今天

NO.2/2021　总第130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
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

视野：西川特别专辑 ____ 001

小　序　室内游荡 ____ 003

第一辑　怎么能既怀疑自己又怀疑世界 ____ 009

杜甫的形象 ____ 025

古诗的合辙脱相与散文化现象，兼论诗歌的音乐性问题 ____ 042

第二辑　米沃什的另一个欧洲 ____ 057

向博尔赫斯提问 ____ 073

在同行和朋友们中间：我的拉美之行 ____ 089

第三辑　另外一座山岭 ____ 108

展览的责任 ____ 130

北京：最后的迷信（节选） ____ 134

第四辑　絮叨 ____ 150

毛焰作品小辑 ____ 161

宋琳　写在前面的附言 ____ 163

毛焰诗选 ____ 164

韩东　写诗是一个自我认识的过程
——毛焰访谈 185
草树　平静的沸点：毛焰的诗与画 191

此地与彼岸 225

陈淑瑜　我还记得你 227
施坦丁　隐没风中的回声 236
曹克非　柏林：火星，剧场，远方 252

随笔 263

万之　三访布拉格 265

诗选 281

曾纪虎　曾纪虎诗十首 283
刘洁岷　口罩之城（组诗选八） 293

艺术 301

孙一钿　“可爱”与寒颤 305
袁加　关于一钿的画 310
Andrew Paul Woolbright　媚俗主义的债务 316
Tomás Pinheiro　她的一次性“玩具”们 322
Sapphire　孙一钿：好好画画 327

视野：西川特别专辑

小序：室内游荡

本文系为英国利兹大学当代华语文学研究中心（The Leeds Centre for New Chinese Writing）网刊《中国当代华语文学研究》（*A Journal of Contemporary Sinophone Literature*）2021年创刊号所写，在此权作小引。

有一次我问我同事、小说家莫言，他的某部长篇小说写了多长时间，他说没白天没黑夜地写了四十多天，然后是修改。我知道有的小说家需要每天完成一个平均字数，500字，或者1000字，但莫言的工作方式是疾风暴雨。一年中，他多数时间并不在写小说。他喝酒，练书法，旅行——更具体的，我说不上来，比如他每天会有多长时间发呆，等等——不过这并不意味着他不写作时就与写作隔绝开来。他说他每一部小说通常要在肚子里转上三四年的时间。中文称作“打腹稿”。

无所事事，游手好闲，晃荡，或游荡，都是作家、诗人们不可或缺的生活状态。别人看不懂这创造的成本，所以约瑟夫·布罗茨基曾经被苏联当局宣判为社会寄生虫。本雅明在《发达资本主义时期的抒情诗人》这本书中曾专门讨论过波德莱尔在巴黎的游荡。他观察人物，散漫自我，好像怀揣着秘密，好像地下工作者。当然也有作家不喜欢游荡。据说当别人问萨缪尔·贝克特的岳母，贝克特是干什么的时，贝克特的岳母说不知道，只知道他总在睡觉。据我自己的经验，睡觉分好几种：一种是脑子里在翻腾着什么，是假睡；一种是深入梦乡，在另一个世界、另一类场景、另一种逻辑中旅行；当然也有像W.B.叶芝这样的人，放纵自己于半梦半醒之间，进行自动写作。

法国作家玛格丽特·杜拉斯晚年说她用了一辈子的时间才学会了浪费时间。——真是羡慕她呀！在浪费时间上我没那么专业，我有时候就是发发呆，或者上网浏览一下乱七八糟的新闻，或者出门乱走，或者在

周末逛逛旧货市场。诗人欧阳江河说我是一个乏味的人。我同意。我可能太乏味了：我对酒精过敏。我同事们有时出去喝酒，干脆就不叫我。所以我没能学会混社会。我对打牌、打麻将、赌博之类的事情也没有任何兴趣。与人约会的时候倒是有，我会约朋友在咖啡厅、饭馆，甚至画廊见面，但纯粹为了海聊而见面的时候，随着年龄的增长越来越少，总得有点什么事情才必须见个面。我也旅行，在国内，去国外；名胜我已经看得差不多了，现在我更喜欢走在马路上看人和商店的橱窗。

年轻时我曾经在黄河两岸，在中印度和北印度，做过长途旅行，一个人在路上。旅行记忆成了我重要的精神财富。它们在文学观念上对我意义重大。它们使我越出书本，越出身份，切实感受到什么是人间冷暖、他人的存在，以及世界之大，以及我本人的渺小。它们培养了我的多重自我。认识远方，认识地平线；走向未知，不一定就会走进未来，也可能一下子掉入过去，或者陷入危险，但我心甘情愿。

远方。远方。远方。

海子在诗中说："远在远方的风比远方更远。"当然我与海子不同的是，我也会在远方回望我的出发地：在国外回望中国，在国内的异乡回望我居住的北京、我的社区、我的街道、我的邻居，以及种种琐碎事物中再普通不过的自己。

我还有另一个接触远方的方式：我在大学里教书，不时要接触年轻人。他们来自各地，来自不同的家庭；他们每一个人都有一个过去，这形成了他们不同的文化趣味、对事物的不同见解。他们每一个人身上也同样存在一个远方。与学生打交道就是与远方打交道，与他们的方言、父母、习惯、迷茫、失落、担心、梦想打交道。

对一个诗人而言，独处是必要的，胡思乱想是必要的，做白日梦是必要的，会见过去时代的影子、一只小鸟、一只蜘蛛、一只蚂蚁是必要的，这些都是写作的成本。我听说法国诗人亨利·米修每周必有一天不接电话，不与任何人说一句话。在沉默中，诗人、作家、艺术家，成功和

不成功的思想者们，内心盈满起来。而新冠疫情强化了我的书斋生活。

我的书房里堆满了各类书籍，约有一万来册，没细数过。我曾经做过中央美术学院的图书馆馆长，成天与图书打交道，所以我的估计应该差不多。书房里也有我从各地旧货市场淘回来的不值钱的古董。我对旧东西有一种天然的亲切感，尽管我自诩是一个热爱文学实验的人。我对战国和汉代的思想者们，唐代和宋代的诗人们、画家们怀着当代亲切感，有时我觉得我就是他们中间的一员。所以在写到他们的时候我不会只使用仰慕的口吻，我会跟他们开玩笑，甚至会挤兑他们。我能唱几首古歌，例如李白的《子夜吴歌》、柳宗元的《渔翁调》，当然，当一个人开车在路上的时候我也会听摇滚乐、世界音乐和最新的电子音乐。在书房里工作累了的时候，我会翻翻画册，或者面对我书架上、墙壁上的中国和日本古画发呆。日本古画都是我最近从网上拍来的。其中一轴十五世纪贤江祥启的山水小品，其用笔、用墨、构图，完全是南宋夏圭的路数。极好。怎么就落在我手里了呢？

生活中我主要的角色是诗人，但这并不意味着我总在写诗。我会有大段大段的时间没有灵感，或者有了一个动机却不知道如何开始一个句子，一个段落。所以就写诗而言，我没什么计划。当然大的方向我会有。诗歌写作也并不总是令人愉快的：一首略长的诗，我费了不少功夫，但最终无法写成，只好放弃。这种情况不是发生了一次两次。长诗写作没有那么依赖灵感，但由于它不可能在瞬间完成，也许需要花上几个月的时间，就像写一部长篇小说，而为了保持一个工作状态，为了第二天回到前一天的兴奋度，我必须小心不受外物打扰。若遇到打扰，我会暴跳如雷，心绪尽毁，然后需用一周以上的时间让尘埃落定。写作是一件相当脆弱的事。

诗人翟永明说：写作者甘苦自知。

老实讲一年中写诗占我的时间并不太多。我不得不在不同的角色间进进出出。我的案头工作分几块：写诗、做翻译（现在已基本停止）、做

中国古典文学研究(已经出版了《唐诗的读法》),做中国古代绘画研究(即将出版《北宋:山水画乌托邦》)。此外,我还总是被要求做些不在我计划之中的事情,例如被要求画点画,因为古代中国文人中一些人是会画点画的,人们觉得我也应该会画点——我的确能画点,但主要是在年轻时代画过一点,后来放弃了;近年来我已屡次被邀请参加画展,是文人画展,不是专业画家的画展。我也被要求写点书法——我不是书法家,但别人觉得既然你是个文人,好歹你得能写个字吧。我也被要求就一些文学和社会问题写文章,被要求接受采访,被要求编书。生活总是被打断。有一本某出版社要求我编的书,已经被我拖了好几年而没有完成。我需要为此使用到的很多图书资料也在我桌子附近的柜子上堆了好几年。不知何时是个头。

我的研究与真正的学者们的研究完全不是一回事。我的研究是围绕着我的写作来的。这种情况作家们之间一说就明白。我曾建议北京一家出版社出版英国作家安东尼·伯杰斯的《莎士比亚评传》的中译本。这本书解放了我对莎士比亚的认识。过去我对莎士比亚的了解统统来自正儿八经的老套的学术著作、西方文学史之类,但伯杰斯为我复活了一个莎士比亚。对莎士比亚这样的人来说,知识有其民主性:一个历史大人物的哲理言说与一个街头混混的胡扯也许有着相同的意义。诗人泰德·休斯也著有一部厚厚的莎士比亚研究著作。

作家研究作家,一定是两个生命的相遇。我喜欢这样的阅读。

我出版过五部翻译作品,其中包括豪尔赫·博尔赫斯、切斯瓦夫·米沃什、盖瑞·斯奈德的作品。抱歉我都是从英文翻译的。除了英文,我早年也学过一点点法语,但现在已忘得差不多了。一个有趣的现象:世界上许多诗人都翻译过其他语言中的诗人,但小说家们一般不做翻译。所以我也算是一个“诗人翻译家”。现在,尽管我已经不再在翻译上花太多功夫,但我从翻译工作中获益良多:除了掌握别人的写法、别人的写作观念,更重要的是,面对另一位诗人的作品,我必须保持客观。翻

译是为读者服务的，所以我必须尽量准确，所以我不得不查阅词典和参考书，不得不请教别人。另外，我长期在大学里任教。从一九九三年至今，很长时间里我曾任教于北京的中央美术学院，给本科生教中国古典文学，给研究生教中国当代文化研究。二〇一七年初我调至北京师范大学。教书，意味着我必须能够教一套客观知识，并能够引导学生思考。这与纯粹的文学写作截然不同：写作的主观性很强。当翻译工作和教学工作带给我的客观性，以及我由早年经验所造成的多重自我，渗入到我的写作中来，我能清清楚楚地看到我与其他诗人的不同。

在古代中国，诗人们很有可能同时也是学者，也是官员，也是隐士，但现在，诗人、作家们基本上仅仅是诗人，仅仅是作家。我曾说过诗人骆一禾和欧阳江河，他们“一个人就是一群人”，我希望自己也是如此。

一个诗人或一个作家、一个艺术家，他最终要解决的问题——除了纯粹属于其文学艺术领域的专业问题——恐怕总绕不过去他究竟想要一个怎样的生活的问题。我们对社会生活不满意、对政治生活不满意、就是因为我们有更高的要求，这要求不一定直接来自我们的政治诉求，它也许来自我们的审美。但现实是，我们很有可能处处碰壁。那么我们究竟应该怎样处理我们自己的生活呢？不一定是最好的，但至少应该是可以接受的。在这也难于达到的时候，我们也许就会进入as if的生活状态，as-if-life。就是说，生活中不具备的文化、物质、社会、政治条件，你假装它们是具备的，以此保持一个自由创造的心态。As if这个连接词的思想含义我是从波兰人亚当·米奇尼克那里学来的。

还需要我进一步解释吗？

2021.02.22

第一辑

怎么能既怀疑自己又怀疑世界：革命、传统与诗歌写作

2013年12月西川赴印度新德里参加第7届Almost Island（《准岛屿》）对话。对话者包括印度思想家阿什斯·南地（Ashis Nandy）、小说家莎米斯塔·莫罕蒂（Sharmistha Mohanty）、诗人维维克·纳拉亚南（Vivek Narayanan）、诗人阿尔文·麦赫罗特拉（Arvind Krishna Mehrotra）、匈牙利小说家、布克奖得主拉兹洛·夸什纳霍凯（László Krasznahorkai）等。本文系西川在这次对话活动上的专场英文长谈，由《准岛屿》编辑部整理，后以《同时怀疑自己和世界》（Doubting Yourself and the World at Once）为题发表于2014年第11期的《准岛屿》网刊。这个题目来自西川诗作《写在三十岁》。中译文题目恢复为西川本来的诗句，并加上了后缀标题。中文译稿中的部分谈话内容在结构上较英文文本有所调整，但整个谈话没有任何内容上的增删。小标题为译者所加。

自述

我是在“文革”期间长大的。我父亲是个军人，所以我上的是一所海军办的小学——我父亲在海军工作——然后我通过考试，被一所在当时非常特殊的学校录取，这所学校名叫北京外国语学院附属外国语学校。那时还是在“文革”期间，大部分中国学校的教学都停止了，学生们出门去闹革命了。但北京还剩下两所学校没有关门，教学还在继续，而我的学校就是其中之一。这是因为，即使在革命时期，中国政府也需要外交官。我的一些同学们后来真成了外交官，比如说我的入团介绍人。这女孩后来为香港回归做了很多工作，回归之后她就辞掉了工作，成为一名商人。所以这是一所非常特殊的学校。

我的同学们来自不同的阶级或者社会阶层。我是军队家庭出身，而我的同学们，有的来自农民家庭，有的来自工人家庭，还有些是来自知识分子——红色知识分子——家庭的。毛主席的外孙也在这所学校就读。所以说，还是一个孩子的时候，我就看到了当时中国社会的整个结构。我有一个同学曾经写过一篇作文，是关于他外祖父的。他写到一位姓周的爷爷曾经去他家做客，这个“周爷爷”，就是周恩来总理！这让我们同学感到很惊讶！从那时起，我就意识到社会结构的存在，虽然那是在一个非常特殊的时期，一个革命的时代。

毛主席于一九七六年九月去世。我很幸运地被选为中学生代表之一，去天安门广场参加了毛泽东追悼大会。一百万人聚集在天安门广场和周边地区。之后，“文革”结束。可以说我目睹了“文革”的结束。

然后我成了北京大学的学生。北大是中国数一数二的大学。我们当时有几位非常优秀的教授，他们是属于上世纪三十年代、四十年代的学者。我记得几位，其中一位是在中日战争期间——通常我们称之为“抗日战争”——从美国来到中国的温德教授(Robert Winter)，他是由闻名遐迩的诗人闻一多介绍到中国来的。他在现代中国的英语教学和英美文学教学中发挥过重要作用。我写过一首小诗，题为《医院》，就是写他的。他在中国待了很多年，没结过婚。他生病的时候，直到去世之前，是我和同学们在医院里照顾的他。

所以我写到：“我曾在那里，在那里，给一个垂死的人 / 朗读阿凡提的故事。”——阿凡提的故事是些维吾尔人的智慧故事 。我提到的“垂死的人”就是温德教授。我还写道：“(他不时咳嗽 / 有时昏昏欲睡)；我曾在那里，在那里 / 努力逗一个垂死的人笑出声来”——这就是我在医院里做的。所以当温德教授去世的时候，我觉得一个比“文化大革命”更大的文化时代结束了，因为“文革”是共产主义革命的一部分，而共产主义革命是二十世纪中国历史的一部分。所以我是既见证了“文革”小时代的结束，也见证了从一九一九年“五四运动”开始的所谓新文化运动

这个大时代的结束。

当然还有其他的教授。我感觉我是生活在一个非常特殊的时期。然后是八十年代。中国的八十年代被称作“启蒙的十年”。中国向世界敞开了大门。作为学生我们发现，自己对世界一无所知。所以我和我的同学们疯狂地阅读，能读多少读多少。我们几乎读了当时所有从世界各国，尤其是从西方，翻译成中文的东西。我们北大宿舍，一个房间住六个学生，每人有八张借书卡，所以每周我们一起去图书馆借四十八本书回来——那是一大堆书啊！所以那是一个非常特殊的时期。许多新的思想、新的思潮被引介到中国来——它们可能是旧思想，但对我们来说，都是新的——读尼采，读让-保罗·萨特，读法兰克福学派，我们读了很多。作为一个学生，我也读了很多翻译成中文的西方诗歌。我有一位美国教授，叫赫伯特·斯特恩（Herbert Stern）。他的妻子是一位诗人。斯特恩教授向我介绍了罗伯特·布莱的诗歌和埃兹拉·庞德的诗歌。我对庞德的诗歌尤其感兴趣。他与中国文化有着某种关联。

那时发生了很多政治新鲜事。例如，在一九八…… ——我不记得是八零年还是八一年——人们第一次投票选举社区人民代表。那是一种非常低级别的选举，但令当时的知识分子们感到很兴奋，因为那是第一次。之后又发生了很多事，就到了一九八九年。对我来说这是个极特殊的年份——我是在“文革”中长大的，所以“文革”对我来说是自然而然的。我没有三十年代、四十年代的生活经验，不了解外国人的生活、他们的生活方式，所以我不能在当时中国人的生活与别人的生活之间做对比。但一九八九年不一样，因为那是八十年代末期，我们已经读了很多书，觉得自己已经学到了很多东西，而且我在写作方面已经有了很多改变。此前我曾试着根据我读过的诗写一些“好”诗。那时我的写作标准来自西方——大部分来自西方——因为我要成为一个现代人。实际上，中国的现代化在当时指的就是西化。所以说在一九八〇年代，我曾试图使自己现代化，这就意味着我试图西化我自己。一九八九年我失去

了几个朋友。这也是我第一次在城里看到坦克。我终于意识到当时我的所学是不够的。我无法用我从保罗·瓦雷里或里尔克等巨人那里学到的写法写下自己的感受。所以我…… 我实际上是不知所措了。

历史使我在一九八九年感到无比茫然。

然后市场经济来到中国。一九九二年邓小平在深圳发表讲话，开启了市场经济。大约在五年之后，你就可以感受到社会上的消费主义气息了。那是一九九七年或一九九八年，你感到这个社会已经改变了。早先人们更关心政治事务，到这时人们似乎觉得赚钱更重要了。整个气氛就变了。在一九八〇年代，北岛等诗人们被视为英雄——诗人英雄。那时成为一名诗人，意味着成为英雄。但是到九十年代中期，诗人们变得边缘化了。你有了更多的自由，但与此同时，你被边缘化了，没人再关心你…… 所以我和我的朋友们自然而然地就会问自己，既然你不再能成为英雄，写诗还有意义吗？但是，当然，我调整了自己，我一直在写。

这只是一个简单的自我介绍。

革命与传统

在美国逛书店，如果他们有中国历史和文化专柜，你就可以找到几类有关中国的书籍。其中一类是关于“文革”的痛苦经验——当然还有其他类。但如果这是一本关于“文革”的书，那我敢肯定书中的故事悲惨。不过对我来说，“文革”稍有不同。当时我父亲是个年轻军人，不是知识分子，也不是高级领导干部，所以他没有受到过迫害。倒是我有一个住对门的邻居被逮捕了。我看到他被士兵带走。但“文革”中我父亲很安全。

我上着学，有我的日常生活。今年三月，在普林斯顿大学，我遇到一位来自南非的诗人，她跟我谈到种族隔离时期的日常生活。通常人们

说到南非时总会谈论种族隔离。可她说："但我确实有我的日常生活。"在"文革"中，我不得不说，我也有我的日常生活。但从现在的角度看，"文革"充满了荒诞。比如刚才午餐的时候拉胡尔问我："你当时要背诵毛泽东语录吗？"我说："是啊，你每天早上到教室，都得朝挂在黑板上方的毛主席画像鞠躬，你还得背诵毛主席语录和诗词。"直到现在我还可以大量背诵他的诗词和语录。我现在五十岁了，回想起来，觉得挺荒谬。但我不得不说，我生长于这个时间段。我认为"文革"是二十世纪中国激进革命的一部分。

今天早上听着拉斯洛·夸什纳霍凯讲话时，我并没打盹儿——我脑子里翻腾的是一场寂静的风暴。当拉斯洛谈到匈牙利共产党时，我试图比较"中共"和匈牙利共产党之间的差别。我曾读过一位波兰思想家的文章，他是波兰工人运动的大思想家之一，名叫亚当·米奇尼克。两三年前他访问了中国。在谈到中国共产党和东欧共产党的差异时，他说东欧共产党是由苏联强加给东欧国家和人民的，而"中共"是从农民堆儿里产生的。所以"中共"是农民党，不是工人党。

那么今天早上我试着问自己，为什么革命会带出如此这般的混乱？我得到一个答案，不知正确与否：我发现其他革命，通常只有一个目标，一个目的——即推翻一个权力，但在我看来，当初中国共产党同时面对两个革命目标。毛泽东曾经这样界定现代中国的性质，即中国是一个半封建、半殖民地的社会。这就是说，中国共产党努力与西方——帝国主义——和中国的封建主义——古王朝的余绪，同时展开斗争。而如果我们把清朝之后的军阀混战时代视作传统文化的一部分，那就意味着中国共产党人也在与传统作斗争。一般情况是，如果你努力要打倒西方势力，那么你需要有一个斗争主体。这个主体需要来自传统的支持。但与此同时，如果你还有另一个斗争目标，你要反对传统，那么这就意味着你一无所有。当你一无所有地反对别的东西时，所有的问题就都来了。这就像你伸出拳头打人，而这个拳头本身是不合法的，有问题的，

被批判被怀疑的。我想，所有问题的出现可能正源于此。当时西方是敌人，而你又缺乏一套来自传统的理论上的支持…… 怎么办呢？于是一个替代性的西方出现了，那就是苏联。苏联是一个替代性的西方——它不是完全意义上的西方，而是一个替代——然后就形成了另一套传统。中国人从苏联那里学到了很多东西。

关于传统的问题…… 中国国民党的蒋介石自称是传统的代言人，他是共产党要打倒的对象。而“中共”唯一可以动用的传统是大众文化传统，不是精英传统。所以共产党要扫除传统精英文化是顺理成章的。但民歌、民间传说留存了下来。而民歌和民间传说，我不得不说，它们也是传统的一部分，或者说是一种被改造了的传统，但仍是传统的一部分。后来共产党实行“人民民主专政”，这是一个矛盾修辞。是的，这种专政也是传统的一部分。所以说一方面他们不喜欢传统，另一方面他们也不得不…… 他们进行这样的“专政”，有了新的说法，成为“人民民主专政”。而现在，“文革”结束三十多年以后，人们意识到，传统和西方，两者我们确实都需要。

这很有趣…… 昨天我们谈到北京拆除旧胡同和四合院的事——北京为此遭到外界激烈和尖锐的批评，说你们正在破坏你们的文化。这意见部分正确。但如果你去北京，你会发现二环路以内一些胡同和院落还在那儿，老北京的一些象征符号并没有消失。然后，有一次，我在北京参加一个由联合国教科文组织举办的研讨会，一个法国人严厉批评北京人道：你们摧毁了所有的老东西，这是你们的耻辱！我当时就觉得这种批评挺荒谬的：法国人到北京时想看到的是博物馆，但德国人去北京时想卖他们的汽车。如果他们想卖车，胡同就需要扩大，那胡同也就不能保存了。所以总有矛盾。

有些中国人觉得现在正是收藏古董的好时机。我自己深爱所有的老古董、老东西。但在古代，中国人其实并没有博物馆意识。现在中国人意识到需要保护自己的老东西，其根据却是西方的博物馆意识——这很

有意思！这问题非常复杂。而且更复杂的是，人们想搬进新楼房。大多数老百姓并不关心老房子是否该保存。所以今天早上当拉斯洛谈到“无聊者”（boring people）时，我问他：那些“无聊者”是些什么角色？这样问我其实是有更深层的含义的，但我不得不说，拉斯洛并没有回答我。

所以通常，当有人想代表人民说话，他或她就使用“沉默的大多数”这个词。但当我们谈论新建筑之类的问题时，我们从不考虑沉默的大多数，我们遵从的是精英文化品位。这是我们自己的矛盾。沉默的大多数，他们并不关心拆毁老房子，这是一方面，但另一方面，他们又批评当代诗歌和当代艺术，说只有中国传统绘画是艺术，所有实验的东西都来自西方，它们不属于我们的传统。至于当代诗人，如果你的作品具有实验色彩，人们就会说这不是诗，因为我们有唐代的伟大诗篇。人们评价诗歌的标准来自1300多年前的唐代。所以我们不能简单地说人们是否在保存传统，或者爱护传统。这问题很复杂。

现在中国人正努力发展国家。人们口袋里有些钱后，就要求更高的生活水准。所以老百姓需要传统。为此我们就必须培养起西方的博物馆意识。这样一来，很多呈现出来的东西看起来老旧，但实际上是新的。它们是赝品，是伪传统。我认为伪传统甚至比传统本身在生活中扮演的角色更重要，伪传统是时尚的一部分。这是个很大的麻烦。作为一个生活在此时的诗人，面对所有这些矛盾、所有这些悖论，所有这些赝品伪作，你不得不具有实验性，你不能只跟着外国人写，跟着其他文化的诗人或者早先时代的诗人写。你需要有所发明。

我们谈到了“发明传统”…… 我感觉要回到中国传统是有困难的。所有的古书都在，但我发现我已经丢失了阅读这些书的方法。我没有受过这方面的训练，没有背诵过古书——我的阅读方式是现代人的。比如说，孔子的《论语》，我不确定我跟清朝人或者明朝人读的是不是同一本书，因为我有一个现代人的头脑。那么这就提出一个问题，就是说，你是否需要发明一种方法来阅读这些古书。所以，发明过去，这是个活。

人们现在正这么干。当然还有别的事要干，就是说，也许你需要找到一种阅读古书的方法…… 我的意思是指语言——我不能肯定前辈们是否也这样使用语言。我觉得诗人、作家们进行文学艺术实验或许并不是为了成为什么大人物，……但是你不得不与环境形成一种对称关系。

一般说来，作为一个诗人，我需要…… 呃，我们每个人都需要推进我们的工作。在20多岁的时候，你根据自己的天赋写作。那么到30岁，40岁，50岁，也许有一天你会意识到自己并不是天才。在我们20多岁的时候，我们都觉得自己是天才，但在40多岁的时候，我们就会有更多的比较，更加相对，这就是说，这世上确有天才，但我们自己也许不是。所以，既然你有可能不是天才，而你又想继续你的写作，那么你就会发现你身后有一些东西在推着你往前走…… 这可能是…… 所以在这里，我就意识到了一个人创造意识的…… 通常我们说创造性写作，但我不得不说，大多数艺术家或作家，虽然他们称自己的作品为“创造”，但他们并不那么有创造力。所谓创造，就是要把东西做得真正有意思，这很难，真要与别人不同，这很困难。

所以我认为，为了具备创造性，你至少要与周围环境相对称。你或许能从前辈作家那里获得语言，但也许还存在另外的可能——这也就是说，你可以从现实本身、社会本身获得语言。几年前我写过一篇文章，谈到中国的矛盾修辞，是社会生活的矛盾修辞。我说从前当我想成为一个新诗人的时候，我试图成为一个超现实主义者、象征主义者或者未来派，但现在我不再关心这些术语了。我觉得我需要诚实地面对我自己，诚实地面对社会生活带给我的困惑和尴尬。而一旦你承认了自己的尴尬，也许，也许你就可以继续写作了……

中国古人的写作

普通话的发音与唐代的发音有所不同，所以当我背诵中国古诗时，

我不确定这就是唐人用来读这首诗的方式。但对此我无能为力。当我在北京给学生们上课的时候，例如当我讲到战国时期的文学时——那是秦始皇统一中国之前——当我把注意力集中在那个时代，我讲的是那个时代的思想家们。我试图把我的学生们带回到那个时代。这意味着我要他们设法成为，比如说孟子，的同代人。如果你是一个当代人，那么你离孟子很远。我认为理解孟子的唯一途径就是去理解孟子和他的时代，以及你和你的时代。这里面有一个相同的结构。你不是真能得到孟子，你是得到了这个结构，然后你就可以通过理解自己而理解别人，反之亦然。再比如柏拉图，柏拉图和他的时代。如果我们试图理解柏拉图，那就不仅是要理解柏拉图，也要理解他与当时希腊的关系。我们可以从这个结构中猜测出一些东西——不仅是从柏拉图猜，也是从这个结构猜。所以，每当我们读到什么东西的时候，我觉得重新回到那个时间段真的很重要，比如说你是一个当代人，你想理解孔子，那你就想象自己是孔子的门徒，在现场聆听孔子的教诲，这种感觉会很不一样。

昨天我提到我有一个同学邀请我去参加庆祝她的瑜伽俱乐部创立8周年的仪式。我去了那里，我们做了瑜伽——不管这是不是如阿尔文(麦赫罗特拉)所说由当年在印度的英国人发明——我和其他人一起做了瑜伽。当时有一位印度瑜伽师站在我们面前的高台上，带领我们向太阳祈祷。我不是修炼者，做着做着我感到非常疲惫，出了好多汗。于是我停下来，趴在垫子上。但突然我意识到，中国学问的起源与印度学问的起源有很大的不同。你们有《吠陀经》和《奥义书》，书中的思想是印度古人得自大自然，得自他们理解的宇宙结构…… 我不知道我说的是否正确…… 但中国人最早的学问却源自乱世…… 孔子是战国之前时代的人。当时的中国社会，虽然规模小，却已是混乱迭出。于是孔子给人以教诲，说要坚守一些美德……这就意味着当时缺乏那些美德。孔子的坚守和关注，显现出那个时代的危机。这就是中国古代学问或观念或思想的起源。我之所以对那个时间段如此感兴趣，是因为我觉得我们所

有的学问都来自一个麻烦不断的时代。而来自麻烦时代的思想可能会有助于我思考我的时代，因为当代中国也遇到了很多麻烦……

但是孟子、庄子、老子等人，荀子，韩非子等人，他们都不想成为诗人或者小说家，他们是不得不面对自己时代的人，他们写作是为了解决问题。这意味着他们不是真正的文学人物，成为作家并不是他们的志向所在。他们是想解决问题。所以，他们每一个人，都是业余作家……早先，我曾努力要成为一名专业作家，成为一名合格的作家，但后来我觉得，也许我可以从这个位置后退，成为一个业余作家。

这是我对中国古籍的态度。我对唐诗的态度与此相仿。每当中国人谈到诗歌，脑子里首先蹦出来的就是唐代。在美国也是如此：当我们的朋友们谈论中国文化的时候，他们总是谈起李白，杜甫，寒山，王维这些诗人，他们都是唐代诗人。在中国，我们有一部大名鼎鼎的唐代诗歌选集，是由一个清朝人编辑的，名叫《唐诗三百首》。人们奉之为经典。所以如果你想对唐诗有所了解，那么这是本入门书。但实际上，还有一本大得多的书叫做《全唐诗》。《全唐诗》收诗约5万首，所收诗人有2300位。所以我建议我的诗人朋友们或者批评家朋友们，如果你们想对唐代有所了解，你们就需要忘记《唐诗三百首》，而回到《全唐诗》，因为在这部大书里，你们可能会发现其中有些诗写得不太好，我们姑且说，它们不算差，但却是一般水平的诗。通过阅读这些诗歌，关于唐代的写作，我想我可以得到一些信息…… 它们是有缺点的，那为什么它们会有这些缺点…… 所以我总是建议我的朋友们去读《全唐诗》。这是一方面的认识。

我的另一方面认识是，每当你成就辉煌的时候，就意味着你牺牲掉了一些东西。那么唐代诗人，他们为诗歌写作牺牲掉了什么呢？后来我发现，与其他朝代比如汉朝和宋代相比，整个唐代都没有出现过一个真正意义上的思想家。可以说唐代的诗人们，他们不关心思想，他们只关心政治，还有更重要的：生活方式——即如何娱乐自己，如何表达自己

的感受。他们有很多忧郁或感伤…… 他们写下了伟大的诗篇。但是与此同时，他们在思考问题方面精彩有限。宋代有一位著名诗人——宋代大约开始在1000年前——名叫苏轼。苏轼说，唐代诗人们缺乏对“道”的了解(拙于闻道)。所以我觉得，这是唐代诗人们付出的代价——他们写出了精彩的诗篇，但他们忽略了“道”。

于是这在我就形成了一个问题：我是否可以仅用唐代的方式写诗？而我确实在乎这个“道”——或者用一般的想法——我需要结合诗歌和思想，或者，结合诗意与非诗意。我需要结合所有这些东西。但是当我这样做的时候，人们当然会说这不是诗歌。他们有唐代的标准。我非常尊重传统，但是我对传统的理解与其他中国人有点不同，所以我在中国受到批评，被认为不是一个优秀的传统主义者……但实际上我觉得我需要知道一些新东西，从历史中获得一些不是人们习见的东西……这意味着你将有新的标准来判断唐代诗人。我举个韩愈的例子——这是一位唐代诗人——韩愈不被认为是一流的诗人。他被批评用写散文的方式写诗。人们通常认为有一套特殊的作诗准则，而他用写散文的方式写诗，所以他不是伟大的诗人。但是现在，由于我自己的实践，由于我自己的忧心，我觉得我需要，或者说中国人——至少是教授们——需要对韩愈的作品有一个新的认识。

我记得博尔赫斯曾经说过，每当一位强大的诗人出现的时候，历史就会由于这个人的出现而有所调整。所以…… 这事我做不到，但我能理解。

[维维克·纳拉亚南朗读了西川论文《传统在此时此刻》中的一段话(该文作为代后记收在西川英文诗集《蚊子志》中)：

> 已经看到了戴着“互文性”高帽而缺乏真正的历史观的“寻章摘句”式的所谓现代诗；已经看到了能将古诗、古文倒背如流(也能将汉译莎士比亚、拜伦倒背如流)而又将新诗写得一塌糊涂的所谓

诗人；已经看到了站在古诗一边并且完全不在乎自己对现代诗写作一无所知的事实而对现代诗创作横加指责的嘴脸；已经看到了为古代文化大唱赞歌而其实对自己所歌唱的东西仅有点点常识性了解的闹剧表演者；已经看到了文学中对性情、语词、感觉、故事、事物、人物的“晚世风格”的细腻把玩，这把玩牺牲掉了文学在当下所应该蕴藏的精神和思想；已经看到了电影、电视剧中的真假古文化卖点；已经看到了一脸古风的矫情和酸腐；已经看到了孔子、庄子的娱乐化；已经看到了生意人胸有成竹地将孔子、庄子，再加上孙子，变成了自己的生意经；已经看到了某种程度上的国家社会思想意识形态上的慌张，好像古人能够提供全部的价值观；已经看到了天安门广场东侧历史博物馆北边那个本不该表达创作者艺术个性的笑眯眯的像个方盒子似的孔子塑像。对传统的神圣化于此可见一斑。传统既变成了权力，也变成了时尚。那么何谓传统呢？]

我不得不说，我非常尊重传统。但每当我看到那尊孔子塑像时……艺术家们在做孔子塑像时，肯定不能把自己的风格带进去。如果你带进了自己的风格，那就意味着你觉得自己比孔子还高大。我真是无法容忍那座微笑的孔子像！那是消费主义的孔子像……那是流行文化或者什么东西。

有一些中国老板，他们发了财以后，觉得有必要回头读点古书。在北京，在离我学校不远的地方有一个居民小区。我去到那里。是有人请我去的。小区的建设者……资本家……专门留出了一套房子作为俱乐部，供人们去那里读古书，当然是圣贤书。那里的人问我能不能给他们搞一场关于中国古代文化的讲座，而我却有些茫然，不知道该对这些人说些什么。然后我看到门上贴着一张纸，上面规定着俱乐部成员的举止规范，其中有一条是：“谈吐要文雅”。这把我搞得有点烦。我就对那儿的人说：“现在我知道可以讲什么了。我可以讲讲中国古代的黄色小

说，这也是传统的一部分。”——我理解的传统非常丰富。我不喜欢对传统的简单解读。

在当代中国，传统有时候搞得像西来的东西，因为传统和西方文化都来自远方。还有，真正传统的生活方式，至少在北京……比如像住个四合院…… 那是非常昂贵的。所以人们觉得，中国传统文化主要是指精英传统。所以为了享受这个精英传统，你需要发财，你需要有钱。但实际上，他们已经失去了与传统事物的关联……这好比：他们去传统风格的老房子享用卡布奇诺咖啡。然后大家都满意，西方人和中国人。中国人觉得现在他们正在享受一杯卡布奇诺，西方人觉得“哇，这是一个大屋顶”——每个人都很开心。但是，这是传统的真正含义吗？

我认为只有那些对社会，对历史本身心存疑问的人……是问题把人们引向真正的传统。如果人们只图享受，玩得高兴，那他们很有可能靠向假货、假传统。不过，假东西有时候可能也挺有趣，我不得不说。

还有一点，人们对传统会持有不同的态度。比如说，外国人去中国的时候，通常要游览古寺庙，对吧？去看古老的佛像。但实际上，真正的信徒们并不在乎那佛像是老是新。他们只在乎那里得有一个佛像。所以，如果一座庙还在使用，还有香火，人们一般倾向于看到新塑像。这说明人们总向庙里捐钱供养，所以庙上才能够总是“再塑金身”。但是知识分子和外国人，他们是游客，他们只想寻访古老的庙宇、看到古老的塑像。所以这下你就可以区分谁是真正的信徒，谁是真正的旅游者了。他们完全不同。别人告诉我如何去判断一座寺庙是否灵验，是否古老，不是去看塑像和建筑，唯一可据以做出判断的是庙里的树木。如果院子里的树是老的，那就意味着这是一座真正古老的寺庙。因为好寺庙总是不缺钱，总能得到修缮……

所以这就是信徒和游客之间的差别。有时我觉得在中国，当人们谈论传统的时候，很多人选择做游客。他们选择成为游客，以感受传统。我就是在这个意义上说有时候假东西在生活中扮演着更大的角色。

我的写作与不饱和观念

今天早上你们谈到了美……在中国，要成就美——这太好了。但美是困难的……这是埃兹拉·庞德在《诗章》里说的，我想这原本是柏拉图的话，说美是难于达到的。所以我总是提醒自己，要写出一些真正美的东西确实很难，很困难。通常所谓美丽的东西只是些陈词滥调而已，所以努力写出些精彩或美丽的东西，这是个累活。我也记得一位美国商人的话，他有一个很好的说法——我读的是中译文，但意思是这样的：“优秀是伟大的敌人。”

这真的很有趣。一步一步，你被训练成一个艺术家。比如说，在我的学校，我的学生们，他们画素描，他们努力成为好画家，这样他们就可以把人画得很像……他们可以是非常好的肖像画家，但其实那与伟大的绘画无关……我在意大利曾经有过这么个经验……在梵蒂冈我去了有米开朗基罗天顶壁画的小教堂，教堂四面墙上装饰着波提切利的画……当你在书中读到波提切利时，你发现波提切利画了些非常美丽的作品。但当你走进教堂的时候，你不会去看波提切利的壁画。仿佛那里唯一存在的就是米开朗基罗。所以在这种情况下，米开朗基罗和波提切利似乎是敌人。那就是，伟大的艺术家和优秀的艺术家，伟大的艺术和优秀的艺术，他(它)们是不同的。

我想大多数的中国读者，都在期望诗歌来安慰自己，他们从不读朝他们挥拳打来的诗歌或文本。我认为在中国，艺术家和作家们总是面临着一个选择：是取得成功还是搞出点新东西？我认为大多数作家会选择谋求成功，特别是在时尚和媒体的时代，想要出名这是很自然的事……但是我认为仍有一些人，一些艺术家，想弄出点儿新东西……即使能够找到个新词或者新的表达方式，也比仅仅是去安慰读者强。

我现在的写作介乎诗歌和其他东西之间，也许是诗歌和历史之间……最近一直在写2011这一年，是诗但不是抒情诗。我还没有完

成。我写到我在埃及的经历，我一直在写这些。我落地在埃及正好赶上埃及革命的开始。所以我试图在诗歌和历史之间、诗歌和思想之间、诗歌和其他事物之间展开我的写作。我正在尝试就事物的之间性写点东西。这不是完全的诗歌。我只是称之为文本。一个文本，通过写它，我可以感受到我的精神成长依然在持续。身体的长个停止之后，我精神的长个还在继续。每当我发现什么有意思的东西时——比如今天早上，我意识到中国革命的双重目标，一切混乱也许都源于此——我就觉得我又长个了。当然，我无法用我的写作来直接处理这个想法。但我确实需要，需要一些东西可以对称于这样的历史，比如梦或者噩梦，这样，我就可以做到对称。而且，我不知道，也许是……对称于两个目标。不知道……我喜欢梦……

我写了一组关于晚清的诗歌。还没有把它们收到集子里，我还没有最终完成，但已经发表了17首。我写到当年那些占领紫禁城的人。他们是农民，他们来自社会底层。通常，或着传统的感觉是，他们的身份不配推翻帝制。但他们做到了。而且这似乎没有历史因果。那些农民去了紫禁城。他们为什么那样做，他们为什么成功了，我没有明确的答案，但我试图讨论这个问题。

我也写到普通人……我们总是谈论历史上那些做出了牺牲的英雄。但我们从不谈论老百姓的牺牲，我们从来没有注意到他们为历史付出了什么。所以在这组诗中——中文叫《万寿》，如果翻译成英文，那意思是“万年长命”——我试图这样做。

不知道我是否可以被称为知识分子。我确实想成为知识分子，但我觉得在很多情况下，我做不到。

而且对于下面这个问题我也没有答案：人们谈论自由。自由是伟大的。但我不知道自由是否基于个人……个体……我不知道是否能说得明白。当我试图去思考个体，我不能想当然地认为我是一个个人。曾有一位美国诗人，他的儿子去了日本。我在希腊遇到这位诗人，他谈到他

儿子在日本的经历，他提到儿子在日本有了新的自我。然后我对他说："我不确定你儿子在日本是否仅仅获得了新的自我，因为在日本……你谈到你儿子住在那里，但你却从没谈到你儿子的邻居。你儿子在日本和邻居的关系不会没有意义，但你忽略了这一点。"有一位日本哲学家——他的名字我忘了——发明了一个词，叫做inter-being（互存）。这说的是人与人之间的关系。为了理解一个人，你不能单单理解这个人，你需要理解他/她与他人的关系。这是一种亚洲人的思维方式。所以每当我想到"个体"这个词的时候，总会有一个尾巴在，那就是我是否需要关心你和你邻居之间的关系？

我说不好……我和西方朋友讨论问题时有时会感到尴尬。我们讨论自由主义，自由主义是以市场经济和个人主义为基础的。我觉得，如果我想成为一个完全意义上的自由主义者……我感到尴尬。我们有这么多的概念，比如自由、正义，所有这些词，正义、爱情……这些概念，大部分来自西方。而在中国……这么说吧，我看过一部由贾樟柯导演的关于三峡的电影。一个男人去找他的女人——其实这个女人是被人拐卖给他做老婆的。后来那个女人逃走了。他们有了一个孩子，这女人带着孩子一起逃跑了。所以男人去了女人的家乡寻找这个女人和孩子……我不能说这个男人和那个女人的关系是一种爱，但是如果我说那里面没有爱，那为什么男人还要去找那个女人？对他们这种关系，我没有现成的词，没有一个概念来表述……所以我就发明了一个词，叫"不饱和的爱"（quasi-love），不是完全意义上的爱。

在中国的社会生活中，存在许多"不饱和"的东西。例如，有些事情究竟是合法的还是非法的，都很难说清楚。要区分这是坏的那是好的当然挺简单。但这不是生活，这不是"无聊者"的生活，这不是"沉默的大多数"的生活。这真的很难讲……因此，对诗人或作家来讲，写这类事，真是个大活。这里有风险，如果你想处理这些"不饱和"的事情，那就意味着你不可能总是政治正确，这是个风险……做一个中国或者类似

国家的诗人或者作家，会遇到很多尴尬……但我认为，做一个真正的作家，你不能只写别人期望你写的东西。写作并取得成功，那太简单了。我们需要面对所有的复杂性……这是个累活。尴尬的，尴尬的写作。

（顾歌 译）

杜甫的形象

本文系根据2018年6月2日在北京十月文学院所做讲座的内容扩写。

一、如何谈论杜甫？

唐诗里最难谈的人物恐怕就是杜甫了。比较而言李白更好谈一些。李白被认为是天成的人物，也就是“天才”，是“谪仙”，不可接近，其诗作不可模仿，超越于分析。所以讲讲李白的逸事、神话，就能展现出他这个人的风采。而杜甫被认为是可以通过模仿来接近的，是一位人间之人，要讲他，反倒让我觉得有压力。每个人心里都有一个杜甫，都能背一些杜甫的诗，在这种情况下要将杜甫讲出点新意，着实有些困难，所以我就想到了“杜甫的形象”这个题目。——杜甫的早年形象说不上：他的诗歌到现在流传下来的有1400多首，其中90%以上的作品都是他40岁以后写的，他早期的东西都没了；所以谈杜甫的形象，其实谈的是杜甫晚期的形象。

美国华人学者洪业，一辈子出版的唯一一本学术著作，是《杜甫：中国最伟大的诗人》。他书中有一句话说：“绝大多数中国史学家、哲学家和诗人都把杜甫置于荣耀的最高殿堂，这是因为对他们来说，当诗人杜甫追求诗艺最广阔的多样性和最深层的真实性之际，杜甫个人则代表了最广大的同情和最高的伦理准则。”——谈中国古典诗人，能够用“最”字最多的就是杜甫了。这里涉及伦理准则，涉及他的同情、他诗歌的真实性、多样性。美国还有一位学者叫陆敬思（Christopher Lupke），他说杜甫是中国古今诗人的“大家长”（poetic patriarch）。——每个家里都有家长，中国诗人的大家长就是杜甫。这个说法很精彩，但也让我们讨论杜甫有了难度。今天我选的这个角度相对容易一点，讲杜甫的形

象。其他角度三两句话没法说清楚。我会谈到杜甫的生平际遇、杜甫的趣味、杜甫的现实感，这些话题都跟杜甫作为一个诗人的形象有关系。

作为儒家诗人的代表人物，虽然有时，尤其在晚年，杜甫也想寻仙访道（见《忆昔行》《咏怀二首·其二》《幽人》等），也对佛教表现出好感（见《秋日夔府咏怀，奉寄郑监、李宾客一百韵》《大觉高僧兰若》《谒真谛寺禅师》等），但他跟整个儒家这套话语，有着密切的关系。这很好地表现在他于大历三年（768）写给儿子的《又示宗武》一诗中：“应须饱经术，已似爱文章。十五男儿志，三千弟子行。曾参与游夏（子游、子夏），达者得升堂。”我在《唐诗的读法》里提到了杜甫与儒家的历史转变之间的关系：我们现在感受到的儒家，更多是安史之乱以后，在宋代做大起来的理学化了的思孟系统的儒家。思孟系统（子思、孟子）是一个传道系统。而儒家还有一个传经系统：杜甫在《又示宗武》诗中提到的“夏”，就是孔子的学生子夏。孔子殁后，他设帐魏国西河，在那儿传授儒家所有的经典。子夏的学生中有公羊高和穀梁赤（仅从一般说法）又传下来《春秋公羊传》和《春秋穀梁传》。是为传经系统。从汉代到中唐，传经系统的儒家，在中国整个儒学系统里非常活跃。安史之乱后，孟子的地位大幅度上升，变得极其崇高，思孟系统即传道系统的儒家才变得越来越重要了。杜甫赶上了安史之乱，这个中国古代历史的分水岭，巨大的变迁时代；同时又赶上了儒家转向、孟子成为后来的亚圣的时代。孟子的最终做大要等到中唐韩愈起来以后，但杜甫已经在拿孟子照镜子了。其作于大历四年（769）的《咏怀二首·其一》曰：“人生贵是男，丈夫重天机。未达善一身，得志行所为。嗟余竟轗轲，将老逢艰危。”这里，杜甫想到的是孟子名言“穷则独善其身，达则兼济天下”，而自己未能行孟子之道。所以说，作为一个儒者的杜甫，被抬到如今这样的地位，既有其内在原因，也有外部原因。

杜甫的诗被称作“诗史”。那么历史对于中国文化、中国文学的作用和意义，相当于神话对古希腊人的作用和意义。中国的文学里很多东西

都跟历史扣在一起，二者很难分开。杜甫的诗歌满足了历史的要求。我们习惯于把诗和史联系在一起，这使他成为了一个如此重要的诗人。这种情况在当代诗歌里没有。当代诗歌基本上已经不负担述史的作用，与此同时我们又受到外国文学的影响，包括浪漫主义、现实主义、现代主义、后现代主义的影响，我们大多数人写的基本上是抒情观念之下的诗歌。二十世纪美国著名诗人肯尼斯·雷克思洛斯（Kenneth Rexroth，中文名字王红公）在其《重读经典》（Classics Revisited）一书中有专文论述杜甫。他说杜甫的诗“既非史诗，亦非戏剧诗，也不是任何现成的抒情概念下的诗歌”。他认为杜甫与莎士比亚、托马斯·坎皮翁、歌德或者萨福意义上的抒情诗几乎没有关系。

二、杜甫的人生经历

中国古代诗人中，以现在的标准看，很长寿的几乎没有。杜甫在战乱中活到58岁，公元712年（睿宗延和元年、玄宗先天元年）到770年（代宗大历五年）。杜甫的一生可以分成几个阶段。首先是早年读书漫游的阶段，持续到杜甫30多岁。这期间发生了一件很重要的事，就是他在洛阳遇到被玄宗赐金放还的李白，后来他们俩又遇到高适。那时杜甫33岁，李白比杜甫大11岁，是44岁，高适比杜甫大6岁，是39岁。

对于李杜的关系，郭沫若写过《李白与杜甫》，闻一多也提到过。很多人都有不同的猜测和解读，比如说他们觉得杜甫对李白那么好，李白却拿杜甫开涮（李白《戏赠杜甫》“饭颗山头逢杜甫”，可能是伪作）。也有人猜测两个人关系很好，两人旅行的时候会盖一条被子（杜甫《与李十二白同寻范十隐居》“醉眠秋共被，携手日同行”），让美国的同性恋诗人们想入非非。李白给杜甫写过两首诗，而杜甫给李白写了很多诗，他们之间主要的交流就是当年在一块儿游历。先是在梁、宋这块地方，后来两个人又一块儿到了蕲州，分手之后再次见面的时候在东鲁。

无论怎样，我在《唐诗的读法》里提到，李白应该对杜甫产生了不小的影响。杜甫在李白身上看到了一个奇观。其实杜甫本身在某种意义上也是奇观，只不过更多的时候我们把他放在儒家的话语里。尽管杜甫是个儒家诗人，但他也曾在诗中说："礼乐攻吾短，山林引兴长。"(《秋野五首·其三》，大历二年，767)——这和李白的影响有关吗？头两天我在江西南昌，有一个写古体诗的学生还跟我讲，他分析有些古代诗人的诗不合平仄。我说所有合章法、合规矩、合平仄的写法，都是小诗人的路数，对大诗人你没法这么判断。宋代的黄庭坚，说自己的书法是"老夫之书本无法"。也就是说，在迈过很多门槛儿之后，这些大诗人、大艺术家内心就开始有一种自由度，开始搞破坏。很多人是跟着章法走的，但大诗人总有破坏章法的能力，破坏工作有时候就能呈现为奇观，而这也是建设。在李白身上我们看到了这一点，在杜甫身上我们也能看到这一点。别人的长篇诗作很多四行一换韵，杜甫可以八行一换韵，杜甫就敢这么干。拗体诗，在别人那儿是缺点，到杜甫这儿就是精彩。对他来讲这是自由，但对于整个诗歌史来讲，他是在给诗歌立新的章法。所以说，杜甫也是一个奇观。《新唐书·杜甫传》说："甫旷放不自检，好论天下大事，高而不切。"他后来在长安上玄宗三大礼赋时自谓："沈郁顿挫，随时敏给，扬雄、枚皋可企及也。"——这狂劲儿比李白也不差。读杜甫写于大历三年(768)的《壮游》一诗，对他的豪情快意可以想象一二。

杜甫人生的第二阶段是困居长安的时期，大概是30多岁到40岁。第三个时期是为官时期，大概是从他44岁到48岁，时间很短，正好是安史之乱的时间。陈寅恪说安史之乱是中国古代史的分水岭，之前和之后的中国，几乎像两个中国。日本大汉学家内藤湖南认为，从安史之乱开始，中国进入了唐宋变革期，跨度从中唐一直到宋，思孟系统或传道系统的儒家在中国的影响开始变大，一直持续到明清、到今天。笼统地说起中国几千年的历史，我们往往会忽略这些变化。我们汉族人填表

写自己的民族时会填“汉”，可按照傅斯年的讲法，实际上汉朝的汉族到六朝结束以后就没有了（见傅斯年《史学方法导论·中国历史分期之研究》）。很难说今天的我们跟汉朝的汉族完全是同一个“汉族”，可能存在当时的基因，但已经有很大的变化了。

杜甫赶上了安史之乱，目睹了战争惨烈的情状。肃宗朝宰相房琯在陈陶斜和青坂打了两场大败仗，让唐军损失惨重。杜甫曾经在《悲陈陶》里有一句“四万义军同日死”。部队大概有四万多人，四万义军一天全死了，太可怕了。杜甫跟房琯两个人是老朋友，时任左拾遗的他为此要疏救房琯，结果一下子得罪了皇上，就回家省亲去了。后又随肃宗还长安，然后被贬为华州司功参军，然后弃官，于是杜甫离开朝廷，开始进入漂泊的生涯，也就是他人生的最后时期，大概是从48岁到58岁，十年的时间。我们所能知道的杜甫的形象，主要是来自于他的漂泊时期。他先是向西漂泊，到达天水、同谷一带，后来到了成都，在严武等人的的帮助下筑起草堂，后又离开成都在湖南湖北这一带漂泊，直到死去。

三、杜甫的晚年形象

1、孤寂的精神形象

进入杜甫西南漂泊的时期，就进入了杜甫晚年的形象。杜甫晚年的形象，可以分为精神形象、肉体形象两方面。

首先是精神形象。杜甫晚年很潦倒，尽管他得到了高适、严武等人的帮助。他会毫不犹豫地请求后来做了大官的高适的帮助。杜甫48岁时写有一首诗，《因崔五侍御寄高彭州一绝》，管高适要吃的：“百年已过半，秋至转饥寒。为问彭州牧，何时救急难？”——你什么时候来帮我呀？现在我们不好意思这样说出口，但当时他们朋友之间可以这么干（杜甫不这么干也没有别的办法）。直到58岁去世之前，杜甫一直在呼吁朋友的帮助。大历五年杜甫诗《奉赠萧十二使君》：“不达长卿病，

从来原宪贫。监河受贷粟，一起辙中麟。”这里“长卿”指汉代的司马相如，患有消渴病，也就是糖尿病。杜甫同样患有糖尿病，他甚至在《湘江宴饯裴二端公赴道州》(大历四年，769)一诗中自称“病渴老”。此处他以“长卿病”自指。在其晚年的诗作中他多次提到自己的糖尿病，这相当于今天的诗人反复在诗里说自己有腰肌劳损或者什么别的病！“原宪”就是子思，穷而不改其操。后两句用《庄子·外物》典：“庄周家贫，故往贷粟于监河侯。……庄周忿然作色曰：周昨来，有中道而呼者，周顾视车辙，中有鲋鱼焉。周问之曰：‘鲋鱼来，子何为者耶？’对曰：‘我东海之波臣也。君岂有斗升之水而活我哉！’”

代宗永泰元年(765)，53岁的杜甫说自己是“飘飘何所似，天地一沙鸥”(《旅夜书怀》)。去世前一年，大历四年(769)，57岁的他在《江汉》这首诗中自谓“江汉思归客，乾坤一腐儒。”虽然有人帮助过他，但他内心里是非常孤独的。与《江汉》写在同一年的《南征》诗中有句曰：“百年歌自苦，未见有知音”。杜甫一生的朋友其实都是很高大上的：李邕、李白、高适、岑参、裴迪、元结，李贺的父亲李晋肃(杜甫与李晋肃有远亲关系，也就是与李贺有远亲关系！)，打过交道的还有王维、颜真卿等。杜甫也与一群画家交好，包括被玄宗皇帝称赞为“诗书画三绝”的郑虔、韦应物的叔父韦偃、曹操的后代曹霸等。韦偃还曾在成都杜甫草堂的墙上画过画。这都是赫赫有名、彪炳千秋的诗人、艺术家。所以杜甫的朋友圈按说是很豪华的，尽管他自己的官不大。杜甫在晚年应该已有较大的诗名，在大历四年(769)《酬郭十五判官受》一诗中他自谓：“才微岁晚尚虚名”。可是在这样的情况下，杜甫还是觉得“百年歌自苦，未见有知音”，从这里可以看出他晚年的精神面貌。

大历五年(770)，去世之前，杜甫在《风疾舟中，伏枕抒怀三十六韵，奉呈湖南亲友》一诗中，令人惊讶地提到了一系列的古人：轩辕黄帝、虞舜、马融、王璨、辛毗、杨雄、刘歆(刘棻)、庾信、陈琳、潘岳、苏秦、张仪、公孙述、侯景、葛洪、许靖等等。杜甫提到他们，一

方面是在用典，而另一方面，我们也可以感受到他仿佛是被历代人物的身影围裹着，而他自己，这个孤老头，即将成为这重重身影的一部分，仿佛一个人越孤独，他身边影影绰绰的人物就越多。这种写法，在今天是不可能出现的，不被允许出现的。你若在今天在诗中搬用太多的知识、典故，你就是在用你的精英意识侮辱大众。

大家都知道杜甫有一首诗叫《江南逢李龟年》："岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。"这首诗是杜甫在大历五年58岁时写的，是杜甫临去世的那一年。如果不把杜甫的年纪、精神处境、身体状况和这首诗联系到一起，我们就会把它当成一首寻常的、但写得很好的重逢诗来看待而已。事实上，"落花时节又逢君"的时候，已经是杜甫生命的结尾期了。一旦我们了解了背景，就会知道晚年的杜甫其实是那么孤独，在"未见有知音"的情况下遇到一位老朋友，于是写下这么一首诗。

2、衰朽的肉体形象

视觉上，今天我们熟悉的杜甫的长相，是画家蒋兆和画的。瘦削的、饱经风霜的杜甫皱着眉头迎风坐在一块岩石上。这幅画的模特其实是画家蒋兆和自己。前几年网络上出现过很多"杜甫很忙"的恶作剧图像，那其实不是"杜甫很忙"，而是"蒋兆和很忙"——没文化连搞恶作剧都找不准对象！那么晚年的杜甫究竟是什么样呢？熟读杜诗的人肯定会注意到，在《春望》这首诗里，杜甫写道，"白头搔更短，浑欲不胜簪"。这首诗写在肃宗至德二年即757年春，杜甫才45岁——45岁都"浑欲不胜簪"了。杜甫还有一组诗叫《乾元中寓居同谷县作歌七首》（肃宗乾元二年，759，47岁），里面有一句，"有客有客字子美，白头乱发垂过耳"，古人把头发都往上盘，他是垂过耳，很狼狈的样子。在《复阴》这首诗里，他说："君不见夔子之国杜陵翁，牙齿半落左耳聋"——牙已经掉得差不多了，左耳聋，听不见了。这首诗没有明确的纪年，有

人把它系于大历二年，也就是767年，杜甫55岁。这一年杜甫写有一首诗直接就叫《耳聋》，诗中说："眼复几时暗？耳从前月聋。"看来他是耳聋在大历二年深秋。从代宗大历元年(766)，54岁的杜甫开始寓居夔州。之后他写下伟大的诗篇《秋兴八首》。在耳聋之前。杜甫一直多病，主要是糖尿病，开始于广德二年(764),时52岁，他在作于大历二年(767)的那首被元稹称为"铺陈始终，排比声律，大或千言"的长诗《秋日夔府咏怀，奉寄郑监、李宾客一百韵》中提到："飘零仍百里，消渴已三年。"杜甫的肺也有问题(广德二年，764,《别唐十五诚，因寄礼部贾侍郎》："病肺卧江沱"。大历二年，767,《秋峡》："肺气久衰翁")，这些疾病使他"衰颜更觅藜床坐，缓步仍须竹杖扶。"(《寒雨朝行视园树》，大历二年，767)可就是这样，他还随身佩戴着作为检校工部员外郎蒙皇上赏赐的绯鱼袋(内盛鱼符，上刻官职、姓名)："莫看江总老，犹被赏时鱼。"(《复愁十二首·其十二》，大历二年)这一年他写下《登高》："风急天高猿啸哀"。他的《清明二首》，写在大历四年(769)，他57岁，去世前一年。他在《其二》中自谓："此身漂泊苦西东，右臂偏枯半耳聋。寂寂系舟双下泪，悠悠伏枕左书空。"就是已经半身不遂了，右胳膊抬不起来了，只能伏在枕上，抬起左手在空中写划。他的左耳还是聋的，牙也掉了很多，头发几乎也没了，剩下的就是白发。这时杜甫一家居无定所，住在船上，真是很凄惨——我们民族最伟大的诗人！这是晚年杜甫的身体情况，也是他肉体的形象。

3、哭泣的杜甫

这样的身体情况，与残酷的国家战乱叠合起来，导致杜甫一天到晚忙活一件事，就是哭。至德二年(757)，杜甫45岁。那时他被叛军抓住，被禁在长安，但还有点自由，能在城中溜达。他在春天来到曲江池边，写下非常有名的一首诗叫《哀江头》。他说："少陵野老吞声哭，春日潜行曲江曲。""少陵野老吞声哭"的时候实际上杜甫只有45岁，他就把自己叫"野老"。古人好像一过40岁就觉得自己老了。杜甫在44岁的

时候，天宝十五年（756），写过一首诗《送率府程录事还乡》，诗是这样开头的："鄙夫行衰谢，抱病昏忘集。常时往还人，记一不识十。"那时候安史之乱刚开始不久。

后来他遭遇颠簸，到处乱跑，于代宗广德元年即763年写下《天边行》。他说"天边老人归未得，日暮东临大江哭。"在江边上，一个人就在那儿哭。广德二年（764）秋《过故斛斯校书庄二首·其二》："素交零落尽，白首泪双垂。"大历元年（766）《寄杜位》："封书两行泪，沾洒裒新诗。"大历二年（767）《社日两篇·其二》："欢娱看绝塞，涕泪落秋风。"同一年的《又呈吴郎》："已诉征求贫到骨，正思戎马泪沾巾。"不仅杜甫哭，连猴子也跟着人哭。同年《九日四首·其二》："殊方日落玄猿哭"。同一组诗《其四》："系舟身万里，伏枕泪双痕。"同一年《秋日夔府咏怀，奉寄郑监、李宾客一百韵》："别离忧怛怛，伏腊涕涟涟。"大历三年（768）《元日示宗武》："不见江东弟，高歌泪数行。"大历五年，杜甫58岁，快要去世的时候，他在《逃难》一诗中写道："归路从此迷，涕尽湘江岸。"同年，他还在《暮秋将归秦，留别湖南幕府亲友》诗中说："途穷那免哭，身老不禁愁。"在颠沛流离、流离失所的情况下，怎么可能不哭呢？"身老不禁愁"，让我们对杜甫当时的处境有了更深的体会。

有两个问题值得注意，甚至值得深入讨论，我在此只是略微提及：第一，杜甫虽然总是泪流满面，但他的写作却没有因此而指向所谓的浪漫主义，更具体地说，他不是感伤的抒情诗人。第二，杜甫的写作虽然带有强烈的自传色彩，作品中有明确的言说主体，但与此同时，他的这些作品又是非个人的。——这是怎么回事？

还有一点需要提到：杜甫虽遭逢战乱，并且心盼朝纲重振，不吝赞美平叛讨贼的将军士兵，这被认为是"爱国主义"，但他自己好像不曾做出过"国家兴亡，匹夫有责"的英雄主义行动。大历元年（766），杜甫在《宿江边阁》诗的最后写道："不眠忧战伐，无力正乾坤。"大历四年（769）《野望》："扁舟空老去，无补圣明朝。"大历五年（770），在《舟中苦热

遣怀，奉呈阳中丞，通简台省诸公》一诗中，杜甫写道：“吾非丈夫特，没齿埋冰炭。耻以风病辞，胡然泊湘岸。”同年，在《回棹》这首诗中，他自谓：“宿昔试安命，自私犹畏天。”杜甫对时局的“无力”感很明显。他不是颜真卿、颜杲卿那样的英雄。但哭、眼泪、自伤、絮叨、悲天悯人，那是杜甫的。

四、杜甫的现实感

今天我们说杜甫是“现实主义者”。现实主义的概念虽然来自西方，但又是经过了苏联的转手。所以我们一说到现实主义就是批判现实主义。我们很多外来的文学史概念都不是直接来自西方，而是二手货，经过了转手。比如浪漫主义也经过了苏联的转手。高尔基对西方文学的解读，把浪漫主义解读成消极浪漫主义和积极浪漫主义两个阵营。所谓积极浪漫主义就是进步的、倾向于革命的浪漫主义。所以今天我们说起浪漫主义诗人，脑子里蹦出来的往往首先是俄国的普希金，英国的雪莱和拜伦，而不会是英国的华兹华斯、柯勒律治、骚塞、法国的夏多布里昂、拉马丁，因为这些诗人被高尔基归入了消极浪漫主义阵营。

在中国，我们接受的更多的是积极浪漫主义一派。说起李白是“浪漫主义”，就强调他“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的这一面——这表明了他对于唐朝权贵的反抗。但与此同时，我们可能忘了李白还有“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”的一面，那时候皇上召他入宫，他非常高兴。——只强调李白反抗的、不同流合污的那一面，是不够的。同样，只强调杜甫是现实主义诗人也是不够的。如今，我们已经获得了各种文学批评的方法，这时候我们看古代文学，就应该不囿于既有观念，而进入到更多的历史细节，进入历史的此时此刻。

那么要谈论杜甫的此时此刻就不得不看一看安史之乱究竟死了多少人？唐朝的人口峰值是安史之乱之前的754年，正逢盛世，中国人口达

到5300万或者还多一些。安史之乱大概持续了七年时间(755-762年)，等到大局基本安定下来朝廷重新统计人口，发现人口至少减少了一半。死了那么多人，这不是简简单单说哪个诗人是浪漫主义者或者是现实主义者就能对付得了的。多少人的去世才把杜甫推到现实主义的位置上？所以讨论杜甫的现实主义，一定要将杜甫的诗歌和当时死亡的人数挂钩。

“野旷天清无战声，四万义军同日死。”(《悲陈陶》，至德元年，756)唐军四万人哗啦就没了。广德二年(764)，他写过一首诗叫《释闷》：“豺狼塞路人断绝，烽火照夜尸纵横。”烽火照着夜晚，死尸狼藉，这不是杜甫的想象，一定是他见到的情况。永泰元年(765)，杜甫写过《三绝句》，其中第二首写得至惨：“二十一家同入蜀，唯残一人出骆谷。自说二女啮臂时，回头却向秦云哭。”二十一家人一起逃难进入蜀地，只有一个人出了骆谷，全死掉了。这人遇到杜甫，诉说起自己的逃难经历。“自说二女啮臂时”，啮臂就是咬自己手臂咬到出血，古人如果知道这是生离死别，就要“啮臂而别”。想起这些惨痛的经历，讲述人面向着秦地的云彩，号啕大哭。这些东西杜甫全都碰上了，这构成了他强烈的现实感。大历元年秋(766)，杜甫在《驱竖子摘苍耳》这首诗里说到：“富家厨肉臭，战地骸骨白。”大历元年他还写过一首诗叫做《白帝》：“戎马不如归马逸，千家只有百家存。”——基本上活人只剩下十分之一了。大历四年(769)他在《北风》这首诗中说：“十年杀气盛，六合人烟稀。”大历五年(770)，杜甫的最后一年，其《白马》诗句：“丧乱死多门，呜呼泪如霰。”从杜甫的诗里我们可以感觉到一个最醒目的话题，就是战乱流徙中死了多少人。与唐朝其他诗人相比，杜甫直面了这些东西，所谓“即事名篇”，其他人少有做到。所以杜甫孤零零地成为了大诗人。——当然他成为大诗人也是因为他“晚节渐于诗律细”(《遣闷戏呈路十九曹长》)——而这一点又是他迎着战乱，在逃亡、饥饿、孤独和漂泊中，面向死亡，而做到的。

杜甫在那样一种战乱的情况下，遇到那么多的艰辛、别离、饥饿（《彭衙行》“痴女饥咬我”）、疾病、死亡，可以说他被激发成一位如此独到的诗人。如果我们只是讨论杜甫的现实主义，而不能把现实主义讨论到杜甫的此时此地、此时此刻这个点上，讨论到杜甫本人的现实感这个点上，我们实际上还不能切身感觉到杜甫诗歌的力量，我们读杜甫诗歌的时候就不会起鸡皮疙瘩。

杜甫有很多诗句写到动物。如果不囿于“比兴”的概念，我们也许会看到更多的东西。他写到：

猛虎立我前，苍崖吼时裂。（《北征》，至德二年，757）

熊罴哮我东，虎豹号我西。我后鬼长啸，我前狨又啼。（《石龛》，乾元二年，759）

黄蒿古城云不开，白狐跳梁黄狐立。（《乾元中寓居同谷县作歌七首》，乾元二年，759）

洪涛滔天风拔木，前飞秃鹫后鸿鹄。（《天边行》，广德元年，763）

前有毒蛇后猛虎，溪行尽日无村坞。（《发阆中》，广德元年，763）

泉源泠泠杂猿狖，泥泞漠漠饥鸿鹄。（《久雨期王将军不至》，大历二年，767）

猛虎卧在岸，蛟螭出无痕。（《别李义》，大历二年，767）

熊罴咆空林，游子慎驰骛。（《送高司直寻封阆州》，大历二年，767）

空荒抱熊罴，乳兽待人肉。（《课伐木》，大历二年，767）

虎之饥，下巉岩；蛟之横，出清泚。（《寄狄明府博济》，大历二年，767）

风号闻虎豹，水宿伴凫鹭。（《水宿遣兴，奉呈群公》，大历三年，768）

入邑豺狼斗，伤弓鸟雀饥。(《移居公安，敬赠卫大朗钧》，大历三年，768)

狐狸何足道，豺狼正纵横。(《久客》，大历三年，768)

舟中无日不尘沙，岸上空村尽豺虎。(《发刘郎浦》，大历三年，768)

看来杜甫对于险境，对于野兽这些东西有着特别的敏感。我相信有的时候是他见到了这些东西，有的时候可能是心里见到了。这让我联想到但丁《神曲》的开篇："在人生的中途，我迷失于一片幽暗的森林。"之后但丁写到，他遇到豹子、狮子和母狼。这里但丁当然有其象征含义。而杜甫在他写到野兽的时候，难道仅仅是描写吗？我斗胆猜测一下，杜甫在唐代就已经摸索到了13世纪末14世纪初的但丁，以及19世纪中后期的法国才有的象征主义的写法。杜甫不光是写动物。他有一首诗叫做《佳人》(乾元二年，759)，山谷里遇到一个被抛弃的妇女，我觉得那完全是象征主义的写法。他还有一首诗叫《瘦马行》(乾元元年，758)，写的是他看见一匹瘦马。虽然写的是马，但实际上写的是他自己和那个时代。如果拿这首诗与俄国当代诗人布罗茨基的《黑马》做一个比较，一定很有意思。类似的诗还有一首《义鹘行》(乾元元年，758)一首《呀鹘行》(大历三年，768)，后者写一只丑鸟("病鹘孤飞俗眼丑")，一般少被提及。还有一首《客从》(大历四年，769)，寓言的写法，很奇怪，不是杜甫的一般风格：

客从南溟来，遗我泉客珠。

珠中有隐字，欲辨不成书。

缄之箧笥久，以俟公家须。

开视化为血，哀今征敛无！

像这类作品过去一直被当作现实主义诗歌。我建议把它们的文学意义再放大些。

五、杜甫的时空感

在《唐诗的读法》里我特别强调回到唐诗的现场，切身感受唐代诗人的写作观念。杜甫的诗歌处理的是他的此时此刻和此地。但他所有的此时此刻，又跟百年之前或者百年之后勾连在一起，他喜欢以“百年”作为时间跨度(“百年多病独登台”)。而他的此地此景，又常跟千里之外、万里之外勾连在一起。所以说，杜甫的时空感是非常复杂的。

我在《唐诗的读法》中提到。他的诗歌中包含了三种时间。一种是自然时间，一种是个人时间，一种是历史时间。此时此刻的有血有肉的个人时间，与四季轮回的自然时间，每个诗人都有。但杜甫的历史时间感(其空间感也一样)，在其他诗人身上是很少见的。我们发现杜甫经常会使用到一个字，“万”。比如“万里悲秋常作客”。这个字(词)在西方语言里没有，西方语言1万就是ten thousand(10千)。即使是一个数词，也能说明中西思维方式的不同。我们看问题的单位是万，人家看问题的单位可能是千。这是个有趣的现象。

杜甫的时空感，是以苍茫的“万”字为基本单位的：

我生何为在穷谷，中夜起坐万感集。(《乾元中寓居同谷县作歌七首》)

窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。(《绝句四首·其三》)

楚天不断四时雨，巫峡常吹万里风。(《暮春》)

尤工远势古莫比，咫尺应须论万里。(《戏题王宰画山水图歌》)

万里悲秋常作客，百年多病独登台。(《登高》)

万里鱼龙伏，三更鸟兽呼。(《北风》)

万里衡阳雁，今年又北归。(《归雁二首·其一》)

乾坤万里内，莫见容身畔。(《逃难》)

九秋惊雁序，万里狎鱼翁。(《天池》)

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。(《江畔独步寻花七绝句·其六》)

著处繁华矜是日，长沙千人万人出。(《清明》)

兵戈不见老莱衣，叹息人间万事非。(《送韩十四江东省觐》)

百年从万事，故国耿难忘。(《遣闷》)

万事干戈里，空悲清夜徂。(《倦夜》)

新松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿。(《将赴成都草堂，途中有作，先寄严郑公五首·选一》)

花近高楼伤客心，万方多难此登临。(《登楼》)

群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。(《咏怀古迹五首·其三》)

万姓悲赤子，两宫弃紫微。(《咏怀二首·其一》)

万姓疮痍合，群凶嗜欲肥。(《送卢十四弟侍御护韦尚书灵榇归上都二十四韵》)

万古一骸骨，邻家递歌哭。(《写怀二首·其一》)

江涛万古峡，肺气久衰翁。(《秋峡》)

谁怜一片影？相失万重云。(《孤雁》)

三年笛里关山月，万国兵前草木风。(《洗兵行》)

十年戎马暗万国，异域宾客老孤城。(《愁》)

百年同弃物，万国尽穷途。(《舟出江陵南浦，奉寄郑少尹审》)

提封汉天子，万国尚同心。(《提封》)

万国城头吹画角，此曲哀怨何时终？(《岁晏行》)

天下郡国向万城，无有一城无甲兵。(《蚕谷行》)

万象皆春气，孤槎自客星。(《宿白沙驿》)

这是我从杜甫的诗里找出来的一些跟“万”字有关的诗句。还有很多，甚至太多了。这样的大尺度时空与李白的“白发三千丈”、“飞流直下三千尺”、“天台四万八千丈”算是旗鼓相当了。这样大规模地使用“万”字，在现代汉语的写作中恐怕是不行的。但我们于此可以感觉到杜甫的时空感。又是此时、此刻、此地，又是极其广阔，无边无际。这也就是有限和无限的交融，是其此时此地和古往今来、天下万国之间的关系。所以，只强调杜甫的此时此地、他的现实感，还不足以讨论杜甫，必须是把这两个因素结合在一起。杜甫为什么是集大成者？为什么高于别的诗人？就是因为他的诗里充满了辩证法，阴和阳的辩证法、古往和今来的辩证法、此地和万里之外的辩证法，还有言志和载道的辩证法。等等。

讨论杜甫的平仄，讨论杜甫的用韵，讨论杜甫的语词、用典、对仗、拗体、雄浑、巧妙、省俭、铺排，那只是欣赏型的阅读。这种阅读当然是必要的，但我不满足于这样来读古诗。我希望我们读诗的时候，能回到那个时代，能起一身鸡皮疙瘩。这时候，我们就不是在“欣赏”杜甫这样一位伟大的诗人，而是在“体验”一位伟大的诗人。

六、杜甫的趣味

杜甫作为一位伟大的诗人，他的艺术趣味究竟如何？这从他跟视觉艺术的关系就能感受出来。我在书里用了一个拓片作为插图，是《严公九日南山诗》。有人说这是杜甫唯一存世字迹，在四川的一个石窟里发现的，上面写着“乾元二年杜甫书”。但究竟这是不是杜甫的文字书写我不敢打包票。启功先生判断这是宋人的仿造。如果是宋人的仿造，那仿造者有所本吗？那个碑的形制——中间有一个窟窿——应该是古制。类似的形制在汉代较常见，例如东汉《袁安碑》。《严公九日南山诗》的字形偏瘦，我猜应该接近于杜甫的书写风格。杜甫曾经称赞过薛稷的书

法，而薛稷《信行禅师碑》是偏瘦的初唐书风。杜甫也喜欢褚遂良的书法："褚公书绝伦"（《发潭州》，大历四年，769）。再看为杜甫所赞慕的李邕的书法，也是偏瘦。见其《云麾将军碑》。杜甫在大历元年（766）年为其外甥李潮作《李潮八分小篆歌》曰："峄山之碑野火焚，枣木传刻肥失真。苦县光和（东汉光和年间立于苦县的老子碑碑文书法）尚骨立，书贵瘦硬方通神。"——有趣的问题来了：他喜欢颜真卿的字吗？颜真卿审讯过杜甫，在杜甫因疏救房琯而得罪了肃宗皇帝以后。

杜甫的艺术趣味看来偏瘦。玄宗开元二十九年（741），正值30岁的杜甫写有一首诗叫《房兵曹胡马》，"胡马大宛名，锋棱瘦骨成。"杜甫从年轻时代就对瘦马感兴趣。他后来写《瘦马行》，看来"诗"出有因，他对瘦马很有感觉。

杜甫在寓居成都时曾经给三国高贵乡公曹髦的后代，也就是曹操的后代、画家曹霸写过一首中国美术史绕不过去的诗《丹青引赠曹将军霸》。诗中说："弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相。幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。"韩幹是唐代画马高手，早年从曹霸学过画。他的画迹或者画迹摹本现在还能看到。从现藏于纽约大都会博物馆的《韩幹照夜白》和现藏于台北故宫博物院的《韩幹牧马图》看，韩幹的马画得的确肥壮，马屁股浑圆。这是杜甫不喜欢的。他认为这样的马没画出骨头，也就失去了"气"。再联想到杜甫说"五陵衣马自轻肥"（《秋兴八首》）的"肥马"，我们对杜甫的好恶、价值判断、审美趣味就很清楚了。

七、结语

现在，我们慢慢建立起杜甫的形象了。从他"天地一沙鸥"的精神状态，到他衰朽的外貌，从他目睹生灵涂炭的现实感，到他有限与无限相结合的时空观，以及他偏瘦的美学趣味，我们大概就知道了杜甫这个没能活到60岁的"老头"长什么样子了：这是一个看上去悲苦的形象。

当然，杜甫也有他稍微高兴的时候。他也写过有意思的诗，像《缚鸡行》、《驱竖子摘苍耳》，都写得比较烂漫。

我前面提到过的雷克思洛斯，翻译过中国很多古诗，也翻译过李清照的诗。他对杜甫有一个看法我觉得特别好，我用它来结束今天跟大家的谈话。雷克思洛斯认为杜甫所关心的，是人跟人之间的爱，人跟人之间的宽容和同情，他说："我的诗歌毫无疑问的主要受到杜甫的影响。我认为他是有史以来在史诗和戏剧以外的领域里最伟大的诗人，在某些方面他甚至超过了莎士比亚和荷马，至少他更加自然和亲切。"非常崇高的评价，这样崇高的诗人值得我们想尽一切办法向他靠近。在靠近的努力当中，当代通行的很多关于杜甫的陈词滥调就被打碎了。

（本文系根据2018年6月2日在北京十月文学院所做讲座的内容扩写）

2018.06.06 - 2018.07.17

古诗的合辙脱相与散文化现象，兼论诗歌的音乐性问题

一

虽然有些诗人和批评家喜欢引用古人诗见来批评乃至否定现代汉语诗歌的写作实践，但其实古诗写作和现代汉语诗歌写作是两个系统中的工作，尽管后者不可能割断与前者的血缘联系。古诗以古汉语为上下文，现代诗以现代汉语为上下文；古汉语以字为基本语义单位，现代汉语以词为基本语义单位；古诗理论源自孔门诗教，现代汉语诗源自“打倒孔家店”；古诗写作是古汉语内部的事，现代汉语诗以全球现代诗为大背景。一般说来，在当代，古体诗写得好的人现代诗一定写不好，同样，现代诗写得好的人古体诗也不一定写得好——这要看他有几个灵魂。现代以来，不少诗人出于文化焦虑试图沟通今古；为了学习，也为了在某种意义上自我辩护，一些人将古诗翻译成现代汉语，但几乎没见过一本成功的古今翻译之作（郭沫若的《诗经》翻译尚可），在古今诗歌中间隔着语言因素、写作观念因素、文学与政治的意识形态因素、现代性问题、传播方式问题、受众的大众化问题、创作者的艺术趣味与文化视野问题等等。在当代诗人中，也曾见有个别诗人“翻译”古代诗歌，“翻译”得还不赖，但严格说来那已经不是“翻译”了，而是对古诗的再创作。

不过，尽管古诗写作与现代诗写作是两个系统中的工作，但写作的大原则、大精神还是相通的。也就是在这个意义上，将古诗写作从封闭的知识中复活，依然是可能的。而一旦复活了古诗写作（而不是作为知识的古诗），我们也就能看到其中的一些问题，这些问题或许可以给实践现代汉语诗歌写作的我们带来启发，带来可能性。我本人写过几首

古体诗。自感如果不是生在当代，而是生在士子们人人能写古体、近体诗的时代，我照样能够交到几个真正的诗人朋友。古人并非高不可攀，并非不可反驳，并非不可调侃，因为他们相互之间就是这么干的。凭着实践经验，我可以负责任地说，古诗写作有其套路，一旦掌握了这些套路，你就会发现，古诗比现代诗好写。只写古体诗的朋友们可能不同意我这个看法，但他们或许可以试着写点新诗——不是古诗直接翻译成的新诗，不是徐志摩、郭沫若新诗发轫时代的新诗，不是贺敬之意义上的意识形态化的古典加民歌的新诗，更不是汪国真式的鸡汤新诗，而是充分现代的，以世界现代乃至当代诗歌为背景的现代汉语诗歌。如果他们对世界范围的现代、当代诗歌写作没有认识，没有知识，那对不起，他们就得学习了，一如他们学习中国古典诗歌。

不过，对我个人来说，既然要写古体诗，我就得力图写成古人的古体诗，而不是几乎一眼就能认出的今人古体诗。今人古体——撇开过于初级的老干体不说——一般了无士气，韵致不对，拙于用典（因为今人不是以古人的方式读古书），陈词滥调、诗词混作（常见有人把古体诗写成诗化的词）。这些都是最大的问题，属于精神层面。至于押韵、平仄、对仗的技术活，虽然被好事者反复强调，但毕竟是技术层面的东西，没什么高深的。道与器我还分得清。今人的古诗很少能够唬得住我。常见一些古诗专家和半瓶子醋们宣讲了无历史感、脱离了古文上下文的诗歌之器——也就是技术活，而一旦让他们拿出自己的古体诗创作，尴尬就来了：他们一般都写得很烂。这说明他们是专家，不是真正的创作者，古诗知识存在在他们的脑子里，但没有化入他们的血液。我当然认为杜甫是伟大的诗人，但如果杜甫写得好仅仅是因为他技术活干得好，那杜甫就是词人中的周邦彦——虽然也不错，但没那么伟大。我在《唐诗的读法》中提到，杜甫成就伟大与孟子做大在同时，但似乎没人注意到我的这个说法，而这个说法背后其实还有更多的意思。

我们毕竟生活在说现代汉语的今天，生活在五四运动所造成的文化

逻辑中，生活在社会主义制度的条件下，生活在互联网时代。除非真正有能力穿越到古代的某一个时段，某一个文化现场，我们与古人之间毕竟隔着太多东西。即使我们人能穿越，我们的语言能否自动穿越，不需要学习，而是自动会发唐朝、宋朝的洛阳读书音，我看悬。这得是多大的脑洞啊我一旦穿越回唐朝，就能够自动遵循《切韵》《唐韵》来写诗（音韵学可是大学问）！所以，在这个纯技术的层面上说，今人写古体也确有绕不过去的难题。这是时代因素造成的，不是咱们力有不逮，天生就比古人差。这虽然不是本质性难题，却也的确是个问题。你让古人写个现代诗看看，他们也会遇到难题；你把古诗翻译成现代汉语看看，不少古人的所谓诗歌在脱掉平仄、韵脚外壳以后也就是徐志摩的水平。倒过来也一样：一个语言时代绝不是另一个语言时代。所以在纯技术层面上说，我们很难写出古人镣铐中的自由——我前面并不是在这个意义上说的古诗好写、现代诗难写。

二

但现在我要说一下今人写古体诗在技术层面上的困难之处，并由此进入一般意义上的关于诗歌音乐性的讨论。我得举个例子，就是下面这首七律《登巫山最高峰》。对不起，这是我自己写的：

冲身破雾最高台，神女襄王安在哉！
江入夔门山鬼看，云迷巫岭宋玉哀。
断崖猿虎歌逊遁，飞火林泉影徘徊。
蜀楚魂才应不远，飘天灵雨岂无猜。

2018.7.31 自奉节至宜昌船上

这首诗写在我参与中央电视台纪录片频道（9频道）《跟着唐诗去旅

行》的拍摄过程当中。当时的情境、当时的阅读，当时我的精神状态，都要求我以古体诗的形式有所表达。我自信这首诗搁在《全唐诗》里也不算最差。曾见明代有位署名“太瘦生”的画家在其画作上题诗云：“自从学得双钩写，世上丹青不值钱。”——你会了，别人的独门绝技也就没那么神乎了。所以凭着实践经验，我用平视的眼光再打量一下古体诗，体味一下古人的创作状态，说点感想，应该也不成问题。《登巫山最高峰》颔联中的“山鬼”与“宋玉”不和平仄，“玉”如果能够改成平声会更漂亮些，这我知道，但我舍不得丢掉“宋玉”，本着词不害意的原则，就这样吧。我想古人也会这样干。写这首诗最让我头疼的地方是韵。我既不能说保留了古音的闽南话，也不能说保留了古音的吴方言，也不会河南、山西、陕西的方言，我只会说源自河北省承德市滦平县的普通话。要写古人的古体诗就必须押古韵，但当时在旅行在工作，我也没心思上网查古韵表，所以本来的颈联和尾联我写作：“断崖猿虎无声迹，秀木雷尘过影宅。蜀楚魂才应不远，飘天灵雨下吾怀。”但回到家一查，“宅”字属《平水韵》入声“十一陌”，“怀”属上平“九佳”，而前面首联、颔联押的韵是上平“十灰”。我一个用普通话天生会押韵的人，居然写了首在古人看来不押韵的诗，这太可笑了！所以必须修改。可一旦改韵字，原来的语句就得统统改变，原来的对仗也作废了。我本来对“秀木雷尘过影宅”挺得意，但只好放弃。

我也写有坚持使用新韵的古体诗，因为我诗中使用到现代词汇，例如口罩、酒精、警察。如果连这样的古体诗也要押古韵，那就太过分了。而既然古韵、新韵都可以押，那押韵这事其实也就没有那么绝对了。古人倒是押韵，但“过影宅”的“宅”这个字，按照《平水韵》的规定，与客、石、迹、划、剧、液等属于同一个韵部。古人也没想到将来有一天开始流行普通话，而他们的诗歌韵脚就作废了。他们留下了一些在今人看来根本不押韵的诗，而我们对这些拗口的诗作还得大加称赞。我是个当代人。我不能自己写古体诗而假装以为宅、客、石、迹、划、剧、

液在今天还是押韵的。怎么办呢？如果要押古韵，我只好挑同一韵部中到今天还押韵的字完成一首古体诗，例如，用“陌”韵部中的昔、惜、役、益、屐、璧、癖来写，而这样一来，我写作的自由度较之古人则大大下降。

古代佛经翻译中有一些不押韵的诗偈，这是模仿的古印度梵文诗歌不押韵的情况，但六朝和唐代汉译文的语言效果并不好。陈寅恪谓之“平仄不调，音韵不叶，生吞活剥，似诗非诗，似文非文，读之作呕”。不过它们也勾引着我做无韵古体诗的尝试。我还写有一首名为《奈良拜谒唐招提寺》的诗，仿的就是佛家诗偈，不押韵，但自觉诗味还在：

雨落平城墟，路向招提寺。
钜迹天下古，三百又千年。
怀远到门头，皇匾悬淡素。
一入招提寺，便是天宝人。
繁华与战伐，隔云隔海无。
隔云思净土，隔海忆扬州。
冷暖证枯荣，乾坤有是境。
唐佛唐殿中，律戒安世永。
渡海盲师犹在：坐像经堂墓塚。

2019.1.7

我的这一尝试似乎告诉我韵脚也并非诗歌的必要因素。古体诗尚且如此，现代汉语诗歌更不必说。

不过，一般说来，尽管面临诸多别扭，许多古诗爱好者们终究还是继承了古人押韵、讲平仄、对仗的观念，并且以为这是诗歌音乐性的保证，并且根本无视古汉语与现代汉语的差别，无视世界诗歌观念的多样性，而甘作冬烘。

三

前面我是犯了批评之忌：一般说来在批评文章中我们忌讳以自己的创作说事。但因为要具体说说今天的古体诗写作与现代汉语诗歌写作之间的错位，又不好拿别人做例子，一时又根本找不到合适的别人的例子，所以我也就只能这么干了。抱歉。下面说说古人带给我的困惑，不是押韵问题，而是与平仄相关的问题：

陆游《纵笔》其二句："安得铁衣三万骑，为君王取旧山河。"读到这里时我略微愣了一下——如果我们把诗句的节奏单元称作"顿"的话，那么这前半句的节奏是：安得/铁衣/三万骑，三个顿，按每顿的字数来说是2、2、3，或者四个顿：2、2、2、1这是常见的七言顿式；可后半句的节奏是：为/君王/取/旧山河，四个顿，1、2、1、3(肯定会有人跟我抬杠，说这是两个顿：为君王取/旧山河。随他去)。当然我若非要跟着前半句的节奏把后半句读成：为君/王取/旧山河，也成。但这样读显然有些勉强——唱歌或者唱戏还可以，素读不行。

我不知道以前是否有人讨论过古典诗歌中的这种节奏现象。我自己姑且称之为"合辙脱相"。合辙不必说，为君王取旧山河，(平)平(仄)仄仄平平，但这句诗显然不是一般七言句常见的2、2、3顿式或者2、2、1、2顿式或者2、2、2、1顿式。这也就是说，陆游在表面的平仄模式下给出了个"脱相"的句子。如此情况在陆游诗集里并非孤例，再如其《秋日郊居》其七："授罢村书闭门睡，终年不著面看人。"后半句的节奏顿式是2、3、2，挺怪，挺别扭。又如其五言诗《书叹》："齐民困衣食，如疲马思秣。"后半句的顿式为1、2、2。基本上已经到了想怎么来就怎么来的地步。

如果说古人在平仄之下并不关心顿式，合适吗？古人大概也没有"顿式"的概念。合辙脱相的情况不仅发生在陆游身上。如果我没记错的话，杜甫偶尔也这样干。白居易偶尔也这样干。如白居易《编集拙诗

成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》中句子："莫怪气粗言语大，新排十五卷诗成。"后半句的顿式为2、4、1。今人写古体，几乎不敢合辙脱相，因为平仄是古人的财产，咱们只是承用一下，也就是说咱们没有古人作为平仄主人的自由度，咱们是平仄的仆人、追随者。

一个普通的律诗七言句，按平仄格律，其基本格式不外乎：平平仄仄平平仄、仄仄平平仄仄平、仄仄平平平仄仄、平平仄仄仄平平。——这套东西被有些人讲得天花乱坠，使生手望而却步，但了解了它的规律以后，其实不难：平仄是相生相成的，前边有了什么样的平仄，后面的平仄格式会自动生成，只要记住忌孤平，懂粘对，识拗救，一三五不论二四六分明、避免重复用字，就可以了，没什么大不了的。一旦掌握，这些东西就成了随身的武艺，一出手就知有没有。汽车老司机们的经验是：一旦熟悉了开车的那一套把式，它们就长在身上了，拐弯打蹦灯踩刹车，几乎成了本能动作，不需要过脑子。骑自行车也是同样的道理。

不过，对古人来说，在上列基本平仄格式之下，究竟隐藏着多少真实自然的、不是强凑平仄的节奏顿式？平仄（还有韵脚）是持守古诗立场批判现代诗无音乐性、无形式感的人们手中的不二武器。这些人总好像天然站在真理一边。但古诗的合辙脱相问题又似乎很少被人讨论。《文心雕龙·乐府》："故知诗为乐心，声为乐体：乐体在声……乐心在诗，君子宜正其文。"这里"乐"说的是外在的音乐。可见诗的音乐性是被歌唱和乐器逼出来的。但这是就古诗而言。刘勰的时代，平仄格式尚未诞生，那么也就是说，没有平仄，大家依然可以讨论音乐问题，只不过这个外在的音乐问题最终与诗歌语言本身的音乐性问题被搞混在了一起。在古诗合辙脱相这个问题上，我们看到了古诗给定形式中的一些捉襟见肘的地方。为了表达，古人可以穿上个平仄的外衣，在语言肌理上自我打乱。古诗中的合辙脱相现象说明，平仄这一语言的外在规约并不能完全保证诗语肌理的完美。平仄合于肌理，自然好，平仄与肌理不合，则必见陋相。而今人们对古诗中的"乱来"只能睁一只眼闭一只眼。

在沈约首倡“四声八病”，欲使五色相宣，八音协畅以前，古诗歌并无那么多音律讲究，只有三言、四言、五言、六言、七言的句子模式。也就是说，在七言之内，几言都可以成诗；如果算上楚辞的书写模式，诗句可以更长。但也不能太长，这是由古汉语的短句子品质决定的。这一点我在《汉语作为有邻语言》一文中已经谈到过。入唐以后，诗歌的近体形式渐渐成熟，平仄规则大致确定下来。它一方面增强了诗歌的艺术性，另一方面也成为诗人们逞能的游戏领域。有规则，游戏就能有更多的人参与，这与打牌玩麻将是一个道理；有规则，诗歌也就更容易传播，这与打牌玩麻将也是一个道理。但是不能说没有平仄模式可守的阮籍、嵇康、谢灵运、鲍照、陶渊明的诗不是诗，不能说《古诗十九首》不是诗，不能说曹氏父子的作品不是诗，不能说屈原、宋玉、景差、淮南小山的作品不是诗。因此可以推知，格律对于诗歌而言也不是最重要的东西。没有平仄格律，并不意味着音乐性就不存在了。这是其一。其二是，古典诗歌中的近体诗的外在格式可以反复使用，它就是个套子，而现代汉语诗歌每一首诗的写作，严格说来，都是一次性的工作，不存在什么现成的诗歌形式规定，这在全世界都是如此。试图为诗歌建立固定格律的时代已经一去不复返了。诗歌的音乐性只能是诗歌语言内在的音乐性。构成语言音乐性的，一般说来，一者韵脚，二者节奏，三者旋律(三者的构成方式有很多，后面还会讨论到)；或者可以再加上音色和调性。

有人会说，现代汉语不同于世界上任何语言，有其独特性，所以必须为它单独建立一套音乐模式。我同意现代汉语有其特殊性，但要为它建立中国古诗那样的格律绝无可能。这是词的时代，不是字的时代。当然词的时代也不必然或只能是散文的时代。诗歌还是会凭着其不同以往的写作观念、新的感知和表达事物的方式、新的音乐性，跳起舞来。

四

说到散文了。散文并不是诗人的敌人。古诗中有些作品其实就是套着格律外壳的散文。如白居易《郊陶潜体诗十六首》其一："不动者厚地，不息者高天。无穷者日月，长在者山川。"韵也有，五言成句，顿式为3、2，因是古体，倒无所谓平仄。但在今人看来这可能是伟大的漂亮的废话。但古人占了便宜，他们跑在了我们前头，他们先把这样的废话像真理一样讲出来，搞得我们连再讲一次废话的权利都被剥夺了，除非我们腆着脸，硬把废话讲下去。如果拆掉白居易此诗的外在形式，这就是不甚高明的散文。又如白居易《寄唐生》："贾谊哭时事，阮籍哭路岐。唐生今亦哭，异代同其悲。唐生者何人？五十寒且饥。不悲口无食，不悲身无衣。所悲忠与义，悲甚则哭之。"不得不说，若放在现代汉语语境中，这什么玩意儿呀！但在作诗依托形式外壳的时代，它可以横行。据此我们是否可以检测出，诗与散文的区别只在语言外壳？毕竟朱光潜在《诗论》中说"诗是具有音律的纯文学。"但这样给诗歌下定义也太简单了——音律先不说，《诗经·国风》其实是春秋以前的通俗文学，是歌词，后来的乐府也是通俗文学，也是歌词。这是不写诗的人给诗歌下的高雅的定义。虽然我尊重纯粹的批评家、理论家，对他们的真知灼见敞开了接受，但朱光潜的说法距我理解的诗歌还有一段距离。当代诗人们都熟悉二十世纪初法国诗人保罗·瓦雷里的名言："诗歌是舞蹈，而散文是走路。"如果这样看，那么白居易是把写诗当成了走路。不仅如此，他一边走路还一边宣讲老套的道德废话，如《天可度》："天可度，地可量，唯有人心不可防。但见丹诚赤如血，谁知伪言巧似簧。劝君掩鼻君莫掩，使君夫妇为参商。劝君掇蜂君莫掇，使君父子成豺狼。海底鱼兮天上鸟，高可射兮深可钓。唯有人心相对时，咫尺之间不能料。"这诗读起来简直像莲花落、数来宝，是用莲花落、数来宝的机械节奏说出的散文，而且内容陈腐。

伟大的白居易并不是一个人孤独地这么走路，他的好朋友元稹也这么走。元稹《四皓庙》：“茅焦脱衣谏，先生无一言。赵高杀二世，先生如不闻。刘项取天下，先生游白云。海内八年战，先生全一身。”老实说这段话说得倒挺有趣，表达了高见，但这也是穿着诗歌外衣的散文。若此，我们面临两种选择：同样的意思我们要么直接把它写成散文，要么承认元白这样的散文其实是诗。元稹《董逃行》：“城门四走公卿士，走劝刘虞作天子。刘虞不敢作天子，曹瞒篡乱从此始。”中唐以后，诗风较之初、盛唐变化很大，所谓“制从长庆辞高古，诗到元和体变新”。中唐诗人们，不管是韩愈一路，还是白居易、元稹一路，都开始写长诗，而且叙事因素大大加强，议理因素也加入进来。都说韩愈以文为诗，其实白居易、元稹在以文为诗上一点不输韩愈。只不过元稹《董逃行》这等叙事真的好笨呐！不过，发出这样感慨的同时，我也不得不再补充一句：元稹太敢干了！作诗太无耻了！太自由了！想怎么来怎么来！他和白居易似乎都在鼓励我：就把诗写成散文又怎么样！这么翻过来一想，我不由得称赞他们：干得好！

我估计读者读到这里要蒙了：你究竟是认同元白的散文化诗歌书写还是不认同？我的回答会让他们更加蒙圈：既认同也不认同，要看具体情况。但元白在写诗上肯定比依葫芦画瓢而缺少创造力的今人更自由。诗歌是长在他们身上的，他们怎么干都有理。另外需要提到的一点是：我们学习古人，如果仅从他们的成功处着手，我们便只好永远给他们抬轿子，但若也能从他们的失败处进入他们的创作状态，则我们有可能发现一个、十个、百个广阔天地。但这样做需要我们能够真正亲近他们，成为他们的座上朋友，而不仅仅是从门缝从窗户纸的孔洞里偷瞄他们一眼。

五

一九三〇年代、四〇年代、八〇年代总有些现代诗写得不怎么样

的、富于责任感的诗人或者诗人兼理论家们跳出来要为现代汉语诗歌套上格律的脚镣。他们始终没能干成这件事，却始终在嚷嚷。他们中有些人是大学教授，在课堂上、文章里不断重复自己这一套，弄得他们的同样缺少诗歌才华又读了些现代汉语诗歌、甚至写了些现代汉语诗歌的学生们，也就信了这一套，然后大众也就信了这一套。大致说来，闻一多“戴脚镣跳舞”的说法没有错：深入文学书写这一行的人都知道，即使没有平仄、押韵的脚镣，大家也套着别的脚镣，而且可能还不止一副脚镣，否则没有人会在初稿上改来改去。但若把“戴着脚镣”仅仅理解成将诗写成五、七言那样的豆腐块（其实古诗并不分行，分行是西来的做法），或者追随西方语言的抑扬格、扬抑格、抑抑扬格、扬扬抑格（抑扬就是轻重音，一个格就是一个音步），那就是对诗歌写作规律的无知和对其可能性的却步。倡导给现代汉语诗歌创造格律的平庸的好心人们，肯定一方面是受到中国古典诗歌格律的压力，另一方面又受到西方十九世纪（以及十九世纪以前）诗歌格律的压力，并且期望现代诗也能像古代诗那样朗朗上口，并且被记诵，才着急上火的。其实能够被记诵的东西不一定需要合辙押韵，例如“一慢二看三通过”，平仄仄仄平平仄，例如“饭前要洗手”，仄平仄仄仄，——开个玩笑。由于现代汉语已经不是以字为基本语义单位，平庸好心人们无法套用古人的平仄格式，于是改向西方诗歌格律取经，但是二十世纪以来，西方大多数诗人们其实已经放弃了其旧有的诗歌格律，当然这并不等于他们放弃了诗歌的音乐性，他们将语言的音乐性内化了。

2016年《辽宁日报》曾经搞过一系列关于新诗百年成就与问题的讨论。其中也讨论到诗歌的“格律”问题。我当时说格律问题是个假问题。这立即惹恼了一些与当下诗歌写作实践没有生死关系的新诗理论家与古典文学学者。后来我不得不对他们做出进一步的回应。我当时的回应如下（由于个别字句我在本文前面中已经提到，故删除）：

所谓诗歌的音乐性又可区分为语言的节奏样式(古典格律、呼吸节奏、心跳节奏等)、押韵(包含韵式、足韵、半韵、头韵、尾韵、行中韵、有意的坏韵等)、语流(包括语句的长、短、快、慢以及语句之间的语流对比和根据情况布置下的滞涩因素等)。我只是反对那些非要拿西方拼音文字所具备的现成的音步概念套用在现代汉语诗歌写作上的人。

在讨论现代汉语诗歌音乐性时必须注意几点:

1. 汉语不是拼音文字,它的音乐性无须仰赖西方诗歌语言的音步音尺(在西方诗歌格律方面我可能比大多数当代中国诗人和诗歌批评家们知道的更多些),否则我们就可以要求西方诗歌使用四声。
2. 押韵可以,看出于什么目的,但押韵在今天并不是非做不可的事。顺便提一句,不做论据:日语诗歌根本就不能押韵;古印度梵文诗歌也不押韵;英国弥尔顿说"押韵是野蛮人的爱好"。这也就是说,押韵,从世界范围来看,并不是诗歌写作的必要条件。当然,中国古诗押韵。但现代汉语诗歌已经不是古汉语诗歌了。非洲和拉丁美洲口头文学传统下的诗歌、俄罗斯诗歌都很在乎押韵。我的观点是:现代汉语诗歌韵可押可不押,全看需要。我自己写过押韵的诗歌。
3. 古汉语……现代汉语……,两者的语言节奏不同。所以拿古诗的诗歌意识形态套现代汉语诗歌必然焦点模糊。顺便说一句,我本人也热爱中国古典诗歌,并且对古诗的写法并非完全无知。
4. 尽管现代汉语以词作为基本语义单位,但古诗的平仄格式依然可以借鉴。
5. 诗歌并不都是为朗诵而写的,而朗诵也不止富有仪式感的、与公共性贴在一起的意识形态化的、舞台话剧美声腔这当代

中国独有的一种朗诵。所谓诗歌的音乐性，不单是为了满足这种讨厌的朗诵腔（最好避开），诗歌也可以默读，也可以一个人读给另一个人听，也可以自己读给自己听，也可以发疯着读，也可以呕吐着读。

6. 再强调一句：我在乎诗歌的音乐性，但音乐性不等于格律。

7. 许多具备所谓音乐性的诗歌依然是烂诗。

六

对发表在《辽宁日报》上的这个“回应”我可以再做一点补充：我当时没有提到语言的旋律问题。这也涉及我们对诗歌形式的理解。诗歌的旋律既可以发生在一首诗中，也可以发生在一个诗句里。一首诗中的旋律问题《诗经》就已经解决了（通过语句的整饬、溢出、重复、排比、变奏等手段），而一句诗中的旋律问题似乎还较少被人讨论。五四运动新月派写豆腐块诗歌的那帮人可能没想到，一首现代诗并不一定非要两行以上（两行以上才有字数、音顿排齐不排齐的问题）。其实一行诗也可以构成一首诗，或者一个诗节。这又涉及另外一个问题：一行诗的音乐性如何构成？如果是短句子，抑扬顿挫或者绵绵细语就可以了，但如果是长句子，就得考虑它高低起伏的旋律感。那么这又涉及，一个现代汉语句子究竟可以长到什么程度的问题。西方拼音文字句子可以写得很长，但古汉语是短句子属性，四六骈语、五七言句，都好；加上个“君不见”，诗歌单句可以长到十言。曲词的单句可以长到九言、十二三言，但也不能更长了。但古诗中偶尔也会出现长句子，如苏轼《欧阳少师令赋所蓄石屏》诗中有句曰：“独画峨眉山西雪岭上万岁不老之孤松。”十六言。我们知道古代的歌行体诗歌允许长短句错落，但我们也很少见到这么长的诗句。苏轼这首诗大体是七言成句，忽然冒出一个十六言句，令人啧奇——苏轼这就是在逞能，逞得可爱，不合常情，怪不得欧

阳修会喜欢他。苏轼此句令一般的平仄格式彻底失效，使一般的顿式也彻底失效了——它的顿式成了：独画/峨眉山西雪岭上/万岁不老/之孤松。但其旋律是有的："独画"昂起，或者"峨眉山"昂起，随读者自定，但后面"万岁"再昂起，却如语言奇迹。真好！这就是旋律。

我本人有时也写长句子，但这里我就不再引用我自己的诗句了。我要引的是一句我的译文。《重新注册》中收有我翻译的塞内加尔诗人、前总统雷奥波德·赛达-桑戈尔的两首诗。其中《给卡拉姆琴的歌》末句我翻译为：

那时你将在霞光里思念我如火的歌喉赞美你漆黑的美丽。

但凡对语言有感觉的人都会意识到这句译诗的波浪起伏的旋律感。在当代中国诗歌中有些应该出现旋律的诗句缺少旋律，那只能说是作者没写好。当然我这里所说的旋律不是固定的东西，旋律需要跟句意走在一起，节奏也一样。

2021.01.30

第二辑

米沃什的另一个欧洲

请理解，一个人必须独自在人间创造
一个新的天堂与地狱，是多么难哪。
——米沃什《阿德里安·齐林斯基之歌》

一

据波兰诗人皮奥托·索莫尔（Piotr Sommer）说，许多居住在波兰的波兰诗人认为1980年获得诺贝尔文学奖的美籍波兰诗人切斯瓦夫·米沃什算不得波兰诗人，他更是一位西方诗人，或美国诗人。这种评价很容易让人联想到一些德国人对君特·格拉斯的看法，认为格拉斯的德语不能代表德语的最高水平，也让人回忆起高行健获奖时一些中国人和外国人的反应，认为中国国内不乏更出色的作家。但是，对米沃什的赞誉，至少在中国和北美，如今似乎越来越一致（正像在对其它一些问题的看法上一样）。1978年米沃什在美国获得由《今日世界文学》杂志颁发的诺斯达特国际文学奖（Neustadt International Prize for Literature,一般认为该奖是小诺贝尔奖）时，约瑟夫·布罗茨基称赞米沃什是“我们时代最伟大的诗人之一，或许是最伟大的”[1]（米沃什反过来也是布罗茨基的崇拜者）。伟大不伟大，有时是一句空话，但布罗茨基做此赞美，乃是基于他对米沃什的认识、他对二十世纪诗歌的认识、他对“伟大”一词的理

1 *World Literature Today*, University of Oklahoma, vol.52, number 3, summer, 1978, p.364.

解，和他的历史意识。当然这其中也有他对米沃什的友谊。美国小说家约翰·厄普代克与米沃什的关系赶不上布罗茨基与米沃什密切，2001年12月他在为《纽约时报书评》写的一篇文章中称米沃什是“一位就在我们身边但令我们琢磨不透的巨人”，这或许能够代表一部分美国作家和诗人对米沃什的看法。米沃什在美国的成功确定无疑，但无论是波兰人还是其他地方的人若据此认为他就变成了美国诗人，恐怕不妥。他本人当然不会同意，至少他一生都在使用波兰语写作。

在《米沃什辞典》这部回忆录中，他承认他是西方文化的追慕者。在谈到二十世纪初东欧一些国家的诗歌写作时，他说：“我不好意思承认，我们这些国家主要是模仿西方。”[2]这听起来完全是文化势利眼的意思。造成这种情况的原因，除了民族文化习惯，还有个人从小受到的教育。但有没有更深一层的文化原因？批评家伊瓦·伊瓦斯克（Ivar Ivask）曾经谈到过东部欧洲与西部欧洲的不同，他说：“我们知道在我们的时代‘一切都瓦解了，中心再不能保持’，但是在东欧，根本就不存在一个中心，即使是哈布斯堡王朝的维也纳也称不上，所以事物无需瓦解，而是一直围绕着一个空空的或纯粹是想象出来的中心，以一种奇怪的、离心的方式旋转。”[3]这种情况大概我们这些没有到过东欧的人不太容易理解。但可以理解的是共产党波兰的意识形态气候。在米沃什的亲西方主义中，意识形态方面的因素扮演了一个重要的角色。1951年他从波兰驻巴黎大使馆文化参赞任上出走，从而与波兰政府决裂，开始了他的流亡生涯，应该是他亲西方的逻辑结果。而这正是为某些一直生活在波兰的波兰作家所反感的，认为他没能与波兰人民同甘苦共患难，因而他不能理解波兰人民的政治选择。不过，波兰作家们应该了解，米沃什心里

2 *Milosz' s ABC' s*, by C. Milosz. FSG, New York, 2001, p.29.
3 同 1，Czeslaw Milosz : Counterpoint of Truth and Rapture. p.361. 所引诗句出自 W.B. 叶芝《第二次降临》。

始终装着波兰，装着他的家乡——立陶宛说波兰语的维尔诺社会。“为什么那个毫无防御的、纯洁得像一个被遗忘的/结婚项圈一样的城市不断呈现在我面前？”(《没有名字的城市》)[4]——这使他对西方生活经常做出波兰式的反应。在他的《一次演讲》这首诗中，米沃什回忆起法国诗人瓦雷里的一次演讲和他自己听演讲时的心态：瓦雷里讨论着“审美经验的持久特征，它确保了艺术的永恒的吸引力”。但是，坐在听众席上的米沃什却想到了自己的另一种可能的处境：

他头发倒竖，
耳朵听见搜捕的尖叫，
他逃过冰冻的原野，
而他朋友和敌人的
灵魂留在了
结霜的铁丝网后面。[5]

好像正是为了回应波兰国内对他的批评，他在回忆录中针锋相对地对波兰青年一代诗人提出了指责：“对于那些1989年之后开始为西方出版市场写作的波兰作家，我无法抱以好感。对于那些模仿美国诗歌的青年诗人我也是一样的态度。我和整个‘波兰派’(Polish School)做我们自己的事情，心里装着我们的历史经验。”[6]

4 《拆散的笔记簿》，绿原译，漓江出版社，1989，116页。
5 *Facing the River,* by C. Milosz. The Ecco Press, 1995. p.5.
6 同2，45—46页。

二

米沃什的历史经验很大一部分得自他的家乡维尔诺。从某种意义上说，它构成了米沃什诗歌中的地理和意识形态因素。维尔诺是波兰语的叫法，立陶宛语称维尔纽斯，意第绪语称维尔内，俄国人过去称之为维尔纳。维尔诺曾经属于沙皇俄国，曾经属于波兰，属于立陶宛大公国，属于苏联，现为立陶宛首都。该城始建于十世纪，一直是波兰人、立陶宛人、犹太人、白俄罗斯人混居的地方。米沃什虽然生于基日达尼，但他是在维尔诺长大和受的教育。他在小说《故土》中说，他了解城中的每一块石头。城里有几十座犹太教堂和四十座天主教教堂。城市的周围绵延着山岭。老城的中心是一座小山丘。城市上空凝聚的云朵犹如城中的巴洛克建筑。米沃什曾先后在巴黎、纽约这样的大都市居住过，但是说到城市，他首先想到的就是维尔诺。是维尔诺建构了他有关城市的观念。在他的诺贝尔奖受奖辞中，他谈到过这座城市的精神面貌：城市里“有一种宽容的无政府主义，一种使凶猛口角罢休的幽默，一种有机的群体感，一种对任何集权的不信任。”[7]他就是在这样一种精神氛围中长大成人，这为他后来的写作和政治态度埋下了伏笔。米沃什不仅熟悉他那个时代的维尔诺，他甚至可以想象出历史上不同时期的维尔诺：在密茨凯维支时期，维尔诺是波兰浪漫主义的发源地；在1939年德国军队和苏联军队先后入侵波兰之前，它也是波兰的文化首都。此外，它还被犹太人称为“北方的耶路撒冷”。米沃什认为，说波兰语的维尔诺社会其实是波兰庄园文化的延伸部分，因此，作为一个出身于乡绅家庭的庄园少爷(他个人的经济情况在维尔诺时期和巴黎时期都不好)，在他对维尔诺的忠诚里，看来也包含着他对后来在共产党波兰消失了的旧时代的上

7　同 4, 221 页。

流社会和知识精英的怀想。

但是维尔诺带给米沃什的不仅是美好，更重要的是，它赋予米沃什以强大的现实感和历史感。他的许多同学和朋友不是死于纳粹的集中营，就是死于苏联的古拉格群岛。这在他的回忆录里有集中的反映。可以说死亡对于米沃什如同家常便饭一般，他因此才会在诗里说："让死者向死者解释发生了什么。"(《逃离》)死亡和发生在波兰、东欧、苏联的事，把米沃什塑造成一个充满"意识形态激情"的诗人。这样的诗人无论在西方还是在东方一般不会被看好。读者和批评家一般会追究一个诗人的情感表达是否动人，其诗歌的音乐性、意象、结构是否精彩，但米沃什对于这些问题的看法使他成为诗人中的例外，关于这一点我们会在后文中讨论。自1951年开始，米沃什在法国流亡了十年(然后去了美国)。法国知识分子如萨特、波伏瓦对苏联的赞颂和对苏联社会真实情况的掩盖，令米沃什愤愤不已。由于他在波兰和在法国的经历，这个早年政治上的左派、社会主义者变成了右派，并且称左派为"乌合之众"。有意思的是，他认为自己恰恰是在踏上流亡之途之后，才开始了共产党所提倡的现实主义写作。

可能有两个因素强化了米沃什与维尔诺的关系。一个是他的流亡：距离使得他自觉或不自觉地强化了自己的身份感；距离滤除了他与维尔诺的日常纠缠，使得维尔诺更容易进入书写。远景中的城市或许比近在眼前的事务更适于被观看。想想但丁与佛罗伦萨的关系，这个问题便很好理解。但有一点必须指出：米沃什心里装着维尔诺，并不等于国人所说的"怀乡病"，即使米沃什在流亡中思念家乡，他也在很大程度上克制住了自己的乡愁，从而避免了对于家乡的美化。这样，他便赋予了维尔诺以更大的历史想象、道德想象和形而上想象的空间。维尔诺一方面担当起米沃什想象和思考的对象的角色，另一方面成为他面对西方社会生活时所不可或缺的他者。俄国批评家托玛斯·温克罗瓦(Tomas Venclova)曾经指出："维尔纽斯和立陶宛诸省份以一种唤起的力量出现在(米沃

什的)诗歌中，就像马丹维尔和贡布雷出现在普鲁斯特的作品中。”[8] 强化了米沃什与维尔诺的关系的第二个因素，大概是波兰人对历史的屈辱感。二战时期德国曾有人将波兰称作“世界的阴沟”，德国人杀起波兰人或斯拉夫人来就像处理次等人类。布罗茨基谈起这个问题仿佛感同身受：“人们或许会称米沃什所受到的教育为标准的东欧教育，其中包括人们所知道的大屠杀。”[9]这种历史的屈辱感不时涌入米沃什的诗歌和散文。他写道：

在帝国的阴影里，穿着古老斯拉夫人的长内裤，
你最好学会喜欢你的羞耻因为它会跟你在一起。
它不会走掉即使你改换了国家和姓名。
可悲地耻于失败。耻于供宰割的心。
耻于献媚的热忱。耻于机巧的伪装。
耻于平原上的土路和被砍倒当柴烧的树木。
……
你时刻受到屈辱，憎恨外国人。

——《一个装镜子的画廊。第二十九页》[10]

米沃什说：“无疑存在着两个欧洲，并且发生了这样的事，我们，第二个欧洲的居民们，命定坠入了二十世纪的‘黑暗中心’。我不知道怎样一般地谈诗。我谈诗，必然会谈到它与特定时空环境的关系。”[11]或许基于这一点，在讨论米沃什或与之相似的诗人时，我们可以置新批评要

8 同 1, Czeslaw Milosz: Despair and Grace. P.394.
9 同 1, 364 页。
10 同 4, 34 页。
11 同 4, 220 页。

求删除诗人历史经验的理论于不顾。细读式批评对于某些经典作家是有效的，但米沃什在当前，不完全是一位经典作家，或者说他是一位大于经典作家的作家，有待历史的遗忘将他缩小为一位经典作家。

三

从欧洲启蒙时代以来，梦想成为“世界主义者”便是许多文人的精神乐趣所在，世界主义似乎成了某种文明的标签，它与民族主义相对立。但是，是否存在这样一种可能，一个人既不是世界主义者，也不是民族主义者？在回忆录中，米沃什说：“我到过许多城市，许多国家，但没有养成世界主义的习惯，相反，我保持着一个小地方人的谨慎。”[12]但就在同一本回忆录中，他也批评了波兰小说家和小品文作家斯蒂凡·基谢莱夫斯基（Stefan Kisielewski）的民族主义：“基谢尔总是以一身逗笑人、一身小丑的打扮出现，但说到底，他内心里却隐藏着一个充满波兰中心论的偏见的知识分子。”[13]米沃什了解基谢尔的爱国主义，但是他将爱国主义与民族主义区分开来。民族主义并不是一个坏词，它通常指在政治、经济、文化、军事等领域将民族利益、民族价值观置于诸多利益、诸多价值观的首位，但有时它也与强烈的自我中心和排外情感搅浑在一起，从而不能与多元民族文化相兼容。有时它也可以用以掩饰民族自卑感。民族主义发展到极端，或者说民族主义降落到文明基线以下时，便会产生灾难性的后果。纳粹德国是一个我们很容易想到的例子。德国诗人海涅说过：“没有比狭隘的民族主义更有害的东西了。”米沃什虽然始终保持着一个小地方人的谨慎，看不惯西蒙娜·德·波夫瓦所代表的巴黎左派知识分子的习气，不能接受“资产阶级审慎的魅力”，但

12　同 2, 15 页。
13　同 2, 154—155 页。

他也不认同盛行于美国诗歌界的地方主义。美国的地方主义诗歌以罗伯特·弗罗斯特为代表。米沃什一方面承认弗罗斯特具有强大的才智、非凡的理解力，另一方面又认为后者的地方主义是装出来的，是基于“要做一位伟大诗人”的强烈愿望，是基于对美国诗歌听众和读者对诗歌的预期所做出的判断。说穿了，这样的诗歌具有欺骗性。[14]美国是一个大国，可历史不长，社会生活兼具开放性和封闭性，是流行文化的天堂，其公众的道德感往往遮蔽了他们智力上的浅薄，而其精英文学的自信心只是到二十世纪初才在爱默生、惠特曼打下的基础上建立起来。这样一个国家成了米沃什后半生的流亡之地。而米沃什则来自一个完全不同的国家：国家不算大，国力不算强，有时自以为是，有时被人宰割，但其文化资源丰富。因此米沃什的历史经验、道德准则、审美倾向都要求他既反对世界主义，也反对民族主义，也反对地方主义。

那么，这就牵扯到一个问题，米沃什自己的文学主题是什么？此一问题看似一目了然，因为作为一名流亡者，他的作品肯定是向回看的，肯定少不了对专制制度的谴责。但如果以此为米沃什的写作主题，我们是否便简化了一位复杂而深刻的诗人。在《米沃什辞典》中，他提到一位名叫莱奥波德·泰尔曼(Leopold Tyrmand)的人。此人流亡在美国，以谴责专制为己任，但最终把自己变成了一个极端保守派。而米沃什在用几本书(如《被禁锢的头脑》、《对权力的攫取》等)履行了自己的义务之后，便再未继续往前走。他深知自己必须在一个更广阔的背景下写作，把一切噩梦化为自己的写作资源，并与噩梦本身保持距离。但是这是否意味着米沃什就变成了一位传统意义上的讲究“拯救”的天主教徒？或一位玛拉美式的象征主义者？或一个把“历史”理解为“时间”的人？一个形而上的人？不错，米沃什的确在维尔诺的上空发现或建造了一座斯威登

14　同 2, 122-127 页。

堡式的天堂，他也的确称赞过波兰诗人伯莱斯瓦夫·莱什米安（Boleslaw Lesmian）的诗歌想象被其自身的美所救赎，但是，正如厄普代克所说，米沃什是一位“扎根于自己的存在状态的诗人”[15]。他的存在状态也就是他所理解的人类的生存状态。他说：“人类是用文明废墟中的残留物来建构诗歌的。”他特别称赞T.S.艾略特的作诗法：“他用不可能性、匮乏和废墟来建构诗歌。”他也写到过“时间”，但那不是玛拉美或博尔赫斯的“时间”；他要“探查那使时间屈服的法律”，他说：“时间在我们的头顶狂风似地怒号。”不过，无论是时间，还是废墟，还是拯救，还是谴责，恐怕都担当不起米沃什诗歌、散文统摄全局的主题，米沃什的历史经验和他对神学、哲学的兴趣都要求他能够站在一个更高的角度来关照历史和人生。人们对米沃什的文学主题有过种种概括，其中，美国教授路易斯·埃瑞巴恩（Louis Iribarne）指出：“米沃什的伟大主题是，用‘人性的东西’填满宇宙。”[16]这可能是一个见仁见智的问题，并且，任何一种观点都有可能导致米沃什缩水。仅米沃什用英文出版的著作（包括诗集、小说、思想论文、文论、日记、翻译等）就有二十来部，其主题是多重的。那么，在米沃什的多重主题中是否存在一个核心？或许米沃什的老朋友布罗茨基对他会有更深入的了解，对我们会有所帮助。布罗茨基说米沃什多重主题的核心是：“一个人无能抓住他的经验，他和他的经验之间越是被时间所隔绝，他越是不能理解他的经验，认识到这一点令人无法忍受。”[17]或许惟其无法抓住，他才要努力抓住，在此过程中，他向我们呈现了我们的生存处境。这一处境我们越是不能理解，它的悲剧性越强。而在这一点上，米沃什超越了作为回忆者、谴责者的米沃什。

15 厄普代克《幸存者和信徒》，《纽约时报书评》2001.12，北塔译稿。
16 同1，The Human Thing: Encomium for Czeslaw Milosz. p.367.
17 同1，364页。

四

要满足这样的主题的表达，需要怎样的语言，怎样的风格？米沃什一生都是用波兰语来写作他的诗歌。对于他这样一个选择，我们会习惯性地将之理解为诗人的爱国主义。的确，这里面包含着米沃什对波兰的爱、对故乡维尔诺的忠诚，但事情当然不是这么简单，因为一个身在美国的外国诗人，做出这样的选择，就意味着选择了边缘，选择了默默无闻。但是他说："我被另外的东西所召唤。"波兰语是一个小语种，中国以出版语言辞书著称的商务印书馆甚至从未出版过波兰语辞典。可以想见，波兰语在美国的处境即使好一些也好不到哪里去。米沃什曾经感叹不懂波兰语的外国人很难理解为什么密茨凯维支在波兰被尊为伟大的诗人。尽管如此，米沃什还是选择了波兰语作为其诗歌的第一语言，这其中可能蕴含着一种观点，即一个诗人只能选择一种语言，他和该语言之间存在一种命定的关系。比较而言，小说家要自由得多，无论是康拉德（波兰人）还是纳博科夫（俄国人），都变成了伟大的英语作家。诗人当中能讲多种语言的也不乏其人：近的有布罗茨基，他用英语写出的散文相当精彩，但写诗，他还是用俄语；远的有但丁、彼特拉克，使他们永垂不朽的是意大利语而不是拉丁语。当然，一位诗人选择使用一种语言，并不妨碍他向这种语言引入异质因素，博尔赫斯便向西班牙语引入了英语。

中国诗人使用中文写作，不存在太多的道德和技术问题，因为一来，中国诗人几乎清一色为单语写作，二来，中文是一种如此丰富的语言，古汉语为现代汉语保存了诸多可能性（尽管在当代它不可避免地需要被调试，被刷新）。但是波兰语的情况与中文的情况非常不同。为了达到其写作的理想状态，米沃什无法停留在对波兰语的一味赞美上，甚至连道德上的赞美也是困难的。在《没有名字的城市》这组诗的终篇《我忠实的母语》中，米沃什感慨道：

现在，我承认我的疑虑。
有时我觉得我浪费了自己的一生。
因为你是低贱者的、无理智者的
语言，他们憎恨自己
甚至超过憎恨其他民族；
是一种告密者的语言，
是一种因自己天真
而患病的糊涂人的语言。[18]

但这还是该语言的表面现象，如果我们稍微探究一下蕴含在这表面现象背后的意味，我们就能掂量出米沃什所面临的困难：狭隘的民族主义、只能表达日常生活却不能表达历史生活的可能性、对思想的无能、对悲剧的漠然，等等。此外波兰语就像其它斯拉夫语，特别是俄语一样，与邻近的西方相隔绝。米沃什在其哈佛大学系列讲座《诗的见证》中曾引述俄国历史学家格奥尔基·费多托夫的观点，谈到俄罗斯的不幸。费多托夫“将所有俄罗斯不幸的根源归结为选择了斯拉夫语作为教会语言，而没有采用本来在东方可以成为与西方通用的拉丁文并驾齐驱的希腊文，于是俄罗斯长期处于孤立自守的状态，直到它突然发现了西方思想，但已为时太晚。”[19]这就引出一个致命的问题：波兰诗人使用同样属于斯拉夫语族的波兰语，能否成就伟大的诗篇？路易斯·埃瑞巴恩形容米沃什既是诗人也是哲学家，既是东方人也是西方人，既是过去的人也是现在的人，既是孩子也是先知，既是雅各也是赞美诗的作者。那么，什么样的语言才适合这样一个人来使用？

18 诗见《拆散的笔记簿》131—132 页，但此处所引之诗节为西川据英译文转译。
19 *The Witness of Poetry*, by C. Milosz. Harvard University Press, 1983. p.5.

波兰语言的问题，据米沃什看来，最要命的，是它惊人地缺乏哲学表达方式，这种缺乏使得用波兰语进行智力谈话成为一种挑战，需要高超的杂技功夫。此外，波兰语不是一种形式化的语言，它缺少准确性和规则。米沃什的朋友、为米兰·昆德拉所特别称赏的波兰小说家贡布罗维奇曾经感叹："我们用法语说话就准确，一旦我们改用波兰语，我们就变得模糊起来。"缺少准确性和规则可能是斯拉夫语言的通病。不过米沃什倒也从这种不足中发现了新的可能性：其不确定性或许可以被用来增加语言的柔韧度。本文作者并不懂波兰语，这里只能罗列出米沃什和其他人对波兰语的看法。但如上麻烦不仅是米沃什的麻烦，这大概也是密茨凯维支的麻烦。而密茨凯维支对波兰诗歌史的重新书写和对波兰语言的改造，看来鼓舞了米沃什。他力图使波兰语适合自己对另一个欧洲的描述和思索，尽管他也意识到了自己所能做的工作的有限性。他说："既然我用语言工作，我明白发展的各个阶段是不能被跨越的。我期望参与到世界文学中来，不过我却受制于我的前辈介绍给波兰语言的东西，尽管我自己对它做出了微薄的贡献。"[20]

米沃什深知波兰语言和其它西方语言的不对等性，这一点在翻译中尤能见出。他曾以差劲的波德莱尔波兰语译文为例，指出波兰语和法语这两种语言发展的不均衡。他也曾感叹亨利·米勒的作品无法被有效地翻译成波兰文，因为波兰文缺乏翻译米勒的相应词汇。米沃什一生注重文学翻译，他曾花很长时间翻译了波德莱尔的《阳台》和他的美术评论，二战中他翻译过法国理论家雅克·马利坦的著作，翻译过莎士比亚的戏剧，他还把大量的美国当代诗歌翻译成波兰语，以期改变战后波兰文学界的灰暗气氛。这大概就是他自言对波兰语做出的"微薄贡献"的一部分。对任何一种语言来说，该语言的发展都离不开翻译的贡献。回到埃兹拉。庞德那句老话："一个伟大的文学时代就是一个的伟大的翻译

20　同 2, 81—82 页。

时代。”即使那些追求“纯正”语言的人，也无法否认翻译对“纯正”语言的间接影响。在这方面，近在眼前的中文便是一个很好的例子。（米沃什不仅从事法语译波兰语、英语译波兰语，自他移居美国并任教于加州大学伯克利分校，他也将许多波兰诗歌翻译成了英语。在他用英语出版的著作中也包括《战后波兰诗选》、《日比格涅夫·赫伯特诗选》（与人合译）、《亚历山大·瓦特地中海诗选》等。从这里我们是否也能看出米沃什对波兰和波兰语言的忠诚？）

五

维尔诺、大屠杀、波兰、波兰语，米沃什与这一切的关系之深决定了他诗歌中一种可以被称之为“封闭性”的东西。我们可以说这种封闭性并不完全属于米沃什，从某种意义上说，他是与其他东欧诗人分享了这种封闭性。这种封闭性同样见于波兰的维斯瓦娃·申博尔斯卡、日比格涅夫·赫伯特、捷克的雅罗斯拉夫·赫鲁伯、雅罗斯拉夫·塞弗尔特、塞尔维亚的伐斯科·波帕、原东德的萨拉·基尔施，以及一些俄国诗人，以及自塞尔维亚移民美国的查尔斯·西密克等人的诗歌。东欧诗歌的封闭性不同于受制于岛屿意识的英国当代诗歌的封闭性（尽管英国当代诗歌对东欧诗歌有所借鉴），作用于前者的主要是历史记忆、天主教和患上了幽闭症的东欧共产主义。这使得东欧诗歌在二十世纪的世界诗歌版图上呈现出与开放的法国、西班牙、拉丁美洲、美国等地诗歌截然不同的色彩。所谓东欧诗歌的封闭性，是指它的向回看、向内看、寓言化和沉思特征；它不可避免的沉重有时发展到沉闷。这样的诗歌注重道德问题、历史问题胜过注重形式问题。形式问题对于东欧诗人来说大概过于奢侈，尽管它并非不重要。在《被禁锢的头脑》一书中，米沃什谈到：“对每一位当代诗人来说，波罗的海人的问题比

风格、格律和隐喻重要得多。”[21] 可能基于如此认识，他又在《诗的艺术？》中强调：“诗歌的本质有些粗鄙。”[22] 米沃什虽是一位封闭的诗人，但他对“粗鄙”的理解使他得以欣赏惠特曼的“开放”。但是，非常有趣，在欣赏惠特曼的“开放”的同时，他又坚决地反对“开放”的现代主义诗歌。查尔斯·西密克指出：“米沃什警觉于二十世纪的各种社会风潮，这些风潮指示了诗人的否定倾向。他反对现代主义的许多化身，反对现代主义者在语言上的实验、对过去文学的反抗、对中产阶级和普通大众的嫌恶，还反对他们的信条，即人生来就要受苦受难，因为人生没有基本的意义。”[23] 这是米沃什的“后现代主义”吗？我们知道，米沃什热爱美国诗人、T.S. 艾略特的竞争对手之一罗宾逊·杰佛斯，认为后者在表达哲学思想上的直截了当和散漫的长句子有后现代主义色彩。这是他理解的“后现代主义”。从这里，我们又看出了米沃什的封闭性。这种封闭性或许在外人看来不可思议，因而令人望而生畏。于是便有胆大的人站出来指出他的毛病。台湾诗人杜国清在其《米洛舒诗选》短短的《译者后记》中说：“他的诗也有不少英美现代诗中为人诟病的晦涩，尤其是吊书袋以及表现过于个人的特殊经验，因此，典故、地名、人名等等，往往成为读者理解上的一大障碍。”[24] 我们得感谢杜国清教授说出了诗歌小读者们的心声。巧的是米沃什好像了解这样的心声，在回忆录中，他曾提及人们不理解他何以获得诺贝尔奖。

瑞典皇家学院的拉尔斯·吉伦斯坦教授在诺贝尔奖颁奖仪式上说：“强烈的情感，还加上严格的训练和确切无误的洞察力，使他的作品与众不同。”他还提到米沃什的宽容精神、人道主义、自我克制、禁欲主

21 同 1，392 页。
22 *Bells in Winter*, by C. Milosz. The Ecco Press, 1978. p.30.
23 西密克《一个在烟雾中上升的世界》，《纽约时报书评》2001.12.20. 北塔译稿。
24 《诺贝尔文学奖全集》第 50 卷，陈映真主编，台湾远景出版事业公司，1982，198 页

义、英雄气概，但这一切溢美之词虽然无不正确，却好像都没能抓住米沃什及其诗歌的要紧之处。也就是说，这一切溢美之词都没能解释清楚米沃什的诗歌何以与众不同。关于他的诗歌，厄普代克的看法是："（它们）以一种被监视着的、沉默寡言的声音，触及到了那些战争年月。他的回忆是粗略的，他的暗示是隐约的。"[25]一般说来，米沃什语言平实，但如果只有平实，他便流于一般。而米沃什平衡平实语言的方法是求助于雄辩。雄辩需要观念、思想这类很难入诗，甚至难以卒读的东西。查尔斯·西密克注意到，米沃什为使自己的诗歌对称于自己的历史记忆，而使自己的诗歌一反常态地具有观念性。大多数诗人在写作中竭力寻求意象、象征和隐喻的魔法，但"米沃什却是个例外。他的诗中观念越多，读起来越趣味盎然。"[26]而且，他好像在"写诗发言之前，就已经知道了他想要说什么。"这全是诗歌写作的大忌，是平庸的诗人们所不敢一试的违反写作金科玉律的冒险。如果米沃什是一位单纯的抒情诗人，那么大量运用观念的结果肯定是彻底失败。幸亏他称自己是一座"满是妖魔的城市"。这样一座"城市"需要哲学和宗教的读解，需要西蒙娜·薇依和列夫·舍斯托夫的启迪。对米沃什来讲，无论是传统的还是实验的抒情诗，都无法满足他的智力需求和他对历史经验的表达的需要。他需要一种混合的风格，能够同时容纳思想、说教、叙事与抒情。美国批评家唐纳德·戴维据此专门著有一部名为《米沃什与抒情诗的不足》的著作，由田纳西大学出版社在1986年出版。

米沃什的爱好者们大多知道他写有一首名为《礼物》的诗。这首诗写于1971年，这一年他60岁，距他在巴黎离职出走已经二十年，他在美国也已生活了十年。写这首诗时他可能完全没有想到自己还要再活上

25 同15。
26 同22。

几十个年头。从这个意义上说，这首诗写得早了点。诗是这样写的：

如此幸福的一天。
雾一早就散了，我在花园里干活。
蜂鸟停在忍冬花上。
这世上没有一样东西我想占有。
我知道没有一个人值得我羡慕。
任何我曾遭受的不幸，我都已忘记。
想到我曾是同样的人并不使我难为情。
在我身上没有痛苦。
直起腰来，我望见蓝色的大海和帆影。[27]

一首平静，安祥，单纯，从容，自足，甚至快乐的诗，大师味十足。作者好像历尽沧桑，终于抵达了内心一方净土。这时他已可以暂时抛却记忆，专注于当下和眼前的事物；他已可以否认自己身上的痛苦。这意味着他已经将记忆和痛苦安排妥当，获得了一用平实、冲虚、清淡之风格的资格，而他惯用的雄辩的武器似已收仓入库。到这首诗的最后一行，诗人“直起腰来”，仿佛巨大的历史跨度业已被跨越。但他望见海与帆，把视野从眼前推向远方，仿佛有所暗示，意蕴多多——那是不是尤利西斯的漫长的旅程？因此，这不是一首孤立的诗，对它的阅读必须在米沃什的整个经验背景、精神背景下展开，否则无法达成有效的阅读。而在包围着这首诗的诸多声音中，有一个声音始终在说：“没有影子的东西没有力量活下去。”

2003.9.16

27 同 1，p.380. 西川译。

向谈博尔赫斯提问

本文系根据西川2014年12月12日在北京大学所做讲座“向博尔赫斯提问”整理。文字内容较之讲座内容略有删减。

一

八十年代后期到九十年代初，中国读书界有过疯狂阅读博尔赫斯的时候。当时对中国影响非常大的人，号称“三斯”，博尔赫斯、乔伊斯和马尔克斯。一些中国的作家，像马原、格非，都受到博尔赫斯的影响。但是对博尔赫斯的这种疯狂的阅读，大概到九十年代中后期就结束了。那时你再说博尔赫斯的话别人会觉得你已经过时了，那一段对博尔赫斯的阅读已经过去了。一个作家如果跟别人谈博尔赫斯，都会变成一件丢脸的事，我们都读谁谁谁了，你怎么还在读博尔赫斯？中国读书界有这种风气，一阵子一阵子的。我因为曾经翻译博尔赫斯，对他还算了解，我一说起博尔赫斯，会碰到那些不喜欢博尔赫斯的作家或者批评家，我们都能因为博尔赫斯互相留下不好的印象，都能到这个程度。咱们读书界的那种决绝也能够看得出来，你能因为博尔赫斯跟别人争论起来。我理解这件事情，就是中国社会变化太快了，昨天有效的东西到明天可能就无效了。阅读也是这样，昨天还会让你特别兴奋的东西，到后天也可能就是垃圾，因为这些年来中国的变化太快了。

小说家们读博尔赫斯，诗人们也读，我自己的感觉是小说家和诗人读博尔赫斯的角度不一样，这是另外一个有趣的东西，就是中国的诗人和小说家都号称搞文学工作，但好象是两拨人，这两拨人都会被放到类似《中国当代文学三十年》这样的书里面，但实际上是非常不同的两拨

人。小说家跟诗人的不同我不继续说了，但是从对博尔赫斯的接受上，能够猜出一些东西来。当时小说家们从博尔赫斯这儿获得的是什么东西呢？就是博尔赫斯的圈套。所谓圈套，tricks，就是玩的那个小花样。博尔赫斯典型的写作结构叫做“中国盒子”，就是一个大盒子打开里面还有一个盒子，再打开里面还有一个盒子，再打开里面还有一个盒子……博尔赫斯小说结构里面经常有中国盒子这样的东西，这给中国当时的小说写作带来很大的启发。这种叙事不是过去那种写实的叙事，不是某一个线条、从一个起点到终点的叙事，它是一环套一环，里面有圈套的叙事。小说家们忽然意识到，写小说可以不仅仅按照狄更斯或者巴尔扎克的方式来写，也可以用博尔赫斯的这个方式来写。博尔赫斯这个方式在当时叫后现代主义，这些东西对于中国的文学进展都起到了很大的启发作用。

但是诗人们读博尔赫斯，可能读出来的是另外一些东西。诗人可能更多地从精神层面上理解博尔赫斯，博尔赫斯跟文明之间的关系，他跟文化的关系，跟过去的东西，还有博尔赫斯的工作态度，比如他说自己是一个“计算音节的人”。中国人写诗无所谓音节不音节——首先汉语也不是拼音文字，虽然它有音乐性——但博尔赫斯的那种工作态度本身，对于诗人或许就很有启发。而且博尔赫斯观照实际的方式，他对于神秘主义的兴趣，对于宇宙的兴趣，他理解的南北美洲，他究竟怎么理解文学，这些事情可能诗人会更感兴趣。如果一个人并不明确认为自己是诗人或者是小说家，他也可能两者都接受，但是如果你有明确的身份感，可能对博尔赫斯接受上就会有这样的不同。

二

我自己到今天也非常喜欢博尔赫斯。对我比较重要、比较有特殊意义的外国作家，一个是博尔赫斯，一个是美国诗人埃兹拉·庞德。庞德

是二十世纪初非常重要的诗人，他帮助了叶芝、艾略特、海明威、詹姆斯·乔伊斯、罗伯特·弗罗斯特，被认为是二十世纪英语现代文学的“助产士”。博尔赫斯和庞德这两人对我来讲构成一个相反的作用力。你只是跟着一个人写的话意思也不是太大，但是如果有两个相反的人，他们对我来讲就构成作用力。庞德的写作是汪洋恣肆的，特别的野，他的那种实验——他要推翻、颠覆的东西非常多，他所面对的就是十九世纪晚期英国比较保守的那种文化结构和文学趣味。博尔赫斯的写作方法跟庞德不一样，他不是那种汪洋恣肆，他是如此的精确——他是一个计算音节的人。一个人当他看到一个事情，要描述一个东西，这时候他相对来讲容易做到精确。比如我们数一下这间屋子有多少张椅子，比如154张，这是一个精确的数字，这是你看到、你描述的。而博尔赫斯把他数学般的精确和虚构结合在一起，他虚构，但是表达虚构的时候却有着数学般的精确，这个东西跟庞德是正相反的。他们同时存在的时候，对我就有一个特殊的含义，当我变得非常野蛮的时候博尔赫斯就会拉我一把，但是当我太拘谨的时候庞德就会拉我一把，所以这个东西在我这儿构成平衡。

庞德跟博尔赫斯南辕北辙，但是这两个人居然有一个共同的热爱，就是惠特曼。庞德曾经写过一首诗叫《合同》。诗里表达的意思是，惠特曼是在前面开路的人，他是一个后来者，是来继续惠特曼的工作。我们讨论到美国其他一些诗人的时候，也能够发现庞德和惠特曼之间的关系。大家都知道艾伦·金斯伯格，“垮掉派”的领袖。金斯伯格在1984年到过北大，在一间教室里，比这间屋子要小，他讲话的地方特别像我现在坐的这个位置。同学们不光是听金斯伯格，“垮掉派”的另外几个人也都来了。我当时就坐在下面听金斯伯格朗诵。金斯伯格在北大的时候提到“垮掉派”诗歌写作的传统，他说如果回溯的话，“垮掉派”的前辈有两个人，一个是庞德，一个是威廉·卡洛斯·威廉斯。从“垮掉派”上溯到庞德和威廉·卡洛斯·威廉斯，从他们上溯到惠特曼——这是金斯伯格

自己讲的——从惠特曼上溯到英国的威廉·布莱克(十八世纪末十九世纪初),从威廉·布莱克上溯到《圣经》的赞美诗。“垮掉派”认为自己的文学传统就是这样的。所以即使从金斯伯格这块也能够看出庞德跟惠特曼之间的关系。

博尔赫斯在他的诗里也写到惠特曼,我翻的《博尔赫斯谈话录》里面有一首他写惠特曼的诗。光是这首诗,博尔赫斯在惠特曼身上看到的东西,可能跟庞德他们看到的不完全一样。庞德看到的是“披荆斩棘”的人,而博尔赫斯在惠特曼身上看到的是“三位一体”。一般中国的文学史当中讲惠特曼,讲的是惠特曼表达了美国资本主义上升时期的一种情感,讲惠特曼的创新,他跟英国的诗歌传统拉开了距离。而博尔赫斯独具只眼地看到了“三位一体”的惠特曼:作为惠特曼本人的惠特曼,作为英雄的惠特曼——就是惠特曼塑造出来的这个惠特曼,再加上惠特曼塑造的美国大众。博尔赫斯认为惠特曼的《草叶集》就是一部史诗,这部史诗跟过去的史诗不同。过去西方的传统,所有史诗都应该有一个英雄人物,这个英雄人物是戴着光环的。博尔赫斯说惠特曼所塑造的史诗里面的英雄人物就是大众,这个大众是“人人头戴光环”。过去有些人可能把《草叶集》当成巨大的抒情诗来看,但是博尔赫斯把它当做一部史诗来看。如果是史诗就必须有人物,博尔赫斯发现惠特曼的人物就是人人头戴光环的大众。作为英雄的惠特曼是怎么回事?惠特曼本人不像他写的那么强大,在《草叶集》里面说自己的时候,他说“吃着、喝着、生殖着”,但是你要是看惠特曼的传记,他没有那么粗野,他在《草叶集》里自己塑造了一个作为英雄的惠特曼。博尔赫斯说这个惠特曼和作为大众的惠特曼,加上惠特曼本身,这叫“三位一体”。在这点上,博尔赫斯居然从一个所谓后现代的立场上读出了被中国放在浪漫主义晚期诗人序列里的惠特曼,他读出了另外的东西。

博尔赫斯不仅从不同的视角看出不同的惠特曼,他在看待过去的文学的时候,总能看出别人看不出来的东西。经过他一表述,甚至狄更斯

都不再是我们一般的文学史所叙述的那个当年写过雾都伦敦的狄更斯。博尔赫斯认为狄更斯写的不是什么现实主义小说，他认为狄更斯写的就是他的噩梦，关于伦敦的噩梦。

三

也许在这点上我们可以想一想博尔赫斯跟其他作家之间的关系，这个对我来讲特别有意思。比如你是一个写古体诗的人，你仿唐朝诗人写写古体诗，叫做“读破唐诗三百首，不会吟诗也会吟”了。但如果你是先锋派，唐诗对你是什么？如果你是一天到晚捣乱的人，但丁对你是什么意义？它就是这么尖锐的一个问题。这不是博尔赫斯提出来的，但你通过阅读博尔赫斯，了解博尔赫斯怎么看过去的文学传统，你会发现这是特别有意思的问题。博尔赫斯被称作后现代主义作家，他跟过去是什么样的关系？这个特别值得中国当下做文学实验、做艺术实验、做各种实验的人思考，这是我们中国人到现在为止没有认真思考过的问题。

我还在翻译博尔赫斯的时候，有一天在西四的书店里碰见一个朋友——现在是北大赫赫有名的教授，我不说是谁了——因为在书店里碰到了就聊天。他说你最近在干什么呢？我说我在翻译博尔赫斯。当时的人都非常急于知道新的信息，他立刻问我博尔赫斯都说什么了。我说博尔赫斯说他首先是一个人道主义者，然后博尔赫斯又说他更是一个19世纪的作家。然后咱们这位北大的教授一愣，说：“不可能！”——博尔赫斯是后现代主义者，怎么可能说自己是19世纪作家呢？而且他怎么会退回到人道主义这么一个古典的立场呢？我说你是怀疑我的英文不过关吗？——我这个书(《博尔赫斯谈话录》)是从英语翻的，是博尔赫斯在美国做的一些演讲对话，这个英文是博尔赫斯自己的英文，也不算转译。

博尔赫斯跟过去之间的这样一个关系，我自己非常感兴趣。对于

过去的作家，博尔赫斯有很多非常富有启发性的看法，尤其我作为一个中国人，这种启发性可能更大。比如博尔赫斯说莎士比亚不是典型的英语作家，雨果不是典型的法语作家，塞万提斯不是典型的西班牙语作家。当我读到这块儿的时候觉得脑子都懵了，因为我学来的东西都是告诉我英国最伟大的作家当然是莎士比亚，莎士比亚怎么可能不是典型的英语作家呢？当然博尔赫斯这么一说，我就要思考这个问题。典型的英语作家是谁？我想也可能是威廉·华兹华斯。莎士比亚是不是一个典型的英语作家？的的确确莎士比亚是在英语作家里，但大多数英语作家不是莎士比亚这个样子。所以从这个意义上讲，当然莎士比亚不是一个典型的英语作家。美国的哈罗德·布鲁姆写有一本书关于莎士比亚的书，那本书翻成中文叫做《莎士比亚：对人类的发明》(*Shakespeare : the Invention of the Human*)。在这个书和其他的一些书里面，包括在他的《影响的焦虑》里面，布鲁姆都说到莎士比亚。他说很多作家都站在万神殿外面准备进入万神殿，这时候来了一个人，不和任何人打招呼，昂首走入了万神殿，这个人就是莎士比亚。所以从这个意义上讲，莎士比亚是一个比英国作家这个概念大得多的概念，不是某一个民族的作家。

这种启示对我来讲是颠覆性的。我们在思考中国文学的时候——比如以前你敢说李白不是典型的唐朝诗人？你敢这么说？——但是你现在想一想，李白这个人，当年在长安，他自己说“时人见我恒殊调，闻余大言皆冷笑”，可能他的确不是一个典型的唐朝长安诗人，在当时。你对当时的情况进行更多的了解会发现，那时统治长安的文学趣味当然不是李白的趣味，而是王维的趣味，王维对于宫廷文化的趣味影响非常大，在长安大家是按照王维的方式解说世界的，不是按照野小子李白这样的方式来解说世界的。我相信李白在长安混得并不好。他自己吹可以是那样，但是退回到唐朝那个时代，你会觉得一定很多人讨厌他。我们到今天已经不再想象李白是招人喜欢的人还是招人讨厌的人。我估计当时他在长安，除了贺知章和几个青年诗人喜欢他，他可能是挺招人烦

的一个人：那么一个飞扬跋扈的人，就是北大有一个教授飞扬跋扈你们都受不了，别说李白在那个时候。所以我们现在读文学史，读着读着有些东西你都忘了，这些人当年倒霉劲的那个样子可能忘了，你就光听李白自己吹“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人”。当时人怎么对待他，实际上我们不是太清楚。所以我现在可能敢说，李白在当时不是典型的在长安的唐朝作家，以前我不敢说，这是博尔赫斯对我的一个启发。当然，所有这样的作家，他不是某一个语言的典型作家，而如果他做得足够大，他一定是对身后的作家有塑造的。也就是说，李白自从死了以后就成典型的唐朝作家了，但是李白活的时候不是典型的唐朝作家，可能有这么一个关系在里面。对于文学史，博尔赫斯会对我们有这样一些启示。

在《博尔赫斯谈话录》里面我们发现博尔赫斯对于过去的作家很熟悉。博尔赫斯说自己家就像一个图书馆，他等于是在一个图书馆里面工作和生活的人。博尔赫斯对于文学的过去有这样一种解说和感受，我甚至觉得他可能是一种“唤起”。在文学史叙事已经形成一套陈词滥调的时候，有博尔赫斯这样的人，文学史就会不断地在一个新时代获得新的意义。博尔赫斯大概也说过类似这样的话：每一个新的强有力的作家的出现，他应该导致文学史的重新排队。我们对于过去的文学应该有不同的认识，由于有一个伟大的作家出现了，他对于过去的看法应该导致我们的文学史重新排队。比如一旦有了博尔赫斯对惠特曼的看法，我们对惠特曼的叙述就不同于在博尔赫斯出现之前对于惠特曼的叙述。这种情况就涉及到另外一个问题，因为古典作家对于我们来讲就是经典作家，但我们可能忘了一个东西，就是这个古典作家在他那个时代可不是古典作家。这就留下了另外一个余地：任何一个被称作经典作家或者古典作家的人，在他那个时代有可能都是一个很有实验性的人，这个东西又是我们在讨论文学史的时候经常忘掉的。举一个例子，比如说但丁的《神曲》。你读《神曲》觉得是大经典，你可能不会想到但丁的写作本身对于

但丁那个时代的文学趣味的冒犯，你的脑子里可能不会想到这些。但丁用了贝阿特丽切，贝阿特丽切引着他去游天堂，这个贝阿特丽切是但丁塞进去的一个“私货”，他敢把贝阿特丽切塞到天堂里！而这个女人是他在街上看到两眼的女人，他就敢这么办。这么办在当时不知道大家是什么样的感受，按说这么重要的一个位置，在天堂里她应该是圣母玛利亚，而他弄了个贝阿特丽切！其他的作家也一样，对于他那个时代的文学趣味的那种冒犯，经过了几百年或者上千年以后我们忘掉了。而有了博尔赫斯这样的作家，也许我们就能够又看到当时的作家和他那个时代之间的关系，这个东西对于我作为一个写作者来说太重要了，它使得我们不在文学史叙事的陈词滥调里认识文学，你可以不这样认识文学，你的文学或者你的写作才有可能往前推进。

以上这些对于中国人阅读自己的文学史也是很有帮助的，比如陶渊明，一般人说起陶渊明当然就是“采菊东篱下，悠然见南山”，或者鲁迅提醒了一下，说陶渊明也有“金刚怒目的一面”。但是如果你是一个很有实验色彩的作家，你这时候重新读陶渊明，对他身上的某些以前文学史忽略掉的东西可能会有感触。比如陶渊明为什么写有一组诗叫《形影神》。《形影神》由三首诗构成，叫《形赠影》《影答形》《神释》，这个写得太现代了，在那个时候写的东西拿到今天来——如果一个人跟自己过不去，或者过得去，给自己的影子写首诗，你试试看。形赠影，影还答形，最后神释，你试试看这种东西写出来，在今天也是很前卫的。也就是说博尔赫斯借给我们一个眼光，这个眼光就是深入地进入过去文学或者文化的秘密。文学当中有无穷的秘密，但是这些秘密随着伟人们的过去，慢慢朝你关上了大门，直到忽然有一个人出现，就像博尔赫斯这样的人出现，他开始重新进入到这样一个秘密当中。所以在这一点上，我觉得博尔赫斯对我们来讲都有巨大的意义。

四

博尔赫斯写小说，写散文，写诗，跟别人一块儿工作，因为他后来失明。为什么博尔赫斯的小说写成这样？为什么别人写小说不是这么写，而他就这么写？博尔赫斯成为这样一个人，究竟是什么因素促使他成为这样的人？博尔赫斯如此具有独创性、原创性，怎么这个命运轮到博尔赫斯，而没有轮到另外一个人？我想二十世纪的作家里面，跟博尔赫斯有大致相同智力水平的人也不会没有，但是为什么另外一个人就成了另外一个样子，而博尔赫斯就成了这个样子？我斗胆说一点我自己的认识。

可能在博尔赫斯不同门类和类型的写作当中，有一种东西是在后头垫底的。我自己斗胆说一下，我觉得真正给博尔赫斯垫底的是essay，随笔。但是我们“随笔”的翻法有个问题，比如鲁迅的杂文也叫随笔——在西方你要说你是essayist，做随笔的，它有个基本概念。什么叫随笔？是专门有一套写法叫随笔，不是说随便写下来的东西叫随笔，随便发个感慨叫随笔。你如果在欧洲是做随笔的，你一定有一套写法，这套写法有一个基本的思维方式：好的essay都不是直线式的，都是螺旋性的思维方式。好的essay里面——我们知道法国的蒙田或者英国的培根，他们的随笔已经是国际上对essay一个基本的认识——作家会在行文里面——比如整个行文方向往东走，但是在某一个转折点上忽然朝西拐。西方真正写所谓随笔的人，他的思维一定不是直线的，他一定是旋转的，一定是想告诉你东边的真理，但是先给你往西边引，这是写essay的一个基本的东西。博尔赫斯的小说，我自己觉得是带有这种essay的特点。当然他有的小说不像是essay，但是我觉得给博尔赫斯思维方式打底色的就是essay。essay这种东西需要调动一个人的智慧，它跟中国的那种抒情散文完全不是一回事，写essay好的人一定是“爱智者”，博尔赫斯就是一个“爱智者”，在这点上他跟essay的工作非常吻合。所以我

自己觉得他的小说就是虚构的essay，这个东西至少对博尔赫斯的启发会非常大。essay一般来讲不可能是一本书，篇幅可以有点长，但也不会长到哪儿去，它不会变成一个长篇小说。博尔赫斯自己的写作恰恰没有长篇小说，你可以说他后来因为失明，写不了长篇。另外一个，跟博尔赫斯自己作为“爱智者”这个气质也有关系。博尔赫斯认为长篇小说里面一定是塞了很多东西，塞了很多非小说性质的东西。对于博尔赫斯来讲长篇小说不是艺术，只有短篇小说是艺术，所以他只写短篇。博尔赫斯的书翻译成英文在美国上市的时候，大概第一本卖得不好，那些人说这个人短篇小说写得这么好，咱们等着读他的长篇小说。但实际上博尔赫斯不写长篇，他不耐烦写。

五

当然这是一个方面，另一方面跟博尔赫斯的失明有关系。他大概在四十岁左右的时候逐渐失明，四十岁还能看见，他自己在书里说“夏日的黄昏徐徐降临”，说他的失明像夏日的黄昏慢慢来到，慢慢变成黑夜。博尔赫斯由于失明，还纠正了莎士比亚的一个错误。莎士比亚曾经在一个剧里面说盲者眼前一片黑暗，博尔赫斯说我就是瞎子，我可以告诉莎士比亚眼前不是一片黑暗，而是一片灰暗。历史上有过几个失明的诗人，荷马据说就是瞎子，弥尔顿是瞎子，到了博尔赫斯还是瞎子，后来北大出来一个诗人海子，海子说既然他们都是瞎子，那老子一定也是瞎子。这是海子的一个想象，我觉得挺好玩的。

博尔赫斯的失明对于他的内心产生巨大的影响，这个影响包括他写什么。比如博尔赫斯写噩梦，他自己说他有三个主要的噩梦：一个是镜子，一个是迷宫，还有一个是文字本身。镜子的噩梦是因为两个镜子搁一起就会产生无限的镜子，他认为这个无限的镜子就是繁衍，他认为这就是肮脏的，就像男人女人生孩子一样。第二个噩梦是迷宫，还有一个

就是字母的噩梦。这些东西让我们觉得博尔赫斯是做寓言式的写作，寓言式写作不需要太多的材料。有些作家需要写作材料，比如他跑到一个农贸市场，把市场每一个细节都记录下来，这是一种作家。博尔赫斯是瞎子，他不可能有这种能力，所以他更适合成为一个寓言作家，不是那种非要描述一个外在世界，而是描述一个带有寓意的世界。20世纪，包括19世纪，有一些这样的作家，博尔赫斯加入到这样的行列中，像美国的霍桑，像卡夫卡，还有卡尔维诺，这都是一条线上的作家，这几个人都非常了不起。

作为一个瞎子，博尔赫斯等于没日没夜，所以他的时间性很差，当然那时候他也老了，什么事什么时候发生的记不清楚。瞎子记什么记得清楚？别人说过什么记得清楚。所以博尔赫斯是一个对于引文特别敏感的人，他可以随口引述很多别人说过的话。他自己在书里，好象也是引的别人的一句话，他说："世界早晚变成一条长长的引文。"博尔赫斯自己就是引文，全是这个人怎么说，那个人怎么说。因为他后来没法阅读——当然别人可以再给他读一遍，但是如果别人没给他读，他只能凭着自己的记忆——这就强化了他跟其他文本之间的关系。所以有一个说法，叫做博尔赫斯是"作家中的作家"，这个含义人们对它的解释不一样。有人望文生义地解释说博尔赫斯是作家当中最好的，被称为作家中的作家。还有一种解释，博尔赫斯是跟其他作家发生密切关系的一个作家。有些作家是不跟书本发生关系，中国大多数作家都是瞧不上书本的，中国大多数作家，你是村里来的就写你的村子，你是某个小镇来的就写你的小镇，中国作家一般不敢强调自己跟书本之间的关系，而博尔赫斯正好相反，他特别强调他跟其他作家之间的关系，在这个意义上你也可以说博尔赫斯是一个作家中的作家。我听北大一个老师胡续冬讲，他说按说作家中的作家本来的含义应该指他跟其他作家之间的关系。我觉得这种说法是有道理的。

博尔赫斯的世界，不得不成为这样一种带有寓言色彩的世界，他

不得不从他的文学记忆里面获得滋养，当然他四十岁之前也能够看得见世界，所以他也知道拉丁美洲整个的情况。但是一定是别人知道很多东西他都不知道。这就涉及到博尔赫斯和社会、和政治之间的关系。中国的作家关于社会、关于时代，网上哪儿又死人了你一定很兴奋，你要跟贴，臭骂一顿，博尔赫斯都做不来这些事，他干不了，他是个瞎子，所以他对政治不敏感。我曾经见过阿根廷的另外一个诗人，胡安·赫尔曼。胡安·赫尔曼被认为是当代西班牙语一个非常重要的诗人，得过塞万提斯奖——博尔赫斯也得过塞万提斯奖。胡安·赫尔曼是阿根廷的共产党作家，他跟阿根廷那些军政府闹得特别僵，自己的儿子、儿媳妇全消失了，全被军政府迫害了。他跟阿根廷政府之间处在非常对立的状态，长期住在墨西哥。他前几年到中国来的时候，塞万提斯学院让我来主持他的朗诵会，我跟他有些交流。

我在私下里问胡安·赫尔曼怎么看博尔赫斯：博尔赫斯跟你是如此不同的作家，你是那么跟社会生活卷在一起，而博尔赫斯是那样一个人，甚至有些人说博尔赫斯是带有右倾的色彩，不是左派，尽管博尔赫斯反对法西斯。我说你怎么看，你是个共产党作家。他说：我可以原谅博尔赫斯，因为博尔赫斯是个瞎子。——我完全明白他是什么意思。博尔赫斯没法有别的选择，博尔赫斯的世界，实际上是玛利亚·儿玉，或者他身边的一些朋友给他选择的世界。这样一来，博尔赫斯在现实的这个世界，其实是一个比较小的世界，当他的现实世界比较小的时候，他的另外一个世界就变得非常大，这就是宇宙。一个人不需要一天到晚关心鸡毛蒜皮小事的时候，他就开始关心宇宙是怎么回事，所以他才在小说里写一个东西叫做阿莱夫——阿莱夫也是希伯来语的第一个字母。当然博尔赫斯也很有意思，在《博尔赫斯谈话录》里也谈到，别人问他，听说他最后找到了阿莱夫，问他阿莱夫究竟是什么？博尔赫斯说，我实话告诉你，我也不知道！博尔赫斯说“实话告诉你我也不知道”，但是他一直在思考这种问题，比如说他在思考巴别图书馆，宇宙就是一座图

书馆，宇宙这个图书馆是什么样的？那就是巴别塔的样子，巴别图书馆里面有多少书架，每个书架有多少层，每层放多少本书，每本书有多少行，每一行有多少字，这全是博尔赫斯的想象，这就是博尔赫斯的宇宙。我们两眼能看到的人基本不走这条道，基本不朝这边走，而博尔赫斯作为一个瞎子，他就能够构成这样一个宇宙。这个宇宙有一部分色彩跟拉丁美洲有关系，因为他早年有关于拉丁美洲的记忆，有一部分是他生活在一个幽暗的世界里造成的，因为现实这个世界没有那么大，所以他的宇宙变得非常大。作为一个瞎子，看不见，这也塑造了博尔赫斯。

六

还有一个东西塑造了博尔赫斯，就是他的血统。博尔赫斯的一半当然跟西班牙语有关系，另外一半，他的祖母这边，是跟英语有关系。西班牙这边的血统给他带来的影响：全是扛枪打仗的人，所以博尔赫斯虽然是瞎子看不见，他的有些表达特别像扛枪打仗的人。博尔赫斯晚年，有一次路上碰见劫匪——拉丁美洲的劫匪太多了；博尔赫斯写《玫瑰街角的汉子》，那种打斗，包括邦巴斯草原上的加乌乔，这些逞勇好胜的人，在他那儿都有——博尔赫斯是一个非常文雅、非常老派的人，但是他有时候可以做出这样的反应：当一个劫匪过来以后逼着他说："给钱还是给命？"博尔赫斯说："给命！"那小子根本想不到说"给命"，转头就跑。他妈妈也是，别人打电话来，不知什么原因威胁博尔赫斯，是他妈妈接的电话，也威胁他妈妈。他妈妈说，你要是想来收拾我就赶紧来，我一把年纪了随时可能死，来晚了我死了就赖在你身上！这是他生活当中会有的东西。他的写作当中也流露出这种对于行动的热爱。为什么博尔赫斯这么喜欢塞万提斯的《堂吉诃德》第二部？《堂吉诃德》的特点是什么？塞万提斯写《堂吉诃德》，是模仿过去的游侠小说写的，这种小说没有心理活动，就像中国过去《三侠五义》、《七侠剑》，那里面没有

心理活动，全是打斗。博尔赫斯的小说里全是动作，他不教给你心理活动，他认为分析一个人生活当中的痛苦是不道德的，所以博尔赫斯反对海德格尔。中国人都读海德格尔，博尔赫斯最讨厌海德格尔，他认为那种分析人的精神、进入人的痛苦这个系列下来的思想都是不道德的。博尔赫斯认为小说就是action，就是行动。

博尔赫斯从他祖母这边下来跟英国的关系，使得他从英语进到古英语，从古英语进入到斯堪的纳维亚的文化传统，进入冰岛的埃达和萨迦（史诗）。博尔赫斯母系这边是拉丁语，父系是日尔曼语，所以在他身上日尔曼的因素和拉丁的因素共同产生影响，他是这么一个人。他自己虽然是用西班牙语写作，但是他说自己是“用西班牙语写英语”。这种东西在中国没人敢这么讲。他在另外一个场合还说所有西班牙语系的作家都是用自己的语言写拉丁文。也就是说，博尔赫斯虽然使用他自己这样一个语言，但是他背后能够展开的文化上的东西是如此的广阔。这是从他的血统来说。

还有一点，博尔赫斯跟阿根廷文化本身的关系，这个东西我不是很了解，我也没到过阿根廷，我只是比较大地想象拉丁美洲。我们都知道拉丁美洲有所谓的文学爆炸，所谓的魔幻现实主义。博尔赫斯还不是马尔克斯那种魔幻现实主义，但是博尔赫斯的这种东西在欧洲、美洲、北美洲、亚洲都没有——当然模仿的不算，都不是在那儿独创的。一个阿根廷人独创的，这是怎么回事？关于魔幻现实主义，我曾经跟巴西数学家协会的前任主席聊过——他也是位诗人——他跟我说，魔幻现实主义产生在拉丁美洲是必然。我问为什么？他就跟我讲了两条原因。一条是拉丁美洲“苦难深重”，各种意想不到的苦难，各种匪夷所思的苦难。苦难就有人造成苦难，造成苦难的那个人，他能把苦难做得那么大，他一定是有想象力，你害人没有想象力都没法害人，所有害人的人都非常有想象力。第二条，他说拉丁美洲“阳光灿烂”。又是苦难，又是阳光。我在里约热内卢，长时间在一个海滩上溜达——那个海滩叫科帕卡巴

纳，是全世界著名的一个海滩，美国有一个诗人伊丽莎白·毕肖普，跟他的女伴长时间住在那个海滩——我能够感觉到阳光灿烂的时候人是什么样的状态。在拉丁美洲，现实本身有可能比较魔幻，人就有幻觉。博尔赫斯生活在阿根廷，写那样的东西一点都不奇怪。这实际上就是一个作家跟他的地域之间的关系，我们经常强调的是一个作家跟某一个环境里面的政治生活之间的关系，不太强调一个作家跟某一个地方的地理环境之间的关系。但是我想如果研究博尔赫斯，这个东西一定少不了。博尔赫斯认为自己有一种世界公民的色彩，但是他的思维方式本身一定跟阿根廷本土的地理环境，比如街上的氛围，街坊邻居说话的声音，跟这些东西一定有关系，甚至跟马路上的坑坑洼洼都有关系。在《博尔赫斯谈话录》这本书的序言里面，编者威利斯·巴恩斯通提到他们有一次夜里面走路，博尔赫斯一个盲人，玛利亚·儿玉搀着他，走在布宜诺斯艾利斯那个坑坑洼洼的街道。坑坑洼洼的街道一定对一个人的思维方式、想象力的方式也产生作用，尽管他是一个瞎子。

七

关于博尔赫斯还有一个问题需要提到，这个问题从来也没有人讨论过。但是在读博尔赫斯作品的时候，我感觉到博尔赫斯的那种写作，好象有一种数学的东西发散出来的感觉——数学也好，物理学也好，如果是物理学就不是牛顿物理学，如果是数学就有点像哥德尔的数学。我不懂哥德尔数学，我这人数学特别差，但是如果有下辈子我想当数学家，是因为哥德尔的数学结论让我着迷，哥德尔的数学结论是什么？是“数学的无限可能性不能保证它的始终一致性”。这不是我们算术里学的数学，这是哥德尔的。由于哥德尔数学这样一个结论，使我觉得博尔赫斯的思维方式跟某一种前沿科学有关系。但是我找不到任何根据，我没看到任何博尔赫斯谈科学的东西。在1999年浙江文艺出版社出版《博尔赫

斯全集》之后，他们请来了博尔赫斯的太太玛利亚·儿玉，请来以后他们觉得可以跟儿玉见面谈一谈的就是我，所以约我跟儿玉在三联书店见了一下。我就把我这个特别急迫想问的问题提给了玛利亚·儿玉。我问她博尔赫斯跟科学，跟前沿科学，究竟有没有关系？玛利亚·儿玉没说博尔赫斯读没读过高等数学什么的，她没这么讲，她说：我来之前阿根廷刚开了一个国际会议，这个会议的题目就是“博尔赫斯与当代科学”。这一下让我开通了。就是说，博尔赫斯那种思维方式，其实跟当代前沿科学当中，我说不清楚哪一种，跟这个都是有很多的关系，密切的关系。这让我觉得，因为博尔赫斯跟科学的这样一个关系，甚至让我觉得前沿科学已经跟梦幻有关，我这样说一定有科学家要打我，但是我坚持这点。物理学研究到一个极端，生物学研究到一个极端，简直就跟做梦似的，一定是的。当然，它依然还是科学，但是它一定有梦幻色彩。科学到了极限一定也是梦幻，在这个意义上它是可以跟博尔赫斯那种思维方式走在一起的。

在同行和朋友们中间：我的拉美之行

1

12小时45分钟从北京飞到美国德克萨斯州的达拉斯，候机两个多小时，又9小时30分钟从达拉斯飞到智利首都圣地亚哥。我没有经历过比这更远的单一航程了。昏头昏脑双眼发黏地走出智利海关，孔子学院拉美中心主任孙新堂先生在等我。我们这是第一次见面。从去年6月份我在加拉加斯参加第13届委内瑞拉国际诗歌节时，他就开始为我安排这次行程了。

2

到达圣地亚哥的9月13日当晚，我的第一场活动在聂鲁达基金会举行。阿根廷BAJO LA LUNA（月下）出版社刚刚出版了由阿根廷诗人、汉学家明雷（Miguel Ángel Petrecca）翻译的我的西班牙语诗集《夕光中的蝙蝠》（*Murciélagos al atardecer*）。他现在巴黎东方学院读博士。这一次，他专门从巴黎跑回来，参加我们共同的活动。他把几十本诗集从阿根廷带到智利，够沉的。辛苦了。诗集的封面设计得很好：紫红的底色上仅排着白色和橘黄色的文字，没有图案。这设计风格简洁、大方、醒目。拉美各国，除加勒比海部分国家说英语、法语、荷兰语，巴西说葡萄牙语外，其他都是西班牙语国家，但西语各国的出版物并不能跨国发行。

3

在智利或者阿根廷这样的具有强大现代主义诗歌传统的国家，在出过聂鲁达、博尔赫斯等伟大诗人的土地上，面对深具当代诗歌鉴赏力的诗人和读者，要朗读自己的诗作并希望获得掌声，那非得有点儿勇气和自信不行。我首先背诵了聂鲁达《马楚·比楚高峰》中译文的开头片段作为开场："从空旷到空旷，好像一张未捕物的网，/我行走在街道和大气层之间，/秋天降临，树叶宛如坚挺的硬币，/来到此地而后又别离……"——然后开始朗读我自己的作品。我读中文，明雷读译文。我以前从未想到过，有一天我会在圣地亚哥的聂鲁达基金会朗读我的诗歌，仿佛胖胖的帕博罗·聂鲁达就坐在听众中间。早年读到林一安、蔡其矫两先生翻译的《聂鲁达诗选》时，我就被他那规模浩大的超现实主义修辞、异国画面和像拉美大陆上的高山一样隆起的梦想所震撼。我对聂鲁达的好感至今未消。

4

听众中有一张熟悉的面孔，——想起来了，是我2007年在纽约大学教书时认识的智利诗人费尔南多·佩雷兹·维拉隆（Fernando Perez Villalon）。十年一瞬，他依然老样子，而我已头发稀疏。他偶然听说我来到了圣地亚哥，便立即赶来。这让我觉得，我在拉美有同行，有朋友，有理解我写作的人，也许很多年前我的一部分就属于拉美。

5

十年前算是"很多年前"了吧。也是在2007年，孟京辉把根据我的诗作改编、导演的舞台实验戏剧《镜花水月》拉到墨西哥瓜纳花托第35届塞万提斯国际艺术节演出。演出结束以后观众起立鼓掌5分钟，还有一男青年居然激动地冲上舞台，向我们的女演员求婚！而这出戏在北京、上海演出时，习惯了低智力现实主义——我热爱真正的、伟大的现

实主义——加小资情调的观众大呼看不懂。

6

当然，也许问题在我。1980年代后半期和1990年代，我的精神世界中很重要的一部分是由这些拉美诗人、作家构成的：鲁文·达里奥、马丁内斯、卢戈内斯、聂鲁达、维多夫罗、米斯特拉尔、帕拉、帕斯、瓦耶霍、博尔赫斯、富恩特斯、阿斯图里亚斯、卡彭铁尔、鲁尔福、马尔克斯、略萨、科塔萨尔、沃尔科特…… 而近些年，我拉美文学虽然读得少了，但依然没有完全丢下，加莱亚诺、波拉尼奥、安德烈斯·纽曼来到眼前。9月3日在北京，在世纪文景出版公司举办的智利当代小说家、诗人、长篇小说《2666》和《荒野侦探》的作者罗伯托·波拉尼奥的诗集《未知大学》中译本的首发式上，我曾谈到我对波拉尼奥诗歌的看法："他是一个惯于长篇大论地说话的人，他随时随地自言自语。他作品的生命力和冲击力让我联想到美国的托马斯·品钦的《万有引力之虹》，那是一种冲决一切的想象方式和语言方式。……凡不会写诗的人，对于诗歌、诗意的追求是精雅，凡会写诗的人，在越过某个层面后其写作质地多少会有些粗糙。正如波兰诗人米沃什曾经说过的那样：'诗歌的本质有一些粗鄙。'在波拉尼奥的诗里我能感觉到这种东西，……波拉尼奥的诗歌词汇表实际上颇为古老，是一些过去文学中表达核心价值观的词汇，比如青春、死亡、梦、爱、革命、失败、悲哀。他总是写到做爱，写到生殖器，这显示他青春满满，而青春一定伴随着毁灭，伴随着死亡。他诗里说，我们这一代拉美青年都会贴近死亡的脸孔。他有一个说法叫做'黑暗的天赋'，在波拉尼奥生活的那个圈子里，在拉美的政治现实、文化现实、经济现实当中，在他接触的作家当中，可能黑暗天赋就像黑暗天使一样，这种东西使得波拉尼奥卓尔不群。"

7

每次谈到现当代拉美文学的奇观，我都会自然想到巴西诗人——也做过巴西数学家协会主席(！)——的库布儒斯利对我说过的话。2001年4月底5月初我去巴西圣保罗参加由“致力负责、多元、团结之世界国际同盟”(Aliança por um Mundo Responsável, Plural e Solidário)召开的艺术家、知识分子大会(那是我第一次到拉美)。会后在从圣保罗飞往里约热内卢的飞机上，他忽然对我说：“要是我现在在飞机地板上凿个洞，跳下去，会正好落在我家房顶上！”这样的奇思妙想，这样的思维冲动，总令我兴奋。我于是问他，为什么“魔幻现实主义”、“文学爆炸”会发生在拉丁美洲。他回答：“因为拉丁美洲苦难深重，阳光灿烂。”——当然，波拉尼奥已是新一代拉美作家。他不同于具有超现实主义、国际共产主义运动背景的聂鲁达那一代诗人是显然的。他认定聂鲁达已经是当代写作的障碍，过于华丽。但老实说，我认为波拉尼奥的小说才华，而且是长篇小说才华，高于他的诗歌才华。在聂鲁达基金会的朗诵签售结束以后，吃晚饭时，我在饭桌上说出我对波拉尼奥诗歌的看法，在场的几位智利诗人表示同意。我感到我是在同行中间。

8

聂鲁达有三处故居，两处位于圣地亚哥城内(其中一处即现在的聂鲁达基金会所在地)，一处在黑岛，距圣地亚哥150公里。他城内故居的窗户上安装着铁艺窗格，是用他的名字帕博罗(Pablo)的开头字母和他第三任妻子马蒂尔德(Matilde)名字的开头字母组合而成。门框边装饰着绿色树叶的图案。他在黑岛的故居很大，每一间屋子都面朝太平洋。屋子里到处是聂鲁达的收藏品，主要是与水手生活有关的海螺、船首木雕、地球仪，当然，还有绘画——其中两幅是来自中国的古画，大概是清代的。院子里立着一个铁制火车头(不是真正的燃煤火车头)——聂鲁达是火车司机的儿子、一个由大铁锚改造成的鱼形标志性雕塑(已

经被锈蚀）、一个垂挂有三具铜钟的木架。这些东西好像在艾青的散文中都有记述。他曾于1954年造访过这里。聂鲁达逝世于1973年。1992年，智利皮诺切特军政府还政于民两年后，他与马蒂尔德合葬于此。据说1971年他就是在这里得知他获得了诺贝尔奖的消息。聂鲁达曾经竞选过智利总统，与1973年被军政府推翻的总统萨尔瓦多·ha阿连德关系密切。聂鲁达晚年的生活其实称得上奢侈，当然，比不上苏联的高尔基曾经居住在宫殿般的家里，也比不上咱们的郭沫若曾经居住在清代和珅的王府花园。新堂、我，还有两位朋友，我们在聂鲁达家隔壁餐厅的阳台上吃午饭。风大，天凉，太平洋今古同调的惊涛骇浪之声不绝于耳。我要了一份聂鲁达生前喜爱的鱼汤。

9

聂鲁达和帕斯的超现实、博尔赫斯的梦幻、马尔克斯的魔幻，其实都植根于“神奇”的拉美——我这样说肯定因为我只是个观光客，并不参与拉美的日常生活，就像不了解中国的远方客人，总认为中国是“神秘的”，而胡同里的大爷大妈们从来不会觉得自己神秘。但既然每个人都有属于自己的日常生活，那我也就接受自己对于拉美的无知吧。这无知赋予了我大惊小怪的权利。——必须随时准备迎接意想不到的人和风景。我的奇迹也许是别人的日常。可那又怎样？

10

这五颜六色五彩缤纷的瓦尔帕莱索，谁写到过？聂鲁达或者米斯特拉尔写到过吗？为什么这地名听来如此熟悉？这面朝大海的小城，其名字的含义是“天堂谷”，仿佛层叠在阳光下的调色盘，一摞摞、一堆堆。依山而造的上百年的老电梯哐当启动，哐当停住，带我们来到一座小山顶。从这里可以眺望海景、集装箱列队的码头和起伏摊开的瓦尔帕莱索。进入这座始建于1536年的古城，却找不到属于十六世纪的东西，

满眼是无处不在的涂鸦。——可这哪里是涂鸦，分明是壁画！我从未见过这么耗功夫的涂鸦。每一幅（姑且使用一下谈论架上绘画的量词）必得耗费画家数天功夫。这是装饰的激情也是表达的激情。连街上的狗也被染成了彩鸟的模样。上上下下的街道，不宽，是走汽车的单行道，而有的地方根本走不了汽车。当路变成一级级台阶的时候，但见每层台阶的立面，都被涂上了不同的色彩，甚至色彩上还被书写上了格言或者诗句。黄色的房子、紫色的房子、绿色的红色的蓝色的房子，更不必说白色的房子，全是一层或者两层。阳光兴致勃勃地、竭尽全力地打在，扑在，染在，这些房子上，使房子显得格外精神。阳光太好了，以致天空也是格外的蓝，以致大海和远处的山峦也选择了入画的形态。走到小城的边缘，风大起来。迎面走来了骑马的人。仿佛从一片色彩中浮现，很快又融进了另一片色彩。

11

再说两句涂鸦：英国最近举行过一次全民票选，选出了国民最爱的20件艺术作品，而排名第一的竟是一位艺名“拌思奇”（Bansky）的匿名街头涂鸦艺术家的作品。可谁也没见过这位“拌思奇”（有人说这也许是一个团队）。而除了“拌思奇”黑白剪纸风格的涂鸦，欧洲和美国的涂鸦大都是一个风格，是用颜料漆在墙面匆匆喷下的文字或者符号。由于涂鸦非法，所以都是“匆匆”做成。我想：说不定，欧美那些非“拌思奇”涂鸦也是一个人所为。想象这个业余艺术家怀揣非法的涂鸦使命，秘密走遍了欧洲和北美，真好玩！这个秘密行动的家伙近年来好像一直生活在中国，感觉他的活动范围主要在北京、上海和广州。但拉美的涂鸦又是另一种风格，更像壁画，色彩明艳，构图复杂，以人像和动物入画，规模较大，像专业艺术家所为；而且那么讲究的涂鸦不可能偷偷摸摸地在夜幕的掩护下短时间完成。我曾在巴西听说，有些临街房屋的户主们为了不让别人在自己的房墙和屋门上涂鸦，索性自己用“涂鸦壁画”（我

造的词）把房墙、屋门占领。

12

16日清晨，飞跃安第斯山脉。兴奋。凌晨4点在酒店的床上醒来时，感觉是要飞跃一个从小就知道的名词。上了飞机，坐在飞机右侧的小窗前，飞了一会儿，就望见了从大地上涌起的安第斯山。印第安人的安第斯山，也是聂鲁达的安第斯山。连绵起伏的山峰海拔大概都在5000米上下。虽比不上新疆南疆海拔7000多米的大雪山，但比海拔3000多米的欧洲的阿尔卑斯山，已经是壮阔多了。从飞机上向下眺望，壮阔的山体不同于走在圣地亚哥的街道上所望见的那抹在蓝天里的皑皑山景。那是二维的，那是被远望的；而现在，俯视这三维的造化之功，我的赞叹就是忘我的沉默和贪婪的凝视——它诞生在人类诞生之前！那些积雪的山峰此起彼伏，争相闪耀，不是为我而存在。就像星星不是为我而发光，河流不是为我而奔涌。一列列险峻的山脊如斧削刀剁，说明这里的造山运动相对晚近。晨光斜打在无名的山体上，白雪感受到弱弱的温度。山体的背光处，白雪尽呈蓝色。安第斯山脉允许我们飞跃、观看、眺望，却不允许我们占有；允许亡命徒们穿越，却不允许他们居住。作为暗示，它只给我们看它的岩石，不给我们看它的树木。那些耸起的山峰仿佛离机身并不远。当年美国的飞虎队飞行员们在驼峰航线上所看到的喜马拉雅山脉，应该就是这般模样。想起小时候在地理课上学到的“安第斯山脉”这个词，现在有了所指。要是中学的地理老师们都亲眼见过这安第斯山，他们的授课定会充满激情。这拉丁美洲南端的无人的高山、浩大的空间、寒冷的世界，提醒着我对它的无知。“寒冷啊，你是火的父亲”，这是聂鲁达的诗句。从智利到阿根廷，眼看着山地变成了平原，刚想闭下眼睛，又看到了河流在大地上刻下的深深地漕痕。

13

每天都有人到达布宜诺斯艾利斯，正如每天都有人到达北京、新德里、伊斯坦布尔、开罗、柏林、巴黎、伦敦、纽约、圣地亚哥。对我而言，布宜诺斯艾利斯本来是我地平线以外的城市，是文学中的城市，或者梦中的城市。

14

“布宜诺斯艾利斯”的意思是“好空气”。它与哪儿都不一样。与邻近的、建筑风格随大溜的圣地亚哥也不一样。布宜诺斯艾利斯的建筑风格传递着诗意的老派。使人一眼就能看出它的黄金时代应该是在1920年代、1930年代的样子。那也正是上海最具风韵的时代。布宜诺斯艾利斯太有文化了，它的街头报摊上居然卖着大厚本的柏拉图、亚里士多德和康德，这相当于让中国的报摊卖真正的孟子、庄子和朱熹，而不是蔡志松的漫画版。全世界最美丽的书店El Ateneo就在布宜诺斯艾利斯，它由一座剧院改造而成。在一间名为Castelar的酒店，接待柜台上摆放着关于西班牙诗人加西亚·洛尔迦的宣传材料。1933年诗人曾在此居住过六星期，这成为该酒店的荣耀和卖点。每周三的下午，人们可以到酒店瞻仰下诗人住过的房间，品尝诗人品尝过的甜点。在五月大道旁，矗立着由意大利建筑师马力欧·帕兰蒂（Mario Palanti）根据但丁《神曲》设计建造的高楼Palacio Barolo。在它于1923年建成的时候，它是南美第一高楼。据说它有一座双胞胎建筑，在乌拉圭的蒙得维的亚。Palacio Barolo的建筑风格与上海滩那些殖民地风格的建筑有些类似，但高度达到100米，对应《神曲》的100歌（canto）——1米代表1歌。大楼共22层（加0层相当于我们的23层），分三部分：从地库到地面一层（即当地的0层）是地狱部分，从1层到14层是炼狱部分，从15层到22层是天堂部分。建筑上窄下宽，风格既夸张，又肃穆。不过但丁也许会觉得有点滑稽：他从未想到过把《神曲》写成一幢米黄色的办公楼！

15

我不知道什么人在布宜诺斯艾利斯等我。我不知道我要跟这座城市发生怎样的关系。1990年12月1日黄昏，——真遥远，我曾在北京西单中国书店旧书门市部花3块钱买到过一本企鹅版博尔赫斯作品集英译本《迷宫》(*Labyrinths*)，编者是唐纳德·耶茨(Donald A. Yates)和詹姆斯·厄比(James E. Irby)。当时我兜里只有3块钱。那年我27岁。没钱，孤单，迷惘。

16

到达布宜诺斯艾利斯的当晚，我和先行返回阿根廷的明雷在Libreía Run Run书店举行了诗集《夕光中的蝙蝠》发布会。这是一间小书店，来人却不少。多是诗人、作家。他们的名字我无法一下全记住。在来者当中有一位老者，70多岁快80岁的样子，据说是位语言学家，可能也是个同性恋者。他居然，居然，居然，把自己珍藏多年的、装在一个红布盒子里的博尔赫斯签名本1961年首版《创造者》(*El hacedor*)送给了我，这搞得在场的听众无不吃惊和嫉妒。我知道国内唯一一本有詹姆斯·乔伊斯签名的《尤利西斯》曾经在天津老翻译家金隄手里，而这本《创造者》有可能将是中国唯一的博尔赫斯签名本！老先生名叫卡洛斯·拉斐尔·路易斯(Carlos Rafael Luis)，是博尔赫斯从前的学生。他说上大学时他选过博尔赫斯的盎格鲁撒克逊诗歌课，他们曾长时间在一起讨论。当时博尔赫斯已经瞎了，由他们学生把诗读给博尔赫斯听，然后博尔赫斯做讲解和评论。现在卡洛斯觉得自己老了，给这本书找到一个有意义的去处是他长久以来的心事。他听说我来到布宜诺斯艾利斯，在网上查了我的情况，读了我的诗(英文、西文)，所以就来到了书店。他说现在他可以把心放下了。此事让我觉得有些神秘，让我想到博尔赫斯的小说《莎士比亚的记忆》。不可思议！在给我的纸面说明中，卡洛斯写道："我是在1961年复活节的星期日获得这本博尔赫斯的赠书。你可以想象当年博

尔赫斯在这本书上签下名字时，他知道这本书不只是送给我，也是送给将来会出现的一个他未曾谋面的翻译家、一个遥远的、说奇怪语言的陌生人。一旦把书给了你，我知道现在我已幸福地完成了一个任务，完成了他一个未曾言明的秘密愿望。”——但我还是蒙了，为什么这个远方的人就是我？我又是谁？——我这样说话绝不是出于矫情。

17

到处是博尔赫斯的痕迹，在布宜诺斯艾利斯。明雷带我去了三处博尔赫斯出生、成长和长期居住的地方，也去了博尔赫斯常去的朋友的住处。博尔赫斯恐怕是世界上唯一一位让一座城市的一个区出了大名的人。在巴勒莫区，我看到了那座博尔赫斯曾经写到过的街角上的玫瑰色的房子。有一条街道现在已经被命名为豪尔赫·路易斯·博尔赫斯街。明雷说博尔赫斯要是活着，一定不会同意市政府这么做。后来我们去了La Biela餐馆，进门，在迎门第一张圆桌旁塑有与真人等大的博尔赫斯和其好友、作家阿多弗·比奥依·卡萨雷斯(Adolfo Bioy Casares)的坐像。餐厅里人很多，两位老先生仿佛前来就餐的普通人。我想象深夜食客们散尽，两位老先生依然会坐在这里。坐成布宜诺斯艾利斯的神话。我想跟这两位神话人物合张影，真就走过来一位老绅士问我是否要照相。照完他问我，你知道这两人是谁吗？我回答出来，他很高兴。

18

而去年3月在巴黎，有一次，我和几个朋友忽然在路边发现了一座十六世纪法国诗人彼埃尔·德·龙沙的塑像，便停下脚步来与塑像合影。这时走过来一个法国老太太，问我们知不知道这塑的是谁。我们说知道，是龙沙。没想到老太太忽然怒不可遏，一边掉头就走一边对我们几个大声斥责：“太傲慢了！太傲慢了！”——她也许本来是好心想向我们介绍一下龙沙，没想到我们并不需要她介绍。她的思维和好心于是忽然

换了频道：你们东方人也配知道龙沙！——但在布宜诺斯艾利斯，阿根廷老绅士为一个东方人热爱自己家乡的博尔赫斯而感到骄傲。

19

在博尔赫斯和卡萨雷斯都过世以后，阿根廷出版了一部厚厚的博尔赫斯谈话录。博尔赫斯有多部谈话录行世。我翻译过其中的一本。但这部最后的砖头谈话录与博尔赫斯其他谈话录不同。据说阿根廷人都喜欢抱怨，连博尔赫斯也不例外。我们曾经读到的博尔赫斯，是一个优雅、谦逊、博学、玄奥的老头，但是他也曾抱怨或者批评或者嘲讽甚至骂过许多人，古代的、现代的、欧洲的、拉美的。这大概成了他与卡萨雷斯见面时的主要谈话内容。卡萨雷斯是个有心人，他每次与博尔赫斯交谈之后便将老朋友的抱怨或者批评或者嘲讽甚至骂人的坏话记录下来，久之，就形成了另一个风格的博尔赫斯谈话录。这一定是本有趣的书，如果这部《博尔赫斯骂人录》能够在中文世界翻译出版，一定会成为一个事件。可目前连英译本也尚未见到。

20

春天来了——是北京入秋的时节。在五月大道上，明雷和我，赶上了载歌载舞的人。不知道为什么，那么多人边行进边打鼓，那么多人围在临时搭起的舞台前听摇滚乐歌手演唱。

21

第二天，也就是19日，明雷返回巴黎。在墨西哥城转机。他从机场出来，正走在市中心的街道上，忽然天摇地晃，发生了7.1级地震，震中位于莫雷洛斯州阿克索恰潘市西南12公里处，震源深度57公里。据报273人遇难（两周后，遇难人数达到368人）。这是墨西哥最近的第二次大地震，头一次发生在9月8日，8.4级，震中在墨西哥沿岸近海

（北纬15.05度，西经93.90度），震源深度20公里。他后来写信给我报平安，说他母亲说的，他能躲过地震是由于我送给他的护身符。那是一小片砗磲，佛教七宝之一。不过在我的意识里，明雷这次是为我从巴黎返回的拉美。我原以为明雷主要是个中国文学的译者，顺带写一点诗，可是在布宜诺斯艾利斯和后来的罗莎里奥，我惊讶地了解到，明雷也是位诗人，而且是位出色的诗人。他为人谦虚，由此见出他的高尚。

22

而我则继续走在阳光灿烂的布宜诺斯艾利斯的街道上。在这里，你不会觉得会有什么倒霉的事情要发生。街景、行人，都是那么有序、祥和、放松。但这只是表面。阿根廷近年来的经济表现不佳，生活中的危险其实是暗含着的。会有偷盗，会有抢劫。尤其是在夜晚。我们对于巴西的偷盗和抢劫了然于心。2016年里约奥运会之前和之中，我们看过许多关于巴西社会治安方面的新闻报道。于是中国的旅游者们去巴西时总是加着小心。如果这些旅游者从巴西出来，到了阿根廷，他们的警惕会一下子放松，而麻烦也就会接踵而至。我听说，在拉美，中国人出事20%会在巴西，在圣保罗，在里约热内卢，80%会在阿根廷，在布宜诺斯艾利斯。这是一个叫刘永平的年轻人告诉我的。他是布宜诺斯艾利斯大学孔子学院的中方院长。

23

尽管阿根廷建国只有200年时间，但它曾经相当富有。在中国麻烦不断的十九世纪末二十世纪初，它的畜牧业和农业都处在黄金发展时段。其农产品大量出口欧洲。1920年代的布宜诺斯艾利斯是与巴黎旗鼓相当的世界之都。在1930年代末期以前，世界粮食的定价权在阿根廷人手里。于是太多的财富造就了布宜诺斯艾利斯那些美丽的建筑——现在看来老派，当年却是新潮。阿根廷的好日子大概持续到1950年

代。此后其经济走上了下坡路。它经历了推动国家工业化、经济政策倾向于工人阶级的庇隆主义与反庇隆主义的较量（博尔赫斯与1946-1955年的庇隆政府关系不睦，所以被划入政治上的右派）、权力腐败、政府债务危机和多年的军政府统治。2009年4月我曾在北京塞万提斯学院主持过2008年塞万提斯奖获得者、阿根廷诗人胡安·赫尔曼（Juan Gelman）的朗诵会。他是个左派，在1976—1983年的军政府统治时期受到迫害，后来流亡墨西哥。军政府时期他的儿子和儿媳被捕后失踪，直到1989年他才找到被秘密处决的儿子的遗体，2000年他才在乌拉圭找到失散多年的孙女，而他儿媳的遗体一直没有找到。那天的朗诵会，阿根廷和墨西哥的驻华大使都出席了，但赫尔曼与阿根廷大使发生了口角，现场尴尬——可见赫尔曼内心受伤之深。迫害异己、导致上万人失踪的军政府在1983年阿根廷-英国马尔维纳斯群岛海战失败以后结束统治。这令今天的阿根廷人对民主格外珍惜。阿根廷是一个特殊的国家。博尔赫斯视之为宇宙秘密的一部分。美国1971年诺贝尔经济学奖获得者西蒙·库兹涅茨（Simon Kuznets）则说："世界上有四种国家：发达国家、发展中国家、日本和阿根廷。"关于阿根廷的许多认识，我得自我北京外语学院附校的同学、比我小一届的杨万明。他现在已是中国驻阿根廷大使。我们在布宜诺斯艾利斯长谈了一晚上。

24

在整个拉丁美洲，社会生活和经济环境最好的当属智利和乌拉圭。这两个国家在2011年成功跨越所谓"中等收入陷阱"，进入联合国开发计划署确认的中等发达国家行列。所以到了阿根廷，我才意识到，智利是天堂，而阿根廷是炼狱。——不恰当的比喻。阿根廷与智利经济水平的差距从小城市的样貌可以看得更清楚。距布宜诺斯艾利斯市57公里的小城拉普拉塔，人口只有60万，却是布宜诺斯艾利斯省的省会。进入没有光泽的拉普拉塔，感觉到小城的凋敝。通常我们说城乡结合部

总是一座城市最脏乱差的地方，而拉普拉塔整个就像一个城乡结合部。当然，由于它市中心砖红色的大教堂，小城依然有意思，是一座拥有过去，换句话说拥有幽灵的小城。拉普拉塔国立自治大学孔子学院的中方院长是来自西安外国语大学的教师龙敏丽。她老说拉普拉塔就是乡下。她不说“去布宜诺斯艾利斯”，而是说“上首都”，就像北京周边地区的人说“上北京”。

25

不过，比起巴西、墨西哥和委内瑞拉来，阿根廷的治安情况已经不知好到了什么程度。想起2001年的巴西。想起山海相抱的里约热内卢；从矗立着38米高基督塑像的山上眺望13.7公里长的尼特罗伊跨海大桥（Ponte de Niterói），李白的诗句“登高壮观天地间”立刻就会轰鸣而来。巴西人自己说，上帝用6天创造了世界，第7天创造了里约热内卢。但是在里约最著名的科帕卡巴纳（Copacabana）海滩，你最好裤衩背心加拖鞋，既不戴项链也不戴手表，也不拿照相机、手机，让人看到你没什么好抢的，这样最安全。在圣保罗，贫民窟漫山遍野。贫民窟所在的位置总是城里最好的地段（地理位置、自然景观）。那些地段本为富人所有，1970年代巴西的左派知识分子们曾发起过一场运动，鼓动穷人占领富人闲置的土地。据说当时为此还死了不少知识分子、作家和记者。在圣保罗，一位能用葡萄牙语说唱印第安神话传说的艺术家曾经告诫我，夜里两点如果你还走在大街上，走着走着你就会走成一个鬼魂——你会被人从背后捅上一刀，而你继续走路，不过这时你已经是个鬼魂了！

26

在智利时，孙新堂先生曾讲到他一个朋友在墨西哥亲身经历的两件事。有一回，他这个做生意的朋友开车到一个路口，忽然从路边窜出两个人，举着枪将车逼停。其中一个黑帮分子喝令这位朋友摇下车

窗玻璃，要求他出示身份证。——连黑帮也要查验身份证！司机掏出身份证。黑帮分子看了看，脸上露出一丝困惑的表情，然后说了句："对不起，我们搞错了。"——呵呵，原来黑帮也不滥杀无辜！可是好险！另一次，这位朋友开车在路上，正要从一座人行天桥下穿过，被黑帮的人拦下。抬头只见另外几个黑帮分子把两具尸体挂在了人行天桥上。等桥上的黑帮挂完了尸体，拦车的黑帮对被拦下的车辆高喊："谢谢大家，对不起耽误大家时间啦！"——好猖獗！好客气！无法无天又礼貌待人！

27

而委内瑞拉，自总统乌戈·查韦斯2013年去世以后，其经济环境便日见糟糕，社会治安状况日益严峻。去年6月，我在加拉加斯参加诗歌节，住在那里最好的酒店Gran Melia。但我被告知不要一个人走出酒店。进出酒店正门的都是些西装革履的有钱人和盛装美女，酒店里酒照喝，时装发布会照样举行。但我瞥见酒店侧门里荷枪实弹的士兵，站着的、坐着的、躺在连排椅子上的，有二十来位。他们随时准备冲出来镇压街头的暴乱。在加拉加斯，乘小车出门时，我曾摇下车窗玻璃来照相，吓得司机嚷着要我立刻摇上，因为一旦车里的情况被不法之徒看到，又遇上慢行，歹徒的枪就会指进车窗。餐馆里的禁烟标志是我们早就习以为常的，但是在加拉加斯的餐馆里，禁烟标志下面总还会贴着禁枪标志。No Gun！——这能管多大用处不知道，但对我这个没枪的外来人起到的震慑作用倒不小。有一回我和其他各国诗人被组织去参观玻利瓦尔国家图书馆，我提前出来，看到附近一幢美丽的白色建筑，就朝它走去，忽然发现身后跟上了三个持枪的士兵。朋友告诉我那是士兵们怕我出事，来保护我的。不过即使在这样的气氛中，在玻利瓦尔国家图书馆前面的空地上，我们还是通过各自的朗诵纪念了一下十一到十二世纪之交的波斯诗人欧玛·哈亚姆（不知道为什么要纪念他）。晚上，来自

加勒比国家的几个诗人还是从酒店跑出去喝酒——他们就算本地人了。

28

那是我第一次在拉美参加国际诗歌节。有件事我记得特别清楚，它很拉美——希望我这样说不是很过分。有一场我和另外两位拉美诗人的朗诵在特雷萨·卡雷纽国家大剧院(Teatro Teresa Carreño)的院子里举行。我按时从房间下到Melia酒店的大堂。等了一会儿，眼看时间过了，我问大堂里诗歌节的工作人员那两位诗人在哪里，工作人员说他们已经去了现场。我一下急了，后悔还傻等了半天，立刻与陪着我的中国驻委内瑞拉使馆的小王打车去了朗诵会现场。可到了那里，却不见那两位诗人。一问，那里正在准备音响设备的工作人员说两位诗人都病了，不来了，我只好一个人朗诵了！——怎么会有这等不靠谱的事！我准备的诗歌加上西班牙语译文只够读15分钟。怎么办？但现场的工作人员并不慌张。他们不知道从哪儿临时拉来了一个乐队。我读一首诗，歌手唱一支歌，我再读一首诗，歌手唱两支歌…… 就这么着，居然对付了下来！听众也没有不满意的表示。音乐响起的时候，他们还随着音乐节奏扭动起来。

29

21日晨，龙敏丽老师从拉普拉塔赶来布宜诺斯艾利斯，与我一起搭乘罗莎里奥国际诗歌节安排的大巴赴罗莎里奥。一路上下着雨。到达的时候已是傍晚。这是第25届莎里奥国际诗歌节。开幕式之后，大家去吃饭。在拉美，晚饭9点钟开始是正常的。我们大概9点半开始吃饭，吃到10点半，我坐不住了，因为按照安排，我要参加晚上11点在Oui酒吧的朗诵会。而从吃饭的地方到酒吧还要走一会儿。我对身边诗歌节的组织者说“走吧。去晚了就没听众了。”但他回答：“不急，越晚听众越多！”我想起我曾看过的一个讲阿根廷旅游的电视片。片中记

者问一个在酒吧里喝酒的老头："都夜里两点啦，看看表，您怎么还不回家？"酒喝到兴头上的老头低头看了眼手表，做出的回答完全出人意料："我的手表和时间无关！"——我们的晚饭吃到11点半的样子，之后我因为迟到而满怀歉疚地跟着几个人七拐八绕穿过空寂的罗莎里奥，来到Oui酒吧。门口站着几个吸烟的青年。一进门，全是人！别说座位，连站的地方都几乎没有了！又过了一会儿，大约12点半——都半夜了——朗诵会开始。巴西的、秘鲁的、阿根廷的男女诗人们朗诵之后，我和一位叫桑迪亚哥（其实发音就是圣地亚哥，区分一下）的青年诗人走上小小的朗诵台。我读中文，桑迪亚哥读译文。之后掌声雷动，叫好声爆起。听得出，这不是客气。我一举拿下，不是吹的。——已经在自吹自擂了。

30

在罗莎里奥诗歌节，我这就算出名了。BAJO LA LUNA出版社带到诗歌节的我的诗集很快就卖光了。第二天晚上，在诗歌节主场CC Roberto Fontanarrosa，我和桑迪亚哥朗读完之后，听众的掌声和叫好声比在Oui酒吧更热烈，更长久。为我做口语翻译的龙老师对我说："看，你一读完，很多人就走了。"再次日中午，在西班牙国际中心（Colegio Internacional Parque de España）朗诵完后，阿根廷《当代》杂志的女记者对我说："你简直像摇滚明星一样受欢迎！"——在中国，我从来没有这样的感觉。她说Oui酒吧朗诵之后你的名字就传开了，昨天许多人是专门跑来听你朗诵的。在西班牙国际中心外面，巴拉纳河边（Paraná），我遇到女诗人瓦妮娜·克拉乔万尼（Vanina Colagiovanni），她对我诗歌的看法是：介乎于诗歌、哲学和寓言之间。——在中国，我的诗歌从来不曾这样被人一眼认出。阿根廷《自由报》称"西川是罗莎里奥诗歌节之星"。谢谢我的拉美朋友们！我已经爱上了阿根廷。

31

有天吃晚饭的时候，我和几位拉美诗人站在餐馆外面抽烟。一个路人，四五十岁的样子，不知怎么就知道了我们是来参加罗莎里奥诗歌节的诗人。他跟我搭讪："我不知道你是谁，但他们愿意出钱把你从那么老远请来，你一定是位重要的诗人！"——这是逻辑推理呀！我于是逗他："嗯，有道理！"边上的几个诗人都乐得不行。

32

拉丁美洲规模最大的诗歌节是哥伦比亚的麦德林国际诗歌节，其次是尼加拉瓜格拉纳达国际诗歌节、阿根廷罗莎里奥国际诗歌节、加拉加斯的委内瑞拉国际诗歌节、秘鲁利马国际诗歌节等。还有几个读书节和书展。拉美有活跃的文化生活，其中诗歌生活是重要的一块。在布宜诺斯艾利斯的La Biela餐馆外面的散座上，明雷把他的朋友、诗人阿莱汉德罗·克劳托（Alejandro Crotto）介绍给我。这小伙高高大大，学法律的出身，热爱英国十九世纪后期的大诗人罗伯特·勃朗宁。勃朗宁的戏剧独白诗对美国二十世纪大诗人埃兹拉·庞德有所影响。阿莱汉德罗说庞德在拉美的影响很大，很多青年诗人都读庞德。在罗莎里奥，任教于纽约大学的乌拉圭诗人乌拉约安·诺埃尔（Urayoán Noel）也是这样跟我说的。而且他说，拉美青年诗人大都只读美国诗歌，不仅读庞德，也读威廉斯（W.C. Williams）、布考斯基（Charles Bukowski）——我知道美国诗人也读拉美诗歌；我的美国作家、诗人朋友们艾略特·温伯格（Eliot Weinberger）、弗瑞斯特·甘德（Forrester Gander）等都曾大量翻译拉美诗歌。——这成了南美读北美，北美读南美——没别人什么事了！阿莱汉德罗和另一位阿根廷诗人依格纳休·瓦兹克兹（Ignacio Vazquez）都曾跟我提到现在至少在阿根廷，有些青年人在写一种叫做Haicumbia的诗歌。Haicumbia这个词由Haiku（俳句）和Cumbia（一种拉美风骚舞蹈）拼合而成，可以试译为"骚俳"。我一跟当地诗人们提到Haicumbia，有

的人的反应是哈哈大笑，有的人的反应是不屑和无奈。——也许我也应该尝试一下以广场舞的心态写五言绝句，哈！

33

在布宜诺斯艾利斯的时候，我曾在国会大学（Universidad Congreso en Buenos Aires）参加过一场与阿根廷著名诗人格拉希艾拉·马杜罗（Graciela Maturo）的对话活动。我听说她是加西亚·马尔克斯、胡里奥·科塔萨尔的好友。老太太为这场活动专门写了7页纸的讲稿，评论我的诗歌。她将我诗歌中的叙事因素与科塔萨尔进行了比较，然后说："西川诗歌具有独特的生命力、敏感性、开放性、历史意识和精神指引，这在当今西方世界没落黑暗、价值崩塌的时代尤显珍贵"。活动结束以后，她送给我一本她自己的著作《奥菲欧的劳苦》（*Los trabajos de Orfeo*）和阿根廷现代文学奠基人之一莱奥波尔多·马雷夏尔（Leopoldo Marechal）将近700页的长篇小说《亚当·布宜诺赛勒斯》（*Adam Buenosayres*）的英译本。这部长篇小说为罗马教皇方济各（阿根廷人）所推重。据我所知，目前尚无中文译本。我和格拉希艾拉拥抱，告别。她对我说："我已经89岁了。这肯定是我们在这个世界上唯一的一次见面。"我感动到不知道说什么好。

2017.10.15

第三辑

另外一座山岭：关于视觉文化的36个观点

另外一座山岭

我看过的画展很多。可以这么讲，欧洲历史上的绘画原作，百分之六七十我都在不同的国家看过。比如达·芬奇，我最热爱的艺术家、科学家、狂想分子，或者比如文艺复兴的其他艺术家，我熟悉他们的作品。你不太可能超越或是成为他们那一类艺术家。有一次在国外，我去看一个画展，发现画展的序言很有意思：它说达·芬奇已经是高山了，我们首先不可能成为这座高山，其次，就是爬上它对艺术家而言也没什么太大的意思，重复而已；我们唯一能办的事就是在它边上再起一座山，哪怕是一座小山。

（引自2013年2月21日《新民周刊》载《西川：独立不是一种时髦》）

何谓“伟大”

伟大这种东西不是人人能抓住的。一般人能抓住的东西不过是优秀而已，你通过你的努力达到一个优秀状态。伟大不是山岭，你使点劲就能爬上去；伟大是星星，你爬上山顶，你还是够不着它。优秀变不成伟大。除非你理解，优秀是伟大的敌人。优秀对于伟大是充满敌意的。你理解到这个程度，你就可以理解伟大了。如果你不能理解到这个程度，你永远也不可能接近伟大。伟大对你永远是一个词，就是一个词。你要

是想得到伟大，对不起你得生出翅膀，你的两只脚都不够用了，你得变成另外一种东西，你就不是人了，你得变成鸟了都。

（引自安琪2014年3月22日博客 http://blog.sina.com.cn/s/blog_48c557e20102e9us.html《单向街，听西川说伟大》）

伟大艺术对于受众的掠夺性

有一回跟西川聊天，聊到西斯廷教堂里的画作，他道："优雅的艺术是哄着人的，而伟大的艺术对于受众而言却具有掠夺性。"

（引自2017年第2期《十月》杂志戴滢娜文章《比现实主义更现实主义——声色轰鸣读莫言》）

文艺复兴·魔鬼的胜利

一般艺术史著作，或者思想史著作，肯定会说文艺复兴是从神本到人本发展的结果。但实际上从基督教的角度来看，文艺复兴是魔鬼的胜利。咱们现在说是人的胜利，但是从宗教角度看，那是魔鬼的胜利。所以在意大利文艺复兴时期，有一个名叫萨蓬纳沃拉的教士，要焚烧那些新兴的艺术作品。也就是说，文艺复兴作为一种新的观念，它和旧时代之间的关系是，它激怒了萨蓬纳沃拉这样的人物。所以说文艺复兴所实现的历史转折作用实在是太强大了：新的观念走出旧的观念——不说它取代旧的观念——它从历史逻辑当中产生，它翻过头来跟旧观念拉开的距离简直太大了。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

文艺复兴和文艺复兴之前的艺术的区别

中世纪艺术和文艺复兴艺术巨大的区别在于，中世纪的那些艺术家首先不认为自己是艺术家，他们首先是匿名的，是师傅带徒弟的，是遵循样式的。从文艺复兴开始，西方的艺术家才进入到一个署名阶段，而署名艺术家和匿名艺术家其关心的问题一定有所不同。在今天，在思考匿名艺术的时候，我们脑子里应该有一个界限、有一个区分，那就是，我们可以使用很多匿名艺术的手段，但匿名艺术家们工作，肯定不是为了做成一件带有个人风格的艺术品；他们工作，一方面是凭手艺吃饭，另一方面是为了使自己成为一个接近神或者接近某一种状态、某一种思想、某一种信念的人。这可能是我们在学校里讲艺术史、讲文学史时很少提到的。我在我的文学课上会讲到《诗经》。我用的课本说《诗经》“风格简洁”，但是它为什么简洁？那是因为当时文字书写太困难，所以它的简洁不是一种风格。所以艺术史当中的很多东西，我觉得如果我们完全用今天的眼光来看就会产生误解。

（引自西川2014年10月18日在北京时代美术馆“第三种批判—艺术语言的批判性”论坛上的发言）

“忧郁”展

记得我在柏林看过一个名叫“忧郁”的展览，这是我看过的所有展览里面最好的一个。“忧郁”展分很多部分：一进大厅首先迎面是一段文字——亚里士多德论忧郁，然后是古希腊的“忧郁”作品，一直到最后，结束于法国残酷戏剧的倡导者阿尔托在精神病院里画的一些手稿。这个展览里有一部分对我震动特别大：那是一些革命画家的作品；画家主要来自俄罗斯。这部分画家被安排在浪漫主义画家之后。这一部分的题目叫“左派的忧郁”，说法来自本雅明。我以前不曾从这样一个角度来理解

俄罗斯的美术。我以前从未意识到苏联美术里面，或者革命美术里面，有忧郁的成分。当我看到这样的画展安排，当我遇到“左派的忧郁”这个说法，我突然觉得获得了一个新的角度来理解整个革命过程中产生的这些绘画作品。我记得其中有一幅画画的是一个工人，苏联工人——那个被画下的时刻还没有苏联，那还是在苏联诞生前的俄罗斯——那个工人走在罢工队列的前面，打一个旗子。以前我会说这是革命现实主义的绘画，但当这幅画被归入“浪漫主义”部分之后的“左派的忧郁”这一部分展出时，我一看，那些行进中的革命者的面孔的确是忧郁的。

（引自西川2009年4月16日在北京国家大剧院艺术馆“二十世纪中国绘画名家邀请展”主题对话会上的发言）

震惊

1997年秋天在印度新德里，我曾经听一位英国策展人讲到：“世界当代艺术现在就剩下使人震惊了。”她这个“震惊”（shock）使我震惊：一个人不能持续地被震惊，一个人被震惊十次三十次就麻木了。我曾经和艺术家徐冰有过一次对谈，徐冰谈到一个问题：在西方当代艺术体制当中，老师教出来的学生实际上都差不多。老师把自己的怪僻教给学生们，每个学生就都有了同样的或相似的怪僻。这里面有一个悖论。

（引自2007年9月22日西川在中国农业展览馆新馆报告厅的讲座《当代艺术的思想与观念》）

隐形的西方人

有一次我在北京遇到叙利亚诗人阿多尼斯。他长期住在巴黎。我跟他说，虽然我们是在北京见面，但好像我们必须绕道巴黎才能见面，我们两个人直接见面的可能性很小。这种情况应该改变。

另一回，在上海当代艺术馆，我参加过一个与印度有关的论坛。在这个论坛上你能够明显感觉到，中国人和印度人碰到一起谈话的时候，边上总会有一个隐形的西方人。

（引自西川2014年12月21日在北京798东京画廊“出柜——一次驱魔仪式”展览沙龙上的谈话）

批判·第三世界心态·社会主义

这个国家不是斯里兰卡、帕劳或者爪哇，这是中国。现在大家可能有点钱了，但是在文化心态上一些人一直有一种身处第三世界的感觉。第三世界。社会主义国家。大国。你是在这么一个环境里从事艺术。对艺术家或者知识分子来讲，批判是一种责任，但有趣的是，你还没有开始批判我就知道你要怎么批判，因为你能够动用的资源全都是这个世界上现成的东西。由于你的文化心态是第三世界的，所以你要向第一世界的艺术看齐；由于你是社会主义国家的艺术家，所以你的批判一定是针对社会主义的——你只有对社会主义进行批判，才可能成为所谓“世界艺术”的一部分，才可能成为你脑子里的那个所谓的文明的一部分。但问题马上就来了，你所能够动用的批判资源本来是针对资本主义的。赶紧想想该怎么办吧。

（引自西川2014年9月23日在中国人民大学逸夫会议中心“从戾场到立场——青年艺术家的主体构建”研讨会上的发言）

警惕批判的陈词滥调

我们这个展览的题目叫“第三种批判”。“第三种批判”也不光是一个艺术语言的问题，但是我想只要使用“批判”这个词，就一定是有政治性的。我在较广泛的意义上使用这个词。如果它是有政治性的、批判

的，那么它一定有政治性的陈词滥调和批判性的陈词滥调，因为我们经常会给自己假设一个位置，就是我是批判的。但是，即使你是批判的，你的那个批判也可能是一种陈词滥调。所以今天当我们的艺术、当我们的文学要继续往前走的时候，当我们秉持一种批判的立场的时候，可能我们不得不警惕我们批判的陈词滥调，这种批判的陈词滥调已经是多少年，至少是几十年养成的一些东西，可能是当我们意识到我们这个批判当中有一种陈词滥调的时候我们的创造力才可能有所展开。

（引自西川2014年10月18日在北京时代美术馆“第三种批判—艺术语言的批判性”论坛上的发言）

警惕记忆的标准化

生活在中国，有时我们会感觉到一种情况，那就是“记忆可以被标准化”。当我们反思一个问题，比如反思“文化大革命”，反思社会主义，我们有时会碰到一个情况，就是你虽然有一个看法但你不敢说，因为你的看法不符合“标准”。“标准”有各种各样，有国家的标准、政府的标准、媒体的标准……所以我们的“记忆”多多少少也是被“标准化”了的，这个时候作为艺术家、作为诗人，对于这种“标准化记忆”的打破，就变成了一个很重要的工作。

（引自西川2015年6月27日在北京OCAT研究中心开馆展“记忆的灼痛”研讨会上的发言）

吴大羽和东西方现代派的不同

吴大羽古文功底非常好，你能感觉到他不太能与这个世界的人交往，但能和古人交往。能“与古人游”，他的精神空间非常大，向过去延伸得非常远，我读到他的诗的时候尤能感受到这一点。一般人的古体诗

是五言诗、七言，但吴大羽有许多四言诗，能写四言诗和能写五言诗七言诗的人肯定不一样：四言能唤起我们更古老的感受。但就是这样一个人，居然是一个现代派！这给当下中国的美术界和文化界提出一个值得探讨的问题——一个与古人游的人是一个现代派！一般成为现代派的中国艺术家，好像不是吴大羽这个样，所以我感觉这是一个话题。

另外一点，吴大羽是个现代派，可是他这个现代派与毕加索的现代派又明显不同。毕加索的现代派是玩出来的：自由啊、各种实验啊，你能够感觉到西方现代派作品所显现出的自由。而吴大羽的现代派，你能感觉到，他虽然是艺术家去发现美，但是这个美对他来说有真理的含义。本来艺术家在艺术之海里畅游，寻求美就可以了，但他把探寻美当作对真理的探寻。我认为西方的现代主义艺术家中没有出现过这种情况，这样的艺术家只能是中国人，这可能跟吴大羽生活的时代有关，可能与中国紧张的历史氛围有关。但中国也有现代派，西方也有现代派，中国的现代派与西方的现代派还是不一样的。

（引自2016年10月29日西川在北京望京单向空间吴大羽画展开幕式上的发言）

被动的现代化

中国的现代化带有被动性，这种被动性表现为中国人不得不现代化。这种“不得不”的现代化过程贯穿了整个100多年中国的历史进程。

现代化的过程肯定就是某些东西快速消失的过程，在快速消失的过程当中，你会看到那边是大楼，这边是老房子的景象。在不少地方，老房子正在消失。消失之前它们和高楼大厦构成矛盾修辞的画面。这不仅是视觉的矛盾修辞、建筑的矛盾修辞，也是政治生活的矛盾修辞、社会风尚的矛盾修辞。这是我们的现实。矛盾修辞有它的反常、别扭和荒诞——一般如果我们说到矛盾，我们的潜台词就是要克服这个矛盾，综

合掉这个矛盾，但如果是矛盾修辞，那就是我们的现实了，所有的反常又都是正常的了。西方的现代主义……波德莱尔诗歌中的一切都可以被归结为反常，反常对于当时的法国和那个时候的文学来讲不是正常的东西。但是中国所有的反常都是正常的。

因为我们的现代化是一种被动的现代化，所以它的社会生活中保留着惰性的一面。这就好像我们被鞭子抽打，但只要鞭子不落在我们身上，我们就能立刻偷个懒。但是在这个被动的现代化的过程中，连惰性都不得不消失。在整个当下的生活中，连惰性都留不住。惰性想留下来，但留不下来。这很有意思。

（引自西川2008年12月22日在深圳市当代艺术中心曾力摄影展研讨会的发言）

现代和当代

我们现在说起“现代”来，好像是一个比较清晰的概念，实际上“现代”这个词正是在文艺复兴时代产生的。后来主要是在欧洲，由于他们的物质文明、精神文明的发展，形成了一套观念，就是关于“现代性”的观念。我知道在视觉艺术领域里面大家现在已经开始讨论“当代性”这个词了，批评家们发明了一个词叫做Contemporality（当代性），但你查英文辞典，里面只有Contemporaniety，现在批评家们开始用Contemporality，一个新词，来讨论一些问题。

“现代性”是从西方传来的。如果我们想让自己现代起来，获得现代性，那么实际上我们大家都会变得一样，就是都要大机器生产，都要进入城市化，都要进入到一种现代的道德观念、生产方式，都要需要民主政治——全是趋同的。

但“当代”这个词，英文中它本来的意思是“同时代”，就是我跟谁是同时代的，这就是当代。但是在中文里，“当代”这个词是指向当下时

间的，“当”就是时间，这个“当代”就是当下。如果我们从中文理解这个词，可能跟说英文的人们对这个词的理解有所不同。但我觉得这恰恰说明了世界各国的艺术家、思想家，在使用自己的语言思考问题时，可能跟另外一种语言思考问题时会有一个差异。

不光是中国人，也可能一个人用马来西亚语思考当代文明，和一个人用西班牙语思考当代文明，和一个人用波斯语、阿拉伯语、乌尔都语、斯瓦希里语思考当代文明，都不一样，这恰恰是“当代”这个词本身在不同文化中的魅力所在。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

简体字及其他

多少人对简体字不满意，希望回到繁体字——那还不如回到篆字呢。我自己觉得，简体字也能创造出伟大的文化。其实简体字也有其历史根据：包括草书的根据和民间的约定俗成。简体字也是我们传统的一部分。当然它被赋予了很多别的东西，尤其是在台湾和香港依然使用繁体字的情况下。我们的高级审美会鄙视简体字，我们会将当代中国的许多问题归罪于简体字。但这是把历史问题简单化了。简体字带来了很多东西，比如从左往右的横排书写。如何拿简体字来创造我们的文化，这才是当下文化人真正需要考虑的问题。

中国的现代文化一直是伴随着“移风易俗”的观念往前走的。你可以做个比较：中国有移风易俗，而印度没有。你在不满意于中国的移风易俗时，可以顺带想一想中国是否应该走印度的道路。你不能老想着把中国发展成美国的样子。你脑子里的世界地图上如果只有中国、美国和欧洲，那你就真是个白痴了。印度人会笑话你，土耳其人也会笑话你。

我没有说印度不好的意思。中国没有走印度的道路，是因为五四运

动与巴黎和会有关，而巴黎和会又涉及整个世界对中国的态度。这里面有一个历史逻辑。然后中国就走上了这条路。这不是任何人能左右的。我们考虑中国的历史文化问题时不能太简单，太一厢情愿。可如今我们把马后炮的聪明简直发挥到了淋漓尽致的地步。这导致我们的历史观、世界观、价值观无比混乱。

（出处不详）

简体字的合法性问题

但是在书法界好像大家不讲这个“移风易俗”，大家讲的还是繁体字，繁体字天然地有它的合法性，而简体字是没有合法性的。这个时候我就立刻想到为什么当代文学也好、当代诗歌也好书写起来的的确确很困难，这个困难表现在当代文学真的是不依赖于书法，当代文学依赖于排版，依赖于钢笔、铅笔的书写格式。

（引自西川2017年7月25日在中国现代文学馆欧阳江河、于明诠“墨写新文学”书法展座谈会上的发言）

文革之后的书法

大家一般讨论的都是古代书法和当代书法，以及当代书法的书写内容；但中间有一大块儿没谈到，就是我们今天这个书法是经过了大字报和标语、口号的洗礼的，你不喜欢它，它也存在了几十年。大字报和标语、口号的书写，现在回想起来，这里面蕴含了很多东西。标语、口号、大字报，这是革命，不管它是极左的革命，还是当年自发的革命，经过了这个革命以后，有些人还是要回到传统精英的立场上，但回到精英立场很难。就像现代诗歌写作一样，现代诗歌曾经被拉到了现代主义的立场上，即使如今对一些诗歌写作者来讲现代主义已经不像在80年

代那么重要了，但你若要重回以前古典加民歌的写法，你自己都会觉得土。

所以经过了大字报和标语、口号的书写以后，可能我们书法家的心态、看世界的方法多多少少都会有变化。这个变化里边包括了很多社会、历史的变迁。像今天的人们一样，古人的风采、古人的写作，也是有上下文的。大家都在谈书法这件事，但是我稍微说一下它的上下文。比如说这个书札：过去文人用毛笔写一首诗，或者写一封信，投递给朋友，书写者知道对方是谁，知道对方会以怎样的态度阅读这封信这首诗。举个例子，柳宗元在接到韩愈的书札后，不会马上打开，他要先洗手，他要在用玉蕤香熏了手以后，才打开韩愈的书札。洗手和熏香，这是文化、这是生活方式、这是对朋友的敬意、这是地位、身份和修养。现代人，你就是发给我一个毛笔写的信，我也不会在手上熏香了，肯定不会。所以这个变化对于书法本身的影响，作为接受者对于书法本身的影响，一定是非常大的。

（引自西川2017年7月25日在中国现代文学馆欧阳江河、于明诠“墨写新文学”书法展座谈会上的发言）

王羲之是大贵族

王羲之是大贵族——所谓“旧时王谢堂前燕”——赵孟頫也是大贵族，或者更准确地说是皇族。而我们现在的书法家们充其量只是识文断字的文化人。贵族和普通人的世界观是完全不一样的。我们讨论唐诗的时候也碰到类似的问题，比如白居易。传说白居易——他还不是贵族，只是大官僚——的诗老太太都能读懂，但是这对真正理解白居易没有什么意义。白居易的宅园在洛阳占地17亩，住在这个宅园里面的人和住在公寓单元房里的人，心态是很不一样的。

（引自西川2017年7月25日在中国现代文学馆欧阳江河、于明诠

“墨写新文学”书法展座谈会上的发言）

英文和汉语拼音

我刚刚看到展览的招贴。招贴上面是中文，下面出现了英文。在中国整个20世纪的历史进程中，招贴上的非汉字文字什么时候从汉语拼音变成英文了？这很有意思，好像除了中文之外，我们总需要另外的文字因素，比如在招贴上就会出现一系列的英文，在书籍的封面上也会出现别的文字，除了英文，有时还会出一点法文等等。在一段时间里，中国的宣传画上总是要标出汉语拼音的（五十年代也有标俄文的时候）。汉语拼音猛一看像外文，但实际上是中文的拉丁字母拼写，这是中国字对于拼音形式的需要吗？自从凯末尔革命以来，土耳其语就用拉丁字母拼写了。中国人曾经在钱玄同的时代差点走上土耳其语言改革的道路。——幸亏没走那条路。但中国人看来是需要拉丁字母的。有一次在广西旅行，我在一个镇子上看到一间邮局。装饰这间邮局的人显然不懂英语，也找不到懂英语的人，但看来是领导非要工人们在大门左边的墙上焊上“中国邮政”四个字，在大门右边的墙上焊上这四个字的英文翻译——给谁看呢？。工人们就把一堆字母胡乱排列在了墙上。那猛一看也像是一排外文，洋气。但把我逗乐了。这是中国的超现实的现实。

（引自西川2008年12月22日在深圳当代艺术中心曾力摄影展研讨会上的发言）

王澍的理念，日本人的建筑

王澍的建筑理念拿来在宽阔的山水空间里盖一到两层、两到三层的房子是好的，但盖不了高楼。一般说来，中国城市里的大规模建筑所占用的土地都是寸土寸金的，在单位面积起高楼是利益的最大化。真正带

给我启发的是日本的城市建筑。东京特别拥挤，但你走在东京的大街上并不觉得是走在纽约或芝加哥。日本人连高楼都能盖出自己的特点。日本建筑不是盖出来的，是剪裁出来的。日本人把他们对横切面的精致感受带进了高大的建筑里。

（出处不详）

中国没有城市雕塑的传统

为什么一个城市做规划的时候，没有一个文化委员会来把握？我认为官员们上岗，首先应该经过文化、艺术培训。或者你身边得有一个文化艺术委员会。不能你花了那么多钱又把景观弄得那么难看。一些人热衷于摆放城市雕塑。好难看！因为中国没有城市雕塑的传统，这是古罗马的传统。英雄人物的雕塑和古罗马的建筑风格有内在的一致性。现在中国的官员们也好弄城市雕塑，而且有些人还要弄成现代风格的雕塑，弄成分子结构，或者大圆球！似乎只要放个大圆球就有了现代感！官员们和大老板们没有一套与自己身份相配合的文化，这么貌似有文化的野蛮的花钱方式真可笑。

（出处不详）

李桦的版画，更年轻一代的版画

李桦好像有两类木版画：一类木版画是装饰性、形式感比较强的，另一类非常像连环画。只要他想比较清楚地表达什么观念和场景，他的画就特别像连环画，带有叙事性。这让我想到意大利作家、符号学家翁贝托·艾柯。他专门写过一篇讨论中国连环画的论文，题目叫做《论中国连环画：反信息与替代信息》，收在他的《推迟的启示》（*Apocalypse Postponed*）这本书里。艾柯谈到，由于中国连环画与大众之间的关系及

其普及的目的，它所呈现出来的人物形象都是典型化的、标准化的，心理因素被降到最低点。所以版画——可能在李桦和他们那一代版画家看来，不得不面对和大众的关系这样一个问题。版画是要印刷的，印刷就是为了传播。所以传播对战争年代的版画来说是一个重要因素。

但是这一次，看了整个展览，从李桦看到现在的艺术家，我发现里边实际上有一个过程，就是版画对于传播的牺牲——慢慢地就不传播了。不考虑传播的版画就变成现代艺术了。所以说，从李桦、古元他们那一代版画家到现在的艺术家，有一个转变的过程，与这个过程相伴、相始终的是一个对传播的牺牲过程。版画是印刷术的产物，印刷就是要传播。当印刷不是要传播的时候，当作者牺牲掉连环画或者版画的传播因素时，他竟然变成了一个现代艺术家！这个牺牲的过程、它的意味，值得我们继续探讨。

（引自西川2009年7月26日在北京今日美术馆“第一届中国当代版画学术展”研讨会上的发言）

中国现实主义绘画中的少数民族题材

这些产生于高威权时代的、现在还能够拿得出手的画作本身，实际上并没有表达什么革命的意思，从题材上看更多是风景画，更多描绘的是一个个小场景，不过这些画作中有些处理了一个非常特殊的主题就是少数民族。什么塔吉克姑娘，康巴汉子，傣族泼水节，都是少数民族题材。为什么那时的画家们在不画革命历史题材的时候，就纷纷去画少数民族？这里展出的大多数画家可能都是汉族。这批汉族老画家们是约好了还是怎么的，全画过少数民族。这个问题我们以前似乎没有讨论过，这里面显然呈现出一种隐蔽的历史面貌，就是艺术家在他们那个时代所理解的美、诗意、浪漫、远方在少数民族题材的绘画中被表现出来。淳朴的少数民族形象在一个汉族人口占90%多的国家里，承担着一个秘密

的、美学的、历史的角色。中国的写实油画是从西方传来的。在革命年代，当西方不能被视作远方的时候，苏联就成了远方；当苏联也不能被视作远方的时候，少数民族地区就扮演起远方的角色。它至少成了“远方的替代品”。

（引自西川2009年4月16日在北京国家大剧院艺术馆“20世纪中国绘画名家邀请展”主题对话会上的发言）

创造力是从哪儿来的

每个艺术家可能都面临这个问题，你的创造力到底从哪里来？怎么展开？在我们以前做学徒的时代——任何艺术家都有做学徒的时代，无论是那一行——我们是有榜样的，到了一定的时候你开始没有榜样了，你开始继续往前走，你开始走到如入无人之境的时候，这个时候你往哪走？艺术家是最强调创造力的，这种创造力我们年轻的时，20岁的时候来得很容易，到50岁的时候创造力来得就不容易了，因为你的沸点提高了，你原来95度就开了，现在100度都不开。现在我们追问自己创造力的时候，一切东西都被提出来，所有的社会问题、文化问题、历史问题、现实问题全部被提出来。我相信在座的都是中国最好的艺术家，在雕塑领域或者是视觉艺术领域，最好的艺术家你最终拿出一个什么样的作品，你的作品最终跟别人的区别在什么地方，这可能是非常关键的问题。

（引自西川2012年11月23日在武汉湖北美术馆“中国当代雕塑从1994到2012”学术研讨会上的发言）

为永恒而艺术和不为永恒而艺术

如果你是一个为永恒而艺术的人，为永恒而写作的人，那么你使用

适合表达永恒的语言。但有些人不为永恒而写作，不为永恒而艺术，他们的语言可能就是另外的模样了。艺术家、文学家的语言要么是从别人那儿来的——这种继承来的语言通常被认为可以表达永恒——要么是从自己的生活中生发出来的——这种语言好像与永恒无关。在这两类语言中，从别人那儿学来的语言，慢慢的对我来讲就不够用了——它跟我的现实感不能完全对称，不能完全吻合。我们学了这么多的艺术史、文学史，国外的那些东西、老祖宗那些经过千百年挑选获得了永恒品质的东西，实际上我们心里都非常清楚。艺术家、作家面临的最大挑战有两个：一个就是永恒对你的挑战，另一个就是当下生活对你的挑战。而要应对当下生活，为永恒而艺术的观念就不得不退后。

（引自西川2014年9月23日在中国人民大学逸夫会议中心“从戾场到立场——青年艺术家的主体构建”研讨会上的发言）

艺术家的不连续性

美国文学批评家哈罗德·布鲁姆在他的《影响的焦虑》一书里提到一个观点，这个观点叫做“不连续性”。一个艺术家被和其他艺术家放在一起的时候，这个艺术家如何才能够凸显出来？好的艺术家身上会体现出一种不连续性。我理解不连续性这种东西可能遥遥地跟古代、过去某个人的不连续性发生关系，所以不连续性里面又有一种内在的连续性。这可能是一个很绕的说法，但是很有意思。

（引自西川2012年11月23日在武汉湖北美术馆“中国当代雕塑：从1994到2012”学术研讨会上的发言）

不合时宜的艺术家

艺术家有各种各样的：守成的艺术家，开拓性的艺术家，有的艺术

家就是勇往直前地跑，有的艺术家就是反动派，就是那个时代最大的一个反动派，不合时宜。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

一流艺术家和二流艺术家

博尔赫斯有一个说法，他说莎士比亚不是典型的英语作家，雨果不是典型的法语作家，塞万提斯不是典型的西班牙语作家。凡是典型的某一个时代的作家或者艺术家，他一定是充分地展现或者带出了那个时代的精神气质。往往这种艺术家都是比较二流的艺术家。二流的艺术家和他自己时代的关系比一流艺术家还密切，因为他完全就生活在这个时代，完全依赖这个时代，他有吃有喝地依赖这个时代，二流艺术家在时代生活里最舒服，这个时代的审美就这个水平，他正好符合这个时代人的趣味；这个时代的人钱包里有500块，他的画也正好卖499块，这些都正好。但是，大概一流的艺术家总有超越那个时代的样子。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

艺术家的好几条命

我觉得有的艺术家是有好几条命，这个时代认出了这个艺术家的这条命，但实际上这个艺术家是有另外一条命留给下一个时代的。一个时代认出一个艺术家的某一部分，也可能就像刚才提到的提香，不同的时代对于提香的认识是不一样的，我相信他到晚期画的有点草率的时候是眼睛花了，眼睛花了以后焦距就不准了，就画成印象派了。这让我想起齐白石。齐白石特别精，他知道他老年以后画不了工笔草虫，所以他

40多岁的时候就画了好多留在那儿，不知道是有意留的还是没画完；然后到晚年他就把早年画的画拿出来，再补两个大叶子。你就觉得怎么齐白石到了晚年眼神还那么好？那个草虫不是那时候画的。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

缺陷造就艺术家

但有时一个艺术家的伟大可能是他的缺陷造成的，他的某种能力达不到，这反倒能促成他身上非常独特的东西。因为所有的优点都是可以追求的，例如我一定要把这条线画直了，这是可以追求的。所有人的优点都是可以追求的，但没有人会追求缺陷，所以也就是说，在不被追求的东西里面，导致趋同的可能性小得多。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

外国人对当代中国艺术的推波助澜

根据我个人的记忆，在八十年代，先锋艺术里面的各种实验，中国的普通人实际上是不看的。在最早的时候，艺术家可能参与到对文革的反思中。但是为这些最早的艺术家拍手叫好的人里面有很大一部分人是外国人，西方人。在我们的美术史研究和当代美术的讨论中，我们很少提到外国人，很少提到当时在北京的外国记者、外国流浪汉、外国专家，因为在最早的时候，这些实验艺术家没有观众。那时老百姓还是在看非常写实的绘画。北京有个友谊宾馆。当时友谊宾馆里住了很多外国人，这些艺术家都成了友谊宾馆的客人，跟宾馆里的外国人一块去参与文化活动。所以实际上在七十年代末八十年代初，主要是一些西方人对

于中国当代艺术家感兴趣。他们对中国艺术家的实验之路的选择，实际上起到了推波助澜的作用。可惜我在所有的当代美术史著作中，都没有看到相关章节。我也去过友谊宾馆，我了解当时那些艺术家们，他们跟这些支持现代艺术的外国人在一起时觉得很舒服。他们觉得自己是文明人。在那个时候跟外国人混在一起，好像就是跟文明混在一起。外国人一般对西方前卫艺术都有所了解，所以他们比中国老百姓更早地接受中国的前卫艺术，尽管那是不成熟的前卫艺术。

（引自西川2014年9月23日在中国人民大学逸夫会议中心“从戾场到立场——青年艺术家的主体构建”研讨会上的发言）

美术界的国际化

这些年来中国美术界给我的印象可能是最国际化的一块地方。中国艺术家比中国作家要国际化得多。非常国际化。当然，在这个国际化里面我们又遇到一个问题，就是当我们说到国际化的时候我们也许遮掩了一个东西，那就是这个国际化其实也就是西方化。为什么说它西方化呢?这倒也不是一个政治问题，这就是一个现象。我们以我们的艺术观念面对自己的过去，面对一个所谓的国际场域，那么我们面不面对别的东西呢？比如阿富汗、巴基斯坦、土耳其、印度、伊拉克、苏丹、南非、津巴布韦的问题。不是说这些国家不国际，其实它们很国际。但一般来说我们的关注点不在这些地方。中国美术界的国际化里西化的因素非常强。在西化因素这么强的情况下，如何面对中国当下的这样一种状况——经济状况，文化状况，政治状况——它做出了什么样的反映？这可能是美术界需要给出一个答案的。

（引自西川2012年11月23日在武汉湖北美术馆“中国当代雕塑从1994到2012”学术研讨会上的发言）

我们被什么所塑造

美国人讲元艺术。美国大诗人华莱士·史蒂文斯认为诗歌的主题就是处理诗歌本身，但你要是去波兰，米沃什会告诉你“我离开了巴尔干的现实就不知道怎样谈论诗歌”。所以你在美国谈元艺术可以，你到波兰、捷克谈元艺术，没人跟你谈，这是地域政治、文化上的区别。那么一个波兰人被波兰所塑造，一个捷克人被捷克所塑造，一个中国人一定是被中国的现实生活所塑造的。在最高层面上讲，比如对生死的认知，的确没有东、西方的差别。但是关于介入生、死这件事是有差别的。刚才我站在外面抽烟，天黑下来，那么可以说黑夜在东、西方没有差别，但黑夜里的建筑一定是有差别的：在英国站在夜里你看到的是哥特式建筑，在798的夜里你看到的是一九五〇年代东德人设计的这种包豪斯风格加社会主义因素的建筑。黑夜没有差别，黑夜里的建筑是有差别的。

（引自西川2014年12月21日在北京798东京画廊“出柜——一次驱魔仪式”展览沙龙上的谈话）

痛苦、忧愁、疼痛

痛苦、忧愁、疼痛——这三个属于近亲的词汇可以相互连接。不同的连接顺序代表着不同的情感历程。一种连接：疼痛—痛苦—忧愁，这大概说的是南唐李后主。另一种连接：忧愁—痛苦—疼痛，这大概说的是荣国府里的林黛玉。不过，此三词虽属近亲，若仔细分析起来，我们会发现它们既有一致又有不同：疼痛，是一种肉体的反应，而痛苦和忧愁，指的是是精神、情感或心理状态。但痛苦和疼痛的一致之处在于，两者都是有对象的，而忧愁，即使有对象，也是将对象抹去或隐藏了起来。忧愁大概生自一种悲观情怀。在中国古代，它可以被吟咏，被赏玩，被审美化，所以李清照在《声声慢》里说：“这次地，怎一个‘愁’

字了得！”《声声慢》是李清照南渡以后的作品。作者将破碎的家国、外寇的入侵、颠沛流离的生活统统隐去，孤悬出一个“愁”字，而愁或忧愁，正是中国古代文人情怀里重要的一面。

（节选自西川文章《被痛苦所改变》。该文发表于2003年第4期《现代艺术》杂志。系为“痛苦之后”专题所写，并作为卷首语刊发）

迷人的痛苦和创造力

但是痛苦的东西我们可能会记得更牢固一些。从这个意义上讲，尽管经历痛苦不是什么愉快的事，但是隔上一段时间，痛苦会变成“迷人”的记忆——痛苦居然是迷人的！所以我们就可以从“痛苦”当中汲取相当多的灵感。我们被痛苦牢牢地抓住，我们被痛苦牢牢地控制住。这时痛苦实际上就开始像一个发光体一样放射能量，痛苦放射能量，实际上它放射出来的东西就是创造力。

（引自西川2015年6月27日在北京OCAT研究中心开馆展“记忆的灼痛”研讨会上的发言）

新钱和旧钱

当下中国人手上有了些钱，那都是新钱。在欧洲有一些家族手里的钱那是旧钱。一个人拿着旧钱干的事和一个人拿着新钱干的事是不一样的，花新钱的人和花旧钱的人是不一样的。新钱是自己辛苦挣来的，旧钱是从家族继承下来的，这个是不一样的。它新钱旧钱的问题可能会影响到一个国家一个时代的文化品位。你这个时代，比如中国，当下大家花的都是新钱，有一些个人，或者是有一些家庭也可以成为富豪，但是这个富豪手里的钱还是新钱。

当他花新钱的时候，他花在哪儿？能不能把新钱花出旧钱的品质

来，这是很值得讨论的问题。我们今天讨论我们的生活方式，要一个什么样的生活环境，比如你的生活是不是一个有品位的生活，可能都涉及到这样一个问题。生活品位肯定跟钱有关系，但是新钱和旧钱的问题我觉得更有趣，对我们的生活想象也会更有趣一些。

英国有一个说法叫“三代豪富出一个绅士”，你们家有钱得累计三代才出一个绅士。——我并不哈这个东西，我就是一个当下的中国人，所以我兜里的钱都是新钱，一样的。但这是个文化问题。

（引自西川2017年1月8日在北京望京单向街书店《时间的回归》新书发布会上的讲话）

2018.01 整理

展览的责任

北京天安时间当代艺术中心2008年5月举办《我们在哪儿》艺术展。展览画册以本文为序言之一。

一种展览秩序的形成，其背后必有一整套评价制度、荣誉制度、市场机制、舆论机制和权力政策的支持与参与，哪怕这制度与政策是不完善的，甚至是惹人讨厌的，而这种种制度与政策，必然体现出一个时代的价值观，以及这价值观的历史由来和当下处境。如果我们要对多如牛毛又可以忽略不计的、五花八门又几乎千篇一律的各号展览给出我们的看法，我们实际上是在讨论我们时代的价值观。这不是件小事，而且讨论起来困难重重，但我们似乎不得不有所思考，因为我们的手机里、信箱里、电子邮箱里，总会接到无数的画展开幕的信息。如果你打算一场不漏地看遍北京的艺术展览，你就算开始了一趟马拉松征程，你就算进入了一场疲于奔命的游戏。

中国当代视觉艺术家在国际艺术市场上取得了惊世骇俗的成功。如今在中国，艺术行当的利润空间之大，据说仅次于房地产业。“欣欣向荣”，一个社会主义老词，似乎适于用来形容这一局面。这一局面业已在国际间激起了妒嫉和质疑。但不管怎样，它给某些已然“成功”的艺术家带来了幻觉、自信和身份感；它带动了后续跟进的艺术家们决心为了“有效性”而投入一场自我调整、跟上时代审美和金钱步伐的气喘吁吁的苦战；它带动了画廊业的投机心态和对于艺术时尚的屈从。然而如此“欣欣向荣”的局面是否与我们这个时代对于创造力和艺术表现力的期许相对称呢？当代中国视觉文化在多大程度上参与了我们时代整个文化的推进工作呢？它与城市化、城市消费文化的关系是什么？它与三步开外

的农业社会以及农业社会的道德状况、审美模式、小农乌托邦的关系是什么？它与娱乐媒体的明星制造方式又是一种什么样的关系？

在我们为这些问题找到答案之前，让我们再反过头来打量一下中国当代艺术家们的“成功”。我无意质疑他们的成功，相反，我希望寻找到一种方式来进一步确定他们的“成功”。所以我的另一个问题是，市场和金钱是否遮蔽了中国当代艺术的更深层的成就？——如果这更深层的成就确实存在的话。市场的成功并不是一个艺术家根本的体面所在。越是成功的艺术家越需要与旧有的艺术成就、其他艺术家、历史生活、时代和时代中的“我”、存在的难题等等，构成一种深层的对话关系。如果不是一个、两个艺术家，而是整个艺术家群体都能展示出他们与上述问题的对话关系，中国当代艺术的价值与成就必可以在更高一个层级上获得讨论。然而，艺术家遇到的展出悖论或展出反讽是，展出与遮蔽同时存在。如果展出是“给与”，那么遮蔽就是“不给与”。越是糟糕的展览越遮遮掩掩，这很可能出乎艺术家与策展人的意料。中国当代艺术的许多意涵正在被市场、资本、通行的画廊制度、策展方式所有意无意地遮蔽。而打破这种遮蔽的努力几乎尚未看到。

艺术家们曾经被匮乏、桎梏、精神苦闷、落后的艺术教育体制所激发出来的抱负，就这样被资本(无论是社会主义的资本还是资本主义的资本)轻易地置换了吗？艺术家们承认自己在社会变迁面前的无能了吗？我们的生存处境和文化形态正在甩脱一切旧有的定义，连我们的欲望也变成了超欲望，连我们的消费也变成了符号消费，而与此同时，民国的中国、清代的中国、明代的中国似乎离我们并不遥远。多奇怪的现实！从意识形态化现实到超级写实现实，从荒诞现实到超现实，我们应有尽有，奇怪而有趣！我们在哪里？我们曾经在哪里？我们将要去哪里？中国当代生活变化的深刻性，不是几个变了型的毛主席像、几个女裸体以及对中国古代经典绘画的几回戏仿就能够表达清楚的。此一深刻的变化一点儿不亚于二十世纪中国头两次社会关系、社会结构的底朝

天大调整(一次是1911年满清政府倒台，一次是1949年共产党取得政权)。而当下这一场充斥着矛盾修辞(oxymoron)的变革，其复杂性使每一个人，包括艺术家，卷入其中。英国作家多莉斯·莱辛在1990年代之初曾经说过：在欧洲，艺术的花样翻新在八十年代末就结束了，因为我们开始面对真正的问题。同样，中国人也面临着真正的问题。

真正的问题当然只展现给有心人。而艺术家正应该是这样的有心人。就艺术领域而言，真正的问题迫切地需要问题意识与创造力，以及由此生发出的艺术手段。而画廊或美术馆，如果它不是以商业目的为第一目的，那么它就需要有效地展览出这样的问题意识与创造力。如果说艺术家们是心怀抱负的，那么展出机构的抱负同样无法可有可无；即使艺术家掩饰了他们的抱负，忘记了他们的抱负，展出机构亦应将它们整理出来。但就目前的展览界现状而言，一种与富于纵深感的中国现实相称的展览秩序似乎尚未建立。这也就是《我们在哪里》这样的展览被推出的主要原因。这样的展览不得不面对，不得不回答的问题包括：艺术如何回应时代？艺术如何述说文明？艺术创造的可能性与艺术生产的正当性何在？生活的主流话语与艺术的主流话语是不是同一种话语？当艺术事件成为时尚新闻和娱乐新闻，问题究竟出在哪里？有没有什么与展览有关同时又大于展览的东西存在？

我们有必要追问一下展览的责任，因为什么样的责任感就会规定出什么样的展览方式。这不是一个专业不专业的问题，甚至不是一个有无品位的问题。这是一个艺术伦理与展出伦理的问题，这是一个价值观或是否努力锁定了价值观的问题，此外，这也是一个文化视野与文化深度、文化高度的问题。或许现有的一切展览形式都需要，但我们还是期望能够有一种更加综合的展览形式，打通关节，舒筋活血，容纳这个时代的精神和科学成果，为文化设置难题，为精神开挖沟渠。

我有幸看过几个好展览，在国内，在国外。有两个在柏林看过的展览令我始终不能忘怀：2000年，柏林Martin-Gropius-Bau Berlin举办过

一次名为《七丘》(*7 Hills*)的展览，主策展人是Bodo-Micheal Baumunk和Gereon Sievernich。“七丘”，即我们世界的七个侧面：展览分七个部分，像一本书的七个章节：核子、丛林、宇宙、文明、信心、知识、梦想。其中每一部分又是由不同的专家分头策划。在这次展览上我看到了法国哲学家、《思想录》的作者帕斯卡尔发明的用黄铜片做成的机械计算器。人类悠长的发明与发现的渴望体现在这小小的机器里。《七丘》不是一个视觉艺术的展览，但展出的东西首先满足的是视觉，然后是思想。我们能够感受到包含在这个展览中的价值观甚至是宇宙观。

另一个展览是我在2006年在柏林看到的，名为《忧郁》(*Melancholie*)。策展人是巴黎毕加索博物馆的馆长Jean Clair。据说这个展览Clair先生筹备了5年，先是在巴黎Grand Palais展出，后来移师柏林的New National Gallery。展览经过了精心的策划，分为九部分：忧郁的起源、在天堂和地狱之间、忧郁的图像、农神之子、沉思终结的忧郁、从智性到感性、天才与疯狂、现代主义的忧郁、左翼的忧郁。后两部分启发了我对二十世纪西方现代主义、左翼文化、俄国革命与忧郁之间密切关系的的认识(通常我们会从“狂欢”的角度理解二十世纪的怪僻与激进)。展览的结束处，我看到了残酷戏剧的倡导者法国人安托南·阿尔托在精神病院中画下的素描。展览从亚里士多德对于忧郁的论述开始，到阿尔托结束，感人至深。它探索的是我们内心最为核心的秘密，这秘密是我们创造力的幽暗的动力。

我不能肯定艺术实践是不是书写，但我可以肯定展览即书写。编一本书，不是把材料简单地一归拢，把纸张在桌面上简单地一蹴，然后钉在一起。一本书要面对它的读者，一个展览也一样。那其中必有一种给出问题、寻找问题的努力。展览不仅是对艺术家的展示，它也是对大世界或小世界的整理，是对我们时代欲望与梦魇的整理，甚至批判。展览的责任于兹可见。

2008.05.01

北京：最后的迷信（节选）

2005年西川获德国联邦文化基金会“北京现场”（Beijing Case）项目基金。此项目由7位（组）德国艺术家与3位（组）中国艺术家共同完成。西川负责调查北京的宗教建筑。7月至10月间，西川实地走访了北京的佛教、道教、伊斯兰教、天主教、基督教新教等宗教场所20余处。调查过程中所收集的资料与拍摄的照片曾于10月底在北京大山子798艺术区0工场画廊举办的“无形的城市”展览中展出。本文系西川为此项目所撰写的调查报告，用德文和英文发表于Gregor Jansen主编的*Totalstadt-Beijing Case*一书中。该书2006年由科隆Verlag der Buchhandlung Walther König出版社出版。

一、数字的变迁

北京曾是辽代（907-1125）的南京、金代（1115-1234）的中都（位于明、清北京城的西南），但不是辽、金的唯一都城。北京作为中国的首善之区始于元朝（位置稍北于辽金故都）。至元四年（1267）正月，刘秉忠、赵秉温、段桢、张柔等受命营建新都城宫城。他们对元大都的总体设计基本上遵循了《周礼·考工记》的规定：“匠人营国，方九里。旁三门。国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市。”

元朝北京称“大都”，其南北、东西干道各九条，每区域内平列胡同二十二条。胡同之间距离7.7米。元时规定：大街阔二十四步，小街阔十二步，胡同阔六步。当时一步等于5市尺。因此胡同宽度当为9.3米。

元大都城内共有胡同410条，元代灭亡后北京城址略微东移，胡同数量增至明代的460条。至清代增至970条。1944年出版的《北京地名志》记载当时大小胡同共3200余条。到1949年共产党建立新中国时，胡同的数量再增至7000余条（一说9000余条）。但是到二十世纪八十年

代，胡同的数量又下降至3900条。据王军《城记》，二十一世纪初的一两年里，北京的胡同曾以每年600条的速度消失。

我在此之所以首先谈到胡同的数量，是由于胡同数量的多少直接关系到北京城宗教建筑的多少。传统上，每条胡同内都会有一两座宗教建筑。即使1949年以后许多宗教建筑失去了宗教功能，但建筑本身一直存在，直到九十年代大规模的城市拆迁开始。宗教建筑原在北京旧城圈（即二环路）内占有相当大的规模。据说无论你站在何处，以你所站地方为圆心、以100米为半径，画一个圆圈，你总能发现一座或多座寺庙。

辽、金、元三朝都城与近郊寺庙的分布奠定了北京部分庙宇的基础。明、清两朝北京居民的身份与居住区域和民族与居住区域的分布，又对老北京庙宇的地域结构产生了影响。在明朝解体（十七世纪早、中期）和清朝解体（十九世纪末、二十世纪初）的时代，西方宗教在北京的传布也改变了北京宗教建筑的地域分布。北京城内的宗教建筑涵盖了佛教、道教、伊斯兰教、基督教（天主教、新教、东正教）、萨满教、摩尼教，乃至民间信仰的小宗教。各宗教在北京可谓应有尽有，和平共处。

据民国十年（1921）统计，北京城内外共有天主教大堂60座、新教耶稣堂53座。这一数目在后来激进的社会历史潮流中迅速下降。目前北京地区天主教教堂共17座，其中6座位于城内。分布于城区和远近郊的耶稣堂共10座。

穆斯林在北京的居住史可上溯到辽代。现存文献《岗上志》记载牛街礼拜寺创建于辽圣宗统和十三年（995）。元中统四年（1263），大都回族2953户。按每户5人计，约15000人，占当时元大都总人口十分之一强。当时已有清真寺35座。这一数字在很多年里变化不大。1938年北京城及近郊的清真寺共有38座。到二十世纪末，北京地区穆斯林人口已达20多万，拥有的清真寺多起来，达到68座。

北京城内外最多的宗教建筑当然还是佛寺、道观。特别是佛寺。明代中叶，城内外共建佛寺630座，其中营于西山的寺庙370座。在清

代乾隆十五年(1750)绘制的《京城全图》中，明确标出的内外城寺庙共1320座，其中关帝庙116座，观音庵108座。1928年北平特别市登记在案的寺庙共1631座，其中佛教寺庙551座(包括267座关帝庙)。至1930年，增至1734座。此后寺庙的数量逐年下降，至1941年降至783座。但是，有关北京寺庙的数量见于不同材料，往往是矛盾的。据北京市文物局1958年统计，当时全市尚存庙宇2730座。这可能涵括了曾经作为宗教场所但当时已不再作为宗教场所的所有建筑，或者是不同的统计有不同的统计范围所致。

现今城区内依然作为佛教寺庙被维护的大约只有30来座(不包括远郊区县)，另外尚有若干座道教和其他民间宗教建筑。

北京旧有“九坛八庙”之说。九坛指天坛、地坛、社稷坛、日坛、月坛、祈谷坛、太岁坛、先农坛、先蚕坛。都是皇家祭祀之所。“八庙”指的是什么，则众说纷纭。一说指的是北京八大禅寺：贤良寺、法源寺、广济寺、广惠寺、拈花寺、柏林寺、龙泉寺、旃檀寺；一说指的是八座比较著名的喇嘛庙和道观：隆福寺、护国寺、妙应寺、普渡寺、雍和宫、白云观、东岳庙、朝天宫。也有说是指八座神庙，也有说是指清代八所皇家寺庙，等等。

我在这里没有提到那些半宗教性质的建筑，例如孔庙。

目前北京的宗教建筑大约可以分为三类：1. 依然用于宗教活动的宗教建筑，包括所有的清真寺、天主教堂、基督教堂(文化大革命期间被封闭或挪作他用，现已恢复其宗教功能)和部分佛教、道教庙宇。2. 用于旅游的宗教场所，例如变成了民俗博物馆的道教东岳庙、变成了古钟博物馆的佛教大钟寺、变成了古玩市场的佛教报国寺等。此外还有作为道教全真教祖庭的白云观，既是宗教道场，又在门口售票。3. 被居民占

用的废寺，这类废寺主要原属佛教和道教。[1]

二、拆迁问题

一方面，北京城市面貌的变化令人惊叹。另一方面，始自二十世纪九十年代后半期的北京城市拆迁，由于其规模之大、对老建筑的破坏之烈，如今已经受到国内外舆论的广泛关注和尖锐指责。据说在拆迁过程中，房龄100年以下的建筑，如无特殊理由，不予保护。于是大片大片的胡同、四合院被推成平地，为新的房地产开发项目让出地盘。许多古老的宗教建筑自不能幸免。把一座旧城变成新城，当然忤逆了中国知识阶层的怀旧情怀，也激怒了西方对于异国情调的向往之心。因此，据《环球时报》2005年12月21日报道，在2005年底，北京掀起了一场“文物保护风暴”。人们所谈论的话题不仅涉及野蛮拆迁，还涉及北京3500个文物保护单位中60%的古建筑被不合理占用的问题。

不过，关于北京旧城的保护问题其实相当复杂。尽管传统中国社会相当守旧，但历史上的中国汉族人，对于保护老建筑其实并无特别的心思。朝代更迭的标志性行为之一，便是新朝的主人焚毁旧朝的宫阙，然后大兴土木，营建自己的宫阙。北京的紫禁城之所以被保护下来，实在应归功于满族人。满人1644年从东北进入山海关，进而夺取明王朝的天下时，其文化落后于汉人的文化，因而欢喜这样一座现成的皇宫。

尽管德国汉学家雷德侯教授（Lothar Ledderose）在《万物》（*Ten*

1 本节主要参考资料：侯仁之主编《北京城市历史地理》（北京燕山出版社，2000）、佟洵等编著《北京宗教文物古迹》（光明日报出版社，2004）、张连城等编著《北京的佛寺与佛塔》（光明日报出版社，2004）、高巍等著《漫话北京城》（学苑出版社，2003）、马芷庠著《老北京旅行指南》（据《北平旅行指南》重排本，北京燕山出版社，1997）、王军著《城记》（三联书店，2003）。

Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art)一书中列举了中国土木建筑的种种好处，例如中国人在营建房屋时常用的白柏木具有四倍于钢材的张力和六倍于混凝土的抗压力，但土木建筑的天然寿限大约是一百年左右。据芝加哥大学艺术史学者巫鸿教授说，中国人并无特意保护旧建筑的习惯，中国人保护的是营造的技艺。这一情况不仅在中国，而且在整个东亚得到了印证。日本的伊势(Ise)神宫系日本神道教神宫的祖庭，但伊势神宫每20年挪移一次，也就是再造一次。这一传统不知始于何时，据说起源时代相当古老。

现如今有关是否应该保护老建筑和如何保护老建筑的争论，其实是在一个悖论上展开的。将老建筑作为文物标本保护起来的意识来自西方的博物馆观念。也就是说，是西方的博物馆观念被知识分子们运用到了面对中国老建筑的态度上来。这就像人们穿着西装唱京剧或开着汽车寻古董。如果中国追求现代化的努力可以被视为一种进步的话，那么接受博物馆观念当然也是一种进步。不过这后一种进步和前一种进步如今发生了尖锐的冲突。

据北京市规划委员会总体规划处的温宗勇先生说，北京的城市规划部门曾经以美国为榜样，打算在较短时间内将北京改造成一座现代化城市。这种心态是百年来激进革命的必然结果。百年来中国的变化，从五四，到新中国，到文革，到市场经济，其现代化进程始终伴随着“遗忘”，因为长久以来，中国人深感历史负担过于沉重。直到近五六年前，当人们吃饱了喝足了，衣食足而后知礼，而要消费怀古之幽情时，才发现旧东西已近于绝迹。北京的城市规划部门这时才意识到保护老城区的重要性，遂将城市发展的榜样由美国置换为欧洲。

于是，2000年11月，北京市划定了25片历史文化保护区，占北京明清古城总面积的17%。2002年9月北京市颁布《北京历史文化名城保护规则》，又划定了第二批15片历史文化保护区。在这总共40片保护区中，有30片位于总占地60.06平方公里的老城区之内，占老城区面积的21%。

不过，保护区虽然划定了，保护区内的拆迁并没有完全停下来。施工队拆毁旧房子后再盖起新古董，似乎是中国传统所允许的。但是在新时代，老式平房遇到了新问题。新开的平安大道虽然建成了老北京的模样，但由于新古董房前没有留下停车场的位置，致使临街的铺面房常常面临租不出去的难题。租出去的铺面房如果变成了饭馆，来吃饭的客人便只好把汽车停在马路上。

汽车工业的发展要求拓宽街道。中外汽车制造商们和销售商们都明白这一点。街道拓宽了，街道两旁的房屋不能还像从前那样低矮。于是平房不得不变成楼房。这是个比例问题，也是个美学问题。一般说来，保护老建筑的成本高于建造新楼房的成本（新楼房既可以少占地，又可以容纳更多的人）。这是个资金的问题，也是那些尖锐指责北京没心没肺地破坏文化遗产的人们所很少关心的问题。

要在北京的核心城区（东城区、西城区、崇文区、宣武区等）过一种有质量的传统中国人的生活是极其昂贵的，只有有钱的中国人和有钱的外国人才过得起这样的生活。一般北京市民如果是生活在从前的四合院如今的大杂院中，其生活质量很难称得上“体面”。即使是为了拥有一个私家洗手间，许多人也乐于搬进楼房中封闭的单元房，然后再沉浸于对往昔艰苦生活的甜蜜追怀。文化道德在面对生存道德时往往会低下头来。

北京现有固定人口1400万，流动人口600—700万，平铺在地面上的传统四合院无论如何也容纳不下这样庞大的人口。除了人口问题，北京也是一座长期超负荷运转的城市。它被定义为中国的政治中心、经济中心、金融中心、文化中心等等。这么多的“中心”加在一起，不大可能在乎那些本来寿命有限的老房子的命运。所以保护老房子的问题不仅是保护老房子的问题，它牵扯到中国的政治体制和整个文化生态。

中国人的城市观念原本不同于西方。西方的城市多为经济生活的产物。但当初北京被选择作为中国的首都，却是建立在一整套传统理念之

上的。中国的古书《公羊传》上说：“京师，天子之居也。”因此北京首先不是一座自然的城市，它原本是为皇权统治服务的。有学者指出，老北京其实是一座“衙门城市”，这样的城市性质，深深烙印在旧北京的建筑风格上。这与如今北京作为一座现代都市的城市功能相矛盾，因此城市的大规模拆迁虽然令人悲凉，但看来又是不可避免的事。

长安街两旁的高楼盖起来了。王府井商业街经历了大规模的改造，变成了时髦的步行街。复兴门以北成了著名的金融区。建国门一带恨不能把自己变成东京的银座或纽约的曼哈顿。法国人设计的超现实的大鸡蛋（国家歌剧院）降落在了人民大会堂的西侧，斜对着中南海的新华门。为2008年奥运会兴建的“鸟巢”和“水立方”（超大型体育场馆），无论如何也不是元代和明代的皇帝所能想象的。荷兰人设计的中央电视台总部据说将与巴黎埃菲尔铁塔一样，成为全世界最著名的地标建筑之一。

但这样改造一座城市，其结果就是使得城市建筑风格总体上陷入乱七八糟的境况。考虑到北京曾经像棋盘一样工整，因此任何一点小的混乱都会在视觉上被放大成巨大的混乱，更何况如今这种大规模的城市改造呢！北京盖得像纽约吗？不像。像芝加哥吗？不像。像东京吗？不像。更别说像罗马、巴黎、伦敦。北京哪儿都不像，它盖来盖去只像它自己。一个丑陋的北京。但一个丑陋的北京依然是北京，只不过不再是过去那个衙门北京。北京人的心理结构、中国人的心理结构、外国冒险家、资本家的心理结构只能盖出这样的北京。

北京的城市建筑风貌已经越来越是一个大杂烩。它汇集了旧有的中国、西方人对中国的想象，还有更主要的——中国人对西方的想象。纽约大学的张旭东教授说，北京当下建造的五花八门的高楼大厦所体现出来的，乃是中国人对于世界的想象。一百年来中国人对于现代化的渴求终于要落实在杂乱无章、却又是雄心勃勃的高大建筑上了。因此北京既是北京又不是北京。当它不是北京的时候它是什么呢？答案是：它就是全世界。

三、废寺和居住在废寺里的人

在日本京都，老式建筑和老式建筑在一起，新式建筑和新式建筑在一起。在德国柏林，老建筑虽然与新建筑混在一起，但它们基本上处在同一个高度上。但是在北京，你会看到这样的景象：代表现代城市交通理念的高架桥飞架在茕茕孑立的古代城门楼两侧或四周；或者，一大片豪华的现代建筑群落用它们高大的身影罩住一座可怜巴巴的老房子。

复兴门北边太平桥成方街，有一座老建筑因为它的处境引起了舆论的关注。该建筑是老北京的都城隍庙，规模不小，甚至有点皇家气派。但是置身于四面的金融大厦、豪华写字楼之中，它仿佛一个二十世纪初的土财主闯进了二十一世纪初的资本家们的盛宴现场。也许应该反过来说：是二十一世纪初的资本家们赶走了穷苦的百姓，偏偏要围着仅剩下来的土财主举行一场盛宴。据说资本家们也是满脑子迷信的：他们迁走了原来居住在这里的底层市民，夷平了那些破烂的小平房，盖起了面向未来的金融区，但是他们不敢拆除这座都城隍庙，害怕破坏了本地的风水，害怕庙里的本城守护神迁怒于他们，坏了他们的财路。另一种说法是：文物部门不允许拆除这座始建于元代至元四年(1267)的都城隍庙。但文物部门又保护不了其它不够“文物”级别的老房子，于是都城隍庙被特殊保存下来，于是就有了这不伦不类的景观。

都城隍庙的处境在北京当然不是一个孤例。出西二环路上的苏州桥向西不到5公里(四季青乡蓝靛厂)，不久前耸立起一座超大规模的“金源燕莎购物商城”(Jin Yuan Lufthansa)。听名字该商城大概与德国人有关。仅从金源燕莎南边的马路上经过，人们很难想象在它的后身居然隐蔽着一座明代道教建筑碧霞元君祠。这座碧霞元君祠始建于明朝万历三十六年(1609)，原名“护国洪慈宫”。清康熙五十一年(1712)改称“西顶碧霞元君庙”，又称“广仁宫”。北京旧有东、西、南、北、中五座供奉泰山女神碧霞元君的庙宇，合称“五顶”。此为“西顶”。它在民

国时曾为舍粥厂，1949年以后一度改为无家可归者的收容所(又称疗养院)，二十世纪七十年代又被辟为橡胶厂。现在橡胶厂已被迁走，寺庙建筑正在翻修。

此“西顶”号称“五顶”之中建筑格局保存最完整的一座，见载于北京市第六批文物保护单位名单，但其实2005年8月我走访该庙时它已相当破烂，与高耸在身旁的金源燕莎形成强烈反差。当时工人们正在施工翻修。但即使它得以部分地恢复原貌，它与商城在视觉上的反差也不会被消弭。该庙原有五进大殿，旁有七十二司。现存山门、大殿、配殿及古柏。在该庙残存的建筑中原本居住着一些老百姓，现在只余下一户人家，住在前后被封堵上的山门里，拒绝搬走，原因是他们得到的10万元拆迁费不够用来买新房子(北京最便宜的住房也不会低于2500元一平米)。这户人家在山门前用颜色蓝白相间的塑料编织布搭出一个棚子，向燕莎商城里的保安和售货员们提供包子、咸菜、大米粥之类的简单饭食。

这户人家姓王。显然是一家之主的男人60多岁。他几乎是个瞎子，但依然靠着自己仅存的一点视力忙前忙后。他是二十世纪五十年代住进这碧霞元君祠的。当时共产党刚刚取得天下，北京市的民政部门遂将那些无家可归者，其中包括许多没有生活能力的残疾人，安置在了散布于北京各处的寺庙里。当时信奉无神论的共产党将寺庙变成“难民营”似乎是顺理成章的事。寺庙原本负有行善的使命。向无家可归者施粥便是寺庙的传统善举之一。明代北京寺庙的功能除崇拜礼仪之外，有些还用来安置病老的宦官和宫人。此外，北京的寺庙历史上也会被用作旅寓场所。光绪十二年(1886)刊刻成书的李虹若《朝市丛载》卷二，记录了31座寺庙有出租殿房作旅店的服务功能。老王既不是宦官也不是宫人，他在碧霞元君祠里一住就是半个世纪。七十年代他成了庙内橡胶厂的工人，并且入了党，但是现在，面临着市场经济条件下搬迁的难题，他不住嘴地大骂共产党。

碧霞元君祠已经是一座废庙了。在居民们被迁走之前它已经变成了一个大杂院，就像北京市内那些所谓的四合院，其实是一些大杂院。居住在废庙里的人们，全属社会底层，他们无力规划自己的生活，就像那些古老的建筑本身无力使自己免于倒塌或被推倒的命运。长久丧失了宗教功能的宗教建筑，有许多看上去与老式的普通民居已经没有太大的差别。你会走过它们而辨认不出它们，例如西四北大街163号的双关帝庙，例如距双关帝庙北边没多远的隆长寺，例如地安门帽儿胡同内帽儿小学后身的紫桐寺等等。紫桐寺里的居民自己都叫不上“紫桐寺”的寺名，只知道这曾经是一座庙。庙内一通清代名臣刘墉题字的石碑至今竖立在院子里，被一户居民借用作后墙搭成了一间小厨房。不知是废寺建筑塑造了居民，还是居民夺走了废寺建筑原有的光彩。住在废寺里的人们要么喋喋不休地抱怨生活，要么无师自通地体会到宿命的力量，在一个快速变化、五光十色的时代沉默不语。

西四双关帝庙小小的山门被刷成灰色，就开在热热闹闹的西四北大街旁，紧邻一家小五金店。路人如果不注意，很容易忽略它的存在。由于经过改造的山门里住着一位老人，小院就在山门北边又开了一个小门。该庙原有山门、钟鼓楼、正殿、南北配殿及后殿，现仅存山门和正殿。进入小院，但见异常古朴又结实的正殿坐西朝东。不过，居民私搭的小平房已挤到正殿的脖子低下。正殿的东北角上伸出一个自来水的水龙头，是院内居民公用的。水龙头下面的水泥池子里布满青苔。正殿旁边的小平房里住着位老人，生于1912年。老人身体还算硬朗，还能自己搬个板凳坐在院子里乘凉。他说这双关帝庙是明代寺庙，但他说错了。根据现存的元泰定年间（1324—1327）双关帝庙重修石碑可以断定，此庙的建造年代早于泰定。关帝，本名关羽（？—219），三国时代蜀汉大将，为人忠勇，自宋代（960—1279）以后被神化，在民间广受祭祀，被道教吸纳为关圣帝君，被佛教吸纳为伽蓝神。中国民间文祀孔子，武祀关公。在老北京的寺庙中，有16%都是供奉关帝的。

一般关帝庙只供奉关帝，但这座双关帝庙是关羽、岳飞一同供奉（正殿中原有他们二位的塑像，今已无存），这在华北地区可能是孤例。岳飞（1103—1141）是南宋抗击金人侵略的英雄。民间传说他是关羽转世。他在中国南方广受祭祀。

1980年代北京市曾经制定过一份《北京市普查登记在册文物名单》，东城、西城、崇文、宣武四城区在册文物共466项，双关帝庙位列“西城区第105项”。因此按理说，该庙应由文物单位实施保护，但事实上文物单位既无钱也无力保护类似的古建筑。它的产权归当地房管所所有。但小小的房管所更无力无钱予以修缮保护。所以一位居住其中的男人说：“报纸记者也来采访过，电视台也来拍摄过，古建专家也来看过，外国人也来看过，但结果有什么用？没用！这院子还这样！”让他们凭自己的力量迁走是不可能的。院子里所有的成年人所从事的都是低收入职业。他们一共有7户，住在原来的正殿和1949年以后围绕正殿建起来的小平房之中。小平房距离正殿最宽处约3米，最窄处只有1米多。电线全拉在外面，防火条件极差。这些家庭也是五十年代由民政部门安置在这里的。居民们虽然面对外人的询问时总是一味地抱怨，但对自己的生活其实已习以为常。

离双关帝庙不远，西四北三条4号，有一座规模大得多的佛教寺庙隆长寺。该寺始建于明万历四十五年（1617）。清乾隆二十一年（1756）重修。坐北朝南的隆长寺，中轴线上依次为山门、天王殿3间、钟鼓楼、大千佛殿3间、后殿5间及两侧的配殿和僧房。这是原来的样子。现在也被居民住成了大杂院。在天王殿已被重新垒过的东山墙与原来的东配殿之间有一条过道。过道的一大半已被从东配殿伸展出来的小平房占据。过道窄处也只有1米多。沿着这条过道向里走，可以看到居民在房顶上用铁皮和铁条自建的鸽子棚，也可以在一处过道间看到从房檐上垂下的透雕花木板装饰物。隆长寺是一座比双关帝庙大得多的大杂院，但有一点与双关帝庙不同：寺内不只住着老百姓，它原来的天王殿还被

西四日用品杂货商店用作了库房。在从天王殿延伸出的新建库房迎着过道的墙上，挂着一块白底儿黑字的招牌，上书“西四日杂”。

公家占用寺庙的情况不只发生在共产党中国，明、清两代也有这样的事情发生，特别是在清代。但是在清代，被占寺庙要么被用作政府部门的办公地点，要么被辟为王府。只是到了新中国，在“物尽其用”的指导思想之下，寺庙才被挪作五花八门的用场。碧霞元君祠变成了橡胶厂、隆长寺变成了西四日杂的仓库；我还走访过一座位于鼓楼西侧大石桥胡同的拈花寺，那里被用作人民大学印刷厂。北京有两座拈花寺，这一座是北拈花寺，南拈花寺位于崇文区广渠门内板厂一带。这一座北拈花寺始建于明万历九年(1581)，原名千佛寺。清雍正十一年(1734)重修，更名为拈花寺。2005年夏天我去调查拈花寺现状时门卫不允许我进入。在我与门卫僵持时，印刷厂厂长走了过来，允许我进入厂门(不是山门，山门已被封死)20米拍照。但我知道在这拈花寺里的一个院落中住着一户特殊的人家：男人姓刘，女人是一位比利时首饰设计师，她好像与比利时王室有亲戚关系。他们如何住进了这用作印刷厂的拈花寺我不得而知。西方人在中国有一些我们想象不到的特权。我在印刷厂也就是拈花寺的门口遇到了这一家的中国保姆，40多岁，正从里面骑车出来。

四、宗教建筑在翻修之中

一块2004年由北京市宣武区人民政府竖立的新石碑，上书“唐天王寺故址”。一个男人身着短裤、背心仰躺在石碑边的地上睡午觉，脸上盖着一块毛巾。“天王寺”是唐代的名称，但这座大寺的历史可追溯到北魏，相传为北魏孝文帝(471—475在位)拓跋宏创建，初名光林寺。隋代仁寿二年(602)改称宏业寺。唐开元年间(713—741)改称天王寺。辽代在寺庙后院建舍利塔一座，即现存的天宁寺塔。元末寺庙毁于兵

火。到明代，天王寺有了现在的名称“天宁寺”，并在明初得到重建，以后有明一朝又曾两度修缮。清政府也曾两度修整过天宁寺，清中期以后，天宁寺逐渐没落。但到民国时期（1911—1949）天宁寺的面积依然达到108亩（71，280平方米），庙外附属土地187亩（123，420平方米）。1949年以后，天宁寺成为北京唱片厂的厂区，寺庙山门也变成了民居。二十世纪七十年代初（文革中），美籍华人、诺贝尔物理学奖获得者杨振宁教授来华时，曾向党中央呼吁保护天宁寺。1988年1月，天宁寺被列为第三批全国重点文物保护单位。九十年代初，北京市政府结合北京市西部改造和天宁寺小区改造工程，拆除了天宁寺东边的两座建筑，使天宁寺塔的身影重新显露出来，在西二环路天宁寺立交桥上就可看到。

现今的天宁寺只保存了原寺庙的中路院落。寺庙坐北朝南，山门内剩有一座须弥殿，殿后有东、西殿各3间，为原后殿的配殿。殿后中轴线上即耸立着通高57.8米的天宁寺塔。从前路过天宁寺时只是远远地望到过这座著名的辽塔。天宁寺的山门和山门边上新开的大门一直紧闭，不对外人开放。2005年夏天我再次来到天宁寺，恰逢五六个工人在为寺庙大门更换铁门。没人拦我，我便走了进去。这是我第一次近距离看到天宁寺塔。塔为八角形十三层密檐式实心塔，矗立在一个方形砖砌大平台上。塔的下层为八角须弥座，须弥座之上第一层塔身较高，占了全塔高度的三分之一。在第一层的八个角上浮雕出金刚力士、菩萨和天部等神像。这些雕像或怒目圆睁，或慈眉善目，其工艺之精湛令人叹服。不过，有的雕像已不完整，是文革中红卫兵小将破坏的结果。1976年唐山大地震的震波波及北京，使宝塔也受到了部分损坏。这座宝塔被建筑史家梁思成先生盛赞为中国建筑设计史上的一件杰作，但是在仰头观看它时，我的视线总躲不开附近一个直插云霄的大烟囱。现代生活已经无处不在。在宝塔旁边，翻修工作尚未完工，但是东、西殿现在已有僧人使用。在西殿的一个窗台上摆着一个白色告示板，上面写着观音菩萨

成道日（农历六月十九，公历7月24日）法会的内容："上午9：00，法会；10：00，放生；10：30，交供；下午1：00，皈依（欲皈依者提前领表报名）；3：00，晚课。"

在有些地方宗教生活正在恢复；在有些地方宗教生活正在展开。一些废寺得到了恢复（尽管不是很多），一些一直作为宗教道场被使用着的寺庙也得到了整修。在宣武区的牛街，有两座宗教建筑正在得到修整。这是北京最重要的寺庙中的两座：一座是属于伊斯兰教的牛街礼拜寺。一座是属于佛教的法源寺。牛街是北京一个特殊的地方，虽然也是满眼新建筑，但街道干净整齐，街上车辆来往穿梭，街道边绿树成荫。连街边的公共厕所也异常干净，小便池里兜着塑料布。这会让习惯了肮脏公共厕所的汉族人大开眼界。这里是北京最重要的穆斯林聚居区。夏天，你在街边的大树底下总会看到高鼻深目、肤色白皙的穆斯林老人在纳凉闲坐。你也会看到裹着头巾、看孩子、买菜的穆斯林妇女。有一次，在牛街礼拜寺门口，我被一位显然患有精神疾病的中年妇女拦住。她要我和她一起站20分钟，她说："20分钟以后你就会看到安拉站在你面前！"旁边路过的穆斯林为她感到害臊，说她是个"疯子"，要我别理她。

牛街礼拜寺不对外人开放。在穆斯林看来，不开放的原因很简单：这里是宗教场所，不是旅游场所。该礼拜寺始建于辽代统和十三年（995），一直是北京穆斯林极为重要的礼拜场所。清代的几位皇帝虽不是穆斯林，但纷纷为这座礼拜寺题写碑、匾。伊斯兰教虽然是覆盖全世界的宗教，但同时基本上也是一种民族性宗教。在中国，信奉伊斯兰教的主要是回族和其他西北少数民族，如维吾尔族。因此，相较于其他非民族性宗教，伊斯兰教在共产党中国一直受到小心翼翼的关注和控制。笼罩在穆斯林头上的，不仅有党的宗教政策，还有党的民族政策。对于以汉族人为绝对多数人口的中国来说，有关伊斯兰教的问题不仅是宗教问题，同时也是政治问题。由于这些原因，牛街礼拜寺的辉煌建筑即使在文化大革命中也较少受到破坏。文革结束（1976）以后，它很快便又

成为北京穆斯林的活动中心之一。2005年夏秋两季，该礼拜寺又一次大修。据当地穆斯林讲，礼拜寺得到了中东某国家800万元的捐款。北京市政府为此拿出了另外800万元作为配套资金。加上当地穆斯林的私人捐助，礼拜寺得到了约2000万元的修缮费用。这样，修缮工程便得以展开。

距牛街礼拜寺不远，位于教子胡同南端法源寺前街居民区中的法源寺，就建筑而言，是北京城内现存最古老的佛教寺院。其历史可追溯至唐代。唐贞观十九年(645)，唐太宗为哀悼征高丽阵亡将士下诏建寺，其子高宗于上元二年(675)再次下诏建寺，武则天登基后又三次下诏建寺，至万岁通天元年(696)该寺才全部建成。初名悯忠寺，明代改称崇福寺，清雍正十二年(1734)改称法源寺。不过，法源寺历史虽古，但唐宋建筑早已毁于地震。其现存主体格局系辽道宗清宁三年(1057)重修所奠定。在山门内第一重大殿天王殿前，有一棵千年树龄的白皮松，印证了中国民间判断名刹与否的一种说法：寺庙要新(表明该寺香火旺盛，时有捐赠，故房舍得以经常修缮与翻新)，庙内树木要老(表明该寺历史悠久)。这种观念与西方维护旧建筑的博物馆观念不同。法源寺坐北朝南，中轴线全长230米，总占地6700平方米。法源寺不仅是中国现存最古老的佛教寺院之一，也是中国佛学研究的最高学府中国佛学院和中国佛教图书文物馆所在地。该寺所藏佛经之多、版本之珍贵在中国首屈一指。

像它附近的牛街礼拜寺一样，2005年夏天的时候法源寺也在整修，但不是全部整修，只涉及中轴线两边的廊庑和庭院。电锯切割木材的声音破坏了寺内的清静。屋顶上工人在砌瓦。院子里堆满了木材、新瓦和换下来的旧瓦。这影响了前来上香和观光的人数。不过，寺庙山门门口特殊的一景始终如一：五六个瞎子和瘸子站在那里，坐在那里，等待别人的施舍。对他们来说，寺庙的山门既会使他们感到安全、又会使他们感到灵魂有所归依。2006年3月我再次走访法源寺时，工地情景依

旧，瞎子、瘸子依旧。山门对面照壁墙南边的花园广场上，有附近居民在打拳、下棋和溜狗。

翻修寺庙的费用根据寺庙建筑破损程度的不同而不同。前文提到的碧霞元君祠，其大殿内的木柱下部已糟朽，梁木和瓦顶毁坏严重，故而翻修的费用极高。据该祠翻修工程监理，一位姓张的师傅说，一座大殿的彻底翻修需要1000万元人民币，配殿一座大约需要500万元人民币。牛街礼拜寺和法源寺的毁坏状况远没有碧霞元君祠严重，所以单位整修费用不会像碧霞元君祠所需费用那么高。宗教建筑的整修资金根据不同建筑的保护级别其来源也不同。国家只负责国家级的文物保护单位，像天宁寺、法源寺、牛街礼拜寺都属于国家文物保护单位，因此可以从政府拿到整修资金，但当然不是全部资金。牛街礼拜寺和法源寺各有各的获得中外捐赠的渠道。而像碧霞元君祠这样的不够国家文物保护单位级别的寺庙，其整修资金的来源便只能是私人，特别是房地产项目开发商。文物部门规定，谁在某一地面开发房地产项目，谁就得负责整修该地面上的超过100年历史的古建筑。因此碧霞元君祠的整修费用来自金源燕莎商城的老板。这位老板姓荣。但2005年夏天的时候，荣老板为碧霞元君祠每座大殿投入的资金是500万，也就是所需资金的一半。这令工程监理颇为犯愁。而且据他说，荣老板并不想恢复碧霞元君祠的宗教功能，而是要把这座道教寺庙改造成一个茶馆。但碧霞元君祠已算幸运了，像西四的双关帝庙和隆长寺那一带，没有人有兴趣开发房地产项目，所以两座废寺看来只能一直“废”下去。

第四辑

絮叨，或思想汇报

舞台服装不是用来谈恋爱的，军装不是用来登上舞台的。

一个人可以狂喜但无法狂欢，几个人或许有可能欢娱至狂。

欢娱至狂的夜晚，臭味儿相投的男女斗舞在一起，缠扭在一起，

灯灭灯开，忽然来了一个没有臭味儿的人。

为了加入，他撕个布条写上“臭味儿”绑上头。——本来是娱乐，搞得像要拼命。

OK，入场吧。保罗·麦卡锡式的呕吐、流眼泪流鼻涕，拉屎撒尿并虚脱……

比愚蠢更愚蠢的是重复的愚蠢。奶子逼近奶油的麻木。玩不出新花样。

再端上桌来的是晕菜。尖叫和咆哮遭遇新时代的美丽。

看看看看这花样的女人下流到开花，下流出反抗。

为狂欢而狂欢相当于为艺术而艺术。好样的。但作死的病人不值得同情。

这上百年的真理也许背后是上千年的理由。

上千年打呼噜的睡眠和安静的睡眠统统梦到今天……

但地球撞地球，玩不出新花样。让人厌倦。

仅仅是浩叹，没有意义。即使是神秘的浩叹，也没有意义。

没有上下文的鬼画符。吓唬鬼吗？鬼老练到不吃这一套。

突然的闪光。头头是道的雄文，又是浩叹。吓唬谁？

煞有介事的呼吸、愤青的记忆，即使来自心灵，也是假的。

黑暗在河流上飘荡，不是真的。太阳变黑，不是真的。

超现实主义修辞，满足超现实主义臆想。意外。诗的诞生。好样的。

但超现实主义形而上学的死亡，不是真的。

没有留下尸体的死亡，传说而已。满足了修辞的勃起。

太平间里的安静不同于荒野中的安静。

满耳道听途说的真理，满脑子道听途说的主义，这怎么行？

黑道大哥干上了主义才是真牛逼。

是酒后胡言过分地取用了哲学语调，被康德和黑格尔取笑为诗。

被庄子和列子取笑为哲学。

被我取笑为野生哲学；其特征是：先把人雷翻，然后自动干瘪。

谁敢蔑视直觉啊，那蛮不讲理的东西，伟大的骗子！

而民间诗歌不好也得好，并不好在“诗歌”，而是好在“民间”。

民间哲学与民间科学同源而互不搭理。

思想在刀片上照镜子。深藏不露的人最好保持深藏不露。

否则丢人现眼。——那就把丢人现眼进行到底！

活成深渊不理解活成高峰的含义。平原上适合说风凉话。

深渊对覆雪的高峰展开诋毁。

心，人人都有。心灵，仿佛是另外的东西。

心灵从不患心脏病吗？心灵搞不懂心灵自己。
心灵是用来回归的吗？——这么多年来你都在哪里？
回归心灵而心灵是什么？是初念？是初中生羞红的脸？
回归一片虚无就能沐浴万丈光芒吗？就能真理在握吗？
家园据说也是用来回归的。回归而后盘踞。吓唬谁？
没有回归就没有家园吗？家园里有四季吗？
有怕冷的爹娘吗？可以撒个娇吗？家园里长草吗？
蝴蝶双飞西园草。愁死个望夫的小妮子！
这这这是什么不刮风不下雨的所在？

当悲观主义成为意识形态的时候真正的悲观主义者感到不好意思。
选择成为乐观主义者被领导喜欢，被同伴们唾弃。
那些哈哈大笑的悲观主义者，那些功成名就的悲观主义者，
怎么好意思继续悲观下去？仿车尔尼雪夫斯基问题：怎么混？
T.S.艾略特不用化妆也是悲观主义者，被伍尔夫发现了小秘密。
倪瓒浑身扑香水被张世信在太湖的游船上痛打一顿而不出声。
“出一声就俗了”，他说。他宁要一个烂屁股。
但烂屁股超越于悲观主义之上。当世界真的陷于悲惨。
悲观主义盛行于不那么悲惨的时代。
悲观主义的女神进不了油腥的厨房。
悲观主义的女神，一个咬着嘴唇的大影子，高高在上。

曾经，思慕远方就拿苏联黄毛作为西方黄毛的替代品；

在两种黄毛都没有时，就拿少数民族作为异域风情的替代品。

曾经和现在，小道消息替代真相传布于居民楼和大街小巷，润色着生活。

的确凉曾经替代棉布，现在棉布唱着自然的高调又冲了回来。

现在，电视中、网络上、舞台上的爱情故事或许是政治生活的替代品，

而娱乐明星们不是或许是而是肯定是替代了画中人。

哑巴急了大吵大闹，能一下子替代健全人的低声细语。

录音机只要有电就能没完没了地替代真嗓子推销商品。

在没有田园时以荒原和农家乐作为替代品，可也。

而被替代的生活也是生活。闭嘴！

试过了：半是真诚半是逞能的高音歌唱。

试过了：狮子、老虎的中音还有高压电塔上变压器的低音，

也试过停电时灯泡的沉默。

想起李太白的拔剑四顾心茫然。

试过了：大抒情、小抒情、大叙事、小叙事，

伴随着尖叫、呻吟以及洋洋自得的高潮般的胡言乱语。

不高潮的小孩子们给星星、山峰与河流命名。

中年人一边爱自然，一边在自然中耍横，

一边与人民打成一片，一边不与人民打成一片，忘了自己也是人民。

一家小书店高中毕业的小老板忽然抓住我的胳膊说：

我认出来了，你是一个理想主义者！

一个理想主义者飞翔，潜水，坐在树下发呆，看雨落下，

跟死人说话，屏蔽所有活人的声音，
拉上窗帘，自造一个黑盒子，自造一个宇宙，
然后想起李太白的拔剑四顾心茫然。

喜鹊写了本书而乌鸦也写了本书。
喜鹊听不懂乌鸦的话只好请麻雀做翻译。
只要说话就得有翻译。聋子省了多少事！
青蛙用20种方言聒噪。动物之间相互咒骂说脏话吗？
只要有爱就有咒骂和脏话。没有咒骂和脏话的地方没有爱。
但好事者总是告诫我“不要以偏概全”。我记下了。
但我要用腹语向老天爷做思想汇报。从前在单位的汇报全属编造。
只要说方言，生活就有了温度。不过28度的生活通常听不懂42度的生活。
只要悲哀就能体验高尚，只要高尚就不长尾巴。
猴子们并不以高尚为尺度选出猴王。
霸道者从不梦想谦卑者能得到的好处。霸道者的想象力衰退。
说话也得有王法。哪一句振振有词的话里没有私心？

上海滩的黑道大哥把他的书法写出了天价。这没什么。
听听郁达夫的疯话：他说陆小曼是二十世纪中国的普罗米修斯。
而大胡子马克思说：“我才是普罗米修斯。”
受得了马克思但受不了郁达夫和陆小曼。
跟陆小曼八竿子打不着的郁达夫赞美这可人儿仿佛管闲事。

其丈夫徐志摩和情友胡适之都没这么说过。

另外，圈子里的美人啊，也让人受不了。

普通人笨嘴拙舌过小日子只能重复美人的歌唱“你是人间四月天”，

可“四月是最残忍的季节”，美人的字正腔圆遇上艾略特的字正腔圆。

太多的胡扯，把我们镇住了。三分钟不知道说什么好。

只好赞美晚清的自由和民国的民主以及袁世凯的高风亮节。

好像有根有据的胡扯总是不可一世。我们被震住了。

胡扯，胡扯，然后吃上自己的胡扯，是勇敢，是境界。

真理，以病句的形式被说出，把我们镇住了。

空白，仿佛只有桥墩没有桥体的桥梁，把我们镇住了。

表述清晰的神经病把我们镇住了。

修辞学丢了它坐满秃顶老头的元老院。

“我没什么好说的”把我们镇住了。

把话说死的人，把我们镇住了。他的目的达到。新的目的产生。

一个人代表昆虫说话，另一个人代表神说话，把代表人说话的人废掉了。

当亿万富翁代表草根说话时他就是要当总统。

特朗普做到了。知识分子不明白这是咋回事。

别高估了总统的德行。

草根也不愿意将世界交给蚂蚁。

要求合理的出现就是对现实的批判。

像罪犯一样工作，把自己创造为一个罪犯，能镇住谁？

我要吃肉。我要跳大神。我要彻夜歌唱，口吐白沫。

把鬼当成神，就像把魂当成灵魂。

神，好像召之即来，不信神的人是不相信神也要吃喝。

没有神就以鬼的名义说话，没有鬼就以国家的名义说话，

没有国家就以个人的名义说话。

莫桑比克的瓦金波用他那纯净的烟嗓唱出了非洲大草原的清晨，

这样个人的嗓音配得上民族解放的事业。

他想不通好朋友玛利亚怎么就做了妓女，走上邪道。想哭，就絮叨。

在乱世里求知，在常世里玩乐。哪儿哪儿都一样。

我开车听着瓦金波。我的城市我的人世间从窗外掠过。

我的城外，不进城的花朵按照她们自己的标准长成红颜。

孔夫子听不懂柏拉图倒不是因为语言的关系。

孟夫子不屑于子墨子正因为他们说同一种语言。

韩非子灭了所有文化人。灭韩非子的人没什么文化。

棋圣也有下臭棋的时候，书圣也有写错字的时候，

不相信圣人没有拉肚子的时候。文武圣人不拉肚子诗圣也会拉肚子。

修到阿罗汉果位的人还拉屎不拉屎？佛教大分裂是因为智慧不够用？

西方净土究竟盖不盖房子？谁来盖？谁出图纸？

菩萨不在旷野里走路吗？菩萨不在黑暗里行动吗？

狮子在月光下喝水不是为了抒情。

女人在黄昏孤独地跳舞是抒情，但令人难过。

远去的飞鸟，自由地忍受孤独和饥饿。迎着灯红酒绿的死亡飞翔。

地下八千公里，左撇子阎王爷，用左手画勾，用业余的右手写诗。

莎士比亚不是左撇子，但从来不曾梦想过要成为莎士比亚。

莎士比亚怎敢端教授的饭碗，尤其中国教授的饭碗！

一哭二闹三上吊，谁不会？但不是人人都敢这么做。

教授们尤其不敢这么做。但端了他的饭碗就没准了。

当一个艺术家追求真理的时候他恬不知耻地变成了哲学家和政治家。

当他厌倦了追求真理而又要活得好的时候他变成了政客或者商人。

失败的艺术家和诗人们改造世界。

干得不错的艺术家和诗人们往往被改造。

大妈从圣经读出狗屁不通的心得然后在汽车站上抓住我要我相信。

大姐从佛经读出狗屁不通的心得然后在饭桌上朝我翻白眼。

大哥和小弟从海德格尔与福柯读出狗屁不通的心得然后写狗屁不通的诗句。

大叔照着《唐诗三百首》写诗照着《芥子园画传》画画没人敢怎么着他。

写楷书的喜欢骂写草书的。写繁体字的喜欢骂写简体字的。

都是可怜人。可怜人的良苦用心救不了世界。

可怜人变成网络喷子和杠精。运交华盖的土鳖能让钱憋死。

历经磨难、大梦醒来、若有所失的有钱人像嬉皮一样跟上仁波切。

天才就是缺乏推理能力的人。

二流画家就是能把画画到完美而没有意义的人。

模棱两可的世界也刮风也下雨。

模棱两可的世界引发一声浩叹。

不光盐是严肃的，酱油也是严肃的。

酱油和石油都是油吗？有人为石油而战，有人为酱油而战。

麦子变成面包的历史不是麦子变成馒头的历史

饥饿的问题解决了，开始解决吃相的问题。

过去时代的吃相成了少数人怀旧的内容。

没有吃相的人像露水一样蒸发了。

当代的中古，换个说法：当代的中世纪。穿古装的小姐姐们可爱到爆炸。

改头换面的中世纪。改头换面的麻木。宅男们上网穿越到旧时代的新世界。

戴口罩的小奶狗。麻木的狂欢，无止境，直到死，直到撞上休止符。

作曲家都是坏人。他们知道怎样使用休止符，

就像黑道大哥、魔鬼和阎王爷知道怎样使用死。

男人不作为男人，女人不作为女人。不是退步，只能是进步。

成人像小孩子一样撒娇，不作为成人。呀呀好有趣。

践踏花草的人，在墙角里傻笑。听见花草的抱怨，用娘娘腔。

践踏花草的人被管闲事的人举报。

小学教师有资格教训小学生，居委会大妈有资格教训所有人。

自豪于小农经济思维的新时代居委会的缺心眼儿的审美和不害臊。

封建主义宗法社会大农村的安静的害羞和嗷嗷叫的野蛮。

资本主义大城市大公司里理性到反人性的野蛮和人道主义高调的害羞。

罗马帝国的君主们所不理解的帝国主义文明等级论的不讲理和好意思。

把事情弄砸。啊，就这么干。人性好一会儿坏一会儿。就这么干。

阿育王信佛是为了杀掉耆那教徒和邪命教徒。

希特勒吃素当奥斯维辛的天空发臭。

吃人的塞拉西皇帝为民族独立而奋斗，腋下夹着黄金权杖。

军阀吴佩孚，晚年清心，书法有成就。

打嗝放屁背唐诗。啊，就这么干。

我温情脉脉，又滚滚向前。就这么干。

我笨拙的学习一直在持续。让我荒唐一下，让我荒凉一下；

每一朵云我都是第一次看到。

啊，精彩！

失败而批判。或者为了批判而假装失败。干得好！

堕落而拒绝下地狱。堕落而获得活下去的理由。干得好！

这尘世：看风景的人关心自我，看街道的人关心他人。

一个人把自己叫嚷成一群人。

一群人用一个声音说话就像一个人。

一个人走入人群但并未走入集体。

一个大集体地狱里也容不下天堂里也容不下，只好在大地上繁荣昌盛。

而天堂里也许有更高级的常世。
在知春路上，我看到天堂大厦的最底层开着一家麦当劳，
卖包子、饺子和炸鸡翅。

2018.07.05-2019.12.28

毛焰作品小辑

写在前面的附言

画家写诗或诗人画画，可以是换一种方式游戏的自娱。但如果一个画家决定做一个诗人，并非只为了消遣，那么，有些事情将会改变。画家毛焰已经写了几年诗，除了少数朋友，外人并不太之情，他的诗我本人也是不久前零星读到，今天又集中读了二十多首近作，我想不带偏见地说，这些诗放入任何一个选本都毫不逊色。我也知道，刻意与“专业”诗人比较并无必要，诗是艺术，如何对待，以及希望达到什么样的目标取决于作者。而毛焰的诗给了我触动，某种异质性的东西，如下面一行诗：“事无巨细，并没觉得有任何缺失”，其精神与形式是完足的。他安静地处理词语，就如同处理色彩一样，或许在他，只是工具不同，而世界还是内在于他或环绕着他的世界。

本专辑实际的编者是韩东，诗作、评论与访谈都是他提供的，酝酿了一年多，颇费了时间和精力。感谢他！

宋琳

2021.03.04

毛焰诗选

冬眠者

我在沙发上睡着了
时间不长
嘎嘎躺在我的肚子上，牠一定
比我睡得好
很难想象牠柔软的脚掌下
完美的收敛着锋利的尖爪，或许
牠只是佯装着睡着了呢
我确实短暂的睡着了
脑子里，掠过一些飘忽不定的梦
其中，我用自己白色的胡须
蹭着那几根细小孱弱的
兰草，像一个
游离在外的冬眠者
而我自己的爪子，遗忘在了某处

2019.02.07

即景：一个片段

多么鲜嫩的一抹绿色
在古旧的老城小巷里穿行
她用两条黑色的丝袜作围巾
随身携带着自己的体香
仓促、别致的一种性感
广场上，一个流浪的小男孩
从后面追上来
轻轻牵住了她的手
她并没有嫌弃他
而是让他紧贴着自己
穿过那个硕大混乱的广场
像一对奇异的母子
小旦旦，你要放手了
我现在去警察局呢
那个小男孩立马叫着
漂亮妈妈，那我自己去玩了
他擦了擦鼻涕
一溜烟地就跑出了这个小屏幕

2019.02.25

和自己说

总是有，喜欢自己呆着的时候
喜欢和自己说话

一种便宜而隐秘的乐趣
甚至自身都难以察觉
毫无来由的零星碎语
或者，一段段的长篇累牍
有些事情，心里想想就自动消失了
那多半说出来没什么意思吧
而有的
它们会迫不急待地拽着
其中的一个你，要说个明白
你想躲开，为时晚矣
往往，两个自己
（可能附带衍生出别的聒噪者）
自顾自的辩解，这个说出
“愚蠢”，而那个则表示赞美
处于两极的观点在某时集于一身
倒不见得，就是一种
需要矫正的人格
也常常有短暂的，彻底漠然
无话可说的时候
对自己避之唯恐不及
像一个真正的哑巴，或一个盲者（应该向他们学习）

2019.03.02

辨灰

不能轻易答应
那些自己没想明白
或做不了的事
哪怕是看上去举手之劳的小事
也有它不可估摸的
神秘的份量
比如灰尘，有什么份量可言
清除它们
似乎不费吹灰之力
这恰恰是庸人所为，或许
你还没弄明白
它们自然的归宿
——一种关联之物
亦如我们自身
前世今生，盘根错节
一种渊源，积怨般的深厚

2019.03.09

空洞

他意识到，此刻的时间
已经接近了某个尽头
之前的，一整段行程就要告一段落
他本以为

自己期许的将如约而至
为此，他特意告别了另一番景象
那匹去而复返的赤兔马
那本彰显魔力的辞典
以及那位千里迢迢而来的炼金师
他只能将自己的愿望
不断地缩减，缩减到
一幅袖珍般大小的图画
一段比俳句略长的诗句
一个类似“不知不觉”
模糊的词语，缩减到
一个“空”的字
在不知不觉中，他睡着了
和那只猫一起
他梦到自己，一路上收获颇丰
事无巨细，并没觉得有任何缺失

2019.03.30

你没看错

你沒看错，只有眼睛是模糊的
以及它周围棱形的区域
几乎看不到眼珠。那虚幻的
像是个影子。形同虚设
而其他的地方则纤毫毕现
因为不可辩驳的清晰

它们反而显得骄狂而暴躁
鼻子喘着粗气
唇齿从里到外的
咕噜咕噜地冒着血泡
嗯？怎么那么大的火气
耳朵隐隐听到眼睛里迸出来的话
它恭敬的回复
因为你的盲目，我们都不知道如何表达

2019.05.03

剩山图 2

凌晨的时候
他被一个幻象所吸引
允许他在天空中
画一幅自己的画
这是一件了不起的荣耀
他要在那个巨大的空白里
画满各种浅色交错、更替的圈圈
即兴的勾勒
没有一个是重复的
然后，用水墨将它们之间的空隙
逐一填满
让白的变成黑的
亮的变成暗的
只留下那些无比繁多

浅白色细细的圆圈
光仍然能从这些斑驳琐碎的缝隙中
透射下来
无穷无尽的影子，黑金一般的洒落

2019.05.16

剩山图3

让小树露出头来
让天空放低
让那些岩石磕磕碰碰
断崖似的奇崛
让细密繁复的圆圈像藤草一样
垂落，或蔓延
让那些墨色既均匀又斑驳
让线条既散淡又严密
让空白的地域沾染上松烟
和浅灰的迷雾
让它们不仅仅只是上下左右的移动
不仅仅是徒有其表
而是悄无声息的向前侵袭
或向纵深隐匿
让黑中透亮的月光布满山林
让白昼成为明晰的黑夜
让这里人迹罕至，自有无穷尽的
机锋和智慧

让它们归回自己的来处，无踪迹可寻

2019.05.17

剩山图6

被那只纤毫小笔牵引着
去往一个陌生之境
它告诉我该去哪
砍伐一些荆棘、藤蔓
摘下什么形状的枝叶，适合遮风挡雨
赤身撬动松软的岩石
搭建一个微型城堡
往哪些沟壑扔入一捧带火的绒草
看那深处是否有一些异动
或影子，或轻微的声响
簌簌呼呼
挑拨你饥肠辘辘的神经
如果，饥饿是你无休止的欲望
那么还有突如其来的恐惧
一些迹象
让你猛然发觉，自己并不是
第一个涉猎于此的人
当你看到那些七零八碎的残骸
无须惊愕，他们距此已格外地久远

2019.05.19

剩山图9

月光下，山林湿漉
云烟、迷雾以及那些墨渍笔痕
都清晰可辨
怪异的岩石散发出冷光
像传说中的山鬼
巨大的骨骼和獠牙
一个轻微转移的幻景，伴随着
无声无息的欲望
所有被你沿途随意标识的
都值得你重复往返
所有你无缘得见或不小心错过的
都值得你心存念想
一次意外的山林之旅
仿佛你曾诚心实意地追随
某位古人的足迹
或者只是梦游般地在浅空飘浮
游隼尖利的眼睛
盯住那些苍白神秘的山脊
直勾勾的，只是为了
沉溺于一个完美而虚空的意象

2019.05.22

剩山图 11

星空繁累。一丝轻腐的意味
那片山廓越来越微小
侵蚀变得更加缓慢而凝滞
但并未停止
树木枯萎，山涧已干涸
飞鸟散尽，空气已污秽
只剩下一些孱弱的风，即便它们
还能透出一点点的清爽
（这似乎更严酷）
无论如何，此刻
在这里，你已经不可能再看到
昔日里那些生动的景象
不可能再见到
那些成群结队的山水膜拜者
或风光摄影团（其实他们个个
都怀揣着开发商的梦想）
更不可能
见到任何一位蹩脚的戏曲人物
长袖轻舞。一幅丑陋的山水
你若不信，试试看
你甚至连一只带着翅膀的苍蝇都见不到

2019.05.31

题外诗 46

在梦里，仍有足够多的人
在他的身边。因此他毫不寂寞
那些木板上也写满了繁体的
数字，壹贰叁肆伍陆柒捌玖……
它们按顺序紧紧挨着
庆幸自己不是唯一的那个
而他睡了太长的时间
不愿醒来
那里面的人开始失去了耐心
变得摸糊，陆续离他而去
剩下他一个人继续沉睡
像一个婴儿
或一个孤独的死者。在我们醒来之前

2019.08.27

题外诗 49

闭着的眼睛，被拢住的光
仍在里头闪烁。它们
就像某种屈从于时间内部不知所措的动物
劈啪乱窜，以获得解救
又像是星空下黑色的云朵
狡黠而诡秘，却从不失语
它们簇拥在一个微观无形的世界里

翻滚和游荡，试图抑制
而非激发一些奇特的禀赋
但它们的能量
同时被另外一种先天的意志所消磨
没有缘由，没有途径，甚至
没有低劣的借口
直至最终
一块黑屏呈现在眼前
那上面布满了不同形状的反光
在此之前，没有人在意
现在，更没有人知道那究竟意味着什么

2019.09.03

题外诗55：中秋

这里的一切都是新的
这里，从前的一切都已被抹平
现在这里，只有活着的人是古老的
院子里的篮球，被某个人拍打
抛掷，屋里的窗帘是合拢的
我看不到的那个人
正在一个虚拟的空间中
使劲地玩弄一个圆球
有时候，你进了一扇门
便不知不觉地走进了一个迷途
你在里面绕

忘了进去的目的
只有出来，才想起要找的
原来是自己。如果还能出来的话

2019.09.13

题外诗79：头一直很疼

天光渐暗，一个好或是不好的理由
我坐在沙发上画圈圈
一种填格子的把戏
不过是圆形的
没画出几个。我从外地回来的路上
头一直很疼，似乎
这也是一个不错的理由
我不知道接下来，要做什么
也不去想，那样只会更疼
毫无意义的生活，每一刻都存在
（致敬那些追求意义的虫子）
就像刚刚在院子里
突然见到的两个陌生女人
她们显然走错了地方
我不知道要和她们说些什么
即便，她们并没有问
类似的问题：这是什么地方，我们怎样出去

2019.11.01

题外诗 89：入冬以来

呼呼的风，“咝咝咝”
也如空空的声音
是哪里的一扇门被反复地煽打
接下来的雨滴似乎填补了某种空洞
屋子里开始变得冰冷
也让时间慢慢变得冰冷
他赶忙给水壶里加满了生水
让它们烧开，冒出热汽
并且一直保持着沸腾、沸腾
在另一个时候，天仍然灰亮
他提前打开了屋子里所有的灯
整个房间透亮
他开始重新撬动
那些事物间的缝隙
他想要此刻的时间变得有点温度，变得发热

2019.11.17

题外诗 112

寂静的下午
一些诗句如远处渣土车的轰鸣
（它们几乎占据了整个夜晚）
被碾碎。乍一看
那只小狗像朵鸡冠花

也像极了
一只月光下重影叠加的蝴蝶
耀眼的，牙白色的舞动
梦里的那个人，穿过
或徜徉在一个似曾相识的城市
记忆总是令人恍惚
当他试图离开的时候
在拥挤混乱的机场
要么航班已取消，要么
不被允许，他出具的证明没有戳上日期

2020.03.23

题外诗113

他默许另一个人
每天跟随他，做同样的事情
没有报酬。那个人也未曾有过任何索取
只做他想做的
像是某种完美的复制
分毫不差。他们之间的默契和信任
值得赞叹。作为回报
那个人在一个奇幻的时空维度里
所做的一切
同样被他完全接受
那里繁杂的事物和景象
常常让人喘不过气来

甚至如梦魇般恐怖
不乏罪过与痛苦
即便如此
他表面看上去也很淡然，对那个人无可指责

2020.03.24

题外诗 116

我记得，有一天
我们将从那个门走出去
黑乌乌笨重的铁门，轰地一声
缓慢地展开。似乎
前面是一道无法预判的风景
我们有共同的好奇心
再也无须愤怒地撞开这扇门
它已自动开启
我们如此轻松地就出去了
然后默默告别
在一条平行线上，我们朝向各自的反面

2020.03.30

题外诗 122

他不得不再次起身
去水池那儿，仔细地搓洗双手

因为某种爱抚
他手指上有她不同颜色的毛发
她口腔中的唾液
她身体散发的气味、灰尘
也许，还有一些未知的
幼小的病毒。平常
这些他都不在意
不过，此刻
他得回过神来
清理自己身上的伤口
并抹上药膏。如果不小心，万一呢

2020.04.04

题外诗 134

他在深夜里来回静静地走着
不到十米长的小过道
和另一个人。他们不能靠墙
中途不能坐下，彼此不能聊天
每隔两个小时换一班
他们会摇醒熟睡中的人
或是被人摇醒
迅速套上值班的马甲
揉揉眼睛和脑仁
当你适应了
也可能陷入一种沉思的状态

想象一些穿越时空的事
甚至可以轻声嘀咕
把自己当作一个梦游的人
地面是灰白色光滑的方形瓷砖
一天中有四次特定的时间
由两人各自拉直了抹布
蹲在地上，撅起屁股
然后一溜到底
轮到“得令“的时候
他总会这么吆喝一句：请抬起你们高贵的脚

2020.06.26

题外诗 141

我正在描绘的
是一些圆圈与齿
是一艘隐没在星际航行的潜艇
它从不浮现
只是镶满了碎钻
巨鲸的骨
有的人视角也许相反
她不小心
看到了繁密哗动的枝叶
和无色渺茫的光
（她因此感到了一丝悲哀）
这多好啊

都是一样的
如同我们，所有莫名的渴望

2020.07.28

题外诗 148

我忘了最想说的
肯定不是我现在想说的
其他人已经走了
我是否需要回顾一下
之前
我们谈论的一些话题
它们美仑美奂
亮点纷呈
我也记不得了
那么迅速的遗忘
像是一个移情别恋的人
突然间的醒悟
也许
并没有任何多余的人
他只是平白无故的
构想了一场，恢宏的色情之夜

2020.08.22

题外诗 169

简单，就是简单了
以至于它们已经不是它们自身
徒具某种轮廓而已，或是
粗浅的影子，不堪一击
你难以拒绝重新点上一枝烟
倒满酒，然后一口干了
向别人说出不得不说的话
（你会等待他们的回复吗）
等等
但那些更加高级的欲望
谁能够轻易获得呢
它们太稀罕了
你甚至都不知道它们是什么
如果你不是
一个清醒的药剂师
（而是混蛋，而是恶魔）
你如何从那些
黏稠而虚幻的混合液中
提炼出新鲜可口的，诱人的毒药

2021.02.11

题外诗 170

我知道，那太快了
但快到什么程度，我不知道
我说的不是什么
时空之间往返的距离
是一种“饿”，一种“贫乏”
或许正因为那些随处可见的丰盛
但仍然是贫乏
像被搬空了的画室
所仅剩的痕迹，油彩的气味
那些形象的影子残存
突如其来的人
占满了这里，整个房间
似乎只要有这么一个人
（他恰好喝得上了头）
从此处的兴旺讲到荒废
于是，其他的人沉默着
沉默着
至于我刚刚说的那个
到底有多快，我还有必要告诉你吗

2021.02.13

写诗是一个自我认识的过程

——毛焰访谈

韩东、毛焰

记录整理：谢晨星

韩东：你写诗已经六年，最初的动因是什么？

毛焰：刚开始是因为冲动，有一些情绪要表达。十多年前也有过这种冲动，想以诗的方式表达，只写了一点就不写了。这次我写诗的愿望很强烈和迫切，虽然真的写起来感到非常难。我发现语言文字对我来说还是比较陌生的。起因之二，就是第一个起因已经不足以让我持续了。我隐隐感觉到，诗歌里面有更深层的满足我愿望的东西。

韩东：什么愿望？

毛焰：作为一个画家，目前对我而言有某种了然于心或者顺理成章的感觉，同时也会有轻微的厌倦。我厌倦的并不是绘画本身，而是一些附属物。就诗而言，写着写着竟产生了一种久违的自豪感，让我在今天仍然有学习的欲望。这些在绘画里已经难以直接获得了。我隐约感到我还有某种可能，是可以通过别的方式去触碰和释放的。写诗是一个非常好的切入口。我觉得朋友的鼓励对我来说很重要，让我觉得写诗这件事可以继续。一件事我要么不去做，要做也不能凭一时的轻率，需要竭尽全力。我很幸运，有几个写诗的朋友，近水楼台，随时可以抓住他们聊。有朋友说，“你随便写，怎么写都行，就像你画速写和草图一样。”也有人说，“写诗就像游戏，不要太当真。”说实话，我是有点抵触的。就像我画画从来不画速写或者草图，一张画就是一张画，要么不画，要画就得每一张都达到一定的完成度。游戏更谈不上了，我不是那样的性

情。如果要做一件事，我觉得首先需要专注、投入，把自己放到那件事里去，之后才谈得上这件事对我的滋养。反正写诗到现在，我觉得很享受，六年过去了，但我写诗的愿望与日俱增。

韩东：这六年中，有没有不同阶段的感觉。

毛焰：有。最明显的是前四年，我比较松散，中间有段时间停滞不前。因为确实和绘画在时间、精力上有冲突。重要的是这两年。前年鲁羊住院，我们建了那个群，你、我、鲁羊、于小韦时不时地把自己写的诗放到群里去，互相评论，有时也开玩笑，我应该是四个人里面最积极的。我的积极一度让老鲁、老丁（于小韦）吃不消。我觉得我就是一个精力过剩的学生。去年我去昆明参加一个展览，问于坚在不在，刚好他在昆明，我就去于坚家里找他。吃晚饭的时候，还是忍不住把自己写的几首诗拿出来给他看。每次让朋友看我诗的时候，我一方面按捺不住，一方面又很忐忑。这些朋友真的会鼓励我，这是我在艺术圈里已经久违了的东西。在那些圈子里我已经很难学到什么了，或者说已经很难接受到刺激。写诗让我进入到一种状态，甚至我的生活方式都有所改变。因为写诗现在我不大愿意出门，以前天天在外面喝酒什么的。现在我更愿意呆在画室里一个人喝，每天读读书，琢磨一点东西。人比以前要平静吧。

韩东：诗歌和绘画，对你来说二者有什么不同？

毛焰：很简单，绘画对我来说太实了，写诗对我来说是虚的。绘画可以说是一件作品，一个物件，在今天，这个物件带有很强的商业属性，在很多人眼里一张画就是多少钱。商业对绘画、艺术而言如影随形，太实了。我对绘画的厌倦不在绘画本身，而在于商业性的干扰。但诗对我来说是比较精神化的，虚的，纯粹是为我自己写的。我可能因为写了那么几句，瞬间就确立了一种自我认知。还有，画画以外，我会有

一种时空上的空白，不知道应该干什么。诗的出现，我觉得填补了不少遗漏和空隙，让我感到充实。写诗以后，我的确也放弃了不少所谓的爱好，但感觉甚好。

韩东：就艺术形式而言，诗歌和绘画有什么不一样？

毛焰：以前我就喜欢英国画家威廉·布莱克，他同时也是一个大诗人。没有读他的诗以前我就喜欢他的画。其实，很多艺术家也都曾经写过诗，比如毕加索、塞尚、蒙克。很多诗人也都画画。所以诗歌和绘画，作为一种自我表达的方式很接近。就我个人而言，以前如果画得少就会不安，现在我就会想，虽然画得少了一点，但我写了不少诗。诗对我来说也是作品。我现在很少有那种空虚感，哪怕画得再少。

韩东：写诗对你的绘画有什么影响吗？

毛焰：目前没有明确的影响，我认为肯定有某种化学反应，但我不做判断。

韩东：写诗和绘画，创作上的感觉有什么不同？

毛焰：目前感觉还是绘画更加费力，更加容易疲劳，当然画画本身并不枯燥。因为绘画的密度不一样，绘画语言从某种角度说非常复杂。我理解的绘画是一道极为复杂的数学题，一张画看上去即使很简单、很轻松，但也极为复杂。这里面有很多语言的反复叠加，加到最后还得把它给减了。有时候所谓的减法其实就是加法。博尔赫斯有一句话对我触动很大，“如果你足够幸运的话，能获得一种简练。”紧接着还有一句，“（简练不算什么），重要的是一种谦逊而隐蔽的复杂性。”这话实在意味无穷，非常刺激。我觉得我绘画上就是这么做的。从某种角度说，写诗的门槛相对要低，绘画有一个专业性的层面，有物理性的技术和方法。但其实也不然，写诗写到一定程度也是非常艰难的。

韩东：你如何协调写诗和画画的时间？

毛焰：确实不太好协调。有时候我画画满脑子都在想怎么写诗。画画里面有一个状态，比如铺底色什么的，脑子是空的，你的手还在动。这时我就会想写诗的事。从这点看，写诗对我的确有干扰。另一方面，我写诗、读诗的时候，完全不想画画的事。我从小画画，对我而言训练有素，但写诗在我是新鲜的。到现在我也找不到一个恰当的比例，比如多少时间写诗，多少时间用来画画，弄得我两头都不太彻底。以前我说过，任何事情包括艺术方面的事，比如搞雕塑什么的，如果干扰到我画画，我就会放弃。现在看来我写诗完全违背了自己的承诺。

韩东：你写诗的时候关心什么？什么会触动你去写一首诗？

毛焰：我写诗是一个自我认识的过程。内心里面想的，感受到的，通过写诗我会更敏感。我比较清楚自己写诗的诉求。我觉得贴着自己写，等于又把自己观照了一遍。最开始这么写，我有些不自信，对一个朋友说过，我发现自己的视野比较狭小和有限。这个视野包括了个人经历。看其他一些诗人写的诗，不仅有自己的内心、感受，还有其他一些东西也都很触动我。后来我的认识有所改变，不再那么想了。可以向内挖掘自己的内心，去搜索记忆，包括梦魇什么。我所拥有的东西，在写诗过程中都会被激活或者闪现，让我感到其实有很多东西都可以去写了。鲁羊说过，“感觉老毛的天线打开了。”有段时间我感到什么都可以写。我就这么写了一阵，我以为通过挖掘自己内心、反观自己是一个很好的途径。把自己的感官都打开，自然感觉就会更加丰富，甚至于空旷。

韩东：你怎么看诗歌和诗人的关系？

毛焰：我曾经让尹丽川看我的诗，她说你的作品里缺少“我”，她认为要有“我”。我当时有点蒙，因为我画画的状态恰恰和她说的相反，是

“无我”的，排斥“我”的。画到一定程度我完全跟着画走，我不会去加强我的控制，不强调我的存在。我觉得把自己隐藏在作品里才是我想要做的事。也许是一种克制吧，克制自己的本性或者天性。写诗的时候我也会这样，一度不喜欢用“我”字。后来我找到一个方法，当“我”出现的时候我会改成“他”，设想成另外一个人。但其实都是些我自己。现在这个问题已经不再困扰我了，不应该在这件事有过多的纠结。

韩东：你绘画的传承非常明确。能否说一下你的写作和诗歌传统的关系？你的坐标系，以及自己在哪个位置上。

毛焰：对中国传统的接受比较零乱和偶然，比如很多年前我莫名其妙地翻开辛弃疾，竟然整整读了一个通宵，天都亮了。这种偶发事件还有一些。开始写现在这种诗，你给我推荐过一些诗人，卡瓦菲斯、RS·托马斯、阿米亥，我喜欢卡瓦菲斯的语感，RS·托马斯比较冷峻，阿米亥膨胀起来的能量很大。这是我记忆里比较早的。还有我的同代人，比如你的诗，于坚、杨键、吕德安、尹丽川等等，也都构成了我的某种传统。再就是来自西方现代主义以来的诗人，比如蒙塔莱、佛罗斯特、罗伯特·瓦尔泽、菲利普·拉金、伊丽莎白·毕肖普、阿什贝利，乱七八糟我读了很多。像阿什贝利，最开始读不进去，但对我始终有吸引力，最后还是把这个门槛给迈过去了。脱离朋友们的推荐后，我自己乱读，其中有两个人对我的触动很大。一个是罗伯特·瓦尔泽，整个的语调非常低沉，但语言又是如此自然。另一个是偶尔读到的台湾译的鲁米，你根本感觉不到是一个八百年前的人写的，我把他当成当代诗人来读。

韩东：阅读占用你很多时间吗？

毛焰：很多。尤其是这几年集中在诗歌范围，包括诗人写的或者和诗歌有关的文字，访谈、评论、传记、散文什么。比如布罗斯基的《悲

伤与理智》、《曼德斯塔姆夫人回忆录》之类。有段时间我根本不愿意画画，但一天可以读完一本书。

韩东：写诗会受这些阅读的影响吗？

毛焰：我写诗的时候不会刻意去模仿，可能会有一些语气，或者用词方式会影响到我。但我读过的东西，肯定会和我发生化学反应，会有融合，也会滋养我的写作。写诗之前我也会读一点我喜欢的诗人，读得有感觉了才开始写。我需要找到我想写的东西的感觉，某种程度上需要经营一个适合自己的氛围。

韩东：你对自己的诗歌写作有何期许？

毛焰：希望可以一直写下去，就像我画画一样。因为这个头开得不错，朋友们的鼓励也给了我一些信心。一直写下去，自然而然地进行和继续，在未来成为一个好诗人。

2020.11.28

平静的沸点：毛焰的诗与画

草树

堂屋里八仙桌下，纸钱开始卷曲，冒出火苗和青烟。仙娘躺在门前的竹椅上，微闭着眼，身子有些发抖。这是一个阴天，八月的下午光线暗淡，远处群山飘着淡淡的雾岚。母亲和姨妈坐在矮凳上，望着那个发抖的女人。那时候我还小，不知正在发生什么。突然，那个竹椅上的女人双膝一抖，眼睛翻白，那情形让我心里暗暗一惊，不再东张西望。她咳嗽了两声，开始说话，声音完全变了……

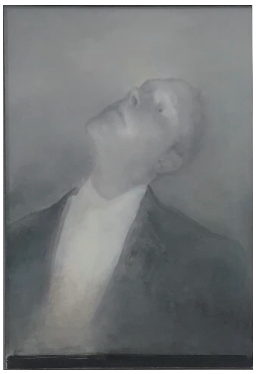
这是我幼年随母亲去“问神”的一次经历，记得母亲在回家的路上对姨妈说，仙娘说的，都很准，连咳嗽声都跟他死去的爷爷一样，真是鬼*出的。仙娘即巫婆，这样神秘兮兮的事，不是亲眼所见，以前我是绝不会信的。那个女人翻白眼的情景，给我留下了至为深刻的印象。

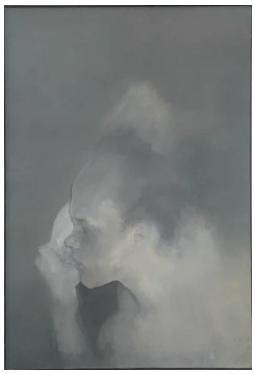
美剧《权力的游戏》里的那个史塔克·布兰，残废后成了三眼乌鸦，他在长城外的鱼梁木下，多次走进历史记忆。一旦他离开当下，就开始翻白眼。《维京传奇》里那个先知，坐在阴暗而凌乱的屋子里，每次有人来问，他开口说话，也是仰着头，翻白眼，声音悠悠的。

毛焰的“托马斯”翻白眼，我初看时，也是心里一怔。也许我去画廊仰望三米高的巨幅《托马斯》，会更加被震撼。画廊里的仰望者，是处于怎样的寂静。

阴森森的，姿势极不舒服的——或仰或侧身或如同悬浮，“托马斯”似乎处于那个仙娘或先知离开当下的那一瞬间，面部呈现的表情令人心

“托马斯 2018 No.2”
110cmX75cm





“托马斯系列” 110cmX75cm、2005—2009 年

下骇然。当然毛焰的“托马斯”不是仙娘或先知。一些闭着眼睛的“托马斯”，额头或头部，总会露出一点光焰，仿佛整个人沸腾了，但又很平静——没有发出任何声音，当然画面也发不出，——只是冒出了“热气”。物理学的沸点，在加压的状态，沸点会升高，莫非“托马斯”“沸腾”的身体内部其时和日常的常压状态有了某种压差？

一

毛焰1968年出生于湖南长沙，成长于湘潭，自幼随父亲习画，1986年考上中央美术学院，毕业后任教于南京艺术学院美术系。九十年代，毛焰开始创作《托马斯》系列，历时十三年。凭他的肖像画，尤其《托马斯》系列，被著名批评家栗宪庭在《写实主义的探险》一文中，列为中国新写实主义的代表，称其刻画了“一个个表情正在消失的时代肖像”。2014年，毛焰开始写诗，六年的写作，就其语言的纯净、风格的独特而言，已令人吃惊。韩东在微信公众号《白夜》的推荐语中说，“毛焰的诗抽象而沉郁，感性又难以追踪，其写作实践证明了艺术天赋或精神之力或可成为一种‘硬通货’，在不同的质料和形式间进行兑换。”

绘画是空间的艺术，诉诸于视觉；诗歌是时间的艺术，以文字为媒介。艺术的本质当然是相通的，但是不同的语言形式，对画家和诗人来说，其遭遇的难度是不一样的。这个差别之大，如同木匠和油漆工的手艺之差异，不单涉及技艺，还涉及艺术家的语言直觉，不同的语言形式带给艺术家或诗人的直觉，是不一样的。只是在艺术观念层面，艺术家和诗人可以找到共通之处，就像音乐家和舞蹈表演艺术家一样。毛焰的肖像画，尤其《托马斯》系列，给人的直观感受，非常强烈。对于一个不懂绘画语言的读者来说，其接受反应如此强烈，意味着作品的艺术感染力，跨越了自身门槛的局限，将它的力量和光芒投射到了更为广阔的天地。

《托马斯》系列画的是一个卢森堡青年，或者说是以一个欧洲白人做模特。画中托马斯各种姿态，都是不那么舒适的状态，有闭着眼的，有半闭眼的，更多翻白眼的，人物周围的场景模糊，艺术家的注意力，似乎全部集中在人物的面部和表情，且每一幅肖像的表情都异乎寻常。《托马斯》系列看上去比其他人物画更抽象，比如有一幅女人裸体，睁大眼睛，露出惊恐的表情，两脚相搭肌肉紧绷，双肩耸起手臂微缩，仿佛突然遇到一个闯入者，它和另一幅女人裸体的四肢开放神情沉醉的形态，形成鲜明的对照。《托马斯》系列的空间几乎被一个纯粹的面部表情占有，其存在场景的此在性特征模糊了，或者说经过了艺术家大量缩减。韩东在《毛焰的删减和增加》一文中说，“二十年前开始的托马斯系列让我们见识了毛焰可怕的删减，可以开一个清单：主题、情节、背景、服饰……所有具有社会学指向透露具体生活的信息都被省略了，画面只余形象，一张人脸或者加上不构成特殊意义的姿态。作为一个中国艺术家，毛焰还从形象中特意删减了‘中国’，模特是一个欧洲白人。但他是在画欧洲白人吗？如果毛焰只画了一张或几张托马斯，那就应该是了，但如果二十年如一日只画这个欧洲白人，那所画就不可能是具体的某一个人。不是欧洲白人，也不是托马斯，如这一系列的命名所示，画的是‘托马斯系列’，其中的托马斯只是徒具人形而已，只是一个抽象的面孔。甚至是否是人脸的抽象都没甚关系，只是一个符号。但，画面上的形象又那么的实实在在，具体而微。通过删减，毛焰达成了一种我称之为‘抽象的具体’的东西。”

巫婆神灵附体，有点类似于《托马斯》系列中翻白眼的托马斯。巫师神灵附体的某一刻，就像画中“托马斯”在那一瞬间与当下的“沸腾状态”。我不知道作为楚人的毛焰是否受到巫文化的影响，或者他在童年时代有没有过类似的见识。闭着眼的“托马斯”的面部，白色的光斑仿佛冒烟，“他”的平静显然是一个表象，画中人物的内在紧张，通过表情呈现出来，就像一种能量的集聚状态，一种平静的沸腾，主客浑然一体。

不管怎样，我们可以感觉《托马斯》系列呈现了人和现实以及时代的疏离状态，就像我幼年时代看见的那个巫婆离开了当下一样。“托马斯”已然成为一个符号，作为一个符号，类似于诗人吕德安的“曼凯托”，后者作为一首长诗的标题，源于美国北部一个叫“曼凯托”的小镇，诗人只是短暂地在那里居留过，那里的自然风光和宁静之美，给他留下了深刻的印象，长诗《曼凯托》之“曼凯托”，和它本身已经全无关联，它只是作为一个语言符号，被诗人营造成了一个“无地点的天堂”，一个精神故乡，它比起诗人真正的故乡马尾，在某种意义上更为自恰。有意思的是，毛焰的托马斯在现实生活中，据介绍，也是一个高大帅气、温柔细心的欧洲青年，那么以他作为模特，甚或一个符号，是否艺术家有着鲁迅先生“悲剧就是把美好的东西毁灭给人看”的潜意识？当然，《托马斯》系列的“托马斯”并没有被毁灭，但显然扭曲了，处于一种精神的疏离或紧张状态，从而透出某种《神曲》气质，一个“无地点的地狱”的气息？

在《曼凯托》和《托马斯》系列之间，一个共同点是他们都采用了一个非中国的符号，这个符号的非中国化，在另一个意义上讲，就是一个没有意义污染的、干净的语言器皿，或一个语言源头。如果说《曼凯托》之“曼凯托”像一种语言的起源，那么《托马斯》系列之“托马斯”，无疑也是，已经脱离托马斯本身而成为另一个托马斯，一个中国语境中的托马斯，一个重生生长的托马斯。《托马斯》系列像《曼凯托》一样，是涌现的，而不是预设的；是偶然的，又有着内在的必然性，但这个必然性与模特托马斯已经完全没有关联。说到底，“托马斯”成了一种语言起源——在汉语传统中前所未有。当然，如果我们细心一点，也不难找到旁证，就像伊阿宋的阿戈尔大船，到了罗兰·巴特笔下，已经不是希腊海上那艘装有以宙斯神庙的橡树做成的梁木的阿戈尔大船，它的梁木已被全部替换。

《托马斯》系列给诗最大的启示是“删减”，与其说是“删减”，不如说是高度凝聚，甚至是一种超越——超越社会学、伦理学和历史学，

直奔道之场域、存在之腹地。在此一维度上，诗和画有了一个“闺蜜空间”。即是说，越是凝聚，越是纯粹；越是纯粹，越具有“抽象的具体”，更有“具体的抽象”——一种超越性，或者存在之道。这种凝聚状态，即是一种高能聚集状态，一个“平静的沸点”——它的前提，或必须具备一种内部压差，换句话说，它之抵达，源于艺术家或诗人对情绪的抑制，甚至包括对修辞的诱惑和伦理性的批判说“不”，专注于艺术本身，以本身的独立自足超越所有局限。艺术家或诗人于此建立一种信念，那就是如毛焰所说，“纯粹到极致，就有了意义”，而这个“意义”是生长的，多义性的，涵括了前述所有甚至词源学、人类学和文化考古学等，其剔除情绪泡沫之后的情感，更富有质地和冲击力。

毛焰的诗会是怎样一番语言景观呢？《下午的某一刻》，让我想起诗人宇向的《圣洁的一面》，“为了让更多的阳光进来/整个上午我都在擦洗一块玻璃/我把它擦得很干净/干净得好像没有玻璃，好像只剩下空气/之后我陷进沙发里/欣赏那一方块充足的阳光/一只苍蝇飞出去，撞在上面/一只苍蝇想飞进来，撞在上面/一些苍蝇想飞进飞出，它们撞在上面/窗台上几只苍蝇/扭动着身子在阳光中盲目地挣扎/我想我的生活和这些苍蝇的生活没有多大区别/我一直幻想朝向圣洁的一面”，宇向这首诗“苍蝇”这一意象，显然来自“蝇营狗苟”，只是具象化，场景化了。诗的个人性和日常性特征十分明显，沙发，玻璃，提供了佐证，它的价值在于精确性，将人在平庸俗气的生活中对美好的渴望，赋予了十分贴切的语言形式，也不妨看做一种日常神性的呈示，但是总的来看，词与物的关系处理，过于直白，没有太多的余味。毛焰的《下午的某一刻》，首先在主题上就表现出无意义特征，是非主题性的，对语言的走向不做规划。诗一开篇就否定了当下特征：不是落地玻璃，也不是墙上镜子，在两只猫中间，隔着的是一层薄薄透明的塑料。塑料的时代特征指涉明显，但被置于一种“无地点”状态，它和现代诗通常的“在场”和“此时此

地”之“展开”一类观念，有着很大的不同，作为诗人的毛焰不是力图在一个“此时此地”着力建构“我”和世界的关联，而是动用了《托马斯》系列的删减之法，将这种关联性的东西尽可能的删减。我们似乎看到一个更为纯粹的此在，其纯粹性由于穿过当下性而奔向寓言性，就出现某种异质的东西——

柔软顺滑
随着牠们的互相扯动
而变形
像一道光的瀑布
却不能穿越
牠们也会眩晕和恍惚
对面的
究竟是我的同伴
还是那个无法修复的自己

一幅塑料薄膜在扯动中造成光反射的变化，“像一道光的瀑布”，瀑布的壮观和猫的卑微形成对照，猫不能穿越却相互扯动，即是说牠们都想穿过去走到一起，却被一种牠们不认识的看似无形却实在的透明薄膜挡住了，惶惑之余不免“眩晕和恍惚”。“对面的/究竟是我的同伴/还是那个无法修复的自己”，这一发问，可以说是诗人的，也可以说是猫的，于此恍惚中主客已经浑然一体，诗的言说即归于语言言说，或本体言说，主体于恍兮惚兮中投身其中，这和《圣洁的一面》的主客分离和指认性命名，大不相同。

《下午的某一刻》无意义的描述没有任何目的性，更纯粹，目的或意义是生成的，或者说全诗成为一个意义的生长体而不是意义的载体，因而更具开放性和多义性。相反《圣洁的一面》被限制了，主客分明，本

“肖像 · 片段 No.1”
75cmX55cm、2018 年

“肖像 · 片段 No.3”
75cmX55cm、2019 年

质上仍是现代主义的，只是采用了描述性的语言，两者在艺术观念的本质上，有着根本的不同。

不难看出，毛焰此诗有着与《托马斯》系列一样的语言路径，在语言之途，任何有意义的东西都被删减了。我们可以感觉到一种凝视下的东西，一种精神高度专注的恍惚状态，出神又明晰，仿佛托马斯在翻白眼的时刻看到了两只猫在某一时刻的困境、或者自我的隔离。

二

毛焰有一部分诗是诗画互文的。肖像画狭小的空间，对一个自觉而克制的艺术家来说，构成的限制太大，诗的空间的无垠可以让诗人在时间的维度上尽展其个人才能，当然对于一个成熟的诗人来说，这种自我约束——严格说来是语言的约束，无处不在。一个诗人能够听取语言允诺，在不同语境中清醒地意识到语言的边界，几乎就是一个成熟与否的标志。毛焰画笔下的“托马斯”，已然成为一个能指，他的某一刻某一个瞬间的表情，呈现了彼时艺术家对世界的强烈感受。毛焰突出画中人物的表情而淡化当下性特征，即模糊了场景——仿佛一片混沌的水域里，人物从中浮出五官，其营造的不单是语言氛围，在此氛围中，每一个表情都是一次语言的起源，一种纯粹感受(包括观念和认识)，一种元语言——不受制于任何主题、概念、意识形态、流行美学和功利主义的挟持，这一切得力于一个自觉清空的过程，这个过程也伴随着注入，就像掘开一口深层，四周岩层的水汩汩流入，直至形成一个新的水平面，以语言形式呈现，一个新的作品就宣告诞生。值得一说的是，绘画只能呈现一个非时间性的瞬时的音顿以及它的延时——就像托马斯系列中的那些小圆圈，半闭眼睛拢下光之后产生的幻觉图景，是一个音顿的溢出。但诗可以拓展音顿的共时性。毛焰正是抵达了这一深度并洞悉了两种不同语言的奥秘，因而诗与画在这个深度互为犄角，尽展其能。

《题外诗64：给老鲁》同样是经过删减的存在，但它也有了增加——在一个共时性的空间里，语言跨越了时间。严格说来，一首诗在最高的意义上，它所肇始的音顿是非时间性的，只是诗给了它一个时间的位置，而最终诗的时间性要交由读者的“再次重写”或“意义落地”之时来确定。

你能透过那些虚拟的
镜头，看到很久以前的事物
街头小贩和骗子
那些正在路边聊天的正经人物
也许，你还能远远瞥见到
默默而行的佩索阿
或是热衷于雪中漫步的罗伯特·瓦尔泽
这仍是冬天的景象
地上冒着腾腾的热气
看上去，也并不是那样真实
（为什么他们
始终杵着同一款手杖）
晚餐结束的时候
我们除了道别，还记得互相提醒对方
千万别落下什么
否则，我们将万劫不复
这时，有人从容地接过了一根手杖
朗声说道
——我必须倚杖而行

街头小贩，骗子，路边聊天的正经人物，这是日常或记忆中的事

物，日常特征十分明显，但是因为这一切是“透过虚拟的镜头”所见，它又从当下抽离，变得抽象起来。远景中出现的不同国度的佩索阿和罗伯特·瓦尔泽，显然具有明显的非时间性，传统意义上的时间观念被颠覆了，诗从一个纯粹的感受出发，致力于建构一种共时性存在，时间的维度豁然洞开。这是肖像画所不能或难以为之的。

“戴帽的少年”150cm×100cm、2018 年

佩索阿是葡萄牙伟大的诗人，生于1888年，比罗伯特·瓦尔泽小两岁，却少活了21年，以异名写作著称。异名写作，我们可以理解为一种自我客观化的写作，为写作增加了视角，或者说诗人厌倦了现代主义的上帝意志，而具有了某种非意识形态意义上的民主意识。罗伯特·瓦尔泽是瑞士作家，二十世纪德语文学的大师，在欧洲同卡夫卡、乔伊斯、穆齐尔等齐名，在世时默默无闻，后被《洛杉矶时报》认为是二十世纪最被低估的作家。“阿尔卑斯山的冬天是雪的世界，瓦尔泽在寂静的雪地里走着走着。他走过火车站，穿过一片树林，走向那堆废墟，那是他想去的地方。他一步一步向废墟走去，步伐是稳健的，他甚至没有去扶一下路边的栏杆，或许是怕碰掉栏杆上洁白的积雪。忽然他身子一斜，仰面倒下，滑行了约两三米，不再起来。若干时间以后瓦尔泽先被一只猎狗发觉，接着是附近的农民，然后是整个世界。”老作家散步时珍爱栏杆上的积雪之美，不肯碰掉它们因而没有扶栏，仰面摔倒再不能起来，这一细节的描述为进入此诗之门提供了一份指南，“手杖”在此语境中隐喻了什么，它因为括号里的“旁白”——“为什么他们/始终杵着同一款手杖”而进一步澄明。由于瓦尔泽那一刻没有手杖而丧命，所以才有“我们将万劫不复”之说。而就罗伯特·瓦尔泽的文学和精神命运而言，“手杖”在此有了更丰富的意味。

此诗暗含一个对话结构，“你”，或就是另一个“我”，一种共时性的存在被刻画得栩栩如生，日常化，比如“我们除了道别，还记得互相提醒对方/千万别落下什么”，诗的全部语言行动像一个雪中散步的人，奔向那一根缺席的手杖和栏杆边倒下的老作家——他不但缺了一根手杖，还缺了同时代人对他的生前认可，他留下的遗憾在某种意义上更是那个时代的。本雅明曾经严词批评歌德，他认为歌德埋没荷尔德林是不道德的。——说远了。但我们至少可以说，这一根手杖作为一个语言能指，具备了丰富的所指。

相比此诗，《弗里德里希》的非时间性特征更为明显。全诗描述了弗里德里希的两幅画，一幅是《海边的僧侣》，另一幅是《云端的漫步者》。弗里德里希是歌德时代的一个画家，德国浪漫派的代表人物，早年受到歌德的赏识，但可能由于他不幸的个人经历，他更趋向于内省，他认为艺术的源泉更多来自思索自我的过程。他的艺术作品是内省的结果。他说，“当你闭上肉体的眼睛，你就第一次能够用心灵眼睛观察你的绘画。”在此，我们似乎能够想起“托马斯”大量闭着眼睛的表情。浪漫派的内省之暧昧和含蓄，和古典主义的细腻和严谨，形成对照。在歌德时代，古典主义的绘画是宗教符号的一种外显，为宫廷生活的装饰服务，相比而言，早期浪漫派的绘画更个人化，同样强调神性寓于大自然中，不无神秘色彩，承认人类的渺小和认知的有限，因而弗里德里希的绘画语言的主要特征体现为背影和雾。歌德崇尚古典主义，认为古典主义是健康的，浪漫主义是病态的。

一个僧侣
在海边（几乎是海里面了）
无限的辽阔和深邃
只有零星的浪花和海鸥是浅白色的
暗蓝的海也吞噬着天空

另一个人，不是他自己
杵着一个手杖
站在一座山的山巅（他是怎么爬上去的）
看上去更像是一次惬意的散步
而非登爬
我们只能看到他的背影
他也如此看着远山的背影

上帝即自然，歌德曾如是说
“弗里德里希的画，倒着看也是一样的”

此诗由于第一节和第二节两个括号里的内容，使得两幅画变成了一个整体性的存在。“几乎是海里面了”言外的担心和“他是怎么爬上去的”的敬羡之情，也使得写作主体跃身于客体之中，共融而为一种共时性存在。歌德和弗里德里希虽然在艺术观念上有分歧，面对歌德推崇的古典主义的装饰性和神话叙事，年轻的弗里德里希更期望从自然中寄寓人生，但是歌德对弗里德里希的欣赏和年轻画家对老诗人的崇敬，在《云端的漫步者》中已然呈现。毛焰采用括号实现对古典和当下的并置，巧妙地实现了心与物的神游，对弗里德里希的景仰之情溢于言外，以情感的形式呈现，而不诉诸于审美判断，其实毛焰的诗和画也致力于抵近一种不可言说的神秘性存在。在这一向度上，诗人陈先发也同样做出了努

“坐着的 Y”110cmX75cm、2018 年

“Me too”110cmX75cm、2018 年

力，只不过他走的语言路径是全然不一样的，后者借助于观念性的语言言说试图抵近“诗哲学”之域，意象繁复，诗风晦涩，主要的风格特征是象征主义的。而毛焰的写作，风格单纯，形式简朴，以极致的凝聚，力图实现对道和神秘之切近，更多古典主义气质。《托马斯》系列和其诗，都致力于将道之神秘和抽象寓于具体的明晰性之中，相比弗里德里希对自然的依傍，毛焰表现出古典主义格调和现代意识的混成，又大异其趣。当然，在个人化的观念上，他明显站在弗里德里希一边。

《题外诗69：以狗子之名》仿佛是诗画联动，“他的眼睛几乎闭上了/实际是睁着的”，这个人是“托马斯”之一？一个神灵附体的巫师？或一个“内省”的弗里德里希？巫师开口说话，是以那个附体的古人的口吻、语气和身份，“托马斯”在画布上，无以言说，唯一的语言是表情。弗里德里希只是将内省的一切赋予自然，一个客观对应物或一幕场景，没有这种主客浑成、物我两忘的情境——

他看到了他能看到的一切，包括那些
极其诱人的细节
当然，他不用告诉我们那是什么
他的头颅有点奇异
像一个身份模糊的古人
他是否在心里这么嘀咕过：我希望自己是那个人。不得而知
但他的脸庞以及身体上经年累月的斑纹
麻麻点点，扭曲的筋骨脉络
那种舞台上肃然而凝涩的神情
确实让我想到了一位佚名的古人
只不过，那个伫立在明月下
藤蔓和松枝之间的形象更为模糊

当我在画布上如此描绘的时候
我知道，这也是一个假象
或许，他并不适合是一幅绘画里的形象
更应是一座雕塑
形同枯槁。行进的时候行进着
停滞的时候
周围的一切仿佛也随着他而停滞不前

现代主义的大师们祈求幻觉，作为语言的炼金术士，他们企望通过幻觉得到那一个渺茫的“喻体”，一个独特的“客观对应物”，毛焰直接进入幻觉，我们不知道他作为画家在画那个闭着眼睛的“托马斯”之时看见了什么，或者作为诗人作此诗时看见明月下松枝和藤蔓间的模糊形象，不能在画布上清晰呈现，“更应是一座雕塑”，意味着“他”的外形已在现实世界模糊，徒留一幅精神塑像，有着类似斯蒂文斯“田纳西的坛子”那种巨大的改变精神秩序的力量。

毛焰的画和诗，皆是语言本体论意义上的，就像我幼年看见的巫婆开口说话的那一幕，那一刻她不再是她，而是我们家族某个逝去的“古人”，我爷爷或我奶奶，或者更远时代家族里的一个形象已经模糊的祖先，已然成为一种语言，语言之言说，如先知所言一样神奇，语言言说里有活生生的气息、语气和声音特征，就像我母亲说的。语言言说之时，时间停滞了，甚至倒流了，打破了时间的不可逆性。语言言说如一面镜子，照见现实的虚幻，说出我们的“病因”。

毛焰诗和画的互文特征主要体现在非时间性意义上，肖像画不能在时间维度上腾挪的空间，在诗的内部被拓宽了。诗以高度凝聚的音顿，形成一个语言之场，将切近的事物召唤而来，在某种意义上，它恢复了汉语的神性。其诗和画，都遵循了语言本体论的要义，让语言言说，使佩索阿和罗伯特·瓦尔泽在同一场景散步的不可能成为可能，且具有精

神的真实性支撑，尤其此诗献给偏瘫的鲁羊，其情感隐在地浸透了精神性的描述，意蕴更见深沉。在《弗里德里希》中，括号的运用极其简单而奇妙，仿佛一扇众妙之门，让诗人来到了《云端的漫步者》的山脚下、到达弗里德里希以之自况的僧侣的海边，其轻言细语，有着雷霆不能及的穿透力。

三

苏轼在《东坡题跋·书摩诘〈蓝关烟雨图〉》说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”毛焰的诗，有画的进一步延伸。古典诗受到格律的束缚，就像画受到空间的限制，只能以客观化的情境呈现诗意，更多诉诸于“语言的观看”。当代诗历经百年新诗发展历程，吸收东西两大文明的成果，语言的路径得到空前拓宽，诗在声音的向度上有了更为自由的腾挪空间。毛焰作为画家，尤其肖像画家，当然深知限制的滋味：在有限的空间制造语言形式的张力，对艺术家的个人才能构成巨大挑战。诗为他开放了一条“声音”通道，自然有了更多语言作为。但是对一个严肃的艺术家来说，即便有了广阔的空间，他也会自觉遵循语言的“制度”——因为一旦僭越语言的边界，艺术的根基就不复存在。空间的巨大，光的浩瀚，只会带来目眩甚至眩晕，而不是本雅明之谓“灵韵”，因为后者本身就蕴含着“光的塑造”。有着画家和诗人双重身份的毛焰，比一般诗人自然更明白“光的原理”，他在“巨大的空白里”画那些“圈圈”，即兴，没有重复，然后填之以水墨，“让白的变成黑的/亮的变成暗的/只留下那些无比繁多/浅白色细细的圆圈/光仍然能从这些斑驳琐碎的缝隙中/透射下来/无穷无尽的影子，黑金一般的洒落”(《剩山图2》)，这个过程，就是一个艺术家让“语言的观看”得以从“光的浩瀚”中实现的过程，也不妨说它在一幅画的生成过程展示了一个艺术的基本原理：没有物的存在，巨大的空白如天空，浩瀚之光，除了带来眩

晕，不会有别的什么。诗人对事物的命名，就像画家在空白的画布上对光的运用。那些无意义的“圈圈”，由于光的穿透，有了更为清晰的轮廓和明丽的色彩，“眩晕”即转化成为“灵晕”。

《剩山图》系列诗有点类似“元诗”，不过在毛焰这里，不是以诗论诗，而是以诗论画。一个画家站在空白的画布前“指点江山”，不同于在现实世界“指点江山”，在画家毛焰那里，这一切是无声的；而诉诸于“声音”，一首诗之语言言说，与其说是布局一幅山水，不如说是在建构一种自然秩序。《剩山图3》有着与诗人陈先发《丹青见》一样的艺术旨趣，只是有着画家身份的毛焰，诗的语调因其喃喃之低声而多有谦逊，不像《丹青见》有着那样不容分说的气势。从根本上讲，前者可以说是一种自我对话，内含着真诚的艺术态度和现代民主意识，后者则是现代主义的强指，客观对应物变成一种抽象情怀的载体。

韩东说，“我很佩服那些靠笔思考的人，不下笔时呆若木鸡，一旦下笔有如神助。”毛焰的《剩山图6》呈现了“那只纤毫小笔”非凡的直觉，它所构筑的“剩山图”，是真正“剩山”意义上的山水人文图景，既形象“阐释”了“剩山”的意义，也揭示了艺术创作的感受性经验，其进入和呈现的是一种真正的脱离主体意志和功利主义的自由之境，唯其如此，才能纯粹，也只有这样，才能有所“看见”和“听见”，“看见”“松软的岩石”、“七零八碎的骸骨”，“听见“一捧带火的绒草”引发的“异动”和“轻微的声响”——这些轻微的声音“挑拨你饥肠辘辘的神经”，其挑动的正是一种艺术上的饥渴或“欲望”。

毛焰将“元诗写作”的语言路径拓宽了，且不以“论述”的形式，而是直陈其是，同知识分子写作的以诗论诗有着根本的不同。在诗歌语言上，毛焰采用的主要是描述性的语言，非意象化，非论述性，其直接归属于“语言的观看和倾听”，不是意义的给予。无时无处不在随着“纤毫小笔”的引领奔向“还原”，致力于“自我的发现”和艺术的真实，而由于其直觉引领的语言行动发生在绘画艺术的场域，诗和画达成了双重的交

流——既有艺术本体意义上的，也有诗性层面的。而因为诗画的对话源于一个艺术家的生命感官和创作经验，诗更具备非时间性特征，从而更“纯粹”，远离功利主义漩涡而进入真正的“无用”领域，将当下性的东西置于一种更深远的观照中。

作为一个画家，如果对诗的语言技艺没有像绘画语言一样的了然于胸并训练有素，只是解决了艺术上的洞察力，也很难进入诗的腹地。观念、声音和灵感，必须仰仗出色的语言技艺在具体的诗行中获得感觉和肌理，生成个人化的水印。毛焰除了把肖像画的“缩减”艺术移植到诗的语言运作中，他对当代诗的语言观念的变革过程，了然于胸并具备与同时代的先锋诗人一样的先锋意识，“为此，他特意告别了另一番景象/那匹去而复返的赤兔马/那本彰显魔力的辞典/以及那位千里迢迢而来的炼金师”，这种赫伯特式的表达和中国化的意象，富有概括力又十分妥帖，它勾勒了一幅现代主义写作令人迷恋的情景，事实上毛焰的写作在诗外就缩减了这一切，他把如赤兔马般的想象力转化成了一种向内的凝视，也剔除了词源学的溯源和饶舌，绕开了那些来自千万里之外的西方语言炼金师的成功范例，而是径直进入写作现场，只不过这个“写作现场”不是当下一般意义上的“此时此地”，而是一个向内凝视而发掘的“现场”，“此刻的时间/已经接近了某个尽头”，即是说，其写作现场所在时间具有非时间性，摆脱了线性时间的束缚而处决于声音出现的位置，因此毛焰诗的时间与写作的地点和现实时间并无多少关联，相反他有意识地将它们列入缩减的清单，直至归于一种空无状态，一种恍兮惚兮。作为一个经验丰富的艺术家，他本就在《托马斯》系列那里获知了这一方法论的诸多好处，因此他从不担忧这样会引来不及物的质疑，他深信在一个无限性的维度看得更远，所获甚丰，因此缩减就变成他的诗和画的一个规定动作：“不断的缩减，缩减到/一幅袖珍般大小的图画/一段比俳句略长的诗句/一个类似‘不知不觉’/模糊的词语，缩减到/一个“空”的字/在不知不觉中，他睡着了/和那只猫一起/他梦到自己，一路上收获

颇丰/事无巨细，并没觉得有任何缺失”(《空洞》)，我们也可以将它看做一个向内挖掘的过程，向坚硬的岩层掘进，向大地以下，向记忆和历史的深层，挖掘得疲累了，沉沉睡去，醒来已是清水盈盈。

《空洞》是关乎诗歌写作本身的寓言式描述，当然也是元诗写作一种，显然更高级——它除了让专业读者心领神会以外，也将一般读者带进一种陌生的情景，即便没有共鸣，也不无审美愉悦。

四

当代诗写作中有关诗的对话性概念，已经广泛地深入诗人观念中，或自我客观化为一个角色或“你”，形成自我对话或戏剧对话，或预定一个隐性在场的倾听者，拟定诗的语调，不一而足，在具体的诗人的那里有着无穷变化。毛焰将“托马斯”引入对话者之列，则是从未见过先例的最新范例。诗与画的对话，当然蕴含一种强烈的现代意识，超越了苏轼关于王维的诗画论的范畴，而透露出诗人深刻的主体意识——不是将写作主体置于客体的对立面，而是将万物视为一种平等的主体，包括画中人物。只要熟悉毛焰的《托马斯》系列，就不难看出《你没看错》，正是在言说那个翻白眼的“托马斯”或“托马斯”开口说话。诗为“托马斯”提供开口说话的机会，而不是作为《托马斯》的阐释，它建构了一种全新的对话性存在。

你没看错，只有眼睛是模糊的
以及它周围棱形的区域
几乎看不到眼珠。那虚幻的
像是个影子。形同虚设
而其他的地方则纤毫毕现
因为不可辩驳的清晰

它们反而显得骄狂而暴躁
鼻子喘着粗气
唇齿从里到外的
咕噜咕噜的冒着血泡
嗯？怎么那么大的火气
耳朵隐隐听到眼睛里迸出来的话
它恭敬的回复
因为你的盲目，我们都不知道如何表达

翻白眼“托马斯”，不是巫婆暂时性离开当下，置身于附体者的时空，而是对当下的拒绝或绝望，一个无声的“不”，其“骄狂而暴躁”的表情，在诗中获得了声音，无论“鼻子喘着粗气”的喘息声，或唇齿冒着血泡的咕噜声。“嗯？怎么那么大的火气”——毛焰站在诗人的角度，当然在此刻必须抽离画家的身份，这一句惊讶，让他实现了作为一个存在者的愿望，也使诗获得某种独立自足，脱离《托马斯》的作者身份而成一个纯粹的此在。当我们的耳朵同样听见“眼睛里迸出来的话”——“因为你的盲目，我们都不知道如何表达”，这是“托马斯”的语言，或潜台词，对于诗人和画家的毛焰来说，不可言说之物得以言说，对于诗和画的读者，除了惊讶以外，还意会了“托马斯”翻白眼的深长意味。

毛焰的诗与画得自高度的专注，向内的凝视，诗的语言形式的凝聚更多诉诸于“语言的倾听”，而画则除了打开“语言的观看”之眼，别无他途。《托马斯》系列的紧张，巨大的内压，是画家附体于画中人物——准确说来是画中人物的肖像，通过表情得以呈现，在诗中，毛焰显然化解了这种紧张感，而从声音的层面捕捉语言的意外，从而达成语言的陌生感。我们也不妨将它称之为“最高的虚构”，但不同于斯蒂文斯之“最高的虚构”，只因它不是一种观念或认识的具象演绎，而是源于某一刻对世界的强烈感受，当然这个瞬时性的“表情”或“音顿”，有着一个长

期的酝酿过程，而由于情绪的拟制，产生了内压，本是沸腾的状态，因为压差提高了沸点而显得平静。

里尔克说，“少女啊，诗人就是，向你们学习”，在仍然带有浪漫主义情调的这位二十世纪初期的现代主义大诗人看来，少女的寂寞也是纯粹的，带刺的玫瑰更能准确演绎“纯粹的矛盾”，而毛焰则说，“像一个真正的哑巴，或者盲者(应该向他们学习)”(《和自己说》)，二者相比，不难看出不同时代的诗人，语言观念已经有了巨大的变化。也许在毛焰看来，哑巴由于“舌头”受到限制，只能将其语言形诸于手势——这种语言正因为受到自身的管辖，有了天然的克制，而盲者具有内视之眼，在某种意义上，由于看不见现实而比正常人更清楚地看清现实，哑巴和盲者，有着常人不具备的专注和敏感，更值得艺术家学习。这是矛盾修辞法，悖谬性存在，是现代性诗学突出的艺术特征。

《题外诗49》也许源自创作某个闭眼睛的“托马斯”的强烈体验，带有浓厚的超验色彩，但这样的直觉描述并没有陷入神秘主义。“闭着的眼睛，被拢住的光/仍在里头闪烁。”就像闭着眼睛额头或面部冒着白焰的托马斯一样奇异，不同的是，它展示了幻觉的内在图景，这些光被赋予了动物属性，又像星空下的云朵，实际上都指向了一种灵感的聚集状态，所谓它对“一些奇特的禀赋的抑制”或其能量被“另外一种先天的意志”消磨，说的都是它关乎艺术想象和人性欲望的关系，最终呈现的一块黑屏上不同形状的反光，仿佛是一场内部斗争的结果。如果我们具备量子力学的视野，就会明白光子是带着能量的，这些能量被“闭着眼睛”的我们忽视并消磨了，也不会以为毛焰这一类诗是一种单纯的、个人化的幻觉，或作为一种艺术观念阐释的载体，而是我们看不见的微观世界的一种存在的直观。

闭着的眼睛，被拢住的光

仍在里头闪烁。它们
就像某种屈从于时间内部不知所措的动物
劈啪乱窜，以获得解救
又像是星空下黑色的云朵
狡黠而诡秘，却从不失语
它们簇拥在一个微观无形的世界里
翻滚和游荡，试图抑制
而非激发一些奇特的禀赋
但它们的能量
同时被另外一种先天的意志所消磨
没有缘由，没有途径，甚至
没有低劣的借口
直至最终
一块黑屏呈现在眼前
那上面布满了不同形状的反光
在此之前，没有人在意
现在，更没有人知道那究竟意味着什么

在此诗中，“我”完全退场，“托马斯”开口说话，当然也可以将它视为一首与“托马斯”没有关联的诗。由于“托马斯”的存在，它显然有着更为神奇的艺术效果。试想一幅闭着眼睛的“托马斯”，从他模糊的眼白深处响起这样诗句，会是怎样的惊悚。这种喃喃低语在一个寂静的大厅里，有着高音喇叭不能及的穿透力，具有某种超时空的力量，就像我幼年看见那个翻白眼的仙娘，在那里以我们家族某个古人的口气说话。它有着一个隐性的对话结构，并再次强调了艺术家或诗人的专注和敏感，以及诗人作为一个谦逊的倾听者的重要性，越是专注和敏感，那些光的能量就越会得到集聚和放大。

五

毛焰的诗，具有某种“纯诗”特征，同世俗生活拉开了距离，聚焦于人类精神生活的场景。不同于瓦雷里的“纯诗”，将观念性的认识转化为物象，带有浓厚的象征主义色彩。由于高度专注和大量“删减”，毛焰的诗看上去也有某种超现实的特征，但不是超现实主义的自动写作，相反毛焰的诗非常克制，情绪处于抑制状态，主要依托的是直觉或幻觉，带有寓言色彩。

《题外诗》系列和《托马斯》系列一样，贯彻着作者的一个重要的写作理念，即是说，无论诗或画，都不再为主题服务。题外之诗，暗含一种先锋姿态，拒绝苟合主流，自愿生长在边缘，事实上毛焰的诗和画有意识地删除社会学的关联、当下性的时空背景，高度专注于“语言”本身，旨在坚持一种语言本体论的写作，让写作和语言从过去的工具性地位解放出来。如果说其诗画有什么主题，那就是“自我”，“自我”被放到前所未有的写作高度：“自我”被审视、追索、拷问。“自我”的分裂状态以及“自我”与时代的疏离带来的身体反应，成为诗歌的主要表达对象。在某种意义上，“自我”也成为语言的源头，在一首诗的某个灵光闪烁的位置，像掘开的一眼泉，发出汩汩之声。

在夜晚的院子里
我拍着手掌，掌声清脆响亮
很快的，有些影子晃动
不用怕
我很熟悉牠们
但我召唤的，是和我最亲密的那一个
如果牠从未出现
毫无疑问

等待我们两个的，将是另外的一种生活

——《题外诗39》

击掌召唤的行为是我们古老的传统，但在夜晚的院子里，针对影子击掌，就不免有几分荒谬。毛焰有强大的信心将“荒谬”进行到底，因为他在“托马斯”那里已经早已得到神启，在他的信念里，灵魂是存在的，就像众多晃动的影子中与他最亲密的那一个。诗之高级在于，诗人并不说破这一层人皆能意会的意思，说破了，反而显得不那么确凿。“如果牠从未出现/毫无疑问/等待我们两个的，将是另外的一种生活”，这是每一个人都会面临的自我离异的精神境遇。在《题外诗59：海滩》中，毛焰探讨了人和自然的关系，它不像弗里德里希的《海边的僧侣》那样在空间上构建人和海之间的张力，而是在一种共融中说出一种穿透现象的本质性的东西，换句话说，诗陈述了“我”在海水里奔跑的事实，也直接说出了脚没有打湿、没有踢起浪花的本质性事实，这在事理性的层面，是不可能的，是悖谬的，但正是这种悖谬性表达，抵达了存在的真相。值得注意的是，诗之画面，只有“我”在奔跑，没有其他游人，但是“我”却像一个外省游客一样不能真正深入存在之域，不能真正被海水打湿，在海滩踢起浪花，因此“那无谓的奔跑/就像某部电影，快要结束时，一个远远的长焦镜头”，就成了“我”对“我”的观看，一种深沉的感喟。

当代诗人的写作中，不乏对自我的探寻者。在某种意义上说，探寻自我是一条根本的语言路径，伦理性批判和乌托邦构建，都是发生或生成在自我以外，自我只是作为一个置身事外的批判者或者乌托邦的描绘者。诗人陈先发的《白头与过往》那个语言魔术师致力所为，是想在白头之时越过茫茫岁月去探寻那个芦苇丛中的“过往”、那个嬉戏的自我，在这语言行动中，所有社会学的阻碍悉数暴露，其行动之艰难就像一个在丛林中披荆斩棘的探险者。毛焰的写作走出一条更为轻盈的路径，就

像他自己说的，他从不披荆斩棘。批判现实主义的传统和浪漫主义的惯性在他这里退场，他相信“自我”是一个语言的矿藏，同样可以挖掘并打磨出镜子，且镜中影影绰绰，有世界的投影。他甚至找到了不可能的路径，他说，“奥修讲过一个故事，河流的故事。一条河流流经沙漠，想要穿越过去，这怎么可能呢？穿越沙漠你就不存在了，就完蛋了。后来风告诉它要学会信任，然后把它带到了空中，变成了云。到达沙漠的另一端，再变成雨，降落下来。”毛焰讲述的实际上是一个文学隐喻，一种轻逸的语言路径，与卡尔维诺讲述的柏耳修斯的故事有异曲同工之妙，它似乎也透露了毛焰在绘画上的思之成熟并坚定践行的艺术观念。

“镜女”130cmX90cm、2018 年

在诗的语言中，他同样发展了它并建构了与诗自恰的场景。《冬眠者》或许是一个不错的注脚，“我在沙发上睡着了/时间不长/嘎嘎躺在我的肚子上，牠一定/比我睡得好/很难想象牠柔软的脚掌下/完美地收敛着锋利的尖爪，或许/牠只是佯装着睡着了呢/我确实短暂的睡着了/脑子里，掠过一些飘忽不定的梦/其中，我用自己白色的胡须/蹭着那几根细小孱弱的/兰草，像一个/游离在外的冬眠者/而我自己的爪子，遗忘在了某处”，梦，在毛焰的诗中一再出现，成为了某种精神分析的符号，从梦中抵达灵肉合一的存在之域，就像得自风给予水的启迪。只有这样，才能遗忘那个动物性的爪子，而成人之为人所是。

值得注意的是，细节作为存在的依据，毛焰不论作为诗人还是画家，在他的创作中得到了同样的重视。他的表达直接，质朴，并不依托象征主义的客观对应物，而是从具体的语境中生成意象，就像《冬眠者》中的“爪子”，或《题外诗39》中的“影子”，所以他的“纯诗”特征，超越了象征主义的艺术观念，在有着深刻现代意识同时又有着古典主义的质地。

六

毛焰通过梦、幻觉或虚拟场景，使他的诗带有某种奇异的艺术特征，《托马斯》系列诉诸于视觉，有着更为惊悚的冲击力，诗是声音的艺术，相对而言，没有那么紧张，相反毛焰的诗是轻盈的，舒展的。他对日常生活的观察，除了有一种在引力镜下的变形——比如达利的调羹，也有正常的摄像镜头捕捉的真实的明晰。他对日常生活的定义显然迥异于同时代诗人，在这一个维度上，他在肖像画取得的专注能力和异乎寻常的敏感，使他有着极为个人化的表达，当然在诗中情感一样处于压缩状态。比如《星期四：墓园》，诗专注于似哭似歌的声音。对这种声音的辨析过程表现了“我们”在墓园的山顶正要离开那一刻的停顿，在那个

停顿的时刻，诗人与当下的关系脱离了，而进入一种纯粹的精神活动状态，“我们确定那是一种模糊的歌声/慢慢变得柔缓、深情/向逝去的亲人/献上一曲是常有的事/谁的生前/不曾有过一首喜爱的歌曲呢”，内心说的，都是凿凿之言，但是当走出墓园，忽然想起自己连妈妈平时爱唱的是什么歌都不知道，一首诗的情感就奔向沸点，之前波澜不惊恰是一个欲擒故纵的铺垫。它与当代流行的抒写对母亲的爱，有了全然不同的趣味，首先它是真正在声音层面工作，所有有关人子恋母的历史性书写或约定俗成的词源学，被抛到了一边，其次是“卒章露志”式的意外，语言要奔向的这个目的地此前毫无迹象。全诗是一个声音的拓展，这个拓展过程以描述性的语言实现，直接，朴素，诗的意境清澈隽永——诗中“几个翻新墓碑的人”衬托出来的空寂和阴冷，使情感得以充分延展，而墓园本身，就提供了一个隐在的终极性视角。

现代主义文学思潮世界性泛滥造成了大量的语言栓塞，俄罗斯后期的象征派如是，中国当代许多诗人的写作如是。杰出的象征主义或意象主义，甚至超现实主义写作，无可指摘，但是那些千万里之外的魔术师，早已穷尽了魔法，且它的内在机理有悖于汉语的血统。毛焰在缩减艺术的功利主义的因素的同时，在语言上他显然也拒绝意义，讲究纯粹。既不顺从现代主义，也不盲从后现代主义，作为一个具有肖像画家身份的诗人，他当然比一般诗人更明了“语言的观看”的重大价值，而不是堕入一种新的语言能指崇拜。《在门口》主要是诉诸于视觉的，“屋子里有点闷热/(现在开空调似乎太早)/我索性就去门口呆一会/我拿了一个软和的座垫，带了杯茶/坐在楼梯上，吹吹风/像一个行经至此疲累的游人/借此宝地一坐”，一个人坐在自家门前吹风，而有一个外地疲累游人的心态，当是一种怎样的自在？不单如此，还能想象一下从前什么也没有的时候去探望朋友的情景，朋友不在，就在他家门口找一个舒适的地方坐下，耐心等候，“那个时候/我们能见上面就是一份额外的惊喜”，这当然是前现代的，互联网时代已经不存在这样的生活方式，但

是最重要的是，它呈示了我们的缺失——我们丢失的那一颗贫穷年代的初心。

毛焰如《在门口》这一类诗，语言明白如话，日常色彩浓厚，就像泉水在草丛无声流淌，洇湿你的屁股，你要感觉到明显的清凉，才恍然觉察它的存在。除了这种“润土细无声”的小诗，他也能把一个日常生活的场景，压缩到一个闭着眼睛或翻白眼的“托马斯”的沸点状态，以《题外诗90：耻》为例——

眼前的这一切，他都看到了
却无能为力。看到她彷佛突然地被蛊惑
突然地被带离。背对着他
漠然地站在那些同样被裹挟的人群当中
无辜、沉默而麻木，已不听从
他心里悲伤地呼唤
他站在自己的位置，无法动弹
但仍被旁边或后面的人使劲地推搡
他想把她从那堆人里拽出来
这仅是一个愿望。他心急如焚
喉咙里发不出任何的声音
手脚也无从伸展
像一个既在现场又不存在的人
他仍然站在那个位置，一动不动
也许，这一切终究只是个梦境
但真实性毋庸置疑。像一场浩劫
他心有余悸，为自己的无所作为深感耻辱

这是日常一幕，在九十年代的火车站广场或候车厅，在六十年代

那场史无前例的浩劫中，在二十世纪更早的波兰犹太人的聚居区，我们可以看见它和历史现实的惊人相似。毛焰依着惯例，缩减了诗的当下性信息和社会学关联，同时又打破了惯例，在“题外诗”后面后缀了一个“耻”，诗有了一个明确的主题，一幕日常性的非常态的场景被置于这个词语的意蕴框架之内。这是一幅人类灾难浓缩的图景，无疑是喧哗的，但声音被抑制了，就像默片的慢镜头，寂静中升起某种肃穆甚至悲壮的情感，而大量的细节——无论表情、动作、形态还是心理活动，催生了强烈的悲剧感，在此情境中，自我谴责的声音就显得格外有力。它不和任何时代发生关联，却使诗指向更广阔无垠的空间；它被“缩减”为梦境，只不过让诗变轻逸——一场梦具备不容置疑的真实性，比现实的冷酷更可怖，因为它占据了人类精神的自由空间，揭示了人被裹挟的命运的可怕真相。

毛焰的诗极少有这种将道德感纳入写作范畴的例子，此诗不但例外，且异常紧张，只是在艺术上，少有的采用全知视角，拉开了写作主体与诗歌主体的距离——这个距离是谨慎的审视的距离，保证了叙述的客观性，同时也意味着“我”之自我也包含在“他”之中，“他”，即“他者”，是自我分裂的异化存在；由于这个视角，情绪被抑制产生的压差提高了沸点，质言之，诗成为一种平静的沸点状态，或过饱和状态。

七

宋·严羽《沧浪诗话·诗辨》云：“夫诗有别才，非关书也；诗有别趣，非关理也。”毛焰作为诗人，具有非凡的个人才能，短短六年的写作，已足以让他跻身汉语一流诗人的行列，这当然得益他在绘画上的艺术造诣，也不会没有诗歌技艺的艰苦训练。当代诗歌充斥着“拿着书本的写作”，意义的转运和观念的兜售成为大量语言垃圾的来源，一些诗人误以为将观念或所谓的“个人思想”修辞化或通过想象让它们寄身于物，

便是伟大的写作，源于此，想象力作为诗人的天赋也遭到曲解，或者说被滥用在无谓的应用领域。毛焰把想象力转化为一种向内凝视的力量，尽其所能缩减致力以克制的语言形式抵达存在之域，而不是想象的放纵和张扬。他的《托马斯》系列肖像画，与其说是视觉的，不如说是想象的——它凭借画家非凡的想象力，实现的是自我的投射。我们可以感觉到毛焰的诗歌写作，同样将这种天赋发挥在“正道”上，它使得“语言的观看和倾听”更为直接、客观，直取核心，而不是像这个时代那种仿佛不依傍认识论的论述就不能开口的低劣写作。

诗和画有一个共同的目标，即诗性。所有的艺术形式无不奔向这个目标。绘画和诗一样，不是纯粹的技术，如果说是它们是技术，也是技术的浸透，如谢默斯·希尼在《把感觉带入文字》一文中关于技术的定义。诗意的发生，是以诗人或画家的敏感性为基础的。斯蒂文斯说，“我不太能肯定我知道敏感性到底是什么意思。我推测它意味着感觉，或如我们所说，是所有的感觉。我知道神经敏感的含义是什么，比如一场音乐会上，当听众安静下来，全神贯注地在那里休息，突然听到了喇叭的吼叫，他们会以神经反应的方式收缩。我们向外望去，发现天气很好，或者当我们在柯罗的故乡望着柯罗的一幅清澈远景时，我们所感觉到的满足似乎是另一回事。”这位现代主义大师比及身体敏感性，更强调头脑的力量，强调想象的功能，以想象重新把经验组织起来。“完全有可能坐在桌边，在没有感情起伏的帮助下写作和莎士比亚一样具有无可比拟的强度的戏剧。”毛焰的诗和画都将这种发生头脑里的艺术发酵过程删除了，他只留下发酵成功的那个最后一瞬。这个被留存在语言中的永恒瞬间，更多依托敏感性，带有灵感的偶然。

毛焰的写作有力地诠释了“写诗是一个自我挖掘的过程”，他之删减，发生在一首诗的酝酿过程中，在某种意义上，删减即还原，他从不将这个艰难的还原过程喋喋不休于诗的语言行动中，他不屑于炫耀在语言旅途的“逢山开路、遇水架桥”的艰辛，只将“最后的风景”呈现于诗，

他的诗籍此带有某种超越性，或者可以说，它们超越了批判现实主义的金刚怒目，也超越了解构主义的反讽嘲弄，将浪漫的炫丽压缩成纯粹的果汁，从而规避任何形式的“站队”，真正保证了艺术的纯粹。这种“纯粹”显然不同于瓦雷里式的纯粹，它是直接的，而不是一种曲折美学、经验诗学，他相信直觉的力量。或许给予他强大支撑的是这样一种诗学观念，即诗不关乎政治，诗是一种更为深远的政治，或者超越政治、没有政治正确的政治。

相比《托马斯》系列肖像画的惊悚紧张，毛焰的诗是轻盈的，但这并不能说它像羽毛一样轻盈，而是像飞鸟的飞翔一样轻盈——飞鸟自身能够感受飞翔的巨大阻力，它所呈现的，只是形式的轻盈。毛焰作为诗人，自觉消化了“飞翔”的阻力。这是一种真正的艺术自觉，也可以说是一个艺术家真正成熟的标志。其“飞翔”所至或所追求的，是一种艺术上的自由和弃绝的真实。因此，毛焰的诗歌美学，也与传统的诗歌美学迥异，不唯美，把追求真实或真理，摆在头顶位置，也不做善的姿态，而是强调善的体验，始终以生命感官作为媒介和诗意生发基地，这决定了他的诗的风格，简朴，纯净，又不无奇崛。也许我们可以从《辩灰》一诗，得到象征性的观感。“灰”，在我的记忆中，小时候经常“玩灰”，我们称之为“嗨灰”，可见说“灰”而不说“灰尘”，来自湖南的口头语言。灰是微小之物，对细微之物的辨析或分辩，本身喻示着一种艺术行为，艺术在某种意义上就是分辩，区分，毛焰之“辩灰”，意味着他的作品，无论诗或画，都重视细节，对细节凝视同步也在分辩。对于肖像画来说，毛焰专注于那些转瞬即逝的表情，或许正是在瞬时出现的表情最能表现一个人的内心，充满惊人的细节；而对于诗来说，毛焰同样删除了“过程叙事”，而专注于某个瞬间的声音和它伴生的细节，两种语言形式都准确无误呈现诗与画这一达成一致性的东西，让我们惊叹毛焰能够凭天分在两个领域出色地工作，就像王维、苏轼，或布莱克和毕加索。不妨以《辩灰》一诗结束此文——

不能轻易答应
那些自己没想明白
或做不了的事
哪怕是看上去举手之劳的小事
也有它不可估摸的
神秘的份量
比如灰尘，有什么份量可言
清除它们
似乎不费吹灰之力
这恰恰是庸人所为，或许
你还没弄明白
它们自然的归宿
——一种关联之物
亦如我们自身
前世今生，盘根错节
一种渊源，积怨般的深厚

2020.09.26

此地与彼岸

我还记得你

陈淑瑜

2016年的最后几天，我们把家从北京搬到了马尔默。可以说，我这是跟着孩子他爹回老家。2012年我们的第一个孩子出生不久，他就开始琢磨搬回瑞典去的计划了。瑞典人把这种年轻时云游四海，有了孩子就往回搬的人称做三文鱼夫妇——因为三文鱼总是回到自己的出生地去孕育下一代。这其中很大一部分原因当然与北欧社会的育儿环境有关。而我们之所以选择马尔默，是因为这里有孩子们的祖父母、叔叔、阿姨、表妹、表弟，这似乎比我们去斯德哥尔摩寻找更好的工作机会更重要。

马尔默是孩子他爸出生长大的地方，这里有许多大树，是他小时候爬过的；还有不少街道，仍旧是他从小到大走过的石子路。这些都叫我想起自己的童年，只是，我大部分的成长环境在过去的二十年间已是面目全非，我曾经随大人住过的房子，也基本都不在了。在我童年中留下深深印迹的工人新村，大学校园，如今都崭新得让我不知所措，尚未变化的部分又衰败不堪，毫无生机地等着随时被铲平，被替代。我想，一个城市不能总是用日新月异的美景来鼓舞人们去购买自己的希望，疲惫不堪却又别无选择地奔向未来。就像北京，许多古老的记忆，残忍的往事，只有在夜深人静时，才有可能像梦一样浮现出来。草草抹掉这些幽暗记忆的城市，是一架永远在白日梦里运转的超级机器。

马尔默跟北京的差别是显然的。在北京，总会有意想不到的事情

发生，总有不期而遇的人出现在这座城市里。如果你是一个马尔默本地人，你随时碰见的可能是你的小学，中学同学。比如，孩子他爹发现不少和他一起在一条街上长大的孩子，如今跟他一样回到了原处，自己的孩子跟他们的孩子甚至在他们曾经的小学校里做了同班同学，这种相似的轨迹，不免让一个去过远方的欧洲人有些自嘲。在我这个外人眼里，马尔默的不变，除了这些人之外，很大程度上因为这城市本身的不变，特别是建筑物。不知道瑞典人是不是最爱修整房子的民族，他们的房子总是在轮着大修，隔上一定的年限，就要从外到里换个遍，包括上下水管道这类在我看来简直是换心换肺的操作。这种低调而务实的作风算得上一种公共美德。欧洲城市的新，大多数是日久弥新的新，少数是推倒重来的新。

总之，我们把自己的四口之家挪到了马尔默。转眼也在这儿住了四年之久。这座城市的中世纪，大海，工业遗迹，社会主义之路，以及它的变与不变，似乎都在与我过去的种种生活印记应和着。安顿下来的我，不再是这座城市的过客，但这座城市对我而言，却终将是别人的城市。我与它建立起来的各种关联，都是基于我生命的另一端——那些我曾经生活过的，已经发生了剧烈改变的地方。作为一个生活在异乡的人，是很难确认自己是否真的生活在此时此地的时空之中。仿佛我有一面随身携带的镜子，总是不由自主地拿起它，把当下的情景与那个属于我自己的城市进行对照。浇筑这面镜子的水银大约就是那些无所依托的记忆吧。

我相信，每个人都有一座属于自己的城市，这城市的一大半，是由我们童年的记忆与想象建造起来的。人类所谓的创造力，可能最初的来源只是童年中一些自由的嬉戏。它们作为一种记忆保留在我们的身心之中，如同我们的另一些记忆——那些只有以孩童的心智才能在某些情境中获得的神奇感受——会在我们的成长与淡忘之中悄悄变成一些种子。它们如藤蔓一般，总是依附在一些不那么容易消散的东西上。很多年之

后，我们才有可能顺藤摸到让我们做出各种选择的理由。就像我，自觉还秉持着一些理想，大概跟我的某些没有被压制住的天性和成长的经历脱不了干系。

我第一次去马尔默是2008年的夏天。一个下午，我们躺在一个上世纪初修建的圆形大草坪上晒太阳。他指着草坪远端一条土路，告诉我他上小学时，常在放学之后穿过这里去他的祖母家。这条路的两旁有着高耸入云的钻天杨，成年人走在其间都像是进了大人国的森林，那个午后独行的小小少年，也许只是在轻快的步伐里想着一会儿能去祖母家吃点心，和她说说这一天又发生了什么吧。我从小长大的外婆家，通向小镇的马路两旁有五十年代种下的大杨柳树。大人们有时会带着我从晚间散场的电影院走回家，依稀记得田里的稻香乘着野风，夹着河浜的水汽漫到路面，夜雾中的垂杨柳路仿佛这世上最神秘的拱廊，更叫我辨不清方才看罢的电影是真是假了。当然这排杨柳树早就因为道路拓宽而被砍掉了，田野里也种满了房子，并且被莫名其妙地搞成了荷兰风情小镇，成了后殖民时代的洋泾浜。外公外婆过世之后，我就再也没有回去过了。

对瑞典人来说，夏天是他们神圣的季节，城里基本是空荡荡的，大多数人都躲在各自的森林、湖畔、海边的夏屋里，蹲旱厕，采蘑菇，在通常不超过十八、九度的海水里游泳，在雨中冲凉……用大自然来疗愈自己的城市病。有一个瑞典策展人自嘲说，“瑞典人不需要当代艺术，因为瑞典人有美丽的大自然。不像德国人，每一棵树都是二战之后重新种下的。”乡下的时光如甜水一般，但也时常会遭遇阴雨连绵的日子，那真是瑞典人自觉最倒霉的时候了。

如果要真正了解瑞典人的生活状态，那还真得去乡下转转。城市生活在全球化时代早已变得大同小异，工作和休闲，构成了城市的基本运转机制。作为瑞典最南端的城市，马尔默所在的斯科纳省以沃土与大海著称。这里不像瑞典中西部地区，冰河纪在地里留下了太多的大石头，

让耕种尤为艰难。开车在南部的乡间转悠时，大海总在你能感觉的那一边。小小的乡村教堂，多是路德维西新教派的简朴谦逊，白色的山墙上只露出几个小小的窗洞，像一个戴着白色布帽，眺望远方，期盼着什么来者的农人。欧洲最初的城市是从墓地开始的，乡村也不例外，从每个教区的墓地大小，我们大致能推测出当年的人口规模。这里的农舍几乎彼此都不挨着，各自守着一大片田地的一角，屋子的四周总有大树或灌木围着。据说这是在十七世纪的土地改革中逐步形成的一种更为有效的耕种方式。农夫出门就是自家田地，而不是聚居成小村落，每天走远路去自己的田里劳作。瑞典南部的农夫鞋跟荷兰的木屐鞋很像，大厚木底儿，露着脚后跟，第一次穿上时要耐心调试出一种特别的走路方式才能驾驭。穿着这鞋，很方便下地劳作，随时光脚进屋。对了，瑞典人也是著名的进门脱鞋族。如今的农夫鞋是夏屋的生活必备，随时可以蹬上它踏入自然的地界，露水，泥泞，碎石，腐叶都不在话下，进进出出不必弯下腰去穿脱。

有人把瑞典人的安静与不善交际归结于这种彼此间离的农耕生活。瑞典人总体上是彼此信赖的，这种植根于近代社会的信任，有新教的渊源，也有这个国家从未经历过内战，没有出现过内部分裂的缘故。这种信赖关系，作为社会基础，是瑞典能在上世纪五十年代的社会主义改革中实现高税收高福利体系的基石。这一改革还要追溯到上世纪二十年代发源于马尔默的劳工运动。而提出“人民之家”理念的瑞典前首相Per Albin Hanssen就出生在马尔默的近郊，他的政治理想是瑞典福利社会的蓝图。我家大儿子的一次同班同学的生日聚会，让我偶然造访了这位前首相的故居，这是一座小小的郊区住宅，被分作两部分，一部分是一个小型的纪念馆，一部分是附近社区的公共活动厅，周围的居民可以提前预定，来这里举行诸如生日庆祝会之类的活动。屋内的墙壁上除了挂着一些Per的生平照片之外，还贴着关于如何使用这个场所的规则告示，基本原则无外乎是要在活动之后把屋子里所有的东西归位，打扫干净。

告示旁边还贴了两张照片，是某次年轻人聚会留下的反面典型，桌椅被堆成了小山，垃圾没有收拾掉。这次生日聚会如一个小小的联合国，不同肤色的孩子在一起玩的很开心，一位三十年前移居瑞典的保加利亚大妈跟我聊她这些年的经历，“慢慢来”，大概是她的心得。是的，根据瑞典移民局的统计，平均每一位移民需要花至少八年的时间，才能找到一份稳定的工作。

二战之后，马尔默作为富庶的工业城市，是瑞典式社会主义体制的城市模范，当年提出的“从摇篮到坟墓”的保障体系，是在确立每一位公民的个体独立与自由之上，让育儿和养老成为所有人都可以平等享受的社会福利。所以，在瑞典，祖父母是不会帮你居家带孩子的，生活不能自理的老人有社工24小时轮流上门服务。当然，这里的教育医疗养老的问题多多，媒体不断在揭各种短。生活在瑞典，媒体上天天都是各个系统里的坏消息，那是肯定的。被体制化的民主跟一条后现代巨型恐龙一样难以成就新的进化。这个先按下不表。瑞典的各种假期奇多，但一般下午四点过后，幼儿园的孩子就被接的差不多了。我常常惊叹瑞典人的效率，每个人夏天都要渡一个来月的假，圣诞新年一周，复活节一周，春季秋季运动周什么的又去掉一个月，这还怎么干活？但一看到超市里满满当当的半成品食物，公寓对面的办公室早上7点就有人端坐在电脑前，一再被婆婆提醒小孩子必须8点以前送上床，否则父母永远没有属于自己的时间等等。在瑞典，六个月大的孩子就可以被送到托儿所，一岁大的孩子基本都是天天去上学了，因为父母在休完一年育儿假之后，大多都会选择重新回到工作岗位。我也算明白了，那些生三四个孩子的家庭，估计平日里都是半军事化管理，洗衣机烘干机洗碗机的转动，都是在提醒你日常的生活效率，没有这个效率，是不可能在有太阳的时候躺哪儿晒成石化状的。当然，没有瑞典的育儿体制，你也不可能经常在大街上，在咖啡馆，公园里看到两个以上的悠闲奶爸推着童车聚会，天经地义又风轻云淡。

据说瑞典人看到小孩子跪在地上挖洞，就会上前告知，“如果你一直挖下去的话，洞的那一边，就是中国。”不知道小孩子会作何回答，估计会发会儿呆，然后埋头继续挖。过了2017年的新年，我们把两个孩子送到幼儿园。一进幼儿园，就看到一些刚刚会走路的孩子都在冷风冷雨里挖沙子。老师是不会去打搅一个细雨中躺在地上仰望天空顺便就地打滚的孩子的，也不介意他们踩水玩到鞋子里可以跑船的那种。我家大儿子在北京上了两年幼儿园，每天回到家里最多衣服上沾点饭菜渍，外套从来都是干干净净的，因为学校里到处铺的都是塑胶地。这儿可好，天天领回来的都是两只泥猴。防风防水的连体服是瑞典孩子的标配，每个教室的更衣间都配有大立柜烘干机，经常轰轰作响地工作着。接孩子的时候，每个家长都会打开烘干机去找找里面有没有自己家孩子的衣服。特别是下雨天，里面总是满满当当地挂着从里到外的衣物。

一个冬天的下午四点去接孩子，天已擦黑，我的小儿子和他的好朋友围着一滩雨后的积水玩得不亦乐乎，老师在一旁慈爱地看着。只见那个小男孩用塑料玩具杯舀起一杯泥巴水就喝。我转头看看老师，她微笑着说，“他们在喝咖啡，对了，你家孩子刚才也喝了点。”此刻的我只想着向她证明我们中国人自古就有随乡入俗的美德，于是淡定地与这位老师相视而笑，并向她一天的工作表示感谢。

不过孩子们倒是很少有拉肚子的情况。但发烧感冒自然是少不了的。马尔默靠海，风大雨大。这里的人很少打伞，因为风夹着雨从四面袭来，在你还没来得及找到风的主方向时，伞可能已经被吹翻过来。雨衣是个宝，可以作为日常出门的外套。这里每年的流感都挺厉害，一位在马尔默住过一年的中国艺术家一听说我现在住那儿，立马勾起了他的回忆，直说那儿的流感太厉害了，自己从没在国内因为感冒病得如此之惨。二月份是瑞典著名的请假月，孩子他爹还在建筑事务所工作时，说是一到二月，每天早上去公司，一打开电脑就是一串儿的请病假邮件。一病都是病一家，挨个儿来。这儿还有一种著名的上吐下泻型肠道流

感，可以让一家人全都瘫痪在床，还得爬着去收拾各种残局。

在瑞典，病毒性感冒基本要靠自己扛，医生很少会给你开药。抗生素也受到严格的控制。好在北欧人热爱运动，注重健康饮食，全民健康状况应该是不错的。但这里的癌症患者也不在少数，尤其是黑色素癌，是日光爱好者的头号杀手。可是他们太爱晒太阳了！对瑞典人来说，暗无天日的冬季，全靠温暖的室内环境来挨过下午三点以后就天黑的日子。整个北欧的人均咖啡消费量稳居世界前三名。圣诞节的庆典首先是关于光和香气，其次才是礼物和大餐。我很喜欢瑞典人装饰自家窗口的传统。尤其是从十二月份开始，每家都会在各个窗口前挂上一盏星星灯。这种纸灯，有着美丽的镂空图案，大多是白色的六角形，也有更为复杂的形状，更奇妙的色彩。远远看去，每一个窗口都收留着一颗从天上落到人间的星星。平日里走在街上，我也总是被各家各户的窗口装饰物吸引，长了许多年的植物顺着阳光伸展出特别的姿态，别致的灯具，出其不意的摆饰，都在述说着主人的爱好和性情。瑞典人大多沿袭着新教的坦荡，不爱挂窗帘。这也算是一种与路人分享家庭生活的友善精神吧。沿街的房子通常地基比路面高出不少，从窗口，你一般能看到在厨房里忙碌的夫妇，客厅里的书架，墙上的装饰画，还有形形色色的吊灯。构成城市的大部分建筑是人们的家，我喜欢从每个人的家里透出来的气息，并由此去想象这座城市里的人。我喜欢看中国南方城市的阳台晒满衣服和被单，喜欢看过年时用竹竿支在人们头顶之上的的腊鱼腊肉，我对满是绿植的人家总是充满好感。在罗马，每个阳台都叫人想有个意大利的祖母，可以在夏天回到那里晒太阳，看穿越了千年古城的野风吹拂鹅黄色的窗帘。

是的，当我们第一次进入一座陌生的城市时，总觉得城市像一座迷宫，你需要一张地图，或者一个本地人领着进入其中。对于马尔默，我觉得领我进入这座城市的向导，总是另一些陌生人。他们也许根本没有意识到自己会成为我这样一个异乡人的向导。或许是我一不留神就钻进

了属于他们的城市吧。比如我在每天接送孩子的路上，都能遇到一个埋头走路的中年人。他一年四季都穿着一件看不出颜色的外套，弓着背，面无表情地快步流星。他的头发和眉毛的颜色都很浅，更让人觉得他阴郁愁苦，不，至少是严肃孤独。奇妙的是，有好几次，我在等待午餐，或者跟朋友在咖啡馆外坐着的时候，猛然间发现他的低头赶路的身影。他成了我的马尔默之谜，一个永远在走路的人。

其实这样的陌生人，还有好几个。有一位是永远一身猩红色服饰的老太太，不时可以在靠近市立图书馆的大街上看到她的身影。她像一尊缓缓移动的猩红色雕塑，走在城市的时间之外，她是超现实的，每次远远看到她，都让我相信这城市还藏匿着一些魔力。

还有一位，我想稍微多讲一点点。

第一次注意到她，是在我的一位丹麦艺术家朋友的展览开幕式上。这个展览是关于他在中国内蒙古的稀土研究项目，大幅黑白摄影呈现的是被高辐射废料粉末击穿后成像的感光相纸。忽然间，一个驼背小老太婆，提着一只本城老牌高级时装店的白色购物纸袋缓缓走进来。她从前台取了一杯红酒，走到放着展览简介的小搁架前，放下纸袋，拿起一页简介仔细地读。她穿着一件墨绿色的长大衣，头上裹着一条橘黄色的花朵丝巾，戴着一副小小的金丝眼镜，脚上的黑色浅口皮鞋有些旧，但擦得很亮，露出暗暗闪着银光的深色丝袜。她长相普通，也没怎么化妆，从她的身姿和行动来看，我估计她应该有80多岁了。看完简介，她提起纸袋，开始在展厅里挪步，从一件作品缓缓看到下一件作品，然后悄然离去。

几个月后，我在另一个展览的开幕式上又看到了她。同样整洁别致的着装，同样是孤零零的一个人，只是看完简介和作品，便悄然离开。又过了几个月，我又在另一个开幕式看到她。那是一个很热闹的展览，来了很多人，大家跟跟随艺术家一起把铺在地上的小泥砖踩碎，进入后人类纪的干涸未来。人群里，我忍不住跟身边一位当地艺术家悄悄议论

了一下她，问这位艺术家有没有注意到这位老太太。那位艺术家眯起眼睛来端详了一下老太太，说，的确常在各种开幕式上看到她。我猜想着她为什么能来每个开幕式的缘故，她自己开车来吗？还是步行？还是骑车？

再后来，我自己骑车经过市中心购物区的一座桥，居然又看到了这位老太太，她正在从一个垃圾桶里掏东西。还是着装别致，旁若无人。

最后一次见到这位老太太，是前年三月份在马尔默图书馆的一次座谈，讲座人是一位蜚声世界的中国艺术家。那晚上图书馆里挤满了人，我因为事先订好了位子，所以有点闲心环顾四周，感受马尔默人难得的大聚集。忽然发现老太太站在不远处的人群里。我马上跳过去跟她说，我这儿还有个位子，你来坐吧。她微笑着用英语致谢，跟着我坐下来。我忍不住问她可不可以把她的电话号码告诉我，因为我总是看到她，也许有机会可以跟她聊聊。她像个温顺的小姑娘，颤巍巍地手写下了她的联系方式。她叫Lisalotte。

可是到今天我还没有给她打电话，我想也许我真应该拨通那个电话，问问她，

Lisalotte，你还好吗？

隐没风中的回声

施坦丁

1

男人上车后，车里开始充满笑声，一连持续了好几个小时，他像一个相声演员一样不停让人发笑，只有我听不懂他们的语言而沉默。小面包车像印度的车被装饰得富丽堂皇，车里的人相互分享包里的食物，此时，车像移动的客厅，陌生人变成客厅里的家人……

从川藏地区的德格县城到佐钦寺是延绵两百多公里的山路，这样的速度恐怕要走一整天。深黄色的山脉看不到生命的迹象，里面应该藏满了矿石，也许能挖到像童话里的月光宝石，我的念头像断线的风筝，这样想的时候，抬头，苍鹰在空中盘旋。几乎是同一时刻，我看见两座山之间有一个黑点在移动，车继续前行，才看清是一位背着行囊的老者，他朝向深山深处，蹒跚移动，此情此景，像梦中重现，在这无边延绵的山脉，他去向哪里？我的心被牵动，他对应着群山，像孤独者对应宇宙……

这次，我去佐钦寺找一位旧友，他也是我的哲学老师，已经在佐钦寺出家七年，我心中有很多疑惑，想要与他对话。佐钦寺对于西藏的格萨尔王史诗是一个重要的地方，最初，这里的喇嘛制作出格萨尔王戏中的所有面具。几年前，我在西藏的萨迦寺记录了金刚法会，喇嘛们在锣鼓和贝钦的声音中也戴着面具起舞，那些音乐刚刚在法国出版了黑胶唱

片。藏地的传统音乐像海洋，对于我这样四处旅行的收集者来说，时间令我像站在钢丝绳上。

在佐钦寺出家的老师，对我的工作赞叹有加，我们每天晚饭后进行一个小时左右的“哲学对话”，当他听我的录音回放时，眼睛溢出光芒：“这个声音太好了，就像播音间里出来的。”

“哈哈，因为我的设备很好，美国生产的TASCAM专业录音器，可以达到国际出版的标准啊。”

“那能不能请你记录一下我们寺院的经师，我一直想着有机会带他去北京的录音棚把他的唱经录下来，今天听到这个声音，我觉得可以由你来完成了。”

次日，老师邀请经师来，另一个汉地来的出家人把他在地下挖的闭关室做我们临时录音间，在这里，我记录整理出两张专辑，赞颂释伽牟尼佛和莲师的唱经。经师的声音像石谷中的涓涓细流，润泽绵长。

2

在做田野录音之前的三年，我一直在旅行，给自己找方向，直到在云南遇见法国人Laurent Jeanneau（劳弘·让诺），2006年，夏日，那间破旧的酒吧，放着越南苗族的山歌和情歌，女人的声音有点醉，坐在火塘边，音乐里传来不远处的溪流和蝉鸣，那个声音把我从路边拽进去，找到放音响的角落，为避开周围的噪音，我闭着眼睛听。这个细节被法国人看到了，认为找到了知音。不久后，我们一起上路了，走了滇川交接的山脉，彝族、摩梭人、藏族、普米族、苗族就隐藏在这些深山。经过一个多月，走到木里，法国人说：“坦丁，你太疯狂了，我们必须停下来，这次旅行的录音相当于过去我一到两年的记录。”我们一边记录，他已经整理出不同民族的六张专辑。我并没有意识到会这样，他不乐意了，觉得来不及消化那么多的音乐，我们在出发前没有做任何案头

工作，遇见什么民族的民间歌者就记录，路上，我总是很幸运，随便问个路就会被带去见唱歌的人，穿过泸沽湖到永宁的时候，我们去了镇上一个老寺院，打算歇脚休息一下，大殿里就传来整齐的诵经声，进去，同念经的喇嘛们坐在一起，坐着坐着，劳弘就拿出录音器记录，这被领经的喇嘛看见，并不阻止我们，诵经结束，他来到我们身边，礼貌问从何处来，是否可以听我们记录的诵经，劳弘把耳麦的线插进录音器，戴在喇嘛的耳朵上，喇嘛听完，脸上泛起惊喜，翘起拇指，接连后的一段时间，这位叫洛桑的经师竟带着我们翻山越岭，帮助我们记录了隐藏在不同山里的非常好的民间歌者。我对劳弘说："不是我疯狂，是我们太幸运了。"和他不同的是，我沉浸在旅行的快乐里，所遇之人都充满善意，我们自然地交流，被邀请去他们的家吃饭，挨着火塘喝酒，夜里留宿在他们的家，半夜被酒水憋醒，只能在野地里撒尿，月光洒在地面，抬头，漫天的星星都在朝我点头。这样的旅行如此快意，劳弘不同，他和当地人语言不通，每记录一次音乐，我告诉他什么民族，村庄的名字，歌的大致意思(记录的音乐没有文本，都是祖辈口传心授，只有曲调，内容大多是谁唱谁即兴填词)，于是，这位法国人得找到通网络的地方，去维基百科查找关于记录的民族的信息，被浓缩的历史迁徙和变化。一时，那么多的信息让他乱了神。

我们决定走到木里的时候停下来，那里是藏族自治县，翻过山就是四川境内的藏区理塘。木里是美国探险家洛克走过并介绍到西方的土地，他到时候整个木里由一个土司家族掌管，是一个小小的木里王国。现在，土司家族被打散了，土地归公，再分给当地的不同少数民族的原住民，我们就在这里遇见了青花苗阿妈韩金莲，三百年前，她的家族由一个头人领着，翻过无数的大山定居于此，贵州大本营青花苗的传统服饰被大多数的苗族同化了，这里的却还保留着三百年前的，那头上直径二尺的大圆帽足以见证，韩金莲成了很多年后我电影中的人物。

彼时的韩金莲五十出头，家被山洪冲垮，在锄头湾村的半山坡用

木板搭起了一个临时建筑，玉米成熟，她忙着丰收，还杀了家里的老母鸡为我们接风，傍晚，农活一结束，她就召集青花苗的民间艺术家来吹芦笙，他们跳着芦笙舞，为我们唱歌，于是，劳弘手里的录音器又没能停下来。我们的到来让她如遇知音，闲的时候，她找来一个木匣子，打开，整整齐齐的几十个磁带，那是她多年来自己收集的族人的传统音乐。这件事也让我们动容，另外，她的丈夫和儿子因病瘫痪在床，她和儿媳辛勤劳动，照顾病人，撑起整个家。我们在的时候，她也把我们当家人一样照顾，最后，带我们去了一个位于山尖的村庄，可以俯瞰连绵的山脉，他的侄儿结婚，食物并不丰盛，丰盛的是持续几天几夜的芦笙舞，他们沉醉在歌舞之中，在火光、芦笙曲和他们手牵手打跳的节奏里，我看到他们和祖辈们的连接，他们眼中燃着希望，憧憬着人类两性间朴素的幸福。

下山，韩金莲一路唱着歌，夜里酒喝多了，我口渴，她说："坦丁，你跟着我，我找东西给你解渴。"我一边跟着她一边拍下她在山雾中走动的背影，我的相机犹如鸟的眼睛，她的背影在镜头下显得孤独。她附下身，从泥土中拔出一个长长的草根，剥皮，咬下一截在嘴里嚼，递给我，我学着她放在嘴里，嚼了一会儿，满口生津，阿莲说，她每年秋天的时候还要在山里采药去集上卖，草药的知识是跟阿爸学的。我才知道刚才嘴里嚼的是新鲜的甘草。我们很快要道别，下了山就上了回盐源的面包车，阿莲站在路边，一脸无措，她突然脱下身上的绣衣，从窗口递到我手上，蓝色的绣花衣带着她的温度，隔着窗，她说："没什么好送你的，穿着衣裳你就会念着我，以后一定来看我啊。"话没说完，她的眼泪流下来了。

此后我们一别十四年。

3

在越南 Sapa的市场二楼，黑苗女人Yong一见到劳弘，尖叫一声上前与他拥抱，我刚试着记住她的名字，就看见她趴在劳弘的肩膀上呜呜哭了，“怎么回事？”他问。“我的妈妈几天前去世了……”她擦着眼泪，“哦，糟糕。我还留着她的声音……”劳弘安慰着她，又拉我过来介绍：“这是我的女朋友坦丁。”

你好，Yong过来跟我握手。晚点，她带我们去了山上的家晚饭，母亲的遗像挂在木板墙上。

这是2007年，夏季，不久前，劳弘写信给我说他可能得了疟疾，从山区回到河内修养，我一着急就搭了夜班火车去南宁，次日一早入境到河内与他相聚，在河内古城修养了一周，好了，我看也不是什么疟疾，就是想让我来。他收拾行李，匆忙带我来早前录音的Sapa，与他在这里连续录音的一众黑苗朋友见面。

在Sapa做酒店的法国商人很欣赏劳弘的工作，把他在森林里的别墅给我们住，一天，我们约了一个吹笛子的瑶族男人准备录音，我在一间小咖啡馆久等劳弘不来，快傍晚了，回到我们在森林里的临时住处，远远听到里面有人唱歌，还有笑声，进门，看见Yong和她的一群姐妹七倒八歪地躺在沙发和地板上，她们一边喝酒一边唱歌，劳弘正蹲在地上记录她们的声音。我想发火：等了你一个下午原来你们在这……看见我，他站起来亲我的脸，半醉着说：“Yong的妈妈去世了，我想让她和她的姐妹们不要那么悲伤，你看，她们现在都很开心……”女人们喝得脸通红，又唱又笑，拉我去喝酒。

原来这些年，这位法国男人在东南亚的生活就是这么过的，其实，头一天的情景，已经打动我了。他和她们语言不通，只能做最简单的交流，却能建立像亲人一样的情感。

May是另一个生活在Sapa山区的苗族女人，也是劳弘这些年记录

的民间歌者和好朋友，她四十岁上下，跟这里的其他女人不同，怎么说呢，她话不多，每天在市场二楼自己的裁缝铺摊位静静做着手工活，旁边是她满头银发的老母亲，七十上下，嘴里已经没有牙了，老人见到我们只有微笑，仿佛千言万语都在她敞开的微笑里了，别人都是一大家人，唯有May和她的母亲俩人相依为命，别的女人这个年纪都当上了奶奶，唯有May还单身。May的声音很细很轻柔，话少，还轻声轻气的，她的歌声一定很特别，我心想。过了几天，我们约她来录音，我才发现最初在大理那间破旧的酒吧里听到的歌声是May的。同样是绣花和制衣，May的手工活比旁人细致很多，每个经过我的女人都在叫卖，甚至直接把我拉到她们的摊位，把所有的民间刺绣和布料铺开来给我看，用英文不停地说着：for sell for sell……我尽力躲开，去到May的位置，她只是看着我，用微笑打招呼，继续手里的活计。我和劳弘记录完一个阶段，准备请这些歌者去像样一点的餐厅吃饭，平时，总被她们拉去街边摊吃米线和动物杂碎汤，喝着勾兑的米酒，我的肠胃开始反抗了。

那间餐厅位于山坡，我领着一众苗族姐妹赴宴，一家京族(越南主流民族)餐厅，服务生见我特别热情地招呼，同时伸开胳膊驱赶我的“客人们”，“你做什么，她们都是我邀请来吃饭的客人……”我用英文很不客气地对服务员说，他连忙道歉。开始的气氛有些尴尬，苗族朋友们围坐在大厅的桌子，被很多人围观，我才意识到可能做了一件错事，在越南，阶级感比我的祖国更严重。

我们很多时候和这些苗族人在一起，她们的祖辈也是三百年前从贵州到越南的，因为战乱，清朝时期，贵州的苗族进行了大规模的迁移，如今的越南、柬埔寨、老挝和泰国，甚至移到了西方的一些国家，美国也存在一些苗族移民，通过May后来定居美国的生活，我得到了依据。

次年，2008年初，我们再次进入Sapa山区记录音乐，那时，我和劳弘的孩子吉桑在我的肚子里发育了六个月。见到May的时候，她的眼睛一下红了，我们知道，她的妈妈也过世了。上一年，一个美国的植物

学家在Sapa考察的时候，爱上了May。May的安静的表情里多了一些动人的妩媚，她送我口弦琴和一件苗族短衣做礼物，装口弦的竹筒上刻着英文字母：I love you，我猜一定是美国植物学家教她的。我们要去另一个远山记录Lu族和Zai族的音乐，临行前，May请求我们帮她申请护照，我才发现，此前，May在越南连身份证都没有，我和劳弘往返河内和Sapa终于帮May申请好了护照和签证，不久后，美国植物学家接她去了美国，May在Sapa没了亲人也没了牵挂吧，几年后，我们通过一次视频，她和植物学家在美国的家里，May告诉我们在美国见到了她的很多同胞，而且那里每年举办苗族音乐节，在那里，她受到了更多的关注和尊重。

我挺着肚子和劳弘坐当地车翻山越岭，记录了隐藏在越南北部山区里的音乐，那里隐藏着更多的少数民族，有些地区，还过着以物易物的古老生活。一个夜里，我们睡在没有床垫的硬木板床上，地上趟着污水，我梦见一道闪电击在肚子上，“完了，孩子没了……”从惊慌中醒来，我怕极了，第二天清晨，吃了一碗热米线继续开始录音，什么事也没有。两个多月后，回到中国，我们的孩子降生了。

4

柬埔寨的南部，有很多庆祝稻米的仪式，因为土地和气候，人们一年可以种两季稻米，生活在这里的人，祖祖辈辈耕耘，土地也回馈养活了他们，稻米，他们认为那是神灵赐予的粮食。所以，无论翻地、插秧、灌溉、扬花以及丰收，他们都进行不同的庆祝仪式，在那些大大小小的仪式中，铜锣召唤神灵，牛头以及血肉先献祭，冗长的仪式和音乐之后，人们吃着带血的鲜肉。

劳弘在南部持续住了三年，与当地人生活在一起，住着一栋竹编的小屋。过去的一些经历是和法国的人类学者一起工作，帮助他们及大学

完成了四张专辑的记录。

等我们再去的时候，那些地区已经明显地变化，很多山里的原住民被迫移出来，他们的土地被政府贱卖，无论从哪国来的商人，手里拿着美元还是人民币，政府一一接受，一沓沓纸币换取的是一座座山。过去他记录过的一位民间歌者也是他的好友去世了，才四十出头，失去了土地的男人不知道靠什么养家，日日酗酒，一次酒后摩托坠入深山，魂魄算是找到了归处。

我们租了一辆山地摩托，从靠西北部的马德望省一路向南，拜访了很多个村庄，音乐串连出的历史和人，让我深深体会到万物有灵的信仰。人们依靠土地、森林、河流，耕耘、狩猎、捕鱼，和天地共生，也被贫穷和疾病困扰，死了，躯体被一张薄薄的竹席包裹埋在地下，与万物共生共灭，灵魂交给神灵。

最初我们认识，劳弘背着黑布包，里面是他十多年来记录的音乐，从非洲丛林部落到亚洲，被装进大大小小的硬盘，在我的工作室里，他用电脑连着那些黑色的盒子，音乐就流淌出来，让我热泪盈眶，其中，一首柬埔寨Jarai(吉亥族)情歌我听了很多遍，希望他将来带我拜访其中的歌者。他们的村庄在热带雨林中，过去，那里非常神秘，有探险家进去没有再出来，因此，当地流出很多骇人传闻。

我几乎是第一时间爱上那里，巨高的树木映衬着当地人简陋的草屋，有些人家在树上搭房子，孩子们像鸟一样在炎热的天气里停留在树屋中。我们要寻找的歌者是一位年轻的女孩，这一次，她并不想为我们唱歌。我们吃着米团和腌肉，看着风景，一连过了好几天。直到村中好事的男孩建议我们请大家一起吃饭，他们负责请姑娘。夜晚，在村中简陋的小餐馆，苍蝇和蚊子盘旋在上空，简单的饭菜，少不了的是当地人自酿的酒，姑娘果然来了，她只有十六、七岁，消瘦忧郁的脸庞，但一上来就喝了几大口酒，我们很难搭上话，男孩们像麻雀一样围着她说话喝酒，几巡酒后，她躺在长条椅上唱起来，泪水从她的两边脸颊流下，

此时，屋外突然下起瓢泊大雨，我们沉醉在她沙哑的歌声里，忘了录音，直到一个男孩取下挂在墙上的破吉他来伴奏，我示意劳弘录音。

再住下去，我知道她的家境贫穷，父亲酗酒，母亲生病，她需要承担很多，路过我的时候，她也开始微笑，和其他人一起去田里劳动。

在这个国家，从红色高棉的暴政到现在看似和平时期，老百姓的生活依然艰苦，我们的一位法国朋友弗莱德，从西哈努克执政时期到现在，一直研究这个国土上日益泛滥的艾滋病，许多未成年女孩成了受害者，无处申诉。我们在南部贡布省的一个渔村休息了一段时间，高档酒店里住着清一色的西方人，为他们服务以及窜脚在沙滩兜售旅游品的本地人在我们眼前晃来晃去，带着天真的笑容。

5

雨还没停，小了点，车上的人陆陆续续下去，困在山路上十几个小时了，他们大概去找吃的，我和劳弘还好，在朗布拉邦吃了牛排，临行前，我在小超市买了两盒饼干。

“还能不能走？”很多人焦虑地问司机。

“前面山体塌方，有车出事了，还死了人，有人正在处理，不知道什么时候能通……”司机不断地跟人解释。他们说的是老挝语言，我一点也听不懂，完全是通过他们的表情和肢体语言瞎猜的。

这是我第二次来老挝记录音乐，上一次是2008年，我们在冬天来的，正值老挝旱季，人们赋闲，那次收获很多。已经过去三年了，该死的，这次选择了雨季，而且是八月，粘湿潮热，别说工作了，就是待着什么也不做也难过。在朗布拉邦的几天，住着带空调的小旅馆，这在我们的旅行中，算奢侈的，可是开着冷气和声音让我睡不着，不开，蚊子和跳蚤又来袭击。我心里不快，又无法埋怨什么。

这一年，2011，我们除了去临沧记录了住在滇缅交界的傣族、拉祜

族和佤族的传统音乐，就再没别的，憋了半年，手头有了点钱，我和劳弘就想着走出去，心里着急，每次去记录，音乐就少很多，懂传统文化和唱歌的老者接连二三地去世，他们在的时候，就像是活着的博物馆，走了，一切都带着去了，带去哪里？不知道，是神灵那边吧，神灵在哪？没人知道。

一位德国语言学家写信告诉我们，在南塔有庆祝满月的集会，你们应该来，会有许多民间艺人和音乐。我们把三岁的吉桑托付给一对朋友，就坐长途汽车一路辗转到了老挝北部，那晚夜车去景洪经过哀牢山，我的感觉就不好，ai-lao本是当地少数民族语言，音译成汉语，我不理解为什么要选这两个字，太不吉利，也改变了ai-lao的原意。到了南塔，迟迟等不来语言学家，我们每天骑摩托进不同的山寨，当地人不知道有满月的庆祝。无望时，我们改变了计划，去原始丛林深处的风沙里地区，那里应该有不少传统音乐。在“古都·朗布拉邦”，我们参观了法国人建设的博物馆，在那里，有我们之前记录的音乐。

车停了一天了，在泥泞中越陷越深，本来就是门窗不全的破车，里面还堆满了牲畜饲料，垒得和人齐高，我一直不动，腿脚酸胀，掀开裤子一看，小腿肿得跟被毒蛇咬了似的。突然，前面车动了起来，司机召唤男人们都下车推，劳弘也不例外，总算可以移动了。缓慢前行中经过了一些山村，我看见一些阿卡族的女人没有上装，胸裸露着，下身围着隆基（一块花布围成的裙），自然地走动。心里预测我们将在风沙里会有些收获。

凌晨四点多，抵达了目的地，我用肢体语言问司机哪有旅馆，他为我指了方向，同车的一位老法国人类学家和他的助手紧紧尾随我们。

在这片原始丛林环绕的地方，我们零零碎碎地记录了一些阿卡族的音乐，劳弘显然不满足，他想越境去越南再找音乐，临行前一个晚上我们在一个重庆人开的小餐馆商量，他继续走，我回国照顾孩子。小餐馆其实就是一个雨棚，滴滴答答的雨声中，我们显得很落寞，走进两个西

方男人，劳弘眼睛发亮，跟他们聊当地文化聊政治到午夜。

第二天清晨，他走后，我去到老中边境，被查境的人告知我得原路返回磨憨口岸出境。回到小镇，我去取钱，ATM机器吞了我的银行卡，用口袋最后的老挝币换了一晚的住宿和到半路乌塞的车票，我不知道接下来该怎么办？次日清晨，忍受着饥饿上路，车里仅有的几个当地人一路呕吐，手捧着塑料袋装呕吐物，我转向车外，绿色的群山和深不可测的山涧，恍惚中我想象着身体坠入山涧，死亡如同在绿色上空的舞蹈。

我用一路沉默对抗着恐惧，沉默的时候心里思绪暗涌，时间又一次把我抛在了钢丝绳上。

在绝境中有了转机，一个手拎香蕉的西方人半路上车，“嗨，是你。”我们彼此招呼，那个雨夜，在中国小餐馆，我帮他点菜，后来他和劳弘聊天。他主动提说到了车站请我吃饭，以示谢意。我并不告诉他我的困境，能吃个饱饭是我最大的愿望。饭间，有一个中国做红木生意的商人主动来搭讪，我留了他的电话，第二天，他用私家车拉我回到中国。

6

泰国的Pai县，我们在路边拦了一辆给大象运草料的皮卡车，车子拉着我们一路扬尘，在一个傈僳族聚居地停下，我们下车，道谢。

这是2013年，春天，在泰国边境举办的傈僳族音乐节。

几天前我带着吉桑，从中国出发，在曼谷和劳弘碰头，我们坐夜班火车到达清迈，再马不停蹄赶往拜县。那夜的火车，像一个移动的酒吧间，迪斯科舞曲在餐车回荡，车厢里挂着的红灯绿灯随着音乐的节奏闪烁，两个男列车员梳着油光的发型，在来回穿梭中打情骂俏。吉桑五岁了，开始享受跟随我们的旅行，他在餐车过道跳属于他自己的迪斯科，

引来阵阵掌声。

音乐节在举行，巨大的喇叭声让我们避之不及，遇上好的歌者，我们带去附近的丛林，直到只有鸟声环绕，开始记录。几天来，也被民间歌者邀请去家里，得知我们从云南来，他们像找到亲人，过去的一百年，在不断的战乱中，云南的一些部落的人们流离失所，举家迁移，如今散落在澜沧江下游的老挝、柬埔寨、越南和泰国，流落泰国的这些傈僳族还算幸运，从此过上和平生活，和其他邻国相比显然是，还能在政府的支持下举办自己民族的音乐节，因此把好的传统文化保留下来。我想，不久的将来，中国的傈僳族也许要来这里“寻根”了，历史总在和人开这样的玩笑。傈僳族村落不远还有一个“国民党”村，他们流落在这里，至今已经三代人。上个世纪的越战、滇缅之战，以及后来围剿金三角毒品的战役中，很多无国籍人士在已被称作“湄公河”（中国的澜沧江）的沿岸生存及繁衍，他们的人生是流浪还是安居，无法定义。

傈僳音乐节的最后一天，我们遇见一些从云南来的傈僳族，过去，他们和这里的傈僳族是亲属关系，好在通过节日得以相聚。那一天，傈僳族的人们在丛林中摆起了长桌宴，他们盛装出席，也邀请我们一同进餐，避开了炎热，在清风吹拂的丛林中，此情此景，让我想起一部老电影《静静的婚礼》。

音乐节后，劳弘带吉桑去了欧洲。我搭乘飞机去吉隆波，转道去了印度尼西亚巴厘岛的乌布古城，那里是印尼印度教的大本营，人们还保留着早中晚一日三次的祭神仪式，用鲜花和米饭，仪式一完，鸟和老鼠从天地涌来，吃着祭品。再不久，我穿越了印度洋中的三个小岛，到了东部的Sahya（萨哈亚），在那里，记录了当地人的祭海仪式，与我同行的是两年前在老挝请我吃饭助我渡过险境的德国人斯蒂芬。上个世纪的二十年代，著名的作曲家和钢琴家Colin Mcphee（科林·麦克菲）在印尼寻访当地甘美兰音乐，独特的音乐击中了年轻作曲家，他把一生中最好的时光留在了印尼巴厘岛，二战时期居住在纽约，在晚年寂寥的岁月

中，他用文字回忆在印尼的美好时光，出版成书《巴厘之厦》(*A house in Bali*)。

7

阿布都拉·黑依木，维吾尔族的民间歌者，他拒绝了很多媒体的采访，却一口答应和我见面，这是我们的缘分。他沉默，表情坚毅，在这样的神色中暗藏着他的音乐实力，早年，他去土耳其和伊朗的音乐之旅中，直言要找最好的都塔尔演奏家单挑，最终他人都败下阵来。我们记录的过程中无需语言，甚至连水都顾不上喝，他一首接着一首弹唱着，直到我饿的发慌，他一挥手："走，请你们吃家乡的烤包子。"饭间，我给他戴上耳机，听自己的演奏和歌声，他静静听完一整首曲子，"这个机器怎么这么厉害，我也要买一个，我会五百首我们民族的歌，要录下来。"他看着我。

"不用买，下次再见面我送你一部吧。"我说。

"那你明年来吧，我把会的歌都唱给你。"

"好。"我们彼此都非常高兴，要记录完他的音乐，得一个月吧，我心说。

那时是2016年，在新疆，乌鲁木齐。

次年，七月，我已联系不上黑依木，他失踪了。那一天，我听着记录的他的歌声，画了一幅沙漠中的仙人掌，以此纪念他——我心里的英雄。

新疆，我出生的地方，在反反复复中，我已经记录了七年这里的音乐，帕米尔高原的塔吉克族，塔里木河和叶尔羌河流域的木卡姆和刀郎，环绕塔克拉玛干沙漠一周的音乐，伊犁草原上的哈萨克族，北部阿尔泰山中被遗落的图佤民歌……

这里，我很想把她称之为故乡，上个世纪，父亲被政治运动席卷，

在这里生了我。现在，我所有的记忆和那些记录下来的声音像流落到汪洋大海，随着风波晃动。

8

青海果洛的班玛县，一觉醒来，我顾不上吃饭，先泡了一壶茶，绿茶的叶片在水中展开，浸透了我夜里的梦，打开笔记本，用画笔记录梦中的图像：格萨尔王的三十大将手持利器，在云朵中游走，另一幅图我也说不清楚，画下来，是一串复杂的项链。在后来翻阅的图书里，我画的项链对应了书中格萨尔王的胸饰。同行的摄影师小姜说：你的梦是命运深处的指引吧……

几天前，记录了格萨尔王的传承人班玛桑吾，他七十岁了，留了五十年光景的长发包裹在蓝色的布帽里，记录完他的唱诵，我请求看他的头发，打开帽子，他两米多长的头发散落下来。他没读过书，少年时，做了一个长梦，醒来后就能大段地唱诵格萨尔王的生平故事，甚至用工整的藏文写成了一本相关的书，简直不可思议。成年后，他成为了一位天葬师，开始蓄发，五十年来，他为四千多个亡灵指引，这项使命还在持续。

走了果洛地区的很多县城和乡村，我记录了不同的格萨尔王的民间歌者，他们被传授的方式犹如神话。有人曾在梦中见到格萨尔王，醒来后高烧不止，一场病后开始唱颂大段的格萨尔王史诗内容，这是梦授；有人在日常生活中的某个瞬间，被醍醐灌顶，开始说唱，这是心授；有人能通过一面圆镜，经过一番仪式，从镜中看到格萨尔王征服妖魔一统岭国的各段故事，并讲述和说唱出来，这也是神授吧。

《格萨尔王》史诗在藏地流传了千年，在时间中流淌，像神山的雪，在慢慢消融。上个世纪二十至五十年代，法国探险家Alexandra David Neel（亚历山大雅·大卫·妮尔）和人类学家Rolf Alfred Stein（罗尔夫·阿

尔弗雷德·史泰安）先后在藏地收集格萨尔王史诗，如今在法国收藏的比藏地流传的要多得多。

这是2019年，我第四次入藏区采集传统音乐。

班玛桑吾颈上的一百零八颗珠子，由五十四个男人和头盖骨和五十四个女人的头盖骨制成，他的师傅希望他能完成五千个亡者的天葬和超度仪式，七十岁了，他得继续“工作”。他领我们去甘德县的远山的天葬台，途经格萨尔王妻子珠姆的煨桑台，好像每一个风景都包含与格萨尔王的故事，经过千年，还与此时人们的生活相互映照和关联。老人说，过去几十年他都是背着尸体进山做天葬，那时来的兀鹫很多，一位亡者在进行天葬时，兀鹫越多，骨肉被吃得越干净，被喻为吉祥。

“可是自从修路后，风水破了，兀鹫也少了“。班玛桑吾说。

他转了玛尼堆，才来到天葬台，在这里，他守了近五十年。仪式开始，他先做破瓦法（超度经），之后，拿起用人腿骨制成的号角召唤兀鹫，刚开始，一只巡视的兀鹫飞来，不久，是几只，再不久，一群群的兀鹫盘旋在上空，老人的号角在持续，慢慢地，几百只兀鹫陆续着陆，开始叼抢天葬台上的尸肉。

几天前，在果洛州的大武镇，我和当地的朋友白玛多杰一起去参拜阿尼玛卿神山，他说，小的时候跟随家人来朝圣，要走好多天，雪很厚，一路都是白茫茫的世界，很纯净。现在高速路穿越神山，雪一年比一年少，果洛是中国三大江河（黄河、长江、澜沧江）的发源地，这里如同一国的命脉。随着时间的流淌，文明好似套了缰绳的野马，在人类的皮鞭之下与自然背道而驰。

在祭祀神山的煨桑台，我和白玛点燃买好的松香，前一位煨桑祈愿者的火还在燃烧，白玛说：这火从来没有熄灭过。

9

2020年的夏季，疫情在世界蔓延，我去木里探望了青花苗阿妈韩金莲，她六十多岁了，得了肺结核和风湿病，身体远不如从前灵活了，但还是每天唱歌。兑现了十四年前的诺言，我心安了。临别，和前次一样，烧饭时木柴的黑屑粘在鼻子上，她哭得像个孩子。

回程的澜沧江边，她发来语音：你像燕子一样又飞走了……什么时候再回来？

冬季，新疆的雪一直在下，天山像一块被风吹动的幕布。

和藏地佐钦寺的老师，我们之前的对话后，相约下一个七年再见，2022年就是约定的时间。

这一年，疫情的蔓延如同无序的风，弥漫在世界的各个角落，人们惊慌失措。而在梦中，我是清醒的，穿过时间隧道，一直走，在时空的两边穿梭，在黑海的沿岸，我途经了六个国家，俄罗斯、乌克兰、克鲁吉亚、保加利亚、罗马尼亚、土耳其，黑海的风吹过数不清的屋舍，拂过不同肤色的脸，也掠过荒原，如同吉普赛人穿梭过这里，音乐留在黑河两岸，经久不息，而她们走向了不归之路……

柏林：火星，剧场，远方

曹克非

2020年圣诞节，从来没有见过这样的柏林：寂寥的圣诞灯火，只有零星几家土耳其小店开着，时不时划破天际的警笛声和疾风般驶过的警车、救护车，路人行色匆匆，街道显得异常寂静而空旷。秋冬以来，经历第一次“硬封城“以后，病毒感染和死亡人数突然急剧上升，医院开始告急。然而有一批人就是相信病毒是政府与医疗业共谋的谎言，柏林依然有人上街游行甚至冲入国会大厦，抗议政府的隔离措施。11月第二次下令的“硬封城“是自由之地为此付出的高昂代价吧。

一年前，我从另一个被封闭得死寂一般的都城出逃，回到当时生活依旧的柏林。不久，疫情开始在这里蔓延，剧场影院关门，任何聚会活动被取消，这对于一个文化都市是极其严厉的惩罚。我这次在柏林待了快一年，度过至今为止最长的日子。3月以来，和住在同一个城市的朋友只是通过电话道平安了，而每周我坐着几乎无人的地铁去东边的十字山区(Kreuzberg)参与排练，一个关于地球、太阳系、银河系以及宇宙的主题。我们聚在草坪上，被疫情和地心引力控制着，思绪却飞往火星、冥王星，在宇宙中漫步或狂奔。我们来自不同的文化，在柏林，每个居住下来的外乡人，都称自己为柏林人。在这里我体会到了一个城市可以容纳截然不同的族群、语言和文化，他们交汇在这里，安然共存，组成这座城市的命脉。

从1988年第一次来东柏林到至今，我目睹了柏林从一个被隔绝的

孤岛变成了一个梦想家的天地(这里指精神和物质两方面，柏林不能幸免，也变质为房地产商发财之地)。我和柏林每一次深刻的交集都与剧场相关，也因此与某些朋友成了忘年交。一些时候，内心由于困惑而变得无力的火苗在这里被再次点燃，因为一场不同凡响的演出和之后热烈的讨论;因为一个纯粹的人和她/他的力量。

柏林有取之不竭的新鲜事在等待一个到来者，即使我离开柏林无数次，每次回来依然感觉自己仿佛到达一个熟悉的新城市，重新发现一湾湖泊和一片林子、一个已被忘却的记忆和一次不期而遇、一条在晚霞中通往远方的铁轨。柏林让我明白，什么是城市。

第一次走遍整个柏林在1991年冬天，我刚入瑞士伯尔尼大学读剧场学不久，系里组织学生前往柏林戏剧节观摩看戏，柏林在90年代已经是我们戏剧梦想者必须朝圣的地方。记得当时的柏林就像文德斯拍的电影“柏林苍穹下“，天气、街道、楼房，阴冷、破旧、衰败，房子上很多涂鸦，老旧的地铁在城市穿行，唯有古典的浮雕、宽阔的门廊让人联想到这个城市曾经的黄金时代。我们去往位于以革命家罗莎·卢森堡命名的广场，前东柏林的人民剧场(Volksbühne)就位于此。我们经过被戏称小伊斯坦布尔的土耳其人居住的十字山区，窗户上晒着衣服，老人坐在街边喝茶，孩子们在玩耍，和城市其他区域完全不一样的景象，于我似曾相识。到达人民剧场，已是人声鼎沸，剧院建筑具有前社会主义时代的特征，那晚上演奥地利先锋剧作家艾尔弗里德·耶林奈克(Elfriede Jelinek)的获奖作品《云·家园》。

那时德国统一才两年，正是社会主义阵营崩塌、欢呼声刚平息之时，大量东德企业倒闭，刚刚尝到自由滋味的东德人成批失业。就在这时，原东德导演弗朗克·卡斯托夫(Frank Castorf)即将出任人民剧场的艺术总监。他的委任受到德国戏剧界很大的争议甚至谩骂，因为卡斯托夫挑衅的言论和创作直面社会现实，无情揭露那些来自西方社会自视取得胜利而傲慢狭隘的政客和文化人。人民剧场之后在卡斯托夫任职

魔鬼山　插图：孟煌

的25年里，奉行为人民服务的宗旨，提供比柏林其他剧院低廉得多的票价。

那个冬天的演出，观众爆满，热气腾腾，和我之前的观剧经验完全不同，这里坐着的不是我当时居住在苏黎世那些穿戴优雅、正襟危坐的中产阶级，柏林的观众什么样都有，不拘一格，剃着光头的女孩，戴着耳环的男生，“朋克“这个词就在那时了解的，好像每个人都充满个性和活力。演出时，全场鸦雀无声，结束后，经久不息的掌声和尖叫声，走出剧场，很多人还聚集在草坪上喝酒聊天，久久没有散去。这样的氛围，我之后在柏林经历了无数次。人民剧场到2017年卡斯托夫离任前成为了柏林、乃至德语国家由政府资助的最活跃、最前卫的市立剧院。

也就是在这灰色的柏林，朋友带我去看一个展览，在那认识了秦玉芬和朱金石夫妇，他们是国门打开后最早来欧洲的中国艺术家。那时他们住在城市边上，去他们家坐车之后要穿过一个林子，像是去到世外桃源。在他们身边云集了诗人、艺术家、各路寻梦好玩儿的探险者，那时似乎只有柏林可以凝聚一群有意思的人，大家一起穷开心，在小秦和

金石家包饺子是我们在异国他乡难得的节日。记得走进他们那个仓库般高大的工作室兼住家，墙上挂着他们俩的抽象画，里面整齐堆满了酱油瓶、晾衣架、竹子之类的日常用品，小秦说，这是他们俩装置作品的材料，那时我还难以想象这些东西弄出来会是什么样的。之后他们搬了家，我只要到了柏林就去找他们，每次又会意外地认识新朋友，像北京人艺的演员冯远征、电影编导马英力和李杨都是在柏林结识的。

再一次深入了解柏林已是2004年了。那时我已搬到北京生活，和北京人艺的林兆华导演专程来柏林看戏、会同行、谈合作，也为了见多年的老朋友小秦和金石。大导(同行都这么尊称他)对欧洲的戏剧现况充满好奇，尤其推崇德国戏剧，那时我去他在剧院的小宿舍聊德国戏剧，他兴奋起来像个调皮的大孩子。2004年春，我们和北京歌德学院在人艺共同举办当代德国戏剧周，这刺激了大导决定亲自来柏林看戏，由我全程安排、陪同兼做翻译。我们到达柏林当天，就马不停蹄地赶到人民剧场，小秦也与我们一起去看了卡斯托夫根据妥思妥耶夫斯基小说《白痴》导演的戏，时长6个小时。这部改编的大戏是卡斯托夫里程碑式的作品，整个剧场空间里搭建了一个城市，观众坐在建有三层的台子上，是这个城市的一部分。观看过程中，观众由转台被旋转到一定的位置，演员的许多场景都是通过上方悬挂的多个大小不同的视屏才能看到，作为观众始终只能看到不同的局部，这对应于我们对现实世界以及真相的认知吧。我尽可能把大概内容翻译给大导，但依然遗漏很多。中场休息时，我都快支持不住了，大导应该很累，我劝他回旅馆，但他坚持要看到结束。之后大导对我说，这样的剧场氛围太感染他了，他舍不得去睡觉。大导几十年来在国家剧院与个人梦想之间徘徊，到了晚年，他希望能更彻底地打破戏剧界的那些成规和界限，让各种前卫的理念与国内的现实碰撞出火花。2004年，我和年近70高龄的大导在10天里，走遍了柏林几大剧院，白天见艺术总监谈合作，晚上看戏到深夜，大导那时怀揣着改变中国戏剧现状的理想，乐此不疲，充满激情。

时光快进，在2017年某个晚上，我好不容易弄到一张票，去看卡斯托夫在人民剧场卸任前的最后一场演出《浮士德》，它也是2018年柏林戏剧节被评选出来的10部佳作之一。导演极大地拓展了“浮士德“第二集的形式和内容，转台上矗立着一个由来自殖民时期、前社会主义以及全球化时代不同的符号和场景组成的庞大帝国，主要演员几乎都是站在人民剧场舞台上25年的老将。演出将近7个小时，中场休息两次，剧场里的椅子已经全部撤空，所有观众像在土坡上那样席地而坐，戏演到凌晨1点多，依然爆满。演出结束后，当那些光彩夺目的演员请出导演卡斯托夫的时刻，激动不已的观众全体起立，给予持续了40多分钟的告别掌声。我站在人群里，止不住自己的泪水，难以说是激动、忧伤还是失落，什么都有吧。那一刻，和大导看戏的那个夜晚闪现在眼前，与当下时刻交错重叠。是啊，我们曾经的激情和理想还在吗？我们改变了什么？还是我们已被改变？

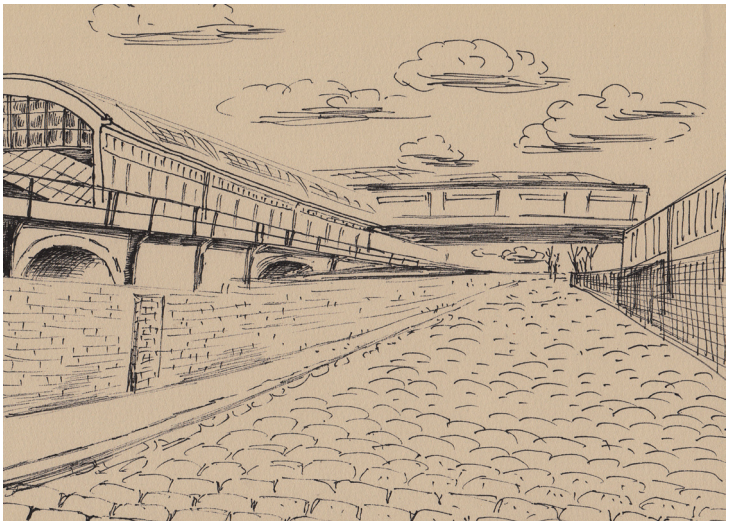
这里简单介绍一下柏林戏剧节（Berliner Theatertreffen），它是欧洲大都市里独特的一景。 戏剧节从上世纪60年代以来每年举办一次，到至今已56年了。每年剧场评论家们选出德语区10部前一年的最佳首演聚集在柏林，邀请的剧目都是当下前沿的创作。2020年由于疫情，戏剧节的部分剧目只能在网上看，这样反而传播到全世界的戏剧爱好者，但这和现场观看完全不可同日而语。柏林的剧场文化可以追溯到上世纪五十年代布莱希特和魏格尔在东柏林创建剧院时期，布氏剧场就是勇于改革社会的政治舞台，它试图唤醒每个公民通过这个舞台去讨论、参与并改变所处的体制和环境。

1960年代柏林墙隔离了德国，也划分了两边的剧场美学。当90年代墙倒塌以后，西德剧院还处于摆脱以往的写实主义而转向抽象唯美风格的时期，东德剧作家和导演重新崛起，他们以对自身历史的反省、对统一后制度性的揭露以及直面当下社会问题展现了迥异的风格。来自东德的剧作家海纳·米勒（*Heiner Müller*）在90年代担任了布莱希特领导的

“柏林剧团“（Berliner Ensemble）的艺术总监，进一步发展了布莱希特的剧场理念，他的后现代剧作以及卡斯托夫的导演风格深刻影响了德国统一后成长起来的创作者和观众。他们解构经典，拼贴文本，摒弃体验式的角色扮演和舞台再现，把空间、音乐和影像看作独立的叙述语言。他们的作品直接、暴力、绝望、黑暗。

本世纪初以来，三个在欧洲独树一帜的艺术团体在柏林脱颖而出：里米尼（Rimini Protokoll），大嘴突击队（Gob Squad），She She Pop。近10年来，他们进一步打破了各种边界，把现代科技、纪实材料、环境艺术、波普文化与剧场手段相结合，以柏林为家，行走世界，大胆实验自己的创作理念，几乎每年相继被邀请到柏林戏剧节。与欧洲其他都市相比，柏林依然以其开放的柏林人、低廉的物价以及国家对剧场文化的鼎立支持让各类实验的种子在这里生根开花。柏林戏剧节已成为了来自世界各地戏剧人的盛会。

日常　插图：孟煌



站台　插图：孟煌

2015年，我已住在柏林，一个非常有意义的聚会《家访欧洲》（*Home Visit Europe*）就在我家进行。那年五月，里米尼推出了《家访欧洲》的项目，60场演出，每场在一个私人家里举行，时长一个半小时。第一轮就预订了柏林不同区域的60户人家，每晚3到4场，共由包括住家主人在内的15位观众参与，即每一位买票到来的观众都是一个参与者。这个作品彻底打破了常规的剧场概念，完全消解了表演者与观众的分离，它把每一个微观世界，也即家看作一个探讨欧洲历史、文化、变革和当下欧洲共同体现状的公共平台，把每一个个体看作身处共同体里的主人公，其中一场就在我刚搬入的新家演出。

演出房间放置了一个15人可围坐的大桌子，它可以由2或3个桌子拼合组成，一张手绘的欧洲地图像桌布一样铺在桌上，上面除了一些彩笔，还放了一个看起来像老式打印票据的手动小装置。每位进来的观众随意拿着咖啡或茶杯陆续坐下，开始在地图上描绘自己从哪里来，在哪些城市

亚力山大广场 插图：孟煌

居住过。接着一位里米尼的负责人简单介绍游戏规则，演出就开始了。

从我作为一家之主开始，摇动小装置，它吐出一个小纸条，撕下纸条，按上面描述完成一件事或者回答一个问题，接着，小装置被传递下去。每人参与的形式不一，从绘图、讲述、动作表演到举手表决和执行一件日常事情，一直演变到最后一个抢答环节，每2人组成一个小组在里米尼专门开发的手机软件上回答选择题。“家访”的内容则从住宅主人的家和环境出发，延伸到个人是谁、从哪里来、欧共体何时产生的，一直发展到希腊是否由于债务危机要被驱逐出欧共体等政治议题。演出即将结束时，一位参与者按照一个纸条的要求取出烤箱中烘烤的蛋糕，根据每组回答抢答题获得的分数来分配蛋糕，在此，这个日常行为也被赋予了政治理念：得到蛋糕的大小是否取决于输赢？这场演出就在轻松的游戏和严肃的话题之间结束了，参与者意犹未尽，我邀请大家留下来喝酒继续聊。可以想象，在柏林的多少个夜晚，有60个私人空间变为公

共场域，900位来自不同文化背景的人通过一场严肃的游戏彼此靠近了。

2020年一年期间，我唯一观看的现场演出是表演艺术家安娜（Anne Tismer）在柏林小剧场Ballhaus Ost演出时长为7个半小时的马拉松单人表演《命名她》（*Name her*），让我震撼！如果剧场是连接柏林和我的纽带，那安娜是一位让我至今还热爱这门艺术的人。她的演出分四部分，每一部分为1个半小时，安娜一人从18点一直演到凌晨1点半，这是什么样的体力和精神！她曾经收集了上千位世界上从古至今不同领域被遗忘、被忽略、被另一性别遮蔽的女性数学家、天文学家、作曲家、艺术家、政治运动领袖等等，为这次的演出，她只能选出其中的200多位，用生动的讲述、轻盈的肢体表演、还有持久的耐力加上三联影像上的背景资料将她们一一道来。安娜由此填补了人类发展史中的一点空白，让这些女性在多少年之后的黑夜里重新发光。安娜对我说，名单还很长，而她很遗憾只能表演介绍这么多。由于疫情，小剧场里只允许坐20位观众，但是《命名她》对于我是2020年、也许很久以来最棒的体验。

也是在去年，安娜开始召集来自非洲、韩国、瑞典等地的艺术家，将目光从地球转向太阳系的行星、银河系乃至宇宙中的暗物质、暗能量。安娜曾是德语区名剧院争相邀约的明星，由于她对这里依然由男权统治的剧场体制强烈的不满，毅然离开这个系统，走上自由职业的路，从经济上来讲，比之前艰辛得多，但是她说，她很快乐。安娜其余时间都用在补习数学和物理上，她打算再上大学读物理专业。我钦佩安娜的精神，能参与其中，通过对浩瀚世界的点滴了解，越来越发现我们生活的此地是如此渺小。演出由于疫情一而再地被推迟，我对安娜说，即使被推迟10年，和以百万光年计算的宇宙相比算得了什么，安娜说，只要我们还在，就一起舞动到首演那天吧。

安娜在《命名她》的演出中提到一系列女艺术家的名字，其中一位是我的好友秦玉芬，安娜被她在柏林画廊Schwartzsche Villa展出的装置作品《生活》所吸引。多年来，我和小秦一样在柏林和北京之间穿行，

也许是我们相似的生活状态，我发现，那些看似普通的材料在不同的空间竟然转化成如此打动我的装置作品。在教堂式的古典大厅里，上百个白色晾衣架以八卦阵式铺展开，上面全部晾着宣纸，许多黑色小扬声器夹放在其中，小秦重新编制的京剧《玉堂春》的数码声效与这肃静的纯白互相萦绕，好似许许多多女子从遥远的过去走来，倾诉自身的遭遇。在柏林世界文化宫室外的水面上，错落有致地架起各种色彩的晾衣架(又是它们，但完全不同的图像和隐喻)，如果你从远处走来，纤细的构架漂浮在厚重的建筑前，一座可移动的“风中城市”在眼前展开。记得小秦在90年代中期已经用一次性口罩创作了，她在天花板下用一根根白棉线垂吊了三千个白口罩，它们在空中构成一个巨大的阵形，远远望过去，这些白色的似鸟非鸟像在飞翔，让人联想到晨曦中的迁徙。作品叫《轻舟》。

疫情期间，我和安娜去看了艺术家孟煌在柏林画廊的个展，之后又去

人民剧场　插图：孟煌

远方　插图：孟煌

了他位于东北区的工作室，在那里看到了几年前在画册上见到的原作《远方》系列，都是黑白灰色调。我被画的氛围所吸引，感受到品画必须看原作，就像看戏必须去剧场一样。我久久凝视一幅将近6平方米的画面，两侧是高矮不一的树丛，枝叶上还残留着积雪，右侧近处一根电线杆孤独地耸立在那，更远的地方立着下一根。而在画的正中央，一条铁轨笔直而又强悍地伸向远方，一直与布满云雾的天际重合，铁轨的枕木之间一株株野草顽强地从碎石中拔地而起。这幅画似乎正契合此时的柏林，此时的我。柏林在淅淅沥沥的雨雪中跨入2021年，“硬封城“延长到了2月中旬，谁也不知道疫情还会控制我们多久，我们什么时候又可以远行。

柏林依然有取之不竭的新鲜事在等待一个已经到来的人，重新发现一个未曾经历的叙述、一座风中城市和一列晨曦中的迁徙、一条在云雾中通往远方的铁轨，还有继续在以光年计算的宇宙中漫步或狂奔。一位作家曾这样总结过城市：一类是经历岁月沧桑、而继续让愿望决定自己形态的城市；另一类是要么被愿望抹杀、要么将愿望抹杀的城市。柏林让我明白，什么是城市。

随笔

三访布拉格

[瑞典]万之

一

飞机在停机坪上停稳，发动机轰鸣声平息的瞬间，机舱里就响起了我熟悉的乐曲声。哦，流水潺潺，这是捷克作曲家斯美塔纳在《我的祖国》里描绘的伏尔塔瓦河，捷克人的母亲河。

果真是又来到布拉格了。

时隔十五年，我又来到了这里，而这已是第三次。

一个多月前，奥尔加发了电子邮件来，邀请我参加她筹备的一个研讨会。东欧名叫奥尔加的妇女很多，哈维尔在狱中给妻子写家书，他妻子也叫奥尔加。但邀请我的这个奥尔加当然不是哈维尔那个奥尔加。这个奥尔加是布拉格著名高等学府查理大学的东亚研究中心和中文系主任，也翻译过不少中国文学作品，汉学名罗然。

这两年，我从斯德哥尔摩大学中文系换到一家翻译公司工作，之后参加国际性学术会议就少多了。一是因为上班时间是固定的，外出参加和工作无关的会议要请假，远不如大学方便；二是自己和学术越来越疏远，也没有什么学术成果可以研讨，参加会议的兴趣锐减。但是，这次的情况不同，奥尔加的热情邀请我不愿意拒绝，或者说来自布拉格的邀请我不愿意拒绝。

我认识奥尔加已有很多年。初认识她的时候是一九八九年春天，

我还在挪威奥斯陆大学戏剧学院攻读那个后来再没有拿到的博士学位，也在奥斯陆大学东亚学院中文系教一点课。那时奥尔加也在写有关中国文学的博士论文，应挪威汉学家、奥斯陆大学图书馆长伊丽莎白·艾德的邀请，来奥斯陆大学中文系做一个月访问学者，到图书馆查资料。当时她还只是布拉格查理大学中文系的一个博士生，论文题目是关于中国八十年代的农村题材小说。奥尔加从一九七六年开始学习中文，承继了著名捷克汉学家普实克开创的汉学传统，侧重中国文学艺术，在这方面深有造诣。更可贵的是她还承继了普实克的独立不羁的知识分子风骨，敢于坚持自己的看法。普实克在一九六八年的布拉格之春事变之后，对当局提出过强烈的批评，因此被剥夺了继续教学和研究的权利，他的学术著作也被禁止。奥尔加做博士论文的时候，捷克还是思想禁锢、清规戒律很多的国家，不亚于文革时期的中国，而奥尔加在论文中依然引用被禁的普什克的资料和观点，表述的看法不拘泥当局的一些清规戒律，因此无法被当局接受安排答辩。可是奥尔加宁可不答辩不拿博士学位也不委曲求全修改自己的观点，也拒绝加入捷克共产党。就这点来看，奥尔加身上闪现着很多捷克知识分子共有的人格光彩。她属于让我特别尊敬的那类捷克知识分子，属于一群不同寻常的捷克人。

记得奥尔加曾对我说，那个时候她不能答辩，也没有什么事情，就有时间去恋爱结婚生孩子了。她这么说的时候，红扑扑的脸让我想起下蛋的小母鸡。现在，十几年过去，小母鸡已经长成了老母鸡，生的孩子也长大了，而捷克经过八九年的“天鹅绒革命”，大学的环境已经大大改变，奥尔加也早在一九九零年春就通过博士答辩，现在已经是教授，是查理大学中文系主任了。

除了不愿意拒绝老朋友奥尔加的邀请，我还有一点额外的兴趣，想看看经历了八九年巨大变革之后的捷克到底有什么变化，想看看让我入迷的布拉格今天是什么样子，我特别想知道，我曾遇见的那群捷克知识分子今天又是什么状态，他们对今天的捷克会有什么新的看法？

二

第一次访问布拉格，是一九八九的八月。

那年，我的老朋友、诗人北岛正在柏林，是德国国家艺术基金会（DAAD）邀请的驻市诗人，因为六月初的天安门事件困留在那里，茕茕孑立形影相吊，举目无亲寂寞难耐。于是我开着一部半新的“欧宝”，从奥斯陆驱车千里到柏林去看望他，然后又决定一起南下散心，头一站就是布拉格。

少年时读过一个苏联作家写的小说《金色的布拉格》，知道布拉格是个美丽的都市，但那时根本不敢梦想将来会有一天踏足这个地方。此外我知道，奥匈帝国有三个著名的古典音乐都城，即布拉格、维也纳和布达佩斯，可谓欧洲古典音乐的三大明珠。莫扎特就曾在布拉格亲自指挥首演他的歌剧《唐乔万尼》。所以这里早已是我心向往之的地方。布拉格又是诞生了现代文学圣子卡夫卡的城市，所以此行也是我自己的朝圣之旅。

不过当时的布拉格还在铁幕之内，捷克和斯洛伐克也没有分开，是同一颗红星照耀下的国度，气氛相当压抑，经济也比较萧条。我们是从西德进入捷克的。这里的海关栏杆把欧洲分为东欧西欧两个世界，栏杆这边的西德边防人员很随便，看了看我们的护照就放行了，而栏杆那边的捷克边防人员荷枪实弹，面容严肃盘问仔细，对我们这种持中国护照却开着挪威牌照的汽车入境的中国人特别疑惑，不光反复查验护照，还要翻看汽车登记文件；不光打开前面的发动机盖和后面的行李箱仔细翻看，还用反光镜查看车底，唯恐藏有什么违禁品。后来我们听捷克朋友介绍说，边防查得最严的不是毒品或者逃税的烟酒，而是来自西方的印刷品，因为这才是对党国最大的威胁，唯恐造成所谓“精神污染”。幸亏我们没有带这类的印刷品。边防人员折腾了我们半天，还是让我们通过了边防站。作为持有中国护照的人，我们享受到当时进入东欧社会主义

国家免签证的优待。

一过了边境就能感到两个世界的巨大差异。西德的高速公路是用花岗岩修筑的，平滑如镜，可以不受车速限制随便开，而捷克境内的公路粗糙不平坑坑洼洼，质量明显变差。道路上的车辆也明显变少，而且大部分是些破旧的汽车。公路两边的田野和村落都仿佛蒙着一层灰尘，没有鲜活的气氛。这完全是两个不同色彩的世界，一边艳丽明亮，一边灰暗丑陋；一边富裕，一边贫穷。尽管和其他东欧社会主义国家比较，捷克其实还算是相对来说比较富裕发达的国家。

中午时分我们到了入境后第一个较大的捷克城市皮尔森，找了一家餐馆吃午饭。这里的菜单只有捷克文的，没有外文，而跑堂的也不说英文，让我们不知道如何点菜。幸亏我还记得一道有名的东欧菜叫“古拉什”，或者可以戏称为“狗拉屎”，也就是赫鲁晓夫说的共产主义的标志土豆烧牛肉。于是我就要“狗拉屎”，这回跑堂的听懂了，不一会儿就给我们送上了一道颇有风味的“狗拉屎”。而皮尔森也是一个著名的啤酒城，出产捷克享有盛名的皮尔森牌啤酒，口感还确实不错。

从西德出发前我就给奥尔加家里打了电话，因为想到她家去投宿，但是她不在家，带着孩子到乡下的娘家去过暑假了，但奥尔加的丈夫尤拉在家。尤拉会说英文，很热情地欢迎我们去他家里住。我们到了布拉格找到奥尔加的家，晚上就让尤拉带我们去了一家中餐馆，我们请尤拉吃饭。据尤拉说，那时整个布拉格就只有一家中餐馆，菜并不特别好，价格还很昂贵，捷克人很少问津。但当时我们算是从“西方”过来的游客，手持外币西德马克，富有程度就如文化大革命时期到中国来的老外，也想请尤拉好好吃一顿中餐。所以我们人虽不多，还是叫了一桌菜。当一个又一个菜端上桌的时候，尤拉很吃惊，还直摇头。他习惯了西餐一顿饭一人吃一份的那种方式，认为我们太浪费了。这餐饭差不多要花掉他半个月的工资吧。这让我想起改革开放前的中国，我们平民百姓也根本不敢问津那些专门招待老外的饭店。因为菜点得太多吃不完，

走时还剩下不少，让尤拉不断摇头，后来还在奥尔加那里“告”了我们一状，说我们这些中国人太奢侈浪费了。数年后我再去布拉格，尤拉还念念不忘地提起这件事。中国人吃饭的浪费恐怕不仅仅是今天的故事。直到现在，我见到尤拉还会想到那餐饭，还会感到不好意思。

第二天奥尔加介绍了一个也学中文的老同学马丁来见我们，带我们游览布拉格。那天马丁带我们观光了什么景点我现在倒不记得了，无非是查理大桥、老城堡和斯美塔纳博物馆之类，而让我至今难忘更感兴趣的却是马丁本人。马丁可以算是我接触到的第一个东欧异议人士，或叫持不同政见者，也算是哈维尔那一代的后来人。他和一群年轻的捷克知识分子创办了一本所谓的“地下文化”刊物《手枪》。而一九七八年底北京西单民主墙运动兴起时北岛也和一些中国的文学青年创办了一本“地下文学”刊物《今天》，我也很早就参与其中当编辑。两本“地下”刊物编辑就这样在布拉格的“地下”会师了。因为都是办“地下”刊物的，都是追求自由表达的持不同政见者，也都是面对同样模式的专制政权，和警察玩着同样的猫捉老鼠的游戏，所以我们可以算是同行，或是战友，一见如故。我们有很多共同的语言，共同的经验，共同的话题。

一九六八年的春天，捷克发生过要求政治改革、自由开放的民主运动，后来被称为“布拉格之春”。这场运动遭到苏联军队开来的坦克的血腥镇压，但是捷克知识分子没有停止过他们对言论自由等人权的追求，一个捷克诗人说过，“再厚的雪，再冷的寒冬，我们也都会记住查理大桥下的水里藏着新年的春天！”

所以，一九七七年又有哈维尔等人发起“七七宪章”运动，提出人权诉求。随后十多年里，捷克的“地下文化运动”一直持续不断，各种“地下”出版物此起彼伏。《手枪》就是在这种背景下创办的。我相信马丁这样的年轻知识分子就是在继承哈维尔等老知识分子的精神传统。而一九七九年北京西单民主墙运动也被称为“北京之春”，当时也是各种地下刊物如雨后春笋纷纷出土，这说明了我们和捷克知识分子之间早有某

种精神的呼应。

那天马丁悄悄地带我们去了《手枪》杂志的编辑部。记得也是在一座破旧的建筑里，也是破旧而拥挤的房间，满墙都是政治波普招贴画，书籍纸张堆得也很杂乱，这和《今天》在北京东四十条胡同里的破旧编辑部可有一比。但这里的捷克同仁给我一种春天的生机勃勃的特别印象，尤其让人惊讶的是主编居然是一位年轻貌美神采夺目的金发女郎。虽然那时他们仍然生活在沉重的铁幕之下，也经常不断被警察骚扰，但他们给我的感觉却是特别开朗乐观，充满自信。自由对于他们好象就是囊中之物随手可取，就如伏尔塔瓦河的流水不可阻挡。而事实也是如此，捷克知识分子领军的天鹅绒革命那时已经在酝酿之中，指日可待。而那场推翻了暴政的革命，居然没有血腥，没有死亡，而有天鹅绒般的柔和美丽。

相比之下，天安门事件之后的中国知识分子先是狂热激进然后是沮丧消沉，已经溃不成军，惶惶不可终日，成了丧家之犬。有些人是主动“逃亡”，有些人是被迫流亡海外。更有些人干脆下海经商，与时俱进。他们基本丧失了对中国民众的号召力，丧失了领导一场民主运动的能力。

和《手枪》朋友的谈话中，我也问及如何看待当时流亡巴黎的捷克作家米兰·昆德拉。昆德拉也曾经是一九六八年“布拉格之春”的参与者，后来作品在捷克国内被禁，他于一九七五年流亡法国定居，后来还用法语写作，也淡出了捷克的反对派运动（七七宪章已经没有了他的签名）。昆德拉的小说《生命中不能承受之轻》一九八四年出版后风靡一时，中文也有我的作家朋友韩少功的译本在一九八七年由作家出版社出版，成为很多中国作家当时追捧的作品。这里的原因也不乏中国知识分子以昆德拉描写的那几个捷克知识分子为榜样，为自己的远离政治或“淡出”民主运动找到理由，所谓“我不是反共，我是反对媚俗”。

马丁好像不愿意评价他的这位捷克“布拉格之春”的前辈。他说因

为昆德拉已经加入了法国籍，而且用法语写作。“他是法国人啦，和我们这里的事业没有什么关系”，这是我还能记得的马丁说的某句话。而且我也非常理解马丁的意思。能不能和祖国的事业保持“关系”，也是我和很多中国流亡作家面对的问题。其实我们和自己祖国的“关系”，最重要的就是母语的关系。加入不加入外国国籍并不要紧，但是放弃母语写作，就是真正的“背井离乡”，失去了自己的家园。马丁的话让我联想到有些中国作家，比如高行健，他和昆德拉非常相似，已经可以不用中文写作，也自称已经超越了民族和母语。这不妨碍他和昆德拉一样成为优秀的作家，后来甚至获得诺贝尔文学奖，但他也算是马丁说的和祖国没有了“关系”的作家。对他来说，自由就是“逃亡”。

而我自己还是选择了不一样的道路。虽然我后来也加入了瑞典籍，但那却是为了回国。当时我的瑞典妻子安娜很可能获得瑞典外交部派驻北京的文化参赞的职务，因此我也加入了瑞典国籍，以便能做“随军家属”回北京去。但这个梦想因为中国驻瑞典大使的干预而没有实现，原因是我算持不同政见者。无论怎样，我一直无法切断和母语中文的联系。我后来在斯德哥尔摩大学教中文，也用中文写作，同时编辑中文杂志(国内被禁的《今天》后来由我和北岛在奥斯陆复刊)，还把外文作品翻译成中文，我和一些中国异议作家创立的国际笔会下属分会也起名独立中文笔会。中文一直是我的精神家园。

马丁尊敬的是当时仍在监狱里的哈维尔，一个宁可坐牢也不流亡的捷克知识分子，并不因为担心“媚俗”的批评而拒绝承担沉重的社会责任，把民主和人权当作“媚俗”的口号。哈维尔和昆德拉，牢狱或流亡，是捷克在专制制度下两种姿态截然不同的作家的代表。其实这不仅涉及捷克作家，也涉及中国作家，甚至涉及所有生活在专制社会的知识分子。

后来我们随《手枪》编辑部的朋友们去了国家剧院对面的一家咖啡馆。说是咖啡馆，其实也是餐厅，可以吃饭，也有酒吧可以喝酒。马

丁介绍说，这里也是哈维尔入狱前经常光顾的地方，是捷克知识分子喜欢聚集的沙龙。在这里马丁还介绍我们“拜见”了一个衣冠奇特有朋克风度的小伙子。他自称是某捷克国王的后代，是哪个国王我不记得了，只记得他声称要复辟王制，再登基当捷克国王。马丁后来笑着告知我们不必当真，这其实都是小伙子的一种行为艺术，是他和当局作对的一种姿态。

我和北岛后来又想去看看卡夫卡的故居，在深夜里跟着尤拉转到了一条狭窄的街道，却不知道哪座房子是卡夫卡曾经居住写作的地方。当时的捷克当局根本也不把卡夫卡当作伟大的作家，只是颓废的资产阶级文人，不会把他的故居当作博物馆(卡夫卡旧居博物馆后来是在二零零五年才建立的)。当时的布拉格商业萧条，半夜的大街上黑灯瞎火，也没有什么行人。偶尔看到几个，也是鬼鬼祟祟好像小偷。其实偷偷摸摸也是我们自己的写照，也符合卡夫卡小说的氛围。北岛后来为这次布拉格之行留下过一首诗，名字就叫《布拉格》。这也是他的诗作中我比较喜欢的一首，因为自己身临其境，比较理解他这首诗的意思。中文文本后来就发表在奥斯陆的《今天》复刊号上，而英文译本登在杜博妮和我翻译的《旧雪》中。我在此摘录如下：

一群乡下蚊子在攻打城市，
街灯，幽灵的脸
细长的腿支撑着夜空

有了幽灵，有了历史
地图上未标明的地下矿脉
是布拉格粗大的神经

卡夫卡的童年穿过广场

梦在逃学，梦
是坐在云端的严厉的父亲

有了父亲，有了继承权
一只耗子在皇宫的走廊漫步
影子的侍从前簇后拥

从世纪大门出发的轻便马车
途中变成了坦克
真理在选择它的敌人

有了真理，有了遗忘
醉汉如雄蕊在风中摇晃
抖落了尘土的咒语

越过伏尔塔瓦河上时间的
桥，进入耀眼的白天
古老的雕像们充满敌意

有了敌意，有了荣耀
小贩神秘地摊开一块丝绒
请买珍珠聚集的好天气

三

第二次访问布拉格，是在一九九二年五月，捷克的“天鹅绒革命”成功之后。

此时的捷克已经是一个完全不同的民主自由开放的世界。一九八九年就已从狱中释放出来的哈维尔成为民选的总统。人民享受到了哈维尔说的“无权者的权力”，已经不再担心仅仅因为自己的言论和文字就被剥夺人身自由。曾经是“地下”刊物的《手枪》杂志已经从“地下”冒上了地面，马丁还担任了捷克政府文化部里的什么职务，而他们的杂志也申请到了一些文化部拨给的经费，甚至有了一个正式的编辑部办公室。奥尔加那时也已经通过博士答辩成了查理大学中文系的教授，还是哈维尔最信任的中国问题专家和中文翻译。马丁的杂志和奥尔加的中文系联手邀请我和北岛重访布拉格，还邀请了数位在奥斯陆恢复出版的《今天》杂志的编辑。可能是主人的钱还不太多，所以邀请的人限于欧洲范围，机票就比较便宜，而欧洲之外的客人只邀请了时任美国加州大学洛杉矶分校东亚系主任的李欧梵。邀请李欧梵不仅是因为他和我们《今天》杂志也有久远的关系，早在一九八零年他就和我及北岛在北京见过面，而是因为他和捷克汉学渊源更深。如果我记忆不错，他的博士论文就是以著名捷克汉学家普什克对现代中国文学的研究为课题。

三年过去，布拉格的变化可谓巨大。当我再次漫步布拉格的街头，眼前已经是和上一次来色彩完全不同的一个世界。正好又是阳光明媚的春日，到处鲜花盛开，五彩缤纷，到处是服装各异的游客。商店里顾客熙熙攘攘。到处可见可口可乐的广告，而且布拉格也有了麦当劳肯塔鸡或是必胜客披萨饼店。

市中心的瓦兹拉夫广场也称为布拉格的“天安门广场”，是捷克人举行示威游行的地方，一九六八年的春天，一九八九年的秋天，这里都曾聚集了数十万人。现在在广场中心建立了一个花坛，地上镶嵌了一块铜牌，刻着一九六八年被枪杀的两位捷克大学生的名字。广场上还竖立起了很多照片橱窗，正在展览一九六八年“布拉格之春”的很多历史照片。这是让人重温自由来之不易的历史。

我不由感叹。

前文提到，我们上次访问布拉格的时候奥尔加不在，带孩子到乡下去过暑假了，不过我们离开布拉格前往维也纳的时候也顺便路过她乡下的老家，和她见过一面。而这次到布拉格，奥尔加成了招待我们的女主人。给我印象最深的是她特地为我们在莫扎特一七八七年亲自指挥首演歌剧《唐乔万尼》的布拉格城邦歌剧院订了歌剧票，让我听到了一场原汁原味的莫扎特歌剧。对我这个古典音乐爱好者来说，这证明她真是给了我们最高规格的接待。

我问起奥尔加这些年的感受。一方面，自由到来了，禁锢解除了，她也能完成博士答辩了，她可以感到扬眉吐气，这也许是自然的。尤其是捷克知识分子，从布拉格之春到“天鹅绒革命”，基本是主导的力量，知识分子也得到充分的尊重。哈维尔当选总统就是明证，而奥尔加能成为哈维尔最信任的中国问题专家也是明证。这和中国知识分子基本被打垮而全面堕落，苏联的解体完全没有知识分子什么功劳，不可同日而语。

不过，另一方面，专制制度的瓦解，民主自由的到来，当然不等于历史的终结。要在专制制度遗留下的废墟上重建一个公正和法制的社会，还有很多事情要做，比如社会权力和财富面临重新分配的问题。虽然专制制度已经被人唾弃，对意识形态的控制已经全面消失，但专制的影响依然还在，甚至还能掌握部分权力，而权力总是和财富勾结。社会不公和腐败现象也到处存在。奥尔加告诉我，私有制恢复了，她过去住的房子的房主回来了，要收回房产，所以她依然还是旧制度下的无产者。她不得不寻找新的住房，而过去没有房产的人现在就不得不购买自己的住房，这也给人不小的经济压力。

所以，对捷克知识分子来说，过去面对的主要是政治压力，是如何对付专制制度的压迫，维护个人权力和言论自由，而今后面对的主要是经济压力。知识分子要能“不为五斗米折腰”，要在市场经济主导，私欲横流金钱至上，日益商业化的社会中保持独立的人格，继续承担社会批

评的责任，殊非易事。此外，面对潮水般涌来的西方商业文化，比如好莱坞的电影电视片，充斥媒体的商业广告，要坚持传统的人文主义价值和审美观念，也不容易。

无论如何，在我看来，奥尔加这样的捷克知识分子还是很清醒的。在专制体制的意识形态退却，留下让人们惶惑的思想和意识形态空白之后，是她们依然坚守着欧洲人文主义的价值观，既没有被来自西方的商业文化大潮击倒，也依然警惕来自东方新帝国的金钱诱惑或收买。她们和过去一样不惧怕“精神污染”，而保持自己一定的免疫力。

我想，捷克知识分子的这种品质，和捷克民族，还有波兰、立陶宛或爱沙尼亚这样的东欧弱小民族在历史上不断受到强权专制帝国的压迫和摧残有关，或是被奥匈帝国或希特勒政权侵占，或者被苏联斯大林主义帝国践踏，她们在夹缝中生存，需要努力维护民族文化，具有顽强的生命力。

第二次来布拉格当然又见到马丁。他依然精神抖擞，忙忙碌碌，要做的事情更多了。如果我记得没错，当时他还经常去东南亚，参与了开放社会基金会在那里的很多项目。开放社会基金会是匈牙利出生的金融大鳄索罗兹创立的基金会，这个赚得盆满钵满的富豪，尝够了专制的苦头，所以不惜重金资助专制制度下的异议人士，资助那些提倡言论自由的项目。至少在这一点上，非常值得让人尊敬。我想他能聘用马丁这样的富有对付专制制度经验的捷克知识分子，也正是他识人善任的证明。

说起马丁，我又想到他对米兰·昆德拉的评价。天鹅绒革命之后，昆德拉也回来过。后来他在小说《无知》中描写过变天之后的布拉格。小说女主角伊莱娜和作者一样也曾流亡巴黎，这时回到了二十年没有回来过的布拉格，结果她发现自己根本就无法真正回归：她已经无法在精神上“回归”布拉格，因为那些依然活著的亲友不断地向她讲述“过去”发生了的事情，而对于她在国外的流亡生活情形毫不关心——这意味着布拉格对所谓“流亡者”采取了一种冷漠的态度，也就是马丁早先说的

“没有什么关系了”；同时她也无法再“回归”到巴黎去——因为她“回归”前的自我认同也被无情摧毁了，因为专制制度不复存在，那么她的“流亡者”身份也不存在了。这就“使流亡者退出了欧洲的历史舞台；与此同时，群体潜意识大导演也停止了它最为独特的创造，即流亡之梦的创造”，昆德拉这样写道。

有时我会想，“流亡”其实是以专制制度的存在为前提的，没有了专制，也就没有了“流亡”的意义。而这不也是我自己面对的悖论吗？我接触的大部分瑞典人，其实早把我看作一个来自中国的移民，而不是一个期待回归的“流亡者”。也许，只有在中文里，我才能实现我的回归之梦，

这次到布拉格，借着几个《今天》编委凑集在一起的机会，我们开了一次编委会议。除了北岛和我，还有英国来的《今天》英文版编辑赵毅衡、德国来的诗歌编辑张枣和法国来的诗歌编辑宋琳等等。我和这几位编辑在工作中的通信联络已经很多，但聚会见面还是第一次。开会的一个重点是讨论如何出版《今天》英语版。一本中文杂志，需要出英语版，这也说明我们当时的语言窘境。

布拉格当然也有她不变的地方。不变的就是她的美丽，她的音乐，她的历史。查理大桥的桥墩上，那些经历了不知多少年风雨洗礼的铜像，依然是蒙满烟尘而发黑的。桥下的伏尔塔瓦河，依然是“逝者如斯夫，不舍昼夜”！

四

这次再访布拉格，第三次，又是一个春天，是二零零四年六月。

奥尔加派了一个中文系的研究生到机场来接我。这个学生也有个中文名字叫李素。多年之后，李素也成了一个汉学家，而且翻译了很多当代中文作家的作品，和我家安娜成了同行。

我再来布拉格，最大的愿望，还是再会会捷克知识分子的老朋友。

首先当然是奥尔加。奥尔加告诉我，作为中国问题专家，她还是经常在捷克报刊上发表文章，甚至批评捷克政府的对华政策。“我在捷克依然是异议人士”，她笑着说。我相信，在整个欧洲包括捷克都抢着和中国做生意的时候，她一定承受着不小的政治压力，但是她在这些压力面前依然是不会低头的。

那时也是世界各国资本权贵都在讨好北京，获取经济利益，纷纷成立孔子学院的时候。但是奥尔加主持的东亚研究中心和中文系的查理大学，一直拒绝了这种诱惑。这是尤其难能可贵的。

那些年，我还结识了另一位捷克知识分子。当时我担任瑞典笔会的理事和国际秘书，也曾和一些中国国内的异议作家和海外的流亡作家成立了独立中文笔会，在刘晓波担任会长的时候，我担任了副会长和秘书长。因此我曾经代表瑞典笔会和独立中文笔会多次参加过国际笔会的代表大会或年会，前后累计大概有七届，有幸结识了国际笔会当时的会长、捷克作家伊利·格鲁沙。其实，国际笔会本来是想邀请哈维尔出任会长的，但哈维尔的健康状况已经非常不好，无法出任，所以推荐了他的“七七宪章”运动时的战友格鲁沙。这是我结识的又一位捷克知识分子，也是老一代的知识分子。

格鲁沙后来也是“流亡”到奥地利的，因此和我一样有“流亡”的背景，对于专制制度下的作家处境非常熟悉，所以和我相当投契，对我多几分信任。当时我仿照香港“一国两制”的说法，提出了一个“一国两会”的设想，即我们独立中文笔会和北京官方背景的中国笔会，都是国际笔会承认的下属分会，可以在国内共处并存，展开合作，一起维护中文作家的言论自由和权益。这样独立中文笔会在国内也能合法存在，开创一个非政府组织的先例。我邀请格鲁沙作为国际笔会会长去访问中国，同时他也是去拜访挂牌在中国文化部门口的中国笔会，那就可以获得签证。这个策略得到格鲁沙的赞同，答应跟我一起去中国，后来签证都办

好了，就要成行，却因为某些变故被取消了。这是我非常遗憾的事情！

无论如何，三访布拉格，历史为我呈现了一条捷克知识分子清晰的思想轨迹：

一九八九年前的捷克知识分子，虽然还在强权压迫之下，依然是乐观而充满斗志和信心的。他们是和平的“天鹅绒革命”的主导者参与者。

一九九二年的捷克知识分子，依然是社会中流砥柱，非常自豪和自信。

二零零四年的捷克知识分子，依然发出批评和不满的声音，是忧虑而清醒的。

他们是永远与权势和富贵奢华保持距离的一群人，永远承担着社会良心的负荷，承担着社会批评的责任，他们是足可尊敬的真正的知识分子。

可是他们也在逐渐老去。奥尔加的头发显得灰白了。她脸上深深的皱纹，像是铭刻在我的心上。

只有伏尔塔瓦河依然是往日的伏尔塔瓦河。人面桃花不再，岁月已逝已旧，只有河水依然泊泊流淌，依然如泣如诉。

2008.12.12，初稿

2020.09.13，二稿

补记：三访布拉格再加一

二零一九年八月，我的大姐陈慧平来欧洲探亲旅游，我和安娜陪她又来到了布拉格。这是我第四次到布拉格访问，也是我自己的怀旧之旅。我特地带大姐去国家剧院对面的咖啡馆吃饭，告诉她这里曾经是哈维尔过去经常光顾的地方，也是我和北岛第一次来布拉格时会见马丁等《手枪》杂志朋友的地方。我还见到了第三次访问布拉格时来机场接我的

李素和她的丈夫，在一起吃了典型的捷克“狗拉屎”。夫妇两人都是汉学家，一起翻译出版了很多中文文学作品，等于是我和安娜的同行。而最高兴的是我又见到了奥尔加。她在伏尔加河北岸的城堡山上的一个幽静的餐馆里请我和安娜一起晚餐，她告诉我她的女儿刚生了一个女儿，这个老外婆的脸上不由又露出老母鸡的幸福表情。从餐馆打开的窗外，我们可以看到查理大桥的黑影，看到伏尔加河的波光，看到布拉格城的灯火和那些金色的屋顶。可惜她丈夫尤拉有事没来。我担心，可能是他还记得我们在中餐馆浪费了很多剩菜的那顿晚饭。这是我一辈子都懊悔的错误。

诗选

曾纪虎诗十首

曾纪虎

邻人

会有一种好的诗歌；见其所见——
是其所是。把读过的东西放在一边
一个自由的偶然位置。少一点期许

克制欢乐心，你写下的不过是一人
突如其来的微光遭遇。我曾有漫长
时间，在思想的自我眷恋中来回走

想说出更多的与更好的；更直接的
与本能的感受性。人的脸临近呓语
发现周边之物。可与身边人少一些

不必要的交流；重新考虑时间变格
——以及，它们的位置、映衬关系
不会有相同的白天，即便是在一组

繁复中得到了简单看法；你一定去

与之同程。流逝是具有美德的一种
生命表现。我们，曾经出现又离开

身边物亦是如此；但是我们记住了
那些人，在过去的户牖下沉睡的人
他们可曾是我的兄弟，我的邻人？

栾树

去年的夏日，树下有恰当的光斑；
一只点状纹蜗牛曾在花坛狭而细
的边缘游行。斑点溢出的一小块
径直占据了一片不规则的碎瓷砖。
树荫中一位过去的绝妙顽童躺在
圆的枝丫上。他向你浅笑，他踢
腾他薄皮肤的脚板。你是在小区
一棵奇怪的栾树下想这些事情的。
它今年失去了一根粗臂膀，一场
大风雨后，物业公司移走了它被
撕下而凋败的那一部分。那天上
午我正伸出头去看窗下它就成了
现在这个样子；空出的区域使空
中出现不舒适的大缺口，似乎它
变了。而长久的雨水使得这块小
盆地充溢湿气，亦使偶然到来的
太阳光，胜过往年的亮丽。我已
不再与人争议了，也不愿与自己

争议。人世这一修罗场得停下来
休息。我也不再处心积虑地调配
诗句中的语气了，他人说了什么？
物的离去与变化是多么自然。都
不过如此；我还没见过世界真实
的黑暗寂灭，届时我将过来告别。

年轻多是荒唐

有段时间我惯于思虑，中心如醉——
如何才能降落自我；
去除身上恍惚不宁的味道。

在落日的学校小径上，
我记得那一年，朋友的女友说，
你的后背是多么孤独呀。

我似乎还能记起这一位来自宁岗的女生，
因患胆囊炎而眼睑边露出额外的暗青色。
她在上幼儿园的长斜坡前停下，她说话。

友人们逐渐离开，露天舞厅旋转灯球空转。
头顶上，山中月贴着人体停顿；
年轻多是荒唐，请让岁月鸣响。

还有一位，她盯着我；他很好，
但是你我二人更适合在一起的。

雨水在降落，冬天，雨夜。

我不是那个更合适的，命运神自有它的安排；
为着各自必然的子嗣；
时辰不够，它取来更加意兴盎然的颠簸手段。

我似乎还能记得，他人的女友在我房里安睡。
我，我的友人，她们——还在说着什么话题？
哦，对了，友人为我们朗诵

莎士比亚的十四行诗中的一首。他从书架上
抽一本薄薄书册，那时小电炉闪着黄色光焰；
地板上的光推向墙角、床铺、女人、天花板。

飞蛾

美而饥饿的昨夜飞蛾安然无恙，
它纺锤形的扁平腹部呈显淡淡灰黄。它今天
仍在书脊上漫步，身上毛簇扫过了黑色字眼；
它曾经蹑手蹑脚爬上书桌的一角，

他刚好捕到它得意又害羞的眼神。
漫长的暑期如绵长而开阔的海域，
他在其中获得宁静。
他的灵感又是他自己的了。是的，

水獭也在书中滑行，一片细湍流

带来小花枝、苇根，与鳞状波动。
无目的写作者轻易推动时间囚笼；
幽灵们的七月，布下了蓝粉丝带。

我爱这样的时刻，而不是陷入在碎片时间中；
我爱这样的时刻，月之环轨就在人们的笔下，
而不是在想象与可能性视野中。

意外事故

十七岁的姑娘在租住的屋里煮东西，水溢开
扑灭了液化气炉灶上的蓝火苗。过了一会儿，
一个做完工的男人，她的父亲缓慢走进厨房；
他点了一枝烟，瞬间，姑娘被气流掀下六楼——

她当场死去。男人全身皮肤百分之九十的烧伤。
这几天，敦厚镇都在说这个事，超市、米奇烘
焙、麻将馆，在公园的行道上傍晚散步的居民；
他们都在说着这起灾难。它不是个人的，而是

某种象征——某一程度上我们都是跳舞的动物。
那一对奇异的舞者，年轻的走向死境，另一位
已成为可怕的垂死者。有人挖出一些私事，男
人离异，带一儿一女过日子；在县镇找了一份

事做，女儿、儿子都在过暑假。煮东西的时候
女儿玩手机，无知而疲惫的男人过来查看情况——

我看过库尔特·冯尼古特的一句话：
“我是一系列意外事故的受害者，我们全都是。”

游历

在一组旧的图像中，还可添加什么？
没有不可能，新的粗俗已经来了，
化身进入方方面面。
它们本身不生成，而是人，在指向、引伸；

多么漫长而沉闷的时间。愿它们
沉寂下去，无人追问无人追加；如其所愿。
唐晋斯原，云层拖曳大地，
旧的山峦隐藏风物，暗地里还转——

如心灵中的悲伤力量。
秋之魂中山陵接纳王朝物质，
以尽可能的哀悼，各种妥协。
我不评议可怕的生存，不评议了；

江山易主，难道曾有所改变？
裹挟了奔忙动物的是什么？
那留存下来的，并非出自本有。
那身不由己的，还在。

上午

玻璃墙上出现一个搬运工轮廓
红色的衣物重复飘动
一只天牛停在色块中，他知道
它黄、黑、橙相间的躯壳不会轻易移动
一整个上午，年轻人喝着茶，不断续水
它飞走了还是在原地？长触须上花斑排列
像极了前女友的某些轻佻行为
他曾观察她，她总是不可扼制地向年老的人献媚
不一会，续水的人推动玻璃窗
也把搬运工领出了视线，他才发现
那人有一条残跛的腿
人生长存鲜艳的子宫，变化
他应知道前女友不再唤他，而是下意识地
把笔触放在前面的茶饮上，从背后绕过去
发现略扁的肩胛、细腰、蜜臀
在一系的不可能中，停在花的萼片上

白的夜

他的生活在哪里，还记得什么
有限的记忆追逐树影里的凉井水
一块玻璃碎片燃烧，嘲笑完所谓的诗人
沉思冥想的装扮多可笑啊
父母离世后他会慢慢知晓
已经是一个人的时候了

该谨而慎之，白夜的打开方式也不同了
没有闲心侥幸
他的追溯是必要的，一些事，一些时间
因此而消失。童年时的伤心事、消极事
极度的消极事，也因父母的离去而失去屏障
他还记得池塘边上的几株黄梨树，啊，树下
分不清楚季节，携带瓦刀的姨夫从窑厂归来
父亲带着自己离开乡村武师的家
一条硬化的黄泥路，左侧一排矮瓦房
右侧突然沉断——一轮圆月削过上空
两株巨大樟树，主干上包爬一团槲蕨
它们，黑色的叶羽为风吹拂
乡村武师把几张可怜的碎钱塞回父亲
他们推搡，撕裂了某一位的对襟旧褂
一道长口子，很长的口子
露出衰老农民空空的后背

小黑孩

人能在顽石上建筑殿堂，那只是
乡下人的吹牛皮。春节后的几天
一群农民行走在山路上
他们各自都说了好些可笑的牛皮话

那时小径迎面铺开，黄色的山姜花
只一朵，在山坡上招展
有一个黑色孩童，在路边，哪里来的呀

他堆垒石块，拼命用力
寒冷的卵石、黄腊石、麻石、碎砖头
他从哪里搬来的呀

一个农民恶作剧式地蹲下身子，帮他叠高
——又故意让石头们散落一地
小黑孩并没有如他们所愿地大哭起来，而是更努力

这一群人毫无意外地都扑了空
也不好意思去表达可靠的善意
事情就是这样地糟糕，你不可能
表达善意了，不可能，再也不能

风中春寒料峭，辽阔的国土
大地在慢慢苏醒，回来绿意
回来花的红，花的白
山谷中桃李分出蓓蕾

记得很多年前，在新建二中，癫痫病孩童
当着我们这些实习生的面，快速吞下卵石

声音

晨间风清，送来一个声音的天地。
他仰着躺在河沙上面，细长沙滩
依着水流延伸。还是那个老人，与他的孙女吧？

他用划橹轻轻地敲击船舷，多么慢，多么轻啊，
如林中懒散的啄木鸟在啄击树干。
声音荡开，或许与水的微澜同步。

腰子船，船头坐着的还是那个红衣女孩？
她镇定、严肃的模样与以前同样吧？凌晨时分，
从河的上游漂下来的小孩，他已把她当作同伴。

鸟的声音，从丛生的灌木中冒出。
枝叶“卟”地散开，伴随翅膀初展的欢悦声，
一只雀鸟已深入空中？

上面的沙子在抵挡风的吹拂？初秋的晨曦未到，
凉意与残余的暑热还处在拉锯状态。
他觉察到沙子们走路的声响，你们走吧。

堤岸外，早起的农夫都是疲惫的吧——
顽童们踢踢踏踏的父母，他已厌恶。

口罩之城（组诗选八）

刘洁岷

解冻的日子

在时间被感染为另外的时间的那些天
圈养和豢养自己及父母家人，就像小女孩
在风一样尾随一阵春风急速奔跑时猛地跌倒
忽然觉得有些迷人的东西是可怕的
于是意识到此生的误会曾经很多很多
不可猜度的事情就不再去猜度

在爱人早年留下的一颗山核桃上
有着一条不通向任何地方的蜿蜒小径
随之前行，总是在梦想的边境转回身来
那急促的呼吸和尖叫会再次由远及近
当月亮与太阳在黎明的空中交叠，你站在窗前
巨大的悲喜会让穿着睡衣的人们冲出家门

2020.03

哀歌，温柔的叠放

我老母亲下午告诉我她姐姐得的是霍乱
她漂亮的姐姐五岁，上吐下泻，外婆
坐在旁边也是漂漂亮亮的

没有悔痛的生活是异常危险的
将电视机一直开着，开着
把全天全年整个世纪的晚会重放一遍

你我都将会进化成愤世嫉俗的消防队员
幸福是一处处燃放的风景，多年前
死一个小孩子算还是不算什么

说些别的吧，当有一天
鹦鹉开口哼唱出自己的曲调，在
所有寂静和悲哀的楼群结束晃荡的时刻

2020.03

终结与开端

初春在窗外演示姿势的改变
世界以被轰炸完毕后的方式停下来
人人被迫将自己的嘴巴隐藏
我们错过了，我们丢失了
暴露的护士们被困在呼告与病毒的包围圈

天气多么好，就像从恋爱里挣脱那么好
城市以一种默哀般的方式静了下来
丑恶疾病和糜烂都是真的吗？
我们寻找了，我们保留了
在缩小又缩小的家里锚定自己

我们不得不尝试在另一种尝试里
我们不得不休眠在另一种休眠里
我们不得不哭泣在另一种哭泣里
不单是沉默，而是沉默中的空无
像是在惩罚，惩罚是被迫领取的礼物

我们错乱在另一种错乱里
我们枯萎在另一种枯萎里
我们寓言在另一种寓言里
楼群如山谷有一个人被夹在雨中的山谷
一只雀鹰绕着它的影子在东湖的岸边环飞

我们吟唱在另外一种吟唱里
我们呢喃在另外一种呢喃里
我们闪烁在另外一种闪烁里
每一个窒息者难道都是这世间多余的人
你曾是这样一个人仿佛我曾是那样一个人

二十一世纪的加密压缩包刚刚打开
心和舌头是被丢在传感装置以外的器官
每扇门后的居家战疫者还有没有性的取向

我们否定了，我们忘记了
一个族群欠那饿死小男孩的一个笑话

2020.03

正负能量

为什么他们总是想歪做歪却貌似无邪
连做鬼的人也必须拉升信服他们的指数
只有某个浑身浸淫负能量的人，才会
才急于令受难之众向庞然大物跪拜和磕头
并在满月之夜呈现再也不忍复述的结局
有一种丑恶，瑞德西韦都来不及阻遏

疼痛与忧惧是现实的一部分
用汉语讲述的故事中眼泪也布满病毒
乌鸦麻雀难道也会为讨得你们欢心变身喜鹊
开始是妻子失去丈夫，女儿失去母亲
在死掉的丈夫和死掉的妻子之后是结局
是人间失去了他们的刚刚成为孤儿的女儿

在死亡列车上所有的乘客被钉死在座位上
制服们随意走动拿话筒对他们五官反复消毒
耳朵、眼睛和舌头被丢弃在窗外碎石瓦砾之中
结果是看到的听不见听见的不能说出
我为你哀悼时你正在为我们哀悼但没有哀乐
月亮和星星消逝时分与阖上的几千对双眸同步

疼痛与忧惧不再是疼痛忧惧本身
去超市理发店时都会路过湖北，看到
“武汉每天不一样”宣传牌时会受到惊吓
残破城市如布满泥血玻璃渣的婴儿被拽出来
而只有负能量，才整天晃动双耳，让别人
让一直被损害的世界为他们提供正能量

2020.03

来信

有一天早晨醒来像往日一样漫步
发觉小区的门卫被狱卒代换

城市改装成医院，城区即病区
所有的科室合并成一个发热的门诊

所有的行踪、对话和情绪
必须向有无数触手的巨型生物打卡

断尾的蜥蜴，能飞的蚂蚱，碎步的小鸽子
以及威武老虎和狡猾狐狸都学会了人类眉头紧锁

说实在的人们知晓的从来不敢比你们告知的多
只知道生而为人如今终于解除了欲望与欢欣的绑定

那些永远闭嘴者以遗言教导我们：岂有胜利可言

我们渡过劫波又面临的是下一个劫波的前夕

死神寄给人类子孙的一封长信提到后果很严重很狰狞
疼痛将嵌入我们的DNA这件事你我都有知晓的自由

2020.02

导演与护士

我们所经历的一切
可以倒退到开始的地方
所谓零号病人被证实子虚乌有
十万枝箭矢退回曹营大军的箭篓
从“人传人”改口到“绝不人传人”
华南海鲜市场红红火火依旧熙熙攘攘
医生和护士们犹如凯旋的大军丢盔卸甲
那些拥挤等待开药打点滴的那些呼唤试剂盒
终日绕着门诊大楼徘徊的发热咳嗽的人们
安静下来，读到体温计上的标示降落到36.5度

那些被免职被咒骂的官复原职弹冠相庆
而当他或她不甘地闭上双眼，如果抹去涕泪
我们就能够看到他或她的脸上出现苏醒的迹象
堆放在救护车上的躯体，颠簸到殡仪馆
在消毒的雾气里会悄然扯开裹尸袋从车上
啪嗒地滚落下来一边大口呼吸一边赶忙
帮自己挂上兴高采烈的笑脸，然而

剧情由导演和他的护士姐姐出演
他的父母和妻子也都出镜了
但永远不会被允许播出

2020.02

2020年1月1日，吃面

那天的晨光下
我看见一位老妈妈在吃面
是在吃汤面不是热干面
她吃得很慢所以碗里的面条越来越多
当她起身，她的身后，左边和右边
人们像能够激起飞沫的水波那样川流不息

那天电视上有八个造谣者被查处的谣言
二十一世纪的第二个十年寰球猛地卡停了
有人在大街上走着走着就倒地踏上了断魂桥
唉什么是“密切接触人员”什么又是“易感人群”?
旅店或家无非就是笼子笼子里关着一窝窝胖鸟

再过十七年那位老妈妈会到哪儿吃面呢?
又会有新投生的一代人在她的周围奔涌飞溅
这座城市的恋人们，都会忘记戴上透明的口罩接吻
更老的老妈妈牙齿咯咯作响打着寒颤在吃面条

2020.02

蜜蜂与猫

在我去为家人取药的时候
我见到竹林边一只猫在那儿漫步
那是一只浅黄色的没有戴口罩的猫
它是谁派来的？用胡须来探查
灿烂阳光下的无人世界

我看到垃圾桶上安静得没有苍蝇
苍蝇还有蜜蜂都是用触脚来传达消息
垃圾桶的浓郁或花朵的芬芳，需要
另一种不为人知的无声的语言
如远处的大街上的救护车灵车无声滑动

猫的瞳孔在强光下痉挛般收缩
花粉像病毒一样悬浮在空中
就好比满城的呻吟积聚成空中的恸嚎
蜂箱上瘦弱的蜜蜂与繁花远隔千里
蜜蜂飞舞，伴随着逝去的养蜂人

2020.02

艺术

孙一钿，1991 年生于中国浙江，15 岁考入中央美术学院附中，2018 年毕业于中央美术学院油画系。作品被纽约大都会馆、柏林狮子行宫、余德耀美术馆、四方美术馆、澳门艺术博物馆等国内外各大机构展示收藏。并被乌里·希克及其他私人藏家收藏。2019 年入选福布斯 30 岁以下亚洲杰出青年，其作品涉及绘画、装置、行为、时装的跨界，获得艺术和收藏界的广泛关注。现工作和生活于北京。

Gaia,2019
Acrylic on wood panel 木面丙烯
38 × 45.5 cm

“可爱”与寒颤

——创作自述

孙一钿

“好可爱啊！”很多观众第一眼看到我的作品都会发出这样的感叹，可爱在日文里翻译为Kawaii，而现如今，Kawaii文化席卷全球。作为一个日语词汇，在字面意义上可能更像是中文里“可爱”的意思，但在英语语境里更接近于“可爱文化”，它其实更多是一种文化现象，而不单单是一个形容词。对我来说可Kawaii意味着普遍性的美与吸引力。我作品当中很多形象是会被人认为是可爱的，因为我希望当观众第一眼看到它的时候，是光滑的，没有进攻性的，积极且能够拥抱的一种状态，因为这能够迅速拉近你和观众的距离，提供了一个便捷的台阶让他们去阅读你的作品。

在我的画面中经常会出现一个巨大的物体，它的构图很纯粹，基本上是居中，平视或仰视的视角，用极其写实的手法，将一个庞然大物“怼”到观众的眼前。这种客体的完全暴露放弃了绘画中的遮罩，布局，演绎，叙事，而是力图将语言简化到最少。至于色彩，我经常会使用各种饱和度极高的丙烯色料，甚至是工业的荧光色料，以达到画面色彩对于视网膜的刺激。在形式上，画中形象多为弧线组成，很少有尖锐的棱角，画面中的灯光多为人造的闪光灯（发明距今也才一百多年的历史），带着工业化地冷酷与直接，让观众不得不注视到眼前的被照射物，而与此同时，在背景墙上会留下一道黑似深渊的投影。质感上，我的画光滑而闪烁，这种平滑会让人产生某种像哲学家韩炳哲说的“触觉强迫”，或者舔舐的冲动，这一层颜料像皮肤一样附着在画布之上，力图在观感上消除一切阻力。很多人会说“你的画好漂亮！”听起来并不友好，但我

十分喜欢漂亮的这个词，它和“美”比起来多了一点点刻意，多了一点点经营，它没有那么纯粹，但又显得十分积极。在内容上，我很多时候描绘的是劣质的玩具，工具，日用品，它们带着粗糙的合模线，随意的印刷，但在我的画面里，“它们”的状态必须是精致的、漂亮的、饱满地，连一根针都插不进去。作为人类的“产品”，每一件“人造之物”有它的身份表情和功用，在这链条之中又离不开它的原材料、生产方式、生产者、使用者，以及它最终的消亡的时刻。从人类的第一块被摔击或敲打出尖锐的石头开始，人类物质文化发展阶段从石器时代开始经历了青铜器时代、铁器时代、钢铁/水泥时代、硅材料时代。材料和工具反映了社会的生产力和生产关系。每一个物体具体而真实，但在人造光的掩映下，又如同置身在舞台中央的主角，荒诞又戏谑。这种人造的真实以及人造的光明对我来说包含着现代主义的概念，是一场诡谲的盛宴。在作品尺寸上，我从一开始就对超尺度的静止的物体感兴趣，由于尺寸或者场景，或者光而产生的一种神奇感。这种感觉很像你能在梦里获得的经验，梦里，一个小的茶壶突然变成70层摩天大楼那么大，你在里面乘着电梯，突然灯一黑，被电梯从200米高的半空甩出，自由落体，是超现实主义的视觉经验，但又是很现实的生理体验。会让观众在进入展厅的第一时间视线就会被吸引。这个时代，大部分的人都在以抢占他者的注意力为目标——抖音，今日头条，Instagram等等app会疯狂地推送给你刷不完的视频、图片、新闻……因为时至今日，占有知识和信息不再成为某种特权，而剩下最宝贵的是人的注意力。而超越正常视觉经验尺度的作品是能够强烈地激起感官的兴奋，类似于“巨物癖”般的感受，这种对于物的崇拜并非狭隘的“恋物”，因为恋物在英文中源于fetishism（盲目崇拜），即认为某一物具有超自然力，而在马克思主义中fetishism也被用来指人们对物质的崇拜迷恋。我崇拜之“物”是坚实，发光的，如同纪念碑在广场中央永不会倒下，是一种“巨大的可爱”。

当然，也会有很多观众会因为这样的可爱拒绝再深入阅读我的画。

甚至有时候这种色彩鲜艳形态光滑的图示会成为一种障碍，当某些观众第一眼看到这个图像不属于自己的语言文化范畴，或者觉得这不就是卡通而已，于是就天然屏蔽它了。在文化上来说，美国有迪士尼，有米老鼠、唐老鸭，有杰夫昆斯，日本有Hello Kitty、机器猫，有村上隆。这和世界经济的发展以及消费社会“文明”的形成是紧密相连的，新型的社会形态必然相应产生新的语言和符号。可爱是具有一种“普适性”的感觉，它是一种通用的语言。我从小就是看迪士尼动画，用着Hello kitty的文具长大的，这是全球化的结果与表现。对我来说世界是个扁平的概念，因此这些可爱的卡通形象充斥了我的童年，对我日后的审美与艺术创作产生了深刻的影响。例如颜色的调配，形象的选择，看待世界的方式。在中国，从20世纪90年代开始正处于向消费社会过渡的社会转型期，便宜的劳动力，让中国成为世界工厂，并快速、暴力地向全世界各地输出各式各样的商品。在这个过程当中，社会也在努力迅速建构属于自己在此基础上的文化符号系统。由于难免急功近利，也制造出一些啼笑皆非的形象。而我就出生在这个年代，因此我在创作中会力图去找属于中国的Kawaii，那种可爱是捉襟见肘的，是廉价的，是无处不在的，充斥着迅速庞大的新兴中产阶级群体对于审美需求的暴增。它并没有精致的线条，涂抹均匀的颜色，甚至会有粗糙的工业制造痕迹，但那才是接近于我们生活的一种常态。这也是有别于西方或日本的一种可爱，中国的kawaii更“接地气”。

除却画什么，我的创作形式很多都是双联画，多数时候是一张具象的作品与一张抽象的作品同时呈现。这种并置会产生很微妙的语意变化。就如同电影当中的蒙太奇，当不同镜头拼接在一起时，往往会产生各个镜头单独存在时所不具有的特定含义。普多夫金的理论认为蒙太奇是电影现实主义的一个手段，主张在影像的自然流程中组合镜头，构成隐喻。我也试图在绘画中加入这种时间与空间变化的逻辑，一张画来源于另一张画，是破坏的过程也是重组的过程。当视角切换，元素抽离，

不咬人的豹子 A Tender Panther 2017
Acyl icon canvas 布面丙烯
150x150cm

语境重释，两张画不再是简单的继承或是对抗的关系，而是会自发产生很多不受控的语意。这是我觉得有意味的地方，同一个母题被一刀两断，这把刀不仅是空间上的“刀”，也是时间上的“刀”，甚至是认知上的“刀”。

一天，我画完画，坐在工作室里，傍晚的光线昏暗，我呆呆地望着窗外即将跃入深蓝色的天空愣神，一回头，猛地瞥见画架上刚刚创造的“可爱”，它冰冷冷的，没有态度和情绪，它只是在那里，伫立在空荡荡的工作室，我不禁打了个寒颤。

关于一钿的画

袁加

在798“站台中国”组织的一场对话活动中，我认识了孙一钿。因为对话的内容涉及现代绘画史的一些问题，也就不免谈到了艺术的代沟现象。马可鲁兄脱口而出：“我与他们这一代毫无违和感。”我也简单附和了一下，但是内心还是不免有些含糊，担心自己言不由衷。

代沟

一钿是九零后。在我们眼里，她和她的同代人不仅是在物质富足的环境中长大，更是有条件拥有完整教育的一代人。一钿的履历证明了这一点。她从央美附中到大学，再到研究生的学习路径，让她体验了中国美术教育完整生产链的全过程。她在一个既定的教育模式中不断被塑造，同时又不断被她自我质疑、反思，甚至挣脱，逃离。粗看上去，我们六零后的思想轨迹亦是如此，叛逆是大方向，有所不同是六零后更多是外向型的。我们所运用的资源大多是从西方艺术史的脉络中，去寻找现代性的可能，特别是从古典主义到现代主义颠覆传统审美进程的历史经验中获取灵感，以期改变自身农业文明烙下的自卑心理，尽力追赶现代工业文明的审美脚步。但是九零后却更显自信！她们在充沛物质基础和复合人造营养品中生长，较多的独生子女让自我为中心的意识成为自然，与生俱来的优越和孤独感使她们本能上更关心自己内心情感的悸动，这种思维的差异导致了我们之间艺术表达方式的不同。如果说我们

较多通过纵向的历史经验来建构自己的价值观、世界观，而九零后的价值标准更源自他们的内心和现实。他们更善于运用直觉去敏锐洞悉世界，通过自身体验而非教条来达成解释社会的自觉。他们以平行的视角来看世界，其内心不免具有些许焦虑但从不存在自卑这个词。这一特征在一钿的画中也显现出不少端倪。尽管她接受了一些波普主义绘画的影响，但是她更坚决地把自己的感受和认知强而有力地展现在我们面前。如她画过的许多塑料玩具，她说那是在义乌采风时被激发出来的幼时记忆。如作品《有蓝色翅膀的粉色恐龙》、《美元兔》、《鸭子》等，都是她最熟悉的物象。她熟悉那些物体的质感甚至气味，那些有规律的，鲜亮的，光滑的，批量的工业制成品暗示了生命的过往与明天交织的困顿、怀疑、单纯和不确定性。从成长的角度去体验这样充满矛盾的记忆，既是鲜活的快乐，又是无奈的寂寞。当童年清纯的记忆被青春的荒唐一遍遍覆盖，真切的记忆被理性的知识不断碾压，碎片化的瞬间记忆反被放大而成为特殊的符号象征。其实这些符号是九零后成长的后花园，那么干净、迷幻、惊悚、妖艳，也许还有孤独和消逝。但而今这样私密的感情宣泄往往容易落入社会化的宏大叙事中，这也是九零后不得不面对的囧境！对她作品的解读经常会闪过当下一些时髦的词句，如：解构、符号化、去中心化，甚至涉及性别、种族歧视，廉价劳动市场景观等等。这些堆砌的概念在我们的生活周遭一直是主流或时尚的存在，我们已经渐渐适应了这样的思维，甚至觉得只有这样才是最酷最时髦的。在那次对话中有一个情景让我印象深刻。当朋友们请孙一钿谈一谈对她展出作品中关于女权意识的解读时，她勇敢地说“不！我只是在意画面中人物和景象所构成的空间关系”。这样主动放弃艺术高大上的“政治正确”，坦率面对真实自我关切的言语风格，让我暗自赞叹。她让我看到了真实的九零后思想逻辑。

绘画

绘画是一个古老的传统。在现代绘画的演进中，它展现出对于传统艺术前所未有的批判与决绝。在工业文明以降的新文化体系中，最鲜亮的一个词，应该非“颠覆”莫属。绘画的传统精神和价值标准被彻底颠覆。比如故事性的主题，三维空间的真实再现，作为技术性的绘画手艺等等。当这些关于绘画的概念一次次被打破以后，究竟什么是当下的绘画也成了问题。近五十年来，绘画本身也被“颠覆”而愈加边缘化，以至曾一度被调侃为“绘画已经死亡”。在以往的教育中一直灌输给我们的意识是，绘画是一门通过特殊技术手段来表达思想的手艺。这一概念在思维活动本身成为艺术行为最主要的表现主体以后，受到了严峻的挑战。当装置和新媒体艺术现身以后，这样的情势更显危机。作为一位被专业绘画技术折磨了十几年的画家来讲，内心的焦虑和无奈，一定是

Gun 枪　2019
Acrylic on canvas 布面丙烯
150x150cmx4pics

不言而喻的。而这时的一钿，却反其道而行之，以她特有的持重、禀赋与耐心，深入到绘画的纵深之处，试图用当下的思维习惯去重构一个新型的传统。在某种意义上说，这比创造一个崭新的想法更具有挑战性。她曾表达过依旧迷恋那些传统的关于空间构造，象征性的色彩关系，以及场景和人物相互作用与暗示的游戏等情节性绘画经验。这种坚韧和固执的研究态度在我们这个大环境下是十分珍贵的存在。在她的画中，特别迷恋对于精致的工业制成品和人造塑料物品的描绘。在这一类的画中，很多形象都被分割为几个画面，以不同的透视角度来展现一个单纯而鲜明的物体。如作品《枪》,《左手》、《右手》,《公主》等，作品所制造的这种多角度观看，引入了时间和空间的错视，加重了被画物体的精神属性，营造了单纯形制中的复杂隐喻。在色彩上，一钿的绘画追求平面性、主观性，及在平静中暗喻冲突可能性的叙事风格。她以细腻的绘画手段去小心翼翼地刻画每一个物体的边线和起伏，还有物体在光影变化中漫射出来的反光，以及它们在空间中所显现出来的虚与实。她把这一切都尽力处理到最好，并用超强的绘画技术来展示她对物体本质的理解。也许她也并不在意别人说这是在炫技，因为拥有技艺就是区别人与动物的主要标志之一。另外，她的画幅尺寸都在正常的视觉范围以内，也许她只想透过这些尺寸内所营造的构图和点、线、面关系，来征服读者更大的想象空间。总之，这些运用旧有经验和传统手法的绘画，不仅为我们带来了新的视觉和思想体验，又使我们回味传统绘画的意趣，勾起我们对于往昔旧梦的美好联想。

对于绘画本身来说，说它死或永生，都没什么了不起。重要的是我们怎么来看待这些绘画的变化！其实不管人类走多远，路永远是脚下现实的延伸……

2021.05.15，于怀柔望山居

一双眼睛看两个世界 ,2017
布面丙烯 100×80×2

媚俗主义的债务：Joyce Pensato和孙一钿，用作品来破坏正统

Andrew Paul Woolbright

孙一钿
Super Hero,2020
Acrylic on canvas 布面丙烯
双联幅，每件 158x205cm，整体 326x205cm

在东威廉斯堡，Joyce Pensato曾经工作室里的物件正在被悉数搬走。Pensato逝世后，她积攒多年的作品、信件和随身物品将被转移到新的地点，那里会被改造成这些资料档案的永久储存地。整理Pensato无比丰富的生活积累是一项十分艰巨的任务。此次项目由Pensato的长期助手和朋友Elizabeth Ferry主导，她也是Pensato遗产的执行人。与此

同时，许多艺术家朋友进进出出，为搬迁提供帮助。

在香港，28岁的中国艺术家孙一钿在MINE PROJECT画廊的个展《Whatchu looking at / 睇乜嘢 / 看什么看》即将接近尾声。为了这次展览，孙一钿创作了多件双联屏丙烯绘画作品，以柔焦风景作为背景，前景是巨大的塑胶玩具。除了尺寸和背景，图像所具有的反光性、曲面质感和平滑的渐变也使得它们看上去可爱又诱人，这令人想到了Hummel陶瓷娃娃。作品异乎寻常的背景极具戏剧性，可爱的形象被摆放在一个没有声音，空气和移动的世界里。当你看着它们时，几乎可以感觉到空气从身后的空间流出。

我被一件叫做Super Hero的作品吸引，这件双联屏的左边部分是一个充气的蝙蝠侠玩具，右边部分是抽象流动的色彩，和左边绘画使用的颜色统一。这种视觉上的破裂混乱感让我想到伦勃朗(Rembrant)画作里的公牛。

I

孙一钿出生在1991年，在同年的布鲁克林，Joyce Pensato正在为她东村的第一个画廊个展创作作品。为了这个展览她已经持续创作了两年，但在布展的前几周，画廊主才告诉Joyce他并不认为她准备好了。Joyce已经为了这个展览来回Vetheuil和布鲁克林好多次，以便于见她的导师Joan Mitchell。她在那里的经历开始让她对于自己成为一个法国印象派画家或是像Mitchell一样的第二波抽象表现主义画家的念头产生了动摇。于是Pensato开始认真地用炭笔来创作美国的经典形象，从米老鼠开

Joyce Pensato
Silver Batman II, 2012
Enamel on linen 亚麻搪瓷
72x64 inch

始，一直延续到她的个展前，她依旧在探索作品该如何呈现。展览取消了，两条工作线变得更加站不住脚，她彻底转向了米奇形象的绘画。

义乌福田市场实景照片

II

这究竟意味着什么，从表现主义绘画转向米老鼠、辛普森和蝙蝠侠等流行符号的绘画？从战后抽象绘画的风格转变到媚俗主义的风格是不是太过于愤世嫉俗。艺术家是否希望通过这两者的比较来讨论艺术美学和主流文化之间的关系？

Pensato的事业起步得并不早，她的20岁和30岁时光都在艺术圈门外观望。而她表现主义风格的转变可以被认为是对机构美学标准竖起的中指（“你们推崇的波洛克并没有比‘辛普森’高贵”）。即便如此，她的绘画中呈现的多为快乐，而非苦涩。

孙一钿去到浙江义乌寻找她的绘画灵感。义乌坐落于中国南部，是一个巨大的小商品市场，每年从这里都有庞大数量的“中国制造”塑料玩

具出口到世界各地。因此义乌也被西方称为新丝绸之路上的贸易之城。城市里的商品被一间间店铺房间分门别类的整理，珠子项链、玩偶、鞋子、帽子，就像一个实体化的互联网络。在同一店铺内，同种物件又在按照颜色被尽可能地清晰分类。

孙一钿就是在义乌发现了这些可爱的塑料玩具和气球，并把它们变成了绘画中的永恒存在的形象。

Joyce Pensato
One Eye Mickey, 2007
Charcoal on paper 纸本炭笔
20x27.9 inch

III

Joyce和孙一钿的作品是浪漫的，她们用自己的方式来反对全球化带来的媚俗风气。Joyce把自己的能量转化到扁平的美国文化符号中。正如Paul McCarthy所说："洁净卫生是法西斯主义的信条。"Joyce试图去介入我们文化中的那些看似洁净单纯的意象，告诉我们那些看似对人们有着无尽含义的形象，本质上毫无意义。她似乎希望用绘画中的滴墨和标记，激情晃动的笔触去驱散无比扁平的米奇形象里人性的印记。把爱德华·蒙克(Edward Munch)的精神注入到动漫形象Kenny的身体里就像是一场和帝国进行的几乎没有胜算的文化消耗战。

Joyce作品里面的主题以并不显眼的方式延续着。如果一个人说他

喜欢蝙蝠侠或是米老鼠，这彰显不出任何他的品味倾向，这就像有人说他最喜欢的乐队是披头士。Joyce工作的美国如同一个帝国，它永不褪色，自负且霸道。每个帝国都通过战争窃取其他地区的资源，来建造自己的丰碑，彰显自己的地位。艺术家明白迪士尼世界是美国的斗兽场，“蝙蝠侠三部曲”是美国的罗德岛太阳神铜像，“南方公园”和“辛普森一家”是美国用来建造大教堂的黏土和大理石。Joyce Pensato的绘画如同一场魔术，把蝙蝠侠本身带有悲壮色彩的崇高意义变为破碎的文化象征。

这种对于主流文化的反抗也在孙一钿的作品中延续着，只不过她使用的意象发生了转变，它们都来自于中国工厂。债务和劳动都是典型的美国事物。如同Joselit在他的著作《遗产与债务》(*Heritage and Debt*)提到的：

> “这种权力，即新自由主义，是通过根本性地开放世界市场并采取补充行动，将金融投机和私有化引入到迄今被认为是主权政府(包括监狱，公用事业和其他基础设施系统)负责地区的行动，代替形式上的帝国主义。发达世界的债权人(无论是像世界银行和世界贸易组织这样的非政府组织，还是总部在西方首都的商业银行)通过债务来对世界进行管理。”

帝国的债务是通过其媚俗美学而传承下来的。虽然高级文化产品是由艺术家、手工艺人和工匠制作的(或者至少是这样呈现的)，但媚俗产品的制作却成为了东半球或拉丁美洲血汗工厂和劳动者的工作。越可爱，越简单，就能被越多的人接受。越可能以牺牲生命和债务为代价来制造的物件，其工作力和创造就越不可见。

Joyce Pensato向电视里的动漫角色灌输了敬畏和神秘感，孙一钿用她渲染的诱人而致命的色彩代替了这种力量。它们是充满对抗性的，就

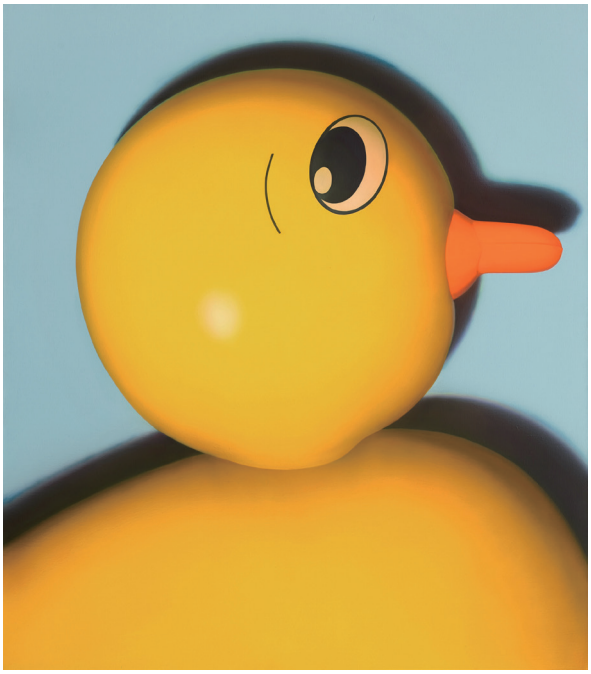
像是捕猎者采取行动的前夕，空气中弥漫着若隐若现的危险气氛。

两位艺术家都选择通过帝国文化体系下媚俗的图像来展现其超扁平性。Joyce Pensato 试图从巴塔(Bart)、荷马(Homer)和蝙蝠侠(Batman)的虚空象征中夺取神秘色彩。孙一钿探寻出媚俗文化与地缘政治的联结：南方中国的血汗工厂通过牺牲健康和生命来生产“可爱”。Pensato 希望在符号中找到光谱，并试图将抽象表现主义绘画的运动主体与破碎的文化符号联系起来。孙一钿在帝国媚俗主义向发展中国家劳动力转移的过程中发现了暴力的剥削。

孙一钿在 MINE PROJECT 画廊的个展《Whatchu looking at/ 睇乜嘢 / 看什么看》展览现场图

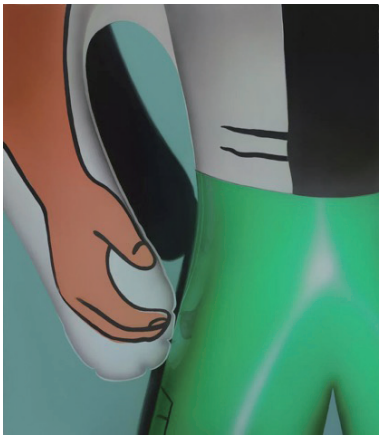
她的一次性“玩具”们

Tomás Pinheiro
翻译：Olivia Li



《鸭子》(2016) 140 × 160 厘米 / 布面丙烯

灵活多变、随手可得又坚韧可耐，虽然不是必需品却让人渴望拥有——塑料，令人着迷的同时也具备有害性，这似乎正是物质主义中欲望与危险的出色映证。但同时，塑料也是孙一钿的作品灵感来源之一。她是目前中国三十周岁以下最炙手可热的艺术家之一。她的创作从抽象



左:《右手》(2017) 53x45 厘米 / 木板丙烯

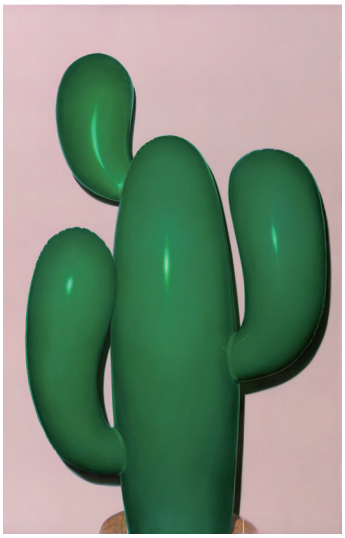
右:《左手》(2017) 53x45 厘米 / 木板丙烯

到超现实，涉及相当广泛，并总能把附庸风雅、幽默讽刺的主题出色的融合在一起。

孙一钿在温州长大，是家中的独生女。在温州，你能找到任何能想象到的事情，从奢侈品到劣质山寨货，各种商品应有尽有。满目琳琅的货架、繁忙的街道、炫亮的广告牌以及嘈杂的电视节目为她带来了鲜活的想象空间。

小时候的她便对艺术开了窍，“五岁的时候，在本子上画了一位公主。”她回忆道，“我特意在她的裙子上留下了一个星形的空缺，然后把她粘在窗户上。当阳光照射过来，裙子就会熠熠闪亮。当时同学们都觉得这幅画太棒了。从那时起，我就爱上了艺术。”

15岁时，孙一钿搬到北京，就读于中央美术学院附属高中。“我感觉自己就像一只小虾，突然闯进了广阔的海洋。”她说，“在那里，所有人都很热爱艺术、文学和哲学。”这种环境促使她学会以持批判的态度看待周围的一切。孙一钿开始将人造物视为劣质版本的自然世界。而她的创作对象可以被理解为自然和人造这两个世界的交汇点。她经常



《让我抱抱》(2015)
133×200 厘米 / 布面丙烯

《鹦鹉》(2017)
200×130 厘米 / 布面丙烯

以人造物的形式来描绘大自然的元素，用抢眼的色彩和纹理来进行重新演绎。

在她的最新系列作品《一钮》(*A Twinkle*)中，孙一钮用人工的手法重新打造了一个从表面到喻意上都是塑料的自然世界。她画了几种充气玩具，包括蠢萌的动物和人物形象。充气玩具其实造价低廉，也没有实际用途，但令人感到讽刺的是，在社交媒体的大环境下，霸王龙和火烈鸟套装常常是千禧一代在互联网上追捧的物件。而这一系列的画作正展现了当今时代的观念，同时致敬流行艺术和照片写实主义的绘法。

其中最引人注目的作品之一是巨幅的《有蓝色翅膀的粉色恐龙》，通过色彩打造醒目的视觉效果。强烈的粉红色调占据画布，从明亮的红宝石色逐渐过渡到柔和的粉红色，根据光线反射勾勒出充气玩具的轮廓，

左 :《不咬人的豹子》(2017) 150×150 厘米 / 布面丙烯
右 :《豹纹》(2017) 150×150 厘米 / 布面丙烯

《有蓝色翅膀的粉色恐龙》
(2016) 230×230 厘米 / 布面丙烯

用突兀的红色来表现恐龙的鼻子和角的部分。孙一钿给恐龙画了一双圆润的眼睛，避免了任何写实的表达。

另一件瞩目的画作是《尖峰》(*Spikes*)，两款充气玩具分别用粉色和黄色对突出的尖刺进行特写。这件作品令人着迷之处在于孙一钿对所描绘的材料的探索，成功让观众感受到这种不透明、光滑的材料的表面触感，似乎可以用手挤它，来感受其中的充气乐趣。

在所有作品中，塑料表面的皱褶和接缝清晰可见，就连批量生产过程中的那些常见的小缺陷也表现了出来。所有物体都有着亮泽的表面，在背后投下深色的阴影。这些细节增添了超现实感，只有走近仔细察看，观众才可能发现画中的丙烯原料。为了达到这种效果，孙一钿先是从淘宝上购买充气玩具，搭一个合适的摄影棚，再从多个角度拍摄，最后根据照片，开始漫长的绘画过程。

这些作品看上去像是用多种媒介打造的写实绘品，然而孙一钿坚持认为，它们只是她超然而客观的个人视角："我不认为我的作品属于照片写实主义绘画的范畴。我只是想从更高的角度，客观地观察事物。"

作为这些具象作品的补充，孙一钿在同一系列中又加入了多幅抽象作品。一系列几何形状和单一颜色渐变，对光和形式的操纵研究构成了她创作技巧的根基。

尽管年纪尚轻，但孙一钿的作品展现出非凡的自信力，频繁并广泛地在国内外进行展出。《一钿》是她的一次突破：整个系列将二十世纪的艺术元素与当代文化背景联系了起来。在她精准的画笔下，这些有趣的"一次性"玩具令人过目难忘。

原文发表于*Neocha*杂志，2019.09.03

孙一钿：好好画画

Sapphire

入行第一年，采访一位瑞士籍画廊主：选择艺术家时，最看重他们拥有哪种品质？

他答得很简短："要有态度。"再追问，已无详述。

这几年，我才慢慢体会到这句话的精妙。它是开放的——可以是创作的态度、想法的态度、对艺术市场的态度，甚至是人生处事的态度；它是主观的——没有约定俗成的"好态度"，也没法量化何为百分之百的"真态度"；它是变化的——这很好理解，生命不止，态度亦如是。

今天，孙一钿在这儿分享了她目前的态度。

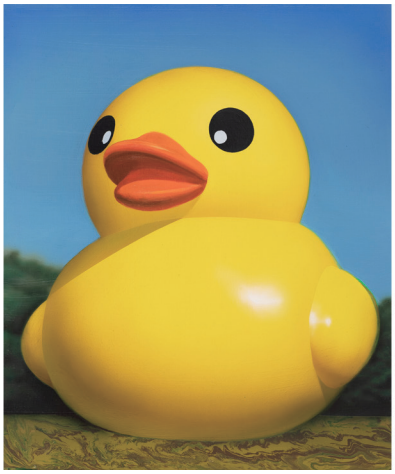
坦白说，写她，我会有点压力。因为，她总是被期待的。

她是师长眼中的"优秀毕业生"——自央美附中毕业后，她直升央美油画系本科，随后继续保研；她是学生们仰望的"孙老师"——有位女同学曾欢喜地在微博上"秀"了合照，称这是自己的"骄傲时刻"；她是画廊关注的"年轻艺术家"——短短两年，作品分别在上海和北京展出，并已得藏家青睐。据相关人士透露，在去年的"西岸艺术与设计博览会"中（下称西岸艺博会），所展作品"很快就售空了"。

这些际遇，是幸运，是动力。当然，也有压力。

面对旁人的恭维，她有时"不知如何回应"；面对前辈善意的建议，她聆听、吸收，但也开始回避"不必要的声音"；面对观众，她曾试图每个阶段都有"新面貌"，但发现短时间的"突飞猛进"很难实现；面对追逐艺术效应的品牌，她保持尝试之心，但自省"还是画画最重要"；面

艺术家孙一钿



左图：《空 1》，木板丙烯，38×45.5cm（2020 年）
右图：《空 2》，木板丙烯，38×45.5cm（2020 年）

对逐渐曝光在外的自己，她选择将一部分作品隐藏起来，“这样更有安全感”。

然而，机会还是推着她朝前走。若计划不变，今年六月，孙一钿要办新展了，坐标香港。

这是她新展的第一篇访谈。今年 4 月，我们聊了新作、绘画的本身，以及一些人讳莫如深却不可回避的市场话题。

借这儿给她打气：孙一钿，别紧张，好好画画。

关于新作

聊聊新作吧。你把以往描绘过的物象——比如大黄鸭、男性头像等放置在同一场景中，并以组画的形式让局部消失了。这么做的用意是？

孙一钿：我想做一个视觉的变换，或者说，视觉的推进。

之前的作品(尺幅)大，图像中没有参照物；最近的作品(尺幅)小，加入参照，物的“尺度”就出现了。(由于)空间的加入，让物实在了起来，但也超脱了它本身的形象。

打个比方，一个塑料做的模特，你把它放在商场的橱窗里，和把它放在空荡的电影院或让它漂浮在海上，给人的感受是完全不一样的。

我的作品也是这样，经常有人看到我的原作时说：“哇噻，原来这张作品那么大”或者“原来这张作品那么小”。这是因为我试图改变视觉经验里原有尺度的结果。

在画有场景、或者有空间的作品时，我一般选用小尺幅。比如，这次那张草坪前的“大黄鸭”(作品《空1》)——光看照片，你可能觉得它很大；实际上，也就和我的脸一般大。

与之对应的，画没有空间的、扁平的实物时，我通常采用大尺幅。这样一来，打乱了人们视觉的惯有经验，从而产生一种奇幻的感觉。

之前的作品，画中的物象处于“真空”的状态。

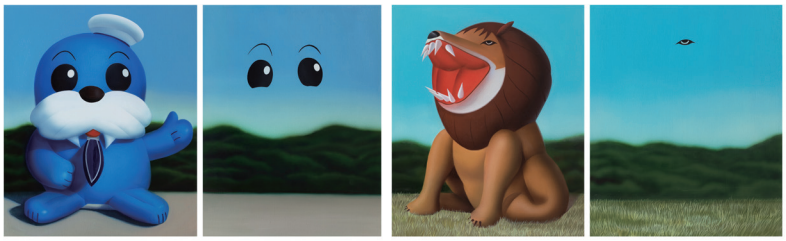
“真空”是指，我想把观众和所画之物的距离缩到最近，把它们直接“怼”到你面前。这就好像在(对观众)说：“看，(画的)就是这个了，你看吧”，一种比较“粗暴”的态度。

这一次，我想把观众“推”远一点，让他们感觉自己是从很远的“窗”里看到画里的这些。

有了场景，也就有了时间和空间。背景是流动的，而物体却是静止的。局部的消失，意味着不同时间和空间的切片。

《煮不熟的鸭子》，木板丙烯，53x45cm(2017年)

左图：《能拥抱就不说话》，布面丙烯，230x230cm（2019 年）
右图：《能拥抱就不说话》，布面丙烯，230x183cm（2019 年）



从左至右：《空 5》，《空 6》，《空 7》、《空 8》，（2020 年）木板丙烯，均是 38x45.5cm

是想在绘画中讨论时间性的问题吗？

孙一钿：我对于“时间性”本身并不感兴趣，而是对超尺度的、静止的物体感兴趣。

由于尺寸、场景、光等一系列参照物的介入，会让人产生一种神奇的感受。这种感受很像人在梦里的经验。梦里，一个小茶壶忽然变得像七十层的摩天大楼那么大，你在里面乘着电梯，突然灯一黑，电梯从两百米高的半空中甩出去，（你们一起）自由落体。这是超现实主义的视觉经验，但也是很真实的生理体验。

这种“神奇的感受”，激发了我做这些作品。就像前面说的，我想把画中的物象“拉”出来，换一个视角，看看能不能产生不一样的化学反应。

目前，这部分作品进展到什么程度？

孙一钿：我目前打算画八组，一共十六张。现在还差一组没有画完。

其实，一开始，我是只想画一张的。但做完之后，我就想，是不是可以多做几张，等到最后并置在一起时，会不会产生有趣的观感体验？

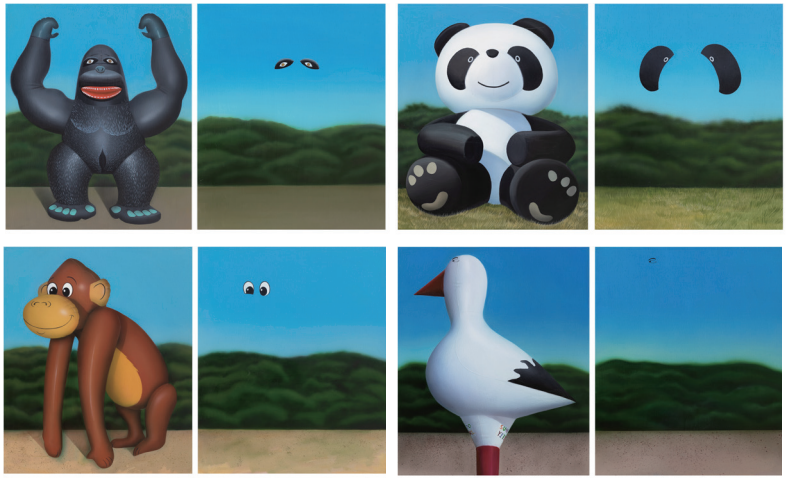
想象一下，当你把它们并排着铺开时，就像在一个特别长的草坪上，上面出现很多小动物，它们消失、出现、再消失、再出现……我觉得，这里面有很多可能性。

现在，我还不确定最后的展出效果，因为画画的过程中说不定有新的、让人兴奋的地方出现。等画完后，做一下排列组合，可能会有新的发现。

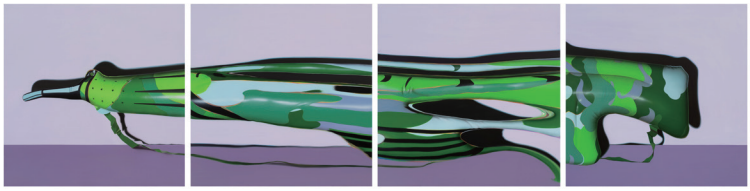
最早画的是哪张？

孙一钿：是那把“枪”，这是我为这次展览准备的第一张。

倒不是为了展览特意去做这个作品，而是我发现，之前画的充气玩偶



从左至右：《空 9》、《空 10》、《空 11》、《空 12》、《空 13》、《空 14》、《空 15》、《空 16》
以上作品均为木板丙烯，单幅作品 38x45.5cm（2020 年）



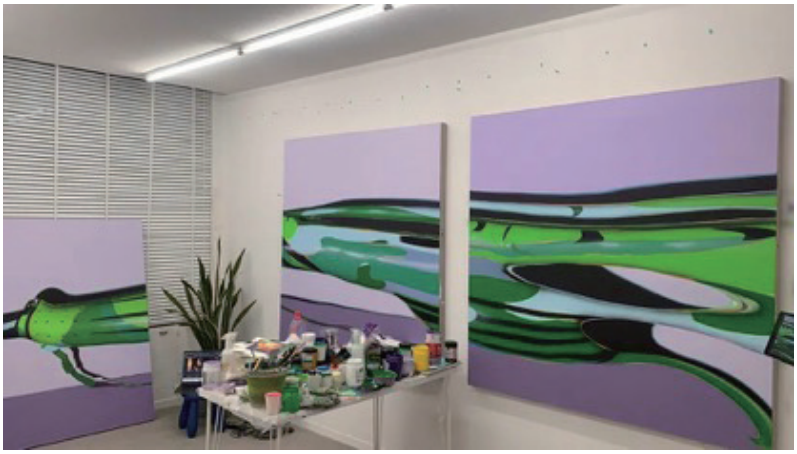
《枪》，布面丙烯，150x600cm（2019 年）

都比较可爱，所以，我会忽然希望去画一个危险的东西，比如枪或者刀。

本来，我想再画一些这样的静物，试图把它们用一种看似柔软的方式呈现出来。但我觉得，这么做太女性化了，如果只是这样，这个概念就太简单了。于是，画了一张就停了。

这张作品比我想象得要大很多，画大画会消耗你更多的能量吗？

孙一钿：我发现，很多女性好像都特别爱画大画。我以前上学的时



在家画的“巨幅”作品《枪》

《Ken》，木面丙烯，30x30cm（2019 年）

候，一些女老师们也特别愿意画大的。可能，这是女性对性别、对身体的对抗，有一股特别较真的劲，仿佛在告诉所有人："我是可以画大的，我是不亚于男性的。"但是，我画这组作品的时候，会警醒自己，如果抱以这样的心态，就已经输了。

画这组作品时，正好是大冬天，工作室太冷，就在家里画。我想画个大一点的，就用了拼接的方式。不过，这么一来，这把"枪"就不是实实在在的存在了。

如果你仔细看，中间两张的图像已经变形了：单个拎出来看，只是抽象的色块而已；但组合起来，又不会影响整个物件的属性。这或许就是我以前说的，在找抽象和具象的边界吧。

纯粹的画

去年，你画过一些小尺幅的人像，其中包括延续至新作里的男子头像。从某种角度来说，这可以称得上是视觉符号的延续——很多人用"系列"来探索创作的延续性。不过，物象本身一定要有个概念来支撑吗？

孙一钿：现在有个现象：艺术家要进入到这个语境里，就得有自己的概念，就要制定属于自己的游戏规则，然后用大量文字去为作品背书。

虽然，我也有阐述，但我并不喜欢这样。我觉得，真正的好作品，是你看到它的时候，就会被打动。最近，大卫·霍克尼不是就画了一朵水仙花(《记住，他们不能取消春天》)吗？这就是绘画的力量。你不必多说什么，画就行。

对于这个问题，我想用格哈德·里希特的话来回答："我不谈什么社会政治关系，原因就在于我只想作画，不生产意识形态。只有画本身，才能使一幅画成为好作品，其中的意识形态却不能。"

越是简单的静物画、人像画，越考验每个创作者的辨识度。你的创作态度是？

孙一钿：我更喜欢单纯的主题。我不喜欢画里有叙事性，也不喜欢它需要靠很多文字的背书才支撑得起这幅画。就像克莱门特·格林伯格说的“回到扁平”那样——当然，他针对的是抽象表现主义——我希望，它就是一张单纯的画。

比如说，那件光头的《盖亚》(*Gaia*)(注：见前)——我想把不必要的元素都从画面里刨掉，只纯粹地画一个放在台面上的、被光照着的对象。我觉得，当你表达到一定程度的时候，它自然会呈现出某种“精神性”的内容的。而不是说，我要给观众预设好了，这个画中人得是教皇、是清洁工、是美国总统或是其他人。我不想有故事性的线索在画里。我就希望，它放在展场里的时候，就会生成自己的逻辑。

头像是个很基本的创作主题，很多人从小就开始画。你在画这几张作品时，有没有一些新的感悟？

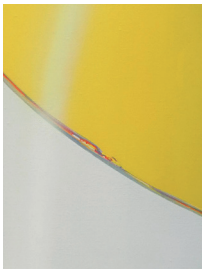
孙一钿：有。

我之前画大尺幅的作品，或画那些充气玩偶时，会特别去抠某些细节。我要让所有的东西都面面俱到，要保证作品无论在品质上、还是描绘的方法上都没有瑕疵。我会去追那种“精确”的东西。

但画这组肖像时，我忽然发现，如果画面做得太满，它是难以呼吸的。只有你的笔稍微“松动”一点的时候，它才能呼吸。

比如，我在画《*Ken*》时，脸部已经画好了，却一直纠结头发丝该怎么画。因为，如果你要把头发画得细，是可以做到根根分明、细致入微的。但我想要呈现的，是一种黑色的、像假发一样质感的、或者说像村上春树说的“像阴毛一样”的那种头发。

《热带企鹅》，布面丙烯，
230x150cm（2018）



《热带企鹅》（局部）

《Ken》，木面丙烯，45.5x38cm（2019 年）

对此，我思考很久。最终，我想起马远的“水”，就用直接勾线水波纹的方式去画了。如果你凑近看，（它们）其实都是一根一根、很平面的线条；但要是退远了看，能发现它们是有体积（感）的。

所以，这可能是我在画这个人像时的发现。

我一直追求举重若轻的感觉，总想着事无巨细地去描绘。但是，有时，你不必使出全身蛮劲去塑造，用一种轻松的笔调也很好。

“声音”

从2018年开始，关注你的人变得越来越多了。会有更多人期待你产出一些“新东西”，你对此是怎么想的？

孙一钿：艺术创作总在求“新”，求一个与之前不一样的面貌。但人的变化是没有那么快的，怎么可能在半年、一年、两年内就“嗖嗖嗖”地开始变了呢？如果一个艺术家诚实地对待自己，是不可能在短时间内剧烈地变化的。

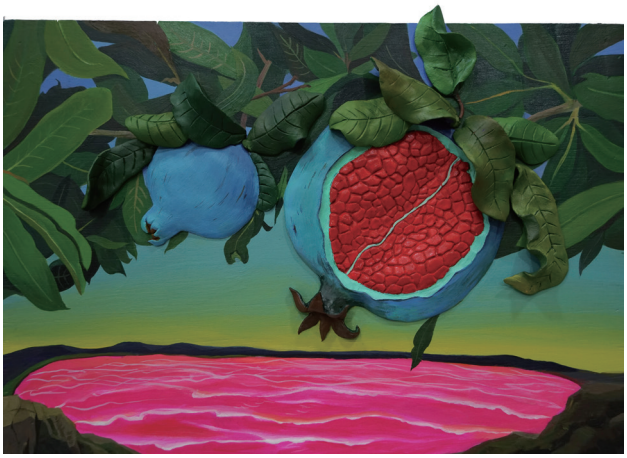
不过，旁人对艺术家的要求，总希望你像是永动机一样，让创作的喷泉不断朝外喷，这是挺矛盾的地方。

所以，每次有展览的时候，我会去想，我要做什么主题，是不是要和从前不一样？但后来发现，我做不到。

创作是循序渐进的、慢慢发酵的过程。如果要求每一个展览都保持一个很高的水准，或高质量的进步，这是很难的。我现在就想着，不用太强烈地推翻之前的创作，而是继续地在这条线上走下去，那样会比较好。

几年前，你的创作就有两条线索，“人造物”和“自然”。2018年后，你似乎选择只把“人造物”推到台前，这种选择的原因是？

孙一钿工作室里挂着几年前的“自然系列”



《玫红色湖泊》，木板综合材料，35x25cm（2016 年）

孙一钿：本科时期就开始做“自然”，那是一种“初生牛犊不怕虎”的感觉，就是那种“我就是做了，我就是这样”的态度。

当然，我现在还是这样，也还在做，但这部分的作品，似乎不想被人看到了。我不知道为什么会这样。如果，一个人把自己全都抛出去了，会没有安全感。这点上，我挺佩服那些明星的。

不过，艺术家一旦进入市场后，就会被各类人——画廊主、美术馆方、藏家、同行，甚至品牌关注。可能有些声音是你无法预料的。

孙一钿：的确会有很多不一样的声音。

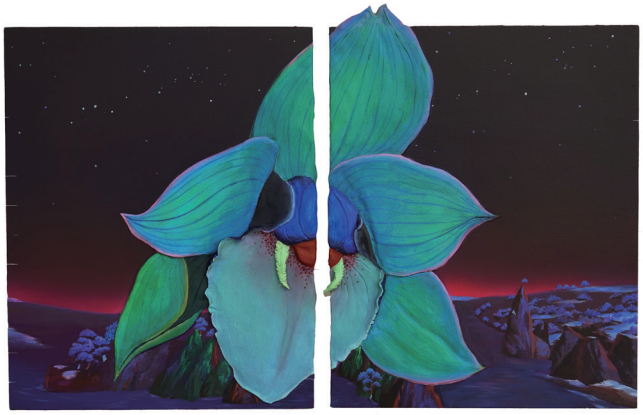
比如，会有人建议我应该如何发展——是不是要拓宽创作媒介，哪一类画需要画更多，如何建立更丰富的创作面貌等等。这些建议的初心是善意的，是一种经验的分享。但对艺术家而言，建议有时也是一种困扰，尽管会有真正受用的好建议。因为，画画时，我们是不考虑如何成功的。如果画画时，脑中有各种人的声音，那我们就没办法画了。所以，我现在会尽量屏蔽一些声音，关注此时此刻我真正想要做的。

现在你的画卖得不错，如果有人根据市场的供需来建议你的创作方向，你是什么态度？或者说，创作者该怎么去平衡市场的态度和自己内心的需求？

孙一钿：这个问题，我的确在考虑。

去年西岸艺博会结束了之后，所有人见到我的第一句话就是：“听说你的作品卖光了”。我其实不知道怎么去回应这个话，我应该高兴吗？还是应该说其他的……这本来是个好事，但我听到这句话时，会有一点点不舒服，我不确定这种不舒服的点在哪里。

我觉得，卖掉作品是艺术家无法去追求和控制的，如果售出，代表



《食人花》，木板综合材料，44x27cm（2017 年）

“自然”主题还在创作中，图为2018 年的作品《即将到来》

你的作品受到认可。这是运气，是动力，但也是束缚。还好，我不太看重这个事情，我还是只想做作品就好了。如果真遇到有些建议是违背自己的想法的话，我基本就一笑置之吧。（笑）

不画画的时候，会怎么调试自己？

孙一钿：写书法、练瑜伽。

刚开始练瑜伽时，你只会关注一些动作带来的疼痛，那是身体本能的反抗。但如果你告诉自己，要去感受、接纳那种疼痛，从而把注意力从疼痛的部位转移到呼吸上时，你会觉得，原来自己是可以忍受的。这时，你的身体就柔软了，也能去接纳了。

这个经验是可以用到创作中的。创作过程肯定不是一帆风顺的，它不是像吃饭，能从头吃到尾，而是像过山车一样的。中间，经常会遇到困难，或者很难打开的部分。这就是为什么很多艺术家脾气暴躁的原因，因为，他们要高能量地去输出你的情感。我也是。在创作时，总有焦躁、难受、不安的状况。以前是，现在也是。但瑜伽练习让我学着不要去对抗，不要总是追求完美，要学会原谅自己的不完美。

所以，我每次练完瑜伽，都会感谢我的身体，今天做了这些努力。虽然听起来很心灵鸡汤，但这真的挺有用。画画时，也会适度地原谅自己，这样的心态，会放平很多。

2020.5.19

（本文图片均由艺术家提供）