



总第十一辑

新诗评论

2010年第1辑

NEW POETRY REVIEW

观察与言论

巴枯宁的手 姜涛

中国当代诗中的文化转译与心理转移 杨小滨

1980年中国内地诗界回顾 周瓠

问题与事件

关于《对表》一文的澄清 王敬

从神坛走向狂欢

——无名高校诗歌节文化符号意义阐释兼论诗歌现状 许莎莎

诗歌史研究

论中国现代诗学中的“抒情主义”：兴起、流变与后果 张松建

战争年代的诗艺历程 吴晓东

翻译与接受

现在的启示录

——读骆英的《小兔子》 高桥腿郎著 田原译

《小兔子》译后记 松浦恒雄著 田原译

里尔克在1960年代的台湾现代诗坛

附表：里尔克在台湾文坛译介情形一览表（1961—1966） 蔡

诗歌课堂

俞樾传和他的《拍案行》

——《20年代诗歌选读》讨论课之一 李斌等

诗人俞樾传生平考 李斌

访谈

母亲的坟墓是我的记忆

——日本诗人高桥腿郎访谈 田原

本辑作者简介

编后记



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

总第十一辑

总第十一辑

新诗评论

2010年 第1辑
NEW POETRY REVIEW



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

新诗评论. 2010年第1辑(总第十一辑)/北京大学中国新诗研究所编. —北京:北京大学出版社, 2010. 3

ISBN 978-7-301-17000-7

I. 新… II. 北… III. 新诗—文学评论—中国 IV. I207.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第032201号

书 名:《新诗评论》2010年第1辑(总第十一辑)

主 编:谢冕 孙玉石 洪子诚

本辑编辑:吴晓东

责任编辑:张雅秋

标准书号:ISBN 978-7-301-17000-7/I·2210

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn> 电子邮箱:pkuswsz@yahoo.com.cn

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印刷者:北京山润国际印务有限公司

经 销 者:新华书店

650mm×980mm 16开本 16.25印张 234千字

2010年3月第1版 2010年3月第1次印刷

定 价:30.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

观察与言论

- 巴枯宁的手 姜 涛(3)
- 中国当代诗中的文化转译与心理转移 杨小滨(18)
- 2009 年中国内地诗界回顾 周 瓚(48)

问题与事件

- 关于《对表》一文的澄清 王 敖(63)
- 从神坛走向狂欢
——未名高校诗歌节文化符号意义阐释兼论诗歌现状 许莎莎(70)

诗歌史研究

- 论中国现代诗学中的“抒情主义”:兴起、流变与后果 张松建(91)
- 战争年代的诗艺历程 吴晓东(135)

翻译与接受

- 现在时的启示录
——读骆英的《小兔子》..... 高桥睦郎著 田原译(175)
- 《小兔子》译后记 松浦恒雄著 田原译(179)
- 里尔克在 1950 年代的台湾现代诗坛
附表:里尔克在台港文坛译介情形一览表(1949—1965)
..... 蔡明谚(184)

诗歌课堂

俞铭传和他的《拍卖行》

——《40年代诗歌选读》讨论课之一 李斌等(213)

诗人俞铭传生平考 李斌(232)

访 谈

母亲的坟墓是我的记忆

——日本诗人高桥睦郎访谈 田原(239)

本辑作者简介 (252)

编后记 (254)

观察与言论

巴枯宁的手

—

多年来，有首短诗，一直放在我心上，还时不时拿出来温习。这就是诗人肖开愚的《下雨——纪念克鲁泡特金》，它写于上世纪 90 年代初：

这是五月，雨丝间夹着雷声，
我从楼廊俯望苏州河，
码头工人慢吞吞地卸煤
而碳黑的河水疾流着。

一艘空船拉响汽笛，
像虚弱的产妇晃了几下，
驶进几棵杨槐的浓荫里；
雨下着，雷声响着。

另一艘运煤船靠拢码头，
“接住”，船员扔船缆上岸，
接着又喊道：“上来！”
随后他跳进船舱，大概抽烟吧。

轻微的雷声消失后，
闪出一道灰白的闪电，
这时，我希望能够用巴枯宁的手
加入他们去搬运湿漉漉的煤炭，
倒不是因为闪电昏暗的光线改变了
雨中男子汉们的脸膛，

他们可以将灌满了他们全身的烧酒
赠送给我

但是雨下大后一会
停住了，他们好像没有察觉。
我昔日冒死旅行就是为了今天吗？
从雨雾中捕获勇气。

第一次读到这首诗，我就被深深吸引，觉得其中有种说不出的力量，让人欲罢不能。这力量是什么，我也曾试图解释，但一直没有满意的答案。表面看，它是一首标准的90年代诗歌，具有清晰的叙事特征，这种特征后来被追认为那个时代基本的诗歌风尚。在诗的开端，诗人漫不经心地勾勒出了一个具体的时空：那是在上海，苏州河畔，五月里一个阴沉的雨天，有人在劳动，有人在旁观。

写作此诗的时候，诗人正在上海，住处是华东政法大学的教工宿舍，他的妻子毕业于那所学校并留校任教。政法大学毗邻著名的苏州河，从诗人所住的二层木楼的二楼楼廊望下去，河上的一切大约可以尽收眼底，而这一切大约也十分平凡，并无多少奥秘。但为什么诗人要将这首日常叙事的诗歌献给克鲁泡特金呢？诗中陡然闪现的“巴枯宁的手”一语，更是强化了我的疑问。当然，只要粗通历史就会知道，克鲁泡特金与巴枯宁的名字，代表了久违的无政府主义传统，它曾对中国现代知识分子影响颇深（据讹传，作家巴金的名字就是取自两人名字的首尾。这只是一种讹传）。然而，在污浊的苏州河畔，在一个瞬间的空想中，两位无政府主义大师的出场，或者用诗人的话来说，他们的“加入”，究竟又意味着什么？我隐隐地感到，这不仅关乎一首诗的解读，而且可能还是一个契机，能将相关的思考凝聚。

几年前，我曾试着从细读的角度，对这首诗做过一些分析。比如，我关注了诗歌节奏、情绪的变化，前三节平缓，第四节突变：先是“一道灰白的闪电”撕破雨丝的网罗，继而“巴枯宁的手”一语，带来一种超现实的、乖戾的揭示力。诗人像个熟练的拳手，在一瞬间凶狠地打出了组合拳。此外，我还注意到了词语之间潜藏的隐喻性，像“巴枯宁”这三

个字,在汉语中别有一种枯瘦与狰狞之感,这恰好与“闪电”、“手”的形象形成一种语义的共振。这样的“细读”或许不差,甚至可能说到了点子上,但我自己并不满意,因为单纯着眼于修辞的枝节,并不能解释内心感受到的古怪力量。要抓住这首诗,进而能够真正“加入”它,我知道应该要做的,是首先将它从它自身中解放出来。

二

开愚自己有个说法:当代诗与现代诗不同。二者究竟如何不同,在不同的场合,我也听过他的表达,但始终没有很完整的把握。但这首诗我敢断定,一定属于他所谓的当代诗,而不是那已被美学化、经典化了的“现代诗”。当然,两个范畴之间并非没有连续性,从此诗潜在的模式上,就可看出这一点。刚才说了,它是站在华东政法大学的楼廊上写就的,河水虽然不洁,卸煤的劳动也不够壮丽,但毕竟可以算一道风景,一道当代风景。“我在楼上看风景”,这样的“看风景”视角,让人本能地联想起卞之琳的名作《断章》:“我在桥上看风景/看风景人在楼上看我/明月装饰了我的窗子/我也装饰了别人的梦。”

作为现代诗的精品,《断章》短短四行,化绝对为相对。问世以来,相关的解读很多很多,其中不乏洋洋万言的长文,细致阐述其中镜花水月的幻美悲情。在泛滥的读解中,有一种我觉得相当别致,那就是将这首短章(断章)意识形态化,认为风景之中无奈的观看,其实是卞之琳这样的自由主义知识分子,在历史面前一种疏离的态度的表现。换句话说,抽象的桥并没有架在虚空中,它不过是一群人唯一可能的历史位置。这样的解读显然要刻意升华,但至少将《断章》解放了,风景里有了烦琐的历史和人事。现代诗的趣味化、情调化,正配合了它的经典化,普通读者期待普遍人性,好在阅读中安放日常的失意感、挫败感,他们喜欢那些感受空阔但又能轻易转化为经验的诗歌。但现代诗的起点恰恰与此不符,它要求的是在瞬间的紧张中提取新的激情,将失意或挫败转化为醒觉的可能,回到经验的目的恰恰是为了粉碎它、重建它。在这个意义上,“当代诗”距“现代诗”可能并不遥远,立异求变,或者只为

了恢复那个曾有的起点。

回到上面的解读：卞之琳的群体，说小一点，是30年代活跃于北京的一小撮现代派的诗人；说大一点，其实是自由主义的京派知识分子。这个群体出自后人的追溯，内部的差异也大过了共性，但在特定的位置上，他们确实不得不分享了某些态度，其中就包括对所谓“风景”的偏爱。当年，在给诗人徐玉诺的散文诗《寻路的人》中，周作人曾解释了这种好尚的由来：

我曾在西四牌楼看见一辆汽车载了一个强盗往天桥去处决，我心里想，这太残酷了，为什么不照例用敞车送的呢？为什么不使他缓缓地看沿路的景色，听人家的谈论，走过应走的路程，再到应到的地点，却一阵风的把他送走了呢？这真是太残酷了。

我们谁不坐在敞车上走着呢？有的以为是往天国去，正在歌笑；有的以为是下地狱去，正在悲哭；有的醉了，睡了。我们——只想缓缓地走着，看沿路景色，听人家谈论，尽量地享受这些应得的苦和乐；至于路线如何，或是由西四牌楼往南，或是由东单牌楼往北，那有什么关系？

这长长的一段，传达的不仅是一种虚无的人生观、美学观，也包含了现代历史的特定忧惧感。历史不仅充满一种暴力，而且从本质上也无法信任，既然任何选择都属虚妄，在这个时候，智慧的人道的心灵只能无奈地敞开，在自然性的伦理安宁中，享受刹那的永恒。这似乎是一种典型的现代主义美学，自波德莱尔以降，高调的现代主义将“刹那”提升到了原则的高度，而在现代中国，这种美学似乎也不乏回响，朱自清在20年代就写作长诗《毁灭》，盘根错节地阐发他的所谓“刹那主义”。但和周作人的历史忧惧感一样，当年中国作家的颓废或虚无，与波德莱尔们的城市经验并无太多关联，它们更多是内发于中国的社会政治生活之中，在普遍的现代主义脉络中其实很难得到说明。

这似乎有点扯远了，还是说京派。从上面一段话里，可以搜寻出周作人后来思想的线索，而京派的圈子也被这种情绪大致笼罩，卞之琳、朱光潜、沈从文、何其芳、冯至等一千人的文学，都多少与此牵连。既

然,血雨腥风的历史难以参与,但又不想沉沦于其中,只好先将一切看做风景,然后再作打算。由此可见,《断章》中对时空相对的把玩,出于佛家的理路,玄妙无限,但最终还是落进了现代人的处境。有西方学人将30年代京派的文学立场,比喻为“倾斜的塔”。“我在楼上看风景”,“塔”在我们便宜的傻瓜相机里,其实也就是“楼”而已。当然,“看”的偏好,或者说“看”的诗学,有相当的弹性。在朱光潜那里,它演化成两种基本历史态度的对立:演戏与看戏。前者,指的是政治人物与历史的肉搏;后者则属于审美的、知识的静观,不远不近的“非利害关系”座位,对于学院里头脑发达、心思敏锐的教授们非常适合。在卞之琳的眼中,风景既是骨肉丰满的西洋油画,又是一些轻描淡写的中国线条。人生在世,感官经验会扑面而来,像巨大的蜂群让人难以招架,诗人的想象则是捕获形式的容器,让风穿过、水穿过、鱼和鸟穿过,剩下的则是空灵的心智,而大小、远近、古今、你我之类的诡辩只是一种容纳并淘洗的技巧,这解释了为什么像元宝盒、白螺壳一类容器形象,一时间遍布了卞之琳的诗歌。如果说这种将历史不断玄学化、抽象化的做法,来源于象征主义的“结晶”立场,那么深受德国浪漫主义影响的冯至,对于这个问题的处理则更为优雅,诗歌的容器先是被比喻成为泛滥的流水赋形的“水瓶”,既而变形为一面旗帜,以飘动变化的自己来把握那些把握不到的事体。变化中有持久,有形中蕴无形,歌德的古典主义结合了中国的通变观。无论怎样,在芜杂流变的历史当中,诗歌的想象作为一种造型与抽象的能力,总是能脱颖而出,又将一切作为“风景”容纳。诗人的身份也从先知、情种、斗士或莽汉,一次次校正为智者。他在忍耐与观察中可以进行超越性的思考,获取内省的存在深度,通过心智的成熟,来消化、对抗外部世界。中国现代诗可能的道路,也就此告一段落。

三

与《断章》相比,《下雨》当然不再是现代诗,即便是再业余的批评家,也至于将其情调化、玄学化。“看风景的人”与“风景中的人”,都有了确定的社会属性:一个是脱离乡土、被抛入全球化航路的当代诗人,

一群是懒散劳动兼寂寞休闲的工人,风景也被明确落实在 90 年代污浊的苏州河畔。关键是,看风景的人此刻渴望“加入”了,他们湿漉漉的劳动里也没有精致的相对性。

进入 90 年代之后,当历史的巨兽贸然闯入,不仅是这首短诗,整个 90 年代诗歌都试图走出现代诗的风景,后来被广泛命名又备受争议的诗歌转型,也就发生于其中。许多充满活力的当代诗人,刚刚从 80 年代拥挤、热闹的“诗歌菜市场”中挤出身来,或者如开愚一样,经历昔日“冒死的旅行”,抵达了写作和人生新的站台。相比于 80 年代,这些诗人都有了一定的阅历和年轮,他们中有的发了横财,有的彻底消失于人海,有的则更有名气、更博学了,而且学会了反思的技术,能够口若悬河地解说自我与未来。但无论怎样,这个先锋的群体终于一劳永逸地被市场时代边缘化了,许许多多原本可资依赖的东西,都瞬时成了“岁月的遗照”:启蒙者的角色刚刚遭遇挫折,逐渐兴起的大众趣味还没赢得广泛尊重,左翼的激进态度因历史的缘故,正被普遍地不信任并严重地遗忘。唯一可能的方式,只有不反抗、不顺从、不诅咒、不讨好也不放弃了。这需要一种外交式的分寸感,介入但不承担责任,“见证”但不需要“作证”。我们都是在场的局外人,不光诗人如此,一整代人文知识分子都被迫或自愿地回到看台上。

在保持独立性前提下对历史审慎地开放,这种自由主义的态度在一段时间内,有很大的说服力,因为在某种意义上,它也是唯一可能的态度。如果伴随足够的伦理紧张,这样的态度确实不失风度,在所谓“关怀的神话”与“自由的神话”、“见证的迫切性”与“愉悦的迫切性”之间维持一种活力和平衡。但问题是,这样的态度也容易变成漂亮的“平衡木”体操,在伦理上,它可能发展为犬儒主义,在美学上,它的底牌则是享乐主义,两重主义的叠加使“虚无”也变得肉感。于是,这一时期的写作变得丰厚、深邃又迷人。当然,90 年代的自由主义与当年京派的自由主义,已经有了很大不同,诗人们已没有那么多的书生气和娘娘腔,他们接受了时代的教训,更多容纳了现实的不洁与混乱,增强了对差异和变化的敏感。然而在骨子里,“看风景”的诗学,虽然经过了后现代语言观的洗礼,但并不等于说它就终了了,接纳现实的目的,

不过是将其转换为一套可自由组织的符号,诗人张枣就敏锐地将当代诗歌的走向比喻成了“朝向语言风景的旅行”。十字街头的“塔”或“楼”自然不足为据,这些空间过于封闭、局促了,诗人们于是纷纷外出,或者置身于咖啡馆、广场、火车站等公共场所,或者搭乘火车、汽车、飞机,或者干脆骑车、徒步,像回收垃圾那样,将当代生活大面积扫描到诗中。不过,这一切终归服务于骄傲的心智展开,最终是为了将个体从历史中赎回,赎回他不可化约的经验,赎回他不能与人雷同的语言。这些可燃垃圾也源源不断地,为 90 年代的语言活塞提供了崭新的能量。历史的“风景化”意味着对现实利害关系的超越,“历史的个人化”则意味着甩脱历史担当后的轻逸,二者虽然不同,但仍可以看出大致相似的取向。

《下雨》似乎也属于这个类型,诗中的只言片语暗示了某次旅行,在楼上俯望的位置,也显示了“我”与“他们”、“我”与历史实践之间不可消除的距离,显示了诗歌可能的社会位置。但这首诗古怪的力量在于,它在属于的同时又包含了对上述类型的抵拒:“我”不仅是一个观望者,而且也想“加入”其中,灰白闪电之中一只手的形象,使得“加入”的动作也切实可感了,外在的历史不能仅仅看做是被语言轻易消化的风景,它像一种阴沉沉的实在,就搁在那里,有它的节奏和时间,显示出一种自足,排斥着“我”妄想中的参与。与此不一定必然相关的是,在那几年间冒出的 90 年代诗歌的各种自我表述中,开愚的声音也显得有几分异样。他著名的《九十年代诗歌:抱负、特征和资料》一文,现在已是 90 年代诗歌神话建立的一篇重要文献,其中他也提到自己在 1989 年时对“中年写作”的发明。作为 90 年代诗歌的子概念之一,“中年写作”和“中年气质”的说法影响不小,后来也颇受诟病。但在开愚的表述中,所谓“中年写作”既有针对以往青春写作不成熟、放纵的一面,希望以成人的智商和经验来校正,但它同时还指向了一种成人的担当意识、责任意识。换用韦伯的表述,“责任伦理”与“意图伦理”在他那里是兼重的,正是诗人一厢情愿的道德感,而非秋风迟暮之中的沧桑世故之感,构成了他笔下“中年写作”的核心。对于现代艺术而言,从辩护中发展出来的傲慢哲学,倾向于对具体伦理问题的抱不置可否的态度。可

以说,这是某种更高级的文艺伦理的起点,但开愚的看法与此有些不同。

当然,对社会伦理虚张声势的承担,可能会使诗歌写作变得笨重、粗俗而又狡狴。还好,诗人内在的责任意识与媒体世界里的维权意识并不是一回事。《下雨》中,对“劳动”的想象性参与,似乎有些许的暗示,但一切只是隐含着,伸出的手与其说是现实性的,不如说是概念性的、思辨性的,诗行最终还是落回内心挣扎的自我戏剧。楼上的眺望与想象的加入,似乎又重复了在张力中把玩“平衡”的文化体操。然而,正像远处的奇异布景和两个突然冒出的陌生人,“克鲁泡特金”与“巴枯宁”的出现,决定了这出内心的戏剧已发生在不同的框架之中。

四

2008年夏天,在青海西宁的一个路边摊上,我和开愚等几人喝酒谈天。我借机向他提问,《下雨》中的“克鲁泡特金”和“巴枯宁”,到底有无具体的含义。他的回答让我略略吃惊。

本以为,请出两位大师的名号,只是出于诗人的任性。剥去特定语境和所指,在诗中随意拼贴掺杂一些固有的历史表述,是当代诗一种常见的技巧。由此,历史便可碎片化、波普化,转化成为创造力吞噬的饵料。“克鲁泡特金”与“巴枯宁”这两个名字,由于连接了遥远的无政府主义记忆,正好可以为楼廊上的眺望提供一种阴郁的背景。将历史消化为一种特定的风格,是90年代诗歌的一大特征,这恰恰又是博学的犬儒主义最迷人的地方。但开愚却说,所谓“纪念克鲁泡特金”,是一件有根有据的事。在80年代初或者更早,他的确一度热衷于阅读无政府主义的著作。因为一个偶然机会,他曾闯入家乡的县图书馆,在里面得到过这方面的书籍。为了印证这段记忆,他还提到了一些具体的书目,比如巴枯宁的《面包与自由》等。除此之外,他似乎还谈到了《下雨》另外的背景:他根据“上海无政府主义、社会主义和工人运动方面的史料”,去找过无政府主义者当年在上海的活动据点。他对他们曾展开工人运动的地方不一定有上海诗人熟悉,但他带着外地人的多重好奇将某种假设的处境关联了进去。因而,在一个雨天里,几种记忆和

经验耦合了，于是便有了这首诗。

开愚所说的无政府主义者的据点，具体在哪里，或者是否存在，我无意去做专门的考证。苏州河的两岸，遍布了半殖民地时代和社会主义时代诸多工商业的遗迹，历史上诸多工人运动也确实一次次从这里燃起。至于他到底阅读过哪些无政府主义的书籍，对我来说，其实也并不重要。重要的是，知识、记忆和具体的时空场景，在这里有了一种新的关联感，这让我意识到《下雨》中的“看”，或许并不发生于卞之琳的现代诗传统，反倒是贴近了 20 世纪中国文学另外一种传统。上世纪 30 年代，社会剖析派文学的代表作家茅盾，在他的“1930 年代的 ROMANCE”《子夜》的开头，也如此眺望过苏州河的风景：

苏州河的浊水幻成了金绿色，轻轻地，悄悄地，向西流去。黄浦的夕潮不知怎的已经涨上了，现在沿这苏州河两岸的各色船只都浮得高高地，舱面比码头还高了约莫半尺。风吹来外滩公园里的音乐，却只有那炒豆似的铜鼓声最分明，也最叫人兴奋。暮靄挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：
Light, Heat, Power!

在这段文字中，小说家隐含的“看”的位置，自然与诗人不同。他“看”到的是苏州河与黄浦江的交汇处。在那里，一个畸形都市的现代景观，更为集中地展现出来。而且，小说家站得显然更高，看得也更远，他发展出一种末世论的纵深视野。在这种视野中，30 年代疯狂投机、买空卖空的上海，处于资本与欲望的旋涡之中的上海、各种矛盾交错激化、革命潜能热烈奔突的上海，被想象成一个某种“利维坦”式的巨大存在。它“蹲在暝色中”，释放出电光与火焰，正等待着作家举起思辨的文字长矛，冲入它的内部，挑破暮靄中隐秘的历史逻辑。作为写作当代诗的诗人，开愚是站在自家的楼廊上的，那种提供纵深视野的至高位置

不可能再有,他看到的风景也只是日常生活的局部。同时,人、风景与历史,也都封闭于自身,排斥着任何史诗性阐释的可能。即便如此,至少有一点开愚是与茅盾相同:风景里仍然充满了政治,蕴涵了一个时代可以称之为奥秘的东西。“看”的过程不是为了无利害地静观,从而再次确认自身智力与情感的完满,“看”的过程实际上也是一种搏斗和角力的过程。它要求破除纳喀索斯式的封闭自我,要求一只挣扎着伸出去的手。

茅盾不仅伸出了手,而且他相信自己抓住了历史的枢纽,这源于他对一整套唯物主义世界观和认识方法的信任。在后社会主义时代,上述观念和方法虽然还在政治教科书中保持它的一贯性,但在人们心中早已失去了历史的解释力和说服力。开愚“看”的位置,以及想要伸出的手,显然借助了另外的传统,而这一传统似乎更早就已退出了历史。上面已提到,“克鲁泡特金”与“巴枯宁”代表的无政府主义思潮对中国知识分子一度影响很深。从晚清到五四,它的影响力可以说是覆盖性的,不仅为皇权秩序的颠覆提供了理论基础,也开启了社会改造、伦理改造以至个体改造的具体门径,新村主义、工读主义、泛劳动主义等等,都呈现于无政府的背景中,中国早期的思想领袖和革命领袖,如蔡元培、李大钊、陈独秀、毛泽东、恽代英、施存统、周作人等,也无不曾沾染无政府主义的色彩。诚然,当马克思主义经济决定论显示了更明快的说服力,当列宁主义提供了切实有效的先锋政党方案,无政府主义在一系列论战中,逐渐失去了历史的可能性,成为一段被“克服”的历史,但它的一些基本理念,如对乡村共同体的关注,对知识与劳动结合的强调,对社会互助与合作的重视,对权力合理化的反对等等,仍融入了20世纪中国的历史进程中,并构成一种历史内在的批判性力量。

在《下雨》中,诗人暴露了自己对这段被“克服”的历史的偏爱,但在相关的文章中,他似乎没有正面谈过无政府的理念,他表露出的政治思考和社会理想,好像更多儒家的成分。在《回避》中,他曾这样道白:

我年少时身上疯狂着一个慈悲的万能皇帝,“他”后来降级为官僚。帮助我国诗人成熟性格和风貌的唯一位置是官僚位置,承担职权的位置,儒家传统挥之不去;不是皇帝和人民(人民是皇帝