

谢冕 唐晓渡 主编

朦胧诗卷

在黎明的 铜镜中

受够无情的戏弄之后，
我不再把自己当人看，
仿佛我成了一条疯狗，
漫无目的地游荡人间。

当代诗歌潮流回顾·写作艺术借鉴丛书

北京师范大学出版社

在黎明的铜镜中

●“朦胧诗”卷

主编：谢冕 唐晓渡

编选：唐晓渡

(京)新登字 160 号

责任编辑:马朝阳

封面设计:孙琳

责任校对:李菡

责任印制:蒋福彬

当代诗歌潮流回顾·写作艺术借鉴丛书

在黎明的铜镜中——“朦胧诗”卷

主编 谢冕 唐晓渡

编选 唐晓渡

*

北京师范大学出版社出版发行

全国新华书店经销

保定满城文斋印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:10.75 字数:240 千

1993 年 10 月第 1 版 1993 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—6000

ISBN7-303-02997-4/I·316 定价:8.60元

当代诗歌潮流回顾

写作艺术借鉴丛书

选题策划：马朝阳

北京师范大学出版社

总序：朦胧的宣告

谢冕

中国新诗的历史新纪元的第一页，选择在本世纪 70 年代结束 80 年代开端的社会转换期掀开。日后的事实证明，这一段时期不仅具有社会学的意义，也具有诗学的匡正和开拓的意义。30 年代以还非诗倾向的滑行及陷落的危境在这个时期得到抑制；五四新诗运动最初十年建立起来的自由创造的格局得到修复；经过大约十年的奋斗，获得解放的新诗迎接并战胜了欣赏和批评惯性的阻扼，终于在其势汹汹的围困和责难之中建立起如今这样一个独立的和多元的诗秩序。80 年代中国新诗终于成为自有新诗历史以来最有纪念意义的一个事件而载入史册。

对非诗化的匡正是这一时期诗建设最为艰苦的工程。由于中国特殊的社会历史环境，诗不得不在实用与审美之间徘徊并做出选择。其结果当然是愉悦心灵与陶冶情致这样一些空灵轻松命题的逐步放弃。诗并不情愿事实上也难以承受地肩起挽救社会危机的重负。这一滑行的过程是漫长的，但却更是严酷的。待到 70 年代末，人们反顾这一昔日竞艳繁采的园地已是满目荒芜的肃杀景象。80 年代的诗工作者几乎就是荒郊野地之中的拓荒者。

开始的工作是清理那一片被野草毒藤所盘缘的地表。极端的为政治服务的提倡驱使诗在“文化大革命”十年中走上被称为“假、大、空”的绝路，谎言和矫情的充斥

造出了较之先前的标语口号和公式化更为恶劣的景观。文革结束后对这领域积垢的清理,以诗的诚实和诗人的讲真话为第一目标。当然那时所谓的真实的声音依然是社会政治层面的,但对于专横和阴谋的揭露和控诉大体传达了全社会的情感和情绪。这对当日的诗来说,是跨出虚妄和纠正历史歧误的重要一步。

在前述关于诗必须真实表达时代、真实表达人生的倡导下,由70年代转向80年代的社会转型期,出现了中国新诗史前所未有的动人现象。长期受到摧残和压迫的精神乃至肉体的痛苦和凌辱,由于新时代阳光的照射,迸发出对突如其来的死亡后再生的惊喜,以及痛定思痛的悲愤和沉哀混合的激情。

这种激情借助于被我们称之为归来主题的概括,得到鲜明、完整、充溢着时代氛围的实现。有失落和离散方有归来,归来是苦难结束后对于伤痛的抚摸以及对于历史变乱的控诉和反思。悲苦交集、感慨唏嘘的归来,是多种多样的复杂经验的情绪结晶体。个人和家庭、社会和时代的林林总总,在归来的命题中得到立体的综合的呈现。

在那个灾难和悲苦的年代,几乎所有的人都有失落,因而也都有寻找和追怀。但对于当日中年以上的人,在这样以十年为低限的历经离乱、并作为幸存者的归来,最为让人怦然心动。十年一梦的醒来,瞬息间人过中年,许多黄金般的年华有如逝水。要说这时期有关诗的真实性的吁求,以及社会层面的对于灾难制造者的谴责的揭露,虽然造成过一时的轰动,但具有长久魅力的,却是这种溶解

时代悲风于个人命运之中的悲愤的惊呼与哀伤的低语。一批诗人劫后余生，或返谒故园，或伤悼逝者，或对影悲怀，形诸诗章，创作出了自有新诗历史以来生发于个人遭际而指归于时势苍凉的可以感天动地的诗篇。

这些诗章的社会历史价值无可置疑，其在艺术创造领域的贡献，则集中于受到扭曲和变异的新诗艺术传统的修复方面。经过一批诗人的努力，这个时期的诗作在传达凝结着时代和个人大悲欢的同时，新诗固有的艺术品质有了鲜明生动的恢复和重现。但这一切毕竟是长久的变故之后短促时间内的修正，中国新诗艺术传统的本真状态，特别是冲破艺术禁锢，使诗挣脱僵死教条束缚而迈向世界性的现代艺术运动的实践，则有待更适宜也更充裕的时机。

其实，中国新诗在黑暗年代陷于绝境之时，诗歌变革的岩浆已在地层深处集聚奔突。它只待那一个契机的到来而以炽烈的爆喷冲出地壳。最初赋予新潮诗以“朦胧诗”的指称的，是一个明确的贬损的意图。批评者完全不能理解、当然也断然排斥这一诗潮所传递的艺术变革的信息及实践。他们认为凡诗都应当如他们所习惯的那样一览无余和千篇一律，他们不能忍受这种远离他们审美习惯的不适应与不可知。但新诗史上一场巨大的变革就是这样不顾艺术惰性的拒绝而悄悄来临。

新诗潮以不同于传统诗艺的方式出现在中国诗坛。它从古典的羁绊中挣脱而与流行于世的现代主义潮流对接。意象的营造、组合和叠加突出了诗的象征和暗示的特

性,主题和意义不再是明确的和单一的,它们摒弃浅露的直接外现,而把丰富的意蕴隐藏,蕴藉于是成为基本的传达方式。这种诗通过诸多现代的手法体现立体的深层意义,以它的不确定和多选择性而与前此风行的直接显露完全区别开来。新诗潮对诗建设的贡献之一是与五四新诗传统实行的接续与改善,新诗的本有品质于是得以重现;再就是对世界现代诗的重新交流与加入,从而推进了新诗的现代化进程,使诗的内涵和表现形式得以全面拓展。

80年代中期有了一场引起震动的诗的哗变。这一次诗艺的变革以几乎是“突发”的方式有别于传统的诗运。中国新诗在此之前的运行形态(大体总是首尾贯通的线性发展状态)中断了。主流的涌动突告消失。乱流的迸裂令人目乱心迷。这是中国新诗继“朦胧诗”运动之后的极为重大的变动,它是新诗潮的继续和发展,又是对前者内涵和艺术革命的挑战。在表面看来是漫无节制和充分随意性的多向运行中,可以辨析出这个被称为后新诗潮的运行大体有它确定的挑战目标。它不满于前行者以象征和暗喻为核心的精致的艺术运作,它们主张内容传达和形式表现都应当趋于平民化,并且寻求对于古典影响的更为坚决的剔除。

社会的开放催促艺术对于意识形态的进一步疏离。在后新诗潮的艺术运行中,诗改变了传统的为时代或为群体代言的角色而迅速地个人化。高贵的光圈消泯之后,平凡人的世俗性浮现了出来,诗进一步切近人的生存的

本来面目。诗中当然也有焦虑或忧患,但这些多半是不经意的流露,多半是经过分析体会后的获知。

80年代中叶诗所表现的对于唯美的反叛,是这一时期诗潮最让人震惊的事件。一些后新诗潮的弄潮者,似乎着意于对传统美学的作弄,他们无所顾忌地毁损原来被视为珍宝的东西,正如有人说的,如一群猴子闯进了古玩店。但他们“破坏”之中却寓有了新的诗学观念建设的意义。诗的天空一下子被拓宽了,人们从“不美”中获得了新美的概念。

诗的多元秩序的建立开了中国文学多元化的先河。这是中国新文学史迄今为止最动人的一页。打从进入30年代,中国文学运动不知不觉间开始了意识形态制约的主流化的运行。这种运行以60年代“文革”文学为表现的极致。“新时期”对于诗的真实呼唤,以及归来以后对于伤痕的抚摸,乃至新诗潮的抗议和呐喊,大体上没有改变上述那种主流形态的格局。唯有后新诗潮所展开的景观,方才证实新诗历史的秩序已得到改变。以往线性发展的主流化现象消除了,如今是乱流奔涌的纷杂。这一切,如同大河即将入海的港汊纵横,一切是混乱的美丽,一切又是充满激情的辉煌。我们不想对这段历史做过高的评价,我们只想确认如下一点:除了五四初期那一个短暂的时刻,中国新诗发展的进入常态的运行始于今日。

1993年3月31日于北京畅春园。

编者序：“朦胧诗”的使命

唐晓渡

当代文学史，正如当代史本身一样，充满了戏剧性；而最能体现这一特征的文学现象，大概就数“朦胧诗”了。这首先反映在它的命名上。所谓“朦胧诗”，最早是1979年由一位“读不懂”的困惑者针对几首具体作品提出来的描述性概念，尽管毫无恶意，但具有显而易见的贬抑和否定的倾向。也算他提得恰逢其时：在随后展开的有关论争及其绵延、引申的理论风波中，这个词作为双方唯一的共通点，不但迅速流行，出尽了风头，而且无论内涵还是外延都得到了大大扩展、深化，如同C·詹克斯所说，“在事件进程中成为既是鞭笞又是挑战，既是侮辱又是战斗反驳的口号”^①。当然这不但没有妨碍，反而有助于双方得出性质截然相反的结论：在攻讦者看来，从“朦胧”到“晦涩”、“古怪”，再到违反国情、脱离人民、数典忘祖、全盘西化乃至资产阶级自由化，存在着一条必然的因果链；而辩护者则从中看到了一个诗群乃至一种新的美学原则的“崛起”，它乃是一个堪比二三十年代的伟大新诗繁荣时代即将和正在到来的报春的燕子，随后则成为这个业已到来的时代的有机组成。

同样，这两种截然相反的结论不但没有妨碍，反而有助于“朦胧诗”作为一种特殊的诗歌现象最终确立其实体性。不管是否名实相符，时至今日，已经没有谁再去费神重新考察或重新审定这一命名。“朦胧诗”成了一种中性的、大家都乐于使用的标识。或许攻讦

^① 《什么是后现代主义》，中译本第3页。

者对此起的作用更大,因为“标识,与它所描述的运动一样,常常具有这种似是而非的力量:经由诋毁者的口舌有成效地流行起来”(贡布里奇语)。或许未来的批评家和文学史家会有新的想法,但至少在目前,尤其是在诗潮回顾的范围内,一个即便本身同样“朦胧”的集合性概念已经足够了。

对我来说,所谓“朦胧诗”,是指以一代青年为主体的当代早期先锋诗歌运动。其先锋性经由对“正统”诗歌的反叛,以及获得大批后来者的认同、追随乃至新的变革而得以成立。依其发生、发展的脉络和对当代诗坛秩序的参与姿态,可以大致分为三个时期:1)滥觞期;2)涌流期;3)发散期。

滥觞期可以一直追溯到七十年代初以至六十年代末。其特征是分散、隐蔽状态下“人”与诗的初步觉醒。“文化大革命”所造成的持续动乱和人性的普遍沦丧为这种觉醒提供了一个异常灰暗的背景。这场“革命”的实质是“以太阳的名义/黑暗在公开地掠夺”。在天旋地转、身不由己的全民性疯狂中,青年当然不是单方面的受害者;但早期理想主义教育和眼前现实的巨大冲突,尤其是切身命运在他们心灵上投下的浓重阴影,却因其单纯、敏感而格外触目,并孕育出一系列痛苦的裂变。所有这些都以地震仪记录震波的方式,被记录在食指的《这是四点零八分的北京》、《愤怒》、《疯狗》,黄翔的《野兽》、《火神交响曲》,方含的《在路上》,依群的《你好,忧愁》,以及根子的《三月与末日》,多多的《回忆与思考》、《万象》,芒克的《天空》、《太阳落了》,北岛的《冷酷的希望》、《回答》,舒婷的《致大海》,以至顾城的《生命的幻想曲》中了:

一个阶级的血流尽了/一个阶级的箭手仍在发射/那空漠的没

有灵感的天空/那阴魂索绕的古旧中国的梦/当那枚灰色的变质的月亮/从荒漠的历史边际升起/从这座漆黑的空空的城市中/又传来红色恐怖急促的敲击声……

多多:《回忆与思考·无题》

卑鄙是卑鄙者的通行证,/高尚是高尚者的墓志铭,/看吧,在那镀金的天空中,/飘满了死者的弯曲的倒影。

北岛:《回答》

一群红色的鸡满院子扑腾/咯咯地叫个不停

芒克:《葡萄园》

受够无情的戏弄之后,/我不再把自己当成人看,/仿佛我成了一条疯狗,/漫无目的地游荡人间。

食指:《疯狗》

这些诗人(还可以列出一个长得多的名单)属于被现实放逐、同时也自我放逐的一代。他们和那个封闭、虚伪、充满暴力和死亡的现实彼此不能容忍;而除了一颗布满疮痍的心之外他们一无所有,除了倾听自己灵魂深处的声音之外他们一无足恃。因为理想、青春、爱情、梦幻,所有美好的东西,都已经被一只称孤道寡的黑皮靴统踏成了齑粉。面对废墟,他们痛感家园不再;他们被连根拔起,沦为精神上的漂泊者。觉醒的契机就是在这黑暗的時刻到来的:经由幻灭、怀疑、决裂、求索,它由人及诗地一步步导致了奥顿所说的“心的变换”。

所谓“觉醒”,是说“人”的觉醒。这种觉醒并非来自外部的启蒙,而是来自自身创痛和血泪的升华:来自食指那“已化为一片可怕的沉默的愤怒;来自多多和芒克那“如一个哑默的剧场”或“血淋淋的盾牌”的天空;来自舒婷那“唱不出歌声的古井”。于是,当北岛

面对百花山猛地喊了一声：“你好，百——花——山”时，百花山所报以的亲切回答就不仅仅是一种幻觉，而且是一种真实，因为这种与自然的相互呼应必以一个人确认自己作为人而存在为条件。彼情彼景很容易令人想起18世纪英国的某一位湖畔诗人；所不同的是，后者超然行吟湖畔，而前者却悚然下临深渊：

脆弱的芦苇在呼吁

我们怎么来制止

这场疯狂的屠杀

“脆弱的芦苇”可能来自17世纪法国思想家帕斯卡尔的著名论断“人是会思想的芦苇”。这一隐喻突出了“人”的觉醒所具有的双重性，即同时意识到自由和软弱。这正是一种新诗风赖以形成的前提。

所谓“心的变换”，一言以蔽之，就是向内转。向内转是“脆弱的芦苇”面临深渊或在无根的漂泊中试图把握住自身命运的唯一选择。它不是一个在现实面前转过身去的简单动作，而是一种冒险，一种在黑暗中和向着黑暗强行进发的冒险。向内转！——因为只有在那里，才有青春孜孜以求的希望和美的寓所；向内转！——因为只有在那里，才能体验或重新体验那像季节河一般消失在沙漠里的丰富人性；向内转！——因为只有在那里，才能对以加速度的方式日益倾斜的心理失重进行某种平衡；向内转！——因为只有在那里，才能对一代人曾投以巨大的热情和期待，而眼下只是充满腥秽和恐怖的现实执行反省和批判。因此，这种“向内转”和消极的遁世逃避毫无共同之处，恰恰相反，它注定导致炼狱般的精神煎迫。这方面的一个突出象征是舒婷。当红卫兵们在窗外猛烈对射时，她却躲在楼里大读《九三年》，沉浸在文学作品展开的另一世界里。与此同时她暗暗立誓，“要写一部像艾芜的《南行记》那样的东

西,为被牺牲的整整一代人作证”。

在滥觞期,一代青年诗人很少有交流的可能。分散在外省的不必说了,即便是在可以通过“地下沙龙”营造某种“小气候”的北京,彼此间的交流也是极为有限的。精神—肉体迫害的达摩克利斯之剑无所不在。孤立地看,他们像是一个个沉浮在现实浊流中的精神据点;但他们的作品却暗中组成了一个独特的精神社区。这个社区存在于现实的反面。在这里,被践踏和粉碎的青春,连同无处落脚的生命激情,获得了一一救赎的可能。他们不仅留下了可供分析的一代人精神—命运的档案或光谱,更重要的是,经由他们,一度被中断了的中华民族优秀分子代代相传的“忧患意识”和五四形成的文化反抗和批判传统重新得到了接续。青年和诗于此又一次成为时代的自觉或自觉的时代的前卫。从诗的角度说,“人”的觉醒和“向内转”所必然带来的个人话语地位的上升、巨大心理时空的开启和寻找相应形式的探索,对49年以来逐渐形成、而在“文革”中被发展到极致的意识形态大一统的僵硬诗歌模式,构成了强烈的颠覆和否定。像依群的《巴黎公社》或根子的《三月与末日》那样,用高度个人化的方式处理意识形态题材或青春主题,在当初几乎是难以想象的。尽管处于“地下”或“潜流”的状态,但他们的追求却显示了正深陷危机的当代新诗所可能具有的生机和活力,并为其进一步的发展开辟了道路。

二

“朦胧诗”的涌流期可以1978年底《今天》的创刊为标志,前后经历了近四年的时间;其背景是广泛开展的思想解放运动,其主要特征是经由对“文革”和民族命运的反思,高扬诗人的个体主体性,并据此确立诗的本体意识。

思想解放运动一方面标志着现代迷信的正式破产,一方面导致了人道主义思潮的普遍兴起。作为当代思想史上相互对称的两个重大事件,其产生的冲击和影响是怎么估计也不过分的。总的说来,前者在造成了深刻的社会性精神和价值危机的同时又提出了重建的要求,后者则致力于危机的克服和重建的可能。这里,思想文化的开放与变革如同政治、经济一样,具有事关民族存亡的严重性。尖锐的矛盾和冲突也因之不可避免。“朦胧诗”之所以从升出地平线之日起就成为新时期诗歌,乃至新时期文学的敏感区和反复不已的震荡源,其命运之途之所以那么崎岖坎坷而又充满戏剧性,正因为它所置身的,是这样一个危机与生机、衰亡与新兴、诸多因素既相互对峙又相互渗透、既相互挤兑又相互激宕的命定时刻。

主要集合在《今天》旗帜下的“朦胧诗”最初是作为一场伟大诗歌复兴运动的组成部分登上诗坛的。北岛的《回答》、舒婷的《致橡树》、顾城的《一代人》、江河的《纪念碑》、梁小斌的《雪白的墙》、《中国,我的钥匙丢了》等一经见诸报刊,就理所当然地立即引起了广泛的关注、反响和赞誉。因为它们的风格与运动的指向和节奏完全合拍——在这场运动中,“讲真话”成为诗坛的普遍号召,控诉封建法西斯专制、反思现实和历史成为诗的共同主题,而恢复诗的抒情传统则成为诗人们致力达成的首要目标。这种表面的一致掩盖了骨子里的分歧;但随着青年诗人们更多的作品面世,分歧就变得越来越明显,终于引发了1979年底开始的有关论争。

这场“当事人”缺席的“代理官司”即便今天看来也并不多余,虽然在诗学层次上仅仅、也只能涉及到一些“ABC”的问题。它的意义在诗歌之外,或者说超出了诗歌。对那些攻其一点,不及其余的人来说,“不懂”只是一种借口,其潜在心理是恢复意识形态大一统的旧秩序(当然要稍稍文明一些)。从这一立场出发,他们本能地

从“朦胧诗”所揭示的一代青年惨遭毁灭的废墟感中嗅出了“异己”的味道。他们因此而大张挞伐乃属正常。可叹的是,即便是那些热心为“朦胧诗”的生存权利辩护的人们,多数也没有意识到,至少是没有明确意识到这一新的诗歌现象的革命性所在。在他们看来,多一朵“花”总比少一朵好。把这种善心稍稍理论化一点,就得出了后来的“朦胧诗”=现代主义,传统诗=现实主义,二者同样合理的似是而非的结论。

而在论争之外,“朦胧诗”仍然循其自滥觞期开始形成的内在逻辑,半公开、半地下地蓬勃开展着。“心的变换”比一切“主义”的标签更加有力。当北岛说“我们做好了数十年的准备,就这样封闭地写下去”时,他不仅表明了与黑暗势力暂不两立的决心,同时也表明了对于诗的某种独特信念;而封闭状态的结束不但没有动摇或改变,相反进一步刺激和强化了这种信念。人的觉醒和诗的觉醒,人的解放和诗的解放,正好构成了这种信念不可分割的两面。如果说在“朦胧诗”的滥觞期,这一切是以生命的全面压抑,以内部世界与外部世界的无情分裂为代价的话,那么,在新的历史条件下,它所要求的则是“人”的主体性的全面高扬及其本质的现实占有和实现。这正是《今天》成立之初所宣言的“过去的已经过去,未来尚且遥远,今天,只有今天”的真实涵义。

因此,对“自我”的意识成为“朦胧诗人”的自我意识决非偶然。这种自我意识积淀着沉痛的历史教训,有着丰厚的现实内涵;正如现代迷信的推行是以人民的普遍自我放弃为条件、极“左”路线对诗坛的垂直支配以对“自我”的批判为先导,诗在六七十年代的空前衰落也是以诗人们“自我”意识的完全丧失为前提的;而“新的自我”即基于这样的反思,在昔日的“一片瓦砾上”诞生:“他打碎了迫使他异化的模壳,在并没有多少花香的风中伸展着自己的躯体,他

相信自己的伤疤,相信自己的大脑和神经,相信自己应作为自己的主人走来走去”(顾城语)。

如此被描述的“新的自我”,其意义不但远远超出了“伤痕文学”单纯揭露和控诉的旨趣,也远远超出了历来所谓“诗中有我还是无我”的浅薄命题。后者涉及的,只是“自我”的功能性,前者呈现的,却是“自我”的主体性。功能性的“自我”把诗人降低为工具,主体性的“自我”则拒绝成为工具。两种不同的“自我”对应着两种不同的价值观。从后者中顺理成章地引申出了这样的诗歌观念:

诗人应该通过作品建立一个自己的世界,这是一个真诚而独特的世界,正直的世界,正义和人性的世界(北岛语,重点系引者所加,下同)。

艺术家按照自己的意图和渴望造型,他所建立的东西,自成一个世界,与现实世界发生抗衡,又遥相呼应(江河)。

所谓“自己的世界”是一种张力很大的提法。它把传统观念中两个截然对立的概念通过诗人的创造行为有机地整合在一起。在这种情况下,我们就是我,我就是我们;诗人既从感性的缤纷的假象,又从超感官的彼岸世界的空洞黑夜里走出来,进入到现实世界的精神的光天化日之下。作为“自己的世界”,它是获具个体形式的世界;而作为“自己的世界”,它是显示了世界内容的个体。这一提法进一层的本然含义是独立不依和不证自明,就是说,它把诗人的创造行为和创造结果作为一个无可辩驳的精神现实加以肯定。这种肯定并不以否定现实的真实性为前提(相互抗衡),然而却以此为前提指向更高的真实(遥相呼应)。真诚与独特,正义与人性,在这里与其说是形容词,不如说是名词。它们不是外在于这一世界的道