 参见江河：《随笔》，引自《青年诗人谈诗》，未刊。

② 参见宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。

③ 严力：《我也与白洋淀沾点边》，载《诗探索》，1994（4）。

芒克（1951—）是跨越“白洋淀诗群”和“朦胧诗歌”两个阶段的诗人。原名姜世伟，原籍辽宁省沈阳市，生于北京。1964 年考入北京 3 中，1969 年赴河北省白洋淀插队，有过一段在武汉流浪的经历。1976 年返回北京，做过工人、公司职员等。芒克是“白洋淀诗群”的主要成员，1978 年又为《今天》杂志的主要发起者之一。1971 年开始诗歌写作，代表作品有《旧梦》、《没有时间的长诗》、《致渔家兄弟》、《城市》、《天空》、《冻土地》、《白房子的烟》、《十月的献诗》、《给》等。多多称芒克是“自然诗人”，“最令人向往的是他的‘生命力’”①。宋海泉也认为，他的诗有“新鲜敏锐的感觉”，“一种理性的结构美”②。除此之外，芒克的作品给人印象深刻的是它们对现实生活的“局外感”，孤独、寂寞和一种孤立无援的悲哀。在辽阔、寂静的乡村天空的衬托下，送葬的人群像是“大片凋谢的花朵”（《冻土地》）；从乡下女人的寂寞里，有如白房子的烟般传达出的，是诗人心灵可怕的“孤独”（《白房子的烟》）。面对天空，作者唱出的是一代人精神的挽歌（《天空》）。芒克喜欢在大自然，尤其是北方的乡村中选取诗歌意象，如河滩、向日葵、门口、开花的田野、秋后、墙壁，而且经常在诗作中引入孩子、农妇的形象。这固然有对自然生命力的欣赏，但主要还是对毫无希望的生活的沉重感受，是他人生观、生命观的典型体现。它们有时到了令人无言的程度。80 年代中期以后，芒克的诗作逐渐稀少，偶尔还写些小说之类。

多多（1951—）原籍辽宁，生于北京。原名栗世征。1969 年从北京 3 中到河北省白洋淀插队。1975 年返回北京，曾为《农民日报》记者。后出国，现居荷兰。在思想上，多多深受徐浩渊的影响，一度还迷恋过茨维塔耶娃的诗歌。他的第二本诗集《手艺》就取法于茨维塔耶娃的组诗《尘世的特征》，在“惊世骇俗的诗句”中，“同时隐隐感到一种罪恶的快意与悲凉”。不过，他这一时期的创作在朋友们眼里，是“用荒诞的诗句表达他对错位现实的控诉和抗争，以实现对人性丧失的救赎”③。写于 1973 年的《青春》诉说的近于虚无的人生感受，又透露出这个年龄的青年“不曾觉察的清醒”。两年后创作的《夏》继续沿着这一思路发展，炎热的夏天与正在退潮的理想狂热形成强烈对照，构成对时代的尖锐讽刺：

太阳已像拳师一样逾墙而走
留下少年

---

① 转引自杨健《文化大革命中的地下文学》，108～109 页。
②③ 宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。

面对着忧郁的向日葵

苏联女诗人茨维塔耶娃善于把时代的苦难、不被允许的爱、通过温文尔雅的高傲、敏感而优美的辞藻、神秘的韵律等表达出来。这些典雅的诗句，展示了作者金子般的心灵。多多却拿着人性的尺子，去衡量现实世界的林林总总，他笔下多是一些被扭曲的形象。他的理性使他最终与茨维塔耶娃在创作的道路上分手。多多在70年代的主要作品有组诗《回忆与思考》、《致太阳》、《手艺》、《教诲——颓废的纪念》等。进入80年代以后，诗人保持着旺盛的创作热情，写有《冬夜的天堂》、《冬夜女人》、《火光深处》、《春之舞》、《告别》、《北方的海》等诗作。在90年代，多多的作品形式发生了诸多变化，他的诗歌时常给人以崭新的诗意，这在日趋衰微的朦胧诗的创作中十分少见。

岳重（1951—）生于北京，笔名根子。1969年从北京3中到河北省白洋淀插队，开始写诗。1972年被中央乐团录取为男低音。在“白洋淀诗群”中，岳重是最早在朋友中产生影响的诗人。有人指出：“根子对诗坛的影响是无可争议的。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。”也有人认为，根子的诗“滞缓地漩流着，辽阔，喑哑，‘狠歹歹’地呈现着被抛的青春”①。岳重最有代表性的作品是98行的小型长诗《三月与末日》。它以宽阔、沙哑和深沉的音域，诉说了一代人精神的追求、迷茫，同时又传达出一种“非人的，磅礴的风格”② 诗人的气质，具有强烈的征服力。作品写道：

春天有大地的肋骨搭成的篝火
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
第一次拼死抓住大地——这漂向火海的木船，没有
拉回它……

这首诗没有当时知青文学那种惯有的“落难才子”的怨气，而是以超越时代苦难的勇气升华了个体生命的意义，从而构成对现实世界严峻的审判力量。除此之外，诗人还写有《白洋淀》、《橘红色的雾》、《深渊上的桥》等一批诗

① 陈默：《坚冰下的溪流——谈“白洋淀诗群”》，载《诗探索》，1994（4）。

② 此为多多对岳重创作风格的评语，见《文化大革命中的地下文学》，这在一定程度上反映了当时的诗美选择。

作，但遗憾的是，他的作品已大部散失。80 年代后，岳重基本停止了诗歌写作。

第三节　北岛的诗

在现代主义诗潮出现的第一个阶段中，引人注目的名字是北岛、江河、舒婷、杨炼和顾城。他们之所以被称为这一诗潮的代表，又被并称为“朦胧诗人”，原因不在作家出版社 1986 年所出版的《五人诗选》，而在突破了五六十年代诗歌审美观念的陈旧框架之后，他们的创作代表了 80 年代出现的一种崭新的诗歌审美倾向。

如果说“白洋淀诗群”是一道坚冰下的溪流，朦胧诗则应该是一股冲破坚冰之后更具有现代意义的思想和艺术探索的潮流。作为“白洋淀诗群”这一萌芽于“文化大革命”中的知青群落的后继者，朦胧诗不仅对极“左”的文艺思潮表现出叛逆的姿态，而且是对诗坛长期以来形成的诗歌观念、审美倾向、抒情方式和语言风格的一次总的“清算”和反省。在这个意义上，它明显拓展了“白洋淀诗群”和《今天》初期所开掘的艺术领域。他们在诗的探索上存在着共同点，表现为：在整体上反思民族的命运时突出着一代青年心灵探寻的鲜明主题，对传统诗歌观念表现出大胆的、义无反顾的反叛姿态；同时，改变了诗人与现实之间的从属关系，把诗人的写作看做是一种具有思想独立含义的严肃工作，是一种特有的生存、生活方式。在艺术风格的追求上，他们各自又保持着相对独立的色彩，例如忧患意识在北岛的笔下凝聚成冷峻傲岸；舒婷则显得委婉幽深；江河阔达沉雄；杨炼热情奔放而不失睿智；顾城机巧精微；等等。1983 年后，他们的创作逐渐出现分道扬镳的迹象，这实际也预示了他们后来不同的文化命运。

朦胧诗代表了新诗发展的一个新的潮流，而在这一诗歌流派中，最具代表的诗人是北岛。

北岛（1949—）原名赵振开，曾用笔名石默、艾珊。祖籍浙江省湖州，生于北京。1969 年，北京 4 中毕业后到建筑公司当混凝土工、烘炉工。1980 年调《中国文学》杂志社工作，80 年代中期以后出国。90 年代后，曾获诺贝尔文学奖提名。“北岛是在 1970 年到海边度过一段日子后开始写诗的，诗中充满着关于海岸、船只、岛屿、沙滩、灯塔的意象。”这一年也开始写小说，例如中篇小说

《波动》等。[①] 1973年，他开始与“白洋淀诗群”交往。与著名诗人艾青也有过一段接触。在思想上对北岛影响最大的是尼采，诗人则是苏联诗人叶甫图申科。一位朋友曾回忆说：“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。”[②]

控诉苦难时代的罪恶，呼唤人的价值和尊严，是本时期诗歌较为普遍的情感形态。在这一情感形态中，特立独行的思想探求却是极其缺乏的。在一定程度上，它影响了这一时期文学所应达到的精神深度及艺术价值。从一开始，北岛就表现出与“文化大革命”中非人化的文化现象甚至与被人们普遍接受的生存价值观念彻底决裂的态度。尤其是在对社会历史的观察中，他具有一种常人所不及的深邃、透彻的眼光。在《无题》中，北岛声称：“对于世界/我永远是个陌生人/我不懂它的语言/它不懂我的沉默。”在《回答》里，他写出了“卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭”这样深刻揭示“文化大革命”荒谬性、具有强烈启蒙色彩的诗句。这些诗句中，烙下了很深的尼采式的思想气质。这位宣布“上帝死了”的疯狂的哲人，一生反对偶像、蔑视传统和群众。在此基础上，他鼓吹超人哲学和权力意志，主张重新估定一切价值，但势必带来自己精神上的极度寂寞和孤独。人们注意到，北岛在创作中一直是以时代的悲剧英雄自许的，这使他时常情不自禁地选择一个居高临下的艺术视角。因此，出现于诗人笔端的经常是一些充满历史荒诞感、人生悲剧性的诗歌意象，例如倒影、弹洞、绳索、雨夜、闪电、断壁、受难者、墓碑、迷途、烧焦的树、网、灰烬，等等。这些意象反映了人们对“文化大革命”恐怖的记忆，但它们根本上却是诗人人生哲学的某种缩影。在北岛看来，历史注定是悲剧性的，人生的命运是在劫难逃。恐惧造成了人的怯懦，培养了群众盲目听从迷信、服从政治权威的普遍心理。为改变这一人生格局，必须对一切既定的社会法则、思想信条说“不”，彻底推翻一切禁锢人的思想的东西。另一方面，他的内心深处又浸透了尼采的悲观主义情绪。他怀疑一切，也包括怀疑自己；他主张重新估定一切价值，同时又相信那不过是一种幻影，根本不可能真正实现。在他大多数作品里，充满了这种精神上的自我冲突、自我搏斗，深刻困惑和焦虑的因素。在中国现代文学史上，不乏与尼采有过精神关联的作家，最著名者当属鲁迅。鲁迅的小说包括他的散

---

① 参见宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。

② 同上。

文诗《野草》，就充满了尼采思想的气息，这使他的身影立于一代人之上。在无所不包的封建传统面前，孤绝状态的个人英雄虽然是存有争议的，它甚至有这样那样的缺陷，但它的存在却预示了人们所力图探索与追求的精神高度。它本身也说明了这种英雄的存在，说明尼采的酒神精神在中国这块特有的文化土壤上所具有的悲剧内涵。

北岛是政治意识很强的抒情诗人。形成这种风格的因素，除叶甫图申科的影响之外，还有友人遇罗克和妹妹珊珊之死的打击，以及诗人本人孤傲、冷峻的个人气质，这使他写出了一批有广泛影响的诗作。如《回答》、《宣告》、《结局或开始》、《一切》、《白日梦》、《雨夜》、《履历》等。当然，它们很大程度上具有一种抽象的性质，例如《红帆船》写心灵的失落，《八月的梦游者》是尼采式非理性的个人处境，《触电》暗示人与人之间的精神隔膜，《习惯》道出的诗人悲观的性格；即使是上述直接批判“文化大革命”的作品，通篇的字里行间灌注的，依然是北岛式的氛围，它们根本上区别于他人的是具有强烈散发性的生命意识。一次，在回答别人的提问时，北岛承认：“我的诗受外国影响是有限的，主要还是要求充分表达内心自由的需要，时代造成了我们这一代的苦闷和特定的情绪与思想。”① 因此，对作者创作中的政治意识，不妨可以理解为被时代所扭曲而变形了的对自由的渴求，是一代人“特有的情绪和思想”的折射。北岛是一位擅长用较强烈的情绪来暗示自己历史处境的抒情诗人。在一个曾经充满浓厚的政治意识的历史时段，任何形式上的抒情诗人，都可以说是广义上的政治抒情诗人。

在北岛的作品中，波德莱尔的影子无所不在。这固然像有的人所说，波德莱尔身上具有一个哲学家和一个现代诗人的双重特征，“一方面，它带有一个注重普遍性和历史规律的哲学家的思辨力量、分析的技巧以及批判的严厉；另一方面，却带着一个注重个体的内在经验、陷于存在的困扰的现代诗人的敏锐的直觉式的感受、透悟以及想象的热情”②。这一双重特征，同样也存在于北岛的身上。但正如陈仲义所分析的。除此以外，北岛的意象构造里还吸收了波德莱尔对“对应体系”的深刻理解。他认为，“北岛不像波氏那样致力于‘我发现从恶中抽出美来更有趣，更愉快’的‘以恶抗恶’‘化丑为美’，而是更多以正义、人性、美、自由、连同强烈社会责任感，历史使命感来共建他的象征体系。”因此，北岛的创作主要建立在“冷峻而孤独的‘岛’”和“深邃而严酷的‘海’”这两个诗

---

① 转引自王明伟：《访问北岛》，载《争鸣》（香港），1985 (9)。

② 张旭东：《发达资本主义时代的抒情诗人·译序》，北京，三联书店，1989。

歌意象系列之上。[①] 另外，以象征为中心手段的强调通感，视角变幻、变形，多层次空间结构，蒙太奇等，是北岛作品中常用的艺术手法。它们打破了传统诗歌节奏、结构上的稳定感，把新诗带入一个更复杂、广大的审美领域。例如，在他的《随想》一诗里，作者运用剪接的手法，将镜头从“琥珀”转向“苍茫”，转而又将“芦苇丛”推向“黎明”、“渔夫”——画面最后变成了远景，出现了中心性画面“历史从岸边出发”。这一手法，“打破了真实描写和直抒胸臆的传统方式”[②]。又如作者的《这一步》，使用的是典型的通感手段：

天空摇动，
在恐惧的地基上
楼房把窗户开向四方

视觉“天空摇动”，在一瞬间转为感觉“恐惧的地基”，最后变成了一种视觉“窗户”。所以，当时就有人很肯定地说，对北岛和其他朦胧诗人创作中这种大胆的艺术实验，“我们完全可以说它们已经形成了一整套独特的表现手法，促使新诗在结构、语言、节奏、音韵等方面发生了一系列的变革”[③]。

北岛在80年代诗坛上脱颖而出，并迅速成为这一阶段重要的诗人之一，本身就具有很大的象征意义。一方面，历史在经历了长期的蒙昧状态之后，也为自己培养了思想上的掘墓人。另一方面，由于中国社会环境的不平衡性、多变性所提供的文化土壤，又使得一个作家、诗人在非常时代里的出现，常常带有突发性和短暂性的特点。他们在人生积累、文化修养、学识准备等方面，往往给人留下先天不足的印象。所以，一旦环境和时代的气氛发生变化，或是失去写作的历史压力之后，他们的创作就显得难以为继，暴露出窘迫和创造力明显不足的征象。这一规律，同样也适用于北岛本人。他90年代以后的创作表现，很难说不是其中一个例子。北岛的诗集有《北岛诗选》（1986），《旧雪》（1991，英译本），《在天涯》（1993，香港版），《零度以上的风景——北岛诗选》（1996，台湾版）等。

---

① 参见陈仲义：《中国朦胧诗人论》，“第二章”，江苏文艺出版社，1996。

②③ 徐敬亚：《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》，载《当代文艺思潮》，1983（1）。

第四节　其他主要诗人

在朦胧诗人群中，江河、舒婷、杨炼、顾城的诗歌创作反映出对不同艺术风格的执著追求。1983 年以前，他们有着大致相同的价值取向和艺术探索，被当做一个诗歌流派看待。在此之后，江河、杨炼提倡“现代史诗”的写作，掀起了朦胧诗后期创作的热潮，并且影响了一批青年诗人。舒婷、顾城的创作仍然沿着原来的路子发展。90 年代赴德访问之后，舒婷诗歌中的理想成分开始减弱，逐渐出现了一种冷静叙事的倾向。而留居新西兰的顾城则渐渐离开了原来的童话世界，作品中渗透了超现实和游走玄想的因素，它预示了诗人死亡的最后结局。

江河（1949—　）原名于友泽，北京市人。1968 年高中毕业后留城，因家庭问题受到迫害，辗转寄宿于学校和同学家中，“长期的寄人篱下的生活，造成他敏感孤傲的个性”①。1970 年开始与“白洋淀诗群”交往，不久后被分配到北京胶丸厂工作。80 年代中期出国，现居美国。1971 年开始诗歌创作，先是受白朗宁夫人和梅热拉依提斯作品影响，兴趣后来转向艾略特的新古典主义、神话仪式学派的理论。1978 年冬，参加《今天》杂志的活动。1980 年后，开始公开在《上海文学》发表《星星变奏曲》和其他一些诗作。这一时期江河产生过较大影响的作品是《纪念碑》、《祖国啊，祖国》，组诗《太阳和他的反光》。另出版有诗集《从这里开始》和《太阳和他的反光》等。

江河“文化大革命”中写有《图案》、《旋转的案头小照》等爱情诗，这些作品表达了当时青年心头普遍的郁闷，已开始透露出诗人后来沉雄浑厚诗风的某些影子。江河首先引起人们关注的是有厚重历史感和强烈批判精神的《纪念碑》。从这首诗的构思看，它取景于 1976 年天安门广场的“四五”运动，同时来自作者对 10 年浩劫的沉痛反思：

我常常想
生活应该有一个支点
这支点
是一个纪念碑

在新中国成立以来的社会生活中，“纪念碑”既是一个崇高庄严而敏感的意

① 宋海泉：《白洋淀琐忆》，载《诗探索》，1994（4）。

象，又仿佛一面镜子，折射出当代中国历史发展的曲折性和复杂性，给了人们丰富的意味。它在诗人心中唤起的是一种沉甸甸的感受，对祖国前途的忧虑和悲剧英雄的情怀，自始至终如一支旋律萦绕在作品当中："当死亡不可避免的时候/流出的血液也不会凝固/当祖国的土地上只有呻吟/真理的声音才更响亮。"在谈到写诗的动机时，江河说："我和人民走在一起，我和人民有着共同的命运，共同的梦想，共同的追求。"① 基于这样一个观察视角，他此后还写过《祖国啊，祖国》、《让我们一块儿走吧》、《让我们一起奔腾吧》等一批政治性较强的诗篇。

1983 年后，江河把他逐步思考和酝酿的"史诗"意识付诸具体的艺术实验。如果说，此前诗人写的是"英雄史诗"，那么这一阶段的史诗创作就更带有重新审视中国传统文化的意味。他的创作所以会出现这种转向，一方面是由于受到查尔斯·奥尔逊"投射诗"理论的影响，另一方面是受到神话仪式派理论的启发。"投射"主要是指诗人顺应呼吸的自然节奏，将知觉意象一个个连续不断投射出去，借以传达诗人复合的潜意识、直觉、幻觉、记忆、印象等。神话仪式理论强调通过古代神话发掘民族心理的积淀，借"原型"的诗化处理，来重新展示传统文化的深厚底蕴和魅力。在江河看来，"诗的最高境界是和谐"，是那种"生机静然萌动"②。

他写于 1985 年的组诗《太阳和他的反光》，显示了诗人对这一境界的执著追求。《开天》、《补天》、《追日》、《填海》、《射日》、《刑天》、《移山》等诗均取自我国远古神话。女娲补天、后羿追日与射日等人所共知的神话故事，象征着中华民族在远古时代非凡的想象力和创造力，作者的构思里虽然包含有重新弘扬民族精神的成分，但他的观照方式却明显在向"物我合一"的客观性上转移：

他战累了，躺在旷野休息
秋后的战场并不太冷
他的头葬在山里，鹰毛覆盖
光荣随鹰背苍茫远去

这种节制的艺术处理，使有限与无限、英雄情结与豁然的态度、对自然的倾听和与自然的对话浑然一体，天地、万物皆因为"我"的存在而焕发出盎然的诗意。这组诗一发表，立即受到评论界的高度重视。谢冕评论说："这个组诗以中国古老的神话为系列，展示了他对民族文化心理结构楔入和历史的反思以及生命的经验在心灵的呼应"，"我们看到了他重新创造的巨大才能和想象力。他把古老

① 转引自陈仲义：《中国朦胧诗人论》，160 页。
② 江河：《太阳和他的反光·小序》，载《黄河》，1985（2）。

的神话改造成为完全的现代诗，它不试图解释神话，不是再现神话的叙事性质，甚至也不夸饰神话的精神和情绪，而是让贯穿在神话中的民族精神在现代背景上萌生发扬”①。江河的诗分为三类：一类是沉雄悲慨的政治抒情诗，如《纪念碑》、《祖国啊，祖国》；另一类是“现代史诗”，以《太阳和他的反光》为代表；最后一类是抒情小诗，例如《四月》、《接触》、《母亲和我》、《交谈》等。从这些作品所显示的艺术风格看，主要有波浪般的激昂汹涌和追求静穆高远和的两类境界情致。北岛的世界是孤绝无援和西方式的，贯穿在他的创作中的是一种决不妥协的人生态度。而江河的世界则是在矛盾中追求统一，贯穿着中国人特殊的思维方式。它们代表着朦胧诗后来两种截然不同的发展倾向。但总的讲，江河的创作也存在着不足和缺陷。他的诗过于强调角度的转换，造成某些作品的整体感不够强，而小的跳跃过分频繁，这样就显得意象破碎，读者不易把握。即使有所理解，也不像北岛的诗那样给人强烈、集中和震撼的感觉。另外，过分理性化的倾向，导致了艺术感觉和思想的游离，有些地方因为太抽象而失去了诗意。他的一些诗作与其是诗，不如说更像是一篇关于东方哲学的论文，有枯燥之感。吴思敬认为，他的作品给人留下的是“隔”、“远”和“冷”的印象。② 诗人出国以后，虽然仍在写诗，但基本上没有多少影响，质量似乎也有所下滑。

舒婷（1952—）女，原名龚舒婷。福建省泉州人，生于漳州，长于厦门。初中未毕业即到闽西山区插队，乡村闲散的生活和艰辛的日子，使她爱上了诗。她为女友写了一首诗：“启程吧，亲爱的姑娘，生命的航道自由宽广。”诗流传出去后，为她赢得了文学朋友。1971 年在杭州遇到的一位大学生告诫她说，没有思想倾向的东西算不上伟大作品。这对她产生了很大影响。在她早期的作品中，可以看到何其芳、泰戈尔创作的某些痕迹。1972 年回城待业，使她又产生一种搁浅的感觉。她后来做过挡车工、浆纱工、焊工。1981 年成为福建省作家协会专业作家。1985 年后，多次赴德国、美国访问。舒婷是 1971 年开始诗歌创作的。1977 年前后，与北京几位朦胧诗人的结识，使她的艺术风格发生了质的变化。1979 年 4 月，她的《致橡树》在《今天》发表后，被《诗刊》转载。但她真正被推向全国，则是在 1980 年《福建文学》围绕她的作品展开的争论之后。此后，舒婷作为朦胧诗群的主要诗人之一的地位得到了人们的认可。应该承认，在这一批有争议的青年诗人中，她的作品非议最少，最早被高层次的方面接受，获得的殊荣也较多。舒婷出版的诗集和其他文集有：《双桅船》（1982）、《舒婷顾城抒情

---

① 江河：《太阳和他的反光·小序》，载《黄河》，1985（2）。

② 参见吴思敬：《男子汉的诗》，载《诗探索》，（10）。

诗选》(1982)、《会唱歌的鸢尾花》(1986)、《舒婷文集》(三卷)(1997)。80年代中期后，舒婷的兴趣转向了散文，先后有多本散文集刊行于世。

舒婷的诗，是写给同代青年人的。这构成了她作品的基本主题和独特的审美形态：理想、爱情、友谊、人的尊严、自由的渴望；审美上则取自怀旧、送别、重逢、伤感、对话、独白这样注重浪漫情感抒发的角度和形态。因此，这种抒情风格把人作为诗歌表现的核心，把人对自由、尊严的渴求置于情感世界的中心位置，它直接承接了五四文学高扬人的精神和价值的薪火，对1949年以来政治化的诗歌传统表示了决裂姿态。刘登翰认为，舒婷的诗与五六十年代诗潮的最大区别在于，她“从另一个角度介入生活。她一般不去描写某个具体的历史事件或者某一项具体的路线或政策，而是直接地深入到人的内心世界去，透过人的丰富而复杂的感情变化，来折射出外部的生活”。并肯定地说，反映了一代年青的歌者共用的美学追求，把描写无数英雄创造的“历史”，转向创造历史的无数英雄——“普通人”，“这个变化有着深长的意义”①。可以说，诗人的创作深刻揭示了生于和平时期、长于动荡岁月的一代青年的思想和情感特征。《珠贝——大海的眼泪》、《献给我的同代人》、《致大海》等诉说了一代人精神的迷惘，在“海岸”与“峰岩”之间，他们的心充满牺牲的快感。《秋夜送友》、《当你从我的窗下走过》、《中秋夜》、《赠》、《春夜》等在朦胧的爱情之中，透露着对苦难年头友人的关切。《祖国啊，我亲爱的祖国》、《土地情诗》是传统的忧时伤世的感情在青年内心世界中的折射，深含着对国家和个人命运的深沉忧虑。《惠安女子》、《神女峰》目光投向在历史观念重压下的传统女性，根本上却是对人性自由的呼唤。《致橡树》则直接表达了对人的平等观念的新的理解。这些诗作在1979—1982年间陆续发表后，之所以在广大青年读者中激起强烈的思想认同和感情共鸣，一方面是揭示了人们在动乱年代特殊的历史感受，在读者心头唤起了人所共有的命运感，另一方面，它独特的“青年题材”在美学上，也给人一种旧题新作的新颖感觉。

舒婷的诗歌世界，是一个带着女性心理特征的典型的情感世界。在谈到自己创作的追求时，她认为：诗的“关键是动人——感动人”。而且说到，她观察生活的特点是“形式总是忽略，细部特别明晰”②。她的诗给人最鲜明的印象是，她总是在一种十分充沛、饱满的感情状态下进入诗的写作的。所以，无论是写爱、恨、思念，还是刻画孤独、伤心的心境，总能进行笔墨饱满的处理，让每一

① 刘登翰：《一股不可遏制的新诗潮》，载《福建文艺》，1980(12)。

② 舒婷：《答某文学院问》，《舒婷文集》，314页，南京，江苏文艺出版社，1997。

个字、每一行诗都处在高度紧张的情绪之中；另外，她又擅长在细节上把女性的温柔、善解人意、劝慰的语态渗入情景、画面和氛围中，给人特别异样的感受。《秋夜送友》是一首爱情诗，但它却被作者置于“命运”和“友谊”的双重幻觉之中。女性的气息在诗中随处可见，而它又被赋予一种极感亲切、真诚的对话的诉说方式：

这是我们各自的不幸
也是我们共同的苦衷
因为我们对生活想得太多
我们的心
我们的心才时时这么沉重

在苦难的年代，人与人心灵的隔绝是一个普遍现象。作者本人也经历了家庭因政治原因而发生变故的痛苦，所以，当她把关切、友爱的目光投向不幸者的时候，这种情绪的流露几乎是情不自禁的。也许正因为如此，有人认为诗人的情感表现往往带有“复调”和“二重性”的醒目特征①，强烈与徐缓、伤痛与宽慰、绝望与自省等本来处于对立状态的情绪，最终在舒婷的作品中相互渗透和融合在一起，成为一种思想、情感上和弦般的强烈共鸣。即使是在《祖国啊，我亲爱的祖国》、《风暴过去之后》、《土地情诗》这样一些社会意识比较强烈的诗篇中，两种情绪色调的共振与共鸣也是十分常见的。

在作者的创作中，中国古典诗词的影响要大于西方现代诗的影响。舒婷走的基本是 30 年代现代派诗那种“古典派的内容，象征派的形式”的艺术路子。从她大多数作品看，明显渗透着中国传统伦理的深沉内涵，如伤别、重逢、怀旧、哀伤和同情弱小者，等等。在此基础上，诗人把西方 19 世纪人道主义的思想糅合其中，实现了这一思想向着“中国化”特点的情感转移。在舒婷的作品里，不自觉地渗进了苏轼《水调歌头》的“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”的对人生的洞察，并由此引起的伤感情绪；有李清照“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”的属于女性特有的敏感、缠绵，有“乍暖还寒时候，最难将息”的细切的体验；也有民国初年知识者那种“长城外，古道边”的莫名的愁绪……因此，除了具有作者故乡南国特征的大海、双桅船、木棉树、三角梅、日光岩、岛等意象外，许多从传统古典诗词中化来的诗歌意象，也涌现在她不同时期的诗篇里，例如秋夜、月光、落叶、窗下、花朝月夕、黄昏、雪、驿站等。汉学家马悦然曾指出：

---

① 这种说法最早见于刘登翰的文章，后来陈仲义在《中国朦胧诗人论》有详细论述。

舒婷娇美的情诗寄托着内心的感情，其方法像她批判社会的诗一样大胆。尽管她很年轻，但是似乎扮演一位安慰者的角色，她安慰那些在不断的挫折和严酷考验面前变得悲观失望的诗人同行和朋友。舒婷的诗没有晦涩难懂的内容。她比她年轻的诗人同行更多地受到古典诗歌的影响。不少作品有词的声音，这种诗歌形式在宋朝达到了顶峰。①

90年代后，为人所熟悉的在痛苦中略带伤感的悲剧性抒情风格，开始从舒婷的视野中减弱。日常生活的场景和旅德、旅美印象，成为作者这一阶段创作的题材。如《安的中国心》(1992)、《好朋友》(1996)、《天职》(1996)、《最后的挽歌》(1997) 等诗作。虽然诸如《红卫兵墓地》之类的作品，偶尔还出现过一两首，但给人勉强所为的感觉。诗人声称要“放弃高度”②，告别过去的创作，但事实上，她并不具备处理现代复杂生活的诗歌素养、学识和眼光。尽管从诗歌技巧上讲，她后来远比先前显得圆熟，由于没有了思想和深沉情愫的支撑，其作品难免不滑向苍白、乏味和平庸的境界。前面已经说过，这种前期辉煌、后期暗淡的艺术命运，在本时期初期走红的一批作家中是一个比较普遍的现象。

杨炼（1955—）生于北京，“文化大革命”中曾去京郊的昌平插队，后在中央广播文工团任创作员。80年代中期后去美国。杨炼70年代后期开始发表作品。他早期的创作歌唱祖国和爱情，写有《秋天》、《给爱人》、《为几个动词所写的诗》和组诗《太阳，每天都是新的》等诗作，词藻华丽，用情滥觞，有浪漫主义诗风倾向。1982年后，他致力于对西北和西南地区的历史遗迹文化底蕴的挖掘，创作了引人注目的组诗《敦煌》、《半坡》、《诺日朗》等，标志着他审美个性的成熟。带有佛教神秘色彩和远古原始图腾意味的诗歌意象，出现在读者面前：

那么，擦去你的悲哀，让悬崖封闭群山的气魄
兀鹰一次又一次俯冲，像一阵阵风暴，把眼睛啄空
苦难祭台上的奔跑或扑倒的躯体同时怒放
久久迷失的希望乘坐尖锐的饥饿归来，撇下呼啸与赞颂

——《血祭》

同朦胧诗的其他成员一样，杨炼一开始热衷于介入历史，在创作中有较固定的社会政治视角。他的诗歌视野所以会出现这一“转向”，是他意识到，“史诗意识”不仅仅局限于揭示历史的苦难这一范畴，而应该推展到更广大的民族文化意识的审美空间。陈超通过解读《诺日朗》发现：“‘诺日朗’是藏语男神的意思。

---

① 马悦然：《今天！——中国当代诗歌选·序言》，瑞典版，1985。
② 见舒婷诗作《最后的挽歌》中的诗句。

四川著名风景区九寨沟有一座瀑布、一座雪山以此命名。正是在对这一整体性象征体的精神灌注上，杨炼展示了‘历史—文化’的广阔空间，以及人自身生命感性和理性无限洞开的可能”①。

1984 年是杨炼诗歌创作的重要年头。这年 9 月，他醒目地推出“智力空间理论”，力图用东方式的思维方式思考人类的命运，把对过去、今天和未来关系的考察推进到哲学、宗教的层面。下面一段话，是对诗歌智力空间理论的一个概括，他说：

> 诗的质量不在于词的强度，而在于空间感的强度；不在于情绪的高低，而在于聚合复杂经验的智力的高低；简单的诗是不存在的，只有从复杂提升到单纯的诗。对具体事物的分析和对整体的沉思，使感觉包含了思想的最大纵深，也在最丰富的思想枝头体现出像感觉一样的多重可能性。层次的发掘越充分，思想的意向越丰富，整体综合的程度越高，内部运动和外在宁静间张力越大。诗，越具有成为伟大作品的那些标志。②

在这一诗歌主张中，强调对称性思维的东方哲学和宗教，和西方结构主义理论发挥着潜在而显著的影响。例如，他认为一首诗的总体结构像一个“磁场”、“一组群雕”，虽然它们之间抛弃了“因果关系”，但是却保持着均衡、相互关联和相互呼应的空间关系，它“不是其中各部分的和，而是它们的乘积”③。根据这一理论，杨炼先后创作了两个大的组诗《自在者说》（16 首）和《与死亡对称》(16 首)。作者本人声称，它们是“以《易经》作结构的一部大型组诗”的两个组成部分，前者“以‘气’为内在基调贯穿处理‘自然的语言’，由‘天’与‘风’两大单元结构而成”，后者“以‘土’为内在基调处理‘历史的语言’，由‘地’和‘山’两大单元结构而成”④。诗人的愿望是良好的，为此付出了艰苦的努力，然而却没有达到所预期的效果。比如，他试图用繁复和多层次的意象呈现中国早期哲学著作《易经》的思想，但读起来十分艰涩，即使连专业研究者也感到头疼。又比如，没有处理好哲学思维和诗歌思维之间的关系，有用前者取代后者的写作倾向，这样不免远离了诗歌艺术。

智力空间理论对拓展现代主义诗歌的表现空间，打破陈旧的诗歌观念是有积极意义的。它代表了朦胧诗在后一阶段的努力。它问世后，得到了不少好评，一

---

① 陈超：《中国探索诗鉴赏辞典》，241 页，石家庄，河北人民出版社，1989。

②③ 杨炼：《智力空间》，见《青年诗人谈诗》，未刊。

④ 杨炼组诗《自在者说》和《与死亡对称》的总注。

些青年诗人的创作也受到了这一理论的影响。[①] 但也有人表示了不同意见。在1987年8月刊行的《非非评论》创刊号上，有人著文指责它有“唯文化”的倾向，斥之为“在文化的腹地上玩味过时的纹理；心安理得地分享一大堆现成真理；始终就范于文化典故的逼迫和牵引；不是代表自己精神品质的冲突，充其量是帮助文化去复古……”因而，“唯文化，乃是对文化的蒙昧”，是“扼杀创造性，泯灭创新意识，总是将人们的精神活动引向停滞、僵化、冥顽甚至倒退”。这种批评尽管有“过火”之嫌，但在一定程度上说明了出现在杨炼创作中的某种危机现象。然而，不能否定它作为诗学理论的那些有价值的部分，例如，它对诗的“综合能力”的要求，对“对称性思维”的论述，仍然是值得认真考虑的。在90年代诗歌中，与之类似的命题再次受到诗人们的重视，就可以说是一个很有说服力的例子。总的来说，杨炼是朦胧诗群中最具理论素养的诗人，他理性思维能力似乎超出了他的形象思维能力；但作为一个诗人，他能给人留下鲜明、深刻印象的作品确实不多，尤其是像其他诗人那样可以称之为“经典”意义的诗作，则更为少见。这又不能不使人感到遗憾。

杨炼出版的诗集有《荒魂》(1986)、《黄》(1988) 等。

顾城 (1956—1993) 是从“童话”走向“妄想”，最终自杀的一位诗人。原籍上海，生于北京。“文化大革命”中随家庭下放山东农村，在那里度过了寂寞和接近大自然的童年。这段生活，对他的人生和创作都产生了很大影响。因此，他被人称作是“童话诗人”[②]，他也自称是一个“任性的孩子”[③]。1974年回到北京后，顾城做过翻糖工、油漆工、木工等。1980年后在家待业，以写诗为生。1987年后出国，定居新西兰激流岛，因感情和创作的双重危机，1993年自杀身亡。诗人生前出版有诗集《白昼的月亮》、《舒婷顾城抒情诗集》(1982) 等。死后有多种诗集问世：《顾城新诗自选集》(1993)、《墓床》(顾城谢烨海外代表作品集，1993)、《顾城的诗》(1999) 等。另有自传体小说《英儿》。

顾城是由诗人公刘的热情推荐走上诗坛的。[④] 但决定了他创作基调的，是他童年的生活。他善于从“儿童”的眼光观察那个苦难的年代，在颠倒的是非面前寻求人生的真谛。因此，“幻想”是诗人创作的主要情结，他的大部分作品基本

---

① 在1984—1986年间四川一部分诗人的创作中，这种影响是十分明显的，如欧阳江河的《悬棺》、廖亦武的《死城》、宋渠、宋炜的《大佛》、翟永明的《静安庄》、《女人》等；欧阳江河写于1988年的文章《对抗与对称：中国当代实验诗歌》，也是这方面的例子。

② 舒婷诗《童话诗人》(赠顾城)。

③ 顾城诗《我是一个任性的孩子》。

④ 参见公刘：《新的课题》。顾城之所以很快被诗坛承认，与此文有较大关系。

是沿着这一条线索发展的。“我在幻想着，/幻想在破灭着；/幻想总把破灭宽恕，/破灭却从不把幻想放过。”（《我的幻想》）作者写于1969年5月的这首小诗，活画出诗人在“幻想”与“破灭”之间深深矛盾与困惑的形象。80年代，他引起争议的诗作《远与近》、《弧线》、《一代人》等，无一不与此有关。例如在《弧线》中，他这样写道：

葡萄藤因幻想
而延伸的触丝
海浪因退缩
而耸起的脊背

对自己的创作追求和审美格调，诗人曾经解释道：“诗就是理想之树上闪耀的雨滴。”“万物，生命，人都有自己的梦，……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”；而且表示要去追求和表现那“纯净的美”①。可能是受到洛尔迦、惠特曼的影响，他的诗中有一种“谣曲”的意味；对大自然中的声音、色彩、气味和一举一动，也有一种特殊的敏感。他喜欢选取这样一些富有童话特征的诗歌意象入诗，如月亮、土地、雪人、一枚分币、水鸟、纯黑的眼睛、少年、孩子、草棚、影子等。在“文化大革命”刚刚结束，“假、大、空”的诗歌美学还没有完全从历史舞台上退场的背景下，顾城略具现代感、且充满童稚气的诗作的出现，无疑给人一种格外清新、可爱的印象。他虽然不及北岛、江河等深刻，但别具一格的诗风仍使他成为朦胧诗的代表诗人之一。必须看到的是，由于顾城固执于他的“童话世界”的艺术营造，他不可能成为真正反映出一个时代深刻思想的诗人。他的“透明”、“纯净”多少损害了深沉、阔大的诗歌境界，但是他又没有像洛尔迦、佛洛斯特那样，真正写出属于本民族才有的气味醇厚的“谣曲”②。这不能不使顾城陷于创作上的尴尬。随着时间的流逝，他这一时期的诗歌也逐渐被人忘却。

1987年后，顾城的诗歌创作进入了“海外”期。但真正引起人们关注的不是他的作品，而是因为诗人“暴死的形式”所引发的社会道德伦理问题。③ 国内舆论一片大哗，顾城的小说和诗歌被反复炒作，然而深刻揭示这一现象复杂原因的文章却极少见。《诗探索》在1994年1期辟出“关于顾城”的讨论专

---

① 顾城：《请听听我们的声音》，载《诗探索》，1980（1）。

② 在顾城的作品中，来自外国诗歌的影响远比传统诗歌明显。中国民间文学，尤其是民歌素养的缺乏，也许是他不可能成为中国人的“洛尔迦或佛洛斯特”的主要原因。

③ 1993年10月8日，顾城先砍死妻子谢烨，然后在屋外的树上自缢。消息传至国内，不少报刊围绕这一令人震惊的事件展开了关于人性、道德方面的激烈争论。

栏，发表了文昕、姜娜、唐晓渡的文章以及《顾城谢烨书信选》，这才把问题的探讨引向深入。文昕认为，顾城是死在“童话”的破灭之中。唐晓渡认为，顾城之死主要是源于理想幻灭和创作危机这两重因素，“顾城对天国的需要远远超出了天国对他的需要。我相信这一深刻矛盾是导致他最终疯狂的重要原因”。但他又说：“顾城的‘天国’梦实际上早在1984年前后就已经破灭了。”根本的悲剧也许在于，他有“堂·吉诃德的意念，老向一个莫名其妙的方向高喊前进”，然而却“不可能是”，这是出现在强烈的幻觉与现实之间的必然的悲剧。[①] 从诗人写于海外的大量诗作看，关于死亡的预感经常流露笔端，如“我把刀给你们/你们这些杀害我的人/像花藏好它的刺/因为我爱过”（《我把刀给你们》），但更多的是“述说他灰暗的情感世界和他的失落”，“总以为吹笛子/就会自由”（《红酒》）。这些诗，是诗人后期心路历程的真实书写，也从一个侧面记录了80年代后一批从国内流寓海外诗人的精神状态以及十分矛盾的文化心态。

在七八十年代之交及以后的一个时期，随着朦胧诗影响的逐渐加大，在许多城市和大学校园中出现了一股现代主义诗歌的潜流。在反叛传统诗歌、表现一代人精神觉醒和进行新的艺术尝试方面，他们受到朦胧诗创作的许多启发；然而，他们的人生态度、审美倾向却较多地带有“学生”的某些特点。这股潜流又可以分为“校园诗”和“城市青年诗歌”两个分支。在这一批青年诗人中，比较有代表性的是梁小斌、孙武军、王家新、吕贵品、王小妮、潞潞等，最能反映这两方面创作特色的，则是梁小斌和王小妮。

梁小斌（1956—）生于安徽合肥，“文化大革命”中插队，回城后当过工人。1980年发表的《雪白的墙》和《中国，我的钥匙丢了》，给梁小斌带来较大的声誉。“文化大革命”结束后，寻找一代人曾经失落的美好岁月，一时成为文学十分强劲的主题。这两首诗就是在这种背景下出现的，作者以极具象征意义的题目唤起了人们对理想生活的回忆，由此产生了强烈的感情共鸣。“曾经那么肮脏，写有很多粗暴的字”的墙，将要在新的时代重新恢复雪白、纯洁的面目，而“中国，我的钥匙丢了”这一发自内心的呼唤，则把人们引向对历史更深远的思索之中。在它们和以后的一些作品中，作者都是以单纯的爱与恨、希望与失望的情绪对比来组织诗篇的。它们给人以清新、健康和充满童心的印象，像一缕早晨的清风，为当时气氛沉重的诗坛带来一种虽略为苦涩、但

---

① 参见文昕：《最后的顾城》、唐晓渡：《顾城之死》，两文均载《诗探索》，1994（1）。值得注意的还有文昕在对顾城夫妇的回忆中所作的“心理和生理”分析。

不乏可爱、优美的感受。作者语言舒展，注意空间感的体现，同时也力求把音乐的效果隐藏于流水般的诗句中。在创作的立意上，他认为“意义重大不是由所谓重大政治事件来表现的”，主张从“晒台”上落下来的“一块蓝手绢”这种细微的事物变化中来发掘诗意，再以小见大处做文章。[①] 这种愿望，在《我认得出……》、《一个少年在呼唤他喂养的鸽子》等诗中虽曾有所呈现，但并没有产生什么影响。

王小妮（1955—）是以她颇具印象派特点的光线感、瞬间感征服读者的。她1969年随父母下放农村，1974年插队，1978年考入吉林大学中文系。曾是该校诗社“赤子心”的成员。东北农村粗疏、冷清的线条和气氛，成为她孕育最早一批诗作的灵感。1980年，她首先引起诗坛注意的是发表在《诗刊》上的两首诗《我看见了阳光》、《风在响》。其后，《是我！》、《农场的老人》等一批以知青生活为题材、具有北方景物质感的诗作，也见于各种文学杂志。前者以“阳光”为主体意象，以突然呈现的手法，揭示了“文化大革命”结束后人们回到正常生活中的强烈感受；后者则在土地、大山、泥路、积雪这些交叠在一起的北方农村的背景上，雕刻出一组组以知青、农场老人和石匠为生活原型的含意深沉、苦涩的塑像。在对历史生活的描绘上，作者避免了当时诗歌中较为常见的铺排、宣泄的手法，而是通过调动光线、角度来折射时代的沧桑和人生的巨变：

我从长长的走廊
走下去……
——啊，迎面是刺眼的窗子，
两边是反光的墙壁，
阳光，我，
我和阳光站在一起！

——《我感到了阳光》

王小妮称她的创作是“写字”[②]，有人也评论说，她写这些“印象诗”的用意并不在勾画生活中一瞬间的印象，“即使在勾画历史车轮的时候，她也是用那尖锐细小的形象之剑拨动着感觉”[③]。

经过一段的沉寂之后，王小妮在90年代表现出较为强劲的创作势头。继诗

---

① 参见梁小斌：《我的看法》，见《青年诗人谈诗》，未刊。
② 王小妮：《1996年笔记》，载《诗探索》，1997（2）。
③ 徐敬亚：《王小妮的光晕》，载《诗探索》，1997（2）。

集《我的诗选》(1987) 问世后，她写下了一批与前期不同的诗作，如《一块布的背叛》、《我并没有说我要醒来》、《重新做一个诗人》和悼念性长诗《与爸爸说话》等。正如作者所声言，她要写出在本时代背景下作为“复杂的变体”的人的灵魂。同时，她还专注随笔和其他文体的写作，出版了关于东北女作家萧红的长篇人物传记《人鸟低飞》(1995)、散文集《放逐深圳》(1996) 等。

基本概念

食指的意义　　“白洋淀诗群”　　《今天》杂志
北岛的诗　　“史诗”　　智力空间

复习思考题

1. 怎样理解食指“是朦胧诗的一个小小的传统”这个判断。
2. “白洋淀诗群”在 20 世纪 80 年代中国文学中的意义。
3. 北岛诗独特的思想价值和象征系统。
4. “史诗”追求的局限性。

参考书目

1. 林莽编. 诗探索金库·食指卷. 北京：作家出版社，1998
2. 陈超. 中国探索诗鉴赏辞典. 石家庄：河北人民出版社，1989
3. 《今天》杂志全部
4. 五人诗选. 北京：作家出版社，1986
5. 喻大翔，刘秋玲编. 朦胧诗精选. 武汉：华中师范大学出版社，1986
6. 周国强编. 北京青年现代诗十六家. 桂林：漓江出版社，1986

第十一章

诗歌批评和新诗史研究

第一节　谢冕等的批评活动

1980 年 4 月，在南宁召开的全国诗歌讨论会，标志着当代新诗批评和新诗史研究开始摆脱“左”的文艺思想的桎梏，进入了一个思想上更为宽松和自觉的新阶段。新诗批评不再作为诗歌政策的阐释者，而是作为有鲜明艺术个性的思想者大声疾呼人的价值和尊严，冲破极“左”文艺路线的各种禁区，推动以朦胧诗为主体的青年诗人的创作潮流向前发展。在这一批评群体中，主要成员有谢冕、孙绍振、杨匡汉、刘登翰和吴思敬等。在这一时期，一些学者在中国新诗研究领域也取得了引人注目的成绩，他们是：陆耀东、孙玉石、洪子诚、蓝棣之等。

1977—1979 年，随着“文化大革命”的结束，我国文艺界出现了思想解放、创作繁荣的活跃局面。在此期间，全国第四次文代

会顺利召开。会议批判了“四人帮”的极“左”文艺路线，在文艺与政治关系问题上取得了重大理论突破。以小说《伤痕》和《班主任》等为代表的一大批揭露“文化大革命”罪恶的“伤痕文学”，对批判和反思历史的谬误，解放人的思想，发挥了巨大作用。但它给人留下这样的印象：其一，主要是深入揭批“四人帮”所谓“文艺黑线专政”论，批判文化专制主义和“阴谋文艺”；其二，在推翻莫须有的“政治结论”之后，为“文化大革命”中遭受厄运的一大批作家、作品平反，恢复名誉。“平反昭雪”是这一阶段文学发展的一个总体思想特征，但它也暴露出一定的思想局限，例如对个性自由、人的尊严等关键理论命题的探索，基本上还没有展开。1980 年 4 月在南宁召开的诗歌讨论会，年底《福建文学》对舒婷作品展开的争论，标示着诗歌批评界早全国一步拉开了思想解放的序幕。它在特殊“历史场合”提出的文学创作如何认识人的价值和尊严这一极为重要的论题，涉及面之大，讨论之深入，都是当时文艺界所罕见的。它不仅牵涉到如何评价当代中国文学的历史面貌问题，而且直接推动了对一直受到压抑的人的主题的整体性思考。

在本时期文学的发展中，它显示出以下几方面的意义：第一，第一次把对人的命运的思考，提升到如何认识人、肯定人的人道主义的思想高度。1979 年之前的文学批评，对“四人帮”的极“左”文艺路线进行了猛烈抨击，对造成人的悲剧的 10 年浩劫进行了大胆控诉，但对人的主体的认识，还普遍存在着表面化和比较浮泛的现象。而诗歌批评一开始就尖锐地揭示了民族灾难的深层原因——人的价值的丧失。谢冕是通过为青年诗人创作“辩护”的方式，大胆肯定人、张扬人的主体解放精神的。他尖锐指出：

> 当我们强调民族化和群众化的时候，我们总是理所当然地把它们与维护传统的纯洁性联系在一起。凡是不同于此的主张，一概斥之为背离传统；我们以为是传统的东西，往往是凝固的、不变的、僵死的，同时又是与外界隔裂而自足自立的。①

因此，他大声疾呼解放人的思想，主张对青年诗人的思想探索给予公正评价，持宽容和理解的态度。刘登翰认为，在 10 年浩劫中，人与人的关系是一种典型的“阶级关系”，斗争哲学成为处理人的关系的惟一准则，它的实质就是蔑视人、践踏人的价值和尊严。所以，要把对人的反思作为文学的最根本的主题，把人作为诗歌表现的核心。他还认为，舒婷创作的探索“主要地集中在人的内心方面”，她作品的最感人之处就在于，对人的命运所表达的关切和对沟通人们心

① 谢冕：《在新的崛起面前》，载《光明日报》，1980－05－07。

灵的呼吁。比如，《致橡树》表现的是对人与人之间平等理想境界的向往。在此基础上，他主张用爱来代替空洞的政治宣言，恢复五四人道主义的精神传统。在当时各种思想的坚冰还没有完全打破的情况下，提出这些主张是需要很大勇气的。因此，它们对文学观念所造成的巨大冲击力，完全可以想见。

第二，对新中国成立以来日渐僵化的政治化的文学观念提出了尖锐挑战，强调树立以人为本位的新的文学观，为它的全面变革做了开拓性的工作。在很长一段时间里，由于过分强调文学的政治服务功能，使文学创作变成宣传方针政策和中心工作的工具，文学作品独特的魅力荡然无存。1981 年 3 月，《诗刊》发表了孙绍振的《新的美学原则在崛起》一文。这篇文章之所以引起轩然大波，并在文学批评界引起广泛争论，一个直接原因，是它对当代文学理论权威提出的挑战。孙文是从作家与时代的关系的角度来认识上述弊端的。他认为，谢冕所说的“崛起”，“与其说是新人的崛起，不如说是一种新的美学原则的崛起”。朦胧诗创作对新中国成立以来文学观念所形成的主要冲击是，“他们不屑于做时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。他们甚至于回避去写那些我们习惯了的人物和经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景”。该文的意义在于，把谢冕“崛起论”，推进到对当代文学的历史观进行理性思考的层次，并且给予它新的“命名”。与此观点相同的，还有吴思敬、钟文等的文章。吴思敬是从“诗歌现代化”的命题来反省当代文学某些观念对新时期文学发展的阻碍作用的。在他看来，当代文学的严重弊端突出表现在，它已经不能“反映现代中国人的思想风貌和心理情绪”了。①

第三，在文学批评积极介入创作的潮流中，诗歌批评先走一步，它泼辣、尖锐和鲜明的个性，创立了一种崭新的思维方式和批评文风。它一改过去那种毫无个性、千篇一律的文学批评模式，把批评真正变成了一种思想和艺术的大胆探索和与诗人、作家心灵的对话，同时又是对作品的一种富有审美趣味的解读。这一点，在谢冕等人的文章中表现尤为突出。它对 80 年代涌现的青年文学批评群体，产生了显著的影响。

这一诗歌批评群体主要是以有北京大学中文系“55 级”、“56 级”背景的学者和批评家组成的。谢冕、孙玉石、孙绍振来自中文系“55 级”，刘登翰、洪子诚低他们一届，是“56 级”的学生。还在大学这个多梦的时代——谢冕语，他们就张开了诗歌的翅膀。其中一些人如谢冕、刘登翰等，开始的兴趣是写诗，后来，他们同大家一道，把主要的热情转向中国新诗史研究和当代诗歌批评。在

---

① 参见吴思敬：《时代的进步与现代诗》，见《磁场与魔方——新潮诗论卷》，22 页。

50年代中期，尽管高等学校“左”的空气已开始蔓延，但北大深厚的五四新文化传统，仍在非常的时代氛围里潜移默化地影响着这一群年轻学子。因此，“理想”和“浪漫”这四个字，不仅点燃了他们心中诗的火种，也积淀为这些学者和批评家一生难以割舍的“情结”。洪子诚、刘登翰曾不无动情地回忆说：“在当时主持《诗刊》工作的徐迟先生的倡议和推动下，和高我们一年级的谢冕、孙玉石、孙绍振、殷晋培一道，接受编写一部中国新诗史的任务，在经过若干准备之后，这年的寒假，我们带着被褥，住进了和平里中国作协宿舍底楼的一套空闲的房间，夜以继日地啃读从北京图书馆、北大图书馆和中国作协图书室破例允许借出的几百部诗集。这年的冬天很冷，宿舍里没有暖气，只一个烧煤球的炉子，又常常被我们弄熄；附近也没有机关食堂可以寄膳，我们只好把每天一人几角钱的伙食包给一家小饭铺，每天只吃早上9点、下午4点两餐。尽管如此，那时的情绪却格外昂扬，常常挑灯到天明，并为一些问题激烈争论不休。”① 这部完全出自青年大学生之手的《中国新诗发展概况》，以“女神再生的时代”、“无产阶级革命诗歌的高潮”、“暴风雨的前奏”和“民族抗战的号角”为题，在1959年6—12月号的《诗刊》上陆续登载。虽然，这部新诗史因故未全部刊出，也不能说已十分成熟，但作为新中国成立后第一部中国新诗史（最后没有出版），无疑显示了不俗的学识和眼光。恰如他们所说，“它却意外地影响了我们这些人此后的道路，使我们在后来的大半人生里，几乎都和诗、和中国新诗史的研究结下不解之缘”②。之后，谢冕、殷晋培又在该刊发表了一批有影响的批评文章，例如有关巴人、郭小川、贺敬之和刘镇等人的评论等，引起各方面的注意。60年代中期以后，随着阶级斗争观念在社会生活中的逐步升级，这些青年批评家和研究者先后停止了写作。在“文化大革命”中，他们则被剥夺了写作的权利，沉默达10余年之久。1979年后，当他们回到诗歌批评和研究的领域时，已从青年变成了中年。时代的沧桑，人生的变故，都在他们这一阶段的文字里留下沉重的感受。不过，岁月并没有磨掉他们思想的锐气，当思想解放运动潮流涌来时，他们立即站到了它的前列，以独有的敏感和勇气冲破各种关隘，在本时期文坛产生了很大影响。在他们及其他研究者身上，无一例外地保留着“五六十年代”的时代特征。他们在就读大学期间，正值新中国成立后政治文化政策全面而深刻的调整期。五四文学传统遭到了压制和排斥，宣传中心工作和任务、塑造工农兵形象的新文学观，逐步发展为当代文学的主流。“假、大、空”的文学作品，这时也开始充斥文学艺术的审美空间。在以“进步”和“落后”的思想标准来判定人的命

---

①② 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，“后记”。

运的历史环境里，他们在观察社会生活、进入文学的想象时，非文学的因素和“左”的思想观念自然不可避免进入到这一过程之中。例如，殷晋培的文章曾对巴人、郭小川的“人性论”思想进行过比较粗暴的责难。受当时思想的影响，谢冕对60年代盛行的政治抒情诗做过不切实际的提倡。即如《中国新诗发展概况》这本著作，在对艾青、胡风和“七月派”创作的评价时，也时时流露出“左”的倾向。这些，都给人们留下了遗憾。难能可贵的是，在研究中国新诗史的过程中，五四新文学个性解放、个性自由的观念就像一股精神的潜流，一直在悄悄影响着他们的人生和艺术观念，历史的坚冰并未完全封锁住其心灵的清泉。所以，当思想解放的春风在尚还寒冽的冬天吹来时，他们在反省历史的同时，也在深刻地反省自己。历史地看，五四文学传统、19世纪人道主义思想、“文化大革命”历史教训，是这些批评家、新诗研究者批判极“左”文艺思想、宣扬人的文学观的主要思想武器和参照物，后来也成为他们审视历史、研究诗人作品的独特的视角。另外，积极入世的儒家人格理想在他们的为人和著述中，发挥着显而易见的作用。在方法论的意义上，“历史—美学”不仅是一种文学研究方法，也是这一代人独有的和极其丰富的思想遗产。只有认识到这一点，才能真正理解：80年代初期当现代主义文化、文学理论还没有涌进国内文学界，大量的代表着20世纪后半期世界性人文社会科学的研究成果尚未进入人们的视野时，为什么这一代学人和批评家的影响会决定着中国新时期文学的基本走势与历史趋向；它又为何在改革开放20年的文学创作和研究中，命名了诸如人道主义、伤痕文学、改革文学、新的崛起、新的美学原则等一系列核心性文学概念，并初步奠定了文学批评和研究的基础。

80年代后期以后，他们中一些人诗歌批评的热情有所减退；更多的人，转向了中国新诗史和中国现当代文学史的研究领域。即使如此，他们仍然在热情关注着新诗的发展，通过其他方式参与重新建设中国新诗的历史进程。

谢冕（1932—）是一个在较大范围内产生影响力的文学评论家。福建福州人，1955年考入北京大学中文系，1960年留校任教。现为北京大学中文系教授。在大学就读期间，谢冕先写诗，以后专心于诗歌批评和研究，曾在《诗刊》等杂志发表《论贺敬之的政治抒情诗》、《上井下井，阳光耀眼》、《黄山顶上的战斗旋律》等评论，组织和参与了《中国新诗发展概况》一书的撰写。“文化大革命”开始后，谢冕停止了著述。1980年5月，他发表在《光明日报》的《在新的崛起面前》一文，受到当时文学界的广泛注意。之后，他积极投身于鼓吹新诗潮的批评工作，发表了大量有影响的争论性文章，对推动朦胧诗的创作发挥了很大作用。这使他的影响实际超出了诗歌界，成为本时期以来最受人们关注的文学评论家之一。在80年代，谢冕出版有评论著作《北京书简》（1980）、《共和国的星

光》(1983)、《文学的绿色革命》(1988)。90 年代后，他的注意力转向中国当代文学的学科建设，撰写的著作和主编的大型文学史研究丛书有：《新世纪的太阳》(1993)、《1898：百年忧患》(1998)、《百年中国文学经典》(1997)、《百年中国文学总系》(1998)。著述之余，谢冕还写过一些随笔，出版有随笔集《世纪留言》(1998)、《流向远方的水》(1998)、《永远的校园》(1998) 和《心中风景》(1998) 等。

谢冕是在本时期思想解放的潮流中开始显露自己的批评个性的。它突出表现为以下一些特征：第一，坚持五四反传统、反封建的精神传统，大胆抨击一切阻碍人的思想解放的腐朽观念。在这一进程中，坦诚直言、语锋尖锐泼辣和态度鲜明地坚持自己的立场和观点。1980 年初，他就在一篇宣言式的短文里明确指出，新中国成立后新诗的道路之所以“走向窄狭”，原因即在“片面强调民族化群众化”，背离了“‘五四’新诗运动的主要潮流”①。10 余年后，他感慨于老诗人何其芳当时尴尬的历史处境，愤然写道：“从这首诗的艰难写作中，(按：指《回答》) 我们发现‘回答’的艰难：这是一个无法‘回答’的时代!”一方面是“外在的世界”的“高歌猛进”，另一方面则是“知识分子的全部苦闷和哀愁”②。“17 年文学”的主调之所以逐渐为“颂歌”和“战歌”所代替，根本在于“彻底丧失了它的个人品格而沦为集体性发言”③。第二，对青年诗人的创作采取宽容的态度，热情支持他们的大胆探索，是谢冕批评个性的另一特色。1980 年前后，他顶住压力多次著文，与传统诗歌观念进行激烈交锋；1985 年后，针对第三代诗人非主流化的创作倾向，他又发表《美丽的遁逸——论中国后新诗潮》和《没有主潮的文学时代》等文，给予了充分理解。④ 第三，在反思历史谬误、鼓吹思想与艺术探索的同时，他对未来始终怀有一种乐观的态度。谢冕是那类“笔端常带感情”的文学评论家。他的感情表现在“青年胜于老年”的进化论的思想基础上，这使他在猛烈抨击旧的、传统的东西的同时，不为历史的沉重而悲观，而是始终对“变革”和“进步”的力量持积极、达观的人生态度。这种感情色彩还显露在，他一直相信文学的规律即是持续不断的变化和超越，所以，他鼓励人们求索，赞成各种大胆的艺术实验。在某种程度上，上述因素也形成了谢冕个人独特的批评文风，这就是：敏感、尖锐和有预

---

① 谢冕：《在新的崛起面前》，载《光明日报》，1980－05－07。

② 谢冕：《艰难的“回答”》，载《诗探索》，1996 (4)。

③ 谢冕：《20 世纪中国新诗：1949—1978》，载《诗探索》，1995 (1)。

④ 1995 年后，谢冕受到他曾热情支持的一些第三代诗人的非难，有些指责并不是冷静的，存有诸多可商榷之处。即使如此，谢冕仍然对新诗人的创作抱以热忱扶持的态度。

见性的眼光，思想独立的文学立场，思情激扬的诗意化的语言。怀疑的态度、青年的性格和积极乐观的未来观，是体现谢冕的批评个性和文风的三个基本要素。

谢冕20年来的文学批评实践，大致经历了三个阶段：第一是1980年到1984年，是他为推动新诗潮发展与传统诗歌观念发生激烈冲突的“论辩期”。正如他所说，“它不仅是特定历史时期社会情状的情感记录，而且为那个时代保留了异常生动的情绪、心理的记忆碎片”①。第二是1985年到1989年，以他总结第三代诗人创作的长文《美丽的遁逸》为标志，是谢冕对“1976—1986”10年新诗潮发展的“跟踪评论期”。第三是1990年到1999年，总的来说是他诗歌批评的逐步“沉寂期”。与此形成对照的，是他对《百年中国文学史》的全面反省和整体性的研究。谢冕的文学批评代表了一个弃旧图新的时代。但他的批评也暴露出某种不足和缺陷，由于时代的特殊性质，他的著述更多留下的是“呼唤”、“鼓吹”的特点；因为主要兴趣是文学的宏观研究，势必牺牲了对诗人作品文本的注意。因此，与他的宏观把握形成反差的，是诗人创作批评和研究的相对薄弱。

孙绍振（1936—）福建省福州人，1955年考入北京大学中文系。毕业后，先后在泉州华侨大学、福建师范大学任教，现为福建师范大学中文系教授。50年代末，他曾参与《中国新诗发展概况》一书的撰写。1980年底，在《福建文学》那场因对青年诗人舒婷创作的不同评价引发的争论中，孙绍振著文支持舒婷的思想艺术探索，并且回击了有关文章对她创作的过分指责。但他真正走进诗坛视野的，还是1981年3月在《诗刊》发表的《新的美学原则在崛起》一文。这篇文章在当时引起了很大争论，显示了作者在参加南宁诗歌讨论会一年之后对诗坛停滞局面的深沉思考。引人注目的是，它把谢冕率先发动的对传统诗歌观念的攻击推进到一个理论的层面，并将问题引向了深入。首先，他热情肯定了朦胧诗人对新中国成立以来传统诗歌观念的大胆突破，认为他们“不屑于做时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩”的做法，恰恰标示着一种新的美学原则正在以青年诗人的创作为主体的新诗潮中出现。其次，对简单的以“切合一时的政治要求为准”，而严重忽视“人的精神的价值”的诗坛现状表示了强烈不满，主张在新诗创作中实现“人性的复归”，向“权威和传统”发出了挑战。该文之所以招致人们的激烈批评，原因不在于它理论表述上存在疏漏之处，而是其强烈的反叛姿态深深戳痛了极“左”文艺思想的神经。之后，孙绍振参加

---

① 谢冕：《序言》，见程光炜：《朦胧诗实验诗艺术论》，武汉，长江文艺出版社，1990。

了诗歌界一系列论战，发表了《恢复新诗根本的艺术传统——舒婷的创作给我们的启示》等多篇风格激切、具有论辩色彩的文章，对新诗潮在当时的诗坛空间中获得一席生存之地，发挥了重要作用。1997 年、1998 年两年，孙绍振在沉默多年之后，重新在诗坛活跃起来，发表了《关于所谓“脱离人民”的理论基础》等文，但响应者不多。他已出版的著作有：《文学创作论》（1987）、《当代中国文学的艺术探险》（1998）。

杨匡汉（1940—）上海宝山县人，1961 年毕业于中国人民大学新闻系。先在内蒙古大学中文系任教，80 年代调入中国社会科学院文学研究所，现为该所当代文学研究室研究员。80 年代初，他曾经程度不同地参与过新诗潮的论争，但基本是沿着新诗理论和诗人创作研究这两条路子发展的。对青年诗人的探索，他基本持肯定态度，但也对其中的某些倾向提出过批评。对新诗潮走向趋于冷静的“整体性”的批评和研究，构成他诗歌批评的主要特色。在 1986 年刊出的《中国新时期的诗美流向》一文中，他认为新时期诗歌的复苏与变革，首先是“从诗歌价值观念重新认知与调整上体现出来”的；其次，这种调整引起了人们“对诗人本质和特性”的重视，这本身就显示出诗歌发展的积极意义。1994 年，他又在《形而上的驰骋》中，对诗歌“想象力和创造力”问题、纯诗的概念界定和意义进行过悉心的分析研究。他也是较早系统研究郭小川、艾青创作的学者，对这一领域做了初步的奠基性工作。本时期以来，杨匡汉出版的著作有：《战士与诗人郭小川》（与杨匡满合著，1978）、《艾青传论》（与杨匡满合著，1984）、《诗美的奥秘》（1986）、《创作的构思》（1986）、《缪斯的空间》（1986）、《诗美的积淀与选择》（1988）、《诗学新裁》（1995）、《心灵的和鸣》（1995）等。

刘登翰（1937—）福建省厦门人。1961 年毕业于北京大学中文系，现为福建省社会科学院文学所研究员。他前期的兴趣主要在诗歌、报告文学创作方面。80 年代初，他投入关于朦胧诗的论争，但比较引人注意的还是评论舒婷创作的一些文章。发表在 1980 年 12 期《福建文学》上的《一股不可遏制的新诗潮——从舒婷的创作和争论谈起》一文，从舒婷的创作入手，分析了这一代人思想、艺术追求的深层原因。他认为，注重“探索性”是中国新诗本来具有的文化性格，朦胧诗人“把人作为诗歌表现的核心”，大胆向“人的内心世界”开掘的努力，不仅是正当的，更是新诗进步的突出表现。1988 年，他又发表《会唱歌的鸢尾花》，第一次对舒婷诗歌的感情世界进行系统和深入的研究，认为感情表现的“二重性”和温柔体贴、善解人意的“女性口吻”是她独特的抒情方式。近年他转入当代文学和台港文学的研究领域，著有《中国当代新诗史》（与洪子诚合著，1993）、《彼岸的缪斯——台湾诗歌论》（1996）等多种。

吴思敬（1942—）北京市人。1965 年毕业于北京师范学院（今首都师大）中文系，现为该校中文系教授。早年参加《诗探索》杂志的创刊工作，现与谢冕、杨匡汉共同主编该刊。80 年代初，他曾参与关于朦胧诗的争论，发表过《时代的进步与现代诗》等一批支持前者创作的文章，认为现代诗的探索“意味着对我国传统诗歌包括在苏联美学理论影响下出现的某些定型的新诗的突破”①。他是较早从“诗歌现代化”的角度鼓吹新诗艺术探索的批评家之一，这种认识超出了当时传统意识形态的认知框架，力图把诗歌创作置于更广阔的文化空间之中。90 年代后，他除对这一阶段的诗潮进行整体性批评之外，主要精力放在组织新诗理论刊物的办刊工作上。他出版的著作有：《诗歌的基本原理》（1987）、《诗歌鉴赏心理》（1987）、《心理诗学》（1996）等，另编有《磁场与魔方——新潮诗论卷》（1993）。

钟文、吴开晋、叶橹、袁忠岳和陈良运本时期也有多种著述问世，有一定影响。

第二节　新诗史研究状况

新中国成立后的短短几年间，“中国新文学史”的撰写一度掀起过热潮。1951 年至 1956 年间，先后问世的有王瑶的《中国新文学史稿》、蔡仪的《中国新文学史讲话》、丁易的《中国现代文学史略》、张毕来的《新文学史纲》和刘绶松的《中国新文学史初稿》等；1956 年至 1961 年，王瑶、刘绶松主持的《中国文学史教学大纲》（现代文学部分）与唐弢主持的《中国现代文学史》也分别启动。相比之下，中国新诗史领域的研究显得比较寂寥。在“大跃进”高潮中，北京大学中文系青年学生谢冕、孙绍振、刘登翰、孙玉石、殷晋培、洪子诚虽完成了《中国新诗发展概况》一书的初稿，但最终未能出版。其他人只是在零星地研究，系统性的新诗史撰写工程基本没有实施。

比较系统的中国新诗史研究，是本时期才进入人们的视野的。这一方面是由于已经出版的多种中国现代文学史为本学科的文学史观、学术视野和规范奠定了一定基础；另一方面，新时代的到来，也给予了人们探索的热情，加上又有一段时间的资料、心理和学识的准备，正如有人所说，“重写一部新诗史便成为我们

---

① 吴思敬：《时代的进步与现代诗》，载《诗探索》，1981（2）。

久埋心中的愿望”①。20 年来，新诗史研究是分两个历史阶段进行的：1979—1992 年是第一个阶段，它有两个特色：一是应急编写的中国新诗史，例如祝宽的《五四新诗史》（1987），王清波的《诗潮与诗神——中国现代诗歌三十年》（1989）和金钦俊的《新诗三十年》。② “祝本”从 1918 写到 1921，虽然收集了不少材料，但“还只是为新诗史开了一个头，离完成所计划的三卷六册的总工程，还有不小距离”③。“王本”和“金本”在时间长度上倒是 30 年，不能不说花费了不小气力，但总的感觉是有点“单薄”；另一个特色是，作为“史”的“横断面”的诗歌流派史研究和断代史研究开始受到人们注意。陆耀东的《二十年代中国各流派诗人论》（1982）一书，对五四时期的 6 个主要诗派的历史演变、创作特色进行了认真疏理。孙玉石把研究的眼光集中在“初期象征派”，他的著作《中国初期象征派诗歌研究》（1983）是这方面最早的成果。1993—1999 年是第二个阶段。在这个阶段，中国新诗史研究在更大规模和领域里展开，不光诗人的研究伸展到各个时期、诗潮、流派并呈现出更深入的迹象，而且比较完备的中国新诗史也开始出现。具有代表性的研究成果有：孙玉石的《中国现代诗歌艺术》（1992）和《中国现代主义诗潮史论》（1999）、洪子诚、刘登翰的《中国当代新诗史》（1993）、蓝棣之的《现代诗的情感与形式》（1994），另有《二十世纪中国诗歌史》、《1976—1996 中国新时期诗歌史略》两本著作，也在进行之中。它们的共同特色是，有意识地摆脱意识形态的干扰，以冷静、客观的学术态度深入研究中国新诗史的发展轨迹、艺术规律、各流派之间的关系等诸多问题，对过去的研究格局开始表现出突破和拓展的姿态。另外，新诗史资料的挖掘、疏清和整理的工作，也取得了可喜的成绩。这些都表明，中国新诗史的研究视野和研究水平，开始走进了一个新的阶段。

陆耀东（1930—）是较早出现的研究新诗的学者。湖南省邵阳县人，1950 年毕业于湖南省立第六师范学校。1951 年考入武汉大学中文系，毕业后留校任教。现为武汉大学中文系教授。1955 年开始发表文学评论。1980 年后，他专注于新诗流派和徐志摩的研究，出版有《二十年代中国各流派诗人论》（1982）、《徐志摩传》（1986）等。前者把五四时期的新诗创作分为 6 个诗歌流派，认为外国诗歌影响、国内文学潮流、诗人的创作态度的差异等因素，导致了各个诗人群体思想倾向和审美意识上的不同选择，从而奠定了中国新诗发展的基础。后者最

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，“后记”。

② 三本新诗史的出版社分别是：陕西师范大学出版社、中国人民大学出版社、中山大学出版社。

③ 李何林：《序》，见祝宽：《五四新诗史》，西安，陕西师范大学出版社，1987。

早触及“后期徐志摩”研究这一领域，通过大量第一手史料和严密的分析，揭示了诗人后期思想和艺术追求的种种特点，对造成他悲剧性人生结局的复杂原因做了深入探讨。80年代中期前后，他的研究兴趣转向诗人创作方面，著有《中国现代四作家论》(1988)。其中，2万余字的长文《冯至评传》尤见作者的学术功底。该文的重心在诗人创作的20年代和40年代，认为“冯至的抒情诗，意境多种多样，有现实生活和事物的描绘，也有非现实世界的幻想和虚构”，他的十四行诗，“既是这一诗体成熟的标志，又代表着这一诗体的最高水平”①。20年来，陆耀东把主要精力都放在《中国新诗史》（三卷本）的资料准备和撰写上。

孙玉石（1935—）辽宁省海城县人。1955年考入北京大学中文系。之后师从王瑶读现代文学研究生。1964年留校，现为北京大学中文系教授。1958年，参加北京大学中文系“55级”撰写《中国文学史》的工作，次年与几位同学合写《中国新诗发展概况》。80年代后，主要研究鲁迅和新诗，出版的著作有：《〈野草〉研究》(1982)、《中国初期象征派诗歌研究》(1983)、《中国现代诗导读(1917—1938)》(合作，1990)、《中国现代诗歌艺术》(1992)、《中国现代主义诗潮史论》(1999)，另有散文、学术论文合集《生命之路》(1998)。中国现代主义诗歌是孙玉石研究的主要领域。他善于从现代诗人的创作中取材，注意探讨现代派群体、诗人与西方现代诗潮的复杂关系、他们作品的审美追求以及不足等，并在对诗歌的“细读”上提出了自己的见解。他认为，“构想和建设具有民族特色的东方象征诗和现代诗，是‘五四’新诗革命以来的一个必然的历史追求”。在孙玉石看来，只有通过“传统的现代性转化，或者是后者，即西方现代诗的影响的消融”，“最终的目的”才可能“导向以创造主体的民族审美意识为根基的融合，也就是民族化的象征诗、现代诗的创造”②。所以，有人在评论孙玉石的这一追求时说：“《中国现代主义诗潮》一书正是孙先生‘重建中国现代解诗学’的具体实践和典范之作。”③

洪子诚（1939—）广东省揭阳县人。1961年毕业于北京大学中文系，现为北京大学中文系教授。他是1958年涉足新诗研究领域的。这一年，他与几位同学合作撰写了《中国新诗发展概况》一书。80年代后，他一直保持着早年已形成的学术特色，即对当代新诗的发展始终持一种冷静、客观审视的“史家”眼光。在参与编写《当代中国文学概观》(1986)、《中国文学》（当代部分，1986）

---

① 陆耀东：《中国现代四作家论》，145页、158页，武汉，武汉大学出版社，1988。
② 孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，“第十一章”。
③ 葛涛：《中国现代解诗学的一座丰碑》，载《中华读书报》，1999-08-18。

时，他对“17 年诗歌”现象均采用了比较严格的审美标准。但他真正引起人们关注的，是与刘登翰合著的《中国当代新诗史》（1993）一书。在这部新中国成立以来最完备的“当代新诗史”著作中，他对影响这一时期诗歌基本面貌和审美意识的当代文艺体制进行了学术性的、然而十分透彻的分析，对 50 年代初“七月派”、“中国新诗派”及其他诗歌群体在文化调整过程中的“失落”和“分化”，也做了富有启示性的探讨。洪子诚对这一长期被学术界忽视的诗歌领域的开拓性研究，受到人们的普遍好评。正因为意识到“‘当代’与‘史’”一直“是有矛盾的”[①]，所以在撰述中，他运用的是谨慎的、简洁的史家笔法，既不回避当代文学思潮中诸多尖锐的矛盾，又通过缜密和具有穿透力的思考解决了疑点，提出了许多新鲜意见。这种眼光和学术性格，在此前后问世的其他著作中也得到很好的体现和延伸，它们是：《当代中国文学的艺术问题》（1986）、《作家的姿态与自我意识》（1990）、《中国当代文学概说》（1997）、《1956：百花时代》（1998）和《中国当代文学史》（1999）。

蓝棣之（1940—）是 80 年代涌现出来的研究新诗的学者。原籍广东省梅县，生于四川新津。1963 年四川师范大学中文系毕业，留校任教。1978 年，师从中国社会科学院文学所唐弢先生读中国现代文学研究生。毕业后，先后在北京师范大学、中国工运大学任教，现为清华大学中文系教授。他主要是通过将“理论、批评与文学史研究”三个视点交叉融合的路子进入中国新诗研究领域的。在著作《正统的与异端的》（1988）中，他既注意到了“中国新诗派”这一群体的文学史背景，又通过理论的审视和批评的敏锐触角深入到作品内部之中，从而较早揭示了他们创作世界的隐密。他一直主张从情感和形式这两个基本角度入手，认为只有发现诗歌中“深深埋藏的真情实感”，并且自觉地“把句子当做诗歌写作的尺度”，才可能在新的认知层面上推动中国新诗的研究进程。[②] 90 年代后，蓝棣之对新诗史上的重要诗人进行了全面地扫描与剖析，将新月派、现代派、“九叶派”等列为个案展开专门研究，提出了不少引人注目的见解。诚如有人所说：“在他的理论论述或具体作品的分析中，一直隐含着研究者的一种‘自我’因素，这不光是指建立在他独特生命基础之上的感觉方式和经验材料，也包括了他独特的思维方式。”[③] 应该说，生命体验是蓝棣之研究中国新诗的艺术世界的一个独特视角。蓝棣之还出版有《现代文学经

---

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，“后记”。

② 参见蓝棣之：《现代诗的情感与形式》，“序言”。

③ 贺绍俊：《蓝棣之“解读”现当代文学》，载《文艺报》，1989－02－04。

典：症候式分析》（1998）等著作。

在上述批评与学术研究的阵容之外，还有一些更年轻的诗歌批评家和学者进入了人们的视野，他们是：唐晓渡、陈超、程光炜、王光明、龙泉明、陈仲义、耿占春、杨远宏和沈奇等。80 年代中后期，他们以活跃的姿态介入当时的诗歌创作，发表了一批思想敏锐和富有发现力的文章；90 年代后，这些青年批评家笔下的感性色彩开始减弱，学术色彩逐渐浓厚了起来。1996 年后，《诗探索》开辟专门栏目，对这些逐渐成长起来的批评家给予了热情介绍。唐晓渡（1954—）的批评文章理性色彩比较浓厚。他除与人合编有影响的《中国当代实验诗选》外，还出版有诗论集《不断重临的起点》（1989）和《中外现代诗名篇细读》（1998）等。陈超（1958—）的诗论文章感觉敏锐，长于感悟式的分析。他先后有《中国探索诗鉴赏辞典》（1989）和《生命诗学论稿》（1994）等诗论集刊行于世。程光炜（1956—）此前较注重朦胧诗和第三代诗人的“文本细读”，90 年代后，倾向于对诗歌创作现象做学理性探究。他已经问世的著作有《朦胧诗实验诗艺术论》（1990）、《艾青传》（1999）、《中国现代文学史》、《雨中听枫》等。陈仲义（1952—）是一位对新诗潮进行“跟踪式”批评的诗论家。敢于立论是他行文的一个特点。作者已经出版的著作是《诗的哗变——第三代诗面面观》（1994）和《中国朦胧诗人论》（1996）等。龙泉明、王光明、耿占春、杨远宏和沈奇也有一些著作见于读者。

基本概念

诗歌批评　　新诗史研究

复习思考题

1. 20 世纪 80 年代初，谢冕等的诗歌批评对新诗发展有什么积极意义？
2. 当代新诗史研究有几个阶段？

参考书目

1. 程光炜. 朦胧诗实验诗艺术论. 武汉：长江文艺出版社，1990

2. 陆耀东. 二十年代中国各流派诗人论. 北京：中国社会科学出版社，1982

3. 孙玉石. 中国初期象征派诗歌研究. 北京：北京大学出版社，1983

第十二章

“新锐”迭出的诗坛

第一节　断裂姿态和先锋趣味

在进入20世纪80年代先锋诗歌的叙述之前，有必要考察一下社会思潮和新诗发展的关系。在思想解放运动由兴盛转向沉寂后，1984年成为文学的又一个新增长点。先是在文学艺术界发动的“清除精神污染运动”，接着是对社会各个层面产生了深远影响的以城市为对象的经济体制改革。历史地看，上述因素构成了诗歌观念调整的外部环境，这与中国新诗多半不是来自本身的要求而是由于社会思潮的驱动导致新变的传统，是一脉相承的。还必须看到诗歌内部这条线索，以“我控诉”为主要思想色调的朦胧诗已逐渐被读者日常生活的心态所稀释和淡忘，那种“高雅而且优美”的鸟，

“老是飞在高高的空中，我们仰望的脖颈已经发酸”①。随之出现的对朦胧诗的检讨，自然也在意料之中。表面上看，短暂的清污运动是朦胧诗发展受挫的主要原因。徐敬亚因《崛起的诗群》这篇总结朦胧诗创作的长文，在人民日报上著文公开检查。在此前后，程代熙等几位理论家在《诗刊》发表文章，对朦胧诗的思想倾向提出了严厉批评。著名诗人艾青先后推出《从“朦胧诗”谈起》、《林木总是长在土地上的》等文，而且在多种场合发表谈话，认为“‘崛起’论者是借‘崛起’论崛起了自己。庸俗的、不科学的、不严肃的吹捧曾经泛滥一时，被捧得不知东西南北的是作者，被污染了思想和心灵的是广大的读者。依我看，所谓的‘朦胧诗’有三种。一种写得朦胧，语言表达得不清楚；一种是对生活的观察不准确、不深刻；最后一种，最应该指出并要加以反对的，是借朦胧诗来掩盖自己的肮脏的思想和灵魂”。又说，“在这些重大的问题上，‘三个崛起’的错误理论对青年人的毒害厉害得很”②。朦胧诗的创作倾向、艺术追求被重新“定性”，它作为一个诗歌潮流的意义受到了怀疑。与 1979 年、1980 年几乎覆盖了各种文学期刊的情形相比，朦胧诗在“受批”当年作品发表的数量锐减，至年底，差不多已近于“寥若晨星”。这一年，一度声势浩大的朦胧诗运动基本上已趋于瓦解。

实际上，朦胧诗的危机不单是受到外部社会因素的挤压而出现的。在朦胧诗运动经历了短短三四年的勃兴之后，它的创作热潮已呈现衰退之势。一个无可否认的事实是，多数诗人都有过自己爆发性的创作“高峰期”：北岛在留下耀眼的《回答》、《结局或开始》、《一切》等诗之后，再无超乎寻常的表现；舒婷以她出色的长诗《会唱歌的鸢尾花》，为自己画了一个句号；江河的《纪念碑》和组诗《太阳和他的反光》，既是他的成名作，也是他的代表作。……这说明，尽管朦胧诗人有将近 10 年的创作储备，然而，难免给人留下“走过场”的印象——它如暴风骤雨般走上历史的舞台，但是很快又像阵雨般地逐渐远去。一方面，苦难的生活经历和深厚的情感体验，最适宜表达人们在历史转折期的思想情绪，但社会生活一旦由不正常转入正常，生活必然会向诗歌提出新的要求。因此，大多数诗人虽然捧出了光彩夺目的诗作，却遇到创作上新的困难，尤其无法解决诗歌与新的生活之间的矛盾。于是，创作出现了停滞现象，它不是因为“清污”运动而停滞的，而是由于“清污”暂时掩盖了这种已经出现的停滞。另一方面，这种危机同时也可以在当代诗学的窘困中找到依据。由于当代文化环境本身的破坏性，造

---

① 程蔚东：《别了，舒婷北岛》，载《鸭绿江》，1988（7）。

② 《艾青全集》，第 5 卷，580～581 页。艾青的态度，对当时现代诗命运产生的影响远甚于政治性的因素。

成了当代诗学的短期性，缺乏连贯有序和生命意义上的深厚根基。在这种情况下，朦胧诗虽然起初在思想艺术的革新上呈现出激动人心的光彩，但很快就被大量的“复制品”所取代，既有朦胧诗某些代表性作品被一般作者所复制，也有朦胧诗人自己在复制自己，没有随着时代心理的调整而矫正自己的审美倾向。正如有人描述的：“历史决定了朦胧诗的批判意识和英雄主义倾向，这无疑是含有贵族气味儿的。当社会的整体式精神高潮消退，它就离普通中国人的实际生存越来越远。”① 外部环境的挤压和诗歌内部的危机，是先锋诗歌出现的一个重要背景。1984 年 6 月，在一篇实际是先锋宣言的文章《别了，舒婷北岛》中，作者程蔚东就曾宣称：“文学总是在老百姓中活着，我们宁愿做平民诗人，也不要成为贵族作家。”② 它反映了诗歌与现实关系的一个突出变化：文化大革命作为一场政治动乱已成为历史，对“文化大革命”的全民族的批判和反省虽然持续了一段时间，但不可能维持太久，尤其很难再成为社会恢复正常后支配人们情感生活的主要因素。大多数先锋诗人出生于五六十年代，虽然在“文化大革命”的动乱中度过了童年，但没有像上一辈人那样直接承受过政治压力，也缺乏“白洋淀诗群”诸诗人和食指、北岛、江河等在青春期所遭受的人生挫折，很难滋生那种特殊的“红卫兵情结”。然而，在新时代到来时，他们却面临着与父辈和兄长们不同的人生境遇。韩东有一段话很有代表性，他说：“我们得不到解释，不能成功，可是我们为什么要得到解释和那样成功呢？解释不是一切，是跟随其后的东西。而成功，在艺术上永远有真伪之分。在我们学会自信以前，我们把很多东西混淆了。”③ 由不同的人生感受而导致的认知世界方式的差异，决定了先锋诗人不再从政治的角度思考问题，他们与现实之间的关系，自然会紧跟着发生深刻的变化。一方面，开始宽松的社会环境为他们提供了多种选择的可能；但同时，他们又发现，人生的方向却变得更加模糊和渺茫了起来，造成了人生境遇的两难。众所周知，一场社会大动乱的结束，其影响远不会因它的过去和新时代的来临而完全消失的。人们会发现，它给文坛造就了一代既有别于他们父辈、兄长，又与下一代人截然不同的“新人”。在很长一个历史时段里，光明与黑暗、崇高与邪恶、美与丑、革命与反革命，一直是人们判断是非的思想和道德准绳，在此基础上形成了二元对立的文学创作模式。“文化大革命”的结束，使人们对这一模式产生了怀疑，接踵而来的经济体制改革，则把外部更加复杂和多元的世界带入这一代

---

① 徐敬亚：《历史将收割一切》，见《中国现代主义诗群大观 1986—1988》，上海，同济大学出版社，1988。

② 程蔚东：《别了，舒婷北岛》，载《鸭绿江》，1988 (7)。

③ 韩东：《三个世俗角色之后》，载《百家》，1989 (4)。

人的社会生活乃至精神生活之中。价值判断的重要性明显降低，地区间的战争、大众传媒的冲击、消费性的社会文化心理的出现等，使先锋诗人充分感受到的是平民生活的无奈，而不再是英雄主义殉道的激情。这样，要求他们再葆有英雄主义的兴奋、认同浪漫主义的情感世界并把它诉诸于诗句，已经不很现实。即使同样是探索人生的意义，他们也不会重蹈朦胧诗的覆辙，而会寻找另一条诗歌发展的道路。所谓反英雄的平民主义情绪，不过是另辟徯径的一种托词罢了。然而，因为成员的复杂和派别繁多，各个诗人群在艺术追求上又是各呈“异彩”的。在南京的《他们》作者，体现的是上述一代新人的精神要求，四川的民间诗刊《非非》和追随它的一群作者，身上或多或少地有些“文化大革命”的思想余绪。比如，杨黎的创作中就有两个文本资源：毛泽东和法国新小说作家罗伯·格里耶。① 其他的诗人，走的是一条介于朦胧诗和先锋诗之间的道路，作品里有某些英雄主义成分，但与日常生活保持协调也是其所追求的诗歌目标。如果复杂地看，“非非”诗人周伦佑在年龄上应该属于朦胧诗那一代人，当他加入到先锋诗的阵营中，虽强调的是反英雄、反崇高的艺术主张，但的确又是用类似“文化大革命”手段的思维方式进行操作的。他在一篇文章中公开承认：“写作在坚持艺术的独立性、非意识形态立场的同时，也清楚地知道，一种新的写作方式本身便是一个革命性事件：对旧的语言秩序的否定和一种新秩序的建立。诗人从来就是在世的。”② 这说明，在“非非”诗人那里，诗歌与其说是一个艺术活动，不如说更是一个政治行动，是罗兰·巴尔特所说的“政治写作”。它表明，先锋诗歌阵营内部远比人们想象得复杂，存在着不少“非诗”的因素。“他们”和“非非”诗群之外的另一些作者，如“四川五君子”、“北京圆明园诗社”、“北大三剑客”和表现更为游离的王家新等人，刚开始写诗的时候，都曾受到朦胧诗的影响。有些诗人，还是在那一时期获得诗名的。因此，一方面接受过朦胧诗运动的艺术洗礼，一方面又对他们的艺术表现不满，是上述诗人群不约而同的共性。欧阳江河在《对抗与对称：中国当代实验诗歌》一文中，认为上述现象反映了他们试图进行新的艺术探索的努力：“许多实验诗人在不丧失诗歌要素的形而上特色的同时，将大量直接的、感性的、肉体的因素引入其内，用现实生活和人类经验的真实来压迫文本的真实。”③ 然而，不管是坚持“形而上”的追求也罢，关注“感性的”的日常生活也好，都反映出这些诗人在艺术追求过程中某种矛盾心态和真实处

---

① 参见欧阳江河：《另一种阅读》，载《今天》，1993（4）。

② 周伦佑：《红色写作》，载《非非》，1992（复刊号）。

③ 欧阳江河：《对抗与对称：中国当代实验诗歌》，载《艺术广角》，1989（1）。

境。诗歌创作是一个复杂的过程和独特的个人体验，而艺术探索只能借助耐心、深入的“写作”才能够具体地进行。

1985 年之后，中国社会呈现出解放以来所少有的丰富多彩的人文精神的活跃局面。所以，先锋诗出现的原因是多重而复杂的，既有来自外部的压力和冲击，也有来自诗歌内部的推动。这样，在朦胧诗与 90 年代诗歌之间，就出现了新诗发展中的一个“转换期”，出现了一个价值多元、诗体多样的生气勃勃的局面。从这个意义上说，80 年代中、后期新诗变化的历史面貌是由多种文化背景促成的。多种背景在一个时期的并存与交融，恰恰又是这个时期诗歌最为引人注目的特征。以“中国现代诗群体大展”的策划和实施为契机，先锋诗各个群落的“自我形象”逐步展现在人们的面前。

先锋诗的概念，最早出现在 1985 年四川西南师范大学等校创办的《大学生诗报》上，但真正走上诗坛并引起人们注意，是在两年之后的“中国现代诗群大展”中。1986 年 9 月，《诗刊》、《当代文艺思潮》和《飞天》等杂志在兰州联合召开“诗歌理论研讨会”。会上，与会者围绕“第三代诗歌创作”发生了激烈争论。先锋诗的发展遇到来自不同方面的阻力和压力。为冲破阻力，推动先锋诗歌的进一步发展，当时任《深圳青年报》编辑的青年诗人徐敬亚与《诗歌报》编辑、青年诗评家姜诗元，决定用特别的方式对“保守”的诗坛大胆“发难”。10 月 6 日，两报分别发表《中国现代诗群大展·预告》。在《诗歌报》的“预告”里，姜诗元开宗明义地告白了大展的目的：“这代人把诗从以前对社会人生的热态变为冷态，把人由英雄变为凡人，甚至变为侏儒，他们以摒弃艺术形式的方式，来表现他们的坦诚和真率。”① 10 月 21 日，两报均以两个版面的较大篇幅，推出了数十个诗歌团体；24 日，《深圳青年报》又以三个版面再次推出数量可观的诗人群。据统计，短短几天，被推出的诗歌群体竟达近百个之多，旗帜林立，主张各异，一时蔚为壮观。这在百年中国新诗史上，即使是文艺社团蜂拥而起的五四时代，也是绝无仅有的现象。它在诗坛乃至整个文学界掀起轩然大波，自然在意料当中。② 在众多诗歌群体中，较为引人注意的有“他们”、“非非”、“整体主义”、“莽汉主义”、“新传统主义”、“海上诗群”、“大学生诗派”和“撒娇派”，等等。在列为头条文章发表的《第三次生命体验》中，徐敬亚宣称：“从 80 年代现代诗的自我意识再次确立到今天，中国三代诗人走过、摆脱了神意识、社会意

---

① 姜诗元：《生命体验　语言意识》，载《诗歌报》，1986-10-06。

② 据姜诗元回忆：当时安徽的《诗歌报》是四开面半月报，《深圳青年报》文艺刊是周二刊，两家报刊同时推出这么多诗歌群体及宣言，势必要引起社会广泛的反响。

识到回归人自身内心躁动、飞跃的理性—感性—情性的体验过程。”在他看来，“第三次生命的体验”无疑是一场诗界新的革命。[①] 徐氏虽在标榜一种有别于朦胧诗的现代主义诗歌倾向，但这篇“中国现代诗群体大展”的正式宣言，实际却对它的艺术追求和历史面貌做了基本的描述。

“大展”的推出虽有某种偶然性，如认真探讨，则含有更深的社会、文化和诗歌自身的原因。它与当时整个思想界反思“人”、发现“人”的潮流是息息相关的。正如有人指出的，如果20世纪中国现代文学有三次关于“人”的发现，那么，起于80年代初、至中期形成高潮的第三次“对于人的发现”，正是对前两次思想革命的有力呼应。这是因为：“他们对这社会人生看得更加透彻了。他们发现社会是立体交叉桥式的网络结构，人的内心世界也有无穷的差异性和复杂性。于是，他们笔下的人，不再那么简单了。”[②] 他把这种心灵里的“杂色”，称之为不同于五六十年代文学的“现代意识”[③]。如果据此对大展中出现的众多诗人群体稍加留心，会发现他们各自不同的活跃姿态。诗学主张和叙说的方式，给人们带来的恰好是上面所评价的那种耳目一新的现代意识和现代感。

从地域的角度看，先锋诗群主要集中在南京、四川和上海一带。在中国近代史的发展中，社会思潮兴衰的规律往往是：先由北京举起变革的旗帜，开风气之先；但当它的观念转入保守之后，南方各省必然会起来对北京的中心地位发起挑战，继而开始新的变革。先锋诗在朦胧诗之后蜂拥而起，体现的也是这一特点。

据韩东说，“他们”诗社成立于1984年末，诗歌民刊《他们》的前身《老家》却是在一年前问世的。[④]《老家》共出了3期，作者基本是韩东山东大学的同学，如杨争光、小君和王川平等。《他们》1985年初刊行后，取代了《老家》的地位，但它总共出版了9期，可以说是“无疾而终”。准确地说，《他们》不是一家纯粹的诗刊，它除了刊载韩东、于坚、小海、丁当、小君、王寅、陆忆敏和于小韦等的诗歌作品，还发表阿童（苏童）、马原、李苇、朱文和李冯等人的小说，和贺奕的评论文章。另外，“他们”没有正式的宣言，其成员的艺术追求也不完全一致。韩东认为《他们》只是一家刊物，不是严格的诗歌团体或是文学流派，他们不是为了某种理论，而是为了每个人“想象中的上帝”而写作的，所以，作者们面对的是读者，并不是约定俗成的“艺术史”。[⑤]该刊同仁也不赞成别人把“他们”视为一个诗人群体，尽管标榜“反传统”和“反中心”是其共同的

---

① 参见徐敬亚：《第三次生命体验》，载《诗歌报》，1986-10-21。

②③ 刘再复：《性格组合论》，28页，上海，上海文艺出版社，1986。

④⑤ 参见韩东：《〈他们〉略说》，载《诗探索》，1994（1）。

艺术主张。

1984 年后，四川的现代诗运动呈现出相互排斥、又相互吸引的活跃局面。最先出现于人们视野的，是受后期朦胧诗影响并标榜“现代史诗”的两个诗人群：“整体主义”和“新传统主义”。“整体主义”的成员有石光华、宋渠、宋炜和杨远宏等，该群体活动时间不长，主要在 1985—1989 年间。石光华、杨远宏兼创作和评论于一身，宋渠、宋炜兄弟则专于写诗。他们的创作受到江河和杨炼的影响，又表现出不同的特点。其主要理论家石光华指出：现代诗“是深刻地融会了民族精神本质的作品”，“史诗性作品必然建立在深刻的历史感上”。他批评杨炼的诗因虚无感和过多的宗教特征所伤，实不足取。“整体主义”诗人所谓的“整体性”，强调的是人与自然、人与社会和人与历史之间的同构。① 例如，宋渠、宋炜的《大佛》、《有月亮和水和女儿的诗》，就带着在审美直觉上与古人相通的倾向。如有人指出的那样，读它们“不要去寻找诗歌背后的什么东西，这里的语言本身就是诗的全部生命”②。这些努力对革新新诗观念有积极作用，但也暴露了大而无当和庞杂、混乱的弱点。同一时期出现的“新传统主义”诗群，扛鼎人物是廖亦武和欧阳江河。在四川现代诗运动初期，廖亦武的影响实际是在其他诗人之上，作品也较深沉、圆熟。他们认为，诗人的劳动是以传统文化的价值为依据的，但诗歌写作的目的不是重复传统，而是重新创造传统。因此，“一个伟大诗人的死去并不等于他们命运的结束”③，“伟大的诗人乃是一种文化氛围和一种生命形式，是‘在百万个钻石中总结我们’的人”④。正因为“新传统主义”诗人生活在对“伟大诗人”的想象与自许的感觉中，故其作品明显在追求一种悲怆、崇高的精神品质，语言表现出准确、深邃和强烈进入的特点，这在廖亦武的《大循环》、《大盆地》、《死城》，欧阳江河的《悬棺》等诗中，有十分突出的表现。80 年代末，因廖亦武生活发生变故，而欧阳江河的创作出现新的探索的趋向，“新传统主义”现象仅仅存在了很短一段时间。

与前几个诗群的艺术追求明显不同的，是稍后出现于诗坛的垮掉派和摇滚色彩的“莽汉主义”和“非非主义”诗人群。同“整体主义”、“新传统主义”的主张相反，“莽汉主义”诗人表现出对传统文化加以戏弄和不屑的态度。在《英雄与泼皮》一文中，李亚伟对“莽汉主义”诗歌的缘起和发展过程有过详细的追述：它最初在 1984 年 1 月开始酝酿，主要活动时期是 1985 年、1986 年两年。

---

① 参见吴思敬编：《磁场与魔方——新潮诗论卷》，127～128 页。

②③ 陈超：《中国探索诗鉴赏辞典》，658 页。

④ 唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗选》，147 页，沈阳，春风文艺出版社，1987。

主要成员万夏、李亚伟、胡冬、胡玉、马松等，多来自西南师大、南充师院和四川大学等学校。[①] “莽汉”不仅是一个诗歌概念，还是一种行为和生活方式，是中国聚众起事的传统与美国五六十年代垮掉派思潮的奇妙结合。因为受到金斯伯格长诗《嚎叫》的影响，莽汉诗人崇尚口语，力主故事性、挑衅性、反讽性和朗诵风格，追求生命的原生和真实，反对以大师的口吻去写诗，他们自嘲写的是“浑蛋诗歌”。胡冬的《我想乘上一艘慢船到巴黎去》、李亚伟的《硬汉们》和《中文系》，在其中比较有代表性。如胡冬写道：

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什么美国公安局
都会派出成打成打密探跟踪我

该诗反映出一代人心态的变化，对传统人生模式的嘲讽，对社会通行准则的不屑，明显带有垮掉派文学的痕迹。莽汉诗人以其独有的诗风，丰富了 80 年代新诗的艺术空间。但总体而言，他们的作品蕴涵不够，观察还欠深刻，语言有时也不太精练。这一切都说明，莽汉是时代风气替换中必然会出现的一种诗歌现象，随着风气的变化，这类创作自然难以为继，很难再出现有持久艺术生命力的诗作。

“非非主义”诗歌是坚持较久、成员变动也较大的一个诗人群体。《非非》杂志出现于 1986 年 5 月，1988 年前后最为活跃，之后一度沉寂，1992 年复刊不久即自行停刊，前后存在达 7 年之久。[②] “非非”以周伦佑、蓝马、杨黎“三驾马车”为核心，其他成员经常有变动，计有尚仲敏、何小竹、吉木狼格、刘涛、陈小繁、小安、梁晓明、敬晓东和叶舟等。在《非非》上发表诗作的，还有其他一些诗人。“非非主义”诗群的活动具有十分明显的“操作性”，思想上与左翼文学

① 参见唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗选》，132 页。
② 这种变动，有的是因为人事矛盾，有的则因为经费短缺。

的批判理论比较接近，它的反价值态度中则混杂着某种文坛生存的策略性。周伦佑为该群体的战略设计家，蓝马专事于理论，杨黎的诗作如《冷风景》、《高处》等是“非非”理论的代表性文本。对“非非”的历史作用，周伦佑在《红色写作》、《拒绝的姿态》和《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》等文中均有论述。他说：“‘非非’是作为‘异端’出现在中国诗坛的。不管是作为一个现代诗歌流派，或一种艺术思潮，它都在中国当代文学留下了印迹。”但他同时也承认：“命名的作用就是这样奇妙：说出便是照亮。从此，‘非非’这个崭新的名称连同它派生出来的一系列‘非非’词汇正式进入了中国当代文学的视野。”① 他这段“表白”就极具“非非”色彩，也说明了当时诗群涌起、各呈异彩，同时比较混乱的真实状况。对“非非”的文化成因以及对它历史地位的评价，后面篇章还有详述，这里暂时从略。

四川现代主义诗歌运动的活跃，有其地域历史和文化选择上的重要原因。总的说来，它对朦胧诗之后中国新诗的发展，起到了推波助澜的作用，历史功绩不可低估。然而，某种程度上也造成诗的发展的混乱和无序状态，这种情形直到90年代初才得以纠正和澄清。因此，除少数几个诗人群外，其他各诗人群体的发生、发展难免留下“泡沫性”的特征，在一部分优秀的诗作之外，多数作品的研究价值不大。这种诗歌创作上的“临时性”特征，促使先锋诗歌在90年代出现了较大分化：一部分诗人进入了商界，几乎不再写诗；一部分诗人完全从诗坛消失；而一些诗人则汇入上海、北京或海外的诗歌群体，创作面貌发生了较大变化。这一现象，为人们研究80年代中期前后的四川现代诗歌思潮提供了独特的考察视角。

相比之下，这一时期上海的现代诗运动比较平稳。此间，“海上诗群”宣告成立，成员有刘漫流、孟浪、陈东东、王寅、陆忆敏和郁郁等人。与四川的倾向于硬朗和粗野的诗风比较，“海上诗人”的审美态度中有一种符合这座大都市性格的矜持和少许贵族气息，但难免也有些暧昧。“海上诗人”也许更能感受到现代社会对人心灵的挤压和扭曲，因此，怀旧题材和表现日常生活中的荒诞，一直是他们乐此不疲的追求。例如王寅的《想起一部捷克电影想不起片名》，题目就暗示了生活的变形。一场莫名其妙的小雨，冲刷了作者对第二次世界大战英雄的幻想，甚至颠倒了正常的记忆。宋琳、张小波、孙晓刚标榜的“城市诗”，可视为“海上诗群”的延续，却造成了比前者更大的声势。后来，因其成员或加入其他诗群，或陷入生活变故，该诗群逐渐式微。

---

① 周伦佑：《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》，载《诗探索》，1994（2）。

值得一提的还有四川现代诗运动的“院外集团”——“四川五君子”。80年代中期后，欧阳江河从新传统主义中分裂出来，与翟永明、柏桦、钟鸣和孙文波组成了一个松散的诗歌小联盟，故名。严格地说，“五君子”不是刻意要标榜什么艺术主张的诗人群，它更像是一个艺术旨趣相投的诗歌小组。这使它有一种知识分子的文化眼光和艺术气质。事实证明，恰好是这些诗人坚持写作的时间最久，一直活跃到90年代。有些人还成为90年代诗歌中的“砥柱”。另外，陕西的“兰星”、湖北的“而且”、武汉的“独语”、浙江的“无调”、福建的“三家巷”、广东的“原流”、辽宁的“毛病诗”、山西的“超超主义”以及南京大学作家班的“形式主义小组”等社团，存在时间长短不一，但都没有造成太大影响，多半成为诗坛上的过眼烟云。从20世纪中国新诗的发展看，在五四诗歌诸社团之后，这是本世纪诗歌社团出现最多的一个时期。虽然不免有混乱的现象，但确实说明了本时期文化建设的繁荣——诗歌的活跃总是与文化的繁盛相伴随的。正因为如此，对该时期的诗歌更有重新检讨的必要。这是因为，一旦某种文学现象进入文学史的视野当中，就应该对之使用严格和审慎的研究眼光和尺度。

第二节　“他们”的“口语”诗

“他们”诗人群的活动开始于1983年。据韩东说，“我在西安搜集一些诗歌作品编辑成册，印出第一期《老家》”。之后，兰州大学学生封新成又在他办的诗歌民刊《同代》上辟出“我们这一代”专栏，推出韩东、于坚、王寅和普珉四人的作品。“后来这四人成为《他们》中的主要作者。”① 随着韩东从西安调回南京，诗歌民刊《他们》进入筹办阶段，直到1985年初正式出刊。这一诗人群主要分布在南京、上海、昆明和西安等地，而在南京的诗人居多。主要作者有：韩东、于坚、丁当、小海、小君、王寅、普珉、陆忆敏、封新成、于小韦、任辉、海力洪、贺弈、刘立杆、朱文、李苇等。第一期杂志的1 000元出刊经费是由南京的作者筹集的，总共印刷了2 000本。该期分小说和诗歌两部分：诗歌有于坚、小海、丁当、韩东、王寅、小君、斯夫（陈寅）、陆忆敏、封新成等，另配有一个“五人短诗集”。封面由丁方设计：一个肌肉发达的男人手托一只鸟，背景是远山和太阳（月亮），“其笨重、古旧的力量，使人想起二三十年代激进报刊

① 韩东：《〈他们〉略说》，载《诗探索》，1994（1）。

上的某幅版画”①。第二期之后，《他们》的出版日益困难，但仍然坚持断断续续地刊行。到 1995 年，共出版了 9 期。与普遍的“不景气”状况相比，“他们”诗人群的创作则显示出威猛的势头和旺盛的生命力，至 1988 年，该群体的创作达到了巅峰状态，出现了像韩东、于坚这样在先锋诗歌运动中具有代表性的诗人和作品。“他们”不仅是与“非非”并驾齐驱的诗人群，也是 80 年代现代主义诗潮中最具影响力的诗人群体之一。到 80 年代末，“他们”诗人群和那场“沸沸扬扬的民间诗歌运动”一样“渐趋衰落”②，其主要作者的创作兴趣转向小说和随笔等领域。

虽然“他们”诗人都不赞成别人把自己看做一个诗歌群体③，但从其特征、艺术主张、创作风格和语言追求看，事实上是具有较鲜明的“群体”特点的。一是与主流文学保持着一定距离的“旁观者”的姿态。这种姿态不是要与主流文学处于激烈对抗的状态，也不包含几年前文学中那种“反思”和“反省”的成分，而主要是一种偏离、回避与冷淡的人生态度。于坚曾声称是“站在餐桌旁的一代”，他说，他创作的目的之一，就是“做一个真正的人”。在他眼里，所谓“真正的人”实际是要求一个人的心灵世界保持真实、普通和日常的状态，他是“世界的局外人，自身的局外人。观照世界，也观照自己。进入世界，也进入自己”④。五六十年代的诗歌，强调诗人对时代、政治运动和各项方针政策的呼应与配合，以牺牲诗人精神的主体性和艺术个性为代价，换取对表面社会生活现象无条件的歌颂和赞美。这一时期虽然也有一些可读的作品，但总体上看，新诗的艺术探索却受到了极大削弱。在七八十年代之交朦胧诗的争论中，尽管诗人的自我意识重新受到重视，对人的心灵世界的探索成为一种创作潮流，然而它实际并没有完全摆脱 50 年代至 70 年代诗歌观念的束缚，这自然又成为新诗进一步发展的障碍。因此，出现在新一代诗人身上的“旁观者”现象，正是历史反思的必然结果。二是对“回到诗歌”和“回到个人”诗歌命题的强调。既然有意要与主流文学意识保持一定距离，那么自然会提出一些与之相反的诗学课题。韩东说：“回到诗歌本身是《他们》的一致倾向。”并说：“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的政治的、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。”不过，值得注意的是，韩

---

①② 韩东：《〈他们〉略说》，载《诗探索》，1994（1）。

③ 在韩东、贺奕的文章里，他们也都反对把“他们”诗群看做一个诗歌群体，这大概跟他们希望众人把自己视为有创造力的诗人的“心理”有关。这种心理，在诗人中普遍存在。参见贺奕：《“诗到语言为止”一辨》，载《诗探索》，1994（1）。

④ 《于坚诗六十首》，“自序”，昆明，云南人民出版社，1989。

东在阐述“个人”这一命题时，明显注意到对它的“各种类型”和“差异”内涵的进一步区分，这就远远超出当时经常把“个人”与“民族”和“国家”等类的概念混淆的做法。例如，他在《一切安排就绪》中写道：

四把椅子
该写上四位好友的大名
供他们专用
他们来
打牌至平明鸡叫

诗中表现的是日常生活的一个场面，但它的含意则显然在这之外：“椅子”的“专用”所透露的是个人意识的回归，时代生活的巨大变化，通过这一镜头折射了出来；而将这种变化用非常“个人化”的方式写进诗篇之中，则反映了新诗从“时代”走向“个人”过程中的积极探索和追求。第三与上述方面密切相关的是，他们提倡表现诗人的生命意识，强调诗歌作品中的“语感”。这批诗人在80年代的诗歌创作 使人们注意到这样一个普遍性的现象：在创作过程中，他们都强调对诗人“生命意识”的发现、挖掘和表现，并把它提升到诗歌的审美意识上来。这其中，既包含有对过去那种忽视或轻视人的生命意义的反叛，也包含着对一种新的诗歌美学的提倡。既然倡导表现人的生命意识，必然就会特别注意与之相关的诗歌的“语感”。这在诗人看来，人的最真实的状态是生命的形式及其表现，“写诗似乎不单单是技巧和心智的活动，它和诗人的整个生命有关”①；艺术的真实只能通过语言的真实来体现，而后者又包含在每个诗人特定的语言表达方式——即语感之中。语感是生命意识最真切、具体和自然的呈现。对“他们”诗人而言，语感在他们的创作过程中，又具体表现为语态、语气、言说方式、节奏、韵律、光线色调，等等。它最突出的特征，是“口语化”的语言形式和实践。由上可知，“他们”诗人群对艺术有着相近的艺术旨趣，尽管在具体的创作中各自存在有差异，但这并不影响他们在艺术风格上有共同的追求。在80年代，这种群体特征不只是“他们”诗人独有的现象，也是其他诗人群普遍具有的特点。

韩东（1961—）是“他们”诗人群中代表性的诗人之一。原籍湖南，生于南京，8岁时随父母下放苏北农村。1982年毕业于山东大学哲学系。他的创作始于大学时代，曾受到朦胧诗人如北岛等的影响，写过献给张志新、遇罗克的诗作《昂起不屈的头颅》等。据小海回忆，韩东诗风的转变发生在大学毕业前后，在

① 韩东：《作者的话》，见唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗选》，203页。

《山民》、《有关大雁塔》和《你见过大海》中已有表露；但这些诗作以及创作于此间的《我们的朋友》、《明月降临》、《你的手》和《温柔的部分》等在诗坛产生实质影响，则是 1986 年以后。1982—1986 年，是韩东诗歌创作的一个“高潮期”。表面上看，“平民意识”、“口语化”等艺术口号和语言尝试给这位诗人带来一定的声誉，但实际上，有时也带来了某种负面影响。正如有人指出的那样，韩东诗歌创作的不同凡响之处是，“首先，他剔除了诗歌中强加的伪饰成分，使之从概念语言回复到现实的本真语言并具体到个人手中；其次，他使诗歌这种艺术品种从矫情回到源头、回到表意抒情的初始状态”。它们“在文体的突变、感情的强度上都令人耳目一新，特别是诗歌中直指人心的语言魔力、独到的个人节奏，强悍的意志力和社会学的批评意识，使之成为一代诗人反抗的象征”①。应该说，这种评价勾勒了诗人创作的基本风貌和追求，意见比较准确和中肯。在语言意识上，他在同类诗人中确实是比较敏锐的一位。

韩东说，真正好的诗歌不是那种与诗人无关的语法和行文特点，而是内心世界与语言的高度合一。这实际也是诗人创作追求的艺术目标，是他作品中最为醒目的特点。韩东的诗，一般比较节制、含蓄，基本没有 80 年代许多诗人普遍存在的矫饰、夸张和渲染的毛病。② 他的哲学训练，也养成了诗人观察世界和思考问题的独特角度和敏锐、深刻的特点。在成名作《有关大雁塔》中，英雄主义的文化传统，受到含而不露的讥讽，短短的诗句之外，涵蕴着更多可以品悟思索的内容；《你见过大海》在当时诗坛是一首罕见之作，渗透在字里行间的，是一种智力的游戏和哲人的深邃态度。这些诗人的素质和禀赋，使韩东在当时的诗人中的确有略高一筹的地方。当然，读者也会隐隐感觉到作者身上那种精神上的优越感，虽然不知道它是否会给他的艺术带来损害。另外，诗人在诗的技巧上也有值得称道的地方。在大部分作品中，他喜欢使用短句、短语，往往只是抓住事物或人物的典型特征，三言两语将其勾勒出来，点到为止，从不做渲染、放大和延伸；他难免会有先锋性、实验性的艺术口味，但在作品里却处理得妥帖而适中，不温不火，给人老到而自然的印象。如《你的手》：

你的姿势毫不改变
这只手应该象征着爱情
也许还另有深意

---

① 小海：《关于韩东》，载《诗探索》，1996 (3)。这一评价虽然出自“诗人”视角，带着鲜明的创作论的特点，学理色彩不浓，但确实比较深人，比泛泛的宏论更加切实和令人信服。

② 参见上文。

我不敢推开它
或惊醒你
等到我习惯并且喜欢

不过，诗人艺术表达的节省有时却妨碍了他的作品走向复杂，也影响了它们的厚重。他有诗集《白色的石头》等。90 年代后，作者的创作兴趣转向了小说领域 。

于坚（1954—）生于云南昆明，1984 年毕业于云南大学中文系。现供职于该省文联。1984 年与韩东、丁当等创办民间诗刊《他们》，成为该诗群的主要诗人之一。于坚说："我属于'站在餐桌旁的一代'。上帝为我安排了一种局外人的遭遇，我习惯于被时代和有经历的人们所忽视。""对于文学，局外人也许是造就大师的重 要因素。使他对人生永远有某种距离，可以观照。但对于人，这距离就成了一种痛苦。"① 从年龄上看，于坚应该属于"插队"这代人；在精神状态上，却更倾向于下一代人。这使他在"局外人"与"常人"之间陷入某种尴尬和矛盾，同时，也形成了他创作的独特视角。他的诗作《远方的朋友》、《尚义街》、《作品第 39 号》等之所以写于 1983 年至 1984 年间，但在两三年之后才引起广泛注意，不能不说明当时"时代气氛"所起到的特殊作用。80 年代末到 90 年代初，以《避雨之树》、《感谢父亲》和《〇档案》等为代表的一批作品，开始改变作者过去的叙述风格和揶揄态度，观察的角度趋于复杂和变化，注意对内在蕴涵的挖掘。但有时难免有些拉杂，不如前期的诗简洁、明朗。

于坚的诗，在 1985—1989 年间处于个人创作的"鼎盛"状态。和韩东一起，他的诗作带给诗坛一种崭新的气象和活力。他主张用简洁和口语的方式来写诗，这是因为，"诗仅仅是语言的'在那儿'，诗不是一个名词，诗是动词"；"诗是使得一把刀子具有锋利这一过程的那个动作。它是水果、刀子、皮肉和削这个动作的共同作用"②。另外，美国诗人弗洛斯特贴近自然与轻松幽默的诗风，也对于坚有一定影响。在《作品 39 号》中，轻松的语调里隐含着对朋友"命运"的忧虑，但又在幽默的态度中被化解；《远方的朋友》所呈现的是 80 年代"走四方"的一代青年的特殊心态，是对某种回避了宏大社会主题的人们生存方式的形象描写；《避雨的树》通过对一棵树在风雨中形象的观察，道出了对普通人生命形态的同情；而《〇档案》则对束缚人精神的历史，做了巧妙的讥讽和反省。……在

---

① 于坚：《作者的话》，见唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗选》，153 页。

② 于坚：《拒绝隐喻》，见吴思敬编：《磁场与魔方——新潮诗论卷》，310～311 页。对于坚在本文中的观点，诗歌界存在着不同意见。

语言方式上，于坚喜欢把“写诗”与“说话”的节奏作自然的衔接，在较长的句子中，留出一段阅读的空隙；敏锐的观察，被隐藏在看似无意的叙述之中，口语中带出了某种音乐的旋律。这样，不仅能唤起读者的美感，也能品味到其中的思想。如《感谢父亲》中就有类似的句子：

一年十二月
您的烟斗开着罂粟花
温暖如春的家庭
不闹离婚
不管闲事不借钱
不高声大笑
安静如鼠比病室干净

90年代中期后，于坚在随笔创作上显示出活跃的姿态。但他的诗，没有前一个时期那么受人注意。迄今为止，他出版的诗集有《诗六十首》(1989)、《对一只乌鸦的命名》(1993)，随笔集《棕皮手记》(1997)等。

在上述两位诗人之外，一些青年诗人的创作也受到人们的注意，他们是：丁当、小海、小君、王寅、陆忆敏和朱文等。丁当(1962—)原名丁新民，祖籍河北沧州，大学毕业后，先后在西安、深圳工作。曾与韩东、于坚创办《他们》诗刊。除注意表现生活的日常状态，丁当还善于捕捉个人的幻觉，这种耽于幻想的气质，给人“喜欢把色调调整到暧昧程度”的印象。这种处理，使诗人的作品产生了潜在的诗意。另外，他的创作还给人“流浪”和“在路上”的感觉。丁当较具代表性的诗作是《失掉的手》、《房子》、《饥饿》、《落魄的时候》和《抚摸墙壁》等。小海(1965—)原名涂海燕，南京大学中文系毕业。诗人擅长把细腻的个人感觉与大自然的气氛融为一体，从中发现命运的戏剧性。《必须弯腰拔草到午后》叙述“男孩和女孩”像他们的父母那样在田间“拔草”，浑然不知是在重复父母命运的“悲哀”。“苏南”江南细雨般的文化氛围与现代人敏锐感觉的结合，构成小海作品的一个特色。小君和陆忆敏这两位女诗人，成为“他们”诗人群中的“双璧”。不过，小君比较注意对女性日常经验的揭示，陆忆敏偏于从女性的角度挖掘死亡经验，在冷静的观察中体悟生的悲哀，例如《美国妇女杂志》等。王寅是另一种诗人类型。他的诗，形象具体可感，在阅读上比较愉快，但细读下去，却似乎有各种声音、情景和人物源源不断地呈现，给人身临其境的感受。如《与诗人勃莱一夕谈》、《想起一部捷克电影想不起片名》，等等。朱文起步较晚，诗却写得比较含蓄，他后来改写小说，取得了可观的成绩。

第三节　“非非”的实验

“非非”诗人群比“他们”诗人群晚一年出现于20世纪80年代诗坛。1986年5月，随着诗歌民刊《非非》的问世，这批诗人走进了人们的视野。但如果把他们的诗歌活动向前推演，应该是在1983年至1984年之间。[①] 关于《非非》的含意，用周伦佑的话说，是“‘非崇高’、‘非理性’中的两个‘非’字”[②]。这样，就把该诗人群的办刊宗旨、思想、艺术倾向及审美选择，做了明确交代。如前所述，“非非”诗人群是在80年代中期英雄主义文学高潮逐渐衰落，社会情绪开始向着“正常化”和“日常化”调整和转移的背景下出现的。与“他们”诗人群稍有区别的是，尽管两个诗人群都在标榜“反传统”和“反英雄”，但“他们”诗人的主张比较温和。“非非”诗人则较为偏急，曾经推出过一系列的理论、主张和口号，带有与社会思潮共消长、共进退的团体特点。也许正因如此，90年代之后，当中国社会的格局和面貌发生急剧变化后，“非非”诗人虽然希望重整旗鼓，但勉力支持不久，终于未能继续下去。

欧阳江河对“非非”诗人曾有过这样的评价，他认为，该诗群的文本主要来源于红卫兵运动、毛泽东的政治模式和法国新小说派作家罗伯·格里耶。[③] 这一观点虽然未必全面、允当，但却触及了他们思想个性和文学性格的一些方面。“非非”诗人的创作面貌和艺术选择，概括起来有以下几点：首先，在反传统和鼓吹非理性主义的主张之中，表现出对政治性、社会性话语权利的热情强调和追求，从而显示出它“政治与艺术相结合”的基本创作特色。在1986年的《非非》创刊号的“非非主义宣言”中，他们宣称，“非非主义”是对“前文化思维之对象、形式、内容、方法、过程、途径、结果的总的原则性的称谓”。1988年，周伦佑又在《“第三代”诗论》一文中提出了“第三代诗”这一概念，把最高政治权威的话作为它的理论根据。[④] 紧接着，他发表了《拒绝的姿态》、《红色写作》

---

① 参见周伦佑：《“第三代”诗论》，载《艺术广角》，1989（1）；周伦佑：《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》，载《诗探索》，1994（2）。两篇文章中均有详细描述。

② 周伦佑：《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》，载《诗探索》，1994（2）。

③ 参见欧阳江河：《另一种阅读》，载《今天》，1993（4）。文中，作者对“非非”诗人与三种因素的内在联系，做了细致而深入的剖析，一些观点尽管有主观色彩，但不失精彩。

④ 参见周伦佑：《“第三代”诗论》，载《艺术广角》，1989（1）。

等政治意味很浓的文章。表面上看，它们带有批判和拒绝政治化文化传统的色彩，但实际上却包含着很强的政治功利性。不仅在文章里，而且还在行为上，都带着“文化大革命”时期红卫兵的某些特征。1986 年到 1988 年间，周伦佑、蓝马和杨黎利用印刷《非非》之便，曾多次在全国各省“串联”，扩大了“声势”，也制造了不少“麻烦”。注意几位诗人行踪的，不单是诗歌界，也有社会的其他各个方面。另外，他们还经常在刊物上公布“新闻”、某某年度“大事件”，设立“非非诗歌大奖”等，热心于宣传和传播的工作，但给人言行矛盾和混乱的印象——这些说明，“非非”诗人事实上并不“非非”。这些效果，实际也远远超出了诗歌创作的范围，成为当代中国新诗史的一个特殊“个案”。其次，“非非”诗人的理论主张贯穿着彻底否定传统、否定一切的思路。早在 1986 年夏，周伦佑和另外一个“非非”理论家蓝马就提出了“非非主义诗歌方法”。蓝马在同期《非非》上，还发表了《前文化导言》。1987 年，他又推出“前文化导言之二”《语言作品中的语言事件及其集合》，指出：现代诗的改革与发展应该通过“前文化还原”来实现，即“感觉还原、意识还原和语言还原”。周伦佑也极力主张“超越”中外诗歌的创作实践及其影响，鼓吹“反崇高、反文化和反修辞”，认为只有如此，才可能“回到艺术本身”①。不可否认，在新诗刚刚摆脱极“左”思想控制的 80 年代中期，“非非”诗人这种“超越”的姿态有其积极意义。它采用矫枉过正的激烈手段来反省新诗发展中的历史教训，对实现新诗的革新和进步不无推波助澜的作用。然而，这种完全割断历史、否定新诗已有历史成绩的做法，势必也带来了消极和负面的效果：一是使新诗虚无主义倾向的重新抬头，不利于它在反省和汲取前人艺术营养的过程中，调整自己和发展新诗的艺术空间；二是由于过高渲染诗人的创造力在创作中的作用，使诗人不注意思想和语言磨炼和生活经验的积累与挖掘，容易造成诗歌创作新的简单化倾向。实践证明，这种“凌空蹈虚”的理论和口号，让“非非”诗人付出了“理论先行”而“创作滞后”的沉重代价。它在创作成绩上逊于“他们”诗人群，主要原因也在这里。最后，在创作上，“非非”诗人反对过分地抒情，主张采用格里耶式“摄像机”的客观和中立立场，通过语言实验来产生一种“冷抒情”的艺术效果。在《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》一文中，周伦佑认为他们的创作理论主要由“前文化”理论、“艺术变构”论、“反价值”论以及诗歌语言四个部分组成。杨黎诗歌创作的意义就是通过对传统诗歌语言习惯的颠覆，借鉴罗伯·格里耶小说的“物化描述性写作”，改变现实与语言之间的确定意义关系，从而创造了一种“语感

① 周伦佑：《“第三代”诗论》，载《艺术广角》，1989（1）。

先于语义，语感高于语义”的新型的诗歌形式。在《非非》2 期（1987 年）的《编后五人再谈》中，杨黎曾明确表示，他的诗作“《高处》体现了我追求的纯于一的境界，而不是什么无我”。在他看来，大量的无主体性的名词的排列与组合，克服了动词、形容词感情过分泛滥的倾向，它们之间所存在的“客观距离”，使现代诗歌得以走向一种不受非诗因素左右的“纯粹”境界。他的作品《冷风景》、《高处》发表之后，立即受到“非非”诗人的一致好评，原因即在这里。1986 年到 1988 年间，“非非”诗歌对当时先锋诗坛产生了较大的影响，它的诗歌理论似乎也掀起了一场诗界革命，可以说应者如云，一时独领风骚。但对“非非”现象，也有人表示了不同看法。《非非》诗刊共编印了 7 期：5 期“非非诗歌”，2 期“非非评论”，除主要作者周伦佑、蓝马、杨黎之外，“非非”诗人群的其他诗人以及与之关系密切的诗人还有：尚仲敏、刘涛、敬晓东、梁晓明、何小竹、吉木狼格、朱鹰、余刚和陈小繁等。

周伦佑（1948—）四川西昌人，1982 年毕业于西昌农业专科学校，留校工作。1984 年秋，与人创办油印诗刊《狼们》，提倡“狼性文学”，该刊成为“非非”诗人群的早期刊物，但未产生影响。1986 年 5 月，与蓝马、杨黎共同创办诗歌民刊《非非》，开始受到诗坛的注意。之后，给他带来较大声誉的，与其说是诗歌创作，不如说是他的《非非》杂志主要组织者和理论鼓吹者的“身份”。在《非非》创刊号上，他和蓝马第一次明确提出了“非非主义诗歌方法”。后来，又在《反价值：意义的重建》、《第三代诗：对混乱的澄清》（尚仲敏、杨黎、蓝马、周伦佑成都对话录）、《“第三代”诗论》、《当代诗歌：跨越年代的言说》、《拒绝的姿态》、《红色写作》等文章中，对“非非主义”的诗歌创作进行了热情的倡导和比较系统的论述。他说：把“价值”从“它隐身的地方”——诗歌中“挖出来”，“加以捣碎。这便是我给自己规定的任务”①。由此出发，他对新诗传统持彻底否定的态度，主张“不仅反东方古典式的和谐，也反西方文学传统的古希腊美”，提出了“反崇高”、“反文化”和“反修辞”的理论命题②，试图探寻一条新的诗歌途径。这些激烈的文学主张，在当时引起了很大反响，对推动朦胧诗之后新诗的改革，发挥了显著作用。然而，周伦佑的诗歌观中存在着诸多自相矛盾的地方，有时还表现得比较混乱。一方面，他极力主张新诗摆脱政治和社会的严重束缚，在语言上进行大胆实验，走向“超语义”和“超表现”的纯粹的艺术境界，使现代诗真正地“回到艺术自身”；另一方面，他却热衷于把诗作为走

① 陈旭光编：《快餐馆里的冷风景——诗歌诗论选》，267 页。

② 参见周伦佑：《“第三代”诗论》，载《艺术广角》，1989（1）。

向社会的一种工具，把“非非主义”当做一种“诗歌方法”推向新闻媒体和公众舆论；带着“进入当代中国文学史”的明确功利目的来著文立说，或从事诗歌写作。但他有的艺术主张，对新诗的探索和推进它的现代化追求，也是起到了积极作用的。他的诗《自由方块》被认为是汉语诗歌语言的一次大胆探索，在某种程度上，又不妨是作者个人的一幅“自画像”：

姿势是应该考虑的。就像仕女注意自己的表情。比如笑不露齿。比如目不许斜视。皮尔·卡丹选你做时装模特儿。你按现代标准重新设计自己。坐如钟。夜半钟声到客船。……

“文化大革命”红卫兵情结，80年代反传统的文化思潮，维特根斯坦、索绪尔、乔姆斯基的语言理论和罗伯·格里耶等的文学观，对周伦佑的诗歌观，有多方面、彼此交叉的显著影响。可以说，他诗歌观上鲜明的个人特色，也构成了“非非”诗人群基本的诗歌理论和艺术倾向。在诗歌创作上，周伦佑也显示了一定的才能。早先，他写过实验性的作品《自由方块》、《头像》、《带猫头鹰的男人》等。后来，他逐渐离开纯语言的技巧，作品中增加了对人命运的关注与体验，暗含着某些情感的成分。作者意识到，“在界限之内”，“鹤与矮种马”虽然“很充分地/享受着阳光，这是事物的表面。/在不可见的深处，在很亮的阴影中，/我看见了一只鹤”（《画家的高蹈之鹤与矮种马》）。《果核的含义》则让人体悟到生存的隐痛。这些变化说明，在极其复杂的生存环境中，标榜先锋的艺术实验固然能获得美学上的新鲜感，却无助于揭示更深刻的人的危机。90年代中期后，周伦佑停止了诗歌写作，逐渐远离诗坛。

杨黎（1962—）是“非非”诗人群创作的主要代表。生于成都，1979年开始写诗，1986年参与创办《非非》杂志。他声称“喜欢将文字看成一个个有声音的‘物体’”，认为“组合这些‘物体’是诗人的乐趣，也是诗人的目的”①。有人认为，毛泽东的文体和法国新小说作家罗伯·格里耶对杨黎诗歌创作的影响尤为显著。② 在创作上，杨黎强调语感对结构一首诗的特殊作用，主张取消以往诗歌抒情、修辞和铺排的成分，尽量使用名词，用“摄像机”般的眼睛来观察社会，处理诗歌题材。杨黎的代表作有《冷风景》、《怪客》、《街景》和《高处》等。在这些作品中，作者刻画了“物化”社会中人们的生存状态，比如冷漠、游戏态度、深刻隔膜和精神异化等，揭示出“文化大革命”后中国人人文心态的种种变化。与其同时，作者不单要通过与表现对象拉开距离来显示自己客观的审美

① 万夏、潇潇编：《后朦胧诗全集》，下卷，386页，成都，四川教育出版社，1993。
② 参见欧阳江河：《另一种阅读》，载《今天》，1993（4）。

态度，而且更希望借此吸引读者参与作品的完成过程。我们知道，罗伯·格里耶是法国“新小说”的代表作家，著有《橡皮》、《窥视者》等。他认为，人不应成为小说的中心，它的中心是“物”。作家的使命在于叙述自己有限的经验，创造出一个更实体化更直观的世界。在此过程中，作者只消用语言冷静如实地记录物的存在状态和人的活动，即体现了事物原初的真实。《冷风景》用近于无动于衷的眼光，扫描了“静静地”下着的一场雪的情景，其中那个“人”和“这条街”，将其“物理”的状态展现在人们面前；《怪客》叙述一个“怪客”所目击的一切：穿红衣的女人、矮小的房屋、没有终点的列车。作者发现，不仅这超现实的一幕是假的，也连同说出的“这句话”本身；《高处》则在“A”与“B”的关系中，将客观的视角推向了荒诞，在“非非”同仁的眼里，它“达到的是一种言之无物的境界”①。

想起要死
我就无话可说
想起陌生人
而我总不认识

可以看出，杨黎的诗作，集中而典型地反映了“非非”关于“超语义”和“超表现”的艺术主张。

也许正因如此，杨黎的诗与一般读者比较隔膜，不像其他同时期代表诗人的作品那样为人称道。他还写过《变化》、《旅途之一》、《有一匹马》、《中午》、《撒哈拉沙漠上的三张纸牌》和《下雪》，但影响不及前面提到的几首诗。90 年代后，诗人的作品数量骤减，很少再写新作。

值得论述的，还有蓝马、尚仲敏的诗论与创作。蓝马（1956—）原名王世刚，当过知青、会计、学过医。曾在文化馆和新闻单位工作，后辞职，“非非”诗人群的主要诗论家，1986 年参与创办《非非》杂志。主要诗论文章有《前文化导言》、《非非主义宣言》、《新文化诞生的前兆》和《非非主义辞曲》等。诗作有《沉沦》、《世界》、《需要我为你安眠时》等。蓝马是以诗论家的身份出现于诗坛的。1986 年，他的《前文化导言》在《非非》杂志上刊出后，受到人们的注意。之后，他又推出多篇阐述“非非”诗歌主张的文章，极力鼓吹“前文化”的诗学观念，提出“语晕”的创作观，等等，它们在当时都产生了一定反响。总的说，这些理论新意不多，在逻辑上也不够周密。如有人所说

① 《编后五人再谈》，载《非非》，1987 (2)。

“自相矛盾和自我否定的悖论成为蓝马文章的最大特色”①。主要是对传统哲学“本体论”、“始源论”和维特根斯坦、乔姆斯基语言学理论的移植和嫁接。80年代，尚仲敏是以《卡尔·马克思》和《渴望生活》等走上诗坛的。他的诗，以平凡、亲切和不乏幽默的语气，呈现了诗人的生活态度，同时也揭示了人生的某些意蕴。

第四节　北大诗歌及其他

20世纪80年代中期，随着朦胧诗影响的逐渐削弱，北京的现代诗坛一度呈现出比较沉寂的局面。而南方的先锋诗这时则社团涌起，正在走向鼎盛时期。造成上述原因的因素有：一是朦胧诗的主要诗人纷纷移居国外：北岛、江河去了美国，杨炼去了英国，顾城到新西兰定居，北京现代诗创作的基本队伍已经散失，无论从哪方面，都很难再形成70年代末和80年代初那种浓厚的创作气氛。二是经过1983年、1984年两年诗歌界的“清除精神污染”运动，首都诗界的“左”倾思潮有所抬头，在这种情况下，更年轻的现代主义诗歌一时还难以形成气候。不过，在北京一些大学校园和艺术圈子里，现代诗歌的萌芽仍在顽强地滋长，一些青年诗人，继续在探寻与朦胧诗不同的艺术道路，这些诗歌的细流到1987年前后，终于冲破坚冰，汇集成一股生气勃勃的新诗潮流。

北京特殊的人文地理环境，使得这些青年诗人对“朦胧诗传统”不像南方诗人那样采取彻底否定的态度，所以，尽管他们也吸收了现代诗的创作技巧，但在诗的主题和内容上，却显示出注意吸收古典主义某些审美原则的写作倾向。在以反传统、主张口语化为主流的80年代中期后的中国青年诗坛，这一倾向凸现了与众不同的创作特色。正因为如此，它在后来日趋成熟，逐渐成为90年代诗歌中一个主要的创作倾向。北京这股现代诗的潮流中，存在着两个重要支流：“圆明园诗社”和北京大学学生的现代诗创作。“圆明园诗社”是1984—1986年在朦胧诗影响下出现的一个诗人团体②，它的主要成员有黑大春、雪迪、刑天和大仙等人。该诗社倡导“把诗歌从印刷品的棺材里解放出来”的美学原则，提出“到群众中去”的口号，主张现代诗回到原初的状态，

---

① 王潮：《变构语言的努力——“非非”语言意识浅析》，载《诗探索》，1994 (2)。

② 北岛曾经参加过“圆明园诗社”的活动，他和芒克对该团体诗人的创作有一定影响。

恢复诗原始的声音性和吟唱性。[①] 黑大春（1960—）自称是一个“广义的浪漫主义中的象征主义”诗人，在创作中，他热烈地钟情于大自然的深邃和美妙，用灿烂的色调浸染作品，在田野、太阳、金菊、辽阔的大地、秋日、黄昏、山峰、篱笆等具有北方景色特点的诗歌意象中，寄寓一个“行吟诗人”在现代与传统冲突下辗转反侧的文化情怀。他的《圆明园酒鬼》、《秋日咏叹》、《夏天好像是一天》、《俪歌（其二）》和《当我在晚秋时节归来》等诗，为读者留下了这方面的形象记录。雪迪（1957—）认为诗是“一个人生存的历史”[②]，他的诗虽然储藏着对大自然的独特感受，但并不把这种认同当做写诗的惟一目的。“我将黑暗中出生的诗句/储存在杯中”（《忧伤》），这类的句子，正是诗人诗歌观的一种折射。另外，雪迪还写有《结局》、《音乐》、《天鹅》和《晕眩》等作品。刑天（1964—）的作品倾向于对人潜意识状态作富有哲学意味的玄思。《失题》暗含死亡的预感，《声音》表现的是生存的恐怖，这种对人原初状态的观察，留着北岛后期诗作的某些痕迹。大仙的诗则带有自我“吟唱”的特征，这在《灵魂飘香的季节》、《独身之行》、《酒之祭》和《爱情之夏》等作品中都有所反映。

这一时期，在北京大学校园里，青年诗人的创作也呈现出活跃的态势。80年代初，中文系学生老木（原名刘卫国）编有自印的两卷本的《新诗潮诗集》，作为当时最早出现的朦胧诗选本，在读者中产生过一定影响。但它给人留下的只是新诗潮“追随者”的印象，北大学生中当时有艺术个性的人并不多见。北大教师对当时诗坛发起的猛烈冲击，尚未对学生诗人的创作产生实质的影响。80年代前期，是北大现代诗“在寂寞中坚持”的一个时期。[③] 这种局面，一直持续到1986年前后。该校法律系79级学生海子、中文系79级学生骆一禾和英文系81级学生西川，因喜欢诗而相识。他们当时虽然还是无名的年轻诗人，但已经意识到“要发展自己的风格，与朦胧诗拉开距离”，进行新的思想和艺术的探索。[④] 大学毕业后，三个人都到了各自的工作岗位，在创作上，则经历了骆一禾所说的曲折的“渡河时期”（1984年、1985年）。为这些诗人的艺术抱负首先提供舞台的，是1986年的“中国现代诗群体大展”，以及唐晓渡、王家新编选的《中国当代实验诗选》。“大展”和“诗选”以引人注目的形式，把北大学生诗人的诗歌创作展现在人们面前。但三位青年诗人真正在诗坛产生影响，还是在八九十年代之

---

① 参见苇岸：《最后的浪漫主义者——诗人黑大春》，载《诗探索》，1995（1）。
② 万夏、潇潇编：《后朦胧诗全集》，上卷，743页，成都，四川教育出版社，1993。
③ 参见臧棣、西渡编：《北大诗选·跋一》，北京，中国文学出版社，1998。
④ 参见骆一禾：《致友人书》，载《倾向》，1990（2）。

交。1989 年 3 月和 5 月，海子的自杀和骆一禾的病逝震动了中国诗界，他们的作品也随之大量出现在一些有影响的刊物，如《人民文学》、《十月》、《花城》和《诗歌报月刊》等报刊上；与此同时，引起人们注意的还有西川的纪念文章《怀念·一》和《怀念·二》。值得一提的是，诗人的死不是一个孤立事件，当时的和随后加快的中国改革开放的进程，在给人们带来极大希望的同时，也对传统的价值观产生了极大冲击。在此情况下，海子、骆一禾“殉道式”的死，他们的诗对农业文明近似挽歌的赞美和歌颂，和西川作品所透露的浓厚的理想主义情怀，作为对即将消失在历史车轮下的传统社会生活的强烈眷恋，很自然深深打动了广大读者的心，在诗坛掀起浪漫主义思想和情绪的波澜。以至有人把 1989 年和 1990 年称做是“海子年”。海子和他的诗人朋友对永恒价值的执著追求，对精神世界热烈而坚韧的固守，和他们浪漫主义与象征主义相结合的诗风，不仅开创了北大新诗中的一个新的传统，实际也已经载入中国新诗的史册。

在艺术上，三位诗人的追求有诸多的相似点，但也有差异。海子一开始比较注意杨炼的史诗和昌耀的诗，但他的艺术灵感更多是来自“乡村之子”的精神依恋和与之相联系的知识。用西川的话说，他是“一个乡村知识分子”，“在这里，海子梦想着麦地、草原、少女、天堂以及所有遥远的事物”，他“生活在遥远的事物之中”①；骆一禾在写诗过程中，对北岛、昌耀作品中比较深的层面曾发生过兴趣。他的诗，“带有本质的单一性”，他的幻想“与其哲学性的宽广的沉思有关”②。作者的理想是在诗歌的布局和高度上，写出自己的“大诗”；西川诗歌道路的起点，与朦胧诗没有多少关系，在诗歌技术和意识上，他更靠近于庞德和拉美国家的某些诗歌传统，如聂鲁达、博尔赫斯等人的诗风。然而，使三位诗人成为诗歌密友的，还有他们共同的思想和艺术追求：一是他们都希望新诗在朦胧诗之后，在审美理想和创作倾向上获得比较独立的立场。这种立场并不是一种姿态，而是深入到生活世界内部的敏锐的观察与内省，相信写诗正是对诗人生存境遇的“发言”。二是他们的追求，不约而同地带有理想主义和浪漫主义的精神特征。在这一过程里，集体的、国家的意识形态逐渐在其诗歌中弱化，而个人生命的形态得以扩张，进入了自由的境地。三是他们的诗歌意识和技术手段，明显不同于当时的先锋诗界，而与“新古典主义”诗歌艺术有更多相近之处。这使得他们的诗歌主题具有某种怀旧性，思想观念上却保留着批判和深思的色彩，作品结构和语言比较地对称和匀整。在“北大三诗人”之外，其他青年诗人的活动也受到人们的注意。他们是：熊光

---

①② 西川：《怀念·一》、《怀念·二》，载《倾向》，1990 (2)。

炯、朴康平、阿吾、臧棣、麦芒（黄亦兵）、清平、恒平（蔡恒平）、郁文、西渡（陈国平）、戈麦（褚福军）、橡子等。他们中的一些人，在艺术上努力探索着诗歌多样化的途径；另一些人的创作，由于起步较晚，当时还处于比较寂寞的摸索阶段。尽管如此，这些青年诗人的默默追求，仍然在诗坛留下了坚实和辛勤的身影。除上述的北大诗人群之外，本时期需要提及的北京现代诗人，还有阿曲强巴、邹静之、马高明、牛波、微茫等人。他们的存在，使北京的现代诗坛更加色彩斑斓，充满了勃勃生机。

海子（1964—1989）是一个改变了本时期新诗发展路向的优秀诗人。原名查海生，安徽省安庆人。1979 年考入北京大学法律系，1982 年开始诗歌创作，次年毕业到中国政法大学政治系哲学教研室任教。在短短的 7 年间，海子以不可思议的艺术创造力，写下了大约 200 万字的诗歌、剧本、小说和论文。其中，自印的诗集有《河流》、《传说》、《但是水，水》、《麦地之翁》（与西川合著）、《太阳，断头篇》、《太阳·诗剧选幕》；经友人整理出版的诗集有《土地》（1990）、《海子、骆一禾作品集》、《海子诗全编》（1997）、《海子的诗》（1999）等；没有刊行的还有《太阳·天堂合唱》、仪式诗剧三部曲之一《弑》等。诗人曾说："荷尔德林的诗，是真实的，自然的，正在生长的，像一棵树在四月的山上开满了杜鹃"；"从荷尔德林我懂得，必须克服诗歌世纪病——对于表象和修辞的热爱"；"诗歌是一场烈火，而不是修辞练习"，它"甚至不是语言，她是精神的安静而神秘的中心，是那种本质的事物"①。这番话，可以代表海子对诗歌的基本看法。他个人的创作风格也是在此基础上形成的，一定程度上，又印证了诗人日后的命运。1989 年 3 月 26 日，诗人在河北省山海关卧轨自杀，年仅 25 岁。当时，海子身边带有 4 本书：《新旧约全书》、《瓦尔登湖》、《孤筏重洋》和《康拉德小说选》。他在遗书中写到："我的死与任何人无关。"海子死后，他的诗歌作品曾风行于各种文学期刊，人们曾给予诗人很高的评价，称他所从事的是"前无古人的'特殊功业'"②。北京大学学生每年 3 月都要举行海子作品朗诵活动。然而，对"海子现象"及其意义，也有人表示了不同看法。海子是在个人的艰苦探索和时代巨变的双重激发下出现的一个奇异的诗人现象。80 年代中期至后期，中国社会经历了从经济到政治的深刻裂变，传统的价值观和文学观遭遇到毁灭性的挫折。这一时期，正是海子个人精神和艺术的成长期。由于童年接受的中国乡村道德教育与

---

① 海子：《我热爱的诗人——荷尔德林》，见周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》，184～185 页，南京，南京出版社，1991。

② 吴晓东、谢凌岚：《诗人之死》，见周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》。

80年代的理想主义精神产生了强烈共鸣，他建立了荷尔德林式的追索永恒价值的诗歌观，在此基础上形成了高蹈而热烈的审美理想；然而，整个社会的日趋世俗化和道德理想的崩溃，对诗人的精神世界构成了严重威胁，提出了尖锐的挑战。在这种情况下，海子像一颗诗坛上熊熊燃烧的行星，在最短时间里以最快的速度，进入了他生命中最后的过程和诗情最灼热的燃烧状态。于是，不难想象，麦地、少女、天空、村庄和死亡为什么会在海子诗歌中形成几个完整而自足的形象序列，最后又融合成一个独特的情绪世界，它们支配着诗人的创作过程，使之散发出耀眼而绚烂的诗美光辉。例如，《答复》以痛苦的自问方式，展示了作者对“麦地”这一精神圣殿即将倾覆时的可怕预感；《询问》把“无力偿还”的沉痛自责，变成烫人的诗句；《七月的大海》、《村庄》和《歌或哭》融入对“村庄”这一传统农业文明象征的特殊记忆，它们本身就是活生生的生命之诗；《日记》和《死亡之诗》（之二）通过对爱情和少女之美的想象，表达了对乡村社会道德秩序刻骨铭心的向往。在《亚洲铜》这首诗里，作者写道：

亚洲铜，亚洲铜
祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里
你是惟一的一块埋人的地方
亚洲铜，亚洲铜
爱怀疑和爱飞翔的是鸟，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

在诗剧《太阳》里，作者则发出了“我走到了人类的尽头”孤绝而悲凉的呼喊。可以说，海子是用他全部的生命，写就了一首关于生与死的“大诗”。正如王干所评论说：“海子的诗与凡·高的画在本质上是一致的，他们都能让人感到生命燃烧时的状态是多么辉煌与炽热。海子诗中那种滚烫的浪漫主义激情实在令人惊心动魄，那种对史诗的痴迷追求也实在惊世骇俗。”他的诗，“可用灼热一词来形容其风格”[①]。另一篇比较引人注意的评论文章，是燎原的《孪生的麦地之子》。他指出，“麦子”是中国的“向日葵”意象，“由这个词延伸开去的村庄、人民、镰刀、马匹、瓷碗、树木、河流、汗水……的意象系列”，其实“是对良心、美德和崇高的追认和进入”，是20世纪之末中国诗人对本土文化及其心理经验的精神回归和强烈认同的典型体现。[②] 有的研究者也认为，海子是那种天才型

① 王干：《诗的生命》，见周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》，6～7页。
② 参见燎原：《孪生的麦地之子》，见周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》。

的“少年诗人”。他对生命意义的执著追问，达到了近年来中国诗人所少有的炽热程度。遗憾的是，诗人对诗歌修辞等艺术手段的轻视，又说明他的创作准备还不够充分，在艺术上，还说不上已经到了十分成熟与自觉的地步。他的短诗虽然热烈、明亮和感人，但蕴涵较少；而他的长诗尽管在力图表现对人类本质问题的严肃思索，总的却给人不够丰厚、复杂和深沉的感觉。这种重情感和思想而轻诗歌艺术的倾向，对90年代初期的诗歌创作产生了消极影响。海子的意义，表现在对80年代偏于形式追求的诗风的调整和匡正，和对生存意义的积极探询上。因为在海子之后，新诗才开始真正对综合性和复杂性提出自己的要求，并发生了深刻变化。

在本时期，骆一禾和戈麦的诗显示了“海子精神”的延续。骆一禾（1961—1989）是海子生前密友和艺术上的同道者。他早年曾随父母下放河南农村，和海子相似的童年经历，使他们的诗歌观比较接近。有人曾比较过两人诗风的异同，指出：“海子的诗可用灼热一词来形容其风格，而骆一禾的诗始终是沉静的智慧的”；“骆一禾总是以一种父辈的慈祥、宽厚和智慧显现出与众不同”①。西川也说，他的诗与其哲学性的宽广的沉思有关，这种倾向，使诗人后来很自然地转向了长诗的创作。② 骆一禾的大多数作品，都表现了对劳动、生存和爱等问题的思索，对人的终极意义的积极探询。在诗风上，与朦胧诗后期的作品较为接近。诗人对诗坛的突出贡献，还表现在海子死后对其遗作的整理、出版等艰辛工作上。繁重的劳动，最终导致了他的不幸早逝。骆一禾与海子的友谊，显示了中国古代文人那种“长亭送别”的君子之风。在骆一禾身后，被友人整理出版的遗作有长诗集《世界的血》(1990)、《海子、骆一禾作品集》(1991)等。戈麦（1967—1991）原名褚福军，1989年毕业于北大中文系，1991年自沉于北京西郊万泉河。他死后出版的诗集有《彗星》(1993)、《戈麦诗全编》(1999)。臧棣在题为《犀利的汉语之光——论戈麦及其诗歌精神》的文章中，对戈麦和海子的自杀与现实压力的关系、现代汉语在诗歌表达上的焦灼状态以及诗人创作过程中的各种复杂矛盾，进行了深入剖析，认为他们的诗反映了一种“强烈的实验性的写作风格”在世纪末所面临的困境和突破的努力。③ 也有人把接连发生的“诗人之死”归结为“北大式的死”，将这些事件与20世纪中国知识分子的精神焦灼与矛盾联系起来来认识。尽管这一看法还有待商榷，但毕竟反映了人们对上述现象的关切和思考。

---

① 王于：《诗的生命》，见周俊、张维编：《海子、骆一禾作品集》，6～7页。

② 参见西川：《怀念·二》，载《倾向》，1990 (2)。

③ 参见臧棣：《犀利的汉语之光》，载《发现》，1992 (3)。

第五节　女诗人的表现

20 世纪 80 年代中期前后的“文化热”，是女性主义诗歌兴起的一个主要诱因。随着西方政治、社会、文化和语言的著作的大量涌入，诸多跟女权主义思潮有关的书籍开始进入青年女诗人的阅读视野。其中，最著名者当属法国女权活动家兼思想家西蒙·波夫娃的《第二性》，美国女诗人普拉斯的诗等。另外，俄国女诗人阿赫玛托娃、茨维塔耶娃揭示女性的作品，也对她们的创作产生了一定影响。《第二性》这部被称为“女性圣经”的著作，预示了“二战”后女性意识的普遍觉醒，以及在这一历史过程中深刻的精神冲突与困惑。作者尖锐地指出：“在今日女人虽然不是男人的奴隶，却永远是男人的依赖者；这两种不同性别的人类从来没有平等共享过这个世界。”为此，她主张在批判和反省“男性中心主义”的同时，提醒人们应注意现代社会条件下不断发展与变化中的“女性意识”：“女人的生命是富于戏剧性的，其原因在于她经常有内心的斗争，因为她永远太注重她自己的重要性。”① 60 年代，普拉斯的创作是上述思想在诗歌领域里的重要实践。郑敏认为，“写内心痛苦，对死怀有强烈的幻想和迷恋”是这位“自白派”女诗人最突出的创作特征。② 从中国新诗的发展看，在 20 年代至 40 年代，女性解放的主题虽不像小说、杂文表现得那么强烈与自觉，陈衡哲的《鸟》、谢冰心的《繁星》、林徽因的《笑》和赵萝蕤的《中秋月有华》等诗，在偏于温和的叙说中，仍然潜藏着一条关注女性意识和感受的历史线索。但它对这一领域的发掘显得不够充分，还缺乏更深刻的省悟与认识。50 年代以后，女诗人创作风格的普遍“男性化”或说“无性化”，中断了这条线索的继续延伸。70 年代末，林子、舒婷的一批诗作如《给他》、《致橡树》等，对这一停滞局面是明显的突破。不过，这些作品却带有为“爱情”平反，或通过爱情和女性的艺术视角来呼吁人的平等的功利色彩，缺乏波夫娃所说的那种真正的“女性意识”及其心理表现。直到 1985 年，新诗史上女性诗歌的创作和群体才真正出现。她们大胆摒弃这一主题之外的社会政治意识，主张用纯粹女性的眼光、经验、情绪和视角来深

---

① ［法］西蒙·波夫娃：《第二性——女人》，“序言一”，桑竹影、南珊译，长沙，湖南文艺出版社，1986。其实，对这些青年女诗人产生吸引力的，不仅是她的有异端色彩的“思想”，还有不同凡响的“人生经历”，这使她们经常不自觉地将写作方式和生活方式混为一谈。

② 参见郑敏编译：《美国当代诗选》，250 页，长沙，湖南人民出版社，1987。

入揭示自己的内心世界；对一向被视为“正统”和“权威”的男性中心主义，提出尖锐的质疑和挑战，强调在诗歌创作中刻入鲜明的女性特征，从而获得自己独立的艺术世界。也就在这一年，诗人翟永明第一次在新诗发展中提出了确立当代中国女性诗歌本体意义的“黑夜意识”。她明确指出：“女性的真正力量就在于既对对抗自身的命运的暴戾，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。”① 这一带有挑战性的宣言和随之蓬勃发展的女性诗歌创作潮流，引起了诗坛的积极反响。像其他几个诗人群一样，女性诗歌也成为这一时期诗歌的一道十分亮丽的风景。

另外，诗歌界的分化，也刺激了女性诗歌的兴起和发展。1984 年后，整个社会开始转入正常轨道，过去那种急风暴雨式的政治运动，正逐步从社会生活中消失和失去影响力。人们社会价值观和文学欣赏趣味的转变，使在 70 年代末“反思文学”浪潮中曾经步调一致的诗坛出现了严重分歧：“归来”的诗人和朦胧诗人继续沿着反省“文化大革命”罪恶、呼唤人性复归的路子向前推进；先锋诗人则举起“反传统”的旗帜（实际是反朦胧诗），主张用“自白式”的言说方式反映非英雄化的平凡生活。而女性诗歌正是这“另类诗歌”中一个分支。当时，不少刊物辟出专栏，向诗坛热情介绍这些新人。1985 年、1986 年两年，《诗刊》先后以大幅版面推出翟永明、伊蕾、张烨等人的诗作。1988 年秋前后，《人民文学》、《诗歌报》刊载了海男、唐亚平的大组诗《女人》和《黑色沙漠》。这些大胆披露内心真实感受的作品引起了一些人的批评，但也有人给予了热情赞扬。唐晓渡说：

> 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的角色，只是其初步的意识形态；回到女性自身，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。真正的“女性诗歌”不仅意味着对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。②

某种意义上，它也代表着女性诗歌的创作倾向和审美选择：第一，拒绝社会长期派定的某种“角色”，在打破传统观念束缚的同时确立女性的“性别意识”。

---

① 翟永明：《黑夜的意识》，载《诗刊》，1985（11）。

② 唐晓渡：《女性诗歌：从黑夜到白昼——读翟永明的组诗〈女人〉》，载《诗刊》，1986（6）。这是一篇最早使用“女性诗歌”概念的文章，虽然它只是一篇诗人的创作论。

它试图在纷纭复杂的现代社会中建立女性文学的生存空间，它不是要获取某种话语霸权，而是要赢得作为一个相对独立的“社群”的存在权利。伊蕾声称：“人生存的意义何在？我以为在于认识自己，发掘最大的创造力来实现自己。”① 为了表明自我存在的价值和意义，不仅在公开场合，而且她们诸多诗作的题目都鲜明地标榜着对这一目标的大胆追求。例如，翟永明的《女人》，伊蕾的《独身女人的卧室》，唐亚平的《黑色沙漠》，张烨的《独白》，等等；有些作品标题尽管比较隐晦，仍然极富于象征的意义，代表着一个独特世界所发出的声音。第二，重视女性世界独特的生命体验，通过诗的手段创造出女性诗歌意象和语言。人们注意到，一段时间里，许多女性诗人的作品中都充满了普拉斯式的“心灵自白”和尖锐、焦灼的抒情方式，她们不光在创作过程中，而且在文章里也清楚地表明了对获取这种生命体验的重视②；于是人们发现，卧室、身体、穿黑裙的女人、处女、母亲、镜子、水、黑色沼泽、花园、窗帘、子宫等颇具女性心理特征的诗歌意象，通过她们的作品，带给人们一种独特的审美氛围、气味和心理感受。伊蕾在组诗《独身女人的卧室》中这样写道：

我把剩余时间统统用来想
我赋予想一个形式：室内散步
我把体验过的加以深化
我把未得到的改为得到
我把发生过的加以进展
我把未曾有的化成幻觉

这首诗在袒露中有内省，自嘲中有讽刺，痛苦里有批判，极其鲜明地展示了作者女性主义的立场与艺术的追求。但它也因“暴露”的大胆和“自白”的过于坦率，在当时读者中引起过不小的轰动，因而受到有关方面的过分严厉的责难。

1986 年到 1988 年是女性诗歌创作的“高潮期”。它作为一个崭新的诗歌现象闯入了广大读者的视野，是完全可以想象的。1989 年，《诗刊》专门刊出“女性诗歌”笔谈，借以引起讨论。6 年之后，《诗探索》杂志又以较大版面开设“女性诗歌研究”专栏。先后就此问题发表评论文章的有郑敏、朱先树、林莽、崔卫平、沈奇、张柠、汪剑钊、张慧敏、荒林、张建建、李森等。多数人认为，女性诗歌的兴起说明了这一社会群体自我意识的复苏，反映了历史进步的总体趋向，她们的创作对当代新诗的进展，做出了独特的贡献。但也有人不赞成仅仅把

---

① 伊蕾：《独身女人的卧室》，“后记”，桂林，漓江出版社，1988。
② 参见《诗探索》，1995 (1)，“女诗人自白”一栏，翟永明、唐亚平和海男谈创作的文章。

女性诗歌指认为一种“性别意识”，反对再用男性眼光制造批评领域的新的歧视和偏见。这一时期，女性诗歌的主要作者是翟永明、伊蕾、张烨、唐亚平、海男、林雪、张真、陆忆敏等。90 年代后，由于多种原因，大多数人放弃了诗的创作，只有几个人仍在坚持默默地耕耘。不过，女性诗歌的薪火，却在另外一些更年轻的作者手中接续。

翟永明（1955—）是本时期女诗人中坚持时间最长、成绩也最突出的一位。原籍河南安阳，生于四川成都。1974 年高中毕业后下乡插队，两年后到兵器工业部 209 所工作。1977 年，作为工农兵学员就读于成都电讯工程学院，毕业后仍回原单位。翟永明的创作始于 1981 年，作品有民歌的某些痕迹。① 两年后，由于受后期朦胧诗和其他诗友的启发，创作态度及诗风发生了较大的变化。作者曾说，她“最大的愿望就是每年写成一本诗集”②，实际上，她的诗笔一向是比较“吝啬”的：1984 年完成组诗《女人》，1985 年完成组诗《静安庄》，1986 年完成组诗《人生在世》……但这些作品，却给诗人带来较高的声誉，确立了她在当代女性诗歌中的“领衔”地位。

翟永明的诗歌观，主要反映在写于 1985 年和 1995 年的两篇文章《黑夜意识》、《再谈“黑夜意识”与“女性诗歌”》中。先前，她认为创作是“对抗自身的命运”和“服从内心召唤的真实”；但后来又对这一意见表示怀疑，认为它过于混乱、矫饰和不成熟。因此，她修正了原来的艺术观点，主张从事一种“无性别的写作”，相信女性诗歌“将从一种概念的写作进入更加技术性的写作”当中。事实上，她本阶段的创作已自觉或不自觉地包含了上述看似“矛盾”的诗歌的复合成分。比如，组诗《女人》以自省的姿态，表达了对现代社会女性“合法身份”的怀疑；《静安庄》进入的是对女性生存方式和生命状态的全面观察，它因为所内涵的不动声色的反思视角，而引起人们特别的关注；《人生在世》是从女人的“日常生活”角度展开描写的，其中充满了喜剧和反讽的强烈效果。作者写道：

我所做的一切都被称为谎言
与生命一道活下去
人畜兴旺 这是该干的事情
我们依然如故
对殴斗嗜好成癖

---

① 参见作者 1982 年前后发表在《星星》诗刊等处的作品。
② 万夏、潇潇：《后朦胧诗全集》，上卷，277 页。

在童年就开始失败

——《称之为一切》

一位年轻的研究者周亚琴在评论诗人的创作时说："'黑夜'这一词语或幻象所显示的内心容量应该说是翟永明个人素质中所特有的，同时，又是她对整个女性精神命运的理解的结果。这包含着双重性的黑夜意识，使得翟永明的诗歌世界既是她个人的，同时又是全体女性的。"① 其实，它深刻反映了在经历了"文化大革命"文化专制之后女性意识的普遍觉醒。这一觉醒不仅表现在对女性社会群体命运的认识上，而且更体现在对个人内心世界的深入发现与揭示上。与同时期女诗人的不同在于，翟永明在抒情风格上虽然也有较浓厚的"普拉斯"的气味，但她选择了比较克制和冷静的叙事尺度；她也不是一味依靠过分暴露、夸张和渲染的语言来维持作品的艺术张力，而是相反，作者的思想深度、观察的深刻与表现的内在力度，都明显要略高一筹。即使放在本时期最优秀的男诗人行列里，她的艺术表现也毫不逊色。另外，诗人善于处理复杂的诗歌题材，戏剧性独白与生活场景的白描相互穿插，运用得十分机警和自然；一般情况下，她总是与自己的内心和表现对象保持一定距离，喜欢用客观、中性和超然的语气刻画人物，分析人的命运和深层次的痛苦。这使得作者始终保持着一种尖锐与锋利的叙事风格，但一定程度上也影响了她的艺术表现向着更丰富和多样的领域进展。90 年代后，作者仍然保持着旺盛的艺术创造力和鲜活的诗歌语感，创作了诸如《咖啡馆之歌》、《脸谱生涯》和《十四首素歌——致母亲》等力作。

迄今为止，翟永明出版的诗集有《在一切玫瑰之上》(1992)、《翟永明诗集》(1994)、《黑夜里的素歌》(1997) 和《称之为一切》(1997)，随笔集《纸上建筑》(1997) 等。

伊蕾 (1951—) 原名孙桂贞，生于天津。中学毕业后到河北省廊坊农村插队，之后当过兵工厂宣传干事，廊坊地区文联创作员。80 年代末就读于北京大学作家班。伊蕾是以创作《浪花致大海》、《黄昏星》等一批"真挚、大胆、强烈"的爱情诗②，引起诗坛的注意的。1988 年，随着她的诗集《独身女人的卧室》的出版，诗人作品在获得较多声誉的同时，也受到一些人的指责。对生命和爱的热烈赞美，对命运挫折的表现，是她诗作的主要特色。在《黄昏星》中，作者赞扬为了爱"离开扼守的防线"的"我"那种义无反顾的勇气；在组诗《浪花致大海》里，"死"成了实现爱的理想的最高体现……诗人情不自禁地用瀑布、

---

① 周亚琴：《当代中国先锋诗歌研究（八十至九十年代）》，90 页（博士学位论文，未刊）。

② 参见伊蕾：《独身女人的卧室》，"诗人简介"。

火焰、山顶、海潮、野花等富于刺激性和挑战性的字眼来营造她的审美世界，与之同时产生的强烈的诗歌节奏，则“构成了一种特有的伊蕾灵魂和语言的韵律”①。在为诗集《独身女人卧室》所作的序中，陈超认为：“那种无家可归的浪迹感，使她超越诗歌本身而达到了生命的极点。”② 也可以说，它也给诗人的创作带来感情发泄有余、节制不够的缺陷。伊蕾另外还出版过诗集《爱的火焰》(1985)、《爱的方式》(1987)。

在本时期，张烨、唐亚平、海男、冯晏、蓝蓝等是另一些比较活跃的女诗人。张烨（1948—）童年在故乡浙江奉化度过。中学毕业后留城工作，现任教于上海大学文学院。80 年代中期，作者以组诗《姐妹坡》和《外白渡桥》等诗闻名于诗坛。她的笔触细腻，尤其擅长刻画女性隐秘的爱情心理。出版的诗集有：《诗人之恋》(1986)、《彩色世界》(1989)、《紫色皇冠》(1992) 和《生命路上的歌》(1997) 等。唐亚平（1962—）四川通江县人。1983 年毕业于四川大学哲学系，后到贵州电视台任记者。因组诗《黑色沙漠》而成名，有人评价它“不仅对唐亚平是重要的超越，对 80 年代开始的新诗潮，也标示着另一层次的开拓”③。作者刊行于世的诗集是《荒蛮月亮》(1987)、《月亮的表情》(1992) 和《黑色沙漠》(1997)。海男（1962—）原名苏丽华，云南永胜人。1986 年曾有过一段在黄河“漫游”的生活，两年后入北京鲁迅文学院研究生班。现为云南《大家》杂志社编辑。1988 年，诗人因创作系列长诗《女人》走上诗坛。后来，出版过诗集《风琴与女人》(1992)、《虚构的玫瑰》(1995) 和《是什么在背后》(1997)。90 年代后，海男转入小说和散文创作，取得了一定成绩。

这一阶段较具规模的“女性诗歌丛书”，有 1992 年沈阳出版社出版的“中国当代女诗人抒情诗丛”系列和 1997 年至 1998 年春风文艺出版社出版的“中国女性诗歌文库”系列等。

基本概念

先锋诗人　　先锋性　　“整体主义”

---

① 程光炜：《女性诗歌语言内在结构分析》，载《上海文学》，1989 (12)。

② 陈超：《序》，见伊蕾：《独身女人的卧室》。

③ 谢冕：《从盆地走向高原》，见唐亚平：《黑色沙漠》，沈阳，春风文艺出版社，1997。

新传统主义　　莽汉主义　　生命意识
日常生活　　口语诗　　反崇高
反理性　　语言还原　　新古典主义
麦地诗歌　　“黑夜”意识　　女性诗歌

复习思考题

1. 简述一场“诗歌运动”的先锋诗歌。
2. 先锋诗人的“先锋”意识表现在哪些方面？
3. 略述 20 世纪 80 年代中期四川的现代主义诗歌活动。
4. “他们”诗人的艺术主张。
5. “非非”诗人的艺术主张。
6. 女性诗歌的创作特点。

参考书目

1. 全部《他们》杂志
2. 全部《非非》杂志
3. 万夏，潇潇编. 后朦胧诗全集. 成都：四川教育出版社，1993
4. 臧棣，西渡编. 北大诗选. 北京：中国文学出版社，1998
5. 于坚. 诗六十首. 昆明：云南人民出版社，1989
6. 周俊，张维编. 海子、骆一禾作品集. 南京：南京出版社，1991
7. 唐晓渡，王家新编. 中国当代实验诗选. 沈阳：春风文艺出版社，1987
8. 唐晓渡选编. 灯心绒幸福的舞蹈——后朦胧诗选萃. 北京：北京师范大学出版社，1992

21 世纪
通识教育系列教材

第十三章

西部诗和乡土诗

第一节　昌耀等诗人的寂寞

在本时期诗坛，一些诗人虽不属于某一诗人群体，也不带着这些群体通常所有的特殊审美特征，但他们的作品仍然受到人们的瞩目。他们的共同特点是：有自己鲜明的思想和艺术个性，能够在不断嬗变的诗歌潮流中，保持自己观察世界的独特方式和审美的自觉。这些诗人的创作基本始于20世纪五六十年代，在八九十年代逐渐引起读者的注意；个别诗人至今还不断在推出新作，风格日渐趋于苍劲和醇厚。他们是：昌耀、任洪渊、林子、孔孚和灰娃等。

昌耀（1936—2001）是一个独具生命魅力且有持续艺术创造力的诗人。原名王昌耀，湖南省桃源县人。1950年初，不满14岁的他弃学从军，作为中国人民志愿军38军114师文工队的一员开赴朝鲜前线。同为队友的还有未央等。1953年夏，在朝鲜元山作战时负伤致残，转到河北省荣军学校学习。《河北文艺》1954年4月

号的组诗《你为什么这般倔强——献给朝鲜人民访华代表团》，是诗人公开见刊的处女作。1955年6月，响应“开发大西北”的号召来到青海，在省贸易公司任秘书。第二年，调青海省文联任创作员、编辑。1957年，因仅16行的两首小诗《林中试苗》而蒙难，在劳改农场度过了22年的沧桑岁月。他后来说：“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。”此间，写下许多既是“一种顾影自怜，或是一种自命的雄飞豪情”，又属于“自慰的心境表述”的诗作。①

80年代以来，昌耀情感深沉且充满西北地域特色的作品引起评论界广泛的注意。他甘于寂寞的思想气质和写作心态，赢得了诗坛的尊重。

对苦难的深刻体验和青藏高原的原始风情，是昌耀创作的两个最重要的灵感源泉。在他早期的诗篇里，即已传达出对这块神秘而雄性的高原的奇异感觉。在作者眼里，出现的是“飞鹰消失”后“横身探出马刀”的“大草原上裸臂的牧人”（《鹰·雪·牧人》）；是“从地平线渐次隆起”的“青海的高车”（《高车》），感到寂寞的“水鸟”（《水鸟》）；以及从遥远的黄河波涛中传来的生命激情（《水手长——渡船——我们》）。80年代后，昌耀的诗向着“大地品格”和“精神苦修”的审美倾向发展。一方面，在他诗中展开的，“是一条由诗人的命运自传和心灵记历开始，而逐渐推向整个西部时空，显现高原精神生命的长诗（或组诗）系列”②，如《慈航》、《大山的囚徒》、《山旅》、《雪·土伯特女人和他的男人及三个孩子之歌》、《旷原之歌》、《青藏高原的形体》、《牛王》、《听候召唤：赶路》、《哈拉库图》等。它们叙写了一个特殊时代诗人命运的行迹，在一种沉郁、顿挫和劫后余生的生命感受中，他对“苦难”、“悲剧”产生了强烈的悲悯和宽囿的心境。他承认，这是“正视痛苦给予我的‘修炼’”③。另一方面，一种非梦似梦的强烈的荒诞感，这时也渗透到他的诗行之中。他曾经把它称为“命运”。④ 或不如说，这是他生命过程中所折射的那种类似神秘、孤寂、感伤和徒劳等复杂情绪交叉和综合在一起的东西。例如《晕眩》、《幻》、《小人国的大故事》、《我见一空心人在风暴中扭打》和《火柴的多米诺骨牌游戏》等。奇特的想象力，冷漠的感

---

① 参见昌耀：《一份“业务自传”》，载《诗探索》，1997（1）。

② 燎原：《高原精神的还原》，载《诗探索》，1997（1）。

③ 昌耀：《命运的书》，“自序”，西宁，青海人民出版社，1994。

④ 参见昌耀：《一份“业务自传”》，载《诗探索》，1997（1）。就在同期刊出的叶舟的文章《昌耀先生》中，作者勾画了“现实”中的诗人“形象”：“他更像是一个中学的普通语文教员，苍白干净，谨小慎微。……他的动作有些僵硬简洁，脚步无声”。

觉，“有体积、有内在质感、有瞬间爆发力、男子汉意义上的文学”①，是昌耀作品给人的总的印象。他是这样评价自己所走过的人生道路的：“个性与历史条件判定我必须为自己的前半生付出代价。”“当挨至发奋有为的年代，实已临近‘夕阳无限好’。这是一代人的悲喜剧。”②但纯粹从写诗的角度看，这未始又不是一个诗人不幸之中的幸运。

昌耀出版的诗集有：《昌耀抒情诗集》（1986）、《昌耀抒情诗集（增订本）》（1988）、《命运之书——昌耀四十年诗作精品》（1994）和《一个挑战的旅行者行走在上帝的沙盘》（1995）。

任洪渊（1937—）是另一位重视生命体验、在寂寞中默默耕耘的诗人。四川省邛崃县人，在武昌实验中学读完高中。1961 年毕业于北京师范大学中文系，现为该系副教授。他早先钟情于俄国作家屠格涅夫、莱蒙托夫。“文化大革命”初开始写诗，有作品《我悲痛地望着我们这一代人》（1967）、《幽燕行》（1968）、《致萨哈罗夫》（1971）等，但真正受到诗歌界注意是在 80 年代中期。他的诗，注重对自我灵魂的审视和拷问，一种穷极宇宙的想象力的表达，有浓郁的浪漫主义气质。同时，执著于对汉语陌生化效果的追求。他说：“汉语是一种没有完全死在语法里的语言。”认为中国诗人要想完成“人”的复归，“保存在汉语中的东方智慧和整体感觉”是一条不可忽视的途径。③ 在“红楼梦醒”的境界里，人们感觉到文字之中的生命活动（《石头的红字移成绯色的天空》）；当他宣布“从我写出那一朵云”时，发现“天空就已经旧了”，以及篆、隶、楷、狂草等所代表的文化传统的衰亡（《天空旧了原子云也原始着那朵云》）；他还把自己的想象延伸到太阳的旁边，让思想在无限大的宇宙空间里漫游（《帆》）……任洪渊不是那种在时代的社会思潮里脱颖而出的诗人，相反，他游离于社会现象之外，以容纳着万事万物的宇宙作为自己诗歌表现的审美空间。1976—1999 年，这 20 多年间的社会思潮几乎没有在他的诗作中留下“痕迹”。他有自己自足的精神世界，对诗歌语言独特的认识。所以，诗人和他的诗，多少给人一种“隔世”的感觉。

他出版的有诗集《女娲的语言》（1993）、诗学著作《墨写的黄河——汉语文化诗学导论》（1998）。

林子（1935—）是以爱情十四行诗著称的女诗人。原名赵秉筠，生于昆明，原籍江苏泰兴。1957 年毕业于云南大学中文系，分配到天津《新港》任诗歌编辑。1960 年调《哈尔滨文艺》任编辑。50 年代初开始写诗，深受白朗宁夫人

---

①② 昌耀：《一份“业务自传”》，载《诗探索》，1997 (1)。

③ 参见任洪渊：《女娲的语言·代跋》，北京，中国友谊出版公司，1993。

“抒情十四行诗集”的影响。因偶然机会，她的组诗《给他》刊发于《诗刊》1980年1期，立即在诗坛上引起了轰动。虽然，作者声称这些诗篇是“唱给千万个和我一样的人”① 的，实际上，它们最早的表现对象是她的丈夫。林子带有“自叙传”色彩的爱情诗之所以在广大读者的心灵中激起强烈共鸣，是它们大胆突破了“文化大革命”设置的“爱的禁区”，恢复了爱的尊严和权利。难能可贵的是，在极“左”文艺路线已露端倪的50年代初期，诗人已表现出一般人所缺乏的敏锐的洞察力：

文学的国土里有一片禁地
关于热烈的爱情、丑恶的死亡，
都不允许高贵的笔光临。

——《之一》

林子的创作分为“50年代”和“七八十年代”两个时期。在早期作品中，她袒露的是不被“允许”的热烈情愫：“你掠去了我的爱情，/像一个天生的主人，一把烈火！(《之三》)”“初恋”在这里被视为“永恒的归宿”，一种无比纯洁的事物（《之八》)；有时，它又出现在“火热的玫瑰”和“幽静的百合”之间，虽然显得迷离，却又像是一扇敞开的“幸福的大门”（《之三十四》)。在续写于1978—1984年间的后期作品中，林子早期热烈、单纯的风格逐渐为一种成熟和含蓄的意境所取代，它们折射出一代人在经历了“文化大革命”苦难之后悲喜交集的情绪。这种变化，突现了诗人创作中的“中年”特征。与前一阶段的热烈倾诉明显不同的是，它们是回忆、自省、相知，有如深秋的一道阳光，在温馨之中淡淡透露出人生的哀伤，带着一种“轻轻的呼唤和叹息”。80年代中期以后，林子很少再写诗，出版的诗集仅有《给他》(1985）等。

孔孚（1925—）原名孔令桓，山东省曲阜人。1947年毕业于山东师范学院，1949年赴解放区。1950年始用“孔孚”的笔名，发表有诗作《列宁永远活着》等。1957年被划为右派，1979年平反后，到山东师范大学工作。在本时期诗坛，孔孚走的是山水诗的创作路子。但他的诗，不是那种游山逛水之作，而是体现了“天人合一”文化情致的小令短制。老诗人王尔碑评价说：“你好像永远生活在一片净土，不受外界任何干扰，真是个‘山崩于前而色不变’，名位享乐不为所诱，简直是玉石之人！”② 这不光是指他所追求的人生境界，更可看出诗人简洁、内敛的语言态度。孔孚的诗通常只有一二十行，以“点化”之笔，勾勒出山川景

① 林子：《给他·代序》，上海，上海文艺出版社，1985。
② 转引自《孔孚集》，477页，北京，中国社会科学出版社，1996。

物、人物肖像，不经意地透露出生命的各种意味来。如他写青岛这座城市如入仙景的境界，“青岛的风/玻璃似的/人游在街道上/像鱼”（《夏日青岛印象》）；古代遗址在他的感觉中，却是“漫天遍野/军旗还是营火？/一个泪珠/从红叶上滴落”（《天胜寨遗址一瞥》）；在《万佛顶一瞥》这首诗里，空荡的天地之间，仿佛只剩下细如游丝的小草：

火山岩上
站一小草
似乎在听什么
思想什么

作者不是那种以思想取胜的诗人，他的诗引人注意的是“兴会神到”的写法。所以，有人认为他的诗是“以虚观虚”，是“以灵觉观灵物”①。

灰娃（1927—）是另一个值得一提的女诗人。几十年来，她一直不为人知地耕耘于此起彼伏的诗歌潮流之外，用全部生命谨慎地经营着她那些令人刻骨铭心的诗篇。迄今为止，这位诗人只出版过《山鬼故家》（1997）一部诗集，应者寥寥，心领神会者也不过若干人。她的诗，主要取材于陕北的山川风物和民俗人性，通过这些诗歌意象，诗人试图表达对生命深刻而独特的理解。《野土九章》以热烈、悲怆的调子，表现出作者对水井、乡村墓地、出嫁等场面的深刻观察，以及对乡土和人生体察入微的理解；《墓铭》表达了对死亡的宽谅；《无题》中闪现而出的是童年记忆的一角，那“凋谢了”的或是“已唱着”的都不曾从想象里消失。……灰娃的笔调沉郁、悲痛，注重心灵世界的挖掘，情绪富有强烈的感染力。王鲁湘认为，灰娃的作品不是一般意义上的自我的浅唱低吟之作，而是揭示了“人的大悲怆，在人类的意识上的人的大悲怆”②。这种评价是恰如其分的。

第二节　边地、异乡的青春诗篇

1980年，继政治抒情诗、朦胧诗两个青年诗人群体之后，又一个诗人群体——“西部诗歌”走进了人们的视野。他们以既不同于政治抒情诗，也有别于朦胧诗的奇异的审美形态，为这一时期的诗歌格局增添了新的内容，被评论界称

① 刘强：《与大宇宙心会——孔孚诗美观“以虚观虚”》，载《诗探索》，1997（3）。
② 鲁湘：《向死而生》，见灰娃：《山鬼故家》，北京，人民文学出版社，1997。

为“新边塞诗”或“西部诗歌”。①

西部诗歌是包含了中国西北和西南广大地域和文化空间的一个诗歌创作群落。它以新疆为主，另外还有青海、宁夏、甘肃、四川、西藏等一些省份。由于地理环境和历史的原因，这些地区杂居着汉族和维吾尔族、藏族、回族等少数民族，除居于支配地位的汉族主流意识形态之外，奇异的山川地貌、色彩鲜明的民俗风情，是其主要的地域文化特色。这一特色可以概括为：雄奇、苍凉和神秘。自古以来，因为征战和移民的不断涌入，构成了“汉族”作家审视这一地区的特殊视角——边塞文学。在唐代，高适、岑参、王昌龄、王之涣、王翰等诗人结合壮丽、寥廓的边地景色，表现了驰骋沙场、慷慨捐躯的英雄壮志以及悲凉、雄奇的美学意蕴。本世纪50年代初，拉开了开发建设中国西部的序幕，大批建设者从四面八方奔赴这些地区。沸腾的建设生活，也吸引着许多诗人热情的目光，郭沫若、冯至、田间、闻捷、李季、郭小川、贺敬之、张志民和李瑛等都曾加入过这一行列。不过，个人的兴会感怀并不是这些诗人感兴趣的情绪基调，与古代诗人那种把自己的人生遭际糅进作品的抒情方式显著不同的是，他们是以“颂歌”的心境和视角来看待这片严酷、雄浑的大地的。他们的诗作可以称作五六十年代的“新边塞诗”。很难说，上述有文学史意义的“边塞诗”传统，没有投射到80年代西部诗人的历史和文学记忆当中。在一定程度上，他们的个人命运甚至还与前者有着某些“似曾相似”之处。60年代，杨牧从家乡四川渠县“背着行李，来到荒芜的戈壁上”，在古尔班通古特大沙漠边缘“把青春交给了土地”②。周涛1965年随父母从山西迁居新疆。章德益是“文化大革命”前从上海来到新疆生产建设兵团“支边”的。王辽生来自江苏，李老乡和林染来自河南，马丽华是从山东到西藏工作的。……他们中间，有的因“犯错误”被遣送到那里，有的是支边青年，也有人是因家境贫寒来寻找人生新的出路的。复杂的人生经历，独特的命运感受，神奇的大漠戈壁景色，无一不进入他们的艺术想象和审美过程当中，这使他们观察生活的方式和取舍标准不仅不同于五六十年代的新边塞诗，与同时期的大多数内地诗人的创作特色，也存在着一定的差异。

80年代初，呈现在当代文学格局中的一方面是批判与反思10年浩劫的文学潮流，另一方面，寻找“未来”的理想主义情绪也在不断高涨。西部诗人这

---

① 在本时期诗歌批评中，出现过将“新边塞诗”和“西部诗歌”混淆的情况。但从地域特征、文化背景和这一群体的总体艺术追求看，“西部诗歌”的说法更为准确，显示了一种独特的艺术境界。

② 杨牧：《农友情》，载《新疆文学》，1983（4）。

时候大多已步入中年，虽然人生中增添了不少沧桑感，但他们的青春、生命毕竟早与这块土地连接在一起，这是因为，已经失去的正是他们曾经走过的一段重要的生命路程。他们关注着内地社会思潮的动向，注意到文学界对“理想”、“未来”主题在理解和表述上的新变化。他们所处的地域本身的独特性，使其很容易选择西部严峻、雄伟的大漠山川作为人生和艺术表现的大舞台，也自然地把苦难的感受、流浪的经验化作极其浪漫的想象。尤其需要注意的是，西部大自然的空阔、神奇、辽远、神秘对于他们来说，已经不是外在的东西，而是早已渗透到他们的生命意识之中，变成了一种独特而深邃的“西部精神”，一种生命的存在方式。周政保指出：“西部诗歌既是一个整体，但又不是一个整体——更多的应该是某种精神的整体。”他不赞成用“粗犷、剽悍、豪放、阳刚、犷达”这种字眼描述西部诗歌的面貌，认为“由于西部中国的广袤辽阔以及历史的漫长、文化传统的悠久、各种民族的繁衍与融合、古老文明与现代文明的撞击与新形态的不断出现、宗教的延伸、阻隔与冲突、风俗民情的各异、丝绸之路衰落与消失所造成的闭塞，等等，使这块土地割裂为许多各不相同的文化圈子”①。这种见解是有一定道理的。虽然“青年性”、“当代性”是西部诗人一度共同追求的主题，但从他们的创作中折射出的，却是各个诗人群体独异的生命色彩和地域文化情调：杨牧、周涛、章得益等新疆诗人的创作，注重对天山、戈壁等典型的新疆景色的渲染，以此衬托他们“壮志未酬”的人生理想和生命情绪。他们的大部分作品，给人一种虽寓居边塞，但渴望走向更广阔的现实世界的抒情形象；在李老乡、林染诗作中展现的，是甘肃酒泉、敦煌一带大漠、荒野的冷漠景色，以及“飞天”、“丝绸之路”等历史遗迹在诗人心头留下的苍茫中所透出的秀丽的清音。他们的作品擅长柔婉、细腻的抒情，乐意在诗行中涂抹当地风物中那种绚丽的颜色；马丽华、魏志远把川藏诡异、神秘的文化氛围带入到人们的视野当中，他们喜欢用舒卷、滑动的句子，来描述对宗教和生命的特殊感觉；梅绍静笔下出现的，是陕北高原起伏不断的山峦、沟壑，以及生活在这里的人们被长久压抑的激情。因此，在诗人“信天游”式的作品中出现的是一种高亢、悲凉的抒情基调，是“热”与“冷”形成强烈反差的书写方式……总之，80 年代社会的理想主义氛围，独特的人生阅历，地域文化的熏陶和浸染，是促成西部诗歌出现的重要因素，而在创作过程中，每个诗人的个性气质也都在作品中一一体现了出来。

西部诗歌是以不同于朦胧诗的美学面貌出现在诗坛的。它反映了人们在现

---

① 周政保：《“西部坐标系”的诗歌精神》，见《绿风》诗刊社编：《西部诗人十五家》，未刊。

代主义诗歌潮流中对地域性、民族性日益关注的艺术心态。刚开始，“西部诗歌”并没有明确的“流派”和“诗群”的创作意识，1986 年之后，随着《西部诗人十五家》等一批带有“总结”意味的选集、评论著作的出现[①]，研究界才注意到它与同时期其他诗群的迥异之处。由于这一过程中不免带有过分渲染的成分，更由于大多数诗人的创作在潜意识中对地域特点的夸张，这样，独特的生命体验难免有某种“过于”“社会化”、“集体化”的趋势，必然会影响到他们对生命“个别性”的理解和呈现。因此，许多诗人的作品还残留着“群体”、“流派”的艺术特征，像昌耀这种具有创作个性和成熟心理素质的诗人，在“西部诗人”中还不多见。随着时间的流逝，这一缺陷逐渐暴露了出来。

杨牧（1944—）原名杨模，四川渠县人。14 岁时偶尔发表过一首小诗。19 岁流浪新疆，在生产建设兵团做农工时，认识了落难的艾青。34 岁时重新写诗，1979 年在《诗刊》发表大型诗剧《在历史的法庭上》，次年《我是青年》获全国中青年诗人优秀作品奖，受到诗坛瞩目。不久调石河子文联工作。80 年代中期后迁回四川，在《星星》诗刊任职。

古尔班通古特大沙漠南侧的准噶尔盆地，是激发诗人艺术灵感的地方。月夜里泛着银光的伊犁河，天边驰过的火红的马群，喀什噶尔远处隐约的冰峰，昭苏草地上的牧羊人……这些多姿多彩的自然风光，进入诗人观察与体验生活的视野，无形中培育了他敏锐的艺术感觉和抒情能力。不过，杨牧诗歌创作最早的兴奋点，是在以“青年”为题的系列诗作中出现的。1980 年、1981 年，他一口气创作了《我是青年》、《我骄傲，我有辽阔的地平线》、《我曾喝过我战马的血浆》、《我在处女地上说》等一批引起较大反响的作品。这些诗篇揭示了一代青年特殊的社会使命感，“拓荒者”献身边疆建设的宽阔情怀：

我常想，多难的人生应当有张巨伞，
这张巨伞应该是一片辽阔的蓝天；
我常想，郑重的生命应当有只托盘，
这只托盘应该是一片坚实的地面；
……
我常想，生命的航船应当有条长纤
这条长纤，应该是辽远的地平线。

---

① 除《西部诗人十五家》外，还有新疆大学中文系编选的《边塞新诗选》等。1982 年至 1986 年间，甘肃的文学期刊和理论杂志如《阳关》、《飞天》、《绿风》、《当代文艺思潮》等，先后多次辟出专栏讨论西部诗歌，其中，用力最勤的评论家有周政保、燎原等。

对“地面”、“地平线”的期盼，反映了作者具有“务实”色彩的现实主义态度。它和朦胧诗的美学诉求是截然不同的。这条内在的创作脉络，也贯穿在章得益、周涛等其他新疆诗人的艺术实践中，由此可知，地域色彩和民俗风情的捕捉其实都是为上述创作前提服务的。在这条创作主线之外，作者也创作了许多社会意识较弱、抒情线条更为细腻明丽的诗作：《尼勒山下，小小的芳甸》倾诉的是对草原、麦子、泥抹的小屋的眷恋之情；《老人与鼓》勾勒的是一位哈萨克老人的“素描”。在伊犁河、古城、黄昏、落日的映衬下，老人“取过皮鼓，敲着晚年/不尽的余兴”；《马蹄点播的草原之晨》展现的是一幅富有生命生机的草原景象……1984 年以后，诗人的艺术风格再次向着粗犷的方面拓进，如《大漠斯芬克狮之谜》、《边魂》、《错影》、《圣土》等，表现出试图突破创作局限的迹象。严格地说，无论在创作理念还是艺术形式方面，杨牧的政治抒情诗、边疆风情诗基本未跳出 60 年代同类创作的既定模式。他的社会意识过于强烈，而艺术创造力则显得不足。80 年代中期后，这种情况略有改观，但他的创作热情似乎也出现了收缩的势头。他已经出版的诗集是：《野玫瑰》(1983)、《复活的海》(1983)、《夕阳和我》(1983)、《雄风》(1987)、《边魂》(1987) 等。

周涛（1946—）山西省榆社县人。幼年时跟随父母到新疆，1965 年入新疆大学中文系。大学毕业后，先在共青团喀什地区地委工作，1977 年调新疆军区政治部创作组从事专业创作。他早年喜欢闻捷的诗作，1982 年后开始形成自己的审美趣味和艺术个性。有人指出，周涛的创作风格可以用“高爽”、“雄健”来概括，它像大地一般“空旷、辽阔，一眼望到天地之交，此间除漠风吹散的野马长鬃，一无遮拦”①。这在一定程度上反映了诗人的军人气质。实际上，周涛诗风的雄放，还来自他对生命独特的理解与品悟。作为“拓荒者”的后裔，他从先辈艰辛的足迹里深深体会到大自然的无限魔力，雪山、草原、戈壁、雄关的奇异景象和生生不息的生命力量；在军人的视野和历史记忆中，戍边将士的荣辱使命，无不楔入到他的艺术想象的世界，化作一行行富有力度的滚烫的诗句。这种特殊的人生经历，强化了他对军人这一特殊职业精神上的认同，由此又延伸为对同代人人生价值的思索与肯定。例如，他在《生命里有一段当兵的岁月》中这样写道：

穿过军装的人，就忘不了
生命里有一段当兵的岁月

① 常征：《西极，有一匹汗血马——浅识周涛其人其诗》，见《西部诗人十五家》，未刊。

在记忆里
这段岁月还真固执呢
固执而强烈
它和青春、勇敢、死亡、战场
和绿色的军衣、鲜红的热血
和啸啸马嘶、皓皓边关明月
……
紧紧地联系在一起

但周涛较为评论界认可的还是以诗集《牧人集》（1983）、《神山》（1984）、《野马群》（1985）等为代表的一批对自然伟力和神秘感深入揭示的诗作。在五六十年代，闻捷、公刘、高平、饶阶巴桑等人的创作比较关注的是这一地区沸腾的建设生活，虽然附带有民族风情的描写，基本没有把观察视角深入到它的情绪本质当中。周涛的创作，无疑补充了上述审美活动的缺失。作者思考的触角，自觉地伸向西部人们与山川复杂神秘关系这样一个母题。“神山”超越死亡极限的伟大力量，使人们的生命显得平凡和渺小，“山毕竟是大地对生物的挑战”（《角力的群山》），“神山圣海是如此神奇”（《朝拜你，我的神山和圣海》）。周涛在疑惑中试图探询的是：既然死是必然的，无法逃避的，人能否在对山的思考中获得超越死本身的灵性和勇气，从而在庸俗、日常的人生之外，幻想着去筹划另一种形式的人生。值得赞许的是，他没有让思维和想象淹没在对神山的“畏惧”和“朝拜”中，而是通过对人（守山士兵）主体性的张扬，重新处理了人与山的关系——所以，在他以“山”为背景创作的一系列诗篇中，塑造的多是勇敢者和智者的灵魂。当然即使如此，我们也能隐约感到作者在思考人类命运时的悲悯性的眼光：

在马背，在草原，在雨中
很像在画里，在风中
可惜这空旷的地方没人看见
我们在雨中的草原策马巡行

——《策马行在雨中的草原》

在90年代，周涛创作的兴趣转向了散文，出版有《中华散文珍藏本·周涛卷》（1997）等。

章得益（1947—）生于上海，原籍江苏省吴兴县。1964年支边到新疆生产建设兵团，1972年开始文学创作。1980年调至《新建文学》任编辑。他的作品，

大多收入早期的诗集《大汗歌》（与龙彼德合著，1975）和后来出版的《绿色的塔里木》（1980）、《大漠和我》（1983）、《西部太阳》（1986）等诗集里。

虽然和杨牧、周涛一样，章得益也是属于“开掘我们今天时代的主题”[①] 的诗人，但在此之外，他的构思和诗歌意象较多地包含了浪漫主义的幻想成分。他喜欢用这样的题目，如《人生，需要这么一个空间》、《我应该是一角大西北的土地》、《地球赐给我一角荒原》，这固然是他把江南水乡的审美空间不自觉地移到了大漠塞北，其实主要反映了他对西部与人生、诗艺之间关系的新的认识。值得注意的是，在表现西部大自然的雄伟景象时，他不像杨牧最后总是落笔在对世俗人生的关心上，也不像周涛那样在敬畏的心态中思索山川的生命魅力，而是在诗作中上天下地任意地涂抹自己心灵的色彩：

地球赐给我这一角荒原
……
供我思想的轻车驱遣
赐给我两张——太阳与圆月的唱片
把时间进行曲，播放于人生的途间

——《地球赐给我一角荒原》

尽管他也关心拓荒者的开拓精神，注意把他们的人生历程与 80 年代的乐观主义情绪加以联系，不回避对现实生活图景的描绘，然而，人与自然的关系，人在征服自然过程中所焕发的生命光彩，似乎更多地得到了诗人的青睐。出于这样的创作动机，他写过《大戈壁呵，我敬你一盅！》、《雪山水》、《他播种了，手臂划出个大大的圆圈》、《他播种完了，听了听大地的回声》等作品。它们运用浪漫主义的想象，突出了拓荒者在建设生活中非功利主义的心理色彩，人们对超越自我的渴望、诉求，得到了近乎夸张的艺术表现。

章得益的诗喜欢追求博大的审美空间，他擅长用壮丽、宏阔的诗歌意象表露浪漫主义的激情。过分的情绪渲染必然会破坏对诗歌的严格要求，夸饰性的艺术形象则损害了诗意，因此，人们在 80 年代看到更多的是章得益不加约束的、不断向前奔跑和呼喊着的创作形象。不过，80 年代中期以后，诗人显然对艺术的放纵有所注意和克制，他的诗作也开始从“天上”回到“地面”，作品的历史感和蕴涵的思想分量明显增强。

---

① 参见郑兴富：《他在诗的王国里自由翱翔——章得益创作论》，见《西部诗人十五家》，未刊。

第三节　特色各异的乡土诗

20 世纪 80 年代初，随着改革开放政策在中国广大农村的继续深入，农民身上被压抑已久的劳动渴望和巨大创造力重新激发了出来。从北方的平原到江南的水乡，从塞外草原到西南边陲，到处都是一派繁忙的农耕景象，广大农民群众以他们对土地特有的感情和方式投身到建设美好家园的活动之中。这一历史契机，使 60 年代中期以后一度沉寂下去的乡土诗创作开始走出“低谷”，逐渐呈露出活跃的态势。

上述情况，使得年轻的乡土诗人获得了一个重新审视中国农村的艺术视角。这一批出现在 80 年代诗坛上的乡土诗人，与过去不同历史时期的乡土诗人有着相类似的人生“背景”：大多是回乡或者下乡青年，有初中、高中文化学历①，在学校学到的知识，使他们对外面的广大世界有较多的了解；但长期与农民朝夕相处、心心相印的感情联系，又使他们对农民的情感世界和生命状态有比其他诗人更深透的体验和认知。梅绍静曾说：“我写的是种籽，也是我自己这 20 来年的命运。那每一次渺小的飘落瞬间，都使我体会到一些我从没有体会过的东西。”② 这些青年诗人都经历过 10 年动乱岁月，经历了各种各样的人生挫折和痛苦，有些人甚至经受了相当艰苦的磨炼。所以，当苦难结束、新的时代到来时，他们不会像 60 年代的乡土诗人那样用田园牧歌式的眼光打量农村生活，但他们的诗行中，也没有出现类似“伤痕文学”的“控诉”的调子。这些青年诗人是被中国乡村哺育大的。无论经历了什么时代的惊变，总是习惯用与乡村命运密切相关的视角来思考问题，或者用带着泥土气味的价值观和审美观表达土地之恋、土地之思。对父老乡亲艰辛岁月的深切体验和同情，对他们道德世界的认同和赞叹，是诗人们把主要创作热情投入这一领域的一个重要因素。这一方面延伸着现代新诗体现“乡土观念”的那一部分传统；另一方面，也接续、发展与调整着当代新诗乡土诗人的审美理想和艺术趣味。因此，这一阶段的乡土诗首先给人的印象，就是它情感上的“苦涩”和“沉重”

---

① 在这群诗人中，仅有饶庆年一个是“文化大革命”中毕业的大学生。从乡村到都市的一批现代作家的创作，曾构成中国现代文学独特的“乡下人”视角，本时期的乡土诗正是它在当代的延伸。

② 梅绍静：《她就是那个梅》，“后记”，北京，作家出版社，1986。

感，以及对农民命运的新的思考。

中国农村幅员广大、复杂多样的山川地貌，凸现着本时期乡土诗风采各异的地域特征。这一阶段乡土诗创作比较活跃的是湖北、湖南、安徽、河北、陕西、山东、黑龙江等省份，作者主要分布在长江中下游和秦岭、太行山脉一带，有着鲜明的江南水乡、北方平原的地理文化和风俗人情的特点。读者在饶庆年、刘犁、陈所巨等人的诗作中，见到的是早期江南的濛濛细雨、隐约的村落和斜飞的山雀，在刘小放、梅绍静、张中海和庞壮国等诗人的笔下，则感受到了北方人士粗放、热烈的性格。一望无际的大平原所散发的太阳、高粱和麦子的浓郁气息。同时，楚文化绚丽、灿烂的风韵，儒家文化庄重、沉厚的伦理观念，也无不浸润在诗人对世界的观察、理解和表现的过程中，构成影响其创作思维和艺术手法值得注意的因素。这些审美习惯和风格，有些是作者本人有意识的追求和发展，有些是通过地域文化的心理积淀在诗篇中地显露出来的。在写作过程中，作者则处于“无意识状态”。在二三十年代，刘半农带有江苏江阴地域特色的小诗《铁匠》、《一个农家的暮》，苏金伞为河南豫东等地农民“画像”的作品，诸如《摘棉花》和《窗外》等，以及40年代李季和阮章竞将陕北风情带入读者视野所写的诗作，虽然代表着新诗这一方面的审美倾向，但真正以诗人“群体”的形式把上述地域的文化积淀、民情风俗集中呈现出来的，无疑还是这些更年轻的一代歌者。他们的出现，显然扩充了中国乡土诗创作的文化视野和表现空间。

梅绍静（1948—）女，原籍四川重庆。1969年从北京赴陕北延安农村插队，后来到延安无线电厂当工人。1977年考入陕西师范大学中文系，两年后病退。1981年调延安地区创作室工作。90年代初调北京《诗刊》杂志任编辑。

陕北起伏不断的山峦、高亢悲凉的信天游和艰辛的岁月，给予了梅绍静最初的艺术灵感。在写诗的过程中，她不自觉地把自己的爱憎和热烈鲜明的带有泥土味的语感，渗透到对农民命运的观察和表现之中。梅绍静对写作的理解是：“它不是文字，不是‘衣裳’。它也是我‘流泪的肩膀’，是‘流泪本身’！”① 因此，“本色”成为她独特的写法。或许正是因为这种抱着“在这个人世上，总有些清纯脱俗的东西需要保存下来”② 的人生信念，她更多地关注的是活动在田间地头的陕北女子的命运，山丹丹、美丽的荞麦花、金黄的太阳、蓝头巾、兰花花等极具当地特色的意象，反复出现在她的诗中，深藏着作者对

---

① 梅绍静：《她就是那个梅》，“后记”。

② 梅绍静：《女娲的天空》，“自序”，哈尔滨，北方文艺出版社，1990。

表现对象的挚爱和同情。《陕北女子》以素描的手法，写出了当地青年女子心灵“圆月儿般”的美好。《她就是那个梅》通过急促的对话，揭示了女孩子“唤梅”不寻常的命运和泥土一样质朴的母爱对一个人成长的影响。《日子是什么》和《被埋没的岁月》还把人们的视线带到作者“上山下乡”的峥嵘岁月里，“雨天吱吱响着的杨木门轴”，“卡车载着的北京姑娘”等感人的诗句，都给人分外沉重、苦涩的感觉。梅绍静的许多诗，虽然采取的是“乡下”的表现视角，展现在人们面前的却是我们民族一段无法淡忘的历史。正如她在《唢呐声声》中写到的那样：

啊，只要世上还有这个声音，
我的心就不会平静，
不管它在多远的地方，
也会款款地落在
我的耳旁。

梅绍静的诗，情绪热烈，调子悲伤，有浓郁的陕北民歌风味。她长于用简洁、有力的笔触三言两语就勾勒出一个乡村生活的画面，但也善于捕捉人物潜意识的心理，总体上给读者意绪饱满、诗意浓厚的感觉。然而，由于句子较“紧”，回旋余地较小，不免影响到想象力的发挥和作品的表现空间。1982 年到 1988 年，是诗人创作的爆发期。之后，她的艺术感觉显得干枯，影响力日渐减弱。在诗集《兰珍子》、《唢呐声声》问世后，她后来出版的诗集还有《她就是那个梅》(1986)、《女娲的天空》(1990) 等。

饶庆年（1947—1994）是以 1983 年发表在《诗刊》和《人民文学》上的组诗《山雀子衔来的江南》，进入读者的文学视野的。他是湖北省蒲圻县人，1965 年考入武汉师范学院中文系（现湖北大学），毕业后曾在军用农场劳动。1972 年回乡任中学教员，1983 年到蒲圻纺织总厂任报纸编辑。他 1981 年开始文学创作，起初的诗较多受到诗坛流行色的影响。两年之后，他把视线转向故乡，着意刻画在江南水乡背景下农民的耕耘和日常生活。由于注意描写蒲圻一带的乡村景致，乡下人略带苦涩的心理意绪，着笔精细、观察入微，所以很快形成了自己的创作特色，成为本时期乡土诗创作的“一家”。他笔下的“江南”，有一层朦胧的韵味和似在梦中的感觉：

江南多雨——呵！我的多雨的江南
多雨的江南的雨
是无声的极细极细的雨
多雨的江南的雨

是不知不觉便湿了窗棂和花裙的雨

——《多雨的江南》

诗人仿佛是一位多愁善感的江南才子，一旦他把目光投向饱经磨难的故土、乡亲身上时，不觉在眼中泛起一阵哀怜的情绪。比如，《山里客》写的是一群青年渔民在“离山 10 天”之后突然唤起的“乡愁”，通过“何处汽笛/才听似隔一重山”的诗句，人们能够感受到作者对这群汉子未来命运的担忧和思虑。可惜的是，因为作者兴趣的转移，他的艺术才能没有得到尽情的发挥，在诗集《山雀子衔来的江南》（1984）出版之后，饶庆年基本停止了创作。

刘小放（1944—）代表的是新乡土诗向质朴风格发展的倾向。河北省黄骅县人。早年因父亡辍学回乡。1968 年参加沧州海河治理的劳动。1970 年参军，为文艺宣传队编节目，1979 年转业到河北省文联工作至今。他 1964 年开始文学创作，但直到组诗《我乡间的妻子》在《诗刊》1982 年 9 期发表，才真正引起诗坛注意。这组诗以《庄稼院里的女王》、《屋梁上，有一窝燕子》、《试鞋》和《明天，我要回城里上班》等若干个小标题，勾勒了作者回乡时的心理历程。引人注目的是，它们不仅有中国现代乡土诗普遍的“感激农民”的心理定势，而且是以“亲历者”、“当事人”的身份进入这一细腻、深挚的感情世界的。比如，《试鞋》中有这么一个片断：

每次，她总是亲眼瞅着我
试穿她亲手做的布鞋
俨然像一个司令官
看我阔步通过她的司令台

1985 年后，作者把思考转向故乡渤海滩一带，写有组诗《渤海滩之歌》等，继续着他对农民命运的关注和审察。那高粱地里发生的悲歌，村头惊心动魄的一幕，那一代代相传的令人心酸的人生故事，支配着刘小放的价值取向和艺术感觉。他的审美意识中，无形中灌注着燕赵文化的特有气韵和色彩，这影响到他的诗歌创作始终沿着自然、朴实和沉厚的方向发展。在这种情况下，刚烈的气质和泥土味的纯正，自然会成为刘小放作品的基本特色。然而，作者之所长正是他艺术上的短缺，上述因素对他在形成个人创作风格之后继续向前拓进，显然起到了阻碍和限制的负面作用。80 年代以来，诗人出版了《我乡间的妻子》、《草民》、《刘小放诗选》等。

在上述三位诗人之外，一批年轻的乡土诗人别具个性的创作受到了人们的注意。陈所巨带来的是安徽铜城特异的民俗风情；庞壮国描述的是黑龙江鄂伦春少数民族的“游猎生活”；刘犁笔下出现的是湘南的风土人物以及命运的艰辛；另

外，刘益善、姚振涵、张中海、薛卫民、才树莲、刘向东等也都以各自特殊的“故乡记忆”，用绚丽多彩的诗笔丰富了新乡土诗的艺术长廊。

这一阶段，还有一些诗人的作品值得一提，他们是：傅天琳、叶延滨、韩作荣、高伐林、赵丽宏、查干、吉狄马加、李小雨、刘再复、李钢等。傅天琳以她的“果树园生活”为背景，表达了对生活的严肃态度，她的另一些“旅游诗”和“童话诗”也受到人们的赞许。叶延滨的《干妈》富有震撼力地表达了对以“干妈”为代表的普通人民的忏悔之情，形成当时诗坛的一个有意味的视角。韩作荣着意于对人心灵世界的探索，在持续不断的创作努力中，保持着艺术感觉的张力和敏感。吉狄马加是一位彝族诗人。生命的神秘与意象的特异，构成了他独特的诗风。李小雨先是以“红纱巾”形象系列引起人们注意，后来她在多种艺术领域也进行了艺术尝试。刘再复以“太阳·土地·人”为背景的散文诗，思想深厚，着色浓郁，情感深沉，是学者参与新诗创作的一次成功实践。

基本概念

精神苦修　　边地　　青春诗篇　　乡土诗

复习思考题

1. 昌耀在中国当代诗歌中的价值和地位。
2. 西部诗歌创作的审美意识。
3. 乡土诗的“本地”眼光和文化意蕴。

参考书目

1. 昌耀. 命运的书. 西宁：青海人民出版社，1994

2. 任洪渊. 女娲的语言. 北京：中国友谊出版公司，1993
3. 灰娃. 山鬼故家. 北京：人民文学出版社，1997
4. 杨牧. 野玫瑰. 成都：四川人民出版社，1983
5. 梅绍静. 她就是那个梅. 北京：作家出版社，1986

下篇

90年代的诗歌

第十四章

90年代诗歌略述

第一节 基本形态和特征

1990年后，诗歌不单在时间概念上，也在自己的“心境”上真正进入了90年代。困扰中国新诗发展的许多难题仍然存在，这一阶段的争论仍然在不同领域和范围内继续，而且诗人的探索也是此起彼伏，并不是直线递进的。但是，它在活跃之中呈现出来的成熟和冷静，提出的一系列值得深思的诗学命题，以及一批具有独特审美价值和总结意义的作品的诞生，却是90年代、包括20多年来新诗的发展难以相比的。尤其值得注意的是，在我们称之为“90年代诗歌”的活动空间中，一些老诗人继续在突破着自己；一些成为这一时期主要阵容的诗人，创作起点是在80年代，而在90年代又有了很大幅度的变化与延伸，他们的生理和心理年龄也从“青年”转向了“中年”；另外，还有一些得益于前者，但又表现出不

同的人生和审美态度的出生于70年代的年轻写作者。这些多层次的年龄结构，交叉与重叠着的诗歌观念，无形中增加了我们在描述这一状况时的困难，迫使我们必须在“文学史”和“文学批评”之间审慎地辨析与选择。

90年代诗歌之所以出现了新的局面，显然有以下几方面的原因：

第一，作为运动的新诗潮，逐渐为主要以个人写作为特点的倾向所代替。这一阶段诗歌的进展，继续延续着五四以来中国新诗的传统，同时对它的历史进程和创作经验重新加以检讨和审思。中国新诗是在国家、民族现代化的总进程中发生和发展的。本世纪中国社会的急剧变动及其历史面貌，造就了新诗独特的文化性格和审美要求，即直接承担了描绘社会变革和发展趋向的使命。在1917—1949年的历史时段中，影响着新诗发展的支配性因素主要是两种文化思潮：自由主义和文化激进主义。它们作为两条基本脉络，交错出现在中国新诗的消长起伏中。由前者逐渐衍化出的现代主义诗歌，它以向世界开放的文化胸襟和审美向往，希图加入世界现代诗歌的发展潮流，在诗歌“现代化”的严肃课题中寻找适合中国新诗发展的历史道路。在40年代，这一诗潮出现了一个艺术高峰，50年代后则由衰落走向了沉寂。从文化激进主义中直接脱胎而出的战斗的现实主义传统，促进了现实主义诗潮在30年代、40年代的迅猛发展，1949年之后，它逐渐占据了主流，成为新诗创作中的惟一模式。正如有人所说，在很长一个时期内，当代新诗一直受到两种诗歌类型的控制和影响：“颂歌体”和“战歌体”。可以说，围绕着“中心工作”、“中心任务”而出现的一个又一个诗歌运动，形成当代新诗的一个突出的特征：“反右”诗、“大跃进民歌”、政治抒情诗、小靳庄民歌、“西沙之战”报告诗……把诗歌看成一场运动的认识和审美观念，在本时期不同阶段仍在不断延续和伸展。在这种背景下，坚持个人独立思考和审美选择的写作一直处于被压抑、被排斥的状态，这些很难在当代新诗的空间中立足和发展。30年代前期和40年代前期，是中国新诗的自由品格和艺术个性发展比较充分、但也十分短暂的两个阶段。现代派诗歌、“中国新诗派”，正是这一艺术土壤中孕育出来的两种值得注意的诗歌现象。90年代诗歌所要接续的，正是新诗发展中的这一小小的“传统”。一方面，它要告别以运动为主要“特征”的阶段，从国家的叙事回到诗歌的本位上来，恢复对诗歌个体创作性的应有尊重和认同，在此基础上，推动诗的题材、形式、语言的自觉探索和多元美学取向；另一方面，它不是简单地回到传统，而是从这一传统出发，继续探索诗歌“现代化”的艺术途径和这一前提下如何加快当代新诗本土化过程的诗学命题。因此，“回溯”与“重建”，正是90年代诗歌需要冷静面对的两个难题。

第二，进入90年代后[①]，80年代的先锋诗歌阵营开始由不明显到逐渐明显，由不公开到最后公开，出现了分化和分裂的趋向。它主要是由对一场影响深广的历史事件的不同认识和作出的不同回应以及由此牵出的截然不同的人生态度和美学选择所引起的。10年前，为了追求思想个性化、审美多元化的艺术目标，作为“同龄人”的这一代青年诗人汇合到一起，发起了一场声势浩大的现代主义诗歌运动。他们当时需要面对的是如何尽快结束由“中心任务”牢牢掌握、后来又是由朦胧诗人的诗歌意识形态所“规范”并逐步趋于单一化的诗歌局面。从1984年到1988年，这一“目标”在短短五年中即已基本实现。但是，在另一场突如其来的历史变动面前，他们却因如何面对的问题发生了分歧。这种分歧所产生的效应是深刻而持久的，它不只涉及如何坚持知识分子在历史变化中的“人文精神立场”，而且还推及是以“纯诗化”来偏离现实，还是主动“介入”“代发言”的历史叙事态度，尤其牵涉到在意识形态化和市场经济化的双重压力和境遇中，“为什么写诗”和“怎样写诗”这样属于常识但极其重要的课题。

上述“分化”趋势，还可以从80年代先锋诗人职业的调整与重新选择中观察到。这种变化极大地改变了先锋诗歌的艺术格局，深刻影响了90年代诗坛的精神生态和基本面貌。

一是80年代比较活跃的诗人群体，如“非非”、“莽汉”、“整体主义”中的一部分诗人，社会身份先后由诗人转为“书商”，或转入其他商业和贸易领域。目前，这些人基本退出了先锋诗的历史舞台。即使有重新创作的机会，这些诗人的心境、情感、趣味和视角也都势必会发生可想而知的变化。

二是当时虽有一定代表性，但进入90年代后，其观察生活的角度和创作方法仍在沿袭过去的一套办法，继续坚持“反传统”和“平民化”的创作立场。如“他们”诗人韩东、于坚，以及后来附和在这一群体上的杨克、沈奇等。他们中一些人放弃了固定职业，或是变成了“自由撰稿人”和“职业作家”。创作的兴奋点由诗转向了小说和随笔领域，但诗歌观基本没有发生明显的变化。

三是10年前被视为“温和派”，90年代在《倾向》上发表诗作、被称为“知识分子写作”的一批诗人，如欧阳江河、王家新、西川、张曙光、陈东东、肖开愚、孙文波、张枣、钟鸣、臧棣等。面对90年代日趋复杂的文化处境，他们宣称“正处在一个时代语境变化和由青春期进入中年写作的关口”[②]，“强调时

---

① 这种“时间”界限应该是比较模糊的，但不如此说，很难描述当时的诗坛情状。

② 肖开愚、孙文波编：《反对·前言》，载《倾向》，1990（1）。

代境遇、现实经验在当代写作中的重要性”①，因此，“倡导一种和‘第三代诗歌运动’不同的‘知识分子写作’”②。在这一批诗人中，一些是北京的大学教师，一些是自由撰稿人，但主要是在大学密集的北京中关村一带活动③，像30年代的“京派作家”那样，这些作者身上浸染着浓厚的“学院”气氛和古都传统文化的气韵。以上三部分诗人之间出现的分化趋势，说明了当代中国新诗发展的曲折道路，它在审省历史、认识诗歌的社会艺术功能以及评价尺度上显示出越来越显著的差异。

第三，诗歌在社会公众生活中作用的日渐减弱，以及大众化文化市场对整个文学空间的严重挤压，反而使它本身的魅力和永恒性价值因素得以突现。诗歌在当代政治文化领域里，一直是一个不可或缺的角色。在诗作为战斗武器参与社会变革和政治运动的功能上，它始终发挥着小说和其他文体无法比拟的历史作用。到了90年代，政治运动在不断高涨的经济建设面前日见暗淡，长期作为政治运动配角的诗歌创作无法再发挥它“炸弹、旗帜”的先导作用。由于文化消费的多样性和价值多元的特点，诗歌传统的“受众”——广大读者，开始把兴趣转向更丰富的文化消费层次。另外，80年代诗歌名目繁多的主张和口号，过多的“运动”和“浪潮”痕迹，也使关心诗歌的人们产生了不安与反感。在这种前提下，诗歌职能的分解势所难免。一方面，诗的写作开始走入图书馆、咖啡馆、文艺沙龙和“圈子”等更小的社会公共空间，有的还进入到私人的阅读领域，作为手稿或印数很少的诗集在少数人中间流传。这种先例在新诗史上曾经有过，如20年代在闻一多家中举行的新月派诗人的朗诵会、30年代在朱光潜家中京派诗人对诗歌的切磋、西南联大时期学生办的民间诗刊、教师和学生组织的“篝火”晚会、60年代北京的地下文艺沙龙、70年代初河北白洋淀的诗歌小组，等等。这条历史线索所证明的，正是非主流、文人化和带有“书斋”、“沙龙”特点的另一支潜流在中国新诗史中的存在状况。另一方面，本应该在此文化背景中获得长足发展的“大众诗歌”，却因电视、网络等电子时代媒体的压制，未能很好地发育起来。因此，作为对大众文化的一种对抗形式，90年代一部分诗人提出了坚持“知识分子写作”的主张，力图通过维护诗歌的思想和艺术价值，唤起人们心灵世界的精神和艺术良知，建立健康、严肃的诗歌秩序和写作环境。这种努力，得

---

① 子岸：《九十年代诗歌纪事》，载《山花》，1999（10）。

② 欧阳江河、西川等人的文章，载《倾向》，1990（2）。

③ 1995年后，以北京大学、中国人民大学、万圣书园、风人松书店、国林风书店为主要阵地，举办了多次诗歌讲座、研讨会和朗诵会，其中有北京大学纪念海子逝世10周年诗歌朗诵会、1996年中国人民大学现代诗学研究所主办的“中国新诗回顾朗诵会”活动等。

到有识之士的尊重，也取得了一定的效果。在北京、上海等地的大学和文学青年中，已有一批更年轻的写作者受到这一氛围的有益影响。但它也受到另一些人的严厉指责。[①] 值得注意和赞扬的是，在以更开放的眼光认识世界现代诗歌潮流的前提下，一部分诗人开始回过头来重新以现代意识来认识我国深厚的诗歌传统，在努力汲取其中丰富的文化营养和艺术灵感。

从上述简略的叙述中可以看到，90 年代诗歌在观念的更新上走过的是一条并不平坦的道路。它在由“公众化”而“个人化”、由热衷浪潮转向探讨创作与时代新的关系等特征上的一系列变化，印证了走向诗的本位的某种艺术的自觉。但这并不表明诗歌在远离生活和时代，而是相反，它正以个人的方式介入时代复杂的生活层面，从而呈现了与时代的相互交错、也相互冲突与抗衡的复杂关系，以及多重观察视角、批判意识和审美眼光的变化。

第二节　趋向“复杂”和“综合”的诗歌理念

重新认识和调整诗与生活的关系，使诗能在更复杂的观察和思考中回到“时代”中去，在综合的诗艺中扩大自己的发言权及言说空间，是 20 世纪 90 年代诗歌观念变化的一个重要标志。

1993 年 2 月，欧阳江河在一篇文章中敏锐地注意到诗在时代变化中产生的变革要求。他说：“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。每个人心里都明白，诗歌写作的某个阶段已大致结束了。许多作品失败了。就像手中的望远镜被颠倒过来，以往的写作一下子变得格外遥远，几乎成为隔世之作。”[②] 西川在谈到自己的创作时也说：“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？一个灵感打开另一个灵感，一个幻象启动另一个幻象，一种形式向另一种形式渗透，一种语调与另一种语调并置。”他把这

---

① 分别参见于坚为《1998 中国新诗年鉴》写的“序言”；谢有顺：《诗歌与什么相关》、沈奇：《秋后算账——1998：中国诗坛备忘录》等文，载《诗探索》，1999 (1)。

② 欧阳江河：《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子写作》，载《南方诗志》，1993 (夏季号)。

种观点比喻为要“达到创造力的合唱效果”①。这种认识反映了他们创作观念上的变化，折射的却是一代诗人精神与艺术探索的历程。这首先跟他们随着人生观的调整而带来的审美眼光、诗歌观念的变化有直接的关系。10 年前，由于受到 80 年代理想主义情绪和怀疑情绪的感染，这些青年诗人先是受朦胧诗英雄情结的影响，接着又步诗坛上反传统潮流的后尘，把目光投向悬棺、禅宗、大佛、玄机等远古意象和境界，或单纯地追求诗歌的写作技巧，希图用神秘主义取代对生活的认识，建立一种偏离战斗的“浪漫”主义传统的诗歌美学。但后来他们发现，“八十年代以来的那种‘非历史化诗学倾向’”，“往往仍是一种‘为永恒而操练’却与自身的文化语境相脱节的行为”②。80 年代诗歌普遍暴露出这样一种倾向：在批判、反思长期泛滥在诗歌界的极“左”文艺思潮的同时，对凡是带有“左”字思维的诗歌创作也表示出厌弃的情绪；反省历史却导致了对历史本身的疏离与回避；更多的诗人不愿在复杂的社会历史语境中思考和创作，而乐意去营造“纯粹”的诗歌境界。1987 年、1988 年这两年，这种艺术倾向发展到令人堪忧的程度。上述诗歌观所包含的认识上的偏颇，是显而易见的。

“纯诗化”不是一个前所未有的命题。它曾是西方象征主义一个核心性诗学范畴，它的超验本体论思想直接涉及诗歌存在之本体论依据的问题，而它的关于“纯诗是一个独立自足的语言的艺术世界”的思想又涉及了诗歌的形式本体论等方面的问题。“纯诗”的另一重要含义集中在对诗的纯粹形式方面的理想与追求。法国象征主义诗人瓦雷里本世纪初曾对它的文体特征做了具体的设定，他说：“纯诗是一点散文也不包括的作品。”③ 这种诗学思想直接影响到中国初期象征派诗人如李金发、穆木天、王独清和冯乃超等人对新诗的认识。和上述中外诗人一样，80 年代“纯诗”理论的提出，存在着一个 20 世纪后半叶激荡不断的社会思潮给当代中国文学带来极大冲击因此后者试图用文学本体论来反抗社会思潮的背景。但是当代新诗所置身的复杂的社会历史环境，在要求诗完成其艺术使命的同时，也要求它承担起精神和道义方面的责任。或者说当代新诗所向往的伟大、深沉的思想气质，仅仅依靠诗的纯粹形式是难以体现的。周伦佑强调诗的价值“在词语之外也没有它的所指，‘真’‘善’‘圣’‘爱’作为价值只是一种纯粹的词语事实”④。巴铁推崇的是“一种对语言事实或文本化历史的复述”，认为这“不是

---

① 西川：《大意如此·自序》，长沙，湖南文艺出版社，1997。
② 王家新、陈建华：《对话：在诗与历史之间》，载《山花》，1996 (12)。
③ 瓦雷里：《诗》，见杨匡汉、刘福春编：《西方现代诗论》，广州，花城出版社，1983。
④ 周伦佑：《反价值：意义的重建》，见陈旭光编：《快餐馆里的冷风景——诗歌诗论选》。

用语言去诗化生活，而是用语言去陈述自身”①。韩东则说得更为坚决：“回到诗歌本身是《他们》的一致倾向。‘形式主义’和‘诗到语言为止’是这一主张的不同提法”。又说：“诗人的责任感只是审美上的。把诗人坚持以诗歌自身成立为目的的写作解释成一种逃避行为是愚蠢的”②。在中国当代诗的某些阶段，诗人的创作常常会陷入一种左右为难的境地：一方面，在缺乏民主的环境中，诗歌创作被迫或是主动地把政治意识和宣传审美化、诗意化，这造成诗与自己艺术个性的极大背离；另一方面，当文化环境日益宽松和民主时，出于对过去历史的警惕和反感，诗人们又反其道而行之，把对诗的纯粹性的追求，建立在对它历史价值和社会价值的牺牲和遗忘上。这种情况，即使像于坚、韩东等思想相对较为成熟的青年诗人，也难以避免。必须看到的是，诗人不是政治预言家，但他也不是纯粹艺术工艺的制造者，诗歌是深陷于诗人内心的一种回忆、修养和人格，是满贮着生命的狂欢、痛苦和战栗——“世界”正是通过诗人的独特体验来显示它复杂而真实的存在的。臧棣在 10 年后对“纯诗”倾向的重新认识是值得重视的：“一直就存在着一种隐晦的论调，认为新诗个性的衰弱或贫乏同意识形态的压抑有关，甚至归咎于马克思主义对文学的干预，这种观念是相当幼稚的。根本的问题，正如阿多诺在讨论艺术的自主性（它常常是个性的另一个代码）时指出的，在现代性的状况下，‘强调作品的独立自主性，这事本身就带有相当浓厚的社会性和政治性’”③。

在“文化大革命”结束后的几年中，歌颂和暴露的矛盾虽然一度阻碍着新诗的探索，但批判性的主题很快占据了诗的艺术空间，掀起了很大的社会声浪。之后，反对官僚主义、自我表现、女性权利等问题相继突破各自的禁区，从直接干预推进到个体精神的世界的大胆披露，表达了人们普遍的社会心理和情绪，因此获得了读者的热烈欢迎。1988 年之后，这种热衷于“探索”新生事物的激情逐渐减弱，人们开始意识到，诗尽管有鼓动社会人心、影响审美走向的义务，然而，当它面对日益复杂、多元的现代社会时，仅仅“单向”地观察和处理生活难免会露出窘态，暴露出认识能力和表现力的贫乏。但几十年来形成的单一的诗歌思维方式（主要是二元对立模式），并不是一下就能打破的。1990 年 1 月，肖开愚、孙文波在四川创办的诗歌刊物《反对》，标示出否定单一诗歌思维、探讨比较复杂的诗歌观的最初努力。在此前后，钟鸣、赵野、陈子弘编的《象罔》，陈

---

① 巴铁：《当代诗歌中的后现代主义因素》，见陈旭光编：《快餐馆里的冷风景——诗歌诗论选》。
② 韩东：《〈他们〉略说》，载《诗探索》，1994（1）。
③ 臧棣：《40 年代中国新诗的现代性》（博士学位论文，未刊），19 页。

东东、西川编的《倾向》（后改为《南方诗志》）等民间诗刊相继问世。这些刊物涉及“中年写作”、“现实经验”等一些不同于前的诗学命题。更集中、深入地探讨90年代文化现实以及诗的回应的，是欧阳江河发表在《南方诗志》1993年夏季号上的长篇诗学论文《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》。欧文的引人注目之处不在他抓住了影响90年代诗歌发展的几个“关键词”，而在他借助对当代文化语境的洞察，把关于诗的讨论推进到更广大的思想空间和复杂的层次。1997年夏天，在福建武夷山召开的“当代汉诗国际讨论会”，是继两年前贵州诗会之后又一次重要的讨论新诗走向的会议。与会者有谢冕、孙绍振、孙玉石、洪子诚、刘登翰、蓝棣之、南帆、王家新、程光炜、王光明、唐晓渡、徐敬亚、臧棣、陈仲义、翟永明及海外汉学学者顾彬（德国）、柯雷（荷兰）等数十人。与以前同类会议不同的是它浓厚的“学术”色彩以及对以下几个问题的冷静研讨：第一，与80年代诗歌比较，90年代诗歌是否意味着一种复杂诗歌观念的拓展，它在哪些方面有所进展？第二，怎样评价“三个崛起论”在20年来新诗发展中的意义。第三，当前诗歌探索与西方现代主义诗潮之间的关系如何。1999年4月，在北京平谷县召开的“盘峰会议”，发生了“民间立场”与“知识分子写作”两种不同创作倾向的激烈争论，不少问题的讨论并没有深入，但更为复杂的诗歌精神现象却被“公开”和充分地展现出来。上述探讨和争论，对于分析和比较八九十年代诗歌的异同，拓展新诗的发展空间，无疑有积极意义。在这一过程中，90年代诗歌的一些“重要概念”逐步呈现在人们面前：

关于“知识分子写作”问题。这是90年代诗歌中最重要的概念之一，持续的时间最长（从1987年到1999年），也是人们后来争论的主要“焦点”。在10余年间，它先后经历了两个阶段。第一个阶段是1987年至1993年，第二个阶段是1994年至1999年。在前一阶段，“知识分子写作”问题是针对80年代诗歌的“反传统”和“非崇高化”的艺术倾向而提出的。1988年，在明显反映西川、陈东东诗学立场的《倾向》1期的“编者前记”中，他们指出：知识分子写作主要是指一种“精神”，它应该建立在“理想主义信念”、“使命感、责任感”和“少数”等思想基础上，“《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”。欧阳江河对知识分子写作的提倡虽然也包含着对80年诗歌创作的不满，但主要还是针对“一个非常特殊的年代”之后诗人精神如何定位这样一个核心命题。值得注意的是，他对知识分子诗人的“多重角色”作了两层区分：一是工作的“专业性质”；二是“典型的边缘人”。由此延伸，他提出了“诗人自我身份的焦虑”的理论预设，不过，缺点也在他对诗人能否具有“普遍性”

的知识分子精神时在态度上的迟疑不决。[①] 比较之下，西川的观点更直接明确，他所反对的就是“泛滥成灾的平民诗歌”和与正统意识形态文学关系暧昧的朦胧诗。[②] 在后一阶段，主要是1998年，知识分子写作的阐述对象不仅由对平民诗歌、对朦胧诗人创作的不满转向90年代文化“转型”背景下诗人“境遇”的关注上，而且正如有人所指出的，出现了较为学理的对知识分子写作根据和具体涵义的更准确的“梳理”和“辨析”，显示了“把知识分子写作的意义推向了整个当代中国文化最具前景的意义上”的新的努力。[③] 比如，程光炜认为，诗人首先应该有理想化的心灵状态，但是在目前的文化语境中，这种“坚持”无疑包含着诸多困难。知识分子写作这个命题本身即是矛盾的，知识分子精神与写作之间很大程度上实际是一种“互文性”的关系。[④] 因此，这就是为什么在我们时代恰恰是诗人担负了知识分子复杂的文化使命的主要原因。……这一问题的讨论受到另外一些人的责难。[⑤] 不同意上述见解的人认为，“知识分子写作”所攫取的是西方文化资源，因为它远离了80年代诗歌那种“民间”的“平民”的艺术立场。[⑥]

个人写作的问题。对诗歌中个人写作的探讨始于1993年，先是欧阳江河在前面提到的那篇长文中有所涉及，接着李震以“个人写作与神话写作”为题发表了自己的看法，对此持肯定态度的是王家新、肖开愚、程光炜、崔卫平等人。崔卫平认为：“个人化的写作意味着写作不再依据任何外部的指令，意味着不再配合什么。”它“标志着独立作家、独立诗人的成长、形成。这种独立也不是不加限制的”。“如果说，在一段时期内，个人化写作还处于某种颠覆性、反抗性、边缘性的位置上的话，那么，在今天，它已经成为摆在每个人面前的一个简单的事实，写作不能不是个人的。换句话说，个人不能不承担起他自己写作的全部责任。”[⑦] 王家新是出于对80年代以来诗歌批评的“非历史化的理论悬空倾向”的不满展开他对“个人写作”问题的思考的。他提出，个人写作应该建立在“差异性”之上，但它不等于风格写作和个性写作，而是要求诗人能以个人方式来承担

---

① 参见欧阳江河：《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，载《南方诗志》，1993（夏季号）。

② 参见西川：《答鲍夏兰、鲁索四问》，见闵正道、沙光主编：《中国诗选》，成都，成都科技大学出版社，1994。

③ 参见周亚琴：《当代中国先锋诗歌研究》（八十至九十年代）（博士学位论文），未刊。

④ 参见程光炜：《九十年代诗歌：另一意义的命名》，载《山花》，1997。

⑤ 参见南帆：《诗与国家神话》，载《南方文坛》，1999（4）。

⑥ 参见于坚：《穿越汉语的诗歌之光》，见杨克主编：《1998中国新诗年鉴》，广州，花城出版社，1999。

⑦ 崔卫平：《个人化与私人化》，载《诗探索》，1994（2）。

人类的命运。[①] 与王家新对个人写作的理解不同，肖开愚从“理想的诗歌形式，自我探索，社会责任感”三个方面谈起，强调用三个因素的“合力”来造就90年代诗人的抱负，因此，他宣称“写作，在个人和世界之间”[②]。上述议论都包含着对五六十年代诗潮以社会名义压抑、排斥诗人艺术个性的历史教训的反思，同时，也表达了对80年代诗歌某些“群体写作”倾向的强烈不满，因而提出了营造个人写作的良好环境，用各种复杂诗歌因素的“合力”促其走向成熟和自觉的主张。应该说，它代表了经历10余年艰苦的艺术探索之后，一部分诗人的现代审美意识开始趋于成熟的迹象。值得一提的是，假如用严格的学理标准来要求，上述观点的理论根据还显得比较贫弱、含混和相互矛盾，因此，需要对这些问题的内涵和外延及创作实践，做进一步的探讨和认真辨析。

关于诗歌中的“叙事”问题。在诗歌中增加叙事成分，以及在抒情的氛围中展示较为广阔的社会场景，这种手段在当代新诗中多有运用。五六十年代的小抒情诗，就经常引入叙事的因素，借以揭示当时时代的生活风貌。80年代诗歌中的“口语化”，实际已包含了对叙事的重视。不过，此前还没有人在理论上进行梳理，尤其没有自觉意识到，叙事对于诗歌而言不仅是一种“手段”，它还有可能改变读者与作品之间的固有关系。1994年，臧棣曾在《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》一文中，对叙事在诗歌写作中产生的可能性进行过系统探讨。他指出90年代诗歌最基本的写作策略是：“它将‘诗歌应是怎样的’、中国现代诗歌‘应依傍什么样的传统’等诗学设想暂时搁置起来，先行进入写作本身，在那里倾尽全力占有历史所给予的写作的可能性；让中国现代诗歌的本质依附于写作中的诗歌的写作，而不是相反。”[③] 孙文波认为：“诗歌和现实不是一种简单的依存关系，不是事物与镜子的关系，诗歌与现实是一种对等关系。这种对等不产生对抗，它产生的是对话。”在他看来，叙事就是一种“对话”，“它最终给予世界的是改造了的现实”[④]。有人则更明确地指出“叙事”对于90年代诗歌创作的意义：“在一定意义上，‘叙事性’是针对80年代浪漫主义和布尔乔亚的抒情诗风而提出的。叙事性的主要宗旨是要修正与现实的传统性的关系。”“它们显然包括了经验利用、角度调换、语感处理、文本间离、意图误读等。”[⑤] 叙事理论的提

---

① 参见王家新：《夜莺在它自己的时代：关于当代诗学》，载《诗探索》，1996（1）。

② 肖开愚：《九十年代诗歌：抱负、特征和材料》，见赵汀阳、贺照田主编：《学术思想评论》，第一辑，沈阳，辽宁大学出版社，1997。

③ 闵正道、沙光主编：《中国诗选》，337～355页。

④ 孙文波：《我的诗歌观》，未刊。

⑤ 程光炜：《不知所终的旅行——九十年代诗歌综论》，载《山花》，1997（11）。

出，尽管有修正“过分抒情”倾向的考虑，但并不反对诗歌本来的抒情功能，而是要通过重新调整诗人、作品和读者之间的关系，使新诗在 90 年代有更大的艺术拓展。

当然，上述“问题”的提出及讨论仍然具有“探索”的色彩，不是结论性的意见。它们有一些是对 40 年代“中国新诗派”诗学理论的回应，有些与 90 年代的文化现实有关，有些尚处于思考阶段，需要进一步地完善。它们大体上代表了这一时期先锋诗坛的主要状况。

第三节　演进中的几个阶段

这一时期的诗歌行将告别 20 世纪，为本世纪的中国新诗划上一个句号。如果从时间线索来看，这 10 年诗歌大致经历了两个阶段。

从 1990 年到 1995 年 6 月，是诗的继续探索阶段。80 年代末，汹涌澎湃的先锋诗人社团的发展势头，突然间受到了遏制，这使先锋诗坛提前结束了创作的“青春期”，步入了“中年期”；90 年代初的诗坛，大体是 80 年代诗歌的延续，但另一股探索的潜流也开始涌动，在这里形成先锋诗发展的两条线索。在历史的转型期，80 年代充满理想色彩的文化思潮虽然还在延伸，但越来越多地受到市场经济热的冲击和钳制。一向为知识分子所控制的文化市场开始让位于随着市场经济而出现的市民阶层，文人集团出现了分化的缝隙，人们对文学作用也表现出怀疑的态度。在此背景下，“诗歌向何处去”的问题，摆在了人们的面前。这一阶段有影响的诗作是：于坚的《〇档案》(1993)、《读弗洛斯特》(1990)，韩东的《苏州——大厂》(1993)，周伦佑的《画家的高蹈之鹤与矮种马》(1990)，柏桦的《现实》(1990)、《生活》(1990)、《衰老经》(1991)，王家新的《卡夫卡》(1990—1992)、《词语》(1992—1993)、《帕斯捷尔纳克》(1990)，欧阳江河的《傍晚穿过广场》(1990)、《1991 年夏天，谈话记录》(1992)、《关于市场经济的虚构笔记》(1993)，肖开愚的《国庆节》(1990)、《动物园》(1992)，西川的《致敬》(1992)、《厄运》(1995)，陈东东的《病中》(1990)、《秋天》(1990)，翟永明的《咖啡馆之歌》(1993)、《我策马扬鞭》(1992) 等。但 1993 年后，评论界对这些作品的反映出现了耐人寻味的“差异”：于坚、韩东、周伦佑等人的诗作仍在坚持“口语化”或“纯形式”的写作风格，沿袭着 80 年代诗歌的轨道，对诗与 90 年代文化现实关系的变化，没有敏感的察觉。因此，他们变化不大的

作品对新的读者而言，很难再产生像过去那样思想和感情上的广泛共鸣。在此情况下，作者寄予希望的《〇档案》受到冷落自是难免；在80年代并不“走红”，而在90年代诗歌观念出现较大调整的一些诗人，如欧阳江河、王家新、肖开愚、西川、陈东东、翟永明等人，却日益受到人们的关注。造成上述结果的主要原因是对诗与现实关系出现了不同的理解。一些诗人在创作上仍在依赖旧意识形态“二元对立”的模式，希望继续以“日常生活”的话语来反抗“正统话语权力”①；另一部分诗人鉴于90年代文化已走向多元化的现实，放弃了过去简单的“反抗”式的写作，而改为多角度、多方面地参与现实，强调通过“对话”揭示人们所面临的意识形态、市场经济和全球化趋势等多种交叉的因素，以及在此总体背景下形成的不同于以前任何一个时期的“二重性”或说“多重性”的人生处境。② 前者使一些作者对社会生活和诗的认识还停留在比较直接的层面。在具体创作的过程中，依然在使用着一种单一的全知全能的视角，而没有意识到，一首诗的“诞生”实际已进入这么一个阶段：它不仅要受到作者创作能力的影响，同时也受到其他因素——如社会变迁、价值观念调整，读者、文本和新的阅读关系等的制约。在传统意识形态出现较大调整，市场因素统驭文学、生产过程的步子开始大大加快的条件下，这些诗人对事物的审美兴趣仍继续处在非此即彼的绝对化的理念之中；在上述诗歌观念和创作习惯的支配下，当代新诗不习惯接受复杂的审美观念和观察方法的传统定势，基本没有得到改善；诗歌题材的简单重复和创作模式普遍雷同的状态，也没有根本扭转。这一状况，一直维持到1995年5月底的“贵州诗歌研讨会”期间。这说明，90年代诗歌自始至终都不能说是一支完整、和谐的乐曲，前一阶段潜伏着的矛盾与不和谐因素，到后一阶段终于爆发了出来。

1995年7月到1999年底，是诗学理论和创作的发展阶段。1995年6月23日—28日，由画家石虎资助、《山花》杂志等单位协办的“当代诗歌学术研讨会”在贵州红枫湖召开，来自全国各地的30多位诗人、批评家与会，会上对当前诗歌创作，对批评的有效性等问题展开了讨论。这些争论，显示了现代诗内部“共识”的破裂。③ 不久，刊发于《诗探索》1996年1期的王家新和程光炜的两篇文章，标志着90年代诗歌开始进入了一个新的阶段。两文着重从理论上梳理八九十年代诗歌发展的历程及其得失，指出了两个10年新诗创作之间存在的差

---

① 于坚：《诗歌之舌的硬与软：关于当代诗歌的两类语言向度》，载《诗探索》，1998（1）。

② 参见［日］富永健一：《“现代化理论”今日之课题——关于非西方后发展社会发展理论的探讨》，见罗荣渠主编：《现代化理论与历史经验的再探讨》，上海，上海译文出版社，1993。

③ 参见《诗坛的焦虑》（会议综述），载《山花》，1995（5）。

异。王文批评诗歌评论对创作实践缺乏鲜明的针对性，同时阐述了当前诗的“话语转型”的可能性和实际前景，这里面已经暗含着对“口语诗歌”在当下文化语境中的继续创作是否有效的质疑。这一期间，有下列事实值得予以注意：创办于1988年9月的诗歌民刊《倾向》（上海），1993年因复杂原因改名《南方诗志》，后来被迫停刊（国内版）；1996年3月，臧棣、王艾编辑的诗歌民刊《标准》（北京）创刊号问世，它不仅意味着《倾向》标榜的诗歌现象的增殖和延伸，更意味着新的诗歌观念和艺术思维方式的勃兴，但该刊仅出了一期即停办；1997年1月，赵汀阳、贺照田主编的《学术评论思想》第一辑推出西川、程光炜、肖开愚、欧阳江河、王家新、唐晓渡等人的一批诗学论文，对90年代诗歌进行了深入探讨；该年3月，中国改革出版社出版诗集6种，在这套“坚守现在诗系”中，收有欧阳江河的《透过词语的玻璃》、肖开愚的《动物园的狂喜》、孙文波的《地图上的旅行》、陈东东的《海神的一夜》、翟永明的《黑夜里的素歌》、西川的《隐秘的汇合》等六种。这是90年代以来第一套反映当前诗歌创作风貌和实绩的诗丛；同年7月，福建师范大学中文系、中国社科院文学所、北大中文系文研所合办的“现代汉诗国际学术研讨会”在福建武夷山召开；同年8月，湖南文艺出版社“二十世纪末中国诗人自选集”出版，共四种：王家新的《游动悬崖》、欧阳江河的《谁去谁留》、西川的《大意如此》和陈东东的《明净的部分》；同年10月，孙文波、林木主编的诗歌民刊《小杂志》（北京）面世；3月，洪子诚主编的“90年代中国诗歌丛书”由文化艺术出版社出版，共6种：张曙光的《小丑的花格外衣》、张枣的《春秋来信》、臧棣的《燕园纪事》、孙文波的《给小蓓的俪歌》、西渡的《雪景中的柏拉图》、黄灿然的《世界的隐喻》；唐晓渡编的《现代汉诗年鉴：1998》、臧棣编的《九十年代杰出诗人诗选》，在此期间先后出版；8月，《中国诗歌：九十年代备忘录》（诗论及诗歌文献集）由王家新、孙文波编定……

国内经济市场化、全球经济一体化进程在中国社会的加快和深入，波及到社会生活和思想领域的各个方面。这种趋势拓展了人们的文化视野，释放了社会各个阶层长期被压抑的创造力和想象力，动摇了束缚、禁锢人思想的各种“壁垒”，致使许多“绝对真理”被重新审察并接受新的检验。90年代第二阶段的诗歌，正是受孕于上述社会大思潮和大潮流中的艺术产物。在这一背景下，它自然希望在复杂多变的社会环境中找到新的生存空间，用新的艺术方式来适应社会的变化。总的看来，本阶段诗的发展的重要标志表现在两个方面：其一是在经历了80年代诗歌“欢歌”、“悲歌”、“小我与大我”和“平民化”等一系列创作浪潮之后，人们开始认识到，仅仅借助“单纯”的批判与反思是难以

推动新诗向着更深广和自觉的艺术领域发展的。因此，诗首先面临的是对各种诗歌经验和因素加以“综合”，并使之在审美经验和表现上更趋成熟的问题。在此背景下，“知识分子写作”、“叙事性”、“个人写作”、“女性写作”等诗学命题的提出，不单显示了90年代诗歌创作出现的一些新变化，而且关乎着中国新诗在下一历史阶段发展的新的走向。其二，随着思想穿透力的增强，更具历史纵深感审察眼光的出现，一批成名于80年代、写作风格相对趋于成熟的诗人的创作，使得诗歌的“90年代”特征日益突现出来。这些重新出现的诗人和作品是：张曙光的《尤利西斯》、《西游记》；欧阳江河的《男高音的春天》、《雪》；王家新的《伦敦随笔》、《挽歌》；西川的《重读博尔赫斯诗歌》、《造访》；翟永明的《脸谱生活》、《道具和场景的述说》；开愚的《向杜甫致敬》、《跟随者》；陈东东的《喜剧》、《午后的散步》；臧棣的《照耀，或驳柏拉图》、《外面》；等等。这些诗作，或对个人生存的荒诞性进行了揭露；或对社会现实的剖析表现出少有的敏锐与睿智；或暗示了生命的“错位”和艰难时代里人们的复杂感受。从诗歌艺术上看，他们中有的人比较倾向于40年代“中国新诗派”主张的“玄想、现实、象征”相结合的创作“传统”；有的既承袭了新诗批判社会的精神，注意汲取中国古典诗和西方现代诗的技巧，同时又有更大胆的开拓和探索。他们以不同于过去诗人的人生感知和特殊体验，加入到自40年代开始的“诗歌现代化”的探索历程当中，在某些主题的开掘、技巧的运用上还有新的拓展。总体上看，如何吸收中国传统文学，尤其是古典诗歌传统，如何借鉴和消化外国现代诗的思想探索和艺术技巧等一些属于新诗发展中的“老问题”，仍然是这些诗人所面临的严峻课题。因此，在评估他们的创作成就及其艺术贡献时，应该采取实事求是的态度和冷静客观的分析眼光。

第四节　世纪之交的诗歌论争

1998年3月，程光炜编选的《岁月的遗照——90年代诗歌》由社会科学文献出版社出版（该书为洪子诚主编《九十年代文学书系之一种》）。不久，北京师范大学在校学生沈浩波在《中国图书商报》发表《谁在拿“90年代”开涮》一文，对这本诗选进行公开指责（该文后来又转载于《文友》1999年1期）。紧接着，于坚1998年9月23日在《中华读书报》发表《诗人的写作》、《南方周末》1999年4月2日刊登谢友顺的《内在的诗歌真相》，都用杂文式的语风对该诗选

和其长篇“导言”提出了尖锐批评。后来，王家新、唐晓渡、孙文波、臧棣、西渡等在《科学时报·今日生活观察》、《中国图书商报》和《文论报》撰文，对他们的指责予以反驳，并对1999年2月由花城出版社出版的杨克主编、明显是与《岁月的遗照》“对立”的《1998中国新诗年鉴》表示了不满。这种“批评”与“反批评”，成为一场发生在世纪之交的诗歌论争的敏感的“导火索”。

1999年4月16日—18日，中国社会科学院文学研究所、北京市作协、《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”（简称“盘峰会议”）。与会者有谢冕、吴思敬、任洪渊、唐晓渡、陈仲义、于坚、王家新、西川、程光炜、陈超、孙文波、小海、杨克、伊沙、臧棣、西渡、沈奇、徐江、林莽、刘福春、刘士杰、张清华等共20余人。会上，围绕“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戏称为“盘峰论剑”，借此还产生了“知识分子派”和“民间派”两派诗人的说法。

1999年5月，由化名“百晓生”的作者编写的“诗坛英雄排行榜”在互联网发表后，在社会公众中引起轩然大波。该文被《文友》、《华人文化世界》等多家报刊转载，继续在诗坛内外传播，一时间众说纷纭，对这场论争起到了推波助澜的作用。

1999年11月12日—13日，中国社会科学院文学所、《诗探索》编辑部等单位继续主办“’99龙脉诗会”（会议在京郊龙脉宾馆召开，故名）。谢冕、杨匡汉、吴思敬、孟繁华以及被称为“民间写作”的诗人和批评家的于坚、沈奇、杨克、谢友顺、伊沙、徐江等出席，被归结为“知识分子写作”的代表诗人和批评家却无一出席。但是，会后双方仍在各家报刊发表文章进行争论。刊载论争文章的报刊主要有：《诗探索》、《大家》、《山花》、《华人文化世界》、《北京文学》、《科学时报》、《文论报》和《文友》等。

于坚等人的文章归结起来主要有两点：一是不满《岁月的遗照》对“90年代诗歌”秩序的“排定”；二是继续坚持他们在80年代确定的“民间”的“口语化”的写作倾向。于坚在专门为《1998中国新诗年鉴》所作的“代序”《穿越汉语的诗歌之光》中指出：“90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。”他认为，代表近“20年”诗歌创作成就的并非《岁月的遗照》中列举的那些诗人，而是北岛、多多、周伦佑、韩东、于坚、王寅、丁当、小君、沈天鸿、柯平、伊甸、翟永明、朱文、伊沙、鲁羊、侯马、徐江、中岛等人，是《今天》、《他们》和《非非》等诗人群体。“韩东的诗歌和小说、‘诗歌最重要的是语感’、‘拒绝隐

喻'、《〇档案》、《曼凯托》、《飞行》、《弟弟的演奏》、《幸亏这些有了一些钱》"等，"还有其他天才，流星般灿烂过诗歌天空"① 沈奇在援引《北京青年报》一篇关于"没有选入伊沙的诗成为这部诗选的遗憾"的报道之后，说："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，也仅只是作为一种迫不得已而为之的附庸与陪衬人选的。"他认为，由此"暴露出来的问题"，已引起人们的严重"关注"②。除赞成以上看法外，谢有顺的文章着重对"日常生活"在诗歌创作中的意义做了理论上的阐发，并对"民间立场"和"口语化写作"倾向的"合法性"加以维护。他问道："我们为什么害怕生活？我们的写作，为什么总是与虚构的经验相关，却永远不触及生活本身的边界？"为此，他特别举出普鲁斯特、博尔赫斯、卡夫卡、福克纳不光"关注形而上的问题"，而且还关注"最琐细的日常生活"的许多例子来强化自己的主张，"让一种与自己此时此地的存在无关，只涉及自己的知识背景和阅读经验的事物支配诗歌的写作，使当代的诗歌拥有了一个不真实的起点，它完全漠视此时此地他个人所面对的生活，这种对生活的麻木与不敏感，直接导致了诗歌衰败。我们有理由相信，那些与诗人自己所面对的生活都无关的诗歌，也与我们的时代无关"③。对"民间立场"、"口语化写作"主张进行理论概括和进一步发挥的，还有沈奇、于坚、杨克、伊沙和沈浩波等的文章。例如韩东指出，"民间并非出自任何人的虚构，更非出自某些人有目的的炒作或自我安慰的需要，它始终是一个基本的事实"，因为，"民间立场就是坚持独立精神和自由创造的品质"，"民间的概念则是自足的和本质的"，类似笛卡尔的"我思故我在"的经典命题。④ 于坚对"口语写作"的概念、范畴和语言价值做了明确界定。他认为"口语"是建立在对北京的"普通话"话语可能性的质疑上的："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分。""口语写作的血脉来自方言，它动摇的却是普通话的独白。"⑤ 沈浩波肯定了口语化写作对 80 年代诗歌的意义，但又提出了"后口语写作"的主张。他确信："口语写作大行其道的 80 年代已经成为历史，如果将那一段时期命名为'前口语'时期的话，我更愿意说，它作为一种占

---

①②③ 于坚、沈奇和谢有顺的文章均引自杨克主编：《1998 中国新诗年鉴·诗歌理论》，第 7 卷，广州，花城出版社，1999。

④ 参见韩东：《论民间》，载《芙蓉》，2001 (1)。

⑤ 于坚：《诗歌之舌的硬与软》，载《诗探索》，1998 (1)。

统治地位的写作方式结束了”，而“后口语诗歌在90年代维护了诗歌写作所必须的原创立场”。后口语诗歌的重要审美特征是“感受”，“用完全属于自己的嘴唇说出完全属于自己的感受”，尽管他对诗歌与“生命形态”关系的表述仍然受到了于坚等人的影响。①

王家新、西川、唐晓渡、陈超、孙文波、臧棣、西渡等不赞同上述诗人对诗歌现状和发展的判断。他们的观点集中表现为：质疑“民间立场论”和维护知识分子写作的价值意义。西川指出，“说到底‘民间立场’并不存在”，“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”；“‘民间’是最没有独立性的场所，民间心理就是从众心理，看热闹心理”②。唐晓渡对“民间立场”一说深表怀疑，他说，取消了“自由、开放、创造、充满可能性的诗歌精神”这一前提的“民间立场”是难以成立的。“所谓‘民间立场’、‘民间身份’云云，不应是对诗歌的一种限制，而应是一种解放；不应意味着一道符咒，而应意味着广泛的对话”，如果是这样，“那种‘原教旨主义’意义上的‘民间立场’和‘民间身份’必定是可疑的”③。这些诗人和批评家不同意于坚等对“知识分子写作”的曲解，而这样势必会有概念偷换和在论证上不言自明因而不可能引发“真正”的讨论的问题。王家新认为：“事实上，在当代政治文化深刻影响人们生活的今天，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，那它必须是一种知识分子写作。90年代以来，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。”这是这代诗人精神生活的“深刻转变”的结果。④ 臧棣表示，知识分子写作面临着“被丑化和庸俗化的双重危险”，“硬将‘知识分子写作’说成是‘渴望与西方接轨’，是谢有顺散布的另一个浅薄的流言，其目的之一是为一种文学反感推波助澜，以便用一种粗糙的本土化立场来裁决新诗与西方诗歌的错综复杂的关系”⑤。张曙光认为，不能对“知识分子写作”这一提法的复杂的“中国语境”视而不见，如

---

① 参见沈浩波：《后口语写作在当下的可能性》，载《诗探索》，1999（4）。

② 西川：《思考比谩骂更重要》，载《北京文学》，1999（7）。该期杂志还集中发表了唐晓渡、于坚、孙文波、韩东等人互相批评的文章。

③ 唐晓渡：《致谢有顺君的公开信》，载《北京文学》，1999（7）。

④ 参见王家新：《知识分子写作或曰“无限的少数人”》，载《诗探索》，1999（2）。

⑤ 臧棣：《当代诗歌中的知识分子写作》，载《诗探索》，1999（4）。

果这样则没有任何讨论的必要。在他看来，“独立品质或独立人格，如果说不是知识分子所特有的，也正是知识分子所必须具有的。强调写作中知识分子身份，也许正是要力求突出独立品质，正是力求关注人类命运，关注时代和当下经验。更为重要的是，知识分子精神的强调，从诗坛目前的现状看，这一点更显得十分必要了”①。这场论战肇起 1999 年春，直到 2000 年秋冬才复平息。之后，零零星星的文章还时常见于报端，但再没有像开始时那样在文坛引起较大的反响。

这场诗歌论争究竟有多大的诗学意义，它是否真正促进了当代中国新诗的发展，到目前一直众说纷纭，意见不一。客观赞成的一方认为，论争虽然暴露了先锋诗歌内部的矛盾，但从积极的方面看也深化了 80 年代就已存在、而 90 年代并未解决的某些问题的思考。王光明指出，“‘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”，这是当代诗歌在寻找新的探索过程中必然会出现的现象，近 20 年来诗歌所走的“否定之否定”的道路即可证明。所以他认为“争论是必要的”；但同时又提醒，比起“辨认身份、安排座次、确定名额”等要紧的，应该是“与诗歌发展关系更密切的问题”②。但是，诗歌“圈外”的批评家对它的“前景”并不那么看好，相反，有些批评还相当尖锐。2000 年秋，《南方文坛》专门辟出“关于两种诗歌论争的批评”的栏目，邀请张闳、耿占春、洪治纲等青年批评家发表对这场论争的看法。张闳在题为《权力阴影下的“分边游戏”》中指出，“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，似乎确实不可避免”，但它主要是“权力和派性”在作祟，因而，“由于论争的实质并非基于诗学观点的分歧，一些有意义的诗学问题反而被掩盖和歪曲。同样由于论争的需要，论争者不可避免要将一些本来很复杂的问题简单化，或者是相反。我们可以看看这场论争所涉及的一系列对立范畴：民间——知识分子、南——北、软——硬、普通话——口语、本土——西方……这些对立的范畴，有的不成立，有的大而无当，与诗学无关，无非是为了论争的需要而被刻意制造出来的”③。洪治纲的意见与张闳大致相似，在列举了大量“现象”和“问题”之后，他做出了比后者更加决断的结论，说：“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

---

① 张曙光：《90 年代诗歌及我的诗学立场》，载《诗探索》，1999 (3)。
② 王光明：《相通与互补的诗歌写作》，载《南方文坛》，2000 (5)。
③ 张闳：《权力阴影下的“分边游戏”》，载《南方文坛》，2000 (5)。

尖锐反抗”，而是在“张扬某种庸俗的谁是谁非”[①]。这些来自“圈外”的议论虽然不能作为评价这场诗歌论争的依据，却从一个角度反映了文学界的初步印象，但也必须看到，由于并不是十分了解诗歌，对新诗 10 年来的曲折道路了解较少，上述评论也有“失真”和不甚准确的成分。就目前情况看，如想比较清醒地认识诗歌论争的价值和内在矛盾，还有待时日。但如果放在当代中国新诗发展的长河中看，这场论争毕竟又是 90 年代文化转型大阵痛的一个诗化的折射，是当代诗人心理情绪和心路历程的真实反映。仅此而言，对它的继续探讨和分析仍有相当的必要。

基本概念

“分化”　　20 世纪 90 年代诗歌　　“知识分子写作”
“个人写作”　　叙事问题　　综合性
民间立场　　口语化写作

复习思考题

1. 在 20 世纪 90 年代，先锋诗界“分化”的前提和原因。
2. 20 世纪 90 年代诗歌演进的几个阶段。
3. 怎样理解“知识分子写作”、“个人写作”和“叙事”等诗学概念？
4. 20 世纪 90 年代诗歌的主要诗人。
5. 你如何看世纪末的“诗歌论争”？

① 洪治纲：《绝望的诗歌》，载《南方文坛》，2000（5）。

参考书目

1. 王家新，孙文波编. 中国诗歌：九十年代备忘录. 北京：人民文学出版社，1999

2. 程光炜主编. 岁月的遗照——九十年代诗歌选. 北京：社会科学文献出版社，1998

3. 杨克主编. 1998 中国新诗年鉴. 广州：花城出版社，1999

4. 闵正道，沙光主编. 中国诗选. 成都：成都科技大学出版社，1994

21世纪
通识教育系列教材

第十五章

历程：从80年代到90年代

第一节　进入历史的方式

有时候，历史是以“重现”的方式来呈现自己的足印的。20世纪七八十年代之交，一批“归来”的歌者在与世隔绝20余年之后，奇迹般地在诗坛“焕发青春”。人们习惯于把造成这一代诗人创作期中断与续接的原因，归结于历史发展的复杂性和曲折性；90年代初，几乎类似的“重现”现象再次出现在另一批年近不惑的中年诗人身上。不过，这一次不单是由于历史之手的“造化”，也是新诗探索的持续进展所直接孕育的结果。

在朦胧诗和80年代诗歌这两个阶段，都曾活动着一些比较边缘化的诗歌现象和诗人。他们中有的人，在朦胧诗的鼎盛期开始诗歌创作，思想追求和审美风格上明显受到前者的影响。朦胧诗作为一个诗潮逐渐衰微后，他们并没有放弃创作，而是在艰难地进行着新的探索；另外一些人的起步较晚，是80年代中期开始执笔写诗

的。当“口语化”的诗歌美学变成普遍性的现象时，他们的诗歌观尽管与之有某些重合之点，但基本上是按照自己的艺术理想发展的。上述边缘化的处境，直到80年代末才有所扭转。他们的创作出现转折有两个原因：一是随着口语诗歌逐步在更多年轻诗人那里被“复制”，它的艺术再生性受到极大削弱，口语诗人艺术创造力的危机逐渐显露了出来。这无疑造成90年代诗歌发展的有利空间。二是在八九十年代之交的社会心理和文化环境出现的重大调整，使得调侃的、反讽的、以日常口语为主要表达方式的诗歌创作难以应对复杂的社会生活。于是，一部分诗人改写小说、散文，兴趣转向其他文学领域。因此，经过一段时间的艰难调整，这些诗人除继续坚持过去的艺术探索外，无论历史态度还是艺术心境都发生了很大变化。正如他们自己所表白的，是由写作的“青春期写作”进入了“中年”写作。[①] 本章讨论的创作潮流和现象，主要有以下两种：第一种，从受朦胧诗创作影响到逐步摆脱这种影响，在此过程中逐步获得自己的艺术个性的一路诗人。他们的创作倾向是，重视对抒情、叙事与修辞等杂糅综合审美风格的强调，和对历史的“重新”进入。这些人中，有80年代初期成名的王家新，也有80年代中期后出名的欧阳江河、西川、陈东东、张枣等。第二种，1985年后曾与四川“非非”、“莽汉”在审美意识和诗风上比较接近，后来向着“叙事”等智性方面发展的另一路诗人。除肖开愚和柏桦外，还有张曙光、孙文波、孟浪、臧棣等。另外一些诗人虽不在这个话题之内，但也值得一提，他们是：吕德安、钟鸣、黄灿然、童蔚、庞培等。

在各种诗潮蜂拥迭起、后来逐渐走向衰落之后，这些诗人以另一种带有“综合”特征的创作面貌，出现于当代中国新诗的视野之中。在1990年到1995年这段时间内，他们把对中国社会的观察和复杂感受，写进了自己的诗篇。在这些不乏“沉重”、“难言”的诗句中，人们感觉到了那种表面繁闹的理想主义或反传统姿态的消失：

我不知道一个过去时代的广场
从何开始，从何而终。
有的人用一个小时穿过广场，
有的人用一生——
早晨是孩子，傍晚已是垂暮之人。

——欧阳江河：《傍晚穿过广场》

---

① 参见欧阳江河：《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，载《南方诗志》，1993（夏季号）。

这些诗作在1990后以独特方式的重新出现，掺杂进了挽歌或喜剧的多种成分：

他观察月亮直到双目失明。
他告诉她他想哭，痛哭。
她搀扶着他走下图书馆的台阶，
“但是”，他说，“那违背了初衷。”

——肖开愚：《嘀咕》

历史的急剧变动，使他们“深切体会到了选择的重重困难”[①]。然而，当他们意识到，面对复杂和矛盾的社会生活状态不仅需要超常的观察能力，而且也需要复杂的诗艺时，这些诗人才真正从“青年”进入了人生的“中年”。欧阳江河、王家新、张曙光、柏桦和翟永明这时已经40岁左右；西川、陈东东、肖开愚等也已接近不惑之年。其中不少人都有特殊的“文化大革命”、“插队”背景，是高考制度改革后走入大学校门的第一批大学生，或在社会基层经受过艰苦的锻炼。在80年代现代诗的潮汐中，曾表现出积极探索的精神和比较夸张的艺术姿态，但社会生活一旦从理想的状态回到常态之中，他们比年轻的诗人更容易敏感到人生的复杂与沉重。在对社会不同层面产生深远影响的“文化转型”面前，他们一方面有意识减弱了过去那种急进的艺术姿态，在诗歌观念、审美趣味和写作手法上开始着手进行必要的调整；另一方面，则把对历史和人生的复杂观察与思考纳入到新的艺术表现之中。这样，从人生姿态到创作所发生的一系列转变，便呈现出这批诗人的某些共同特征。

首先，对苦难感的体验与诉求，被理智、清醒中充满批判精神的深沉表现所替代。他们最初的创作，虽然也表现出一定程度的“惊愕”，但力图避免了过去那种简单的感情处理。集体化的诗绪在经过沉痛经验的沉淀之后，开始具有了“个人”思考的气质。在众多作品中，诗人们常常带有“独白”的性质，然而，其内涵却明显带有“中年人”的特征，其中，夹杂着诸多难以形于语言的芜杂和矛盾。柏桦用《生活》来做他诗的题目，肖开愚也写了《家庭生活》，差不多的作者都不约而同地在图书馆、动物园、小站、楼梯等公共意象里，去重新评价与认识自己的“生活”。这种几乎相似的场景和意绪，成为重现于90年代的诗人们一段时间里的特殊心态和共同历史感受。出现在他们笔下的不单有刻骨铭心的现实生活经验，也有过去时代记忆的层层累积。他们甚至无法相信这就是一种“生活”。在柏桦的《衰老经》里，“青春”变成了一种“呕吐”的经验，人们前途、

① 西川：《写作处境与批评处境》，见《大意如此》，288页，长沙，湖南文艺出版社，1997。

未来、热情这些属于青年人的特殊词汇，突然间是如此陌生：

疲倦还疲倦得不够
人在过冬
一所房间外面
铁路暗淡的灯火，在远方

无疑，这是诗人在经历了历史的“大浪淘沙”之后，对自我生存状态的真实自述；它作为历史的特殊“形象”，不能不说也同样是真实的。当时代凝结在一个人的生命里，对个人生存状态的深刻体察——难免不深深映现着时代本身。于是，“历史”和“生活”的内涵在诗人的理解里扩大了。他们认识到，写作的命运不仅要为“现实的力量”所左右，而且有时也“为过去的生活所左右”①。张曙光曾以《西游记》为题，试图剖析两种“知识分子”的形象，生活把其中的一类人“逼回”了“书斋”，但又让另一类人变成了行动主义者，作者对两种人精神矛盾的“综合”，是因为发现了精神状态的多侧面性。它的出现在当下显然有普遍的意义：

一种巨大的喜悦在他的心底
涌起，有时是沮丧。“我将告诉你
发生的一切”。他给远方的朋友写信
“但我不知道该说些什么。”或许
真正的知识正是寓于沉默

在诗中，诗人揭示的是环境对人（浮士德式的人物）的异化造成的无法修复的创伤和人在绝望之中的清醒认识。他想通过“写信”倾诉内心的一切，临了才发现，“不知道该说些什么”。一切原来都停留在像“西游记”式的幻梦里，人之成为孙悟空，这本身就构成了一种讽刺。这些意象所蕴涵的，已经不只是精神创伤之类的东西，而是一代诗人对造成这创伤复杂原因开始具备的深刻的洞察力。这预示着他们思想上的成熟。有些诗人还把这种感受以“内心独白”的方式揭诸于笔端：

不是梦，是在醒来的一刻
我惊讶于这一切
我已是另一个人

——王家新《醒来》

发现自己是“另一个人”，与发现面对的是“另一个时代”的命题同样重要。

---

① 孙文波：《生活：解释的背景》（未刊）。

因为，它象征着当代新诗对“历史”、“生活”这些文学主题认识的深化，是一种从心境、思想到眼光上的提升。

其次，与80年代诗人同历史的“隔代感”不同，他们强调的是写作与民族、个人历史之间关系的内在连贯性和延续性。50年代后，当代新诗一直是以“拒绝历史”的姿态推进它的发展进程的。“反传统”可以说构成了它一成不变的主题。先是对“七月派”、“中国新诗派”的排斥；1956年又发生了对艾青等人诗歌观念的清算；1958年，“大跃进民歌”热潮的掀起，实际意味着否定了解放后新诗中某种“知识分子”的创作倾向；而到了“文化大革命”，“17年诗歌”创作的功绩被彻底批判与唾弃……在“拒绝传统”的历史线索中形成的革命化的文化性格，也被以另一方式带入到七八十年代的诗歌创作当中。正是意识到上述历史观的简单化倾向给当代新诗发展造成的不利影响，引起了他们对历史的深思。90年代的文化现实，增加了他们贴近生活观察、思考和体验的机会。他们重现于这一阶段的诗作，不曾改变思想、艺术的初衷，却因为对生活更深入的思考和观察，而趋于深沉、内倾和沉默。他们愈加注意到历史与个人之间内在联系那种非同寻常的意义，并努力把这一意义发掘出来。王家新说，“如果我们不是抽象地谈论民族、文化、社会和语言，而是把这一切纳入到具体的历史语境和话语实践中来，就会看到一个有别于任何语境、只在中国大陆发生、运作和演变的话语场”，就“很难设想它会对这个时代的中国文学构成什么深刻的关联及意义”①。这种“纳入”和“关联”和五六十年代的“深入生活”已有很大不同。因为，它不是按照既定的政治观念来结构作品，而是对生活的重新审察，是以批判与悲悯的态度去介入生活的现实。这些诗人与历史的“互动”，表现为两个向度：其一，从自身经历的历史创伤出发，思考个人与历史的关系这一主题，带有某种悲剧的情感色彩，它在欧阳江河、王家新、柏桦、张曙光的创作中有集中的体现。其二，与历史保持着一段距离的审视，然后通过反讽、叙事、冷漠、关照等不同方式进行反省，个人存在的意义受到更多的关注。西川、肖开愚、陈东东、孙文波、翟永明、张枣、钟鸣、童蔚、臧棣、西渡等人的诗作，较多表现出这一方面的特点。张枣的《祖国丛书》在个人与社会历史的摩擦交换中，将沉痛的经验以喜剧的方式呈现出来：

我舔着被书页两腿夹紧的锦缎的
小飘带：直到舔交换成被舔
我宁愿终于被舔而不愿去生活

---

① 王家新：《阐释之外：当代诗学的一种话语分析》，载《文学评论》，1997（2）。

重新“返回”历史的主题，在上述诗人作品中，经常有积极和消极等多类错综复杂的表现。积极而浓烈的感情色彩中，有痛楚、憎恶，也时时夹杂着哀伤与悲观；消极的叙说中，有讽刺、茫然和失落，又会有冷峻、挚爱和悲悯。混杂闪烁与多重色调的交错，是这一时期诗歌常见的抒情基调。

最后，诗人对艺术创造力的重新肯定和探索，使得这一时期诗歌日益呈现出多样审美风格和色彩。在他们的诗歌活动中，尚留有某种“诗歌小组”、“同仁刊物”的痕迹，但与“流派”和“群体”的性质已有天壤之别。这批诗人在各自人生经历、阅读经验中得到的艺术体验和个性化表现，逐步凝结成他们各不相同的艺术个性。张曙光是近于平实、淡泊的叙述里包含着深深的内伤；欧阳江河是雄辩的、抽象的和修辞的，但沉痛始终是他最主要的诗质；王家新长于对悲剧精神的坚持和对内心世界的探询；西川机智，但较为节制，浓厚的抒情气氛里夹杂着对生命的独特理解；肖开愚风格变化颇多，长篇抒情与叙事短制，都在他手中运用自如；孙文波对小镇生活和繁琐人生的观察；陈东东对病态性情的展示；张枣对汉语词语关系的新颖理解；翟永明的自省能力；柏桦对厌倦的体验；等等，借助于精确的艺术手段，形成了他们诗作鲜明的个性色彩……虽然，从诗歌的发展规律看，新的艺术潮流主要是通过青年诗人的创作探索而展开的。这一时期诗歌的独特意义或许在于，它却是在中年诗人手中完成的。这固然说明了 90 年代社会现实的复杂多变性，其中，也应该看到当代新诗在艺术探索上的坚韧努力所取得的收获。

第二节　本时期的创作之一

这是一批成名于 20 世纪 80 年代初期或中后期的诗人。在 90 年代，他们没有满足自己已有的创作成绩，继续进行着认真的探索。他们的诗，不仅深化了 80 年代诗歌的思想内涵，丰富了当代诗的表现手段，还直接影响了一批诗坛新人。因此，受到评论界的关注。

欧阳江河（1956—）是艺术风格日趋成熟的一位诗人。他原籍河北省邯郸，生于四川，曾用笔名江河、江帆、晓江等。1975 年高中毕业后下乡插队，后到军队服役。1986 年，转业到四川省社会科学院工作，1993 年赴美国，现居北京。1979 年开始诗歌创作。早期受朦胧诗影响，追求“史诗”的审美品格，显露出善于思辨的特点，有作品《悬棺》、《天鹅之死》、《公开的独白》、《肖斯塔科维

奇：等待枪杀》等。对这一阶段的创作，他曾有过如下表示："伟大的诗人乃是一种文化氛围和一种生命方式，是'百万个钻石中总结我们'的人。"[①] 从1987年开始，他的诗歌观发生了一系列变化。对精神的追求有所减弱，诗歌的修辞手段和思辨力量明显增强。在《汉英之间》、《玻璃工厂》等诗中，"物质"的自我呈现取代了对生命形态的直接表达，诗人注意的是，"汉语"、"英语"、"玻璃"等物态是如何通过相互之间（包括与人）的复杂关系，而将人的世界"异化"的整个过程。两年之后，组诗《魂游的时代》、长诗《1991年夏天，谈话记录》和《一夜肖邦》、《聆听》、《傍晚穿过广场》、《拒绝》、《计划经济时代的爱情》、《纸币，硬币》、《哈姆雷特》等一批诗作的出现，意味着作者开始有意识地把精神、修辞、思辨几种因素"整合"到同一首诗中的努力。如他在《哈姆雷特》中写道：

在一个角色里待久了会显得孤立。
但这只是鬼魂，面具后面的呼吸，
对于到处传来的掌声他听到的太多，
尽管越来越宁静的天空丝毫不起波浪。

一方面是对"角色"的自我体验，另一方面则是对它的冷漠审视。它虽然"只是鬼魂"，但"面具"的背后有人的"呼吸"。由于特殊的修辞手段，即使连"精神"的真实与虚假，也需要在"思辨"之中来完成了。

在欧阳江河的创作中，有一种抽象思考的精神气质。他喜欢利用汉语词汇意义的"虚拟性"和"双音"特点，发现并开掘人生和思想的不可解之谜；通过"反语"的运用及能指的变化，重新结构自己的诗篇，使之在阅读中产生"陌生化"的效果。即如他自己所说，他在创作中更感兴趣的，也许是真相在从观看状态转到言说状态的互换过程中，涉及更微妙的互换的可能性，在互换的过程中，被消除的不仅是言说真相的急迫性，那种柏拉图式的单一视境也同时被消除掉了。这种认识，显示了诗人艺术观念的自觉与成熟以及他的创作所具有的"独特性"，可能，也削弱了作品本应具有的思考的复杂和深度，对他创造力的发挥形成了一定的限制。他已出版的诗集有：《透过词语的玻璃》（1997）、《谁去谁留》（1997）。除了诗歌创作，欧阳江河所写的诗学文章，也给人留下较深的印象，如《另一种阅读》、《命名的分裂》、《词的现身：翟永明的土拨鼠》、《读北岛近作〈旧地〉》、《柏桦诗歌中的道德承诺》、《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子立场》、《当代诗的升华及其限度》等。

---

① 唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗选》，132页。

王家新（1957—）是有诗坛上的“常青树”之称的诗人。湖北省丹江口市人，有过插队经历。1982 年毕业于武汉大学中文系，先后在郧阳师专中文系、北京《诗刊》编辑部工作，90 年代初赴英国访学两年，现为北京教育学院中文系副教授。在这批诗人中，王家新成名较早。1982 年前后，他的组诗《北京印象》、《“希望号”渐渐靠岸》曾引起人们的注意。后来，由于受朦胧诗人影响，一度迷恋“山水写意”类的诗歌。1986 年后，转入对诗歌词语关系及技巧的探索，开始显露出艺术的自觉。但产生较大影响的，是分别创作于 1989—1992 年间的一些诗作，如《瓦雷金诺叙事曲》、《帕斯捷尔纳克》、《词语》、《日记》、《卡夫卡》等。由于人们思想的急速发展与社会现状之间产生的矛盾，促使中国社会在商品经济还没有发育成熟的情况下，就发生了社会和文化的大规模“转型”。作者以敏锐的眼光注意到时代惊人的变化，同时意识到，不只是一代人的命运，而且整个社会观念将要发生深刻的变化。他思考的是，在一个急剧变化的历史时期内，一个人应该如何继续对生活进行独立思考，包括对民族历史命运的“承担”①。这种思考，促使诗人开始了更为艰难的对“精神生活”的探索和追求。人们注意到，“时代”这个特殊词汇高频率地出现在他的作品和文章中；另外，像冯至、叶芝、卡夫卡、庞德、艾略特、博尔赫斯等中外诗人的思想、艺术遗产，也一再进入他的批评当中，它们成为诗人此间独特的思想特色与艺术追求。王家新曾深有感触地指出：“卡夫卡向我们提示了一个尚待形成的‘顶峰’，一个作家应具备的良知和品格，提示了文学本身的性质。这不仅感人，重要的是它唤起了我们对文学的某种自觉。”②“良知”是相对于社会和文化转型过程中的混乱状态而言的，文学的“自觉”在这里实际指的是人的精神自觉。正像他在《帕斯捷尔纳克》一诗中“表白”的那样：

终于能够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

1996 年后，他先后写出《阐释之外：当代诗学的话语分析》、《重读奥登》、

---

① 1990 年前后，王家新在多种场合论及诗人在“当下”情况下承担个人与民族“命运”的意义。在八九十年代之交，这些论述所显示的道义勇气及历史价值，对处于“转型期”的新诗具有特殊的含义。

② 王家新：《夜莺在它自己的时代·代序》，北京，东方出版中心，1997。

《夜莺在它自己的时代》、《在诗与历史之间》等有影响的诗学论文。在此同时，诗歌观发生了较大变化。以《挽歌》、《伦敦随笔》、《布罗茨基之死》等诗作为代表，作者对诗歌精神与技巧关系的探索转入更加复杂、艰难的领域。这些诗篇，或涉及对命运的承担（《布罗茨基之死》）；或在现实的日常情景中，思索时代还究竟有没有“本质”这类问题（《挽歌》）；或通过对分裂人格的冷静分析，提升人之存在的悲剧意义（《伦敦随笔》）……臧棣认为，王家新的诗歌追求反映出我们这个时代“一种主要的诗歌倾向和诗歌精神”①。在另一场合，同一位作者又不赞成诗人“把诗歌写作的严肃性同技巧截然对立起来”的某种创作倾向。② 他所说的这一倾向，在王家新最近的诗歌创作中有所克服。不过，他不是那种以精湛的艺术技巧取胜的诗人，相反，对个人精神领域的坚决维护，对诗歌创作严肃性及本质性命题的坚持，使他在当今诗坛留下了独异的身影。王家新先后出版了诗集《纪念》（1985）、《游动悬崖》（1997），诗学著作《人与世界的相遇》（1986）、《夜莺在它自己的时代》（1997）。

西川（1963—）生于江苏徐州，幼年随父母迁居北京。1981 年考入北京大学英语系。毕业后，先后在新华社国际部、中央美术学院工作。在大学读书期间，与海子、骆一禾等在创作上相互激发，并创作有长诗《雨季》等。西川少年时代学习中国传统水墨画，并接触传统书法和古典诗词。走上诗歌创作的道路后，李白、庞德和博尔赫斯等中外诗人曾使他产生过浓厚兴趣。这些因素，对他后来诗歌观念及审美趣味的形成，产生了一定影响。他认为：“诗人集过去、现在和未来于一身。诗人之梦既不属于现在，也不属于过去，也不属于未来。”又说：“诗歌语言的问题涉及诗人的灵魂、世界观、价值观等诸方面。”③ 表明了他坚持尊重传统和强调精神意义的“新古典主义”诗歌立场。总体地看，创作的“分期”在西川身上是不明显的。从 1985 年至今的 10 余年间，他基本是朝着相对固定的方向持续不断地发展着自己的思想和诗艺的。不过，在这一阶段仍然可以看出他创作的一些变化：一是他早期创作中的“单纯”的抒情色彩；二是 1986 年下半年后，由于反感于当时诗歌“市井口语描写平民生活”的倾向，进而提倡“知识分子写作”；三是 80 年代末海子、骆一禾的死，使他的“世界观发生了巨大的变化”，认识到“宿命的力量”和“真理的悖论特征”④。他的诗，实

---

① 臧棣：《王家新：承受中的汉语》，载《诗探索》，1994（4）。

② 参见臧棣：《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，见闵正道、沙光主编：《中国诗选》。

③ 西川：《诗歌炼金术》，载《诗探索》，1994（2）。

④ 西川：《答鲍夏兰、鲁索》，见闵正道、沙光主编：《中国诗选》。他的“震惊”是不让人感到意外的，对一个还没有完全走完“成长期”的青年来说，这一打击的确很大。

际真实地反映了这一变化：

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

——《在哈尔盖仰望星空》

在90年代，西川写出了一批有影响力的诗作，它们是：《重读博尔赫斯诗歌》、组诗《另一个我的一生》、长诗《致敬》、《造访》和《厄运》等。他的这些诗作，视野开阔，语言比较圆熟，结构匀称，长于变换艺术形式，在抒情性的色彩里隐含着对世界、人生和社会历史现象的思考。蓝棣之认为，诗人的创作引人注意的是“对命运沉默不语的坚韧，和它们那闲暇的姿态”①。刘纳认为，他乐于对现实进行“哲学式”的思考，而且这一意图“通过具有充分可增性与多义性的构思实现”②。值得一提的是，西川显然不像欧阳江河和王家新那么注意社会历史“事件”对创作过程的影响。他更倾向于强调个人对这些事件的特殊感受，和它们与个人生存意义的同构与重构的效果。在某种意义上，这种处理多少削弱了他作品本身的震撼力，但从另一个角度看，则增加了一些回味和思索的余地。他已出版的诗集有下列几种：《中国的玫瑰》（1991）、《虚构的家谱》（1997）、《大意如此》（1997）、《西川诗选》（1997）、《让蒙面人说话》（1997）等。另外，作者还翻译过多位外国诗人的作品，编有海子的诗集数种。

在这批诗人中，值得注意的还有陈东东、柏桦、钟鸣、张枣、黄灿然、吕德安、庞培等人。在精神倾向上，他们与上述诗人比较一致，艺术上却保留着各自的特色。

陈东东（1961—）生于上海，毕业于上海师范大学中文系。原在上海市第十一中学和市工商联工作，90年代后在家专事写作。他1981年开始诗歌创作，最早引起人们注意的诗作，是《从十一中学到南京路，想起一个希腊诗人》、《雨中的马》等。虽然埃利蒂斯被认为是“促使他走上诗歌道路的关键诗人”，他还在不同阶段喜爱过李白、辛弃疾和普希金的诗，但超现实主义色调、幻想中略带病态的精神气质，始终是他创作的审美风格和基本特点。这些特点，在他后来的长诗《即景与杂说》、组诗《秋歌》中得到进一步的深化和发展。秋天、雨、车站、花园、废园等充满伤感色彩的季节和地点，是作者笔下经常出现的诗歌意象，它

① 蓝棣之：《西川诗二首评点》，载《诗探索》，1994（2）。
② 刘纳：《西川诗存在的意义》，载《诗探索》，1994（2）。

们包含着诗人对世界和人生独特的认识和体验，也让人觉察到诗人作品深处的存在主义思绪。陈东东曾编有著名诗歌民刊《倾向》，产生过较大影响。[①] 他问世的诗集和诗学著作有：《海神的一夜》（1997）、《明净的部分》（1997）、《词的变奏》（1997）等。

柏桦（1956—）早期的诗，如《夏天还很远》、《唯有旧日子带给我们幸福》等，有一种“虚幻”和“夜游”的气味，它们反映了80年代诗歌在力图回到个人生活世界的过程中，一时还找不到思想目标的虚无缥缈的情绪。90年代初，诗人作品中出现了“巴尔特所指出的双层空间和不等时的两种时间制”[②]，他对生活的厌倦给人留下了深刻印象。一方面，“生活”既与人“无关”，又让人感到它无所不在（《生活》）；另一方面，他为读者描绘了人所存在的两种完全“脱节”的空间（《衰老经》）。作为新诗转型期的发轫之作，它们受到人们的特别注意。1994年，柏桦回忆性的长篇诗学随笔《左边——毛泽东时代的抒情诗人》一书出版。张枣（1962—）80年代曾自印诗集三种，如《四月诗选》、《苹果树林》、《何人斯》。他的诗较多受到中国古典诗词意境的影响，婉约之中略带人生的伤感。1992年，随着组诗《人夜》的问世，张枣的创作进入相对比较成熟的阶段。人们感到，人物“自白”开始作为一种诗歌的叙事成分及手段，参与了作者对生活的观察和表现过程；另外，作品中逐渐增加了现实的因素和诗人清醒的思考——这在《祖国丛书》、《夜半的面包》和《哀歌》等诗中，均有出色的表现。他出版的诗集有《春秋来信》（1998）等多种。另外，钟鸣诗中的智慧、黄灿然和吕德安作品的博识、庞培的旧式口味与“恍然若失”的审美感觉，也都给人留下了较深的印象。

第三节　本时期的创作之二

比较而言，这一批诗人更注意通过诗建构一个“叙事”的艺术世界。在20世纪90年代的文化环境中，他们更愿意用冷静、节制和低调的抒情态度，来面对不断变化的社会历史。这使他们创作中“崇高”、“悲剧”等审美意识逐渐减弱，给人感觉，一种对“生活”重新处理的方式、手段及其取得的效果，似乎越

---

① 《倾向》1988年创办，前后出过3期，1991年夏被迫终刊；从1992年秋至次年秋，更名为《南方诗志》，共出版5期。在此期间属于“未公开”发行，仅在诗人圈子中流传的诗歌民刊还有：《九十年代》（四川）、《北回归线》（杭州）、《现代汉诗》（北京）等。

② 欧阳江河：《柏桦诗歌中的道德承诺》，未刊。

来越受到这些诗人的注意。可以说，这预示着90年代诗歌另一种“历史观”的出现。除肖开愚、张曙光外，孙文波和臧棣等的诗歌创作也进入了人们关注的视野。

肖开愚（1960—）四川省中江县人，曾经在家乡行医。做过短期科幻小说编辑。后移居上海，现在德国。1986年开始文学创作，自印过《前往和返回》等诗集三种，少量小说及文论集《为了观察的评论》等。1988年前后，肖开愚受到诗坛注意的是他评论“第三代诗歌”的若干文章和诗作。他“一度迷恋巴洛克风格”，后来兴趣又转向庞德、阮籍、嵇康等人。正如有人所指出的，在开愚身上更为突出的是“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”①。这些因素，使他的艺术风格在90年代发生了很大变化。1990年以后，他连续创作了组诗《北望的歌谣》、《嘀咕》，短诗《傍晚，他们说》、《小夜曲》，长诗《国庆节》、《向杜甫致敬》等篇什，以多变的风格、敏锐的思想和种种复杂的因素受到人们的好评。在回答别人的问题时，他说过这么一段耐人寻味的话。他说：

> 我陷在这样的困境里，怀疑自己的语言，也怀疑语言自身并且敌视语言。我读过不少关于游戏的书，然而我在服从游戏意味的词语调整时真正服从的是语义的强度和节奏及发音之美。②

这既可以看做是作者的诗歌观，也寄托着他对世界和人生的见解。一般地说，肖开愚喜欢在喜剧的诗歌形式下深藏他在现实之中的沉痛经验（《国庆节》）；他擅长把社会历史“点石成金”地缩小成“小型的现实”（《嘀咕》、《动物园》）；他甚至把超现实的幻觉移入自己的诗篇中，虽然他宣称更乐意“住在家里，和妻子在一起”（《家庭生活》）。尽管，作者在考察生活的时候使用了多种角度和多种经验，但表达时代感受的强烈愿望，仍可以认为是其作品最为“耀眼”的部分。他的一些诗歌片断，把人们的思绪带向了一个刻骨铭心的“记忆”之中：

> 火车站的候车厅里旅客们
> 低声交谈着，我从没见过车站里
> 旅客这么少：大厅里的灯光
> ……人们精心选择，避开
> 能够引起联想的词语（所有的言语）
>
> ——《国庆节》

作者选择了从“成都”到“哈尔滨”这段特殊的旅程，他眼中所见的景象，

---

① 张曙光：《动物园的狂喜·代序》，北京，改革出版社，1997。
② 刘漫流：《继续写作——肖开愚访谈录》，载《倾向》，1993（创刊号，海外版）。

正是他一段思想历程的微妙折射。这番情形，让人不觉想起60年前诗人冯至在从北京赴哈尔滨的路上，所写的著名的组诗《北游及其他》。不过，时代的“境遇”竟是如此不同！

在谈到自己近10年诗歌观念的变化时，肖开愚认为：

> 90年代的开端突出了它沉重分量中的道德观和社会责任感的比重。……我在《大河》诗刊发表了一篇文章，提出“中年写作”，探讨摆脱孩子气的青春抒情，让诗歌写作进入生活和世界的核心部分——成人责任社会。在正常的文学传统中，这应当是一个文学常识，停留在青春期的愿望、愤怒和清新，停留在不及物状态，文学作品不可能获得真正的重要性。中年的提法既说明经验的价值，又说明突破经验的紧迫性，中年的责任感体现在解决具体问题的能力上，而非呼声上。①

这是对他同代诗人创作追求的一个概括。同时，也是他对80年代诗歌的一次反省。反映在他的创作中，出现了下列一些变化：一是对社会历史的批判、反思力量明显有所增强。与“归来”诗人、朦胧诗人不同在于，这种批判和反思不是有特定社会事件背景的、直接性的，而是建立在人的“生存环境”的基本思考上面。例如，《公社》一诗中的“喇叭”对人的精神的占有和剥夺，在作品的叙事中被进一步地细节化、具体化，从而呈现了一个超越时间的艺术“现实”。二是表现出对“中年经验”的复杂认识和处理能力上，它显示出诗人思想和艺术上的自觉。20年来，当代新诗除“归来”诗人的一些作品展示了劫难时代里中年人的沉痛经验外，各个青年诗人群在创作中基本是在宣泄属于青春期的感受和情绪，更理性、自觉、内在的诗歌经验并没有出现。“中年写作”的提出及其实践，意味着诗歌艺术观念的趋于成熟，不光有文学史的意义，而且突出了“写作”在新诗发展中的特殊意义。《中江县》、《我如此幸运，同友人到大兴安岭旅行抵达漠河，并于哈尔滨游览太阳岛》、《献给阮籍的二十二颗宝石》、《动物园》等，是作者这方面的成功尝试。三是与此相关的诗歌概念的提出，例如“叙事”、“综合的写作才能”、“资料代替题材”等。这些概念强调诗歌对政治、经济、文化、历史等外部因素的“介入”，强调诗人与它们之间的对话性，同时，将诗歌创作展开在更为广阔的社会历史背景之中。但毋庸讳言的是，肖开愚在长诗创作领域似乎更得心应手一些（包括一部分短诗），而他另外一些比较短小的篇什，则给人“未完成”之感，出现了结构和叙述上不平衡的现象。他在近期出版的诗集有《动物园的狂喜》（1997）等，另有一些诗论散见于报纸杂志。

---

① 肖开愚：《90年代诗歌：抱负、特征和资料》，载《学术思想评论》，1997（1）。

张曙光（1956—）黑龙江省望奎县人，70年代曾下乡插队，1978年考入黑龙江大学中文系，先后在黑龙江少年儿童出版社、黑龙江日报社工作。出版有诗集《小丑的花格衬衣》，并译有多位欧美现代诗人的作品。他1980年开始发表诗歌作品，但一直与外界联系很少。直到80年代中期因偶尔机会与肖开愚相识，他的诗才逐渐出现在一些地下民刊，如《90年代》、《现代汉诗》、《阵地》等民刊上。张曙光较早引起人们注意的是《尤利西斯》、《边缘的人》、《疾病》和《石头》等诗。在此前后，《1965年》、《1966年初在电影院里》、《岁月的遗照》和《西游记》也被诗歌界所称道。在推崇诗歌叙事这一路诗人的创作中，张曙光的作品虽然不多，但最早显示了成熟的气质。他的诗，多取材于过去生活的一个片断，或是身边生活的某些细节，表现出对人的生存状况的冷静观察和深刻体验。在《尤利西斯》中，作者借助这一人所共知的文学文本，深入挖掘个人生存的危机，发现了“我们的恐惧来自我们自己”这个悖论主题；《疾病》直接把对人的观察深入到日常工作之中，从人在“搅拌机巨大的运转”中的被动本质里，看到了生命的悲剧性；《西游记》讽喻了现代知识分子的“两难处境”，“书斋”与“现实”导致了他们人格的分裂，而“写作就是做梦”；《1966年初在电影院里》则把民族的共同历史记忆浓缩成自己的一段生命历程，作者经历的是“大厅里一片漆黑，仿佛一切失去了意义”的惊人的“断裂”……在张曙光的作品中，随处可见的是死亡、童年、黄昏、雪的意象，这些意象暗示着诗人对生活的基本态度：无法避免的死，以及在这一过程中应取的态度。与其他诗人不同的是，他很少用夸赞的手段和词语来刻画自己的感受，而是服从生活本身的逻辑和旋律，给予其沉潜、自然和内在的表达。这使他的诗在表面的“另类”之中，又有一种需要特别体察的意味。例如，他在《岁月的遗照》中这样写道：

我一次又一次看见你们，我青年时代的朋友
仍然活泼、乐观，开着近乎粗俗的玩笑
似乎岁月的魔法并没有施在你们的身上
……
我们已与父亲和解，或成了父亲，
或坠入生活更深的陷阱。而那一切真的存在
我们向往着的永远逝去的美好时光？或者
它们不过是一场幻梦，或我们在痛苦中进行的构想？

大学时代，现实的难堪，青春的单纯与生活的复杂，在诗人的叙述中不禁给人一种“今昔之感”，然而，它们却又那么无奈——生活在经历着一个“循环”。它似乎像是北国的大雪，一场又一场地下着，永远都在那里重复。

张曙光说："诗歌的当代性问题并不是一个新鲜的话题，但对当代诗人来说日益变得重要起来。当然，诗人与他所处的时代总是有着难以割舍的关系，但这一问题从来没有像现在这样变得突出。诗歌的当代性意味着诗人的在场，你可以住在象牙塔里（我怀疑在中国是否有这样的地方存在），写写落日，或者写窗子上的雨声，写古旧的街道和乡间的水车，但你必须用现代人的目光来观照这一切。"① 可以说，这段批评别人作品的话，也正是对他自己的创作追求的目标。最近两年，张曙光诗歌的数量逐渐减少，作品很少发表，但味道却愈加醇厚，给人淡泊中见出深沉的感觉。

在两位诗人之外，还有一些诗人值得提到。孙文波（1959—）原籍陕西，生于四川。高中毕业后，有一段短暂的下乡生涯，后在西安附近服兵役。80 年代末到 90 年初，一度在四川成都的《厂长经理报》任副刊编辑，后来辞职，专事诗歌写作，现居北京。他刚开始创作时，受到浪漫主义诗风的影响，1988 年以后，风格遂向着冷静、叙事和客观方面发展。孙文波受到人们注意的作品，是《地图上的旅行》、《叙事诗》、《躲雨》、《在无名小镇上》、《在西安的士兵生涯》、《祖国丛书·或其他》和《在电车上想到埃兹拉·庞德》等。臧棣（1964—）山东人，生于北京。大学时代开始写诗，1997 年在北京大学取得文学博士学位后留校任教。他最早引起人们注意的是诗歌批评，如《犀利的汉语之光》、《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》等。最近几年潜心于诗歌创作，出版有诗集《燕园纪事》，编有《里尔克诗选》等。孙文波和臧棣关于诗歌叙事性的主张，得到了一些人的赞同，也受到另一些人的怀疑；不过，仍然影响了一些年轻诗人的创作，这些青年诗人主要是北大、清华、人大的学生和已经工作的青年，在他们主编的诗歌民刊《偏移》、《翼》上，可以看出上述影响的痕迹。

基本概念

中年写作　　与历史互动　　反词
诗歌精神　　喜剧　　诗歌的当代性

① 张曙光：《动物园的狂喜·代序》。

复习思考题

1. 20 世纪 90 年代诗人进入历史的“方式”与过去的诗歌创作有什么不同?
2. 怎么理解 20 世纪 90 年代文化语境下的诗歌精神?
3. 20 世纪 90 年代诗歌中的“喜剧”性表现。

参考书目

1. 王家新. 夜莺在它自己的时代. 北京：东方出版中心，1997
2. 王家新. 游动悬崖. 长沙：湖南文艺出版社，1997
3. 欧阳江河. 谁去谁留. 长沙：湖南文艺出版社，1997
4. 欧阳江河. 透过词语的玻璃. 北京：改革出版社，1997
5. 西川. 大意如此. 长沙：湖南文艺出版社，1997
6. 张曙光. 动物园的狂喜. 北京：改革出版社，1997
7. 陈东东. 海神的一夜. 北京：改革出版社，1997
8. 翟永明. 黑夜里的素歌. 北京：改革出版社，1997
9. 张枣. 春秋来信. 北京：文化艺术出版社，1998
10. 臧棣. 燕园纪事. 北京：文化艺术出版社，1998
11. 孙文波的诗. 北京：人民文学出版社，2001
12. 西渡. 雪景中的柏拉图. 北京：文化艺术出版社，1998

21 世 纪
通识教育系列教材

第十六章

其他诗歌现象

第一节　诗歌民刊状况

在20世纪90年代，各种诗歌民刊的存在和发展，以及集聚在它们周围的诗人的创作，是另一值得注意的现象。进入20世纪最后一个10年，中国的社会生活发生了一系列深刻的变化，其中之一，即是文学（也包括诗歌）开始退出公众空间，其社会影响力在逐渐消退。在这种情况下，这一时期的诗歌民刊无论在数量还是在对读者的影响方面，都无法与前10年相比。不过，艰难处境中的诗歌刊物，却显示出少有的严肃的创作态度，其中一些诗人还写出了一批值得称道的诗作，从而成为90年代诗歌中一道特殊的风景线。这些在逆境中发展的诗歌民刊是：《北回归线》（杭州）、《现代汉诗》（北京）、《发现》（北京）、《声音》（深圳）、《阵地》（河南）、《标准》（北京）、《诗艺》（深圳）、《中国诗选》（北京）、《小杂志》

(北京)、《海上》(上海)、《写作间》(四川)、《阿波利奈尔》(杭州)、《非非》(四川，复刊)、《诗季》(北京)、《塞上柳》(陕西)、《透视》(北京)、《大骚动》(北京)、《锋刃》(湖南)、《中国诗歌》(云南)、《原样》(苏州)、《偏移》(北京)、《翼》(北京)、《陕北》(陕西)、《诗》(福建)、《诗境》(四川)、《北门》(江苏)、《命与门》(北京) 等。因某些原因，一些刊物只办了一二期即停刊；另有一些刊物，发表的多是已成名诗人的作品，“群体特色”并不明显；还有个别刊物，不仅存活时间短暂，也没有产生实质的影响。所以，本章叙述的主要是一些历时较久、且有一定影响的民刊，其他刊物从略。前面各章已经提及的，这里也不在叙述之列。

1991 年 2 月，由芒克、唐晓渡发起、国内诸多诗人参加的诗刊《现代汉诗》创刊号，在北京问世。像编辑者在“前言”中申明的那样，“一、《现代汉诗》为纯文学交流资料，以促进和发展现代汉诗为惟一宗旨；二、《现代汉诗》致力于汇集和发掘各种风格各种流派的优秀作品”①。它本身的“流派色彩”不浓，具有对自 80 年代以来的各个诗人群体“兼容并蓄”的特征。比如，朦胧诗的顾城、“非非”的周伦佑、“他们”的于坚、韩东，包括王家新、欧阳江河、翟永明、肖开愚、西川等，均在上面发表过诗作、译作。在八九十年代之交，在诗歌界的精神追求发生某种分裂和危机的情况下，《现代汉诗》标榜追求“纯文学”的精神，宣称“汇集和发掘各种风格各种流派的优秀作品”，显示了难能可贵的思想品质和诗歌理想。但是，过于强调综合性，追求大型诗刊的气势，反而会削弱它本应鲜明的流派特征和艺术个性。在这一时期，《现代汉诗》是坚持较久、产生过较大影响的诗歌刊物。从 1991 年到 1995 年，共出版了 9 卷，至 1995 年底终刊。

《发现》主要是由出身于北京大学的青年诗人创办的诗刊。该刊追求纯正的诗歌旨趣，在某种程度上，带有同仁杂志的色调。西渡的一段话可以代表他们的思想追求和审美倾向。他说：诗应该是“独自在内心里承担了生活和时代的全部分量”的艺术形式，“在这里用得上里尔克的名言：‘挺住意味着一切’”②。经常在杂志上发表作品的，有西川、臧棣、西渡、戈麦、清平、蔡恒平、麦芒、徐永、娜日斯、雷格、紫地、韦予、洛兵等人。《发现》1990 年 12 月创刊，次年 9 月，它的成员之一戈麦在北京西郊万泉河自杀。因此，在终刊号（《发现》前后共出 3 期，1992 年底停办）上，卷首发表了戈麦的 6 首遗作，并配发了西渡、严力、臧棣的怀念和评论的文章。臧棣在评论诗人的创作时认为：“戈麦是这样

① 《现代汉诗》每期前的“办刊宗旨”。

② 西渡：《戈麦的里程》，载《发现》，1992 (3)。

一种诗人：他对汉语本身的敏感和洞察超过了他对诗歌素材的敏感和洞察。在这一点上，他避免了他这一代诗人容易犯的弊病。”① 在文中，他不主张把“诗人之死”的现象概括为时代悲剧的观点，而认为是语言的悲剧，或者说是汉语的悲剧。但《发现》停办以后，其成员并没有按同一个方向发展自己的诗艺，个别诗人在创作观上还发生了某种分歧。

90 年代初，由梁晓明、耿占春主编的《北回归线》也受到人们注意。② 该刊在浙江杭州自印发行，虽然本省诗人的作品占据了一定的篇幅，比如女真、潘维、梁健、刘翔的诗作与诗论，但“地域”特色并不显著。与此同时，它也注意吸引和刊发外地已成名的诗人、评论家的作品。曾在《北回归线》上发表作品的，有严力、孟浪、王寅、王家新、陆忆敏、西川、陈东东、钟鸣、翟永明、肖开愚、周伦佑、徐敬亚、陈超、陈仲义、唐晓渡、耿占春等。《北回归线》在办刊特色上，突出“先锋”性，主张大胆的艺术探索，但也注重诗歌的精神倾向和纯正的审美趣味。刘翔在一篇文章里开宗明义地说：“诗歌是什么？它是一个不久于人世的梦吗？”“我绝对不同意那种认为最近几年现代诗已经颓敝的说法，纵然诗坛上猢狲少了一些，斗殴和赶集现象有所减弱，但真正的诗人们幸存下来了，逐渐走向深处，和黑夜之根、和大地的脉搏处于更本真的血缘关系中。我甚至要说中国现代诗正迎来它的黄金时代。”③

稍晚一些面世、但产生了一定影响的，是创办于北京的两家小型诗刊：《小杂志》和《偏移》。《小杂志》由孙文波、肖开愚、臧棣参与筹划，孙文波、林木主编，1997 年 10 月自印出版，截止到 1999 年 6 月，已出 6 辑。它的作者基本是主张探索诗歌叙事性问题的，因此，有较浓厚的“同仁”诗刊特点。不过，强调诗歌变化和活力，与其他先锋诗歌现象在审美意识和写作方向上保持某种“差异性”，是该刊公然宣称并鲜明坚持的艺术主张；另外一个特点是，注意对诗歌新人的发现和扶持。自创刊以来，不断有新人面孔出现于各种栏目。该刊的第 6 期前面的“出版说明”曾这样标榜自己的写作“立场”：“我们为什么写作，可能并不像人们以为的那样是一个已经获得解决的问题，而是相反，第一个问题也是最后一个问题。只要人类还没有解决对于自身来说最初级的生存的自由这样的问题，那么写作就永远是探险。同时也是反对和修正别人强加在我们身上以及由我

---

① 臧棣：《犀利的汉语之光——论戈麦及其诗歌精神》，载《发现》，1992 (3)。

② 在《北回归线》3 期的“前言”里，编辑者也很自信地表示：“天才已不值得自傲，大师才是目标。”正因为对诗坛前景有如此乐观的估计，该刊曾一度办得比较红火，坚持了较长一段时间，为 90 年代现代诗坛做出了一定的贡献。

③ 刘翔：《在历史语境中的当代中国诗歌——歌唱者的精神素描》，载《北回归线》，1993 (3)。

们自己认识的不完善产生的谬误。而坚持从自己开始的分析的批判精神，会有助于我们永远不站在狂躁一边。”《小杂志》的作者群是：张曙光、孙文波、朱永良、臧棣、西渡、肖开愚、王家新、桑克、姜涛、金海曙、胡续冬、韩博、周瓒、陈均、丁丽英、千叶、林木等。自 1994 年 11 月起，北大、清华在校年轻诗人创办的同仁诗刊《偏移》，已走过了 6 个年头。它前后刊行了 7 期，作者主要是两校在读的本科生、硕士生和博士生。后来，又有一些其他院校已经毕业的青年诗人加入进来。“一方面，新同人的不断加入和其主要成员写作心态的持续变化使《偏移》的诗歌构成呈现出德勒兹所描述过的、多种话语成分和可能性不分层级地纠缠在一起的‘块茎状’形态；另一方面，当代诗歌场域不可避免对《偏移》的‘场域功能位置’做出了集约化识别或描述：学院写作、新一代的知识分子写作、‘文化症候’写作等”①。它的发起人和主要作者有姜涛、胡续冬、王雨之、冷霜、周伟驰、铁军、穆青、周瓒等。

从上面简单的描述看，各个民刊作者群的变动是比较大的。有些是近年先锋诗歌界“主流派”的诗人，在诗坛的活动已长达近 20 年，他们一直在积极影响着更年轻诗人的创作；有些年轻诗人还处于比较“边缘”的位置上，对诗坛尚未形成影响，创作风格也没有形成，但他们身上所显示的艺术敏感、观察力和活力，则反映了先锋诗歌未来发展的趋向和可能。这是充满希望的新一代诗人。众多诗歌民刊的出现，既是现代诗歌令人兴奋的现象，实际上也构成了激烈竞争的态势。在此背景下，一些刊物发展一个阶段后，逐渐从人们视线里消失；一些刊物继之而出现；另一些刊物则表现出勃勃生机和坚韧的生存能力。从 90 年代以来民间诗刊存在的时间看，最长还没有超过 6 年的，《偏移》应该还算是时间较长的一家。诗歌杂志的变动，反映了诗歌探索的动向和艺术特征，是人们考察一个阶段诗坛状况的基本依据。

第二节　其他诗人和海外流寓诗人

文学史上时常有这样的情况：一些诗人因未加入某一个流派、某一个杂志，或因生活的地域偏离文学中心，他们的创作难免会受到人们的忽视，较难进入研

---

① 胡续冬：“序言”，《偏移》，2000 (7)。在诗歌观上，他们曾不同程度地受到毕业于北大的诗人西川、臧棣的影响，最近一两年，有逐步摆脱这种“影响”的迹象。

究家的视野。在20世纪90年代，的确存在着这样一些诗歌的群落。但是，在我们所说的“90年代诗歌”之外，也有一些成名于80年代的诗人仍然在坚持自己的艺术努力，并有新作奉献给诗坛。

1993年，随着诗集《对一只乌鸦的命名》的出版，于坚在日常生活中提炼朴素的诗意的创作倾向显得比此前更趋自然和成熟。其中，《避雨之树》、《怀念之二》、《感谢父亲》、《对一只乌鸦的命名》和《弗兰茨·卡夫卡》等诗作以其繁复的意象和朴实的感情，引起了读者心灵的美感和联想。之后，他具有实验性质的长诗《〇档案》，先在北京改编成实验话剧上演，后来配上贺弈的评论在云南刚创刊的杂志《大家》发表。这首注重反思当代中国人生存处境的长诗，以独特的构思、诗体形式得到了一部分读者和评论家的赞赏；对于坚而言，显示了他对抒情长诗承载容量和表现形式的探索，在他整个诗歌创作中有重要的地位。1998年，奚密在《诗探索》第三期发表专论《诗与戏剧的互动：于坚〈〇档案〉探微》，对它进行了深入分析。她认为，从总体艺术效果看，《〇档案》的模拟性是多层次的，作品“凸显了公共书写——话语的暴力”，借以表明，“社会和传统对个人的窥视、制约、压抑、扭曲，总已潜伏、渗透在日常语言里面，政治话语与广义的日常语言实际上具有唇齿相依的同谋关系”。另外，奚密还对作品文本作了细读，她指出，“诗中也使用了大量的对仗、排比、典故等这些可称为‘伪文学性’的修辞，因为它们是通俗观念中的‘文学’——尤其是‘诗’——最容易辨认模仿的符号。《〇档案》夸张的形式与修辞旨在呈现公共书写——伪诗的空洞、虚浮和矫作；后者是彻底的形式主义，‘文’远胜于质，内容实不堪负荷形式”，“他用看似非诗的语言和形式来揭露伪诗。这是《〇档案》另一层次上的吊桅”。于坚又写了长诗《飞行》等诗作，继续着上述的艺术探索。在艺术风格上接续“他们”诗风、试图又想走出新的路径的一些年轻诗人，在这时也呈现出活跃的姿态，其中值得提到的有伊沙等。90年初，伊沙（1966—）他的新版诗集《饿死诗人》受到人们的注意。他的诗，运用了口语写作的方法，同时夹杂了后现代主义的某种情绪；作者试图用一种看似粗俗、鲁莽的语态，讽刺日常生活中人们正襟危坐的生活态度和苟且心理，通过“直白式”的诗歌语言与读者展开直接的对话。《车过黄河》一诗便是一个典型例子。这首诗特意选择一个公共意象作为诗的支点，然后通过个人的戏剧化行为对它加以拆解、重装，虽然它仅仅再现的是历史的一个瞬间，但让人们感到，那些曾经在中国人心中非常之“重”的事件和感受，在90年代一部分年轻诗人笔下有变“轻”的趋势。而这种趋势，恰恰成为伊沙等人艺术构思的特殊视角。伊沙的诗，受到了大学校园一部分学生的赞赏，但是在诗体形式上，可以看做是对“他们”一派艺术形式的部分扬弃和

另一种意义上的发展。

我们这里所说的海外流寓诗人，不包括90年代出国的诗人，而主要是指80年代去欧美各国留学、访问并在所在国定居的诗人。他们出国之前，就已开始诗歌创作。出国后的岁月里，由于文化处境和创作“语境”的变化、影响，他们的创作视角和经验都发生了一定的变化。然而，他们意识到，虽然可以与欧美诗坛密切交往，在朗诵会上，还有一些纯粹是出于对中国文化好奇心理来到会场的听众，但自己作品的根应该在中国。在那里，有着广大和众多的诗歌的“受众”，也只有在那里，他们作品的每一个旋律、每一个音符，才能激起读者心灵真切而持久的共鸣。他们精神上的祖国，是在遥远的故国。严力说：“多少年来，一提到诗，总是和沉重无法分开的。诗把我的心往下拉，贴近原始的矿源……”①因此，他们面临着双重的尴尬：在西方国家读者的眼里，他们的诗歌创作是“非母语”的“少数民族”的语言，处于无足轻重的地位；另一方面，在国内诗歌界眼里，他们的诗歌与诸多热点难免偏离，在主题和题材上也不能说就非常接近，所以难以引起足够的重视。但是，诗又是海外流寓诗人在精神和感情上联系祖国的桥梁，是他们作为“诗人”身份的证明。上述矛盾，在他们的诗歌观和创作上折射了出来。一般而言，海外流寓诗人的创作，集中在两个领域：一是潜在的怀乡、怀旧主题，另一是对个人生存意义和心理的深入揭示。这里的“怀乡”、“怀旧”，与一般的远离故土的人的思乡情怀不同，除包含着日常伦理的意义，还包含着对大陆社会意识形态充满矛盾心理的认同。这些流寓海外的诗人，大多是80年代中期离国而去的。他们在国内接受了完整的人生教育，在50年代至70年代的社会动乱中度过了童年或少年，80年代，又受到政治性社会气氛和西方人道主义精神的深刻影响，这使他们的世界观中，潜藏着政治化人生追求的基因。这一基因，必然会有意或无意地反映到诗歌创作的审美意识之中。然而，当他们踏上异国的土地，远离了本土文化和所熟悉的亲人、故友，在经历了一连串的人生挫折之后，又容易陷入严重的生存危机，并从中产生深切、痛苦和受挫的感受。由此衍生的诗歌素材，一直影响着他们对周围世界的观察和认识，成为回荡在其作品中的一个基本旋律。客观地说，海外流寓诗人的创作，开掘了90年代诗歌的新的表现领域，丰富了创作的题材。由于缺乏对国内社会生活刻骨铭心的感受和审察、认识的机会，这一群体的创作在题材和视角上表现了一定的局限性。

严力早期是朦胧派诗人，先锋画家，曾写过《根》、《不用站起来去看天黑

---

① 严力：《“一行”：无方向的方向》，载《诗探索》，1994（3）。

了》、《无题》和《吃音乐》等诗，流露出“超现实主义的倾向和黑色幽默的品格”[①]。但在该流派兴盛之际，他的创作并不太引人注意。80 年代前期，还参加过名噪一时的“星星画会”。1985 年以画家的名义自费留学美国。1987 年创办诗歌民刊《一行》。到 1993 年底，该刊已出 20 期，在国内外产生了一定影响。曾在《一行》上发表诗文的诗人，有秦松、非马、金斯堡、贝岭、孟浪、莫非、伊沙、梁晓明、杨小龙、海上、傅维等。定居美国后，严力的诗风发生了显著的变化，除继续保持过去那种幽默的观察方式，作品中还渗透了对人生较深刻的体验，以及对现代社会畸形方面的冷嘲。如他在《没到过纽约就等于没到过美国，但纽约不是美国》中写道：

路过纽约就等于延长了生命
一年就可以经历其他地方十年的经验
集人类社会所有种族经验的那个人
名叫纽约

作者通过对纽约的直接体验，呈现了各个民族文化在这里汇合与交融的情状，也暗示了自己的“异乡感”。这是大多数旅美诗人和作家的心理情绪。这一“无根感”，一直贯穿在严力出国后的诗作中。

张枣、宋琳、贝岭和杨小滨是海外流寓诗人中应该提到的几位诗人。

张枣 80 年代四川外语学院研究生毕业后，赴德国留学，前后达 10 年之久。90 年代后期，在德国图宾根大学获得博士学位，并在该校任教。张枣是 80 年代中期第三代诗歌浪潮中涌现出来的青年诗人，他的成名作是《何人斯》、《镜中》、《十月之水》、《姨》等。他观察细腻，表现含蓄，对汉语词汇十分敏感，有中国古典诗词的某种遗韵，但手法却是现代的、鲜活的。最近几年，他的诗风向着荒诞、超现实的方面发展，作品中增加了对话、自白等叙事因素，含意转向闪烁和隐晦，但显示了比较成熟的诗人的气韵。《人夜》传达给人们异常灰冷的心灵感受，其中却充满喜剧的声音；《夜半的面包》在“是谁派遣了灾难”的询问中，透露了较难觉察的痛苦；《祖国丛书》则通过对“生活”的讥讽，表达了对另一种生活的想象。另外，《预感》、《而立之年》和《在夜莺婉转的英格兰》等诗，表现了娴熟的诗歌技巧和较高的思想的智慧。张枣出版的诗集有《春秋来信》(1998)。宋琳 80 年代就读于华东师范大学时，一度追求粗暴和自嘲的艺术风格，曾被人称为“城市诗人”。之后他赴法国留学，诗的感觉逐渐变得细致和深入，文字之间荡漾着某种玄学的气息。他往往选择一座遗弃在大海深处的古老的城

① 陈超：《中国探索诗鉴赏辞典》，272 页。

堡，或是深夜“飞鱼撞击钢板”时发出的特异的声响，来进行他关于人与自然、宗教的思考。不过，宋琳诗作的色调是明亮、温暖和幻想的，带有地中海文化的特点；他还喜欢用梦幻式的诗句，来展现自己下意识的情绪感觉，给人一种夜色下的“萨克斯”的演奏效果。《象牙堡》即是一首典型的“地中海风味”的诗作，它借对散落在大海深处某一古堡的独特印象，把大海、阳光、峭岩、公墓和想象中的传说融为一体，流露了作者耽于幻想、憧憬艺术化生活的真实心境。他值得注意的作品，还有《夜读》、《我爱生活在陌生人中间》等。

贝岭，原名黄贝岭。1982 年北京财贸学院毕业后，曾到深圳大学任教。后来赴美国留学。他说：“我的创作从来都是自由的，因为它仅仅是我生命本身的要求。”① 80 年代，他以《秋天的字句》、《冬天的字句》和《内向》等诗作引起人们注意。曾发起创办诗歌民刊《倾向》，之后接编该刊的“海外版”，产生了一定的影响。贝岭的诗，有某种内在的震撼力，在表面流畅的字句和结构中，展现“波涛汹涌的静”，给人“伤感的摇滚”的艺术效果。最近几年，他的兴趣转向思想文化史、先锋艺术等方面，诗作逐渐减少。杨小滨 80 年初毕业于复旦大学中文系，之后留学美国，90 年代中期在耶鲁大学获得博士学位，写诗并从事文学评论。他擅长从日常工作中提炼诗歌素材，在对人“境遇”的揭示中表现其困境和心理情绪，例如《景色与情节》、《日常悼歌》等；另外一些作品，则介入历史现实的冲突，包含有潜在的批判性，例如《大海》、《囚徒日志》等。他的诗，词锋锐利，富有哲理的意味，倾向于在短小的篇制里隐藏深奥的思想。

进入 90 年代后，另一些从 80 年代走来的诗人，仍然在坚持着诗歌创作。在他们身上，“群体”的特征不很明显，很少标榜诗的主张，所以很难进行“归类”的描述。不过，在长期默默的耕耘中，他们用自己所付出的艰苦努力，赢得了诗坛的注意，有些作品堪称是少见的佳作。这些诗人是：莫非、潞潞、简宁、南野、童蔚、余刚、阿坚、车前子、树才、黑大春、邹静之和郑单衣等。

潞潞 80 年代的代表性作品有《石头屋子》、《山崖的下面》和《青铜仿制品》等，最近几年，他致力于“无题抒情诗”文体和内容的探索，受到人们的注意。他早期的诗，追求对语言力度的表现和想象的张力；最近几年，在保持原有风格的同时，诗人注重于对生命、自然的思考，使之和作品的结构形式形成某种高度的和谐与共振。他为人称赞的诗集有《潞潞无题诗》（1997）等。莫非过去被人称作是“园丁”诗人，他的那些诗，表现了对土地、人和收获的独特理解。在 90 年代，他出版了诗集《词与物》（1997），试图在汉语和哲学

---

① 唐晓渡、王家新编：《中国当代实验诗》，8 页。

玄想之间找到诗歌表现的理想途径。不过，他更多是从普通人的命运出发，冷静地分析其中的矛盾和困惑："白云从太阳的正面升起/是谁等待一个人/季节已经不那么明显/运送粮食的道路已经断绝"（《他的一生只能是这样》）。简宁过去因"军旅诗"受到注意。90 年代以来，他在北京黄亭子举办的"非主流诗歌朗诵会"，吸引了诗歌界的目光。他的诗，近来转向对比较抽象事物的刻画和人与人之间荒诞关系的揭示，如《镜子》等。他出版的诗集有《简宁的诗》（1997）等多种。

童蔚是少数几个未"归入"女性诗人群，但创作一直处于"佳境"的诗人之一。她的诗，从审美的角度看，属于"智慧"和"冷静"的一类，尤其擅长分析人格的种种矛盾与冲突。在《天上的那一个》中，人的方生未死的状态得到了淋漓尽致的披露和饱满、深刻的表现；《有含意的卡通人》通过对"假象"的想象，发现了"你从我身上剽窃/一个你所恨的人的作品"这一人性秘密……在《玄月：走钢丝》这首短诗里，她公开了对命运的无奈和感慨：

揭晓，不一定常常想到人生的我
却面对每一天
充满矛盾的路途
……
我牵着树枝温暖的手
向着高耸入云的烟囱呼喊
一个人写下的话语
是一个谜

她的诗歌创作意识里显然有一个潜在的 40 年代的现代诗传统，穆旦、奥登等诗人的影响在作者的作品里，是随处可见的。她的艺术表现，超出了本时期女性诗歌的艺术框架，反映了她个人的生存状态和心境。在对"世俗文化"的体验中，阿坚的诗表现了对人的处境的关注。他的那些在节拍上类似"咏叹调"的长句，浸透的却是伤感、失落和讥讽的情绪，其中也不失乐观和豁达的人生态度。在 90 年代的诗歌格局中，他的创作应该说是"寂寞"的。一方面，它源自于诗人自守的心态；另一方面，他与众不同的表现形式和审美追求也不大容易觅到真正的"知音"。在《抽象的危险》这首诗里，作者袒露了自己的诗歌观："不怕具体，就怕抽象的危险。"

另外，南野、树才、余刚、黑大春、邹静之、车前子和郑单衣等，在 90 年代也都有不俗的作品问世。

基本概念

诗歌民刊　　海外流寓诗人

复习思考题

1. 诗歌民刊的发展和存在状况。
2. 其他诗人的创作情况。
3. 海外流寓诗人的创作。

参考书目

1. 全部《现代汉诗》,《发现》,《偏移》,《小杂志》(北京)
2. 全部《北回归线》(杭州)
3. 全部《一行》(美国),《倾向》(德国)

21世纪
通识教育系列教材

中国当代诗歌年表

上　编

1949年

2月　艾青和华北大学师生随解放大军进入北平。艾青随后任国立北平艺专军代表。

4月　郑敏的《诗集（1942—1947）》由文化生活出版社出版。

5月　全国第一次文代会筹委会成立。下属诗歌组成员有：李广田、艾青、胡风、柳亚子、柯仲平、俞平伯、田间、冯乃超、何其芳、臧克家、安娥、厂民；胡风、艾青为召集人。

田间的诗集《赶车传》由天津新华书店出版。

《文艺报》创刊。

6月　臧克家、冯至、卞之琳、严辰出席《文艺报》召开的第一次座谈会。

6月30日　胡风在《文艺报》第九期（试刊期）卷首发表《团结起来，更前进!》的“代祝词”。

7月　全国第一次文代会在北平召开。萧三、艾青、柯仲平、何其芳、冯乃超、袁水拍、胡风、田间、光未然、李广田、俞平

伯、冯至、李季等13位诗人出席。

8月底　穆旦赴美国芝加哥大学研究生院留学。

9月　田间在《文艺报》一卷一期发表《我从张家口来》。

10月　出版的重要诗作有：郭沫若的《史无前例的大事》、胡风的《时间开始了》、何其芳的《我们最伟大的节日》、石方禹的《和平的最强音》等。

10月1日　中华人民共和国宣告成立。当天，袁水拍还兴奋地坐在飞机上绕天安门广场一圈。

10月14日　中国人民解放军解放广州。

10月25日　《人民文学》创刊，茅盾、艾青出任正、副主编。周扬的文章《新的人民的文艺》发表在《人民文学》10月号。

11月　何其芳的诗集《夜歌》出版。

臧克家创作短诗《有的人》。

12月　李季在《文艺报》一卷六期发表《我是怎样学习民歌的》，文中谈到自己思想的转变过程。

★ 年度重要诗集还有：李季的诗集《王贵与李香香》等5种，作为解放区文艺作品选集《中国人民文艺丛书》之一问世；袁水拍的诗集《解放山歌》出版。

1950年

1月　李瑛、公刘、白桦、周良沛等先后“投笔从戎”，分别随四野和二野进军中南、西南地区追剿残匪。

2月　天津《文艺学习》创刊号发表阿垅的文章《论倾向》，引起争议。

2月28日　戴望舒在北京病逝，入敛时，陆定一、沈雁冰、胡乔木、周扬和艾青等到场。

3月10日　《文艺报》一卷十二期刊发以“新诗歌的一些问题”为题的一组笔谈，作者有萧三、田间、冯至、马凡陀、邹荻帆、林庚、彭燕郊等，一致表示拥护“文艺为工农兵服务”的方针政策。

3月25日　出版总署发布《关于统一全国新华书店的决定》。

4月　李季的诗《报信姑娘》发表在《人民文学》第一卷第六期。

4月25日　陈涌著文《论文艺与政治的关系》，对阿垅的诗歌观提出尖锐批评（见《文艺报》二卷第三期）；同期另附阿垅的“检讨”信。

5月1日　艾青的文章《谈工人诗歌》发表在《人民文学》第二卷一期；同期发表的还有李瑛的诗《战地小诗》。

5月10日　何其芳《话说新诗》一文在《文艺报》二卷四期发表。同月艾青先后到北平艺专、辅仁大学两校做《文艺与政治》的讲演。

6月　老舍的文章《鼓词与新诗》、阮章竞的长诗《漳河水》发表在《人民文学》第二卷第二期。

6月25日　朝鲜战争爆发；国内文艺刊物上开始刊发反对“美帝国主义”的诗篇。

10月12日　教育部接收私立辅仁大学。

11月　石方禹的长诗《和平的最强音》见于《人民文学》第三卷第一期；同期发表的还有何其芳的《论民歌》一文。

★年度重要诗集还有：胡风的《欢乐颂》、《光荣赞》和《安魂曲》、田间的《短歌》、艾青的《欢呼集》。

1951年

1月　卞之琳诗作《天安门四重奏》发表于《新观察》二卷一期。艾青的诗《宝石的红星》在《人民文学》第三卷第三期发表。

1月8日　鲁迅纪念馆在上海成立；同日，中央文学研究所在京举行开学典礼（后改称“文学讲习所”），丁玲、张天翼任负责人。

2月12日　教育部接收私立燕京大学。

4月15日　杀害闻一多的凶手在云南伏法。

5月16日　《人民日报》发动对电影《武训传》的批判。

6月　臧克家加入中国民主同盟。

7月　袁水拍诗《毛泽东颂歌》刊于《人民文学》第四卷第三期。

10月　俞平伯的文章《建国两年来爱国精神的发扬》在《人民文学》第四卷第六期发表。

11月　留美的穆旦创作批评美国社会的《美国怎样教育下一代》等诗作。

11月24日　北京文艺界召开整风学习动员大会，胡乔木、周扬、丁玲做了重要讲话。

★年度重要诗集有：牛汉的《彩色的生活》、《祖国》和《在祖国的面前》、田间的《一杆红旗》、卞之琳的《翻一个浪头》、邵燕祥的《歌唱北京城》、李瑛的《野战诗集》、韩笑的《血泪控诉》。

1952年

2月15日　冯至在江西进贤写成《韩波砍柴》一诗。

4月　杜黎均在《文艺报》第7号上发表《谈“三反”和“五反”运动中的诗歌和快板》一文。

5月　“志愿军诗辑”和“雨果诗钞”在《人民文学》5月号同期发表。

6月　人民日报社论《继续为毛泽东同志所提出的文艺方向而斗争》，在

《解放军文艺》6月号等报刊陆续转载。《人民文学》6月号发表田间的《纪念“在延安文艺座谈会上的讲话”发表十周年》。

12月　《〈苏联共产党（布）中央委员会的报告〉中关于文学艺术的指示》，由《人民文学》12月号重新发表。

★ 本年出版或再版的重要诗集有：田间的《我的短诗选》、何其芳的《夜歌和白天的歌》、严辰的《战斗的旗》、李季的《短诗十七首》和李瑛的《战场上的节日》等。

1953年

1月　穆旦自美国回国。

2月　穆旦月末抵北京，住教育部招待所等待分配工作。游国恩在《人民文学》2月号发表论文《白居易及其讽刺诗》。同月集中北京学习的作家分赴各地参加工作。

4月　全国文协组织在京作家学习社会主义现实主义文学理论；同月《人民文学》“斯大林纪念专号”上刊出胡风、田间、吕剑、严辰、王亚平和力扬等的诗。

5月　穆旦到南开大学外文系任副教授。同月《艾吕雅诗选》（罗大冈等译）见于《人民文学》(1)。孙大雨诗《哀歌》发表在《人民文学》5月号。

6月　葛杰指责亦门诗论集《诗与现实》的文章，见《文艺报》第11号。

7月　田间在《文艺报》第13号发表《新时代的主人》，纪念马雅可夫斯基诞辰60周年。

7月27日　朝鲜停战双方代表在板门店签署“停战协定”，朝鲜战争宣告结束。

9月　卞之琳著文《下乡生活5个月》，谈到江浙农村参加合作化运动的体会（参见《文艺报》第18号）；又写成《秋收》5首，次年刊于《人民文学》(1)和上海《文艺月报》(2)。

9月23日　全国第二次文代会在北京召开，刘白羽在大会的发言中说：“从新中国诞生以来，已经有了上百的新作家，带着他们光辉的成就，站到文学岗位上来了。”列入新作家名单中的青年诗人是邵燕祥、未央、闻捷、顾工和韦其麟。

11月　白桦的诗集《边疆的声音》出版。

12月　中共中央通过《关于发展农业生产合作社的决议》。

★ 年度重要诗集还有：《臧克家诗选》、郭沫若的《新华颂》、何其芳的《西苑集》、阮章竞的《漳河水》、鲁藜的《时间的歌》、艾青的《宝石的红星》和胡征的《大进军》等。

1954 年

1 月　严阵的成名作《老张的手》在《人民文学》1 月号发表。

2 月　袁水拍的《诗四十首》出版。

3 月　绿原在《人民文学》(3) 发表组诗《北京的诗》，其中有：《沿着中南海的红墙走》、《到公园去玩》和《雪》。

闻山的《读〈漳河水〉》刊于《文艺报》第 6 号。

4 月底　何其芳写成《回答》一诗，透露了诗人心灵世界的矛盾。该诗在《人民文学》(10) 登出。

5 月　云南省文联组织整理的撒尼族长诗《阿诗玛》初稿完成。

7 月　胡风在《文艺报》第 13 号发表《中国现代史底百科全书》，欢呼“中华人民共和国宪法草案”颁布。

李季组诗《祁连山情歌》刊于《人民文学》7 月号。

7 月 22 日　胡风就文艺问题“上书”中共中央（史称《意见书》）。

7 月 25 日　艾青写作短诗《礁石》。

8 月　蔡其矫组诗《海上》在《人民文学》(8) 登出。

10 月　牛汉在《文艺报》第 19 号发表《试谈殷夫的诗》。

11 月　臧克家在中国文联、中国作协联合召开的主席团扩大会议上发言，严厉批评《文艺报》的“资产阶级思想倾向”。

《人民文学》(11) 刊出艾青《南美洲的旅行》(7 首)。

12 月　《人民文学》(12) 推出一批青年诗人的成名作，它们是：傅仇的《森林之歌》(3 首)、公刘的《西盟的早晨》(4 首)、邵燕祥的《中国的道路呼唤着汽车》(2 首)。

全国学术界展开对胡适思想的批判。

★ 年度重要诗集还有：贺敬之的《朝阳花开》、田间的《给战斗者》（再版）、牛汉的《爱与歌》、鲁藜的《星的歌》和《红旗手》、李瑛的《天安门上的红灯》、公刘的《边地短歌》和《王老九诗选》等。

1955 年

1 月　《文艺报》第 1 号、第 2 号登载姚文元等批判胡风的一组文章。

2 月　田间著文《箭头指向哪里?》批判胡风，文见《文艺报》第 3 号；该报第 4 号相继登出绿原的《我对胡风的错误思想的几点认识》、臧克家的《胡风的宗派情绪》。

3 月　闻捷的组诗《吐鲁番情歌》在《人民文学》发表。

3 月 1 日　中共中央发出《关于宣传唯物主义思想和批判资产阶级唯心主义

思想的指示》。指示要求在知识分子和人民群众中进行辩证唯物主义和历史唯物论宣传，8年内使500万党外知识分子的大多数都能了解马克思主义的基本知识。

5月　胡风《我的自我批判》发表于《文艺报》第9号、第10号。

5月13日　《关于胡风反革命集团的一些材料》（其中大量是私人信件）分三批（另两批是5月24日、6月10日）在《人民日报》发表。

5月25日　宣布撤消胡风全国文联委员、中国作家协会理事职务。

艾青写诗《把奸细消灭干净》，参与批判胡风（《文艺报》第12号）。

胡风、梅志、牛汉、徐放、绿原、刘雪苇、杜谷、阿垅、鲁藜、卢甸、罗洛、化铁、冀汸、方然、彭燕郊、曾卓和郑思等，先后在北京、天津、上海、南京和武汉等地被捕。

7月　冯至当选全国人大代表。

《文艺报》第13号刊出下列文章：方纪的《阿垅的嘴脸》、沙鸥的《一个革命叛徒的自白（重读胡风的“安魂曲”）》。

艾青的《评公刘的诗》在《文艺报》第13号发表。

8月　艾青在《文艺报》发表《一个历史的教训（回忆在延安和托匪王实味的斗争）》。

8月3日—9月6日　中国作协党组先后召开16次“扩大会议”，批判“丁玲、陈企霞反党小集团”，逐步联系到艾青。

10月8日　郭小川（署名马铁丁）的诗《投入火热的斗争》发表在《人民文学》。

12月27日　毛泽东为《中国农村的社会主义高潮》一书作序，高度赞扬农业合作化运动的迅速发展，提出应不断批评右倾保守主义。

农历除夕，胡风在狱中写下旧体诗《一九五五年旧历除夕》，内有“竟在囚房度岁时，奇冤如梦命如丝”的诗句。

★ 年度重要诗集有：郭沫若的《毛泽东的旗帜迎风飘扬》、艾青的《黑鳗》和《艾青诗选》、田间的《向日葵》、李季的《玉门诗抄》、邵燕祥的《到远方去》、公刘的《神圣的岗位》、白桦的《金沙江的怀念》、顾工的《喜玛拉雅山下》、雁翼的《大巴山的早晨》、傅仇的《森林之歌》、严阵的《淮河边上的姑娘》等。

1956年

1月　沙鸥在《文艺报》第1号发表《青年人火热的声音（谈邵燕祥的诗）》。

开始对各种民营剧团、书店和出版社进行“社会主义改造”，使之国营化或

者公私合营化。

2月　中国作家协会召开第二次理事（扩大）会，周扬作《建设社会主义文学的任务》的报告；此间，臧克家、郭小川、严辰、邵燕祥等在“诗歌组”发言“批评、帮助”艾青。

4月　沙鸥《劳动的旋律（谈工人樊福庚、技术员郑成义的诗）》在《文艺报》第8号发表。

5月26日　陆定一在中南海怀仁堂作《百花齐放，百家争鸣》的动员报告。

7月　闻山的文章《挚情的、凝练的诗（读贺敬之的“回延安”）》，见于《文艺报》第14号。

7月1日　贺敬之的抒情长诗《放声歌唱》在《北京日报》发表。

9月　闻捷诗集《天山牧歌》由作家出版社出版。

11月17日　邵燕祥的诗《贾桂香》在《人民日报》发表，该诗后来受到严厉批判。

11月21日—12月1日　中国作协开会提出如何贯彻“双百方针”的问题。

★年度重要诗集还有：艾青的《春天》、田间的《汽笛》、李季的《生活之歌》和《致以石油工人的敬礼》、贺敬之的《放声歌唱》、张志民的《金玉记》和《家乡的春天》、戈壁舟的《延河照旧流》、蔡其矫的《回声集》、未央的《杨秀珍》、公刘的《黎明的城》和《西双版纳组诗》、白桦的《鹰群》、邵燕祥 的《给同志们》、雁翼的《在云彩上面》、石方禹的《和平的最强音》、李冰 的《刘胡兰》、李学鳌的《印刷工人之歌》和傅仇的《雪山谣》等。

1957年

1月　《诗刊》在北京创刊，臧克家出任主编。创刊号发表了毛泽东致诗刊的信和他本人诗词18首；同期刊出的还有艾青的诗《在智利的海岬上》、冯至的组诗《西北诗钞》等。

诗刊《星星》（四川）创刊，该期发表的流沙河的散文诗《草木篇》后来遭到严厉清算。

2月　郭小川的抒情诗《致大海》和叙事诗《深深的山谷》先后发表在《诗刊》第2期、第4期。

臧克家在《诗刊》发表作品《在毛主席那里作客》；同期还刊有后来给公刘招致“麻烦”的诗作《迟开的蔷薇》。

4月9日　《就“百花齐放、百家争鸣”问题周扬同志答文汇报记者问》在《文汇报》登出，两天后，《人民日报》转载。

4月10日　《人民日报》发表社论《继续放手，贯彻“百花齐放、百家争

鸣”的方针》，动员人们“大鸣大放”。

5月　钱谷融的《论“文学是人学”》见于《文艺月报》(5)。

5月15日　毛泽东的《事情正在起变化》一文，开始在党内一定级别内传达。他亲自确定的关于区别“香花”和“毒草”的6条标准是：一是，有利于全国各民族的团结；二是，有利于社会主义改造和社会主义建设；三是，有利于巩固人民民主专政；四是，有利于加强民主集中制；五是，有利于加强共产党的领导；六是，有利于社会主义国家的团结和爱好和平的世界人民的大团结。

5月25日　《诗刊》登出穆旦诗作《葬歌》；杜运燮《解冻》一诗见于《诗刊》5月号。

6月8日　《人民日报》推出社论《这是为什么?》“反右”运动在全国范围内展开。

6月—9月　中国作协连续召开党组扩大会议，揭发、批判丁玲、陈企霞和冯雪峰等人。

7月25日　《诗刊》第7期发表“反右派斗争特辑”，配发臧克家的“代卷头语”《让我们用火辣的诗句来发言吧》和田间、郭小川、沙鸥、邹荻帆、徐迟等“批判性”的作品。

8月　沙鸥的《“草木篇”批判》、邹荻帆的《李白凤的公开信》在《诗刊》第8期一并发表。

8月7日　《人民日报》第一版发表《文艺界反右派斗争的重大进展——攻破丁玲陈企霞集团》的文章，被公开点名的有冯雪峰、艾青、江丰、罗烽、李又然和白朗。

9月　《诗刊》继续发表徐迟、田间的批判文章《艾青能不能为社会主义歌唱?》和《艾青，回过头来吧!》；同期，黎之的文章对穆旦、艾青、公刘创作中的“资产阶级倾向”进行了指责。

★ 年度重要诗集有：公刘的《在北方》、《望夫云》、郭小川的《致青年公民》、艾青的《海岬上》、李季的《菊花石》、白桦的《孔雀》、张永枚的《骑马挎枪走天下》等。

1958年

1月　冯至的文章《论艾青的诗》在《文学研究》第一期发表，这是艾青批判中最具理论色彩的一篇文章。毛泽东旧体诗词《蝶恋花游仙》及“毛主席‘蝶恋花词’套色插页”发表，徐迟号召诗人深入生活的文章《诗人们已经远行》，公木的《公刘近作批判》，在《诗刊》1月号发表。

1月1日　《人民日报》发表题为《乘风破浪》的社论。社论指出，1957年

社会主义建设取得了巨大成就，号召在钢铁和其他重工业产品方面用15年时间赶上和超过英国，在20到30年内超过美国，最后由社会主义过渡到共产主义。

1月26日　《文艺报》第二期推出“再批判”专栏，对王实味、丁玲、艾青、萧军、罗烽等1942年写于延安的《野百合花》、《三八节有感》、《论同志之“爱”与“耐”》、《了解作家，尊重作家》和《还是杂文的时代》等进行“秋后算账”。

2月　《诗刊》开始刊登来自工厂、农村和专业诗人的“大跃进诗歌”。

2月28日　《人民日报》和《文艺报》第五期同时发表周扬的长文《文艺战线上的一场大辩论》，同月蔡其矫的诗《雾中汉水》在《长江文艺》(3)发表。

3月　为响应号召，《诗刊》(3)推出“农村大跃进”作品专栏，内有卞之琳、郭小川、邹荻帆、方敬、张志民等模仿民歌体的诗作；同期发表洪永固的论文《邵燕祥的创作歧途》。

3月22日　在成都会议上，毛泽东提出搜集民歌的建议，说：“中国诗的出路，第一条是民歌，第二条是古典，在这个基础写出新诗来，形式是民歌的，内容是现实主义和浪漫主义的对立的统一。”两个月后，这一设想在中共八大二次会议上形成了社会主义文学艺术“革命现实主义和浪漫主义”相结合的创作方法。

4月　《诗刊》(4)刊出邵荃麟的《门外谈诗》，臧克家的《1957年诗歌创作的轮廓》；“工人诗歌一百首”和“工人谈诗”一并推出。

4月14日　《人民日报》发表《大规模地收集全国民歌》的社论。

4月20日　中国最早的人民公社——河南省遂平县嵖岈山卫星人民公社问世。

5月　袁水拍《写中国作风、中国气派的诗》一文，在《人民文学》(5)发表。

周扬《新民歌开拓了诗歌的新道路》，在《红旗》杂志创作号上发表。

6月　郭沫若在《诗刊》(6)一气发表35首新民歌《遍地皆诗写不赢》。

蔡其矫的诗《川江号子》在《收获》(3)发表。

6月21日　诗人柳亚子逝世。

7月　本月开始一批讨论新民歌的文章，相继在《诗刊》、《星星》、《处女》、《文艺报》、《文学评论》、《蜜蜂》、《火花》、《萌芽》和《红岩》上登载。

8月　《诗刊》(8)发表李树尔的批判文章《穆旦的“葬歌”埋葬了什么?》；同期发表的诗作还有黄声孝的《我是一个装卸工》。

陕西省白庙村农民的“赛诗会”等消息见于报端；据称，江西省已有5 000

多个山歌社，四川和湖北两省也急剧飙升到2万多个。

10月　《诗刊》(10)发表毛泽东旧体诗词《送瘟神二首》，同时配发臧克家的《读毛主席的“送瘟神二首”》；北大中文系“56级”鲁迅文学社集体写作的《批判王瑶对新诗的资产阶级观点》一文，见于同期。

11月　卞之琳回击宋垒批评的文章《分歧在哪里?》，在《诗刊》(11)发表，“诗歌发展道路的论争”正式揭开序幕。

★年度重要诗集有：郭沫若的《百花集》、冯至的《西郊集》、臧克家的《一颗红星》、张志民的《社里的人物》、闻捷的《祖国，光辉的十月》和《东风催动黄河浪》、郭小川的《雪和山谷》、高平的《大雪纷飞》、梁上泉的《寄在巴山蜀水间》、孙静轩的《海洋抒情诗》、流沙河的《告别火星》等。

1959年

1月　郭沫若的《就当前诗歌中的主要问题答本社问》，发表在《诗刊》(1)。

李季长篇叙事诗《当红军的哥哥回来了》，在《人民文学》(1)发表。

2月　何其芳在《文学评论》第1期发表《关于诗歌形式问题的争论》，接着又在同一个刊物第3期发表《再谈诗歌形式问题》，参与“诗歌发展道路的论争”，明确表示不赞成另一方贬低和否定五四以来新诗传统的意见。在该刊发表文章附和何其芳观点的，还有卞之琳、力扬、王力等人。

3月　臧克家抒情长诗《李大钊》在《诗刊》(3)发表。

5月　冯牧评论李季叙事诗创作的文章《坚实的道路，淳朴的诗篇》，在《人民文学》(5)发表。

6月　闻捷的叙事长诗《复仇的火焰》的第一部《动荡的年代》，在《收获》(3)上发表。

北大中文系学生谢冕、孙绍振、刘登翰、孙玉石、殷晋培、洪子诚撰写的《新诗发展概况》，从《诗刊》(6)起开始分章连载，到《诗刊》(12)载完。

8月　经过田间“修改”，叙事长诗《赶车传》(上卷)由作家出版社出版。郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》出版。

8月29日　《人民日报》发表《人民公社万岁》的社论。

11月　郭小川的抒情长诗《望星空》发表在《人民文学》(11)。

12月8日　中共中央宣传部召开全国文化工作会议，提出开展一个彻底批判资产阶级文学艺术的运动，批判修正主义，批判19世纪欧洲文学。

★年度重要诗集有：郭沫若的《百花齐放》和《骆驼集》、臧克家的《欢呼集》、冯至的《十年诗抄》、田间的《田间诗抄》、李季的《杨高传》和《心爱的

柴达木》、贺敬之的《十年颂歌》、戈壁舟的《三弦战士》、闻捷的《河西走廊行》、李瑛的《寄自海防前线的诗》、刘章的《燕山歌》等。

1960 年

1 月　《诗刊》(1) 继续以绝大部分篇幅刊载“歌唱总路线、歌唱大跃进、歌唱人民公社”的民歌；同期发表殷晋培批评郭小川《白雪的赞歌》的文章《唱什么样的赞歌》。

《人民文学》、《文艺报》组织文章批评巴人、钱谷融、蒋孔阳的“人道主义”、“人性论”观点。

2 月　张志民的《公社的人物》在《诗刊》(2) 刊出。

4 月　贾芝的《共产主义文艺的开端·读〈红旗歌谣〉》在《人民文学》(4) 发表。同月《诗刊》(4) 的“工人谈诗”栏目发表孙友田、李清联等的文章。

5 月　闻捷叙事长诗《复仇的火焰》第二部的部分章节《任锐三访布鲁巴》，在《诗刊》(5) 发表。

7 月 22 日　第三次全国文学艺术界代表大会在北京召开，郭沫若当选全国文联主席。

9 月　《人民文学》(9) 发表阮章竞的诗《白云鄂博交响诗》。

11 月　孙绍振的《评光未然的〈五月花〉》、谢冕的《论贺敬之的政治抒情诗》在《诗刊》(11)、(12) 合刊发表。

★ 年度重要诗集还有：《田间短诗选》、雁翼的《彩桥》、梁上泉的《我们追赶太阳》、汪承栋的《边疆颂》、张长的《澜沧江之歌》、饶阶巴桑的《草原集》等。

1961 年

1 月　田间《赶车传》第 6 部第 12 章《红花坡》在《诗刊》第 1 期登出。

3 月　《文艺报》第 3 号发表文章《题材问题》，提出“必须破除题材问题上清规戒律”的观点。

6 月 19 日　全国文艺工作座谈会和故事片创作会在京同时召开，周恩来到会讲话，强调纠正文艺工作中的“左”的倾向，发扬文艺民主，尊重文艺规律。文艺界开始出现“纠偏”动向；受其影响，《诗刊》上“工农兵作者”的作品开始减少，专业诗人的作品在逐步增加。

8 月 1 日　根据中共中央指示和周恩来的意见，中共中央宣传部、文化部和全国文联印发《关于当前文学艺术的意见（草案）》(俗称“文艺 10 条”)。

10 月　贺敬之的《桂林山水歌》发表在《人民文学》(10)。

12 月　贺敬之的诗集《放歌集》由人民文学出版社出版。

★ 年度重要诗集还有：田间的《赶车传》(修改版)、严阵的《江南曲》、汪

承栋《高原放歌》、郭小川的《将军三部曲》等。

1962 年

1 月　张志民的《西行剪影》（四首）在《诗刊》第 1 期发表。

2 月 24 日　胡适在台北逝世。

3 月　沙白的《江南人家》（三首）刊于《诗刊》第 2 期。

3 月 2 日　文化部和剧协在广州召开话剧、歌剧和儿童剧创作座谈会（俗称“广州会议”），周恩来和陈毅就知识分子和戏剧创作问题发表讲话。

5 月　《诗刊》发表毛泽东的《词六首》，并配发臧克家的文章《读毛主席〈词六首〉》。

5 月 23 日　为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 20 周年，《人民日报》发表社论《为最广大的人民群众服务》。

7 月　郭小川的《青纱帐——甘蔗林》发表在《人民文学》第 7 期。

9 月　被划“右派”的公刘在《诗刊》第 5 期发表《探矿日记》（二首）。

11 月　《诗刊》第 6 期发表雁翼的《重访战地》（三首）、郭小川的《秋日谈心》。

★ 年度重要诗集还有：张志民的《公社一家人》、邹荻帆的《都门的抒情》、闻捷的《复仇的火焰》的第二部《叛乱的草原》、梁上泉的《大巴山月》、李学鳌的《北京晨曲》、纳·赛音朝克图的《笛声和喷泉》等。

1963 年

1 月　《诗刊》（1）发表汪承栋的《拉萨河的性格》（二首），张万舒的《黄山松·日出》。

3 月　诗歌朗诵活动在北京、上海和安徽等地蓬勃开展。

郭小川的《祝酒歌》刊于《诗刊》（2）。

4 月　中共中央宣传部在北京召开文艺工作会议，会议就柯庆施提出的“写 13 年”问题展开争论。

4 月 11 日　贺敬之的抒情长诗《雷锋之歌》在《中国青年报》发表。

5 月　江西举行“谷雨诗会”；武汉实验新诗与曲艺结合；各地开展“向雷锋学习”的诗歌朗诵活动方兴未艾；北京举办青年学生朗诵训练班。

陆棨在《诗刊》（3）发表以“阶级斗争”为题材的组诗《重返杨柳村》。

8 月　北京举行“纪念马雅可夫斯基诞生 70 周年诗歌朗诵会”。

10 月　南京、西安、合肥等地举行“支持黑人斗争诗歌朗诵会”。

11 月　沙白《大江东去》见于《诗刊》（11）。

★ 年度重要诗集还有：郭沫若的《东风集》、郭小川的《甘蔗林——青纱

帐》、贺敬之的《雷锋之歌》、张志民的《西行剪影》、李瑛的《红柳集》和《花的原野》、张永枚的《螺号》、严阵的《长江从我门前流过》等。

1964 年

1 月　毛泽东《诗词十首》在《诗刊》(1) 发表，其中有《人民解放军占领南京》、《登庐山》、《到韶山》、《咏梅》等；《毛主席诗词》(37 首) 出版发行。

1 月 22 日　贺敬之的《西去列车的窗口》在《人民日报》发表。

2 月　北京大学五四文学社集体创作的朗诵诗《让青春闪光》，在《诗刊》(2) 刊出。

浙江举行诗歌座谈会，讨论诗歌如何面向农村的问题。

3 月　谢冕的《〈西去列车的窗口〉小评》发表在《诗刊》(3)。

6 月 5 日　第五届“上海之春”音乐会举行“毛主席诗词演唱专场”。

6 月 27 日　毛泽东在文艺界整风报告的批语中指出：文艺界各协会和它们所掌握的刊物的大多数，15 年来基本上不执行党的政策，“最近几年竟然跌到了修正主义的边缘”。

9 月　各地举行“反对美国侵略越南诗歌朗诵会”。

10 月　谢冕的《阶级斗争的冲锋号——略谈政治抒情诗创作》发表在《诗刊》(10)。

★ 年度重要诗集还有：袁水拍的《政治讽刺诗》、田间的《非洲游记》、阮章竞的《白云鄂博交响诗》、韩笑的《绿色的边疆》、梁上泉的《长河日夜流》和《山泉》、傅仇的《伐木声声》、铁衣甫江的《祖国颂》、陆棨的《重返杨柳村》等。

1965 年

1 月　《文艺报》(1) 发表专论《欢迎大批新战士登上文学舞台》。

11 月 10 日　《文汇报》发表姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文；30 日，《人民日报》转载并加了“按语”。

12 月　全国青年业余文学创作积极分子大会召开。

★ 年度重要诗集有：郭小川的《昆仑行》、张志民的《红旗颂》等。

1966 年

2 月 2 日—20 日　江青召集一些军队作家在上海秘密讨论，写成“文化大革命”文学的核心理论《林彪同志委托江青同志召开部队文艺工作座谈会纪要》(俗称“纪要”)。

4 月 16 日　《北京日报》发表《关于〈三家村〉和〈燕山夜话〉的批判材料》。

5月10日　姚文元的文章《评“三家村”——〈燕山夜话〉、〈三家村札记〉的反动本质》在《文汇报》、《解放日报》发表。

7月　国内大部分文艺刊物陆续停刊。

1967年

1月　姚文元的长文《评反革命两面派周扬》刊于《红旗》第1期。

艾青在新疆石河子农场被红卫兵揪斗。

4月2日　诗人饶孟侃去世。

★ 年度重要诗作：食指的《鱼儿三部曲》、《书简一》、《书简二》。

1968年

5月　北京地下诗歌沙龙成员张郎郎、何京颉、甘恢里因诗受到迫害。

12月　首都大专院校《红卫兵文艺》编辑部编辑的《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》出版。

同月郭路生（食指）赴山西杏花村插队，写出对一代人产生很大影响的诗作《这是四点零八分的北京》。

★ 年度重要诗作、诗集：食指的《相信未来》、《烟》、《写在火红的战旗上——红卫兵诗选》。

1969年

年初　岳重（根子）、姜世伟（芒克）和栗世征（多多）从北京3中到河北白洋淀淀头村插队。

1970年

本年　以北京的工人、中学生李坚持、黎利为中心的文艺沙龙的活动趋于活跃。他们传看手抄的诗歌、小说，阅读被禁的苏联、东欧作家的作品，如《第四十一个》、《娘子谷》、《你到底要什么》等。

本年　天津宝坻县小靳庄开始出现“民歌”创作活动，参加者多为庄中农民。

本年　绿原在湖北咸宁农场写出《重读〈圣经〉》一诗，作品对“文化大革命”的反思引人注目。

本年　曾卓写出《悬崖边的树》，对知识分子的不幸命运提出了无声的抗议。

★ 年度重要诗作：绿原《重读〈圣经〉》、曾卓《悬崖边上的树》。

1971年

1月13日　著名诗人闻捷被迫害致死。

11月　郭沫若的著作《李白与杜甫》出版。

★ 年度重要诗作：郭沫若《李白与杜甫》。

1972 年

4 月　李瑛诗集《枣林村集》由人民出版社出版。

9 月　贺敬之诗集《放歌集》修订本由人民文学出版社出版。

本年　郭路生因受强烈刺激导致精神分裂。

★ 年度重要诗作、诗集：岳重《三月与末日》、李瑛《枣林村集》、贺敬之《放歌集》。

1973 年

1 月　李瑛诗集《红花满山》由人民文学出版社出版。

12 月　《北京的歌——工农兵诗选》由人民出版社出版。

本年　北岛开始与“白洋淀诗群”交往。

本年　牛汉在湖北咸宁农场写出《华南虎》、《悼念一棵枫树》二首。

★ 年度重要诗作、诗集：《北京的歌——工农兵诗选》、多多《青春》、牛汉《华南虎》和《悼念一棵枫树》、李瑛《红花满山》、芒克《天空》。

1974 年

3 月　李学鳌诗集《英雄颂》由人民出版社出版。

3 月 15 日　张永枚的长篇诗报告《西沙之战》在《光明日报》发表；4 月该书由吉林人民出版社出版。

9 月　《战犹酣——工农兵诗选》由人民文学出版社出版。

★ 年度重要诗作：《战犹酣——工农兵诗选》、张永枚《西沙之战》、李学鳌《英雄颂》。

1975 年

5 月　瞿宗诗集《可爱的连队》由人民出版社出版。

6 月　雷抒雁诗集《沙海军歌》由人民出版社出版。

7 月　李瑛诗集《北疆红似火》由人民文学出版社出版。

9 月　纪宇诗集《金色大航线》由山东人民出版社出版。

本年　老诗人穆旦在痛苦、孤独的心境中创作了二十余首诗。这些诗，显示出作者敏锐的观察力和少见的智慧，以及对社会生活深沉、复杂的思想态度。

★ 年度重要诗作、诗集：《小靳庄诗歌选》、瞿宗《可爱的连队》、多多《夏》、李瑛《北疆红似火》、纪宇《金色的航线》。

1976 年

1 月　《诗刊》复刊。复刊号上发表了毛泽东写于一年前的两首词《水调歌头·重上井冈山》和《念奴娇·鸟儿问答》。

1月31日　文艺理论家、诗人冯雪峰病逝。

2月　臧克家赞美“五七”干校的诗《忆向阳》在《人民文学》(2)发表。

4月　北岛写诗《回答》。

5日　天安门诗歌运动拉开序幕。

小靳庄诗歌选《十二级台风刮不倒》由人民文学出版社出版。

7月　李瑛诗集《进军集》由人民文学出版社出版。

10月　贺敬之的长诗《中国的十月》发表。

10月18日　著名诗人郭小川逝世。

12月　穆旦写下一生中最后一首诗《冬》，“严酷的冬天”是诗人晚年生活的真实写照。

李瑛的长诗《一月的哀思》发表。

★ 年度重要诗集、诗作：《十二级台风刮不倒》、北岛《回答》、臧克家《忆向阳》、贺敬之《中国的十月》、李瑛《进军集》和《一月的哀思》。

中　编

1977年

2月　著名诗人穆旦逝世。

7月24日　著名诗人何其芳逝世。

12月　《郭小川诗选》由人民文学出版社出版。

★ 年度重要诗作：《郭小川诗选》。

1978年

1月　《毛泽东给陈毅同志谈诗的一封信》在《诗刊》1月号发表，同期刊出的，还有何其芳的“遗作”《试看天地翻覆——学习毛主席词二首〈重上井冈山和鸟儿问答〉》。

2月　郭小川“遗作”《学习笔记》在《诗刊》2月号刊出。

3月　公刘发表怀念周恩来的诗作《白花与红花》。

徐敬亚、王小妮考入吉林大学中文系，曾是该校诗社“赤子心”的成员。后来，这个诗社的不少学生成为国内著名的诗人、评论家和学者。

4月　冯至发表诗作《冰岛养羊歌》。

4月11日、12日　诗刊社在北京工人俱乐部举办郭小川诗歌作品朗诵会，会上朗诵了诗人各个时期的诗作18首，其中有：《我们歌唱黄河》、《向困难进军》、《林区三唱》、《秋歌》等。

5月　哈华在《诗刊》5月号发表《悼念闻捷》一文。

6月　《诗刊》6月号登出公刘、刘征怀念诗人郭小川的诗章。

田间诗《淀上新章》发表。

7月　《诗刊》同期推出“沉痛悼念卓越的无产阶级文化战士郭沫若同志”特辑，发表诗作的有老诗人臧克家、赵朴初、田间、林林、王亚平等。

9月　邵燕祥发表诗作《中国又有了诗歌》。

谢冕发表文章《北京书简——关于诗的想象》。

10月　公刘《献给宪法第十四条的恋歌》发表。

11月30日下午　诗刊社编辑部在京召集部分作者，举行“学习《天安门诗抄》发扬‘四五’精神促进社会主义诗歌的繁荣”座谈会。

12月　《今天》杂志在北京创刊，北岛、芒克任主编。

艾青的《在浪尖上》、白桦的《阳光，谁也不能垄断》在《诗刊》12月号发表后，产生很大影响。同期刊出的，还有周扬的《〈红旗歌谣〉重版后记》一文。

年底　童怀周保存并征集的《天安门诗抄》，由人民文学出版社出版。

★ 年度重要诗集：公刘《尹灵草》、白桦《悲歌与欢歌》。

1979年

2月　公刘的《沉思》、李发模的《呼声》二首诗发表。

春　公刘在《星星》复刊号上发表《新的课题——从顾城同志的几首诗谈起》，对朦胧诗人的创作表示了支持。

3月　北岛诗《回答》在同期《诗刊》上发表。

4月　舒婷诗《致橡树》在同期《诗刊》上发表，该诗被列入“爱情诗”专栏。

诗刊社和歌曲编辑部联合举行五四时期诗歌朗诵会。

5月　李瑛的《在燃烧的战场》、张学梦的《现代化和我们自己》、骆耕野的《不满》同时在《诗刊》5月号刊出。

7月　舒婷诗《祖国呵，我亲爱的祖国》和《这也是一切》发表。

8月　雷抒雁的《小草在歌唱》、叶文福的《将军，不能这样做》在同期《诗刊》发表后，在社会上产生了很大影响。

翻译家屠岸的《关于莎士比亚的十四行诗》一文发表。

9月　曾卓发表写于50至70年代的旧作《呵，有一只鹰……》、《悬崖边的树》，在诗坛产生了较大影响。

翻译家袁可嘉翻译的英国大诗人威廉·叶芝的《诗二首》发表。

卞之琳写出《徐志摩诗重读志感》一文。

10 月　《星星》诗刊在停刊近二十年后复刊。

11 月　翻译家王佐良发表《雪莱诗一瞥》及翻译的雪莱诗歌。

★ 年度重要诗集：公刘《离离原上草》和《白花·红花》。

1980 年

1 月　艾青发表《彩色的诗》。

林子爱情诗十一首《给他》刊于同期《诗刊》，受到人们广泛注意。

卞之琳译《奥登诗五首》发表。

2 月　穆旦遗作选在同期《诗刊》发表。

《福建文艺》从 2 期起辟出“新诗创作问题”专栏，围绕青年诗人舒婷的诗产生了不同意见。参加争论的，有孙绍振、刘登翰、范方、俞兆平、朱谷忠、王者诚等人。

春　顾城在《诗探索》第 1 期发表《请听听我们的声音》，对朦胧诗的创作主张做了较为详细的表述。

3 月　瞿秋白翻译的普希金的《茨冈》重刊。

同期《诗刊》发表《胡也频诗三首》，并附丁玲《也频与革命》一文。此文有针对沈从文之意，后来引起争论。

著名诗人李季逝世。

4 月 7 日—22 日　全国“当代诗歌讨论会”在广西南宁召开，一百余人与会，该会议成为后来“朦胧诗论争”的起端。讨论会发言和论文后来以《新诗的现状和展望》为题，在广西人民出版社结集出版。

公刘发表组诗《希望小集》。

雷抒雁发表《希望之歌》。

5 月 7 日　谢冕在《光明日报》发表《在新的崛起面前》一文，引起很大反响。

同期《诗刊》登出著名诗人戴望舒照片和手迹，并配发了《戴望舒诗五首》和金克木、卞之琳的文章。

6 月　林希长诗《无名河》陆续发表。

7 月　同期《诗刊》登出著名诗人徐志摩的照片和手迹。

8 月　章明在同期《诗刊》发表《令人气闷的“朦胧”》，引起广泛争议。

叶文福发表组诗《“祖国啊，我要燃烧”》。

9 月　杨炼发表《走向生活·我的诗》。

流沙河发表《故园四咏》。

10 月　《诗刊》召开第一届“青春诗会”，梁小斌的《雪白的墙》、叶延滨

的《干妈》、舒婷的《诗三首》、江河的《诗二首》、杨牧的《天安门，我该怎样爱你!》、顾城的《小诗六首》和王小妮的《我在这里生活过》等作品发表后，引起了较大的反响。以此为开端，朦胧诗人开始为诗坛所承认。同期还发表了张炯、顾工等人的文章，开始对朦胧诗的创作展开讨论。

《诗探索》在北京创刊。

11月　赵恺发表诗《我爱》。

12月　同期《诗刊》的“问题讨论”专栏继续发表谢冕、丁力、尹在勤、阿红、钟文等人的文章，围绕朦胧诗的创作展开争论。

杨牧《我是青年》发表。

★年度重要诗集：艾青《归来的歌》、蔡其矫《祈求》、唐湜《海陵王》、公刘《仙人掌》、邵燕祥《献给历史的情歌》、白桦《情思》、李瑛《我骄傲，我是一棵树》、雷抒雁《小草在歌唱》。

1981年

1月　流沙河发表《老人与海》一诗。

2月　王家新发表组诗《北京印象》。

3月　赵恺发表《第五十七个黎明》。

孙绍振发表《新的美学原则在崛起》一文，引起广泛争议。

4月　程代熙发表批评孙绍振的文章《评〈新的美学原则在崛起〉》。

7月　“1979—1980全国中青年诗人优秀新诗评选”揭晓，李发模的《呼声》、公刘的《沉思》、白桦的《春潮在望》、骆耕野的《不满》、张学梦的《现代化和我们自己》、舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》、雷抒雁的《小草在歌唱》、林子的《给他》等入选。

8月　由新疆石河子文联主办的诗刊《绿风》创刊。

9月　《九叶集》由江苏人民出版社出版。

10月　同期《诗刊》推出了“台湾诗选”，上有覃子豪、洛夫、商禽、蓉子和张默等人的作品。

11月　公刘发表《读罗中立的油画〈父亲〉》。

本年　绿原、牛汉编选的收有“七月派”诗人作品的《白色花》由人民文学出版社出版，引起反响。

★年度重要诗集：艾青《彩色的诗》、白桦《情思》、邵燕祥《含笑向七十年代告别》和《在远方》、黄永玉《曾经有过那种时候》、曾卓《悬崖边的树》、梁南《野百合》、雷抒雁《小草在歌唱》。

1982年

1月　刘征发表《寓言诗三首》。

梁南发表组诗《我追随在祖国之后》。

2月　牛汉发表《华南虎》一诗。

4月　梅绍静发表诗作《唢呐声声》。

臧克家在同期《诗刊》发表回顾性的《〈诗刊〉诞生三件事》。

9月　刘小放发表组诗《我乡间的妻子》。

诗人方殷去世。

10月　昌耀发表诗作《划呀，划呀，父亲们》。

12月　绿原组诗《西德拾穗录》问世。

★年度重要诗集：蔡其矫《双虹》、《流沙河诗集》、《白桦的诗》、舒婷《双桅船》。

1983年

春　吉林大学中文系学生徐敬亚引起广泛争议的长文《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》在《当代文艺思潮》第1期发表。

3月　中国作家协会第一届新诗评奖委员会名单公布，委员为：公木、艾青、白航、冯至、朱子奇、严辰、李瑛、邵燕祥、徐迟、晓雪、臧克家。

4月　第一届“全国优秀新诗（诗集）评奖”揭晓，艾青的《归来的歌》、李瑛的《我骄傲，我是一棵树》、公刘的《仙人掌》、邵燕祥的《在远方》、《流沙河诗集》等获一等奖。获得二等奖的有：舒婷的《双桅船》等。

老诗人王亚平逝世。

5月　翻译家方平、顾子欣译的美国现代诗人弗罗斯特的诗作发表。

6月　饶庆年组诗《山雀子衔来的江南》发表。

8月　翻译家吕同六翻译的意大利诗人奎西莫多的作品，李野光翻译的希腊诗人奥·埃利蒂斯的作品发表。

艾青在同期《诗刊》发表《我的创作生涯》。

★年度重要诗集：陈敬容《老去的是时间》、绿原《人之诗》、林希《无名河》、流沙河《故园别》、曾卓《老水手的歌》、《苏金伞诗选》、梁南《爱的火焰花》、赵恺《我爱》、《舒婷、顾城抒情诗选》、诗刊社编《1979—1980年诗选》、杨牧《野玫瑰》、《复活的海》、李发模《呼声》、章德益《大漠和我》。

1984年

1月　“莽汉主义”诗歌群体在重庆、四川南充酝酿成立。

春　四川重庆的《大学生诗报》创刊，该报对朦胧诗提出了尖锐的挑战。

8月　廖亦武发表组诗《大盆地》。

9月　具有“先锋诗”色彩的《诗歌报》在安徽创办。

10月　同期《诗刊》推出“无名诗人作品专号”。

11月　田间著文《无愧于大众——怀念柯仲平同志》。

★年度重要诗集：《艾青抒情诗选》、杨牧《复活的海》、曾卓《老水手的歌》、张学梦《现代化和我们自己》、孙静轩《抒情诗一百首》、牛汉《温泉》、公刘《骆驼》、《彭燕郊诗选》、唐湜《幻美之旅》、周涛《神山》。

1985年

年初　“他们”诗社在江苏南京发起成立，诗歌杂志《他们》同时出刊。

2月　艾青、公木、辛笛、严辰、屠岸、牛汉、绿原、邹荻帆、曾卓、李瑛、公刘、蔡其矫等18位老诗人在中国作家协会第四次会员代表大会上发表《为诗一呼》的“集体宣言”，抱怨出版社、文学刊物等各个方面对诗“冷漠”和“轻慢”，呼吁为诗提供“无限广阔的天地”。

3月　牛汉《我与〈华南虎〉》一文发表。

4月　《诗刊》同期推出“八十年代外国诗特辑”。

5月　中国南方图书公司出版的《华夏诗报》在广州创刊。

6月　北岛诗《诱惑》、《触电》、《单人房间》发表。

谢冕在同期《诗刊》发表《中国的青春——评〈诗刊〉历届“青春诗会”的诗人新作，兼论现阶段青年诗》一文

6月8日　著名文学评论家、诗人胡风逝世。

7月　由山东省文联主办的《黄河诗报》，1日在济南创刊。

公刘发表创作谈《信手写来——关于〈沉思〉和〈仙人掌〉》。

7月2日—4日　诗刊编辑部邀请部分在京的诗歌评论家、理论家以“开拓新诗批评和研究的新局面”为题举行座谈会，与会者有丁力、孙玉石、孙绍振、李黎、宋垒、吴思敬、杨匡汉、郑敏、侯敏泽、钱光培、黄子平、程代熙、谢冕等。

8月　《绿风》诗刊宣布明年1月由目前的双月刊改为月刊。

9月　著名诗人田间逝世，臧克家、严辰写诗悼念。

《诗神》宣布明年由双月刊改为月刊。

11月　同期《诗刊》推出“诗歌研究方法笔谈”专栏，发表文章的有黄子平、杨匡汉、程代熙、严迪昌、吴思敬等。

11月10日—20日　北京诗人访问团访问深圳、珠海，成员有李瑛、牛汉、谢冕、杜运燮、刘湛秋等数人。

12月　《诗刊》继续刊出孙绍振、谢冕、宋垒等关于“诗歌研究方法笔谈”

的文章。

本年　四川的现代主义诗歌群体“整体主义”和“新传统主义”发起成立。

★ 年度重要诗集：绿原《另一只歌》、牛汉《海上蝴蝶》、林子《给他》。

1986 年

1 月　江河发表短诗《母亲和我》。

3 月　绿原发表组诗《1985 年诗抄》。

中国作家协会第二届（1983—1984）全国优秀新诗（诗集）评奖揭晓，艾青的《雪莲》、牛汉的《温泉》等十六部诗集获奖，但因“评委”多人得奖而招致批评。

4 月　牛汉发表诗作《遥远的回忆》。

5 月　“非非主义”诗群在四川发起成立，《非非》诗歌杂志同时创刊。

台湾举办“中国现代诗季”活动，展出了余光中、羊令野、向明、周梦蝶等 61 位诗人的作品。

7 月　江河发表《交谈》四首。

8 月 25 日—9 月 7 日　《诗刊》、《当代文艺思潮》和《飞天》编辑部在兰州敦煌联合举办“诗歌理论研讨会”，会议就“第三代诗歌”现象发生争论。

9 月　于坚、韩东的《现代诗歌二人谈》见于《云南文艺通讯》第 9 期。该文对“他们”诗群的诗歌观做了理论上的准备，例如，诗歌“语感”说的提出等。

翟永明在《诗刊》同期发表组诗《女人》。

10 月　郑敏发表《心象组诗》。

10 月 21 日、24 日　安徽《诗歌报》和广东《深圳青年报》联合推出“中国诗坛 1986 年现代诗群大展”，产生轰动效应。

11 月　于坚发表《远方的朋友》、《尚义街六号》等诗。

韩东发表《一切安排就绪》、《温柔的部分》等诗。

翟永明发表组诗《人生在世》。

12 月　杨炼发表《自在者说》选章二首。

★ 年度重要诗集：牛汉《蚯蚓和羽毛》、《昌耀抒情诗集》、《五人诗选》、《北岛诗选》、舒婷《会唱歌的鸢尾花》、杨炼《荒魂》、韩作荣《北方抒情诗》、顾城《黑眼睛》、刘湛秋《无题抒情诗》、叶文福《雄性的太阳》、梅绍静《她就是那个梅》、张烨《诗人之恋》。

1987 年

2 月　唐晓渡发表评论翟永明诗歌创作的文章《女性诗歌：从黑夜到白昼》。

3月　吴思敬发表《超越现实 超越自我——江河创作心理的一个侧面》。

《世界文学》编辑部和人民文学出版社在京联合举办普希金诞辰150周年纪念会。

中国散文诗学会主办的《散文诗报》在广州创刊。

5月　同期《诗刊》发表李文俊、马高明翻译的1986年诺贝尔文学奖获得者、诗人沃·索英卡的作品。

★ 年度重要诗集：唐晓渡、王家新编《中国当代实验诗选》、江河《太阳和他的反光》、杨牧《边魂》。

1988年

2月　周伦佑发表《“第三浪潮”与第三代诗人》，对这一现代主义诗歌现象予以鼓吹。

5月　中国作家协会第三届（1985—1986）新诗（诗集）评奖揭晓，绿原的《另一只歌》、郑敏的《寻觅集》、《北岛诗选》等十部诗集当选，但昌耀的“意外”落选引起了“圈内人士”的“公愤”。

5月3日—10日　由诗刊社、作协江苏分会等联合举办的全国当代新诗研讨会在江苏淮阴——扬州召开，与会者70余人，来自不同的诗人流派，“第三代诗人”第一次被邀参加这种“全国性”的诗歌活动。

同月《诗歌报》举办全国性的“探索诗”、“爱情诗”大奖赛，据说有数万名诗人和诗歌爱好者参加，最后黄山颁奖。

8月　欧阳江河发表诗作《公开的独白》、《手枪》。

9月　陈东东、西川编辑的诗歌杂志《倾向》在上海创刊，开始提倡“知识分子写作”。

★ 年度重要诗集：《曾卓抒情诗选》、食指《相信未来》、杨炼《黄》、伊蕾《独身女人的卧室》。

1989年

1月　于坚发表诗作《感谢父亲》。

2月　昌耀发表组诗《内陆》。

3月26日　青年诗人海子在山海关卧轨自杀，年仅25岁。

5月　诗人骆一禾病逝，年仅28岁。

6月　翟永明在同期《诗刊》发表《“女性诗歌”与诗歌中的女性意识》一文。

8月　袁可嘉发表题为《美国后现代主义诗歌与中国诗》的论文。

韩东的《三个世俗角色之后》在《百家》第4期发表。

9月8日　首都诗人、诗评家等近40人举行纪念我国当代著名诗人郭小川70周年诞辰活动。

10月　钟鸣、赵野、陈子弘等编辑的诗歌杂志《象罔》在四川创刊，共出12期，1992年2月停刊。

11月　诗人陈敬容逝世。

12月　肖开愚、孙文波编辑的诗歌年刊《90年代》在四川创刊，共出四卷，1993年3月停办。

★ 年度重要诗集：《牛汉抒情诗选》、《于坚诗六十首》。

下　编

1990年

1月　肖开愚、孙文波编辑的诗歌杂志《反对》在四川创刊，共出12期，于1992年7月停刊。

1月　诗人唐祈逝世。

8月22日　北京举办迎亚运诗歌朗诵晚会。

夏末　《今天》杂志在海外复刊，复刊号上发表了北岛、多多、杨炼、张枣、李笠等人的诗作。

9月　《诗歌报》由四开报纸改为杂志，刊名为《诗歌报月刊》。

9月中旬　吉林市举行诗人穆木天学术研讨会。

10月　中岛编辑的《诗参考》在北京出刊。

11月　孙文波在《反对》上发表《读诗》一文，该文分析了肖开愚、欧阳江河、张曙光、王家新等诗歌创作的意义。

12月　臧棣、西渡、戈麦编辑的诗歌杂志《发现》在北京创刊，共出3期，1992年底停办。

★ 年度重要诗集：海子《土地》、骆一禾《世界的血》。

1991年

2月　芒克、唐晓渡编辑的诗歌杂志《现代汉诗》在北京刊行，共出9卷，1995年底终刊。

3月　《花城》第2期登出王家新的诗《帕斯捷尔纳克》等五首。

《诗神》举办“1991·诗神杯”全国新诗大奖赛。

5月　中国作协在桂林召开以“正本清源，繁荣社会主义诗歌”为主题的“全国诗歌座谈会”，要求诗人们“加强思想改造”，清除资产阶级自由化的

影响。

5月2日　谢冕主持的“中国现代诗的命运与前途”座谈会在北大召开，在京的二十余位诗人、批评家与会。

5月8日　诗刊社在京举行“李季诗歌研讨会”。

6月　老诗人邹获帆发表组诗《抗战情诗》。

7月　老诗人雁翼发表组诗《重上太行山》。

8月　陈良运发表在5月“全国诗歌座谈会”上的发言《生命意识·主旋律·使命感》。

8月25日上午　艾青作品国际研讨会在北京召开。

9月　青年诗人戈麦在北京西郊万泉河自杀。一月后，遗诗《大海》、《四月的雪》和《空虚是雨》发表。

西渡发表《献诗：给姐妹们》一首。

10月　《今天》第3期、第4期合刊登出多多、杨炼、北岛、孟浪、陈东东、王家新、柏桦等的诗作，以及奚密的《从边缘出发：论中国现代诗的现代性》、臧棣的《霍拉旭的神话：幸存的诗歌》等文章。

11月　陈绍伟发表在“全国诗歌座谈会”上的发言《重评北岛》，其中有不少对诗人创作的贬低性的意见。

12月　欧阳江河的诗《傍晚穿过广场》、于坚的文章《拒绝隐喻》在《现代汉诗》冬季卷刊出。

★年度重要诗集：北岛《旧雪》、芒克《没有时间的时间》、多多《从死亡的方向看》。

1992年

1月　诗刊社刊授学院招收第八期学员。

2月　昌耀在同期《星星》上发表诗《陶》二首。

4月　周良沛发表《关于诗的导向及其他》一文，主张写诗应该有“倾向性”。

5月　西川在同期《人民文学》发表诗作《十二只天鹅》和《一个人老了》。

7月　《天涯》杂志推出诗专号，内有谢冕《先锋的使命》和数十位诗人的作品。

邹静之在同期《诗歌报》月刊发表短诗《与牧羊人》。

9月　陈东东在上海创办《南方诗志》，共出5期，次年秋被迫停刊。

10月　曾停刊的《非非》出“复刊号”，宣称“红色写作”。

11月　《花城》6期刊出王家新的诗《瓦雷金诺叙事曲》。

12 月　耶鲁大学出版社出版奚密编译的《中国现代诗歌》。

★ 年度重要诗集：韩东《白色的石头》、唐晓渡选编《灯心绒幸福的舞蹈——后朦胧诗选萃》。

1993 年

1 月　老诗人苏金伞发表组诗《野火与柔情》。

2 月　《诗歌报》第 2 期登出陈超诗论《深入当代》。

聂沛在同期《诗刊》发表组诗《怀念亲人》。

5 月　诗刊社和中国人民保险公司联合举办“人民保险杯”全国诗歌大奖赛，主张“大手笔大气魄大权威”，宣布要“免费参赛 多奖重奖”。

北京市作家协会举办“食指作品讨论会”。

荷兰文学杂志“Raster”刊出柯雷编译的中国当代诗歌专辑，内有芒克、多多、北岛、翟永明、柏桦、王家新等人的作品。

7 月　著名诗评家丁力逝世。

8 月　万夏、潇潇主编的《后朦胧诗全集》由四川教育出版社出版，共收入 73 位诗人的作品。

9 月　郑敏发表《心中的声音》诗三首。

《南方诗志》夏季号刊出欧阳江河长文《国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，引起较大反响。

10 月　昌耀著文《诗人们只有自己起来救自己》。

10 月 8 日　著名诗人顾城在新西兰砍死妻子谢烨，然后在树上自杀。消息传至国内，舆论为之大哗，许多报刊对这一令人震惊的事件进行了热烈争论。

11 月　北岛诗选《在天涯》由香港牛津大学出版社出版。

★ 年度重要诗集：《蔡其矫抒情诗》、北岛《在天涯》、《顾城新诗自选集》、《顾城谢烨海外代表作品集》、任洪渊《女娲的语言》、于坚《对一只乌鸦的命名》、戈麦《彗星》。

1994 年

1 月　《诗探索》在北京复刊，谢冕、杨匡汉、吴思敬任主编。

《人民文学》第 1 期推出郑敏组诗《诗人之死》。

《花城》第 1 期刊出西川长诗《致敬》。

《大家》第 1 期刊出于坚长诗《〇档案》和贺奕的评论。

春　文昕的《最后的顾城》、唐晓渡的《顾城之死》两文在《诗探索》第 1 期刊出，作者以“当事人”或“权威人士”的口气披露了诸多顾城生前的行为、心理活动，引起了各方的注意。

3月　食指在同期《诗刊》发表《秋意》（外一首）。

5月　诗人韩笑去世。

韩东的《〈他们〉略说》一文在《诗探索》同年1期发表，该文对“他们”诗群的历史沿革和主张均做了交代。

6月　同期《诗刊》发表“本刊记者”《血光影照中的顾城形象——有关“顾城之死”的部分文章述评》。

周伦佑《异端之美的呈现——“非非”七年忆事》在《诗探索》第2期刊出，文章对该诗群的历史发展和主张均做了交代。

7月　闵正道、沙光主编的《中国诗选》由成都科技大学出版社出版，引起各方注意。

11月　北大、清华在校年轻诗人胡续冬、姜涛等编辑的诗歌杂志《偏移》创刊。

12月　诗人沙鸥逝世。

★ 年度重要诗集：《翟永明诗集》、《命运之书——昌耀四十年诗作精品》、伊沙《饿死诗人》。

1995年

1月　《花城》1期刊出陈东东长诗《喜剧》。

《诗歌报》月刊1期、2期连载王家新的诗论《回答四十个问题》。

6月　《山花》杂志主办的“当代诗歌学术研讨会”在贵州红枫湖召开，“现代诗内部”首次显示了“共识”的破裂。

伊沙发表组诗《石榴》。

9月　著名诗人邹荻帆逝世。

荷兰莱顿大学主办“中国现代诗歌理论研讨会”，柯雷、张枣、唐晓渡、于坚、欧阳江河赴会。

10月　舒婷应邀赴德国访问，时间一年。

12月　《山花》刊出西川的《诗学中的九个问题》。

★ 年度重要诗集：昌耀《一个挑战的旅行者行走在上帝的沙盘》。

1996年

1月　《人民文学》1期发表西川长诗《造访》、王家新诗片断系列《游动悬崖》。

3月　芒克、王家新、唐晓渡、孟浪、杨小滨等一行参加美国布朗大学国际文学会议，并在纽约等地朗诵。

臧棣、王艾编辑的诗歌杂志《标准》在北京创刊，后被迫停刊。

7月　北京万圣书园举办诗歌系列讲座，西川、唐晓渡、陈超、王家新、程光炜、林莽等应邀演讲。

台湾《现代诗》出90年代女性诗专号，推出王小妮、零雨等二十余位大陆和台湾女诗人作品。

8月　《倾向》秋季卷推出“90年代汉语诗歌评论专辑”，内有王家新、孙文波、肖开愚、程光炜、黄灿然、杨小滨等人的文章。

11月　西川访问加拿大，并做演讲和朗诵。

★年度重要诗集：北岛《零度以上的风景——北岛诗选》、《孔孚集》、《严力诗选》。

1997年

1月　梁秉钧、黄灿然、北岛、欧阳江河等出席香港国际诗歌节。

赵汀阳、贺照田主编的《学术思想评论》第1辑推出西川、程光炜、肖开愚、欧阳江河、王家新、唐晓渡等的诗学论文，从多种角度对90年代诗歌写作的演变进行阐述，引起注意。

春　昌耀的创作谈《一份“业务自传”》在《诗探索》第1期发表。

3月　中国人民大学现代诗学研究所成立。由该研究所参与策划、门马主编的“坚守现代诗系”共6种，由改革出版社出版。内有肖开愚的《动物园的狂喜》、孙文波的《地图上的旅行》、西川的《隐秘的汇合》、欧阳江河的《透过词语的玻璃》、陈东东的《海神的一夜》、翟永明的《黑夜里的素歌》。这是第一套反映“90年代诗歌”创作实绩的诗丛。3月15日，在北京风入松书店举行首发式和朗诵活动，三天后，在北京“文采阁”召开出版讨论会。

欧阳江河应邀访问德国，时间半年。

《大家》刊出韩东诗一组。

《山花》第3期刊出程光炜《90年代诗歌：另一意义的命名》，“90年代诗歌”成为一个有诗学意义的话语。

4月　《人民文学》发表南野、于坚诗一组。

5月　廖亦武、蒋浩编辑的《知识分子》在四川创刊。

7月　简宁、邹静之、莫非在北京黄亭子酒吧主持诗歌朗诵活动。

7月26日—30日　由福建师大中文系、中国社会科学院文学研究所、北大文研所等单位联合举办的“现代汉诗国际学术研讨会”在福建武夷山召开，来自国内外的60余位学者、诗人与会。

8月　湖南文艺出版社“20世纪末中国诗人自选集”出版，共4种：王家新的《游动悬崖》、欧阳江河《谁去谁留》、西川《大意如此》、陈东东《明净的部

分》。9 月 12 日，在北京国林风书店举行该诗丛首发式暨座谈会。

9 月　王家新应邀赴德国访问，时间半年。

10 月　孙文波、林木编辑的诗歌杂志《小杂志》在北京创办。

★ 年度重要诗集：王家新《游动悬崖》、欧阳江河《谁去谁留》、《海子、骆一禾作品集》、《海子诗全编》、翟永明《黑夜里的素歌》、《称之为一切》、肖开愚《动物园的狂喜》、孙文波《地图上的旅行》、西川《隐秘的汇合》、《大意如此》、《虚构的家谱》、《西川诗选》、欧阳江河《透过词语的玻璃》、陈东东《海神的一夜》、《明净的部分》、舒婷《最后的挽歌》、灰娃《山鬼故家》、唐亚平《黑色沙漠》、莫非《词与物》、树才《单独者》。

1998 年

1 月　《北京文学》1 期推出“学院 6 人诗选”，内有周瓒、周伟弛、姜涛、胡续冬、穆青、冷霜的诗和姜涛论述“偏移”同仁诗人诗学观的文章。

伊沙在西安《文友》杂志主持“世纪诗典”，对当代诸多诗人的作品进行大胆评析。

2 月　《郑州大学学报》1 期组织“关于 90 年代诗歌”话题，推出谢冕、洪子诚、程光炜、臧棣、欧阳江河、耿占春、西渡、孙文波、周瓒等人的笔谈。

《诗探索》1 期发表于坚《诗歌之舌的硬与软：关于当代诗歌的两类语言向度》，引起不同意见。

3 月　程光炜编选的《岁月的遗照——九十年代诗选》由社会科学文献出版社出版后，引起广泛关注和争议。

牛汉等应邀出席在日本板桥市举行的世界诗人大会。

洪子诚主编的“90 年代中国诗歌”丛书由文化艺术出版社出版，共 6 种，收入张曙光、张枣、孙文波、臧棣、西渡、黄灿然等人的诗集。

5 月　小海、杨克编选的《他们——10 年诗选》（1986—1996）由漓江出版社出版。

6 月　周瓒、与邻、穆青编辑的女性诗刊《翼》在北京创刊。

7 月　《花城》4 期刊出于坚长诗《飞行》。

9 月　石光华、何小竹编辑的《诗刊》在四川成都创刊。

12 月　凌越、廖伟棠编辑的《新诗人》在香港创刊。

★ 年度重要诗集：《绿原自选诗》、《牛汉诗选》、张曙光《小丑的花格衬衣》、张枣《春秋来信》、孙文波《给小蓓的俪歌》、臧棣《燕园纪事》、西渡《雪景中的柏拉图》、黄灿然《世界的隐喻》、《诗探索金库·食指卷》、《北大诗选》、《他们——10 年诗选》、《杨炼作品集》。

1999 年

1 月　《诗林》1 期推出“70 年代出生诗人专辑”，内有姜涛、胡续冬、冷霜、穆青、周伟驰、王雨之等的作品。

陈超编《中国当代诗选》（上、下卷）由河北教育出版社出版。

《诗歌报》月刊停办，各方反映不一。

2 月　杨克主编的《1998 中国新诗年鉴》由花城出版社出版。

《诗探索》1 期发表孙绍振《关于所谓“脱离人民”的理论基础》一文，对 90 年代诗歌提出指责，引起不同意见。

3 月　北大举办纪念诗人海子逝世 10 周年朗诵活动。崔卫平编、中国文联出版公司出版的《不死的海子》引起各方注意。

4 月　唐晓渡主编的《1998 现代汉诗年鉴》由中国文联出版公司出版。

4 月 16 日—18 日　中国社会科学院文学研究所、北京市作家协会、《诗探索》编辑部联合举办的“世纪之交：中国诗歌创作态势与理论建设研讨会”在北京平谷县盘峰宾馆召开，来自全国的数十位诗人、批评家与会。会议围绕 90 年代诗歌创作展开了激烈争论，被认为表明了先锋诗坛的公开“分裂”。

5 月 19 日　诗人、散文家苇岸病逝，年仅 39 岁。

7 月　《北京文学》7 期发表陈超、唐晓渡、西川、谢友顺、韩东关于“90 年代诗歌”的论争文章，意见出现较大分歧。

《大家》4 期发表于坚、王家新意见相左的诗歌论争文章。

臧棣编选的《1998 中国最佳诗歌》由辽宁人民出版社出版。

10 月　《大家》5 期继续刊发程光炜、谢友顺的诗歌论争文章。

★ 年度重要诗集：《顾城的诗》、《海子的诗》、西渡编《戈麦诗全编》、杨克编《1998 中国新诗年鉴》、陈超编《中国当代诗选》、唐晓渡编《1998 现代汉诗年鉴》、臧棣《1998 中国最佳诗歌》。

书名
版权
前言
目录
目　　录
上篇５０—７０年代的诗歌
第一章当代诗歌的萌生
第一节战时文化的渗透和延续
第二节诗界的分裂
第三节体制的初创
基本概念
复习思考题
参考书目
第二章老诗人的不同命运
第一节郭沫若等人的姿态
第二节“４０年代”和“两个诗群”
第三节艾青、田间的“尴尬”
第四节“身份”的重新界定
第五节延安诗人的新表现
基本概念
复习思考题
参考书目
第三章青年诗界的“崛起”
第一节南下、北上及其他
第二节军旅诗的“美学陌生化”
第三节西南边陲诗的异地想象
第四节　　“生活诗”的出现
第五节少数民族诗人
基本概念
复习思考题
参考书目
第四章“大跃进民歌”的狂飙突进
第一节１９５８年的含义
第二节新诗争论中的文人气质
基本概念
复习思考题
参考书目
第五章激进诗歌的涌现
第一节温和与激烈的两种思潮
第二节政治抒情诗的复杂形态
第三节反帝题材与新农村构想
基本概念
复习思考题
参考书目
第六章“文化大革命”诗坛内外
第一节背景与成因
第二节红卫兵、小靳庄和报刊诗歌
第三节沙龙、“手抄本”与其他
第四节天安门诗歌
基本概念
复习思考题

参考书目
中篇８０年代的诗歌
第七章多元杂陈的８０年代
第一节不安的诗坛
第二节困惑与寻找
第三节招致批判的“三个崛起论”
基本概念
复习思考题
参考书目
第八章引人注目的“问题”诗
第一节政治抒情诗的“广场效应”
第二节“不满”诗
基本概念
复习思考题
参考书目
第九章从历史风暴中“归来”
第一节艾青的“复出”
第二节创伤与申诉基调的确立
第三节“七月”诗人的写作
第四节“九叶”诗人的寻求
第五节其他诗人
基本概念
复习思考题
参考书目
第十章朦胧诗的出现
第一节食指的意义
第二节从“白洋淀诗群”到《今天》杂志
第三节北岛的诗
第四节其他主要诗人
基本概念
复习思考题
参考书目
第十一章诗歌批评和新诗史研究
第一节谢冕等的批评活动
第二节新诗史研究状况
基本概念
复习思考题
参考书目
第十二章“新锐”迭出的诗坛
第一节断裂姿态和先锋趣味
第二节“他们”的“口语”诗
第三节“非非”的实验
第四节北大诗歌及其他
第五节女诗人的表现
基本概念
复习思考题
参考书目
第十三章西部诗和乡土诗
第一节昌耀等诗人的寂寞
第二节边地、异乡的青春诗篇
第三节特色各异的乡土诗

基本概念
复习思考题
参考书目
下篇９０年代的诗歌
第十四章９０年代诗歌略述
第一节基本形态和特征
第二节趋向“复杂”和“综合”的诗歌理念
第三节演进中的几个阶段
第四节世纪之交的诗歌论争
基本概念
复习思考题
参考书目
第十五章历程：从８０年代到９０年代
第一节进入历史的方式
第二节本时期的创作之
第三节本时期的创作之二
基本概念
复习思考题
参考书目
第十六章其他诗歌现象
第一节诗歌民刊状况
第二节其他诗人和海外流寓诗人
基本概念
复习思考题
参考书目
中国当代诗歌年表