


中国当代分体文学史丛书

The Evolution of Contemporary
Chinese Poetry Art



中国当代
诗歌
艺术演变史

◎ 李新宇 著

浙江大学出版社

中国当代分体文学史丛书 主 编 金 汉

中国当代诗歌艺术演变史

李 新 宇 著

浙 江 大 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代诗歌艺术演变史/李新宇著. —杭州:浙江大学出版社, 2000. 4

(中国当代分体文学史丛书/金汉主编)

ISBN 7-308-02301-X

I. 中... II. 李... III. 诗歌-文学史-中国-1949~1998 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 05279 号

中国当代分体文学史丛书

中国当代诗歌艺术演变史

李新宇 著

责任编辑 钟仲南

浙江大学出版社出版

(杭州玉古路 20 号 邮政编码 310027)

(E-mail: zupress @mail. hz. zj. cn)

浙江大学出版社电脑排版中心排版

浙江印刷集团公司印刷

浙江省新华书店经销

* * *

850mm×1168mm 32 开 10.25 印张 257 千字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数: 0001—3000

ISBN 7-308-02301-X/I·087 定 价: 18.00 元

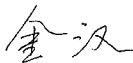
总 序

10年前我在主编《中国当代文学史》的时候,就曾提出过一个要把“文学史”编成“文学艺术自身发展演变的历史”的设想。可惜由于当时主、客观条件和环境的限制,没能实现这一愿望。有感于中国的文学史著,观念、方法、体例、甚至材料,都相互沿袭,太多雷同,总想着有朝一日,能编出一套体现着新的文学史学观念、方法和体例的文学史,在如林的文学史著中,多少能显示出一些新的品格。出于这个动机,两年以后,我又组织了十余所高校中文系的当代文学同仁,联手编写出一部《新编中国当代文学发展史》。由于动笔之前和编写过程中,大家对“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”这一观念,进行了反复、充分的讨论并且取得了至少是在理论上的一致认同,所以,尽管这部“新编史著”至今仍然存在着诸多不足和缺憾,但应该说,它基本上或部分地还是实现了我们的学术愿望。首先,在文学史观念上,它坚持了“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”的观点。为贯彻这一观点,在方法上它采取从作品本体研究入手,把马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义和欧美流行的“透视主义”的方法论结合起来的方法,宏观、整体、流动地探讨近半个世纪(1949~1995)中国当代文学的演变轨迹和内在规律。其次,在结构、体例上,它采用了一种与以往文学史完全不同的文学历史分期方法,即不再以社会历史的发展阶段来划分文学历史的发展阶段,而以文学思潮和文学形态的变化为依据,将近50年的中国当代文学划分成“现实主义一元化形态的文

学”(1949~1978)和“多元美学形态并存竞荣的文学”(1979年以后)两大段。正是由于这些努力和变化,使得这部史著在众多文学史著中显出了自己的特色和品格。

但是,作为整体文学发展演变过程的记录的“文学史”,它是包含了诗歌、散文、小说、戏剧四种文体在内的。尽管不同文体的文学在其发展演变上有许多共同的或相近的规律可寻,但不同文体之间毕竟还有因着文体自身特点(内在需求和演变机制)的不同而呈现出的各自特异的变化轨迹。这些不同文体的特异的变化,在一部相对粗放、相对宏观的整体性文学史中是很难一一反映出来的。所以,为了能真正反映出各体文学自身发展演变的历史,在我们已经编写并出版了侧重于各种文体共同规律探寻的整体性文学史之后,又开始策划写这套分别为诗歌艺术演变史、散文艺术演变史、小说艺术演变史和话剧艺术演变史的分体文学史丛书。在这套分体文学史丛书中,我们不要求每本书结构体例上的整齐划一,而完全依据不同文体自身演变的轨迹进行描述并寻觅总结其艺术演进规律,力求反映出不同艺术文体演变发展的过程。

为了实现这一学术愿望,我约请了三位分别对诗歌、散文、话剧有多年研究且成就卓著的学者,他们是李新宇教授、王新民教授、沈义贞博士,由他们三位分别执笔撰写《中国当代诗歌艺术演变史》、《中国当代话剧艺术演变史》和《中国当代散文艺术演变史》,由我执笔撰写《中国当代小说艺术演变史》。我们期望着这四部分体文学史,能较为准确、清楚地描绘出当代中国文学四种主要文体的艺术演变轨迹和运行规律。当然,这只是我们的一种愿望和初步尝试,到底做到了没有,做到了多少,还有赖于读者和专家的批评、指正。



1998年12月30日

目 录

总 序	金 汉(1)
第一章 新规范的确立	
一 根据地诗歌艺术规范的普及	(1)
二 为政治服务与工具的艺术	(5)
三 为大众服务与大众的艺术	(8)
四 生活美的寻求	(12)
五 豪情美的表现	(17)
六 放声歌唱:一种宏观抒情模式	(21)
第二章 危机与挑战	
一 双百方针与诗园春讯	(27)
二 找回批判精神	(39)
三 回归人的世界	(44)
四 启示之一:围困中的成功与失败	(48)
五 启示之二:迟到的探索者及其矛盾	(52)
第三章 规范的修复	
一 文坛反右:对越轨者的惩戒	(56)
二 大跃进民歌运动及其功能	(59)
三 大跃进民歌的艺术风范	(64)
四 理论的发展与规范的巩固	(74)
第四章 意境美:窄路上的寻找	
一 红绿灯规约下的选择	(81)

二	意境的寻求与轻盈优美的诗风	(86)
三	江南水乡风情画	(89)
四	新社会农村剪影	(95)
五	挖掘日常生活的诗情画意	(99)
第五章	战歌:政治动员的艺术化	
一	从颂歌到战歌:主流诗风的转变	(105)
二	战士的形象与战斗的旋律	(111)
三	寻找政治动员艺术化的途径	(116)
四	抒写阶级“大我”的战斗诗情	(123)
第六章	顶峰与末路	
一	革命与承袭	(133)
二	颂歌和战歌的极端发展	(138)
三	红卫兵诗歌	(145)
四	繁荣景象及其艺术精神	(153)
第七章	地下诗坛与新艺术的萌芽	
一	“文革”时期的地下诗坛	(162)
二	最先的探索者	(165)
三	知青诗歌:走向真实的自我	(171)
四	白洋淀诗歌群落	(174)
五	“四五”天安门诗歌	(181)
第八章	归来的现实主义	
一	艰难的蜕变	(188)
二	真实性的追求与批判性的强化	(194)
三	反思的形式与风格	(198)
四	归来者的呐喊和倾诉	(201)
五	一代新人的拓展	(211)
第九章	朦胧诗的现代追求	
一	新潮:从“地下”到“地上”	(221)

二	新的表现方式和美学特征·····	(227)
三	悲剧英雄形象与奇崛的意象组合·····	(234)
四	寻找通往心灵的道路·····	(239)
五	童话世界的追寻与建构·····	(248)
第十章 诗界“寻根运动”		
一	诗界寻根:文化意识与诗路的拓展·····	(255)
二	从历史忧思到文化崇慕·····	(260)
三	从历史忧思到生命礼赞·····	(266)
四	新传统主义及其“史诗”追求·····	(273)
第十一章 新生代与破碎的审美规范		
一	新生代群体的涌现·····	(280)
二	基本特征及其后现代主义倾向·····	(284)
三	告别崇高:诗情的庸常与冷漠·····	(291)
四	面向原始:文化的超越与反叛·····	(294)
第十二章 女性诗歌的艺术建构		
一	寻找女性自己的世界·····	(299)
二	走向“黑夜”的自白·····	(308)
三	作为艺术的生活方式·····	(312)
四	生命的呐喊与现代诗情·····	(316)

第一章 新规范的确立

一、根据地诗歌艺术规范的普及

无论以什么样的方法讲述中国当代诗歌艺术流变的历史，都无法回避1949年发生的变化。一面五星红旗在古老的天安门城楼上升起，宣告了中华人民共和国的建立。这是一个历史的新开端，胜利的人们欢呼着、跳跃着，带着所向披靡的气势除旧布新，建设一个新中国。新时代以自己的理想改造着社会生活，也改造着文学。诗，像其他文学样式一样，各个方面都发生了一系列的变化，并且形成了当代中国诗歌特有的艺术规范。

共和国的建立首先唤起的是对这一历史事件本身的热情欢呼和歌颂。从各个方面汇集到五星红旗下的人们齐声唱起了献给新中国的颂歌。五四时期曾以凤凰为象征预言中国新生的郭沫若率先唱出了《新华颂》。曾在旧中国的监狱中写“给予这不公正的世界的咒语”的艾青写的是《国旗》、《我想念我的祖国》。在旧中国以唱“夜歌”著称的何其芳写出的是《我们最伟大的节日》。冯至写了《我的感谢》，柯仲平写了《我们的快马》，田间写了《天安门》、《祖国颂》，朱子奇写了《我漫步在天安门广场》……就连当年正忧心忡忡的胡风，也写了热情洋溢的《欢乐颂》。歌颂党，歌颂领袖，歌颂祖国，歌颂新的时代，歌颂带来新的时代的革命，成为当时诗歌的重

要主题。

这种颂歌显示的艺术变化是明显的。五四以来的中国新诗，在几十年的发展中国历来以暴露社会黑暗、揭示民众疾苦、抨击专制统治和鼓舞人民起来斗争为其义不容辞的责任，以启蒙救亡或翻身解放为其主题指归。因而无论对于社会还是对于人的生存现状，诗歌往往都是投之以冷峻的批判目光，对于社会生活秩序及其编制者，表现的是一种怀疑和批判的态度。中华人民共和国建立之后，进入新的时代生活，这一传统彻底改变了，诗歌不再是投枪和炸弹，而成为欢庆的锣鼓和唢呐。当然，共和国建立之初的诗坛并不像以往人们所描述的那样热闹，当时写作的诗人是不多的，诗歌也没有自己专门的园地。但是，从发表的作品看，颂歌却无疑是主要的也是唯一的潮流。虽然任何对于主潮的概括都是以牺牲某些内容为代价的，但我仍然愿意毫不犹豫地采用这样一种表述：中国当代诗歌的第一个乐章是热情昂扬的颂歌，诗的艺术表现为歌颂的艺术，诗的技巧表现为歌颂的技巧。

考察这一诗歌艺术新潮的生成机制是必要的，否则就无法把握它的历史位置，也无法理解它的种种表现。作为一股无法忽视的创作热潮，它的出现有其历史的合理性，任何简单化的做法都无助于正确地解释历史。任何一种创作现象都有其特定的情感基础和心理基础。颂歌浪潮是一次巨大的社会变革完成之后必然出现的社会情感和心灵的符号化。经过几十年的渴望、期待、艰苦奋斗和流血牺牲，终于天翻地覆，迎来了在辽阔大陆上的巨大胜利，翻开充满理想和希望的一页。此时此刻，那些参与这场革命和拥护这场革命的人们怎能抑制内心的激动之情？怎能不热泪纵横继而爆发出欢呼和歌唱之声？对于一个盼望已久而终于到来的新生儿，满怀惊喜的人们很难以冷静的审视目光去挑剔它。在欢乐的颂歌的情感深处，我们很容易看到中华民族历史苦难的折射。热烈的欢呼折射着旧中国的黑暗和人们对美好未来的渴盼。活跃于中国现代的

诗人们，不少人都为新中国的建立而呐喊过，他们之所以为它呐喊，就在于他们已经深刻地体验着黑暗。五四唤醒的一代人一直盼望着一个新中国，尽管人们对于新中国的理想设计并不完全相同，却大都希望中国获得新生。当一个新中国宣告成立的时候，热情的颂歌浪潮出现是必然的。这从何其芳的《我们最伟大的节日》就可以看到：

多少年来，多少中国人民
在长长的黑暗的夜晚一样的苦难里
梦想着你，
在涂满了血的荆棘的道路上
在监狱中或在战场上
为你献出他们的生命的时候
呼喊着你……

所以，当新中国终于在“隆隆的雷声”中诞生，苦难的中华民族终于“已经站起来了”时，诗人便合着时代情绪的波涛一起，发出豪迈的欢呼和热情的召唤：“欢呼呵！歌唱啊！跳舞呵！到街上来，到广场上来，到新中国的阳光下来，庆祝我们这个最伟大的节日！”

三十多年之后，诗人张志民在《中国新文艺大系·诗集导言》中曾这样回顾道：“‘中国人民站起来了！’——三十几年前，震撼世界的这声欢呼，谁也不会误认为，只是毛泽东个人的一行抒情诗，升上天安门万里晴空的五星红旗告诉人们，那是神州大地上的一声春雷，是亿万人民的同声欢呼，同声歌唱！被人瞧不起的‘东亚病夫’，挺起胸膛，唱起豪迈的进行曲，这声音该是何等的惊天地、泣鬼神呵！”当然，这只是张志民等活跃的诗人的感觉，但是，不同的感觉却没有在诗坛形成声音。因此，虽然因为各种原因而无法排除这些作品中有矫情之作，但可以说，这些作品中的大多数是真诚

的。当时多数活跃的诗人都满含幸福与激动的泪花，热情拥抱这个新生的国家和这片遍插红旗的土地，并对这一革命的领导者献上由衷的景仰和赞颂。

与政治、经济、文化各个领域一样，随着共和国的建立，1942年之后在根据地形成的诗歌创作规范迅速在全国推广开来，完成了对大陆的全面覆盖。众所周知，根据地诗歌创作在内容和主题上最突出的特征就是歌颂。延安文艺界整风的起因之一就是解决作家在这一问题上的态度。那些以暴露的形式对解放区生活进行批判的作家都受到了不同程度的警告。毛泽东在《讲话》中说得很清楚：“比如说，歌颂呢，还是暴露呢？这就是态度问题。究竟哪种态度是我们需要的？我说两种都要，问题是在对什么人。……至于对人民群众，对人民的劳动和斗争，对人民的军队，人民的政党，我们应当赞扬。”整风之后，这成为根据地作家自觉遵循的创作原则。1949年7月，第一次文代会召开，被称为“两支文艺队伍的胜利会师”，而会师是在坚持“毛主席新文艺方向”这一前提之下进行的。因此，共和国建立之后，文学的暴露与批判功能就进一步失去了用武之地，只有在声讨反动派时才能派上用场，而对于新中国的一切，只能给予热烈的欢呼和歌唱。

共和国初期的颂歌浪潮既源于新中国诞生所唤起的时代情绪，又源于政治对文学的要求，时代情绪和政治要求共同造就了这一诗歌现象：众口一齐唱颂歌。诗歌以激越的旋律和前所未有的调子奏起了欢乐的交响曲。它使共和国初期的诗坛上呈现了空前的一致性，个人的独特性已经不重要，重要的是个人的声音如何与时代的共性亦即政治的要求相一致。

二、为政治服务与工具的艺术

共和国建立之后，诗歌艺术创作迅速显示的是一种工具化的过程。不能否认当时诗歌的艺术性，但它的艺术性首先是一种“工具的艺术”。

文学必须为无产阶级政治服务，诗歌必须是政治斗争的工具。写诗并不是为了抒发个人的情感，而是为了鼓舞人民、教育人民和打击敌人。这种诗歌观念一步步强化，成为人们对于诗歌共同的理解和追求，成为无需怀疑也不容怀疑的唯一的价值目标。这种对诗歌的政治工具职能的高度重视决定了当代诗歌的整体面貌，导致了诗歌内容的高度政治化，几乎所有的作品都有政治意义，没有政治意义的作品就不是好作品。诗的宣传教育职能得到了充分的发挥，诗与政治建立了超常的密切关系。

这一切都是可以理解的。诗歌职能的高度政治工具有其历史的必然性和合理性。新文学诞生于中华民族多灾多难的时代，从它产生的那一天起，就注定了与政治的复杂关系。由于民族难以摆脱的苦难，由于中国知识分子浓重的民族忧患意识和社会责任感，由于政治与民族命运的密切关联，诗歌不可能远离社会政治而进入纯审美的艺术之塔。随着现代历史的发展，中国知识分子的政治意识一步步强化，也许由于对民族苦难的深深感受，投身于政治斗争以谋求民族的解放和阶级的解放成为多数文人的自觉追求。那么，文学成为斗争的武器，对于寄热望于通过政治斗争以拯救民族于苦难深渊的人们来说，绝不意味着文学自身价值的失落，而是意味着文学自身价值的充分实现。

但是，在承担政治宣传和教育使命的过程中，文学却一步步丧失了自身而彻底沦为政治的附庸。文学艺术以作家的独特感受和

真知灼见而获得生命，最忌人云亦云的政治说教；但在文学沦为政治附庸的时候，诗却无法表达自己独到的感受和见解，而成为政治宣传的一种形式，成为方针政策甚至报纸社论的形象注释和生动图解，文学家们养成了一种在政治指挥棒的指挥之下进行创作的习惯，文学的独特个性不再存在。由于文学必须是阶级的、人民的正确思想的载体，而知识分子是需要改造的，这就使得绝大多数诗人对真实的自我缺乏自信，自觉或不自觉地躲避和排斥自己真实的感受和见解，而到领导讲话、文件精神、报纸社论中去寻找对生活的理解，去寻找文学作品的主题。

共和国初期的颂歌特点非常鲜明。作为那个时代的产物，乐观、热烈而自豪是其显著特征。这种特点都是适应政治的需要而产生的。为了适应鼓舞工农兵斗争的需要，诗歌必须是乐观向上的、明朗而热烈的，必须昂扬而不低沉，抒发壮志豪情而不抒发柔情万种，表现幸福欢乐之情而不表现痛苦哀怨之情，传达豪迈之声而不传达靡靡之音。大量作品带有一种自豪感。这种自豪感显然与政治密切相关而且承载着政治内容。大量作品显示着一种可以战胜一切的力量和气魄。好像一切困难都是可以征服的，一切敌人都是可以战胜的。我们不妨看一看石方禹《和平的最强音》中的片断：

我们是世界上
绝大多数，
我们的声音
是世界的
最强音。
我们并不向他们
乞求和平，
而是命令他们
“不许战争！”

这里的“他们”指的是“美帝国主义和世界上一切反动派”。对“他们”只需要命令一声就行了。这种雄伟的气魄和豪迈只能产生于一个新生的、朝气蓬勃的国家，只能产生于那样一个初创的年代和充满自信的阶级。无论战争的胜利者，还是分得了土地的穷苦农民，都有充分的理由扬眉吐气。这种豪情在诗中得到了充分的表现：

五星红旗迎风飘扬，
胜利的歌声多么响亮，
歌唱我们亲爱的祖国，
从今走向繁荣富强……

对于当时的中国人民来说，“从今走向繁荣富强”是毫无疑问的。在这样一个旭日东升、彩霞满天的时刻，未来的一切都无限美好，共和国绚丽的蓝图向人们招手，富于激情的诗人们不引颈高歌奏出一片欢快和昂扬还能如何选择呢？另一方面是，政治意识形态更需要的是培养人们的自信。这是一个相辅相成的过程。

在一本书中，我曾经这样描述过这一现象：“这时候的诗坛上没有低沉的调子，没有温柔缱绻的轻歌漫唱，也没有对个人命运的吟哦与惋叹，甚至没有关于爱情、友谊、山川景物的讴歌。从思想内容到艺术风格，诗歌表现得都非常单一，但是，一个不容忽视的事实是，当时却很少有人感觉到缺少什么，因为时代最响亮的声音已经压倒一切，占据了人们的整个精神空间。”^①现在看来，这一描述是不完整的。事实上，这只是一个方面。从另一方面看，作为个体生命存在的人，不可能没有爱情、友谊，生活中也不可能没有痛苦、

^① 《中国当代诗歌潮流》，山东大学出版社1993年版，第26页。

烦恼和惆怅，这一切不是从生活中消失了，而是失掉了在诗歌中获得表现的合法性。它的合法性的丧失，原因就在于它不适应为无产阶级政治服务的要求。

三、为大众服务与大众的艺术

共和国建立之后的诗歌艺术不仅成为工具化的艺术，而且是一种大众化的艺术。

早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中，毛泽东就指出：“我们的文学艺术，都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”这被称作“毛泽东文艺方向”。中华人民共和国成立前夕，在北平召开了全国文联第一次代表大会。在这次会议上，周恩来代表中共中央作政治报告，报告首先讲的就是这一方向问题。周扬向大会报告革命根据地延安的文学传统，其中重要的就是坚持文艺大众化的方向和建设大众文艺。为了适应政治宣传的需要，诗歌必须全方位向大众靠拢，为大众所喜闻乐见。

诗歌的大众化并非一件容易事。所以，虽然诗歌大众化的运动由来已久，但大众化的问题并没有完全解决，大众化的目标更没有完全实现。于是，共和国建立之后，诗歌如何大众化就成了努力的方向之一。诗歌要大众化，不仅需要学习大众的语言，而且需要具有大众的思想感情和审美意识，但是，诗人本身却不一定是大众，更不一定是工农兵。尽管知识分子可以被看作是工人阶级的一部分，但知识分子毕竟不是一般的工人阶级，价值观念和审美意识与工农兵明显不同。那么，作为知识分子的诗人如何获得大众的思想感情呢？根据毛泽东指引的方向，唯一的出路就是深入生活，与工农兵大众打成一片。

因此，在 50 年代初期，我们看到了诗人们纷纷深入工农兵火

热的斗争生活的特殊历史景观。李季来到玉门油矿，成为“石油诗人”，写了《玉门诗抄》和《生活之歌》；田间来到内蒙草原，写了《马头琴歌集》；阮章竞到包钢高唱“伟大的建设计划”；徐迟跑遍半个中国，歌唱钻机和新铺的铁路；戈壁舟来到大西南，歌唱“命令秦岭让开路”的建设者；严辰到北大荒唱过垦荒者之后，又到兴安岭、到大西北描写边疆的建设新貌；张志民则把诗的镜头对准了农业合作化给农村带来的新风貌……

在共和国初期，我们已经可以看到，虽然五四时期和30年代过来的诗人仍然在努力创作，但他们的时代已经过去。更能适应新时代的需要而反映新时代特色的作品大多并不出自老一代之手，而是必然地出自从工农兵革命队伍里成长起来的年轻诗人。原因不是别的，是他们更深入地理解生活，他们也更容易接受新的文学观念和创作规范。

按照当时的宣传报道，优秀的诗歌创作几乎都是来自生活。邵燕祥因深入工业建设生活而引人注目，公刘、李瑛因为身为军人而写出了反映战士生活的诗。未央身在朝鲜战场，所以才有诗歌的成功，一些诗人奔赴前线去反映这场战争，写下了大量以志愿军战士生活为题材的作品。其中未央的《祖国我回来了》、《枪给我吧》、《驰过燃烧的村庄》影响较大。闻捷在新疆，熟悉新疆少数民族生活，所以写出了《吐鲁番情歌》和《果子沟山谣》。雁翼、顾工、梁上泉等，以康藏高原和巴山蜀水为背景歌唱交通建设和筑路英雄。因为他们自身也处于那种生活之中。

大众化是一个非常复杂的问题。大众化的涵义主要有两层：一是艺术表现上通俗易懂，能够被大众所接受；二是创作主体的思想感情与大众相一致。据权威的解释：“什么叫大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农大众的思想感情打成一片”^①，

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。