中国当代文学研究会
首都师范大学中国诗歌研究中心　　主　办

首都师范大学语文报刊社　　协　办

诗 探 索

2000年第3—4辑（总第39、40辑）

主　编
谢　冕　杨匡汉　吴思敬

天津社会科学院出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　　录

胡适的实验和王力的诗法　　桑　克　1

——对20世纪中国现代汉语诗歌写作学研究两个节点的提出与梳理

大西南文化与新时期诗歌的消长　　李　怡　11

·诗坛态势剖析·

纪念一位最安静的作家　　王家新　28

历史阴影的显现　　孙文波　46

关于当代中国新诗一些具体话题的对话

沈浩波　侯　马　李红旗　51

·新诗文本细读·

析臧棣的《新建议》　　西　渡　60

“毕肖普”的启示　　王　永　75

·“字思维”与中国现代诗学·

“字思维”语言学辩论　　高　玉　81

·诗学研究·

中国新诗的文化根源　　陈本益　89

禅悟与诗悟：心灵状态与艺术境界　　吴　晓　111

诗的意象化与抽象化　　洪　迪　119

·古代诗论新探·

内外之间：王夫之诗论的再透视　　张　健　123

·现代诗人研究·

“天籁之音”
——《昨日之歌》与冯至的早期诗创作　徐海涛 138

在智性抒情的“僻路”上
——评金克木的诗　罗振亚 150

·辛笛研究·

注重自我感触与现代意境的营造
——辛笛早期的诗歌创作　蒋登科 161

辛笛对中国诗歌现代化的贡献　游友基 171

华章—叶咏人生
——读辛笛《蝴蝶、蜜蜂和常青树》　潘颂德 178

我与诗　辛笛 183

·彭燕郊研究·

生命的悲歌、战歌与欢歌
——彭燕郊的创作道路　赵树勤　王福湘 195

险峰独步的彭燕郊　石天河 206

他创造了“新的颤栗”
——略谈彭燕郊的散文诗　龚旭东 214

诉说自己　彭燕郊 219

·纪念昌耀·

伶仃的荒原狼　金元浦 229

试论昌耀诗歌中的“时间意识”
——从昌耀散文诗《时间客店》谈起　程波 236

·姿态与尺度·

诗之和弦　芳馨醉人　刘士杰 247

——论莫文征的诗
当代城市诗格局中的叶延滨
“公共话语空间”的诞生 常立霓 254
陈旭光 263

·诗人谈诗·

孤独说
我在我说 曾一 268
——回答“90年代汉语诗研究论坛” 伊沙 270

一份笔记：诗歌的神秘与神圣
误读：在写作的边境上 十品 278
宋逖 283

·新诗理论著作评介·

对情感世界的不懈追求
——读袁忠岳近著《诗学心程》 章亚昕 287

揭示新诗流变的历史过程
——评《中国新诗流变论》兼论新诗史写作 王晓生 293

建构中国歌词理论的一部力作
——评许自强的《歌词创作美学》 苗菁 299

·诗通讯·

诗事近谈 吕剑 303

·诗论家研究·

现代诗学的创造性阐释
——孙玉石学术研究述评 黄科安 308

·中外诗歌比较·

中国当代诗人和希尼的诗歌艺术 吴德安 320

·外国诗论译丛·

飘忽的灵魂　　[英] 乔治·戈登·拜伦著　易晓明　译　331
——拜伦书信选译

戴奥特，行吟诗人　　[波兰] C. 米沃什著　唐晓渡　译 338

需要全本请访问 www.ertongbook.com

胡适的实验和王力的诗法

——对20世纪中国现代汉语诗歌写作学研究两个节点的提出与梳理

桑　克

0．开篇

人为设定的时间概念——20世纪结束了。为了叙述的需要，我们暂且将20世纪中的现代汉语诗歌写作学研究看做是一个可以被封闭起来的研究材料，以避免它的无限制的延伸。通过观察、比较等方式，我认为20世纪中国现代汉语诗歌写作学研究中存在两个节点，值得我们的注意。这就是以胡适、王力为标识的关于现代汉语诗歌写作学研究中注重写作本身的发展线索。我力图回避语义学和阐释学的影响，从纯粹技术的角度来谈这两个比较重要的节点。我以为这种角度是比较科学的，而且具有实用的价值。它可以为诗歌写作者初步整理出基本的写作技术手段、深入关注写作本身的理论依据，还有就是为中国现代汉语诗歌写作学研究提供一些关于技术性研究的启发。这当然和我的某些艺术观念有关系。我一向认为，人类艺术史的本质就是技术史。缩小范围，人类诗歌史的本质就是一部诗歌写作技术史。当然这一历史始终是以文本的形态构成的（而它涉及的具体范围几乎囊括了人类文明所具有的一切领域）。

1．胡适

1915年夏天，留美学生胡适开始和同在美国的梅光迪、任鸿

隽、杨杏佛、唐钺等人进行文学讨论，首先的议题是“中国古文是否是半死或全死的文字”。胡适在此之前以为中国古文不易教授而从英语中获得了些教训，从而认为古文存在着问题。而梅光迪却不同意。两个年轻人的争吵渐渐升级，结果胡适认为古文是一种全死的文字，而相对应的文学亦需要革命。至于怎么革命，胡适的想法还未出现清晰的成分，反正是要革命了。这和80年代某些盲目的诗歌实验多少有些相似：已经认识到实验的必要，但又没有多少清晰的轮廓，抱着做做看的念头，甚至是实验的热情超过了实验的理性。

胡适紧接着提出了方案：“要须作诗如作文。”他从近世诗人喜作宋诗中发现了宋诗的长处就是作诗如“作文”（而在古典文学研究界的传统认识中宋诗如此的“文章化”是它的缺陷性特征，是宋诗不如唐诗的一个主要理由）。1916年2月—3月，胡适的觉悟到了一个非常的阶段，他想到：“一部中国文学史只是一部文字形式（工具）新陈代谢的历史……”①从而将“形式”推向思路的核心。胡适的觉悟并非凭空而来，仍是来自对欧洲文学史的考察，“若近代欧洲文人都还须用那已死的拉丁文作工具，欧洲近代文学的勃兴是可能的吗？欧洲各国的文学革命只是文学工具的革命”②

虽然胡适直接从中国文学自身发展中拎出了一条“白话文学”的线索，作为自己的文学史依据，并把“活字”看做是白话写作的基本构成方式，而实际上他的写作一开始沿用的却是欧洲通行的Satire（嘲讽诗）。如：

“人闲天又凉”，老梅上战场。

拍桌骂胡适，说话太荒唐！

说什么“中国有活文学”！

说什么“须用白话做文章”！

……

①②　胡适：《四十自述》，中国华侨出版社出版“中国现代作家自述文丛”，1994年版，第105、106页。

老梅牢骚发了，老胡呵呵大笑。

且请平心静气，这是什么论调！

姑且不说它采用的韵式具有西方诗歌韵式的特征，仅仅从音行来看，第一节是严格的十音，第二节则是规矩的十二音。

而胡适却没有就此深究下去，反而又回到了“白话”的论题中。让我们感到有趣的是，20世纪第一首具有现代意义的诗歌，就这样在胡适和梅光迪讨论现代诗歌写作的游戏或者胡闹中诞生了。虽然它产生的方式是游戏的，但是它对中国现代诗歌的重要性却远远超出胡适对它小心翼翼作出的肯定——“在我个人作白话诗的历史上，可是很重要的”①。从此，胡适“决定努力作白话诗的试验”②，并指出它“一半也是我受的实验主义的哲学的影响”③。他说的实验主义哲学，就是他的美国老师杜威的学说。

到1920年3月胡适完整的诗歌实践结果《尝试集》出版之前，中国汉语诗歌的形态始终处于一种单纯的形式之中，我们习惯地称之为古典汉语诗歌。它从两千多年前的《诗经》开始，渐渐拥有了自己独立的诗学和相对固定的诗歌基本体式，这和中国的文化类型、政治制度保持着惊人的一致性。面对这样一个传统，一个诗歌写作者所要选择的方向极其有限，要么继续按照这种形式写下去，要么进行局部的改良，譬如黄遵宪、梁启超等人所倡导的“诗界革命”，实际上仍旧是一种保守的诗歌技术的革新，从大的形态来说，它仍停留在古典汉语诗歌的范畴之中。“近代诗歌”对它的冠名只是一种历史学概念，而不是诗学概念。

在此背景之下，以胡适《尝试集》为代表的具有现代性的汉语诗歌就有了拓荒的意义。1920年以前中国只有一种诗歌形态，而在此之后仿佛忽然就有了第二种与古典诗歌泾渭分明的诗歌形

①②③ 胡适：《四十自述》，中国华侨出版社出版“中国现代作家自述文丛”，1994年版，第117、123、125页。

态。《尝试集》在语气、节奏、音调、跨行处理、单行分句、每行长度以及修辞学等多方面（虽然胡适本人对此并无更多的理性认识）和古典诗歌形成了巨大的差别，而且为现代性的诗歌提供了最基本的技术指标，并为它自身的继续发展创制了更灵活的可能性的开端。因而可以说《尝试集》标志着中国现代诗歌的开始，同时宣告中国古典诗歌一家诗歌形态独尊的局面被打破。这是两千年以来中国诗歌形态发生的最大的变化。

古典汉语诗歌写作很快走向没落的原因固然和现代汉语诗歌写作的冲击有关，但也与现代政治制度、文化政策等有着密切的联系，在它的主导影响下，社会学因素也显露出来，并产生广泛而巨大的影响。20世纪的古典汉语诗歌写作很快退出中国汉语诗歌写作主流，又很快蜕变为一种书斋文化形态，而它的有关研究也就有了某种遗产博物馆的性质，渐渐被20世纪中国汉语诗歌写作者的主流所忽略。关于古典诗歌写作20世纪的走向及其研究是另外一个课题（比如毛泽东、郭沫若等的古典诗歌写作在60年代文化政策保护下重返主流地位，从而使中国诗歌形态达到复古局面的问题等），有一点要着重说明：古典诗歌写作并没有因为现代诗歌写作的统治性地位而消亡（到90年代北京等地仍然有一些民间诗社在从事古典诗歌写作的组织活动，而且在互联网上有关古典诗歌写作的网站以及BBS讨论区也不在少数，并且也涌现出一些比较有影响的作者和传播者）。

值得强调的是胡适开始现代诗歌写作的地点是美国。我们由此根本不能排除非中国诗歌形态对中国现代诗歌写作的开端所产生的原始的推动作用。而且在这个不寻常的开始，他就打出了“实验”的旗号，“要想把这本集子所代表的‘实验的精神’贡献给全国的文人，请他们大家都来尝试尝试”①。可以说中国现代诗歌从一

① 胡适：《尝试集·自序》，上海亚东图书馆出版，1920年。转引自唐弢主编《中国现代文学简编》，人民文学出版社1984年版，第158页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

开始就决定了它在20世纪带有不可避免的实验的责任，从诗歌实践看，也是这样。

实验的精神在与胡适同时的刘半农的诗歌实践中得到了较为充分的展示，在当时普遍的化用古典诗歌资源的潮流中，他已经将现代儿童歌谣体看做是一种体式（《拟儿歌》等），并把方言体引入中国诗歌（以江阴方言写就的《瓦釜集》。20世纪末胡续冬以四川方言写成的《太太留客》则运用了更多的综合性的方法）。而闻一多的新格律诗理论、冯至等人的严谨而成熟的诗体实验，把中国现代诗歌写作推向了一个发展的崭新阶段。

实验一直延伸到20世纪的结束，并且将会继续进行下去。而且这种实验基本上是建立在借鉴非中国诗歌写作资源的基础上的，因为来自内部的变化毕竟过于缓慢。

2．王力

1944年，王力在完成《中国现代语法》、《中国语法理论》、《中国语法纲要》之后，开始研究“诗法”（即他本人当时理解的“诗的语法”）。他边研究，边为西南联大开设了一个学期的“诗法”课程。1945年，他开始撰写《汉语诗律学》（原来叫《中国诗律学》，付印时改为现在的名字。毫无疑问，这样的更改更为准确，它避免了汉语之外其他中国语言中同样存在的诗律问题。据他本人解释，“诗律学”大致相当于versification，也是由杜甫“诗律群公问”而来。versifiction，在英语中，有“诗体”的含义）。《汉语诗律学》中的第五章是《白话诗和欧化诗》，对20世纪前期现代汉语诗歌初步给予了技术性的分析和总结。

王力将“近似西洋的自由诗的”叫做“白话诗”，将“模仿西洋诗的格律的”称做“欧化诗”（实际上，王力这样的做法只是出于一种叙述策略，他认为二者之间很难区分）。这些“欧化诗”写作者有冯至、卞之琳、闻一多、梁宗岱、鲁迅、徐玉诺、郭沫若、田汉、成仿吾、朱湘、于赓虞、朱大枬、刘半农、刘大白、徐志摩、蹇先艾、程侃声、刘

梦苇、戴望舒等。不管“欧化诗”、“模仿”的提法是否准确，但是王力指出他们所创制的现代汉语诗歌和“西洋诗法”之间至少存在某种“亲缘”关系。

王力为汉语诗歌写作引入的技术指标是从六个方面的比较、分析中得出的。

一、每行字数。王力首先提出“等度诗行”（每行长度相等）的概念，将西方对于音行（一行中有多少个音）的认识引入汉语诗歌分析。意大利语十二音诗（即十二个音一行），叫alexandrine（亚历山大体），英语十音诗叫decasyllable，魏尔伦等则创制了法语十三音诗和十音诗等。王力认为，冯至等人与此相对应地书写了汉语十二音诗、汉语十音诗、汉语九音诗等（汉语的一个音就是一个字），并根据法语诗歌音行的递用（如一、三行用十二音，二、四行用八音），创制了更为丰富的汉语变体，如每节末行九音，其他八音（冯至《是一个旧日的梦想》）；单行十音，双行八音（卞之琳《远行》）等。到了90年代也偶有这样的作品出现，不过在内部结构上又增添了新的内容（如张曙光的《时间表》等）。

二、跨行。王力总结了跨行的主要表现形式。从跨的行数来分，从跨一行到跨三行以上不等；从跨行的结束处来分，有跨到次行第一个词就结束的（在法语诗歌中被称做rejet，即“抛词法”），有跨到次行中间结束的，有跨到次行末尾结束的；从跨行的密度来分，有偶尔跨行的，也有不断跨行的（从第一行跨到第二行，从第二行始跨到第三行，从第三行始跨……）；从跨行的幅度来分，有跨节的（从第一节的末行跨到第二节的首行等。这种跨节的方式到90年代已经成为一种普遍而有效的跨行方式）。王力认为“跨行法乃是欧化诗最显著的特征之一”①，实际上这也是现代汉语诗歌的主要技术标志之一（比如臧棣、林木、森子、王艾、冷霜等人某些作品的跨节，它使上下两节既是间隔的，同时又保持着极其密切的关系）。

① 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社1979年版，第851页。

三、音步。王力用英语诗歌的音步理论来分析现代汉语诗歌每行中存在的节奏等问题。如卞之琳的“母亲给孩子铺床总要铺得平”，王力用ax/ax/ax/xa/xa／来分析（a表示重音，x表示轻音）。这首音步整齐的五步诗除了运用了这样的双音律，还在后面运用了三音律和四音律，使现代汉语诗歌一开始就有了较为复杂的音步构成方法。这就使现代汉语诗歌中每行的音调平衡问题得到了技术性的解决，但是他的这一理论实践还处于初级阶段，当然这也和20世纪前期的现代汉语诗歌文本所达到的丰富程度有关（虽然音步的概念并没有在当下的汉语诗歌写作中成为一个比较受关注的对象，但是从文本来看，和这个概念接近的作品却并不缺乏，如食指等的许多作品）。

四、韵式。王力对协音和协字的认定，为现代汉语诗歌摆脱单纯的押韵方式提供了可能性。协音，王力认为和方言有关系，如an和ang；协字，王力认为这是某些诗歌写作者的故意所为，如ong和eng。这样就使得“韵部可以放宽些”（王力语）。我们从中可以看出某些外观似乎不押韵而音调和谐的诗歌作品，骨子里仍然是“押韵”的，只不过它的韵部已经超越了从前那种狭义的韵部。这种具有微妙差别的韵部在表达时，既保持了作品自由开放的状态，又维护了诗歌的原始诗意。另外，王力还指出近似的元音或复合元音也可以构成押韵的关系，如“花朵”中的“朵”（duǒ）和“蝉蛾”中的“蛾”（é）。虽然王力主要从西方诗律学中搜求养分，但他在韵式上却没忘记汉语古典诗歌在这方面所取得的成就，一个是保留旧韵部中仍然起作用的部分，另一个是最重要的，他把已经演变为贫韵的旧韵部又引入现代汉语诗歌，如“别离”的“离”（lí，支部）和“婴儿”的“儿”（er，支部）。而他的富韵研究：同音相押、外加律等确认了现代汉语诗歌也能存在异常严格的韵式。用韵位置是王力的主要成果。如，aabb的随韵（包括偶体诗，也就是双行体等），abab的交韵（如双交、单交。而但丁《神曲》中的交韵，根据我并不开阔的阅读视野，现代汉语诗歌写作中还没有人用过），abba的抱韵（十四

行体主要用此韵，鲁迅是第一个运用抱韵的现代汉语诗歌写作者），以及它们的变体（如遥韵，王力说没有看见过。它在90年代现代“无韵体”——一种介于自由诗和格律诗之间的诗体——实际上它仍然属于一种宽泛的格律诗——中终于出现了，并已经成为主要的技术手段。此外，还有交随相杂、随抱相杂、交随抱相杂等），这些在当下的现代汉语诗歌写作中也都有或多或少相应的极其复杂的体现（如王家新、西川、海子、郑单衣、陈东东、清平、黄灿然、黑大春、侯马、张海峰、姜涛、朵渔、胡续冬、王雨之、陈均等人的有关作品）。

五、叠句和诗行高低。王力对叠句、诗行高低（第一行靠左、第二行靠右，类似楼梯）的方式进行了归类性的总结。不过叠句、诗行高低在八九十年代很少运用，这和五六十年代的滥用有一定的关系（某些西方当代同行对后者的运用仍旧——在翻译中很少有人注意这种诗行高低所产生的差别，但前者已比较少见），这除了要归于历史局限性和区域性文学管辖圈的作用之外，还得归于对欧洲19世纪浪漫主义文学技术中叠句的误解和对超现实主义者马雅可夫斯基“阶梯诗”的意识形态化的引申。值得庆幸的是，90年代后期，这种诗行高低的方式并没有绝迹，在廖伟棠的写作中就得到了比较新鲜而有效的理解，如他的《花园的角落，或角落的花园》等。而凌越的运用就较为慎重，如他的《东山湖之夜》等，具有极其庄严的一面。到了杨志的《地狱冰封》等，则被赋予了承当激越声音载体的使命。至于叠句，在当下优秀的作品中运用严格的已不多见，韩博《沐浴在本城》三节的首句都用了“细小的雪……”的句式有类似的意思，但深究其实质却是另外一种用法了。

六、十四行体。王力总结了冯至等人的十四行体实践，为中国十四行体的建立设置了必要的规范。中国十四行体基本沿用意大利体（4433式）。卞之琳则用过英国体（86式）。而音行的引入使十四行体更加丰富和严格了，梁宗岱用亚历山大十四行体（每行十二个音），冯至则用过英国十音十四行体。韵式的限制使十四行体更

加难以把握，如意大利体前八行必须用抱韵，此外还有“弥尔敦体”等。精通各种韵式和音步十四行体现代汉语诗歌写作的是梁宗岱，变体（和正体保持差距而又比较接近的体式）的典范则有冯至。八九十年代十四行体的写作（例如孙文波、西川、臧棣、戈麦、西渡、徐江、周伟驰等的有关写作实践。肖开愚1999年春写于德国的《安静，安静》由10首十四行诗组成，特别要注意的是，它的韵式及其相关变化相对过去而言已经相当严格和丰富了）大多是受冯至变体的影响（对冯至的研究，大多集中于他所受的德语文学的影响，尤其是里尔克的影响，而且偏重于语义学的影响，较少或者根本不考虑他的主要技术来源。这种状况亟待改善）。

王力是第一个以西方诗律学为参照系、用技术定量分析手段总结现代汉语诗歌写作的人，他为中国现代汉语诗歌的写作提供了比较宽泛的基本范式（或者说他确定了现代汉语诗歌写作的古典范式，而更具有现代性的写作则由以穆旦为首的“九叶派”在此基础上开始）。这是和1926年《晨报·诗镌》出版时闻一多等对音步和韵脚的倡导，冯至、卞之琳、梁宗岱等人大量严谨而丰富的文本贡献分不开的。换言之，没有闻一多、冯至等人的努力，王力就不可能进行这样卓有成效的技术总结。

《汉语诗律学》1958年出版，印数6600册。1962年改版，删去了这本书最有价值的第五章“白话诗和欧化诗”（正是这第五章为现代汉语诗歌写作学奠定了扎实的基础）。这是中国现代诗歌发展史上最大最惨烈的损失之一。

3．结语

20世纪的中国汉语诗歌首先是从形态上发生变化的，这就是以胡适为代表的“白话诗”的出现。它在打破了古典汉语诗歌体式一统天下的局面的同时，提出了现代汉语诗歌“实验”的方向。刘半农以多方面的实验工作最先回应了这一对中国现代汉语诗歌写作具有开创性的主张。王力对20世纪前期的中国现代汉语诗歌写作

第一次用技术定量分析手段进行了较为全面的比较和总结，从理论上确定了冯至、梁宗岱等人创制的一部分汉语诗歌基本体式，并为中国现代汉语诗歌写作学奠定了基础，并贡献了一个较为成熟的技术分析范例。新一代诗歌写作者通过对20世纪八九十年代现代汉语诗歌写作的有效界定，第一次明确地提出“现代汉语诗歌写作的技术问题”以及“现代汉语诗歌写作现代化的问题”，并进而具体描述了这一促使汉语诗歌现代化的基本手段，为中国现代汉语诗歌写作学中的文本建设提供了理论依据和基本观照框架。

（责任编辑　刘士杰）

大西南文化与新时期诗歌的消长

李　怡

如果我们将90年代的到来视作中国文学“新时期”的基本结束，那么经由“四五”天安门诗歌运动洗礼而出现的中国新时期诗歌显然经过了一个萌发、演进、壮大又消歇、转换的运动过程。这一复杂的演变过程当然与新时期中国文化的诸多因素联系在一起，然而，我们却有必要看到大西南在这一历史进程中的别有意味的表现：大西南诗人不仅迅速地汇入了归来的“合唱”，而且在以后的浪滔翻卷的“新诗潮”中也扮演了越来越重要的角色，甚至我们中国新时期诗歌在90年代市场经济冲击下所呈现出来的某些低迷与消歇的姿态也在我们的大西南获得了比较明显的表现。这就启发我们，在考察中国新时期诗歌消长规律的时候，除了从整个中国文化的角度加以思考外，对于像大西南这样的极具典型意义的区域文化的重点研究也是一个相当重要的思路，对整个中国文化而言，大西南现象或许是一个“个案”，但这却是一个包容了众多普遍性的“个案”，况且它还不是简单地包容了这些普遍性，甚至还因为有区域因素的存在而使得某些文化现象获得了更清晰更坦白的表现，也就是说，进入大西南，我们不仅可以对大西南诗歌与大西南文化本身进行检点、梳理，我们其实也是在一个独特的角度上对整个中国新时期诗歌的演变情况进行深入的考察和分析。

一

大西南诗人在中国新时期诗歌运动之初所表现出来的果敢与投入是一个众所周知的事实，在当时引起诗坛关注的诗人中来自

大西南的就有好几位，如：

李发模，原籍四川，生长于贵州农村的60年代诗人，他于1979年以《呼声》再次引起了诗坛的关注，被称为是“伤痕文学”在诗歌中的代表。

流沙河，在1957年因《草木篇》而获罪的四川诗人，以浓厚的“自叙传”色彩的创作抒写着人生的沧桑，不仅如此，他还以对新诗理论的再构和对台湾诗歌的介绍而饮誉诗坛。

周良沛，原籍江西，却一直生活在云南的诗人，一方面为我们奉献了他的诗歌作品，展现了一位“灵魂的流浪者”形象①。另一方面又致力于中国新诗史的整理和钩沉，在对众多的几乎被人们遗忘的“灵魂的流浪者”的打捞中，不断擦拭出中国新诗的应有的光彩。

在四川，还可以数出的“归来者”尚有孙静轩、梁上泉、雁翼、木斧、杨牧、王尔碑、傅仇、杨山、沙鸥、石天河、白航、陆棨……

在云南，还有晓雪。

在贵州，则还可以包括罗绍书、廖公弦……

显然，这一大批“归来者”的存在充分地体现了大西南诗坛在新时期的某种繁荣与宏富，然而，我认为若苛刻论之，这样的繁荣却又不可能获得更高的诗歌史价值，因为，平心而论，将出现在大西南的“归来之歌”与当时整个中国诗坛的声音相比较，前者的光芒显然将被后者所掩盖，而这种掩盖倒并非是因为地域的偏远而阻碍了传播，而是有着更加深厚的艺术自身的渊源。也就是说，在当时中国诗坛的“众声喧哗”之中，大西南诗人的声音并不比其他的区域更突出、更特别，大西南诗人的创作个性也并不比其他区域的诗人更鲜明、更加的引人注目。

我回来了，我回来了，
我活着从远方回来了，

① 周良沛：《雪兆集·自序》，人民文学出版社1982年版。

需要全本请访问 www.ertongbook.com