

今天 2011年秋季号 总 94 期

目 录

阿乙小说专辑

猫和老鼠
附：敌意录
镇压

诗与诗评

潞 潞	诗六首
黄灿然	诗四首
明 迪	古拉格（外四首）
孟 明	诗人不敬王者（外三首）
孙 磊	衡山（外五首）
朵 渔	聚集（外三首）
清 平	重游南小街（外一首）
叶 辉	诗六首
泉 子	古人（外二首）
沈 苇	《安魂曲》外编（选二首）
马越波	秦嘉（外二首）
庞 培	谢阁兰中国书简（选）
秦晓宇	蟠结
王东东	护身符、练习曲与哀歌：语言的灵魂 ——张枣论

八方来鸿

陈力川	饮酒断想
田 原	诗歌与灾难

今天画页

从摄影到观念
——鲍昆、王庆松对谈

诗六首

潞潞

这

这照明我们
这为我们所用
送树木去远方的
使我们渴望和铭记
我们行走，打哈欠，争吵的
这依然流动
在流动中藏匿和触及
一天比一天
少或多的

这抚摸脸，嘴唇和肉体一部分的
这窗帘后面，椅子上
箱子里的，湿漉漉的
被我们加入在词语中
一再被暗示，被拧干
被打成纸浆，被吞掉的
这已经被一个人享乐掉的
引起一个人巨痛的

这快速过去的
被灰色泥浆抹在天空
猝不及防改变的
这没有说出
而说出以后一无所求的
这星期天早晨的浓雾
正在架设中的桥梁
来往于城市街头的陌生人
这离开很久的原因
这清澈镜子的正面和反面

这浩瀚无垠的天体
在难以察觉的运动中偏离了轨道
这苏醒的土地没有翻浆
这比延误更推后的
使闷热的季节没有雷声
你知道这多么令人窒息

这日复一日经历的
在怀旧的伤疤中饱受折磨的
被我们赋予了幽默感的

这水，这火
冰的，热的，暗的，亮的
包含了一切排斥了一切的
这土地的上和下面
使我们愿意单调地活着
使我们好奇，愚蠢，自不量力
不泯灭人性亦残存一点兽性
这不太真实却真实的
这让我们归来，让我们起伏
让我们数次尝试的
这让我们诚心致歉的

2009. 3. 31

兰波回乡

他确信要回家的那一刻
是在埃塞俄比亚沙漠上
家乡的脸在地平线浮起来
他好久没看到了，但还认得
那巨大的眼眶上有一滴泪
他拼命用舌头舔着
天哪，有海水那么咸
这个人哭了

谁怀疑过天才的诗歌
十五岁少年长着缪斯的指甲
他凌乱的书写点石成金
征服了比巴黎更远的诗人
他因此也更蔑视他们
谁怀疑过诗中的梦幻和禁忌
哪怕和着青春期的臭汗
谁怀疑过他神奇的墨水
把风景和排泄物带上天空

他是法国的坏孩子
是全世界的坏孩子
他的技艺却使同行认可
他们从细密的斑点中认出他
如同全世界的诗人是一个诗人

作为诗人他开始得太早
结束得又太快
他挥霍了自己
他不再用修辞而是用脏靴子
安抚一个个浓雾或细雨中的晨昏
他得到了该得到的
金币和疾病
还有一颗老灵魂

他没有想象中走得那么远
金钱带来的快乐也没那么大
在河岸边的帐篷他写下
“亲爱的母亲和姐姐”
——不是诗
他也不再是天才
是这个男人、冒险者、浪子
想家了

太热烈太过度太浓的
都将在一张病床前松弛下来
就像此时这个人的样子
他眼里重叠着家的窗棂
想起当年的诅咒好笑又好气
即便是囚笼他也要回去
他肿胀的膝盖喊疼了
他知道没人理会他
上帝也不会

2009. 6. 22

四月的诗

四月之后依然是四月
丁香把它的肺张开
香气弥漫在单调的伦敦
像雾，一种类似白日梦的疾病
他那老式的卷边裤腿
经过郊外小雨过后的田野
土地松软，灰鸦在远处蹦跶
空气清新得呛人嗓子
他被神经质的妻子折腾了一晚
迟早有一天他要崩溃
他想在崩溃之前干点什么

他要弄清楚这一切的意义
哲学，是他拿手的事情
此时他在欧洲却久负诗名
不过他周身流动的
似乎不是诗人热乎乎的血液
他有洁癖
宁可让自己的胸膛成为一块冰
就像在生者与死者之间
他更愿意选择死者
缄默，僵硬，凝固了往昔时光
如果有亡灵沉睡这里
他喜欢这种悄无声息的平和
全然失去世事的动荡
他把长长的影子投给它们
这些曾经热烈生活的遗物
灰鸦蹦跶着向更远处觅食
他俯下身，仿佛在静谧的墓园
或更像俯身于一部无声的诗稿
一枝黑色的发芽的根茎
上面取来了死亡的意志

2011.6.2

空中小记

尘嚣中的广场
鸽子在刺眼的阳光里飞
洁白的胸脯被风吹乱
行人匆匆，谁看见了
空中落下的羽毛
没人骑着它，它要飘
迈着斜坡上的舞步
向下面凌乱的屋顶
屋顶下一张空空的大床
从云端到人境
垂直的阶梯
华丽而无形的路线
飞行中蓄意的逃离
打着旋儿，抑制不住的堕落
一支十九世纪的笔

2011.6.12

天才

天才吮吸着天空的血液
不能用词语描述的天空
词语对它是陌生的
漂移在地平线上的云也不能
天才撬开了天空的躯壳
一个锁满了冰的保险箱
昼夜尚未抵达的混沌时刻
——创世纪的第二天¹
他们从不把某颗星辰
说成美味的浆果
他们谨慎描述的一朵云
在天幕上缓慢移动
是纯粹的外部世界
却始终没有落下去
他们吮吸这一切的反光
空的反面或反面的空
灵气是空的
他们的巅峰之作是空的
那飞悬的星辰、巨石的下面
也是空的

2011. 6. 25

异乡人

他在这里用太多时间成长
十岁时他曾整日在街巷闲逛
直到深夜被警察送回家
如今他回来，放下行李箱
出租车停在身边却在犹豫
一个地名，他实在想不出
他抬起头，想找到天空中
一个大胖子牵着一个胖子
多少年他心里一直勾勒这行走的云
他发现自己已经背叛了这里
街巷不是，气味也不是
云在他头顶上时聚时散
更多时候空空荡荡
如同昔日的亲友们逐渐散去
入夜时分他走进一家小吃店
在别处一再念叨的美味面食

¹ 见《圣经·创世纪》。

此刻像他的心绪一般寡淡
灯下老板娘的面容
年轻，姣好，一绺额发被汗水打湿
再往下，一只小小的十字架
紧贴在她丰腴的颈窝里
“你信这个？”他说
回答温润而绵软
他听出久违却熟悉的乡音
短暂的对视，那笑意和清纯
质朴的衣衫裹着幽淡的体香
这个自以为上帝的仆人
毫无觉察她在他眼里是女神

2011.7.4

诗四首

黄灿然

恢复

不走人行道而走沿人行道停泊着一辆辆汽车的大街吧，
或走人行道铁栏外那十寸宽的边沿；

并时不时用左手扶一扶或摸一摸铁栏，或用右手摸一摸或碰一碰汽车窗玻璃或倒后镜，或留意排水管检修孔盖上经年累月的拙稚图案。

不看前方，不看行人，不看景物从身边掠过而只看阳光中行人色彩斑斓的长腿在节日似的红色铺路石上英雄似的步伐吧，

或把头偏向右边看咖啡馆门口那辆罩着防水油布的摩托车和那三张摺起来底面朝向你的桌子吧，此刻你远远看那里并想起你和朋友在那里消磨一个个下午，心情似乎比实际在那里消磨还愉快！

向马路边那辆废弃的破手推车行注目礼吧，它就是不久前遇见的古代智者表示自己老死时要成为的样子——啊，向它歪斜的躯壳鞠躬吧！

在你心灵的形象笔记本里，为那个坐在垃圾回收厂门口头戴红色安全帽身穿萤光漆条工作服的修路工画一幅粗线条的素描吧；

让出汗的大腿与火热的短裤之间那层粘乎乎的感觉多逗留一阵子吧，它的预期寿命最长也只有几个小时哟！

向小巷口那个老人和那条狗发光吧，他们在享受整个街区唯一畅通无阻的黄昏之风，他们都精通城市与大自然的关系术，都是懂得和愿意的实行者，虽然他们互相并不认识。

承认吧，承认天地并不知道你。承认并接受！

撤下对人对事的激与愤吧。对所知保持一种无知，对消逝的保持歌唱。

时刻

忘了具体时间和地点的，阳光穿过枝桠，照临海湾，或停留街角，或摇曳在少女裙裾上的时刻。

那么深，沉，暗，想浮出水面，不为新鲜空气，绚烂阳光，只为宽宽，浅浅，淡

淡地流动的时刻。

想像她从下午三点到晚上八点，在一个窗口朝向大海的高楼房间里，一边回忆逝去的旧事，一边喜悦地于周围世界的活泼的时刻。

总结一切都是假的，都将过去的时刻。

清晰地看见所看见事物微妙变化的时刻，例如像一个小男孩一手牵狗一手拿着露出两个大标题字的报纸，黑短发在阳光中透亮这么简单的时刻。

两个朋友在坐公共汽车去见另一个共同朋友的途中，心灵都被窗外掠过的宁谧景色吸引，一个脱口说“真美”，另一个紧接着抒发更充分的赞叹的时刻。

耳旁响起巴赫的组曲，而窗帘与窗框碰触处被一阵风揭起，露出盆栽的绿梗的时刻。

精神奕奕坐在饭桌前看书，突然想到回睡房里俯卧一会儿该有多幸福啊，但因为这想的幸福远远超过实际在床上俯卧而没有付诸行动的时刻。

默诵见过的人还会再见，离开的地方还会再回来的时刻。

心灵像泉眼潺潺涌动，只要想起一张脸，一个表情，一个姿态，一个侧影，就感到有能力把它细细描绘，徐徐铺展，渐渐叙述成一部精彩的大书的时刻。

在朋友下榻的酒店附近先绕一圈，看准了某家后来证实没看错的茶餐厅或排挡，然后才慢悠悠走进酒店，带朋友出来消夜聊天至凌晨三四点的时刻。

发现秋天里小腿如此喜欢牛仔裤，身体如此喜欢小腿穿上牛仔裤，裤管盖着球鞋的那种踏实、亲密、温暖的感觉的时刻。

回忆她深夜带着她的吻来到我唇下的时刻。

感到身上某个角落还潜伏着一股巨大能量，大地上某处还有一罐被埋藏着的未打开的幸福时光的时刻。

经过修车厂，瞥见两个女孩坐在小围场中央的凳子上，直觉其中一个是车底里那男青年的女朋友，另一个是她朋友，陪她来等她男朋友下班，同时也正与另一个男修车青年互相产生好感的时刻。

你可以是你自己，但你放弃了，你可以是世界，但你放弃了，你可以是另一个人，但你放弃了时刻。

像帝王那般生活，像公正的父母对待儿女那般对待痛苦和欢乐、悲伤和喜悦的时刻。

第一个诗人

他大我几岁。眼神里一抹愁苦。一种不明不白来到这世界上的感觉。

那时我也刚不明不白来到香港，不会说广东话，工友们都不会讲普通话。他留长头发，穿永远敞着襟的白风衣，喇叭牛仔裤，拖鞋。现在想起来像个诗人。

他是第一个向我表示善意的工友。他用我不懂的广东话或试着学讲的普通话，我用他不懂的普通话或试着学讲的广东话。好像也没有障碍。

午饭后他常常带我去码头溜达，他喜欢躺在靠水的大石头上望着对岸。我相信他是我遇见的第一个诗人，因为回忆他的形象我总是听见他说：

人生愁苦，世界不明不白。

小花

现在我像从四十六楼窗口俯视十几楼窗外飘扬的花格子衬衫那样俯视我的青春。俯视她，小花。

她大我两三岁，帮她哥哥打理他承包的一个制衣厂部门。她抽烟，少见的。她脸上有粉刺，电蓬乱的头发，皮肤非常白，牙齿也非常白，身材非常纤长，用现在的眼光看很性感。

用现在的眼光看她像个艺术家。我会爱上她。

但那时我已在梦想着一个我还要爬二三十层楼梯才会遇到的女人。她的温柔和善意我拒绝理解，我甚至把她的名字和她的粉刺牢牢联系在一起。

那时我拒绝理解一切，无论是路边草，街边树，还是飞鸟和白云。

没见过她生气，回忆中只见她软声细语，美目转动。用现在的眼光看她真是楚楚动人。就像我现在看路边草，街边树，还有飞鸟和白云。

古拉格（外四首）

明迪

于是我来到你对面，有点迟疑，
想不出一个仁慈的借口。
据说这湖水是咸的，如同仙鹤
落下的泪。我转过身，
不敢直面流放的迹象，
只好故作轻松，笑谈儿女情长——
我们曾经是，始终是，爱的囚徒，
只是你错爱，葬送了一生，
我懵懂，至今还在途中。
我来到这里，明知你已经走了，
却想见证大峡谷的隐忍，
和山顶上鸟的余音——
沉重，如铁链还系在脖子上。
这里是诸神的家乡，辽阔，一望无际，
尔后，人们在圣殿上绑架鹤群——
人剥夺鸟的自由，只需要一个美丽的理由，
爱。偌大的湖，回流成一个孤岛——
人们对着墓碑拍照，对着飞翔的天空兴叹，
而我背过身，害怕湖水的咸，
参杂风的甜蜜，渗进我眼里。

动荡

地平线倾斜一方，视窗倾斜于另一方，
于是湖的沿岸仍垂直于我心中的平，
方方正正——偶尔慌慌的心神，跳出来侦探——
我以笑眼，面对你的冲浪——你自信
会掀翻我的镜框——我以不定，应变你的万化——
万花筒中，万象皆美好，
美好到几乎完美，我几乎脱口而出
却偏偏忍住了。所有的偏，偏向一个封闭，
一个内在的定——
我曾伸出手，握住过瞬间的不安。

圣境心绪

灯光飞扬时，我低落，落进身后的水池，
只在刹那的黯淡中，飞起过一次。
都说不要音乐吧，我偏要，但我要的
不是你能听见的那一种，而是流水的声音——
这个夜晚，只有我没听见。

离开之后，人们只看自己拍的照片，
感叹某一处阴影，或某一处亮光，
我也一时忘了，光线的虚幻——
早在我们抵达之前，就有人被送到这里。
巨大的湖，曾经是一片群岛，

岛上的人相亲相爱，和睦处理内部问题——
不过是些鸡毛蒜皮点头落地的小事。
流水账细流，流了半个世纪。
这声音只有我没听见。这个夜晚，
灯光发挥了巨大的魔术，我眼里只有爱，

只有感恩。群岛变成飞鸟，飞至山顶，
那些脚链，变成天鹅的翅膀，在我眼前扑闪。
我想喊，喊出来的却是魔鬼的声音——
而你同我一样眼盲，耳聋，你飞起时，
以为身边最近的，一定是白衣天使。

映像

你清澈，让人意外。这意味着都以为
你是浑浊的——浑浊到谁都可以

搅动一下，搅动到你一清二白——
豆腐倒进青稞地里，晒一晒。

有人抖出比陈酒还芳香的芝麻，
证明你如今如何如何。滑铁卢桥下，

急需要立一个稻草替身。
我眼痛，却没有眼泪——

只有笑逐颜开，笑逐自己离开——
但记住了最后印象——你至清，水底仍有鱼

在游荡。我混沌，却无狗友相伴——
只有转身，沿着来路，然后

心痛。贵德之夜，疗伤也是一门艺术，
在黄河边走走，听对岸的蛙鸣

被水声盖住。水，没有洗清什么，
只滋生了对绿色的想往，无一丝杂念。

史记

两个不祥的预兆。一下飞机，拉客户的导游
硬塞过来一张路线图，上面标有核武器基地。
一到海边，一对三角眼躲躲闪闪，窥视。

我坦然望过去，劳改营已无踪影，八万人
刑满释放，或是蒸发了。我无法判断
历史与传说的界限，于是走入阳光，

深吸一口气。低头又见窥视，鼠眉鼠眼，
我一脚踩过去，又臭又硬。我必须跨过去，
或踩痛它的穴位，别无选择，前方是八万人的坟地，

或是诗歌圣地。洛杉矶靠两大业，艺文，核工，
这里靠软实力。而一颗老鼠屎，顶着半瓢水，吭吭嗤嗤，
还引来一只耗子窜来窜去。屎记，屎记，

我必须翻过去。抬头看见飘动的经幡，大悲大美中，
大爱大宽容。你说站在 3000 米高度，放过 500 米鼠辈。
于是我绕道，一步踏进油菜地，金色骤雨……

雕塑，浮雕，酥油花，浪花，远处深深的蓝，
植入绿色水域中……一切永恒都是短暂的，
即便是塔尔寺，一切既定都是万变的，即便是膜拜

仪式。只有介于黑白之间，红黄之间，青紫之间
的过渡色，哦，也是空的。太阳伞……人流涌动……
音符的海洋。3000 年后，这里只有藏羚羊的骨骸。

詩人不敬王者（外三首）

孟明

瓜葉瘦，大風吹骨頭，
我的眼睛不會從骨頭掉出眼眶。

瓜葉瘦，骨頭響，
一只長角的兔子三擊我床。
我醒了：河水流得歡，
夜摩已領著我的形骸穿越法門。

給骨頭裝上琴弦吧，
既然權杖也用人舌說話。

我看見骨頭在風中起舞，
骨頭跳舞，節節響，它跑得快。
不死的韻腳，腳比天長。
陶笛對月，夜的法則就崩潰了

這間廟子無牆——
它的山石是有聲的；我看見月光
我聽見流水，沙門
來會詩人。詩人不敬王者。

他回憶起蘇州的雨 ——給張棗

他坐在內卡河邊的露天茶坊，回憶起蘇州的雨。他翻著勒南的一本書。加利利的雨也是灰濛濛的。他去過巴勒斯坦，好像在革尼撒勒湖畔總有人在講聖人及其門徒的故事。他邊喝啤酒邊回憶。那些事。

他不能確定他是不是去過巴勒斯坦。

他翻讀勒南。加利利的雨時大時小。那印象就像在蘇州或常熟的街道，灰濛濛的。三人，邊走邊談。他叫了一輛出租車。我們去一座湖。湖裏有花娘。

大概如此。思越人。

出了酒館。走上橋。太湖煙波浩渺。勒南書云：拿

撒勒，他小時候玩的街道，那些布滿石頭的小路，那些
隔開簡陋小屋的窄路口，有一種“痛苦的真實”。真不
該，浪子笑談聖賢。他翻著那書，彷彿自己坐在內卡河
邊看人划船。書在桌上，啤酒，模糊的記憶。

傳說久遠，一切造物駭人地美麗，
靈魂的事也是如此，常常如此。
他這樣想。記憶也是魂，鏡中梅花開……

只覺人事兩蒼茫。世界太真實，不符合詩歌。彷彿
一失手，一切都會斷。你堅持用梅花去對它。結果落敗
而逃。詩中，花落處，一座塚自行敞開，遺跡帶著微笑
走出來恭賀他的一生。那影子是他。在雨中蘇州。

三人均說，無悔，一韻對死亡。

他跟著影走。左邊，山川古老，有鑿人冥河水；右
邊，一個叫張棗的詩人有感於電鋸、落發、手套和工具
箱。嗚噯！我等食死神肉體的人呵，半個詞不也能擊能舞麼？太湖上，打漁人撒
下一張網，好大的網！

這邊，一座山谷被鋸開，田園復活；
那界，雨點落在書頁上。
我們都在天地間，人長久，卻又倉促，倉促，

萬行同於一行，但得一字魂飛。君說太湖雨，我在
雨中行，總有一個聲音時時襲來：“也許在淮南王門客的家鄉你活得更好。有野
老，近不周山，你的遺址。”

2001年7月筆記

漢俳四題

1
雨水剪寒枝，
三下兩下
打發了那古老的死無常。

2
一只手在螢火裏招呼，
山風過路，夏草蛇行：你的歌。

3
今年，看山，

“千紅”不慰一葉血，心中
最後一片葉也落地了……

4

把酒坐進冬天，
吟麼吟，山青青，
似曾相識的影子過山來。

戈多之死

走向千年之路，如海鳥
棲岸，集合了戈多的一代。
大駕光臨！樂隊，快請奏樂，
歡迎人文主義的戈多。

先以一升黃酒涮他的陰陽，
把他藏而不露的胃提到九品之上。
未來的梨園騏頭，風景大師，
操筆桿和割腐肉的牛耳刀，

斃了。未等看清戈多已去！
醫官報告：死於水土不服。
全體圍繞這個事件：戈多
為什麼死？我們這地方有晦氣？

肥頭謂莊重，瘦骨論斤兩。
取用取用，中用西用，大用。
宰了師傅在他們學習倒立的彎腿之間，
脫落的肺，肝腦塗地的詩學，

流淌於籠子和雞巴的親和力，
委瑣而亢奮的幾許銀兩，
因為戈多的到來，蒼天告慰了。
很像一幅新的清明上河圖：

用象形文字標明產於某域某地，
文本器官，風光好，其間的擺設有
戈多的牙刷、假肢、煙斗
和一具看起來相當古老的牛鼻環。

衡山（外五首）

孙磊

茶树丛的台阶有一点散，
上午，风不浓，
仿佛我能永远活在散淡里。

新闻沿着山脊压过来，
几乎以为是乌云，
而泥石流直接埋进了我的禅修。

放下。担当。多层次的混浊，
灿烂于他人之口，之外，
溪水无言，夜无底。

活多久，才能活过
机器的兽性。何况自然
能轻易让我成为孤儿。

因此，越无常地面对山水
身上越是落满
发烫的雨滴。

至于懦弱，留给命运吧。
今天，在寺庙中，
做一个秘密的勇者。

虚妄

每天听葛莎雀吉，²
以至于
常常用它的声音呻吟。
像溺水者突然慢下来，
软弱下来，
面对全民娱乐的生态，
软弱也是一种暴力。
法律，
像杀手一样迅速更衣。³
以至于

² 葛莎雀吉（Kelsang Chukie Tethong）藏族流亡歌手。

³ 借凯尔泰斯·伊姆莱（Kertesz Imre）《船夫日记》中的句子。

喋血的派出所
仍有明晃晃的光
照彻抽象的生活。

每天读书，
以至于
在试图相信的夜晚，
忠实于黝黑的炭，
忠实于写作，
面对狂欢，
面对末日，
忠实于自己的道德。

每天起床，洗漱，出门，
与人碰面，与汹涌的车辆
狭路相逢，每天听到
发动机的痉挛，
每天颓废，
世界对我而言
仍是庞大的、多棱的、歧路的，
不同于他人的别处
单个的怒放，
仍在松针上流血，
并把女人留给
夕阳。

每天听葛莎雀吉，
我们列队活下去。

监狱

——献给 LZ

在镣铐中，如何
维护一个缄默的上帝。

他数学的贵族气质。
他的蛮力、空旷、刀割……
和向死而生的轻。

一种被迫的含混比它自身
积蓄得更多。真理也更毒辣。
尤其当一种屠杀
从集体的信仰中醒来。

四壁形成的意志
具有极强的非逻辑性，它靠知觉
换取抽象的生活
和一颗五分钱的
子弹。

对于被封存的雪，
消融是奢华的，
尤其在春日的田野上。

路

路是被压平的。

路将死于平。
路的死路人皆知。

路不断，意味着路边
仍有需要刈断的草木，
异端的草木，
只有压路机赢得胜利。

只有胜利是虚无的。

只有虚无掌握着路的一切。

路此时突然软弱，
没什么说的。路需要一次次翻修，
是因为路的虚无总砸向
贪婪的人。

总让无路的人
无以面对自由和
天涯。

2008年夏天

被左右的人
也被遗弃。

夏天，没有一种遗弃是合理的。

滚烫的恨。灾难。儿童死在读书中。
爱也跟着荒凉的政治失控。

没有人相信那明晃晃的敌意。
人们总在权力的敌意中成长。

被自杀。
被逼成嗜血者。

被娱乐得像一堆球场上的碎纸。

夏天，没有一次风是凉爽的。
全部的信息灼热且凶狠，

全部的冰
在信赖的人身上冻结。

静穆

静穆与虚空的神话在“不健康的”时代是有益可行的。
——苏珊·桑塔格

咖啡馆是必然的颓唐，
背景弦乐、沙发、杂志、烟……
空调冻住光阴。
记忆唤起他人的密语。

在这里，爱几乎是一种蛮劲，
和而不悲的夏天，
清晰得让人怀疑。

炎热从各种音效中空放，
任耳枯的人呆坐街边，
迎着繁华
暗自萧瑟。

处世若大梦，⁴
意味着
每刻都可能会出现绝对的虚无。⁵

⁴ 李白诗句。

⁵ 出自约翰·凯奇。

而咖啡馆允许“离众绝致”，⁶
允许雨下得轻盈
下得如同
惭愧的人不断落泪。

⁶ 出自陆士衡《文赋》。

聚集（外三首）

朵渔

冬雨聚集起全部的泪
湿漉漉的落叶犹如黑色的纸钱

一个男人在上坡，他竖起的肩膀
聚集起全部的隐忍

松针间的鸟，聚集起全部的灰
雨丝如飘发，聚集成一张美丽的脸

我站在窗前，看那玻璃上的水滴
聚集成悲伤的海

什么样的悲伤会聚集成力
取决于你的爱

人境庐诗草

清晨，我因空腹饮茶而倦于表达
她絮絮叨叨，仿佛有孕在身

生活总想逼我出门
经济的嘴脸一团和气

与其外出，不如格一丛门前的竹子
死于伤心，何如死于羞愧

斗室最适合灵魂受刑
挂在墙上的江南一望无垠

一个儒，跟了我半年有余，被我劝回山里。
听说，终南山现有八千人在隐居。

中午，美人送来闭门羹：古籍少许，四川
半钱，沧浪之水，泪两行。

午后，一个人躺在床上——打一动物名。
钟表不动，仅仅是前朝的时间突然停顿。

黄昏，为一条爬山虎指引方向：才知道
一切领导皆是霸权。

看晚间新闻，一个青年在为党章重做句读：
你，不给，我一个，说法，我就给，你，一个说，法。

晚餐，麻辣已和小龙虾私下讲和，
照此道理，狂风和斧头都该被封杀！

入夜，大雨在窗外通缉一个天朝的逃犯，
明月是他的同伴。

谢谢这样的人

今夜，月亮一党独大
所有的星光都羞于闪烁

祖国已经脱光了
谁来陪她玩一玩？

今夜，光明在黑暗中继续卖弄
迷雾在诱惑一朵小花提前开放

为什么那么多嘴唇不去亲吻却在废话连篇？
为什么那么多懂行的人却在不懂装懂？

幸亏还有几个因羞愧而提前死去的人
幸亏还有几个因羞愧而推迟复活的人
谢谢这样的人——

只有爱情……

只有爱情里
还有免费的午餐
只有爱情这只天鹅
才会冒着背叛整个天空的危险
前来安慰我
只有爱情
没有失去基础、词根和形而上学
只有爱情
还信奉多神教

尤其是哭神和酒神
只有爱情这位女同学
还记得同桌的你
混不下去的人
还可以混混爱情这个黑社会
只有爱情不反对资产阶级自由化
不反对多党制，不反对言论自由
这世道，只有爱情才可以救死扶伤
也只有爱情才可以一招致命
我们不在时，是乌云和小丑在天空舞蹈
是白痴主义占据了抒情的舞台
我准备与明月合作，去敲响你的窗子
我准备请闪电为我们照一张相
还在青春的花蕊中沉睡的小姑娘
该醒醒了，蜜蜂先生前来敲门
这位怪叔叔不是来收税的
他要为你送来爱情法庭的传票
在爱情的遗嘱里
你永远是我的第一继承人。

重游南小街（外一首）

清平

早点铺换了人，油条已陌生。
我知道这是艾雅法拉火山
在此燃起陈旧的火焰。
亲爱的娟娟，地球已进入新的活跃期，
我们将在不断的惊呼中度过余生。
但刺鼻的臭鸡蛋不是末日，
蜷缩地图一角的瓦砾上
也没有十分光辉的仇恨。
阴郁的春日蛊惑我
踏着市井的感伤回到这里，
说明新思想并不能带来新的人生。
和某些人相似，我总能看到未来的波涛
从太平洋涌向红星胡同十四号的废墟，
而今天，它或许将从二道沟一带
退回“偕老同穴”的，蔚蓝的故居。

2010.4.24

云海诗

循环献出了庞大的美。
映现的消失在哪里？
此刻，极地抵抗着雪，
光照低于二十年的猫眼，
我的阳台。

三百毫升的世界变化出一切，
又克制地归于一。
两小时旅途消灭了永恒。
云海杀干净筋脉。

绝不混淆的小桥，沟渠，
使我混乱的奇异，
差不多，将万物相似塞进我怀里。
我疑惑而反对小范围
赞许平庸的拐骗。

幽暗的公正分配着阶梯，

从一到九，穿行于羊圈，
而仍不能隐藏起爱的刻薄。
我用着无用的白云，
洗菜、切肉、煮稻谷，
慰藉大地的鼠辈。

2010.8.18~20

诗六首

叶辉

远观

从远处，寺院的屋顶
仿佛浮现在古代的暮霭中，钟声似有似无

溪水，仍然有着
修行人清冽的气息

农舍稍稍大了点
土豆仍像尚未穿孔的念珠

这一切都没有改变

除了不久前，灌木丛中，一只鸟翅膀上的血
滴在树叶上，

夜里，仓库中的狗对着自己的
回声吠叫。因为恐惧

一个婴儿死于出生，另一些人在灾难中
获救

大雾看起来像是革命的预言
涌入了城市，当它们散去后

没有独角兽和刀剑
只有真理被揭示后的虚空

广场上的人群

小镇广场上，人群
跳着健身舞
在自己和他人幸福的影子间

旁边，一排玉兰树在风中摇晃
布谷鸟
仍然安睡在卷叶中

透过窗幔，广场显得神秘
有一会儿我觉得
我们之间隔着时光、年代

人群四处奔跑、焚烧
叫喊。婴儿车上啃着指头的婴儿
在笑

不知从何而来的人群
他们正一个个走向夜空

只有空荡的广场感到盲然

一条流浪狗不抱希望地
检查着人们丢弃的垃圾袋、果皮
有如十分可疑历史事件

划船

当我捡起东西时
我看到桌子下面父亲临终的样子
或者向一边侧过身
看到他的脸，在暗处，在阴影中
这阴影是时刻变幻
带来的灰烬。因此，我必须有一个合适的姿势
才能静观眼前，犹如在湖上
划船，双臂摆动，配合波浪驶向遗忘
此时夕阳的光像白色的羽毛
慢慢沉入水中，我们又从那里返回
划到不断到来的记忆里
波浪，展现了它的阴暗两面

平衡

傍晚，公园无人
翘翘板独自，上升，下降

两只淋了雨的乌鸦
曾站在那里。几颗星，出现在小镇上空

一条河，因溺水者而慢了下来

有人在叫喊、哭泣
有人陷入遗忘，像飞机舷窗上的一张脸

水银柱自某人腋下
慢慢滑落。有架天平上也许放着
一朵夜色中枯萎的花

你站在窗前，并不知道另一端
在什么地方？站着什么样的兽类
还是早已消亡的灵魂

新闻

我开车、听新闻
离开了城市，田野在路边铺开
野鸡突然笨拙地从
干涸的水渠里飞起，像村上浪荡的少妇
收音机里柔和的语调
灾难、凶杀
和昨天没有区别
河流在远处，如一把剃刀
政治家站上
新材料做成的讲坛时
我经过了
危险的 25 公里处
在那里，我的几个朋友
曾在深夜的暴雨中，等着救援
流行音乐的间隙中
几名儿童已渡过危险期，但其他地方
火势仍然旺盛
夜幕伴着
亮着灯的窗口到来
没有名字的小集镇，一如继往的生活
旧房子阁楼上的
壁虎关注着蜘蛛网
我一个平凡生活的爱好者
一个喜欢真实蜂蜜的人
快速冲下山坡。在低谷地带缓慢行驶
一如在思想快乐的晦暗之处
声音渐渐变得含混
如同闪电和呼啸汇集的嗡嗡声
像另一种语言，古代或来自中东
这声音让我想起

车灯前曾闪现过的一张脸，在烈火之外的暗处
扎着头巾，或许不是头巾
而是裹在脸上的一块腐烂的布
在夜晚的黑幕前
这张脸，我在哪见到，在什么地方
我按响了喇叭

月亮

房子的阴影中
站着一个人，猫坐在门洞深处

苔藓、刺槐树
沉浸于古远的静谧

冬夜
中国庭院中，一座空空的凉亭
这些都仿佛获得了永恒

永恒，就是衰老
就是粹火后的，灰暗、冰冷

当夜晚的恐惧
变成了白日的羞愧

三个弱智儿童并排坐在窗下
仰起他们梦幻般的脸

仿佛三个天使
被囚禁在苍白、微弱的光里

古人（外二首）

泉子

而谁不是古人呢
不过是新的古人与旧的古人
不过是今天的古人与明天的古人
不过是年年岁岁相似的花儿
不过是岁岁年年一样的凋零
古人是一面镜子吗
而你从中看见了什么
当你从你身体的深处
辨认出一面圆月般皎洁的镜子
那是曾经照拂过古人的镜子呀
它曾一次次地碎在水面
碎在了波纹的深处
此刻，它镜子般浑圆
此刻，它正照拂着你
此刻，它照拂着迎面向你走来的古人

悲哀

如果我们不能感同身受一个衣衫褴褛的乞丐在向你摊开手心时的悲哀；
如果我们不能感同身受一个农民在干裂而荒芜的土地面前的悲哀；
如果我们不能感同身受一只蚂蚁在一个顽皮的孩子手握生殖器
以他的小便为武器的追逐中的悲哀；
如果我们不能感同身受你的对手面对一个重大挫折时的悲哀
那么，我们就不能从生命那巨大的悲哀中真正地走出来。

全部的旧

这些率先得以浮出水面的绿色涟漪
是一篇对暮春中残余寒冷的檄文
与另一个季节得以凯旋的预言。
粉红的火焰在记忆与想象那共同的深处燃烧着
而任意的眺望都是对一个真实而正确的方向的确认
在液体的珍珠与钻石的碎片说出同一种惊艳之后
如果你说出全部的旧
那么，就意味着你发明出所有的新

《安魂曲》外编（选二首）

沈苇

登雅玛里克山

悼词般的鸟群埋葬在云层里
落在树上的，发布新春致辞
叽叽喳喳一片，催醒新芽
杏、桃、榆叶梅、馒头柳
像一群懵懵懂懂的听众
气喘吁吁的市民亦加入其中

什么样的土地？什么样的城？
雾霭笼罩，效仿内心的苍茫
好比身体的潜艇，浮出海面
残雪与新芽，是一个对称
它们的交谈，不会久长
雅山塔与红山塔，隔空相望
为山顶增高不多的几米
赭红色之塔，用来躲避邪气
青灰色之塔，像一个厚道古人
还有一些鸟儿，像匆忙的邮差
在塔与塔之间，来回飞翔……

什么样的时节？什么样的光？
树、塔，升起；人，匍匐又攀登
有时，步履高过了头顶
有时，踉跄掉进了深渊
凭借怎样的无言祈求
天空终于展露明媚的一角？
凭借怎样的内心挣扎
博格达升起一朵胖乎乎的云？

2011. 3. 12

就像一颗八月的石榴

读安达卢西亚《754年纪事》：

“这片土地……遭受了那么多痛苦之后
依然如此美丽，就像一颗八月的石榴。”

立秋后天空扫净沙尘、盐碱

悄然隐去七月的暴戾
“依然如此美丽。”诗人对绿洲说
“依然如此美丽。”石榴对石榴园说

七月砍瓜，八月摘果
似火的榴花之后
果实汹涌琼浆：
红的隐喻，血的关联

石榴告别枝头——
这些因沉思而饱满的头颅
转瞬变成一颗颗胡乱堆放的
婴儿的小脑袋
像被时光之斧砍下……

——依然如此美丽？

2011. 8. 13

秦嘉⁷（外二首）

马越波

陇西洛阳津乡亭，我穿过几个街口回到家中。
让我封闭在你的友情里，郁郁葱葱。
不坚固，不盈满。你喜欢什么？
我理解的“蹇”是微弱，折断的树枝。像风吹过。

传说。我不相信。你是“易感伤”。
美景沁入你们的帟帐。我引她推开窗户
看世界。你不熟悉的，我们不说当代的浮云流水。
缠绵在你困顿的四壁吧，多么满足。

杭州已入夜。妻子在身边，像天仙一样娇弱坚定。
你也笑了。是的，简单的文字。“镜子”“芳香”⁸
我都预备。你一生只写一次。我却经常抚摸，擦拭。
它们落下来。趁我睡觉，做爱，发怒，远走他乡。

你想说什么？比我更寡言的你。
我羞耻于自己的平静。面对美，暴力，死亡
侧身而过，“卷起席子一样的心”。
我已知道你的惊诧。原谅我。

清晨不得不来临，它抓住缰绳，那令你不快的迟疑。
我还是放手让你赶赴京城。

2010.6.1，于紫桂

董永和七仙女

你那么草率地藏起她。
偷窥天上的秘密，圆润湿滑
并非想象中的精致，也不明亮。

你怀中的裙衣，粉末一样的颜色
请小心翼翼，如果从你手中滑落
像容颜。像歌曲。

⁷ 秦嘉，字士会。陇西人。桓帝时，仕郡，举上计掾入洛。除黄门郎。病卒于津乡亭。有诗《述婚诗》、《赠妇诗》、《答妇诗》传世。妻徐淑，陇西人。有集一卷，已佚，存《答秦嘉诗》。

⁸ 带引号词句均来自秦嘉诗。

她贪恋的是背影，脚步，你的轮廓
也贪恋你，贱民的爱情
随时随地的引导。一个陌生的大地

如果教她识字，辨别好和坏
是困难的事情。她热爱人间所有东西
包括操劳，哭泣，和犹豫

你洞悉山川之密，或者没有
只是长得忠厚老实。你眼神中的呆滞
如何去除？这要靠你自己。

她无法了解，也已不可能返身而去。
这并不表明你可以为所欲为
从未遇见的美景和险境都会反复到来

2010.6.2, 于紫桂

2010年8月19日,天晴游山

飞瀑就在近处。不急于看见
它们一直不停地垂下，拭磨
青山密林，水如白虹
这不是更好的生活

我怎么去相信奇迹？
走来走去，不知道树的名称
石头的习性，天气的变化也全然不顾
“林中小径”，落到了这里
从未出现的群山和平原连在一起

薄片的锈铁弃于屋外
快要爆裂的炉子已经停止摇晃
我不想继续幻想，转头离开
离开“青山”和“密林”
那匪夷所思的“远望太湖”⁹

整座山压住了它们
近在咫尺的字迹都没有含义
我一路丢弃，再不能发问
惶恐着，脚步越踩越轻

⁹ “远望太湖”来自蒋介石一张登莫干山主峰照片。

谢阁兰中国书简（选）

庞培

献给 1917 年的我自己——
少年中国。新诗诞生。

——作者题记

4

我是另一个我
我是一个住在寺庙里的中国诗人
他每天只是担水、舂米
在松林里辟开一块地，种菜
我是这样的诗人
赤脚在山中石径上
和林中跳荡的阳光一起问候
每天在万物静谧里
研读更加古老的诗歌
守护清晨林中第一道薄雾
那薄雾仿佛矮矮的石墙，仿佛轮船
自海上升起
……我端坐窗前，在另一个清晨
我将归来

5

啊！
来到中国
我多么年轻
脚下的这块土地
又是多么古老！

温柔与强暴
坚韧与脆弱的奇特混合
如同太湖和长江
黄河与紫禁城

我在纸上一遍遍抄写我的忧伤
我愿匍伏在辉煌落日的苦痛里
当塞外的骆驼队在长城脚下
仿佛被焚毁的家书一样经过
我在驼铃声中听到亲人的泪泣
我远在法兰西的
年幼的妹妹！

可是当悲伤说出口

我是多么年轻
我又是——一个人——无论怎样的荒凉、黑暗
都只身前往
有一天我走进了一部古书
虫蛀的孔眼。在《尚书》里
遇见了“希腊”、“巴比伦”……
这样光辉的字眼

6

我的心在沙漠的波纹间碎裂
我的到达仿佛一幢轰然倒塌的砖塔
塔高九级。在第一个百年
是一座隆起的废墟
慢慢风化。在第三个百年
化身为尘埃，有着
佛骨舍利清凉味的尘埃
当一阵北方的风沙
黄昏时尾随我到达秦岭
露出汉画像砖上的铭文
我置身其间的这个东方国度
恍若裸露出旷野的墓道……

我的额上从此留有壮严
我的肤发从此映下浩瀚……

8

一大早
我抱着《圆觉经》
像抱着你年轻火热的身子
啊！玛沃娜

9

中国园林是一种遗忘时间的艺术
池塘、假山、凉亭
皆为颜料之辅成
遗忘时间，强调乡土、地域、宗法……
园中的青石、苔藓
模仿史前生活的山洞
最微妙处总是空白、空缺
留给明月清风
中国人待客人很好，待客如月
汉字书法也与月亮有关
利用阴影和线条
水的粼粼波光

草丛蟋蟀的低吟，在招魂用的
经幡般飘展的宣纸上
画下无声无色的岁月……
事实上，万里长城不及一张轻飘的
宣纸。了解中国，最好用手摸一摸
这种纸的绵柔纸质
摸一摸中国的心跳
摸一摸汉字的轻叹
我分别听到我自己
幼年时婀娜的美——

13

昨天，我们在沙漠里
仿佛步入了浩瀚星空，我们的骆驼队
被流星的锁链锁住了
整整一夜，跋涉在
北方极寒的乡土
我的灵魂是古中国苍穹底下
的石磨。是天明时分
一道霜迹。在万千霜寒中
我痛苦而消瘦
是其中苍白的一粒
攀附在长城脚下的荒草丛尖
我们的旅行从未完成
一开始就燃烧成了眼前这堆篝火
火光，吸引了四周旷野草木的寒气
树林深处千古的贫困
宛似泉边伫立的瞪羚的眼睛
……昨天，我渡过了
我在中国的第七个生日
我独自走过汉江边的乱石滩
惊异于对岸莽莽群山，仿佛
亲手点燃蜡烛的生日蛋糕……
在这里，我想起兰波
想起古代诗人陆游，也像他一样
雨中骑着毛驴
过剑门
我那乱石崩云的一生
在无限蔚蓝的头顶，归于空无
我是一座被砌的古塔
是古画被磨损的一角
是佛教教义或论文
是讲经、转法
是他们的新生

冰冷光滑的镜子
是爱情惊人的萌芽，但却无情地
要求弃绝
需要在荒凉戈壁滩，坚持生活，呆很长一段时间
无论世间怎样的别离，都治愈不了
自愿禁欲
行善或忏悔，都是徒劳，都是一纸空文
我的一生，是对美，对远方的
无益的尝试
惟其无益，才显得高贵
才比美更美
昨天……我来到这比美更美的国度
我步入闪电的门槛
我的马蹄下踏着飞燕似的
金沙江、嘉陵江
江水奔涌不息，瑰丽，如此骄傲
像某人一周内写就的情书
大地如此空寥
酷似矗立的墓碑
是天亮前夕淋雨的碑石
昨天，我着手撰写远古
我骄傲地低头聆听
人类悲伤的心跳
我的马把我带到山西的
应县木塔前
灰白而无语
在这片伟大的国土深处
我冒雨度过一个黎明……我的心
仿佛远处伫立的不知名的村庄
那里的晨雾中
响起第一声鸡叫，召唤着
我那远在法兰西的童年
塔檐的风铃，久经风雨
铃舌一样的诞生地！
仿佛江南三月的油菜田
行进中的火车头！
啊！我的《历代图画》
我的《古今碑录》
我的《悠悠远古》……

21

我在黑夜离开你
你的脸庞在我注目的左上方
那么温暖。我所见

世间万物都有你的美丽
如同月亮，草木，光照
如同河流山岳
包括我白天经过的长城
双层的城门洞
那儿一阵秋天清凉的风
仿佛你爱情的赐予
我尽情地拥抱你，舔闻
你的秀发。青山延绵
我在一块残缺的路碑上
取得你奇妙的爱抚
一阵风沙，仿佛
当年的邂逅
荒凉的大地展开你的裙裾
于是我深入大漠的旅行变成你迷人的
舞蹈，伫立
无论我做什么，我们都在走向对方
在最初会面的幸福里
我的骆驼，我的骡马
都了解这一点
明白我对你的感情
我们相距万里
我们共同前行

32

在中国，我逝年 31 岁，属虎
故里已无直系亲属
儿时的院房被洪水冲垮
后世曾修复，又倒塌
如同其他中国普通的百姓
我生活在废墟中
街道、时间、族系……层层缠绕
我曾有幽静的园林
在其中假山遮挡的小径深处
设有花木掩映的禅房
布局错落有致，造型
古雅朴素
我喜好雨天的莲池
杀人无算
又在凉亭一角习字，抚琴
我的双手最终和失传的桐材相仿
一样空洞、雅致
地底下腐烂
我以一支乞讨人群改造的军队

24 岁时起兵，直捣皇朝
死在大雨中或亡命于遮天的箭雨下
我到达湍急的金沙江边
亲眼看到了自己的死亡

蟠结

秦晓宇

每个汉字都是一个小小的“独立王国”，以音形义的统一而自成一统，稳定不变，又可平排侧注、虚实吞吐地组合成辞章。中文这种“字篇两立”的结构美学，在章回体小说、折子戏、散点透视的山水长卷、书法、篆刻、造园等诸多古典艺术形式里均有体现，它意味着整体与部分之间并非是一种专制统治的关系。部分固然作为整体的一环，在整体中分享整体性，但部分并不听命于某种严苛的逻辑上或数学上的刚性结构或决定论，它首先是自足的、独自成立的，在公转中保持自转。如此说来，组诗简直是一种“天然”具有中文性的诗体。

组诗是由若干首诗组合而成的诗组，一种兼顾个体与总体的诗歌创作体式。首先，组诗的基本单元并非欠缺完整性的“诗节”，而是一首首可以单独成篇，一般均有题目的“子诗”，它们不曾为了整体而牺牲其独立性；其次，这些“子诗”又形成了一个标有总题的统一体，我们往往可以从主题、风格或形式上确定这一点；最重要的，组诗作为整体绝不先于或脱离其“子诗”而存在，也非各“子诗”的简单集合，它是由相互联系的“子诗”按照一定的结构组织而成的，“通过成为一个整体的安排产生一种比纯粹加在一起还要更多的东西”¹⁰。

因此一组诗作如果不具有被杨炼、陈东东称为“磁场”、“形式说服力”的总体结构，即使其“子诗”独立，在题材、风格、形式上也体现出整体性，这组作品仍然算不上组诗。譬如李贺的《马诗二十三首》，除了托马言志这一点外，各诗再无内在联系，名以组诗并不合适，我们或许可以称之为“诗群”。宋晋明禅师的《牧牛图颂》（十首），依次为《未牧第一》、《初调第二》、《受罚第三》、《回首第四》、《驯伏第五》、《无碍第六》、《任运第七》、《相忘第八》、《独照第九》、《双泯第十》，不仅题材同一，内容上也循序渐进，形象地展示了悟道的完整过程，可谓典型的组诗。而在新诗中，同样受到里尔克《致俄耳甫斯的十四行诗》的影响，冯至的《十四行集》并非组诗，张枣的《跟茨维塔伊娃对话》（十二首）却是十四行组诗。尽管《十四行集》第一首叙述诗歌的缘起（“我们准备着深深地领受/那些意想不到的奇迹”），最后一首描写创作的完成（“但愿这些诗像一面风旗/把住一些把不住的事体”），然而整部诗集并不具备充分的结构性。与此不同，《跟茨维塔伊娃对话》虚构了一次“奇遇”（茨维塔伊娃曾写过一部名为《奇遇》的五幕剧），我们从中能发现一个戏剧的情节结构：

第一幕（第1首）：阴阳两隔的“我”和“你”（“玛琳娜·茨维塔伊娃”），竟然巧遇了，以“我向你兜售一只绣花荷包”的蹊跷方式。第二幕（第2~7首）：发展，俩人展开一番交流，话题涉及诗艺、流亡、乡愁……在第七首中，“我”甚至就“你”的死跟“你”对话。第三幕（第8首）：高潮，点出“我”和“你”是“亦人亦鬼”的“俩知音”，也点出两人分别：“经典的一幕正收场”，“你在你的名字里失踪”。第8首两次出现“东方既白”，联系第2首的“我天天梦见万古愁”，暗示这“奇遇”与“对话”原来发生于梦中（按照梦的逻辑，“我”当然可以既是兜售荷包的怪异小贩，又是与“你”长谈的中国诗人）。“谈心的橘子荡漾着言说的芬芳”进一步揭示了“对话”的非现实性（诗人不用“桔”这一俗字，似乎是征用屈原《橘颂》的衬言式用典）。不朝向“外面”（诗中频出的一个词）

¹⁰ 沃尔夫冈·凯塞尔：《语言的艺术作品》，上海译文出版社1984年版，225页。

的“谈心”，是在“橘子”般封闭的内心世界里展开的，这“言说”无形无影，似乎并不存在，但那香味般的意“味”却无比真切、美妙。初到德国，张枣有过三个月不与人交谈的经历，但在内心深处，在梦里、诗中，他却有着如此传奇的“对话”。第四幕（第9~11首）：醒后的沉思、独白，也是梦里对话的延续。第五幕（第12首）：尾声，起始于“九月，果真会有一场告别？”，结束于另一个提问：

该怎样说：“不”!?

请注意诗末的标点修辞。“‘不’!”意味着一种阿多诺式的“否定的美学”，集权国家的诗人，用张枣组诗《云》中的话说，乃是“背上刺着‘不’的人”，“不”是其安身立命的“护身符”¹¹；而“‘不’？”很可能指向济慈提出的“否定能力”，济慈在1817年12月的一封信中用这一术语定义一种文学特质，“莎士比亚在很大程度上具有这种特质——我指的是否定的能力，即人类有能力处于一种不确定、神秘、怀疑状态，却不急于谋求事实和理性”¹²，这正是《跟茨维塔伊娃对话》追求的境界。对于一位潜心于纯诗写作的集权国家的抒情诗人而言，“不”的这两种意味构成了内在的冲突与张力，对此张枣在《厨师》的末尾形象地写道：

有两声“不”字奔走在时代的虚构中，
像两个舌头的小野兽，冒着热气
在冰封的河面，扭打成一团……

“不”同样是茨维塔伊娃性格、命运的关键词。从违背母亲生儿子的意愿降生开始，傲烈的茨维塔伊娃就一路说“不”：对母亲希望她成为音乐家说不，初恋时用枪对自己说不，对“诗人车间”和其他诗歌团体说不，对白俄侨民界说不，对苏共说不，直至“死的闭门羹”。“不”是茨维塔伊娃的悲剧，也是她对世界最宝贵的启示。张枣之所以“跟茨维塔伊娃对话”，首先因为张枣的旅居地德国，也是茨维塔伊娃流亡生涯的起点，俩人的命运在此“奇遇”。张枣以茨维塔伊娃为榜样和路标，俩人有分歧（“一左一右”），却同病相怜于漂泊的“万古愁”；他认同她的诗歌观念（“诗如手艺”），也认为她了解他（这组诗的“题记”是茨维塔伊娃传记里的一句话：“他是个中国人，他有点慢”），在这个意义上他觉得他们是“俩知音”。于是张枣以脱胎于“苏格拉底对话”的“与死者对话”的形式，以茨维塔伊娃惯用的“致××”的方式，写下了这组“名叫不可能的可能”的对话之诗。

结构既然是组诗得以成立的必要条件，那么阅读组诗的关键就在于读出制定全形的结构。我们可以借鉴中国园林的观赏方式，或弗莱“向后站”的方法，来完成这种“降龙”式的阅读。

游览中国园林，恰当的方式是将“静观”（驻足观赏）与“动观”（参照、流连观赏）结合起来，阅读组诗也应如此。你首先应“静观”，聚焦于组诗中的每首“子诗”，这每一首的独立性、完整性需要你给予目不斜视、心无旁骛的观照；同时这些“子诗”又有着相互接续、对比、呼应的联系性，这就要求你用“动观”

¹¹ 在《护身符》一诗中，张枣写道：“‘不’这个词，驮走了你的肉体/‘不’这个护身符，左右开弓”。

¹² 转引自 M.H.艾布拉姆斯：《文学术语词典》，北京大学出版社 2009 年版，349 页。

的方式来把握了；最后，你还得回到“静观”，站在某个制高点上“鸟瞰”整部作品。而弗莱以观画为喻的“向后站”的方法是，你可以在细读的基础上退后一点距离，以便更清楚地看到构图；再往后退一点，你可以更好地把握整体的布局；如果再拉开一些距离，就有可能看到作品的原型结构。¹³而对结构的深刻把握，又会成为进一步解读的基础，“积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以穷末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯”¹⁴，钱锺书或伽达默尔的“阐释之循环”的方法，用于组诗阅读无疑更见其效。

指事、会意、形声等古老的造字法，不仅决定了汉字象与义的类型，甚而也是中文诗的一种原型性的结构原理。譬如讲究音韵生动、意象微妙的古典诗词，整体上可以认为是一种**形声结构**。杨炼的《同心圆》第五部，则是一种“会意”的写法。所谓“会意”，是将已知其意的独体字会合在一起，来表示一个未知的涵义。《同心圆》第五部分为《言》、《土》、《寸》三章，杨炼通过对“诗”之“部件”的书写，引人会意于“诗”（“诗”本身则是形声字）。我们同样可以用造字法的结构模式来考察顾城的《鬼进城》。

“城”是顾城的名字，亦指北京城。顾城曾如此描述六·四之后他在新西兰激流岛上的生活：“我在那儿睁开眼睛就是一重重山，一重重海，就是树、草、石头这些最简单的东西，也许用十五个词就可以把周围的一切说尽了。可是我一闭上眼睛，就站到了北京的街上。这时我的现实生活好像是梦，而我的梦却是我铭心刻骨的现实生活。就是醒在梦里，睡入现实。”¹⁵于是顾城写两类诗，一类是“醒在梦里”的，倾心如水的“天真之歌”，这些诗轻灵明朗，蕴涵禅意，远离中国，他反而更深地体悟到东方的境界和意趣；另一类是《城》、《鬼进城》这样梦进中国的“哀郢”之作。梦里诗中，他以死人或鬼魂的方式返乡，那些阴森恐怖、诡秘怪诞的经历和感受，他称为“幽灵式的现实”，“完全是我个人的一种阴魂式的对那样事情的回忆”¹⁶。

《鬼进城》题记：“○点的鬼，/走路非常小心，/他害怕摔跟头，/变成了人”，就是顾城清清楚楚梦见的一句话¹⁷；该组诗由以《星期一》至《星期日》命名的七首诗再加一首《清明时节》组成。《星期一》交代了“鬼”的特征：“鬼是一些好人”，像当代中文先锋诗人一样“在地下游泳”（通“咏”），自称“老玫瑰”（“玫”中有“反文”，“瑰”中有“鬼”，玫瑰又是一种带刺之美；且“老玫瑰”似乎以谐音暗指倒霉鬼¹⁸），行走在“灯影朦朦”的回家路上。“一路吹风”，“一阵风吹得雾气翻滚”暗示“风”波的到来。《星期二》至《星期六》是对六·四事件的极端书写。

《星期二》是学潮初期，出现了两个意味深长的意象：“风筝”与“大红鱼”。“风”，自由；“箏”，通“争取”之“争”。学运从“一只嬉笑的风筝”发展为“满走廊嘻嘻哈哈的风筝”，这一阶段大学生们显得过于轻松、乐观。“大红鱼”有几个特点：倒错（有两行诗必须交错读）、内藏恐怖（“蝾螈浸在水里”）、“生病”、与民众对立（“大红鱼对他……”），以及“慢慢打”。

¹³ 参见诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，百花文艺出版社2006年版，198页。

¹⁴ 钱锺书：《管锥编》，中华书局出版社1979年版，171页。

¹⁵ 顾城：《神明留下的足迹》，见《顾城文选》，北方文艺出版社2005年版，312页。

¹⁶ 顾城：《从自我到自然》，见《顾城文选》，113页。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 这是顾城惯用的手法。《城·象来街》：“关老爷明心明德/不杀死人”，他在《关于〈城〉的两封信》中解释说“关老爷”谐音官老爷。见《顾城文选》，321页。

《星期三》用老北京常见的爆米花的景象，来描写六·四这一因高压统治而爆发的民众事件，诗中写道：“到处爆发了游行”（即《星期六》中的“玉米花革命”）。同时，爆米花也被用来表现当局的“平暴”：

踩了自己的影子“砰”
 的一下
鬼发现自己破了个大洞
米花直往下流
……
“砰”的一下 人也破了个大洞
 歌声直往上涌

我们知道，爆米花总是随着“砰”的一声，从一个破洞流泻出米花；而一架政治爆米花机制造的两个破洞，一个指向巨大的心理创伤，另一个指向死难者。因此当诗人说：“米花直往下流”，我们一定会在最通常意义上来理解“下流”的涵义。《星期三》结束于“四面八方扔瓶子”，这是那年夏天民众表达对某位领导人强烈不满的一种方式。在此语境下，“砰”就不仅是象声词，还暗含了对铁“石”心肠之“平”的谴责。

《星期四》写到了中国的政治书法艺术：圈阅批示的诗学。首先是粉饰太平，用诗中的话说：“圆珠笔/绕花”（圆滑主义当然选择圆珠笔）；其次是残酷的决定：

圆珠笔绕过一些成人
把他们缠住 滚一个球
把他们吃掉

第三是篡改真相——“她改名不留痕迹”。

《星期五》中的“枰”（棋局）是《星期三》“砰”的“变形记”。作为当局者，“他越来越凶”，“他不敢问自己是不是倒了”，“他怎么走都没希望了”。是的，在这个“北方棋局”，“他怎么走都没希望了”，不是倒台，就是背负历史的骂名。

《星期六》：“一大堆兵在地上送礼”——先礼后兵？“花儿为什么这样红”——流血使然？这首诗漫画了“玉米花革命”的结局：

第二：学生拿板凳 往天上
扔 不是这么扔
要三个人踩板凳往天上扔绳子
扔好了 才算风筝

“板”中有“反”；“凳”，谐音“邓”；“三个人”，即众人；“踩板凳往天上扔绳子”有上吊的意味，这时的“风筝”已是以死来争取自由。

《星期一》写“鬼”游走在回家路上，到《星期日》（似乎）终于回到家了，看到了玻璃板下的旧照片（象征死亡）；但“鬼”（似乎）已无家可归，其视野依然是《星期一》那样“灯影朦朦”的路上景象。这个倒霉鬼，因家破人亡而无家可归。然而这组诗并未就此结束，它是以一首《清明时节》刹尾的。《清明时节》的结构意义有二：一是进一步完成；二是以“指事”的方式深化主题。

从《星期一》到《星期日》构成一个完整的历险过程，《清明时节》则是这一历险的尾声。《星期一》时，“鬼”——

那么高的在水边站着

暗用了屈原《哀郢》的典故：

羌灵魂之欲归兮，何须臾而忘返。
背夏浦而西思兮，哀故都之日远。
登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心。

“坟”即水边高处。而《清明时节》结束于“鬼只在跳台上栽跟斗”，也就是说，“鬼”先是站在“那么高的水边”的“跳台上”（六·四发生时顾城已在新西兰，因此他才会写到这种“高高挂起”、“隔岸观火”的景象），然后主动“栽跟斗”，跳进“地下”“潜泳”，从而引出一段恐怖诡秘的“六·四之旅”。我们恍然明白，《清明时节》里的“跳台”，原来是“作为终点的始发站”（陈东东语），“鬼”将由此又轮回到《星期一》。啊，这个西西弗式的，永远走在回家路上的无家可归的倒霉鬼！而这也表明，这组诗真的结束了——以无限循环的方式。沃尔夫冈·凯塞尔在《语言的艺术作品》中说：“一个完备的整体，一个真正的诗组，只能在这种情况下产生，那就是诗的次序适合于一个时间次序，同时这个时间次序达到一个终点。我们很容易认识，随同着这样一个在时间中行动的过程，一个史诗的元素挤进了抒情诗之中。”¹⁹也许凯塞尔的观点有些偏狭，但评价《鬼进城》这类组诗还是贴切的。

《说文解字·叙》：“指事者，视而可识，察而见意。”作为造字法，它是指在象形文的基础上加注指点符号而造成一个新字。如果说《星期一》至《星期日》是象形文的话，《清明时节》就是画龙点睛的指点符号。首先标题《清明时节》就是一个“指点”，它是祭奠死者的鬼节，宋高启有首关于清明节的诗可以参照阅读：

满衣血泪与尘埃，乱后还乡亦可哀。
风雨梨花寒食过，几家坟上子孙来？
——《送陈秀才还沙上省墓》

其次，《清明时节》中的“鬼不想仰泳”，“鬼潜泳”，也是“指点”。“仰泳”喻浮在事件表面的政治小品文的方式，“潜泳”则指向一种深邃的、“幽灵式的现实”的诗歌写作。第三，全诗最后一句：“结论/鬼只在跳台上栽跟斗”更是“指事”。题记是“鬼”怕“摔跟头”；《星期一》鬼在地下游泳，“翻跟斗”；而到了《清明时节》则是“栽跟斗”。这三个词大有说道。在谈论《鬼进城》时顾城曾说：“我该恨的恨，该闹的闹，革命还要参加，政治我是不参加的，因为政治讨厌，不是真情。”²⁰无论题记的“鬼”“害怕摔跟头，/变成了人”，还是《清明时节》“鬼不想摔跟头”、“鬼不变人”，都旨在表明“鬼”要与“人”的政治参与方式划清界限。然而对于成长于文革，喜爱孙悟空，并写过孙悟空式的“布林”的顾城来说，

¹⁹ 《语言的艺术作品》，226页。

²⁰ 《从自我到自然》，见《顾城文选》，113页。

“该闹的闹，革命还要参加”，他“栽跟斗”后还要“翻跟斗”——这就是不同于“摔跟头”的“斗”之意味，一种诗意孤独的反抗。

艾略特在《诗的音乐性》中说：“我相信在音乐的各种特点中和诗人关系最密切的是节奏感和结构感。”他进一步指出诗歌“可能会出现这样的过渡，它与交响乐或四重奏中的乐章发展相似”。²¹艾略特的《四个四重奏》就是模仿了贝多芬晚期四重奏的艺术形式，而《四个四重奏》又对杨炼《大海停止之处》的写作构成启示。譬如杨炼的“停止”，颇有艾略特那首诗中“静点”的意味：

在旋转的世界的静点，既无众生也无非众生；
既无来也无去；在静点上，那里是舞蹈，
不停止也不移动。别称它是固定，

……

既不上升也不下降。除了这一点，这个静点，
只有这种舞蹈，别无其它的舞蹈。
我只能说，我们到过那里，说不上是什么地方。

——《四个四重奏·烧毁的诺顿》

而《四个四重奏》中“永久地在其静止中运动”的“中国花瓶”，也反向对称于杨炼的“大海”。当然，杨炼对古老东方静与动的辩证法应有更多的切身体会。除了道家思想，杨炼的“停止”也融入佛教“止观”的因素。止，为禅定异名，包括有所止和无所止。小乘禅观偏向有所止，即有止的对象；而无所止是通过特定方法直接契入空性并将心安驻于此。观：梵语毗婆舍那，包含观照、观想、观察修几个层面。杨炼的“停止”既有有所止的一面（大海），更是无所止。“大海停止之处”，用杜夫海纳的话说，“这是存在于审美对象的现实之内的非现实”²²。

与《四个四重奏》类似，《大海停止之处》结构的灵感同样来自音乐，四首同题诗组成了交响乐的四个乐章。

蓝总是更高的 当你的厌倦选中了
海 当一个人以眺望迫使海
倍加荒凉

这是全诗的开篇，像交响乐第一乐章的慢速序奏一样，概括了整部作品的基本形象。

停止

这是从岸边眺望自己出海之处

这是全诗的结句，类似交响乐第四乐章具有肯定性质的高潮/尾声。四首《大海停止之处》的同题诗，每首都由三小节构成（第一、三节呼应，第二节“离题”），模仿奏鸣曲式的呈示部、展开部（自由幻想部）和再现部。“××与被××……”

²¹ 《艾略特诗学文集》，187页。

²² 《审美经验现象学》，454页。

句式的重复，以及每一乐章相同的尾词“之处”，造成一种音乐式的回旋效果，当然它们的意义不止于此。

反复有突出和强调的作用，在“××与被××……”句式的反复运用中，“被”字是如此怵目惊心。文革，六·四，五年的海外漂泊，对于杨炼，“被”时刻指向一种惨痛的中国经验，又汇入古今不变的“无人称”的处境。司马迁在《报任安书》中写道：“盖文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》修列……”²³而杨炼“被”的诗学，同样意味着越被动越无选择的生命处境，越有可能换取精神的自由创造。这也是“行到水穷处，坐看云起时”的另一番深意吧。

雅克布森断言：“诗歌组织的实质在于周期性的重现。”²⁴我们知道《神曲》三部均以“群星”煞尾，同样的，四首《大海停止之处》也是止于“之处”，一种“无处之处”：“正无尽地返回隔夜坏死之处”、“停止在一场暴风雨不可能停止之处”、“在镜子虚构的结局漫延无边之处”、“这是从岸边眺望自己出海之处”——“四处”又汇于一处：这个人，“这个比悬崖更像尽头”的“独处悬崖的人”。被抛掷于天涯海角的绝处，他反而获得了对称于大海的内在广阔性。被孤独实现的广阔性，用加斯东·巴什拉的话说，“是静止的人的运动”²⁵。于是一个中文诗人的环球漂泊，转化为沟通古今一切流亡者宿命的内在历程；于是一个被黑格尔认为“和海不发生积极关系”²⁶的民族的一名诗人，让大海停进一部诗中。

既然“四处”可以汇于一处，“四时”当然也能浓缩进此刻。曹操的《观沧海》有云：“日月之行，若出其中。”好一个“若”字，这种隐约贯穿的时间性也是《大海停止之处》的脉络：时间，没有被“取消”，而是化作了诗歌幻象空间的内在层次。

我注意到，四季（四时）是《大海停止之处》的一个结构性因素。第一乐章写道：“恨 团结了初春的灰烬”，“使死亡 代表一个春天扮演了/偶然的仇敌”；第二乐章：“小教堂的尖顶被夹进每个八月的这一夜/死亡课上必读的暴风雨”，这是夏季，“八月的这一夜”指八月八日，与北京奥运无关，那是杨炼去国的纪念日；第三乐章：“惟一被丰收的石头”——秋天的意象；第四乐章：“灌木 引申冬天的提问”。在第四乐章最后一小节，杨炼总结道：

孩子被四季烘烤的杏仁
成为每个
想象 被看到否定的
被毁灭鼓舞的
石榴 裹紧蓝色钙化的颗粒

请注意“四季”，以及宛如此刻的“颗粒”。作为该诗的主题之一，黑洞般吸收了所有过去光线的“现在”，也是一种永无可能抵达的“大海停止之处”：“现在是最遥远的”，“现在里没有时间”。

《大海停止之处》中那条精确的从悉尼大学回“家”的路，恰是无家可归的象征；以无根为根的漂泊，作为一门残酷而深奥的学问，就这样被一首诗所阐发。

²³ 司马迁：《报任安书》，见《古文观止》，广西民族出版社 1996 年版，290 页。

²⁴ 转引自《文学学导论》，326 页。

²⁵ 加斯东·巴什拉：《空间的诗学》，上海译文出版社 2009 年版，201 页。

²⁶ 黑格尔认为：“就算他们自己也是以海为界——像中国便是一个例子。在他们看来，海只是陆地的中断，陆地的天限；他们和海不发生积极的关系。”见其所著《历史哲学》，上海三联书店 1956 年版，135 页。

这阐发有着杨炼一向追求的深度之美，用杜夫海纳的话说：“它之所以深，是由于它的形式的完美，由于它同一个生命对象一样所体现的内在合目的性，而且也由于它在一个世界放射和传播的意义光晕。”²⁷

陈东东的《流水》，把高山流水的故事和音乐主题置入古琴曲《流水》的结构框架，并摹用和发挥了古琴文字谱的语言方式。全诗因这种内容、结构、形式、风格的般配而体现出一种真正音乐的“说服力”，一种建筑结构的意志，正如他在《流水·I·引起》中所写的那样：“流水又以它物理的规则被天然地奏出了。”²⁸与《流水》不同，他的另一首组诗《解禁书》是一部具有自传性（或如陈东东所言：一种“本人的抽象”）的作品。诗中的两座“回楼”，一座的原型是诗人在其中工作了十三年的位于上海外滩的建筑，另一座指向拘押过他的监狱。关于后一段经历，他在一篇访谈中说：“实际上，对于我们，写作就意味着你有了麻烦，有关部门会适时地在你的写作路程上挖好一个丑陋的洞，我想我那时（被！）掉了进去。”²⁹又是“被”的诗学。名为《解禁书》，解禁二字均有多重涵义。最直接的意指是解除监禁，恢复自由。其次，它有解决禁忌之意，和当代那些曾身陷囹圄却对这段经历保持缄默的诗人不同，陈东东认为：“要是我的诗艺并不能处理那些令人憎厌的经验，我也就不必继续我的诗歌写作了。”³⁰这势必对他以往秉持的诗歌观念构成某种解禁。第三，解禁还有解剖乃至解构禁阕的意思。

《解禁书》是一首超级对话之诗，互文于但丁的《神曲》。鉴于它与《神曲》之间那种紧密的“非评论性攀附关系”（热奈特语），我们称它为后者的一个承文本。它是陈东东跟但丁就《神曲》签署的一份潜在的暗示类合同，我们可以据此把握《解禁书》的结构。

《解禁书》的承文本性是《尤利西斯》式的，即“按照人间的方向来移动神话的位置，可是有别于‘现实主义’之处，在于它还按理想化的方向规定内容的固定程式。”³¹因此它的结构也就存在于“固定程式”和对此的改造之中。作为“固定程式”之一，《解禁书》的人物跟《神曲》的主要人物有着似是而非、意味深长的对应关系：“我”（“你”）——但丁，“为你亲启七把禁锁”的“看管”——维吉尔，“电梯女司机”（“旅行的伙伴”）——俾特丽采；此外《神曲》写到的奥德修、伊卡洛斯等神话人物，在《解禁书》中也都出现了。《神曲》以“三界”的宇宙模型结构全诗，《解禁书》也是如此，诗里的外滩回楼、监狱回楼和飞机场，分别有炼狱、地狱和天堂的意味。不过陈东东借用《神曲》的结构时做了一些因地制宜的调整，这使得《解禁书》主人公的历程看上去要比但丁线性上升的“神游”“曲折”一些。

《解禁书》由《映照》、《回楼》、《自画像》、《正午》、《起飞作为仪式》等五首诗“环环相扣”而成，一如诗中提到的“连环套”。《映照》第一句“……自一万重乌云最高处疾落”，使我们联想到《地狱》第三十四篇中的“好比一块乌云疾落，或是黑夜下临大地的时候”³²；紧接着，载下种种诡异新事物的“超音速升降器”，似乎也在呼应《地狱》同一篇中被称为“地狱王之旗”的撒旦之翼。

《地狱》第三十四篇描写了但丁出地狱的情景，下一篇就过渡到《炼狱》了，《映

²⁷ 《审美经验现象学》，452页。

²⁸ 陈东东：《流水》，见《短篇·流水》，解放军文艺出版社2000年版，112页。着重号为笔者所加。

²⁹ 陈东东、蔡道：《它们只是诗歌，现代汉语的诗歌……》，见民刊《新诗·陈东东专辑》，157页。

³⁰ 陈东东、桑克：《既然它带来欢乐……》，见《新诗·陈东东专辑》，184页。

³¹ 诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，百花文艺出版社2006年版，193页。

³² 但丁：《神曲》，人民文学出版社1997年版，151页。

照》应和了这一点。作为“炼狱山”的外滩回楼随后在新与旧、未来与过去的相互映照中出现了：

回楼跟未来隔江相望。当那边一朵
莫须有飞降，此地，
曙光里，风韵被稀释的电梯女司机
努力向上，送我去
摘星辰，攀过了七重天，在楼顶平台那
冷却塔乐园里

这是诗人处理他的上海经验时，“把真相愉快地伪装成幻象”的“(超)现实主义”，同时也是对《神曲》的七层炼狱山、山顶的“地上乐园”的戏仿。在这里，旧回楼的“炼狱山”受到伪天堂和准地狱（监狱回楼）的双向映照：“摩登摩天”的“玻璃幕大厦”宛如《天堂》第二十一篇里真正七重天的“绕着世界旋转的晶体”；而伪天堂的“摄取”，又会使“我”显露狱中“习惯性的放风姿态”。当“我”在“炼狱山巅”的“写作的乌托邦”坐定，“一个洞呼啸……”，这是陈东东在访谈中提到的那个“洞”，也是地狱/监狱的隐喻（《神曲》称地狱为“世界最深的洞窟”）。在《映照》中我们看到了从“地狱”到“炼狱山”并攀至其巅的历程，而那个“洞”提示我们，下一段旅行与“天堂”无关。

《回楼》在情节上没有继续发展，它只是一支插曲或一则注释，对《映照》之回楼详加说明。这座形如“回”字的大楼仿佛一座复古主义的全景敞式监狱，抑或蕴涵性感历史幻象的迷楼。“门楣沉重的石头花饰”、“大理石天井”的写实性描写，也在呼应但丁笔下“白色的大理石，上面有精妙的雕刻”³³的炼狱山；而那个使回楼性别模糊的“内阴茎广场”，在但丁对“阴阳同体”的批判的提醒下，我们当能意识到保守、封闭、刻板的回楼那“荒淫得像禽兽一般”³⁴的另一面。河水的流变显示时代的变迁，当“苏州河、黄浦江日益发臭、变黑和高涨”（如同地狱里那条“可诅咒的青黑色的河”³⁵），“探出堤坝”的是“赤杨树梢、孤黄的路灯和有轨电车翘起的辫子”。这就是春秋笔法了，不言而喻的“赤”，作为舶来品的“杨”（通“洋”）意识形态，极权的“孤”，荒淫的“黄”，濒死（“翘起的辫子”）的专制的“有轨”，以及“梢”、“灯”那盯梢与监视的意味，成为主要的时代风景。在这种时代氛围中，诗人就是以梦想的翅膀追求解禁的飞翔，却注定失败的伊卡洛斯。

《自画像》这一“环”套着《回楼》结尾处的伊卡洛斯神话，更接续《映照》最后那个“洞”：

正好是当下，新旋风缠绕旧回楼摇摆
打开被统治沉沦的洞穴

“洞穴”指向监狱回楼的“地狱”。这两句诗是新旧交织的时代风景的抽象，亦有“空穴来风”的言外之意。某种意义上，《自画像》也是诗人对其“窦娥冤”的辩诬，诗中频频出现“乌有”、“迫你就范”、“像邪恶——以子虚之名签署一桩

³³ 同上，203页。

³⁴ 同上，286页。

³⁵ 同上，14页。

桩杜撰的罪过”、“莫须有”……我们能感觉到字里行间的悲愤。在《自画像》中我们看到从“地狱之旅”到出狱后返回外滩回楼/“炼狱山”的整个过程。在“山巅”的“写作乌托邦”，诗人的写作发生了深刻变化。曾几何时在《映照》中，“写作的乌托邦”是这般情境：

啊奔跑，想尽快抵达
写作的乌托邦，一个清晨高寒的禁地，
炼狱山巅敞亮的
工具间，在那里我有过一张黑桌子，
有一本词典³⁶，一副
望远镜。

那是“一个清晨高寒的禁地”。“清晨”，理想主义的曙光；“高寒”，从“高处不胜寒”化来，很容易让人想到苏东坡同一首词中另一句：“起舞弄清影，何似在人间”，这是一种孤洁的唯美，一种“白日临虚”的“高蹈”（也可以理解成对俗世的冷漠）。禁，除了禁止，还有秘密之意。“禁地”，秘密之地、闲人免进的诗歌象牙塔。联系陈东东的音乐诗学，“黑桌子”仿佛是一架钢琴，写作即“诗人用语言演奏其内心音乐”³⁷；那副“望远镜”说明诗人非常疏远地观察着现实。然而当诗人在《自画像》结尾再次返回“写作的乌托邦”时，他的写作却变成：

在纸上，
说不定也在电梯女司机腰肢款曲的丑陋之上，
你会以书写再描画一遍，你甚至会勾勒
——寻求惩罚的替罪长明灯带来的晦暗。

一个“曾经崇尚透明和清澈的诗人”³⁸，经过“地狱之旅”，其写作从“白日临虚”的“高蹈”，衰变成对“丑陋”、“晦暗”的“描画”与“勾勒”。这写作是自怜的、黑暗的，那张“黑桌子”现在成了黑暗世界的缩影、一面黑镜子，受控于此的写作几乎把诗人变成黑暗的一部分了。请注意那盏“长明灯”，它真实存在，又是《地狱》第一篇“普照一切旅途的明灯”及《炼狱》第二十九篇之“灯台”的惨痛幻影。

《正午》一诗套着《自画像》末尾的写作变化，继续向更高的写作境界发展。如果说《映照》是游离于现实之外的“孤芳自赏”，《自画像》是沉沦于现实深渊的“顾影自怜”（《自画像》：“你冲向监室尽头的水槽，……你俯身于/漂白的凛冽之河，……你看见你——//喧嚣之冷中已经冻结的不存在之影”——颇有几分纳西索斯临水自照的意味），那么《正午》体现了一种更容留、更开阔也更具深度的解禁书诗学。

这首诗通篇的地点都在“炼狱山巅”。“清晨高寒”的唯美抒情已变成“正午的烈日”下的“观察与沉思”；纯诗艺的狂热追求被时代的“冷却塔”所冷却：

³⁶ 在《只言片语来自写作》中陈东东说：“汉语词典近乎我的一本圣经。”见其所著《词的变奏》，东方出版中心1997年版，86页。

³⁷ 陈东东、余弦：《二十四个书面回答》，见《新诗·陈东东专辑》，141页。

³⁸ 《既然它带来欢乐……》，见《新诗·陈东东专辑》，184页。

我有过一种被
限定的自由：让每一行新诗
都去押正午的白热化韵脚。
顶楼平台上冷却塔轰鸣。

频频出现的“附加”暗示，写作在今天意味着将反诗意的因素“附加”给诗。闲人免进的诗歌禁地由此被打开了，变成与现实充分互动的“小广场”：“越洋电话”、“老虎窗下的收音机转播”、“冷却塔轰鸣”、“我操”的粗话，这些嘈杂的声响打破了“工具间”曾经的寂静（《自画像》提到“她把你送上寂静”）。在《正午》，“电梯女司机”也进入“工具间”这一解禁的禁地，一如“我”进入她的身体；她真实地暴露出“剖腹产疤痕”，“恣意扭动，/像褪去外壳的当下世界”——这里化用了卡夫卡笔记中的一段话：“这世界将会在你面前褪去外壳，它不会是别的，它将飘飘然地在你面前扭动。”³⁹如此，“我”跟她做爱也是诗与当下世界“交通”的隐喻。陈东东接下来写道：“如果我动用的//语言是诗，是裸露的器官，没带/保险套……”这“交通”包含经验、观察、沉思、批判，以及冒险。吊诡之处在于：诗歌对当下世界的解禁，反而把诗人变成对当下世界更具颠覆性的禁书写作者。《正午》最后写道：

是这个正午，是正午的
烈日，把回楼熔炼成我之期许，
像观察和沉思，——有关于罪愆、
信仰、玄奥莫测的正道和飞翔——
散布在一本合拢的词典里。

“有关于罪愆”云云也是来自卡夫卡笔记中一组箴言的标题：《对罪愆、苦难、希望和真正的道路的观察》⁴⁰。从《映照》、《自画像》到《正午》，是个正、反、合的过程，最初的唯美主义，经过“地狱之旅”及其对写作的影响，合为“不纯的纯诗”的“正午的诗学”：文本既要接纳“令人厌憎”的当下世界并对其产生意义，又必须被“熔炼”成诗！这还不够，《神曲》的启示在于：让诗歌成为一部书。这也是陈东东写作的最高理想。他在《短篇·流水》的自序中写道：“《流水》却要成为马拉美所说的‘事先构思好的’、‘讲求建筑艺术’的书。在好几个场合，我说过，诗人的目标正是去写一本那样的书。”⁴¹对陈东东而言，如果说有天堂的话，这个目标是唯一可能的“天堂”。因此他将这种至高无上的写作境界置于“天堂”的高度：“烈日，把回楼熔炼成我之期许”、“散布在一本合拢的词典里”——强烈地呼应着《天堂》最后一篇“假使我对那刺目的活光调转眼睛，我将仍流于迷惑之途”，以及“宇宙纷飞的纸张，都被爱合订为一册”⁴²。

让一首首诗蟠结成书，不独是陈东东的愿望，更是一种普遍的诗歌抱负。沃尔夫冈·凯塞尔指出：“走向诗组的趋势在近代变得越来越强，在现代简直是抒情诗创作的一个标志。赋予他的作品一种重要的‘书籍性质’，对于现在的抒情诗人好像是一个特别的野心。”⁴³

³⁹ 见《卡夫卡全集》五，河北教育出版社1996年版，77页。

⁴⁰ 同上，3页。

⁴¹ 《短篇·流水》，三页。

⁴² 《神曲》，501页。

⁴³ 《语言的艺术作品》，226页。

《起飞作为仪式》套着《正午》的诗之“天堂”，这现实中的旅行，仍是写作的寓言。陈东东曾用飞机比拟写作：“飞机与写作的相似还在于它的难以操纵——操纵它所要求的精细、准确、恰到好处甚至玄奥。驾驭一架飞机跟驾驭一支笔，得要有一样的技艺、冒险性、自我控制能力和进入无限时空的想象力。”⁴⁴但丁的“神游”是一条绝对的上升之路，从地狱开始，经过炼狱，直至栖止于天堂最高处的上帝之光。陈东东的“旅行”在最后关头与但丁分道扬镳。对他而言，起飞/上升是必须的，没有向上的飞翔就没有向下的飞翔，但就像所有飞机一样，起飞是为了降落，正如《起飞作为仪式》末尾所写：“期待着跌落”（“跌”有放纵不拘义，如《公羊传·庄公二十二年》：“肆者何？跌也”，扣《解禁书》之题）。尽管陈东东以但丁为导师，最终却选择了屈原的方式。

起飞、飞行的原型可以追溯到屈赋中大量的“乘龙”意象，如“为余驾龙兮，杂瑶象以为车”（《离骚》）；“驾青虬兮骖白螭，吾与重华游兮瑶之圃”（《涉江》）；“驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇”（《远游》），等等。屈子“乘龙”是为了解放想象力，为了沟通凡界与神界、过往与当今，归根结底体现了他对现实保持广阔关注的人间情怀。陈东东的“起飞”也具有这种“现实世界性”的特征（他曾如此评价我们民族的这位源头性诗人：“屈原有太多的人间性、太多的政治性和太多的个性”⁴⁵）。

在戏仿《天堂》的《起飞作为仪式》中，我们读到太多琐碎庸俗的叙述，“我”的旅伴也并非圣洁的俾特丽采，而是那个跟“我”通奸的女子。更意味深长的是，机场的“出发大厅犹如传奇的海底水晶宫”，有着“神秘的稳定性”，好一派天堂景观，我们却在其中发现了《映照》开篇被“超音速升降器”载下的“新撒旦”——“新卡通迷、新恐怖英雄和新国家主义者”。那么，这个有着“景泰蓝金钱豹”之星空蜃景的“美丽新世界”，是“天堂”还是天堂般的“地狱”？当然，不管它是什么其实都是人间的镜像。不难发现，“出发大厅”正是陈东东所说的那种“作为终点的始发站”，“旅行”将从这里返回《映照》的开篇。

从某种意义上说，《解禁书》就是一座“讲求建筑艺术”的回楼。回忆、回溯是本诗的基本叙述手法；回环是其结构方式，这五首诗就是从“地狱”→“炼狱”→“地狱”→“炼狱”→“天堂”，然后再返回“地狱”的连环套，它们构成一个封闭的回路。《解禁书》的句法也是一种回旋缠绕的风格，呼应着这部作品的结构手法；《解禁书》的语言则是含混和充满暗示性的，陈东东用这种语言跟《神曲》对话，就不是简单地引用或附和后者，而是在两部作品之间形成一个或认同或反讽或歪曲或引申的论辩型空间。这也是一种表演解禁魔术的语言，它“把一座由意义警察严加管束的语言看守所，变成哪怕只片刻的虚无，以获得和给予也许空幻却神奇邈然的解禁之感”⁴⁶，于是这首组诗在语言的解禁风格与整部作品那有着“神秘稳定性”的封闭回楼结构之间，形成了某种奇妙的张力。

在公式化套路和杂乱无章这两极间的广阔地带，在音乐、建筑等结构范式的启示下，在对原型的领悟中，在与经典的对话中，杰出的组诗总是力求“发明”某个似乎本就属于这部作品的“独特结构”——巴赫金称之为“媒介物”。“这个

⁴⁴ 陈东东：《词·名词》之《飞机》，见《词的变奏》，51页。

⁴⁵ 陈东东：《词·名词》之《屈原》，见《词的变奏》，50页。

⁴⁶ 陈东东：《把真相愉快地伪装成幻象》，见诗生活网站“诗观点文库”。

媒介物将会创造一种可能性，使得能够从作品的外围不断转向它的内在意义，从外部形式转向内在的思想意义。”⁴⁷毫无疑问，这便是组诗结构的根本诗意。

⁴⁷ 巴赫金：《文艺学中的形式主义方法》，《巴赫金全集》第二卷，269页。

护身符、练习曲与哀歌：语言的灵魂

——张枣论

王东东

本文第一节，在形式上是对张枣《护身符》一诗的细读。这首诗到目前为止还没有人专门讨论。但我要这样做的目的，并不仅是为了细读这首诗，而是通过细读“辐射”到张枣的全部创作，试图逼近张枣诗歌的秘密机理：那就是命名的否定性，而他每一首完整的诗都构成了一个“否定的圆”。在行文过程中，我直接引用了西方理论家的片言只语，可能会造成突兀之感，但我这样做不是为了比附，而正是为了辨析（张枣诗歌代表的）汉语诗歌的独异之处，抑或说，去“品味中国诗歌的品味”，我想，不是不可以直接引用理论，而是要看引用得是否谨慎、妥帖和恰当。在这一节我试图做到最大可能地“释放一首诗的能量”，既然诗人的写作是一个相反的将思想和欲望“缩减”进入语言的过程。

第二节仍是对作品的解读为主体，《空白练习曲》这首重要的组诗同样几乎没有人注意到。这一节谈论语言与虚无、沉默和空白的关系，这个认识受益于胡戈·弗里德里希在《现代诗歌的结构——19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》一书中对现代诗歌的简洁总结。但同时，我试图去触及张枣诗歌中“语言的灵魂”，笔者认为，只有“语言的灵魂”这个实际上和柏拉图主义有关的观念，才有可能对流行的“语言本体论”的唯名论构成压力，二者的张力也印证了现代主义是对浪漫主义的抵制这一诗学线索。当然，我在论述过程中尽量保持每一个概念内涵和外延的确定性，而不致由于概念自身的“辩证”运动而模糊了头脑的界限。鉴于《空白练习曲》是一首相对纯粹的语言诗，我的逐章解读虽然极力在“音调”与“内容”之间保持平衡，仍然可能会突出“内容”的分量并对诗歌意义的不确定形成挤压，但这同样是为了“承载音调制造者及其带有意味的震荡。”对这一部分的阅读需要时刻对照张枣的诗歌进行。

第三节开始讨论张枣与死亡主题——不仅仅是“诗人之死”——有关的诗歌，《哀歌》、《历史与欲望》、《卡夫卡致菲丽丝》、《跟茨维塔伊娃的对话》等，我想要证明，他对死亡的关注已让他成为了一名独特的哀歌诗人，这是命名的否定性的最后表现，也是沉默、虚无和空白的极致，可以说，到这里他才获得了可以为时代辨认的“内容”：从个人的哀歌上升为了历史的哀歌，而和二十世纪中国历史的暴力和牺牲息息相关。张枣也许在寻求一种诗歌的救赎之道与宽恕之道。中国诗人潜意识中的哀歌性弥补缺憾，并且需要从集体无意识的层面上升到公共理性的层次。它也许与中国诗人对（历史）行动（以及历史事件）的着魔同样有价值。

第四节进一步论述了张枣诗歌“幻觉的对位法”，发展到这里，张枣诗歌“否定的诗学”开始返回，既没有失去人的现实，又（借助史蒂文斯式的虚构）解释了人的存在的多重性。尤其，使他表现出一种“超越政治的心灵”，与同时代纷纷“向历史跌落”的诗人比较起来，张枣在主动追求诗歌自身的合理化，着眼于“诗的哲学化”，并且容纳“时代的逻辑矛盾”，从而使诗歌处于种族和文明“意识的中心”，成为“对文明的追求”；正如《大地之歌》既关心“如何重建我们的大上海，这是一个大难题”，同时又宣称“这一切，正如马勒所说，还远远不够”，

而执迷于“比文明还长的好几秒”，在伦理关注的同时流露出对美与和谐的幻想；这些都是张枣诗歌“语言灵魂”的应有之义，也是他“超越政治的心灵”的表现，正是在此意义上，他无助地沉浸于汉语诗歌边缘最为激动人心的危机之中。笔者同时大胆提出，《大地之歌》这首张枣后期最重要的作品也是他向颂歌的变形。

—

如果将“护身符”这个三音节词拆开，可以发现它至少包含有三层含义，一个就是“身”所代表的身体、生命以及属人存在的含义，一个是“符”所代表的词语、语言的含义，最后就是守护生命的词语、守护存在的语言这一层含义。

如果你真愿佩戴
它就是护身符
它扑朔迷离，它会从
那机器创出的小小木葫芦
以檀香油的方式
越狱似地打出一拳

“不”这个词，挂在树上
如果你愿意
“不”也会流泪，鳄鱼一样
护身符的某日啊
月亮正分娩月亮
凌驾于一切表达之上

树在落发
抽屉打开如舌头
如果你愿意，护身符便是那
疼得钻进你脑袋中的
灯泡，它阿谀世上的黑暗
灯的普照下，一切恍若来世

宽恕了自己还不是自己
宽恕了所窃据位置的空洞
“不”这个词，驮走了你的肉体
“不”这个护身符，左右开弓
你躬身去解鞋带的死结
你掩耳盗铃。旷野——
不！不！不！

通读全诗我们发现，“守护”的含义是晦涩的，甚至包含“舍弃”的含义，“守护”就是通过这个否定含义确立自身的。这一点说明了在“形式的牢笼”里一个词在语义上的不确定，一个词可以走到自己的反面；而一首诗更多是莫瑞·克里格所谓“仿型运动”的整体，很有可能是一个圆：这是因为有时间因素——

比如阅读的时间——的加入，一首诗的语言结构显然又在模仿时间的结构。而这首诗的语言运动——正如我们即将或已经看到的——则构成了一个“否定的圆”。

诗歌语言活动的全体公开“否定”每一个词语，以致每一个词都包含其自身的否定性含义。具体到这一首诗，可以说，“身”这个词每时每刻都暗示着“身外”，“身外”也是对“身”的否定，这让这首诗中出现的其他属于“身外”范围的名词，也让这首诗本身充满了一种危险的品质。这样说是因为“身”不仅暗示着生命个体（“所指”），还暗示着语言活动本身（“全体能指”），一首诗本身（“所指的乌托邦”），它自身“有机体”的完整性有被打破的可能。而结尾“躬身去解鞋带的死结”，“躬身”带上了仪式性的尊严，“解鞋带的死结”因为与“身”相关，而变成亲切无比的一个细节，虽然这“身”马上就要溶解于“身外”，也就是“旷野”，“不！不！不！”则是对“旷野”的惊惧和否定，试联系W·H·奥登写蒙田的诗句：“他看向书房窗外，只见田园平静，/却笼罩着语法的恐怖，/城市里强迫人们说话含糊，/而在各省口吃被处死刑。”（Outside his library window he could see/A gentle landscape terrified of grammar,/ Cities where lispng was compulsory/And provinces where it was death to stammer.）“田园”（landscape）与“田野”、“旷野”可以互换，而城市与各省都是田园的延伸。

“如果你真愿佩戴/它就是护身符”，体现出转喻的邻近性（“护身符”作为词与物的中介的含义此处不予考虑），护身符作为“符”，作为一件具体的物，一定要有词语或符号才可以识别，它本身具有了词语的物质性。在一方面，词语的物质性不仅仅是对词语的一个譬喻，但另一方面，词语的物质性又不能完全还原为客观的物：正如护身符中先已有词语或“符”才能成为护身符。护身符的出现依赖于词语的赋形能力也就是命名，但是与其说这是对物的命名，不如说是语言的自我投射。按照张枣自己的说法，“母语只可能以必然的匿名通过外在物的命名而辉煌地举行自指的庆典”，可以认为在护身符这一对“外在物的命名”里，语言显露又隐藏了自己，这一“外在物的命名”同时内在于语言。这里有一种对纯语言的呼唤，护身符携带着它自身的符号出现，因而是语言中的语言，是语言的自我同一，这样就可以理解第二节的句子：“护身符的某日啊/月亮正分娩月亮/凌驾于一切表达之上”，语言也只能从语言中诞生，用海德格尔的说法就是“把作为语言的语言带向语言”，“护身符的某日啊”就是指这样一个历史性时刻，一个语言的时刻。月亮一词可以替换为“语言”，这是语言的朗照。

第一节末尾写到了语言的晦暗：“它扑朔迷离，它会从/那机器创出的小小木葫芦/以檀香油的方式/越狱似地打出一拳”，“扑朔迷离”是语言的本性，“小小木葫芦”、“檀香油”可以看作“护身符”的一系列比喻，只不过在语言运动的戏剧场景里，命名过程的分解被转化为了语言单元的冲突，这是语言、护身符的拓扑学：同一、重复和差异的戏剧。“机器创出”暗示另一种强硬的命名方式也就是科技的悖反作用，从命名构筑的语言秩序内部开始了对命名的反抗，同时又在语言的容器内（“木葫芦”）承受住反抗的力量（“檀香油”），虽如此，“檀香油的方式”暗示了反抗的自觉和限度，既隐蔽又凶猛，祈求摆脱命名的专制。这里显示出一种崇信人类诗性能力（尚未分裂为技术理性和美学/感性）的维科式幽默，尚还有别于诗歌结尾“旷野”暗含的命名的悲剧。

紧接着的句子，“‘不’这个词，挂在树上/如果你愿意/‘不’也会流泪，鳄鱼一样”（第二节），“不”本身构成了“护身符”的形象，从而充满了隐喻的紧张（在它成为护身符后，它自身构成了一个隐喻），其“含义”仍可以得到还原，“挂在树上”意味着它（“护身符”）是一个“一切词中最高的词”，也就是语言

本身，和下文中的“月亮”相联系，而“流泪，和鳄鱼一样”则又点明其虚伪或虚假的一面，也就是护身符的否定性含义。

张枣所称语言“以必然的匿名通过外在物的命名而辉煌地举行自指的庆典”，有浪漫主义的命名（“诗人为世界立法”）热情的遗留，但其重心已经由命名转向了语言的自指和自我投射，后者是现代主义诗学的主要特征之一。这是一种高度自省的言活动，命名本身已经变成了对命名的模仿，它意识到命名的分解、破碎和无能，这就是为什么在《护身符》中，护身符=“不”=“不”这个词：“‘不’这个词，驮走了你的肉体/‘不’这个护身符，左右开弓”（第四节）。

如果命名终将被归还给语言，那么一切命名都是暂时的并会导致对命名的否定。张枣虽说感受到命名的欣悦力量，但无疑也受到否定性的吸引，也许，不只是命名的否定性还有现代经验的否定性。护身符具有这两种否定性的含义，当我们意识到命名的持存力量，我们也不能不立即意识到死亡这一最大的否定性经验，甚至我们对历史的感受也应包括在内。

“树在落发/抽屉打开如舌头”，写出了命名在语言中的降解，命名的变异，以及和语言说话有关的语言的哑默，和关闭。树在张枣诗里是一个重要的隐喻，“但叶子找不到树”（《今年的云雀》），“世界显现于一棵菩提树，/而只有树本身知道自己/来得太远，太深，太特殊；”（《卡夫卡致菲丽丝》），简言之，树象征了生命和语言的历史创伤，但同时也是生命和语言永远重新开始的象征⁴⁸，张枣警醒于命名的暴力，而发明了一种自我否定的命名。如果说，这里面有他钟情的反抗现代否定性经验的消极主体性（negative subjectivity），对应于它想要反抗的对象，并且消极主体性表现为“对语言本体的沉浸”，那么就可以说，浪漫主义者对个性、想象力的推崇被聚拢在语言对象上，浪漫主义者的灵魂进入和转化为语言的灵魂。

“如果你愿意，护身符便是那/疼得钻进你脑袋中的/灯泡，它阿谀世上的黑暗”，“镜与灯”的浪漫主义诗学被改写，护身符成了一个有关“灯”也就是浪漫主义诗人头脑或“心智”（Mind）的反讽，与“感觉的分解”同步的“命名的分解”的沉痛——同时是一种光的折射、映照和回返的游戏——表露无遗，我们发现它在技术上就是T·S·艾略特所谓的客观对应物（objective correlative），并且它和艾略特《情歌》中的隽句相比也毫不逊色：“仿佛有幻灯把神经的图样投到幕上（But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen）”。“灯泡”、柏拉图式“光源”和灵感的存在成为一种“钻疼”，生命和语言的疼痛，“阿谀”的用法值得深思，“阿谀”和上文中的“鳄鱼”几乎同音，而“阿谀世上的黑暗”也趋近于“‘不’也会流泪，鳄鱼一样”，二者都源于对历史生存领域的否定性的洞察。当然它们更多表明了命名的否定，有关“灯”和黑暗的辩证，也就是语言显露和隐藏的秘密，赠予又撤销意义的秘密，光的秘密。

“灯的普照下，一切恍若来世/宽恕了自己还不是自己/宽恕了所窃据位置的空洞”，第一句诗也重复出现于《孤独的猫眼之歌》与《蝴蝶》，《蝴蝶》中还写道：“我们共同的幸福的来世的语言”。也许，语言本身是一种宗教？对它的否定性的信仰将导致对来世的信仰？否则很难解释为何在语言之灯的普照下，现实显

⁴⁸ “……他的应答诗《今年的云雀》可被读作一个‘知情者’（eines Wissenden）刻意创作的互文元诗。他对布莱希特的应答是通过采取同情策兰的诗学立场即德语中的一个边缘立场而折射出来的：与其说他不同意布氏的‘言说+行动’这一诗学宣言的内涵，倒不如说他不同意其代表一代人发出共同声音的方式，因为一代具备一个集体意志的后来人今天已不存在，也因为作为过去的历史与政治现实只能勾起痛苦的回忆。”见苏珊娜·格丝：《一棵树是什么？——“树”，“对话”和文化差异：细读张枣的〈今年的云雀〉》，商戈令译，《当代作家评论》，2000年第2期。

示出了不同于现实自身的面目。波德里亚在论述克利斯特瓦时说的一段话，有助于理解这几句诗的“语言运作”：“诗歌的否定性则是一种彻底的否定性，它针对判断逻辑本身。某个东西既是自己，又不是自己：这是所指的乌托邦（本义上的乌有之邦）。事物与其自身（当然也包括主体与其自身）的等价关系消失了。因此在诗歌所指的空间里，‘非存在与存在以极为令人困惑的方式纠缠在一起’。但危险仍然存在——它在克利斯特瓦本人的理论中也清晰地显露出来。危险在于仍然把这个‘空间’当作场所，仍然把这种‘纠缠’当作辩证法。”⁴⁹波德里亚对“辩证法”的拒斥带有语言学的专断，所幸这是以诗歌的崇高理由进行的，但同时也就揭示了语言运作的秘密。张枣诗歌的密封就得益于法国诗人马拉美（启发了包括波德里亚在内的一大批法国后现代理论家），这更多是指他诗歌的“形式原理”的部分。但我们读张枣的诗，总觉得和马拉美又不一样，哪里不一样呢？作为一个中国诗人，他不可能无视个体生存的痛苦（以及个人在历史中承担的命运），即使“对语言本体的沉浸”的辛劳制作也会透露出个人的气质，而不能做到马拉美倡言的“无人性”。这是语言对诗人的背叛，不止是祖国背叛了诗人。张枣看重理性制作的能力，但汉语偏于生存的感受。

因此，我们仍然可以阅读出诗句的“内容”。“宽恕了自己还不是自己/宽恕了所窃据位置的空洞”，它仍在指向宽恕的美好含义：允诺语言的更新，也就允诺了生命的复活，允诺了个体的新生；虽然仅就词语的角度可以说，一个词可以被另一个词替代，一个词形成的空洞可以被另一个词占有；对命名危机的解答不是停止命名而是坚持不懈地命名。

“‘不’这个词，驮走了你的肉体/‘不’这个护身符，左右开弓”，“肉体”这个词提醒我们存在着一种语言的灵魂，每一次语言的新生都模仿了灵魂转世，而来世，则意味着语言的自我更新。这首诗甚至沾染上了巫术的影子，而具有祈神（守护灵）和驱邪（恶魔）的双重意味。“你躬身去解鞋带的死结/你掩耳盗铃。旷野——/不！不！不！”在语言的拓扑学空间中同一、差异和重复的游戏已经摆脱了结绳记事的实用性（在拓扑学中也正好有纽结理论），因此“死结”也几乎有一正一反两个含义，正如勒内·夏尔的诗告诫的那样：“尽可能不去模仿那些在谜一般的疾病中打死结的人。”

“你掩耳盗铃。旷野——/不！不！不！”，由于诗歌语境的巨大压力，张枣的诗句几乎具有了“两义性”，两义性是在诗学层面对悖论的正视，坦然面对（诗歌的）语法和逻辑的矛盾（保罗·德曼语）。在掩耳盗铃的喜剧中，如果有教诲，那么只能是：对语言之铃只能倾听，而不能盗取。而在诗歌的旷野上，主体或肉身只能以自我否定的、弃绝的形式出现，以此实现对语言之铃的归还。对施特凡·安东·格奥尔格（Stefan Anton George）的诗，“我于是哀伤地学会了弃绝/词语破碎处，无物存在（So lernt ich traurig den verzicht:/Kein ding sei wo das wort gebriecht.）”（《词语》），海德格尔阐发道：“自身拒绝看起来不过是回绝和取消，其实却是一种自身不拒绝（Sich-nicht-versagen）：向词语之神秘自身不拒绝。……在这种自身不拒绝中，弃绝作为那种完全归功于词语之神秘的道说向其本身道出。在自身不拒绝中，弃绝是一种自身归功。其中有弃绝之居所。弃绝是归功（Verdank），因而是一种谢恩（Dank）。弃绝既不是彻底的回绝，更不是一种损失。”⁵⁰而“作为神秘，词语始终是遥远的。作为被洞悉的神秘，遥远是切近的。此种切近之遥远的分解（Austrag）乃是对词语之神秘的自身不拒绝。对这种神

⁴⁹让·波德里亚：《象征交换与死亡》，车槿山译，译林出版社，2006年，第330页，黑体字为原文所加。

⁵⁰海德格尔：《词语》，见《在通向语言的途中》，孙周兴译，商务印书馆，2004年修订译本，第231页。

秘来说缺失的是词语，也就是那种能够把语言之本质带向语言的道说。”⁵¹与上引波德里亚的“密码破译”的立场相反，海德格尔热衷于探询“语言运作”背后的“精神含义”（这是“法德之争”的又一个表现）。《护身符》与海德格尔所言的精神意义并非毫无关联，但却表现出一种自我隐匿和自我脱逃的语言面貌，带有反对“概念的执著”的禅宗式的“后退”的智慧和狡黠，其语言结构恰好是一个“否定的圆”——这不仅仅是诗与阐释的不同，也是诗与诗（对概念的执著程度）的不同。张枣极力结合“德语的深沉”与“汉语的明丽与甜美”，其成绩有目共睹，但也同时突出了现代汉语（诗歌）“精神的晦暗”。

这首诗还有另一个版本名为《吉祥物》，将诗中的“护身符”一词悉数替换为“吉祥物”，“吉祥物”无疑是一个更有汉语味道的词语，这种向汉语词色（包括其幸福期许）的回归也许正说明现代中国人在心理和思维方面的变化。与之对应，如果说现代汉语具有一种调和的品质，也许并不为过。这也令我们想到古典汉语的中庸之美：在哪一方面都触及到了，但在哪一方面又都不过分。《护身符》偏离了与海德格尔的“精神”（Geist）言说颇有渊源的浪漫主义自不待言，更由于追求语言的绝对而恰好处于理智的密封与神秘的道说之间，并且给语言的灵魂（这是比理性、精神更普遍的一个概念，而且毫无疑问更适用于汉语诗歌，但需要唤醒一个与“无神论”相反的汉语诗歌传统）——带来了高度自由、善于逃逸而又可能困顿的特点。大而言之，这也是那种打开了视野的现代汉语诗歌的特点。

二

张枣早期对古典诗歌的“改写”十分成功，《镜中》、《何人斯》、《桃花源》、《楚王梦雨》、《十月之水》一批诗，除了引发对他个人语言才赋的赞赏，也足可引发对已遭贬值的柏拉图式神灵附体论的重新审视。如果说诗人是语言的工具，那么真正起作用的还是语言的灵魂，它以原型的形式存在。原型凡有模糊之处，必是语言的灵魂使然；原型如是不确定的，有待完善，也有赖于后者。极端地说，他不断呼唤的那个远方的形象，也只能是语言的个别化身；语言的灵魂是不可见的，但却构成了他对话的隐衷，甚至动机：

如此我承担从前某个人的叹息和微笑
如此我又倒映我的后代在你里面
——《十月之水》

这里是以生命延续来比喻语言的神力⁵²，正是在语言的循环中，张枣期待的

⁵¹同上，234页。

⁵²这首诗的灵感来源也就是周易渐卦的卦辞（和爻辞），即以女子出嫁为喻来说明世界的演化之理：“渐：女归，吉，利贞。”张枣并未掩饰这一点，《十月之水》的题词是“九五：鸿渐于陵，妇三岁不孕。终莫之胜，吉”（《易经·渐》），系此卦爻辞。可以在这首诗和渐卦的卦象、卦辞以及爻辞之间找到一种对应性关系。《易经》是一部马拉美意义上的“世界之书”，而其构成方式也是象征主义的，通过一对简洁的符号在六个位置上的排列组合（变易）来象征宇宙的六十四种状态（不易）。孔颖达《周易正义》云：“‘鸿渐于陵’者，陵，次陆者也。九五进于中位，处于尊高，故曰‘鸿渐于陵’。‘妇三岁不孕’者，有应在二而隔乎三、四，不得与其应合，是二、五情意，徒相感说，而隔碍不交，故曰‘妇三岁不孕’也。‘终莫之胜，吉’者，然二与五合，各履正而居中，三、四不能久塞其路，终得遂其所怀，故曰‘终莫之胜，吉’也。”正是这段话的核心“九五（一）”与“六二（--）”在“运动的形象”中的遇合，构成了《十月之水》中情势和语言的

对话时刻出现了。这首诗的开头和结尾两节都说：“你不可能知道那有什么意义/对面的圆圈们只死于白天”，“你不知道那究竟有什么意义/开始了就不能重来，圆圈们一再扩散”，“圆圈”是“鸿”的变形，但“圆圈”和“鸿”一样都是世界和语言运动的幻象。正如张枣所说，对话可能是一个神话，那么，这个社会交往的神话同时也是语言的神话，“我们所猎之物恰恰只是我们自己”，张枣的诗歌就在语言象征和社会象征之间的“空白地带”工作：“一个安静的吻可能撒网捕捉一湖金鱼/其中也包括你，被抚爱的肉体不能逃逸”，他需要二者之间的距离来自我调整。

只是越到后来，他越警醒于社会象征中的牺牲和祭献，而减损了早年和空白嬉戏的自由和天然情状。另一方面，也是现代诗要求表达的迅疾和直接有力使然，张枣的“元诗”主动配合了这一倾向。他诗歌中发生的最大变化就是，原本丰沛的感性被隐藏起来，只有在耗尽语言游戏的可能性后，才能再次触及灵魂狂喜的形象，于是后者就一再被推迟，而不断被表现为语言和空白、沉默、虚无的关系，它们是“语言说话”和“命名的否定性”的极端。《护身符》、《今年的云雀》和《空白练习曲》都是这方面的代表。《空白练习曲》是一个包含十节的组诗，与《今年的云雀》有一种互文关系：

这是一支空白练习曲

“首先是敲，如盲人凄惶于生门前
但不似药片的那种敲
因为不屑于吻合
不吻合于某种臆想
不以融解你我为最佳理想
是敲，但敲只敲那种形象
像你打开自己还是自己
短暂打开后还是短暂
敲是回家？
但家不该含有羞怯和尴尬
但家应该是这儿，这儿
随喊随开。敲。”

——《空白练习曲》

“我有多少不连贯，我就会有
多少天分。我，啄木鸟，我
闻所闻而来，见所见而去。

生虫儿在正面看见我是反面。
逃脱就等于兴高采烈。
大男孩亮出隐私比孤独。

我啊我呀，总站在某个外面。

关键。“一声枪响可能使我们中断喜讯”，则对应如下爻辞：“九三，鸿渐于陆，夫征不复，妇孕不育，凶；利御寇。”于是乃有：“你翻掌丢失一个国家”。

从里面可望见我呲牙咧嘴。
我啊我呀，无中生有的比喻。

只有连击空白我才仿佛是我。
我有多少工作，我就有多少
幻觉。请叫我准时显现。”

——《空白练习曲》之三

在《空白练习曲》中只有这一首是加了引号的自白，集中表现了诗人的工作状态：面对语言的空白。“不连贯”之所以是一种天分，是因为“不屑于吻合/不吻合于某种臆想/不以融解你我为最佳理想”，诗人很清楚主体或肉身的存在状况，“我啊我呀，无中生有的比喻”，而要求一种意义流动的状态，也即不仅要挑战意义的空白，还要警惕新的意义可能产生的封闭，诗人更关心“外”与“内”之间的转化，而非对立。

这首诗表达了一个观念，就是语言的幻觉构成了另一种存在的真实，正因为语言与现实的同一性，这首诗才可以不断在语言与现实之间——并非同义反复，因为与语言的现实性对应的却是现实的可能性，这也许又回到了亚里士多德的观念：诗歌相对于历史是一种更高的真实——展开，而写到生命史中的“进化”（三叶草）传奇和个人的出生（第一首和第二首），“掉落在地上的东西无始亦无终”（第一首），开头第一句诗充满玄机（也许很难憬悟到这是在写一场空难），可以认为直指太初有道的创世神话，然而个体的语言却能够享有一种否定性的自由：“你，无法驾驶的否定。”“生灵跪在警告中/谁，在空旷的自然滚动一只废轮胎？”则又以荒谬的工业社会场景对存在发出了警告，可联系“暗绿的山坡上一具拖拉机的/残骸。世纪末失声啜泣。”（《希尔多夫村的忧郁》）。到最后，这首诗几乎提供了一个完整的上帝视角，以一场俯视中发生的“空难”来隐喻道成肉身的恐怖，而开头的创世神话也转化为了末世图景。张枣的灵感可能来自现代技术的视觉意象（一个飞行器对另一个飞行器的跟踪俯拍）的冲击，但有趣的是俯视空难的视角被故意隐藏起来了，这首诗也因舍弃描摹的对象而向语言的理性逻辑靠近而变得抽象⁵³，在很大程度上成为对浪漫主义的碎片式的戏仿，甚至成为一个有关飞行之梦毁灭的反浪漫主义神话。但若“还原”到空难的事件则一切都会迎刃而解，中间还能看到对飞行器驾驶者空难前后身心状况移情式的“逼真”描写，“天色如晦。你，无法驾驶的否定。/可大地仍是宇宙娇娆而失手的镜子。/拉近某一点，它会映照你形骸的//三叶草，和同一道路中的另一条。/从来没有地方，没有风，只有变迁/栖居空间。没有手啊，只有余温。”而“掉落在地上的东西无始亦无终”是概括的具象，“滚动废轮胎”则是空难的后期处理。

“一面从天国开来一面又隶属人间——/救火队，一惊一乍，翻腾于瓦顶”（第二首），以救火队的诙谐形象和“火”来隐喻个人出生和生命承继的“扬弃”、愉悦和专断意志：“假道于那些可握手言欢的品质之间，/如烧绿皮毛的众相一无所知。那年/你属虎，还是刮风的母亲消闲的/抛入弧形的瓜子”，而象征着社会权威

⁵³张枣在给柏桦《左边：毛泽东时代的抒情诗人》所作序文《销魂》中说：“我们曾好像在竞赛着什么，凭虚指点，彼此能指那到那，不甘落步，经一番心灵的遨游，最终有（原文如此）能落实和复原到生命实在的事理中。落实和复原到事理，我坚信诗的最终意义；而给人一种貌似脱离事理的虚无的翱翔之激荡，乃诗艺也。柏桦谦卑地既叫我们飞，又叫我们活在事理中，诗的事理就是生活的事理。”见该书序文，香港牛津大学出版社2001年。柏桦与张枣的诗歌方法恰成对照，与柏桦更多凭借感受力的深刻、尖锐、极端对应于事理相比，张枣后期竭力发明出了一种偏向于事理的语言逻辑，以将他个人容易挥发的感性容纳其中。

的父亲则不光有政治嗅觉，还擅长书法的表现：“在你出世的那瞬展示长幅手迹：/‘做人——尴尬，漏洞百出。累累……’/然后暴雨突降，满溢着，大师一般。”亦庄亦谐，总有一种语言的表现伴随和弥补个人被抛在世的烦恼，张枣也许会羡慕古中国人的文明信仰和文字崇拜（观乎天文以察时变，关乎人文以化成天下），虽说他明白中国文人的语言总是和权力联系在一起，“跨骑参考消息”就是对这种可能联系的假意嘲弄，“请叫我准时显现”（第三首），这种注重空白、沉默的诗学既是一种语言诗学，也可以转化为古典中国的自然诗学，但在世俗国度仍缺少一个人格神的维度，正如第一首生灵的毁灭和第二首个体的出生构成了隐含的对比，张枣语言的灵魂也面临在东西方之间的艰难博弈、对话和冲突，比如，含混地说，在东方的自然与西方的精神之间。

第四首则直接写到了由此导致的现代生活和思想的凌乱状况：“凌乱是某种恨，人/假寐在其侧。”既涉及到古典性情的修养功夫：“修竹耳畔的神情，青翠叮咛的/格物入门”，也涉及到时代的错位感、荒谬（第二节）以及无神的悲哀：“假定没有神，//怒马就只是人的姿态的帮凶。/那影子护士来了，那喷泉般的/左撇子，她摆布又摆布，叫//事物湿滑地脱轨，畅美不可言。”这几行诗有色情色彩，试联系“物质之影，人们吹拉弹唱/愉悦的列车编织丝绸”（《入夜》），暗示错认本能为宗教体验的虚幻之美，“纳粹先生递来幽会不带钥匙。”第五首则又回到了祖国、社会的生机和个人的“穷途”：“稳坐波心的官员盼着上岸骑鹤”，“这下流的国度自诩方方正正”，而试图在老人的国度（“晚晴”）和个人流放、流亡之间获得平衡：“如何不入罗网？晚晴说：/让我疼成你，你呢，隐身于我。”

第六首再次发挥了第三首已经提到的内外转化的诗学，但这种转化却是个体语言与心灵内完成的，“独白：我是我的一对花样滑冰者”，进一步以男女为喻，暗示“表达的急先锋”与“无法取消虚无的最终造型”之间的对位，也就是语言与现实的对位关系，这首诗和第三首诗一样更关心语言的真实，而组诗中的其他首诗在接近语言的真实时，却需要不时借助世界的比喻，当然，它们的目的同样是到达语言和现实的同构。第七首诗则写到了爱情与表达之间的关系，或者是以爱情的焦虑隐喻语言和存在的双重焦虑：“从图书馆走出，你胖嫩的舌头/开窍于叶苗间。你坐立不安，/在长椅下寻找手帕，发夹，表达。”张枣有可能会想到柏桦的名作《表达》，在表达时表达表达的局限：“如果我提问，必将也是某种表达。”（《猫的终结》），另一方面诗人又明白：“月亮正分娩月亮/凌驾于一切表达之上”（《护身符》），现实存在具有难以摧毁的晦涩、康德意义上的崇高和不可表达性，套用一下拉康的说法，对任何真实的接近都会导致诗歌语言结构的坍塌，但这恰好证明诗歌语言内含一种自省的力量，诗人的书写建立在对不可表达性的了悟上，这自然是诗写的根本困境。语言与现实之间的空白（地带）正是诗人的祖国。诗人是人类的舌头。

第八首则以“红苹果”为喻，贯穿起了爱情、肉体和语言：“摘下，来比喻/生人投影于生人，无限循环相遇”，“红苹果”这个词由于承载太多的上下文压力而发生了自我悖反，“给你命名就是集全体于一身，虽然/有人从郊外假面舞会归来，打开/冰箱，只见寒灯照彻呻吟的空洞”，从“事理”上可以还原为冰箱里红苹果“寒灯照彻”下的“空洞”，但从词语的角度讲，则是由于命名的专制性（“集全体于一身”）而导致的语言空洞，“于是她求他给不可名的命名。/这神的使者便离去，万般痛苦——/人间的命名可不是颁布死刑？”（《历史与欲望》之《爱尔兰和隐名骑士》），诗人这个“口头上的物质主义者”（瓦莱里语）盼望和语言的相遇：“我和你久久对坐，/红苹果，红苹果，呼唤使你开怀：/那从未被说过

的，得说出来。”这也许表示，诗人是语言的爱人，他呼唤并倾听语言的灵魂；但是同时，也能够展示主体的更新生成和自我存在的多样性，正如同样围绕“红苹果”展开的《第二个回合》：“为了新的替身，/为了最终的差异。”对称于第二首个体的出生，第九首写个体的死亡，“我在大雪中洗着身子，洗着，/我的尸体为我钻木取火。”“我在大雪中洗着身子，洗着，大地啊收敛不散的万物。”“火”的意象使用、“火”与“水”的对立都和第二首诗呼应，“火焰，扬弃之榜样，本身清凉如水”，既涉及到自然、万物与转化的主题，也涉及到精神、死亡与灵魂的主题：“吹奏，吹奏一只惊魂的紫貂：/短暂啊难忍如一滴热泪”，“在大雪中洗着身子”当化自《庄子·知北游》：“斋戒，疏淪而心，澡雪而精神。”

第十首也就是最后一首写到了诗人与远方的关系，并对这首诗的爱情主题、语言主题有一个收束，“诗人，车站成了你的芳邻”，“诗人，/你命定要躺着，像桥，像碰翻的/碘酒小姐，而诗/仿佛就是你。你的肺腑和疯指/与神游的列车难辨雌雄。幸亏有/远方啊，爱人，捧托起了天灾人祸。”诗人成了事物之间关系的媒介、见证和缘由，“是呀，宝贝，诗歌并非——/来自哪个幽闭，而是/诞生于某种关系中”（《断章》）。对称于第一首中的空难，最后一首诗有绝处逢生的意味，碘酒小姐区别于影子护士和纳粹先生，成为至高安慰的象征。第三首中的语言工作对称于第八首中的语言之爱，而第四首中现实的凌乱与色情对称于第七首回忆中知识与爱的启蒙，第五首中阻隔的清醒对称于第六首中虚无的契合，这些都说明这组诗的不同部分之间有着复杂、多层而又统一的关系。

顾彬谈到了读者对张枣诗歌可能的阅读感受：“我们看到的是那被克制的局部，即每个单独的词，不是可预测的词，而是看上去陌生化了的词，其陌生化效应不是随着文本的递进而削减反而是加深。这些初看似乎是随意排列的生词，其隐秘的统一只有对最耐心的读者才显现。”⁵⁴“隐秘的统一”可以说是张枣诗歌语言的灵魂性质，它至少包含三个含义：其一是语言的形而上学意义，只有它才能打破现时代流行的唯名论的语言一元论（语言本体论）；其二是语言的诗学结构和文本含义，其三才是语言在东西方文化、精神之间的游移，由此我们也知道为什么张枣的诗歌只能表现为语言的灵魂，他并不能也不愿意提供或求助于一个确定的形而上学意义系统，后者在道术为天下裂的情况下极难存留，于是他苦心经营的“元诗”也相应显示出认识论和方法论意味，他本来有术在超越精神中倾听圣灵的密语，却不幸总是耽溺于世俗世界的自然感兴，最终让他表露出一个现代中国人灵魂的危机、契机和转机：“我们到处叩问神迹，却找到偶然的东”（《断章》）。

正如其名所示，《空白练习曲》是一首追求纯形式、纯语言的苦心孤诣之作，具有极为鲜明的现代主义风格：“诗歌产生于语言的律动，语言倾听前语言的‘音调’而自身则为内容指明道路：内容不再是诗歌的真正基质，而是载体，承载音调制造者及其带有意味的震荡。”⁵⁵这恰好揭示语言的否定性特征，导向“前语言”的灵魂存在。承认“摹仿”的古典观念的崇高理想难以企及，并转而强调语言相对于现实的异质性，这样现代诗的命运凸显了出来，现代诗可以再次揭示人类存在的灵魂属性，在语言与现实之外加上不可或缺的第三项：灵魂和灵魂的呼吸；这个做法也有利于改善当代诗的批评惯性。

⁵⁴见顾彬《综合的心智——张枣诗集〈春秋来信〉译后记》（<http://www.douban.com/group/topic/11967412/>）。

⁵⁵胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构：19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》，李双志译，译林出版社，第38页。

在语言与现实的关系上，《哀歌》通过一连串的排比逐渐接近真相：语言本身是一种死亡的呼喊，它意味着现实被压抑的另一面。抑或说，死亡是对语言与世界关系的一个隐喻，语言的存在本身就是事物在时间中不断丧失的证明，于是语言就成为对现实的哀悼，与现实的黑暗属性具有一种同源关系：“我咀嚼着某种黑暗”。在对死亡的报导方面，张枣仿佛觉得诗歌比新闻更义不容辞，当然，是以含蓄的隐喻的方式。

一封信打开
行云流水在户外猖獗
一封信打开
我咀嚼着某些黑暗
另一封信打开
皓月当空
另一封信打开后喊
死，是一件真事情
——《哀歌》

更重要的是，死之预感、交谈和记忆成了他诗歌的基本内容，这形成了他诗歌的哀歌品质，《跟茨维塔伊娃的对话》对话应属这方面的力作，更早（1989年）的《卡夫卡致菲丽丝》则以爱情的忧郁来隐喻历史的无能、启示的缺失与神性的隐匿，这首诗也是哀歌的一种变体。《历史与欲望》则直接写到了爱之死和死之爱，更具有一种巴洛克式的镶嵌画般的哀歌效果，这也符合哀歌表达混合情感的体裁特征⁵⁶。如果说，张枣在少年就痛苦于事物的易逝性和时间的不可逆，于壮丽的词句后隐藏一种达观的欢悦，灵魂在飘浮的语言面前也始终保持高高在上的优游的气度，那么在经过同代人和历史中死亡的重创之后，他只能在对语言空白的祈祷中触摸到语言的灵魂，并进而在自然之眼的谛视下触摸到社会隐秘的灵魂。

看看我的世界吧，这些剪纸，这些贴花
懒洋洋的假东西；哦，让我死吧！
——《海底被囚的魔王》

⁵⁶ “所谓混合情感，也就是说，是那种已经多少为我们复原的生存欲望所节缓的哀恸之情。”（Klamer Schmidt），转引自里尔克《杜伊诺哀歌》，刘浩明译，辽宁教育出版社，2005年，第34页导言部分。钟鸣在他那篇洋溢着知音式愉悦美感的《笼子里的鸟儿与笼子外的俄耳甫斯》中曾说，张枣故意回避了里尔克而靠近卡夫卡，其实钟鸣是以和张枣同样迂曲的方式回避和谈论里尔克：里尔克之与张枣意义非凡，不能忽视里尔克后期的《献给俄耳甫斯的十四行诗》与《杜伊诺哀歌》对张枣的意义。汉语诗歌中很难实现多维度的《杜伊诺哀歌》推论甚或理性塑造的庄严气势（同时不失感觉的精微），但历史的哀歌却可以在汉语“十四行诗”里形神俱在（同时灵活善变）。如果打一个不恰当的比方，张枣就像一个冯至（在十四行诗中）化了的卞之琳（在二十世纪三十年代）——与卞之琳满足于多重的相对相比，张枣执拗于对立的转化——在语言方面精于一种深隐、细小但暗中分裂的编织，而在精神上仍执著于变形、内在转化以及朝向神秘，另外，歌德也非常重视变形、驯服魔鬼以及在老年变得神秘的思想。张枣诗歌中带有喜剧色彩的“中间”人物形象，比如《而立之年》中的“小阿飞”、《祖母》中的“小偷”、《空白练习曲》中的“官员”与《跟茨维塔伊娃的对话》中的“上司”都和这种内向转化的思想有关，它们同时也暗含着转化的困难和诗艺的孤立。

别人死后我宁可做那个摆渡人

——《伞》

死者的微调摸索我：好一个正午！

——《一个诗人的正午》

猫会死，可现实一望无限，

磋之来世，在眼前，展开，恰如这世界。

——《猫的终结》

“死”在张枣诗歌中比比皆是，可能也是他最为引人注目的一个词。在张枣的用法中，“让我死吧”等于“让我存在”，“死”获得了“存在/是”的哲学含义：“我死掉了死——真的，死是什么？/死就像别的人死了一样。”（《德国士兵雪曼斯基的死刑》），“我已经死了，我/死掉了死，并且还//带走了那正被我看见的一切：”（《死囚与道路》），“她便杀掉死槌进生的真实里。”（《历史与欲望》之《罗密欧与朱丽叶》），张枣提供了一个堪与悠久的“生生”相媲美并且对抗的“死死”，更倾向于西方形而上学本体论的存在哲学，能够证明这一点的是：“死掉死”中“死”的用法模仿了西语语法中“存在”或“是”（Sein/sein, being/to be）的用法，但都意指“存在者的存在”。“死掉死”是一种冲撞汉语语法边界的极端表达。对西语语法的借鉴在近世已为普遍，也的确改变了汉语的思想和美学属性，如果我们觉得汉语的哲学品格要通过它的审美实践来证明，那么很显然张枣也将存在的学问——假道人的生存和经验领域——艺术化或诗意化了，转变为存在之诗。而同时，死亡也成为对艺术的隐喻，与“我的世界”“懒洋洋的假东西”相对。《猫的终结》中说得更清楚，猫与海底被囚的魔王一样都是诗人的象征，“忍受遥远、独特和不屈，猫死去”，而“磋之来世”则意味着语言和艺术的修炼，诗曰：“有斐君子，如切如磋，如琢如磨。”“磋之”这个词表明了张枣对诗艺的严肃态度，既有存在之理的诗意化也有诗的哲理化。张枣在诗歌语言里也完成了对来世的想象，“我”拥有不同化身，“死者的微调摸索我：好一个正午！”微调（diao/tiao）的两种读音表明，正是摸索中的“化身”造成了张枣诗歌声音的微弱和不易辨认，即使这个“化身”显现为一个“他者”，一个历史中的人物：“他的影子在预告一朵中世纪的云，/那下面，我是诡谲橹舰上的苦役。”（《一个诗人的正午》），张枣诗歌中频繁的人称转换也许正源于此。也就是在上述意义上，《伞》中感叹：“多少词，将与我终身绝缘”，“这儿，这乌有之乡，该有一片雨景/撑开吧。生活啊，快递给我的手”，点明了人的存在的两重性，而诗人则自觉要做冥界之河的摆渡者。

除了存在论的意义，张枣的灵魂诗学也有一种历史的意义，而牵涉到国家、时代和流亡诸多主题，与政治流亡也许有所不同，更多是内心与文化甚至灵魂的流亡，这些在《跟茨维塔伊娃的对话》有集中表现。《跟茨维塔伊娃的对话》发展了在《卡夫卡致菲丽丝》中的哀歌主题。《卡夫卡》中“爱的忧郁”还被包裹在宗教和形而上学里（见这首诗和卡夫卡日记中有关神、魔鬼和天使的论题），而《对话》则直接成为历史的哀歌、时代的哀歌。而与它们相比，《空白练习曲》更多属于“元诗结构”的练习，“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”（陆机《文赋》）。《对话》也具有“诗歌的形而上学”含义，但因与历史纠缠在一起，最大程度体现了中国诗人潜意识当中的哀歌性，这和二十世纪中国历史中的暴力和牺牲有

关，但又深明历史行动和“救赎”的无力，同时也可以唤醒古典诗歌中遭到儒家正统诗学压抑的另一面，在“美刺”之外其实还有一个（如《楚辞》中的祈神）“幽灵学”的传统。

人周围的事物，人并不能解释；
为何可见的刀片会夺走魂灵？
两者有何关系？绳索，鹅卵石，
自己，每件小东西，皆能索命，
人造的世界，是个纯粹的敌人，
空缺的花影愤怒地喝采四壁，
使你害怕，我常常想，不是人
更不是你自己本身，勾销了你的形体；
而是这些弹簧般的物品，窜出，
整个封杀了眼睛的居所，逼迫
你喊：外面啊外面，总在别处！
甚至死也只是衔接了这场漂泊。

无根的电梯，谁上下玩弄着按钮？
我最怕自己是自己唯一的出口。

——《跟茨维塔伊娃的对话》之九

在整个十四行组诗《对话》中，这一首表面上并不那么耀眼，但却构成了组诗背后的中心事件：死亡与自杀，抑或人类在历史暴力中的牺牲。开头就写到了灵魂令人惊讶的性质，它与周围的事物既亲密又疏离，但是正是现代“乌托邦”里的死亡，让人无法忍受一个没有灵魂的世界，这让诸如此类的——“一个针尖上站着多少天使？”——中世纪学术命题变成了绝妙的寓言。灵魂与周围事物、与小东西的对立因素，正好对应着社会政治领域的对立因素，“人造的世界，是个纯粹的敌人”，但接着说，“我常常想，不是人，/更不是你自己本身，勾销了你的形体”，诗人的目光从政治的对立上悄然移开，正是此际包涵了全部历史生存的紧张，因为牵涉到对待历史暴力、历史牺牲的态度，“真的，语言就是世界，而世界/并不用语言来宽恕。/哎，恨的岁月，褴褛的语言，/我还要忍受你多久？”（《德国士兵雪曼斯基的死刑》），诗人知道，宽恕的命题和救赎的命题同样艰涩，宽恕之难不也反证和质询了救赎之难吗？更可怕的，不管怎样，两个难题几乎都意味着历史的无能，和循环。于是可以明白，正是这些“人周围的事物”、“小东西”、“弹簧般的物品”铭刻着人类的记忆，和灵魂一样脆弱，但却是求证灵魂和人类存在的唯一渠道；而同时，这些“物品”也是现代技术管理（官僚）器物制度的遗留，具有一种在神魔之间模棱两可的变异性。而十四行诗结尾的“对句”：“无根的电梯，谁上下玩弄着按钮？/我最怕自己是自己唯一的出口。”就成为对“历史谬误”中生命体验的悲剧“净化”的“空无”的悼念。如果说，存在着一种灵魂与“物”的对置，这并非哲学上的陈辞滥调，而是经由历史记忆完成的诗学辩证；甚至可以说存在着一种“物的记忆”；而诗人从“政治的对立”上移开目光，也不是从历史向冰冷之物的逃逸，而是自觉让语言成为灵魂的工具。“外面”仿佛与“眼睛的居所”相对，但又是“眼睛的居所”的延伸，这是在强调语言的灵视能力。“甚至死也只是衔接了这场漂泊”，死亡也是流亡的继续，这里对

流亡主题的大胆书写是：流亡与回归都不过是灵魂转世的记忆。——值得注意的是，张枣在《祖国丛书》和《祖国》里还将流亡主题情欲化了。——结尾又以悖论的方式写到了死亡，写到了生与死的差异和同一。死亡和灵魂主题之所以这么重要，乃是由于二十世纪以降历史中的暴力与牺牲，也就是在这个意义上，张枣和茨维塔伊娃、和卡夫卡、和他翻译的勒内·夏尔构成了真正的对话关系，抑或说拓展了张枣对话诗学的生存视野：

灵魂与那些被敌人虏去的词语粗暴地结合，这种保外假释只是暂时的。

那些讨厌的家伙总是在不停地作同样的角斗；名无实。或实无名。那缺席者会来打断吗？我就是那缺席者，决不会第二次让人看见。

——勒内·夏尔《泪水沉沉》，张枣译⁵⁷

在貌似“晦涩”其实精确无比的诗歌里，隐藏着诗人对社会和历史生活的深刻洞察，后者相对于诗人的语言来说只能含有一种有限的真实：尤其，诗歌的“更高真实”（哲人的论辩）对社会历史的残酷真相来说更有吸引力，却同时无法抵达，虽然社会历史的进程和未来有时也会被诗歌美化为乌托邦，但只有诗歌语言自身才是“所指的乌托邦”，也就永远不会令人失望。因而与其说语言解放（“灵魂……结合”）是“社会解放”的前提，不如说对这样的诗歌的阅读是一种“保外假释”；也就是说，阅读也成为了无效的革命活动；这样说是因为要将语言与行动的关系考虑进来。作为行动者（曾经指挥战斗）的夏尔让这句诗的意义含混无比，它具有两个指向：无论是静止态的社会还是静止态的语言都是一个牢狱；应该承认，“粗暴”是作为对行动（或“改写”的书写行为）的高歌出现的。而除了作为行动者的诗人形象，还应该有作为巫覡的诗人形象；社会运动（“斗争”）之外的语言运动（“语言斗争”），就是上引《泪水沉沉》第二句诗的关注点；第一句诗可以表明，“被敌人虏去的词语”也是诗人的词语；而如果说诗人是缺席者，诗人的语言也就相应成为缺席者的语言。张枣显然更为符合巫覡这一种诗人形象，最好的情况是，作为行动者的诗人形象内在于作为巫覡的诗人形象。张枣有时就像从天堂之梦中醒来手上只剩下一朵玫瑰花，有时又像从地下旅行归来述说有关地狱的悲伤的知识。他不断模仿死人说话，假想自己是一个死人，这在他也许是一种恐怖的甜蜜，但在一个瞬间很难分清这是活人在模仿死人还是死人在模仿活人，如果他要帮那些死去的人打官司，那也得冥王——过于古远了——邀请才行，而现代法官身边显然不会配置一个被替死鬼（缺席者？）附身的巫覡……张枣害怕的或者想要说的是，那个灵魂可能就是我们自己。

四

张枣对命名的否定性理解，促使他去书写历史的哀歌，正如《跟茨维塔伊娃的对话》全诗结尾说：“对吗，诗这样，流浪汉手风琴/那样？丰收的喀秋莎把我引到/我正在的地点：全世界的脚步，/暂停！对吗？该怎样说：‘不’！？”“不”在他的诗歌里比比皆是，构成他诗歌的机密，哪怕在他为数不多的颂诗里也是如此，如写给两岁儿子的组诗《云》中说：“地心下脚手架上，人有个替身——//那儿，那背上刺着‘不’的人，/饕餮昏暗的引力，嘴角/流淌着事件：明天的播音员”，显然意指一种超出个体的守护天使般的灵魂存在，甚至在这里，它也具

⁵⁷张枣：《春秋来信》，文化艺术出版社，1998年，分别见第172、174页。

有生命赐予、毁灭和循环的多重含义。张枣的特殊难题在于，如何将极具颓废色彩的“厌世”的否定转化为肯定，将悲剧体验转化为命名的欢欣，在这方面他表现出了倾向于“调鼎和味”、向往“中和”甚至“汉语之甜”（张枣语）的美学努力，仿佛中国诗人天然是语言的厨师：“厨师极端地把/头颅伸到窗外，菜谱冻成了一座桥，/通向死不相认的田野。他听呀听呀：/果真，有人在做这道菜，并把/这香喷喷的诱饵摆进暗夜的后院。/有两声‘不’字奔走在时代的虚构中，/像两个舌头的小野兽，冒着热气/在冰封的河面，扭打成一团……”（《厨师》）。

《厨师》这首诗和《护身符》有一种同构关系，但在“不”的辩证之外，又带入了味和无味的辩证，味是美学趣味、个人品味，无味是有机生命体的消亡，但又是“韵味的消失”，按照本雅明的说法是现代诗的特征之一。韵味已消隐在词语的偶然遇合当中，“那儿，/那儿，时代总是重复这样的絮语：/说，“没有我”：/——好，没有你。/不，说：“没有你”：/——好，没有我。”（《骰子》），这里在场与缺席的互证演出的仍然是灵魂的戏剧，在个人自由（包括写作的自由）与“时代精神”之间；《而立之年》的临近末尾则有更动人的说法：“我祷告的笔正等着我志在四方的真实儿女”，可以看成是对个人与时代不可能的和解的美好幻想，这一点可以得到这首诗结尾部分的印证。《太平洋上，小岛国》改写了一个关于灵魂的寓言：“她说，她在等她的灵魂赶上来呢。//那鹦鹉说，这就是她走路的习惯。”《湘君》艰难地回忆起一个形象，充满了幻觉，但最终认同了死者：“哪个胖姐？哪个？我在你脸上搜找着。/我印象里怎么完全没有这个人呢？/我着急地问，我着急地望着/咖啡杯底那些迭起如歌的漩涡，//那些浩大烟波里从善如流的死者。”

“浩大烟波里从善如流的死者”，这个词组也可以用来形容张枣自身。他将海德格尔的“向死而生”改写成了特别中国化的“从善如流”，也即个体生命的虔敬与柔顺，不限于世俗生存的经验局限，而能够预知天命、参与造化。这同时也构成了他的诗歌事业的顶点。张枣提醒他同时代的诗人，在对里尔克的“经验”的理解中是不是出现了偏差：也许，经验只是诗歌的起点而不是终点。张枣也偶尔使用“叙事”这一“权宜之计”，但着力提升其诗意内涵。实际上，他一直注意“叙事”与抒情之间的配比，《在夜莺婉转的英格兰，一个德国间谍的爱与死》是一个尝试，同类题材的《德国士兵雪曼斯基的死刑》则既是叙事诗也是完美的抒情诗。全诗由对雪曼斯基心理声音的戏拟（戏剧性独白）构成，可以看成是雪曼斯基临刑前的回忆，也正因为这样的回溯视角，让其超越了经验的琐碎庸常，在中国当代诗中流行的“反诗意”的“叙事”中脱颖而出。比如，它这样写雪曼斯基与俄国姑娘的爱情：“卡佳的腋下有点狐臭，跟我一样/但不要紧；通夜，明月/热乎乎地在我们身上嬉戏。/我们第一次的身体/不是像两个词汇，碰了，变成成语？”试比较保罗·策兰的诗：“哪里燃烧着一个词，为我俩作证？”（*Wo flammt ein Wort, dass für uns beide zeugte?*）当代诗中的“叙述”难以完成《奥德赛》式的理想，并且不无可惜地“抵制”后者的“宏大叙述”。在一个相反的方向上，张枣提示了平庸叙事之外的可能，以一种“智性抒情”的方式，提示语言与灵魂记忆相关联的形而上学力量。

马勒又说，是的，黄浦公园也是一种真实，
但没有幻觉的对位法我们就不能把握它。

——《大地之歌》第六章

“幻觉的对位法”是张枣诗歌方法论的精髓，在唯物主义的强势话语下，也是一种能够自我辩护的诗意表达和诗学法则。《西湖梦》、《边缘》、《父亲》、《看不见的鸦片战争》可以说是“幻觉的对位”的典型，比如《看不见的鸦片战争》以“晦涩”的语言对应了历史的玄奥：“这时，假如你碰巧从云中/望下看，一定能证实大地满是难言的图案。”《西湖梦》好不容易才将文学知识和“幻觉”中的“西湖”与西湖自身协调起来：“泪的分币花光了，而泪之外竟有一个/像那个西湖一样热泪盈眶的西湖，/黎明般将你旋转起来。”“诗，干着活儿，如手艺，其结果/是一件件静物，对称于人之境”（《跟茨维塔伊娃的对话》之二），则是张枣对其诗歌理想的想象的圆满化，“窗下经过的邮差以为我是我的肖像”（《春秋来信》），本来是一个工作的“肖像”，但也夸张地暗含着对诗人肖像的“圣像化”处理。

张枣的极端正好揭示和暴露了词语的异质性，语言的完成不等于生活的完成，但要承认，其诗学动力正来自于语言和生活紧张的互动。“人，完蛋了，如果词的传诵，/不像蝴蝶，将花的血脉震惊。”（《对话》之三），可以认为是对米歇尔·福柯式的解构语言学的“人之死”的反讽⁵⁸，同时这种反讽又指向诗人的语言工作自身，“词，不是物，这点必须搞清楚，因为首先得生活有趣的生活”（《对话》之八），则更多在强调语言的不满、辩驳和唤醒力量。

而当他试图突破自设的格局，结果非常意外，他是在向着颂歌的肯定变形。《到江南去》已初露端倪，“你，奥尔弗斯主义者，你还会/返回吗？”“对，到江南去！/解开人身上多年来的死结”，“奥尔弗斯主义者”这个称谓再次点明了张枣的灵魂主义。张枣的颂歌不仅是“对语言的赞颂”，更表现为一种基于匮乏感的召唤，有时，它和哀歌只有一步之遥，但它对现实的召唤表明它的颂歌成分更多。抑或说，哀歌在气质上较为内向，颂歌则较为外向。颂歌更多表现为对灵魂中应有之义的公平、正义和善的追求，这就不光指向个人的心灵，还指向外部世界的完善。可以看到，张枣一贯朝向幻美的诗歌造境，却在这里表现出了它的伦理关注：

是呀，我们得仰仗每一台吊车，它恐龙般的
骨节爱我们而不会让我们的害怕像
失手的号音那样滑溜在头皮之上；
如果一班人开会学文件，戒备森严，门窗紧闭，

⁵⁸将词与物、词和人的关系，比喻为“蝴蝶”与“花”的关系，这种对词语“效用”的期待已远远超出了符号学分析，而是直接要求符号指涉的终止，并且由于触及到语言和行动、也就是现实世界的“临界点”而引人深思，正是在语言终结处出现了神秘的难以理解的东西，张枣对这个东西感兴趣，就必须首先将他的语言才华以简约的形式挥霍完毕。张枣曾经表达过他对西方式的词与物关系的不满足（张枣在给钟鸣的一封信中说：“……我只想在这儿从‘学术’一词提示中西的一个本质区别：一是‘言志’的，重抒发表达(expression)，一是源于古希腊的模仿(mimesis)，重再现，重与客观现实的对应。我的诗一直想超越这两者，但我说不清楚是怎样进行的。或许这是不可能的正如人不可能超越任何生存方式，但欲去超越的冒险感给予我的诗歌基本的灵感。说不清楚，因为这本身是一个极大的先语言现象。”转引自钟鸣《笼子里的鸟儿和笼子外的俄耳甫斯》，见钟鸣著《秋天的戏剧》，学林出版社，2002年，第57页），福柯借助于语言批判宣称的“人之死”或“人的终结”也算是它一个暂时的“荒谬”的顶峰：“人是近期的发明。并且正接近其终点。……人将被抹去，如同大海边沙地上的一张脸。”（福柯：《词与物：人文科学考古学》，莫伟民译，上海三联书店，2001年，第506页）可以认为，让张枣不满足甚至发出“警告”的正是这一点，张枣无疑想脱离语言对人的限定，但是他只能找到“一种神秘的难以理解的东西”，这种东西当然又只能是人，看来，必须说，词之生乃我之死，我之生乃词之死。张枣的这一“决断”不一定就让他走上中国古典的词与物的关系，只是在“乐生”的空气里稍微活跃一点而已；很难说张枣有兴趣发明悖论，但他诗歌语言的晦暗和难以界定的性质，他最终得到的玄秘，可能也正好是人的存在的属性。

我们得知道他们究竟说了我们什么；
我们得有一个“不”的按钮，装在伞把上；
我们得有一部好法典，像
田纳西的山顶上有一只瓮；
而这一切，
这一切，正如马勒说的，还远远不够。
——《大地之歌》第六章

诗行中出现了中国“现代化”进程中的大量“意象”：“吊车”代表的“都市化”，“开会学文件”代表的“政治变革”，“伞把”代表的“日常生活”与“‘不’的按钮”代表的“生命智慧”。“我们得有一部好法典，像/田纳西的山顶上有一只瓮；”，将一部“好法典”与“田纳西的瓮”（华莱士·史蒂文斯的名诗）并列，也就将现实秩序与语言秩序并列起来。这个“奇喻”将现实与语言的紧张关系暴露无遗。诗歌表现出了质询社会意识形态的强烈的“介入”愿望，但同时又对自己的“立法冲动”进行节制，“这一切……还远远不够。”对“政治之诗”和“社会之诗”，张枣的态度是它们不能提供“至高的安慰”，“不够”这两个字回荡在《大地之歌》整首诗中。

还不足以保证南京路不迸出轨道，不足以阻止
我们看着看着电扇旋闪一下子忘了
自己的姓名，坐着呆想了好几秒，比
文明还长的好几秒，直到中午和街景，隔壁
保姆的安徽口音，放大的米粒，洁水器，
小学生的广播操，刹车，蝴蝶，突然
归还原位：一切都似乎既在这儿，
又在

飞啊。
鹤，
不只是这与那，而是
一切跟一切都相关；

——《大地之歌》第六章

紧接着的诗行就从“对现实的质询”上移开了目光，现实的不完善不意味着主体心灵要放弃追求自我完善，而且，主体心灵在面对政治的“治心术”时总是会遭遇种种意外。“忘了自己的姓名，坐着呆想了好几秒”就属于心灵的意外时刻，这也是被从社会政治放逐出去的时刻，但是却是“比文明还长的好几秒”。“这几秒”折射出诗歌的伟大抱负，诗歌对（政治）文明的复杂态度，而最后则是诗歌对文明的追求⁵⁹，一如人们所说的，诗歌成了文明的代表，处在种族和文

⁵⁹ 华莱士·史蒂文斯在其《必要的天使》中引用怀特海（Alfred North Whitehead）的一段话：“……哲学的目的是将神秘主义合理化。哲学类似于诗歌，两者都寻求表达那种终极的良好意义，我们称之为文明。”在这段话之前史蒂文斯说：“想象作为他内心的一种力量，要拥有如此一种深入现实的洞见，使得他作为诗人足以处于意识正中心成为可能。这导致，或应该导致，一种中心的诗歌。”在引用怀特海的话之后史蒂文斯又说：“……有足够的并且超出足够的事情，与面对我们并且直接关系到我们的东西有关，而在作为一种艺术的诗歌之中，以及，就此而言，在任何艺术之中，中心难题永远是现实的难题。中心路线的信徒也首先是神秘主义者。但他们的全部欲望和他们的全部野心，是从神秘主义推向我们称之为文明的那种终极的良

明“意识的中心”。它提醒：存在着一种“超越政治的心灵”。这也就可以理解为何张枣后期诗歌中屡屡出现“鹤”这一中国古典士人钟爱的意象，它是一种“多向度的透明”：“我们得发明宽敞，双面的清洁和多向度的/透明，一如鹤的内心；”是一种多维度的存在：“鹤之眼：里面储存了多少张有待冲洗的底片啊！”（《大地之歌》）。

必须承认，当代诗人大声疾呼的“向历史跌落”，其源头不在于对生活世界的抚触，而在于对行为世界的疏离：一个行动的世界无可挽回地远去了。以谈论历史的方式谈论行动，谈论行动的无能和窒闷，也是当代诗批评的惯习之一：决不反悔地坚持对行为世界的隐喻，对历史（和历史行动）的想象性居有和“无功利”的审美。而仍然耽溺于语言，则无异于自弃，因为只有当语言消亡，当诗人不再，才会真正迎来行动。如果这个说法有点刻薄，那也是因为照见了诗人的命运：诗人既居于这个世界，也居于语言之内。只有先了悟“语言与行动”的“分离”，才可以奢谈“语言与存在”的“同一”。然而何其难哉！一个“便宜”的解决办法是，将“行动”同样看作现实世界的一部分，于是就可以发现，语言与现实的关系是根本的，并且具有“哲理”的含义。张枣的诗歌无异遵循了这一条路径，从“相对”的历史向着“绝对”的“诗歌之理”（诗歌的哲理化与“合理化”）挺进：也就是像史蒂文斯理解的那样，诗歌“更靠近于哲学”而处于人类“意识的中心”，虽然诗歌必须使用历史的“材料”并加以表现。诗歌的“最高虚构”要求转化人类的“一切经验”。

真实的底蕴是那虚构的另一个，
他不在此地，这月亮的对应者，
不在乡间酒吧，像现在没有我——
一杯酒被匿名地啜饮着，而景色
的格局竟为之一变。满载着时空，
饮酒者过桥，他愕然回望自己
仍滞留对岸，满口吟哦。某种
悲天悯人的情怀，和变革之计
使他的步伐配制出世界的轻盈。
大人先生，你瞧，遍地的月影……

——《跟茨维塔伊娃的对话》之十

由于和诗人形象、诗人主题密切相关⁶⁰，这首诗有不少对诗歌之理的探讨。它将史蒂文斯式的对虚构的认知和中国古典诗意的幻境结合了起来。“饮酒者过桥，他愕然回望自己/仍滞留对岸，满口吟哦”表明诗人张枣在考虑“羽化登仙”。“变革之计”则不光氤氲于中国古典诗人的政治直觉之中，而且也是新文学为自己设定的政治目标之一，不管张枣的虚构意志有多么绝对，他也不能完全与之脱离关系。这种“悲天悯人的情怀”在今天突然冒出来是如此感人——《大地之歌》

好意义。”从“现实”（“足够”：“面对我们并且直接关系到我们”）（经由“神秘主义”）到“文明”（“超出足够”）的跃升，也应该是张枣“这一切……还远远不够”的真正含义。以上所引见《最高虚构笔记——史蒂文斯诗文集》，陈东飏、张枣译，华东师范大学出版社2009年，第358-359页。

⁶⁰ “第二首的‘万古愁’首次暗示诗人和李白的认同；这个词组在第十一首里再次出现，而第十首里的‘饮酒者’和‘月亮的对应者’影射李白‘与尔同销万古愁’的豪放与捞月的传奇。”见奚密《从边缘出发——现代汉诗的另类传统》，广东人民出版社2000年，第116-117页。奚密颇有分寸地解读了整组《跟茨维塔伊娃的对话》，见该书第114-120页。

的主题之一就是：“如何重建我们的大上海，这是一个大难题”。——但张枣的卓异不凡之处，还在于他对某种绝对的诗歌之理的尝试，也就是他对诗歌自身存在理由的回答。他更愿意在与各种意识形态话语的交锋中谋求诗歌语言的独立。在中国诗人集体向历史跌落的过程中，张枣想要建立一种诗歌的绝对统治，一种诗歌的宗教，这使他显得像一个异类。如何从历史走向宏大的诗歌想象，让诗歌之理容纳世界之理而构成一种综合的智慧形态，是中国诗人面临的一个难题。而诗歌的哲学化并容纳时代的逻辑矛盾也许是一个必由之路⁶¹。正如吉奥乔·阿甘本在论述但丁的《神曲》时所说：“在堕落之后，人类语言不可能是悲剧的；而在堕落之前，人类语言不可能是喜剧的。”⁶²张枣向着颂歌的变化也表现出抵御悲剧的力量，神学政治的堕落展示为历史的悲剧（抑或历史悲剧采取了一种神权政治的形式）；他甚至以绝对的语言灵魂的面目出现，提醒我们对生存保持信心，从历史的哀歌转向对未来的颂歌，就像《大地之歌》末尾所写，可能和希望主题有关：“并且警示：仍有一种至高无上……”

⁶¹如果说近一百年来中国新诗的内容只是“生存的忧虑”，这在一个灾难深重的国家也许并不意外，也许正像有人说的那样，中国诗歌近一百年来提供的只是“情感的慰藉”。要改变这种状况，就要求诗歌自觉去占据哲学的位置，真正成为种族和文明意识的中心。这需要文明转变的机缘，但却并非不可能。但丁是这方面一个伟大的典范，同样是在一个分崩离析的时代：“……他与哲学家有着决定性的关联，因为他一个人能撼动所有的国家、教导同胞的品味、为他们的情感重新指明方向、吸引他们在不觉中默认他希望带给人们的美与和谐的形象。这是一项庞大的使命；它需要的是一种特殊的诗，这种诗通过在四分五裂的基督教世界的破碎的肢体（*membra disjecta*）中建立和锻造出统一的意见，来破除偏见。那个时代的逻辑矛盾，哲学化的诗，成为一件利器，借着它，诗人就像为立法者立法的人一样，去引发一场精神革命，这革命要做的，就是将新的生命力注入帝国统治的空壳里。”见《古典诗文绎读·西学卷·古代编（下）》，刘小枫选编，第481页，福廷（Ernest L. Fortin）《乌托邦：但丁的喜剧》一文。同时必须说明的是，张枣注重现代诗的“游戏性”的形式意志（技术理性）使他显得更像一个桥梁，这是将他（以及臧棣）与海子、骆一禾比较而言的。——但在另一方面，新诗自身的价值理性（思想系统、精神信仰）建设与技术理性（语言形式）的苦心孤诣又何尝可以截然分开呢？

⁶²Giorgio Agamben, *The End of the Poem: Studies in Poetics*, Stanford University Press, 1999, p. 10.

饮酒断想

陈力川

一

葡萄酒是上好的饮料，也是上好的谈资。然而酒的世界是一个与观念绝缘，与感官接壤的世界，所以谈酒的前提是，承认饮酒的感觉很难用语言表达，概念化的语言即使插上想象的翅膀也难于深入感官的领地。何况每一种酒都有其独特性，独特性是一种无法被概念化的真实，真实是沉默不语的。

即使是懂酒的人，也不见得有什么谈酒的语汇。掌握专业技术语汇难，克服酒的不可言说性更难。用词语表达酒的精髓，比乘稻草扎的船去航海更危险。喜欢饮酒不意味着能够得其真谛，就像得到一个女人的身体不意味着得到她的心。

二

饮酒不是一种需要，而是一种欲望。人的基本需要是普遍的，但欲望却因人而异。人的基本需要是简单的、不难满足的；而人的欲望却苛求、挑剔，渴望的过程参杂着追求、失望或瞬息的满足。欲望中有太多幻想的成分，而幻想与幻灭常常难解难分。

人喝酒不是因为渴，而是因为想。酒要人喝，不是因为能解渴，而是要觅知音。波德莱尔说：“除了酒被饮的快乐，没有什么能与饮者的快乐相比。”⁶³ 当你与一瓶好酒对视的时候，你的快乐已经洋溢在酒瓶的上面。你甚至能听到它的歌声：“我们亲密的结合将创造诗歌。我们俩合在一起就是一个神，我们像鸟，像蝴蝶，像圣母的儿子，像花香插上翅膀飞向无垠。”⁶⁴

三

爱喝酒的人藏不住酒，酒喝得比买得快。酒摆在那里，你会想它。你想酒不奇怪，奇怪的是你能感到酒也在想你。那不是一种单相思，而是类似恋爱的感觉。不同的是酒虽然想你，但却比姑娘更害羞，你不去碰它，它不会自动跑到你的杯里去。

卢梭说：“在这个世界上，梦乡是唯一值得居住的地方。”对于一个好酒者，酒乡才是唯一值得居住的地方。其实酒乡与梦乡是相通的，两地都没有自我意识的堤坝截断水的流向。

四

葡萄酒能唤起我们的想象力，我们在想象中赋予葡萄酒许多它们不具备或者不完全具备的品质，因为任何想象都带有美化的倾向。想象与期待是一对孪生兄弟，我们想象期待的东西与我们期待想象的东西几乎是一回事。想象与期待的结果有时是满足，有时是失望，失望通常多于满足，因为满足的空间是有限的，只有失望的空间与想象空间同样辽阔。

⁶³ Baudelaire, *Paradis artificiels*, Œuvres complètes I, Gallimard, Paris, 1975, p.387.

⁶⁴ Ibid. p.381.

许多品酒师自称能够排除想象力，仅凭理智把葡萄酒当作一种可以客观评价的物质。我常常怀疑这种说法，不是因为不相信他们超乎常人的味觉经验，而是品酒离不开感觉，理性在多大程度上能够驾驭感性实在是一件令人怀疑的事情。相反，酒常常能打开理性的牢笼。

五

葡萄酒是感官的盛宴，酒与人的五种官能都可以发生联系。触觉（举酒杯），听觉（斟酒声），视觉（看酒色），嗅觉（闻酒香），味觉（品酒味）。世界上鲜有能同时调动人的五种官能的东西，酒和茶几乎是唯一的例外。

葡萄酒最忌讳拿起来就喝，更忌讳一饮而尽，这一点与中国粮食酒的喝法不同。喝粮食酒一饮而尽被视为豪爽，喝葡萄酒一饮而尽显得粗鲁，被视为对酒的不敬，甚至侮辱。

喝葡萄酒的程序是一看，二闻，三品。视觉、嗅觉和味觉对于品酒同样重要。很多人饮酒都忽略了视觉和嗅觉的乐趣。其实葡萄酒首先是好看，酒色的深浅、清浊、厚薄、浓淡能映照出酒的品质和特色。闻酒是与酒的第一次直接接触。大部分酒的味道，闻起来与喝起来并不相同，很多时候，闻起来的味道比喝起来的味道还好，那是一种多重和细腻的幽香，很少有人能够细加分别。葡萄酒并不只是为了喝而酿造的，闻酒的乐趣不亚于饮酒的乐趣，甚至持续的时间更长。

六

饮酒是赴约：与土地和阳光的约会，土地蕴藏的矿物质通过葡萄汁酿造的酒而注入我们的肌体；阳光中的紫外线通过葡萄酒而射入我们的体内。

白葡萄酒适合静谧的场合，因为白酒的微妙和柔和受不了任何嘈杂。与粗声大气的人喝白葡萄酒就像在机器轰鸣的工厂拉小提琴。红葡萄酒适合热烈的场面，任何喧嚣都不能淹没红酒的嘹亮，它的刚柔兼济的特性能化忧郁为亢奋。

法国的葡萄酒无论红白，几乎一种酒一个性格，一种酒一个味觉，无论好坏，总能以独特取悦于人，不似有些国家的酒喝来喝去味道雷同。现代化的酿酒手段可以缩短大年和小年的差别，使不同年份的酒同质化，但远离失望的同时也远离了惊喜。

七

一瓶酒是一本书，凝缩了产生它的土地和酒农劳作的历史。没有什么能比酒的历史更好地诠释潜移默化的作用。一块土地特有的韵味与酒农的个性结合孕育了一种酒的性格。

酒农是一些热爱土地的人，他们有浓厚的根的情结。传统像血一样流在他们的身上。与其说他们拥有葡萄园，不如说葡萄园拥有他们；与其说他们是土地的主人，不如说土地是他们的主人。

雨果说：“上帝创造了水，人创造了酒。”雨果把人造酒的功劳与上帝造水相提并论。人的生命离不开水，人的生活离不开酒。男人酿酒好比女人生育。对人类来说，酿酒与生育同样重要。人酿造酒，酒同样酿造人。

八

相同的父母不同年龄生的孩子不一样，同一酒庄不同年头产的酒也不一样。虽然产区、年份、酒庄、葡萄品种、酿造技术可以告诉我们一些关于酒的信息，

但就像我们即使知道一个人哪一年生在什么地方，但对他的性情一无所知，我们无法仅就年头和产区来判断一瓶酒的性格和品质。一瓶酒是一个谜，在谜底揭晓以前，它是一个悬念，一个线索，一个未知数。

有的酒喝过就忘记了，就像很多人见过就不记得了；有的酒喝过却让人长久地回味，就像有的人见过，让你终身难忘。罗马尼亚哲学家萧航（Cioran）说：“人好比酒，随着年龄，好人变得更好，坏人变得尖酸。”

一瓶酒是一个承诺。承诺可能兑现，可能不兑现，可能完全兑现，可能不完全兑现。兑不兑现不完全取决于酒，也取决于人。同一瓶酒不同的人能喝出同样的味道，也能喝出不同的味道。酒对有的人秘而不宣，对有的人宣而不秘。

九

宁可错待一个好人，不可错待一瓶好酒。错待了一个好人，还有道歉的机会，错待了一瓶好酒，会遗憾终生。几瓶好酒一起喝的时候，排序可谓如履薄冰。除了红白之分，还要考虑不同的年份、不同的酒庄、不同的产区、不同的酒性。顺序排得好相映成趣；顺序排得不好两败俱伤。

外国人喜欢从新酒、淡酒喝起，老酒、烈酒压轴；中国人喜欢从老酒、浓酒喝起，喝到后来新老不分，优劣无异。这一方面是由于中国菜不讲究与酒的搭配，一方面是由于中国人喝酒的方式与西方人不同。西方人的喝法更接近品，中国人的喝法那才叫饮；品者和饮者的区别是前者适可而止，后者一醉方休。无论什么喝法，饮酒的次数都需要间歇，有间歇为乐，无间歇为淫。

十

一瓶好酒最佳的开瓶时间常让人捉摸不定。开早了可惜，开晚了亦可惜。不过遇到酒友，这个问题就解决了。好的酒伴可以使劣酒变成好酒；坏的酒伴可以使好酒变成劣酒。同样的酒跟不同的人喝，味道亦不同。酒将一些人的距离拉近，将另一些人的距离拉远；开始和结束的时候，人与人的关系变化不居：有时，酒可以让你与陌生人肝胆相照，对熟人麻木不仁。

酒伴最好是男的，男人会喝，也会醉。女人或不胜杯勺，或干喝不醉。不胜杯勺，喝不到一起；干喝不醉，乐不到一处。所以酒伴，还是男人好，喝到什么地步，达到什么境界大致相当，每个人都有进无退。碰到那种不进不退的人，无论男女都让人扫兴。

好酒者大都喜欢与人共饮，喜欢独饮者寥若晨星。几个人聚在一起觥筹交错，越喝情绪越高昂；自斟自酌，形影相吊，越喝越伤感。陶渊明曾发出“引壶觞以自酌……感吾生之行休”的叹息。人生是一场孤独的游走，人需要分享酒中的欢乐，摆脱个人孤苦伶仃的处境，哪怕只是一时一刻。

十一

与熟人喝酒，知己知彼，是一种乐趣；与陌生人喝酒，知己而不知彼，也是一种乐趣，喝到一定的份上，心中会萌生一种惺惺相惜的感情。饮酒让人懂得怜惜，这不仅是一种物质行为，而且是一种情感教育。

有的人酒量大，酒胆小；有的人酒胆大，酒量小。酒胆大于酒量，这种饮者最可爱。虽常输在量上，却总胜在胆上，使人感慨尺有所短，寸有所长。饮酒让人懂得谦虚，见识山高水长。

十二

喝酒有伴自然好，遇到酒友就更好。见到久别重逢的酒友，你已经先有了几分醉意。“未言心相醉，不在接杯酒。”因为酒量打了折扣，所以与酒友喝酒比与一般人喝酒更容易醉。正所谓：“水为地险，酒为人险”。

喝到临界点上，你眼前出现悬崖，你知道再向前迈一步，就会坠入崖下。其实你意识到危险的时候，危险正在发生，惯力足以推你迈出这无可挽回的一步。或许你要找的正是自由落体的感觉，飘飘然“羽化而登仙”，哪怕为这一刻付出惨重的代价。

喝醉了固然难受，有时没喝醉也同样难受。最难受的是醉后想起酒来，刚刚还让人生爱，现在却令人生畏。酒是人类为自己打造的一把双刃剑。

十三

据说古希腊人一边饮酒，一边讨论哲学问题。巴斯德说：“一瓶酒中的哲学胜过所有的书。”但是酒中的哲学要比书中的哲学更难读懂。

按柏拉图《会饮篇》中阿尔基比亚德的说法，苏格拉底的酒量比谁都大，而且从来没有人见他喝醉过。苏格拉底被公认为古希腊最聪明智慧的人，他能豪饮而不醉不仅证明他的海量，而且证明真正有智慧的人从不失态，始终保持理智、稳重、矜持的形象。巴斯卡尔说“酒喝得太多或太少都会阻碍真理”，苏格拉底是一个反例。

希腊神话中的酒神狄奥尼索斯代表了出格、放纵、癫狂、暴力的倾向。一个人深层的本性好像只有在酒的催化下才能显现。波德莱尔说：“酒像人一样：我们永远不知道我们能在何种程度上敬重它和鄙视它，爱它和恨它，我们也永远不知道它能产生多少崇高或丑恶的行为。因此，我们对待它不要比对待我们自己更苛刻，我们应将它视为同类。”⁶⁵

十四

钱穆引《中庸》说：“‘人莫不饮食，鲜能知味。’这是说，饮食之味已难知，人生之味更难知。哪一个人没有他的人生，哪一个人没有喝过茶，喝过咖啡，要讲到知味，那是艺术的，真不易。”⁶⁶ 钱穆没有举饮酒的例子，但是《中庸》的“饮食”二字应包含饮酒的意思。饮酒能知味已属不易，但酒的本质远超出味道，就像味道超出颜色。酒的本质使人想到美，当你如醉如痴的时候，心中泛起的是一种朦胧的美感。美的心境使你不再有分别心，你会发现周围的一切一下子变得可亲可爱，你想原谅自己和别人的一切过错。尼采在《悲剧的诞生》中这样描述“酒神状态”：“此刻，奴隶也是自由人。此刻，贫困、专断或‘无耻的时尚’在人与人之间树立的僵硬敌对的藩篱土崩瓦解了。此刻，在世界大同的福音中，每个人感到自己同邻人团结、和解、款洽、甚至融为一体了。”⁶⁷ 有些平时被你看得很重的东西，这时会忽然失去分量，一切事物都回归了原位，或者说变得无足轻重。美成为唯一的存在，或者说你唯一能感知的存在。这时你开始进入酒的世界。

2011.8，于巴黎

⁶⁵ Baudelaire, *Paradis artificiels*, Œuvres complètes I, Gallimard, Paris, 1975, p.380.

⁶⁶ 钱穆《从中国历史来看中国民族性及中国文化》，中文大学出版社，香港，2009年重排本，第126页。

⁶⁷ 尼采《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店，北京，1986，第6页。

诗歌与灾难（外一篇）

田原

3·11东日本大地震时，我正好回国。虽说身在北京，但看着电视和电脑屏幕上不断流动和变换的海啸吞没房屋的画面，触目惊心，悲从中来。

比起三年前的四川大地震，这次的毁灭性灾难带给我的心灵震撼是前所未有的。这种难以抚平的心灵伤痛我想会伴随到我生命的终止。因为震源之一的仙台不但与我休戚相关，更是我热爱和生活了七年之久的城市——离我生命最近的地方。那些被海啸无情摧毁的仙台机场和受灾的沿海地区也是我光顾过很多次的地方。那里的房屋、树木和天空；那里人们的和蔼笑容和声音等等都给我留下了美好的记忆。但这种美好记忆却被海啸在瞬间夷为平地。

虽然身在远离灾区的中国，但地震和核辐射让我产生的歇斯底里的焦虑几乎在内心膨胀到爆炸的极限。那是一段苍白的日子，我几乎忘记了与家人和友人团聚的温暖和愉悦，悲痛和无力感以及绝望每天加剧着我心情的沉重。地震的翌日，我开始注意国内的媒体，无论大报小报，几乎都同时在最醒目的位置连续数日大篇幅地报道着这场灾难的信息和状况。稍后，我还发现一些报纸的副刊和杂志也开始刊登诗人和作家们撰写的与这场地震和核辐射有关的诗歌作品和文章。更有不少人在自己的博客里为这场地震留下了同情、悲伤、无奈和愿意伸出援助之手的心声。在巨大的自然灾害面前，不论你是哪个民族持有何种语言，不论你有什么样的价值观和宗教观，也不论你生活在地球的哪个角落，甚至彼此之间曾经存在过什么恩恩怨怨等等，灾难都会轻而易举地让你越过这些人性的缺点，从而使你发现人性的良知，让你把目光不由自主地投向大自然施暴而过的灾区——那无数的罹难者和避难者。引用中国救援队接受日本媒体采访时所说的一句话：因为“自然灾害是人类共同敌人”。

记得一个人独居在北京的公寓时，在忙于应付日本和国内媒体的约稿之余，这场来自大自然和人为的双重灾难让我陷入了深深的思考。我曾经想奋笔疾书，一口气创作一首长诗来记录我内心的悲痛和无奈。但我最终并没有轻率地去动笔，原因之一我觉得我需要更多的时间去悲伤，去默祷，去思考，去沉淀。也对这种应景之作的浅薄之举的必要性抱有怀疑。在此，我突然想起德国哲学家阿多诺(Adorno, 1903~1969)的那句名言：“在奥斯威辛之后，写诗是野蛮的”。作为一名诗人，我虽然无法完全赞同这句话，但我更愿意把它的真意理解为：第一，是对那些借着灾难带有写作投机心理和功利心的、那种陈词滥调的叫喊者的巨大讽刺；第二可诠释为：空洞、矫情、虚伪、粗制滥造的宣泄和没有任何文学艺术性可言的所谓诗歌写作就是一种“野蛮”行为。这种写作，对于罹难者、避难者以及幸存者，既没有必要，对诗歌本身也毫无意义。

那么，在灾难面前，诗人应该做些什么呢？我觉得短暂的沉默和悲伤(包括同情和愤慨)首先是必要的，之后才是思考和等待与缪斯的不期而遇。暂时的沉默只取决于诗人的写作态度，跟能力无关。诗人只有找到自己与众不同的凝视世界的角度，并且邂逅只属于自己的修辞后，才能进入最佳写作状态。或许只有这样，才能够以更客观的巨视之眼，在一首文字有限的诗歌中抵达问题的核心，并表现出文学的本质。我总认为，诗歌创作中的新发现既是一首诗歌是否具有创造性的重要标志，也是衡量一首诗成败的关键。无论你在一首诗外在的形式上玩的

花样有多么多样和巧妙，这些对诗歌都不是致命的，致命的是：作为语言和时间艺术，诗歌更需要内在的力度支撑，它必须要经得起时间的淘汰，否则一切都是过眼烟云，化为乌有。

四川大地震时，诗人谷川俊太郎的一首短诗我相信至今仍有不少读者还对它记忆犹新。这首短诗最初是我们俩应约为NHK主办的《电视中国语》(2008年8月号)杂志写下的，全诗只有五行：

蚂蚁因它们的小而幸存
蝴蝶因它们的轻而没有受伤
优美的语言也许能耐得住大地震
但此刻我们还是谨言慎行，将心中沉默的金
献给压在废墟下的人们吧
——谷川俊太郎《蚂蚁与蝴蝶》

诗人在这首短短的五行中使用了沉默这一修辞，某种意义上，沉默也是谷川俊太郎诗歌创作自始至终表现和揭示的一个主题。他似乎在做着一种努力——攫取沉默和发现沉默的真实。他的不少代表作，都能让读者感受一种沉默的力量。基于此，一首诗中是否具有沉默的力量也应成为对它进行评价的一个关键条件。这首短诗翻译成汉语在中国的《诗歌月刊》发表后，随即被各种杂志和无数的个人博客转载，相当于中央电视台的NHK还在诗歌节目中朗诵了它。我觉得这首仅有五行的短诗的文学容量，要远远胜于那些繁缛冗长的一首长诗甚至一本拙劣诗集的容量。

对于诗歌，突如其来的灾难也许会成为缪斯的母胎——灵感之源，而诗歌对于灾难却是无用的。起码在停电停水缺食少衣和成千上万遇难者的尸体无处安置的状况下，诗歌甚至没有一瓶矿泉水和一个面包甚至一口简易的棺材所具有的现实价值，当我们看到一群处于垂危之中在死亡线上挣扎着亟待救援的灾民出现在电视画面中和我们的视野时，如果不在内心里为他们的平安默祷，还要进行某种类似为写诗而写诗的功利性举动的话，那可真是“野蛮”之举。

地震过后将近两个月，我又返回了久别的仙台。记得从仙台车站出来时，我并没有像往常那样匆匆往家赶，拉着旅行箱在二楼的站前广场上，我伫立良久，环顾四周，泪水不禁夺眶而出，我不知道当时是出于悲伤还是激动。天空和大地似乎什么都未曾发生过，恢复平静的大海似乎忘却了它的暴戾，天空的蓝和树木的绿依然，匆匆的行人依然，街道的喧哗依然……仙台仍是我离开时的仙台，但直觉告诉我世界变了，从我途径的道路，从我友人的眼神，从我歇息过的公园，从广濑川的流水声中，从缠满了绷带似的建筑物，从我狼藉一片的室内和滚倒了三米多远的电视机以及全部被震碎的碗碟，我感到世界变了。变化的世界肯定会带给我写作灵感，但不是此刻，此刻我在内心仍渴望着拥有体会悲伤的时间，渴望着进入对灾难的深层思考。

2011.7.9，于仙台

“地球，一个足够被文明伤害的星体”。

这是我数年前在《狂想曲》一诗中写下的一句。这句话并非说明我对地球的创伤有多么了解和研究，只不过是在忘我的创作中偶然拾得的一句而已。但为什么会在一种创作的无意识状态下产生这样的诗句，当然跟我每天的阅读和思考以及看待世界的方式是分不开的。

我始终认为作为宇宙中的一颗行星，地球是有它一定寿命的。而且，它正因人类发达的现代工业文明而折寿。换言之，人类现代文明的发达加速缩短着地球的寿命。2004年印度尼西亚海啸以来，巨大的自然灾害在世界各地接连发生，2008年的四川大地震和海地大地震，2009年的印度洪水泛滥和中国南方的雪灾，2010年的冰岛火山爆发和青海玉树大地震，2011年的新西兰大地震和东日本大地震，再加上每年接连不断发生在世界各地的严重干旱等等……为什么这些毁灭性的灾难接二连三地发生？作为一个对世界比较敏感的诗人，不可能不会在心中抱有这样的疑问。

既然地球有生命，它就有一套自己的生命规律和生存哲学以及价值体系。只是变得越来越自以为是的人类无从得知罢了。只不过按照地球生命假设，或者套用佛教里的轮回这一观念，地球轮回周期的漫长远远超出了人类的想象而已。一般认为，地球已有44至46亿岁，而人类起源至今也不过300万年，按照美国学者根据基因测定的结果排序推算，人类起源的历史才只有14万年，尽管考古学者早已从猿人化石考察出100万年的蓝田猿人和170万年的元谋猿人，以及在非洲坦桑尼亚发现的175万年的猿人化石，包括在肯尼亚发现的260万年的以及在埃塞俄比亚发现的300多万年的猿人化石等等。总之，人类起源的历史还抵不上地球起源的一个小小零头。进入20世纪后，随着人类主导的前工业启蒙和随后的后工业的发展，人类主宰地球的信心似乎越来越大，飞机、汽车、宇宙飞船、人造卫星、核试验、洲际导弹、航空母舰……不胜枚举。

我更愿意认为巨大的自然灾害是地球对人类忍无可忍的还击，因为人类发达的现代文明一直在虐待着它。其实，是科技文明的进步让人类的变得越来越贪婪自私甚至狂妄，至今还在硝烟弥漫的战争是最好的佐证。人类导演的战争不仅是对人类自身生存和生命尊严的否定，更是对地球的最大伤害。我总觉得，超音速的战斗机和客机都是一把最锋利的剑，每起飞一次，都会无情地划破天空的皮肤，而每秒以8公里的飞速爬升的宇宙飞船尤甚。地球上的几百座核电站亦如此，它们是一个被技术和文明伪装的凶手，切尔诺贝利和这次的福岛核电站核辐射事故已经向人类敲响了警钟。70亿的人类中，不知道有多少人设想过，无论由于自然灾害还是人为因素，哪怕地球上十分之一的核电站同时发生事故，世界将会变成一种什么样的情景？我想更多的幸存者只会去仇恨核电站带来的光明和便利吧。放眼地球和人类的未来，多一点对文明的批判和质疑，也许是时代和历史赋予每一个人的责任。

我曾经给一家日本报纸写过这样一句话：人类在伤害地球的同时也在伤害着自己，善待地球就是善待人类自身。人类人口的急剧增长，日渐严重的水土流失和土地沙漠化等等，将会使人类面临更严峻的粮食危机和生存挑战。怎样利用人类的智慧，使地球旋转得更轻松更长久并与之和谐共存，难道不是每一个地球人必须去思考的问题吗？

2011.8月初，于仙台

从摄影到观念

——鲍昆、王庆松对话

鲍：你是中国当代艺术非常有代表性的人物，虽然你参与艺术是九十年代初以后，没有参与“八五新潮”和“八九现代大展”，但我仍然认为你是领军人物，一路很顺利。2011年纽约国际摄影中心 ICP 又给你办了首次中国影像艺术家的个展，在国际上影响很大。所以我特别想听一听你一路走来的历程，一是自己的感受，一是对当代艺术历史的一种个人角度的观察。

说你顺利，是因为我觉得你有好几个有利的方面：

首先，你应该是最早使用摄影媒介的一拨人；第二，因为你跟栗宪庭的关系，所以深谙圈子内的事情；第三，一开始你就接触了西方的市场，当然这个市场上不全是买卖人，比如你跟 Christopher Phillips (菲利普先生，美国纽约国际摄影中心 ICP 策划人) 就是一种非常学术的关系。你相比其他艺术家有很多优势，因为你都在第一线。虽然现在我们很讨厌西方，但是像菲利普这样的人也代表西方一种比较良性的声音。今天这个对话，我特别想听听你对这些的看法，澄清对许多事情的理解。

这两天我一直在做准备工作，看了很多你的访谈，但是访谈好的还是 2000 年胡同做的，张朝晖的也可以，还有后来杜曦云的，其它的主要都在谈事儿。

王：杜曦云当时在做一个摄影专辑。

鲍：上海同济大学的林黎估计是书面采访，所以你回答得很系统、很具体，那个蛮有意思的。

菲利普和 2004 年纽约 ICP 展览

王：真正的采访不是特别多，很多人来之后问可不可以录音，之后就成为一个文章或者是访谈。其实我跟菲利普聊过很长时间，他为 2011 年纽约 ICP 个展在 2009 年和我曾经聊了三天，没有谈到作品，他就谈我小时候怎么着，怎么回事，怎么认识张芳等等。因为作品他懂，已经很了解。后来个展规模缩小了，文章就没有出来。

鲍：本来应该在展览上一块出来？

王：最早是要出一本大概 400 页的文献性画册，后来经济危机，经费出问题了，就变成 24 页的小折页了。菲利普这个人确实比较学术，为了文章他做了十几个小时访谈，只谈小时候一直到北京的事情，讲我到北京之前是什么人，怎样接触到艺术等。到北京之后的状态他能想象，作品中也能体现出来。他 2000 年第一次到中国，就到了宋庄我的工作室。我们认识太偶然了。

鲍：菲利普去你宋庄很小的房子里，开始没当回事，只当在宋庄见到的无穷无尽小艺术家中的一个小。

王：对，当时屋里只有一个在废品收购站 30 块钱买的小沙发，白天是沙发，晚上我们就睡上面。家里边也没有其它东西，墙上贴了一堆 A4 纸打印的小样片。他当时就转了转，也不知道聊什么，发现了墙上《老栗夜宴图》的小样片，就坐下来谈了。其实那时他就想做中国摄影展览。

鲍：他想做展览，信心是从你这儿开始的？

王：他只是初步了解，对我的作品有兴趣。是邢丹文把他带来的，邢丹文是他在美国的学生，肯定知道他在摄影界的地位。我当时觉得这位老师比较文静、弱不禁风。后来没过多久就说准备做一个十人左右的中国展览，再后来决定做一个稍微大一点的。当时巫鸿也要做，两人在一起一聊，决定扩大到 60 个人，规模已经远远超过他们原来的设想。（《过去和未来之间：中国新影像展》（Between Past and Future: New Photography and Video from China, 2004 年）

鲍：那个展览当时影响极大，但今天看来还是需要梳理评价的，比如它对中国当代艺术的影响是什么？

王：这个展览的贡献在于它把中国的摄影市场推动了起来，很多艺术家原来作品没有什么市场，后来变成了很有市场。美国人挺怪的，接受中国当代艺术很晚。早期喜欢中国当代艺术大部分是在西方看似强大，其实是大国里受排挤的一拨人。澳大利亚 1993 年就办中国当代艺术展，还有法国、德国，这些人比较失落，看到了中国的希望，也是他们心中理想的状态。欧洲的中国摄影展影响不大，规模也很小。等欧洲全部做遍了，美国才做，但直接搞 60 个人的巡回展。2004 年纽约 ICP 开幕后，又在芝加哥、西雅图和洛杉矶等地巡回了好几个美术馆，其中也去英国、德国巡回。这个巡回对市场的影响非常大。一到欧洲，所有的画廊眼睛都盯着，拿着名单收藏。当时只要是展览的作品就被画廊买了，60 个人的作品基本上都买了。收藏摄影和绘画不同，绘画有时候这个系列中有画得好的，有画得坏的，看不透就不敢买。摄影就没这个问题，完全是同样的作品，只是编号不一样。

鲍：画廊从来是跟着美术馆走的。60 人展时，中国当代艺术在整个国际艺术品市场上获得了独立地位。现在你怎么看？

王：现在西方有一定压力了，整个价格上去了。最初他们觉得买中国货便宜，就像在北京买东北、新疆的土特产、新鲜粗粮一样。最早买“廉价”货，打一个牌子。后来觉得没那么简单。中国原来没有画廊体制，中国艺术家也没什么游戏规则，跟八国联军谁都合作，英国画廊行，美国画廊也行，德国画廊也行，只要你有钱，就跟你合作，最后发现作品不够分了，所以后来才出现请助手批量生产。

鲍：控制不了。

王：有人害怕就撤了，但是撤的时候发现这个东西真的涨价了，因为八国联军买东西的人多，买回去可能也没有卖掉，但是画廊不断涨价，人们就发现确实涨了，这时抛一部分就挣到钱了。最早的那批人，可能没有真正挣钱，但是他挣了一大批作品。我去英国，看许多画廊虽然倒闭了，短短的十年时间储存了一大批东西，但是存货按照现在的市值，在英国或在美国做生意一辈子也挣不出来。现在反过来人们才发现，中国是没有道义地乱来，影响市场稳定。

鲍：那个展览今天看来，我觉得两个方面应该分析。一个是确实直接地启动、撬动了西方艺术商人对中国影像艺术的重视。一个是说明美国在当代西方文化中的主流话语位置。上世纪五十年代以后，欧洲和美国一直存在争夺谁是文化中心的问题。美国是现代财富中心，凭借国家实力一下子就发展起来，战后的艺术中心就从欧洲挪到美国了。从老的摄影上看也很清楚，原来是以法国为中心，后来美国有钱了，美国人就要自己走自己的路，慢慢地把摄影的话语权拿过去了，比如绝大部分的摄影史写作都是美国人完成的。对当代艺术来说，从安迪·沃霍尔这些人开始，再早之前应该是从波洛克和格林伯格的一唱一和，就把当代艺术的重心从欧洲挪到美国去了。这些年，美国在资本方面的强势更是占尽了先机，商人最“鸡贼”，最终的话语权在谁那儿，他们就往谁那儿去。

另外一方面，纽约 ICP 是从传统摄影走出来的，但是他们也要与时俱进，突然发觉到了九十年代，摄影和数字这两个媒介开始强烈地向整个大视觉艺术渗透，觉得这是必须关注的。正好又赶上巫鸿要做这件事，巫鸿是一位华人教授，作为华人的资源只有自己本族的文化，于是他与菲利普一下把这个事给做起来了。因为这件事，巫鸿在西方获得了很大影响，所以圈里一直说他是中国当代艺术的“摘桃派”。

王：原来这方面在西方最有发言权的是高名潞。

鲍：实际上与中国当代艺术关系最深的是栗宪庭。我觉得这个 60 人的展览当时挺仓促的，有些急于求成。现在看来，菲利普他们当时还不是特别了解中国的文化状态。

王：他不太知道。我可以感觉到中间变数很大。刚开始一直是 20~30 人左右，最后慢慢增加，从菲利普来信中可以感觉到，差不多半年之内，从 20~30 人就到了 60 人。

鲍：对菲利普来说就是怎么样做一个像样的展览，他是策展人，他把他的事做完就好了。但今天看来这个展览还是有很多问题，对中国当代艺术、收藏市场还有后面的很多艺术家都产生了深远的影响，大家就奔这个标准来了，能卖就行。

王：原来是在 ICP 展，后来把亚洲协会的展厅都用了，同时开幕。那时 Melissa Chiu（招颖思）刚到亚洲协会没多久，她希望把开幕的整个学术论坛放在那儿。亚洲协会当时在纽约位置比较重要，没有正规的展览空间，但它是一个综合性的文化空间，有很多亚洲传统文明的收藏。去那看古董的人都是西方的老绅士，很有钱，他们在董事会占据着非常重要的位置。1998 年高名潞做展览就是借用的这个展厅。那次摄影展览，美国有一部分上层文化人士也来参观，同时有很多展览广告，媒体报道非常踊跃，先是《纽约时报》，随后《纽约时报》周刊，然后其它杂志就开始跟进报道这个中国大型的影像展览，不只有照片，还有电视专访，这个对美国人是很有吸引力的，几方面把展览规格提升了。

鲍：一个时尚的事件出来了。

王：开幕式人山人海，乌泱乌泱的很多人在外面，进不去。总共参观展览的大概有 20 到 30 万人，在中国这不算什么，在美国是很了不得的。ICP 收藏了一部分展览作品，董事会主席自己也买了一大批，可能有上百张作品。今年他还想 2012 年在德国自己建的私人美术馆做一个中国摄影展，他有很多大师的作品，我可以感到他对摄影收藏的浓厚兴趣。

鲍：你说所有的传媒都蜂拥而至，他们对中国这个展览是一种什么样的态度？是一种跟所有的时尚事件一样，蜂拥而至纷纷报道，也不太去分析？还是说他们有一个比较深入的报道？

王：有很多，光是《纽约时报》一个星期之内就报道过我两次，其中一个采访式的，另一个是简单介绍。

鲍：只有你一个人是两次吗？

王：可能就我一个人是两次。

鲍：其它还关注谁呢？

王：邱志杰（中国美术学院教师、当代影像艺术家）是作为研讨会的参与者被请去的。林天苗、邢丹文、邱志杰都会说英语，可能是便于交流，都被请来参加研讨会。只有我不懂英语。对邱志杰也有比较大的宣传。画册封面选了盛奇的那个“手”，其实那是因为女朋友割掉的，但他说是因为“六·四”剁掉的，这对宣传是很厉害的。媒体宣传就是从他那个开始，后来宣传的是身上画山水的黄

岩。西方人更多是从一种可识别性和符号化出发，这些在广告宣传里是比较多的。

鲍：我前些日子去纽约 MOMA，黄岩的东西还在那儿挂着呢。西方人对东方的了解相对来说是非常简单化的，对东方的理解主要是神秘、专制等非常概念化的东西，比如共产国家、铁幕、集权、性变态等。我在德国的时候，特别神的是德国人觉得中国人的性能力特强，后来我发现是从哪儿来的了，原来《金瓶梅》、《肉蒲团》这些东西在西方小知识分子中影响非常大，几乎每家书店都在卖，再有就是文革图式。好多西方画廊、商人在选择中国作品的时候代表西方最一般、最大众的趣味。比如现西方特别有钱的这一代成功人士，都在六、七十来岁之间，基本上都是上世纪六、七十年代反越战和巴黎红五月那一茬儿人。他们现在是主流人士，他们的青春记忆其实都跟毛时代、毛泽东主义有很大的关系，像王广义他们这类作品，他们一眼就能识别，甚至还很亲切，因为跟他们自己的青春有关。他们也曾举着毛泽东画像牌子上马路游行。这些因素都构成今天西方对中国的市场走向的兴趣，甚至也有学术兴趣。

王：那个时期的汉学家，包括画廊的经营者和写文章的很多人，都是“毛”分子。他们年轻的时候都曾经欢呼过“毛”，甚至有好多人说见过“毛”。他们作为西方的大学生代表，真见过“毛”，也有很多见过周恩来的，到现在他们都还是很兴奋的。

鲍：毛、周都是他们的青春偶像。

王：他们早期也收藏了很多“毛”像章什么的。他们把这个传播出去，像马可·波罗一样，既是到中国的旅游者，也是中国文化的传播者。像法国总统都是毛派。菲利普他们后来这拨人对毛没有太多的感觉。很多人认为中国当代艺术的开始就是“政治波普”、“玩世现实主义”等，然后对整个后面的中国艺术产生了影响。他们是从这个脉络下来的，一条线拉下来的。

鲍：你的作品不太涉及政治波普、政治遗产的问题，特别棒的就是你关注中国当下的现实问题。这次在 ICP 的个展就说明西方的学术界最终还是只选择你、认可你。但最早是什么人对你的作品感兴趣，是记者，还是什么人？

王：最早我跟影像有关的展览是日本策划人南条史生策划的台北双年展，他觉得中国的商业化倾向越来越浓，处处充满欲望，对金钱、名利的渴望等，当时是从艳俗角度开始关注我的。

鲍：哪一年？

王：1998 年，好像也是台湾首次比较重要的国际双年展，主题是“欲望都市”。

鲍：你刚才说的那个脉络和一条线能再详细讲讲吗？

王：西方人总认为中国是创造潮流的，从最早 79 年的“星星美展”开始。“星星画会”不一定是作品形式的潮流，而是表达人的心境、民族的心境，但思想也是一种潮流，虽然某些作品是自相矛盾的。“政治波普”、“玩世”之后的潮流，比如“乡土”是一种形式化的，“艳俗”也是借力打力，注重表面模仿农民趣味等比较形式化的喜庆内容。西方人后来发现了影像，认为摄影的潮流可能会发生，而且还会独立。果然，之后摄影参与到当代艺术中，共同搅在一起。西方的艺术展览不会再称什么“油画展览”、“版画展览”之类，一般是统称当代艺术展。摄影最早都是跟当代艺术在一起，后来影像慢慢地独立出来，跟绘画没有关系了，反而绘画不能进摄影展了。再后来纯影像展览有很多。西方人觉得这是一个很大的潮流。再加上当时的行为艺术影像记录和一般摄影之间也搅和不清楚，觉得摄影也包括行为图片。所以在 2004 年 ICP 展览里最少有 1/3 作品是行

为表演的摄影记录作品。

鲍：马六明（1990年代初北京东村行为艺术家）他们这些。

王：有很多，包括朱冥（1990年代初北京东村行为艺术家）。

鲍：当时在美国的评论没有提出这个问题吗？

王：没有提，他们不会关心具体问题的。美国人只关心什么是新的。当时有人跟我开玩笑，虽然是玩笑话，但也代表美国大部分的人，她说，“以前我根本不相信中国有当代艺术。现在我才知道中国不是文化沙漠”。还碰到过有人问我中国有冰箱吗？他不知道我们用空调比他们还狠呢。随便一个中国人可以说出美国二十个城市的名字，美国人都不可能。只有美国比较专业的人才非常了解中国，这些人从国家战略角度了解中国，比我们中国人自己了解的都多。很多西方人说中国话跟广播员似的，有时觉得怎么有一帮人天天在琢磨中国。

鲍：碰到一帮间谍了，哈哈！

王：这些人很厉害。很多汉学家都给他们政府提供中国未来可能性的报告。

鲍：他们政府的智库。

王：对，这一点很厉害。所以我们想了解真的西方还是很难，要想了解他们怎么看待我们就更难。他们有时候说话不会给你特别多的东西，总是在开玩笑。

鲍：你刚才提到的 ICP 董事会主席，开始只是想关注一下当代影像这个媒介。可他没有想到展览得到这么多美国人的关注。但他反应很快，既然有这么多人关注，那就意味着是一个商业机会，干嘛不买？一下买了 100 多幅作品。对任何一个经过一百多年资本主义市场经济历史的美国人来说，他们太明白这是一个机会了。别人见他买 100 个，我就也买 10 个，一股风就出来了。一下子，一个从市场出发的所谓中国当代影像艺术忽地就起来了。

王：我知道买得最多的一个美国人大概买了 2000、3000 幅。他并没有那么多钱，融资买的。他大概筹了 300 万美金就全部通吃掉，全部买空。

鲍：这次展览之前，尤伦斯（比利时收藏中国艺术的藏家）、希克（瑞士收藏中国当代艺术的藏家）这帮人买你们的东西吗？

王：这个展览反而没有影响到他们，因为他们相对了解中国，那个展览是吸引了新进来的人，老的相对要理智一些，他们按照自己的步骤一直买。早在 2004 年展览之前，尤伦斯已经买了我很多的东西。

鲍：他买过很多？希克买吗？

王：希克大概买了两张，2002 年最早策划威尼斯双年展的 Harald Szeeman（泽曼）要做《金钱和价值》的展览，他出面，希克买了《过去、现在和将来》。希克一般不从画廊买，他去拜访艺术家工作室，从艺术家手上买。尤伦斯之前从法国画廊大概买了 20 张左右，现在好像放出来一张。

鲍：在香港苏富比？

王：不是，在保利。

鲍：怎么认识尤伦斯的呢？

王：2002 年，他在故宫举办聚会。尤伦斯刚好和我坐一个桌子，他说，“你是王庆松吗？”我说“是”。他说，“我买了你 20 多张照片。”我当时听了非常吃惊。他说全是从画廊买的。

鲍：你觉得最近整个的状态不是太好？

王：开始反流，开始返回中国一大批了，所以尤伦斯很多藏品往中国卖。接盘的中国人多，因为现在中国地产弄不了了，钱没有地方放。同时西方大的收藏家也进来了，大的收藏家只认人，只认有名的作品，认有名同时又是好的作品。

鲍：他们的鉴赏力，你觉得提高了吗？

王：不用鉴赏力，只看影响力。为什么《跟我学》当时价格那么高，就是因为在世界各个媒体上发表过两百多次。那个作品当时对我来说不是代表作，也不是我主要拍摄的东西，我只是想用最便宜的方法拍一个作品，希望控制在 200 块钱之内拍一件最简单的作品。

鲍：《跟我学》成本才 200 块钱，不可能吧？

王：非常简单，就是用 6 到 8 块钱一张的石膏板搭了一面墙，涂上墨汁，写上字。我一个哥们老说庆松拍大制作，我说我可以拍小制作。我拍大制作，是因为当时劳动力廉价，原来 20 块钱一个人一天，现在 120 元都没人干。西方人认为我花十几、二十万美金，其实我就花了两、三万块钱。《跟我学》第一次拍卖 30 多万块钱，是尤伦斯先生从拍卖场上买的，后来听说乌克兰那个世界前五位大收藏家，也是从拍卖行买的《跟我学》，花了几十万美金。

鲍：送拍跟你没关吧？

王：没有关系，都是画廊送的。一个年轻人在我四合院个展时一次买了七幅，我都不知道。早期画廊也不告诉我是一个人买的。当时我再傻，也不愿意让一个人买七件，那个人接着又批发给别人。

鲍：西方人还是中国人？

王：西方的一个年轻人。为什么《跟我学》市场这么好，因为人人都想要，我觉得重要的是大家都能看懂，上边有中英文。

鲍：这个很关键。

王：像《老栗夜宴图》也还能看懂。

鲍：西方人看着应该挺奇怪的，但仍然还是很感兴趣的。

王：他们感兴趣是中国散点构图、卷轴画的影像叙述方式，他们觉得这个东西跟他们不太一样，至于这里边的内容，西方一般普通人看不懂。

鲍：《向上看》是什么时候拍的呢？

王：那是 2000 年后来拍的，《老栗夜宴图》是 2000 年第一张作品。

首次摄影个展

鲍：什么时候你被画廊代理的？

王：2001 年在法国巴黎 LOFT 画廊做摄影个展。在这以前，油画有英国画廊代理，摄影没有画廊代理。2000 年，我在北京的云峰画廊做个展，是因为 1996 年《艳妆生活》展览在那儿，比较熟悉。画廊经理老问我能不能做一个展，最后答应了。云峰是个很传统的画廊，做当代一般要求交场地费，我说我交不起。他说你不用出场地费，送我们签字无编号的照片就行。我送了两张，要求他给我印一个小折页，他说没有问题，就给我印了三折页。

鲍：这是你第一个个展？

王：第一个摄影个展，那天特别尴尬，第一次曝光，我没钱请朋友过来吃饭，所以基本上没通知任何人。开幕半个小时没有一个人来，我傻了，我才知道云峰根本没有发请柬，他们希望我叫一些当代艺术家过来。好在那天是周末，有很多展览，有人说庆松在云峰那边有个展览，就陆陆续续来了上百人。当时只准备了一些饮料，后来饭局差不多花了 800 元，手上的钱全花光了。

鲍：那个时候还不富裕。

王：根本没有钱，把底儿都掏出来了。办展览要出照片、装裱，花了 7000

多块钱。装裱是用最廉价的很细的小框子，作品全是1米左右。后来卖了8000多，本钱回来，还富余大概1000多块钱。这个展览免费赠送一个小折页，大家特别高兴。

鲍：那个时候正是朱其（艺术批评家、策展人）在弄先锋、前卫的时候，没有找你吗？

王：那时候朱其名声已经很大了，但对我的宣传已经没意义了。

鲍：那个时候，像洪磊（中国江苏艺术家）都已经出来了吧？

王：洪磊那一拨，包括吴晓军等都是差不多的时间。那个时候海波也才参加展览，大家都比他做得早。但早期谈摄影的文章并没有我，因为那时别人对我的认识是从“艳俗”了解的，不会从影像来认识我。老栗写我也是从“艳俗”艺术角度来提的。那时我的名声可能比他们大，但并不是摄影。摄影并不提我，提摄影是我自己提的。

鲍：最早做摄影的还有高氏兄弟（中国当代艺术家）。

王：高氏兄弟要晚。

鲍：他们1997年就开始了吧？

王：那时他们是行为艺术。

鲍：岛子（清华美院教授、批评家、策展人）1997年做那个观念摄影展览你参与了吗？

王：没有，那时所有的摄影展我都没有参与。后来就想摄影为什么没有我呢？我也是摄影的。所以在2000年，我决定把自己放进摄影里，就是云峰画廊那一天。我自己原来写了王庆松作品展，但是差不多明天就要开幕了，我说改成摄影，所以小册子是“王庆松作品展”，招贴改成了“王庆松摄影作品展”。

鲍：你那么强烈地想把自己定位在摄影上出于什么原因？你觉得别人都摄影了那我也应该摄影吗？

王：有这个原因，还有一个重要的原因是我当时的展览方式遇到了阻碍。1999年在意大利都灵青年双年展上，我没有把影像印在相纸上，而是印在塑料布上，还覆了一层膜，当时还是想从“艳俗”这个方向上走。结果展览的时候整个效果不好，起皱，看不清楚图像。2000年韩国光州双年展效果也不好。回来后特别烦，觉得可能走偏了，当时打印在各种俗气的材料上，亮闪闪的塑料纸上、金丝绒布上，还用挂轴，因为敷一个花哨的亮膜出了问题，后来想干脆就都算了，也许印在相纸上反倒更有力。

鲍：还有哪些因素？

王：那个时候老栗写的摄影文章对我都有影响，因为当时摄影是一个最新、最重要的潮流。

鲍：老栗当时有这个意识了。

王：有一篇文章。

鲍：哪一年？

王：老栗在1997年就已经写文章了，那篇文章不停地在改，不停加人。这个对我的压力挺大，后来他越写越好，原来写的只是不长的一段，后来基本上快到一页纸了。

鲍：这个文章是每次用的时候加一点？

王：对，我记得老栗当时写了当代艺术的五个方向，其中有一个是摄影。老栗老是把我在“艳俗”里边，其实那个时候我对“艳俗”已经有抵触情绪了。1999年在天津泰达美术馆举办“艳俗艺术”展，是一个综合展览，我展出了早

期的《思想者》、《亚当与夏娃》、《新兵和老兵》、《拿来千手观音》四张作品。展览之前听说可能有人要出 20 万收藏，这样每个人至少会有万把块钱的收入，但是最后没有。那时候钱是结果，不仅是学术的结果，被人收藏就觉得作品不错，能卖钱了，就有信心了。

鲍：那个时候这对很多艺术家是很重要的一个考量。

圆明园艺术家的分裂

王：对，当时预计泰达展完，会到东北东宇美术馆或者成都上河美术馆巡回，结果两个全部泡汤了。我内心感觉到很多人在排斥“艳俗”这个东西，觉得艳俗这个词就是垃圾。从有些人说话中也可以感觉到，包括“玩世”、“前卫”这批人，对这批更年轻的做的新东西有点不喜欢。

鲍：他们有排斥态度？

王：应该是。

鲍：你感觉他们对你们有敌视？他们觉得杀出一帮小的，又想玩一个什么主义把我们这帮人给替代？

王：有这种感觉。因为我们的展览连续泡汤。

鲍：泡汤背后有他们的影子。

王：我觉得有，所以后来再见面，基本只是打招呼而已。

鲍：老栗明白这个问题吗？

王：老栗当然知道，他太清楚了，老栗感觉到我们“艳俗”内部的矛盾，觉得展览应该再放放。

鲍：你在一个访谈里提到，你在圆明园的时候，别人介绍你去认识杨卫（圆明园艺术家，后期批评家、策展人），杨卫跟你谈起了“艳俗”。

王：准确的说，是 1993 年到 1994 年大概一年左右的时间，我都在圆明园画画，突然发现周围有一种变化，不适应了，发生抵触了。我以前很内向，总想找到一个个人创造的点，忽然发现找不到了，外界总是干扰我。这个时候我就停下来，大概停了几个月，完全不做任何事情，就是游手好闲这里坐坐，那里聊聊，当时也是经济最困难的时候。后来徐一晖（圆明园艺术家）跟人做了一个室外的公园项目挣了一点钱，他回来就问，“庆松，干什么了？”我说，“最近没法做，我想换换脑子，想做一些有意思的东西。”他问，“做什么？”我说，“想跟民族文化有些关系的。”他一听有点儿愣，就问我，“你认识杨卫吗？”我说，“不认识。”虽然不认识，但是我知道，因为杨卫住在我斜对面的小房间里，里边挂着湘西的什么木楼，完全是行画。

鲍：他在画行画？

王：酱油色的木楼，画几张“胭脂”系列，很像李路明的管道，粉红色的。我觉得他当时是李山、李路明、余友涵三个人的结合，当然他的色彩已经开始庸俗化了，粉嘟嘟的，画的像女的生殖器的小花瓣。但是看不出杨卫画那个花瓣是女性的花瓣，他只不过是把局部放大了，他画的是真的花瓣。我印象不是特别好。徐一晖就拉我们一起聊。我那时跟画画的刘峥（油画家、圆明园艺术家）很好，跟他也聊了很多。当时我就想，艺术应该肯定不是只讲大的方向，要跟生活有关系。

鲍：你已经意识到了，刚才我就特别想问，民族主义这个东西你怎么想起来的？

王：那时我印象最深的就是当时的流行歌曲。1993年刚好毛泽东诞辰一百周年，全国都在纪念毛，唱关于“毛”的歌曲，什么李玲玉等，但是节奏明显加快，有摇滚的感觉，就是那种很俗的唱法。我说太奇怪了，怎么能把这种革命歌曲唱成靡靡之音的调子？很不舒服的感觉。这对我影响很大，觉得所有严肃的东西都被消解了，这种消解是很商业化的，不是批判的，目的旨在挣钱。

鲍：抽掉了所有具体的历史背景和价值，什么都没有了。

王：但是它能够流行，是因为它把问题边缘化，不谈论“毛”的问题了，是市场化改变了人的思维。1990年代初流行“下海”，我也想“下海”，到圆明园来有下海的动机。虽然说我想找个地方画画，其实还是想离开原来的地方，觉得要找一个方向。那时候我快30岁了，过去30岁的人没有自己的目标是很恐惧的。我那时很恐慌，很彷徨，感觉再不奋争就永远没有机会了，想有一个自己的事业，所以才决定到北京来。到北京后，却发现连过去认为很严肃的也被人们拿来挣钱。这个时候你觉得有点儿怪，觉得艺术肯定要变，当时谈的还不是“艳俗”，更多的是中国传统民间艺术和商业流行文化之间混搭的东西。

鲍：你是从这个角度，你觉得当时中国民族的、民俗的文化有强大的吞噬力，历史最终还要回到这个缸里头来，从这个角度进入民族主义。

王：对，无论个人怎么强大，背景却是老百姓家里、出租车、大街上播放的通俗歌曲，毛主席像挂在车里面像驱魔的虎符似的，我感觉自己无法脱离出这种现实。

鲍：现在更厉害了，最近的“红歌”完全被政治化了。

王：1990年代初出现了香港三流女星很暴露的泳装挂历。整个商业化进程让你发现钱能改变很多东西。

鲍：那个时候正是邓小平南巡讲话以后，整个国家坚定地和市场方向转。

王：对。中国为什么以发展经济作为国策，让一部分人先富起来？后来物价上涨却让很多人发热的头脑冷却下来。当时社会的种种变化和矛盾让我特别想了解原因在哪里。

鲍：当时正是一个角力的时候，实际上到那个时候已经彻底转向了。在转向的时候，你就看到突然市场经济出现乱象，原有的价值体系崩解，但是你又找不到一个更好的理论，你感觉到是对中国传统的一个文化颠覆。

王：市俗文化盛行，市俗文化就是务实，这个危害很大。

鲍：市场经济一旦启动以后，最先兴起的就是市俗文化，它是最早的基础。

王：老栗那个时候去圆明园看了我们两次，他愣了，这些年轻艺术家用日常的东西做作品，包括小闪灯、陶瓷瓶、丝绒布、电视机等。他说你们可以做一个展览。我们当时一听老栗说可以做展览，大家就积极准备，让老栗做策展。

鲍：你在别的访谈中还提到邹跃进（现中央美术学院史论系教授、批评家）。

王：邹跃进那时刚到北京，跟我们是一种同时发展的状态，他希望建立一个理论。

鲍：共同绑着一块走，他从理论来加盟，老栗是领袖。

王：后来出现矛盾了。1994年以后，大家聊得不能再聊了，作品创意都聊出来了，所有人都积极做作品。没想到两三个月后，杨卫自己写了一篇文章发在《江苏画刊》上了。他写“庸俗艺术”，把我们所有的人整合并个人化了，都是都放在他自己一个人身上。当时所有人傻了，一下矛盾全出来了。大家不高兴，觉得杨卫也只是参与者，不能这么说，而且没跟大家打招呼就投稿。当时徐一暉也在写文章，他比较能写，而且写得很有意思，他也非常不高兴，之后徐一暉就

分出来了。

鲍：你说老栗提议大家要做个“艳俗”的展览，做了吗？

王：1996年做了。徐一暉的女朋友聊天时无意透露，徐一暉准备要自己做展览。这些共同准备的朋友们当时一听就疯了，不是说要一起做展览吗？怎么徐一暉要自己做展览？后来徐一暉把王劲松和祁志龙也拉进来了。

鲍：分裂公开化了。

王：大家就跟杨卫说了，杨卫说那我们就赶在他前面做。特别搞笑的是我差点没能参加。那天我刚好在五道口洗片子，因为要等半天，我就给杨卫打电话，说洗片子要等两三个小时。杨卫说：“你快点过来，11点钟之前必须过来，我要拿资料给老栗看。”我当时一听就傻了，怎么这么急？因为他跟老栗约了那个时间就必须到，于是我就加急洗出来，让杨卫带过去，算是参与到这个“艳俗”展览中，要不然连展览都参与不了。

鲍：“艳俗”这个现象中也就没有你的份了。

王：不可能有。所以说特可笑，差半个小时就差点儿把我在历史中开除了。

鲍：人生就是这样，经常被莫名其妙的命运左右。

王：开始老栗的文章里边也没特多写我，别人都去过老栗家，我没有去过，所以跟老栗的关系远一些，

鲍：你这个人的性格内敛。

王：但是在这个展览的前言上，老栗比较关注我。老栗在前言中写别人都是并列的，只是谁第一个，谁第二个，我的名字也不是特别靠前，但写我是独立的段落。这又引起矛盾了，有人提议改老栗前言。

鲍：那怎么能改呢？老栗能同意吗？

王：老栗不知道。下午要开幕，中午他们就把前言全改了。

鲍：这太过分了。不管老栗写的对不对，有意见可以提，但不能不经过作者知道就改。

王：当时要贴上去。我们说不能改，老栗的文章怎么能改呢？其中只有两三个人想改，后来一看觉得不对，两点钟的时候撤下来，三点钟开幕前又重新换上了老栗原来的文章。

鲍：杨卫想改吗？

王：他是中立。但他觉得老栗写的也并不是特别满意。想改的是老常、老胡他们。因为老栗写老胡是受王广义《大批判》的影响，写老常是因为跟我有点儿相似，我画在丝绒布上，他搞刺绣，基材一样，但我比他先做，感觉是他跟我学。圆明园时我就在做屏风，画小猫小狗在丝绒布上，而老常是后来圆明园都散了以后才搞刺绣。不过从展览效果上看，老常的作品效果比较好，他绣了一个农民暴发户的大脑袋，感觉很滑稽。所以他感觉自己在这个展览上特成功，应该获得突出的评价。

鲍：这种情况在文革后的艺术潮流发展中，有一段时间非常常见。因为那个时候社会资源有限，展示平台不多，不像现在有无数的展览空间画廊，大家没什么争的，东方不亮西方亮。那时经常需要群体意识，大家相互绑起来发声。但是这其中会产生许多个人性的相互矛盾，其实这也是历史发展的动力。后来的许多历史叙述都是冠冕堂皇的，但许多改变历史的动机和发酵的因素都是很个性化的。不过应该检视的是，为什么有些人淡出了？不是那些表面的原因，背后本质的就是人品。

王：品质有问题，艺术就不行。因为艺术是非常个人化的，人品和思想如果

不行，肯定会阻碍你，因为人品是你跟社会、朋友、周边人的关系。除非你是一个奇才，我就要自己弄，跟谁都没有关系。后来走向影像也有这个因素，就是考虑“艳俗”这个群体里关系太复杂。

鲍：走开，走一条自己独立的路。刚才提到有结果，说能卖出去、能发表出去都是很重要的结果。你觉得当时这种心态是不是也强烈地影响了当代艺术的走向？

王：1996年“艳妆生活”开幕没有钱，大家凑了500块钱，展览就两个媒体报道，《江苏画刊》报道了很小的一块，广东的《画廊》报了一个小豆腐块。展览请柬就是做名片的小店的打印稿，三个名片加起来那么大的一个请柬，花了几百块钱。所以那个时候哪儿要发表、谁要发表是很重要的。

鲍：大家急于去寻找一种成功，而且不择手段，有问题吗？

王：当然有。从早期的“星星画会”、后来的“玩世”、“政治波普”，有人成功，有人失败，有人当时很火，后来就不成了。最终还要靠作品说话，就是你的作品能不能经受历史的检验。评论文章上也能看出来，比如很长时间有些人盯着老栗的文章，觉得我应该在这篇文章里边排第几，我不应该是第五，我应该是第三。他发现这个人超过自己，那不行，于是就会有矛盾。所以说邻居发财最伤人，邻居发财就更容易眼红。有次老栗把我排在第三个，而且写了很独立的段落，就引起过一些人的不愉快。

鲍：其实是老栗把你当成一个独立的现象来研究了。

王：有些人就开始分析，老栗他为什么要把王庆松提前了？

对摄影的理解

鲍：你后来完全转入摄影，你怎么理解摄影这种方式呢？你再详细谈谈。

王：其实我早前是拒绝摄影的，那时候还没有觉得摄影是艺术。觉得摄影家跟艺术家是两回事，感觉摄影跟设计、装修差不多，属于技术工种。艺术家才是自己发挥，想干什么就干什么，这个多牛逼。所以开始做影像时很矛盾，但摄影是现在当代艺术一个重要的方向。

鲍：现在何止是重要，上世纪末西方影像已经全面开始介入当代艺术了。

王：那个时候我已经开始参与很多关于摄影的展览，包括1998、1999、2000年很重要的展览。那时没有人再谈我的“艳俗艺术”了，都是谈我的图片，还是没有说摄影。

鲍：当时使用摄影这个词汇是非常随意的。实际上艺术家开始使用摄影这个媒介，对自己的艺术定位都是模糊的，包括朱其写《中国先锋摄影》的书，把那时出现的使用摄影这个媒介的视觉艺术都归在“摄影”里面，现在看来是很不严谨的，虽然使用了“先锋”这两个字。

王：是。那时我们对摄影理论、摄影历史根本不了解。那个时候最多看当代艺术，怎么会去研究摄影的历史？我们对摄影历史的理解就是新闻图片，比如这个图片我见过，了解图片背后的一个个故事以及图片反映的当时社会背景，绝对不会认为摄影本身是一个历史，更不会把自己放在摄影的历史里边。当时觉得摄影应该是一个非常正统、很专业，而且是跟记者有一定关系的职业，不可能是我们这样无正当职业的“盲流”所从事的。

鲍：其实也不只是你，恐怕当时全世界的艺术家都是这么认为的，所以有很多年摄影家不被艺术界所接受。后来摄影这个媒介被艺术界广泛使用，是跟艺术

全面观念化有关，因为传统的手艺式的艺术有点儿走不下去了。安迪·沃霍尔这些人对这一转变有巨大的贡献。

我印象特别深的是 2002 年见到高氏兄弟，看到他们工作室里边一些用摄影媒介的作品，有摆拍的，也有一些完全是数码制作的影像作品。比如用数码高塔，塔尖上再贴上去一个小人。那个高塔使用的一种矢量软件叫“Freehand”，可以纯粹靠数字建模计算出一些带有立体感的假影像。现在大家使用的 Photoshop 叫图象处理软件，是对照相机拍摄的影像进行调整切割和重新安排，它和摄影影像有直接的关联性，但是“Freehand”那种软件，则纯粹属于设计类的图形软件，和“图像”一词就有很大距离了，是一种“无中生有”的软件。高氏兄弟的作品许多都是这样的，而且他们和我交谈时也称其为摄影。我问他们说为什么管这种样式的艺术叫摄影呢？他说他也不知道，可能最终拿相纸输出的，所以叫摄影。我说，从美学上来讲，应该有一个严谨的学术的定义。他们问我的意见，我说应该叫“当代影像艺术”，也可以叫图像艺术，但是影和图在汉字中是有区别的，图可以从零绘到有，而影一定是经过镜头镜像出来在感光体上留下来的，再在这个东西上去做文章，所以应该是关于影像的一种艺术。这种艺术现在可以假于数码技术移花接木等，早期是暗房拼贴。后来我问这种说法什么时候开始的？他说中国艺术界从 1996、1997 年开始使用摄影这种媒介，并这样称谓的。

老栗和《老栗夜宴图》

鲍：在你的印象中，老栗这个人在中国当代艺术中的作用，表明他是什么样的人呢？

王：老栗是特明白一人，我第一次去老栗家是 1997 年。当时我和张芳（王庆松妻子）花 37 块钱买了一挂进口香蕉去看他。现在想起来都很可笑，那香蕉连一个黑点都没有，很好看，其实很难吃，但礼物说明我们那种虔诚的态度。

鲍：那是当时时髦的厄瓜多尔香蕉。

王：我当时介绍张芳说，“这是我女朋友，我没有来过你们家。”老栗说，“是吗？”我想他肯定知道我，因为我当时做“艳俗”，他怎么会不知道呢？果然老栗又问，“庆松你最近不做艳俗了吗？”老栗经常就只问一句话。我说，“我一直在做，只是说做得很复杂，大概还有一个星期就出来了。”过了一个星期我把《三姐妹》、《拿起战笔，战斗到底》、《最后的晚餐》等一些最早换脑袋的图片给老栗看了，老栗一看说不错，因为老栗一看这个东西绝对不是一个星期做出来的，是花了几个月的时间，那时候电脑速度很慢。

有一次我因为晚了住在老栗那儿。他说，“庆松，你知道吗？这个沙发睡了很多成功的人，也有失败的人，大家一来就睡这儿，现在你们这拨儿又跑这儿睡了。”他说的时候很感慨。老栗这人特别明白，谁过来是拍马屁还是求教，他都太清楚了，他只是在看演戏。最近听说老栗写了一篇老艾（艾未未，国际著名艺术家）的文章特别好，我没看到。其实你说老栗喜欢老艾吗？他不太喜欢老艾这种方式，但他还是站出来写这篇文章。老艾被抓了以后，他妈妈找了一些有名的知识分子，很多人躲了，不敢写。但老栗写了，据说写得很老练，把种种不利老艾的矛盾往下压，同时又从学术角度评价老艾。

鲍：老栗这人是挺义气的，尤其在大是大非面前，敢承担。大家尊重他是有理由的。声望要靠学识和能力，品格其实是更为重要的。

王：老栗最风光是 2000 年以前，那个时候没人推动先锋艺术，他做了。2000

年以后，政府干预很多，老栗就转到宋庄这边做艺术区。其实老栗也不喜欢这种乱哄哄的感觉，但是他觉得中国需要这个，他不得不做，他总是在特别重要的时期转折。在宋庄美术馆，我相信他的阻力非常大，包括后来“行为艺术”的文献展（2011年1月1日宋庄美术馆举办的“1985-2010行为艺术文献展”）。

鲍：这次行为艺术文献展闹得鸡飞狗跳的，各种利益都在表演。一些人指责老栗抢夺话语权，其实他们怎么会理解老栗做这件事有多为难，他用得着抢这个话语权吗？宋庄美术馆惨淡经营，既要维持办展览，又不能惹事导致美术馆关门，真不是一件容易的事儿。

王：关键是老栗会发现希望的东西，比如实验电影。2000年以后，中国实验电影的发展就像当时1990年代初的当代艺术，蓬勃发展但无人支持，老栗就做了一个电影基金，筹措资金每年举办纪录片节。

鲍：老栗这个人挺棒，但他有他的毛病，委曲求全，有时候他的委曲求全让事情变得有点复杂，所以“成也萧何，败也萧何”。但他真的是一个好人。老栗的内心特坚定，但是他表面又很柔弱，碰到一些事他就软化处理。老栗在中国当代艺术史上，起到一个至关重要的作用。现在“玩世”、“政治波普”那帮人腰缠万贯，中国当代艺术品的价格一度成了世界艺术市场上的冠军，这又出现另外一个问题。我个人观察老栗也很难受，难受在哪儿？就是中国当代艺术这么多年积存的问题。前面咱们聊到那些比如“有没有结果”的问题和“成功没成功”的问题，很多个人的欲望掺杂在这个历史的潮流中。这当中难免由于个人的欲望、自私造成整个大的运动中出现很多特别不和谐的东西，比如新殖民主义的问题。由于早期只有外国人来买，这种购买早期是抵抗过去官方艺术意识形态控制和构建新艺术力量的必要手段，这是必须肯定的。但是后来这种行为完全成为一种纯商业的时候，弊端也出来了。中国的新艺术家全奔钱去了，能卖钱就得，结果最后变成了一个由外国人操纵市场的中国当代艺术。这个过程中，老栗一直是在场的。他有时候特别难说话，他培养出来的“玩世现实主义”这些人过分地市场化，现在大家都在批判，你说老栗怎么办？有很多人说，“当代艺术这个德性跟你栗寃庭有关系”，我不太同意这个观点。他从来没有这个愿望，老栗很憋屈。他希望的艺术不是这样的。我觉得老栗本来要进行的是一场艺术革命，但是这场革命刚见成果就纷纷被各种势力接手了，比如市场。老栗这个人不是激烈的人，他都是顺势而为。他也不能解决一切问题，尤其是艺术家生存致富的问题。

老栗和我说起这些现象的时候说过，很多画廊的展览开幕式，他是不去的。他回答那些功成名就的艺术家是，“你们要是新艺术，我肯定去参加开幕式，如果还是过去那些作品，我去干嘛？”其实老栗心里挺明白的，也挺无奈的。转到做宋庄艺术区，他也表示过，他希望中国的艺术运动能够持久地发展下去，别光前面的人成功，让后续的人也能接上，让后来的年轻艺术家能在宋庄安身立命，形成一个大的艺术基地，所以他去干这个事，他是一个有使命感的人。

王：宋庄这地方更复杂，有太多的利益纠缠，那些艺术家不论大小事都找老栗，这个也够他烦的了。他这人太爱面子，谁这几天跟他接触多，碰到个展览他就说你参加吧。这很容易得罪人，有的人没赶上，没有从老栗那儿得到利益的时候就骂老栗。

鲍：没得到利益就开骂，“庄主”、“乡绅”估计都是这么来的。

王：他们不明白，不是老栗推荐谁，谁就一定能有成效，别人不喜欢你，推荐也没用。

鲍：我不爱到他那儿去，每次去都发现他们家跟大车店似的，坐那儿一会儿，

就好几拨人进来。老栗都成了专职会客的了。

王：我的展览从来不叫老栗，因为我觉得没有必要，你叫他来干什么，我怎么可能麻烦他？我经历了很多策展人、批评家问我，“你觉得老栗这个人怎么样？”我知道他跟老栗不对付，说白了就是你如果不跟他，我绝对猛推你。我心想你跟我说这干什么？用得着你推吗？画廊给我办展览，让老栗写文章，我说给点儿钱。老栗知道后说要钱干什么？我给你写文章就是写文章，跟钱没有关系。我说这个钱跟我也没有关系，是画廊出钱，不出钱不行的。他说那就意思一下吧。我当然要尊重他，他实在不要，我也不硬塞。我们就是这种关系，我一年不去，他也不会埋怨我。我觉得和老栗完全像是一家人，他是兄长、长辈和老师，都搅和在一起了。

从世俗的角度上说，我接触他的时候，是他最巅峰的时候，之后他反而开始往下走。比如说策划展览他一般不再做了，但我觉得他是在做一种延续的工作，可能更有意义，将来会看出来的。

鲍：我同意你的判断。你那张作品《老栗夜宴图》对老栗在西方的影响还贡献了一把。

王：是。好多西方人老问这个人是谁？我说这个人是中国非常重要的知识分子。2000年，上海双年展开始出来了，表面上是地方主义，有钱人投资办展览，其实是国家参与把控的。国家参与培养中国当代艺术就是从这个时候开始的。那个时候拍《老栗夜宴图》，很多人就觉得为什么要找老栗？我说这个人特别重要，作品也确实拍出老栗的落寞神情。

鲍：我记得你在一个访谈里说过老栗有一种挺失落的感觉。

王：白发的状态，刚刚花白的状态是人们最不好接受的，怀疑这个年龄真到了吗？别人以为他是很老的知识分子。

鲍：2008年，我主持了北京摄影季的高峰论坛，请的人全是世界上顶尖的做视觉批评的学者。中国这边的学者老栗、还有李陀、汪晖等都去了。结果老栗一去，发现那些西方学者很兴奋，纽约大学的安妮·霍伊冲上来跟老栗握手说，“您是栗宪庭？我看过《老栗夜宴图》”。我这才明白，你的《老栗夜宴图》在国际上有这么大的影响。

王：国内当时很多人认为我在利用老栗。其实是老栗当时自己答应的，他想帮我，特高兴参加，他觉得他像韩熙载的状态。

鲍：也有戏谑的成份，通过韩熙载传达对现在时弊的讽刺，又跟原来的“艳俗”串上了。

王：当时我挺感动的。头天晚上没有睡觉，任晓林（中国当代艺术家）过生日，我陪老栗去，张晓刚他们都去了。第二天早上八点钟就要开机，三点钟还没回家，我心都慌了。老栗看出来，说，“没事，再待会儿，再待5分钟。”他觉得跟这帮人玩儿高兴。回去后老栗说，“庆松，你睡吧，我不睡了。”三、四点钟才回家，他怕睡了起不来。他真的一晚上没睡，就看书。他知道这个事对我很重要，当时是第一次组织很多人拍作品。

鲍：那是第一次组织人？

王：第一件作品。

观念与立场

鲍：当代艺术这么热闹，影像这部分你有什么看法？

王:一般我不太主动接触。开始做摄影时我非常喜欢庄辉(当代影像艺术家)的合影作品。海波后来都受庄辉的影响。我当时就觉得庄辉把这些人叫过来合影,他自己在里边插一杠子,这个挺逗的。我觉得这些开什么大会的合影里边,你跑里边搅局很荒谬,破坏了这种很严肃的集体主义的感觉,当时觉得很好。

鲍:因为影像这个东西是要和任何艺术家的内心直接碰撞出来的。不像绘画、装置,需要一个很长时间的考虑,对过程中的工艺或是方式的选择会改变最终的效果。唯独摄影这个东西不会影响你,你这个人是怎么回事,它直接一下就明明白白地表现出来了。艺术观念化以后,更多考验的是艺术家的思想状态。许多中国当代艺术家的思想资源、观念资源,大多来自于中国最陈词滥调的所谓对封建社会的批判。比如以苏州园林做素材的影像,天上水里都飘着血红色,象征园主们和背后的制度都是血淋淋地吃人,太简单概念化了。

当代观念艺术,第一要有思想深度;第二要有立场态度。其实我一直特别欣赏你的就是你两方面兼有,比如你最早关注对消费主义的揭露批判,是一种思考;后期表现拆迁,还有“新闻摄影”(王庆松的一个作品系列)这一块,都是强烈关注现实的,这都构成了当代艺术的思想性特征,这是最重要的,如果这两点一条都不沾,那就是伪当代。当代艺术这个词,实际上现在说是“当下”,就是强调你对当下问题的关注。比如说像西方最成功的古尔斯基(Andrea Gursky,国际著名摄影家),都是紧紧地站在这点上的。中国的一些艺术家,兴趣全是裸体女人,甚至说对所有中国的历史现象以性的角度去解释它,这些其实都蛮成问题的,中国历史绝不是这么简单。你拿弗洛伊德那套,荣格那些精神分析的思想来切入这么宏大和错综复杂的历史,显然是以偏概全的。我有一天在网上看嘉德拍卖的信息,看到一个艺术家拍了一张中国女孩子叉开腿露着生殖器的照片上拍,居然卖了好几万。荒谬至极,说明他们思想之混乱的程度。这些年优秀的作品实在是太少了。

当代艺术的基金会制度与市场

鲍:西方人为什么操控?实际上正好赶上西方艺术突然大规模地市场化和资本化。中间很重要的一个原因,是从上世纪九十年代以来,新技术引起社会财富的暴增,西方艺术基金会制度也大规模地出现,成为闲余资本和避税的中介。2011年2月份的时候,瑞士温特图尔摄影博物馆请我参加一个叫“平台Plate”的活动,这个活动有一个推荐委员会,每年在欧洲选40个新影像艺术家,到博物馆这儿来交流。我是作为东方的观察员去的,也没什么具体的任务,就是看。期间他们安排参观各个艺术博物馆、基金会、机构,艺术区。给我的印象深刻的是,西方的艺术实际是一个大产业。这个产业并不只是一些艺术家、画廊,还有很多人依附在这个产业中生存。比如基金会,西方鼓励企业把利润投入到文化、公益事业,并给予税收优惠,这就催生了名目繁多的基金会,于是大量的人去做这些事情并以此生活。他们要活着,就要找理由创造机会和收入。这时我才闹明白一件事情,为什么西方在中国这么大规模的买艺术品,而且有时是胡买。2007年连州摄影节结束的时候,突然冒出一个英国小子,背着一书包的钱,到一些艺术家的场地上说你墙上这些作品都卖给我得了,几个都是几百块美金。有的艺术家觉得拿回去还是个麻烦事,既然有人愿意收,拿走。对这种奇怪的行为,当时理解是他们到中国押宝来了,等未来中国艺术升值。现在看应该是前面说的情况。因为它是一个产业,它就必须按照产业的规律运作。运作是有计划的,比如说人

家给基金会捐助了多少钱的额度，不能到年底一分钱没花出去。你的业绩在哪儿呢？明年凭什么再给你钱？所以他们可能就会出现这种突击花钱，胡乱收购。关键的问题也就来了，来收购的是真正懂艺术的吗？看来未必，没准儿就是一个刚毕业的学生。这些年中国当代艺术在国际市场上火爆，其实跟这有关。再有，商业行为都是一种大众跟风的行为，你买我也买，越买越厉害，这个结果后面真正的原因错综复杂。

王：宋庄那边更多这种，突然来了一个莫名其妙的人就开始收东西，收完就走了，最后也不知道展览不展览。

鲍：这次在瑞士我们到各艺术区去参观，每次都跟他们座谈。座谈话题都有一个内容，就是他们说没钱，现在最大的任务就是找钱，起码在瑞士有很多人靠艺术这个名词活着。

王：瑞士那个地方比较特殊，它的免税制度很厉害。同样偷税、洗钱也是最狠的。为什么巴塞尔那么成功？巴塞尔如果在别处就不一定。比如尤伦斯虽然是在比利时，但是他的基金会却是在瑞士。很多人在瑞士建立一个办公室，就像中国有很多大公司在香港有办公室，这样他可以从税收上减免。为什么瑞银很厉害，有大量的收藏，我想可能跟制度有关，人们可以钻这个空子。瑞士确实是这样的，美国也是一样。法国大部分是国家行为，英国完全不一样。美国基本上是基金会体制，MOMA也是基金会支持的，基金会就需要给赞助人看，就要“表演”，你不表演，没有“业绩”，下次人家不给钱了。

鲍：你说得非常对，表演是必要的。我要表现很有效率地在工作，这样目的和工作就出现分离了，目的不重要，工作成了第一了。这个过程中就会出现乱收藏。很多中国人有意见，你们收的都是什么东西啊？你想，他找了一个根本不懂学术的人，他哪管那么多？比如他就收有关毛泽东的，因为熟啊。最终的结果就是出现这么一个情况，背后还是一个制度和资本的问题。

王：最近中国的拍卖也挺疯的。

鲍：也是这个问题，就是洗钱。

王：洗钱是避免不了的，包括电影洗钱，胡乱说拍摄电影的费用花在这些上面了，很难有人去查。

一百件作品的计划

鲍：你好像一直很喜欢电影，听说你前几年拍了几个小短片？

王：2008年我做了三个录像作品，基本上都是从一个固定的角度拍摄的。《大厦》是雇了40、50个建筑工人花一个月的时间，用涂成金色的脚手架搭建了一座35米高的“摩天大楼”，最后用35毫米胶片定格拍摄。2007年底，我找到了昌平军都山滑雪场附近的一个村庄，那里农民很穷。拍摄过程中我刻意省略掉民工的形象，是想说虽然中国房地产建设靠的是这些人，而贫穷的他们永远也住不起自己建造的楼房。《铁人》里挨打的主人公一直在微笑，那样子就像是说打得越厉害，我就笑得越厉害。我要的就是这种模棱两可的感觉，不知道是痛苦接受，还是满意享受。我们每个人在生活中都会经历这样那样的打击，也许不是真正意义上的身体挨打，所以打只是一种比喻的说法。《123456刀》里的男人在寂静的黑夜，疯狂地乱砍一只羊，直到羊肉、骨头和木屑混杂在一起，洒满微光下照射着的大案板四周。也许这个主人公平时受惯了社会给他的种种不公待遇，他在诉说、在发泄。中国社会教导我们作为男人必须经打，必须要百折不挠。

鲍：以摄影媒介这种方式做，你还想继续走下去吗？

王：应该会走，但会少，每年我想控制在3幅左右。

鲍：你觉得你在这方面遇到瓶颈没有，或者是有问题？

王：目前没有想到。但不想把大部分的时间花在这个上面，因为我还想干些别的，我现在对流动影像有兴趣。因为我拍的东西不属于时髦的，不是今天不拍，明天就过时了，所以没有这个担心，是一种无所谓的状态。我一直有一个完成100张摄影作品的目标，现在大概有70多幅。将来100件挑出50件出来做一个展览，那时期大家可以就我的作品聊一聊，看看我的脉络，可能发现每件作品力度不是很大，不像一个大棒子，一下子打中要害，而是像一根根细细的针，一点一点地戳痛要害，这样最后可能一针就触到问题的关键部位。

鲍：你现在对你过去所有的作品有一个评价吗？你认为你最满意的是什么？

王：我还是对《老栗夜宴图》最满意。《大摆战场》是从我家楼道里边发现像牛皮癣似的小广告到处张贴，有感而发的。《跟我学》拍的时候没有感觉，片子洗出来后才发现人的比例、黑板的大小，都太棒了，那个时候才觉得拍得不错。

鲍：你的“新闻摄影”作品也是一个系列，对这个系列的评价是怎样的？

王：新闻是多方面、多角度的观察，现在只做了一部分。

鲍：这部分我倒是认为很重要，感觉挺彻底的，应该是你整个过程中最高峰的作品。《老栗夜宴图》把你的方式定下来了，之后《向上看》等系列作品，是对消费主义的批判，一下子让你很成熟了，《拿起战笔、战斗到底》（1997年）和《鲁迅-2004年》也是很多年后的又一次思考？

王：对，骨子里老想知识分子在这个商业操纵的社会里到底还有什么作用？

鲍：《千手观音》系列呢？

王：那是1999年主要用电脑photoshop做的，因为没有人长三头六臂。

鲍：这段都是你相当成熟和很高峰的时候，很棒，包括2001年的攻占麦当劳高地的摄影作品。我觉得你最近这三、四年以来略微有点儿弱了，不太成系列，好像很个人化。没有早期“新闻摄影”系列的那种对中国现实很深刻洞悉的感觉。2009年的《安全奶》模仿《最后的晚餐》又是怎么回事？

王：这是我当时特别想拍的一个系列，是跟《最后晚餐》有关的一个系列。1997年拍《最后晚餐》，使用非常俗气的挂历上的美女图像拼凑的；后来2008年拍《最后晚餐》风格的《营养液》是受时装品牌迪奥的邀请，其实我是在讽刺时尚；2009年由于奶制品安全出现恐慌，才拍摄的《安全奶》。这个系列我准备从各个角度、各个时期、针对不同的社会问题一共拍十张。我小时候对达芬奇的《最后晚餐》的理解就不是带有宗教色彩的，但是我们对《最后晚餐》有特殊的情感，总想为什么很多人都用各种方式画它？本来这个故事其实是一个包括狡诈、奸诈和理想的矛盾体。所以将来用这十件和《最后的晚餐》有关的作品，做一个展览，就想找一个教堂做。

鲍：《最后晚餐》之所以在历史上有那么长久的影响，是因为它探讨人性，并作为一个宗教故事流传下来。今天用这种图示做现实故事，虽然《安全奶》会让很多人想起三聚氰氨事件，有点儿现实的因素，但我觉得不是很直接。

王：是不太一样，跟新闻完全脱离出来了，是想用某一个东西熟悉的视觉印象引发一种思考。

鲍：你的《鲁迅-2004》特精彩，雪夜中的鲁迅夹着一本自己的《鲁迅全集》，你把所有人物的性格和时代的关系都表现出来了。很少有人这样，通过艺术来阐释一个非常复杂的中国现代以来的知识分子的问题。

王：很多人不喜欢，弄不明白。

鲍：这不奇怪。因为鲁迅这个符号需要很多知识和人格态度的准备，这些人如果只是从美术的表面形式效果上看，当然对不上卯。

王：我觉得挺有意思的，很多人可能是觉得当时雪花飘的感觉没有出来。

鲍：为什么他们老是回到那种感觉，艺术发展到今天完全是一个思想的媒介了。我们要求作品做好，但重要的是思想表达好。如果非要检讨效果质量，你好多作品中技术上不过关的地方太多了，但这重要吗？不重要。大家认可你的是你表达的思想和观念。很多人确实行活玩得很棒，但是有什么意思？你不必太多考虑这个东西。

王：是，感触挺多，大家对我作品中的问题都有很多个人见解，外国人关注我戏仿现实，是不是反社会主义，中国人觉得我在反资本主义，他们总在画圈，想归类处理。总问我到底研究什么主题，技术上是怎样实现的。而我有时就是没有章法地胡乱走，因为生活在这个发生天翻地覆巨变的时代，各种道德价值体系都崩溃了，艺术家比较敏感地用艺术媒介来表达自己的内心感受。我的摄影作品就非常直接地表现我对我们中国本土的社会出现的种种状况的看法，很多人说我像这个那个西方大师，我觉得我的作品就像经过多次整容后的东西，而大脑和内脏都是我自己的，希望大家不要被外表假象所蒙蔽。

鲍：现在你的作品，首先第一收藏界是很重视，然后是画廊圈。现在西方的一些学校邀请你多吗？

王：挺多的。每年都有一些学生专门拿我的作品做毕业论文，也有一些摄影史的作者准备写我，国外的电视媒体也有许多专访在播出。也有很多国内外的学校编教材，把我的几件经典作品编到他们的摄影教材里边。好像《百年摄影》里有，国外的，就准备往里编。

鲍：你没想起将来什么时候开一个讨论会什么的，关于你的作品？

王：现在还没有，这个东西肯定要等，到 50 岁的时候，因为自己还没有扯清楚，还有一个就是有一个契机，因为很多事情没做完。

鲍：以摄影媒介这种方式做，你还想继续走下去吗？

王：应该会走，而且会精减，每年我想控制在 3 幅左右。

鲍：你觉得你在这方面遇到瓶颈没有，或者有没有问题？

王：目前没有想到，只是说你需要时间，但是又不想把大部分的时间花在这个上面，比如现在对流动影像有兴趣，这样我就可能会做得精心一些，因为你拍的这个东西不是属于时髦的，不是今天不拍明天就过时了，今天拍也行，明天拍也行，后天拍也行，这样不会有压力，也不会存在紧张，是一种无所谓的状态。

2011. 9. 6