

唐 祈 诗 选



人民文学出版社

责任编辑：莫文征 王 晓
封面设计：徐中益

唐 祈 诗 选

Tang Qi Shi Xuan

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

文 字 六 〇 三 厂 印 刷

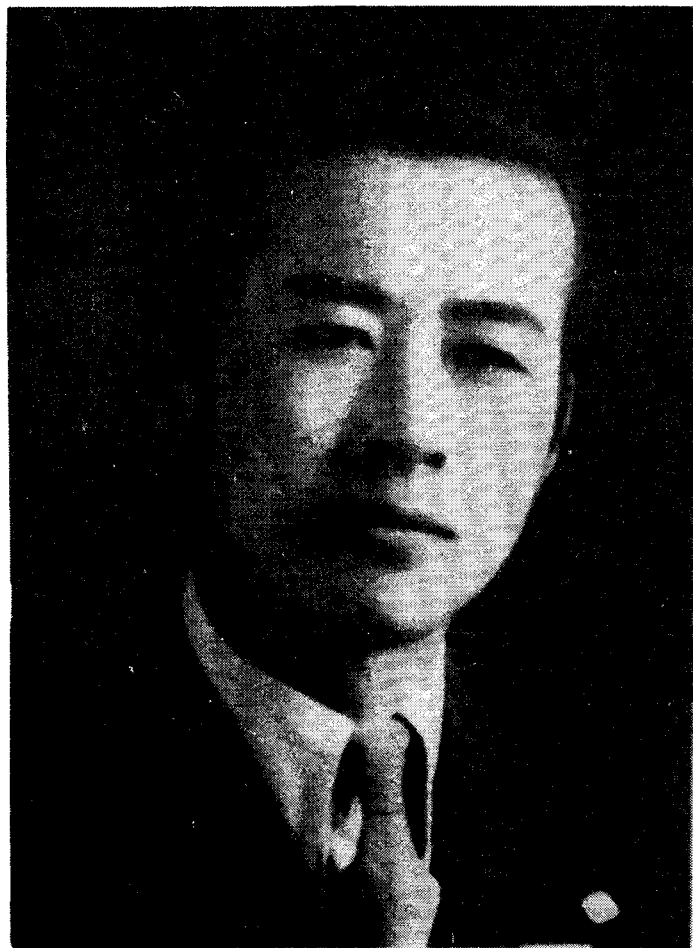
字数 130,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $7\frac{3}{8}$ 插页 3

1990 年 7 月北京第 1 版

1990 年 7 月湖北第 1 次印刷

印数 0,001—1,630

ISBN 7-02-000703-1/I·704 定价 2.95 元



作者像(摄于四十年代)

题 词

唐祈同志几十年的创作生涯，不是三言两语所能概述的。

我和唐祈同志都是写诗的，五十年代又同在人民文学编辑部工作，可以说是同行又是同事。反右运动中，我们都被政治风浪冲击得销声匿迹。

我们的经历是相似的。坎坷与不幸，都没有动摇唐祈同志献身诗歌事业的决心。

我曾经是《九叶集》诗人的读者。唐祈同志这张叶子，经过风风雨雨，仍然充满生机，希望它永放光彩，这就是我的祝愿。

艾青
1987年11月8日

《唐祈诗选》序

郑 敏

真正的诗人总是把自己的心裸露给历史的风暴。唐祈走过了从三十年代到今天的许多风暴。虽然他曾经被白色恐怖追逐，被“左”的黑旋风卷到冰天雪地的北大荒，被踏倒在泥沼中，但他总怀着赤诚的心，保持它的敏感和正直，无论走到哪里他都让它经受时代的风雨。他所写下的诗就是他的肉体，那上面有深深的鞭痕，也有短暂的欢乐；有愤怒，也有奇迹般生存下来的希望，那是建立在善良的知识分子所特有的宽恕上的。读他的诗选集，我们象穿过中国过去近半个世纪的历史画廊，这个画家就是不断在痛苦中浇灌着希望的诗人。

从诗的艺术来讲，诗人说他曾有过青年的抒情阶段，又有过成年的现实主义象征主义，或者按诗人自己的理解就是他的现代主义阶段。后者，他说应当归于四十年代英美现代主义大师如奥登、艾略特，和法国象征派及奥地利现代主义诗人里尔克对他的启发。在抗战时期，唐祈和诗人何其芳同在重庆，来往颇密，经常就诗与战斗交换看法。唐祈向何说现实主义如不渗入象征主义是很难表达事物的深层和多层的本质。因此他在退出《画廊集》的早期抒情高潮之

• 1 •

后就尝试在《夜雾集》和《上海抒情诗》中以版画的笔锋和色调创作了《女犯监狱》，《挖煤工人》，《时间与旗》等。抗战时白色恐怖对人民的摧残，暴虐的政权对穷人的压榨，女犯人被鞭子也无法压制的凄厉喊叫，饿狗嘴边的弃婴，这些都是诗人亲自经历的地狱情景。唐祈在诗中为中国现代史画下一幅幅的版画。诗从来就是要用它的艺术记载人类的足迹，一个社会，一个民族的足迹，唐祈做到了这一点。不象有些评论家宣称那样，他们说三、四十年代中国在战争、贫穷、民族存亡之际，只能在艺术与救国之间做出抉择，因此那个时期的诗歌必需放弃艺术上的种种尝试，为了救国，这种牺牲是心甘情愿的。这种只有牺牲艺术才能战斗的诗歌观完全是极左的思潮的产物，它将艺术与战斗对立起来，成为长期评价我国三十、四十年代诗歌的准则。艺术与战斗性的对立观为粗糙的所谓战斗性强的诗歌辩护，并以此压制三、四十年代艺术强的诗歌，为贬低它们的作用找藉口。在唐祈的诗歌中我们可以看到强烈的痛苦和炽热的战斗情感由敏感、沉着、深邃的艺术心灵将它转换成诗。粗制滥造绝不能成为忠于现实的藉口，舍艺术而求战斗终于也会丧失战斗力，一堆口号式的诗除了做为废品塞满我们的诗库之外能感动什么人呢。唐祈在抗战前后所写的诗，因为他忠于他的艺术良知，至今仍能唤起人们对那些烽火连天的岁月的感受和记忆，因此有着和历史一样真实的效果。他不用宣传和教诲读者的口吻来写，而是让他赤裸的心感受，用他的艺术良知来创造。只有对艺术负责的诗人才真正对人民

负责。唐祈的这些诗在真挚、强烈、震撼着读者的想象力和感官方面使我想起毕加索的《格尔尼卡》、罗丹的《老妓女》和拉美的一些超现实主义作品。虽然在唐祈和世界大师的艺术成就之间有着距离，他还没有达到那样完美、高超、无懈可击，他也写过一些力度不足的诗行，但他的努力无论在当时，还是在今天的中国新诗领域都是难能可贵的。象征主义和超现实主义的艺术目光使得他能捕捉到一些惊人的情景，并转变成诗。这一部分诗可称选集的精华。艺术转换的能力是使现实变成诗的关键，因此唐祈表现抗战时期的重庆和战后的上海这样非常现实的都市主题时，能跳出通常所采用的口号腔、教诲调等露骨的宣传灌输风格，仿佛诗人写诗就是为了给别人读，这种好为人师的身分往往为作品带来假大空的气概。相反，唐祈的这类表现现实的诗，使我们觉得诗人是我们中的一个，他全然没有对诗人身分的自我意识，只是带我们穿过那两座都市，和他一起目睹那都市的罪恶和人民的惨状。在这类的诗中，诗人洞察的能力，敏锐准确的捕捉，真挚而沉着的声音，使诗中的现实出现在艺术的超现实的照明中，因而突出了它的真实性，给人以比现实更真实的艺术感受，这也就是所有超现实主义作品所希望达到的艺术效果！以萨瓦多·达理的《风景》（Landscape, 1904, 现存鹿特丹）为例，画中的空气几近透明，至使背景的建筑和前面的跳绳的女孩格外的清晰、突出，因为他们是存在于艺术家为他们创造的超现实的透明的空间中。当我读到唐祈的《女犯监狱》，那女犯流产中的尖叫也是穿过那

样透明的超现实主义的空间传到我的耳膜中来的。我想这种艺术效果的取得是因为诗人在观看现实时用的是超现实主义的观照,因此全诗都浸沐在这种特殊的艺术光照中。诗的头几行就将读者引入这种特殊的光线和色调中:“我关心那座灰色的监狱,/死亡,鼓着盆大的腹,/在暗屋里孕育。”监狱的“盆大的腹”,和流产的女犯的大腹相呼应,然而在那里,死亡得到不断的孕育,而“新生”只能流产。这样的暗含使得这座监狱顿时凸现在读者的想象中,比现实中的监狱更真实。唐祈多次向他的诗友们说单纯的模仿现实的狭义现实主义创造观是不可能真正表现出现实的真实性和丰富复的内涵的,只有以现代主义现实主义为基调,揉进象征主义才能表现现实的深度。虽然当时的唐祈并不意识到,他的艺术尝试和一些超现实主义作家、诗人、画家不谋而合,因此他的诗,也起到类似的艺术效果。二十世纪的文学艺术始终面临突破十九世纪现实主义的高峰成就和诗歌方面浪漫主义的卓越成就的历史使命,在四十年代中国诗坛上也反应了这种艺术突破的紧迫感,唐祈的艺术追求就是其中的一例。为了这种诗歌创新的追求,唐祈从不讳言他的新诗观,甚至在以政治代替艺术的庸俗文艺观流行,并对一切追求新创作艺术的作家进行打击的年月里,唐祈也多次和诗友穆旦交换对于中国新诗创作的看法,他们的真诚愿望和热情,在开放政策普照的今天只能得到鼓励,然而不幸在那些“左”的文艺思潮泛滥的昨天,他们只能密谈和封笔!一位老诗人,不追求诗坛荣誉,不急于跻身于所谓“主流”,只是默默地思

考中国诗歌创作繁荣的道路,这种艺术品德本身就是诗,生活中的诗。当开放的年代来到后,唐祈在他的西北讲台上从来不放弃鼓励青年诗人进行艺术尝试,也通过讲学和交流 and 老、中、青诗人切磋诗学,他对老诗人艾青、卞之琳、冯至始终是十分敬重的,而对青年诗人自北岛起一直到“第三代”都进行过为他们登上诗坛开路的帮助,这些都说明唐祈对中国新诗的繁荣的关怀是很少个人意识的。

第一个给青年的唐祈鼓励的是巴金先生。以后在上海,李健吾先生向唐祈说他的西北牧歌证明他是一位出色的抒情诗人。在《画廊集》所收入的这一阶段的诗,首数虽不多,但却透露了青年时期的唐祈在西北所受到宗教和少数民族同胞生活的冲击。在这些诗里唐祈既没有陶醉在民族风情和宗教神秘气氛之中,也没有从汉族文化角度下什么判断。吸引读者的是这些诗中所流露的激动、迷惑情绪,和一些没有答案的思索,这也许是年轻敏感的诗人当时最真实的内心感受。在《旅行》一诗里诗人说:“你,沙漠中的/圣者,请停留一下,/分给我孤独的片刻。//我要去航行阿刺伯,/远方的风会不会停歇,/沙砾死亡一般静默。//沉思里,我观看/星宿,生命在巴比伦天空,/突然显得短促。”(1937年)诗写了圣者的孤独,沙砾死亡般的静默,和生命映在巴比伦上空突然显得短促,但对这一切诗人都没有明确地表态。作为一个刚开始生命的早晨的诗人,他只是观察、体验,用他的心灵接受奇特的大西北的冲击,从矛盾、惊奇的朦胧中要走向清晰的思考还得经过一段时间。没有结论的思索,没有评

判的感受或者正说明生活是丰富而复杂的，而关于没有结论的沉思和强烈的感受的诗也是最难写的。《旅行》从文字的简练、准确和内涵的丰富上是一首耐读的诗。在《拉伯底》这首关于宗教的诗中诗人记载了自己的惊奇，在叙述了拉伯底朝圣长跪后死去的经过，诗人说：“今夜，寺院的鼓声幽秘地打响，/你有神祇前更空洞的死亡。”空洞既是鼓声的质感，又是死亡的本质，但它本身却几乎是一个中性客观的词，留下不少让读者自己回味的空间。在《画廊集》中唐祈以他兴奋、惊奇的心情观看了游牧民族的生活，听了他们的史诗，了解了他们民族的厄运和所忍受的暴虐。整组诗结合了兴奋和客观的描抒，沉思和无定论共存，预言着一个复杂的诗人生涯的开始。唐祈将成为抒情但又不仅是抒情的诗人，在他的系统里浪漫主义，现实主义，象征主义总是在争夺着诗人的笔。

在1942—1946年间战争的现实，反动势力对人民的迫害的现实，象猛拳一样击打在充满正义感的年轻的唐祈的胸上，他走出了前一阶段的迷茫。现实，极端残酷而丑恶的现实展现在他眼前，他感到这“严肃的时辰”的到来。这首诗共四节，十二行，很短，但每一节都将我们引入“严肃”，哭泣的男人，疯狂的女人和饿狗与弃婴构成三幅惊心的画面，结尾是：“沉思里：/当他们向我走来。”男人是不轻易哭泣的，女人是不轻易发疯的，那么为什么？准确，一击即中的捕捉，是诗的高度艺术，无能和冗长常结伴。生活总是繁杂的，艺术的手指则能塑出简单的准确的形象或线条。在这首

短诗中，三座塑像以它们的沉默向世界控诉。为什么是“严肃”，而不是其他的什么时辰呢？这里包含诗人的思想，他意识到了历史给一切有良知的人的任务，民族意识的觉醒时刻的到来，在这“严肃的时辰”之后就将有“最末的时辰”。在这两个时辰之间诗人又画下一幅幅关于都市的痛苦、残酷、丑恶的画，它们都具有震撼力，它们的主角是妓女，士兵的幽灵，寡妇，女犯，挖煤工人，这些都是最末的时辰的预报者。

在战后1948年的上海诗人写下《时间与旗》。我很奇怪，一些将这类四十年代的现代诗贬为只是一种诗坛的支流和点缀，不能与八十年代崛起的现代诗派相提并论的诗评家是否认真地读过这首长诗。在这首诗内，战斗，反抗，愤怒完整地有力地转变成艺术，以它不朽的魅力，至今能无愧地屹立在中国现当代诗林中。任何不带偏见的评论家都会看到它的价值。在四十年代能写出《时间与旗》的诗人至今仍在我们的身边，然而由于种种非诗的因素的干扰，并没有得到应有的评价。由于历史形成的偏见，甚至一些思想比较解放的评论家，在谈到八十年代的诗歌崛起时能发出鼓舞人心的热情的声音，但一提到三、四十年代的诗歌却总摆脱不了历史给他们的思维枷锁，那就是：艺术是茶余酒后之物，要战斗性强就只能牺牲艺术。这一陈旧成见，如果评论家们不能从这种偏见的深深烙印中解放出来，我们将有可能写出一套真正有水平的诗歌史。偏见是可怕的，但又顽固地隐蔽地存在在我们的传统学说中，又通过长期的濡

染,作为一种思维习惯牢固地胶着在人们的脑纹里。然而为了迎接一个诗歌的新纪元,我们十分有必要重新认识过去中国新诗的道路,更新我们的艺术价值观。特别在艺术的社会效果这个问题上,聚集着最多的偏见。譬如说一些评论家认为只有在震耳欲聋的情况人们才感到战斗,殊不知那阴霾密布后面无声的“最末的时辰”却更触动人们的神经。在现实和诗之间艺术的转换是不可缺少的一个环节。忽视这个环节,就鼓励了诗人的粗制滥造和懒惰;对读者也是不公平的,因为这样就剥夺了他们想象力的自由飞翔,使得他们的审美感官失去作用,耳膜被粗噪的喊声和噪音所损害。若是仍有人怀疑在战争面前艺术尤其是不可少的创作的灵魂,那就请他去欣赏一下毕加索的不朽作品《格尔尼卡》。若不是经过他最卓越的艺术转换,一个城市的被轰炸如何能以这样非凡的震撼人们身心的力量凝聚在他的画布上,主张三、四十年代中国因为面临外侮而必须放弃艺术性的说法的人应当记得从荷马的史诗到毕加索的《格尔尼卡》都是对这种艺术不利战斗论的反驳。

《时间与旗》是1948年中国历史的纪录。它的横切面的空间是旗,那铺盖着1948年中国历史空间的旗。它的纵向是时间,这包含了古老的过去,当时混乱的现在及发展中的未来。在诗的开端与结尾诗人都用时间和空间进行着诗的织锦:“过去的时间留在这里,这里/不完全是过去,现在也在内膨胀/又常是将来,包容了一致的/方向,一个巨大的历史形象完成于这面光辉的/人民底旗……”令人惊奇的是这首

长诗无论从艺术和思想深度、感性的丰富和情绪的激荡都远远的超出 40 年代的中国新诗的平均水平,它呼应着艾略特的《四个四重奏》和预言着艾伦·金斯柏格在五十年代写出的震撼世界诗坛的《嚎叫》。从哲学沉思方面来看《时间与旗》和《四个四重奏》有着相似之处,也许是受到后者的启发。但令人惊奇的是这首诗在叙述都市的丑恶时所采取的腔调和节奏竟和《嚎叫》中的某些章节相近,都是采取一种略平板、冷调的叙述。譬如第四章关于上海高岗和花园的大段描述,它的节奏是步行的平板、冷静,不快不慢,给人一种冷静地观察的感觉,不抒情的抒情,这也正是善于写都市生活节奏的美国现代派诗人弗兰克·奥哈拉的风格,适合于都市生活的纪实,但在《时间与旗》中这种平板的节奏又混合着金斯柏格式的都市的幻影。可惜这样一首中国式的现代主义长诗一直没有得到应有的注意。

唐祈的另一创作高潮是来自于一个十分痛苦的时代。他被放逐到北大荒“绿色的监狱”里。《黎明》是一首滴着血的无声的歌,读了给人以拧紧心灵的压抑和沉痛,引其中的任何几行都不足以说明全诗所带给读者的痛苦。《土地》所流露的一个诗人的无私的忠诚和宽大是悲剧似的崇高:“呵,即使流放在祖国的土地上/我也愿以无罪的血滴/化成你春天溶溶的浆液。”北大荒的水鸟使这无罪的犯人神驰,月光下一大片无罪的犯人的荒坟在吐出他们头颅里燃烧过的理想火焰,小湖的秋雨凄凉得使失去自由的“绿色监狱”中的诗人羡慕落叶能“自由自在漂在湖面死去”。《北大荒的短

笛》曾经被捂住而喑哑，现在我们听到它深埋在黑土中的痛苦。然而它仍充满了爱和宽恕。是什么样的高尚情怀啊。然而正象诗人说的那样，犁头早已碾碎了多少发亮的青春。在这样的历史面前一切良知都因痛苦和愤怒而发抖，只有那冰冷的石头才能若无其事。

从大西北开始，又回到西北。唐祈象一个获释的无辜者，走出冤狱后，饥不择食的赞美着一切自由的生活，他以不平常的热情和延宕的青春歌颂着大西北，来补足他对生命的迟到的热恋。压抑太久的热情难以找到艺术形式，心是那么激动，而笔却有些缓慢和过于驯服。诗人说他曾渴望摆脱以往的抒情腔调，也许有一天他会找到新的节奏。在八十年代初期，除了唐祈外还有一些四十年代的诗人重新从墓影里走出来，再度吟唱。尽管他们风格各异，但有着类似的心态，这就是喷发着迟到的青春，他们的深情倾吐向那埋葬过他们的人，或者那即将沉落的生命的白昼。为了衬托蓝天，他们在受伤的脚上系上鸽铃，但他们的欢笑里有着痛苦和疑虑。他们有时会在画布上涂下鲜红的色块，他们整装再上征途，但永远不再会在两眼里闪出星光，象一个年青战士那样。他们的心情常比他们所能找到的语言复杂，谁若是停留在他们的诗的表面单纯上就不可能真正理解他们。哈罗德·布鲁姆在他的书“诗与压抑”中有一句击中要害的话，他说“事实上，诗变得更加有力了，当它们的反意图效果与它们的公开意图效果搏斗不休时”（P₂₅）。的确，在多次风雨袭击的气候里成长的文学必然饱含内在冲突，也就是作者的公

开意图与反意图的搏斗和它们在诗中的表现和效果，因此这样的诗更耐人寻味，也更有力量。譬如在唐祈的《边塞诗草》中，我们遇到这样的诗行：“天边一队骆驼的剪影/把古城驮进了梦境/月亮的幽光象大钟敲响/黑夜来了，我低下头想……”（《路过阳关》）诗人想的是什么？梦境又是什么？月亮的幽光并不宁静，却象大钟样敲响，冲击着夜和黑夜的过客，这些都是在诗内挣扎着要流露的反意图(counter-intentional effect)效果，诗人并无意将它们公开表露，然而诗变得更耐人寻味了。在《珍珠》一首中关于临摹壁画的画家的描写：“你低下头沉思/沉得很深，光线这么暗——真象一颗珍珠，在幽幽的海底……”是什么使得画家沉得深？或不如说为什么诗人觉得画家沉得很深？而海又是不可测的，这句诗本身也是沉在幽幽海底的珍珠，耐人寻觅。《骆驼草》有较裸露的态度，它明确的表示，要活必须深扎根，要死必须是为了沙漠的骆驼，生死对于唐祈不是一个自然的时间里的事，他在生着的年月几乎被推向死亡，所以这首短诗的内涵也不单纯。《希望》是一首鲜红得令人深思的诗，然而它是一朵开在冰天雪地的红花，在全首诗内公开意图的红色和创伤、冰霜、污泥、疾病、风的魔爪、石块等反意图不断地冲撞搏斗，造成诗的能量喷吐。虽说比起“绿色监狱”时期这些八十年代的诗内反意图和正意图的比例倒了过来，但反意图的流露仍是明显的，它们的活跃好象画布上红色中的一些深灰的线条和斑点，因此打破了单调，增添了对比的丰富。这个时期出色的一首诗是《猎手》。这是一首埋藏着较多

内涵的诗。这猎手所要猎的是野兽吗？是什么使得他有那样锐利的目光？他在守候什么？为什么这是一场生命的意志的搏斗？而结尾又那么奇特，原始的力与爱情结合，这爱的帐篷里等待他的是什么？这一切都永远深深地埋在诗人的意识底层，我们只能感到这首诗有超出它的字面的意义，它显得很神秘，很富形象美。“从未珍惜的青铜的肢体”写出猎手的强健勇敢和刚毅，而“舒展”在帐篷的爱情的夜里，又是溶解坚强的松弛。这种将生命的两个极端联在一起是很具魅力的。真正的诗永远是艺术的转化，因此它可以是一个人，一件事，但也可以完全不是一个人，一件事，而是一些更大的、更深的、更含混的什么。这也许就是唐祈所追求的象征性吧。

写到这，我怕已经说得太多了。还是让读者自己去琢磨吧。反正唐祈的诗是耐人寻味的。他是一位跟着历史的脚步长跑而来的诗人。

1988, 1月于北京

目 录

题 词	艾 青
序	郑 敏 1

早 年 诗 [1937—1945]

游牧人	3
蒙 海	5
拉伯底	7
仓漾嘉措的情歌(九)	8
仓漾嘉措的死亡(十四)	9
旅 行	10
恋 歌	11
十四行诗给沙合	12
别 离	13
风 向	15
夜 歌	17

抒 情 诗 [1946—1949]

圣 者	21
-----------	----