



“成群海鸥停在洋面上/像出水的白塔,我知道我/和它们一样是通灵的”。一首带着海风气息的《海中哭墙》,把我引向同代人余退的诗歌世界。这是一位秉有写作决心、创作耐力和文体自觉的诗人,如诗自况,他是“通灵”的,并且自知如何“通灵”。频繁出现在他笔下的海洋,正是“通灵”的第一媒介。以海为媒,余退的诗向我们徐徐展开。

海洋,在余退诗里占有不可忽视的比重。与那些摸索许久却仍然不得要领的诗人不同,出生于温州洞头的余退借助得天独厚的地理优势,通过密集的海洋书写,明确了自己的第一重书写身份。一方面,他与海相近相亲;另一方面,又不用像祖辈那样,必须依托海洋为生。他既是海洋经验的参与者、受益者,又可随时抽脱其间,充当这种经验的旁观者、整合者乃至立法者。在《迷船》中,他说自己是“渔三代”,我认为,他正是一位“渔三代”诗人。最能够证明“渔三代”诗人形象的是余退一次次写到自己家族史。《迷船》中提到“这恐怕就是我这位/渔三代的命运;拼接一艘迷船”;《海中哭墙》里则说,“母亲和我倾诉过/族人身体里的海难所沉积的/永恒思念和力量”。与一般的海洋书写不同,余退多次提到海难,如“前几天,半屏的渔船出了事”(《青石鱼市》),又如“又一次回到幼小的躯体里/站在码头,看见了无数的沉船/夜海的波光颠簸着我的亲人”(《夜晚的海》)。对海难的关注,也与其家族史有关。据他所述,他的曾祖父遭遇了海难,海难过后,家族记忆、地方传说,以及恐惧、疼痛、遗憾、侥幸的种种情感余波,都隐布在生活的褶皱下,并贯穿于家族的心灵史。

从这个角度出发,我们才能从根本上理解余退诗歌与新诗现代性的碰撞方式。如果只看诗歌表层,会发现他拿出来的诗,都有着很高的完成性,经过精心雕琢,结构精巧、言说严密、篇章整饬,但通读全篇,尤其回味时,复会觉察出诗人留下了许多未说之说,未结之结,未竟之意。余退的语言调子总是不疾不徐,调性成熟,充满温情,但要辨别的是,余退使用这种语调,并不是为了锚定诗歌的意义范围,将



庄凌的诗,可以区分为“诗性”和“诗意”两个时刻,前者带有即兴的特征,犹如废名说新诗“一只要这个诗是诗的内容,而写这个诗的文字要用散文的文字”,“诗的内容”即是“诗性”,类似于古典诗学所谓“兴”。比如《晚秋》“今天去看望一位朋友/她站在二楼的阳台上挥手/又从楼梯上走下来迎接我/那个瞬间/阳光打在她的左脸上/迷离,兴奋,跳跃/像崭新的生命突然开合/俏丽而生动”,朋友的行动——站在阳台上挥手,又从楼梯上跑下来迎接——让已被天空和路扩展的心情更加开阔,“诗性”即是如此,兴于诗,成于乐,它天然带有悦乐精神的敞开。《湖边》同样如此,“午后走在刚下过一场小雨的湖边/我突然想给桥对面的陌生人一个拥抱/我们什么也不用说/这个天气这种距离刚刚好/陌生如此清新/我们活着,还有点小小的兴奋”,在一个恰当的时刻,仅仅是活着就让人“兴奋”,此时,现代人追求的独特身份认同和边界感知暂失效,我们有了与陌生人相偎相依的最天真的渴望,仅仅因为我们共同活在此时此地。庄凌诗歌中承担此功能的往往是大自然,比如湖边、雨水等等。类似的还有《风一吹我就飞起来》,“回升的气温同芳草一起生长/空气中弥漫着女人的香味/我到底是谁,没人知道/我的身体发热/过不多久我就要蒸发/此刻很轻很轻/风一吹我就飞起来”,在这个诗性的瞬间,“我到底是谁,没人知道”是真实的,天地万物一体的感受在这里体现出来。

“诗意”不同于“诗性”,它类似一种已经自动化的,或者说已经化为腔调的“诗性”,这当然是一个不得已的说法,因为“诗意”甚至是“诗性”的对立面。“诗意”是非诗性的,跟废名对旧诗内容的认定一致,旧诗“所用的文字是诗的文字”,比如马致远“枯藤老树昏鸦”这种文字,在废名看来也只是一副腔调,虽然有“诗意”,但不是诗,不过是旧诗体制在平仄对仗音韵方面的硬性规定。如果缺少一个真实的现时,就有沦为堆砌辞藻的危险。比如同样是写轻盈,《冥想》中的轻盈不同于《晚秋》《风一吹我就飞起来》——“坐于山间,与风平行/众生皆平书/我的身体越来越轻……”看似充满“诗意”,但

余退:在辽阔大海上造一个诗梦

□杨碧薇

意义聚焦、收紧,凝于沉思,而是为了漫射、晕染,将诗歌持续引进充满不确定性的感觉之海。我们以《海边工棚》为例,为了划分诗中句子层次,我用“//”作隔:“蓝白色工棚房占据着滨海/控制的山体。//废弃的鼓风机/叶子在海风中独自旋转//踩着料场表层松软的粉尘/我走向烧草木灰的中年男人//在这片临时的漂泊所前/他开垦出了小块菜地//季节性蔬菜无知般绿油油的/将是漫长的过渡期//荒凉/修复出的幽意里,白鸢飞过来/偶尔立在工棚屋顶上/像坐在幸存礁石上观海的我/吸收着海面上涌起的晚雾//茫茫中,工棚房的灯光透出来/闪烁着我们的游魂——//枯寂肉身所超哉而尚不肯/完全遁去的那部分游魂。”

诗歌首句“蓝白色工棚房占据着滨海/控制的山体”并没有提示读者,下一句将写鼓风机、叶子、海风等意象,可见,诗人缝缀句群的方式,不是依靠顺理成章的逻辑链条,而是依靠意外。这首诗,每一句都是悬崖、孤岛,每一句都不负责引领下一句,下一句也不负责回应上一句。这种意外、碎片、不确定性,既是典型的后现代体验,又是诗歌里常见的感觉经验——很多时候,诗歌需要的是感觉、经验的打开和发散,而不是固定的结论。有意思的是,余退笔下的后现代性,溯源于前现代的家族史和传统经验。他的尝试,也让我们看到新诗的一个方向:当代经验的缺口,可以用“反当代”的或异质性的经验去补足。

我们再从智性与感性的对照出发,剖析余退的第二重书写身份。当代诗歌常常倚赖于智性,推崇沉思的姿态,讲究语言的锻造。在本质上,这一书写路径是一种大叙述,有别于古典时期的抒情。余退的诗也深受大叙述观念的影响,具有肉眼可辨的叙述性和语言密度,但又有所不同,他诗中的感性十分发达,与智性交缠在一起,赋予智性更多的活力,这同时也有别于简单的传统抒情。他的好诗通常是智性感深。《雨中独坐》就是一首能唤起感官记忆和感性想象的诗:“在更暴虐的雨来临之前,我坐在/我家阳台爬升的绿植之间/晚春还是带来了疗愈的功效/倔强的小男孩又回来了,有几次/幼稚的我激励中年的我:/生命是沉没。我们一起坐在铁艺椅上/我像将儿子抱在腿上玩耍的父亲/激荡着双重的勇气和喜悦/仰视着空中的雨洗着/头顶的藤叶,雨滴纷纷滚动着/顺着叶子滑落到我另一片叶子上/我的头发已经湿了,接着是我的脖子,我的惭愧,我的尾脊。”

读这首诗时,我的感官被唤醒。首句就营

造了一个绿意盎然的诗情空间,往下是时间的交错,小男孩与父亲的意象,昭示着不同年龄的身份倒置打开了时间之锁。再往下,前续诸种身份又归于当前的“我”一身。现在进行时的“我”才是诗中绝对的主体;“我”随着雨的下落,逐渐浮现出来,“我的头发已经湿了,接着是我的脖子,我的惭愧,我的尾脊”。妙的是,前文中诗人以“小男孩”“儿子”“父亲”等词亮出了自己的男性身份,但及至诗歌尾声,已有几抹阴柔调性,仿佛随雨重现的“我”是雨的同构物。如此诗境,既非单一叙述,又非传统抒情,更像是梦。在我看来,余退的许多诗都有梦的特征。梦是不确定的,同时还有物象、意象、情绪、潜意识的非常规嫁接、迁移、叠合、交错、变形。现在可以揭示诗人的第二重身份,就是造梦师。

对此,《玻璃飞毯》已有暗中透露,诗人的思维方式和审美习性,亦都暗嵌于这首诗中。诗歌起因是“为查看渗漏,我蹲着,踩在顶棚的/玻璃面上”,这时,诗人想起“儿时,我迷失于夜读《一千零一夜》/梦中坐上波斯魔毯,越过圆顶的/城堡”。这既是回忆,又是幻想,其结果是继而想起小时候在梦中醒来,“却发现自己尿床了/带着先验的惊惧,我继续留在顶棚上/寻找渗漏”。在诗歌结尾,玻璃顶棚变成了玻璃飞毯,物之变,对应着感觉、经验、心理之变:“勉强适应后的瞬间里/我原地飞行,抓着玻璃飞毯。”为了写好梦,诗人还需要像魔术师那样,拥有诗的逻辑。《戏法集市》一诗里,“铜锣三鸣”就是魔术的开始,从绅士帽中取出的白鸽就是魔术的演进。诗歌首句“第一晚,我回到了戏法集市那位/小男孩的月光里”与尾句“突然理解了第二晚我为何又回来”则是对称的,是戏法(魔术)与梦的互文。这些诗还向我透露,诗人在自我辨认时,调用、组接了多方经验,过程宛如造梦。

《魂魄马》亦如造梦,充分展示了诗人构写虚像的能力:“魂魄就着大海饮水,吸入的水体/让他低首变成一匹晶莹的马//偶尔还会陷入黑暗凝视着他的/恐惧中,魂魄马从星空下走出来//孤夜陪你单独走过的,那轻盈的/皮鞍抬高你,陪着你在白昼缓缓而行//抖动透明的细鬃毛,它身上/犹披着梦中寒冬所遗留的薄霜//当你在午光中抚摸它,会因惭愧/而流泪,高温里它几乎蒸发了。”

诗歌起句,便让魂魄拥有了马的形象,通过连续的四段书写,步步推进,“魂魄马”这一形象愈加鲜明。结句出人意料,又符合梦的本质,这里的“惭愧”应该是真实的心情,即使在梦里,人们的情感、情绪也是真实的,甚至比醒着时更

童作焉:寻找自我,发现诗意

□孙昌建

1995年出生的童作焉,在2019年就出版了他的第一本诗集《失眠术》,且是作为《诗刊》第35届青春诗会的诗坛而推出的,这一年他才不到25岁,由此看

在诗歌这条漫长的赛道上,童作焉是早早而早慧的,将他放到浙江省作协的新荷人才来考量,他也就崭露出了诗歌的尖尖角。不仅崭露,而且还颇为挺拔而风姿,童作焉最大的一个特点,就是在他的作品中,无论是八九行还是数十行,他都能完成一个形式上的闭环。即他不仅能够虚构营造一种场景,而且能让这种场景弥漫开来,就像施了吞云吐雾术。是的,童作焉是喜欢“术”的,他的诗集就名为《失眠术》,这其中除了诗题之外,还有“隐身术”“返乡术”“轮回术”“捕风术”“求生术”“东渡术”“失心术”等。很显然,在前些年诗歌题目“帖”“书”成风之时,童作焉的“术”是自成一种风景的。这几年的作品,童作焉又用上了“记”,如“捕雾记”“猎梦记”“煮酒记”“探花记”“寻鹿记”“采云记”等。我举这些诗题为例,只是想说,童作焉的写作是颇为自律的,且自律到有对形式的要求,这是极为不易的。这就是我前面提到的早慧,这不仅是指一种天赋,更是一种自控和平衡,即它已经上升到一种自觉,对用词造句的一种自觉,因为说到底,诗人就是一个迷醉于语言的人,语言对于诗人来说就是酒,而非咖啡或奶茶。一个对语言极度敏感甚至敏感到有点强迫症的人,我们对他的作品是可以有所期待的。

童作焉的诗歌在排列形式上以长句居多,在一行当中,常常以两个分句居多,这既可以铺展,又可以递进,且这种递进也不是直上直下的,即是一种缓缓的、弥漫式的递进,请看《雨中的鱼》的第二小节:“一场暴雨汹涌而至,我变成了一条鱼。//屋檐上大量的水流下来,我在街边的水沟,拼命摆动着身体向前游去。//我没学过游泳,但突然间好像就会了。//我对着天空吐出一个个气泡,尽可能地,和别的鱼的气泡都不一样。//那个中年男人回过头,没有注意到/身后的人已经变成了一条鱼。他随着人流/寻找避雨的地方,很快就辨认不出了。”

分句容易叙事,容易尽可能地像水流一样漫开去,这也容易一波三折有一种回旋的效果,这也可能是童作焉的一个特点。比如同样是流行歌词,我曾比较过崔健和罗大佑在语言结构上的区别,很明显地崔健要更直截了当,更简明扼要,也更主谓宾,而罗大佑则相对要欧化绵长一些。从诗集《失眠术》到近几年的诗作,童作焉的诗句

真实,因为梦在感情上没有伪装。

梦遵循于情感真实,在情节上、细节上却有大量的虚构、变幻、拼贴。余退的诗,犹如盒子里的细密画,一旦打开来,里面皆是虚虚实实。如此诗境,我称之为“诗梦”。《牡蛎》中写道:“牡蛎壳吞吃过我的血。儿时游泳/我的脚总被牡蛎壳刮伤,海水之舌/舔舐我的伤口,将鲜红的血咽进/牡蛎的肚子里。我食用它们不是因为/要复仇,厚实而鲜美的内容易吃坏/肚子。朔门古港的展示柜里垒坐着/挖出的牡蛎壳,先祖们就爱它们/母亲和我说过,新婚初期家中贫穷/到小朴村外海域破除一些牡蛎/撬下的层鳞片留在礁石上。她还和/我说她所看见的神话,破开的一只/大牡蛎壳里飞出沉睡的白鸢/掠过她的头项。海边到处能遇到这些/灰白的坚壳,仿佛是无限制的,层鳞片/上再长出层鳞片。攀爬在码头下方/长于船身,吮吃着铁锚上的锈迹。”

诗歌从具体事件“牡蛎壳吞吃过我的血”写起,逐渐虚化,移向朔门古港、先祖及母亲说的神话,白鸢和前文有关系吗?既有,又没有。说有,是因为鸢从牡蛎壳中飞出来,而牡蛎壳又“吞吃过我的血”,二者都契合了主题“牡蛎”;说没有,则是鸢既从诗里飞出,就不再飞回,诗人在由实转虚后,又放弃了鸢(虚),转而写到牡蛎壳(实)。“仿佛是无限制的,层鳞片/上再长出层鳞片”,层层长出、四处攀爬的牡蛎鳞片,正如意识流中梦的延伸。

诸多例证,不再枚举。从立意上来说,余退还有很多诗作都有程度不一的梦的特征,诗中一个个片段宛如梦的切片。这进一步说明,即使有《半屏大桥观月》里,“或许正是我年轻的父亲从北策岛/捕乌贼归来,搭乘着/那艘回到生者线路的夜航船”这样虚实相生的表达,余退并不打算把诗作为盛放确定结论的容器。在他训练有素、稳当精确的智性经验表层下,诗就是一种大海般充满不确定性的打开,是感觉的流动,意义的漂流,是梦的滚动。如此层叠,方能与这位“渔三代”诗人的生命体验相咬合。

挥动语言的魔术棒,在海上造梦,余退笔下的诗意,如核能般噼里啪啦叠加,万千景象若云蒸霞蔚,变幻无穷。若要论不足之处,则在于诗意运转的过程中,最初的那个动力可能会流失、弥散。有时候,诗人的写作还需要一点力量感,无论如何,余退已经创造了独特的书写形象,他的诗,有着过硬的质量和翡翠般的质地。我相信,这个从洞头走出的海上造梦师,还会用笔札稳打的书写,创造出更多精彩佳作。(作者系诗人、鲁迅文学院副研究员)

还是在稍微变短,这是跟之前相比,也可能是有意识地在控制,他变得更集中直接。作为一个先在云南、后在北京,现在又来到杭州的诗人,我则会特别注意到他写杭州、浙江和江南的一些题材,这其中就有像《泊罗江哀思九章》这样的作品,不仅仅是怀古之幽思,更是一种今人式的《离骚》,它几乎是江南诗人的必选题,即它是在写古,更是在写今。我们来看《灵隐》的第一段:“沿着山路转了几个来回,类似尘世间某种/原地踏步的跋涉。十二月的林木/朝着我的身后快速褪色,枯黄的枝干上/一圈圈刻下了我们来的纹路。”再看《兰亭》的第一段:“为接续上乍醒的梦,我在凌晨驱车赶往兰亭。/四周没有光亮,漆黑的天幕厚重地垂下来,/车灯被雾气包裹,像两只没糊好的灯笼/随着山路兜转,穿过一片寂静而黏稠的海洋。”

读题即知,这两首诗写的皆是人文景区,历史积淀极为深厚。正如万事开头难,万诗开头也难,难就难在要给诗歌定调。从这两首诗的第一句看来,从灵隐的“沿着山路转了几个来回”,到兰亭的“我在凌晨驱车赶往兰亭”,这样的开头极为平白,它是属于叙述和交代,处理不好就会写成分行散文,但是童作焉的高明之处在于为“凌晨驱车”找到了一个理由,那就是“为接续上乍醒的梦”;同样地,“沿着山路转了几个来回”之后,他立马接上了一句颇为虚无的“类似尘世间某种原地踏步的跋涉”,这样的处理,由虚到实或由实到虚,让诗句充满了张力与弹性,即虚中有实,实中有虚,物中有情,情由形生。

我们再来看这两首诗的结尾:“万物仿佛都在回答着我的叩问,/这里面似乎混杂了我自己的回声,/从飞鸟散尽的山谷间渐次浮现出来。//我举起了一根蜡烛,却没点燃它。”(《灵隐》)“初冬的天空澄澈而又辽远,阳光正好/透过稀疏的树枝,投下历史斑驳的倒影。//一片碑林高过了我们,上面一笔一画的字迹/会在每一天重新生长出来。”(《兰亭》)

我觉得这就是闭环,历史和现实,虚构与实景,更为重要的是,万物和我,碑林和我们,树枝和字迹,这既可一一对应,又互为因果,正如作焉在最近杭州的一次创作交流会上所说的,因为“我的生活环境和生活体验在不断发生着变化,这样的反复让我对自己所处的坐标和定位感到迷茫,于是需要不断地去寻找自己,确认自己”。

在这里,诗人就是通过灵隐和兰亭,在寻找自我,发现诗意。

(作者系诗人、浙江省作协诗歌委员会主任)

2025年5月7日 星期三

说起来,敖运涛算是我最早的“诗歌搭子”。那是2013年暑假,我在读硕士生的身份去四川参加《星星》诗刊的“星星大学生诗歌夏令营”,这是我人生中第一次参加大型文学活动,当时的舍友正是敖运涛。去年《星星》诗刊组稿老营员的回忆文章,约我写了一篇,我在里面开篇就提到了我同敖运涛的“室友之宜”:

“在酒店的房间里,敖运涛掏出了一只很小很精巧的笔记本。本子上用标准的楷体抄满了他喜欢的诗。不是几句,而是整首整首。我当时受到了深刻的打击:我从来没有做过这样的事,这让我看起来像个诗歌的假粉丝。虽然我是中文系的学生,而他是学中医的,但他面对文学作品时的态度似乎比我热烈且庄严得多。”

转眼十多年过去了。我这位学中

医出身的“搭子”竟然还在坚持写诗、并且越写越好,这实在是一件令人兴奋甚至有些惊奇的事情。其实这么多年我们一直都没再见过面,但诗歌的消息也曾断断续续地传来,包括前些年敖运涛出版诗集《缚纸飞行》(“杭州青年作家文丛”之一),还请我写过一篇评论,出版时附在了书里。此次我又读到 he 近几年创作发表的一批诗歌新作,进一步感觉到,我们都在成长,年龄长了,写作也在演变。写作者身上的岁月不会随着台历一起被用完扔掉,而是在作品中留下清晰的、永远活着的刻痕。这是多么大的幸福。

所以不妨就从这种成长和演变说起。一种很直观的对照方式,是寻找“问题异作”。敖运涛是湖北省竹溪县人,故乡的形象与经验,在他的诗作里曾或隐或显地多次出现。诗集《缚纸飞行》里有一首《乡村枕头》,是直接

的故乡题材;近年新作里则有《清晨,在竹溪的乡

下醒来》,不仅同样是写故乡竹溪,甚至也同样是有关睡眠经验——这经验很重要,睡眠的动作,意味着身体的休憩也指涉着心灵的栖居,其背后是经验的稳定性和情绪的安全感,这是人在世界中停顿的时刻,这停顿既是时间意义上也是空间意义上的,它近似于段义孚意义上的“空间(space)向地方(place)的转化”,进而衍生出所谓的“恋地情结”以及个体感受的自我神圣化。具体到敖运涛的诗,这种经验背后,其实折射出诗人观看世界并辨识自我,亦是认同自我的逻辑、路径,乃至达成“自足自恰”的不同方式。《乡村枕头》里,这种方式是“睡着”(无和取消),到了最新的《清晨,在竹溪的乡下醒来》,方式则变成了“醒来”(有和建立)。前一首诗中,故乡的意义是给予“我”安恬和亲切感——“我”由此得以顺利入睡,其独特性在于有“世上独一无二的枕头”,这“枕头”乃是比喻,实际是指一系列环境物象,如蛙声、蛐蛐叫、稻香、河流……换言之,其实是风景,而这风景带有强烈的心灵外化色彩,因而在相当程度上是抽离于实体时空的。在诗的最后,敖运涛还专门安排了“年轻的母亲”出场,她正在过往时空里的河边想象性地汲水。这是一种基于情感记忆的“虚”的诗意。到了后一首诗,我却感受到一种基于现实接触的“实的诗学”:醒来,睁开眼,诗人看到的是熟识的村庄、生灵和人。他们和它们各自做着不同的事情,向醒来的“我”发散出某种超越言说的神秘呼应。世界和生活向他涌来,而在潮涌的中心,这首

诗最终又收束于生命景观的不可指认,不必完成,这种看似是解构,其实是个体在世俗生活庞大坐标系里浸没之后,才能建构起来的“生命限度意识”。

更加驳杂的经验和印象,融合在诗人对自我的审视之中,也折射出一种“少年之诗”向“阅历者之诗”的转换。敖运涛的诗歌,尤其是近年来的新作里,可见大量异质性信息颗粒的混铸、压缩:《在图书馆的一角》里,壶口瀑布、红松柏桦、探险队、恐龙骨骼等形象彼此不断重叠覆盖;《那么多鸟鸣不见了》《庐山采药记》几乎也是微型“动植物大展”;《一个人的高楼》则把从自然到人工的一系列意象材料拼接缝合,以“建筑仿体”的隐喻重新表述都市生活中的个体想象。压缩这一切的力与热能,则是来自渺小个体在广袤大地上的生存漂浮感和灵魂追问冲动。在《观海长廊》等诗作中,这种情

绪曾被表迹追得具体和切身。这种内在在情感宇宙与外在生活世界的剧烈对话和彼此拆借,多年来一直贯穿于敖运涛的诗歌写作中,只不过从《缚纸飞行》中的“由我见物”,到近年新作里的“借物表我”,诗人的路径变得更多元,眼界也更开阔。

纷繁的物象、压缩的经验、复杂的内心体验及精神

疑难,召唤着与之对应的语言形式。敖运涛的偏爱,似乎

是“短频长句”辅以“烈性断行”。且以《何不请教江海》中的一段为例:“请教一下水,那淡的、苦的、藏着盐的、含着沙的水,在自然界无所不能,所向披靡的水,掌管着时间,又教化着空间的水,是神,/是鬼、是妖,亦是巫、是道、是佛,是/爆紧了的数量、平铺开来的质量。”

诗句在物理形态上很长,甚至一行内常常包含多个标点,这在当下诗歌写作中比较少见,且大量使用名词而非形容词进行拼置,为节奏感“配重”,这令敖运涛的诗句在气息上很长、但呼吸上很短,句子的修辞景观,及其背后的精神景观常常处在“单元小、拉伸长、密度大”的状态。同时,常常将完整的短语或表述,如“含着沙的水”是爆紧了的数量”,从中间拆分执行,制造出紧张刚猛的追逐感、递进感。这种形式和节奏的背后,凸显出诗人强烈的“问的焦虑”和“说的冲动”,我相信,这需求和冲动,乃是根源于急切炽热的生命体验——它塑造诗句的个性,更寄托诗人的真诚。

(作者系中国作协创作理论部研究处副处长)

敖运涛:从『少年之诗』到『阅历者之诗』

□李壮

