

论杨炼的太阳情结

尚小京*

<目 次>

- 一、走向太阳：杨炼诗太阳意象的文学传统渊源
- 二、怨怼太阳：杨炼诗太阳意象的社会现实动机
- 三、眷怀夕阳：杨炼诗太阳意象的历史文化关怀
- 四、拥抱黑暗：杨炼诗太阳意象的生命哲学归趣

上世纪八十年代的“朦胧诗”，是中国社会文化现代性焦虑中泛现代主义文学思潮最典型的表现形态之一。杨炼，作为“朦胧诗”的代表人物之一，具有最为典型的“现代性”人格特征，也是在追求中国文学（中文诗）走向世界实现“现代性转型”方面最为自觉的一位重量级诗人。他一直保持最充沛的创作激情而杰作不断，又持续进行诗学理论探索而建构了宏大的“自治的个体诗学”（唐晓渡语）¹⁾，且正式走向世界并在国际上产生了相当大影响。这个诗人登上诗坛之初的第一部诗集，即是以《太阳每天都是新的》为题的组诗；在他《荒魂》时期表现知青生活的系列作品中，有《向日葵》之类作品直接关联着“太阳”主题；《礼魂》时期，“屈原组诗”中有直接标题为《太阳》的诗，“半坡组诗”更以“祖先的夕阳”为眷顾的对象，“太阳的一切”还成为他“半坡组诗”和“敦煌组诗”主题的内在归宿，他最轰动诗坛的“诺日朗组诗”则以《日潮》为开篇；他呕心沥血创构的以《易经》六十四卦为结构基础的大《 》（与“一”“易”同音），

* 淑明女子大學校 交換教授, 文學博士, rui zhi 494@msn.com

1) <http://www.ddwenxue.com/html/hyjd/xdhs/20080609/66.html>, 唐曉渡：《終於被大海葬到了內部——從大海意象看楊煉漂泊中的寫作》。

以象形字“人”贯穿“日”会意合并的自造之字为题，更是直接寓含着“太阳与人”的重大生命哲学旨趣……“太阳”意象在杨炼“中国手稿”²⁾部分的创作中被赋予了多样的意义。本文即以其此部分诗歌中所使用的“太阳”意象为线索，讨论他诗歌中部分诗思与诗情的生成、转变与演化轨迹，并尝试阐述这种演化所体现的中国泛现代主义文学在中国社会文化现代性焦虑大背景下的深层历史内涵。

一、走向太阳：杨炼诗太阳意象的文学传统渊源

太阳崇拜是人类最古老的信仰之一，世界上几乎每一种古代文明都曾经与太阳崇拜结下过难解之缘，古埃及人、古印度人、古腓尼基人、古希腊人以及美洲印第安人……不胜枚举。太阳最初作为神秘自然现象受到崇拜时，还只是远古“万物有灵论”的诸多自然崇拜形式之一；后来才逐渐发展成为一些氏族部落的核心标志，与各氏族部落的动物图腾相结合而构成复合的图腾崇拜；再后来才被逐渐人格化、伦理化与政治化，成为一种拥有崇高神性与巨大威权的对宇宙人间实施统治的主宰神，甚至在某些文明中还被作为主神、最高神来信仰；成为最高神之后，太阳崇拜才终于演进到其最后也是最高阶段，一种抽象的宗教宇宙观的“唯一神”——“上帝”（从古埃及到古中东亚伯拉罕/易卜拉欣时代形成）或一种抽象的伦理宇宙观的“天”——“天道”（武王伐汤以后在中国周代形成）就从此诞生了。虽然各种文明类型中太阳崇拜的表现形式与发展程度、演变轨迹并不尽相同，但其存在与发展的历史却深刻地影响了每一种文明（文化）形态³⁾。

中国古代曾经有过根深蒂固的太阳崇拜，这是无可置疑的事实。根据中国上古神话谱系的当代研究，中国上古神话谱系一般分为东方蓬莱神话与西方昆仑神话两大系统。这两个系统分属黄帝（华族）部落与炎帝（夏族）部落，而其中炎帝蓬莱神话

2) <http://www.yanglian.net> 楊煉網站《創作引言》中相對最新的一種概括：“我把自己的文學寫作，按照我的人生地理變遷，分成三個部分。分別以中國手稿、南太平洋手稿和歐洲手稿命名。”

3) 參見高福雄《太陽崇拜與太陽神話——一種原始文化的全球性透視》，上海人民出版社，2002.3. 第1版

系统中的太阳崇拜尤其发达。相对于黄帝昆仑神话系统的“龙—蛇”图腾而言，炎帝部落的“凤—鸟”图腾更鲜明地与太阳崇拜密不可分。这一系统的神话源起于古中国东部的氏族部落，古代“东夷”应该就是这一神话系统的最初创造者，然后经中原向南方流传（炎帝、蚩尤、共工、三苗、荆蛮）。中国古代典籍《山海经》、《尚书》、《楚辞》和《左传》、《国语》等都留有許多有关古代太阳神话的记载，且都与“东方”有着深刻关联。其中最为典型的的就是有关日浴之地“汤谷”、日栖之木“扶桑”、载日之鸟“金乌”和太阳女神“羲和”（或曰太阳之母、或曰太阳之御、或主管太阳升降、或观天授时）的传说了。中国东部的泰山，后来之所以成为中国境内“五岳之首”，其根源固然与秦始皇以后历代帝王对于泰山的“封禅”大典有关，但究其根源，始皇以前的泰山封禅就早已存在，应该就是这一地区远古时代太阳崇拜的遗传。历史学研究表明，中国殷商时代大概是太阳崇拜最为鼎盛的时期，原因就在于殷民本源于古中国东北部，兴起于太阳神话最昌盛的部落。但周灭商之后，商代的宗教文化传统被周人作了大规模的理性化、伦理化改造，太阳崇拜被统一到新的抽象概念“天”之中，终于改造成对于“天”的崇拜。春秋战国以后，儒、道、墨、法、阴阳，几乎所有学派均无不言“天”、“天道”、“天命”，而“天、地、人”三才共立、“人与天地参”的三层级立体世界模式在中国人心目中由此根深蒂固，“天”与“天道”的观念也从此成了与唯一神“上帝”崇拜多有不同的后来中国人几千年不变的宇宙观的核心。

古代太阳崇拜的习俗，并不因为宗教或伦理文化传统的改造而从此湮灭，各个民族各种文化传统中，太阳崇拜（或崇敬）始终保留在各种民族社会的风俗习惯与各种文化形态人们的情感基因中，时不时会通过文学与艺术形式表现出来。且不说基督教的“圣诞节”习俗原本就源于太阳崇拜，基督教《圣经》上关于太阳崇拜的印痕也随处可见（如“当我看到光芒四射的太阳，我的心就会被神秘地引诱”），在圣诞节人们经常吟唱的圣歌中更有《新的太阳升起来了》，一声声颂赞着“上帝的荣耀是太阳”。各个民族的文学艺术作品中，对于太阳的赞美和讴歌就更是不可胜数。在中国文学中，赞美太阳（当然，由于中国的伦理——政治文化传统的影响，最多的是将太阳与“天子”相提并论）差不多也是一个最为习见的传统文学主题。中国古代最伟大的诗人屈原的《九歌·东君》⁴⁾就是一首依托中国上古太阳女神“羲和”（“日乘车驾以六龙，羲

和御之”)的传说,结合南楚巫风娱神歌舞的形式所创作的表现太阳女神羲和之风采的诗歌。屈原在这首诗中,最为忠实地保留了中国远古太阳神话的原汁原味,将太阳女神塑造成了一个充满伟大的博爱情怀、并坚强地与黑暗(夜)相抗争的勇敢斗士,同时,其中也寄托了屈原对于当时社会丑恶现实的批判精神,使他爱国爱民的思想得到了良好的体现。屈原对于太阳的意绪,代表了全世界太阳崇拜文化传统中,最为根本也最为普遍的人类共同情感,其中寄寓着光明战胜黑暗,正义战胜邪恶的坚强信念。从这个意义上说,他对于太阳女神自然是充满崇敬与爱戴的。在他这里,太阳,绝对是一个必须被人类讴歌与颂赞的“正面形象”。

中国现代文学(所谓“五四以来”的文学),特别是新诗传统中,也赓续了中国社会古已有之的太阳崇拜积习,太阳,也成了中国新诗的重要母题。中国现代有好几位重量级诗人都歌咏过太阳,最有名的如郭沫若的《太阳礼赞》、闻一多的《太阳吟》和艾青的《太阳》。郭沫若在黑暗中呼唤光明,因而他要以满腔热情来拥抱“新

4) 这首诗的阐释歧异很多。笔者认为,这首诗是一首独白(独唱)体的诗,诗的主人公是“东君”,亦即太阳女神羲和。结构为倒叙体,羲和驾驭日车升天之际,回顾前夜与黑夜的搏战,转折点在“长太息兮将上,心低徊兮顾怀”一句中。诗意的主旨在于,太阳女神对于下界人们沉溺于夜夜笙歌乐而不归的情形深致惋惜和伤痛;对于巫灵肆行,掩抑太阳之光辉的现象更是极度愤恨;所以她“举长矢兮射天狼”,把代表黑夜的天狼星射落了下来;并且还“援北斗兮酌桂浆”,将代表黑夜的北斗与月亮都给掀倒了。这是屈原在《离骚》《九章》《远游》等诗中批判桀、纣、羿、浇等声色荒淫的一贯思想。原诗如下(附笔者今译):

【原文】:

噤将出兮东方,照吾槛兮扶桑。
抚余马兮安驱,夜皎皎兮既明。

驾龙辀兮乘雷,载云旗兮委蛇。
长太息兮将上,心低徊兮顾怀。
羌声色兮娱人,观者瞻兮忘归。

絃瑟兮交鼓,箫钟兮瑶篪。
鸣篪兮吹竽,思灵保兮贤姱。
翾飞兮翠曾,展诗兮会舞。
应律兮合节,灵之来兮蔽日。

青云衣兮白霓裳,举长矢兮射天狼。
操余弧兮反沦降,援北斗兮酌桂浆。
撰余辔兮高驰翔,杳冥冥兮以东行。

【今译】:

朝阳就要升起在东方,透过扶桑木照到我的车栏上。
我轻拍龙马缓缓前行,夜色已然消散天空已经大亮。

我驾着龙车下乘奔雷,上插着云霞的旗帜只悠然飘飞。
长叹于即将升空之际,思想起昨夜景象暗自心悲。
那声色多使人们陶醉,观众们都沉迷得忘了把家回。

丝做的瑟啊支架上的鼓,庄严的钟挂上了镶玉的柱。
人们是又吹篪啊又吹竽,祈求巫灵来保佑善男信女。
就如同翠鸟的轻盈般盘旋,还唱着诗歌来集体跳舞。
那歌舞既应律又合节,巫灵来到时连阳光也被遮住。

穿着青云的上衣和白云的下裳,我举起长箭射落了天狼。
再拿着我的长弓冉冉西降,用北斗作勺酌饮月桂的酉浆。
挽起我的缰绳来高高驰翔,隐入冥冥夜色才返回了东方。

生的太阳，诗中有“五四”时代个性解放的时代渴求，有“泛神主义”的博爱意识，有对“少年中国”的崭新憧憬，也有“狂飙突进”的浪漫激情。闻一多则作游子思乡之吟，这太阳就是“从我们东方来的”“我家乡底太阳”。作为一个有着强烈爱国情感的诗人，在西方现代化强盛气焰如日中天的时代，他所低首沉吟的，还是对虽然沦落的、江河日下的、苦难的乡邦故国的眷恋，他的赤子之心就全寄托在他所赞美地仰望着的那颗永动不息、慈光普照的太阳之上了。至于艾青，这是一个经受了欧洲现代文明洗礼，并竭力反抗沦落黑暗的旧中国社会现实的伟大诗人。在他的《太阳》诗里，“远古的墓室”、“黑暗的年代”、“人类死亡之流”这些意象中无不暗寓着他对现实的不满与失望情绪；但汇入了现代中国“救亡”与“解放”的民族与民主革命洪流之后的诗人，却从太阳之上获得了“对于人类再生之确信”，使他能搁弃那沮丧与绝望的“陈腐的灵魂”。这种“确信”或许出自对“革命”的充分信念，又或许如诗中透露出的，出自对历史发展必然前进方向（“冬螯的虫蛹转动于地下”）、“人民”的集体创造力量（“群众在旷场上高声说话”）和现代工业文明的时代潮流（“城市从远方/用电力与钢铁召唤它”）的充分信念。此外，诗人徐志摩也写有一篇散文《泰山日出》，那是为迎接印度诗人泰戈尔来访中国的。其中有“歌唱呀，赞美呀，这是东方之复活，这是光明的胜利……”这样的诗句，虽然只是应酬祝愿之词，其中有过多的善颂善祷，但也真实不虚地反映了这位极其率真而浪漫的诗人真切的希望与信念。相比较而言，郭沫若的太阳是“自然”的太阳，却寄寓着“科学”与“民主”的五四时代精神；闻一多的太阳是“中国”的太阳，是对于文化中国的深沉眷恋；徐志摩的太阳是“东方”的太阳，是对整个东方文明复兴的渴望；而艾青的太阳则是“革命”的太阳，是在中国民族民主革命浪潮中对于中国人民“救亡”“解放”事业的信仰。所有这些诗人们对于太阳的观感虽然出自不同的思想意绪，但都共同拥有着对于太阳的热爱与欢迎态度，根本原因当然都是由于对于“光明”的渴望和对于“希望”的信仰！这是在中国漫长封建时代半宗教半伦理化太阳崇拜（“天”与“皇权”崇拜）观念已经结束之后，太阳崇拜文化传统的一种文学化转移。它充分印证了，一个民族自古以来所具有的“原型意识”是如何像一种基因代码一样，传承在这个民族这种文化类型的血脉之中的。

而中国自上世纪五十年代开始的“社会主义文学”（所谓“四九年以来”的文学），

则更是太阳崇拜意识的一次全民族集体汇演。先是“翻身文学”演变成一个社会全面的感恩情绪，《东方红》，一支体现底层民众极其朴素的感恩戴德情感的民谣，被上升成了取代“国歌”并比任何颂神曲的虔诚膜拜都毫不逊色的歌曲：“东方红，太阳升，中国出了个毛泽东。……他是人民的大救星”“共产党，像太阳，照到哪里哪里亮”。接着是“大跃进民歌运动”（作为“党”的意志的体现，“运动”二字用在文学中是最令人惊心动魄的！）的“革命浪漫主义”与“革命理想主义”，将崇神运动推到全面普及化的程度。作为其结集的《红旗歌谣》⁵⁾这个名称，最典型地将“革命”色彩染上了全民的精神与灵魂：“向日葵朝着太阳转，/人民跟着共产党走”（甘肃武山民歌）——将全民变成围绕着“党”旋转的物化的“向日葵”，这便是崇神运动的终极旨归。最后是“文革文学”，那全是一些只有“革命”的癫狂叫嚣而完全丧失了文学品格的政治口号，但它有一个极其重要的特点，就是借“太阳”的名义进行一种泯灭人性的“斗争”（毛泽东：“共产党的哲学就是斗争哲学”），所以，它在诗歌领域的最典型名称便是“战歌”！不必援引这时期所谓“诗歌”的任何文字，我们可以确知的是，历史已经证明，文革是人类历史上利用太阳之“美好”“光明”所肆行的最黑暗丑恶的勾当之一，其结果当然只能是对中国传统文化以至人类普遍人性的最惨酷破坏与玷污。但它也提醒我们，一种根深蒂固的民族传统意识，并不一定会随着历史的演进而灰飞烟灭。相反，只要条件成熟，它有可能借助于历史中的各种偶然，以各种形式甚至是以极其“变态”或“病态”的形式重现。一种原本可能出于“善”的信仰，也有可能演变成极端的“恶”，正如中国封建时代将人类对于太阳的美好愿望变成了对于皇权的顶礼膜拜一样。文革文学正是这样复活了中国封建时代的奴化愚民的旧习，而成为了中国文化传统中太阳崇拜的一种极恶的爆发。

出于对文革极左文艺“非诗”的反拨和与主流意识形态的对抗，杨炼后来总是有意地轻蔑“四九年以来”的传统，对于“五四以来”的中国新诗传统也常忽略不论，他口中的“传统”主要就是新文学产生以前的中国古典。但综观杨炼前后各期的思想理论与创作实践，仅仅从他整个“中国手稿”时期所格外萦怀难舍的太阳意象来看，他的诗

5) 参见 <http://www.poemlife.com/ReviewerColumn/zhaosiyun...24K>, 2009, 2, 21, 赵思运专题论文《大跃进民歌中的太阳崇拜》。《红旗歌谣》由郭沫若、周扬编选，有1959年版和1960年版等不同版本，红旗杂志社出版

情、诗思与诗艺都是在延续以上中国自古以来的文化/文学传统，并尤其是在深受“革命文学”熏陶的前提下展开的。他所创作的许多作品，也往往能在这个文化/文学传统之流中找到诸多可与之互文对勘的文本。他后来曾说：“我写于一九七七年的第一首诗《自白》。它有个副标题：‘给一座废墟。这里的废墟既具体又象征。具体之处在北京的圆明园，仿佛命中注定，我从两岁起就住在这座被八国联军洗劫一空的满清皇家园林附近；而它的象征意义，则来自文革终于结束后，整个中国惊醒时，赫然发现几十年的‘革命’已把一个民族、一个文化变成了自身历史上最黑暗的版本。”“我们的诞生，直接是死者遗言的最恐怖、最残忍的形式。”⁶⁾“我们在文革的经历之后面对的是历史、文化、语言的废墟。我们试图返回纯净的中文，透过诗歌的意象反思传统，反思自己在文革的经历和历史的怪圈”⁷⁾ 其实，这只是杨炼后来对当时创作起点的一些不无深意的拔高。我们看到的他的起步期的作品，较之同时的大多数朦胧诗人们来说，是在思想性上稍逊一筹，在社会轰动效应上也相差一截的。真正的根源就在于他是从摹仿贺敬之式“革命”诗歌开始其文学“发蒙”的⁸⁾，这种师门印迹使他起步期的诗更多地如同“革命浪漫主义”的幼稚学语。其实大可不必“悔其少作”而“自扫其迹”，杨炼既然在当时中国特殊时代现实下成长和生活，就不能不受到当时中国“极左”流毒的残害。杨炼也不是先知先觉者，他也不可能在整个中国“惊醒”之前自己就能“我，一颗无法孵化的心独自醒来”（D《石斧》⁹⁾）。当时还只是他在诗坛上蹒跚学步的时期，显然受中国当代“革命文学”“社会主义文学”影响。五十年代以来以诗人闻捷、贺敬之、郭小川、李瑛等为代表的中国诗坛革命理想主义与革命浪漫主义情绪，是当时一代青年唯一可能从正面获得的文学滋养，因而不能不在他们学步的过程中留下明显的痕迹。——这也是他当时所可能获得的真正“起点”，并从而形成了他后来据以“反抗”与“背叛”的“前意识”、“前结构”。我们知道，“朦胧诗”之爆发的潜在无意识冲动，从精

6) http://yanglian.net/yanglian/pensee/pen_sixiang_02.html。杨炼《追寻更彻底的困境——我的“中国文化”之思》。

7) 彭伦：《杨炼：从大海停止之处开始》，2004年2月6日《文汇报》。

8) <http://www.huohubook.com/files/article/html/45/45488/2455848.html>，朱伟《〈晨祷〉〈通宵守夜〉及其他》：“他刚开始写充满激情的抒情长诗，受贺敬之类似《西去列车的窗口》那样诗的影响。后来接近《今天》，他的诗改变成另一种抒情。”。

9) 杨炼：《杨炼作品1982—1997（诗歌卷）·〈大海停止之处〉》，上海文艺出版社，1998年版——本文凡引该书均简注为D，所引诗歌亦只注篇名不注页码。

神分析学的无意识分析角度来说，其实就是来源于中国当代文学中一股深刻的俄狄普斯式的“弑父”情结。但如果没有这个“革命文学”甚至是其达到疯狂巅峰的“文革文学”的文学之“父”，那此后的“弑”就是绝对不可能的事情了。

杨炼踏入诗坛最初的第一部组诗，标题就是《太阳每天都是新的》，这好像是一种预兆，预示着杨炼的诗歌创作道路将与“太阳”结下一种不解的情缘。但我们还是不得不说，杨炼最初只是怀着传统的太阳崇拜中人类对于太阳（光明）的普遍热爱的那种感情步入诗坛的，他对于太阳的情感只是一种相当普泛化也相当抽象的情感，这也应和着一个青春少年纯洁而质朴的“诗歌之梦”。在他的组诗《太阳每天都是新的》与诗集《海边的孩子》（两者后来曾部分收入其诗集《荒魂》中¹⁰⁾）中，我们读到的初上诗坛的杨炼一如他当时诗中所说的：“——我站起来/美丽、灼热、年轻……”（H《铸》）。当时杨炼诗中的“我”是一个“大我”，大多是代“人民”立言的，对生活充满希望和激情，洋溢着积极奋发昂扬向上的青春气息。作为第一阶段的诗歌“练习”，这些诗大致不出杨炼少年时期所谓“政治的梦”与“文学的梦”。诸如《铸》《织》《耕》《播》《走向生活》《我的诗》等短篇抒情诗之类，这些诗有许多仅从其标题就能看出与所谓“时代精神”的合拍同步来。但与同时代其他诗人相比，杨炼这一类诗的“政治”意识并不是很强，最多也只是一种带有政治色彩的一般社会情绪的涌动而已。“主题先行”是这类诗的共同时代特征，理想主义浪漫主义是这类诗的表面审美色彩，全部语调都具有直接自我表白/表现与宣谕式特征，但肤泛空洞也是这类诗脱不掉的毛病。最典型最能反映当时杨炼思想与情绪色彩和艺术表现特征的例子，有如下面这节诗（H《我走向生活》）：

我走向生活
带着爱情、黎明和对未来永无休止的思念
像一片草叶，我把自己交给奔涌的流泉
让孤独、寂寞和凝霜的忧思融进这透明的喧哗吧
而世界变得多么开阔！哦，海在面前
我走向生活

10) 杨炼：《荒魂》，上海文艺出版社1986年9月版——本文凡引该书均简注为H，所引诗歌亦只注篇名不注页码。

其实，“生活”是什么？生活的底蕴究竟有多复杂？在当时的杨炼心中还只是一个空泛的概念，从这些诗中唯一可以读出的只是诗人青春期的憧憬与信念而已。在《海边的孩子》中，有一首《精卫》，是赞美精卫鸟填海而死又死而复生的诗，诗中坚定相信“有了纯净的歌声就有一切”，而诗中的“太阳”就是杨炼当时所向往的“希望之树”与“灿烂的窝巢”：

我向天空昂起了歌声和道路
 一只痛苦的鸟儿，以焕发的欢欣
 再次找到那棵希望之树
 太阳，灿烂的窝巢
 爱抚着，守护着无数升华的灵魂
 从沉睡中，苏醒过来一齐歌唱

这些诗，呼应着当时主流社会号召的“实现四个现代化”这一类政治口号，目标直接指向即将到来的新世纪、指向国家的富强和繁荣：“为了呼吸、创造和劳动”、“面对着世界”——我站起来/朝一个世纪的曙光致敬/就这样，走向太阳/走向所有人都共同向往的繁荣”（H《铸》）。“走向太阳”——这种对于太阳的向往，是对祖国光明未来与繁荣前途的渴望。可以相信，他当时在诗中的表白是相当“纯洁而赤诚”的：“——我的诗就是祖国的希望和斗争”（H《我的诗》）。在文革灾难刚刚结束之际，他的诗呼吁着“把流目的和欢欣的日子/织在一起/把结冰的和开花的季节/织在一起/把回忆和希望、悲哀和热情/织在一起/——织出我的心/织出代替叹息的歌声”（H《织》）——除了“流目”“结冰”“悲哀”“叹息”这一些极其简单抽象和概念化的词语之外，我们找不到“文革”深重灾难的更多烙印（但，且不提发展到“文革”而走向极端的迷狂疯魔的“战歌”，若对比于此前当代中国诗酣醉溢美的“颂歌”如贺敬之、沉醉甜美的“牧歌”如闻捷的调子来说，这里已经埋下了将来可能蔓延滋长以至纠缠笼罩杨炼诗歌创作整体的、充满剧毒的“黑夜”之藤蔓的种子）。

与当时更多的“朦胧诗”作者（北岛、顾城、舒婷、江河等）不同，杨炼最早期诗作的调子是昂扬奔放的，语言是明白流畅的，内容也是符合于所谓“时代精神”的。

构成这个时期杨炼诗歌重镇的是他的具有相当重量级的长篇朗诵诗，特别是《“不”》、《长江，诉说吧》和《大雁塔》三首。但是，与同时期朦胧诗人们坚定地喊出的“我不相信！！”不同，在《长江，诉说吧》中他说的还是“相信”，还是对中国走向世界这一政治性口号的认同：“我的心和神圣的钟声一同敲响/相信一切都会过去，一切还没有开始/相信，相信。/任何种系都能战胜死亡/我是亚洲的儿子，投入大海无垠的蔚蓝色的火焰”。即使在直接鼓吹“反抗”的长诗《“不”》中，他的太阳也还是那颗先前的代表光明的太阳：“啊！——‘不！’/勇敢而甜蜜地进入人民的胸膛吧，/像一粒火种，一颗/安静的太阳，去点燃那拒绝黑暗的朝霞！”“这一夜，是他最后的夜，/明天的人们，将在包围圈外，/迎接他的生命和太阳，/迎接自由——”而在《大雁塔》那首后来被“后朦胧”第三代诗人当作前期“朦胧诗”代表作而视为必须反叛和解构的靶标的长诗中，虽然有了这样的诗句：“黑洞洞的嘴唇张开着/朝太阳发出无声的叫喊”，但结句却仍是：“我将托起孩子们/高高地、高高地、在太阳上欢笑……”这颗“太阳”也依然是正面形象，是贫穷落后的“人民”仰望与渴求的对象——起码也还是半个“救星”！而且，当时杨炼还在这太阳之上寄寓了他对古老中国往昔辉煌记忆的无限缅怀与追念：“在那青春的日子，我曾俯瞰世界/紫色的葡萄，像夜晚，从西方飘来/垂落在喧闹的大街上，一滴汁液是一颗星/嵌进铜镜，辉映我的面容/我的心像黎明时开放的大地和海洋/驼铃、壁画似的帆从我身边出发/到遥远的地方，叩响那金币似的太阳。如果要从思想深度上来考察这时期杨炼的作品的話，那最多就只能是所谓“人道主义”了：“我像一个人那样站立着/却不能像一个人那样生活/连影子都不属于自己”“我的兄弟们呵，让代表死亡的沉默永久消失吧/像覆盖大地的雪——我的歌声/将和排成‘人’字的大雁并肩飞回/和所有的人一起，走向光明”——在这一层次的思想中，有多少代表的是杨炼个人的内心潜意识，有多少是代表民族的“时代精神”，其实是可以交融为一体的——不过都只能是在相当肤浅的层面上。而那相当抽象化概念化的“人”字的大旗，它本来的反抗“异化”的社会政治意义上的“人道主义”义涵，其实已经悄悄地演化成一个古老民族现代化渴望的另一种信号了。什么是中国社会与文化转型期的“现代性焦虑”？杨炼长诗《长江，诉说吧》和《大雁塔》中对于一个国家和民族走向世界的那种渴望，对此已经作了最好的预示。这也证明，上世纪八十年代前后以“朦胧诗”为

代表的那股中国泛现代主义文学思潮，首先就有一个相当民族主义的立场与出发点。从根本上说，因为只是怀着初学期摹仿来的“革命浪漫主义”的激情以响应“实现现代化”的政治口号，杨炼此时期诗用“人道主义”武器来反抗文革以来黑暗现实的思想冲击力就被钝化甚至有些被锈蚀了。

杨炼最初的这些诗作，都是被他视作其创作的“痛苦的历练”的“史前期”¹¹⁾的作品，并不是一步就达到了他后来诗作的思想与艺术高度，也并不像他自己面对一些媒体时所表白的那样，好像一开始就有了相当高的历史起点与深刻的思想内涵。向往——“走向太阳”，这是杨炼太阳情结的青春动机。也是当初一代人共同的生命轨迹，诚如北岛诗所言：“我曾正步走过广场/剃光脑袋/为了更好地寻找太阳”（北岛《履历》）。那个时期，太阳是代表着国家、民族、人民，还有他的诗韵“希望”与“光明”的。他对太阳的情感是崇敬与热爱的，这情感真挚而纯洁。这种情感，有着中国文化/文学的深刻基因，也有着时代背景的深重影响，但却显然重叠着一位诗歌少年的青春梦幻。如果没有这种对于太阳的美好憧憬和向往作为前提，后来他的“背叛”“反抗”就失去了根基。杨炼特别喜欢谈论所谓传统的“内在因素”（G152¹²⁾），那么，我们不能不说，中国文化/文学中的太阳崇拜意识与赞美情感，正应该被视作他所承继的第一份这样的“内在因素”！

二、怨怼太阳：杨炼诗太阳意象的社会现实动机

在中国古代神话中，另有一则与太阳有关的神话“夸父追日”，也见于《山海经》。对这一神话后人有许多解释，最“科学”的一种是将“追日景”“逐日”说成是“测日影”的远古天文观测活动，夸父之“杖”也就成了观测日影的工具。但对神话的理性化科学化解释往往会败坏了神话所具有的远古人类的幻想精神与虔信情感。追索这一神

11) 同注1：杨炼：“我把一九八二年之前的写作称为练笔的史前期，而从自选集中统统删除。

12) 杨炼《传统与我们》，见《杨炼作品1982,1997（散文/文论卷）·〈鬼话〉·〈智力的空间〉》，上海文艺出版社，1998年版——本文凡引该书均简注为G。

话，还必须要重视的一个要点，是夸父与太阳之间的那重互不相让的紧张关系。在这一紧张关系中，夸父好像最初是胜利了（“逮之于禺谷”“入日”），但又好像最终还是做了太阳的手下败将（“道渴而死”），而在远古人类的记忆中，却还能以“弃其杖，化为邓林”的“化身”方式获得替代性的“永恒”胜利。这里有个疑问往往被人们普遍地忽略了，那便是，太阳为什么成为了夸父的对手？夸父为什么要“自不量力”地与太阳较量？看来，在中国远古的神话时代，先民们似乎并不只有太阳崇拜，也有与太阳之间的冲突和矛盾，甚至反抗。较之夸父追日更耐人寻味的一则神话是“后羿射日”。在这一神话中，太阳似乎并不是什么令人崇拜和膜拜的助人的“善”的化身，而是也有令人憎恨和仇视的害人的“恶”的一面。不妨可以这样说，在夸父神话中，太阳只是一个与夸父形成了紧张关系的对手，而在后羿神话中，太阳就成了后羿的仇敌了。这两则完全不同于太阳崇拜的太阳神话，表明中国文化有关太阳的传统中，事实上是有着一股内在的“反抗”力量的。而这，正好可以用来象征杨炼的太阳情结，象征他从青春梦幻中醒来后睁眼面对中国社会现实（文革浩劫）时的，第一次情感转向——用杨炼自己的话说，便是所谓第一次的“反叛”（X207¹³）。

走出《太阳每天都是新的》与《海边的孩子》之后，杨炼走向了诗的下一阶段——《荒魂》阶段。构成《荒魂》之主体的，是杨炼东北漫游时期写的两大类诗。其一是直接追思与反省东北知青生活的，这些诗共有个隐含的背景，那就是当代中国历史上极具浪漫传奇性与荒诞悲剧性色彩的“知识青年上山下乡运动”，而杨炼自己恰恰就是那些无辜而不幸的一代知青人之一。其二是描绘黑龙江省牡丹江市镜泊湖火山岩熔地貌风景的，组合为“人与火组诗”，是他把目光投向自然，专写无言的自然之强力（生命力）与命运的作品。对这一类作品，我们不妨称之为“无我”之诗。杨炼从锋芒初试走向成熟的途径，是从《荒魂》中的这些知青主题诗和专以自然对象为题的“无我”的象征（意象）诗开始的。这些诗都是截取自然界的一部分景观，标题就指明了诗所着力描写的自然对象。但其内容却绝不停留在客观描写，而是从自然对象

13) 楊煉《月蝕的七個半夜》：“非得有，兩次一模一樣的瘋狂：最初的，反叛一個落到身上的現實；和認出接踵而來的現實後，再反叛自己的反叛。”見《楊煉新作1998.2002（詩歌/散文/文論）·〈幸福鬼魂手記〉》，上海文藝出版社，2003年版——本文凡引該書均簡注為X。

中找到它所遭遇的命运与其中蕴藏的伟力，从而构成对于人之命运与生存意志的一种悲壮而崇高的象征。“无我”的、象征（意象）技巧的运用，是杨炼在艺术创作方法上找到的最新也是最佳的路数，西方象征主义与意象主义对他的影响是显而易见的。但导致这一转变的最重要契机，应该是“新古典主义”给予他的根本影响。英国现代主义文学（新古典主义）大师托马斯·斯陀姆·艾略特（Thomas Stearns Eliot），应可称得上是杨炼诗歌之“教父”。在诗学理论上，杨炼的《传统与我们》是直接受艾略特《传统与个人才能》的思想启发而作的，他后来在中国古典《楚辞》、《周易》、《史记》及《水经注》，甚至从先秦及唐宋古文、六朝骈体和南朝宫体诗（色情诗）中吸取营养，无不可以说是受艾略特的思想所启发和触动。而在创作上，杨炼走向成熟期的这些“无我”的作品，以自然对象作为表达自我思想与情感的“客观对应物”，就是受新古典主义非个人化、注重形式和客观性并力求避免感情的自我放纵等创作方法与法则的启发。而更根本的一点，是艾略特著名代表作《荒原》给杨炼带来的思想与灵感启示。“荒原”意识最贴切地契合了杨炼这个时期的思想，使他由此找到了对文革后中国现实（以后则是整个中国历史及东方甚至世界）的理解与表达方法。而《荒原》中涉及荒诞、死亡及虚空的诸多方面，可以说也成了杨炼此后全部创作的直接向导。至于《荒原》的组诗形式，及其中多种语言（语体）形式的错综使用，也是杨炼此后一直经常效仿且醉心不已的。如果我们的推测大致不错的话，应该说，“荒魂”之题，可能本来就是从“荒原”引申发挥而来。杨炼想强调的，除了作为外部现实的人类存在状态（“处境”）之“荒”（荒芜与荒诞）以外，还有人类（最早主要指向中国人）生存意识（“灵魂”）上的“荒”（荒芜与荒诞）。当然，这一标题的产生，也呼应着他下一阶段的“礼魂”，可能先有了《礼魂》之题，连类而及，他才将两阶段的作品总以“荒魂”之名，其中也收入了《礼魂》中的篇章。而如果不是艾略特《荒原》的启发，这部早期诗合集的命名就有可能是另一种情形了。

显然，“荒原”成了杨炼用以表现中国文革现实的最佳指引。杨炼发表的第一首诗是他写于1977年、发表在1979年的《自白——给一座废墟》。这标题中的“废墟”二字，不过就是“荒原”概念的一种中国化政治性观念的表述。而在《大雁塔》中，杨炼也使用过“荒原”这个词——“只有烧焦的房屋、瓦砾堆、废墟/在弥漫的风沙中渐渐沉

没/变成梦、变成荒原”，但当时所指向的，还并不是文革浩劫而是往昔中华辉煌的沦落。杨炼面对文革时，更偏爱使用的是“灾难”意象。他开始醉心于描写灾难，并且一定要将这灾难与太阳（特别是黄昏与落日）联系在一起，仿佛这所有灾难全都是太阳的罪过。反过来，对于那些承受者来说，则是无辜的“蒙难”！由此，“蒙难意识”就上升成为了他此后几乎全部诗作之诗意的根本前提和背景。杨炼对于太阳的情感，也就一变而为“怨怒”了。“太阳/在磨光的墓碑上找到位置/所有黎明是一件往事/所有梦，长成一株黑色仙人掌（H《陨石》）“就这样：巨石如吼，千万头烧伤的野兽/被太阳之手仰面而啣，大地高悬一块浮雕/突入比黄昏更黑更静止的一瞬”（H《玄武岩台地》）……后来在《礼魂》和大《 》时期，对太阳的这种怨怒仇恨意识就达到了更真切较著更切齿刻骨的程度：“大地，无尽地朝圣/太阳的正午之光的绞索/早已勒紧”（D《石斧》）“万物最深的哀痛，装饰着无辜的笑容/一个神话，一则流血的现实，坠自太阳”（D《穹庐》）“黄昏/闪着它所有的盐，落日空空痉挛，乌云像烟熏的历史”（D《陶罐》）“刚刚穿过白昼的地狱/脸被光腐蚀成一座最黑的废墟/心也坍塌了，埋在咽喉下/珍藏的种子使我们一寸一寸发霉/使我们赤裸，任凭太阳和秃鹫扑打”（D《祭祀》）“落日掏空尚未匍匐的人/悬崖碎裂，幽绿的烟缕长成树”（D《祭祀》）“垂死的母亲，又一轮中动、激荡、惶惑于光明/被同一颗贫血的太阳抓住、摇撼、剥夺灵魂？”（D《朝圣》）“世界上空出沒的太阳/孤寂而枯黄 像病人嘴里松动的牙”（D《 》·降临节·火第三）“天空的黑色水草 布置残酷的风景/以太阳为口实 翻滚一颗头”（D《 》·与死亡对称·山第七）……太阳所代表的光明就从令人崇敬仰望的对象变成了令人难以“忍受”的“最残暴”的对象：“经历过最深的夜，忍受了最残暴的光明/它记得鸟声灼成最后一道创伤/树根缓慢地扎进心里，它学会对自己无情”（H《休眠火山》）。总的情形是，《荒魂》以至《礼魂》时期，杨炼的太阳都密切关联着“灾难”，尽管往往是以描绘自然景观与历史性悲剧的方式展开的，但其象征指向，显然更多地让人直接联想到的，就是“文革”，就是所谓“中国现实”。

必须明确，杨炼的灾难描写是有深重的心理动因的，它的直接指向是杨炼所反复指证和控诉的所谓“当代中国现实”“中国处境”，而它的心理根据则俨然是一种被欺骗与被侮辱的被迫害妄想和绝望与窒息的“弥留”式体验——一句话：“末日”狂想。杨

炼在描写外部景观时，往往并不在诗中直接指称/指控那个黑暗的外部现实，却从内部揭示了这现实所造成的残酷心理烙印。《荒魂》中有写作时间可能相当早的两首诗，是比表现外部灾难更深刻的对内部绝境的体验。一是《水生动物》。这是如同北岛诗句“如同/烘烤着的鱼梦见海洋”（北岛《履历》）一样的现实感受的深化。在后来杨炼的散文中可以找到它所象征的内容：“我无法回答这样的问题——一条深海里的鱼，怎么知道，被捕捞上岸后，令它致命的压力，是来自大海还是他自己？”（G3）表面看来，写的是一条被钩住的鱼，内在的意味，却是对一种被欺骗和诱捕、被压迫与侮辱的生存处境的写照。这处境充满阴谋（“人行道雪白的虚线/与黑夜同谋——”）而令人窒息（“听干裂的呼吸织成创世纪”），其中那个“我”既是一个蒙受阴谋构陷而且也曾试图适应（“我睁大灰暗的眼睛/颤栗着期待再一次进化”）的卑微的受害者，又是一个最终不能适应（“海冷冷展开一片背景/噩梦跟随我登陆”从水里出来，开始梦游）因而出离了自我并满怀恶意的揶揄的冷眼旁观者（“我想知道怎样收场/可扮演的角色却注定夭亡”），虽然有心与这处境决绝（“甩掉鳞鳍，为了更单调地死”），但却无奈（“而这嘴唇依然被钩住/无声地一张一合”），因而整个生命充满厌倦（“心厌倦自己最后的栖身之地/于是，波涛打湿了遗嘱/深渊再次隔断视线”）。这首诗为后来杨炼对所谓“中国处境”的反叛性主题开了一个先河，但其中“恶意”的成份尚不严重，最多只是表达了心中的无奈与厌倦而已。二是《陨石》。诗中有诗句写道：“我躲进自己的影子里/竭力忘掉那道猝然闪耀的光芒//无处悔恨，又无法掩饰/坠落的恐怖”。诗思的内在动机显然以“坠落的恐怖”为其核心。我们能读出的，首先是杨炼式的对于生命之降生的独特理解，那便是一种完全类似于存在主义哲学所突出的生命之“被抛”的思想。参考他在《鬼话》中的说法，我们对此就不难理解了：“被黑暗一点一点挤出，排写到光明里”（G90）“号哭，为被剪断的脐带，那节抽回到天上的梯子？还是第一滴奶，雪白世界的苦味儿？”（G90）“生下来那天，脐带，齐根儿消失。血淋淋的梯子，被另一只手抽回天上。人，就是一件连回收都不值的东西，像垃圾堆里，尽完装饰责任的花朵”（G117）。如果说杨炼将自我生命的降生理解为陨石的坠落，那他对一切众生的看法，也依此例：“而刻进往日的那些星辰/依旧一动不动，又冷又亮”，“那些星辰，又冷又亮/像成千条蜥蜴，在黑夜背面蠕动着/进化成石头”——所有人

(包括往日那些灿烂的“星辰”们)，亦无不是这同样的“石头”！可以说，这一块陨石的命运也就是所有“星辰”共同的命运。还不仅仅如此而已，降生所在的处境竟是一个深秋的花园般凋残的世界”，这里的一切更是一种绝对的荒诞：“每个黑夜是一只乌鸦/跟随黄昏飞来/落在我周围，风铃喃喃自语像一群偏执狂/一面面铜镜，放纵地窥视女人/笨拙的海龟爬动着/产下长满雀斑的月亮”。那么希望何在？梦何在？答曰只能在“死亡”里、在“墓碑”上：“太阳/在磨光的墓碑上找到位置/所有黎明是一件往事/所有梦，长成一株黑色仙人掌/而真的我，从死亡中裸露”。在洞悉了生命的虚无本质之后，对于生命全部意义的理解，就只剩下“过程”（“轨道”）两个字了：“我的界限就是这条轨道/我的自由，一个盲人终日无语地眺望——”。那对于希望中的“自由”的渴求，因而也只能是“盲人”的“眺望”而已！这里虽然显示了许多无奈，还不是一个置之死地而后生的从容选择，但其中流露的那部分决绝，也已经预示着杨炼未来的日益沉重的某种独特的生命意识。不难看出，这首诗恰可以读作杨炼“死亡哲学”的早期宣示，是所谓文革浩劫的中国处境的心象性折射。现代派诗人卞之琳有首诗《投》是这样写的：“独自在山坡上，/小孩儿，我见你/一边走一边唱，/都厌了，随地/捡一块小石头/向山谷一投。/说不定有人，/小孩儿，曾把你/（也不爱也不憎）/好玩地捡起，/像一块小石头/向尘世一投。”相比之下，卞诗的“投”（从受投者角度的理解便是“被抛”）的主题也许只是一忽儿的一闪念，虽然在“思想”上有略许的悲天悯人的意思，但却是冷幽的旁观，不是感同身受的自觉，因此决不可能达到杨炼的强烈激愤与敌意。杨炼的那份痛切，几近自我分裂以至“疯狂”的地步，也肯定是当年冷静而“机巧”的卞之琳不可能体验到的。说到底，也只有经受了文革灾难之后的杨炼才能写到这种深度。

《玄武岩台地》开端写的也是一幅巨大的灾难场景，是火山爆发之后的一片洪荒。第一节：“就这样：巨石如吼，千万头烧伤的野兽/被太阳之手仰面而凿，大地高悬一块浮雕/突入比黄昏更黑更静止的一瞬——本来是一片完全沉寂的风景——“玄武岩台地”上的巨石之阵，在诗人眼中却看成了一片灾祸降临之后的幻象。其中将巨石比作“千万头烧伤的野兽”，并发出巨大的“吼”声，写得狰狞而惊悚、赫目又刺耳，并带给人一种撕肝裂肺的“锐痛”。而“被”“仰面而凿”的那种被迫害的感觉更被特别地突显

出来，令人感到灾难降临之后的巨大无奈。在幻象（或灾难）产生的眩晕中，天地旋转且颠倒，于是产生“大地高悬”的特殊景观。然而，这一切其实又都只是发生在一种旷古的哑默与静止之下：“突入比黄昏更黑更静止的一瞬”，这“突入”的“一瞬”，就仿佛一种凝固的永恒了。第二节：“血红的巢倾覆，抓住世界/像抓住一只鸟。流不动的洪水泛滥/万物缓缓逼近一双发光的眼帘/我下面：河床和风，失眠的鱼和荆棘/叫喊穿不透永远暮色的天空/敲打穿不透，与梦最象形的石头/比夜更冷更沉重”——“血红的巢”与《地下森林》中所写的“血红的钟”一样，是对“火山”下熔岩的喻写。而它的“倾覆”，有比“爆发”更使“灾难”具有一种不期而至地突然“降临”，并肆无忌惮地“淹没”一切的感觉。而由“巢”联喻而及（覆巢之下无完卵）的“世界”之“鸟”，就更显得在灾难降临下的弱小与无奈，无辜“蒙难”与“被迫害”的强烈压力也就从而更形突出了。如果说上一节诗因为“就这样”三字的“命定”感与不容置辩的强迫性和“突入”二字之“突然”感与无法抵挡的穿透力，显得疾速如眩晕的话，那么这一节诗就是一系列迟滞而拖延的“慢镜头”延宕：“流不动的洪水泛滥”、“缓缓闭紧一双发光的眼帘”、“穿不透永远暮色的天空”，因而都是这种持续延宕的苦难与折磨所具有的令人喑哑窒息的压抑与“钝痛”。而压抑最强烈最令人无奈的地方，却是“叫喊”和“敲打”之“穿不透”的那种，如同禁锢在（闷在）透明的玻璃罐中（杨炼更爱采用的比喻是“琥珀”，如《天问·盟誓》：“从琥珀和宁静里突围”）透不过气来的无力感，是那种在无可奈何中不得不“闭紧眼睛”任其肆虐的“放弃”。第三节接上节末句“比夜更冷更浓重”而继续：“比死亡更深，这座花园开满多孔的黑玫瑰/这片松林，刹那间学会像伟大一样无声/像地平线般辽远，为风化而摇曳/石头的心，在石头的鹰俯冲下抽搐”——以“开满多孔的黑玫瑰”的“花园”来形容这“比死亡更深”的遍地灾难的场景。然而就在这灾难的瞬间，否极而泰来，一种“无声”的“伟大”出现了，这是那种在接受（承受）了“蒙难”的现实之后的另一种镇定，它将成为全诗所突出的足可以与灾难相抗衡的别一种伟力，从而构成对于灾难的否定。尽管灾难并未过去，“心”仍在“抽搐”……这里，很显然，与象征手法相互配合的，就是诗人的精神内视（自我反省中的心灵观照）。二者的结合，又恰可以审美心理学上的主观移情来解释。

“诗歌呈现内心受害的深度。诗歌通过呈现又拯救内心。”（《杨炼夜话》14）

——不妨再细读一下《休眠火山》中的灾难描写，每一道外部灾难之光都无不折射着诗人内部心灵的痉挛与抽搐。全诗六节，如同现代革命烈士叶挺将军的狱中诗《囚歌》一样，写的当然是“火山”。叶诗写的是：“我期待着那一天/地下的火冲腾/把这活棺材和我一起烧掉/我将在烈火中获得永生”。而对杨炼全诗象征内涵的领悟，则还必须参证鲁迅先生的名言：“我懂得衰亡民族之所以默无声息的缘由了。沉默呵，沉默呵！不在沉默中爆发，就在沉默中灭亡。”（鲁迅《为了忘却的纪念》）诗第一节：“经历过最深的夜，忍受了最残暴的光明/它记得鸟声灼成最后一道创伤/树根缓慢地扎进心里，它学会对自己无情”——一种被迫害（受虐）的命运先期降临，这是本诗的出发点，也是杨炼全部创作意识的基础——“蒙难”。在“忍受”这最残暴的命运之后，将会怎样呢？反求诸己！因为愤怒和敌意而生的报复与反叛意志，首先就要有一种“自虐”式的狠劲、恨劲：“对自己无情”！诗中三个“最”字所体现的力度，指向被迫害的命运强度，也指向受迫害者愤怒与敌意的强度。至于那种“灼”与“扎”的身体感，体现的正是人们最熟悉的自虐方式。而将“光明”写成“最残暴的”，并与“黑夜”一视同仁、等量齐观，则是杨炼追求诗意陌生化效果的独特修辞（反修辞）。它有杨炼“中国经验”与“中国处境”的特殊印痕，更体现着杨炼与常人迥然不同的生命意识。第二节：“一千张嘴曾经是一千处伤口/血，呼喊和乞求，沉入泥沙的宁静/那一双鲜红的翅膀被时间砍断/腐烂成黑土，飘起为云/黄昏，又一片向日葵在天边成熟/掠过群山，庞大如鹰”——这是在命运摧残下的“无望”，“血，呼喊和乞求”都“沉入泥沙的宁静”，这是多么的可悲和可怜！而“那一双鲜红的翅膀”也“被时间砍断”，这又是多么的凄惨和绝望！值得注意的是，“呼喊”与“乞求”必得有个对象，这对象是谁？那就是“太阳”！一如上一章所分析的那样，在相对早期的杨炼思想中，一个类似西方基督教的“救世主”或“上帝”一样的形象是由“太阳”意象来代喻的，这是为什么本诗中在此出现“向日葵”，在以下的诗行中出现“太阳”的根源所在。在这里，“向日葵”不过是一种“乞求”哀怜与眷顾的众生心态的曲折暗喻，但是它有着一股因集聚而无比庞大的力，尽管它仍不免只是“弱者”卑微而去儒且一厢情愿的意愿而已。第三节：“一千张嘴现在是一千只眼/它注视着自己脚下累累碎石/那儿有风，在玄武岩的洞穴间筑巢/有水，珍藏着

14) 楊煉語，見《楊煉夜話》<http://www.wansongpu.cn/bbs/read.20.8272.144.html> 34K 2009.3.9.

一万年前的波涛”——如果说上节是因无望而乞求，愈乞求而愈无望的话，那么这一节就是重辟蹊径，反求诸己了，这是那些眼睛“注视自己脚下”的真正根据所在。“累累碎石”下的“风”与“巢”、“水”与“波涛”，不过是反身沉潜之后，可供自己集聚力量的资源而已。只要有此，反抗就有了根基。第四节：“太阳，猛烈扑打着青苔遮掩的悬崖/而整个蓝天被梦握紧/握成一把测量沉默的发光的尺子”——此时的“太阳”成了一种绝对命令，也是一种催迫的力，一种“沉默”者的敌人。而那集聚并沉潜着的“火山”，却有梦，那是一种与其说是在太阳催迫下，而无宁说是在自我觉醒中成长起来的反抗的地火。它的力，足以将“整个蓝天”握紧！在这个自我集聚的、自我成长的、“梦”的过程中，“它”唯一的表现，只是“沉默”。这“沉默”是“对自己无情”的结果，而殊不知：“不在沉默中爆发，就在沉默中灭亡”！不甘灭亡的命运，那就只有爆发一途了。有了这爆发的伟力，又谁敢侮蔑它的未来呢？第五节：“它在最深的睡眠里醒着，对自己无情/山巅那一片白色烟雾蔓延着/松针向上生长，碧绿的闪电，摧毁冬天/是它最细最轻的一缕呼吸”——“它”是在睡眠中，但却时刻清醒着。凭着那“自虐”式的“对自己无情”，“它”有着摧枯拉朽的力量，仅仅以“松针”的“碧绿的闪电”，即可“摧毁冬天”。而这，还只不过“是它最细最轻的一缕呼吸”而已！末节：“久久等待：那声怒吼、那次必然/颤栗的恐怖、凌驾万物的美，使大地狂欢/它像狸狌舔食盐碱一样/忍受秘密焚烧自己的火焰/一颗心，一千种飞翔的欲望……”——这便是最后的反抗，也是最高的希望。当时杨炼诗中这种代表希望的诗句还很多，而这是被后来的他一概摒弃了的。抒情主体因“被虐”（“蒙难”）而无望，从而又因愤怒和仇恨而“自虐”；并以“对自己无情”的方式沉潜蓄积，期待着最终的“怒吼”的“必然”；最终抵达“焚烧”且“飞翔”。如果说叶挺诗中的“活棺材”直指着当时黑暗的社会，从而用火山的爆发表明了他的政治义愤；鲁迅之语更是为“衰亡民族”而生悲悯，从而体现了对于我们这个古老民族“国民性”的强烈批判精神；那么杨炼诗“怒吼”“焚烧”的靶标指向什么？他诗中的那个“它”，能是我们这个可悲的“衰亡民族”吗？杨炼这篇诗作与叶挺和鲁迅的同与不同，大概就在这两大疑问中！不妨把话再说白一点：杨炼的“叛逆”之心，以及他将要抵达的叛逆的程度，绝对是前二人无论如何也不可能想象得到的。

上面这首诗中隐秘地使用了“太阳”与“向日葵”的意象，不妨再看看杨炼的下面

这首诗——《向日葵》。这首诗把二者之间的准确喻指关系揭示得更为清晰，从中我们可以分明看到一代人离太阳而去的真实心灵轨迹：

那么我说：我曾葬身于泥土之夜
冰雪之夜，篝火明灭荒原如挽歌起伏之夜
我穿行于风暴是否就像一只疾飞的鹰

我把黄昏烧成一片海
把收获季、把星星那异乡人流血的灵魂
我一跃而起是否像岸边激溅的浪花

大地上织满金黄的网结
我说：一千次点头向太阳表示敬意
一千条河流，汹涌太阳的血液
我的心灵摊开一片旷野
要求太阳耕种，长成一粒最饱满的金子
（然而，我从那些目光里发现
全部骄傲只是太阳的赝品）

我站着，一动不动地写下历史
风暴掠过，浪花掠过，同一个黄昏来来去去
我葬身于永远流放的囚徒之夜
夕阳不落惨白无光的冥想之夜
沉淀岁月，像一块生长的石头

一动不动，我穿行于整个世界
在成熟的一刹那挥霍黑黑的果实
拥抱祖祖辈辈的根
夜越深，我说：越是一片明亮的花朵
（而太阳用一千次亲吻向我表示敬意）

全诗共六节。前二节以丰富的意象极力夸张“我”（“向日葵”）激扬伟岸豪迈英武的雄姿。尽管背后铺垫着“葬身于泥土之夜”、“冰雪之夜”、“篝火明灭荒原如挽歌起伏之夜”、和“星星那异乡人流血的灵魂”等悲壮的背景，而“我”却“穿行于风暴”“像一只疾飞的鹰”、“一跃而起”“像岸边激溅的浪花”，“我”能“把黄昏烧成一片海”，在“大地上织满金黄的网络”，由此足以显示“我”的伟力。如果将这节诗与杨炼另外几首表现“知青”历史的诗结合起来看，本诗就更像是一篇一代知青命运的最终“总结”。尽管所持的姿态是用一种疑问语气（两个“是否”）出现，但尤其由于开端之语“那么我说”四个字，却使它形成了一种不可置疑的强烈反诘意味。“那么”的结论性决断意涵，仿佛历尽了无穷举证与推论之后的判词，具有不可逆转的强烈宣示力！而一个“曾”字，却表明这一切都是指向“过去”，指向“当初”，它们必然是将被否弃的一部分或将被否弃的一段历史。前二节夸张“向日葵”的伟岸豪迈，只为了给第三四节的希冀与沦落（其中间杂着追悔与醒悟）做铺垫，为了突显“向日葵”与“太阳”之间的奇特关系：“一千条河流，汹涌太阳的血液”，是“向日葵”与“太阳”之间的“血缘”依附关系；“一千次点头向太阳表示敬意”，是“向日葵”对“太阳”的崇拜与屈从；“我的心灵摊开一片旷野/要求太阳耕种，长成一粒最饱满的金子”，是“向日葵”对“太阳”的感恩与报答，却表现为一种索求与希冀。这一切，都还是“太阳”对“向日葵”的一种正面的相互牵引的关联。谁主谁从，谁高谁低，是一目了然的。而它的结果，却是一种彻底的失望与失落：因为“我”“发现”，“全部骄傲只是太阳的赝品”，而结局只是“我葬身于永远流放的囚徒之夜/夕阳不落惨白无光的冥想之夜”！最末节是认清了自身现实之后的沉思与决断：如果“全部骄傲只是太阳的赝品”，那么“我”将何所适从？诗情发展的必然逻辑只能是：既然已经“葬身于”，那么何不干脆投身于“夜”，拥抱黑暗（也便是“拥抱祖祖辈辈的根”），“挥霍黑黑的果实”，因为“夜越深，我说：越是一片明亮的花朵”。这是一种什么姿态？决绝的姿态、逆反的姿态、反叛的姿态！对谁决绝，对谁逆反？对谁反叛？——当然是对“太阳”！此刻的“我”与诗篇

开端那种激昂奔放而豪迈英俊的“曾”（经）的“我”已大不相类，“永远流放”、“冥想”、“站着”、“一动不动”又“穿行于世界”，最终“沉淀岁月，像一块生长的石头”。可见，我的心已经僵硬、“冥顽”，不再是“太阳”可以孵化与“播种金子”的了。然而，最吊诡的结局却在于：“而太阳用一千次亲吻向我表示敬意”。原来的主从关系彻底颠倒，不再是“一千次点头向太阳表示敬意”了。在对“太阳”的拒绝、排斥与反叛之后，“向日葵”却赢得了“太阳”反过来的“敬意”。《向日葵》这首诗，像一则寓言，完全可以作为一代中国人“弑父”情结的最典型代表。它写的是一段“知青”运动的历史，也是杨炼这样一代中国人的心路史。这段心路史如果解释为一代中国人崇神心态的“去魅”化历史是丝毫不为过分的。

在上章分析中我们就知道，“向日葵”在中国的大跃进民歌运动中就是一个象征，是党化的崇神运动实施奴化式意识形态操作的结果。杨炼在地下诗歌《今天》时代的师兄芒克，曾在文革后期写过一首《阳光中的向日葵》¹⁵⁾，对象征着一个时代的“太阳—向日葵”之间的隐喻关系进行了拆解与重构，具有鲜明的“批判现实”的现实主义精神。诗人代抽象的“人民”立言，是以“土地”的名义来从外部反叛太阳的。相比之下，杨炼的《向日葵》却寓含着所谓重新寻找“自我”的那种更进一步的现代主义文学的思想企图与哲学旨趣。他对旧的通行的“太阳—向日葵”之间的象征关系，是在首先接受的前提下然后再从内部进行颠覆的，它更形象地体现了太阳与向日葵之间原本的“父”“子”从属关系与最新的“弑父”反叛动机。值得注意的是，当时杨炼的“反叛”声音或许不如芒克他们尖锐，但根子里的反叛意识却显得更为深刻。因为，尤其是当“向日葵”以原初对太阳的信任崇敬作为前提，那它被出卖与被侮辱的悲愤才更形痛切；正因为有它仿佛是对太阳的直到最后依然不变的依恋，也就会使它离太阳而去的路走得更远。更深刻一点说，对“文革”这一极其悲惨的全民族灾难的反思，如果全体民族成员都自认“无辜”，而将罪过简单地推卸出去，洗刷

15) 原诗如下：你看到了吗/你看到阳光中的那颗向日葵了吗/你看它，它没有低下头/而是把头转向身后/它把头转了过去/就好是为了一口咬断/那套在它脖子上的/那牵在太阳手中的绳索//你看到它了吗/你看到那颗昂着头/怒视着太阳的向日葵了吗/它的头几乎已把太阳遮住/它的头即使在太阳被遮住的时候/也依然在闪耀着光芒//你看到那颗向日葵了吗/你应该走近它去看看/你走近它你就会发现/它的生命是和土地连在一起的/你走近它你顿时就会觉得/它脚下的那片泥土/每抓起一把/都一定会攥出血来//。

自己让自己洁身远遁或者作壁上观，那么这种反思的深度本身就是大可怀疑的——杨炼之所以后来逐渐成长为探寻文革灾难最为深刻的诗人，就是他从起点上就与大多数忙于摘净自己的人们具有不同的切入角度与自我反省层次。以历史的真实背景而论，“知青运动”其实不过是“红卫兵运动”的一种直接延伸，知青主体也就是红卫兵主体。当后来的“知青文学”极力为知青们被“抛弃”的命运而控诉时，却很少有人能替当年红卫兵们倒行逆施的“罪孽”深自忏悔。这岂不荒谬？！（中国文化一直缺少高度的宗教虔诚，中国人也一直缺少深刻的忏悔意识，此可为证。）只不过，后来的诗人自己，恐怕是再也不会像当初写下这首诗时一样，奢望“太阳用一千次亲吻向我表示敬意”那样的反叛的胜利与回报了！如果我们把话说得更明白一点，从《东方红》与《红旗歌谣》开始的“四九年以来”的造神文学，其中“太阳”的象征意义，已经明确地附着在“共产党”三个字上了。那么，文革地下文学与后来的朦胧诗思潮的反叛/反抗太阳的指向，也就多多少少是人们不言而喻的了。

说到“反抗”，如何反抗？“反抗”向哪里去？对此，杨炼有着完全是属于他自己的独特追求。请看他的《吊水楼瀑布》。这首诗把瀑布“跌落”的“一刹那”写成“猝然亮起了光芒”的一种辉煌。“跌落”这个词的用意极深。首先它代表着自我本身本质的高贵与“纯洁”——试读本诗第一节：“海的长子！头戴黑水晶冠冕的神——/从太阳上跌落，双眼飞溅出透明的纯洁/藻类的音乐，彩虹的力量/岩石击着鼓，在一片深渊下抖动”——“你”（本诗以第二人称进行）本身就是“神族”，就是“神”，所以才从最高处、“从太阳上跌落”。即便在“跌落”的瞬间，眼中“飞溅”的也还是“透明的纯洁”。再看那“跌落”时的场景，难道不像一场宏大而庄严的庆典？有“藻类的音乐”、“彩虹的力量”，还有“岩石击着鼓”为之助威！其次那“跌落”也隐含着“幻想”的失落与破灭——如第二节诗：“多长的岁月和天空一起漫游/童年那蓝色的广场，海石花的幻想/围绕沙滩狂奔的白马儿哪去了/珊瑚树的姑娘们哪去了——你空空的怀里/只留下一缕鬃毛、一阵哭声/从悬崖上日夜垂落，像不息的风暴”——童年的梦、青春的梦，一去无痕，杳无踪迹，所以“你”怀中“空空”。这种幻灭的悲哀与杨炼其他表达少年时“爱情的梦”（那也应该是一代知青人青春时代的必然梦想）的诗作一样，应该是一种“成长”的烦恼，因为它毕竟只是指向少男少女式的情感迷失或迷惘。再次，那“跌落”还应该体现

为对于“希望”的追求——再看诗第三节：“多长的岁月你播种这片田野/把火翻耕开垦过的田野，乌黑的石头/把所有银白的种子收藏进一颗心/仿佛大群雪雁飞向苇丛，白昼落入夜/你张开双臂，发现那希望/水滴头晕目眩地碎裂，震惊于比黑暗更深的另一个黎明”——所谓“播种”、所谓“收藏”“种子”，这是一种为了收获的劳作。如果理解得不错的话，这些诗句与其说是在写瀑布，不如说暗喻着杨炼所谓“诗的梦”、“写作的梦”（当然也是一代知青人的“理想”和青春梦幻）。所以才有那全身心全生命的投入，一如“雪雁飞向苇丛，白昼落入夜”（表面意象当然是指白色水珠的飞溅）。而这投入，也便是“跌落”，是为了“张开双臂，发现那希望”。而“跌落”的结果当然是“致命”的，是一种自觉的“去死”！所以才有这一节诗中末两句的强烈震慑性效应：“水滴头晕目眩地碎裂，震惊于比黑暗更深的另一个黎明”。那么这“跌落”最深刻处在哪里？诗人想要表达的生命之“意义”在哪里？诗人在第四节诗中点明了：“找到自己的太阳，成为自己的海/哦，生命的瀑布，你的呼喊充满时间/像一道持续不断的锋利的闪电/额头镌刻回忆，手中驶出刚被风抓破的帆/无数晒干的水迹上升起鸟儿们的节日”——寻找“自我”！这便是诗的主题、诗人的主题、生命的主题！一点都不难理解的是，这个主题分明印刻着当代中国文学在冲破文革极左桎梏之后，泛现代主义大潮汹涌之时，当时文学审美思潮向“自我”方向急转的强烈时代痕迹。这节诗的后面几句写得悲壮而浪漫，激越又豪迈，有那种“唯有牺牲多壮志”的豪情，但却不为替这个世界“敢教日月换新天”（毛泽东诗句），而是为着“自我”的实现与完成，为了所谓自我价值的确证。最末节：“而谁也挡不住的，是透明的纯洁/你被黑色巨岩永远记住/跌落的每一刹那。猝然亮起了光芒”——在佛教经变故事中有王子纵身跳落悬崖舍身饲虎的典故，杨炼这首诗不妨可以与之一比。佛教的大悲心，有着内在的淹通大化，了然变劫，法我俱无而体悟真如的至高佛理作支撑，那种“跌落”恰正是一道成佛的捷径。而杨炼这里写的“跌落”，在境界上固然不可与那种宗教情怀和哲学妙理相比，他那种“幻想”（“爱情的梦”）与“希望”（“诗的梦”）更分明是“现代主义”的一种“自我”标举；他给予最高价值肯定的，也只是一个空洞的自我之“纯洁”，并期待“被”“记住”而已。那份“跌落”的“光芒”，其实与萤火之自照，并无本质的区别——然而，“现代主义”的要义也正在这里：在一个没有光明（“从太阳上跌落”）的时代，现代人的可悲难道不就在于只能设法寻

找一个自己的光明（“自己的太阳”）之源？能不能实现，还只是一个幻想，唯一可以确认的，是这过程（“跌落”也罢，“呼喊”也罢）中生命本身的价值（那份“纯洁”）而已，不是吗？然而，与那些始终以“无辜”者身份反抗太阳的人们不同，后来的杨炼毕竟很快地发现了，这自我标榜的“纯洁”是多么的不可靠：“只能让肮脏把纯洁包裹起来/而纯洁内部，又是一个更恐怖的夜/原子的地狱，无法拯救的地狱/渴望破碎，像火山在毁灭——”（D《石斧》）！

最后来看《沼泽地》，它可以是杨炼当时对文革灾难和所谓“中国处境”的最形象表现。诗一共四节，描绘的是一片自然风景，又是某种人类生存处境（死亡处境）的暗喻，同时也是某种生存意志（对于苦难与死亡的“承受”力）的反向体现。第一节“从来没有人看见这颗心深处的孤寂/从来没有人，在水鸟起落的片刻/听见它叫着一个已远远融进黄昏的名字/芦苇的黑影一根根固定/天空一寸一寸摊开另一片沼泽/连风声，也漩涡状地下沉/从来没有人，像它这样缄默”——“水鸟”、“黄昏”、“芦苇”、“天空”、“风声”，种种景物，无不“孤寂”、“固定”、“下沉”、“缄默”，这就是“沼泽地”的现实处境，是一个从来没有人“看见”、“听见”或试图“探测”（见第三节）过的死地、绝境。这死地和绝境当然也不只是外在的，也是心灵的：“这颗心深处的孤寂”又岂是任何人所能理解的呢？第二节：“躺着，诞生第一天就坠入永恒/失眠之夜，月光明亮地辗转/它不是安睡的美人，这片土地在腐烂/蒲棒无声散开，像一只疲倦的手/艾草的注视充满苦味/星星，一颗一颗从水洼里繁殖/幻觉似的，燃烧阴暗的热情”——虽然处境是一种“命定”，从“诞生第一天”起就已“坠入”，但“它”却并不是仅仅安然接受，如同那在“月光明亮地辗转”的“失眠之夜”里“安睡的美人”那样。“月光”、“蒲棒”、“艾草”、“星星”这是夜中的沼泽地诸般景物，应该都处在极静的状态，但诗人从中看到或感受到的却是某种内在的力的运动。在“腐烂”“无声”“疲倦”与“充满苦味”的过程中，有一种时刻窥伺着似的意志与“阴暗的热情”在“燃烧”。第三节：“没有人探测这宁静的深度（除了死亡）/山洪的遗腹子，柔软的石头/一片碧绿令人颤栗，那致死的微笑长成海/矢车菊威胁所有走近的脚步/一点金黄像血泊一样炫目/谁将降下，没入这幅最黑最陌生的风景？”——什么是那时刻窥伺着似的意志与“阴暗的热情”？是沼泽的吞噬一切的力，或者，从“积极”方面说，是沼泽“承受一切”（见末节）的力，说到底，不也就

是“死亡”之力？！正是只有它——“沼泽地”或干脆说“死亡”——才具有这“宁静的深度”。这一节用“山洪的遗腹子”来比喻“沼泽地”，在暗示它多舛的命运与乖异的禀赋的同时，又通过“柔軟的石头”的“一片碧綠”和“矢車菊”的“一点金黃”极力渲染了它的强大威慑力：“令人顫栗”、给人“威胁”、“致死的微笑长成海”、还“像血泊一样眩目”。面对这样的威胁“谁将降下，没入这幅最黑最陌生的风景”？难道不是我？你？或他？我们所有人？最末一节：“而它承受一切，以旷古未变的一瞥/每个春天重复一次诞生，一次泛滥/它松开自己，俯瞰岁月沦落/直到最后的白昼碎成枯叶一抹白霜/那是，一根焦黑的老树桩/瞪大眼瞳向天空望着”——“以旷古未变的一瞥”而“承受一切”，并永远往复循环，“诞生”并“泛滥”，这是“沼泽地”，不也就是“死亡”？也唯有“它”，能“俯瞰岁月沦落”而“直到最后”。而最后，“一根焦黑的老树桩/瞪大眼瞳向天空望着”，这形象的喻意（寓意）太深太深，它指向那永远的希冀？还是永远的疑问？杨炼这首诗非常自然地使人联想起闻一多的名作《死水》，是对“中国现实”之极端绝望的象征。这种“中国现实”或“中国处境”，用杨炼自己的话说，就是一种“又寂静，又疯狂”（G 716）的处境，是一种死寂下的疯狂。但与闻一多写那种绝无生机绝无希望的死寂不同，也与闻一多那种厌恶、嫌弃以至冷眼旁观、揶揄并逃避的态度不同。杨炼的“沼泽地”是一片死地，却又是一片生地。因为他为这死地赋予了一种“宁静的深度”，而“宁静”在杨炼的角度看来显然已不是一种单纯的死寂或寂灭，而是具有了一种俯瞰万有的“永恒”的高度，从中应可以看到诗人从“死亡”中反向汲取生存意志与能量的强大心智。这也是他终于走向“死亡的形而上学”的先导。

杨炼的眼光是最独特的。“这双眼睛是凝视彻底的眼睛：更黑暗些，黑暗到令死亡和遗忘一目了然的程度；这双眼睛的能力，是通过逼近灾难，把看到的一切，直接呈现为内在的。”¹⁷⁾我们知道，与“滕龙诗”互为表里交相映衬的，是当时中国主流文学界的所谓“伤痕文学”与“反思文学”。各自都针对着文革灾难后的中国现实。但与这

16) 杨炼自谓。见《杨炼作品1982,1997（散文/文论卷）·〈鬼话〉·〈智力的空间〉》，P7。“末日，是你捂住双耳听见的内脏爆炸的声音。每天一个末日，在一本书之外，不得不寂静，好拥有囊括疯狂的形式。在一本书之内，不得不疯狂，好在有的是时间去品味自己冗长的结束。从死亡开始的，是这些鬼话——疯狂的寂静。”

17) 杨炼语。见<http://www.yanglian.net>杨炼网站《文论思想》所录《因为奥德修斯，海才开始漂流》，又见《杨炼作品1982 1997（散文/文论卷）·〈鬼话〉·〈智力的空间〉》。

种主流文学重返传统信仰不同，也与其他鬬龙诗人们直接对抗传统信仰相异，杨炼走的是一条最具有“现代主义”精神旨趣的“交叉小径”。他以描述灾难、控诉太阳的方式来着手反抗，却不能忘怀“从太阳上跌落”的那重“纯洁”的身份，更以“找到自己的太阳，成为自己的海”的方式走进了追寻现代性“自我”的迷宫。如果说杨炼相对早期开始这种另辟蹊径的“第三条”路时，还多少有那么一些隐约的憧憬与欢欣的话；那么，当他终于发现，这灾难不在外面，而是就背负在自己（甚至整个民族）身上，“蒙难”是绝对命运，永远不可逃脱时，绝望与虚无的感受也就不期而至了。而最关键的，当他“一颗无法孵化的心独自醒来”（D《石斧》），终于发现“这地狱就是我们自己”（D《命运》）时，他对于太阳的出于社会现实动机的政治性反抗，就被自然地转向了对于历史文化与生命哲学的追询。也正是在这一点上，他是在众多反抗太阳的诗人们中，将反抗真正进行到了“彻底”程度的突出一位！——但，从更深层次的社会背景上说，文学选择的差异其实反映了一种更为深刻的，在现代性焦虑状态下，中国社会文化现代性道路抉择的艰难。从这个意义上说，杨炼的道路，很难说就一定是一条必然的道路或必由之路。

三、眷怀夕陽：楊煉詩太陽意象的歷史文化關懷

1982-1984年杨炼创作了以《礼魂》为总标题的一系列组诗，其中主要包括《屈原》、《半坡》、《敦煌》、《诺日朗》等。这四部组诗是杨炼把上一阶段后期“无我”之诗的诗风延伸拓展，将“象征主义”的诗的目光从自然界转而投向历史与文化之后的创作。其历史感，有远较第一阶段中的大型抒情朗诵诗更深邃的内涵，而又能将“无我”之诗中对自然的关注融入其中。这些诗思深而体大、象阔而质重的审美特征，在当时的诗坛上就引起轰动，且一时之间使他被奉为了“史诗性诗风”与“寻根文学”的一根标杆。如果说艾略特的适时降临，成为了杨炼《荒魂》时代第二期诗风的转捩点，使他从贺敬之式的革命浪漫主义的政治抒情，走向了深具现代主义气质的以“灾难”为主题的象征主义“客观对应物”的抒写，与对现代世界“荒原”化本质（更多是

对“中国现实”的绝望表达)的关注的话;那么杨炼《礼魂》时代第三期诗境诗风的开拓,则应该首推他对屈原“天问”精神及其宏大史诗性组诗风格的追摹,从此他也就获得了流注终身并受益终生的中国诗传统的一份独特“基因”与“血缘”,并很自然地把怀疑主义以至虚无主义的现代主义精神推进到了中国历史与文化领域。杨炼曾经自陈:“在中文诗歌传统中,与我血缘关连最深的首推屈原”¹⁸⁾,他在《礼魂》早期就有专题为“屈原组诗”的作品。在上一章中我们介绍了屈原表现太阳神的《九歌·东君》,杨炼“屈原组诗”中“天问组诗”的第一首就题为《太阳》,那么,杨炼的太阳情结,与屈原有什么相似或接近吗?杨炼本人的“太阳”究竟被赋予了一些什么样的意涵呢?

屈原在中国现当代,曾经被颂为反抗黑暗的化身、爱国主义的典型(如郭沫若历史剧《屈原》),近些年更有一阵风似的吹嘘他为伟大的“改革者”的。而鲁迅当年从“反抗挑战”角度论屈原时,却曾经非常确切地说过:“惟灵均将逝,脑海波起,通于汨罗,返顾高丘,哀其无女,则拙写哀怨,郁为奇文。茫洋在前,顾忌皆去,怼世俗之浑浊,颂己身之修能,怀疑自遂古之初,直至百物之琐末,放言无惮,为前人所不敢言。然中亦多芳菲凄恻之音,而反抗挑战,则终其篇未能见,感动后世,为力非强”(鲁迅《摩罗诗力说》)。杨炼心目中的屈原,与这些观点中的描绘大异其趣。杨炼从屈原那里继承的,是其“天问”精神,也就是一种敢于“问天”的,永恒的追求、探索与怀疑精神。这种精神,远远超越了一般社会政治性“反抗”的界限,将追询质问从社会、历史一直推进到了天地万物与宇宙时空。而这,才是杨炼所谓真正“彻底”的反抗精神,他的具有充分现代主义品格的深层“自我”追寻与“死亡的形而上学”的生命哲学探索,要的就正是这种精神。杨炼起初接近屈原,正当他凭着透视灾难的眼光已经明确地否定了文革以来的所谓“中国现实”,而对“自我”的把握却依旧茫然之时,他从屈原那里学来的怀疑精神最直接地转而指向的,于是首先就是中国的历史,就是中国人曾经引以为豪的中国传统文化的辉煌了。中国历史文化之现代生命力的贫乏与“复活之梦”的渺茫,“自我”“纯洁”性的破灭与“原子的地狱”的黑暗与恐怖,两个结论也就因此同时抵达了杨炼的内心与他的诗境——作为社会现实反思的深度延伸,杨炼的道

18) http://www.dic123.com/pd_74521d69_11f0_4a4f_9e2c... 18K 2008 10 25,《冥思板块的移动——杨炼叶辉对话录》,又见杨炼:《杨炼新作1998-2002(诗歌/散文/文论)·〈幸福鬼魂手记〉》所附该文,上海文艺出版社,2003。

路当然有其必然性与深刻性，而其怀疑主义和虚无主义的结论，却与执着地眷恋故国并坚信自我品行之高洁的屈原截然不同，恐怕也是世人很难认同的！也正因此，他所面对和关注的太阳根本就不再是屈原的那个代表光明和正义的太阳，而是“落日”与“夕阳”了。

杨炼的《天问·太阳》也以中国古代神话“日乘车，驾以六龙，羲和御之，出于暘谷，浴于咸池，入于虞渊”的传说为本，但却把笔触重点用在黄昏日落之景上，写的是太阳之“死亡”（“此刻应当到哪儿沐浴/死亡指定的方位”）或“沉沦”（“巨大的呼号在苍茫沉沦中高悬”）。诗的主角也不再是为太阳驾车的羲和，而是乘车的太阳了。诗的开篇就是一场巨大的“落日”灾难：“疯了吗？辗转在黄昏的火刑柱上/无辜被击碎，灼热是一声哭喊/缰绳终于从强劲的手里挣脱/天空践踏成阵阵暮色——神谕远去/而六条龙倒下”——值得注意的是，在与屈原的千古对话中，杨诗内在涵义或诗之所以产生的基本“动机”，却是“反”屈原而行之的。因为在屈原的名作《离骚》中，他那种在“上穷碧落下黄泉”的求索过程中所曾有的眷顾白日的情绪，恰是杨炼所不赞许的。屈原说的是：“吾令羲和弭节兮/望崦嵫其勿迫/路漫漫其修远兮/吾将上下而求索”“饮余马于咸池兮/总余辔乎扶桑/折若木以拂日兮/聊逍遥以相羊。”屈原希望白日稍留，所以要“令羲和弭节”，而且还“折若木以拂日”。因此才有杨炼诗开篇当头棒喝似的一声质问：“疯了吗？”！意即为什么还要继续眷恋白日？眷恋在这日落时分——“辗转在黄昏的火刑柱上”？！日落之后，“日暮荒凉了”“深渊为每颗失明的灵魂怒放”，“这夜晚：浑圆、充血/如庆典”。与屈原的《九歌·东君》恰恰相反，诗人在此不是对太阳而是对于黑夜投注了巨大的热爱而欢欣的激情。诗中日落的灾难（蒙难）不是被动而是主动的，从其中“终于”“挣脱”两个词，我们可以分明看出其赴死的主动性来。诗的内在情绪延续了《向日葵》中投身于夜而拥抱黑暗的主题；而在本质上，又是对屈原之自沉以明志的那种决绝的反抗和叛逆精神的高度赞美。但若从杨炼此时开始的对中国历史文化现代命运的追询来看，则不过是对其旧日辉煌如今却沦入衰败状态（“黄昏”）的厌倦！等于干脆呼唤着：你还是早点死去吧！末节以“天问”之“问”的句式结尾：“但，它复活了：那疯狂的，灼伤的/从黑暗啜饮照耀黑暗的威力/星星的正午——它何时起已不是落日/而俯瞰宇宙？”——也许，只有彻底死去了才能真正“复活”，但

这“复活”的它显然已不是“太阳”而是“星星”了。关键之句当然是“从黑暗啜饮照耀黑暗的威力”，它代表着当时杨炼所寻找到的属于他个人的社会人生与艺术人生同一的思想方向。其实，它也可以说正是从屈原身上所发掘出的屈原精神的本质与核心。因此“太阳”这个标题，还有直指屈原或屈原精神的特殊内涵。屈原那“虽与日月齐光可也”的伟大作品与他超绝高迈的精神，不正是具有“太阳”（或“星星”？）这样“俯瞰宇宙”的高度？他自我生命的毁灭难道不恰恰获得了永恒？如果从杨炼对于中国历史文化之现代命运的早期观感来看，他在本诗中所寄予的“复活”梦，必将会在后来更“彻底”的诗中完全被他自己粉碎。毫无疑问，杨炼已经不再像在《大雁塔》里那样——“朝太阳发出无声的叫喊”了。这太阳自己，也已是“日薄西山气息奄奄”，“夕阳无限好，只是近黄昏”，更无必要苟延残喘在这垂死之际，而应该直面自己的“黑暗”了！显而易见，杨炼已经无须停留在社会现实的反抗层面，再纠缠不休地对太阳的怨怼了，那样的怨怼已经无济于事了。

也就是从“屈原组诗”开始，杨炼对于中国历史与文化的总体观感发生了彻底的转向。中国辉煌的历史文化传统在其眼中演变成了一场黄昏落日的灾劫，一场午夜的“庆典”、一场“葬礼和史诗”：“看世界如何从一道峡谷奔放/展开葬礼和史诗”（L《先知》）¹⁹⁾。而历史上的英雄与伟人们：“——鲧的愤怒或禹的孤独/匆匆流成太多歌舞，匆匆是/无边的浮沉”（L《司乐》），他们的一切功绩，都成徒劳，都匆匆是/无边的浮沉。而希望呢？“荒野证实了春天的谎言/钟声蔚蓝无垠，朝世界决堤泛滥/纪念日被一棵蓍草盲目压倒/来去空空，碑石是宿命的神圣”（L《司乐》）——“春天”只是一个“谎言”，“荒野”才是真实，“纪念日”与“碑石”，那些标志着英雄事功（人类历史！）的一切，结局只是“空空”，惟有破坏与毁灭的洪水将覆盖一切：“钟声蔚蓝无垠，朝世界决堤泛滥”（L《司乐》）。《司乐》中的洪水浩劫，与作者在《休眠火山》中所写的火山灾难一样，都是作者“荒原”或“蒙难”意识的形象化体现，但在这首诗中，历史虚无主义的意味要远为强烈得多。“难道不能再一次播撒万物的生死/找到一位处女，甚至一只鸟”，“穿过流血的贞操/从琥珀和宁静里突围”（L《盟誓》）——人类“突围”的渴望也许永远存在，但是，这儿提到的这种疑问，又有谁能给出肯定的

19) 杨炼：《礼魂》（中国当代诗人丛书），长安诗家编委会，1985年版——本文凡引该书均简注为L。

回答？想“再一次播撒万物的生死”，那除非又是别一重世界。这“琥珀和宁静”，亦即永动又永不动的永恒的“黑色混沌”，即便“找到”了“一位处女，甚至一只鸟”²⁰，“穿过”了那“流血的贞操”，又岂能“突围”得出？从这个时候开始，中国历史文化以至全体人类命运的绝对荒诞性就逐渐被杨炼认定了。

“祖先的夕阳”，便是此时杨炼对于中国历史与传统文化的最贴切称谓。《神话》中间有一节诗：“一座母亲的雕像/俯瞰这沉默的国度/站在峭崖般高大的基座上/怀抱的尖底瓶/永远空了”，作者自注谓：“西安半坡遗址前，有一座母亲的雕像。我想：那也许是女娲……”。诗的内在“动机”就从这一节诗发端。“母亲的雕像”代表着中华文化和文明的祖先，代表那些具有开创性的令后代无比景仰和崇敬的先驱者们；但“这沉默的国度”，却暗喻着中国的现实，暗喻着中华文化与文明的近代衰败与沦落；而她“怀抱的尖底瓶/永远空了”，则是对中华文化与文明之现代生命力（诗中另有句：“像这只盛满过生命泉水的尖底瓶”）的置疑。显然，这是杨炼“荒原”意识的深化。本诗中的“荒原”意识，透彻地说，直接就是指向中华文化的衰落的。诗标题为“神话”，中国远古神话中流传既久且一直被中国人所崇仰的许多“英雄”或“神”，都在这首诗里沦落了。请看这一节：“早已不是少女，在这里一跪千载——/而把太阳追赶得无处藏身的勇士/被风暴般的欲望折断了雄浑的背影/震颤着寂寞大海的鸟儿/注定填不满自己浅浅的灵魂/第九颗烈日挣扎死去/弓弦和痛苦，却徒然鸣响/一个女人只能清冷地奔向月亮/在另一种光中活着/回过头，沉思已成往日的世界”，女娲、夸父、精卫、后羿、嫦娥，还有太阳神羲和（“六条龙倒在脚下，怀抱一座深渊”），没有一个能逃脱这同一的沦落命运：只能“回过头，沉思已成往日的世界”。诗人是用“祖先的夕阳”来统合全诗（特别是其中的神话素材）并由此升华出崇高的思想主题的，开端就是一幅广大无边且惊心动魄的“日落”的灾难场景（明显是“屈原组诗”《太阳》中日落意象的转用）：“祖先的夕阳//一声愤怒击碎了万年青的绿意/大地和天空骤然翻转/乌鸦像一池黑睡莲/惊叫着飞过每个黄昏”。接着就是“我”与这“夕阳”的关联：“祖先的夕阳/落进我怀里/像这只盛满过生命泉水的尖底瓶/一颗祈愿补天的五彩的心/茫茫沙原，从地平线

20)《天问》：“简狄在台/曾何宜/玄鸟致贻/女何嘉”，又《诗经·玄鸟》：“天命玄鸟/降而生商”，远古传说，有娥氏长女简狄与其妹建疵游于九成之台，天帝令玄鸟（燕）往视之，燕遗二卵，简狄吞燕卵而怀胎，于是生下了殷人始祖契。杨炼诗句因此传说而产生联想。

向我逼近/离去石头，归来石头/我是一座活的雕像”，一直到诗的结尾：“我在万年青一样层层叠叠的岁月中期待着/眼睛从未离开沉入波涛的祖先的夕阳/还有一片蔚蓝从我手上徐徐升起吗”，有一颗女娲一样“祈愿补天的五彩的心”，祈求着“还有一片蔚蓝从我手上徐徐升起吗”，这个“我”，显然是以女娲的现代子孙，以不幸的、然而充满渴望与希冀的当代中国人自任的。这个“我”在面对灾难式命运时的自我叩问也是十分摧人心魄的：“无穷岁月的播种者呵/只有这一片黄昏能触摸你幽暗的永恒/告诉我：金灿灿的肤色究竟意味着什么/果实累累的生命在绿色藤蔓上摇曳/我的灵魂到底收获过什么”。这种叩问有对作为光荣祖先之子孙（“金灿灿的肤色”）的责任与使命的担当意识，更有对所肩负重任是否能担当得起的忧惧与自责或曰自我鞭策（“我的灵魂到底收获过什么”）。正因为有这份“担当”意识，我们在这首诗里所读到的，就更多的是一种民族与文化的使命感，这应该是杨炼最早期“政治的梦”的进一步延伸，因此还极其富有青春色彩与壮志激情。但作为延伸，它的“政治”诉求已经演化为一种“文化”诉求，并且恰到好处地与中国八十年代掀起的“文化热”两相印证。不论杨炼后来的思想系统如何，他当时作品中其实是夹杂着太多的社会政治层面的情绪的，所以也只能被人更多地从这个方面进行解读。例如本诗中，对于祖先之开创性的历史（“我童年”）及其当初龙腾鹰扬的文化伟力的赞叹：“骨珠串成的日子/我的大地肤色的孩子/当梦发白，饱含浇灌万物之水/第一个单音词，喃喃诞生//我游遍白昼的河滩，一条蛇尾/拍打飞鸟似的时间，化为龙/我走向黑夜的岩谷，一双手掌/摸索无声的壁画，变成鹰”，还有，他当时对比于中国人沉重的历史重负而对“大地另一面”之辉煌创造力（“永远是第一次”）的歆羡：“看啊，和绿色的田野纠缠不清的早晨/每天的未卜之辞，像一堆灰烬/而大地另一面，太阳的希望的篝火/灼伤第一个撒下小麦的人/第一个用血液摇撼海洋的人/固定在边缘，永远是第一次”，就都与他在《大雁塔》和《长江，诉说吧》中的内容保持在同一思想层面上。当然，杨炼这个时期肯定是与《大雁塔》时期大有不同了。这种不同，就是他对“宁静”“寂静”或大自然之不可逾越的绝对统一力（“同一”）的关注与认定（这应是他从《荒原》以至《天问》中所获得的那份所谓“启示——‘末日’或者‘绝境’”。如本节诗中：“零乱散失的竹筒，历史的小小片断/从另一种现实中，石头/登上峭崖，复原了自己的面孔”这石头，以原始的强劲，悠悠书写/

最古老的种族蔓延成一片高原/崩塌之后废弃之后，不加雕琢的美/始终空旷的真实，朗诵风声/我一千次死亡再生为神”，尽管这也是写中华文化的沦落，但其中饱含的内在意绪，却显然是一种终极性的绝对寂静与空旷。“一千次的死亡”，其实就是绝对的死亡，这“另一种现实”，也就是“绝境”，它的“不加雕琢的美/始终空旷的真实”，原就必然只与“风声”为一。不过，因为本诗将重托起“一片蔚蓝”的希冀强调得更多，他对“夕阳”依然眷恋难舍，他在“绝境”方面的思想就被那份虽然沉痛感伤然而诱人魅人的“主旋律”遮蔽以至淹没，不留心审视就是很难发现的了。

从作为伟大“祖先”的子孙这一角度着眼，杨炼诗对于“祖先的夕阳”虽然已经开始深执一种现代主义者常有的虚无主义的怀疑态度，但在当时却又不能不具有一种深刻的民族主义的关怀与眷顾，甚至是渴望重新炼五色石以补苍天（“一颗祈愿补天的五彩的心”）的担当意识。这也是他将“祖先的夕阳”与“大地另一面，太阳的希望篝火”相对照的关键所在。《石斧》诗中这样的诗句：“整个世界落在我肩上/（白昼多么和谐地退入黑夜）/盘古的手大禹的手/如今只剩下一只手，我被埋葬，就是从盘古和大禹的子孙后代这一角度进行思考，凝望《神话》中沉沦的“祖先的夕阳”（“白昼多么和谐地退入黑夜”正与此同义）的结果。而《陶罐》第一节，则是一首表达“叩问”的诗，叩问的对象是“你”：“黄土，黑夜高原的严峻父亲，最广阔的梦的歌手”，而叩问者是“我们”：“黄土的儿女，无垠之梦的儿女”，叩问的内容则是：“你将不再率领我们继续那朝海洋流浪的辉煌旅程了么？”全诗结构由“你”与“我们”两部分对称、经过两次复沓组成，主题显然继续了《神话》中对于中华文化现代生命力的置疑。但在这首诗中与其说是对祖先文明的置疑，不如说更多地体现出对现代的“我们”（祖先的“儿女”们）之悲惨不幸命运的悲痛和对现代我们之重铸辉煌的能力的怀疑。就对中华远古文明之伟大创造力的赞美而言，也与《神话》一脉相承，而且尤其化用了盘古开天辟地与大禹驯服山河的古老神话（其实在《石斧》中就用诗句“盘古的手大禹的手/如今只剩下一只手”预先暗示过了）：“远去的部族，以消逝的足音点燃东方之火/直到肩头的晨曦登上岁月的高峰，化为一片徐徐蓝色”、“你浩瀚的脚步驯服了所有山河，光的芦笛使痛苦垂落头巾”，然而，“你没有留下赞美的艳丽流苏，生命巍峨的图腾”，因而使我们怀疑“你”这强劲和智慧是否也一同赐赠给了我们，“我们”流血的手只能深深挖掘自

己始终被抛弃的命运”。“始终被抛弃的命运”在这里非常独到地将一个曾经拥有过辉煌文明的古老民族的现代可悲处境写到了极点。但诗人（在当时）毕竟没有因为这“被抛弃”的蒙难的处境而绝望，他还是从他自己“独自醒来”并“获得启示”的信念出发，写出了：“当正午的钟声/震撼空洞，让灵魂再次愈合祈求不朽的一瞬/那时人类的眼睛将从一枝怒放的白羽毛获得启示/而流血的手却紧紧攥住自己贫瘠而又珍贵的命运”。所谓“贫瘠而又珍贵的命运”，说到底，这其实也还是对“无出路之出路”的表达罢了。读这一节诗，可以使人联想到郭沫若的《女神》。在“五四”时代，郭沫若怀着从德国伟大诗人歌德席勒他们那儿学习来的“狂飙突进”精神，呼唤着“少年中国”如一个“葱俊的少女”、像一对浴火的“凤凰”一样涅槃重生。那时候的郭沫若是希望着一位“永恒之女性，领导我们走”的，所以“女神”——虽然是以中国传统神话中的女娲为蓝本，其实却是对于受西方现代文化启迪而生的“新文化”所寄予的希冀——也就成为了当时诗人心目中的中华文明的救星。但杨炼这里不再有年轻而貌美的“女神”了，只有“男神”，而且是垂老的或者已然死去了的黄土之“父亲”，他是否还能“率领我们继续那朝海洋流浪的辉煌旅程”，在杨炼这里已经是成为问题的了。从郭沫若的希望到杨炼之怀疑，从“五四”时代的浪漫主义到八十年代的泛现代主义，中国文化二十世纪现代转型途中的“现代性焦虑”，发生了一次具有重大历史内涵的翻转。为什么“五四”新文化运动发生半个多世纪之后，仍然有这种怀疑出现？杨炼的思想指向，是否意味着“五四”及其以后中国文化现代化实践的失败与失误？这是值得我们深长思之的。

有关中国文化“复兴”或实现“现代转型”的可能结局，杨炼因此是不会抱以乐观的。对此，杨炼用火后陶罐的诞生作了喻示。请看《陶罐》第四节，这一节是为陶罐的诞生而对火的呼唤。虽然都是对于浴火重生、再生的渴望，杨炼这首诗的力度，要比郭沫若的《站在地球边上放号》更凄厉，要比《凤凰涅槃》更凶险，要比《天狗》更决绝。而相比于郭沫若的“破坏”与“创造”的过分简单化的豪迈，杨炼诗却更有一种历尽沧桑的濒死而带血的惨烈。似乎可以说，对于中华文化现代转型的焦虑，到了杨炼的时代，变得要更为沉重而悲壮得多了——是因为传统文化被摧毁得更严重、与现代化世界的距离拉得更遥远之缘故吗？我们知道，在杨炼那里，“五四”以来的新文化运动，因为其极速“左转”的发展趋势与造成“文革”灾难之结局的整个过程，是被当作

一段“失败”的历史来看待的。全节内共含四次呼号，是代表即将诞生的陶罐对于焚烧之火（你）的呼唤。这是出于对诞生之未来的强烈渴望与期待而对蒙难之必然的欣然接受，因为对于长久的期待与乞求的忍耐已到了不可忍受的地步：“是谁颠倒了那作为未来序言的简单符号”，而令我们垂死的乞求穿行于群山的平台上、“穿行于群山的平台上，徘徊于天空尽头，绕过无数半岛”，“我们至今还在寻觅一个躲进化石的神秘象征”；“我们了望着，也永远失去着”。并终于意识到最终只有火，只有雷电，才可能给我们带来光明：“一只为世界呼唤死亡的天鹅，猝然发现蕴藏于雷电热吻中的光明”！然而，与郭沫若所呼唤的“葱俊的少女”或“宁馨儿”是多么的不同，这新生生的，却是一个“脆弱的”，在娘胎里就先天不足的孩子：“太晚了！狂欢已注定创造这个脆弱的孩子/在漫长折磨之后，带着血，赤裸诞生”！可以说，到了杨炼这里，对于中国现代化光明前景的期待已经染上了极其深重的忧郁色彩，这已经从郭沫若时代的梦想向下沉沦了不知多少。因此可以说，对于中华文化前途命运的思考，在杨炼这里与其说是希望仍在，不如说是绝望更多。

关于中国历史文化往昔辉煌的“复活之梦”，杨炼通过“半坡组诗”中《祭祀》一诗给予了彻底的置疑与否定。诗的开端表现的就是一个“黄昏”时刻，回应着组诗首章《神话》中众神的沦落：“这女人支离破碎，这男人早已阳痿/山谷死去，神和鲜血都从图腾柱上逃走/一片黄昏是一片海，万物沉睡”。由于神祇远去（“逃走”、“死去”），“我们”蒙难的命运就成为了必然：“刚刚穿过白昼的地狱/脸被光腐蚀成一座最黑的废墟/心也坍塌了，埋在咽喉下/珍藏的种子使我们一寸一寸发霉/使我们赤裸，任凭太阳和秃鹫扑打”。值得注意的是，被“腐蚀”、成“废墟”、彻底“坍塌”、一寸“发霉”、忍受“扑打”……我们遭受的一切苦难，并不是来自“我们”之外与“我们”绝对对立的敌人或邪恶势力，而是来自“白昼”、“光”、“太阳”，来自这些“我们”从来崇敬与景仰的对象。推究其中根本的原因，还是因为那“珍藏的种子”——意即因为“我们是那远去的众神的后裔子孙！因为我们的血缘、我们的基因！因为祖先的荣耀带给我们的沉重使命与巨大压力！这便是曾经拥有过古代的辉煌但却遭受近代之惨烈沉沦的现代中国人“前定”的、“先天”的根本命运：

由于无罪，已足够遭受惩罚
历史冷冷像一块巨石，被抵押的足音
走到死仍陷入倒置的世界
落日掏空尚未匍匐的人
悬崖碎裂，幽绿的烟缕长成树
大地无情如复活之梦
随风颤栗，不可接近，又无法远离

“被抵押的足音/走到死仍陷入倒置的世界”，这集体命运的“无辜”，是每一个个体都不可逃脱的“历史”宿命，因此“落日”会“掏空”任何一个“尚未”向这命运“匍匐的人”！在这样的“绝境”中，“我们还做着梦，期望重现辉煌，就如虽然“悬崖碎裂”，而“幽绿的烟缕”居然还“长成树”！——这“复活之梦”是多么迢遥，它“随风颤栗，不可接近，又无法远离”，这该是怎样的一种凄绝！怎样的一种无奈！理解这一首诗的关键就在这“不可接近，又无法远离”两句诗中，“不可接近”的，是那祖先的辉煌与荣耀，“无法远离”的，是祖先留给我们的血缘、基因与使命及苦难。前者，是后面诗句中所说的“光”，后者，是后面诗句中所说的“黑夜”，“而光或者夜，永远不过是一种可能——这便是杨炼所认定的现代中国人的可悲的“宿命”！“时辰到了吗？牛角号响起来了吗？/这些白白神圣的女人，空空气魄的男人/一个古老部族的古老信仰/黄昏反过来，诅咒无数张地狱的面孔”——死去的神祇，已是衰竭无力的“白白”与“空空”，但它如一种魔咒，挟着“黄昏”的势力“反过来”还在纠缠着“我们”（“无数地狱的面孔”所指的，也不是什么敌对的或邪恶的势力，其实就是“我们”）。而说到底，与其说是“黄昏反过来，诅咒无数张地狱的面孔”，不如说是杨炼在“诅咒”着一个古老部族的古老信仰，“诅咒”着现代中国人悲惨的“宿命”。诗中间部分几节诗都以疑问结尾：“我们究竟为什么要复活？”“我们究竟为什么要复活？”“我们究竟为什么要复活？”——这事实上从根本上推翻了所谓“复活之梦”的全部意义与必要性！《神话》中信誓旦旦地说“又一次梦见那片蔚蓝正从手上徐徐升起”，《陶罐》第一节中询问“黄土，黑夜高原的严峻父亲，最广阔的梦的歌手”，“你将不再率领我们继续那朝海洋流浪的辉煌旅程了么？”到这首诗时，那“梦”就被杨炼自己摧毁了，“旅程”的意义也因此丧失殆尽了。“我们被风

暴漂白，鞭笞，跟随着命运/面前是夜，一片黑暗查封的旷野/背后是死亡发光的利爪/黄昏沉入节奏也沉入一只秃鹫的眼睛”——还有什么比这进退维谷的境地更绝望的吗？然而：“不可接近，又无法远离/哦，只有天空怒放于这万变如一的逼视里”——那种绝对命令还在，祖先留给我们的不可推卸的苦难与责任还在，“复活之梦”还是催迫（“逼视”）着“我们”，“不可接近，又无法远离”……于是，为了表达最后的认识与抉择，作为全诗最核心的彻底虚无主义的结论性段落就这样出现了：

大地的未来：土，是祭品
海洋的未来：水，是祭品
太阳的未来：火，是祭品
人在世界的龟甲上疯狂占卜
一代一代流失于复活之梦中
一代一代把自己献祭
而光或者夜，永远不过是一种可能

当杨炼成长并与朦胧诗潮流合流之后，他对现实进而中国历史文化的观感（逐渐成熟因而）发生了重大改变，此时更探进了众多其他朦胧诗人们所不能抵达的深度：置疑中国历史与文化的深度。他眼中所看到的太阳，就往往只指夕阳或落日，或指“祖先的夕阳”（《半坡·神话》），或指一种作为外部绝对命令似的压迫的强力，或一种作为普遍灾难之泛滥的煎迫。社会政治性的怨怼潜伏了，历史文化性的眷恋又不能释怀。在这样的心境下。他居然还能对“太阳”时不时表达一些真实不虚的强烈欢欣，但人们不难发现，这欢欣已经不是“生”的欢欣，而是“死”的欢欣；不是“希望”的“上升”的欢欣，而是“绝望”的“陨落”的欢欣了：“——太阳等着，为陨落的劫难，欢喜若狂”（D《诺日朗·日潮》）！比较杨炼与本文第一章中提到的其他数位中国现代新诗大家之间太阳意象的使用，从希望到绝望，从热爱的挚诚到怨怼的愤懑，我们只会更深刻地了解到，中国文化现代性转型过程中，中国现代社会文化的“现代性焦虑”有着一个历史的演变过程，而居然是到了杨炼这里才更集中，更彻底，似乎所有的病毒都钟聚到这位“末日祭司”²¹⁾式的“又寂静，又疯狂”的诗人身上了！而杨炼登上诗坛的

时刻，居然又是二十世纪末中国社会改革开放现代化发展势头方兴未艾之际，这，究竟是只有他才揭穿了“皇帝的新衣”的弥天大谎？还是这位诗的狂人精神上出了问题？这是值得人们深长思之的！诗人，尤其众多“现代”诗人，在政治意识上往往以偏激为常态，杨炼更是如此。说到底，杨炼诗中，尽管有太多的黑暗、太多的恶意、太极端、太令人气绝和心灰；谁都能清楚地看出，他在诗中只看到了艾青也看到了的“远古的墓室”、“黑暗的年代”、“人类死亡之流”，而看不见艾青所看到的其他一切，他尤其不会赞成艾青“我乃有对于人类再生之确信”的那种信念；但能将“文革”浩劫之后对于中国经验与中国事实的历史反思持续地推向深入的，除了杨炼，中国当代作家艺术家们中实在并不多见啊。他面对中国历史文化传统时的那种绝望与虚无的情感，难道不正是文革带给中国人的深重灾难的一种严重的历史后遗症？！

四、擁抱黑暗：楊煉詩太陽意象的生命哲學歸趣

正如最初的杨炼向往“黎明”“走向太阳”一样，最初的杨炼也是“拒绝黑暗”和“黑夜”的：“你张开双臂，发现那希望/水滴头晕目眩地碎裂，震惊于比黑暗更深的另一个黎明”（H《吊水楼瀑布》）。当时杨炼眼中的“黑暗”是充满阴谋的恶（“人行道雪白的虚线/与黑夜同谋——”（H《水生动物》），而且都是“昨天的黑暗”（H《织》），因此他呼吁：“啊！——不！/勇敢而甜蜜地进入人民的胸膛吧，/像一粒火种，一颗/安静的太阳，去点燃那拒绝黑暗的朝霞！”（H《不》）但后来杨炼却发现这“黑暗”的强大：在广袤空间上“天地一极的黑色混沌/盘旋又盘旋——从未降落或上升”（H《盟誓》）；在永恒时间上：“黑夜/一个预定的结局，一条从终点出发的道路/石头的眼窝，盛满历史中越埋越深的痛苦”（D《高原》），“谁也无法逾越这层薄弱的黑暗”（D《三世佛》）。生命之降生是落入“黑暗”：“被黑暗一点一点挤出，排

21) 见于<http://www.yanglian.net>杨炼网站首页所列“杨炼评论摘抄”及《杨炼作品1982-1997（诗歌卷）·〈大海停止之处〉》《杨炼作品1982-1997（散文/文论卷）·〈鬼话〉·〈智力的空间〉》封底，德国《时代》杂志评语：“（杨炼的）诗意更像一个末日祭司，肆无忌惮地跨越于中国原始文化和西方世界两侧。他不像他的欧洲同行那样安静的冷嘲——这成了他的优势——他去吓退到处町视着他的危险的面具与鳄鱼。”。

泻到光明里”（G90）；即便死亡也逃不出“黑暗”：“母亲的死亡，就与你同样无家可归。同样，一个梦被别的梦梦见：连死者，也不得不漂泊。在终点之后，漂泊于这道太明亮的、逃不出的黑暗中。”（G198）。而且，不仅外部现实是“黑暗”，生命内部也是：“看惯了一切/只能让肮脏把纯洁包裹起来/而纯洁内部，又是一个更恐怖的夜/原子的地狱，无法拯救的地狱/渴望破碎，像火山在毁灭——”（D《石斧》）“《艳诗》呢，专注于人体上的一道裂缝。从裂开处窥视进去，同样是生命的漆黑的渊薮！”²²⁾。“黑暗”的极境就是“死亡”：在《墓地》一诗中，诗人从必死的“唯一的凝视”角度看来，“历史，伟大人类的卑微葬礼”、“大地，久久铸成一座刑鼎”、“从错误到错误像从家到家”，“生活”或“历史”，包括其中反复存在的“爱情”与“战争”，在诗人眼里只不过是一场不停的“死亡狂欢节”，这，应该即是自负的诗人“死亡的形而上学”的最高揭橥！在《墓地·一·死亡和面具》一诗中，杨炼就用他对死亡的认识达到并超越了北岛“我不得和历史作战/并用刀子与偶像们/结成亲眷，倒不是为了应付/那从蝇眼中分裂的世界”（北岛《履历》）的思想境界。这是杨炼的一次彻底的自我思想洗礼，使他完成了对“神”、甚至对“人”的“蔑视”，也使反叛意识抵达了彻底的虚无主义，并不幸地沾染上了某种深重的似乎是“反社会”的仇恨情绪：

瞧啊，黄土上走着活的墓碑
 黑压压地高高生长，像乌鸦的天空
 我躺在地下，完成了对神的蔑视
 而对人，一副面具就够了：哭吧笑吧
 你们找不到我，你们不能再杀死我一次
 这儿，我终于感觉安全了——谢谢

杨炼曾自曝过他这种思想转变的根源：“你把属于本能的原始之力提升到神性的高度，又不得不把曾被茫然提升为神的人类推回‘物’的背景。你在所有心灵中发现了同一个黑夜，又因为洞穿了这个秘密而失去了使你肃然起敬的恐惧。你暗地对自己承

22) 见于<http://hi.baidu.com/moodoor/blog/item/0df080024ccdc00f4bfb5106.html> 木朵：《杨炼访谈：一座向下修建的塔》。

认人的卑微，以便找到一个掩饰手足无措的借口。”(G164) 就这样，自然的“永恒”（也就是“黑暗”）对于人类的超越就成了他认定的第一要领：“或许出于无聊，人，追逐石头/却不期而然被抛下永恒”（D《三世佛》）。于是，虽然在情感上“我曾恨黑暗，却不得不跟随黑暗”（D《飞天》），所以“悟”了的诗人说：“我们只能背叛想象中的光明，与黑暗交易”（D《颂歌》）。“智慧是痛苦，然而智慧是唯一的途径/面对黑夜，直到黑夜不再有秘密”（D《颂歌》），于是诗中才有了“从黑暗啜饮照耀黑暗的威力”（L《太阳》）的思想。

这种转折其实并非是对黑暗的投降或与黑暗的妥协，其中所蕴涵的要义完全在于杨炼思想轨迹的改变。最初的“拒绝黑暗”出自杨炼第一次的“反叛”，“反叛一个落到身上的现实”（X207），那是有直接社会现实的针对性的，其中具有强烈的政治理想性；后来面对黑暗、投身黑暗并拥抱黑暗，却并不是放弃了与黑暗社会现实的抗争，而是深入到了对于历史/文化的虚无主义的认识，甚至抵达了其生命哲学（“死亡哲学”或曰“死亡的形而上学”）对于“蒙难”、“死亡”、“绝境”、“厄运”、“尽头”等人类“终极命运”的认定，这便是第二度的“反叛”：“认出接踵而来的现实后，再反叛自己的反叛”（X207）。前后两个“黑暗”落脚在不同的思维层面上。而正是在后一层面上，杨炼诗境的独特性与其思想的独特性才真正凸显了出来。朦胧诗人中，不乏从政治义愤上来反抗黑暗的，如北岛：“以太阳的名义/黑暗公开地掠夺”（北岛《结局或开始——给遇罗克》）“点着无声的烟卷/是给这午夜致命的一枪”（北岛《履历》）、如顾城：“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它寻找光明”（顾城《一代人》）……，但能够背叛想象中的光明，与黑暗交易”（D《颂歌》）并且“从黑暗啜饮照耀黑暗的威力”（L《太阳》）的，则唯有杨炼。如果说，在社会现实、历史文化甚至自我生命三个向度上，杨炼都用绝对的“黑暗”做出了只有他才会做出的独到论断（独断！），他的虚无主义已经无以复加了；可杨炼却居然没有由此跪倒在这些结论下，根源何在？那是因为他有了一份来自圣方济的独门法宝，是他从圣方济那儿得来的一句最高箴言：“人，是在世界抛弃他的一刹那得救的。”因此杨炼明确地宣示：“现实，令一个人走投无路。那么，只有发展从末日开始的能力。像圣方济说的：人被（人的）世界抛弃，于是得救。当我们把手伸进现实更黑暗的深处，用语言超越已有的‘语言’，于是有诗。”

(G208)。从此，作为“末日祭师”的杨炼正式诞生了！“一块有生命的化石，吸饱了历史的汁液，在黑暗最深处高举起一种反向的光明。在万物失去重心时，发现一个最后的、最不屈的对称：所有心灵为那无须证实的存在的意志而能坚持下去”（G165）杨炼对他自己这方面独到的开创时常引以为自豪：“这双眼睛是凝视彻底的眼睛：更黑暗些，黑暗到令死亡和遗忘一目了然的程度；这双眼睛的能力，是通过逼近灾难，把看到的一切，直接呈现为内在的。让我们的一生，成为这样一篇不断扩张的可怕的作品；……”²³⁾……

如果杨炼这种充满“黑暗意象”的“死亡哲学”仅仅只是他个人的思想与生命取向，他对社会现实、历史文化甚至自我生命都用“绝对黑暗”、“绝对无出路”去予以论定，那就只是他个人的趣味；但是不！绝不！杨炼的思维逻辑恰恰是——“深度，只是一句话：发生在自己身上的，都是能发生在人性深处的——从诗人沉入无人，再沉入一切人，不断以剥夺的方式去囊括：直到诗，与自我无限广阔的孤独完全重合。”

(G183)。并且，尤其是，他始终强调着，他的“黑暗”其实是对于所谓中国社会现实的映射。“现实不容回避、历史无尽轮回，使生命如此触目的沉重又空白。彻底的压抑，以至幽默都成了过分的奢侈。我们的诗中充满黑暗意象，因为语言必须与冷酷的世界相契合。”（G223）后来他把“文革”体验进一步泛化为所谓“中国的政治苦难”

（G319）及“整个东方思维的唯一现实根据”、甚至普遍的人类“苦难”，并由此上升为他诗中至为“深刻”、“严肃”的“生存感”，且以此来解释其作品中充满“黑暗意象”的根本原因：“在这里，只想说出他亲身感受的整个东方思维的唯一现实根据：人在行为上毫无选择时，精神上却可能获得彻底的自由。”（G163）“传统思维方式，被新社会、‘新中国’、‘新文化’……无数新的词藻淹没的、被文革极端专制和盲从的事实凸现的，用我们外面毁坏无遗的文物和里面泛滥无边的疯狂展示的：谁试图追问苦难的原因，谁就不能回避这内在的黑暗。”（G189）杨炼的诗是否达到了这种社会映射？杨炼在西方传播他的诗时，总不忘宣示其中的政治义涵，可是诗中那么多的“死亡”和那么深重的“黑暗”却免不了令人起疑，人们也会怀疑他那“反向的光明”究竟何在——“一位捷克女诗人对我说：‘你写的不是政治，是死亡。’”（G223）——或许，那些人

23) 同注21.

不能理解的是：其实不论杨炼诗的内容是什么，他是以自己这种人生与艺术选择，在做一项控诉中国现实的“行为主义艺术”式的表演：“一九九一年柏林‘光流’艺术节上，当我被问到你的诗充满了黑暗，光在哪里？”我说：“诗句是黑暗，但我在写——这就是光！”（G234）。

其实，要理解杨炼对于黑暗意象的深层意绪，我们最好借助于对他的另一个独特意象的分析，这个意象（或概念）就是“寂静”。杨炼诗中有时会用“静”、“静止”、“宁静”、“安宁”、“寂静”等不同的词汇来表示这一意象/概念。“血，呼喊和乞求，沉入泥沙的宁静”（H《休眠火山》），这“宁静”是天地的无情，对应着人类“蒙难”的厄运；“千万头烧伤的野兽，更静止”（H《休眠火山》），这“静止”是沉默，是一种沉潜的复仇意志；“从琥珀和宁静里突围”（L《天问·盟誓》），这“宁静”是绝对的死寂，是整个现实环境令人绝望和窒息的恐怖；“没有人探测这宁静的深度（除了死亡）/山洪的遗腹子，柔软的石头/一片碧绿令人颤栗，那致死的微笑长成海/矢车菊威胁所有走近的脚步/一点金黄像血泊一样眩目/谁将降下，没入这幅最黑最陌生的风景？”（《沼泽地》），这“宁静”可以是沉默的隐忍，也可以是死亡的恐怖；“这宁静浸透了水，水缓缓穿过那些身体/水缓缓带走那棵最后的白桦树/你们的墓碑，被风声、鸟儿和新的一年忘记/这宁静吸饱了阳光，像沼泽一样金黄/灌木触动那些嘴唇，那些小小的/似乎鲜红的果实，在傍晚吐露纯洁的秘密/那些手不知道：为什么当它们融解/旷野上就升起一条条从未聆听过足音的小路”（H/X《墓园》），这“宁静”无论是“浸透了水”还是“吸饱了阳光”，“墓园”中的“宁静”都意味着“忘记”与冷漠（“不知道”），是人们对当年那些“纯洁”青春的漠然，但从不受打扰的角度、从回归永恒的角度说，它又是永恒的慰藉；“路消失，/宁静开始”（《半坡·墓地·夜夜松涛》），这“宁静”是绝望之后的慰藉，又是永恒的安宁……在以上这些诗句中，杨炼有关“宁静”的思想是复杂的，不够统一的，它们可以在不同的诗境中被赋予或被读出不同的意义，但其走向，却是归入统一：“歌声不能登临的高处，永恒苏醒/东方呵，我要求你无边的宁静”（D28《半坡·祭祀》）“神圣从来是安宁的”“神圣永远是安宁的”（D《敦煌·朝圣》）“或许召唤只有一声——/最嘹亮的，恰恰是寂静”（D《诺日朗·偈子》）……这些诗句中，“宁静”、“安宁”、“寂静”就被赋予了极高的文化内涵，是杨炼

对中国/东方文化的一种诗化的总结。

杨炼的“敦煌组诗”《颂歌》，其实就是一首体现杨炼的“悟与静”（当时杨炼对于中国、东方的最高推崇，见其《传统与我们》）之思的典型作品。

所有的雕塑面目模糊，还原为石头
所有的祈祷失去光泽，还原为土
而我们就是我们，我们只是我们，一支颂歌
把嘴唇缓缓揉进骷髅
战争揉进荒草，爱情揉进送葬的风
日月初开以前，狂欢退潮以后
万物近在咫尺，打开这一页
我凝视着我，慢慢醒来

“雕像”——人类曾有的创造物、或人类曾经膜拜过的偶像，“还原为石头”；“祈祷”——人类千百年的渴望与梦想，也“还原为土”；“一支颂歌/把嘴唇缓缓揉进骷髅/战争揉进荒草，爱情揉进送葬的风”，还是大自然的超越性赢了，大自然的绝对统一力胜利了。所以“我们就是我们，我们只是我们”，“颂歌”还是只能唱给“日月初开以前，狂欢退潮以后”的大自然的那份超越性的“不朽的宁静”。这，是诗人本诗中最深层次的觉悟，是他最高的（但可能并不是最后的）彻悟，他终于看见了那“近在咫尺”的自然“万物”，“打开这一页”——他是真的“醒来”了。作为敦煌组诗的总结，标题是所谓“颂歌”，它所赞颂的对象，却并不是敦煌，不是圣地，甚至也不是朝圣者。“岁月之上，赞美不朽的宁静”——诗末节以复沓的和声汇成的“盟誓”，将“颂歌”所赞美的终极对象“宁静”推到了至高无上的境界。

我们以没落时的星宿盟誓
我们以没落时的星宿盟誓
我们以没落时的星宿盟誓
岁月之上，赞美不朽的宁静

所谓“宁静”，在杨炼的心底里，虽然当时只是杨炼对于传统中国文化特殊审美气质的一种抽象观感：中国传统哲学以天人合一、物我同一、及情景交融的审美哲学品格，艺术地诗意地追求着现世人生世界祥和宁静的“中和”之美。但同时杨炼用它隐喻的最根本哲学目标却是“自在者”“大自然的超越性”，亦即大自然的绝对统一力，它是居于对一切人为的追求、渴望、努力、奋斗、挣扎、呼号、啼哭、乞求……等等，甚至全部人类历史之永远凌驾或最终凌驾的地位的。杨炼因此而抵达了对于“人”的彻底贬低。作为漫长思想之路的结论，这种认识，是一种清醒，一种觉悟，一种透澈；但就获得这一结论的艰难思想过程而言，它也是一种历尽沧桑、饱经忧患、经历了“路漫漫其修远兮/吾将上下而求索”之后的某种绝望、某种无奈。因而他的《颂歌》诗的基调与其说有什么“颂歌”的庄严与崇敬，不如说更多的是“沉思”的凝重与深刻。就“宁静”、“寂静”而言，从后来杨炼的自述中我们知道，他时常是用此指向所谓“中国经验”的绝对无出路的，因此理论上说这应是他想要批判、拒绝、扬弃和摆脱的对象，但为什么他又会从正面表达这种“东方呵，我要求你无边的宁静”的祈求呢？这只能证明，在当时杨炼的思想中，有些东西是混淆不清的。当他从形而上学的高度审视人类历史与社会人生时，“宁静”、“寂静”作为自然的绝对超越性，是他在纯思辨中意识到的最高极则，他可以以此来解决一切有关人生终极意义与价值追求中的希望与绝望之矛盾；但现实中的欲望性个体的生命感受（其中包括所谓“中国经验”中的社会政治感受）又是那样的煎迫而难耐，“宁静”、“寂静”就又成了一种牢狱与限制，是使他生命与心灵不能不为之体验到极端痛苦与“疯狂”的强大压力了。特别是在当他将现代中国的停滞落后循环封闭的近乎“死寂”的现实状态归因于这种文化基因中的“宁静”、“寂静”之后，他对“宁静”的态度就是充满恨意的了。杨炼后来所日益强化的现代性意识彻底使他否定了传统中国艺术中的那种祥和与宁静的美，到他出国“漂流”世界之后，这种“宁静”境界已不在他的生命哲学中占有十分重要的地位，代之而起并涌动喧嚣的，就只能是“疯狂”了。“疯狂”的本质根源，就在于绝望。于是，对这“宁静”、“寂静”，是憎是爱，是迎是拒，在诗中，就有些说不清道不明的纠缠绞结，“剪不断，理还乱”，难以清醒分辨了。

“天何言哉？四时行焉；百物生焉。”“天地有大美而不言，四时有明法而不议，

万物有成理而不说。“天行有常，不为尧存，不为桀亡。”“天无私覆，地无私载，日月无私照。”“天地不仁，以万物为刍狗。”——在中国文化传统中，形成中国古典艺术审美核心特色的“宁静”之美的哲学宇宙观基础，就在这种与西方人的被赋予了“意志”和“感情”的“上帝”很不相同的“天”（或“天地”观）中。它有时叫做“道”或“天道”（就其不以人的意志为转移的绝对性而言），有时叫做“命”或“天命”（就其对人的绝对决定性而言），它确实构成了中国人宇宙观与人生观的一种表面的安泰（“宁静”？）气象。但是它也有问题，中国哲学思想界早就对包含在中国哲学根本出发点中的问题有过深入研究：西方哲学从“有”（存在，既定性、必然性）走向“无”（绝对、上帝、可能性），永恒地葆有探索未知世界（“可能”世界）的兴趣；而中国哲学从“无”走向“有”，先期认定了世界的无（混沌、太极、无极、道）中生有（万物），阻断了对于未知前提的追询，仅仅眷恋在“必然”世界中，却不大能翘首眺望那“可能”世界。杨炼也从类似于这种对比的角度，经常拿中文“知道”一词说事：“超越表面的时间性，才能达到中文中最残酷的两个字——‘知道。知——道！作为万事万物之规律的道都已知了，还有什么可能性吗？在这里，甚至否定了人们常常聊以自欺的、时间之墙另一侧未知的可能性——那只是又一个‘现在’。天道无情，永远如此。这个‘知道，是英文中‘know’完全无法传译的。是的，不可能——道家就在这个意义上谈无，佛家就在这个意义上谈空，谈因缘寂灭，从中引申出‘人生即苦’，‘四大皆空的虚幻人生观。而这又是西方文化教育中长大的人极难接受的。如果说：‘人生无意义’，那接着就是：‘为什么活着？’如果没有理由，你应当自杀。没有理由活而不得不活，那就是荒诞。这曾经是西方现代文学与艺术痛苦的题目。……不是不该更多地讨论这个痛苦的题目，是我们正生活在这个题目的痛苦中……”（G284-285）。杨炼从中国哲学/审美文化中找到了“知道”找到了“宁静”，对此，最初的他是充满着崇敬之诚的。但是，撇开他对于中国现实之停滞沉寂根源的追索不论，他极力推扬这种哲学文化中深刻的虚无主义/虚幻人生观等因素，将之视作比西方存在主义更彻底的更具有“现代性”的哲学宇宙观与人生观来看待——因为它更好地应和了他自己开创的“从未日出发”、“从不可能开始”的“死亡哲学”——这，却远远超出了他对那个传统的中国哲学审美文化的景仰与崇敬的初衷。

一点也不难理解的是，在“宁静”与“黑暗”之间，就对自然的绝对统一力的绝对肯定和对人类“突围”企图的绝对否定性判断而论，是根本没有差别的，它们其实只是出于同一逻辑元点的不同称谓而已，有时还可以用蒙难、厄运、死亡、尽头、绝境、末日、困境、绝对无出路等等各种不同词汇来表达。后来，当杨炼致力于完整地构建他的思想体系的时候，他取用的更哲学化的概念则是“同一”。而正是通过“同一”，杨炼又回到了他的“太阳”！因为“同一”指的就是自然的统一力或自然的超越性，而代表自然的“天”（作为中国传统哲学最高范畴），也就是“日”（作为杨炼创造的代表天的最高诗化意象、“元意象”！）——“太阳”。最早出现在杨炼诗《陶罐》中的“同一”就与“太阳连在一起：

那么这一切，将是太阳的一切：我们面对同一个天空
 同一的星座带来雨季，幽黯的河谷萦绕回声
 那么这一切，将是太阳的一切：我们面对同一片海洋
 同一的信风吹去祝愿，漂泊者的钟槁响黎明
 那么这一切，将是太阳的一切：我们面对同一块土地
 同一的荒草遮断思念，小路流失了两行脚印
 那么这一切，将是太阳的一切：我们面对同一次童年
 同一的歌谣激荡秋千，瓦砾上起落斑驳的梦

那时的“同一”还显然不是哲学范畴，但其内涵已经显然有了朝哲学概念转化的萌芽，那就是“太阳的一切”所具有的统一力/同一力。此后，我们还读到杨炼更多的将“黑暗”、“死亡”、“宁静”、“深渊”、“劫难”、“永恒”、“同一”、“最高的爱”与“太阳”纠缠在一处的诗句：“哦三危山，你的生命/来自名字以外的另一个生命/在夕阳的世界，超越了人的高度”（D《朝圣》）“带着死亡的庄严，高高矗立于太阳舞蹈的河岸/我是我，整个世界穿过黑暗合而为一/岁月是风，是水，是缓缓移动于我内外的同一叶帆/注入灌木和人类，波涛汹涌而又静止”也许有一天，那最高的爱/恰自深渊而来，收拢一切——跟随我吧/静静分享那投入死亡的中动中豁然辽阔的幸福”（D《高原》）“洗涤呻吟的温柔，赋予苍穹一个破碎陶罐的宁静/你们终于被如此巨大的一瞬震撼了么/

——太阳等着，为陨落的劫难，欢喜若狂”《诺日朗·煞鼓》……而到了杨炼“中国手稿”的集大成巨构《 》时，这种转化终于完成了。《 》第一部《自在者说》中“天”诗八首，每一首都归结在“同一”之上（“同一仪式/同一节奏/同一渊薮/同一空间/同一深度/同一赐福/同一片刻/同一黑暗”），是他对于自然（自在者）的“超越性”或曰自然的绝对统一力的认识。而也就是在《 》中，“太阳”抵达了作为自然之绝对统一性（或曰自然的超越性）之诗化的“元意象”的完成。

《 》之作共四部六十四首诗，借《易经》六十四卦为直接布局谋篇的格局，而每一部的开端都是黄昏与落日，与他的这种根深蒂固的“太阳”情结密切相关。如第一部“自在者说”《天·第一》：“就这样至高无上：无名无姓黑暗之石，狂欢突破兀立的时辰/万物静止如黄昏，更逍遥更为辽阔/落日庆典步步生莲，向死亡之西缓缓行进/……”；第二部“与死亡对称”《地·第一》：“黄昏 静/而生坛/……”；第三部“幽居”《泽·第一》：“一场疾病是一次漫长的旅行/看到的一切都变了/向下的黄昏和向上的水/……”；第四部“降临节”《雷·第一》：“如今 那赐予天赋的手/埋藏在大地深处/湛蓝的麦穗上落日的手/在泥土温热的血中/啼哭/……”。从根子上说，杨炼抱持的“从末日开始”的人生信条直接决定了他的这一“太阳”——“夕阳”情结，“蒙难意识”与“黑暗意象”在这里充分漫延并恣意翻滚，也延续了他在《荒魂》和《礼魂》中对于太阳的多重意念交结的复杂情感。关于《 》的内容，其四大部分别代表“外在的超越”、“外在的困境”、“内在的困境”、“内在的超越”。杨炼在《 》·降临节·雷第八》中就每一部的内涵总结道：

我杜撰了茫茫人流中的落日。茫茫落日的洪流，浑圆地泛滥以天空为归宿。发白的影子被击溃在墙下。这失血的脸与星群互相俯瞰，有同一种黑色石头的美。宇宙间无垠的正午，不落，不忏悔；
我创造了对称的形式。墓道两旁剥落的壁画，在剥落的朝代中依次延续。陶俑们的死亡是一片黄土的死亡，而黄土下的节日是风中阵阵松涛。我创造的手里生长出另一双手。石翁伸的手，对称地垂下，钳制着田野；
我杜撰了寂静，每天早上从敌视的镜子里看到的寂静。每天一次潜入这

水中，摧毀孤獨那最后的据点。直到我发现自己也是水，更干枯的水，
 布满裂纹，深处漂浮的都是别人被淹死的尸体；
 我杜撰了字，人类第一次敲击石头收获的火。永远是第一次：代替大气
 的死亡、土地的死亡、水和火本身的死亡。两个词冲撞复活一个历史。
 一首诗孤悬，在无名的白纸上重申这空白，用被放弃的完美目的蹂躏
 我，蹂躏世界：“永远是第一次”——

在《鬼话》中有一篇《渡过之年》(G143-145)，可视为《 𠄎 》长诗的精神支柱与灵魂，也可视为杨炼全部生命哲学与诗歌道路的真正路标。虽然它写在杨炼“中国手稿”的诸多作品之后，却有阐明其全部“中国手稿”诸多作品之初衷的作用，等同于杨炼全部“中国手稿”特别是《 𠄎 》的总“跋”。全文分别从自然、历史、自我与言说四个角度立论，正与他的长诗《 𠄎 》四部主题完全一致。从“自然”角度看，“一条河是一个结构，这么简单。”“一条河千年万载地流去，一条河从未流去。”“用同一个姿势，流入这一天，又流出这一天。寂静。”“只要没有人，任何风景都是永远的。”——大自然是一个不可逾越的结构，永恒、安宁，“仅仅是水的仪式”，是时间之河的呈现，是时间之河的存在形式。这便是《 𠄎 》第一部《自在者说》关于大自然之永恒超越性主题的复述。从“历史”的角度看，“走过日晷、竹简、碑文、册页……无尽的纪元，自开始就注定结束，甚至尚未开始就已经结束。”“只要掀开任何一角黄土，陶俑的年龄，都无非一种为你们殉葬的横流天际的狂想罢了。”因此，“该从土地的、岩石的深度俯瞰生者了。”——悠悠漫长的历史，开始亦即结束，“死亡之河从每个人血里发源，在风中变黑……”每个人所处的只有“自己站立之点”，“被自己虚构的时间反复激怒着，你们，把全部复仇集合于这一点：自己站立之点。”《 𠄎 》第二部《与死亡对称》也正是从同样历史的角度揭示了人类的困境。再从“自我”的角度看，“渡过的是谁？谁在渡过？”“一个人，一动不动，就被无数人、万物、和小小的死亡渡过，成为无人。”“在现在里，彻底被过去。你，就那么，成为一个关于你自己的问题。”——“自我”并不能一劳永逸地被把握，而是成为一个永远的“你自己的问题”，这，也正是《 𠄎 》第三部《幽居》所揭示的人的“内在的困境”。最后，是“言说”，“用一个假定的瞬间，抵达遗忘的瞬间；用不曾诞生过的，囊括无辜毁灭了

的；用一篇散文中下临无地的辞，代替已不眺望、怕眺望、没什么可眺望的目光“当你们发明了这条河，你们都是永远的。”“你们都是安宁的。”“直到不可能的，出现了。”——“言说”或者“诗”，用创造性的语言表述一切，或用语言创造出自己的存在，乃是人从瞬间里企达永恒的唯一方式，这，是杨炼“诗图腾”、“写作图腾”与“语言图腾”崇拜的特有思路，是他在《*咒*》第四部“降临节”中关于人的“内在的超越”的同一梦想。从哲学思辨的意义上说，《*渡过之年*》说的是人类与时间的搏斗，或者反过来，是时间对人类的凌驾。因为：从后者而言，“谁也不能渡过这条河”，“谁也不能渡过一条乌有之河”，“河”不过是“时间”的一种隐喻罢了——“水就是时间的肖像。你只能被时间渡过；站在河边，被水渡过”；而从前者而言，“这渡过之年仅仅是一个思想，如果人能上溯源头之上，看河流怎样把自己抹去。”“时间”，便会“暴露出自己没有时间的根。没有。”人以自己的存在（“言说”、“写作”或“诗”），抵达了对于时间的征服，“直到不可能的，出现了。”——在《*礼魂*》时期，杨炼在意识到时间的无情的同时，从时间那里感受和体会到的无奈多于反抗。他后来可以寻找一条道路：“建立诗意的空间，以取消时间”——以写作的图腾崇拜去趋近和企达“永恒”，但早期的他只是认识到了：“永恒”只是一个残忍的幽默（D《*颂歌*》），这就如同他早期只是“无须抵抗：天堂或地狱的同一厄运”（D《*颂歌*》），但后来的他却能明确表明“没有天堂，只能反抗每一个地狱”一样。“取消时间，在“大海停止之处”，“从岸边眺望自己出海”——“中国手稿”之后的杨炼诗主题，也就从此诞生了。

现在可以明白了，贯彻杨炼思想的根本线索，其实只是两个词：“困境”与“超越”。一般而言，杨炼的思想发展经历了一个大致从社会现实反思（直接针对文革）、到历史文化反思（针对中国历史文化的近代没落）、再到生命哲学反思（针对现代世界状况与普遍的人类困境）的三级跳过程，最终才逐渐抵达了他《*咒*》时期的生命哲学建构。但每一阶段中无论其思想与诗的主题如何变化，认清“困境”，寻求“超越”，都是他始终保持的根本思想与情感动机。他的“怨怼太阳”与“眷怀夕阳”，都是针对“困境”的，他“拥抱黑暗”，正是他认清“困境”之后寻找到的—条特殊的“超越”策略，“黑暗”正是对“困境”的形象化喻示。但是，我们不妨说，从根本上讲，唯有“太阳”才是最终的也是最高的“困境”。唯一与“黑暗”不同的是，它又是“超越”所要追求的最高

目标：“𠄎”这个字，喻义为“人”贯穿“日”，人“入”于日，“天人合一”的传统中国哲学命题，在杨炼这里有了一个新的“现代性”的命名。这就是说，在杨炼这里，“拥抱黑暗”不是归宿只是起点，最终目标还是“走向太阳”——绕了一个大大的圈，杨炼还是回到了他的原点。但是，“夸父”虽“入日”，却不能不“道渴而死”，那么杨炼呢？

如果我们从对太阳意象的运用这一角度，考察杨炼这部分诗情诗旨的致思之由，不难发现，他对太阳意象的思考，首先出自他对中国社会现实体制的反叛与对立情绪；其次出自他对中国古老文明之衰败命运的哀挽和对其未来“复兴”可能的忧疑；而最为关键的当然是出自他现代性人格诸方面合力形成的他的独特的“死亡的形而上学”观念了。其实，如果从现代性焦虑的角度来看，杨炼这种终于抵达的“死亡的形而上学”所展现的，不过是后殖民化时代或世界全球化时代，中国社会文化现代性转型过程中的一种沉沉隐痛。它其实是深受西方存在主义哲学/文学思潮影响的结果。而存在主义，恰正是世界现代化过程达到极高程度而呈现出其负面效应时，对于“现代性陷阱”“困惑”或“迷惘”的产物。因此，如果不客气地说，杨炼的这一套充满“灾难”、“死亡”、“厄运”、“尽头”、“黑暗”的思想建构与诗境创造，不过是西方存在主义的大西洋的汹涌涛声，碰触在古老中国长城上的一阵微弱回响，它能否在中国以至世界当代哲学与文学思潮中产生足够的影响，是很难令人乐观的。“他所要提醒这个世界的，最终还将返回他自己，仿佛他每一次次面对历史开口，而听到的只是自己叫喊的被扭歪的渐弱的回声。”（G163）——杨炼自己，就不能不怀抱这种深深的忧惧！

* * * * *

杨炼的太阳情结是至为深重的。“找到自己的太阳，成为自己的海”（H《吊水楼瀑布》），这句诗可以作为杨炼到目前为止，全部诗歌的终极旨趣。“太阳”和“海”，在杨炼最早的诗歌练习时期就是他的主题，而他的“中国手稿”与国外手稿，恰恰分别对应着这两个主题，不消说，这二者，也正是（才是）他诗歌真正的“元意象”。有人以为“土”是杨炼“中国手稿”的元意象，从本文以上的分析来看，这种看法显然是不太正确的。相反，我们甚至可以说，太阳在杨炼那里还有超出“大海”意象的高度，因为杨炼的整个哲学思想体系是以“太阳”代表整个宇宙的超越性的，“𠄎”（太阳与人）就揭示了这种最高的义涵——“那么这一切，将是太阳的一切”（D《陶

罐》)。另外，本文在前面的分析中，经常用“迫害狂想”来指证杨炼许多诗的心理动因。其实，回到“太阳”这一根本的意象，深入审视为什么杨炼始终与“太阳”纠缠不休时，我们更不能不指出杨炼现代性人格根底里的某种“精神强迫症”。他与太阳（这里可以理解为对“永恒”、“不朽”的渴望）之间又怨又恋的矛盾情结，除去一切社会性的因素不论，其实是受一种幼儿期即已养成的强烈的“使命感”所催迫的。这是现代主义精英（精神贵族）们最难免除的一种潜在意识（英雄情结）。这也是他为什么渴望拥抱黑暗，并“害怕光”（G92）的隐性心理动因所在，也是他说“我在写——这就是光！”，并渴望以一生的创作去营建那诗歌的乌托邦或通天塔（巴别塔），以取得“不可替代”的诗人的荣耀的那份精神动机所在。若从杨炼的元写作学立场来看待，我们不妨也玩一下杨炼最爱玩的汉字游戏：“在太阳上冶炼金子”（H《地下森林》）——阳 炼（yáng liàn）——那么，杨炼深心里期待的那一部用其一生完的著作，不会是就叫《阳炼》（《杨炼》）吧？

《Abstract》

The historic birth pang of the modern pattern-transformation in Chinese society and culture is a most painful and far-flung process. Essentially, the enormous gloomy shadow accumulated in the spiritual space of Chinese nationality by this process is just a kind of profound "Worriment about Modernization" or "Modernistic Worriment". The Chinese pan-modernism literature experienced this worriment innermost and responded it most miserably. By entangling the profundity of the nihilism together with the sublimity of the absurdity, this type of literature has brand-ironed a kind of unparalleled "Hardship Aesthetics" to the historic contrail of Chinese nationality's aesthetic spiritual transformation. The "Obscure Poems" movement, which occurred in 80's of the last century in China, including Yang Lian as one of its representative poets, is just one of the most typical trends of this kind of literature. There are many imagines of the "Sun" with many much different emotions and significances in Yang Lian's "China Manuscripts" and thus forms very much ambivalently an emotional complex. Taking these imagines of the "Sun" as the main clue, this disquisition not only detailedanalyses the genestic springhead of the motivations and the transformative mechanism of

78 中國文化研究 第14輯

the themes of Yang Lian's poems in his "China Manuscripts", but tries also to reveal the profound historic significance embodied by these poems of the Chinese pan-modernism literature floundering all the while in the "modernistic worriment" of the pattern-transformation in Chinese society and culture.

Keywords : Yang Lian, Poem, Imago, Modernistic, Worriment

이 논문은 2009년 5월 10일에 접수되어 2009년 6월 15일에 심사가 완료되고 2009년 6월 20일 편집회의에서 게재가 확정되었음.