

孙绍振新诗论集

新的
在崛起
美学原则

孙绍振◎著



语文出版社

孙绍振

◎ 著

新的美学原则

孙绍振新诗论集



在崛起



结文出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新的美学原则在崛起/孙绍振著. —北京: 语文出版社,
2009. 9
ISBN 978-7-80241-190-6

I. 新… II. 孙… III. 新诗 - 文学研究 - 中国
IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 101686 号

新的美学原则在崛起

孙绍振新诗论集

孙绍振 著

*

语文出版社出版

100010 北京朝阳门南小街 51 号

E-mail: ywp@ywcb. com

新华书店经销 北京市大天乐印刷有限责任公司印刷

*

787 毫米 × 1092 毫米 2 插页 异 16 开本 29.5 印张 468 千字

2009 年 11 月第 1 版 2009 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3, 000 册 定价: 36.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页, 请寄本社发行部调换。

自序

从七十年代末改革开放以来，我的新诗评论绝大部分都在这里了。翻阅之余，一则以喜悦，一则以忧惧。喜的是，毕竟生活证明了，当年本着诗的信仰，为朦胧诗率真地抗争，义无反顾地坚守，已经为历史所肯定；如今看来，其精神价值，不仅限于诗论，同时也不失为冲击思想牢笼的一枝响箭，这种超越了纯诗范畴的价值，也许是历史最大的褒奖。但是，这不但不能使我沉迷，相反，一种不可抑制的忧惧油然而生。

少年时代就立志以诗为生命，青年时代，更升华为以生命为诗。在“文革”浩劫中，被困于绝望之中，除了读诗能给我一点生命的精彩以外，我作为一个活人的一切感觉都麻木了。那时，我是世界上最贫穷的人，贫困得只剩下诗了；同时，我是世界上最富有的人，只要一打开诗，就感到比任何凌辱我的左派在精神上要富豪。1971年，有整整七个月的时间，我失去了自由，包括没有阅读的自由，我唯一的精神天国，就是打扫厕所时偷偷得来的一本《西厢记》。我舍不得一下子读完，秘密用发给我写交代的白纸，以仿宋体手抄，来从容滋润、激活我濒危的生命的感觉。灾难有多深，对于诗情的渴望就有多深。对于诗歌艺术的忠诚，正是在灾难中养育起来的。也许就是凭着这一点，时机一到，我就义无反顾，悍然为朦胧诗摇旗呐喊，冲锋陷阵。当时那股傻气，那股疯劲，那种自信，真有一种不虚此生的甜蜜。但是，回望近三十年的生命，仅有为朦胧诗辩护这么一点亮色值得自慰。从那以后，也就是后新潮诗出现，在新诗进入新的探索时期以后，我就感到困惑。我对诗的忠诚，对诗的理解，和我许多挚友不能达到高度的一致。坚持我对诗歌艺术的信仰，就不能完全认同新一代的弄潮儿；要从我所信奉的

艺术观念为后新潮诗作出阐释，就不能不自我否定。虽然谢冕兄反复说我“永远自我感觉良好”，但是，从九十年代初开始，我第一次感到自信的缺乏。对已经发出的批评，虽然出于信仰，但是，却失去了为朦胧诗辩护那时的激情。

对于一个从青年时代就以身许诗的人来说，是不是有点郁闷？

读者不难发现，从九十年代中期以后，我面对新诗争论基本上沉默了。

这不但因为我信奉历史的实践具有证明和证伪功能，而且还因为我怀疑从西方引进的某些理论。年轻的朋友正是这些理念指导下，进行灵魂和语言的探险的。在很长一段时间时，我不能确定这些理念是把诗歌艺术推向绝境，还是拥向胜境。我选择了在沉静中观察。忠于自己的观察和深思，不能不感到，那些号称最为前卫的理论，并不一定是放之四海而皆准的。甚至当它们从欧洲出口到美国的时候，美国人也并不是没有怀疑的。我的朋友刘亚猛教授在一篇文章中说起，被我国理论界奉为主臬的美国理论家J. 希利斯·米勒“对1960年代以来美国思想界从欧洲大陆的大规模理论引进进行了反思，得出了一系列发人深省的结论”：

理论并不如一般人想象的那么“超脱大度”（“impersonal and universal”），而是跟它萌发生长的那个语境所具有的“独特时、地、文化和语言”盘根错节、难解难分。又如，在将理论从其“原址”迁移到一个陌生语境时，人们不管费多大的劲总还是无法将它从固有的“语言和文化根基”完全剥离。“那些试图吸收外异理论，使之在本土发挥新功用的人引进的其实可能是一匹特洛伊木马，或者是一种计算机病毒，反过来控制了机内原有的程序，使之服务于某些异己利益，产生破坏性效果”。^①

从他那里，我长期的困惑得到理论上某种程度的阐明。我们引进的那些西方理论，我们模仿的那些西方的诗风，是不是可能“是一匹特洛伊木马，或者是一种计算机病毒呢”？是不是“反过来控制了机内原有的程序”，对我视为生命的诗艺“产生破坏性效果”

^①刘亚猛《理论引进的修辞视角》，《外国语言文学》2007年第2期，42页。

呢？这一点，我们是有过切肤之痛的。上世纪引进的那些苏式文论中的特洛伊木马和计算机病毒留下的伤害是不应该忘记的。乔纳森·卡勒说过，作为理论，其本身的准则就是反思。

回顾自以为奉献给诗的生命历程，忧惧之情油然而生。整整七十多年的岁月，对诗真正有把握，不过是上个世纪八十年代那不到十年的时间，在七十年代以前，我为正统诗坛的假大空的权威所窒息，在九十年代以后，我又为新诗的眼花缭乱所迷惑。

人，甚至像我这样一个并不太愚蠢的人，实在是很渺小的。

虽然渺小，但聊可自慰的是，毕竟这是一个追求诗歌艺术的人心灵探险的记录，一个颇有时代特点的个案，其中许多观念和细节，也许还有历史文献的价值。

正是因为这样，在上世纪末，本世纪初，我的研究转向了新诗历史、诗学审美和新诗经典文本的解读，写出了《新诗的第一个十年》和《“再别康桥”解读》等等，在这种领域中，我欣慰地感到，我又恢复了谢冕所说的“良好的自我感觉”。这是因为，在相当长的一个时期我把理论创新的希望完全寄托于西方诗论，而不知理论更丰富的宝库就在我们的历史实践之中，究竟引进的是特洛伊木马、计算机病毒，还是灵丹仙草，只有历史实践才能证明。

2009年5月3日—7月17日

目 录

第一辑 崛起论	1
诗与“小我”	2
恢复新诗根本的艺术传统——舒婷的创作给我们的启示	7
给艺术的革新者更自由的空气	18
新的美学原则在崛起	23
论新诗的民族传统和外来影响问题	30
关于诗歌流派嬗变过速问题	52
“后新潮”诗的困窘与出路	58
“后新潮”诗的反思	62
诗论纷争：在个人承担和历史承担之间	72
历史的裁决——朦胧诗二十周年祭	77
访谈录：我与“朦胧诗”的论争	90
《新诗发展概况》写作前后	118
 第二辑 新诗评说	 135
论新诗第一个十年	136
论《女神》：从泛神论到“泛我论”和“无我论”	185
序王炳根《少女万岁——蔡其矫传》	199
序陈仲义《现代诗创作探微》	205
序俞兆平《诗美解悟》	209
评秦岭雪：在古典美和当代美的冲突中悠游	213

第三辑 经典文本微观分析 221

引 言 西方文论和中国经典的痛苦搏斗 222

徐志摩《再别康桥》：无声的独享 224

闻一多《死水》：“以丑为美”的艺术 234

戴望舒《雨巷》：缠绵情结的客观对应物 244

郭沫若《天上的街市》：飘渺中的确证 248

卞之琳《断章》：超越抒情，相对性哲理 252

冯至《你说，你最爱看这原野里》：纪念没有印象的普通人 255

穆旦《春》：为青春的欲望寻求“归依” 258

曾卓《悬崖边的树》：严峻的危机和精神升华的统一 261

臧克家《有的人》：以生死格言抒情 266

蔡其矫《雾中汉水》：情思决定红日朝霞间的因果 272

舒婷《致橡树》和《神女峰》：女性独立宣言 274

北岛《无题》：对麻木和愚昧的决绝 281

海子《麦地》：月亮下面的劳动颂歌 284

第四辑 诗学研究：诗歌审美的规范性与开放性 289

第一节 概括意象中的感情优势 290

第二节 诗的知觉量变和质的转移 317

第三节 诗的感受的三个层次 326

第四节 心灵综合和直接抒情 341

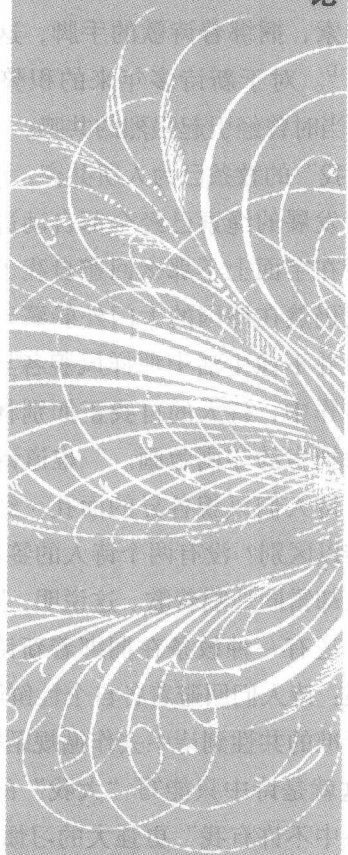
第五节 诗的想象 386

第六节 诗的比喻与想象的距离 404

第七节 诗的整体结构 416

第八节 诗的情绪节奏和语言节奏 442

第一辑 崛起论



诗与“小我”

前记：1980年4月，我在南宁参加了全国第一次诗歌理论讨论会，我在会上的发言，引起了轰动，《光明日报》一位姓章的资深编辑约我写了这篇文章。

一年多以前，诗人公刘曾经说过，有一根由来已久的绊索，捆绑着诗歌的手脚，这就是：不允许诗中有“我”^①。对于新诗多年来的积弊，这样痛快淋漓的针砭，在当时曾经引起强烈的共鸣。一年多过去了，诗中不许有“我”的教条已为人所共弃。但是，这并不等于说捆绑新诗发展的绳索已经全部自动进入马王堆古墓。诗人们虽然在字面上不那么回避自我了，但是许多诗人真正的自我仍然在诗国的大门外躲藏着，在诗里出现的诗人的形象并不像生活中那样风貌各异，而是大同小异。在不少诗作中，诗人的自我正如别林斯基所形容的那样：

“就像拙劣的印刷版画。”难道诗竟是这样一种奇怪的镜子，诗人们风貌各异的面孔，经它一照就变得像鸡蛋一样难以区别？没有两个诗人的签名是同样的，可是，许多诗人却雷同地唱着歌。这说明，除了不许诗中有“我”以外，还有一种教条在捆绑着新诗。这种教条养成了一种习惯：诗人们回避着各自个性鲜明的自我，而让放之四海而皆准的共性到诗中去作循规蹈矩的表演。

这就是诗中只能写“大我”的艺术教条，这是一种比“诗中不许有我”更强大的习惯势力。

从五十年代中期起，对诗歌中的自我，就流行着这样的分析：一种是“大我”，是阶级的、人民的、时代的代表；一种是“小我”，是诗人个人的化身。在诗歌中只能表现“大我”，“小我”则是应该抛弃的^②。

当诗人模仿着哲学家的冷漠和持重，拘谨地以阶级的化身发言的时候，他的『大我』就纯粹到不会呼吸也不能歌唱了。

①公刘《诗与诚实》，《文艺报》1979年4月号。

②1980年《诗刊》召开的诗歌讨论会上，有一位颇有名声的诗评家甚至提：“大我是目的，小我是手段。”

这样，就奠定了在诗歌中把个性溶解到原则中去的理论基础，为概念化、雷同化种下了种子。

这种机械地划分“大我”“小我”的理论把我们的创作思想搞乱了。对于诗人来说，当然应该与人民命运相共，呼吸相通，应该在情感上、道德上和人民一致。但是，这是对诗人的思想的要求，它与构成诗歌形象的原则并不完全是一回事。在艺术上，把诗人的自我形象当成阶级和人民的化身，而完全撇开诗人的个性风貌，这样的自我形象不可能不是抽象的、概念的。

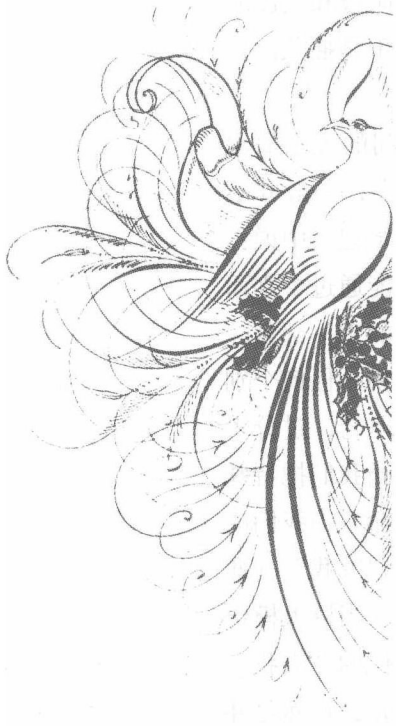
这种理论的错误还在于把普遍的本质和特殊的个性之间的关系搞混了，以为普遍绝对高于特殊，一般完全可以包含个别。其实，一般并不是个别的父亲，相反，个别才是一般的父亲，列宁在《哲学笔记》中说：

“个别一定与一般相联而存在，一般只能在个别中存在，只能通过个别而存在。任何个别（不论怎样）都是一般。任何一般都是个别的（一部分，或一方面，或本质）。任何一般只是大致地包括一切个别事物。任何个别都不能完全包括在一般之中。”在诗中只能写“大我”的理论，过分崇拜一般和本质，对于特殊和个别采取傲慢的蔑视态度。可是当我们把特殊和个别当作偶然的因素排除掉的时候，便也排除了形象的生命。当我们的诗人抑制着个别的“小我”，使之不能出声，而刻意模拟着“大我”，使之充斥宇宙的时候，“大我”却抽象化到不可捉摸的程度了。当诗人模仿着哲学家的冷漠和持重，拘谨地以阶级的化身发言的时候，他的“大我”就纯粹到不会呼吸也不能歌唱了。这也并不奇怪，个别的麻雀，自然是并不令人肃然起敬，但是我们却天天可以听到它的歌声，而那代表一切鸟类的本质却连一句歌也唱不出来。这就像每一个苹果是可吃的，可是我们却不能吃一种普遍的水果，而感到有任何的甜美。摒弃了“小我”，也就摒弃了“大我”的可感知性。排除了“小我”，也就是排除了诗人的艺术个性。“大我”自然是很高大而光彩照人的，但是它却有一个致命的缺点，那就是它不能独立存在，它离开了“小我”就没有生命了。追求“大我”的诗人必须把它和“小我”统一起来追求。

从五十年代中期起，我们文艺理论界就产生了一种奇异的矛盾：在小说和戏剧领域中，人们都在异口同声地讨伐那种把典型当作一定社会力量本质的体现的庸俗社会学，而在诗歌领域中却在大肆推行这种用阶级的“大我”、人民的“大我”来排斥有独特个性的“小我”的庸俗社会学。好像存在着这样一种不成文的法规：在小说和戏剧中，只有普遍的共性，没有特殊的个性是注定要失败的，而在诗歌领域中却成了成功之道。好像

在诗歌的典型化中，追求通过“小我”上升到“大我”是一种自寻麻烦的曲径，好像诗歌是可以直接表现“大我”的共性而不必管它什么个性的。这只能说明：在诗歌领域中，艺术教条主义要比其他领域严重得多。这也说明，我们对于诗歌艺术的特殊规律是缺乏认真的研究的。

诗，不同于小说与戏剧之处在于，它往往把诗人自己的内心世界作为直接表现对象。即使在诗歌作品中不直接表现诗人自己，诗人的个性也要成为间接表现对象。诗不像小说和戏剧那样，一定要让自我隐藏到情节和场景后面去。诗歌形象的特点在于它带着强烈的主观色彩，这种主观性往往可以使形象冲破生活原型，发生变异，而诗人不同的个性就在这千差万别的变了形的形象中突现出来，这种主观色彩自然是独异的，而不是普遍的、一般的，它是不能完全与“大我”重合的。如果生活中有一棵树，在不同个性的诗人笔下形象是不可能等同的。在第一个诗人笔下可能是一株珊瑚树；在第二个诗人那里可能是树冠上一片红花；在第三个诗人手中，树的形状可能与开屏的孔雀很难区别；在第四个诗人的作品中，树可能与烈士的微笑叠印在一起；在第五个诗人那里很可能把树当成诗人自我，他可以在这棵树上找到与自我的精神状态相通的某些特点，如果他是朝气蓬勃的，他就把树写得朝气蓬勃，如果他是暮气沉沉的，他也可以把树写得暮气沉沉。批评家如果责备他歪曲了树的本质，诗人可以回答：我只能表现和我的灵魂息息相通的东西，在我笔下的树本质必须有我的个性。把诗歌当作客观对象本质的写照已经是不准确的了，把诗人的个性排斥在诗歌表现对象之外则更是错误。如果说诗人的自我只是某种“大我”，那么，这不过是在客观表现对象上打上一个千篇一律的橡皮图章罢了。每一个诗人都有权利把自己的个性和客观对象融合在一起。不同的诗人把同样的对象改造成各自不尽相同的样子是起码的权利。每一个诗人都应该而且可能有他自己独一无二的美学准则，他的创造性往往就集中表现为在别人



司空见惯的东西上发现、创造出不可模仿的美来。而他的个性就是通过这些美的独创体现出来，在每一个独创形象上都留下只属于他的那种风貌。不同的诗人甚至可以有不同的抒情逻辑，正因为这样，在李白笔下，春天是从柳条上回来的；在30年代艾青的笔下，春天是从上海市郊烈士陵园中回来的；而在李瑛笔下，春天是从北国的冰缝中漫溢出来的。每一个诗人都应该找到属于他自己的抒情逻辑。诗人的“小我”，是这样宝贵，它是不能公有的。

诗，自然不能限于表现“小我”。少女可以为失去的爱情而歌，守财奴不可以为失去的钱袋而歌。并不是任何一种“小我”的心灵颤动都有歌唱的价值，但是要歌唱“大我”的人，必须从“小我”出发。不能从“大我”到“大我”，而应该从“小我”上升到“大我”。从“大我”出发就是从概念出发。

我们通常说一个诗人应该是一个革命的人，因为从血管里冒出来的总是血，从水管里冒出来的总是水。但是，这样讲还是不够的，我们还要说，一个诗人还应该是一个个性鲜明的人。像别林斯基所指出的那样，他比一般人更具鲜明的个性：“诗人的个性越是深刻有力，就越是一个诗人。”诗人不但要对客观对象有敏锐的感受能力，而且要对自我的个性，对那常常为常人的习惯所忽略了的心灵微妙的颤动有高度的敏感，甚至在没有外界条件的刺激的情况下，也能唤醒这种敏感，表现这种敏感。

诗人要相信自己的“小我”。如果连自己的眼睛和耳朵都不敢相信，就很难真切地表现自己的个性。在诗里，是不能笼统地排斥自我表现的。《离骚》中的自我表现还少吗？如果绝对排斥“小我”，排斥自我表现，李白、杜甫、拜伦、雪莱、普希金、马雅可夫斯基、艾青、穆旦的风格还能存在吗？

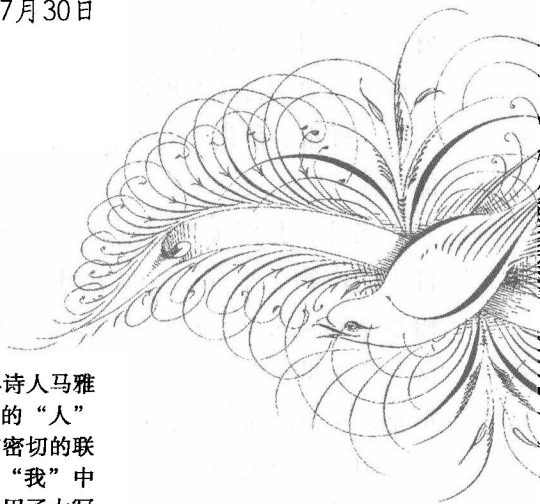
当然，我们批评过小资产阶级的自我表现，但那是一个特殊历史条件下的产物。小资产阶级思想在当时可能与战争环境相矛盾，或许是阻碍革命发展的。诗人们当时改造自我的要求是如此之迫切，以至已来不及区分什么是小资产阶级的自我表现，什么是诗歌中不可缺少的自我形象。但是，小资产阶级的自我表现从“五四”时期开始就是反对封建束缚、反抗帝国主义压迫的一个普遍表现形式，对新诗艺术基础的建立也起过积极作用。就是在解放区，像何其芳那样“快乐地爱好我自己”、“痛苦地突破我自己，提高我自己”的自我表现，也还有进步的一面，是不可以笼统地加以否定的。光说诗是生活的反映，是不全面的；它同时是诗人心灵的创造，是诗人的个性表现。思想的原则和艺术的原则常常并不是能够

完全统一的，在诗歌中否认自我表现，是当年思想革命的一种代价。任何革命不可能是没有代价的。在一个历史时期，诗人的自我隐藏起来，隐藏到工农翻身、人民解放的客观图景背后去，满足于作英勇斗争和忘我劳动的描绘，是合乎规律的。但是，对艺术来说，这不能不是一个过渡。等到诗人对自我的感情活动有了充分把握的时候，就不必这样（有时是过分地）羞怯地把自我当作“小我”来回避了。从这个意义上讲，《王贵与李香香》等叙事诗的出现，正是横跨两个历史时期的桥梁。但是不管桥梁多么壮丽，人们也不会桥上徘徊不前。人们造桥是为了达到彼岸，因为人们知道，彼岸比此岸更加美妙。

今天，我们可以说，已经到达了彼岸。诗人和人民的感情已经水乳交融，知识分子的绝大多数已经成为无产阶级的一个组成部分。而在这个时候，回避自我，害怕“小我”^①，只能是昨天的一种艺术的习惯势力。是时候了，我们应该和它含笑挥手告别了。对于不少诗人来说，今天有一个寻找失去了的自我的任务，真诗的未来，就从找到了属于自我独有个性的那天开始。

原载《光明日报》1980年7月30日

^①关于“大我”的说法由来已久，最早可能从苏联红色经典诗人马雅可夫斯基那里来。原文是大写的“我”或者与高尔基大写的“人”有关。这个“大写的我”与基督教《圣经》中写的“他”有密切的联想关系。在《圣经》中写的“他”是上帝，引申到大写的“我”中来，就有神圣的意义。马雅可夫斯基在长诗《好哇！》中还用了大写的“我”的所有格：“大街是我的，城市是我的！”与一首经典古俄罗斯民歌之中反复突出的“我的”遥相呼应。原文翻译如下：“雄健的，强壮的，没有任何人能打败的，祖国，是我的；莫斯科是我的。你是我最亲爱的。”当正统诗论家把“大我”当成金科玉律之时，却对“大我”的文化内涵一无所知。2009年7月注。



恢复新诗根本的艺术传统

——舒婷的创作给我们的启示

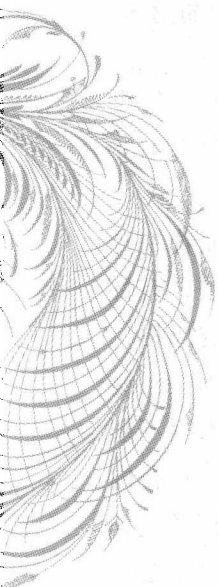
1979年，舒婷的诗歌，虽然并未在任何公开报刊上发表，可在读者中，引起了强烈的反响，赞扬与批判泾渭分明。批判者来势汹汹。《福建文艺》的魏世英独具慧眼，油印舒婷十首左右的诗，成活页，曰《心歌集》，在刊物上公开讨论。本文后来为《新华月报》（《新华文摘》的前身）转载。

在诗歌爱好者面前，舒婷的诗歌创作闪耀着一片奇异而陌生的光彩。即使那些对她的创作不习惯，有怀疑的人也不能不承认，她的作品一开始就很讲究风格，而且是那种标志一定成熟程度的独特风格，而那些对她的诗歌十分喜爱的同志，遇到反对派的时候也不得不勉强同意对她的某些批评。诸如，情调比较低沉，自我内心的描写多于沸腾的战斗生活的表现，形式比较洋气，缺乏民族风格。但是，这些果真是缺点吗？如果真是缺点，而且假定的能够得到克服的，那样便该出现一个慷慨激昂的舒婷，在她的作品中充满了英勇斗争和忘我劳动的场景，而且那形式又是与古典诗歌与民歌密切联系的，那么一来，舒婷还存在不存在？舒婷那引人注目的风格不是等于给谋杀了吗？由此可见，不管持什么观点的人都有一个从根本上让艺术思想再解放一点的任务，基于这种想法我想谈三个问题。

第一，关于情调的低沉和高昂的问题

长期以来有一种流行的见解，以为诗歌应该是，而且只能是时代精神的号角，而号角的声音当然是高昂的。的确，按这样的标准，舒婷的诗作不能不是显得低沉的。我们已经习惯了把感情和瀑布、激流联系在一起，而舒婷在《呵，母亲》中却说这种感情：“不是瀑布，不是激流，是花木掩映中唱不出歌的古井。”而在《当你从我的窗下走过》中，她的自我形象就更令人惊异了，它强调的是外表的衰老，而要表现的却是“火热的恋情”“轩昂的傲气”。用好像是低沉的形式来表现青

叛新诗『伪我』的流毒，把新诗几十年忠于自我的艺术诗一下子带到我们面前。她反



春的热情、坚强的信念一点也不受外在因素的影响，其实这一类情调是一点也不“低沉”的，而是很高昂的。只是作者并不满足于新诗中流行的那种放肆的夸耀和粗豪的嚣张，她似乎故意回避那号角式的高昂。她说了，她蔑视“佯装的咆哮”。她即使有高昂的情调也往往刻意追求那不高昂的表现形式，她偏爱那种与外在表现不同甚至矛盾的内心真实。

她温婉端丽的笔触表现的往往不是生活的具体场景和过程，而是去寻觅、探索，挖掘沸腾的生活溶解在自己心灵中的情绪，捕捉那些更深、更细、更微妙的心灵的秘密的颤动。在我们看来缺乏诗意的平凡甚至是渺小的感触中她发现了诗意，在我们以为不可想象的领域中，她展开了想象的翅膀。虽然这不是号角，但是，作为一支月下的提琴曲，仍然反映了那十年浩劫留在一代青年心灵上的深刻烙印，难道我们可以因为她不是号手而否认她的作品是诗吗？难道时代的旋律只有号角才能演奏，而其他乐器都没有问津的权利吗？

当然在舒婷创造的那个世界并不完全是一派炫目的阳光照耀着鲜花，相反，这里也有连绵的阴雨和落叶，要说“低沉”的话，也并不是没有低沉的东西。不错，她的抒情主人公往往给人一种沉默的孤寂之感；她“戴着荆冠”，忍受过许多精神苦难，但流露出来的却很少，内心“也许有一个重洋，但流出来，只是两颗泪珠”。在这不美满的精神世界中，她也怀有过希望，

“要有坚实的肩膀，能靠上疲倦的头，需要有一双手，来支持最沉重的时刻”。但是改变这种不满的孤寂世界的希望却总是没有实现的：“也许有一个约会，至今尚未如期，也许有一次热恋，永不能相许。”从表面上看来，读者完全有理由怀疑这个抒情主人公是一个面色苍白的孤独者，一个脱离了群众远离了集体的个人主义者，但是我们与其去责备作者描写了青春的孤寂心灵，不如去责备那叫火热的青春产生孤寂之感的环境罢。那种“渴望得到也懂得温柔”的独白，不是让我们想起了那一味强调斗争，人与人之间的关系不断恶化紧张化的

岁月吗？这种追求人与人之间关系的和谐、友爱而不能实现的痛苦，不是对那以人民群众自己为对象的阶级斗争的长期反感造成的吗？这种寂寞（或者叫低沉）不正是那险恶的历史环境在一个年轻人心灵上的投影吗？而这种寂寞的内心独白所表现的恰恰是不甘于寂寞，而又找不到改变这种寂寞的现实力量，有时她只能孤独地抵抗这种叫人寂寞的环境：“从海岸到巉岩，多么寂寞我的影；从黄昏到夜阑，多么骄傲我的心。”舒婷的抒情主人公是在那真理被割破了喉管的年月中形成了自己的人生观，认识着现实，认识着自己，形成了特殊的精神气质的。舒婷虽然回避直接描绘社会政治环境，但她还是用自己的心灵去反映了那特殊的历史环境的某些显著的特点。她写道：“目睹了血腥的光荣”，“记载了伟大的罪孽”，写到许多希望和辛勤的劳动“被秘密地埋葬”了的悲剧的现实。在这样的环境中，舒婷所塑造的自我形象既不是叱咤风云以扭转乾坤为己任的英雄，也不是由失望而沉沦、失去热情和理想的麻木者。不，她是既不甘寂寞、陷于虚无，又不能改变现实、改变自我的一种典型。也许，从外延上来说，这种心灵的典型比那真理的无畏的探求者更众多，这是现代中国人精神状态的一个很重要的侧面。她好像为自己制造了一个美丽的宁静的远离世俗的喧嚣的天地，躲在这小天地里，她免于同流合污的成分多于保全自己的因素。她是软弱的，又是坚强的，她蔑视“佯装的咆哮”，也同样蔑视“虚伪的平静”，她忍受着失望，又怀着胜利的信念：“呵，生活，虽然你已断送／无数纯洁的梦，还有勇敢的人／如暴风／疾飞的海燕。”这正说明她要摆脱十年浩劫留给她精神上的沉重负担，她提醒自己，不能沉溺于过去的痛苦中：

这世界上有沉迷的痛苦，还有觉醒的欢欣。

这自然是一种奇警的概括，有着叫人惊异的理性的光彩，但是对于这样一个主人公来说，这不能算是表达得很完整很确切的。因为沉迷者可能是没有痛苦的，而早醒者却可能有痛苦乃至牺牲，现实生活的逻辑往往与她所说的相反：“这世界上有苏醒的痛苦，还有沉迷的欢欣。”

这样就太“低沉”了。舒婷究竟还比较天真，她急于要挣脱沉重的精神负担。她宁愿让自己轻松一些，快活一些。当一个同辈青年在他的诗《一切》中发出叹息“一切都是命运，一切都是烟云”^①时，舒婷不同意他这样虚无，她同这种心灵的绝望进行争辩：“一切的现在都孕育着

^①这是北岛的诗句。