

世界散文诗 宝 典

请你在我的灵魂里，
抛下一粒你智慧的种子，

好让它成长于你的森林，
并提供你的一个果实。

——纪伯伦

浙江文艺出版社

世界散文诗 宝 典

楼肇明 天 波 编

浙江文艺出版社

责任编辑:汪逸芳

封面设计:张妙夫

世界散文诗宝典

楼肇明 天 波编

浙江文艺出版社出版发行

萧山古籍印刷厂印刷

(杭州体育场路 347 号)

浙江省新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 20.125 插页 2 字数 505000 印数 11001—19000

1995 年 6 月第 1 版 1997 年 8 月第 2 次印刷

ISBN 7—5339—0764-7/1·706 定 价:23.60 元

或是先知的箴言 或是撒旦的诗篇

楼肇明

“艺术没有大小轻重之分，只有高低优劣之别”，这一句话很能反映人们喜爱散文诗的理由。芥纳须弥，方寸地圆，吞吐大千世界。散文诗，按照一般的说法，它发端于十八世纪，完成于十九世纪，经过近二三百年来流布、繁衍，特别是二十世纪在世界范围内卓越诗人们的努力下，它已经是一种世界走向“一体化”途程中的世界性文体了。这只要我们翻一下诺贝尔文学奖得主们的“家谱”，起码有三五位是以散文诗名世的。这说明，散文诗虽则牢牢掌握在时代审美变革前驱者的手中，但如同任何一种新事物的诞生、成长，解释它的理论、定义，却往往只能尾随其后，理论学说永远是苍白的。散文诗，迄今仍无一个公认的定义和相对稳定的审美规范。我们没有理由看轻从各种不同视角和参照背景出发，契入散文诗之后所获得一鳞半爪的真知灼见。纯形式的研究是必要的，从发生学的角度研究也是必要的。但它们都远远不是完善的，事物的发生、成长、衰亡都会有它的“自因、他因和共因”，是三者错综复杂的共同作用的结果。形式研究，充其量只是其中众多自因的一个。因此，把散文诗看成“非马非驴”的杂交品种者有之；看成是“诗打破文体分类森严壁垒的界限，入侵散文领地之后的畸变”者有之（所谓诗的散文，或散文的诗，即是这一

类说法的理论代表)；把一部散文诗的历史，看成是“形式探索的历史，因而也是选择和逃避的历史”者，更有之。这些意见，无疑都有各自的理由和可取之处，但纯形式的研究，却常常隐伏着始料未及的阻断艺术的普遍规律的隐忧。因此，我愿意从形式的发生学上推进一步，将历史的概括和典型作家的个案剖析协同动作，从创作主体和文学内涵的联系和区别中进行整合，将散文诗定义为：先知的箴言；撒旦的诗篇。

散文诗是在什么时候发生的呢？它是在怎样的时代背景和文学条件下孕育成长的？我看，与其细致地回答问题，不如对迄今为止散文诗发展史上几个里程碑式的大诗人进行类型学意义上的概括。这一做法，难免粗枝大叶，却有可能高打高举，醒人眼目。这不仅因为解剖高等动物之后，低等动物的生理结构就迎刃而解，更由于里程碑式的大诗人的作品，终是更完美更圆满地能回答你从任何一个侧面提出的问题，在他们向后世诗人们渗透的同时，他们内在的应力也就将后辈们排队归类了，这也就是典范永恒的生命活力和意义所在。我们知道，散文诗在世界范围内流布开来，是与法国象征主义诗歌大师波德莱尔的名字分不开的，一册《巴黎的忧郁》使他成了全世界散文诗这一体裁的真正鼻祖。这不是说他没有师承，在他之前没有名垂史册、为散文诗的发展奠放基石的诗人，例如，贝尔特朗。不过，在今天看来，贝氏虽则撒播了新诗体萌芽茁壮开花的种籽，但由他开始的这一新颖文体却是不完备的，《夜之帕斯卡尔》，“像一部浓缩的电影，像精选的似乎不成系统的简短镜头”的拼缀和集合。自然，他更没有在审美范式上建功立业，或者说，人类审美方式史上一场天翻地覆的巨大变革命定要与这一初看起来不显眼，只占据了如同一枚邮票那么小的篇幅的新诗体命运攸关地绾纳在一起。是的，散文诗体冒出文学艺术的地平线，其意义并非在于在已经琳琅满目的文体类别的园地里增加一个杂交的品种，它也并非仅仅由于它非驴非马，亦

驴亦马的过渡性的不确定的中间状态之中，因而还有可能继续孕育、分蘖出更多类别的品种来，历史昭告我们的意义和价值显然要比在通常情况下的诗体革命和文体革命的影响来得更为深刻和广阔。散文诗体在波德莱尔手里完成，其意义不止于诗体革命，而在美学革命。无论在东方还是在西方，十九世纪中叶以前的所有文学艺术形态，都是真、善、美的组合，不管对这三者分别作出何种阐释、强调和削弱其中的一鼎或二鼎，如何千变万化地进行组合，但它们始终是统一的，三鼎的内在联系始终是恒定不变的，这就是：善是根本和原动力，真是驱动力和驱动力要达到的目标，美才是表现形态和载体。这一恒定的关系是基本框架也是决不允許有所冒犯的根本大法，系统把三者的对立元素排拒出自己的园囿之外，至多也是作为配角和龙套，作为被审判、被同化并注定会被消灭的弱小对立面而存在，僭越和另起新系统的炉灶就是冒天下之大不韪了。这一切必然地表明有一个公正无私、赏罚分明的上帝、天神、佛祖或天主阿拉的存在，不管这个最高也是最后的永恒主宰叫什么名字，人类的历史终究是通向善的，每一件文学艺术作品都是这一终极价值观念在不同阶段和不同层次上的显形。没有疑问，就其思想艺术成就的广度和高度而言，波德莱尔难以与先于他和后于他的那些世界文学史上的超级大师们相比肩，但他之所以仍然是他们中的一员，就因为他的首创性和原创性决不稍逊。是他，首先起来对真、善、美的统一和谐法则提出了怀疑和挑战，他创作实践和理论双管齐下，《恶之花》和《巴黎的忧郁》在诗体上的分野并不能掩盖审美本质的一致性，都是他解构了真、善、美的组合法则，区别了诗和道德、诗和科学的不同，把善与美的表面联系切断以后，代之以“真、恶、美”、“真、恶、丑”的新的组合，用他自己的话来说，是“发掘恶中之美”的产物。他说：“诗最伟大、最高贵的目的”是“美的观念的发展”，“诗的本质只不过是，也仅仅是人类对一种最高美的向往”，诗人

的使命就是这种基于为了人类“美的观念的发展”、为了成就“人类最高的美”而上下求索，至死不悔的追求者和探索者。波德莱尔以自己的诗篇雄辩地表明，被以往视为难以入诗的种种，如“不规则”，“出乎意料”，丑陋、腐败、颓丧、邪恶；“忧郁”、“病态”、“悔恨”、“神秘”，乃至绝望，都是可以与诗联系在一起，这些东西虽然令人不快，但却可以成为“美的特点和基本成分”。他偏激地愤世嫉俗地认为，唯有“愉快，才是美最庸俗的饰物”。而他自己，最为向往、最为推崇的是这样一个结论：“最完美的雄伟美是撒旦——弥尔敦的撒旦。”这一切不单在以偏概全的象征意义上，也不在贬义方面和消极意义上，而是正面地表明他确凿无疑是一个审美领域和精神领域里的“恶魔主义者”。把波德莱尔视为撒旦式的诗人，这也是本世纪，特别是那些现代主义诗歌大师们的一致意见。这里暂且把恶魔诗人何以与散文诗体联系在一起撇过一边，须说明的是，为什么迄今为止世界散文诗发展史上的几位大师级的诗人，他们要么如同波德莱尔一样是撒旦式的诗人，要么以先知或上帝的代言人的身份莅临人世间用诗篇宣演真理和福音；要么，同时兼具先知和撒旦的双重身份，或者由于读者视角的不同，他们从正面看是先知，从反面看又是撒旦，反之亦然。这一现象说明散文诗是与人类精神世界、精神结晶、人生的意义、目的和价值，人的心灵、人性的深层世界紧紧联系在一起的。散文诗体是人类文化精英们手中诉说对世界的感受和探求的一种便捷的，使用起来能够得心应手的工具。而且，由于种种原因，这一部分人类文化精英们一方面鉴于具体的时代条件所规定的挑战——反应机制，一方面鉴于自身心灵和处在时代条件的双向互动关系，自身心灵精神世界的双重性和多重性，使得他们在先知与撒旦为两极的坐标上不是一个二维的平面图，而是一个动态多变的立体的复杂结构。由于这双重原因，我们不妨把波德莱尔、尼采等人归入撒旦型的散文诗诗人，把泰戈尔、纪伯伦、鲁迅、圣

琼·佩斯、屠格涅夫、普里什文、梭罗归入先知型的散文诗诗人，而绝大多数的一流诗人，他们都可能同时兼具这先知和撒旦的双重品质，只是有的那善、美统一的一面以绝对的优势压倒或淹没了另一个侧面，有的两个侧面都同样强大和醒目，如尼采和鲁迅，有的则在波德莱尔和尼采的启迪之下，分别在某几个关键之处，作更深入的探索，或在更高的层次上的整合，前者如以“通灵者”（或曰：“隐形世界里的祭司”）自诩的兰波、马拉美，后者以新的时空观照外界，观照自我，如博尔赫斯和帕斯。当然散文诗队伍中的大多数诗人，两个侧面都同样地较为模糊不彰，不过这一类诗人已不属于一流诗人的范畴了，他们可能取得某种意义上的一定成绩，但多半已失却了散文诗诗体奠基者们手里那种思想上和艺术上的无畏勇气和胆魄了。换言之，后续者的原创力和首创精神已被平庸的增殖力所取而代之了。散文诗大师们这种先知和恶魔共栖一身的特征，归根结蒂，也仍然是恶魔为其表，先知为其本，先知和撒旦，原属“异中有同，本来不二”。对此，艾略特对波德莱尔的恶魔主义的分析，可谓透辟之至。艾略特说：波德莱尔的“人生观是一种具有宏伟气度，表现了英雄气概的人生观”，“认为人的光荣，是他的拯救能力，这是对的，认为人的光荣是他的诅咒能力，这也是对的。”“波德莱尔所关心的并不是恶魔，黑色弥撒或者浪漫派对神的亵渎，而是真正的善和恶的问题。”波德莱尔的亵渎和诅咒，是信仰不彻底的结果，它只是“一种表明信仰的方法”。艾略特认为，“真正的恶魔主义本身就是一种想通过后门挤进基督教的尝试”。生活在波德莱尔的时代，对一颗敏感的脆弱的心灵来说，“认识到罪过的存在是一种新生活的开始”，“受到诅咒的可能性是一个巨大的解脱，因此诅咒本身成了一种直接得救的形式——从现代生活的倦怠中解脱出来，因为它最终给了生活以某种重要意义。”波德莱尔自己则说“真正的文明不在煤气灯中，不在蒸汽中，也不在转桌上。它存在于原罪的痕迹的不断

缩小之中。”“人生所揭示出来的，对于彼岸的一切不满足的渴望最生动地证明了我们不朽。正是由于诗……灵魂窥见了坟墓后面的光辉，一首美妙的诗……表明了一种愤怒的忧郁，一种精神的祈求，一种在不完美之中流徙的天性，它想即刻在地上获得被揭示出来的天堂。”“巧妙地运用一种语言，这是施行某种富有启发性的巫术。这时，色彩说话，就像深沉而颤动的声音，建筑物站立起来，直刺深邃的苍穹，动物和植物，这些丑和恶的替代物，作出一个个毫不含糊的鬼脸，香味激发出彼此应和的思想和回忆，激情低声或厉声喊出它永远想象的话语。”从以上的引文中我们已约略可以概括出恶魔主义诗人的几个基本特征：首先，恶魔主义诗人，确凿无疑是精神领域里和审美领域里有某种破坏欲的撒旦，造传统陈腐道德观念和审美观念之反的撒旦，然而，他们终究又不是撒旦；在某一意义上说，也许在当时看起来大逆不道的一些“异端邪说”，只不过是日后的一些常识而已。因而在撒旦人格面具的背后，仍然可以窥见他们悲天悯人的圣徒情怀。当亵渎和诅咒神圣是历史的必然和审美的必然，这种亵渎和诅咒本身就是神圣的和圣洁的。其次，由于他们终极的出发点，仍然是对人世间的关怀，对人的终极关怀，故而并不违拗“伟大的道德准则”，他们只不过想用亵渎神圣的办法，想从后门挤进天堂，这个天堂并非宗教意义上的天国，而是尘世间的瞬间的美感高峰体验。再次，他们发掘邪恶之美，发掘腐败丑陋之美，惊世骇俗，愤世嫉俗，他们揶揄和嘲弄，亵渎和诅咒，既是对历史之恶的肯定，又是对历史之恶和人性之恶的无奈，他们面对“秽净相对的世界”，于“垃圾堆头见丈六金身”，旨在以毒攻毒地赢得一份人生的审美的解毒剂和免疫力。故而，他们的绝望是抗争，忧伤是高贵。归根结蒂，他们消解传统，肢解现实，只不过不愿亦步亦趋地模仿现实，臣服于现实所给定的只允许作被动选择权利，他们调动众多想象和幻想的艺术手段，其目的则不在要削弱现实，而是要加强现实。波

德莱尔以降，诗歌艺术从通感到通灵到释梦到超现实的发展轨迹，依稀可辨地显示了他们要重建现实和加强现实的不倦努力。

不能用成王败寇、有神无神一类机械的浮面的思维套路来看待先知型的诗人和撒旦型的诗人的分野。他们之间的分歧不是本质性的，而是在表现形态、人格面具和个性气质上的不同，从而就其主要方面而言，是一种挑战——反应机制上的不同。这挑战——反应机制是一个连环扣，没有挑战自然就不存在应战。这挑战，一般指的是社会危机、精神文化上的危机，每每指的是方生未死，未死方生，或者说是礼崩乐坏，骤暖乍寒，置之死地而后生的时代，一方面是腐败气息弥漫和窒息着一切社会阶层，一方面新的生机萌动，摆在文化精英们的前面是破坏和重建秩序的双重选择。自然，这重建和破坏作为应战机制，仍然无法摆脱与以往的人类文化积累的重重纠葛。先知型的诗人和撒旦型的诗人所面临的由社会危机造成的价值观念的崩溃和人性、人的心灵的根本失落，其包括寻找“苦闷的象征”在内的紧张的精神探求，并无二致。只不过，先知型的诗人偏重于精神的重建，撒旦型的诗人偏重于艺术上的重建，是亵渎和诅咒，祝辞和檄文，重组和解构，狄奥尼索斯和那客西斯，预言吉兆和预言凶兆，超人和凡俗等等在策略和形式上的区别。以后以波德莱尔和尼采为例，他明确认识到“上帝死了”之后，却杜撰出一个酷似基督面影的查拉图斯特拉，从十字架上走下来，替代基督，救赎尘寰，传播福音。不仅是一部《查拉图斯特拉如是说》，从《圣经》诗篇、《出埃及记》、《福音书》获得形式上的灵感，凡尔后先知型的散文诗人，莫不以这种先知超人为抒情主人公来架构诗篇。且不论诗人是有神论者还是无神论者，也不论他们隶属何种宗教。纪伯伦的《先知》，是另一部不同“宗教版本”的《查拉图斯特拉如是说》；《吉檀迦利》是一部与最高神灵对话的祝福辞。在《小银和我》中，先知和神灵的位置，被尘世间的人与自然的圆融关系之神所置换了；

《阿纳巴斯》，则返回到了一个民族的精神史诗之中，其祝祷的仪式和巨大的精神历程相渗透的诗篇架构方式，依然脱胎于《出埃及记》。这是最终的回归，应该说与文艺复兴时期和启蒙主义者借古希腊罗马时代的神话英雄和尘世英雄们的服装和道具演出新时代的精神活剧，如出一辙。只不过，在西方的散文诗篇中的先知和超人，仍和西方恶魔主义的诗人们一样，他们承袭希腊悲剧英雄们的枯瘦面容之外，更有一种在最后一次圣战中败北的，精疲力竭的疲惫的病容。这是时代的赐予，也是东西不同文化背景的遗迹。

散文诗体的诞生固然是外因（他因）和共因协同对自因起激发、催化的结果，心灵苦闷的象征，换一角度讲，是心灵自由的象征，散文诗即在它诞生的时刻，就是有关人类命运的哲理思考和人类审美变革双向汇流的产物。但就形式言，作为一种诗和散文两栖的混合型文体，其创造性是否就一定低于非混合类型的创造呢？如前所说，它形式短小，却并非颜容卑猥；它小巧玲珑，却不一定非小家子气不可，文学形式的大家族不是一个旧时代里“妻妾成群”的官宦之家。自然，散文诗体就不必自甘堕落地扮演“如夫人”的角色，躲在小旌旆里唱卑躬屈膝的歌。大时代的文学有鸿篇巨制，但散文诗不必是小摆设，更不是边角料，由破砖碎瓦构成的简易楼或防震棚。波德莱尔的同时代人和在气质上迥然有别于波氏的大诗人雨果，在其浪漫主义名著《克伦威尔》一剧的序文中为“类型的混合”大言炎炎，不啻是同时为波德莱尔的散文诗体作了辩护：

在思想创造的次序中，就像自然创造的次序中那样，两个相对的创造之间还有个中间的创造。世界不是一分为二，而总是三者结合。自然是渐进的，思想也是渐进的。

不错，世界不是一为二，而是一生二，二生三，三生万有。混合型的创造是创造最基本的规律之一。按照纯形式的“自因”考察，一位中国著名的诗人认为，自由诗是对格律诗的反动和解放，散文诗是对自由诗的进一步反动和解放。这也是一个卓见。一位当代法国学者说：“传统观念中的散文是个矛盾的表现方式，然而真正打破传统分类的却正是散文诗。”“波德莱尔不但把音乐和诗韵一斧砍去，而且把所有传统的写诗规则全部砸了个粉碎。”散文诗，不是先文后诗，而是先诗后文，它没有常见的诗的外壳，但有诗的实体和精髓，因而是一种格律体和自由诗以外更为自由的诗体，它采用散文不分行的外壳，却使先前诗歌表达不了或难以表达的思想内容也得以顺畅的表达。但这不是说由此而来情感和思绪就成了一种无政府主义状态。不，当诗绪不再穿上格律的服装、分行和其他形式不再是工艺设计和时装表演，诗行的舞步取消了，这并不意味着散文诗无须自己的韵律和节奏。不是的，散文诗与自由诗、格律诗在韵律和节奏上的区别，仅仅在于，在诗歌中，韵律拥有的督导叙事的意志，和控制阅读情绪的功能，韵律和节奏在格律诗和自由诗中是叙事的权威之一，句法和词法被扭曲是完全被允许的，而在散文诗中，这种句法、词法被扭曲和破坏如同在散文中一样要被视为败笔。散文诗家除非迫不得已不会蓄意制造这种混乱。正因为散文诗是从格律诗和自由诗中解放了出来，它崇尚自由流动的随意性，强调的是“智力和情感的瞬间复合”（庞德语），故它不是不要纪律。“如果不知道自由来自什么，那么这种自由也就没有意义了”。于是，散文诗为了寻求在整体上的约束和节制，使思绪有某种可遵循的河床，每每在整体构思谋篇和分段时，下功夫借助诗所具有的循环往覆和复沓技巧，以造成一唱三叹的艺术效果，就成了散文诗家常见的便捷做法。诗在形式上与散文是对立的，散文诗则不然，它不仅借鉴和褫夺了诗歌的许多优势，同时还把挪借的手伸向散文的各个类别。经过二三百

来的演变发展，散文诗体虽未完全定型（如果完全定型了，它就不会有今天如日中天般的潜在的勃勃生机了）。不过，在崇尚情感的自由流动和诗思的节制之间的平衡，散文诗家们已创造出四种最基本的体式。第一种体式是诗的散文翻译，或曰散文阐释，它似乎旨在记录诗歌的素材，捕捉写诗之前的思想受孕和胎动；录下诗创作的冲动过程，看得见一首诗的妊娠，是一首诗的苏醒、成形或变形，而同时，又似乎是用散文对抒情方式的一次检验，以便重新获得一种新的表达方式。第二种体式，可称之为“文眼”。“文眼”、“诗眼”是中国古典诗论家和文论家们的概念，一般指的是诗的点题处，或一篇文章的题旨所在，是诗文牵一发而动全身的最精彩之处，所谓气韵生动，“尽在阿堵中”，画龙点睛，境界全出。把这个理论借用来描述散文诗的一种体式，指的是，一首散文诗可能是一篇抒情散文的浓缩，是经诗化提炼的最后结晶，它也可能是一篇短篇小说的诗意要点和提纲。屠格涅夫的散文诗，其中相当大一部分即采用了这一体式，或者说，屠氏在写这些散文诗的时候，最初的意向是准备用它来写短篇小说的。在这里须指出的是，这一类散文诗，毕竟不同于以悬念和解开包袱为主要结构手段的小小说，而接近画家为制作巨幅绘画而搜集素材所作的素描，这些素描本身又是独立的精致的艺术品。第三种体式，是浪漫主义倾向的诗人们用散文所作的咏叹调，就笔者本人的偏爱而言，并不赞赏这一类经常以第一人称出现的“直抒胸臆”的“引吭高歌”，如果是为了处在振聋发聩的启蒙时期，登高振臂一呼，以直白明朗为基调，运用这一体式，也未尝不可。只不过散文诗是与现代主义文学同步的，因此，仅就体式本身，它就缺乏现代诗以隐喻见长的优点，缺乏现代诗即使以第一人称作为透视的焦点，也每每同时具有与第二人称和第三人称透视视野的融合。在我国，随着战歌、牧歌到挽歌宣告了一种文学审美范式的结束，这一散文诗体式可以说也已日渐式微，到了强弩之末了，它在新崛

起的一代年轻的诗人们那里，已基本上没有市场了。不过，在历史上建立过辉煌业绩的任何一种文学形式都是不会死亡的，它终会以改头换面的模样再一次复活，或者被后起的新形式所同化和吸收，在一些精神史诗般的散文诗或散文诗组曲中，我们就可以看到千姿百态的咏叹调的变奏和韵味。第四种常见的体式是寓言体和格言体。蕴含道德教训的寓言和一言九鼎的格言，原是哲人们在诸子横议的时代，奋起冲决如盘石般的黑暗时所钟爱的工具，它们主要表现为思想火花的载体，同时在往后的时代里它们渐渐普及到了儿童文学作家和对青少年进行人生启蒙教育的作家手中，它们似乎与文学的文学性沾边又偏离。不过，作为新诗体中的一种体式，散文诗中的寓言体和格言体，它们不仅仍然是诗，传播着诗的信息，而且，寓言的寓意并不停留在单维度的思想层面上，换句话说，在一般寓言中形象恰好说明了思想，两者相等，而在散文诗中，则形象大于思想，喻体大于被喻体，或者说喻体大于喻旨，在喻体和喻旨之间，有一种不可捉摸的多维度阐释的可能性，也很难分清喻体是一种象征呢，还是只是一种隐喻暗示。值得特别强调指出的是，在表现主义和超现实主义的大手笔下，譬如卡夫卡，他的寓言体散文诗，不管是有一种世界本体论的意味，警策奇诡，撼人心魄，智力和情感的高水准融合，静默的沉思掩盖了突发性和轰动性，丰富的想象发出了响亮的低音。读者凭借其象征或隐喻在瞬间看见了宇宙相似物。在卡夫卡和其他世界大师级的诗人笔下，寓言体的散文诗虽小，但却比平庸的大部头长篇小说的容量更大，因为道德教训已不再是作品的构架了，而代之以人类命运、人性善恶、人的心理意识轨迹和社会历史发展盛衰兴亡的艺术方程式了。它是有关人和世界本体的基本定律的诗篇！方寸虽小，却可见云山推涌，海上月生，“竖可穷三际，横可亘十方。一朵花瓣上说人情，一粒沙里看世界”。

我国“七月诗派”的健将之一，《现代散文诗名著译丛》的主

编彭燕郊教授说，散文诗在世界范围内的兴起，使人联想到“文学史上那些诗运代兴时期的盛况”，他肯定这是“诗歌史上从未出现过的一场巨大变化”，它“正在悄悄地然而不可遏止地在进行着”，他提出散文诗是否会“像自由诗战胜格律诗那样，成为诗歌形式发展的必然趋势”，我不敢贸然作出非此即彼的肯定性回答，但我和这位可尊敬的前辈一样对散文诗抱有热情，这是因为我国散文诗的奠基和发展是与一个伟大的名字联系在一起的，他就是迄今为止仍然是我们民族现代以来最深刻、最伟大的思想家和作家鲁迅先生。鲁迅只留给我们一部散文诗集《野草》，但在我看来，它不仅在世界散文诗宝典中是最为深刻和杰出的一部，而同时经过岁月的沉淀，是与它同时代的新诗经典之作根本不能在同一个档次上所能比拟的。令人遗憾的是，《野草》诞生至今仍然还是一座孤苦伶仃的丰碑，散文诗在我国尔后长达近七十年间的发展，片面地只撷拾了先生的一些皮毛，从根本上说中断了先生对我们民族命运苦心孤诣的思考，弱化了诗人对自我灵魂的剖析，淡化了对内外二元宇宙生命意志和生命意识的上下求索。战歌、颂歌和田园牧歌，原本是无可厚非的。但一旦诗人的创作主体为了迎合某种外在策略性的需要，造成心声分离，主体人格淡化，艺术人格扭曲，就在所难免。即使诗人的热情可嘉，而且这种文学上的悲剧性现象也不是诗人所能承载得起的，却毕竟制造了这崭新诗体的断层，制造了七十年前的丰碑和未来的丰碑之间的空白和半空白状态。挽歌告别了一个文学时代。进入八十年代以来，我国散文诗队伍浩浩荡荡地日见空前壮大，虽然未作过详细统计，但可以肯定地说，写散文诗的人不会比写新诗的人少到哪儿去，世界上任何一个国家和地区不会像中国大陆这样拥有一支值得自豪，人数以千万计的散文诗创作队伍，和一个更为庞大的足令西方诗人们眼热心跳羡慕得要命的诗歌读者文化市场。我们有理由说，散文诗作为诗体革命的希望在中国。如果说，鲁迅是集普罗

米修斯和旧时代的贰臣为一身的伟大诗人，这位伟大诗人是当时站在以往人类文化精英，特别是十九世纪世界精英们的肩膀之上，那么，散文诗的历史也如其他文学艺术领域一样，永远是一个须要不间断地进行整合的“召唤结构”，它召唤着后起之秀们对二十世纪人类精神文化成果的整合！

作为一名散文和诗歌评论者，业余在散文诗园地里偶尔也舞文弄墨的人，我不想掩饰自己对散文诗的偏爱。在我看来，园地虽小，它却不是一种粗糙劳动密集的仿制品，它不是批量出产的通俗文学读物，它注定须要凝结创作主体更多的必要劳动。同样沿袭这一经济领域里的比喻，这是一项思想审美方面的“高科技密集区”。同时，正因为它集中了一批站在时代审美变革前卫阵地上的各民族诗歌精英们的杰作，对世界走向一体化的现代社会的读者而言，讲究节省时间和精力“高投入产出率”，讲究审美品位和品质的高档次，故此，我们编选了这一部《世界散文诗宝典》，我们的“野心”不算小，一方面是想为初学写作散文诗的年轻人提供一册可靠的描红范本，一方面兼顾欣赏者的需要，缩微世界散文诗发展全景的名山胜水，旖旎风光于方寸之间，以求一斑而窥全豹。本书篇目选编，作家小传和评点文字，大部分出自青年诗人天波先生之手，至于篇目审订，通读，定稿，则我对书稿负有全部责任，谢谢翻译家们呕心沥血的艺术劳作，尤其要谢谢旅美学者兼诗人叶维廉先生，他的“单面人引桥”一说，可谓直捣散文诗发生学的堂奥，在中外学者诗人汗牛充栋的散文诗论著中，我以为是厘定散文诗审美规范最高建设架构的篇章了，故特予转载，以飨读者。

目 录

或是先知的箴言 或是撒旦的诗篇

楼肇明

1

贝尔特朗〔法国〕

瓦匠(2)/郁金香花商(3)/手之五指(4)/赴巫魔夜会(5)/夜间乞丐(6)/雅士(8)/约翰阁下(9)/哥特式的房间(10)/疯子(11)/钟下轮舞(12)/致一位珍本收藏家(13)/修士室(14)/假面具之歌(15)/在亡羊岩上(17)/又是一个春天(18)/第二个人(19)/死马(20)

波德莱尔〔法国〕

头发的世界(23)/艺术家的“悔罪经”(24)/人群(25)/暮色(26)/作画的欲望(27)/已经(28)/窗户(30)

马拉美〔法国〕

秋(32)/冬心的颤动(33)

兰波〔法国〕

黎明(36)/花(36)/序诗(37)/坏血统(38)/清晨(45)/闪电(46)