

作为问题的八十年代史诗热中的 抒情理解与时间理解

——以海子、杨炼、江河为聚焦讨论中心

贺照田

【作者简介】贺照田，中国社会科学院文学研究所。

【原文出处】《文艺争鸣》(长春)，2024.11.139~156

一、一些必要的说明

了解我的朋友都知道，我这些年的讲座、课程，聚焦讲文学的不多，而更多讲历史、思想问题。如此，当然并非我不重视文学，而恰恰在于我特别重视文学写作带给解读的挑战。对我而言，文学的想象、虚构特权，使得解读文学文本要获得一种让我内心踏实的确证感，常常比解读历史、思想文本要获得一种确证感，多出更多程序，对解读者的专注、灵感状态提出了更高要求。而这就意味着，讲述文学文本不仅更给我压力，而且它常常要花更多的时间才能讲述清楚，也使得它常常不如历史、思想更适合作为一次讲座的主题。

说这些，一方面为介绍我的相关认识，另一方面也在解释，为什么我包括今天作为第一讲的总题为“七八十年代青年诗潮几个未得到充分正视与讨论的问题”的四次报告，每次报告的时间都那么长，并非我愿意独白、不重视交流，而是和文学特别是诗歌这种对象带给解读的要求直接相关。

另外要向大家特别说明的是，这四讲特别讨论的这些诗人，除海子外，都被作为朦胧诗的代表诗人(北岛、江河、舒婷、顾城、杨炼)或先驱(岳重[根子])。关于朦胧诗，关于这些诗人的评论、研究很多，评论、研究中的文字很多也很有价值，如果大家时间充足，可以尽量找来看。

而我把这四讲定名为“七八十年代青年诗潮几个未得到充分正视与讨论的问题”，实际上也是在强

调，这些演讲是对已有研究、评论的补充，当然在某些方面也包含着深化、修正现有理解、认识的意图。

二、从李白和海子的“风”说起

作了如上关于活动的说明后，我想从一个让我印象深刻的经验开始我的讨论，以把四讲，特别是今天第一讲的讨论置于一个更开阔的视野、感觉中。

2017年香港诗歌节，开幕式是在香港浸会大学的礼堂进行的。这次夜晚进行的开幕式，请了盲歌手周云蓬、著名的崔健与另一位姓钟的摇滚歌手。在这个开幕式上，周云蓬唱了“李白的《关山月》”和“海子的《九月》”。这两首诗好，谱的曲好，周云蓬唱的也好，很能把李白和海子这两首诗的内在质感传达出来。也正是那个我现场被这两首歌感动到眼睛湿润的夜晚，让我了解，如果把唐朝天才诗人李白的《关山月》诗和当代天才诗人海子的《九月》诗并置，通过把这两首某种意义上可比的诗作对比，确实可以让我们对海子所处身其中的20世纪80年代诗歌的某些特别的观念感觉状态，和这些观念状态带给创作的影响，很快就能有相当鲜明的认识。

下面我们先来看李白和海子这两首诗，然后就这两首诗中“风”所关涉的问题，做些进一步分析。

关山月^① 李白

明月出天山，苍茫云海间。

长风几万里，吹度玉门关。

汉下白登道，胡窥青海湾。

由来征战地，不见有人还。

戍客望边邑,思归多苦颜。

高楼当此夜,叹息未应闲。

(李白此诗的天山指祁连山,祁连山横亘于今天青海和甘肃两省交界处,走向并非正东正西,而是东部起始处偏东南,西部山尽处偏西北,山的北部是绵延的河西走廊。李白此句是立于河西走廊,从西往东看。风由明月升起的方向吹来,从内地吹来,玉门关位置,在祁连山尽头,关低于山,故在人,起于东方的风是沿着整个祁连山,吹过河西走廊,吹过边邑,吹过戍客,也连起了戍客和风所起之处高楼中叹息的思妇。)

九月^② 海子

目击众神死亡的草原上野花一片。

(平旷的草原上有一大片野花,本来是生机勃勃的,可为什么海子此诗中的野花没有承担更多的功能,而是用之来更衬显众神死去之后草原的空无。)

远在北方的风比远方更远

(注意李白的风是从远方吹来的,有风就有了灵动,草原上的野花和青草被风吹拂,就会让草原有了灵魂,这样即使众神死亡,草原亦值得吟唱。现在,是有可以让草原灵动的风,但这风却在和草原完全不相干的远处[注意此句中的四个“远”]。特别点出这一点,也让草原缺少灵动的空无更难忍受,也暗示着身背马头的琴歌手[也即诗人]的责任,就是把远方的“风”引到草原,或在草原再造一场吹动草原灵魂的风。)

我的琴声呜咽泪水全无

(赋予草原灵魂的众神已死,能让草原有灵魂的风又在远方,对此现状,关心灵魂的马头琴歌人[诗人]不能不有强烈到哭不出泪的悲痛。)

我把这远方的远归还草原

(诗人的抱负就是重新给草原带来灵魂,但这灵魂不是从草原上“野花”众生中发现与提升出的,而是远方的“风”,之前众神在时有,现在草原已经遗失的“风”……诗人决定把远方的“风”带回来或把众神在时的风制造出来……)

一个叫马头一个叫马尾

(在周云蓬的演唱中,这句被改为“一个叫木头

一个叫马尾”。这句意涵:虽然是野花一片,关心这草原的歌手(诗人)却只能依靠他的马头琴(笔),也即歌手(诗人)之为了草原,为了草原上的成片野花,但草原和草原上的野花却出不上力……)

我的琴声呜咽泪水全无

(这种责任沉重而又孤独的境况中的诗人的悲伤感受,当然易有不可承受之重的感觉……)

远方只有在死亡中凝聚野花一片

(作为对比,有风也即有灵魂的远方,只有在“风”离去、众神死亡中才凝聚出野花一片,更可见诗人对自己所在的无风草原的“野花一片”认识与评价。这当中也充满着撕裂歌手的矛盾:草原上野花一片一定是打动歌手的,但可惜这里的野花不像远方有风吹拂,则还是过于本能的存在,缺少灵性……)

明月如镜高悬草原映照千年岁月

(虽在已过的千年中,草原被如镜的明月所朗照,但没有众神和远方那种风,野花仍然是本能的野花……注意“千年”,就是诗人否定的历史时段很长,而不仅仅是否定当下时代……)

我的琴声呜咽泪水全无

(这是第三次“琴声呜咽泪水全无”,连上下句“只身打马过草原”,悲伤外,还意味着强调诗人重新赋予草原以“风”[灵魂]的决心。)

只身打马过草原

(画面灵动起来,也让人不能不想起诗人以为能带来灵魂的风在吹过草原。只是,一年一开的野花虽然已有“千年岁月”的映照,但由于它们只是一种本能的存在,故能带起草原灵动的如“风”穿过草原的只能有“只身”的诗人;至于“野花”能让诗人怜悯,而“琴声呜咽”,但既然“野花”只是如此本能的存在,既然他们无助于草原救赎“灵动”的带来,无助于由这“灵动”让“众神”重临,故仍只能由诗人通过决绝的努力“只身”带来“风”和“众神”。)

[1986年作]

相比《九月》中的“风”,李白这首以乐府旧题自铸新辞的《关山月》,以“明月出天山,苍茫云海间”的壮丽串联起的一直由内地吹到玉门关的“长风”,所串联起来的历史“汉下白登道”、现实“胡窥青海湾”,和历史与现实中的“戍客”“苦颜”和想念戍客“高楼”

上的“叹息”，很阔大，也很具体、自然，情感深厚。也即，虽然不多几句，李白“长风”所串联起的山河壮丽与历史、现实“人间”，这阔大山河与具体人间已经充实、活跃起来；不像海子笔下，草原上常有的催动“野花”、让草原动起来的“风”，却在他的感觉和想象力中，不肯眷顾野花，而宁愿只在不构成画面焦点却构成诗人意识焦点的远离草原的远方存在。

特别的是，“由来征战地，不见有人还”和“戍客”“思归”的“苦颜”与“高楼”上远人担心、思念的叹息，传达了李白对这些历史事件和活生生人的关怀与作者自己的价值倾向性。但同样有意思的是，“明月出天山，苍茫云海间”的壮美和阔大，又和作者对征人、思妇的同情构成某种张力（就是“明月出天山，苍茫云海间”的得来与保持和战争有关，而它们如此壮丽，肯定也是诗人不愿丢失的），这张力使得诗人的诗情有一个很被打开的、很能纳入现世的空间，可供诗人和读者沉浸、悠游，而诗人、读者的这种沉浸、悠游又不是没有意义的，而是可以有明确、丰富的意义、意蕴承担的。

这就使得现世和可与现世对照的历史，不仅是李白抒情的对象，也是诗人撑开自己的精神世界、意义感落地之所在；不像海子，草原上成片的野花在视觉上一定是吸引他的，但通过他的认识逻辑，这野花由于被认为“千年”来没有众神眷顾，没有灵性的“风”吹拂，因此只能成为他同情、拯救的对象。也即，在《九月》，实存的当下现实及与当下现实关系密切的历史，都无助于海子认为好的、对的正面精神世界的建立，对现实及与当下现实关系密切的历史的认真进入、参与，无助于海子正面关怀的意义感的落实；自己关怀的精神世界和自己认为的意义感的真正落实，只能从他让死去的众神复活、让远方的风重新吹临现世的“创作”中获得。显然，这种“历史和现世”与“为了现世”两者间的撕裂、紧张，海子是远远超过李白的。

三、在《九月》“风”的背后

更值得讨论的是，海子《九月》所透露的这种关于诗、关于诗人、关于诗人所处身现世及与这现世密切有关的历史的理解，是跟他的诗歌认识、诗歌思考直接有关的。

和《九月》写作同年的，海子1986年8月的一则日记（海子很少写日记，留下的日记只有三则），他写道：

我是说，我是诗，我是肉，抒情就是血。……抒情，质言之，就是一种自发的举动。它是人的消极能力：你随时准备歌唱，也就是说，像一枚金币，一面是人，另一面是诗人。不如说你主要是人，完成你人生的动作，这动作一面映在清澈的歌唱的泉水中——诗。不，我还没有说出我的意思，我是说，你首先是恋人，其次是诗人；你首先是裁缝，是叛徒，是同情别人的人，是目击者，是击剑的人，其次才是诗人。因为，诗是被动的，是消极的，也就是在行为的深层下悄悄流动的。与其说它是水，不如说它是水中的鱼；与其说它是阳光，不如说它是阳光下的影子。别的人走向行动，我走向歌唱；就像别的人是渔夫，我是鱼。^③

在这则写于1986年8月逻辑不容易厘清的日记中，有一点是清楚的，就是抒情对于诗人自己固然是离不开的“血”，但又被认为是“被动的、消极的”，也即实质积极意义不够的。是以，他认为“抒情”低于勇于行动的人，把“别的人走向行动”，自己“走向歌唱”，感觉为“别的人是渔夫，我是鱼”。

与这种“别的人是渔夫，我是鱼”，也即以抒情诗人作为一种消极存在相比他写于1987年5—12月的《诗学：一份提纲》则在构想一种远远超越他以为消极的抒情的积极、伟大的诗歌：

伟大的诗歌，不是感性的诗歌，也不是抒情的诗歌，不是原始材料的片断流动，而是主体人类在某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动。这里涉及到原始力量的材料（母力、天才）与诗歌本身的关系，涉及到创造力化为诗歌的问题。但丁将中世纪经院体系和民间信仰、传说和文献、祖国与个人的忧患以及新时代的曙光——将这些原始材料化为诗歌；歌德将个人自传类型上升到一种文明类型（关于歌德理解的变化），与神话宏观背景的原始材料化为诗歌，都在于有一种伟大的创造性人格和伟大的一次性诗歌行动。

这一世纪和下一世纪的交替，在中国，必有一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇。这是我，一个中国当代诗人的梦想和愿望。^④

显然，《诗学：一份提纲》所说的“伟大的诗歌，不

是感性的诗歌,也不是抒情的诗歌,不是原始材料的片断流动,而是主体人类在某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动”,这样的诗歌、创作这样诗歌的诗人,不仅不是消极的、被动的,而且是为民族和世界赋予灵魂与灵性的诗歌,也是能最积极充实、应该笼罩和指引“行动”中人的诗歌。这样的诗,写这样诗的诗人,不仅不是“鱼”,而且高于“渔夫”,可以让“渔夫”有灵魂,因为在海子看来,“伟大的诗歌”本身就是大海和苍穹,或至少是执掌海和天空的海神与天神,这些神可以让灵性的风重新吹拂草原……

理解了海子这样的诗学感觉、诗学认识,我们才能更贴近海子自己的诗学感觉来理解可能是海子传颂最广的,也是在他生命结束之前不久的诗:

面朝大海,春暖花开^⑤

从明天起,做一个幸福的人
喂马、劈柴,周游世界
从明天起,关心粮食和蔬菜
我有一所房子,面朝大海,春暖花开

从明天起,和每一个亲人通信
告诉他们我的幸福
那幸福的闪电告诉我的
我将告诉每一个人

给每一条河每一座山取一个温暖的名字
陌生人,我也为你祝福
愿你有一个灿烂的前程
愿你有情人终成眷属
愿你在尘世获得幸福
我只愿面朝大海,春暖花开

(1989年1月13日写,3月25日去世)

这首海子传布最广,看着很单纯的诗,若从海子的诗学构成感觉看,其实不像我们想的那么单纯。诗的第一段提到“面朝大海,春暖花开”:

从明天起,做一个幸福的人
喂马、劈柴,周游世界
从明天起,关心粮食和蔬菜
我有一所房子,面朝大海,春暖花开

然后他结尾处又提到“面朝大海,春暖花开”,但这时变成了:

我只愿面朝大海,春暖花开

在这两处“面朝大海,春暖花开”之间,是特别打动读者,当时一定也很打动他自己的:

从明天起,和每一个亲人通信
告诉他们我的幸福
那幸福的闪电告诉我的
我将告诉每一个人

给每一条河每一座山取一个温暖的名字

陌生人,我也为你祝福
愿你有一个灿烂的前程
愿你有情人终成眷属
愿你在尘世获得幸福

把这些连起来细品,我们可以说,第一个“面朝大海,春暖花开”,跟“我”、房子是很直接也相当自然的关联,就是,如此理想的居所,对要做一个幸福的人来说是再好不过的环境,是极让人艳羡的,是对幸福的助成,至少是最好的锦上添花……但结尾处的“面朝大海,春暖花开”,则是用来区别“我”和“你”的,尽管“你”有“灿烂的前程”“有情人终成眷属”“在尘世获得幸福”,但这些对“我”仍然不是真正重要的,对我真正重要的只有“面朝大海,春暖花开”。

这样来细品这首海子名诗,我们可以说,前后两个“面朝大海,春暖花开”意指非常不同,前面的“面朝大海,春暖花开”可以理解为是尘世幸福的一部分,也是相当打动诗人的“尘世”幸福,而后面的“面朝大海,春暖花开”则意指——对海子来说和尘世幸福相区别但又比尘世幸福更重要的东西,也即他意图用之为失去灵性的民族、现世生命赋予灵性的——史诗目标。正如他为他投入最多也期待最殷的史诗《太阳·弥赛亚》开头所写的“献诗”:

谨用此太阳献给新的纪元! 献给真理!

谨用这首长诗献给他的即将诞生的新的诗神!

献给新时代的曙光
献给青春

也就是《面朝大海,春暖花开》告诉我们,海子过

世前虽然仍被现世人的生活、生命幸福强烈打动,对这些有更多“祝福”也即肯定,但他仍未摆脱这样的感觉认识结构把这些感觉为灵性不够的“野花”的“幸福”这样的感觉认识结构,也即他不能停留于此,作歌颂这种“野花”幸福的诗人,而应该执着于他为“野花”带来真正灵性的责任。是以他这首诗中关于现世幸福写了那么多动人诗句,写他自己也被这现世幸福强烈吸引,并曾想过加入其中,但最终他还是决绝写道:“我只愿面朝大海,春暖花开”。一定要注意这首诗里他说现世是“‘尘’世”,要注意海子用的是和代表他肯定精神的灵动的“风”不同的“尘”,而且一定要注意,他结尾处的“面朝大海,春暖花开”,是没有“房子”中介的,“我”直接“面朝大海,春暖花开。”也即,联系到他写《太阳》和他所赋予《太阳》的意义,可说他的“只愿面朝大海,春暖花开”,是因为只有“面朝大海,春暖花开”,才是迎接他呕心沥血的《太阳》“升起”的最佳环境……

也只有了解八十年代后半期海子所具有的如上这种感觉与理解状态,我们才能最好地读懂——作为我八十年代最喜欢的两篇散文之一的——海子的《我热爱的诗人——荷尔德林》:

我热爱的诗人——荷尔德林

1. 在《黑格尔通信百封》这本书里,提到了荷尔德林不幸的命运。他两岁失去了生父,九岁失去了继父,1788年进入图宾根神学院,与黑格尔、谢林是同学和好友,1798年秋天因不幸的爱情离开法兰克福。1801年离开德国去法国的波尔多城做家庭老师。次年夏天,他得到了在他作品中被理想化为狄奥蒂玛的情人的死讯,突然离开波尔多。波尔多在法国西部,靠近大西洋海岸。他徒步横穿法国回到家乡,神经有些错乱,后又经亲人照料,大为好转,写出不少著名的诗篇,还翻译了索福克勒斯的《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》。精神病后又经刺激复发,1806年进图宾根精神病院医治。后来住在一个叫齐默尔的木匠家里,有几位诗人于1826年出版了他的诗集。他于1843年谢世,在神志混乱的“黑夜”中活了36个年头,是尼采“黑夜时间”的好几倍。荷尔德林一生不幸,死后仍默默无闻,直到20世纪人们才发现他诗歌中的灿烂和光辉。和歌德一样,他是德国贡献出

的世界诗人,哲学家海德格尔曾专门解说荷尔德林的诗歌。

2. 荷尔德林的诗,歌唱生命的痛苦,令人灵魂颤抖。他写道:

待至英雄们在铁铸的摇篮中长成,

勇敢的心灵像从前一样。

去造访万能的神祇。

而在这之前,我却常感到

与其孤身独涉,不如安然沉睡。

何苦如此等待,沉默无言,茫然失措。

在这贫困的时代,诗人何为?

可是,你却说,诗人是酒神的神圣祭司,

在神圣的黑夜中,他走遍大地。

正是这种在神圣的黑夜中走遍大地的孤独,使他自觉为神的儿子:“命运并不理解/莱茵河的愿望。/但最为盲目的/还算是神的儿子。/人类知道自己的住所,/鸟兽也懂得在哪里建窝,而他们却不知去何方。”他写莱茵河,从源头,从阿尔卑斯冰雪山巅,众神宫殿,如一架沉重的大弓,歌声和河流,这长长的箭,一去不回头。一支长长的歌,河水中半神,撕开了两岸。看着荷尔德林的诗,我内心的一片茫茫无际的大沙漠,开始有清泉涌出,在沙漠上在孤独中在神圣的黑夜里涌出了一条养育万物的大河,一个半神在河上漫游,唱歌,漂泊,一个神子在唱歌,像人间的儿童,赤子,唱歌,这个活着的,抖动的,心脏的,人形的,流血的,琴。

3. 痛苦和漫游加重了弓箭和琴,使草原开花。这种漫游是双重的,既是大自然的,也是心灵的。在神圣的黑夜走遍大地“……保留到记忆的最后/只是各有各的限制/因为灾难不好担当/幸福更难承受。/而有个哲人却能够/从正午到夜半/又从夜半到天明/在宴席上酒兴依旧”(《莱茵河》),也就是说,要感谢生命,即使这生命是痛苦的,是盲目的。要热爱生命,要感谢生命。这生命既是无常的,也是神圣的。要虔诚。

有两类抒情诗人,第一种诗人,他热爱生命,但他热爱的是生命中的自我,他认为生命可能只是自我的官能的抽搐和内分泌。而另一类诗人,虽然只热爱风景,热爱景色,热爱冬天的朝霞和晚霞,但他

所热爱的是景色中的灵魂,是风景中大生命的呼吸。凡·高和荷尔德林就是后一类诗人。他们流着泪迎接朝霞。他们光着脑袋画天空和石头,让太阳做洗礼。这是一些把宇宙当庙堂的诗人,从“热爱自我”进入“热爱景色”,把景色当成“大宇宙神秘”的一部分来热爱,就超出了第一类狭窄的抒情诗人的队伍。

景色也是不够的。好像一条河,你热爱河流两岸的丰收或荒芜,你热爱河流两岸的居民,你也可能喜欢像半神一样在河流上漂泊,流浪航行,做一个大自然的儿子,甚至你或者是一个喜欢渡河的人,你热爱两岸的酒楼、马车店、河流上空的飞鸟、渡口、麦地、乡村等等,但这些都是景色。这些都是不够的。你应该体会到河流是元素,像火一样,他在流逝,他有生死,有他的诞生和死亡。必须从景色进入元素,在景色中热爱元素的呼吸和言语,要尊重元素和他的秘密。你不仅要热爱河流两岸,还要热爱正在流逝的河流自身,热爱河水的生和死。有时热爱他的养育,有时还要带着爱意忍受洪水和破坏。忍受他的秘密。忍受你的痛苦。把宇宙当做一个神殿和一种秩序来爱。忍受你的痛苦直到产生欢乐。这就是荷尔德林的诗歌。这诗歌的全部意思是什么?要热爱生命不要热爱自我,要热爱风景而不要仅仅热爱自己的眼睛。这诗歌的全部意思是什么?做一个热爱“人类秘密”的诗人。这秘密既包括人兽之间的秘密,也包括人神、天地之间的秘密。你必须答应热爱时间的秘密。做一个诗人,你必须热爱人类的秘密,在神圣的黑夜中走遍大地,热爱人类的痛苦和幸福,忍受那些必须忍受的,歌唱那些应该歌唱的。

4.从荷尔德林我懂得,必须克服诗歌的世纪病——对于表象和修辞的热爱,必须克服诗歌中对于修辞的追求,对于视觉和官能感觉的刺激,对于细节的琐碎的描绘——这样一些疾病的爱好。

从荷尔德林我懂得,诗歌是一场烈火,而不是修辞练习。

诗歌不是视觉。甚至不是语言。她是精神的安静而神秘的中心。她不在修辞中做窝。她只是一个安静的本质,不需要那些俗人来扰乱她。她是单纯的,有自己的领土和王座。她是安静的,有她自己的呼吸。

5.荷尔德林,忠告青年诗人:“假如大师使你们恐惧,向伟大的自然请求忠告”,痛苦和漫游加重了弓箭和琴,使草原开花,荷尔德林这样写他的归乡和痛苦:

航海者愉快地归来,到那静静河畔

他来自远方岛屿,要是满载而归

我也要这样回到生长我的土地

倘使怀中的财货多得和痛苦一样

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,诗,和,开花,风吹过来,火向上升起,一样。诗,和,远方一样,诗和远方一样。我写过一句诗:

远方除了遥远一无所有

荷尔德林,早期的诗,是沉醉的,没有尽头的,因为后来生命经历的痛苦——痛苦一刀砍下来——,诗就短了,甚至有些枯燥,像大沙漠中废墟和断头台的火砖,整齐,坚硬,结实,干脆,排着,码着。

“安静地”“神圣地”“本质地”走来。热爱风景的抒情诗人走进了宇宙的神殿。风景进入了大自然,自我进入了生命。没有谁能像荷尔德林那样把风景和元素完美地结合成大自然,并将自然和生命融入诗歌——转瞬即逝的歌声和一场大火,从此永生。

在1800年后,荷尔德林创作的自由节奏颂歌体诗,有着无人企及的令人神往的光辉和美,虽然我读到的只是其中几首,我就永远地爱上了荷尔德林的诗和荷尔德林。^⑥

1988.11.16

在这篇饱满、精练、脱俗、直击灵魂的文字中,海子用他的方式对抒情诗人作了区分:

有两类抒情诗人,第一种诗人,他热爱生命,但他热爱的是生命中的自我,他认为生命可能只是自我的官能的抽搐和内分泌。而另一类诗人,虽然只热爱风景,热爱景色,热爱冬天的朝霞和晚霞,但他所热爱的是景色中的灵魂,是风景中大生命的呼吸。凡·高和荷尔德林就是后一类诗人。他们流着泪迎接朝霞。他们光着脑袋画天空和石头,让太阳做洗礼。这是一些把宇宙当庙堂的诗人,从“热爱自我”进入“热爱景色”,把景色当成“大宇宙神秘”的一部分来热爱,就超出了第一类狭窄的抒情诗人的队伍。

他关于“热爱的是景色中的灵魂，是风景中大生命的呼吸”这样抒情诗人的界定，让我们不能不想起海子自己的抒情诗。比如这首我当年印象极为深刻的短诗：

歌：阳光打在地上^⑦

阳光打在地上
并不见得
我的胸口在疼
疼又怎样
阳光打在地上

这地上
有人埋过羊骨
有人运过箱子、陶瓶和宝石
有人见过牧猪人，那是长久的漂流之后
阳光打在地上，阳光依然打在地上

这地上
少女们多得好像
我真有这么多女儿
真的曾经这样幸福
用一根水勺子
用小豆、菠菜、油菜
把她们养大
阳光打在地上

1986

又比如，下面这组被关注不多的组诗《给母亲》：

给母亲(组诗)^⑧

1. 风

风很美 果实也美
小小的风很美
自然界的乳房也美

水很美 水啊
无人和你
说话的时刻很美

你家中破旧的门

遮住的贫穷很美

风 吹遍草原(这里的风和《九月》里的风不一样)
马的骨头 绿了

2. 泉水

泉水 泉水
生物的嘴唇
蓝色的母亲
用肉体
用野花的琴
盖住岩石
盖住骨头和酒杯

3. 云

母亲
老了，垂下白发
母亲你去休息吧
山坡上伏着安静的儿子
就像山腰安静的水
流着天空

我歌唱云朵

雨水的姐妹

美丽的求婚

我知道自己颂扬情侣的诗歌没有了用场

我歌唱云朵

我知道自己终究会幸福

和一切圣洁的人

相聚在天堂

4. 雪

妈妈又坐在家乡的矮凳子上想我
那一只凳子仿佛是我积雪的屋顶

妈妈的屋顶

明天早上

霞光万道

我要看到你

妈妈，妈妈

你面朝谷仓
脚踩黄昏
我知道你日见衰老

5. 语言和井

语言的本身
像母亲
总有话说,在河畔
在经验之河的两岸
在现象之河的两岸
花朵像柔美的妻子
倾听的耳朵和诗歌
长满一地
倾听受难的水

水落在远方

1984;1985改;1986再改

也即,20岁刚出头的小伙子海子这样的诗,已经触及到了景色中的灵魂,触及了风景中生命。就是,按照海子《十四行:玫瑰花园》^⑨

明亮的夜晚
我来到玫瑰花园
我脱下诗歌的王冠
和沉重的土地的盔甲
玫瑰花园 玫瑰花园
我们住在绝色美人的身旁 仿佛住在月亮上
我们谈论佛光中显出的美丽身影
和雪水浇灌下你的美丽的家园

我们谈到但丁 和他的永恒的贝亚德丽丝
以及天国、通往那儿永恒的天路历程
四川,我诗歌中的玫瑰花园
那儿诞生了你——像一颗早晨的星那样美丽

明亮的夜晚 多么美丽而明亮
仿佛我们要彻夜谈论玫瑰直到美丽的晨星升起。

1987.8.26

读这些的诗,就知道,如果海子不想着成为在20世纪就写出他所界定的那种伟大诗歌,而为此时抱

着诗歌的王冠意识,披上沉重的土地的盔甲,而只要认真地活着,注意倾听良知中的情感涌动,和情感、想象力中善的呼喊,同时加大对中国人情感、身心、生命际遇等方面经验的理解与涵化,他就可以成为有着东方情感与想象力的荷尔德林式的诗人。

也即,海子这篇让我每次读来都热爱、感奋的荷尔德林论,如不是他自己有前面谈到的他那种关于抒情和伟大诗歌的理解,他有两种抒情诗人的区分就够了。但因为他的那一理解,他便不能不相当程度上自我矛盾地,一方面把荷尔德林界定为他内心深处喜欢的这种——把宇宙当庙堂的诗人,从“热爱自我”进入“热爱景色”,把景色当成“大宇宙神秘”的一部分来热爱——诗人的典范,另一方面又特别提出“元素”问题,说“景色也是不够的。好像一条河,你热爱河流两岸的丰收或荒芜,你热爱河流两岸的居民,你也可能喜欢像半神一样在河流上漂泊,流浪航行,做一个大自然的儿子,甚至你或者是一个喜欢渡河的人,你热爱两岸的酒楼、马车店、河流上空的飞鸟、渡口、麦地、乡村等等,但这些都是景色。这些都是不够的。你应该体会到河流是元素,像火一样,他在流逝,他有生死,有他的诞生和死亡。必须从景色进入元素,在景色中热爱元素的呼吸和言语,要尊重元素和他的秘密”。

也即,没有海子这时的特别诗歌之见,不需要“元素”,也能引出他强调的“你不仅要热爱河流两岸,还要热爱正在流逝的河流自身,热爱河水的生和死。有时热爱他的养育,有时还要带着爱意忍受洪水和破坏。忍受他的秘密。忍受你的痛苦。把宇宙当做一个神殿和一种秩序来爱。忍受你的痛苦直到产生欢乐。这就是荷尔德林的诗歌”。在荷尔德林,他是直接从感性风景起笔,感性风景唤起的情感,感性风景通过希腊神话、德国传说和宗教与更深广的文化精神的相连,通达这些的,并不需要特别剥离出一个自己确认的“元素”意识。也即“元素”意识,强调“元素”的意识是属于“海子”的。也即,荷尔德林不需要先成为一个非抒情诗人才能成为伟大的诗人,而在海子,他的“元素”意识则在告诉他,他要成为一个自觉面对“元素”的诗人,他必须在很大的意义上割断和生活世界直接联系的抒情与感性之索。

极富语言灵性、想象力灵性、情感灵性的海子本质上是个抒情诗人,现在却因为要写面对他理解的、面对“元素”要求的伟大的诗,而特别要拉开自己和自己身心深处的“抒情灵魂”的距离,而努力抱着和他的生命特质、才能高度紧张的诗歌的王冠意识,穿上沉重的土地的盔甲,用他自己理解的可以“献给新的纪元!献给真理”的诗歌的王冠意识来要求、组织自己的生命状态,以使自己高效率进行《太阳》这一伟大诗歌的写作,不能不对他自己造成很强的意想不到的伤害。

这从他1987年11月4日的日记就可以清楚看到:

仿佛是很久以前的一支笔,她放在那里,今夜我又重新握起。头绪很多,我简直不知从何写起。而且,因为全身心沉浸在诗歌创作里,任何别的创作或活动都简直被我自己认为是浪费时间。我一直想写一种经历或小说,总有一天它会脱离阵痛而顺利产出。但如今,我实在是全身心沉浸在我的诗歌创造中,这样的日子是可以称之为高原的日子、神的日子、黄金的日子、王冠的日子。(这可以说这是一种诗人希望的理想写作状态。)我打算明年去南方,去遥远的南国之岛,去海南。在那里,在热带的景色里,我想继续完成我那包孕黑暗和光明的太阳。真的以全部的生命之火和青春之火投身于太阳的创造。以全身的血、土与灵魂来创造永恒而又常新的太阳,这就是我现在的日子。

应该说,现在和这两年,我在向歌德学习精神和诗艺,但首先是学习生活。但是,对于生活是什么?生活的现象又包孕着什么意义?人类又该怎样地生活?我确实也是茫然而混沌,但我确实是一往直前地拥抱生活,充分地生活。(请特别想象一下这中间会存在的张力:想象力、精神感受力的专注方向与生活的方向不同,乃至高度紧张,使得这样的海子面前更容易满布精神、生命的伤害陷阱,不如此,我们很难理解海子所描述的他下面这些经验。)我热烈地活着,亲吻,毁灭和重造,犹如一团大火,我就在大火中心。那只火焰的大鸟:“燃烧”——这个诗歌的词,正像我的名字,正像我自己向着我自己疯狂的微笑。这生活与生活的疯狂,我应该感激吗?我的燃烧似乎是盲目的,燃烧仿佛中心青春的祭典。燃烧

指向一切,拥抱一切,又放弃一切,劫夺一切。生活也越来越像劫夺和战斗,像“烈火”。随着生命之火、青春之火越烧越旺,内在的生命越来越旺盛,也越来越盲目。因此燃烧也就是黑暗——甚至是黑暗的中心、地狱的中心。我和但丁不一样,我在这样早早的青春中就已步入地狱的大门,开启生活和火焰的大门。我仿佛种种现象,怀抱各自本质的火焰,在黑暗中冲杀与砍伐。我的诗歌之马大汗淋漓,甚至像在流血——仿佛那落日和朝霞是我从耶稣诞生的马厩里牵出的两匹燃烧的马、流血的马——但是它越来越壮丽,美丽得令人不敢逼视。

我要把粮食和水、大地和爱情这汇集一切的青春统统投入太阳和火,让它们冲突、战斗、燃烧、混沌、盲目、残忍甚至黑暗。我和群龙一起在旷荒的大野闪动着亮如白昼的明亮眼睛,在飞翔,在黑暗中舞蹈、扭动和厮杀。我要首先成为群龙之首,然后我要杀死这群龙之首,让它进入更高的生命形式。生命在荒野不可阻挡地溢出,舞蹈。我和黑夜,同母。

但黑暗总是永恒,总是充斥我骚乱的内心。(也即,相比但丁,海子的想象力没有“炼狱”过程,而是直指天堂,但天堂成了作者海子自己的地狱。)它比日子本身更加美丽,是日子的诗歌。创造太阳的人不得不永与黑暗为兄弟,为自己。

魔——这是我的母亲,我的侍从、我的形式的生命。它以醉为马,飞翔在黑暗之中,以黑暗为粮食,也以黑暗为战场。我与欲望也互通心声,互相壮大生命的凯旋,互为节奏,为夜半的鼓声和急促的屠杀。我透过大火封闭的牢门像一个魔。对我自己困在烈焰的牢中即将被烧死——我放声大笑。我不会笑得比这个更加畅快了!我要加速生命与死亡的步伐。我挥霍生命也挥霍死亡。我同是天堂和地狱的大笑之火的主人。^⑩

(注意:“天堂”和“地狱”在这里一样为“火”,对走偏了的海子,“天堂”和“地狱”在这里带出了一样的结果——伤害他的“火”。)

这种伤害在诗歌写作中也体现得很明显。比如这首写于1987年的《秋》:^⑪

秋天深了,神的家中鹰在集合
神的故乡鹰在言语

秋天深了,王在写诗
在这个世界上秋天深了
该得到的尚未得到
该丧失的早已丧失

回到1987年,正是他投入于充分回应他所认为的元素要求的大诗《太阳》,而极大程度放逐了他之前的“抒情”生命与写作状态的时间。如诗中所说,他在自觉从事他认为的“王在写诗”的写作,但却“该得到的尚未得到”,而却“该丧失的早已丧失”,也即他所理解的:

这诗歌的全部意思是什么?要热爱生命不要热爱自我,要热爱风景而不要仅仅热爱自己的眼睛。这诗歌的全部意思是什么?做一个热爱“人类秘密”的诗人。这秘密既包括人兽之间的秘密,也包括人神、天地之间的秘密。你必须答应热爱时间的秘密。做一个诗人,你必须热爱人类的秘密,在神圣的黑夜中走遍大地,热爱人类的痛苦和幸福,忍受那些必须忍受的,歌唱那些应该歌唱的。

也即,他所想象的努力于最有意义的诗歌创作到一个程度,便会至“忍受……痛苦直到产生欢乐”的阶段,至少在他写《秋》时,这样的阶段没有到来,但同时他1984—1985年《河流》等相比自觉贬斥抒情之后的长诗写作,更可能通向荷尔德林式诗歌的、不故意贬斥抒情的长诗写作,和进入写《太阳》状态之前的,带给他很多生命活跃、生气的抒情诗写作,及与这些写作状态相伴的活跃而饱满的生命状态,则消失不见了。

事实上,直到死前,他1987年11月4日日记所写的他被“魔”所磨的状况始终存在,这反映在他生命最后几年的很多诗中,比如有名的《祖国(或以梦为马)》^⑩:

我要做远方的忠诚的儿子
和物质的短暂情人
和所有以梦为马的诗人一样
(为什么必须以“梦”为马,海子的“梦”马有真的托起现实、带动现实的力量吗?)
我不得不和烈士和小丑走在同一条路上
万人都要将火熄灭 我一人独将此火高高举起
此火为大 开花落英于神圣的祖国

和所有以梦为马的诗人一样
我藉此火得度一生的茫茫黑夜

(他的史诗理解,这理解所产生的志向,使他把现实生活视为没有灵性,使他自认是于茫茫黑夜中独自怀火能招来曙光之人)

此火为大 祖国的语言和乱石投筑的梁山城寨
以梦为上的敦煌——那七月也会寒冷的骨骼
如雪白的柴和坚硬的条条白雪 横放在众神之山
和所有以梦为马的诗人一样

我投入此火 这三者是囚禁我的灯盏吐出光辉
万人都要从我刀口走过 去建筑祖国的语言
我甘愿一切从头开始

和所有以梦为马的诗人一样
我也愿将牢底坐穿

(他期望自己的诗,奠定的是中国未来灵性文明的根本……)

众神创造物中只有我最易朽
带着不可抗拒的死亡的速度

(他强烈感觉到自己的抱负正使自己处于不可控的危险之中……)

只有粮食是我珍爱
我将她紧紧抱住

抱住她在故乡生儿育女

(他感觉到日常生活和爱情能平衡他上面感觉到的危险……)

和所有以梦为马的诗人一样

我也愿将自己埋葬在四周高高的山上 守望平静家园

面对大河我无限惭愧

我年华虚度 空有一身疲倦

(对自己史诗写作的现实有效性有了相当清晰的疑虑,虽然下面他很快再给自己鼓劲……)

和所有以梦为马的诗人一样

岁月易逝 一滴不剩 水滴中有一匹马儿一命归天
千年后如若我再生于祖国的河岸

千年后我再次拥有中国的稻田 和周天子的雪山 天马踢踏

和所有以梦为马的诗人一样

我选择永恒的事业

我的事业 就是要成为太阳的一生

他从古至今——“日”——他无比辉煌无比光明

和所有以梦为马的诗人一样

最后我被黄昏的众神抬入不朽的太阳

太阳是我的名字

太阳是我的一生

太阳的山顶埋葬 诗歌的尸体——千年王国和我

骑着五千年凤凰和名字叫“马”的龙——我必将

失败

但诗歌本身以太阳必将胜利

1987

就是写《祖国(或以梦为马)》时的海子已经感觉到“伤害”和巨大内心张力,但这时还是相信自己的努力会使得“最后我被黄昏的众神抬入不朽的太阳”,所以他仍决绝地宣布“我选择永恒的事业”。但这时他也同时强烈感觉到这种写作,已经不仅仅是有“愿将牢底坐穿”的决心就可以驾驭,而是中间还“带着不可抗拒的死亡的速度”,感觉自己“岁月易逝一滴不剩 水滴中有一匹马儿一命归天”,感觉自己不能像歌德那样生活、写作兼得,而会生活、生命“必将失败”,虽然他这时相信他的“诗歌本身以太阳必将胜利”。

而这种可能付出生命但自己的诗必将胜利的自信后来他也自我怀疑了。比如,他死前十一天写的有名的《春天,十个海子》^③:

春天,十个海子全部复活

在光明的景色中

嘲笑这一个野蛮而悲伤的海子

你这么长久地沉睡究竟为了什么?

(对比《祖国(或以梦为马)》,显然这时他已经强烈怀疑自己即使付出生命的代价,一定有自己的意义的吗?)

春天,十个海子低低地怒吼

围着你和我跳舞,唱歌

扯乱你的黑头发,骑上你飞奔而去,尘土飞扬

你被劈开的疼痛在大地弥漫

在春天,野蛮而悲伤的海子

就剩下这一个,最后一个

这是一个黑夜的孩子,沉浸于冬天,倾心死亡

不能自拔,热爱着空虚而寒冷的乡村

(为什么村庄空虚而寒冷?如果村庄实际上仅仅是“空虚而寒冷”?他会仅仅因为读大学前生长于乡村,就热爱乡村吗?他不是热爱“太阳”吗?为什么他的《太阳》不能给他必要的支撑和安慰?)

那里的谷物高高堆起,遮住了窗户

他们把一半用于一家六口人的嘴,吃和胃

一半用于农业,他们自己的繁殖

大风从东刮到西,从北刮到南,无视黑夜和黎明

你所说的曙光究竟是什么意思

(想想前面引的他《太阳·弥赛亚》开头所写的“献诗”:

谨用此太阳献给新的纪元! 献给真理!

谨用这首长诗献给他的即将诞生的新的诗神!

献给新时代的曙光

献给青春

(我们就可知写出“你所说的曙光究竟是什么意思”这句诗对海子背后是多么难以承受之重。)

1989.3.14凌晨3点~4点

仅仅一年多,相比《祖国(或以梦为马)》,写《春天,十个海子》时的海子则已经知道,写《祖国(或以梦为马)》时他已经明确感觉到的自己生命危险和自己诗歌抱负之间的张力,已经更向死亡,“沉浸于冬天,倾心死亡”,而且他这时也更明确自己对乡村的爱“不能自拔”,而写《祖国(或以梦为马)》时自己以为的对民族、文明具有根本重要性的《太阳》,他则开始怀疑了,“你所说的曙光究竟是什么意思”,于是复活的十个海子,不是把他“抬入不朽的太阳”,而是

“在光明的景色中

嘲笑这一个野蛮而悲伤的海子

你这么长久地沉睡究竟为了什么?”

但即使对他之前信任的“伟大诗歌”开始质疑,开始对具体的人间倾注情感,却由于长时间被他所说的“魔”所伤,他已经很难回头……

从这首诗,我们再回看《面朝大海,春暖花开》的最后一句:

我只愿面朝大海,春暖花开

我们才能在其中明白诗人于这句诗中付出了什么样的代价。而了解了所有这些,我们才可以清楚懂得,海子所以最后带着对自己付出着生命的史诗追求如此沉重的怀疑走向死亡,不在他追求史诗写作,而在他的史诗追求弃绝“抒情”和与抒情直接处身其中的具体生活现世……

四、“抒情”的贬斥背后是时间观的重构

海子这种关于抒情诗是消极的,和现世拉开充分距离的由“元素”构成的史诗才真正重要,才对现世重新具有灵性有真正重要性,是以要达到这种写作,就要从现世直接感官、情感状态超脱出来,这样一些观念,并不是他所独有的观念,而是大约从1982年开始的80年代的史诗热中很多人共享的观念。比如,对80年代史诗热兴起有关键性影响,对海子着力长诗、史诗写作,对海子上述诗学观念的形成有决定性影响的诗人——江河、杨炼;比如,受到江河、杨炼贬斥抒情,史诗追求才有真正重要意义观念影响的四川诗人宋渠、宋伟兄弟和石光华;比如和海子相知极深,对海子形成大诗追求,对这样的诗歌才是其时中华民族最需要的伟大诗歌观念的形成有重要影响的骆一禾。当然,海子、骆一禾的大诗理解和江河、杨炼80年代的史诗理解有很大的差异,但他们在诗学观念上告别抒情,转向以贬斥抒情为前提的大诗追求,则很大程度上是受到江河、杨炼,特别是杨炼有关诗学观念影响的。因此,在很大的意义上可以说,对肇端于朦胧诗的80年代青年诗潮中的史诗热,被认为是朦胧诗主将的江河、杨炼,特别是杨炼80年代上半期的有关理解,是对这一史诗热中的一些基本特质有关键塑形作用的。也即,海子、骆一禾80年代后半期的大诗追求看似和其时杨炼的长诗写作差异甚大,却是以江河、杨炼的有关影响为出发基础的。

限于时间,本次报告我只讨论对八十年代史诗热中——抒情诗是消极的,某种和现世拉开充分距离的史诗才真正重要,才对现世有真正重要性,是以要达到这种写作,就要从现世直接感官引发的情感反应超脱出来等对这样一些观念的形成起了最关键作用的杨炼与江河。他们以他们的写作和观念阐发,开启了20世纪80年代非常特别的史诗热。

其中杨炼不仅以他的《半坡》《敦煌》《诺日朗》等有史诗气魄与追求的写作,还以他雄辩的诗论写作《传统与我们》(1982)、《智力的空间》(1984)、《诗的自觉》(1986)等,对20世纪80年代具有如上特点的史诗热的兴起起了最重要的作用;而江河则挟着他在70年代末80年代初所形成的巨大声誉,以他有着史诗追求意图与分量的写作《太阳和他的反光》和他的有关诗论等,也有力参与助成着——抒情诗是消极的,某种和现世拉开充分距离的史诗才真正重要,才对现世有真正重要性,是以要达到这种写作,就要从现世直接感官超脱出来等——这样一些观念的形成。这其中杨炼的诗论《传统与我们》(1982)、《智力的空间》(1984)、《诗的自觉》(1986)中的诗学观念,尤其是对80年代史诗热中包括海子、骆一禾在内的很多年轻诗人有关诗学理解起了极关键塑形作用的文献。

杨炼这些诗学文章之所以在当时能发挥巨大的作用,和时代有关,也和当时诗歌内部碰到的问题有关,当然还和这些文献充满具有穿透力的灼见,谬误是夹杂在具有穿透力的灼见与雄辩之间有关。比如《智力的空间》如下表达:

诗提供一个空间,这并不是秘密。文学史上,古典主义有像逻辑一样简洁而坚实的思想空间;浪漫主义有激动的线条似的感情空间;现实主义企图模拟再现外部世界的现实空间;超现实主义借助无意识状态,而魔幻现实主义完全有机地力求突破理智与感觉的界限,为了发掘一个幻觉的真实的空间。在不同时代、不同传统中,诗创造出自己的空间以容纳和体现内部活跃的生命。诗通过空间归纳自然本能、现实感受、历史意识与文化结构,使之融为一体。从空间的方式把握诗,从结构空间的能力上把握诗的丰富与深刻的程度,正是我们创作与批评的主要出发点。

(杨炼这种把握文学史的方式可说非常精彩,特别是把握文学史那些体量巨大的长篇巨制,可说是非常合适的角度。)

一首成熟的诗,一个智力的空间,是通过人为努力(怎么人为努力是关键,包括在历史、文化、文学条件不具备的情况下,怎么人为努力尤其关键。)建立起来的一个自足的实体。一个诗人仅仅被动地反映

个人感受是不够的,在现实表面滑来滑去,玩弄一下小聪明的技巧游戏,并不能创造伟大的作品。诗的能动性在于它的自足性:一首优秀的诗应当能够把现实中的复杂经验提升得具有普遍意义,使不同层次的感受并存,相反的因素互补,从而不必依赖诗之外的辅助说明即可独立;诗的“能动性”为什么只能由自足性保证?为什么不能通过和读者共构出一种有意义的状态实现能动性吗?)它的实体性,在于它本身就是一个意象,一个象征,具有活生生的感觉的实在性。它不解释,而只存在。由于存在使读者在不知不觉中被渗透、改造、俘获而置身其中。

……

一首诗,说到底可以看作一个意识结构(包括诗人潜意识冲动中表达为语言的部分)。它是诗人通过题材的处理达成的一个复合空间。对世界多角度的观察,对思想多层次的把握,超越了个人、社会集团,人类乃至地球的单一经验,却从这些经验的交叉综合中获得了对生活能动发现的能力。(伟大的长篇史诗固然可以有这样的作用,但不见得所有的诗都不能通过读者的阅读,和读者的感受共构出一个有意义的意识感受状态,杨炼如此其实是排除了短诗,特别是短诗中的抒情诗的意义。)例如,倘若屈原只是直接表达出他在当时社会条件下的追求和悲愤,而没有在《离骚》《天问》等诗中叩问历史、自然乃至宇宙的起源,他就不足作为一个中国诗人最伟大的代表和民族精神的象征;但丁如果仅表现个人有限的经历,而不能达到同时体验地狱、炼狱和天堂的境界,他也不会现代诗充分发展的今天依然被人崇敬。大诗人并不是以情绪的强弱,而是以充分发掘内涵后构造有机空间的能力为其特征的。(但屈原、但丁的出现都是需要条件的,而且他们借助展开自己系统意识理解、感受的系统,和诗人的经验感受之间,是一种自然—直接的心理感受关联关系,而不是一种逻辑关联)对现实和历史的感应,对时间的强烈意识以及形而上的独特思考,使智力的空间(对现实的深入感应,对时间的深切意识,离不开对时代现实中人经验—心理感受空间的切实、有力把握)矗成一座大厦,一层层轮回着趋向整体的真实。^⑩

杨炼这样的论述当然是当代中国诗学思考中非常闪光的部分,不过,他这闪光的前提,其实是在把缺少他这种诗学意识、跟随诗人感受而歌的抒情诗,界定为没有能动性的“被动地反映个人感受”,而这样会把追求——通过现实感受、现实经验的转化来和读者共构出有意义空间的——诗歌努力界定为“在现实表面滑来滑去”,也就是他这里强调的作为“智力的空间”的诗,是以包含贬斥具有能动性意义的抒情、贬斥具有能动性意义的抒情诗为前提的。

而与这种贬斥紧密相关,是杨炼对朦胧诗原有的“时间”观念的根本重构。

杨炼这篇“智力的空间”诗论这样谈到传统与现实的关系。在谈了《易经》和玻尔和爱因斯坦应该对“东方的智慧”具有的态度之后,文章写道:

考察历史和环顾世界,是通过昨天透视今天,而不是把今天拉回过去时。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。(已经在讲历史、文化对现实的规定性。)正是站在此时此地,通过对历史、文化的探寻将获得对现实多层次的认识。“更深入”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。……必须紧紧抓住智力的空间中现实生活的一极,否则即便再多地搬用古代经典中的定义,也并不能使诗增加含量和深度。应当说,只有当现实、历史、文化合成诗人手中的三棱镜时,智力的空间才可能丰富而有意义。^⑪

杨炼这种看起来对传统和现实的关注很平衡,但透过“昨天透视今天”,而不是也同时强调把握今天的艰难性,把今天也建构成对判断什么方面与意义上的昨天是最该细致讨论的关键性指引,是以他强调“通过对历史、文化的探寻将获得对现实多层次的认识”,是有所着落的,但“必须紧紧抓住智力的空间中现实生活的一极”这一很正确的提法,实际上并没有被杨炼真正的建设性正视。

这种实际在强调传统对现实规定性的时间感觉方式,在他同样精彩、雄辩中夹杂着关键性谬误的《传统与我们》文章中,有更清楚表达:

它早已活着,现在活着,将来也会继续活下去。它不是一个词,或者像有些人说的那样:是一条河,一座连绵不绝的山脉。它溶解在我们的血液中、细胞中和心灵的不绝的山脉。它溶解在我们的血液中、细胞中和心灵的每一次颤动中,无形,然而有力!它使我们不断意识到:我们今天所做的一切并非对于昨天的否定。昨天存在过,还会永远存在在那里。在渐渐远去的未来者眼中,昨天和今天正排成一列,成为各自时代的标志。

它是传统,谁都无法、谁也不能摆脱的传统。我们基于共同文化——心理结构的独特语形式。说它是形式,因为它从不规定某种题材的“时代性”,而是规定了某种特殊的感受、思维和表达方式,它在创造每一件艺术作品的过程中使我们服从。我相信,任何个人的创造都无法根本背叛他所属的传统。每一个艺术家在他所提供的“单元模式”中,都自觉或不自觉,或多或少地浸透着传统的“内在因素”,这是他自身存在的前提。传统应当被理解为“内在因素”所贯穿而又彼此独立的“单元模式”系列,像一趟用看不见的挂钩连接起来的列车,活在我们对自己环节的铸造中,并通过个人的特性显示出民族的特质。

所谓“内在因素”和“单元模式”,是我在探讨传统时设计的两个词语,前者指那些摒除了单纯外部特征后而使传统仍然成为传统的东西;后者指不同时代的不同作家融合各方面因素而自成的艺术风格。例如:当我们探讨屈原这个中国伟大诗人的“单元模式”时,不仅会注意他所独具的许多艺术特色(他与同代或以后的伟大诗人们不同的地方),而且会注意到他与其他同代或以后的伟大诗人们相同的地方。具体地说,当屈原通过《天问》《离骚》等诗篇,强烈地表现出人对自然、社会和自身直接把握的要求,成功地赋予这种要求以一整套具有中华民族特质的象征体系,并构成巨大审美快感时,他就在本质上完成了他重新发现传统的任务,他最具特色的变革恰恰使他比其他任何时候都更接近了传统本身:楚文化中最具魅力的神话——巫术体系的“内在因素”。

同样,在远距屈原数千年之后的我们这里,形成贯穿着传统“内在因素”的单元模式,也依然是每个艺术家的使命。强调传统的意义并非企图仅仅以此判定艺术品的价值,没有任何一个“过去的”标准能用衡量“今天的”东西。强调传统就是强调“历史感”——这个名词尽管早已为人所知,但可惜还未能创作中充分得以体现——强调对于艺术进程中应当扬弃或保持的不同部分的清醒认识,实际上也就是强调“现在”。“现在”只有在与“过去”相比较的时候才有确切的含义。(这里忽略的是:“现在”可以通过和“现在”之中人所遭遇到的真实问题、困境的揭明、帮助关系,而获得意义)而盲目怯懦的人们往往无视这个根本命题。同出于一种无知,有的人喋喋不休地指责别人“摒弃传统”,有的人自命不凡地宣称自己“反传统”。结果是相同的,因袭伟大祖先的外表服饰并不能就成为伟大的后代(一种丑角?);而无休止地模拟外来影响也变成另外传统的笨拙俘虏;两者从不同方向同时进行着消失自己的努力。

我们今天要建立些什么?是思考这个问题的时候了。

必须进行新的综合,诗的威力和内在生命来自对人类复杂经验的聚合。(聚合的目的是什么?)诗歌传统的秩序应该在充分具有创新意义的作品有机加入后获得调整。再没有比肯定一切或否定一切更轻而易举的事了,但古今中外的大师们所付出的却是与此完全不同的艰巨劳动。

必须千方百计地占有知识,从而拥有供分析、比较的基本原料,把握永远在变化、发展而又具连贯性的民族精神,重新找到、发掘并确立那些在历史上与我们相呼应的东西,从纷繁复杂的来源中提取至今仍有强大生命力的“内核”,这就是曾被叶芝称之为“成熟的智慧”的那种能力。智慧不是聪明,这两者本质上的区别在于聪明始于单纯,终于浅薄;智慧始于复杂,终于深刻;聪明或许会以某种先天性的新奇感受耀人眼目于一时,智慧却首先是丰富的经验,刻苦地追求和最终形成的坚实的思想结构。我以为如果没有内心的充实,强调感觉纯属一种幻影。只是在成熟的、具有坚强意识的较少数艺术家笔下,鲜明

的形象才正确地被赋予诉诸读者感觉的意义。只有这样,“创造”才成为一个事实。

我们谈到分析、比较,这里应当提倡某种“批判精神”。诗人应当具有对自身需求的敏感,而汲取知识以满足需求却不是无选择的。艺术家只有在能够透过言辞的外表效果而洞察作品的“内在重量”时才称得上真正的艺术家。正因为如此,列宾对马雅可夫斯基赞不绝口,罗丹酷爱菲狄阿斯,艾略特从但丁的诗中引申出一整套艺术哲学——这些彼此风格迥异的大师,因为他们对艺术本质的深刻感知挽起了手臂。另外,我们确实看到,一些诗人在写出最引人注目作品之后,很快就被自己无休止的复制“稀释”了,这也是缺乏批判精神的表现。对于诗人自己的历史来说,这种“批判”更为重要。诗人的一生,应当是自我更新的一生,既不怕打破旧有的平衡,又不断追求在更高水平上的新的平衡。“批判精神”是汲取的前提,“自我更新”是创造的必然。不断更替的充实和空虚,蕴藏着诗人成长的全部奥秘!

面对当今诗坛,我要说:有些口头上大谈其如何忠实于“传统”的人未必懂得“传统”,他们仅仅满足于作隔日雷鸣的微弱回声;而一味凭借个人直感,以为这样就可以“反传统”的人也终将因根不固而叶不盛,很快调教于他所轻蔑的土地上;这两种人都忘记了,所谓“自我”既不仅是个人本能的冲动,又不仅是集体共同的法则,恰是此二者的融合。艺术追求必然同时体现个性和整个传统的总趋向。

那么,要真正地坚持传统,应当采取怎样的措施呢?我认为首先应明确自己诗的位置。假设有这样一个坐标系:以诗人所属的文化传统为纵轴,以诗人所处时代的人类文明(哲学、文学、艺术、宗教等)为横轴,诗人不断以自己所处时代中人类文明的最新成就“反观”自己的传统,(在当时这样的横轴对杨炼意味着什么?实际当时对杨炼而言,最新成就主要是由他对西方的一些理解和中国当时个别思潮组成的。所以他也强调时代,但这个时代却不是要通过努力投入其中就能特别掌握的。而他所说的“‘现在’只有在与‘过去’相比较的时候才有确切的意义”。忽略的正是:对“现在”之中人、文化所遭遇到的问

题、困境的正视。)于是看到了许多过去由于认识水平原因而未被看到的东 西,这就是“重新发现”。就像当我们追求创造一个与现实世界既呼应又抗拒的“诗的世界”时,在屈原一系列伟大诗篇中所找到的印证一样,那些被先辈们的天才早已珍藏在作品深处的宝藏,将因为新的才华的注入而焕发光芒。处在“坐标交点”上的我们的诗,也因此具有了某种自觉的“纵深感”:两个领域互相渗透,使它同时成为“中国的”和“现代的”。

这篇短文来不及进一步探讨传统“内在因素”的具体问题,但作为中华民族文化传统的一分子,不妨列举一些饶有兴味的题目:比如,中国独特的象征体系(据我所知,还没有人从这一点出发对《易经》作过细致探讨);中国哲学、艺术、宗教中反复强调的客观、综合和超越性(超功利性);自然诗观和自然意象(中国诗中独特的视觉语言—多层次具象感知);诉诸读者只可意会不可言传的“潜意识冲动”;屈原诗中有机的复合结构;过去轻率地以“玄学”弃之的“悟”与“静”等典型东方思维方式,还有众多构成中国诗特性的具体技巧,等等。一首意义重大的诗应当首先对于文学有所贡献,而不是仅仅愉悦一下这群或那群听众的耳朵。

传统,一个永远的现在时,忽视它就等于忽视我们自己:发掘其“内在因素”并使之融合于我们的诗,以我们的创造来丰富传统,从而让诗本身体现出诗的感情和威力;这应成为我们创作和批评的出发点。我们占有得越多,对自身创新的使命认识得越清晰,争夺的“历史空间”也越大。

传统在各个时代都将选择某些诗人作为自己的标志和象征,是的,我们已经意识到了这种光荣。^⑥

文章中强调“谁都无法、谁也不能摆脱传统”,和杨炼关于“内在因素”——“只那些摒除了单纯外部特征后而使传统仍然成为传统的东西”——的界定,并以屈原为例,强调“他最具特色的变革恰恰使他比其他任何时候都更接近了传统本身:楚文化中最具魅力的神话——巫术体系的‘内在因素’”,而不去探讨屈原若仅仅是一般性的叩问历史、自然乃至宇宙的起源的方式,而没有他在当时社会中的追求和悲

愤,和由之出发的思考、感奋,其实就没有我们所见《离骚》《天问》中这种特定的叩问历史、自然乃至宇宙的起源,但又和人世的经验、感受、秩序紧密关联的文学表现,当然也就不能由之迸发出感染几千年中国人的精神能量来。是以当杨炼强调:

必须进行新的综合,诗的威力和内在生命来自对人类复杂经验的聚合。……

必须千方百计地占有知识,从而拥有供分析、比较的基本原料,把握永远在变化、发展而又具连贯性的民族精神……

他的重点其实落在了:

重新找到、发掘并确立那些在历史上与我们相呼应的东西,从纷繁复杂的来源中提取至今仍有强大生命力的“内核”……

是以杨炼看起来也很强调今天,强调“站在此此时此地”,但仔细厘清他的有关思考,又很显然,在他的这些认识中,今天不仅不能提供真正智慧的养料,而且他很自信他知道今天是什么。今天从传统中需要什么。

这样,在他的思考中,看起来很被强调的“今天”、强这样,在他的思考中,看起来很被强调的“今天”、强调的“站在此此时此地”的活的生命感受、活的生活经验和由之出发的诗人文化、社会、生命、生活理解,在实际的诗人学习、思考、写作致力中和写作意义获得方面,都被置放在了边缘。杨炼这种贬斥“抒情”的诗学观,背后实际上是以为了“今天”的名义,实质放逐了“今天”的时间观。

杨炼这种放逐“今天”的时间观,在他1986年的诗论《诗的自觉》中被进一步以他这种放逐“今天”的时间观的诗学才是诗的“自觉”,而此前不过是本能“自发”的压迫性论述,被再作了雄辩的强调:

一九八二年,我开始写一篇短短的论文《传统与我们》,我知道,我所持的观点很容易使自己左右为难,我将被困循守旧的卫道士和叫喊“反传统”的年轻人同时非议,因为我指出:传统既不能靠固定的外在程式因袭,又不会被自命不凡的小聪明一举颠覆,真正加入传统必须具备“成熟的智慧”,即怀疑和批判的精神、重新发现传统内在因素的意识 and 综合的

能力。一个诗人是否重要,取决于他的作品相对历史和世界双向上的独立价值——能否同时成为“中国的”和“现代的”!这样,我实际上是在强调一种自觉——寻求困境的自觉。任何捷径都是不存在的。意识到危机并冒险突围,然后在更高意义上面临深渊,从而使困境永远触目,这是中国现代诗开始进入成熟期的标志。

对于保持着敏感的人们来说,中国诗坛的最新变化具有重要意义:诗,从自发转向自觉。所谓“自发”,指七九年开始的青年诗人们的“第一次否定”,诗带着长期被压抑的痛苦和希望,在墙上宣言或手中默默传递,以有限的西方现代诗手法为借鉴,在诗人的良心所不能接受的要求人性和正义。从此,更深刻无情地挖掘人类生存和命运,成为中国现代诗底蕴中不变的主题。作为诗本身,这里强调了“两次否定”。“第一次否定”针对的是七九年以前泛滥的“非诗”,它们的“影响”依附于政治事件,它们的作用主要在图解社会主题,它们借用一些现代诗手法却并未试图建立自己独立的诗歌意识。因此,它们的意义,与其说是诗的不如说是诗人的。真诚和真实、反抗和觉醒。这些“第一次否定”提出的人格目标,恰恰延伸成为“第二次否定”的出发点。诗的“自觉”的阶段,从这儿开始而不是到它结束,基于它而非仅仅为了完成它。在今天,作为诗人,不仅要意识到生存对于人的压迫,而且必须意识到整个文化传统乃至世界文学的总秩序对我们作品的压迫。

今天,我们所进行的是自觉地、内在地分析、把握整个传统(不仅是1949年以后的历史)与自己创作间的复杂关系。并力求不是在题材和主题上,而是在表现本身显示出思考的深度。后一点尤其重要——这里不存在“寻根”与否的问题,只存在通过创作如何体现出历史意识的问题;不存在搬不搬用古人典故的问题,只存在诗能否以现代纵深度涵盖先人智慧的文化意识问题;不是匠气十足地玩弄“美文”,而是把对语言的探索视为更深刻更能动地挖掘人类生存之必需——总之,“自觉”首先是否定盲目性和简单化。中国文化中思维方式的封闭

性,中国历史异乎寻常的静止的时间性,加剧了人们栖身于习惯的危险。如果说,洞悉世界使我们获得了分析自己的某种方法,那么对我们现实和传统多层次地无情切割则进一步深入了对困境之残酷与突围之艰难的认识。在诗歌上,这个突围体现为建立一个诗歌实体的努力。它应当既充满现代经验又穿透这些经验背后历史的独特性,既体现为现代语言又把握住传统作用于某一语言内部的种种内在因素。通过“自觉”,把本来只表示地域的“东方”提升到人类当代文明的普遍意义上。中国现代诗唯一的生存价值在于使自己已有能力综合不同来源而形成完全独立的全新的文学现象。

因此,我们命中注定来呈现一种力量,超乎每个人又在自己生命的历程中渐次呈现。打上不同诗人的戳记却达到同一种内在层次的丰富。于是,诗人一千次死亡为了诗一次诞生。诗人被他的信仰带入深渊而诗由此抛弃被传诵一时的厄运。

这就是“自觉的诗人”。可以这样说:“自发的诗人”之重要,在于他对个人的意义——个人欲望的直接表达(因而,大多集中在表达什么);而“自觉的诗人”之重要,在于他对文学现实总体的意义——他的诗歌世界,必须使文学面临改写的危险(所欲表现者与表现的独创方式的合一);“自发的诗人”往往意识不到自觉的必要性(因而,明明自己在前人阴影笼罩下却仍旧沾沾自喜);“自觉的诗人”却不会由于他对诗本身各种可能性增多了解而减弱创造的神秘冲动,恰恰相反,诗在更高的基点上俯瞰万物,具有更强的灵感辐射、更深入的把握和缔造崭新秩序的能力。自发和自觉,前者是每个诗人之成为诗人的基因,后者却是一个文化传统之拥有活力(这活力也必然作用于所有诗人身上)的基因。从自发向自觉的过渡,应被视为同一进程中两个性质完全不同的阶段。仿佛原生质的最初合成,“自发”的碳和水与“自觉”的生命之间,不是递增,而是创造。^⑦

由这篇——不同意他的诗论就尚处于自发阶段而未进于自觉,同意他的诗论,在他建议的方向努力,则一个诗人的诗方可能“在更高的基点上俯瞰万物,具有更强的灵感辐射、更深入地把握和缔造崭新

秩序的能力”,才能够“既充满现代经验又穿透这些经验背后历史的独特性,既体现为现代语言又把握住传统作用于某一语言内部的种种内在因素。通过‘自觉’,把本来只表示地域的‘东方’提升到人类当代文明的普遍意义上”——的文章,我们可以看到杨炼是怎么对——被他的诗《大雁塔》《半坡》《敦煌》《诺日朗》带动,被他的《传统与我们》《智力的空间》耸动的——诗人们威逼利诱、无所不用其极,迈往他建议的方向的。由这篇文章给出的期待、承诺,我们也可了解,他是怎么从大家赞叹的《大雁塔》《半坡》《敦煌》《诺日朗》会那么快走向《自在者说》这样对读者是一杯难咽苦酒的创作的,并在这样的写作方向执迷不悟的。由这篇文章给出的运思逻辑与方向,当我们读到1995年《因为奥德修斯,海才开始漂流——致〈重合的孤独〉的作者》文章中他如下的表达:“我不信任‘新’,我信任‘深’……‘新’,就是‘占有自己的时间’,在文学或艺术史上,追求属于自己的阶段,甚至代表未来的方向。这是艺术中的‘历史主义’……作为有关诗人,是我的中文教会我:本质地拒绝时间。一首诗建立自己的形式,不是为了‘争夺时间’,恰恰为了‘取消时间’”^⑧,就不会为中间“是我的中文教会我:本质地拒绝时间。一首诗建立自己的形式,不是为了‘争夺时间’,恰恰为了‘取消时间’”这样的惊人之论,感到震惊了。

但熟悉1982年前杨炼的人,知道杨炼这种“取消时间”的诗学观,并不是一开始就如此的。恰恰相反,杨炼1980年的诗论《我的宣言》,可谓是他后来“取消时间”——实质是取消当代现实时间对诗重要性——的诗学观的严格对反:

我是诗人。因此,我生存的理由就是诗。我战斗的武器就是诗。不歌唱,毋宁死。

我是五千年中华民族优秀传统文化的儿子,由屈原、李白等大诗人汇成的诗的长江已经流到了我们身上。我的血液中燃烧着人类从上古时期就已迸发的创造和探索的活力,无穷无尽、永不枯竭的青春,激动赋予我的诗以生命。(屈原、李白被杨炼用来证明自己有创造和探索的活力,无穷无尽、永不枯竭

的青春活力所保证的诗的活力,而非用传统来束缚自己。)

在今天这个世界上,地球对于我已经太小,我的眼睛通过射电望远镜看到了祖先们的想象所未达到的地方,我的耳朵听到了宇宙间神秘而奇异的无线电呼号,时间在震荡,空间在变迁。过去,只有火山、地震才引起人们惊诧的大地,现在却以微米、丝米宣告着新的大陆和海洋的诞生!我的书架上,在《楚辞》《唐诗》和《红楼梦》旁边,惠特曼、马雅可夫斯基、聂鲁达、埃利蒂斯等一排排响亮的名字,像夏夜闪烁的繁星,像一扇扇敞开的窗户,吹进来清新的风!

我是诗人,我的使命就是表现这个时代、这个生活。生活的复杂和节奏决定了诗的复杂和节奏。(紧紧抓住时代现实,也即紧紧抓住当下“时间”)对于我,观察、思考中国的现实,为中国人的命运斗争是理所当然的事情(具体地说:就是表现长期被屈辱、被压抑的中国人民为争取彻底解放而进行的英勇斗争以及由此带来的精神领域里的巨大变革)。我永远不会忘记作为民族一员而歌唱,我坚信:只有每个人真正获得本来应有的权利,完全的互相结合才会实现。为了这个全人类的共同归宿,我宣告:我的诗属于这场斗争。(杨炼相信自己这么做对时代的意义,对民族的意义,乃至对人类的意义。)

……

诗由心灵来创造,诗是思想的形象寄托。有谁见过思想的形状吗?那么,为什么却非要求诗都纳入一定的格式呢?我反对那种关于“现代写法”和“传统写法”的分野,“传统”是什么呢?难道“现代写法”不是祖国精神文明的一部分,因而必须“入另册”吗?这里,我引用美国评论家奥唐奈的一段文字:“当一个传统开始形式化而成为准则时,它马上开始丧失生命力了,当它完全形式化以后,它就失去了生命——变成了一种伪传统!”是的,传统不是一潭死水,一座雕像,永远只蒙着暗绿的青苔,带着固定的微笑。传统是长河,从涓涓细流到汪洋大海,不断容纳,不断扩展,不断改变,才能奔腾澎湃。今天,我必须以全人类所有物质、精神财富为自己学习的对象,

这丝毫不带猎奇的意味,而是力求做到诗与时代、与生活的吻合。(显然,杨炼反对以传统的名义对当时的诗人作要求和限制。)

我的主题始终是严肃认真的现实主义,我不能容忍把诗窒息或当作儿戏的现象。^⑩(也即杨炼不能容忍不认真对待当下时代现实,不能容忍不积极去承担时代责任的做法。)

……

显然,杨炼1980年的诗论很清楚,就是诗要对现世有意义,必须直面现世、参加现世的斗争,对这时的杨炼而言,他参加斗争的方式就是“表现这个时代、这个生活”“表现长期被屈辱、被压抑的中国人民为争取彻底解放而进行的英勇斗争以及由此带来的精神领域里的巨大变革”……显然,这样诗歌聚焦中心直接是“今天”或落脚点在“今天”。而他对传统的使用是证明杨炼这样聚焦时代的做法是有历史依据的。

显然,这样的杨炼形象是与《传统与我们》《智力的空间》写作以来所建立的杨炼形象非常不同的。

在基本相近的时间段,虽然没有杨炼雄辩和创作多产,但在贬斥抒情和把聚焦点从现实移向传统方面,当然还有江河。

1979年,从4月到9月,《今天》先后刊出江河六首每首都很长的诗——《纪念碑》《我歌颂一个人》《葬礼》《遗嘱》《祖国啊,祖国》《没有写完的诗》。和这些诗发表一起,他明确宣布:

我的诗的主人公是人民。人民,在苦难和斗争中走向胜利。我最大的愿望,是写出史诗。

后来在《诗刊》上发表《念碑》《我歌颂一个人》时,江河更进一步表达:

我的诗的主人公是人民。

人民,通过曲折的道路走向光明。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。

我认为诗人应当具有历史感,使诗走在时代的前面。

诗要表现带有强烈感情的思想,在灵感所照亮的可感觉的形象中,与人们心心相印,息息相通。

我最大的愿望,是写出史诗。^①

江河在1980年的《诗人谈诗(诗论)》中更是展开强调:

我首先是一名战士。这用不着通融。

都说那个十年教育了我们。其实,历史早就告诉我们,该说些什么。诗要讲真话,那是做人的起码准则。诗不是大白话,也不是华丽的修辞。诗是生命力的强烈表现。在活生生的姿态中,成为语言的艺术。

为什么这些年迅速地滑过去了,诗却没有留下硬朗朗的、坚实的标志。那些被欺骗的热情无为地化为灰烬,仅仅留下耻辱。

为什么史诗的时代过去了,却没有留下史诗。

作为个人在历史中所尽可能发挥的作用,作为诗人的良心和使命,不是没有应该反省的地方。^②

而也仅仅过了几年,江河不仅诗的写作发生了很大变化,从《纪念碑》这样紧扣刚过去的历史和他所关注的现实的史诗性追求,转向写神话、传说题材的史诗性组诗《太阳和他的反光》(1985年1月发表)“开天”“补天”“结缘”“追日”“填海”“射日”“刑天”“斫木”“移山”“燧木”“息壤”“水祭”,他的诗歌关怀也变为《太阳和他的反光》小序中清楚表达的:

问题的关键是在不在传统之中。

我们不会失去传统。传统有可能无情地将我们抛弃。

把我的诗撒进黄河,令我安慰。黄河孕育过中国的文化。

任何民族都有自己的神话,自己心理建构的原型。作为生命隐秘的启示,以点石生辉。神话并不提供蓝图。他把精灵传递到一代又一代人的手指上,实现远古的梦想。

诗为国魂。早有夙愿,将中国神话蕴含之气贯通至今,使青铜的威武静慑、砖瓦的古朴、木雕的浑重、瓷的清雅等等荡穿其中,催动诗歌开放。^③

从焦点在刚过去的历史与当下,关心“为什么史诗的时代过去了,却没有留下史诗”,把自己的写作目标树立为“我最大的愿望,是写出”和这刚过去历史与现在紧密关联的“史诗”,在短短几年内其理解

却变为“问题的关键是在不在传统之中”,就变为关心“神话……青铜……砖瓦……木雕……瓷……”,关心非此就可能不在传统中、被传统抛弃……

而当他心、诗目标在当下时,传统原不是他的焦点所在,而是在别人用传统压迫新诗潮时他不得不回应的议题场域:

屈原惊人的想象和求索,震撼、痛苦着每个诗人和读者,一直到今天。李白的自由意志和豪放性格,激动着每个诗人和读者,一直到今天。这是我们该继承的传统。至于形式,谁也不会再像《诗经》那样写诗。那些用古诗和民歌的表现方法来衡量诗的人,一味强调固有的民族风格的人,正是形式主义者。民歌的本质在于民族精神。这才是我们该探求的东西,其中包括对于民族劣根性的批判。

传统永远不会成为一片废墟。它像一条河流,涌来,又流下去。没有一代代个人才能的加入,就会堵塞。现在所谈的传统,往往是过去时态的传统,并非传统的全部含义。如果楚辞仅仅遵循《诗经》,宋词仅仅遵循唐诗,传统就会凝固。未来的人们讲到传统,必然包括了我们极具个性的东西。当然,过去的传统会不断地挤压我们,这就更需要我们百折不挠的全新的创造。不但会冲掉那些陈腐的东西,而且会重新发现历史上被忽略的东西,使传统的秩序不断得到调整。马雅可夫斯基在多大程度上继承了普希金的传统呢?

总有人喋喋不休地谈着诗应该是什么样子。诗人从来就愿意做些似乎是不应该做的事。没有炽烈的思想、疯狂的热情和冒险精神,做不成事情。^④

也就是,在1980年时,能不能基于时代需要、时代经验写出史诗,在这种写作中作出基于回应时代要求的创造对江河才是最重要的,江河并认为这种心系今天、望向未来的写作对传统真正的延续和不断焕发活力都很重要。但也是仅仅几年,江河《太阳和他的反光》小序诗论对传统的想法已经非常不同,认为“神话……青铜……砖瓦……木雕……瓷……”才是最应该关心的传统质素,而且能不能和这样的传统直接相关也被认为无比重要。

也就是,对唤起海子进入其中的80年代史诗风

潮最重要的两个人——杨炼和江河，都在什么样的诗是当时中国诗人最应该追求、努力致力的诗方面，都在短短几年中发生极大变化：无论是写作所聚焦内容方面，还是诗学观念方面。

五、应该如何反思江河、杨炼八十年代上半期诗学理解中的时间观和抒情观的上述变化

关于上文揭示杨炼、江河20世纪80年代上半期的如上变化，杨炼对自己变化的解释是：

注意到新时期时代的半坡人——和他自己“文革”下乡插队的村庄，竟沿用着一模一样的葬仪形式。跨越六千年的相似带给他自己的震惊体验和他由此展开的思考，带给他自己诗歌理解和写作上的变化。^②

通常的诗歌史、诗歌批评，则把江河、杨炼如上变化现象，描述与解释为从政治关怀到更深层文化关怀的转变。

这些解释、讨论当然不错，却没有回答，为什么杨炼一个震惊体验会导致他这么大的转变，因为对于当时杨炼这样一位感觉敏锐，正不断追求新视野、新经验获取的年轻诗人来说，让他印象深刻的经验、感受很多，这体现在他当时特别澎湃、丰沛的创作中，但为什么他这次半坡和当代自己插队村庄葬仪相似经验的发现，会成为改变他的决定性经验，实际上是一个仍然要深思才能妥帖回答的问题。

也即，就杨炼的变化而言，问题可转变为，什么样的感觉结构会让杨炼把这次震惊体验变成他组织自己认识的决定性的关注点。

通常的诗歌史、诗歌批评，把杨炼的如上变化，解释为从政治关怀到更深层文化关怀的转变，某种意义上，这样的解释其实不够，就是如果诗人认为时代现实关怀非常有意义、有效，他并不见得会这么快就急着选择从时代现实关怀进到更以传统为关切的文化关怀，何况对时代现实关怀深了，自然会触及文化问题，并不需要跳脱开当下时代……

当然也有一些人从知识、思潮的角度，比如荣格、神话——原型批评、积淀说，从1979年埃利蒂斯、1982年马尔克斯获诺奖所带动的文学感觉风尚等的变化来解释为什么会如此……

但如此解释，实际上这又意味着讨论可转换为：为什么这些知识、思潮，而不是另外一些知识、思潮变成了构成杨炼诗学认知的核心支柱的问题。

显然，在今天的报告中，我不可能详细展开讨论这些问题，但为了把问题打得比较开，我想特别贴在20世纪70年代后期、1980年江河、杨炼的写作与诗论和1982年开始变化后杨炼、江河的有关写作和诗论，通过对比变化前后江河、杨炼的写作与诗论提出——在上引1979年江河、1980年杨炼诗论中出现的现实中的“人民”“民族”“所有人”，变化后这些观念不再在他们写作和思考中具有结构性支撑地位的——问题。

细味上引江河、杨炼的有关表达，我们会发现，在当时他们的观念、感觉中，他们对“人民”“民族”其实有着乐观的理解。比如，杨炼1980年的如下表达：

我是五千年中华民族优秀传统文化的儿子，由屈原、李白等大诗人汇成的诗的长江已经流到了我们身上。我的血液中燃烧着人类从上古时期就已迸发的创造和探索的活力，无穷无尽、永不枯竭的青春

的激动赋予我的诗以生命。

……

我是诗人，我的使命就是表现这个时代、这个生活。生活的复杂和节奏决定了诗的复杂和节奏。对于我，观察、思考中国的现实，为中国人民的命运斗争是理所当然的事情（具体地说：就是表现长期被屈辱、被压抑的中国人民为争取彻底解放而进行的英勇斗争以及由此带来的精神领域里的巨大变革）。

杨炼这样的表达，固然为表现他对自己的信心、对自己诗歌道路的辩护，但他的表述方式，也表现了他对中华民族优秀传统文化在当时中国仍在起相当的作用的认识意识。而他之所以要“表现长期被屈辱、被压抑的中国人民为争取彻底解放而进行的英勇斗争以及由此带来的精神领域里的巨大变革”，也说明他对长期被屈辱、被压抑的中国人民现在要起来争取彻底解放而进行的英勇斗争以及由此带来的精神领域里的巨大变革这些方面有相当的信心。与其相比，江河“人民，通过曲折的道路走向光明。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。”看起来承认“人民”会有曲折,比杨炼更为谨慎,但说“人民”和自己有“共同的梦想,共同的追求”,则无疑又透露江河对时代中“人民”的乐观。

当然,如果他们在自己对人民相当乐观的时期,由于对现实的关注,对民族的责任感,对人民的热情,已经对人民有了比较深的认识,并通过这种认识进一步坚定了他们决议和人民一起奋斗的诗歌感觉、理解。这时的“人民否定论”思潮虽然有助于他们自己的人民观不会陷入人民乐观论,但也不会使得通过自己的诗歌写作来和人民直接互动,以推动中国改善的诗歌动力、感觉,这么容易就被“人民否定论”^⑧思潮消解掉,而若果如此,也就意味着他们不需要放弃——以现实为自己核心关注、积极面对自己被时代生活推动的情感、经验感受——的写作感觉、写作形态。

也就是,杨炼、江河的如上转变所以发生,当然有时代历史、时代思潮的原因,但也与他们变化前自身认识、理解和创作方面存在着某些特质相关。而他们的变化所以对那么多被朦胧诗所唤起的更年轻诗人有影响,当然还和杨炼、江河作为其中重要部分的朦胧诗主潮中的其他亦处于核心重要位置诗人北岛、舒婷、顾城其时的思考、写作,对杨炼、江河这种变化进行有效纠正与制约的力量非常不足有关。而这些问题正是我下一讲核心要处理的问题,敬请大家期待。

注释:

①李白的《关山月》,据流传甚广的瞿蜕园、朱金城校注的《李白集校注》(上海古籍出版社,2018年版,第335—336页),不同的版本文字略有出入,周云蓬演唱的《关山月》,其词是最常见的版本。

②海子:《九月》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第205页。

③海子:《日记》(1986年8月),西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第1027页。

④海子:《诗学:一份提纲》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第1048页。

⑤海子:《面朝大海,春暖花开》(1986年8月),西川编《海

子诗全集》,作家出版社,2009年版,第504页。

⑥海子:《我热爱的诗人——荷尔德林》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第1068—1073页。

⑦海子:《歌:阳光打在地上》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第123—124页。

⑧海子:《给母亲(组诗)》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第107—110页。

⑨海子:《十四行:玫瑰花园》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第420页。

⑩海子1987年11月4日笔记,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第1030—1032页。

⑪海子:《秋》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第431页。

⑫海子:《祖国或以梦为马》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第434—436页。

⑬海子:《春天,十个海子》,西川编《海子诗全集》,作家出版社,2009年版,第540—541页。

⑭⑮杨炼:《智力的空间》,收入杨炼思想、文论选集《雁对我说》,华范大学出版社,2022年版,第18—22页,第20—21页。

⑯杨炼:《传统与我们》,收入杨炼思想、文论选集《雁对我说》,华东师范大学出版社,2022年版,第13—17页。

⑰杨炼:《诗的自觉》,收入杨炼思想、文论选集《雁对我说》,华东师范大学出版社,2022年版,第24—27页。

⑱杨炼:《因为奥德修斯,海才开始漂流——致〈重合的孤独〉的作者》,收入杨炼思想、文论选集《雁对我说》,华东师范大学出版社,2022年版,第9页。

⑲杨炼:《我的宣言》,李建立编《朦胧诗研究资料》,百花洲文艺出版社,2018年版,第98—99页。

⑳转引自洪子诚、程光炜编选:《朦胧诗新编》,长江文艺出版社,2009年版,第245页。

㉑李建立编《朦胧诗研究资料》,百花洲文艺出版社,2018年版,第48页。

㉒江河:《太阳和它的反光》小序,老木编:《青年诗人谈诗》,北京大学五四文学社,1985年版,第26页。

㉓李建立编:《朦胧诗研究资料》,百花洲文艺出版社,2018年版,第49—50页。

㉔杨炼:《诗,自我怀疑的形式》,收入杨炼思想、文论选集《雁对我说》,华东师范大学出版社,2022年版,第77页。

㉕关于八十年代知识界流行的“人民否定论”思潮的基本内容与思考逻辑,请参贺照田《启蒙与革命的双重变奏》文,《读书》2016年2月号。