



诗世界丛书

# 郑敏 诗集

Z h e ~~ng~~ M i n S h i J i

人 民 文 学 出 版 社

# 郑敏诗集

(1979—1999)

人民文学出版社

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

郑敏诗集:1979~1999 / 郑敏著. - 北京:人民文学出版社,2000. 12

(诗世界丛书)

ISBN 7-02-003334-2

I. 郑… II. 郑… III. 诗歌-作品集-中国-当代  
IV. I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 45418 号

责任编辑:王清平

责任校对:王清平

责任印制:王景林

人民文学出版社出版

(100705 北京朝内大街 166 号)

中国纺织出版社印刷厂印刷 新华书店发行

字数 250 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 15.125 插页 3

2000 年 12 月北京第 1 版

2000 年 12 月北京第 1 次印刷

印数 1-3000

定价 22.00 元



作者像

昨日何尝消逝  
未来其中蕴存  
我携着这些诗  
穿过今日窄门  
惊讶地再看见  
星空海潮峰巅

作者手迹

## 序

在飞机上最能体会从黑夜飞入黎明时的强烈感受，在瞬间看见天边的亮光向自己走来，疲倦随着黑暗如潮水向四周退却。在地球上这种经验是很难有的。但在 1979 至 1999 年我却有着精神上的类似感受。我发现自己从黑暗中走出，夜过去了，我处在初醒，涉出黑暗，走向黎明的心态。这本诗集因此和这种初醒的心态有关。

醒过来，看着窗外，天边也还是朦胧微亮。看不到鸟语花香的时刻。还要用很多时间沉思和回忆。咀嚼黑夜的滋味，回忆沉沉黑夜中各种不祥的声音：呜咽饮泣、惨叫、愤怒、喧嚣、狞笑……。当然也有梦里理想洒下的沉醉之雨。《如果咒骂没有带来沉思》正是写的这种时候的领悟，因此收在集中。

这本诗集没有包括 40 年代的作品。所收的诗都是写在自己重返诗的国土后的作品。较《心象》与《早晨，我在雨里采花》不同的是，这本诗集包括了 90 年代后期的一些诗。1994 年后自己每年发一两组诗，绝大部分发在《人民文学》杂志，这成了维持我和当代诗坛稳定联系的纽带。今天将这几年发的诗收入此集以便读者和学者们查找。

集子的编撰路子很费了我一番思考。最后决定以反映自己内心性灵和情感的多侧面为宗旨，将集子分为 11 卷，打破时间顺序，将各时期的诗重新按类拼贴。因此，这本诗集是我在 1979 至 1999 这 20 年间心象的记载。这是一个知识分子的个

案,携带着近 80 年的世纪痕迹,经历了半个世纪的历史跌宕起伏,现在进行着回忆和沉思,记下自己的生命痕迹。关于文学与历史的关系,甚至一位解构主义者也不得不重视。德里达在与德瑞克·阿特瑞奇一次谈话<sup>①</sup>中认为从文学中可以提炼出历史的精萃,他并且自认为是一位历史学家。作为一位解构主义奠基人,他将个人看成历史这伟大的总书写者笔下的一件产品,从个人的性格、感受、内心的波动中都不难搜索出历史的痕迹。为此我将 1999 年 1 月所发的《诗的交响:历史·人》放在全书之首作为卷名,以包容与这 20 年的历史及人有密切关系的其他诗。以后每卷也多半以一组诗题为名,以显示该卷的基调。第二卷的卷首诗《心象组诗》写于 1986 年,那年自己走出早期的诗歌语言,找到适合新的历史时期的自己的风格的诗语。《心象组诗》的写作解放了自己长期受意识压抑的无意识,从那里涌现出一批心象的画面,在经过书写后仍多少保存其初始的朦胧、非逻辑的特点。这些图像并非经过理智刻意组织的象征体,也非由理性编成的符号表象。它们自动的涌现,说明无意识是创造的初始源泉,语言之根在其中。1986 年我尚未深入探讨解构理论,但美国当代诗歌使我意识到自己尚拥有一片受忽视受压迫的沃土。我们的写作习惯于由预设的逻辑程序控制思路和情绪。如何能让月亮那不朝向地球的另一面——无意识——也能参加写作呢?这是一个无法说清的问题。写作的艺术正在于能使意识接受无意识的暗示和冲动,对于一般作者这是可遇而不可求的,因为每一个来自意识的干预都会使无意识更深更远地逃避开。但纯粹的无意识写作也同样不可能。意识与无意识的对话如何

---

<sup>①</sup> 见 1984 年 4 月德瑞克·阿特瑞奇采访德里达记,“Acts of Literature”(1992, 伦敦)P. 33—75。

能为作者所窃听是写作艺术转换的关键。每一位大作家在这方面的能力一定是十分纯熟卓越的。而我的尝试只是一次大胆的偷桃行为。无意识的丰富创作“能”不容强行开发,一些诗语的刻意扭曲就是“意识”在追求“新”的过程中造成的艺术伤疤。语言是不容驯服的,语言并非作家的工具。当操作违反了这种语言的本质,只能产生一种畸形、晦涩丑恶的风格,而失去其初始的自然朦胧。这种朦胧美的多义、多层、重影、潜文、互文,是语言在运动中自然产生的艺术姿态,并非加工而来的。无意识的混沌中既有人类原初的冲动,也有积淀在基因中的人类文化的多种倾向。正因此,一切伟大的文学作品都在其时代性中隐含着不可穷竭的人类文化的共性和互文性,所以能为不同时代、不同民族所共赏及给予不可穷竭的解读。甚至解构理论者如德里达在谈到莎士比亚的《罗米欧与朱丽叶》时也特意指出莎剧的超时空的卓越性正寓于它的个性中。

卷三的卷首诗《心中的声音》也成了本卷的卷名。此卷收入我内心所听到的一些超验力量的声音,及我和这类声音的对答。这些声音是一些来自无形而常在的超验的力量,如“死亡”,当我在精神上和它们相遇时就发生一种尘世与非尘世力量相对话时的撞击。有时这种对话在一种真诚、和谐、类宗教的气氛中进行,因此诗歌的情感色调有些近乎爱情诗,如《我从来没有见过你》,这里写出我对“死亡”一种宗教式的接受的虔诚心态,因为像里尔克一样,人们在思考后会将“死亡”看成生命的一部分而给予接受,同时好奇地想和这种神秘经验建立一种在世的友谊。记得诗人冯至曾说过“死亡”是一种无法预知的经验,我在进入中年后也常想应当培养一种对“死亡”的友好心态。17世纪诗人姜·顿(John Donne)也曾穿上尸衣在镜前沉思“死亡”。可见“什么是死亡”的经验常吸引诗人的好奇心与感情上的各种反

应。另一首诗《我不会颤抖，死亡！》则是反映一种迎战的心态。里尔克在他的《杜依诺哀歌》之八中将死亡看成生命在完善自己的使命后回归宇宙这最广阔的空间，只在那时人才能结束他的狭隘，回归浩然的天宇。诗美能转换人对死亡的陌生畏惧感，而将它看成生命中亲密的伴侣，因为它引导你回归所自来的大自然。本卷同名诗《心中的声音》是与宇宙默默的交往。人在静下来沉思时常会有这种走出狭窄的人世间与“浩然之气”相遇的精神境界。

第四卷“幽香的话”都与花木有关，但这只是一种方便的归纳。其实各诗所表现的思想感情很不相通，内涵涉及到近年经常回荡在我心灵深处的各种复杂而多变异的感情，有飘逸悠远也有愤怒苦闷、抑郁烦恼。

第五卷“母亲没有说出来的话”是关于多年来我作为一个女性、一位母亲、一个祖母所体验的种种对儿童、青年的感情，特别是在苦难的日子里，在离别时，辛酸的感情。在母亲和祖母的心灵深处对青少年和儿童的“爱”是任何条件下都难以磨灭的一种母爱，它是根深蒂固的人性的一个方面，并且深深地影响人类文明、伦理，及各方面的理想和审美。此卷的诗虽然在数量上并不多，但却涉及近年经常回荡在我心灵深处的一种复杂的感情。记得在某次关于女性诗歌的讨论会上我曾谈到母爱与女性写作的关系。近年国内文学界转而重视和扶持女性小说和诗歌，但这种热点往往只倾向于女性在爱情、性、婚姻方面的自我解放，和“女性个性”的挖掘及充分表述，母爱这一主题却几乎被摒弃。对于多数是新生代的女作者们来说，母爱几乎是一种带有奴性烙印的旧式妇女美德，它意味着自我牺牲、缺乏反抗、缺少女权意识的妇女形象。这自然是 80 至 90 年代才开始自觉女性写作的作者们不喜爱的形象。而当这些深受当今西方，特别是美国

女权主义影响的新生代女作家以爱情、性压抑、性解放、后现代女性神经质内心为其叙写对象时,当她们仅将母爱视为青春逝去、婚姻失败后的一种存在补偿时,她们并不能理解“母爱”实际上是人类博爱思想之源头,大而化之,是和平、平等、互助、扶弱济贫、仁爱、慈爱、宽恕等等人类一切高尚理想 and 美德的原型与基础。人类之所以能联合抵制暴力,反对歧视,都是因为人类无论其为何种种族都有其伟大爱的天性的一面。因此基督教有象征人类最崇高母爱的圣母,佛教有象征慈悲的两性的观音。女性写作如果能在关心解除性禁锢、自由发挥女性青春魅力之外还能探讨像诺贝尔和平奖获得者修女特丽莎那种爱人类的境界和精神,和生活里一些默默无闻的单身母亲的母爱,就会达到更高的层次。总之女性写作应当认识到正是母爱造就了人类自开始生存在地球上以来最强大的精神力量,母系社会之所以成为人类最早的社会类型正说明没有母爱的力量,人类也许就无法开始其地球上的存在。在今天文明的人类的社会,这种母爱基因都有些什么表现呢?今天对“母爱”那种狭隘的认识非常妨碍女性文学的发展,而它本应该成为人类文学中丰富广博的一支,在人类教育文明的发展中成为一个充满生命力的文化动力。在历史的苦难日子里,儿童默默忍受着折磨,善良的人们遭受残酷的伤害。当孩子们无家可归、流浪街头,父母被隔离监禁,那牛棚后的思念多么令人心碎。当母爱衰落时人变得何等无人性,失去母爱的基础的恻隐心,人不如兽,一切残暴的行为自此而始。女性能不以母爱为自己的荣耀、为人类的众德之德吗?为什么不用自己的笔为人间增添一些母爱,仅弃之如过时的服装,羞于开发自己这种灵魂的财富呢?在时髦的先锋形式与古典的形式下都可以有一颗充满母爱的心。女性文学用什么形式表述本无需规定,如果以为先锋文学只能写取悦于庸俗趣味预设的

女性性苦闷与娇纵、神经质等所谓女性文学的特性和“大胆”，那只是适应了市场的需要，而失去了女性文学的独立价值，那未免太可悲。当然一切真实的女性青春的魅力是女性文学中可贵的美的特质，只要不受商业主义的矫揉造作所腐蚀，自然是诗美的一种。

1995年我在美国波士顿和我多年不见的儿子童朗短聚。20世纪末美国紧张的都市生活和他的争分夺秒的教学科研工作使我们珍惜每一分钟的周末相聚，深深感到人生的飘流不能自主，临别前内心的悲哀，充满了生离死别的缘尽之感。这样我写了《母亲没有说出来的话》及其他一些寄托别情、追忆的诗。在这卷里也有几首是献给一些失去孩子的母亲的。每个时代都有献出自己孩子的母亲。但也有的是被邪恶从自己的怀里夺去了充满希望的生命；有的是眼看自己的孩子失去儿童的天真，走上了迷途；有的眼看自己的孩子为金钱所俘虏，《不是〈哀悼耶稣〉》写的正是这类母亲的悲哀。今天中国母亲的痛苦和内疚很多。在那可诅咒的动乱日子里有几个母亲能为幼小无邪的孩子尽自己的天职？她们中的许多只能任由孩子颈上挂着家门钥匙飘流街头巷尾……1962年的饥谨中，农村的儿童流浪城市街头，在别人的餐桌边等候残羹剩饭，终于被驱赶回农村的形象，今日仍历历在目，促使我在诗中留下了他们无助的身影。人类的母爱能不为之落泪吗？今天他们中的幸存者肯定也难忘这段童年，其中有些即使今天得到了某些荣誉与财富，也难免在其成长中受到过精神的创伤，母亲的心因此也永远有着伤口。20世纪行将结束之时不知有多少母亲有“没有说出来的话”，因此，谨将此卷献给所有因母爱而时时痛苦的母亲。

卷六以组诗《不再存在的存在》为卷名。人们永远生活在“存在”与“不再存在的存在”之间，后者对一些相信“虚”(Ab-

sence)的不可见的“能”的人们更是有吸引力的力量。存在主义者如果只意识到第一个“存在”，他可能沦为灰色的绝望的存在主义宿命论者。不少荒诞先锋作品写到人类在机会的戏弄前的无能的窘境，往往染有后现代时代无神论的宿命论者的悲哀，即以一種无可奈何的心态接受荒诞。但一旦人们保持和已逝的存在联系，和它们的踪迹对话，这些不再存在的存在能使你充满无形的能，走出机遇、环境的灰暗，使荒诞如魔法破灭，而生活新的维度中，变成拥有光亮的新空间的人，精神因而获得自由。当历史陷入破坏性的灾难，如十年浩劫，正是这不再存在的存在支持人们走出荒诞和疯狂。二战以后人们从幻灭的废墟中走出，一些美好的信念已经被毁，但它们不再存在的存在，它们无形的踪迹，在转换成新的引力，继续吸引人类走向未来。贝多芬的歌唱人类博爱的欢乐颂的音乐走出它的单纯天真，成为后工业、高科技时代人类的全球一体化、相互依存的博爱，和人与自然的天人合一，善待一切生灵、包括动植物的博爱。贝多芬和达芬奇、米开朗琪罗的早期人文主义的辉煌在今天已是不再存在的存在，但它的威力远远超过现实的饱经工业、商业污染的“存在”，正是前者才使我们有勇气面向未来。诗歌、音乐、宗教都是捕捉现实中这种不再存在的存在的踪迹的审美活动。海德格尔和德里达是20世纪西方最有不再存在的存在意识的两位诗化哲学家，他们在强调“实”中之“虚”，“有”中之“无”，“无”为万物之源时就走出了西方一贯的重实、重理性逻辑、重“有”的哲学传统，而走近了东方的老庄哲学。本卷所包括的诗不多，但它的实质事实上贯穿了很多其他卷的诗。庙堂虽然在此，它的居住者却是云游全书的托钵僧。对于“无”或“虚”的重视是西方自古典主义、浪漫主义、现实主义美学以来一个重要的认识方面的突破。在“实”与“虚”不断相互对话的过程中，过去、未来、现在相

互渗透在运动中,人因此不再如早期人文主义那样执着于纯真、善、美的追求,而走出古典主义对“纯”的幻想,浪漫主义对“善”的失望,现代主义对“情”的绝望,现实主义对“真”的崇拜,落在“变”和“矛盾”的普遍性上,因此不再妄想完整、和谐的永久性,而能泰然接受运动恒变的宇宙。诗之所以是哲学的近邻,是中国文化中境界最高的层次,正因于此。在这卷里我只是轻轻叩响它的门扉而已,远远没有达到“泰然”的境界。《蓝色的诗》则是一组十分沉重的诗,是历史忧郁的画像。

卷七是“和自然对话”。如果我们记得自然万物都是有自己生命运动和选择的地球居住者,在人和自然万物的对话中便会有不少可贵的诗的信息。只是当人们为喧嚣的市声所干扰,为琐碎的俗事所缠身,又有谁还有心思去倾听树木花鸟同声向我们说些什么?但珍惜宇宙信息的诗人却常常能倾听那无声之声。如陶渊明的“此中有真意,欲辨已忘言”,华兹华斯笔下神秘的布谷鸟,苏轼夜宿燕子楼听见落叶“砵如三鼓,铿然一叶”。在那疯狂的失去理智的十年,人们和自然失去了心灵的交流,将一切自然的美看成与“革命”不相容的对立物,竟至于在校园里挖去成排的紫荆花树,种上玉米高粱,使之成为无人管理的荒田;除去塑像前的花坛,种上用肥浇的大白菜,以其臭气为艰苦朴素、热爱务农的光荣标记,凡此种种荒唐的思维方式使人再也无法听到、看到自然用以陶冶千古诗人画家的音乐和画面。当心灵变得粗暴狂野时,自然便离我们远去,放弃了这片土地上的人民。所幸从荒诞之梦醒来的今天,我们又开始从头培养自己的审美文化,今天的儿童和少年再不会以臭为荣,以粗暴为美了。这卷归来后的诗作中与自然的对话只是一些零星的拾遗,远未达到治愈心灵创伤的效果。事实上境界的破坏只在一瞬间,而精神的重建却不知要多少个十年。

卷八是“醒来的时候，沉思和回忆”。原本在时间上这卷应当放在集子的前面，但由于它是属于对过去的反思和回忆，从今天看来就是过去的事了，因此放在靠后也行。卷头诗《如有你在我身边》又有一个题目叫“诗呵，我又找到了你”。从后者看，它的时间痕迹是十分明显的，属于大陆文学复苏的70年代。这首诗是我从假寐中醒来后的第一首诗，幸亏我的诗神能走出朱丽叶的尸棺，使我能写下这首再生之歌。当时我正在公共汽车上驰回西郊。我们刚开过第一次“九叶”碰头会，我也是第一次见到唐祈、陈敬容和曹辛之这几位在京的“叶”友。由于大家的鼓舞，我觉得仿佛又回到了诗的王国，在汽车里这首“诗呵，我又找到了你”突然连同它的题目、声调、感情、诗行，完整地走入我的头脑。回家后我很快就把它写下。令人惊讶的是，我搁笔30年后的这第一首诗，居然就这样自做主张地来到我的笔下，可见无意识在创作中的神出鬼没的作用。诗魂的活跃并不听命于你的理性，更不愿接受权威的指挥。遵命写作想来一定是很苦恼的，枯竭了的诗泉只有在心灵获得自由后才会愉快地潺潺淙淙。《假象》和《斗室》是关于困惑的诗。《海的肖像》第一次付排时原有一个副标题，是说这首诗记载了我在1948年赴美留学时船上所见的海。40年代空中客运只供大人物使用，一般人都乘海轮。那时20多天在海上朝夕观看的海的变化，如今则正成为只有乘得起豪华游轮的阔人才能欣赏得到的奇观。80年代回想那段海上所见，深感在海的性格中有不少值得深思的品质，因此就写了这首与海对答的诗。不料这首诗的副标题竟引起审稿人的怀疑，被临时撤稿。理由是1948年出国的人都是不走革命道路者，为什么还要回想当时旅途所见呢。因此当我改将这诗送当时另一大刊物《中国》时，副标题就改成了“忆一次航海所见”，这样在抹去年代后这首诗才和读者见了面。《章鱼》也发在《中

国》上。牛汉先生告诉我这是一位青年编辑从稿件堆里发现的。这是一首我不常写的有些荒诞的诗。荒诞作品有时在它的黑色幽默下确能给人一些思考。《一株辩证之树》令我犹疑是否应当留在集子里,因为它和它的姐妹篇《第二个童年与海》都是我复苏年代早期的诗,由于那时还没有找到和新时期诗歌相配的诗歌语言,写的时候有理念化的倾向。但这首诗基本上表达了我至今所倾向的解构思维,因此最终还是保留下来了。

卷九是我的“诗之屋”的一个艺术角落。《诗与形组诗》1996年原发于《人民文学》,题目是《试验的诗》。白话诗的形式我一直觉得有些欠缺,有时想如果诗的长相和它的内容有密切联系,是否会更富表达力呢?而且如果诗能在外形上有画的某些魅力,是否就会从书架上走下来被悬于壁上或置于案头呢?因此我设想这组诗在外形上有所谓“具体诗”的特点,如果再与书法和插图配合或者能印成独立的诗页,就能成为一种艺术品走进人们的生活,而不是高高居于书架之上。古典诗的传播常借助于书法,如今也还占据着不少人家的墙壁与精美的画一起平分主人的生活空间,而白话诗却很少有这种幸运。这是我尝试写这类诗的一个主要原因。今天在我海外的孩子的家里就有几首这种“画诗”陈设在他们的壁上和案头,那些诗让我们之间常有一种生活在一起的感觉,也许比相片更多几分深意吧。此外此卷当然还包含了与画和音乐有关的其他一些诗。

卷十全部是十四行诗。其中的《诗人与死》曾先后被收入几本90年代诗选。这19首诗来得非常自动,有些像《如有你在我身边》。大约是1989年底或1990年初,我们失去了陈敬容和唐祈。唐祈是九叶诗人中最关心中国诗歌发展的一位,他远在西北却和我经常通信,谈一些关于新诗的问题。他在兰州大学不遗余力地传授新诗,在青年学生和诗人中有很大的影响。在那

诗歌创作充满生机而气候却多阴晴转变的年头,他的谈诗的信常给我很多希望。他在诗歌问题上是一个充满激情的理想主义者,言语间总仿佛真就要进入一个诗歌的繁荣历史时期。这种乐观带给九叶诗群不少蓬勃的心情,因此他的突然逝世也使我们相当震动。我开始写《诗人与死》,几乎每天很规律地写成两首,很少修改。在写完 19 首后,满心想将组诗停在 20 首上,但却无论如何也没有出现那第 20 首,这组诗就这样莫名其妙地来了又去了。在写的过程中我充分体会到了格律诗对写诗者的启发和诱导。形式的不自由往往迫使诗人越过普通的思路,进入一个更幽深隐蔽的记忆的深谷,来寻找所需要的内容,这样就打断了单弦的逻辑推理式的思维,而在无意识的海底挖掘出久被自己遗忘了的一些感受和感情沉淀。诗的格律可以助你,迫使你打开自己灵魂深处的粮仓。格律如同一个要求十分严格的艺术导师,不让学生在创造上偷懒,就便。格律不断地对你提出要求,在你的创作中成为一个监督的第三者。流畅、恰当、异彩等品质只有在满足格律的条件后才会诞生,诗的深度也因此增加了。诗的格律使诗人只有在克服不自由的设障后才真正放出能量,而不是信手拈来。没有“高度”的跳高还有什么挑战和破纪录的喜悦呢。当然,对于一个真正的诗人,“不自由”永远是创作的必要前题,只是自由诗的标竿是隐形的,也是更难跃过的,因此常被一些艺术感不强的作者和读者忽视了;而格律诗却是明显的挑战,迫使你更难忽视和藏拙。汉语的十四行只能在行数、顿数和用韵方面有大致的规定。由于汉语不是拼音语言,不可能照搬抑扬格为主的英语音步的五步规定。行列自然可以有多种安排。我比较喜欢 abab cdcd efg efg 的里尔克常用的格式。十四行诗特别能满足我对一首诗结尾的要求:或者进入突然绝响的激动,或者有绵延无尽的袅袅余音中的无限之感。

本卷的《告别》是写在最后一次去协和医院探望我的老师、敬爱的诗人冯至先生后。那时冯先生半卧在床上，已不能说话，但看来十分安详。我想他已经开始了一次新的旅行，正在途中，如果有一个画家能将他的最后形象留在画布上，那会是一幅关于结束尘世喧嚣的精美绝伦的芮伯伦式的画像。

第十一卷有一个较古怪的集名——“天真集：梦中的困惑与爱”。这卷诗中的许多感情状态发生在仍处于“梦”中时，因此较为天真。那种朦胧中对理想与爱的强烈信心，在经过历史惊涛骇浪的多次洗礼后，如今回顾，充满了时间擦抹后的理想主义痕迹，天真而又近乎幼稚。之所以仍将它们保留在此，是因为中国知识分子本世纪一个最大的历史烙印就是理想主义。一厢情愿的对理想的崇信达到了幻想的程度，其结果自然是反讽性的。

1979年的新形势对久感困惑的知识分子又一次是理想主义复萌的春天。那时我写了《第二个童年与海》。“第二个童年”是一个恰当的名字，用来命名我那时的心态：充满希望和不断进取的要求。“找到了森林的小鹿/不会再怀念御园内的鹿苑”，“安全的平静是最危险的死亡/充满危险的波涛才是生命/我们离开海上的蓬莱还很远”。也许正是这种“蓬莱还远”的轻微的浪漫主义警惕也令一些编辑感到不安，所以连同一篇关于“寻觅”集名的序，这首长达百多行的理想主义的诗最初发表时遭到了删除。长诗只保留了一个十几行的“引言”，序则无影无踪地遗失了，至今无法找到原稿。所幸长诗的全貌终能在1991年的《心象》中和读者见面。应当说从1986年到1991年我们的出版气候温和、文明了不少。宽容、健康的出版事业是人民文化给养所赖以依存的干线。

但，“童年”的天真热情也必须一次又一次地在历史浪潮中洗涤和锻炼自己。从1979年到1986年，我的“第二个童年”也