



CHINESE NEW POETRY IN THE PAST 50 YEARS

林贤治 著

中国新诗五十年

漓江出版社



CHINESE NEW POETRY IN THE PAST 50 YEARS

林贤治 著



中国新诗五十年

漓江出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗五十年/林贤治 著. —桂林:漓江出版社, 2011. 11
ISBN 978 - 7 - 5407 - 5304 - 7

I. ①中… II. ①林… III. ①诗歌史—中国—当代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 168513 号

策 划:郑纳新

责任编辑:阎海文

装帧设计:李星星

出版人:郑纳新

漓江出版社出版发行

广西桂林市南环路 22 号 邮政编码:541002

网址:<http://www.lijiangbook.com>

全国新华书店经销

销售热线:021 - 55087201

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

(山东临沂高新技术产业开发区新华路邮政编码:276017)

开本:960mm × 690mm 1/16

印张:19.75 字数:200 千字

2011 年 11 月第 1 版 2011 年 11 月第 1 次印刷

定价:35.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。

(电话:0539 - 2925659)

当一个伟大民族觉醒起来，为实现思想上或制度上的有益改革时，诗人是最可靠的先驱、伙伴和追随者。

——[英]雪莱

我在写作时并不觉得自由，不过，我是因为渴望自由而写作的。

——[捷克]塞弗尔特

目 录

- 一 导论：诗与诗人 / 1
- 二 效应史：匮乏、丧失与绵延 / 18
- 三 改造：从人格到语言 / 32
- 四 马。马体。中国马体 / 46
- 五 “战士诗人”为谁而战？ / 55
- 六 意境：一种新态美学 / 65
- 七 诗歌运动：从新民歌到天安门诗歌 / 75
- 八 新诗潮：结局或开始 / 84
- 九 北岛与《今天》 / 116
- 十 多多：沿着献祭的道路 / 139
- 十一 归来者的歌 / 151
- 十二 “溺水者” 昌耀 / 171
- 十三 非政治化：媚雅与媚俗 / 185

- 十四 海子：在麦地与太阳之间 / 222
- 十五 变异：几个例子 / 232
- 十六 王寅：从隐逸地到风暴角 / 254
- 十七 周伦佑：红色写作 / 265
- 十八 喧闹而空寂的九十年代 / 275
- 十九 中国新诗向何处去 / 295

一 导论：诗与诗人

诗是最古老的文学，也是最年轻的文学。

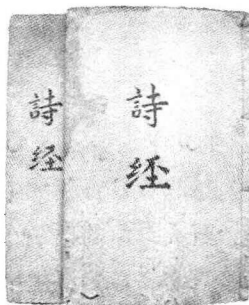
诗与生命同在。它的产生，使人想起春日青草的生长，冬天的飘雪，大雷雨中的惊鹿，野火自由的舞蹈，溪水的絮语和江河的咆哮……它那么真实，自然，袒呈它的肌质，而又蕴含着一种难言的神秘之美。

远古有《击壤歌》：“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉！”这是朴素的诗。在需要歌颂圣明的时代，先民在此显示了一种卑微的傲慢。中国第一部诗歌集《诗经》写到两种劳动，《七月》于平缓的调子中流布着怨愤；《采芣苢》之什则如回旋曲一般，洋溢着劳动本身的欣悦。《诗经》开篇《关雎》：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”可见古圣人的道德训诫并不牢靠，经不起诗与真的原始野性的冲击。汉乐府《上邪》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”与《击鼓》“死生契阔，与子成说”同为爱情的盟誓，一样响应着诗的力量。哲学由诗人书写是亲切的，曹操的《短歌行》：

《古诗源》，清人沈德潜编，选辑先秦至隋多个朝代的诗歌，计七百余首，凡十四卷。



《诗经》，中国第一部诗歌总集，共三百零五篇。为儒家经典之一。



《楚辞》，中国古代诗歌集，收入战国楚人屈原、宋玉及汉代辞赋作品。



“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，无枝可依。”陶潜的《杂诗》：“人生无根蒂，飘如陌上尘。分散随风转，此已非常身。”这种漂泊感或孤独感已然超越魏晋时代，而使我们直接触及人生的本源。张若虚的《春江花月夜》：“年年岁岁无穷已，岁岁年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”唯有诗的文字，才能做到如此的凝炼、澄明、婉转，令人无限低回。陈子昂的《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。”却是异类的另一番浩漫而沉咽的歌唱。真诚的诗未必是最好的诗，因为好诗仍须富有相应的表现力。但是可以肯定，最好的诗一定是真诚的，是诗人迫切需要表达的。

古人作歌祭祀祝祷，本来带有强烈的生命意识，后来仪式化了。对神明的敬畏与利用，成了“拍马文学”的来源。这是诗的异化。《诗经》的《颂》，有相当部分是拍马的，不问而知是集中最差的诗。但是，好像也有拍马诗写得并不太坏的，如李白承诏写作的《清平调词》。头两首是：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢”；“一枝秣艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似？可怜飞燕倚新妆。”这就凸显了一个问题：文

采、音调、形象、想象力，是不是可以脱离原来的语境而获得一定的独立价值呢？诗与非诗，孰优孰劣，于是变得复杂起来了。

诗是什么？它应当具备哪些要素？如何确定它的等级类别标准？

不同的流派、主义和个人，所持的价值标准是很不相同的。在这里，有必要寻找一个公约数，一个交点。后现代主义者倡说所谓的“异质标准”，就挑战一个中心，以及统一的僵固的秩序而言，其存在的意义毋庸置疑。倘使仅仅是写诗或读诗，大可以赞同这种理论而保持固有的差异性，但是一定要论诗，就必须承认一些带普遍性的东西，为客观事物的同一性所规定，也为主体间性的一致性所要求的東西，承认其中始终不曾消失的社会交流功能，承认作为一个道德或美学判断的公共准则，而不是相反。

比起其他文类，诗歌的最大特点是什么？我们不能不首先提到一个直接性问题。

新批评派理论家兰色姆将诗分立为肌质和构架两部分，实际上，肌质远大于构架。诗的构架是可以通过散文进行转述的东西，而肌质则无从替代，它是本体的活动，是诗与世界之间的永久性契约。就本性而言，诗更富于精神性和真理性，它利用直接的视觉和直觉，把握周围的物质世界、日常经验，并透达灵魂深处。小说戏剧之类只有通过虚构，模仿世界的真实，其阅读效果靠的是魅惑；而诗的结构永远敞开，真实是本然的。

诗的直接性，有点近似于刘勰说的“神思”，《文心雕龙》形容说是：“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。”这是一个通过想象进行综合的表现过程，所以，诗人被称为“通灵人”，具有某种透视能力，可以同时把世界众多事物的视象与幻象联系在一起。对于真正的诗人来说，比喻、象征之类，与其说是修辞格，毋宁说是思维本身。在诗人的身上，很大程度上保留了原始思维，而对现代理性保持着本能的警觉，本质上更近于巫。所谓“巫”，意思是富于生命原质，带有神秘主义的特点：反逻辑、反概念、反修饰，呈现出一种天然的淳朴，所谓“创造性天真”。诗的直接性在形态上常常表现为瞬间性、突发性、全息性。“灵感”一词，显然更适合于诗。诗人不是一个职业，因为不可能按计划生产。写诗也不可能教习，可教习的只是关于诗的知识。诗人本质上是一个流浪人，或者流亡者。他像背着一具行囊一样背着自己的灵魂到处游走，当心灵和想象一同沉睡

荷马，古希腊盲诗人。生卒年月不可考。相传长篇叙事史诗《伊利亚特》和《奥德赛》，即是他根据民间流传的短歌编写而成。



但丁（1265—1321），意大利诗人，文艺复兴运动的先驱者。著有诗集《新生》、《神曲》等。



波德莱尔（1821—1867），法国诗人。主要作品有诗集《恶之花》和散文诗集《巴黎的忧郁》，此外还写有文学和美学论文。



时，他可能长时间保持缄默，一旦醒来，就会没日没夜地歌唱。

著名现代诗人埃兹拉·庞德总结写诗的三项原则，第一项说的就是诗的直接性，强调描述对象的直接处理。其实，许多诗人都以各自的概念和方式，描述过直觉经验对于写作的重要性。法国哲学家马利坦在他的诗学著作中有一个中心概念叫“诗性意义”，认为它体现了诗首要的也是最基本的意念价值，所以把它比作诗的灵魂。他阐释说，诗性意义与非概念性感情直觉即诗性直觉有关，是诗性直觉的直接表现；通过诗性意义，诗在受到理智影响之前，便已先期获得了诗性本质。他指出，源自主观性直觉的诗性意义是内在建设性的原理、模式，是诗的极致，主题和节奏则是随后附加的。他把诗性意义、主题和节奏三者看作是诗性直觉或创造性感情转化为作品的三次顿悟。可以说，诗性直觉是诗人的一种天赋，一种贯穿在情感之中的特殊的认识能力，一种灵魂的特权。由直觉推进的法则，是一切诗歌的支配性法则。马利坦描述从荷马、维吉尔、但丁，一直到波德莱尔等多个诗人，从中寻找最伟大的诗的证据。他说，在他们的作品

中，可理解的观念在诗性意义的整体中自由地扩展，正是这种直觉性自由，把充溢其间的最坚实的材料熔合起来，并赋予它们以力量。

其次，是诗歌的抒情性。

在供大学使用的文学概论里，诗歌一般被分类为抒情诗、叙事诗、哲理诗。其实，在本质的意义上，所有的诗都可以称为抒情诗。

人类的情绪和情感，标示着生命的欲望，精神的意向和深度，个性与人格的基本类型。抒情性是诗的直接性的一种体现。正是由于情感因素的介入，使诗不同于一般的散文作品。戏剧性的是，叙事性或理论性作品一旦注入了抒情性因素，许多都被称作诗性的，或者简直就是诗。鲁迅便称汉代司马迁的历史著作《史记》为“史家之绝唱，无韵之《离骚》”。

一个作品，只要为情感所浸润就很难说清楚它是叙事的抑或抒情的。比如《诗经》中《采薇》一篇，写出征的士兵辗转归来，前面五章有叙述，有说明，有描写，最后一章：

昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。
行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫知我哀。

这里的抒情调子是明显的。但是，这并不等于说前面的叙事不是诗性的，因为它同样是基于作者的强烈的感性认识所创造出来的内容。许多独立的叙事作品，具有很强的抒情性。就拿古代战争题材的诗来说，像陈琳的《饮马长城窟行》，杜甫的“三吏”、“三别”，白居易的《新丰折臂翁》等，都在具体的情节和场景中，蔓延着诗人神圣的反战怒火。文学概论对叙事和抒情的划分，只是一种纯技艺观点。前些时候，诗坛也有所谓现代诗歌出现叙事性转向的说法。其实，诗歌的现代性，根本不是哪一种具体的技艺和手段可以制造出来或加以改变的。这无非是一些小诗人捡起“定于一尊”的老手段，试图为自己制造开一代风气的小领袖形象罢了。真正的诗人没有不是富于情感表现的，他处于诗意时刻的激情将扫除所有技艺的栅栏，而我们所见，唯是一片陌生然而真实无比的世界。

诗本身具有检验其真实性的内在运动。美国诗人华莱士·史蒂文斯说：“诗歌必须成功地抵制智力。”从他强调对生命自由的渴望这一点来说，这种说法是可以理解的。何况大批现代诗人都在写作知性的诗，文学的欲望变成了一种智力游戏。相反，另一种倾向反对思想对诗歌的介入。不少诗人把思想看作是一种说教，一种陈词滥调，同

艾略特（1888—1965），英国诗人，文学评论家。1948年获诺贝尔文学奖。主要诗作有《荒原》、《四个四重奏》等。



学者的理解一样，都以为那是唯一的理论化了的、逻辑的、固态的、难溶于水的东西。那么，让我们看看惠特曼的《草叶集》，看看那汪洋一片的丰茂的草叶有没有波动着、闪耀着思想。最好的办法是把林肯的演说、汉密尔顿的政论、爱默生和梭罗的散文也放在一起阅读，这样，惠特曼诗中那份既普遍又独特的思想就会更清晰地浮现出来。

对理性或知性在诗歌写作中作用的认识，无论推崇或贬抑，艾略特都是一个不可

多得的例子。

反对艾略特的人，大抵不满于他的两个方面：一是“逃避情绪”，二是“文学拼贴”的技艺。其实两者是同一个东西，就是过于理性、冷静，用美国诗人威廉斯的话说，“把我们带回了课堂”。其实，艾略特并没有从根本上反对感情对于写诗的重要性。在著名的论文《诗歌的社会功能》中，他清楚地表明了，诗歌最重要的任务就是表达感情和感受，而诗人，则不仅比别人更富有感知才能，而且作为个人，能够鼓动读者同他一道，有意识地去体验前人未曾体验过的感情。他主张情绪的逃避，有如主张个性的逃避一样，正好说明他承认它们的先在地位，在这里，只是强调某种异于一般的艺术处理方式而已。他的长诗《荒原》，本意并非描画一个象征性的现代世界，而是为悼念一位朋友过早死于大战而作的。显然，理性的吸水纸并没有把个人的情感吸干。说到这首诗时，他的表白是：“这只是一些纯属个人的、对生活根本无足轻重的牢骚而已。”一句话说到了三样东西：个人、生活、牢骚，这就几乎把作为诗人的全部事情说完了。

最后说到语言。

诗的语言是诗的直接性和抒情性的体现者，因此，不能把它仅仅看作是艺术的工具，本身是带实质性的。也就是说，诗性与语言是同步的，一体化的。对于一个真正的诗人来说，语言不是从思想到形式

的一种演绎，不是从感受到实现这一过程的表达。他的主观直觉、激情和想象力，从一开始就把内容和形式焊接到一起，熔合到一起，没有起因也没有结果，过程被简化甚至被省略了。这一现象经由篇幅缩小之后更容易观察出来，所以，美国诗人爱伦·坡说诗即意味着短诗。马利坦批评歌德和弥尔顿的长诗“框架大于实质”，其实说的也是同样的问题。

这样，诗的语言构成便变得非常特殊。如果把标准语作为参照，这种特殊性尤为突出。可以说，任何诗歌，包括所谓“口语化”的诗歌，其语言都是对标准语的有意触犯、扭曲和有组织的破坏。没有对语言背景和传统准则的违反，诗意的运用将无法成为可能。诗的语言功能，主要是美学功能，总是力求最大限度地突出某部分言辞，或是言辞的某部分含意，总之不会司仪一般的面面俱到，反而“偏私”得很，是日常语言自动化和规范化的一种反动。

人们常常谈到诗的凝炼性。其实有的诗，文字使用并不讲究经济，甚至不惜使用重复和铺陈的手段，故意把篇幅拉长。因此说到诗的语言的审美功能，最大的特点，应是它的含混性、音乐性和肉体性，而不是其他。而这些功能，都是同诗性直觉和抒情需要直接相关的。

含混性也可称为朦胧性、模糊性。指称性的科学语言和叙述性的日常语言同样以清晰、准确为特征，唯诗的语言，呈现出与此相反的形态。俄国形式主义批评家雅各布森十分强调诗歌的含混性，指出：

“含混性是一切自向性话语所内在固有的不可排除的特性，简言之，它是诗歌自然的和本质的特点。”这种含混，并非专指中国自唐诗以来由禅学开拓出来的某种圆融浑涵的“意境”，或是类似法国印象主义画派的那种以光影制造的迷宫。它不是单一的美学建筑，而是首先由诗人的一种特有的思维所决定的。法国诗人彼埃尔—让·儒夫对此作过很好的表述，说：“诗意其实是一种复合性质的思维（或心理状态）。换言之，爱好、形象、模糊记忆的反响、惋惜，以及各种不同程度的希望仿佛交织在一起，同时在诗歌中出现。……既无纯粹的诗意，亦无非纯粹的诗意；既不存在有目的性的诗意，也不存在无目的

性的诗意。其中只存在着某种东西，它渴望本身能够在某种复杂心理状态的总和之中得到体现，并渴望把在各个方面的心理状态都吸引到自己这方面来。”又说：“最高的诗意确实是心灵的现象而不是理智的现象。只有心灵才能产生出特殊的动力，把大量错综复杂地混合在一起的感情变成美的现象。”诗的这种混杂的统一，英国诗人J·浮尔兹比喻为“不惜任何代价的包揽”。波德莱尔的诗：“我是伤口和刀子 / 我是耳光和脸颊 / 我是四肢和车轮 / 以及受难者和刽子手。”诗中亦此亦彼，风马牛不相及。有一位美国诗人的诗句常常被引用：

“不管是什么，它必须 / 有一个胃，能够消化 / 橡皮、煤、铀、月亮和诗。”含混性就是诗。在这里，它既是字面的，也是内涵的，是一种综合性、有机性、多义性，即常说的丰富性。拍马的颂诗、应制诗、标语口号化的诗，一般来说，它们一定要做得明白无误，所以是反诗的。

诗人是富于乐感的人，他们以对音乐的敏感而创造出许多新奇的表现手段，如音步、头韵、谐音、韵脚、分行、跨行、跨节等等，明显地区别于其他的文字匠人。德国有一位医生，同时也是一位哲学家的卡尔-古斯塔夫·卡鲁斯说过一句很有意思的话：“音乐是感觉，而不是声音。”感觉的音乐是灵魂中直觉推进的音乐，是音乐的激动的扩大，是意象随同情感的精神的突发。在诗歌的古典时期，诗人只是发现和模仿外界的声音，所以注重格律和韵律。到了现代，诗人开始倾听自己，音乐便内在化了。这时，音步和韵脚的安排不再变得重要，诗歌无须依据节拍的机械重复进行，它追随的是旋律，是情感的起伏变化。J·浮尔兹说：“诗歌的真正兄弟是在人类历史上先于音乐而出现的舞蹈”，就是指现代诗的这种有别于古典诗歌的无声的音乐。现代诗的散文化倾向，其实并非出于叙事性的加强，而首先是自我内心律动的需要，自由的需要。

对于诗性的理解，不应仅仅看作是一种精神实质，它同时也是一种肉体的实质。真正的诗歌，一定可以给我们以肉体的感动，使人们在感官的动员中重新获得充满活力的经历。一切始于感觉。感觉对于文学的重要性，在于它不但是情感的来源，而且是所有思想的根源，

是人的道德习惯。在所有文类中，是诗歌使灵敏而健全的感觉保持完整，让思想与经验融合其中而不致离异。艾略特高度评价兴起于十七世纪初的英国玄学派诗歌，就因为对这些诗人来说，“一种思想是一种经验”，他们能“像闻到一朵玫瑰的芳香似的感到他们的思想”。

以前，我们太多地谈论视觉和听觉在诗歌中的作用，却忽略了嗅觉的功能。对于天才的诗人来说，嗅觉特别发达。气味从身体深处漫溢而出，作为生命的最深隐最精微的部分飘散于世界之中，呈弥漫性、游荡性、易逝性，诗人如何可能将它捕捉？而且，模糊的气味缺乏语义场，嗅觉由来便没有自己的特定的语汇，所以不得不从其他感觉中借用语言，如香料师在说到香料时，不得不使用温热香料、阴暗香料、明亮香料、锋利香料、尖锐香料、振动香料等等说法，这样，诗人又如何可能众多的意象和语汇间周旋，于无形中建筑自己的“嗅觉图像”？这是一个考验。经院哲学家因为坚持以抽象否定具体，以理性否定感性，以知识否定生命，所以对嗅觉表示蔑视，这是可以理解的。唯实践的哲学家则以高度的蔑视反对这蔑视。嗅觉被十八世纪的哲学家认为具有灵魂的所有能力，特别是法国启蒙学者。尼采把嗅觉看作是一种记忆感觉，且富于洞察力、精神穿透力和同情心，是心理和道德认知的工具。嗅觉作为真理的感觉，随着生命科学的进一步揭示，而为更多的人们所认同。瓦雷里说，诗歌的气息来自“感觉的森林”。我们强调嗅觉的作用，就是因为它是生命感觉的第一个链环，能够唤起连接并包容其他感觉，从而共同构成为一种氛围。氛围是诗性的集合。当人们随着文明的进程而钝化时，唯凭感觉保持人类最原始的东西，克服理性压制本能的冷漠逻辑，因此感觉永远是诗性的指导精灵。一些诗人在制造他的所谓“现代诗”时，借口“知性写作”，鼓吹语言的“不及物性”和“自我指涉性”，完全丧失了应有的肉体感觉，没有芳香，没有温暖，没有疼痛，沦为对前人文本的摹拟。实质上，这还不能算是劣等诗，而是伪诗，应当遭到唾弃。

诗歌的直接性、抒情性，以及充满音乐感和肉体感的含混而丰富的语言，共同构成它的美学内容。但是，当我们把文字当作审美对象的时候，意义与美是不可分割的。所以，所谓“纯诗”，只能是一种

虚构。在这里，意义指的是诗人给出的思想态度：政治的、文化的、道德的，它们在诗中的表达同时也是人性的，是整体性的呈现。正是为人性所浸润的思想内涵的深厚程度，以及它有机地渗透于美学形式中的各个细节的润泽程度，决定了一首诗的质量。

在诗歌共和国的上空飘扬着一面三色旗：自由、个性、人类。自由至高无上，自由是诗歌的灵魂。自由不但作为一个母题而为诗人反复歌咏，而且，在诗的内部，可以扩大思想的能力，把激情和想象力鼓荡起来，打破形式的桎梏而使之获得进一步的解放。自由无始无终，它一方面来自理想的召唤，一方面来自现实的压迫和苦难的激惹。它使我们迫切关注自身的存在，把个人性同人类性联系到一起，并为改善共同的处境而斗争。自由是思想的来源，也是情感的来源。是自由使我们懂得正义，懂得爱和同情，使我们因此感到耻辱、痛苦、愤怒和忧伤。为了追求自由，人们不满现状，不断地破坏既存的秩序、偶像、牢狱和殿堂，在废墟上面建造辉煌的梦境。没有自由，就没有人类的一切，遑论诗歌。

“诗可以观。”我们从诗中不但可以观察整个社会状态，也可以倒过来了解诗人的素质及其生存状态。诗人的存在是带决定性的。诗的主题、内容和形式的择取，以及风格的呈示，均有赖于诗人的创造性直觉、想象力、语言才能、写作态度，直至思想和人格。这是一个综合指数。班固的《汉书》以九品论人，钟嵘的《诗品》以三品论诗，根据综合指数的读数大小，我们同样可以把诗人和诗分出不同的层级来。

在古希腊，诗歌一词的本意是“创造”，诗人也就是“创造者”。塔索说：“没有人配受创造者的称号，唯有上帝与诗人。”所谓“创造”，首先指的是精神的特异性，它直接关系到诗人对自由的态度。此外，就是写作实践，是获得自由的实际可能性。从某种意义上说，诗是自由的、响亮的或是沉闷的回应，当然也有哑默和噤声。

关于诗人，柏拉图和亚里士多德的论述有所不同。柏拉图偏重灵感，而亚里士多德则偏重摹仿的才能，但又说诗人不同于历史家，不

在于描述已发生的事，而在描述可能发生的事，推重的是联想的能力。两位哲人的论述有一个共同之处是，承认作为诗人的天赋条件，承认在诗人的生命中存在着一个诗歌机制：他所以写诗，就因为他是诗人。对此，华兹华斯描述说：“诗人以一个人的身份向人们讲话。他是一个人，比一般人具有更锐敏的感受性，更多的温情和热忱，更了解人的本性，而且有更开阔的灵魂；他为自己的热情和意志所鼓舞，因而更富有活力；他乐于观察宇宙现象中的相似的热情和意志，并且习惯于在没有找到它们的地方自己去创造。此外，他还具有一种气质，比别人更容易被不在眼前的事物所感动，仿佛亲临一般。他有一种能力，能从自己心中唤起一种热情，而这种热情与现实事件所激起的很不一样；但是如果同别人因心灵活动而感到的热情比较起来，却无疑地更加近似于为现实事件所激发的热情。由于他经常这样实践，就又获得一种能力，能够敏捷地表达自己的思想和情感，它们的发生并非由于直接的外在刺激，而是出于他的选择，或者是他的心灵的构造。”敏感、热情、想象力，诗人身上所具备的这些禀赋条件确实要比一般人显得充分许多。

对自由问题的感应尤其如此。

虽然每个诗人在自由的表现形态上很不一样，但是反应都是同样的强烈。比如惠特曼，从一片草叶到一座星辰，从一只昆虫到一匹母马，对他来说都关乎博爱、平等和自由。狄金森对自由的敏感表现在不自由的歌咏上面，正如她习惯地以死表达生，以天国表达尘世一样。在中国，“欲采苹花不自由”，这是由来的事。在著名的唐代“三李”那里，通过不同的题材和风格，我们同时看到，所谓自由处在怎样一种可怜的境地。“大道如青天，我独不得出”，“安得摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”，这是李白的。“我有迷魂招不得，雄鸡一声天下白”，“壶中唤天云不开，白昼万里闲凄迷”，这是李贺的。“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”，“红楼隔雨相望冷，珠箔飘灯独自归”，这是李商隐的。自由的范围很广，思维的、心理的、行为的，从形而上到日常生活，无不存在着自由的空间。但是，