

新诗经典

程一身 主编

昌
耀
著

钟声回到青铜

昌耀诗选

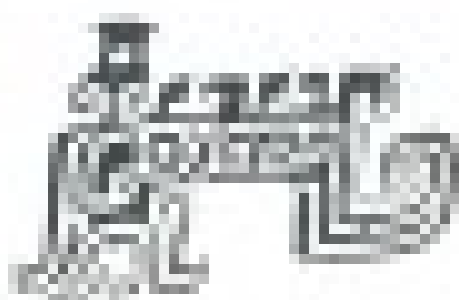


卷一

目錄

卷一 目錄

卷一 目錄



新诗经典

程一身
主编

昌
耀
著

钟声回到青铜

昌耀诗选

河南文艺出版社

• 郑州 •

图书在版编目(CIP)数据

钟声回到青铜:昌耀诗选/昌耀著;程一身主编. —郑州:河南文艺出版社,2018.1

(新诗经典)

ISBN 978-7-5559-0077-1

I.①钟… II.①昌…②程… III.①诗集-中国-当代 IV.①I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 259277 号

出版发行 河南文艺出版社
本社地址 郑州市鑫苑路 18 号 11 栋
邮政编码 450011
售书热线 0371-65379196
承印单位 河南瑞之光印刷股份有限公司
经销单位 新华书店
开 本 890 毫米×1240 毫米 1/32
印 张 9.5
字 数 202 000
版 次 2018 年 1 月第 1 版
印 次 2018 年 1 月第 1 次印刷
定 价 21.00 元

版权所有 盗版必究

图书如有印装错误,请寄回印厂调换。

印厂地址 河南省武陟县产业集聚区东区(詹店镇)泰安路

邮政编码 454950 电话 0391-2527860

钟声回到青铜

——昌耀诗歌导读

无论生前还是死后，昌耀（1936—2000）都是令人敬畏的存在。他的光芒太强大，离他很远就可以感到，或许正因为这，能走近他的人极少。换句话说，其厚重程度与受冷落程度是成正比的。早在1988年，骆一禾就断定“昌耀是中国新诗运动中一位大诗人”（骆一禾、张袂《太阳说：来，朝前走》）。问题是昌耀何以伟大，或者说他是从何时开始伟大的？

《昌耀诗文总集》（增编版，作家版2010）收入的第一首诗是《船，或工程脚手架》（1955），最后一首诗是《一十一支红玫瑰》（2000），前后跨度四十五年，除去创作中断的十年（1968—1977），实际创作时间为三十五年。大体上可以分成早期（1955—1967）、中期（1978—1984）、后期（1985—1991）和晚期（1992—2000）。

昌耀诗歌的早期比较容易界定，起点自然是1955年。1957年，昌耀因发表《林中试笛》被打成右派，成为他命运的起点，但他继续写作，1967年，即“文革”爆发之初，他才停下笔来。早期的昌耀还称不上伟大，但他出手不凡，不乏优秀诗歌。在我看来，昌耀前两年的诗歌是练笔性的。他在诗歌中真正确立自我是从1957年开始的，这个过程持续到1962年。

尽管其后仍有创作，但已偏离了自我和时代，基本上没什么价值。昌耀早期诗歌的形式已很完备，既有短诗又有长诗，既有对民歌与古诗的借鉴又有独具特色的创造。从写作对象来说，昌耀早期诗歌就确定了个人与时代的复调交融品格。昌耀可能比同代的其他诗人融入时代更彻底。他的长诗《哈拉库图人与钢铁——一个青年理想主义者的心灵笔记》（1959）和《凶年逸稿——在饥馑的年代》（1962）体现了社会建设的成就与灾难。其中《凶年逸稿》既写了时代又写了时代中的自我，个体的生存处境与时代的整体状况形成了彼此呼应的同构关系。它代表了昌耀早期诗歌的最高成就，也是昌耀所有诗歌中的一流作品。诗人以富于创造力的语言对饥馑年代做了如此生动的描绘：“这是一个被称作绝少孕妇的年代。/我们的绿色希望以语言形式盛在餐盘/任人下箸。我们习惯了精神会餐。”物质匮乏的现实普遍被精神富裕的想象充实着，尤其是“我以炊烟运动的微粒”那一节将饥饿中的幻想写到了极致。仅凭此诗，昌耀就堪称杰出诗人。因此可将昌耀诗歌的早期称为“凶年”时期。事实上，这个时期确实是昌耀——但并不限于昌耀——的凶年。

1955年，十九岁的昌耀主动选择了西宁，投身于大西北开发的热潮。同年，昌耀写出了第一首他认可的诗《船，或工程脚手架》，祖国建设与个人创作在此交相辉映。而昌耀确立自我形象的第一首诗是《高车》（1957），其诗歌的英雄主题即萌发于此。该诗前三节写得极有气势：以“隆起”（向上，以地平线为参照点）、“轧过”（向下，以北斗星宫为参照点）突出“高

车”之高，然后从空间转向时间，以由近及远的视角呈现了高车在岁月中的漫长穿越，可以说为读者留下了一个巨大的高车背影。昌耀把高车巨人化显然体现了他的英雄情结，正如他在诗前小序中所说的“我看重它们……更在于它们本是英雄”。昌耀的英雄情结或许和他参加过抗美援朝不无关系。当然此诗中的高车是青海风物，而英雄自然对应着建设者的形象。值得注意的是，《高车》的语言已出现古语化倾向，“之乎者也”就出现了两个，还有一个“于”字。《峨日朵雪峰之侧》（1962）其实是《高车》的延伸。在这首惊心动魄的短诗中，诗人以一个攀登者的形象出场，进一步强化了其英雄主题：

我小心翼翼探出前额，
惊异于薄壁那边
朝向峨日朵之雪彷徨许久的太阳
正决然跃入一片引力无穷的山海。
石砾不时滑坡引动棕色深渊自上而下一派嚣鸣，
像军旅远去的喊杀声。我的指关节铆钉一般
楔入巨石罅隙。血滴，从脚下撕裂的鞋底渗出……

昌耀写个人的诗往往透露出男性气质和英雄倾向，这成为他诗歌的一个贯穿性主题。后来的《一百头雄牛》（1986）、《穿牛仔裤的男子》（1986）都是如此。《划呀，划呀，父亲们——献给新时期的船夫》（1981）中的父亲和《僧人》（1990）中的托钵苦行僧都是男性主题的变体。

昌耀辍笔的时间等于“文革”的时间，但略微滞后。这十年其实是他的黄金时代，可惜是一段漫长的空白。1976年，“文革”结束。伴随着整个社会的拨乱反正，1979年，“戏看蚂蚁筑巢二十余秋”（《归客》，1979）的昌耀被平反，重返青海文联工作。可以说这是他的新生。从此，他和家人住进了城市，这也是他的五口之家生活幸福的时期。只是恢复创作的昌耀已四十二岁，人到中年。在此期间，昌耀以焕发的生机激活了沉默的十年。对他来说，重新写诗无异于温习“黄金般的吆喝”（《冰河期》，1979），于是他迅速迎来了创作的巅峰期——“慈航”时期。长诗《慈航》（1981）和组诗《青藏高原的形体》（1984）树立了中国新诗崇高品格的典范，使他成为不折不扣的大诗人。

《慈航》显然是诗人的自传，呈现的是一个小人物在大时代中的命运。岂止是小人物？更是大时代的囚徒。但面对时代强加于人的迫害以及由此陷入的生存绝境，这位大山的囚徒兼“离骚”传统的继承人仍保持着对党的信任和忠诚，但他需要拯救——自我拯救与他人拯救。其中自我拯救对应着英雄主题，他人拯救则对应着爱的主题，对这首诗来说，后者更根本。昌耀说《慈航》“基本上是以我为中心，写出了我对藏族群众的一种感激之情”（《答记者张晓颖问》，2000），“感激”当然属实，但“藏族群众”不免空泛。或许昌耀这样说跟他已经离婚有关。在我看来，《慈航》是一部爱的史诗，爱的主题与英雄主题的融合构成了作者“勇武百倍”的力量源泉，诗人以此对抗死亡的戕残。如诗中所写的，改善诗人命运的爱来自一桩适时

的婚姻，所谓“慈航”乃诗人在绝境中获得的向善引领，与其说引领者是诗人的妻子，不如说是诗人的岳父；与其说诗人感激的是藏族群众，不如说是岳父一家。1958年3月，被打成右派的昌耀下放到青海省湟源县日月乡若弱村劳动，住在乡政府武装干事杨公保家中。1967年，杨公保把他收为义子。1969年，杨公保病逝，他生前把自己的三女儿许配给了诗人，成了这桩拯救诗人命运的婚姻的决定者。因此对诗人来说，岳父是一尊佛，是他的慈爱让昌耀航出了苦难的大海。可以说《慈航》一诗在爱与死的张力中呈现了生的顽强与爱的伟力：

是的，在善恶的角力中

爱的繁衍与生殖

比死亡的戕残更古老、

更勇武百倍。

这是贯穿全诗的主旋律，并因此成就了一首爱的伟大颂歌。如果说《慈航》书写的是苦难中获救的话，其续曲《雪。土伯特女人和她的男人及三个孩子之歌》（1982）则一变而为幸福的家庭之歌，这种幸福甚至使诗中的雪都变成暖色调的了：“残雪覆盖的麦垛下面/散发出阳光的香气”。而温暖的核心则是那个“屁股蛋儿/在嫩草地上蹭出一溜拖曳的擦痕”“认真地/把每个过路的男子唤作‘爸爸’”的女孩，诗人昌耀的女儿。

来到西部之初，昌耀就开始为这片土地塑像了，他早期曾

写出《踏着蚀洞斑驳的岩原》(1961)、《这是赭黄色的土地》(1961)等出色的作品。而组诗《青藏高原的形体》更集中、更宏阔地呈现了西部的地理风貌与人文景观,其核心是人的文化寻根、生活习俗与经济建设,可以说这组诗从另一个维度体现了昌耀诗歌艺术的高度,显示了昌耀诗歌的雕塑功力与“硬”的特质,在某种程度上可以说是英雄主题从人延伸到土地的产物。换句话说,昌耀以拟人化手法使青藏高原具有了某种类似于男性的阳刚气质,所谓“发育完备的雄性美”。

从1985年起,昌耀诗歌中的感情发生了变调:从激越高昂逐渐转向忧郁低沉。从根本上说,这源于昌耀与时代的关系转变:起初他自认为与时代是合拍共进的,但他逐渐发现自己与时代的不和谐,并最终演变成个体与时代的激烈冲突。可以说《斯人》(1985)是昌耀诗歌情感变调的开始:

静极——谁的叹嘘?

密西西比河此刻风雨,在那边攀缘而走。

地球这壁,一人无语独坐。

首先看题目,“斯人”体现了作者的古语倾向。这个题目呼应并激活了中国古典文学中的名句“斯人独憔悴”,以及“微斯人,吾谁与归?”,它们分别对应着憔悴与知音主题。更重要的是,“斯人”与“诗人”谐音,这就使此诗突破了个人自传的局限,体现出为诗人群体塑像的效果。如果用“这个人”作为题

目，这一切都难以体现。从题目“斯人”出发，还可以考察此诗中的人称词。诗中第一句的代词“谁”有不确定性，既可指诗人，也可指别人。第二句中虽无人称词，但确有人在“攀缘而走”，属于无人称词的人称，此句所指之人最好理解成诗人之外的另一个人。第三句中的“一人”即“斯人”，也就是“我”。但作者不用“我”，而用第三人称词，是为了与写作对象拉开距离，即“我”同时是自身的旁观者。从艺术上来看，此诗营造了一个极富张力的结构。第一句自成一节，为总领。第二节为分，其中第一句充满喧闹，对应着“谁的叹嘘”；第二句极其安静，对应着“静极”。破折号两侧的静与闹形成一个声音的张力结构，这是对中国古诗以声写静传统的化用。值得注意的是，作者为这种声静结构营造了一个浩瀚的空间，如果说第三句写的是“地球这壁”的话，第二句写的“密西西比河”就是“地球那壁”，前者是行动“攀缘而走”，后者为静止“独坐”；前者为想象，后者是写实。诗人的想象力穿越了地球，或者说将整个地球变成了诗人存在的空间。这是一种什么样的存在呢？在无比广阔极其安静中的孤寂感。很显然，后来《内陆高迥》（1988）中那个“步行在上帝的沙盘”的旅行者就是一个行动中的“斯人”。

从昌耀的写作史来看，《斯人》显示了作者与集体和时代的双重疏离，因此可以将这个时期称为“斯人”时期。随后“斯人”的孤寂感变成了“嚎啕”（1986）、“眩惑”（1986）、“悲怆”（1988）等情感体验。这种赋予其作品悲壮品格的现实冲突一直延续到晚期，并愈演愈烈，直到昌耀身患癌症跳楼自杀为

止。对这个阶段，昌耀命名为“后英雄”时期，他在诗中宣告“硬汉子从此消失”，以至“大男子的嚎啕使世界崩溃瘫软为泥”（《嚎啕：后英雄行状》，1986），可以说这是他对自身与时代冲突的直接反应。尽管昌耀写了不少精湛有力的短诗，但他本质上是个长诗诗人，其伟大主要是由长诗体现出来的。昌耀各个时期的代表作基本上都是长诗，其能量和力量大多是在长诗中释放出来的。本期的代表作《燔祭》（1988）也是一首长诗，全诗由“空位的悲哀”“孤愤”“光明殿”“噩的结构”“京都前门·狮面人”和“箫”六部分组成。《燔祭》的主题早在《生命体验》（1986）中就已经出现，面对“世俗化加速进程”，诗人反复慨叹“无话可说”。其实昌耀祭奠的是随着经济发展以及拜金主义盛行导致的理想主义丧失，“偶像成排倒下……碎玻璃已自斜面哗响在速逝的幽蓝”。正是这种不可遏止的群体哗变让诗人感到惊愕、孤愤、痛楚。所谓“神已失踪，钟声回到青铜”就是随着理想主义精神的消隐，崇高事物的回响均回归自身，钟声回到青铜，诗歌也将回归诗人。可以说，昌耀在这里已经预示了该时代的非诗性：诗歌遇到了没有读者或知音的困境。昌耀后期的长诗较多，另外两首重要的长诗是《听候召唤：赶路》（1987）和《哈拉库图》（1989），前者是一首进行曲，表达了一种因不甘落伍而急于赶路甚至飞翔的使命感，体现出诗人的自信和活力；后者则是一首咏叹调，将城堡、时间与命运等多重主题糅合成一个神秘的整体，在尝试破解生活困惑的同时流露出深沉的感喟。

1992 年对昌耀至关重要，并成为他晚期诗歌的起点。从社

会层面来看，这一年社会主义市场经济全面展开，诗人的经济贫困与自作多情（恋爱与写诗）的冲突加剧；从家庭层面来说，这一年昌耀和他的妻子离婚；从写作而言，他进入了诗歌的衰落期或转变期。其诗歌语言越发凝练拗口，情思也趋于隐秘难解。而且他未再写长诗，《一个中国诗人在俄罗斯》（1998）是诗文杂糅的，《20世纪行将结束》（1999）是“一首未完成诗稿的断简残编”。究其原因，昌耀晚期长诗的空缺恐怕只能归结于他极端的身体痛苦和心灵焦虑。与此密切相关的是，昌耀晚期的写作以“不分行”的文字为主。其不分行写作始于1983年的《浇花女孩》，但只是零星出现，偶尔延续。从1993年开始，他明显从诗歌写作转向不分行写作。1993年共十九件作品，除掉一篇答问文章，实有十八件，其中诗歌写作与不分行写作各占一半。其后不分行写作的数量不断增多，在1997年的十五件作品中只有一首诗歌，其余均不分行。他在《昌耀的诗》后记里对此做了以下解释：“我是一个‘大诗歌观’的主张者与实行者。……我并不贬斥分行，只是想留予分行以更多珍惜与真实感。就是说，务使压缩的文字更具情韵与诗的张力。随着岁月的递增，对世事的洞明、了悟，激情每会呈沉潜趋势，写作也会变得理由不足——固然内质涵容并不一定变得更单薄。在这种情况下，写作‘不分行’的文字会是诗人更为方便、乐意的选择。”由此可见，昌耀的不分行写作是激情沉潜的结果，而且他本人的用词是“‘不分行’的文字”，并未把它们称为诗歌。就此而言，我认为昌耀晚期事实上已经转向了具有整体性的散文片段写作。这些作品并不因为不是诗歌而降低它

们的价值，相反我认为不分行写作代表了昌耀晚期创作的高度。

晚期昌耀和时代保持着更加紧张的关系。“我在沉默中感受了生存的全部壮烈”，昌耀早期的这句诗其实适用于他的一生。“命运啊，你总让一部分人终身不得安宁……”（《一滴英雄泪》1992）如果说早期折磨昌耀的因素是政治的话，晚期则是爱情：“是的，朋友，今天是我最为痛苦的日子：我的恋人告诉我，她或要被一个走江湖的药材商贩选作新妇。她说，她是那个江湖客历选到‘第十八个’才被一眼看中的佳人。”（《无以名之的忧怀》1997）此事让昌耀痛感自身的失败：他和他崇尚的美被金钱一举打败了！晚期昌耀其实是个家庭的流亡者，他1989年就与妻子分居，离婚后失去了孩子和房子，想去南方与情人生活的打算也落空了，后来长期住在办公室（“目前我是在文联办公室的沙发上就寝，——反正我在家已有过近三年历史的睡沙发的功夫了不是吗？”这是他情书里的话），最终沦为“大街看守”。可以说昌耀晚期是名副其实的“烘烤”时期，《烘烤》（1992）集中体现了昌耀晚期的所有冲突，与社会的，与家庭的，与情人的——“这个社会的怪物、孤儿浪子、单恋的情人”，这是昌耀为自己绘制的精确自画像。这位“追寻黄帝舟车”的诗人从“前倾的身子愈益弯曲”到最后从医院病房的纵身一跃，无不回荡着非诗时代的慷慨悲音。

以上梳理了昌耀诗歌创作的四个时期：凶年时期（1955—1967）、慈航时期（1978—1984）、斯人时期（1985—1991）和烘烤时期（1992—2000）。从主题上说，昌耀的所有作品都属

于命运之书；从艺术上说，完美主义者昌耀的所有作品（主要指收入总集中的作品）未必都是完美的，但很少平庸之作。而且昌耀贡献了一大批经得起反复琢磨的厚重作品，这就使他不同于那些只有一两首代表作的诗人。昌耀是个拒不妥协的强力诗人，只不过这种力量在他人生的前半段是颂歌性的，但伴随着“天问”与反思；后半段则是对抗性的，但伴随着阵痛与无奈。从美学风格的基调来说，昌耀经历了从崇高（前期和中期）到悲壮（后期和晚期）的转变，相应地经历了从雄辩式抒情到豪陶式抒情的转变。而荒诞大体上是悲壮的变体，至少昌耀把它看成了“一种悲壮的享受”（《这夜，额头锯痛》1991）。

在我看来，昌耀诗歌中最值得注意的问题有两个：一个是昌耀诗歌的硬与软，一个是昌耀诗歌的语言构成与古语倾向。中国新诗很早就有“三美”说，而昌耀最借重的艺术形式是雕塑与音乐。雕塑为他的诗歌提供了形体、棱角以及强力效果，从而铸成了其诗歌之“硬”。无论写人还是写物，昌耀都能雕刻出对象的本真质地和细腻纹理；写到运动时，往往给人一种高清拍摄再缓慢播放的感觉。如“我们抬起脚丫朝前划一个半圆，又一声吼叫地落在甲板，作狠命一击”（《水手长—渡船—我们》，1962）。音乐则为他的诗歌提供了节奏、气势以及优美韵律，从而造成了其诗歌之“软”。“我用音乐描写运动”（《节奏：123……》，1981），昌耀如是说。从造句特点来看，昌耀爱用排比，有时兼用比喻式排比，以及环环相扣的句法：“雕凿一个头。背景是远山。一条河。/雕凿胡须、眉骨、眼睛、腮帮子。/雕凿腮帮子上一道极富暗示的疤痕。”（《头像》，

1985) 昌耀认为诗是“气质的堆塑”“灵气的流动”，诗的雕塑美和音乐美往往被他融成“流体雕塑”的奇观。正如他在《我的诗学观》(1985)中所说的：“……但我近来更倾向于将诗看作是‘音乐感觉’，是时空的抽象，是多部主题的融会。感到自己理想中的诗恰好是那样的一种‘流体’。当我预感到有某种‘诗意抒发’冲动的时候，我往往觉得有一股灵气渴待宣泄，惟求一可供填充的‘容器’而已。”试看《慈航》中的这几句：“……一头花鹿冲向断崖，/扭作半个轻柔的金环，/瞬间随同落日消散。”可以说，昌耀笔下的这头花鹿就是一具绝妙的“流体雕塑”，兼有形体之硬与质地之软。从根本上说，昌耀诗歌的“硬”源于其阳刚气质与英雄情结，昌耀诗歌的“软”则来自这个硬汉子的一腔柔情。或许令人难以置信，昌耀既是杰出的政治诗人（对应于“硬”）也是出色的爱情诗人（对应于“软”）。这两种风格迥异的爱在他的作品中得到了各臻其妙的表达。除了《慈航》这部爱的史诗之外，我认为这位堪称唯美主义者的诗人最好的爱情诗是写给修篁的：《致修篁》(1992)、《傍晚。篁与我》(1992)。

在当代诗人中，昌耀诗歌的语言独具特色。其元素相当丰富，往往能将书面语口语古语土语融为一体，句式紧凑绵密，极具表现力。其中比较刺眼的是昌耀对“古语”（骆一禾的说法）的偏爱，或许没有谁比他动用过那么多古语，以及古文句式。骆一禾对此做了正面评价：“昌耀所大量运用的、有时是险僻古奥的词汇，其作用在于使整个语境产生不断挑亮人们眼睛的奇突功能，造成感知的震醒……也用‘古语特征’造成的醒

觉、紧张与撞击效能来体现精神的力道……”（骆一禾、张珉《太阳说：来，朝前走》）后来昌耀也做过以下解释：“我个人的确采用过一些文言句式作为自己的诗歌语言，即便如此也不可能只是辞章之事，还需考虑与诗的氛围、格调是否谐和，或者是否提升了这种谐和而至于更醇厚的境界。至次也决不可让人感觉有镶嵌之嫌。再者，我是试图在‘现代’意义上使用这种文言及其句式。”（《致董林》，1990）这段话表明昌耀具有明确的化古意识，如他所说的，旨在达到“一种极致，一种苍茫的历史感，一种典雅境界，一种哲理化的抽象，一种余韵流响”。事实上，在具体创作时，由于失控或过火未必都能达到这种效果。在我看来，昌耀诗歌中的古语倾向固然增强了其诗歌的凝练性与历史感，有时也与其所写的古代文化现象形成了某些共振，但部分诗中确有使用古语过分的嫌疑，甚至给人一种逆流而动、执意而行的印象。“履白山黑水而走马，度险滩薄冰以幻游。”（《山旅》，1980）这种古诗句式出现在新诗语境里其实很不谐调。我推测昌耀对古语的偏爱和他没有接受系统的文学教育有关。由于没那么多规矩，反而可以让他放开写，不像那些受过长期教育的人把语言弄得很精致，在借用其他语言方面很谨慎。总体而言，昌耀创立的或许是一种适合他自己的语言系统，对后人来说，这可能是一种孤绝的诗歌语言传统。