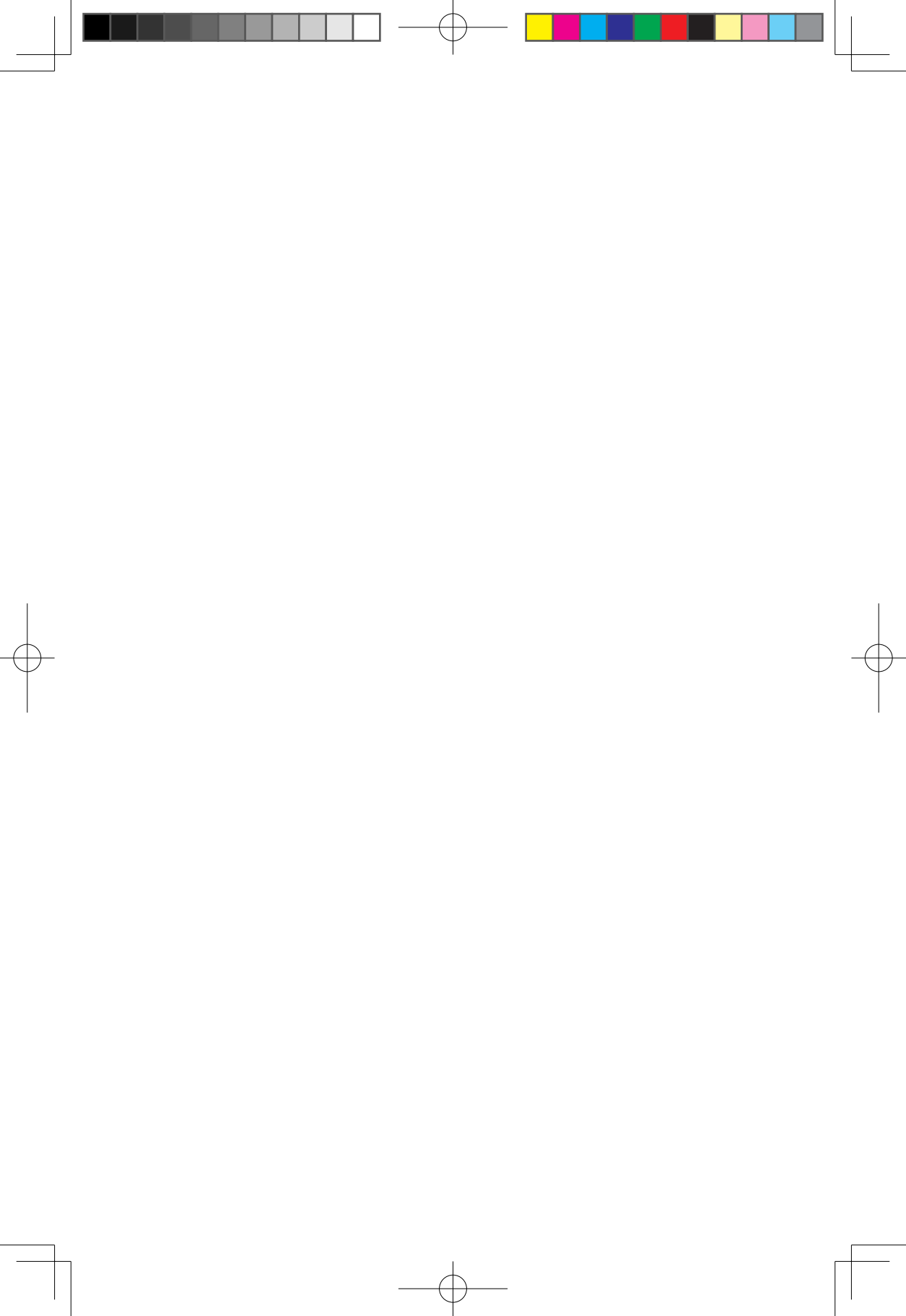
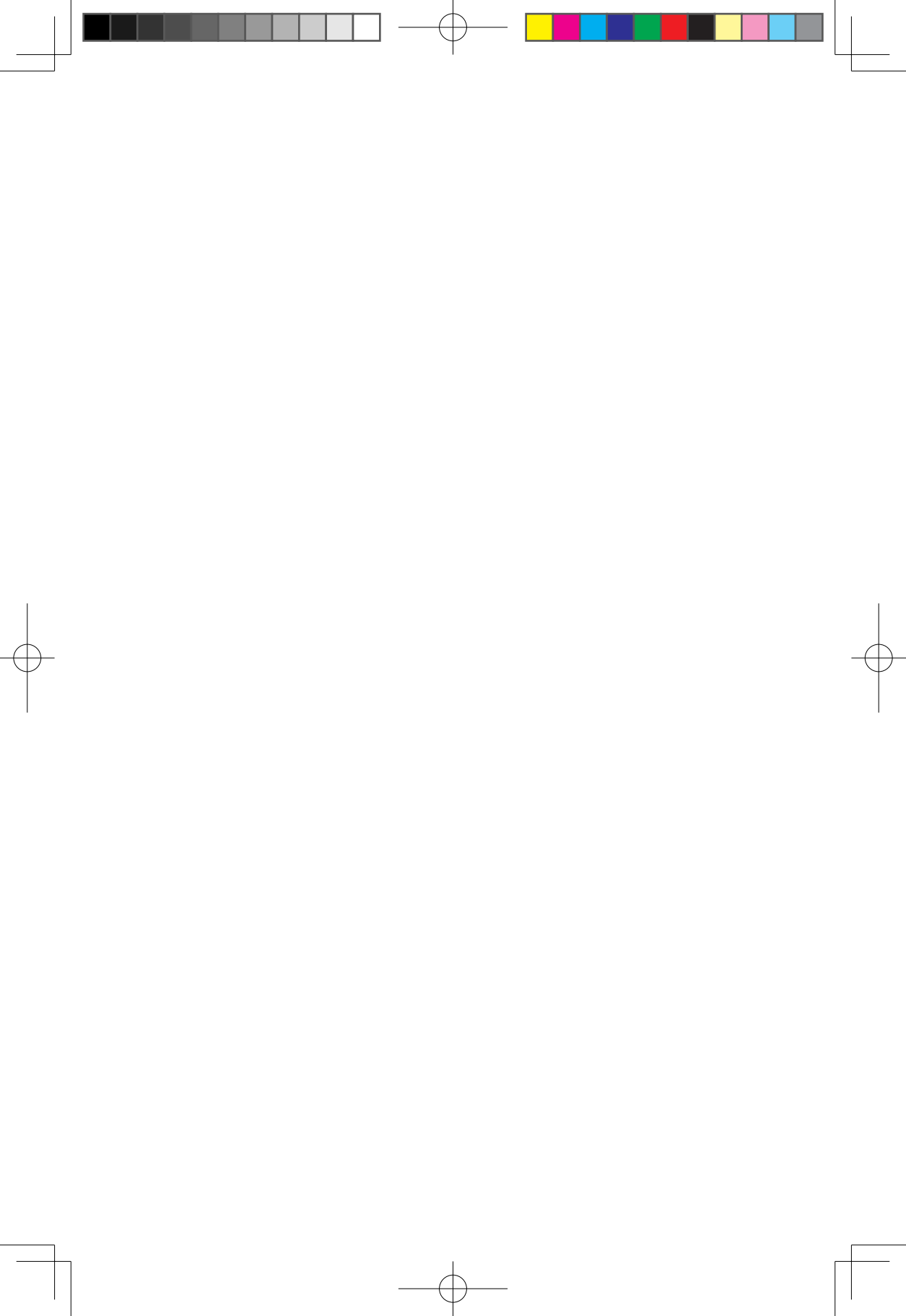
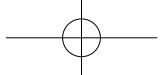








今天

NO.4/2021 总第132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 刘盟赉

诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

评论编辑 敬文东 杨晓帆

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

法国当代诗歌专辑	001
陈力川 前言	003
树才 边缘与多样：二战以来的法国诗歌札记	005
让-米歇尔·莫勒布瓦 1950年以来的法国诗歌	045
陈力川选译 法国当代诗选(1940-2020)	055
陈力川 缺席的真实	
——法国当代诗选译后记	130
吕德安作品小辑	139
吕德安诗歌作品选	141
韩东 给德安的提问	180
草树 写木讷是寂静的表情	
——论吕德安	186



今日写作 _____ 233

韩东 前言 _____ 235

慢三 闹市刺母图 _____ 237

巫昂 梨形身材的女人 _____ 256

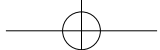
吉木狼格 红狐狸酒吧 _____ 273

吉木狼格 雨的故事 _____ 279

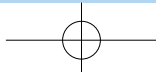
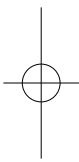
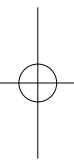
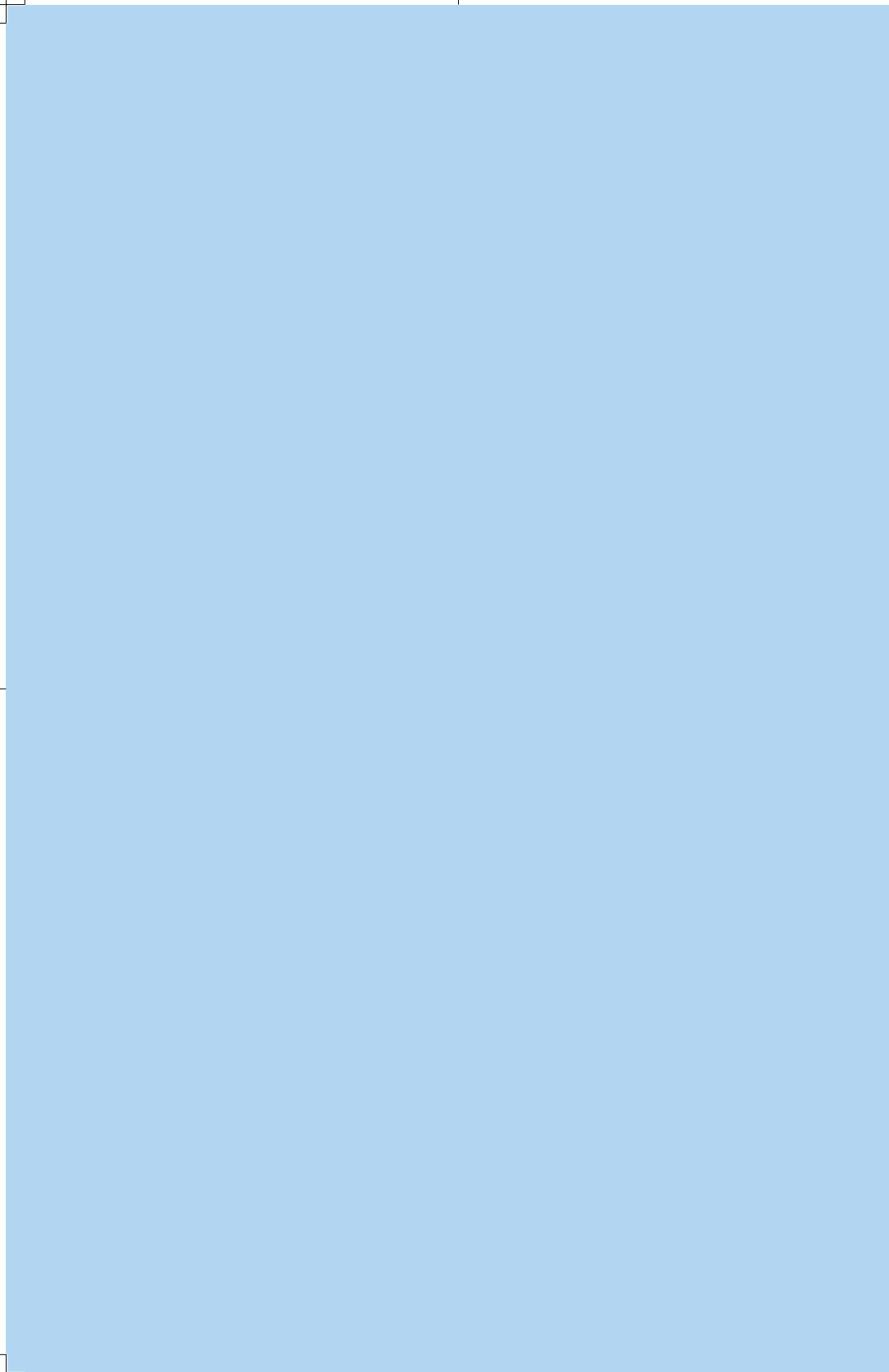
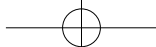
林舟 作为界面的小说叙事 _____ 284

评论 _____ 293

徐兆正 马雅可夫斯基的悖论 _____ 295



法国当代诗歌专辑





前言

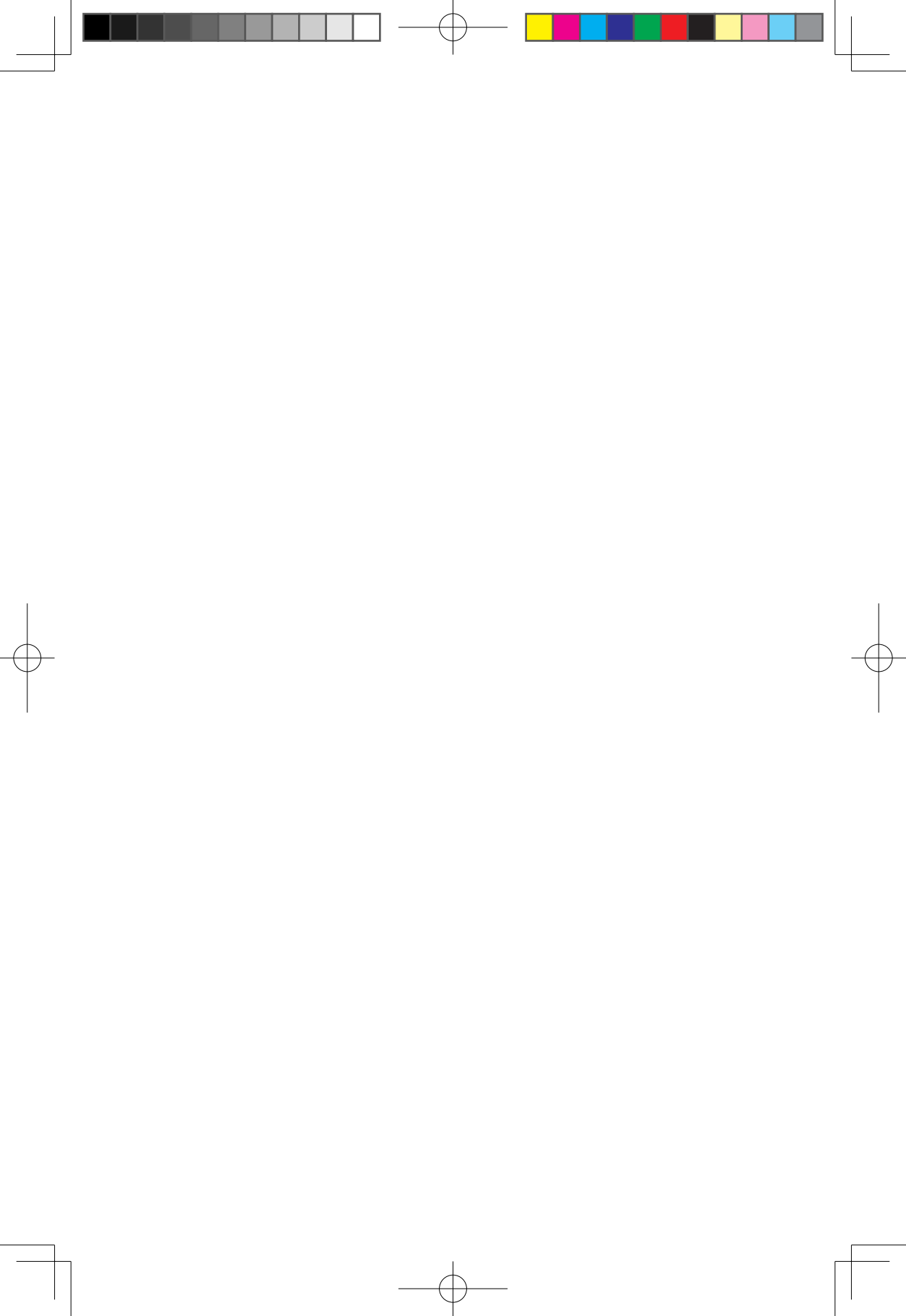
《今天》第132期推出“法国当代诗歌专辑”，特邀诗人翻译家树才撰写长文《边缘与多样：二战以来的法国诗歌札记》，文章对作者翻译过或有过交往的十六位诗人的生平、创作和作品风格作了既活泼又中肯的评析。

法国诗人、评论家让-米歇尔·莫勒布瓦的文章《1950年以来的法国诗歌》从文学史的角度，厘清了二十世纪下半叶诗歌的多样化实践以及与传统的关系，勾勒出诗人们的“分界线与交汇点”。

为了给中文读者带来对法国当代诗歌的鲜活印象，《今天》通讯编辑陈力川选译了五十二位诗人发表于1940—2020年间的五十五首诗体和散文作品”。尽可能吸纳不同诗歌观念和风格的诗作，其中多数出自国内没有译介过的诗人，包括五位女诗人。

《缺席的真实——法国当代诗选译后记》是陈力川对本专辑译介的部分作品所作的诗学解读。

陈力川





边缘与多样：二战以来的法国诗歌札记

树才

这是一篇札记，因为我不想把文章写成诗歌史的那种样貌。

依我看，诗歌史突出的仅仅是“时间线索”，仿佛诗歌是一个前后连贯的发展过程，背后有一股进化论般的力量在推动……实际上，诗人的存在与其说是一种“时间”现象，不如说更是一种“空间”现象。因为古今中外“一首诗”的发生原理其实是一样的：生命和语言的相遇。当然，这是一种“相爱相杀”、激烈碰撞的相遇。“诗人”重要吗？当然重要。然而，是“好诗”让一个有名有姓的诗人留下了所谓的“诗名”。从根本上来说，或者把诗人与诗歌比较着来说，“诗人”就显得不那么重要，“诗歌本身”反而更重要。看上去，是诗人写出了一首诗，实际上，是这首诗在替诗人真正“出场”！写诗的人，无论法国还是中国，无论古代还是现代，多了去了！好在诗歌一刻不停地淘汰着“诗人”。因为“诗人”这个命名，只是指出一个崇高的位置，但这个位置从创立之时起就一直是“空的”；只有写出“好诗”时，某个人才临时占据“诗人”的位置。所以在这篇札记中，我既想谈论一些重要诗人，也想引用一点他们的好诗。

那么，为什么说“边缘与多样”？

边缘，正是就“位置”而言。同波德莱尔那个时代相比，“边缘”这个词正好用来形容法国当代诗歌的位置。超现实主义运动，也许是让法国的社会神经剧烈痉挛过的最后一个诗歌运动；不过，也是这个尝试“自动写作”和强调“潜意识力量”的诗歌运动，以其“玩自己的”傲慢姿态和



“改造社会”的乌托邦幻想，一把推开了诗歌读者，从此法国的主流媒体开始疏远甚至懒得谈论诗歌。人们哀叹“法国诗歌边缘化了”！但哀叹归哀叹，法国诗人随语言学的转向而转向，倒是从来没有停止过“对语言创造的可能性”的探索，甚至可以说，正是“边缘”的位置催生了诗歌声音的“多样”。在现代诗人与古典诗人之间，有一个重大差异，那就是对诗歌声音的认知。材料是一样的，同一种语言，相同的一些词语，古典诗人的追求更多地体现为诗歌中优美的“音乐性”（la musicalité），突出的是韵律的和谐；而现代诗人自愿放弃这种追求，更在乎每一首诗中自由生成的“声音”（une voix），它源自每一个诗人的个人嗓音，自带生命特有的气息和呼吸，强调的是节奏的力量。要生成一首现代诗的声音和节奏，没有任何现成的经验可用，只能求助于诗人切身经历的生活事件和生命感悟。诗歌的语言，因此也从屋顶之上的“高蹈”走向街道里面的“结实”；诗人的生存，则从浪漫化的“贵族”降为生存中的“平民”。写一首现代诗，看上去“更自由”了（所以又叫“自由体诗”），实际上比格律诗更难写好。“边缘”和“多样”，其实互为条件和结果。边缘，则每一个诗人不用再去操心所谓的“中心”，每一个诗人都以自我的生命火焰为中心跳起单独之舞；多样，正呼应着法国现代文化对丰富性的吁求，多样即形态各异，即各自探索，即以一己“言语”的创造力去丰富整个法语“语言”的表现力。

这里顺便说一下。在“语言学转向”的语境里，法国诗人对语言（la langue）和言语（le langage）是做出区分的。La langue 和 le langage 虽然都指语言，但二者的区分在于，前者指抽象的语言结构（语言系统），后者指具体的、个人的语言。了解这一点，对理解法国诗学是至关重要的。法国诗人佩吉（Charles Péguy, 1873–1914）断言：“什么都可以被言说，除了那些所做的无法被说出。”现代诗人的“诗歌声音”正是从“言语”中生发出来的。我们不能把“言语”和“语言”相混淆，尽管所有的“言语”河流最终都汇入“语言”这个大海。通过写作，“言语”变成诗人的一种



行动(un acte)。兰波之所以成为法国现代诗歌的一个活水源头，就是因为他创造的那些惊世之作(它们自己就在言说)，因为这些作品将个人生命的“言语”(一般诗人只是停留在“语言”状态)推到了极致。

我把时间段划定在“二战以来的法国诗歌”，是想突出法国诗歌历史的某种断裂。断裂必然引起转折。在诗歌的演变中，我把“断裂”看得比“传承”更重要。诗歌总是追求一种“新的”(其实就是“不同的”)表达，实际上诗人的生活，自古以来就是这些内容：“吃喝拉撒睡”加上“生老病死苦”。但诗人是语言变化的超级敏感者和狂热追随者，语言在哪里出现断裂，那里就肯定引发诗人的狂热喊声。对法国、对欧洲乃至对整个人类来说，“二战”都不只是一个轻巧的缩写，而是一个永无痊愈之日的巨大伤口，其灾难般的深度足以与天空的虚无相比。法国人的改变，语言的改变，诗歌的改变，其根须是扎在“二战”这个悲惨历史事实的土壤中的。战后重建之后，街道整洁如新，城市楼房依旧，一切都没变。但是，一切都变了！一切都变得“不可返回”。法国诗歌因此注定要扑向“还在来路上”的那个“未来”。与其把法国当代诗人和诗歌比作河流与大地的关系，不如比作星辰与天空的关系。我试着描述一些星辰的位置和亮光。

谈法国当代诗歌，绕不开一个名字：波德莱尔。今年是波德莱尔(1821-1867)诞生二百周年。他是整个现代主义诗歌的先驱，《恶之花》则是十九世纪以来最有影响力的诗集之一。他前所未有地将“恶”的形象引入诗歌，并且通过诗歌将它提炼成一种绚烂的“美”。波德莱尔认为，每个人身上时刻都有两种欲望：一种趋向上帝，一种向往撒旦。这说明每一个诗人的精神结构都是一种分裂状态的复合体，所以说悖论是现代诗人的心理基础。诗歌的大方向(作为悖论存在的现代性)，就这样被波德莱尔确定下来。从此法国现代诗从形式上逐渐舍弃“押韵”，从心灵上越来越感到“不安”，从构成上越来越倚重于“强度”，从姿态上越



来越倾向于“先锋”……概括地说，主要裂变出两种探索方向：兰波、洛特雷阿蒙、阿尔托等这一路，野性、疯狂、疼痛；马拉美、瓦雷里、博纳富瓦等这一路，沉思、深厚、开阔……当然，岔路多的是，许多法国诗人都是处于“之间”地带：他们探索各自的诗歌道路，寻求各自的诗歌声音。

我要谈的第一位诗人是彼埃尔·勒韦尔迪 (Pierre Reverdy)。

为什么先要谈他？因为我同法国诗歌之间的缘分，就是从他开始的。纯属偶然，应该是一九八六年，有一天，我在北外的图书馆里借到法文诗集 *Plupart du Temps* (我译为《大部分时光》)，勒韦尔迪写的。他的诗，句式明晰，写得简洁。我在似懂非懂中品味到一种异样的诗意：简单、神秘、悲怆。后来我大学毕业论文《灵魂苍白之静美——试论勒韦尔迪的诗》，写的就是他。我至今仍经常读勒韦尔迪的诗，感觉他的诗句总有一股咂摸不尽的滋味，向我的内心深处渗透。这位生于一八九九年的诗人，一九一〇年从南方来到巴黎，为了“写出世界上最美的诗章”。他的《散文诗》(1915)确实灵动。他这么描绘一位《诗人》：

他的脑袋惶恐地躲在灯罩下。他的脸色发青，而他的双眼布满血丝。一位一动不动的音乐家。他睡；他分离的双手弹奏着手风琴，为了让自己忘却灾难。

一座楼梯绕着屋子爬行，它不通往任何地方。此外没有门，也没有窗户。人们看见蹿向虚空的影子在屋顶晃动。影子一个个跌倒，却不是自杀。很快，影子重又开始登上楼梯，无休止地为弹奏手风琴的音乐家所陶醉，而音乐家的手听不见琴声。

诗集《大部分时光》里有一首诗《暂时》，我喜欢结尾那一句：“我爱你是在今天。”这句诗也是对“爱”这一神秘的确认和戳穿。伊夫·梅



兹埃这么概括勒韦尔迪的一生：“受人喝彩，很快成名，后来有点被遗忘。勒韦尔迪的诗如今以它的高度、它的幽默和它的严峻而存在着，因为它‘剥去心脏的皮’，平静地复述着人类的孤独。”可见诗人对自己下手有多狠！一九二六年他离开巴黎去索莱斯姆修道院，一住就是三十四年！隐居生活让他探测到“自我”的更幽深处。他认为，是“想要研究自己的内在本质的秘密、认识自己的力量和潜力——这种要求经常缠绕着诗人不放，迫使他去进行创作。”对语言的使用，除了精雕细琢，他更是用心体悟：“诗是用词体现出来的，并且只能用词来体现，而词又是诗的暗礁。一个词就足以把一首最美的诗给葬送了。”也许，勒韦尔迪是“另一位兰波，弱化了的兰波”。这倒呼应布勒东对他的评价：“谁也没有比他更好地思考过并启发人去思考诗歌的深刻手段；因此，在诗歌形象上没有比他作出的定义更重要的定义了，也没有谁能像他那样，在长期的命运的不幸中显示出如此令人钦佩的超脱。”兰波是出走，这个缺乏耐心的天才，因通灵而决绝；勒韦尔迪是超脱，这位潜心以求的忍者，因单独而静悟。他这么定义诗歌的“形象”：“诗人的任务不是去创造形象，形象应当自己展翅飞来。”一九六〇年勒韦尔迪去世。阿拉贡哀叹：“一颗黑色太阳陨落在索莱斯姆。”

如今，勒韦尔迪同阿波利奈尔一样，成为二十世纪法国现代主义诗歌的源头之一。他的诗有一种永不过时的“现代性”。他确实有着非凡的洞察力：“是匮乏使所有的诗发生。”或者：“无处有诗。”勒韦尔迪解释道：“诗存在于现在还不存在的东西中。诗存在于我们现在还缺少的东西中。诗存在于我们正在寻求的东西中。诗存在于我们身上，但不受现在的我们支配，而受我们想要成为的我们支配。诗存在于我们想要去的地方，但我们现在还不在那儿。”大诗人帕斯也看出，从勒韦尔迪开始，先锋派的诗歌开始转向自身。这是一种前所未有的自我意识：诗人的“生活与言语”可以“同时”生成。古典主义诗人的自我是一种理性的匀称，浪漫主义诗人的自我是一种浪漫的夸张，而现代主义诗人的自我



则是一种疯狂的内省。

最难翻译、最令我钦佩的诗人，还是勒内·夏尔(René Char, 1907–1988)。他是二战后法国诗坛影响最大的诗人之一。

但当我在巴黎同法国诗人谈起夏尔的时候，他们的反应一是惊诧，问我是怎么“读懂”他的诗的，好像他们没读懂过似的；二还是惊诧，说他们现在不怎么读夏尔了，似乎他们已从他的诗里汲取了足够多的营养。这种双重的惊诧，正说明夏尔仍雄踞于法国诗山的峰巅之上。夏尔出生在法国南方沃克吕兹省索尔格河畔的伊尔，他的诗歌生命是从赤裸、神秘、圣洁的晨曦开始的。超现实主义像一道神秘的闪电，照亮了他的二十三岁。布勒东和艾吕雅从一开始就对他表示器重。虽然夏尔后来脱离了超现实主义团体，但超现实主义的精神却贯穿了他的一生。一九三四年他出版诗集《无主人的锤》，表明他与超现实主义分道扬镳。二战期间，他抱着爱国热忱，拿起武器与敌人周旋，成为下阿尔卑斯地区游击队首领。在抵抗运动中，他与加缪成为挚友。战后他出版了重要诗集《伊普诺斯的书页》。一九八三年，伽利玛出版社将夏尔的全部诗作收入具有经典意义的“七星文库”出版。对一位诗人，这当然是荣耀。但我在一篇访谈中也读到，夏尔对接受这一荣耀又深感后悔。“七星文库”在他活着时就出版了他的全部作品，这让他有时产生一种错觉：他觉得自己“已经死了”。这是很真实的一种感觉。诗人的内心，应该永远渴望生命活力，它远胜于任何一种世俗荣耀。

夏尔的诗是陡坡，但另有一些阳光明媚的山坡，以其爱情的、几乎是田园诗的意趣令我们陶醉。普罗旺斯的阳光和大自然，对夏尔来说意味着童年和土地。为表现一块乡土，这块乡土上的动物及植物，夏尔写下了松缓、轻松、淡淡不安的怀乡歌。夏尔成年后的激烈冲突，也许正是对童年时代与世界永远失去了的统一性的强烈向往。哪怕在幻想的狂热的意象丛中，哪怕所处的精神状态如此迷醉昏乱，夏尔始终渴望一种



清醒，一种哲学意义上的穿透，对整个事物的昭然。殊不知，由于对获取清醒的过于执着，他被迫再次，三次，无数次地跌入无解的混沌——“失去的赤裸”。而他的渴望仍在一边：让本质的痛苦，最终沉入河底，跃为活生生的生命本身。

夏尔的诗，我是靠“听懂”的。仅靠阅读，我的法文水平肯定不够。一九九〇年前后，我偶然得到了夏尔晚年录制的一盘磁带，里面有他朗读的二十几首诗作。我如获至宝，一有空就听，坐在办公室里听，走在大街上也听，听了不知有多少遍！终于，奇迹出现了！听着听着，我居然“听懂”了他的气息和节奏。有一天，我一边听一边居然能背出好几首诗来。于是我着手翻译。最早的一些译作发表在《世界文学》杂志上。夏尔虽说难懂，但他诗中烈焰似的情感和尖刀般的思想却是扑面而来的。他灵慧地避开了晦涩，他的诗歌口吻其实是亲切的。我甚至认为，他总是把不经意间脱口而出的一句话（一种自言自语）作为一首诗的第一句。“离我这么远，你怎么可能听见我？”他就是这么提问的。超现实主义给了他一种“言语”的自发性。他是把写诗、思考、行动真正融为一体的诗人。

由于翻译了他的诗，我还在巴黎享受到好几回奇妙的礼遇。有一次，不知怎么就遇到了夏尔生前的私人医生，这是一位爱穿红色羊绒毛衣的优雅老人，当他得知我是夏尔诗歌的中文译者时，他连着一周，每天约我到圣米歇尔广场附近的不同餐馆，请我享用法国晚餐。有一天，老人甚至把我引到他的私人空间，给我看他珍藏的各种艺术品，就在与巴黎圣母院一河之隔的一幢楼里。我也记得，当我那年乘坐高铁抵达阿维尼翁火车站时，是当年因为热爱夏尔诗歌从美国移居到普罗旺斯的居斯塔夫·罗宾先生，七十多岁了，不顾女儿劝阻，坚持自己开车来接我。我们此前并不相识，是一位巴黎诗人把我的心愿告诉了他：我想去夏尔的墓前拜谒。有一件事一直印刻在我的记忆中，那天罗宾先生（年轻时他是诗人，后来竟成为普罗旺斯地区的植物学家）在车上同我聊起



夏尔的诗，他突然问我是否读到过《红色的饥饿》这首诗。我说不仅读到过，而且会背。我就真背了一遍。老人慢慢把车停靠在路边，从驾驶室出来。我也拉开了车门。他走近，同我紧紧拥抱。这时，什么话都不用说了！他确认我是一个用心阅读夏尔的中国译者。

红色的饥饿

你疯了。

这多么遥远！

你死时，一根手指横在嘴前，
在一个高贵的姿态里
为了截断感情的涌流；
寒冷的太阳青色的分享。

你太美了，没有人意识到你会死。
过一会儿，就是夜，你同我一起上路。

确切无疑的赤裸，
乳房在心脏旁腐烂。

静静地，在这重合的世界上，
一个男人，他曾把你搂紧在怀里，
坐下来，吃饭。

安息吧，你已不在。



与夏尔齐名的，是亨利·米肖（Henri Michaux, 1899–1984）和弗朗西斯·蓬热（Francis Ponge, 1899–1988）。

我先谈蓬热。

如果把法国二十世纪诗歌史比作一串念珠，可不能少了蓬热这颗珠子。他大器晚成的诗歌，刷新了人们对“事物”的认知，事物好像拥有了自己的语言，乐意自己表达。实际上，这项工作需要一种极端的专注，一道崭新的目光，夹杂一种幽默的疑惑。与浪漫派诗人奈瓦尔和雨果不同，他们是在自然中寻找对应物，然后借出一个灵魂；蓬热的写作是一种崭新的语言历险，他的目标只有一个：事物。事物本身就是诗意。这种语言历险的成果，甚至令萨特和布朗肖着迷，萨特专门撰写长文，高度评价蓬热。

蓬热出生于法国南方城市蒙彼利埃的一个资产阶级新教徒家庭，一九三七年他加入共产党，一九四二年他成为抵抗者，同一年他出版了重要诗集《采取事物的立场》（*Parti pris des choses*）。在巴黎，阿拉贡让他负责共产党的文学杂志《行动》。他一度对超现实主义运动产生过兴趣，但很快就疏远而去。一九四六年他离开《行动》，第二年脱离了共产党。一九五二年他成为“法语联盟”教授，直到一九六四年退休。可以说，在言语的历史中，蓬热嵌入很深。世间诸般事物，除了人，还有动物、植物，它们微少、偏僻，但它们在蓬热的作品中找到了深刻的联结。《采取事物的立场》（徐爽译）也许是蓬热最重要的一部作品，仿佛在一个哑默的世界上，它让一种言语诞生了。那些黑莓、蜡烛、橙子、蝙蝠、面包、火焰、领带、小卵石，我们知道它们吗？我们从它们存在本身的视角描绘过它们吗？我们有各种解释，这是肯定的。可以是这一种解释，也可以是那一种解释。为什么不可以呢？这种重大的游戏引出我们对“事物”的新的目光和新的认知。无数细节呈现：蜗牛贴着地面爬行，让我们感到放心；蝴蝶对应于飞翔的火柴……通过在词语上的劳作，蓬热重构了我们与事物之间的关系，他让事物自己呈现。但是，我



们真能抵达“事物”那深邃的秘密吗？“我眼看着自己在写”，蓬热求助于语言的根须。“诗人更需要哪一门科学？”他问我们。在《孔》中他询问：“诗在那儿吗？我不知道。这不重要。对我，这是一种需要，一种行动，一种愤怒，一项自爱的事业。就这些。”

蓬热的写作显现了另一种语言态度。他构想了人与万物的另一种相处方式。他自己就说：“比起诗人，我更愿意是一个博学者。”在小说领域，与其呼应的是阿兰·罗伯-格里耶这些“新小说”作家。应该是厌倦了浪漫派的抒情主体，蓬热努力让自己在凝视中邀请“事物”出场，表达其自身的存在状态和内在愿望。这与其说是反客为主，不如说是模糊主客界限（其实本来就没有界限）。这里面包含着一种“事物的诗学”。连夏尔也称赞“春天的美妙的蓬热”。不过，很显然，蓬热得到的赞美，远远不及夏尔和米肖。这说明诗歌的接受惯性是多么根深蒂固。

现在该米肖出场了。

米肖是谁？一个比利时人，一八九九年出生在那慕尔的一个律师家庭。他从小身体羸弱，心脏功能尤其不好，还性格孤僻，唯一的爱好就是看蚂蚁打架。父母以为他是愚笨之人，不抱什么希望。大学时，米肖按家人意愿读了医学，但不久就退学，后来竟跑到海船上去做一名司炉工，周游世界。一九二四年米肖移居巴黎，靠做教师和秘书维持生活，也给杂志写点稿子。这段时间，他的诗作开始发表在刊物上，但他这种先锋风格的文字，只在很小的圈子里才会被接受。

米肖真正的身份，一直是一个旅行者、漫游者、地球人、宇宙人。出外闯荡仿佛是他与生俱来的生命冲动。二十一岁他当水手，就是为了到处乱跑。南北大西洋，他都到过了，后来因病被遣返回国。随后他又出发，到过亚马逊平原、厄瓜多尔、印度、中国等地。好像他总是“在别处”，在任何一个“别处”，他都寻找并能找到一点点“自己”。难道他



的自己是遗失“在路上”的一种奇特存在吗？应该说，他的生命在本质上就属于“别处”。他迫使我们去思考*ici*（“这里”之意）这个词：每个人都在用“这里”这个词，这个词其实不指认任何一个具体地点，但它又指出“任何一个地点”，它因为无所不在而无法显身。你说“这里”，他说“这里”，但永远不会是同一个“这里”。这里不属于“这里”这个词。而米肖，正是反复去用脚步刷新“这里”的人。对他来说，这里即“旅行”。他其实是一个旅行哲学家。所到之处，或者未到之处，他都托付给万能的想象。旅行和想象构成了他的生活。他出版了不少书籍：《我曾是谁》《厄瓜多尔》《一个野蛮人在亚洲》《毫毛》《夜动》，于是他被看成诗人。他也画画，画得稀奇古怪。

无论旅行、写作，还是想象、画画，米肖都把它们当作探测“自我和语言”这两个深渊的不同方式。在这方面，他做得极端。他甚至服用“麦斯卡林”来做实验，而他在迷幻状态中写出的文字，独创性确实无人可比。麦斯卡林是一种南美的致幻剂，当地史前居民用这种致幻剂举行宗教仪式等。麦斯卡林帮助米肖写出了三本书：《悲惨奇迹》(1956)、《动荡的无限》(1957)和《碎裂中的平静》(1959)。同时米肖也画了一系列素描，都是在每次服药之后不久所作，多数是黑白，另一些为彩色。

帕斯从整体上这么评价米肖：“他的散文、诗歌和素描紧密相连，一种表达形式强化并阐明着其他表达形式。素描并非单纯文字的图解。米肖的绘画从来都不是其诗歌的附加品：两者是同时相互自主而补充的两个世界。在麦斯卡林体验中，线条与语言构成了一个整体，要分解出其构成的元素几乎是不可能的。形式、观念与感官相互交融如同一个单一却眩晕般激增着的实体。从某种意义上说，这些素描与其说是文字的图解，毋宁是一种评论。这些线条的节奏与运动令人想起某种奇特的音乐符号，尽管呈现给我们的并非一种声音或观念的符号，而是存在的涡旋、鞭打、交织。……这些素描是对诗歌与图像书写的批评，也就是说，是对符号与图像的延展、语言与线条的超越。”



米肖《悲惨奇迹》的开头是这么一句话：“这是一次探索。通过文字、符号和素描。麦斯卡林是被探索之物。”帕斯的反问令人深思：“当我读到最后一页时，我问自己，难道这场实验的结果不正是其反面：诗人米肖被麦斯卡林探索。一次探索或是一次遭遇？或许，是后者。一次与毒品、与地震、与存在之劫难的遭遇，存在从最根本上被其内在的敌人摇撼——一个与我们自身存在一体的敌人，一个无法与我们自身区别、分离的敌人。”米肖讲到他的本意：“我欲探索平庸的人之境况。”但实际上，米肖所承受的实验本身和他的所写所画，恰恰从反方向证明：人不是平庸的造物。

在夏尔、蓬热、米肖这三位大师之间，米肖是最东方的，他与东方神秘最能呼应。夏尔是最法国的，我选择了翻译他，也许这样更能体现翻译对中国诗界的效用。而蓬热是最现代的，长远来看，他会给人带去更持久的影响和启示。米肖的诗幽默风趣，又意味深长：

我的生活

你不带着我就走了，我的生活。

你一溜烟走了，

而我还等着向前迈出一部。

你将战斗带到别处，

你就这样做了我的逃兵。

我从未跟得上你。

你给我的，我看不明白，

而我所要的那么一点点，你从未带给我。

正因缺了这一点，我就想要那么多，

那么多的东西，几乎是无限



只因缺了这一点，你从未带给我的这一点。

(董强 译)

除了三位大师，我还想谈一谈欧仁·吉尔维克(Eugène Guillevic, 1907-1997)。

吉尔维克给法国诗歌带来了一个前所未有的音调：简短！

同蓬热一样，他好像跟超现实主义也没什么瓜葛。他喜欢在言语的细微处用力，与事物和词语结下友谊。他做诗的方法既简单又哲学。简单，是指他的句式和用词；哲学，是暗示他的思考和深度。在吉尔维克的诗中，他的言语被精减到了本质，孤独被印刻在空白之处。

吉尔维克出生在布列塔尼地区莫尔比昂省的小城卡尔纳克(Carnac)。父亲是一名宪兵，母亲是一位裁缝。吉尔维克从小聪慧过人，很有语言天分，他很早就学会了阿尔萨斯方言和德语。他读里尔克、特拉克尔、布莱希特、荷尔德林等德国诗人，后来翻译了很多德语诗歌，又从德语转译了不少奥地利、俄罗斯甚至日本的诗歌。一九二六年他通过了一门考试，后来到巴黎，被任命为法国经济部的一名督察。这是一个重要的职位。一九四二年，法国诗歌界迎来了两本伟大的诗集：一本是蓬热的《采取事物的立场》，另一本就是吉尔维克的《地下》(*Terraqué*)。

吉尔维克被认为是非抒情诗的代表人物。他的诗简短，但他真没少写东西。他出版的诗集至少有几十部：《安魂曲》(1938)、《地下》(1942)、《众墙》(1950)、《渴望活着》(1951)、《三十一首十四行》(1954)、《卡尔纳克》(1961)、《领域》(1963)、《与共》(1966)、《欧几米得定律》(1967)、《城市》(1969)、《对话》(1972)、《海滨小渠》(1978)等。一九六二年他获圣米歇尔山诗歌大奖。有趣的是，他的诗集名也都简短。也许这同他在“经济部”的工作有关。懂得“经济”之道，正是通往“简短”的不二法门。对日常细小事物，吉尔维克总是格外敏



感。他觉得应该命名它们，揭示它们真实的品质，因为“物”和“物”是不同的。面对事物，吉尔维克的目光是实在的，他不扮演“通灵者”的角色，而是实实在在地做一个“看见者”。一九八〇年他在接受一次访谈时坦言：“隐喻对我，并非一首诗的本质。”对他来说，几个普普通通的词，足以让人感知事物的灵魂状态。

我们来读这首《社会新闻》：

难道围绕一把椅子
非得弄出这么大响动？
——它又没犯罪。

这是老木头
在歇息，
它忘了树——
而它的恨
失去了力量。

它什么都不要，
它什么都不欠，
它有自己的年轮，
它足够了。

吉尔维克贡献了一种崭新的诗学。同蓬热的作品相比，他的诗句更自然，更信手拈来，更朴素平实。他对事物的懂，让他与整个世界为友。他的影响越过英吉利海峡，甚至到了爱尔兰大诗人希尼身上。希尼《草木志》的副标题就是：仿吉尔维克《布列塔尼草木志》。吉尔维克是这么理解“诗艺”的：



诗艺(节选)

如果我让沙子从左手
流入右手的掌心，

当然是为了这种乐处——
触摸变成了粉末的石头

但同时更多的也是
为了给时间一个身体

这样可以感觉
时间流动，涌出

并让它往回
倒流，改变自身。

让沙子滑落的同时，
我写了一首反时间的诗。

二战给每一个法国人带来内心的创伤。人们在战火纷飞中，流离失所。克罗德·维热(Claude Vigée, 1921–2020)的作品，就是源自一种流亡，一个男人的流亡，整个犹太民族的流亡。维热是犹太人，出生在莱茵河下流的一个城镇，三百多年来，这个商人家族一直居住在阿尔萨斯的这个地方。但是，德军占领，他们被逐出家园。也许是痛苦磨尖了维热的感觉神经，他对幸福的渴望也变得更加炽烈。他的诗歌都源自沉思和向往。在图卢兹，他是一名学医的大学生，已经决然加入犹太



人的抵抗运动。他最早的诗作发表在彼埃尔·塞格斯的《诗歌》杂志上。一九四三年他流亡到美国，与表妹成婚。一九四七年他获得博士学位，以后在美国好几所大学任教。在法国居留多年后，他成为耶路撒冷希伯莱大学的教授。教书和写作充实着他的生命。他是诗人、随笔作家、批评家。

他出版了不少诗集：《与天使一起战斗》（1950）、《降临节》（1951）、《地下的曙光》（1952）、《印度的夏天》（1957）、《冬季的月亮》（1970）等。集合了诗歌和散文的《大海下的太阳》是他的辉煌之作。作为翻译家，他从德语、英语、希伯来语三个方向工作，翻译了里尔克、伊凡·戈尔、艾略特、D.斯泰尔、大卫·罗凯阿等人的作品。

如同那个年代的许多诗人，维热袭用古典的诗句，但努力让节奏变得柔韧。亚伯、阿里埃尔、伊卡洛斯，维热从这些神圣人物身上寻求超越流亡痛苦的力量。

他对家园的怀念是永恒的：

所有的恶中，最致命的是失去家园，
一个没有家园的人，被自己剥夺：
他死在异乡，他将死得彻彻底底。

维热这样拷问《诗人的命运》：

永远是另一个人，无言的你在我身上说话。
有时我从向死者嘴巴借来的语言里扯掉
他的名字。为了他，在我身上，为了他，
他已经在他者的喉咙里翻译了我。

奇怪的是，痛楚反而让维热赢得了长寿。他活到了九十九岁。他深



信，一切意象都是象征；光有天真的信念还不够，还必须被觉悟的智性所照亮。

接下来我要谈一位女诗人。

安德烈·舍迪德(Andrée Chédid)，一九二〇年三月二十日出生于埃及开罗，一九四六年起住到法国巴黎，二〇一一年二月六日在巴黎去世。她拥有法国、黎巴嫩、埃及三重国籍，是诗人、小说家、随笔作家、戏剧家，曾获得一九七六年马拉美诗歌奖、一九七九年龚古尔中篇小说奖、二〇〇二年龚古尔诗歌奖。

舍迪德对诗歌的热爱是炽热的、深入骨髓的。她的动人之处，就是以身和心的全力投入，让诗歌艺术变成了她的生活方式。她说：“如果诗歌没能震撼我们的生命，那它对我们就什么都不是。平静也好，焦虑也罢，诗歌必然凭它的符号刻印在我们身上，否则我们就只剩下冒充。”在诗歌中，她找到了“一种崭新的飞跃，一种持久的欲望，它不停地激起我们在世上活的胃口。”对她来说，诗歌之谜是无底的，是永不枯竭的想象和真实的源泉，是有待发现的不可能。她相信，话语通过无数的文本、无数的诗篇，令生命丰盈、多样。她写道：“我属于舞蹈，我属于生命”，而这个生命是“比绵羊更闭合的神秘”。她询问：“你在哪里，生命？”，又深知“我们只能建造/背靠着死亡”。就是这样，她的写作直趋本质。

她的主要作品：《一张脸的文本》(1949)、《一首诗的文本》(1950)、《一个生者的文本》(1953)、《深爱的土地的文本》(1955)、《大地与诗歌》(1956)、《被凝望的大地》(1957)、《单独，脸》(1960)、《双重的国度》(1965)、《对位法》(1968)、《最初的脸》(1972)、《节日和遗忘》(1973)、《多重声音》(1974)、《护卫生命》(1975)、《话语的友情》(1976)、《生者的证据》(1983)，等等。她的小说《沙漠中的女行者》试图揭示，创造新的女性世界注定是一个乌托邦，是不可能实现的。



在法国诗坛，很少有人像舍迪德这样低调、透明，不玩花招。对待词语，她视若重大。她的诗是自然而然的、不加修饰的，但并不粗糙；她的诗句流动着，挤压着，一种抒情已经隐秘地穿越而过。在她的诗歌中，有一种潮涨潮落的运动，一些内在搏斗的痕迹，最终克服困难，艰难地赢得和谐。诗人阿兰·博斯凯这样评价她的《话语的友情》：“舍迪德的诗歌最后抛下了以往的柔情，直指痛楚的事实……”

她的瞬间之法：

瞬间挥霍我们。

瞬间确立我们。

瞬间自己衰弱

在那些围墙的背后。

瞬间自己耗尽

在我们生命的正面。

瞬间越烧越旺

为了把你命名，神兽。

瞬间消失

而你起床，爱。

舍迪德告诉我们：“诗歌不是消失，而是显身。”她的创作实践了这种诗学。她认为：“诗篇是自由的。我们永远无法在我们的命运中关闭它的命运。”正是诗篇，显现了那张“最初的脸”。

有一桩趣事。二〇一九年，舍迪德的诗进入了法国中学毕业会考的



法语试卷。法国的中学毕业生显然是被难住了，没考好。但他们居然认为舍迪德“默默无闻”，认为舍迪德的诗难度太大；他们甚至倡议联名抗议（大概是希望评分时放宽标准），据说收到了两万多人签名。这么有创造力的一位女诗人，法国中学生却知者寥寥，更重要的是，他们没有能力分享她的诗。试题“从中世纪到现在：诗歌写作和意义寻找”涉及的其他三位诗人都名气很大：拉马丁、诺阿耶、博纳富瓦，涉及舍迪德的是她的诗作《目的地：树》。而安德烈·舍迪德的孙子马修·舍迪德（艺名“歌手M”），倒是在法国赫赫有名，被誉为“音乐鬼才”、“在法国红透的大牌摇滚一哥”，也许，马修·舍迪德从他的诗人奶奶那里汲取了强悍的诗性力量。

另一位奇异的诗人叫阿尔迈·盖尔纳（Armel Guerne, 1911—1980），他出生在瑞士的莫尔热，家族的根却是扎在布列塔尼。三十岁时他立志要把生命奉献给对帕拉塞尔斯（Paracelse, 约1493—1541，中世纪瑞士医生、炼金术士、占星师）的伟大作品的翻译。二战爆发阻碍了他的这个计划。他积极投身抵抗运动，却并非《抵抗运动诗人》一书中的一员。他先是被押送到集中营，后来侥幸逃脱，但这份身心的创痛伴随了他一生。尽管困难重重，盖尔纳完成的翻译业绩却堪称辉煌。他从德国浪漫主义诗人那里得到启示，翻译了诺瓦利斯、荷尔德林、里尔克、格林兄弟、马丁·布伯的诗歌和散文，共有数十位；英语方面，是莎士比亚、麦尔维尔、斯蒂文森、沃尔夫、邱吉尔等；从捷克翻译了爱德华·巴斯；从中国翻译了伟大的老子和《道德经》；从阿拉伯世界，是《一千零一夜》；这还没算上他对藏传佛教的译介。不过，他的灵魂似乎离荷尔德林和诺瓦利斯更近。

他两部诗集的名字引人注目：《痛苦的大教堂》（1945）、《话语的活生生重量》（1983）。盖尔纳把诗歌视为本质的语言。他寻求拯救的希望活水源头。他把赤裸、孤独和清澈当作武器。他骄傲地写道：“一切英雄主义止于需要开始之处：我没有大学文凭，因为我做了严肃的研



究；我没有服过兵役，因为我已把自己击溃；因为我严肃地劳作过，我避开了眼前的小荣耀……”

他的诗句：

能写作，就写作；
能沉默，就沉默。
但为了弄清楚寂静
是仅有的伟大钥匙，
必须穿透所有的象征，
吞噬那些意象，
倾听而不听见，
至死都忍受
像一场碾压
话语的活生生重量。

盖尔纳偏爱一种“冲锋的诗歌”，一种“攻占的话语”，一种“有益的动词”。相比较于马拉美和瓦雷里，他对波德莱尔和兰波更加亲近。他有一首诗就叫《选择》：

某种东西，无处可寻，从未显身
它在时间中，它在空间里
飘浮，并且接近，某种东西
别处的确定的在场，永远在那里，
等待就已足够，你应该爱它。
听你：你的灵魂在世界的灵魂里。
听它：世界的灵魂在你的灵魂里。
它们想念的，就只是你。



为什么，因为忙碌，你不再等待？
夜晚，当你不再知道你曾是谁，
在害怕中你已经知道。谁是。

盖尔纳的每一首诗都指向精神诗歌的本质。不难看出，在法国现代诗歌的家族谱系中，他接续的是兰波这一脉络。

传承马拉美、瓦雷里这一脉络的，并非后继乏人，伊夫·博纳富瓦 (Yves Bonnefoy, 1923–2016) 是最杰出的代表。

博纳富瓦出生于图尔城，中学就读于笛卡尔中学，大学就读于普瓦提埃大学和索邦大学。他承接波德莱尔、兰波、马拉美以来的象征派传统，成为二十世纪五十年代以来最重要的法国诗人，获得法兰西公学院诗歌奖、龚古尔诗歌奖、卡夫卡文学奖等。

博纳富瓦早期的诗歌创作，曾受到超现实主义的影响。他自己年轻时，也与布勒东有过一段交往。也许，博纳富瓦的“沉思”品格，与超现实主义的“欲望”文字本来就有距离。在博纳富瓦看来，超现实主义诗人的那些“欲望”诗句，只是追求一种“飘忽的满足感”，实际上脱离现实，有故弄玄虚之嫌。而从波德莱尔、马拉美、瓦雷里身上，他看到了“存在”的真实一面。由此，他建立了自己的“在场” (la présence) 诗学：“没有现实与超现实，而只有现在”。“在场”不仅是事物在空间上的显现方式，也是诗人在时间上与事物相遇时的“瞬间”。博纳富瓦力求体验生命的鲜活瞬间，以探求表象之下“神秘的真实”。可以说，他把诗性直觉和科学研究结合起来，去探测处于语言核心的神秘。

一九五三年，博纳富瓦的诗集《杜弗的动与静》 (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*) 震撼过法国诗坛。二〇〇〇年，我利用在巴黎访学的机会，在博纳富瓦位于勒比克街的书房里，结识了这位大诗人。那天我准备了许多问题，计划做一个访谈。博纳富瓦十分亲切，聊



着聊着，我竟忘了访谈。三个月我去了他书房五次，向他请教我在翻译《杜弗的动与静》中遇到的理解上的问题。除了写作、翻译、批评、随笔，他还搞艺术评论，《赵无极画集》的万言长序也是出于他的手笔。遗憾的是，有生之年他没能到访中国。二〇〇七年他获得了中坤国际诗歌奖，他自己有心前来领奖，最后因膝盖要做手术未能成行。

《杜弗的动与静》开篇引用了黑格尔的一段话：“但精神的生命绝不在死亡面前恐惧，并且不是那种纯粹的生命。它是支撑着死亡的生命，并且在死亡中维持。”

长诗最开始的两小节：

戏剧

1.

我看见你在平地上奔跑，
我看见你与风搏斗，
寒冷在你的唇上滴血。

我看见你突然折断，享用着死亡，比闪电更美，
当闪电用你的血在白色窗玻璃上
溅落斑点。

2.

衰老的夏天用一种单调的快乐使你裂开，我们瞧不起沉醉于不完美地活着。

“不如藤，你说，缠绕在夜的石头上：没有出路的在场，没有根的脸。



最后一块幸福的窗玻璃被太阳的指甲撕烂，不如在山村里死去。

不如这风……”

这部作品以“戏剧”开篇，如一出五幕悲剧，探求抒情的“我”与“杜弗”之间的关系。我认为博纳富瓦是从莎士比亚的戏剧中汲取了灵感。他一生都在翻译莎士比亚的戏剧作品。“杜弗”是一系列幻变的真实，既是奔跑的女人，又是旷野，既是村庄，又是地下河，还是“真实的在场”。

从一九四七年《反柏拉图》开始，博纳富瓦一直视僵硬的概念为诗的死敌。为了击溃这个死敌，博纳富瓦用生命体验的一个个鲜活瞬间，打磨一个个词，做成一首首诗，直到它们变成“光”，刺穿围困生命的黑暗。光和黑暗的拉锯式进退，既是博纳富瓦对生命“在场”的无限渴望，也是他对无所不在的“死亡”的强烈意识。在诸多矛盾的两难困境中，博纳富瓦选择居留在“中间地带”，以探索“两个世界之间”的复杂关系。克洛德·鲁瓦评价博纳富瓦的诗“既玄秘又透明”，传递出一种不可言传的意趣。博纳富瓦活到了九十三岁，是个智慧之人。他一直在沉思“一位诗人”究竟何为。

一位诗人

他想要一支火炬
把它扔进大海？
他走向远处水洼
在低处和天空之间，

然后他转身走向我们，



但是风已将它抹去
虽然他的手缩着
在烟的世界之上。

元音的浓稠叶片，
撕裂的极端语言，
他说什么？我们不知道。

他相信一些更简单的词，
但是那边仍然是此处，
而无一符号是水在闪光。

北岛主编的“国际诗人在香港”系列丛书中，出版了陈力川翻译的博纳富瓦诗选《词语的诱惑与真实》（牛津大学繁体版，译林简体版）。除了几种诗集，近年来，博纳富瓦的诗学随笔也被译介进来。

比博纳富瓦小两岁的菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet, 1925–2021），生于瑞士。一九五三年雅各泰与女画家安娜-玛丽·海勒泽（Anne-Marie Halser）结婚，随后定居法国南部德隆省的小村庄格里昂，从此潜心写作和翻译，也从事随笔写作和文学批评。他先后获蒙田文学奖、法兰西科学院奖、荷尔德林诗歌奖、彼特拉克诗歌奖等多项文学大奖。二〇〇四年获法国龚古尔诗歌奖。他还是一位享誉欧洲的翻译家，曾翻译荷马、柏拉图、穆齐尔、翁加雷蒂、里尔克、荷尔德林等名家作品。雅各泰的主要诗集有《在冬日阳光照耀下》《诗集》等。他的全部创作都致力于摒弃浮华，以精妙的语言，挖掘事物的内在，朝向事物本身，切近存在的本真。他的诗歌作品被认为是当代法国诗歌“纷杂、喧哗的合唱”中最真实的声音之一。



二〇〇〇年八月，在当时法国驻华使馆毛磊大使的介绍下，我有幸同雅各泰约好，去格里昂拜访他。我看到，当年已过七十五岁的老诗人和妻子一起，在小村子里过着平静、清澈的晚年生活。他长得帅气，身材瘦高，面容清癯，喜爱步行。

他的诗干净，闪着颤栗般的精神之光。他总是以一个极平实的句子开始一首诗，甚至把一些诗写成“散文诗”的形式。雅各泰的叙述是一种带着说话调子的叙说。他的诗情内敛。在现代社会里，内敛的人只能尽力退避，甘愿舍弃，退回到大自然的庇护中去。雅各泰常常从小小的一点落笔，收墨时却已注入空灵、超脱的内心，近似东方艺术的写意。他的内心是如此敏感，闪耀着一种令人心颤的易碎之光。巴黎的华美和巴黎的喧嚣是一体的，雅各泰选择了离开。他的心灵幽秘。读他的诗，必须静心，这样你才能在诗行之间听见一颗心在呼吸，一个生命在低语，既亲切温暖，又孤独无依。也许他早就认定这条僻静的、侧向一边的路，那是只属于他自己的路。雅各泰有一个了不起的本领：全身心地倾听并领受大自然的启示。他就是凭着这启示，这永不枯竭的灵感源泉，用朴素、清亮的词汇，勾画出他那敏感、不安的心灵图景。

我们来听一听他听见的声音。

声音

谁在那儿歌唱，当万籁俱寂？谁，
用这纯粹的、哑默的声音，唱着一支如此美妙的歌？
莫非它在城外，在罗班松，在一座
覆满积雪的公园里？或者它就在身边，
某个人没意识到有人在听？
让我们别那么急着想知道他，
因为白昼并没有特意让这只



看不见的鸟走在前头。但是
我们得安静。一个声音升起来了，像一股三月的
风把力量带给衰老的树林，这声音向我们微笑，
没有眼泪，更多的是笑对死亡。
谁在那儿歌唱，当我们的灯熄灭？
没有人知道。只有那颗心能听见——
那颗既不想占有也不追求胜利的心。

这首诗中有一种沉默在“声音”里的安静，微妙绝对的静谧，心灵超脱的静悟。这种静悟就是明澈，也是一个能抵达并穿透世界的声音，所以他说，“我们得安静”。

三十年代出生的法国重要诗人，我想谈米歇尔·德吉和雅克·达拉斯。

米歇尔·德吉(Michel Deguy, 1930—)，诗人、诗歌批评家。曾任巴黎第八大学教授、国际哲学学院主席、马赛国际诗歌中心主席。他出生于巴黎一个资产阶级家庭。他的童年是在德国占领巴黎期间度过的。他的一位叔叔就是被纳粹枪杀的。大学里他学的是文学和哲学。一九五三年他通过了哲学教师资格考试。此后他长期在巴黎第八大学任教。一九六四年他创办了《诗歌杂志》(1964—1968)，然后又创办《诗歌》，并从一九七七年起一直担任主编。他出版了几十部诗集：《河段》(1964)、《幕》(1966)、《哑角》(1969)、《杜贝莱的坟》(1973)、《酒杯》(1974)、《常用缩略语》(1977)、《美国制造》(1979)等，其中《地籍簿片断》(1950)获费内翁奖，《半岛诗集》(1962)获马克斯·雅各布奖。此外他还获得马拉美奖和国家诗歌大奖。

他的诗歌特别重视对语言的探索。对诗句中的时间、空间、词源等要素以及它们之间的关系，他一边研究，一边大胆实验。诗歌是他思想



和行动的场所，诗和思也就同时成为他诗性创造的两项劳作。他面对的是一个词语的世界。但诗歌并不完全是思的事情，它自始至终保持着它的神秘部分。而德吉的诗也并不总是符合他的诗学理论构想。也许德吉更渴望拓宽诗性空间的边界，与时间融合，截听“时间的节拍”，通过词语找到它准确的外形。他把诗句与散文混合，常常带着节奏：

蓝像斑点渴饮
云朵的白色墨水
孩子们也是
我的乡村之路

可以说，德吉是一位“语言诗人”。他创造的形象常常出人意料，给人带来惊奇。同时，我也想说明，他的诗是晦涩难懂的，包含了太多的哲学。他把诗比喻为爱情：

诗就像爱情

日子没有数
但我们会制造一列满载歌唱的流亡者的火车
树被祈祷声冲得歪斜
奥菲丽娅随河水漂流
声音领着意义走向诗床

我们怎样称呼这献出赠礼之物？
诗就像爱情为符号奉献了一切。

这显然是一首以诗歌来阐释诗学的诗。



雅克·达拉斯(Jacques Darras, 1939-), 诗人、翻译家。从一九八八年开始, 他为家乡的一条河创作长诗《梅河》。《我爱比利时》《您不觉得眩晕吗?》《突然我不再孤单》《唱出的小说》, 只是其中几卷。达拉斯曾担任毕卡迪大学教授, 文学学院院长, 主要教授英美诗歌, 二〇〇四年获阿波利奈尔诗歌奖, 二〇〇六年又获法兰西学院诗歌大奖。在法国当代诗人的星座图上, 他的位置特别醒目。他的诗独树一帜, 有很高的辨识度。他的诗, 读上去让人感觉不出他是个“法国诗人”。他是一个异数。我愿意称达拉斯为“节奏诗人”。

节奏贯穿着他的每一首诗。他的全部诗歌的声音构成, 就是节奏。这是他最简单不过的写诗秘密, 可以说一目了然? 但是, 写几首富于节奏的诗是不难的, 难的是你一旦认定, 敢于用一辈子的写作努力去实践它。它诗歌的节奏完全像一条河, 奔过峡谷时, 水声轰隆, 涡流相拥相挤, 流速很快很急, 他的句子会跳下来, 会急转弯; 进入平原时, 河面开阔, 阳光把碎金片撒在河面上, 流水平心静气, 他的句子就长而连绵, 静水流深中, 显出宽厚之气。当然, 节奏在一首诗里如果天然生成, 那是妙绝。在达拉斯最出色的诗作中, 他总是从第一句就察觉到“节奏”的出场方式, 并且抓住不放, 顺着气息的神秘指引, 把它贯穿到底。当然, 他的幽默, 他的智性, 还有他的深情, 都是他的“节奏”的推动力和节奏本身所包含的内容。读他一小节诗(这首诗的标题也长得像一条河):

瑞典的克里斯蒂娜促使公爵做出坚决让位的决定从而导致公爵几个月后丧命

战争让我烦。

瑞典让我烦。

寒冷让我烦。



政府让我烦。
夜让我烦。
雪让我烦。
夜里的雪让我烦。
黑让我烦。
白让我烦。
烦让我烦。
一切都让我烦。
我们为什么在一个烦的国家。
我们为什么比别人更感到烦。
为什么到我们这里的人也会变得烦。
为什么我们的烦会传染。
笛卡尔先生到了斯德哥尔摩。
烦把他杀了。
瑞典的烦把他杀了。
短短七个月的瑞典的烦把他杀了。
烦把一个激情的哲学家杀了。
.....

四十年代出生的诗人，我这里只谈安德烈·维尔泰。

安德烈·维尔泰(André Velter, 1945-)，出生在阿登省的西尼拉贝里(Signy-l'Abbaye)。他十四岁开始旅行，长期在阿富汗、印度、尼泊尔、中国西藏等地居留。他曾担任法国伽利玛出版社《诗歌》丛书主编，并为《世界报》撰写文化专栏；还曾谱写即兴歌曲、复调诗歌，以及摇滚清唱剧。一九八七年到二〇〇八年，他担任法国文化广播电台的主持人。除散文集外，已出版十几部诗集：《爱莎》《地狱与花朵》《黑猫的诗人》《独树》《从恒河到桑给巴尔》《爱与战争之歌：阿富汗妇女诗选》



《马背上的吉普赛人和更多未知的人》等。一九九〇年他获马拉美诗歌奖，一九九六年又获龚古尔诗歌奖。二〇一四年，维尔泰的诗集《远航》（中法文版）在中国出版。这是一部向一九六〇年诺贝尔文学奖得主圣-琼·佩斯的名作《远征》（又译《阿纳巴斯》）致敬的散文诗。全诗由序曲、尾声和十三个片段构成一部诗剧。维尔泰视旅行为生活方式，写作则是旅行的结果。

维尔泰身上洋溢着一种对诗歌的激情和对旅行的狂热。浪漫作为一种精神气息，始终弥漫在他的诗行之间。关于诗歌生涯，维尔泰说得骄傲：“是诗歌选择了我，而非我选择了诗歌。我很小的时候就开始写诗，十一岁我就觉得我写的东西与众不同，那时我就意识到，我今后的生活将与诗歌联系在一起……直到现在的整个生活都沉浸在诗歌世界，身心和诗歌融为一体。”古代诗人龙萨，现代诗歌鼻祖波德莱尔，还有兰波，深刻地影响过他。这就是天才诗人的感召作用，他们不断影响着后起诗人的人格形成。二十世纪诗人，他最喜欢阿波利奈尔，认为他将古典与现代结合得最好。他说：“写诗就像在一个有回音的房间里，回音来自世界各地，我吸取所有我喜欢的声音。”四十五岁也许是他生活的一道分界线，因为他说“一直到四十五岁我都是穷人”。冒险时，他自然无暇考虑稳定的生活。他早已认定：“如果生活中不寻求冒险，就等于白活。”

维尔泰数次到访中国。我们多次在一起旅行。聊到中国诗歌时，他的这段话令我心生敬意：“中国诗歌（更多指中国古典诗词）在法国文坛有很大影响，几乎每一位法国诗人都读过几首中国诗歌，尤其道家风格的诗歌。我受东方哲学影响很深，我读李白、杜甫、王维、苏东坡的诗。我不会模仿中国诗歌的句式，但是思想精髓会给我灵感，比如浪漫主义诗歌是‘我’这个主体的出现，而道家的诗歌使我能够从‘我’这个主体解放出来，写出不以自我为中心的诗，呈现‘我’所观察到的东西。这对我的影响很大。”



他这么描述“诗人”：

诗人

就像从两片
刀刃间经过
第一滴血
决出死活

那里没有位子
清瘦的善
在笑你
逃离是肯定的

到黑暗中来
到澄蓝中来
天使迷了路

用一只翅膀
拍打闪电
而我呼吸

五十年代出生的诗人，我谈三位：让-彼埃尔·西梅翁、塞尔日·佩里、伊冯·勒芒。

让-彼埃尔·西梅翁(Jean-Pierre Siméon)，诗人、戏剧家。他一九五〇年生于巴黎，父亲也是诗人。一九七七年他与诗友一起创办《阿尔帕》杂志，一九八四年获安托南·阿尔托诗歌奖。一九八七年他创



立“克莱蒙费朗诗歌周”，一九九四年获阿波利奈尔诗歌奖，一九九八年获圣米歇尔山诗歌大奖。二〇〇一至二〇一七年，他主持法国极具影响力的诗歌系列活动“诗人的春天”。二〇一五年他出版随笔《诗歌拯救世界》，引起反响。诗集《致挚爱的女人关于死亡的信》(*Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*)，让他二〇〇六年获得马克斯·雅各布诗歌奖，二〇一〇年又获布拉加国际诗歌奖。这部诗集实践了西梅翁的“抒情诗学”。爱情，作为情感中的情感，成就了西梅翁的生活、思想和作品。“抒情”在他那里上升成了一种诗学，西梅翁的情感深度和对情感的思想强度达到了一种罕见的规模。

西梅翁是一位行动者。通过全身心投入各种行动，他体会并察知了自己的语言个性和生命状态。他相信，生命如同一场燃烧，互相矛盾之物在生命中碰撞，而在碎裂的中心孕育各种痛苦。只有活到什么程度，才能写到什么程度。激情和清澈，是西梅翁诗作的品格。在他的诗中，温柔和愤怒是同样感人的情感。有一次在巴黎，一个寒夜，他路遇一位年轻妇女怀里抱着一个婴儿，坐在人行道上。一下子他就被一种愤怒揪住，而他的内心同时又涌起一种强烈的同情。也许一个诗人同时需要温柔和愤怒这两种激情。它们交织在一起。西梅翁的诗歌作品中洋溢着一种灼热的人性。他相信美善、沟通、多元、创造的力量，同时他也对人性之恶随时保持着警惕。他认为“必须意识到每个人身上都有变成奥斯维辛刽子手的可能性”。他喜欢音乐，热爱体育，九岁就跟着父亲参加橄榄球运动。所有这些身体特质和心灵品质，赋予他的诗歌一种生动的活力，一种思索的抒情，一种野性的自由。他相信“诗歌归还给我们一种可欲望的未知”。三十五岁时，他对青少年诗歌教育产生了强烈兴趣，并投身其中，他走进中小学，把现代诗的新文本和自由理解带给法国的青少年。对他来说，诗歌就是一种“儿童混沌思想”：一切都源自身体、思想和情感的切身经历。

他从小在父母朴素温暖的爱意中长大，这让他深信人之间可以



达成理解和分享。这是一种人性，其核心是善。他说，当他谈爱时他是在谈“一种更伟大的心愿”，指向“一种生命的道德”和“一种对陌生人的激情和对他者的赞美”。如果诗歌有什么功能，那无非是帮助人们去理解世界，并让生命能够栖居其上。他牢记着艾吕雅的一句话：“从一个人的地平线走向所有人的地平线。”

现代诗的另一种认知，是对抒情的克制、回避甚至拒绝，仿佛抒情成了诗的现代敏感的一个弱项。西梅翁确认他的写作是抒情的。实际上，人类情感自然地饱含在人性上，像海绵沾上海水。西梅翁并非刻意去追求一种抒情，他只是写他所是，他只是想表达他的真实情感，并且表达得准确、有力。写作的真理，就是确保生命所感和语言所写之间的恰当呼应。从本质上说，西梅翁就是一个抒情的生命存在。

《致挚爱的女人关于死亡的信》，写的当然是爱情诗，但又不只是。“爱情诗”这种说法其实是没有道理的。爱由情生发，但永远都是溢出“情”的，像一首诗总是溢出“语言”的，尽管它由语言做成。爱情诗这座活火山的内核，就是爱这种熔岩，就是燃烧本身、喷发本身。情总是时间的、地点的、有对象的，爱则从情中自我升华，变成空间的、无处不在的、超对象的。爱情诗中的“爱”，甚至反对爱情诗中的“情”，但它们谁也离不开谁。这就是为什么，在这一组爱情诗中，西梅翁的思考中心，反而是“死亡”。

这是组诗中的最后一首(节选)：

25

我的爱我不会跟你讲我的死
你已经知道了

我们真应该
俩人共同拥有一个肩膀



并把它竖到天的高度
当虚无突然降临

必须从痛苦中走出来
好让我们重新相逢

瞧自从我们
彼此
是一种敏感的话语
自从我们的嘴唇从歌声中
挽留住事物那不可言表的幸福
再也没有日期
或者计算过的时间
这种减少的恐惧
压着口袋里的石子
并测量鸟翅下的巨口

亲爱的我的死已属于过去

.....

塞尔日·佩里 (Serge Pey)，诗人、画家、行为艺术家。一九五〇年生于法国南部城市图卢兹。作为哲学博士，他曾在图卢兹大学教授“创意写作”。长期以来，他单独而勇猛地探索诗艺，渴望把“哲思”的深度和“魔幻”的游戏结合起来。他既是诗艺的思索者，又是诗艺的实践者。他认为诗歌是一种行动。除了写诗，他还画画，制作“诗棍”（把诗句一个词一个词地画到一种特殊的、苗条的细木棍身上），到世界各地漫游，朗诵，结交朋友。他宣称“诗歌不是一种解决方法。任何一种解



决方法都不是诗歌”。在法国当代诗人的星群中，他的闪耀方式是独特的。超现实的奇思异想，明晰的悖论式逻辑，哲理混和着天真心，魔怪杂糅着恶作剧……他把诗写得简捷、快速、干净、利落。迄今为止，他出版的诗集肯定超出六十本，因为他常常自印诗集。他的诗歌朗诵更是一种“行为艺术”。经过几十年的精心打磨，他在图卢兹的住家已经成了一座小型博物馆。几年前我曾到他家住过几天，眼目所见，全是他和现在的意大利妻子一起创作的图画、手稿、装置等。路上捡到的物件，甚至嘴里吐出的骨头、鱼刺，他们都有办法清洗干净，消毒，晾干，成为艺术品的构成材料。像个赤脚大仙，他快步如飞，仅用两天时间，就让我看遍了图卢兹的大教堂、博物馆甚至露天市场。在他的身上，洋溢着一种神秘、神奇、神怪的气息。怪不得，他还是法国“啪嗒派”(Pataphysiques)的一员。大概因为他的第一任妻子是墨西哥人，他对南美的神秘文化特别感兴趣。总之，佩里是个特别有意思的人。我最近还收到他的伊妹儿，他又跟我提起，图卢兹市政府以后会把他的住家辟为博物馆。二〇〇一年他获伊凡·戈尔诗歌奖。二〇一七年他又获阿波利奈尔诗歌奖。二〇一八年，伽利玛出版了他的诗选集《无限的通用数学》。

佩里自己制作诗棍，他说迟早要赠我一根(这是他视若珍宝的大事)。

我们来见识其中一根。

诗棍(第3棍)

我们忘了
我们的步伐
在这脆弱的大地上
没有留下印迹



众神不哭泣
我们把一截路的碎片
献给
并不等待我们的那棵树

我们交换
那些辅音
和元音
它们把我们拼读出来

当众神哭泣
我们把被单放到门下
我们递过
我们愿望的扫帚

伊冯·勒芒(Yvon Le Men)，诗人。一九五三生于法国布列塔尼地区拉尼翁(Lannion)附近的一个小村庄。勒芒是一个对布列塔尼有家乡情结的人，一直对自己作为“布列塔尼人”的“诗人身份”特别敏感。一九七四年出版第一本诗集《生命》之后，他就全身心把“自己的生活”投入到诗歌事业当中。写作和朗诵几乎成了他的“职业”。一九九二年他在拉尼翁发起“诗歌的时光”交流活动，邀请了众多国际知名诗人。从一九九七年开始，他协助米歇尔·勒布里在圣-马罗“奇异的旅行者”文学节上构建诗歌单元。迄今已出版数十部诗集、访谈、小说、唱片和童话作品。主要诗集有《悔恨后面的国度》《石头的耐心》《光的回声》《暴风雨的花园》《黎明的方块》《在句子的天花板下》《一朵云的重量》《碎成千百片的一声喊》《泥土做的一个岛屿》等。他在二十多个国家举办过诗歌朗诵会，曾四次到访中国。他的诗歌，单纯朴素，情感真切，语



言透明，喜欢从孩子的视角来看世界，用一种纯真的口吻诉说内心。
二〇一九年他获得龚古尔文学奖诗歌奖。

勒芒是一个朴素真诚的诗人。我曾四次到拉尼翁，都是住他家。他比我大十二岁，在诗歌上我们有过极为深入坦诚的交流。有一次我问他偏爱哪几位诗人。他回答说一直以来他都认三位诗人为大师：欧仁·吉尔维克、让·马里奥、扎维尔·格拉尔。他称他们为“布列塔尼的大师”，因为他们都出生在布列塔尼地区。布列塔尼有自己的语言（Breton），但这种语言正面临消亡；布列塔尼人有自己的性格特点，勤劳、朴素、倔强，他们中有不少是原始高卢人的后裔；布列塔尼有自己的历史和文化，直到十五世纪，它还是一个完全独立的公国，一四九九年布列塔尼女公爵嫁给法国国王路易十二，从此失去了自治权，一五三二年它正式成为法国的一部分。布列塔尼人有很深的天主教信仰根基，几乎每一座村庄都有教堂。勒芒开着他的小汽车，带我逛过不少地方，每次经过村庄，遇见教堂，他都介绍说这是“上帝的小屋子”。作为一个“奇异的旅行者”，他还爱引用两句诗“去国外如同回家/回家如同去国外”。我相信勒芒写诗时常有一些闪电的东西从他的心头掠过。他的父母都是贫寒出身，一生为生活所苦，但勒芒却必然地成了一个诗人。

我和勒芒心心相通，最初就是因为这首他写给母亲的诗。

岸

——给我的母亲

她坐着

坐在她的四十公斤里

面朝大海

大海宽阔得



如同她向自己提出的问题。

我想象

在死亡面前。

她坐着

坐在双目之下

坐在天空之下

她的眼睛在看

在看护她所看的

她的手中

她到彼岸时才会打开它

就像一个孩子

对着太阳，对着伙伴

才会展示她手中的玻璃球

她的眼睛

延伸到天边

一直延伸到

不可收回之点。

她坐着

坐在她的四十公斤里



坐在她的八十二岁上

她最后一次

凭着大海

确认地球的一圈

凭着她的眼睛

她在海上行走。

她撞到了海平线

为了

给大海

打开天空之门。

她准备着

在末日那一天

第一个抵达。

勒芒自己这么解读：“这首诗与我妈妈有关，她八十二岁时在我怀里过世……妈妈下葬后，我总觉得一个人下葬后有一个生命旅行，应该留下一些话，留下一些东西，让生命从此岸过渡到彼岸，于是就写了这首诗。”

二〇一七年勒芒来参加“首届成都国际诗歌周”，接受记者采访时，勒芒动情地说：“我二十岁那年第一次接触到杜甫的诗歌就被迷住了！”勒芒认为，杜甫最打动人的地方在于他的善良：“杜甫生活的那个时代算是乱世，但是他从不趋炎附势，始终保持着一颗悲天悯人的心，为老



百姓说话。”我陪他去看杜甫草堂。他盘桓良久。他后来告诉我，好几天他夜不能寐，最后写了一首挺长的诗《杜甫草堂》。他是这么跟我说的：“你们的杜甫、李白，也是我的杜甫、李白。”我也正是这么想的：你们的波德莱尔、兰波，也是我的波德莱尔、兰波。

二战以来，值得谈的法国诗人还有很多，这篇札记局限于我翻译过或者我相知较多的诗人。许多重要诗人都漏过了。更遗憾的是，这篇札记只谈到一位女诗人，而女诗人的诗歌力量在法国其实很强大。

在法国，作为一位诗人，你可以高唱，也可以低吟，你可以“传统”，也可以“先锋”，你可以幽居学院，也可以出门浪游，你可以自得其乐，也可以介入社会，没有人来干涉你的探索，或非要告诉你诗歌的大方向在哪儿。诗歌只有一个方向，那就是诗。抵达诗也只有一种可能，那就是把生命的血液融入到一个个词语中去。诗歌是一朵生命之花，它那古老而恒久的美，必然以自由、激情和想像力为条件。

当然，我也感觉到，诗歌的境况在全世界各个国家都是差不多的，诗人面临的写作困难也很接近。这也许是全球化引发的另一种令人忧虑的趋同倾向。中国诗歌就在世界诗歌的范畴之内，中国诗人实在没必要再跟这个接轨那个接轨。立足于汉语现实，潜心以求，听见自己的内心声音，写好自己的汉语诗歌，这才是根本。

2021.11，于北京



1950年以来的法国诗歌

让-米歇尔·莫勒布瓦¹

翻译：陈力川

一、多样性与前景

尽管不断有诗歌感到危机的传言，她仍然隐蔽地存在，并在文学实验的腹地及其传播的边缘，开出一条不甚明显的道路。

多样化，在诗选读者的眼中，法国当代诗歌呈现出一种反差极大的景观。所有可能的写作“风格”纷然杂陈，各种看似相反的形式并行不悖：格律诗或自由体，抒情散文或字句派，最低限度派或雄浑派，口述派或空间派，炫耀现代性或继承传统的固定形式，质疑体裁的概念或压缩古老的诗行……

当代诗的阅读显出各式各样的形态。

多样化，起伏不定，诗歌是现时的写照。今天，与哲学和艺术领域一样，文学上不存在占主导地位的团体或派别。那些宏大的、有凝聚力的新词流行的时代（浪漫主义、象征主义、超现实主义）已经结束，它们的分支和分裂成的小团体也不例外（一致主义、罗曼主义、自然崇拜说、未来主义，或字母派……），学说、体系和意识形态的时代似乎过

¹ 让-米歇尔·莫勒布瓦 (Jean-Michel Maulpoix, 1952-)，法国诗人，文学批评家，巴黎第三大学名誉教授，文学与批评季刊《新文集》(Nouveau Recueil) 主编。本文的注释为译者所加。



去了，尽管宗派思想并未消失。

因此，没有精心构思的诗学可言，但应当承认有相对鲜明的立场和分道扬镳的实践。诗无法建立在作品以外的其他东西上面，没有先于写作的理论。没有“体系”，即使有某种“诗艺”以偶然的方式出现在文本中。

这种多样性初看上去像是一个衰弱的征兆，在此意义上，诗歌不再与某种反映一个历史阶段的集体憧憬的思潮联系在一起。自十九世纪中叶以来，我们知道法国诗人退却到他们艺术的特殊性之中，相对而言“不介入”历史。只有很少的时期除外，如第二次世界大战的抵抗运动时期，那时诗人暂时有所介入和行动。但他们的任务一般说来都比较隐蔽，并不显眼：在他们语言（*langue*）的工作中拷问现实，而不是直接参与到他们那个时代的斗争中去。

今天能说有“后现代诗歌”吗？这个概念用来指当代继承人的奇怪境况似乎是恰当的。鉴于他们从过去继承的大量作品和形式，他们很难再表现出新颖的独创性。借用勒内·夏尔¹的话说，这份遗产“不带任何遗嘱”。这与希腊—罗马的遗产不同，正如文艺复兴时代的诗人所做的那样，他们从希腊—罗马的遗产中发现了根基，并将其作为他们创造的文化的纲领。我们当代人接受的遗产更广阔、更丰富，新旧作品杂陈，来源四面八方。它使人晕头转向，经常让作者大量使用引语，或偏重讽刺。或许形式的冒险现在完结了。当代诗人感到他们已经触到了言语（*langage*）的极限，不再相信诗歌的力量。他对阿多诺²的话“奥斯维辛之

- 1 勒内·夏尔（René Char, 1907–1988），法国 20 世纪最重要的诗人之一，代表作《伊普诺斯的书页》（1946）《愤怒与神秘》（1948）。
- 2 狄奥多·阿多诺（Theodor Adorno, 1903–1969），德国哲学家，社会学家，作曲家，法兰克福学派的重要成员。



后诗歌是不可能的”¹记忆犹新。他甚至想重申德尼·罗什²的话说,“诗歌是不可容忍的”³。

然而,好像正是在这种不可能性中,或者说是 在不可能性的感觉中,今日的诗歌获得了她的意义。我们不能忘记现代性的历史立满了失败的标杆:波德莱尔失语⁴,兰波放弃了他的作品,马拉美被他的艺术扼住了喉咙⁵。至少自一八五〇年以来,现代诗就开始意识到她的不可能性。正如米歇尔·德吉⁶所言,诗学会了“放弃她的希望,消化她的失败,并将之变成悖论”。今天的诗人是无奈的诗人。

写作作为一个与世界和意义不断建立联系的地方没有因此停止。这是一个焦虑的、令人困惑的、寻觅的写作空间,人在那里直接与他自己的言语(*langage*)搏斗。一个创造的地方,同时是一个知觉的地方。因而,“后现代诗歌”的表述是荒谬的,因为诗在本质上是对紧张和冲突的方式的认识。如果说诗歌的历史充满了争论,那是因为诗歌本身就是争论。她是一种“尖端职业”,具有超前性。她的领域不是后现代,而是“极端当代”。

1 阿多诺的原话是:“奥斯维辛之后写诗是野蛮的。”这句话被孤立地援引造成很多误解,阿尔诺的本义似乎是表达一种悖论:在从废墟中幸存下来的世界上,艺术的不可能性和必要性同时存在。

2 德尼·罗什(Denis Roche, 1937–2015),法国作家,诗人,翻译家,摄影家。

3 来自德尼·罗什诗全集的书名:*La poésie est inadmissible*, Seuil, 1995.

4 1866年3月波德莱尔在比利时那慕尔参观圣-鲁教堂时昏迷倒地,遂失语,偏瘫,同年7月被送回巴黎,住进位于多姆街1号的杜瓦尔诊所,1867年8月31日去世。

5 1898年9月8日,马拉美喉咙痉挛,几乎窒息。当晚,他写信要求妻子和女儿将他的手稿和笔记销毁,说“那里没有文学遗产……”。翌日清晨,他的喉咙再次痉挛,遂死于医生的怀抱。

6 米歇尔·德吉(Michel Deguy, 1930–),法国诗人,评论家,巴黎第八大学荣誉教授。



因此，诗歌自己的眩晕对她来说也是一个运气。这个眩晕主要表现为当代性的范畴前所未有地扩大。创刊于七十年代的米歇尔·德吉的杂志 *Po&sie* 就是一个明显的例子：贡戈拉¹与雅克·鲁博²、约翰·阿什伯里³、托马斯·德·昆西⁴、济慈、品达⁵、莱奥帕尔迪⁶、科左沃伊⁷毗邻……也就是说当代诗人的声音与过去诗人的声音交织在一起，文学创造与哲学思考相对质，翻译成为一种重要的诗歌活动。诗性呈各种形态，面向各方，全不在乎地点、时间、体裁和类别。就像米歇尔·德吉的一本新书的名字，《诗歌不孤独》。当诗歌趋向于繁衍她存在的理由和文字形式的时候，没有什么比她的身份危机更有益于她的健康。

二、形式的多样性

在传统的作用下，诗的工作继续，而且时不时引起人们的注意。这与目前雅克·莱达⁸和雅克·鲁博，或者《诗歌行动》杂志的情况类似。从“后现代”的角度看，作诗有时被当做游戏，经常广征博引，不脱旧形式

- 1 路易斯·德·贡戈拉 (Luis de Góngora, 1561–1627)，西班牙巴洛克诗人。
- 2 雅克·鲁博 (Jacques Roubaud, 1932–)，法国作家，诗人，数学家。
- 3 约翰·阿什伯里 (John Ashbery, 1927–2017)，美国诗人，剧作家，文学批评家，活跃于上个世纪 50-60 年代的纽约艺术流派的创始人之一。
- 4 托马斯·德·昆西 (Thomas de Quincey, 1785–1859)，英国作家。
- 5 品达 (Πίνδαρος / Píndaros, 公元前五世纪)，古希腊抒情诗人。
- 6 贾科莫·莱奥帕尔迪 (Giacomo Leopardi, 1798–1837)，意大利抒情诗人，哲学家。
- 7 瓦迪姆·科左沃伊 (Vadim Kozovoï, 1937–1999)，俄国诗人。
- 8 雅克·莱达 (Jacques Réda, 1929–)，法国作家，诗人。



的模式。但是在一个坚定的“现代”背景下，在阿波利奈尔的“地带”¹于二十世纪初所开辟的道路上，就像某种地震仪的直线和吵架的话一样，当代人的节奏和各种形式的分离纷至沓来。于是，诗句成了写作最紧迫、最快速、最抑扬顿挫的形式。当抒情的主体同时被太多的认识和感觉困扰，当太多的东西在他身上和周围急速冲撞，当分裂战胜统一的时候，人们在散文失灵的地方（就像刹车失灵的汽车）遇到了诗。

今天，诗歌比以往任何时候都在与散文博弈。不是将散文诗化（像十八世纪的情况那样），而是与散文一决高低。半个世纪以来，在传统的、定义不清的“散文诗”以外，人们看到各种无法归类的文字蜂拥而至，诗有时被稀释在散文之中，有时平淡无奇，有时做自我批评……在弗朗西斯·蓬热²那里，散文成为“Proème³”。在伊夫·博纳富瓦⁴的作品中，诗意散文接近叙事。在菲利普·雅各泰⁵的作品中，她演变为一个孤独漫步者的沉思或“遐想”。新近，在埃马纽埃尔·奥卡尔⁶那里，她表现为一种字面上的和表格式的写作。

在这个无法归类的散文选中又加入了大量零碎的或碎片化的文字。它们主要来自前苏格拉底派哲学家和俳句的读者，或勒内·夏尔和莫里

1 “地带”（Zone）是阿波利奈尔发表于1913年的诗集《酒精集》卷首的散文诗。

2 弗朗西斯·蓬热（Francis Ponge, 1899—1988），法国作家，诗人，代表作《采取事物的立场》。

3 法文 prose（散文）和 poème（诗）合成的词。

4 伊夫·博纳富瓦（Yves Bonnefoy, 1923—2016），法国诗人，艺术评论家，翻译家，法兰西公学讲座教授。

5 菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet, 1925—2021），瑞士法语诗人，作家，文学批评家，翻译家，1946年后移居法国。

6 埃马纽埃尔·奥卡尔（Emmanuel Hocquard, 1940—2019），法国诗人，翻译家，提出“否定的现代性”理论。



斯·布朗肖¹的继承人(如罗杰·穆涅², 米歇尔·加缪³, 弗兰克-安德烈·詹姆⁴……)。他们是断裂和并列的诗人。他们通常用一种格言式的文字写作, 但善于发表可疑的、暂时性的真理。这些真理不会专制地将自己封闭起来, 像古老的格言那样。它们最小限度地, 而不是最大限度地言说。它们是不确定的、摸索性的、甚至是灵活的、消失的话语。它们在强化短路、只言片语、论点、断言、重复的问题的话语中, 肯定不稳定性价值, 好像在敲击未知之门。在埃德蒙·雅贝斯⁵看来, “一句话的价值不是它强加的确定性, 而是它挣扎于其中的缺陷、深渊和不确定性”。

最后, 在这个诗歌泛滥、出走、互相怀疑、有时自我否定的运动的末端, 还有大量坚定的边缘化和形式主义的实验, 例如字母派, 粘贴派, 诗歌传单, 有声诗歌, “复调”协会(association “Polyphonix”)⁶, 超限诗……二十世纪下半叶, 在诗歌和其他艺术领域, 出现了大量出乎意料的形式主义和解构主义的尝试。这些“尝试”构成了以形式探索为要素的实验室。这样或那样的诗歌“媒介”受到重视: 视觉的, 听觉的……

- 1 莫里斯·布朗肖 (Maurice Blanchot, 1907–2003), 法国作家, 文学批评家, 思想家, 代表作《文学空间》和《未来之书》。
- 2 罗杰·穆涅 (Roger Munier, 1923–2010), 法国作家, 批评家, 翻译家, 海德格和帕斯的译者。
- 3 米歇尔·加缪 (Michel Camus, 1929–2003), 法国作家, 诗人, 法国文化广播电台节目制作人。
- 4 弗兰克-安德烈·詹姆 (Franck-André Jamme, 1947–2020), 法国诗人。
- 5 埃德蒙·雅贝斯 (Edmond Jabès, 1912–1991), 法国作家, 诗人。
- 6 一个由诗人、艺术家、音乐家组成的文化团体, 成立于1979年, 创始人造型艺术家、作家让-雅克·勒贝尔 (Jean-Jacques Lebel)。



三、分界线与交汇点

第一条重要的分界线是根据诗人对诗语力量的信任度来区分他们。一方面，在老一代的诗人中，有像保罗·克洛岱尔，保罗·艾吕雅，路易·阿拉贡，勒内·夏尔，或者圣-琼·佩斯这些相信诗歌的力量，并通过诗歌赞美世界、人和言语(*langage*)的一致性的诗人：例如圣-琼·佩斯在《颂歌集》中的欢呼，“啊，我有理由赞美！”另一方面，也有像安托南·阿尔托¹，乔治·巴塔耶²，或者亨利·米肖³这些通过写作“反对”上述观念的诗人。这一极其相对和灵活的分界线自一九五〇年以来一直将诗坛分为拒绝的“阵营”和接受的“阵营”。人们可以在第一个家族的传承中区分在场和地点的谱系(伊夫·博纳富瓦，菲利普·雅各泰，安德烈·杜·布歇⁴)；带宗教情感的唯灵论谱系(彼埃尔·埃马纽埃尔⁵，让-克洛德·雷纳尔⁶，让-彼埃尔·勒麦尔⁷)；世俗抒情谱系(雅克·莱达，彼埃尔·奥斯特尔⁸)，以及积极的唯物论者(弗朗西斯·蓬热，欧仁·吉尔维克⁹)。相反，在“拒绝”的诗人的阵营里聚集了那些最大胆的形式主义者

1 安托南·阿尔托 (Antonin Artaud, 1896–1948)，法国诗人、演员和剧作家。

2 乔治·巴塔耶 (Georges Bataille, 1897–1962)，法国作家，思想家，评论家，职业图书馆员。

3 亨利·米肖 (Henri Michaux, 1899–1984)，法国诗人，画家，原籍比利时。

4 安德烈·杜·布歇 (André Du Bouchet, 1924–2001) 法国诗人，文学批评家。

5 彼埃尔·埃马纽埃尔 (Pierre Emmanuel, 1916–1984)，法国诗人，本名 Noël Mathieu。

6 让-克洛德·雷纳尔 (Jean-Claude Renard, 1922–2002)，法国诗人，作家。

7 让-彼埃尔·勒麦尔 (Jean-Pierre Lemaire, 1948–)，法国诗人。

8 彼埃尔·奥斯特尔 (Pierre Oster, 1933–2020)，法国诗人，出版家，原籍卢森堡。

9 欧仁·吉尔维克 (Eugène Guillevic, 1907–1997)，法国诗人。



和指责言语(*langage*)的严密性或诗歌的有效性的人(德尼·罗什, 克里斯蒂安·普利让¹)。

但是, 这个“是”与“否”、赞成与拒绝的诗人之间的对立既不能令人满意, 理由也不够充分。在那些赞美世界(我坚持用这个词语表达与真实的正面关系, 尽管它过于简单化)的诗人中, 一些人比另一些人更怀疑话语(*parole*)的虚浮和幻象这一事实使这种对立变得复杂起来。对有些人来说, 言语(*langage*)的演练构成了存在的重要经验, 对另一些人, 寻找话语(*parole*)的真实要极其谨慎。在目前的情景中, 我想把伊夫·博纳富瓦与米歇尔·德吉加以区别, 前者带着对无声的词语(*mot*)的向往以及在消失中寻找话语(*parole*)真实的印记, 后者把语言(*langue*)看作人特有的财富, 并要求语言(*langue*)表达一切、结合一切、思考一切、承担一切。在伊夫·博纳富瓦的谱系中是那些对抒情和隐喻的虚妄和幻象心存不安的人。在米歇尔·德吉的谱系中是那些虽知情但认同语言(*langue*)的人, 他们深知语言(*langue*)的欺骗性、幻象和危险的诱惑, 但仍然热衷于它的热情, 尽管不能达到保罗·克洛岱尔或勒内·夏尔的诗歌那种神谕般的维度。

上面提到的几个区别表现在与活跃的杂志和诗选紧密联系的出版集团上面。伽利玛(*Gallimard*)出版社的目录主要集合了“现代性传统”和建立在“典藏”上的创新, 目前成为相当一部分“新抒情诗人”的地盘。相反, P.O.L出版社, 或弗拉马利翁出版社(*Flammarion*)的目录更多转向最低限度派、构成派和各种决裂的形式。

但是这些区分和聚合不应该遮蔽相当多的共同点。第一点是对批评的关注。十九世纪中叶以来, 法国诗歌的现代性包含对自身的批评。它思考自己的实践, 关注何为诗性, 即使在这个无人再写“诗艺”的时代亦

1 克里斯蒂安·普利让(*Christian Prigent*, 1945—), 法国作家, 诗人, 文学批评家。



如此。对批评的关注是对公正的话语(parole)的关注。人们思考批评的条件,不是盲目从事,而是以有灵感的方式进行。人们追求“抒情的简单化”,提防夸张和做作,剔除华而不实的残余。人们质疑这种无谓地将词语(mots)在纸上整齐排列的奇怪工作。于是,诗歌成为诗歌的诗,在最坏的情形下成为一种自闭,或伊夫·博纳富瓦说的“剥除肉质”:一种脱离躯体的话语(parole)。

另一个共同点是日益增加的与真实的关系。对一些人,这意味着将现实作为诗歌写作的第一素材,在平凡、历史现在时和日常中汲取养料。另一些人追随兰波表达过的愿望:达到一种“客观诗”,或按照勒内·夏尔的表述,一种摆脱主观性支配的“绝对的真实”。还有一些人,如伊夫·博纳富瓦,这个与“真实”的关系意味着在词语(mots)中重新找到“在场的感觉”。

对真实的这一关注首先是否定的形式出现的:拒绝相对容易的超现实和不真实的诱惑,它们被看作诗语的自然坡度,总是倾向于“把事情摆平”,为了不存在的东西而打发存在的东西。诗人想说的是存在于言语(langage)之外的真实,或者说是挑战言语(langage)的真实。布勒东¹曾说“我从来不知道说眼睛的颜色”,然而超现实主义大部分时间都是用形象的魔术来回答这种不可能性,而许多当代诗人对“类比的戏法”表示怀疑。

弗朗西斯·蓬热,欧仁·吉尔维克,让·弗兰²从战前开始,罗什福尔派³在战后都曾关注一种少用隐喻、更平淡、更接近物体和具体情境的

1 安德烈·布勒东(André Breton),法国诗人,作家,超现实主义运动创始人。

2 让·弗兰(Jean Follain, 1903—1971),法国作家,诗人。

3 罗什福尔派(École de Rochefort),创立于1941年,是20世纪超现实主义之后一个重要的法国诗歌运动。



写作。勒内·居伊·加都¹说：这半个世纪法国诗歌的主要抱负之一首先是“重新站在我们生存的地球上”。

为了概括这些共同点，我想借用埃马纽埃尔·奥卡尔“否定的现代性”这一说法，即一种通过拒绝，而不是新的肯定的方式进行的现代性：怀疑形象，拒绝诗歌主义²，拒绝感伤主义，拒绝教化和感人的言说……诗歌缩回她的属性，同时重新松开传统的枷锁。她不断追问她能做的和应做的，通过寻找自我而存在。没有什么比断言“诗是这样，不是别的”更违背诗歌。她首先是言语(langage)的焦虑。克洛德·罗耶-儒尔诺³将诗歌定义为“无知的职业”。作为证明，我引用让·玛丽·格莱兹⁴《A黑色》的开头几行：

“对我们来说还剩下诗。不知道她是什么。作诗，写诗，是‘为了知道’。为了在无知中进步。为了知道无知。为了弄清楚。”

既然诗歌是探求的空间，她首先构成一种经验。她的功能不是带来拯救和安慰，而是完整地再次穿过人类的境遇，不例数其缺陷。这就是雅克·图潘⁵的信念，他在《冰碛》中写道：

“作为没有标准的、超限的、不能平息的实验，诗歌不能填补，反而总是加深产生她的缺憾和苦恼。”

1 勒内·居伊加都 (René Guy Cadou, 1920—1951), 法国诗人。

2 诗歌主义 (le poétisme) 是 1923 年受达达主义启发在捷克诞生的一个文学和艺术运动。

3 克洛德·罗耶-儒尔诺 (Claude Royet-Journoud, 1941—), 法国诗人。

4 让·玛丽·格莱兹 (Jean-Marie Gleize, 1946—), 法国作家，诗人。

5 雅克·图潘 (Jacques Dupin, 1927—2012), 法国诗人。



法国当代诗选(1940–2020)

陈力川 选译

法国当代诗歌专辑选译了五十二位诗人的诗体和散文作品，以诗人的出生年排序。原诗的法文标题和书名及出版信息在每首诗的脚注中注明(标题正体小写，书名斜体大写)。要对法国当代诗歌有较完整的了解，这个选辑需要与近些年中国已经译介的法国重要诗人(其后期作品也跨越了二十世纪中叶)，如圣·琼·佩斯、保罗·艾吕雅、路易·阿拉贡、亨利·米肖、法朗西斯·蓬热、雅克·普列维尔、埃德蒙·雅贝斯等一起阅读。

这个选辑只是译者个人的选本，尽管有意识地吸纳不同诗歌观念和风格的作品，但由于缺乏“可译性”的原因，未能包括那些边缘化和形式主义的实验，如极简主义、空间派、字母派、粘贴派、诗歌传单、有声诗歌，等等。在翻译方法上，译诗尽可能保留原作的语序、句式和音韵，若因两种文字的语式和音韵不同而做不到，则首先顾及诗人的语气和意象。再者，诗的一个重要特性是词语的多义性和歧义性，微妙的多义和歧义含有潜在、无法言说的意义，然而在找不到多义或歧义的对应词的时候，译者只能作痛苦的取舍，这可能是诗歌翻译最无奈的事情。



瓦雷里·拉尔博 (Valéry LARBAUD)

1881 – 1957

面具¹

我写作总是把一个面具戴在脸上；
是的，一个威尼斯古老样式的面具，
长长的，前额凹陷，
像一个白缎子的大鼻尖。
坐在我的桌边抬起头，
我对着镜子顾影自怜，
侧身四分之三，我端详
这个我喜欢的幼稚和野性的侧像。
哦，一个读者，我的兄弟，我与他交谈
透过这个苍白和发亮的面具，
走过来缓慢地重重地吻了一下
这个下陷的前额和这个苍白的脸颊，
以便在我的面孔上紧紧压上
另一个空洞的和香喷喷的形象。

1 | Le Masque in *LES POÉSIES DE A.O. BARNABOOTH*, Paris, Gallimard, 1948.



彼埃尔·勒韦尔迪 (Pierre REVERDY)

1889 – 1960

好运¹

地上的水流掺着血
皮肤下饱含阳光
亡灵中那么多许诺
而天在铁窗之间
瞳孔含有铅砂
溪水发出阵阵笑声
天空中数字乱蹿
狂风在芦苇中
阳光在瓦砾上
夜垂着幕布的睫毛
一个无以安慰的不幸
痛苦和它的饰物
在一个男人赤裸的胸膛
这个富丽堂皇的布景
心在那里扮演虚假的角色
当恐惧排出它的波浪
直到鼻孔沁出白沫

遗忘的火山口

1 Bonne chance in *POÈMES DE CIRCONSTANCE, SABLE MOUVANT*, Paris, Gallimard, 2003.



火花的汁液
所有狂暴的火山
都曾经入睡
记忆失去了摇动它的手柄
一个名字的肉体只剩下一个号码

一个失声的嗓子歌唱
在词语消失的空虚中
雪不再能上升或下降
因为已经没有上下

在这个沉重的未来像没有灯的夜晚
没有任何手势
没有翅膀的沙沙声
什么也没有
甚至没有回音



雷蒙·格诺 (Raymond QUENEAU)

1903 – 1976

两性离子¹

你们爱过的巴黎
不是我们爱的巴黎
我们不慌不忙地走向
将被我们忘记的她

地形图！路线
偏移穿过城市！
旧时刻表的回忆！
记忆是多么难处……

眼前没有一张图
人们将不再理解我们
因为所有这一切只是游戏
和逝去时间的忘却

1 | L'Amphion in *LES ZIAUX*, Paris, Gallimard, 1943.



让·塔迪厄 (Jean TARDIEU)

1903 – 1995

不幸¹

粘夜在城市贫乏的中心。
凭借一盏路灯的微光，靠近一扇门
一个人在写为使他解脱。
他写给一个谁也不是的人
他讲述他生活的可憎
没有片刻间隙的贫困
吃力，劳顿和不公
老板们的残暴，无以言状的折磨
由于他已经在对自己说话
怜悯地倾听自己的哀怨，
某个像曙光的东西
开始在他干瘪的前额显露。

然而一把发亮的刀沿墙而上
切断了他的手。

1 | Le malheur in *HISTOIRES OBSCURES*, Paris, Gallimard, 1961.



勒内·夏尔 (René CHAR)

1907 – 1988

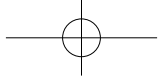
致***¹

多年以来你是我的爱，
我的晕眩在那么多等待面前，
什么也不能使她衰老，冷却；
即使是等待我们的死亡，
或知道慢慢与我们缠斗的东西，
即使是对我们陌生的一切，
和我的消失和我的归来。

像黄杨木百叶窗一样关闭，
一个紧密的终极运气
是我们的山脉，
我们浓缩的光彩。

我说运气，啊几经捶打；
我们每个人都能领受
另一个人神秘的部分
而不散布它的秘密；
那来自别处的痛苦
在我们合一的肉体中

1 A*** in *RECHERCHE DE LA BASE ET DU SOMMET*, Paris, Gallimard, 1955.



终于找到它的分离，
在我们撕开又重新合拢
的乌云深处
终于找到它的阳光之路。

我说运气如同我感觉到的。
你升高了我的等待
须跨越的顶峰
当明天消失。



欧仁·吉尔维克 (Eugène GUILLEVIC)

1907 – 1997

献给雅克丽娜¹

我想和你看春天报晓。
我想和你看春天开始
期望色彩并亮出色调。
我想在她面前看所有灰色被抹掉。

我还想看你的眼睛对她表白，
我想知道它们如何述说她的浪漫，
我想知道它们如何述说她的错乱。
我想知道她是否会让你受伤害。

我想知道我们的爱情与她多么相似，
我想知道我们多少次一起颤栗
面对布谷鸟希冀的方长来日

和树影的许诺与威胁。
我想知道你如何弯下脖子
当夜晚降临向我们关闭天际。

¹ A Jacqueline in *TRENTE ET UN SONNETS*, Paris, Gallimard, 1954.



勒内·塞马尔 (René DAUMAL)

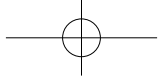
1908 – 1944

文明¹

当话语第一次
被记下来的时候，
纯净的空气对头脑无足轻重
人群饥渴。
所有死去的胚芽，死于它们的后代，
树皮是种子的墓穴，
山停止流血，
血的地是石头，
血的水属于海，
火的火属于闪电。

他们哀叹，老人浑身生锈：
“……回到车轮上，我的气息！
去蹂躏行星
用你沉重的脚步在黑如洞穴的夜。
我的孩子不再有思想！
我漂亮的孩子脑子空空。
活着容易，他们不再生活……”
老人在山的牙齿间死去，

1 | Civilisation in *LE CONTRE-CIEL*, Paris, Gallimard 1970.



他们的脸装饰理石的花纹，
在燧石下沉睡
那些比他们骨头的根更深的人。
在鸟的胸廓下虚空
没有界限停止了咕叫。
一千只盲狼在这个阁楼上！
而我已经断气。



马塞尔·贝阿鲁 (Marcel BÉALU)

1908 – 1993

安全门¹

在四壁用烫金的书装点的蓝房间，一个天使对我说：你看！你没有都读过……他递给我的书是一扇门。

安全门。人们从未确切知道它通向哪里。在火焰的笑声中仓皇出逃后人们来到一条冷清的小街跨着大步避免踩踏星星的反光或来到一个极小的有鸽子和喷水的花园。总之是一个人们印象中从未涉足的地方。在安全门的后面身体很快因所有在表面腐烂的东西而变轻，发霉的水塘，腐败的池沼，溺水者第一口不是滋味的咸水。

在阳光下发亮的树叶如果我长久盯着它看变成门的一个按钮。我只要推开青枝绿叶的门扇就可以再次逃避窒息，溃败，遇难，就可以再次逃生。无论多快的目光都不能掩藏一扇打开或关闭的门。那些门扇在夜的所有街道的深处不停地拍打。二十扇门被月亮的灯塔投射到十月夜晚的草地上。清晨的一千扇打开的门发出一千种神秘的钟声！门的钥匙就在锁上——但没有人敢进去。

1 | Portes de secours in *JOURNAL D'UN MORT*, Paris, Gallimard, 1947.



阿兰·博尔讷 (Alain BORNE)

1915 – 1962

玫瑰上的一只毛虫¹ (节选)

我希望你的眼睛当我注视它们的时候
有一块石头或一颗星星落入
泉水时那样的局促

我希望你的眼睛有一把匕首刺入
泉水的时候
那样的慌乱

我希望你的眼睛爆炸
像火光凝视自己的
镜子

1 Une chenille sur une rose in *DEMAIN LA NUIT SERA PARFAITE*, Mortemart, Rougerie, 1954.



让·马尔约 (Jean MALRIEU)

1915 – 1976

黎明¹ (节选)

黎明，白叶，诞生在树上。
我结冰的草地，我夜晚的草地
漂移。
用翅膀
鸟呼唤白日。
贪睡的你，是否听见钟声
发明有声的地理？
我的夜是叶冬青的宫殿，教堂，森林。
我的心，这盏守夜的红烛
变得暗淡。
你那儿是什么时间，你不再做梦？
什么样的谵狂？
为谁秘密战栗
疲倦和爱情？
是谁的面孔
在我衰老的面孔下？
大海翻转她的沙子
我的沉默看着你。
如果你颤抖，你知道它是
为了你。

1 L'aube in *LIBRE COMME UNE MAISON EN FLAMMES*,
Paris, Le Cherche Midi, 2004.



彼埃尔·埃马纽埃尔 (Pierre EMMANUEL)

1916 – 1984

人质¹

这血永不会在我们的土地上干枯
这些遭枪杀的死者长久被暴尸。
我们因沉默不语而咬紧牙齿
我们不会对着翻倒的十字架泣哭。

但是我们会想起那些没有记忆的死者
我们会细数我们的死者就像人们曾经数过。
那些人对历史的灾难如此沉重
明天会惊讶于被人以轻微论处。

那些人恐于被听见而保持缄默
他们的沉默不会被宽恕。
那些为下结论和断言而站起来的人
即使最不虔诚者也会谴责他们。

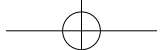
那些死者那些平凡的死者是我们的遗产
他们可怜的流血的身体不会被分开。
我们不会让他们的形象荒芜
果园将在复苏的草地上开花。

1 | Otages in *COMBATS AVEC TES DÉFENSEURS*, Paris, Éditions Seghers, 1945.



让他们裸露在天空下就像我们的土地
让他们的血汇入心爱的水源。
犬蔷薇用愤怒的玫瑰遮蔽
满血复活的愤世的春天

让春天对他们说不出的温柔
路上满是鸟儿，歌声和孩子。
让一个伟大的人民低声祈祷，举着双手
就像一片森林在他们四周叹息。



路易·勒内·德弗亥 (Louis-René DES FORÊTS)

1916 – 2000

萨缪埃尔·伍德的诗¹ (节选)

可能是一个影子，一个臆造的影子而已
为了事业的需要被命名
切断与自己形象的一切联系
让人听到一个来自他方的声音
对时间和耗损无动于衷
不比一个梦更不虚幻
然而在这个影子上有某种东西持续
甚至在意义丧失之后
其铃声仍在远方振动像一场暴雨
人们不知道它在靠近还是远去。

1 | Extrait in *POÈMES DE SAMUEL WOOD*, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1988.



阿兰·博斯凯 (Alain BOSQUET)

1919 – 1998

第一个遗言¹

我对苹果说“苹果”，它对我说“撒谎”；
对秃鹫说“秃鹫”，它没有搭理。
在我的书中，晚上，彗星拉长，
而爱情是爱情要重读十二次。

我的身体，它也是，一本要读的书，
既然人们读膝盖就像读地平线。
生活或写作，写作或生活？我哀叹：
在言语中我的肉体找到了它的理由。

十月在书页间，是橙黄色；
四月那么绿，勉强跟
一个言说爱情的词，一个构成画面的词同龄；
我必须修改的这个月，是那么阴沉。
一只羔羊刚从我的言语出生；
它走了几步在夏天的空中。
我言语的羔羊，你要去吃我的草吗，
言语的草，跟你一样：我刚刚将它发明？

1 Premier testament in *POÈMES, UN* (1945–1967), Paris, Gallimard, 1985.



是谁对我的诗说话？他悲伤而脆弱。
当我对他说你好，他以为在受刑，
辞退他的曙光，撕裂他的岛屿，
为了靠沉默而生活；他是我唯一的巫师。

是谁对我的爱情说话？他自以为不害羞。
缺陷是美的，我的书，是我把你噬咬！
肉体始于何处？音乐终于何处？
我知道诺言永远是一种内疚。

如果诗必须写他的诗人，
告诉我，我的书，我是不是由你而生？
哪一页预示了我冒失的出身
并一千次预言：“你将被禁”？



勒内·居伊·加都 (René-Guy CADOU)

1920 – 1951

我等你¹

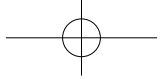
我曾等你就像人等待海船
在那些大旱之年每当小麦
高不过杂草中的一只耳朵
它惊恐地听着时间的声音

我曾等你而所有站台和道路
回荡着走向你的发烫的脚步
我已然将你背在我的双肩上
好像一场温柔的雨总下不完

你那时一动不动只眨着眼皮
几个鸟爪在结冰的玻璃窗上
我在你身上只看到这份孤独
将两片叶子手搭在我的脖颈

然而是在我生命的亮处
这个清晨的喧哗将我吵醒
我所有的鸟和血管和家园
那些星辰亿万颗星辰升起

¹ Je t'attendais in *HÉLÈNE OU LE RÈGNE VÉGÉTAL*, Paris, Seghers, 1951.



啊你说得真好当所有窗户
在夜幕中闪着光好像新酒
当所有门开向轻佻的城市
我们走在拥抱我俩的街道

你从你脸庞后面的远处走来
我不再知道经过每一次跳动
我的心是否会坚持到那时候
你在我身上比我的血更有力



安德烈·舍迪德 (Andrée CHEDID)

1920 – 2011

非现时的，生命¹

跳出千年的摇篮

生命逃离蒙面的时间

人造的和虚幻的时间

它²缩减我们 限制我们

一天天把我们改变

非现时的和短暂的

跨越界限和理性

生命处于变幻

自我创造远离时钟

习俗 季节。

季节的休闲³

我过去爱你

在精力的风暴中

我现在爱你

1 Inactuelle, la vie in *RYTHMES*, Paris, Gallimard, 2003.

2 指上句的“时间”。

3 L'escapade des saisons in *RYTHMES*, Paris, Gallimard, 2003.



在岁月的绿荫下

我过去爱你
在黎明的花园里
我现在爱你
在白日的垂暮时

我过去爱你
在太阳的焦急中
我现在爱你
在夜晚的宽厚里

我过去爱你
在言语的闪光中
我现在爱你
在词语的小港湾

我过去爱你
在春天的冲动里
我现在爱你
在季节的休闲中

我过去爱你
在生命的肺腑
我现在爱你
在时间的门口



费德里克·雅克·汤普勒 (Frédéric-Jacques TEMPLE)

1921 – 2020

树¹

我是一棵旅行的树

我的根是缆绳

如果世界是我的海洋

我在我的陆地停泊

我的头展开它的枝叶

我的脚下生出锚

我在远处靠近源头

当我离去我不留下任何

回来找不到的东西

1 | Arbre in *LA CHASSE INFINIE ET AUTRES POÈMES*, Paris, Gallimard 2020.



让-文森·维尔多奈 (Jean-Vincent VERDONNET)

1923 – 2013

话语的搏动¹(节选)

黄昏看到延伸
它的帝国无任何出口
留给衰弱的时辰

微光的花瓣
缓缓下坠话语
迟疑后重新落在
柏树和花岗石上

影子仍在希望
追上你秘密的部分
在那里坚持着
命运柔弱的气息
它推动一个又一个波浪
穿过海滩和沙丘
一个无法定位的夕阳

1 | Extrait in *CE BATTEMENT DE LA PAROLE*, Mortemart, Éditions Rougerie, 2002.



伊夫·博纳富瓦 (Yves BONNEFOY)

1923 – 2016

真实的名字¹

我将名之为荒漠这座你曾经的城堡，
这个嗓音为夜，你的面孔为缺席，
而当你倒在贫瘠的土地上
我将名之为虚无那把你带走的闪电。

死是一个你爱过的国度。我来了
但永远经过你幽暗的小路。
我摧毁你的欲望，你的形体，你的记忆，
我是你无情的敌人。

我将把你命名为战争，在你身上
我将获得战争的自由，在我手中
我将有你模糊和沧桑的面孔，
在我心中这个暴雨照亮的国度。

1 Vrai nom in *DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE*, Paris, Mercure de France, 1953.



云速¹

床，旁边的玻璃窗，山谷，天空，
美丽的云速。
玻璃窗上雨的爪子，瞬间，
好似虚无在人间的签名。

在我昨日的梦中
往年的谷粒以短促的火焰燃烧
在瓷砖地上，但没有热量。
我们赤裸的脚将它分开如清澈的水。

啊我的朋友，
我们身体之间的距离多么微小！
时间的剑刃转来转去
徒然寻找取胜的地方。

1 | La rapidité des nuages in *CE QUI FUT SANS LUMIÈRE*, Paris, Mercure de France, 1987.



菲利普·雅各泰 (Philippe JACCOTTET)

1925 – 2021

播种期¹(节选)

全部诗歌活动都致力于调和，或至少是拉近有限与无限，明与暗，气息与形状。所以诗使我们返回我们的中心，返回我们的中心关切，返回一个形而上的问题。气生出，上升，展开，消失；它给我们活力又不受我们控制；我们尝试抓住它而不使其窒息。为此，我们发明了一种言语，在那里，精确和模糊相结合，限度不阻碍运动继续，而是呈现它，因此不会任其完全消失。美有可能诞生于有限和无限同时成为可见的时候，也就是说，当人们看到一些形式，同时猜到它们没有说出全部，它们没有缩减为本身，它们为不可捕捉的东西留有余地。

1 | Extrait in *LA SEMAISON, CARNET 1954–1979*, Paris, Gallimard, 1984.



夏尔·勒昆特尔克 (Charles LE QUINTREC)

1926 – 2008

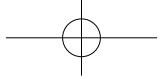
城壕¹

在世界的城壕
大海像晨曦
她的运动使我们沉入
死者远离之地。

从城壕的秘密
和它们的深处
长出一棵青苔树
春天摘掉它的叶子
一只雨燕飞过
柳树的小岛。

上帝 我们承受着生命之重
当我们看着
城壕的鱼
逃出我们的梦。

1 | Douves in *LA LAMPE DU CORPS*, Paris, Albin Michel, 1962.



米歇尔·布托尔 (Michel BUTOR)

1926 – 2016

藏红花¹

是云和沙在我的唇间滑动
是白霜和白炽抚摸我的舌头
是头发和火焰在我的血管流淌
是呼喊和回声侵入我的鼻孔
是未来人民的承诺从一个个身体中涌出



雅克·图潘 (Jacques DUPIN)

1927 – 2012

薄木板¹(节选)

诗不是，拒绝是一种文学类型，一个文化产品，一个出版的商品。她有幸是营销盘算中的亏空。她不能被传播的计算机和媒体的钉齿耙回收。她没有你理解的意义上的光芒，因为她从第一天就摈弃了外部的光彩，而选择在幽暗的肌体中的辐射、不可见的暴燃和隐蔽的蜕变。她是有生命的、剥了皮的文字——或是在语言的地下活动的非文字——或是每一天的欲望和词语被发射到未来的摸索之中。因此是缺席的，因此在市场上缺席——这才是你提问的真正意义……

1 | Extrait in *ÉCLISSE*, Marseille, Spectres Familiers, 1992.



雅克·莱达 (Jacques RÉDA)

1929 -

一个诗人之死¹

——献给亨利·希尔维斯特²

人们，在一个诗歌研究中，读到，
被死亡困扰的诗人今天
从日耳曼的传统汲取灵感。
这个评断是一朵诱人的文化之花，
但是她恐惧的小路并没有开满鲜花，
它们围绕一个幽暗的洞穴蜿蜒
周边是人类的粪便和骨骸，
从未有什么支援，什么召唤
来自任何一个日耳曼的或其他传统，没有，
他在一根原始大棒的威胁下写作。
死去的是他勉强按时代趣味
翻译的外语的突兀之感，
时而梦想一个有学问的神祇，出于临终关怀，
在书的不朽中确立他的名字。
然而被留在肮脏不堪的祖先这边，
对火的艺术一无所知，在洞穴中唯有他
知道他会同
词语，星辰和怪物一样死去。

1 Mort d'un Poète in *AMEN*, Paris, Gallimard, 1968.

2 Henri Sylvestre



让·布勒东 (Jean BRETON)

1930 – 2006

失去你¹

失去你，就是把黑夜送给我自己。

星星上受罚的血闪烁并折磨我

失明的歌。

这是不可能的：

没有人看到曙光逃逸？

她会回来，我肯定，滚烫的

嘴，自由的眼睛。

她会将双手倾注在我的额头。

¹ Te perdre in *VACARME AU SECRET*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1975.



贝尔纳·诺埃尔 (Bernard NOËL)

1930 – 2021

奥布拉克¹

雪和雾童年失去了道路
天潮湿的一角封住窗户
时间是一个永远走在前面的空洞
陷阱过早打开最后一刻
冬天更深地沉入光中
空气只剩下些微白色的水气
回忆不知从哪棵树上落下
它的记忆折断所有树枝

1 | Aubrac in *LE RESTE DU VOYAGE*, Paris, P.O.L., 1997.



米歇尔·德吉 (Michel DEGUY)

1930 -

处境¹

世界被吸向一种不可见的中心，我们背朝着它行走，苦于晕眩。每个人都背离方向，对他绕过的地方感到不安，盲目地测量与有磁力的深渊的距离；每个人都近乎迷失——这就是这里诞生的时间，好像迷失永无休止吗？

风格与这个本质的欺骗一起象征这种与不可见的东西近在咫尺的处境。在几近昏厥的情况下，他们试图重新找回平衡——萧沅²以他清醒、尖酸和温柔的方式嘲讽说；每个人都在语句短促的行为中加速挣扎。自杀是向崩溃屈服的脚步。

多少出于谨慎，也就是说与空洞敬而远之，我们不会懂得他人的平衡，他们因厌恶空虚和为生存保持的距离而展示的辽阔。所有不同于我们的姿态在我们眼里都是自杀性的：对我们意味着坠落。

那我们如何互相容忍呢？

1 La situation, source internet.

2 Emil Cioran (1911-1995), 罗马尼亚哲学家，诗人，作家，1947年秋旅居法国，遂放弃母语，开始用法语写作。



贝尔纳·德尔瓦耶 (Bernard DELVAILLE)

1931 – 2006

诗作¹

我在泻湖边拖着生活的烦忧
无法满足我灵魂的回音。
什么虚幻的欲望，什么爱，什么激情
什么希望可以想象？没有。

所有的大丽菊都谢了，蓝色的晚香玉
使你身体的隐秘充满芬芳。
水波上的紫鸢尾已不再发光
而黑夜被献给慷慨的魂灵！
啊！我的灵魂，沉默，让我们的恐惧安息！
让日本的惆怅最终疲倦！
一颗流星把呻吟拉成长丝
跳着爪哇舞的水手面色暗淡。

码头的霓虹灯毫无变化
在你苏格兰的外套上反光，
而秋天的阴郁反复无常
悲伤地抚摸哈姆雷特的金发。



玛丽-克莱尔·班卡尔 (Marie-Claire BANCQUART)

1932 – 2019

神秘的幸福¹

XIX

人坐着
两手交叉
面前一粒难以觉察的种子。

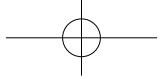
人
什么也没有除了种子

缓慢的暗示在心里。

他想象种子在树上发光。

树叶在房间舒展
慢慢
融进
世界的外部。

1 | Félicités énigmatiques in *VOTRE VISAGE JUSQU'À L'OS*,
Paris, Temps actuels, 1983.



人在树枝中心
失去他的影子
让位于树尖在无眠大地上的影子

之后果子来了

果子的成熟好像一句
很长时间
遭人拒绝
的古语。



让·佩洛尔 (Jean PÉROL)

1932 -

永恒¹

照片离我们远去
回到曾经的往昔
把我们丢给它们无视
的现时好似一种拒绝

它们在乌贼的墨汁中褪色
失去了往日的血液
它们更强烈地看着
高阳不再

有一天你不知不觉成为
明亮的天上这个黑影
在你的嘴唇我仿佛看到
永恒涂上红色



雅克·鲁博 (Jacques ROUBAUD)

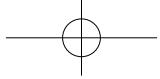
1932 -

彼特拉克之墓¹ (片段)

I

或太阳吞食星星于黎明
或你的头发在雪中靠岸
像风掠过冰捆绑的江河
倘若光 在山丘的 树枝间
使我摆脱暗礁 我的船帆苦涩的终点
我在林间上岸
对着月光 在你的树林这是夜晚
没有一朵花 只有纬纱 涂在
夜幕上的记号好像给死亡 韵脚

1 | Tombeaux de Pétrarque in *DORS*, Paris, Gallimard, 1981.



雅妮娜·狄翁-盖兰 (Jeannine DION-GUÉRIN)

1933 -

过道¹

谁敢谈论爱情
谁就敢谈论死亡

谁凝视初升的霞光
谁将陶醉于黄昏的金子

谁去源头探险
谁将驯服河口

那里所有的蜿蜒汇合
化为沙粒或卵石



弗兰克·维纳耶 (Franck VENAILLE)

1936 -

沉默是死者的言语¹(节选)

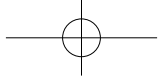
我与没有年龄的词语工作，有时它们在我进行的许多次言语的战争中被毁容。这是我的战果。对我而言，不存在一种预先为诗歌写作确定的词汇。只要环顾自己的周围，大众的语言就是现成的例子。我相信我的和人的孤独，我不断地观察他们。我在他们的行为，他们的眼光，以及所有那些我觉得迫切，然而却没有得到表述的要求中找到我继续的力量和理由。

*

我必须说我对在赋予存在的意义面前由来已久的不解依旧。于是，我每天把那些日后用来书写所有折磨我，使我震惊，把我变成这个不认输的伤兵的词语放到一边。必须深入挖掘方能使记忆的碎片回到表层。……我喜欢不服从的文字。我喜欢那些充满激情的、客观的、燃烧的文字，那些带来一部分令人不安的美的文字：马雅可夫斯基，威廉·卡洛斯·威廉斯²，沃尔特·惠特曼，特托尔特·布莱希特，庞德就是这样的人。

1 Le silence est le langage des morts in *C'EST NOUS LES MODERNES*, Paris, Flammarion, 2010.

2 威廉·卡洛斯·威廉斯 (William Carlos Williams, 1883 - 1963)，美国诗人，小说家。



*

做诗人，就是相信言语的强度，它的委婉，它的逆反，它的矛盾，还有它的慷慨。剩下的是管好我的忧郁，也就是说，一种古老的和无声的针对自己的暴力形式。做诗人不只是写诗——诗体或散文。是赋予我们的痛苦以超越自己的力量和手段，使其变成所有人的痛苦，包括诗本身的痛苦。原来我们是通过苦难与他人相连的吗？我相信是。



让·奥里兹 (Jean ORIZET)

1937 -

纪念碑谷¹

纪念碑谷²是亚利桑那州和犹他州的边界。这里时间雕刻家创造了若干个红砂岩的杰作，用风化做刻刀，在奢华的无序中，凿出他的教堂，筑起他的城堡，打磨他的祭坛，雕琢他的要塞，竖起他的图腾。

被蚕食的坚硬和柔软的岩层将磨损产生的轮廓耸入天空，每秒钟仍在被侵蚀，一粒粒将全部带向大海。表面上一切都是静止的，但在地质的时间中，这些纪念碑在我们不知不觉中，每逢一场沙尘暴，每逢一场夏季的暴雨，都在冰冻和日灼的反向断裂下，像太阳照耀的雪一样融化。

这是宇宙起源循环——生成与毁灭相生——的一个凝固的瞬间，宇宙间隔期的快镜底片。

人的眼睛，受到构图和颜色的迷惑，不知比例。

1 Monument valley in *LE REGARD ET L'ÉNIGME : ŒUVRE POÉTIQUE 1958-2008*, Paris, Le Cherche Midi, 2008.

2 美国科罗拉多高原的岩石峡谷。



贝尔纳·马佐 (Bernard MAZO)

1939 – 2012

世界保存的记忆¹

1

诗

不只

是

诗

而是世界

保存的

记忆

2

即使

所有诗

最终

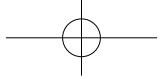
是纯光泽

无法形容

3

于是

1 | La Mémoire préservée du monde in *LA REVUE DES ARCHERS*, n° 8, 2005.



100 《今天》总 132 期

人们编织
词语

挖掘
沉默

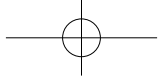
为了持久
不消失

俯身
向不可能有的
模糊诗行
直到眩晕

对 持久
因为在世界的
混沌的中心

有生命的固执的
跳动

这个生命
人们想要
在梦的
织物
词语的
织物中



重新发明

4

好像

一个到另一个

词语终于填补了

距离

这个痛苦的空白

介于事物

和它们的命名者之间

正是在那里

在这个被取消的间距中

一切开始



威廉·克里夫 (William CLIFF)

1940 -

同性恋的抒情诗¹

我们行走，我们行走在黑夜，
没有任何，任何一条大路
对我们的历史足够长足够黑足够冷，
没有任何一条小路对我们的脚如此崎岖
从不疲倦，我们被捆绑着行走
手把我们结牢，嘴把我们焊紧，
永不休息，永远没有一张床
终于可以逗留更久，
我们总要重新上路——
你们也会在大地腐朽像我们一样。

我们时不时要喝水
“一点儿水，一点儿爱”发发慈悲，
我们把眼睛投向一切与我们交臂的人
但到处我们都是异乡人。
我们是社会的粪水，
我们用文火烧在可疑的洞穴，
在拥挤的低级酒吧
在只有天亮才清空的货舱，

1 Ballade des homosexuels in *HOMO SUM*, Paris, Gallimard, 1973.



于是我们少得可怜的一群人被解散——
你们也会在大地腐朽像我们一样。

当年龄在我们的脸上写下
再也没有希望除了
在最可耻的沼泽的污泥中……
于是在廉价的酒精发作时
我们任衰老的身体倒下
不堪那么多争斗极度的重负。
谢谢你们的蔑视 你们
有德行的，嫉妒的无聊民众，
因为一切与你们有关的都令我们厌恶，
你们也会在大地腐朽像我们一样。

庸男们，当心，庸女们，当心
我们的溃败产生的不祥之音，
我们在桎梏下发出的诅咒，
不要发笑因为可能很快
你们也会在大地腐朽像我们一样。



克洛德·罗耶-儒尔诺 (Claude ROYET-JOURNOUD)

1941 -

邻近的身体¹(节选)

她询问翅膀的舒展

是一个动作的力量来封闭情感
《他尤其在死后突然出现》

音节的吵闹

在那里变弱

从石头到人类

奔跑在泥沙中

使身体放慢

声音移动

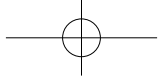
物品周边

空气改变它的路线

那么锐利，分裂天空

传播这一天的犹豫

1 | Le corps voisin in *L'USAGE ET LES ATTRIBUTS DU CŒUR*,
Paris, P.O.L. 2021.



交谈在嗓子里
像一个问题
在真实旁边

他们可以支配所有词语

外面
石头严格布置
从未有过的冷酷



伊夫·马班-舍奈维尔 (Yves MABIN CHENNEVIÈRE)

1942 – 2020

触觉记¹ (节选)

在阳光粉刷的墙上
空虚的影子，

在充满光的眼中
欲望细密的样子，

在解放的叙事中
绞死者的颤抖，

在被暴尸的人手中
救人者的失败，

在遗憾加晕线的书页上
言说的无力，

来者取决于走的人
言者，于沉默的人，

看者，于失明的人，
生者，于消失的人。

1 | Extrait in *TRAITÉ DU TOUCHER*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.



莫尼克·W. 拉毕朵尔 (Monique W. LABIDOIRE)

1942 -

往昔¹

从爱抚到伤痕，身体带着它的印记，时间不停地注入遗忘将透明的交叉点开向风景。眼光抓住辽阔的几何图在被暴风雨蹂躏的自然界划出的条痕停留在起伏不平的壕沟和某个有同情心的裁剪工悉心修护的灌木丛。

田野展开晚秋的水气和被灰暗围攻的城市，披着旋转的树叶的外套战栗，欢快地接受记忆的底片伴随被回忆麻痹的闲逛者。在某个街角临时架起的火盆上冒出烤栗子的味道这是往昔的情感散发出的气味。

然而，看到孩子用纸袋拿起一个外表略微发黑的灼热的栗子，往昔不再，昨日不再，过去不再，只有停滞的此刻在那里永恒掠过这样一个如此特殊的存在。

在那里²

那么多事情人们不再能说，那么多动作被打断像同样多的书页在遗忘的灰烬中卷缩认输。然而目光仍然渴求星星但时间使欲望的生气失效没有得到身体的同意它仍在呼唤新的景色和瀑布喧哗的激流。

1 D'autrefois, inédit.

2 Être là, inédit.



在那里。还属于天和地、城市的嘈杂、雨、风、雪和未来的季节。
属于靠近笋瓜和迷迭香，鼠尾草和樱桃，大丽菊和绣球花的菜园。属于
紫藤和玫瑰并呼吸丁香的气味。属于诗。

在夜的微光中采集几个在我们结束冒险的命运中迷路游走的词语并
陪伴它们直到黎明的诞生使它们在白昼的画布上保留那些将他们的生气
和灵感化成深度渴望的人。



克里斯蒂安·普利让 (Christian PRIGENT)

1945 -

所有书的缺席者¹ (节选)

1

我把诗称作一个洞的象征化。这个洞，我把它命名为真实。真实在这里按照拉康的意思理解：在意义停止的地方开始的东西。

诗力图在语言的肌体中指出这个洞一般的真实，用夸张的手法勾画出这个洞的边缘。诗的贫困和光荣存在于她为勾勒这个反常的画面而做的选择之中——唯此，无他。

我复述马拉美：“我说：一朵花！忽略不计我的嗓音排斥任何边缘，作为不同于惯例的另外某个东西，音乐般地升起，美妙的概念本身，在所有花束中缺席。”

我保留词语：另外某个东西，音乐般地，缺席。

我归纳：诗追求在所有书中缺席的真实。

1 | L'absent de tout bouquin in *L'INCONTENABLE*, Paris, Éditions P.O.L. 2004



安德烈·维尔泰 (André VELTER)

1945 -

和雅贝斯在一起¹

沙漠的源头在书²中。

书³的源头在沙漠中。

文字献给沙子和赤裸的阳光。

话语被孤独和空虚缠绕。

无边的记忆回响在遗忘的手指间。

手创造，挖掘，抹去。

声音消失在一朵飞廉枯萎的时候。

不再有迂回。

与你的影子垂直，你倾听。

有你在场的迹象，你怀疑。

在你缺席的门槛，你观看。

不再有谜。

沙漠的源头在你自身。

1 Avec Jabès in *L'ARBRE-SEUL*, Paris, Gallimard, 1990.

2 指埃德蒙·雅贝斯的三部曲著作《问题之书》《相似之书》《界限之书》。中译本，刘楠祺，叶安宁，广西师范大学出版社。

3 同上。



米歇尔·贝纳尔 (Michel BÉNARD)

1946 -

空白的书¹

只是一个短暂的气息
一个美丽的湍流
在一个惊人的间隙中。
只是一个长久的沉默，
唯一的理由
是一支丝笔
轻轻地滑行。
只是墨的一个音符
低声地颤动，
为了升华
羊皮纸
一本空白的大书。



让-彼埃尔·西梅翁 (Jean-Pierre SIMÉON)

1950 -

爱是多么美好¹

一个字足以
将世界网罗进
我们的梦

一个动作足以
举起树枝
让风平息

一个微笑足以
使夜入睡
让我们的脸
摘下影子的面具

然而一千亿首诗
也说
不尽
爱是多么美好

1 Comme il est bon d'aimer in *LA NUIT RESPIRE*, Devesset, Cheyne, 1987.



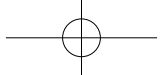
从墓中起来吧¹（节选）

就像从他的痛苦逃入
一声叫喊
好像有时叫喊是
两个身体相拥的顶点
就像人跟着风叫喊
为的是随风驱散云彩
我们都是一声叫喊的孩子
即使它是无声的即使它是石头
倘若宇宙有一只耳朵
它听到的世界就像一声叫喊

然而我说的叫喊
这把气息中的剑
并非人们以为的叫喊

不是痛苦的症状
也不是快乐的装点
我不责怪轶事
我对你们说的这声叫喊就像
花在芳香中的叫喊
沙漠在沉默中的叫喊

1 Extrait in *LEVEZ-VOUS DU TOMBEAU*, Paris, Gallimard, 2019



它迫切地要
更存在还存在
在自身也在自身之外

它是一致的叫喊
一起带着不幸和梦想
一次潮涨
一团火穿过
生活绝望的希望
在生命的顶点



塞尔日·佩里 (Serge PEY)

1950 –

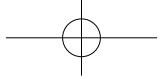
3¹

让我们把
我们牢房
竖着的铁条
扳平
当作
一把梯子的
横档
架在
我们监狱的
墙上

让我们
用牢房的门的
名字
在逃跑上签字

让所有签名
在逃跑的
匿名中

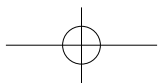
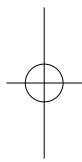
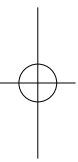
1 | Extrait in *AHUC, POÈMES STRATÉGIQUES 1985–2012*,
Paris, Flammarion, 2012.

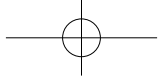


116 《今天》总 132 期

成为一个漏洞

让我们看守的
名字成为
我们逃跑的
条件





哈菲德·加法蒂 (Hafid GAFATI)

1950 -

绳索上的反抗¹

我们永远都在绳索上
走钢丝穿行天空
穿过铁丝网
鸟溺毙在时间的奔跑中

随时歌声中止
在每一颗星上伤逝登记名字
每一次呼吸都是
我们的反抗勾画的奇迹



让-彼埃尔·吕米奈 (Jean-Pierre LUMINET)

1951 -

天路¹

VIII

永恒的情人

我抵抗时间的流逝

期限的局外人

我厌恶运动

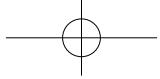
变化的黑死病

我紧紧抱住僵硬的天穹

较之单一我更爱多元

偶像破坏者的狂喜

使我在宇宙的残片上顿足



让-马克·德贝内岱蒂 (Jean-Marc DEBENEDETTI)

1952 – 2009

在艄公的舟中¹ (节选)

当书掉在地上
一下子失去
所有书页
因为突然间
已是阅读的秋天

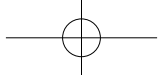
很快词语四散
在地板的木片之间
静静地腐烂

给你留下悲伤
在狗的叫声中
吹泡

*

你一个字不说
你同意
让天空哭泣

1 Extrait in *DANS LA NEF DU PASSEUR*, Paris, Le Cherche Midi, 2006.



120 《今天》总 132 期

当一切粉碎
就连太阳
也隔离在它的盔甲中

鸟飞翔没有头
雨继续
高声朗读

在你的旁边
这个风景
像一头长发



让-米歇尔·莫勒布瓦 (Jean-Michel MAULPOIX)

1952 -

一个蜉蝣的肖像¹ (节选)

一次旅行回来，九月的一个美丽的午后，他烧一摞情书，在房后的花园。他的眼神因浓烟或痛苦变得模糊。

站在火边，他重读一页；他注视着一张卷缩和发黑的明信片上天的碎片；之后他把平和驱散草地上的灰烬。

冬天，他回到这个地方，脚踩结霜的草地，还有爱、火焰和灰烬的回忆；他的心好像仍在燃烧。

*

他喜欢寒冷的季节。由于他的忧郁。或者因为中午时分雾散去后，太阳温暖他脚下的树叶，寻觅一个旧的传闻，或者一个失去的芳香，那正是回忆的芬芳。

十二月上旬，当秋雨打落大椴树的叶子，金黄色的碎片结了冰，斜阳把萎缩的轮廓照得透明。

有时他爱慕地盯着窗户。这个矩形的白框关着一个画面，它不再

1 | Extrait in *PORTRAITS D'UN ÉPHÉMÈRE*, Paris, Mercure de France, 1990.



代表任何真实的东西，而仅仅是形式，体积，线条，颜色的反差或协调，他对此不寻求解释。他不知道，也不懂。对他来说珍贵是一个谜。

*

秋天，他说，是死亡之光。

同一个薄纱裹着树木，霜覆盖着仍然茂密的草地。大地回忆被静静飘落的树叶重复的东西。

窗边，他知道他不能对风景粗暴，任何人都不能。倘若应该写下几句话，它们到时候也将掉落，像树叶一样。他了解顺从的人那特有的安宁。他打量他在风景中的心，但无法伸出手收回它。

他只想躲进温柔，就像隐蔽的树叶独自枯萎。



克洛德·吕兹奥尔 (Claude LUEZIOR)

1953 -

春天¹

解冻时
我们找到
失落
在荆棘丛中的
长笛

和它的音符
正在生成的
种子

笛管
充满
汁液
吹口
唱歌
好像芦苇
在风中



让-夏尔·道尔日 (Jean-Charles DORGE)

1954 -

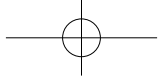
透明¹

这个无边的花园我们的游戏空间
用海洋的轻风摇动我们的地平线。
它的围墙把我们的声音当作私下的供词；
被释放的笑声在那里为我们疗伤。

我们浑然不知，我们的快乐变得稀少
并很快被无尽的义务替代。
我们在一个更大的场地散开
再无法回到天真的争吵。

一系列事件的旋流
把我们的激情和身体
带向尖酸的祝婚诗
给我们顽皮的感官充气

但是，今天，甚至空间
也不再能满足我们的快感：
我们越追逐欲望，
欲望越模糊，越避闪。



时间缄口不言
以雪为背景
风化溶解
像一根麦秆

在沉默中
被声音纠缠
我再次看到我们
透明。



薇洛妮克·弗拉巴-皮欧 (Véronique FLABAT-PIOT)

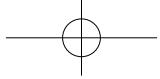
1954 -

在“感谢”之外……¹

在“感谢”之外
是一个长久的沉默……
那一刻话语失声。
那一刻
人是相通的；
心是相通的。

在“感谢”之外
绽开
情感的礼花
分享的感动
用多彩的花束
点燃灵魂的天空。

在“感谢”之外
开出尊重的花朵
沁出理解的甘露
化作人性的泪水。



在“感谢”之外
圣言的威力消失
为使隐语的湖泊
展开平静的水面
一片深情的美
和谐安详。

在“感谢”之外
处女的纯洁摘去面纱
词语……符号……颜色
为了振动和传播
串串回声……
……*诗歌！*



埃马努埃尔·莫兹 (Emmanuel MOSES)

1959 -

寒冷的时刻¹

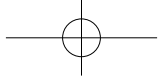
在我们的半球
土星穿过白羊星座
月亮很快就要圆了
当魔鬼在小路的尽头让
从悬崖升起的影子跳舞
寒冷的时刻弥漫开来

心碎的步兵
咀嚼夜吐出残烛
婚礼的钟为他人而鸣

在我们的头上
没有一片可挂住的云飘过
带着我们虚弱的朝圣队伍
走向诸神的田野？

*

有时，你知道，麦子是蓝的



就像日暮时分
老房子
深展的大道

有时，倦于徒劳地伸向天空，
它们¹卧在土块上
拒绝运动

如果你穿过桥你会看到
一棵伸出的白蜡树
在水中清洗它的伤口

脸庞在小船之间呼唤
一个明亮的深渊旁的幽灵
船侧不停地拍打河岸

1 指上文的“麦子”。



缺席的真实

——法国当代诗选译后记

陈力川

1

诗的作用是提醒我们世界的不确定性，一个显而易见的世界是虚假的，真实的世界一向捉摸不定。人在诗中彷徨，就像在超出自己理解范围的生命和宇宙中寻找意义。克里斯蒂安·普利让(Christian PRIGENT)在“所有书的缺席者”中写道：“我把诗称作一个洞的象征化。这个洞，我把它命名为真实。真实在这里按照拉康的意思理解：在意义停止的地方开始的东西。”“诗追求在所有书中缺席的真实。”

2

诗人用意象为真实命名，但不下定义。他脱去词语的衣裳，或者为它们除尘去污，清洗伤口，还词语以霜的洁白和娇柔。诗人的真实不是普遍真理，而是个性化的特殊体验。诗扩大真实的疆域，提升人们对真实的认知。真实的信誉来自诗人的诚实。将诗与真实对立起来是世人最大的误解之一。伊夫·博纳富瓦(Yves BONNEFOY)在“真实的名字”中写道：“我将名之为荒漠这座你曾经的城堡/这个嗓音为夜，你的面孔为缺席/而当你倒在贫瘠的土地上/我将名之为虚无那把你带走的闪电”。

3

在诗的世界中，词语是一种稀土，准确的词语稀之又稀。诗靠沉默而存在，就像人靠呼吸而存在。诗在“编织词语”的同时，也在“挖掘沉



默”。魏晋诗人陆机在《文赋》中说：“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”米歇尔·贝纳尔(Michel BÉNARD)在“空白的书”中写道：“只是一个长久的沉默/唯一的理由/是一支丝笔/轻轻地滑行。”

4

写诗是发起一场战斗，词语时而是你的战友，时而是你的敌手，词语之间相互厮杀，那些作为胜利者幸存的词语也是遍体鳞伤。写作是失败前尚未完全放弃希望的过程，是胜利前几近绝望的时刻。弗兰克·维纳耶(Franck VENAILLE)在“沉默是死者的言语”中写道：“我与没有年龄的词语工作，有时它们在我进行的许多次言语的战争中被毁容。这是我的战果。”伊夫·博纳富瓦说：“我将把你命名为战争，在你身上/我将得到战争的自由，在我手中/我将有你模糊和沧桑的面孔/在我心中这个暴雨照亮的国度”。

5

一首好诗不会一次读懂，就像今年过去的每一天明年还会再来，等到那一天来了，同一首诗已经改头换面，好像与一位久别的朋友重逢，时间的摇篮使我们都变了样子。让·布勒东(Jean BRETON)在“失去你”中写道：“她会回来，我肯定，滚烫的/嘴，自由的眼睛/她会将双手倾注在我的额头。”莫尼克·W. 拉毕朵尔(Monique W. LABIDOIRE)在“往昔”中说：“往昔不再，昨日不再，过去不再，只有停滞的此刻在那里永恒掠过这样一个如此特殊的存在。”

6

诗中有语言的各种可能和不可能的形态。读者进入一首诗，就像进入一个未知世界，他与诗的词语、句式、语法、节奏、声音和意象的关系，就像与树木、河流、山脉、海洋、风雨和空气的关系。诗把我们



带到比想象更远的地方。每首诗都是向超越想象的真实不断出发。雅克·图潘(Jacques DUPIN)在“薄木板”中写道：“她没有你理解的意义上的光芒，因为她从第一天就摒弃了外部的光彩，而选择在幽暗的肌体中的辐射、不可见的暴燃和隐蔽的蜕变。”

7

每首诗都是诗人的一张照片或画像，国家、民族、城市、历史、文化、性别、年代，甚至语言都只是它的背景，文字才是他本人。诗是他的标志和相貌，或某种跟读者接头的暗号，只是应者寥寥。马塞尔·贝阿鲁(Marcel BÉALU)在“安全门”中写道：“清晨的一千扇打开的门发出一千种神秘的钟声！门的钥匙就在锁上——但没有人敢进去。”

8

诗人写诗，诗重写诗人，那些非写不知的东西进入他的生命，诗人用文字把自己塑造成一个更真实的人。个人经历通过写作变成他渴望的生活，写作成为他生活的一部分，而且是真正赋予他生命的那一部分。阿兰·博斯凯(Alain BOSQUET)在“第一个遗言”中写道：“如果诗必须写他的诗人/告诉我，我的书，我是不是由你而生？/哪一页预示了我冒失的出身/并一千次预言：‘你将被禁？’”

9

每写一首好诗，都像生一场大病，发一次高烧。写作使诗人生病，又将他治愈。写得越久，病得越重，好得越彻底。写作一旦成为生活，生活便有了名字和记忆。对诗人而言，生存的困难就是书写的困难，因为通用的语言虽在那里，诗人的言语却不是现成的，写作就是寻找他的言语。阿兰·博斯凯说：“生活或写作，写作或生活？我哀叹：/在言语中我的肉体找到了它的理由。”



10

写诗是自我逼问下的招供，诗是供词。诗人企图用供词说出秘密，可他的言语到处被当做外语。威廉·克里夫(William CLIFF)在“同性恋的抒情诗”中写道：“我们把眼睛投向一切与我们交臂的人/但到处我们都是异乡人。”“我们任衰老的身体倒下/不堪那么多争斗极度的重负”。

11

诗人的忧郁不是忧愁，不需要理由，好像晴空的一朵乌云，盛夏的一场阵雨，黎明的一丝惆怅，晚霞的一道感伤，幽默的一种绝望。没有人不是穿过黑夜走进黎明。弗兰克·维纳耶说：“做诗人，就是相信言语的强度，它的委婉，它的逆反，它的矛盾，还有它的慷慨。剩下的是管好我的忧郁，也就是说，一种古老的和无声的针对自己的暴力形式。”

12

人性的温度和人生的悲凉是一对孪生姊妹。每个人的人性有各自的温度，每个人的人生有各自的悲凉。我们都需要给予别人和得到别人的温暖。感恩是打开幸福之门的钥匙。薇洛妮克·弗拉巴-皮欧(Véronique FLABAT-PIOT)“在‘感谢’之外”写道：“在‘感谢’之外/开出尊重的花朵/沁出理解的甘露/化作人性的泪水。”

13

就像一个人远走他乡，回过头来发现了自己，诗人要离自己更近，须先走得更远。脱离封闭，出发就是抵达；拆除藩篱，这里就是远方。亨利·米肖有一本诗集，题目是《遥远的内部》。费德里克-雅克·汤普勒(Frédéric-Jacques TEMPLE)在“树”中写道：“我在远处靠近源头/当我离去我不留下任何/回来找不到的东西”。



14

诗人有自己的波段，在自己的波段上等待被收听，就像我们听收音机的时候调台，对上波段之前，一切只是噪音，对上波段那一刻，一切都变得清晰，声音产生了意义，音和意随波段的节奏振动。薇洛妮克·弗拉巴-皮欧说：“处女的纯洁摘去面纱/词语……符号……颜色/为了振动和传播/串串回声……/……诗歌！”

15

诗人要把被顺服的语言还原成烈马，甩掉缰绳，跳出协议文字的空间，回到秩序建立以前的自然状态。贝尔纳·马佐(Bernard MAZO)在“世界保存的记忆”中写道：“因为在世界的/混沌的中心/有生命的固执的/跳动”。

16

诗是此刻的记忆，是感觉用文字保存的触角，是心灵呜咽的留声机，她比历史细微，比经验辽阔，比诗人持久。让-彼埃尔·吕米奈(Jean-Pierre LUMINET)在“天路”中写道：“永恒的情人/我抵抗时间的流逝/期限的局外人”。

17

一首诗是一支射出的箭，同时飞向许多靶子，但拒绝击中任何一个，永远处在飞矢状态，“动静等观”。菲利普·雅各泰(Philippe JACCOTTET)在“播种期”中写道：“我们发明了一种言语，在那里，精确和模糊相结合，限度不阻碍运动继续，而是呈现它，因此不会任其完全消失。”



18

诗的意义不是直线型的，而是重叠、交叉、复加、回溯、立体式的。诗的意义不仅来自字义，更来自它的形式。每首诗都是一个形式，一个脆弱的、危险的、倒立在悬崖上的形式。它的意义非实非虚，但又是可见的，可感知的，也可以说是盲目的。诗里和诗外的东西须等量齐观，“也就是说，当人们看到一些形式，同时猜到它们没有说出全部，它们没有缩减为本身，它们为不可捕捉的东西留有余地”（菲利普·雅各泰）。

19

写诗像荡秋千，在文字的有限和诗无限之间摇曳，让词语逃出字典，在运动中获得自由。诗句随秋千翻飞，用直线画弧，把高低拉平，但这一来一往都要掠过地面。老子的《道德经》说：“反者道之动。”彼埃尔·勒韦尔迪（Pierre REVERDY）在“好运”中写道：“一个失声的嗓子歌唱/在词语消失的空虚中/雪不再能上升或下降/因为已经没有上下”。

20

诗人是语言的“走私犯”，无视习俗海关的检查，偷运违规的文字。诗人是秩序的叛逆者，无视众人膜拜的偶像，思无定所。安德烈·舍迪德（Andrée CHEDID）在“非现时的，生命”中写道：“非现时的和短暂的/跨越界限和理性/生命处于变幻/自我创造远离时钟/习俗 季节”。

21

诗人追求自己的言说，但拒绝占有。写诗、读诗都不是盘点我们拥有什么，而是意识到我们缺少什么。为了弥补这种缺憾，诗人不断流放自己，语言如影随形，但始终若即若离。路易-勒内·德弗亥（Louis-René DES FORÊTS）在“萨缪埃尔·伍德的诗”中写道：“然而在这个影



子上有某种东西持续 / 甚至在意义丧失之后 / 其铃声仍在远方振动像一场暴雨 / 人们不知道它在靠近还是远去”。

22

现代诗的陷阱之一是把散文排列成诗行，句与句的关系是散文的逻辑，没有断裂和跳跃。虽然诗忌讳散文按诗的形式排列，却不忌讳把自己排列成散文，只要有诗的意象，按散文体排列的诗仍然是诗，诗体和散文体只是诗人的面具。瓦雷里·拉尔博(Valéry LARBAUD)在“面具”中写道：“我写作总是把一个面具戴在脸上…… / 哦，一个读者，我的兄弟，我与他交谈 / 透过这个苍白和发亮的面具 / 走过来缓慢地重重地吻了一下 / 这个下陷的前额和这个苍白的脸颊”。

23

小说的语言在地上走，诗的言语在天上飞。前者是平面的文字，讲故事的工具，意义的奴仆；后者是立体的文字，生命的载体，自由的主人。诗是语言的扩疆者，也是语言的最高维度。阿兰·博斯凯说，“一只羔羊刚从我的言语出生 / 它走了几步在夏天的空中”。

24

写诗和读诗都不是娱乐，娱乐要迎合和取悦大众。诗首先是相异性的艺术，诗人要在与众不同的路上走得足够远才能成为自己。与众不同不是成为孤立的人，而是分享他的心灵，用本真的自我感动和唤醒同类。弗兰克·维纳耶说：“做诗人不只是写诗——诗体或散文。是赋予我们的痛苦以超越自己的力量和手段，使其变成所有人的痛苦，包括诗本身的痛苦。”



25

当所有意识形态和各式各样的“主义”在社会实践的水中搁浅，或被历史无情地否定，当代诗人寻找的不再是一种形而上的真理，而是一种自洽的本体论，或对自我的诠释。亨利·德·雷涅¹ (Henri DE RÉGNIER) 在《今天的诗人和明天的诗》²中说：今天的诗人“将缪斯重新引向生活，不是让生活梦想缪斯，而是让它体验缪斯。他们不是把发声的海螺贴在耳朵上，听一个理想的大海低吟，而是把生活安放到浪边，让它听海的喧嚣，并加入自己的声音。”

26

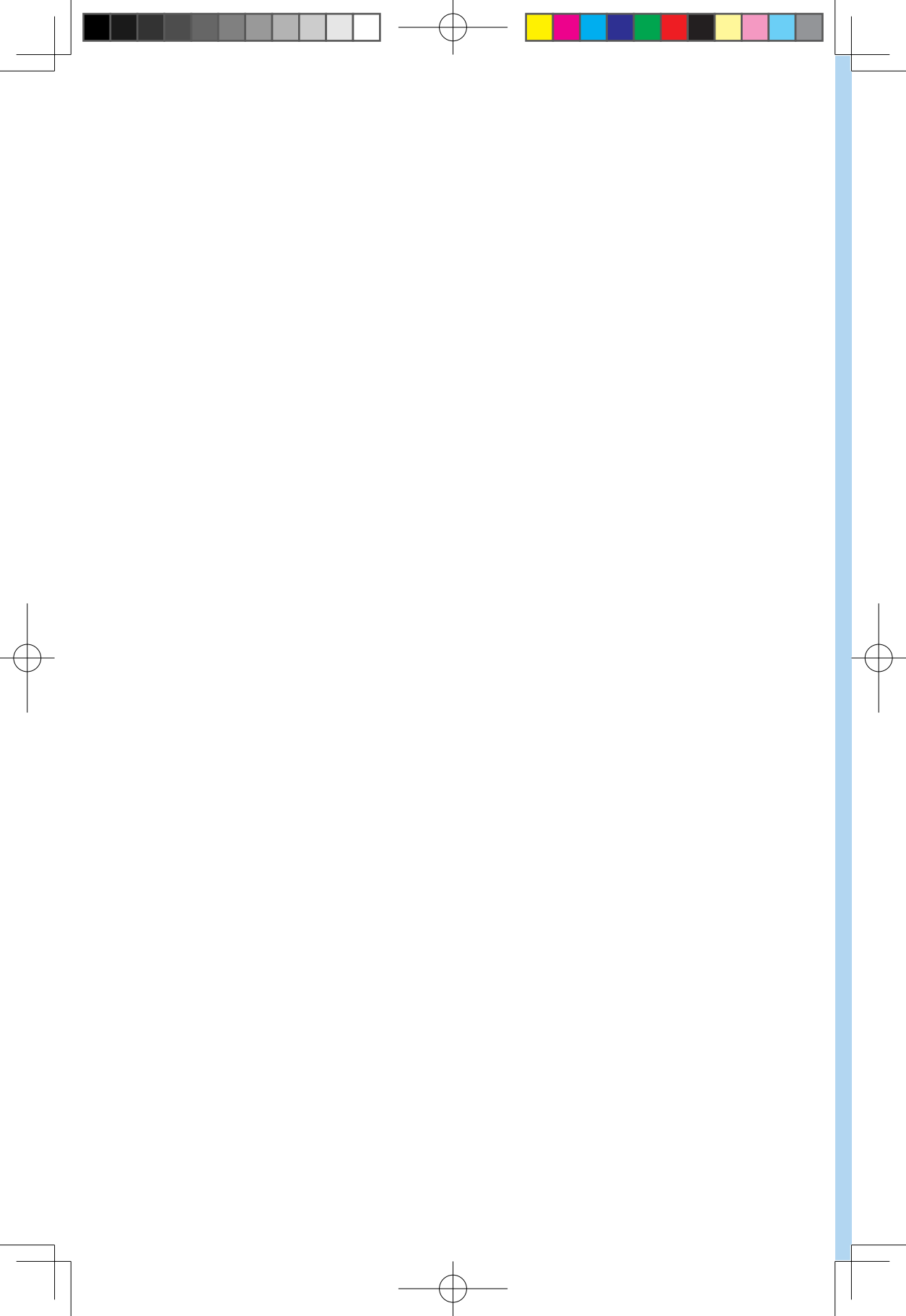
每一代诗人都有属于他们的思想和感情，都有他们表达的困难和苦恼，都要经受自己对另一个我的折磨。诗人用痛苦搅动语言，写诗无异于给语言上刑，反过来接受语言的刑讯。阿兰·博斯凯写道：“是谁对我的诗说话？/他悲伤而脆弱/当我对他说你好/他以为在受刑”。

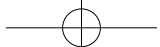
27

诗并非无处不在。事实上，诗不存在于任何地方，但一切都可以成为诗，条件是诗人看到万物之间那种隐秘的联系，并用独特的词语和意象表达出来。彼埃尔·勒韦尔迪举过荷马的例子，“当年轻的黎明/垂着玫瑰红的手指/重现天际……”黎明本身不是诗，当诗人将黎明和玫瑰红的手指联系起来的时候，诗诞生了。诗并非大自然的馈赠，而是来自诗人的精神活动，是诗人的感性与世界接触时发生的共鸣。诗不仅追求在所有书中缺席的真实，也追求在自然界缺席的真实。古希腊人说，“诗人是创造者”(Ο ποιητής είναι δημιουργός)。

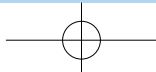
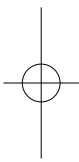
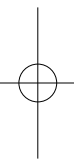
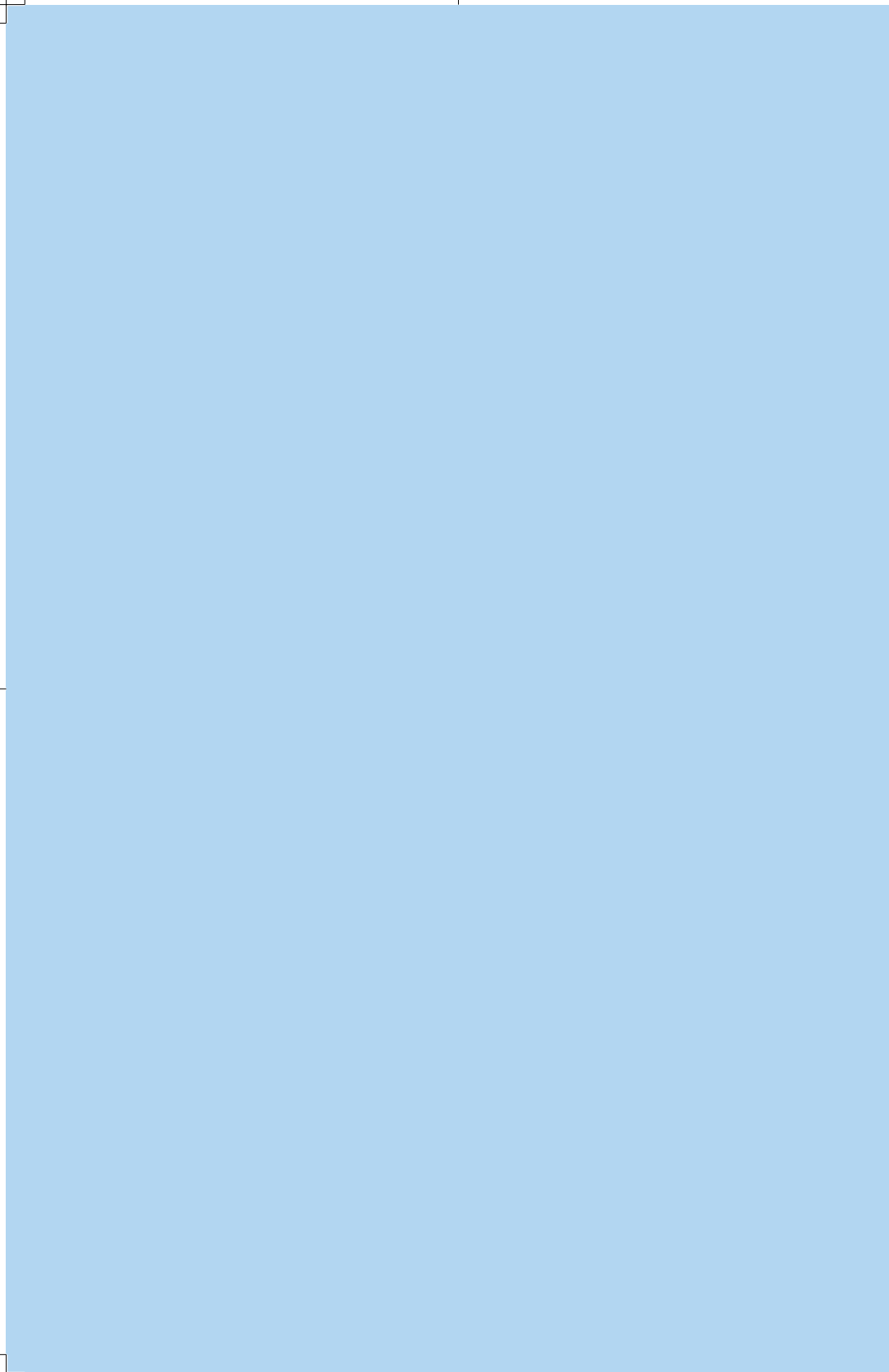
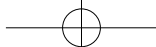
1 亨利·德·雷涅 (Henri de Régnier, 1864—1936), 法国象征派诗人，作家。

2 Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain, Conférence, 1900.





吕德安作品小辑





吕德安诗歌作品选

澳角的夜和女人

澳角，是一个渔村的名字，
它的地形就像渔夫脚板，
扇子似地浸在水里，
当海上吹来一件缀满星云的黑衣衫，
沃角，这个小小的夜降落了。

人们早早睡去，让盐在窗外撒播气息，
从傍晚就在附近海面上的几盏渔火，
标记着海底有网，已等待了一千年，
而茫茫的夜，孩子们长久的啼哭
使这里显得仿佛没有大人在关照。

人们睡死了，孩子们已不再啼哭，
澳角，这个小小的夜已不再啼哭，
一切都在幸福中做浪沫的微笑，
这是最美梦的时刻，沃角，
再也没有声音轻轻推动身旁的男人说：
“要出海了。”

1979



驳船谣

听到声音驳船来
听到声音驳船来
带着厚皮的鼓
和一面小布旗

顺着古闽江上流
听到声音驳船来
没有眼睛
也没有乌黑的大烟

也没有自己的螺旋桨
泛起高高的浪花
听到声音驳船来
像盲子那样慢慢地来

它看不见你
也看不见前面的水
还装着一百年也这样地过去
听到声音驳船来



残疾的女邻居

残疾的女邻居，跟我一块长大
我们是在花朵相仿的年月出生
当她又挪动椅子坐在门槛
我已一抬腿就能跨过篱笆

一早，她的眼睛里的那双翅膀
拖过地板，房间里就有太阳冷漠地歌唱
可我一抬腿就能跨过篱笆
心中铭记一句话：奔向远方

她是天生双脚残疾，还在萎缩
我们之间怎么能存在爱情
她还要长大，直到找到她的痛苦
而我一抬腿就能跨过篱笆

这是天生的，她还要去习惯永远
被粘住在地面，被一步步地吞噬
而我一旦抬腿跨过篱笆
兴许永远不再回来：消失在远方

1983



父亲和我

父亲和我
我们并肩走着
秋雨稍歇
和前一阵雨
像隔了多年时光

我们走在雨和雨
的间歇里
肩头清晰地靠在一起
却没有一句要说的话

我们刚从屋子里出来
所以没有一句要说的话
这是长久生活在一起造成的
滴水的声音像折下一枝细枝条

像过冬的梅花
父亲的头发已经全白
但这近似于一种灵魂
会使人不禁肃然起敬

依然是熟悉的街道
熟悉的人要举手致意
父亲和我都怀着难言的恩情



安详地走着

1984

门

隔壁那扇艰涩黯然的门重重关上
它砰的一声却把我的门给震开
因为在家时我的门总是虚掩着
所以隔壁的门只要关上一次
总会通过我们之间那堵薄似月光的墙
一下子震开我的门。记得头一次
我当真吓呆了，还多次本能地回首张望
后来到底还是习惯了
也不去抱怨这倒霉的时光
说真的，自从觉得这不是故意的侵扰
我就一直克制住自己被动的情绪
任凭门优美而驯服地靠向一旁

1985

和初恋情人在屋子里

和初恋情人在屋子里
比外面的一切都更刺激



当我们彼此注视
命运也在天上注视着我们

我小心地动着她的衣扣
而她的形态很茫然
手迅速地抓向窗帘
因为那里透着一道窟窿

那是一道光就要把她
变一个真正的女人
而那天，我终究没能把她
变成个真正的女人

啊！那也是天生的一幕：
当她在暗中泪流成河
我仍旧默默地抚摸她
始终笨拙地亲吻她

1985

也许是一次合唱

在房间里，窗帘的颜色
能改变一切。就像白昼
光线下的一棵树影
而我的耳畔只听到：



如果你爱我就要有勇气
把我带入这样的房间

唯一的变化是那幅窗帘
在房间里，它是我心灵的慰藉
那棵树也一样，它让小鸟
浓荫下唱得更炽热：
如果你爱我就要有勇气
把我带入这样的房间

许多年过去，换过多少房间
窗帘依旧，只是更加稀薄
树也不复存在，但是风中
一个声音时远时近：
把我带入这样的房间
如果你爱我就要有勇气

1986

冬天的赞词

现在，一种寂静愚蠢而伟大
就像一百个聋子在倾听
和一百个哑巴在倾诉。
而一个单身汉面对着镜子
却也有值得夸耀的地方：



哦，我年老又年轻，愚蠢又伟大，
我是一只豹子在四处游荡，
或者我是一个圣人听任
自己空守床上，空守着
就像夜晚已退回黄昏，
黄昏又使得一天更漫长！

1986 初稿，改于 2020

挖墙

在房间里，一堵堵高墙间
应该有通风的门，一扇或两扇
能并肩走过两个人，高高兴兴
需要两个肩膀那样宽大自在
让南风穿过去与另一间的北风会合
这是泥瓦匠多年前的建议

我学会了许多知识以外的东西
在房间里，一面现成的墙
如今叫人来挖掘，就好像你
终于懂得把多余的东西
都归还给土地，里里外外
再回过头来把自己改变

那些落在地面的砖土也一样



运到别处成为令人活跃的一堆
像原始人自己的金字塔
而一扇门成形，它的空间就像
房子本身的记忆新打开的空间
让南风穿过，施展孔雀的尾翎

多少年过去，我还记得那时我
似乎更愿意让门保持洞的模样
上面一道道凿子啃啮的痕迹
高兴看到它先是眼睛大小，再是
一个人，两个人，足够并肩走过
在房间里，在一堵堵高墙之间

1987

泥瓦匠印象

但是他们全是本地人，
是泥瓦匠中的那种泥瓦匠；
同样的动作，同样的谨慎，
当他们踩过屋顶，瓦片
发出了同样的碎裂声，
再小心也会让人听见；
而等他们终于翻开屋顶，
尘埃中仿佛已升到天上。
啊！都有着同一副面孔，



都在太阳落山时消失。
都为同一件事：翻身一遍。
但这次却更像是我们的原型，
一个个笨拙地爬过屋顶，
但无论从时间还是从动作
都像已经过去了，又像
仍旧停留在夜里，
已经整整一个时代。

1987

部分的黑暗

这部分的黑暗
只是一个比喻
就像你透过酒杯
隐隐地看到
一个男人扭曲
三个男人扭曲
和一个女人的嘴变形——
那吃惊的形状
所意味的那样

1989



风景

经过多年的失望
我终于搬走了窗口
但仔细一想，事实上
搬走的只是它的框架

黑洞洞的，世界仍在原处
可我毕竟已经离开
在它的远方行走
背负它的窗子框架

天边飞过相似的候鸟
想象当年的我也一样
重复地走过这个或那个远方
背负着自己的窗子框架

1989

洪水的故事

当初，洪水来过，一个世纪后
又把我们 from 台阶上惊起
先是不到膝盖一半，女人们
都只是轻撩裙子，鞋端在手上
来了，似乎只是来重复一下往事



来了，漫过街巷，让大小灰尘浮起
让深处的泥土开腔说话，重新浑浊一遍
而那时我在屋里，看见父亲
从床底拖出几箱重物，堆到床上
又很快把它们放回。那一天
若说受了惊吓，也不过是
小小岁月中换一条床单，寂静
寂静仍旧是廉洁的，而等五月过去
洪水就会静静地归入大海

而接下来的几个五月加快
和父亲去世后变得沉默
和山里的报信人跑来，那一天
我正在睡觉，他们已打开天窗
要把厨房搬到屋顶，要升起火
让彼岸的人知道我们在这里
“没有更好的地方了”——这是
父亲生前的话，现在重新回荡
而此刻，如果有人溺水失踪
那他一定正在海上漂浮，而往日
幽暗的街角，也一定有人提灯撑船
送来永久的救济：那一天
和今后的每一天



两块颜色不同的泥土(修订版)

1

两块颜色不同的泥土要制成陶——
怎么办？一个红色一个黑色
是昨天一个陶艺师傅亲手所赠
我当时有一番感激的话对他细诉：
一块红色一块黑色今后会升天
可当我说我想造一对亚当和夏娃
他说：上帝知道那是什么样的趣向

2

都裂着缝；表面上是互相陌生
的两种颜色，又彼此间存在着默契
我想到男人和女人，深知他们的确切存在
意味着那双弄凹他们的手
可当我说这正是爱的开端
他说：上帝知道那是什么样的趣向

3

我一边揉捏一边自言自语
我说泥土醒来了，却仍旧紧闭双眼
我说我手上跳动着火焰，就像
脉搏一样现实，可是当我说
但愿我能够赋予它们形状和性格
他说：上帝知道那是什么样的趣向



4

我不知道自己还说了什么，但我记得
那时我口无遮挡——事实上我还说
这是一个几乎没有的起点，尽管
仍存在距离，仍带着许多盲目性
为此我们必须展开艰巨而漫长的工作
可当我还要说出什么时，他便吐口水

5

口水溅在泥土上。他说：也许当初上帝
也是这么做的——然后自己跳开
他说：也许一个劳动者企图阐述的一种劳动
不过是让一种粘性一种湿度一种重量
最终还原上帝的一场儿戏
而上帝知道那是什么样的趣向

1989 初稿，改于 2015

一次见证

我曾经长久地注视她：
一个孩子，当她用手掌
压住一只飞蛾
将它从地上抹去
如同抹掉一道颜色
惊奇中又留下更多



然而我的心没有
随着她而欣喜若狂
或跳动得更加厉害

但是我不知道，我如此
继续保持冷静可曾是
一次蓄意的纵容——
我只是在多年后
看着她瞳孔放大
一副要哭的样子
才终于伸出手，并一把
抓住了她成长的秘密

1990

十一月的向导

告诉你我不过是个异乡人
只知道要去的是座岛屿
后来主人却称它是村子
几棵树围成一片林子
林子外又是林子
而海就在方圆几里外翻卷

这些老而又老的房屋
在汽车里老远就能看到



只是它们的主人多半不住这里
一年也难得跑回几趟——
闲着，闲着这么个好地方
而海就在方圆几里外翻卷

这里安静得好似一段故事
一段故事的终结，令人向往
相传百年前的某一天
海啸卷走村上的一半房子
卷进海底，其中还有一座教堂
而海就在方圆几里外翻卷

房地产商人跑了，像落叶一样
当地人跑了，像落叶一样
但是不久又都回来——
跟走的时候没有两样
哟，天知道外边发生了什么
而海就在方圆几里外翻卷

更多的人也来了。他们
围起篱芭，造出更好的教堂
海边，海边的那些游艇，
也都放着鱼竿，像模像样
这是有钱人喜欢这样玩
而海就在方圆几里外翻卷

因为白天有鸟，夜晚有星星



有钱人有钱，花得起这些
而真正的当地人都已变老
因为每天傍晚他们都在念叨
念叨那阵阵钟声从海面上传来——
他们说着那沉入海底的教堂

而海就在方圆几里外翻卷

1991

曼哈顿

如果在夜晚的曼哈顿
和罗斯福岛之间
一只巨大的海鸟
正在缓缓地滑翔，无声

无息；如果这是一个
又刮风又降雪的夜晚
我不知道这只迷惘的海鸟
是不是一时冲动

这是两个透亮的城市
中间是不断缩小的海
在夜晚，如果鸟儿
仅仅是想适应一下如何



在一道道光的缝隙里生存
抑或借助光和雪
去追随黑暗中的鱼群
那么，但愿它如愿以偿

如果我还惊奇地发现，这只鸟
翅膀底下的腋窝是白色的
我就找到了我的孤独
在曼哈顿和罗斯福之间

1992

冻门

在镇上，一座荒废多年的土屋
印象中不过肩膀高，七八间房
都露了天，这正好是孩子们
逃学的好去处，他们跑来
搬进石块又逐个地往外扔
砸到谁，谁倒霉。现在轮到你
独自躲进去，好叫大家一间间地找
找不到，干脆扔石头试探
所有可能的角落，或者祈求来场雨
让雨赶出兔子，再一下子抓住不放
但来的却是父亲，吓跑的却是自己
父亲的威力是寂静。说来奇怪：



父亲只稍轻轻一站，你就立即现身

冬天，下起漫天雪，一片苍茫
冻住了门。只关上半个房间
后来房间也消失了，肩膀高，都埋进雪
辨认、辨认不出这里和那里
兴许这是大自然的风和雪
在模仿孩子们的游戏，当孩子们睡去
房子已变成了坟墓，那些我们以为
是房间的，现在不过是一片虚无
到处都不再有区别，而你必须放弃
你已经是大人了，这是父亲坐着
在饭桌上说的。远近镇上到处
都有人在劝说。而我不是那个孩子
在我的梦中那扇门早已自己豁然敞开

1992

看房子归来有感而作

两座房子，我都喜欢：
一座靠近地铁，离曼哈顿
十五分钟，就像广告上说的
“是您理想的选择”
(当然，这句话总在你来去之间)



另一处，远在海边
偏僻孤单，有海风带来潮湿
有海的喘息帮助睡眠
还有月亮清光缕缕
照进房间，装饰着黑暗
和墙上的裂缝，这些都适合你
对寂静的冥想

都有着美好的允诺——
两座房子，我都喜欢
所以哪一天，你如果恰巧
看见我从一扇门前躬身退出
又在遥远海滩上翻滚
那就一定是我正在痛苦
正在寻找理由去决定
如何体面地辞退其中一个

1992

鲸鱼

冬夜，一群鲸鱼袭入村庄
静悄悄地占有了陆地一半
像门前的山，劝也劝不走
怎么办，就是不愿离开此地
黑暗，固执，不回答。干脆去



对准它们的嘴巴的深洞吼
但听到的多半是人自己的声音
用灯照它们的眼睛：一个受禁锢的海
用手试探它们的神秘重量
力量丧失，化为虚无，无边无际
怎么办，就是不愿离开一步
就是要来与我们一道生活
这些鲸鱼，虽说是两栖，有享受
空气的自由，爬行和村庄的月亮
甚至陆地的一半权力
但这些，并不能让我们
赶在死亡之前替它们招来潮汐

硕大的身躯像在一场拖延时间的哮喘病中
挨到了天亮，打开窗口，海
就在几米之外，但从它们的眼睛看
它们并不欢迎，它们制造了一次历史性的
自杀，死了。死加上它们自己的重量
久久地压迫大地的心脏
像门前的山，人们搬来工具
试图把它们移开，人们像在挖土
但土会越挖越多，而如果碰到石头
那些令人争议的骨头，就取出
砌到墙上变得不起眼
像门前的山，人们在上面挖洞
从洞挖向洞，都朝着大海方向
人们把它们脂肪加工成灯油



送给教堂，剩下的给家庭，四处
四处都散发着鱼肉的腥味
和真理的薄荷味，哪怕在今天
那些行动仍具有说服力
至少不像鲸鱼，它们夜一般的突然降临
可疑，而且令人沮丧

1992

解冻

一块石头被认为待在山上
不会滚下来，这是谎言
春天，它开始真正的移动
前年夏天它在更高的山顶
我警惕它的每一丝动静
地面的影子，它的可疑的支撑点
不像梦里，在梦里它压住我
或驱赶我跌入空无一人的世界
而现在到处是三五成群的蜥蜴
在逃窜，仿佛石头每动一步
就有一道无声的咒语
命令你从世界上消失，带着
身上斑斑点点的光和几块残雪
而一旦石头发出呼叫，草木瑟瑟发抖
它那早被预言过的疯子本性



以及它那石头的苍老和顽固
就会立即显现，恢复蹦跳
这时你不能再说：继续
待在那里。你应该躲开
你会看见一块石头古里古怪
时隐时现，半途中碎成两半
最后像一个饥渴的家族
咕咚咕咚地滚到山底下聚会
在一条溪里。这是石头的的生活
当它们在山上滚动
一块笔直向下，落入梯田
一块在山路台阶上擦伤了自己
又在深暗的草丛柔软地升起
一块又圆又滑，轻盈的蓝色的影子
沾在草尖上犹如鲜血滴滴
我想就是这些石头，不像在天上
也不像在教堂，可以成为我们的偶像
它们只是滚动着，一会儿这里
一会儿那里，一会儿在我们的梦中
在我们的上面画着眼睛的屋顶——
而正是这些，我们才得知山坡
正在解冻，并避免了一场灾难

1992



天鹅

圣诞节前的一个傍晚，小镇附近海面
一群天鹅游弋；它们十几只，足够可以
在一起过冬。波光中，它们的逐渐靠近
使一座房子生辉。那是童年的事了
那时大家不懂得孤独，只知一味地玩
直到潮湿的春天，来了个流浪汉，一身雪
要求住下来，又好像要将自己在屋子里埋葬
而等他终于睡着，大家才感到了某种释放——
今天我驱车回家，车灯扫过那座房子，这又记起他
那一天，房间里多出一个人，像上帝
照亮了孩子们，又顷刻间把他们驱散
而那些天鹅，十几只，没有飞远，没有害怕
也没有羞怯，仍旧一副岁月悠悠的模样
仍旧期待着，期待房间恢复光亮，只是
风吹落了它们羽毛上的黑暗
纷纷扬扬还带着降雪的迹象

1993

继父

1

当我一次次离开，去一个远方
我就会在电话里听到他——“喂！”



然后把我母亲喊来
房间很小。在母亲丝绸般的

衰弱的声音背后，我听见
某种异常坚实仿佛鸟儿啄食的声音

玻璃咣当响。母亲说，那是继父
用他的凿子在门后的那堵墙上

挖一个洞做鞋柜。
“半平方米，已经花了两天时间。”

2

我老在想，对上一辈我能做什么。
这些年来我总是一动不动

可动起来又跑得太远。还有
我在离城二十公里的荒山上

有一座自己的房子
院子里堆砌着顽石

不过在我的有关家庭的梦里
它倒更像一个石头遗址

仅仅涉及风，以及我自己
那不断增长的听力范围



3

去年父亲的第十一个祭日
我，弟媳妇和他们的女儿

在摆满碗菜的桌前烧纸钱
(我弟弟长期工作在外地)

母亲在厨房里。过道敞开
表示恭请父亲的亡灵回家吃饭

门开着，挡住了继父
那个隐隐发光的鞋柜

但客厅里，那面常年挂着挂历的墙上
一个更大更宽的洞，通向厨房

里面放着陈年食物：花生，鱼干
桂花人参酒，臭豆腐以及

其他一些传统的腌货。

4

我曾经仔细地想象过继父
想象他如何小心翼翼地踮着脚

在房间里，天花板下或一张
不怎么稳定的椅子上面，开拓



开拓父亲生前留下的小小空间
弥补那里的空缺，从而

流下合法的汗。而生活本来
就是低贱的。而我母亲爬上爬下

随时准备用一桶新鲜的油漆
波浪似地刷过再刷过

那一堵堵像被愤怒地啃过的墙。
而大家都站远一步，挺超越的样子——

啊！继父。至今我们还只管他叫叔叔
有时直呼其名——但也仅而已

1998

在埃及

从前有一回，有人打老远写信对我说：
风喜欢收藏你身上的东西。
我以为那句话就是诗歌，
因为我喜欢它的圣经的口气。
我从窗口望出去，世界
发生了变化。而诗歌的瞳孔变小：
怎么办？我但愿他指的是其他东西，



可偏偏是它：一顶皱巴巴的帽子。
我记得那天自己心神恍惚，
冥冥中仿佛还看见沙漠后面
多出一块沙漠。“哎！等等！”
我喊了一声，这才意识到风，
然而我再去抓住它已经来不及。
我笑自己只能眼巴巴地看着，望着
那红红的一团如何顽固地翻滚，
最后落入埃及人的墓穴。怎么办？
就像一支落日的歌，就在几步远的地方，
我知道喜欢颤抖又喜欢躲藏，
是帽子的疯子本性，
不过那片满是黑洞的大地，
倒也是它完美而合适的去处——
我这么想，才让人高兴写了信——
一个守墓人，我知道他把它一直当作一回事：
他说，风喜欢收藏我身上的东西，
他说他每天都去对那些黑洞喊一声“哈罗！”
真是没头没脑，可打那以后，
我忽然明白这不光是一句俏皮话，
也常觉得在一个人身上其实
没有什么是不可以放下了。



诗歌写作

我离开桌子，去把
那一堵墙的窗户推开
虫儿唧唧，繁星闪闪
夜幕静静地低垂

在这凹形的山谷
黑暗困顿而委屈
想到这些，我对自己说：
“我也深陷于此！”

我又回到那首诗上
伸手去把烛蕊轻挑
这时一只飞蛾扑来
坠落在稿纸上

身体在起伏中歇息
放亮的目光癫狂
而等它终于适应了光
信心恢复便腾身

燃烧了自己。前几天
另一只更粗更大
身上的虫子条纹
遮着天使般的翅膀



也一样，都是瞬间的事
都为我所亲眼目睹
它们的献身使火焰加剧
而光亮中心也是凹形的

多少年，在不同的光里
我写微不足道的事物
也为了释放自己时
顺便将黑暗沉吟

1995

时光

闪电般的镰刀嚓嚓响
草在退避，不远处一只小鸟
扑的一声腾空逃窜

到你发现草丛里躺着一颗蛋
我已喊了起来——草歪向一边
光线涌入：它几乎还是透明的

现在我们喝酒谈论着这件事：
那时你躬身把它拾进口袋
不加思索，而你的姿态



又像对那只远遁的鸟表示了歉意

1995

冒犯

我曾经目睹石头的秘密迁徙
它们从高处滚落，轰轰烈烈
一些石头从此离开了世界
但另一些却留下，成了石头遗址
没有什么比石头留下不动更令人尴尬
那高耸的一堆，那长长的影子
白天，我看见它们落满庭院
成为我们出门时司空见惯的事物
而夜里，黑乎乎的吓人一跳
其实也只是一种幻觉：一块压着一块
顷刻之间仿佛就要倒在身上
就像当初某人受到了驱逐
逐出那道门，那门才得以确立
天堂才在那里存在——啊
如果是这样，但愿这累累的一堆
也能孵出我们希望的东西来
要不只怪自己来的不是时候
才看见石头变幻，变幻着闯入视野
我们知道那是土地的变故
那是地球松动，开始了滚动——



是的，也许那时候我们恰巧路过
还不知道如何安置自己
也许那时候我们也像石头
一些人留下，另一些继续向前
那留下的成了心灵的禁忌
那消失的却坚定了生活的信念

1995

傍晚降雨

一整天都在炎热中逃避，直到傍晚
传来阵阵雷声，接着起风下雨
让几乎枯竭的溪水充盈，形成了
所谓的山洪；哟，一整天我几乎
意识不到一点儿现实，直到雨
真实地落入山谷，才听见有人
在某处弯道上喊，隐隐约约
才知道在另一处那些曝晒了三天
用来扎扫帚的茅草花穗，要叫人来
把它尽数搬移已经来不及。或者

事实上附近并无一个确实存在的人
只有洪水在白天的黑暗里轰响
只有我坐在厨房里歇息喝着水
看着鸟飞过窗前，一只两只



看着雨陆续的落下，落在一个个盲点里——
哟，我以为这个世界再也不会发生意外
可是当我疯子似地跑进雨幕
脚踩着滚烫的石头，发现自己竟如此
原始和容易受惊，几乎身不由己

1996

可爱的星星

如果这些可爱的星星不是星星
那又是什么？该如何称呼
那么高的一种现实？那么冷漠
一生都与我们若即若离
又让人去幻想和追求
有时我常常想，直到如今
星星不过是星星，你承认它
高高在上，冥冥之中
有种力量或什么寂静的知识——
而这些都还是我们自己的事情
我们知道它非人间之物
或只是天堂里的一种爱
但它引导我们不得不穷尽一生
去爱一些不能爱的事物
去属于它们，然后才去属于自己

2008



八大山人

——赠于坚，之前他来过Johnson，写出长诗《小镇》

八大山人，朱耷，这里是Johnson，美国东部的一个小镇。很小。小得可怜。但我每天都跑到大街上，去看它一眼。其实，从窗口往外看，等树叶再落一遍，一切也能尽收眼底。小。然而适合隐居。你知道那是怎么一回事。然而昨天傍晚，在桥底下，透过树枝，来了个钓鱼人，他不是来“独钓寒江雪”，不是范宽，或以后的那个愤世嫉俗的徐渭。他抛出鱼线，转眼钓上一条。一样的小。很容易用巴掌从空中接住。一样的小。正如你在《游鱼图》里所画的。或一样的可以画到纸上，栩栩如生——只是得用另一只手。不，没有人可以画你那种画，更没有人动得了你的鱼竿，否则会撼动整个空间。所以，在这晚秋时节，我想这里面有个区别。那垂钓人抓住了鱼，又将它按入水里，好让它再去呼吸一次。这才造成幻觉，让人想到你一生早早地遁入空门，入世后又躲躲闪闪，直到晚年，终于给自己盖间草堂，从此久无音讯，难怪远在扬州的石涛以为你死了，画下一幅《水仙图》，题上：八大山人，即当年的雪个也，淋漓仙去……



却不知你还在南昌，卖你画的鱼，
像谎言，仅够糊口。回家后写下：
“配饮无钱买，思将换画归”。而今天，
当我在一个他乡的岸边读书，
读到 Howard Nemerov，一个美国诗人，
他说：“同时的停止和流动，是全部的真理。”
像是关于流水的教诲，无意中又仿佛
道出三百年前你的妙境，所以，三百年后，
八大山人，这里是一条黑色的溪流，
小而浅，但这里面有个区别。至少
看得清里面有什么东西，会很快溢出来。
它不是教堂，也不是一个人画着风景，
东画一笔西画一笔，告诉我们哪里才是
生活的点睛之笔。也不是某个钓鱼人，
在某个时辰，糊里糊涂地钓上一条，
转眼就不见了，糊里糊涂地成为
傍晚黑暗的一幕。而是你的那些鱼
在石头的缝隙里，仍旧悠然自得。
它们有时看似不在了，又近在咫尺。
它们没有游入深水，又像在更深处，
真瞪着我们的空无——一样的小
只是没有人，没有人动摇得了你的鱼竿

2015



鹰

——赠韩东

开窗望去：一只鹰的身影
吊在空中已很长时间，
那静止的一幕恍若隔世，
似乎它喜欢这样把大地丈量
将山山水水看个仔细，而
这般地穷其一生，高兴中间
隔着一道寂寞可是叫人思慕的生活？
或者它符咒般地映在天空，
叫人一天眼帘跳个不停，
回到屋里还感到晕眩，
只好向着窗户苦思冥想；
我曾经不止一次地朝着那
黑点的天幕喊去——不止一声，
直到它拍起翅膀才敢释怀；
甚至家也搬到山上，用乱石堆砌，
似乎这样靠它近些，才好去证明
眩目的天空并非空无一物——
今天它豁然凸现在山顶，
又好似要销声匿迹——消失在
光的缝隙里，而我埋下头
把一首诗写得又长又短，
这是否也算作一种回应？
或者我真该再喊一声，
让这一天不再死一般沉寂，



或用力将石头一块块抛去，
再抬头仰望，直至目光充盈。

2019

迷恋

有谁像我这样躺卧在天空下，起伏着
像尘土；或起伏着，结合自己的一生
忽然节外生枝地感叹：啊！耶稣
如何才能在水上完成一个人的行走

2015

公元2012年重阳节游太行山有感而作

秋天的落叶已落满京城
记得我受到邀请，要远赴襄垣
像个来自异地的古代诗人
坐等几日，天亮前便起身
徒步到太原，再到某个驿站
与另外三个诗人结伴同行

到了太行山顶才知道
那天已是重阳，于是问起



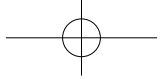
山脚下的襄垣，此刻又在何方
啊，那个睁着煤炭眼睛的襄垣
那片有人在湖心垂钓
日暮时闪着金光的新湖

傻傻的，也只是问问罢了
而四周寂静，也像有人在群山间
丢了知识，一时忘记了人生
又恍惚间突然记得前世曾经
到此一游——也像传说中
某个游山玩水的古代人？

我这么说兴许只是想让时间
慢下来。这个世界已今非昔比
还有许多宝地尚未去过
或者去过，如今回过神来
又值得再亲临一遍
好在来世还记得这山山水水

哟，但愿天天都有一些事
让人流连忘返，只是我们
天黑前还得赶回襄垣城里
那里晚宴过后还有一场地方戏
等着上演——马不停蹄
啊，主人的招待可谓尽善尽美

还有许多本地会写诗的



官员前来捧场，这大概
也是个好的传统，叫这一天
挤得满满的，叫人不禁地想起
记载中的那个故国，或
《四乐图》的作者白居易啊

2015



给德安的提问

韩东

韩东：首先得祝贺你的四十年诗选《傍晚降雨》的出版，我认为这是近年来当代汉语诗歌最重要的几本诗集之一。从时间看，收入的最早的一首诗《澳角的夜和女人》写于一九七九年你十九岁的时候，那么本诗集中的大部分诗作写于哪一时段？造成“中断”的最主要原因是什么？

吕德安：谢谢老韩！然后谢谢雅众文化策划出版了《傍晚降雨》。这部诗集收入了我自创作以来大部分诗作，其中多数是八十年代至九十年代的作品。而二〇〇五至近期之间诗作渐少，首先是由于那段时期我仍在断断续续地对长诗《适得其所》做大面积修改（本书由于篇幅有限仅收录最后的第五章节），其次是自二〇一〇年以后，我在绘画创作上投入了大量的精力和时间因而逐渐疏于写作。

韩东：你早年的师承有哪些？或者说，受到了哪些诗人的影响？

吕德安：诗歌太奇妙了，有时一句诗足以让人受益十年，有时是一首诗，或某个诗人一生的作品。我写诗首先是受了这样的诗的诱惑。我将早年的创作（那是我考入美术学校的第一年）自视为写作训练期，有意识地学习模仿各种诗歌技巧，这个主要得益于当时的国外诗歌。最早是叶赛宁和洛尔迦，并由此对民谣产生了很大的兴趣，之后是叶芝和斯蒂文斯，再后来才是弗洛斯特，威廉斯等那些诗歌大师——后几者分别是一九八五年才读到的。然后在很长一段时期，他们对我可谓是综合影响。作为汉语写作，我同时始终关注当代同行的创作，尤其是“第三代”



同辈的诗作，他们之于我可谓益师良友。还有一点，由于对民谣的探讨，传统古典诗词的影响作用也如影相随，使我对母语的某些特质始终保持着一份敏感。

韩东：去美国之后，你的诗歌写作有哪些变化？在美学追求上，和在实际写作中，你如何评价“去国”之后给你带来影响？

吕德安：一九九〇年初我旅居美国纽约时，写诗已经是我生活的重点和惯性，环境变化和经济方面的焦虑似乎并没有对它太大的压力。相反，我继续写诗像被激发出一股能够顺应命运的能力似的。我没有中断创作首先受益于之前的诗歌趣向：即诗歌必须直面当下现实常景，由此遣词造句才是鲜活的。另外，虽然我远离母语环境，又不通英语，但是在异国生活的体验让我对以往阅读过的西方文学（主要是诗歌）有了个实际参照物似的。这是一个完全个人的幻想，但对具体的孤独的写作却能够增强自信。同样，虽然我远离国内那种母语语境，相应地反而享受着用母语写作时那种隐秘性和尊严，而这种隐性的力量现在想来大概也是诗的特权。所以，如果说“去国”后我的诗歌有哪些变化可谈，我首先得谈论这些感受，我得说这才是我的诗歌语言变化的内涵所在。它让我变得相对沉着，学会对诗歌保持一份敬畏之情。

因此，相对于出国之前，面对诗歌我仿佛突然变得视野开阔了，多了几分智性似的，或者说少了几分矫情，往日那种抒情语气也渐渐转向叙述型，但我不认为这是出于什么美学诉求，而是应和当下自身生活节奏的自然结果。我想象如果当时我在国内，其结果必定不一样。我没有考虑太多，只是凭着心性写作。只是那时我意识到在所谓的“口语化写作”上我已经跟国内同行拉开了距离，相反我更关注具体的题材和诗歌作为一种语言载体是否足够自足圆融，尤其是其中的音乐性如何在字词里达成一种诗性的结构。这一点比出国前更自觉些，方式上有所推进了。



韩东：我总觉得你有两个节点，“去国”和“归国”，按此划分有三个物理性的人生阶段：去国前，在美国和归国。这三个阶段的变化是如何体现在你的诗歌写作中的？

吕德安：若照写作风格变化看，我通常以为自己有四个阶段，其中“去国”前应为两个：早期仿民谣抒情诗写作和所谓第三代“口语化”写作。然后是纽约时期和回国后的近期写作。但你知道，要清楚地盘清它们之间的关系怕会十分乏味。八十年代初，是戴望舒译的《洛尔迦诗选》让我对当时普遍的抒情诗格式的认知——如普希金、莱蒙托夫或叶赛宁的那种——有了一些新的想法。后来我在诗中仿效像洛尔迦那种民谣方式的抒情风格，自以为它更接近人性中本真的气质，或许也更对接汉语的某种天然气息。我有几年对此乐此不疲，虽然其间还时而写些分行公整“正统”的抒情诗。但不管怎样，这两种形式中，具体的诗句却日益“口语化”了。比如那时写的《父亲和我》。而更早期的那首《沃角的夜和女人》则是个例外，它的行文方式只是对当时盛行的朦胧诗小小的偏离。

一九八四年我加入了“他们”诗群，此时“第三代”诗歌已成气候，某种“实验”或前卫意识成了共识。但《他们》诗群似乎更尊重日常经验本身以此造就朴素的诗性，这对我是重要的激励。除此之外，抒情性仍旧是我诗歌的基本介质，尽管少了民谣元素，其语句多更的在像在弗洛斯特，叶芝，斯蒂文斯等大师的声音之间为自己定调，题材上则一如既往，囿于身边庸常的人和事。所以直到一九九〇年我去美国之前，这算是一个阶段。

我一直生活在福州，一座普通的城市，但我在那里呆了十年，介绍起它时常仍不觉得自己是当地人，而是它郊外的马尾人——那是一个港口小镇，“邮票一样大小”，或者“小到可以用手接住”——我在一首诗里写到一个孩子时就是这么写的，他爬出房间身子正吊在窗外。诗歌也多半如此。我去了美国，来自一个小地方，我幸运自己首先落脚在明里苏达的一个小镇，一年后我在纽约写一首组诗取名于它：《曼凯托》。



如果因此说我的创作有了再生感，那有点夸张，但它确是我刻意于某种“土生土长”的状态的延续，后来我在纽约呆了三年，但在所作的诗里仍力求维持着那种状态。当然其中必然渗透着一些纽约的气息，比如某些偏执的精致，和某种戏剧性的混乱。我不知道。我无法说出更多。但诗里多少把握住了一个叫调性的东西——或管它是什么东西，我自觉到相对之前自己要开阔些了。

但无论如何，我仍然是汉语作者，仍然与国内个别诗人朋友保持着通信，互通有无，这对我当时的境遇是一种不可或缺的安慰。然后我回国，算是绕了一圈又回到了原点。纽约并没让我变得更“前卫”，相反回到“自由诗”这个观念，它的某种悖论性的符咒，使我变得有那么点传统了，相信语言的高级境界是水到渠成，水落石出，但最好你再站远一步或再慢一点儿，直到它变得可以预见。而这时，写作本身之于我更像一次深刻的安顿。我写出了一首长诗和几首短诗，并管它们叫山中诗抄。当然其间我还时不时地因谋生需要去纽约住些日子，写了些题材完全不同的诗，写作的心态也完全不同。这挺撕裂，但从某个层面上，它让我更加心仪古代田园诗人那样写作，满足于诗是自然而然之物，满足于某些意外的句子，把它们视为偶得，这很美好，很刺激，但很难得。而且我愈加相信诗的有无全拜生活所赐，但如果你对语言丧失信心，这一切又都是虚无的，诗就是建立在这种信任之上，否则一切无从谈起，一扇门就会对你闭上。

韩东：你对目前当代汉语诗歌圈中的写作熟悉吗？关注吗？有何评论？

吕德安：我只能说大体上了解，却没有太去深究它。这是我个人的习惯问题，事实上这跟我十多年来渐渐疏于关注它也有关系。我不太在乎圈子的事，只在乎个别的成就，所以我这里做不了到位的评论。

韩东：这些年你写得比较少，是谋生的压力所致吗？画画对你而言意味什么？和你的诗歌写作之间有何呼应关系？抑或在时间和精力上比



较矛盾？

吕德安：这些年来，画画渐渐占据了我全部的时间和灵感似的，是我几乎搁笔的主要原因，但我做此选择基本跟生计压力无关。就谋生层面，到目前为止我画画还没有使我更有钱，反而是让我更觉得诗的昂贵，它从来就不是便宜的东西，可以随便置换。还有，渐渐地不怎么写，是想缓口气，想要一种更充盈的状态吧。其实我一直喜欢画画，只是以前没放太多心思在画画上面，但对画画的认知和感悟一直作用于我的诗歌创作，现在我很享受画画时如同书写的乐趣，那种异曲同工的感觉，想必同样受益于诗歌方面的认知。但实际上诗写得少了，还因为时间和精力，让我还做不到同时对两者保持专注，至少到目前为止难以如愿。

韩东：你认为当代汉语诗歌写作的出路在哪里？它的前景如何？

吕德安：当代汉语诗歌已离不开全球语境，多元，开放，但整体地看，仍显底气不足，而且日益普遍的功利化和娱乐化正渐渐削弱其精神内涵。当代汉语诗歌的出路，取决于它的开阔性和深刻的建构性以及对手语的高度自信——只有当这种自信不是虚妄的，汉语诗歌才有前景可言。

韩东：诗歌对你而言意味什么？有的一些什么样的写作计划？

吕德安：对我而言，诗能让我沉静下来感受事物，感受自己，是我知性生活的重要来源。目前尚无具体的写作计划。

韩东：你觉得长诗或组诗与短诗之间有何区别？写作长篇诗歌的意义在哪里？难度在哪里？

吕德安：对我来说，区别主要在于处理题材的手法不同。我写长篇东西的动机，多半出于对自己综合技艺方面能力的考量，但它得有足够的素材垫底。短诗通常运用更直观的能力在短短几行里求得某种表达，而长诗或组诗相对于短诗，需要在结构或节奏方面进行相对理性的布局，里面不同的主题需要放大处理，类似于某种合成的艺术，因此相对



来说，长诗是营造，其难度在于处理不同的主题同时仍能保持短诗般言简意赅，并一以贯之。其意义在于它延续了诗歌的一种形式，一种冗长的表达方式，它在快餐式的当今世界，考验着作者的耐性和素养，也考验着阅读者的消化能力。

韩东：你觉得年龄对诗歌写作而言会带来什么影响？老年的经验如何进入诗歌？有可能保持杰作所须的敏锐和力量吗？

吕德安：我觉得这个问题应因人而异。诗歌的本质永远是年轻的，或天真的，超越年龄的。年龄大些或许意味经验丰富，方式老道。但是创造的艺术只为天真的眼睛打开。记得叶芝在其晚期诗里描述过“老年人的癫狂”，那是他与生命做最后的对峙，那是某种颠峰状态，几近于绝望，乖戾，同时又是幸运的，或者是开了“天眼”。哈，这些很值得我们去期待，但是如此信誓旦旦地谈论它，对我们来讲是否为时尚早呢？



木讷是寂静的表情

——论吕德安

草树

阵雨过后，杨桃院子的庭院，树木显得更加葱茏，树叶上零星的雨水打在遮阳伞上，发出轻微的声音。这一天，从福州、厦门以及外省赶来参加双城诗会的诗人，陆续到达鼓浪屿。芒果树荫里的老房子，看上去颇有些年代感，门楣上起了绿苔。一个小旅馆，带着一个大庭院。吕德安坐在遮阳伞下，静静看着一本诗集，一缕烟在他开始发白的头顶，缓缓升起。

诗人伤水说，那是德安，我领你去见他。这是二〇一一年，我第一次见到吕德安，我送他一本打印的诗稿，他回赠了一本不久前出版的诗集《适得其所》。我知道他在福州城外的山上建了一个房子，这本书大部分就是在那里写成。他向我发出热情邀请，让我去山上住一阵子，我应得快，行动却被一再推迟，至今没有成行。吕德安作为一个诗人，我早有所闻，但是从阅读中得来的印象，与现实反差很大。第二天会议临到他发言，他拿起麦克风，羞涩地笑了，说了一句，接着说的就是，“还是不说了”。拙于言辞，行动木讷，他自嘲自己写着“天下最笨拙的诗”。韩东说，德安是个“向后寻找理想的人”。德安的“笨拙”，使他成了一流的汉语诗人，却也使他成了一个远离秀场的看似不合时宜的人。于坚是这么说的：“我们终于可以面对几位如大树般临风独立的，具有明确的风格和石头一样沉重的文本的诗人了。在这里我指的是吕德安。”



吕德安一九六〇年生于福建一个叫马尾的地方，按照他自己的描述，这是一个古老的港口，“山青水秀，小得就像一张邮票，且带着一些殖民地色彩。”《青春》二〇一四年第一期发表吕德安的诗，开篇是《八大山人》。这首诗题献给于坚，全诗却以一场与八大山人跨越阴阳两界的超时空对话生成：“八大山人，朱耷，这里是Johnson，美国/东部的一个小镇。很小。小得可怜”，“小。然后适合隐居。/你知道那是怎么一回事。”诗脱胎于一个形容词“小”，然后小镇、小鱼、小溪等，赋予它丰富的声音、形象和场景，桥下钓鱼人钓钩上的小鱼和八大山人著名《游鱼图》上的小鱼，形成并置，达成从现实到精神的飞跃。这是怎样的一幅画？八大山人的《游鱼图》，以极简风格呈现一条孤零零的鱼，眼神冷漠，忧伤，与题诗映照，而表达出一种极为隐晦的亡国之痛。吕德安学美术出身，也是画家，自然是这《游鱼图》的“专业读者”，称得上八大山人的隔世知音，“不，没有人可以画你那种画，更没有人/动得了你的鱼竿，否则会撼动整个空间。”这当然是一个画家对另一个画家的最高褒奖。“真瞪着我们的空无——一样的小/只是没有人，没有人动摇得了你的鱼竿”，如此极具力量的智慧之言，和那个诗人彼时在读的美国诗人的诗句——“同时的停止和流动，是全部的真理”，有着一样的穿透力。

作为一个诗人，吕德安从来没有做什么要做一个大人物的动机，与他同时进入当代诗歌场域的许多诗人都暴得大名，跃跃欲试于时代前沿，一个个都在做时代风骚的引领者，吕德安始终安于做一个小人物，甚至自称是“农民”，自己扛着水泥和砂石，去山上盖房子，与《适得其所》的陶弟一样，专注于顽石、砖瓦和砌砖者或看门人那样的小人物，或许正是因为沉静，专注，他能够清心凝视这个世界的细部、这个世界的“小”，才不断发现这个世界的道之所存：在某个时辰，某个钓鱼人糊



里糊涂地钓上一条，“转眼就不见了，糊里糊涂地成为/傍晚黑暗的一幕”，不是作为存在者留存了一个“此在”，而是化作了虚无。这当然是得自寂静的“知识”。

对于“小”，对卑微的事物的关注，贯穿吕德安的全部写作。作为一个诗人或艺术家的谦逊态度和谦卑精神，他的作品的平和语调和质朴语言，可以说都是源于对“小”的基本认识，也可能得益于那个“小得就像一张邮票”的马尾——那个小地方不是给他自卑，而是赋予他灵性、天赋和艺术上的底气。吕德安这样描述他的老家，“它的地理特点也是独特的，它处在闽江东端，江面开阔，再出去一点就是大海了。为此，海在我的少年印象里一直是似是而非的。还有就是它实际上是一个小盆地，四周群山连绵，中间若干个小山包临江坐着，构成典型的江南风景；还有它的海洋性多变的气候，这种种元素都对我的家乡情结浓厚的写作生活有着深远的影响。另外，我的早年成长贯穿了整个‘文化大革命’时期，因此可以说我从小就没正儿八经地读过书，初中后每逢假期常常打工挣些小钱补助家里。那都是些造船厂里最基础的粗活，挖土推车，给生锈的船刮铁锈之类的。还拜了一个木匠为师，又劈又刨地学了两个月，最后不了了之。这些经历都是父亲一手造就的，在小镇，他是一个性格随和的税务员，戴着眼镜，在普通人眼里是一个知识分子，或者说在我印象里他受人尊敬首先是他有一副象征着知识的眼镜，为此，我自以为是知识分子家庭出生，潜意识里恪守着这份自豪，这也滋养了我从小喜欢舞文弄墨的天性，直到我中途辍学下乡当了知青。所以，可以说虽然先天性教育缺失，我一直以为，如果我在诗歌或艺术的创作上有点收获可言，首先应归功于早年所经历的社会最底层的生活经验，它让我对卑微的事物始终保持着某种亲和的感觉，它表现在创作上，可以具体到某种感情，或抽象为一种语调，一种气息，但在这里我更愿意称之为一种底气。”任何一个诗人的写作都离不开出生地，不论它多么小，日后会有很多东西成为其艺术的基石。对于吕德安来说，马尾



的小，马尾河水里的石头，马尾街上的砌砖者，马尾带点殖民色彩的建筑，在写作中慢慢成为一种启示：如八大山人的游鱼虽小，“看似不在，又尽在咫尺/它们没有游入深水，又像在更深处，/真瞪着我们的空无——一样的小”，这是“小”带给诗人谦卑的智慧，看似孱弱木讷的诗人，却在语言中那么轻灵且锐利地抵近事物的存在和艺术的本质。这是寂静里声音的引爆，火花四溅，在寂静的阴影里，显得格外明亮。殖民色彩的建筑，或许是吕德安以后在语言中探寻自我身份认同和存在依据的一个符号性暗示，不论他后来漂泊美国，还是隐居于福州城外山上的房子，这一语言上的探寻从来没有停止。至于溪水里的鹅卵石到诗集《顽石》，在山上亲自建房子到《适得其所》，他的写作致力于从形而下的“小”，在它们的卑微和形而上的“大”之间，打开一扇扇语言的玄牝之门。

一九七九年，吕德安假期游历东山岛，住在一个偏僻的小渔村沃角，写出《沃角的夜和女人》，此诗可谓首次显露个人的音调。舒婷将他推荐给蔡其矫，后者回信称又一颗新星上升了；黑大春也在信里说此诗得到北京诗人的普遍欢迎。十九岁便出手不凡，此诗算是他的成名作。

吕德安早期的写作，有着多方面的探索。一九八〇时期作品有着明显谣曲风格的作品，深受西班牙诗人洛尔迦的影响。纯净，清澈，诗的声音更接近于一种抽象性抒情如拂面春风，而非一种带着气息漩涡的具体性音顿。即便如《驳船谣》，“听到声音驳船来/带着厚皮的鼓/和一面小布旗”，那声音，也是诉诸于一种远观，没有进入凝视的寂静。这一类诗歌还有《卖艺的哑巴歌谣》、《芦苇小曲》、《梦呓》、《吉他曲》、《告诉你一位好姑娘》等，这些被选入二〇一七年出版的《两块颜色不同的泥土——吕德安诗选》——一本短诗选，由于天问诗歌奖的褒奖，而得以和读者见面，我则因为去年和诗人再次在深圳相遇，而有幸第一次读到。——作者选入它们，自有其珍爱所在，且可能是从年轻时代大批类



似风格的作品中反复甄选，并经历了时光的打磨。

在故乡
被咬伤
竹叶青蛇
和水中的月亮

英勇的小蛇
迷失的月亮
和游子一样
祈求上岸

在故乡和水中
在岸上
今天是普渡节

这首《梦呓》空灵、纯净，一二音步的节奏，因反复吟叹得以舒缓，带来强烈的抒情效果。它让人想起上个世纪洛尔迦风靡中国的《梦游人谣》，只是后者在语言上建立的音顿，因为西班牙宪警的打门声和风摩挲无花果树叶的砂纸声，而得到强化。吕德安更多在形式上进行深入的探索，他还从中国民歌中获得启示，复沓，循环，嵌套，一个诗行在不同音位上呼应、重复和顶真，承担着诗的结构之起承转合，修辞的清新和语言的简约，奠定了诗人早期美学风格的基调：朴素，飘逸，纯净，明晰，意境疏朗，画面清新。这些作品显示了吕德安写作草创期的不凡天赋，想象力的丰富，和人的木讷，形成巨大反差。“写天下最笨拙的诗”，不过是一种谦虚的夫子自道；“我用诗歌说话”，那才是实情。这些谣曲风格的作品，凸显了诗人的个人才能。比及洛尔迦的繁复和



沉郁，年轻时代的吕德安，即表现出语言的克制和语调的谦逊，不扬才露己，“修辞立其诚”，真诚和朴实，保证了诗行之间的安静，意境的清澈。

北岛曾回忆说，洛尔迦的影子曾一度笼罩北京的地下诗坛，八十年代初，他把洛尔迦介绍给顾城，于是顾城的诗染上了洛尔迦的颜色。不难看出，吕德安这一时期的写作，也明显受到洛尔迦的影响，他的诗，或多或少有着洛尔迦的颜色。

《沃角的夜和女人》成于那些谣曲作品之先，看上去比一九八〇年那一时期的写作实践，更具个人气息。对于诗歌写作来说，这并不奇怪。一个天赋异禀的诗人，看似偶然得之，其实是他的写作生涯的一个先声。

沃角，是一个渔村的名字
它的地形就像渔夫脚板
扇子似地浸在水里
当海上吹来一件缀满星云的黑衣衫
沃角，这个小小的夜降落了

人们早早睡去，让盐在窗外撒播气息
从傍晚就在附近海面上的几盏渔火
标记着海底有网，已等待了一千年
而茫茫的夜，孩子们长久的啼哭
使这里显得仿佛没有大人在关照

人们睡死了，孩子们已不再啼哭
沃角这个小小的夜已不再啼哭



一切都在幸福中做浪沫的微笑
这是最美梦的时刻，沃角
再没有声音轻轻推动身旁的男人说
“要出海了”

一九七九年，正是朦胧诗崛起之时，朦胧诗作为一种诗歌意识形态写作，宣告了主体意识的觉醒和对刚刚逝去的那个时代的反拨，以北岛、舒婷、杨炼为代表的诗人们，从人文、观念、神话等不同角度，反对政治意识形态写作，表现为一种代言式的宏大叙事或抒情，其语调高亢，姿态先锋，语言上吸取西方意象主义写作的经验，精神气质上不无英雄主义的色彩。偏居于福建一个小渔村的吕德安，这个时候写出《沃角的夜和女人》，显然和“主流写作”，有着极大不同，完全立足于个人和日常，带有浓厚的叙事和抒情色彩，诗的语调平静，亲切，标志着吕德安找到了一种真正专属于他的个人语调，这是从他自己的听觉记忆中挖掘出的一个巨大的音顿：沃角的夜之寂静，这个音顿由一个女人的声音得到极大强化——“再没有声音轻轻推动身旁的男人说/‘要出海了’”，这个音顿蕴含的，是渔民生活的基本状态，艰难，贫穷，却不无温馨。这个音顿来自马尾或东山岛，来自诗人的听觉深处，来自与他的青少年时代朝夕相处的生活，带着体温，气息——这体温源于爱的温度，这气息亲切，温和，带着淡淡的鱼腥味。

“我自认为八十年代以后，自己的诗歌创作才开始进入逐渐自觉的阶段。这就是让诗歌回到生活，回到我们自身的现实。”吕德安说。《沃角的夜和女人》仿佛一次神启，吕德安的写作，经过一段实验之后，从审美体验的抒情风格，逐渐转向语言的倾听和观看，从凝视中捕捉寂静的音顿，开始他的个人化写作。这一时期的《父亲和我》，引进学习弗罗斯特的成果，叙事和抒情融为一炉，情感和自然水乳交融，与其说是弗罗斯特风格的，不如说是中国古典主义风格的。“我们刚从屋子出来/



所以没有一句要说的话/这是长久生活在一起/造成的/滴水的声音像折下一枝细枝条”，这和“曲中人不见，江上数峰青”的情景并置，是一样的原理，一样源自中国古典主义道法自然的方法论，只不过前者深沉，后者静穆。而将父亲的白发比喻为“过冬的梅花”，并进一步扩展为“灵魂”，不论具象还是抽象，都赋予了本体以深厚的情感。“会使人不禁肃然起敬”，全知视角下的语调，看似疏远，实则强化了情感，这是吕德安的诗无处不在的微妙，也是艾略特“诗不是放纵情感，而是逃避情感”的精彩演绎。

《父亲和我》写于一九八四年，一定程度受到弗罗斯特的影响，它和《沃角的夜和女人》，已然成为吕德安的早期名篇，但是这也仅限于少数诗人的口碑上流传，直到最近几年，它们才出现在网络上，远没有走上经典的书架。这和吕德安近似隐居的生活有关，与当代诗歌的处境有关。其实，从八十年代开始，吕德安不断有好诗问世，其风格特征极具辨识度，既不像北岛的英雄主义抒情，也不同于张枣的语言风景的危险探寻，立足于生命感官，致力于从听觉甚至“听觉的坟墓”挖掘，以音顿及音顿的拓展，而不是意义的编织，去铺展诗的天地。父亲和我的一次雨后散步，看似平实的叙述，却有着深沉的情感，看似撒开语言之网，网边暗织着对于打捞真正有效的沉铁——引申于语言，即音顿，“滴水的声音像折下的一条细枝条”，它与父子之间微妙的关系，构成词与物的精确对应。中国的父亲在某种意义上，是精神意志的统治力量，儿子不敢怎么和父亲说话，对父亲的深情，却藏于心中。而这音顿，近乎寂静，实则来自凝视，不然不会有这样的细节，也得益中国古典诗的启示，与“木末芙蓉花，春来发红萼”，秉持一样的诗学原理。此诗出现在一九八四年中国的写作场域，相比朦胧诗凌空蹈虚的宏大叙事，其个人化的抒情和质朴的风格，就显得卓尔不凡，独特性不言自明：直接，亲切，有着直抵人心的力量。



二

吕德安是少有的几个用声音从事写作的诗人之一，在当代，几代人打小受到唯物反映论教育，有着根深蒂固的唯物反映论思维，写作受到意义的驱使，则几乎成为一种习惯。汉语新诗的散文化，能够让诗脱颖而出，还得借重于“声音”，尤其音顿。音顿从非时间性给诗创造一个时间的位置，并在此展开语言言说，其召唤、聚集的声音和涌现的语言风景，形成一个独自自足的整体，并向世界敞开，于雨雾散去之时隐约出现一座彩虹门这是一条语言的众妙之门。这是在吕德安的诗中随处可见的语言奇观。

化用弗罗斯特沉思的经验，《砌砖者》或是一个肇始。对语言的沉思，此后贯穿吕德安的写作，成为其最富辨识度的风格特征之一。吕德安一度被称为中国的弗罗斯特，对此，二〇一一年他在接受木朵采访时说，“弗罗斯特在中国的影响已越来越大，我就知道我喜欢的中国诗人中有几个都受他的影响，他才是今天中国的陶渊明呢！我是二十世纪八十年代中期就开始读弗罗斯特了，那时有些人将他的诗和我的做比较，有的认为我写得比弗轻灵，有的说我模仿他甚至于抄袭他，前者我觉得是他对弗了解太浅，后者我同意一半。那时候我确实想成为他，做一个中国的弗罗斯特，很天真，后来我去了美国，更明白了我们之间是两回事，这个在当时的一个访谈中我已说明，我说，我和弗之间就像隔着一道墙，墙这边站着是一个煞有介事的我，而另一边的弗罗斯特在用他那特有的语气说：瞧那边站着的一个举着石头的像个原始人。我这么说自己时一边想到他的那首著名的诗《修墙》，体会着两种文化间的误会，这样我就跑去将陶渊明再读一遍。那个访谈接下来的一个问题跟你现在问的基本一样，就是将我们做一个实际上的比较，使我不得不开玩笑似地再次跑开。我知道问题是明摆的了——但它仍旧像一个问题。尽管如此，我还是愿意就你的下半个问题做一个简要的回答。首先我们是用



完全不同的文字写作，文字本身意味深长，而作为汉字，我认为由于它的象形性尤其会影响它作为字词的能指和所指属性。更何况表现在诗性的写作里。所以我无法具体分析我们之间的写作特性区别在哪，这是大问题，似乎超出了我的抽象思考能力。如果说，我只能说，弗罗斯特是讽喻高手，他的文字表现在那种手法里如行云流水，那是一种智慧的空间，是种种能力的合而为一，是神来之笔，点石头成金，若即若离，而我呢：一块顽石，只在写诗时才感到某种轻盈。”对于弗罗斯特的反讽，以及他没有说，却在写作中不断表现出来的寓言式叙述，他显然了然于胸。拼音文字和汉字在语言学上的不同，诗人也看得很清楚，而这恰恰是要害所在。能看出它，模仿甚至抄袭，就无从谈起了。影响的焦虑，总是纠缠一代又一代诗人。当代诗人困惑于百年新诗立范进程之未竟，以及不断应付新兴的文学思潮，大部分写作，也不免纠缠于所谓的先锋性之中。而先锋文学本质上是一种人文写作，建立在对既存诗歌意识形态反对的基础上。吕德安没有先锋姿态，非要就其写作做出某种指认，他可能更接近于“当代的陶渊明”之说，但他谦虚地将这顶帽子让给弗罗斯特了。二〇一六年，他接受明迪的采访时，再次谈到，“我后来向弗洛斯特学习如何囿于自己的世界写身边的事物。现在还是如此。叶芝的后期诗也具有鲜明的朴素倾向和民谣里戏剧性的叙述方式，我所能做的只是借鉴他们的方式，去感知现实和语言的界限所在，并努力在诗中避免概念式的转述，而是将其转化为可触摸的诗意的语句。”因其看待世界的谦逊态度，决定了吕德安能够在艺术上实现自我约束，能够清楚地感觉到“现实和语言的界限”，这既保证了一个诗人在艺术上应该具备的真诚，也显示了对语言的敏锐，以及一个诗人真正的天赋。《砌砖者》近似一则寓言，“就在我曾经站过的地方”，在寂静里，一个寂静之所，已经没有砌砖者的瓦刀和砖碰触的声音，一切让位于高墙上的砌砖者“在云端的样子”，他之砌筑，无关精神之所，而是好让人家欣赏他的高高在上，而另一面墙很快超过他，“凭着同样良好的感觉/甚至高得几



乎要倒下来”，以房屋的高度攀比，是根深蒂固的中国式虚荣，古老而常新，“但你不能说：到此为止/更不可能叫他推到重来/你只会觉得不知身在何处/尔后梦游一样回到自己的家”。砌筑而失精神空间，困惑之下带来的恍惚感，暗含一种少有的反讽——在吕德安的写作中，基于他的真诚和善、亲切谦逊的天性，他很难得动用“反讽”这一当代艺术的法宝。——巨大的悖论！反讽中有悲哀，其隐晦有着与八大山人《游鱼图》一样的语言密径，其主体言说有着与语言言说清晰的界限，立足于自我感知，不僭越，不逾矩，不代言，两者恰好形成张力，彰显出朴素的智慧和质朴的力量。从这一时期开始，诗中的西班牙色彩退去了，而替换成马尾渔村生活的古老色调，作为一个诗人，属于吕德安的真正原创性时代开始了。

质直，朴拙，以叙事性的介入替代意象化抒情，彻底脱去早期诗歌的唯美倾向，逐步形成一种寓言式的冷峻风格。可以说，吕德安的写作深得弗罗斯特之“真传”，其沉思背后有一双深邃的眼睛，被赋予无限性或终极性的视野，就像弗罗斯特的“幽暗的树林”与《神曲》开篇有着暗自的呼应，黑夜和树林的影子隐约有虚无和死亡之所指，吕德安笔下的“砌砖者”和“泥瓦匠”的身份象征是不一样的，这一切又并不说出，服从具体的语境，也许在这一点上，吕德安不像弗罗斯特那么老沉，一首《步入》可做出死亡意识在场的解读，如布罗茨基所说，也可以看成一首纯粹的风景诗，但是前者在音顿的建立上，则吸收中国传统的智慧，因而正如一些诗人所感觉的，他比弗罗斯特写的更轻盈。弗罗斯特的《修墙》叙述的是在两个人家中间，一道墙被什么植物拱塌了，于是再一次开始修墙，一个人坚持父亲的教诲：“好篱笆带来好邻居”，而在另一个人眼里，这墙是现实的界限，也是语言的，它改变了存在的状态，比如野兔被猎狗的狂吠从那豁口赶出，豁口补上，它再回不去。



我们并不需要这座墙，
他家是一片松林，我家一片果园，
我的苹果树再也不会越过边境，
偷吃他松树上的果实，我这么告诉了他
他却只说“好篱墙带来好邻居”
春天使我变得爱捣乱，我心想
能不能让他有点想头：
“好篱笆怎么就能善邻？不是因为
有的地方有牛？但咱们之间没有牛。
我在修墙之前要问个明白
我要把什么圈进来，什么圈出去，
我会让谁不高兴。
这里有些什么东西不爱墙，
它要想让墙倒塌”

对于墙的意义不同认知，带来完全不同的态度。关于建筑、领地、篱笆或围墙，在一首诗中被引领，指向人的价值观和世界观，其艺术上的非凡之处在于，一切被置入一种客观性之中，是诗人耳朵所倾听、眼睛所发现的诗意，而不是一种观念的指认。吕德安的《泥瓦匠的挽歌》与其说是挽悼已经逝去的泥瓦匠，不如说是挽悼流逝的时间，诗肇始于房子的沉寂，这个不动的音顿，唤起多年前那一次翻扫瓦顶的记忆。“多年之后，谁会教我挑选一个日子，/站稳脚跟，去重新认识那座庙宇。/或细心听从主人的吩咐，再次爬上/那片瓦顶”，这个语调，让人联想起马尔克斯《百年孤独》的经典开头，吊绳和蛇，孤独和孤岛，掏空的巢，影子的深渊，感觉和幻觉的景象，都被置入语言之道说的神秘中——



一寸寸地爬过屋，带着我的石灰桶
和一根吊绳。那架势就像你终于可以
去跟穷日子算一本账

从过去的无畏——“我还记得当时，附近的教堂在敲钟/而我嘴上却挂着小曲”，到历经“修修补补的人生”之后的虔敬——而你又该如何小心翼翼？因为“‘凡是有神灵的房子都动不得。’/这句话，历朝历代，早有人说过。”这类似于“好篱笆带来好邻居”，一样遵从于语言传统的教诲。

在《泥瓦匠的挽歌》中，泥瓦匠始终没有出场，作为一个隐在场的存在，主导了“你”的态度。“你”，不过是“我”的自我客观化，“他”的声音里有着专横的意志，尽管被认为是“说出道理”，仿佛是一个全知全能者的声音，自我对话结构，戏剧化，叙事技艺，诗性沉思的“就事论事”，完全改变了现代主义那种二重奏模式，多声部的合奏带来语言面貌的丰富性。在另一首诗中，一个同样关乎建筑的行动，呈现出别开生面的语言景象。《挖墙》源于一个泥瓦匠多年前的建议，此挖墙是要在墙上开一个足够两个人走过的门洞，挖出的土等同于多余的东西，“都归还给土地”，在诗人看来，那些砖土回到大地，就像回到“故乡”，很快就成为“令人活跃的一堆”，“而一扇门一旦成形，它的空间就像/房子本身的记忆新打开的空间/让南风穿过，施展孔雀的尾翎”。万物各安其所，秩序自然生成，最重要的是，门是交流的必要通道，关乎人生，也关乎语言。这个肇始于泥瓦匠建议的门洞，使“泥瓦匠”获得价值，已经远不同于那两个砌砖者，同时“门”，也获得了整体性的隐喻。在一首关于“门”的诗里，诗人更清晰地呈现了“门”的存在图景——

隔壁那扇艰涩黯然的门重重关上
它砰的一声却把我的门震开



因为在家时我的门总是虚掩着
所以隔壁的门只要关上一次
总会通过我们之间那堵薄似月光的墙
一下子震开我的门。记得头一次
我当真吓呆了，还多次本能地回首张望
后来到底还是习惯了
也不去抱怨这倒霉的时光
说真的，自从觉得这不是故意的侵扰
我就一直克制住自己被动的情绪
任凭门优美而驯服地靠向一边

那扇在诗人看上去“艰涩黯然”的门被人重重关上，人没有出现，不必说明两扇门之间人的关系，既然是在家，那就邻居吧。诗不必注重既成的伦理关系的描述，而是须从声音层面，去探寻语言的形象。砰的一声，一个音顿，它的延时空间，换来记忆中的声音，以及这声音引发的心理变化：从惊恐（“还多次本能地回首张望”，戏剧化的精彩之处难道不是对话让位于动作和表情；对话沉默处，又恰是戏剧中的音顿），到理解，再到洞悟——不说洞悟什么，而是“我就一直克制住自己被动的情绪/任凭门优美而驯服地靠向一边”。如果人类具有这门的谦逊优雅的姿态，世界会有怎样的改观？一切的疑虑、疏离甚至冷漠，都会让位于“门优美而驯服地靠向一边”。

这首《门》，就艺术上而言，它比《沃角的夜和女人》更完美，消除了诗行之间海水的泡沫和散文化的铺陈，直取核心；比《父亲和我》更简洁，借助于叙述，内心活动的变化呈现出来，在词与物的关联上，摆脱了对传统修辞手法的依赖，建立了更为深邃的语言景深，其高级和微妙，远非一般的意象诗和口语诗所能企及。

海德格尔说，“‘位置’一词的原本意思是矛之尖端。一切都汇合到



这个尖端上。位置向自身聚集，入于至高至极。这种聚集力渗透、弥漫于一切之中。位置的这种聚集力收集并保存所收集的东西，但不是像一个封闭的豆荚那样进行收集和保存，而是洞照被收集者，并因此才把被收集者释放到它的本质之中。”¹对于一首诗来说，这个“位置”，即音顿，是来自诗人听觉里的一个声音：怦然一声，或嘎然而止，甚至记忆更深处那个下半夜温暖的被窝里女人推动男人身体伴随的声音：“要出海了”。吕德安早在八十年代，就洞晓了这一语言哲学秘密，不论源自天赋，还是寂静知识的给养，他的写作呈示了这样的底蕴，这也就是为什么他写得自信，自在，不管周围诗坛轰轰烈烈的革命朝着什么样的方向发展，不管诗被冷落还是被褒奖，宠辱不惊，冷暖自知。同时我们也不难发现，在某个位置，吕德安致力于在写一首独一之诗，比如从《砌砖者》、《泥瓦匠的挽歌》，到《挖墙》、《门》以及《看门人之死》，这些诗，是真正的存在之诗，实际上是一首独一之诗，无不出自一个位置：孤寂。

三

我没有去考察洛尔迦在纽约游历，是短暂的，还是常住过一段时间。一九九九年漓江出版社出版的《洛尔迦诗选》有一辑：“诗人在纽约”，即是出自诗人的一段纽约经历。仿佛因缘所至，早期热爱洛尔迦的吕德安，九十年代也去了纽约，那时他陪同妻子，在纽约常住，每天背着一个画板，在纽约的时代广场，兜售他五美元一幅的画，作为生活微薄的补贴。一个诗人，只有他的生存和一个地方发生了关联，他才可能从审美的场域进入存在之域。二〇一六年阳光明媚的一天，我在纽约

1 参见海德格尔《在通向语言的途中》29页。



时代广场，坐在一座雕像前，忽想起若在此路遇德安，将是怎样一番光景？我当时并不知道那个雕像是谁，看了碑座上的名字，也没记住，后来才知道这位是百老汇的大人物，乔治·M·科汉，大名鼎鼎，百老汇戏剧音乐之父。但是又怎么样呢？我在那座广场当时想起的唯一一人，就是一个中国人，一位中国诗人。

诗中有众妙之门。在诗人之间，它可以让你跨过千山万水握手，也可以进入声音深处，熟悉一如相知多年的故人。我相信吕德安在纽约，纽约的一切不过是一个语言背景，在内心的舞台上，每天上演的戏剧，当是以“异乡人”和“孤独”为主题。《跳现代舞的姑娘》是全知视角下的一个六小节戏剧独白式的叙述，除了教堂的钟声和公寓的落地窗，时间和地点隐去了。这首诗放在“纽约诗抄”里，当是写于纽约。诗人在此以一种自我客观化的手法，化身一个跳现代舞的姑娘，离开现实而进入一个“无地点的天堂”，进入语言的沉思。“而我要做的是在床上/为自己造出一尊异乡人的神”，对于泛神主义的德安来说，那个跳现代舞的姑娘造神的过程，就是他写诗的过程。据作者介绍，那时他正在读一本《耶稣传记》，在他看来，耶稣难道不是一个异乡人的神？而作为一个中国诗人，在没有本民族的宗教文化传统的语言氛围中，诗人当然对诗有更多自我期许，诗者，诗教也。所以在陌生的纽约为自己造一个异乡人的神，就成了诗的任务。

今天是神的休息日
我听从心灵的呼唤
但若把它说出就像说谎
但愿我能解释这是为什么
或我从哪里来，要到哪里去
当有人在旁边观望——哟
人啊，也是世界的寓言一段



而我一旦又喊又跳，大地
就会重新流淌，房间里的门
就会神话似的自己敞开
就会有一束束扇形的光
照亮我，欣喜若狂

在陌生的异乡，在纽约，纽约的繁华加重异乡的陌生感。但这却是一个适合具体实施斯蒂文斯“诗是最高虚构”的“方案”的时候，《跳现代舞的姑娘》的虚构场景，比纽约的街景和灵魂有更恰切的因应，比时代广场大理石座子上的大人物，更能带来真正的欢乐。诗有如默契，诗是另一种心灵的呼唤，“但若把它说出就像说谎/但愿我能解释这是为什么”，这是诗的秘密，也是诗人理应把握的分寸所在。《十一月的向导》，我愿意同样把它作为一种虚构来读，但是对于一个小岛的叙述，实际上它的变迁，就是一段世界的寓言。“更多的人也来了。他们/围起篱笆，造出更好的教堂/海边，海边的那些游艇/也都放着鱼竿，像模像样/这是有钱人喜欢这样玩”，可又怎么样呢？“而海就在方圆几里外翻卷”——这个音顿透出的是一种永恒性的声音，与其说是漠然，不如说是反讽。这一诗句的重复，加强了它的艺术效果。吕德安没有抛弃学习洛尔迦的成果，他把谣曲元素在纽约时期的写作中，发展成为一种鲜明的个人化风格：深沉，苍凉，扎实而不漂浮，有思的锐利而再无唯美趣向，在这里，罗伯特·弗罗斯特和加西亚·洛尔迦合流了，而汇入吕德安诗歌的壮阔河道。

《看房子归来有感而作》触及人生选择的主题，如《未选择的路》，两处房子，一便利、喧哗；一偏远、安静。换句话说，一座是实用主义者的理想居所，一座是理想主义者的精神居所，两处房子“都有美好的允诺——/两座房子，我都喜欢/所以哪一天，你如果恰巧/看见我从一



扇门躬身退出/又在遥远的海滩上翻滚/那就一定是我正在痛苦/正在寻找理由去决定/如何体面地辞退其中一个”，物质和精神，欲望和灵魂，一对古老的矛盾在身体里冲突，永无止日。这种个人化的声音或感受，是普遍性的——当然仅限于人类中尚存精神追求一类。诗中轻微的反讽和自嘲，使一首已经足以成为寓言的诗，拥有了更为确凿的真实性和具体性。我愿意将它看做老弗罗斯特那首杰出的《未选择的路》的当代版，但是在艺术上，显然它有着更为扎实的支点和可感的气息，而且更舒展，更轻盈。《曼哈顿》可以说是洛尔迦式的，它不是进入纽约的痛苦内核如《纽约盲目全景》，而是将曼哈顿置于一种假设之中。在反复的假设中，诗人发现了那只在曼哈顿和罗斯福岛之间的海鸟，翅膀的腋窝底下是白色的，“我就找到了我的孤独”，在一个无法命名孤独的地方，寻找一个“客观对应物”，需要反复的假设，这种孤独感于此呈几何倍数加深了。而这种假设通过三音步或四音步大致整饬的谣曲形式的反复，深入，循环，诗行不断被强化成一种低沉、暗哑，直至苍凉的语调，充分显示了语调的力量。这一技艺还可以从《蟋蟀之死》里看到它出色的演绎。在这里，值得一提的是，吕德安的写作是个人性的，他很少去写他自己不能把握的东西，何况面对莫名大城纽约。而洛尔迦的写作是整体性的，尽管披着一件安达卢西亚风格的外衣，有着吉卜赛人的歌喉，归根究底，写作主体暗藏着一种立法者的姿态。

纽约的语言环境的陌生，可能从反面激发诗人回溯的热情。事实上，诗歌写作从来不是探寻未知之门，而是借助一个突然出现的声音，或梦中一阵风，一扇门便早已自己豁然洞开。《冻门》写的是诗人童年的经历，一群小孩在“露了天”的荒废的老房子中间玩，把石头搬进去，丢出来，躲起来捉迷藏，以石头试探找人，祈求来一场雨赶出兔子，然后抓住不放。这一切都是在人类生活的遗址上进行，这一切都充满快乐，丝毫没有因为房子的颓败带来感伤，或者因为里面的杂乱而被嫌弃。但是“祈求来场雨/让雨赶出兔子，再一下子抓住不放/但来的却是父亲，



吓跑的却是自己 / 父亲的威力是寂静。说来奇怪： / 父亲只消轻轻一站，你就立刻现身”。这是具有某种普遍性的童年记忆，至少对中国九十年代以前出生在农村或小镇的孩子来说是这样，父亲站在那里中断这一切，代表的是一种强大的实用主义的力量。一首诗到此不过停留在生活的表面，大部分诗人或会停步于此，或者意象主义诗人会动用隐喻或象征去转换，甚至通过幻觉，去努力寻找“客观对应物”，以期打开一扇语言之门，使现实释放到语言的本质之中。对于吕德安来说，化繁为简，道法自然，他处理起来总是举重若轻，游刃有余——

冬天，下起漫天雪，一片苍茫
冻住了门。只关上半个房间
后来房间也消失了，肩膀高，都埋进雪
辨认、辨认不出这里和那里
兴许这是大自然的风和雪
在模仿孩子们的游戏，那些我们以为
是房间的，现在不过是一片虚无
到处都不再有区别，而你必须放弃
你已经是大人了，这是父亲坐着
在饭桌上说的。远近镇上到处
都有人在劝说。而我不是那个孩子
在我的梦中那扇门早已自己豁然洞开

每一个诗人都明白在某种意义上，艺术的本质是区分，一个被雪埋葬归为一色的世界，不再有区别，就是一片虚无。诗人的使命所在就是去“区分”，“而你必须放弃”——饭桌上父亲的话和镇上远近的人的劝说，从属于一种实用主义的观念，而对存在抱着漠视的态度。一首诗，当然也在这种朴素的叙述中染上寓言的色彩，它成为人类基本生活进程



的一个整体性象征，自然也完成了“一首诗是一个整体性隐喻”的诗学标准的要求。这种朴素的智慧，得自于老弗罗斯特，也得益诗人一再提起的“寂静”的知识。“而我不是那个孩子/在我的梦中那扇门早已自己豁然洞开”，这是吕德安作为一个天赋诗人的宣示，声音低低的，却至具穿透力。那扇“冻门”至此，俨然成为一道语言之门。

我一直以为吕德安的写作技艺不凡，或许缺乏一种大格局，比如“文革”贯穿他的童年和少年时代，包括作为知青下乡，他从未涉笔。事实证明，这不过是一种误解。吕德安在纽约，没有像他青睐的西班牙诗人洛尔迦那样把纽约的人和物，以及现实，悉数纳入语言的视野，也没有像中国诗人于坚那样致力于解构一个疯狂时代，以期呈现一代人的存在境遇。吕德安比这个时代任何诗人都更信守菲利普·拉金的“诚实原则”，或者说，他才是“修辞立其诚”这条古老法则的真正践行者。他很少写他自己不能把握的对象，总是关注耳熟能详的卑微事物，比如石头、墙、房子、藤条、断木，或者“沃角的夜和女人”、古琴、一棵树，等等，着眼于细微，却有着一个高度，直达“存在和虚无”的视野。在吕德安的写作中，最为“触目惊心”的作品，当属《鲸鱼》，这首诗写于一九九二年，我不知道它是源于当年的新闻事件，还是起因于“鲸鱼”这个词语对寂静的一次突袭。动物学家面对鲸鱼游向浅谈、集体自杀的动因，像解谜一样莫衷一是，作为诗人，吕德安采取虚构性的办法，把它作为真实事件，仿佛就发生在诗人的生活中，加以平静地叙述——

冬夜，一群鲸鱼袭入村庄
静悄悄地占有了陆地一半
像门前的山，劝也劝不走
怎么办？就是不愿离开此地
黑暗，固执，不回答。干脆去



对准它们的嘴巴的深洞吼
但听到的多半是人自己的声音
用灯照它们的眼睛：一个受禁锢的海
用手试探它们的神秘重量
力量丧失，化为虚无，无边无际
怎么办？就是不愿离开一步
就是要来与我们一道生活
甚至不让我们赶在早餐之前
替它们招来潮汐，就这样
这些神一样硕大的身躯
拦在我们跟前，拖延着时间
打开窗口，海就在几米之外，
但从它们的眼睛看，它们并不欢迎，
它们制造了一次历史性的自杀，
死了。死加上它们自己的重量
久久地压迫大地的心脏
像门前的山，人们搬来了工具
放下梯子，发誓把它们的脂肪
加工成灯油，送给教堂
剩下的给家庭，然而像挖洞
从洞挖向洞，都朝着各自的方向
像挖土，但土会越挖越多，
如果碰到石头，（那些令人争议的
骨头）就取出，砌到墙上，变得
不起眼，变成历史，变成遗址——啊
四处，四处都散发着鱼肉的腥味
和真理的薄荷味，哪怕在今天，



那些行动仍具有说服力
至少不像鲸鱼，它们夜一般地突然降临
可疑，而且令人沮丧

《鲸鱼》显然已经变成语言事件，是对人类文明的反思，但是作者却让反思的力量，从可以触摸的诗句中渗出，寓言色彩显而易见，真实性也不容置疑。诗中的叙述隐去了“我”的在场，或者在诗人看来，这样的悲剧不是发生在一个人的生活中，而是发生在整个人类的文明进程中。诗中的“我们”包含“我”，也包括所有人。只是在所有人的眼里，这不过是一次新闻事件，至多说上一句“生而为人，我很抱歉”。在一个诗人的语言视野里，它们是一种报复甚至虚无的力量，且如此具体：“对准它们的嘴巴的深洞吼/但听到的多半是人自己的声音/用灯照它们的眼睛：一个受禁锢的海/用手试探它们的神秘重量/力量丧失，化为虚无，无边无际”。人们不是哀怜同情、反躬自省，而是就它们对陆地的占有，采取更进一步的措施。“死加上它们自己的重量/久久地压迫大地的心脏/像门前的山”，人们依然无畏，无惧，“人们搬来了工具/放下梯子，发誓把它们的脂肪/加工成灯油，送给教堂”，“如果碰到石头，（那些令人争议/的骨头）就取出，砌到墙上，变得/不起眼，变成历史，变成遗址”，这何尝不是人类历史的一幅剪影！人类的无畏，对于虚无的力量（像挖土，但土会越来越多）的无知，与鲸鱼的集体自杀，形成巨大的反讽，是的，“真理的薄荷味”并不清凉，因四处散发的鱼腥味而变味。

悖谬，反讽，寓言式的虚构，冷静的叙述，巨大的荒诞场景，显示了诗人惊人的技艺。这是整体性的写作，是最高的虚构，在吕德安的写作生涯中是少有的，它没有像现代主义写作那样试图把对世界的观照整体性抽象，再具象还原，那样常常不可避免地陷入某种个人化的神秘。吕德安的写作，始终是明晰的，客观（即便虚构），直接，很少依托意



象。就《鲸鱼》而言，其语言的维度，实际上暗含着一个无限性的视角，因而语言沉思的，与其说关乎人类文明，不如说是关乎存在与虚无的重大主题。

四

一九九二年冬天在纽约，吕德安写下长诗《曼凯托》。曼凯托是美国北部明尼达州的一个小镇，吕德安一九九一年去美国，最初落脚在那，次年春天到纽约。据作者介绍，曼凯托在他的印象中，完全就像一个冬天里的童话世界，“有一种孤寂的美”，而由于纽约的环境反差，它更像一块净土。写作的地点在纽约，全诗所归依的，是一个地名：“曼凯托”，而诗中出现的人物和场景，却是故乡渔岛的孙太和马尾，“曼凯托”作为一个地名，其地形学的意义消失了，而变成一种语言的起源。

“在我看来曼凯托只意味着一种怀念。和所有地名一样它是一个地名，具有故乡的性质。而这也是我诗中的基础。据说它在英文里没有其它什么意思，它的发音译自初民印第安人的语音——这种说法曾令我神往不已，也许它另有他意，但一个像我这样只能学着喊出其中字母的异乡人是很可以想象这样一个地方的命名是一种语言的起源，是语言对土地的献祭。同样地，也由于当时那种身为异乡人的强烈的自我意识，我有意无意地已将自己的漂泊经历视为自我放逐。记得那时我正读一本耶稣传记，也忽然觉得他是一个异乡人的神，他也是一个异乡人不是吗？所以在那种情况下，我更关注的是人与土地的宿命关系，是雪与脚印而不是那是哪个地方的雪和什么样肤色的脚。”对于诗歌阅读来说，其实我们无需作者“说明”，一样可以进入到语言的气氛中，并感受语言的流动，不是类似某一个地方的风景的流变，而是一种心灵的流淌，是非意向性，非时间性的，或者说诗的发生，完全是肇始于一个声音，一个音顿，而不是某个历史性的时间和地点，由悠然而来的“音顿”给出诗的时



间的位置。批评家胡亮在《面孔·吕德安》中，其整体性的诗学考察，重心就落在这一首长诗——

曼凯托，诗人的异乡，乃是明尼苏达州南部的小城。1991年，诗人初去美国，落脚曼凯托，度过寒冬，后来才迁居并常住纽约。在纽约，诗人写出《曼凯托》。这件作品，乃是“在场”与“不在场”的双簧。“曼凯托”在场，“马尾镇”不在场，“教堂”在场，“红色寺庙”不在场，“酒吧”在场，“搓衣石板”不在场，“雪”在场，“海”不在场，“我”在场，“母亲”“父亲”和“孙泰”不在场。“孙泰”是诗人表哥，早就已经丧身海难。在场的不在场，或者说，不在场的在场，亦是吕德安的辩证法。这个辩证法，既是超光速飞行器，又是缩地术，打通了两组乃至多组时空。从马尾镇到曼凯托，诗人失去了“大海”，得到了最是很难捱的复习课。故而《曼凯托》三十篇，都是末日之诗、尽头之诗、漂泊和孤独之诗。

其实对于诗人来说，一旦完全听命于词语，“在场”和“不在场”，已经不是一个技术性问题，而是取决于一个音顿所产生的位置的聚集效应，时间的维度，不再是历时性的，而是共时性的，是敞开的，换句话说，一切的界限被打破了，一切的界限服从于语言的界限。“曼凯托”作为一个词语，其地形学的意义消失，或被清空了，而成一个崭新的语言容器。“曼凯托，一天雪下多了，这镇上的雪/仿佛小小的地方教堂，把节日的晚钟敲响”，这只是一个起兴，一次漫长恍惚的怀念的开始。诗的第二行，场景就转到了马尾，一个处于亚热带季风气候的地方，很难得下雪，所以“已堆积到第二个台阶。但没有人/没有人站出来说这是季节反常”，这仿佛在曼凯托，其实已经发生在马尾，一种“恍兮惚兮”的意识状态，消去时空界限，就像《佩德罗·巴拉莫》一开始就打破了人鬼



的界限。“恍兮惚兮，其中有象”，孙太与其说是作为一个人物，不如说是作为一个语象出场了，由词语的声音召唤或聚集而来。

作为故土的马尾，包括那里的孙太、棺材店老板，洗衣妇女，孩子，海，船，乌贼，等等，被连根拔起，不再把从前那个“故乡”作为依托——事实上那里也不能依托了，那个记忆的“故乡”，已被现实反复修改——而被神秘地带进它更为透明、纯净但又绝对土生土长的来生：曼凯托。谢默斯·希尼在论卡瓦纳时说，“这新地方可以说是一个理念：它产生于我旧地方的经验，却不是一个地形学意义上的地点。它曾经是并且依然是一个想象的王国，哪怕它可以在一个尘世的地点被找到，它也是一个无地点的天堂而不是天堂般的地点。”¹

我们也可以说，在《曼凯托》中，曼凯托被替换了，而成为一个无地点的天堂，一个语言的故乡。

《曼凯托》的两行体形式，在吕德安的写作中，不是第一次出现，早前的《继父》和之后的《适得其所》，都采用了这一形式。两行诗就像诗人的两腿，按照内心呼吸的节奏，向前推进，舒缓，平稳，仿佛侃侃而谈。每一行诗就像每一只脚，伸出，稳稳落在大地上。意象主义写作追求语言的速度，犹如在一条河道，从一条船上迅速跳到另一条船上，其突然带来的动荡连船上的船夫都感到困惑；或者如箭矢在天空洞穿飞鸟。不是一只而是一串。吕德安的写作，戒除了现代派某种抽象性的神秘，若抵达神秘之境，那也是将它置于一种语言的具体性之中。两行体的形式，符合他的诗学观念，或者对于一首长诗来说，它更符合游历语言风景的内在要求。在飞机上飞行，除了一片虚空和看不见、感觉不到的速度，此外是一片虚无。在大地上步行，有时候可以停下来，张望或凝视一会儿。就诗的声音而言，这时候就形成了一个音顿，并出

1 | 参见《希尼三十年文选》187页。



现它的延时效果。比如，“下了一个月的雨，就有井水溢出/把搓衣石板上女人们惊起”，井水的安静流淌在诗人的听觉里，与其说是一种沿途景观，不如说是一个音顿，音顿延展开来，一切都得自一双凝视的眼睛——

她们笑着骂着，闪跳一旁
她们彼此告诉对方身上有水

企图阻止，避免水荡开，晕开
又紧贴着把部分肉体显现

手在这里是徒劳的
衣服在水里展示了丝绸质地

她们的嘴唇颜色的乳头
和其他羞耻的颜色正在象

帆布那样浅色的遮盖物后面
渗透出来，而肉体如风鼓涨

这里还有象地平线那样遥远的颜色
可以点燃，而当你把它点燃

你就无法把它熄灭

没有凝视就没有凝聚；没有音顿，就不可能有真正凝练的语言形式；没有凝视就没有沉浸，世界不能被他的视域浸透，他也不能浸透在这个世界里，就不能进入个人化的历史内核，超越时间和地点，而重新



建立一个诗的时间和心灵的投射空间；没有凝视，就没有焦点，没有细节的呈现和语言绿玉般的质感。二〇一九年在常熟“世界诗歌研讨会”上，南京大学文学院傅元峰教授说，当代诗人缺乏凝视，当他站在大年三十的菜市场门口，看见里面空荡荡，一股冷风吹过，不禁悲从中来。这一番话令我震动，至今犹在耳边回响。付教授所言，符合一种广泛的写作现实，但不代表全部。像吕德安这样的诗人，远没有进入学院批评家的视野。如果《曼凯托》进入大学的讲堂，意味着诗歌写作和批评的气候，会同时发生变化。当一群洗衣妇女身上被水打湿，相互提醒，但是手不能阻止水荡开、晕开，肉体的颜色从浅色帆布后面渗透出来——还有什么样的特写比它更能诠释生命的美、活力？而对于那一双凝视的眼睛来说，与其说如此美好的日常生活场景被它的视域浸透，不如说它被存在浸透了，因此诗人说“这里还有象地平线那样遥远的颜色/可以点燃，而当你把它点燃//你就无法把它熄灭”，这是一个写作者对存在的信念，一种果决的表态，远不同于意象主义对某种抽象情怀或观念做出的具象指认。

从根本上说，诗是挽悼时间，打捞存在。诗和生活并行不悖的时刻，当然是真正的诗意时刻。在日常生活里展开写作本身的谈论，自然比一般意义上的元诗，更加真切，而语言言说，即成为诗学乐器发出的朴素音符——

有一次，也是仅有的一次，我坐下
写诗，正巧孙太推门进来

“怎样写诗”，他问“是否跟捕鱼一样”
但愿如此，我心想



后来的一天，我走向他的船，毕竟
他同意多一点见识对我有好处

在海上，一只乌贼弥留水中
晶莹透亮，犹如空气

又犹如乡村里小小的
飘泊的教堂，安静而忧郁

我请求孙太慢点收网，而当我回头
只见水中黑烟弥漫，一片惊慌

乌贼逃走了，像一个犹太
诗也一样，诗背叛你

利用灵魂的浑浊

渔民打捞乌贼，如同语言打捞诗意，两者互为映衬，诗之原理和捕鱼生活的经验，达成高度一致，其朴素的智慧，是语言的，也是存在的。

《曼凯托》，出神，冥思，沉浸，氤氲，不再是一段寓言叙述的平铺直叙，不断的音顿出现，非意向性的记忆，碎片化，瞬时性，从现代主义的写作中彻底脱胎出来，而拥有不容置疑的当代性。在曼凯托，这个词语拥有的历史被清空，而被重新打造成为一个闪闪发光的语言的器皿，由于它干净，纯粹，当然这也得益于诗人对它的陌生，而不是其“天赋”使然，也正因为这样，诗人不是选择马尾去建构一个有地形学意



义的地点支撑的天堂——事实上，那里已经无法实施，——而是选择曼凯托，它是一个最符合语言学的选择，无需受到词源学的困扰。相对于之前的写作，由于诗的内在变化，诗的语调，也发生了很大变化。吕德安说，“比起以往的诗作，这首诗在叙事上是我个人风格的一次突破，少了点弗罗斯特式的音调，或者说我将弗罗斯特跟我自己之前的抒情音调揉和了，所以贯穿其间的事件也随之分解成一个个独立的细节，或一节诗行，所以在结构的调整上使我想起立体派绘画。”¹ 吕德安的诚恳总是成就他，而不是相反。事实上，《曼凯托》的语调之独特，已经从弗罗斯特的反讽、机智中脱胎出来，也没有洛尔迦安达卢西亚的音色，他恢复了他的口音，并在诗学言说的自发性流动中，找到了准确的语调，其调性本身透露出他作为一个诗人的谦逊，质朴，诚实，以及开阔的视野和博大的胸怀，同时又显示出朴素的智慧和敏锐的目光。世界万物和写作主体，被纳入一种平等的地位，被同等对待并进行坦诚对话，体现了一种深刻的民主意识和谦卑精神。而曼凯托也不单意味着怀念的感伤，更是语言之涌现带来了无名的欣喜。正如诗的开篇，“曼凯托，一天雪下多了，这镇上的雪 / 仿佛小小的地方教堂，把节日的晚钟敲响”，这个基调确定的，是流逝的事物再次涌现在语言中，以文明之，写作被赋予了某种仪式般的庄严，且有难言之喜悦，而不是悲伤。当然它的轻盈被赋予沉重的底色，如诗的第15节描述棺材老板之死。镇上唯一的棺材老板死了，这意味着以后死去的人连他们身后的容身之所都成问题了，因而描述的语调之沉重，诗行间透出的气息之悲凉，就不单是描述一个人的死那么简单——

人们心情沉重地围着他的尸体

1 | 引文来自网络，分别出于明迪、木朵和金曙明的访谈。



在他月光一样挂着黑匾的厅堂

人们怀恋他，站在他的棺材后面歌唱

而山里人，那些孤陋寡闻的人

依然在山上为他砍伐木材，而孩子们

消失了，他们再也不敢涌进他家捉迷藏——

没听见他那熟悉的劈雷般的吆喝声

孩子们是不会从成堆的棺材后面

现身。如今这一切都过去了

虽然他那忠实的木工，亮晶晶的斧头

仍旧在墨斗线上一寸寸地咚咚向前

他那孝顺的儿子也已长大成人

孩子们不敢再去他家捉迷藏，源于对死亡的恐惧；而他“那熟悉的劈雷般的吆喝声”，从来没有阻止孩子们脚步，只不过它使得他们不得不从成堆的棺材后面现身，尔后“故伎重演”，而它，正是存在的依据之一。这样的描述，包括对那些哀悼的人们，为他继续砍伐木材的人，沉重而隐忍，深沉又不无慰藉，因为在诗人的听觉里，那忠实的木工的亮晶晶的斧头，“仍旧在墨斗线上一寸寸地咚咚向前”，正是这样的深情凝视和专注倾听，坚定着存在的信念，诗人和诗，一同澄明在语言的能指形式中。诗的语言，也不再是惯常意义上的汉语新诗的意象化的语言，而是一种真正的当代诗的描述性语言。



严格的说,《曼凯托》不是一首长诗,而是一首由30个片段构成的大组诗。这组诗无疑是吕德安的集大成之作,几乎动用了他积攒大半生的诗学工具库的全部家当。这是真正的创造性的写作,诞生于一个孤寂之所以及一段写作时间的恍惚中,源自强大的情感和深邃的冥想的自发性溢出。高僧打坐,形似木讷,实则寂静里有其内心的涌泉活水。寂静,才是诗歌真正的出生地;寂静,有一个木讷的表情。《曼凯托》是寂静中的语言涌现,其结构是自发生成的,语言景观是词语召唤和聚集而来,如果将它付诸于布罗茨基式的解读,其精湛的技艺和丰富的内蕴,当会悉数显现,那么评论会获得淋漓的快感,当然也不排除随时陷入“我即开口,便是陷阱”的困境,因为它虽然具备素描般的明晰,却无处不显示诗的多义性魅力。这是内在自由之诗,是语言之诗,是存在之诗,同时也是寂静之诗,与同时代那些充满喧闹的诗行相比,它的纯净,厚重,充满古典质地的语言,是无与伦比的。

五

一个诗人的写作,是向后看的,而不是像科学一样探索未知,是向内的,对内心世界的声音形象进行倾听和观看,从而建立词与物的关系,命名事物,赋予词语以语言形式的身份。一个真正的诗人是一个倾听者,而不是言辞滔滔的表达者,一切真正的诗,无不诞生在孤寂之所。只有孤寂能够保证听觉的清静和敏锐。

吕德安是一个谦逊的倾听者,从持续不断的倾听中,他获得了最朴素的智慧:没有知识的华丽光泽,却像璞玉般富有质感。正是由于这样的智慧和智慧赋予的敏锐,他发现“砌砖者”和“泥瓦匠”是不一样的,在他眼里,砌砖者有着世俗的虚荣,不是真正的房子的建造者,而泥瓦匠,与在海边把船交给男人的妇女,在某种意义上,本质是一样的,都是“在工作的屋顶所谈论的全部上帝”(《曼凯托》),他们是精神秩序的建造者,是存在的庇护者和意义所在。赋予日常生活中平凡的人物以神



性，当然是一个诗人了不起的作为。

也许由于童年时代的马尾带有殖民色彩的建筑的“激发”，吕德安在人的自我身份认同的向度，展开了卓有成效的写作。或者，人的身份标识，价值认同，就像词语必须具有准确的语言能指形式，如此才能洞开世界之门，走向广阔的存在之域。事实上，细察和呈现人类紧张而复杂的互动关系的实质，从来就是文学最大动力源，它是小说的源泉，但首先是抒情诗的源泉——诚如布罗茨基所言。吕德安这一类当之无愧的代表作是《继父》，尽管他还有表现不俗的同类作品，如《父亲和我》、《致母亲》和《抚摸》等。写于一九九八年的《继父》，充分显示吕德安对于人性的深刻洞察，他并非木讷，只是在长期的冥想中，给寂静制造了一个表情。此诗的语言形式的深邃微妙，也显示了诗人卓越的语言技艺。

“当我一次次离开， 去一个远方/我会在电话里听到他——
“喂!”//然后把我母亲喊来。”这一声“喂”的停顿，之后的言语的中断，十分精准地呈现了“继父”和“我”内心上的距离，声音延时的空间里，接着是母亲衰弱的声音，玻璃的咣当响，继父挖洞的声音。这一切此时还在混沌状态，即便听见那挖洞的声音“仿佛鸟儿啄食的声音”，词语仍处于晦暗不明的状态。

我老在想，对上一辈我能做什么。

这些年来我总是一动不动

可动起来又跑得太远。还有

我在离城二十公里的荒山上

有一座自己的房子，

院子里堆砌着顽石。



不过在我的有关家庭的梦里
它倒更像是一个石头遗址，

仅仅涉及风，以及我自己
那不断增长的听力范围

一个杰出的诗人总能在语言的活动场所，为词语找到某种若离若离的客观对应物，如果我们把它称之为命名的话，那么一个诗人命名事物，绝不是简单的“A是B或A像C”。吕德安深谙此道，自从他从弗罗斯特和陶渊明等先贤那里得到启示、从自己的“寂静的知识”得到明悟以来。院子里堆砌的顽石，与继父的尴尬身份，有了某种神秘的因应，皆处于一种未得到明确命名的状态，或者失魂的状态。“不过在我的有关家庭的梦里/它倒更像是一个石头遗址”，而不是摆在桌上的一方砚石，或挂在脖颈前的玉石，因此还没有和“我”发生真正的关联，就像“继父”和“我”。——“仅仅涉及风，以及我自己/那不断增长的听力范围”，虽然如此，但也并不就漠视之，其背后是一个诗人真实的心路历程和认识过程。

父亲的祭日，一家人团聚，在摆满碗菜的桌前烧纸钱，“过道敞开/表示恭请亡灵回家吃饭//门开着，挡住了继父/那个隐隐发光的鞋柜”，这个鞋柜是继父为这个家而做的，却恰恰挡住了他自己，就像他当初自己主动进入这个家，冀望成为这一家的一分子，却无时不身在尴尬中。这岂不就是存在的困境？对于诗人来说，“仔细地想象过继父”，就是在为“继父”寻找存在的依据、意义或价值——

想象他如何小心翼翼地踮着脚

在房间里，在天花板下或一张



不怎么稳定的椅子上开拓

开拓父亲生前留下的小小空间，

弥补那里的空缺，从而

流下合法的汗。

这是命名，确认，通过那“合法的汗”。不管“我们”有没有习惯叫他父亲，它比母亲爬上爬下拿新鲜油漆刷过“那一堵堵像被愤怒地啃过的墙”（或暗示“继父”的委屈和无奈），更有效。

《继父》一如既往保持了德安式的朴素风格，语言质朴，形式单纯，叙述张弛有度，细节明晰如雕刻，但是其高妙之处，在于词与物之间门径的玄妙，词与物的关系类似于中国古典诗学之“兴”，若离若离，看似不相干又有着内在的丝丝缕缕关联，或许正是那像遗址般的顽石，洞开了一扇语言的玄妙之门，但相比《诗经》里那些古老的“兴”之明媚，它更接近乎冷峻，并带来一种陌生、幽玄而奇峭的艺术效果。

接续《继父》，写于二〇〇四年的《抚摸》，是这一类专注人伦的又一重量级作品。此诗叙述孩子的孕育和出生，仿佛其发生机制，与一首诗的发生有着某种神秘的共通，首先是隐隐约约感到了生命中的某种变化，然后会诉诸于听觉：声音，一开始也可能是含糊其辞的，从潜意识或幻觉出现。“梦里的一个声音/像神明留下口谕：/有人偷走了你的土地”，一个新生命的诞生实际上在尚未成型的时候，就开始占据母亲的心，“有人偷走了你的土地”再准确不过地呈现了这样的感受。不说占据而说偷走，当然是将“对方”暂时还视为一个陌生的存在。这种陌生感，如果是作为一首诗的初始状态，它还是一种“源始语言”，还没有经过诗人这个助产士接生，或者按照保罗·策兰更精确的说法是，还没有把它



从此岸摆渡到彼岸去。

“我侧过身望着你”，是诗从“大清早，你震惊于/梦里的一个声音”的现场继续。现实之现场和语言之存在的转换，永远是诗的一个秘密。从现实上升到隐喻的窗口，再从那里观望，现实就成了一片诗的旷野。而主体的言说是立足于本体的，在诗人看来，无论生命或语言的起源，都是神明赐予，带有某种创世纪的意味，是令人敬畏的。在这里，诗人的思辨也许更多是关乎语言的而不是生命的，就其可能性的分析，也彰显一种坦诚谦卑、客观实在的精神——决不妄下结论。“一次身体的言辞的波动/类似于一种抚摸”，在此时，生命的存在还十分模糊，而作为一种隐喻的现实，它像“一个光亮的句子”出现了，“但琢磨起来又有点暗”，或许更像罗伯特·弗罗斯特说的一首诗的形成之谓“痰”，卡在喉咙里。当然如果这么说，就不合此诗的庄严语境。

对于一个诗人来说，在此情境下的抚摸有着双重的意味：它当然是对妻子的安慰，也是对语言的琢磨，琢磨那个已经遗忘的世界和抚慰一个孕育着新生命的母亲，其共同点便是爱。根据事物的相似性原则，诗在此找到基点。

随着诗节的变换，时间在无形中推进。这个时候，“肚子真实地鼓起”，开始呕吐。妻子之前的隐约的感受变成强烈的反应，而对于诗人来说，同样那个声音也变得清晰起来：“当初上帝用泥土/造出那一对，如今他//自然也能，在你的梦里/用一张泥土般无遮拦的嘴发话”，是的，这一发现几乎让诗人忽略了妻子的痛苦。“而这正是上帝的爱”，当他补充这一句的时候，看见妻子“像笑弯了腰”般的呕吐，“我感到自己很冒失”。诗的细腻和微妙处，于此可见。

在现实生活中，吕德安看上去几乎有些木讷，但正是这种沉静，造就了他对语言的敏感和在风格上趋向质朴。从这一节，我们不难看出诗人高超的技艺。诗人沉迷于形而上思辨的迁延和妻子处于现实的痛苦的情状之对照，反倒真切地呈现了爱的真实。



诗歌的发生地，即是它的起源地——当然有时候起源有着更为复杂的背景。但是在“此时此地”的存在，应该是作为一种与“他在”的“共在”，才可能更完整、饱满。“此时”是“过去”的此时，也可能是“将来”的“此时”。作为诗的横坐标的延伸，是一种时间的延伸，而它的纵坐标是随着横坐标的坐标点的移动而升起或产生。诗歌的共时性是文学经典的一种血脉延伸，并非西方文学独有，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”是隐性的共时，在《抚摸》这里，它是一种显性的共时，通过诗人的记忆达成，由词语唤起，在语言中落实为一种以“抚摸”为中心的人生场景。它是生命在创世纪的起源之下的语言流脉中一个最新的起源，婚前一幕的插入，提供了这样一个美的、诗性的动因。

此诗花费了将近一半的篇幅来描述生命的诞生。这当然是重头戏。生命的诞生，使爱有了更加实在的载体。由于感受的丰富性，它使得这样一个主题或观念本身，变得具体起来，变得可以触摸，这正是此诗的价值所在。我们不难从像绿叶茎脉一般清晰的细节和得体而又恰切的言说中，感受到一种质朴而又奢华的语言织锦的魅力——吕德安的诗普遍有着这样一种细节的奢华，但它的风格是质朴的，所谓奢华，只是就其细节的丰富性和多样性而言。

诗的最后一节又出现了类似伊甸园那样的场景。山上滚下的石头，仿佛西绪弗斯的石头，而那蛇，显然再一次引来伊甸园的符号性象征。拿起石斧的我，最终由于用力过猛，把自己扔了出去，半浸在水里，又使那蛮荒化为清水一池。这是意味深长的。抚摸只是对遗忘的唤醒，对生命孕育带来的异动的安慰，在生命诞生以后，这样的动作，发展为一种更为形式多样的行为，其内质，都是爱。但是人类最终处在爱和欲望的某种悖论性存在之中。如果我们一斧劈死了那条古老的欲望之蛇，人类世界的池水清澈了，但生命是否也会失去活力和动力呢？这是人类面临的悖论性艺术母题，是古老的，也是最新的。

我们不难发现，此诗和他早年的名作《沃角的夜和女人》、《父亲和



我》是一脉相承的。叙事简洁，直接，伴随着语言之思和言说的克制，具有良好的艺术分寸感。就此诗来说，首先是强烈的现场感，使诗歌获得了现实的根基，而这种现场感，也不是碎片的拼贴和意象的罗织，而是一种瞬间性存在的工笔画一样的呈现，诉诸于直觉。对于具有画家身份的诗人吕德安，“诗中有画、画中有诗”，是他的诗的一种常态，它的微妙在于，这样的常态，不是静态的，而是动态的，具有突出的现代性特征。诗与思并行，其思之言说，在宗教、语言和生命三个维度之间自如穿越，这有点类似于耶胡达·阿米亥穿行于以色列宗教、习俗和日常之间。《抚摸》和《继父》一样，具有经典的品质。其质朴而又典雅，深邃而又睿智的艺术风格，在当代是独树一帜的。

六

《适得其所》是一部雄心之作，达到一册诗集的规模。耗时十五年，一首真正长诗意义上的长诗。但是它显示的，与其说是作者的写作野心的宏大，还不如说是写作使命的重大。他在金海曙的采访中说，“《适得其所》首先相当充分地表达了对当前流行审美趣味的蔑视。你是不是同意这种说法？”吕德安显然有着某种无奈，因而不得不破例做一番解释，他说，“那是你当时的印象，现在再看也许会有不一样的看法了。《适得其所》是一种愿望，就象海德格尔那句名言：诗意地栖居。它的主题我觉得还是比较当下的现实的。问题在于我的表现方式包括诗中的‘事件’比较个人化，说我跑去一个地方盖房子，有点不合时宜。诗里写到一个农夫和一条蛇。这条蛇是一条失去了尾巴的蛇，一半的蛇，而那个农夫却是两个，一个叫陶弟，他是帮忙盖房子的真实的当地人，一个大概是我这个愿意变成农民的家伙。所以都是一半一半。所以都找上门来了。当然，里面还有其他人。还有女人，这些构成了一个隐喻，一个关于家园的主题。”自从二〇一一年在鼓浪屿获赠这本诗集，它已经陪



伴我近十年，封面开始发黄并有了来历不明的水渍。多次翻阅，不能完整读完，直至最近几年，通读后又细读，渐渐明了诗人之苦心 and 技艺之精湛。它不是一部奥义书，而是将存在和艺术的奥义，置于日常生活的具体性之中。

此诗由序诗、“陶弟的土地”、“仲夏的一天”、“为石头所作的附言”、“虽不是伊甸园也是乐园”四章和梦歌一首五部分构成。“适得其所”，即“诗意地栖居”，主题明确，以诗人在福州城外山上建造房子的事件为事理基础，展开形而上的思辨。序诗以陶弟的话作为题记，“人走人的路，蛇走蛇的路”。这句话或许来自生活中某个人，以陶弟之嘴说出，或是此诗之肇始。陶弟是否实有其人，其实不必深究，就像《曼凯托》中的孙太——他是否是诗人的表弟，已经没有多大关系。事实上，在具体的语境中，陶弟作为一个真名实姓的人，同样获得了自身的象征。“大雨三天之后，那条蛇仍在峡谷里游动”，这条蛇被陶弟砍去了尾巴，是一半蛇，回来寻找另一半，而陶弟也是一半，因为诗中出现的“陶弟”是“第一个陶弟”，还有“最后一个陶弟”。一半的蛇和一半的陶弟，自然源自一个精心的观念设计，换句话说，它们为寻找自我、还原本质或相反，给出了一个匠心独具的结构。“它的再次出现，无疑地还是爬行动物/只是吞吐着，仿佛有了语言”，爬行动物的生活正是因为人类的介入，甚至伤害，与人类世界发生关联，加以命名，便成了语言的起源的某种合适象征。

《陶弟的土地》开篇是四个女挑工扛着玻璃上山，去完成一座房子接近竣工的部分。在这个过程中，涉及到许多艺术的母题，比如“寂静”、“恐惧”、“时间”、“还原”等等，诗中人物也悉数出场，除了“我”在场，还有陶弟、陶弟的妻子、女挑工、“你”。“仿佛这山中的日子像一颗蛋//有点旧，满是斑点，却总能在它自己的世界里孵/从而获得某种创世般的寂静——//这才造成了某种确切的朦胧。”寂静是诗之诞生地、语言起源的必经之门。诗人在诗中引来许多《圣经》中的词语和典故，并



非以基督教为视点展开一片语言视野，不过是以此作为一个参照系。因为从具体的语境看来，蛇并不像伊甸园里那条蛇，所谓“‘原罪’的房间”的“原罪”，也脱离了《圣经》上的本义。“而在荒山野地，小时候母亲说过：/一个人的名字是禁忌喊的//以免被坟地里的死人听见。”这是恐惧，源于阴沉的民间智慧，诗人又说，“愿它们的恐惧消失”。人的恐惧和“无畏”，是心灵的双重禁锢，盖因不能抵达真正的心灵自由。时间是本诗的重大主题之一，因为它和存在关联，而存在理所当然作为语言的终极命题。“山中三日，人间三年——/这才多出了许多，超出了想象”，不单是因为山中生活节奏的缓慢，最主要的是，“这时你开口说话。你说：‘/一个人更多的时候是用来面对自己’”。或“在那里，时间不再是时间/而是时间最后的言辞”，或“时间有的是，但是当时间/像骗人的老虎将我们引入深山”，“时间”，贯穿了全诗，在具体的语境中生成新的意义。作为一个成熟的诗人，吕德安当然深明“诗不是意义的给予，而是还原”的奥义，对于存在、时间，甚至语言，亦然。

啊，谁曾记得第一片叶子落下时
夏娃开始舞蹈，有人羞耻，拾起第二片

把它放在大腿间？
现在雨也是这样遮住你。

但它造出另一个舞蹈中的你。
而你是不一样的。

你是雨的舞蹈
其形状就像那撕扯它的手



其过程就像你突然不在了
其本质都是为了求得返回。

玄奥，神秘，充满形而上的沉思气质。在此“你”和夏娃并置，“你”获得定义，而夏娃也有了超出《圣经》意义上的意义，“返回”即还原。

在《陶弟的土地》中，陶弟看上去还没有“堕落”，没有砍掉蛇的尾巴，没有出让他的土地，是一个没有一分为二的陶弟。这个长着“一张无畏的蜂窝脸”、“一身过时的军装打扮”的陶弟，他符合一个人的真实形象，“一场古怪的石头灾难。可陶弟/并不这么看——今天它又大大咧咧地//替我们找到了水源/就在那些翻到的怪石底下！”那时候他在荒野搭一个帐篷，高兴为那些“有如实体的暗红色的杂乱的苍穹”的砖守夜。当然从处处埋下的伏笔看来，陶弟是一个世俗生活的人的象征，他后来在《仲夏的一天》出让了他的土地，他变成了“第一个陶弟”，还有“后一个”最终原谅了他的陶弟，陶弟出让土地，杀蛇，也在诗中获得象征：一个分裂的人，与现实生活普遍的人的形象有着本质上的惊人一致。而诗中的“你”，身份模糊，却是爱的象征，也是精神、本原和自我的象征，同时也是“我”的理想的主观化——

而你是不一样的，你就像
几乎没有的毛毛雨？

还是你爱这个世界，不舍得离开。
而你是不一样的——或者当我抚摸你，

感到你是颜色的，一种不在的重量。
我感到你正在渐渐地消失在



我的杯形的掌中。

啊，不安的手，不在的重量。

我看到房子里多出一个人

房间多出一个房间

但你的乳房是确切存在的

它怂恿我继续摸索

直到那紧闭着眼的

另一只乳房，颜色开始发生变化

并且变得困惑……就像在雨中。

你仿佛还是另一个爱恋中的你

第一次向我说出

你的处女本质……

《仲夏的一天》呈现了陶弟的变异。陶弟出让了那有着伊甸园的清幽的土地，杀了蛇——他砍蛇的尾巴并非为了吃，而是把它扔在路上。他也变成一半的陶弟。一种现实就如此巧妙转换为一段寓言。“这是仲夏的一天，可是/对它而言也是冬天的一天。//因为它适应了它。因为对它而言/尾巴就是心灵，而它把它弄丢了//尾巴就是召唤，而它只是沉默”，现在沉默变成召唤，而不是蛇的完整，沉默召唤它的另一半，它的缺失。这缺失不由它自身造成，而由陶弟造成，由人造成，因为陶弟再次到来就像许多农民一样，“两袖空空，太监似的来到”。而陶弟发现蛇来寻找另一半，也顿时陷入恍惚之中，恍兮惚兮，其中有象——



但是此刻，发现它来了，我们在哪里？
或许正在为丧失而不知所措

为到手的東西而一度尷尬。
不知道失去的是些什麼；

曾經被星星哄騙，不知道
該詛咒的又是一個什麼樣誘惑的世界——

臉上：一片蠻荒的灰色
眼里：一種出讓土地後必然的精神空虛。

可發現這些，我們在哪裡？
或許還在一場推遲的雨裡推遲

在一個滑溜溜的日子裡試圖睡去
在我們的思想正在其間抽噎的廚房裡被

盲目地愛著，伴隨著冰箱的啾啾聲；
正在推開盤子，像推開一座門前的山

為了山頂上的一隻鷹，那黑色的盤旋
帶來了光的缺乏？

据作者介绍，他早年读了毛姆的《月亮与六便士》，深为高更的经历震动，差点和几个要好的年轻人去了海南，在他们的心目中，那时的海南，便是他们心目中的塔希提岛。海南没去成，高更那幅史诗性的作品



《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》里的追问，伴随了他一生，《适得其所》里不断出现这种追问，“我们在哪里？”只不过借陶弟的嘴说出。这是对存在的追问，对存在之荒谬的追问，这种追问也被置入一个浩渺的宇宙场域和冷酷的当下现场，其追问之所在，就有了更为直接的荒谬感和现实感。人之所为，带来缺失，缺失的不只那蛇的尾巴，缺失的是光，或光的缺失——诗人正是借着词语之光，为人的蒙昧无知立心，为黑暗和流逝中的事物命名。

吕德安的思辨是诗性的，有里尔克《杜伊诺哀歌》式的高蹈，但它依托的是生命体验和日常情境，不是海德格尔式的“道说”，但有着近似的精神高度。“你”的存在，将诗置于一种对话性的结构中，摆脱了现代主义整体性写作二元对立的尴尬，这当然得益于其写作观念中，有着一一种深刻的民主意识和谦卑精神，尽力规避意义的编织和观念的兜售，以“寂静”消除诗行之间的喧闹，保持诗意的具体性，从而在艺术上保持稳固平衡，并致力于消解二元对立的焦虑。

《适得其所》以清新质朴的诗句铺展开人类失去精神家园的基本图景，以及其中蕴含的对人的“无知无畏”、“堕落”和奉行进化论丛林法则的批判，以高超的艺术穿透力，把人类精神困境还原到一幕幕日常生活的图景，令人叹为观止，其中蕴含着深切的同情和人文关怀——以致于不断地发问，“我们在哪里？”《对顽石的附言》像《继父》的第二节一样看似闲笔，却是在词与物之间建立关联的非凡之举，它让诗意有了深厚的根基。诗人对石头的沉思是意味深长的。“一块鹅卵石头/是一次石头的漫游；//一块鹅卵石头/也是它自己的故乡；//一块鹅卵石头/几乎不再是一块石头//又总能奇迹般地/突然间复活//从而获得一个石头的/凹凸的自我。”这玄妙而不无悖谬的思辨中，有一双凝视的眼睛，它之洞察，是存在之道。溪水中的鹅卵石，是变化，因而是漫游；而就鹅卵石自身的自在而言，它就是自身的精神故乡。这是一切的变化寓于不动性之中的具象演绎，如漩涡之于漩涡的斜面，如溪水中游鱼之于八大的



《游鱼图》之游鱼。至于“一块鹅卵石”几乎不再是一块石头，有了凹凸的自我，那几乎是说石头经过了雕刻家的艺术创作，有了灵魂。

布罗茨基在论及波兰诗人赫伯特和二十世纪的波兰诗歌时，首先选出《卵石》一诗，他说，“这是一首什么样的诗歌？又是关于什么的呢？也许是关于本性？大概如此。但我个人认为，如果这是关于本性的一首诗，也应该是关于人的本性，关于人的自主性，反抗精神，以及，如果你要这么说的话，生存境况。在这个意义上，它是一首非常具有波兰特质的诗歌，关注着这个国家近世以来的历史，更准确地说是现代历史。这也因此是一首非常具有现代特征的诗歌，因为有人可能会说，波兰历史就是现代历史的缩影——更准确地说，是现代历史化成的一颗卵石。因为无论你是不是是一位波兰人，历史想要做的就是摧毁你。而能够在此中存活下来并不断忍受它几乎是地质学意义上的积压的唯一方式，就是拥有卵石那样的质地，比如一旦你发现自己被握在某个人的手中，也只在表面上有了暂时的温度。”词与物在每一个诗人的笔下，会有着不一样的因应，因时因地因人而异，吕德安之鹅卵石，关乎存在的根基，也关乎艺术。“一块石头，当你搬动了它/它就变成了顽石”，一个石匠的一句话来到诗中，在诗人看来“半是无奈，半是奇迹”。所谓“无奈”，实是在诗人看来，他也搬动了那块语言中的鹅卵石，成了让鹅卵石变成顽石的帮凶，不搬它来，又没有更好的呈现存在之道的妥帖形式；所谓“奇迹”，它在具体的语境中获得了指涉，难道不是一个奇迹？况且是在这样一个寂静的写作时刻，响起那石匠的话音，由语言召唤而来。无论石匠搬动现实中的石头，还是诗人搬动了语言中的石头，石头变成顽石，即是石头被工具化、功利化了，因而成为“顽石”；对应于人从童年的自在纯粹到成年的工具化和世俗化，何等相似。说的是石头，说的都是人的存在境遇。诗之思深邃如是，令人赞叹，语言之言说，遂成道说，此中蕴含着多么谦卑的精神和朴素的智慧。



或许诗人骨子里仍住着一个理想主义者，他相信“虽不是伊甸园也是乐园”，并通过写作，区分，“建设”，最终达成这一宏伟的目标。这个乐园里住着一个不一样的“你”，这个“你”像一面镜子，映照出当代生活明晰的本质：“那远处山峦上盘绕的货车//扫来的车灯，照彻了半截房子/它们都朝圣似的向城里爬去。”诗中所呈现，还有一个写作者的信念，也有对人类最终认识自己、找回自我的坚定信念——

这物质的黑夜

不久后将赋予我们更多：

一溜竹子篱笆

三级水泥台阶，以及让你

产生小小的教堂幻觉的两块巨石

上釉的坛子，几方寿山石印，一窝

几乎是可口的光，（啊！浑圆的鸡蛋

曾经下到邻居的院墙内）

这些都是我们最初的财富。

今夜只有你和我仍旧

孤守着夜，履行着诺言

我们还承担着两个女儿，用不同的爱

但她们更愿意呆在城里

她们曾经是两个，现在还是两个。



有了支撑存在的根基，一如那陶弟的土地上的石头；有“不一样的你”，有爱，“我们的女儿”，即便更愿意呆在城里，但“她们从前是两个，现在还是两个”，不会像陶弟一分为二，保持人格和精神的完整。《虽不是伊甸园也是乐园》的结尾，像主祷词，有着宗教般的力量。但是诗的最后部分呈现了现实的冷酷：“那个死去的正是你：你的方向，你的去处”，而“虽然我说那是你的房子，那是一场梦/但我为自己的冷静难过！”诗人的清醒和反思，使诗从后浪漫主义的高音，再次回到一个不无沮丧的存在主义的低音，唯其如此，更具张力。

其实《适得其所》，也堪称一首“独一之诗”，《时光》、《勤奋的玻璃工人》、《屋顶和池塘三章》、《池塘逸事》、《群山之中》、《十月最后一天》等，不过是它作为一部交响曲的单一乐章。在艺术上，它显示了诗人非凡的个人才能，无论是构思的奇妙，想象的丰赡，语言的节制、典雅和富有质感，还是风格的质朴、清新和峭拔俊逸，都堪称当代诗歌的一座高峰。此诗不是立足一个“此在”或一个音顿展开，是一种整体性的写作，难度极大，但是抽象而能“落实”，具体却又凌虚，语言的精确和结构的平衡之卓越，为当下所谓智性写作，建立了一个典范。

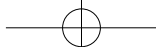
诗是声音的艺术。吕德安称得上一个深谙它的秘密的诗人。总的来说，从早年学习洛尔迦、弗罗斯特、阿尔贝蒂、斯蒂文斯等西方巨匠，再到向中国古典文学的经典诗人如陶渊明等学习，他不断参悟，逐渐自成一家。他对于如何在语言中呈现音顿的技艺，实为娴熟。直取核心，直陈其是，这一方面大约得益于中国的古典大师，比如早期的《断木》和后期的《时光》。对于音顿的拓展，以及音顿与音顿之间的自然过渡，他又引进弗罗斯特的叙事技艺，其要义是在一个无限性的语言维度上，将诗意还原在客观叙述的具体性之中，将现实寓言化，或以寓言化的现实，去抵近不可言说之境。他的写作始终伴随着对语言本体的沉思，这在《适得其所》中得到集中体现。叙事和思的经验，拓宽了音顿的领地。



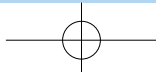
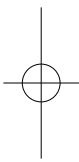
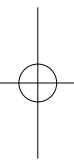
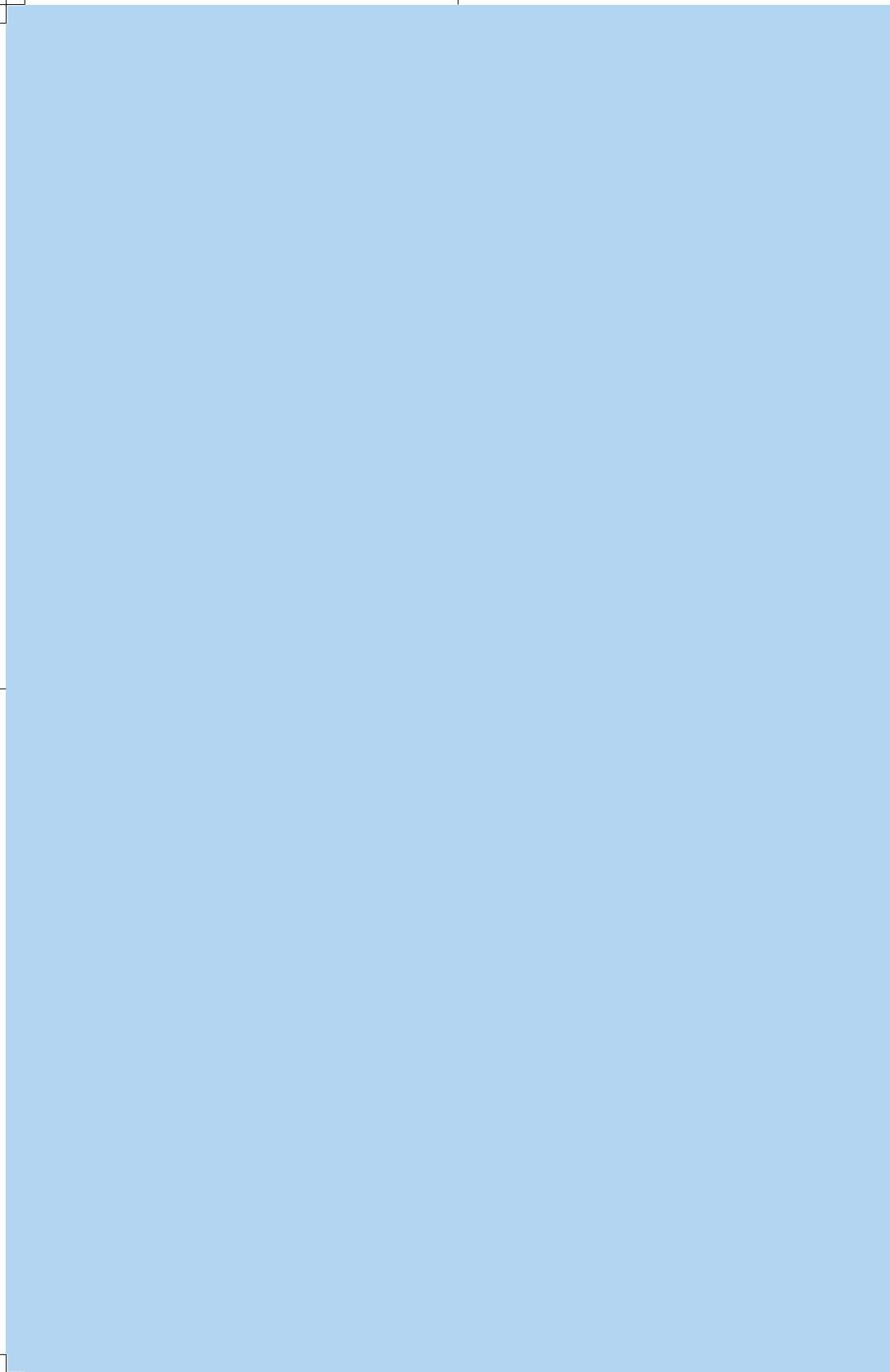
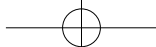
其实，在诗人的访谈和言论中，从未提及的一个诗人：希腊的扬尼斯·里索斯，似乎在他的写作中，也出现过投影：那种超现实的视野，一度在早期作品《半折的房子》和《回忆》中隐约呈现。他博采众长，自成一派，叙事和抒情融为一炉，思辨和具象浑然天成，其诗歌坚实的底座，是音顿，而非别的什么，知识或者意义，或极端化的无意义语言能指形式，因而他无需担心什么陷入散文化的形式模糊，而出现写作合法性的焦虑，他从来不为自己的写作辩护，他的调校是自我完成的。自制，自觉，保持对语言的敬畏和敏锐，是他在艺术上成熟的自我保障。当然，他从现代主义脱胎出来，以精湛的艺术诠释当代性的代表作，仍首推《曼凯托》：一座吕德安诗歌地标。

2020.07.20-2020.08.01

于长沙荷园



今日写作





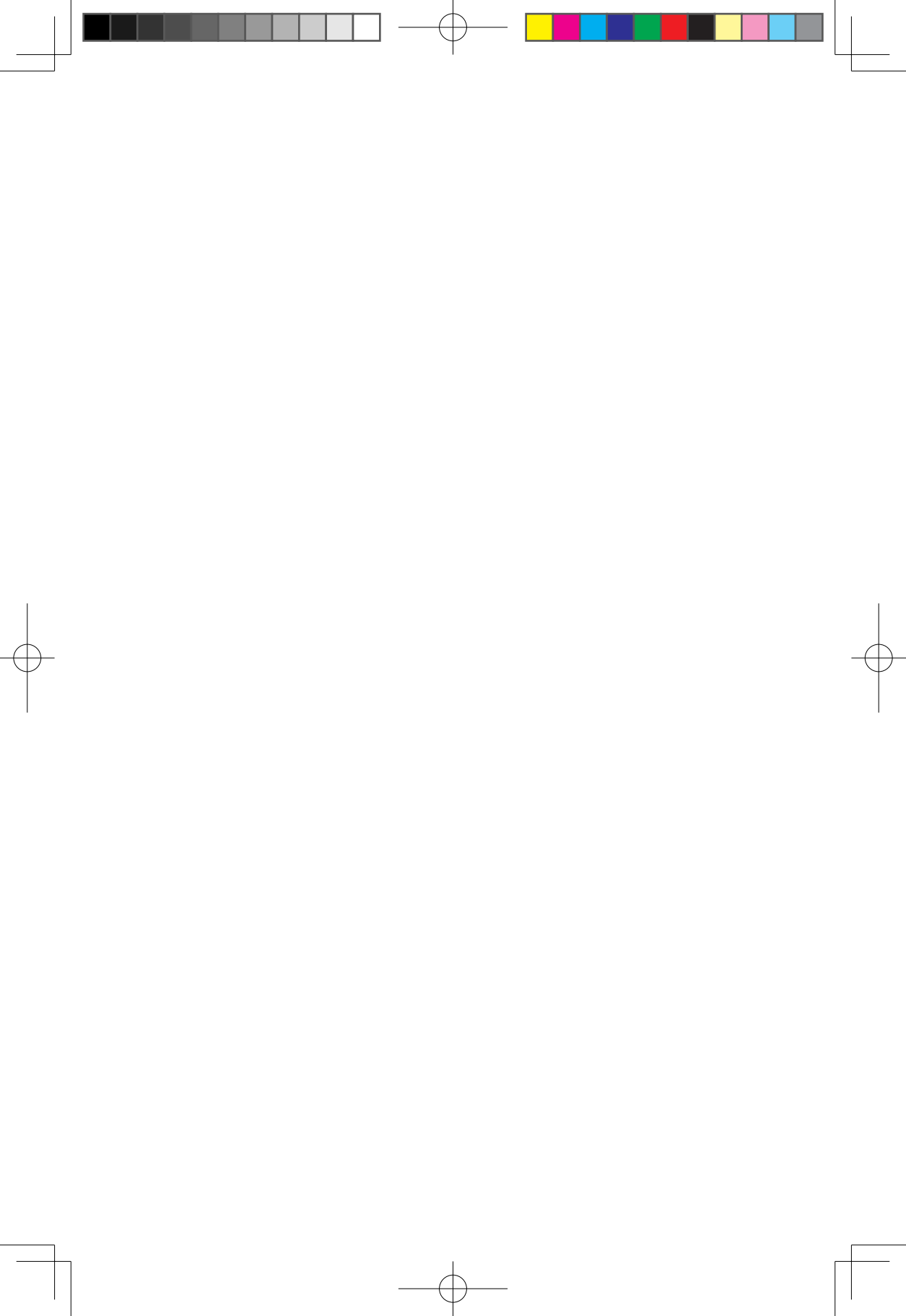
前言

小说书写人类命运，它自身也受到命运的摆布。将之前的“小说新标”栏目更改为“今日写作”基于以下考虑：在一个因疫情变化了的世界里，我们有必要重回《今天》创办之初，小说写作和发表的某种“同人”传统。

“小说新标”以刊载年轻新锐作家为主，“今日写作”将打破这一界限，以作品本身的质量为取舍。栏目篇幅也会适当增加，并尽量保持其持续性（争取每期《今天》都有）。此外，对小说形式、实验性的关注也将转向对现实性、完成度的考量。是为说明。

韩东

2021.11.17





闹市刺母图

慢三

1

这是一幅长约三米、高一米二左右的大尺幅布面油画。它悬挂在一家温泉度假酒店的大堂侧墙，下方是一小潭水池，池中立有塑料假荷花，花下有十余条大小不一的锦鲤游曳其间。水池的前方是酒店大厅，中央位置竖着一面双面刺绣大屏风，九只仙鹤形态各异跃然其上，体现延年益寿之意。屏风正上方是巨大而华丽的水晶吊灯，金色的光芒笼罩其上，映照出斜下方的旋转正门。一名年轻的男性门童西装革履，不卑不亢地接过客人递过去的行李箱，随后放在四轮拖车上，推向礼宾接待台。接待台后，大堂经理在给一位外宾办理入住手续，她英语流利且口音纯正，浑身散发着一股子自信。外宾身后几米处，一名身着蓝色连衣裙的年轻女子排队等待。她左顾右盼，轻盈踱步，缓缓绕过屏风，停留在水池前，四十五度仰面欣赏起这幅色彩灰暗、内容庞杂的油画作品来。

从整体来看，应该画的是某个热闹非凡的城市中心。南北东西两条八车道的马路纵横交叉，形成一个十字路口，不，准确来说，是一个中心圆，圆圈即转盘，转盘中有公交大巴车在逆时针行驶。大巴车的尾部紧跟着一条各类型汽车连接而成的长龙，一直延伸到了画外——这是由南往北车道的交通状况：拥堵而无望。东向的车道同样拥堵，或者说，车道上发生的事故正是导致这一路段堵塞的原因。两辆车追尾了。前一



辆从造型上看，像是保时捷卡宴一类的百万豪车，车身为红色，前排的车窗已经放下，望进去是空的，没有乘客和司机；司机（女）已经下车，卷发披肩，戴着墨镜，卡其色的长风衣，黑色高跟鞋，站在两车之间，上身微倾查看事故情况，手机举在耳侧似在报警或求援。另一辆肇事车是一辆小型面包车，车身上印着“拉货——电话：137#####”，副驾驶的车门大开，门旁站在一个中年妇女，怀里抱着大哭（看起来像）的婴孩，从手部姿势和面部表情看，一边哄着孩子，一边向那女郎解释着什么。而在面包车尾部，一名显然是司机也是丈夫也是父亲的中年男人，独自蹲在马路牙子上，手指间夹着香烟，背对主视角，不清楚其所思所想。

就这么一起交通事故，让一半的道路陷入了瘫痪。北向和西向的两条车道则显得空荡，仅有少量汽车行驶其上。值得注意的是，最左侧的车道，一辆警车正驶来，且即将进入转盘。可以想象，除非车上的警察就地停车，下来徒步赶往画作右下方也就是东南位置商业广场上的凶案现场，否则他们将因为拥堵的原因而错过正企图逃离的凶手。

暂且按下凶案不提——看画人的目光还没有游移到那一块，而是聚焦在画作最中心的部位，也就是转盘中心的区域。那里耸立着一座高大的雕像。从锈色的着色可以判断，雕像是由青铜而非石头材质打造的。雕像是一个人，侧身，骑着高头大马，穿着军装（大盖帽），手中挥舞着长军刀，刀尖指向东方的天空，似乎是在呐喊“冲啊”一类的军令。看画人猜测，这是一位英雄，一位解放过这座城市的历史人物，否则为什么会把它的雕像塑立在这么重要的位置？当然这一切仅仅只能是猜测，因为画家有意无意模糊了雕像下方的铭牌和生卒年。事后，看画人曾特意找到酒店经理，询问这幅画是否就是画的本市？那经理却一脸茫然，表示自己也是外来人口，不清楚这个问题的答案。

一声呼唤把看画人从画作中拉离出来。轮到她办理入住手续了。她依依不舍地朝后退了几步，拿出手机，横屏，“咔嚓”一声，把整个画



作摄入了手机相册。随后，她来到前台，报出自己姓名的同时递交了身份证。

2

她在床上翻来覆去，心情久久不能平静。在酒店最贵的小别墅里，等人是一件异常焦灼的事情。从中午入住到现在，那个人一直没来，眼看着窗外的天逐渐黑了下来，那种糟糕的情绪再次显现。

手机屏幕被时不时触碰点亮。主屏幕上他们的幸福合照。她和他。那一次他们认识不久，去吃四川火锅，辣得泪流满面时脑袋凑在一起完成了这张自拍。现在，这张自拍中两人的脸分别被两个时间数字遮挡住了大部分——17:58。她再次点亮屏幕。空空如也。唯有反光将她的面孔映衬得惨白而幽暗。她划开解锁，点入相册，本想重温旧梦，却被最新一张照片吸引住了目光。

这是一张里面镶嵌着一幅长约三米、高一米二左右的大尺幅布面油画的照片。尺幅按比例缩小，小到在手机上几乎看不清画中的具体细节，就连整体轮廓也不太清晰。她将两只手指(大拇指和食指)放在屏幕上，摩擦着屏幕缓缓分开，试图将内容放大，但受制于像素，放大后的画面惨不忍睹。她叹了口气，按键将手机黑屏，随手扔在了被单上，在黑暗中闭目冥想了片刻后，便咬牙下了床。

自助餐厅的热闹，让她越发感到孤独。那些原本隐匿在各自巢穴的饕餮们受到美食的蛊惑，纷纷爬了出来，手举着盘子在射灯点缀的各类菜肴中穿梭着，探头探脑，然后拿起不锈钢夹子，将刚煎出来的牛排一叠接一叠地摞进自己餐盘，堆得老高，杂技演员般离去。还有那些冰镇基围虾，帝王蟹肉腿，三文鱼刺身，烤肉，放眼望去，全是红色，让她目眩，恶心。她特意挑了个暗黑的角落，开了一支啤酒，面前的餐盘里放了一点时蔬和炒饭，非常缓慢地吃着。他依然没来。短信也没回。这加固了她的决心。



她带来了毒药。按照设想，她将和他在鱼水之欢后，共同赴死。他不知道自己会死。她了解他，这个胆小的男人，如果知道她要殉情，将会永远消失在她的生活中。永远。保证她再也找不到他。他胆小、懦弱又过分精明。

他们相识于某个艺术培训中心。他的女儿果果五岁，来咨询芭蕾舞班，她是艺校毕业不到两年的芭蕾教师。当时的他看起来成熟、坚毅，散发着中年成功男性的魅力。

之后，几乎每次都是他来送女儿上课，课前课后，两人都会做短暂的交流。他幽默而谨慎，说话很有分寸感，眼睛也不像其他男性那样在她身上乱瞟，给她留下了极好的印象。奇怪的是，她从未见过果果的妈妈。唯一一次不是他来接送的人，换成了果果的奶奶。

后面就变得顺理成章起来。他加了她微信，但从不主动发消息。他从不发朋友圈，而她每次更新照片，都会想象他悄悄翻阅她朋友圈时的表情。他从不给自己点赞，但她知道他在看，只是害怕被熟悉的人看见他们相互关注。他越是不坦荡，她越觉得他对自己有意思。这让她暗自得意。

有一次，她耍了个小心思，故意发了张自己穿练功服的自拍照，而且没有穿内衣。她设置了“仅可见”的名单只有他。发完之后，她迫不及待想看到他再次见她时的表情了。

果然，那天下午的芭蕾舞课，他带着女儿提前来了。从他闪烁而不自然的目光中，她判断他看了那张照片，而且不止一次。果果去做课前的拉伸了，他缓缓挪到她旁边，用低得不能再低的声音，说了句“你胆子太大了”。她回过头，热切中带点撒娇地回应道，“说吧，你是不是放大了？”

3

从餐厅出来，回房间之前，她鬼使神差地又来到了那幅画前。就像



一本未读完的小说，她冥冥之中被牵引下去。这一次，她有意先在画框周围寻找了一番是否有画作的名字。可惜没找到。而后又试图在画的角落搜索作者签名。也没有。当她再次抬头，往左斜上方扫视过去时，一幅画面提前拦截了她的目光，并牢牢抓住了。

先是凶手。男性。看起来大概十七八岁的样子，鸭舌帽，上身夹克衫，下身牛仔裤，运动鞋，身体处于朝前(画的右侧)奔跑的态势，双臂前后摆动，一只脚(右脚)后跟上抬。回头中。帽檐下的表情冷淡，或者说，没有表情，黑框眼镜后是一双空洞的双眼。然后就是他手中那把匕首了。刀柄被紧握着，刀尖朝下，上面是鲜红的血，血滴落下来，往后延伸，一滴又一滴，一直引向倒在血泊中的尸体。

死者是一名妇人，职业装，平底鞋，短发，侧躺在地上，细边框眼镜掉在一旁。伤口应该是在腹部，导致下半身明显红染，血在她身下荡漾开去，如同一朵刺目的玫瑰。从她紧闭的双眼可以看出，她恐怕已经死了。

不。也许没死。看画人想到，那持刀的凶手距离妇人不过十米(这是她根据画作上人与物的比例推理出来的)，刀还在滴血，说明刚行刺不久，不管他刺了几刀，有没有刺中要害，妇人都不可能立即死亡。或者说，一个人究竟如何被定为死亡，并不由旁边观看的人说了算，而是应该交给更加专业的医生(凶杀案则是法医)来下论断。也就是说，当一张死亡证明被打印出来，并附有专业人士的亲笔签名，这人才算真的死了。如此一来，眼前的这妇人才刚被刺，血还热着呢，怎么能被称为“死者”？

那就暂时称呼她为“受害人”吧。从着装上看，似乎不太能看出受害人的职业属性，但热爱读侦探小说的看画人还是从某些细节察觉出了一些端倪。在画的左下角也就是中心转盘的西南方位，画家描述了一座正处于放学中的学校。学校大门的上方，悬挂着“某某中学”的招牌。注意，这里的“某某”并非本文作者怕引起不必要的麻烦刻意隐匿，而是



画家就画了“某某”两个字。之所以说是“放学中”，是因为校门敞开，大多数同学都正朝校外的方向走去。他们穿着清一色的蓝白校服，背或斜挎书包，三三两两，也有独行，形态表情各异，但无一打伞。看画人观察到一些在校外等待的家长是撑伞的。但雨却画得并不明显，说明很小，而且是刚下不久，否则学生们怎么没提前准备雨具？否则这幅画的其他部分也没见人打伞？但应该是有雨的。

所以，在这个雨将将下下来的下午放学时段，就在某某中学的马路对面，发生了一起杀人事件。看画人隐约感觉到了画家的一丝残忍。无论如何，在一群学生面前展示杀人现场，总算是残忍的吧。更重要的是，她发现夹杂在学生中间的几位女性教师（成年人，抱着书本，与学生们同方向，只能是教师）着装风格与那位倒在血泊中的受害人非常一致。会不会受害人就是这所中学的教师？她觉得非常有可能，但又很不愿得到这样的结论：一位崇高的人民教师在放学下班回家的路上被歹徒刺死了。

4

她已经在客房院子里的私家小温泉里泡了一会儿了。一个小时前，她接到了他打来的电话，说半小时后到。她有些懊恼被打断了看画的兴致，但还是理智地选择回到房间，做最后的准备。一小时过去了，他没到。

水温有些偏高了，但她忍耐着。高温刺激着肌肤，也将会麻痹神经，以此掩盖罪行。她仰面将后颈靠在水池边缘，打湿的长发向后散开，像无意打翻的可乐。发梢旁便是毒药了。她把氰化物混进了泡泡沐浴液的瓶子里，待会儿只要将他引入温泉池，假装往水池里加沐浴液，毒液就会溶于水池。两人将在热气腾腾的温泉中做爱，放浪，七孔流血死去（至于是不是七孔流血，她也不会看到了）。这种极致的浪漫是她所能想到的最佳殉情方式。世人（包括他的妻女）将会震撼并记忆长久。



可他没来。

他会来吗？如果不来，怎么办？如果来了，不下水，怎么办？如果这毒药无效，又怎么办？按道理这些问题都应该是她目前要思量的？然而，她的心思完全飘走了，飘到了那幅诡异的画作上。在氤氲中，她缓缓闭上眼睛，开始凭记忆回想起来。

从整体上看，这画确实有太多不自然处。首先，她把它展现的场景看作是在城市的中心，闹市区，有拥堵的交通和不息的人流为证。可问题是，通常在这样的位置，不太可能会设立一所学校。尤其是中学，往往远离喧闹才能不被打扰到学习。其次，为什么这边才刚放学，那受害人教师却已经独自到了马路对面，并遇刺倒地不起？难道她提前下了班，又恰好遭遇了不幸？这里面存在一个时间差的问题。还有，那些血滴太过夸张了。按照比例，如果真的有血滴从刀尖滴落一地，接连长达十余米，那也很难在画上用肉眼看见，可画家却把血滴画得跟受害人的镜框一般大，明显失真。当然，这是艺术创作，夸张一点倒也算不上什么大毛病。

毛病出在凶案周围的行人。没有一个人停驻观看，没有一个人俯身帮忙，也没有一个人试图拦截凶手。他们中有老有少有壮年，却都只顾走自己的路，对脚边发生的惨案视而不见或无动于衷。在受害人下端的数米开外，还站着一名穿制服的保安。他侧着脸，手上的对讲机靠近嘴部，在说着什么（也许是报警），但从身体的向度，看不出任何他要奔向受害人或凶手的迹象。在他的后方，是两幢高低错落的全玻璃幕墙写字楼和夹在楼间的商业综合体。楼上有几处窗户开着，除其中有一张窗内探出颗脑袋向下张望外，剩余的都没人。幕墙外部有两名蜘蛛人从屋顶垂下，正兢兢业业地清理玻璃上的灰尘——他们选错了工作时间，因为雨正坠落。

叮咚。叮咚。

门铃声打搅了她的思索。他来了。她从浴缸里爬了起来，在身上



裹了一圈浴巾，穿上拖鞋，并低头看了一眼那瓶粉红色塑料瓶的泡泡沐浴露。

在前往房门的路上，她仍在想那幅画。

5

她惊醒的时候，发现自己正坐在副驾驶座上。旁边开车的是一名穿制服的中年警察，长着一张情人的脸。没错，他就是那个与自己搞婚外恋的果果父亲。他口吐脏话，乱按喇叭，抱怨这该死的交通，接着转过脸来看着她。

“睡醒了？”

她“嗯”了一声，然后低下头朝窗外望去。

“这是哪儿啊？”

“你不会打个盹儿神都飞了吧？”

“什么意思？”紧接着，她就看到了那车左前方的那个雕像。那个解放整座城市的战争英雄就在眼前。她一下子愣住了。

“这也太操蛋了。”他看了一下手表，“接到报警都十五分钟了，眼看离犯罪现场就只有几百米远，给硬堵死了，没准凶手这会儿都逃……喂，你去哪儿？”

她开门下了车。站在马路中间，环视了一下周围，顿觉头昏目眩。转盘，雕像，拥堵的交通，小雨，侧后方的学校，正前方的写字楼商场……不，不可能，这一定是在梦里吧。

“喂！”那男警察也已经从车里钻了出来，一手扶着车门，“你干嘛呢，快上车！”

她一动不动，视线却从男人头上的警帽转移到了自己身上。同样的警服、腰带、警帽、徽章。随后她摸到了腰间的配枪。她是一名警察。

“你到底怎么啦！”那男警看起来都快疯了，“咱们还有任务呢！”

任务？犯罪？那起刺伤教师的画面瞬间出现在了她的脑海中。她



回头看了一眼依然没有畅通的交通，不顾男警察的喊叫，拔腿就朝写字楼的方向跑去。那敏捷的身手和轻盈的步伐，让她确信自己就在梦中。这样的确信令她紧张感完全消失了，并代入到了一名优秀女警探的角色中，充满自信而勇敢，根本没考虑过如果面对手持利刃的歹徒将如何制服对方。

她在停滞不前的车辆中穿梭，潇洒翻越道路边的护栏，便看见了倒地的受害人。她发现自己即便全力冲刺也丝毫不会喘气。小心跨过地上的血迹，转到受害人的跟前，蹲下，查看那妇人的呼吸，气若游丝，竟还没死；腹部的伤口依然汩汩地往外冒着鲜血，她伸手试图去捂住，但根本无济于事。

“怎么样？”那男警察也跑了过来。

“打120！”她这一吼，把那男警察吓了一跳，连忙拿出手机来开始拨打。她看着自己已被血染得通红的手掌，浑身一阵发冷，一种生命在指缝间溜走的感受在胸中强烈回荡。随即，她愤怒地抬起了头。

那些各自赶路的行人倒是停下来不少。但也只是站着，立在一旁观看着，没人上前帮忙。她看见他们的五官在消失，脸逐渐被拉平，最后变成了一个个光滑的平面，宛如鹅蛋。在蛋与蛋之间，一张人脸清晰起来。

是那个凶手！

她一阵激动，起身，用带血的手指向那意欲逃离但却静止不动的男孩。

“站住！”

她抬起脚，刚想追上去，却动弹不得。她的脚踝被抓住了。她吃惊地低下头，看着那被刺伤的妇人。妇人已经睁开了眼睛，奄奄一息，嘴唇微启，像是有话要说。她又使了使劲，但就像带了脚镣一般，无法抽离。

这时，那凶手动了起来，开始逃跑。就好像他停滞了这么久，就为



等这一刻的到来。眼看抓捕的机会就要失去，她相当娴熟地打开腰间的枪套，把手枪从里面掏了出来，举起，端平，枪口瞄准了凶手的后背。她确信自己只要扣动扳机，那男孩一定会应声倒地，虽然她也不清楚这种信心从何而来。

“不。”

声音虽然微小，但她还是听见了。她犹豫了一下，再次把目光投向脚下的受害人。那妇人眼神迷离，充满哀求地望着她，头微微左右摆动着。她从中读懂了一切：那个刺伤受害人的凶手不是被人，正是这位人民教师的孩子。

这个认识让她瞬间变得脆弱起来。她眼睁睁看着那逐渐远离的男孩，看着那焦灼不安打救护车电话的情人，看着闪烁不停的汽车尾灯，以及脚下逐渐死去的女人……她放下枪，摘掉头上的警帽。

雨下大了。雨滴噼里啪啦砸在了她的头上，并顺着头发渗透到她的眼里。她视线开始模糊，眼前的世界变得血红。是红色的雨。是血雨。脚下血如泉涌，潮水般泛滥，很快淹到了她的下巴。

一口血冲进了她的鼻腔和嘴部。

6

她被一口水呛醒了。咳嗽不止。稍稍平息一点后，她看见自己斜靠在客房小院的温泉水池边缘，身体大部分沉浸在水中，一丝不挂。雾气缭绕。粉红色的泡泡沐浴露塑料瓶漂浮在水面，被不断翻涌的水波推到了水池另一端。目光越过瓶子，在水池外不到两米处的地砖上，两只皱巴巴的脚底板朝后伸展着，毛茸茸的腿上，牵连两瓣惨白而松弛的臀部，接着是同样惨白的后背，以及湿漉漉的头发。这一整块看上去不太美观的男人躯体向她昭示了一种真相：他被毒死了。

这种真相让她愣了一小会儿，她在怀疑自己的状态究竟是死是生。一阵剧烈的头痛给了她答案。阵痛过后，身下汩汩外冒的水波告知她，



正是因为处于温泉循环水源的上方，才躲过了一劫。她从水池里爬出来，随手拿起一块毛巾裹身，然后走到情人的尸体旁，开始思考下一步该怎么办。

说实话，她从未想过事情会变成目前的这种局面。之前他刚进来的时候，不断解释，不断许诺，请求她再给他一次机会。最多一个月，他举着一根手指，信誓旦旦地表示，他将会搞定一切，和老婆离婚，放弃孩子抚养权，哪怕净身出户，也要和她在一起。永远在一起。

面对他充满欺骗性的演技，她只相信了半秒钟就放弃了。他说的那些都不重要了。她要的是他的人，只要能在一起，是生是死又何妨。再说，她已经下了决心，回不了头了。

然后就是最后的逢场作戏。她故意叫得很大声，抱得更紧，将指甲尖刺进了他的后背，弄出血痕。她以前从未这么干过，以为会酣畅淋漓，结果却发现体验不到一丝快感和乐趣。不知道为什么，她脑子里全是那幅画的细节，根本无法投入，一直到快接近尾声时，才想起这次的目的来。她猛地一把推开他，起身朝温泉走去。

之后的事情就自然而然发生了。她假装不经意打翻了泡泡浴的瓶子，娇嗔地将水朝他的脸部泼去，然后跳到他身上，双腿缠住他腰部，胳膊搂住他的脖子，死死吻住他的嘴。

在等待死亡发生的过程中，她的内心产生了一丝无来由的悲凉。她想到了自己的少年时光，十四五岁，躲在被窝里看言情小说。那时候的她成绩上游，跟着离异多年的妈妈缩在一个小小的出租屋里，疯狂畅想自己的未来。她也许就是画中那群从校园中放学归去的中学生之一，穿着大一号的校服，朝人群中打着雨伞、笑容可掬的妈妈奔去。那种纯粹、美好而无忧无虑的青春已经死去多年了。她想，才二十三岁的年纪啊，怎么能把自己搞成现在这个样子。

在昏死过去之前，她开始哭。



7

现在，她已经无暇顾及地上的尸体了。她对掩盖和逃离一点兴趣也没有。既然已决心赴死，那么此刻的“幸存”只能说是一种生存的弥留。但她也不打算报警或自首。就这么着吧。眼下她有更重要的事情要去做。

她穿好衣服，打开随身携带的笔记本电脑，在浏览页面的新闻搜索框里输入了“刺母”“杀死妈妈”等关键词。她不相信这是一幅纯虚构的画作——那些细节如此笃定，很明显是画家根据某个类似的新闻事件而创作出来的。然而，搜索结果令她失望了，并没有相关新闻可供参考。

她调整了一下思路，决定从事发地点着手。她先是搜索了“市中心”“英雄雕像”等关键词，出来一些图片，一一仔细比对后没有发现匹配的；接着她开始分析那所“某某中学”。某某，很可能是一个人名，而以人名命名的中学，在中国又何止成千上万？分析来分析去，直到最后她彻底放弃了。她猜想，这就是一幅画家虚构的画作，也许是想借助一则看起来像真实发生的社会案件，来表现某种关照现实的主题吧。想到这，她感到非常沮丧，慢慢爬到软绵绵的床上，趴在上面，一动也不想动。

这一切是不是太荒谬了？她想，我到底干嘛来了？不是来殉情的么？现在那男人就死在院子里的地砖上，自己却莫名其妙还在这操心什么画，我是不是疯了？我难道不应该立刻起身，走出去从水池里捡起那个粉红色的装有毒药的瓶子，仰头一口，就此了结余生吗？

想到这，她真的站了起来，光着脚丫朝屋外走去。通往院子的门刚拉开，一阵冷风趁机灌了进来，吹得她缩紧了身子，朝后退了几步。这一退，让她突然害怕起来，干脆又把门关上了。当她再次趴到床上时，四周的寂静迫使她意识到了寻死其实并不是一件容易的事情。没错，她之前是下过死的决心，也确实这么干了，之所以不那么害怕，是因为在赴死的路上有人作伴，并不孤单。现在，那个伴侣先死了，而自己又死



里逃生，那股勇气其实已经消耗殆尽，不复存在了。

她坐了起来，靠在床沿，怀里抱着一个靠枕，小腿叠加。她观察到自己的两排脚指头都有些平齐变形了。那是长期训练芭蕾导致的。初三那年，她成绩开始直线下降，果然，中考放榜之后她的成绩够不上任何一家高中的分数线。她的大学梦提前三年就破灭了。为了能继续读书而不是出去打工，她答应了母亲试着去报考艺校。母亲的理由是再不济出来还可以去培训机构当老师。结果一语成谶，她毕业后真成了培训机构的老师。

想到这，她突然可怜起那个叫果果的小姑娘来，还这么小就失去了爸爸。和她一样。她希望果果长大以后不要像她一样，没有出息，爱上一个令自己万劫不复的男人。

这时，她突然有了某种灵感。她看了看时间，已经是凌晨两点十五分了，于是拿起床头酒店电话的听筒，按下直通前台的快捷按键。两声盲音之后，一个听上去比较年轻的男声从那头传了过来。

“您好，前台，有什么可以帮您？”

“能不能帮我问一下，大堂屏风后面墙上的那幅画是从哪儿弄来的？”

8

原本不抱希望的一问，没想到却得到了回应。今晚值班的经理恰好参与过酒店最初的装修工作，他知道这幅画的作者是谁，但至于画的是什么地方，他则完全不清楚。

不过，有了画家的名字就算是有了一次很大的突破。她默念着这个从未听说过的有点古怪的姓名，然后重新打开电脑浏览器，开始搜索“半亩”。

这次，她搜到了。这个名字叫“半亩”的画家为男性，年仅38岁，主攻油画，专职画画之前是个作家，出过几本名不见经传的小说集，后



改行当画家，一下子找对了路子，办过个展，出过画册，作品在拍卖会拍出过六位数的价格。她还搜到，他并非本地人，目前居住在离此地一千公里外的沿海城市，拥有一个以“半亩”命名的工作室。进入工作室的页面，上面有一个座机号码。

叮咚。叮咚。

突然响起的门铃声把她吓了一跳。现在已经快凌晨三点了。这个时间谁会来敲门？

叮咚。叮咚。

这次加了一句话：“您好，服务员。”

她回头看了一眼院子里的尸体，迅速走到落地窗边，一把拉上窗帘，遮挡住外面的境况。接着，她走到门边，深吸一口气，保持门上的拉连锁在位，然后打开了一条缝。果然。门外站着服务员，除此之外，还站着一个人。一个穿西装的五十来岁的男人。

“什么事？”她问道。

“是这样，这位先生想找一下马先生。”

“马先生？”她迅速想起，外面那具尸体就姓马。

服务员闪到一旁。那男人上前，非常有礼貌地点了点头。

“是这样，我是马总的司机，今天晚上他喝了酒，让我送他来的，他说上来就待一个小时，让我在车里等他，可现在已经两个多小时了，他手机也没带，所以我想来问一下情况。”

她不说话，然后看向服务员。

“你们酒店怎么回事？这都几点了？你们不考虑客人的感受吗？随便带人过来找人？”

“实在不好意思，我也跟他解释了很久，但他就是不听，说万一出了什么事儿要我们负责。我们前台也告诉他您这边可能已经睡了，可刚才您打电话到前台的时候，他正好在旁边……”

“行啦。”她感到心跳加速，转脸对司机，“你们马总睡着了，他现



在很累，需要休息，要不你先回去，明天一早等他醒来再来接他。”

“可是，我们是开了一百公里路过来的……”

“那要不你也开个房间，先住下。”

“我答应我老婆晚上要回家的。要不我跟马总说说？”

“你烦不烦啊。”她假装生气，“这样吧，你再让他睡一小时吧。到点我就叫他起床，下楼。”

“还要一小时啊。”

“你还想不想干了？”

“好，好吧。”

他很不情愿地转身离开，临别前还朝屋内看了一眼。在服务员的道歉声中，她关上了门。

没有时间了。当她坐在电脑桌前时，之前那种犹豫已经烟消云散。她拿起手机，照着工作室上的电话打了过去。

9

“喂？”

电话响了不到五声后，居然接通了。一个沙哑的男人的声音从那头传来，空旷而遥远，像是来自另一个世界。她知道这个人就是那个画家。本来不抱希望，毕竟已经这么晚了，而且还是工作室，但还真有人接，并且这么快，仿佛对方一直在电话旁等待着她的打来。

“你好，请问是半亩吗？”

“你是哪位？”他的声音一下子低沉下去了。她意识到，他的确在等人，但显然不是在等她。

“我是谁并不重要。”她根本不想介绍自己，“只是有一件事想跟你交流一下。”

“哦，对不起，现在很晚了。有事情明天跟我助手联系……”

“等一下！”她想象着对方挂电话的手已经悬在半空中了，“刺母图



是你画的吗？”

“什么？”

“我是问，有一幅在闹市发生的刺母大尺幅油画，是你画的吗？”

对方沉吟了半晌。

“你到底是谁？”

“我只是一个看画的人。”

“哦？”

“是这样，我在一家温泉酒店的大堂里看见了这幅画，怎么说呢，我被它迷住了，有些事情想搞清楚。”

“你想搞清楚什么？”

“故事。画背后的故事。”

“我不知道你为什么要打电话给我。那只是一幅画。”

“不，那不仅仅是一幅画。”她鼓起勇气，“那是一种真相，不是吗？”

又是一阵沉默。

“我真的很在等电话。要不，你明天来一趟，我们当面聊？”

“没时间了。”她走到窗边，撩开一角，看了一眼那可怜的尸体。

“你现在在哪儿？”

“S市。”

“噢，那真够远的。我想想。嗯，是的，这幅画十年前就卖掉了，当时我记得买家是一个生意人，不知道怎么又到了你说的这家酒店。不过，有一点你说对了，你是第一个看出来，画中的凶手是受害人儿子的。”

“是吗？”

“很多人问过我，为什么画这个，我说这就是一则社会新闻，抢劫杀人，他们都相信了。事实上……”

“事实上？”



“闹市刺母图。它本来叫这个，我没告诉过任何人。”

“可我搜索了新闻，并没有找到类似的新闻。”

“你找不到。”

“哦？画中的那座城市是在什么地方？我看见市中心广场有英雄雕像，还有学校。”

“那些都是虚构。听着，那些都是虚构，都是掩盖，核心还是在案子上。”

“为什么搜不到？”

“因为凶手至今都没抓住。”

“不可能啊，你都说了，凶手是受害人的儿子，而且你还画出了他的年龄和特征，警察不可能不知道。”

“警察可不会凭我的画去抓人。他们需要证据。”

“那你是什么时候知道的？你当时就在现场吗？”

他沉默了。

“还是说你认识凶手？哦，不，”她突然意识到了什么，“你就是那个刺死自己母亲的人，对吗？”

“对不起，我真得挂了……”

“慢着！为什么？能告诉我为什么吗？为什么要杀害自己的母亲？为什么还要把它画下来？为什么……”

话没说完，对方已经挂断了电话。

她握着手机发了一会儿呆，才缓缓放低。离约定的时间只有半小时了。她换上来时的连衣裙，对着镜子快速化了一次妆。接着，她换上鞋，挎上小挎包，开门走了出去。

画作的右上角，即中心转盘的东南角是一片豪华住宅区。奢华而现代的门头，闪着亮光的玻璃阳台，两辆正准备进入小区的保时捷豪车，



站得笔直、正在朝业主敬礼的保安，无不彰显小区的高端与尊贵。大门一侧，一辆装满纸板箱和塑料瓶的三轮车正缓缓驶过。驾车的是个老头，身体前倾用力蹬着踏板，而在车上纸板和塑料瓶之间，坐着一个老太太。她此时正抬起了头，看向小区的大门，试图通过门缝，窥视里面的一些情况，但很可惜，从她的角度应该什么也看不见。

但看画人能看见。她的目光从大门上方翻越过去，便是小区内景了。在两条整齐的绿化带中间，有一个半隐半现的儿童游乐区，在那里，一些家长正带着孩子玩耍。有一个妈妈站在大象滑梯的底部，张开双手，似在鼓励，而她的孩子站在象背，迟迟不敢滑下来。在孩子的后面还站着两个孩子，他们排着队，井然有序，不急不躁。滑梯下的椅子上坐着另一妈妈，她的肚子高隆，双手撑腰，看起来非常疲惫。在她身旁不远处是跷跷板，一名胖胖的中年男人坐在其中一端，把它压得死死的，一边低头玩着手机。他的孩子（也许是）被他翘在了半空中，手扶把手，不知所以。游乐场的另一头，有两个奶奶肩并肩站着，头靠头，捂着嘴在闲聊。她们的两个孙子就在脚边抢夺一辆玩具车，一左一右，身体都倾斜了，如同拔河。

在游乐场的后面，是现代气息浓郁的居民楼。那些凸出来的华丽阳台，绝大多数都是空的，但也不全空。其中一个阳台上躲着一个男人，他隐藏在角落里，表情慌张，赤身裸体。不，他至少拿了一个靠枕——上面是宫崎骏动漫龙猫的图案——遮挡住了自己的下体。在他脑袋旁的窗户里，一个穿睡衣的女人正在和自己的丈夫解释着什么。在隔壁楼的下面一点，则是一个手撑在阳台上边、执剑点着香烟的女郎，她拿着手机，眼睛却看着下方的游乐场。再往上一一点，有三个人站在阳台上比比划划。其中一个年轻女性穿着职业套装，手持文件夹，正在跟旁边一对夫妻模样的人介绍着什么，不出意外应该是中介带客户在看房。而在无人关注的顶楼位置，另一个中年男人，头发凌乱，白衬衫扣子解开，张开双臂，已经踩到了天台的边缘。



把目光收回来，往左移去。

画作的左上角，是一座宛如仙境的城市公园。那里有大片的树木和植被，树的后面是一座小山坡，山上有少许的游人在攀登高峰。有几个已经登上山顶的年轻人，双手扩在嘴边，朝着山下呐喊着，也许是爱的告白，也可能是励志宣言；在他们的脚下，有一条飞流直下的微型瀑布，直冲山脚下的池塘，在水面绽放白色的浪花。池塘里有几只天鹅，黑的，白的，静静游弋的，扑腾着翅膀跳舞的；围绕着天鹅湖是一圈林荫掩映的健身步道，有穿着跑步服、戴鸭舌帽的人慢跑健身；当然也有遛狗的，他们牵着自己的拉布拉多或秋田犬，惬意散步；湖边有一条长凳，凳子上的恋人正在毫无顾忌地热切接吻；在他们的背后是一大片绿地，年轻人在碧绿的草地上野餐，弹吉他歌唱；有个不合群的女孩独自一人趴在不远处，翘起小腿，面前摆放着一本书；有一个家庭的爸爸正在搭建彩色的帐篷，他的孩子在母亲的陪伴下奔跑放着风筝，风筝的图案是一只可爱的哆啦A梦，在空中迎风招展，俯视人间。

最后，她看到了画的角落里，隐隐露出太阳的一角。她想，至少在这一小片美好的天空下，是被阳光普照的。她没注意到的是，现实的世界早就天亮了，一辆警察极速听到了酒店门口，警察们从车上下来，在服务员的引领下，进入大堂，朝那溺死在画中的女孩包围过去。



梨形身材的女人

巫昂

那段时间，我正在和一个梨形身材的女人交往，我们什么时候见面，取决于她哪天有时间，她似乎很忙，在忙些什么我也不太清楚，她总是让我去工体附近泰瑞豪庭的一家酒店式公寓和她碰面。过去，我不懂什么叫梨形身材，她总是跟我说：“我这梨形身材可真丑！”“我正在想办法练胯骨内收，好改善改善我的梨形身材。”也因此，我才知道什么叫梨形身材，她的乳房不小，但像胯部一样外扩，乳头朝向胳膊两侧张望，像两只各自心怀鬼胎的兔子，我在她散淡的态度和从中间向两侧外扩的主要器官的陪伴下，度过了相当难熬的二〇〇五年夏天。

她大我很多岁，具体大多少，我也不清楚，我的心机还不足以找到她的身份证看一看，那一年七月，我大学刚刚毕业，还没找到合适的工作，户籍已经被学校迫不及待地发回原籍了，我的父亲帮我挂靠在老家一间职业技术学校当老师，据说，教政治课，我的专业是马克思主义哲学。我这个人就还留在北京晃晃荡荡，生活就像一只粉白色的气球，在半空中，被烟熏被火燎，我不知道要找一份什么样的工作，从学校搬出来之后，也就寄住在一位分配到出版社工作的同宿舍同学的宿舍里，他给了我一张放在客厅里的钢丝床，直到梨形身材的她出现。那天下午，我坐在三里屯路边的一家白天生意惨淡的咖啡馆户外的椅子上，光线不知道从哪儿来，但还算强烈，她走过来，坐在我对面。

“我见过你很多次了，最近。”她说。



她除了眉毛，整张脸都是不化妆的，脸特别细长，像一只豆荚，躲在毛茸茸的短发当中，皮肤偏黑偏黄，穿着一件黄绿波点真丝衬衫，窄腿灰白牛仔裤，二〇〇五年，人们还流行把衬衫塞在牛仔裤里面，牛仔裤的皮带必须是帆布材质的，通常是浅棕条纹的。我看到她全身的样子是过了一个小时之后，我们一起站起来，她先走，我后走，那是我们第一次去泰瑞豪庭，她先进了电梯，我在门口等了十五分钟才上去，但是她告诉我在哪个房间了。

在那个房间里发生的事情我暂且不告诉你们了，省得这个小说显得低俗不堪，话说我也没什么经验，当然了，那也不是我的第一次，我的第一次献给了一位年纪轻轻的女孩，我们在青旅的男女混合宿舍认识的，喝多了酒，然后，然后的事情我暂且也不说了，说出来好像有多重要，其实一点儿都不重要。我连那个对象的皮肤是黑是白都记不清楚，那天天色太暗而我喝得太醉，那是我人生第一次喝到烂醉如泥，醉到试图跟对方接吻的时候，她用一只手挡住了我的嘴。太尬了也是，好在我并没有因此硬不起来，记得进入的时刻就像火车进入了软乎乎的红土隧道，我希望隧道尽头有一道奇异的光迎接我，刺眼至极，但是没有，隧道的尽头是黑暗世界。在发生第一次两性关系和遇见梨形身材的她之间，我只爱过一颗乒乓球，那一千多天，我含着这颗乒乓球，在我的小床上浮浮沉沉，有时候是站着，站在窗下，公共厕所的隔板里，学校的灌木丛里，那通常得蹲着或者半蹲着。只要含着这颗乒乓球，一切都会自然而然地发生，我是何时发现一颗乒乓球有如此神秘的效果，已经无从考究了，它不是促使情欲发生的燃料，而是对象，我是将它视作对象，才能够合理合法地每一次都叼着它，放在两齿之间，力度要掌握得刚刚好，感觉上来了之后，我不得不把它含到口腔之中，用整个嘴包裹着它，上颚、舌面、侧面的内颊，有时它会深深地顶到喉咙口。

所以，二〇〇五年之前，我生命中只出现过三个对象，一个莫辨黑白的青旅认识的女孩，次日她就远走高飞了，一只乒乓球，这个东西



二〇〇八年年底的时候，终于被我忍无可忍地踩扁了，还有就是这个梨形身材的女人，不知道叫什么名字，但我有她的手机号。

“你就叫我丽姐吧。”她说，她说话的时候，喉结一上一下地动着，节奏感把握得刚刚好，让你既意识到它的存在，又不至于太突兀。我留意观察她的喉结，喉结上起了一层小鸡皮疙瘩的皮肤，那种微微发黑又微微发暗的颜色，我想记住它，把它写到我小说里。是的，我留在北京是因为我自以为有朝一日可以成为一名小说家，我想写作，想从日复一日的生活的铁律当中逃脱出来，变成一根比较富有弹性的橡皮筋。所以，我要去经历生活，到处闲逛试图获得经验，我要打心眼里就觉得自己可以，即便是梨形身材的女人跟我躺在一张床上，在雪白的床单上，喉结依然一起一伏，而她已经昏昏沉沉地睡去。我睡不着，在那种房间里睡着多有罪恶感啊，显然，这不是梨形身材的女人自己的房子，而是她租来的，或者借来的，一次性的。二〇〇五年，酒店式公寓还不算流行，只有工体或者三里屯一带会有，我从未进入以青灰色为主色调，装修成热带丛林风格的一五〇六房间里，几只鹦鹉正在树丛内向外张望，这是床后墙面上的图案，不算艳丽的图案，也不是壁纸贴上去的，而是手绘的图。

梨形身材的女人，这个让我喊她丽姐的女人，突然叹了一口气：“真不想起床，下午还有事儿。”

“已经下午了。”我说，我也躺着，全身赤裸。

“我的下午可能跟你的有时差，我觉得四五点钟才是下午。”

“四五点钟，已经算是傍晚了。”

“七八点钟才是傍晚，你肯定是南方孩子。”

我谈不上喜欢她，每次我们见完面，她也不会给我现金，我们还是以各自心照不宣的名义互相来往的，二〇〇五年可还没有炮友那种粗鄙的词，她喜不喜欢我表面上也看不出来，她眼睛里一直像是笼罩了一层雾，隔了什么似的，我生性虽然敏感，但是表面上总是温温吞吞的，



看不出态度，当然，我一旦表达了态度，那一定是内心已经像一块烧到红彤彤的炭一样了。我们互相不表达感情，除了去泰瑞豪庭那个固定的房间，其他基本上没有任何联系，见了面也不会接吻，她亲我的话，会亲一下眉毛上方那个地方，像是母亲，又像是姊妹。她这样亲我恰到好处，但我总是很不耐烦，我不喜欢腻腻歪歪，特别是临别的时候，我总是突然站起来穿好衣服就走了，把门不轻不重地关上，她似乎也不会生气。

“你为什么总是不问我结婚了没有？有没有孩子。”

“没想过要问这个。”

“问问嘛。”

“那好，你结婚了吗？”

“结了。”

“有没有孩子？”

“有。”

“问完了。”

“跟没问一样。”

“这还不够吗？”

“也不问问我老公是干嘛的？孩子多大了，男孩女孩。”

“那好，你老公是干嘛的？”

“工程师，电器工程师。你应该问问他在哪家公司工作。”

“你说吧，直接。”

“西门子，德国的西门子。”

“唔，对，孩子多大了？”

“七岁，刚上小学。”

“孩子的性别呢？”

“男孩，皮得要命的男孩。”

“所以，我是你的婚外恋？”



“算是吧，可也不太像。过几年，我儿子也有你这么大了。”

她把我的手拉过去，放在她的肚脐眼上方，我这才注意到她的肚皮上有妊娠纹，像哈密瓜皮一样的妊娠纹，泰瑞豪庭的这个房间，朝向三里屯一侧的街道，斜对面是一家炒面馆，叫老王炒面馆，每次我独自离开这里之后，都会去要一碗炒面吃，那么粗的面混合了牛肉和洋葱，二〇〇五年的炒面馆还挺舍得给肉的，至少有二两牛肉，我吞食过程中，几乎没有认真咀嚼，用嫩肉粉揉过的牛肉格外地嫩，吞起来不费吹灰之力。我只点牛肉炒面，不点别的，多一碗汤对我来说都不堪重负，对于胃，对于钱包。

我太穷了，本不该出入于这种地方，跟那样一个梨形身材的女人躺在一起。无奈她一给我发短信，我就立刻回复：“可以”，“好的”，或者，“明天见”。

每次都这样，可能是因为我整天都很无聊，不去见她，也无处可去。吃完一碗面，有一天，时间还早，才四点多钟，我在路边，给我的同宿舍的另外一位同学李恩超打了个电话，那时候我已经有手机了，诺基亚 1100，用的还是现在联通的号，他在顺义党校办公室上班，在电话里，他热情地邀请我去找他，他会请我吃顿好的。

“肯定不会是卤煮火烧那种不上档次的东西，我发工资了，可以请你顿像模像样的饭了。”

于是，我从泰瑞豪庭门口的 118 路，坐到东直门地铁口，从地铁口走了七八百米到 915 路公交车站，这是去往顺义的慢车，从这里坐 11 站到西辛小学下车，换乘顺 59 路，到达乔波滑雪场，错了，那时候还没有乔波滑雪场，我只是从那个后来修建成乔波滑雪场的地方下车，走路到了顺义党校，他就在党校门口等我。李恩超是我认识的人里面少有的认为我很正常的人，当然，我正常不正常一点也不重要。我们在一起其实也没什么可聊的，他带我去附近一家阳坊涮肉，要了好几盘肉，还有大白菜、豆腐和土豆，说办公室的工作繁琐又无聊，人际关系还特别



复杂。

“我才来了两个月，简单说，办公室里分成三派，我现在必须要站个队了，你说怎么办？A派都是老家伙，B派都是女人，C派比较适合我，就是残余的部队凑在一起自己拉个队伍，但我也不能跟B派闹翻，你知道我还没有女朋友，说不定还得靠B派帮我介绍对象。”

他要了六只啤酒，燕京，燕京啤酒厂就在顺义，感觉在顺义喝到的燕京会更新鲜。但是吃阳坊涮肉又中和了这种新鲜，北京的牛羊肉基本上是大厂来的，大厂在河北廊坊，顺义一直向南才是，牛羊肉送到顺义的距离也并不远，但是这家涮肉馆的肉不够新鲜，我也认了，在麻酱里加了海量的花椒油，花椒油刺鼻的香气直冲脑门，如此，吃不新鲜的羊肉时，我的整个脑壳充斥的只有花椒的味道了，它那种上升的气味，像是要把我的脑袋从胸腔的根子上拔走，如果拔走了，它会带着脖颈一起上升、漂浮，一直到天花板上，像只气球一样贴在那里。我没有脑袋的身体还坐在不停地絮絮叨叨办公室政治的李恩超对面，手里还举着筷子，正在从黄铜涮肉锅里夹出一大块煮熟了的大白菜。

我突然站起来，我站起来也不是为了去够天花板上自己那颗正在漂浮的脑袋，眼睛在上面，我看不见，反倒是我那两只眼睛正定定的俯视着我们，李恩超的脑袋还笼罩在一片热气腾腾的蒸汽之中，他还在埋头吃土豆片和豆皮，他既看不到我的脑袋消失了，也不知道我站起来干什么。

于是，我离开了阳坊涮肉，沿路慢慢地找公交车站，天已经黑了，路灯或许是存在的但我看不见，公交车九点半就末班了，我理应留下来，住在李恩超的宿舍里，他应该有一只两人沙发可供留宿，但我没有留下来，我只是把身子留在那里了。

我站在路边，像还有肩膀一样，东张西望，其实只是脑袋左右转，想找个交通工具，顺义这个时间多数人已经在家里睡着了，至少是紧闭门户，最多只让窗帘留出一道缝，方便向外边探看，走出去很久，我才



发现，我的世界是一片黑暗，而黑暗对于一具充满了弱点的躯体来说，是充分而且必要的。

过了好一会儿，我看到一个肚子撑得鼓鼓囊囊的身体慢腾腾地走了过来，像是一只商场里的人形看板，它有点难以平衡自己的重心，一只脚往前迈的时候，另外一只向着前后左右掂量了好一会儿才往前挪一步。我想，它没有眼睛，无法分辨哪个方向是自己想去的。我的脑袋悬浮在空中，不高不低，底下接上那个身子就合适了。所以，当它跌跌撞撞地走到我跟前后，我也主动地飘移到了脖子上方，那些血管，不管是主动脉还是细小的支动脉，鲜美的血正汩汩而出，像蒸汽喷泉一般，我睁大眼睛，不禁看呆了。我的脑袋里已经没有一滴血，脸色苍白，连眼球上的血丝都消失了，血都在身体内储存着，它从火锅店走到公交车站，也未能耗尽，所以，当我把脑袋与身体对接时，顺义的狂风突然袭来，像是从西北方向的延庆刮来的一样，血液向着东南方向的大厂飞溅。

就在这一刻，有头与无头的交界点上，在它们结合的一瞬间，我的脑海中浮现了一个梨形，就像是3D建模的过程，先是模糊不清的梨形，后来慢慢就越来越清楚，它凭借着自己从模糊不清到清晰可辨的轮廓，让我逐渐看清了这个梨形的主人，也就是那个梨形身材的女人，那个自称丽姐，跟我一周见一次面的陌生女人。

也就是那一刻，我想起了那位梨形身材的女人，她似乎已经越过我体内的层层血海，直接映刻在我的大脑皮层。我是爱上她了吗？还是因为没有其他的女人，而一时间摆脱不掉。

她在做什么？她跟谁在一起？在做饭吗？孩子接回家了吗？是她接的还是她在西门子做工程师的丈夫接的？还是保姆接的？这种热气升腾的思念搞不好就是不太新鲜的牛羊肉造成的，我有一只手机，诺基亚1100，刚才已经说过了。梨形身材的女人一家住在望京的慧谷阳光



小区，跟大西洋新城或者望京西园一样，是个典型的中产社区，但是显然，没有果岭CLASS那么高级，我知道她住在慧谷阳光是因为我跟踪过她，出于好奇，我当时打了一辆车，跟在她打的出租车后，车子向着三元桥方向驶去，沿着京密路到达四元桥，然后继续前行，就这样进入望京地区，直到停在小区的东门外，她下了车，很自然地去往边上的小超市，我也下了车，等候在超市附近，用报刊亭作为掩饰，我几乎是背对着超市，但是可以通过报刊亭上的金属小亮片，观察到她何时步出小超市。

她提着两兜吃的，神态自若，那两兜塑料袋摩擦着她两胯的大腿外侧，塑料袋是白色的，印着超市的名字，还有一座远山，山上正飞着一群晚归的鸟，这就像是她自身的隐喻。我怀疑在我跟踪她的时候，我已经不知不觉地喜欢上了她，这种喜欢才让我留意到了她手里提的塑料袋和那上面的图案，喜欢一个人会让人将自己的注意力集中于这个人及其周边弥漫的一切。

离开顺义返回城里，我回到了住处，其实是我的大学同学的宿舍一角的钢丝床，那张床几乎不能翻身，人也不能太瘦，背上得有肉才能免于被床上的钢丝硌到。当我躺在床上的时候，我在想自己明天应该干什么，总是这样下去也不是办法，一个人必须要工作，要挣钱，然后才是去做自己感兴趣的事情，主要是，作为一个小说家，我除了她别无生活，我得去多拼凑一些生活，才能够凑够自己写小说所需要的纷繁复杂的生活，生活里面不能只有一个不属于自己的女人，和一张借来的钢丝床，也不能只有他人偶尔的请客吃饭。

那天晚上我失眠了，想了很多，次日一直到下午我才能够起床，同学已经去上了一上午的班，在单位初编完又一本党校教材，在单位食堂吃完饭，并坐在自己的办公桌前打了个不大不小的盹。我还躺在他昏暗的宿舍一角，像一只无家可归的野狗，一条耸着脖颈处的杂毛的可怜巴巴的土狗。下午三点半，我肚子饿得咕咕叫，只想吃点什么，这个屋



子里连一包方便面都找不到，因为我的同学每一顿都在单位吃，他不需要做饭，屋子里不需要储备食物，我如果出去吃，势必要起床，一个人在二十几岁的时候，如果总是躺在床上，他慢慢地就会失去坐起来的能力，整个屋子对于我来说就是横的。

我漫无目的地躺着，用尽全部的脑细胞思考着该吃什么，胜过该去哪里挣到买这个吃的什么的问题，确实是饿得脑供血不足，连想一想吃什么的脑能都拿不出来，我只好将脑袋斜垂，在钢丝床的一侧，让它位于比身体低的位置，可能是昨天它曾经有一段时间失血，血管一时间干燥硬化，无法顺利地输送血液。当我的脑袋这样低垂时，会不会让人想起一幅画儿《左拉之死》，但他是被人刺杀的，他躺在浴缸里，巴黎的光线斜照在他脸上，拿着笔的手上，还有看起来肉松垮垮的胳膊，他显然过得比我好，死也是吃得饱饱的状态下死的。

于是，那天我带上了打印好的简历，简历夹在塑料文件夹套里，穿上我最体面的一套衣服，出门找到了一份工作，二〇〇五年，一个学马克思主义哲学的年轻人能找到的工作，除了在中小学教政治，就是去党校，去政治教辅出版社，别无良方，我篡改了自己的简历，改成了汉语语言文学系，这样择业范围略微大了一点点，一家行将倒闭的文具公司雇佣了我，因为我可以接受不过一千五的底薪，外加销售提成。

我的任务就是每天去跑店，跑到各种大大小小的超市和文具零售店，推销这家公司的文具，我口舌拙笨，跟陌生人打招呼磕磕绊绊的，经常站在大超市采购部门门外发愣，一直等到有人走出门来，才敢上去说一句话，对方如果断然拒绝我，我就不知道该怎么办才好，手和脚缩成一团，像小儿麻痹症一般，这种困窘的时候越多，我的自信心就越遭受重挫，如此跑了一个礼拜，也算是累积了不少挫败感。

也就是上班的这个礼拜，有点奇怪，梨形身材的女人没有联系我。这是她第一次一整个礼拜都没有跟我联系，北京的气温在八月底达到高点后断崖式下跌，有那么几天，我穿着T恤已经不太行了，我需要一件



不冷不热的时候穿的外套，然而公司必须干满一个月后才能发第一个月薪水，而且不出意外，最多只能拿到底薪，生存的压力让我抓襟见肘，所以，梨形身材的女人不搭理我的事情，我也顾不上了。

上班后的第二周，我坐着公交车地铁跑遍了朝阳区，也没能谈下来哪怕一家愿意销售我们公司的文具的商户，我们的文具主打低龄用户，看起来非常幼稚，粉红的橡皮擦，花花绿绿的小本儿，塑料尺子上带着米老鼠和唐老鸭，那时候还没有整体设计的概念，老板好像就是东一下西一下到处抄袭一些图样，来做成自己的品牌，出于成本控制的目的，东西拿在手里不显得好。做它们的推销员真是苦不堪言，有一次，在展示一只铁皮文具盒的过程中，文具盒的连接合叶直接就当着客户的面断了，我尴尬极了，拿着那只文具盒不知道该怎么继续往下讲，对方挥挥手让我走开，自己忙别的事情去了。我绝望地背着双肩包，手里拿着这只该死的文具盒往黑漆漆的走廊外边走，整个走廊的墙皮仿佛都在嘲笑我的愚蠢与笨拙。

就在那条走廊上，我接到了梨形身材的女人打来的电话，她很少打我手机，我们通常都是用短信保持联系的，然而，电话那头是一个男人的声音，听声音不是多老，也没有太年轻，我不敢说话，屏住呼吸，听他怎么说。

“不好意思，给你打电话是因为我媳妇儿失踪前那天，跟你联系过。”

我还是没出声，但是呼吸忍不住局促起来，大脑像掰开的蒜瓣一样，一瓣瓣下坠，失踪？她失踪了？这是什么情况？我清楚地记得她给我的最后一条短信内容是：“天气凉了，下次记得换件厚点的衣服。”

我回了一个字：“嗯。”

然后她，就没有再回了，下一个礼拜，也就是我找工作和上班的那周，她再也没有联系过我，没有她的短信，我的手机通常一整天都不会有提示音，那些提示音在我听起来都十分荒诞不经，但是为了她我没有



把手机设置成静音，如果没有她，我的手机跟长期静音也没有区别。工作之后，因为没签成像样的单，暂时也没人会联系我，老板宁可在办公室天天扫雷，也懒得理睬我们这些不成器的新手，我就像一只飘在北京半空中的气球，干燥、无味、空洞。

“她给你发的消息内容比较，怎么说，看起来关系不一般，所以我给你打个电话。”

“你是？”

“刚才说了，她是我媳妇儿。”

“哦。”我的声量很小，不知道他听得到不。

“我这个人比较直接，那，你们是那种关系吗？我就不拐弯抹角了。”

“哪种关系？”

我回复了一句，一边在考虑下一句该怎么回，他在电话那头像是努力克制自己的情绪，清了清喉咙，手机清晰可辨的是他身处川流不息的车群，像是在过马路，有几声汽车喇叭格外刺耳，司机在不远处喊了一声什么，他对对方喊了一声“傻逼！”

说真的，那条走廊真漫长，我始终也走不到底，我像是走在一条幽深的管子里，一条通往大洋深处的海底隧道，水压或者空气压在周边发出咕咚咕咚的诡异的声音，像是巨人的肠鸣，也像是一艘神秘的沉船在洋底，因为自身锈迹斑斑的零部件摩擦而发出的声响。

那是我第一次接到梨形身材的女人的丈夫的电话，当我挂了他的电话之后，回到了公司，去跟老板说我不干了，干不了这活儿，老板的头丝毫也没有从他那台26寸的大块头电脑显示器跟前抬起，仅仅发出了一声：“唔。”

我回到好几个销售员公用的那个工位上，取下工牌，将上面的照片撕下，显然，其他销售这个时间段不会出现在公司，出现的只有我这种败绩累累的销售。我一直在想梨形身材的女人会不会去了泰瑞豪庭



一五〇六室，我应该去那里看一眼，确认一下。很有可能，她的丈夫都不知道她在这里拥有一个酒店式的公寓，也许这就是她自己的秘密财产，在电话里，我犹豫了一下，没有告诉她丈夫这个信息，或许，这不应该让我来告诉他，应该让她来告诉他。

我坐公交车去了泰瑞豪庭，车子摇摇晃晃的，车子摇晃的时候，那些楼房也像是在摇晃，我感觉车窗外落下了很多灰，一大片一大片的尘埃倾泻而下，公交车在工体对面停下，从这里走到泰瑞豪庭没多远，我想了想，先去了炒面馆，要了一碗牛肉炒面吃，吃炒面的时候，天花板也在不自觉地晃动，牛肉炒面端上来的时候，我问店主人是不是地震了。

他惊诧地看了我一眼：“不会吧？北京从来不地震的。”

“从来不？那唐山大地震是怎么回事。”

“唐山离北京一百多公里呢，唐山在地震带上，北京不在，北京不会地震的。”

虽然他并不是土生土长的北京人，但我说北京会地震让他很恼火，似乎压根儿不存在的地震也会让他苦心经营的店坍塌。那天他没有像往常一样路过我的时候，顺带用筷子给我碗里加上几片牛肉。他总是说：“年纪轻轻就要多吃肉，你太瘦了。”

我太瘦了，所以上15楼对我来说毫不费力，轻盈得像一只进入初夏时节的海鸟，虽然羽毛上沾满了别的鸟的鸟粪，脚趾干枯、开裂，但我还在轻盈地向上走，在黑漆漆的楼道中，脚步轻到感应灯都无法觉察到我的出现，它们对于自己感应不到的物体没有照明的义务，所以也不会亮起。在这样阴翳的时刻，我的脚尖落在上了一级的台阶上，如此重复，很快到了第十五层，这是我在心里默念数数的结果。十五层一片死寂，这个时间还没有人会在走廊上走动，住户还没下班，即便在家的人，也还没到需要走出房门下楼的时间点。我用中指的指节轻轻地在门上敲门，里面毫无动静，我没有这个房间的钥匙，每次梨形身材的女人



总是比我先到，我到的时候，门总是虚掩着，轻轻一推就可以进去了，敲完门后，我又下意识地推了推，门推不开。然而我听到了隐隐约约的电视的声音，梨形身材的女人任何时候都喜欢开着电视，她属于那种假如没有电视背景音作伴，便觉得心里空荡荡的人，这一点上，与老人无异。或者她在屋子里睡着了？晕厥了？死了？

我越想越不对劲，又使劲敲了敲门，敲到隔壁邻居把门都打开了，一个货真价实的老头儿，他身后电视的声音放到几乎是最大。他看了我一眼，又重重地把门关上。我感受到了这个老头儿对我的怨恨可能不是一天两天的，他的眼神中带着积怨。

“那是你母亲吧。”过了一会儿，他又开了门，对还愣在一五〇六室外的我说。

“算，算是吧。”

“能不能跟她说别那么吵。”

“怎么吵了？”

“工作日下午，别人都去上班了，可是我退休了，不上班了。”

“她不是我妈。”

“不管是你的谁，总之让她声音放小一点，现在是二〇〇五年，难不成妇女同志们都成这样了。”

我不知道二〇〇五年的女人应该是怎么样的，没做声，也确实不知道如何回答为好，怕激发了他更大的愤恨与牢骚。

“我给物业打过电话，人家不管。”

“最近几天，她来过没有？”我问。

“那倒没有，差不多一个礼拜没动静了，我这心脏刚做了搭桥，好不容易安安静静了一礼拜。”

说着，老头儿把门合上了，连再见都不说，跟他们挂电话的风格一模一样。我只好向右走到走廊尽头，越过双层玻璃的塑钢框的窗户，看了看外面的景致，也没有什么像样的东西可以看，除了隔壁的两座写字



楼，还有白天的时候不会打开的楼下餐馆的霓虹灯和灯箱招牌，我记得自己是国庆节后那周开始找工作的，花了三四天找到了一份后来证明确实不怎么样的工作，所以，这应该是国庆节后的第三周的开始，我接到了梨形身材的女人的丈夫的电话，周一，然后我跟老板辞了职，然后到我和梨形身材的女人约会的地方来找她，然后得到了一个消息，她已经一周左右没来了，时间轴大概如此。

在窗边默默地站立让我理清了时间线索，我觉得自己有责任跟她的丈夫一起联手去找她，不知道为什么，也许那时我还是很年轻，一个年轻人是没有办法像一个老人一样深思熟虑的，即便是败露了自己的隐私，也比活生生地看到一个人人间蒸发要好。于是我坐上公交车，辗转换了两次，可能是换糊涂了，一路来到了慧谷阳光，就坐在上次看着梨形身材的女人走进自己小区的那个门外的书报亭边上，老板在那里留了一只破旧的长腿板凳。我坐在那里，像放在演出结束之后的话剧小舞台一角上，空空荡荡的一只矿泉水瓶子，我觉得梨形身材的女人的丈夫应该也会从这个门回家，当然了，我已经给他发了短信，约他下班后在此碰头。

迟缓的秋天正慢吞吞地挂在北京上空，天空以它倾其所有，以它全部的面积和厚薄，来展示这个狗日的季节那无边无际的空洞。这个世界毫无规律可循，我对她的丈夫毫无概念可言，可以说，我甚至于对他没有任何的好奇心，我不认为他是我的情敌，我们现在更应该像两个搭档，两个决定联手找到梨形身材的女人的盟友。所以，当剃着板寸，穿着棉格子衬衫外加藏青棒球夹克的他出现时，我注意到那条水洗白牛仔褲，紧绷绷地裹住他已经开始发福的下身，他是另外一个梨形身材的人，因为他们饮食结构相似，互相观看的时间长，两人的外貌于是越来越趋同。

“你是电话里那位？”他温文尔雅地问我。

“是的。”



于是，猝不及防地，他举起拳头朝我脸上闪过，我甚至来不及偏一偏头，在一阵近乎麻木的疼痛之后，我的左脸颊肿了起来，可能眼底也有出血，总之那半边麻辣辣的。

“你还好意思来找我，今天老子不弄死你不是人！”

说时迟那时快，他又朝我的太阳穴来了一记，也是同样的半边脸，打人的业务堪称纯熟。我在他连续的暴击之下，已经像一只本来就不饱满的气球一样瘪了下去了，鼻子和嘴都开始出血，我拿手擦的时候，意识到周围围满了看热闹的人，没有人上前劝架，二〇〇五年的北京望京地区，大家还没有劝架的习惯，都想认认真真地看这个男人如何暴打那个，直到他躺在地上，才有一个人来说：“算了算了，这样打下去也没什么意思，要出人命的。”

“你问问他，你问问他我为什么打他？”梨形身材的女人的梨形身材的丈夫对那个劝架的人，气乎乎地说。

“不需要问，我们都看懂了，那又怎么样？出人命你要坐牢的呀。”

在他们一来一往交谈的过程中，我从血泊中微微地睁开半只眼睛，感受到这已经是黄昏，天色昏黄，初秋的天比糖纸还要浅黄，还要凉，还要脆和薄。我却在这张糖纸当中流鼻血，连耳朵都火辣辣地疼，之后，等我站起来，他过来提着我的领子，在半提半拽的状态之中，穿过马路，我们虽然身高相仿，但是他比我壮得多，提溜我完全不在话下。

马路对面是个隐形的街心花园，得拐过一面墙才能发现，我们俩坐在花坛上。

他递给我一包面巾纸，那是从他后屁兜里掏出来的，还带着他屁股的余温，我接了过来，擦了擦已经开始干燥的鼻血，下巴上鼻子上也都是血，但是我已经习惯了鲜血暴露于体表的生活。

“你以为我想跟你联系？”他从我的裤兜里抽出手机，拔掉电池，拔出电话卡，直接塞进嘴里咀嚼了片刻，吞下，小声说。

“我就这一个手机。”



“就这破玩意儿？”他冷笑一声，“你知道我为什么还要跟你打电话吗？”

我忍着左边脸颊的剧痛，摇摇头。

“所以你也知道我今天为什么当众暴打你？”

“不，知道啊。”

“知道还是不知道？”

“不知道，不，知道。”

“到底知不知道？”

“不。”我的声音越来越小，也不知道自己知不知道。

“那我让你死个明白，警察很快会来找你的。”

“为，什么？”

“你是最后一个见到过她的人。”说完，他站起来，扬长而去。因为那面墙挡着，我也不知道他是不是重新横穿马路，回到自己小区的入口并走了进去。

我等了好多天，警察联系上我的时候，是通过我大学的辅导员，辅导员从别人那儿打听到我住在同班同学的宿舍里，他们告诉我梨形身材的女人的下落，她一直躺在泰瑞豪庭一五〇六室，发现她的时候，房间里的电视也一直开着，在变幻莫测的光线之下，她的身体已经消融到几乎无法辨认出过去的样子，我之所以知道是我从警察手里看了她的照片，而我成为了首号嫌疑人。半年之内的监控被调出来了，在一阵完全无法辨认的吡吡啦啦的声音之后，我出现在电梯里，梨形身材的男人就站在我身侧，他戴着鸭舌帽和墨镜，低着头，如果不是那梨形身材，谁也认不出来他，警察也认不出来，然而在摄像头中，我整个过程中没有抬起头看他一眼，那时候我还不认识他，没见过他。

那一天，那是我回到泰瑞豪庭找她，并被邻居大爷盘问的日子，我想，梨形身材的男人应该是在十四层离开电梯的，并在走廊尽头的窗边给我打的电话，从楼体之外的透视图看过去，可以清晰地看到他在我的



下面，我站在那里向窗外张望的时候，他看到的是跟我相仿佛的场景，只是视角要低三米左右，也许是二米七。

在低一度的视角当中，面对五十米外、高度至少八十的物体，这期间造成的视觉畸差到底有多少，他所见到的窗外的景致跟我所见到的，在形态上有什么区别？我们眼中的梨形身材的女人大概就是那窗外的景致，是同一个女人，但是，确实有所区别。

2021.4.7

于北京东直门



红狐狸酒吧

吉木狼格

晚上九点，我走进一家名叫红狐狸的酒吧，我完全是冲着它的名字才进去的。这是一家临街的酒吧，而这条街到了晚上九点已经有一些冷清。

我很累，需要一个比较清闲的地方，坐下来，喝一杯(或者几杯)啤酒。

门口没有迎宾小姐，这样好，说明生意清淡。果然，人不多，桌子都靠墙而设，中间有一块空地，权当舞池，我看见一对情侣靠得很近，正随着音乐跳慢步舞。

我穿过舞池朝吧台走去，离吧台不远的地方坐着一个女人，我的目光越过跳舞的情侣直接便看见了她。她正是这篇小说的女主角，我叫她小妖精，这纯属我个人的事，与她无关，因为我们并不认识。

在夏天，她不比别的女人穿得多，一件白色的无袖衣衫，胸口低到即使看不见也能感觉到乳房的存在，哪怕她的乳房不算大。我热爱女人的乳房，不论大小，这不单纯是黄色的念头。乳房意味着一切，至少意味着一切的一半。

我走到离她隔着一张桌子的桌前坐下，侍者过来，我要了一杯啤酒。她的桌上也放着一杯啤酒。在她的左边，离我更远的地方，有一架钢琴，钢琴旁边一个女孩在唱邓丽君的歌，她的头发披在肩上，微微卷曲。酒吧的灯光不太亮，我看见她一脸病容，或者一脸憔悴。使我惊讶



的是，她的歌喉与她的年龄相差很大，低沉而哀怨。后来我才知道，她已是本市小有名气的酒吧歌手，她叫竹子。

我昂着头喝完最后一口酒，侍者朝我走来，他举起的盘子里放着一杯啤酒。很聪明，我想，你也看得出我绝不是只喝一杯啤酒的男人。他弯下腰说，先生，这是那位小姐请您的。

我感到我的心动了一下。

她朝我举杯笑了笑，我也举起杯和她遥碰。接着像什么事也没有发生，她把脸转向舞池。我们都一样，面向舞池是一回事，看不看跳舞又是一回事。像我这样的男人当然是很有魅力的，否则一个素不相识的漂亮的女人怎么会请我喝酒？既然我是一个很有魅力的男人，那么理所当然应该请她跳一曲舞，作为对她请我喝酒的回报，也是一个很有魅力的男人的风度。我招来侍者：你去跟她说，我请她跳一曲舞。侍者回来后弯下腰：她说不。

我感到我的头嗡了一声。

这怎么可以呢？打死我也想不通：你去问她为什么？侍者回来后弯下腰：她说她只想请您喝一杯酒。侍者的声音很低，表情麻木，我却听出了笑的味道。

他妈的，你请我喝一杯酒算得了什么？我喝了你的酒，难道就这样算了？你去说，我也请她喝一杯酒。侍者再次回来的时候脸上已经公开挂起了笑容：她说谢谢，下次吧。

她付了钱，挎上包，从舞池往外走时也许看了我一眼，还笑了笑，我没有看她，是为了男人的尊严对她不屑一顾，还是羞愧而不敢抬头，连我自己也说不清楚。在我的记忆中，她身材苗条，走路时没有发出鞋底敲击地面的声音，她简直是飘出去的。真是柔弱无骨啊，小妖精。

我心胸宽广，在公司从不与人争执，老总交待的工作我认真完成，偶尔也提一些建议。我相信老总比我考虑的多，但这不重要，我提建议，说明我关心公司，哪怕我的那些建议是从老总们的谈话中东拣一句



西拣一句拼凑起来的。

我一向心胸宽广，但小妖精请我喝酒的那个晚上，我辗转反侧，难以入睡。我提醒自己，不就是一个陌生的女人请你喝了一杯啤酒吗？这是小事，小得不能再小，就算一个陌生的女人请你跳一曲舞，而且贴得很紧，那也没什么大不了的。

隔了一天，也就是星期三，和星期一那天一样，我加班到晚上八点，感觉很累，想找一个清闲的地方坐下来，喝一杯（或者几杯）啤酒。我走进红狐狸酒吧，越过跳舞的人，我一眼便看见了她，她仍然一个人，仍然坐在同一个位置。所不同的是星期三的人比星期一的人多。我找了一张空桌坐下来，要了一杯啤酒。我和小妖精之间隔着三张桌子，而三张桌子都有人。我正对她而坐，我承认我想看她，人多最好，我可以无所顾忌地大胆地从隔着我们的头与头肩膀与肩膀之间看她。她穿了一条白色的短裤，短到膝盖骨以上。她的腿饱满而修长，手臂虽然没有腿白，看起来更加细腻。

我喝完最后一口酒，待者过来放下一杯啤酒说：先生，这是那边那位小姐请您的。不需要他指哪位，我敢肯定是小妖精，这是她惯用的伎俩。而她面向舞池，始终没朝这边看，好像压根与她无关。我曾经说过要请她喝酒，看来是不行了，这未免有模仿之嫌，显得我这个很有魅力的男人没有一点创意。我曾经请她跳舞，被拒绝了。在酒吧，除了喝酒跳舞还能干什么？当然还可以听竹子唱歌。突然，灵光一闪，我想到了一个绝妙的主意，这使我激动不已，这个绝妙的主意说穿了很简单（而往往越是简单的越容易击中要害）。我拿出一张名片，是啊，一张名片，既礼貌又表明身份。

我看见她从侍者手中接过名片，两肘靠在桌上，看了很久，然后侧身拿过包将它认真地放了进去。整个晚上，她都没朝这边看一眼，付了钱，挎上包，走了。

躺在床上我想，她和我一样，也是在某个公司或某个单位担任重要



的职务，担任重要职务的人工作都很忙，工作之余都想轻松一下，喝一杯(或者几杯)啤酒。

星期四我出差，时间为一周。说是出差，其实并没有离开本市，公司决定老总们(包括几位担任重要职务的人)到花园宾馆住一周，前三天集中研究方案，后四天分别接待几批客户。一切顺利。到星期一的晚上，我和老总正陪两位女客户坐在花园宾馆的酒吧，九点三十分左右，我的手机响了，我起身说对不起，然后走到外面。屏幕显示，这是一个我不熟悉的电话，按下OK键我说喂，大约过了两秒钟，对方也说喂，是个女人的声音，我说你好，对方也说你好，我说请问您是哪位？对方说你猜。我的头脑迅速转动，从熟悉的人甚至到名片，想到名片，灵光一闪，我说我知道了，你是小……是请我喝酒的那位小姐。她说是吗？幸好悬崖勒马，我没有把妖精二字说出来。她说喂，怎么没见你来喝酒呀？摆开了一副聊天的架式。可是我还在工作，我不能把老总和客户扔在酒吧里。我说是啊，工作很忙。她可能从我的语气中听出了什么，说好吧，不打扰了，您继续忙。我说好的好的，再见。她已挂断了电话。

星期三是我们在花园宾馆的最后一晚，大约九点三十分，我的手机又响了，我走出酒吧说喂，对方也说喂，我一听是小妖精。虽然头有些晕，我想，好，你不是想聊天吗？今天咱们就好好聊聊。她说怎么，还在忙？我说没有没有，哪有这么多忙的。她说哎呀，你不在这个酒吧喝酒可有多无聊！小妖精越来越离谱了，她的口气明显有调侃的味道，她是在拿我寻开心。我正要咬牙切齿反唇相讥，我一向宽广的心胸起了作用，一个陌生的漂亮女人拿我寻开心有什么不好？何况她的声音很好听，有时清脆明亮，有时嗲声嗲气。我告诉她我在另一个酒吧喝酒，都喝醉了。她(生气地)说那你去喝吧，挂断了电话。

星期四，我们回到公司，老总说辛苦了，明天你不用到公司，好好休息休息。确实有些辛苦，回到宿舍，我倒头便睡，一直睡到晚上九



点才醒来。我想起了红狐狸酒吧，想起了小妖精。也许等一会儿她会打电话来，会说你不在这个酒吧喝酒可有多无聊。我就说好吧，你等我过来。

九点三十分，电话没来，四十分、五十分，还是没来。十点了，我想起她给我打的两次电话都是同一个号码，于是我从手机里查找出来并拨通了它。喂，这里是红狐狸酒吧。一个男人的声音。我说请问你是谁？他说我是这里的服务员，请问先生您找谁？态度很好。我说请问小……有一位小姐在吗？他说你找的是哪位小姐？我说就是经常一个人坐在吧台与舞台之间的那位。他说啊，你说的是那位小姐呀，对不起她今天没来。我问她是不是经常到这里来？他说是的，经常来。我问一般什么时候来？他说一般星期一至五来，二四六不来。我问二四六肯定不来吗？他说肯定不来。我问一三五肯定要来吗？他说一般来说是这样，一三五都来，但有时星期一来，星期三不来，有时星期一不来，星期三来，但星期五肯定要来。我问你是说星期一、三不一定来，星期五肯定要来？他说是这样的。我说好吧，谢谢你。他说不客气。

明天是星期五。星期五、小妖精、红狐狸酒吧。

我差点笑出了声，我这辈子还从来没有把小妖精三个字叫得如此意味深长，并且有点甜。白天，我刻意装扮了一番，晚上九点我推开了红狐狸酒吧的门。我低着头走进，我相信这风度绝不比昂首挺胸逊色。行走中我看看右边，再看看左边，然后平视前方。穿过跳舞的人，那张本不该空着的位置却空着，小妖精不在。我的这一番做作全他妈白费了，就算酒吧里所有的人都关注我，又有什么意思？我认为受到了愚弄，明明是星期五，小妖精凭什么不在？我让自己冷静点，说不定我来得早了，人家还没有到，这完全是可能的。我在那张空位旁边的桌前坐下，要了一杯啤酒。竹子正在唱邓丽君的歌。

到十一点，我已记不清喝了几杯啤酒，我想拍桌子发火，质问今天是星期几？小妖精到哪里去了？侍者说也许她有什么特殊的原因确实来



不了。我一听，他就是那个与我通话的服务员。什么特殊的原因？不来又怎样？来了又怎样？不外乎再请我喝一杯酒，再在电话里说一些不三不四的话。小妖精，你若再请我喝酒，然后又若无其事地一走了之，这可办不到。我非要跟踪你，一直跟到你的住处，你不让我进去我偏要进去，并且粗暴地举起你扔到床上，你的那点衣服不就三两下的事，噌的一声，一对小小的（也不算太小的）乳房就弹了出来，我将牢牢地控制住你，总之一切都不遂你的愿。这怨谁呢？我从没干过这种事，也没有暴力倾向。当一个女人含情脉脉地说，我要，我的动作自然会慢下来，自然会温柔起来。而真正的高手应该是刚中有柔，柔中有刚。这怨谁呢？

不过，我相信服务员的话，相信特殊的原因。在下个星期五，在下一篇小说中，小妖精，你绝对跑不了。



雨的故事

吉木狼格

对我来说，雨是如此的重要，它甚至决定了我的一生。在它还没有决定我的一生之前，它是不重要的，最多能使我感冒。我不把雨放在眼里，以至于十年前在长安街面对突然而来的一场大雨——人们纷纷躲了起来——我保持着原有的姿态在雨中行走。我走到十字路口，看见一个穿着白色连衣裙的女孩也淋着雨从对面的街上走来。我们快要走到一起的时候，她转身朝右边（我左边）的街上走去，我几乎没来得及想一想，就与她并排而行。她没有看我，我也没有看她。

雨很大，雨点落下来在街面上溅起无数的水花，穿过雨帘，天空白茫茫的。那些在屋檐下躲雨的人恐怕没有谁会相信我与她素不相识，他们多半还认为我们是一对情侣。我用右手去握住她的左手，我发现她不是被动地由我握着，同时她的左手也握住了我的右手。我们就这样一直往前走，把街道走成了公路，城市在我们的身后越来越远。

雨没有停止的迹象，只是由大雨变成了小雨。公路边有一片草地，我想该歇一歇了，我牵着她的手朝草地走去。公路被一座小山坡挡住之后，我们停了下来，天地间只有雨和草、我和她。我们是并肩站着的，她转身面对我，微微昂起头，这是我们第一次看对方。雨水顺着她的脸往下流，隔着雨水，我看不到她的表情。而她看见的是一张典型的南方人面孔，她肯定还看见了连雨水也冲不掉的一脸要爱护她的神情。她望着我，细雨从天上飘下来，使她不能不微微的眯着眼。她是在等待？甚



至还需要什么等待？！一切就像雨一样，顺着流吧。从我们相遇，然后牵着她的手，然后来到草地，然后……

我把手放在她的腰部，被雨水淋湿的白色连衣裙紧贴着她的身体，我感到她的腰部是冰凉的。我俯下去，当我吻到她嘴唇的同时也吻到了雨水。我开始颤抖，并且无法控制，而她急着想靠近我，她想靠近我就必须搂着我的脖子，必须踮起脚尖。

我们搂抱着躺倒在草地上，隔着薄薄的连衣裙，我抚摩她的腹部和乳房，我发现她也在颤抖，她抬起躺在草地上的头，表情是紧张的，也是坚定的。我没有脱去她的连衣裙，只脱去同样被淋湿了的内裤。我感到她忍受着几乎无法忍受的疼痛，她的手指深深地陷进了我的背部。

雨停了。我说：把衣服脱了吧。

我在不远的地方折了几根树枝回来插在地上，拧去雨水后，把连衣裙晾在上面。我们打着裸体，而刚才我们在雨中慌乱地做爱时，反而穿着衣服。那是我们的第一次（是我的第一次，也是她的第一次），多年来我总觉得她的那种若隐若现更让我着迷。当然我们不是每次做爱都要穿着衣服，我是说不管她穿不穿衣服，我都爱她。

在撑开的连衣裙下，她坐在我的前面，我的手很自然地放在两只后来才渐渐长大的乳房上。

她说：我们两个疯子。

我说：不，我们很正常。

她转过身来坐在我的腿上，说：我喜欢，我喜欢你这样正常的疯子。

说实话，这是我第一次看见她笑，在灰暗的天气里，这张笑脸仿佛有一道光环。我隐隐感到一种恐惧，我怕这一切就像突然而来一样，又会突然而去。我甚至认为这多少有一点虚无缥缈。哪怕她就坐在我的身上，离我如此的近。她说我喜欢你这样正常的疯子，会不会是道别的语言？我这人胸无大志，那是因为我的头脑太简单，但今天我明白了，一



个男人能够爱上一个女人，这辈子我还有什么求？我咬着牙发誓，既然已经得到了，从此我将为不再失去而奋斗。第一步，搂着她的腰，我的激动尖硬地顶住了她。

她向后退了退说：不要，今天不要了。

我们相互对望着，最后她靠着我的肩膀悄悄地说：一辈子，只要你。

云雾从地上聚集起来，顺着远方的山朝天上退去。我和她难分难舍，尽管她的连衣裙早已晾干了。我们继续赤裸着，她叫我抱着她在草地上跑过去，又背着她跑回来，她的笑声像云雾弥漫在天空。一场大雨，一场激情，雨停了，激情尤在。这是注定的一场大雨，也是注定的一场激情，对此，我和她深信不疑。

天快黑了，她指着树枝上的连衣裙问我：可以穿上了吗？她这样问，让我很感动，她的意思很显然——要听我的话。这也正是我的意思——除非要我离她而去——不管她想做什么，我都听她的。

但我却说：不。

她笑着说：好吧。

她抬起手臂搂着我，两只小小的乳房贴紧我的胸膛。离远方的山最近的那片天空出现淡黄色的亮光，一个又圆又大的月亮从那里升上天空。我说：我想起了一首古时候的情诗，想听吗？她说：想听。我就读：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！

她叹息一声，说：写得真好。又说：如果把乃敢改成还不就更好了。我说：那多难听。她说：不管，就要这样。后来她果真把乃敢改成了还不，每次读到还不与君绝，她便提高嗓音。

一次朋友聚会，话题谈到了男女关系，有人问她：你们是怎样认识的？借着酒意，她叙述了那场大雨。朋友们都笑了，说：真大胆啊，简直像两个疯子。她看我一眼说：才不是呢。为了证明她是正确的，我



说：不信，你们就到雨中去试一试。正说着，天边传来一声闷雷，朋友们都欢呼起来：下雨啦！我和她对望一眼，她站起来说：哎呀我们得回去了，衣服还晾在外面呢。朋友们说：是啊是啊，衣服还晾着呢……在一片笑声中我们匆匆往家里赶去。

雨不仅主宰了我们的人生大事，还主宰着我们的生活细节。遇到不顺心的时候（这是难免的），只要一下雨，我们的心里就充满柔情，烦恼就会烟消云散。早上，她把我推醒说：喂，在下雨呢。我就紧紧地抱住她，她梦呓般喃喃道：我淋湿了，我淋湿了。

古人不仅有情诗，还有咒语，例如人有悲欢离合。当我和她正享受着那场大雨赐给我们的幸福时光，然而在又一场大雨到来之后，她生病了，一连几天高烧不退，基本上处于昏迷状态。我难过极了，但她每次清醒后，还在逗我，她说：放心吧，我都把乃敢改成了还不。我看着她，心里说：死是多么的俗啊。

她当然不会死，这个故事也因此不会俗。她只是对雨过分贪婪而得了一场重感冒。

我们家有一位常客，是我从小的朋友，很不幸他患上了让他感到羞愧的病——阳痿。女朋友纷纷离他而去。最近又一位女孩主动接近他，他们相处得越融洽，越使他痛苦，而那个女孩却把无能误以为他是一位彬彬君子。在一个雨夜，做完爱后，我把这事告诉了她。她望着我说：那多难受啊，能治吗？得想个办法呀……

我就开始想，突然我拿起电话，拨通后我说：我曾经看到过一本杂志，上面说裸体日光浴可以治疗阳痿。

电话里说：什么裸体日光浴？听起来像外国人干的事。

我说：就是脱光了晒太阳。

电话里说：这还差不多。

我说：反正这儿的阳光很好，你就试试吧。

电话里说：要晒多久？真的有效吗？



我说：杂志上说晒多久因人而异，一个月或者一年，对了，有一个东北大汉只晒了一天，其实也没有一天，杂志上说他从中午开始躺在阳光下，不久就睡着了，下午醒来发现那家伙像火箭发射架一样，直指天空。

她在我的另一只耳边悄悄说：你告诉他即使没有效果也不要灰心，还有其他办法，也许南方人更适合淋雨，最好叫女朋友和他一起……去淋雨。

我吃了一惊，用表情问她：这是真的吗？她一脸着急的样子，并指着话筒要我赶快说。她的脸颊泛着红晕，跪在床上从后面搂着我，听我给朋友打电话，两只柔软而丰满的乳房在我的背上滚动。

如今她已是熟透了的女人。而当年，她穿上白色的连衣裙，看上去既清秀又稚嫩。我们牵着手离开草地，公路两边的水稻在月光下青幽幽的。她抱着我的手臂问：雨重要吗？我说：重要。她问：之前呢？我说：没有雨哪来的粮食？她说：我说的是对你。我说：即使对我不重要，但对农民甚至对人类却是重要的。我又说：现在即使对农民甚至对人类不重要，对我却是重要的。我们经常来到这条路上，话题离不开雨、以及我和她。再往后我们的话题增加了内容，她总爱说：你要爱护大雨赐给你的一切啊。我知道她说的一切不仅包含她，还包含小雨。

她是小雨的妈，小雨是我的儿子。



作为界面的小说叙事

——慢三、巫昂、吉木狼格的小说印象

林舟

一

慢三、巫昂、吉木狼格的四篇小说，相互之间差异颇大，无论是讲述的故事，还是讲述故事的方式。在慢三的《闹市刺母图》里，我们读着一个女人准备与情人一起死去的故事，同时又被这个女人带入到另一个故事的窥探——对那幅“闹市刺母图”的解读；在巫昂的《梨形身材的女人》里，我们遇到的主人公，卷入了一场非正常死亡事件，而他的讲述却一直无法抵进那场事件；在吉木狼格的《雨的故事》和《红狐狸酒吧》里，我们分别被回忆和自恋的语调，带向似乎久远而完满的过去与错位而尴尬的现在。这些虚构的故事与我们生活于其间的现实世界之间，究竟呈现出怎样的关系？要回答这样的问题，我们必须面对小说在今天的处境。

毋庸讳言的是，小说这门讲故事的艺术，正遭遇前所未有的挑战。急速发展的媒介技术催生出丰富多样的讲故事方式，从游戏到影视，从草根短视频到艺术实验影像，从即拍即传的纪录到取消时距的直播，从新闻机构的信息传播到社交媒体上的爆款文章……海量的故事，呈现席卷之势，人们打开手机就能与其相遇。在这样的情况下，以语言文字为媒介展开叙事的小说，很大程度上退至被阅读市场界定的类型化空间，只是偶尔借助“非虚构”之类的概念闪现一下昔日的荣光。小说叙事的终结似乎已经不可避免，小说这种文体仿佛正在成为需要特别保护的



“非遗”项目。早在二〇一〇年，美国作家大卫·希尔兹在《现实渴求：一份宣言》里就宣告了传统小说方式的死亡，他的理由是这种方式与这个世界已经严重不合拍。他提出的替代性方案是以未经处理，未经过滤，未经剪裁的、非专业的方式，真实地再现这个破碎的、不和谐的、断裂的、去中心的现实世界。

但是，希尔兹貌似激进的主张中依然包含着一个很陈旧的观念，即“再现观”——小说叙事的合法性好像就只在于忠实地再现现实。实际上，自现代主义艺术潮涌以来，小说写作一直在偏移、背弃和挑战这种观念的过程中发生变化，一如其他艺术门类在不断地质疑、抛弃传统的再现/摹仿现实的艺术观念中发展起来。斯蒂芬·约翰逊在其《界面文化》中指出，“我们的界面就是我们为克服迷茫而向自己讲述的故事”，笔者在另外的文章中曾阐述，今天的数字化浪潮正呼唤着新的艺术观念——将艺术视为感知现实的界面。我所谓的“界面观”大体有三个方面的意味，首先意味着艺术不只是再现，也不只是艺术家自我的表现，而是艺术与现实感知之间的连接，建立一种独特的关系；其次，艺术实践对现实感知的塑造体现为一种生成的机制，对体验的可能性开放；最后，还意味着艺术利用现实感知的“质料”，而形成其感知现实的形式。

以这样的“界面观”来看今天的小说叙事，可以说，一些小说确实正在“死去”，但同时，我们也可以看到正在生长的可能性。测度这种可能性的方式之一，便是看其偏离“再现观”的程度。慢三、巫昂、吉木狼格的小说，其叙事方式呈现的特点，在我看来，恰好勾勒出了一条偏离的渐变线。如果说，吉木狼格的两篇作品以一种传统叙事的拟态，讽喻了再现的困难和自我表现的无力，那么，慢三的作品便以再现的艺术与生成的艺术之间的交织互动，而终至于打破再现或摹仿的幻觉，巫昂则以反叙事的方式阻遏了对再现或表现的想象和期待。



二

吉木狼格的两个短篇都以一种很有男性气概的语调贯穿讲述，展示出男性性欲、身体热量的喷薄挥洒，第一人称叙事的方式在确认和宣示着某种男性欲望主体的身份。它们也都是截取虚构人生故事的一个断面或切片，再现一段有意味的经历。叙述者显示出的饱满甚至有些亢奋的讲述热情，让我们一读之下，很有些回归讲故事的传统之感。但其实不然。

《雨的故事》有一个颇有震撼力的开端，男人和女人冒雨前行，将街道走成了公路，从城里走到了城郊，从陌生走向了结合，身体、心灵和性欲三位一体，健康而自然，不由令人想起穆旦的诗句：“如果你是醒了，推开窗子，/看这满园的欲望多么美丽。”但是，穆旦《春》里面的痛苦、迷惘和挣扎的意味，在这里是看不到的。相比之下，《雨的故事》开始的时候就像一则关于青春的童话：身体，欲望，爱情，自然，一切都是那么纯洁、浪漫、和谐与完满。当然，那是“十年前”从“长安街”开始的故事。小说中这个唯一明确的时空标记，其实并不是确定故事的时间地点，而只是标识小说的回忆语态。叙事过滤了所有我们能够以当下经验或历史记忆加以辨识的背景，而回忆的语态抑制着所有异质性的生活经验呈现，那看起来充满激情和热切的表达，却将难以言表的东西推至遥不可及的远处。如此，小说讲述的故事仿佛悬浮在纯粹无比的夜空里闪烁的一星光亮。当我意识到这一脆弱的意象时，小说的叙事逻辑也开始显得不那么牢靠起来。

作为一个故事，我觉得《雨的故事》在女主人公修改古诗，将“乃敢”改为“还不”的时候，基本上可以成立，或者说可以告一段落。但叙述者似乎挣扎着要将这个故事讲到底，而无视故事内部隐隐传来破裂的声音。当“她”讲述完雨中的故事，引起一片朋友们的惊叹，而外面真的下雨了，“她”站起来说：哎呀我们得回去了，衣服还晾在外面呢。”这让



我们看到，雨的现实性占据了人物的意识。接着，小说插入了一个朋友患有阳痿的“桥段”，“我”在提供日光浴的建议时，“她”急着补充了“淋雨”的方案。这个细节意味着雨的功利化，故事原本隐喻的身心情欲灵肉的和谐与完满，开始向纯粹的身体感官功能蜕变。可以说，雨的故事越是远离“十年前”，其纯粹的旋律就越难以维系，一丝反讽的意味也就油然而生。

这种反讽的声音，在《红狐狸酒吧》里更是成为了主旋律。如果说，在《雨的故事》里抹去一切杂音的回忆是对一种小说叙事的讽喻，告诉我们的实际上是回不去的过往，那么《红狐狸酒吧》则是无法真诚面对的当下。青春的影子自然已经全然不见，寻求肉体感官的刺激成了更为赤裸的表达。在男性的自信、自恋、自以为是的昂扬调子里，实际上是一个挫败的孤独的心灵，而其巧妙之处在于，叙事始终如影灯漏月般地呈现那个穿白色无袖衣衫的女子，以此不断加持对“我”这个自大狂的打击力度，摧毁“我”最初的自信：“像我这样的男人当然是很有魅力的”。直至小说的最后，我们希望看到的故事没有发生，叙述者不仅以此嘲弄了人物空洞的心灵和欲望，而且也嘲弄了在传统的阅读经验中形成的情节期待。

三

《闹市刺母图》由一个互相嵌入的文本，展开了两个似乎无关的故事——一个是为情所困的女子设计与情人一起赴死；一个是小说题目所示，由前一个故事中的女子对一幅画的解读生成的故事——少年在大众广众之下杀死了自己的母亲，而正是这个杀人者绘制了这幅图画。

年轻的舞蹈老师与学生的父亲产生了婚外情，男人应该给她过很多许诺，但是迟迟未能兑现，女人终于难以忍受，决定双双殉情赴死。她设计约男人来一个豪华的酒店相会，把氰化物混进了泡泡沐浴液的瓶子



里，打算假装往水池里加沐浴液时放入毒液，两人将在热气腾腾的温泉中做爱，放浪，死去。她认为这是“极致的浪漫”，是“最佳殉情方式”，她想象“世人（包括他的妻女）将会震撼并记忆长久”。这一想象仿佛是渡边淳一的《失乐园》的“变异版”。“她”的故事几乎是从结束的地方开始，仅有的前情揭露勾勒出的不过是一个烂俗的套路——女子主动大胆，男人胆小被动，而又过分精明，尽管最初在“她”眼里，当时的“他”看起来成熟、坚毅，散发着中年成功男性的魅力。

这个故事在她的等待和观画中慢慢推进，好不容易等到男人正式出场，却只有“叮咚叮咚。他来了”这样简短的交代，接下来他再出现时，已经是一具尸体。可见叙述者根本没有打算讲这个故事。电影《一声叹息》或者小说《狼狽不堪》那样的故事，无论是伦理还是情感，其叙事价值似乎都已开掘殆尽。婚外情在慢三这里与其说是被处理成故事，不如说是故事的引线，让一个偶然开启了另一个偶然，一个意外与另一个意外连接。那幅巨大的画像所隐藏的故事，其惨烈的程度似乎超出了“眼前”正在展开的殉情故事：一个孩子在闹市杀死自己的母亲；更令人惊异的是，他逃脱了惩罚；尤令人惊异的是，他成了一名画家，而且以此作为题材完成了这幅悬挂在酒店大堂的画作。那么，这个现在叫半亩的画家经历了怎样的人生？当我们这样追问的时候，便可发现，叙述者也没有将这个故事进行到底。

如此看来，女性人物在叙事聚焦者和被聚焦者之间此消彼长，不断切换，形成了一种独特的叙事框架，其意趣似乎不在于清楚地交代两个故事，而在于让它们相遇、碰撞、互嵌，生发出超乎这两个故事的意味。在这个两个故事形成互嵌的过程中，自然生成的的一个问题是：那幅图像为何如此深入以致几乎全部占据了精心策划了殉情的女主人公的心事？对这一问题的探究和悬揣，几乎构成了另一个故事，尽管它隐而不彰隐。

或许我们要到女主人公的性格构成和心灵深处寻找答案。但是，我



们发现，很难进入女主人公的感情世界，只是偶尔瞥见“在等待死亡发生的过程中，她的内心产生了一丝无来由的悲凉”，她回忆起自己的少年时光，而感慨“那种纯粹、美好而无忧无虑的青春已经死去多年了。”我们从第一个故事中，能够感受到她的幽怨、自恋、冷静的绝望和残酷的浪漫想象；而随着她进入观画的过程，又发现她的专注、好奇和探索的欲望十分强烈；当我们进入到她的梦境，则发现她在潜意识的深处，深怀正义感，充满同情心。哪个是真正的她？似乎难以确定，端赖其所处的境遇。更重要的是，对这个问题的追索，将我们引向包含在梦想、死亡和欲望里的叙事动机以及边建构边拆解的故事形式，从而感知着人的不确定性和主体的破碎感。

四

不确定性和破碎感在巫昂的《梨形身材的女人》中，则通过另一种叙事被我们感知：小说通过“我”来讲述，看起来是一段对过往经历的回忆，却无法给出完整的故事。

我们本可以读到的或许是这样一个故事：一个四十岁左右的女人，失踪一星期后被发现死在酒店式公寓泰瑞华庭一五〇六房间，那并不是死者自己购买的房子，而是她租居或借住的房间。根据女子失踪前最后的手机联系信息，死者的丈夫找到了一名二十二岁的年轻人，他大学毕业不久，在北京没有固定职业。他成了犯罪嫌疑人。警方进行取证调查时，调取了酒店监控录像。嫌疑人在监控录像中发现，他最近一次来一五〇六时，与他同在电梯里的一名男子，正是死者的丈夫。这个女人究竟是自杀还是他杀？但是，《梨形身材的女人》将这个故事的展开挤压到了文本之外，而只是在小说的结尾给出了一个类似于梗概而又远非整体性的交代。反叙事的叙事或者说反小说的小说，成为这个文本的显著特征。



中年女人因为无聊或者无法满足而猎取年轻男伴偷欢，待业青年在无所事事中对性事的依赖中产生了模糊的情感，这类描述大体适合这里的故事，却显然并不符合故事的讲述。小说中的“我”以一种漠然的口吻讲述自己的经历，性事、志愿、寄宿、访友、找工作……琐碎日常中偶尔有异常的描述，像“我”的身体和脑袋分离的那段，意象很是血腥和恐怖，而“我”被女人的丈夫毒打的一段也充满暴力色彩，但讲述语气仍然是散淡而冷漠。即便是叙述床第之欢，“我”似乎也无法聚焦，心思游移于散漫的细节之间：

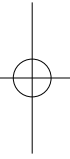
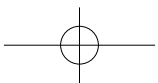
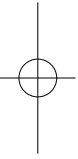
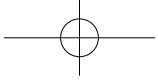
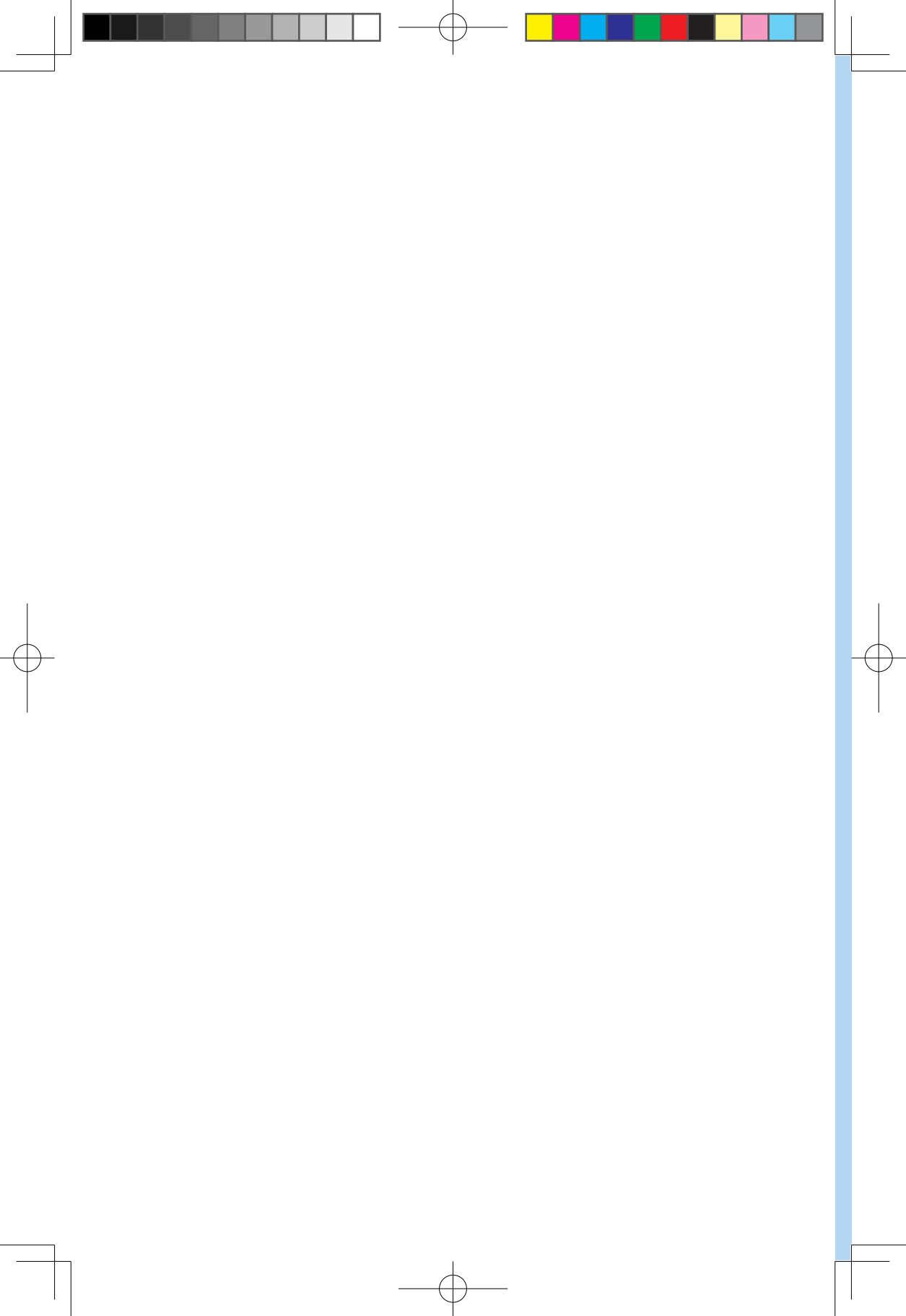
她把我的手拉过去，放在她的肚脐眼上方，我这才注意到她的肚皮上有妊娠纹，像哈密瓜皮一样的妊娠纹，泰瑞豪庭的这个房间，朝向三里屯一侧的街道，斜对面是一家炒面馆，叫老王炒面馆，每次我独自离开这里之后，都会去要一碗炒面吃，那么粗的面混合了牛肉和洋葱，二〇〇五年的炒面馆还挺舍得给肉的，至少有两两牛肉……

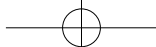
在这之前，“我”与女人之间的那番对话，则让人看到“我”与“她”之间只有接触，没有沟通，也没有相互理解的意愿，仅止于一种不带情感的机械般的交往。“我”的经历似乎都是满足一时的需要，即便产生了情感的想象，也很快被淹没到毫无情感的叙事之中，或消失于“我”毫无把握、充满怀疑的声音之中。

“我”如此这般的叙述行为压倒了所叙之事，叙述者以语词和语调构筑的形象凌越了人物，使我们在捕捉或者追踪“我”的故事时，一直被讲述的声音干扰、占据，以致不断从故事的建构中“分神”。如果说，人物是小说创立的意识中心，总是如棱镜一样折射生活经验的各种光谱，那么，《梨形身材的女人》凸显的是叙述者对这个意识中心的控制，而又不至于破坏其“自然”的形态。这种方式强化了阅读作为审视的方式而非认同的谋求，将一个时代的精神DNA链接起来，生成为我们的感知框架。

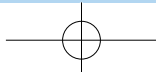
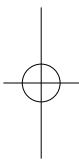
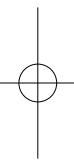
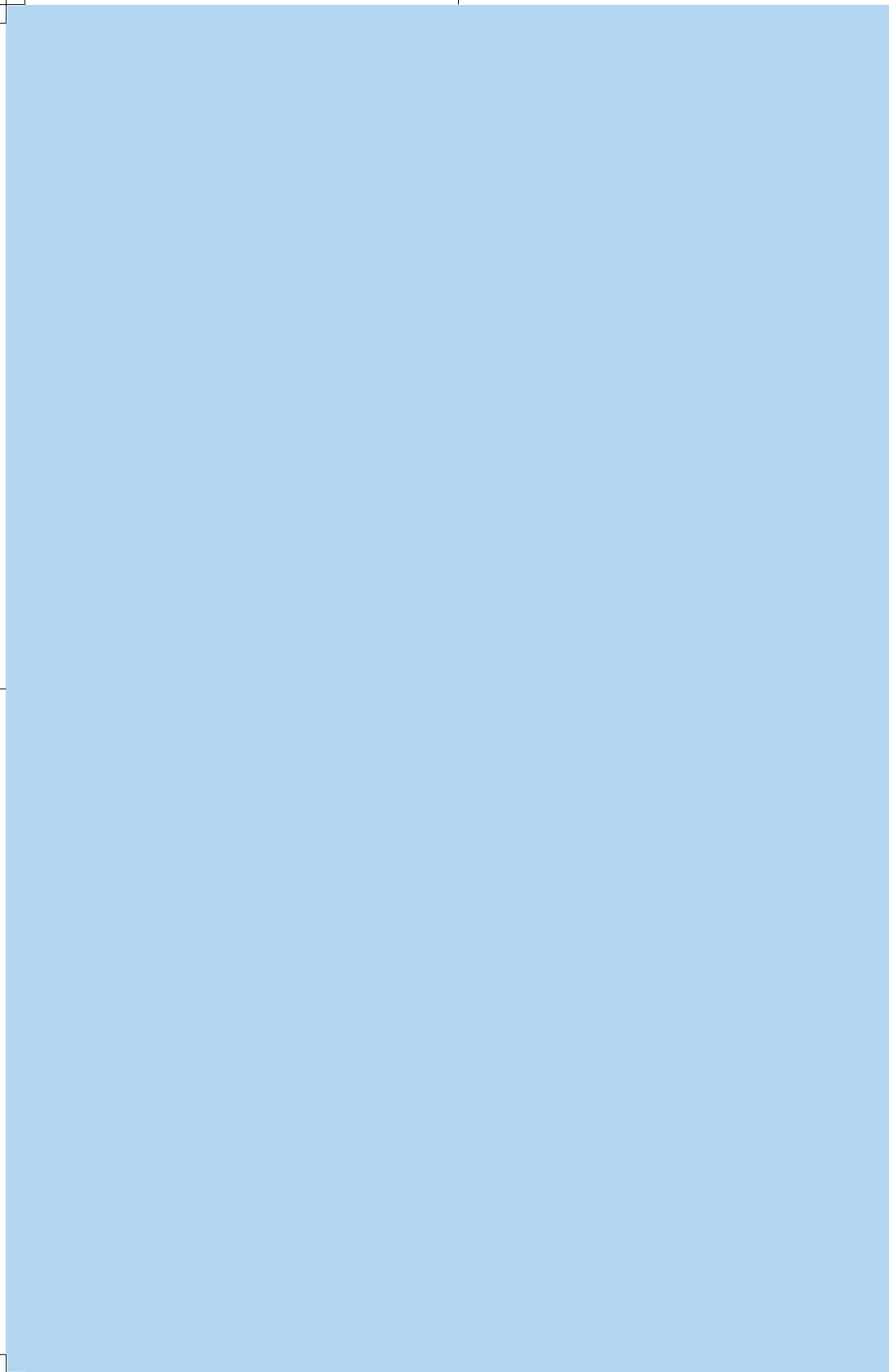
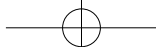


艺术家玛戈特·洛夫乔伊在《数字潮流》中说，“我们仍然习惯于叙事是作品最有力的组成部分，但现在，我们必须进行逆向思考”。或可以说，这种逆向思考在慢三、巫昂、吉木狼格的小说中体现为一种反身性叙事，它们无论是貌似再现的叙事，还是表达自我的叙事，都以不同的方式瓦解着我们对故事的期待，在暗示再现或表现的陈规失灵时，引向对叙述本身的可能性的关注。正是从这里，我们看到，作为界面的小说，不再满足于小说文体曾经的“角色”期待，而更倾向于激发读者的感知能力，呼唤读者的参与，去构筑自己的故事，并对之展开反省。





评论





马雅可夫斯基的悖论

徐兆正

—

一九八四年，人民文学出版社决定修订再版五十年代末至六十年代初的五卷本《马雅可夫斯基选集》。今天看来，至一九八七年底出齐的这四卷，依旧是国内最全的一套马雅可夫斯基作品集。据洪子诚先生考证，中国最早介绍这位诗人，始于上世纪二十年代，而真正的翻译热潮则从五十年代开始。“从一九五〇年到一九六六年，出版的中译马雅可夫斯基诗集不下三十五六种”。¹新时期马雅可夫斯基的译介，尽管相较“十七年”有所锐减，但同九十年代和新世纪对比，选集在八十年代的再版又可视为诗人在新时期的短暂回潮。除了人文社的这套选集，七十年代末至八十年代关于诗人的译介和研究主要还有飞白的三卷本《马雅可夫斯基诗选》（上海译文出版社），武汉大学图书馆编印的《〈马雅可夫斯基在中国〉资料索引》，岳凤麟编纂的《马雅可夫斯基评论集萃》（北京大学出版社）等。到了九十年代，译介彻底冷清下来：整个九十年代，除了一九八八年的两部书——诗人与恋人的书信《爱是事物之心——马雅可夫斯基与莉丽·布里克通信集》（学林出版社）与卢永新编的《马雅可夫

1 洪子诚：《死亡与重生？——当代中国的马雅可夫斯基》，《文艺研究》2019年第1期。



斯基诗选》(人民文学出版社)——以外,再无其他译作问世。新世纪以降,关于马雅可夫斯基的译介可谓降至冰点:寓目所及,只有两种旧译得以再版:《马雅可夫斯基选集》原主编余振先生重新编纂的《马雅可夫斯基诗歌精选》(北岳文艺出版社)和飞白译作的重编本《穿裤子的云:马雅可夫斯基诗选》(四川人民出版社)。

马雅可夫斯基在“新时期”结束以后遭到的冷遇是显而易见的,在新近出版的一本马雅可夫斯基传记(本特·扬费尔德《生命是赌注:马雅可夫斯基的革命与爱情》)中,我们也能读到诗人在本国遭受的冷遇:“当苏联解体后,文学层次被重新划分时,马雅可夫斯基从课本与书店的货架中消失了。这是他的第三次死亡。”¹作者此前提到的诗人的“第二次死亡”(语出帕斯捷尔纳克),指的是马雅可夫斯基死后被赋予苏维埃第一诗人的地位,由此其生平与诗歌均遭到篡改。我们也可在传记关于诗人“第三次死亡”的段落脚注中看到这种篡改带来的贻害:二十卷本的学术版诗人全集从二〇一四年开始出版,每卷印数仅有六百册,相比诗人五十年代二十万册的全集印数,这个数字几乎可以忽略不计。如洪子诚先生指出的,“在一个对‘革命’反思,以至以‘告别’为思潮的时代,‘革命诗人’马雅可夫斯基的这一命运几乎是必然的”,不过,“他(又)并未真的消失、死亡,大抵是回到比较正常的状态:显赫的地位不再复现,不再不可‘侵犯’,对他提出的异议也不再是‘犯罪’”。²

“时过境迁”之后,重审诗人的生平和作品,不是要纠缠马雅可夫斯基对于今天尚有何种“意义”——既然诗人影响的退潮肉眼可见——而是说作为一个从“白银时代”走出并走进苏联时代的作者,他既没有因时

1 本特·扬费尔德:《生命是赌注:马雅可夫斯基的革命与爱情》,广西师范大学出版社 2020 年版,第 646-648 页。

2 洪子诚:《死亡与重生?——当代中国的马雅可夫斯基》,《文艺研究》2019 年第 1 期。



代的断裂而迅速沉默，也从未在自己身上抹去“白银时代”的遗产。仅此一点，马雅可夫斯基便具有一种独异性：个人与群体、文学和政治、左翼文学和先锋艺术、精神革命与社会革命之间的悖谬不仅至死纠缠着诗人，也让他的反抗和顺从、调和与不可调和、挣扎或弃绝转换为他自身文学遗产的重要组成。一言以蔽之，作为跨越两个时期且在两个时期均有活动的文学案例，马雅可夫斯基多多少少反映出了时代的某些真相，而正是这一复杂性赋予了他在当代依旧被“重读”的可能（如拉特科夫、法捷耶夫，便不具备这种可能）——既在文学的意义上，也在文学社会学的意义上。就前者来说，今天的读者需要的是一部未经删减、囊括诗人各个时期以及不同思想倾向的诗歌选本；就后者而言，则需要一部考订严谨、材料翔实的传记，如新近被译介过来的这本《生命是赌注：马雅可夫斯基的革命与爱情》。在这本书里，作者本特·扬费尔德力图将马雅可夫斯基从“第二次死亡”——“按照社会主义现实主义的准则进行必要的清洗”——中拯救出来，由此也让他在“第三次死亡”——“当苏联的大厦倾塌时，马雅可夫斯基也倾塌了”——中得以复活。作者试图呈现出诗人身上的重重悖谬，以此恢复其长期以来被削减与篡改的形象，证明他既不是苏维埃第一诗人，也不是人们“恨之入骨的那个体制的代言人”。在这个意义上，本书提供了一种对“马雅可夫斯基遗产”进行重估的可能。

二

在一九八四年出版的第一卷《马雅可夫斯基选集》中，主编余振先生在前言里曾将马雅可夫斯基的创作生活划分为三个阶段，即一九一二年到一九一七年——革命前；一九一七年到一九二四年——革命后；一九二四年到一九三〇年——成熟时期。诗人的创作起讫是明确的：在一九一二年秋与友人布尔柳克的散步中，经后者察觉，马雅可夫斯基



“出乎意料地在这一晚成了诗人”，且于同年底以未来主义者的身份出现在公众面前，宣称要将“普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等等从现代的轮船上”扔下去。十八年后，是一颗子弹终结了一切。不过，余振先生将诗人第一个阶段的结束与第二个阶段的开始系于一九一七年，将第二个阶段的结束与第三个阶段的开始系于一九二四年，则值得商榷。前一种系年的根据毋庸置疑，后一种系年，据他交代的缘由，是这一年“苏联人民遭遇到很大的不幸，列宁逝世了。马雅可夫斯基揩干了眼泪，写出了他的最重要的作品之一——长诗《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》。……长诗是因列宁的逝世而写的，但长诗的中心思想却是列宁的永生”。¹编者据此认为这部长诗是马雅可夫斯基诗歌成熟期的开端。但本特·扬费尔德则提醒我们，这首充满了空洞修辞的长诗并不是诗人的颂歌，而是诗人对列宁死后可能会被封圣的警告：“马雅可夫斯基最担心的是人们会像对待马克思一样对待列宁，把他当成一个‘被禁锢在大理石里，因石膏而变冷的老头’”。²

从本特·扬费尔德的解读以及他所披露的材料来看，马雅可夫斯基的创作大抵以一九一八年与一和二一年为节点划分为三个时期。在第一个时期之前有一个漫长的预备期，即一八九三年到一九一二年。马雅可夫斯基最早接受的艺术启蒙并非十九世纪以先的“文学经典”，或十九世纪七十年代左右开始的广义上的“现代主义”文学潮流，而是如诗人在自传《我自己》中所言，源自姐姐从莫斯科带回的几首政治宣传诗。在读过这几首诗后，他顿悟道“这就是革命。这就是诗。诗和革命不知怎的在我的脑子里结合起来了”。此后马雅可夫斯基陆陆续续地读到一批

1 余振：《前言》，《马雅可夫斯基选集》第1卷，人民文学出版社1984年版，前言第10页。

2 本特·扬费尔德：《生命是赌注：马雅可夫斯基的革命与爱情》，广西师范大学出版社2020年版，第331页。



革命读物，并于一九〇五年至一九〇八年，先后加入社会民主工党的学生小组与俄国社会民主工党多数派(布尔什维克)，直至一九〇八年被捕入狱。长达一年的监狱生涯促成了马雅可夫斯基由阅读革命读物转向阅读文学。出狱之后，他开始思索艺术与政治的龃龉以及“用什么来和那个袭击我的旧时代的美学对抗”的问题。很快，马雅可夫斯基便找到了与旧时代美学对抗的武器(但这个武器也在同样很快到来的新时代变得不合时宜，而他终其一生未能解决这一矛盾)，这便是未来主义。未来主义最早可以追溯至马里内蒂一九〇九年的命名，它在俄国正式出现的标志，则是一九一二年底未来主义的作品合集《给社会趣味一记耳光》的出版。

《给社会趣味一记耳光》出版两年后，历史以奇怪的方式呼应了未来主义者破旧立新的情绪：第一次世界大战爆发了。不过，战争在艺术家圈子内部引发的爱国主义热情倒还在其次，譬如在马雅可夫斯基眼中，他就将战争理解为弥赛亚的降临，将其视作人性涤罪与美学革新的历史转机。诗人既天真地相信经过战争洗礼的俄罗斯将要诞生一批“新人”——所以战争“不是无谓的杀戮，而是一首关于被解放和被歌颂的灵魂的长诗”¹(人性涤罪)，也浪漫地认定战争以及它所带来的“礼物”即是对未来主义诗学观念的证实(美学革新)。“一战”爆发整一年，马雅可夫斯基完成了他的第一首长诗《穿裤子的云》。作者在此提到了一个有意思的细节：在听过马雅可夫斯基的朗诵后，高尔基“像女人一样号啕大哭”。无论这个细节与事实是否有所出入，其时的俄国艺术已然在未来主义的旗帜下，先于社会变革完成了自身的革新。未来主义者要求艺术不受政治干涉，创作拥有绝对的自由，这一点大概也是马雅可夫斯基在二月革命爆发后对其热烈欢呼的原因。在比较了马雅可夫斯基写

1 | 同上，第83页。



于一九一七年的三首关于革命的诗歌(《革命(纪事诗)》、《我们的进行曲》、《革命颂》)后,本特·扬费尔德认为马雅可夫斯基的“政治理想是一种带有强烈无政府主义倾向的自由意志社会主义”,¹因此他“接受二月革命,视之为自己的革命”,但又“并未对任何具体的政治路线表示支持”。²

同此后被塑造的马雅可夫斯基形象相对照,诗人对十月革命的后知后觉,乃至在很长一段时间对二月革命与十月革命不予区分,这一态度非常耐人寻味。何以如此?这恐怕是因为第一次世界大战仍未结束(尽管十月革命的第二天俄国就退出了战争),而苏俄内战又紧随苏维埃俄国的成立爆发。战事的频仍令文艺界来不及认识孟什维克政府(俄罗斯共和国)与布尔什维克政府(苏维埃俄国)的差异,也让他们产生了“布尔什维克下台只是个时间问题”的错觉。此外,尽管布尔什维克在一九一七年底就夺取了政权,但苏维埃政府其时又内外交困,尚无余力去解决文艺思想界“一盘散沙”的局面。正因为以上这些原因,多数未来主义者都还沉浸在革命带来的亢奋中,他们一边对卢那察尔斯基计划组建的艺术事务国家委员会敬谢不敏,一边频繁出入“诗人咖啡馆”参与集会,酝酿“第三次革命”的构想。一九一八年三月十五日,马雅可夫斯基与友人布尔柳克、卡缅斯基在《未来主义者报》上呼吁人们进行继经济革命与政治革命之后的第三次革命,即精神革命:“艺术必须走上街头,艺术学院必须关门,艺术必须与国家分离”。³精神革命的对象是有产阶级(蔑视有产阶级是西方现代派文学的一条根本线索,未来主义者也不例外),它的主要任务是解除“旧艺术”在文化领域的宰制,其领导者则是未来主义者。在他们看来,只有完成了精神革命,俄国的革命才

1 同上,第113页。

2 同上,第118页。

3 同上,第121-122页。



称得上真正结束。

马雅可夫斯基在一九一八年为《穿裤子的云》第二版撰写的前言中，更加明确地概括了这层思想：“打倒你们的爱情、打倒你们的艺术、打倒你们的制度、打倒你们的宗教”。就精神主旨而言，一九一八年的“精神革命”与一九一二年《给社会趣味一记耳光》一脉相承，它所反对的都是有产阶级的“旧艺术”。倘若这一点为诗人提供了与布尔什维克亲近的可能，那么两者的分歧恐怕更多：首先，“未来主义的意识形态是反权威的无政府主义”，¹他们颂扬艺术的独立，个体的价值，拒绝承认任何施加于艺术与个体的领导，而在马雅可夫斯基的某些诗（如《穿裤子的云》、《给俄罗斯》、《人》）中，人们已能看出一种由个人主义向存在主义过渡的端倪，亦即诗人反抗的不只是世间的贫困、不公，他还要和缺席的神、不可逆的时间以及腐败的现实秩序进行斗争。其次，即令马雅可夫斯基的出身与他的诗学观念使得他与布尔什维克有着同样的敌人，“精神革命”的实质却是在与后者争夺一种文化上的领导权。本特·扬费尔德在此书开篇曾有过这样一段勾勒：“革命是一场巨大的社会政治实验，其目标是建构一个无阶级的共产主义社会。马雅可夫斯基将自己所有的才华与精力都奉献给了这场革命”，但我们也有理由相信诗人与其他未来主义者的内心想法并非如此简单：他们也许认为自己与布尔什维克之间不存在领导与被领导的关系，而是应由两者共同领导俄国社会：布尔什维克负责政治与经济，未来主义者们则负责文化上的事情。

在整个一九一八年，上述幻想先后遭到三次打击：首先是同年一月，造型艺术处在彼得格勒成立，它直接让二月革命以后自由组建的文化工作者联盟形同虚设；其次是同年四月十二日，契卡消灭政治无政府主义，两天后“诗人咖啡馆”即被取缔。在传记作者看来，“这两起很可

1 同上，第121页。



能彼此相关的事件标志着俄国革命的无政府主义阶段在政治和文化上的终结”；¹第三次打击最是致命：一九一八年秋季，布尔什维克真正统一了政权。它直接让此前要么对布尔什维克敬谢不敏要么持抨击态度的作家们转变态度，与布尔什维克进行合作。季诺维也夫说得没错：“身处我们目前经历的时代，保持中立是不可能的……学校不可能是中立的，艺术是不可能中立的，文学是不可能中立的。同志们，我们别无选择……”²但放弃艺术的中立，或者说与布尔什维克进行合作，其本质又是一种告诫：应当交出文化上的领导权……一九一八年秋，大批先锋艺术家与未来主义者加入造型艺术处，如马雅可夫斯基、卡济米尔·马列维奇、帕维尔·库兹涅佐夫、伊利亚·马什科夫、罗伯特·法尔克、阿列克谢·莫尔古诺夫、奥莉嘉·罗扎诺娃、瓦西里·康定斯基等。正是由此开始，马雅可夫斯基才结束了自己的第一个创作阶段，即未来主义开始进入到与左翼艺术的磨合时期。

三

在先锋艺术家们纷纷加入造型艺术处后，这个直属于教育人民委员会的机构并未缩紧意识形态——由于造型艺术处的主要纲领是“对抗旧文化遗产对于新社会之艺术、文化的影响”，所以它反倒极大支持了未来主义者“精神革命”的诉求（当然前提是服从机构的指导）。所以一九一八年三月《未来主义者报》上的宣言文字（未来主义是“无政府社会主义”在美学上的对应物）只是被巧妙地转换成了造型艺术处编委会的条款（未来主义艺术是是最进步的美学，也是唯一配得上历史上最进

1 同上，第 122 页。

2 转引自本特·扬费尔德：《生命是赌注：马雅可夫斯基的革命与爱情》，广西师范大学出版社 2020 年版，第 160 页。



步的阶级——无产阶级的艺术形式)。由于获得了造型艺术处的支持，马雅可夫斯基及其同仁一边继续推进艺术层次的革新，它表现为以专业精神完善“无产阶级艺术”的不尽人意之处，一边尝试着使“精神革命”与布尔什维克的领导结合起来，以此在苏维埃体制下继续推进“精神革命”，这一点印证于一九一九年初马雅可夫斯基组建的共产主义未来主义团体。共产主义未来主义时期，“精神革命”的目标被谨慎地替换为“新的共产主义文化意识形态”。然而，即使获得了一定支持，未来主义与左翼艺术的磨合也谈不上顺利，譬如共产主义未来主义团体自成立以后便一直被拒绝登记备案，所以自始至终类似于非法组织，这件事给未来主义与左翼艺术的磨合从一开始就打上了失败的烙印。

总的来看，在马雅可夫斯基第二个创作时期，“无政府未来主义”过渡为“共产主义未来主义”，它既是先锋艺术与苏维埃政权短暂的蜜月期，也是“白银时代”在苏维埃俄国走向终结的阶段。这一磨合开始于一九一八年，结束于一九二一年。当未来主义、先锋派与左翼艺术的界限越发模糊不清，列宁直接出面干预了这种混淆。所以不到一年马雅可夫斯基“已经确信精神革命不仅遥不可及，而且不合时宜”。布党在一九二〇年底的《关于各无产阶级文化协会》决议中宣布未来主义是“荒谬”和“扭曲”的艺术。等到一九二一年，未来主义的情形更加不妙：此前来自苏维埃最高领袖的干预仅是宣布未来主义不再受到欢迎，那么列宁对诗人的新作《150000000》的口头回应（卢那察尔斯基在文章里透露了这一点：“共产党就它本身而言，不仅对马雅可夫斯基先前的作品持敌对态度，而且对他鼓吹共产主义的作品同样持敌对态度”¹），则使得未来主义直接被划入与文艺政策相抵触的阵营。

尽管在一九二三年马雅可夫斯基依旧参与组建了艺术左翼阵线（“列

1 转引自本特·扬费尔德：《生命是赌注：马雅可夫斯基的革命与爱情》，广西师范大学出版社2020年版，第188页。



夫”)，后者将“精神革命”的对象由“旧艺术”替换为“凡俗生活”，而文艺政策也在一九二〇年的《关于各无产阶级文化协会》决议之后迎来了新经济政策所带来的缓冲时期(一九二五年的《关于党在文学领域的政策》中宣布党支持“不同小组和不同派别的自由竞争”)，但仍可估定列宁对未来主义第二次回应的分量。一九二〇年底，随着苏军解放克里木半岛，苏俄国内战争基本结束，尽管此时的苏维埃俄国还要等到两年之后才能变成苏联，但诚如本特·扬费尔德所言：“一九二一年是苏维埃文化史上的一个转折点。这一年，布尔什维克党首次表明它试图对国家的文化生活进行全面管理，并且提倡艺术家靠近现实主义的准则。”¹也是在这一年，诗人尼古拉·古米廖夫被逮捕并于三周以后执行枪决，罪名是莫须有的“积极协助起草反革命宣言”。逮捕古米廖夫两天后，由于诊疗一直被政府上层耽搁，诗人亚历山大·勃洛克也不幸病故。因此，未来主义者是否自言自语地坚持“精神革命”实际已无关紧要——新的美学标准已经被确定下来，那就是在十九世纪批判现实主义的基础上发展起来的社会主义现实主义——除非照此标准描写苏维埃俄国的社会主义建设，他们将没有别的道路可走。

四

一九二二年的马雅可夫斯基还能做些什么？十月革命以后诗人曾持续推进艺术上的革新，可换来的只是工人群众的不解与不满。正因为此，他在一九一九年秋季开始便在俄通社制作宣传诗与宣传画，而在一九二一年之后，马雅可夫斯基真正转变成了一个将全部精力投入到以诗歌反映社会建设的“诗歌记者”：“复活节快到了，他就鼓动反对教

1 | 同上，第 187 页。



会，支持共产主义节日，还至少写了三首关于五一节的诗，抨击英国和法国敌视苏联的政策，写诗讽刺两国领导人，颂扬新成立的苏联空军等。当一九二三年三月第一批关于列宁患病的公报发行时，马雅可夫斯基又在《我们不信！》一诗中发表了绝望的评论。”¹这些诗歌都被被马雅可夫斯基称为“诗歌订货”，可是不要误会了：诗人自己也在内心深处渴望接受“社会订货”。马雅可夫斯基既不愿自己的诗走到官方美学的对立面——所以他以一种匪夷所思的方式将未来主义与批判现实主义结合在一起；也不愿诗歌或文学在社会建设中沦为无用的旁观者——所以诗人力图证明他的“生产诗”一样重要，他的激进主义在此已由反威权的精神革命蜕变成一种“比党更党”，比官方更正统的行为艺术。可是，经由马雅可夫斯基“改造”过的现实主义，同样也是一种有选择的现实主义，即对另一部分的现实视而不见。

如果说古米廖夫之死以及他的妻子阿赫马托娃亡故的谣言，还让马雅可夫斯基“看起来像头被杀死的公牛，在‘诗人咖啡馆’的纸板上徘徊”（茨维塔耶娃在给阿赫马托娃的信中如此描述），勃洛克死后，马雅可夫斯基也亲自为之撰写悼文，那么一年后包括尼古拉·别尔嘉耶夫在内的一百六十多名学者和作家被驱逐出苏联时，诗人的沉默就多多少少反映了那个时代以及诗人在第三个创作时期的某种根本转变。用传记作者的话来说，这件事只是证明了俄国正在发生的道德贬值。一九二九年夏，马雅可夫斯基不再沉默，他开始声援俄罗斯无产阶级作家协会（“拉普”）对鲍里斯·皮利尼亚克和叶夫根尼·扎米亚京的批判，但同年秋冬，他的两位友人布柳姆金和西洛夫即被执行枪决。诗人没能看到三十年代“大清洗”，然而在他有生之年，一九三四年“大清洗”的雏形——“对苏联机关进行大规模检查和清洗”——与一个真正意义上的革命恐怖时

1 | 同上，第 304 页。



代，实际已经开始。本特·扬费尔德并不是要单纯地指责或回护马雅可夫斯基的形象，倘若诗人在某一情形中是施害人与同谋者，那么他在更多的时候也同样是受害者；反之亦然。相比谴责与回护，本特·扬费尔德更清楚重要的是勾勒出诗人的内心活动：“马雅可夫斯基既不是机会主义者，也不是犬儒，但他在政治上太天真，因为渴望参与建设一个全新的、更好的社会，他表现出的盲目使他无法看出类似案件实际上阻碍了这种发展……他并不嗜血，在内心深处的某个地方，他也明白帕斯捷尔纳克明白的那个道理——暴力并不是出路”。¹

但出路又在哪里？表现出对党和革命的忠诚吗？他已经发自内心地渴望“时代的政委/用一道命令笼罩/在我思想上”，以此做一个称职的、“出产幸福的/苏维埃/工厂”（《回家！》，1926）。四年后，马雅可夫斯基的最后一首长诗《放开喉咙》以期待中央监察委员会的评估结尾：“现身于/未来/光明年代的/中监委，/在诗坛/自私骗子的/匪帮头顶处，/我就仿佛/把布尔什维克的党证挥，/举起我/那一百卷/有党性的小书”（《放开喉咙》，1930）。而在莉莉的日记中我们看到，创作《放开喉咙》时的马雅可夫斯基，已然开始考虑是否要入党。出路是放弃未来主义吗？一九一八年后，不管诗人是否明确地提出要进行艺术革新，工人阶级都是马雅可夫斯基的写作对象，可是工人阶级又将他的诗歌看成是资产阶级美学的体现，也就是未来主义者自始至终试图打倒的对象。马雅可夫斯基无法理解这一悖谬，正如他无法看出更荒谬的是他自己试图将两种意识形态截然相反的美学观念结合在一起……所以，诗人首先在“形式”上放弃了未来主义。他先是在一九二八年退出了艺术左翼阵线（“列夫”）——理由是现时代的艺术必须“放弃文学宗派主义”；随后成立了革命艺术阵线（“莱夫”），新的团体以新的方针“为了什么做？”取

1 | 同上，第 447 页。



代了“列夫”的旧方针“做什么？”和“怎么做？”——理由是诗人们要“与不问政治作斗争，并自觉将艺术定性为对社会主义建设的宣传鼓动”。

这还不够吗？远远不够。

与完成《放开喉咙》同月出版的《苏联百科全书》上对诗人如是介绍：“十月革命以来，马雅可夫斯基与无产阶级的世界观是格格不入的”。在这个评价之后，诗人走出了他的最后一步：加入“拉普”。但加入“拉普”同样不是马雅可夫斯基的出路，这甚至不是请君入瓮，而是自投罗网。诗人原先经受的外部批评（“列夫是不能改革的，它必须被摧毁”），在他加入之后变成了协会内部的批判。戏剧《澡堂》首演一周，“拉普”的扩大化会议上通过了一项决议，指出《澡堂》的攻击对象不是官僚主义，而是无产阶级政权。在此我们不妨回溯诗人作品的另一个主题，如《穿裤子的云》（1915）与《人》（1917）里诗人对世界的反抗，《给俄罗斯》（1917）中诗人在祖国对自己永远是一个“异乡客”的寂寞感觉，以及那首“希望/下班后，/工厂的工会委员会/用一把大锁/锁住我的嘴”的《回国！》（1926），本特·扬费尔德为我们提供了这首诗后来被删去的结尾：“让我的国能懂我，/要是不懂，/——又能怎样，/我就改道/绕过我故国，/像场斜雨/划过身旁”。至于《放开喉咙》（1930）中诗人对被孤立的感同身受，更自不待言。这一反复出现的晦暗基调构成了马雅可夫斯基诗歌中的另一条线索，即他对自己在不断表明忠诚、不断适应各种要求之后依旧没有出路的预感，而一九二九年底官方对诗人创作回顾展的抵制，工人群众对诗人朗诵的攻击，“拉普”批判《澡堂》的上纲上线，以及一九三〇年初《印刷与革命》杂志在出刊前被勒令剪去对诗人创作二十年的贺词，统统是对以上预感的证实：二十世纪三十年代的马雅可夫斯基已无路可走。

从加入造型艺术处的一九一八年算起，这十二年来马雅可夫斯基不断地在放弃着自己作为一个诗人的可能。他放弃艺术的独立，放弃“精神革命”，放弃未来主义（先是美学层面的放弃，然后是组织层面的退



出),也放弃着自己的尊严。问题在于,三十年代的马雅可夫斯基还能放弃什么?也许他只能放弃生命了。关于诗人的自杀,令人惊讶的倒是他的同代人对此并不惊讶——他们大多预见到了存在于马雅可夫斯基身上的那个诗人总有一天会站出来反叛这个背叛了诗歌的“同貌人”。帕斯捷尔纳克在一九二七年给朋友的一封信里写道:“我一直都认为,马雅可夫斯基与生俱来的天赋会在某一刻炸掉,也应该会炸掉那些在化学上纯属胡言乱语的层次。”茨维塔耶娃则在马雅可夫斯基死后的回忆中认为:“整整十二年来,作为一个人的马雅可夫斯基在不断杀死自己内心中作为一个诗人的马雅可夫斯基,而到了第十三年,诗人站了起来,杀掉了人。”¹这是一种解释,即马雅可夫斯基在最后关头以自决拯救了自己的部分诗歌。本特·扬费尔德则指出了促成马雅可夫斯基弃世的其他因素,如他的诗歌在愈发严苛的新社会越来越不被接受、友谊的碎裂、爱情的不顺、身体与心理方面的重重问题。然而,我们与其纠缠于马雅可夫斯基为何而死,为什么不想想那个也许更加重要的问题呢:马雅可夫斯基究竟死于何处?

五

在本雅明一九三四年于巴黎法西斯主义研究所的讲话中(《作为生产者的作者》),我们或许能够找到一定的启发。这篇演讲有许多值得商榷的地方,如本雅明将诗人的天赋视为法西斯特权,又如他想将读者的目光“引到谢尔盖·特列季亚科夫和他所定义并代表的那种‘行动的’作

1 转引自本特·扬费尔德:《生命是赌注:马雅可夫斯基的革命与爱情》,广西师范大学出版社2020年版,第634页。



家身上”，¹以此证明一部政治倾向正确的作品总是采纳了一种先进的文学技术，亦即先锋艺术（创作技术）与左翼文学（政治倾向）是可以完美契合的。可是，三年之后特列季亚科夫即遭到处决，这大概便出乎本雅明的意料。²同样，他似乎也忘记了一九二二年秋天由列宁主导的驱逐一百六十多名学者和作家的“哲学船”事件，不然他怎么会在演讲中欣然宣布“苏维埃国家虽然不会像柏拉图的理想国那样驱逐诗人，但它将……给诗人分配任务”³呢？在这次演讲里，人们能够听到许多似曾相识的声音，而这种声音恰恰是马雅可夫斯基一直以来“放开喉咙”发出的声音。本雅明要更进一步，他不仅要让“有精神的人”——不与群众联合的反动作者——消失，也要打破作家与读者的界限，以此进一步地敲碎作者的“法西斯权威”。本雅明的这些看法，其中一方面在二十年后被阿兰·罗伯-格里耶所澄清：“让我们直截了当地承认：社会主义革命并不信任革命的艺术……社会主义现实主义不需要对小说形式作任何的研究，它极度怀疑艺术技巧上的任何革新”。⁴余下的则毋庸赘言。

让我们直截了当地说吧：左翼艺术之所以拒绝先锋文学的艺术革新，主要是由于在先锋文学内部，其“文学技术”与“创作意图”无法分割，如马雅可夫斯基完成于十月革命之后的长诗《人》，它所传达的就是令诗人痛感绝望的“存在之异化”。当左翼艺术接受先锋文学的表达形式时，尤其是在社会革命完成以后，它是否还要承认社会中依然存在着异化？无论是马雅可夫斯基还是本雅明，他们大概都天真地认为就批

1 本雅明：《作为生产者的作者》，河南大学出版社 2014 年版，第 8 页。

2 本特·扬费尔德在书中将谢尔盖·特列季亚科夫被处决的年份系于 1939 年，不确，应为 1937 年。

3 本雅明：《作为生产者的作者》，河南大学出版社 2014 年版，第 24 页。

4 格里耶：《关于某些过时的定义》，《为了一种新小说》，湖南文艺出版社 2011 年版，第 43 页。



判性来说，左翼艺术先天地接近先锋文学，因为只有当它采取了同样富有革命色彩的“文学技术”时，它们才能够更好地反映出社会存在的“异化”，以此继续推进“精神革命”。但问题在于——这也是几乎所有革命文学的命运——在社会革命完成以后，革命文学便需要主动地转换自己的功能，以放弃批判性来换取自身存在的权利。革命只有一次，而马雅可夫斯基终其一生都未能了解这一点。在笔者看来，正是这份产生于一九一八年后的悖论般的教训，连同诗人一九一八年前完成的大部分诗歌，在今天共同组成了所谓的“马雅可夫斯基遗产”。

2020.08.24