

中国新诗总系

1959-1969

总主编 谢冕

本卷主编 洪子诚



NLIC 2970719173

人民文学出版社

中国新诗总系

1959-1969

总主编 谢冕

本卷主编 洪子诚



NLIC 2970719173

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总系. 第5卷, 作品. 1959~1969/谢冕主编;
洪子诚分册主编. —北京:人民文学出版社, 2009

ISBN 978-7-02-007553-9

I. 中… II. ①谢…②洪… III. 新诗-作品集-中国-
当代 IV. I 207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 113235 号

责任校对:刘晓强

责任印制:王景林



导言 殊途异向的两岸诗歌

洪子诚

二十世纪的四五十年代之交,中国大陆发生政权更迭的转折。受制于社会制度、文化环境等因素,两岸诗歌的走向出现明显的分化。这既表现在诗歌功能想象、诗歌题材主题上,表现在艺术方法、语言策略上,也表现在诗人身份、存在方式、诗歌传播方式和诗歌活动开展方式上。到了六十年代,这种分野的性质、产生的后果和由此提出的问题,得到充分凸显。因此,在诗歌文化的层面上,将两岸诗歌设定为对比、互为参照的对象,是了解这个时期中国诗歌状况可能采用的角度之一。

“新民歌运动”的退潮

五十年代后半期,大陆最重要的诗歌事件,是发生于一九五八年的“新民歌运动”(或称“大跃进民歌运动”)。从发生的动机和产生的效果而言,它不应只从诗歌方面来理解,这是当时政治、经济形势的产物,并转而成推动社会政治制度实验的群众动员手段。如果仅以诗歌的方面分析,则这一运动,是在创建“新的人民文艺”的目标之下,对新诗发展道路的重新规划、审定。一九四九年后,革命诗歌在大陆虽然已经确立了它的主流地位,但这并不能解决新诗的“合法性”难题。检讨新诗存在问题,重新寻找出路,是与新诗行进相伴的巨大压力。基于三十年代后期形成的有关“新文化”性质的“民族”、“大众”的想象,一九五八年,毛泽东提出了在民歌和古典诗歌基础上发展新诗的主张。这一主张,表现了强化乡村生活经验,来整合、规范诗歌的个人意识,并在艺术资源上,向着本土乡村民歌靠拢

的趋势。

“新民歌运动”带有国家“集体论述”的性质。它不是新诗运动中某一个别观点和个别诗歌活动。它由国家政治权力发动、支持,采取“全民”动员、参与的方式,而表现了罕见的席卷全国各个角落的“运动”方式。不过,它在一九五九年就开始退潮。一方面,与此紧密相关的社会政治“实验”遭遇到重大挫折,“新民歌”构成核心的乌托邦浪漫激情失去支撑的现实根据;另一方面的原因来自于这一诗歌运动的“内部”矛盾。也就是说,它的“文化悲剧”命运已在其发动者重新定义“新”和“民歌”的内涵时埋下。“新民歌”所应对的,是中国古典诗歌长期、普遍的对新诗的巨大压力,以及左翼文学派别如何面对、解决广大民众文化落后状况的困难。在毛泽东的理想设计中,“古典”和“民间”在表述中被和谐地扭结在一起,但它们的龃龉、矛盾却无法长时间掩盖。另一具有悖论意味的事情是,“民歌”以相对于“文人”、专业诗人的集体性创作,并主要通过口传方式传播而获得身份上的确认,但“新民歌运动”目标的制定,运动开展方式,“新民歌”的性质、形态,却为政治、文学“精英”、专业人士所规范、控制、引领,也主要以现代出版物的方式传播。这样,虽然在一九五九年文艺界对质疑“大跃进民歌”的言论展开了激烈批判,^①虽然仿照“诗三百”编选方式以确立“经典”的《红旗歌谣》的出版被交口赞誉,看作是证明“新民歌”取得伟大成绩的证明,^②但“新民歌运动”已呈现了它的颓势。民歌作为新诗写作参照和艺术资源之一的功能地位仍然存在,但“民歌”似乎不再成为一种“统制性”的诗歌目标和写作原则,“新民歌”也没有成为新诗的主导形

① 指对吴雁(王昌定)的《创作,需要才能》一文展开的批判。该文刊于《新港》(天津)1959年第8期,文章批评“大跃进”期间开展的人人写诗、人人成为诗人的运动,认为没有创作才能作为基础,“敢想敢干实际上是吹牛”,“说是一天写出三百首七个字一句的东西就叫做‘诗’,我宁可站在夏日炎炎的窗前,听一听树上知了的叫声,而不愿被人请去作这类‘诗篇’的评论家。我唯一钦佩的是‘三百’这个数目字。”文章发表后,《文艺报》《人民文学》《新港》《文汇报》(上海)和《光明日报》《中国青年报》《河北日报》《天津日报》等纷纷刊出批判文章,天津作协分会还召开了“批判吴雁资产阶级观点”的座谈会。

② 《红旗歌谣》选入“新民歌”三百首,郭沫若、周扬主编,一九五九年八月由红旗杂志社出版。

态。“五四”以来新诗成败的争论再次搁置(但也说明这一“永恒话题”此后肯定会被重提);工农兵写作者不再暧昧不明地被看作是未来诗歌写作的主力;诗歌写作也稍稍偏离那种主观意念宣泄的偏向,多少增强了对事物观察、体验的成分。在六十年代初两三年的短暂时间里,民歌的影响自然广泛存在,对古典诗歌(尤其是词赋小令)在体制、句式、韵律和境界的模仿,也成为部分诗人的写作风尚。上述的种种变化,在张志民的《西行剪影》、严阵的《江南曲》、李瑛《红柳集》、沙白的《杏花·春雨·江南》等诗集中得到体现。

这种有限的调整,并没有改变大陆诗歌的整体面貌。居统治性地位的诗歌观念和诗歌评价机制对诗人独创性所构成的压抑,是“当代”诗歌滑落的主要原因;诗歌环境的局促苛刻,语言更新能力和想象空间的狭窄,都是不争的事实。五十年代初部分青年诗人所表现的新鲜感受力,五十年代中期一些诗人在取材、艺术上的革新、探索,到六十年代已不再能够出现。从诗歌写作者的构成看,这种颓势的发生也是当然之事。这期间,从“旧中国”过来的诗人,大体上已退出创作主力的位置,一部分在“当代”因政治、艺术上受挫的诗人(艾青、穆旦、曾卓、牛汉、郑敏、绿原、彭燕郊、蔡其矫、昌耀、公刘、邵燕祥等),他们的“复苏”要到“文革”结束的前后。五十年代初步入诗坛的年轻者,经过五十年代政治、文学规范的筛选,其较有探索活力的部分已被放逐。^①虽然在六十年代,诗界有意识地标举筛选之余的突出者,作为诗歌“代有传人”的兴旺标志,^②但他们作品普遍存在因缺乏个性而面目雷同的状况。作为一种“文化战略”,从六十年代,确切地说是一九五八年以后,诗界十分重视从工农兵中发现、培养诗人,他们的作品在报刊中有时也占据重要的位置。但是,当年对他们的写作所做的不吝溢美之词的评价,在很大程度上应该看作是基

① 一些在五十年代表现更充分探索活力的青年诗人,已被逐出合法的诗歌创作轨道,如公刘、昌耀、邵燕祥、流沙河、白桦等。

② 一九六三年至一九六四年间,由作家出版社出版有“老诗人”(臧克家、严辰、光未然、葛洛等)作序的青年诗人选集,如严阵《琴泉》、张永枚《螺号》、雁翼《白杨颂》、梁上泉《山泉集》、李瑛《红柳集》等,具有对青年诗人没有明白显示的集体举荐的意味。

他们的“文化身份”上的考虑。

六十年代大陆诗歌的“正常”境况,其实只有四五年的时间。一九六六年“文化大革命”前夕到七十年代初,文学刊物陆续停刊,诗歌等文学书籍的出版极为罕见。大部分作家、诗人遭到不同程度迫害,失去写作和发表作品权利。报纸上(包括红卫兵和“革命造反派”创办的小报)和文艺宣传活动中出现的诗歌,成为直接配合政治运动的技艺简单、粗糙的宣传品。^①它们也许是了解特定时期社会现象、文化心理的有价值材料,而从中国新诗艺术创造的角度看,不可能提供多少值得重视的经验。

作为体式的“政治抒情诗”

从题材、视角、诗歌语言等方面看,五十年代到七十年代大部分大陆诗歌都可以称为“政治诗”。但是,作为一种诗歌“体式”(或特定诗型)的“政治抒情诗”,却是在五十年代末得以确立,并在六十年代达到全盛的状态的。“政治抒情诗”的概念大约出现于五十年代后期,^②但具有典型形态的这类作品,五十年代初已经出现,如石方禹的《和平最强音》(1950)、郭小川以《致青年公民》为总题的组诗(1955)、贺敬之的《放声歌唱》(1956)等。作为体式的“政治抒情诗”的大量涌现,与当时社会、文化生活的泛政治化趋向相关。其艺术渊源,一是新诗中具有

① 对“文革”期间的诗歌现象的研究,参看王家平《文化大革命时期诗歌研究》,开封,河南大学出版社二〇〇四年出版。在这一著作中,“文革”诗歌被区分为“红卫兵诗歌”“国家出版物诗歌”和“流放者诗歌”三个部分。其实,前两者并无重要区别,而“流放者诗歌”(有的研究者使用了“地下写作”“潜在写作”“非主流诗歌”等不同概念)成为一种现象,主要是在七十年代初以后。

② 徐迟在《祖国颂·序》(诗刊社编,中国青年出版社,1959年10月)中,似乎最早使用这一概念。他说,“热情澎湃的政治抒情诗,可以说是我们的诗歌中一个崭新的形式”,它能“最鲜明、最充分地抒发了人民之情”。五十年代中期,他在评论郭小川的《致青年公民》时,就对这种诗体的基本形态有过粗略的勾勒,说这些诗“实际上是抽象的思想,抽象的概念,使用了形象化的语言来表达”。(《郭小川的几首诗》,《诗与生活》,北京出版社,1959年)

浪漫风格的,崇尚力、宏伟一脉的自由诗,包括三十年代“左联”诗歌和抗战时期的鼓动性作品。另一是接受西方浪漫派诗人、当代苏联诗人,尤其是被称为“当代政治诗的创始人”^①的马雅可夫斯基的诗歌遗产。这位在当代中国得到崇高地位的诗人,^②他的“直接参加到事变中去”“和自己的阶级在一切战线上一齐行动”的姿态,贴近“时代”的主题,“像炸弹、像火焰、像洪水,像钢铁般的力量和声音”的“楼梯体”的诗行和节奏方式,都为当代大陆政治诗的作者提供直接经验。^③ 诗歌是否处理现实政治题材,是否使用直接的、“街头诗”式的表现手段,是否诉诸集体性的鼓动效果,并不是判断诗歌成败优劣的尺度;即使在今天,“政治诗”也不是一个蒙羞的语词。不过,“政治诗”不应理解为是对现实政治运动、政策、口号的图解式表达。政治诗是对现实政治的介入,在介入现实政治的时候,创造某种偏离、质疑的“异质性”语言形态,以达到(虽然是想象性的)“重整现实”的目的。但事实上,这个时期大陆政治诗的写作者,并不具有、也无法获得独立的政治、艺术意识和能够“重整”现实的批判精神。

六十年代的“政治抒情诗”采用的是自由诗形式。通常是大型长诗。它经常表现为观念演绎、展开的结构方式。诗歌“形象”是附着于政治观念主干上的枝叶。叙述者常以阶级、时代的代言人身份和代言语态出现。书写立场,诗歌场景的抽象化、空洞化特征,与试图强化所表达的观念、情感的“真理”性质的动机有关。与这种抽象化、空洞化相伴随的,是大量象征性意象的运用,并逐渐建立了那种阐释当代中国政治的“公共”的,让普通读者能够确定无疑地把握其“所指”的“象征

① [法]阿拉贡《从彼特拉克到马雅可夫斯基》,《法国作家论文学》第364页,三联书店,1984年。

② 他被当代有的诗人称为“热爱的同志和导师”,说他的诗是“插在路上的箭头和旗帜”。一九五七年至一九六三年,人民文学出版社出版了共五卷的《马雅可夫斯基选集》。

③ 中国当代政治诗的作者虽然以马雅可夫斯基为榜样,但其实并不具有他那样的处理现代政治题材的思想、艺术能力;马雅可夫斯基早期的“未来派”诗歌经验,也被彻底予以清除。

体系”。^① 经历了五十年代诗歌“民族化”要求之后,“政治抒情诗”也有意识地为“外来”的自由诗注入“本土”的元素;用对偶、排比和能够前后呼应的节奏来控制、规范诗行和章节。这在贺敬之、郭小川、严阵等的这个时期的作品中有集中的体现。一九六三年以后,“政治抒情诗”已经不是个别诗人的选择,而成为诗界的强大潮流。六十年代初那些写作轻慢、带有“复古”倾向的水乡行、江南曲的诗人,那些杏花、春雨,以及花的原野的歌者,这时都无一例外地转到这种金戈铁马式的政治激情的铺陈上面。

“政治抒情诗”是一种“现场诗歌”“听的诗”,是一种“群众的诗,集体的诗”。^② 它是“革命”的产物,并反过来呼应催生它的“革命”。它以公众集体参与的朗诵为目标,主要不是诉诸个人的阅读。因而,这种诗歌的大量产生,与现场式的诗歌朗诵活动的活跃互为因果。与此相关的是六十年代诗歌界对“歌词”“说唱诗”“快板诗”等可供表演的诗歌样式的提倡:现代诗的那种“诗”“歌”分离的趋向,重新扭转为两者的结合。^③ 从一九六三年开始,到整个“文革”期间(甚至“文革”结束后的几年里),大型的诗歌朗诵会,文艺宣传队的诗朗诵和通过电视、广播手段的诗歌朗诵,是公众政治、文化生活的一个重要组成部分。在新诗历史上,诗朗诵当然并不是新鲜事物。但如朱自清四十年代后期所言,抗战前的诗歌朗诵,主要是“在于试验新诗或白话诗的音节”,而且主要是“诵读”,靠“独自一人默读或朗诵,或者向一些朋友朗诵”,“出发点主要是个人”,而抗战时期开展的朗诵是面向民众,“不是在平静的回忆之中,而是在紧张的集中的现场”^④。六十年代的诗朗诵,延续的正是这种面向公众的,“不止于表示态度,却进一步要求行动或者

① “政治抒情诗”中的“体系”性的象征意象,通常由自然意象和与中国共产党领导的革命相关的事物构成。前者如朝霞、青松、大海、太阳、暴风雨,后者则有天安门、井冈山、八角楼、宝塔山、雪山草地、灯塔等。

② 朱自清《论朗诵诗》,《论雅俗共赏》第43—45页,三联书店,1983年。

③ 《人民文学》《诗刊》等刊物,在一九六四年前后都专门开辟歌词的特辑。

④ 朱自清《论朗诵诗》。

工作”的诗歌朗诵传统。^①

从“形式意识形态”方面考察,如有的学者所言,“自由诗形式的出现本身就具有政治性”。“一方面,它反映着资产阶级自由解放的观念,另一方面,由于它‘自由’的气质,又潜藏‘不断革命’的动力”;正因为如此,自由诗“既是五四时期诗歌变革的参照、动力、手段和目标,又是从‘文学革命’到‘革命文学’的重要通道”。^②也就是说,随着革命、政治变革、战争的展开和高涨,自由诗在二十世纪中国的兴盛和它在当代的“极端化”体式的“政治抒情诗”的出现,它们所曾经产生的强烈影响,既顺乎“情”,也合于“理”。因而,当“文革”之后的“后革命”时代来临,世俗的物质追求和消费成为社会生活运转的主轴,这种诗歌“体式”的整体衰败滑落,也就同样的顺理成章,难以阻挡了。

在六十年代,大部分知名诗人都参与到“政治抒情诗”的写作之中,如闻捷、李瑛、严阵、阮章竞、张志民、韩笑、沙白等。与这一“诗体”联系最为紧密的,则是贺敬之和郭小川。贺敬之这个时期发表的《雷锋之歌》《西去列车的窗口》等,反响巨大,特别是在革命热情高涨的知识青年间广泛传播。自然,他的那些过分贴近,以至直接阐释、图解现实政治(政策)的诗作,在后来不仅在诗歌“艺术”层面,而且也在不断翻覆、变幻的“政治”层面上受到质疑。郭小川在五十年代的创作活

① 诗歌朗诵活动,在六十年代,尤其是一九六三年之后,在北京和其他大中城市,有很大的开展,且成为制度性的活动项目。一九六三年六月十六日,北京人民艺术剧院在东华门的儿童剧院举办定期的、持续到一九六四年的“星期诗歌朗诵会”,朗诵由著名话剧、电影演员担任。一九六三年一年里,在北京举行的大型诗歌朗诵会就达四十余场。《诗刊》社还编选了《朗诵诗选》(作家出版社,1965年2月),以供“基层宣传工作的同志和业余朗诵爱好者”开展诗歌朗诵活动的需要。这部诗选的第一版头两次印刷就发行了近九万册。这一时期的朗诵会经常配合国内外的政治活动和重大事件,如在北京举办的“支援古巴诗歌朗诵大会”(中央人民广播电台与《诗刊》联合举办,1962年11月8日),“纪念马雅可夫斯基诞生九十周年诗歌朗诵会”(《诗刊》社举办,1963年6月19日),“支持黑人斗争诗歌朗诵会”(《诗刊》社举办,1963年8月25日),“反对美国侵略越南诗会”(1964年8月),“援越抗美诗歌朗诵会”(1965年8月)等。

② 王光明《现代汉诗的百年演变》第351页,河北人民出版社,2003年。

力,来源于他经历过、或未完全觉察的思想艺术的内在矛盾。《深深的山谷》《白雪的赞歌》《一个和八个》《望星空》等作品的显著特征,表现在它们处理个人—群体、个体—历史、感性个体—历史本质之间的关系上,处理个体实现“本质化”的过程时,不掩盖其中存在的裂痕、冲突,承认这种裂痕、冲突的思想、审美价值。他虽然也强调个体精神“危机”克服、转化的必要,但也表现了对个体复杂的生活、情感的尊重和依恋,并在诗中加以具体展现的态度——这在五十年代,应该说是多少逸出了思想艺术“规范”的地方。因为这些作品(特别是《望星空》与《一个和八个》)和其他的问题,一九五九年下半年,郭小川在中国作协内部受到严厉批判。^① 政治、艺术的受挫,不管是有意还是被迫,他开始探索的立场上后撤。五十年代诗中的矛盾状态和思想探索的尖锐性质,在六十年代的诗作中已有很大削弱,转而发展了五十年代他的颂歌式、对现状的满足感抒发的那一侧面,并成为这个时期的主导方向。事实上,他也和当代大多数诗人那样,开始落入形式经营的陷阱。《厦门风姿》《甘蔗林——青纱帐》等,以“半逗律”的方式来处理铺陈的长句,以对称性的排比来建构章节,形成一种被人称为“现代赋体”^②的体式。这一探索,虽然在当时让人印象深刻,却难以掩盖其创作衰退的总体状态。

台湾诗歌的“超现实主义”

当代中国大陆和台湾的诗歌,拥有历史文化和语言的共同的深厚渊源,也面临相似的诗歌问题。中国新诗不论在“现代本质”方面,还

① 一九五九年六月起,郭小川因为《望星空》《一个和八个》的“严重错误”和他担任中国作协书记处书记时希望能有更多写作时间,“不安心工作”的“个人主义”,在中国作协党组召开的七次十二级党员干部会议上受到批判。次年年初中共中央宣传部召开的全国文化工作会议上,当时中宣部多位负责人在发言中也再次批判他的“错误”。(参见《郭小川全集》第12卷,广西师大出版社,2000年)

② “现代赋体”的概念,见谢冕《论中国形式传统》,《共和国的星光》第13页,春风文艺出版社,1983年。

是在社会文化空间的位置方面,都存在着边缘化、疏离“中心话语”的行进轨迹,与靠拢、进入“中心”的矛盾。新诗历史,可以看作是维护“边缘”地位,与走离边缘进入“中心”的两种诗学主张、诗歌潮流交错、冲突的历史。

二十世纪四五十年代之交,大陆和台湾的诗歌(文学),都面临着政治化(意识形态化)的强大规范压力。由于不同的政治、文化制度,不同的诗人构成,以及与传统、与域外文化所建立的不同关系,两岸的诗歌的走向发生明显分化。与大陆当代诗歌急速“政治化”,诗歌积极介入现实政治,参与社会运动,甚至有的时候成为社会运动的组成部分的取向不同,台湾五六十年代的“诗歌政治”,则选择了“去政治”的路线,在诗歌性质和社会文化空间位置上,呈现了疏离“中心”的“边缘化”特征。

五十年代初,台湾诗歌也面临“政治化”的强大要求。当时,迁台的国民党政权推行强硬的“反共复国”的方针。一方面,实施言论、媒体的严格干预、管制;另一方面,则在书刊出版优惠条件和物质奖励等给予诱惑,争取诗人、作家参与官方的“战斗文艺”的路线。官方通过其掌控的刊物和出版渠道,以及诸如“中华文艺奖金委员会”提供的优厚奖金,来推动官方的文艺政策的实施。^①虽然这一切富于诱惑力,但大多数更关心精神和语言探索的诗人,还是选择了另一路线;即使许多当时的“军中诗人”也不例外。他们的疏离“中心”,主要表现为两个方面。一是开辟自己独立的诗歌发表、出版渠道(刊物和出版社),另一是寻找、改造能够取得革新效果的写作资源。与这个时期大陆诗歌拒斥“现代主义”的取向不同,台湾却以激进的“现代派”诗歌实验作为其“当代诗歌”的起点。

台湾五六十年代的“现代派”诗歌运动,其发起者和参与者,虽有个别出生于台湾的本地作家(林亨泰、吴瀛涛等),但主要是四五

① 相关情况,可参见奚密《二十世纪台湾诗选·导论》,“导论”谈到,当时“中华文艺奖金委员会”的评奖标准是,作品必须“使用文学和艺术技巧,提升国家意识,传达反共反俄的主题”。(《二十世纪台湾诗选》第23—24页,人民文学出版社,2003年)

十年代之交从大陆来台的诗人和知识青年,如纪弦、覃子豪、钟鼎文、洛夫、余光中、杨唤、罗门、蓉子、张默、管管、痖弦、郑愁予、商禽、羊令野、周梦蝶等。出现这一情况的原因是,日据时期的台湾,由于殖民当局推动“日化”,日文成为报刊的语言。这导致不少作家只能、或习惯于用日文写作。战争结束后,政府宣布大众媒体一律禁用日文,这些作家遂在语言上处于两难的窘境:熟悉的语言文字被禁用,而熟练驾驭中文又尚需时日。^①他们有的便辍笔,有的则经历了十年时间的语言转换;后者被称为“跨越语言的一代”(林亨泰语)。台湾许多本土诗人遂陷于或“匿迹”,或暂时“销声”的情况。这样,拥有“语言优势”这一“重要文化资本”的大陆来台作家,在特定历史阶段便扮演了诗坛的主角。“文化身份”上的这一特征,使台湾当代诗歌与中国新诗“母体”具有难以分割的关联,但在诗歌评价的论争上,除了诗歌美学观念的差异外,也埋下了在一定时间里难以消解的地域、族群上的矛盾因素。

从大陆来台的诗人,在五六十年代经受了双重的文化错位。他们受制于现实的禁锢,同时面对大陆与台湾时空的“断裂”。“既承受着‘五四’以来文化虚位之痛,复伤情于无力把眼前渺无实质支离破碎的空间凝合为一种有意义的整体”,因而普遍“感到一种解体的废然绝望”。于是,他们在广义的现代派和超现实主义的艺术经验中,寻找到的那表达“企图抓住眼前的残垣,在支离破碎的文化空间寻索‘生存理由’所引起的种种焦虑”^②和对压抑的社会规范、公共价值体系加以反抗的语言手段。对梦、潜意识的探索,以“自觉”“暗示”为中心的语言、技巧的多种实验,外在形式和内在秩序的矛盾与调和,想象与听觉的开启与切断,以及歧义、悖谬情境的酿造形成的张力等,为这个时期的不

① “那时大部分本土作家还在操练如何驾驭汉文媒介,新生代还在小学里努力对付国语教科书”。(王鼎钧《某种杂音》,转引自鸿鸿《家园与世界——试论五十年代台湾诗语言环境》,《台湾现代诗史论》第158页,文讯杂志社,1996年)

② 叶维廉《双重的错位:台湾五六十年代的诗思》,《创世纪》第140、141期合刊,第57—58页。

少诗人所热衷。

对于台湾这个时期的诗歌史,人们通常以“现代派”“蓝星”“创世纪”三大诗社作为叙述线索。^①不过在五十年代,改变台湾诗坛面貌,并确立了现代诗走向的,当首推“现代派”及其《现代诗》季刊。^②到了五十年代末,在《现代诗》和“蓝星”已显式微之态的时候,扩版革新的《创世纪》^③接续了“现代派”倡导的诗歌精神,将这一诗歌运动推至新的,可以称为超现实主义的阶段。^④超现实主义诗歌风潮,以洛夫发表《诗人之镜》^⑤论文和出版诗集《石室之死亡》^⑥为主要标志,在六十年代中期达到高潮。

六十年代中期之后,现代诗内部在取向上进行调整,加上人事、出

① 纪弦一九五三年二月创办《现代诗》季刊,一九五六年宣告“现代派”成立;覃子豪、钟鼎文、夏菁一九五四年三月成立“蓝星诗社”;张默、洛夫、痖弦一九五四年十月成立创世纪诗社,出版《创世纪》诗刊。

② 林亨泰认为,“现代派的影响十分深远,如创世纪诗社本身在开始只持有观望的态度,但看从十一期以后它的变化,就可以见到其所受的影响。如笠诗社……也没有办法完全摆脱现代派的基本路线及影响。蓝星诗社,在现代派刚成立时是居于反对立场,以后则逐渐蜕变……”“现代派是现代诗社发动的现代派,后来就变成了蓝星、创世纪、笠共同支持(的)现代诗运动”。(《蓝星·创世纪·笠三角讨论会》,郑炯明编《台湾精神的崛起·‘笠’诗论选集》第352页,文学界杂志,1989年12月)

③ 一九五九年四月《创世纪》第11期扩版革新之后,广泛刊发不同派别诗人的优秀作品,版式从原来的三十二开本改为二十开本。在诗歌宗旨上,强调“世界性”“超现实性”“独创性”和“纯粹性”的目标。

④ 覃子豪认为,在台湾诗坛,“虽没有人标榜超现实主义是中国现代诗唯一的路线”,但台湾的现代诗人“确在超现实主义中获得了极大的启示”。(《中国现代诗的分析》,《中国现代诗论选》,大业书店,1969年)林亨泰对于五十至六十年代台湾现代诗运动的过程做了这样的划分:“前三年是以《现代诗》季刊为主导的‘前期现代诗时期’,后十年则是以《创世纪》季刊为主体的‘后期现代诗时期’”,期间便以一九五九年《创世纪》的改版为界。(参见张默《梦从桦树上掉下来》第218页,尔雅出版社,1998年6月)

⑤ 洛夫《诗人之镜》为诗集《石室之死亡》的自序,另刊于《创世纪》第21期。

⑥ 长诗《石室之死亡》由六十四首短诗组成,创作历时五年。一九五九年七月起,陆续发表于《创世纪》《蓝星诗选》《现代文学》《笔汇》《文星》等刊物。一九六五年一月,经作者修订后,由创世纪诗社出单行本。

版等方面的变动,①起始于五十年代中期的现代派诗歌运动开始落潮。虽然如此,这一诗潮的影响仍是深远的。它的主要功绩在于,重新“定义”现代诗歌的性质,确立它的相对于权力中心话语的“边缘”位置和现代诗人的“边缘”身份。诗歌的这一处境,并非削弱了诗歌的存在价值,相反,却是在限度中拓展了精神创造和语言变革的空间。正如有的学者所言,“相对于‘光明的’反共文学,五六十年代的超现实主义是‘纯黑的’美学。相对于传统的诗意诗情,超现实主义是异端,是恐怖的无政府主义”,这种“异端”,“在主流意识形态的缝隙间创造另一种话语的空间”,在当时,也在后来不断释放着挑战“陈词滥调”的“改变语言”的潜能。②因此,虽然可以很容易指出现代派诗歌运动及其创作实践的偏颇、缺陷,但从主要方面看,它是“一种边缘处境中的边缘求索,一种在政治、经济、文化的边缘命运中寻找‘新诗’发展可能性的努力”。③

当然,现代派诗歌运动的激进势头不可能长期持续,社会思潮的变化,诗歌内部新的矛盾的形成,必然推动现代诗方向、策略上的反省、调整。这种调整既表现为《创世纪》等诗人创作的自我修正,也表现为以台湾省籍诗人为主要成员的“笠”诗社的成立。“笠”诗社成立于一九六四年三月,六月出版《笠》双月诗刊。④“笠”诗社成立,与台湾出生的“跨越语言一代”此时已获得熟练运用中文写作的能力,与战后出生的受中国语言文化浸染的一代进入诗坛有关。自然,台湾“本土意识”在六七十年代的增长,是重要的社会氛围。“笠”

① 这些“人事”等方面的因素有:六十年代中期,一些诗人(叶维廉、方思、林泠、杨牧等)到美国等地留学离开台湾;“蓝星诗社”的创始人覃子豪于一九六三年因癌症逝世;痼弦在此期间停笔;《现代诗季刊》一九六四年二月在出版了四十五期之后停刊;创办于一九五八年底的《蓝星诗页》在一九六五年六月出版了六十三期后停刊(一九八二年十月复刊)。

② 参见奚密《边缘·前卫·超现实:对台湾五六十年代现代主义的反思》,《台湾现代诗史论:台湾现代诗史研讨会实录》第261页,文讯杂志社,1996年3月。

③ 王光明《现代汉诗的百年演变》第425页,河北人民出版社,2003年。

④ 一九六四年三月八日,詹冰、林亨泰、桓夫、锦连、古贝在聚会时,有了成立诗社、出版诗刊的构想。诗社联名发起人除他们之外,尚有吴瀛涛、白萩、赵天仪、薛白谷、黄荷生、王宪阳、杜国清等共十二人。

成立多年之后,发起者、参与者在回顾时大多认为,它的诞生是基于对当时诗坛的状况的不满,是为了挽救台湾诗坛的西化、空洞、颓废、迷惘状态,给诗歌输入健康的素质。^① 历史地看,“笠”诗社(诗刊)的诗歌路线,确是表现了对“本土”意识、“本土”立场的彰显和对现实关怀(“即物主义”)、“写实主义”的大力倡导。但从某些重要诗人的诗歌观念和创作情况看,“笠”早期与创世纪等的分野并不那么明显,诗人的艺术取向的差别也还没有非常鲜明呈现。“笠”的创始者,当时是自觉延续现代诗运动,分享它的遗产的。这表现在早期“笠”诗人的论述中。也许可以这样说,“笠”的出现,在其显见的层面上虽是对“现代派”的反动,一定程度改变了七十年代以后台湾诗坛的格局,但现代派实验的积极成果,其实也已被融进到了其“对抗者”的艺术实践之中。从另一方面说,“笠”有些诗人诗艺上的粗疏,又和对五六十年代诗歌革新“遗产”的忽视有关。

台湾关怀现实、乡土色彩的诗歌,在六十年代中后期已取得一定成绩,这在吴瀛涛、詹冰、桓夫等这个时期的作品中可见一斑。但这一诗潮的有力开展,要到七十年代。在《笠》出版十五周年的一九七九年,选编刊发于《笠》上的诗作的《美丽岛诗集》^②的出版,是对其收获的一次集中展示。

① 白萩在《笠》创刊二十年后认为,《笠》的成立,是不满于“‘创世纪’的超现实主义和达达派诗作的实验并未成功,反导致诗艺的堕落和伪诗的大量出现”,因而《笠》诗刊的“提倡现实主义、人生批评、真挚性”,“也可以说是针对当时诗坛的恶劣风气而采取对抗的意识”。(《近三十年来的台湾诗文学运动暨〈笠〉的位置》座谈会纪实,《文学界》第4集,1982年10月)相似的观点,也体现在陈千武(桓夫)的《谈‘笠’的创刊》(《台湾文艺》第102期,1986年9月)、赵天仪的《从荆棘的途径走出来——‘笠’百期的回顾与展望》(《台湾文艺》第70期,1980年12月)、李魁贤的《笠的历程》(《笠》第100期,1980年12月)等回顾文章中。但林亨泰的回顾显然表达了不同的观点。他认为,《笠》对诗歌运动的开展,是对台湾光复时期“银铃会”和五六十年代“现代派”的“两次经验的适当修正以继续发展”,并仍主张一种“兼容并包”的诗歌精神。(《笠的回顾与展望》,《笠》第100期,1980年12月)

② 《美丽岛诗集》,笠诗社一九七九年六月出版,收入刊发于《笠》上的三十六位诗人的诗作。

六十年代台湾主要诗人

活跃于六十年代台湾的诗人中,有的在此之前就已有重要作品问世,如洛夫、白萩、余光中、罗门、痖弦。也有的在五十年代末之后才显示其创作个性,他们有商禽、叶维廉、管管、杨牧、周梦蝶、蓉子、张默、林亨泰、辛郁、复虹、詹冰等。

白萩既为“蓝星”初期主干,也参加“现代派”“创世纪”,后来则与林亨泰、桓夫等共同创办“笠”诗社。在六十年代初,他和林亨泰、詹冰都有过“图像诗”的实验,并发表了《由诗的绘画性谈起》^①的论文试图推动这一实验。《流浪者》(白萩)、《雨》(詹冰)、《风景 No. 2》(林亨泰)是当时图像诗的“经典”文本。白萩早期诗的浪漫情调,在六十年代后期开始发生转变,更多采用平易、简练和直接的语言,来表达他对事物的凝视、思考和解剖。郑愁予最为人所知的作品,是大多写于五十年代的旅人思乡的诗(《想望》《残堡》《错误》等)。尽管六十年代之后的诗风发生颇大的变化,留在读者心目中的,仍是那个梦幻浪漫,“推动人心中一朵云,造成‘美丽的骚动’”^②的诗人形象。覃子豪去世前一年出版的最后一部诗集《画廊》(1963),收入他五十年代末至六十年代初的作品,代表了他所达到的艺术高度。他的“生为诗人,死为诗魂”(洛夫语)的生命过程,对不少台湾青年诗人的成长是一种倾心艺术的激励。余光中是“一位艺术的多妻主义者”,^③诗、散文、翻译、评论多有涉猎,而诗风也多变,“不拘于一隅,每游走、奔突于家国、土地及世界之边缘,都能大开大阖,作必要之审视、穿透及转折”。^④六十年代他的主要诗集,有引起与洛夫论战的长诗《天狼星》(1961),被称为“新古典主义”的《莲的联想》(1964)、《五陵少年》(1967)和一九六九年出

① 《创世纪》第14期,1960年2月。

② 萧萧、白灵主编《新诗读本》第224页,二鱼文化,2002年。

③ 《中国当代十大诗人选集》第95页,源成文化,1979年6月。

④ 萧萧、白灵主编《新诗读本》第130页。