

中華詩詞
出版中心

李遇春 主編

21世紀 **新銳** 吟家詩詞編年
(第二輯)



華中師範大學出版社

21世纪新锐吟家诗词编年

(第二辑)

李遇春 主编

李
子

嘘
堂

独
孤
食
肉
兽

无
以
为
名

添
雪
斋

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

21 世纪新锐吟家诗词编年. 第二辑/李遇春主编;李子等著. —武汉:
华中师范大学出版社, 2016. 6

ISBN 978-7-5622-7353-0

I. ①2… II. ①李… ②李… III. ①诗词—作品集—中国—当代
IV. ①I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 089664 号

21 世纪新锐吟家诗词编年(第二辑)

© 李遇春 主编

责任编辑:魏耀武 谢 琴	责任校对:王 炜	封面设计:罗明波
编辑室:中华诗词出版中心	电话:027—67867370	
出版发行:华中师范大学出版社有限责任公司		
社址:湖北省武汉市洪山区珞喻路 152 号	邮编:430079	
电话:027—67863280/3426(发行部)	027—67861321(邮购)	
传真:027—67863291		
网址: http://www.ccnapress.com	电子信箱: press@mail.ccnu.edu.cn	
印刷:湖北恒泰印务有限公司	督印:王兴平	
字数:295 千字		
开本:787mm×1000mm 1/16	印张:20.25	
版次:2016 年 6 月第 1 版	印次:2016 年 6 月第 1 次印刷	
定价:58.00 元		

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请拨打举报电话 027—67861321

迎中华诗词在新世纪的复兴

——《21 世纪新锐吟家诗词编年》前言

李遇春

众所周知，中国古典诗词在五四新文学运动中被打入另册，虽然此后这种诗体并未消亡，甚至还在不同的历史时期强劲地展示着自己独特的艺术生命力，但遗憾的是，长期以来的现代中国文学史书写中，基本上没有了古典诗词文体的位置。一百多年来，随着“新诗”的强势崛起，中国古典诗词一直被视为“旧体诗词”而遭到歧视，正所谓“名不正而言不顺”，戴上了“旧”帽子之后的古典诗词就仿佛戴上紧箍咒的齐天大圣，纵有天大的本事，也总还是摆不脱各种各样的发展限制，由此必然妨碍了古典诗词文体在现代中国的自由生长。于是新时期以来，随着时势的变迁，一些有识之士会同体制中人一起为“旧体诗词”正名，他们先是成立了中华诗词学会，随即又创办了《中华诗词》杂志，进而在新世纪还成立了中华诗词研究院，“中华诗词”的概念由此深入人心。虽然也有“国诗”、“汉诗”这样的新概念用以命名“旧体诗词”，但前者容易让人联想到“国学”的民粹主义，后者又容易让人联想到“汉学”的民族主义，大抵都给人留下保守封闭的印象，不如“中华诗词”新概念更具有包容性，更能指引中国古典诗词在现代中国历史语境中的发展新方向。至于有人指责中华诗词学会及其《中华诗词》杂志已沦为当代中国“老干体”诗词的大本营，其中网络诗词界的讥议尤盛，那是另一个层面的问题，与“中华诗词”新概念的合理性无关。

进入新世纪以来，中华诗词确实出现了新的艺术面貌和新的发展态势，长期被新诗和主流学界所压抑的旧体诗词终于出现了复兴的迹象。毋宁说，中华诗词在新世纪已经开始复兴，这种复兴的势头方兴未艾，艺术前景十分广阔。这不光是因为《中华诗词》杂志在发行量上已经超越《诗刊》成为中国第一大诗歌刊物，更重要的是，如今许多原本只刊

登新诗的诗歌杂志也专门开辟旧体诗词栏目以示尊重或者和解，《诗刊》甚至还专门创办了增刊《子曰》，这就更不用说国内各种琳琅满目、不计其数的地方性旧体诗词专刊了。毫无疑问，旧体诗词在当下中国的复兴已是大势所趋，尽管学界关于旧体诗词能否入史的问题依旧充满了争议^①，但中华诗词的艺术绵延和客观历史发展进程并不会以少数人的学术意志为转移，而是在新的历史语境中展示出生命蓬勃的艺术力量。如果不带偏见地理性回顾百年来的中华诗词演进历程，我们就会发现，所谓旧体诗词，它不仅没有消亡，而且还在艰难的历史时空中曲折地存在着和发展着，百年间无数的诗人词客在殚精竭虑地传承着中华诗词的艺术命脉，虽然其间有盛有衰、有高潮有低谷，但毕竟没有中断，事实上也不可能中断，由此终于迎来了新世纪中华诗词复兴的历史转机。正如清人叶燮在《原诗》中所言：“乃知诗之为道，未有一日不相续相禅而或息者也。但就一时而论，有盛必有衰；综千古而论，则盛而必至于衰，又必自衰而复盛。”而盛衰之理在正变之中，故叶燮反对“伸正而诎变”，主张用动态的流变眼光看待诗史的演变。他说：“且夫风雅之有正有变，其正变系乎时，谓政治、风俗之由得而失，由隆而污。此以时言诗；时有变而诗因之。时变而失正，诗变而仍不失其正，故有盛无衰，诗之源也。吾言后代之诗，有正有变，其正变系乎诗，谓体格、声调、命意、措辞、新故升降之不同。此以诗言时；诗递变而时随之。故有汉、魏、六朝、唐、宋、元、明之互为盛衰，惟变以救正之衰，故递衰递盛，诗之流也。”^② 其实有清以降，中华诗史同样符合叶氏所言正

① 近年来主张旧体诗词可以入史的文章有马大勇的《“二十世纪诗词史”之构想》（《文学评论》2007年第5期）和《论现代旧体诗词不可不入史——与王泽龙先生商榷》（《文艺争鸣》2008年第1期），刘梦芙的《20世纪诗词理当写入文学史——兼驳王泽龙先生“旧体诗词不宜入史”论》（《学术界》2009年第2期），夏中义的《中国当代旧体诗如何“入史”——以陈寅恪、聂绀弩、王辛笛的作品为中心》（《河北学刊》2013年第6期）等；反对旧体诗词入史的文章有王泽龙的《关于现代旧体诗词的入史问题》（《文学评论》2007年第5期），吕家乡的《新诗的酝酿、诞生和成就——兼论近人旧体诗不易纳入现代诗歌史》（《齐鲁学刊》2008年第2期）等。

② （清）叶燮著，霍松林校注：《原诗》，人民文学出版社1979年版，第3、4、7页。

变盛衰之理，由康乾盛世至晚清末世，由民初走向共和至抗战军兴，再由新中国的革命年代至改革时期，中华诗词之盛衰正变确实系乎时代的正变盛衰。当然，正体与变体、盛世与衰世之间并非绝对化理解，正体可以是另一种意义上的变体，衰世可以是另一种意义上的盛世。但无论如何，求新求变以救正体之衰，振衰起弊而复盛，这是中华诗词千百年来历史演变轨迹的根本至理。

在我看来，近百年来现代中国旧体诗词发展进程中大致出现过三次创作高潮，而且这三次创作高潮都体现了时代与诗词之间的盛衰正变之理。第一次旧体诗词创作高潮出现在1930年代至1940年代的抗战时期。自1931年“九一八”事变之后，日寇侵华野心开始全面暴露，中华民族继晚清鸦片战争之后再度陷入了全面的民族危机之中。民国改元以来的国家内部矛盾开始被中日民族矛盾所压倒，而在那个民族救亡年代里，旧体诗词感时忧国的现实主义诗歌传统得到了极大的发扬，一改民国初年北洋军阀统治时期旧体诗词界沉闷平庸的艺术局面。民初的旧体诗坛实际上为晚清诗坛遗老所掌控，诸如陈三立、郑孝胥、沈曾植等同光体诗人，樊增祥、易顺鼎、梁鼎芬等中晚唐诗派诗人已经日渐沦为时代的边缘人物，他们几乎丧失了与广阔的现代社会现实生活对话的能力，大都以遗老遗少自居，然而那份孤臣遗民情结又与现代中国语境格格不入。而康有为等诗界革命派以及柳亚子等南社中人也日渐与时代主潮相脱离，甚至再度陶醉于明清两朝就纠缠不清的宗唐与宗宋的诗坛门户之争中^①。而曾经的北洋政府大总统徐世昌退隐后组织晚晴簃诗社，笼络一批晚清遗老遗少辑编《晚晴簃诗汇》，虽于有清一代诗歌编纂善莫大焉，但徐氏所作诗几乎没有忧国忧民情怀，“其诗冲淡雍容而不俗，有唐代大历之风”^②。这种贵族化的大历诗风并非为徐氏所独有，而是颇能代表民国初年旧体诗词远离现实的古典主义倾向。加之五四新文学运动和新诗的强势崛起，旧体诗词遂陷入日渐衰微的境地。直至抗战军兴，新生的旧体诗词创作力量得以重新集结，他们直面现实，以旧瓶装

① 柳亚子：《我与朱鹁雏的公案》，《南社纪略》，上海人民出版社1983年版，第149—154页。

② 胡迎建：《民国旧体诗史稿》，江西人民出版社2005年版，第90页。

新酒，大胆发挥民族艺术形式的长处，一举扭转了民初以来的旧体诗词创作颓势。在战火纷飞的1930—1940年代，除了国共党人的旧体诗词创作之外，一大批现代学者和新文学家都卷入了旧体诗词创作的时代浪潮中，尤其是众多新文学家“勒马回缰写旧诗”（闻一多诗语）的现象颇为引人瞩目，而《词学季刊》、《青鹤》、《民族诗坛》、《同声月刊》等一批旧体诗词刊物的创办则为抗战旧体诗词的“中兴”提供了有力的传播载体与渠道。时至今日，抗战旧体诗词中兴的现象依旧是中国现当代旧体诗词发展史研究中的一个绕不开的重要课题。虽然当时中国处于战乱之世，“时变而失正”，但抗战诗词作为变体却不失为正，它是对民初远离现实的贵族诗风和古典格调的大力反拨，由此成就了抗战诗词的艺术高峰。正所谓“国家不幸诗人幸，赋到沧桑句便工”（清人赵翼诗语），抗战诗词的中兴与当时的衰世或乱世可谓相反相成，惟其以变救正之衰，故能成就一代诗史。

第二次旧体诗词创作高潮出现在1960—1970年代的“文革”时期。“文革”的发动并非一日之寒，而是新中国建立后历次政治运动的必然后果，尤其是之前的反右和“大跃进”运动给“文革”埋下了历史伏笔。毋庸讳言，新中国成立初年的主流旧体诗词在整体上是“新台阁体”为显著文体特征的，除了革命领袖的红色诗词广为传颂之外，众多将帅诗词也集中涌现，而且以郭沫若为代表的文官诗人群体更是沉醉于革命诗词的主潮之中，这其中既有新文学家出身的革命诗词作者，也有各民主党派的革命诗词作者，他们的创作共同汇聚成了新中国成立后的“新台阁体诗词”潮流。这种与明代初年“台阁体”诗潮相类似的雍容华贵、铺排肤廓的诗风显然是与当时的真实社会现实生活相脱节的，它染上了华而不实的伪浪漫主义格调，表面上尊唐抑宋，而实际上与真正的唐风大相径庭，称之为伪唐风并不为过。1958年《光明日报》创辟的《东风》副刊就是一个集中刊登“新台阁诗词”的红色园地。据称编辑部时常收到读者来信，对这个栏目表示欢迎，“使我们记忆犹新的是，毛主席读《东风》发表的旧体诗词，既仔细，又认真”^①。这也侧面说

^① 光明日报文艺部编：《〈东风〉旧体诗词选·编后记》，光明日报出版社1985年版，第417页。

明了当时“新台阁体诗词”盛行的原因。事实上，唐诗有初盛唐与中晚唐之别，宋词有北宋词与南宋词之别，北宋词比较接近于初盛唐诗，大体属于盛世欢歌，而南宋词比较接近于中晚唐诗，大体属于乱世悲歌。而“新台阁体诗词”显然是所谓盛世欢歌，虽然历史最终告诉我们那不过是一场激进的“大跃进”诗词运动而已，但毕竟它是当时的诗词正体。然而，反右和“大跃进”之后的中国很快“时变而失正”，1960—1970年代的中国陷入了困境乃至浩劫之中。由此在诗词界出现了艺术反弹，一大批被排挤、被流放、被批斗的新文学家、学者、书画家、艺术家、政界中人开始“反正求变”，他们汇聚所成的地下诗词创作潮流蔚为大观，聂绀弩及其“聂体”就是这股地下诗词潜流中的翘楚，虽然时过境迁但依旧还为读者、学界和史界所重。这是一股在当代中国政治动荡时期涌现的反叛性的诗词浪潮，它传承的是中国古典诗词在时代逆境中的现实主义精神和战斗功能，故而能在当时构成对主流“新台阁诗词”正体的艺术反拨。借用清人叶燮的说法，这就是以中晚唐的“衰飒”诗风对抗当时流行的伪唐风，以“秋花”、“秋声”、“秋气”有意区别于“春花”、“春声”、“春气”，即以中晚唐诗风对抗初盛唐诗风，或曰以南宋词风反拨北宋词风。正如叶燮所言：“然衰飒之论，晚唐不辞；若以衰飒为贬，晚唐不受也。”^①同理，革命年代地下诗词创作虽以“衰飒”之风见长，但毕竟是真正的“秋声”，而当时的主流“新台阁体诗词”虽雍容华贵、貌美如同春花，但却不过是伪唐风罢了。

随着1976年天安门诗歌运动（以旧体诗词为主）的爆发和“文革”浩劫的结束，中国当代旧体诗词创作步入了新时期。新时期的旧体诗词在新的历史语境中其实传承了革命年代旧体诗词“二水分流”的发展态势。一方面，主流诗坛将新中国成立后的“新台阁体诗词”进一步推向极致，由此异化为当今中国常见的“老干体”诗词大行其道；另一方面，民间诗坛（包含新世纪以来的网络诗坛）将革命年代的地下诗词创作潮流引入地上和公开传播，与作为正体的“老干体”相对立，而这种民间写作的诗词变体显然更能代表新时期旧体诗词创作的艺术水

^①（清）叶燮著，霍松林校注：《原诗》，人民文学出版社1979年版，第66页。

准。如果说“老干体”是“春花”，那也只能是丧失了“春声”和“春气”的纸扎的春花，而在民间诗坛艰难行进的旧体诗词则是“秋花”，虽然难免时常笼罩着“衰飒”的“秋意”和“秋气”，但作为一种诗词风格的“衰飒”是不应该受到贬低或责难的，因为它是另一种审美形态，有别于空疏浮泛的伪唐音和伪浪漫，而更接近于中晚唐诗风和南宋词格，以忧愤悲凉的现实关怀和沉郁新警的艺术风格为其主要特征。所以，我们这个时代的旧体诗坛依旧存在着脱离现实的古典主义艺术路线——“老干体”取向，与直面现实的现实主义或现代主义的民间诗词艺术路线的对立。而经过三十多年来的民间诗词发展，尤其是新世纪以来网络旧体诗词的勃兴，人们必须正视中华诗词在新世纪已然复兴的现实。这次诗词复兴有着极其厚实宽广的社会文化基础和传媒载体支撑。1990年代以来全球化时代的到来，激发了国内民族传统文化热潮，而旧体诗词写作热潮正是这次民族传统文化热潮的一部分。虽然这种传统文化热有着文化保守主义倾向，这当然需要警惕，但对于中华诗词千年命脉的传承而言，却是一次难得的历史发展机遇。更何况西方中心主义的全盘现代化模式本身也并非无懈可击，中国文学和中国诗歌的发展在追求西方式的现代化的同时，是不应该完全丢弃自己本民族的诗歌传统和文学传统的，相反应该在中西会通和古今融合的立体艺术轨道上探寻，仅仅热衷于单向度的西化新诗写作而彻底放弃民族传统诗词文体是行不通的，也是不必要的。旧体诗词完全可以而且应该获得与新诗同等的发展权利。实际上，新旧诗兼擅的两栖诗人百年来在在多有，有的人新诗比旧诗成就高，有的人旧诗成就赛过新诗，甚至同一诗人在不同时代里有不同的诗体代表着他的水准。我们完全没必要把新诗与旧诗二元对立起来，把传统与现代二元对立起来，而应该探寻二者的艺术对话通道。事实上，当今优秀的旧体诗词作者大都有过新文学和新诗写作经历，他们并不一味地排斥新诗和西方，而是表现出吞吐中西古今的新世纪胸襟，倒是许多新诗人在如何汲取本民族的诗词传统养料方面存在着封闭化和绝对化倾向。好在新世纪以来的诗学观念已经悄然变革，中国现当代文学界的诸多知名学人都对旧体诗词表现出了足够包容的学术胸襟，除了黄修己、钱理群等为旧体诗词的合法地位鼓与呼之外，陈思和

甚至还公开出版了他的旧体诗集^①。至于世纪转折之交的网络时代的到来,更是给旧体诗词的复兴创造了新的传播空间。李子、嘘堂等网络诗词名家的崛起,把新世纪民间诗词创作提升到了一个新的艺术高度。当然,还有那些不以网络成名的旧体诗词民间写作,如蔡世平、高昌等人的民间写作,与网络诗词界一道创造了新世纪中华诗词复兴的态势。

这就是《21 世纪新锐吟家诗词编年》丛书的编纂缘起。我们编纂这套丛书的目的正是为了集中展示近二十年来中华诗词创作所取得的艺术实绩,也借此为中华诗词在新世纪的艺术复兴正名,我们想表明在“老干体”之外还存在着另一种中华诗词,正是这种现实主义或现代主义的新兴诗词创作潮流代表着新世纪中华诗词的历史成就,也必将指引未来中华诗词的艺术走向。这一次我们总共出版两辑:第一辑收录了蔡世平、魏新河、高昌、段维、何永沂的诗词编年小集,每人 150 首左右,依创作年份编排(少数作者的诗词写作时间不是那么具体,所以适当放宽),每集前还有作者自撰的《我的创作道路》,这样的体例便于让读者看到每位诗人所走过的艺术轨迹,以及他们各自的诗词观念和艺术旨趣。由于新世纪文学的起点向来在中国当代文学研究界说法不一,故而在编选时适当收录了 1990 年代的部分诗词作品,这主要是为了更完整地显示新世纪新锐吟家所走过的艺术历程。第二辑的编纂体例完全相同,收录了李子、嘘堂、独孤食肉兽、无以为名、添雪斋的诗词作品,这五位是当下网络旧体诗坛举足轻重的青年诗词名家,而第一辑的五位作者相对而言并不依赖网络媒体成名或并不以网络空间作为诗词发表的主要载体,按照通常的说法,第一辑的作者以传统媒体的诗词写作为主,而第二辑的作者以网络媒体的诗词写作为主,他们的诗词创作共同交汇成就了当今中华诗词艺术的新高潮。毫无疑问,除了这两辑所选入的中华诗词新锐十家之外,新世纪中华诗坛还有不少足以名列新锐吟家的优秀诗人词客,但由于诸种主客观条件的限制,我们此次只是初步选录了以上十家的诗词编年作品,今后条件成熟,我们将继续编纂《21 世纪新锐吟家诗词编年》续集,将更多的优秀诗词作者囊括进来,

^① 陈思和:《鱼焦了斋诗稿初编》,漓江出版社 2013 年版。

如碰壁、胡马、胡僧、天台、军持、燕垒生、矫庵、伯昏子、莼客、披云、响马、孟依依、发初覆眉等网络诗词作手，还有马斗全、刘梦芙、陈仁德、王翼奇、王亚平、刘庆霖、王震宇、周燕婷等依托传统媒体成长起来的诗词作家，他们也都活跃在新世纪中华诗词坛坵中，其创作实绩也值得后人尊重。这些新世纪中华诗词新锐吟家虽然大都是中青年，以“60后”和“70后”为主，但也有年岁较长的“50后”乃至“40后”，比如湘人蔡世平和粤人何永沂就属于年齿较长者。但显然“新锐吟家”并非一个年龄概念，而是一种诗学和审美范畴，它特指那些在中华诗词艺术上锐意创新的作者，所以年龄不是问题，问题在于是否具备新锐的艺术气质和艺术能量。而在我们这个时代里，这种新锐特质主要表现为对中华诗词现实主义艺术传统的传承和新变，以及对中华诗词现代主义先锋形态的创造和塑型。

需要强调的是，创新并不仅止于革新，而是有因有革，即俗语所云，在继承的基础上创造性发展。没有继承的革新不是创新，而是断裂。理论上不可能，实践上也难行得通。刘勰在《文心雕龙》中明确指出“通变之数”在于“参伍因革”^①，一味地因循守旧是没有前途的，而完全断裂式的开新也终将因为水无源、木无本、难以为继而返回原点寻根。回想1980年代中期，中国新文学在行进了大半个世纪后由韩少功、贾平凹、莫言、王安忆等人掀起“寻根文学”潮流并不是没有来由的，其根本旨趣正在于返回中国文化（文学）传统中，寻觅创造性转化的民族资源，正是为了有意识地、群体性地修复“五四”以来长期被新文学家所有意割裂的民族文学（文化）血缘脐带。所以，文学寻根的目的在于文学传统的再生，在于用西方话语激活中国文学传统，由此发生传统的创造性转化。而刘勰的文学“通变”观念显然值得今人好好地温故而知新，不同之处在于，我们需要在刘勰的古今维度之外增加中西维度，形成立体式的文学通变观或文学创化观。如果用清人叶燮的话来描述，即一个时代的文学创新往往是这样一幅历史图景：“从来豪杰之士，未尝不随风会而出，而其力则尝能转风会。人见其随乎风会也，则曰：

①（南朝梁）刘勰著，范文澜注：《通变第二十九》，《文心雕龙注》（下），人民文学出版社1958年版，第521页。

其所作者，真古人也；见能转风会者，以其不袭古人也，则曰：今人不及古人也！”^① 这暴露了中国文学传统中好古贱今、厚古薄今的文学史惯性思维，但自从五四新文学运动以来，这种文学史惯性思维发生了历史性反转，国人转而迷信现代线性的进化论文学史观，唯求新求变马首是瞻，只顾给那些“不袭古人”的“转风会者”喝彩，给那些割裂传统的文学现代性膜拜者喝彩，而对那些既能“随风会”又能“转风会”的文坛“豪杰之士”报以新保守主义的蔑视，这就彻底混淆了文学复古与文学创化或通变的本质区别，是对现代中国文学发展道路的极大误解。好在这种误解在新时期乃至新世纪以来已经得到了更多有识之士的澄清，无论学术界还是创作界，均涌现出了越来越多的豪杰之士，他们在返回传统的基础上锐意创新，既顺应时代的风会和召唤，也能凭借独特的艺术个性共同塑造一个时代的文学风会。而这套《21世纪新锐吟家诗词编年》丛书正好可以群体性地展示我们时代中华诗词的艺术新变和时代风会。

其实，无论是回归现实主义还是走向现代主义，新世纪中华诗词的艺术新变归根结底是一场对中国古典诗词文体的现代重塑和再造运动。常常听到不了解旧体诗词创作现状的人这样绝对化地抛下他们的判语断词，即旧体诗词都是老古董，这种古典的诗体根本无法反映或表现现代人的生活经验和生命体验。但问题是，究竟什么样的人才是现代人？现代人是不是只有现代性的生活经验和生命体验？是不是只有那些仅有单向度的现代性经验的人，才是所谓现代人？显然，事实并不是这样。我们常常习惯于将现代人的概念加以抽象化处理或者窄化处理，将现代性的人与现代人两个概念相混淆。实际上，纯粹现代性的人几乎是不存在的，因为现实生活中谁也无法彻底割裂自己与传统的关系，传统已经渗透进了现代人的血液和语言符号之中，如同生命基因一样不可彻底摧毁，而只能借助新的质素的介入，去调整或改善已有的生命结构和功能。这意味着传统就在现代之中，它经过调试后可以成为现代的一部分或有机整体，即使是那些与现代严重冲突的传统因素，也会一直与现代

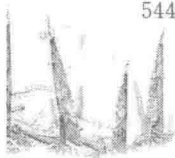
①（清）叶燮著，霍松林校注：《原诗》，人民文学出版社1979年版，第7页。

相伴生，作为现代性的一种反对力量而与现代性如影随形。正如有西方论者所指出的那样：“这个批评现代化的‘传统’和现代化本身一样有其普遍性与同一的内涵。民国初期批判西方的人是此一传统的一部分。我们可总结道：现代化以及与其同时存在的反现代化批判，将以这个二重性的模式永远地持续到将来。”^①这意味着，反现代化或反现代性与现代化与现代性一样，也是现代人不可或缺的双重性人格的一部分。二者不是你死我活的关系，而是在冲突中对话的关系。这就如同浮士德和靡菲斯特一样谁也少不了谁，他们在精神上是二位一体的。不要以为靡菲斯特是魔鬼，浮士德是人，事实的真相是浮士德有时候比魔鬼还可怕，而靡菲斯特有时候比人还要更有人性的悲悯。同理，不要以为那些坚定的现代化或现代性论者就是代表着人类未来的天使，因为他们很有可能像魔鬼一样将人类导向灭亡，而那些常常被我们视为“新保守主义”的反现代化论者，则有可能是最终拯救我们走出现代化沼泽的天使。如果有了这样开放而立体的现代人观念，那我们在谈论中国现当代旧体诗词创作的时候就不会轻易跌入现代性的陷阱，就不会简单地将其视为现代人的历史赘生物，而视为现代人整体生命表现形式的有机组成部分。鲁迅先生当年曾说过，只要作者是一个“革命人”，“则无论写的是什么事，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。‘赋得革命，五言八韵’，是只能骗骗盲试官的”^②。借用鲁迅先生的话，我们也可以这样说，只要作者是活生生的现代人，无论他的诗采用的是新体还是旧体，也无论他的诗写的是什么题材或者表达了何种思想情感，哪怕是反现代化或现代性反思的思想情感，同样也属于现代人的现代诗。现代诗不是新诗的专门名号，旧体诗词也属于现代诗歌范畴。

明白了这一点，我们就可以客观公正地审视这本新世纪旧体诗词选集中的篇什了。如前所说，新世纪中华诗词创作的一个突出特征就是现

① [美] 艾恺：《世界范围内的反现代化思潮——论文化守成主义》，贵州人民出版社 1991 年版，第 216 页。

② 鲁迅：《革命文学》，《鲁迅全集》第 3 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 544 页。



实主义诗歌精神的回归与新变，这当然是相对于新时期以来长期占据主流位置的“老干体”诗词写作模式而言的，而且随着1990年代以来中国社会日益转向商业化和消费主义，类似古典应制体的“参赛体”诗词写作模式也应景而生，这些高度模式化的旧体诗词写作的一大弊病就在于严重脱离现实社会生活，为格律而格律，为形式而形式，从而使旧体诗词写作沦为空心人的伪古董。而作为对“老干体”和“参赛体”诗体的反拨或反对，直面社会现实生活乃至直面中国社会历史的民间诗词潮流应运而生。新世纪民间（网络）诗词创作中的现实主义诗歌精神首先表现为捍卫艺术的真实性原则，他们坚持“写真实”，既包括外在的社会现实也包括内在的心理真实，既不歌舞升平、文过饰非，也不回避诗人内心的矛盾和痛苦。比如蔡世平的南园词，大都流露着词人刻骨的“乡愁”，这是作为现代都市人的词人对乡村生活的观照和审视，因此这种乡愁不同于古人的田园山水情结，而是凝结着词人对当代中国乡村现代化进程的反思意识。《浣溪沙·土地生悲》、《踏莎行·洪湖》、《生查子·大湖泪》、《蝶恋花·路遇》、《蝶恋花·留守莲娘》等词作极为强烈地抒发了词人的乡土情怀和现代家园意识，同时尖锐地批判了乡村现代化进程中的世态炎凉和人情冷暖。读这样既有强烈的画面感，又有娴熟的叙事性的旧体词，是很难不诧异于词人的艺术驾驭能力的，仿佛阅读着那些充满了忧患意识和批判精神的现代散文佳作，甚至还会有阅读匠心别具的短篇小说的艺术感受。读李子的乡土词同样有类似的品读体验，但相对而言，李子词显得更客观、更冷静、更写实，词人往往刻意地规避画外音，极力地让纯粹的画面感和艺术镜头凸现在前，而把创作主体的主观情志隐藏起来，这是李子乡土词与蔡世平的南园词在艺术取向上的最大差异。但从《卜算子·铲松油人》、《西江月·砍柴人》、《阮郎归·伐木人》、《木兰花·挖冬笋人》、《临江仙·小山娃》、《虞美人·山妹子》、《柳梢青·老猎户》、《临江仙·鬼故事》等反映词人故乡赣南山区生活的系列词作中，我们不难体会到李子词与南园词中共通的乡土忧思和底层关怀。读这样的乡土词，确实会有阅读乡土小说的类似体验，这意味着词这种古老的诗体也可以精妙地反映乡土中国的现代变迁。不仅如此，旧体诗词在反映现代城市生活方面同样大有可为，网络诗人独孤食肉兽、李子、嘘堂、添雪斋、无以为名等人

的旧体诗词在现代城市生活书写方面都让人耳目一新。这就从整体上回应了中国古典诗词长于书写乡土中国经验，而不适应现代城市生活书写的普遍质疑。

除了乡土诗词和城市诗词值得关注之外，我们还应密切关注新世纪旧体诗词创作中的“底层写作”现象。蔡世平的《贺新郎·寻父辞》、段维的七律组诗《民生即景》（十首）、嘘堂的古体诗《湍可食·网上见老妇食湍水组照，哀而写之》、魏新河的《浣溪沙·探父母》、无以为名的七律《蚁族》等，像这类集中反映当今中国底层民众生活困境的旧体诗词作品不在少数。尤其是高昌在底层诗词写作方面用力甚深甚勤，他的七绝组诗《挽瓜农邓正加》、组词《弹颊三叹》（《摸鱼儿·住房叹》、《凤凰台上忆吹箫·职称叹》、《高阳台·求医叹》）、《扬州慢·听人妖唱歌》、七古歌行《须眉红粉辞》和《哀矿难》等，可谓全方位地书写了当今中国底层生活的世相百态，他甚至连现代城市生活中的底层亚文化群体也没有遗忘，其对人妖和男色卖淫现象的诗词书写令人印象深刻，反映了当今旧体诗人在题材上锐意开拓的艺术雄心。读这样的底层诗词，自然会让人联想到新世纪以来中国新文学界所流行的各种底层文学作品，比如底层小说或底层新诗之类，但由于旧体诗词特有的“旧瓶装新酒”的混搭风格，会给读者带来别样的审美冲击力。事实上，新世纪旧体诗词创作还给我们带来了更多的艺术惊喜。我们不仅可以看到现实性很强的底层诗词写作现象，而且还可以读到历史感很强的类似于“伤痕文学”、“反思文学”、“新历史主义”性质的新型诗词形态，故且可名之为“伤痕诗词”、“反思诗词”、“新历史诗词”，以求实现中国当代文学史中新文学与旧体诗词之间的对话和对接。在“伤痕-反思诗词”写作方面，何永沂的七绝《读寓真〈聂绀弩刑事档案〉感赋》（四首选三）、《和林昭绝命诗〈血诗题衣〉》（九首选一），高昌的七绝《林希〈白色花劫〉读后》（二首），李子的《苏幕遮·打红旗》、七绝《彭元帅》，嘘堂的五古《六安明清老街》、七古《读巫山“文革”巨型标语本末事有感》，尤其是独孤食肉兽的家史性和回忆性系列词作《踏莎行·忆父母早年离居事》、《贺新郎·往事沪上》、《定风波·田叔》、《清平乐·刘叔》、《水调歌头·卫姨》、《风流子·许姨》等，无不对当代中国的激进历史运动——“反右”、“大跃进”和“文革”中的历史与人的命



运展开了深入的思索，或忧愤沉郁，或伤感诚朴，均显示了当今旧体诗词作者的新境界与大胸襟。至于“新历史诗词”写作，蔡世平的《满江红·青山血祭》、《贺新郎·洞庭渔妇》，高昌的《石州慢·泰缅边境路祭中国远征军墓》，何永沂的组诗《云南腾冲行》（六首）、《塞班岛天宁岛游记》（八首），魏新河的七律《乙未春访卢沟桥》（二首），无以为名的七律组诗《抗日战争记》（十首），独孤食肉兽的《莺啼序·武汉会战》等，都属于重写民国抗战史的诗词力作，历史视野开阔，人道主义意识鲜明，既能为固化的历史去蔽解冻，又能为战乱中的小人物作史立传，堪称一代诗史或词史。至于以新的历史视野所作的怀古咏史诗词就更多了，何永沂的《贺兰山下游览西夏王陵感赋》，高昌的七绝《观兵马俑坑》，无以为名的七律组诗《读史》（二十三首），嘘堂的《读史有吊六章》，魏新河的《甘州·读〈史记〉》、《水龙吟·壬辰寒食过易水登黄金台遗址》、《满江红·听诸生论两家后主及宋道君事》等，无不充满了现代人道主义情怀和民主个性意识，虽曰古体，实为新制。

新世纪中华诗词创作的另外一个突出特征就是对传统诗词形式的现代主义塑型。众所周知，现实主义和现代主义这些概念都来自西方话语，但已经构成了现代中国文学话语体系的重要组成部分。如果说现实主义在中国古典诗词史上堪称主潮的话，那么现代主义就比较鲜见了，晚唐温李一派朦胧晦涩的诗词庶几乎有那么一点现代派风度，但至多还是中国文学土壤内部新生的现代派胚芽，只有到了五四新文化运动以后，随着西方现代派哲学和文学在中国的落地生根，中华诗词的传统形式里才有了现代主义的艺术塑型。由于新世纪中华诗词作者群体中有很多年轻人都有过新诗写作经历，或者是深受西方现代派哲学和文学艺术的影响，故而他们的诗词创作就不可避免地带有“先锋诗词”的艺术探索意味。与现实主义路径的中华诗词热衷于直接反映和干预社会现实生活不同，现代主义路径的中华诗词偏重于间接反映或者折射社会现实生活的倒影、回声和变形，前者带有更强烈的现代启蒙意识和批判精神，是外倾型的写作，后者则是内倾型的写作，往往退回诗人的内心世界，甚至于退回其潜意识或非理性体验，可见后者更多地接受了西方现代生命哲学和存在主义哲学的熏染，更多地描述现代中国人的深层生命体验，如孤独与绝望、虚与荒谬、分裂与创伤记忆等。这种类型先锋诗

词比较接近于中国新诗史上的现代派诗歌，我们从中不难窥见穆旦、海子等现当代优秀先锋诗人的影子。当然也不排除近人王国维“人间词”现代哲诗实验体的影响。新世纪的先锋诗词实验体写作大多是书写的现代城市人的深层生命体验，如李子的《采桑子·亡魂撞响回车键》、《喝火令·日落长街尾》、《清平乐·群蛇站起》、《忆秦娥》（平韵格）、《祝英台近·九颗星》、《少年游·银河有个地球村》、《沁园春·兽的故事》、《绮罗香·死死生生》、《临江仙·你到世间来一趟》、《临江仙·童话或者其他》、《风入松·以星为字火为刑》、《临江仙·你把鱼群囚海里》、《减字木兰花·远山无数》等，都带有强烈的现代人类意识和现代城市体验色彩，属于智性写作一路。至于独孤食肉兽的“兽体”词，运用古老的词体书写现代大都市里的物化景观和异化体验，词中关于火车、咖啡屋、娱乐城、购物场、电话亭、摇滚乐等光怪陆离的现代城市意象群纷至沓来，让读者目不暇接，可谓让古老的词体别开生面。其《念奴娇·你的故乡》、《贺新郎·北方快车》、《念奴娇·千禧前最后的意象》、《念奴娇·有女同车：九九城市拼贴》、《永遇乐·不来电的城市》等词作，均堪称网络城市诗词佳构。与李子、独孤食肉兽的先锋诗词相对张扬现代城市生活色彩不同，嘘堂的先锋诗词反过来竭力淡化一切俗世社会生活色彩，由此凸显现代人的生命本体体验，这与现代西方现象学思维如出一辙。当然嘘堂如此写作也与他一直推崇的汉魏古风有关，他的诗大都是古体诗，近体律诗相对较少，看得出来阮籍、陶渊明对他的深刻影响，不仅是诗体的影响，而且是诗歌思维的影响，这就是远离尘嚣、回归生命本体，对生命存在困境展开深入的诗性叩问。如《苟苟歌》、《故居》、《谁说路有鬼》、《困诗四喻》、《古诗九首》、《异域诗人杂咏》（五首）、《空地》、《灵歌》、《饮酒》（组诗）、《旦兮》、《断偈》、《考古》（组诗）等，大都气格高古，然而骨子里却包裹着一颗现代人孤独的心。添雪斋的添雪诗和影青词也大都属于淡化外在社会背景、回归现代城市人生命本体经验的作品，如组诗《魔语之诗篇——妖夜八章》、《减字木兰花·咏花七首》、《厝语词之浣溪沙·七色夜》、《用陶公饮酒韵二十首并序》、《木兰花令·人间七日，满眼繁华心上灰》、大型组诗《星座宫神话》、《浣溪沙·暮光之城》、组诗《死神的24小时》等，这些充满魔幻色彩的现代诗词