

50年代

五人诗选

THE FIFTIES:
AN ANTHOLOGY OF
FIVE POETS

于坚
王小妮
梁平
欧阳江河
李琦
著

南方出版社
花城出版社

THE FIFTIES:
AN ANTHOLOGY OF
FIVE POETS

五
人
诗
选

50年代

于坚
王小妮
梁平
欧阳江河
李琦

著

南方出版传媒
花城出版社
中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

50年代：五人诗选 / 于坚等著. — 广州：花城出版社，2018.12

ISBN 978-7-5360-8787-3

I. ①5… II. ①于… III. ①诗集—中国—当代
IV. ①I227

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第268323号

出版人：詹秀敏
策划编辑：程士庆
责任编辑：李 谓 安 然
技术编辑：凌春梅

封面设计：

 禮孩書衣坊
LI HAI BOOKSTORE
bookd@163.net

书 名	50年代：五人诗选 50 NIAN DAI: WU REN SHI XUAN
出版发行	花城出版社 (广州市环市东路水荫路11号)
经 销	全国新华书店
印 刷	恒美印务(广州)有限公司 (广州南沙经济技术开发区环市大道南路334号)
开 本	880毫米×1230毫米 32开
印 张	9.25 2插页
字 数	230,000字
版 次	2018年12月第1版 2018年12月第1次印刷
定 价	56.00元

如发现印装质量问题，请直接与印刷厂联系调换。

购书热线：020-37604658 37602954

花城出版社网站：<http://www.fcph.com.cn>

序 言

罗振亚

拿到《50年代：五人诗选》的样稿时，脑海里瞬间闪现出几本与之相关的书的信息：1986年12月，北岛、舒婷、顾城、江河和杨炼的诗歌合集《五人诗选》，由作家出版社出版；2017年3月，雷平阳、陈先发、李少君、潘维和古马的代表作结集《五人诗选》，由华东师范大学出版社出版，内收杨庆祥先生序言；2017年7月，臧棣、张执浩、雷平阳、余怒和陈先发的精选作品集《新五人诗选》，由花城出版社出版，前有洪子诚先生序言。第一本堪称朦胧派的流派诗选，流布甚广，第二本、第三本皆可视为20世纪60年代出生诗人诗选，反应不错，如果

按当下时髦的代际划分原则，《50年代：五人诗选》自然也属于以出生年代为基准的诗选。

那么，为什么每本都只从所属时段灿若群星的诗人中，抽取出五人的“面孔”，令他们亮相？这在某种程度上是否可以是一种冒险的行为？为什么偏偏是五人？每个时段“胜出”的何以是此五人而非彼五人？面临诸多可能出现的质疑与拷问，首先必须申明，以上诗集的编选不论是为了对历史进行必要的清理，还是出于提供“范式”意义的建构诗坛秩序的企望，抑或是要在诗歌史视野上展示诗人的创作实绩，均非哗众取宠，以吸引读者的眼球；相反都是希求通过这样一种方式，确立当代诗歌自己的经典，即源于诗歌经典化的深细考虑的具体尝试。

一个时代诗歌繁荣与否的标志是看其有没有相对稳定的偶像时期和天才代表，如果回答是肯定的，那个时代的诗歌就是繁荣的，如果缺少偶像和天才的“太阳”，即便诗坛再怎样群星闪烁，恐怕也会显得苍白无力。事实上，整个人类诗歌的辉煌历史，归根结底就是靠重要的诗人和诗作连缀、织就而成；因此，无论在任何时代，经典的筛选和确立对诗歌的创作及繁荣都是至关重要的。说到经典，窃以为虽然经典的确立标准姚黄魏紫、仁智各见，同时经典又具有一定的相对性与流动性，在不同的时代和读者那里会有不同的经典，所以罗兰·巴特认为历史叙述有时就是想象力的产物，在诗歌史的书写中，主体的意识和判断在经典的建构方面自然会有所渗透或彰显；但是能够介入现实良心、产生轰动效应，或者影响了当时的写作方向和风气，可以被视为那个时代诗坛的拳头作品者即是经典，而他们的创作主体即为经典诗人。

20世纪50年代出生的诗人群体阵势壮观，除却朦胧诗、第三代诗的一些优秀者之外，还有张曙光、郁葱、刘立云、汤养宗、大解、李松涛等一大批写作者，他们以各自独特的个人化方式，成就了新时期以来创作的中坚力量。就是《50年代：五人诗选》的五位作者仍可谓千秋并举，各臻其态。

于坚，20世纪70年代初开始写诗，从80年代的红土高原诗写作，中经“第三代诗歌”和边缘化的90年代，一直到21世纪诗歌，他始终置身于诗歌创作的潮头，并在持续写作中加深了和诗歌的精神联系。

1986年，于坚的成名作《尚义街六号》面世。边缘立场和低调写作姿态，使他不愿像朦胧诗那样进行英雄式的歌唱，《远方的朋友》《罗家生》等诗，的确多以普通人视角关注日常生活和世俗生命真相，传递“此岸”人生况味。《尚义街六号》更氤氲着浓郁的生活气息，普通百姓的吃喝拉撒，粗鄙而亲切地凸显出来，形下生活场景和形上精神追求统一，恢复了凡俗的生命意识和存在状态，令人觉得一切事物均可入诗，诗即生活，生活即诗。于坚对日常生活的倚重，无意间让一些庸俗芜杂因子混入诗中，但赋予了诗歌以宽阔的言说视野和下沉的力量。

于坚的日常主义诗学不乏对抗性写作痕迹；90年代后他为语言去蔽、澄明事物的努力，则走向了世界本源的呈现与敞开。《对一只乌鸦的命名》《一枚穿过天空的钉子》等诗仍在琐碎庸常题材领域逡巡，只是已把调整语言与存在的关系作重头戏，并由此使书写成为对附着在事物之上的历史文化积淀的清洗。如《对一只乌鸦的命名》还原事物的倾向极为显豁。乌鸦一直被视为丑陋、不祥之“鸟”，诗的目的是为之正名。诗人看来乌鸦无

“祥”与“不祥”之说，更和“黑暗势力”无关，是一代代“语言的老茧”通过民俗、历史、社会等途径把它象征、隐喻化，使其背负上莫须有的恶名。在于坚笔下乌鸦已抖掉象征、隐喻、臆想的尘埃，从形到质地被恢复为乌鸦自身。因为于坚把写诗目的定位于世界的澄明，而世上事物都是平等的，彼此间没高低贵贱、对错良恶之分；所以在他眼中“一切皆诗”，都应给予观照。他对澄明事物、世界和日常生活的努力，做到了拒绝升华，随性自然，为诗歌创作注入了平凡的活力。

于坚少时注射链霉素过量导致的失聪，和初中毕业在铆焊车间上班的工种对眼睛的特殊需要，决定他把握世界的方式主要是看，诗也因之很少涉足未知、臆想领域，出现了许多不同于诗歌的“非诗”因素，即和小说、戏剧乃至散文文体较近、能够“看得见”的一些叙事性特征。

一是大量物象、事象等事态因子介入，有一定的叙事长度和宽度。那十几首“事件”诗歌把这一倾向推向巅峰状态，它们或纵式流动，或横向铺排，叙事文学要素一应俱全。《事件·铺路》描写工人们铺路的场面与过程，从场景设置、细节刻画到人物动作安排、事件情节穿插，有新写实小说味道，散点透视的笔法也使劳动情境的叙述焕发着鲜活的诗性气息。它只是合理吸纳了其他文类的一些手段，其叙事仍是注意情绪、情趣渗透的诗性叙事。二是为降低对所见事物澄明、还原的干预程度，诗人进行“反诗”的冷抒情。一方面直接处理审美对象，以情感零度状态正视生活，如《下午一位在阴影中走过的同事》将自我欲望几乎降低到没有的程度。“是什么就是什么”的写实，摒弃了个人主观的情感立场和价值判断，使世界以本来样子呈现，可在具

象性的事态恢复中，却又透露出一股孤独和焦灼情绪。另一方面则以客观叙述做言说的主体方式，辅以第三人称、对话与独白等戏剧手段，强化非个人化效果，如《罗家生》以第三人称的“平视”角度，把一个善良人庸常的人生和死亡的悲剧诠释得淡泊平静，舒缓的叙述调式切合了人生的本相，寄寓了似淡实浓的人性悲悯。

于坚语言意识自觉，他在《从隐喻后退》一文中表明，诗是“语言的‘在场’，澄明”，是语言创造了诗歌，而非诗歌创造了语言，优秀的诗应通过语言重新命名世界，让语言顺利地“出场”。朦胧诗语言精致含蓄却过于神秘典雅，能指与所指分离，唯有质感自由、富于创造性的口语才能达成诗与生命同构，故在80年代的诗中广泛使用口语。于坚口语的独特在于推崇语感，把语感提升为口语化诗歌的生命和美感来源，希望建构一种语言本体论意义上的语感诗学，有时甚至提倡语感即诗，为淡化、弱化语义，把很多文本像对待无标题音乐一样，不给出每首诗具体标题，而是编为《作品××号》。他很多诗中的语言一从唇舌之间吞吐而出，就自动俘获了诗人生命的感觉状态和生命节奏，带着超常的语感诗性。

随着写作深入和理论自觉，于坚发现要为世界去蔽，仅凭口语化、语感强调不够，于是在1992年提出更具冲击力的“拒绝隐喻”主张，并身体力行，企图回到语言的最初状态，清除语言尤其是隐喻的暴力，掀起了一场诗学革命。如《对一只乌鸦的命名》抛开意象、象征思维路线，消除乌鸦的文化积淀，使乌鸦穿越厚厚的偏见屏障，还原为名词乌鸦的自身。当然，从诗中完全剔除隐喻根本不可能，于坚后来的《罗家生》尚有隐喻，90年代

的长诗《0档案》《飞行》也不乏象征与隐喻的光影浮动。所以他在提出“拒绝隐喻”两年后写下名为“从隐喻后退”的文章，将主张修整得更为严密和科学了。

从吉林成长起来的王小妮，20世纪80年代初就以《我感到了阳光》《风在响》等诗，对瞬间的眩晕感和北方农人坚韧性格的纯净描述，在当时隐约蕴藉的时尚外别开新花。尔后，一直视诗歌为灵魂栖息的净土，抗拒现实对人物化的精神家园，并且历久弥坚，越写越好。

80年代中后期，王小妮即确立了个人化写作立场，“只为自己的心情去做一个诗人”。在商品经济大潮冲击的语境下，曾搁笔五年。到1993年重出江湖时，方向感更强。她认为诗人和普通人没根本区别，把自己定位为家庭主妇和木匠一样的制作者，先是妻子母亲，做完家务才坐在桌前“写字”，这样就协调好了诗与生活的关系，在琐屑里仍能固守诗心。她以为诗意就待在你觉得最没诗意的地方；所以能在形下的物质表象里发掘被遮蔽的诗意，如看到熟视无睹的土豆，她“高兴成了一个/头脑发热的东北人”（《看到土豆》），如面对亲戚、邻居、熟人一般亲切，卸去冷静伪装后的心态流露，再现出诗人悲喜交加的复合情愫。王小妮为日常生活甚至一些无关紧要的事物动心，书写自己的生命状态和世俗感受，审视现代人之间的冷漠隔膜，人对环境自然的背反，以及她对万物的体恤和尊重、对世界的理解。

只为自己的心情做一个诗人的选择，无意中暗合了内视点的诗歌艺术实质，把诗从职业化的困境中解放的同时，又和朦胧诗的使命感、崇高意识划开了界限，并成为王小妮出离、超越朦胧诗的关键。她的超拔之处在于，其个人的日常性感觉和体验总能

暗合人类经验的深层律动，上升为对人类的大悲悯和终极关怀，对人类生存境遇的洞穿。如《不要帮我，让我自己乱》中无可奈何的“烦”心理，是诗人瞬间的感觉，更契合了现代人渗透骨髓的普遍的空虚和绝望心理。王小妮的诗没有像某些女性主义诗歌和70后、80后诗歌那样，迷失于个人琐屑、官感沉醉或语词游戏，而能完成对现实、历史和命运的感悟，道出时代精神内伤的疼痛和自我灵魂的反思。

海德格尔等人提出诗的本质是对事物的敞开和澄明。王小妮诗歌完成的就是一件还原与去蔽的工作。80年代后期，她渐近禅境，生活方式简单自然，思想沉静，去除了功利之心，荣誉、地位、金钱乃至死亡都被看淡；能对一切事物“远观”。同时，出于对装腔作势的反感，某种程度上拒绝修辞，很少执意究明对象之外的象征意义和对象的形上内涵。由于诗人运用静观思维，在场主体的所感同所见之物、之事遇合，在空间上就使“物”的状态和片段澄明通透，有很高的能见度。她惯用“我看见”的写法，《我爱看香烟排列的形状》《我看不见自己的光》《我看见大风雪》……《等巴士的人们》中“物”和“心”的能见度更高，细节、碎片、局部的剪贴，伴着诗人随意而不无宗教色彩的猜想转换，触及了诗人神秘、怪诞的无意识深层，折射着生活和生命中某些复杂、辩证本质。王小妮有时在“物”的凝视中抒发情思，甚至与喜爱之“物”融合。王小妮诗歌“文化去蔽”带来的另一个特征是常致力于事态、过程的凸显，有一定的叙事品质。转向个人化写作后，为和烦琐平淡的日常生活呼应，她走上了反抒情道路，在文本中融入客观事态、心理细节等叙事因素，体现出一定的叙事长度和流动过程。如《看望朋友·我的退却》

被演绎为一组细节、一种行为、一段过程，若干具事的联络，使诗有某种小说化、戏剧化倾向。王小妮诗歌的许多日常书写言近旨远，隐含着人类生活的本质和独特的人性理解，理趣丰盈，只是它们没走哲学的分析道路，而以直觉化的“看”的方式表现出来。因为在直觉中，诗人可以透过事物的表层芜杂，进入本质的认知层面。王小妮诗歌在词与词、词与物、物与物的感性碰撞中，闪烁出了智慧火花。这种直觉的“看”之感知方式，貌似简单实则丰富锐利。

为消除诗和生命生活的“隔阂”，王小妮用素朴的语言对抗贵族性优雅，将口语化的路走到今天。《不认识的就不想再认识了》用最不端架子的语言，没有象征与隐喻等高难技巧，随意谈话式的语言不温不火；却在散淡中道出了灵魂的隐秘感受，和被理性遮蔽的无意识状态。其口语化的动人之处一是能在出色语感的驱动下迅疾地明心见性，“直指人心”。《到乡下去》中人和语言相互砥砺，渗透合为一体，作者灵魂里喷发出来的才情，使语言固有的因素获得了对事物直接抵达的能量。二是借助各种艺术手段，运用口语却常出人意料，造成陌生化、多义性效果。

“我从没遇到/大过拇指甲的智慧”（《清晨》），将关系距离很远的比喻两造本体和喻体硬性拷合，间以通感和虚实交错，陌生简约，反常而合道。三是充满丰富、多元的语言美感，但无不随意赋形，意形相彰。如《与爸爸说话》前面朴素得如与爸爸说话，没有修饰，直露灵魂，爸爸病重后故作轻松，“你把阴沉了六十年的水泥医院/把它所有的楼层都逗笑了”。用语满溢生活气息，随意平常，却把父女间的深情表现得自然而深厚。

梁平20世纪80年代崛起于诗坛，而后一直痴心不改，至今仍

在写作。他化解写或不写的中年困惑的功夫堪称一流。如此说，并无关他先后把四川的《星星》《草堂》两家诗刊经营得风生水起，气象万千，也不涉及他在诗江湖上豪侠仗义，交结四方，被公认为圈内“老大”；而是意指他能够以自觉沉潜的姿态，不为任何潮流和派别所左右、裹挟，并且凭借着对文本的过硬打磨，对诗歌修辞、肌理与想象方式更为专业的调试，进入了人生和艺术成熟季节。

梁平诗歌具有宽阔的抒情视野，只要浏览一下目录铺就的意象小路，就会发现他是在用一颗心与整个世界“对话”。大到宇宙小至蝼蚁，远到幽幽苍天近至渺渺心河，世间所有的事物仿佛都被他驱遣于笔端，纳为主体情感渴望的抒发机缘点；只是梁平不愿去关注绝对、抽象之“在”，倒是喜欢以“心灵总态度”的融入和统摄，在日常生活与情趣的“及物”中建构自己的形象美学，这种诗意的感知和生成机制本身，就隐含着与读者心灵沟通的可能。如《青铜·蝉形带钩》书写的生活中常见的物象，已成武士悲壮生命力的象征，它凝聚着蓬勃鲜活的历史与文化信息，回望的视角使其既是记忆的恢复，又是想象的重构，煞是别致。

梁平的诗是“走心”的，抒情主体发现诗意、处理历史与现实关系时超常的能力，保证他面对的不论是宏阔遥远的历史遗迹，还是旖旎奇崛的自然风光，抑或琐屑平淡的日常事态，任何视阈和事物均可出入裕如，随心所欲，能够写历史题材却超越思古幽情的抒发层面，流贯现代性的经验因子，写现实题材却不黏滞于现实，而因自觉的历史意识渗入，最终抵达事物的本质；主体的深邃敏锐则又使作品中传递的诗意自有高度和深度，客观外物尽管看起来仍呈现着见山是山、见水是水的状态，实际上却被

诗人悄然置换、晋升为“人化”的山水，于是巴蜀风情、川地山水和世道人心，就顺理成章地在诗人心灵孵化下爆发出盎然的诗趣。

如果说以往梁平善于做宏大叙事，诗性解读巴蜀文化的《重庆书》与《三星堆之门》等文本更不乏史诗倾向；近期的诗文化气息依然，情绪的喧哗还在，但以识见和经验见长、知性品格愈加明显。随着对诗歌本体认知的深化，梁平发现传统观念涵盖不了理性思考占较大比重的人类心理结构，至少到了冯至、穆旦等人那里，诗已成某种提纯和升华了的经验。这种理念同丰富的人生体验、超拔的直觉力遇合，使他写出的大量思考的诗就不时逸出生活、情绪以及感觉的层面，成为饱含某种理意内涵的思想顿悟。《刑警姜红》即进入了思想发现的场域，不无命运无常观念，姜红一表人才，长相英俊，业务精湛，却因涉黑成为阶下囚，在情感和感觉河流的淌动中，已有理性“石子”的闪光，对与错、善与恶、坦途与深渊常比邻而居，随时都有逆转的可能。

“思”之品质和分量的强化，增加了诗意内涵的钙质，提升了现代诗的思维层次。可贵的是，梁平走了一条感性、悟性言情的非逻辑路线，在意象、事态的流转中自觉地渗透“思”。这样介于隐藏自我与表现自我间的诗歌状态，就有了一点隐显适度的含蓄味道。

以意象、象征、抒情本是梁平的拿手好戏。同时多年的诗歌实践使他清楚诗歌文体对“此在”经验的占用和复杂题材的驾驭，不如其他文体来得优越，所以养就了一种开放意识，在诗中关注对话、细节、事件、过程、场景等因素，将叙述作为维护诗和世界关系的基本手段，以缓解诗歌文体自身的压力。《邻居娟娟》就以白描手法凸显细节取胜，“摇晃的灯光，摇晃的酒

瓶，/摇晃的人影摇晃的夜，/摇晃的酒店，/摇晃的床”。仅仅一个“摇晃”的细节，足以道出娟娟的职业、处境与内心的苦涩。叙事性文学手段的引入，在诗歌空间中释放出了浓厚的人间烟火气，又在无形中拓展了诗歌文体的情绪宽度和容量。梁平的幽默有趣在诗中也有深刻的烙印。如他处理任何题材，好像都从容淡定、举重若轻，这和他很多作品在丰厚的文化底蕴隐蔽下那种反讽、幽默的机智风格不无关联。如《白喜事》的叙述就很俏皮，结尾处“一大早出殡的队伍走成九条，/末尾的幺鸡，/还后悔最后一把，点了炮”。令人忍俊不禁，但它却把西南边地的丧葬风俗写得出神入化，惟妙惟肖。

在五位诗人中，欧阳江河具有难度的写作或许最不容易解读。他崇尚原创性的写作，以揭示词和物之间多向复杂的关联与人类的根本处境，其诗的内涵及传达亦令一些读者觉得朦胧晦涩，望而却步。

欧阳江河20世纪80年代初创作出的长诗《悬棺》，产生了一定影响。在“词语诗学”的统摄下，1988年前后创作的《汉英之间》《玻璃工厂》等作品，将语言系统中的“词”与现实生活中的“物”一同置入诗歌，形成某种不对等的差异性叙说，他是透过语词来感受时代历史的张力。90年代的主要作品有《傍晚穿过广场》《计划经济时代的爱情》《谁去谁留》等，它们把众多现实社会的物象引入诗，现代感和反思意味并重，以词语的敲击力直抵时代的良知和知识分子精神的核心。进入21世纪以后推出的长诗《凤凰》，延续了诗人一贯的创作风格，以神话式的想象多层次、多维度地展示了人类的生存意识与生命质地，包蕴了众多社会、时代与历史的象征性隐喻，凸显了一幅后工业时代驳

杂、畸形、无奈的精神图谱。

欧阳江河具有较为深厚的理论修养，90年代写出的《89后国内诗歌写作——本土气质、中年特征与知识分子身份》一文，堪称诗人诗学理论成熟的重要标志。文章对80年代末至90年代初诗坛的写作状态做了一种“转折性”的论述，一方面，他对90年代那种充满理想与激情的“青春期”写作进行无言的告别和抛弃，另一方面，表达了诗人在时代和写作的关系中体验到的断裂的精神阵痛，在“中年写作”的成熟中，探索90年代诗歌面临的困境和现实出路，诗人身份与政治权力、商业社会与精神启蒙的关系。联想诗人不同创作时段钟情的关键词玻璃工厂、广场、市场、凤凰等，不难发现欧阳江河是比较注意沟通诗和当下、时代等“大词”的关系的。只是用他自己的话说，他理解的当代不是物理的当代，而是想象的当代、语言的当代和叙述的当代，这种观念既宣显出他贴近、介入现实又超越现实的野心，也因其想象、叙述等艺术处理因子的添加，而使观照对象现实、时代产生变形，把握起来不再那么顺畅。如《玻璃工厂》好像是对日常经验的升华，但它从玻璃意象中发掘“水与火”“液体与固体”“生与死”“虚构与真实”四组异质元素，进行反词修辞试验，简直就是玄学思想的演绎，没有一定阅读能力的人恐怕是无法体会到位的。诗人少有的书写小我之作《母亲，厨房》，仔细品味也仍然在我、母亲、大地之间游弋诗思，在迅疾开阔的时空转换下，怀念、感伤与歉疚兼具的情感隐忍而强烈。一切都在，母亲却“已无力打开”，悖论式的情境愈见诗人的悲痛，母亲自然真实的厨房，也已经成为儿女的千山万水，质感却朦胧。

在早期的《手枪》一诗中，诗人写道：“而东西本身可以再

拆/直到成为相反的向度/世界在无穷的拆字法中分离”，他认为一切事物都可拆卸，传统也不例外，进而提出诗歌的修辞不是在利用词与词之间的对立和相反的意义，而应该“从反词去理解词”的诗学主张，因此特别崇尚技术的打磨。再有在90年代的叙事性追求上，欧阳江河因海外的精神漫游，也将以前滔滔不绝的语词气势和雄辩性转向平淡无奇的个人叙述，如《感恩节》中此在瞬间感受的世俗化抚摸，就被一种机智的细节把握所包裹，每个句子显示的机敏的小思想或小思想在语词中的闪耀，充满快感。他那种带有反省和怀疑质地、对人类存在意义和悲剧内涵的持续思考，在王家新、肖开愚、翟永明等同代诗人的诗中都有一定的回响。

几乎所有的论者都注意到欧阳江河诗歌的诡辩之风，他们都看到了问题的根本。欧阳江河诗歌对抽象思维的张扬，对反传统艺术创新的标举，对玄学思辨趣味的追逐，将当代中国先锋诗歌推向了一个新的高度，功不可没。必须承认，诗人选择的是通往深刻福地的智慧之路，但同时也是游人稀少的荒僻之路，这是诗人的成就，也是诗人的局限。

李琦与缪斯结缘近四十年，很少间断又高峰迭起的写作，使她成了龙江诗空上一只“永远的青鸟”，并且其成功方式也与诗性高度一致，从不拉帮结伙，也不靠诗外功夫炒作，而以寂寞中的坚守，凭借文本一步步接近辉煌。她是女性，但女性诗无法涵盖她诗的特质；她在龙江，可龙江诗歌难以完全统摄她的艺术殊相。

李琦是从20世纪70年代中后期女性诗歌的艺术春天里起步的，最初诗的意象思维、以“我”观物的抒情视角和朦胧婉约的情调，均与当时的女性诗潮同声相应。及至80年代翟永明、伊蕾

等极度强调女性角色的第三代女性主义诗人出场，替代舒婷一代的角色确证，李琦独立的个人化痕迹开始被凸显出来。她没有认同“躯体写作”，而是对其实行一种有意识的间离。首先她仍高擎着顾惜人类精神、叩问救赎人类道德灵魂的旗帜。《白菊》写道，“从荣到枯/一生一句圣洁的遗言/一生一场精神的大雪”，她许多作品都灌注着温柔于中、慈悲于里的终极关怀和人间大爱，让人感到一阵理想浪漫之风的拂动，一盏清明世界神灯的存在。其次李琦坚持心灵歌吟，始终抒写生活与生命中美好的一切，给人以信仰的支撑、希望的慰安。“这单纯之白，这静虚之境/让人百感交集/让人内疚”（《下雪的时候》），对自然之雪的凝视是在雕塑、追慕一种气质和精神，雪在与心的契合中已构成一种隐喻，那洁净清白、单纯静虚之物，在貌似下沉实为上升的灵魂舞蹈中，对人生有着清凉的暗示和启迪。再次李琦一直以本色的女人相自处，以平常心待人待物，心如止水，宽容大度，执着于母性情怀的抒放与绮丽柔婉风范的建设，女性味儿十足，这个特征在她大量写给母亲、女儿、爱人以及朋友的诗中充分表现。读到这样平淡却深情的句子，“我似乎只做了三件事情/把书念完、把孩子养大、把自己变老”（《这就是时光》）。谁的心不会被触动？李琦在不少女诗人雄性扩张、人性异化之时，守住了一片真的境界、美的艺术与善的灵魂交织的诗性天空，找到了自己在女性诗歌中的位置。

在黑龙江生长的李琦，从小就饱受当地历史人文、风俗民情熏陶，所以北方当然就成了她诗歌生存的背景，使她的诗歌在语言、意象与情境上有一定的“北大荒”味儿，但个人的写作方式与柔婉静凝的心理结构结合，又使她的诗不时逸出龙江诗歌的审