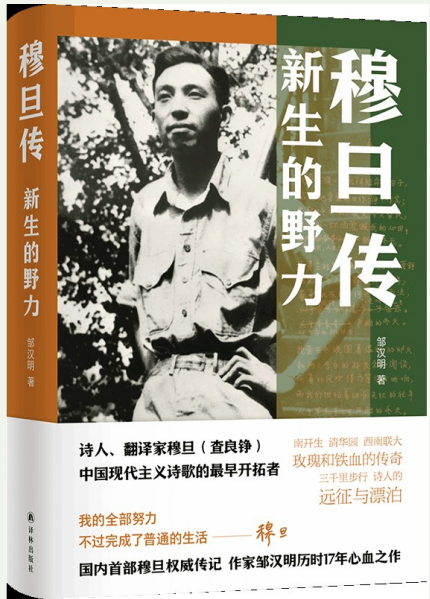


融山之石

新生的野力
诗与生命交融的一生



魏玮

玫瑰与铁血

——追溯「现代诗歌第一人」穆旦的一生

穆旦，本名查良铮，中国二十世纪桂冠诗人、翻译家。他不仅被誉为“现代诗歌第一人”，更凭借精准的译笔，将普希金、雪莱、拜伦等西方经典引入中文世界，在诗歌创作与翻译领域构筑了双重丰碑。作家王小波曾说：“查先生（穆旦）和王先生（王道乾）对我的帮助，比中国近代一切著作家对我帮助的总和还要大……他们对现代汉语的把握和感觉，至今无人可比。一个人能对自己的母语做这样的贡献，也算不虚此生。”

近日，《穆旦传：新生的野力》由译林出版社出版发行。该书为穆旦人生传记与诗歌评传的权威之作。全书以穆旦生平为线索，结合各个时期的诗歌创作，叙写了其坎坷而辉煌的一生。

该书作者邹汉明历时十七年，查阅并整理大量未刊档案、抗战史料、个人书信、回忆录与日记，走访穆旦研究者及其同事、密友，在书中辅以六十幅珍贵历史图片，建构起多重记忆网络中的穆旦生活场景。同时，作为诗人与学者，他也结合自身对穆旦诗歌的细致解读，阐释其作为中国现代主义诗歌先驱的艺术成就与思想深度：穆旦献身语言的这一生，应该被牢牢地记住。



《穆旦传》内页。

一名语言的“他者”
为汉语新诗补充养分

本书作者邹汉明，浙江桐乡人，主要从事诗、散文、传记、文史与文学评论创作，其老家桐乡与海宁毗邻。据他考证，穆旦出生在天津，终其一生都没有到过海宁，但在各种表格的籍贯一栏，他都认真认真地填着“浙江海宁”四字。徐志摩与穆旦双峰并峙于海宁文化史，在邹汉明看来：“当大多数人饭后茶余八卦着徐志摩的种种浪漫故事时，有少数人也在严肃地谈论穆旦的受难。而对于中文世界这无限的少数人，穆旦的诗歌就是晦暗、庸俗的生活中透进来的一道光，足够给芸芸众生以安慰和希望。”

自二十世纪九十年代读到穆旦诗歌起，邹汉明就认识到，他的150余首长短现代诗，已经为中国新诗提供了一个值得信任的汉诗文本，“这个新诗的文本极具创造性，其形式又如此稳定、坚固，且带有一种大时代的语调，足以让创造它的诗人不朽。

我想，对穆旦，从此我们再也不应该那么无视”。

《穆旦传》在回溯生命故事的同时，也对穆旦之于现代汉语、诗歌文本的贡献做了全面梳理。“他属于五四以后的那一代人，也很明显受惠于五四以来日渐成熟的白话。在具体的创作中，这一代诗人跟他的前辈已经有所不同，最明显的一点是，他毫不在乎公众俗知的那套诗性语言。相反，他弃绝俗烂的古典语汇，弃绝一切陈词滥调，而偏爱使用经过他大刀阔斧改造过的现代汉语。他敏锐地觉出了新诗之新的本质所在。他毕生追逐这种新奇，并无所顾忌地将全部的天赋倾注在这种直观见性的现代白话中。”

邹汉明认为，作为二十世纪四十年代追随现代主义诗歌的强力诗人，良好的学院背景与学校教育（特别是受到艾略特、奥登等当时最前沿西方

西方作家的诗歌，为其现代主义诗歌风格打下了坚实的基础。“我是期待着野性的呼喊”，这首《玫瑰之歌》写于1940年，此时穆旦22岁，正值青春年华，身体中蕴含着巨大的生命能量，而古典诗歌的框架对一个“有过多的无法表现的情感，一颗充满着熔岩的心”来说是一种桎梏，所以诗人决定从“古诗词的山水”中“突进！”。穆旦在许多篇章中都在歌颂呼唤这种新生的野力。

时代创造了诗人的传奇，彼时中国身陷内忧外患，民族危机日趋深重。创作于1937年的《野兽》正是当时被侵略的中国的隐喻，“野兽”一词本身也象征着原始的生命力。三千里的步行迁校之路，穆旦加入了由闻一多、曾昭抡等师生组成的“湘黔滇旅行团”，途中得以近距离接触社会和底层人民，写出了《出发》《三千里步行》《原野上走路》等系列组诗。正因为有此不平凡的经验，他体会到了“我们走在热爱的祖先走过的道路上”“中国的道路又是多么自由而辽远呵……”

“二十世纪的中国诗坛，在国家危急存亡之秋，他强烈的民族大义显得如此突出，令人动容”。“一个诗人的远征”是作者邹汉明着力记述的章节。抗战军兴，穆旦放弃西南联大教职，戎装入伍，加入杜聿明亲率的远征军第五军，奔赴缅甸战场。

“一路上，战友尸横满山，惨不忍睹。足足有四个多月的时间，他在茂密幽深、毒虫和病疫轮番袭击的原始森林里兜兜转转，绝望地寻找活命的出口。在经历了差点战死、累死、饿死、摔死、毒死、发疟疾病死、被激流冲走淹死、被无数的大蚂蚁啃食而死，最后，到了印度，差点又因吃得过饱而撑死……九死一生的经历，全来自他自身所在的这个惨烈的历史现场。”侥幸逃出野人山回到昆明西南联大的穆旦，在痛苦与哀伤中，以诗人的激情，创作了中国现代主义诗歌史上著名诗篇《森林之魅——祭胡康河上的白骨》。

穆旦的一生，是苦难的一生、传奇的一生，是玫瑰与铁血的传奇。对残酷战争记忆的独特书写，对人性、民族的悲悯情怀，一如在1941年《赞美》诗中反复咏叹的：“一个民族已经起来。”



穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

穆旦肖像

《楚辞》的千年回响

吴广平

在某个被晨雾浸润的溱浦清晨，七十岁的马淑阳铺开宣纸时，或许听见了屈原涉江时的木桨声。两千三百年前的诗人在同一条河流畔写下“人激浦余儻徊兮”，而今画家以没骨笔法勾勒的兰草，正沿着纸纹生长出穿越时空的根须。这部由他与胡璇、何飞鸿、许若炜共同创作的《风吹兰芷芳华如故——楚辞草木画谱》，像一册植物版的《天问》，用94幅作品叩响经典与当代的共鸣。

楚辞中的草木从来不只是植物。东汉楚辞学家王逸在《楚辞章句》中早已点破，那些摇曳在诗句里的江离辟芷，是“善鸟香草以配忠贞”的道德符号。但绘画的魔力在于，当四位画家以水色冲染花瓣时，被儒家阐释固化的象征系统突然松动——我们首先看见的是露珠在蕙叶上滚动的姿态，是蕙芜在暮色中的剪影，是植物作为生命本身的美。这种视觉经验先于道德训诫的观看方式，恰是画谱最珍贵的现代性突破。

没骨画法的选择本身就是一场美学宣言。当画家们舍弃勾勒的线条，让色彩直接在宣纸上呼吸时，他们其实继承了楚辞“其文约，其辞微”的表现传统。恽寿平式的晕染技法在此刻成为绝佳的翻译工具：芍药花瓣边缘的水迹，是“纫秋兰以为佩”的当代诠释；石绿与赭石在纸面交融的偶然性，暗合了《九歌》中“采芳洲兮杜若”的即兴感。那些看似消失的墨线，恰如楚辞中省略的主语，留给观者填补空白。

植物学家的介入让这场艺术实验更具纵深。当彭晓英、张志飞将“畦留夷与揭车兮”的留夷定位为现代植物学上的芍药时，古老的道德寓言获得了科学的注脚。画谱中那些标注着拉丁学名的草木，既是对《楚辞》“名楚物”传统的延续，又构建起连接《植物志》与《离骚》的奇异通道。读者在辨认白芷的伞形花序时，不知不觉已走进屈原的象征系统——这种认知的迂回，比直白的说教更为高明。

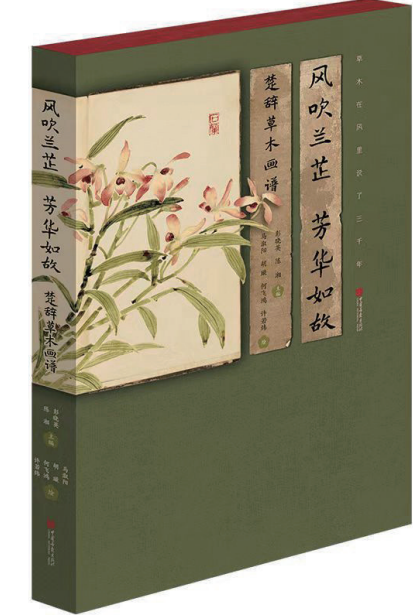
特别动人的是画家处理“恶草”的方式。在《楚辞》中作为反派出现的萧艾，在画谱里依然获得“公正”的描绘。这或许源于艺术家对植物本身的悲悯。当我们在彩图中看见蒺藜纤细的茎秆顶着露珠时，突然理解了一切隐喻都是人类的强加——草木只是草木，善恶从来在人心。这种认知的解构与重构，正是经典现代转化的精髓。

在技术细节上，画家们展现了惊人的技艺。为表现“秋兰兮青青”的质感，他们先用淡墨铺出叶形，待半干时注入石绿，让色彩在渗透中形成自然纹理。描绘“芙蓉始

发”则采用“撞粉法”：将钛白粉撞入未干的底色，营造花瓣初绽的娇嫩。这些技法不是炫技，而是对“日月忽其不淹兮”的诗意转译——让材料本身的物性参与叙事。

当代艺术界常讨论“传统的创造性转化”，这套画谱给出了最优雅的答案。经典的永生不是通过防腐实现，而是持续参与当代对话。当我们在手机上看完高清图谱，突然想触摸真实纸张的纹理时；当“00后”读者把画中的杜若设置成屏保，开始搜索《湘夫人》原文时；当艺术生临摹这些作品，发现没骨技法能表现电竞海报的炫光效果时——《楚辞》的基因就在这些看似不相关的碰撞中完成遗传变异。马淑阳们的工作，就像把屈子当年采摘的香草制成永生花，让两千三百年后的人们仍能嗅到那个“悲莫悲兮生别离”的清晨，沅水岸边的芬芳。

当数字绘画时代，四位画家坚持用矿物颜料与手工宣纸，这种材料选择本身就是对“茹蕰兮繁坛”的呼应。他们大胆突破传统花鸟画的构图，用传统的笔墨，特写的视角表现“疏石兰兮为芳”的局部，让宋代册页的精致与当代摄影的视角奇妙融合。在《少司命》的秋兰图中，虚化的背景处理明显受到电影镜头语言的影响，这种跨媒介的尝试，让古老意象获得了年轻人的青睐。《风吹兰芷 芳华如故——楚辞草木画谱》证明，真正的经典从不怕被重读、重构甚至误读，就像那些被屈原歌咏过的草木，岁岁枯荣，却永远等待着新的眼睛来发现其青翠的本相。



燃放人生的烟火

师师

胡兴尚在诗集《鱼骨中大海荡漾》自序里写到，诗歌于他，是一种习惯而已。想起我曾在一次创作谈中也写过：写诗于我，如晨起时的咖啡，就是一种生活习惯。面朝诗歌的共同认知，以及从诗歌中获得的精神启示效能，让我顺利进入此诗集的整体意识和精神向度中，并接近了诗人的内心。我读到了这本诗集向外所做的诠释，那就是：燃放人生的烟火。而这堆烟火，燃烧在他诗歌的日常性、真实性以及亲情中。

胡兴尚做杂志编辑之前是教师，好多年“传道授业”的经历，让他的诗歌品质清澈而纯净，如云南的山水云烟，流淌着空间辽阔和地域多彩的特性。《鱼骨中大海荡漾》共有三辑，分别为：“鱼骨中”“大海”“荡漾”。三辑诗歌的特色各有些许不同，但大方向是一致的，都凝聚了彩云之南的地域状态和人文空间，打造了诗人的思想根基、独立个性及精神气韵。

诗歌的“日常性”，是诗集《鱼骨中大海荡漾》的通本核心。其中，《空谷》《手中的云》《欢喜》《旧物收纳盒》《翻》等诗作，映射着日常、遇见、生存、亲情、境况等当下现状，各个层次意象分明。

诗人在作品成集时，自然地遵循了内心的事物，把日常性与亘古的人类精神内涵，进行了时空结构及地方性知识的调配。如“江水矮下去的时候……便是散落人间的星辰”（《空谷》）；“母亲埋在云边的土豆/喂不饱荒年的枯月亮”（《手中的云》），这些语言轻逸的风格，呈现的是“四两拨千斤”的话语策略，引发诗人视野里情感与境遇的共振。又如“有时候，看见外婆/躲在墙头炸开的石榴中/咧嘴笑，满口露珠/多想狠狠撞上去，怀着一飞蛾扑向烈焰时的欢喜”（《欢喜》），这份淡泊的日常，动用了悲痛参与的情愫，隐喻式词语的碰撞，强化了具体场景。诗人擅长以平淡凸显深意，留白充盈。如“再不会回来的人/你收納的，他们的气息/也是旧的，旧到/不愿随手丢在风中”

（《旧物收纳盒》）；“我们的父亲/有时是皮鞭下的黄牛”（《我们的父亲》）。诗作的表述中，诗人给予了文本与日常相对应的使命，以个体感受对常态下物象的介入，达成抒情的及物，从而使诗作有了饱满的生命揭示与现实思想。

此外，诗歌从“真实性”的视角切入，在诗集里是有力量 and 重量的。三个辑子里分别涉及的《疗》《旧物收纳盒》《找房记》《阳台上的花》《空茫》等诗作，都如实反馈了苦痛、旧时光、记忆、当下、生存、困惑、欢喜、慈悲等时间里的状态与过程，并一同反馈了诗人的生命体验、悲悯襟怀以及个体情志。“我们守不住的岁月/大抵如此，河水暗涌”（《金汁河边》）；“南下的象出没于玉米地……它们紧缩的肉身，关闭的骨架/支撑着，反复的不安和惶惑”（《等大象》）；“岁月、河流、大象、玉米地”与“暗涌、骨架、惶惑”的词语组合，直面了现实轨道的斑斑，以写实烘托出深意及意境，让诗歌进程得以有效控制。

胡兴尚的诗作，还趋向感性 and 触及灵魂的柔情。如“每次我们离开时，顺手拿走，多出来的部分/一些来自神的赐赠/一些来自亲人就要忍不住的疼”（《多出来》）。由时间向空间的转向，增强的是在场感真切体验。“我们的父亲在慢慢变小/小成一个割伤大地的暗影……给我们再多的泪水/也填不满空阔的人间”（《我们的父亲》），这种直观世界的感性，激活了诗歌的发散思考。摒弃宏大叙事后，诗人眼里的人间日常和真实的小部分所隐含的复杂意象，被打开、被关注、被温暖，从现象到内心思绪到社会事实反复被强化。

诗集《鱼骨中大海荡漾》有月光的博大，有城市的鲜活，有市井的容纳，有人生的细碎，说出了生命的热烈、寒凉及俗常。作者在诗集中塑造了他的精神原乡，完成了现象向精神层面的过渡。他人生的烟火，如诗歌，绵延不息。