

为理想奋斗的战士

——谈聂鲁达的创作道路

陈光孚

智利著名诗人，一九七一年诺贝尔文学奖金获得者巴勃罗·聂鲁达(1904—1973)是我国读者比较熟悉的作家，五十年代曾两次来我国访问，他的一些作品也曾在我国的书刊上介绍过。他的创作经验一直受到各国文学界的重视，欧美各国不仅出现了一批研究聂鲁达的知名学者，而且关于他的论文也卷帙浩繁。人们公认聂鲁达的诗歌不仅对拉丁美洲诗歌界影响深远，而且对包括西班牙等欧洲国家在内的世界许多国家的诗歌创作都起过积极的作用。

聂鲁达是位才气横溢的多产作家，一生创作诗集近三十册(包括遗著)，不下六万行。其中最精华的部分当要算他在中期创作的政治诗和带有政治内容的抒情诗。这些作品在第二次世界大战前后曾经风靡欧美两洲，对反法西斯的民主斗争以及反对帝国主义和保卫世界和平的运动，曾起过号角的作用。聂鲁达在成为政治诗人之前，曾经历过一段艰苦漫长的探索过程，只有了解了他的这一段创作经历，对他的诗作才能作出较为客观准确的评价。

第一次转变

聂鲁达出生的年代正是拉丁美洲的现代主义诗歌运动方兴未艾的时候(这里用的“现代主义”与西方文学界通常所说的“现代主



聂鲁达在马德里街头
反法西斯宣传画前

义”不尽相同，它是拉丁美洲文学史上的一次诗歌改革运动)。这场运动始于十九世纪末，至本世纪二十年代开始没落，先后持续了三十年左右。这场运动之所以在拉美文学史上占有非常重要的地位，有两个原因：它是拉丁美洲摆脱西班牙殖民主义文学影响的第一次带有民族独立性质的文学运动，也是这块新大陆对世界文学的第一次有独创性的贡

献；它又是一场广泛的文体改革风潮，类似我国五四时期的白话文运动，曾席卷整个文学界和知识界，一洗过去的文风。独立战争之后，由于民族资产阶级的软弱性，拉丁美洲各国的政权仍操纵在大庄园主和帝国主义的手中，相当多的知识分子看不到祖国的前途和个人的出路，他们悲观、失望、消沉，竭力逃避现实。与此同时，文学界又急于改革西班牙殖民主义文学的传统和风格，力图寻求本民族的风格。这两种本是互相矛盾的思想倾向，构成了现代主义产生的思想基础，从而反映在诗歌和散文的创作上，便也带上了畸形的痕迹。智利著名文学史家、西班牙皇家学院通讯院士西尔瓦·卡斯特罗将现代主义诗歌的特点归纳为：否定内容的社会意义；追求形式的美和节奏的音乐性；用辞力求新意；主观的意境；感伤的情调；着墨于美丽的禽类（尤其是天鹅）、雅致的珍品和幻觉中的异国风光。

聂鲁达从十一岁开始写诗，不可避免地也接受了现代主义诗风的影响，尤其他曾极力模仿过乌拉圭现代主义诗人萨瓦特·埃爾斯卡蒂的风格。聂鲁达少年时就喜爱现代主义诗歌描绘的主要对象——天鹅。有一回，人家送了他一只半死的天鹅，聂鲁达给它治伤，每天带它到河边游泳。一天，在回家的路上，天鹅默默地死在他的怀里，使小聂鲁达非常伤感。这件事直接影响了聂鲁达的处女诗作，当他在诗中追忆已故的母亲时，就联想到了天鹅死去的情景，诗句充满感伤的情调，表现出了现代主义的诗风。这种影响在聂鲁达创作的最初阶段曾持续了相当一段时期。有这么一则真实的故事：一九二三年的一天，聂鲁达从外地回到家乡特穆哥。夜深人静，推开窗扉，苍穹如洗，星斗满天，诗人浮想联翩，诗兴大发，奋笔疾书，成诗一首，题为《热情的投石手》。他觉得自己的诗情犹如瀑布倾泻，一洗过去的诗风，好像

已经摆脱了埃爾斯卡蒂的影响，于是得意地将诗寄给了他。谁想对方在回信中写道：“我很少读到这么有造诣和优美的诗歌；但是，我还应该告诉你，这首诗还是受着埃爾斯卡蒂的影响……”聂鲁达从此理解到要改变诗风——摆脱现代主义的影响，是多么艰难的事情。他立志要兼收并蓄欧美各派之长以形成自己的表现风格。他向自己提出的座右铭是：“应该学会谦虚，打破自己的条条框框。”

于一九二四年发表的《二十首情诗和一支绝望的歌》标志着聂鲁达与现代主义的决裂。这本诗集表现出一种新的诗风，题材不再是“天鹅”“星星”和主观的意境，而是把圣地亚哥的自然风光、河流、街道和高等学府作为描绘对象，诗句与大自然融为一体，形象鲜明，比喻生动。不过，这本诗集也使人看到作者正在向象征主义靠拢。聂鲁达当时崇尚法国的象征主义诗人波德莱尔。发表《二十首情诗和一支绝望的歌》时，他刚刚译完这位法国诗人的代表作《恶之花》。波德莱尔根据瑞典神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡的“对应论”，认为外界事物与诗人的内心世界息息相通，互相感应契合，只有通过暗示、对比、烘托和联想才能表达这种相通。在《二十首情诗和一支绝望的歌》中，确也有一些令人费解的暗示、联想和象征。例如作品中出现过两个女性的形象，一个叫玛丽索尔，另一个叫玛丽松布拉。按照西班牙文的字面解释，玛丽是女人姓名常见的字头，索尔是太阳，松布拉则是阴影。这两个反义词象征着什么？曾引起读者广泛的猜测。最后，还是由聂鲁达本人出来解释才得到解决。他说：“人们常常问起《二十首情诗和一支绝望的歌》里的女人是谁？这是一个很难回答的问题。其实，她们是我用自然景色拼凑起来的，玛丽索尔的黑眼睛是特穆哥阴霾的天空，玛丽松布拉则是圣地亚哥女大学生的集体形象，灰色扁圆的帽子，柔情的目光……”①可

见聂鲁达确是在根据象征主义的理论原则进行创作。

西方的超现实主义思潮与拉丁美洲现代主义思潮确有相像之处，都产生于知识界的苦闷和徬徨。那么，为什么已经摒弃了现代主义的聂鲁达又接受超现实主义影响呢？这是因为拉丁美洲的现代主义诗歌运动到一九一六年便趋于没落，这块大陆的诗人们又在纷纷地寻找新的表现形式。一些侨居过欧洲和在欧洲留过学的拉美作家，例如古巴的阿莱霍·卡本蒂埃(1904—1980)和危地马拉的安赫尔·阿斯图里亚斯都曾接受过超现实主义的影响。当时先后在几个国家任外交官的聂鲁达也很快地被卷进了这一漩涡。一九二六年，聂鲁达在长诗《巨人的图谋》中有意地模仿着欧洲正在流行的超现实主义手法，追求“新奇”和“奇特”的艺术效果，用晦涩的语言、令人费解的联想、难以捉摸的句法和神秘的隐喻来描写孤独、夜晚、阴霾的天气和死亡。用聂鲁达本人的话来说是在“研究‘死’的辞典”。在这方面他与英国的象征主义诗人狄兰·托麦斯同出一辙，以灰色的笔调把大自然和客观事物都描绘成带有僵尸的气息。死亡在聂鲁达三十年代初的作品中几乎成了永恒的主题。《只有死亡》这首诗写道：

我孤影相吊，孑然一身，
只有掀开棺衾
找到苍白男人的尸身
头发僵直的女人。
……
在紫色死亡河流的
航道上
鼓起风帆与生命逆行
我的帆儿胀满默默的死亡的风……

智利著名文学史家托雷斯·里奥塞科对

聂鲁达这一段的诗风有一段概括的评语：“就技巧而言，聂鲁达是一位超现实主义者，因为他的诗作显示出了这一流派形式上的全部手法；可就气质而论，他是一个浪漫主义者。他的表现方法的显著特征就产生在这种自相矛盾的基础之上：强力的象征、反诗歌的隐喻和丰富的词汇——却用以歌唱他那永远在悲哀与失望重负下的心灵的痛苦。”②

从现代主义转变到象征主义和超现实主义，这是聂鲁达在创作道路上的第一次转变。他的第二次也是最重要的一次转变发生在三十年代中期，西班牙内战是其关键性的外因。

第二次转变

一九三四年五月，聂鲁达作为外交官来到反法西斯斗争的前哨——西班牙。同年十二月，他结识了西班牙著名诗人加西亚·洛尔伽，两人一见如故。聂鲁达随着洛尔伽一起体验了反法西斯的斗争生活。如火如荼的正义斗争使聂鲁达看到了人民的力量，看到了人类的希望，于是开始了政治诗歌的创作。国际上一些研究聂鲁达的学者认为聂鲁达于一九三四年创作的诗歌《怒火与痛苦》是第二次转变的标志。理由是这首诗在一九三九年再版时，作者附上了几句前言，说明自己在这时期对诗歌创作有了新的认识——诗歌应该干预生活，干预政治。他说：“一九三四年，我写了这首诗。这些年来发生了多少事情呵！我写这首诗的所在地——西班牙已经变成了一片废墟，喂！很难想像用诗歌和爱情的水滴能够缓和全世界的愤怒。我们唯有用斗争与决心去缓和这种愤怒。世界在变化，同时我的诗也在变化，一滴血落在我这些诗句上也会沸腾起来，像爱情一样永不磨灭。”当然，内容的转变未能使风格马上随之转变。例如他于一九三六年创作的《在新的旗帜下团结起来》仍然带有浓郁的象征主义色彩。一

些隐喻和暗示，像“白荷”“琥珀筑起的灵台”等等，至今仍还是个谜。

聂鲁达这位天才诗人对自己的缺点是非常敏感的。他感到原有的表现手法不足以表达正义的激情，象征主义的诗句不仅不符合当时的斗争环境，也不能达到明显的社会效果。于是他开始致力于借鉴惠特曼的自由诗体，同时潜心研究和学习马雅可夫斯基诗歌的政治敏感性和语言的口语化。他说：“我之所以喜欢惠特曼和马雅可夫斯基，是因为他们的创作没有什么条条框框，能使读者身临他们的诗境而又不致摆脱现实的感受（相反，还会与具体生活更紧密地结合在一起），使作者与读者能在一起共同分享面包和遐想。”^③聂鲁达同时也没有忘掉民族化。在这方面，洛尔伽给了他很及时的启示。这位西班牙诗人也曾受过象征主义艺术的影响，不过，他同时又很注意吸收西班牙民间诗歌的营养。因此，象征主义的一些手法被他巧妙地运用在民歌的格律之中，形成了具有民间色彩的比喻，形式新颖活泼，感情自由奔放。聂鲁达为此曾专事研究智利谣曲之父赫苏斯·布列多的乡土气息，使自己的诗歌通俗化并富于民间音乐的节奏感。当然，促使聂鲁达诗风转变的更重要的因素，是他从洛尔伽、阿尔贝蒂等西班牙进步诗人那里学会了走上街头与人民群众同呼吸共命运的可贵作风，对诗人的职责有了进一步的认识。他写道：“也许诗人的义务自古至今都是一样的，诗歌的荣誉在街上，去参加这种或那种战斗。诗人，不要怕人家说你是起义者，诗歌本身就是起义……”^④

一九三七年发表的诗集《西班牙在我心中》宣告诗人新的风格业已形成。政治的激情与朴实的形式达到了完美的统一。在诗集中，聂鲁达用下面一些诗句表明了自己诗风的根本转变：

你们要问我：丁香花在哪里？
罂粟花掩隐在哪里？
还有那常常敲打你诗句的霏霏细雨，
啁啾的鸟语，它们又在哪里？
我来告诉你们我的全部遭遇。
……………
一天早晨，一切都在燃烧，
一天早晨，烈焰
从地底冒起，
将人们吞噬，
从那时起，烽火四起，
硝烟弥漫，
血流遍地。
那帮强盗带着飞机和摩尔人，戒指
和公爵夫人、
假意祝福的黑衣修士，
从空中逼来屠杀儿童，
街上流着儿童的血
儿童的血。
……………
你们来看街上的鲜血吧。
你们来看
街上的鲜血，
来看鲜血
在街上流淌。

西班牙内战的熊熊烈火燃起了聂鲁达胸中的正义心声。是对西班牙人民深挚的同情以及对法西斯主义的义愤促使他的诗风转变；诗句犹如直泻的瀑布，激越慷慨。他的诗歌创作很快便进入了黄金时期。陆续创作的诗作有诗集《西班牙在我心中》、《歌唱斯大林格勒》、《诗歌总集》（又译《漫歌集》，其中包括《马楚·比楚山巅》和《伐木者醒来吧》又译《让那劈木做栅栏的醒来》等名篇）、《葡萄园和风》、《船长的诗句》、三本《元素之歌》、《航行和归来》、《智利和石头》、《礼仪

的歌曲》、《内格拉岛记事》、《海与钟》、《孤独的玫瑰》和《挽歌集》等涉及政治的作品。巴西当代著名作家若热·亚马多是聂鲁达的挚友，他对聂鲁达这一时期的转变非常了解，他写道：“在第二次世界大战之前，聂鲁达目击了西班牙所发生的悲剧。他曾经看见西班牙人民的诗人加西亚·洛尔伽，象一朵花儿似的温柔美丽，歌唱安达鲁西亚人民快乐的诗人，怎样被人类和诗歌的敌人所杀害。他看见了被毁灭的市镇和悲伤的母亲，他看见新娘在新郎的棺材旁哭泣，他看见孤儿们搀着寡母们走路，他们的父亲业已被弗朗哥、墨索里尼、希特勒所屠杀，他看见主教和牧师们祝福着人类叛徒沾满血污的手，他看见将军们为金元而出卖他们自己，他看见死神扼杀了工厂和田地、工人和农民。从那时起，他开始了解，我们今天的诗歌决不能抒写个人主义的感情，应该替人民说话……”^⑤

聂鲁达本人对这一时期的诗风转变也作过一番认真的总结。他写道：“在西班牙的经历使我坚强和成熟起来。我的诗歌创作的痛苦时期该结束了。无论是我的《二十首情诗和一支绝望的歌》所带有的悲哀的客观主义态度，还是《地球上的居所》的感伤主义色彩都随之烟消云散了。……诗歌是否能为我们这样的平民百姓服务？能否配合人类当前的斗争？我过去在非理性和否定一切方面走得相当远了。我应当就此止步，并且应该在当代文学所开辟的人道主义方面打开出路，这种人道主义应当深深地扎根于人类的理想。”^⑥

激情、风格和借鉴

诗为心之声，聂鲁达的政治诗歌的特色首先表现在激昂的感情，读起来犹如一团烈火，灼人肝胆。诗人在回忆自己政治诗歌的创作激情时写道：“我的诗篇和我的生命象美

洲一条大河，也象智利的一条激流，它发源于南部高不可攀的山巅，一泻千里，奔腾入海。我的诗歌载着洪流冲带下来的一切……，并在人民心中迈开了步伐。”^⑦应该着重指出，聂鲁达创作政治诗歌的激情绝非出自一时的冲动，而是来自诗人的气质和坎坷的经历。

聂鲁达出生在铁路工人的家庭，自幼丧母，在社会和家庭中都曾备受轻视和欺辱，在幼小的心灵中早就埋下了同情弱者反对强暴的种子。嗣后上学读书，靠别人周济维持生活。这一段艰苦的生活经历增强了他的阶级意识。就是在他诗歌创作的初期，也经受过不少磨难。一九二三年，为了出版第一本诗集《黎明》，他不得不自己偿付印刷费。他将家具什物变卖一空，还差几个比索。印厂老板故意刁难，不准拖欠，幸有一位文学评论家动了恻隐之心，替他付了钱，聂鲁达这才自己扛着几百本书，低头望着脚上的一双破鞋，跨出了印刷厂的门槛。一九二四年，有一家出版商要购买《黎明》的版权，这使聂鲁达喜出望外。谁知合同签订之后，老板只给了他五十比索（当时折合美金五元）。在政治方面，他更是备受迫害，军警追踪，当局通缉，而不得不躲到农民和工人家里，甚至流亡国外。形势迫使他置身于劳动人民中间，为他们奔波，为多难的祖国呼吁，为进步人类呐喊。所以，他常是激情满腔，而当这种激情转化为具有强大艺术力量的诗句迸发出来时，便成了不朽的杰作。有些评论家认为，聂鲁达的政治诗歌绝不是旁观者的吆喝，而是当事人的呼号。这是对的。正如诗人在一九四九年回答阿根廷记者时所说：“我们必须创造出一个崭新的世界——它很少发生悲剧，它是幸福的。为此目的，作家必须成为那浩浩荡荡的战斗大军中的一名普通士兵，他必须向前进军，决不动摇。”聂鲁达作为政治诗人，首先是位战士，所以他的诗歌能如此响亮，犹如战场上的号角。

但聂鲁达的政治诗歌并非就是简单配合时事的口号式的作品。如何酝酿激情并把它写进诗歌？在这方面，聂鲁达曾有意识地学习过马雅可夫斯基。聂鲁达写道：“我们还年轻的时候，就被马雅可夫斯基的声音激动了。迥然不同于那些专事探讨‘黎明’和‘破晓’间词意区别的诗歌体系——他的声音好象木匠的锤子敲打一样铿锵。诗人伸出他的手来，伸向集体的心脏，他在这儿找到了力量，足以创造新的旋律。马雅可夫斯基的力量、爱与憎，直到今天依然没有被我们这个时代的诗歌所超越。”^⑧在回忆录中，聂鲁达也提及这个问题：“毋庸置疑，激情充满了我的几本诗集。诗人不能面对自己良心的呼吁而只以柔弱的歌声来作回答，尽管这种呼吁有时微弱，有时强烈。四十年的创作经验使我相信，作诗应该富于激情。我珍视直感所产生的自然激情，为此，诗人需要永远准备录下自己突然的感受，我说的是把它们录到口袋里。马雅可夫斯基就有一个小本本。他经常光顾那块小小的天地，因为里面存留着他的激情。”^⑨

激情十分重要，但它仅仅是政治诗歌的一个主要因素而不是唯一的因素。只有激情的诗歌并不就是好的作品，因为它只能成为作者抒发感情的场所，难免流于粗糙、浮浅或空洞。聂鲁达的政治诗歌从来没有这种不良倾向。他非常重视政治诗歌的艺术性和完整性。为此，他曾强调：“我比亚当还赤裸裸地去投入生活，但是我的诗歌却要保持着穿戴整齐，这种创作态度是一点也不允许打折扣的……。”^⑩聂鲁达虽然摈弃了象征主义和超现实主义，但并未就此否定这两种流派的一切。他客观地分析了超现实主义的形成原因和发展过程，认为不能只怪这些流派的作家，更重要的是社会环境。超现实主义者们看到第一次世界大战遗留下来的废墟，感到资本主义的精神文明和物质文明都面临破产

的边缘。而当时的文学艺术对这种客观现实仍然在涂脂抹粉。出于对这种现象的反抗意识，提出反对一切传统的口号，结果便走上了打倒一切的虚无主义和无政府主义的道路，形成了脱离现实、带有颓废情绪的流派。聂鲁达在摆脱超现实主义的影响之后，对超现实主义的这一思想主流曾给予严厉的批评。他说，“当我看到墨西哥人、阿根廷人或是古巴人沉湎于阅读这种书籍的时候，愤怒便控制了我……那些麻木的青年人由于喜爱‘纯诗’而变得未老先衰，忘记了人类的基本责任……今天不去参加战斗的就是懦夫。生活在这个时代再也不应该钻到过去的废物中去，或者去探索那白日梦的迷宫。人类的生活与斗争，在我们这个时代已经达到如此光辉灿烂的境地，我们只有在斗争中才能找到艺术的源泉，伟大的苏联的抗战（按指卫国战争——笔者）并不是超现实的现象而是实实在在的奇迹，精神的奇迹，人类真正的奇迹。”^⑪另一方面，聂鲁达从历史唯物主义出发，对超现实主义作了具体的分析，他肯定超现实主义者并不都是一成不变的，“从它（指超现实主义）的废墟上也产生过信仰人类理智和理性的两位现代法国的伟大诗人；共产主义者阿拉贡和保罗·艾吕亚。”^⑫聂鲁达初期诗作的超现实主义风格表现在两方面：一是以令人费解的意象去描写死亡（例子可参见前文）；二是不受理性的监督去描绘自己的梦境和幻觉。例如在《地球上的居所》第一集（1933）的《梦中马》这首诗中，作者描写自己来到禽类的巢穴。这些禽类使他产生了幻觉，飘身到达天国。天国上富丽堂皇，以彩虹作为地毯。作者在那里遇到了一匹红鬃神马，他骑上去周游四方。直到后期，聂鲁达仍然肯定超现实主义的一些表现技法，象丰富新颖的意象、广泛的联想和恰如其分的比喻等等。这些在他政治诗歌当中都有所借鉴。聂鲁达对自己过去在超现实主义影响

下写的作品也坚持这种两点论。在一次群众集会上，他对自己的诗集《地球上的居所》第一、二集作了这样的自我批评：“在某些场合我也批评过《地球上的居所》，我提出批评考虑的并不是诗歌本身的形式，而是它的那种悲观厌世的情调。我不能忘记几年前，圣地亚哥的一位青年在树荫下自杀，把诗集翻至载有《处处是阴暗》的那一页上。”^⑩

对象征主义，聂鲁达也采取去粗存精的态度。上文提到他曾模仿洛尔伽将象征主义的手法融合到本国谣曲中去，使诗歌带有民族特色和乡土气息。聂鲁达的政治诗歌在极力摆脱象征派那种唯美主义和形式主义的倾向的同时，充分发挥了象征派的对比、烘托和联想的表现手法，加之谣曲的句法，形成了一种寓意深刻、通俗易懂、节奏感强烈的独特风格。在改造象征派晦涩比喻方面，聂鲁达是卓有成效的。他把晦涩的比喻和隐喻发展成为通俗易懂的“象征性比喻”，其效果仍然是象征派所提出的“赋予抽象观念以具体的可以感知的形式”的要求。也就是说他大量吸收了民间通俗的语言，用在日常生活中被大家所感知的具体比喻方面。这种“象征性比喻”在他的诗歌中随处可见，生动、具体，概括力强。例如他在《向中国致敬》这首诗中，将旧中国的封建、贫困和落后的面貌描绘成“一只空了的饭碗，在一座古庙门口”，而以“一个乞食的母亲，穿着褴褛的绫锦”来说明中国的资源并不贫困。又例如在《献给斯大林格勒的情歌》一诗中，诗人用对比、烘托和象征的手法谴责第二次世界大战初期英、法对德国法西斯的绥靖政策：

就象你，斯大林格勒现在一样，
当西班牙用她的手指紧扼着地上土
块的时候，
巴黎却满身绮罗，耽于逸乐；
当西班牙流尽生命的最后一滴血的

时候，
伦敦却在修剪她的草地，
饲养她的天鹅。

又例如《西班牙在我心中》里的短诗《阿尔梅里亚》（西班牙地中海沿岸的海港）描写战争时期被法西斯军舰炮轰后的惨象：

一盘菜献给主教，撕碎的，苦痛的，
一盘菜，盛满废墟、骨灰，搅拌着眼泪，
悲惨的一盘菜，盛的叹息和残垣颓壁，
一盘菜献给主教，淌着阿尔梅里亚的鲜血。

这里，诗人借一盘菜的具体形象，象征着西班牙人民的灾难、痛苦和任人宰割的悲惨状况。

聂鲁达的政治诗歌还富有联想和想象，具有浓郁的浪漫主义色彩。《诗歌总集》（又译《漫歌集》）中的长诗《马楚·比楚山巅》是一首联想丰富的作品。聂鲁达在回忆这首诗创作过程时写道：“我写这首《马楚·比楚山巅》费了很长时间。因为这是我准备开始一种新风格的新阶段，是我新的创作意图的先兆。我把身心的全部力量渗透到这首诗中去……。”^⑪聂鲁达写这首诗的时间确实相当长，从一九四四年开始动笔，到一九四七年才完成。一九四四年十月，他在被解除了外交职务之后，到秘鲁访问，兼程来到古老印加帝国首府的遗址库斯科参观。古城的废墟就在马楚·比楚山巅脚下，诗人看到古代美洲印第安人为建造城堡开掘石头的许多遗迹和劳动者的骸骨，感慨万千，写道：“从高处我望见石头的建筑物被安第斯山的群峰所包围。白色的雾气从乌鲁班巴河上兴起，我

显得那么渺小，感到自己也曾在古老世纪中在这里与他们一起挖沟采石，于是产生了创作的激情。”^⑤这首诗在创作过程中曾中断过两次，一次是他作为共产党的候选人被选为国会议员，使他看清了资产阶级的腐败政治；第二次是一九四七年被反动当局迫害和通缉，与劳动人民生活了一个阶段。这两次事件对他创作这首诗歌都产生了积极的作用。作者明显地突破了“自我”，而把眼光放到了人类的过去与未来。这无疑给作者插上了两翼联想的翅膀，使诗歌气魄宏伟，极为壮观。作者在马楚·比楚山巅上呼唤着几个世纪前的印第安劳动者：

石头，垒垒的石头呵，可人在哪里？
雾气，濛濛的雾气呵，可人在哪里？
时光，重重的时光呵，可人在哪里？
……………

还给我吧，那已经埋进地下的奴隶！
从泥土里掘出苦难者啃过的硬面包，
让我看一看奴隶的衣服和窗户。

接着，作者便与山峰、土地、城墙和几世纪前死去的奴隶对话起来，充满了真挚的深情。这种丰富的想象和联想在当时的拉丁美洲诗歌中可以说是空前的。嗣后，这种丰富的想象在聂鲁达的诗作中便屡见不鲜了，一直到他的晚年。他在遗作诗集《2000年》的《欢庆》一首中，还张开了想象的翅膀，描绘着本世纪末的世界面貌呢：

虽然我还不能预料
世界的天空是否已经通明，
但晨曦在墨黑的苍穹中已经诞生……。

诗人想象到了二〇〇〇年，哑巴能够开

口说话，盲人已经看清了周围的事物，而瘸子也在迈出坚实的步伐……工人和农民已经彻底翻身等等动人的场面。

聂鲁达诗歌创作中的丰富的想象与拉丁美洲现代主义诗歌的传统有着切割不断的继承关系。现代主义诗人们为了逃避现实，曾经把希腊神话中的一些人物加以主观的想象放进各自的作品。更典型的是这些诗人虽然没有到过东方各国，却只凭想象便大胆地描绘起印度、中国和日本的景色和习俗来。当然，这是纯粹的杜撰。而聂鲁达虽然汲取了现代主义诗歌的这一特点，他那想象却与之有本质的不同。聂鲁达的想象绝不是任意杜撰，而是植根于现实基础之上的真挚感情的深拓和对未来的美好愿望的表达。所以说他的想象既有现代主义传统的痕迹又富于浪漫主义的色彩。

正因为聂鲁达的诗作汲取了超现实主义和象征主义的一些表现手法，并且有着现代主义的某些痕迹，以及浪漫主义的色彩，所以拉丁美洲文学评论界对他的评论不一，有人说他是超现实主义诗人，有人说他是现实主义诗人，也有人说他是浪漫主义诗人。对这个问题，聂鲁达在回忆录中作了回答：“有些人认为我是超现实主义者，另一些人则认为我是现实主义者，还有些人根本否认我是个诗人。他们都不无道理，但又都各有偏颇。我并不赞成用纯现实主义的方法去写诗，在诗歌创作上我讨厌现实主义。”^⑥“一个诗人，如果他不是现实主义者，就会毁灭，可是，一个诗人如果仅仅是个现实主义者也会毁灭。如果诗人是个完全的非理性主义者，诗作只有他自己和他的爱人看得懂，这是相当可悲的。如果诗人仅仅是个理性主义者，就连驴子也懂得他的诗歌，那就更可悲了。”^⑦这两段话的真正含义，据笔者理解，无非是想说明，诗歌创作当然不能完全脱离现实，但也不能完全是现实的翻版，不

能轻视艺术手法的重要性。诗歌要有意境、想象、遐想、象征、比喻和节奏等等。至于属于什么流派？聂鲁达并不重视。他写道：“我的诗作就整体而言就是生活，我喜欢那些不属于什么流派和类别的书。”^⑩

聂鲁达之所以能够打破流派界限，广泛汲取各派之长，与他的为人不无关系。他是一位心胸坦荡、胸怀若谷的诗人。这里可以举两个例子。与聂鲁达同时代的智利诗人维森特·乌依多布罗(1893—1948)反对一切诗歌传统，主张诗歌即“绝对的创造”。他仿效过法国的超现实主义和象征主义，还于一九一六年在巴黎提出过“创造主义”这个名词。但是，他的诗歌创作实践却是失败的，走上了极端形式主义的道路。他对当时诗坛新秀聂鲁达的态度极坏，曾用许多恶劣的作法压制他。聂鲁达成名之后，他又几次主动挑起与聂鲁达的公开笔战。即便如此，聂鲁达对他却并无成见，对他的勇于探索的精神仍然评价很高。他写道：“语言的运用犹如衣服、皮肤和身体之间的关系。通过衣袖、补丁、血斑和汗渍揭示作者的心灵，这就是风格。法国文艺变革时期正是我的风格陷入混乱的年代，我借用法国的衣服穿在自己身上，到了身上又往往不象自己的衣服。乌依多布罗对法国时髦的东西是按照自己的方式接受的，并且按照自己的方式去表达的。他做得很好，有时我都觉得他已经超过了他所借鉴的对象。”^⑩ 乌依多布罗死后，聂鲁达认为他的探索精神并不亚于拉丁美洲现代主义的代表人物卢文·达里奥，还曾建议给他建造一座纪念碑树在卢文·达里奥的碑旁。而对卢文·达里奥本人，聂鲁达虽然很早就摒弃了从他那里接受的现代主义的思想影响，但对后者的创作精神仍然推崇备至。三十年代访问西班牙时，他在一次集会上说：“洛尔伽和我一样，虽然被认为是非现代主义诗人，但是我们对作为西班牙语诗歌语言创造者的卢

文·达里奥是备加崇拜的。”

聂鲁达的诗作是丰富的、伟大的，聂鲁达一生的创作经历虽然坎坷但富有启示，它告诉我们：

诗歌创作最根本的源泉在于生活。聂鲁达如果不是一位历尽沧桑的诗人，如果没有亲身参加反法西斯主义的斗争，受到多次的政治迫害，而且深入接触了人民，就不会有如此深厚的激情。写政治诗歌需要激情，激情必须来自生活，尤其是诗人亲身经历过的生活，与人民共同的生活；

内容是诗歌的灵魂，没有扎扎实实的内容就谈不上诗歌。内容的转变必然要求风格随之变化，什么内容要求什么风格。当然，内容的转变到风格的变化需要有一个过程；

诗歌在创作之前，不能事先规定自己要属于什么流派，然后再去创作。不是先有流派再产生诗歌，而是先有诗歌尔后才有流派。乌依多布罗先规定了自己的流派，然后再去创作，招致失败，而聂鲁达兼收并蓄，并未先把自己划进哪一家流派，结果获得成功；

应当允许现实主义作家去借鉴其他流派的表现手法。只要有利于表达真实的生活感受，有利于表达内心的激情，无论是哪种流派的表现手法都可以去粗存精地加以借鉴。

①③④⑥⑦⑨⑩⑬⑮⑰⑱ 聂鲁达回忆录：《我曾历尽沧桑》，1979年西班牙文版，第61、331、332、161、196、302、300、332、191、331、301、331、296页。

② 托雷斯·里奥塞科：《拉丁美洲文学简史》，中文版，第125页。

⑤ 见若热·亚马多为捷克文译本《伐木者醒来吧》所撰写的前言，《拉丁美洲国家的呼声》。

⑧ 聂鲁达与苏联作家伊·爱伦堡的谈话。

⑪ 见聂鲁达为《战时论文集》撰写的序言。

⑫ 见聂鲁达在墨西哥城全美洲保卫和平大会上的发言。

⑬ 见1954年在圣地亚哥出版的聂鲁达论著《黎明》。