

彼岸的 繆斯

——台湾诗歌论

刘登翰 朱双一 著
百花洲文艺出版社

新 的 新 新

——
中国文学的现代化

刘国凯 著 第一版
商务印书馆出版

1207.2
87

彼岸的繆斯

——台灣詩歌論

书 名:彼岸的缪斯——台湾诗歌论

作 者:刘登翰 朱双一

责任校对:洪宜宾

责任印制:罗时彪

出 版

:百花洲文艺出版社(南昌市新魏路5号)

发 行

经 销:各地新华书店

印 刷:江西印刷集团公司

开 本:850×1168mm 1/32

印 张:16.25

字 数:39万

版 次:1996年12月第1版第1次印刷

印 数:1—3000

定 价:19.00元

ISBN7-80579-741-2/I·611

邮政编码:330002

(江西文艺版图书凡属印刷,装订错误请随时向承印厂调换)

目录

上篇

诗潮论

第一章	台湾新诗的当代出发	(1)
一、	当代中国新诗的分流	(1)
二、	台湾当代新诗发展的艺术基础	(6)
三、	台湾当代新诗的生存环境与存在形态	(11)
第二章	政治的入侵和艺术的突围	(18)
一、	反共文艺浪潮的遽起和“战斗诗歌”的高倡	(18)
二、	歪曲历史的高亢嘶叫	(22)
	——台湾“战斗诗”例举	(22)
三、	缄默、离弃和内倾的艺术突围	(26)
第三章	现代主义诗潮的勃兴	(32)
一、	中国新诗现代潮流在台湾的复苏	(32)
二、	现代诗潮的发展及诗社	(40)
	——“现代派”、“蓝星”、“创世纪”及其他 ...	(40)

三、“纯诗”、“知性”和“超现实”	(50)
——现代主义诗潮的观念和特征	(50)
四、现代诗的论争、批评与调整	(61)
第四章 现实的关切和传统的接续	(73)
一、从葡萄园、笠到龙族、大地和草根	(73)
——现实主义诗潮发展的历史过程	(73)
二、关切乡土现实和承续民族传统	(81)
——现实主义诗潮的文学观念取向	(81)
三、抒情和叙事,清晰和明朗	(88)
——现实主义诗潮的艺术特征	(88)
第五章 艺术经验的汇聚和诗坛的多元发展	(97)
一、“中国”、“本土”和“世界”	(97)
——三种观照角度和诗坛的多元化	(97)
二、都市作为正文和正文作为都市	(106)
——新世代的观照焦点和艺术特征	(106)
结束语 从单一到多元,从碎裂到整合:当代中国新 诗的历史走向	(118)

下篇

诗人论

覃子豪论	你留下静寂和奥秘于廓中	(127)
纪弦论	啸几声凄厉已极之长嗥就是一种过瘾	(135)
钟鼎文论	更残月落,细数三十年来家国	(142)
彭邦桢论	渴出望乡的清商之恋	(146)
周梦蝶论	于雪中取火,且铸火为雪	(150)
陈秀喜论	以冥思含咀我沉重的苦衷	(155)
詹冰论	透明的血管游着绿色的血球	(160)

桓夫论	翻一个筋斗表示一次反抗的姿势	(166)
羊令野论	拼命学秦汉,抽身即是吾	(171)
林亨泰论	酷热地带对峙太阳的孤岩	(176)
方思论	千年炽火凝成的一颗黑水晶	(182)
余光中论	钟整个大陆的爱在一只苦瓜	(186)
洛夫论	肉体禁锢的灵魂奔冲	(194)
蓉子论	看你名字的擎舟	(202)
罗门论	天空溺死在方形的市井里	(210)
管管论	没有脐带的诗坛大饕客和老顽童	(215)
文晓村论	展胸让你阅读千万里锦绣大地	(220)
向明论	无憾于隐没成不化身的蛹	(225)
杨唤论	这诗的喷泉源自痛苦的尼罗	(230)
商禽论	焚化了的心是沼泽的荒原	(234)
张默论	历史烟火漏下的千万遍阳关	(240)
痖弦论	没有什么今天的云抄袭昨天的云	(246)
郑愁予论	割所有旅人的影子用以酿酒	(253)
辛郁论	以多血筋的手抓住历史的回响	(258)
梅新论	黄昏上楼喂鸽的风景	(264)
非马论	一个马年踹它三百六十五个笃笃	(269)
白萩论	追逐不断退缩的地平线	(274)
叶维廉论	形相森罗的风景演出	(280)
林泠论	未竟之渡的不系之舟	(285)
高淮论	雄峙万仞饮大气之清冽	(290)
朵思论	把自己一脚踩落,一手拾起	(295)
林焕彰论	我该怎样在掌中找血,在血中寻你	(301)
张香华论	奔向大海的生命河流	(307)
杨牧论	靠近你,以最初的恋慕和燃烧的冷淡	(314)
夏虹论	我绝然是春的舒悦连着秋的风沙	(318)

涂静怡论	莫让翠绿的生命留白	(325)
罗英论	介乎远山和近山的一道虹	(330)
杜国清论	逐向燃着鹿角的火焰	(338)
古月论	将久候的心情伫立成深深的脚印	(343)
席慕蓉论	等你在青春路旁的一株开花的树	(348)
张错论	柔然展呈一段无声的中国	(353)
吴晟论	一束稻草是吾乡人人的年谱	(358)
钟铃论	古代才女的现代情致	(364)
李敏勇论	雪的酷冷曾经成为水的滋润	(370)
洪素丽论	以没有甜味的汗水浇灌吾乡泥土	(375)
陈明台论	旷野上斜插的一柄无主的剑	(379)
郑炯明论	我不是一只老实的狗	(383)
罗青论	我乃冲撞四海激荡八洲之怪鱼	(386)
萧萧论	最难忍,三两片木叶飘零	(393)
苏绍连论	我的肚腹发散出莹莹的绿光	(398)
杜十三论	相互跋涉于用心拼成的险峻地图	(404)
简政珍论	每一个文字都是瞬间的狂喜	(408)
冯青论	从天河潺潺漏下的水声和鱼拓	(414)
白灵论	朝向中国美丽的标杆	(420)
陈义芝论	云开是中国云合还是	(425)
渡也论	土地太威是我不能开花的理由	(431)
詹澈论	向上要求阳光的平等	(436)
杨泽论	让我们佩玉带兰,回到信美的故土	(441)
陈黎论	包容那幽渺的与广大的	(446)
向阳论	沐浴于传统的光照和乡土的润洗	(452)
罗智成论	对抗明显的优势,说不出的得意	(457)
苦苓论	折不断死硬的脊椎	(461)
莫那能论	为原住民的未来命运燃烧	(466)

夏宇论	疲于抒情后的抒情	(472)
刘克襄论	看地平线有只迁徙的鹰	(478)
林 彧 论	我听到无数个我被撕裂的声音	(483)
陈克华论	死亡爬行如蛭,复吸附如螭	(487)
林 德论	银碗的凹度酝酿着光的秒数	(493)
鸿 鸿 论	向前是太多喜悦的时光	(499)
许梅之论	孤独的意思是曾经拥有数不清的快乐 ...	(505)
后 记		(509)

第一章

台湾新诗的当代出发

一、当代中国新诗的分流

八十年代初期,当后来被称为“朦胧诗”的一股新的诗歌潮流,结束其在七十年代的“地下状态”,如岩浆般开始涌冒到地面上,招来了许多陌生、新奇、气闷、乃至愤怒的目光时,人们同时看到,在海峡彼岸,随着两岸政治关系的松动,一批大陆读者从未听过的作家、诗人连同他们的作品,也开始竞相出现在此时喧闹异常的文学刊物上。它们带来了人们从五十年代以来就逐渐形成的审美习惯以外的另一种艺术感知方式和把握方式,尤其是作为人的精神个体化的投射和外化的诗歌,更显突出。这一批作品带给此时渴望打开视野的人们的艺术惊悸和震撼,并不下于“朦胧诗”。人们——主要是诗的读者和研究者开始意识到,在二十世纪中叶以后的中国新诗,除了人们习惯了的从五十年代到七十年代形成的大陆诗歌的审美范式之外,还存在着另一种既与五四以来新诗有深切联系,又与五十年代以后大陆诗歌相当不同的诗歌呈现方式。

这一时期介绍到大陆的台湾诗歌,也是相当多样。最初是经过

严格挑选的以人民文学出版社出版的《台湾诗选》(一、二集)为代表的怀乡诗歌。这种挑选既是政治的,也是艺术的。在爱国怀乡主题的政治规范下,所选择的大多是附合传统审美习惯的现实主义或浪漫主义风格的作品,它其实并不能完全代表五十年代以来的台湾诗坛。接着出现在众多文学刊物和出版物上的台湾诗歌,则主要是现代主义的作品了。从纪弦、郑愁予、覃子豪、余光中到洛夫、痖弦和商禽。随后当然还有“笠”、“葡萄园”、“秋水”、“龙族”、“大地”等诗人更趋近现实的诗作,以及和通俗小说的“琼瑶热”相呼应而卷起旋风的席慕蓉和更年轻一辈充满“后现代”意识的诗人。但最初引起诗坛惊异的主要还是五十年代从象征主义到超现实主义那一系列艺术试验和实践的成果。这些作品几乎和“朦胧诗”一起激起八十年代中国诗坛一场并不平静的艺术变革,使五十年代以来在政治规范下消失了的现代主义艺术潮流在大陆诗坛复又萌苏起来,展示出一个迥异的艺术创造空间。

这种惊异进入新诗研究者的视野,是意识到了当代中国诗歌除了研究者们惯常据以立论的大陆诗坛之外,还有着另外一个无论在发展进程或在存在形态上都迥异于大陆的台湾诗坛的存在。

这一“发现”对当代中国新诗的研究,具有结构性变化的意义。对中国新诗现象的考察、发展轨迹的描述和历史经验的总结,无疑地必须同时着眼于大陆、台湾和港澳,进行综合性思考,才能获得比较完整(而不是局部)的印象和结论。

当代中国新诗在大陆、台湾和港澳分流的现象,是历史留下来的一道文化命题。首先当然是政治的原因——远一点说是台湾的割据和港澳的殖民占领,造成其社会的发展与大陆某些不同的形态和文化色彩;近一点说则是1949年以后中国政治格局的变动所带来的海峡两岸的对峙和与港澳地区的疏隔。这一首先由政治开始的变动所带来的是包括经济制度、政治体制和意识形态等等在内的社会不同发展。中国社会的这种分裂,也必然影响着在不同社

会生态环境中发展的文化。文学的分流,或者说当代中国新诗的分流,便也就在这一背景下发生。

首先,社会的分裂导致诗坛的分裂。五四以来中国诗坛受到共同政治、经济、社会、文化等影响的统一的诗歌运动不复存在了;诗歌发展的轨迹在被分割的不同地区,便也现出不同的进程。

五四时期的新诗,虽然在不同地区的发展上存在着差异,但基本上是循着一条共同的轨迹发展的。纵使是在被日本割据的台湾,也是在呼应着五四新文学革命的旗帜下,从反对失去生命力的文言文和僵腐的旧诗开始,以五四时期新诗人的创作为典范,进入白话诗的试验的。无论就诗的精神内涵或艺术形式,都与五四新诗共血脉。三十年代中期以后,抗日战争爆发,台湾诗人被迫丧失了运用祖国语言创作的权利,部分人改用日文写作。但这种情况是在异常状态下与祖国文化传统的被迫切断,而不是新诗艺术发展的脱轨。当然,在三十年代中期以后,随着革命根据地的建立和扩大,政权建设和文艺政策的推行,出现了“解放区诗歌”和“国统区诗歌”的两个概念,在诗歌艺术的价值取向上,也有了较大的差异。当时两个“地区”并未完全隔绝,因此也未在中国土地上形成两种对立诗歌运动。而是透过进步诗人在国统区的活动,传播解放区文艺政策和艺术走向,使“解放区”的诗歌极大地影响着“国统区”中的诗人创作。1949年新中国成立前夕召开的全国第一次文学艺术界代表大会,即以“两支队伍大会师”的口号,将来自“解放区”和“国统区”的作家和诗人,在当代社会的发展背景上,整合起来。

五十年代以后的情况迥然不同。海峡两岸近半个世纪的对峙,和在对峙中各自发展成无论在经济结构、政治体制和意识形态等都很不相同的社会,不仅使两岸的作家、诗人处于完全隔绝的状态,也使两岸的诗歌在不同文化环境的制约下沿着各自的轨迹发展。八十年代被大陆读者和学者重新“发现”的台湾新诗,其所以引人注目和具有研究价值,恰因为它提供了当代中国新诗脱逸出大

陆轨迹之外的另一种发展模式,及其所带来的种种矛盾、经验和教训。

其次,诗坛的分裂和诗歌发展模式的差异,同时带来了诗歌存在形态的不同。其最突出的一个方面是对诗歌艺术价值取向的不同。

五四新诗的艺术发展,始终纠葛在中国社会发展的复杂矛盾之中。作为五四新文学运动先声的白话文的革命,在当时肇始者的思想里,是意识到了要拯救国势的颓危首先必须启蒙民智,而文言文作为传播和运载工具的障碍,“是不配做教育民众的利器的”(胡适:《中国新文学大系·建设理论集》)。启蒙和救亡,是五四新文学运动的肇因和动力。但启蒙,在十九世纪以后西方民主主义思潮里,是对人的精神上的解放和个性的尊重。因此,我们从五四新诗最初的倡导者胡适的“刍议”和“尝试”中,可以看到他在“形式上之革命”和“精神上之革命”两个方面的追求。他的“八不”主义前五点讲求的是不用典、不用陈套语、不讲对仗、不避俗字俗语等对文字体裁的形式革命的要求,后三点则是以“语语须有个我在”作为文学精神革命的纲领。在实现了从文言文到白话文的革命之后,在中华民族命运维艰的社会进程中,新诗始终纠缠在实现精神解放的尊重“个我”的话语指向和实现民族解放的大众话语指向的两条线索或各自并行、或互相交错渗透、或彼此排斥更替的曲折发展之中。二十年代象征主义的肇始者李金发、三十年代高举“现代”旗帜的戴望舒和“汉园”三诗人中的何其芳、卞之琳,以及四十年代的冯至和从西南联大校园活跃到上海、北京后来被称为“九叶”派的诗人等等,无不是在这条曲折的道路上,以对新诗艺术本体的追求与创造的个人话语指向,为中国新诗留下了一条虽然时断时续、起伏不定,但清晰可寻的现代主义艺术发展脉络。同时也在这条充满现实的诱惑和压力的坎坷道路上,自觉地或被迫地或改变或隐匿自己艺术的初衷。而从郭沫若“女神”的浪漫主义狂飙开始,经历了二

三十年代之交的“左翼”诗歌运动，抗日战争爆发前后的救亡诗歌和艾青、田间以及“七月”诗人以个我拥抱时代的歌唱，延安解放区在民族传统基础上发展的叙事诗高潮，无不在寻求与实现诗歌承担拯救民族危亡的社会使命中，使新诗的发展更多地以“民族大众”的话语形式指向社会现实而适应时代的需要。它们同样为中国新诗留下了丰厚的艺术创造，莫立了新诗发展的浪漫主义和现实主义传统。五四以来到四十年代新诗的发展，就这样在走向社会和回归本体的艺术纠葛与渗透中，以多种可能的艺术选择，面对本世纪下半叶的历史转折。

毫无疑问，新中国成立之后的文艺运动（新诗运动亦然），是延安解放区文艺运动的延续、扩展和深化。其对五四以来新诗艺术传统的选择，实际上自延安时代就已经开始。那就是从精神上说，新诗必须与现实相结合，成为时代精神的“传声筒”，社会革命的“旗帜”与“炸弹”；在形式上，则必须为民族大众所喜闻乐见。而这个“民族大众”，主要是来自广大农村的农民、由农村进入城市的工人和穿上军装的士兵，他们的审美习惯和趣味，主要是由长期在乡间流传的民歌小调和通俗说唱，以及少量的经由村塾先生的介绍而进入他们视野的古典诗词所培育。这样，无论从精神上或形式上说，指向社会现实的民族大众话语，便必然成为当代大陆新诗首要的艺术选择。一切与此相悖逆的艺术倾向，都处于被排斥或忽略的范畴之中。我们可以从这一脉络中寻找当代大陆新诗各种现象的根源。

从中国当代新诗分流出去的台湾诗坛，其对五四新诗艺术传统的选择，有一个比较复杂的过程。首先是退据台湾的国民党政权当局从大陆的“失权”中意识到文艺的力量，便极力以威权和物诱希望将文艺纳入“反共文学”和“战斗诗歌”中，所选择的是以政治役使艺术的“使命”文学的路子。然而由于其“反共”和“反攻”政治幻梦的缺乏现实基础，为这一“幻梦”鼓吹的诗歌，便也堕为违背现

实的粗劣的政治呓语。对官方倡扬的“反共文学”的反感，促使许多诗人回到自己内心开拓空间。这一在五六十年代相当普遍的艺术趋向，在当时与三四十年代现代诗运动有过密切联系的某些诗人的牵引和彼时西方文化无遮拦地进入台湾的特殊文化环境中，自觉、不自觉地接续着三四十年代那一脉现代主义诗潮的香火，成为此一时期在大陆诗坛已然消失，却在台湾诗坛汹涌的现代主义诗潮在中国新诗发展上不曾断流的证明。台湾诗人对五四新诗艺术传统的一次自觉或不自觉的选择，提供了现代主义诗潮在中国新诗发展上的一幅比较充分的图景；它也为五十年代以后的中国新诗，呈现出不同于大陆诗坛的另一种存在形态。

当代中国新诗的分流正是在这两个方面：不同的发展轨迹和不同的存在形态上，显示出各自充沛的生命力和艺术价值。这是我们考察和研究台湾诗歌的出发点之一；也只有在这个意义上，台湾诗歌的考察和研究才有价值。

二、台湾当代新诗发展的艺术基础

五十年代台湾的诗坛，主要由在日据时期艰难的环境中成长起来的台湾本省籍诗人，和1945年台湾光复以后由大陆渡海抵台的诗人构成。在大陆抵台的诗人中，除了最初来台湾参加文化复兴建设的诗人外，相当一部分是随同国民党军政系统搬迁来台的。他们不同的政治文化背景，和共同根源于五四新诗传统，却又作了不同选择的艺术经验，共同地形成了台湾当代新诗发展的艺术基础。

一方面，日据时期的台湾新诗，是在五四新文学运动的影响下出现的。台湾的五四新文学运动，无论其“反帝反封建”的性质和高

张的“文学为人生”的理论旗帜,还是由提倡白话文肇始而推向旧文学营垒的讨伐和新文学体制的建设等运动的发展轨迹,抑或对新文学各种文体范式的建立,无不是以五四新文学作为榜样,在与五四新文学运动的相呼应中成为其在台湾的一翼的。因此,就整体而言,稍晚于大陆出现的台湾新文学的发生和发展,是五四新文学运动的一部分。而作为台湾新文学运动最先取得实绩的新诗,自然更与五四的新诗密不可分。

五四新诗的盛况在台湾的介绍,是作为台湾新文学运动的理论准备,从1923年开始就陆续出现在台湾新文化运动最重要的舆论阵地《台湾民报》上。于1923年4月创刊的《台湾民报》在一卷四号上发表了在上海读书的台湾青年许乃昌以秀湖为笔名写的《中国新文学运动的过去现在和将来》,就详细介绍了胡适的《文学改革刍议》和陈独秀的《文学革命论》,随后发表的苏维霖的《二十年代的中国古文学及文学革命略述》(二卷十号)、张我军的《文学革命运动以来》(三卷六号)、蔡孝乾的《中国新文学概观》(三卷十二至十七号)和刘梦华的《中国诗的昨今明》等,这些文章在介绍五四新文学运动领袖人物的理论观点和代表性作家的作品时,包括了五四时期的重要诗人胡适、郭沫若、刘半农、俞平伯、康白情、冰心、西谛(郑振铎)、徐玉诺、徐志摩、梁宗岱、焦菊隐等。于1923年—1924年开始出现在《台湾民报》上的台湾新诗的滥觞——施文杞的《送林耕余君随江校长渡南洋》(1923年12月)、《假面具》(1924年3月)等便带有对五四新诗明显的模仿痕迹。至1926年11月《台湾民报》举办征诗活动,应征诗歌五十余首。从评出的崇五、器人(杨华)、黄石辉、黄得时、沈玉光、谢万安六人的十首诗中,也可看出其与五四初期新诗的关系。曾被称为“台湾新文学运动急先锋”的张我军,于1925年12月在台北出版的台湾第一部新诗集《乱都之恋》,其实是写于他在北平求学期间和返台途中。诗集记叙自己在军阀混战的“乱都”中追求婚姻自由的一次感情活动,从主

题、题材到艺术表现都充分体现了五四文学反封建的叛逆精神和倾诉悲郁愤激感情的浪漫风格。被尊为“台湾新文学之父”的赖和，在发表小说的同时，也从1925年开始大量写作新诗，作为自己理论主张和创作倡导的实践。他的诗作以一贯关注台湾社会现实、反映被压迫者的反抗心声为基本主题。从最初的《觉悟下的牺牲》到反映“雾社事件”的《流离曲》和《南国哀歌》，强烈的现实针对性和尖锐的政治抗争意识，以及以口语为基础的写实风格，标示出台湾现实主义诗歌的发展路向。二十年代另一个才情横溢却命途乖蹇的重要诗人杨华，在留下的近二百首小诗中，让人感到他如冰心一般具有对大自然的敏锐感受，和由此升华起来的哲思，是五四时期小诗浪潮的同期佳作。有所不同的是他把个人坎坷的命运放在台湾历史背景的“黑潮”中来思考，小诗常见的自然意象多被赋为社会的象征，从而揭示出严峻的社会主题。这一切都说明了台湾新诗的出发，是在五四新诗的影响下，关注台湾被殖民的历史与现实，发展了五四诗歌反帝反封建的抗争精神和写实风格的。新诗的艺术取向，大都从台湾的现实需要出发，更多地承担起传达民众心声的使命。指向艺术本体的形式探索，则要到较晚时候才昙花一般地出现。

1935年，曾经留学日本的台湾青年杨炽昌从日本介绍的西方文化思潮中，接受了法国超现实主义的艺术观念。他与林永修、李张瑞、张良典和几位日本诗人，发起成立风车诗社，出版《风车》诗刊。他们不满于台湾诗坛“表现的只是满腹感叹、饶舌的文字，内容空洞”，希望移植法国超现实主义，通过自由联想式的意象经营和强调“知性的叙情”，使诗超越时间和空间，探索生命价值、时代精神和彼岸世界等形而上的问题，从而使台湾诗坛呈现出新貌。然而，此时的台湾，并非艺术探索的佳境，据杨炽昌后来忆述，他所以提倡超现实主义，也包含着看到“普罗文学”的大行其道，触怒了日本当局而企望“透过隐喻的手法，来导出对未来远景的憧憬”，“以