

彭燕郊的“衰年变法”

张立群

内容提要 重返诗坛的彭燕郊在 20 世纪 80 年代之后以整合、超越的姿态在创作上取得了突出成就，但由于过早被文学史定位、受到命名的限制，其创作上新变和实绩并未获得充分认知。结合近年来整理出版的相关文献，以重审诗歌史上的相关命名为起点，以“衰年变法”为主线，兼及“中国式现代主义”的理论建构和散文诗的成就与贡献，可作为解读彭燕郊晚年创作的重要进路，彭燕郊研究也由此得以深化和拓展。

关键词 彭燕郊；重返诗坛；“衰年变法”

从某种意义上，对于跨越传统意义上现代、当代的诗人群体来说，20 世纪 80 年代的来临既是机遇又是挑战：一方面，这批经历坎坷、已届晚年的诗人终于重返诗坛，获得了重新写作的权利，而另一方面，则是他们需要面对日新月异的时代，在不断接受青年诗人冲击的同时，写出符合当代美学风格的作品。因此，所谓“衰年变法”超越以往的创作、抵达“成熟的晚年”，必然要以转变、修正自己的创作为前提。令人遗憾的是，由于种种主客观原因的制约，能够突破“晚年”限制的诗人其实并不多见。是以，基于研究者的立场，我们总期待能够在回顾历史的过程中有所发现，以填补几近苍白的“诗歌想象”。

依照这样的逻辑，将彭燕郊（1920—2008）20 世纪 80 年代以后的创作作为独立的个案加以解读，相当于一次时隔多年、适度历史化之后的“再解读”——在此过程中，我们不仅要反思“七月诗派”“归来的诗群”等命名的阶段性和局限性，还要以辩证综合的方式将其和彭燕郊的创作史、心灵史以及已有的文献有效地结合起来，进而在“重识一位诗人”的同时丰富和深化彭燕郊研究，触及一些新的论题。

一 以重审诗歌史上的命名为起点

从曾经归入“七月诗派”，到如今终于可以回

归正常的写作轨道，以“归来的诗群”（或曰“归来者”“归来的歌者”）概括彭燕郊重返诗坛自有其道理。1981 年 8 月，绿原、牛汉主编的《白色花——二十人集》于人民文学出版社出版，选彭燕郊诗七首，更是强化了两个命名之间的关联^[1]。然而，如果强调“归来的诗群”意味着重返诗坛中心位置，那么始终身处“边缘”甚至自我“边缘”^[2]的彭燕郊又从未经历过“归来”。辨析彭燕郊与“归来者”之间的关系并以此为讲述的“起点”，对于认知其 20 世纪 80 年代以后的诗歌道路有着重要的意义。它不仅有助于我们看到彭燕郊与“归来的诗群”在创作上的不同，而且也有助于我们了解彭燕郊从未断裂过自己创作的根脉。没有艺术上的故步自封、日渐迟钝，也没有转向旧体诗词的创作或是直接停笔，彭燕郊只是在不断思考历史、现实与诗歌之间互动关系的过程中，实现了创作经验的整合与发展，他在晚年抵达前所未有的高度、在许多方面为 20 世纪中国新诗做出的成就卓然的探索，都与此有关。

作为“前奏”，彭燕郊于 1979 年 3 月受聘于湘潭大学文学系，实现了人生的重大转折。同年 8 月，他的《画仙人掌》发表于《诗刊》上，标志着多年的“潜在写作”终于结束，重获创作的自由和发表的权利。有感于曾经沉重的历史，彭燕郊重返诗坛后的第一首公开发表的诗在语意上略显隐晦曲折：“我”本想以“光”和“色彩”还有

“创作的愉快”画出美丽的花、“画出那真正的天国的愉快”，但结果画出的却是“向四面八方射出去的箭”的仙人掌，“一味的绿……/没有深，没有浅/没有中间调子的柔和转换”；“没有枝，没有叶/当然也没有花……的花！”在理想与现实的错位之间，读者可以看到一个特殊的形象：“这些带刺的简单的形体/它不需要描绘，不需要赞美”，同时也很容易感受到一种带有自喻色彩的孤立、拒绝与纯粹的精神。从形象到精神，既凝结着诗人艺术的转换能力，同时也蕴藏着朴实无华、坚忍不屈的灵魂。

《画仙人掌》曾被作家无名氏誉为自有《诗刊》以来“唯一的好诗”^[3]，这一判断在一定程度上可以作为彭燕郊从重返诗坛那一刻起，就具有高超艺术水准的佐证。但从当时具体的写作情况来看，经历过风云变幻的诗人在回归初期并未立即摆脱浓重的历史感，相反地，记忆的压力往往使其在面向现实和未来时有些情不由己。在“满怀希望之中有一丝忧虑”^[4]，渴望上升与迂回介入的状态共存，使其叙述充斥着理性的思考：

上升，螺旋形没有后，没有前，取消前后。

上升，从六个角度抛弃前后。

上升，只有高和更高，取消低。

螺旋形的规律是：终点也不是结束。

攀登者把过程留给脚下的梯级，

它们正殷勤地在转折中进行有节奏的退却。

——《旋梯》

出于对边缘身份的自我认同，彭燕郊在书写“归来的诗群”共同关注的主题时显得从容、平和。没有过多的直抒胸臆、浪漫抒情，也没有一味地沉湎于记忆的伤痛、舔舐带血的伤口，在更多时候，他只是像一位多年未见的老朋友一样于重逢时即兴献诗。区别于当代诗歌史对“归来的诗群”特征的整体描述，彭燕郊在20世纪80年代初期诗歌的“与众不同”集中体现在以下三个方面。其一，是重返诗坛后的憧憬。虽也讲述过重返的坎坷与艰辛，但彭燕郊明显有淡化苦难叙述的倾向。他只是将重返作为诗歌的必经之旅，并在辅以象征手法的同时，让情感和体验穿过厚重的历史，直至当下、

寄向未来。“啊，你/壮游归来的天上的大眼睛/你看见了吗，在我的眼睛里/跳动的这许多梦的影子”（《月夜》）；“我需要的永远是脚下深厚、坚韧的土地，/和这土地上由无数先行者的脚步踩出来的，/清清楚楚地朝向前方/无限地伸展出去的道路。”（《归来——给远清》）应当说，对重返后的憧憬，使彭燕郊成为“归来的诗群”中最早摆脱记忆梦魇和主题限制的诗人，同时也有助于其“塑造”出一种个性化的风格。其二，是劝勉、鼓励与祝福。80年代初期的彭燕郊写有大量的赠答诗，这些诗或怀念前辈、献给师长，或赠给有着同样经历的诗人、祝福有着同样经历的友人。他的《黄昏之献——呈半九兄》是写给黄昏时分海上航行者的赞歌、寄托着“晚年”的雄心壮志：“海上的黄昏是庄严的。晚潮正急，/远航的水手扬帆启碇。……觉得人渺小吗？/正相反。我记得一句话：/‘终点，又是一个起点。’/航程在信念的基点上持续，/水手的话短促又响亮，/在海上，只能这样地说话。”他的《一朵火焰——呈孟克》是受难者的写照、散发着平凡而又伟大的光辉：“一朵火焰，平凡的圣迹/在它的每一个斜面和尖端上/在所有的金红的雾霭和阴翳里/殉教者般地发光，但不耀眼，也不刺目”。还有因小说家、诗人三耳的“新居了无陈设，一如数十年前流寓浙、桂、渝、港时”而写的赠诗《鹭巢》，里面有一只“一边沉思，一边奋进，/在天光云影中上下盘旋”的荒鹭，在翱翔觅食时“无遮无拦光秃秃的巢于它最为合适”。“劝勉、鼓励与祝福”是彭燕郊从沉痛语境中突围出来的见证，不仅给被劝勉者、祝福者以信心，而且也是其借此唤起久违的激情，在“晚年”续写绚烂生命篇章的源泉之一。其三，回归乡土田园。彭燕郊曾在这一阶段写有总题为“南国浅春谱”的组诗，该组诗就缘起来看自是与诗人当时的生活环境有关：“学校才建不久，宿舍前就是水田，与农家错落而居。”但就相对于诗人创作道路的意义而言，却并不仅停在“重温童年村居岁月和50年代初参加土改的深刻记忆”^[5]这样简单的层次之上。首先，相对于“归来”的诗人群，由于卸下精神的重负、可以自由自在的生活，山水行吟题材创作是一个普遍的现象，但对于乡土田园题材的书写却十

分少见,这说明彭燕郊的诗歌趣味、对诗歌题材的关注度与前者有很大的不同。不仅如此,诗人将其命名为“南国浅春谱”,其实暗示着他很享受这种自然的、欢畅的、无忧无虑的生活。其次,相对于彭燕郊自己,“南国浅春谱”的诞生意味着彭燕郊诗歌表现形式的增加和语言表现力的拓展。“当时正参与整理土家族长歌《摆手歌》《哭嫁歌》,很受影响”,“南国浅春谱”虽“极力避免了形式上的模仿”^[6],但从《“呵叱,呵叱……”》《太阳照着》《插田上岸》《田头即景》等具体的写作情况来看,民间语言及民歌形式的融入还是让读者看到了“另一个彭燕郊”,他已在不经意间走得很远,他的诗也随即出现了不易觉察的变化。

很早就有人注意到彭燕郊 20 世纪 80 年代的创作早已超越“七月派”且与“归来的诗群”有很大的不同^[7];很早就有人发现相对于彭燕郊,“归来者”是一个“概念迷津”,而将彭燕郊称之为“不是‘归来者’的‘归来者’可能更合适”^[8]。历史地看,上述观点的出现绝非偶然。一则是诸如“七月诗派”“归来的诗群”作为与现实联系较为紧密的文学史命名,虽在诞生时具有合理性,但随着时间的推移和所指诗人仍在继续进行创作特别是在风格发生变化、诞生名篇佳作的前提下,曾经的命名就会自然而然地显露出阶段性的局限,何况作为一种整体性的命名,其关注的往往是“共性”而非“个性”,因此也很难做到精准。二则是基于发展的眼光、当下的视野,人们也会因为审美价值、艺术风格评价标准的变化甚至是批评的压力而易于产生所谓的“再发现”。当然,“再发现”的重要前提是找到新的证据并作出令人信服的解释。由此比较彭燕郊 80 年代初期和同一时期“归来的诗群”作品的差异性,自认边缘、积极乐观和宽容的心态,使其多了几分自然与舒缓,少了几分晦暗与紧张。像一位智者,彭燕郊没有深陷沉重的往昔而难以自拔,他只是平静地审视着过往和正在发生的一切,在不断感悟中实现理性的超越:“体味着悲哀,体味着痛苦之中最痛苦的/生和死的隔绝带来的憾恨/你,尝到了吗?生命的盐里/却有着甜味呢:甜的醒悟和甜的理解”(《盐的甜味——怀一位前辈》);“洪水时代来了又去了/来来去去多少次/

永存的是肥沃的大地/——大地在等待洪水的到来”(《四月的云》),而重审诗歌史上的相关命名乃至“重写诗歌史”的契机正蕴含其中。

二 “衰年变法”:在探索中超越

在《彭燕郊评传》中,著者刘长华曾结合彭的自述“我爱疏离,又怕寂寞,我也需要热闹……”,和其刚刚走上诗歌道路时所写的《朝花》中的诗句“渐渐地,渐渐地我想起了/我是如何被生活所折磨/挣扎中我是如何固执地/热爱着生活”,认为“这种少年老成充分地表露了彭燕郊自小就有既想逃离世俗却又不甘愿疏离的多维性和矛盾性”^[9]。在我看来,“多维性和矛盾性”同样可以作为剖析彭燕郊晚年诗人心态的一个重要角度:一方面,彭燕郊是现实生活中的边缘人,但另一方面,彭燕郊在艺术生活上却是一个责任感极强的进取者,两者以对立统一的方式集中在彭燕郊身上,后者是对前者造成的“存在感”缺失给予了有效的补充并最终使其获得一种“生命的价值”^[10]。

或许只有这样,我们才能更为深入地理解彭燕郊为何服膺胡风的名言“诗人和战士是一个神的两个化身”。在彭燕郊看来,“诗人需要的只是做个诗人,做一个作为艺术创造者、一个精神劳动者的诗人,因为他毕竟是社会的人,他和战士都是一个神的化身,他也是战士,不同于一般战士的战士”^[11]。同样,也只有这样,才能理解彭燕郊为何会在重返诗坛之后、可以享受生活之时仍然要“衰年变法”,因为“不‘变’、不探索,等于封笔”^[12]。当然,作为一个熟悉诗歌创作规律的诗人,彭燕郊深知任何一种探索都离不开特定的时代。是以,在明确“历史规定性”的制约下,他说:“一个诗人必须是站在为人类的美好明天斗争的最前列。”^[13]他的写作一如他诗中描述的那样:“水是/要有自己的路的/……因为收不住这个势头/因为只能一股劲地/向前跨出这一步,闯出这一步/那确实是/非常之自然,非常之自如,非常之合乎情理/非常之称心如意的倾泻,飞溅,散落”(《瀑布》),始终处于探索进步的状态,并以此成为时代诗歌艺术高度的明证。

“衰年变法”作为一个动态的过程，主要经历了以下三个发展阶段。第一阶段，是20世纪80年代中期的“转折”。彭燕郊曾自言：“80年代中期，调子忽然沉重起来，是有什么预感吗？不知道。只知道已经在努力找寻或者说开辟一条新的道路了。开始厌倦‘纯粹’，纯粹的美、纯粹的诗等等，自己说是‘变法’，想要的是不被认为美的美，想写不是诗的诗。事实上几年前就有这种冲动，这时候已经接近决堤之势。”^[14]写于这一阶段的《钢卷尺》《缪斯情结》《三叶》《距离》《最后一个》《你我》《完人》《循环往复》《赏赐》，冷峻、焦灼、突兀，不时夹杂着碎片的结构，既显示出“集聚的困厄和多余的勃勃雄心”（《钢卷尺》），又隐含着“又一个终点带给迷路人的喜悦”（《你我》），而这种“酝酿”已久的“变化”的目的是“追求一种‘完成’，一种‘完善’，实现自我”^[15]。

第二阶段，是20世纪80年代后期的“深化”。对于写于80年代后期的《罪泪》《心字》《放射》《碰撞》《芭蕉叶上诗》《湖滨之夜》《神话》《站稳脚根》《伞骨》《话语》《新鲜》等作品，彭燕郊自述：“难忘的年代，强迫每一个人思考人类命运的年代，除非逃避，除非自我蒙蔽，不可能不思考。终于明白：诗，不单单是抒情；现代人的抒情，可以也应该是思考的抒情。诗当然应该美，思考在诗里，应该以诗的美表现。不容易做到，但应该努力做到。思考要达到的是对世界的诗意的理解。”^[16]对比以往的写作，彭燕郊可谓经历了一次诗艺层面上的“自我扬弃”并越来越强调一种“内心的审视”。他既追求诗歌技艺的精进，同时也反复追问诗歌本身：“写的什么？写给谁？……写些什么？写给谁？（《芭蕉叶上诗》）透过这些语句和非整齐化排列的形式，人们不仅可以看到一个探索者的“自觉”，而且还能感受到风格初变后的“焦灼”与“沉重”！

第三阶段，是20世纪90年代以来的“汇通”。80年代末至90年代末的彭燕郊首先感受到了时代语境变化的压力，然而这种压力在静下心来思考之余，不过是个体的限度和诗人惯有的敏感与忧虑。“人们常说的‘失落感’、‘三信危机’，我不能没有，而且来得还更早些，早到半个世纪前就

有了”^[17]。既然思绪一贯如此，倒不如找寻“变”与“不变”之间的平衡点，像《气息》中描述的那样，将所有经历、感受到的气息融合在一起，包括“谁也不知道的不属于任何人只属于我的气息”，然后“气息的涌动刚刚开始”。在此过程中，在探索中超越当然是一次纵的拓展，但也同样可以是一次横的扩张，“质朴、平淡是可以和绚丽、奇突并存的”^[18]，彭燕郊的诗也随即在内容和形式上走向更为广阔、立体的境界。

如果说以上所述更多是从心灵史的角度反映了彭燕郊20世纪80年代以来诗歌的“衰年变法”，那么，具体至文本，“衰年变法”又可以在意象和形式上找到相应的主线。80年代之后彭燕郊的诗歌创作在意象上明显呈现了从“树”及一些植物向“光”及相关物象渐进的趋势。回顾彭燕郊创作的历史：从30年代末期初登诗坛，“原野”和“土地”就是彭燕郊诗歌的重要主题，并由此形成了相应的意象选择和意象群。80年代复出后的彭燕郊相继写有《画仙人掌》《怀榕树》《林语》《水杉》以及《岩衣草》《季节性》《小花》等作品。“树”及植物意象的反复使用一方面使人联想起彭燕郊写于40年代的那株“孤单”与“高大”的《风前大树》，另一方面预示着彭燕郊诗歌视野在多年之后的一种收缩。他期待将诗意聚焦于更为具体的物象之上，或靠得如此紧密、光影相间，或刚强与柔美并济、在以小见大中波及广阔的原野，有着“思考者的冷静”、引发“诗人痴迷的幻想”。随着写作的拓展，彭燕郊的诗在意象上开始向“光”及其相关物象倾斜。《德彪西〈月光〉语译》《漂瓶》《无色透明的下午》《萤光》《混沌初开》以及反复浮现于诗中的“光”，使彭燕郊的诗歌由“实”而“虚”——“光”不仅凝结着希望、生命、思考和智慧，还包括诗人自我人格的建构，因为诗中的“我”也曾“无色透明的下午”被其“净化”，也曾在“混沌初开”时浴“光”重生、表达“超越”式的“心路历程”^[19]。这种意象（群）的转换，使彭燕郊的诗相对于过往和当下的同时具有了主题学的意义，承载着彭燕郊诗歌创作的思想的变迁及其内在指向。与之相应的，还有识别起来更为显著的形式上的变化。“对话体”“楼梯体”特别是长诗、散文诗的

大量涌现与实践,意味着彭燕郊渴望通过形式的变化和语言的增殖,来扩展诗的表现维度,而其背后潜藏的自然是有话要说、写作能力的增强以及对当代诗歌想象力日趋匮乏进行挑战。

在晚年接受访谈时,彭燕郊认为“我理想中的好诗还没有写出来”。彭燕郊计划写一首比《混沌初开》更长的散文诗《眼睛》,以此来“折射时代”,另外还有一首叙事诗^[20]。然而,由于2008年3月31日辞世,这两个计划并未完成。不过,从其在耄耋之年依然期待通过写作回馈时代,可以说彭燕郊对自己的诗歌创作是非常苛责的,他将诗歌视为生命,而探索与超越也就这样成为其诗歌生命的伴生物。

三 “中国式现代主义”理论的建构

彭燕郊不仅是一位诗人,还是一位诗歌理论家。20世纪80年代之后,年逾六旬的彭燕郊在回顾现代诗歌历史以及不断和学生们谈诗的过程中,逐渐形成了自己的诗学理论。其以现代精神为底蕴的理论主张,不仅和他的创作相互促进,而且还丰富了中国现代诗歌的理论建设。

出于对诗歌现代意识的认同,彭燕郊的诗学理论从辩诘“浪漫主义”开始。80年代中期,当人们还沉浸于激动人心的年代并常常谈及创造方法和文学思潮意义上的浪漫主义时,彭燕郊就曾在香港《大公报》刊发一系列“告别浪漫主义”为主题的札记,这些札记后来收进《和亮亮谈诗》作为“今诗话丛书”之一于生活·读书·新知三联书店出版(1991),此外,他还写有《两世纪之交,变风变雅:语言苦恼》《两世纪之交,变风变雅:浪漫主义困惑》等文章。通过这些收入不同版本文集时有着不同名字的文章,彭燕郊先后梳理了西方现代诗歌和中国现代诗歌的发展历程,逐步确立了自己的诗学理路。因19世纪以来世界诗歌的发展轨迹是“现代主义逐步取代浪漫主义”,所以彭燕郊选择从浪漫主义谈起。浪漫主义在反对新古典主义时具有积极进步的意义,但随着社会生活和文学的发展,浪漫主义逐渐暴露了自身的弱点,直到波德莱尔以“文学史上罕见的真诚和艺术追求勇气,第一

个进入现代诗领域,翻开了文学史新的一页”^[21]。波德莱尔的先锋探索使之成为“新、旧文学交界处的分水岭,现代文学,首先是现代诗的源头就在他脚下。”从波德莱尔开始,现代诗人逐步摆脱、抛弃了浪漫主义,“拒绝把生活简单化或‘净化’,拒绝空洞的欢呼或哀叹”^[22],现代诗歌以“思想的火花和痛苦的思索过程留下的一道道印迹”,代替浪漫主义高蹈而悬浮的简单抒情,“现代诗歌不同于浪漫主义及此前所有诗歌之处,是用思考代替了抒情的主体地位”^[23]。从波德莱尔开始,经过魏尔伦、兰波、马拉美、瓦雷里、阿波里奈尔、布勒东到英美意象派和艾略特,再从艾略特到现在,“将近一个半世纪的现代诗历程,已经使它具有自己的新的特点”:“现代诗的艺术革新的第一个特征是感受和表现现实的新的方式和新的形象塑造方法”;“现代诗艺术革新的另一个特征是语言方面不断的探索。语言革新和内容革新紧相关联,随着出现的是形式的革新。”^[24]在彭燕郊看来,现代诗丰富多变是其实验性的结果,而实验性的出现又是高速发展的现代生活在精神生活领域的反映。考察现代诗的艺术成就不能沿袭旧的美学标准和批评方法,只能依据现代诗本身提供的复杂内容进行客观、公正的评价。在此过程中,“现代性是现代诗的基本特征,世界性或全人类性则应该是现代性的主要内容”^[25]。

相对于西方现代诗的沿革,彭燕郊在梳理中国现代诗历史时首先是将其纳入世界视野之中。中国的现代诗出现于波德莱尔及其代表作《恶之花》产生划时代影响之后,“鲁迅是中国第一个真正具有现代意识的作家,鲁迅是中国现代文学的开拓者。”在新诗方面,鲁迅的“《野草》和《恶之花》一样具有里程碑的意义”,可作为“开一代诗风”的经典之作。“《野草》是自有新诗以来最富现代感、世界感的真正的新的诗。从实质上看,《野草》一直影响着新诗的发展……始终是新诗的精神旗帜。”^[26]出于对现代中国社会的了解和经历过的现实体验,彭燕郊在谈论中国现代诗发展轨迹时,使用了“中国式的现代主义”即“可以称为现代的现实主义的现代主义”的概念。他将拨乱反正二十多年来新生的诗人作为当今新诗的“主力”和“希

望”，认为“中国式现代主义诗歌构建的任务必须由他们来完成”^[27]。表明他一直是发展的眼光考察中国现代诗的历史：让现代诗与中国社会现实联系在一起，探索其进步的可能与规律，彭燕郊既看到了现代诗发展的普遍性，也注意到现代诗发展的特殊性，这种认知方式有助于其现代诗理论客观、公正、深入地展开。

彭燕郊的现代诗学理论属于典型的诗人学者式研究。其对于现代诗历史的梳理，有明显的实证特点，有理有据。当然，由于其间融入了诗人的体验和感悟，所以难免在感情充沛之余，有较为明显的主观色彩，其逻辑脉络也时常杂糅在一起。不过，无论如何，他的诗学理论有明显的个人特色。在梳理现代诗历史发展过程中，他相继触及了诗人、创作方法、特征等一系列关于现代诗的结构层次，而以“思考——创造”为主线的诗学观念，又使其诗歌理论具有相当程度上的实践价值。

“思考”不仅是彭燕郊诗歌的重要起点，而且也是其理解现代诗的重要标准。“思考”会写出沉思的诗、成熟的诗。对于彭燕郊来说，“思考”可上溯至波德莱尔，“从波德莱尔开始，诗人们由抒发转向内省，不是现代主义的美学方法教会诗人们去思考，而是现代人——现代诗人的思考教会诗人创造新的美学方法。”^[28]“思考”是现代诗的重要特征，“现代诗必须要有思考……一个真正的思考者，思考的应该显示为一种人文关怀。我们现在缺少的就是人文关怀，就是对于人类生存现状和未来的终极关怀。”^[29]因为“思考”，现代诗拥有了深度呈现不断处于变化状态的现实生活的能力。在《再会吧，浪漫主义》《两世纪之交，变风变雅：浪漫主义困惑》《虔诚地走近诗》《学诗心语》等文章中，彭燕郊充分阐释了“思考”之于现代诗的意义：“以思考为第一选择的，思考成为第一冲动，正如抒情成为浪漫主义诗人的第一冲动，现代诗人在思考中获得理性的升华，从而获得自我灵魂约束的能力。现代诗人以思考为诗人性格特征，浪漫主义诗人则以情绪化的语言为性格特征，终于导致了不信任感，而现代诗人的启示性语言则以思考引发思考，他们深知，思考是诗人的天赋，诗人的本分，诗人的历史使命。”^[30]在彭燕郊看来，“思考”

具有“反思的理性”，有助于深入地表达情感的内涵与分量，从而使诗歌从浪漫主义的“抒情”及“情绪化的语言”，转化为在此的“理性”的“启示性语言”。这样的诗歌理路的形成与诗人反思浪漫主义和现代主义的特质和演变有关，而从时代演进的角度来说，又与诗歌创作需要适应并反映社会发展和现实生活密不可分。

“创造”是“思考”的结果，并与“思考”共同构成现代诗人最主要的素质。对于现代诗人应有的“现代意识”，彭燕郊认为——

生活在精神活动前沿的现代诗人，必然比一般人更敏锐，更亲切，更全面地感觉到它，他的创作心理、创作过程和创作成果，应该更生动、更深刻地反映现代意识和他在现代生活中的意义和作用……

现代诗人的文学活动应该从传承型、守成型变为开拓型、进攻型、竞争型，只有自己不断地鼓舞自己才能鼓舞众人。^[31]

“现代意识”要求诗人保持探索意识，具有先锋性、实验性的艺术品格，就其结果来看，是强化了现代诗的自由精神和创造力。“要有胆量写不像诗的诗”，“文学艺术的天性是自由，从创意到创造的全过程都弥漫着自由精神”^[32]。唯其如此，现代诗才会不断产生新的诗学形态，维系自身持续发展的内在动力。

以“现代”和“自由”为型构，彭燕郊的现代诗理论与中国新诗的发展保持着内在的一致性。“现代人应该写现代诗。现代诗应该不同于古典主义的、浪漫主义的诗，是现代主义的”^[33]。对于现代诗创作，彭燕郊强调晚近的现代主义，但却从未机械地照搬，他的现代主义取义于鲁迅为俄国诗人勃洛克诗集《十二个》中译本所作的“后记”中的一段话，即“是在用空想，即诗底幻想的眼，照见都会中的日常生活，将那朦胧的印象，加以象征化。将精气吹入所描写的事象里，使它苏生；也就是在庸俗的生活，尘嚣的市街中，发见诗歌底要素。”^[34]因此，他的“现代主义”是倾向于一种具体做法意义上甚至是只可意会不可言传而非枯燥理论上的概念。而就彭燕郊个人来说，尽管他的每一首诗都力求做到“不同”，但他仍觉自己“不够现

代”，为此，他更注重“探索”和“借鉴”“了解整个诗歌潮流的大方向”^[35]。彭燕郊自20世纪80年代以来的诗歌道路生动地实践了他的诗学理论，他的理论与实践互为依托，既体现了彭燕郊孜孜不倦的探索精神，同时也反映了他对于新诗的深切的关爱之情和晚年成熟状态时应有的沉潜和内敛，而其关于现代诗的理论也由此成为中国新诗一份重要的文化财产。

四 散文诗的成就与贡献

20世纪80年代之后彭燕郊还在散文诗创作方面取得了突出的成就，诞生了经典之作。彭燕郊于30年代末期开始散文诗创作，终生对这一诗体形式保持浓厚的兴趣。结合其创作履历可知：彭燕郊的散文诗受到鲁迅《野草》的直接影响，远溯波德莱尔、惠特曼、屠格涅夫等大师，其具体指向是为了更加自由地表现现实，并最终为散文诗摆脱诗歌的附庸地位做出了自己的贡献。“在中国诗人中，彭燕郊是富于创造力的。他的散文诗，保留了来自乡土的秀美而又肆意加以破坏。他不倦地行走，探索，带着自由加于他的创伤，努力找寻一种契合于现代中国和个人命运的艺术形式。”^[36]

20世纪80年代之后彭燕郊的散文诗创作和其现代诗理论观念一脉相承，都是在诗的范畴内追求最大限度的自由及以此实现的创造性。彭燕郊在谈及散文诗创作时既涉及诗的散文美，也涉及散文诗。“散文美应该包含音乐性，但这不完全是靠押韵，不能像中国旧诗那样依靠押韵来限制节奏。散文美的新诗节奏变得丰富了……散文美的特点并不冲淡诗味，而且搞得好，能使诗味更浓。因为表达可以更自然，而自然是最难获得的。”^[37]强调诗歌的散文美，与现代诗可以破除诗歌写作时一定要押韵、有形式的固有观念有关，现代诗即使不分行仍可借助“内在的结构”达到诗的本质，而且一旦以这种方式抵达，会带给人更为强烈的诗歌体验。结合彭燕郊对于诗歌散文美的看法，我们不难引申出是不是诗的关键，在于写作者自身的艺术素养和其对于诗歌本质的理解，外在形式上的散文化不是诗味淡薄的必然前提。与

诗歌的散文美相比，散文诗的理解“应该更宽一些”，“容量”也“更大”一些^[38]。在彭燕郊看来，散文诗出现与发展，“首先是诗歌母题的变化，从抒情的诗发展为思考的诗，现代人的丰富、复杂的感受和思考必然带来新的审美需求，于是甚至连自由诗也承担不了这种负荷，满足不了这种需求，这样就从自由诗发展到散文诗。”^[39]

出于对现代诗发展轨迹的思考，同时也出于对日趋碎片化生活的适应，彭燕郊对散文诗这一表现形式充满了信心，他认为新诗有往“散文去的大趋势”^[40]，甚至认为现代散文诗是“最具活力的新诗体”“能引领新诗迈上坦途”^[41]。他将《野草》视为中国新诗的经典，而其散文诗写作也不时闪烁《野草》的痕迹或者说与之气韵相通，这是其散文诗创作起点颇高并随着时间推移可以不断深化的前提。20世纪80年代之后的彭燕郊曾和他人一起编译“现代散文诗名著译丛”，这一工作不仅反映彭燕郊对散文诗的钟爱，而且也深化了他对散文诗的理解。80年代以后的散文诗是彭燕郊诗歌文学创作与现实互动的结果，同时也是其心境的反映。“散文诗在彭燕郊这里属于‘写心’的载体，因此进入他的散文诗文本，是更有助于我们全方位、深口径地‘游历’他的精神世界，并加深对他的分行诗歌的体认。”^[42]

就具体创作而言，散文诗由于散文化的倾向更能反映彭燕郊的心路历程。《 $E=mc^2$ 》写出见到多年不通音讯的朋友们，感慨生命的时光、岁月的流逝，同时也写出一种“专注的、向内的神情”，还有曾经拥有过的“信念”和持续的“思考”，它们以生命的形式诠释了爱因斯坦的定律。《漂瓶》是一曲“远行者”之歌：“漂流，无休止的攀登，望不到尽头的，动荡、变幻的阶梯，汹涌浪尖的野性抚摸和温情拍击。”“漂瓶”是“我”，“漂流”是经历，也是宿命，机遇与危险并存。游历张家界的组诗如《雨渡》《夜上天子山》《仙人桥》《观景台，一种高度》等，总题可称之为“爽籁清游”，虽是寄情山水，但“寄的是人的情，没有这个情，哪里有诗。”^[43]还有《夜路》《风信子》《蛇睛》《萤光》等，让人读出《野草》的风味：阴郁、晦涩、冷峻，或可见20世纪80年代末至90年代末，社

会语境迅速转变在诗人心灵上留下的投影。另外,彭燕郊散文诗创作中的“萧飒气氛”以及“愤世嫉俗”^[44],一直被目为诗人的精神特征之一。

从艺术上看,彭燕郊认为散文诗虽表面为散文形态,但同样具有音乐性特别是诗的节奏感。由于散文诗采用散文形式叙述、篇幅较长,所以只能依靠丰富和繁复的节奏来表达“现代人的生命困惑和精神创伤”^[45]。比如,在结合具体作品后诗人曾指出:“我写《混沌初开》,看起来像散文,但我很讲究节律。我有一个时期写诗的时候,好像是在谱写一个交响曲一样,一边写一边感觉就有旋律在伴随着。就像在做一首交响曲一样,讲究内在的音乐性,情感的变化,音调的高低,也可以变调,研究起来很有意思的。”^[46]可以说,彭燕郊非常重视诗歌的节奏感,同时也必然要强调诗本身的语言使用和结构上的浑然一体。他的散文诗因艺术而采用形式,而非从形式到艺术,因而更强调非凡的腕力和现代性繁复甚至是混杂的精神品格。

当然,最能代表彭燕郊散文诗创作实绩同时也是确立其晚年诗歌地位的当属《混沌初开》。以第二人称“你”展开叙述——“你已来到无涯际的空旷,界限已被超越,界限不再存在,悠长的叹息消失在悠长忍受的终了。”像神话传说一样,“混沌”是一种包容一切,无轻无重,取消时空界限的状态;“混沌”是起点也是终点,无始无终。在这里“你”感受到无尽的孤独,直到被赋予生命的意义,然后是遭遇“第二我”,还有“非我”,最后是“光”的投入——“混沌初开,你将再次超越你自己。”

《混沌初开》诞生之后,受到广泛的赞誉。如公刘将其评价为“一部真正的长诗……气势磅礴、光彩照人的长诗,记载了一个中国知识分子、中国文学家心路历程的长诗”^[47]。诗人骆晓戈等则将其和道家文化和西方诗哲联系在一起^[48]。《混沌初开》从1986年至1989年历时三年,完稿时两万余言,是一部当之无愧的长诗,同时也堪称中国现代知识分子的精神史诗。全诗分五个部分,想象奇特、汪洋恣肆、气势恢宏,让人联想到史前神话和今人对宇宙原初状态的想象和推演。结

合诗人的经历,《混沌初开》是对其生命历程和20世纪中国历史进程的一次总体性反思,但如果从“混沌初开”、生命开始加以推演,该诗则适用于人类历史的反省和批判,同时也适用于每一个人的精神历险以及异化现象的叩问。《混沌初开》是彭燕郊对人类命运特别是自我命运的一次追问和超越式的总结,是彭燕郊诗学观念、诗歌经验的结晶,同时也是现代散文诗的巅峰之作,对于散文诗的发展和研究彭燕郊80年代以后的诗歌创作有着重要的意义。

在新诗史上,散文诗历来发展不够充分,其文体价值也常常受到质疑。彭燕郊80年代以来的散文诗创作,接续了鲁迅《野草》的传统,丰富了散文诗创作并极具时代性、实践性的特质,因此可以这样说:彭燕郊的散文诗大大提升了现代散文诗创作的实绩与品格。

关于彭燕郊20世纪80年代之后诗歌创作还有很多话题,比如,将本文带有修饰成分的“晚年”和萨义德在《论晚期风格——反本质的音乐与文学》中的“晚期风格”^[49],即可以指代一些伟大艺术家在生命临近终结时其作品呈现出来的成熟状态联系起来,或许会得出与以往文学史描述形成张力的结论。再比如,彭燕郊还是一位重要的“文艺组织者”,他在80至90年代,曾以筹划者、组稿者和主编等不同身份,进行了“诗苑译林”“散文译丛”“现代散文诗名著译丛”和《国际诗坛》《现代世界诗坛》《外国诗辞典》的编撰工作,这些工作不仅是其为中国当代诗坛的另一重大贡献,而且还与其诗学理论和创作有着十分密切的关系。只是限于篇幅,无法一一展开。2008年3月,彭燕郊安静地去世,留下很多未完的探索,每每回想起来都令人感慨万千、心生遗憾。彭燕郊是一位跨越现当代文学史的重要诗人和诗歌理论家,他的创作与观念是现代诗歌一份重要的诗歌遗产,不仅对于当代诗歌创作有着重要的启示意义,而且还对现代诗学理论建设有着重要的参考价值,值得我们反复阅读、研究与思考。在其一百周年诞辰之际,笔者选择其20世纪80年代之后的创作写下些许浅显的文字,权作纪念这位始终于边缘沉默的诗人,并以此表达崇高的敬意。

[本文系国家社科基金一般项目“新诗史学科建设研究”(项目编号18BZW168)的阶段性研究成果]

[1] 结合已出版的几本有代表性的诗歌史,如洪子诚与刘登翰的《中国当代新诗史》(人民文学出版社1993年版)、洪子诚与刘登翰的《中国当代新诗史》(北京大学出版社2005年修订版)和程光炜的《中国当代诗歌史》(中国人民大学出版社2005年版)等,“归来的诗群”的基本义可理解为对自20世纪50年代起由于各种原因停止写作和发表作品的一大批诗人的统称。“归来的诗群”就成员来看既包括艾青、公刘等老一辈诗人,也包括对“七月派诗人群”和“中国新诗派群体”(“九叶诗群”)的重新确认。无论从个体经历还是他者认知的角度上看,彭燕郊都符合上述“标准”。至于说《白色花》的出版,强化了“归来的诗群”与“七月诗派”的关系,是因为《白色花》作为一部诗合集,标志着“七月诗派”已恢复名誉、重返诗坛。

[2] 如在彭燕郊口述、易彬整理的《我不能不探索:彭燕郊晚年谈话录》中,彭燕郊就认为“我这个人,一辈子都是一个边缘人物”。第64页,漓江出版社2014年版。

[3][12][13][19][20][29][35][38][40] 彭燕郊口述;易彬整理:《我不能不探索:彭燕郊晚年谈话录》,第28页,第59页,第65页,第34页,第82—86页,第62页,第60页,第76—77页,第69页,漓江出版社2014年版。

[4][5][6] 彭燕郊:《彭燕郊诗文集》(诗卷·下),第357页,第357页,第357页,湖南文艺出版社2006年版。

[7] 龚旭东:《一朵充满奇迹的火焰——彭燕郊综论》,《理论与创作》2004年第5期。

[8][9][41][42] 刘长华:《彭燕郊评传》,第200—201页,第7页,第243—268页,第268页,湖南文艺出版社2008年版。

[10][37][46] 夏义生、唐祥勇、欧娟:《以诗歌表征生命的价值——彭燕郊先生访谈录》,《理论与创作》2004年第5期。

[11][32][33] 彭燕郊:《学诗心悟》,《彭燕郊诗文集》

(评论卷),第291页,第296页,第298页,湖南文艺出版社2006年版。

[14][16][18] 彭燕郊:《彭燕郊诗文集·后记》(诗卷·下),第358页,第358页,第358页,湖南文艺出版社2006年版。

[15] 颜雄:《诗之苦旅——与彭燕郊先生对谈》,《湘潭大学学报》2004年第5期。

[17][43][44] 彭燕郊:《彭燕郊诗文集·后记》(散文诗卷),第370页,第370页,第370页,湖南文艺出版社2006年版。

[21][22][23][24][25][26][28][31] 彭燕郊:《再会吧,浪漫主义》,彭燕郊:《彭燕郊诗文集》(评论卷),第7页,第6—25页,第7页,第62页、第65—66页,第68页,第82页,第14页,第106—108页,湖南文艺出版社2006年版。

[27] 彭燕郊:《虔诚地走近诗》,彭燕郊:《彭燕郊诗文集》(评论卷),第192页,湖南文艺出版社2006年版。

[30][45] 孟泽:《〈彭燕郊诗文集(评论卷)〉序》,第4页,第25页,湖南文艺出版社2006年版。

[34] 鲁迅:《十二个后记》(1926),《鲁迅全集》第7卷,第299页,人民文学出版社1981年版。

[36] 林贤治:《〈彭燕郊诗文集(散文诗卷)〉序》,第8页,湖南文艺出版社2006年版。

[39] 彭燕郊:《我学会了学习吗》,彭燕郊:《彭燕郊诗文集》(评论卷),第286页,湖南文艺出版社2006年版。

[47] 公刘:《灵魂的独白——读诗人彭燕郊新作〈混沌初开〉》,《坚贞的诗路历程:彭燕郊评介文集》,赵树勤选编,第416页,花城出版社2007年版。

[48] 具体内容见骆晓戈:《寻找再生之地——读彭燕郊近作〈混沌初开〉》,《坚贞的诗路历程:彭燕郊评介文集》,赵树勤选编,第375—380页,花城出版社2007年版。

[49] 具体可参见爱德华·W.萨义德所著的《论晚期风格——反本质的音乐与文学》中的相关内容,阎嘉译,“导论”第1—7页,生活·读书·新知三联书店2009年版。

[作者单位:山东大学人文社会科学青岛研究院]

责任编辑:刘 艳