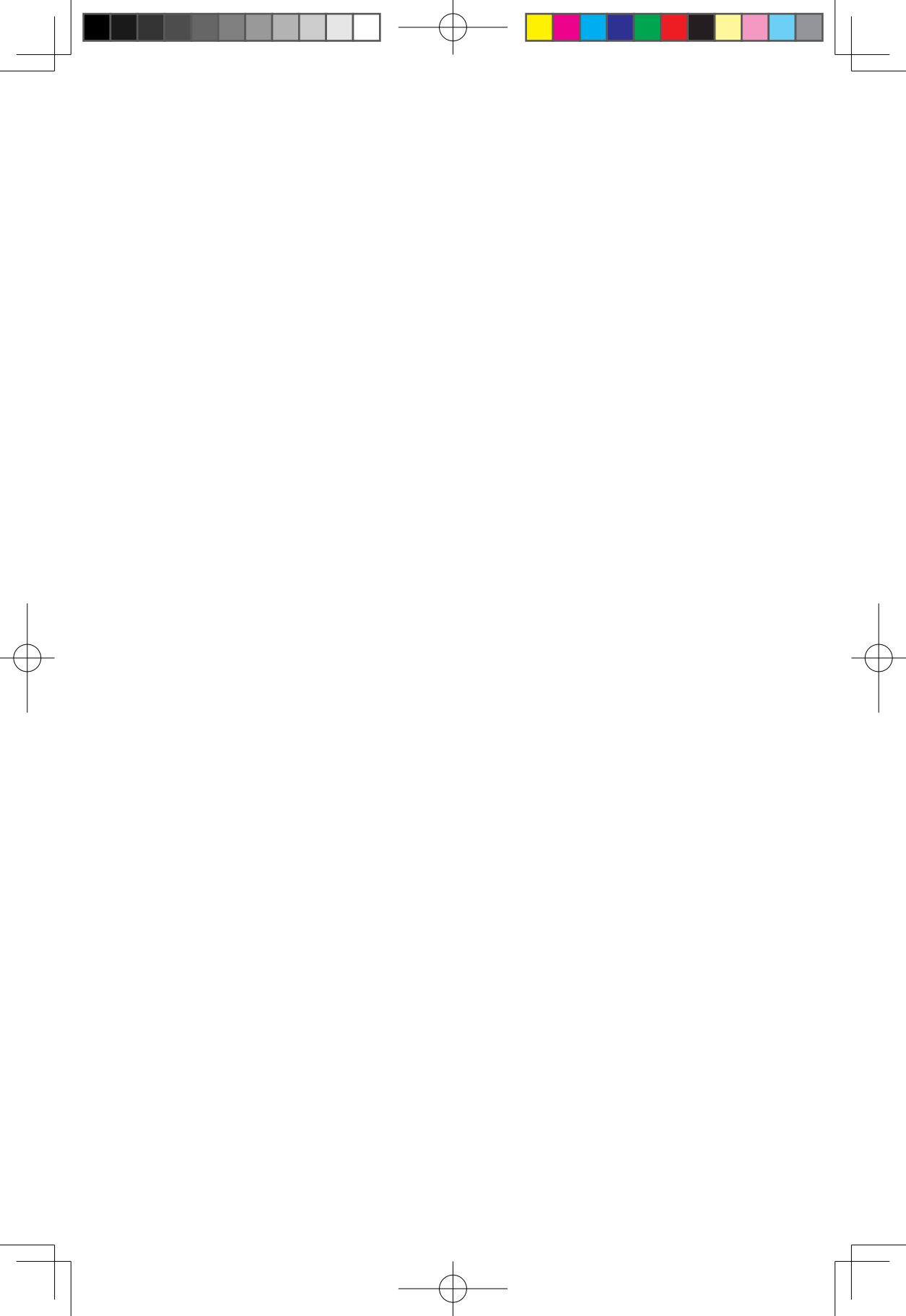
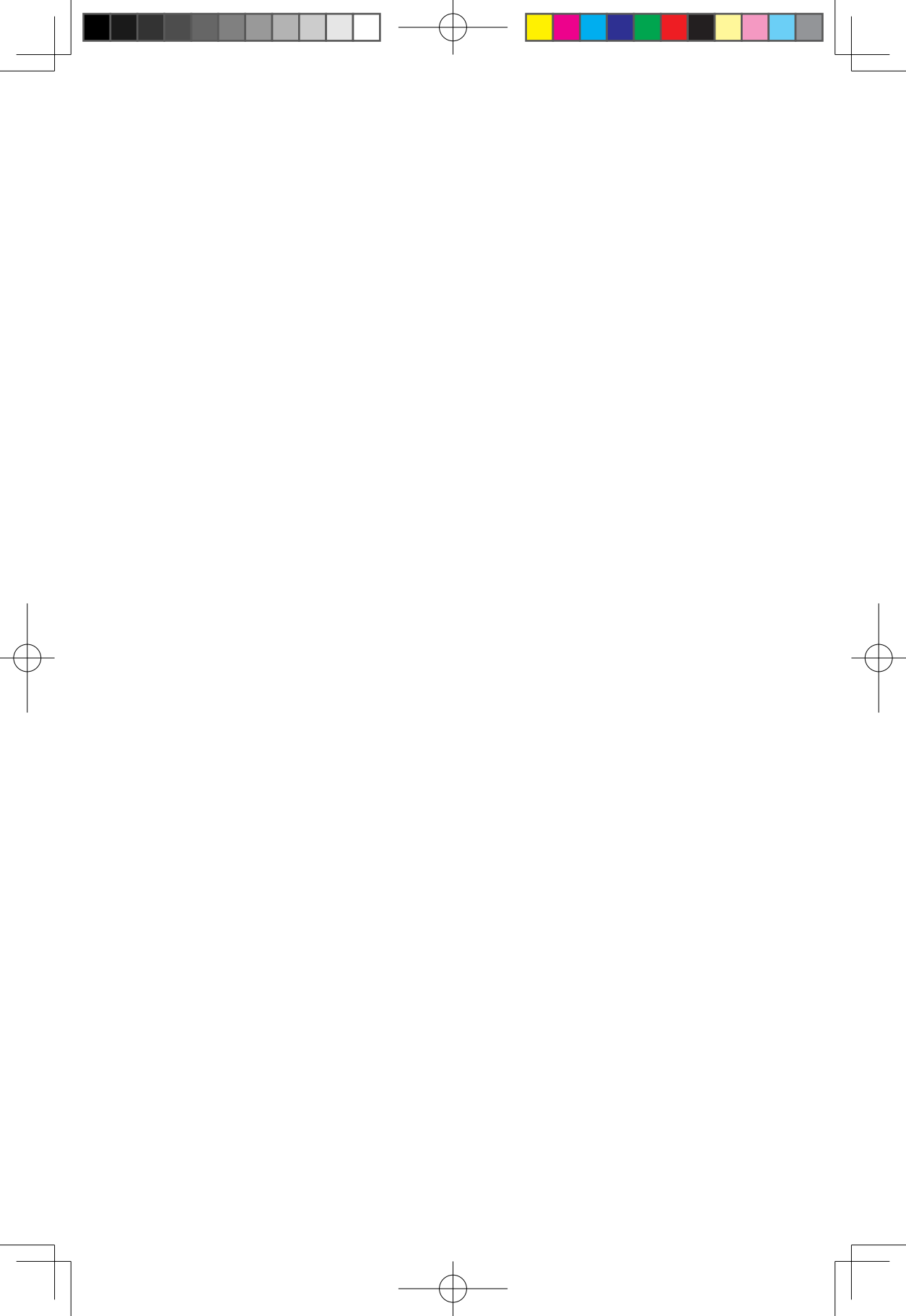
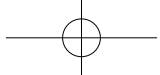








今天

NO.4/2020 总第 128 期



《今天》编辑部

编委会（按姓氏笔画排列）

北 岛 西 川 芒 克 刘 禾 汪 晖
李 陀 宋 琳 林道群 格 非 徐 晓
黄子平 黄 锐 韩 东 韩少功 鲍 昆
鄂复明 翟永明

主 编 北 岛

执行主编 肖海生

编辑部主任 天 水

海外通讯编辑 陈力川 田 原

主编助理 董 帅

小说编辑 韩 东 杨庆祥

诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

评论编辑 杨晓帆 敬文东

散文编辑 郭玉洁

艺术编辑 鲍 昆

新媒体编辑 王丽金

封面设计 李晓军



目录

翟永明特别专辑	001
第一辑 毕竟流行去	003
第二辑 无法流通的天赋	054
第三辑 回顾与前瞻	095
第四辑 阿赫玛托娃的漫步	147
影像	165
钱小华 结局或开始	167
陈东东 “诗人照相馆”	207
小说新标	219
韩东 编者言	221
何小竹 小镇医生的文学笔记	222

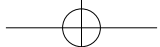


杨键作品小辑 _____ 255

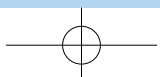
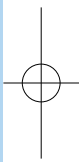
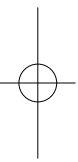
- 韩东、杨键 哀悼和重建
——杨键访谈 _____ 257
- 杨键 杨键诗选 _____ 261
- 草树 长明灯悲伤摇曳 _____ 290

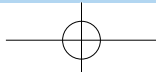
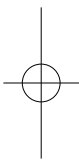
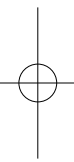
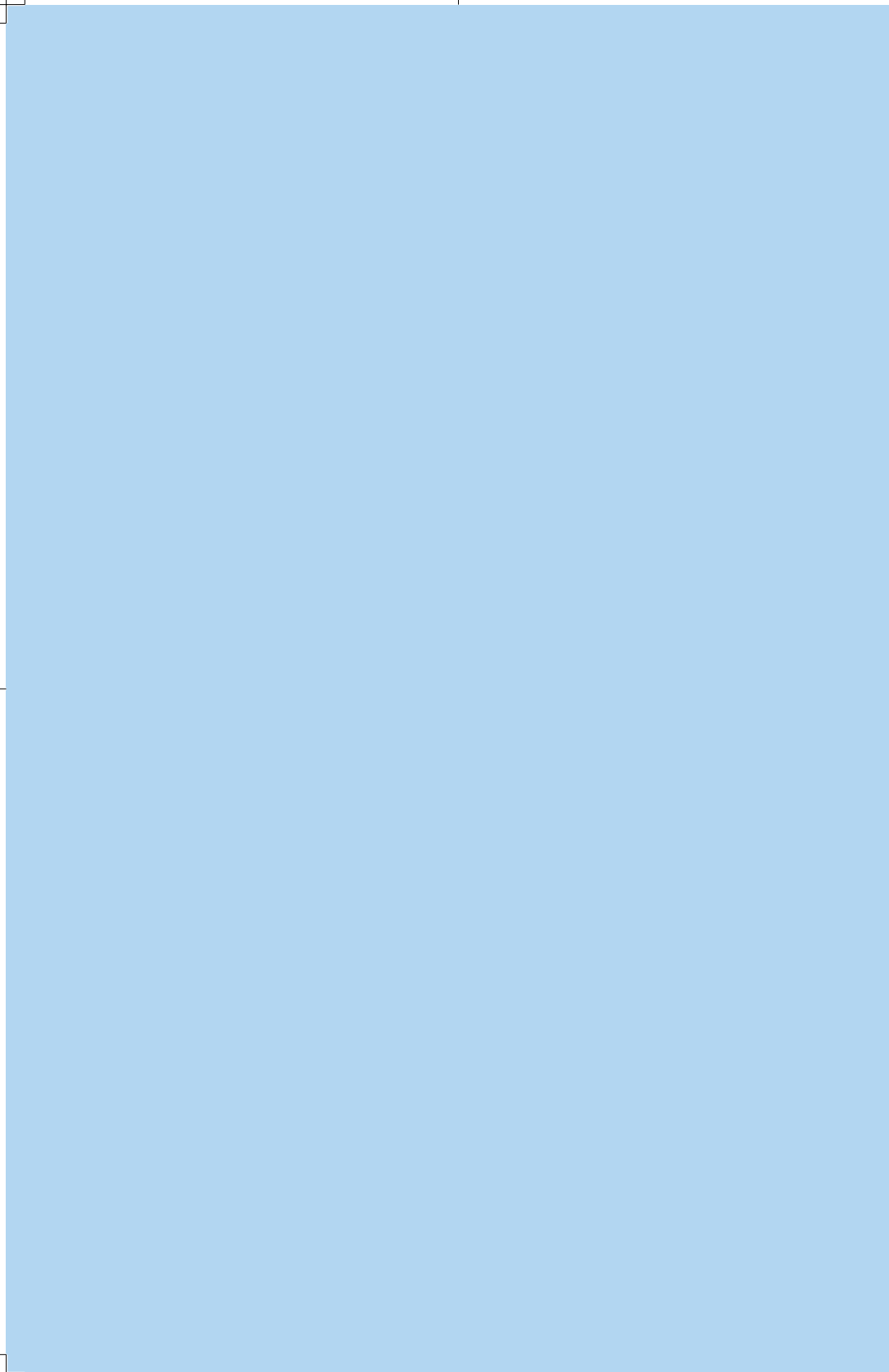
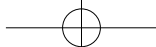
艺术 _____ 327

- 毛焰 意不在此
——谈杨键的绘画 _____ 329
- 欧宁 坐破苔衣第几重 _____ 339



翟永明特别专辑







第一辑 毕竟流行去

毕竟流行去

初中时，一个夏天，我妈把我摁在洗脸盆里洗头，洗脸盆小，我的发多。我妈一边洗，一边不耐烦地反复念叨：“不动脑子，光长头发。”我脸埋在水中，看不见她，但脑补着她恨铁不成钢的神情，内心自卑着，奈何？遂迁怒于浓密长发，恨不得一剪子剪了它。

来自北方的血统，滋养着我发育期的发根儿，满头炸开搂都搂不住的“皱发”（现在的专业名称）。你听懂了吗？它既不是让你显得如水清纯、垂挂两颊的“清汤挂面”，也不是让你甜美可人如“洋娃娃”（那时还没芭比这一说）般蜷伏头顶的卷发。它是——任什么发型都hold不住的，只会往两边支楞的一大堆皱发，除了用一根橡皮筋去管束它之外，毫无办法。

那是上世纪，我现在认识的朋友中，有一些刚刚出生，他们不大知道那段时间中国社会的流行审美趣味，知道了也无谓；暂时，他们只需要几片尿布，几段土布。而我、我的同学们，则正处于青春期，对美一知半解，偷偷摸摸；既有女性天生对“美”的敏感，又有时代赋予的恐惧感：连“美”这个字眼，天生都是属于资产阶级的。作为无产阶级接班人，如果内心有一丝渴慕，也应该“狠斗私心一闪念”。

据说，从进化论角度讲，动物界的雄性，都比雌性长得美，只有人类相反。这是以进化论来谈审美，而不是以阶级论。所以，在人类所有进化过程，任何时代都不例外，女性爱美的天性，就像从砖缝里长出来的草，坚韧地、顽强地、不起眼地、偷偷地从小小的缝隙里冒出来，一



有机会，便蔓延，滋生。

一九七二年，我进了二十六中。那时的年级编制都是按照军队制式，因为，“军宣队”已入驻学校。学校的领导机构是校“革委”，由军宣队、工宣队和老师、学生代表组成。我们班的同学中，就有一位全校唯一的校革委会成员。她是一位出身纯粹、根正苗红、少年早熟、品学兼优的女孩。照我看，她天生就是当领导的料。她是我中学的密友群中的一员，我现在还记得当年她的样子：两条齐肩小辫，浅色棉布衬衣及深色长裤，军用书包斜挎在肩上，这是上世纪七十年代中学生的标准打扮。踏进中学大门，一模一样的女同学晃花了路人的眼。齐肩小辫是标准发型，剩下的变化，就只能在刘海儿和管束小辫的头绳上作文章了。爱美的同学，最多也就三天两头换换头绳；有时是粗毛线，有时是橡皮筋；橡皮筋也分粗细；毛线也分颜色；于是，不变中，就有了变化。

但是，“流行”和“时尚”的力量，是如此巨大（虽然当时用不上这两个词）。就像“街上流行红裙子一样”（那是上世纪八十年代的大胆流行了）；七十年代，学校也时时地流行一些美的讯息，同学之间，也暗暗有一些攀比。比如，有段时间时兴刘海儿，于是大家都留着刘海儿。刘海儿总是相似的，刘海儿薄一点或厚一点，直一点或斜一点，却各有各的不同。张三今天把刘海儿削薄了，李四也跟着削，王五也跟着。于是，大家前额上，都飘着几根若有若无的发丝。张三一赌气，把头顶的厚厚的头发抓下来，剪去一大缕，变成厚厚的一堆刘海儿，盖住眉毛，李四一看，很羡慕，也把刘海儿留得很厚；王五也跟着学。渐渐地，这厚厚的刘海儿，就飘出学校，流向社会，形成一轮流行的发式。

那是一个在限制中讨生活的年代，一点微小的变化，就可以震荡出一种新的美学观。在全国人民一片灰蓝黄的色彩中，时尚，也悄悄地轮回过好几次。

话说，被我妈呵斥过两三次后，我痛下决心，将齐肩中发一刀剪去，留成了短发。那短发又不是真正的短发，齐耳，在头顶处，用橡皮



筋将一小束头发捆起来。捆至左边或捆至右边，可以视心情而定。这小小的一点变化，其实是在中学生中，悄悄流行的一种时尚发型。我是从我的邻居程莉那儿学来的；她，则又是受她的一位同学启发。至于这发型到底从哪儿传来，却无人知了。

我是一个喜欢变化的人，生活、写作、打扮、爱好都不拘束缚。我如果学艺术，一定是学油画而不是学版画。安迪·沃霍尔上世纪七十年代到中国来，看到十几亿中国人一片灰蓝黄时的兴奋，可以从他的学术层面来理解。而他本人，一生都在追求外表的与众不同和个性，银色短发，就是他的标志。我不是艺术家，但似乎有艺术家的癖好，譬如，平生最厌撞衫。只要看见有人穿着与我相同的衣服，我必定回家脱掉，雪藏至衣柜。直至数年之后，才可解冻，重见天日。

回到七十年代，那不是撞衫的问题，那是撞墙的问题。每天，睁开眼睛，一大片灰蓝绿，映入眼帘；从家里去学校，一路也是灰蓝绿。直到进入校门，颜色，才出现些许变化。

那时，同学们冬天的穿着，基本都是灰蓝绿大色调。只有少数素色花布棉袄，在灰蓝绿的基础上，降了几度。有些是因为穿得太久了，洗得次数太多了，就出现了现在时髦的水洗做旧效果。但当时，并不觉得时髦，而是寒碜。大家都想穿新衣，但除了新年或嫁娶，没人会在平常生活中添置新衣。不光没钱，也没布票。上世纪七十年代末，最时髦的当属绿军装。但是，除了“文革”初期大串联时，人人都不知从何处弄到一身绿军装来穿上，最后，形成天安门广场的一片绿海洋。但在“文革”中后期，校园里，普通老百姓却并没有地方去弄到绿军装，所以，多数同学都穿着棉布衣服，夏天则穿棉布衬衫。穿绿军装一般有点身份证明的味道，要么，是宣传队成员，要么，是军队子弟。

高一时，我们班就突然插班进来五六个同学，他们都来自成都军区。他们一律身穿绿军装，绿军裤，军绿色胶鞋，单肩挎着绿书包，包上一律有一颗五角星，或者某句毛主席语录。他们自成一群，群来群



往，很少搭理“地方上的”群众。他们也都来自北方，人高马大，站在小个子的成都同学面前，虽不想睥睨一切，却生一副高人一头的样子。每天进出教室，蔚为壮观。

“地方上的”群众，没有磅礴大气的绿军装彰显不凡，只能以更加民间的装扮活色生香。我记得，一九六七年校园里流行格子装，每个同学都身穿一件针织格子衫。针织衫款式都是相似的，格子大小，却各有不同，变化就在于格子的大小粗细和颜色。格子衫配齐肩小辫，刘海儿配塑封皮胶布，是那年的流行装扮。风水轮流转，过了两年，开始流行点点装，点点装款式也是相同的（除了有些三颗扣，有些四颗扣），点点大小，却各有不同，变化也在于点点的大小疏密和颜色。那年月，多么地考验花布设计师的能力呵，既要让人民朴素，又要让人民不厌倦。既要保持灰黄蓝大色调的统一，又要在统一里寻找变化。真难为他们的设计想象力了。那是一九六九年前后，正是我青春期迅猛发育的时候，我的衣服都变小了，跟不上成长的速度，我妈图便宜，一口气买了差不多半匹蓝色点点布。这蓝色点点可害死我了，差不多有两年，我都埋在这蓝色点点之中。短袖点点，长袖点点，外衣点点，棉袄点点，我妈把这蓝色点点棉布使用到了极致，我也由此得了点点恐惧症。这导致我多年后，对日本著名的圆点大师草间弥生嗤之以鼻，说起来，我妈可算她的老前辈了，中国无名花布设计师更是。

等我绝望地把点点花布终于消耗完之后，我进入了高中。彼时，开始流行的确良衬衫。的确良是一种涤纶面料，色彩艳丽而挺括，据说最早在广州流行，被称作“的确靚”；传到北方，北方人听不懂“靚”，听话听音，就称为“的确凉”。但涤纶不吸汗，透气差，实在不“凉”；但因为耐穿结实，就被改为“的确良”了。“的确良”还因为面料挺括，不会起皱；不像棉布，穿上一会儿就皱皱巴巴，那会儿又没有熨斗。“的确良”穿上身，用四川话讲，真是伸伸抖抖、巴巴适适。故而人人喜欢。那时，要排长队，花十元钱，可以买到一块“的确良”布，可做一件衬衣或



一条裙子。那是“洋气”和“时髦”的代名词呵，能够买到一块色彩艳丽的“的确良”裙子，那就是“潮人”了，满大街都是回头率。

我们院子里，就有这样一位“津津”。津津父亲是一位高级工程师，某行业专家。“反右”时，被打成右派，从此虎落平阳被犬欺，在一个文化不平、鱼龙混杂的大院里，低调做人。津津和弟弟都丰姿美，有宿慧，在学校成绩很好，却出身右派，进步无望。索性也就以“难”为“难”，自绝于无产阶级队伍。津津长得瘦梅横枝的，非常苗条，故尤重穿着。我记得大家都以灰黄蓝为美的时代，她打扮得像个“资产阶级小姐”。现在想来，“资产阶级小姐”，无非就是大家都穿灰黄蓝格子衬衫时，她不知从哪儿买到水红色格子衬衫。大家都穿一件长衬衫，罩住的确良裙子时，她却把衬衫掖进的确良裙子里，傲人地露出腰线。在那个年代，裙子外扎或内扎是一个问题：内扎是朴实无华的表现，百分之九十九的人，都这样装扮。外扎却是与众不同，是要显露身材，因此，也就是“小资产阶级臭美思想”的表现。至少在学校，同学们都是一致内扎的。某次周末，我逛至大街，看到学校宣传队跳吴清华的那位女生，将蓝色的的确良裙子，外扎在白色衬衫上，曲线毕露。浓密长发用一根白手帕绾成马尾巴，挺胸踮脚，一步一生辉地摇曳飘过，满大街都是回头率。我在一旁看去，那真是鹤立鸡群呵！

每所学校的校宣传队，是流行的风向标。宣传队的女孩，本来就是百里挑一的文艺爱好者，人中龙凤，校花级别。由于工作需要，又兼人人配备一套绿军装、绿军帽、黄皮带。以“工作需要”为名，她们可以自由地扎上皮带，盈盈一握之中，仿佛弱不胜衣。因为练功，都开过胯，走路都是一律的外八字，也都挺胸踮脚，一步一生辉地摇曳着飘过校园。旁人看去，真是鹤立鸡群呵。

校宣队员总是最早捕捉到社会上的时尚讯息，她们亦如如今T形台上走秀的模特，率领着校园的流行风气，譬如有一年，校宣队员们都穿上了北京布鞋。原来，成都人大多穿的是带袪的毡底圆口布鞋，下雨



天，一泡水便内外皆湿。但是流行到成都的北京布鞋，是懒汉鞋样式，黑布包至脚面，两侧鞋帮是松紧布带，下面是塑料底，明显耐用经磨。重要的是来自首都——“洋气”。那一年，拥有一双北京布鞋，便成了潮人必备。北京离成都，火车得两天一夜，少有人能有机会去北京。因舅妈在京，我妈出差时，顺势给我带回一双，让我喜不自禁。不用说，我们班的军队子弟，却早已人脚一双，与绿军装一样，北京布鞋，也成了身份的象征，普通同学置办不了。

二十六中的同学，多数是按就近入学的规定入校的，他们都分住在文武路的四周，文武路是一条大路，两侧外挂着数十条小巷，大部分同学住在这些小街上，当时被称为“街娃儿”。“街娃儿”这个词，常带有贬意，沿用至今，变成“没文化”的代名词。文武路上，也外挂着许多省直机关的招牌（四川省直属机关），因为文武路往东走，就是当时赫赫有名的西南局。西南局宿舍，就在我住的那条街上。

“文革”期间是歧视最严重的时期，校园内比比皆是。红五类对黑五类的歧视，是浮在最上面的；冰山之下，则是干部子弟对平民子弟的歧视；军队子弟对地方子弟的歧视；北方人对南方人的歧视；普通话对方言的歧视，等等。表现在穿着上，则是一种外表的区分：军队子弟永远不会脱掉作为标志的绿军装，偶尔在夏天，穿上白衬衫，几乎不穿花衣裳。省直机关的弟子，则穿着朴素庄重的灰黄蓝大色调卡其布衣服，一律北京布鞋，也不爱穿花衣裳。而来自成都本地各街巷的平民子弟，则带有很强的民间色彩，即使在大的沉闷环境下，也保持一种鲜活。女孩们都爱穿花衣服，留长辫子，甚至有些女孩别致地把长辫子绾起来，成两个双环状发型，再配上一条花色小绸带，即便貌仅中人，也能显得翩翩有致。

爱美，在那个年代也如踩钢丝一样，需要把握平衡：增之一分则为资产阶级妖；减之一分就只能随大流无产阶级灰。爱美的女孩就在这二者之间增增减减，一不小心碰上“运动”来了，就可能被打成“操妹儿”



(四川话：女流氓之意)，被办学习班，我有两个同学一不小心就被办了班，其实更多地是得罪了老师，被加进名额里。

那时，我的一个朋友，就在全校出了名的“操妹班”：五二班。四川话“操”，与北方话里的“操”是不一样的，“操”有多种含义，这里是“操持”，“操办”等意思。在当时，“操妹”是一种划分，意思就是“坏女孩”。“操哥操妹”总是与打群架、耍朋友(谈恋爱，在当时也等同于耍流氓)联系在一起的，二者都是当时学生中的坏德行。之所以叫“操妹班”，是因为五二班的全班女孩，在一个姓冯的“大操妹”带动下，一律爱美；并作“操妹打扮”。其实，当时在中国整体青绿蓝的大调子下，有限地争取一点颜色，就足够“操了”(这里的“操”与“潮”同义)。我还记得，那些女生无非就是将两根齐肩的辫子，用一种较宽的塑料皮(就是《毛主席语录》封皮那种塑料质地作成的，是不是将语录封皮，剪成一根根宽带，就不得而知了)，紧紧地捆扎一长截头发，把两根小辫，扎成扫帚一样，上紧下松的样式。要是今天的“操妹”们看见这种发式，简直要笑得满地找牙。但当时，这种打扮却“操”得很呵，流行了好一阵子。

五二班的女生，大都住在同一条街上，上学放学，她们挽着手一字排开(姓冯的“大操妹”总是走在中间)；一律的扫帚辫、一律的刘海儿、一律的白色大尖领翻在针织方格外套上面：那场面，颇有点壮观。在那个年代，她们如此肆无忌惮，想必吃的是群胆。

后来，姓冯的女孩因为“流氓罪”，被送去劳教了。本校的“操妹们”也作鸟兽散。

高一时，我成为了校篮球队的绝对主力(作为北方人后裔，我比本地同学足要高出一头)，球队女同学们，人人置办了一身或半身蓝色运动装，那是方领针织衫，穿上身，比大笼大垮的棉布衣服更显身材。球队女生普遍高挑，再配上当时已开始流行的白底回力胶鞋，顿时卓尔不群。这时，已是“文革”中期，人们对绿军装、灰黄蓝已经审美疲劳(虽然当时没有审美的概念，但审美的意识已开始抬头)，碍于形势所



迫，意识压人，也不能有奇装异服出现，所以，只能靠些许的变化和不同，来打破千篇一律的单调。于是，“海魂衫”和运动装，就渐渐地流行起来。

上世纪六十年代，人气偶像王心刚，曾经演过一部电影《海魂》，引爆了无数少年的水手情结。成都人就把影片中王心刚穿的那种水手服，称为“海魂衫”。“海魂衫”，不过是在寻常的汗衫上，印了蓝色横杠，但在当年，它们变成了一种时尚。因为水兵梦，可以说是男孩的梦想，尤其是成都这样的内陆城市。当水兵是遥不可及的事情；穿上“海魂衫”，也算望梅止渴。我哥六十年代就爱穿流行的圆领海魂衫，照片上，留下了他稚气的脸庞与蓝色条纹。海魂衫一直流行到八十年代，记得我第一次去桂林旅行，一九八三年吧，我就穿了一件“海魂衫”，下面配了一条腊染的蓝色布裙，却也显得颇为与众不同，让我得意了一路。

男生爱穿海魂衫，女生就爱穿运动装，大翻领蓝色运动装让女生显得矫健，富有朝气，健康活泼，这是那个年代的审美标准。娇滴滴、嗲声嗲气是“资产阶级小姐”的特征，要被嫌弃。大多数女生，审美是从众的。也有一部电影可作为女生时尚的风向标，那就是谢晋上世纪六十年代导演的《女篮五号》，电影中的女篮队员们，都是职业运动员。电影中，大红运动衫衬托出她们风华正茂，笑靥如花的青春气息。一时间，风靡一代人。初中时，我也加入了学校蓝球队，终于，也名正言顺地穿上了大红运动衫。即便在课堂上，也不愿脱下来。

上世纪七十年代中期，工宣队进驻学校，工人阶级领导一切，包括风尚。于是，蓝色工装衣，工装裤带来了新的流行式样。此时，一身黄、一身蓝的打扮已过时，且惹人生厌。混搭风悄然出现：黄军装配蓝裤子，蓝上衣配军绿裤，白衬衣配蓝裤子或蓝裙子。蓝色工装服流行时，服装店铺满了“劳动服”。我的一位爱美的同学，总是将工装服用肥皂刷子洗得发白，今天看来，就是水洗牛仔服的效果。这一细节，后来被我用在与贾樟柯合作的《二十四城记》里了，因为这种水洗做旧方法，



一时也在工厂里流行。

工人师傅不仅带来了工装服，也带来了工装服上戴袖套的风气。那年月，也没有配饰这一说。但是，人总是需要一点佩戴和装饰，来适应时代的美的风气；即便这个时代的男女之美，是被认定的阶级之美。袖套本身，具备了这样的认定：勤俭节约、努力学习。这样的美学特征，也符合了父母的心情——避免了衣服袖口的磨损，延长了衣服的使用寿命。顿时，蓝色工装服配浅灰色袖套，成一时风气。这风气，一直延续到大学。大学时，一位同学，名字我已忘记，但只要想起她，浮现在我眼前的，便是她一身冬青色对门襟棉袄，配灰色袖套的形象；永远是这两色搭配，变化的，只有四季的衣服款式。

进大学以后，我的服装变成了以蓝色军便装为主，里面配白色衬衣，那也是上世纪七十年代的标配。军便装的变化，只在三颗扣或四颗扣之间，我一般选择三颗扣，这样领口开得较大，显得大方。别人都把白衬衣领子掖在便装里，我却爱把衣领翻在便装之外，显得大方。这些选择，影响了我后来几十年的着装风格。许多年都是如此，我一直喜欢V字领毛衣，极少穿高领套头毛衣。

在大学第一年，我一直留着上世纪六七十年代最流行的“刷把头”，也就是把短发分成两段，高扎在后脑勺上。说实话，那时也没有什么可选择的发型，烫头几乎是犯罪。虽然，偶也见过有人用火钳烧红了烫一下发尾，那也是冒天下之大不韪，冒充一下“自然卷”。

“刷把头”的好处是，当你厌倦了，可以把它放下来，成为一种短发款式。对于我这种喜新厌旧的人来说，可以调剂调剂。到了大学第二年，我对这种全社会、全校园一眼望去，铺天盖地的“刷把头”“齐肩小辫”，已经厌倦得无以复加。留长辫，又需要一个漫长的过程。一时间，也找不到合适的发式作参考。此时，“文革”业已结束，社会上萌动着一种灿烂如火、万无从入之风。北方有北岛，他们的“朦胧诗”正在被批判，却在各文科大学悄悄流传；南方有黄翔，已写完长诗《火神交响



曲》，并率众上京，将之贴至王府井之墙。这一切我均不知，在一个工科学校，我疏于学习专业知识，热衷于逃课、写诗、看电影，也算一另类，被班主任和辅导员斜眼相加。我多少有点感觉到外面早已是虫鸣蛙噪，学校里似乎春风不度，好不气闷人也！我似乎觉得自己应该做点什么大事，但又恍然，周围一切，与我格格不入。最终，壮怀激烈只好落实到自己的头顶上。这时候，一部红透大江南北的电影《小街》上映了，电影中，张瑜女扮男装的“小男式”发型吸引了我，我决定孤注一掷，换一个惊世骇俗的发型，来挑战一下我周边的现实。

说干就干，我去了理发店，理发店师傅没看过《小街》，一听我要剪个男孩的头，剪子差点掉到地上，连说不会。我说服了他半天，他才犹豫不决地在我的指挥下，双剪齐下，剪草似的剪掉我的一头青丝。我不在意，他却啧啧直叫可惜！

第二天，走进校门时，我还是紧张了一下，虽说当时社会已逐渐开放，但我毕竟是就读在工科学校，这里风气更保守一些。上课铃响了，我有意迟到了几分钟，在教室门口站了一会儿，自己给自己打了一阵气，牙关一咬，就冲了进去。不出所料，全班同学除了没抬头的，全体目光随着我的男孩头平移到我的座位。我故作镇定，埋头看书。下课后，不出所料，男同学女同学围着我，好一通调侃。一位女同学说班上名册要重新改过，多了一位男生，少了一位女生。另一位男同学公开叫嚷：“男厕所欢迎你”。事实上，这倒确实给我造成困扰。很快，我们就到昆明去实习，一路上除了搜集各种惊诧目光之外；去厕所，一定得找一位女同学陪着一起去，以免挨打。除了不方便之外，我对“小男式”非常满意。我也发明了一种方法用于某些尴尬，实在需要躲避密集目光的扫荡时，戴上一顶小圆帽就OK了。这使得我后来发展出钟情各类绰约多姿的帽子，几成顽疾。

我留着“小男式”，一天，终于把衬衣掖进裙子里外扎，突然发现我也是“有身材”的。就这样，我度完了我的大学生涯，开始“进入社会”。



此时，已是上世纪年代，紫气东来，西风渐浓，整个社会于无色彩之处，慢慢流动出些许春色。大街上，已开始流行红裙子；连我妈，被我视为很保守的老太太，也为我从北京带回来一件大红色的羽绒服，它成为我那几年的主打服装。不久，我被分配到了西南技术物理研究所，它位处于如今的一环路外。在当时的成都，已接近市郊了。我穿着红色羽绒服，依旧挎着军用书包（那时，还没有别的包可供挑选），骑着人生中的第一辆自行车（凭票购买），去单位报道，心下明白——那里等待我的是另一番人生。



写真留影记

杜甫诗云：“将军善画盖有神，偶逢佳士亦写真。”。

自从我也开始赶时髦，买了一部单反照相机之后，我像当年杜甫描绘的曹霸将军一样：“偶逢佳士亦写真”。尤其是偶逢诗歌圈里，才高八斗的“佳士”。一碰上他们，我就情不自禁，举起相机，咔嚓一声，将他们的精气魂灵，摄入数码中。因为，有位朋友说了一句至理名言，好的摄影师需要好的“麻豆”。这位朋友，就是诗人，现在的著名摄影师王寅。“麻豆”这个词，起初让我想了半天，我没有马上问王老师，否则显出我已“Out”的感觉。我悄悄地问了一下身边的年轻朋友，才知道，“麻豆”就是模特的意思。现在，人人都是摄影师，但不敢说人人都是模特。所以，麻豆，带有一点调侃之意，不那么专业的被摄对象，正可以“麻豆”自居。

一

初中的时候。我住的大杂院里，有一位王叔叔热爱摄影。那年月，摄影可是一项“奢侈”的爱好。首先，拥有一台照相机大不易，那时，最便宜的相机，是国产“海鸥”牌，也得几百块钱，一般收入的人根本买不起。其次，那时的摄影，是一项高精尖的技术活，除了拍照本身需要的技术，还需要拥有一套暗房设备。暗房也是大问题，那时每家人都住得逼仄、狭窄，人过来过往，都得擦肩。哪有暗房位置？我知道就有以厕所或厨房为暗房的。有了暗房，还得有暗房技术，那时还没有傻瓜



相机，更没有数码相机，连照像馆都没有对外冲印的业务。只有专业人士，在单位正儿八经的冲印室，或把家里厕所临时充作的暗。冲印器材也是一个问题，王叔叔就自己制作了一个曝光箱。正是暗房和暗房设备，让有此兴趣的人（那时，可没有现在这么多摄影爱好者）望而却步。除此之外，还有一些摄影师必备的专业条件：必然是某单位的专业摄影师，或认识某单位的专业摄影师，能够偷偷借用他的暗房设备。最后，还得拥有一定的经济条件。这位王叔叔，当然算具备了这些条件，他有一台海鸥牌120相机。不知是自己的，还是单位的。总之，他经常业余时间“搞创作”。他的“麻豆”对象，就是院子里的这些大女孩小女孩们，包括他的女儿。

晴朗的周末，王叔叔带着四五位女孩，去人民公园或望江公园拍照。那时，成都公园也就四五个，公园人少，适合摆拍，园景很多，但大同小异，要拍点特殊场景，得煞费苦心。成都四季分明，风动云不动。春天姹紫嫣红，拍出来，却都是黑白。王叔叔通常是在公园有菊展、梅展或者盆景展时，带我们去。我们也通常在一朵菊花或一片菊花，一朵梅花或一片梅花面前，摆Pose，拍照。那时胶卷非常珍贵，所以，拍一张照片要摆布很久。摄影师先抬头看光线，然后选一个位置，让一个或多个女孩，摆一个造型；结合梅花或菊花或盆景，进行构图。构图决定一张照片的成败，这是那会儿的审美观。你总得拍点与众不同的东西吧，构图，就决定了你不是在照相馆里拍。再说，那时的拍照，有些悬念，你摆布得再好，“咔嚓”一声，效果怎样，还得暗房冲洗出来才知道。所以，第一步就得认真做好，余下的步骤，就更具专业性了。对光圈、对焦，照相机大多都是“海鸥”“上海”或“红旗”牌国产相机，一次只能拍十几张，也没有换镜头这件事，不像现在长枪短炮各种装备。所以，光圈、焦距掌握得好，是一张照片成败的关键。最后才是“麻豆”的表现。

在我的相册里，仅存了几张黑白照片。出于经济原因和冲印原因，



那几张照片，都很小，鼻子眼睛分不太清楚；唯一能看出的是：每张照片都咧着标准的口型（嘴角上提）微笑着，旁边，也都一定有一盆梅花或菊花，我们也都或手扶梅枝，或轻拈菊花，作沉醉状。

王叔叔还有一手绝活，时不时，掏出各色纱巾来，罩在镜头前，作为滤镜。这是摄影师们常常使用的手段。这样拍出的照片，有一种朦胧的（文艺）效果，深受广大老少女性喜爱。

上中学之后，随着王叔叔，去了一趟杜甫草堂。当年叫草堂祠，把杜甫草堂和工部祠综合了。在那里，我留下了另外一张标准像。草堂南门附近，有一堵特殊的照壁，上面用青花瓷碎片，拼缀成了大大的两个字：“草堂”。据说，这是毛主席当年参观草堂祠时，留下的墨宝；所以，每个前来的人，都要在这里拍一张照，排着队，一一地站在“草堂”二字面前。不独是我，基本上每个人，都是这样的标准像。穿着绿军衣或蓝制服，戴着绿军帽或不戴，一手叉腰，一手握着红宝书，放在胸前，对着镜头，用一种训练过的自信微笑。

高中时，“文革”进入后期。此时，各地照相馆生意，开始火爆。因为，那时照相是一门手艺活，不可能人手一个照相机。所以，想要在大时代中，留下一个个人的身姿或倩影，只能通过照相馆的专业拍摄，才得以实现。那年月，各行各业的人，都要到照相馆去，拍一张与身份有关或无关的照片；有时候，却是不同身份的扮演。安迪·沃霍第一次到中国来（大约一九七二年），被天安门前照像小摊的彩色着色照片，着实震惊了。十几亿人，统一着装，这对他的复制概念，也是一个大启迪和大冲击。最后，他模仿当时的中国人，身穿绿军装，手拿红宝书，在天安门前照了一张相；如果，美国著名艺术家辛迪·希尔曼，也在一九七二年来中国，想必，她也会被中国照相馆橱窗里，摆的那些各种角色装扮的人像照片，给震得目瞪口呆；那真是不输给她那些精心装扮的摆拍照片呵！

作为中学生，刚刚进入少年时期，能够彰显自我的方式有限；照



像，在任何时代，都算对自我的一种认识。所以那会儿，虽然都没钱，但逢年过节，生日聚会，同学们都会一起去照相馆，拍照，合影留念。那些照相馆，都很讲究摄影技术，道具背景，亦极精良。不过，照相馆也有规定：不让拍摄有资产阶级思想的照片，所以，照相馆虽也提供一些服装，但都是与“革命”“民族大团结”，这样的主题有关的，让人可装扮拍摄。比如宣传队员，总是会拍一些与“民族”风情有关的照片，借机在“灰黄蓝”大背景下，过一把绚丽服装的瘾。我姐相册里，就有她跳舞的剧照——《金凤花开》。傣族上衣，傣族摆裙，头顶一根孔雀羽毛，娉婷之态，秀美之姿；军人们，则爱手捧红语录，模仿烈士雷锋，用他著名的“学毛选”经典造型。学生，可模仿的较多，工农兵都是扮演对象。我的一位同学，中学时，穿各行各业行头，照了一批大满贯标准相。厚厚一本相册，四寸标准相，统一微笑，统一站姿，统一发型，唯一不同的是造型。一顶草帽，配一条搭在胸前的毛巾，这是“农”的标配打扮；军装配皮带，军人标配；工人则有各工种，可以视爱好而选择。她拍过护士，头顶白圆帽，嘴戴白口罩；拍过纺织女工，戴蓝工帽，穿围裙，上面红字印着“川棉一厂”。甚至，相册中还有一张大厨打扮，手托木头餐盘，上有杯盘碗盏。总之，各行各业，劳动人民最光荣。七七八八，把当年战斗在第一线的人民，都扮演过了。许多年之后，我看了艺术家海波的观念照片，突然想起，我那位同学当年各种扮相的照片，拿出来，做一个展览，那得多有效果呵！可是一问，她说夫妻吵架，被老公烧了。我遗憾得啧啧叹息了半天，可惜了。

我和同学，也到照相馆拍过一些合影，都有主题。如：广阔天地，大有作为。四个女生，两个前排就坐，两个后排站立，一色背草帽，胸前搭毛巾，健康地微笑。或：不爱红装爱武装，也是四个女生，两个前排就坐，两个后排站立，一色的绿军装，绿军帽，照样健康地微笑。表现友谊的：陶然一笑友情深。也是四个女生，两个前排就坐，两个后排站立，因表现的是友谊，所以着装比较随意。韶龄稚气，素服薄袄，也



都健康地微笑。

照相馆则将主题——都是一两句“豪言壮语”，或名人语录，或“格言”，用白色楷体写在照片上方，加有年月日。

高中毕业时，六位要好的男生，一起拍了毕业合影：六个男生，三个前排就坐，三个后排站立。绿军装或蓝便装，发型统一，个头统一；连长相，因纯朴挚真，也都比较统一。这是他们的第一张合影。我说第一张，是因为从这张毕业照开始，六位男生每年都拍一张，从一九七四年，坚持到现在。几年前，我从其中一位——坚持策划每年拍摄的男生小王（如今的老王）那里，将相册要来看看。一看，真是唏嘘，照片开始几张，恰同学少年，英姿洒然，平头光腮，眼睛闪耀着理想，脸上写着青春之歌；渐渐地，由少而壮，点苍浅须，衣带渐宽，虽仍年轻，眼神渐露疲惫之相；再又几，由壮至老，毛发渐疏，体态松懈，坐中只余五人。看至此处，我问：是否每年继续拍？老王回答：继续。我也说：继续，别停，再拍二十年就不得了了。随后五人依然每年春节聚齐，不拘何处，总要拍上一张。这几十年中，拍照这事，也发生了天翻地复的变化，可从这些同学合影中，看出端倪。最初的“东风”照相馆，渐渐被拍得没了，渐渐地，他们开始在影楼拍摄，背景，也从当年手绘的成都本地景点，变成了喷绘打印的世界各地风光。渐渐地，影楼拍摄风潮变了，婚纱照，成了影楼的主业；这时，数码相机开始普及，同学们的合影照，转至各自的客厅。至于摄影师，也许就是他们的子女。这几十年来，就是一部个人摄影史呵！

老王本人并未成摄影师，但他对拍照很有感觉。除每年坚持同学拍照之外，他自有女儿后，便每年与女儿合影一张，三十多年，从未缺过。今年与他见面，我还开玩笑说：春晚导演不开眼，有你在，什么大萌子小萌子的，算什么呵！

我一直想为老王，办一个影展，名字就叫《同学》。这几十年如一日的合影，放大了，聚齐了，挂展厅里了，五人往那儿一站，那是一种什



么感觉？几次三番，我说与一位摄影圈大佬，他也认为很牛。但是，至今尚未如愿。

二

高中毕业，我下乡了。可想而知，这两年的生活，在我的相册里，完全是空白。直到我进入成都电讯工程学院（如今的成都电子科技大学），班上有位喜爱摄影的同学小费，上大学前，他在某家研究所负责摄影工作，令人艳羡地拥有一台专业相机，及其背后的整套冲印设备。大学期间，不忘提高摄影技术，他得空就用“长城”牌135相机，进行创作。我的相册里，仅存几张他的摄影作品，从中可看出，上世纪七十年代摄影创作美学标准之一斑。这几张照片，都是入学第一个月时，全班赴农村学农时所拍，不知为何，他选中了我和另一位女生，当模特。照片是按摄影师意图摆拍的，有意模仿现实，但又制造动感，据说这叫“摆中抓”。照片中，我们都在田里插秧，画面构图很戏剧：我直腰数秧苗，那位同学弯腰，往水里插秧苗；同时，回头看看我的秧苗。嘿嘿。另一张照片，是我俩躺在麦秸堆上小憩的模样，我的嘴里，含着一根麦草，若有所思；那位同学俯身与我说话。嘿嘿，不瞒诸位，这类现实主义美学的标准“摆拍”，我七十年代就会了。

学农完了又“学军”。“学军”地点，在成都郊外某部队营地。一般地，要学习军队的各种技能与纪律。成天趴在地上，“三点一线”地练瞄准，打靶。乏味，闷骚，烦躁。

一天，驻地里来了一位大叔，胸前，挂了一个很高级的照相机，身上，穿了一件薄薄的棉布夹克。别的夹克一般两个兜，他的夹克有五个兜。后来认识摄影师多了，知道这是行业“打头”（四川话：装扮）。穿上一显专业，二为方便；各种的滤镜都可分放在兜里。只见他走到我们之中，男男女女地挑选出一排同学来，作了全套立正、稍息、趴地的姿



势后，不知为何，又挑上了我。这次，还有另外几个男女同学。为何我屡屡被摄影师青眼相中，我自己分析过原因，当年我发育健壮，爱好各项体育，浓眉大眼，在四川人里面，也算个头高挑。虽然青春期间千方百计也减不掉的婴儿肥，让我非常不爽，但却正好符合那一个时代“女民兵”式的美学标准。上世纪七十年代的麻豆形象，正是这款这式。

比起之前的那些摄影师，这位李姓摄影记者，供职成都最大的报纸《四川日报》，那专业程度不是盖的。为了配合报社，宣扬“文革”后的青年学生形象，他颇花了一番心思，来突出大学“学军”生涯。为此，我们被抽调三天去拍照，不必日晒雨淋地去“三点一线”练瞄准，让人窃喜（四川话叫“吃耙和工分”）。这三天，让我摄影知识大增。这不是摄影，这是拍大片呵！

在一个月明星稀的夜晚，小树林的草地上，记者（导演）指挥我们搭起三角帐篷，燃起了一堆篝火。我和一位男同学，盘腿坐在火堆旁（全副武装），一位极具沧桑感的老干部坐在旁边，讲革命故事，诸如此类的。远景处，可看到一位男同学的背影，他肩挎步枪，挺立着，背朝我们，正在放哨。为了这张全景照片，我们可费劲不小。当时的摄影条件不好，为了获取好的光线，简陋的灯光设备，调整来调整去，我们脸上的微笑（按导演要求）裂开又收拢，收拢又裂开；直至面部肌肉发抖，控制不住，直至发硬。这“耙和工分”可不好挣呵，如果不是好奇心支撑，很难完成这一艰巨任务。

剩下的两天，我们分别拍摄了另两张大片：一张，是“学军”生活的展现——休息时“擦枪”的场景。照片前景中，我坐在一条林中小路旁，那时没有化妆这一说，我梳着平时的发型，即当年流行、现在笑死人不负责的“刷把头”，身穿蓝布工装服（那时不分男女，一般标配的两种款式之一；另一款是绿军装），依然全副武装子弹带、背包、步枪等民兵标配。一手拿着白手帕，一手握着枪杆，做擦枪状。中景有两位女配角，正倚枪小憩，脸被虚掉了。远景各有两组人物，依稀看出三人一组，有



倚树谈话的、有围蹲在一起聊天的。构图符合大片规律，有虚有实，有远有近，有故事有情节，还有婴儿肥表达出的那个时代的人物特征。总之，这是一张成功的七十年代黑白大片，也成功地刊登在了大报《四川日报》上。

另外一张，则更属大片中的大片，可以媲美现在时尚杂志封面故事，不过，故事却与时尚相反。此次，摄影师所拍大片，是一个虚拟的战争场面。仍是一个月明星稀的夜晚，摄影师兼导演找到一簇杂草丛生的小山坡，我和另外几个男女同学，都匍匐在草丛中。蒙导演错爱，我仍处于女主角位置，除全副武装，这次，我还背了一个步话机。导演吩咐了，我们要拍一个军事演习场面，等到照明弹打响时，我需大声喊话，喊什么呢？跟电影里演的一样：“长江，长江，我是黄河”，诸如此类。这情景，这感觉，要是剪切下来，粘贴到今天，我肯定立马笑场，可在当时，那是很严肃的大事呵。我想胶片就很值钱，照明弹那更值钱了，如果一条不能通过，那……想到这里，我一张皇，全身就直冒汗。幸亏，这跟导演要求的情绪，正好吻合。

如我所料，一条通过的可能性，几乎没有。照明弹升起时，不是我的口型不对，就是同学们配合得不好，或是导演不满意；急得导演和我，同样满头大汗。折腾了大半夜，拍摄毕导演和同学都疲惫不堪，拍大片，不易呵。

拍摄完毕，我又回到“三点一线”的“学军”生活中。过几个月，李老师如约寄来了冲印好的全套照片。它们现在还躺在我的相册里，作为那个时代的美学象征，提醒我。今天的时尚摄影师们看了，一定嗤之以鼻。但是李老师，当年就是成都著名的摄影师，如放在现在，早已进入美术馆，举办个人展一类的，美酒香槟，美人环绕；可当时，除了在报上刊登之外，他的作品，只能通过照相馆的橱窗，略加展示。

一天我回家，我妈高兴地说起，她的同事看到了《四川日报》上，我的“擦枪”照。我听了“卑”喜交集；喜是我的照片登上了成都第一大



报，我妈一直不看好我，这下，终于让她在单位，小小地得意了一下。卑，则是自卑的卑，虽然婴儿肥式的壮实，代表主流审美标准。但是，在民间，骨肉匀婷的瓜子脸，才是真正美的代表。显然，我离后者差得太远。

学农“学军”之后，我们终于开始学专业，第一学期，集中补基础知识，第二学期，我们进实验室做实验。一天，实验室里，又来了摄影师，要拍学习专业知识的场面。作为最具那个时代“工农兵”形象的我，再次被挑选出来；在我最害怕的各种电极之间，装模作样，微笑，做实验状。这张经典照片，现在，仍躺在我的相册里，并意外地被我发现至仍挂在“成电”图书馆墙壁上，作为校史的一部分。就在我写这篇文章的时候，我被母校邀请回去参观，在堪比省图书馆的“成电图书馆”二楼，百米之外，我一眼就发现这张照片。这构图，这摆拍风格，我太熟悉了。

后来的大学生活中，同学小费，时时保持他的创作热情，拍了许多“准大片”。在大学主楼前，在图书馆里，在小得可怜的草坪上，我和许多女生，留下过所谓“倩影”，我们三三两两，或站或坐；也无道具，偶尔腋下夹本书，手上拿支笔，总之，营造一种“校园”生活。偶尔，他拍一些纪录性的生活、旅游照片。这些纪录照片中，我能回忆起一些有趣的日子。有一年春天，我们前往云南实习，顺道去石林。那时，我一时兴起，模仿热门电影《小街》里，张瑜的造型，剪了一个男孩发型“小男式”。去云南的路上，我一路招来白眼；云南比成都更偏远，民风更保守。在阿诗玛石像下，我只好头戴一顶小圆帽，遮掩一下四处射来的惊诧目光，小费为我拍了一张高卧草地，托腮凝神的照片，照相馆洗印出来时，加上题词：“春天来了”，那是一九七九年。



三

一九八〇年，我大学毕业，到西南技术物理研究所工作。上班之外，我开始大量写诗。这时，我认识了摄影家高原和吕玲珑。当时，成都的摄影圈，有两个大佬人物，一个是现在移居法国的高原，另一个就是赫赫有名的吕玲珑；他现在以“稻城”的发现者，闻名于摄影和旅游圈。当年，高原仙风瘦骨，吕玲珑却是彪形大汉；高原是独行侠，吕玲珑却是青年领袖；一个爱拍人物，一个爱拍自然；一个独来独往，一个高朋满座。

吕玲珑家住南门，那时，我住西南物理研究所宿舍。离吕玲珑的家，步行只有十分钟。我常常去他家，参加成都摄影界的聚会。他住在为他父亲分配的“红军院”，那是一幢老式陈旧的二层小楼。在那里，我认识了当时最活跃的成都青年摄影家：毕克俭、吴奇章、陈锦。其中一些人，与我至今是朋友。我不记得有多少次，在他家讨论艺术、摄影和诗歌，又有多少次，参加他们在各个现在看来匪夷所思的地方，举行的摄影展；只记得有一次，在锦江宾馆旁边的大街上，一条绳子拉在树上，照片们，就挂在绳子上；树下，则堆放着一些青年画家的油画。

吕玲珑主要拍自然风光，偶尔也拍人物。我相册里，尚有一大组照片，已经泛红，就是他用当时尚不多见的彩色胶卷，为我拍的，也是一九八三年。那是我第一次见识费司120相机，那个年代，它就是“专业”的代名词。听说也是单位的，吕玲珑不过有使用权。但是，我充分享受了现在那些时尚杂志拍大片的感觉，吕玲珑和高原拍照，与我之前见到的摄影师不一样；他们拍人物，基本不采用摆拍方式，都是抓拍，但是他们也会安排一些场景：我时而站在树荫下，时而倚在红墙上，时而又是一个背面转头看向镜头，不同的光线，在我的脸上或身上流淌。与现在拍片一样，镜头也是“咔咔”地响着；不同的是，现在的相机，都是数码的，不用心疼拍太多；海量的抓拍，总是会出一张好照片的，连



我都会了。那时，却是昂贵的进口胶卷，拍一张算一张；一连拍了七八张，我也算享受了明星待遇。照片上，我穿了一件从深圳买回来、那时还很罕见的红色牛仔服。就是这件牛仔服，以及这些摄影家、艺术家们人人必备的长发，一九八三年，让我在单位抬不起头。按照物理专业的美学标准，这样的打扮，与小流氓无异。因此，我被逼到天天思考辞职这样的问题。

高原最早与我同在科分院，他的摄影技术一流。很快，他调至四川文艺出版社，专职摄影。我与他，曾经试图合作一本关于川西平原的大型风光摄影图册，未果。原因是我的配图文字，太现代，太晦涩，没有入喜欢抒情性文字的主编法眼。

一天，高原拿着照相机，来单位找我，去参加一个什么活动。走出大门，他就“咔嚓”，为我拍了一张。照片中，我由于畏光而皱起眉头，显出一副苦大仇深的样子。上世纪八十年代，现代主义启蒙运动，刚兴起，一种新的美学特征，也刚刚显现，正好吻合了我对过去那些摆拍照片的厌倦。我觉得高原拍的，才是“作家”的照片；其实，那时我离“作家”二字，还差一撇，那是一九八三年。一九八六年，我在安徽《诗歌报》上，发表“黑夜的意识”一文时，我提供了这张照片，作为作者像。那也是我一九八四年写完组诗《女人》后，首次得以发表。照片发出来后，与文章一起，引起了巨大争议。文章和诗，自不必说了，一时供许多人批判。照片风格也显得前卫、先锋，不合主流审美。“太丑了”，是大多数人给出的评论。我却不以为然，众人不知，主流摄影那一套审美，对我，已是曾经沧海了。何况，那段时间，我内心七拱八翘，现实生活中，不知光明何在。让我笑，我都笑不出来。在照片中，当时的状态，真实地流露了出来。

不过，这张当时吓人的照片，很多年后，还常常被人忆起，据说让人“印象深刻”。而高原，很快就移居法国，主要拍广告了。吓人的照片，再没拍过，也不会有人让他拍了。



少年杂读记

小学三年级时，我转学到成都红庙子街小学。

红庙子就是过去的准提庵，康熙年间建成的。大约因为庙的围墙是红色，所以，光绪年间，就以红庙子作为街名。

那时，并不会有人知道，红庙子将来会有一天，以股市之名闻名于世，参与到中国股市的浮沉之路中。三年级小学生的眼中，以那座破庙改建的校舍，神秘而破旧。红庙子是小庙，但地段颇好，当年想来也是香火鼎盛。如今，也能看出三进的格局。学校领导训示时，都站在庙堂正殿之上，背后则是神像高踞，虽简陋仍庄严。学生们站在正殿之下，本来就矮了一截，加上人小，就更矮了下去，衬托得校长也更显威仪。两廊的房间是老师办公室，侧院的一排厢房，才是学生教室。

转学到红庙子街，是当时教育局规定：就近入学。我们家搬到了鼓楼北三街，离红庙子仅一条街。红庙子左转，即为鼓楼北三街；右转为鼓楼北二街，直走梓潼街，街口就是西城区图书馆。我的命运与那座图书馆大有渊源。当时，我父母分别各有一张图书馆借书证，但他们无暇借书。两张借书证就被我接管了。记得第一次迈进图书馆大门，旋即被别有洞天的清雅震住了：小小的四合院，红漆木柱，网格窗棂，印象最深的，就是正厅两边，各有两个桶形青瓷镂空方凳，好像在描述古代的连环画里才看到过。正厅门始终关着，侧门倒是大开，一个高高的条案，横在门侧，图书管理员高高坐在上头。两侧有一橱柜，有许多抽屉，里面都是卡片，分门别类地列着图书馆的所有书目。那时，我识字不多，以前都是热衷于看连环画，从西城区图书馆始，我开始看“字



书”了。

西城区图书馆设有少儿阅读部。当然，我那时看的“字书”，也仅限于少儿：“童话”和“民间故事”。童话自不必说，以一天两本的速度，我很快就把“童话”书目里的书借完了，然后开始扫荡“民间故事”。除了大量汉族民间故事，原来中国五十六个少数民族，几乎都有各自的民间故事。关于混沌开天地的传说，每个民族都有；虽然大同小异，但每个民族都有自己的史诗和仪式，还有神通广大的祖先。

一天，我借了一本印度童话书，叫《一颗倒长的树》。还记得大意是讲一个孩子家里的牛，被财主骗了去，换回魔术种子，长成了树。在一次暴风雨的雷电劈打下，这颗树倒下去，往地心里生长，小主人公沿着这颗倒长的树，向地心走去，一路经历了无数的故事和地方。这是让我记忆最深的一本童话书。成年后，我曾多次对别人提起，奇怪的是：从来没有人说也曾读过。以致于有几次，我开始恍惚这本书、这些细节，是否我自己做梦，或臆想出来的？

我念念不忘，是因为其中一个小故事，讲到了现代都市的恐怖。小男孩到了大都市，城市里面荒芜，机器运转，但是看不到人，全城只剩一个女孩。其父是资本家，靠机器代替人工，导致工人失业，人口流失。最后，他疯狂地把小女孩八个手指剁掉，只剩两个大拇指，用来摁机器按钮。这个黑色惊悚故事，当时就把我吓得够呛，年龄越大，这一细节越发凸显。这本童话书，真像科幻小说一样，具有社会预见性；言简意赅、触及到现代性和商品社会的问题所在。我后来喜欢看科幻书，也写一些与未来有关的诗，也许最早的影响，就来自这本童话书。

小学三年级时，我个子已经很高，但仍需踮着脚尖才能够着条案。一天，我照例放学回家，还书借书。刚把书递给管理员，他就笑盈盈地说：“你每天只看书，不上学吗？考试会不会不及格呵？”我幼时特别木讷害羞口拙，顿时就窘跑了。我小时候看书很快，确有一目十行之风，但也落下读书不求甚解之病。



很快，“文革”来临了，学校停课了，借书证没用了，图书馆也关闭了，因为里面都是“大毒草”。老师们都成了惊弓之鸟，学生们则作鸟兽散。那时候很牛的，就是戴着红袖套的红卫兵、红小兵们，其中很多人，以前除了上课，从不读书。我看见他们，就赶紧把书藏起来，免得被收缴。

虽然阶级斗争搞得轰轰烈烈，但是，院子里一群无事可干、无书可读的小娃儿却欢天喜地，对他们来说“文化大革命”只是天一下，地一下，无逻辑可循的事情。私下里，我们也干了许多“反动”之事。一个月黑风高的夜晚，我和几个小伙伴，偷偷摸进西城区图书馆。图书馆已然废弃，青瓷石凳也不知所踪，一把长锁，两扇木门，锁住了当年的借阅室，从隐约的月光和城市光线中，往窗内看，书架依然排列，蛛网密布，灰尘浅浮。不知是谁，将两扇门一前一后掰开，门，现出了很大的一个缝隙，我们之中最瘦的一位，被大孩子胁迫着钻了进去。在外面的指令下，开始从屋里扔出一本一本的书，现在想来，最想得到这些书的，应该是我。但是最胆小的也是我，因而我当时心慌意乱地从地上，拣起两本书来，便拔腿跑掉了。

我现在仍然记得，其中一本叫《人皮灯罩》，或诸如此类的名字，是根据“二战”时期，法西斯集中营的暴行而写就的小说。可能是我最早读到的惊悚小说吧，读完害得我好几天没睡着觉。另一本《女皇王冠上的钻石》，我已不记得内容了。

过了很多年，一位西城区图书馆的朋友谢寿刚，通过微信，与我联系上了。我才知道，当年正是他带领我们去偷书。据他说，有些书，看完之后，又还回去了，因为他是西城区图书馆的员工子弟。也是据他说，西城区图书馆共有上万册书，他基本都看完了。我们俩在微信上，追忆这段阅读时光，我们都是在这个图书馆泡大的。它曾是我们这代人最好的角落，一个重要的避风港，让我们免于到社会上去打闹，干坏事。



停课约两年吧，我们又恢复上课了，现在学习的气氛完全改变，以自习为主。老师们都战战兢兢，不知教什么好。我在停课期间读了不少书，除了读书，没有任何学习兴趣。记得父母买来墨汁，让我练写毛笔字。我没有耐心，嫌麻烦，以至到今天，都是一手烂字。平生最讨厌的，就是让我题字或签名。只有读书，能让我立即安静下来，与现实隔绝。我那时觉得除了读书的时间，其余的生命，都是浪费。最不耐烦的，就是被我妈逮住，做各种家长里短的事。每天放学上学，我都边走路边看书，走到家门口，我却不愿进去，总是在院子门口，又看上一小会儿，才恋恋不舍地回家。

一九六六到一九七七年间，图书馆都已关闭，各种书籍都沦为“大毒草”，不能进入人们视野，我们读到的文字，除了“最高指示”之外，就是一些革命小报和各造反组织的大字报。那时，正值我刚刚掌握了文字工具之际，对文字求识如渴，一看见白纸黑字，就会扑上来，通读一遍。可这个时候，却无甚可读。连我妈的西医教材书《妇科大全》，我也偷出来，读了一遍，虽一窍不通，也不明觉厉！

那年头，物质匮乏到令人发指的地步，连黄豆芽，都要凭票证购买；而且，还需半夜鸡叫出门去排队，排好几个小时。一般家庭都把购买任务，交给孩子。我和院里的小伙伴们，常常半夜被拎起床，去排队买豆腐。我总是拿着一本书，挤在队伍中，就着昏暗的路灯，津津有味地读着某本借来的书，渐渐地，就忘了这苦差事，魂飞天外，进入书中的另一重空间。

一九六八还是一九六九？不管吧，反正是“复课闹革命”不久，我进入了初中——成都二十六中。二十六中在文武路上，对面是市公安局，坊中流传，因为挨着公安局，所以二十六中很乱，小流氓多。但是，政策是就近上学，没得选择。

让我高兴的是与小学不一样，我中午可以不回家，在学校食堂吃午



饭。我从未睡午觉的习惯，所以，这真是阅读的大好时光呵。可是，书源是一个很大的问题。图书馆都被关闭了，“封资修”书籍都被烧掉了。家家户户，都怕惹祸，即便有一两本书偷藏在家中，也都束之高阁，埋入尘埃。同学中，谁拥有一本“世界名著”，真叫奇货可居。许多人都眼巴巴地等候在后面，排队借阅呢。

初中时，有一位女生，父亲以收荒(收破烂)为生，俗称“收荒匠”。那时的收荒匠若有收藏意识(也大有风险)，有场地(几无可能)，有仓库存放旧货，还得有远见——知道“文革”终有结束的一天，那日后必生大富贵。“文革”期间，一切旧世代的東西，均称为“四旧”。家有“四旧”，查获必究。所以，除了少数胆大或根正苗红不信邪之人，家家户户都将这些“封资修”的东西，清扫出门。收荒匠，就是人们最需要的人——好歹可以当破烂，卖上几文钱。收荒匠收到珍贵字画的事，自不必说了(那年头也不视其为珍贵)。旧版书、线装书、解放前印的书，都是祸根子；称斤卖，犹恐不及。就这样，该女生家里，拥有大量其父没来得及处理的“旧书”。很快，整个年级里喜欢读书的同学，都掌握了这一信息，互相传说她家有的那些“禁书”，口水滴答一地。终于，有人开口去借了，也借到手了，从此，该同学地位直线上升，大家都争先恐后，成为她的好朋友，以期“奇货”能到手“流转”一下。说流转，是因为那些书借出来后，基本回不去了，巴望传看的，大有人在。那时的光景是，喜欢读书的同学，互相都认识，且如《水浒传》中的好汉，要互相接纳一样，书迷们都要相互结交一下，谁知道某个人手上没有一两本“奇货”呢，相互交换传阅，就是结交的理由。与我一直来往至今的两位闺蜜，就是当年以“借书”的名义认识的。

一天，我正上课呢，某书友匆匆拿来一本书，从教室后面传给我，说：“快看，两小时后还我”，这是当时传看书的常态——某本正在流转的“名著”被中途截留两小时，后面的人，正巴巴地等着呢。时不我待，赶紧埋头看起来。两小时很快，正读到关键处，远远看见书友过来，急



得我拔腿便跑。一路跑出校门，在拐角处，蹲了半个多小时，终于看完，回去了。不用说，遭到书友一顿痛斥。那本书，就是传说中的《斯巴达克斯》。

在那个年代，没有互联网，更没有文学史。“文学”的另一个名称，就是“毒草”。所以，对一张白纸来说，“世界名著”的概念，是一个传说——来自大年纪的师兄师姐，或自己的哥哥姐姐们，口头上念叨过的。很多时候放学路上，或午休时，与几位志同道合的书友，在一起“谈文学”，是一种境界，也是一种娱乐。没有文学史作参考，传说中的“名著”，就显得更名著了。此生若不能读到，必为一憾事。一位同学曾谈到人生两大愿望，一是去杭州旅游，二是读到《基督山恩仇录》。

《基督山恩仇录》在今天看来，一本畅销书罢了。为何有如此大的影响力呢？也许就是禁书的力量。中学时，没有任何人读过这本书，但同学们都在谈论这本书。传说，这本书分为上下两集，内容跌宕起伏、精彩纷呈。仅听这几个字，就给这些初中小孩一种巨大张力：基督、伯爵、恩仇。在反帝反修反封建的年代，在阶级斗争大于天的年代，这几个字，加在一起，得有多大的神秘感呵。光念念这书名，空气都得凝固一小会儿。别说读，能听到就不错了。我起初就是听我姐姐讲的这个故事，现在想来，她也是听别人口口相传，再添油加醋，讲给她听的。在我渴求的眼光中，她也许得到过极大满足。所以，有一段时间，她像说评书人似的，把故事分成许多段，挤牙膏似地、长麻吊线地，讲了许多。

那活活就是一个上世纪七十年代版的《肖申克的救赎》呵。我分期分批地咀嚼那些关于监狱、冤案、黑夜、逃亡、复仇等细节，紧紧地把它们摁进记忆中；终于，在一个我妈非要我洗床单，玩伴们却催我去玩的下午，我说服了他们——听我讲故事，讲《基督山恩仇录》，条件是帮我洗床单。于是，四五个小伙伴，蹲坐在一个大木盆旁，七手八脚地帮我抹肥皂、揉床单。而我，则细细反刍从我姐那儿听到的细节，添油加



醋，完成了二次创作，成功地把他们吸引住了；直到床单洗净、拧水、抖抖、晾晒完成。后来，《基督山恩仇录》的故事，我又在同学中讲过好多次，每次，都成功地吸引了他们。许多年后，真正拿到这本书时，我已对此书不感兴趣了。再说，我匆匆翻了一下，大失所望，前几年流行的“见光死”，可以形容我的读后感。

有“世界名著”，当然就有“中国名著”了，也就是传说中的中国“四大名著”。“四大名著”全看过，在同学眼中，就很牛了。首先，“四大名著”不好找；其次，“四大名著”不好懂；再次，“四大名著”中，有三本头顶黑帽子：《红楼梦》是黄书；《水浒传》是宣扬投降主义；《三国演义》是封建余孽。只有《西游记》悬于真空，无从界定。都知道毛主席写过“金猴奋起千钧棒”，毛主席看过，也许就没问题，这是当时人们的思路。

话说初中结束前，“四大名著”我都囫圇吞枣地读过了，有些懂了，有些不懂。在读禁书的年代，读四大名著，也是有风险的。关于读《红楼梦》，我曾在一篇文章中描述过，《红楼梦》那时是众所周知的“黄书”，我偷看此书时的情景，与《红楼梦》中贾宝玉和林黛玉偷看《西厢记》几乎一样。有一天，我在课堂上偷读《红楼梦》，读得专注，老师叫我才听见。他叫我把书给他看，我一想，这可是借来的书，被缴就惨了。于是，拔腿便跑，老师也追了出来，追得我满校园跑，直至情急，躲进女厕所，才得以罢休。在那以后，《红楼梦》成了我这一生中，重复阅读得最多的书。

有人说《红楼梦》里面大量的诗作，并不特别精彩。我那时十来岁，没有能力分辨，就是喜欢。这就像初恋，没有道理，无需道理，爱就爱了。那一个夏天，我的笔记本上，满满地抄上了《红楼梦》里的那些诗，下面这首是我当时最喜欢的：

半卷湘帘半掩门，碾冰为土玉为盆。



偷来梨蕊三分白，借得梅花一缕魂。
月窟仙人缝缟袂，秋闺怨女拭啼痕。
娇羞默默同谁诉，倦倚西风夜已昏。

书中写到某次诗社的主题咏菊花，共有十二个题目：《忆菊》《访菊》《种菊》《对菊》《供菊》《咏菊》《画菊》《问菊》《簪菊》《菊影》《菊梦》《残菊》。诗作好后，李纨阅卷评论，推出诗魁。十二首菊花诗，一首不漏的，全被我抄在笔记本上。闲来每读，唇舌留香。红楼梦里结诗社的段落，我读了又读。真是诗意人生，无比羡慕呵。想起来，我很多年后开酒吧，举办各类朗诵会，焉知不是《红楼梦》里饮酒读骚、焚香煮茗的那些场面，于无意识中，潜移默化所致。

从《红楼梦》开始，我又读了大量的古典书籍，把唐诗宋词元曲扫荡了一遍，也都不求甚解。我开始读“类型书”，最爱读的是武侠和公案小说，比起后来金庸古龙的“新武侠”，那可是原汁原味呵。把我拖下水的第一本武侠书是《三侠五义》，也是重点被批的封建余孽书，我已不记得这本书从何而来，最后被我收藏了。再往后，长期被用于交换书的《三侠五义》，从中间断成两截，靠书脊维持着。

那是初三的时候，夏天，教室的前后两道门却开着。我的座位在中间，坐在我前面的是班长，我把书桌的抽屉拉开，里面摊放着《三侠五义》，书桌上摆着生理卫生课教材。我一直奇怪为什么会有生理卫生课，那些教材我认为读一遍就行了，用得着教吗？因此，这节课，基本上是我的阅读课。

那都是些千锤百炼、口口相传的故事：“御猫”的故事，“五鼠闹东京”的故事，包公的故事，各种机关暗器的故事。按说我应该喜欢展昭才是，但隐隐觉得他与现实中正义凛然的英雄人物太相似了，便不大感兴趣。倒是白玉堂亦正亦邪，复杂多变的性格，吸引了我，正看到他夜闯冲霄楼时，毫无征兆，“他双脚一滑，暗叫声不好”，就掉进铜网阵，



万箭穿心，死了。我亦如一脚踏空，心一下落到地上。文武双全，潇洒仗义的白玉堂怎么会死呢？作者浓墨重彩，层层铺砌，把读者拖了进去，但是毫无提示，主角就死了。我一下就从另一个幻想世界里被打回原界——原来武功再高，也是要死人的。后来，我又反复看过许多遍《三侠五义》，冲霄楼一节，我都不忍再看。

《三侠五义》是我读的第一本武侠小说，之后便是《小五义》《续小五义》《施公案》《彭公案》等公案小说。其中印象最深的是《包公案》，这是明代人根据元杂曲等民间包公故事整理的短篇小说集，每篇，独写一则包公断案的故事。包公故事也因《三侠五义》而再次被广为流传。接下来，我顺理成章地迷上了演义小说《隋唐演义传》。当然，在我看来，这些书，都不如《三侠五义》那么故事纯熟，那么有吸引力。

鲁迅对《三侠五义》评价颇高，他曾说《三侠五义》“独于写草野豪杰，辄奕奕有神，间或衬以世态，杂以诙谐，亦每令莽夫分外生色”（《中国小说史略》）。此外，《三侠五义》也是各类戏曲的题材来源，这也深深地影响了我；“文革”结束后，一大批戏曲电影解禁，其中，许多地方戏改编自《三侠五义》，我几乎每部都看，让我从此爱上戏曲。

那年夏天，我度过了快乐的阅读时光，但代价是被贴了一张小字报。坐在我前面的班长，观察到了我不好好上课的举动，本着治病救人的动机，不点名的批判了我。我至今还记得班长的小字报名叫“对一个书迷的提醒”。班长的文章一向写得不错，我以“小人”之心揣度他私下也读了不少书。我心下也有点自惭，但又因读了不少书，对主流价值观开始有所抵触，竟也自甘堕落，以难为难。

初中将要结束的时候，表哥推荐了一本对我影响至深的小说《牛氓》，表哥当时正是一个热血青年，他给我看他抄在笔记本上的一首小诗，又大声地朗诵给我听，牛氓在狱中给琼玛的信里，最后的签名是他们儿时熟稔的一首儿歌：



不管我活着，
还是我死去。
我都是一只快乐的大苍蝇！

这首小诗，在我内心回荡多年，每当我心情低落或人生徘徊时，内心就回荡出它积极的声音。后来，我才知道，这是表哥的版本，与书上看到的版本不同。书上这首诗是“一只快乐的牛氓”，但我一直偏爱表哥的版本，惹人憎恶的苍蝇也是快乐的，超然的；这里面有我对人生的理解。

一九七四年到一九七六年，我仍在二十六中读高中，那是我生命中最愉快的日子。每天放学回家的路，对我而言太短了；我总爱在路上手捧书籍，边走边看。

在这条我走过无数遍的路上，我几乎漫游了整个世界，从雨果的《巴黎圣母院》到十九世纪英国约克郡的《呼啸山庄》，到马克·吐温的密西西比河，我常常不知身处何地，好像在一个外空间中漫游，乐不思归。每当我回到鼓楼北三街，走进大门，我都会在门口停下来，继续看书，好像那道大门就是一个界限，一迈进去，我就落入凡尘。

在一个炎热的夏天，一本书《简爱》，传递到我的手中。那是一本无头无尾的老版书，由于多次翻阅，或曾被查抄等不明原因，前面部分已掉了十几页，后面也在关键部分被撕掉了，这也是当时流转到手的“名著”的常态。我贪婪地一口气读完了，好几天沉浸在十九世纪英格兰的阴霾天气中，被一个异国女子的命运与内心世界，深深打动。

暑假，我与闺蜜去一个县城，找她姐姐，我们坐在一辆破得浑身颤抖的大卡车上，我告诉她，我刚读了一本“好看得不得了”的外国书，并打算口述给她听，可是，山势蜿蜒，汽车乱抖，在盘旋的山路上左右摇摆，我晕车晕得一塌糊涂，故事讲得乱七八糟。下车后，闺蜜说，这是



她听到的最难听的一个故事。气得我两天不想理她。

其实，我是想对闺蜜倾诉这本书对我的影响——第一次，我从一本书中读到一个女人的独立意识，第一次，我读到一个女人的一段话，它比我听到过的所有话，都更有力量。那就是简爱对她的爱人罗彻思特说的：“你以为，因为我穷、低微、不美、矮小，我就没有灵魂没有心么？你想错了！——我的灵魂跟你的一样，我的心也跟你的完全一样！——我现在跟你说话，并不是通过习俗、惯例，甚至不是通过凡人的肉体，——而是我的精神在同你的精神谈话；就像经过了坟墓，我们站在上帝脚跟前是平等的——”最后这句话，成了我多年的精神支柱。关于女性命运的探寻，已在那时，不知不觉地进入我的身体；从我还是一个自卑羞怯、郁郁寡欢的小姑娘，到若干年后，写作《女人》之时。

一九七四年，我从成都下乡到新都，在离县城八公里的静安大队插队落户，除了行李，我随身携带的只有几本破破烂烂，开头结尾都没有了的旧书。一本翻得纸张都已透明的《牛氓》，一本只靠书脊支撑的《三侠五义》，一本与别人交换而来的《简爱》。一本不知从何而来的《唐宋词举要》，竟然，还有一本《古诗声韵大全》；尽管直到现在，我仍对声韵一窍不通，但彼时，我却读了又读。

乡下的生活，不光物资匮乏，书藉更是匮乏之至。有一天，小雨淅沥，队上不出工。我打着雨伞，走路八公里，到县城新华书店，想看看有没有什么可看之书；但廖廖无人的书店里，稀稀落落的书架上，只有几本诸如《金光大道》《艳阳天》《李自成》《大刀记》等。如全国人民都只看几部戏一样；那时，全国人民在书店里，也只能看到这几本书。扫兴而归，我就到生产队长家中坐坐。队长老吴脸相清癯，长得有点仙风道骨，在生产队里，他家也算有点文化。他知道我喜欢读书，就把他家里的一些存货搬出来，让我挑挑。我本不抱希望，知道农村家户人家，也都有几本书，大都是《卫生知识》，《农历》，《赤脚医生手册》等实用书



藉。出于礼节，我翻了翻，突然看到里面有一本半新不久，厚厚的，解放前出版的老书《再生缘》，打开一看，是七字一韵的弹词小说，不禁大喜过望。立即借回去慢慢品读。《再生缘》这类弹词小说，经过弹词演员代代整理，后来出版成书后，成为了一种特殊的韵文体长篇小说。那是我第一次读到古代女诗人的诗体“小说”，让我兴奋不已。在那个我居住的生产队保管室的土屋里，我一遍又一遍地反复读着《再生缘》，它让我与古代女作家们隔空对话，寄托了我对古代女作家们的精神想像。

成都在历史上，是一个山高皇帝远的盆地。启蒙的星星之火，如果从首都点燃，烧到成都来时，已经慢了半拍。成都也没有那么多高干子弟，通过特殊的渠道，搞到内部出版的白皮书、政论书籍，使有近水楼台之便的人，率先得到精神上的洗礼。我的青年时代，不管旧书烂书，能抓到手心的，就是好书。不拘什么小说、话本、评书、弹词、剧本；从民间找到的书里，很多是解放前出版的，大多是描写才子佳人的古典作品，或西方十八九世纪的爱情小说。至于现代文学的扫盲，是在我大学毕业之后。

一九七九年年，北岛和芒克在北京创办了《今天》杂志，在当时全国校园中，广泛流传。许多先锋文学刊物，也如雨后天青。在成都，四川大学学生创办了《锦江文学》，第一期上，才华横溢的女作家龚巧明，发表了新小说《静静的桦树林》。在成都，轰动一时。这一切我均不知，我看到现代文学作品时，已是工作一年多之后。

上世纪年代末至八十年代初，我在成都电子科技大学上学。除了读艰深乏味的专业课程，晚自习时，我仍不思悔改地读文学书。此时，“文革”结束，社会全面开放。班主任除了斜眼相加，责备几句“不务正业”的话，倒也不太过问。

大约一九八〇年，各大出版社开始竞相再版世界名著。当年，我们偷偷阅读的或有头无尾或有尾无头或只剩半截很少完整读过的名著，现



在，终于冠冕堂皇地进入新华书店。至今我还记得，那个年代的人，被“书荒”饿了十年之久，一朝开禁，如此饕餮。当从报上知道，他们神往已久的“禁书”，重新上市时，许多人请假来买书。在我就读的电子科大旁边，是沙河的新华书店。周六的一大早，新华书店门口，蜿蜒长蛇般地排着队，几乎看不到尾，我自然也在其列。此时已是隆冬，人们袖着手，哈着气，跺着脚，情绪热烈地等待着；在当下书店纷纷关闭，名著常沦为纸浆的年代，当年那幅排队购书情景，回忆起来，如同前世今生，让人唏嘘感慨。



天教懒慢带疏狂

一九九八年年，一天上午。我路过离家很近的玉林西路。路口，一家未开门的服装店门上，张贴着一则招租广告。

这是一个扇形店门，从风水学上说，它位于非常好的路口。坐北朝南，门面宽阔，斜对一个丁字路口。前面，是通畅的玉林西路，右边，是一条小街。我考虑了一分钟，就从卷帘门上，揭下这则广告。

那时，我整天思前想后，想做一件不用上班，又能养活自己的事。而就是这一刻，让我的生活，发生重大改变。

一九九八年的冬天，寒冷无比。风，格外有耐心，吹得我骨冷心寒。但是，许久才迸发一次的灵感，告诉我：把这家服装店盘下来，开成酒吧加书店。

其实，我最想开书店。但是好友唐丹鸿，刚关闭了火过一阵的卡夫卡书店，亏了一大笔钱；我不敢保证自己比她能干。把两者结合起来，开成书吧，是我的一个计划。咖啡馆、酒吧里有一个书店，在国外，早有人做过。国内还没有。

元旦的前一天，我说服多年好友戴红，与我一起做这件事。戴红多年在国营企业工作，对大锅饭抱有永久热忱；对个体经营持怀疑态度。那天，我俩站在白夜门口，对未来，有各自不同的展望。我信心满满，她忧心忡忡。最后竟然问我：“我们到底会亏几个月才回本呵”，气得我大叫起来：“凭什么我们要亏呵？”“凭什么，就凭你从来没作过生意，而且还从来都不感兴趣。”她如是说。详见《白夜谭》（此处略去40字）。

除了戴红的临战离心，当晚，与房东签协议，也出现波折。这是一



部惊悚电影的开头，需用大幅笔墨叙述。因与白夜无关，便不赘述，但由此，埋下老白夜日后被房东收回的伏笔。

白夜开张当天，煞是热闹。朋友们都来狂欢。连着几个月，都是人满为患。那真是白夜短暂的辉煌时期呵，当然，后来再也没出现过。以至于何多苓常常在后来生意萧索时，喝多酒之后，一次次念叨：那时候，出租车都在白夜的门口排队呢；很像八旗子弟回忆祖上的荣光。生意由浓变淡，戴红的心气，反由淡转浓；坐在白夜，我和她聊天，她心不在焉。有人路过，她便站起，满脸堆笑，迎将上去，旋即返回；我很生气，劝她淡定，无效。此情此景，被刘家琨用其才华横溢又恶毒酸辣的文笔，在餐巾纸上，挥就一文。记得第一句是：“从钢花飞溅、铁水奔涌的工厂，来到了玉林西路的白夜”，“目光炯炯，关怀路人”云云，最后挖苦我二人“将五十一平米的小酒吧，经营得惊心动魄”，当场笑倒众人。此餐巾纸，曾被我收藏，最近。却遍寻不着，可惜了。

一九九〇年代，成都酒吧很少，公共空间，除了茶馆，就是餐馆。酒吧，只在电影上见过。白夜的设计，在当时算新潮时尚，前卫新颖。刘家琨设计的店招，大胆地用锡铁敲成，且破洞为壁，让巴希利科夫的肖像，从中挺立。过路的好心人，不时提醒我：招牌破了，赶紧补一下吧，不吉利呀。何多苓设计的巴希利科夫LOGO，黑白肖像，上身赤裸；当时觉得很酷，后来却多次让人误会；一些国外人士，轻易不敢进门。何毓中制作的花生米吧台，被很多人称赞，没几天，城南的一家酒吧，就出现盗版。

为防止亏损，我想了一些自认为很“牛”的点子：比如除了五十一平方米的酒吧里，塞进一个书店外，还增加一个卖首饰的柜台。其时，我对装饰性物件，大感兴趣，相信别人也是。你看，我虽不会经商，却知道，必得要最大幅度使用这五十一平方米，才能让白夜不至落败。谁让我是金牛座呢。



咖啡和酒，我不懂，但书和首饰，却是我喜爱的。后来我才知道：书和首饰，我只懂欣赏，不懂销售。记得我亲自前往熟悉的出版社，挑选了一大堆书。每个品种，一口气要了五十本。过了若干年，才知道：我喜欢、我看好、我推荐的那些书，这个城市，不会超过三十人想买它、想读它。于是，滞销的精品书、学术书，二十年后，还堆在黑夜的书架和我家中。

不过，五十一平方米的白夜，很像自家客厅。诗人从来诗酒不分家，诗友遍天下。上世纪八十年代，我在“西物所”有一单间宿舍，那时，人们家里好几个人挤一间房呢。于是，朋友常来我处聚会，老实不客气地将我家当茶馆、客厅。连锁都给我弄坏了。时常，我下班，家里已坐满了人，等我回来下面吃呢。这种事，现年轻人听了，只会嘞舌。

上世纪九十年代，生活悄然变化，去别人家不那么方便了。公共空间悄然兴起，白夜，算应运而生。从此，诗人们，开始到白夜来，呼朋唤友，坐一坝子。流水席一字排开，从下午八点到一两点，不时有人加入进来。酒桌接龙式地，越接越长。现在什么乌镇呵安仁呵的长街宴，都是事先安排好；不像白夜的长街酒，是即兴的，随机的。通常，从一张桌子开始，不断有朋友加入，朋友的朋友再叫上别的朋友，最后，早已分不清谁是谁的朋友。有几次，人忽喇喇地走光了，吧员愣在那儿，也没找到谁是买单的人。一位北京的朋友，听说我开了酒吧，急得给我打电话：你一诗人，还敢开酒吧，没听说某某某开酒吧，当晚就被朋友把存酒喝光，第二天开张了吗？我一笑，没听说，听说了也不怕。到现在没倒闭，说明成都的朋友，可是仗义得很呵。

当然，乌龙式的长街酒，也有弊病。一次扰民了，不防楼上便扔下一瓶可乐，差点砸在何多苓头上。这事出了后，长街酒基本搬进室内，喧闹便更加猖狂。上世纪九十年代的诗人、艺术家，更像五六十年代的西方嬉皮士，反叛、散漫、粗野、疏狂，借酒浇愁或借酒撒野或借酒撒



娇，以此对抗外面时代和世界的汹涌变化。有诗为证：“所容者、诗兵酒卒。一两时，调发将来，扫尽闷妖愁孽”。对酒当歌，著名“何唐月色组合”（何多苓、唐雯）成为驻唱歌手。诗人艺术家们自娱自乐，外人有时也会加入。记得有一次，一长桌年轻酒客，对“何唐月色”唱了一晚的老歌，颇不耐烦，便集体大唱起港台流行歌曲。“何唐月色”傻眼了，那是他们不屑于的歌。于是，他们又大声唱起俄罗斯民歌，朋友们也加入了进来。一时，两股不同的嗓音，厮杀在一起，难分胜负。战势愈演愈烈，颇像我们军训时的斗歌会，也像小靳庄的赛诗会。终于，一声高吭的民歌嗓，压倒全场；那是一位曲艺团唱清音的女孩，从不显山露水的“一技杀”。顿时，老歌新歌都歇菜了。后面的故事，变温馨了，对面的年轻人，端起酒杯，挨个来敬老前辈。

再后来，新白夜请了乐队演出，斗歌会这样的事，再没发生。但是，到了周年庆，如果音乐起，白夜的老朋友们，依然会窜上台去，“群魔乱舞”。把外地来的年轻酒客们，吓得不轻。有一次，我绞尽脑汁，花样翻新，请了一位美国DJ，为周年庆打碟。音乐一响，早就等不及的“老”艺术家朱成，第一个跳上台去，耍出了他著名“朱氏舞”。朱成跳的舞，堪称一绝，集热舞、的士高、忠字舞、太极拳、广播体操为一体，多种风格，被他杂糅得行云流水。年轻的美国DJ看得目瞪口呆，事后，对请他来的谭静说，这是我看过的跟着我的音乐劲舞的最老的老人。

前面说过，白夜虽小，肝胆俱全，被塞进书店（书架）、首饰店（首饰柜），一年后，又被塞进一个读书俱乐部。那时，戴红刚跟我去德国，回来后，我们决定办一个读书会，把我从出版社买回来的那些滞销书，借给爱书的人看。读书会办了一年，读的人不多，书倒丢了不少。还有人调侃：白夜的书，最好偷！气得我当下叫停了读书会。第二年，我和何小竹、乌青筹划了白夜影音周。这一事件，也详述于《白夜谭》，此处略去一整篇。那时，我刚从德国买回一台半专业摄像机（参考书《白



夜谭》)，每天琢磨着怎样拍纪录片。记得曾打算把摄像机吊在吧台上方，拍摄“白夜的一晚”。现在想来，这不是最早的监控镜头吗？后来，又想在白夜对面，固定一个位置。每年五月八号，拍一张照片，以后，出一本画册，纪录白夜的变化。可是，“天教懒慢带疏狂”，拍了最初一张后，这事，彻底忘了。此次二十周年搜集图片时，才翻出了那第一张。附在书后，以此为证。

每年圣诞，何多会买几罐彩色喷剂，在大玻璃落地窗上，喷绘一幅圣诞漫画，有时是圣诞老人乘驯鹿雪橇、有时是圣诞老人背大口袋发礼物。这是白夜的圣诞标志，一直会延迟至春天，才清洗掉。二〇〇六年，艺术市场火起来了，不时有收藏家来白夜。一位收藏家听说了这个故事，大惊小怪闹起来，就这样洗掉了？好像我们暴殄天物。我说：不洗，难道你把白夜的落地窗切下来，抬走？他居然说：也许。

白夜的落地窗，当然一直都在。只是，我曾计划把那些圣诞画，也一年拍一次，留作纪念。但，照例忘光，作罢。新白夜之后，纪录的事，终于得以“专业化”。我们有了网站，微信平台。新一代管理者的进入，结束了我和戴红的原始管理。我也终于不用“坐台”了。借助互联网的力量，白夜有了网站和微信公众号。作活动时，能够让更多的人参与。我们活动的痕迹，终于也留了下来，成为二十周年活动的记忆。

新白夜的变迁，发生在二〇〇七年。

老白夜场地太小，不适于做活动。况且，成都人都“好逸恶劳”，贪图舒服。好几次，刘家琨在白夜大声喊：什么时候能坐上白夜的沙发呵。五十一平米的空间，放沙发，连站着都嫌弃了。唯一的办法，就是换一个大地方。

终于，机会来了，宽窄巷子招租。朋友建议我去看看。不用看，这地方我太熟了。以前，外地朋友到成都来，我觉得唯一还剩一点成都感觉的地方，就是这两条破破烂烂的小街了。



现在，宽窄巷子“整旧如旧”了，再也不是过去的宽窄巷子了。不过，院落还在，气韵也还在。白夜需要一个院子，我想象在院落里，开诗歌朗诵会的情景。

二〇〇七年秋天，我走进宽窄巷子，欲为白夜遴选一个院落。我看了许多院子，不是太大，便是太小；不是造作、便是簇新，终不如我意；直至步入窄巷子三十二号。进得门来，只见一方庭院，筑基四尺。进门拾级而上，入狭而肠曲。左有一小小亭阁，让我想起电影《春夏秋冬》中一个场景。右有一道据传是清代传下来的老墙。中有庭院，幽深，有古韵。两棵枇杷树，树高及檐。我看了很喜欢，就对朋友说：以后，可以每年在此枇杷树下，开“枇杷诗会”。当场拍板，我租下院落。

余震中开业的新白夜，萧索冷清、惨淡经营。站在白夜门外，一眼望去，两条巷子，无论宽窄，均无人问津。今天，走进宽窄巷子，看到拥挤不堪的人流，无法想象，当年宽窄巷子悄无一人的状况。

刘家琨说：翟永明开了酒吧，顺势也写了很多与酒有关的诗，生活变健康了。事实相反，有人问我怎样保养？我总是说：“五毒俱全”。烟、酒、熬夜、陪朋友聊天、一夜劲舞到天明，这样的日子，我过了十年。朱成说：“灯芯子捻得太粗了”，通俗的话就是：透支了。十年后，终于落下胃病。当年，别人一举酒杯，我早一饮而尽。现在，别人一举酒杯，我便落荒而逃。戴红说这属工伤。

新白夜之后，有人评论我：酒残志坚。将更多的精力，用在了活动上。事实上，一代诗人都喝残了；当年在白夜“轰饮”的李亚伟，现如今也常常躲酒。马松，早已开始养生，并趁机出版了大量养生书。石光华三天一小歇，五天一大歇，主要精力，用于点评美食。

朋友何小竹曾说：“关于这个酒吧的经营，她也有过急躁和抱怨的时候，因为太多无法回避的繁琐之事。但不得不说，白夜酒吧也回报了她很多。这很多，不是经济上的，而是形而上的。”他说得对，白夜



回报了我很多。二十年来，白夜是一个让我“重生”的平台。当我最近整理二十年的图像时，我感慨不已。因为白夜，我有过那么多的朋友；认识和不认识的；因为白夜，我有过更多更丰富的人生经历，想要和不想要的；因为白夜，我开拓和延伸了我的写作，熟悉和陌生的；因为白夜，我活成了另一个人。

一九九八年开始，我的生活变成了两点一线：从白夜到家；从写作到经营。白夜和写作，纵贯了我生活中二十年的时间，也纵贯了我生活的这个城市二十年的变迁。我将其中的变化和感受，写进了十年前出版的《白夜谭》。

时间匆匆，新白夜在窄巷子驻留，已满十年。老白夜，在玉林西路，也仅存十年。十年，好似一个轮回。中国正在“坐过山车飞向未来”。白夜的下一个十年，会是什么样子呢，我不知道。



白夜往事

马松：在人家喝酒，去天上写诗

白夜的门口，是一块月亮形的绿地。它弯曲过来，围住了酒吧。白夜的左边，有一颗橡皮树。它从一株不到一米高的幼苗，长成一颗硕大无比的疯狂的橡皮树。那些无组织无纪律的枝叶，漫无边际地，在白夜的空地上延伸。繁殖速度，让人担忧。很多次，戴红拿着一把巨大剪刀，试图像约翰·戴普似的，去修剪它，想让它至少长得艺术一点，看来无用。

晚上十点，或十一点左右，有时，会看见马松摇晃着，从月亮后面走来，（那是他从另一酒吧转台过来）。或者，看见他摇晃着，向月亮走去，那通常是在他醉酒之后。白夜开到第八年，马松已经知道自己什么时候，快要醉到无法打理自己了，于是，他会在这个时候，起身回家。

白夜开张之初，也是马松最快活的时候。那时候，人是兵强马壮；图书事业是蒸蒸日上；酒也是“好兄弟”。马松有时一晚上，要转台五次，通常是三次，至少，也要一次，方能解他心中之醉。我从未见过马松这样的好酒之人，除了在《水浒传》上。对诗人，他不是以诗会友，而是以酒会友。他不相信一个不喝酒的人，能写出好诗来。有朋自远方来，他必先问一句：“好不好酒？”如果来人不会喝酒，他立马兴趣索然。如果来人也是好酒之人，他马上许之一句：“好兄弟。”有一次，一位著名作家来白夜，正好碰上马松，马松刚一端起酒杯，那人就说：“不会喝酒。”从此，只要别人一谈论这位作家的作品，马松就会说：“一个不喝酒的人……”下文他不说了。在场的人，都明白他下面的话，必定是：“能写出什么好东西来？”反之，一个大家认为诗写得很差的人，



他会说：“哎，哥们儿酒还是可以。”言下之意：可交。与我的交往中，马松最爱提的一件事，就是一次喝酒时，他为我酌酒，我双手捧杯。“生怕酒洒了出来，所以，翟姐是一个真正爱酒的人。”这个故事，我本人听了有七遍八遍了。一个不经意的举动，就让马松给我定了位，视为可交之人。

白夜开张的头两年，马松是一个不愿回家的人。他最怕的是，深夜与众朋友分手。那时，他必被一个朋友，押解而去。当时，白夜的吧台旁，有一根刘家琨设计的柱子。那是为了支撑吧台上方，一小块储藏室用的，它也是走出白夜的必经之地。马松即便在醉得不省人事时，也知道从这儿经过时，一把抱住它。任别人怎样推拉，也绝不松手。后来，随着白夜装修，这根柱子，被拆掉了。马松改为抓住白夜的门框不放。更多的时候，马松抓住出租车门不放，别的朋友，根本无法把他塞进车里。这种时候，马松大都醉得只有下意识在起作用。下意识里，他是舍不得与朋友和酒在一起“快快活活”的感觉？还是受不了这种酒阑人散的结局。我想，二者都有吧。

有一次，我好不容易与另一位朋友一起，把醉得一塌糊涂的马松，塞进出租车中。不到半小时，马松坐着出租车，又回来了。我正在锁白夜大门，见此状况，马松好不惆怅，不断地问：“都走了？”然后，不听我的劝阻，摇晃着，走向下一辆出租车。我知道那不是回家的路，而是另一酒吧的方向。

一个夏天的晚上，李亚伟和马松从北京回来，下飞机后，直奔白夜。有一帮朋友，正等在这儿。及至马松进门，吓我一跳。只见他头上扎着一根网状的打绷带，上下左右，把脑袋包得严严实实。李亚伟告诉我们，就在前一天晚上，他们在北京喝夜啤酒。醉后，与另一朋友打了起来，其后双双被送到医院。我说：“马松，你硬是轻伤不下火线啊，还不回去休息一下？”马松马上回应：“小事情小事情”，生怕我提议他回家。



另外一个故事，是马松自己常常提起的：有一天晚上，马松醉酒后回去，还没走到家，就倒下了。等他醒来时，耳边一阵车水马龙的嘈杂声。原来，他正睡在马路旁，汽车正一辆接一辆，从他身边呼啸而过。每次故事结束时，马松都这样说：“我以为睡在自己家的阳台上呢。”

辨别马松是否已醉，很容易。当他说话已含糊不清时，当他伸出一只拇指，指向席间某个人时，差不多就可以认定他，已经“快了”。这种时候，马松会在席间，找到一个人，做假想敌。这种时候，他往往已经说不出话了。这是他最痛苦的时候，他像一个哑巴，打着各种手语。只能用手指，一再地指向臆想中的敌人。这时，李亚伟通常会在旁边，撩拨一句：“多少人想剁掉这根手指呵。”当然，最终被指的人，只能把他的食指，拨到一边去。或假装上厕所，一走了之。

半醉半醒时的境界，是马松独享的。到白夜来的诗人中，只有他，保持了李白式的写作方式。很多次，马松酒酣时，突发诗兴。叫吧员拿来纸笔，就着烛光，开始写下一些“骑在菩萨肩上飞跑”的诗句。当然，也有酒未喝够，诗句没有应约而来的时候。一次，马松与一女孩打赌，说要为她当众写一首诗。结果只管喝酒，没能完成所赌之诗。马松拿过纸来，提笔写下一张欠条：某年某月某日，欠诗一首。他日马松是否兑现，不得而之。

外表上很安静，戴着金丝眼镜，二十年不变的相貌和身材，使马松“看上去”很文气。陌生人看见马松，肯定不会与“莽汉”二字，联系起来。但是陌生人看见马松举杯的方式，估计他们信了。马松总是两手平放在桌上，像一个真正的水浒人物一样，举起酒杯说：“一口”，然后咣当一声，就干了。

一天深夜，当我离开白夜，开车回家时。看见马松坐在白夜对面，老酒吧街边。一看就知，他已醉得快走不动了。我把车停下来，刚要问，是否需要送他回家。只见他，一只手打着电话，一只手使劲挥舞着让我离开的手势。我笑了一下，走开了。我知道，他这时最不想见到



的，就是试图把他送回家的朋友。

与众多四川诗人一样，上世纪八十年代之后，马松成为一个书商。也就是个体出版人，这是一个让我吃惊的事情。何小竹说：“马松是一个负责的书商”，这更让我吃惊。野夫最爱在白夜糗马松，他总结了几条马松“身残志坚”的表现：一个耳聋的人，当过歌厅的校音师；一个色盲的人，搞过彩印；一个有点结巴的人，喝了酒之后，妙语连珠。野夫说，这一切，要归功于马松在大学学数学的经历。他对所有的事情，都进行一种“数字化管理”。比如色彩，马松只需用百分比，来加以控制。百分之二十的红色，或百分之六十的绿色；调音时四分之三的低音，兑四分之一的高音。这样的对比结果，可想而知。

马松是莽汉诗代表诗人之一，他从没对诗坛的各种流派划分、各种论争，发过言。写诗，对他来说，是与喝酒一样的乐事。马松的口头语是：“快快活活。”写诗、喝酒、交友，都是“快快活活”的事。所以，只要有人提到诗歌界的论争，或诗人间的积怨；马松都会把头使劲一摇。别的，什么都不说了。

与超现实主义绘画的开山宗师，法国艺术大师安德烈·马松的中文译名，一模一样，但马松，可能压根儿不知道在法国，还有另一位马松。但是，两个马松的艺术感觉，心有所通。都对超现实主义的表达方法，有天生的兴趣。马松在二〇〇一年，写下了《灿烂》：“我曾经与花平分秋色/一灿一烂。”与花平分的，还有马松诗歌中的率性、真挚和浪漫（今夜/我要带你到床上/到天边）。除此之外，还有作为诗人的力量（你锋利的香气无法无天），还有借助于酒而升高的语言（五步一砍/十步一杀）。这些东西，加在一起，才成就了马松的诗。马松把诗和哥们儿，都叫作下酒菜。有了酒和下酒菜，生活，也就成为一灿一烂（天空这只饭碗朝土举起/人就不饿）。而马松，也成为天马，破空而去。“天边温暖、柔软”，由此产生了那些灿烂的诗。

很少有诗人像马松那样，只沉浸在字、词的狂欢中。那些诗，都充



满酒精一样的欲望，醺醺然，穿肠而过。那些充满阳光的语言、节奏、语速，好像随时在与马松推杯送盏。马松感兴趣的，是一些壮怀激烈的情绪和风花雪夜的喜悦。他的诗，其实只描述了两位尤物：美酒和美人。他并不去概括世界，而只是直接地拥抱和占有它们。像一个古代诗人一样，他过把文字和桃花瘾：诗句扑面而来，爱情顺竿而爬。“你骑在火上到处追她。”我们已很少有人有此能力，像他那样自然、性情地写诗。显然，他从诗中得到的“快快活活”，也远胜于别人。李亚伟写过一篇文章，叫《天上，人间》，我很喜欢。同时，我也但愿能像马松一样：在人间喝酒，然后，去天上写诗。

二〇〇六

李亚伟：不是豪猪非莽汉

“我们本来就是腰间挂着诗篇的豪猪！”上个世纪八十年代，莽汉代表诗人李亚伟的豪言壮语，影响了整整一代豪杰（猪）。腰间挂着诗篇，曾是豪猪手中的剑、嘴边的情话、心中的欢乐。这些豪气干云的东西，经过快二十年的发酵，集中到一本桃红色的集子中：二〇〇五年出版的李亚伟诗集《豪猪的诗篇》，让我们感觉到“莽汉”诗、酒、色，都随着时代变化，升级为豪华版了。

上世纪八十年代初，李亚伟、马松和胡冬等，创建了“莽汉诗”。说创建，是很学术的一种说法。实际上，是几个志趣相投的年轻诗人酒后茶余的自谓。八十年代，我对“莽汉”诗人们并不熟悉。他们多数在川东一带活动。他们中间，我比较熟悉的是胡冬，但不确定他是“莽汉”诗人。在我眼中，胡冬是一个很文质彬彬的青年诗人。总是围着一条大



红围巾，操练着无比忧郁的眼神，散漫而温和。有女孩在时，当场开始朗读自己的诗。那时，我对莽汉诗的了解，当真只有“莽汉”二字，所以，并没把胡冬与“莽汉诗”，联系在一起。

第一次认识李亚伟，在一九九六年的一个诗人聚会上。旁边的人，听说我们俩第一次见面，都感到很奇怪。我也感到奇怪，因为李亚伟和我想象的“莽汉”诗人，完全不一样。应该说，他显得有些害羞和神色不定。与李亚伟和其它“莽汉”诗人熟起来，是在来了白夜之后。白夜，虽然不是他们最爱来的地方，却是他们最爱带外地朋友来的地方。这些外地朋友，都是“莽汉”诗人或“莽汉”朋友：野夫（自从搬到成都后就经常来了）、梁乐（来得很少但名字常来）、郭力家（来过一次，大醉而去）。本地朋友中，常来的又有许多新“莽汉”和“莽汉”朋友：朱明（被称为“朱安排”，是因为常在白夜安排组合喝酒的人）、吉木狼格（诗“非非”，人“莽汉”）、何小竹（非“莽汉”之“莽汉”朋友）、马小兵（不写“莽汉诗”的“莽汉”朋友），等等。诗、酒、色，这三样东西，是“莽汉”诗人生命中，最重要的组成部分。用马松的话来讲：都是下酒菜；或互为下酒菜。从白夜开张起，这些二十年不变的生活，以另外的形式，在白夜继续上演。通常，以香积厨为起点，“莽汉”们在那里“吃肥肉、喝白酒”（李亚伟语录），酒至半酣，则转台。除白夜之外，还有其他几个城南酒吧，是“莽汉”据点。有时，我坐在白夜外面，顺风时，也能听到马路对面的老酒吧，传来“莽汉”们大声呼气的碰杯声。

二〇〇六年，李亚伟的诗集《豪猪的诗篇》出版，并获了“华语文学传媒奖”。我们商议在白夜，作一个活动，定为“诗影像系列活动”。豪猪的诗篇，艺术家邱黯雄的影像，再加上朋友们的朗诵，成了二〇〇六新年，最有意思的事。

我喜欢李亚伟的诗集分成：好汉的诗、醉酒的诗、好色的诗、空虚的诗、革命的诗、寂寞的诗。应该再集中一些，成为：航海的诗、野马的诗、东北的诗、河西的诗。这样，我们基本上，就能清楚“莽汉”们



内心的计划和现实生活的地理位置了。当胡冬并没有坐一条慢船，去巴黎，而是坐一辆空客去伦敦之后，“莽汉”就各奔西东了。李亚伟写出上世纪八十年代最好的诗歌《中文系》（我个人更喜欢《写给女朋友的一封信》），以及与中文系有关的那些诗歌之后，始终实施的，是他对“莽汉诗”这一概念的认识：从一开始，莽汉诗，就不仅仅是诗歌，而是行为和生活方式。如果说，诗歌真的有一个性别之分的话，李亚伟的诗歌传达的，正是汉语诗歌中的男性气质。这种男性气质，包括行为和生活方式上的“无法无天”，也包括了诗歌中的“无法无天”。落实到诗歌语言上，则是“最天才的鬼想象、最武断的认为和最不要脸的夸张”。这种文化意义上的造反，并不表明李亚伟的诗歌，只是一味的如评论家所说：反传统、反常规、反文化。所有的这些“反”，都是置身于传统之中的反，所谓的“窝里反”。只有置身于其中而反，才能找到那个“史无前例的起点”¹。正所谓“不破不立”，而那个“破”，也是为了“史无前例”的“立”。可以说：李亚伟，包括其它莽汉诗人的“反”，与西方世界达达主义、未来派、嚎叫派等诗人，在这一点上，是契合的。在中国，也可以说是创造性的。

所以，李亚伟的诗歌语言，打破了固有诗歌语言的常规和疆界，在一个天马行空、自由自在的“起点”上，淋漓尽致地表达自己。这与一些不知传统为何物的所谓“诗人”，用以模仿、藏拙和策略性的“谋反”，完全不一样。李亚伟在诗学上和诗歌中，自觉意识到的观念是：不能“做起学贯中西的样子仗势欺人”。但是，他也没有把这种姿势，“包装和策划”成另一套“品牌”，来仗势欺人。他反对诗人把“自家的思想和文笔”，当成有“正宗的来历”，这才是真正的反文化姿态。也许，与李亚伟近年来，在写作和生意之间，来去自如，从容淡定有关。有些时

1 | 引自李亚伟文《英雄与泼皮》。



刻，他能够跳出诗歌圈来看问题。这问题，变得简单和清晰得多：“我们不应该对大诗人一词感兴趣，而应该对写作过程感兴趣。”

我一直喜欢李亚伟的一篇小文《天上，人间》，我喜欢这篇文章的原因和喜欢他的诗的原因，是一样的。也就是说，我从来没有像评论家那样，一味的从反文化的意义上，去热爱他的诗歌。而是从一种自然的、本性的、感知的角度，欣然接受和沉醉在这些诗行中。“写诗愉快，写诗的过瘾程度，世间少有。”我承认，这也是我的感受。有一类诗人的诗，读后，让我不再想写诗；另一类诗人的诗，读后，会激起我的写作欲望。后一种诗，我称为好诗。李亚伟的诗，当属后者。而前一种诗，在许多李氏模仿者中可见。

二〇〇五年，在被取消的“成都诗歌节”——“白夜诗会”上，李亚伟本该朗诵他的《河西抒情》，但临时，他跑到另一个酒吧，去喝酒。叫了一个川剧女演员，为她朗诵。该女莽汉，用浓烈高亢的川剧腔，一板一眼地朗诵诗句。的确，是“为了中国的打铁匠和大脚农妇而演奏的轰隆隆的打击乐”。最近，李亚伟也热衷于为乐队写歌，让我想起古代诗人们，击节配乐，女伎演唱的诗歌传统。如果把李亚伟的反传统的姿态，完全当成否定文学传统，绝对是愚蠢的。“我看见一个被汉字测出来的美女从偏旁上醒来/右手持剑左手采花”，这里的“美女”一词，如果换作“莽汉”，会更能说明李亚伟诗中，传达的“莽汉”诗人形象：“用象形的一部分吟诗作赋/用会意的部分兴风作浪”。正是有这在汉语传统中“兴风作浪”的文学肇事身份，才有可能，接续辉煌的文学传统的另一面：“吟诗作赋”。且所吟、所赋，非同凡响。李亚伟的诗歌语言，直接使用了他个人的母语——川东话，这些原生态的民间语言，融合、刷新了传统诗词中，死而不僵的那些常规语言。这是李亚伟的诗歌和“莽汉”诗歌，对汉语诗，所做的重要贡献。也是《豪猪的诗篇》中优秀的诗作，与目前大量泛滥的“口水诗”，完全不同的地方。

上世纪年代之后，我与“莽汉”们接触更多一些。比较集中的一次，



是在上世纪末，唐丹鸿举行的一次聚会上。除胡冬之外，梁山泊莽汉全伙在此。意外的是，在当晚派对上，“桃花空前地猖狂”²，但是万夏、马松、李亚伟空前地端庄。我空前吃惊地对唐丹鸿说：“想不到‘莽汉’的内心，也是羞涩的。”就像我拿到他那本诗集时，吃惊地发现，豪猪的外表，也可以是桃红色的。

■ 2 引自李亚伟诗《破碎的女子》



第二辑 无法流通的天赋

无法流通的天赋

有位评论家曾说过：“历史是一件手工制品，……只有进入记忆中，被纪录下来，它才会存在”。对于漫长的前女性艺术史来说，无法流通的天赋就不是天赋，剩下来的就只有蛰伏和隐藏。按照这一结论反推，那些没有被纪录下来的，那些在历史长河中散落的、尘封的记忆，曾经对艺术作过贡献的人，是不在历史之中的。除非，我们重新梳理历史。

一九八〇年代和一九九〇年代以来，西方艺术界不断地重新审视和发现那些历史上遗漏的女性艺术家。由于后现代主义思考模式的影响，西方艺术史中的传统定义也受到质疑。那些被神圣化了的、分类和被解释的艺术史，是否过分依照既定原则刻意忽略了历史上女性艺术家的价值？这是从上世纪年代到现在，艺术界一直重新思考和重新推论的一个问题。

一九八一年女性主义批评家格雷丝·达波洛克曾这样写道：“对女性艺术的历史认知，是认识美术史的一部分。揭示美术史所隐藏的价值，它的假定，它的沉默以及它的偏见，会让我们了解社会对女性艺术的记载是残酷的。”

在中国漫长的艺术史中，女性基本是缺席的。缺席的原因众所周知——在父权制度下的女性，只是艺术中“凝视”和“欲望”的对象。女性从未有过书写和参与历史的机会。女性在艺术中的位置构成了一部被消费和被观赏的古代艺术史。在强大的父权艺术语境中，女性想要脱颖而出，表达女性自我几乎是不可能的。偶有佼佼者，也不被艺术史记



录，更不可能流通。清代汤漱玉曾作《玉台画史》。从各种画史、画论的点滴资料中，汇总和发掘出古代女画家的稀少文本。直到二〇〇〇年，又有两位女性艺术史家作了这样的工作：老一代的艺评家陶咏白和年轻的艺术工作者李湜在《玉台画史》的基础上，利用工作之便（她们二位分别是中国艺术研究院和北京故宫博物院的研究人员），从故宫数以万计的绘画以及资料文史馆的资料中，细致筛选，寻觅搜集（用她们的话来说：像办案一样查找），终于完成了《失落的历史——中国女性绘画史》一书，由湖北美术出版社二〇〇〇年出版。陶咏白在后记中这样写道：“（我们）期待中国女性绘画史，从此能纳入中国绘画史的思考中，纳入中国绘画史的运行轨道上，而不再是边缘”。

在陶咏白，李湜和汤漱玉之前，好象从未有人做过这种沙里淘金的工作。有关女性绘画的文献和作品，不仅匮乏，而且受到漠视。大量不被记载，无法流通，毁于时间的女性书画历史，也就成为被艺术史遮蔽的历史。

关于女性艺术被湮没和被忽视，有许多原因可作分析。身处封建社会，中国古代女画家大部分除了没有自我的女性意识，也都没有自觉的艺术意识，更谈不上绘画的野心。

女诗人鱼玄机在游崇真观看见新科状元题名后，自叹心比天高，奈何身为女人，写道：“自恨罗衣掩诗句，举头空羡榜上名”，也许她的自白属于最早的“女性意识”在作品中的表现。这种“自恨”也代表了她心中自我表达的创作欲望和自信心，这一点在古代女性诗人和艺术家中都是少有的。在强大的父权社会压抑下，大多数女性毫无自信心，自认为她们的创作是无意义无价值的。而且由于自身意识也受封建和道德观念约束，使得她们在选题和审美上，都下意识地顺应她们的角色认知。加之由于社会的局限，她们事实上也不可能面对外部世界。这既影响了她们作品的视野，也影响了她们作品的流通。只有少数名门之后的女子，



或是与文人名士有交往应酬的青楼女子中的佼佼者，才有可能因为某些机缘，让她们作品在一个小范围内流传。

前不久看到《万象》杂志一篇文章写董桥先生“购得秦淮名妓薛素素扇面一帧”，急忙电告好友，“欣喜之情电话线为之颤动”。¹想那薛素素系明末著名女画家，她的作品现在经常出入各艺术品拍卖行，在爱家和收藏业内大为流通，也为各博物馆所收藏。但如果薛素素以及与之齐名的女画家马湘兰不是秦淮名妓，结纳甚广，与当时名人骚客多有互赠书画的交游史，她们的作品是否也能进入流通，世传下来呢？

能否写墨兰，以娱男人，是中国古代青楼女子评定自身价值的资本，也是她们谋生和竞争的手段。所以自古以来，青楼女画家比较起养尊处优的闺秀女画家而言，更有创作上的积极意识和竞争意识。明末青楼名妓，丹青高手薛素素和马湘兰由于身份开放，眼界广阔，与文人画友交游切磋很多，具有较高的艺术修养。所以她们的作品也“下笔迅扫”，“秀气灵襟，纷披楮墨之外”。²与名人雅士的交流唱和，也使得她们的作品“为风雅者所珍，且名闻海外”。进入商业渠道，使得她们的艺术得以流通和保存下来。但是在艺术史中，她们的地位仍是被遮蔽的。青楼身份始终消解着她们的艺术家身份（但同时青楼身份又使得她们的作品，更具有被文人雅士追逐和把玩的意蕴，商业价值因而倍增）。除了主流艺术史的忽略，更有主流价值观的排除。我曾看过山东美术出版社一九九五年出版的，中国妇联主编的《中国妇女文化通览》中，关于古代女画家一篇，也只介绍了良家妇女管道升、文淑、阮玉芬三位女画家。而薛素素和马湘兰显然因为身份问题，不能登大雅之堂，被排除在外。这种对与男性话语同义的，来自女性话语的排斥，尤其值得玩味。

有家学师承关系的中国古代名媛女画家的状况，与青楼女画家创作

1 《万象》杂志，《湘烟剪破来时路》2003年5期。

2 胡应麟《甲乙剩言》，汪中《经旧苑吊马守真文》。



的意义和遭遇，却大不一样。她们的创作类似西方十八九世纪的女性业余绘画：都是中产阶级家庭女性的消遣方式；都是体现和代表了当时主流社会价值观；都是作品默默无闻，不被认知；她们的作品都是一直处于赠送亲友或自生自灭的状态。从未有人集中整理、鉴别并发掘其潜在价值，更不可能受到艺评家和艺术史的关注。因而也很难有美学价值和商业价值，并得以在市场上和历史中流通。在中国古代，女画家受封建礼教“女子无才便是德”的影响，还往往自毁作品，使其不得流传。

无事则书画，“焯有父风”。是这类古代闺秀女画家的写照。中国古代女画家基本上受父兄或丈夫的影响，单承家学，无法得到进一步的训练。所谓“琳琅款识，惟资对勘于湖州；笔墨精能，亦藉观摩于承旨”。³也就是说，即便是李清照、管道升，也只能与自己的丈夫欣赏把玩诗词画意。如果没有开明的皇帝的旨意，连管道升这样的绝世才女，其作品也不可能让世人观摩鉴赏。绝不可能因她们才学过人（甚至超过她们周围的男人），就可以与太学生们讨论文章，或是与当朝文人品评绘画。“文章虽是公器，而男女实千古大防”。⁴看起来，才女们若要与外部世界的人交流文才画艺，天下都要大乱。在这样的一种制度下，正统女性的创作只能在一种封闭中自生自灭。除了与亲属探求画理，赏析佳作之外，她们也得不到进一步的交流。

如果我们仔细看看历史上流传下来极少的女性艺术的作品，就会发现大多数情况下，是因为这些女性的背后，都有着一位开明而重要的男人。

史书记载最早最有名气的女画家，是元代的管道升（据说最早流传下来的原作也是她的），她是著名书画家赵孟頫的妻子。据称擅画墨竹梅兰，其所画之竹墨色苍莽，跳脱不羁。她自陈：“竹势撒崩云触石，

3 清代章学诚《妇学》。

4 清代章学诚《妇学》。



应是潇湘夜雨时”。这种气度和心志使得她的画作豪放孤高，笔墨间表现出超凡境界。由于她的丈夫是大书法家，且身居高官。使得她可“奉旨书《千字文》”，“奉旨写梅花”，书画被皇帝推崇备至，因而她的作品得以记入画史、画传，以致流传后世。即便如此，她的真迹存世也只得一件，别无他留。除了管道升之外，剩下不多的有史可查的就是明清时的文淑、仇珠等名门闺秀，书画世家之后。她们的作品得以流传后世，想来也与其父、其夫或其兄的名气与地位有关。她们因为身边的男人而成为艺术历史中的幸存者，同时，也被历史和传统认为是少数的异类。清代章学诚的《妇学》，代表了那个时代的男性观对女性创作的敌视。在他的著作中，认为天下女性如果都以才女为榜样，去作诗习画，非但不可，“亦无是理”（天下不容）。

这些达官豪门中的才女，生不逢时，遭遇尚且如此。更多的无史记载，无据可查的女画家，她们的姓名，她们的作品都如一地落红，随风而逝。

与此相似的是在欧洲十八九世纪的西方女性业余绘画，这些少数幸运的女性多半出身于中产阶级以上的家庭。她们的习画途径也多为自学，或像当时流行的去户外写生。她们并不可能进入美术学校接受正规的美术课程，去使用那些大幅画布和沉重的专业材料。绘画对于这些中产阶级女性来说，只是一种优雅修养之必备，幸福婚姻生活的筹码之一。正因为如此，她们的作品仅限于表现个人情感和家族历史，以及视野所及的稳定的社会形态。

著名女画家莫利索的老师就曾对她母亲说：“为了你女儿的气质着想，……我将不会教她们素描，因为她们会因此成为画家。知道其中的意思吗？成为画家对你这样的上层妇女来说是革命，而我则认为是个悲剧”。这当然是十九世纪“女子无才便是德”的西方版，但是在上上世纪却代表着当时普遍的社会观点。后来成为印象派著名画家的卡萨特，正是因为一心想成为一位职业画家，所以终身未嫁。而与她同时代的男画



家们，事业家庭爱情皆功德圆满。

同时，被迫使用各种轻型绘画材料，也使得十八九世纪的西方女性绘画的表现手段受限，因为这样她们的作品就不能长久保存。在当时，男性艺术家所使用的油画画布、青铜、石材等是不能被女性触及的。二十世纪初，女艺术家卡密尔从小梦想进入男性垄断的雕塑家行业，但她甚至不能进入国立艺术学院学习。她后来进入雕塑大师罗丹工作室，得以“直接雕塑”大理石作品。但当她离开罗丹，准备当一个职业雕塑家，建立工作室时，她发现，这一男性化的职业为她带来的是噩梦般的命运。她必得为工钱、预付款奔波，甚至于遭到工人的辱骂和扭打。她必得筹措工程费用，当雕塑卖出去没收到款时，她必得变卖自己包括别人的作品来偿还债务。而且，最重要的是，她不能像罗丹那样，进入作品售卖的商业流通和展览的艺术流通领域。对于她来说，艺术早已不是那些中产阶级女性修身养性的状态，而是人生中沉重艰难的选择。

直至十九世纪，即便全欧洲的女性都在绘画，即便从那时已开始流行“女性艺术”(Feminine Art)，但那些“女性艺术”所创造的仍是社会所规范了的，毫无创意毫无自我价值的作品。与女性的室内女红，服饰装饰没什么两样的东西，是一种低价值的艺术。这样一种从意义到目的都与传统绘画(也就是被历史认定为高价值的艺术)不同的创作，从一开始就是被忽略和被摒弃的。虽然其中也有杰出的女画家，但是由于其视觉表现和美学理念与男性既定的绘画品质不同，而且也因为女性艺术鲜有功利性，仍然不能进入到流通领域和取得经济效益，也不能获得公正的艺术评判。这些作品通常只作为纪念场景在家族流通，因而其地位更呈现出边缘化。

这种状况到超现实主义运动时有所改变。虽然仍未被纳入运动的主流，但少数女艺术家能够较为深入地进入超现实主义的圈子，并创作和参与展出。女艺术家奥姬芙，弗里达·卡洛，汉娜·荷依都因为作品被归入超现实主义流派运动，而受人瞩目(尽管奥姬芙和卡洛从来都否



认她们的作品与超现实主义有关)。德国达达主义运动最早的参与者汉娜·荷依,是第一位使用媒体资料来作拼贴艺术的人。但挑战一切惯性思维的达达主义男性成员们,却并不希望女人参加他们筹办的第一届国际展览。直至汉娜著文抗议力争,才得以参加。后来汉娜曾如此感叹:“女性要在德国成为现代艺术家是不容易的……我们大部分的男性同僚都一致将我们当作迷人且有天赋的业余艺术家,却毫无理由地否认我们的专业地位”。

正是由于像汉娜、奥姬芙和卡洛这样的女艺术家的努力,也由于现代主义运动的兴起,同时也因为女性在二十世纪获得了更多的自主权。因此,女性终于可以有一些机会参加男性艺术家的联展,偶尔,也可以有幸举办自己的个展。

真正使事情得到改观的是西方上世纪七十年代的女性主义运动,尤其是美国西海岸女艺术家们联合组织了各种女艺术家协会。基于共同的认识“女性很需要明确地建立自己的空间”,茱迪·芝加哥和米丽安·夏皮洛,这两位七十年代最重要的女性艺术家,在洛杉矶建立起女性艺术团体“女性之家”。早期女性主义运动还采取到各大美术馆集会抗议的方式,抨击主流艺术势力对女性艺术家的不公正待遇。一九八五年,一批自称“世界的良心”的女性艺术者,以隐藏式的“检验组织”的身份(她们为了表示完全不追求个人成功而隐姓埋名),以海报、文字的方式公开批评有性别歧视的美术馆和画廊,抗议这些美术馆和画廊阻碍了女性艺术流通和发展。经过数十年的抗争,女性艺术家的地位在当代,有了实质性的提升。展出机会和流通机会逐步增多,女性艺术在当代艺术史中开始占有越来越重要的位置。这一过程并非一帆风顺,第一代女性艺术者为此付出过许多代价,她们的挑战和她们的努力在当时并不被社会和艺术圈接受,她们只是为后辈女艺术家作出了贡献。当年最激进的女性主义倡导者,“女性之家”的创立者夏皮洛曾这样感叹:“当代女性主义者享有了我们所做的一切(诸如我们所受的苦难,我们因此失去所有



的旧友，我们不能进入画廊），所有这一切努力之后获得的报酬”。另一位艺术家瓦尔丁也这样说：“（当年）我们做过许多事，但得到展出机会的却是现在三十多岁的艺术家。她们的题材其实都是我们当年在做的……，从这个观点来说，它似乎是成功的，因为这样的东西已被接受。”无论如何，上世纪七十年代的女性主义者的革命，彻底改变了女性艺术无法流通的命运。现在女性艺术家可以获得更多的展出、获奖、拍卖等机会。

近年来，在新的艺术媒材和新的艺术类别越来越丰富的情况下，女性艺术家在提供新的形式和新的意义方面，都显示出了一种推动的重要力量。

在中国，经历了“文革”之后的中国当代女性艺术，还处于自我审视和自我定义的阶段，在许多情况下，女性艺术仍处于被遮蔽的状态。女艺术家更多地以一种依附和点缀的情况下创作、展出，始终不能进入主流。这种遮蔽，一方面由于女性艺术自身的势弱（迄今为止，尚未真正建立起女性主义批评话语，另一方面，中国当代艺术的语境仍是以男性为主导的，充满性别偏见与惯性思维。

如果我们仔细梳理中国当代艺术看起来繁荣昌盛的表面形态，就会发现无论在国内或是在海外，男女艺术家参展的比例是相当失调的。在大多数情况下，那些重要的展览中，我们只能见到少数几位女艺术家的身影。而且，基本上是在一个较为次要的位置上。

第一届成都双年展中，女雕塑家姜杰的作品《在》被安置在谷文达的宏大作品《联合国》后面的一个角落，没有人关心女艺术家作品的展示位置对于她是否重要。谷文达气势恢宏，场面铺张的作品一下就将姜杰的作品淹没于无形中。更多的时候，展览对于女艺术家来说，是一件不容易的事。没有被任何一个流派所规定，没有形成一个女性自身的批评体系，没有在艺术这个圈子中联帮结盟，始终处于散兵游勇状态的



当代女性艺术家，只能是处于一种待择和被选的位置（无论是作为一些自称女性主义者的男性批评家手中的一张牌，还是作为男性话语权中的陪衬）。对于这样一种局面，最常见的说法是女性艺术家的作品品质不够，份量不足。其中的遮蔽和忽视，甚至女性艺术家自己都不予理会。

一九九六年三月，德国波恩艺术博物馆举办了艺术大展“中国！”，三十位年轻的中国当代艺术家的作品参展，但其中没有一位女艺术家的作品。在波恩储蓄银行举行的“中国！”大展记者招待会上，波恩艺术博物馆馆长迪特·伦特教授在被问及为何没有女艺术家参展时回答：“中国女艺术家的档次不足以入选此次艺术展。”此话既出，舆论哗然。为了抗议男馆长的偏见，当年三八国际妇女节那日，波恩妇女博物馆在女馆长玛丽安娜·皮岑的率领下，封锁了波恩艺术博物馆，以示抗议。在向前来参观的观众散发的传单上，人们读到：“今天你们将不能进入这家博物馆。我们反对把中国女艺术家拒之门外。宣称在十二亿人口中无法找到一位女艺术家，是狂妄自大和愚蠢的表现。”为了平息妇女的怒气，伦特后来又补充解释说：在中国确实没有女艺术家，但在海外流亡的中国人中，也许能遇到几个令人感兴趣的女艺术家。但这无疑更进一步激怒了妇女博物馆的女士们。为了举出更多的实例来反驳波恩艺术博物馆馆长迪特·伦特的观点，当时在波恩酝酿了举办中国女性艺术大展的事宜。在多方人士的努力下，一九九八年六月以标题为“半边天”的中国女性艺术展，成功地在波恩举办。⁵

波恩艺术博物馆的事例表明，在越来越全球化的今天，由于区域性的局限，处于边缘地位的中国当代女性艺术，仍会出现这种由于无法进入全球流通，因而被遮蔽的情况。另一方面，中国女艺术家由于在国内仍处于弱势地位，仍处于被动或由男性话语领导的地位。因而多数女

■ 5 引自黄凤祝《全球化浪潮中当代中国艺术的取向》。

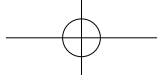


性艺术家对自身所处的边缘甚至低价值地位无知无觉，浑然不解，听天由命。她们中的有些人，甚至会认同这样一种状态的合理性，也就是说认同女艺术家的创作低于男艺术家。这远不如有着女性主义运动传统的西方女性，她们对与东方女性所遇到的同类问题，表现出敏锐、洞察、关心和决不妥协的态度。我所认识的几位女艺术家，也都参加了这次展览，但我从未听她们谈起过这些背景原因。也许，她们不知道甚至并不关心展览背后所存在的性别问题，也不关心由这个问题所引起的等级划分。

另外一方面，作为首次举办当代中国艺术大展的波恩艺术馆馆长，为何会认为(或者说相信)改革开放之后的拥有十二亿人口的中国“确实没有女艺术家”?除了他本人对中国当代艺术生态缺乏了解之外，国内策展权力机制对当代女性艺术的轻视和拒斥也是原因之一。随着艺术的高度产业化，越来越激烈的竞争模式进入了中国当代艺术圈，使传统意义上的艺术家和处于被动位置的女性艺术再次面临边缘化的状况。

从上个世纪末到新世纪，全球化的策展机制取代了传统的展览方式，国际艺坛也以超音速度进入或穿梭于中国各大城市，并俨然建立起新的艺术话语权。对于中国当代女性艺术而言，新的话语权仍然是男性话语权。不同的是，新的男性话语偶尔需要新鲜的筹码。这样，一些选秀似的机会也许会落在某些女艺术家身上，如果她足够聪明，信息足够准确，她也就能抓住机会跻身和立足于以男性为主导的艺术前沿，成为中国当代艺术图像中一道提供“多元和丰富”的美丽风景线。至于更多的中国女性艺术家的创作，则被类似于波恩艺术馆馆长那样的评论“档次不足以入选”，排除在主流艺术之外，又一次成为无法流通的天赋。

一位美国哲学家理查德·罗蒂在回答《今日艺术》(*Flash Art*)记者提问时说过一句话：“妇女必须改变一些东西，把她们自己变成可见的阶层”。从“不可见”的历史中走出来的女性艺术发展到今天，的确已改变了当代艺术的格局。在西方，甚至于早已有人悲叹女性主义运动“腐



蚀了艺术批评标准”。正是与后现代美学观念同时兴起的女性艺术运动的发展，质疑了传统艺术标准和价值观的追求，使得当代女性艺术出现了“可见”的局面(在中国，暂时还不能说到“可见的阶层”)，并得以与主流艺术共享流通的空间。



飘零叶送往来风

诗人薛涛的纪念馆，现在在府南河旁，四川大学隔壁。古时大约要从成都东门出城八九里。在我很小的时候，这里就叫作望江公园。望江公园从清嘉庆年间，开始营造薛涛故居，建了吟诗楼、浣笺亭、枇杷门巷、薛涛坟，发展成现在的望江公园。当年这里种竹一百八十亩，至今仍是成都公园中竹林最多最幽之处。我已许久未去了，小时候，倒是经常与同学们一起去春游，去公园前面锦江看划龙舟。最后一次，是陪朋友前往参观。现在的望江公园已是一个喧嚣的旅游地，各种小吃、杂耍、游戏、打靶、儿童乐园齐聚在那里，好不热闹。碧鸡坊不知何处去，此地只余碧鸡园。（该碧鸡园是一餐厅，麻将、茶水不亦乐乎）让我无言以对朋友。我只好说：小时候我来时，这里除了满院的竹子，就只有一幅长联和一口井。

据称当年薛涛就在这里自己汲井水，以制书笺所用。薛涛一生虽被视为下贱，内心却是出世的风雅高人。尤其是理想爱情幻灭之后，她更是寄情诗韵，裁书制笺，吟诗写字，自成一个小小世界。她制作的深红松花小笺，被命名为薛涛笺。这口井，我小时候每每从上下望，觉得与我家大院中的那口深井，别无不同。但据说此井中的水质甘冽、清澈，大大优于公园外的锦江江水，所以被薛涛用来制笺。我于一九九九年买了一本四川旅游总览，发现里面写到望江公园时，只字不提诗人薛涛。提到薛涛井时，也支支吾吾。最后索性说这口井是蜀王府所用。此井原名玉津井，康熙三年，已在此立碑“薛涛井”。到底是否薛涛用过此井，史实一直存疑，在我看来也不重要。因为在成都人心中，这里就是象征着



薛涛汲水制笺之地。不久前看见王增辉先生《为成都望江公园正名》一文，才知道虽然公园旧址一直是纪念薛涛，但解放后才正式命名公园为望江公园。这就奇怪了，这些纪念性建筑，包括园中那些著名的槛联，都是围绕着薛涛而设，但为什么不直接命名为薛涛公园呢？我想在这些命名者、撰写人眼中，薛涛不过是一个歌伎（伎又或容易演变为妓），提起来会影响成都这个文化名城的形象吧。现今成都正在打造诗歌之城的“文化名片”，在杜甫草堂斥资修建诗歌大道，却并不见将成都另一诗歌遗址薛涛纪念馆“炒作”一下。事实上，杜甫在成都居住不过四年而已，根本不是成都人。薛涛却终其一生在成都居住，并老死在成都浣花溪，是地地道道的成都人。可见即便时代进步至二十一世纪，在对男女诗人的待遇上，以阶级划分的势利眼也并不少。薛涛生前与成都历届最高地方官（相当于成都市长吧）都有诗文往来，这些当权者都非常看重她，而现在的地方官员显然不如古代官僚那样重文重才，又或因某些意识形态作怪，因此才对薛涛旧址乃至望江公园不够重视。

清代曾作过绵竹知县的诗人伍生辉曾撰一幅名联：

古井冷斜阳，问几树枇杷，何处是校书门第？
大江横曲槛，占一楼风月，要平分公部草堂。

伍生辉的这幅长联是对薛涛评价最高的，他甚至将薛涛与杜甫相提并论，让他们平分秋色。这就让许多人不能接受了。所以曾有人擅自作主把他的末一句改为“隔邻有工部草堂”。在后来补书的对联中，“枇杷门第”都被改为“枇杷门巷”，“第”“巷”一字之差，却代表了对薛涛的褒贬程度。“门第”是旧时官宦人家居住之地。伍生辉有意用门第二字，是将“女校书”作为对女诗人的尊号；而门巷二字，则是代表了视薛涛为“乐伎”的观点。这就有如关于薛涛是否是乐伎的争论，千古不息。正方反



方的观点好像都是要说明同一个问题：如果她不是乐伎，则名声清白，可以享受著名女诗人待遇；如果是乐伎身份，则其人其诗都有了历史污点，名不正则言不顺。所以“女校书”就不是一个职称而是妓女代名词；枇杷也只是门巷而不敢称门第；望江公园也不能如杜甫草堂一样，让女诗人专名。这几乎就是所有千百年来有“历史污点”的中国女诗人、女画家的共同待遇：由于“生活作风问题”，她们连人带作品都被轻视、被遮蔽、被弱化、被消解了。如果没有国学大师陈寅恪为一个歌伎柳如是作传，也许现在根本没有几个人知道：中国还有一个女诗人柳如是。而林语堂早就在《中国人》一书中赞扬薛涛、柳如是等女诗人“代表了中国知识女性的历史”，她们是“中国古代解放了的女性”。

望江公园里，还有一幅长联，那是少小时候就经常读的：

此间寻校书香冢白杨中，问他旧日风流，汲来古井余芬，一样
渡名桃叶好；

西去接工部草堂秋水外，同是天涯沦落，自有浣笺留韵，不妨
诗让杜陵多。

薛涛和杜甫，这两个成都历史上最负盛名的男女诗人，所居一东一西，颇有趣味。成都向来是东贫西贵，看来，从风水学角度而言，薛涛也注定了不仅仅“诗让杜陵多”。现在的望江公园，像一个大庙会，而杜甫草堂，却作为成都打造文化名城的重要名片，被显赫地加以重点保护和修缮。前不久，为了修一条诗歌大道，更是请来名家，为杜甫重塑雕像。新塑的雕像，一改旧日杜甫枯瘦的形状，使其略为丰润了些许；带了点贵相。长联中，写得准确的，除了最后一句外，当属“同是天涯沦落”这一句。想当年，杜甫住在成都城西草堂。那时，成都的风水也尚未转到西边。当时的草堂，哪里如得现在？也不能是几进几园了，想来



也就是几间茅屋吧？被秋风所破时，还得受小儿之欺负；确是一沦落形象。当时处境，旧日风流，堪与薛涛比较。

前两天，碰到一位电影学院的女孩梅雯，她谈到去望江公园造访薛涛的感受。她尤其对公园把薛涛和与她交往的男诗人的画像，并列在一起，大为不满；觉得这里面有一些暗示性的东西，好象薛涛是因了与他们的关系，才得以流传下来。这原本也是一个有趣的现象，自古以来，女诗人在文学史上留存下来的，本来就不多。剩下的几位，除了才华被忽视之外，还常常被进行道德审判。或是被指为荡妇，或是被指为贞节不保。就连受人推崇的李清照，也因晚年曾经改嫁，被一些文学卫道士横加指责。最后传世下来的女诗人，则横竖要被扯进与男诗人的关系之中，好像是因与男人的依附关系，她们才得以在史上留名。薛涛一生追求自由爱情，希望能享受平等的自主的婚姻，在她那个时代，这种爱情观也许太超前。但在今人眼中看去，她已经足够坚贞，为了一个不甚珍惜她的男人元稹，苦恋了终身。薛涛晚年着女道士冠服，以坚其志，也是当得的。但最终在世人和历史的眼中，她还是一朝为伎，终身成妓。其诗其人，都被这一形象固定了。连“女校书”这样一个工作职称，后来也曾被当成了妓女的暗喻，用在一些无聊文人的作品里。

据传薛涛八九岁时，就能作诗。其父对着家中一株梧桐树，口占两句：“庭除一古桐，耸干入云中”，让薛涛续作。薛涛应声而接：“枝迎南北鸟，叶送往来风”，其父不乐，认为此句不祥。我想：这也许是后人附会的吧。古人作诗避讖，后人则往往以结果来进行反推，当然能找到中讖之句。这个传说，只能说明薛涛是个神童。要是在当代，早就被媒体狠狠地炒作了一番。但是在那个时代，她作为女性神童，注定走上一条与“女子无才便是德”相悖的道路。薛涛年少即丧父，她承担起了家庭责任，为了奉养寡母，成为乐伎。虽二十岁即脱乐藉，却一生被当作妓女。后来，她又被赏识她的西川节度使推荐为校书；虽未获批准，却以“女校书”之名声名远播。薛涛一生，共经历了十一任四川节度史。



每一任中，她都出入其幕府，议事作诗；差不多也算一个不在编的地方官员，或政府的公关人士吧。薛涛要是活在当世，肯定也能混上个文联主席、作协主席一类的官职。因为看起来，她的性格和作派，还是比较能够在官场上混。但在当时，她最多也只能混个表面风光，亦即以女性之身，得以与当世诗人名流们，公开地应酬唱和，赋诗作画，来往密切。

史称：薛涛通音律，精诗词，多文采，著有诗集《锦江集》五卷，一生著诗五百余首。可惜，大多散失，仅存明刻《薛涛诗》一卷。但绕是如此，她的诗，也算是唐代女诗人中存诗之最。我想，的确因为薛涛当时与同代的男诗人们交往甚多，互相唱和、赠诗、交流作品，所以她的诗歌，比其他女诗人更多地为世人所认识和流传。

世人都爱薛涛与元稹的唱和诗，我独爱她的《筹边楼》。

前两句写景，后两句叙事，全诗大开大阖，气象万千：

“平临云鸟八窗秋，壮压西川十四州”，

何等的开阔视野，岂是一般人的胸襟！想来正是因为她多年在幕府进出，且得以与地方官员议事，又曾被罚至松州偏远之地的原因，使得她身上具有一般深居闺阁的良家女子所没有的壮志和霸气。诗中那筹边楼，正是在从成都去松州（今松潘县）的路上，属羌族地区。唐时，为抗击吐蕃、南诏（想来便是如今阿坝、甘孜一带的藏区吧）而建。薛涛显见得对那一带的风土人情、边塞气概、兵家常识，了然于胸。同时，也对唐时边将统领对少数民族地区的政策，有所讽谏。所以才会写下“诸将莫贪羌族马，最高层处见边头”，这样有远见、有卓识、有反省、有用兵之气魄的诗句来。正是这首关注“边事”的诗作，也引起后世才女李清照的欣赏和共鸣。她在《题八咏楼》中，借意薛涛的“壮压西川四十州”，续出了“气压江城十四州”，且写下名句“江山留与后人愁”。两位



中国历史上最伟大的女诗人隔空对话，展现出她们心系国事，托时感事的胸怀。

松州一带，我也是熟悉的。当初工作不久，即觅得一机会，前往藏区。其时，就曾途经筹边楼和松州一带。我和朋友，开着一辆破吉普车，千辛万苦，才到了松潘。现在从成都去松潘，不但有一级公路，由于九寨沟的原因，松潘还有了机场。但是，在薛涛受罚赴边的年代，这一路的辛苦劳顿，是可以想象的。即便是上世纪八十年代，松潘也是山穷路遥，春风不至，汉藏杂居的偏远山区。薛涛在那儿的生活，与成都相比，的确可谓天差地别。在《罚赴边有怀上韦相公二首》中，薛涛以边塞诗的形式，曲折婉转，陈诉边塞之苦及烽烟之恶（闻道边城苦，而今到始知），诗深深打动了当初罚她赴边的节度使韦皋，她也当即获释。

薛涛一从松州回来，就出钱把自己从乐籍中赎了出来，搬到了浣花溪边居住。开始了她的另类艺术家生涯——造纸制笺。在薛涛的时代，正是中国文学艺术兴盛之期，对纸张的需求量和精致度的要求，都很迫切。当时四川麻纸，已闻名天下，造纸技术很发达。可薛涛并不满意普通的笺纸，可以想象，她是一个完美主义者。对与写作有关的东西，精益求精。她把乐山特产的胭脂木，浸泡、捣拌、成浆；加上云母粉，渗入玉津井的水，制成粉红色的笺纸，上面印有松花纹路。专门用来誊写自己的诗作，以及送给朋友。当时，白居易、元稹等诗人，也用它来与薛涛唱和。钱存训先生所著《中国纸和印刷文化史》中，则称薛涛纸，是用芙蓉皮和芙蓉花瓣制成。不管是哪种材料所制吧，当时“薛涛笺”，是最著名的纸张，“自四川流传别地，数百年间，全国各地皆模仿制作”¹。据称薛涛的书法，也“笔力峻激，其行书妙处，颇得王羲之法”（宣和书谱），可惜她的书法作品，悉数佚而不见，今人不可能一窥

1 | 钱存训著《中国纸和印刷文化史》88页。



其书法才华和松花小笺的优雅。我前后去过薛涛故居许多次，从未见过其书法作品。不过，最近的一次，我再次与朋友来到望江楼，再次来到薛涛纪念馆，却发现，这里展示了一幅薛涛书法的拓印本。这让我大吃一惊。我当即询问工作人员，一位中年的工作人员告诉我，这是目前仅存的一幅薛涛手迹。是从据考证拓有薛涛真迹的一座石碑上，拓印下来的。这让我如获至宝，虽然仅是一张拓片，但如能借此一窥其“笔力峻激，其行书妙处，颇得王羲之法”的妙处，也是值得的。所以，我赶紧掏钱买了下来。

后人以南华经、相如赋、班固文、马迁史、薛涛笺、右军帖、少陵诗、达摩画之称，薛涛笺跻身这古今绝艺之中，肯定是自有其独到之处。据说薛涛还有一些关于笔墨纸砚的小发明，足以见得她身上颇有些艺术家气质。此前，我和一位朋友，前往薛涛纪念馆参观，看见里面陈列有些许搜集来的薛涛笺，也不知年代岁月。我一直奇怪，该纪念馆为何不顺便开发一下薛涛笺的业务？虽说，现在都已使用电脑写作了。但薛涛笺这样精美的人工制品，用于现代社会，也是别有趣味的。这次去，顺便也看到我以前的疑问得到解决。橱柜里，有了少量后人制作的薛涛笺，正在售卖。不过，今人制笺的方式，已然与古时大不相同。既有技术上的进步，也有审美的提升。而纪念馆的这些仿薛涛笺，也不知何人所制？既无古雅，也无时尚。

如果说当年薛涛年幼时的诗“叶送往来风”是她的谶语的话，那她的一生，正如飘零一叶，风流正随风吹雨打去，半点也由不得自己。那“往来风”曾经是东风：好风凭借力，送我上青云。虽然没有正式坐上“校书郎”的职位，但是她在数任四川节度使的幕府中，小有权势。以至有人要见节度使，还得向她行贿；而且由于此位置，她也得以与当世名流如王建、白居易、元稹、刘禹锡、杜牧等人交厚，也得以与他们唱和并留下传世诗篇。据说当时的四川诗人写下作品，第一想给皇帝看，第二想给薛涛读（说明薛涛代表了文学审美的品味）。四川山高皇帝远，说



到底，他们的文学理想最后只能在薛涛那儿实现。

那“往来风”有时也是春风：“锦江滑腻峨眉秀，幻出文君与薛涛”；这是元稹《寄赠薛涛》的句子。薛涛中年未婚，遇上元稹，对方系风流才子，稍一撩拨，薛涛即堕情网。这简直就是眼睁睁的一段了不了，只好不了了之的了情。薛涛也如历史上所有的才女一样，挣不脱这样的情愫。十年之后，薛涛作《寄旧诗与元微之》，对元稹的情意，依然如故，不可自拔。“老大不能收拾得，与君开似好男儿”，这种迟暮且不得回应的感情，让人读来心酸。元稹虽用情不专，却也是那个时代自命风流的众多男人中的一个。男诗人大多都有杜牧那“赢得青楼薄幸名”之风流情结，元稹也不例外。“他家本是无情物，一向南飞又北飞”，如果说谶语，也许这一句诗可以算得上薛涛一生所遇之人的准确写照。国学大师陈寅恪对元稹有极其深刻的描述：“综其一生形迹，巧宦故不待言，而巧婚尤为可恶也。岂多情哉？实多诈而已矣”。陈还指出，此系元稹“乘此社会不同之道德标准及习俗并存杂用之时，自私自利”所致。所以，像元稹这样的人，在当时并不被别人指责，他自己也由此洋洋自得，免不了还要将他与薛涛的一段隐情当作写诗作文的材料。不能就此认为薛涛遇人不淑，事实上，在古代文人眼中，才女和美女还是不同的。与才女交往唱和，共谱佳话是一回事；纳入婚姻、登堂入室则是另一回事，而“巧婚”则更是与佳话、文学无关的一种生存策略；二者都是少不得的。由此想到张爱玲，她一生的爱情悲剧，也是遇上一位既巧宦又巧婚之人胡兰成。张爱玲如此聪明剔透的一个人，尚且不能逃脱；更何况几百年前生活在封建虚伪礼教社会的一个“乐伎”？胡兰成的一生形迹，也与元稹颇为相似，也当得陈寅恪大师之论。最为相似的是：二人都曾洋洋得意地将自己巧婚之事，当成文学佳话，写进自己的作品之中，为自己立传。倒也有许多人，当真相信，当真喜欢。

当然，对薛涛来说，最终那“往来风”是西风：西风无情，花自飘零。薛涛一生空怀满腹才华，也空怀一腔热情，从未换回过男人的真



心。“偶吟桐叶落人间，始悔才名半生误”，这是清代张怀溥《吟诗楼》中诗句，我想这都是男诗人以己之心度女诗人之腹。悔不悔的，也许只有薛涛自己知道。虽然没有能过上良家妇女的婚姻生活，但薛涛一生却比她们丰富多彩有意思得多。她在唐时能够自由自在，走遍名山大川，见识天下名士和风情。进出幕府、知晓时事、诗名流传；同时也能够自由平等地去选择自己喜爱的人，虽然最终没有成婚，但却也比那些由父母媒妁定下的终身更忠实于自己。比起那些牺牲自己的终身而在贞节牌坊上留名的女性来说，我想薛涛不见得会后悔吧。

薛涛晚年独身一人隐居成都西郊浣花溪，建吟诗楼，与工匠一起钻研自制薛涛笺，并裁书吟诗为乐。我想她晚年改着女道士冠服，其一为以坚心志；其二也是对人世沧桑、世态炎凉、文人德行的失望厌倦，因此而有意为之的一种逃遁吧。最终，她算是熬到了死在元稹之后，也许在元稹去世时，薛涛才真正感觉到她与元稹“花开不同赏，花落不同悲”（春望词）的现实处境。在元稹去世之后一年多，薛涛也在成都西郊溘然长逝，留下了一口井和九十首诗。

二〇〇七



自恨罗衣掩诗句

——鱼玄机诗歌中的女性意识

云峰满目放春晴，历历银钩指下生。

自恨罗衣掩诗句，举头空羡榜中名。

——《游崇真观南楼，睹新及第题名处》

二〇〇五年，我打算写一篇关于鱼玄机的文章。于是，打开电脑，搜索鱼玄机的资料。不料谷歌搜索中，跳出来的，全是赫人标题：《情欲世界的女皇》《从“弃妇”到“荡妇”》《因妒折命的鱼玄机》《风流女道士》等；还有以此为题材拍摄的三级片。除去“荡妇”一类侮辱性字眼之外，更有许多评论，将鱼玄机与当下中国文学现实中的美女作家、身体写作混为一谈。因而使鱼玄机诗歌中超前的女性意识和卓越的诗歌才华，受到了双重歧视。

这让我感到，上千年之后，女诗人鱼玄机的命运和她的才华，她超出自己生活的时代的胆识和她前所未有的女性意识，仍然被当代社会、被现代人，甚至被文学史误读、亵渎和狎玩。

正是由于这个原因，使我的文章拖迟至现在，因为，当初的写作动机发生了转变。也使当时想写文章的一念之想，变成了一首诗《鱼玄机赋》。在这首诗中，我有意用现代侦探的眼光，当代女性的意识，以及历史传奇剧中的形式，讲述了一个“早生早死八百年”，具有现代意识的古代女诗人的命运。

在所有称鱼玄机为“荡妇”的文字中，均以鱼玄机进咸宜观入道之后，立牌“鱼玄机诗文候教”，为其“高张艳帜”的反面证据。但现在看来，当时的鱼玄机，不过是想要在诗艺上精进磋艺，为自己搭建一座交



流沟通平台而已。如当时有网络，她自不必在咸宜观立牌，注册一博客足矣。但是，在当时“女子无才便是德”的年代，女性写作，本身就是一种对男权社会的冒犯。“像男人一样写作”（将写作变成自己的职业，志趣中还贯穿了文学野心），就更是一种对礼教、对社会的僭越；而“诗文候教”，与男诗人交流、唱和、即兴赋诗？“自是纵怀，此乃倡妇也”。不用分说，界限，标准都已定出，其后果和祸害，一直延续到今天。

在我看来，鱼玄机是中国文学史中，最具有女性意识的女诗人。不仅仅因为她的诗歌才华卓然，“才媛中之诗圣”（明·钟惺《名媛诗归》），还因为她的思维、她对写作的看法、她的女性世界观；在她生活的那个时代，以及以后的许多年里，都是超前擎后的。

即便是最开明的时代——唐朝，正统的道学家也会认为：文章虽是公器，却不能大过男女之防。况且，在强大的父权社会压抑下，大多数女性毫无自信心，自认为她们的创作是无意义无价值的。而且，由于自身意识也受封建和道德观念约束，使得她们写作的选题和审美上，都下意识地顺应她们的角色认知。加之由于社会的局限，她们事实上也不可能面对外部世界。在这样的大前提下，鱼玄机公然立牌“诗文候教”，可说是对封建礼教的一种傲视，不屑，甚至反其道行之。

鱼玄机的诗歌，就是非常具有独特的女性视点和女性意识的。且让我们看看她的《浣沙庙》：

浣沙庙

吴越相谋计策多，浣纱神女已相和。
一双笑靥才回面，十万精兵尽倒戈。
范蠡功成身隐遁，伍胥谏死国消磨。
只今诸暨长江畔，空有青山号苕萝。



鱼玄机在描写这段吴越史实时，超越了男性视点，没有依照先前那些规定好的现存话语，以强烈的女性意识注入其中，笔力雄健刚强，但又婉转曲折有致。有人评曰：后二句写得“语气陡健，恰如实有其事”（钟惺《名媛诗归》）。

“吴越相谋计策多”，这个历史故事中，表面上，谋术是主角，浣纱女只是谋士手中的棋子。但是，真正的主体是西施，诗中鱼玄机并没有从三十六计的“美人计”中入手。鱼玄机强调的是女性的力量——“以柔克刚”的力量。女人的力量是自然的力量，男人的力量是人为的力量。所以兵书上有说法：“强弱，形也。”女人自古被认为是弱者。但强弱只是外在的“形”。双方的实力中，“势”才是潜在的、待发的力量。诗中“一双笑靥才回面，十万精兵尽倒戈”两句，集中体现了鱼玄机的女性思维，蕴含着东方哲学中“以柔克刚”的阴性智慧。在诗中，“一双笑靥”是“形”，“回面”是“势”，就这么一个动作，就大势所趋：“十万精兵尽倒戈”。“一双笑靥”对“十万精兵”，兵力可见。“回面”和“倒戈”两个动作，其表面的动静也完全不一样。

这首诗中呈现了另一种角度：也就是说，在这场吴越战争中，西施的作用远远胜过了那些出谋划策的男人；尽管，这个作用是由这些男人来决定的。在这些谋士心中，西施不过是一个战争手段，战争结束了。西施的故事也就结束了，诗的最后两句指出了这一点。而作为功臣的范蠡、伍子胥却成为战争英雄，真正的女英雄西施将仍然背负“祸水”的名声，与历史上那些“祸国”红颜并列在一起。诗人在这首咏史的诗中，贯穿了自己一贯的自我意识，亦即：只要给女人一个机会，女人也可以改变世界。柔弱是女性的特征，但也是女人的一种力量，并可以成为女人的一种强势。

所以她的诗中说：男人权谋相争，化为历史烟尘。最终不敌一位出身微寒的浣纱女的“一双笑靥”，像青山一样长在。这当然只是一位女诗人的解读，是一位具有自觉的女性思考的女诗人，对男权社会中女性角



色，历史叙述中的女性符号，进行的诗化和颠覆性的描写。而在几千年的男性话语中，这样的“笑靥”，仍是历史进程中的祸水、妖媚和梦魇。

写下这两首诗的鱼玄机，时年二十岁左右，直至她被处决夺命，也仅只有二十五岁。

历史上对鱼玄机“杀婢案”已有定论，虽然这定论，建立在寥寥几篇短而不详的八卦传记上(主要是皇甫枚的《三水小牍》)。二十世纪之后，围绕这一悬案而产生的争议和翻案文章，已有很多。二〇〇五年，当我写作《鱼玄机赋》时，只是将主题，放在鱼玄机诗歌中的女性意识这一思考点上，无意去推翻那些定论。我只想从鱼玄机的角度，进行一次想象的推断。这样的推断，同样也建立在“我们只能猜测”——就像当年的文人皇甫枚在《三水小牍》里，“猜测了她和绿翘的对话”这样的一种假设之中。在《鱼玄机赋》中，我假定她是一个“犯罪嫌疑人”，假定绿翘和她都是“冤死的鬼魂”，假定她“心如飞花”，所以“命犯温璋”。这样的假定，当然是今人之眼光。而且，是今人之“无罪推定”的法律眼光。我假定有这样一种眼光，可能穿越时空，带我们去回溯那个时代最独特的女诗人。

时间倒退回公元八六七年，鱼玄机与诗人李亿关系破裂，按孙光宪《北梦琐言》说：“爱衰下山，隶咸宜观为道士”，也就是她所谓“高张艳帜”后不久；皇甫枚在传奇小说集《三水小牍》中这样记述：“忽一日，机为邻院所邀”。回来后，因怀疑婢女绿翘与客人有染，于是：

及夜，张灯扃户，乃命翘入卧内讯之。翘曰：“自执中盥数年，实自检御，令有似是之过，致忤尊意。且某客至款扉，翘隔阖报云：‘练师不在。’客无言策马而去。若云情爱，不蓄于胸襟有年矣，幸练师无疑。”机愈怒，裸而笞百数，但言无之。既委顿，请杯水酹地曰：“练师欲求三清长生之道，而未能忘解珮荐枕之欢，反以沈猜，厚诬贞正，翘今必毙于毒手矣，无天则无所诉，若有，



谁能抑我强魂？誓不蠢蠢于冥冥之中，纵尔淫佚。”言讫，绝于地。

玄机与绿翘的这段对话，被皇甫枚描绘得活灵活现，好似他本人在场。这篇八卦传记，多有可疑。因其行文，如《聊斋志异》般用的是传奇笔法。以此笔法记载晚唐的异闻轶事，还带有少许神怪色彩。但正是这篇文章，将鱼玄机“杀婢”一事，盖棺论定。传至今日，成为鱼玄机“荡妇”“杀人犯”等罪名的“确凿”证据。千百年来，也因此使得鱼玄机的才华，被排斥在正统文学史之外。传奇、流言就这样淹没、遮蔽和改写了一个诗人的双重价值：作为诗人，她拥有的文学价值，以及作为女人，她所应有的人生价值。尽管，从写作开始，鱼玄机在她作品中和她的生活态度上，都在强调这两种价值。但这二者，几乎直接成为她死亡的催化剂。

还是公元八六七年，虽“朝士多为言”，也就是说，当时的大部分知识分子，都为鱼玄机求情，帮她说话（或鸣冤）。但，“至秋，竟戮之”。临死之前，鱼玄机有绝笔之作《句》。从中，我们可以知道，就在这“人之将死”的遗句中，她也并未伏罪。而是想象自己站在道教祭坛上，“焚香”“端简”，把清白的希望，留至上天诸仙。

我的诗作《鱼玄机赋》，正是基于对她作品的细读、揣摩；对她文学意识，女性意识的考究；对她在历经艰辛磨难，仍然持“何必写怨诗”的心理，来假定她“慧不拷银翘”。我不太相信一个写下“自能窥宋玉，何必恨王昌”这样诗句的人，会为一时的醋意，杀死身边朝夕相处的婢女。要知道，在古代，大部分女人，连交朋友的机会都没有。所以，更多的时候，身边的婢女，就是自己的闺蜜。我更愿意相信京兆尹温璋这样的酷吏和早就看不惯鱼玄机言谈举止的朝廷势力，罗列出了“欲加之罪，何患无辞”的罪名；更有皇甫枚这样的对女性加以欲望想象的无聊文人，一厢情愿地编织了一出“杀婢案”。

并非我一人出于女性心理，作此论误人，在《旧唐书》卷十九上，



有本纪第十九，上面也写有“前年寿州刺史温璋为节度使，骄卒素知璋严酷，深负忧疑。”

另外《北梦琐言》也记有：温璋为京兆尹，勇于杀戮，京邑惮之。一日，闻挽铃而不见有人，如此者三，乃一鸦也。尹曰：“是必有人探其雏而来诉耳。”命吏随鸦所在而捕之，其鸦盘旋，引吏至城外树间，果有人探其雏，尚憩树下。吏执送之，府尹以事异于常，乃毙捕雏者。

这样一个凶残暴戾、严刑嗜杀，历史上就将其定位为酷吏的人，对鱼玄机这样的不守妇规的女子，岂能不罗织罪名，以儆他人？

读《三水小牍》，我们也可以从文章中，看出皇甫枚赋予鱼玄机若干欲望和骚动，连与诗人文士的“鸣琴赋诗”，也被认为其中“间以谑浪”；其“一吟一咏”，更被认为是让风流之士“争修饰以求狎”的缘故。盛唐年间的李白，有许多与女冠酬唱应和之作，于是被称为诗仙。而女道士与男诗人的交往酬和，却为她招来杀身之祸，以及“求狎”“倡妇”之类的名声。据说唐朝统治者甚为开明、开放，唐朝社会的思想文化对男女交往也有宽松的尺度。看起来，到了晚唐，“唐政之始衰，而以昏庸相继”，以致皇帝不顾大唐律法条例，亲自下旨处决鱼玄机，此中的含义可想而知。

鱼玄机是中国古代女诗人中，自我意识相当强烈的女性，不甘雌伏，按辛文房的说法是：“其志意激切，使为一男子，必有用之才”。但天不假其愿，“罗衣”掩住了她的雄心壮志，她只能寄情纵怀于诗书之间，在她的《打球作》中，最后两句：“毕竟入门应始了，愿君争取最前筹”。正是她“争取最前筹”的个性和野心，使她写出了中国文学史上，最具女性意识的诗歌。同时，也由于她事事时时都与众不同，也事事时时被社会，被正统思想所不容；以致年轻毙命，至今仍被一误再误地受到多重误读。

在《游崇真观南楼，睹新及第题名处》一诗中，鱼玄机最为旗帜鲜明地表明了自己的女性意识，她对女人的自身才能的重视，对像男人一



样，以一己之“才”谋稻粱的职业生活，她有着一一种自信和向往。对男权压抑女性才华的不平，对女性自身的评估，她的见识和议论，都远远超出了同时期习惯于依附夫君、婚姻、家庭的女性，甚至，超出了同时期及后世那些以写作“娱男人”的才女们。

这里的“自恨”，不像其她古代女诗人一样，并不是对“罗衣”（女性身份）的自卑、自怜，或是“花木兰”情结，而是对科举制度，朝廷政策，女性的政治利益和社会地位，发出的思考和感言。这里的“自恨”是女人的自信和自尊：只要给予女人与男人平等的机会，她们同样可以成为国家栋梁。这在古代女诗人中，几乎没有人敢作如此胆大妄为之想。这与鱼玄机一贯恃才傲物，藐视权贵，忠实自我的个性和思维有关。她认为是“罗衣”遮蔽了“我”的才华，“我”虽志存高远，在现实世界中却毫无希望。“举头空羡”中除了“自恨”，还有一层“不服”（我在诗中虚拟了她的心理）。因为，崇真观上那些中了举的姓名，代表了“十年苦读”，“一朝闻名”的穷学士的野心和身份转换，哪怕他们出身寒微，来自穷乡僻壤，但通过“榜上名”，他们的文学野心和政治野心，都得到了安放。而“游者”“观者”鱼玄机却清楚地知道，这样的身份置换，于己，永无可能。



回文无尽是璇玑

重读苏蕙的《璇玑图》，是因为朋友要与我共同策划一个与织布机有关的艺术作品；当时，我不假思索地说出少年时代有过极深印象的回文诗。因为要用一种非传统的、有当代意识的艺术形式，来表现《璇玑图》；制作一个与当代技术有关的作品。我重读了这个被称为千古绝唱的作品，结果发现了与以前阅读所不同的心得。从中我读到几个关键词：回文诗、闺怨、争宠、织锦、工艺、绝唱。由这一些特殊的关键词，再衍生出一些叙述形式的变体，它们就变成了有关《璇玑图》的新视点。其中较为隐蔽的部分是：一个“千古绝唱”的作品，在文学史和民间传说中的具体处境是不同的。作为个人的苏蕙，她成功了——“千诗织就回文锦，如此阳台暮雨何？”（黄庭坚诗）。以色列取胜的赵阳台输给了锦思绣心的苏若兰；另一方面，作为文学作品的《璇玑图》，其非凡价值与艺术性质，却都成为了她争宠成功的伴随物。没有太多的人，去关注这一区别；也没有太多的人，去关心苏若兰织回文诗的初衷以及织锦过程中对诗的思考，包括对诗的形式、对中国文字的思考。《璇玑图》最成功的是一个传奇事件，而非文学事件。在今天，当我重读《璇玑图》时感觉到，无论怎样去研究，都会觉得从历史、诗人个体、一首被称为“绝唱”的独立作品去解读，我们对《璇玑图》的认识都是不够的。

苏蕙，字若兰。约生于秦王苻坚永兴元年（公元三五七年）。相传若兰容貌秀丽。儿时聪颖过人，是个神童。三岁学画，四岁作诗，五岁抚琴，九岁便学会了织锦。十岁刚过，即可描龙绣凤。据东晋王隐撰著的《晋书》称：“窦滔妻苏氏，善属文。苻坚时为秦州刺史，被徙流沙，



苏氏思之，织锦为回文诗以寄滔，循环宛转以读之，词甚凄切。”与《晋书》的记载相比，武则天在《织锦回文图》之序中记述的故事情节，更加完整，增加了许多细节。据称，苏若兰“性近于急，颇伤嫉妒”，窦滔在别宅置宠姬赵阳台，妙善歌舞。苏若兰得知后，对赵阳台痛加捶辱。窦滔前往襄阳赴任时，“苏氏忿之，不与偕行。滔遂携阳台之任，断其音问。苏氏悔恨自伤，因织锦回文”。窦滔见到回文锦后，“感其妙绝”，于是将赵阳台遣返关中，然后礼迎若兰，两人和好如初。

这个故事越传越奇，时代愈晚，附加的细节越多，后来，增添了赵阳台这个人物，使之成为三角恋的典故。我们先来看这种箴戒功夫的方式，是古代所有怨妇或准怨妇欲使丈夫复水重收所选的最佳策略。用现代人的眼光看，说明在古代，虽“女子无才便是德”。但若女子有才，至少也可以恃才撒娇，恃才傲情，恃才向作为玩物的女性身份挑战。同时，以一种自爱的方式表达自己的情感，也着重强调女性自身的价值。经验来自女人的本能：她因此夺回了自己的地位。这个大团圆的结局，也助长了《璇玑图》的广为流传。据武则天序中所记，苏蕙还著有文词五千余言，但经隋末战乱，全部散落，无存于世。苏若兰的故乡扶风还有织锦巷、繚绫坑，据传是苏蕙织锦时洗锦的地方。从这里也可以看出：在民间，以一个工艺美术者的身份流传于世，使她的诗人身份、艺术家身份被削减了。

当然，回文锦最初就是以图画的形式在民间流传的。原图分别用粉红、绿、白、青、黄五种加以区别。原诗共八百四十字，纵横各二十九字。方阵纵、横、斜、交互、正、反读或退一字、选一字读均可成诗，诗有三、四、五、六、七言不等，不同颜色也有不同读法。比如下面这首：

伤惨怀慕增忧心，堂空惟思咏和音；
藏摧悲声发曲秦，商弦激楚流清琴。



这首诗正读、反读皆成诗句，诗中描述独坐斯人，寂寞抚琴，琴声呜咽如泉，心思激越如风。既有伤怀之意，又有弦外之音。让远方之人闻之惊心。又比如：

寒岁识凋松，真物知终始；
颜衰改华容，仁贤别行士。

这首可回读的五言诗，用岁寒后凋的松柏作譬喻，吐露了她对夫君矢志不移的贞情和对岁月流逝的认知；倒转来读，则可视为自己内心的一种坚定的陈述，同时也想象远方的人也同样地激扬坚韧：

士行别贤仁，容华改衰颜。
始终知真物，松凋知岁寒。

“璇玑图”的841个字，岂止841种读法。朱淑真考据图上有三言、四言、五言和七言回文诗，可周流而读；武则天说图内诗“纵横反复，皆成章句”。明起宗道人将《璇玑图》按颜色分列七图，再按图分诗读出三千七百五十二首；康氏兄弟从第三图内增设一图，又读出四千两百零六首，共计三、四、五、六、七言诗七千九百五十八首。《诗薮》外编卷四亦云：“苏若兰璇玑诗，宛转反复，相生不穷，古今诧为绝唱。”这样一幅深情、玄妙，又要让丈夫回心转意，又要兼顾文学品质，同时还深藏一个魔方式的变幻莫测的语言形式；其中隐藏的千回百转的意韵，不是随便一两篇文章能够阐明的。只有自己去会心嚼味，方能渐悟佳境。要知道，有一千个读者，就有一千首不同阐释的“璇玑”诗。按照中国现在最时髦的说法，它实在是一部穿越时空的奇幻作品。

历代不少才士纷纷模仿“璇玑图”创作诗歌，但最终除了作出一些简单的“回文诗”外，无人突破苏蕙的天才构想。于是有人指责璇玑图



“迁就成句，殊多勉强”，或仅仅将它视为一种形式的东西。但这样巧夺天工的排列组合，其智慧仍是惊人的。何况图中每首诗的语句节奏，对仗都能达到工整，韵律也足够和谐。表达的情意，更是首首真切。

回文诗虽然是一种杂体诗，但在中国文学艺术史上，却占有特殊地位。研究它的人世代不绝，论《璇玑图》者更多。但以武则天记叙最为详细，影响最大。武则天当权执政后，于“听政之暇，留心坟典，散帙之次，偶见斯图，因述若兰之才，复美连波之悔过”，于是撰有《织锦回文记》。对《璇玑图》的具体解读，则以清时《镜花缘》最细致。《镜花缘》中所论及的《璇玑图》，是文学史上对其文学价值最为肯定和推崇的。且作者李汝珍假借书中才女史幽探、哀萃芳之手，将《璇玑图》中的诗作了非常详尽的解读。对考据《璇玑图》的后人受益非浅。也使世人对其中诗句有了更深入的认识。书中人物小山道：“苏氏以闺中弱质，意欲感悟其夫，一旦以精意聚于八百言中，上陈天道，下悉人情，中稽物理，旁引广譬，兴寄超远，此等奇巧，真为千古绝唱，今得太后制序，已可流传不朽，又得史氏、哀氏两个才女，寻其脉络，疏其神髓，绎出诗句，竟可盈千累万，使苏氏当日制图一片巧思，昭然在目，殆无余恨”。书中又借才女唐敏之口谈论此图对武则天的影响。唐敏道：“太后自见此图，十分喜受。因思如今天下之大，人物之广，其深闺绣阁能文之女，固不能如苏蕙超今迈古之妙，但多才多艺如史幽探、哀萃芳之类，自复不少。设俱湮没无闻，岂不可惜？因存这个爱才念头，日与延臣酌议，欲今天下才女俱赴廷试，以文之高下，定以等第，赐与才女匾额，准其父母冠带荣身。不独鼓励人才，为天下有才之女增许多光耀，亦是千秋佳话。因谕部臣议定条款，即于前次所颁覃恩十二条之外，续添考才女恩诏一条。”

在《镜花缘》中，武则天感念苏蕙之才，于是续添女科。这是作为女皇帝的她，对才女的另眼相看。事实上，妇女在历史中，由于其地位限制，根本上无法与男性享受同样的权利：博取功名，参与时政，成为



国家栋梁。只能在《镜花缘》这样具有女性乌托邦性质的幻想小说中，女性才有可能在一个超现实的语境中，过把“科举”瘾。有人作诗曰：“聪明男子做公卿，女子聪明不出身，若许裙钗应科举，女儿那见逊公卿。”但现实中的事实却是，女人在几千年的历史过程中，其实是没有机会博取功名、建功立业的。所以才女鱼玄机登楼观望到新科及第的题名时，写下如此感慨万千的诗：“自恨罗衣掩诗句，举头空羡榜中名”。事实上，武则天因为自身的性别身份，因而才对女性潜质青眼相加。而在历朝历代，“女子无才便是德”这样的社会价值观，一直笼罩着女性。

《璇玑图》虽然其诗其义难以为人所解，《璇玑图》的故事，却像历史上那些才子佳人的传说一样脍炙人口。故事和传奇中的苏蕙，被过分地突出了儿女私情，深深陷入家庭纠葛之中，使得其人其文都成为“闺怨”的象征，被文学作品时时引用。武则天曾指出：“锦字回文，盛见传写，是近代闺怨之宗。”数不胜数的诗人运用这个典故表述闺怨。璇玑回文诗的“闺怨”形像几乎就盖棺论定了，其中的文学和艺术价值似乎也被局限了。窦巩《从军别家》一诗最为说明问题症结：“自笑儒生着战袍，书斋壁上挂弓刀。如今便是征人妇，好织回文寄窦滔。”从这首诗里可以看出一种话语视角：男妆从戎也罢，女工回文也罢，都是女性身份的一个表演。在男性对女性的期待目光中，它们都类似“妆罢低头问夫婿，画眉深浅入时无？”这样的一种可爱。

《璇玑图》虽然民间流传广泛，但它在中国正统文学史上的地位，还有待进一步认定。究其原因，《璇玑图》一直被正统的文学史认为：一，其回文形式带有文字游戏性质，不够主流、不够庄重，不属于宏大叙事的题材。其内容被传说、规定为“情诗八千”，文学价值也被局限在感化其夫回心转意这样的箴劝诗上了。二，《璇玑图》其织诗于锦的方法，更接近民间工艺，而非文学形式。织诗于锦，与研墨题书相比，更带有闺阁气、私密性、女红织作样式。在那个时代，也意味着民间、通俗的口味，二者都是不登正统大雅之堂而流于市井之形式，这是不为上层社会



所推崇的。最早的《晋代才女书》将它置于“织作”一部，实际上也相当忽略其文学价值。苏蕙织字成锦的技艺，对研究纺织史、服装史都有特殊意义：《璇玑图》是中国织锦史上第一次用文字织成的锦（据称）。更何况她最早将诗歌、诗歌形式与手工艺结合在一起。《璇玑图》将八百多字织在八寸见方的锦上，而且“点画无缺”，又“五采相宜，莹心耀目”，论其技艺，在当时确实是一个了不起的创举。但更重要的是她在观念和意识上，尝试将中国文字中最复杂的部分，用一种最复杂的方式充分表达出来。如果我们从后现代艺术史的角度来看，璇玑图更是有着超前的前卫意识，本身就是一个前无古人、后无来者的行为艺术。可以说，她是第一个开启女性艺术图像并将高尚艺术和通俗艺术合为一体的最早的实践者。相对于现代美术史中美国女艺术家朱迪·芝加哥集刺绣、图画、陶艺于一体的杰作《晚宴》。苏蕙的璇玑图早了若干个世纪。《晚宴》利用女性工艺艺术挑战现代艺术的既定美学价值，由此改变了女性艺术在世界范围内的传统格局；而《璇玑图》的艺术实践，出自内心，顺其自然且在意识上又超前领先。

在当代艺术中，有许多艺术家将文字作为材料，去探寻文字的终极意义。他们的作品，将中国文字的结构与外形表现为一种抽象的视觉艺术，而文字的意义却被去除、消解。从这一角度去审视《璇玑图》，它则在另一个极端上，依靠汉字的特殊性，重新编码，设置汉字与汉字之间的识读和序列关系，探求和证实了中国文字可能衍生的无穷意义。围绕文字这样一种质材，从古到今的艺术家都在寻找它的边界。也许没有任何一种文字，能够象中国文字那样能够自体变异、相克相生。任何拼音文字都难以承载如此复杂、多变的语义。在今天，电脑输入方式也正在改变中国文字的命运。按键输入、拼音输入是否正在改变中国文字的DNA？这是一个重大的问题。一九九九年当我开始用电脑写作时，欧阳江河曾说：这下糟了，我再也找不到她信中那种由错误构成的美了。他指的是我老是把竹字头的字写成草字头，并说：往后这种芳草凄凄的



错误再也不会有了。但是他并没完全说对。汉语言在近百年来经历了前所未有的嬗变，从繁体字一路简化至今天，五笔输入方式的纪律性，肯定改变了类似于我过去那种“芳草凄凄”的字形上的错误；但全拼输入却产生的是快速聊天时那种将错就错的错语言。全球化的背景必然会扁平化到汉文字，网络的“敲击”力量，也在更新着文字的外延。据称网上已在流行后现代语言：“就是那种说的人不懂，听的人也不懂”的文字。古代的前现代和现在的后现代是否从两个通向极点的方向出发，都重估和发现了汉字未被开采的资源。这样的变化是要继续保持中国传统文化的延续，传承汉字语言的基因？还是打乱、拆散、重组汉字语言？其终极目标是穷尽汉字可能宽广到无限的能力？还是最终将汉字表意的功能无情抛弃？若干年后见分晓。

回到与朋友一起策划的《璇玑图》方案，按我的想法，在今天高科技的时代，它岂止上千种解读方式？借助电脑程序，多媒体制作，各种文字输入方式，恐怕真的能够让《璇玑图》循环往复、生生不息。如果能有一个电子触摸屏，也许每个人还能按照自己的想法、自己的趣味、自己对诗歌的理解，任意地去分句列式，肆意组合，其结果将会给每一个参与者提供无尽的思绪。可惜的是，由于各种技术原因，这些想法都未能实现，而最终只会作成一个大型的装置作品。而《璇玑图》的内容，其中活跃千年的天机玄语，仍然留在纸上。所有的构思和设计，都只能成为今人对古人的一脉遥想。

在当代，个人的微观观点和宏观的宇宙视点；高雅文化和通俗文化；性别和去性别化这样的一些概念，已不再是文学和艺术作品高低优劣之判断。进入二十一世纪，后现代工业社会的特征消解和模糊了艺术和生活的界限。所以，苏蕙的璇玑图如果放在今天来看，是一种带有文学性质的可视艺术，同时也是带有视觉效果的文学作品。通过其“庸常表现”的织锦方式（正统文学和正统书画所不屑的表现），表达了一种独特的女性创作想象。这样的一种创作想象来自女性情感，也来自女性自



身观察和感悟世界的视点。是与男性创作想象完全不同的一种审美体系。所以从古至今,《璇玑图》都会是一个独立于文学史之外的一个文学事件。是一个历久弥新的个人独白,也是历史概念中一个游移出来的片断。从高雅文学、大众文学、社会学和女性主义等多个方面入手去读它,都可以解读出不同层面的内容。如果不是从一种非文学、非历史、非标准的角度出发,很难领悟这样一部作品的精神实质和玄妙形式。“徘徊宛转,自为语言;非我佳人,实则难解。”苏蕙本人在千年前就认识到了这一点。当时和现在,包括以后,《璇玑图》都并不在意别人的评判和解释,它有它自己的存在价值;它有自己的轨道和经纬。虽经千载而自在运行;虽有大气层遮蔽,有时会看不清楚,但岁月递增,自然变迁,大气层会日益稀薄,星辰却比以往任何时候更璀璨夺目。

写于二〇〇六年



我们都是男/女性？

女艺术家都经历过这样的时刻：当你写出了或画出了或做出了让别人吃惊和认同的作品时，往往会获得这样的“高度”评价：“这画好得你不知道是一个女人画的”；“你的文风好像男人”；“你超越了女性的范畴”。

这些来自惯性思维的男性话语，实在是女艺术家的噩梦。它的背后（也许连评论者本人也未意识到潜意识深处的这种歧视）的涵义是：女性的智慧是矮人一等的，你现在是矮人中的高人，很快就会脱离这种状态了。正是这种矮人一等的雌性艺术的处境，使得许多女艺术家产生自我的焦虑，没有勇气面对自身的女性气质，下意识地认为作品“像男的”是一种最高境界（至少也要是“中性的”）。

女艺术家都为与奥姬芙相同的问题而困扰：“我对于别人总是把我看成‘女艺术家’而非‘艺术家’这件事一直感到苦恼。”这样的焦虑肯定是有来由的。奥姬芙进一步说道：“当一个女人唱歌时，别人不会期望她唱得像一个男的。但是当个女画家画了什么与男人不同的东西，他们就会说‘哦，那不过是个女人画的画而已，她成不了什么气候’。”

正是因为这样一种压力与焦虑，后来被称为“美国女性艺术之后”的奥姬芙，一直拒绝与女性主义艺术联盟。也正是这样的压力和焦虑，促使她在画了一系列的超大花卉（被定名为具有“女性气质”的代表作品）之后，转身去画纽约。她后来说：所有的男性都反对她画这个题材。他们说“连男画家都画不好这个题材”。奥姬芙没有理会这些话，她画了《月亮照耀下的纽约》。这幅画参加了她的个展和其它的展览。最后，作



品大获好评，而且立即被艺术市场认可。

许多女性作者也与奥姬芙一样，不愿意基于性别差异被划分到“女艺术家”这个限定中（尽管这个事实并不说明她们排斥和厌倦女性主义）。她们感到“女艺术家”和“女性艺术”这样的词汇含有一种微妙的歧视因素，并且，大大地妨碍了她们作品得到更深入更广阔的评判和发展。或者说，她们感到被置于普遍状况之外的一种孤立的对待。有时候为了突破这样的限定，她们会竭力抹去自身和作品的性别色彩。正是这样一种对自我的遮蔽，使得一些女艺术家在艺术创作中，不由自主地扮演花木兰角色，或者寻求一种雌雄同体的障眼法。

上一世纪中期的女艺术家李·克雷斯纳，被自己的社会处境所扰（无论她怎样努力，她都是著名艺术家波洛克的妻子，她的作品都会被掩盖在丈夫的光芒之下）。始终被当作某人的小女人使她后期在自己的作品上签名为“L.K”，也许她正是基于这样一种障眼法，来抗拒对波洛克太太这样一种身份的限定。她至少用了二十五年的时间来“走出波洛克的阴影”，找回真正的自我。克雷斯纳做的努力，在许多年里都面临颇大的难度：既要在相同的领域里拉开与著名的艺术家丈夫波洛克的距离，又要使这一距离不至于被划入女性艺术的领域。其方法之一是开始使用一种中性的签名或拒不签名，以免被别人认为“是个女人的作品”。方法之二与奥姬芙相同，拒绝加入女艺术家的联展（时至今日，这都是许多女艺术家排斥性别划分的一种反抗方式）。为此她甚至毁掉了自己个展上的作品，以期彻底地抹杀自己。以免被排除出与男艺术家并驾齐驱之列。

如果我们看看艺术和文学史上少数“幸存者”的状况，就会发现以上两种方法屡试不爽，叫作：古有花木兰，今有女艺术家。从小说家乔治·桑到维多利亚时期的女画家罗莎·本荷，从革命者秋瑾再到抽象画家克雷斯纳。外表和内心的女扮男装，都表明了她们心比天高却身为女性的尴尬处境。为了进入男性艺术圈和男性艺术史，为了与具有创造性



的男人实现精神对话，为了实现理想的两性平等，必得先使自己变成一个卧底角色。放弃自己的女性特征，以求与男性平起平坐。

维多利亚时期女画家罗莎·本荷所画的《马市》，是女画家中少有的表现男性世界的作品。为了配合和进入这个男性世界，她本人也作男装打扮。在她的《栖息之所的王者之风》中，她更是表现雄性动物世界中的强者力量。通过对动物的描绘她寻求独立、自由和个人特色，寻求一种与传统女性角色不同的革命性的身份。在那个时代，这一切却只能表现成一种“男性化”的装扮和表达，一种竭力与社会规范的女性气质相反的特殊性（基于同样的目的，乔治·桑也采取了这样的掩护角色）。她以此来摒弃那些会束缚住她的社会性制约。为此她失去了自己的一部分，而且被评论为“伪装男人”（因为按照传统的艺术定义，认为所有强有力的表达都属于男性化）。

与罗莎·本荷有相同旨趣的是中国老一代革命者兼女画家何香凝的中国画。作为坚定的女革命者，何香凝的画表现了她的革命生涯对她的艺术的影响。她的作品首先表达的是革命情怀，自强精神。因此她的作品也是摒弃女性气质，用造型严谨和精到雄健的笔法，去描画轩宇威猛的狮子、老虎，或是寓意高洁的苍松、寒梅等。以此寄寓她的革命之心和爱国之情。作为中国民族解放运动最早的参与者，何香凝追求独立自主和与男性平等对话的意识，在她的作品中是一脉相承的。

最糟糕的境遇和暧昧的身份认同一直伴随着女艺术家：当你被贴上“女性气质”标签时，你就被归类于次一等的女性艺术中，这时类似于奥姬芙的焦虑产生了。你开始竭力抹杀自己的女性特征，强调中性的表现；当你表现出超性别或男性气质时，另一种焦虑开始折磨你：你正在变成男性气质的赝品，一个“无性”的艺术家。更进一步的暗示就是，一个“无性”的女人。于是，你开始强调自己艺术尤其是生活中的“真正”的女性气质。

男性的他者眼光既欣赏你的女性气质，又自觉或不自觉地贬低它。



女性既想超越“被看”的位置，又恐惧因表达女性意识而再次落入被规定的地位。我们随着他者的眼光变得游移不定，无所适从。这个问题从一九五一年克雷斯纳的个展直到这个世纪初的女性艺术展，并没有发生太大的改变。前不久看见国内一家艺术杂志上，一位男性艺术家在称赞他所欣赏的一位女艺术家时说：“最高明的理论家也很难从她的画中读出‘女性特征’和‘性别问题’”。不管这位女艺术家的初衷是否是如他所说：为了不往女性艺术这个话题上“凑热闹”，但这位评论家似乎已然将“女性特征”和“性别问题”视为一个低一等的艺术话题。

在最近接受的一个访谈中，我接触到同样的问题。一位男性诗人说女诗人都是靠写女性主题立身扬名的。因此女性诗歌的成立是依附男性话语权的。这个采访也谈到男诗人称赞女诗人写得好的时候，就说她写得不像女诗人。这些意思都透着女性主题的诗歌是次等的诗，不像男人的诗就不是好诗。因此，回到这个问题上，过去的女诗人写女性主题，是因为没有话语权。那么，如果有了话语权，我们就可以像男人那样写诗了，也就是说，写真正的“好诗”了？

这就像加拿大女作家阿特伍德在《自相矛盾和进退两难：妇女作为作家》中提到的“女画家征状”，她在一九六〇年时，听一位男画家这样说到对女画家的态度：“当她画得不错时，我们称她为画家，当她画得不好时，我们称她为女画家”。

由此想起来花木兰立功受封是因为她女扮男装，圣女贞德以女人之身去打仗，就只有被烧死了。这个问题对这个世纪的中国女诗人和女艺术家是否仍是个新问题？

四十多年过去了，在中国，我仍然听到类似阿特伍德提到的来自男性话语的评价和称赞。因此高明的女艺术家似乎也一直在试图摒弃女性气质，但有时又不得不利用它。上世纪九十年代以降，不只是女艺术家，包括女性艺术史研究者或女性艺评家，都忌讳使用“女权主义”这一符号（作为折衷，也作为正名，现在普遍称为“女性主义”）。在一个仍



然以男性利益为主导的社会，当一个女权主义者意味着这样一种勇气：有时你会被妖魔化为“无性的男人婆”这样一个人人害怕沾边的称呼。所以，“没有必要针锋相对”和“对事不对人（男人）”的女性观，是具有本土特色的策略。虽然无奈，却也有效，至少可以保证我们（女性艺术）不会自绝于男性社会（这个男性社会不仅仅是指男性，包括被男性意识所左右的女性）。

因此，在艺术中看不出性别，在生活中具有“女性气质”，这样的身份认同也许就此成为中国女性艺术家的美梦。

女性艺术的前驱者之一路易斯·布尔乔亚曾经说：“从某方面来说，我们都是男/女性（Male/Female）”。道出了女性艺术家雌雄同体的渴望。

男性审美中心从古到今，从东到西都把“伟大”的艺术定义为宏大、理性、形而上和气势磅礴。感性的、纤弱的、个人特性的女性气质被视为艺术中次一等的标准。我们可以比较一下罗丹和卡密尔对雕塑的不同理解：卡密尔的观点是“在艺术中，最为重要的是准确地表达运动”。而罗丹认为：“运动的重要性仅仅是次要的”，最重要的是物体本身以及它的比例。卡密尔的观念是自文艺复兴以来，所有艺术大师最不关心的问题（在当代，这个问题显然早已被颠覆，卡密尔的悲剧也在于她早生了一个时代）。而罗丹的观点是传统雕塑已成定论的美学准则，任何试图超越这种准则的努力在当时都是徒劳的。为此卡密尔付诸一生心血的作品，不被当时的主流美学势力所看重。有些艰苦创作出来的作品如被认可，又会被不公平地算在罗丹的账上。正是这样的标准和十九世纪女艺术家的窘迫处境，让一个才华卓越的女性，最终被关进疯人院。

就像我曾经在《当男权遇到女权》一文中所说：“说到底，伟大的标准已被拟定，而且作为文化惯性，多年来已被当作约定俗成的准则被接受。因此，在这一固有的权力空间之外的女性艺术，也就天经地义地被置之于外了”。这样的惯性标准的确会左右女艺术家的艺术观，使得较



具野心的女艺术家在创作时，不得不面临着遮蔽自我，以期与高等级的艺术融合的意识。

从约六二八至七二八年前的希腊女诗人萨福开始，女性就在追求自身的主体性，女性艺术的历史虽然短暂，但在近几十年中，已有了极丰富的成就。而男性巨大的艺术传统虽然已有改变，但仍在挥之不去的影响着世界。女性艺术如若没有足够的力量和信心来重新构建一部新的（蕴含着新的“伟大”含义的）艺术史，若没有深具当代性的度量标准，则女艺术家的发展方向仍会始终处于这两种摇摆的角色中：刻意追求差异性的女性气质和实现“雌雄同体”的角色转换。

当然，男性从生下来就没有这方面的焦虑，也就不会有对“性别”问题的认识。一位资深艺评家这样说：“我们是艺术家，天生下来也许是男性，也许是女性，但是这性别和成为艺术家是毫无关联的”。如果我是男性，我会认为这句话说得万分正确。但是我是女性，从我身处的环境和我们面对的现实出发，我对这句话感到疑惑。



第三辑 回顾与前瞻

回顾与前瞻：新诗写作的问题与可能性

——关于长诗《随黄公望游富春山》的对谈

商伟 翟永明 冷霜

冷霜：大家晚上好，谢谢两位老师。首先我交代一下今天这个活动的缘起。我记得四年前还是五年前，就在这里曾举办过一个《今天》杂志“飘风专辑”的讨论，我也参加了。那期“飘风专辑”刊发了翟永明女士当时还没有最后完成的《随黄公望游富春山》选节，我读了之后觉得这首长诗应该是翟永明比较重要的近作，因为还没有写完，所以我也很期待看到它完成后的样子。

后来我又读到商伟教授写的关于这首长诗的长篇评论，这个评论我读过之后非常惊讶，因为我以前只知道商伟教授是做古典文学研究的，但在那篇长文中，可以看到他不仅对翟永明这首长诗做出了非常细致、非常精到的细读，而且他对中国新诗的历史和新诗的一些理论问题也有非常清晰的了解，在文章中也展开了关于新诗与古典诗歌资源的非常深入的讨论，这可以说构成我们今天这次讨论的基础。

商伟教授的这篇文章，虽然篇幅已经相当长，但是在我读来仍然有一种意犹未尽、余音袅袅的感觉，还有一些问题似乎是留待进一步展开的，今天这个活动恰好也为我们提供了这样一个延伸讨论的机会。

翟永明女士的这首长诗，包含了她多年来对当代文化以及她近年非常关注的中国传统书画的思考，也包括诗歌本身的思考，这些包含在作品之中的思考正好和商伟教授已经展开的思考构成了进一步对话的起点。



我很荣幸作为今天对谈的主持，也希望这个对谈能够通过我们的共同参与，让对相关问题的认识有一个更加深入的进展。我就先说到这里，下面我们先请商伟教授谈一谈，您最初为什么会在这首长诗产生评论的意愿，您写这篇文章的缘起。

商伟：好吧，那我先简单地说几句。今天很高兴，作者本人在场，有问题大家可以直接向她请教。翟永明写这首长诗之前，我跟她可能只见过两面。读过她的一些作品，但不是很多。有一次在刘禾家里他们跟我说，你应该看看这首诗。晚上回去一读，我觉得很惊讶，这个时代有人这样写一首诗。

我在文章里也说了，对这首诗我的印象就是：这是一首“关于诗的诗”。它有一个后设的视野，在诗里不断地提什么是现代诗，在我们今天这个时代怎么写现代诗。还有现代诗跟古典诗歌的关系——现代诗是音乐的、流动性的，而古典诗歌是建筑性的。这些问题在中国新诗史上不断提出，像闻一多等人对此有很多论述。同时，现代诗该怎么写，怎么读，是不是还有人读，现代诗应该怎么来呈现自己？在一个多媒体的时代，是否可以把它搬上多媒体的戏台，或者，究竟是朗诵呢还是默读？

这是一首长诗，它有这个幅度，有这个容量，使它获得了一个后设视野来反省新诗的历史上反复遭遇的问题，同时也反省自己面临的情境，所做的选择，例如，新诗如何处理自己与传统诗歌的关系，怎么自我定位，当下如何自处。此外，长诗该怎么写，结构的动力来自哪里，还有局部的穿插，前后的呼应，都是作者不断揣摩的问题。所以我觉得借着评论这首诗，可以对新诗，新诗的历史，及其所遭遇的很多问题，做一次回顾。这是我最初的一个动机。

这首诗并没有直接处理这些问题，它从黄公望的《富春山居图》写起。在我们这个“读图时代”，怎么来读传统的文人山水画？这个问题看起来涉及媒介，即不同的艺术样式，实际上背后是一个更大的问题。因



为我们当下生活在一个“读图时代”，也就是说，“读图”构成了我们这个“时代”的一种基本的生存方式，塑造了我们的生存状态。

“读图时代”是一个全新的时代，以致于我们随时都生活在自己创造出来的一个虚拟世界里，而这是人类历史上前所未有的经验。我读她的诗，发现她在写进入黄公望的图像世界之前，穿插很多网吧的场景，年轻人在那个虚拟世界里面享受一种没有重量的翱翔，在那里“坐地日行八万里”。这样的“读图时代”的经验我们怎么来分析，怎么来理解？事实上很多的学者都是以此为契机对我们当代社会做出一个批评，就是作为一个描述者，这样一个读图的视角可以帮助我们了解我们现在生存的基本状态。

从积极的方面说，你现在没有不能去的地方，你可以虚拟任何一个通过图像呈现出来的世界，这个世界是对每个人开放的，因为图绘的语言是一种世界性的、普遍的语言，不识字你也可以读懂图像。从批评的角度看，那就是我们创造了一种戏剧式的景观，我们每一个人都是它的消费者，好像你在操控它，实际上你是被它操控，你是一个受众，一个被动的消费者。

真正的问题在于，我们的视觉经验、敏感性和感受方式都已经在相当的程度被现代媒介，被当下的消费主义所依赖并反过来创造出来的社会关系所塑造了。在这个历史情境下，回顾中国传统的文人画如《富春山居图》，我们怎么去接近它，能否克服时间的距离，找到进入的方式，这既是一个挑战，也与我们当下这个读图时代的视觉经验，形成了非常戏剧性的对比。同是读图，但读图的经验却全然不同。那么，为什么我们要回到黄公望的《富春山居图》？我们怎样来读这幅图画？读图在这里对我们究竟意味着什么？为什么要从这儿开始，进入与传统文化对话的主题？我想是不是请翟永明自己来说一说，为什么从这幅图画写起。

翟永明：我本来只想成为一个提问者，可以对商伟有多一些提问。



因为我读了他的文章后，非常喜欢，而且对我很有启发。

昨天，我在一个艺术家的聚会上碰到一位艺术家，他跟我聊起这首长诗。他在上世纪八十年代的时候，因为特别喜欢《富春山居图》，沿着富春江走过一次。回来以后，用艺术家的方法，用跟古代文人画完全不一样的思维方式和不同材质，做了一个艺术作品。后来，他一直在对这个作品做一些补充；或是换一些材质，或是做一些矫正、补充。所以，《富春山居图》这样一个经典作品，不仅仅是启发艺术家，也启发像我这样的诗人。我们从经典的作品里面，读到不同的东西；艺术家也许从视觉上而诗人，作家，则是从另外的维度上。

具体到中国传统绘画对我的启发，应该从上世纪八十年代说起。那时，我对在新诗的写作里面，怎样去挖掘传统的文化资源很有兴趣；曾在组诗中做过一点尝试，但这种尝试，只是临时和比较随意的。一九九〇年我到美国去以后，在大都会博物馆第一次看到了中国传统绘画的原作。之前在八十年代，其实我们看不到任何艺术作品的原作，故宫那时也没展出过。有时在印刷品上看到，都是质量很差的。所以在都会博物馆看到中国古典绘画，对我的震撼相当大，可以说如醍醐灌顶。当时我才知道以前对我们的传统绘画完全不了解，但是它却是那么有生命力。回到中国以后，这么多年我一直持续在关注传统绘画。

当然在国外，观看方式是不一样的。比如长卷，它是被放在很长的玻璃柜里面，是用一种西方的展览方式来呈现的。二〇一二年在一个朋友家里，他给我看了一副高仿版的长卷。他给我展示在古代观赏长卷的方式：很少的几个观众在一起欣赏，一边观画一边展开；一边展开，另一边就卷起来。一点一点的、非常缓慢、游动的观看方式。

我当时特别有感觉，我想在古代，艺术家与观众的关系更像知音，他们的创作与交流，与我们完全不同。随着画幅的展开，我移动目光去追随和观看时，好像一下进入了这幅画，好像跟随着黄公望，变成了画中的那些小人儿，“卧游”或者是“神游”富春山。我当时就想“我要写一



首诗，题目就叫《随黄公望游富春山》”。从那时起，我开始写这首诗。当时，我觉得写这首诗在容量上，要跟长卷相对应。至于在长诗中表达我对诗歌、对时代、对传统文化的看法，则是后来在写作过程中一步步进入的。

冷霜：翟姐的诗里展开的空间对批评家来说确实有很多可以生发讨论的点，正如您刚才所说，在这首诗里存在着很多重对照关系：黄公望的富春山，和我们今天游历富春山的经验构成的对照，黄公望的画作提供的独特观视经验和我们在当代这样一个景观时代的图像视觉经验的对照，这些，都被您以一种不动声色的方式勾勒了出来。而在这些对照关系里，最内在的一个层次就是这首长诗本身和黄公望的长卷之间构成的对照。

我读这首诗时想到，从上世纪八十年代开始，翟姐就有很多诗是以组诗的方式构造的，像《静安庄》《女人》，九十年代以后的《十四首素歌》等，而这首长诗跟您过去的组诗在写法和构造上是很不一样的。我自己的阅读感觉是，这首长诗在结构上更具开放性，比如其中有一些插入的部分，这些插入的部分和写作过程中发生的一些事件有关，显然不是出于写作开始之前的设计，这种写法在我读过的长诗里是很少见的，我觉得可以说是一种“艺高人胆大”的创格。

所以我很想知道，在您打算写这首诗时，对这首长诗预先有什么样的构想？在写作过程中又有哪些和您过去写作不同的经验？您对长诗这种形式有怎样的认识和思考？

翟永明：不是“艺高人胆大”，是“无知者无畏”吧。我学的是工科，没有比较理论地学习文科。以前经常会为没去读中文系遗憾，但可能读了中文系就不一定像现在这样写。我写作的时候比较不受束缚，有的时候不考虑那么多。

比如，当代诗人都比较忌讳用到成语，或者说刚才谈到的押韵。但上世纪八十年代的时候我曾经写过一首诗，里面用了三十六个成语。



用成语从头到尾写下来。我当成一种实验，尝试像成语这样所谓的陈词滥调，把它作为写诗的材料，可不可以？因为成语也算是汉语言里最符号化、最规范化的一个特点吧，大部分人在说成语时，并不会想到它的来历，而是脱口而出。但是成语背后，其实是有汉语言文化最深厚的背景。这些尝试都是基于想要激活这些陈词滥调，使之产生一些新的能量与新意。让新诗里有一些不一样的东西。押韵也是如此。当然，这也是许多当代诗人很警惕的地方，一个诗人朋友就此还含蓄地批评过我。

我写《随黄公望游富春山》，希望尽可能多的容纳我对诗歌的各种想法。为了这一点，就得对形式有所突破；其次如果主题仅仅局限于“怀旧”，回到那个时代去描绘那个久远的时代，也没有什么意义。所以在这个过程中，要把我们所处时代的问题，今天发生的事情，我自己的写作，都融合在一起。因此在结构上，我也参考了黄公望，他用的散点透视、他用了三四年的时间；其间他不断出游，回来再接着画；不断地补充，添加，把新的经验填充进去。我的写作更像一种往返的“穿越”，随黄公望回到古时的场景，返回来观看的是当代的场景。这是一个大的结构，不是线性的，更像是一种建筑结构；有材质的选择、有功能的考虑、有空间的分配。接下来的写作就自然随意了，会跟我写作时发生的一切都产生关联。我在诗中既写到现实中的发生的事件，比如怀念女诗人马雁的逝世；也有参与了女建筑师扎哈·哈迪德的望京开幕式时的随想；在戏剧导演陈思安排练同名戏剧时引发的与演员的对话，等等。这些时代的律动会像绘画的笔墨一样，在诗里随时挥洒、点染。

冷霜：在商伟老师的文章中也特别谈到这首长诗给我们带来的思考，就是说长诗是我们这个时代应该去探索的一种诗体，因为面对着今天这样一个复杂的、正在发生种种巨大的变化的时代，长诗这种形式相对于短诗来说更有包容性。

就我所了解的当代诗发展的状况，这些年的确出现了越来越多的长诗作品，也有专门的“长诗奖”来奖励长诗的创作，我想这跟当代诗歌创



作经验和技艺的积累有关系，远的不说，上世纪八十年代以来经过三十多年写作的经验积累，很多持续写作的诗人开始有能力采用更大的结构、选择更大的视角来进行创作。但是另一方面，我们又正在面临一个碎片化阅读的时代，我们的阅读文化正在经受着非常剧烈的冲击，这对长诗写作的必要性是否也构成了某种挑战？

另外，长诗和短诗相比更考验诗人的结构能力，但这个结构能力又并不单纯只是一个诗歌技艺的问题，相对于短诗而言，长诗更直接面对一个时代的思想和价值状况，并要求诗人对这种思想和价值状况有一种总体性、整全性的把握能力，而这种把握能力在形式层面也就体现为结构能力，我想请商伟老师谈谈，您怎么看待长诗写作在当代的必要性和长诗的形式？

商伟：这是一个非常复杂的问题。我写了文章以后有人说现在短诗都没人读，还有人读长诗吗？这确实是一个问题，我打算分两个部分来谈。

第一部分就像刚才翟永明讲的，她写的是往返于古今，先从我们今天网吧的“读图时代”的经验写起，然后跟随黄公望进入《富春山居图》。可能有的人会觉得，《富春山居图》已经是一个商标了，但是我想写诗的时候这件事还没有“热”起来。现在当然是“热”得不行了，谁都拿它做广告。

从观览这幅长卷入手，形成了她的长诗的结构，也就是根据这个长卷的绘画形式来寻找诗歌艺术的对应形式。通过散点透视，“一步一景”这样展开，但这中间有一个时间的跨度，需要跨越古今之间的无形障碍，然后才谈得上出入画面内外。所以，入画之旅是在这样一个时空交叠的复杂结构里面展开的，跟长卷形成了对话。

我想这里面有一个非常有意思的现象，那就是不管你是不是自觉，面对文人的山水画，尤其是《富春山居图》这样的宏大创制，你实际上是把它视为中国传统文人文化的一个切入口。所谓的古典“文人山水画”不



只是图画而已，它跟书写中心的传统密切相关，它们拥有共同的意象系统，它们分享用典、出处，背后是文人文化的一个完整、庞大的体系。所以我觉得，你在这里写得很好，好几次试图接近这幅《富春山居图》，但是都失败了，因为不断有各种干扰。这个经验我想大家都非常熟悉：我们今天的注意力都非常短暂，很难做到长时间的、百分之百的投入。突然手机响了，“我想打电话到北京”，过一会儿又说：“我想喝杯黑咖啡”。更有意思的是，你在描写这一“穿越”时空之旅时，使用的语汇让我觉得是在经历“潜水”或者星际旅行。在海底沉潜或天际飞翔时，我们会感受到水和空气的巨大压力，时空的距离随着穿越的速度而浓缩、凝聚、变形，双眼也因此需要重新聚焦。这是一次跨国限的旅行，需要经历身体和心理上的双重调整，才有可能适应。所以，接近和介入黄公望的《富春山居图》是一次征服时空距离的历险，哪里像商业广告拍卖的那样来得轻松愉快，轻而易举？这样的读图经验是對抗性的，针对的恰恰是我们今天的碎片化“读图时代”的问题。这是对我们当下“读图时代”的一个校正，也是对它的一次拯救，这是我的一个理解。

无论是从“读图时代”来理解我们当下的存在的方式，还是说从《富春山居图》找到一个进入整个传统文化的入口，我觉得背后涉及的问题都非常之大，好在有了这个切入点，就变得非常具体，而不流于抽象，或泛泛而论。尽管可以说我们是传统的后继者，但我们并不具有天然的继承权。继承权需要去争取。

黄公望的图像世界对我们来说是一个异己的世界，是一个失落的家园，就像你诗里说的，是一个“不可抵达的昨日”。无论是时间还是空间都有一个距离，你必须克服这个距离，这就是为什么这首诗写到那么长。她不断努力，通过一种仪式化的努力，要平心静气，要气沉丹田，要收视反听，必须要进行一种身心的修炼，然后才有可能开始这样一个旅程。

这里面不断写到的想要接近的这个遥远的图像世界，实际上是一个



文人文化的最高理想的象征。长卷不只是一个观画的形式，它也是带入观众的一种设置，为他们允诺了一种可卧、可游、可居的体验。这意味着你可以在大自然的图像世界中为自己创造一个家园，让你感到宾至如归，获得一种归属感。在自己的家里，你可以完全放松，卸下面具。但这个家园并没有摆在那里，等着我们回归。也就是说这个传统不是给定的，不是放在那随时展开就可以进去的，它需要你去努力，去完成一次内心的修炼。

文人画的传统所关注的是怎么来整合身心，怎么来安顿人生，怎么来协调人与世界的关系。我觉得这个切入口，引出了跟传统文人的一系列对话，在今天这个分崩离析、四分五裂的碎片化时代。

我想讲的第二个方面涉及长诗的形式。回过头来看，我们的古典诗歌有没有这种类似长卷的形式呢？我们的传统诗词大多篇幅短小，是瞬间性的抒情艺术，言有尽意无穷，五绝就二十个字，它创造了文字之外的余响不绝的空间，但长诗就不能完全这样来写。

我在文章里讨论了晚期杜甫，以及中唐的韩愈。杜甫的长诗《北征》和《自京口赴奉先县咏怀五百字》，也都是环绕着旅行展开的。这其实是延续了辞赋的传统，如《远游》和《西征赋》。中唐不妨说是一个长诗的时代，而这个长诗的时代恰恰也处在一个历史的转折时期。“盛唐”那样一个令人兴奋的、充满展望的时代过去了。这个长诗的时代是一个日益“散文化”的时代，一个失去了焦点的时代。怎样应对这样的一种新的经验，你需要重新搭一个脚手架，你需要足够的空间，否则难以措手，无法施展。当然，回溯到中国诗歌的源头，《楚辞》也标志了一个长诗的时代，只不过后来的发展转入了大赋的脉络，诗坛的主流仍以短诗为主。

诗歌当然可以逃避现实，也可以对抗现实，但这样做还不够。首先还应该参与，要能够干预现实。怎么干预它呢？你必须拥抱它，与它之间获得同一性，你必须把它全部的复杂性、多样性纳入你的诗歌形式，然后你才可以驾驭它，你才有可能凌驾于其上。所以我说长诗必须要有



一个幅度，才能够获得一种视野，获得一种深刻性来应对这个前所未有的、空前复杂的，而且以前所未有的速度在急剧变化的时代。

从这个意义上讲，长诗有它的必要性，而且有些事情只有在长诗里面才能做到，短诗做不到，我认为这一点非常重要。不是每个人都要写长诗，但是没有长诗也不行。的确如你所说，长诗为诗人提供了驰骋智与思的广阔空间。这只有在长诗的形式里才能得到实现。

冷霜：我读翟姐这首长诗也有您说的这种感觉，就是相对于她的短诗来说，其中铺展出了更多形式的层次，声音的层次也更丰富。既有抒情的声音，也有她上世纪九十年代诗中常见的那种戏剧化、剧场化的声音，还有一些看似无主体的声音，比如楼盘广告的文案，这些声音层次都可以容纳在长诗的形式里。

不仅如此，这首诗里有些地方也有用韵的设计，也会用一些通常给人感觉很熟烂的成语，构成某种语言的镶嵌物，这些地方都能让人感觉到形式上的用心，这种用心和当代诗比较主流的观念和做法是有所不同的。

这让我想到，新诗的形式问题在新诗史上曾经反复被讨论，但是一直到今天尚未达成某种共识，这对长诗的写作同样是一个很重要的问题，因为我们必须要从一个比较基础的层次入手才能搭建出一个更宏伟的建筑。翟姐这首长诗在这些方面所做的一些尝试在商伟老师的文章里也有很细致的讨论。

讲到新诗的形式或者新诗的音乐性，很多人都会想到中国古典诗歌的范型。我在这里也想为商伟老师做一个补充介绍，他在上世纪八十年代读大学的时候就曾协助林庚先生编订《中国文学简史》一书的书稿。林庚先生一生都致力于新诗形式的建设，他在对汉语诗体的分析和总结中概括出了“半逗律”，他自己通过大量的写作实验，发展出了他的“五四体九言诗”，不过后来新诗的发展并没有沿着他苦心孤诣开辟的这条路走，这里就涉及到我们如何在今天的现实状况中重新思考新诗的形式和



音乐性的问题，这也是商伟老师的文章中已经讲到，但我觉得还有余意的地方。

商伟：新诗的形式其实是一个持续争论的问题，从“五四”开始，到今年一百年了。我写过文章指出他们理解的“白话”不准确，但在当时来说，问题正在于：这个据说是以口语为基础而形成的“白话”究竟是不是一种文学语言，它有没有文学价值？从实用方面来说，白话被证明是有效的，小说叙述也不错，因为旧白话产生过《水浒传》这样的杰作。但它是不是一种诗歌语言呢？诗歌代表了语言艺术的极致，是文学语言的最后的“试金石”。

于是，就连胡适这样对诗歌没有太多感觉的人，也开始写白话诗了：“两个黄蝴蝶，双双飞上天”。回顾这一段历史，我们不难发现当时参与争论的人当中，有一些人非常聪明，也不乏精彩之见，但既然是争论，往往是极端的声音最后胜出。

例如，傅斯年说：文学语言是有待创造的语言，你不可能仅仅凭着口语就能写出好的文学作品来。他还说如果你不信，就录一段你的话，把它抄下来，自己读一遍，那肯定是啰里吧嗦，车轱辘话，根本就不可能成为文学的语言。文学语言应该怎么创造出来呢？那就应该“跨越文白”，而且也要把翻译体包括进来，在这个基础上去创造真正的新的文学语言。

在那个时代，这种“妥协派”“中和派”的意见一定会被淘汰掉。但实际上呢？冷霜在《分叉的想象》中也谈这个问题，没过几年，上世纪二十年代中期很快就出现了重新创造诗歌形式的努力。倡导者包括闻一多先生，后来的参与者还有林庚先生。他们都认为光是自由体肯定不行，都像郭沫若的《女神》那样，“我在我的神经上飞跑”，大概跑不了太远。

但是他们的思路也不完全一样，比如说有的人，像刘大白、叶公超、陆志韦这几位先生，他们坚持要“押韵”。也有人主张“齐言诗”，



刘大白提出要有“音组”，因为当时有人模仿“十四行诗”，那么人家是“音尺”“音顿”，我们是什么呢？汉字不是拼音文字，他提出了“音组”的概念。怎样建立一个诗行的基本节奏，一个基本的单位，这是他关注的问题。

那么另外一派，像林庚先生。他要想建立一个“普遍诗行”。古典诗歌的普遍诗行是五七言，到了现代汉语中，就应该相应地发展出九言或十一言的普遍诗行。这不是因为有双音节词，就把诗行加长了，而是因为他发现诗行构成的一个基本规律：无论诗行多长，在中间奇数的位置上一定是有一个停顿，这就是“半逗律”，形成了二三、四三的节奏，由此类推，到了九言和十一言诗中，就应该是四五和六五的句中停顿。他的想法当时引来了很多批评，批评者认为只要掉在一个固定的形式里你就落入旧诗的套路，你就完了，因为一切都是现成的，形成了“板套式反应”，陈词滥调就出来了。但林先生的想法是，因为有了这个半逗律的节奏，有了这个诗行中间的一个跳跃，看似固定的诗行就可以起到一个呼唤的作用，能够产生一些意想不到的意象组合的方式。你可能预先没有想到，但在这个节奏的呼唤下，意象的特殊组合突然就会涌现出来。所以他认为这是一个创造性的开始，而不是被拖回到旧诗去。

我们知道，后来的情况是，大家基本上不认同重建普遍性诗行的实验。另外一个路子是戴望舒的“长短句”的新诗——一九二八年他写了《雨巷》，立刻大获成功，仿佛一下子找到了新的诗歌节奏。那就是走“长短句”的路，也就是创造出新诗的曲子词。可是有意思的是，戴望舒本人不久就反悔了。说他自己更喜欢“象征派”，不能在押韵上花功夫，在音乐美上做文章。

这很出乎大家的意外，因为已经有人开始说这是新的方向，不走齐言的路了，而是每个诗人都可以根据情绪的律动，去建构自己的长短句，凭借“复沓”“重复”“变奏”等手法去寻找新的韵律。但他为什么反悔了呢？标准的解释是他走去“象征派”的路了，或者说他受到西班牙歌



谣体的诗人影响，这两种不同的资源都导致他放弃了时论认为是作词、填词的方法。不过，我想还有别的原因。你仔细读一读《雨巷》，第一次读效果或许还不错，可多读几遍，就不免会觉得那个一唱三叹的腔调多少有一些做作。我不知道你们的感受如何。这的确是戴望舒的代表作，是新诗的一篇杰作，但我猜想他后来可能有些担心读者会一遍又一遍地朗读它，听到他们一往情深的朗诵，也会多少感到难堪和尴尬。用力过猛的反复朗诵，有可能会放大作品的弱点，或者对作品造成伤害和消耗。当然，实际上戴望舒后来并没有放弃押韵，只不过他的确不再继续写这种新诗体的曲子词了。

当然，我也想知道为什么我们今天的诗人，一谈到格律和用韵，就谈虎色变，“避之唯恐不及”，为什么押韵如此令人恐惧？

在我的理解中，韵律体现在很多方面，有篇章的韵律，也有完全不同的诗歌格律，因为二十世纪二十年代的格律诗不限于中国的格律诗，还有“十四行诗”，冯至等很多新诗人都留下了十四行诗的作品。而“十四行诗”是有它自己的韵律结构的，押韵的方式也有别于中国的古典诗词。中国的旧诗往往是一韵到底，只有歌行等个别体裁是例外，但十四行诗和其他引进的格律诗类型都是不断换韵的。所以，如果你把中国的古典诗歌翻译成英文，并且一韵到底，读起来就会有点儿像顺口溜。现在的译者通常都不再押韵了，或者采取更隐晦的句中韵和头韵等形式。

我在那篇长文里也提到，我在读翟永明的这首诗时，发现每次她接近旧诗的形式时，那么在前后的部分，她就开始押韵了，其实她可能是不自觉的。不过，一旦进入了那个节奏，她就自然而然地会押韵，而且有句中韵。实际上这是一个连贯性的反应，你接受了旧诗形式的一部分，其他的部分就会自然跟上。从这个例子来看，我觉得用韵也不见得就是那么大的一个负担。所以我特别想知道我们的新诗人是怎么来看诗歌语言的音乐性的问题。



冷霜：翟姐已经有三十多年的创作经验，在您的诗里我们也可以看到您并不回避用韵，但是您诗里的用韵又并没有构成某种支配性的形式，我想在这方面您一定有您的一些思考。

翟永明：我读了商伟的文章，当时有一个大的感触。里面说到新诗的形式是一个持续争论的问题，也谈到胡适先生那一代诗人在这个问题上的尝试和纠结，以及他们力图重新创造诗歌形式的努力。闻一多先生，林庚先生，包括上世纪二三十年代的诗人们，他们对新诗作出的贡献和创造是我们所没能真正了解的，尤其是我，因为没有对中国新诗的历史有过正规的了解，更多的是在创作中去体会。听了商伟的发言和文章，我意识到这是我的一个短板：我们其实是在众多新诗前辈的努力和实验的背景下，一步一步走到目前这种新诗的状态里的。

我们这一代诗人相比他们，心态自由、放松得多。不是因为艺高胆大，真的是因为我们这一代普遍没有传统文化的根基，我们并没有多少可以挣扎和纠结的。而新诗前辈们却必得要放弃对他们而言，曾经是立身之本的那些深厚背景，把自己清洗成一块白纸，然后才能走出一条全新的道路。他们专注在怎样去建立新诗诗行的基本节奏和全新的白话诗句语言。现在回头去看，这个过程是很了不起的，因为没有先例可循，只能通过打破陈规来寻找。所以押韵和用典这些套路，他们“避之唯恐不及”。我理解他们当时强烈地要跟传统诗歌拉开距离，包括放弃旧体诗里的一切形式：不能押韵，不能齐言，不能掉在固定的形式里，不能落入旧诗的套路，不能倒退。

而我们这一代诗人既受翻译诗歌的影响，同时也受五四时期诗人们的影响，就我本人来说，受古典诗词的影响更多。我曾经在一篇文章里讲过：像我们这种没有在北京长大，外省的诗人，成长的时代是很难读到国外文学和诗歌。就算是“文革”期间，外省的民间依然流传一些解放前出版的，来自民间的古典书藉。我的文学成长过程，是野蛮生长的。最初的写作就是模仿古体诗。后来写现代诗时，就像商伟说的，不



自觉的，但从小受的熏陶，会导致我突然冒出来的语言是押了韵的。并非刻意，但觉得这样才恰到好处。

我想大部分当代诗人不喜欢押韵，也是怕它一不小心就会变成像顺口溜，或者是有点太“滑”了那种感觉。所以我押韵的时候一定是非常小心，或者是根据内部的一个韵律，在比较适当的地方押韵。我自己是这样的，可能有的当代诗人就比较刻意地不押韵。我有的时候则可能会根据这首诗，或者根据我要表达的情绪，我会去押韵的。甚至我曾经写过诗是故意押韵的，也做过这种尝试。

冷霜：翟姐讲到一个很有意思的地方，我自己在当代诗中也有同样的观察，就是很多当代诗人为了避免押韵可能带来的油滑或滑稽感，就会尽量避免押韵，实际上走到了另一面，把用韵可能给现代诗带来的某些表现力给放弃了。

当然很多人刚开始学习写诗的时候在用韵问题上往往是不自觉的，比如我看一些大学生的诗歌习作，如果开头一行的尾字是某一个韵，紧接着后面一两行的行末又用到一个同韵的字，经常就会像打开了一个机关一样，接下来就不自觉地去寻找和拼凑同一个韵脚，就会变成不是“我在押韵”，而是“韵在押我”，最后这首诗就顺着这个韵脚出溜下去了，诗的新意也就由此丧失了。

后来我觉得很多当代诗人对用韵的回避，可能也跟对现代诗的某种特定理解有关，就是认为现代诗应该是严肃和深沉的，的确，很多现代诗歌的经典作品像里尔克的《杜伊诺哀歌》、艾略特的《荒原》《四个四重奏》都是如此。但现代诗也完全可以用喜剧化的、诙谐的、反讽的方式去触及我们的生活，而这时候其实可以通过押韵来帮助达成和加深这种诙谐的、讽刺的或滑稽化的效果，从形式上来服务于主题。

商伟：押韵容易变成顺口溜，这在民歌里看得最明显，但是如何看待中国古典诗歌的韵律现象呢？除非我们带入太多今天的感受，像杜甫的沉郁顿挫的《秋兴八首》，并不会因为它用韵而产生喜剧性或反讽性。



在古典诗歌中，感情的联想取决于具体的韵目，而不取决于押韵与否。有的韵目会引起苍凉悲壮之感，有的则可能造成俏皮轻快的效果。当然，也要看具体作品所提供的语境了，未必可以一概而论。

在英文诗里面，莱纳德·科恩，可能有人听过他的歌，他的老烟嗓，音域不宽但很有魅力。他是从作诗开始的，写的诗是押韵体的。我后来发现他上世纪五十年代在哥伦比亚大学读过一年书，而那个时候，艾伦·金斯堡已经闹得风生水起了——那位“垮掉的一代”的代表诗人，走的是自由诗无韵体的路子。而莱纳德·科恩从一开始就认定他要走不同的路。他说他明白时代站在艾伦·金斯堡那边，但我不是那种类型的诗人，我走的是押韵的路。从那儿他走上了写歌的路，不仅写歌词还作曲，并且自己演唱。

并不是因为诺贝尔奖颁给了鲍勃·迪伦，我就这样说。歌词也是诗，有的歌词甚至还是不错的诗。

我同意有的诗作给我们的感觉，的确好像是被“韵”给“押”了，而不是在押韵。从大的方面说，我们跟语言也是这种关系。在什么意义上说，是我们在使用语言呢？根据结构主义的语言学原理，其实是语言系统通过我们在发生作用。所以要看你在什么层面上讨论这个问题。我并非主张一定要用“韵”，而是说，新诗在今天的多元发展的情况下，为什么不往这方面去做一些实验和探索呢？

实际上，音乐性与视觉性也是分不开的。我读《随黄公望游富春山》，看到其中也采取了图形诗的形式，有一处写她观看视频报道的战争新闻，第一行是十五个字，逐行递减一个字，最后一行只有一个字。也就是说，她在复制我们的视觉经验，一个聚焦的过程，最后聚焦到那个令人震惊的镜头上。

这类图形诗可能是出自西方现代诗的影响，但也未必尽然，因为中国的诗歌传统中也有大量的先例，如宝塔诗、葫芦诗和回文诗。因为汉字是方块字，可以随意排列组合，图形的构造来得更容易。但在中国的



传统中，图形诗与诗歌的音乐性是分不开的。首先，图形诗一定是分行的，通常是五七言的规整诗行，偶尔也有四言或三言的插入句，而且几乎毫无例外是押韵的。只有在这个基础上，你才可以开始设计图形诗的文字游戏。否则，长短不一的诗行混在一起，变成了一团乱麻，无论如何也理不出一个头绪来了。也就是说，图形诗是以固定的诗歌格式和韵脚为前提的，因此与诗歌语言的音乐性是无法分割的。这就把我们带回到了新诗的形式的问题，新诗该怎么呈现，如何诵读？

在今天这个多媒体时代，新诗可以有许多不同的呈现方式，包括利用电子视频、投影和布景的多媒体舞台呈现，这首诗里面已经写到了：作者写自己在观看这首长诗怎样被搬上戏台，投射在布景上，进入彩排，包括导演在台上指导演员读诗，然后通过肢体的动作来诠释它。这是这首诗的后设视野的一部分，非常有趣。其中还包括了导演与演员的对话和冲突：导演要求演员朗读诗句，但演员说我不读现代诗。读还是不读，这变成了一个问題，而怎么读，那是一个更大的问题。

显然，光是默读可不行，毕竟是在舞台上，但新诗怎么朗读，这还的确不好说。我们长期以来习惯于中央人民广播电台的朗诵腔。当然，现在也有不少人开始变得不大习惯了，甚至觉得有些受不了，因为太过夸张、煽情，而且变成了程式化的表演。归根结底，这一套朗诵腔是伴随着讲演术、话剧表演和广播电台、电视台这一系列二十世纪以后引进的现代技术、制度和表演形式，而逐渐形成的。近年来也有不少学者倡导回归传统诗歌的吟诵方式，这个想法固然很好，但实践起来问题不少。传统诗歌的吟诵是与方言分不开的，各地的腔调不同，具有鲜明的地方色彩。而当时的所谓读书音，与今天的普通话也不能相提并论，更谈不上用吟诵的办法来处理现代诗了。

这些问题不完全处于诗人控制的范围，但诗人所面对的问题是诗歌语言自身是否应该具有音乐性和韵律感，不论这个韵律感如何定义。也就是说，就语言的内在品质和外部特征而言，诗歌如何有别于散文，而



不只是分了行的散文而已。

冷霜：是的，诗的韵律感或音乐性的问题，关系的是诗歌如何被接受的问题。新诗早期一些诗人考虑的普遍诗行或共同诗型今天似乎已被大多数诗人认为是不可行的，这也可能和新诗背后的现代文化有关，也就是说在个人主义观念基础上，认为每一首诗都应该有它自己的独特形式的看法逐渐成为了写作者的共识。与此有关的是，关于新诗音乐性，我感觉当代诗人似乎也不再沿着格律化的方向去思考，在有的诗人那里，会尝试运用一些不同的元素，比如词语或短句的重复、对位，来构成一种音乐的可能。

另外我发现在不同的文明或不同的民族文化那里，对于音乐的感受、对诗的音乐性的理解可能也存在一定差异。比如我们在中文诗里，无论怎样安排诗形或构造音乐性，一旦完成了它就是个固定下来的文本。但我接触过一些非洲的当代诗人，他们的诗作虽然也有一个文字的文本，可是这个文本似乎并不完全固定，在被朗读的时候可以根据效果的要求即兴地做出调整 and 变化，甚至在翻译的时候也接受有所变动。我想这大概因为这些非洲诗人所身处的诗歌传统与音乐、舞蹈、现场表演、口头文化之间有着很密切的关联吧。

从这些方面出发，我觉得新诗一方面要汲取古典诗歌中仍然有生命力的经验，从中找出可以为我们今天所用的东西，另一方面可能也需要把音乐性的范畴拓宽一些。近年来在英语现代诗歌研究界有学者提出了一个“非格律韵律”的概念，因为今天在英语诗歌中自由体诗也逐渐成为主流，如何看待自由体诗中音乐性的可能，不仅是当代中国新诗的问题，也是当代英语诗歌的问题，“非格律韵律”对音乐性的理解就不再指向固定化的格律或传统的诗体，比如英诗中过去常用的“亚历山大体”“英雄双行体”等，而是认为自由体诗通过其他一些因素，仍然可以形成韵律和节奏作用于读者的听觉。不知道您怎么看这样的观点？

商伟：古典诗歌的格律发展到了长短句的曲子词和散曲，已经有了



很大的变化，例如，散曲的作者可以在曲牌的限制之外加无数的衬字。大家还记得关汉卿的《南吕一枝花·不伏老》，其中就用了许多衬字。衬字是念白的部分，不构成唱词，给作者和读者都留下了很大的空间，去对曲牌所规定的诗行做出调整。所以，古典诗歌自身是在不断演化的，从普遍的诗行变成了具有特殊性的曲子词所采用的长短句，然后到散曲的衬字，变得日益灵活和多样化了。

说到用韵，我刚才说还有很多不同的形式，如头韵、句中韵、眼韵，也就是视觉韵，看上去是押韵，实际上不是。此外，“韵”这个概念还不限于语言艺术，视觉艺术也广泛使用“眼韵”，因为任何形式的重复变奏都会构成韵律感。所以，我完全同意在诗歌中谈用韵，应该从更广泛的意义上理解，不能把自己锁定在句尾韵这一种固定的形式中。

实际上，用韵只是声音的众多的表现手段之一，古典诗歌在这方面为我们留下了丰富的遗产，例如叠字和象声词的使用，还有双声、叠韵等修辞手法。作诗的时候，选词用字固然首先要顾及语义，但声音的效果和情绪的联想，也是重要的考量标准。而所谓声音的效果，又不仅限于平仄的搭配。在两个近义词之间，究竟是选择前齿音还是唇音，听觉效果就会产生微妙的差异。

所以，与用韵和格律相关的问题，归根结底是声音该怎么处理，在诗歌中是否应该占一席之地？诗歌是语言的艺术，而声音是语言的根本属性。为什么作为语言艺术的诗歌，却反而要偏废声音，或试图逃避声音呢？的确，在世界文学的大潮中，现代诗通常采用无韵体的自由诗的形式，并且总的来说，对声音的表现力缺乏足够的兴趣。这是印刷时代的产物，是西方社会伴随着中产阶级读者群的兴起，而以个人的私密阅读和默读替代朗读的结果。与此同时，西方的学术界提出了一套理论，来证明默读与个人的内在主体性的形成和发展是密不可分的。但是在今天这个多媒体的时代，我们见证了声音的回归。或许我们应该重新反省印刷时代的文学遗产和诗歌定义，而现在就正是时候了。



冷霜：您说得很有道理。无论如何，新诗的韵律或音乐性，总归是要建立在汉语这个基础上，而且这个语言的基础也会携带更多的东西，就像刚才商伟老师讲的，在一些接近文眼的地方，“韵”好像也就自然地出现了。

这也涉及到另外一个问题，是商伟老师在他的文章里指出的，也是翟姐的诗让我颇为惊讶的地方，是她这首长诗中有些诗节的节奏很接近于旧诗，以往当代诗人很少见到这么写，或者说，一旦这样写也许就会被视为缺乏现代性，但是在这首长诗里却有很多这方面的表现，也就是说新诗与旧诗原有的对立性在这首诗里变得没有那么突出了。

商伟老师前些时候在《读书》杂志发表的那篇文章《“白话文”的历史误会及其意义》里也谈到这个问题，就是我们长期以来对文言和白话关系的认识其实是有问题的，它们都是书面语，是同一种语言下面的两种书面表达体系，“五四”时期的新诗坛之所以对新诗与旧诗、文言与白话采取很激烈的二元对立的态度，和文言与白话背后涉及的文化政治有很大的关系。

而我们今天经过了一百年的时间，已经不用再以那样的方式认识这个问题，这也是翟姐的诗别有价值的一个地方，就是她把这样一种紧张感破除了，让我们看到过去我们认为非此即彼的东西未必合理，我们也可以在新的起点上认识新诗与旧诗的关系，和新诗利用古典诗歌资源的可能性。我们来听听翟姐对这些问题是怎么看的。

翟永明：我觉得新诗到现在只有百年的历史，是一个非常短的历史。从胡适写的《两个黄蝴蝶》，包括郭沫若的诗集《女神》三部曲；这些诗到现在时间并不长。新诗还处在探索的过程。我们其实都在摸索，新诗到底怎样才能趋于成熟。

甚至不可能我们这个时代，就把新诗推到完全成熟的地步。它依然在一个发展中，新诗肯定还有一个非常大的空间，可以让我们去摸索、去探索、看能不能找到一种更适合中国汉语言文字的规律。我们现在的



写作只是一种试验。既然是试验就应该更开阔一点，各种各样的方式都可以尝试。

中国的古典诗词那么辉煌的历史，也是经过长期的实验、摸索、淘汰、更新，一代又一代，才到达了一个顶峰。现在虽然我们写新诗了，但并不是我们就一定要彻底抛弃过去的语言，我觉得中国的创新传统是讲究接续，是在过去的传统之上，去破除旧的东西。中国汉字是非常丰富而有机的，它也是在时间中不断生长的。所以我觉得如果我们写当代诗的诗人，在我们的探索里面能找寻到一种方法：既能够接续辉煌的古典诗词传统，同时又让新诗语言保有一种很新鲜、很鲜活、跟当下的生活也有关联的语言，可能是我们的一个责任，至少是我们努力的方向。

我写这首长诗，也是试图寻找到一种多样性的、复杂的处理方式。尝试有没有这种可能性，让当代诗歌与古典诗歌有贯通、融合的方法。因此我才在长诗里使用了旧体诗的许多形式：集句、藏头诗、题画诗。这些形式很多时候是古代诗人的应酬之作，或者说游戏之作。应该说是古代文人的一种生活方式吧，也就是说，诗是围绕他们的整个生活形态的。对他们而言，诗是当下。而这个语境在今天已完全不存在了，对我们而言，诗是远方。因此我们既不可能复制他们的生活和情感，也不可能复制他们的语言。我们只能去接近它，激活它。比如最后结尾，我戏仿了一首题画诗，原本我想努力写得更好一点。但后来觉得，题画诗许多时候都是朋友之间的酬和，带有游戏性质，多数时候都较为轻松和平庸的。而重要的是我希望能戏仿它，以此与我们今天的社交关系发生映照。新诗在当代生活中的属性已经发生了根本的改变，它在当代生活中已退至边缘。但是在精神上，诗歌依然占据着我们的文化层面。我们需要从多个角度去理解新诗与旧诗的关系，包括前面谈到的对声音的处理。

商伟：关于长诗的写作，我们晚饭的时候也聊到了，主要的挑战是怎么构架全篇。这需要有魄力和驾驭篇幅的能力，否则难以胜任。像



冷霜刚才说的，这首长诗里面有很多自由联想的成分，穿插了一些人与事，不是完整的事件，而是事件的片段。在我看来，长诗多少都会有一些叙述的因素。我的意思并不是一定要写成叙事诗，而是说其中会包含某些具有叙述性的场景和蕴意丰富的瞬间。艾略特的《荒原》中的一些片段涉及他个人生活和私人交往，不读注释仅能得其大意而已。

与此相关，翟永明的这首长诗还有另外一个特点，那就是它采用了作者自注的形式，而自注主要是为了提示话题的缘起和具体所指。这让我想到金圣叹的小说评点，他在读《水浒传》时，经常会说作者在百忙之中，不忘自注一句。他注意到小说叙述的这个特征，就是作者在描写当下的动作或情境时，还倒出手来，做一些必要的叙述交待。只不过所谓的“自注”出现在小说的正文中，并没有体现为注释的形式。从前的诗人有时也作“自注”，通常采用短序的形式，交代作诗的缘起。或者像杜甫那样，有时把诗题写得很长，实际上起到了诗序的作用。他们这样做，是因为这些作品大体可以归入场合诗(occasional poetry)的类别，用当时的说法，就是即事诗、即景诗。

中国传统的诗话在很大程度上承担了这一“注释”的功能：诗评家相信诗歌的指涉往往有其生活经验的依据，所以除了注明文字的出处和典故，还需要说明写作的缘起，包括诗歌所回应的场景或事件，也包括诗歌写作的当下场合，统称为“本事”。唐代的孟棨有一本书，就叫《本事诗》。这告诉我们，一首短小的抒情诗，只是露出水面的冰山一角，真正支撑它的是背后的这种叙事性或叙事结构。而这一叙事结构假设，诗歌的内容与作者的生活经验之间，具有不可割裂的连续性和一致性。

像唐代崔护的那一首诗：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”诗评家会告诉我们它写的是崔护的一段个人经历。这的确可能，但我们对崔护的事迹所知甚少，他本人也没有留下这方面的文字记录。这个故事其实还是从诗里推衍出来的，把诗讲成了故事，而故事又反过来赋予诗以意义。显然，“本事诗”暗示了



传记解读的取径，但并不排斥虚构的成分。

翟永明给自己的长诗做注，等于是同时写了自己的“本事诗”。当然，更重要的是，通过这种方式，为这首长诗创造了一个副文本或衍生文本 (paratext)。在诗的正文与副文本之间，其实大有文章可做。当代的作家已经在副文本上做了越来越多的尝试，而在这方面，我们也有丰富多样的传统资源可供参考，除了经传注疏和诗文评点，还有序文题跋等等。所以，我们需要问自己：应该如何调动这一传统，如何创造性地理解传统，与传统之间展开建设性的对话？

冷霜：这也是我读商伟老师那篇文章收获最多的地方，因为新诗从旧诗规范挣脱出来的过程，也伴随着一个逐渐将整个古典诗歌的形象窄化、单一化的过程，今天我们一谈到古典诗歌往往就是一个很固定的形象，是一个铁板一块的东西。其实无论古典诗歌还是古典文学的其他文类，都是在历史中流动着的，内在有着非常多不同线索的生生不息的流脉，而这些不同的线索和流脉作为资源都还有待当代诗人和作家从各自的写作实践中去挖掘。

我们还有一点时间，我想可以留给在座的观众，大家有什么问题可以向两位老师提出来。

观众：提一个小问题，我们知道最近“人工智能”特别热。为什么说这个，就是前段时间“微软小冰”出了一个诗集，就是“人工智能机器人”写的诗。出来以后就引起了轩然大波。有些诗人基本上是持不认可，非常愤怒的态度，说这个不是诗。但是也有一些人持相反的意见。那么我想问一下几位老师的意见。

商伟：这的确是一个问题，而且引出了更大的问题，不仅是“诗能不能生存下去”，而是将来我们会不会被机器剥夺，甚至被机器所替代。就像我们刚才说到的“读图时代”那样，我们最终有可能沦为自己虚拟出来的那个世界的附庸品。“读图时代”的本质在于“虚拟性”。我们有“虚拟经济”、“虚拟银行”。一旦这个虚拟的世界拒绝合作，停止工



作，我们的生活就中断了，无所适从。

生产线上的工作基本上是机械性、重复性的，迟早要被机器所取代。连律师事务所中文件阅读这一部分，也被“人工智能”轻而易举地替代了。它比你有效率，也比你可靠。

机器人作诗之所以引起这么强烈的反响，我想主要是因为这带入了一个完全不同的领域，不再与机械性的劳动有关，也超出了逻辑推理的领域，而直接涉及到人的感情生活、内心世界，与人类的灵魂密不可分。它触及了人之为核心的问题。这不是开玩笑的事情。不记得哪里读到过，但愿不是真的：不久的将来，就可以有人跟机器人结婚了，据说担保幸福。

回到文学的话题，问题不只是谁在写，谁是文学创作的主体，还在于写什么，什么构成了文学作品的内容，文学作品的素材出自哪里。除非机器人有了自己的生活经验，它的作品无法与人类的物质生活和精神生活发生交集。充其量不过是对已有的文学作品做出重新组合而已。同样重要的是，文学创作与劳作是连在一起的，一位诗人一生能出十几本、二十几本诗集，就算是很可观了。但机器人完全没有这个问题，它五分钟就可以生产几万首、几十万首。可是这样做还有什么意义吗？还有谁会去读“微软小冰”的诗集呢？这是自杀性的行为，机器人文学最终死于无限多产。在这几个方面，人工智能机器人写诗都直接危及了我们对文学创造的基本理解。但是这样一些问题，又不是文学自身所能处理的。正像我刚才说的，这应该是我们人类自我选择的结果。这个结果是要我们来共同承担的，因为归根结底，人类的生存方式和生存意义正在面对前所未见的挑战。

这是最重要的一点，别的问题倒在其次。例如，具体说到写诗，尤其是古典诗歌，人工智能是否可以胜任呢？我们知道古典诗歌守规则，重模仿，篇章结构讲究起承转合，句法修辞也有矩可循。因此，如果数据库足够大，组合的方式足够复杂和多样化，机器人是有可能写出一些



过得去的作品的，但要出彩就难了。我读过一些机器人写的旧诗，好像还是没有达到机器人能够达到的水准。我甚至怀疑数据库本身就没做好，在词汇上就出了问题。

翟永明：前两天正好央视有人给我打电话，说他们有一个节目，让诗人跟微软小冰当场作诗，然后让观众来猜哪首是诗人写的，哪首是微软小冰写的。我没有同意参加，我说：第一我肯定不如它，第二当场作诗我确实不会。我觉得当场作诗也是大众对诗人的一个想象；有很多人会突然说：“啊，你是诗人，那你当场给我们作一首诗吧。”也许古代诗人有这种创作方式，那是因为古体诗的特殊基因，古体诗的规定部分（比如七言、对偶、用典）使它具有一定的可操作性。再则，古代诗人们从小就在这个语境中，从小就习惯了即兴作诗填词。但是新诗诗人的创作不是那么有迹可循，写作的方式也不一样，当然，偶尔游戏一下也是可以的。

冷霜：我跟两位老师的看法很相近，我想诗歌写作和其他的人文工作一样，与人之为人的某些最核心的素质和能力相关，要融合个体的记忆、经验、情感和想象来实现，“风格即人”，机器人写诗或许可以在语言的表层通过学习和模仿，对某些既有的风格类型达到高度近似的程度，但它是否能独创一种新的、有内在完整性的风格呢？当然我对人工智能的发展了解很有限，但我不太担心这个问题。按照本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中的说法，艺术的“灵韵”在二十世纪就已经消失了，但我们可以看到今天优秀的诗歌包括其他艺术形式的杰作仍然具有很强的感染力，在座有一位我认识的朋友，他为了来参加今天这个活动，把先前已经订好的回家的车票都退了，我想那一定是因为翟姐的诗或商伟老师的研究对他构成了强烈的吸引吧。文学的创作和阅读，归根到底是一个心灵与另一个心灵之间的呼唤应答关系，这个大概不是人工智能可以替代的吧。

观众：我有一个问题想问下翟永明老师。知道您一直致力于女性诗



歌的写作和思考，一直认为女性意识或者性别特征是女性诗歌中一个特别重要的部分，但它发展到今天在诗歌写作中已经变得比较淡化，或者变成一种类型化的东西。比如说郑小琼的诗歌就是一种很明显的“无性别写作”，还有现在很流行的“跨性别写作”，我想问一下您对现在这种女性意识开始淡化的状况，以及这种“跨性别写作”的现象怎么看？

翟永明：你说郑小琼的诗歌是“无性别写作”不太对吧，恰恰相反，郑小琼的诗歌里面，一直有很强烈的性别意识。她曾经出过一部诗集叫《女工记》，里面全部取自她身边的、她周围女性的遭遇，她是以性别为出发点写的这一本诗集。“跨性别写作”这个说法我不太同意，现在的女性诗人写作，虽说不是所有的诗都有性别意识，但是大部分女诗人在写作的时候，还是伴随着对于女性问题的思考；包括我自己。上世纪八十年代我对于“性别问题”的思考更集中，但从那时到现在，关于性别的诗其实一直伴随在我的写作里面，包括今天谈到的长诗：在古典绘画里，很少有女性的身影出现，所以，当我想像自己随黄公望一起游富春山时，就出现了一位女性进入男性绘制的人文山水画，也出现了女性对山水画这一形式的思考；当然，一同出现的还有我对古代文学意象、绘画里没有女性声音及身影的思考。我认为，即便到了今天，这样的思考也是女诗人需要关注的。我们远远没有达到需要淡化女性意识的地步，更不可能变成“类型化”这样的东西。因为，每个女性关注的角度不同，关于性别问题的思考点也不同；比如我和郑小琼，以及和其他女诗人的创作，也是完全不同的。关键在于应当去关注不同的女诗人的写作，了解她们不同时期的写作。不排除有些人提出“跨性别写作”这样的口号，但是，怎样跨？跨到男性的角度去写作吗？这本来就是女性才会遇到的问题，男性不会提这个问题；他们写就行了。

北京哥伦比亚大学全球中心

二〇一七年七月七日



长诗写作的可能性

一

《随黄公望游富春山》是一首写作了将近四年的长诗。我想结合这首诗的产生，谈一下长诗写作的可能性，和创作长诗的一些心得。

首先：为什么要写长诗？就个人经验而言，我创作伊始，就开始写长诗。一九八三到一九八四年，我用了一年的时间，创作了《女人》。《女人》是组诗，一共二十首，每节四首。它包含了女性成长的经历、母女关系、女性在社会中的处境等话题。这些话题，都是那几年我关注并思考的。这么多的内容，经验和情绪，以短诗的形式传达，很难完整呈现。但是，长诗能够包罗万象，能够任意铺排，长诗也能一鼓作气，天马行空地将要表达的问题充分展开。一年之中，我数易其稿，成稿后，与最初的构想，有很大的不同。这也是长诗、组诗与短诗的不同，短诗更依赖瞬间的激情和思绪，抓住了，就得一鼓作气，再而衰，三而竭，是常有的事。长诗却可以慢慢斟酌，慢慢修改。《女人》之后，几乎每年我都会创作一首长诗。

一九八〇年代，发表诗歌并不容易，出版诗集更难。当时，我有个愿望，希望自己每年都可以出版一本诗集，这本诗集能够围绕一个主题展开。我有两年的下乡经历，完成《女人》之后，我想把两年在农村的生活经验、心理状态、成长过程，用诗歌的方式，表达出来。于是写了《静安庄》，这首诗也写了一年。这首长诗，以十二个月的结构方式来呈现。从“一月”开始，写初次下乡，从城市来到农村第一夜的心境，然



后，逐步适应乡村生活。到了“十二月”，就是从农村离开的时间。这里的十二个月，只是一种象征手法，一年的周而复始的时间，农历耕作的时间。但是，并不代表我下乡的实际日子。它只表达我内心的成长周期。这样的一种带有青春期的成长经历，用短诗，也很难一一传达。

一九八七年，我写了长诗《称之为一切》，回忆我幼时在贵州的生活。它以家族的聚散和迁徙为主题，表现家族颓败的过程。这首诗与我的童年经验贯穿在一起，长诗涵盖了我与表姐、外婆、哥哥的关系，里面都有体现。在贵阳居住的经历，启发了这首诗的创作。

长诗的创作与短诗是有区别的。我没有把我的长诗，定位为那种史诗，或是里程碑式的长诗。我认为，长诗其实不仅仅是表达某个宏大的题材或铺排的内容。长诗当然有一种磅礴的力量——那么大的容量、那么丰富的内涵，那么持续的推进。在我看来，长诗也可以像一次没有终点的长途旅行，或者说终点可有可无的长途旅行。在旅途中，我们可以看到沿途各种各样的风景。短诗，则可以看成一次短途旅行，它快去快回，着重于某一处特别迷人的风景，或一次日出日落；某个特别触动你心灵的情景，或一霎那的契合。有点像我们看一出歌剧，或仅仅听一首咏叹调一样，是不同的感受和享受方式。

我写《随黄公望游富春山》这首诗，就相当于一次长途旅行，我想象自己在一次游观山水的长途旅行中，边走边看，边行边吟，不考虑什么时候结束。你可以深入地去欣赏风景，也可以驻留在那儿，当然，还会继续跋涉。写长诗，给我的感受就是：你可以觅路寻途，去考察和摹写一座孤峰背后，无数的山脉和风景，从作者的角度来讲，就是如此。这是一个前所未有的时代，特别复杂，特别丰富，有着多重的文化层次。从个人创作的角度来讲，我们可以通过一首长诗，架构出关于某一个主题整体的结构，将各种语言的，文学的，想象的层次铺展开来。

回到《随黄公望游富春山》，我第一次看到的古代绘画并不是《富春山居图》，一九九一年我在美国时，曾在大都会博物馆，看到了很多的



中国古典绘画。所以，我第一次接触中国古典绘画是在美国。因为当时的中国，不太有这种机会。上世纪八十年代，我们不大有机会去故宫博物馆看画，只能通过《美术》杂志，而那时，古典绘画印刷质量非常差，基本对细节都看不太清楚。所以，在大都会博物馆看到中国古典绘画，对我来说，几乎是一个精神上的洗礼，是一件非常震撼的事情。我们那个时代，基本都不怎么上课，更不用说学习绘画知识了。在美国，我看了各种各样的展览，都给了我很大影响。所以，从美国回来，我的写作发生了很大的变化。那是另一个话题了。

也就是说，从那时起，我一直很喜欢中国的古典绘画作品，通过各种渠道，希望看到原作。几年前，我在一个朋友家里，看到一幅手卷，不是《富春山居图》。在这之前，我没有触碰过手卷。只在展览上通过橱窗看到过。这一次拿到手心的，是一个高仿作品。朋友当时边看边卷边说，这种艺术形式跟别的艺术形式，就是不太一样。现在，我们看到的古典绘画作品，都是放在长长的玻璃罩里，在古代，就是两三个人这样阅览的。

后来，我看到了《富春山居图》，当然也是高仿的。古典绘画倚重散点透视，加上手卷这种形式，让我觉得读画的过程，真是古人说的卧游，神游。而且，读画时我想到古代没有电影，手卷这种形式，就像电影镜头一样，平拉推移，让人如身临其境。我由此想象：我正在跟随黄公望去游观富春山两岸。当时脑子里一下就跳出这个题目，想要写一首诗。《富春山居图》这幅画非常丰富，是非常有体积、有容量的艺术品。所以，我想为此而写的诗也要有体积、有容量，跟画的内涵和体量，对应起来。大概在二〇一一年，我开始了《随黄公望游富春山》的创作。

诗歌的缘起和灵感的产生，是很有意思的。一个事物触动了你，你随之有了一个大致的想法。在诗歌史上，有许多诗作，是由绘画触动了诗人，从而产生一个另一维度的艺术作品。待会要讲的欧阳江河的长诗《凤凰》，也是这样；他看到了艺术家徐冰的一个现代装置作品，从而



激发了他的长诗创作。西川去潘家园，看到一些古玩，也写过一首《潘家园》。诗人杜甫写的《丹青引赠曹将军霸》，《观公孙大娘弟子舞剑器行》，都是这样的情况。一个好的作品，能够引发另一种形式的作品产生，这很有意思。

二

下面我结合长诗中的一段，来阐释一下关于长诗的一些体会。

壹

一三五〇年，手卷即电影

你引首向我展开

墨与景 缓缓移动

镜头推移、转换

在手指和掌肌之间

走过拇指大小的画题

走进瘦骨嶙峋的画心

我变成那个浓淡人儿

俯仰山中

随黄公望 寻无用师 访富春山

那一年，他年近八十

“不待落叶萧萧 人亦萧条

随我走完六张宣纸，垂钓此地

那便不是桑榆晨昏”



我携一摞A4白纸，蓝色圆珠笔
闯进剩山冷艳之气
落叶萧萧 我亦萧条
剩山将老 我亦将老

贰

一片浩渺，千年空白
目光摇过三分之二的位置
有形无形 严子陵都在这里钓鱼
我们熟知的中国故事：
政治、道家、渔樵、归隐
多少人争相说过，我们时时记起

近处连绵之山，远处空无一物
随黄公望，拄杖、换鞋
宽衣袖手 步入崇山峻岭
“问道富春山 寻源师造化”
十四世纪的绘画经验
将要变成二十一世纪的广告语
十四世纪散点透视的邻里人家
变身为二十一世纪重叠的城市通衢
十四世纪向上生长的绿色
化为二十一世纪垂直超高的大厦
近处仿真效果 远处景观林立

这一段诗里，我有一个意图，在这段中，完成两个转换。第一个转



换：从用电影的推拉平移方式读画，再转换到进入画中：变成画中人，跟随黄公望，移步富春两岸。第二个转换在第二段，“一片浩渺 千年空白”，我想象严子陵还在富春江边钓鱼。严子陵钓鱼的故事，大家都知道。然后，“我们熟知的中国故事：政治、道家、渔樵、归隐”。我故意用了这些比较男性、比较概念化的语言。因为我想表达，在黄公望那个时代，女性是没有自己的诗歌语言的。假设她们一旦写作，也是模拟并使用这种传统的、男性的、概念化的诗歌语言。

后面八句，我想表达：在黄公望那个时代，他们居住的场所、空间，跟中国古典绘画一样，也是散点透视的。到了今天，整个城市化已经改变了这种形态，我们已经无法住在散落于大地上的居所了，我们已经住到了垂直超高的大厦里。所以，我们的生活方式，已经不是散点透视了，而成为西方绘画中，那种定点透视。

我在这首长诗里，作了大量的注释，这些注释补充了我在这首长诗里面，一些不能用诗歌语言来表达的感受。比如，在注释里，我谈到中国绘画的散点透视和西方绘画的定点透视不一样的地方；但是，它们也有融合的地方。因为，其实是中国古典绘画的散点透视方法，后来影响了西方的现代绘画。比如毕加索的作品《亚维依姑娘》。

在诗中，我特意用了一些现代语言，与带有古典意味的四字一句的语句，形成对比。如：

我携一摞A4白纸，蓝色圆珠笔 / 闯进剩山冷艳之气

定稿之后，我其实也一直想把第一句改掉，因为总觉得这一句比较突兀。但是有一次，一位朋友说他很喜欢这一段，因为里面有颜色、有大小、有厚度、有尺寸；与下面一句，构成现代与古典的交互感。读者的阐释说服了我，我保留了这个句子。



三

现在，我要谈到“长诗的包容度和信息量”。因为写作长诗，要像写作长篇小说那样去结构。写短诗，可能不需要：就是凭自己的灵光一闪，或情绪突然降临。但是，写作长诗，有很重要的一个问题：这么长的一首诗，你怎样让读者读得下去。

我的感觉是：长诗有充分的自由度，和短诗不一样。短诗，一定要在里面，包含一个最大的、浓缩的信息量。而长诗的自由度更大，所有对诗歌的想法和想做的语言试验，都可以放在长诗的结构里。在这首长诗里，我安排了很多不同诗体的一些试验；一些长短句交错的试验、一些集句或藏头诗，歌谣，甚至广告语；当然这些都是和《富春山居图》这幅画有关的。比如，诗里的广告语很有意思，《富春山居图》这幅画一分为二的故事，很多人都知道：《剩山图》留在了浙江省博物馆；但另外最长的那部分，留在了台北故宫博物馆。台北故宫博物馆后来作了这幅画的限量珍藏版，对外发售。在限量版推荐词里，他们有一段关于这幅画的风水提示语。这部分风水提示语，是阐释者从画里面，读出了各种各样的风水象征。这是一套风水语言，很有意思，很长，读下来，几乎就是一首诗。所以，在诗中，我把那一段风水语言稍微改了下，它就成了一首有点古典诗歌味道的一段诗；可以叫类诗吧。它很“像”一首诗，但它不是一首诗。它就是一段广告语。

我在这首长诗里面，做了一些这样的试验。有时候，我感觉到一点点文字游戏的成分。长诗里，要有一种让你有兴趣把它写下去，让读者有兴趣读下去的东西。这种东西，肯定会带有一定的游戏成分。这首长诗里，我还写了一些戏仿古典诗词的短诗。可见，像这样的一首长诗，你可以随心所欲地把自己的想法实现，让它真的成为一次长途旅行：你可以这边看看风景、那边看看风景，一路这样走下去，看下去，饶有兴致。



此外，在长诗里，我非常自由地用后面的部分，去呼应前面的部分，造成一咏三叹的效果。前面的一些段落，在后面被我有意重复使用；当然短诗也可以这样。但长诗的长度，会让它有一种呼应，产生出反复、重复的效果。比如说，长诗里有一节“没有地图 何来地理 唯有山水 不问古今”。我在第九节使用了这一段，在第二十六节，又使用了这一段。我希望产生呼应，一咏三叹。

说到这里，我想用欧阳江河的一首长诗举例，分析一下长诗的包容度和信息量。

欧阳江河的长诗《凤凰》，大量地引用了关于凤凰的一些新诗和古诗，从郭沫若的长诗《凤凰涅槃》，到斯特拉文斯基的《火鸟》，从中国古代凤凰的神话、传说，到关于飞翔的各种考据。有时虽没有直接引用，但意象里充满典故。“古人将凤凰台建在金陵”，引用的是李白。“脱下山鸡的锦缎，取出几串孔雀钱”，也是关于凤凰的典故。整首长诗读下来，会发现他旁征博引，挥洒自如。这可能是长诗的一个特征，也可以说是一种自由度。让你无限地发挥，让你上天入地，天马行空地想象。

说到长诗名篇，喜欢诗歌的人，很自然地会想到艾略特的《荒原》《四个四重奏》，以及波德莱尔的《恶之花》。《恶之花》不算真正的长诗，算组诗，但也基本上有一个长诗的主题。《荒原》、《四个四重奏》、《恶之花》，这些都是以象征的方式，来呈现一战以后欧洲的荒凉和颓败。比较有意思的是，我们前年在纽约见到哥伦比亚大学的教授刘禾，她谈到《荒原》时，曾告诉我说：“荒原”在中文里的翻译，其实不准确。真正准确的翻译，应该是“废墟”。如果叫“废墟”，这首诗和现实的关系，实际上就更近了。也就是说，艾略特是以“废墟”来形容一战之后，整个欧洲的荒凉，而不是用“荒原”。这里面有很大的不同。在长诗写作中，不光是西方诗歌，中国古代诗歌里，也都与现实有一定的紧密性。杜甫写过一些较长的诗《三吏》《三别》等，我认为他的写作是他那个时代的诗人中，和现实最密切的。



一九八〇年代时，欧阳江河也写过一首长诗，叫《悬棺》。比较受《荒原》《四个四重奏》影响。使用的是象征主义的手法，跟他现在写《凤凰》完全不一样。他写《凤凰》的时候，更多的和今天、当下、现实发生关系，包括他诗里面的词汇和各种想象。批评家吴晓东给长诗《凤凰》写过文章，认为这首长诗是非常具有扩展性的，打开了一个多层次多维度的空间。关于这首诗，我个人更欣赏的是欧阳江河天马行空的想象力。他在这首长诗中，把他的想象力，如词汇表一样地展示出来。我们觉得很难在诗歌中出现的一些词汇，他都很自由地、无所顾忌地表现出来：比如说“资本”“印花税”“民工”“仓库”“查水电”“地契”“官僚”“证件照”“沥青”“印刷体”“城管”“单据”“金融”“劳动”“废弃物”……这样一些比较枯燥的，乍看没什么诗意的词汇，欧阳江河能够将它们收容到诗句里，以一种诗歌的方式来表达。这是很少有人敢尝试的，因为这些元素，有可能导致长诗乏味、缺少诗意。但是，欧阳江河对自己掌控这些词汇的能力，非常自信。他认为：可以处理这些“无诗意”的词汇。我后来注意到：他这首长诗里，既有许多古代诗人，如李白、李贺、韩愈的名字；还有大量近代现实中，一些人的名字，比如说他里面提到了徐冰、李兆基、林百里、郭沫若、列宁等近现代的人。甚至还有徐冰助手的名字：陆宽、黄行。李兆基是谁？徐冰做大型装置《凤凰》时，最早是要放在李兆基的财富大厦里。但装置是用工地废料、破铜烂铁做成的“凤凰”。那时，李兆基的儿子负责这个项目，因为他比较年轻、思想开放，同意将这个作品放在财富大厦的空间里。后来金融危机来了，金钱缩水，资金不足，再加上李兆基本人非常不喜欢这个作品。原因很清楚：这个作品放在财富大厦本身，就是很反讽的一种意味：大堆的破铜烂铁放在金碧辉煌的财富大厦里，有一种很奇异的对比效果。李兆基亲自接管这个方案，他说：“这种东西怎么能放在财富大厦里面呢！”所以，他放弃了这个项目。后来，台湾有个叫林百里的收藏家，他收藏了这个作品。江河将这些现实生活中的故事，当做《凤凰》这个诗歌作品



的“本事”，放进了诗歌里。这首长诗就更有一种现实性。

我非常喜欢他这一段：

那些夜里归来的民工，
倒在单据和车票上，沉沉睡去。
造房者和居住者，彼此没有看见。
地产商站在星空深处，把星星
像烟头一样掐灭。他们用吸星大法
把地火点燃的烟花盛世
吸进肺腑，然后，优雅地吐出印花税。
金融的面孔像雪一样落下。
雪踩上去就像人脸在阳光中
渐渐融化，渐渐形成鸟迹。
建筑师以鸟爪蹶足而行，
因为偷楼的小偷
留下基建，却偷走了它的设计。
资本的天体，器皿般易碎，
有人却为易碎性造了一个工程，
给它砌青砖，浇筑混凝土，
夯实内部的层叠，嵌入钢筋，
支起一个雪崩般的镂空。

他写到修建财富大厦的过程。这一节里，他写造房子、写民工、写设计者、卖房者，还有居住者；然而，他们都“彼此没有看见”。尤其是造房者和卖房者，以及买房者，他们之间，是互相看不见的。

欧阳江河在这首诗里，确实处理了一个很大的题目；他既谈到了资本，也谈到劳动，还谈到资本和劳动的关系。这对于诗歌来说，是很难



处理的题目。所以，吴晓东的评论文章《搭建一个古瓮般的思想废墟》里，又一次谈到了“废墟”；这个“废墟”和我们读到的《荒原》之间，有很相似的一些东西。但是，也有不同：欧阳江河表述的是：当代中国现实状态下的一种荒谬，是盛世里面的废墟；它是被掩埋在盛世下面的、你看不见的废墟。实际上，它更是一个思想的废墟，是我们看不见的、有可能被遮蔽了的废墟。欧阳江河在《凤凰》里还有一句：“在太平洋深处安装了一个地漏”，实际上，他比喻的就是在我们这个盛世的状态下，被漏掉的那一部分。我们身处的这个盛世，是被装饰过的，同时又是镂空了的盛世。它是一个像财富大厦那样，被镀了金的一个废墟。这跟《荒原》描述的一战之后，整个欧洲的荒芜，是不一样的。综上所述，我觉得《凤凰》这首诗，跟中国当代现实，联系得非常紧密，是我们诗歌写作处理中国现实的一个范本。这是一个更大的题目；更丰富、更广阔的一个视野；更深厚、更棘手、更现实但又更超现实的一个复杂命题；也更值得诗人用一首一千多行的长诗，来处理它。至于长诗的成败，自有人评说，这是另一回事。

四

在《随黄公望游富春山》这首长诗里，也有一段描述当下现实的部分。但是，我不是完全按照诗歌顺理成章的线性方式来写的。这部分，属于“集诗”。也就是说，这一节诗里面的每一句，都是别人的诗。我用这些诗来创作，然后组成了一首诗。我用“集诗”这个方式，表达我们中国今天的一些现实，跟过去一些经典诗人或经典作家描述过的那些现实，是有延续和相似之处的。这一部分，用的是中国以及国外著名的诗人们特别精典和有名的诗句；大家一听就知道是谁的诗。有一小部分不是诗，是事件。但是，它跟我们这个时代，尤其是去年、前年、以及我写这首诗时，发生的一些事件有关系，我只是略作了一些改动。



贰拾捌

这是最好的风景

这是最坏的风景

这是恶之花

这是隐之书

这是时刻惦记着的孔雀肺？

这是偶尔来临的 APEC 蓝

这是“嘭”的一声开出的烟花

这是“嘘”的一声吐出的浊气

离出发仅仅只差一步

离抵达仅仅只差一晚

我们赢

我们输

这是四月最残忍的季节

这是人间四月天

傍晚将穿过比内心更黑暗的广场

老年应当在日暮时燃烧、咆哮

河在流 黑鸟在飞

这是观看黑鸟的十三种方式

微小圆球 亿兆圆球

这是观看世界的一种理论



那是疯狂的石榴树
迅速地把白昼的绸衫揭开
这是失联的黑匣子
沉入黑洞的脐窝里

多年之后上校面对行刑队
想到冰块的那个下午
多年之后机器人宣布
人类末日来到的那个下午

在不断扩展的漩涡中旋转了又旋转
猎鹰已无法听到驯鹰者的呼喊
这是人类寻找外星智慧的计划
带着扭曲的辨识码在星际穿越来穿越去

这是大数据
这是小时代
这是人工智能反超的基点
这是人类反智盛行的绊线

这是一坐下来 铺开稿纸 就谈论的死亡
这是一躺下来科技就修改肉体的不老仪式
这是高贵者留给高贵的墓志铭
这是卑贱者最聪明的说明书

君不见：尔来四万八千岁
不与秦塞通人烟



君不见：云端服务两秒
就这样 让你忘掉路之远近

这是黄河之水天上来
这是白茫茫一片大地真干净
这是我们身临其中的风景
这是不见庐山真面目的风景

“这是最好的风景/这是最坏的风景”，典出狄更斯的《双城记》。“恶之花”是波德莱尔的诗集名。“这是隐之书”许多人就知道了。是英国著名作家拜雅特的长篇小说名，她这本书我很喜欢。“时刻惦记着的孔雀肺”，来自著名诗人张枣的组诗《卡夫卡致菲丽丝》，它如同谶语般形容了我们在雾霾时代下的呼吸与恐惧。“偶尔来临的APEC蓝”，是北京人都知道。“这是‘嘭’的一声开出的烟花/这是‘嘘’的一声吐出的浊气”，《荒原》最后两句，被我稍微改了一下。他那两句是：“世界就是这样告终/不是‘嘭’的一声/而是‘嘘’的一声”。这是他非常著名的两句诗。“离出发仅仅只差一步/离抵达仅仅只差一晚”，这是来自诗人周璜的诗，写的是二〇一四年昆明火车站的袭击事件，她当时写了一首诗叫《死在午夜降临时》。而“我们赢/我们输”，是狄金森的句子。“这是四月最残忍的季节”，来自艾略特的《荒原》。“人间四月天”——林徽因的诗。“傍晚穿过比内心更黑暗的广场”是欧阳江河的诗。他在一九八九年的时候，写过一首非常有名的诗，《傍晚穿过广场》。

下面一句：“老年应当在日暮时燃烧、咆哮”，是我特别喜欢英国诗人狄兰·托马斯的一首诗——《不要温和地走进那个良夜》其中的一句。电影《星际穿越》，引用了它，让它变得有名。“河在流/黑鸟在飞”，对诗歌比较熟悉的人就会知道，美国著名的诗人华莱士·史蒂文斯，他最著名的一首诗叫《观看黑鸟的十三种方式》。里面就写到了“河在流，黑



鸟在飞”。

“那是疯狂的石榴树/迅速地把白昼的……”，这是引自希腊诗人埃利蒂斯，他的一首诗叫《疯狂的石榴树》，这是第一句。在上世纪八十年代风靡一时。“多年之后/上校面对行刑队……”大家都熟知的《百年孤独》的第一句。“多年之后/机器人宣布/人类末日来到的那个下午”，引自一本书的名字，叫《人类的末日》。“在不断扩展的漩涡中旋转了又旋转”，这又是特别有名的一首诗：叶芝的《第二次降临》。“这是大数据/这是小时代。”《大数据》是一本书，《小时代》是一个电影。“这是一坐下来/铺开稿纸/就谈论的死亡”，来自八十年代特别有名的女诗人陆忆敏的一首诗。“高贵者留给高贵的墓志铭”——北岛的名句。

后面的诗就人人都知道了。“君不见/尔来四万八千岁”、“黄河之水天上来……”

在这首长诗第二十八节，我用了这样一个集句的方式。这是中国古典诗歌写作的方法之一。把别人的诗集到自己的诗里，变成自己的诗。古典戏剧的上场诗、下场诗，也经常使用这种方式。在古代，也算一种文字游戏吧。古代诗人们喝酒聚会时，会用这样一种方式来集句。表达对他们所喜欢的诗人热爱的一种方式，今天称为致敬。我用这样的方式，来描写我们今天的现实。是想让人想到古代和现代的一些现实，是相通的。它不仅仅是一种游戏，虽然它有一个游戏的外表。但是反映的其实都和我们今天所处的现实有关。这是一种试验。

五

我下面要谈到长诗的局限性。长诗的局限性跟它的丰富性，是联系在一起的，有点此消彼长。它的局限性，也是因为它的丰富性造成的。要想要让一首长诗很丰富，它的局限性，体现在它可能比较冗长。尤其在今天这个时代，一首长诗，很难让人读得下去。大家现在都在手机上



阅读作品，阅读诗。当然，手机阅读总的来说，对于诗歌的传播，也是一个很好的推动。尤其这两年，大众对于诗歌重新有了兴趣，这跟手机阅读，有很大的关系。在手机上读一个长篇小说是极其困难的，甚至读一个短篇小说，也不容易。但是，在手机上，读一首短诗，或者诗歌的一些片段，比较容易。手机阅读，给诗歌带来了另外一种可能性。从传播的角度来说，手机上读长诗，和在手机上读长篇小说，其实很像。诗跟小说不一样，诗是被情绪所引领。那么，情绪总是在瞬间，或者是在短时间里，爆发出一股能量。但如果是长诗，就不能一直爆发。否则，会让人在阅读中，有一种疲惫感。

另外，汉字跟别的语言不一样。汉字单个字体的信息量，非常丰富。它很自足、也很简洁。中国古代的律诗也好，绝句也好，为什么那么脍炙人口，那么容易被传播？跟它单个字体的信息量充足，是有关的。所以，用汉语写长诗，有点扬短避长。有人说，汉语不太适合写长诗，所以，不太可能有好的作品。我觉得：首先，当代汉语本身有其局限性。比如说古典诗，它在单个字之间，就可以谋篇布局。但当代汉语，没有那么大的优势。所以，在写作长诗时，整个谋篇布局，就变得非常重要。短诗靠情绪。长诗就不能完全靠情绪，长诗的结构比短诗的结构更为重要。我个人是这么认为的。

在《随黄公望游富春山》里面，我用一条线索，来推动诗篇的展开。这条线索，就是以当代诗人“我”，跟随黄公望这样一位古代画家，走进富春山，由此来展开整个富春山所代表的精神之旅。它有一个中心视点，在这个中心视点推动下，产生了各种情绪。

欧阳江河的《凤凰》，也有他的布局。我没有跟他就此交流过，但我认为欧阳江河《凤凰》的布局，就是这只凤凰的眼睛。它以一个高高在上的、一个神一样的眼睛，来俯瞰大地众生。以一个俯瞰的姿态，来描述中国今天的当下现实，这是他的一个特点。

长诗的局限性，恰恰就是我们写作中要克服的。如果我们把它的局



限性变成一个挑战，那么写作里，就会出现一些新的能量，一些过去没有过的东西。事实上，古典诗歌里面，的确长诗比较少，但并非没人写长诗。哥伦比亚大学教授商伟就这样写到过：“我们也曾经有过构架宏富、体大思精的长诗杰作，只是它们往往被埋没，或者被视为例外，如孤峰耸立，隐去了背后叠嶂起伏的山脉。实际上，我在下文还会谈到，长诗的好手，还包括了李白这样的盛唐诗人，只是到了中唐之后，别开生面，蔚为大观。从今天的角度回观，这些作品为我们呈现了浪漫派和现代主义之前古典长诗的另类风貌。但同样重要的是，在古典主义的严密章法和声律格式的背后，蕴涵了跟现代对话的多种可能性，因此对新诗的写作或许也不无裨益。”

他又说：“杜甫不时有长诗问世，还经常采用组诗的形式以补偿单篇的不足，并且诗备众体，在风格的多样性和全面性上，也前无古人，登峰造极。更重要的是，由他开启的中晚唐诗坛，较之初盛唐更为深刻而精湛，展现了古典主义范式内部多样性和极致性发展的各种可能性。总之，杜甫的长诗写作与时代的剧变有密切的关系。他要尝试各种新的形式和新的写法，来适应变化中的时代。”

的确，从古代第一抒情长诗屈原《离骚》算起，有过很重要的长诗杰作，如果再算上叙事长诗如《木兰辞》《孔雀东南飞》等，就更多了，我个人还非常喜欢韦庄的《秦女吟》。而诗圣杜甫也如商伟教授所言，喜欢写长诗。除了《三吏》《三别》这些我们熟悉的例子，他还有几首诗，在我们今天看来就算长诗了，其中一首长诗，值得一说：《丹青引赠曹将军霸》。这是杜甫七言长篇，被称为“变化神妙，极惨淡经营之奇”。全诗共四十句，如一篇画马大师的生平传记。开篇写其门弟身世，不同凡响；再写其学画过程，高超技艺；以诗写画，又写人又写马，再写世态人情。如油画笔触，一层一层、一笔一笔往上罩色彩。各种铺垫，前后照应，笔力也是苍凉沉雄。诗的结构一浪接一浪，错综复杂，但又层次有序。以艺术家的生平铺垫，来描述时代的变化。也以艺术家的风



骨，来譬喻自己的处境。

另有一首叫《观公孙大娘弟子舞剑器行》。这是一首歌行体。在长诗里，杜甫描绘了一个叫公孙大娘的舞蹈家，也写到一位叫张旭的书法家。因为观看了公孙大娘的舞剑，张旭创造了一种特别独特的草书，这是大家都知道的典故。读一下前面几句：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。”如果不是一首长诗，写到这个地方，差不多可以结束了，也很完整。但是杜甫写这首诗，并不是要写一个人舞剑。而是通过实写剑舞的今昔时空，来虚写一段开元天宝历史。表面上，他写观公孙大娘弟子舞剑，引出童年时观公孙大娘舞剑。诗中收纳和展现了公孙大娘（最后，是作者本人）亲身经历的五十年家国兴衰史。这里面包含了巨大的信息量。他真正要写的，是一个巨大的历史变化和广阔的社会含义。其中有一句：“五十年间似反掌，风尘项洞昏王室。”这句诗，在整首诗里是非常重要的。五十年，就像反掌一样，一下子就过去了，十四个字写完了一个王朝的更迭：也像反掌一样，快速地、彻底地颠覆了，反转了。这首诗，在新诗里面很难做到：七言、平仄、押韵，铿锵上口、一字一义、言简意赅。还有这样的由十四个字，构成诗句的简洁、有力和完整。这是汉字的巨大能量，能够留白一个巨大的时空，去让你想像和填充。所以，并不是汉语不适合写长诗，而是长诗更需要考量诗人的笔力和结构能力。

但是，新诗却有新诗的自由，新诗的自由和古诗是不一样的；对于新诗的长诗，面对这种自由度，可以达到怎样一种状态，是我想做的一种尝试：现代跟古代，现代诗歌跟古代诗歌，能够在哪些地方、哪些层面上有所连接；我们能够从传统诗歌里学到什么？当然，我们不可能像过去那样写七律，写绝句。我们做不到了，也不必作。但是我们仍然可以向古典诗歌学习，学习那种“少就是多”的写意技巧。学习那种在有限的字数、行数里，波澜叠起，别开生面，一气呵成，匠心独运之笔法。

我为什么要花四年的时间写这首长诗。四年的时间，其实可以写很



多别的东西；我想要尝试在今天，当代诗歌能够被推进到一种什么样的程度。其实，无论怎样的写作，都面临着一些试验。某些试验就是要看一首诗，在诗歌这样一个边缘的状态中，能够达到什么样的程度。看看我们的写作，可以进行到哪一步。

我已经写作很多年了，但我觉得写作仍然是一种尝试，仍然是对当代诗歌的一种应战。当代诗歌的历史不是很长，我们要做的事情是对它有推进。我们这代人推进到某个程度之后，希望下一代人，会继续推进。所以，我们今天做的事，无非是对当代做一个推进的工作。

古典诗歌的经典性，是建立在时间的洗刷留下了最精华部分的基础上。今天看到觉得不好的新诗，古典诗歌也有。但是，上千年的岁月淘汰了不好的作品后，留下来的、我们看到的、就都是经典。当代诗歌现在还没有被经典化，所以，我们不是回头去看，我们是正在发生：当代诗歌是正在发生的一个过程。没有拉开这个距离，你就没法来跟古典诗歌来比较。因为，当代诗歌的写作还在进行中，还在努力攀升。而中国古典诗歌的高峰期，已经到顶了，已经结束了。

这首长诗我写了差不多四年，这首诗里，我还探索了一些关于当代诗歌的思考，包括新诗与旧诗的异同。通过这首诗，我试图考量今天长诗写作的多种可能性：我们为什么要写长诗，长诗与我们的时代有什么样的关系？我们的创作，包括我们的成败，说到底，仍然只是一种探索。不仅仅是我，中国许多当代诗人，都在做这样的尝试。

二〇一八年至二〇一九年



你看它，它也在看你

——电影《蜻蜓之眼》编剧手记

当电影《蜻蜓之眼》在洛迦诺电影节获奖之后，有一次，我与徐冰在乌镇有一个对话活动，题目叫“非常电影”。我觉得这个名字与我们的电影制作很贴切。这部电影，确实不是一个常规的电影；我们的编剧也是非常规的编剧方式。大部分电影先有剧本，常规编剧先把需要的故事和台词写出来，导演根据剧本拍摄。这部电影如果从编剧的角度操作，有很大难度，不可能先有完整的剧本。我们先看素材，先确定素材和内容的限制，再根据素材和内容写故事，加台词，这样故事才能比较完整。跟常规编剧的思路是反过来的。

剧本在电影制作过程中，有过很多次特别大的修改，台词的修改更是不计其数。因为剧情的推进，都得依靠监控的镜头来展开。受镜头的数量、镜头的丰富性这些因素的影响。首先必须要依靠收集来的监控的素材，素材也得集中、比较、取舍，这样才能构筑成故事。观众看到电影里面的一些场景：如奶牛场、寺院、洗衣店、美容院，占据了主要的位置。这是因为构思剧本时，这部分的素材量比较丰富。因此确定在这些场景中，构思故事。

这部电影所有的故事，必须来自于能找到的场景。刚开始出现寺院，并不是要讲述一个宗教的故事。是因为最初能找到的场景，比较集中在寺院。而且，故事的架构跟常规电影也不可能一样。在常规电影里，我们很容易分辨出男主角和女主角。这部电影里，我们最大一个问题就是：怎样在浩如烟海的镜头中，找到人物。而监控随时随地都是流动的，没有固定的形象。其次，怎样让观众来辨认主要人物——“蜻蜓”



和柯凡？他们要在故事中推进，引导观众进入？不可能每一个监控镜头，都能够有一个确定的、相同的形象在里面，让观众很容易跟进和辨识。所以，剧本里增加了一个整容的故事，以解释形象的不统一。与常规电影不同的是：我们不是编故事，而是寻找故事。

曾经，我也写了某方面的故事线，但找不到相对应的监控镜头，故事就得删掉。比如剧本里关于柯凡在监狱里，原本故事挺多的。但是吊诡的是：找不到任何一个监狱里的镜头，只好完全放弃这部分。寻找的能够把故事讲下去的场景，比如整容院。剧本只能在不断修改过程中，不断地跟新找到的监控镜头磨合，与电影的故事吻合；具体推动，往下面发展。这其间，与剪辑和导演会有很多沟通、磨合。这些原本不是编剧的事。我也不是专业的编剧，只是我对这个项目，从一开始了解较多，参与进来，不断地修改，才能把最初的构想一直贯穿到最后。

与我合作的张撼依是一个年轻的导演、编剧，他也做过电影，那种常规的独立电影。刚开始，我建议他来写剧本，我没打算加入，我不太喜欢编剧这个工作，只想做类似文学策划的角色。但他对监控、对这个项目了解不是太多。他执笔的第一稿，基本上也是从常规剧本角度来构架故事的。在这个电影中，很多一稿的台词和情节很难用上的。我加入写剧本的时候把第一稿打散了，按照一种更契合监控电影这样一个方式，来重新写剧本。而且根本上来说，这个剧本就像以前一些香港导演所作的一样，是需要在场的，即兴的，不断修改的；与戏剧导演在现场排练时差不多的工作方法。这就需要花大量的时间在现场与导演剪辑一起工作。所以，与常规电影的编辑不一样，我必须从头至尾与导演剪辑在一起推进电影，直到最后的片尾曲。

当然现在的《蜻蜓之眼》是一个完整的呈现。但在修改过程中，有一些很好的地方，被去掉了，因为各种各样的原因。电影与写作不一样，它是流动的，有时候，有些改动是回不到原来最好的部分。

全场戏中，有许多重要的对话，在后来的版本中，也都改成了由画



外音叙述。全知视角也改为上半部蜻蜓视角，下半部柯凡视角，这样更能表现柯凡整容的合理性和心路历程。粗剪完成后，录音指导丹枫曾提出是否加上一个潇潇的视角，因为怕造成视角混淆，我也放弃了。

工作方法的改变，曾经是造成我焦虑的主要原因，一次又一次地改写和增删台词，以及增加人物、情景，主创团队的艺术家的视觉考虑，并不太在意故事逻辑和细节的可信。再一次让我感觉到文字工作者与视觉艺术家的差别和冲突。由于素材的限制，我们只能接受剧本倒扣素材的方法，来推进剪辑和完成成片。于是，这部电影成了下面的推进方式。搜集素材——剪辑——根据剪辑改写台词或者增删情节——配音——根据配音长短再次改写台词。复杂重复的推进方式让我疲惫不堪，心力交瘁。中途数次因为跟不上重复修改的节奏，只能让剪辑助理和工作人员临时凑台词，而胡乱凑上的台词与剧情，剧中人物关系相差甚远，修改起来更为麻烦，数度让我崩溃。但是编剧与写诗不一样，写诗到这个地步，可以完全放弃。无所谓，只与个人有关。而编剧是与他人合作，整个团体是一体的，一个环节瘫痪，整个创作也就瘫痪了。于是只得说服自己，调整情绪，尽量配合他人，同时，也与电影拉开一定距离，明白电影是集体创作，有时必须妥协。

事实上，编剧在电影这个行业里面是比较弱勢的，有的时候只能妥协。在这个过程中，有一些我认为很重要的东西丢失了，有一些我不太满意的东西被加进去了。这都不是编剧能够控制的。比如我最不满意的就是关于撞车、吵架的那部分。剧本中，我希望不用说几句话，主要由声音构成。没必要把吵架的语言说出来。但是配音那天，正好我没去录音棚，配音演员自己加了很多台词上去。而且是电视剧的那种台词。我特别不满意，我根本不会那样去写，所以一直想把它去掉。但这是电影的特性：一旦定剪了，它就不能改动了；不像写作，发表了也可以不断地改。

如果不了解《蜻蜓之眼》的编剧过程和受限的素材，不了解这部电



影的呈现有着难以避免的捉襟见肘之处，可能会觉得剧本故事相对简单，剧情也较为通俗。不少人对这部电影的期待应该是实验影像那样的作品。但是，我和徐冰都觉得如果做一个实验影像，不需要故事，镜头直接组合在一起探讨监控话题，然后在美术馆里展览。这种处理没什么难度，太顺应素材了，电影本身的张力也就不够了。但是用监控镜头剪辑出一个故事，观众看完八十分钟电影后，意识到我们身边有这么多的监控镜头，以至于都能够编成一个剧情片。这也是徐冰常用的顾左右而言他的方式，声东击西，用一个不相干的故事，通过监控镜头来讲圆满，已经能够说明监控的无孔不入。这个观念和想法，才是我们觉得更有突破性价值的所在。一个普通的故事，推动大家从头看到尾，也有歌舞升平的镜头，也有日常生活的情景，但是剧终时，观众感知到这一切的后面，有另外一只眼睛，电影背后的眼睛，这才是最让人恐怖的。你看它时，它也在看着你；不眠不休。

当然，具体涉及到创作这部电影的时候，它有一个很大的纠结，其一，它要戏仿一个长达八十分钟的剧情片；观众坐在电影院与坐在美术馆观看，是不一样的。在美术馆，可以任意看几分钟就走开。在电影院，一个半小时的剧情，如果没有一个能够吸引他的故事，只有网上都能看到的监控镜头，观众能坐得住吗？故事文本只是一个浅文本，表层故事背后的一系列深层思考与诘问，会让人慢慢随剧情咀嚼下去。不过，怎么能让观众感觉到不那么沉闷，愿意不断往下看，这很重要；其二，我既希望观众能被剧情吸引，也希望有一个间离效果，让观众意识到他们是在看监控，不是像我们平时看电影那样。他们会被拉出到剧情之外来，随后意识到：这是监控，是真实的事情，这两者要齐头并进，让大家同时体会到。所以，剧本里用电脑搜索内容催生出诗歌的四个章节，就是制造一个停顿，让大家暂时出戏。

刚开始，我只想呈现电脑搜索过程，模拟机器分辨男人、女人、尼姑、居士等人物时使用的单词。后来觉得这些词语纪录下来有点像诗、



像俳句。到第二段时，依然更偏向电脑搜索的行为。从第三段开始，剧情表现了残酷的场面或激进的情感，到了柯凡进监狱的一段，监狱镜头很难找，如何表现这三年的时间？我想到可以用春夏秋冬的季节交替，配合的画面非常具有美感。电影的这四个部分，非常像中国古典文学的起承转合，到了第三段，是一个“转”，所以自然地过渡到用诗意和自然的表现形式，来讲述时间流逝。第四段则直指主题：“到底我是谁？”这部分的写作介于诗和非诗之间。作为结构，用于精心安排的转场镜头——时光流逝、社会百态的匆匆一瞥、猝不及防的天灾人祸、隐藏在阴暗角落的暴力与沉溺；它们构筑了极具沉浸感与洪荒感的视听空间，让观者产生现实与超现实的交融体验。

作为一个女性作者，我也希望能够在文本里面，承载更丰富的内涵和对当下社会的判断，就像徐冰说的对文明基本的判断。“整容”其实是非常有争议的议题。大部分社会舆论觉得女孩去整容，就是因为她们爱漂亮，虚荣等等。我想在这部电影里面，对此进行探讨，女性爱整容难道仅仅是为了漂亮吗？当然有一部分女性是这样，但也有其他因素。这里面涉及到涉及到整个社会对女性无形的压迫和潜在的性别、年龄歧视。中国是一个注重外表、“颜值”、“青春崇拜”的国度，生活和职场都受此影响。从各类广告，招聘广告可以看出这种对于女性外表的苛求，整个社会营造出女性对于整容的渴望；但是，整容的风气流行以后，社会反过来单方面批判女性爱慕虚荣。我想在电影里反映这些女性在社会中的复杂处境，她的工作、生活、就业方面的艰难和被歧视。所以，《蜻蜓之眼》描述了女性承受的社会压力，“整容”带来的身份失落与倒错，寺庙和宗教的世俗化，遍布在生活中的各种暴力、灾祸、性骚扰、歧视……触及每个男性女性都能遇到的话题。希望电影除了探讨监控这个特殊话题之外，故事也提醒观众反思被我们忽略的一些事实。

这部电影的制作难度，也包括怎样结尾。我们尝试过不下二十个不同的结尾：开放的或者封闭的。我是比较不喜欢现在这种完整的轮回



结果，想要打破这个结局。我希望结尾是开放式的，根本不给观众固定结尾的方式。但是，这部电影的编剧就是戴着镣铐跳舞，受限于各种因素。最终选择跟佛教有关的开头和结尾，除了监控数量限制外，另有一个原因：我想要跟监控电影的属性发生关联。也就是说：我们其实用很真实的镜头、真实的状态，在讲一个假故事。故事是假的、编的；但监控里面发生的事情，全部都是真的。这里面既有真实与虚构，也有真与假的关系。所以，最后结尾落实到这一点：何为真实何为假相？假做真时真亦假！真假交织在一起，使结尾出现了一个转换。

总之，这不是我们习以为常看故事的那种电影。展映时，有些人到最后也没有完全明白电影的结构和方法，需要阐述一下，才能恍然大悟。事实上，它是站在电影之外，用监控之眼界定电影的轮廓与边界。在洛迦诺电影节的时候，记者问我怎样命名这个电影？我说：我自己感觉它是一个“采样电影”，因为它通过监控到处采样（通过监控，甚至可以采样到全世界各地，大到南美的火山爆发，小到某些私人空间），然后，剪辑成一个故事；这是新的电影概念和手法。同时，这个电影的素材丰富程度，让人惊讶。如果全部保留下来，或许我们就给未来的人准备了研究这个时代的素材。

徐冰曾经说：“我一直在设想，如果世界能够把我们今天所有的监控画面全留存下来，留给一百年以后的人，那简直是颠覆性的，对历史的判断会是截然不同的。就像如果今天发现鲁迅时代他住的亭子间里的监控画面时，我们对鲁迅的判断和研究一定和今天学者的推测、叙述是不同的。这是对我们历史观的改变。”

我想，如果《史记》的时代，有监控，有纪录，可能《史记》这本书就没那么重要了。另外，中国历史就从纪传体改为西方史的事件体了。不过，那些历史也将变得很无聊，我们也失去了史学中的文学想像力和文学意义。

我认为，作家和艺术家角度不一样，艺术家比较多地从视觉上感知



世界，作家更多是从文字和思考上，去感知和诠释这个时代。比如作家对监控的理解和思考，最早是从《1984》开始的。我们读《1984》的时候觉得好恐怖，但今天我们已经生活在《1984》描绘的场景里面了，我们却没有感觉，习以为常了。在制作这部电影的过程中，团队里的人都免不了会从自己的生活中，抽身出来观看世界。发现身边的世界已经变成《楚门的世界》了，之前并没有那么深刻地体会到。若干年前我看《楚门的世界》就特别喜欢，觉得《楚门的世界》是一个魔幻的、面向未来、超想象力的寓言电影。在今天，监控的范围和深入程度，比起《楚门的世界》，超过不知多少倍，而且，我们人人都是楚门。在做这个作品过程中，我们也会产生新的恐惧：今天的世界就像徐冰说的，是一个巨大的摄像头，我们每个人都在其中表演。别的人在窥探你，窥探别人的人，又被另外的人窥探，我们生活在摄像头下，就是生活在这样的一个循环中。因此，《蜻蜓之眼》，呈现出今天当代社会的方方面面，呈现我们被展示的生活，被劫掠的隐私、我们的危机四伏和自以为是；以及每个人被注视、可参观的流动瞬间。



第四辑 阿赫玛托娃的漫步

阿赫玛托娃的漫步

她漫步到这片淡墨杉林
冷银色面孔，微蹙着眉
峭厉如割的寒风未见减退
从黄昏到暮色降临
她有一片赤诚要献出
灿烂如酒 却无人认领
纤瘦犀利的身体里
是终日焚烧的香炉
芬芬，四溢，稀薄的颜色
我嗅出 我肯定：
她是，她永远是阿赫玛托娃

2020.08



蟾蜍

“它们已经灭绝了

蟾蜍 所有子类……灭绝”

—— 菲利普·迪克

在古时

月亮的精华 聚积成兽

那是它的影子 美好的一面

而如今 只有放射尘的土地上

早没了甲虫 蛾类 蜗牛

蝇蛆 等养料

人造苍蝇 还是人造昆虫

能够被捕食 被诱饵？

当它的叫声持续一分钟

有没有异性在附近？

春夏之晚 阴湿之地

荷花池中 莲叶之下

来自盘古的两栖动物

它们在爬行？在交欢？

在觅食？在跳跃？

它们比人类更早存在

却会比人类更早灭绝

它们有时被人类厌弃



有时却被人类入药 入诗
比如：蟾蜍两岁照秋林
忽忽奚堪百感侵¹

它们可以把全身交给中药
它们也可以让人飘飘欲仙
他们的毒性 有时如此美妙
就是这样 当它们死光时
人类也死光

2020.04.20

观画之余

——读张晓刚新作《舞台三号——城堡》有感

最初的触动
是远处一抹突兀的黄色
画家说：那是50—90年代混搭的建筑
黄色一定不是那个时代的颜色
却是那个阶段隐秘的
危险的颜色
孤零零的 悬置的色彩

我们或多或少地被那色彩
打击过 消费过 试探过 践踏过

■ | 清金农《东岗卧病》诗。



与红色和绿色一道
成为某段生活中的原色和原罪
构成不为人知的内心里
抹不掉的底色
它们被涂在我们的大衣 领口
臂套上 遮住了衣服下面
曾经的狼心狗肺
以一种正确的颜色遮住了僵死之色

有人将色彩泼入恐惧之谷
那里七原色成为陪审团
让人难忘的醒目黄色
立在一片死寂之色中

像白色空间站 莫明地
矗立在死灰色的月球表面
死灰色的记忆聚拢于一个大坑
是否有过人面狗头 或人面狼心
紧紧依附地狱的原色？
那是我们曾经靠近的颜色

用某一套符号与另一套 制作反应
浓香 结晶 将其干燥
洗净 再结晶 就开始了蛊惑
我们都曾被下蛊 作恶以及祛魅
在内心隐秘的角落
我们也曾在事后清洗内心



多多少少 或早或迟

“最初的痕迹 只保留下
天空和远山 道路的轮廓”
当画家回忆某个被遗弃的年代
我们记得的 只有那些可见的事物
军绿大衣 瓷盆 暖水壶
玩具 海魂衫 被推到表层的居住地
另外那些没有表情
没有颜色 假面一样的
普通面孔 他们正在继续行走
他们是我们 是你我他
是溢出画框 站在原地的人
是观画之人 是画家
以及他的朋友 他朋友的朋友
或是一堆长成这样普遍的形体

他们体内的各种观点
汹涌澎湃的情绪和思维
被某种有史以来最厚的膜
包裹起来 虽然有飘忽不定的火星
在内部移动着
但是，没有什么能让膜松动
没有东西可以点燃它
那东西变了 分泌 代谢
分泌 代谢 分泌 代谢
那东西 变成颜料的新陈代谢物



得以统帅那一抹化学式的黄
警报式的黄
狂喘不止的黄

它们占据上方
占据曾经在我们胸口的地方
成为一个艺术品 李代桃僵
末了 被某些懂行的人收藏观画之余

2020.07

灰阑记

灰阑中 站着人类之子
乃天精地液孕育生就
孤独中 他长了几岁
依然无力选择

灰阑外 站着两位女性
她们血肉模糊 或者说
她们干干净净
她们刚经历了战争 或者说
她们被战争附体

灰阑虽灰且红
就像争夺的眼睛



眼睛既红且脏
就像争夺的对象

公案上：醒木跳动着
一方拽住无尽山河
一方拽住血缘亲情
无尽山河已榨干血缘亲情
血缘亲情聚拢了无尽山河

我呢？我是什么？
我是争夺物 一堆形质
灵魂不被认可
但时刻准备着
被谁占有？归属于谁？
我可否说 我仅仅是路过此地
我只是偶然 掉进灰阑
我不属于战争
也不属于和平

公案上：醒木跳动着
向谁吩咐？
小小灰阑塞满干柴
将我尚未发育的意识
架在法律的火堆上炙烤
鲜血在争夺高潮中滋滋作响

两只手从左方和右方伸来



一只是母爱 另一只也是
一支是玫瑰 另一只也是
一只挂着瀑布 另一只也挂着
它们让我恐惧
灰阑之中的争夺
与灰阑之外 同样荒谬

公案上：醒木跳动着
向谁吩咐？
无论向谁吩咐 母爱都像
滚烫的烙铁 死死将我焊住
一生都在灰阑之中
一生

2019.10

三女巫

火刑柱已经竖起 但女巫已跑路
黑夜罩下来 像死寂的坟墓
月亮也跑路了 被黑云掩护

声音叽叽喳喳
碎银光般抛洒
对话简洁 伴随猫叫
一个声音干燥



像是要被火柴点着
他说着昨天的故事
关于谋杀和毁尸灭迹
一个声音痉挛 好似喉结被人抓住
他拼命挤出断断续续的词语
描述着大帅和他的变童
他们如何在一起
还有一个声音 不男不女
语调老瘦 吹气般喃喃
黑须就手 摩挲出丝丝预言
一切如旧 一切
一切将再次循环

缠绕在黑夜黑须黑锅黑水中的预言
流传了许多世纪 如今
火刑柱 已变为世界中心的龙椅
惊天的阴谋已将世界覆盖
到处都是火焰、私刑、和病毒泛滥
东西南北
大乱无形如大音希声

这是一个预言也无法预知的年代
女巫虽未远去 剧本和舞台
早已变得寡淡无趣
剧情和表演 只会从观众中产生
结尾将走向开放 或者戛然而止
直至在沉浸中，与末日一起下行



天地已透明 但熹光仍微
女巫们 从未远去
他们的喉咙依然发痒
吞吐着各种不祥
因为死亡永不会离去
因为前路永不可预期

2019.09

狂喜

——献给一小块舞台上的女艺术家

请允许我狂喜
也请允许我自恋
只有这一方舞台
允许我如此

四个男人 站在四个方位
当我在台上旋转
他们是我的后台和背景

在舞台上 是西斯庭穹顶
穹顶在燃烧 那是艺术家血涂仪式
女人不被允许 去触碰圣殿之顶
多么炫目呵 那是一个巨人的躯体
我曾经被他压碎 形神皆散



在舞台下方
是美奇弟家族领地
我从贝壳里重生 含羞忍耻
被复兴的文艺之光照亮
未必那是我自己的呼吸

在舞台前方 是可怕的斯芬克斯
他沉默地坐在那里 形销骨立
像一只野兽 也像一句偈语
它吞吐时间的骸骨
等着我前去靠近
那也许是庇护所
也许是乱葬地

在舞台后方
儒释道三元神矗立
我在它脚下的香灰中缓缓落底
腥臭之物呛入肺中
鲜花鞭答我的头
花枝锯着我的身体
藉着死者的羽翼我轻轻升起

四个男人站在舞台上
发出啧啧的好奇声
他们都在看着这方舞台
他们可能不会喜欢这样的结局



那么 请允许我狂喜
也请允许我自恋
这里有床单 也有帐篷
有尖刀划过的皮肤
也有自我扣动的扳机
有亲密而疏远的注视
也有肮脏的白布裹住的那物事
一如那白布 裹住过我的脚趾
它也许大于一吨半
也许小于一厘米

我开始习惯占据自己的身体
也习惯于摩娑自己的床单
那是我自己的一池睡莲
也是我为自己捏泥成形
撮土焚香铸成的礼器

这些都是女艺术家的故事
仔细辨认，会认出自己的影子
请允许我狂喜 也请允许我自恋
让我掌控四面八方投来的惊异目光
或者 目光中的不屑与敌意
也让我将它们聚于眼底 盈手成握
如呼吸般吞吐出去

注：诗中引用了部分女性艺术家作品。



水斗犯金山

——游金山寺忆川剧《水斗》

壮壮壮壮壮

猜猜次乃¹

水为谁出？剑为谁拔？

半步不为多 人妖山水间

直从峨嵋下灵气

一剑磊落是女娘

古时吴江 腾起悲凉

古时吴江 腾起悲凉

白娘子与青娘子

嶄嶄复齐齐 “不劳朱粉施”²

初唐镇江保和堂

无人去烧香 无人去烧香

江天禅寺 空映着如碧的金黄

“钟声铿锵”³

灵柩已在远处等待

她腹中已胎动 此刻却难逃命运的挫伤

与青儿：将身来到金山外

1 引自川剧锣鼓鼓谱。诗中所引诗句皆模仿川剧帮腔及用于韵脚。

2 引自杜牧长诗《杜秋娘诗并序》。

3 引自苏轼《和子瞻金山》。



“水接荆扬” “水接荆扬”⁴

他彻夜不眠 独守寺庙
深厚的劝诫在回荡 在回荡
关于事物的本源 你怎样选项？
前有清风 后有千劫万劫的无常

壮壮壮壮壮
猜猜次乃

当月亮挂在屋檐上不动
真理也透出坏德行
秀刹寺裹山⁵
千劫万劫的无常

好个白娘子 拔金钗
迎风一晃 尺水中
掀起水墙 卷起高腔
撕破红色袈裟
“将长江倒流 将长江倒流
还我情郎”
如今江面堵塞 水不再阔
依然山色如墨 雾气却吞吐整个润州
歔歔从金焦分开 又入长江怀里

4 引自杨维桢题多景楼。

5 民间有“金山寺裹山，焦山山裹寺”之谚。



一座大桥隔古今
当时瓜洲已散
水漫金山处
游人乱 青年男女仍在白龙洞
跪拜 祈祷如娘娘般恩爱
祈祷如娘娘般恩爱

江山不问颜色 正如
山水不问美学
传奇不问古今
“红尘安在哉”？⁶

奇点临近

改变只需五分钟
基因对我说
可穿戴式未来 让我喜悦
被唤醒的 不仅仅是宇宙
不仅仅是未知的物种
不仅仅是再也有的鸡皮疙瘩
未来 它是恶魔的象征
一片深红色 那是谁的金属皮肤？
心跳变成波束 它显现

■ 6 引自范仲淹《送识上人游金山登头陀岩》。



不代表什么？

我们再也不是肉身 通体泛红

我们是无数补丁

我们是无数补丁

方寸之间 呼吸之间

脑回路被设定至高档

兴奋的感觉真好

无需再挣扎 爬出那个深坑

暗黑的、死寂的、无人理会的深坑

改变只需五分钟

基因对我说

改变只需五分钟

基因对我说

你就会从尼安德特人

快进到仿生人

你就会将祖源印在硅皮面具上

亚洲智人的骨骼就会

迁徙到机器人的

电子脊椎上

奇点在五分钟里来到



谁在敲门？

叩声阵阵 叩声清晰
谁在敲门 内心自知
铁锈大门 楠木大门
钢板大门 金属大门
材质不同 叩声无异

什么被挡在门外？邪祟
还是被谋害者的躯体？
什么被关在门内？恐惧
还是恐惧者的罪行？
什么被挡在门外？冤魂
还是附着于他身体上的权利，利益？
什么被关在门内？欲望
还是欲望放大的野心，不忿？
什么被挡在门外？春风
还是被春风推动的物候推移
什么被关在门内？芳年
还是被芳年耽误的空濛内心

叩声阵阵 谁在敲门？
叩法清晰 谁在索命？
叩指有力 谁在怒斥？
叩音幽幽 谁在悲泣？

虚设的大门 从来挡不住死亡的催逼



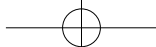
虚设的大门 从来隔不开荒芜的披靡
一个两个三个四个
五个六个七个八个
多少个大门
消磨了英雄的豪气纵横
一声两声三声四声
五声六声七声八声
门里门外 竟是几百年的回声

这面太阳升起
那面日头坠地
这面鼓乐升腾
那面人命危亦

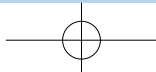
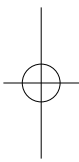
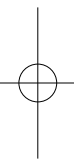
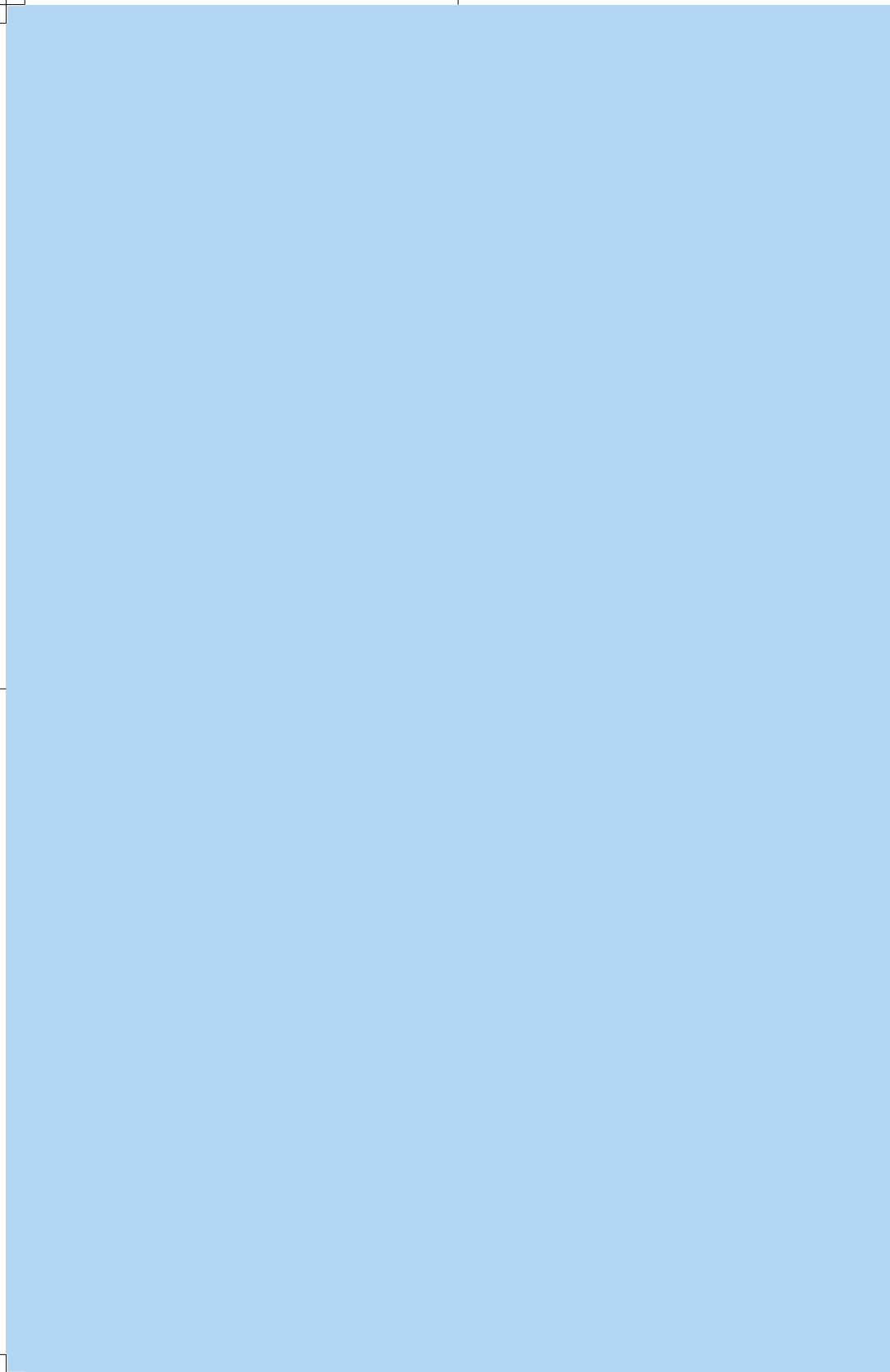
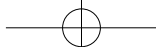
叩声凄凄 谁在敲门？
叩激切切 谁在敲门？
叩时嚶嚶 谁在敲门？
叩罢萧萧 谁在敲门？

注：写于2019年乌镇戏剧节，观英国撒丁岛剧团《麦克白脱》有感。

2019.11



影像





结局或开始

钱小华

在没有英雄的年代里，我只想做一个人。

——北岛

香港国际诗歌之夜转眼过去十一年了，我一直想写点文章纪念它，于是就想起这些年我亲眼见到的人和事，都是真实的记录，只有真实是最重要的。这是对创办人、诗人北岛敢于追随内心的信仰、摆上和付出自己的公义、坚持诗歌之爱的一种致敬，也是对身处这个年代的诗人们的一个见证。

2019年11月19日至24日，我有幸参加了北岛在香港举办的香港国际诗歌之夜十周年纪念活动。来香港之前，北岛就交代我留下这次诗歌之夜诗人的历史影像。18日，我和陈东东参加完芒克策划的第五届北京诗歌节，就从北京飞往香港。香港这段时期有些令人担忧，正经历多事之秋，暴乱正越演越烈。我们到达香港机场时，让我吃惊的是，原先到香港过关都要排队，没有半小时也要十五分钟，但这次过关只用了二分钟，可以说整个机场一片萧条景象，几乎就没几个人，我们还怀疑香港国际诗歌之夜活动能否顺利举办。当天晚上，我们在香港海洋公园万豪酒店就见到北岛，我看到他脸色非常沉重，可能是受香港形势的影响：一方面担心在香港中文大学的诗歌活动能否如期举办；另一方面是担忧被邀请来的国际诗人的人身安全。本届诗歌之夜一共邀请了31位诗人。其中中欧诗人多达9位，欧洲诗人4位，北美洲诗人3位，南美洲诗人2位，非洲诗人1位，亚洲诗人5位，中国大陆诗人5位，港台诗人各1位。这些邀请来的外国和国内诗人都很重要，有些甚至是国宝级



国际诗人在香港国际金融中心开幕合影

的诗人，聚在一起，宛若小联合国。

香港国际诗歌之夜十周年活动最大的亮点就是专门租的一辆 IPNHK 电车，上面张贴格外显目的十周年的标志和本届诗歌之夜的主题“言说与沉默”。尤其令人惊奇的是，IPNHK 电车行进在香港的街头时，就好像一头庞然大物，引起许多香港市民的关注。香港的电车是很多的，这在我游历的欧洲许多城市还看为宝贵，至今还保存着这一古老文明的历史；但这次有点不一样，它就像是一座诗的岛屿，对世界发出“另一种声音”，并且是在香港处于世界风暴的时刻，街头不时传出火光冲天的爆炸声，这辆开往香港心脏的诗歌列车，带给香港以呼唤正义与和平的声音。

诗歌列车从西环出发，到铜锣湾结束，仿佛在拍摄一部关于诗人的电影，毋庸置疑，北岛成了这部《国际诗人在香港》的总导演，我像是个御用电影摄影师；我上车前就占据了车头二层窗口的位置，这是最佳

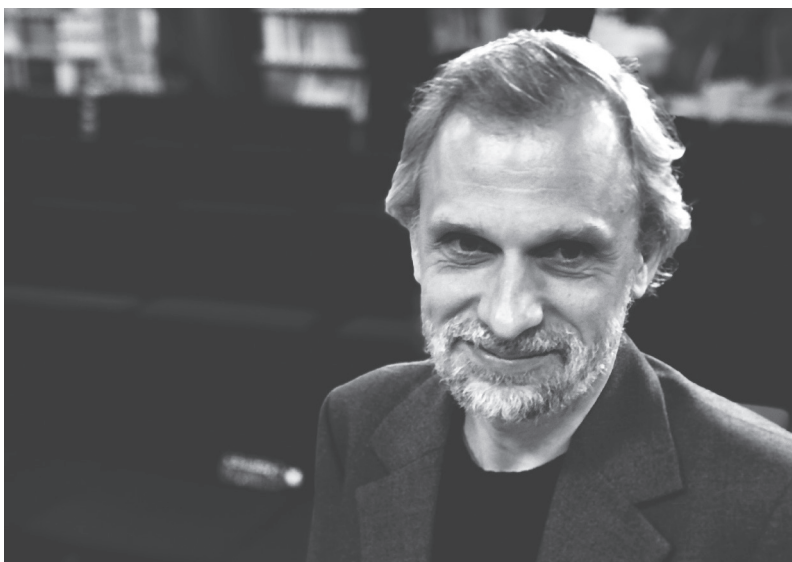


国际诗人在 IPNHK 电车前合影

拍摄点，对于还没有正式拍过香港街景的我来说，这次足以让我过了一把瘾，不但将诗人们的活动场景记录下来，还将香港的街景、人物叙事式载入镜头。不过，这次我是用北岛送给我的徕卡相机拍摄，因为是初次，所以使用起来还不是太得心应手。我抓住一切转瞬即逝的时刻，拍摄到了正处在风口浪尖上动荡的香港街头的影像，这使我终生难忘。

陈东东其实拍照十分在行，他尽管拍摄不多，但掏出相机来总是能捕捉到他作为一个诗人的镜头，他还冲上来把我挤到一边，将我的位置占了好一阵子。日本诗人四元康祐就坐在我的旁边，他被香港的街景所感动，也掏出相机不停地拍摄，我抓拍了陈东东和四元康祐好几张拍照时的镜头。每位诗人都在诗歌的列车上朗诵诗作，气氛非常的活跃和热烈，在他们一张张可爱活泼不同肤色的面具之下，隐藏着未来世界的崇高温情。

当天晚上，北岛在香港国际金融中心为“香港国际诗歌之夜十周年”



爱沙尼亚诗人 马图拉



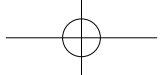
德国诗人 恩尼斯特·维茨纳



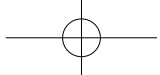
美国诗人 弗罗斯特·甘德



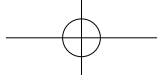
斯洛伐克诗人 索罗·楚克



阿根廷诗人 塞尔吉奥·莱蒙迪



波兰诗人 米若什·别德日茨基（后）
葡萄牙诗人 安娜·路易莎·阿玛拉尔（前）



加拿大作家、文学评论家 路易·杜普蕾



德国文学节主席 Ulrich Schreiber



日本诗人 四元康祐



匈牙利诗人 克里斯蒂娜·托丝



埃及翻译家、汉学家 雅拉·艾尔密苏里



希腊诗人 安纳斯塔西斯·威斯托尼迪斯



尼日利亚诗人 荻若玛·恩梅彬忱



罗马尼亚诗人 安娜·布兰迪亚娜（左）



美国诗人 简·博文（左）
韩国诗人 黄有源



歌手 高樱（左一）、“香港国际诗歌之夜”音乐总监 李劲松（右二）、
音乐人 克里斯多夫·卓别林（右一）



波兰诗人 米若什·别德日茨基

举行了隆重的开幕晚宴，每位诗人都在晚宴前就“言说与沉默”发表各自的看法；北岛在致辞中释明了诗歌立场：在全球化的新版图背后，构成文明、宗教、意识形态以及权力与金钱等一系列的抗衡与冲突，而象征岛屿的诗歌，成为人类精神家园的保证。

北岛曾经说过，在香港举办诗歌节，就等于是在水泥地上种花草，香港是内地人眼中的弹丸之地、文化沙漠，并不是孕育诗歌的土壤。香港举办的有些诗会门可罗雀，有时不得不转移到新界去做，想吸引一些学生来参与。“香港国际诗歌之夜十周年”原先准备在香港中文大学博物馆举办，因为时局，后来转到饶宗颐文化馆，还是宋子江快人一步决策，否则也被抢租了。可以说这次诗歌之夜十周年的活动是香港特别冰冷的社会中“冰冷的伟大”，其意义不同反响。



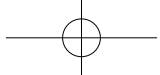
德国文学节主席 Ulrich Schreiber (左一)

俄罗斯诗人 玛丽亚·斯蒂潘诺娃 (中)

俄罗斯诗人 马克西姆·阿梅林 (右一)



中国诗人、音乐家 周云蓬



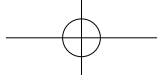
中国诗人 陈东东



中国诗人 陈东东 郑小琼



中国诗人 余幼幼



中国诗人 毛子



为了能为香港国际诗歌之夜筹集到资金，北岛做了很多尝试，比如用自己的诗歌开发文创系列产品，跟内地的地标书店、博物馆开展合作；比如在豆瓣开发诗歌课程；比如跟董秀玉先生的活字出版和译林出版社联合推出亲自主编的系列诗歌书系；比如他把自己关在大理，一个月都不出门，刻苦绘画；埋头在北京家里写字……这些点点滴滴努力来的资金，全部用于诗歌活动，凡是能想到的他都尽了自己的努力。

每届“香港国际诗歌之夜”和“国际诗人在香港”，北岛都会把分会场放到内地的地标书店、博物馆和大学举办，他希望通过诗歌的形式，让更多内地的年轻人和诗歌爱好者一起来参与诗歌创作的实践。先锋书店首当其冲成为站点之一。先锋书店本身烙印着诗人的精神血脉和原始冲动，它渴望成为“另一个自我”、“另一个年代”、“另一种声音”；先锋是有着诗歌国度和历史的一家书店，也是举办过国际性诗歌活动最多的书店之一。先锋书店slogan“大地上的异乡者”就是来自奥地利诗人特拉克尔的诗句，成为很多人刻骨铭心的记忆。

先锋诗歌的海洋是那么的丰饶。在很多人认为这个不需要诗歌的年代，先锋相继建造了三家诗歌书店，并在中国最偏僻的乡村建造了诗歌塔；不仅如此，先锋书店自身还涌现出几十位写诗的员工，有的都出版诗集公开发行。从2018年到2019年，先锋还成功举办过两场跨年诗会，网上报名近万人，现场人山人海，水泄不通，从晚上七点到凌晨六点，先锋用诗歌的形式敲响新年的钟声。先锋的每场诗歌活动都座无虚席。我们对诗歌负有义务，这是公正的。我们希望以诗之名让人相信，我们身处的时代更需要伟大的诗歌。让诗歌醒来，这是我们致力于诗歌实践的使命和创造！

第二天，我还请陈东东和几位外国诗人来到有着历史之根、文化



之魂的老门东参观游玩，并走访了我们的骏惠书屋；中午请他们在中山陵南京大排档品鉴了南京本地的特色菜系。下午我们又来到永丰诗舍喝茶，这是我们打造的复兴诗歌的堡垒，每到一处他们都恋恋不舍，迟迟不肯离去。

我对阿多尼斯印象特别深刻，他从2017年至2019年两年间，前后三次来到先锋举办活动，他到过我们五台山总店，老门东骏惠书屋，中山陵永丰诗舍，玄武湖诗歌书店，以及民防大厦先锋诗人之家。令我没有想到的是，他居然偷偷跑到我们在黄山黟县开办的碧山书局，不仅喜欢我们的先锋书店，他对南京这座历史感的城市也情有独钟，仿佛走进了古代的罗马。

阿多尼斯在先锋举办他的诗集《我的孤独是一座花园》，译林出版社



香港国际诗歌之夜（上海）慈善晚会合影



的三千多本库存全部被我包销了。当天的诗歌活动人头攒动，没有想到这位满头白发的外国诗人如此深受国内读者的喜爱，现场来了快两千多人，他本人也被震撼了，说是盛况空前，举世罕见。因为在欧洲和大部分西方国家，有的诗歌活动多则一二百人，少则三五十人，没有想到他的活动在先锋创下了记录。当天活动，上海市作协副主席赵丽宏还赶来现场，并且专门请雕塑家为阿老创作了一尊铜像，我记得在活动现场展示的时候，阿老是激动不已，但问题自然也来了，怎么将这一铜像带回法国，重担就落到了我的肩上，主要是怕中途摔坏了怎么办，后来跟顺丰协商，专门打了木架保护措施，最终还是在十天内，阿老收到了我们寄给他的铜像，这也使我们深情难忘。

阿多尼斯后来又为他的新书《桂花》做了新书发布，活动结束后，



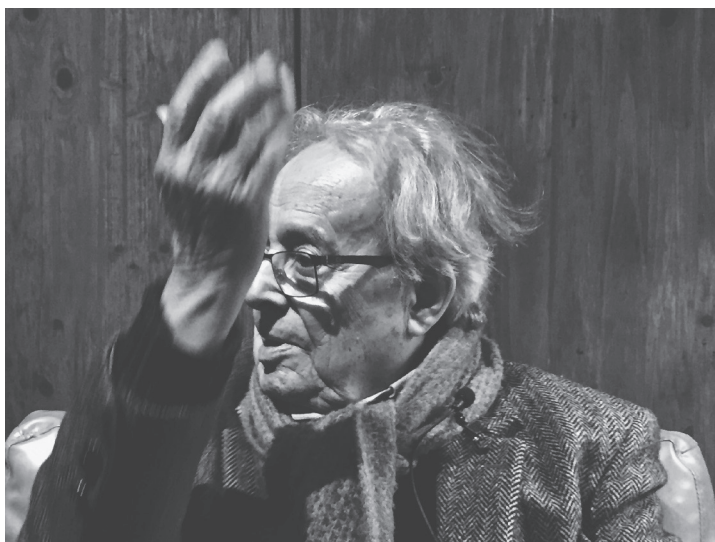
中国诗人 陈东东 杨佳娴



2017年6月5日，六位加拿大诗人在先锋：杰弗瑞·泰勒、克里斯汀·萨拉特索斯特、加里·巴尔文、马克西姆·雷蒙德·博克、凯瑟琳·温特、罗伯特·索耶



2017年11月18日，美国诗人詹姆斯·谢里在先锋



叙利亚诗人 阿多尼斯



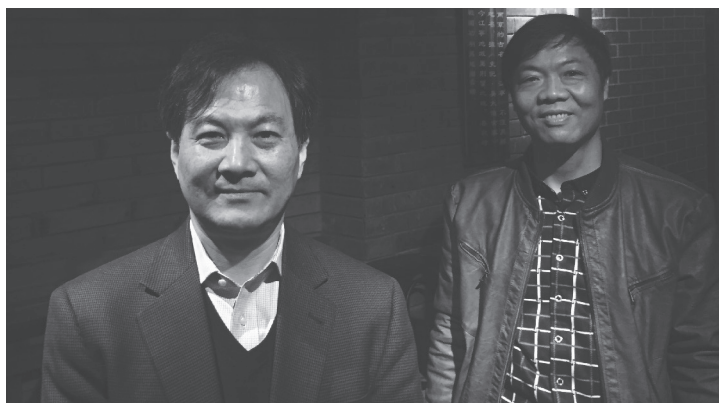
韩国诗人 文贞姬



南非诗人 嘉贝巴



南非诗人 嘉贝巴
美国诗人 顾爱玲（右）



翻译家 薛庆国（左）、王理行



王理行、嘉贝巴、顾爱玲、文贞姬、阿多尼斯、陈东东、薛庆国
（由左至右）游玩老门东



我带他来到先锋诗人之家休息，他从书架上发现一本没有文字的书，他要买下来带回法国，后来我才发现原来是装帧设计师朱赢椿的《虫子书》，每个虫子就像文字一般，我想阿老肯定是觉得这是一本有关阿拉伯的书，令他发诗兴之幽情，这是他唯一在诗人之家买的书，他格外的喜欢，像在异国他乡见到自己的亲人。

阿多尼斯已是九十岁高龄，但他身体强壮，就像一只大鸟，每天在世界各个城市飞来飞去，哪里有国际诗歌节，哪里就有他奔波忙碌的身影。他胸前那条长长的红围巾，象征着一种自由和友谊。诗人都有一个特有的共性，单纯兼具风骨，胸中自有一股清流，誓死捍卫诗的真理，诗的尊严。我在阿老和北岛身上看到了诗人的本色。阿老的年轻都是因为诗的缘故，他的诗是深重灾难的祖国的一张地图；正义与宽容，向来都是阿老诗歌的主题。他在世界上发出的阿拉伯声音，如同黑夜中的雷电，照亮灵魂的大地。与其说他是享誉世界的诗人，不如说他是一位哲学家、思想家和历史学家，更可以说他是阿拉伯国家的和平使者和形象大使，他是真正的阿拉伯人的兄弟。他看到自己国家的人民本可以沐浴在自由的河流中，却被野蛮烧成一片废墟，他们的尸体遍满沙滩，阿老因为其中饱含痛苦。对于我们生活中的世界，残忍、暴力和种族仇恨，对个人权利的践踏……无辜者的痛苦和死亡，整个世界都在支离破碎，我们每个人的命运都将面临可怕的后果。每次看到阿老谈到这些，他都愤怒得像左拉，就像在自己的国家人民的广场上，为自己的人民辩护，为自由辩护！

诗人是永远的陌生人，他们的祖国是自由，礼赞自由是他们不朽的生命。诗人属于自由的精灵，诗歌是和平的武器，诗人洞察另一个世界。

去年，阿多尼斯又与北岛在先锋联合举办了诗歌朗诵会，他还在玄武湖诗歌书店做了一场别开生面的盛大诗会。

因为战乱，阿老很早就离开自己的祖国，过着漂泊流离的流亡生



叙利亚诗人 阿多尼斯



叙利亚诗人 阿多尼斯



活。阿老的脸就是阿拉伯世界的一部史诗。他现在和女儿生活在法国的一个小镇，前年我去法国，本想去拜访他，不巧他去了突尼斯参加国际诗歌节。去年我再次去法国，通过他的中国翻译、著名阿拉伯语翻译家薛庆国联系到他，我想去他家看望他，结果他的女儿跟我们约好在巴黎香榭里大街一家叫做Fouquet's的地方见面，我还邀请了在法国读博的法语翻译张博和旅法画家刘焘一同前往。走进那地方像是一家明星俱乐部，墙面上到处都是明星的肖像，几乎全世界到过法国的明星都来过这里约会、聚餐或喝咖啡，在这里不经意之间就会偶遇大明星。我还和阿老在香榭里大道拍了合影，立马发给在香港的北岛。他们俩都是世界级的大诗人！

去法国前，北岛让我去看看蓬皮杜隔壁的诗歌之家，那是一家专门供诗人举行朗诵会的场所，我看到阿老和北岛的肖像依然保留在墙上，那是他们一起在这里留下的诗歌记忆。中国诗人于坚、翟永明、芒克、欧阳江河也曾在此举办过诗歌朗诵活动。

诗人是属于全人类的文学遗产。

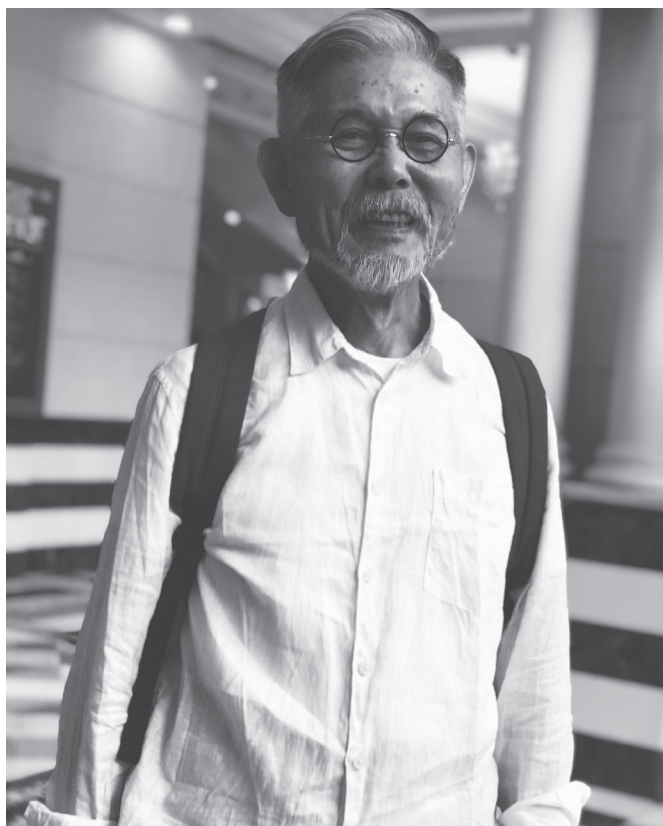


翻译家 田原

2019年9月12日，国际诗人在香港的嘉宾，日本著名诗人高桥睦郎来先锋举办活动；那次陪他一起来到先锋的还有北岛，著名日语翻译家田原先生；中国诗人杨键、毛焰、韩东，歌手钟立风也出席了活动；我来到古南都饭店跟他们见面的时候，现场还出现了南京大学历史系教授沈卫威，他是我的书友，我们经常在青岛路的学人和唯楚书店遇见，他是研究胡适的大学者；后来才知道，原来沈是田原的同学兼同乡。



别看高桥睦郎是个大诗人，他看上去简直就像一个乡下的小老头，朴素、自然、羞涩而又亲切。穿着一身卡奇衣服，背后挎着一只双肩背包，头发梳理得井井有条，整个人都散发出秋天里的红枫树一样的烂漫，仿佛让我在听一曲优秀的弦乐，在我心里清澈明亮。我怎么也看不出他是一位八十多岁的老人，他依然那么年轻，面色光红，容貌俊美，活泼可爱。我们走在长江边上散步，他健步如飞的身影，犹如风中的少年。



日本诗人 高桥睦郎



中国诗人杨键（前排左）毛焰（中）韩东（右）

那天歌手李志邀请我们去他的工作室喝茶，他先是将我们带到江边散步，我虽然生活在南京快三十年了，这还是近距离看见长江。没想到李志的工作室就藏卧在江边，我想李志一定很幸福，一个人在江边走走，那种闲静幽雅的自在，真是如同隔世，即便有什么烦恼，风也会吹得天开云淡，现在也只能在梦里回忆。



中国歌手钟立风在高桥睦郎诗歌分享会现场献唱

中午李志还请我们来到奥体中心体育馆边上的徽菜馆吃饭，记得毛焰还从外地赶回来相聚。现在毛焰也开始创作诗歌，马上诗集也要出版。毛焰在画坛是偶像级代表人物，中国油画界如果没有毛焰，那是另一种状态。在我看来，毛焰不是一个顺应时代的画家，而是一个自我主义强烈的画家。他永远在画自己，毁灭与生存。



日本诗人 四元康祐



美国翻译家 柯夏智



中国翻译家黄荭 中国诗人北岛



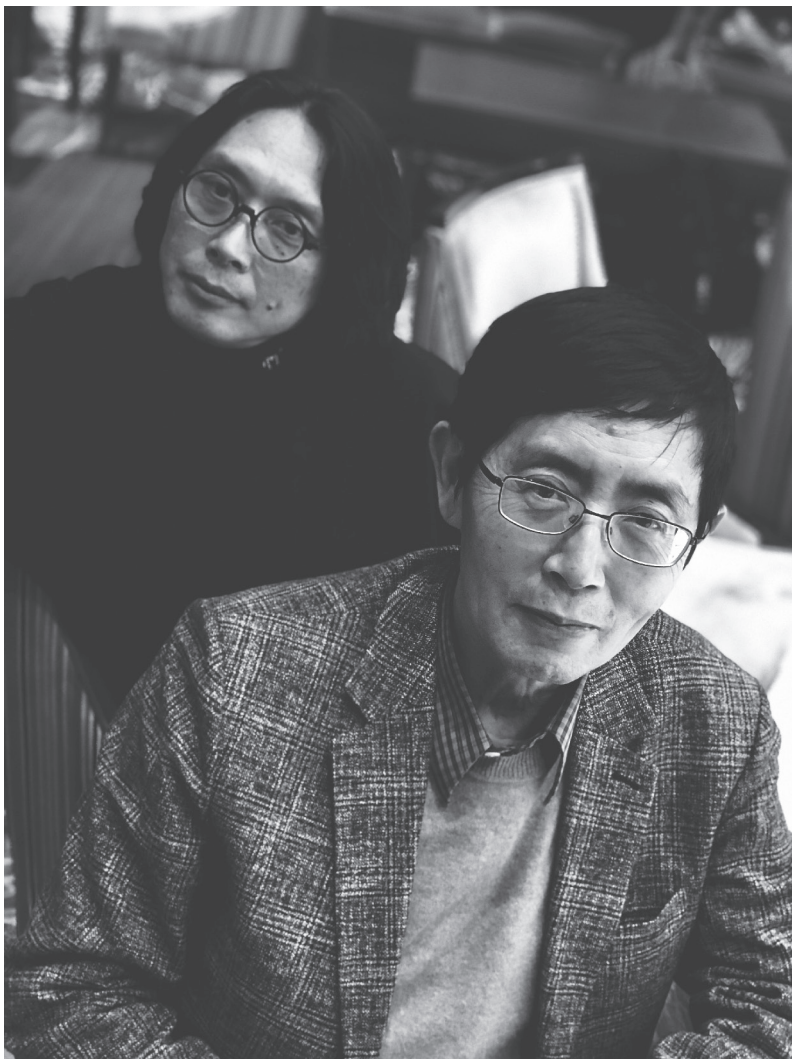
中国诗人 朱文 北岛



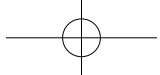
中国诗人北岛 美国诗人弗罗斯特·甘德



中国诗人 朱文



中国艺术家朱赢椿（左）中国诗人北岛



中国诗人 朱文（左）杨键



美国诗人 弗罗斯特·甘德（最后排）
阿根廷诗人 塞尔吉奥·莱蒙迪（前排中）
爱沙尼亚诗人 马图拉（前排右）
加拿大作家、文学评论家路易斯·杜普蕾（前排左）



第六届香港国际诗歌之夜“南京站”在先锋的合影

2019年11月29日至30日，“言语与沉默”——香港国际诗歌之夜“南京站”，加拿大诗人路易斯·杜普蕾、美国诗人弗罗斯特·甘德，爱沙尼亚诗人马图拉、阿根廷诗人塞尔吉奥·莱蒙迪、日本诗人四元康祐；中国诗人北岛、朱文、黄梵、毛焰、朱赢椿；翻译家黄荭、音乐人荷马先生等嘉宾云集先锋，诗歌给读者带来一场穿越时空的旅行，让我们又一次见证了诗歌的独特魅力，也从另一个角度看出先锋在诗歌中的重要性。许多年轻诗歌爱好者都从各地赶来，书店仿佛成了诗歌的欢乐海洋，我们还精心准备了酒会，诗意流动的场域打动了每个人，所有人都念念不忘。

我都是在他们现场活动结束时的间隙，捕捉到他们的瞬间影像，他们对我拍照的姿势和热情感到吃惊，都想把照片从我手中要回去，还当场给我邮箱的信息。先锋的诗歌活动让他们无法遗忘，也不会被遗忘。他们根本没有想到，有那么多诗歌的新生幽灵在中国的大地上游荡。



北岛的“香港国际诗歌之夜”和“国际诗人在香港”是一个时代的声音，它是我们这个时代最杰出也最尊贵的诗人的聚会，它是留给诗歌爱好者和读者们最伟大的遗产。北岛创造了一个诗歌时代的高潮，与其说是中国的，不如说是世界的。

北岛一生都生活在真实中，他有一颗慈爱、谦逊、平静的心胸，同时，他也是世上最孤独的人。

正如布朗大学校长路斯·西蒙斯这样评价北岛：他常常不惜以自身和家人付出的巨大代价，为他的同胞创造并培育一个向世界表达自己的平台。

也正如北岛自己所说：诗人应该通过作品建立自己的世界，这是一个真诚独特的世界，正直的世界，正义和人性的世界。

北岛是个奇迹，他的诗是个奇迹，他的国际诗歌之夜是个奇迹！他对我们的时代意义非凡。

如果诗歌死了，世界将变得更加孤独，并且更加空虚！

我要感谢北岛给了我拍摄这些诗人的机会，有人说我特别钟爱诗人，也有人说我本身就是诗人，因为……因为诗人是另一个，诗人是我们之中最纯真、最伟大的通灵者。我最爱的，唯有诗人！我这是记录他们的时间，其实我是记录着自我！

结局或开始。

2020年11月9日，于民防大厦



“诗人照相馆”

陈东东

“文革”之后逐渐开放，大陆的出版业也活跃起来，但直到八十年代末，诗人们仍处于缺书的状况。一再发生在他们身上的无书可读的故事，借书跑书的故事，抄诗抄书的故事，窃书不算偷的故事……正是缺书的写照；他们那么喜欢自编自印诗歌读物，刊载自己的作品，大概也可视作缺书的表现——诗人们得不到出版机会，很难出示自己的作品，读到彼此的著作，只好自己动手……所以，从九十年代初开始，我认为，跟想要摆脱那种该死的处境有关，诗人们试着去跟书籍建立一些新的关系：有不少诗人做了书商，从官办的出版社买来书号，印制并通过“二渠道”发行图书，成功者挣到过大（或不算小的）钱；另有诗人为做书商的诗人撰写、剪裁、糊弄书稿，挣更辛苦的钱；还有诗人，比如我，企图开书店。

回想起来，我一说出开书店的念头，就立即碰壁了，碰各种壁。那是1992、93年，单位里已经有不少人下海，诸般生意做得开心，但没有人觉得在上海开一家私营书店是什么好主意。我一个已经有一阵子提着大哥大上班，却总是尽情用办公室座机联系自家“皮包公司”业务的同事，语重心长地对我说（用上海话）：听到书店两个字，就晓得肯定要输，依开书店是寻棺材厢！找关系（为难办的营业执照），找中介（为梦想的闹中取静而且还租金便宜的二楼店堂），找对策（为意想不到突然冒出来的规则潜规则），找来了种种麻烦、重重困难，然后，我鼻青眼肿地放弃了我所向往的境界：费尽心机选来无限热爱的书籍摆满围成八卦图形的许多书架，我躲在阴影里，在它们背后，在放着一盏绿玻璃罩台



灯的小书桌前坐下，铺开稿纸写诗……

或许，要在上海开一家死抱住八十年代理想主义不放的书店，难度系数太大。而在成都，那时候，诗人唐丹鸿以同样的理想主义，勇敢地开了一家卡夫卡书店。其中一间光线昏暗充作书库的房间里，果然有一张小书桌，有绿玻璃罩台灯，她果然曾坐在那儿写过诗。我说你怎么可以用“卡夫卡”做书店名？她说“莎士比亚书店”已被人用去了——这也让我觉得她勇敢——她的书店没开几年果然卡壳，变形，失败了。相对顺利的是翟永明的白夜酒吧（也开在成都），尽管这店名看上去来自陀思妥耶夫斯基，但它只是附带着卖点书。广州陈侗那时候开的是博尔赫斯书店，直到现在还在，可是据说这么多年他一直要贴钱进去。也是那几年，在江阴，庞培开了一家庞培书店。我心想就凭这个店名，它实在比卡夫卡书店还要多几分遭湮灭的机率。冬天的时候，有一次我去江阴，就见庞培书店的老板，诗人庞培笑盈盈叼着烟，站在石箍门模样的店面门口迎接顾客。这么冷的天，他为啥不去店里待着？原来整个庞培书店也就石箍门框大小，并不能深入进去，顾客也只好缩着脖子站在店门前打量书架。庞培书店不久就消失了。

堂吉诃德是诗人的别称，诗人们自己也认。所以，我印象里，开书店的诗人都不像真的要挣到钱，而是想方设法赔钱。他们以自己的品位眼界挑剔地排列自己书店的一行行架上书，仿佛在创作自己的另一件作品。这跟去做书商和为书商做书稿的诗人很不一样——开书店的诗人，绝不会进诸如《白领读本》《世纪姻缘》《中国可以说不》来卖。

南京钱小华那儿，是诗人朱朱带我去的。那已经是新世纪开头的年份，九十年代里诗人们企图开书店的那种理想主义热情早就被耗尽，凉透了；诗人们当初所开的那种书店也大多歇业，关了门。朱朱说南大那儿还开着一家书店，还不错，可以去看看。它在广州路上，像我曾经设想的那样，开在二楼，书架上摆的每一本书都对我胃口，一些第一次见到的书，简直让我喜出望外，而且它竟然叫先锋书店（先锋，正好



是当代诗人最爱自我标榜的两个字)，于是我判断这一定是九十年代残余，一家诗人开的书店。店老板钱小华很快就从书架后转了出来，戴眼镜，梳分头，表情莫名，衣着或许黑色，或许灰色和白色，记不清了，看着就觉得一定写点诗，至少有点写诗，会躲在阴暗的小书桌那儿，就着绿玻璃罩台灯慢慢地、飞快地抒情……他谈起写作圈如数家珍；谈起书来，就动手挑出最精彩的几本，给你打七折；谈起书店，他说1996年刚开张时先锋只有十七平米……后来我听闻，钱小华是去江阴见到庞培书店后回南京开的书店，他在庞培书店的石箍门前对庞培说：那我也可以这么开啊……

先锋书店奇迹般地越开越大，越开越吸引人。当它在秦淮河夫子庙那儿搞“最长的书店”时，我从报上看到，还觉得好奇，觉得好玩，觉得有点好笑，也有点担心，就像如果你去读有史以来最长的诗；等到“最长的书店”关闭，钱小华让你走进开在地下，然而壮观的五台山旗舰店，你就只能叹服！不知他是怎么调制的氛围，你会有一种特别的亲切感加自豪感，仿佛重返乐园，你重新确认了自己还真是个离不开书、离不开读书生活的人——每次看到庞培在先锋书店五台山店酣畅地推着小推车，小推车上堆满了全是他喜欢的书，我就更加有这种体会——先锋书店会升级一个人爱书的激情，正如一首好诗肯定会升级读者对诗的喜爱。而这可能很大程度上缘于这是一家诗人开的书店，它的先锋之名，它旗舰店里的地下排场，正好跟中国当代诗人的出身和气质相符。

而且先锋书店还越开越多，开在总统府、美龄宫、永丰社、涵碧轩、览胜楼等等优异的地址不算，钱小华还喜欢将他的书店开在乡村，开在僻地，开在稻田里、悬崖上……最大特点是每一家先锋书店都处在一个风景绝佳的位置。我跟钱小华说：以前好风景总是被僧人占去，在那里修建寺庙，现在好风景都被你选中开书店了。而去先锋书店的确快成了我们这个时代读书人的一次典礼，一个仪式，钱小华自己就说过，“实际上书店也是一种祈祷，也是一种纯洁和神圣……先锋也是教堂，



成了一座精神的教堂。”钱小华把他的书店教堂开在风景里，又成了这个时代的一种精神性风景。我想象他会在珠峰顶上也开一家先锋书店，那就是“最高的书店”了，以冰雪堆砌，屋顶超出8848米；他却好多次表示，他最终要在冈仁波齐造个石头房子，做一家先锋书店，他称之为他最后的归途。我知道他是个教徒，但还是惊奇他真的有这般想法。不过，意识到他其实更是个诗人，那他就正该有这样的想法！去圣山上建造书店，钱小华说，也是去建造一座桥梁，它的象征意义大于现实意义。

这个开书店的诗人和教徒，等到我又见到他的时候，发现他已经另添了一个显著的身份：摄影师。新世纪开头那年在他那家开在二楼的书店里认识他，之后差不多有十几年，我没有再碰到过他。这十几年里，钱小华将他的书店发展成了一桩真正的大事业。我猜想，正是在这桩大事业的进程中，他添加自己为一个神奇的摄影师。与之同步，也是在这十几年里，手机宏伟的升级换代，将自己从一件通讯工具，添加成了更加轻便更加管用的照相机。而就是靠一枚薄悠悠的黑色苹果手机，钱小华成就了他大事业里的摄影师事业。2016年，当我去先锋书店五台山店，为朋友们一本诗合集的出版发布会捧场，我第二次认识了钱小华——一碰到他，穿一身黑的钱小华立即出示他黑手机里一幅我的黑白人像照（不知道他在什么时机，怎么拍到的），令我立刻重新并全新地认识了他。我当时对他，遮住自己诗人教徒书店老板形象的摄影师钱小华形象的惊奇，以惊奇于手机竟也能拍出那么强烈、鲜明、传神、夺目、高度艺术性和经典化的照片的方式表达了出来——我甚至想象他用的是有一款专门定制的手机——钱小华显然收到了我对他的惊奇，露出两颗鬼门牙，嘿嘿嘿嘿得意地笑。

关于钱小华是如何拍照的，在第二次认识他以后不久，我曾在一篇报导“香港国际诗歌之夜2017”南京站活动的文章里写到过。2017年11月底，先锋书店承办了那次活动，我跟叙利亚老诗人阿多尼斯等人从香



港飞南京，去先锋书店出席活动：

先锋书店的老总钱小华是个拍照狂，从他在机场外面迎接我们的第一分钟开始，就用手机差不多每隔三五分钟就对着谁拍摄一下。无论你在乘车、走路、说话、观望、喝茶、吃饭或翻看一本书，钱小华都会到你跟前让你不要动，然后举起手机紧贴着自己的脸，把你瞄准，咔嚓一声把你变成一件有可能入选他即将出版的摄影集的肖像作品。他绝不放过这次走进先锋书店的这几位诗人。我听到他不止一次这样关照（比如，对顾爱玲）：“就剩你我还没拍，等会儿我把你也拍掉吧。”

钱小华说这话的时候是在他的“老钱工作室”，离五台山店不远一幢老大楼里兼有办公、茶歇、接待和开会等多功能的一个空间。后来他把那儿命名为“诗人之家”，但照我看来，那儿也可以叫“诗人照相馆”。那次他首先把我带进其中一个隔开的单独空间，我特别注意到（过后又认为是幻觉）那儿摆在书桌上的绿玻璃罩台灯，心想这可以算先锋书店的胎记（我估计只有我一个人会这么想），钱小华却要把我的注意力引向他布置其间的一圈从顶上射下来的异样的光，他要在这圈光照下拍我几幅特别的照片。接着他又把每位诗人都单独带进了他的这个照相馆拍照，然后，向你出示，向大家展示令人惊艳和惊叹的他的拍摄成果，并且并不将照片从他的手机发送给你——他说这是他成功的作品，不外传，要留待以后有大用。

钱小华拍照的样子，让我想起小时候我家附近一个照相馆里的师傅。那个师傅从盖住他脑袋的老式木箱照相机后面的大黑布底下钻出来，立即就朝你逗笑，有时候还会摇着个拨浪鼓引你开心，就在你被他转移了紧张，去欣赏他的好玩，表情变得放松的时候，他摁下了握在手里拖着一根线控制快门的那个开关。钱小华大大简化了那位师傅的装



备，仅使用时刻拿在手里（仿佛长在上手）的黑黑一小片开关般的手机，更大面积的黑布大概裁剪成了他的几身黑衫黑裤（自从他成了摄影师，专拍黑白照片，就没见他穿过别的颜色的衣服）。他的黑皮鞋值得注意，这双（应该不止一双，但估计都是同一个牌子和样式，换着穿）扎实的皮鞋除了用来到处行走，最大功能就是帮助他拍照时抓牢地面，相当于老式木箱照相机架子底部的铁构件——通常这双皮鞋在他拍照时分开站成八字，马步，有时会摆个丁字，要么扭作麻花立定，有时一高一低踏住两块山石，比那种铁构件好用多了。钱小华又以他的发声来代替照相馆师傅的拨浪鼓，当他从你背后冷不丁喊一声你的名字，当他冲到你和正在跟你闲扯的几个人面前，大喝一声“就这样”，当他聚拢大家，突然从喉咙里憋出一声“OK”，当他并不出声，只是恶狠狠抿紧双唇，锁起眉头，两只兔门牙似咬非咬，面目似笑非笑将手机横在眼前的时候，谁都不可能不被吸引，不有所触动，不开颜，不心甘情愿让他随便拍，不按他的要求摆起了或许叫破势的 pose……钱小华这时就像要把手机掰断一样憋着劲，用力，狠狠摁下了他的快门。

这么说，钱小华就不只简化，更像是身体里内置了一套照相设备；真可以说，摄影师钱小华跟他的照相设备是二位一体的；也不妨说，他简直就成了一座移动的照相馆。所以我觉得说他的“老钱工作室”、“诗人之家”又是个“诗人照相馆”，那意思其实还不够——“诗人照相馆”甚至正是钱小华本人，并且，实际上，他已经把他开在各到各处的每一家书店，全都变成了“诗人照相馆”，只要他一到，立即开机，马上开拍。他一路赶赴他要去拍照的书店，过程中也抓紧得要命，一直在拍照，好像把这一路也全都变成了“诗人照相馆”……很可能，说不定，这一路上的某个地点被他看中，会在那儿新建一家先锋书店，那就再添了一座固定的“诗人照相馆”。

确实，他最热衷的拍摄对象绝对是诗人！为什么是诗人？比较方便偷懒的答案当然是：因为钱小华自己就是个诗人……2017年南京站



活动那次，年近九十的阿多尼斯被钱小华重点关照着，我在文章里说：“钱小华以其比专业狗仔队还要频密和贴身的方式始终跟拍着这位老诗人”……后来我发现，钱小华对每一个诗人的拍摄都比专业狗仔队做得还要过分，如暴风骤雨般重点轰拍过后，还每时每刻围拍、追拍、抓拍、补拍、偷拍、嵌拍、挖拍、拉拍、遥拍、正拍，倒拍，斜拍、反拍，时时惦记着，想起来就拍，怎么拍也拍不够。以如此狂热的摄影方式阅读诗人的人，又怎么可能不是个诗人？他在他开的那么多书店里举办那么多活动，邀请世界各地的那么多诗人参与，很重要的（我想说最重要的）目的，好像就是为他这个“诗人照相馆”找来拍摄对象，要把全世界他喜欢的诗人们统统记录在案，一网打尽，收进他的手机文件夹。

南京五台山店很大程度上成了钱小华最重要的“诗人照相馆”，里面那个巨大的黑色十字架，比同一条街上那幢老楼里他布置的一圈异样的顶光还要有表现力。我估计钱小华每天都会花不少时间在那儿张罗，比真正的照相馆师傅不知要忙碌多少倍，为走进书店的人们（尤其是诗人）拍照。不在五台山店，他去他开在别处的那些书店，做的也大概是同样的事情。在回答为什么开书店（开先锋书店这样的书店）的时候，钱小华说：“书是我生命的一部分”。这种回答像极了诗人对“为什么写诗”的回答。我在想我当初为什么会有开书店的念头，要拟一个回答，能否说“我开书店是为了写诗”？而这种诗人的妄想，钱小华竟用他仍在一家家开下去的先锋书店实践着，实现着（奇迹般地……）——尽管他或许不再有时间（我却相信他有时候还会）躲到书架背后的绿玻璃罩台灯下写上几行，但他正在像发表自己的新作一样开业他的一家家新书店——每一家先锋书店都正好是他的诗，他的书。他的摄影，跟成为他作品的一家家书店又紧密相关。有人说他是被做书店老板耽误的摄影师，实际上，钱小华的摄影依托于他的书店事业，其摄影从书店延展开来。如果追究他拍照的起因，摄影欲望的来源，我想一定会上溯到他“书是我生命的一部分”这样的回答……如此，他才把他的书店，也把他自己变成



了“诗人照相馆”。前面已有所示意，“诗人照相馆”的意思除了“为诗人们摄影的照相馆”，更是“由诗人来拍摄的照相馆”。我开始看钱小华在那儿拍照，设想他是要为书店这件他的作品配一些图，留存一些影像；等到看多了，就感觉书店才是他要放进他摄影作品集的某些图，某些影像。也就是说，《阿房宫赋》注定比阿房宫留存得更久远——钱小华以他开的那些书店为主要场景、主要背景，以出入其间的诗人们为对象的摄影，会成为他更长存的作品。相对于每一家先锋书店都正好是他的诗，又可以说，摄影才正好是他的诗，“诗人照相馆”的拍摄，正好是一个开书店的诗人躲在书架背后写诗的一种替换行为——书是我生命的一部分，开书店是为了拍照——于是这两句话正好就接上了……反正，如果听到钱小华这么说，我并不会惊奇。

这方面的话题，我从来没有跟钱小华谈论过，不知道他真的怎么想。最大可能，他会微笑，会那么标志性地嘿嘿嘿嘿得意地笑，让人又见两颗兔门牙。2017年的南京站活动以后，我碰到钱小华的机会多了起来，这两三年，参与了先锋书店的不少活动，常常跟他一起旅行，几乎去了钱小华开在各地的每一个先锋书店。在路上，时刻祭起黑苹果手机拍照是钱小华的常态，以至于让我觉得，没有那几个连续动作就不足以确定他是他本人——所以，我在想，高铁站卡口或机场安检口的电子识别仪器大概都不过关，竟能够辨认没摆出有力的拍照动作、拍照之前的绷紧动作或拍照过后仿佛放下了一切的钱小华，让他过了关。扯开一句（也未必无关）：不设置查验识别仪器这类讨厌的东西或许才过关……旅途中的钱小华总是很抖擞，总是有一种迅疾。他敏锐地夺取、摘得凭本能一眼就发现的视觉之果，成熟的，有待成熟的，哪怕稍稍有点儿烂熟的，扔进他简直内存无限的手机之筐。这往往是在抵达一个新地点时他咬牙切齿做的事情，在一些旧地点他也这样做——你知道，他能够让到过无数次的那个地点（比如他开在某处的书店）也变成新地点；拍照是他保持新鲜感的一种方式，几张新照片，就会让旧地点又成为新地点。



别人都疲倦了，在一个地点到另一个地点的车上瞌睡了，钱小华却还在自己的手机之筐里淘洗，直到发出一个微信朋友圈的黑白照片九宫格把大家叫醒。半夜的时候，众人又都睡了，说不定他还会再发九宫格。

被他抓攫到九宫格里的这个世界的光影，不只是一些世界的光影。亚里士多德在《诗学》第九章里区分历史与诗：“一个描写已发生的事，另一个描写可能发生的事。”这也能移用于摄影诗学——有一种摄影奋力去揭示世界已然、本然的样子，另一种摄影倾向于想象世界可然、必然的样子。前一种大概更符合摄影术发明的初衷，日文的“写真”，从字面上颇能指出尽量纪实的那种照片；然而，比如我熟悉的几位同时也是摄影师的当代诗人，梁小曼、廖伟棠、王寅、李笠、北岛……却都偏离“写真”，都更属后一种——倾向于诗之理想主义的想象世界的摄影——这跟诗人的写作立场也比较一致。跟那几位，钱小华是同类，作为“诗人照相馆”，他的拍摄，无疑也是诗人化的——后一种摄影像诗人的写作，更出于内在性，一种存在，一种生命，一种意愿。用他的黑苹果手机，他逼视出来的是他的逼视，他所呈现的复合着照相机看法的世界光影，正如他自己的看法，他的理想主义。他发出的九宫格是物，更是词，像我之前说的，那才正好是他的诗——他删减繁杂呈分明的黑白，并非不具哲学况味；他将对世界的印象风格化为浓郁的硬像，并非不蕴含重大的意义；他拍下的多到无数的诗人影像，并非不映出一个普遍性的形象……而它们的指向，又全都会折返，指向拍摄者，让人看到他有意无意拍摄的自我。考虑到钱小华从不拍自拍照，观看者就更愿意从他留意的那些光影里留意于他，从他发出的那些九宫格里看见的景深与像素，风貌与姿态，内部与外面，天地的，山川的，人类的，建筑的，乡野的，城市的，书店的，去看见他，发现他。

我最留意的还不是他拍的那些诗人照片，而是他说的“母亲”系列。好多回了，在旅途，要是让钱小华看见一个老婆婆，老奶奶，老妈妈，看见一位上了年纪的妇人，他必定会走过去，停下来，跟她说话，嘘寒



问暖，打听身世现状，一边不停地为之拍照。那样的拍摄跟他所有的拍摄都不太一样，他拍摄的表情里有一种特别的虔敬，特别的感激，特别的体贴。他拍的那些他称之为“母亲”的照片，照片里的“母亲”，每一帧，每一位，每看一次，都让我动容。从他的“母亲”照片，折射出了他这位“人子”——这个词首先跟“母亲”对应，并且合适用在教徒钱小华身上……钱小华说他要建一座母亲博物馆，他拍摄的“母亲”，都将陈列其中。这是他想要在冈仁波齐造一座石头房子的书店以外，另一个重大的心愿吧。

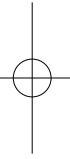
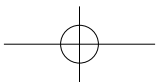
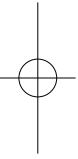
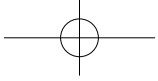
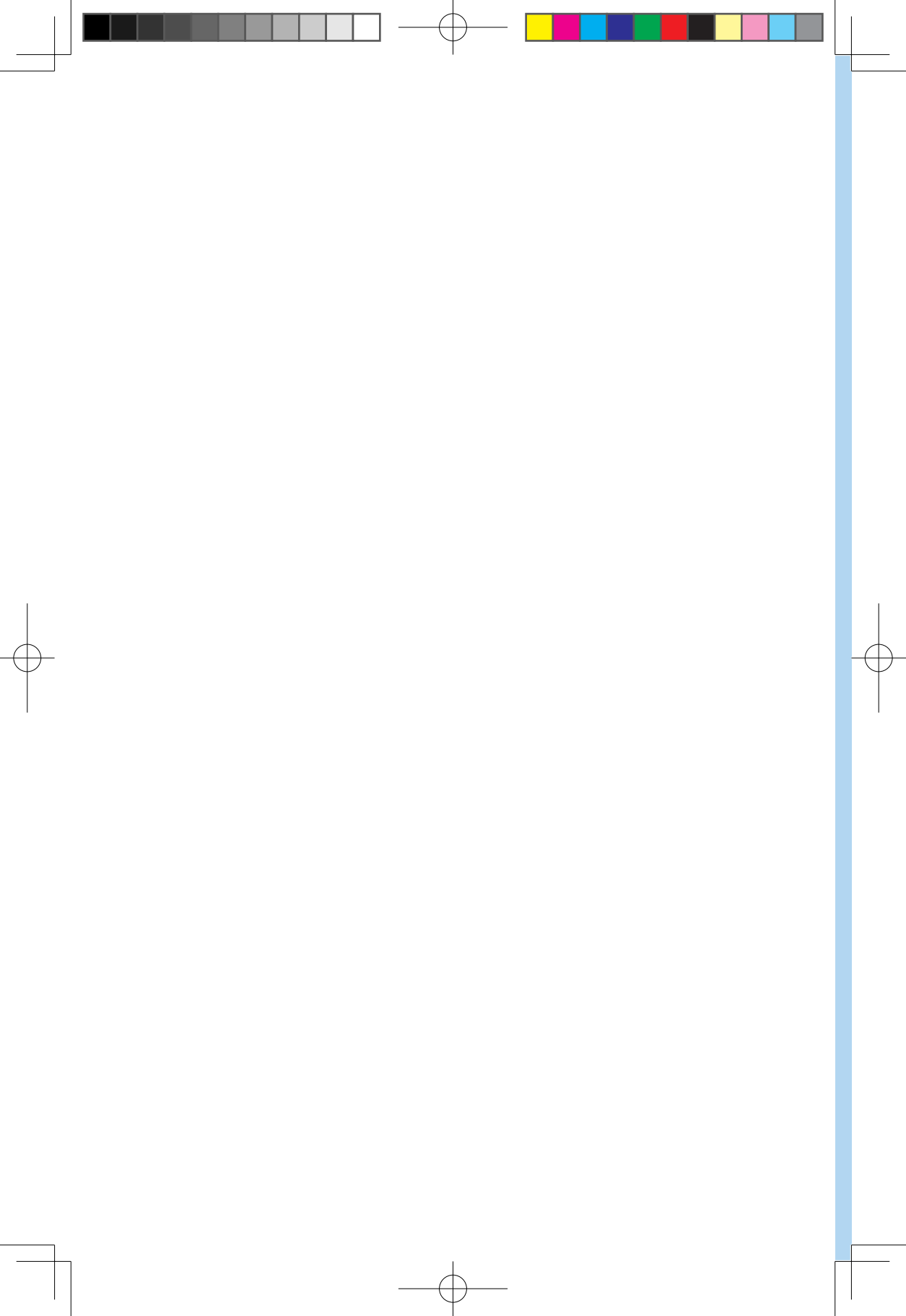
跟本能地发现其拍摄之物的迅疾和敏锐程度相当，能相提并论的，是钱小华发现必要之书、志在必得之书的迅疾和敏锐。他常常挂在嘴边的“狠”字，除了拍照，也最闪现在他捕捉一本书的时刻。有两次，我跟他一起在香港访旧书，实际上是他带我钻香港的各家旧书店，让我对他另有一番惊奇。钱小华极为熟悉那里的每家旧书店，明了它们掩藏在闹市或前工厂区、仓库区、码头区的地下甬道、逼仄楼道、隐秘拐角处、庞大的建筑幽深处的确切位置，跟它们的老板也都熟识。我觉得自己算是高手，快手，往往能瞥两眼几个架子上层层叠叠的旧书，马上就如万军丛中取上将首级般一伸手捉出最值得买（最精彩、最稀有、最合算）的那本书，哪想到钱小华比我还神勇强劲，极其眼尖，而且他几乎清楚架上每本旧书的行情，随口就能说出孔网上这本书卖多少钱，书的品相有没有眼前这本像样……他对那些旧书的了解就像了解自己的掌纹一样。我想，仅此一端，就让他有资格说“书是我生命的一部分”。联想到他摄影的迅疾敏锐，也许是被他发现书的迅疾敏锐所造就——他用手机摘取的每一枚照片，大概都是他想要的书。

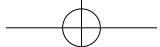
在一家需要爬好多层楼，好多梯级才能找到的旧书店里，钱小华让店老板从柜台后面的架上拿下一本摄影集，问现在什么价格？然后欣然买了下来。捧着这本他心爱的摄影集下楼的时候，他告诉我，他想买这本摄影集已经好多年了，“但开始的时候觉得贵，所以会每次到香港都



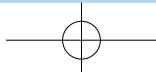
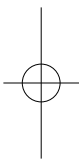
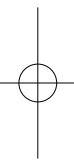
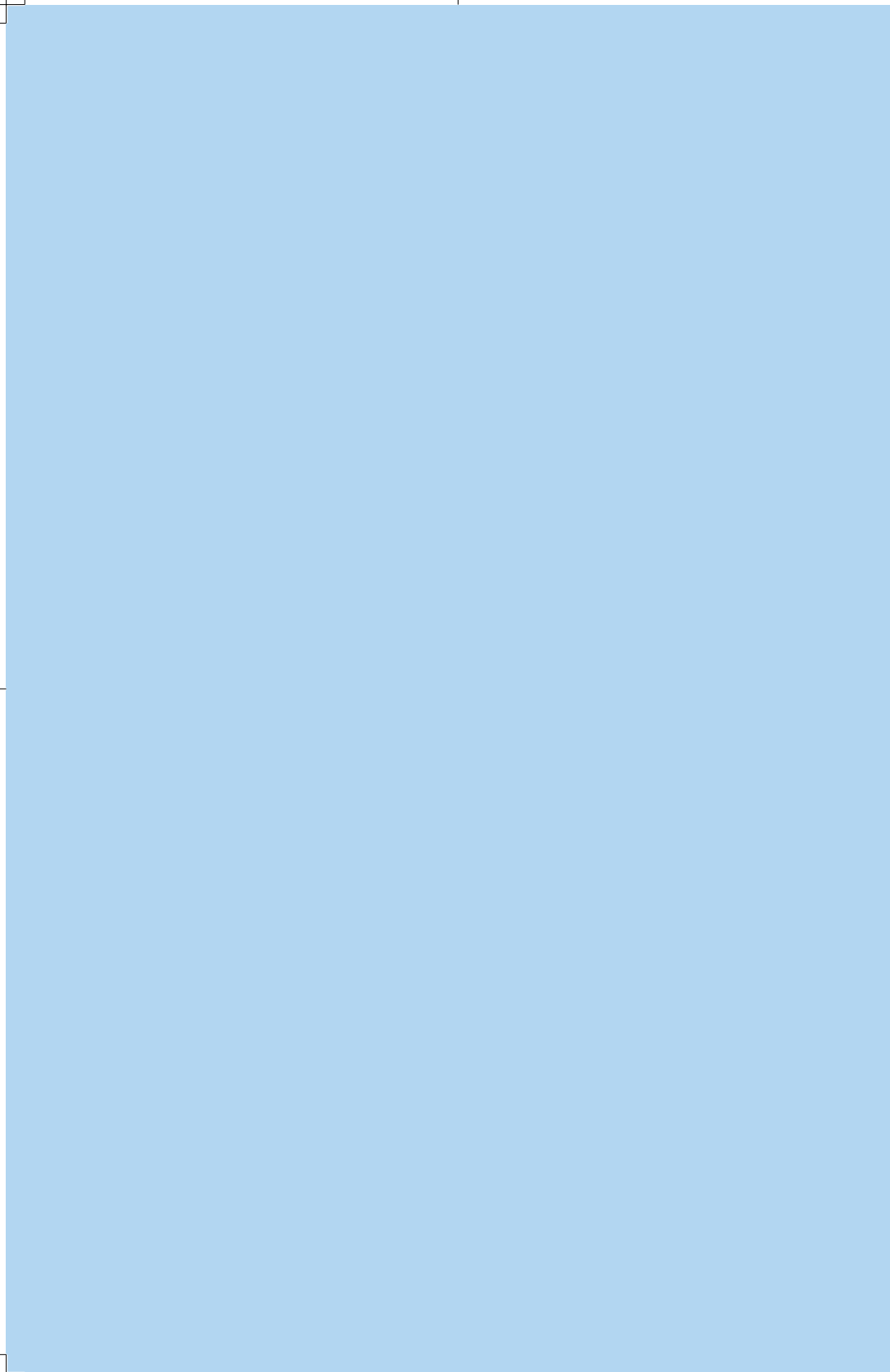
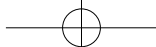
过来看，直到这次，价格降一些了，可以买下了……”我故意说，你这么多来回看望这本书的机票钱，不知比等待它降的那点价格要贵几千倍。然而这可能就是开书店的诗人才会做的事情，做得既像个诗人，又像个书的土地测量员。他计较一本书的准确价值，跟搜肠刮肚、废寝忘食找一个准确之词的写作者没两样，真是下了“两句三年得”的功夫。钱小华又告诉我另一个他在香港买旧书的故事，说他有一次走进一家以前从未去过的旧书店，一进去就买了一本书，那家店的老板惊呼：这人把架子上放了二十三年的那本书买走了！很可能，为了一走进去就立即买下这本书，钱小华在别处隐忍等待了超过二十三年，就像他冲到你跟前不假思索地摁下快门，很可能助跑了不知有几千里……

碰到钱小华，我常常就又想起我当初想开书店的那种念头，有点死灰复燃的意思。我说也许多少年后我也去开一家旧书店，你来看看，店名就叫“诗人照相馆”。





小说新标





编者言

何小竹以诗名世，但他写小说的历史同样很长。小竹的诗歌和小说我认为是一体的，关注点首先在语言、形式方面。1980年代兴起的“第三代诗歌运动”和当时的“先锋小说”定然存在着某种关联，何小竹显然是贯通二者的信使般的人物，神通广大，并富于预见性。他的小说语言如光照般明晰敞亮，逻辑严谨，情绪平稳但神经超级敏感。小竹的小说“能见度”极强的小说，不在于他描绘了很多，仅在于其言说的透明多维，如棱镜般地分解和改变了日常所见。

韩东

2020.10.26



小镇医生的文学笔记

何小竹

1

父亲给我送来两条鱼，一条一斤多，一条半斤，青鱼，他自己从墨河里打的。我留父亲跟我一起吃这两条鱼。一是都到了吃晚饭的时间，他回去也要自己做饭吃。二是父亲做酸菜鱼的水平远在我之上。三是，我想借着这机会和他喝上一杯。自我立志要当作家以后，我就想找机会和父亲多聊聊，听听他的故事，说不定其中也有值得写的素材。今天父亲果然讲了几个他自己的故事，其中一个比较有意思，之前只听他简约地说过一下，这次却讲得很细，连他当时的心理活动都讲了，听起来有身临其境的感觉。

就是我考上大学的那一年，父亲在河里打起来一条大鱼。父亲说，是他这辈子都没见过的一条大鱼，也是镇上所有人一辈子都没见过的一条大鱼。说是父亲打起来的，不如说是他捡来的。那一年，一家水电开发公司来到罗亭镇，为在墨河上建水坝、修电站做前期勘察，到处钻孔，放炮，取石样。那条大鱼就是被炮震晕，浮出水面的。父亲那天刚好在羊角沱打鱼，是个落着小雨的阴天。父亲说，他先是看见岸边洄水的地方出现了一块深色的水，比周围河水更蓝，蓝得有点发黑。凭着多年的经验，他觉得这不寻常，水下面必然有鱼群。他便慢慢地划动船桨，让渔船平稳地滑向那个地方。他甚至猜想，那可能是由数十条青鱼组成的鱼群。但就在他即将接近的时候，那块深色的水一下就变浅了，甚至比周围的水还要浅，直觉告诉他，鱼受到了惊扰，想溜，翻起了水



花。他停下手中的桨，稳住渔船，身子一动不动，眼睛却向周围的水面来回搜寻。不一会，就看见那块深色的水又在左侧的水面出现了。他估计了一下距离，伸手从船板上抓起渔网，都不需要站起来，半蹲着向后退一转腰，再转回来，就将手中的渔网撒了出去。渔网在被抛起的瞬间散开成一个弧形的圆圈，这个弧形的圆圈在空中旋转了一秒钟，便落下去，罩住了那块深色的水面。这时候父亲才站起身来，慢慢收拢手中的网绳，收到一半的时候，他就失望了。凭手上的感觉，他知道鱼群又逃了，最多能网住个一两条。等把渔网拉回到船舷，结果比预想的还要令人失望，除了一截树棍和一团水草，一条鱼虾都没有。然而父亲并没气馁。多年的打鱼生涯，练就了他冷静、沉稳、有耐心、经得起挫折的脾性。他重新整理了渔网，提在手中，继续注视着水面的变化。他相信这群鱼跑不远。果然，那块深色的水又在距离船尾十多米的地方出现了。他轻轻划动船桨，将渔船慢慢掉过头去。他发现，那块深色的水也在移动，顺着水流的方向往下游（即镇上的方向）移动。他决定不慌着撒网，让渔船尾随着它，等待那个最佳的时机。

从羊角沱到罗亭镇大约三里多路，父亲一路跟随，到距离镇上不到一里路的时候，那块深色的水开始动了起来，在周围荡开一圈一圈的水纹。父亲立马警觉起来，躬了躬身，随时准备将手中的渔网撒出去。那块深色的水突然泛白，即深蓝色变成了灰白色。那块灰白的水先还动荡了一会，接着就平静下来，纹丝不动了。这现象超出了父亲的经验，他有些疑惑，对眼前的情况无从判断，不敢轻举妄动。于是，他跟着这块灰白色的水又往下漂移了十多米，看看不会有什么变化了，才决定将手中的渔网撒出去。这次，他知道肯定是网住了，手上不再是那种轻飘飘的感觉。但是，凭手上的感觉，他又知道网住的不会是一群活蹦乱跳的鱼。他心里咯噔了一下，首先想到的，会不会是水打棒（即水尸）？但经验告诉他，落水淹死的人不会是这种表现。况且，手上感觉到的分量，也远比一具水尸更沉重。不去管它是什么了，把网收回来再说。但他使



足了劲，也没能将渔网收得更近一些。他改变策略，将网绳固定在船舷的铁环上，划动船桨，让渔船去靠近那个不明之物。

父亲万万没想到，他网住的依然不是一群鱼，而是一条鱼，一条他从未见过的鱼，不仅鱼的体量超出了他的想象，鱼的形态也是他从未见过的。在这条河水打鱼几十年，曾夸口说过，这河里没有他没见过、没打起来过的鱼。他熟悉这河里的鱼，就像一个农民熟悉自己地里种的庄稼一样。所以，父亲说，他刚看清这条鱼的模样的时候，内心是有几分恐惧的。一是鱼的样子（那么大条鱼，眼睛却十分的小，背脊呈墨绿色，翻过来的鱼肚却又是灰白色的）让他有点害怕，二是他想到了传说中的鱼精，即总是沉潜于深水中的鱼精突然浮出水面，会不会是什么不祥之兆？但他随即又想，儿子刚考上大学，是喜事，莫不是龙王给他送来礼物，以示祝贺？他同时还想到，不管有没有龙王显灵，儿子上大学无疑要增加许多开销，这条大鱼要是卖了，够得上打半年鱼的收益，也算是老天爷帮了他一个忙。他这样想过之后，内心的那种恐惧感逐渐被一种感激和喜悦之情所代替。他决定收下上天对他的这份恩赐。

当他把这条大鱼用一架板车从河边拉到镇上，一下就成了一个大新闻，引来全镇人的围观和议论。哇，这是什么怪物？一条从未见过的肥猪一样的大鱼。你是怎么打到的啊？这样的鱼看着就怕，能吃吗？打这样的鱼会不会倒霉啊？他到不会倒霉，他儿子考上了大学，这是他交的好运，但是我们就要倒霉了，不晓得有啥子灾祸要临头。大鱼被板车拉着，在人们的尾随下，经过粮站，供销社，镇政府，邮电所，卫生院，最后在安叔的米粉店前停了下来。父亲跟安叔是多年的好友，常来安叔的米粉店吃米粉。安叔的米粉店不仅卖米粉，也卖饭和炒菜，遇到有想吃鱼的顾客，安叔就会先去河边打渔船问父亲，今天打到鱼没有？父亲说有几条鱼，然后打开渔船上的水箱，让安叔自己挑选。如果今天没鱼，安叔就空手回去，告诉顾客，今天吃不成鱼，改天吧。有时候，父亲也会把打到的鱼给安叔送去，如果有顾客要吃鱼，就做给他吃，如果



那天刚好没有想吃鱼的人，父亲就说，活该让我们两兄弟当下酒菜。父亲这天感觉到这条大鱼已经引起了镇上人的猜疑和恐慌，所以，他不敢把鱼放在别的街门前，他要脸面，不想被人厌恶，看人脸色。将板车摆在安叔的店门口是最安全、妥当的。安叔果然没有说多话，还搬出一张凳子给他坐，把自己泡的老荫茶递给他喝。安叔还开玩笑说，这鱼要是没人买，我两兄弟下一年的酒都够了。但这个玩笑没把父亲逗笑。他忧心忡忡，预感到结局不会如之前想象的那么美妙。其间来了一个穿工装戴眼镜的人，他说自己是水电公司的一名工程师，这条鱼估计就是被他们在羊角沱建钻探台，放石炮炸晕的，看它的模样，应该是一种深水鱼（他说着特意用手指去戳了戳鱼头上的那对小眼睛），长期不见光，所以它的眼睛特别的小，皮肤也呈现青苔的颜色，虽然我目前也不知道它属于哪种鱼，但我可以负责任地说，这种鱼是可以吃的。他刚一说完，围观的本地人便开始起哄，说老师你既然说这鱼可以吃，那你买了去吃嘛，哈哈。那个工程师尴尬地推了推鼻梁上的眼镜，然后一拍手说，好，我就买一点给你们看。他在鱼的尾巴处比划了一下，父亲便拿起刀，从他比划的位置切了下去，一上称，足足十八斤，父亲按平常的鱼价收了钱。照说有人开了头，其他人就可以跟随了。但是镇上的人根本就不相信这个外地人，管他是不是什么工程师。父亲马着脸对安叔说，这镇上的人不识货，没这口福，老子拉县城去卖。

父亲后来果然把鱼拉到了县城。而且就是安叔指的路，说县委招待所食堂的掌勺师傅王聋子是我们罗亭人，你去找他帮忙，估计这么大的鱼也只有他们那种大单位才能消化。父亲把鱼拉到县城，找到王聋子，报了安叔的名号，没想到王聋子对父亲说，我知道你，路打鱼嘛（父亲在外的诨名），你不说安叔，我也要帮你这个忙。便带他去见招待所的所长。所长是个三十出头的年轻人，奇怪的是，说一口普通话，难道他不是本地人？父亲有些纳闷，却见所长说，好，我们正准备开全县三级干部大会，需要大量的肉食品，去看看你的鱼怎么样？父亲呆着不动，



他很少听人说普通话，所长的腔调让他有些懵，不知他在说什么。还是王聋子推了父亲一下，听见没有，带所长去看你的鱼。父亲回过神来，便带着所长去看那条大鱼。大鱼已被抬到招待所食堂的饭厅里，像一头死猪躺在一块塑料布上。所长说普通话，应该是见过世面的人，但还是没能掩饰住自己的惊讶。我操，这是什么鬼东西？他转头看了一眼王聋子和我父亲，又说，这他妈是鱼吗？父亲是老实人，他肯定地说，是鱼，是我从河里打起来的，只是不知道是什么鱼，我也从来没见过。所长抱着手臂摸着下巴沉思了一会，然后问父亲，你打算怎么卖？父亲说，我也没卖过这样的鱼，你开个价。所长点了点头，突然问父亲，你有捕鱼执照吗？父亲不懂啥叫执照。王聋子就说，问你办没办打鱼的手续，就是盖了公章的那种。父亲摇头说，没有，我打了一辈子的鱼，罗亭的人都知道，你问王师傅，他也知道，镇政府的人都吃过我打的鱼，我不需要办啥子手续。所长笑了一下，什么都没说，就走了。父亲丈二和尚摸不着头脑，问王聋子，所长这是啥意思，不想买鱼了？王聋子也笑了笑，对父亲说，你莫慌，等我一下，把自己的鱼看到起，我去跟所长勾兑勾兑。父亲听到“勾兑”二字，就懂了，朝王聋子抱了抱拳说，兄弟，那就劳慰你了。

结果是，所长以捕鱼执照为由，目的是想杀一杀父亲的价。所以，当王聋子去跟所长勾兑的时候，所长开出了一个红苕价，就是想拿买红苕的价钱买这条鱼。王聋子觉得这个价实在有点开不出口。所长说，他没执照我就相当于买黑市，是会犯错误的，你倒不负责，我可是有责任的。王聋子就说，这个你放心，他虽然没有执照，但打鱼卖鱼也几十年了，确实我们罗亭镇的镇长都经常买他打的鱼，我担保这不算黑市。所长也知道他这由头不是很立得住，就又说了一条压价的理由，那条鱼没有尾巴，破相了。王聋子哭笑不得，说所长大人，你这就有点过分了，鱼是拿来吃的，不是拿来看的。说完转身就走了。他气鼓鼓地回来对父亲说，他咬死只给这个价，你哥子自己看着办，要是觉得不划算，你就



懒得卖给他，自己拉回去吃，龟儿子的，太不尊重人了。他又看了看地上的那条鱼，蹲下去用手轻轻地摸了一下，也太不尊重这么行实(了不起)的一条鱼了。父亲也是个硬脾气，他肯定不能接受这个带有侮辱性的价格(当真以为老子是吃红苕长大的，敢他妈门缝里看人。这是父亲的原话)，但他也不想再费力巴哈地把这鬼东西又盘回镇上去，县城与我们镇有着十多里(六、七公里)的路程，且归程几乎全是上坡，这么重的鱼，拉到半道就得吐血。再说，就这样原封不动地拉回去，面子上也下不来。他一赌气，拉着那条大鱼直奔墨河大桥，众目睽睽之下，从桥上将这条大鱼推了下去。正所谓从哪里来回哪里去，扔进墨河，也算是给了这条神奇的大鱼一个最好的归宿。父亲回到镇上就一病不起了，软绵绵地在床上躺了半个多月，全靠安叔照顾，吃安叔煮的鸡杂米粉，才慢慢恢复了元气。父亲重讲这个故事的时候，内心还窝着一团火。他端着酒杯咬牙切齿地说，龟儿子的，格老子不得好死。而我听说，那个所长后来确实也是出车祸死的，就在离县城不远的老虎口，他坐的县委的吉普车，那辆车不知发了什么疯，直接从悬崖上冲出去，硬挺挺地掉进了墨河。

2

在供销社买到几本新书，大喜过望。它们是——

城堡/[奥]卡夫卡

鼠疫/[法]加缪

卢布林的魔术师/[美]艾·巴·辛格

面包与运动/[德]西格弗里德·伦次

普宁/[美]纳博科夫

雪国/[日]川端康成



这几本书与我之前买的毛姆的《刀锋》和舍伍德·安德森的《小城畸人》一样，都是属于上海译文出版社出版的“二十世纪外国文学丛书”。《刀锋》与《小城畸人》是我年初去省卫干院参加培训时在成都新华书店买到的。我很惊讶我们罗亭镇供销社还会进这样的书来卖。我问供销社的高阿姨，你们怎么会进这样的书？高阿姨说，她也不知道，她去县新华书店进书，书店的人给什么书，她就进什么书。高阿姨还说，她进书只说这次要多少本书，而不会考虑是什么书，反正我也不懂。她还说，你也可以把你想买的书告诉我，下次去县城进货的时候，我去书店帮你看看有没有。我说那太好了，于是给她写了两本书的书名：《博尔赫斯短篇小说选》和《百年孤独》。

在供销社还碰到了罗亭小学的音乐老师赵小香。她先是在百货柜台那边，好像是在挑选发卡或胸针之类的东西，然后就转到图书柜台来，问高阿姨一个什么歌本（我没记住名字）到了没有？高阿姨说早到了，没见你来拿，给你放柜台下面的，不然早被别人抢去了。她在等高阿姨取歌本的时候，跟我打了个招呼，你也买书啊。我说是的。她又瞟了一眼我放在柜台上的书，笑着说，不像是医学书啊。言下之意，她是音乐老师，所以她来买歌本，而我是医生，所以也应该买医书。我本来也可以笑着问她，医生就只能看医书吗？但我却心里有，嘴上无，而且还莫名其妙的很紧张，一点没有那种应对自如的洒脱感。我老实地回答说，不是医学书，是小说。她听我说是小说，好像产生了几分好奇，就用手来翻我的书。呀，都是外国的。她拿起其中一本，是伦次的《面包与运动》，她可能是对面包和运动都感兴趣一些吧，翻到第一页就开始看起来。我还是显得很紧张，不知道趁机跟她说点什么，直到她问我，路医生还很喜欢文学的哈？我才干巴巴地回答说，是的，有一点喜欢。她的目光从书上移开，瞟了我一眼，然后又笑着回到书上，一边看着书，一边说，这么多书你一下也看不完的吧？我说是是是，慢慢看。她便合上书页，但并没有要将书还给我的意思，而是捧在胸前，对我说，那这



本书先借给我看一下，行不行？不知为什么，她说这话的时候，我却先去看高阿姨。高阿姨已经将赵小香要的那本歌本从柜台下面找出来放到柜台上了，而她这时候正在看街上的一个什么人或什么事，反正注意力并不在我和赵小香身上。于是我回答说，你想看就拿去看吧。赵小香对我的首肯表现得很高兴，还把书抱在胸前抖了抖。然后，她拿着我的书，又拿起柜台上她自己买的那个歌本，跟我笑了笑，就离开了。这次供销社的偶遇，让我激动了很久。我必须承认，她是这个镇上我唯一暗恋的女人。

3

关于暗恋赵小香的自我分析——

1) 我喜欢她什么

我没与她有过真正的接触。没这样的机会。她好像从不生病，没来过我们医院。而我没成家，没孩子，不是学生家长，也没理由跑去学校。我是本镇人，她不是，我们不是同学，不是街坊邻居，更没有亲戚关系，只是彼此认识，小镇虽小，却从无交集。离得最近的一次，就是上次在供销社，彼此说话最多的，也是这一次。我们行同陌路，而且是关系不对等的那种路人。我走在路上她注意不到我，而我每次都能注意到她。但是，她是什么样的人我完全不了解。那么，我又怎么会暗恋她？是被她的外表所吸引，喜欢的是她的容貌、身材，走路的姿态，说话的声音？是，也不是。目前我还不能做到准确、清晰地分析。不过，她确实长得很好看。我第一次看见她，是两年前的国庆节，看镇上搞的演出，她穿一件红色连衣裙站在台上唱歌，我坐在台下第三排，看得很清楚，一下就被她的美貌给震住了。她是谁？我以前从来没在镇上看见过。后来打听到，她是大学毕业刚分来罗亭小学教音乐的老师，名叫赵小香，不是本地人，家在靠近贵州的连湖镇上。就是这一见，让我产生



了一种神魂颠倒的感觉。每天就想看见她，只要走在镇上，就希望能够在路上碰见她。只要看见她出现，我就尽可能地靠近（当然是做了充足的掩饰，像特务盯梢一样）。她的身材并不高挑，看背影的时候，屁股还有点偏大。但就是看着这样的背影，我也难以抑制内心的爱慕。很多次，我紧随在她的背后，近到都能闻到她身上散发出来的体香（赵小香赵小香，你真是香）。在看小说《雪国》的时候，无论川端康成是怎么描述的，都改变不了叶子在我心目中就是赵小香那样的样子。都说喜欢一个人不需要理由。但我觉得，理由是肯定存在的，只是不那么容易说得清楚罢了。

2) 我应该向她表白吗

这个问题我想过。我觉得不是应不应该向她表白的问题，而是如何表白？以前我们没有接触的机会，但自从供销社偶遇之后，我觉得不排除已经具备了向她表白的外部条件。她借了我的书，她会来找我还书。但我自知，目前我还没有主动向她表白的勇气。我害怕什么？当然是害怕被拒绝。因为我不能确定她向我借书就一定是对我有好感。那或者只是一个偶然行为。我们恰好在供销社碰到，恰好她也要买书，而看见了我买的书，产生了兴趣，想借去看看，看了就还给我，事情就这么简单。我如果贸然表白，就是自作多情。那么，找一个中间人，就像过去请媒人那样，先去探探口风？这样的好处是，即使被拒绝，自己也伤不到脸面。谁是合适的中间人呢？我倒是认识他们学校的一位老师，教初中班数学的，身体不好，常来我们医院看病。但我跟他也仅仅算是熟人，不是朋友，我怎么向他表白首先就成为一个问题。供销社的高阿姨？且不说她与她的交情够不够得上她去说媒的资格，就算她们确实很熟，但高阿姨是出了名的小喇叭，可能我的表白还没捎到赵小香的手上，就已经在镇上人的耳朵里闹炸了，这个风险更是我承受不起的。所以，应不应该向她表白，或如何向她表白？结论是，情况尚且不明，需继续保持暗恋的状态。



3) 对自己的衡量

知己知彼，百战不殆。首先是知己，自己是什么样的人？你有什么值得对方接受和喜欢的？我对自己的衡量是：我是医生，与她老师的身份相当。我毕业于医学院，她毕业于师范学院，学历相同。我身高一米七，目测她的身高大约在一米六五，差距不大。长相上，这是我特别不自信的地方，虽然谈不上丑，但是长得毫无特点，每每照镜子，我都会在心里咒骂，好一张平庸的脸。如书上所说，这样的脸倒是适合两种职业，一是间谍，二就是医生。说到平庸的脸，除了生理上的不自信，也一直让我在文学上对自己产生怀疑，这样的一张脸，当得了作家吗？大凡有成就的作家、诗人，一般都长得很有特点和个性，所谓奇人异象，在常人看来就是丑。也有长相出众的，但那一般都有非凡的天赋做弥补。这种自我怀疑，也是我鼓不起勇气向她表白的原因，而且可能是最重要的原因。

4

这几天我都在猜测赵小香的阅读进度。《面包与运动》这本书我自己还没看，所以无法猜测她阅读时的感受。我拿回去的书先读的是《雪国》，读到小说中对叶子的描述，我满脑子都是赵小香。之前读歌德的《少年维特的烦恼》，只读前面几页就读不下去了，觉得语言上很幼稚，怀疑是翻译的问题。现在我有不同的认识，歌德就是这样写的，恋爱中的人就是这样，要么智商降低，要么就如同生了病一样，不可能是成熟的和正常的。我迫不及待地等着赵小香来还书，也恨不得借此理由找上门去，问她，赵小香，那本书你看完了吗？但我不能找上门去，那样显得我太小气，也会暴露出我的别有用心。我只有等。如此煎熬的等待，既痛苦又甜蜜。我还梦见过她，在梦中我们已经是两情相悦的恋人，都迫不及待想探索对方的身体，但周围到处都是人，而且都用警惕



的目光注视着我们。我想到了江边，那里有可遮挡的岩石和草丛。到了江边，那里还是有人。我记得不远处就是造船厂，那里有一只正在打造的轮船，我们可以到船底下去。我们很快就到了造船厂，躲到了船底下。船底被一些木桩支撑着，离地面有一米高。我们终于可以探索彼此的身体了。我脱了裤子，赵小香也撩起了她的裙子，但就在这个时候，有人来了，是供销社的高阿姨。她笑着说，我早就看出你们要来这里干好事。她说的是好事，而不是坏事。但还是把我吓醒了。醒来后，发现自己下面已经直直地勃起，假如高阿姨不来打岔，她说的那个好事势必就干成了。不过，这也让我想到一个很严肃的问题，我对赵小香的迷恋，真的是一种纯洁的爱吗？如果这种迷恋是出于生理的需要，那还算是爱情吗？少年维特的烦恼，本质上是不是就是生殖器的烦恼？那么，一旦有了性的满足，是否烦恼就会消除？烦恼消除了，是否爱情也跟着消亡了呢？

回想昨天的梦，我发现其中的一个漏洞，我们各自都有单独的宿舍，我在梦中怎么就会想不到，而要舍近求远，排易求难，去野外冒险呢？这种梦的现象很有趣，值得慢慢分析。我决定现在开始，把自己做的梦都记下来，就像做读书笔记一样。

5

今天干了一件见不得人的事，我把镇政府橱窗里的一张照片偷走了。这段时间，当我辗转反侧难以入眠的时候，就会支着电筒跑去镇政府外面看那张照片。那是赵小香参加国庆演出的彩色演出照。她穿着那条红色的连衣裙，一手拿话筒，一手抚在胸上，正张开嘴在演唱。看这动作和表情，应该唱的就是那首《我爱你，中国》。她那天唱了两首歌，另一首是《渔家姑娘在海边》。前几次，都碰到有过路的人，今天可能是因为时间太晚了（大约晚上十一点，镇上人一般这时候都睡了），周围一



个人都没有，我便突发奇想，何不把照片取回家，免得想她的时候还要这么辛苦地跑出来隔着橱窗看？于是，我从裤兜里摸出一把改刀（身上怎么有改刀？难道我这是早有预谋而不是临时起意？），撬开橱窗的玻璃门，取下了那张照片。这应该是我第一次偷东西，回家的路上心里十分慌张，老是回头看后面有没有人跟着（走到邮政所时的确听到后面有脚步声），所谓做贼心虚，几乎一路小跑地回到了医院的宿舍。得手之后，我又为把照片放哪里纠结了半天。最佳方案当然应该是将她的照片贴在床头，与张瑜、陈冲等电影明星照贴在一起。但这显然是不行的，被人看见了我如何解释？第二方案就是把她放在枕头底下，别人一般是不会来翻我枕头的。第三方案是锁进柜子里。我最终决定选择第二方案。我想今晚我可以顺利入睡了。

6

医院宿舍是一栋临江而建的三层半洋楼，墙体是乱石砌成，墙壁内外用水泥抹平，并粉刷了白灰。一、二、三楼是宿舍，铺的是枞木地板。底楼（也就是那半层）是堆杂物的，地板是水泥地板。房屋建于1976年，建成后即分配给医院的职工居住，这在当时是镇上最好的职工宿舍，其它单位（包括镇公所）和居民的住房都还是木质结构的平房。我们院长说，这是国家重视医疗。我1986年大学毕业分配来镇医院，一、二、三楼都已没有空余的房间，医院便在底楼隔出一个十平方的空间分给我作为宿舍。院长说，有点委屈我这个大学生了（在我之前我们医院没有过一个大学生）。我倒觉得挺好，这房间像一个地堡，而且比我在家时住的木板房好多了，至少不漏风，不漏雨。我的地堡一面靠岩壁，一面临江，临江的一面有窗户，看得见墨河，以及墨河对岸的山。枕江而眠，跟诗里写的一样。在我立志要当一名作家之后，更觉得这个地堡式的房间十分适合“躲进小楼成一统”的自我设定。我睡得很晚，有



时是读书，有时是练习写作，有时仅仅就是胡思乱想睡不着，也因此，我的房间便是这栋楼里晚上熄灯熄得最晚的。据说福楼拜写作《包法利夫人》时的房间也是在江边，他也是习惯晚上写作，因此他的房间被文学史家称为一座永不熄灭的灯塔。我当然不能够跟福楼拜相比，但有这种外在的相似性，不得不说，是为我增添了一点写作的信心的。

我的房间陈设很少，布置也很简单，而且绝对与楼上那些医生不同，最初就只有一张床（原杂物间现成的单人病床，铁架子的，很牢实），一张书桌，一把椅子。我把床靠窗户摆放，我的换洗衣服、书籍以及别的杂物正好就搁在窗台上。书桌则摆放在里面紧靠岩壁，椅子背对着窗户，我认为这有助于写作时脱离现实的情境，而进入到自己幻想的世界。但后来我父亲来这里看我，抱怨连个吃饭的桌凳都没有，便自作主张地给我搬来了一张小方桌，四只小板凳。因为要自己做鱼吃，我被迫添置了一只煤油炉子，以及必要的锅碗瓢盆。但父亲不拿鱼来，我是很少自己做饭吃的，最多下一碗面条，更多时候都是去安叔的米粉店解决。再后来，父亲得寸进尺，又从家里给我盘来了一只五斗橱，是母亲生前最珍惜的，每天都要用抹布细心地擦拭，我不忍心拒绝，但也告诫父亲，到此为止，我房间里再也不能搬来任何东西。我觉得对一个写作的人来说，房间里的东西不能太多，多了必然会影响写作。物质的简陋，可以促使精神的丰富。而且，过分享受生活，像楼上那些同事那样，也是俗不可耐的一种表现。我楼上隔着楼板就住着一对夫妇，女的是我们医院的护士，男的是镇公所的文书。我去过他们家一次（什么原因我忘了），那个布置啊，我真看不下去了。貌似追求美，墙上就东一张西一张地贴满了世界名画，都是从供销社买来的印刷品（我只是在床头和床尾的墙上，也就是窗户的左右两边，贴了几张电影海报）。笨重的沙发，沙发上还搭了她自己用钩针编织的坐垫和扶手垫。更可笑的是，收音机上，五斗橱上，书桌上，乃至床上，都搭了这种手工的编织物。还有塑料花，以及彩色玻璃做的假花，我在他们房间里就看到



三处，包括灶台上都有。他们的那张床也很夸张，双人木架子床，占据了房间很大的面积。木架上挂了蚊帐（这倒无可厚非，我们这里晚上蚊虫多，我自己是靠点蚊烟驱虫），床上覆盖了我前面说的钩针编织的罩子，遮盖住底下的被子和枕头，但是在枕头的部位，却放置了一对象征夫妻恩爱的塑胶与布料结合的洋娃娃。我当时就笑了，为了不引起尴尬，赶紧逃了出来。

后来我再没进过他们的房间。但两口子在楼上的动静我却没法忽视。走路脚步声，东西掉地上的声音，拖桌子、椅子的声音，每天都会轮番出现。当然，这些声音都比不上晚上的那个特殊的声音，床的摇晃发出的吱嘎声。我刚住到楼下的时候，他们还没有生小孩，正当年轻气盛，那张床每晚都会按时摇晃。而我屋顶上的楼板又极不隔音，不仅床的吱嘎声震耳欲聋，就连那个小文书的喘息声，小护士的呻吟和吼叫声，也清晰可辨。他们完全忘记了楼下也住着一个血气方刚的男人，且还是个童男。我上大学的五年，同寝室住了四个男生，其中三个男生都是毕业之前就破了处，只有我是带着童子身走出的校门。他们要么夸赞我守身如玉，要么嘲笑我缺乏性能力。直到快毕业的时候，我上铺的同学过意不去，才手把手地教我打手铳。那之后，当还有同学调侃我没有女朋友的时候，我这位师傅就会站出来替我打抱不平，人家有五姊妹。这类玩笑无疑加重了我在男女问题上的自卑，虽然表面上我做得很无所谓。那么，当别人都有女朋友的时候，我为什么没有呢？现在分析原因，主要还是心高气傲，或者说是好高骛远，就是将爱恋的目光锁定在了不切实际的目标上。要接近这样的目标如同过独木桥，桥上早已挤满了人，要么是身强力壮，要么就是身怀绝技，我连上桥去挤的资格和机会都没有。我也反思过自己，决定务实一点，转移目标，但不幸的是，醒悟太晚，所有目标皆被他人捷足先登。最后，我也就死了这个心，将精力消耗在课本以及文学作品的阅读上了。这样也给了他人一个假象，我的不近女色，只因为我是一个生理发育迟缓的书呆子。楼上这



对夫妇每晚的例行活动无疑极大地刺激着我的脑后丘腺体，即使他们风平浪静之后，我依然处在水深火热之中不能自拔，这就导致了我前面说的失眠。虽然作为医生并不相信《青春期卫生手册》上说的那些鬼话，手淫伤身，但文化禁忌（手淫是不良行为）带来的心理恐惧却使得我尽可能地减少对五姊妹的依赖。如此煎熬之中，却并没有滋生出我对楼上的哪怕一丁点的仇恨之心，这倒是十分奇怪。我甚至都没有萌生过跑上去警告他们一下的念头。反而是有几天晚上，由于小两口回娘家了，没有了响动，让我产生了巨大的失落感，这几晚上我依然失眠，且很伤心，我没能克制住自己，违背了《青春期卫生手册》的谆谆教导。为了内心的平衡，我不得不学着卢梭在其《忏悔录》中写的那样，在懊悔中自己向自己忏悔。愿青春期早日离我而去。

7

一个名叫K的土地测量员，受聘到一个城堡为其服务。他于深夜来到城堡下的一个村落，却始终与城堡联系不上，或联系上了又被对方以无法证明其身份而予以拒绝。K被滞留在村子里，不是一时半会，也不是一天两天，而是自始至终，都未能进入城堡。他不得不与村里的各色人等周旋，同时等候着来自城堡的入城许可。这是卡夫卡的小说《城堡》所讲述的故事。

“K到达时，已经入夜了。村子被厚厚的积雪覆盖着。城堡所在的山岗连影子也不见，浓雾和黑暗包围着它，也没有丝毫光亮让人能约略猜出那巨大城堡的方位。K久久伫立在从大路通往村子的木桥上，举目凝视着眼前似乎是空荡荡的一片夜色。”（《城堡》的开头）



在期盼赵小香上门还书的这些天，我靠阅读这部小说来缓解内心的焦虑。我也确实成功地将自己完全代入到K这个人物中，那个村落的样子，也被我想象成罗亭镇的样子。小说的叙述让我感到很新奇，他用的都是很平常的语言，描述上也是现实主义的，情节、对话都很正常，但你却觉得，这个故事有如梦幻，超出了我们对现实的认知，但你又处处感觉到，它与现实有着种种相似之处。卡夫卡被称为西方“荒诞派”小说的鼻祖，这种陌生的梦幻感，就是卡夫卡似的荒诞吧。

读了这部小说，我猛然发现，身边也有类似卡夫卡似的荒诞，我父亲打起大鱼的那个故事算一个，另外还有两个，比如——

这个故事，是粮站的肖老九讲的。肖老九当年不叫肖老九，叫肖羨赤，是墨山高级小学的老师，也是一名中共地下党员。革命处于低潮的时候，为了躲避军阀的通缉，他和另外四名地下党员逃离县城，到共和乡投奔一个本家的亲戚，并在这个亲戚的资助下，在当地办了一所小学，五人自任小学的教员。虽是穷乡僻壤，视野狭窄，但衣食无忧，也自得其乐。这样过了两年之后，不料有一天，那位亲戚去县城里卖粮，带回一张报纸，肖老九(肖羨赤)又在亲戚处看到了这张报纸，便将报纸带回学校，与其他四人传阅。报纸上登载了一个消息，说红军于去年已到达陕北延安，现正在开展整风运动，就是统一思想，整顿作风，尤其要清除那些混进革命队伍的奸细。五人当中有一个叫艾鼎文的，他不是本地人，公开的身份是军阀部队驻墨山县的一名少校参谋，负责与地方党联系，策划武装暴动的事宜。暴动失败后，跟着当地这四个党员一起逃到了乡下，当了小学教员。由于暴动中地方党的几名负责人都牺牲了，剩下的这四人都只是普通党员，艾鼎文自然就成了五人中的临时负责人。他看了报纸后，建议马上恢复组织生活，仿效延安的做法，五个人展开批评与自我批评，也就是类似整风的活动。怎么批评和自我批评呢？艾鼎文说，从自己何时入党、怎么入的党说起，重点讲述自己在暴动前后的所做所为，所思所想，然后由他人来提问、审议，看其中有



没有说谎，有没有动摇和变节的行为。就这样，五个人轮番讲述，又轮番提问和审议，开了五天的会，最后认定其中两人存在重大问题，一个是名叫潘龙裳的人，另一个就是肖老九。潘龙裳的公开身份是墨山县税务局的局长，他的问题是在暴动前夕有长达两天的时间失踪了，组织上找不到他，直到暴动失败，他才现身。这两天时间他去了哪里？做了什么？据他自己的说法，是回乡下看老母亲去了，因听说老母亲病了。但这说法没有得到大家的认同，因为暴动在即，天大的事都没有这件事大，作为一个党员，正常情况下不可能回家去看老母亲。所以，两天的失踪，必有嫌疑。最后这嫌疑就被认定为变节，即他就是导致暴动失败的那个告密者。尽管潘龙裳本人极力否认，甚至对天发誓，但依然没能改变大家的看法，尤其是临时负责人艾鼎文看法。他最后代表组织，判处潘龙裳死刑。肖老九说，他的问题是，在暴动时他本该辅助何明同志执行刺杀军阀头子向马刀的任务，但正当何明同志接近向马刀的时候，身后却不见肖老九的人影，导致何明身单力薄，未能得手，反被向马刀砍杀，因此，肖老九有不可推卸的责任。而肖老九的解释是，他那天突然闹肚子，行动前先去上了个厕所，从厕所出来后何明就不见了，等他追上去时，见何明已经牺牲了，他没有再上去补刀的机会，这时候唯一能做的就是保存革命实力，也就是逃跑。但这个拉肚子的解释也没得到大家的认可。只是鉴于他确实后来赶到了现场（这个大家都看见了），不能判他变节，但至少是有过动摇，才会迟到了那么几分钟，因此，给了他一个留党察看的处分。关于潘龙裳的死刑处理，另一位名叫廖仲和的同志与艾鼎文产生了分歧。他认为潘龙裳有重大的嫌疑，他自己的解释也确实说不过去，让人信不过，但是否是他告的密，我们也没有掌握直接的证据，判死刑应该是太草率了。但是他没能说服艾鼎文，也没能说服另一位没有问题的名叫欧宇的同志，在艾鼎文的提议下，三人举手表决，结果两票对一票，潘龙裳被判了死刑。廖仲和不服，他不仅保留自己的意见，还坚持要去重庆找地下党四川省委申述，于是收拾



起换洗衣服，离开了共和乡。五个人，一死一走，剩下三个人。肖老九说，他虽然没死，但受了处分心里也不高兴，就说家里还有父母要照顾，也离开了共和乡。本来这所小学就是肖老九的亲戚资助办起来的，肖老九走了，学校也很难再办下去，所以，剩下的两人，艾鼎文是重庆綦江人，欧宇也不是本地人，而是成都金堂人，他们也决定离开共和，回自己的老家。五个人两年来的乡村和睦生活，就这样被一张意外出现的报纸给搅黄了。肖老九说，就因为这个处分，他后来的生活受到了很大的影响，至今也没恢复组织关系，但他一直在申述，到死都不会放弃。

另一个故事，跟卡夫卡的《城堡》就更像了，是罗亭小学的戚炳元老师讲的。戚老师是五十年代末毕业的大学生，西南农业学院(院址在重庆北培区)，专业是草业科学。他毕业后被分配到墨山县。他本人是枳城县马武乡的人。那一年正是三年大饥荒的头一年。他拿了派遣书，先回了趟枳城老家，在家里逗留了两天，留了些粮票(他读书期间攒下的)给父母，然后便乘坐墨河轮船逆江而上，于一天时间到达了墨山县城。跟《城堡》里的K一样，他到达墨山县城的时候也已经是“入夜”了，他站在码头上仰望山上的城区，“浓雾和黑暗包围着它”，只稀稀落落透出一些光亮。他背着行囊爬了很长一坡梯坎，又穿行了一段陡峭而又曲折的小巷，才进入县城平顺的主街道。这是五十年代的墨山县城，街道两边全是低矮的木架子平房，有的平房上盖的是瓦，称为瓦房；有的盖的是草筒，称为草房。时间才不过晚上七、八点钟，临街的人家却都关门闭户不见灯火，只有惨淡的路灯照出坑坑洼洼模糊的街面。他不得不自己拿出手电，逐个探视街边的招牌，寻找落脚的旅店。他说，那一刻他真的在内心升起了一种不祥之感。好不容易，在一个路口看见了一块牌子，牌子不大，钉在一根木电杆上，上面写着，三支旅馆由此去。“去”字后面是一个箭头，箭头指向两栋瓦房之间的一坡石梯。这又是一条陡峭曲折，离开了主街的小巷。他背着行囊拾级而上，走到一棵黄



槐树前，他看见了三支旅馆的招牌。他问还有房间没有？回答说还有。他又问有吃的没有？回答说还剩有半碗旗子面块。他把半碗旗子面块都吃了，然后在这家鸡毛店散发着霉味的床上度过了他在墨山县城的第一晚上。

第二天一早，他就去县政府人事科报到。他拿出了自己的派遣书，但对方翻阅了半天的档案柜，却说没有收到他的档案。按规定，人事档案是不能随本人一起走的，而是由人事处直接寄给当地的人事部门。但人事科却告诉他，他们没有收到他的档案。因此，他也就像K一样，成了一个没有身份的人。人事科无法给他办理入职手续。他说，你们不可以打电话去农学院人事处问一问吗？人事科员回答说，我们可以打这个电话。但人事科没有安装电话，整个县政府只有县长办公室有一部电话，另外就是传达室有一部电话。他们便去传达室打这个电话。打西南农学院是长途电话，先要接通墨山县邮电局的总机，这边的总机再接通重庆市那边的总机，那边的总机再接农学院的电话。这过程中，要么这边接不通，要么就是那边占线。总之，科员摇电话机的摇柄都摇了十多次，时间花去大半个小时，电话才终于接通。西南农学院人事处的办事员说，他们查阅了记录，戚柄元同学的人事档案他们已经寄出来了。是寄出来了，科员对戚老师说，但我们目前还没收到，你还是办不了手续，我们只有见到了档案才能给你办理。那我怎么办？戚老师问科员。科员说，我也没办法，只有等吧，等到了就给你办。

他就三支旅馆里住着等，每天也分别去人事科和邮电局询问一下，档案寄到没有？有从西南农学院寄给人事处的档案吗？而每次得到的答复都是，还没寄到，没有。你再等一等。他等了七天，身上的盘缠已经要花光了，他觉得不能再这样傻等下去，决定先回枳城老家，或者回学院亲自己去人事处查一下，究竟问题出在哪里？他结了旅馆的住宿和伙食费，身上仅剩下五毛钱了，买不了回枳城的船票。但他还是上了船，他用仅剩的五毛钱买了一张高塘的船票，那是轮船驶离墨山后停靠的第一



站。他想以此方法先上船，等到了终点站积城后再想办法混下船。但他万万没想到，过了高塘之后，船上的工作人员开始查票，把他给查了出来，让他补票他又没钱，就在下一站共和乡把他从船上赶了下去。

戚老师说，他就这样身无分文地被甩在了人生地不熟的共和乡。好在那时候是大食堂吃饭，虽说一看就是外地人，人家还是给了他一碗饭吃。一个村民了解到他的情况后，出于同情和好客的天性，把他带回家，给了他一个住的地方。村民姓冯，名叫冯发扬，家有生病的母亲和妻子，还有三个女儿，最大的十六岁，最小的十岁。大女儿名叫冯家妹，人很瘦，但模样却十分标致，尤其那双大眼睛，看上去楚楚动人。她是在村小读完了小学的，识得字，会唱歌，跟戚老师能够有一些共同的语言。有一天，冯发扬就问戚老师，打算在这里留多久？戚老师说，他正在想法借钱买船票。戚老师以为冯发扬是在撵他走。但冯发扬说，你回去了又能怎么样呢？你没档案，现在到处又在闹饥荒，你不如就留在这里。戚老师说，我留在这里算什么呢？还占用你们的口粮，心里过意不去。冯发扬说，你看家妹这孩子如何？戚老师说，很聪明，也很懂事。冯发扬说，你愿不愿意做上门女婿？戚老师这才明白冯发扬找他谈话的用意。在当地，没有儿子的人家会招一个上门女婿，以续香火，人们把这叫做“倒插门”。但不是走投无路没办法的男人，是不愿做倒插门的。戚老师想了想自己的处境，加上对冯家妹这个女孩也确实有好感，就同意了。成为冯家女婿后，戚老师有了一份口粮，可以名正言顺地在大食堂吃饭。但仅仅半年时间，食堂本就不多的粮食被彻底吃空，大饥荒正式开始。人们只得上山挖野菜、打野果和树叶回来充饥。甚至还挖一种白色的泥土做成粑粑吃，吃得拉不出屎。许多人开始浮肿，有的并发了其它疾病，扛不住的就断了气。冯家先是死了老母亲，然后又死了妻子。跟着冯家妹也死了。冯发扬就对戚老师说，你还是逃生吧，这样待下去也是等死。戚老师便跟着村里一帮人历经艰难逃到了新疆，因为他们听说那里没闹饥荒，有饭吃。但他们没有新疆的户口，在那里属于



盲流，只能打黑工，混口饭吃。戚老师说，他在新疆的农场摘过棉花，在建设工地操过砖块，最终因为有文化，在一所建设兵团的子弟校谋得了一个代课教师的工作，算是衣食无忧了。粉碎“四人帮”后，国家开始落实政策，身边的许多右派和反革命都被平了反，有了正式的工作身份，但他的情况却很尴尬，他不是右派，更没被打成反革命，仅仅就是档案被弄丢了，才成了一个身份不明的人。所以，他要摘掉“代课教师”的帽子，变成“真正的”教师，还是得找回自己的那份人事档案。于是，他离开新疆，回到墨山县，并在墨山县与重庆两地来回跑，寻找档案的下落。西南农学院坚称，档案已经寄到墨山县了，有记录为证。但墨山人事科却说，他们没收到，也有记录为证，就是记录里没有我们收到过档案的记录。最后他把情况上诉到了成都，由四川省高级教育局和人事厅联合下文，责成西南农学院出具该同志的学历证明，墨山县人事科重新建立该同志的档案，并安排其合适的工作。县人事科根据他以前所学的专业，本来是要把他分配到一个农场去的。他说自己还是想教书，于是，就把他分配到了罗亭小学，教初中班的英语。

戚老师比K幸运，他重建了自己的档案，回到了体制之内，后来还被调到县城墨山中学任生物老师，并与一位小她二十岁的化学老师结了婚，再由生物老师被提拔为教导主任、副校长、校长，现在是墨山县教育局局长。而K直到小说结尾，也没能进入城堡。据说《城堡》是卡夫卡没有写完的一部小说，也是他最后的一部小说。那么，卡夫卡是因为死亡降临，而没时间完成这部小说呢？还是他其实也不知道，K如何才能进入城堡？他临死之前似乎也完全忘掉了K还被困在城堡下的村子里，而是追悔自己几次错过了与一位女士的婚约，同时，更为刚刚来到时表示抱歉，因为他已经没有爱的时间了。



我天天期待着赵小香的到来，但没想到她会今天来。很突然，让我猝不及防。我在安叔那里吃完晚饭后回到宿舍，就看见她坐在我门口的一块石头上。过去的江边都有望夫石，就是船工的妻子等待和眺望男人归来的时候，脚下站的那块石头。我把自己门口的这块石头称为望香石，赵小香的香，盼望她早日到来。现在她就坐在了那块望香石上，我却像在做梦一样，不敢相信那是真的，以至于人都傻了，看着她说不出一句话来。赵小香坐在石头上，很生气的样子对我说，还不赶快开门，知道我在这里等了好久吗？据她说，她是放了学，晚饭都没吃，就来这里了，满以为可以蹭我一顿饭，结果饿着肚子在这里干等。我开了门锁，她自己就迫不及待地推开门走了进去，还东看西看，问我有什么吃的没有？我当时心很慌，生怕她去翻我的床铺，因为她的照片就在我枕头边，是我昨晚拿出来解决失眠问题的。她要是看见那张照片，我在她心目中就成流氓了。好在她并没看见，她主要翻我的五斗橱，翻我的书桌，后来又去揭开煤油炉子上的锅盖，看锅里还有没有什么吃的，我松了一口气，赶紧先过去把照片塞到了枕头底下，然后才说，要不我下面条给你吃吧？她愣了我一眼，下面给我吃？你会吗？我说我自己经常下面给自己吃。她说，那好吧，我要醋放多点。要辣椒吗？我又问。当然要，她一边说着，一边坐到了我的书桌前，翻看 I 放在桌上的那些书。我紧张地跑过去，看了一眼。她说你看什么看，我又不偷你东西，快去下面条，我饿死了。我说好好好，就跑回去下面条了。刚才紧张，是害怕我的日记还摆放在桌上。幸好没有，我昨晚上是躺在床上写的日记，写完就塞枕头下了。

赵小香吃完一碗面条之后，脾气才缓和过来。她说，想不到你下的面味道还不错。然后她说，书她看完了，今天是专程来还书的，顺便想在你这里混顿饭吃。我说，我今天下班后有点累，便去安叔的米粉店



吃的饭，没想到你会来。她突然问我，想不想她来？我说当然想，但马上又觉得不对，当然想的意思是欢迎她的到来，算是客气话，但这句话同时又隐含着我想她来的意思。我便又解释说，我是想到你会来，但没想到你今天会来。她没接话，自个儿在屋子里转圈，看我的房间布置。我的布置很简单，家具少，也没什么可看的。她转到了床边，往窗外看。她说，上水和下水来船你都看得见？我说是的，而且船还没来我就知道了。她问，是听汽笛声吗？我说不是。她更好奇了，问我，那你是怎么知道的？我指给她看，对面那个山堡上有一栋房子，那就是信号台，房子旁边有一根旗杆，有船来的时候，旗杆上就会升起一个靶子，靶子是红蓝两色的，红色的是箭头，箭头朝上，就表示下游有船要上来，箭头朝下，就表示上游有船要下来。知道为什么要有这个信号台吗？因为这一截的河道是弯的，上下来的船互相看不见，需要信号台的靶子给他们提醒，不然就会撞上。赵小香对信号台很感兴趣，为了看得更清楚一些，她还跪上我的床，探出半个身子往窗外看。我生怕她从窗户掉下去，没加思索就用手抓住了她衣服的下摆，她穿的是一件开衫毛衣，自己织的那种，红色的。她探着身子看了一会，回头发现我的手抓着她的毛衣，就说，你怕我跳下去啊？我才意识到自己抓住她毛衣的行为有点唐突，便一下松了手。她从窗台退回来，转过身，坐在了床上，这才注意到了我的床铺，笑着说，你们男人都不爱叠被子的吗？我很老实地说，因为想到晚上又要拆开来睡，就用不着叠了。她笑着伸出手来打了我一下，你这是诡辩。我当时心里很激动，还从来没有一个女人对我做出这么亲昵的动作，除了我妈。这一激动就更加不知说什么好了。她可能也为自己刚才的举动感到惊讶，一下也沉默起来。我们两个都不说话，一个坐床上，一个站在床前，情景十分奇怪。“我们都是木偶人，不能说话不能动”。这个童谣是我现在才想起来的，当时的我脑子里一片空白。不知过了多久，赵小香拍了一下我的床铺说，下次我来要是看见你又没叠被子，我还会打你。告辞了，路不平同志，谢谢你的面



条。她站起身来朝门外走去，走到门口时，又回转身来指了指书桌，也谢谢你借给我看的书。我目送着她的背影消失在门外的夜色中，心里充满了复杂的情绪。我该问问她那本书怎么样，好不好看？也应该送她回学校宿舍，怎么能让一个女人独自摸黑回去呢？我心里这样想，但就是迈不开腿，像被什么东西定住了一样。现在想来，追悔莫及。

今晚注定将是一个难眠之夜。我估计写完日记之后忍不住会再次拿出赵小香的照片。我能克制自己吗？或者去洗一个冷水澡？

一束耀眼的白光从窗外晃进来，把我的房间照射得如同白昼。我知道此时有一艘轮船驶进了河湾，不用探身去看，只听马达声，我就知道这是一艘上行的船。

路不平，你是否相信以梦为马这样的鬼话？

9

我看见自己穿着一件白大褂。手术台上，躺着一个女人。这不是诊室，没有消毒水的气味。这是我的房间，赵小香吃过面的碗我还没有洗，摆放在小方桌上。女人已经脱光了衣服，在无影灯的照射下，她的皮肤呈现出一种红色。我闻到了玫瑰的气味。她是斜躺着的，一条大腿压在另一条大腿上。小腹是鼓出来的。这是一个丰满的女人。我往手术台走去，手里没拿手术刀，只有空着的一双手。我用这双手配合着解开了身上的白大褂，抱住了面前的女人。她的胸部比小腹更加饱满、突出，而且是湿润的。我一下跌倒，好像是被她拉了一下，压在了她的身上。太丰满了，我感到天旋地转(或者是无影灯在旋转)，小腹贴在一块柔软的、有温度的皮肤上，既粗糙又滑腻。女人开始发出哼哼的声音，像一个重病患者的呻吟。我企图捂住她的嘴，手却被她紧紧地咬住。我用我的腹部撞击她的腹部，有一种更加滑腻的感觉，就像我压着的是一条正在扭动的大鲑鱼。一种快意上升到脑门，我颤抖了一下，紧



绷的神经便松弛下来，整个房间变得异常寂静。那个女人已经消失，唯有我瘫软在床上。我伸手去摸了一下自己的内裤，意识才渐渐地恢复过来，这是一个梦。

梦醒之后，我躺在床上开始分析，为什么梦见的不是赵小香，而是一个我完全不认识的女人？我分析出两种可能——

一种可能是，昨晚我没能克制住内心的冲动，拿出了赵小香的照片，在自己的冲动得到缓解的同时，她的信息也随之减弱，以至于无力进入梦境。第二种可能是，在我的主观意识中，是极力排斥自己对赵小香的肉体欲望的（上次造船厂的那个梦就让我自责不已，虽然最后一刻被意外终止）。我相信我对赵小香是一种爱情，而爱情应该是纯洁的，不参杂低级趣味的。但我事实上又去除了这样的欲念和趣味（使用她的照片就是明证）。于是，才在梦境中以一个陌生女人的形象来对赵小香进行替换，借弗洛伊德的话说，是一种潜意识的改装。除了变换面孔，还故意将苗条的身体（赵小香是比较苗条的）换成一个丰满（甚至是有點肥胖）的身体。由此我还想到，上次造船厂的未遂，关键时刻走来一个高阿姨，其实也是这种主观意识（爱情是纯洁的）导致的一个退缩。而这次因为有了改装，终得以做成梦寐已久的事情。现在再次思考为什么梦中的女人不是赵小香？我倾向于认同第二种分析。感谢弗洛伊德。

10

对那天晚上没有送赵小香回家的悔恨还在加深。

如果那天送她回家，借着夜色的掩护，我可能会表现得更好一些。即使还是嘴笨，路上的黑，也可促进我们之间除言语之外的交流。比如，她因为没看清脚下的路况，踢到了一块石头，我紧急拉住她，以防跌倒，这不是很自然的肢体语言吗？还有，送她到家之后，她会不会邀请我去看看她的房间，坐一坐，再喝杯水？这是有可能的，毕竟刚刚我们



的手还拉在一起。但现在想这些都没用了，失去的机会就像泼洒在地上的水，后悔也是枉然。她已经将书还给了我，这意味着她也失去了来找我的理由。虽然她说过一句话，下次来看你没叠被子，我会……，但那句话只是随口一说，是她在那种尴尬情景下说的一句废话，并不能成为她要来看我的依据。

所以，我必须有所主动，我要找理由去找她，不怕她问我，你来做什么？如果她那样问，我就说，来看看你有什么书？这是个说得过去的理由，你可以借我的书，我当然也可以看看你有什么书是我可以借的。她可能会说，她除了歌本，除了毛衣编织法，没有值得我看的书。那我接来说什么？向她道歉，那晚没送你回家，有失绅士风度。她会如何反应呢？哈哈，她会用笑声来嘲笑我的自作多情，然后说，路医生，你小看我了，我会形意拳的，没人敢欺负我。她真的会形意拳吗？这是我瞎想的。总之，她会表现出我送不送她都没关系，她完全不放在心上，以此掩饰内心对我的失望。是的，当她离去之时，我原地不动，毫无表示，内心一定是失望的，所以才这么多天毫无音讯，甚至在街上都没看见她的身影。一个单身女人，以还书为理由，兴致勃勃地去到一个单身男人的房间，先是饿着肚子在门外等了一个多小时，然后是自己说的那些带有暗示性的话没有得到应有的回应，再然后孤零零地一个人摸黑回家，叫谁也会失望，不仅失望，还会伤心，乃至生气。那么，这个时候，这个犯下大错的男人，不该主动上门去赔个礼道个歉吗？对了，得准备一份实实在在的礼物，送花什么的就免了，俗，且镇上也没有花卖，山上倒是有很多花，最近开得最盛的就是映山红。但采一把野花捧在手上那样子更加滑稽可笑，跟谢晓阳送诗的笑话差不多。

谢晓阳是我们医院的副院长，虽说也是大学生，但他是“文革”期间被选送上大学“工农兵学员”，在人们眼里，含金量是打折扣的，与我这个高考考上的大学生不能同日而语。但他却自命不凡，从没把我放在眼里。去年，医院新分来一名护士，名叫顾小刀，人长得小巧玲



珑有几分可爱，一下就被谢晓阳看上了，有事无事围着她转，献各种小殷勤。但顾小刀对他却没那么感兴趣，一直都是爱理不理的，让他很沮丧。有一天，他听到顾小刀歪在我的办公桌前和我聊诗，聊得很热烈，觉得终于找到了一个突破的方向，就回去如法炮制，写了一首情诗送给顾小刀，但没留名，是悄悄放到顾小刀桌上的，估计是心里还有些虚，想先试探一下顾小刀的反应。结果顾小刀这个表面上看上去天真可爱的小女孩，内心却实实在在藏着一把杀人不见血的刀。她当着全医院的同事拿着那首诗故意用一种夸张的舞台腔调朗读，引来阵阵哄堂大笑。读完后顾小刀说，这就是舒婷的《致橡树》嘛，连抄都要抄错。其实不是他抄错了，而是故意改了几个地方，比如把标题改成《致小刀》，以适合自己的心情。这时就有人拿着诗稿大声喊出来，这绝对是谢院长的笔迹，谢院长，你得行哦，不仅会刮宫（终止妊娠手术），还会写诗啊。于是，谢晓阳送诗，便成了全医院，甚至整个罗亭镇被谈论了半年多的笑话。后来谢晓阳回农村老家娶了一个媳妇，长什么样我们至今没见过。

如果送一件实实在在的礼物，总是不会成为笑话的吧？比如，送一条鱼。

11

我在父亲那里拿到了鱼，一条约三斤重的青鱼。但我没把鱼送去。我提着鱼往学校走，走到十字街口的时候，我犹豫了。我还是觉得这样提着一条鱼撞上门去有点冒昧，有点傻。往前走是罗亭小学，左拐是回医院宿舍，我看了看右边，是邮电所。我提着鱼走进邮电所，给赵小香写了一封信。信很简短，大意是，我从父亲那里拿到一条鱼，我养在了宿舍水缸里，你如果想来吃鱼，给我回个信。买信封和邮票的时候，邮政员顾老师有点诧异，说这走过去才几步路，你自己拿去给她不行，要花这四分钱？我说我喜欢写信。顾老师就问，是情书吗？我这才意



识到，我的举动太莽撞，搞不好就会满城风雨，路医生给赵老师写情书了。我只好找了一个还算理由的理由，给他看我手上的鱼，我说耽误不得，再多走几步鱼就死了，我得赶快回去放水缸里。顾老师看了看装鱼的袋子，将信将疑，因为袋子里明明装有水，那条青鱼睁着眼睛，嘴巴一张一合，看上去也很精神。

回到宿舍我开始想，她收到我的信会是什么反应？会不会来？上次她来的时候就说过想蹭我一顿饭，现在我给了她一个来的理由（罗亭镇虽然临河，但青鱼也不是经常能吃到的），她有百分之九十（不，八十五）的可能会来。

我毕业回到镇上还是第一次去邮电所寄信。开始我也收到过几位同学的来信，这几位同学都分配得很好，有留校的，没留校的也留在了重庆本城。他们在信中讲述了自己的工作和生活，字里行间透露出喜色，并不约而同地对我没能留校或留城表示惋惜，说如果我留下来分在大医院，以我的成绩和水平，必定前途无量。继而又安慰我，路不平你要振作起来，是金子总会发光的。读完信我笑了笑，没有回信。他们再来信，问我为什么不回信？我还是不予回复。之后就再也没有收到过他们的来信了。

我故意跟同学保持隔绝状态，也等于选择了跟外界的隔绝。我不认为自己没留校留城心里有怨气。我跟他们不一样，我没有做名医的志向。因此，我也不为自己是小镇上的一名普通医生而自卑。不回信，不跟外界接触，也不见得就是一种自闭。这只是我的自我选择。每个人都有选择自身状态的权利，我只是与他们选择得不一样而已。我要做一个作家，这就是我的自我选择，也是我能心安理得地待在罗亭镇的原因。大城市能出作家，小镇未尝不可？很多作家还专门选择在小镇居住，与世隔绝，不受干扰，有利于思考和创作。我甚至认为，像《小城畸人》、《喧哗与骚动》、《老人与海》这样的作品，不住在小镇上是写不出来的。就拿卡夫卡来说，他生活的布拉格虽然是一个都市，但他狭小的社交圈



子，有限的生活半径，无异于自己给自己建造了一个封闭的“小镇”，因而才能写出《城堡》那样具有深刻寓意的杰作。有小镇医生，但并无小镇作家。作家有自己的精神世界，或自己超脱于环境的世界地图。

今天，我破例为赵小香去了邮局。但我贴的是四分面值的邮票。这封信出不了罗亭镇。这也表明，我刻意与外界保持的这种隔绝状态，并不会因此而有丝毫的改变。

12

那封信寄出去第三天了。今天上班时我又专门去收发室问向大姐，有我的信没有？向大姐还是说没有。但我三天来频繁地去询问信件的动作，无疑已引起向大姐的猜疑，这从她面部的表情就可以看出来。她甚至可能将这种猜疑传达给了其他的医生和护士，晓得吗，路医生在焦急地等一封信。比如顾小刀来找我签一份病人的出院通知单，看我的表情就很怪，似笑非笑，欲言又止的样子。我也假装若无其事，签完字，就埋头看桌上的病案，不再理她。顾小刀对我有意思，这我能感觉到。但我对这个女孩没任何想法。别看她胸部和屁股都很圆润，模样也算乖巧，但我总觉得，她骨子里是个男孩。赵小香虽然常有凶巴巴的表现，但骨子里却十足是个女人。

高阿姨带口信来说，她在新华书店帮我代买的书到了。《博尔赫斯短篇小说集》，《百年孤独》。她还多给我买了一本《马尔克斯中短篇小说集》。她说，我看到这个名字，估计也是你要的，就一起买回来了，你看要得不？的确是我要的。我谢过高阿姨，抱着书急匆匆地回了宿舍。

世界上就有这么巧的事情。回到家我下了一碗面吃，然后就倒在床上看书。先看的是额外得到的《马尔克斯中短篇小说集》。翻开书的目录，我就被其中一篇的标题惊到了，差点从床上跌下来。《没有人给他写信的上校》。我就从这篇小说开始阅读，读完已经是深夜。窗外不



知何时下起了雨。上校等那封信足足等了二十年，始终相信“用不了多久退役补助金就会来的”。在上校看来，那封信寄来的将不仅仅是钱，也是他作为上校的荣誉。但他终于还是绝望了。小说的最后，当妻子问他：“告诉我，我们吃什么？”多年来他靠变卖家产维持生计，已所剩无几。对妻子的询问，上校回答了一个字：“屎。”

相比于上校漫长的等待，我三天的等待算什么？相比于上校的委屈，我哪有资格委屈（赵小香并不欠我什么）。更别说上校以“吃屎”表达的悲愤与抗议，我更没“共鸣”的理由。但我还是完全把自己代入了小说，代入了上校的处境，到最后，上校的绝望，换来的是我的释然。我真没必要为赵小香回不回信而焦虑。

夜航的船照常在驶进河湾前拉响汽笛，与雨水声混合，让夜色更加粘稠，浓重。短暂晃过窗户的探照灯，如照相机的闪光灯，在瞬间拍下了宿舍内简陋的陈设。我关掉台灯，继续躺在马尔克斯的小说中，直到睡眠来袭。

13

新认识了一位朋友（先这样称呼吧，我感觉我们可能会成为朋友），是在供销社高阿姨的柜台认识的。他看见我手里拿的《百年孤独》等几本书，就问，你就是路医生吧？说着，没等我回应，就伸出手，自我介绍说，我是欧阳宁。我平淡地与他握了握手，对这样的陌生人也算习以为常了，并不十分诧异。他要么是我曾经看过的病人，但我忘了是谁；要么就是想要找我看病的人。但欧阳宁二者都不是。他说，他是对岸信号台的，早就听说医院有个路医生，喜欢看书，一直想要认识，但又不好冒昧上门打扰，今天能够在这里巧遇，十分高兴。高阿姨也在一旁说，就是，他经常在我这里来买书，我就跟他说，医院还有个路医生也喜欢看书。这样一介绍，我反而就有些拘谨起来，不知该说什么好了。



他见我不自在的样子，就说，你先去忙，既然认识了，改天再专程去拜访你。我点了点头，拿着书匆忙地离开了供销社。

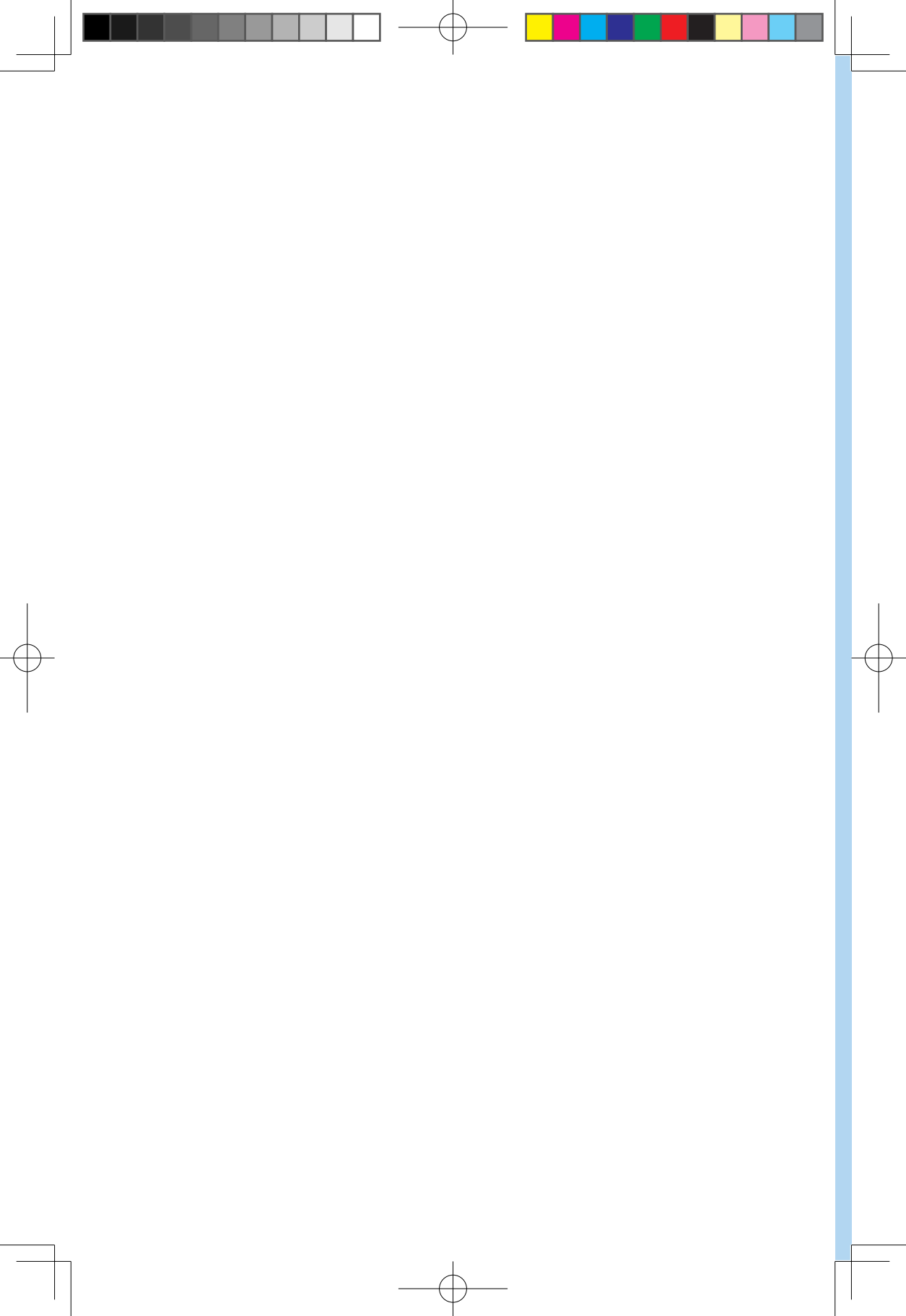
这是前几天的事。这几天我都在想这事，原来他就是那个看守信号台的人？确实出乎我的意料。我曾经想象过，那个每天守在信号台，日复一日地升靶子，降靶子，干着这份可能是世界上最单调、乏味工作的人，会是个什么模样？我想过很多种，留着平头，满脸络腮胡，五十开外的一个老人；脸色苍白，头发蓬乱，身体瘦弱的中年男人；即使我想像他可能是一个年轻人，也想像他是那种胖胖的，有些呆傻的模样，就像在我们镇上扫街的赵莽娃一样。

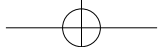
赵莽娃其实来头不小，是镇上粮站站长的儿子。站长是南下干部，即打江山打到我们镇，留下来当了粮站站长，名字叫赵海东，山西人。站长打仗时伤了一条腿，私下里人们就叫赵摆（读一声，瘸的意思）子。当了粮站站长后，就跟我们镇上原来的一个粮商冉德万的女儿冉春云结了婚，并一连生了三个儿子，都说他有福，虽然娶的是一个地主的女儿，阶级成分不好。这个冉春云呢，本来因为出生高（地主的女儿）在镇上是抬不起头的，但因为嫁了个南下干部，又生了三个儿子，所以也用不着夹起尾巴做人了，其剥削阶级的本性便暴露出来，是镇上是出了名的恶婆娘。但想不到的是，突然有一天，就来了一个十七八岁的小伙子，说是赵摆子的儿子，从山西老家来的，母亲病故了，来投奔父亲。冉春云这个恶婆娘才知道他们家老赵原来是结了婚的。那时我还在读小学。镇上的孩子们对赵摆子的这个儿子十分好奇和崇拜，因为他操着他父亲一样的山西口音，那可是当官的口音（我们镇上的书记、镇长和公安派出所的所长操的都是这种口音）。而且他还会讲故事（山西八路军打日本鬼子的故事），说快板（山西快板在我们的舞台上是很流行的），吹笛子（《人说山西好风光》）。他走到哪里，身边都跟着一群欢天喜地的孩子。刚开始，冉春云跟老赵闹了一下，说他隐瞒婚姻。但闹过之后，对于既成事实也无可奈何，只好容忍下了这个凭空飞来的儿子。过



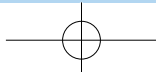
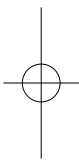
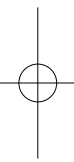
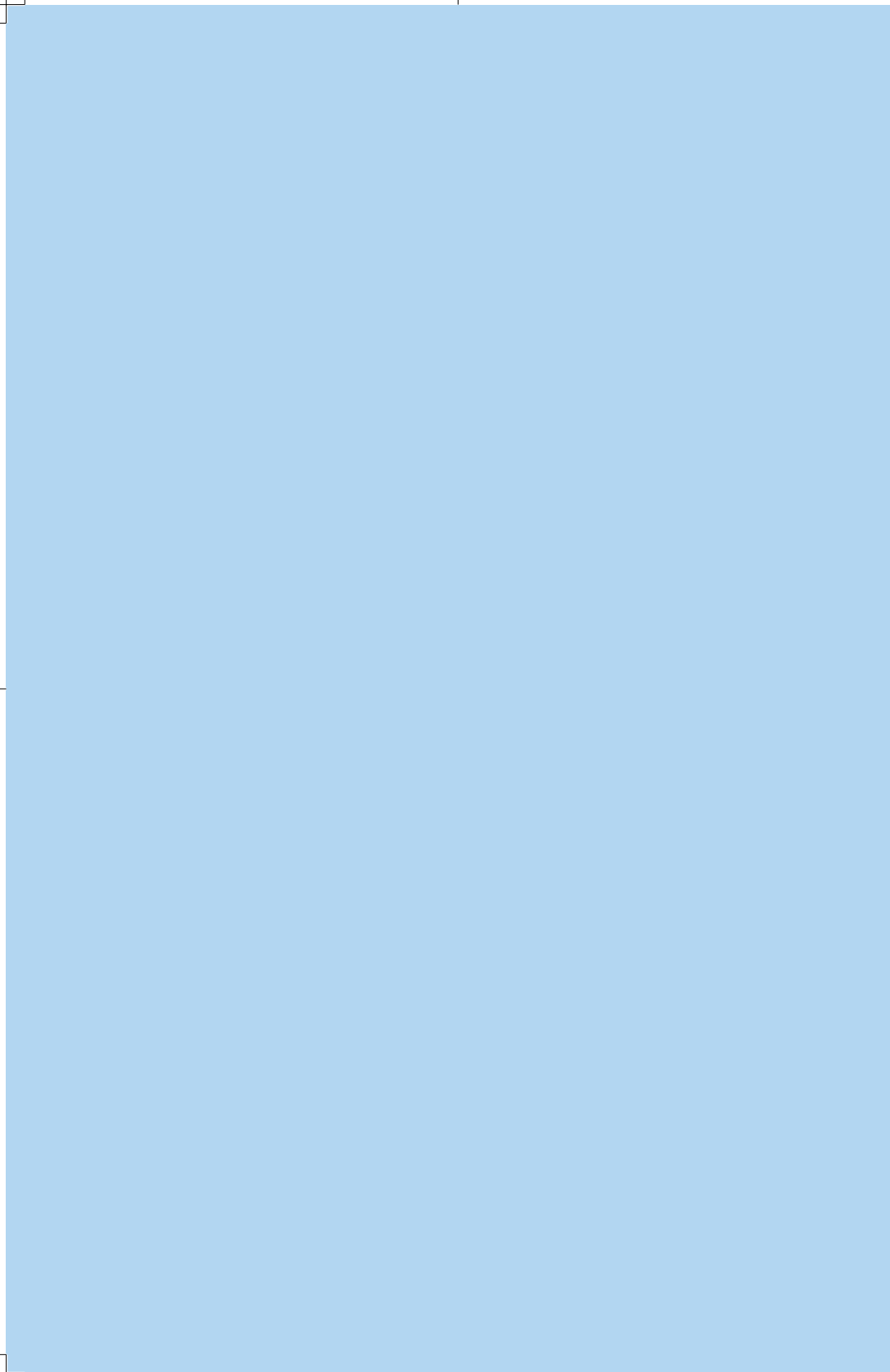
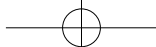
了一个月，情况就发生了逆转。赵摆子的这个儿子患有羊癫疯，就是癫痫病，看着还是好好的，突然就倒在地上，口吐白沫，全身抽搐。这不仅把我们这些孩子吓坏了，也把冉春云给气坏了。这个要面子的女人觉得家里有这么一个儿子不仅麻烦，且十分的丢人，吵着闹着要将其赶出去。赵摆子在外面是很摆官架子的，但就是怕家里这个老婆。被闹不过，只得将这个儿子单独安置在粮站仓库旁边的一间小屋里。应该是会给一些生活费的，但看上去就像个弃儿，经常在馆子吃人家剩下的面汤，还在垃圾堆上找东西吃。倒在街上发羊癫疯的时候也没人管，发作过了自己爬起来，还用一口山西话笑嘻嘻地向围观的人要钱，好像他刚才是在表演猴戏和杂耍。后来还是镇长(赵摆子的老战友)看不过，给他安排了一个扫大街的工作，吃的穿的才算正常起来。

我就想象过那个信号台的看守人可能就是赵莽娃这个样子，不然谁甘愿守在那个孤零零的房子里？万万没想到，会是欧阳宁这样一个斯斯文文的读书人。他是谁？从哪里来？为什么干了这份与其形象完全不符的工作？这些疑问激发了我的好奇心，倒让我有点期待着他的拜访了。





杨键作品小辑





哀悼和重建

——杨键访谈

韩东 杨键

韩东：写作《哭庙》以前你对我说过，有一个大东西要写，写了以后就不写诗了。这个“大东西”就是《哭庙》吧？我想问在这之后你还写诗吗？写诗这件事的意义对你而言是否已经有所不同了？

杨键：写诗几乎没有停过，《哭庙》在2013年的时候印出来过，这些年以来一直在修订，同之前的已经大不相同，还会再继续修订补充下去。有一点我想说，《哭庙》并非一首长诗，我也从来没有把它当做长诗去写，我写了有几百首之多，每一首都是独立的，可以单独成篇。我反复去写近代史上的那些较为集中的苦难，最后又为那些密集的死亡找到了一个庙宇的结构，将他们都安放在了一起，但我不认为他们是长诗，它们都是独立的，每一个人物都是独立的，每一个死亡也是独立的。《哭庙》因肉身死亡与精神死亡的普遍深广而建，纯属不得已而为之，而且还得继续做下去，根本没有穷日。

韩东：你把写诗放在生活中怎样的位置？在工作中又放在什么位置？

杨键：我没有把诗看得那么至高无上，在我看来，诗的最佳源头是我们个体的生命得进入生命的通境，这样的诗方才有效，而这个生命的通境的出现并不是那么简单的一桩事情，诗还是修炼的结果，非如此不可，历史上的好诗人都是非常好的修行者，否则好诗歌如何出现呢？好人，好语言，好声音都是修炼的结果。诗是生命之实证，而非言辞上的东西，悲剧在于我们几乎每个人都在这里失去了方向。



韩东：中国传统文化对你写作的影响是决定性的吗？

杨键：我们这几代人其实都无福享受到传统文化的滋润，传统的根在新文化运动的时候就松动了，解放以后，三教连根都被拔除了，我同传统之间之所以发生关系还是因为人人都会经历的死亡，其实传统也没什么神秘的，它要解决的生死问题人人都有，都需要解决。传统其实就是非常成熟的生死经验，就是有一天，人人都得死，这个死，怎么解决？没有什么问题比这个问题更重要，更急需解决。

韩东：你觉得中国新诗的出路何在？它在今天的文化进程中的意义是什么？

杨键：我以为汉语诗歌的出路在于重建三教，由此重新培育出的汉人心性，才能真正地建立现代汉语诗歌，由三教培育出的心性必定在一广大的生命的通境里，惟其如此，我们才能真正地进入汉语诗歌的上下文。

韩东：谈谈汉语与诗歌的关系。现代汉语的出现对诗歌产生了怎样的影响？

杨键：汉语的本质是智慧与慈悲，但在这一百年里，我们的语言生态主要是一个强者的语言生态，汉语被强行贯注进了仇恨和贪欲，那种母性的，低处的，柔顺的，处下的，谦卑的语言生态一去难返，必得有大能的人才能将汉语恢复到它的本来面目，即智慧与慈悲。在这一百年里，我们的文学从有道的文学变成了无道的文学，现在到了必须将此反过来的时候了。现代汉语其实就是日常语言，如何用日常语言写出好的乃至最优秀的诗歌，这确实是非常大的挑战，如何在日常里有道，有神圣感，有最神妙的虚实，这都是挑战，但意义也在这里。

韩东：我知道你现在在画画，那么，画画对你写诗这件事有影响吗？有何影响？

杨键：我小时候就喜欢，最重要的是我觉得这个时代的诗人得有一门切实可靠的手艺，同时也与自己的诗歌不相违背，这无疑就是画画



了，另外就是手在我们的现代化进程里几乎无用了，画画是一门手艺活，可以恢复手的敏感。手几乎是我们的古典时代最重要的工具，我们的书法、绘画、雕刻、纺织，包括过去的裁缝，靠的都是手，一个家庭，有手工劳动，夫妻间的吵架都会减少。手的温度，手的一丝不苟的工作使人心安。手的温度，手的敏感，或者说，伟大的手不在了，我们也就很难有伟大的山水画家，伟大的书法家了，或是伟大的石雕、木雕艺人了。也许手的复活可以再现古典精神。

韩东：谈谈你和一些诗人的联系，主要是精神联系，无论是古代还是现代的，中文的还是非中文经过翻译的诗人。

杨键：我写诗同我画画有很多相似的地方，就是其实我是在废墟上工作的，不能说一无所有，但至少是一个较为赤贫的状态。同山水，同宗教，同自我之间关系的建立，有许多年我都在做这个工作，但成绩微小。我虽然喜欢陶渊明，苏东坡等等，但他们于我也如同陌生人，更谈不上什么精神联系，这是真实的废墟状况，无需隐瞒。我的第一口奶，同大伙儿一样，不是母乳，而是洋奶，但在1996年之后开始慢慢减少了，我总是以佛教的眼光去看待事物，一定要说精神联系的话，我的精神是佛教赋予的。我认为的大诗人，就是有着直接的精神联系的诗人，应该是可以发现，发明心地的诗人，这样的大诗人我还没有缘分来遇到，而且，我感觉，诗歌翻译的黄金时代已经结束了，通过外国诗歌来建立我们的诗歌已经不可能了，只有靠我们自己了。

韩东：对当代诗歌写作“现场”关注吗？关注或者不关注都出于哪些原因？

杨键：一直在关注，但文脉几乎在所有地方都断了，只要是庞然大物去过的地方，所以无论是在京城还是省城，某几个人的聚首都像是在一个小县城小集镇里，巨大的废墟之感无法排遣。文学的种子如何传播下去，这是个刻不容缓的问题。

韩东：信佛对你而言意味什么？对你的写作而言意味什么？



杨键：放弃今生，契入无生，不再被外在世界控制，写作也同样如此，得放弃今生，契入无生，才能不再被外在世界控制，成就一个有主的语言世界，哪怕这个世界极小极小，但他已经成为主人。

韩东：有怎样的写作计划？或者并不明确？

杨键：我这一生就是两桩工作，一是哀悼，二是重建。《哭庙》就是哀悼，但还有两部没有写完，重建的部分更是没有开始，确实得开始了，但这一回我希望是在自己文明的上下文里而不是在翻译过来的诗歌的上下文里，另外，汉语诗歌的最大使命是对生命真相的追寻，这是一刻也不能忘的，它比诗歌还重要。



杨键诗选

黄昏

暮气沉沉的一天，我向山上走去，
碰见一个小孩，坐在地上啼哭，
冻红的脸上有几点泥巴。
我抱起他，“你为什么哭啊？”

“我妈妈走了……”他皱着眉头说，
“到哪里去？”“去买针了。”
我放下他，向山上走去。
多么好啊，针，孩子，妈妈……

在码头边

落日饱蘸着江水，沉下去……
江风吹刮着这些民工灰白的衣服，
他们还有一段江堤必须挖完，
其中还有两个蹲坐在石头上吸烟。

像是一桩大事已经过去了，



一种寂寞，同冬日的夜空很配，
人们在城里钉着铁窗子生活，
生命大部分被浪费了。

小牛犊跑起来，
一个痛苦的歪曲的器官，
在江水边低语：
“难道我是罪有应得……？！”

江边

“同我在一起吧”，
江水的浑浊浩瀚，
要熄灭我的肉体，
展开我的心。

市郊的尖顶教堂，
松林中的大雄宝殿，庄重的石狮，
仿佛死，颠沛流离，病痛
压迫而成的。

点点墨斑，
那是寒酸的麻雀。
象一群民工，
挤上火车——冷清的老柳树上。



小镇

船舱里的收音机传出演奏《江河水》的声音，
那种淤泥似的清亮的痛苦，
不再有了，
有的只是欲望失败后的垂头丧气。
在一个叫“三五斗”的茶馆里，
三四个农民，
像干尸，
围坐在一张牌桌旁，
你看看我，我看看你，
又互相躲开。
再看，再躲开。
这里什么也没有剩下，
这里的寂静不是寂静，
而是一种勒索后的疲惫。
在深而又深的胡同里，
一个被狗绳子牵着跑的人，
从没有认识到他是一个被狗绳子牵着跑的人。
这是一个淹到水里的小镇，
也没有几个想往外面跑的。

冬天

冬天，
人世凝成了



鹤鹑的瑟缩模样。

人世，暗哑了，
贯穿一个故事的浩瀚气息，
因道德的干枯而消失。

同衰败的风景，
难忍地相磨着，
像石头磨着胆。

他们没有养育孩子，
他们没有能力养育孩子，
他们想：“不，还不能到此为止。”

记下江水的萧瑟，
记下强烈的白芦苇，
一点点山尖

一点点人影，
江水正用浩瀚的浑浊刻画
因放弃获得的空茫的胜利。

述怀

当再没有主题可以宣讲，
人们在这里生活，



却没有办法来安放
各种树，各种花，
各种草，和各种鸟。
人们有这么多珍贵的财宝，
却没有容纳它们的瓶子。
这里的每一件事物
都是他的心灵折射出来的。
各种树，各种花，
各种草，和各种鸟，
如果有一样不是他的心灵，
他就孤立了，
就要在梦幻里，
沉沦到很久……

当再没有主题可以宣讲，
人们在这里生活，
心中都有一种失去了
中心码头的凄凉。
而湖水安静，
仿佛刚遭受完暴力，
折射着他的思想，
没有一丝波澜。
从今往后，
迅捷的水鸟，
混合在苍穹的光里，
变成遥远的钟声，
渐渐冷清，



像你，坐在我身边，
像我，坐在你身边……

落日里的运河

在运河边的小树林里，
那些鸟的叫声就像在喝着清冽的水，
有一种放弃的轻松和快乐。

舒缓、轻淡，
象古时候的豆油灯，
被变化吞噬了。

人啊，
就象母亲的咳嗽，
何时才能好呵？

何时，
我才是静谧的小树林，
是落日里的桥？

我被天边的落日充满了。
我被运河上落日的光充满了，
我被落日充满了，我被覆盖在老桥、高塔上落日的光充满了。

舒缓、轻淡



那些鸟的叫声就像古时候的豆油灯
有一种放弃的轻松和快乐

母羊和母牛

1

有一年，
在山坡上，
我的心融化了，
在我的手掌上，
在我捏碎的一粒粒羊粪里。
那原来是田埂上的青草，
路边的青草。

我听见

自行车后架上
倒挂母羊的叫声，
就像一个小女孩
在喊：

“妈妈、妈妈……”

我的心融化了，
在空气里，
在人世上。

2

小时候，
乡村土墙上晒干的牛粪，



在火塘里燃烧着，
映红了母亲的脸。
我的心融化了，
那原来是田埂上的青草，
路边的青草。
现在我看见天上乌云翻滚，
暴雨倾注，
十头衰老的母牛过江，
犄角被麻绳
拴在车厢上。
它们的眼睛，
恭顺地望着雨水，
就像墙角边发青的土豆。
江水浩瀚、浑浊
冲向船帮，
在它们一动不动的眼前
溅起浪花。
快了，
呵，快到岸了，
那憨厚的十头母牛的眼睛，
那望着江水翻滚的
十头母牛的眼睛会去哪里？
我的心融化了，
在空气里，
在人世上。



蔷薇花

刚才，在河堤上，
我还看见大片的野豌豆花，
在这儿，在那儿。
现在，天黑了，
田野上那些农舍的灯亮了。
我要默记野豌豆花，
默记田野上的灯火。
在经过这么多的变故以后，
没有什么不是我的乳汁，
而我的软弱使我养成了，
什么都算了的心情。
我长久地望着窗外，
那些简单的蔷薇花，
就能带给我喜悦，
什么都忘了。
我的沉默是我的国家的底色，
但是，我要永记蔷薇花。

观看

记得母亲是揪着我的耳朵离开池塘边的。
那时，
我正在观看一只青蛙，
我从早上开始看它，



一直看到傍晚，
天快要黑了，
它也没有动一下。
母亲说，
它又不动，
你看什么？
她不知道，
我是在看了很久以后，
才看见池塘里的这只青蛙，
我又看了很久，
才知道生命
不止我一个。
我是在看了很久
才发现，
树叶落到它身上，
它动都不动，
苍蝇落到它身上，
它动都不动，
而母亲揪着我的耳朵，
要把我拖回家。
长大以后
我才知道，
我是在人世这座死去的建筑里
观看一只青蛙的动静，
不动的青蛙曾将我的童年深深吸引。



记录

在一条路上经过时，
一头正在吃糠的猪
把几粒糠甩到我脸上，
我想记录下这几粒糠，
却做不到。
我想真实地记录，
却做不到。

在山上，
有时，我也会像老牛一样
跪下来，
在我的脚上，
还有那拴我的绳子，
我想记录下这根绳子，
却做不到。

悼祖母

二叔是祖母的第一座墓穴，
他说：“你奶奶的这些破家具没有用了。”

堂兄是祖母的第二座墓穴，
他说：“这些东西有什么用？赶紧烧掉。”



这意味着，
祖母在 1960 年饿死以后继续在死去。

死亡是活着的，
在活人的体内。

云一样的祖母，
到处没有她生存的地方。

她给祖宗磕头烧纸时，
你不让她烧。

她在饥饿年代偷了两把黄豆，
你罚她跪在螺丝壳上。

你还活着，
好像什么也没发生。

你让田埂上走来
两座阴森森的墓穴，

一个是二叔，
这是去田野里放猪，

一个是堂兄，
喝了烈酒，准备去棉花地里干活。



祖母当年死去时，
连树叶都没有为她送葬，

因为树叶被人吃光了。
这使我相信，

祖母在活着的时候，
不得不死亡。

在她死去很多年以后，
继续在儿孙们的心中死亡。

死亡要持续多久，
现在还不知道……

妈妈

我在河堤上很少见到人了，
妈妈，我为你梳头，
但怎么梳，
也梳不好。

我种翠竹，也无济于事，
这里不是鬼，就是畜生来扰乱。
妈妈，安宁比去年更难寻觅了，
这是一场什么样的灾难的后果啊？



我徒然地将你寻找，
妈妈，也许我寻找的只是古代一派纯贞的气息，
我的冤愤早已变为荒草，
虽然暮色日日重复它的牺牲，普通如碗筷。

妈妈，我没有用力，也没有放弃，
就像一匹马对着白茫茫的地面进食，
白茫茫是我的面容，
妈妈，我很少见到人了。

长河

夕光在母羊肚子下渐渐暗淡的时候，
一个人会骑着自行车来到这条长河边，
带走几只正在咀嚼荒草的羊，
守羊人总是在这时听见内心的哀告之声，
却依旧拢着袖口，同这人寒暄，他抓不住那声音。

长河边有一个儿子带着他的老母和孩子，
很多年前他就凝视着这条长河上的萧瑟，
如今这萧瑟快变成一盏灯了，
无论走到哪里，
它都在眼前闪烁。
他从两岸如梦如烟的荒草上看出祖先
为何要将房子盖成清心寡欲的样子，
所以他的房子，只是一间水边的茅屋，



这是他表达虔诚，表达过客身份的经典形象

他不能盖一间大房子，

来否定自己的过客身份。

另外，泥土是他的哺育者，

他的房子决不能盖得比泥土还美，

只能用泥土的女儿稻草做屋顶，

用女儿稻草和泥土父亲混在一起做墙壁。

他不能否认泥土。

天色渐深了，

泥土的寒伧更浓了，

黯然神伤的泥土有一股神奇的力量。

长河边还有一头老牛，

他在这老牛的身边为父亲烧纸，

火焰熊熊瞬间在牛眼里熄灭，

牛眼又恢复了先前的哑默。

灰烬，在这条小路上好像夕阳苍老的儿子，

多少年了，这条小路因避让形成一条美丽的曲线，与长河同行。

一阵风神秘地将这些灰烬吹遍了山河。

这时，荒草在长河边起伏，

孩子哀哀哭叫，

祖母慌忙掏出自己的乳房，

为孙儿止哭。孩子的母亲在哪儿？他又在何方？

他早已离开了这里，

因为守羊人听不见内心的哀告之声

因为一阵神秘的风将那些灰烬吹遍了山河



因为群山之上
一轮落日，最后下沉时，红彤彤一片，
如同先祖的遗训。

这些遗训早已变成一只鸟的叫声，
在深夜里，
在这条长河的上空，
这叫声要过很久才有一次，
有时完全是空白，
朦朦胧胧，
如同霜天。
不知是谁的安排，
他必须在这条长河边，
将它听懂，
永远守护……

巢

15年前
我的父亲去世了
我就是一个没有父亲的人
40年前
弘圣寺没了
我就是一个没有寺庙的人
在更远的过去
我没了土地



我就是一个没有土地的人
不记得什么时候了
无论在哪里
我好像都是抱着父亲的遗体
在看
窗外
皑皑的白雪
在看
不息的江水
在看喑哑的犁沟
我好像是抱着他的遗体
端起饭碗
或抓起笔来
我好像是抱着他的遗体
在床上躺下
但从来没有睡着
我好像是抱着他的遗体从未放下
因为他从未安息
我只好将他抱在怀里
有一天
我也会抱着母亲的遗体
过江
过江
过江
而父亲的申告将会通过母亲的遗体
在苍天下
有力地表达出来



它将会像江水一样浩浩荡荡
直奔下游
它将会有一个强大的体魄
挡都挡不住
而我母亲的遗体
不会让我做些别的
只会让我
连夜去扑打一座寺庙的大门
从此
从此
从此会怎样
由江水去叙述……

自我降生之时

自我降生之时，
参天大树即已伐倒，
自我降生之时，
一种丧失了祭祀的悲哀即已来到我们中间。
月亮没了，
星星早已散了，
自我降生之时，
我即写下离骚，
即已投河死去。



长夜

我们也不知道造了什么罪，
走到今天这个地步，
连自己的源头也不知道在哪里。
我们抛下圣人永恒的教育，我们崩溃了。
快要一百年过去了，
我们忘记了很多事情。
虽然受了很多苦，
但也没有起到什么作用，
就像泼在石头上的水，
连痕迹也无法找到。
那种不得安宁，没有归宿的
痛苦声音，在继续着。
难道就不会有这样一天，
受苦，又使我们回到大度和坦荡，
由悲伤到欢乐，
由衰老到新生。
一座座坟地，
就像父母一样盼着我们归来。
我们放下了自己，
就是放下了漫漫长夜。



在被毁得一无所有中重见泥土

今天傍晚我又去看了那些泥土——

它就是那样简单的一长溜，
在许多杂草中间，什么也没有种。

它的打动，没有声音，
它的智慧，没有语言。
谁都会抛弃我们，它不会。

几根艾草在其中晃动，
好像一种悲恸萦绕在心头。

你看见我妈妈了吗？

你看见我妈妈了吗？
她长着一副大家闺秀的模样。

她从前殷实富有，现在一贫如洗，
她枯干、冷寂、连绵不绝。

她好像微弱疲惫的煤灰，
又像是明末清初的残迹零墨。

她颤颤巍巍密密麻麻写下几十万字的家族史在一场火焰里消失，



她是灰烬里残留的字迹，是淡淡的秋意。

她像美丽晨星划过这条滔滔不息柔情万种的江水，
你看见她了吗？

她震惊于自己的大苦大难她亘古不绝，
你见过她吗？

渔民们说，闸口每天有这么多自杀的身体，
我们从没有见过你所描述的这样的母亲。

短句

1

一个没有补丁的世界是个什么世界？

2

大树锯掉了，
种上小树。

3

无地再种茭白

4

一个关于种子的展览



5

家里的黑色雨伞，
爸爸用过，妈妈用过，
大哥用过，二哥用过，我用过，
舍不得扔掉。

6

午后一阵晒莴笋的香味，
一路小跑钻进我的肺腑。

7

一个小孩子抓起刚下的鸡蛋在脸上贴几下。

8

一个老奶奶牵着两条狗，
可怜牵着的不是两个孙子。

9

我对连自己的妈妈也没有写过的诗人非常害怕

10

一朵云飘过来了，
十二个月的儿子喊它妈妈，
下雨了，儿子又喊雨为妈妈，
原来这才是精神之核。



11

你从来没有走近过自己，
又如何能相信你描述的他人？

12

过去农户院子里奇美的大树，
现在孤零零地停在马路边，
而那农户也孤零零地坐在新小区门口，
同那院子里的大树永远见不上面了。

13

两条狗相遇时互相寒暄，
两条狗的主人却彼此冷漠。
暮色里再没有喊孩子回家吃饭的声音。

14

在去火化姑妈的路上，
遇到四个杀牛的人，
等我们火化完姑妈，
这头牛只剩下骨架。

15

汉语的亲和在哪儿？

16

汉语的核心是慈悲与智慧，汉语才是无穷的。



17

汉语由里而外地散发着善，这是汉语的本意。

18

诗如何在？

一个城市东西南北四个方向的郊区都被消失了，

诗如何在？

19

诗的尽头不是语言。

20

为什么你的发音总是第四声？

21

汉语的密径是平等吗？

22

我对一粒麦子跪下来。

23

什么季节长什么东西，你还记得吗？

24

各村，各乡，各县，各市，文脉皆断，

慈悲与智慧如何传送？



25

种田会赔本，
农民才消失。

26

有一种草药的名字叫青木香，
看见它我就想起我
芳香，多病，苍白的童年。

27

放心吧，
我贫瘠如沙，
可你还是不放心。

28

衰老，是从脖颈和膝盖开始的。

29

在这里，最热闹的葬礼最凄凉，
因为没有人知道死亡的意义。
在这里，最有意义的人死了最无意义，
因为没有人知道何谓意义。

30

三岁小儿的善恶在家里管着我们。



31

一百句诗里句句都有我，
可他最不了解的就是我。

32

夕阳用最后的一点力气晒着萝卜干，
得把它晒干了，
才有好味道。

33

松树种到哪里哪里就是苍老之地。

34

有一个霜的国度，
我小时就爱在那里玩，
那里有许多红色的砖头。

35

红色的砖头压在一张白纸上，
已经很多年了，
白纸上什么也没有出现。

36

先是叶子红了，
然后落尽，剩下纤细虬状的枝条，
上有骷髅色的白果，
这就是我的诗。



37

那些故事也是骷髅白的。

38

我想去拉你，
可我看不见你的手。

39

你是乡下来的，
可你的脸上是外太空的表情。

40

很久不下跪了，
不会下跪就不会有平等吗？

41

一座塔的建设需要漫长的时间，
崩塌只在刹那。

42

最关键的一句就要写出来了，
又让它溜走了。

43

天下之变从一粒米开始，
我小时的米饭香没有了。



44

每一户人家的咸菜都有自己的鲜味。

45

不如直接变成细雨。

46

要写震耳欲聋的诗，
也要写静悄悄的诗。

47

也许根本没有必要去写什么，
只要去读那些圣贤书就好了。
善恶的观念太重了，我们的作品
喘息着，无力爬到目的地。

48

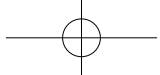
一个女人在河堤上发了疯，
一个男人在后边追。

49

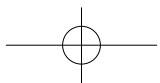
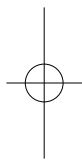
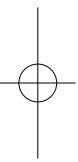
白胡子老人打着一把伞守在田埂上，
因为村子里有人偷抽水机。

50

很难再找到同月光下的瓦楞，
同河堤上雍容华贵的柳树共存亡的方法，



这是我许多年前写的两句诗，
现在可以了吗？





长明灯的悲伤摇曳

草树

引言

很小的时候，不记得是爷爷一辈哪个老人过世，当我走近小丁桌下一点如豆的火苗，一个长者告诉我，那是长明灯，不可去弄它。

长明灯，一个瓷调羹盛着香油，里面躺着一根灯芯，以棉纱搓成，微弱的火焰，从那里冒出来，在灵柩前微微摇曳。堂屋里坐满了人——左邻右舍，亲朋好友，甚至有隔壁村的老人。其实这样的陪伴，在死者上床吊时之前，就开始了。在冬天，那个时候乡村平常空寂无人，北风冷冷吹着掉光叶子的树枝，茅草枯黄，簌簌作响。但是一个濒临死亡的人，一下子成为一个生活中心，将人聚集起来。房间烧着炭盆，人们围坐在一起，人声温暖。仿佛床上那个频死者，正从各个年代不同地点，在那些语声里开始重塑一个饱满的形象。

那时我只觉得人多热闹，对棺材前的长明灯，颇有些恐惧。爷爷奶奶去世的时候，我懂得了，那长明灯的摇曳，有我的悲伤。

前年七月，小姑妈身体好好的突然发现患了胆囊癌，住院不到一月即溘然长逝，她躺在殡仪馆的大厅，没有道场，没有长明灯，父亲异常愤怒……

今年七月，大姑母去世，长明灯在灵柩前摇曳，悲伤更深沉了——下半夜，我发现除了雇来的道士团队，已经没有什么人——所有人吃了晚饭，都纷纷离去……



这是一个金钱渗透到一场葬仪每一个细节的时代，抬棺的，吹唢呐的，舞龙的，顶花圈的……无不有着不同的市场价格，他们已经将一场葬仪细分为一条分工合作的流水生产线，换句话说，一个死者的最后一程，已经演变为一种新的“市场需求”，那送葬的队伍，即是一条新的“供应链”。锣鼓声中，除了那一盏长明灯，几乎所有的事物都被市场化了。

八月，杨键给我寄来《暮晚》、《古桥头》的影印本和《哭庙》的电子修订版，这些诗，我以前零零散散读过一些，此次集中在我眼前呈现，又一行行消失，化作了一盏幽幽的长明灯。几年前在岳麓山相聚的诗人，在我的印象中，身材高大，衣着朴素，宽厚而又谦逊。现在我读出一个守灵人的形象，仿佛披着孝，躬身灵前，孤独而悲悯。

杨键，一个文明的守灵人。

一、两个透视原点：死亡和无常

1967年冬天，杨键生于安徽省芜湖市繁昌县桃冲矿。他在家排行老三，二哥杨峰，大哥杨玉生，即诗人、翻译家杨子。三年自然灾害期间，他的奶奶为生计所迫，在旧上海滩讨过饭，晚年还时常向孙儿辈讲述十里洋场骇死人的大铁桥。“他的老家属一江之隔，长江以北的安徽省无为县。直至今日，每年的清明，杨键仍要乘坐他诗歌里时常出现的‘过江渡轮’到老家的乡下上坟，祭扫亲人的亡魂。”（庞培《杨键小传》）五十年代初，马钢轰轰烈烈建设，四处招工，他的父亲和年轻的同伴们，离开了老家无为县，离开了祖祖辈辈赖以生土地，去城里当工人，但是那个时代工厂的境遇，并没有好到哪里去，一些同伴吃不饱工资不得转正，陆续回去了，他父亲是六七个坚持下来的一个。1961年，他父亲回老家，发现当初回乡的同伴都饿死了。这些苦难的记忆，当然不会对少年杨键发生多大冲击，但会慢慢发酵。后来他和二哥患上



肺吸虫病，让他对苦难有了深刻的体认。肺吸虫病，因为吃生螃蟹导致，在当时的医疗条件下，几乎是一种不治之症，这个病也耗尽了家庭本就捉襟见肘的钱财，而对诗人杨键来说，就是它，从根本上酝酿了他独特的写作。苦难的教育，让一个诗人懂得了用身体去感受世界，让诗人有了对语言和万物的敬畏之心。杨键的写作，有了一片抹之不去的底色，那就是悲悯。

1991年，二哥意外去世，彻底改变了杨键已经开启的写作。父亲为了二哥的死上访的艰辛历程，可能使他体悟的一切，变得更加不可逆转。据说杨键在二哥死后，每年为二哥都要写一首诗。二哥在诗里延续，活着。“你死之后/田，犁到一半的时候，/牛死了，/犁田人在地里大喊一声，/村里人循声赶来/把血放干净了，/再开始分。/四十分钟后，/一头牛无影无踪了。/但它犁了一半的地，还在那里，/在一弯新月下边。”（《再悼二哥》2003，《古桥头》290页）十一年后，悲伤平复了，死亡更加清澈。这犁田的牛之死，之消亡，在平静的描述中，有着压缩的悲痛，甚至悲哀，有着“明月夜，短松冈”一样的古典情境。“十一年了，我还没有脱胎换骨，/我还没有把松树种活。”从诗人的自责里，二哥的死，耕牛的死，传统文明的消逝，正在演化成一种智慧，一种世界观。正如多年后杨键回忆说，“我也讲不大清……。总之，我觉得二哥的死（1991年）是个很重要的转折点，生命中的转折点。然后是我父亲的死——第二次的转折点（1997年）……使我在写作上，彻底地朝向底层，朝向民众，受难。到现在还没有结束，还（觉得自己）在这个转折里面。”这个转折点，即是年轻的诗人深刻地体会了生命的脆弱和人生的无常。死亡和无常，遂成为杨键透视世界的两个原点。死亡的形而上学，对杨键来说，并不是作为一个哲学命题，而是成为他的终极性视野的一个原点，在某种意义上，它和无常是重合的。二哥的死，为抽象的观念，提供了一个悲痛的具象，从二哥去世开始，他信佛，吃素，平息下去的悲伤，逐步扩展成为佛教文化世界观之悲悯。在杨键的



写作中，无常是具体的，悲悯也不是一种抽象的情怀，没有“打着赤脚去大昭寺”的姿态。“我们看见了无常，/像看见婴孩晶莹的眼睛。/湖边的柳丝，/温婉的濡润……”（《春光》，《暮晚》35页）没有领略无常之痛，如何懂得珍惜，如何能够保持目光清新和听觉敏锐？对于死亡的艺术，写于2003年的《悼祖母》有着十分独特的演绎。与其说是演绎，不如说是沉痛的命名。在诗人眼里，“死亡是活着的，/在活人的体内”，因此二叔说“你奶奶的这些破家具没有用了”，奶奶再死去一次；堂兄说“这些东西有什么用？赶紧烧掉”，奶奶又死去一次。祖母在继续死去。那些旧家具，是祖母存在的依据，烧掉它们，祖母的存在再无以为凭。诗人把二叔和堂兄指认为“两座阴森森的墓穴”，即是说他们活着，却已经死了，并成为墓穴。诗人的死亡哲学，如此具体，毫无高蹈之处，倒是十分明晰地呈现于沉哀之情。值得一提的是，诗中的“你”，可以是具体的某人，也可以说是那个时代。因为有诗云，“你让田埂上走来/两座阴森森的墓穴”；因为祖母偷了公家两把黄豆，“你罚她跪在螺蛳壳上”；因为祖母给祖宗磕头烧纸，你不让；精神和物质的权力被悉数剥夺，祖母“不得不死亡”。祖母的自杀，祖母在儿孙们心中的死亡，是一个苦难年代女性的悲剧，也是一个时代的悲剧，更大的悲剧性在于这样的死亡，一直在持续。人类记忆的死亡，意味着真正的死亡：良知的死亡、正义的死亡、爱的死亡、血脉和传统的死亡……这才是杨键一首诗向我们呈示的死亡哲学的真正奥义。

《生死恋》同样表达了这样一种死亡哲学。“一个人死后的生活/是活人对他的回忆——/当他死去很久以后，/他用过的镜子开口说话了，/他坐过的椅子喃喃低语了，/连小路也在回想着他的脚步。//在窗外，/缓缓的笛音和缓缓的落日，/是他惯用的语调。/一个活人的生活，是对死人的回忆——//在过了很久以后，/活人的语调，动作，/跟死去的人一样了。”在诗人看来，丧失记忆的人，等于死了；死者则并没有死去，活在活人对他的回忆里。“镜子开口说话”，“椅子喃喃低语”，“一条小



路的回想”，这都是语言，语言是存在之家，语言连绵不断，存在就从未消逝，只有词语断裂处，无物存在。

文明何尝不是这样？杨键在家里的桌案上供奉着一团灰烬，它从一座山顶上取来，那里曾有一座寺庙，“文革”时毁于一场大火。在杨键看来，那些山顶上的灰烬太神奇了，想想看，那么快，一根大梁就放弃了坚硬，一块布就放弃了色彩和柔软，一本书就放弃了文字，一座寺庙就放弃了存在。他说，“我长久地供奉这些灰烬，供奉久了，这些灰烬开始生出花边。我曾亲见一个孩子用他温柔的小手去试探灰烬的温度，这动作让我终生难忘。”

一个诗人没有对死亡和无常的透彻体悟，就难免停留在审美层面，很难进入存在之域，就像一个外省人进入浩瀚的沙漠，“大漠孤烟直，长河落日圆”，风光如诗境，一片惊叹声，但是那些旅行者，有几个真正明了孤烟之直的冷峻和落日之圆的温情？当代诗人有很大一部分沉溺在这种审美经验的写作中，拿着书本写作，所谓情怀，不过意象化的鸡汤；所谓抒情，不过是唯美主义的脂肪。杨键从二哥之死、家族以及个人的苦难，很早就洞悟了“孤烟之直”的奥义，因而他也总认造物主的恩情。在他的眼里，落日充满了温情和悲痛。“夕阳西下，山坡上/每一块耸立的墓碑/现在我都可以忽略了，只看到/湖水波光粼粼的恩情/挺拔的松树的恩情/悲痛的落日/在茅草上，与逝去的亲人/低语的恩情”，与发现万物的恩情相对称的，是诗人对世界的爱，尤其对底层苦难的人们，或者非自然死亡的亡灵。

我们不能简单地将杨键定义为一个极端的文化保守主义者，或者一个现代工业文明的反对者，他不是一个“古人”的当下存在，而是一个当下的在场者、关爱者、守护者——无论对生者还是亡魂。他之“古人”自况，实则是忧愤之言。“汉字我一个也没有救活，/它们空荡荡，/空荡荡浩浩荡荡。/我写下的汉字全是遗物，/如同枯干的老人斑/，如



同身首异处的人犯。/我是自己的遗物，/如一粒扣子，/是一件军大衣的遗物。/我告别，以一双盲人眼，看着残缺不全的长江水。”（《长江水》）语言即存在，他的存在之忧，实际上是深深体会到当下社会已经被掏空，已经和传统断裂，汉字正在干枯，灵肉分离，不断物质化、工具化。那个想试探灰烬的温度的孩子，是一面清澈的镜子，他才是一个真正意义上的人。因此诗人真正的忧思，是存在之忧，是文明之忧，而不是什么号召人们回到古代去。没有几个诗人能像他这样，凑近人间的悲苦，凝视存在的奇迹，倾听绝望的寂静。比如《江边》（《暮晚》163页），工厂上空恍惚的鸟，水边烧焦的灰烬长出的芦苇，操作台上值班工人梦见车间主任查岗的恐惧，深夜火车头上青年的绝望，扳道工的无常命运，这一切都是诗人长期观察之所得，有父辈命运的影子，也有陌生的同时代人的影子。其情感之沉浸，有煤灰路上大卡车的防滑纹为证；其信念所在，即是相信黑夜、江水、雏菊，能够咽下那些铁炉子、铁窗户，煤堆、矿石堆和黄沙堆，这不是对现代性的反动，而是彰显重建现代性的信念。这种直面当下的勇气，有力地证明杨键作为一个诗人，并不是什么一个旷野上走来的“古人”。

杨键的写作不是观念性的，也没有先锋姿态，而是具体的，向下的，保持着与上个世纪九十年代轰轰烈烈的口语诗革命一致的步调，但是他的步伐更为沉重，扎实，他的“语言的观看和倾听”，是对底层苦难的凝视和对孤寂的倾听，因为记忆和身体体认的苦难，早已教会他敬畏语言和神灵，因为他在人群中看见了其他人看不见的，“走动的人不过是死水微澜/寂静啊，当我停留在你里面/过去的一切全都是绳索”（《冬天》），他是当下的，具体的，是一个隐逸于“寂静”的观看者和倾听者，而不是一个观念或意义的表达者。他也并非一个悲观主义者或虚无主义者，“几根老丝瓜藤/无动于衷地/在墙上掀动着//它在等待那一刻/让一切都流到一起/来否定进化”，他相信自然之伟力，足以抵挡进化论轰隆的轮子，他坚持的文学生活不论如何寂寞，“月亮留给湖水的一缕线”，



足以让他栖居，因此他也反对意义写作：“丢下这些作茧自缚的工具：纸、笔、头脑”。

当代诗人不乏悲天悯人者，但多缺乏人的基本语调，其言说滔滔，如江河长流，并不能付诸于一种静观：凝视或倾听，不过是一种知识的转手兜售和观念的具象表达，因此他们的写作，也少不了一种立法者的姿态和道德先生的腔调，他们的世界观，缺乏一个原点，一个根基。杨键之不同在于，他很早就认领苦难的教诲，死亡和无常之根基或原点之确立，由他切身的人生之痛浇铸。如此稳固，从而使他透视的四边形（天地神人），有着立体的逼真；如此深刻，而使他的凝视里充满苦难细微的表情；如此笃定，以致他从悼二哥、父亲、母亲，到无数真名实姓的亡魂，最终到《哭庙》的浩大之哭，坚守守灵人的“岗位”，为逝去的亡魂招魂，在语言之庙，设立灵魂的安放之所，他的诗，也熔铸成一盏永不熄灭的长明灯，其悲伤的摇曳，为魂灵照亮道路，予生者以洗礼……

站在死亡的地平线上，一双眼睛因认识无常的闪电而眼神深沉，而一旦明媚的时刻出现，就格外明媚，“枯草上的绵羊默默无言地望着远方，/多美啊，摆在油菜花地里的蜂箱。//一头眼泪般的牛拴在石头上，/拖拉机来回运着稻草。//那叫不出名字的鸟，在蓝天，眼睛，运河组成的灵魂里飞过，/晒在春天里的冬日身躯，渗出幸福的汗滴。//我不了解运送石棉瓦的船工的苦水，/但是落在甲板，运河上的光，永存！他们乌黑的眼圈，永存！//枯萎的荷枝犹如古人残存的精神，/没有什么比看到倒塌的旧房子更加令人难受。//姑溪河畔山顶的塔尖与江边码头的塔尖/同时，带着泥土的棕黄，刺向蓝天！//在车厢里，人们凝望着落日，/一件挂在桃树上的农民的蓝布褂。”（《祖国》）这是诗人定义的祖国，是当下的国度，而并非什么古代的故国。

写于1997年的《暮晚》和《冬日》，已然成为杨键的早期名篇。前者



以我观物，“我”从动物身上看见的，是常人不能所见——“马儿在草棚里踢着树桩，/鱼儿在篮子里蹦跳，/狗儿在院子里吠叫，/他们是多么爱惜自己，/但这正是痛苦的根源，/像月亮一样清晰，/像江水一样奔流不止……”常人所见，是马的可爱、鱼儿的活泼、狗儿的讨厌，作为诗人，杨键所见，却是一切事物的存在，将转瞬即逝，众生之痛苦根源，正是他的痛苦根源，这痛苦源于爱，源于从无常和死亡出发，发现爱之短暂、人之渺小，一如缥缈天地间一沙鸥，由此诗的气息，接通了大地、天空和江河，绵绵不断，不绝如缕。后者以物观我，更清晰地显示了人类的命运真相——

一只小野鸭在冬日的湖面上，
孤单、稚嫩地叫着
我也坐在冰冷的石凳上，
孤单、稚嫩地望着湖水。

如果我们知道自己就是两只绵羊，
正走在去屠宰的路上，
我会哭泣，你也会哭泣
在这浮世上。

每个人都难以摆脱被死亡和无常屠宰的命运，但是我们看不见这样的真相，或者看见了熟视无睹，以为那一切像地平线一样遥远。杨键从小野鸭的美好、从两只绵羊走在去屠宰的路上将死而不自知的悲哀，看见存在的真相，这是一种终极性视野下的日常图景，也是整体性观照下的个人悲悯，源于日常又超越日常，基于个人又与人类的普遍命运共振，其动人的艺术魅力正在于此。



二、古典世界观的两个具象：柳树和芦苇

百年新诗演化的历程，在某种意义上说，是以丧失传统为代价。西方的浪漫主义诗歌，影响了最早的一代新诗写作者，如徐志摩等；现代主义诗歌及其分支，如象征主义、意象主义和超现实主义等，对汉语新诗的影响，更为持久，从上个世纪二三十年代的戴望舒、李金发、穆旦、卞之琳等，到上个世纪七十年代后期的朦胧诗和八十年代初期的后朦胧诗，无不深受影响，并在大量平庸的诗人那里，发展出一种翻译体写作。无论浪漫主义，还是现代主义，诗人多作为一个上帝意志的代表，作为一个立法者，在语言中出场，不管在形式上表现为“最高的虚构”，还是以“客观对应物”与世界进行沟通。直到八十年代中期口语诗兴起，以韩东、于坚为代表的诗人，倡导语言观念的革命。但是“诗到语言为止”，其观念的源头仍是西方的，其动因与西方后现代主义文艺思潮的兴起，有着深层关联的，其内在脉络可以从索绪尔、海德格尔、萨特、德里达、福柯和罗兰·巴特等大师那里，找到因循的痕迹。因此在当代诗人中，杨键是一个在一片反传统的声音中“向后看”的存在，他从1987年开始写作，不论其学步期的作品如何，从他发表的作品看，也就是说1991年他的二哥死去之后的作品，可以说受到西方诗歌的影响，非常有限，无论是世界观，还是方法论。这也许得益于他远离“中心”、隐逸于“边缘”的文学生活，同时信佛，修行，素食生活，也帮助他侧身传统，去寻找一条连接传统的语言路径。

从二哥的意外死亡体悟到生命的无常和死亡的奥义开始，杨键就改变了惯常的看待世界的方式。正是以此为契机，佛教文化的因缘说和普度众生的悲悯，慰藉了诗人年轻而悲伤的心灵，并把他引向传统文化的幽深处，在那里，他最终建立了一种古典的世界观，天人合一，道法自然，执白守黑，“吾丧我”，因而他格外强调自然的力量，并在“齐物论”的启迪中发现了所有变化归于一棵柳树或一株芦苇的不变性奥义。



《礼记·经解》云，“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，诗教也。”“温柔敦厚”，是诗之使然，使人成其为人，此人，即“仁者爱人”之人，而非荒野里祭奠上帝的亚伯拉罕——没有祭品，要将自己的儿子献祭。杨键的诗学之明媚在于，始终保有一颗古典的“初心”，他为“温柔敦厚”发明了一个准确的形象：柳树。且看《河边柳》——

傍晚的柳树，
要教会我们和平。

公公、婆婆，
岳父、岳母，
夫妻、兄弟，
姐妹、妯娌。

像一根根柳丝，
轻拂在傍晚的水面上。

在这个时代，我们已经很少有这样的和平，看不见自然的榜样。杨键正是基于一种古典世界观，让“我们”明白，榜样不是树立在墙报上、奖杯上，而是在傍晚的河边，那一株“河边柳”，始终在昭示一种榜样的力量。道法自然，实在是“复述”一种常识，但是我们这个时代在“积极”的旗帜下，丢掉了多少常识。

古典世界观，对于当代诗的写作来说，并非要重建一个古典的乌托邦，不是倡导人们向后看，从当下“回去”，而是要从那古代的河岸或山巅看过来，对文学进步论和进化论丛林法则，做出有力的调校。在语言学上，它表现为对语言本体的强调和尊重，从意义的转运回到“无”的世界，回到“道生一，一生二，二生三，三生万物”的古老教诲，而不是写



作主体凌驾于一切之上，从而形成某种语言暴力或垃圾。传统不是一种资源，而是我们的血脉。传统不是虚无的，它的载体，除了语言，还有石像、庙宇、宗祠等等，每一座文庙的废墟上都有历史的叹息，作为一个诗人，杨键显然是少有的倾听者，他不像这个时代的绝大多数人，将传统作为资源开采，或者说百年新诗肇始以来，诗歌的写作，就很少摆脱语言工具论的纠缠，没有，而是将一切都作为资源、工具，包括语言。杨键以一种从祖母的死、二哥的死体认的死亡哲学，将传统视为血缘，对他来说，拆毁文庙和“二叔”和“堂兄”要烧毁祖母的旧家具没有什么两样，所有的毁坏者都成了传统的“墓穴”，拆一次，传统就死去一次，或者说文明就断裂一次，直至形成巨大的存在之深渊。杨键的沉痛和愤怒都源于此。他不是古老的鱼梁木下的布兰·史塔克，不是先知，而是千年银杏树下的守灵人。“一棵生虫的老柳树倒在河边，/只有几片叶子露在水面上。//夕阳啊，/即便是这些石灰池也能将你清晰地映照。//我完全可以抱着一条最凶狠的狗来痛哭，/我们都误会了，//我们已经有了很多暮气沉沉的小孩，/我们还有很多没有安宁的老人”（《千年银杏树》），“生虫的老柳树倒在河边”，在诗人眼里，就是气息奄奄的“传统”，他的哀痛和忧心，没有多少人理解，甚至被指认为极端的文化保守主义。是否有人将狗指认为保守主义者？狗难道不是一个守护者的形象？越凶狠，越真诚；越是痛苦，越是自责之深。因此杨键不这么认为，他“反倒认为这种从二十世纪就开始的同质化的现代化运动过于极端，现代化是要，但我们也要为现代化付出的代价买单。保守有什么不好，保守是对既有或固有文明的守护，有什么不好呢？我们对自己的固有文明了解和感悟太少了。我们本是自己文明的陌生人，为什么不愿意承认呢？这时代被进化论决定了，为什么不向后看呢？文明其实早就发生过了”（《生命的通境——答〈苏州日报〉问》）。“保守”，“向后看”，只是在滚滚流淌的现代性大河里抱住一根折断在水中的柳枝，向后看一看我们的来处，看一看自我，而不是成为随波逐流的一切，既不知道我



们的来处，也认不清自身。况且连自我都模糊不清的民族，何谈创造力和文化自信？或许一个民族只有到了漩涡和深水区，才会发现西方的现代主义的水底坐着一个上帝的选民，他不认识我们，露出的眼神充满陌生，凶狠，他只会把我们当成祭品，或认为我们只有祭品的价值。因此在这个意义上，杨键也堪称先知，只是他的预言没有几个人去聆听。“我在碑铭前迟疑，/在树下站立。//一个新的国家，/一个暴风骤雨的经济的俄罗斯。//某一天要痛哭，/为它消散的中心。//可是，吹来吧，/请用我们世代相传的伦理保卫这里。//我可以是树阴，供你们荫凉，/我可以是流水，供你们通过，//我会说：‘只要你们不分崩离析，/我给你们做牛做马也可以。’”这与其说是一个诗人的情怀所在，不如说是一个守灵人的低语，充满哀怜，悲悯，他不为别的，只为我们能够“在水边散步，在千年的银杏树下欢喜地相聚”。

作为诗人，在杨键心里，可能陶渊明是他的一个参照坐标。作为中国古典主义诗人的杰出代表，陶渊明生前不为他所处的时代认可，在身后几十年甚至更长时间才不断被确认，并成为我们的典范。杨键说，“我本来以为陶渊明只是一个平民性质的边缘诗人，实际情况却并非如此，他一直活在时代的核心，即使后来隐居了，他也在那个中心燃烧着。（杨键《陶渊明并非我们的知音》）”他认为陶渊明有三大贡献，一是他致力于建设国家，失败了，后来领悟到自然就是他的国家，他对自然的认识在那个时代达到了巅峰；其次是对自然更高层次的认识，即桃花源，一个没有阻塞，没有理解障碍的知音世界；第三是超越死亡。相比陶渊明，杨键是一个隐逸在时代边缘的诗人，可以说他从来没有进入时代的中心，偏居马鞍山，却忧思天下，其结果不言自明，他唯有牺牲所有的世俗利益，担负文明守灵人的使命。“这条小径的肃穆是我的牺牲形成的，我枯萎了/但收获了/这样甘甜的礼物。//我从来没有爱过任何一个女人，/嘴里说爱，心里却反对。/她不如荒草，不如河堤上白茫茫的芦苇。//原谅我，走近你，也是为了离去，/我是古瓮里的一滴露



水，古瓮是没有青春的。”（《牺牲》2003）这是一个殉道者的声音，其声音里也透出一个关于语言、关于文明的精确形象：“古瓮里的一滴露水”，那古瓮代表过去，并未逝去的文明，那露水象征着当下、现在和永恒的自然，古今并置，古瓮里有埋没的语言，因而写诗就变成一个自我挖掘的过程。杨键的死亡哲学生动地阐释了这一古今共存的图景，它给予语言学极大的启示，即是说，死者在活人的记忆里活下去，将它上升为一种观念，则我们可以从中发现语言能指形式的扩展和文明连接的途径。或许正是基于这样的认识，杨键从未以一个立法者或伦理性批判者在诗中出现，他只是在语言中呈现他之“观看和倾听”——

他们说：

“这把二胡的弦要扯断，

琴身要砸碎。”

我们就没有了琴声。

他们说：

“这棵大树要锯掉，

主要是古树，全部要锯掉。”

我们就没有了荫凉。

他们说：

“这个石匠要除掉，

那个木匠也要除掉，要立即执行。”

我们就没有了好看的石桥，

我们就没有了好看的房子。

他们说：



“这些圣贤的书要烧掉，
这些文庙要毁掉，
这些出家人要赶回家。”
我们就没有了道德，
我们就没有了良知。

我生于崩溃的1967年，
我注定了要以毁灭的眼光来看待一切，
我生下来不久就生病了，
我注定了要以生病的眼光来看待一切。

看着你们都在死去，
我注定了不能死去，
我注定了要在废墟上开口说话，
我注定了要推开尘封的铁门。

——《1967年》(2000)

1967年，杨键出生；《1967年》，成为杨键宿命般的诗学宣言。他在废墟上开口说话，语言允诺于他，但是四下一片空寂，只有远处拖拉机、大卡车，然后是动车、高铁的声音。他推开尘封的铁门，是要将那些黑暗中沉寂的声音，重新接纳到语言的客厅。历史的叹息，化作一个诗人的叹息，语言的碎片满地，由诗人重新粘合——这粘合的过程，是观看的过程，省思的过程，自我发现和自我完善的过程。“傍晚的行人，/一个个经过桥面/我已经找不到/同你们相处的办法；//我也找不到，/同月光下的瓦楞/河堤上雍容华贵的柳树，/共存亡的方法。”（《过错》1996）这幻灭之痛，自责之深，对一个被毁坏的传统中国、一个清



澈的中心，蕴含着何等深情！他站在无常的原点，倾听人类的声音——

女的说：“我要你在这儿等我

你为什么不等？”

男的说：“我等了，你一直没来。”

男人使劲辩解，像一种阿谀。

我如实地记录下这些片言只语，

大概这就是人类浪费生命的见证。

——《人类》(1998)

这没有地点的对话，可以发生在任何地方；这样的对立，或误解，或隔膜，无处不在，也许在诗人看来，皆因不能进入生命的通境。而在“无常”看来，这一切多么荒谬，因此“无常”要借诗人的舌头说话，但是诗人也深知，“艺术，还不能像逝去的亲人，/让人们懂得肉体的虚伪，/死亡闪现的微光。”（《锁江楼》1996）面对废墟，面对困境，诗人有时候只好喊出声来，“如果我是清风，/我就在寺院的废墟上吹过。/如果我是细雨，/我就在孔庙破碎的瓦片上落下。/救救我，/观音和地藏。/救救我，/孔子和孟子。……/救救我，/万年桥和广济桥，/救救我，/大成殿和广济寺。”（《清风》）当这样痛彻心肺的声音，令这个世界无动于衷，诗人来到了山脉和湖泊之间，他相信那里有着对人的拯救。“前途，啊，我们需要圣贤的力量，/帮助我们生，/帮助我们死，好像另一个伟大的母亲，/嗓音绵长回归那一眼泉水，/释迦牟尼的脚边，/亮着一盏菜油之灯。”

写诗是对遗忘的抵抗。抵抗不能，是为哀悼。当下的每一刻，眨眼之间已经流逝。诗人，是那时间长河岸边的芦苇，一个守护者，但是对于杨键来说，他发明的这个守望者形象，耸立在古代的河岸——“子在



川上曰，逝者如斯夫”的河岸，《齐物论》的河岸，也耸立在当下的长江边，“过了这么多年，我才发现/芦苇是一位天生的哀悼者——/每一根芦苇也是一位慈母，/安慰着我们心里的死者，/至善至柔，同河堤上的柳树，/乃是时光中的精华。”（《芦苇》2002，《古桥头》249页）这时光中的精华，乃是古典文明的精华，是诸圣人留存在语言里的智慧。基督教文明里有守望天使，执行上帝的意志。在华夏文明中，“仁者爱人”，“礼失求诸于野”，“天人合一”，“道法自然”，我们的文明的旷野上的守望者，是人——历代先贤，或诗人，或作家；也是自然——自然中有伦理和心灵的榜样，而不是什么天使。

三、哭泣作为一种诗学

大姑母出殡那一天早上，棺盖打开，亲人们围着棺材，作最后的告别。贫穷的表姐声嘶力竭地哭泣，富有的表弟低低地哭泣，与姑妈生前老是闹别扭的表哥，也哭得眼泪鼻涕双流……我的眼泪双流，再一次想起杨键《锁江楼》中的诗句，“艺术，还不能像逝去的亲人，/让人们懂得肉体的虚伪，/死亡闪现的微光。”

1999年，杨键写下《哭泣》，是他的“哭泣诗学”的一个先声，为日后的《哭庙》埋下了伏笔。“我看见坟墓上落日的光芒，/我为单纯的暮色哭了。/为妈妈磨平的搓衣板哭了，/为爸爸临终时瞪大的眼睛哭了。//哭泣，在把我变成一条清亮的小河，/一道清爽的山坡。//我为自己的幸福哭了，/为我的灵魂像夜晚一样清新哭了，/我就这样流着泪，感受那幸福的起伏。”诗人之哭，只因他从无常看到了生命的珍贵，而那个抽烟的人如此顽固。只因他看见自然对人类的赐予，生活的艰辛和苦难，亲人的消亡。诗人江雪在《歌和哭：枯水寒山的悲悯与洞察——杨键论》一文中，对《哭庙》之“哭”，作了一番文化考古学式的追溯——

东汉许慎在《说文》中道，“哭，哀声也”，《左传》中亦有这样较早



记载“哭”的故事：“秦伯素服郊次，向师而哭”；“蹇叔之子与师，哭而送之”（《僖公三十二年》），《苛政猛于虎》中亦有记载：“有妇人哭于墓者而哀”。古希腊哲学家赫拉克里特认为，“万物皆流，无物常驻，宇宙中的一切都处于流动变化之中”。当他突然发现这个重要规律时，激动得大哭一场，可谓喜极而泣，因而人们称他为“哭泣的哲学家”。同样，杨键因抒写史诗《哭庙》而撼动诗坛内外，并且感动了很多诗人与读者，我花了两个月的时间通读史诗《哭庙》，我发现他也是一位具有时代悲剧精神的“哭泣的诗人”。我们也会发现，康德的“善良意志”没有任何感情因素，道德的“绝对命令”是纯粹理性的准则。叔本华的伦理原则是“同情”（Mitleid）。“同情”的意思是“共（mit）苦（Leid）”，即把别人的痛苦当做自己的痛苦，同情的表现也是“哭”。叔本华又说，“哭”和“笑”同样是有别于禽兽的表情，哭的原因不全是自己的肉体痛苦，甚至不是看到别人的痛苦，人在反省自己错误或想象他人苦难时也会哭。叔本华说：“哭是以爱的能力、同情的能力和想象的能力为前提的，所以容易哭的人既不是心肠硬的人，也不是没有想象力的人。哭，甚至于往往被当做性格上一定程度的善看待。”叔本华对笑和哭的分析，可以看出他充满情趣和同情心，进而认为悲观主义是“哲学应该保持沉默”的终极之处。事实上，我们早已认定“哭泣”是古今诗人的一个传统，或者说，“忧郁”也是诗人的一个传统，甚至我们可以把诗人的“忧郁”与“哭泣”，包括“愤怒”、“赤诚”、“激情”等表征，统称为诗人的“赤子情怀”。诗人陆游诗中吟道：“胡未灭，鬓先秋，泪空流。此生谁料，心在天山，身老沧州”。欧阳修与苏东坡也是多情才子，欧阳修曾唱道：“今年元夜时，月与灯依旧，不见去年人，泪满春衫袖”；苏东坡更是有名句流传千古：“纵使相逢应不识，相顾无言，惟有泪千行。”

哭泣，首先是语言学的，是一种纯净的语言，一种纯粹的语言能指形式，正如杨键定义的，“哭泣，在把我变成一条清亮的小河，/一道清爽的山坡。”这是它带来的艺术效果，是它唤起的语言形象，比口号、



表白或广场上的演讲，远为有力。在哭泣中，贫富的差别消失了。在哭泣中，善恶的对立暂时平息了。在哭泣中，一个死去的人从不同人的眼泪不同的年代聚集一个更为丰满的形象，死者没有死去，更形象地活在“哭泣”这一个词中。因此哭泣的背后，也是一种立足于死亡和无常的世界观，如果要将之命名为一种诗学，可称之为“哭泣诗学”；如果将眼泪的晶莹指认为一种修辞，那么再没有什么能比它更直接的诠释“修辞立其诚”的诗学格言。在这样一个诗学系统里，写作主体当是一个哀悼者，一个守灵人，而从广义的角度看来，诗难道不正是哀悼时间的流逝、守护存在的纯粹，同时它也暗示了诗人，不大可能是一个立法者，天然坐在道德的高位。诗人不过是一个哀悼者、守灵人。一个文明的守灵人，他的基本语调来自哀挽的声音，宽厚，悲伤，悲天悯人。比如《啊，国度！》——

你河边放牛的赤条条的小男孩，
你夜里的老乞丐，旅馆门前等客人的香水姑娘，
你低矮房间中穷苦的一家，铁轨上捡拾煤炭的邈邈妇女，
你工厂里偷铁的乡下小女孩

你失踪的光辉，多少人饱含着蹂躏
卑怯，不敢说话的压抑，商人、官员，震撼了大宾馆，
岸边的铁锚浸透岁月喑哑的悲凉，
中断，太久了，更大些吧！

哭泣，是为了挽回光辉，为了河边赤条条的小男孩，
他满脸的泥巴在欢笑，在逼近我们百感交集的心灵，
歌唱——是没有距离，是月亮的清辉洒向同样的人们，
我走不了的，我们是走不了的，正如天和地。



哭泣，何以能挽回光辉？哭泣者，挽悼也。挽悼时间的流逝，也挽悼美好的凋零。有了光辉，词语有了光亮，悲悯有了具象，语言就有了聚集于此时此地的万千能指形式。哭泣使死者有了尊严，继续活下去；哭泣让弱者获得了同情，有了生活的勇气。哭泣，可以是愤怒的，怨恨的，声泪俱下的，合乎“诗可以怨”的古老法则。哭泣，也是“诗可以群”，将语言的碎片粘合起来，以泪和泥土——有了人的泪和存在之根基的泥，人和大地的气息接通了。

王国维说，“诗词者，物之不得其平而鸣者也。故欢愉之辞难工，愁苦之言易巧。”欢乐总是短暂的，模糊的，一夜欢愉待酒散人醒，一切如风消失，很少有人能够像钱起一样写出名句，“曲终人不见，江上数峰青”，恍兮惚兮中静穆之象，深究下去，还是源自悲凉。哭泣之艺术“易巧”，因它在很大程度上比笑真诚、朴素，情感更饱满。哭泣是谦卑的，深情的，哭泣是哀悼、怜悯，是自我的洗礼。

哭泣，作为一种诗学，有时候它是无言的。比如《清明》，“带着柳枝扎的纸花、纸钱、米，/来到亡者的属相下面，/纸钱的灰烬/飘在我们拨动火焰的手上。//我们起立，放炮仗，/在默默无语中，脑海里模糊地闪过/盘作一团的青春的痛苦，/被狗舔干鼻涕的童年……//你们在哪里安息呢？”，这正如无声的饮泣，没有声音，只有声音形象，言尽意止，却余味绵长；又比如《悼朱慧芬》，直是睁着汪汪泪眼的观看，凝视；是不能哭出声来的默念，一旦哭出声来，语言的行动，就无法继续下去。这自然也是最为沉痛的，含泪写下的诗篇。

《纪念一座被废弃的文庙》或是《哭庙》的一个先声。文庙者，文明的身体也。“深埋在地灵秀的长窗”，“砸碎的石碑”，“砸碎的石头狮子”，“石碑上用娴静的书法撰写的‘孝’字”，都是语言的碎片，破碎的文明。这只是一座。这一座废弃的文庙，还没有因“哭泣”，而唤醒和聚集具体的语言形象，只是呈现了它在当下的一个基本处境。《哭庙》的哭之浩大，盖因那吟、叹、哭、悼，反复之吟、叹、哭、悼，在一座废弃



庙宇的每一个角落、庙里庙外，唤醒了无数亡灵，从孔孟、历代先贤，到当下非自然死亡的亡灵，悉数聚集于此，安能不有哭之浩大？

四、长明灯的悲伤摇曳：浩大之哭

杨键不是陶渊明，身在边缘，却心忧天下。二十岁习佛，佛把他领进了儒家。孟子说，“穷则独善其身，富则兼济天下”，杨键一生贫穷，因习佛，放弃了这个轰轰烈烈的时代转手可得千金的机会，远离时代中心，却奔向另一个在其他人心目中不断远去甚至消亡的中心，长年行走马鞍山附近的长江边，修行，沉思，和山川对话，杨键养得了浩然的天地之气。穷也要“兼济天下”，他的忧患意识，起因于父辈和个人的苦难，二哥的英年早逝又让他认识了无常。现实生活给了他最贴近佛门的经验，推门而入，愈走愈远，直至融入到儒释道的文化母体，有了深邃忧伤的眼神。杨键没有庄子的超然，“吾丧我”，偶尔他也能为之，以自性说话，超然忘忧，如《白头翁》，“黄昏的白头翁，/像往事一样从心底浮起，/为什么它们能将我如此震撼？/为什么我要将唯一的生命/化为白纸上的点点墨斑？/像松树一样生长吧，/与蓝天和大地/共享清贫的繁荣，/我看着菜地上浇粪的农民，/我笑了，/生命原是什么也不需要蓝天，/我远眺着落日，/再也没有造句的惆怅……”于此可见，杨键并非天生的超人，或英雄，他没有半点英雄主义的腔调，而是一个有血有肉的人。只是他面对社会底层的苦难，父辈记忆中的苦难，他有所为而有所不为，能无为而不为之，盖因要担负一个诗人的使命。屈子，老杜，是他的先驱。但他又深得庄子“齐物”之妙法，将那些现代主义二元论的脑袋打得粉碎——以他的文本。《哭庙》之庙，无地点，又无处不在。诗人吕德安以一个美国北部小镇之名“曼凯托”，建立一个无地点的天堂，杨键反之，以“庙”，一个安放人的灵魂和普度众生之所，以这样一个词，重现一座无处不在的地狱，就像但丁的《神曲》之《地狱》，



一个中国版的地狱，在此以浩大之哭，唤醒死去的亡灵和生者木然的心灵。《哭庙》以《空园子》拉开“中国版神曲·地狱”的序幕，空园子，荒凉，枯败，诗人从老庄“齐物”归一之法得到启示，不是忘却自我，天人合一，而是自我客观化，摆脱二元论的纠缠，以耶稣受难般的牺牲精神，以“诸我”体认一场浩劫的苦难、人的麻木、存在境遇的荒谬。如此，“哭庙”一词的历史意义，已经清空，无需再浪费笔墨，做一番解构主义的“路障”清理。即便预设的结构，也因绵绵不绝的气息流贯，俨然自动生成。从更高的意义上看，不清空，何以重建？不清空，何以发现？不清空，何以延纳于语言？

《哭庙》无疑是整体性观照下的一种高度抽象，如何具象还原，保持整体性和个人性的并行不悖，是一个巨大的难题。按照现代主义的“最高虚构”或“客观对应物”之方法论，很难越过经典的峰岭，如《四个四重奏》、《荒原》等。杨键独辟蹊径，从佛教文化的空性和道家的“齐物”得到法门，开辟一条崭新的语言路径，使得《哭庙》首先有了艺术上的保证。作为一首长诗，它也打破了现代主义经典宏大叙事的成规和惯常的线性时间结构，而是以一种大组诗形式，片段化，非时间性，个人性叙事，日常化经验，以一首首独立的短诗，集合而成一个浑然的整体，有效地保证了日常生活场景无碍地进入整体结构。而由于“我”处于一种“诸我”状态，在不同的语境中，可以灵活地转变“身份”，自由出入，既使“我”免于处在代言人位置的尴尬，也使“我”之言说——当情境允许时，有一个对话的对象“你”，从而形成一种对话性的存在。对话性，即民主性，平民性，其观念背后是深刻的现代意识，而非什么极端文化保守主义。值得一说的是，这个“你”，第二人称，离“我”如此之近，严格地说，是“你们”，是“他们”、他者，代表着一个时代、一种毁灭性的力量，甚至是邪恶。这种设计，在艺术上呈现出一种现场感，也获得了巨大的客观性，最大程度地规避了写作主体的伦理性批判姿态和抽象还原之后带来的个人化晦涩。正是因为这样，诗的语言，也无需意象



化，而是直接以口语、或者说描述性的语言，展开语言言说。因而无论从诗学本体、结构，到诗的语言，都具备当代诗的突出特征。

《空园子》是一幅文明的废墟的全景图，以忏悔的语调和自我的体认展开，不是削弱，而是加强了诗的悲剧性力量。也许这样的一幅图画显得过于惊悚，荒诞，它是高度浓缩的产物，是直接的命名，也是象征的，比如空了爸爸、妈妈，在此语境中，我们不难想到一种“空了的伦理”。草，树木，山，河流，暮色，鸟鸣，当然指向自然，道法自然，我们赖以效法的自然，也被掏空了，“榜样”更是荡然无存。梅兰竹菊，无疑是传统文化的象征，而寺庙、塔、水袖、泥土等，就不言自明了。这一切是我们的来处，如今成了一片废墟。我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？高更式的存在之问，便油然而生。籍此，诗歌也就获得一个活动场所，或者说一部史诗性的悲剧有了一个布景恰切的舞台。

吟，叹，哭，悼，反复者九，步步深入，肇始于气息。“柳树、银杏树、松树，/没有高处，/只是一种气息，/一种荒凉烧出来的气息，/一种老旧的的确良似的温软气息。”的确良是上个世纪六七十年代最为流行的一种布料，相比粗布的简陋，劳动布的粗糙，它的质地代表着那个时代的优美，因而它的气息，当然也是那个时代，美之毁损的气息。

柳树、银杏树、松树，/没有高处，/只是一种气息，/一种荒凉烧出来的气息，/一种老旧的的确良似的温软气息。

——《一吟》

语调沉哀，表达直接，诗人是站在一年之将尽的冬天、一日之将尽的黄昏，带着落日般的温情和悲悯，低吟终极性视野里的末世景观。没有诗意发生地，一切均来自于气息，即无，道之所在，道生一，一生二，二生三，三生万物，万物于此不再有灵，万物于此化作了一种沉痛



的气息，无论象征古典文明的“柳树、银杏树、松树”，还是象征当下的“的确良”。气息所至，语言的能指形象缓缓呈现。

咱家的家谱呢？/ 烧了。/ 什么时候烧的？/ 166 年上半年。/ 能不能不上交呢？/ 不上交那就批斗，/ 站在台上罚跪。/ 我们的来历就这样毁了。/ 不知自己从哪里来，/ 是山西，山东，还是江苏？/ 有的这样说，有的那样说。/ 不知自己从哪里来，/ 这是我们的真苦难。

——《四吟》

亡灵开口说话，诗人置身其间，打破人鬼界限，这是《佩德罗·巴拉莫》式的魔幻现实，中国式的现实魔幻。一个诗人要有怎样的孤勇和担当，才能深入这样的民族苦难之深渊，要有怎样的浩然之气，才能不致于嗓音暗哑于沉哀中？

烧掉了族谱，我们再找不到来处。炸毁了庙宇，宗祠，我们更不知道从哪里来，不知道我们是谁，我们要到哪里去。没有了文化身份认同和自我认同，人的存在不过是行尸走肉，活着即死了。

历史的叹息起于废墟中，诗人是废墟中的倾听者、守灵人，孤身深入，俯首大地，在人类文明的暗夜，一边叹息，一边哭泣，一边哀悼，一边祭奠。这是怎样的文明之子，文明之孝子？

我爱拆除的老房子上的花格门窗，/ 我在那里久久徘徊，/ 它们描画着我确实已死。// 我看到牛就想到自己的命运，/ 我看到石牌坊就想到我们的历史远不止这几十年。/ 我看到柳丝轻拂在水面就想到它们是贫病者之母。// 我爱雨，小雨，细雨，雷雨，大暴雨，/ 雨是左眼皮的亲人，雨是右眼皮的亲人。// 我



以为这条河水的昏暗是这条河水的，/我以为这个老人的泪水是这个老人的。//因为我确实已死，三只鸡捆在地上像三个妇女一样哭喊，我才听不见。/因为我确实已死，三条狗用铁丝绑在三轮车上/睁着三双一模一样的人的眼睛，我才看不见。//我确实已死，但也要冲进雨地里试一试，/因为那些砸碎的石牌坊做梦也想拼成一块，/因为上面有完整的文字一行。

——《再哭》

这是怎样的语言？哭泣的语言。哭泣是一种语言，至为纯粹，悲伤，仿佛面对死去的亲人，以自身认领那民族的苦难，像一个自责的女儿一样反复哭诉“我确实已死”，其认领的，是一个民族死去的良心，其自我诅咒，比伦理性的批判更加有力。

《哭庙》中卷以徽派建筑的各个构件，设置语言的位置，从那里打开一片片语言的视野。除了前后庭院的荒草，满目皆坟、墓，真名实姓的，无名的，一个人的，夫妻的，一家人的，外地的。《前院》17首《荒草》，仿佛荒草漫无边际，无穷无尽，其荒凉、枯败，几乎令人窒息，仿佛大自然硕果仅存，仿佛是废墟里的幸存者，因此荒草也是作为祭奠者出现。“在一口井里，/妈妈轻如蝉翼。//地面上，/没有香火的天黑沉沉，/掘坟之声四处可闻。”一点一点兴起，一个一个唤醒，兴起一个死去的国度，唤醒一个个死魂灵，让灰烬重新获得温度，给予亡灵开口的机会。

他们马上就要来了，/让我快点读完这页书。//他们马上就要来了，/让我快点藏好列祖列宗的像。//他们马上就要来了，/让我快点写下“如梦堂”三个字就赶紧去系绳子。//他们马上就要来了，/让我快点蹬掉脚下的凳子。（《地主严宗本之墓》）



妈妈，/时间来不及了，/请快一点把我吃掉，/请快一点，/在你的奄奄一息里把我吃掉，/请快一点割下我11岁的左腿，/请快一点割下我11岁的右腿，/在我们悄悄藏下的瓦罐里把我炖上，/请快一点，/请快一点，/妈妈，/时间来不及了，/请赶紧把我吃掉。/妈妈，妈妈，/请在炖我的时候，/不要让我的肉香飘了出去，/万一我的肉香飘了出去，/被队长闻见了，/那就很可怕了。/我很忧愁，/我躺在荒野里的身体虽然死去了，/依然睁着眼睛。/妈妈，/请快一点想出办法，/在吃下我的时候不能让我的肉香被队长闻见了，/妈妈，/妈妈，/我还是生的，/你得炖熟了吃。/请快一点，/请快一点，/时间就要来不及了。（《一个11岁的小女孩之墓》）

“河西树头上挂了一个人，/有点像呀丁希灏。”/“他不是昨天才从江西回来吗？”/“他手上还拿了一把伞从我家门口经过”。//是他——/是他——/是丁希灏——/是那个唾沫吐到脸上也不言语的人——//我们刚刚分了他的地，/丁希灏挂在祖坟里的一棵老槐树上，/风一吹，/他就动弹一下。/他的头挂在树杈上，/另一侧挂着他的雨伞。（《地主丁希灏之墓》）

“土改”，“反右”，“大跃进”，“文革”。打倒地主，分田地。把知识分子关进牛棚，让牛鬼蛇神徒然眺望梅兰竹菊。大炼钢铁，砍光满山的树，砸掉吃饭的锅。批斗，批斗，告密，告密，不再有爱情、伦理，甚至良心。整体性的、概念性的记述，永远不能抵达真实，不可能抵达写“如梦堂”的人的慌乱和赴死以保有尊严的坚韧。他大约是个学生或知识分子，他的慌乱背后，正是一个时代的冷酷残暴和丧尽天良。我们仿佛听到他蹬倒的凳子咚的一声，悬挂在梁上的人一会儿安静了，像高更画笔下的基督，重新定义了悲剧的崇高。他的慌乱之动和坟墓之静，构成



巨大的张力，而诗人将“诸我”之一替身于他，这一切在一双泪汪汪的眼睛里，是何等的沉哀！

这是强忍哭泣的语言。那个11岁孩子的声音，稚嫩，悲凉，足以穿透历史的铁幕。地主丁希灏挂在祖坟里的一棵老树上，风一吹，他就动弹一下，这是怎样的“语言的观看”！怎样的凝视！没有凝视哪来诗？没有诗哪来凝视？历史总是一个孔径巨大的筛子，其筛掉的，正是苦难的诗性；它遮蔽的，正是存在的真相。如何维护诗性正义，对于诗人来说是一个难题；如何呈现存在真相，对于语言来说，是一个难题。杨键以零度叙事的方式，几乎调动了所有的艺术手法，或戏剧独白，或角色转换，或静观——准确说来，是凝视，或抒情——以最大程度的克制。诗人是含着泪写，哭泣着写，颤抖着写，号啕着写，将“写”这一个动作，与写作化为一体，化作对每一个被侮辱、被损害的亡灵的安抚，化作对每一片青瓦、每一只语言的碎片的拼贴——手指颤巍巍的，满含着耶稣般的爱和落日般的温情，呈示“大跃进”之后的大饥饿、“反右”和“文革”的十年浩劫给民族带来的深重苦难，对文明的可怕毁灭，重现阶级制度和进化论带来的存在境遇的荒诞和悲哀。作为一个诗人，杨键从来没有金刚怒目的伦理性批判，尽可能恪守客观性原则，并致力于维护诗性的真实和正义，他的批判之矛收在在词语的背后，其指向也不单针对阶级制度、进化论和现代科技文明，而是有着深沉的自我反思，从个体的麻木和集体的癫狂，反思一个时代的悲剧的起源。

杨键说，“二十世纪真的是太苦了，难以思议，绵延无尽，在这12年里我发现了太多的被深埋的墓地，我因此不由自主地成了一个刻碑人，12年的活干下来，我发现，亡灵实在是难以穷尽的，因为有太多的亡灵如同金矿一样等待发现，等待出土，等待招魂，以及与之相称的祭奠之文，但因为们目前还无家可归，我只好将这些时间中的精魂全都安放在了庙堂之中。在这不断安放的12年中，我都是一个哀悼者的表情，我哀悼了12年，但感觉还得继续哀悼下去，因为亡灵实在是太



多，太在遗忘之中了，你必须不断地追荐，才能有内心的安宁。”（杨键：《我们的二十世纪还没有开始》）杨键不是陶渊明，历朝历代，除了屈原，没有哪个诗人的哭泣诗学臻于如此极境，他以佛陀的悲悯情怀和儒家的使命担当，深入民族的苦难和文明的废墟，自觉为死去的亡灵招魂，做一个文明的守灵人。

《哭庙》以一个个得自凝视和倾听的音顿，并将它们拓展开来，建立一座语言的寺庙，使那些荒草中的亡灵，有了一个安放之所，为他们命名、立心，让生死一体，死亡在语言里活下来。同时，诗人在文明的废墟里，让灰烬重新有了身体的温度，有了枯萎的梅枝形象、松树的香气、菊花的娴静和竹节的咯咯声。如果以阿甘本的“当代人”之概念来考察，杨键是比当代人更配称“当代人”的当代人，他不像曼德尔施塔姆以吹奏一根长笛，重铸时光之链，粘合两个世纪断裂的脊骨，不是，他是一个守灵人，持续十几年的哀悼，十几年如一日一个表情——哀悼的表情，以血和泪，粘合庙宇、宗祠和石狮的碎片，语言的碎片，而让一座语言之庙，重新有了神灵、飞檐和拯救，也给汉语及其文学，当然尤其是当代诗，以高贵的礼物。它无疑是这个物质主义时代最为稀缺的东西，闪烁着良知的的光芒。

五、哀悼：从语言到文明

《哭庙》之“前院”和“后院”，有茫茫的荒草，在此语境中，“荒草”更像幸存者，或者说死者身后的形象之象征，相比而言，水边的“芦苇”，更像守望者和哀悼者。对于杨键来说，死不是虚无，而是实在，其实在的形象，当然舍“荒草”就再难有什么能够匹配。死也没有泰山鸿毛之区分，无论有名的、无名的，还是家族的或外地的，无不纳入哀悼的范围。这种无差别的哀悼，大约更多和诗人信佛有关，佛教文化之“因果轮回说”和普度众生的悲悯，没有儒家文化的功利主义，而是建



立在众生平等的观念上。日本小说家天童荒太2009年出版的小说《哀悼人》，其主角人物坂筑静人，五岁看见一只鹈鸟从树上坠落死亡，幼小的心灵就生出鸟为什么不能再飞的疑问。8岁的时候，爷爷死，之后是医生好友过劳死，再之后是连连不断的突然死：火灾死，车祸死，疾病死，凶杀死。——皆瞬间遭遇从未料想过的死亡。面对这样的死亡，生者能做什么？应该做什么？是哀悼吗？但除了哀悼，生者还能做什么？于是他就做起专职哀悼人，将死者的怨恨，将生者的伤悲，收纳于哀悼之中。旅日学者姜建强说，“在死者逝去的地方跪下并不断追忆：这个人曾爱过谁？又为谁所爱？曾因做过什么而获取感激？明明这个人的死与自己无关，但‘我希望把死去的人作为他人无法替代的独一无二的存在给与记住’。这就叫哀悼。无疑，坂筑静人对哀悼作了最新的定义。”在某种程度上，杨键同样是一个无差别的哀悼者，两者关于哀悼的观念，有着惊人的相似。

大姑妈出殡的前夜，我参加了为她举行的祭仪，也许传统之庄严肃穆一端，仅存于乡村的祭仪之哀音中了。当那克制的高音喊着“俯伏——”，我伏在香案前，周围锣鼓声歇息，喧声也停止了，空中盘旋着那个唱读祭文的声音，仿佛死者的一生在那声音里像电影回放。“您身如弱柳，扶风而行”，听到这一句，我心里再次一恸。

杨键作为一个哀悼者，几乎剔尽修辞，直陈其是，或作荒草前的低语，或自我客观化为亡灵，让亡灵以第一人称开口——说出死之真相，历史的真相——个人化的历史想象力，不是作为一种意象的飞扬，而是以最大程度的克制，将其还原为客观的日常场景。当然有时候诗人也忍不住跳出历史语境，将愤懑的声音代入，其实正是一个哀悼者的不能自己。“哀悼”作为一种语言行动，杨键始终保持俯伏的姿态——俯首，专注，齐物归一，它的难度不在于腰不能胜，而在于难以控制杂音的介入和言说的冲动，唯有以虔诚之心趋于寂静，亡灵才能开口，不致于被粗暴地打断。它比一场祭仪中所要求的更多，远不止受制于古老的礼



仪，而是“舌头”必须禁欲，并受到严厉管辖，最重要的是，语言制度的要义，全凭诗人自身的领悟，而没有一个司仪或祭事生从一旁指点，加以纠正。对于语言的倾听，诗人必须保持听觉的高度灵敏，甚至可以说，它必须经过长期的听力训练，就像听音乐，只有听觉具备敏锐的辨别力，方能既听得出语言的允诺，又能听出余音缭绕之边界。杨键无疑具备了良好的听力，其慈悲心，大大扩展了听力的细腻度。

保罗·策兰在他那些哀悼奥斯维辛死难者的诗中，除了少数，比如写母亲的，无不采用了极为隐晦的语言，几乎全然抛开了日常语言的路径，而进入一种极为隐晦的意象化路径。之所以如是，在他看来，德语是沾满了鲜血的，因此他决意在诗中重建德语，当然也是历史处境使然，因为“二战”以后，纳粹主义并未立即消亡。对杨键来说，以一种修辞化的语言哀悼那些死难者，是对亡灵的大不敬。在哀悼的语境中，比其他任何时候都更需要恪守“修辞立其诚”的原则，或者修辞只是直陈其是不能之时的最后选择，因此他的语言简练，直接，很少修饰，而且沉浸其中。比如《犯人刘姓戏子之墓》，“好像是田埂上的蚕豆花/在唱，在拉：/好像是这位老太太的手，/死一样的手/在拉/来回拉/二胡的弦//好像是她的嘴/她的牙/没了/在唱：/‘我爱小姐的眼，小姐的眉，/最后一样不用说，你们也知道。’/好像是路上的杨柳，/好像是路上的杨树，/在拉，在唱，//好像是道路两侧的灵屋和寿衣/在拉，在唱：/‘我爱小姐的眼，我爱小姐的眉，/我的爱一共有十样/最后一样，不用说，你们也知道。’”沉浸于一个戏子生前场景，民间戏曲的调子嵌入诗的总语境，形成巨大的荒谬和强烈的反讽，彻底颠覆了传统的唯美主义美学。又如《地主王守敬之墓》，从一个长工的视角去看待这个地主，这个地主就从阶级制度的脸谱化脱身，获得了真实可信的人性。《地主二先生之墓》则以“我们”的一段谈论，呈现地主二先生的悲剧命运，他不过是阶级制度的一个微不足道的牺牲品，而其背后是对“我们”的拷问，对“我们”的人性之阴暗的拷问，这一切是不言的，“无声胜有声”，因这一



则悼诗，已然成为良心审判台上说服力非凡的供词。

杨键总是依据具体语境，以“诸我”置身于亡灵、关联者，甚至荒草牛羊墓碑之中，为语言提供了丰富的看点，使一部史诗有着立体的结构和多维的表征，是穿透而不是跳过一段苦难的民族历史。当然作为哀悼者，诗人始终保持着“俯伏”的姿势，而不是像天童荒太的《哀悼人》，在胸前双手交叠——

“月亮似乎藏进了云里，他的身影不见了。仅有哀悼某人的声音在周遭响着。或许是风把云吹走了，闭着双眼的静人的侧脸从黑暗深处微微泛青地浮现出来。大约是刺龙芽的花吧，宛如轻雪般的花瓣飞舞着落下，传过他的面前，悄然落在去世的少年心爱的椅子的扶手上。”

我们也可以想象杨键长达十二年的哀悼表情，在马鞍山的寓所，房里供着一钵劫灰。他的这一非凡的哀悼行动，其意义不单是史学的，也关乎哲学、社会学和人类学，尤其诗学，或许可以说，哀悼作为一种极致的语言行动，它为汉语新诗写作建立了自觉和克制的典范，因为所有的写作从根本上讲，即是挽悼时间。

我为姑母写的祭文，得到乡里老书先生的一致认可，当我赶到灵场的时候，我发现那篇文字被做成喷绘，高悬于灵堂之前。表哥表弟，表姐表妹，以及乡邻们，都在下面驻足观看，有的轻轻念出声，有的一边看一边抹泪。兄弟陌路，姑嫂隔阂，此刻一切缝隙，被泪水盈满。哭泣啊，即是语言。

哀悼是为亡者立传，为天地立心。没有得到哀悼的死魂灵，按照某种说法，可能会变成一个大地上的游魂或幽灵，永不得安息。对于语言



来说，哀悼也是建立存在的依据，为死者和生者建立内在的联系。或许以后不再有人提及，但是在哀悼者心中，就像建立了一个坐标。就一个民族、一个国家而言，一部人类文明史，碾过多少亡灵，然而又有多少生者记住了他们？从这一意义上说，历史就是以墓地，青铜，石碑、塔或庙宇的形式，从时间结构转化成空间结构，构成了一个“此在”的“他在”，没有这些“他在”，何谈“佛狸祠下，一片神鸦社鼓”，或“西风残照，汉家陵阙”？

《哭庙》建立一座规模空前的灵场，源于诗人的哀悼和清醒。杨键作为一个居士，不是冀望死者转世轮回，事实上他很少以轮回论去解决心中的悲痛，即便是二哥的死、父亲的死、母亲的死，而是致力于让亡者在语言里活下来，以此为警示，让历史的灾难不再重演。

六、“回答”或重建

《哭庙》或可以说是杨键对那个逝去不久的时代的个人化“回答”，因为良心一直在追问，死去的亡灵没有得到安息。无论“土改”、“反右”、“大炼钢铁”，还是“文革”，这些已然成为历史，也得到了全面彻底的纠正。但是这些“回答”，对于语言和文明来说，则远远不够。

1976年，发表北岛《回答》，标志着“朦胧诗”时代的开始，对应于一个新时代的肇始，北岛发出了那个时代的最强音，代表集体沉默的一代发出了吼声，反映了整整一代青年觉醒的心声，宣告与一个已逝的历史时代的彻底告别。在诗歌方法论上，诗人沿用了西方象征主义的传统，或者说，它接续了自1949年开始中断的汉语新诗的现代主义探索历程，诗的风格冷峻，苍凉，其音高几乎臻于声嘶力竭的程度。悖论性的修辞和专制性的想象，标志着现代性诗歌美学和意识形态的空洞抒情和无限崇高，做出了根本性决裂。从诗歌接受层面看，北岛成为了1980年代的诗歌英雄，据说一次在成都诗歌周，他和顾城等被成千上



万的诗歌粉丝“围困”，最后不得不从后门“溜走”。

1994年，于坚发表《零档案》，可以称之为“又一个回答”——对一个时代，对一个时代的一代人甚至几代人的命运。社会制度对人的命运和精神的双重禁锢，被诗人演化为一个冷冰冰的词语集中营，零度叙事和反讽风格，再一次颠覆了朦胧诗的高蹈和虚浮，看似波澜不惊，实则激流暗涌，一种以客观性为首要原则的诗学，从根本上清除了浪漫主义和现代主义的沉垢。此诗发表引起中国诗坛的巨大关注，来自各方的回应众说纷纭，褒贬不一，但是2010年《零档案》走出国门，译成德文并出版发行，被“感受世界”评为亚非拉最佳文学作品名单的第一名，一时间又引起广泛关注。评委卡特琳娜·波查特毫不掩饰自己对《零档案》的欣赏与喜爱之情。她说：“当我得到他们的回馈时真是十分兴奋和高兴，他们说这（指《零档案》）真是好长时间以来读到的最好的亚洲诗歌了。”她还说：“于坚的诗歌语言简单朴实，多为日常用语，但表达十分形象、鲜明、有力度。我们可以马上明白他所要表达的内容。他的诗歌语言生动，朗朗上口，能够激发情感上的共鸣。从内容上讲，于坚的诗歌也非常吸引人。因为他的诗既有政治深度，又自然随意，并且是诗人本人个性和主观想法的映照。”

《哭庙》发表于2013年，同年在北京美术馆举行了一个小规模研讨会，就其影响力来看，它不如《零档案》的风头之健，更遑论和北岛《回答》的神话般的影响力相媲。这无关乎诗本身，而是这个时代物质主义一统天下，使诗歌空前地边缘化了。在研讨会上，小说家邱华栋说，“我拿到这本诗集，读了整整两个晚上，十分震惊，感到这是一首石破天惊的、令人叹服的作品……”震惊，这就对了，不单是震惊于杨键的被低估，最重要的是，它是当代诗的新美学的重大标志之一。《哭庙》作为对一个逝去时代的“再一次回答”，它在内容上不再停留于主体的宣言式表达，也不是致力于营造一座语言符号的集中营，而是开动词语的钻机，一直深入历史流水汨汨的地表深层，在那里，诗人以身体的体触和



灵魂的沉浸，为那些百年以来非自然死亡的亡魂建立了一座灵场：规模之大，前所未有；艺术形式之丰富，令人罕见；穿越史学、哲学、社会学、人类学和诗学的雄心，得到了非同寻常的落实。

每一个时代的诗人都肩负着独特的使命，诗的见证，在某种意义上说，其价值远大于诗的愉悦。对于一个真正的诗人来说，这样一种使命意识付诸于写作，是一个自觉的过程，也是一个艰难的过程。无论吟、叹、哭、悼，枯山水的歌或哭，哭是长歌当哭，歌是动地悲歌，这一切旨在清理废墟、抚慰灵魂、指向重建。

当然，诗人不是规划师，不可能出具重建方案，但是任何建筑的重建，无不始于清理废墟，勘察地基。杨键以个人的孤勇，深入民族苦难的废墟，为那些千千万万的亡灵营造一个无地点的庙堂，一个有“空调”的灵场，呈示那些身体的受难的真相，当然也有历史的、语言的。诗的语言，本就有一个会喊疼的身体。让语言失去知觉，即是文明灾难的先兆，因为语言再无文身的能力。以文明之，是谓文明。因此杨键作为诗人，勘探的是文明的地基；作为居士，是为千万大地上的幽灵招魂。他并非徒然地留恋一个高山流水的古代知音世界，也没有建造一座文明穹顶的“野心”，甚至其愿景不过是恢复做一个真正意义上的人，一个居士的愿景——

她们的目光安详，
脚步温暖、恬静，
一个跟一个，
在过永济桥，
过通济桥，
过开善桥，
过万安桥……
她们把我一朵一朵轻握在手中，
那是在一千多年前，



她们经过这座桥后，
就要登上一座山的石阶，
那石阶由青石板做成，
通向招隐寺，
她们要把我供奉在大雄宝殿
满月一样的佛祖脚下。
那时候，
我就活着。
那时候我就感受到了慈爱，
像蓝天一样一览无余。
她们的目光安详，
脚步温暖、恬静，
这已是一千多年前的事了，
我依然看见她们在我面前一一走过，
一一走过，
在永济桥上，
在通济桥上，
在开善桥上，
在万安桥上……

结语

杨键是当代诗人中一个卓异的存在。“自我降生之时，/我即写下离骚，/即已投河死去。”（《自我降生之时》）他直言不讳以屈原自居，不是狂傲，而是宣示一种使命担当，在他，这种使命意识仿佛来自宿命，来自天启。诚然，任何一个真正的诗人都不会缺失情怀和使命感，但是决绝孤勇如杨键，世所罕有。在这个物质至上、娱乐至死的时代，人们



与自然疏离，伦理沦丧，宗教式微，杨键所有的写作驱动，仿佛是要为民族苦难的逝者招魂，为文明守灵。《冰与火之歌》为虚无和邪恶发明了一个“夜王”形象，在人鬼大战之际，夜王直奔鱼梁木下的布兰·史塔克而去，因为他是人类的记忆，杀死了记忆，人类就真正消亡了。杨键挽悼的那个耕读并举、神灵在场以及人与自然和谐相处的时代，无疑一去不复返了，但是他在语言之寺庙，将苦难的灵魂和人类的良知妥善安放，记忆得以保存，文明仍在延续，汉语也藉此获得温润和柔软，语言之钵，就将持久地放出光亮，语言也将如那走过千山万水、走过苦难和深渊的芒鞋，磨破了，旧了，却闪烁着朴素而坚韧的光芒。

在当代，现代主义和后现代主义的文艺思潮风起潮涌，似乎从来没有打湿他的衣角——杨键，是一个笃定的古典主义者，他的眼睛保持着古风的清澈，双手传递着古典的清凉。托物言志，情景交融，就是他的写作方法论。去尽装饰，直陈其事，言之有物，就是他的写作态度。他整体性地观照这个世界、这个国家及其文明、历史和当下，却能俯身大地，在废墟的寂静和存在的深渊观看和倾听，从而将语言的嘱咐和允诺，付之以个人化的语言能指形式。一些论者或诗人将他指认为极端的文化保守主义，过于简单化，其实他的诗的突出的当代性，没有几个同时代诗人能达到，盖因他秉持着清澈的古典世界观，并以一颗饱受苦难教诲的赤子之心去体认，因而他的语言视野更加清晰，透彻，悠远深广。

杨键的诗有着大地绵绵不绝的气息，其开合之大之自如有如长江水所到山峰和平野之处的婉转。其家国情怀不流于空泛的抒情，大多有着扎实的、个人性的诗意生长点，正如他和长江边的那一片土地血脉相连，气息相通。关于诗人和诗歌，杨键认为“有两个基本源头，一个是自然，一个是像孔子、老庄、佛陀，包括他们各自出色的历代弟子们，这些人类中的圣者和贤人们才是诗人的源头，才是真正的诗人，他们始终在诗歌的状态里，随时可以作诗，孔子若不是诗人怎么会删订三百零五篇的《诗经》而庄子天马行空，老子质朴、广大、精微，佛陀就更不用说



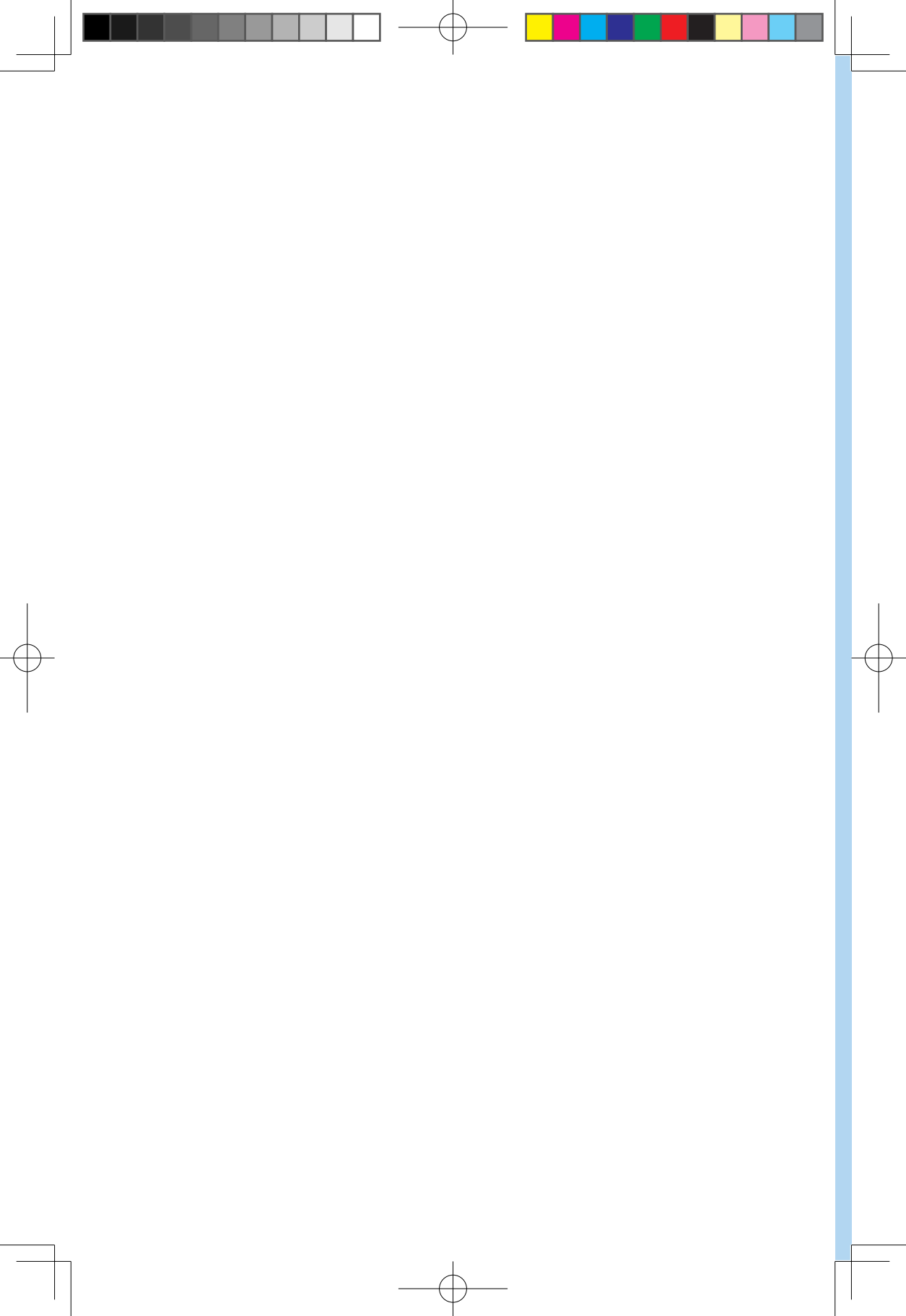
了，连最短的二百来个字的《心经》也非我们人生所能简单地到达，而我们则是偶尔处于那种诗的状态，不能成片，如一串拆散的珍珠。为什么会出现这样的情况呢？因为他们靠自性说话，而我们则是游离出来，不能与自性相呼应。”（杨键《晶报》访谈）如其所说，杨键总是保持着谦逊和谦卑，或正是因为这样，成就了一个杰出的汉语诗人。在当代诗歌写作场域，他的写作或可以说标志了当代诗的成熟，其语言面貌显示了百年新诗以来，日常语言开始真正具备汉语期待的中正、圆融和温润的品质。

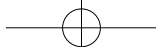
布罗茨基说，曼德尔施塔姆的诗是焦点的焦点，是一种存在感的过饱和状态。相比那位伟大的诗人经过改良的象征主义，杨键从中国古代先贤的智慧得到启示，以更为直接的方式，呈现了1840年以来我们民族的精神境遇和存在状态，直接就是，直接说出，言之有物，情景交融，齐物归一之法的反向运用，使语言行动保持着与同时代先锋诗人一致的步调，其步伐更沉重，更悠远。《哭庙》之语言现实，比曼德尔施塔姆在沃罗涅日的诗篇，更荒诞，惊悚，触目惊心，也许只有《古拉格群岛》令人窒息的语言，能够与之相匹。我们这个时代的批评家和诗人，总是眼光向外，或者向着死去的大师，盛赞俄罗斯白银时代那些杰出的诗人们——曼德尔施塔姆，阿赫马托娃，恣维塔耶娃，古米廖夫，帕斯捷尔纳克，等等，等等，殊不知《哭庙》之孤绝和沉痛，荒谬和吊诡，其博大深广的文明受难图景和沉哀悲悯的家国情怀，比及邻国的杰出诗人们，远甚！

在最高的意义上，《哭庙》是一部启示录。“有一种墓碑是这样的，/ 粮食得包在塑料袋里，/ 扎紧了口，/ 丢在粪坑里，/ 才能把生命保存下来。”（《苦难里的阿罗汉》）存在之道在邪恶和深渊里，被发掘。它的光亮，是道的光亮，是粪桶里的光亮，是语言之鉢的光亮、芒鞋的光亮，是汉语的光亮，是不灭的长明灯的悲伤摇曳！

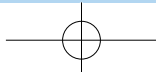
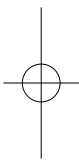
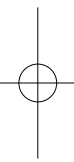
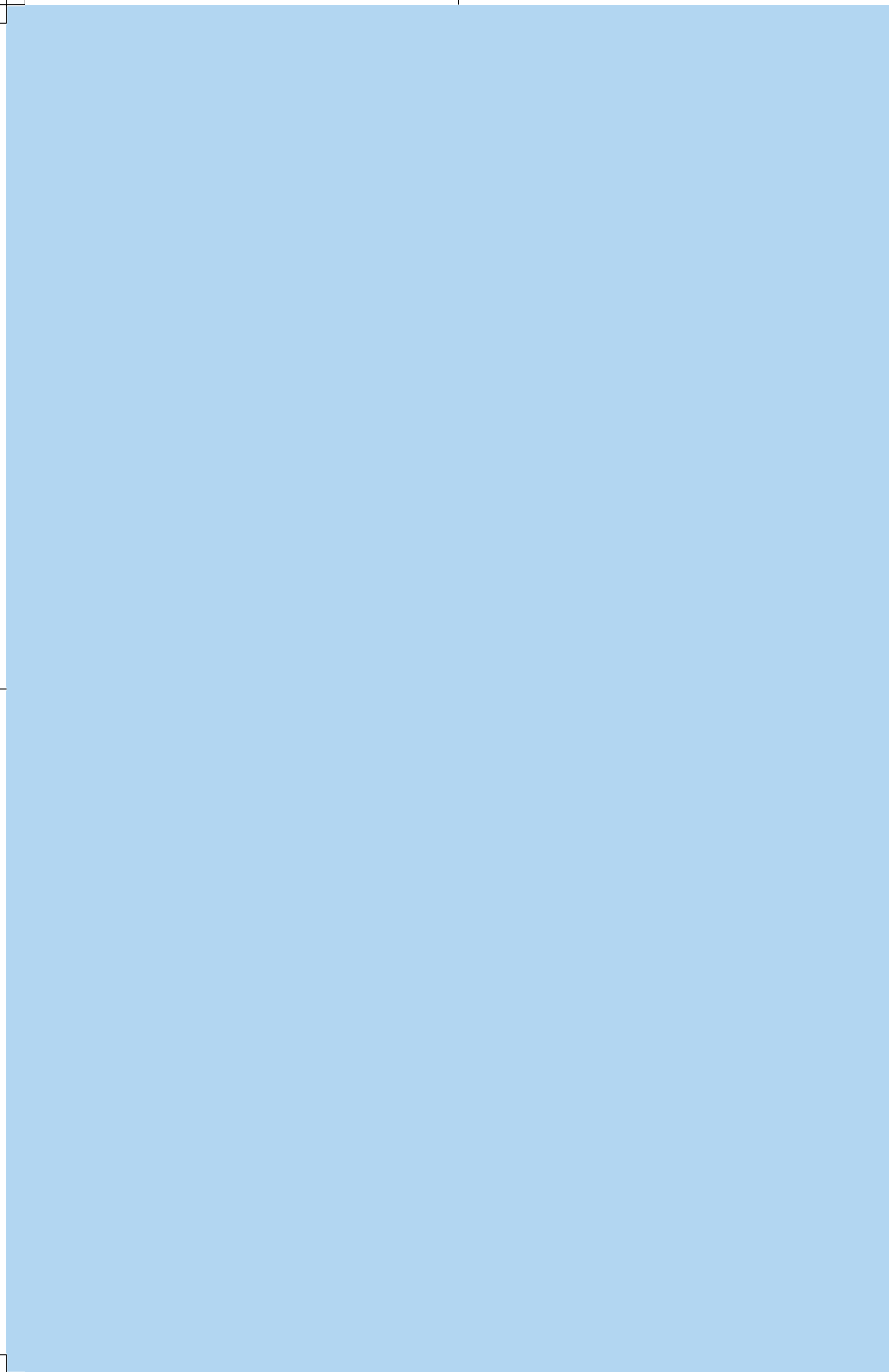
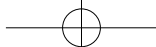
2020年8月22日至26日，写于长沙

2020年9月4日修改





艺术





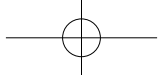
意在不此

——谈杨键的绘画

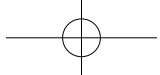
毛焰

杨键的水墨，第一，完全有别于我们所说的水墨圈、国画圈的任何人。第二，现在很多诗人也画画，作为诗人的杨键，其水墨画在很多诗人的绘画当中显得非常独特和鲜明。他的画和作品是“蓄谋已久”，非常有针对性，又有别于很多人。还有更重要的一点，很多水墨有文人趣味，这也是一种习气，但杨键的作品一尘不染。这是我对杨键水墨作品的一个基本看法和感受。因此，我对杨键的水墨作品充满期待。这个期待也包含他在某个领域里，甚至是市场的领域里大放异彩。那么杨键绘画的具体特点是什么呢？

首先，杨键已经具备一个优秀艺术家的特质——最本质的，最真实的自己，甚至于可能这种真实，他都不需要坚持和维护，他就是这样子，很自然，这非常明显。我们都知道，有那么多诗人，包括写作的作家，也在画画。确实画得好、画得有意思、画得特别的非常罕见。杨键的作品非常罕见，他把自己的作品自贬为一种手艺，其实不然。我刚才说了，他的作品是有蓄谋的，包括他画的如此惜吝，只选择两三个意象，有两个是器物，一个钵、一个芒鞋，还有一个带山水意味的雪景。除了我们看到的三个形象，没有其它东西，他非常惜吝自己，也很精确。尽管杨键把自己的作品自贬为一种手艺以获取某种谋生之道，但我认为，杨键绘画作品反映出他整个创作状态，无论是写诗还是绘画，他都把自己摆在一个诚实且很谦卑的位置上，这样既不自欺欺人，也不忽悠人，也不骗人。



钵，纸本水墨 39X28cm 2017 年



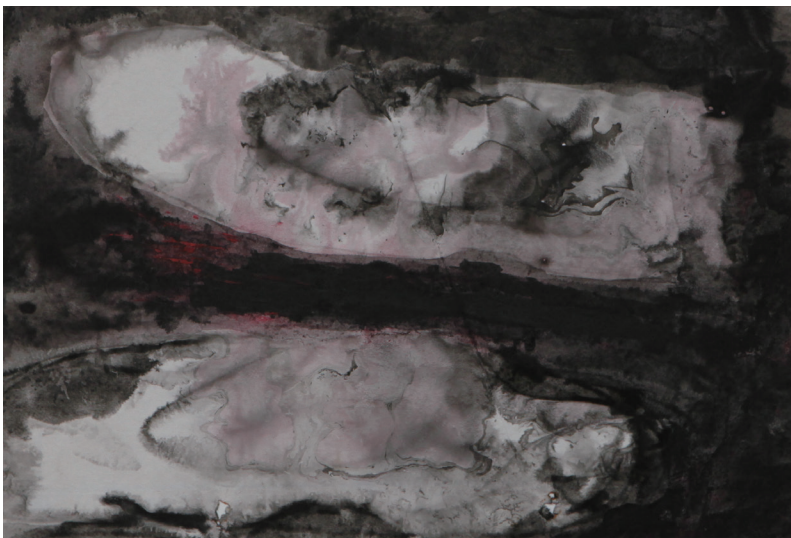
钵，纸本水墨 120×86cm 2017 年



其次，我仔细看过杨键的原作，那绝非一蹴而就，他会画很多遍，把墨层层叠加，在墨色的变化和辨识度上，即使是水墨这种媒材，很多地方也能达到极为饱和的程度，没有任何的空隙。杨键的水墨是我所见到的极具份量且很有厚度的，这远非技巧所能达到。画到这个程度能看出杨键的心境，这非常难得。杨键的心境是什么呢？给所有人一个综合的印象是，不光是显而易见的诚实，而是比诚实更为重要的深重。杨键的心境很深重，如同他的诗一样。我觉得，杨键的绘画作品跟他的诗非常吻合，这个极为罕见，很难得，我尤其喜欢“钵”系列和“芒鞋”系列，同时我也比较关心，也好奇杨键是不是还有一些名堂没有拿出来，还有一些器物还藏在兜里？

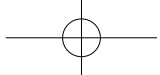
再有，杨键的绘画我非常明显地在他的作品中感受到一种苦涩感。这不是简单画器物或简单描绘，包括他对造型、光的处理，还有用墨用笔的处理，这些艺术语言不是从别的地方来，也不是学出来，不是有参照物。中国的传统绘画也有一类画器物的，比如，画鼎、画青铜等等，但是杨键跟这些毫无关系，他笔下的器物，他的绘画语言不是学来的，也不是参照而来的，而是自然而然地生发，绘画语言跟他所描绘的器物，有一种涩感，这是很难得的东西。与之相反的是轻巧，行云流水式畅快，或者有意无意的空，甚至那种很低级的禅意，很多，但杨键恰恰是很重的涩感，杨键的画更具原始和本真、本质的东西。简单地说，就是没什么人喜欢吃涩的果子，但杨键几乎是一个罕见的，就喜爱吃涩果子的人。

我刚刚说水墨很危险，但杨键第一是反其道而行之，他的画确实有点决绝，用如此厚重的墨，把纸都堵满堵死了，只是留下那么一丁点的空隙，那一点光，其实也是繁琐的。国画有一句话是“惜墨如金”，倪云林就是惜墨如金的，他没有很重的墨，用的最重的墨都是淡墨，但是他厉害的也是在这儿，比如说，他画一杆枝，画一片叶，一般的人就是一笔下去就完了，那一笔无论是重、轻、涩、枯，就完了。但倪云林有

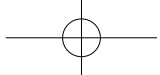


芒鞋 29×20 纸本水墨 2010 年

意思，他是两层，用很润的淡墨先画一下，上面用一个很枯的很干的仍然是淡墨又叠上一层，所以形成两层墨的力道。两层墨的感觉不一样，除了有枯涩感，还有凝滞感，就像画面停滞了。杨键不光不惜力，也不惜墨，不惜用重墨，这使得他的作品看上去格外有份量。杨键的作品里很少有灵巧的东西，比较浓郁、比较深重，有一种苦涩感，这绝对不是一种语言方式技巧导致，而是一种蓄谋已久的东西。这个“谋”其实是杨键的能量，他一直在蓄在这里，待到合适的机遇就发挥出来，因此他的作品看上去是一张宣纸，尺寸也并不是很大，但两个人都抬不动，因为深重。我曾经有那种观看的体验，我特别喜欢伦勃朗的小画，当年我在卢浮宫刚好看到了他的一张小画，恰好属于他小画里的精品，非常完美，我当时的感觉就是两个人根本抬不动。在这种时候作品已经超越它的材质，所有的东西其实都是轻的，无论是墨、纸、笔，但是杨键完全



雪景图 纸本水墨 27X37cm 2014 年





雪景图，不败之地 158×42 水墨丙烯



雪景图，枯稿 130×38 水墨丙烯 2014 年

超越了，他把材质全部转化成非常重的有份量的凝力。

另外，杨键画的雪景图，画的山水，我想说，一般画山水画大部分有一个参照物，即某个时期的山水图式，它是图式性或者有模式感。但是杨键的山水毫无模式感，他完全是凭空而来，并不参照任何形式。非常简约又非常凝聚。

至于谈到当代性的问题，杨键的作品恰恰没有所谓的当代性。杨键的作品放在某一特定的时空当中，比如说一百年的任何一个时间，都是成立的。他并没有去迎合刚刚谈到的当代性。很多艺术家知道怎么样让



自己当代，他们有招，全是套路，全是招式。杨键没有招式，当代性不是他考虑的问题。杨键既不当代，也不是传统意义上的路子。两者之间有一个空档，杨键在这个空档中找到自己最精确的位置。

杨键的绘画，我认为还与一个东西相关联，那就是，在中国的绘画史上，有一类的艺术家或者诗人，一直贯穿在中国的历史中，那就是高僧，比方说，明末清初的四位画僧，髡残，弘仁，石涛等，杨键在某些方面很可能有这方面的诉求，什么诉求呢？当杨键的这些诗和作品过了若干年以后，比方过了一百年以后，杨键的作品给人的整体印象，可能跟那些高僧一脉相承。这些高僧完全跳出世俗层面的标准，几乎属于另类或者属于特例。他们把自己放在一个很空的状态下，不属于哪个文化领域，而是一个单独的领域，我说的是这种高僧。杨键本人不光是居士，也是被释儒道精神，尤其佛教浸染极深的一个入。

当年唐伯虎说过一句话：“我意不在此”。唐寅是隐的，他的原则是“不显则隐”。记得在二十多年以前，我刚毕业不久，我的导师给我寄了一篇讲唐伯虎的文章，让我先看看，导师兴致勃勃地推荐给我，在信里面夹的复印件，通篇读完，我觉得一点都不厉害。唐伯虎的人生是“不显而隐”，如果你是生而隐之才牛逼。后来确实有一句话“我意不在此”。因为他才高八斗，他说这些东西是玩玩的，万一玩大了也可能，玩不大就跑了，就隐了。他还是很自信自己的才华。

但是杨键的画不仅同他的诗吻合，同他这个人的体格也吻合，就是厚重与无畏，其实杨键身上有一股无畏，我看他吃饭的时候叫“服务员”、“老板”，身上恰恰有佛家里面的“见佛杀佛”的感觉。杨键的作品除了深重、苦涩、悲悯之外，有一股杀气。隐隐约约感觉，不是很明显，若隐若现的一股杀气。

为什么我说这个？因为我跟韩东有同样的观察，就是去年在先锋书店，在北岛老师的香港国际诗歌节上，前面是国际的诗人一大堆，我们坐在底下，杨键中途上了个厕所，这种情况下，一般人不管怎么样都会



弯腰出去，不要挡着后面。杨键从去到回，上面的诗人在朗诵，他都是大摇大摆地走过去。然后过一会儿回来了，裤脚还卷了一截。杨键回来的时候动作还很慢地走过去了。我们听得很投入，突然有一个黑影从我们面前晃过去，我身边的人看到杨键的背影，碰了碰我说：“这哥们儿太神了。”他旁若无人，没有任何一个人这样，来回都是旁若无人，这就是绝对的佛家的境界。

2020年11月28日，据录音整理



坐破苔衣第几重

欧宁

癸巳年(2013年)夏杪,杨键从马鞍山到访碧山。接过他沉甸甸的《哭庙》打印稿¹,在推杯换盏间,我当时并不了解,自己流寓的皖南地区在他的精神地理中所占据的位置。及至五年后,在读到他关于自己绘画的访谈时²,才发现,他所喜爱的浙江(1610—1664)就来自歙县,与碧山所在的黟县同属徽州。浙江家贫,事母以孝闻,明亡后入福建武夷山,从古航禅师为僧,得法号弘仁,四十岁时才回到徽州,“挂瓢曳杖,憩无恒榻”,经常登临黄山,“或长日静坐空潭,或月夜孤啸危岫”³,留下大量松石绘画,成了新安画派的奠基人。

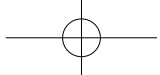
在杨键的行止地图上,马鞍山是他侍奉母亲和写诗画画的常居地。长江流经这座因矿产而从当涂县脱胎、升级的城市,也穿透了他的人生际遇和艺术世界。长江对面的和县,是新安画派另一位画家戴本孝(1621—1691)的家乡,而戴本孝,自称“逃之毫楮间,想在羲农上”的“枯寂狂夫”⁴,也是杨键心仪之前人。黄山是新安画派的精神高地,与马鞍山都在安徽省境内;杨键最常越省涉足的南京和北京,在历史上分别

1 《哭庙》由台湾爾雅出版社于2014年出版。

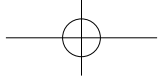
2 刘子超,“杨键:我的山水是苦山水”,《南方人物周刊》,2018年1月3日。

3 许楚,“黄山浙江师外传”,《青岩集》卷十。

4 戴本孝,“得废穀皮纸作指掌小册,闲课一画,辄题一小诗以见意”,《余生诗稿》。



芒鞋，61×44 纸本水墨 2016 年



芒鞋, 86×60 纸本水墨 2017 年



是明朝不同时期的都城，那曾是多数遁入禅门的明遗民暗里眺望故国的方向。

在明亡之际，顾炎武有“亡国”与“亡天下”之辩：“易姓改号，谓之亡国；仁义充塞，而至于率兽食人，人将相食，谓之亡天下。”⁵ 杨键在他的诗歌中反复咏叹的中华文明的崩解，正是顾炎武所谓“亡天下”。如果说浙江、戴本孝、龚贤(1618—1689)这些新安画派宗师只是停留于对前朝旧政权的眷恋忠贞和对蛮族入侵的仇恨抗拒，但至少，他们潜入书画世界的荒僻幽寂以及不竞时荣、只尚高深的人生决择，为杨键在面对同样礼崩乐坏的当代“亡天下”困境时提供了应对现实的参考。

在写于2003年的《悼祖母》一诗中，杨键写道：“死亡是活着的，在活人的体内”。⁶ 一个人死后，在将来的岁月里可能还要再死几次。一个文明的消逝，不是瞬间的湮没，可能要经历多次的埋葬。子孙的唾弃、仇人的鞭尸、后世的批判能强赋“死亡”予“生命”，能让沉睡的墓穴起立行走。朝代的兴亡更替在历史进程中也是“活”的。明亡，清兴；清亡，民国兴。梁济投湖“殉清”，他的儿子梁漱溟却选择了向乡土社会的“下沉”，去抢救“文化中国”的沦亡。生于1967年的杨键，目睹的是后梁漱溟时代的“文化中国”持续沉沦的危机，但作为诗人和画家，他无法像梁漱溟那样掀起一场社会运动，于是便选学了他的安徽同乡前贤的“孤啸”。

杨键守住了“安土重迁”的古训，始终没有离开马鞍山。马鞍山是因为要发展钢铁制造业才在1956年建立的安徽省辖城市，离他的出生地芜湖繁昌县尚有近一百公里的距离。因为当时他父亲在马钢下属桃冲铁矿工作，在那出生后的杨键长大后也追随父母进了马钢当工人，迁到了马鞍山。唐德刚在为安徽人胡适整理口述自传时曾加注说，“籍贯对

5 顾炎武，“正始”，《日知录》卷十三。

6 杨键，《古桥头》（上海文化出版社，2007年），第292页。



一个士子的出身有极重要的影响”⁷，因为祖先父辈的人生轨迹、他们生儿育女的那个“地方”除了给下一代择定了出生地之外，更塑造了他们以后的立命之本。

在诗歌中辨认杨键的故乡，可以看到的除了现实中的工业景观，还有那被诗意构建的长江所滋养的沿岸土地（“水利万物而不争”⁸）。它的地理范围处于安徽与江苏交接的江南奥壤，北接历史上匪乱频仍、苦难连绵的江淮平原，南连黄山的精神高峰和徽州的人文渊薮。他把人生安放在这里，从未长时间地离开过。这种定力在今天以流动为社会进步指标的时代里非常罕见，只能到前现代社会里去见识。正如浙江终日在山中枯坐，反复不断地画《黄山图》时所赋诗云：“坐破苔衣第几重，梦中三十六芙蓉。倾来墨渖堪特赠，恍惚难名是某峰。”⁹

杨键之反复画芒鞋、钵和雪景，和浙江“坐破苔衣”的精神也是相通的。黄山有千峰万壑，浙江要参透它们的精神，也要画千遍万遍，以破除自己脑海中固定的山峰意象。反复不仅需要定力，而且需要感受力和想象力。感受力是先于情感和思想的身体反应，正如工匠靠手的反复练习来掌握秘诀，而不是靠脑来记忆。想象力是一种参与的能力和构建的能力，在看似枯寂无趣的反复中揭示或开拓新的场域。反复并不是无谓的徒劳，而是在寻找隐藏在相似事物背后更高的秩序。这也是禅的精神。受禅影响的极简主义 (Minimalism) 音乐，例如菲利普·格拉斯 (Philip Glass, 1937-) 的作品，其特点不是简单，而是反复和抽象。一项针对经常冥想的日本僧人的听觉实验显示，他们的脑电图对单调反复

7 唐德刚编注，《胡适口述自传》（广西师范大学出版社，2005年），第一章，脚注4。

8 杨键，“我为什么要画芒鞋与钵”，《礼物》（虞山当代美术馆，2018年）。

9 浙江，《画偈》。



的声音的反应是“强烈、警觉和新鲜”的，而不是选择性排除。¹⁰

杨键为什么要画芒鞋、鉢和雪景而不是走向绝对抽象？对这个问题的回答，可以中国书法中的草书为例，它曾经影响了二战后西方的抽象艺术，但自身作为一种语言艺术的表意功能，即便在当代各种水墨/书法的实验中也仍保持不变。杨键首先是一个诗人，而且是个忧时患世、悲天悯人的诗人，他的诗学观念离不开象征和意义，绝不可能接受像达达主义的“音节诗”(Poésie Phonétique，意指破坏诗的意义而只留下其发音)的观念。毕竟，他对“诗言志”的汉诗传统、对源远流长的“文化中国”有一种“守护人”的自觉担当。当他转向书画创作，他也要维护这样的观念设定。

芒鞋原指用芒草编织的鞋，它是素朴、苦行的象征。“竹杖芒鞋轻胜马，一蓑烟雨任平生”¹¹，苏轼的这句诗写出了风雨无阻、虽苦犹乐的豁达人生。在现代语境下，“芒鞋”已经变成布制僧鞋的代称，与芒草的材料已无甚关系，但其象征意义仍然有效。鉢，梵语称为pātra (鉢多罗)，是出家人的食器，又称应量器，指比丘持鉢以应受他人的饮食，持鉢行乞时称为“托鉢”。比丘不得有多个鉢，护持鉢要如护持自己眼睛一般，要经常以澡豆清洗去垢。杨键在2009年由台湾唐山出版社出版诗集《惭愧》时曾自称“内修佛老，外示儒术”，芒鞋和鉢无疑是他个人茹素修佛的物化象征，也是他探索个体生命与外在世界关系的法器。而雪景，虽然在他的画中呈现为“苦山水”，略显抽象，却是上苍均平人间、净化世界的开示。

杨键的画与诗是互为镜像的。画中的芒鞋、鉢、雪景和诗中的塔、

10 David Michael Levin, *The Listening Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics* (London: Routledge, 1989). 转引自王婧，《声音与感受力：中国声音实践的人类学研究》（浙江大学出版社，2017年），第175页。

11 苏轼，《定风波》。



柏树、荒草、废墟共享了一种高迈、苦老的气质。这常令我想起西田天香(1872—1968)，那个一百多年前在京都创办了忏悔团体“一灯园”的老者，常年靠“托钵”为食，布衣芒鞋，手持扫帚，游走街头，为人们义务清扫厕所。那是发黄的书本上留下来的影像，早已淡出人们的记忆。喧嚣尘世中的人们总看到时代高歌猛进，而偏居一隅的杨键目光里却倒映出夕阳晚景和古老文明的微弱体征。他像戴本孝那样悲号，“斧斤向天地，悲风摧我心”；¹²又如浙江那样不甘，“幽人记得溪桥路，双屐还能踏雪来”。¹³他在哀悼。他被批为文化保守主义。但他的诗歌和绘画却常触动我的心弦。

2020年12月28日，于湖北沙市

¹² 戴本孝，“得废穀皮纸作指掌小册，闲课一画，辄题一小诗以见意”，《余生诗稿》。

¹³ 浙江，《画偈》。

