

论 20 世纪六七十年代香港的诗歌转折^[1]

赵稀方

内容提要 20 世纪 50 年代以来,香港文坛呈现出左右对立及现代主义的三重格局。至 20 世纪六七十年代,随着香港经济的腾飞,海内外社会运动的展开,历史发生了变化。在这种背景下,右翼出身的《盘古》发生了“左”的转折,它首先批判港台现代诗,倡导通俗易懂的诗风,并最后走向内地新民歌体。《盘古》之后,《诗风》派与《大拇指》《罗盘》派也批判港台现代诗,不过因为背景不同,他们分别走向了古典主义和生活美学。经由原始报刊,考察三个诗歌派别的历史线索,探究其美学特征,可以打破我们对于这一时期香港诗歌的简单理解,重新建构这一时期香港诗歌的历史风貌。

关键词 20 世纪六七十年代;香港;青年诗歌

—

作为中华文明的一个组成部分,香港因为有殖民地的经历,在文化上呈现出一定的独特性,需要我们从历史的角度细加阐释。20 世纪三四十年代,香港文坛为内地作家所主导,成为中国现代文学的一个组成部分。1949 年后,香港文坛呈现出左右对立的格局,其中现代主义文学另出一支,引领潮流。及至 20 世纪六七十年代,随着经济的腾飞和本地青年一代的兴起,香港诗歌发生了转折。本文经由对于 20 世纪六七十年代原始报刊的挖掘和研究,梳理这一时候香港诗歌的不同走向。

20 世纪 50 年代初最受欢迎的诗人是力匡。力匡是 1949 年后来港的南下作家,曾主编《人人文学》和《海澜》,50 年代上半叶他曾在《星岛文学》《人人文学》《祖国周刊》《中国学生周报》等报刊上发表了大量诗歌,风靡一时。从内容上看,力匡的诗的主题多去国还乡之感,直接涉及政治的不多。他的诗不去直接议论,而是运用意象,渲染心境。夏侯无忌曾在发表于《人人文学》上的给青年作者的文章中,列举了郭沫若的《地球,我的母亲》,又列举了力匡《寂寞》中的几句:“旅途中歇息于村舍客店,店伙端进了黯淡的油灯,正计算着未尽的旅程,窗外开始了连绵的秋雨。”认为郭沫

若的诗是空洞的,而“力匡的诗的忧郁和感伤来得多么深切啊!”^[2]不少当事人在回顾 20 世纪 50 年代上半叶香港文坛的时候,都谈及偶像诗人力匡。50 年代初期,大量的移民来到香港,其中有很多文人和学生,他们对于力匡的诗作都有共鸣。与力匡相类,50 年代诗坛较为流行的南来诗人还有徐速、赵滋蕃、徐訏、夏侯无忌、曹聚仁等,内容大体上也无非是流亡之音,形式上较为注重诗行的整齐与格律。

这种诗风逐渐引起了诗坛的不满。据《文艺新潮》的作者之一卢因回忆:“一九五四年后,《人人文学》带给香港文坛的高潮开始退却,诗人郑力匡掀起的风雨热闹,也跟着逐渐消散;尽管徐訏和曹聚仁仍拥有不少读者,记忆中,似无法满足像我这一类追求文学理想的、以宗教家事奉上帝的热情、转而事奉文学的年轻一代的渴求。当时我和昆南、王无邪、叶维廉、蔡炎培,已成了经常会面的文学知音。”^[3]1956 年,马朗创办的《文艺新潮》面世。《文艺新潮》大量翻译引进存在主义思潮和欧美现代诗,同时与台湾现代诗坛密切合作,把香港现代主义诗歌推向了高峰。《文艺新潮》1959 年停刊后,仍有《新思潮》(1959)、《香港时报·浅水湾》(1960)和《好望角》(1963)等刊的出现。香港的现代主义译介和实践差不多前后延续了 10 年,展现

了诸多新的历史面向。不过，与台湾一样，香港现代主义流风所及，也出现了诗歌晦涩等负面效果。

20 世纪 70 年代前后香港本地青年诗人的兴起，是从对于港台现代诗的反叛开始的。从历史脉络看，这种反叛最早可以追溯到《盘古》。古苍梧对于港台现代诗的批判，来源于他对于中国现代文学的发现。古苍梧在 1967 年从联合学院毕业后，与黄继持等人编选《现代中国诗选》及《中国新诗选》。通过编选中国现代诗，古苍梧发现早在 20 世纪三四十年代，中国现代诗人早已经在现代诗方面有大量探索，而台湾 20 世纪五六十年代现代诗没有继承到这一传统，却走上了晦涩的文字游戏的歧路。这一年，正是《盘古》开创的时候，古苍梧先是在《盘古》第 3 期发表了《下了五四半旗就得干》，批判余光中的《下五四的半旗》一文。接下来，他又在《盘古》第 11 期发表了《请走出文字的迷宫》一文。他将“创世记”的台柱诗人叶维廉和洛夫等人的诗，称为“沉溺于文学的游戏”，认为叶维廉轰动一时之作《降临》“除了不断的堆叠意象营造所谓‘伟大’‘磅礴’的气氛之外，我们实在读不出所以然来”。超现实主义诗人洛夫的诗“非但成了不可懂的东西，而且简直不可感。”其原因是，他们只是模仿了外国诗的概念和经验，但不是自己真的生命实感。引人注意的是，古苍梧引用了中国现代诗人刘西渭有关于需将字和生命合成一体的说法。他认为，港台现代诗的问题，在一定程度上是因为缺乏对于中国现代诗的承传，“也许港台这两个小岛无法培育丰厚的人格与磅礴的诗情吧。此外还有一个原因，那就是 20 世纪三四十年代文艺传统的中断。20 世纪三四十年代诗人的努力的成果，实在有许多值得我们参考的，就可惜由于政治环境的变迁，使我们年轻一代的诗人无法接触到这一份宝贵的遗产，因为有许多创造的桥梁和道路，还得重新建造。”他分别列举了何其芳《古城》、辛笛的《航》和罗大岗的《骨灰》，指出，这些 20 世纪三四十年代诗人的作品，具有“相当成熟的技巧，而诗情的丰沛，却是今日的许多作品中体验不到的。”^[4]

从《盘古》第 3 期开始，出现了“风格诗页”。“风格诗页”大致上是一个同人诗歌群，曾有读者投书，反映“‘风格诗页’的园地不公开。”《盘古》

1968 年 5 月第 13 期“编后话”答复说：“‘诗页’之中较少新人诗作的出现，这是事实；但说园地不公开，却绝非实情。对于来稿的水准，‘诗页’的要求是较高的，相信这是关键之所在。”的确，“风格诗页”的作者大体是较为固定的，《盘古》对于五四以来新诗传统的继承，对于港台现代诗的晦涩的抵制等，即为其共同取向。

《盘古》“风格诗页”并没有诗论发表，不过我们可以从他们同时期办的“诗作坊”来进行观察。在西方学运如火如荼的时候，香港也依照自由大学筹办自学组织。创建学院当时模仿的是安格尔在爱荷华所创办的“工作坊”，其模本是牛津、剑桥的导师制，公开讨论，互相启发。参与香港“创建学院”构思的，有包错石、戴天、胡菊人、林悦恒等。创建学院有很多开放课程，如诗、文学、理论、歌唱等，还请来金炳兴讲理论，请蔡炎培、李天命、马觉、温健骝等人讲创作经验等。在诗歌创作上，“诗作坊”是具有自己的理论倾向的。古苍梧说，“我跟戴天主持‘诗作坊’时，我们提倡的写作路向其实是很广阔、很常识性的。一是真情实感，有感而发；二是语言不要做巧弄怪，要准备表达思想感情；三是诗的语言跟散文语言有差别，它应该比较浓缩集中，有节奏感。”在另一个地方，他对自己的诗歌风格说得更加直接，并且谈到“诗作坊”对于学员的影响：“我们不鼓励学员搞语意不通的‘语言创造’，宁愿提倡平白浅易但能达意、能写出真情实感的语言。你看钟玲玲、李国威的诗，或者淮远中后期的诗。淮远初时很学习台湾的超现实主义写法，但参加‘诗作坊’后则走向较平实的风格。我想我跟戴天对学员的影响可能在这方面。另一方面，我们鼓励学员认识自己的新诗传统，我们会介绍五四以来的好作品……”^[5]这种诗风互相传递，影响了一批诗人。

“风格诗页”这个栏目自《盘古》第 3 期开始出现，此后并非期期都有，而是间隔出现，从《盘古》上看，最后一次“诗页”出现于 1969 年 4 月第 23 期，此后就停止了。较多出现在“风格诗页”的诗人有：温健骝、蔡炎培、戴天、马觉、李纵横（天命）、羊城、李国威、游之夏（黄维樑）、羁魂等。“风格诗页”栏目虽然没有有了，但上述诗人的

诗作还是继续在发表，其中钟玲玲、淮远和关梦南等是较为后起的新诗人。

《盘古》的思想倾向原来是比较保守的，但随着同人对于20世纪六七十年代之交美国黑人人权运动、香港“将中文列为香港官方语言”运动、反对“台独”运动、恢复中国在联合国权利运动、特别是“保钓”运动的参与，他们的思想发生激烈左倾，文艺思想也随之变化。1971年12月第43期后，《盘古》的文艺思想开始发生转变。1972年6月《盘古》第47期转载了毛泽东《纪念延安文艺座谈会三十周年》，第48期又发表了梁宝耳的《我对〈延安文艺座谈会〉、革命样板戏及“白毛女”的一些意见和感想》等。在诗歌上，古苍梧的看法也发生了转折。他在1973年5月《盘古》第57期上发表《从新民歌体看新诗发展的新方向》一文，将新民歌形式看作中国新诗的新方向。早期古苍梧原来虽然批判港台现代诗，但批判的只是他们的晦涩和猜谜现象，认为他们没有继承中国现代诗。从《困兽之斗的港台文学》一文看，作者已经在否定现代诗本身。古苍梧的《新民歌体看新诗发展的新方向》一文完全避开了现代诗，直接讨论新民歌体。他在文中谈道，中国诗歌原就出自民间，后来被文人所垄断，新诗建立以来，20年代末期左翼评论家就提出了不能脱离群众的问题，30年代左翼文坛以及抗日战争时期，民歌得以提倡，特别是1942年延安文艺座谈会之后，民歌体更加受到重视，古苍梧对此评价很高：“民歌体的风行，使诗歌再回到人民的手中，而人民的诗人也不断诞生，其中农民诗人王老九、殷光兰是比较著名的两位。在工人中，也诞生了诗人，如孙田、温承训、李学鳌等，军人中李玲修也有名气。而专业诗人如田间、李季、严阵、傅仇、贺敬之等也写民歌体。”看起来，古苍梧对于内地的民歌发展情况相当熟悉。《盘古》在其后的第60期发表了一个新民歌专辑，包括《秧苗插到蓝天上》《铁路修到青石山》《矿山之夜》《定叫今年超去年》等诗歌，作者有“彝族民歌”“邯郸工人”“兴隆公社刘章”“晋县袁然”等，都是内地民歌诗人。

不过要适应一种新的文艺观，显然并不容易。自《盘古》左转以后，“风格诗页”原来的诗人大

多都退出了，“风格诗页”时期原有的诗歌同人性解体，来稿的无名诗人增加了。《盘古》的诗歌阵容完全转变了。除大量转载内地作品外，香港本地诗人大致有三种：其一，原有的诗人中，只有核心人物古苍梧继续引领，他虽然论述新民歌体是现代新诗的前途，但并没有放弃自由体诗，并且认为自由体诗与新民歌可以互补。他转变了自己的风格，发表了《钢铁巨人》（第62期）、《让我们好好的干一杯——为越南的全面解放》（第82期）等政治抒情诗，诗风受到艾青、何达的影响。其二，香港本地的思想激进的诗人，其中饮江较为突出，他的诗歌据评论充满政治热情，不过有概念化的痕迹。其三，香港原有的左翼诗人，在“盘古文艺副刊”开创的第41期，首先就发表何达的三首诗《每个时代》《快乐的思想》《诗的宣言》。何达后来常常在《盘古》露面，这意味着《盘古》在文艺观上与香港左翼文人越来越接近了。

二

“风格诗页”出来的诗人，如关梦南、淮远、李国威、钟玲玲等，多数属于后来的《大拇指》诗群。古苍梧本人也与《大拇指》—《素叶》诗派有较多联系。他70年代在《罗盘》上发表诗作，80年代在《素叶文学》发表作品，并在“素叶丛书”出版第一本诗集《铜莲》（1980）。不过，《盘古》并非完全是《大拇指》—《素叶》的前身，后来《诗风》的代表诗人之一羁魂也是《盘古》的作者，毋宁说《盘古》是香港本地诗歌的渊源，这个时候香港本地诗歌尚未分化。

《盘古》第1期和第2期分别只在封底发表了一首诗，前者是余光中的《假如远方有战争》，后者是西西的《他们》，两首诗都是较为浅显流畅的。《盘古》的诗歌以余光中和西西来开头，不无巧合。香港青年诗歌是在抵抗港台现代诗的过程中产生的，而余光中和西西分别是《诗风》和《大拇指》两大诗派的象征人物，就此而言，《盘古》显然堪称香港青年诗歌的开始。不过，《盘古》一路奔向了内地政治认同，奔向了新民歌体，把别人都留在后面了。

当年叶维廉从台湾回来，送给西西《愁渡》初稿，西西实在看不懂，“和我所看过的诗不同，觉得很奇怪，并不能把握诗思，因为我不知道诗竟有那种写法的”“我实在跟不上他们”^[6]。西西自己也开始“学那些艰涩的写法，其实是受到潮流的影响，只是一味堆砌、堆砌，直至自己也看不明白为止”^[7]。西西在编《中国学生周报·诗之页》的时候，收到的全部是这种模样的作品，她心想，身为编辑，竟然看不明白这些作品，那还怎么当编辑，就不干了。不过，她在来稿中也发现两位能写得出好诗的青年作者，其中一位就是梁秉钧。

梁秉钧是 1973 年《中国学生周报》“诗之页”最后的主持者，这重新恢复的“诗之页”，被迫为香港年轻一代作家冒出历史地表的开始。梁秉钧主编的“诗之页”第 1 期，出现于 1973 年 11 月 20 日。在这里，梁秉钧说明了“诗之页”恢复的背景：过去，周报的“诗之页”每月底刊出一次，香港许多写诗的朋友，都在这里发表过他们的作品；但是，很可惜，后来不晓得由于什么缘故，“诗之页”取消了，诗的园地，也只赖一些年轻人办的诗刊维持下去。“诗之页”创刊号上发表了 8 首诗：梁秉钧的《傍晚时，路经都爹利街》、马觉的《软弱》、吴煦斌的《山脸的人》、李国威的《我可以这样》、李志雄的《窗上的蝴蝶》、张伟国的《守在故乡外的墓园丁》和邓阿蓝的《卖报纸的老婆婆》。梁秉钧从废稿中找出来的邓阿蓝的诗《卖报纸的老婆婆》，诗风质朴清新，有民谣风。

可惜的是，“诗之页”编了十期就停刊了。梁秉钧在《编了十期“诗之页”的一点感想》一文中，遗憾“诗之页”的停刊，不过，他同时提出：“诗之页”可以停刊，诗歌却不会停。这就有了《大拇指》的创刊。《大拇指》继承了《中国学生周报》，继续由梁秉钧主办文艺版“诗之页”。《大拇指》举办过征诗活动，并阐述他们对于诗歌的标准是：“《大拇指》的‘诗之页’，和这次征诗的取稿标准——都是鼓励表达当前生活现实的作品，同时对诗的艺术也不忽略。言之有物而又有新意的作品，是最欢迎的了。我们并不鼓励陈腔滥调，要取新鲜、自然、完整、生活化的作品。”^[8]

对于诗人们来说，《大拇指》的“诗之页”诗

歌栏目的分量显然还不够。《大拇指》创办一年后的 1976 年 12 月，他们又创办了一个专业诗刊《罗盘》。据叶辉说，最初产生创办《罗盘》想法的，是他与何福仁、周国伟和康夫四个人。《罗盘·发刊词》有云：“创为诗刊，应以呈现当时当地中国人的情思为依据。命名罗盘，便是本此互策互励的意思。”叶辉的说法更为具体：“我的理解是这样的：《罗盘》同人对诗有基本相同的看法，厌恶浮奢、架空、因袭和堆砌，倾向于生活化和诗艺结合的多变多姿。”^[9]“生活化”的说法，正来自梁秉钧对于《大拇指》宗旨的概括。较之于《大拇指》，专业诗刊《罗盘》对于香港诗歌的关注更进一步。《罗盘》第 1 期“编后”说：“翻开《罗盘》，不难发觉，我们在尝试做一些别的诗刊所欠缺的工作：多关心多了解本港的诗作者。本期的访问和评论，便是这方面的尝试，各位惠赐评介稿件，若对象为本港作者，我们会优先刊登。”叶辉也说：“多关心本港的诗作者大概是《罗盘》较明显的路向。”^[10]这正是《大拇指》“生活化”特征的一个深入，即本地化，与前辈南来作家拉开距离。《罗盘》在创作之外，有意识地保存、整理、评论香港诗歌，具有历史意识。《罗盘》创刊号的开头，就是对于西西、钟玲玲和吴煦斌三位《大拇指》创始人的采访。此后，《罗盘》又陆续在第 4 期做了“康夫专辑”，在第 7 期做了“陈炳元专辑”，在第 8 期做了“陈德锦专辑”。从第 8 期开始，《罗盘》分别刊载评介何福仁、康夫、张景熊、西西和戴天等人的文章。《罗盘》还推出“创作经验谈”栏目，由马觉、谈锡永、黄国彬、何福仁、书翔（惟得）、羁魂、黄志光、马若及秀实等 9 位作家谈自己的创作，分别刊登于第 4 期至第 7 期。无论是创作，还是评论、专辑、访谈等，我们可以看到，《罗盘》高度重视对于香港本地诗人的推介。

叶辉对于《罗盘》所发表的作品，有一个统计。《罗盘》共计发表了 57 位作者的 197 篇作品，作者方面分为三个部分：一是前辈诗人，如戴天、蔡炎培、马觉、西西、陈炳元；二是诗龄较长的诗人，如梁秉钧、羁魂、古苍梧、罗少文、罗幽梦；三是新诗人，如马奋超、洛宇、巛妮、霭珊、叶碧兰等。把戴天、蔡炎培、西西等人算作前辈诗人，

可见《罗盘》的诗歌史是以本地诗人的出现为线索的,20世纪五六十年代南来文人的世界,已经被他们抛在后面了。《罗盘》虽然办得轰轰烈烈,但可惜存在时间并不长。《罗盘》一共办了八期,第1期出版于1976年12月,第8期出版于1978年12月,只持续了两年时间。否则的话,它对于香港诗坛的影响,应该更大。

从《中国学生周报·诗之页》、《大拇指》到《罗盘》,乃至后来的《素叶文学》,其诗歌是一脉相承的。这些诗人风格各个不同,但又有共同的倾向,这一点梁秉钧后来在编《十人诗选》的时候有所总结。《十人诗选》是李国威、叶辉、阿蓝、关梦南、马若、禾迪、李家昇、黄楚乔、吴煦斌、梁秉钧十人的合集,看得出来,这十人主要是《中国学生周报·诗之页》之后成长起来的新一代年轻诗人。梁秉钧在“序”中提到了诗集作者的特点和出版宗旨,“这集中的诗作者都是在战后出生,大部分在香港长大及受教育。跟前辈作者南迁而写作怀乡题材不同,这一辈作者大都是植根于香港,反省香港的处境。”“《周报》只是他们作品初次彼此邂逅的地点,《周报》结束后,他的作品继续发表在《四季》第2期、《大拇指》、《罗盘》、《素叶》等刊物上面。他们风格不同,但有共同关心的主题,如对香港的感情(《周报》1974年7月5日的‘诗之页’也办过‘香港专题’)、对香港各阶层生活的接触、对艺术的兴趣等。”很明显,所谓“对香港的感情、对香港各阶层生活的接触”等,即是有关于“生活化”的具体说明。梁秉钧声称“一起结集只是基于私交,并不是代表一个流派。”事实上,“私交”是形成流派最坚实的基础。梁秉钧谈到,这一群朋友在香港长大,背景多是底层,因此不以知识入诗,而以底层经验入诗,平和而有期望,节奏明快,与左翼政治性有差异,也与《诗风》派的宏大风格不同。阿蓝写老婆婆、失业者、怀孕女工和露宿乞丐等,不过并不揭露黑暗,“不以为嘶喊就是好作品”。叶辉的诗擅长形象化的细节描写,充满了香港生活的味道。马若写自然山水,吴煦斌写生态,李家昇和黄楚乔将摄影和艺术与诗歌结合起来,都是描写香港社会的不同方式。李国威、关梦南、禾迪等人写生活实感,也有不满和讽刺,是

动人的抒情诗,然而不滥情。梁秉钧从“抒情与讽刺”“经验与语言”“艺术与生活”“抒情的视野”几个方面,分别概述十个诗人的风格特征^[11]。

三

1973年1月20日,梁秉钧接编《周报》“诗之页”第1期的时候说,当下各种诗刊都已经消失,“只剩下一份《诗风》在默默努力,这使我们觉得:香港目前更需要有一个开放的诗的园地。”《诗风》早在1972年6月就成立了,较梁秉钧同年创办的《四季》第1期(1972年11月)还早几个月。梁秉钧称《诗风》在默默努力,是嘉奖的口气,不过他觉得还需要创办另外一个“开放的诗的园地”,说明《诗风》与他们并非一路。

《诗风》的创办者在确定内容时,首先针对的也是港台现代诗的过于洋化。《诗风》第1期“发刊词”一开始便着重批判台湾现代诗过于洋化的问题:“这批现代诗人在吸收与介绍外国现代诗的优点方面功不可没;但是彻底打倒传统,与传统脱离关系是行不通的。”“高唱反叛传统,犹如坐在树桩而要把树桩锯断一样可笑。”“发刊词”声明:《诗风》并不是要闭关保守,而是要“创出中国现代诗自己的面目”,既要“继承中国文学的优良传统”,同时“还要虚心地吸收外国大诗人如叶芝、艾略特、波特莱尔、里尔克的优点”。只不过现在诗坛的情形是过于欧化,作品像是从西洋翻译过来的,所以当下最需要的是引进中国旧诗。

《诗风》的出场是相当奇特的,它将新诗与旧诗并列发表,连《诗风》自己都承认这种做法是非同寻常的:“这种形式的诗刊,恐怕并不多见,因为一般诗刊,发表旧诗便不发表现代诗,发表现代诗便不发表旧诗;新旧两体,互相排斥,势成水火。我们则兼收并蓄,让现代诗与旧诗互相冲击,希望冲击出真正具有新面目的中国现代诗来。”^[12]《诗风》“创刊号”上一方面发表了舒文(黄国彬)、楚狂生、羁魂等同人的新诗;另一方面又发表了卢厉堂的两首旧诗《诗风创刊感赋》和《朱弦》,还是独特的手写体。第3期甚至直接发表了法文诗Valery Paul的LES PAS,而这一期的旧诗《渡江

云》却是由新诗人风溪（谭福基）撰写的。在诗论上也是如此，创刊号一方面发表了懿言翻译的西敏的《诗的艺术》；另一方面又发表了余子贤的论中国古代诗歌的《诗余偶记：几首咏梅诗》。从第 3 期开始，黄国彬以笔名“凝凝”写的“现代诗”评论，与余子贤写的古代诗评《诗余偶记》并行。《诗风》还很注意中国现代诗结合古今的诗歌实践，《诗风》第 2 期就发表了卞之琳的《白螺壳》及署名停云的文章《读诗杂札——关于卞之琳的〈白螺壳〉》，后文谈道：“他的诗句法是多变的，其中有文言句法，又有欧化句法，种种句法整合起来而终以白话为本，也正如他的诗内容之以传统精神为本。”^[13]《诗风》同人融合古今中西的意图，可谓十分明显。

从这种思路出发，《诗风》比较喜欢余光中。《诗风》于 1973 年 6 月 2 日邀请余光中来参加朗诵会，后来又在 7 月 1 日出版的《诗风》第 14 期上全文刊登了这篇演讲词。余光中早年也经过了现代派的阶段，不过他自 20 世纪 60 年代以后开始对现代派进行反省，《天狼星》便是他告别现代派之作。这首诗受到洛夫等人的批评，认为是现代派的倒退，余光中则宣称他已经生完了现代主义的“麻疹”。到香港的余光中，已经完全从虚无晦涩的现代派中走了出来。在《诗风》演讲会上，余光中从端午节谈起，谈到屈原和中国传统，进而谈到汉语诗的西化，批评“西风压倒东风”的倾向。余光中回顾了台湾诗坛的发展历史，分析了三个方面的问题：一是民族性问题，他认为现代派强调人类性，他则认为要表现人类性，首先要表现作为人类一分子的民族性；二是大众化问题，他认为诗歌不应该晦涩，当然也不可能绝对大众化；三是主题与技巧的问题，他认为这两者是相辅相成的，谁压倒谁都是片面的。

在余光中讲座之后，《诗风》对自己的定位有了一些调整，他们取消了旧诗一栏。余光中在讲座中，其实质疑了“旧诗”的说法，他认为像李白、杜甫的诗歌并不是“旧诗”，它们是“万古长存”的。《诗风》对于中国古典诗歌的介绍和探讨，倒一直在坚持。《诗风》后来做了不少中国古代诗人的专辑：屈原专辑（第 73 期）、杜甫专辑（第

85 期）、李白专辑（第 92 期）、陶潜专辑（第 98 期）和“诗经专号”（第 104 期）等。《诗风》还一直致力于中西诗歌的比较，发表了不少这方面的论文，如王勃的《滕王阁序》与西诗的比较（第 27 期）、李白与华兹华斯、李商隐与雪莱的比较（第 51 期）、伊丽莎白诗歌与晚唐五代词的比较（第 53 期）等。与此同时，《诗风》中也仍然继续介绍引进西方当代诗人。我们都知道，20 世纪五六十年代以来的台港诗坛，或者西化，或者以民族性反对西化，争论激烈，像《诗风》这种沟通中西的做法的确并不多见。《诗风》的宗旨是，“一条纵贯传统与现代的经，一条横连中国与西方的纬。”^[14]

在美学风格上，《诗风》与《大拇指》相反，如果说《大拇指》追求生活化，《诗风》则明确追求精英化。果然，《诗风》面世后，立刻得到了“曲高和寡”四个字的评价。《诗风》的精英化倾向，与编辑同人自身的出身有关，《诗风》的编辑们，有一部分是在大学里修中国文学的，有一部分是修西方文学的，他们试图将中外两种传统整合起来^[15]。

如果说西西、梁秉钧一派的诗歌比较贴近日常口语，《诗风》同人的诗歌风格则雄伟阔大。黄国彬的诗歌有一个发展过程，然而整体上形成了宏大的风格。黄国彬的诗歌视野相当开阔，他在 1976 年的第二个诗集《指环·自序》中说：“在这本集子里，有很多作品是国家、民族、社会，以至世界向我撞击所引起的鸣响。这几年来，所见所闻所体验促使我处理更广的题材。”黄国彬喜欢中国历史以及现实题材，也喜欢中国的壮美山河，善于写长诗。早在 1975 年黄国彬第一个诗集《攀月桂的孩子》中，他就有意识地尝试长诗写作，写下了《七十二烈士》和《凯撒之死》等诗，后来他又写下了《丙辰清明》《星隼》《地劫》等气势磅礴的长诗。《丙辰清明》和《星隼》是香港诗歌中很少有的写 1976 年周恩来去世的长篇诗作，《地劫》则是写唐山大地震的。黄国彬主张追求“伟大”的境界。有学者注意到，黄国彬是“香港设色最繁富的诗人”^[16]，尤其喜欢用“金”“紫”“红”等颜色，这恰恰是很多诗人所抗拒的俗艳之色，可见他在美学上的“壮美”追求，这在中国文学史上也是少

见的。

更能说明问题的是胡燕青，她刚登上诗坛的时候还是一个中学生，她在《诗风》上发表的第一首诗，是以“北岳”之名在1972年9月1日《诗风》第4期上发表的《战后》。仅仅隔了一期，黄国彬就在《诗风》第6期上以“凝凝”之名发表了评论《北岳的〈战后〉》。在这篇文章中，黄国彬对于胡燕青予以了高度赞美。胡燕青的经历与众不同，她出生于广州，8岁偷渡到香港。她自述从小与港人所读的书不太一样，看的是《林海雪原》《智取威虎山》等英雄主义的书，“一直被宏大的主体吸引，大概也是因为8岁以前在国内培养出来的价值观”^[17]。正因为这种背景，胡燕青意外地与余光中和黄国彬相遇了。对于中国文化的爱好，对于英雄主义的向往，对于阔大形式的追求，都是胡燕青与《诗风》的共鸣之处。胡燕青开始登上诗坛时，诗风追求雄浑，这典型体现在她的长诗中，如1980年的长诗《惊蛰》和1985年的800行长诗《日出行》。

四

在《诗风》蒸蒸日上的时候，何福仁、康夫和周国伟等人忽然中途退出，后创办《罗盘》，加入了《大拇指》一派。羁魂在回忆这一事件的时候说：“可惜，49期（改版后第一期），何福仁、康夫、周国伟等，便因某些诗观的歧异，与部分成员发生意见，退出《诗风》。”^[18]由于诗观不同而产生分歧并重新组合，这说明两种诗派已经有自己固定的美学风格。

何福仁、康夫等人的退出，事实上有迹可循。康夫在《诗风》第29、31期连载过一篇诗论，题为《从淮远的短诗出发》。在这篇文章中，康夫说道：“本文的目的，亦不过借助个人生活上所能抽出的片断时间里，考虑我辈年轻一代的诗人，怎样在‘国粹’派、‘现代’派和‘写实’派诸等歧视下的努力，希望有更多有心人从事类似的工作吧。”康夫对上述流派都不满意，他提出一个“重要的建议”，“就是我们这里要有具备香港生活背景，以及题材上有历史根源文学的文学创作。在诗作上来说，一个诗人的诗，假如没有现存时空下的生活

感、社会性、地区性，恐怕也没有了民族性吧，还说什么诗的民族形式呢？”康夫在这里所强调的是对于香港的表现，显然接近于《大拇指》一派的观点。更能说明问题的是，在推荐当下香港优秀诗人的时候，他所推荐的基本上全部是《大拇指》一派的诗人，如钟玲玲、梁秉钧、西西、吴煦斌和关梦南等，《诗风》掌门黄国彬却不在其中，仅仅在提到优秀的“诗评人”的时候，才提到黄国彬的笔名“凝凝”。康夫这篇诗篇所分析的对象淮远，本身也是“《大拇指》—《素叶文学》”一派的诗人。

另一位诗人何福仁接下来在《诗风》第36期，也发表了《或聚或散成图——评介梁秉钧的〈茶〉和李国威的〈昙花〉》一文。文中主要分析的诗人梁秉钧和李国威均是《大拇指》一派的代表诗人。在谈到梁秉钧的时候，何福仁指出：“梁秉钧早年的诗很洋化，散文也是，近年的，比如这一首就朴实道地多了，读惯了字字争胜，张力紧道的现代诗读者，会惊异这诗的明朗与冲淡。”在谈到李国威的《昙花》时，文中特意指出，“李国威的《昙花》去年七月间发表在一份周刊上，这份周刊出版了二十多年，造就无数人才，然而它老了，‘昙’的出现，是它最后的一期，而国威是该刊的一位编辑”。这里提到的，显然是《中国学生周报》的最后一次改版，《昙花》是李国威发表于最后一期的一首诗。事实上，作者虽然开头提到了《诗风》，然而接下主要谈到的是《四季》和《周报》，文章对于梁秉钧和李国威两位诗人的评述，是在追溯和感伤中完成的。

如此看来，康夫、何福仁、周国伟等人退出《诗风》，的确出自“诗观的歧异”。康夫毕业于浸会大学，何福仁、周国伟都在港大读书，与黄国彬、羁魂等同为港大校友，彼此召集很自然，然而对于诗歌的不同理解终于导致他们的分道扬镳。

他们之间在诗歌上的分歧，在《罗盘》创办之后得到了验证。康夫、何福仁、周国伟等在1976年6月1日第49期退出《诗风》后，于当年年底就伙同梁秉钧、西西、罗少文、灵石、野牛和阿蓝等人创办了《罗盘》。《罗盘》创刊号上刊登了康夫对于西西的专访。西西在访谈中提到了《诗

风》和《大拇指》两个诗刊，她说：“《诗风》方面我觉得大部分诗作文字较美，但概念苍白。《大拇指》的不少是学生作品，文字较弱，但内容清新可感。我宁取清新的。”也就是说，西西将《诗风》和《大拇指》都看作香港本地年轻人的刊物，如果取舍的话，她明确支持《大拇指》。康夫大概需要在西西这里寻找支持，并且明确两派之间的差异，所以他又问了一个重要问题，“你对传统的意见怎样呢？譬如有人批评新诗没有衔接传统，你的意见如何？”西西对此问题不无质疑，她说：“传统是指哪一方面的传统呢？美好的古典文字？为什么说接不到呢？痠弦的、郑愁予的，不都接到了吗？如果指传统中苍白的、颓丧的一面，也要衔接吗？再说：我们是否一定需要传统呢？”西西并不认为衔接传统是当下诗歌的重要问题，现在有人站出来提出批评了，“我们亦可站出来说话”。

康夫在《罗盘》第 2 期发表了一篇题为《伸伸你的脚》的文章，其中谈到“何必这样着急去处理大题材呢？”他提出：“我们生活在这岛上，在这岛上我们得到最实在的诗料和营养；闲情小品，或者带有控诉情绪的现况写实诗，都有它们一定的价值和意义，虽然它们都不见得易登大雅之堂，受学府重视。”康夫在这里所提到的“大题材”“大雅之堂”“学府”等，显然针对的是《诗风》一派。巧合的是，黄国彬在《罗盘》第 4 期发表了一篇《论伟大》，讨论伟大作品所需要的条件，即“大”“惊人的想象幅度”“飞升天宇”等。接着黄国彬这篇文章的，是何福仁的文章《我的书桌》。此文并未提到黄国彬，不过却强调“平凡”二字，“我喜欢写平凡的事物，在平凡的事物里我不时发现它的庄严和伟大，我写得还不够好，我生活的层面还不够开拓，经验和知识还不够渊博，但我愿意从平凡出发，我现在就出发。”这一段诗学观的“碰撞”，引人注目。不过，黄国彬事后并不认为自己在挑战，他在接受采访的时候回应：“当时，香港的一些诗人正提倡‘从生活出发’，看了我的短文，大概以为我针对他们，于是有一些过敏反应。”黄国彬表示：大小皆宜，“不过，有一点却不容否认，给我最大满足的，始终是大师级作家。”^[19]《诗风》与《大拇指》两个诗派在诗学观之间的差异，看起

来是很明显的。

这种诗观的歧异，后来导致了对于陈德锦获得“青年文学奖”的质疑。1972 年由港大创办的“青年文学奖”，是当时在香港最有影响的奖项。余光中自第三届开始，几乎年年担任诗歌组评委，在一定程度上左右了青年诗风。以 1977 年至 1978 年第 5 届“青年文学奖”为例，这一届有 4 位诗歌评委，分别是余光中、黄国彬、钟玲玲、梁秉钧，他们之间的诗歌评判标准有明显差异。据王良和说，“余光中和黄国彬更以写出‘伟大’的作品为志，笔下常常提到‘永恒’、‘伟大’、‘民族’、‘家国’、‘黄河’、‘长江’、‘五岳’，鼓吹回归传统，采养于古典，中西合璧，讲究章法结构，苦心经营意象和比喻，以典雅的语言驰骋想象，抒发乡愁，描写山水。四人之中，文学观和这三位差异较大的是梁秉钧，他那时的作品有很强的生活气息，用平实朴素、充满灵气的文字描写日常事物，但不是走批判写实主义的路向。”^[20]在这 4 位评委中，钟玲玲是余光中的学生，黄国彬是余光中的追随者，三比一，梁秉钧当然落败。这种状况引起了反弹。《罗盘》1978 年第 8 期刊登了第五届青年文学奖得主“陈德锦个展”，在“个展”对陈德锦的评论中，作者提出了他与余光中的关系问题。康夫的《介绍陈德锦》一文中指出：“陈德锦冒了出来。他的诗风在开始的时候有庞大的余光中的影子，现今也是，但毕竟是在移动转化了。”贝类在《只是几句说话》一文说：“就整个中国及海外华人而言，陈德锦的观点却无法走出余光中的阴影，什么‘母亲的脐带’，‘被押的注码’‘玫瑰竟是安南最毒的温馨’（赤子）。我们当明白，前人的意象或手法常会难以抗拒地走进廿岁小子的脑袋。”有名在《信筒》一文中，则直接提出学习可以，仿作则不足道，“我读这届文学奖高级组得奖诗作，觉得都十分余光中口吻的，我承认喜读余光中的诗，但读仿作却是另一回事。文学奖的宗旨是‘从生活出发’，从生活出发了吗？”陈德锦自述 1977 年暑假参加“青年文学奖”创作研习班，导师为余光中和黄国彬，受其影响是完全可能的。有名还提出“有兴趣写一篇‘余氏诗派的诞生’，追溯这诗派的因缘、影响和流变等等。”“余氏诗派”的概念由此提出，这足

以说明《诗风》的风格已经成形，并且不同程度上受到了余光中的影响。

20世纪六七十年代以来，香港诗坛发生了转折性的变化，香港本地青年一代诗人浮出历史。不过面对着同样的历史命题，他们呈现出不同的理解，建立了不同的诗歌面向。面对晦涩的现代诗，深受海内外社会运动影响的《盘古》派率先发起了批判，追求通俗易懂的诗风，并最终认同内地的新民歌体；作为香港学院派的《诗风》，希望回到中国传统，沟通古今中外，建立古典诗风；以民间派自居的梁秉钧、西西等人，则主张香港关注当下，建立“生活化”的美学。需要说明的是，在20世纪六七十年代，香港左翼诗歌依然存在，第二代南来作家也成长起来。不过本文并不涉及左翼诗歌，因为以前谈论已经较多。

[本文系国家社科基金重大项目“香港文艺期刊资料长编”(项目编号19ZDA278)的阶段性研究成果]

[1] 香港，系“中国香港”简称。文中“台湾”亦即“中国台湾”。

[2] 夏侯无忌：《诗的形式与内容——给青年作者的第二封信》，《人人文学》第10期，1953年5月16日。

[3] 卢因：《从〈诗朵〉看〈新思潮〉——五、六十年代香港文学的一鳞半爪》，《香港文学》第13期，1986年。

[4] 古苍梧：《请走出文字的迷宫》，《盘古》第11期，1968年2月28日。

[5] 卢玮銮、熊志琴：《双程路：古兆申访谈录》，第78页、第85页，Oxford University Press, 2010。

[6][7] 康夫：《西西访问记》(1976年7月20日)，《罗盘》第1期。

[8] 参见《大拇指》第50期，1976年12月10日，第6版。

[9][10] 叶辉：《〈罗盘〉杂忆》，《香港文学》第6期，1985年6月5日。

[11] 参见李国威、叶辉、阿蓝、关梦南、马若、禾迪、李家昇、黄楚乔、吴煦斌、梁秉钧《十人诗选》，青文书屋1998年版。

[12] 参见《诗风·发刊词》，1972年6月1日。

[13] 停云：《读诗杂札——关于卞之琳的〈白螺壳〉》，《诗风》第2期，1972年7月1日。

[14] “编者的话”，《诗风》第6期，1972年11月1日。

[15] 凝凝：《卜未来，看现在——替现代诗算算命》，《诗风》第23期，1974年4月1日。

[16][17][19] 王良和：《打开诗窗——香港诗人对谈》，第167页，第215页，第144页，汇智出版有限公司2008年版。

[18] 羁魂：《〈诗风〉风云十二年》，《香港文学》第27期，1987年3月5日。

[20] 王良和：《余光中、黄国彬论》，第18—19页，汇智出版有限公司2009年版。

[作者单位：中国社会科学院大学文学院
中国社会科学院文学研究所]
责任编辑：刘 艳