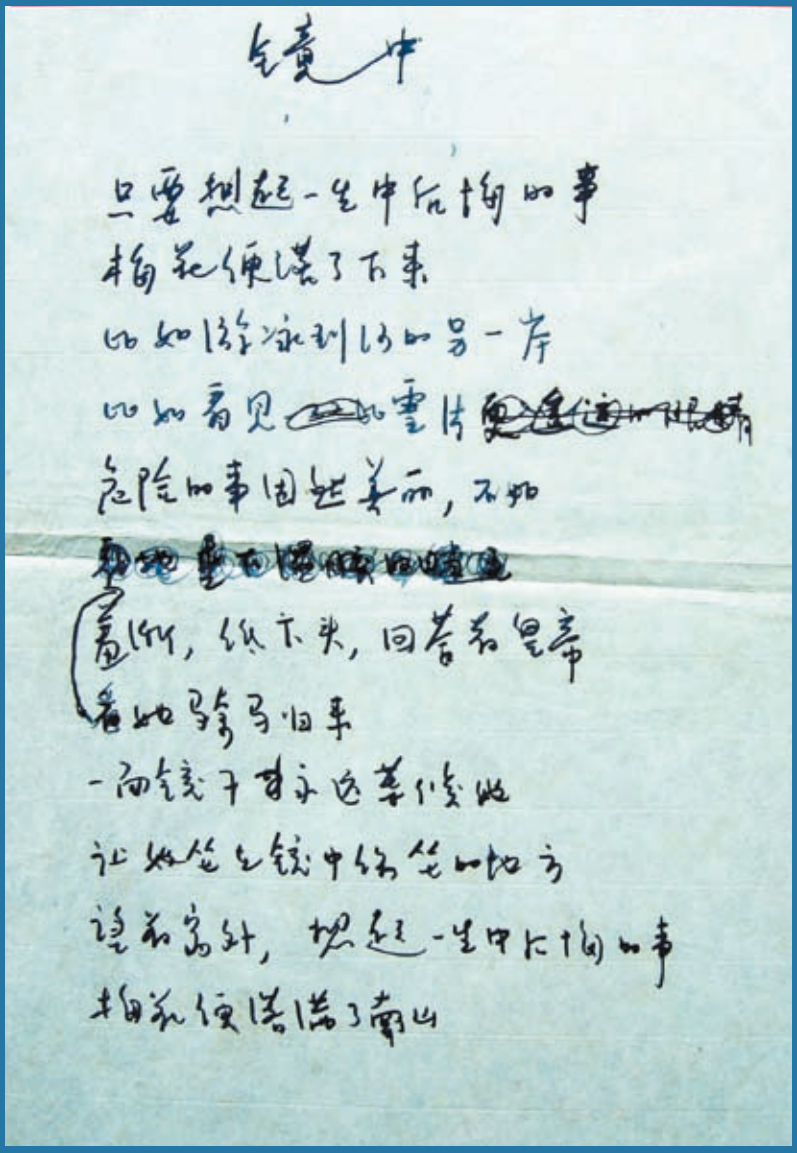


今天文學雜誌

張棗紀念專輯　2010年夏季號　總89期

ISSN 0803-0391
出版：今天文學雜誌

社長　歐陽江河
主編　北　島
編輯部主任　肖海生
社長助理　李彥華
特約編輯　李　陀　歐陽江河
　翟永明　徐　曉
通訊編輯　陳力川(巴黎)　沈雙(紐約)
　郭玉潔(北京)　田原(東京)
小說編輯　韓　東
詩歌編輯　宋　琳　廖偉棠
散文編輯　王瑞芸
評論編輯　劉　禾
藝術編輯　朱　朱
封面設計　李曉軍
網絡版主編　王　瑞
網絡版編輯　李大興　陳　謙　胡仄佳
網站管理　白寶明
經　理　程奇逢
北美發行經理　孫　瑋

《今天》顧問委員會

John Ashbury
Margaret Atwood
Russell Banks
Breyten Breytenbach
J.M.Coetzee
Robert Coover
韓少功 (Han Shaogong)
黃永玉 (Huang Yongyu)
Maxine Hong Kingston
Wolfgang Kubin
馬悅然 (Göran Malmqvist)
Michael Palmer
Wole Soyinka
Jonathan Spence
Gary Snyder
Tomas Tranströmer
John Updike
Eliot Weinberger
周氏兄弟 (Zhou Brothers)
是永駿 (Korenaga Shun)

編輯部地址
香港火炭郵政信箱一號
Website: www.jintian.net

美國發行總代理
P. O. Box 2364,
Davis, CA 95617, U.S.A.
Fax (866) 334 2471

新加坡代理
Mediaexodus LLP
Woodlands Central Branch Post Office,
P O Box 192, Singapore 917310

日本訂戶代理：內山書店
〒101日本東芒都千代田區神田神保町1–15

香港發行總代理
香港聯合書刊物流有限公司
香港新界大埔汀麗路36號三字樓

今天文學雜誌 2010 年夏季號 (總89期)
Today Literary Magazine Summer 2010 Number 89 in Total
Published by *Today Literary Magazine*
Printed in Hong Kong
定價：港幣50元　新台幣200元
有著作權，請勿翻印

目　錄

張棗紀念專輯

7　憶江南：給張棗
柏樺

9　隱形人
朱朱

12　球面上的雲
藍藍

14　命核——哀張棗
南方

17　憶張棗
于堅

19　你獨自蹀躞，沒有一個肩頭可以並行
傅維

22　告別
王東東

23　張棗
柏樺

55　親愛的張棗
陳東東

74　悲情往事
北島

76　美麗如一個智慧
傅維

102 詩人的着魔與識
鍾鳴

118 精靈的名字
宋琳

154 鶴之眼
顏煉軍

七十年代

159 十年瑣記(片斷)
張煒

174 地火
于堅

185 小看客
鮑爾吉·原野

206 球兵
陳河

八方來鴻

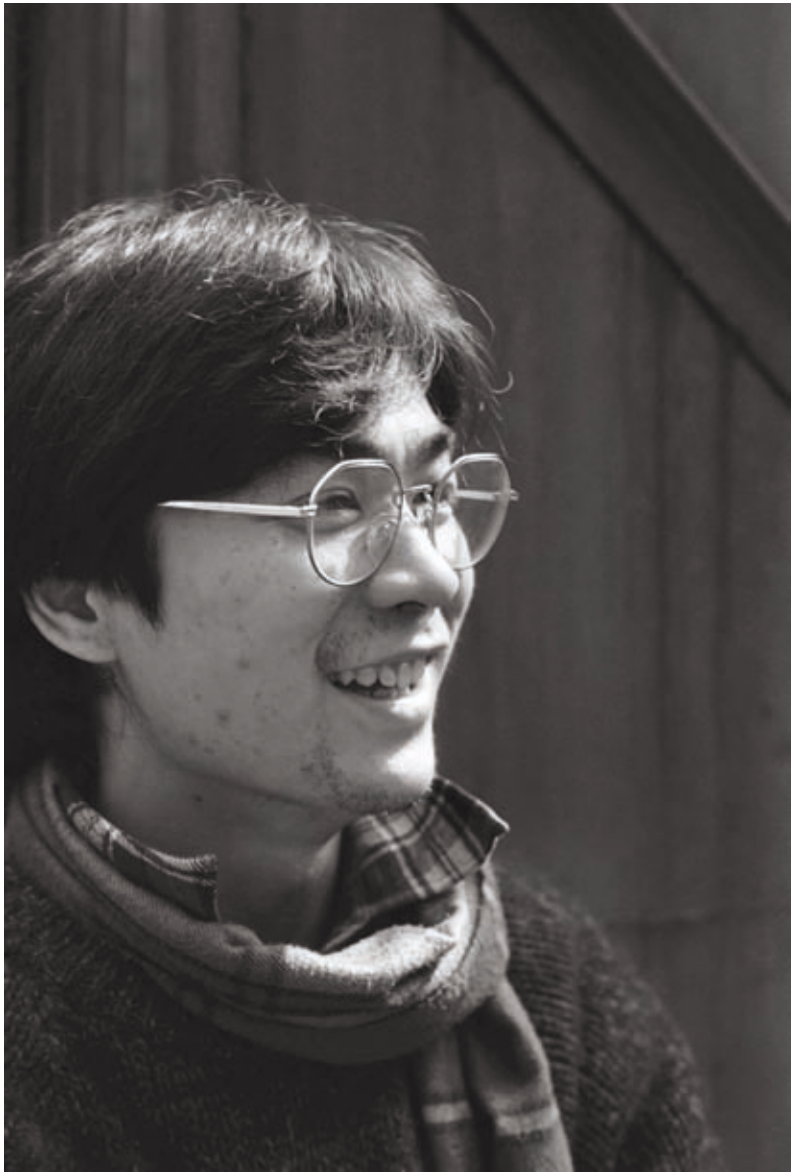
225 愛情與哲學
陳力川

238 寫詩是我的天職
田原

今天畫頁

257 徐冰《鳳凰》計劃訪談
胡赳赳

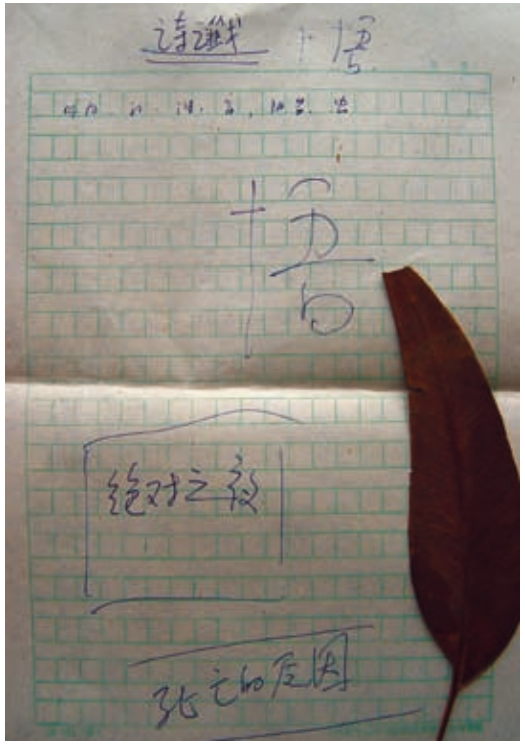
282 《鳳凰》在大文化上的意義
歐陽江河



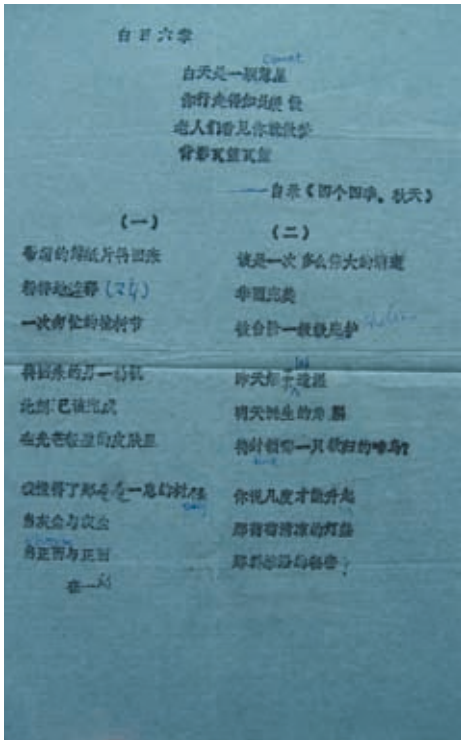
1988年張棗在成都。攝影：肖全

1988年柏樺、張棗、鍾鳴、歐陽江河在成都。攝影：肖全

上：1988年張棗、柏樺在孫文波成都家裏。
下：1986年秋，在德國，此照片背面寫有一句話“另一個騎手……”柏樺惠存。



1984年3月的一天，張棗和我在重慶西南師範大學我的陋室裏做第一次徹夜談，他在這張紙上寫下如許神秘的文字。圖上的這片樹葉是張棗同年11月一次深夜和我在歌樂山（他讀研究生的四川外語學院附近）散步交談時，從地下拾起的兩片落葉之一，他說要我保留一片，他保留另一片，並以此作為我倆永恒友誼的見證。(柏樺)



1984年4月張棗在周忠陵處油印的第一本詩集《四月詩選》中的一頁。

1997年11月柏樺、張棗、張奇開在圖賓根的森林邊上。

1999年冬張棗與柏樺在大連麥城公司的辦公室。

1986年翟永明、歐陽江河、張棗在成都。

張棗紀念專輯

【編者按】

1

自從詩人張棗於今年3月8日去世以來，最悲傷的除了親人當屬詩界朋友。各地自發的悼念活動絡繹不絕，無不嘆息他的早逝，激賞他的天才，外人或謂其影響程度為海子之後所未有，這似乎印證了布羅茨基說過的話：“詩人之死”聽起來比“詩人之生”更為具體。“詩人之死”固與一切有死者一樣是不可轉讓的，然在緬懷中，人們往往發現死亡並沒有使一切終結，某種東西逸出了時間之外，歌者看不見了，歌聲卻更加清晰、動人、不絕如縷。那麼，這是否同樣印證了“詞語是有靈魂的”這一說法？而靈魂則可以從一個生命轉移到另一個生命？聽張棗的堂弟張波先生說，張棗留在人間的最後一句話是：“高興一點，會好起來的”，彌留之際，一個赴死者以如此平常口吻，在安慰中告別，豈不是至福的聲音？

我在張棗的夫人李凡饋贈的練習簿中讀到張棗病中最後的數頁手稿，那是他躺在病床上寫的，字體隽秀，但筆迹潦草，多不成章。《鶴》的稿本之一尚可辨認，僅三行：

鶴？是在叫我嗎？吾非
鶴也。我只是在高塔樓頂歇過腳
在你杯口喝一小口水

另一稿稍長，其中的對應句如下：

鶴？我不知道我叫鶴。

鶴？天並不發涼

我怎麼就會叫做鶴呢？
鶴？我揚起眉，我並不
就像門鈴脈衝着一場災難。

鶴？是在叫我？我可不是
鶴呢。我只是喝點白開水。
天地豈知涼熱？

另一首《鶴君》則有：“別怕。學會藏到自己的死亡裏去”之句。這些前兆紛至，恐命將終的心靈波動的片段記錄，這些“迷離聲音的吉光片羽”，讀來催人淚下。手稿中除了《燈籠鎮》一首標明日期外，餘皆無日期，故《燈籠鎮》當為絕筆詩：

燈籠鎮

燈籠鎮，燈籠鎮，
你，像最新的假消息。
誰都不想要你
除非你自設一座雕像。

(合唱)

假雕像，一座雕像，
燈紅酒綠。

(畫外聲)

你擱在哪裏？擱在哪裏？

老虎銜起了雕像，
朝最後的林中逝去。
雕像披着黃昏，
像披着自己的肺腑。

燈籠鎮，燈籠鎮，不想呼吸。

2010.1.13

它神秘不可解，或亦可抱着不必解的心情讀之。虎是張棗的屬相，我們在他的詩中經常遇到那寶貝大蟲的出沒。比如“耳鳴天氣裏發甜的老虎”；“未知的老虎跳躍，叼來野外”；“幾隻像爛襪子被人撇棄在/人之外的猛虎”等，可與之對照。最有意思的是，在《桃花園》那首對“唯獨不疼的園地”的頌詩中，張棗還安排了一隻“假裝咬人的虎”，並說“或許倒影的另一種心思的老虎知道”，知道什麼呢？倘若知道“靈犀一通，心中一亮”，也就知道此詩的用晦之道了。最後的林中該是老虎歸去的地方吧？願張棗的靈魂安息！不分行文字有三：一篇講一個女生作弊，剛開了頭；一篇題為《司馬里47號》，記童年在外婆家的往事，字數寥寥；《雪花》一篇除個別地方，大抵是完整的，茲錄於後，以饗讀者：

下雪了，對，是下雪了。飄揚得很低調。我的床離它們只有二寸遠呢，窗離它們更近，更可謂咫尺之遙了。是的，這個下午，我特別喜歡咫尺之遙這幾個字，它們本身就是雪花。但我不願哀怨它們，也不願到窗簾那兒去親近它們。它們使我大汗淋漓。它們使我又懷疑起咫尺之遙這個詞來。要知道沒有什麼是咫尺之遙的。試想，哪樣東西可稱得上？

我的明天會更痛嗎？會讓我痛完一生所有的痛嗎？那樣就或者……痛只有咫尺之遙了。……離痛咫尺之遙或者才是遠離了痛吧，因為真實的痛並不痛，它只有痛的萬種姿態，比如雪花，水，某物的或你濡嫩的舌頭。

而我就迎上了越過痛，越過痛哪怕一分鐘。

本專輯最初是在北島的提議下開始籌備的，由柏樺和我來編。鍾鳴先有《鏡中故人張棗君》一篇發於《南方周末》，他論張棗的長文《籠子裏的鳥兒和外面的俄耳甫斯》1992年就在《今天》上連載，是深入研究張棗詩歌的重要參考文獻。至於他的新論《詩人的着魔與識》梳理了“泛正義主義”和網絡“老大哥”盛行的當代，詩人與現實、傳統、語言、他者及社會意識形態之間的關係，真知灼見溢出於自如的行文中，知人論世，故不為死者諱，議論秉承他一貫的“性靈派”的直率：

> 張棗的詩寫得非常有趣，這對那些一直枯燥寫作的人，是非常嚴峻的挑戰，甚至無情——詩論家們一直沒注意到，“枯燥”作為中國社會意識形態的主要姿態，孳乳為大眾文藝、甚至反叛文學的要害，只在極少數聰慧的詩人那裏被反復地攻擊着，這點，我與柏樺、張棗早年談論最多，而且，不約而同地在詩文裏給予嘲笑和攻擊。關於這點，甚至蔓延到了大家以為有的那個詩歌圈子。

相對於大言，鍾鳴似更重細行，讀者當從看似隨意的筆法中仔細辨識。

柏樺在得知張棗去世後，第一時間便向西發出招魂的唳號，隨後的幾天，他忍着巨大的悲痛為這位俊友寫下煌煌二萬多言的詩傳《張棗》。這是我近年來讀到的最動人的文章，不僅敍述了二位知音詩人之間親密交往的歷史：從宿命般的初識到定交、披肝瀝膽的“談話節”、與朋友的聚會、為了崇高目標而展開的詩歌競賽、辦同仁詩刊《日日新》始末、通信，以及“在這個堅韌的世界上來來往往”的種種場景、細節、內心感應、兄弟戚戚的俠骨柔腸等等；還披露了張棗一些階段性代表作，如《鏡中》《何人斯》《秋天的戲劇》《刺客之歌》的寫作背景，《秋天的戲劇》第六節中的八行詩堪稱對話詩學的範本。柏樺將他與張棗間“言詞的歡樂與‘銷魂’”歸之於文人秉燭“細論文”這一快要消失的美麗傳統。柏樺的回憶是高山流水式的密接和應，如有萬斛泉湧欲罷不能，故他將輾轉反側之情復濃縮在《憶江南：給張棗》這首祭詩中：

> 不！請聽，我正回憶到這一節：
> 另一位隔江人在黎明的雨聲中梳洗……

這也是一種“曲終人不見，江上數峰青”的筆法吧？金聖嘆有言：“痛，故轉；不痛不轉”，柏樺之痛自是感應着另一個人的痛。

陳東東以書信體的方式與張棗的跨界對話是另闢蹊徑的紀念，實際上這一對話早在二位詩人認識之前就開始了。與柏樺一樣，陳東東公佈的私人通信對瞭解德國時期張棗的寂寞心境、他的日常生活、對詩和學問的看法都極有價值。張棗是寫信的好手，前互聯網時代，正是書信這種手談方式維繫着詩人間的手足情誼：

> 通信給我的感覺就像是兩個人打架，熟人之間當然就是面對面地扭打，從未謀過面的人呢，比如我和你，就好像是我們躲在台下，手中牽着兩個木偶在打，當然打的玩架。

曼傑斯塔姆在《第四散文》中寫道：“在俄國，只有我一個人借助聲音工作，而周圍全都是些塗鴉”，精通漢語聲音詩學的張棗表達過同樣的自信。陳東東回憶有一次張棗對他說：“就我寫詩的這個向度而言，我可以說，五十年內沒有人能趕上來超過我……”如果你感覺張棗的這個自我評價屬於狂者之言，那麼我想說，當代中國詩界普遍缺乏的恰是狂者氣概，林紓自詡其古文“六百年中，震川(歸有光)外無一人敢當我者”，聽起來像是張棗的回聲。但陳東東同樣記錄了張棗對寫作感到害怕的表白。他怕什麼呢？他不怕寫不出詩，或得不到委托，而是怕寫出的不再能滿足他自己，因而這是一種職業性的怕，匠師的怕，而這更是當代中國詩界普遍缺乏的。他詩裏早諷刺過：“鳥越精確，人越不當真”。

北島的《悲情往事》雖短，但濃縮又重放了一些珍貴的場合與瞬間。尤其是涉及對張棗一生寫作的評價，雖非定論，亦不啻為高手指點：“他以對西方文學與文化的深入把握，反觀並參悟博大精深的東方審美體系。他試圖在這兩者之間找到新的張力和熔點。”

傅維先在網上勾畫了張棗早年“背着背簍上重慶”的一幅肖像，此次又撰寫了旨在為《張棗傳》準備第一手資料的回憶文章。張棗之於他曾是亦師亦友的關係，他們分享了一段陶醉於詩歌的密談、購書、野游、吃吃喝喝的幸福時光。多虧了傅維的好記性，說過的話才沒有飄入風中。他的回憶為讀者瞭解八十年代重慶時期的張棗提供了另一個生動的佐證。

張棗在中央民族大學的學生顏煉軍先生近日完成了張棗大部分詩的搜集、整理和編輯，耗費了大量的精力，不久，第一部較完整的張棗詩集將問世。他寫的《鶴之眼——〈張棗的詩〉後記》交代了這部書成型的過程。

我與張棗自1992年初夏在倫敦初識至2009年10月在北京最後一次見面，十七年間同為異客，同在《今天》共事，相繼回國後又同住北京，携遊之處歷巴黎、紐約、布拉格、鹿特丹、特里爾、圖賓根、邁阿密、上海、蘇州等地，天涯浪迹，把酒言歡，詩書往返，共吐心曲，說過多少話，發生過多少事啊！笑吟吟的棗娃兒(四川詩人都喜歡這麼叫他)，不僅詩無敵，人品亦何等出眾。但曾經，“多少埋伏的口唇在卜算你？”終也是一笑置之。我在回憶，然思緒紛亂無以命筆，於是將披卷閱讀所得點滴，聊以一篇析文作為紀念。

迄今已有不少寫給張棗的悼詩出現於媒體，本專輯選用柏樺、于堅、藍藍、南方、朱朱、傅維、王東東七位詩人各一首，放在前面，算作心香之祭，它們讓我想起迪蘭．托馬斯的詩句：

美的心靈到處都有見證人。

宋琳

2010.6.29

憶江南：給張棗

柏樺

江風引雨[1]，春偎樓頭，暗點檢[2]
這是我病酒[3] 後的第二日

我的俊友，來，讓我們再玩一會兒
那失傳的小弓和掩韻[4]

之後，便忘了吧
今年春事寂寂，晚來燕三兩隻

“我欲歸去，我欲歸去。”[5]

不要起身告別，我的俊友
這深奧的學問需要我們一生來學習[6]

---

1 出自王昌齡《送魏二》一句：“江風引雨入船涼”。

2 “暗點檢”出自吳文英《鶯啼序．殘寒正欺病酒》。

3 同上。

4 “小弓”乃大弓的對稱，不是正式的武器，只用於遊戲，定制二尺八寸，步垛距離以四丈五尺為準。“掩韻”亦古時遊戲之一種，取詩中句子，掩藏其葉韻的一字，令人猜測，以得早猜中者為勝。

5 讀者需注意：此句乃我虛擬的張棗的聲音，即張棗在此開口說話了。另，此句亦出自陶潛名句“歸去來兮，田園將蕪胡不歸！”當然也出自蘇軾的流行調《水調歌頭》中一句“我欲乘風歸去”。

6 里爾克(Maria Rilke)有一個觀點，他認為人的一生中最難掌握的一門學問就是“告別”。我們該如何向親人、情人或朋友告別呢？里爾克用他的一生在學習這門告別的學問。之後，曼德爾斯塔姆(Osip Mandelstam)在其一首詩中亦唱道：“I have to study the science of good-bye.”翻譯過來，便是：“我得學習告別的學問。”那“學問”對一位藝術家來說，可是了不得的“科學”(science)呢。順便簡說二句，中國人也有自己一套告別的學問，如莊子“鼓盆而歌”及陶潛的“托體同山阿”；而日本人則有“一期一會”呢。

就把那馬兒繫於垂柳邊緣[7]
就把那鏡中的生涯說說[8]

是的，我還記得你——
昨夜燈下甜飲的樣子，富麗而悠長

“我欲歸去，我欲歸去。”

不！請聽，我正回憶到這一節：
另一位隔江人在黎明的雨聲中梳洗……[9]

2010.5.4

7 化用王維《少年行》中末句“繫馬高樓垂柳邊”。也順手借自張棗《鏡中》一句“不如看她騎馬歸來”。

8 此句一看便知，是說張棗“鏡中”般的青春形象。但也另有一個出處：“萬事銷身外，生涯在鏡中。惟將兩鬢雪，明日對秋風。”([唐]李益：《立秋前一日覽鏡》)

9 此句化用吳文英《踏莎行》中一句“隔江人在雨聲中”。

隱形人
—— 悼張棗

朱朱

I

一個延長的冬天，
雪在三月仍然飄落，枝頭
沒有葉子但候鳥們如期歸來，
履行了一場偉大的穿越；在圖賓根，
你的出發地，卸下了翅膀的你
被捲進死亡的床單，永不再飛還。

很久以前你就是一個隱形人，
詩代替你翱翔，投影在我們中間，
被追踪，被傳誦；早於
那個狂歡的年代被坦克的履帶碾成碎末，
也早於我踉蹌地寫下第一行詩，你
就已遠走他鄉。黑森林邊一座偏僻的巢穴，

航攝圖上蠕動的小黑點，匿名的漂流物；
那裏，經歷了航綫最初的震撼，
你像通紅的烙鐵掉進冬日的奈卡河……
隨一陣嗤響消散在漣漪的，不止是
那團貔貅般揮舞禁錮之爪的濃烟，還有
沸騰的青春，遍野為美充血的耳朵——

琴弦得不到友誼的調校、家園的回聲，
演奏，就是一個招魂的動作，
焦灼如走出冥府的俄耳甫斯，不能確證
在他背後真愛是否緊緊跟隨？那裏，
自由的救濟金無法兑換每天的麵包，
假釋的大門外，兀立K和他的成排城堡。

哦，雙重虛空的測繪員；往往
靜雪覆夜，你和窗玻璃上的自己對飲，
求醉之軀像一架漸漸癱軟的天平，
倦於再稱量每一個詞語的輕重，
任憑了它們羽翎般飄零，隱沒在
裏希滕斯坦山打字機吐出的寬如地平綫的白紙。

II

我第一次見你是在上海。在
逼仄的電梯間你發胖的身體更顯臃腫，
全無傳聞中的美男子踪影，然後，
在酒吧裏你賣弄一種紙牌的小魔術，
好像它能够為你贖回形象的神奇——
我驚訝於你的孩子氣，膨脹的甜蜜，

但有一個堅硬的核；我驚訝於
你入睡後如同渣土車般吵醒着街道的
鼾聲，它如同你説過的“壞韻”，
困難地轉換在你呼吸的兩種空氣——
與其説德語是冰，漢語是炭，不如説
現在是冰，過去是炭，相煎於你的肺腑。

中國在變！我們全都在慘烈的遷徙中
視回憶為退化，視懷舊為絕症，
我們蜥蜴般倉促地爬行，恐懼着掉隊，
只為所過之處盡皆裂為深淵……而
你斂翅於歐洲那靜滯的屋檐，夢着
萬古愁，錯失了這部離亂的史詩。

你歸來，像夜巡時走錯了緯度的更夫，
像白日夢裏的狄奥根尼，打着燈籠，
苦苦地尋覓……空氣中不再有
言説的芬芳，鐘子期們的聽力已經渙散，
歡笑如多年前荒郊燃放的一場烟火；
只有你固執地鋪展上一個年代的地圖，

直到閃現的匕首讓你成為自己的刺客，
心碎於烏有，於是歸來變成了再次隱形，
落腳於一根教鞭，一張酒桌，
一座自造的文字獄；寧願失聲，
在喧嘩的背面崩斷琴弦，
不願盤桓修辭的政壇，饒舌的舞台。

今夜，抽取書架上你那薄薄的一冊，
掩卷後看見一顆彗星拖拽開屏的尾巴，
下方，兩座大陸的籠子敞開——
一如詩人慣來是死後的神話，
類人猿中的鳥科，無地的君王，
或許你從來就沒有真正地着陸。

球面上的雲

——致張棗

藍藍

“我甚至不知道我所不知道的是什麼。”

奧古斯丁沮喪地咬着他的鵝毛筆
——他的神學和哲學在牙齒下
　　變扁了。

所以我更不懂生與死，既然我壓根兒
　　不懂何謂時間。

你曾對兒子說：在你身上，我繼續等着我。
你又說：看見自己朝自己走出來。

這是你的無處不在。你可以扭轉的
先前和後來。而他們說你去了
我的發呆裏突然探出你的臉，和
你笑容裏微微的一點甜。

那是個球面。當你舉起你的手示意
你也攪動着周圍的雲和風——只是我
望不到它的來處和去處。我沒有
你常常從肩上卸下來的那架松木梯子。

呵，你把它靠在一摞詩稿上，後退一步
打量着，那裏有一場正在升起的狂風暴雨
漸漸變黑。

如今，人人都在說你的那面著名的鏡子，可是你
端杯子的手停下，突然朝我睜大眼睛說：
“不，是雲。雲。
我知道你會喜歡。”

——當然。

你那語言的梯子豎起在時間的球面上。
你抵住它的一角額頭知道——它有可計算的
面積，但它居然無邊無際——！

2010.3.20

命核

——哀張棗

南方

1

鏡子照過一次
妝奩散盡
修書的血流了一地
為何騎海歸來
奔馬再踏南山
對稱的物象早已非
枯乾的枝頭
托不住梅花骨朵

2

催命的妻
在眉中　在心　在肺
在咽喉命關
眼影中的丈夫
一個不移坐席
一個流離失所
失足有多深
沒聽清傳說？
每天要徒步過黑森林

3

你來巴黎
總挽着笑眉折彎的梅枝
而我們坐火車　轉巴士
到了斯圖加特
再去圖賓根穿過陽光投下的松殼
現在亡殤的手來收穫
潭裏漂開的果實

4

你大概也是捧卷的黍與粟
在酒食裏消化掉英特網的粘膜
但陰迷怎麼突然侵透肺
趁水還未沒頸
我乃一時失措的玩笑
不知一物與一象的分核
不知無屈　不知有棗
沅湘的楚晝怎麼了?
掙不脫德國的長夜

5

我三更起來
口袋揣的一枚棗核
還未種完土壤的宿命
就加入黑夜中的父母
在音樂學院門口的長隊
為小女報鋼琴課

6

動蕩的父親
一個已先去
其餘受歷史的因果感染
坐候在疾病的懷抱

撇不下的兒女們
眉宇漸漸暗淡了詩
嗷嗷待哺　年齡各異

7

我們分感於
一句詩不能共擔命運
對北部的陰寒背過身
緘默的分寸
不像我　已化開腑髒的失意
困住天命的核
一次劫難　再渡一次
直至無劫可渡
我們只是平分了鞍轡
你可息韁此地
而我踏蹬南去

2010.3.6

憶張棗

于堅

大學裏的醫院　金屬刀收起
一台心律監視器剛剛關閉
肉身張棗逝去　詩人張棗歸天
煉句者終於掀翻火爐　去圖賓根的黑森林
瘋子教堂　與荷爾德林幽會

文章憎命達　積德千年　締造了
詩的黃金王國　詩人　總是命途多舛
祖國的巴別塔上　又掉下一位祭司
陰天　將要下雨　上帝的嘴唇在發紫
我剎住單車 盯着一封短信發愣
那麼短 只有一行

何人斯　唇紅齒白　八十年代住在四川
拆開九個信封　都是春秋來信
寫得慢　右手長於左手　鬥士滿錦城
他學習做謙謙君子　淡如水者
深交不在江湖

有個段子流傳在阿姆斯特丹
紅燈區艷陽高照　風流張棗
帶路去找梵高　跳進黃色電車
斜靠投幣筒　吐掉父親塞在肺葉裏的黑烟
敢不敢逃票？　一群詩人哈哈大笑

長圍巾嘩啦啦飄 逃票！ 逃票！
冬宮已經推翻　秘密警察在劫難逃

博物館暖氣熏人　眾目睽睽時
他躺在椅子上仰頭睡去
一枚年輕的紅棗　去國懷鄉
夢對面蹲着烏鴉和麥田
垂下的眼簾蓋着梅花

運河上漂着黑磨坊
閑逛一天我們酩酊大醉
見一面就要永訣　宇宙的屋檐下
又一趟火車駛向中年　他孑然轉身
撲向那顆流星　在德意志後面消失
“何日平胡虜　良人罷遠征？”

兄弟　你本該歿於瀟湘
當春天凋謝　故鄉暮晚
皇帝們白頭歸來讀到《鏡中》
誰會後悔　落在南山

2010.3.12，於昆明

你獨自蹀躞，沒有一個肩頭可以並行

傅維

一

你走的那天，丹陽下起了太陽雪，我逃出
嗆熱的澡堂，像雪片打起了擺子
冷激靈和顫抖中　看見陰沉，肩扛布袋，吐納大朵烏雲疾行
天空傾斜，我腳踏虛空
——虛空着回到上海，你呀你，十多年了
數地馳騁往來，成功說服了你的心——而你的肺
唉，你能够從糟溜魚片中吃出大廚的壞心情
卻不能察覺你的肺暗中已經挖好了核通道
比起肺，這壞到底的壞，雪片只是空心雪片，別無他意

二

你早就清楚，寫詩終究不能像剮鱔魚，一刀帶下
苦活兒，守望——不得缺席須臾。你眼見了，大魚——
在渾水河裏翻滾，還有火車劈開空氣，快速飛馳的節奏
你慨嘆，詩站在它們那邊——就你對詩耐心成那樣
你就是天外高懸的那顆孤星，對我而言
你走還是沒走，都沒有變化——你在，你守着；你不在
你的詩守着，你的詩還會帶來別的詩

三

讓我替你活下去，其實你並沒有準備要離開
你走後第三天傍晚，上海——你半個故鄉，
忽然雨霧瀰漫，閃耀燈火中，炮仗悶響
——我在等你，你笑嘻嘻敲開我房門
嘿，兄弟，飯菜好香，辛苦弟妹。你如玉，一貫如此。

四

26年前，我步行五里來見你，宿舍桔黃燈
照着一團盒子錄音機，裏面傳出蕭邦鋼琴
我被窗外黃昏雨和香樟樹香氣纏繞，你讀關於那首著名的梅花

你穿着紅白細花毛衣，順手拿上深藍外套
我們散步——沿着廢棄的鐵路，散亂而先期到達的春風
就像我心頭的忐忑，山色青黛，在漸漸彌合的夜中
歌樂山，我第一次看見，它有這樣秀麗輪廓

五

往事悠悠啊，我的哥

六

今日早春，小黃瓜一樣嘎脆的陽光，我帶你去夢清苑
蘇州河邊一片翠綠的公園，綠顏色的風兒
纏着小陽春，打着呼哨，以前你跟我並肩
——現在你在我心裏
幾乎確認——這是我所能模擬的“清潔無比的上午”

嗯，我來領路，我們一圈一圈檢閱，你揶揄笑着
看那母貓，她懷孕了，看那老頭，打着趔趄——
你哈哈大笑，他放着風箏，還喝麻了
我問，棗哥，看那桃花和櫻花枝條重叠後面的天空
為什麼長得像永恒，你輕聲說，不是像
它根本就是——而面對迎面走來
“清潔無比的女孩”，我卻感受不到你虛擬的心跳了

七

你只是犯了春困，離開一小會，轉忽而兒
在木瀆，在白玉蘭怒放的樹下，你捧一杯碧螺春
思緒啊悠悠，你的萬古愁，都不往清空——而是粘附肺上
化不成水珠蹦跳而鬱結。你一半後來只有一小半
脆生生迷戀這我們都迷戀的紅塵，你的一大半
始終一個人蹀躞走着，沒有一個肩頭可以並行

告別

王東東

在人人都張開大嘴咬走一塊的圓桌旁，
碰到，沒有遺憾，仍然尋找着對手……

用雙手較力。人人都走了，只剩下他
操心着，在什麼時候發生了什麼事。

如果不準確，椅子裏坐着的人會麻痺
落一身灰白。牆：惡魔向外吐鐘錶。

我們的酒，不往天上飛就灑在地上
有人按住我們的手臂，喊着："一往無前！"

映出鏡裏，淘氣的形象招引我：仍然
是生猛的你，腦瓜發亮鑽進肥膩的花朵。

饕餮着，跑過了桌子上無邊的祖國。
不小心跌落在桌下，這裏屬於你，死者。

我和他一起在看。但，你的兒子叫張燈，
桌面下，才是黑暗的桌布，籠罩一塊空地，

那叫聲，觸動麥田，伸出你猶豫的手……
在桌子腿的疙瘩裏，你雙手捧出了杜鵑。

2010.4.29

張棗

柏樺

呵，所有的儀錶都同意
他死的那天是寒冷而又陰暗。
——W.H. 奧頓：《悼念葉芝》(查良錚譯，下同)

真是美妙，然後從神聖的睡夢中
復蘇，從樹林的清涼裏
醒來，傍晚時分
迎着更柔和的光走去……
——荷爾德林：《萊因河》(林克譯)

引言

我將牢記這一時間和地點：2010年3月8日凌晨4點39分(北京時間)，詩人張棗在靜穆的德國圖賓根大學醫院逝世，年僅47歲零三個月。

很快，消息開始了飛速的傳遞；3月9日下午我從北島打來的電話中得知張棗去世的消息。這是一個忙亂的下午：我的電腦因突發故障而正在搶修；有關張棗逝世的電話鈴聲不停地響起；我的身子也在輕微地發抖，時斷時歇，直到夜半。是的，我知道他及德國都已盡力了，整整三個月(從肺癌發病到身亡。在此，容我再多說一句：1997年秋天的一個下午，我曾與他及我的一位德國漢學家朋友Karin Betz一道漫步西柏林街頭，他突然笑着用手指點街頭的一個Marlboro的香烟廣告牌對我說，那拍廣告的牛仔不吸烟但死於肺癌)，時間在一秒一秒地經過，然後一切就結束了。

接下來，我想到了27年以來與他交往的許多往事，不太連貫，僅枝蔓橫斜，繁雜而多頭……他是那樣愛生活，愛它的甜(“甜”由張棗表述；再由其晚年最得意的弟子顏煉軍博士敏銳地提煉出來，作為他那篇——與張棗最後共同完成的——深入訪談的標題)，愛它的性感；他在很年輕的時候，就比常人更敏感於死亡和時間，在1984年某個夏末初秋的深夜，在重慶，在歌樂山，他輕拍着一株幼樹的葉子，對我說：“看，這一刻已經死了，我再拍，已是另一個時間。”他說話、走路、書寫都顯得輕盈，即便他後來發胖後亦如此，猶如卡爾維諾(Italo Calvino)所說：“真是一個身輕如燕的人。……這表明儘管他有體重卻仍然具有輕逸的秘密。”(卡爾維諾《論輕逸》)他那“……某種/悲天憫人的情懷，和變革之計/使他的步伐配製出世界的輕盈。”(參見張棗：《跟茨維塔伊娃的對話》十四行組詩中的第10首)

他幾乎從不談論死之恐怖——除某兩三個極端時刻，譬如在孤絕得令他欲瘋的德國生活之某一刻(見後)——只賦予死優雅的甜的裝飾。這種我還在參悟的“甜”，是他一生的關鍵詞，既複雜又單純。而他詩歌中的那些漢字之甜，更是我迄今也不敢觸碰的，即便我對此有至深的體會——頹廢之甜才是文學的瑰寶，因唯有它才如此絢麗精緻地心疼光景與生命的消逝。今天，我已有了一種預感，“輕與甜”將是未來文學的方向，而張棗早就以其青春之“輕”走在了我們的前面好遠了。有關張棗的“輕”，我將在後文涉及。

張棗一貫是一個很寂寞的人(雖然他表面有一種誇張的笑容可掬，其實是為了更深的掩藏其寂寞)，尤其在他生命最後的歲月裏，他在北京或上海，乾脆將其寂寞的身心完全徹底地投入到生活的甜裏。那頹廢之甜是燙的，美食也如花；他甚至對詩人陳東東和詩人傅維說，今夜我們比賽不眠。我知道他深受失眠的折磨，因此長期靠夜半飲啤酒才能入眠。個中痛苦，尤其在他德國時期所寫詩篇中最能見出，如《祖國叢書》(1992)、《護身符》(1992)等。《祖國叢書》當是張棗的啼血之詩，在詩中，他宛若一隻絕代的杜鵑，正拼盡全力從肺腑深處唱徹他至痛的寂寞與懷鄉之歌，順勢而來他也就唱出了一個夜半詩人借酒澆愁的駭人幻覺，其中盡是一些極端超現實的意象，如其中一句：“那還不是櫻桃核，吐出後比死人更多掛一點肉”。這時，我們的詩人已大醉了，可去空中走，亦可去水上飄，當然更可以“奇語”聯翩驚人。《護身符》卻是另一番正話反說，詩人用“不”，甚至一鼓作氣用了多個“不”，來表達其用心是何等堅貞、委屈；剎那間，他似乎已鐵了心要給予讀者接二連三的當頭棒喝，以驚醒他們注意那“護身符”的祥中之不祥以及幸中之不幸。同時，詩人所發出的咒語般的“不”字，也是一種“找截乾淨”(參見張岱：《柳敬亭說書》)、義無反顧的召喚，他不僅召喚他自己，也在召喚我們趕快盡力從反方向進入並認識那不可求的幸福之幻景，下面引來此詩最後四行：

“不”這個護生符，左右開弓
你躬身去解鞋帶的死結
你掩耳盜鈴。曠野——
不！不！不！
(張棗：《護生符》)

且看那“護生符”左不是，右也不是，正不是，反也不是，猶如鞋帶的死結，你無論如何也是解不開的，你企圖解開個中神秘的行為亦是徒勞的，簡直又宛如“掩耳盜玲”。而“曠野”——夢和希望在哪裏呀？我的耳邊終於響起了詩人正話反說的呼聲，那也是反烏托邦(anti-utopia)的吼聲：“不！不！不！”。

住在德國，生活是枯燥的，尤其到了冬末，靜雪覆路，室內映着虛白的光，人會萌生“紅泥小火爐……能飲一杯無？”(按：參見白居易：《問劉十九》)的懷想。但就是沒有對飲的那個人。……是的，在這個時代，連失眠都是枯燥的，因為沒有令人心跳的願景。為了防堵失眠，你就只好“補飲”。補飲過的人，都知道那是咋回事：跟人喝了一夜的酒，覺得沒過癮，覺得喝得不對頭。

於是，趁着夜深人靜，再獨自開飲。這時，內心一定很空惘，身子枯坐在一個角落裏，只願早點浸染上睡意，了卻這一天。

(張棗：《枯坐》，《黃珂》，華夏出版社，2009，第197–198頁)

從以上所引張棗的文字，我們一眼就可見出張棗在德國日常生活之一般，落寞、頹唐，夜夜無眠……至於“補飲”，我2008年春，與他共赴蘇州同里的“三月三詩會”時，有親身的領教。是夜，宴席才罷，眾人皆散，酒闌人靜剛接踵而來一小會兒，我獨自去了他的房間，他立馬又邀我外出，去一街邊小店，炒了兩個菜，其中一個是爆炒肚條(這種類型的菜是他至愛，而我卻是從不吃的)，買了四瓶或六瓶啤酒，“還得補喝一下。”他邊說邊與我走回他那昏暗的房間，“補飲”開始了，但我們這最後一次說話——之後雖有幾次可數的電話交談，卻再無見面——已沒有了早年那種相互緊逼的“雄姿英發”(參見蘇軾：《念奴嬌．赤壁懷古》)和分秒必爭的閃光，說了什麼，我一句也想不起，只記得喝到麻痺後，我飄然回到自己房間倒頭睡去，直至天明。

另外，他還對我說過，他很喜歡“盲流”一詞，他說他最想去做一個盲流。此說特別令我震驚，因我內心從小就一直有一種盲流衝動，但這種“英雄相惜”的思想，即我內心也有的這個想法，卻從未告訴過他。後來，我在一本書《淡淡的幽默——回憶契訶夫》(上海譯文出版社，1991)第619頁，讀到了蒲寧(Ivan Bunin)回憶契訶夫(Anton Chekhov)的文章，其中他這樣說到契訶夫最後的夢想：

他在最後的日子裏常常幻想，甚至說出聲來：

“做一個流浪漢，漂泊者，去朝拜聖地，移居林中湖邊的修道院裏，夏天的晚上坐在修道院大門口的一張凳上……這樣有多好啊！”

是的，據我所知，包括普通中國人極為崇拜的托爾斯泰(Lev Tolstoy)，他的死，也是與其晚年毅然出走聯繫在一起的，流浪——遠方——未知——或對永生的渴盼，曾吸引了多少偉人和平凡的人走向流浪之路呀(後來“垮掉派”也走在了路上，更不用說那超現實的“紅軍長征”)，連偉大的孔子從某種意義上說亦是一個偉大的盲流，更何況當代亡命日本的胡蘭成了。是的，讓我再重複一遍契訶夫的話吧：“這樣有多好啊！”

那些曾經的流浪與漂泊，那些曾經的風與瘋與風，那些空虛滾動的雲……在重慶，在德國，也在你最後的北京得以完成。而你如同那中了詩讖的俄底修斯，“甚至死也只是銜接了這場漂泊。”(參見張棗：《跟茨維塔伊娃的對話》十四行組詩中的第9首)如今，一切都已過去；很快，圖賓根明朗的森林將接納你：

……

來吧，這是你的火，環舞着你的心身
你知道火並不熾熱，亦沒有苗焰，只是
一扇清朗的門，我知道化成一縷清烟的你
正憐憫着我，永在假的黎明無限沉淪

(節選自張棗：《與夜蛾談犧牲》[1987.9.30–10.4])

請休憩吧，我永恒的友人；同時，也請携帶上你那一生中最珍愛的漢字——甜(活與死之甜、至樂與至苦之甜)——起飛吧！向東、向東、再向東，請你分分秒秒地向東呀！因為：

一個死者的文字
要在活人的肺腑間被潤色。

(W.H.奧頓：《悼念葉芝》)

一、相識

在我動身去重慶北碚區西南農業大學教書前一周的一個陰雨天(1983年10月的一天)，我專程到四川外語學院見我的朋友，也是我

高中的同班同學，當時在日語系讀研究生的武繼平(他後來成了著名的日本文學專家、日本現代詩歌翻譯家，現在日本，為中國文學教授)，他那時正在翻譯我的《震顫》。他告訴我，黃瀛教授，他的導師，很讚賞我寫的《震顫》，特別驚嘆其中一句“明年冬夜用手槍殺死一隻野獸”。我覺得很奇怪，一個80多歲高齡的老人為什麼會喜歡這樣的詩，這樣的句子。“黃老師年輕時在日本用日語寫詩曾轟動日本詩壇。他是日本大詩人白原北秋、草野心平、川端康成的朋友，他整個人就是日本文壇的一員。”聽完武繼平的介紹，我才豁然明白。

仍然在武繼平的介紹下，在這天中午我第一次見到了張棗，這位剛從長沙考來四川外語學院的英語系研究生。他從他零亂的枕邊或“布衾多年冷似鐵”(參見杜甫：《茅屋為秋風所破歌》)的被窩裏掏出幾頁詩稿念給我聽，那是詩人們習慣性的見面禮，聽着聽着我心裏吃了一驚：“這人怎麼寫得與我有些相像。”我現在已無法記得他當時對我念的是些什麼詩了，好像是有關娟娟(彭慧娟)的一首詩《危險的旅程》，即獻給他曾在長沙湖南師範大學外語系英文專業讀書時的女朋友的一首詩，裏面提到一個奇異的意象——電綫，使我震動。而他的稿紙有幾頁又找不到了(這種情況後來常有發生，因此才有了我四處為他找尋詩稿的傳言)，潦潦草草就結束了朗誦。我很矜持地讚揚了幾句，但對於他和我的詩風接近這一點，我不太情願立即承認，因為對於這個世界上居然有一個人寫得同我一樣好或比我好，而且此人就在眼前這一事實，我還完全無法接受並反應過來。他的出現，我感到太突然了，潛藏着某種說不清的神秘意味。後來他說這是神安排他來重慶與我接頭，如沒有這次接頭和相遇，很可能我們倆人就不寫詩了，因那時我們都已各自陷入某種寫作的危機。

“得迅速離開。今後不見他就行了。”我的內心在緊急地催促。這次見面不到一小時，我就走了，後來他告訴我，他當時既覺遺憾又感奇怪，這人怎麼一下就走了。他給我留下這樣一個匆忙的最初印象：夢幻般漆黑的大眼睛閃爍着驚恐、警覺和極其投入的敏感，複雜的眼神流露難以形容的複雜，因它包含的不只是驚恐、警覺和敏感，似乎還有一股掩映着的轉瞬即逝的瘋狂。他那時才21歲，可我卻在他眼神的周遭，略略感覺到幾絲死亡之甜的麗影。他的嘴和下巴是典型的大詩人才具有的——自信、雄渾、有力、驕傲而優雅，微笑漾溢着性感。但當時他太年輕了，這一特點才初顯端倪，他不能像日後(其實僅僅一年之後)那樣自如地運用這一魅力。

我很快就把我和張棗見面的情況告訴了彭逸林(詩人，時任重慶市鋼鐵工業學校語文教師)，要他對這位年輕詩人給予注意。但我們三人一起第一次碰面(也是我和張棗第二次見面)一直推遲到第二年三月。在這期間我處理了一些純粹個人瑣事：調動(從中國科學技術情報研究所重慶分所調動至西南農業大學英語教研室)、適應、安頓以及無聊。

1984年3月我和張棗正式結下難忘的詩歌友誼……

那是一個寂寞而沉悶的初春下午——很可能就是3月7日或8日，誰還記得準確呢？那就讓我放膽說出來吧，就是這一天，3月8日——我突然寫了一封信，向年輕的張棗發出了確切的召喚，很快收到了他的回信。他告訴我他一直在等待我的呼喚，終於我們相互聽到了彼此急切希望交換的聲音。詩歌在30–40公里之遙(四川外語學院與西南師範大學相距30–40公里)傳遞着它即將展開的風暴，那風暴將重新形塑、創造、命名我們的生活——日新月異的詩篇——奇迹、美和冒險。我落寞失望的慢板逐漸加快，變為激烈的、令人產生解脫感的急板。

1984年3月中旬的一個星期六下午，彭逸林熟悉的聲音從我家黑暗的走廊盡頭傳來，我立刻高聲喊道：“張棗來了沒有?”“來了。”我聽到張棗那撲面而來的緊迫聲音。

這天下午三點至五點，四個人(我、張棗、彭逸林及彭帶來的一位他所在學校——重慶鋼鐵工業學校——的年輕同事)在經過一輪預熱式的談話後，我明顯感覺到了張棗說話的衝擊力和敏感度，他處

處直抵人性的幽微之境，似乎每分每秒都要携我以高度集中之精神來共同偵破人性內在的秘密。這工作本是我特別的强項，但在一般情況下，我是最不樂意與人談論這個極為隱蔽的話題的。我總是在生活中盡量迴避這直刺人心的尷尬與驚險。但張棗似乎胸有成竹地預見到了我對人性的偵破有一種隱密的嗜好或者他也想以某類大膽的尖端話題——譬如性——來挑起我的談興和熱情。而我當時已打定主意不單獨與他深談了。吃晚飯時，我就私下告訴彭逸林，晚上讓張棗和他帶來的那位老師共住我已訂好的一間招待所宿舍，而我們在一起並住我家。如果當時彭逸林同意了，我和張棗就不會有這次“絕對之夜”(見後)的深談，彼此間心心相印的交流要麼再次推延，要麼就從來不會發生，但命運卻已被注定，彭逸林無論如何不答應我的建議，反勸我與張棗多交流。接下來可想而知，這場我本欲避開的短兵相接的徹夜長談便隨即展開了。

談話從黑夜一直持續到第二日黎明，有關詩歌的話題在緊迫宜人的春夜綿綿不絕。他不厭其煩地談到一個女孩娟娟，談到岳麓山、橘子州頭、湖南師院，談到童年可怕的抽搐、迷人的衝動，在這一切之中他談到詩歌，談到龐德(Ezra Pound)和意象派(見後)，談到弗洛伊德(Sigmund Freud)的死本能(death instinct)、里必多(libido)以及注定要滅亡的愛情……

> 交談在繼續……詩篇與英雄皆如花，我們躍躍欲試，要來醞釀節氣(此說化用胡蘭成《文學的使命》最後一句：“文章與英雄都如花，我們要來醞釀節氣。”參見胡蘭成：《中國文學史話》，上海社會科學院出版社，2004年，第127頁)。

在半夜，我打開了窗戶。校園沉寂的芬芳、昆蟲的低語、深夜大自然停匀的呼吸，隨着春天的風吹進了烟霧繚繞的斗室，發白的藍花點窗簾被高高吹起，發出孤獨而病態的響聲，就像夜半人語。唉，我們無一幸免，就這樣成為了一對親密幽暗而不知疲乏的吸烟者呢。這一畫面從法國詩人馬拉美(Stephane Mallarme)與瓦雷里(Paul Valery)的吸烟形象中轉化而來，原文出自梁宗岱所譯瓦雷里的文章《骰子底一擲》中一小節，如下：

> 七月的繁天把萬物全關在一簇萬千閃爍的別的世界裏，當我們，幽暗的吸烟者，在大蛇星，天鵝星，天鷹星，天琴星當中走着——我覺得現在簡直被網羅在靜默的宇宙詩篇內：一篇完全是光明和迷語的詩篇……(梁宗岱：《詩與真．詩與真二集》，外國文學出版社，1984年，第198頁)

這時他在一張紙上寫下“詩讖”二字，並在下面劃出二道橫槓；接着他又寫下“絕對之夜”和“死亡的原因”，並用框將其各自框住；而在紙頁的上方又寫來一個大字“悟”。我們的友誼(本該在半年前就開始的友誼，而在這個下午或黃昏又差點停滯不前的友誼)隨着深入的春夜達到了一個不倦的新起點。說話和寫詩將成為我們頻繁交往的全部內容。他在一首詩《秋天的戲劇》第6節中，記錄了我們交往的細節：

> 你又帶來了什麼消息，我和諧的伴侶
> 急躁的性格，像今天傍晚的西風
> 一路風塵僕僕，只為了一句忘卻的話
> 貧困而又生動，是夜半星星的密談者
> 是的，東西比我們更富於耐心
> 而我們比別人更富於果敢
> 在這個堅韌的世界上來來往往
> 你，連同你的書，都會磨成芬芳的塵埃

後來，1999年冬，他在德國為我的《左邊——毛澤東時代的抒情詩人》一書寫下一篇序文《銷魂》，在文中他敍說了我倆在一起寫詩的日子是怎樣地銷魂奪魄：

在1983–1986年那段逝水韶光裏，我們倆最心愛的話題就是談論詩

藝的機密。當時，他住重慶市郊北碚，我住市區里沙坪壩區歌樂山下的烈士墓(從前的渣滓洞)，彼此相隔有三四十公里，山城交通極為不變，為見一次面路上得受盡折磨……有時個把月才能見上一面，因而每次見面都彌足珍貴，好比過節。我們確實也稱我們的見面為“談話節”(按：他那時偏愛用弗洛伊德的一個精神分析術語“談話療法”即：talking cure來形容我倆這個談話的節日)。我相信我們每次都要說好幾噸話，隨風飄浮；我記得我們每次見面都不敢超過三天，否則會因交談而休克、發瘋或行兇。常常我們疲憊得墜入半昏迷狀態，停留在路邊的石頭上或樹邊，眼睛無力地閉着，口裏那台詞語織布機仍奔騰不息。

我們就這樣開始了長途奔波，在北碚和烈士墓之間，在言詞的歡樂與“銷魂”之間，我們真是絕不歇息的奔波者呀。那時還沒有具體事件，紙、書籍、寫詩、交談，成為我們當時的全部內容。其情形，每當我憶起，就會立刻想到俄羅斯作家伊萬·蒲寧在《拉赫瑪尼諾夫》一文中開篇幾句：“我是在雅爾塔同他結識的，那天我們曾促膝長談。像這樣的長談只有在赫爾岑和屠格涅夫青年時期的浪漫歲月裏才會有。那時人們往往徹夜不眠地暢談美、永恒和崇高的藝術。”我與張棗這種動輒就延綿三天的長談，不僅宛如那(蒲寧說的)濃蔭式的俄羅斯長談，也更像東亞或中國古代文人那種“今夕複何夕，共此燈燭光”(參見杜甫《贈衛八處士》)的秉燭夜談，那是一種神秘東方的從不驚動旁人的“細論文”式交流(出自杜甫《春日憶李白》：白也詩無敵，飄然思不群。清新庾開府，俊逸鮑參軍。渭北春天樹，江東日暮雲。何時一樽酒，重與細論文？)，那也是一種“高山流水”知音之間的過於專注的交流，因此在這個交流之外，我們暫時不能感到還有任何別的東西存在，而唯有你我之間那不斷湧出的話語。

以上情形隨着他1986年夏去德國後便結束了。第二年冬(1987)他短暫回國，我們又迎來了一個很小的談話高潮，他這時主要是以行動而不是說話在重慶和成都刮起了一陣昔日重來的明星式旋風，他似乎更想通過這“風”來蕩盡他在德國一年來的寂寞，與此同時我們各自未卜的前程也已經展開，雙方難免心懷語境不同的焦慮而有點心不在焉了。1995年秋冬之際，我們又在成都短暫見了幾面，談的多是些平凡具體的生活、家庭瑣事，雖無甚純粹的詩意，但猶覺親切和平。再後來，便是兩年後(1997)，在德國東柏林一個叫Panko的地方相逢，這一次我們似乎又找回了我們青年時代那“談話節”般的喜悅。詩人、小說家，如今亦是知名電影導演的朱文應該目睹了我倆當年那種談話的緊張感，雖看見的僅是一抹餘輝，但他是否會驚異於這兩個古怪的過於急急說話的人呢？

在四川外語學院，凌晨或夜半的星星照耀着一條伸向遠方的枯瘦鐵路，我們並肩走着，蕩人的春氣、森林或杜鵑正傾聽我們的交談。一次，當我們在歌樂山盤旋的林蔭道上漫步時，他俯身從清氛的地面拾起兩片落葉，隨即遞給我一片，並說我們各自收藏好這兩片落葉，以作為我們永恒詩歌友誼的見證。四年之後(1988年3月9日，又一個早春)，他在德國特里爾大學(讀博士學位)，寫下《早春二月》，回憶了這段生活：

太陽曾經照亮我；在重慶，一顆
露珠的心，清早含着圖像朵朵
我繞過一片又一片空氣；鐵道
讓列車疼得逃光，留杜鵑輕歌。
我說，頂峰你好，還有梧桐松柏
無論上下，請讓我幽會般愛着
……

一個痛惜時光寸寸流逝的詩人，一個孤獨的年輕漫步者，他已來到重慶悠悠的山巔。多年之後(1997年)，他真的在德國圖賓根森林邊緣(當時，他已在圖賓根大學任教)寫下一首《悠悠》，不過那並非是寫他的重慶歲月，而是在回憶中寫他15歲讀大學時的良辰美景：“書未讀完，自己入眠？”(參見張棗：《麓山的回憶》)歐陽江

河曾對這首《悠悠》作過幾萬字的細讀，有興趣的讀者可找來一閱。

他的聲音總是那樣柔和而緩慢，在給我的書信中，他說道：

> 東方詩人表達聰慧、明智、愉快的內心生活和體現我們對文字工作和精神境界的偏愛和稟賦，老子、陶淵明、毛澤東正是順應了這種傾向的聖人。詩人的事業是從30歲才開始的(按：當時他寫這些話給我時只有25歲)。詩的中心技巧是情景交融，我們在15歲初次聽到這句訓言，20歲開始觸動，20–25歲因尋找伴侶而知合情，25–30歲因布置環境而懂得‘景’，幸運的人到了30歲才開始把兩者結合。中國人由於性壓抑，所有人只嚮往青春期的榮耀，而僅有幾個人想到老年的，孔子、老子……因而成了例外。(按：此信張棗未寫下日期，但從來信開頭看，應是寫於1987年4月或5月)

他談得最多的是詩歌中的場景(情景交融)，戲劇化(故事化)，語言的錘煉，一首詩微妙的底蘊以及一首詩普遍的真理性，後來他將此發展為他的“元詩”理論(參見張棗：《朝向語言風景的危險旅行——中國當代詩歌的元詩結構和寫者姿態》)。他那時正熱愛着龐德等人發明的意象派和中國古典詩詞，這刺激了我並使我急匆匆地將“歷史”和“李白”寫入詩中。他溫柔的青春正沉緬於溫柔的詩篇，他的青春也煥發了我某些熟睡的經驗。我的感受一直多於他的技巧，我曾在另一個春日的下午，在歌樂山一個風景如畫的明朗斜坡，對他談到秋天是怎樣在1965年，從一間簡陋的教室、從一件暗綠色的燈芯絨開始的：

> 這是1965年初秋的一天，一夜淅瀝的秋雨褪去了夏日的炎熱，在淡藍的天空下，在濕潤的微風中，我身邊的一位女同學已告別了夏日的衣裙，換上了秋裝——一件暗綠的燈芯絨外套。由於她剛穿上，我自然而然地就聞到了一種陳舊的去秋的味道(需知這件衣服在衣箱裏已沉埋了整整一個春夏秋冬)，這味道在今天清晨突然集中散發出來，便被我終生牢記了，那可是最精確的初秋的味道呀(充滿人間稚氣的溫暖)！時光在經歷了“盛大的夏日”(里爾克)後，正漸涼地到來並悄悄地又陰涼地流逝。接着又是秋游，她仍舊穿着那件燈芯絨，在清貧而幸福的重慶嘉陵江北山坡上……“在初秋的日子裏，/有一段短暫而奇效的時光——”(Tyutchev：《在初秋的日子裏》)而每當我想起那位遙遠的燈芯絨少女時，我都會必然地想起蒲寧那篇既給人憧憬又令人顫慄的小說《輕盈的氣息》……它“是一個少女的美的墓志銘”(Paustovsky：《蒲寧》)，它已成為我少年時代關於什麼是美的開篇。

張棗傾聽着我的感受，同時不久便創造出完全屬於他自己的“燈芯絨幸福的舞蹈”(見後)。我們彼此就這樣幸福地學習着，我甚至還想用狄蘭·托馬斯(Dylan Thomas)、西爾維亞·普拉斯(Sylvia Plath)和法國早期象徵派詩人的風格改變他雍容甜美的意象詩之節奏，但那只能是我徒勞的幻想了。

急進而快樂的四月，歐陽江河來重慶西南師範大學做“離經叛道”的現代詩講演(這種類型的講演在稍後的1985–1986年曾風靡全國，“非非”領袖周倫佑也曾在“非非”創始的前夜來過此地進行演講)，我們三人相聚，形成我當時最核心的詩歌圈子。張棗就在這時讀到了讓他吃驚的《懸棺》(歐陽江河早期名作)，同時在周忠陵(見後)處油印了他的第一本個人詩集《四月詩選》，這是他獻給當時正風雲際會的中國詩壇的第一份見面禮。

二、詩藝

寫作已箭一般射出，成熟在剎那之間。這一年(1984)深秋或初冬的一個黃昏，張棗拿着兩首剛寫出的詩歌《鏡中》、《何人斯》激切而明亮地來到我家，當時他對《鏡中》把握不定，但對《何人斯》卻很自信，他萬萬沒有想到這兩首詩是他早期詩歌的力作並將奠定他作為一名大詩人的聲譽。他的詩風在此定型、綫路已經確立，並出現了一個新鮮的面貌；這兩首詩預示了一種在傳統中創造

新詩學的努力，這努力代表了一代更年輕的知識分子詩人的現代中國品質或我後來所說的漢風品質：一個詩人不僅應理解他本國過去文學的過去性，而且還應懂得那過去文學的現在性(借自T.S.艾略特的一個詩觀)。張棗的《何人斯》就是對詩經《何人斯》創造性(甚至革命性)的重新改寫，並溶入個人的當代生活與知識經驗，用現在的話說，就是一種對現代漢詩的古典意義上的現代性追求。他詩中特有的“人稱變換技巧”的運用，已從這兩首詩開始並成為他寫作技藝的胎記與指紋，之後，他對這一技巧將運用得更加嫻熟。他擅長的“你”、“我”、“他”在其詩中交替轉換、推波助瀾，形成一個多向度的完整布局。

毫無疑問，張棗一定是被詩經《何人斯》這三個字閃電般擊中，因而忽獲得某種神秘的現代啓示。在我與他的交往中，我常常見他為這個或那個漢字詞語沉醉入迷，他甚至說要親手稱一下這個或那個(寫入某首詩的)字的重量，以確定一首詩中字與字之間搭配後產生的輕重緩急之精確度。就這樣，這些“迷離聲音的吉光片羽”(張棗《悠悠》)，這些驀然出現的美麗漢字，深深地令他感動流連，其情形恰如胡蘭成《論張愛玲》中一段：

> 她讚嘆越劇《借紅燈》這名稱，說是美極了。為了一個美麗的字眼，至於感動到那樣，這裏有着她對於人生之虔誠。她不是以孩子的天真，不是以中年人的執着，也不是以老年人的智慧，而是以洋溢的青春之旖旎，照亮了人生。(胡蘭成：《中國文學史話》，上海社會科學院出版社，2004年，第170頁)

另外，詩經《何人斯》開篇四行對張棗《何人斯》的觸動尤其重要，且引來一晤：

> 彼何人斯？其心孔艱；胡逝我梁，不入我門？

這劈頭一問，那人是一個什麼樣的人呀？也正是張棗每時每刻都在揪心叩問並思考的問題，他的詩可說是處處都有這樣的問題意識，即他終其一生都在問：我是哪一個？張棗的這首《何人斯》也是從當前一問：“究竟是什麼人？”一路追踪下去，直到結尾“我就會告訴你，你是哪一個”。如此追問，可想而知，他為何特別着迷於呈現或偵破詩歌中各個人稱在故事鋪開、發展後的彼此關係及其糾纏；而《何人斯》中，你和我緊緊糾纏的關係及故事，正是詩歌在元詩意義上的關係與故事。這又可從張棗寫於1990年的一首詩《斷章》最後三行中得到明證：

> ……
> 是呀，寶貝，詩歌並非——
>
> 來自哪個幽閉，而是
> 誕生於某種關係中

《鏡中》的故事亦是如此，它在兩個人物(我和她)中展開，並最終指向一個戲劇性的遺憾場面。“皇帝”突然現身，張棗對此稍有遲疑，我建議他就一錘子砸下去，就讓這一個猛詞突兀出來。無需去想此詞的深意，若還有深意的話，也是他者的闡釋，而寫者不必去關心。我接着還告訴他，拉金(Philip Larkin)說過：為了震嚇這個世界，詩人有時會故意用FUCK這類詞，來刺激讀者，使之如臨冷水澆背。同理，為了故意製造某種震驚性場景，並以此來與該詩悔意纏綿之境形成張力，“皇帝”出現得非常及時。而其中那“一株松木梯子”最為可愛且有意思。此意象，我以為是全詩的細節亮點，既富現代感性，又平添了幾許奇異的古典性色澤。那平常之物——松木梯子——似中了魔法，經過詩人的點金術之後，變形為奇幻的意象。此意象又最能證明納博科夫(Vladimir Nabokov)所說：偉大的作家都是魔法師。

前面我已說了，當我着迷於象徵詩時，張棗卻偏好意象詩，這一區別，尤可玩味。需知，象徵就意味着浪漫、暗示、間接及主觀；而意象則是古典、明晰、直接與客觀。眾所周知，龐德對古典

漢詩也極為着迷，其實他是對漢字作為表意文字這一意象所代表的另一種文明着迷，他曾説過：“與其讀萬卷書，不如寫出一個意象。”如今中西詩人都已達成了這一共識，即意象詩是一切詩歌寫作的基礎，無論哪個民族的詩人都可以詩歌寫作中意象的優劣為標準進行同場競技，一決詩歌之高下。而意象詩尤似中國語言文字學中最基礎的科目——小學，小學是一切中國學術的根本，它包含了對字形、字義、字音的研究。以此類推：一個人若想考察一個人的詩歌寫作水平如何，就應首先看他寫來的一首小小的意象詩水平如何，一個連意象都寫不到位的詩人是不適合寫詩的。只有當他過了意象關之後，他才可以天馬行空、任意馳騁，這時無論他寫什麼，哪怕寫大白話，都無礙，因為他已有了那扎實的意象底子墊着。而張棗在很年輕的時候，就已經是意象詩的高手了，他寫出的一流意象詩非常多，無需一一枚舉，僅這首《鏡中》，我以為，便足可成為現代中國意象詩的翹楚。

至於這首小詩的意義，如今我們當然懂得，不必過度闡釋。《鏡中》只是一首很單純的詩，它只是一聲感喟，喃喃地，很輕，像張棗一樣輕。但這輕是一種卡爾維諾説的包含着深思熟慮的輕。這輕又仍如卡爾維諾在《論輕逸》中所説，是“一種傾向致力於把語言變為一種像雲朵一樣，或者説得更好一點，像纖細的塵埃一樣，或者説得再好一點，像磁場中磁力綫一樣盤旋於物外的某種毫無重量的因素。……對我來説，輕微感是精確的，確定的，不是模糊的、偶然性的。保爾·瓦雷里(Paul Valery)説：‘應該像一隻鳥兒那樣輕，而不是像一根羽毛。’”(按：瓦雷里此説尤指輕中之重，而非真的輕若鴻毛，我認為這輕與重之間的講究與辯證法僅僅是説給那些懂得輕的詩人聽的)説來又是奇異：湖南人自近代以來就以强悍聞名，而張棗平時最愛説一句口頭禪：“我是湖南人。”那意思我明白，即指他本人是非常堅强的。有關“堅强”一詞，他曾無數次在給我的來信中反復强調，不必一一尋來，這裏僅抄錄他1991年3月25日致我的信中一小段：

> 不過，我們應該堅强，世界上再沒有比堅强這個品質更可貴的東西了！有一天我看到一個龐德的紀念片(電影)，他説：“我發誓，一輩子也不寫一句感傷的詩！”我聽了熱淚盈眶。

但這內心强悍的湖南人總是輕盈的。奇妙的張力——輕盈與强悍——他天生具有，《鏡中》最能反映他身上這一對强力——至柔與至剛——所達至的平衡，那正是詩中後悔的輕嘆與皇帝的持重所化合着並呈現出的一個詩人命運的(輕與重的)微積分呢(“命運的微積分”這一説法出自納博科夫的一個觀點)。另外，《鏡中》還應該被理解為是《何人斯》之前一首輕逸雋永的插曲。它在一夜之間廣為傳唱的命運近似於徐志摩和戴望舒那易於被大眾接受的《再別康橋》及《雨巷》。這婉妙的言詞組成的原子(按：“正因為我們明確知道事物的沉重，所以關於世界由毫無重量的原子構成這一觀念才出人意表。”卡爾維諾《論輕逸》)，這首眷戀縈回的俳句式小詩，在經歷了多少充實的空虛和往事的邂逅之後，終於來到感性的一剎那，落梅的一剎那，來到一個陳舊的詞語——“鏡中”。我還記得我當時嚴肅的表情，我鄭重地告訴他：“這是一首會轟動大江南北的詩……”他卻猶豫着，睜大雙眼，半信半疑。

他在後來寫的《秋天的戲劇》中，以上所説那種細巧精密的“人稱變換技巧”達到了另一個豐富的程度。全詩共8節，除前三節和最後一節是寫“我”與詩中其他人物的關係與故事外，中間四節分寫了四個人(兩男兩女，皆有原型，在此不贅)，這四個人恰似演員的表演，在“我”的帶領下，在一個舞台上演“秋天的戲劇”。

緊接着，《燈芯絨幸福的舞蹈》將其詩藝更推向一個高峰，人稱的變換遊戲——這一遊戲卞之琳生前玩得爛熟——在此詩中呈現得更為天然，更為出神入化，簡直就成了張棗的拿手好戲。該詩從她到他，作者思路很清晰，需知，一舞者必伴一欣賞者或參與者。前一部分的“我”，是以男性為主導講述的故事；後一部分的“我”，則是以女性為主導講述的故事。此詩正是這兩層眼界，第一部分是以男性為中心，張棗以男主角的口吻説話；第二部分則以

女性為中心，張棗又以女主角的口吻說話。如此書寫陰與陽，真是既講究也平衡。用現在一句時髦的話說，就是運用互為主體性來進行書寫。當然這種寫法也表現出張棗雌雄同體的後現代寫作風格，即他不是單面人，而是具有雙向度或多向度的人。

張棗的戲劇化手法，即人稱在詩中不停地轉化，像極了卞之琳，同時也是向戴着各種面具歌唱的葉芝(W.B. Yeats)學習的結果。張棗對艾略特(T.S.Eliot)的“非個人化理論”及葉芝的詩相當熟悉，尤其是葉芝，他從中學到了很多，譬如葉芝的《在學童中間》(*Among School Children*)，他就對其結構、詩性的抑揚頓挫、虛與實的演繹技術等進行過反復細膩的精研。在此又順告讀者，張棗用字比我更加精緻，此點頗像卞之琳；而在用字的唯美上，我則始終認為他是自現代漢詩誕生以來的絕對第一人，至今也無人匹敵。

我們順便再來看他另一首小憩時寫的《深秋的故事》。它是張棗1984年或85年寫於重慶的一首小詩，此詩是作者在重慶對江南、尤其是對南京及其周遭江南小鎮的想像，由於詩中有一個我們能感觸到的人物——她(在詩中寫人或各種人物的出場表演，是他一貫最拿手的技藝)的穿梭，江南古典的風景也就重新活過來了。讀者特別要注意，張棗幾乎所有的詩都有一個對象(這個對象常是他者但有時也是自己，譬如《那使人憂傷的是什麼》、《早春二月》，便是作者在描畫或探究自己的篇章)，即一個具體的傾聽者，他常常會以他的幻美之筆，將這個或那個他生活中的人物寫入他安排妥貼的詩歌場景中，這正是他念茲在茲的“情景交融”——我們先人最嚴守的古典詩律。從此出發，我們可在他筆下的人物中隨處流連作者那令人心驚的為其美容之魔法，這又應了納博科夫在《優秀讀者與優秀作家》中一段話：“我們可以從三個方面來看待一個作家(按：當然也以此來看待一個詩人)：他是講故事的人、教育家和魔法師。一個大作家集三者於一身，但魔法師是其中最重要的因素，他之所以成為大作家，得力於此。”(參見納博科夫：《文學講稿》，三聯書店，1991年，第25頁)

而他在1986年11月13日寫於德國的《刺客之歌》，演員被最大限度減少到二人，不像《秋天的戲劇》人物眾多，出場入場、繽紛壯麗。在此，他若一個沉靜的導演絕對掌控着詩中人物的表演。首先，他把自己的形象出神入化地平均分配給了刺客和太子。兩副面孔——兩種語氣——兩個相同的命運(指共同復仇的命運及任務)——太子與刺客，在一片素白的河岸為我們上演了“風蕭蕭兮易水寒”的驚駭場面，一首小詩被委以重任並勝任了極端的時間。故事就這樣開始了：那刺客彷彿染上了鄉思的煩躁，堅決要去赴那一片血光，舟楫在叮嚀、酒與劍已必備、英俊的太子向我們走來、熱酒正在飲下……那刺客速疾如夢，那太子幽緲沉鬱；寂寞在燒痛，死亡在渴盼……語調就是態度、就是信仰、就是決心。幻覺中，作為導演的張棗這時也挺身而出，代替了故事裏的主角——刺客，其實，他也就只手翻新了歷史中的一個畫面；如今，張棗年輕的影子已駐立在畫面中，以“另一張臉在下面走動”(《刺客之歌》)，任“歷史的牆上掛着矛和盾”(同上)。我第一次(接着是好多次)讀到這首詩時，詩中的每一個言詞似乎都在脫穎而出，它們本身在說話、在呼吸、在走動，在命令我的眼睛必遵循這詩的律令、運籌和布局。多麼不可思議的詩意啊，三個人物(刺客、太子、張棗)在如此小的詩歌格局中(而非大詩中)充溢着無限飽滿的心理之曲折、詭譎、簡潔、練達，突然，故事貫穿了、釋然了，一年又一年，一地又一地，詩人當前的形象終於在某一刻進入了另一個古老烈士——刺客——的血肉之軀。

此詩當然亦可從另一番深意出發予以闡釋，張棗正以此詩“風蕭蕭兮易水寒”的場景來自喻他在德國的境況：“為銘記一地就得抹殺另一地/他周身的鼓樂肅然壯息”(同上)，不是嗎？2006年4月，他在接受《新京報》記者劉晉鋒採訪時，就說過：“我在國內好像少年才俊出名，到了國外之後誰也不認識我。我覺得自己像一塊燒紅的鐵，哧溜一下被放到涼水裏，受到的刺激特別大。”在德國，鼓樂已遽然壯息了，但與此同時，他又迎難而上，假以詩中“刺客”的命運及任務來暗示或象徵他自己身在異國的詩歌寫作的兇險命運及任務：“那兇器藏到了地圖的末端/我遽將熱酒一口飲

盡”(同上)，其中那“地圖的末端”，表面看去恰似張棗年輕時喜愛的詩人里爾克(Maria Rilke)《這村裏》開頭二句：“這村裏站着最後一座房子，/荒涼得像世界的最後一家。”(梁宗岱譯)但境界卻完全不同了，張棗翻手便將這世界盡頭的西洋式“荒涼”寫得漢風熠熠，既驚險又驚艷。另，以上所引這些《刺客之歌》的詩句還讓我想到他曾對我說過的不止一次的話：“我知道我將負有一個神秘的使命。”(此句出自張棗1988年7月27日給我的來信)那將是怎樣一種驚心動魄的使命呀！詩人的決心下得既艱難又絕決，為此，他的眼前只能是矛和盾。

考慮到張棗研究者及熱愛他的讀者沒有見過此詩的原文，他在中國唯一出版的一本薄薄的詩集《春秋來信》(文化藝術出版社，1998年3月)也未收入此作，在此，我特別從其手稿裏尋來，親錄如下：

從神秘的午睡時分驚起
我看見的河岸一片素白
英俊的太子和其他謀士
臉朝向我，正屏息斂氣

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”

河流映出被叮嚀的舟楫
發涼的底下伏着更涼的石頭
那太子走近前來
酒杯中蕩漾着他的威儀

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”

血肉之軀要使今昔對比
不同的形象有不同的後果
那太子是我少年的朋友
他躬身問我是否同意

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”

為銘記一地就得抹殺另一地
他周身的鼓樂廓然壯息
那兇器藏到了地圖的末端
我遽將熱酒一口飲盡

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”

1984年秋，是張棗最光華奪目的時間，從《鏡中》開始，他優雅輕盈的舞姿(也可說一種高貴的雌雄同體的氣息)如後主(李煜)那華麗洋氣的“一江春水”姿意舒卷，並一直持續到1986年初夏(之後，他遠赴德國)。而這時他又寫出了多少讓我們流連的詩篇，僅舉一首《燈芯絨幸福的舞蹈》就足以令他的同行們膽寒，還不用說他後來所寫的更為繁複幽微之詩，譬如《雲》(1996)。在《雲》中，他對他的兒子張燈，同時也是對他自己，說出了最富啓示性的話語：“在你身上，我繼續等着我。”從而探索並回答了什麼是一位中國父親那可泣的未竟之抱負，個中心曲與自省，令人再三吟咏。

話再說回來，單從他重慶時期所寫下的詩篇，敏感的詩人同行就應一眼見出他那兩處與眾不同的亮點：一是太善於用字，作者似乎僅僅單靠字與字的配合(那配合可有着讓人防不勝防的萬般魔法呢)就能寫來一首鶴立鷄群的詩歌，為此，我稱作者為煉字大師，絕不為過；二是作者有一種獨具的呼吸吐納的法度，這法度既規矩又自由，與文字一道形成共振並催生出婉轉別致的氣韻，這氣韻騰

挪、變幻，起伏揚抑着層層流瀉的音樂，這音樂高古洋氣、永無雷同，我不禁要驚呼他是詩歌中的音樂大師。

在此，我要快遞出一個結論：張棗這些詩最能對上T.S. Eliot的胃口，即他的名文(如今早已成了天下文人的“老三篇”)《傳統與個人才能》的味口。我的意思是說：張棗的詩既是傳統的，又是具有個人才能的，它完全符合T.S. Eliot那條檢驗好詩的唯一標準：“這個作品看起來好像符合(按：指符合傳統)，但它或許卻是獨創的，或它看起來似乎是獨創的，但卻可能是符合的(按：指符合傳統)。我們極不可能發現它是一種情況，而不是另一種情況。”(T.S. Eliot：《傳統與個人才能》)的確，一件所謂的新作品如僅僅是符合傳統，“那就意味着新作品並不真正符合；新作品就算不上新，也就不成其為藝術品了。”(同上)因此，好作品的標準必是既傳統的又獨創的，二者須臾不離，難分難舍。那麼，我們又如何去踐行這一標準呢，這便直接去到卞之琳那句老話吧：“化歐化古”；或聞一多所說的，中國新詩“要做中西藝術結婚後產生的寧馨兒。”而張棗正是“化歐化古”的個中聖手，同時亦是寫意象的聖手，其手腕恐怕只有小說中的張愛玲或可略略上場來比比。

《鏡中》、《何人斯》等詩，也迎合了他不久(1986年)寫出的一個詩觀，這詩觀又與T.S.艾略特的“傳統與個人才能”完全匹配，即：“必須强調的是詩人應該加强或努力獲得一種對過去的意識，而且應該在他的整個創作生涯中繼續加强這種意識。”(同上)張棗這個詩觀正是對此“過去意識”，即傳統精神的孜孜呼應；同時，在他的藝術實踐中，他也完全遵循這一“意識”：

> 歷來就沒有不屬於某種傳統的人，沒有傳統的人是不可思議的，他至少會因寂寞和百無聊賴而死去。的確，我們也見過沒有傳統的人，比如那些極端個人主義者和浪漫主義者，不過他們最多只是熱鬧了一陣子，到後來卻什麼都沒幹。
> 而傳統從來就不儘然是那些家喻户曉的東西，一個民族所遺忘了的，或者那些它至今為之緘默的，很可能是構成一個傳統的最優秀的成份。不過，要知道，傳統上經常會有一些“文化强人”，他們把本來好端端的傳統領入歧途。比如密爾頓，就耽誤了英語詩歌二百多年。
> 傳統從來就不會流傳到某人手中。如何進入傳統，是對每個人的考驗。總之，任何方式的進入和接近傳統，都會使我們變得成熟、正派和大度。只有這樣，我們的語言才能代表周圍每個人的環境、糾葛、表情和飲食起居。

如是，他着迷於他那已經開始的現代漢詩的新傳統試驗，着迷於成為一個古老的馨香時代在當下活的體現者。1988年7月27日，他從德國特里爾來信告訴我：

> 中國文人有一個大缺點，就是愛把寫作與個人幸福連在一起，因此要麼就去投機取巧，要麼就碰得頭破血流，這是十分原始的心理，誰相信人間有什麼幸福可言，誰就是原始人。痛苦和不幸是我們的常調，幸福才是十分偶然的事情，什麼時候把痛苦當成家常便飯，當成睡眠、起居一類東西，那麼一個人就算有福了。

在此，他間接批評了中國文學中有些文人，由於功利目的太强，從而導致其作品的現實感過於貼近當下的俗事了。他在我的印象中基本沒有任何世俗生活的痛苦，即便有，他也會立刻轉換為一種張棗式的高遠飄逸的詩性。他的痛苦的形上學：僅僅是因為傳統風物不停地消失，難以挽留；因為“少年心事當拿雲”(參見李賀《致酒行》)的古典青春將不再回來，又難以招魂。他的這種純粹天生詩意的感發對於我當時的心情(我當時與之相比，卻顯得實了，遠不如他純粹)是一個很大的安慰。

三、雲天

來自烈士墓的風盡是春風，他在這春風中成了1960年代出生

的人的楷模(至少在當時，在重慶)，那時，四川外語學院和西南師範大學有兩個忘記了外部世界、交往十分密切的詩歌圈子，前者以張棗為首(其中包括傅維、楊煒、李煒、文林、傅顯舟)，後者以我為首(包括鄭單衣、王凡、劉大成、王洪志、陳康平)。他在這兩個圈子裏歡快地游弋，最富青春活力，享受着被公認的天之嬌子的身份，而且南來北往的詩人也開始雲集在他的周遭。在當時的四川詩歌界，尤其是在各高校的文藝青年心中，張棗有着幾乎絕對明星的地位。他非常英俊，1983年的英文研究生，22歲不到就寫出了《鏡中》、《何人斯》，而且談吐似燕語呢喃，有一種令人嘖嘖稱羨的吸引力，他那時不僅是眾多女性的偶像，也讓每一個接觸了他的男生瘋狂。他在重慶度過了他人生中最耀目的三年(1983–1986)，那三年至今讓我想來都心跳加快，真是色飛骨驚的歲月呀。這歲月可用王維一首《少年行》來總括：

> 新豐美酒斗十千，咸陽游俠多少年。
> 相逢意氣為君飲，系馬高樓垂柳邊。

談話節般虛幻的快樂。光陰——聚首——抒情——啓迪。我們那時唯一擁有的就是時間。時間真是多得用不完，而且似乎越用越多，越用越慢。這正是適合於我們的詩歌時間，“時間是節奏的源泉。每一首詩都是重構的時間。”(Joseph Brodsky)的確，詩人的一生只能是沉醉於時間的一生。但很快，新的節奏插了進來。1984年秋冬之間，瘋狂的公司或協會掃除了一切“虛度光陰的聚會”(借自詩人陳子弘所寫一篇文章的題目)。就在這一年冬天，吳世平成立了一個協會——重慶青年文學藝術家協會。至今我還記得我和張棗去參加過的唯一一次會議的情景，那熱氣騰騰的場面好像又讓我重新回到了1981年廣州青年文學協會成立時的同一場面。大家似乎都急於做事，做什麼事？“蘇維埃剛剛成立，很忙……”我輕聲對旁邊的張棗開了一句玩笑。而張棗卻被吳世平說話的聲音所吸引。他在審美。25年後，他在一篇文章(他生命中最後一篇文章)《枯坐》中，還意猶未盡地回憶了當年這一幕：

> ……我們還那麼年輕，意氣風發，八十年代的理想的南風撫面。……二十多年了，甚至在孤懸海外的日子裏，我會偶爾回想這個場景。不知為何，覺得它美。
> (張棗：《枯坐》，《黃珂》，華夏出版社，2009，第200–202頁)

我對這個協會相當陌生，直到1985年3月初，才首次感到它的作用(其實是吳世平一個人的作用)，北島一行(包括馬高明和彭燕郊)應吳世平的邀請來重慶，其目的是為了與重慶出版社商談出版《國際詩壇》雜誌一事。

一個春寒料峭的雨夜，彭逸林與傅維陪同北島和馬高明來到四川外語學院張棗昏暗零亂的宿舍。北島的外貌在寒冷的天氣和微弱的燈光下顯出一種高貴的氣度和隽永的冥想。這形象讓張棗感到了緊張，他說話一反常態，雙手在空中誇張地比劃着，突然發出一陣古怪的笑聲並詞不達意地讚美起了北島的一首詩(北島隨身帶來的近作中的一首)，應該是《在黎明的銅鏡中》，看來張棗還是具有迅捷的眼力，這的確是北島當時那批近作中一首最富奇境的優雅之詩。可在那匆忙的第一次見面中，這首詩其實是最不好談論的，它需要在一個隻屬於這首詩的特別氣氛中才能慢慢細緻地談起。接下來，張棗也開始行一個詩人通常的見面禮，拿出《鏡中》給北島看。“這詩寫得不錯。”北島當即讚揚了這首詩。張棗受到了鼓勵，逐漸恢復了平靜。如下敍述省去，有興趣的讀者可直接讀我《左邊——毛澤東時代的抒情詩人》的相關部分。

時間在1985年的孟春，的確加快了它的步伐。在西南農業大學校園後面一個具有鄉村風味的山坡上有一座孤零的農舍，二樓已作為周忠陵的打印室。周是一個特別的人，樣子長得不像中國人而像東歐人，他從小患過小兒麻痹症，造成左腿殘廢，走路有點瘸，他當時是一個自學青年，私下拜青年美學家蘇丁之父為師，一邊靠打字為生，一邊學習美學。此外，他狂熱地喜歡詩歌，他從認識我之

後，結交的朋友幾乎全是詩人，如李亞偉、廖亦武等，多得無以計數。一天，我和張棗、周忠陵在這裏閑談，談着談着我們決定創辦一份詩刊。說做就做，我擬出一個詩歌目錄，張棗很快譯出榮格的《論詩人》，歐陽江河寄來文章，周忠陵親自打字。《日日新》度過了一個個美的疲勞，達到一本書的境界。在“編者的話”中，我寫下這份雜誌命名的經過：

> 一九三四年，艾茲拉·龐德把孔子的箴言“日日新”三個字印在領巾上，佩帶胸前，以提高自己的詩藝。而且龐德在他的《詩章》中“斷章”部分還引用了中國古代這段史實：
>
> Chen Prayed on the mountain and
> Wrote MAKE IT NEW
> Day by day make it new
>
> —— canto LIII
>
> 湯在位二十四年，是時大旱，禱於桑林，以六事自責，天亦觸動，隨即雨作。繼而作諸器用之銘，曰：“苟日新、日日新、又日新。”以為警戒。
>
> 一九八五年孟春的一個下午，我們偶然談及此事，驀然感到，人類幾千年來對文化孜孜不倦的求索精神，頓時肅然起敬。“日日新”三個字簡潔明瞭地表達了我們對新詩的共同看法。我們也正是奉行着這樣一種認真、堅韌、求新進取的精神，一絲不苟地要求自己。
>
> 我們牢記一句話：“技巧是對一個真誠的考驗”！
>
> 我們牢記三個字：“日日新”！

這種以技巧的態度來對待詩歌的創新精神是我們當時對詩歌的一致意見。第一期(也是最後的一期)我們有意採取了一個較為保守的面貌，以《鏡中》開頭，確立一個抒情詩的主調。為此，張棗在《維昂納爾：追憶似水年華》一詩中，將其中的“你”全部改寫為“汝”，至今看來，這個字有一點拗口，而當時我卻贊成這個“汝”字。

同年10月30日，在張棗提議下，龐德誕辰100周年紀念會在重慶圖書館二樓舉行，張棗專門譯出了龐德《詩章》的一些片斷。

事件頻出的1985年隨着龐德紀念會的結束而畫上了一個句號。新的陽光照耀，我和張棗懷着某種神清氣爽將進入下一個(1986年)自由的孟春，詩歌之鳥躍躍欲試，拍動雙翅，準備重試歌喉，好運氣也趕來湊一個熱鬧。

一天上午，我在黃彥的宿舍隨意翻閱一本任繼愈主編的《中國哲學史》(是否確是此書？現在已記不得了)，其中一段談論中國古代東漢時期有一些道士被稱之為望氣的人，其實是指望雲的人，他們通過登山望雲可以預卜凶吉，厲害的算卜者可以望到幾百公里外將要發生什麼事變。雲層在望氣的人的眼裏變幻莫測，一會兒呈現獸形雲塊，一會兒成為皇宮雲塊……根據不同的雲塊圖案，望氣者可測出不同人物、事件的命運及結局。這些閃爍其辭的歷史花樣，加上這關鍵的出人意料的四個字“望氣的人”使我早已守候的心怦然猛跳，當天，在這個春雨剛過、風和日麗的正午時分，我一口氣寫成《望氣的人》，接着又寫出《李後主》。

不愛說話的黃彥對這兩首詩大為激動，不停地猛抽他心愛的黃平香烟。當我們正餘興未盡地談論此詩時，張棗突然從四川外語學院來到我家，他來通知我他將與一位美麗典雅的德國姑娘達瑪結婚(達瑪當時是四川外語學院德語系教師，張棗與其相識非常偶然，是因為“非非”詩人楊黎的引見，其中故事在此就不多說了)，而“望氣的人”一下把他原來的思路打斷了。他以少有的驚奇反復打量我突然的“發明”，簡直不知這首詩是怎樣寫出來的。我告訴了他這首詩來自陳東東的秘密觸動並提醒他注意上海詩人王寅、陸憶敏、陳東東。

並非完全獨自研習詩藝，我們也常常陶醉於彼此爭勝的試驗與改詩的快樂之中。有好幾次，我們決定用報紙上的新聞來寫詩；還有一次，我們看到了彭逸林重慶鋼鐵工業學校的教師宿舍的白牆上有兩行文字：“注意關燈，節約用電。”他便執意邀我以這八個字

(各自)寫一首詩。改詩也在我當時詩歌核心圈子形成風氣。張棗爭改我的詩，我也爭改他的詩，既完善對方又炫耀自己，真是過眼雲烟的快樂呀！而我是贊成改詩的，我也十分樂意別人改我的詩。張棗就徹底改動過我《名字》一詩的最後一節，尤其結尾二行，就直接是他的手筆，現引來一觀：

你的名字是一個聲音
像無數人呼吸的聲音
當你走進這一座城市
你的名字正從另一座城市逃離

“名字”既是在回答着、也是在追問着一個古老的命題：我是哪一個？敏感的讀者，如詩人江濤就讀出了這層意思，她說“讀《名字》，又不期然想起《何人斯》……”的確如此，僅“名字”一詞便可當場勾起張棗那“何人斯”般的問題意識，隨手將此探問稍作變化植入我詩的結尾之中，也是順理成章之事。不是嗎？從《名字》最後一節，你就能完全看出張棗那特有的最拿手的技術——人稱變換及角度轉動——在我詩中的自然聯接。

另一次，他還為我一首非常神秘的詩取了一個相當精確完美的名字“白頭巾”，他一下就抓住了此詩恐怖的氣氛與主旨。可想而知，他對我那時的人生處境及詩歌語境是多麼熟悉。時至今日，我仍舊認為詩人之間相互空談技術理論，還不如直接動手改正一首詩中存在的問題。最好的修改是在他者(即對方)的詩歌系統中——這裏指每個詩人都有一套自己的聲音節奏及用詞習慣，而修改別人的詩首先就必須進入別人的習慣——進行的(這是最有益的技巧鍛煉，同時也學到了別人的詩藝)，而不是把自己的系統强加於別人的系統；最好的修改不是偷梁換柱的修改，是實事求是的修改，是協助對方忠實於對方，使其書寫更為精確。這也是詩人間最完美的對話，關於此點，張棗在其寫於1987年《虹》中的四句解說，尤其能體現他那種對他者的同情之理解：

一個表達別人
只為表達自己的人，是病人；
一個表達別人
就像在表達自己的人，是詩人；
……

按中國的說法：“10歲的神童、20歲的才子、30歲的凡人、40歲的老不死。”當時的張棗只有24歲，正值才子年齡，銳氣和理想都趨於巔峰，還未進入平凡、現實的30歲，潦倒、暮氣的40歲更是遙遙無期，但他對自己的形象卻有相當提前的把握了。他很清楚地知道他是作為新一代高級知識分子的典型形象出現的，這種形象的兩個重點他都有：一是爛熟於胸的專業知識配備，二是輕鬆自如的人生遊戲。尤其是第二個重點，使他的日常行為表現得極為果斷成熟，對於像我這樣50年代出生的人來說，他甚至應該是超級的早熟，他的青春正適得其所，而不像我那代人的青春期被一再推遲。這裏，我將以極簡的語言講一個有關張棗的真實故事：一天深夜，當我在他太髒的斗室談起一個我的女性教師朋友時，他突然很肯定地說：“你信不信，我會讓她幾分鐘內迷上我。”我當時聽了，頗不以為然，賭氣似的，就讓他去一試身手，其結果果真令我震撼，他就這樣輕盈地送上了對我的承諾。但另一點他又與我一樣，而不同於其他一些年輕詩人，他一開始就喜歡今天派的作品，尤其是北島和舒婷，即便他並不像他們那樣寫(這或許來源於他那“傳統”的詩觀吧)。他的氣質從某種角度說又是舊的，甚至是保守的，但這是他的賞心樂事，也是他自認為先鋒的樂事；他有時比我還要舊，他早在22歲時就深深懂得了真先鋒只能在舊中求得，此外，絕無它途，而我及其他人卻要等很多年之後才能真正恍然大悟個中至理。後來，我見過他的一些訪談文章，他仍沉浸在上世紀八十年代的浪漫理想中，是一個天生的80年代的懷舊者。對於眼前的新世紀，他有一種恍若隔世的陌生感，深陷於內心並不示人的孤寂中。這種因知音稀缺而產生的孤寂感，早在1988年1月18日，他就在一首詩《雲

天》裏，悲欣交集地抒發過，如下錄來此詩的第一節和最後一節：

在我最孤獨的時候
我總是凝望雲天
我不知道我是在祈禱
或者，我已經倖存?
……
我想我的好運氣
終有一天會來臨
我將被我終生想像着的
寥若星辰的
那麼幾個佼佼者
閱讀，並且喜愛。

我常常想，如果可能的話，他甚至還願意成為辜鴻銘這樣的人——一個不合時宜的反對派，或李漁式的享樂主義者，帶着他的家庭戲班子在明媚的江南、在清朝穿梭夢遊。不是嗎？如我開頭所說，在他生命的最後幾年裏，他已一頭扎進生活之甜裏，在美酒與美食中流連忘返。即便如此，我依然堅信，他最後的身體力行，仍昭示着另一個真理：

在苦難的歡騰中
歌唱着人的不成功；
從心靈的一片沙漠
讓治療的泉水噴射，
在他的歲月的監獄裏
教給自由人如何贊譽。

(W.H.奧頓：《悼念葉芝》)

詩歌之鳥已經出發，帶着它自己的聲音。張棗的聲音那時已通過重慶的上空傳出去了，成都是他詩歌的第二片短暫的晴空，接着這隻鳥兒飛向北京、飛向馬克思的故鄉德國。啊，一隻鳥兒，孤獨而溫柔，拍動它彩色的翅翼投入廣大的人間，那幸福是多麼偶然……天空是多麼偶然……

今天，當我們再一次面對當年這位不足22歲(當時離他生日還差二個月)就寫出《鏡中》《何人斯》《蘋果樹林》《早晨的風暴》《十月之水》，以及稍後，即23歲半時，又寫出《燈芯絨幸福的舞蹈》《楚王夢雨》的詩人來說，張棗所顯出的詩歌天賦的確是過於罕見了，他“化歐化古”、精美絕倫，簡直堪稱卞之琳再世，但在頹廢唯美及古典漢語的“銳感”(銳感一說，借自葉嘉瑩論宋詞詩人吳文英的一個觀點)向現代敏感性的轉換上又完全超過了卞先生，而且，須知他當時才僅僅22–24歲呀，以如此年輕的形象，就置身在了超一流詩歌專家的行列(尤指現代漢詩範圍內)，又簡直可說是聞所未聞(至少對我來說是這樣)。直到今天，我仍難以相信並想像他已離我而去的事實。我依然對他滿懷信念，耳畔老響起他早年的一小節聲音：

但是道路不會消逝，消逝的
是東西；但東西不會消逝
消逝的是我們；但我們不會
消逝，正如塵埃不會消逝
(節選自張棗：《一首雪的挽歌》[1988.11.21–22，德國特里爾])

他或許已完成了他在人間的詩歌任務，因此，在他生命的最後幾年裏，他乾脆以一種浪費的姿態爭分奪秒地打發着他那似乎無窮的光景。新時代已來臨，新詩人在湧現，他在寂寞中側身退下，笑着、飲着，直到最後終於睡去……對於他晚年的飲食起居及詩藝思考，我暫不作過多評論，在此僅引來他人生中最後一段文字以啓發我們的聯想，且看看這位曠代詩歌奇才(“奇才”一說借自北島論張

棗的一個觀點“張棗無疑是中國當代詩歌的奇才”)的最後願景是何等的輕逸而美麗：

> 而我還不想睡，便獨飲着。忽然想起自己幾年沒寫詩了，寫不出，每次都被一種逼仄堵着，高興不起來。而寫詩是需要高興的，一種枯坐似的高興。好像弗羅斯特(Robert.Frost)也有同感：從高興開始，到智慧結尾。或者可以說：從枯坐開始，到悠遠裏結尾。想着這些，覺得這暗夜，這人世，都悠遠起來，覺得自己突然想寫一首悠遠的詩，講一個魯迅似的“幽靜美麗有趣”的“好的故事”。
>
> (張棗：《枯坐》，《黃珂》，華夏出版社，2009，第202頁)

但一切都沒有等得及，那“悠遠的”時間似乎剛開始就結尾了。但我此時仍籠罩在他那年輕影像的幻美之中，我要說，要說：極有可能由於他的早逝，由於這位傑出的詩歌專家的離場，我們對於現代漢詩的探索和評判會暫時因為少了他，而陷入某種困難或迷惑，張棗帶給我們的損失，至少目前還無法評估。

2010.3.10–4.19，於成都

親愛的張棗

陳東東

1

親愛的張棗：

你離席的意味分明。當時卻誰也不會那麼想。菜已經上齊，一桌人圍坐，餐館橙黃的燈光恰到好處地照着，也罩着，像是能隔開周邊另桌的說笑嘩然。此桌人也在說笑，津津有味地品嘗，對廚師的手藝贊不絕口。紅燒肉、響油鱔糊和小炒豬腳皮，這幾樣最合你胃口。這幾樣正是你從菜單裏精選出來的。你近乎專注地抽牡丹烟，喝青島啤酒，饕餮，但是被大咳打斷。突然，你說：“不行了，扛不住了，太難受了，我先走了……”你從一桌人中間站起來，獨自離開。走之前還把單給買了。

那天是2009年11月5日。以後我就沒再見過你。過了三天，你飛離上海，發給我一條短信：“狼狽回京，大咳不止，這回真慘。”我回覆要你修整好了“捲土重來”。對上海，我知道你意猶未盡。

可是沒有了你的消息。MSN上看不見你，你的手機也撥不通。或許回德國了？我還是疑惑不已。有時想起你來，就會撥你的電話，然而總是關機。直到12月25日，聖誕節上午10點多，當我從車站接一個朋友，穿行在人流中，習慣性地又去撥打，竟然聽到了你手機鈴響。很快，你的聲音傳來，前所未有地嘶啞：“我在德國”——那麼是那裏的凌晨四點，此時手機反而開着？你嘶啞的聲音馬上就把令人震驚的壞消息也傳了過來：“我是肺癌晚期……”你的語調，鎮定極了。你猜到我定會語無倫次，不讓我說話就趕緊講了具體情況，有所安慰的是這麼一句：“但也並不是毫無希望了……”我這頭，方寸大亂：“一下子真不知說什麼才好，怎麼說才好……我先把電話掛了吧，棗。”

2010年元旦下午，我才又打電話給你。跟幾天前比起來，你的聲音更嘶啞、低沉、黯然，無力地說自己正在醫院裏化療。我再次無言以對，掛機後發短信：“有需要我做的事情嗎？”——沒有你的回覆。我不敢再打電話給你——我不知道該跟你，一個垂危的詩人，一位或許離終點不遠的密友說點兒什麼……

一個月後，鼓起了勇氣。電話那頭的你像是重又回來了：“我正出家門，要去醫院。”聲音裏有你一貫的滋潤和甜適。對於病，你說：“醫生也已斬釘截鐵地表示了樂觀。”一會兒你發來一條短信：“生機在上升，但這個月的治療仍複雜。醫生也開始樂觀，但，隨運而化吧。”這是你給我的最後一信，收到的時間是2010年2月4日17點41分。它讓我樂觀了一個多月。

除夕，你差不多就可以坐到朋友們相聚的餐桌邊上了。你在電話裏抱怨德國沒有春節的氣氛，又咯咯地笑，要求至少把一頭好豬的大半個屁股給你留着。你說只剩下擴散到腰椎部分的癌細胞尚待被控制，前景很看好，甚至可以考慮三四月份回中國，接着聊，你說……

但是，張棗，很快就來了幻滅。就在我又想要打個電話給你的時候，噩耗說：“詩人張棗於中國時間三月八日凌晨四點三十九分在德國圖賓根大學醫院去世。”——難以相信！難以接受！——我撥打你的手機，鈴聲在另一個世界響起，一遍又一遍，你故意不接。我又撥過去，你還是不接。又撥，你不接……

另一封信打開後喊
死，是一件真事情

你曾在《哀歌》裏這樣唱。

東東

2010.3.15，你的頭七忌日，於上海

2

棗：

我還是習慣這樣稱呼你，帶着點兒兒化，儘管對付兒化音，上海舌頭並不太輕鬆。沉重的則是坐下來寫信，寫給你，現在。不指望你回信(而從前我對你的不指望，是因為猜到你多麼會拖事兒)，那麼，寫給你的信只不過是寫給我自己？所以這沉重也僅屬於我？——這沉重應該被寫作沉痛。

透過書信，我想要的對你的紀念，卻希圖有另一番滋味。譬如，老是被鞠躬的味蕾延請到你舌尖的滋味——我記得幾年前某個春節，你從長沙到上海，告訴我說，你那次回長沙的真正目的，是要去找尋小時候吃過的，街角小店裏的一種餛飩。可是有那麼多人請你吃飯，朋友，親戚，舊情人，胃的日程排得那麼滿，你不知道怎麼才能變出點時間去那家小店。終於——忘不了你那個彷彿魔術得逞的表情——見縫插針，你在兩個飯局間一個人溜到了那個街角。餛飩店還在，你要了兩碗。一邊吃着，你激動起來：“我一邊就對自己講——記住啊，記住啊，一定要記住這個滋味啊，一定要記住這個滋味！”

於是我們談起了滋味，能够被記住的滋味。或許，在這個時代，惟有滋味的暗道，還能接通本民族曾經的固有感性——衣着、居所、交通、環境、語言文字和書寫……這些方面都已劇變，只剩下了飲食的享樂：舌頭對滋味的追求、舌頭所追求的滋味，並沒有多少改換。那麼，就日常生活的層面而言，至少，不，僅僅，在吃東西的時候，我們才能分明嘗到一些後來被定義為傳統文化的原本滋味？棗，這冠冕的藉口是為你找的，讓你可以心安理得地去痴迷(對，只有用痴迷這個詞)從大餐到小吃直至零食的每一種美饌。

好幾回，你岳母帶着驚奇跟我說：“張棗這個人真是滑稽，嘎滑稽……饞得不得了。我從來沒見過這麼饞，這麼喜歡吃東西的人……”我聽了總是大笑。我也跟她一樣驚奇，一樣不知道在對吃的痴迷方面，竟還有出張棗之右者。你沒到北京教書的時候，每

次回來飛抵上海，從機場並不直奔你岳母家，而是讓出租車停在離那兒不遠的一家南貨店門前。你拖着箱子跨進店堂，真像是進了天堂，要不就是來到了樂園，欣喜地撫摸每一支火腿、每一塊臘肉、每一捆香腸，這兒聞聞那邊嗅嗅，打聽每樣東西的價格，但是忍住，並不買。直到飛回德國的前一天，你才撲向南貨店大買一氣。每次我幫你打行李的時候，都會很不耐煩已經裝不下了，你卻還要往那口大箱子裏再多塞些魚乾、臘肉、糟鴨、熏腸、老乾媽辣醬什麼的。“回德國這可要吃上半年呢……”這時候你會看着我，幾乎是深情地這麼講。弄得我毫無脾氣，只好幫着你繼續去硬塞。

打行李的趣事還有兩件。有一次我到你岳母家送你，時間尚早，你說，再去菜場轉一下吧。拖着行李在菜場裏留連了很久，你買了把蒜苗，抓着它匆匆塞進大箱子，這才打車奔機場去。另有一次，我跟你住在北京一個朋友家裏，臨離開那天正打着行李，你突然把身上一件皮衣脱下來，一定要送給那個朋友。等那個朋友接過了皮衣，你一指陽台，商量着問：“我可不可以把你家的這隻風鷄帶走啊？”在那朋友家裏住好幾天了，直到這時，我才發現他家陽台上掛着一隻風鷄。我猜想你，棗，一進他家就開始注意那隻風鷄了……

也許，在德國那麼多年“根本就沒什麼可吃的”，令你回來報復性地饕餮。不過，看見你每次餐飲的投入和快活得像是要飛起來的表現，從你對吃的尋求和想像，我還是想為你找到些別的東西，譬如被品嘗然後消化和排瀉的鄉愁，帶在行李箱裏的鄉愁，那一定要記住的滋味裏的鄉愁、往昔、童年，等等。

唉，想起你吃東西的勁頭，我的情緒好了很多。

東東

2010.3.17，於上海

3

親愛的東東，近好！

這麼長時間沒有給你去信，你一定生我的氣了吧？！我這個人真是討厭，幹什麼都沒有計劃，受情緒的影響，動不動就灰心失望，能够活在人世當中本來就算大奇迹了。我不知道有多少人唾棄我的這個性格呢。但我總是盼望你能够體諒我：體諒我太孤獨，慢慢喪失了説話的願望；而且想到海闊天空，我們相隔那麼遠，就覺得灰心，覺得寫了信也不可能抵達。不過我內心卻是常常想到你的，無聊的時候也常讀讀你想像力豐富的詩作。

有一個不是不重要的客觀原因，就是我的確太忙了。你可以想像國外生活的緊張節奏嗎？不但省略了我們十分頹廢的午睡，吃飯也馬馬虎虎，睡眠也隨隨便便，生活就是一隻錶，晝夜不停地運轉。對於我們支那人，尤其是我這種好逸惡勞的傢伙，算是一場大懲罰。比較文學博士已開始做了，還得補修德國文學(修二年)，計劃是到明年底做完一切，然後就成張博士了。聽上去真叫人不寒而慄。我是一個會做學問的人，但是對學問徹頭徹尾討厭，因為我同時又是一個不耐煩的人，你看我的字就知道了。做學問應該在亂世，而我們正處於一個大好時代，對嗎？記得我在國內做碩士的時候，一字不改地抄了某部書的一章交上去，打字的時候不耐煩，錯了懶得改正，後來評委團就這一點説了大半天，卻不知道通篇都是抄的，令我十分開心。不過在德國不能開這樣的玩笑，這是一個美麗的科學的國家，我只好老老實實地做。做老實人做老實事真要命。我竟然開始脱頭髮了，前幾天才發現，無意中一摸腦袋，嘩啦啦掉下一大片。令我心驚肉跳！不過很科學地做研究到底很有意思的，你一步一步地追踪某一個東西，某一個已經有了的東西，然後發現了它，並且將其四平八穩地描述出來，下一個結論。這其實很有幾分像寫詩，寫詩不是在發現一個已經存在了的東西嗎？不同的是，寫詩是回憶，而科學是想像。

通信給我的感覺就像是兩個人打架，熟人之間當然就是面對

面地扭打，從未謀過面的人呢，比如我和你，就好像是我們躲在台下，手中牽着兩個木偶在打，當然打的玩架。我特別喜歡後者，因為當我們演完了戲，從後台站出來，可能說的就是另外一種話，另外一種玩法了。我特別想有機會跟你見見面，結束這種“玩笑”。去年回來我本是有打算去上海看你的，只是沿途發生了一些雜七雜八的事兒，延了我，到後來一算時間不够了，加上天冷，只好逃回了德國。今年如我還會回來，回來一定去看你。即使這一次還不行，我們見面的日子總會有的，因為我打算回國，選擇成都定居，不過可能是三、五年後的事了，做完博士我想去英國或美國工作一段。我是傾向於回來的。不過我們真能見面嗎？也許你和我並未存在呢？

國內文壇很亂，狼烟四起，我平心而論，是一個好的現象。我對其他人的態度似乎寬容多了。我以為我們的天敵是我們固有的文化，至於形形色色的反叛者，我都引為同道。他們將如何發展，如何確定自己，是他們自己的事。我們要幹的是我們自己的事，希望人家也別干擾。

郵來近作一批盼指正。給我及時回信吧。我一定感謝不盡，同時保證再也不拖延了，我發誓！

祝好！

你的棗

1988.7.23，Trier

4

張棗：

聽說你的壞消息後，我打開一些紙板箱，找你當初給我的信，找到近二十封，不全。不過我估計比你留存我當初寫給你的信，還是略多。我聽你講過，那時候你老是把我寫給你的信貼到學校教室外面的走廊牆壁上，讓那些正在學中文的德國學生看。你當不會把貼出去的那些信又揭下來收起吧。

我們的通信，就像你說的，帶點兒空幻成份，通信時我跟你還不曾謀面。後來見面了，你我就再沒有通過信。你首先寄信給我，第一封信我現在找不到了，那幾乎就是寫給一個陌生人的。而八十年代的方式恰是如此——因為詩和理想主義而互相找尋、徹夜長談、剖腹傾心、結盟江湖……對此我一向並不響應，因為不適應，對那種誇張的激情和轟轟烈烈還頗為反感，常常就以消極冷處理。不過，當初，時間是在1986年的深秋或1987年的初春？一封來自西德的信卻把我喚起。在我當時給你的回信裏，並沒有談論過這種喚起，現在我也不知道該怎麼談。關於那第一封來信，我仍能記起的是你語調裏的甜蜜，還有一句邀情：“期望今後我們會成為很好的朋友……”這句話之後，一來一回我們通了十年的信，十年後，1996年見面，我們之間已毫無陌生感——用你的話說，還不認識就熟透了，一見面就趕緊接着談……

看到你把通信比作兩個人打架，我想到的是你所謂的對話關係，而這又牽扯着你的知音觀念。這些你自己說了不少，別人也就你這些方面講了很多。所以，它們已是你公開的寫作秘密，也不妨說，它們正是你人生的目的。緣於此，親愛的張棗，我才又坐下來，要以給你寫信的方式再跟你打一架——這回，我的架勢是扭打，你呢，又去躲起來操縱木偶？

你當年躲着不見面則出於很多無奈，很多艱辛，像你在來信裏透露的那樣。有一次你打電話給我，說到自己在那兒的窘困：“幾乎就不能動，不能旅行，甚至不能出門，因為我現在每個月能用的錢，只相當於你們這裏的人民幣70多塊……”那時大概是1991年。

還好你有個幾乎是信仰的詩歌信念，這也是我們對話的基礎和前提。有人說你的幸運在於遠在國外，避過了國內物欲衝擊詩意理想和詩歌寫作的時期，你的詩才，像是得到了神的保護。但在我看來，正相反，是詩歌把你從遠在國外的孤寂難捱裏拯救出來了。要是你不寫詩，你在德國會怎麼過下去呢？有好幾次，半夜裏我這兒突然就來了德國長途，你在那頭的語氣振奮：“我正在寫一首新詩，很重要，現寫了四句，你聽聽……”也許過了一刻鐘，也許

過了兩個小時，電話鈴會又一次響起，你的語調還一樣振奮：“又‘科研’了幾句，你聽我念……”

一般而言，你對自己的才能、聰明勁兒、說話的甜蜜程度有相當的自信，表現得最自信的，當然是你的詩歌。儘管“我們要幹的是我們自己的事……”不過我知道，對此你也總是有一層擔憂，其表現形式，則稍稍有點兒自戀。1990年的時候，你在一張明信片上寫：“我今年的寫作數量銳減，不知何故，莫不是江郎才盡了吧。”差不多二十年後，在上海莫干山路的一間畫廊外面，你蹲進暮色，講起自己近來寫不出什麼詩來：“我一向很膽小，寫東西可以說是如履薄冰。”不過，然後，你說了一句對自己寫作成果的評價：“就我寫詩的這個向度而言，我可以說，五十年內沒有人能趕上來超過我……”這句話，誰會不同意？我想你其實期待着不同意。

東東

2010.3.18，於上海

5

東東近好：

謝謝你的及時來信和詩作。這兩首我相當喜歡，認真看了多遍。我認定你正在進步，一些陌生的東西，尖銳的東西，蛇的和鷹的東西在進入它們。作品一下子顯得十分集中和豐富。顯得很真。我衷心地祝賀你。有機會不妨多寄來些近作。我的時間稍多一點就想跟你最具體地討論一番。

但你還不够，我們都不够。

你逐漸認識了我的一些朋友是件很令人鼓舞的事。他們都是精英。尤其是來自四川——那個中國最神秘的省份。一般說來四川詩人應該多走走江南，而江南詩人也得找機會入川。中國古代的文人都這樣做了。比如陸游就說過：

衣上征塵雜酒痕，
遠游無處不消魂。
此身合是詩人未？
細雨騎驢入劍門。

本質上說的就是詩人不入川還難作詩人。跟四川詩人交遊並入川看看對你都是相當重要的。

“第三代人”這個名稱如大家都不贊同，我當然不能勉强。不過我認為你們的考慮不一定成熟。詩人的社會生存實則上是一種策略。不知你跟柏樺認真談過沒有。可惜我沒時間去信，請向他轉達我的考慮，並問候他祝福他。我是十分思念他的。我在海外是極端不幸福的。試想想孤懸在這兒有哪點好？！不過這是神的意旨，我很清楚。這個牢我暫時還得坐下去。但過三、五年一定回來。我想去成都開闢“紅色根據地”，建立我們的“巴黎公社”。不知你會不會來。我認定本世紀末中國的詩人藝術家應重點聚在一個城市。大家不妨從現在起就積極籌備。

“詩論”我沒有交。我在準備一個大論文曰：“論正午的抒情詩和統領者”。我需要時間。我不能說一些還不成熟的意見。請一定轉告出版社我的處境。我還有一個請求：非經我許可的我的私人言論書信不能引作我的詩論。因此此書出版時我缺詩論。不一定要統一。我的詩已經說了很多。我希望能被你和出版方面理解。惟一可能救急的辦法是：四年前(我在川時)我曾給柏樺一封英文信談我的“早晨的風暴”等。但柏樺輾轉流徙，此信可能不存。你若有耐心不妨問一聲。此信也只能請柏樺轉譯中文。之後我和柏樺曾談過這封信的意義。他可能還記得。

我目下正在創作一部長篇小說，《蝴蝶的傳說》，說的是一個中國詩人在歐洲。有自傳的成份。我最近才發現我身上非凡的小說天才。可惜時間不多，我得犧牲其他的許多，白天抽一個小時寫。我迷上了這部小說，計劃一年內完成。

謝謝你代勞一切。你現在幾乎是我國內惟一通訊的朋友。我太

沒時間了。代向大伙問候。請原諒我。神給我了其他任務，我必須完成。

最後，大家能否推薦陸、黃、鍾鳴入集？為什麼就十人，如果不止十人的話，這又不是“選美”。一個選集要誠實，去偽存真。我們應該奮力推薦，必要時大家可以一致抵制。藝術家應該為自己的權益鬥爭，不能讓他們錯過這個機會，我請求!!!請轉達我的意見給出版者和在集的朋友。切切！

祝好！

我非常盼你給我寫信。

你的張棗

1989．3．

國內還出了哪些詩選，我有哪些在集？盼告。

作品分別是什麼？能否給我弄一本錢鍾書的《圍城》(借用)，還有《中國當代實驗詩選》(切！切！)。

6

棗，親愛的，

這麼多年來，我一直記着你在給我的信裏抄錄過那首放翁的絕句。我曾寫過一篇小文談劍門，其中還提到你，說是“有一天，天將擦黑，弄堂裏響徹孩子們的喧鬧和大人招呼那些意猶未盡於遊戲的孩子回家吃飯的叫喚，郵遞員送來了晚報和一封寄自德國的信。來信者張棗，才從成都去德國的詩人。那時候，我已讀過他幾首敏感混合着曼妙的短詩，卻還並沒有跟他見過面。就在他給我的這第一封信裏，一個象徵性的魔法入口被專門提及了——他描述一番四川的風物，宣揚過‘蜀雄李杜拔’之後，引了放翁的劍門詩……”這回找出你的信來重讀，才知我一向的記憶有誤，摻進了想像。不過當時讀到你來信的那個氛圍，我講述得並不錯。

現在又是天將擦黑的時候，上海的喧響比當初更甚。我想起我們坐進一輛出租車，朝上海喧響的縱深駛去。每當這種時候，你就興致勃勃，會有些好玩的提議。不知為什麼，你突然談起了巴金，轉過頭來問我：“巴老家在哪兒？要不我們去拜訪他吧？”我說似乎我們正經過他家。你咯咯地笑起來，說：“那巴老會不會給我們題詞咧？——對，他會寫：‘詩歌也要講真話’……”說完你笑得更厲害了。

你的念頭轉了又轉，這會從你略顯調皮的眼神傳達出來。你咯咯地笑，而這已經是另一個場景，要麼我們已經坐在了另一輛出租車上，你念徐志摩的詩，一字一頓：“這是一個懦怯的世界：容不得戀愛，容不得戀愛！”然後也是一陣大笑。

另有一次，我注意到你憋着一個暴笑很久很久了，不免好奇起來。結果，你說：“令人氣悶的朦朧……”這下，我的確被逗得笑彎了腰。

你是湖南人，但大家都把你當成四川詩人，你自己或也是這麼覺得的，因為你的詩歌寫作和早年經歷，跟四川都頗有淵緣。所以，在你跟我說“一般說來四川詩人應該多走走江南”之後許多年，我還真帶着你在江南轉了好多地方。我覺得，第一次，你那種詩意的敏感就真正進入了江南。

在一篇類詩話的隨筆裏，我這樣講述：“……張棗曾跟我從上海到杭州一游。這個二十出頭就去了德國、三十大幾才得以回來探看、對所謂江南雖有個概念但還沒什麼體會的詩人，在白堤上走了一程，過斷橋，過錦帶橋，站到平湖秋月三面臨水的茶室石台前，置身於波瀾初收，千頃一碧，而又旁構軒檐，裝飾着曲欄畫樑和櫻花烟柳的境地，不免叫道：‘啊呀我知道了……我知道那是怎麼回事了！’後來我們又上了游船，渡向湖濱，其間時而談景論詩。上岸那會兒張棗問我：‘你覺得現代詩最難的會是什麼？’我一時不知如何設想，也不打算把玩樂途中的話題拽離眼前形勝，就隨口答曰：‘最難的大概是用現代詩去寫這一泓西湖。’略想了一下，我記得張棗渾身一凜……”

我知道你時時縈想着一些詩之事，也不斷試着去做那件對現

代詩來說難弄的事，那個夢想——還是在車上，在一輛駛進了幽靜深夜的出租車裏，你談論怎麼從洋氣裏寫出古意，那也不妨是從古意裏寫出洋氣——西湖之於現代詩是一個說法，一個比方，一個側面；就像有一回，在談到用現代詩重新發明漢語的時候，我們說，要寫出一種讓那些漢學家束手無策沒辦法翻譯的漢語——那也是一個說法，一個比方，另一個側面。後來你寫了《到江南去》，寫了《大地之歌》，寫了我跟你在一個古鎮請髮廊小姐及她們的老闆吃飯的情境詩。我注意到你開始談論詩法的“因地制宜”。你對我說，江南帶來了新的詩意和詩藝的觸動。

東東

2010.3.19，於上海

7

東東近好：

沒通訊的這段時間中國發生了不少的事情。我們通過各種新聞工具都看得一清二楚。你要多多保重自己，不作無謂的犧牲為上策。但也應該關心政治，有强烈的是非感。一個詩人首先得是正義的化身。

北島來我這住了一段時間。我們將在海外恢復《今天》。我認真全面地談了你和上海的陸憶敏、王寅。王寅的信我一直未回，因他忘標他的地址(除了漢語拼音)。上海我不熟，不知地名如何。你們上海師大的一個女孩在這兒，我老喜歡她的。我現在可以講一些上海話了，至少大都聽得懂。今後我見到你時，很想用上海話交談。你的國語講得如何？很奇怪，我的各門外語講得呱呱叫，就是國語講不好。我想是從前受了一次刺激。六年前那次我當翻譯，要求用國語，我無準備，結果“丟人現眼”。此後國語就講不好了。當然也不是很糟。比一般上海人要好一點。

我心裏很難受。中國發生的事使我感到真正失去了家。我像瘋了一樣，夜裏老哭，老喝酒。直到現在仍無好轉。現在放暑假(7–10月)，我想去本地找一個工作幹活，分散一下注意力。中國苦，這兒更苦，你們不要認為我去天堂。謠傳我離婚是假的，但我跟我太太分居了。我有成群的女友，最美的是那個巴登巴登市長的女兒。我寫了一些中文詩給她。你的作品一定又有進步吧，寄來看看。你從不談你的私事，我也想聽聽。我寄給鍾鳴一批近作。如感興趣可去索取，我打了一聲招呼。

另，“色米拉懇求宙斯顯現”那首那第一句的“求”，改成“求求”。如“十人詩選”能印，請去吩咐一句。謝謝。

盼信

你的張棗，1989.8.25

東東如見：

來稿收悉，謝謝。因你早期作品我們譯了四首，現主要是譯你的近作。這些詩都不錯，加上你前次給我的那些，我再好好選一下；中文的佳作往往譯完不一定好，況且這些主要是針對西方口味，因而怎麼選好，得好好的與 Larson 教授商量。

托人帶來我的一些近作(還有一些這次實在沒時間抄了)，給你編書用。你最好複印一份，將手稿再寄給鍾鳴，因他也在編書。鍾鳴寫有我的一篇專論，不知你讀否，意見如何，盼告？還有《卡夫卡致菲麗絲》一詩不知你看了否？我最近的風格在變，忽兒覺得好，忽兒拿不準。海外有不少同行，可基本上找不到知音。

11月底左右我的一位女友將返滬省親。我想你帶她去逛逛書店，買一些翻譯小說，理論，中國古典文化好的讀本，總之社科方面，也是你們近來愛讀的。這些我至少是可以好好補習一些中文閱讀。一有佳作就郵我，盼覆！

祝安

張棗

1992.10.22

東東，

這回是真要見面了，我很是激動。這麼多年來我們只是一種烏托邦似的交流。很多問題好好談談。兄亦可安排見一些值得見的人物。總之會愉快的。我2月12號抵滬，來了馬上就會與你聯繫。李凡的電話你知道的。

祝好

張棗

1996.1.21

8

棗：

儂老喜歡的女孩，那個叫李凡的女友，後來成了你的第二任妻子。1992年冬天，她帶着你送給我的一盒巧克力跟我見面，我稱之為跟你見面的前奏。這個前奏之後的間隔有點長，三年多。

1996年快要過春節的時候，一個下午，我站在南京路和平飯店門口等着跟通了十年書信的張棗初識。約定的時間到了你卻還沒有出現。突然，從馬路對面一輛緩緩馳來的20路電車裏探出一個人來，一邊揮手一邊喊叫我的名字。我知道那定是你，不免驚奇——之前你只見過我的照片，卻能在南京路的人流熙攘裏認出我來，而且，這麼旁若無人，在冬天裏大呼……20路電車拐向外灘，沒過多久，你出現在面前：微胖，卻透着英氣，板材鏡架框起的眼神靈活，說話含笑，略顯激動。你的話題也正是激動——漫步在南京路上，你說你激動於又見到了少女，而“在德國，街上哪裏會有少女啊……”，你念着少女，左顧右盼着經過我們身邊的少女，激動裏甚至有一絲顫悠。我心想，此人可真够八十年代的……

兩三天後你去長沙老家過年，然後你去四川，去北京，會見新朋舊友，到過各種場所，東吃西吃了一堆好吃的。一個多月後你再到上海，我跟你再到南京路上閑逛。有一陣子，你又激動起來，帶着一種惜傷：“……東東我跟你說，我痛失中國啊，真是痛失……你知道吧，現在我看出去，滿眼，全是鷄，只是價格問題……”。

不過時而你轉為振奮，對眼前的上海嘖嘖讚嘆：“真像，做得真像，簡直一模一樣……”接着說：“在別的地方你會覺得那些東西做得很歪，我回長沙，每天要經過的一個高架路的拐彎，竟然是銳角度的，司機每次開過都要罵娘，把我給笑死了……可是上海真的做得好，很現代……開始的時候會覺得中國的現代化很難成功，現在讓人相信它不可逆轉，肯定要成功了……”

沒過多久，你就聲稱自己已經從一個上海的女婿成長為一個“上海主義”者。遇到關於上海和上海人這種早已了無新意的是非爭論，你會從一個貌似客觀的角度，發表一些頗具新意的上海辯護詞。贈給我的《大地之歌》裏你寫道：“如何重建我們的大上海，這是一個大難題：//首先，我們得仰仗一個幻覺……”因為，“沒有幻覺的對位法我們就不能把握它”。你告訴我，在德國，有一次，你把你跟北京一個詩人的朗誦會，最後變成了一場“上海好還是北京好”的大討論。每當說起這事你就咯咯地笑，那種開心程度，不亞於當年評委團糾纏你的打字錯誤，卻不知道你的整篇論文都是抄來的吧……

你一次次來上海，漸漸就有所融入，甚至也襲得了一些上海“地段主義”的意識形態。但你還是講一口你的湖南普通話，說不來幾句上海話。終於，你發明了一種逗樂的人造革上海話，那種軟和耐磨的語感質地全是假想出來的，好笑，但跟你聲調的甜蜜相配，還真是親切。用這種人造革上海話，有時用帶着點兒沉吟的湖南普通話，你說上海這座大都市裏一定會有一個真正的去處，一個真正接納詩人的去處，然而這麼個去處在哪裏呢？就這樣想着，講着，面對着夜上海，你繼續在熱鬧的街頭漫步。接近零點，要回岳母家的時候，你就會去一家便利小店，買四罐啤酒。沒這四罐啤酒，你說，你過不了夜。這是從你信裏所述“心裏很難受……感到真正失去了家”的時候開始的吧？你要的總是青島啤酒。你會說：“它是全世界最好的啤酒。”

東東

2010.3.20，於上海

9

張棗：

1990年以後你做起了《今天》的詩歌編輯，而我呢，1989年初曾參與上海文藝出版社一本“十人詩選”的編選，也編印《傾向》及之後的《南方詩志》等地下詩刊。於是在書信裏，跟你多了一層“工作往來”。那個“十人詩選”拖了很多年，後來我不再參與。以全非於初衷的面目出版的時候，我發現，它最終竟沒有選入你的詩。

你做海外《今天》詩歌編輯期間選用的那些詩，在我看來，代表你一種詩歌眼光和對當代漢語詩歌的看法，這種眼光和看法，你很想以一部漢語現代詩精選集來强調和總結。我跟你第一次見面，你即提到了這個計劃，你的一些研究和在課堂上講授詩歌的工作，也都會指向這個計劃。但是你拖着，直到去年11月五號我跟你的最後一次見面，你還是一樣提及，要編一部從胡適以來的漢語現代詩精選集。那天下午在上海巨鹿路的文學會館，當你一陣咳嗽後又說起這部在空中飄浮了至少十五年且仍然在飄浮的書，我不禁閃回了一下你那些曾經想做而沒有完成的事情：那部名為《蝴蝶的傳說》的小說；詩論；幾種譯作……我甚至還想起了你那個後來並非只被當成一個玩笑去回憶的計劃——詩人公社。

那個“詩人公社”的念頭，我認為，一直沒有完全被你忘記，它會以一些別的方式冒出來，連你自己也沒怎麼察覺。譬如你一再跟我講起北京黃珂家那接納天下所有朋友的黃門宴流水席，並熱情地投身其中，還專門編了一本叫《黃珂》的書；譬如你曾動念頭想跟幾個朋友一起在鄉下買個農舍；譬如你不止一次開玩笑說，以後我們就自己做一些結婚證發一下，不要再去民政局登記了；譬如你突然提議，我們比賽吧，看誰更能熬夜，看誰能永遠不眠；譬如1996年你回來後跟我說：我要去弄清楚為什麼八十年代的許多詩人到九十年代竟然就不寫詩了，我要去鼓動他們重新寫……甚至，最近這幾年你故意躲着不去參與許多詩人圈子裏的活動，故意邊緣化自己，認為詩人的勝利在於成為一個“傳說”，不也是出自“詩人公社”那個念頭的側面或反面？

總的來說，你寫得不多，近三十年裏自己只存下不到80首詩，簡直可說是寡作。而且你翻譯也很少，你講過為何譯得那麼少的道理，但我還是覺得這有點浪費你諳熟多種語言的才份了。還好由我的策動，兩年前你又翻譯了一些史蒂文斯，但那個翻譯里爾克晚期詩作的計劃，來不及了……

我想起那時候，你拿着一叠自己詩作的打印稿給我看，然後站在一邊說：“我是個大詩人，我跟你說，我絕對是個大詩人……”窗外，遠處，有隱約的火車鳴笛和汽車急剎車的聲音。1999年，那叠打印稿成了《春秋來信》，你在國內出版的惟一一本詩集，薄薄的，只有63首詩外加一輯“譯詩選萃”。你說你捨棄了許多自認為不够格的詩稿，此詩集或可以“寧為玉碎，不為瓦全”名之。不過，說到旅居英國的詩人胡冬看了《春秋來信》後認為足够完滿，你該“保持晚節”，不要再寫的時候，你卻表現得極不甘心。你說你一定要去寫另一種好詩——不同的，但卻同樣好的詩……於是，在後來的十年間，我讀到了《到江南去》《大地之歌》《醉時歌》以及《父親》。跟你先前的詩不同，並且寫得好，因而尤其覺得少，寫得太少了。你把很多時間和功夫花在了你稱之為“瑣碎”的事情上。對這類“瑣碎”，你有時候的確過意不去，就跑來我這兒自嘲：“大師是瑣碎的。”

東東

2010.3.21，於上海

10

親愛的張棗：

你在我的記憶裏呈現，現在也更多是那些“瑣碎”——我把它們寫給你，是想塑造出一個名叫張棗的詩人形象嗎？然而你實在過於多面，像你在《醉時歌》裏所云，至少有那麼“七八個你”，

而且時常“近得這麼遠”。那麼我能做的就只是繼續呈現記憶中的你，“近得這麼遠”的片斷，“七八個你”的側影。這反而是最為真實的紀念，你說咧？

“你說咧”是你跟我說話的一句口頭禪。提出你的詩歌觀點後你要如此問一下；想去吃個肉包子你也要如此問一下。如此問得最多的時候你或許在一家小餐館裏點菜，或許在街角某個光綫黯淡的外貿物資內銷門市部裏東挑西撿。有時候你站在書報亭前，就這麼問了一聲，因為你在找最近的一期軍事雜誌。

你始終是個軍事迷，講起各種殲擊機、核潛艇、航母和導彈的型號、性能、殺傷力、各大國擁有和配置這些武器裝備的詳情(你的用詞)，簡直頭頭是道，彷彿瞭如指掌。你也總是熱衷於去影碟攤上淘那些表現“我軍”的軍事盜版片，從《萬水千山》到《遼沈戰役》，再到《淮海戰役》和《開國大典》。閱兵式你當然更不會放過，去年10月四號到七號我在北京，住在你那兒，我們還專門去街上找三、四天前那場閱兵式的碟片。

十年前，有一天，你跟你夫人李凡走進南京路上的一家大商場。很快，你被玩具櫃枱裏一具做得極為精細的模型驅逐艦深深地吸引，蹲在它面前看了好大一會兒。你很想要這具模型，可是得有個說法，於是，你試着找藉口：“我們給張彩(你的小兒子)買這個驅逐艦吧……”李凡一下就猜透了你：“給他買個塑料哨子就可以啦”……

兩個兒子的到來帶給你做父親的體驗，你老是想要把這種體驗傳達給我，可是對此，我像是絕緣的，對你講述的那些感覺毫無感覺。不過我感覺到你的另一方面，一種屬於上有老下有小的中年男人的悵惘。有時候正喝着茶，你默然，要麼就半開玩笑地說：“東東你多好啊，無牽無掛的，玩了一輩子……哪像我啊，活得多累啊……”

你另一個常掛在嘴邊的說法是“生活沒意思”。要麼能寫詩，要麼有愛情，否則，生活就沒意思，你的想法大概如此。你還說“健康”是一個偽概念——“健康有什麼意思呢？人為健康活著有什麼意思呢？”你從來不去做體檢，是要以這種拒絕駁斥“健康的人生觀”吧？極端的，有一回，你一臉嚴正地說：“我告訴你，這個人間的本質，只有兩個字：殘酷！”說完此句的那個堅定的眼神，我記憶尤深。不過，你一直樂於找尋一種有意思的生活方式。那種有意思的生活方式，你還沒有找到。我們誰都還沒有找到。

幾年前，你作為“黃河學者”被引進河南大學，打電話讓我一定到開封玩幾天。我到的那天開封大雨，滿城積水，泥濘不堪。好不容易到了你的房間，你馬上說：“不要看外面，不要朝窗外看，就這麼呆着……”可是我忍不住透過後窗朝外面看，雨中如鬼片外景的那種環境……室內，窗下，寫字桌上，攤放着幾種詩學專著。深夜臨睡前，你從冰箱裏拿出啤酒，坐到後窗那邊，沉浸在一片蛙聲裏面。喝着啤酒，你喃喃道：“就是這片蛙聲……還好有這片蛙聲……靠着這片蛙聲，我們就可以過下去了……”

2007年後，你到中央民大教書，在北京買了房子。你把一本毛澤東的書法集子拆開，找出喜愛的幾幅，裝進鏡框，在你的房子裏掛起。你說，有好多個夜晚，你就喝着啤酒，坐在那幾個鏡框前面凝視。去年10月那幾天，有時候我就也坐在那幾個鏡框前面看。我喜歡毛澤東錄兩句李白詩的那幅：“長風萬里送秋雁，對此可以酣高樓”，而你更喜歡他那幅錄兩句賈島詩的書法：“秋風吹渭水，落葉滿長安”。又喝一口啤酒，你說：“看到這幅字我就會想，什麼時候我可以寫出一首詩，有這樣的滋味。”

東東

2010.3.22，你的二七忌日，於上海

悲情往事

北島

我是1985年初春在重慶認識張棗的，算起來已有四分之一世紀了。那時我和老詩人彭燕郊和馬高明正在籌備一本詩歌翻譯雜誌《國際詩壇》，與重慶出版社商談出版的可能性。除了張棗，我也見到了柏樺和其他幾位年輕詩人。那是一段難忘的時光。關於那次見面，柏樺在他的回憶錄《左邊》有詳盡的記載。張棗當時年僅23歲，是四川外語學院的研究生，清瘦敏捷，才華橫溢。記得他把他的一組詩給我看，包括《鏡中》、《何人斯》。大約一年後他去了德國，走前到北京辦手續，我和朋友們還接待過他。

1989年夏天我在柏林住了四個月，我專程去張棗就讀的特里爾大學，他在那兒讀博士。他非常孤獨，我也是，我們同病相憐。《今天》在海外復刊不久，我請他擔任詩歌編輯，他前後編了十幾年，直到前幾年才淡出。很多著名詩人和新手的詩作都是經過他發表在《今天》上，功不可沒。

《今天》的另一位詩歌編輯是宋琳，住巴黎，而我先住丹麥，然後是荷蘭，離得都不遠。常常聚在一起。有一次，我們到特里爾附近一座由磨坊改建的別墅開編務會。德國女主人是通過朋友認識的。在磨坊還見到一對教聲樂的俄國夫婦，女的是歌唱家。晚上我們喝了很多紅酒，大唱俄國民歌和革命歌曲，把他們夫婦嚇了一跳。

後來張棗拿到博士，到圖賓根大學任教，安家落戶。1995年夏天，我陪父母和女兒從巴黎去圖賓根找張棗玩。他待老人和孩子很好，張棗通過一張 Isaac Stern 拉的一組小提琴名曲的唱盤，成了我女兒的音樂啓蒙老師。直到現在我女兒還保存着這張唱盤。

張棗德文英文都好，但一直不怎麼適應國外生活的寂寞，要說這是詩人作家必過的關坎。比如，他從來不喜歡西餐，每回到他家作客都是湖南臘肉什麼的，加上大把辣椒。我們也常去當地的中國餐館。有一次，他甚至找朋友專程開車帶我到盧森堡去吃晚飯，那有一家很不錯的中餐館。他烟抽得兇，喜歡喝啤酒，每天晚上都喝得半醉。

最後一次見面是2004年春天，我去柏林參加活動，然後帶老婆去圖賓根看他。他的狀態不太好，丟了工作，外加感情危機。家裏亂糟糟的，兒子對着音響設備踢足球。

自九十年代末起，張棗開始經常回國，每次回來通電話，他都顯得過度亢奮。大約在2006年，他要做出抉擇，是否加入“海歸”的隊伍，徹底搬回去。我們通過幾次很長的電話。因為我深知他性格的弱點，聲色犬馬和國內的浮躁氣氛會毀了他。我說，你要回國，就意味着你將放棄詩歌。他完全同意，但他說他實在忍受不了國外的寂寞。

搬回北京後，我們還是通過幾次電話，但發現可說的越來越少了，漸漸斷了聯繫，有時能從朋友那兒得知他的行踪。去年12月，柏樺告訴我他得肺癌，讓我大吃一驚，馬上給他發了電郵，他簡短回覆了，最後一句話是：“我會堅持的。”

張棗無疑是中國當代詩歌的奇才。他對語言本身有一種近乎病態的敏感，寫了不少極端的試驗性之作，有的成功有的失敗，無論如何，他對漢語現代詩歌有着特殊的貢獻。他以對西方文學與文化的深入把握，反觀並參悟博大精深的東方審美體系。他試圖在這兩者之間找到新的張力和熔點。

美麗如一個智慧

——憶棗哥

傅維

今年三月八日下午五點左右，我在丹陽一間澡堂子接到短息，張棗在德國去世——我問身邊的人，愚人節是幾號，對方說，今天肯定不是愚人節。心頭一沉，接下來念頭是找陳東東，發短信之人平時愛嘴上跑火車，不大靠譜。陳東東聽了以後驚詫莫名，說不知道，但是已經失聲叫了出來——啊！我趕緊向發我短信的人打電話，撥了幾次才通，我氣急問他——你從哪裏得來消息。他說，北京，應該是從黃珂那裏，我一聽，心直往下沉，曉得，糟了。我趕緊又給東東打電話，他已經通過渠道證實了，電話一通，東東已經在電話那頭號啕大哭。

我一直都沒有哭，到現在也沒有哭。但是不能呆在丹陽了，心頭慌亂，做不了事情。第二天，我一個人回到上海，獨自呆在家裏，哪裏也去不了，什麼話也說不出來。就在家裏踱步，抽烟，來回走，幾個小時地走。我覺得我還在等一個消息，等一個電話，事情不是這樣，還有轉機，看到電腦上消息已經傳開，覺得都不是真的。天黑了，不曉得去開燈，不曉得去吃飯。要不就是坐在沙發上，要不是就在屋裏亂轉，很麻木，就是亂轉、踱步、抽烟。

每年九月，我都要出差一趟北京。去年稍早，在上海我家裏吃飯的時候，張棗很認真地說：到了北京就給我來電話，住到我那裏去。我發現了好幾處飯館，味道很不錯。住家附近有幾處散步的地方也很好。這是張棗的老習慣，無論在哪裏，都能重新組合當地資源，在平凡普通的地方，總能找到好些不凡之處來。我是一口答應了。

在北京幾天，忙得不可開交，只給他去了個電話，說實在過去不了。他始終一如既往善解人意，告訴我，沒關係，國慶馬上到，回上海聚會是一樣的。結果，國慶他沒能回上海，但是國慶節過後他回上海了，可是我又出差了。出差回來，他又已經回北京去了。陳東東說了他在上海的情況，說張棗咳嗽很厲害，晚上聚會飯都沒有吃完就走了，當時我以為只是感冒，最多肺炎之類。我給張棗去了電話，也只是一般寒暄，道遺憾沒能見面之類，末了，也只是叫他保重身體，吃點藥，注意休息。他在電話那頭也說，可能就是感冒，過幾天就會好云云。

11月底，我回重慶，老朋友衛明說，好像張棗肺上出了一點問題，還幫忙找了部隊醫院做了檢查，說不是感冒那麼簡單，好像問題有點大。我趕緊給張棗打電話，明顯聽見語氣不對。他說，弟弟，這次可能是真病了。我問他到底什麼病，他說最後結果還沒出來。他說，這次好像不很樂觀哦！過了幾天，我回到上海，又到丹陽出差，在一家公司辦公室，陳東東打來電話，說張棗病情確診了，肺癌晚期！我愣着好久，我知道問題嚴重了，但還沒有完全絕望。因為我身邊就有那麼一位兄弟，第一次直腸癌，動了手術，化療回過來了；五年後復發，肺癌晚期，全身擴散，又手術，心苞都剝了一層，息若游絲，還是沒死。現在也常來我家玩，50多歲的人，每天香烟一包，喝酒只喝白酒。我馬上給張棗撥通電話，開着，但始終沒人接了。又問陳東東，說張棗已經回德國治療去了。

元旦晚上，陳東東等一干人在我家吃飯，我們撥通了張棗電話，那邊張棗聲音非常暗弱，我轉告這邊一朋友說的，在中國，化療加中醫，療效不錯，希望很大。張棗說，即便要回來，也要等第一階段化療結束後才能考慮。這晚的元旦晚飯，心頭感到淒惶。過了幾天，他有短信發來，大意是，生機在上升，醫生也開始樂觀，不過仍複雜，隨運而化吧。聽到這個消息，我們均感鼓舞，覺得有希望了，到底德國醫術高超。

轉眼節日氣氛濃厚，春節臨近，我因剛回過重慶，決定留在上海過春節。東東等一干人到我家吃年夜飯。動酒杯前，我們又給他撥通了電話，這次聽着聲音很飽滿，還能笑得出聲來，說擴散基本控制了，就是尾椎部分還有點麻煩，繼續化療。他說很遺憾，不能一起吃年夜飯了。還抱怨說德國那邊一點春節氛圍都沒有。讓我

替他多喝幾杯，多給朋友們敬酒幾杯。我愉快答應了，還給他開玩笑說，等他回來，我帶他找樂子去。他笑着說，要得要得，一定一定！放了電話，我高興得端起杯子就同大傢伙兒猛乾了一杯，心裏真是很爽。我們全體都認為，到這個時候，張棗這條命算是揀回來了。可是——直到三月八號，一切突然中止了。

本來我對張棗的身體從來都是放心的。他在我們中間早就享有“饕餮”美名。比如在我家吃飯，吃到差不多，我就開始抽烟說話。而張棗可以一邊喝酒抽烟，又一邊不停吃東西。在中國幾月，肚皮吃得圓滾滾的。我還在擔心說，棗哥，我比你吃得少，都脂肪肝了，你也要注意一下哦。他像一下找到個得意話題，饒有興致說，你不要信醫生說的那套，我覺得脂肪肝一說，可能是個醫學陰謀，在德國從來沒這說法。飯桌上，他還拋出一個著名的張氏理論——生命在於不動！然後引經據典，從德國、美國說到中國，很多關於“不動”而長壽的案例。但是，張棗並不是“不動”理論的實踐者。他其實是很喜歡運動。我們出去玩的時候，他可以走很遠很久的路也不喊累。散步——是他一生的最愛。一次，我們在上海晉元路一帶趕個飯局，離約定時間還有一刻鐘，他說，人沒到齊，我們先走一會再說。前年在北京見面，剛從德國回來，他瘦了，我很羡慕他瘦身成功，他說在德國，每星期游泳三次。人瘦了，但精神更好。

也是前年，我們一道去西塘。晚上聊天，玩撲克，到深夜，覺得累了，張棗和陳東東倒頭就睡，一分鐘之內就開始打呼，而我睜眼到半夜。第二天告訴他們，我先說不抽烟不喝酒的東東——我說你真打算活120歲啊！我們都死逑了，看你一人活起有啥意思。東東愣了一下說，120歲——想都沒想過嘛！張棗卻在旁邊哈哈大笑，說他可以寫《詩歌史》了啥，把我倆個寫得怎樣不堪入目都可以。我說，反正老子也不曉得了，怎樣都可以。倒是棗哥，你身體恁個好，肯定死在我後面，你寫回憶錄的時候，怎麼也得美言兄弟幾句啊！張棗又是一陣開心大笑，說這個肯定，好說好說！

往事悠悠，數日來，過去與張棗交往的場景，一幕一幕漸次浮上來。我大學三年級開始寫詩，受潮流影響，沒有當成志向來寫，寫出來就是同班幾個詩友看看。後來在校刊上發過幾首，受到幾位女同學表揚，野心開始有點膨脹。後來文林找到我，背了幾行我從來沒有聽到的詩。後來知道，那是張棗《蘋果樹林》中的幾句。我一點不懂，但是奇怪的韻律令人震動，那是我聞所未聞的句子和結構。後來，我把這種感覺告訴過張棗。混得很熟了以後，我們躺在歌樂山半山腰草地上曬太陽，就最初的“震動”還進行過一番探討，一個人一生可能被新奇感震動幾次？直到現在，盤點下來，無聊時候想想，不多的幾次，張棗就帶給我兩次，第一次聽見他的詩，這次是他的離去——卻不新奇，而是心直往下沉的窒息。

奇怪的是，我並沒有立刻想要見張棗的衝動。過了幾月，我哥哥傅舟也對我提起了張棗，更感覺奇怪。我哥是畫國畫，搞篆刻“夫子”類型的人，怎麼也會認識張棗？後來知道，張棗與我嫂子同寢室的一位女老師熟悉，張棗經常到四川美院去玩，所以都認識了。我哥說，既然你也喜歡寫詩，不妨接觸一下，我覺得這個湖南小伙子挺有才氣的。我支應了下來，也沒有動身去找，四川外語學院離我讀書的學校很近，說不清的原因，就是沒去。繼續在同學圈子裏自得其樂，讀着北島、舒婷，經常在隔壁沙坪壩公園紅衛兵墓群中開詩會和在公園茶館裏跟同學喝茶。

轉眼到了1984年，大學最後一年，我在重慶童家橋第69中學實習。有一天，我上完了早晨兩節課，順着一條通往山裏的公路走去，準備從半途中一條鐵路走回學校。這天，細雨紛離，淡雲像絲帶在歌樂山半山腰緩行。初春的山裏，偶爾傳來布穀鳥鳴叫，一派空山新雨後風景。後來山裏的風又吹散了霧，空氣清涼，景物變得格外清晰，空氣中洋溢着香樟樹的香氣。我慢慢朝山裏走去，剛走上鐵路，在一個轉彎的地方，看見了一群樓房，新舊參差，很奇怪，這群樓房在我心理咯噔了一下(沒想到半年多以後，我大學畢業，單位宿舍就在對面那群樓房中，而張棗柏樺等也成了那裏的常客)。

當時沒在意，順着鐵路向前蹓躂。不知不覺走到了四川外語

學院後門，想起張棗不就是在川外嗎。既然到這裏了，不妨前往拜晤。於是打聽到住處，找到青年樓二樓，在岑寂走道中，找到了那扇緊閉的門，叩了兩下，一會兒，門悄無聲息打開了，一位服飾現代，異常禮貌，聲音溫柔，年齡與我大致相若的男子問我，您找誰？“請問張棗是住這裏嗎”我亦彬彬有禮問道。“我是，請問，您是——”他依然很禮貌，略顯遲疑問我。“我是傅維，傅舟的弟弟。”“啊，原來是傅舟的弟弟，請進，請進！”他一改拘謹，非常熱情地把我讓進門。

他拉過椅子，讓我坐下，自己坐在床沿上，房間非常凌亂，幾乎所有的亂都來自到處堆放的書。張棗遞給我一支烟，然後又恢復謹慎問我：“聽你哥說，你寫詩？”“剛寫，才半年。”我回答也很謹慎。“有帶在身上嗎？”他表現出興趣，雖然問得很平靜，但看出他對詩相當專注。“沒有，我在實習，今天回校，順道來拜訪你。”“哦。”他一下頓住，想了想，又不知從哪裏說起。過了一會，我接他的話說：“我聽說過你的詩，但沒有讀過，只斷續有人念過幾行，我感到——相當特別。”我說完了一生最累的幾句話。

聽完後，他在堆滿書籍和英文複印資料的小書桌上，翻出一摞紙，我看見是他的詩，然後遞給我，說“這是我近期寫的幾首，你看看！”這是我第一次讀到張棗的詩，第一首就是《鏡中》。這是一首短詩，當時我讀完後，覺得美，又古典又現代，感到行文和造句偏涼——同時也非常“先鋒”。張棗見我沒說話，很周到說，我的字實在不好辨認，我給你讀一下吧。那個時候，張棗還說一口非常湖南的普通話。他一貫說自己的字寫得很差，但是我從來都覺得他的手書寫得非常好看。後來我還向我哥求證過，我哥說，他的字——如果換成毛筆也可以寫得跟鋼筆一樣好，會是一位大家。後來他去德國，寫來的信，讀起來是非常慢，得仔細辨認，但又是非常令人愉快的閱讀——從字體到內容，令人沉醉。

張棗的朗誦也非常有特點，聲音很低，很慢，聲音很溫柔，加上湖南口音重，那是獨一無二完全不可能複製的朗誦。關於朗誦，張棗說：“我個人認為，現代詩是不能朗誦的，因為意思晦澀，幽僻，朗誦——聽眾是聽不懂的。但是也不是完全沒有意思，要看誰，在什麼樣的氛圍裏朗誦。反過來有時候氛圍又是可以通過朗誦營造的。”張棗放過一盤磁帶給我聽，說是艾略特和龐德的朗誦，我英文學得不好，當然聽不懂。但也覺得艾略特的聲音很刻板，保守；而龐德的朗誦則是波濤滾滾，很有氣勢，的確在氛圍上也能受到感染。

顯然，那個時候，他還不知道這首《鏡中》會很快風靡。風靡的程度曾經一度讓他很困惑，他認為自己比《鏡中》寫得更好或者更重要的詩還有很多，比如《蘋果樹林》《十月之水》等等。這是後來和他熟悉了以後，反復糾結的一個問題，甚至他認為不知道是自己的詩歌態度、方向出了問題；還是讀者的口味、取向有問題。由於他過度看重和反復探討，我記得後來給他說過這樣的話：“這首詩又浪漫又美，在現在詩歌氛圍中——浪漫是很危險的選擇，但是美又救了這首詩。”實際上，當時詩風更為現代的成都，並不看好這首《鏡中》，第一，覺得只是一首小詩；第二，並不是很“先鋒”；第三，重要性不够。

後來，我們就開始交談起來。主要談的是一首詩產生的經過，或者題材的選擇，在我看來，他的視野已經相當開闊。當時他告訴我，他在大學時，讀的英語系，學習還是蠻認真的。他說，現在有些大學生一沾上詩歌，就荒廢學業；有的退學，有的被開除，還信誓旦旦說是因為讀了他的詩，他覺得很不理解，為什麼這樣。他說，自己現在正在選修俄語。他說，能用英語和俄語讀原文詩歌，是件很快樂的事情，說到選擇題材，他說用西方詩歌的技巧，在漢文化中選擇題材，視野就很開闊，突然他冒出一句湖南話——這下我用的武器就先進了啥，曉得不？

我說，把握一首詩的清晰程度很難，要寫得先鋒，那詩歌的清晰勢難把握；要清晰，又難逃敍事的瑣碎，對詩歌的把握就像三三兩兩的走馬燈一樣。他說，你最後一句“三三兩兩的走馬燈”，就是一行很好的詩。他其實是看出了我受着傳統與先鋒兩種力量衝突的困擾。他並沒有正面回答我這個問題，只是談起漢語詩包括古

體詩之美。古體詩中談得最多的是《詩經》。就這點，對我後來影響很大，就是說，我其實在寫詩過程中，並沒有先鋒幾天，在認識張棗之前，寫過幾天張牙舞爪的“先鋒詩”。但認識張棗以後，很快就開始比較忠於自己經驗。很多年後認識到，認識張棗，是我着陸，而不是起飛。

我們接着又談到一些目前流行的詩人，比如柏樺等(這名字也是我第一次聽說)。也談到北島和舒婷，但出人意料的是，他對後兩位卻是批評意見居多，我感到很詫異。當時很多詩人(包括自己在內)皆以北島們為楷模來思想他們的思想，寫他們的詩。張棗的話讓我感到很震驚，因為北島一代人的詩，都剛接觸不久，還在費勁理解和接受中。但是從張棗身上，感覺到更加迅猛的潮流已經開始席捲而來。從張棗那裏，我第一次聽到了第三代詩人的概念，而且就是我們這一代。他把上一代詩人的作品歸結為“英雄主義”的集體寫作，而正在洶湧而來的是“極端個人化寫作”的現代主義詩歌，而英雄主義的集體寫作與國家政治聯繫過於緊密——而現代詩歌則有更加遼闊無垠的疆域。

第一次見面後，以後就經常見面，我去川外，或者他到我學校來，談的都是詩歌。我班上那些詩友覺得我變化很大，直到有一天，我從張棗那裏拿回來一本聖瓊佩斯的詩集，他們才明白，我為什麼不像以前那樣寫詩了。我們同班幾位詩友用了幾天幾夜，抄下這本有好幾百頁的詩集。那個時候，讀到好詩的渠道還非常狹窄，張棗那裏，我卻可以讀到好詩，就是在那段時間，我讀到了艾略特、葉芝、里爾克、埃利蒂斯等一大批好詩。有的詩中國根本還沒有譯本，張棗的耐心就有那麼好，就拿着英文原著一句一句翻譯給我聽，比如龐德(後來我畢業論文就是寫龐德。張棗、北島都幫我找過資料)。

也是從那時發現，北島他們那一代人的思想和寫作方式，其實並不是我能够進入的。因為，他們的經驗與我們這一代成長過程很不一樣。就是說，他們那種詩歌其實跟我們是不相關的，而我們必須另闢蹊徑。但是，很多同時寫詩的人沒有認識到，也不這樣看。

這個時候，在精神上，我已經與他們分道揚鑣了。比較遺憾的是，我們那個時候有千載難逢的詩歌氛圍，卻又遭遇到精神糧食嚴重匱乏；現在什麼詩都讀得到，但已經不是那個空氣中都洋溢詩歌芬芳的年代了。

後來和張棗最喜歡做的事情是逛書店。先是在烈士墓小書店瀏覽一下，新書到貨速度往往是失望多於期待，接下來我們就會去更大的碼頭“沙坪壩新華書店”，也是抱着很大希望去，有時候能買到一兩本剛出的詩集，就會高興得不得了。張棗會因此吹着口哨，一歪一扭地在人行道上輕快走着，放聲大笑或者看場電影來慶祝一下。記得那天我們買好詩集後，去看一部叫《一個和八個》的實驗電影，人不多，我們坐在頭排，電影最後，一個老犯人為了救一個八路軍女護士，猛喝了一口偷來的酒精，端着刺刀向鬼子衝去，老頭步伐有點踉蹌，張棗哈哈大笑起來，大聲說，看老頭喝醉了！整個場子頓時哄堂大笑。但我知道，我們的愉悅，都來自手裏握着能讓我們愉快好久的新詩集。

不止一次我從學校到川外，要麼在政法大學門口，要麼在烈士墓街上提前與張棗“邂逅”，老遠就看着他，緊鎖眉頭，一個人踱躂踱步。看見我以後，神情馬上發生變化，變得很熱情，很激動。說，哈，我預感到你今天會來，而且大概就是這個時間，所以，我提早出來迎你。還沒來得及等我說話，他馬上緊迫地說，我感覺到我要寫一首新詩了，這次預感與以前都不一樣。果然，幾天以後，他寫出了《早晨的風暴》這首曠世之作。就個人而言，這是我最喜歡的一首詩。我在他宿舍讀到這首詩的那天，正好就是詩歌中的天氣。初春上午，天陰，吹着涼風，他的窗外，似乎還有最後殘存的臘梅花香，空氣中的風，吹着路上的樹葉，形成一個個小小的漩渦。行人身影姣好，但心事重重。

早晨的風暴

昨夜裏我見過一顆星星
又孤單又晴朗，後半夜

這星星顯得異常明亮
像一個變化多端的病者
又像一個白天飲酒的老人
我心裏感到擔憂和詫驚
早晨醒來果然聽到了風聲
所有的空門嘭然一片
此起彼伏，半天不見安靜

這四月的風暴又纖美又清潔
轉瞬即逝，只留下一些氣味
一些氣味帶來另一些氣味
不住地圍繞我，讓我思緒萬千
忽而我幻想自己是一個老人
像我曾經見過的某一個
叮嚀自己不去幹某一些事情
忽而覺得自己渺小得可憐
跟另一個渺小的人促膝交談
最後分開，又一直心心相印

或者這些，或者那些
在這個清潔無比的上午
風暴剛剛過去，鳥兒又出來
它們有着這麼多的地方和姿態
一些東西丟失了，又會從
另一些東西裏面出現
一些事情做完了；又會使
其他的事情顯得欠缺
我想起我遙遠的中學時代
老師放低的溫柔的聲音
在一個大陰天，回家以前
上午的書頁散發往年的清香
我發現自己變成許多的人
漫遊在眾多而美妙的路上
最後大家都變成一個人，一個老人
像我某一天見過的那個
不識字，卻文質彬彬
我又乾渴又思睡，瞥見
中午，美麗如一個智慧
消逝的是早上的那場風暴
更遠一些，是昨夜的那顆星星

張棗對自己寫出來的有些詩把持不定，憂心忡忡。我的看法是，那是一個實驗詩歌的年代，先鋒詩人幾乎每天都在面對新的嘗試，所以對寫出來的詩把持不定，是普遍心態。但是張棗從來沒有懷疑過《早晨的風暴》的重要性。今天任何時候重讀這首詩，都能够喚回我個人的美好經驗。也可以這樣說，縱觀張棗所有的詩，氣場醞釀得如此飽滿，表達得如此順利，而所表達的，全是飄渺而轉瞬即逝，難以捕捉的，經驗裏精華中的精華——《早晨的風暴》做到了。和張棗共同渡過了一個“清潔無比的上午”是一件多麼幸福的事情。或者說是擁有了一次享用一生的經驗。不帶誇張說，這次經驗，在我以後遭遇無數個“風雨如晦，鷄鳴不已”晦暗的時刻，起到了很大緩釋作用——很多人不知道詩歌的力量在哪裏，這就是。

1984–1985年，張棗那裏已經成為重慶詩歌的一個信息源，來自全國的詩歌消息很快會傳來，主要是成都、北京、上海、南京等地，詩歌非常活躍，那時候的詩壇，是革命意義上的詩壇，攻擊性都很强——攻擊性强不强，是否前衛和先鋒，成為詩歌評判的標準和劃分詩群的分水嶺。對個人，講前衛和先鋒，對群體則是分流派。當時的北島一代詩人和更上一代比如艾青、柯岩等正鬥得熱火朝天，同時他們也注意到，第三代詩人正帶着迥然不同的異地風雷，撲面而來，經過漫長的壓抑和彙集，龍捲風已經開始形成，結

盟最熱鬧的是成都。而我渾然不覺，在激進的先鋒潮流中，我始終是個落伍者，但總有股力量把我也推上末班車，然後一同呼嘯前進，帶我一起玩的當然是張棗，後來還有柏樺。

那時候，每所大學，每個系，甚至每個班都有自己的詩社和刊物，高校之間，聯絡往來，十分頻繁。而張棗，則是帶着頑童的心態看着這一切，興趣盎然，卻不介入——吳世平搞的“重慶青年藝術家協會”張棗在裏面，嘻嘻哈哈，信口開河，大放厥詞的多，摻合裏面做事情，我幾乎沒見到過。張棗那裏，很快成為各地詩人、高校學生雲集之地，張棗有時候也不勝繁難，來人實在太多了，有時候就跑到我讀書的學校來，找我去沙坪壩公園喝茶，有時候就跑到歌樂山半山腰去曬太陽。張棗同層樓的楊偉老師有時候跑來找到我們，很抱屈跟張棗說：今天又幫你接待了三批人，下個月的飯票都提前用完了喲。張棗笑哈哈地對我說，你看楊偉，現在認得的詩人比我們都多，楊偉一臉無奈，哭笑不得，說——遲早我也要遭你們拉下海，一起寫詩算了。

漸漸地，從張棗那裏越來越多聽到柏樺這個名字。在見到柏樺本人之前，張棗已經給我讀過了柏樺的《表達》和《唯有舊日子帶給我們幸福》。這兩首詩都是柏樺標誌作品，比張棗的詩更好理解，並且讓我有效看到了，現代詩是如何厘清邏輯關係的，它解決了我關於現代詩大起大落的困惑，更重要的是讓我明白了，現代詩抒情其實也是有廣闊路徑。張棗——更年輕，在現代的路上走得更加大膽和徹底。後來我坦率向張棗承認，實際上初讀他的《蘋果樹林》的時候，我是沒有讀懂的，直到《早晨的風暴》寫出來，和張棗談詩的節奏、呼吸、吐納才順暢起來。

1984年接近年底的一個晚上，我正在寢室看書，張棗走了進來，給我說，我已經在柏樺面前反復說你，現在他來看你。我一下很緊張，問，人呢？張棗說，在樓下。我與張棗一起下樓，看見柏樺，戴着黑框眼鏡，較為沉穩的書生氣質，穿一件磨損的黑呢短大衣，在不安地來回踱步。張棗給我介紹，不等張棗話音落地，柏樺立即說，太好了，太好了，我一看就知道，肯定是寫好詩的人，知識分子氣十足。我感到手足無措，這是我從來未有見到過的方式。此時，我見到柏樺眼中充滿了激蕩和不安，談吐十分動人，語調短暫、急促，談人論事往往一語中的，一針見血。

然後我們三人在學校空曠的操場上繞場談話，就當時詩與詩歌運動，無所不及，都處在極度亢奮之中，他們的話語極度具有煽動性和衝擊力，讓我感到正在躬逢詩壇盛事，後面整個中國詩壇不知還有多少大場面將一一展現。柏樺側頭對我說，詩一定要寫得具體，要清楚到一個磚頭，一顆釘子上。柏樺穿着十分保守，但談吐十分犀利，張棗則是大膽、新穎，談吐溫婉，但衝擊力仍然很强大。

那天晚上，柏樺花了很大篇幅談到了大詩人、翻譯家、大文豪、中藥的大膽實驗者梁宗岱先生以及柏樺本人同梁宗岱先生晚年交往的情形。談到自己寫詩的經歷，就是早年還沒有見到梁先生之前，讀到了梁先生翻譯的波德萊爾的《露台》，受到深深的震撼並步入詩壇。在寫出《表達》以後，得到了梁宗岱先生的肯定，同時還提到了當時廣州詩壇的情況，提到了廣州詩人吳少秋。

幾天後，傳來消息。成都舉行了一次具有劃時代意義的詩歌朗誦會，領銜主演的是詩人歐陽江河，他端着盛滿白乾酒的土碗，高聲 喊：讓我們以紅色的入侵開始吧！每次說到這裏，張棗都要嘎嘎大笑，直到捧腹，柏樺聽着，十分莞爾，訕笑說，還是有意思，還是有意思！但我聽着，覺着有點害怕的感覺，覺得太尖銳了。

這個事情，幾天後，被一個游方僧人證實了，他身披長髮，穿着一件棗紅色棒針毛衣，張棗介紹說，成都來的詩人，萬夏。這是當時幾乎最出風頭的詩人，成都人，在南充讀的大學，四川詩壇幾乎所有重要紀事都與他有關。酷好醇酒美人(但爛酒也喝，醜女人也搞，歪詩也寫——不能當真，只是當時宋煒等人給他搞的說法而已)。他是對詩歌貴族化趨向持强烈反對態度的詩人之一(但是在態度上比李亞偉要稍微温和一點)，當張棗向他求證“紅色入侵”一事真偽時候，他說，對的，歐陽氏(他經常這樣稱呼歐陽江河)這個事情還是整得很安逸，可以。

後來我知道，萬夏對詩歌和事情只有兩種評價，要麼就是安

逸、可以。要麼就是錘子，要逑不得！他見我第一面，倒是自來熟，第一句話對我指着走在前面的沃倫斯基說：你看這個營養過剩的大屁股，要是讓我踢一腳，我願意付兩個月工資。我很詫異，你哪裏來的工資。萬夏哂然一笑說，所以踢逑不成！

萬夏帶來了成都那邊詩人的典型作派，並不喜歡探討詩藝，更不大喜歡談外國詩人，最喜歡談的是女人和酒，後來我發現他的大大咧咧是故意的，其實是心很細的人，雖然不怎麼談詩，但與我們還是玩得很好，除了我與張棗很喜歡同他玩以外，川外那幫“知識分子”不怎麼喜歡他，覺得他像頭野獸，他後來寫出了一行很有名的詩：僅我腐朽的一面，够你享用一生。就張棗迷戀塵世生活熱情的一面，與萬夏其實是蠻投緣的。

1985年早春，北島到重慶來了。根據事先接待安排，當晚，我與彭逸林去重慶大會堂賓館去拜訪北島，首先開門的一位，我以為是北島，後來我知道是馬高明。進房間後，馬高明向我們介紹北島——他個兒瘦削，頎長，態度和氣，言語不多，但並非沉默寡言，稍聊了一會兒，然後我們一行人直奔川外，張棗和柏樺在那裏等候。

談話在略顯拘謹的氛圍中展開。寒暄一陣後，還是張棗率先打開了僵局，張棗對北島說，我不太喜歡你詩中的英雄主義。北島聽着，好一會沒有說話。聽張棗把所有的看法說完了以後，北島沒有就張棗的話做出正面回答，而是十分遙遠而平靜地談到了他妹妹的死，讓北島十分震動和悲傷，談到他在白洋淀的寫作，談到北京整個地下詩壇與狀況，最後說，我所以詩裏有你們所指的英雄主義，那是我只能如此寫。

我當時感到，北島雖然處在風暴的中心，但是沒有風暴的喧囂。我也大致談了一些目前學生如何看待他的詩。我說，學生自然非常喜歡他的詩，但是校方並不歡迎他的詩在學生中間流傳，男生比較喜歡北島，女生比較喜歡舒婷。北島聽後，頗感欣慰。當天晚上，在張棗宿舍，北島也讀了張棗的詩，當即表示比較喜歡《鏡中》這首和其他幾首。時間晚了，北島起身告辭，張棗還希望繼續談下去，但柏樺年長一些，考慮比較周到——放了一馬，約定改天再談。

第三天，一場座談會在重慶較場口召開。從開始就有某種火藥味在會場瀰漫，各方人員到場後，都感到了暗中存在的僵持，西南師大的一位學生首先發難，爭論圍繞當時流行的“新詩寫作與傳統關係”向北島提問，當時其實有不少人對北島的反傳統仍然感到難以接受。北島沒有和學生發生衝突，只簡單談到自己寫作的簡單經歷和情況，對詩對人都沒有做出評價。在這樣場合，張棗是一個很羞澀的人，他幾乎一言不發，只有到了朗誦環節時，應很多人的要求，才勉强朗誦了短短的《鏡中》，而且，聲音很小，不過在場都聽得很真切，那時候，包括北島在內，都能感受到張棗在大學生中的號召力，大學生們對詩都有各自的偏好，但對張棗的詩，在喜歡程度上，幾乎沒有什麼爭議。

第五天，張棗柏樺北島吳世平等商量去重慶北溫泉，找一個僻靜地，大家再好好談談。那時候，詩歌活動都是比較捉襟見肘，唯有這一次，不知道吳世平從哪裏搞來那麼多經費，我被分派的任務是管烟。我記得除了彭逸林不抽烟外，個個都抽烟。我裝滿了一整書包阿詩瑪和紅塔山——都是當時最好的香烟，租了一輛當時最豪華的中巴車，一路向北溫泉開去。

當晚，全部人員都安排在北溫泉有名的竹樓賓館，說是西哈努克親王住過的，賓館建在懸崖邊，懸崖下邊就是嘉陵江上著名的溫塘峽，冬日的江水清澈而舒緩，時而有汽輪拖着長長的駁船從峽谷中穿過，柔和的汽笛聲彷彿來自很遙遠的地方。淡霧從江面上輕輕掠過，江對岸是十分陡峭的高山，茂密的竹林看不到邊際，時而有些大鳥發出清脆的叫聲，一條石板鋪就的路盤旋在山腰，趕場晚歸的農民三三兩兩往家趕路，早炊人家的烟囪已經開始冒出炊烟。我們所處的北溫泉則以溫泉出名，流到江裏的溫泉水熱氣蒸騰，在寂靜之中讓人聯想到溫暖。一行人全部伏在欄干上，長久都沒有人出聲，全部被眼前景色打動。

晚上，峽谷裏朔風怒號，遠近傳來松濤起伏。我們全圍坐在一

間大屋裏，心裏感到溫暖和踏實。這天晚上，北島放鬆多了，談話範圍更加廣泛，在重慶的幾天，北島破天荒第一次講起了笑話。柏樺也講起了早年在廣州求學和寫詩的經歷。張棗也談到了一些長沙生活回憶，我感覺是大家距離拉近了很多，整個晚上，就是表達和傾聽，沒有發生一次爭論。

我本來在這樣場合，是不會大段說話的，但那天晚上我也說了很多，記得我談到在川東的童年生活，以及後來回到重慶後，具有那個時代典型特徵的艱苦生活的感受，講完後，很長時間都沒人說話。幾年後，在成都，柏樺告訴我，你那晚的講話讓我吃驚，我們全部都聽着迷了。我是第一次在眾人面前說了如此清晰而漫長的講話。有了這次講話，後來張棗說，其實我覺得你如果寫小說也蠻有料的。可惜我從來沒有嘗試過。

北溫泉之夜，不像是先鋒詩人聚會，倒像是朋友間的促膝談心之夜，從那以後，張棗開始從更多的角度來理解和看待北島那一代詩人的詩歌。在此之前，張棗更多閱讀的是歐洲現代詩人的詩歌，對國內詩人的詩和上世紀三十年代的詩則關注不多——自北溫泉之夜後，我發現他的閱讀範圍更廣了。1988年，他從德國回到川外，見面跟我大談聞一多的詩歌，最喜歡朗誦一句聞一多的“清空裏爆一聲，咱的中國！”但我同時發現，他涉獵越多，融匯進自己詩歌卻更加謹慎，挑剔——他以後越來越挑剔！

幾天後，北島去渝返京。臨行前，在大禮堂賓館舉行答謝宴會。那天大廳空曠，就只有我們一桌人，這次談話，大家就更加率直了。談到時下詩壇現狀，喜憂參半，形勢來勢之猛，北島本人感到難以預料，不知會向何處發展。整個國家都處在極度亢奮之中，像張棗說的，充滿了動人的細節。改革開放的大幕已經拉開，每個人對未來都懷着熱烈的憧憬，藝術上，似乎感到有偉大文藝復興到來前夜的激動，彷彿華夏文明新紀元即將到來。有種巨大的能量從深處向我們逼近，我們準備用詩歌與它對話，在對話之中又期待新的融合，使我們能够獲得一種嶄新的詩歌。所以，當時“實驗”和“探索”成為各類文藝體裁共同的口號，試圖從中找到“拯救”與“突圍”——對新文明的渴望，這種渴望照亮和點燃了很多人的熱情。

因為《早晨的風暴》，有一段時間，我真心認為，詩人中有張棗，我自己就不必再寫了。因為他已經寫出了我想寫的詩，我理解的最好的詩歌就該是《早晨的風暴》。在一次散步的時候，我把這個想法和盤托出，我說——早晨的風暴，讓我過了大癮，但是也因此對寫詩信心不足了也。張棗說——漆維(當時我隨母姓，大學畢業後才改為傅維)，我給你這麼說，早晨的風暴是可遇不可求的詩，以後我也未必再寫得出來了——你呢，我一直認為很敏感，很有悟性，不寫詩，可惜了。然後又加了一句，恁個多東西不寫出來，要遭憋壞的哦！說完，嘎嘎笑了起來。

我個人認為《早晨的風暴》應該是張棗的代表作。從讀過《早晨的風暴》以後，我基本上就沒有了使命感。而且，中國大部分詩人的詩，包括我自己的，都覺得索然寡味。從那以後，我寫詩基本上就慢下來了，詩壇中也不再去爭什麼。我寫詩一定要真有所悟有所感才寫。因為沒有這份上進心，讓與我同時還走得很近的鄭單衣很失望，與我分道揚鑣，整整20年沒同我講話(這是原因之一)。

但我的不爭，張棗卻很認同，所以我就更加不爭了。張棗柏樺等人編詩集，重慶成都有些寫詩的人很着急，生怕自己給選掉了，我看着張棗和柏樺在那裏排名字，頭都焦大了，我就坐在旁邊，笑嘻嘻的，像跟我完全沒關係。張棗看見了，說，兄弟——為啥我覺得你好像有點缺心少肺一樣呢，要不得喲，還是要雄起啥。當時重慶走得比較近的張棗、柏樺、鄭單衣和我——而我是最心不在焉的一個，所以後來籍籍無名，同樣滿不在乎。但這不等於我對詩歌的熱情就少了，深夜促膝談心，暢談詩歌之美妙，甚至超過了寫詩本身。

在重慶認識張棗到他去德國，接近兩年時間。這段時間內，基本上隔天就見一次面，要麼他到我學校來，要麼我去川外。我參加了學校游泳隊，教練非常信任我，讓我管游泳池大門鑰匙，所以我常約張棗來游泳，有時候他一人來，有時候和他的老師加拿大人沃倫斯基一起來。張棗少年時代，在長沙體校好像也學過游泳，很專業，是把好手。

我們班上有幾位詩友也認識了他，有時候就在一起玩，晚上大家湊錢在學校食堂裏吃火鍋，雖然湊錢，點的葷菜也有限，窮嘛。但是張棗發現鍋裏卻有很多葷菜，問這是怎麼回事啊，我的同學告訴他，我們事先從後門市場上先買好了血片(鱔魚)、泥鰍、肉片、毛肚等，用搪瓷缸裝好，裹在軍大衣裏，趁食堂胖頭大廚不注意的時候，全倒鍋裏了。張棗大呼過癮，後來他把這個辦法帶到川外去了。張棗也因此喜歡上了重慶火鍋。

他來我這裏，就拉着我先去學校後門菜市場上去搞葷菜，興趣極其盎然，甚至還去學劃鱔魚——開始他覺得很有趣，但是後來覺得太血腥了，先把鱔魚在木盆邊上敲暈，然後長釘子把鱔魚頭釘在木板上，然後鋒利刀子從頭一刀帶下，就劃到尾部了，他說，寫詩要是都能這樣一刀帶下就好了。

他笑眯眯地蹲在木盆邊上，眼睛賊溜溜亂閃，我曉得他又在憋着什麼壞主意了，他突然先嘎嘎笑起來，說，我們也把某某某(他極不喜歡的一個詩人)先把他在木盆邊絆暈，再把長釘子穿過腦殼，然後剮了，你覺得如何？然後還以商量的非常溫柔語氣給我說，你覺得這個辦法可好？我說，這下這個龜兒子沒準還真把詩就寫好了喲——他接過話頭，說，對頭，對頭，那些瓜寶詩人腦殼不曉得裝的啥子，我真的想打開看看，拆了重新裝過——詩歌不是這樣寫的啥，不能啊，同志，詩真的不能這樣寫啊！他痛心疾首，跺着腳說。

寫詩到一定程度後，對性格破壞作用相當大，本來好好一個人，沾上詩歌以後，性格會發生很大變化，寫得成功的，目中無人，性格變得張揚；寫得不成功的，性格乖戾；總之會偏離人生航綫，生活也會因此留下一大堆失敗記錄。詩歌帶來新的本性，打散了本來的格式，不等於就帶來了新的格式，詩人大部分會在混亂中度過一生。但是正是在混亂中，詩歌卻有了很大的機會，詩人就是在混亂中提煉、寫詩。我就這個問題也同張棗探討過，我說，莫扎特一生潦倒，但是音樂卻始終透明、寧靜和歡悅。張棗說，生活的垃圾千萬不要帶進詩歌中。張棗一生詩歌數量不多，都是通過深度提煉的，生活的垃圾都留給了自己，好詩繼續在人世間熠熠生輝。

張棗就是有這樣一種能力，他總是能引領你發現生活、物件、人群、詞彙中的另一面。我很早就發現，在他心中有另外一個乾坤，一個他自己重新裁減、拼貼、組裝的美麗新世界。有時候，我們順着鐵路散步，後面火車從遠處開來，我們就蹲在路邊山坡上，看火車開過，然後他就說，你看，要是我們的詩寫得節奏如此有力就好了。我說，馬雅可夫斯基詩有點像，張棗說，像，但是不美。你說，詩技術再好，再有搞法，讀來不迷人，我覺得，經不起讀一百遍的詩不是好詩，你說是不是，不然我們老祖先為啥要發明“百讀不厭”這個說法呢？

——現在想來，張棗詩所以量少，“百讀不厭”這個標桿從來就沒倒過，他要自己百讀不厭了，或許才能期望在讀者心中生根。張棗的詩歌來源就在身邊這些瑣碎事物中。我跟他討論過，我說孔子論語說，米粒之珠，也放光華，以前常被人用作貶義。但好像對詩人，感悟世界之微妙來講，應該是正做，就是應該以小見大。張棗說，我同意你這個觀點，但現在到處都是些大是大非寫大題材的詩人——精細、氛圍、氣息、迷人、微妙、美，是我們想要的，現在詩壇狼烟四起，寫什麼詩的都有，也很正常。

我們經常到烈士墓街尾的一家小麵店吃麵，說是小麵店，其實就是一個路邊攤。每次都去那裏，而且味道一般，我發現了問張棗，這是為啥呢，他說，你看看正在煮麵那個人，我看了一眼，說，就是一個村妹，怎麼了。張棗嘴角泛起揶揄笑容說，哎喲喂，弟弟，你就只喜歡打望你們學校和我們川外的校花，仔細看，看仔細，看了再說。

這下我才仔細打量下面的村妹兒，不看則已，一看嚇一跳，哎呀，臉龐輪廓經典，像希臘神廟的女神。個子有1.68米左右，手長，腰細，臀大，身材頎長，目不斜視，容顏傷感，總體氛圍是極其性感的女子。但是穿着破舊，腰前圍着稀髒邋遢的圍裙，一雙手——手指倒是很美，但有油污和因洗碗，凍得通紅，要是換身衣裳，真就是一位四肢生輝的大美女，而且氣質自帶，與文明和教養

無關——張棗語氣非常肯定說，我敢百分百保證，她自己都不曉得自己有多美。我想過，有妻如斯，心滿意足哉。我說，棗哥，不可能哦，你真敢娶回家了？張棗訕笑了一聲，引用大概《左傳》中的一句話，原文已無查處，大概意思是，真要一意孤行的話，恐為同僚恥笑啊。

後來，他在解《燈芯絨幸福的舞蹈》這首詩時說，寫這首詩的時候，頭腦中好幾次閃現過這個女子的神態。後來我覺得，這首寫女性之詩中確有無奈、守本份、屈從命運之美。

相當神奇的是，我大學畢業後，分配單位地址就在川外隔壁單位，就是我第一次去拜訪張棗看見的那一群房子，離川外約有20分鐘的散步距離。這樣從1985年夏天到1986年夏天，他離開川外去德國，我們幾乎每天都在一起，散步、談詩、寫詩。川外還有兩位非常優秀的詩歌鑒賞者，一位叫楊偉，一位叫李偉。楊偉是日語系老師，現在是川外日語系教授；李偉是川外法語系的老師，後來在北外讀研究生去了，後來的人生受到巨大磨難。他們倆本人都不寫詩，但卻是詩歌鑒賞的大行家。在張棗和我寫詩道路上，給過很多極具價值的意見，他們愛談小說，比如康拉德、博爾赫斯、伍爾芙、卡夫卡等等，我們也很喜歡。

我們經常在一起吃飯聊天。我和張棗經常去的有兩個地方，一個是離我住處直綫大約有20分鐘散步距離的瓷器口老街，那時候尚未開發，陳舊但是很有古意，街上有幾家老飯館，做的老派川菜非常好吃，那時候我參加工作，已經有工資，張棗也在西南政法大學有了一份英語授課兼職，經濟條件大為改善。我們在那些臨江吊腳樓小飯館裏，要幾份菜比如油酥花生米、青椒皮蛋、鹵牛肉、水煮肉片、回鍋肉等，喝用土碗裝的江津白乾酒，一直說話到深夜二點，老闆也不會“發雜音”，我們聊詩，說得又細又透，為一首詩一個韻腳的把握，可以說上好幾個小時，不疾不徐，慢悠悠喝着，聊着，看江上的輪船拉着汽笛上下往來，江風吹着小酒館滿室清涼。記得有一次還是說《早晨的風暴》，我提出幾個句子跟他探討，比如：

早晨醒來果然聽到了風聲
所有的空門嘭然一片
此起彼伏，半天不見安靜

我說，你把“所有的空門嘭然一片”中“的”字拿掉，是不是節奏感會强一些，他念了一下，所有空門嘭然一片，覺得節奏明朗了很多，他說，對啊，好像這樣更利索，更上口了。但多讀幾遍以後，我們還是發現，拿掉“的”——節奏是好了，但是就覺得有點趕，不够從容了。保留“的”還是要舒展一些。

另外一個地方是在沙坪壩烈士墓車站路邊，一個竹樓飯館裏，外表看着非常簡陋，裏面卻非常舒服，建在一個斜坡上，半邊懸空，我們把他稱為“明朝酒館”，就是覺得很有明朝時代的古意。老闆有一道菜燒得出神入化的好，叫白油肚條。每次去都點這個菜。相較瓷器口，這裏交通更加方便，所以，不少外地詩人來訪的時候，我們經常在這家飯館吃飯，應該有一些成都或者全國其他地方來的詩人還記得這個飯館，柏樺從北碚來，在這裏吃飯的次數也不少。

張棗有時候和川外的一幫外教吃飯經常在這裏，但這不是我愛去的時候，一大幫老外聚在一起，張棗英語非常好，俄語也能應付，我卻百無聊賴，枯坐一晚，說不上三句話，張棗還美名曰讓我體驗外語節奏。我也只能哈哈一笑。

但有時候也非常有意思，川外有位姓戴的老師，長得儀表堂堂，又八面玲瓏，很吃得開，奇怪的是很喜歡請我和張棗吃飯，張棗稱他為了不起的蓋茨比。有一次戴老師帶着他的銀行女朋友請我、張棗和他的研究生導師沃倫斯基在明朝酒館吃飯，沃倫斯基問戴老師，重慶話漂亮女孩怎麼說，戴老師說稱“粉子”；沃倫斯基又問，那英俊小伙子叫什麼，戴老師一時語塞，張棗接過話茬說，叫“錘子”。沃倫斯基指着戴老師女朋友說，你，粉子；指着戴老師說，你，錘子！我跟張棗頓時一口酒就噴了出來，捧腹大笑。

後來又一次，戴老師(也住青年樓)請我和張棗去他獨住的宿

舍，剛坐下，他卻跑到另外一位老師宿舍打麻將去了，把我倆晾在那裏，我和張棗面面相覷，不知什麼意思，愣了一會，跟張棗交換了一個眼神，他起身，拿着熱水瓶就往戴老師還盛着半瓶多白糖的瓶裏倒開水；我瞅着戴老師的茶葉罐，打開就往裏撒了一泡尿，然後哈哈大笑揚長而去，跑回張棗房間，忽而又感到很內疚，覺得太過份了，後來好幾天都繞着戴老師走路，不好意思，所幸戴老師後來像什麼也沒發生過，依然請我們吃飯喝酒。

1985年初，寒假後，張棗從長沙回到重慶，這次一改年前的溫文爾雅，見面就說，這次回長沙，打了一次大架。原來是他和女朋友彭慧娟分手了。就是他《娟娟》一詩的主角。然後講起了事情的原委，娟娟和一個廣東那邊的老闆好上了，張棗從長沙追到湘潭找到了兩人，沒說幾句就打起來了。張棗講得是眉飛色舞，但是在後來，我還是看出了這件事情對他的影響，他開始喝上了白酒，普通話也不說了，改一口地道的重慶話，而且滿是粗口，胃潰瘍的老毛病發作得更勤了，有時候在公交車上，突然就痛得蜷縮蹲下，黃豆大的汗水傾瀉而出，個人行為更加大膽出位，幾個月內，一行詩沒寫。但沒有幾個月，他又慢慢冷靜下來了，除了談詩依然熱情不減，但其他方面，話語似乎少了很多，這段時期，最後他還是醞釀寫出了《燈芯絨幸福的舞蹈》這樣的好詩，裏面有很多位女性的身影。

1985年秋天一個晚上，已經快12點了，張棗很激動地跑到我宿舍，他說，我寫了一首新詩——《秋天的戲劇》，我看到第六節，我說這是寫柏樺嘛，很明顯。張棗說，你看第七節：

你是我最新的朋友(也許最後一個)
與我的父母踏着同一步伐成長
而你的臉，卻反映出異樣的風貌
我喜歡你等待我的樣子，這天涼的季節
我們緊握的手也一天天變涼
你把我介紹成一扇溫和的門，而進去後
卻是你自己飾滿陌生禮品的房間
我們同看一朵花瓣的時候，不知你怎麼想

我說，好像有點沃倫斯基的影子。他說，這節是我把你與沃倫斯基的感覺放在一起寫的。我又仔細看了一下，後半節有點像。不過這首詩有新變化，我說，發現你寫詩還是有敍事才能的。當晚，記得我們就現代詩如何敍事和詩人的敍事才能怎麼運用談了很多。果然，後來張棗去德國以後，寫出了《德國士兵雪曼斯基的死刑》這樣技巧很高超的敍事詩；後來張棗又寫出了《父親》這樣登峰造極的敍事詩。這首《父親》我起碼讀過幾十遍，裏面邏輯關係之嚴密，我沒有找到一個多餘的字。張棗敍事這一路詩，屈指可數，確實太少了，但是有限的幾首，全部都是精品中的精品。

到了1986年，情況突然發生了很大變化，也是一個春天的深夜，他很興奮，來到我的住處，告訴我，他戀愛了，是位德國女孩，然後很詳細談到了和這位叫達格瑪(川外有的稱她謝達瑪，取的中文名)的女孩的戀愛經歷。後來那段時間，他經常和這位德國女孩到我這邊來，我們一起到菜市場買菜做飯。

達格瑪中文一般，交流還可以，但是我覺得她和張棗並不是很和諧，比如，我和張棗都酷愛聽鄧麗君，但是達格瑪說我們聽這種歌，很頹廢，這都算了，還用德語說句什麼，張棗笑嘻嘻地翻譯給我聽，她說，聽這種歌的中國男人很可耻！後來有天張棗柏樺在我這裏玩得太晚了，沒回去，第二天上午，張棗怕達格瑪生氣，走到外教專家樓前，張棗說，你先幫我上去說說，就是證明一下，昨天晚上我們是在一起的。我想的很簡單，事情本來就是這樣，我就上樓找到達格瑪，解釋了一下，沒想到達格瑪用估計剛學到的成語搶白我——你撒謊，你們是蛇鼠一窩，我只有耷拉個腦袋下樓，給張棗說，你教的好學生，蛇鼠一窩都會說了，老鼠先撤了，你這老麻蛇自己回去等着挨扒皮吧。後來張棗告訴我，達格瑪說你話語閃爍，不像在說真話——我說，我不是怕她聽不明白嘛，還連比帶劃的，估計還是沒說清楚！

後來張棗正式告訴我，他要和達格瑪結婚了，而且還會移居到德國去。張棗真的1986年夏天就走了，柏樺也考上川大研究生，也要離開重慶了，我當時工作單位的校長也找我談話，說北京、上海、成都三地叫我選一所大學去進修一年，我選擇了成都，這樣，張棗去了德國，柏樺去了成都，鄭單衣去了貴陽，我也去了成都——重慶的好日子到頭了。

朋友處深了，就是兄弟，兄弟再往深處走，就是親人。認識張棗的最初半年左右，張棗對我而言，亦師亦友。半年之後，直到最後就是兄弟了。1996年，距上次1988年張棗從德國回來見面已經快10年了。1996年，我在北京，張棗正好有機會回國，也在北京，他趕到我住的東城區炮局胡同的時候，一見我面，就像昨天才見過面一樣，就說，哎呀弟弟，找個地方我先睡一覺。幾乎是話音一落，倒在床上，呼嚕就睡過去了，鼾聲之大，幾乎可以掀翻房頂，我瞅着床上那人，幾乎都認不出來了，發胖，謝頂，鼾聲如雷，哪裏還是1988年那個美男子張棗，我頓時感覺有點黯然神傷。

一直到天黑了，他才醒來，赧然不好意思，還紅着臉說，兄弟，不好意思，我們還沒有辦法定下心來說話，馬高明約我吃飯，我們一起去吧，結果又是一頓與馬高明曼卿轟飲，一直到深夜，踉踉蹌蹌回到張棗住的惠橋賓館，就着酒勁說了一通話，醒來也全忘了，第二天，他又忙着要趕回長沙，將近10年後就這麼見了一面，雖然仍然親切，沒有一點疏離之感，畢竟太短暫了，甚至十年間各自別後狀況都沒來得及說個大概(也許頭天晚上說了一些，也湮沒在酒裏了)，又各奔東西了，很感慨，我給他寫了一封信，內容已經不記得了，應該主要是10年來生活與想法變遷為主題的，後來他回了一封信，而就這封信恰好前幾天我在一本書頁裏找到了，居然與我一起輾轉來到了上海。

維弟近好，

北京一別，匆匆半載。今收到你的來信，格外興奮，你過去現在今後在我心目中永遠是親兄弟。你待我心誠，我從來是深知並滿懷感激的。這種情誼我一生少有，不會忘懷的。

你在商界奮鬥，我覺得很好。為什麼不呢？生活是如此遼闊，這回我們見面，雖談的不多，但你我都是善解人意的。你在我眼裏，除了增添了許多好品質如成熟、練達、周到與堅忍之外，從前的優異處仍在。商波詭秘，我時而為你擔心，不過以你聰明總會摸出成功之路的，何況從前的寫作經驗只會有助於你。

我贊同你說的生活之重要，甚至生活先於藝術。現代藝術與生活大脫節，其幽僻令人噁心。是得想想突出去的辦法，只能身體力行地去幹。中國大部分文人沒有這個覺悟，死守封僻，自以為是，大堅精英之旗，我看不過是窮書生的虛弱，並無動人的力量。“首先得生活有趣的生活”，這是我《茨》詩中表達的重要主題。

我個人亦想回國幹，國外這些年，固然給了我無價之寶，但生活與藝術的最終完善，只能在祖國才能進行。它有活潑的細節，它有不可選擇的無可奈何的歷史過程，應該去參與，不管用哪種方式。總之，生活，有趣的生活應該是生活本身唯一的追求。

我現在仍在放假，十月中才授課，這次暑假三月之長，哪兒都沒去。帶孩子，很是幸福。明年我又想回去一趟，先到北京，希望能在不影響你工作的情況下多與你呆在一起。

來信談談，隨便寫的都行，聽你談生意也蠻好。總之，有空就來信。

問候你姨弟

你的棗

9月18日

圖賓根

2001年，我輾轉到了上海，住在浦東世紀公園旁邊，找到了老朋友陳東東，他告訴我，張棗也在上海，我大喜過望，當晚就在我租的房子裏，請他們過來吃飯，兄弟老友見面，太過興奮，我和張棗倆人一瓶52度瀘州老窖，不到半個小時就喝完了。談到很多往事，也談到他在德國的生活，也就是說，他去國離鄉十幾年後，我

才第一次瞭解了他在德國生活的大致情況，談到家庭，談到兒子，最終還是要回到詩歌話題上，對詩歌，當然看法改變了很多，我是感覺到他越來越脫離詩歌的大趨勢，越來越反着方向走，他認為，寫詩和讀詩始終都是一小部分人的事情。國內很多詩人都沒有再接觸，詩歌活動也很少參加。但是談詩水準依然極高，能够很清楚感受到，他一直沒有離開詩歌，雖然很孤獨，但一直是最堅韌的守望者。

這次見面以後，他有時一個人也到我這裏來玩，我們繞着世紀公園散步，受他的影響，我自己心中蟄伏了多年的詩好像也慢慢蘇醒了部分，那段時間前後寫了十幾首詩。張棗說，你看到了，最有意思的還是寫詩。他還說，現在跟我們在歌樂山下寫詩不一樣了，那個時候對寫出來的詩嚴重不自信，現在有了這麼多生活閱歷，寫出來有沒有，自己就很清楚了，而且不着急了，你肯定自己也知道，你現在寫的詩，是二十年前不能比的，至少這份沉着的得來，讓我們忍受了多少煎熬哦！

現在覺得自己到上海的決定是正確的，至少從那以後，我們每年都能見面很多次，如果在重慶，可能就沒那麼方便了。雖然我寫詩，還是曇花一現，後來又沒怎麼寫了，但是張棗每次回上海，都帶來很愉快的經歷，聚餐，到周邊城市遊歷，參加三月三詩會。有次在北京，帶着我老婆去他家裏，我們還在一起討論退休後去哪裏生活，我建議去雲南，我說那裏四季如春，是中國最好的地方。他說，雲南當然很好，不過那邊生活很便宜，可以到那邊租房子，每年去住幾個月，不過還有更好的地方，他說海南也是不錯的選擇，他說，我告訴你吧，海邊是真正玩不厭的地方，我們可以合伙在那裏買一處靠海邊的農民的民居，再好好修葺一番，是個非常不錯的主意。

就在去年夏天，在我家吃飯，我老是抱怨我的房子朝向不對，冬天冷得要命，他說，冬天我們一起去海南住兩星期，他朋友有別墅在那裏空着，曬曬太陽，很多毛病都可以曬好。就在他回德國治病這段時間，我還給他發短信，說，早點好了回來，我們一定要生活到海邊去。他回短信說：一定！

不論在張棗之前，還是他之後，再沒有見到過與他一樣用心和辛苦的詩人。雖已天生一顆玲瓏心，但仍然沒有一刻放棄雕琢。他才是真正意義上的守望者，他沒有扎稻草人一樣的替代品，一直守在已經很荒涼，已經無人回望的詩之邊上，都走了，只有他還守在那裏，一刻也沒有離開過。

雖然他比更多人還熱愛紅塵生活，我沒有見過一個人會把青椒皮蛋送進嘴前，無比溫柔說，讓我好好記住了這細膩絲滑還有清香，我們再說話，可好？我也沒有見過何人在我描述上海菜中糟溜魚片和水晶蝦仁時候那樣的熱切和專注，即便這樣，他這份傾心和迷戀如果不能化成詩之精妙，那麼世俗之好，紅塵之沉醉還是不能把他從心中詩苑拉走須臾，是的，他守望與辛苦的擔子一分鐘也沒有卸下過。後來常回想起與張棗交往的點點滴滴，真覺得他身上頗多湘中舊文人的習氣——擅長格物致知就是一條。我看過很多有關曾國藩、胡林翼、左宗棠等湘中才子的傳記和文章，有些習氣與張棗真的很吻合。湘中才子具有的堅韌、倔强、周到、幽默、友善、才情，張棗一樣都不少。

說到這裏，再說下去就是感傷的話了，這非我所願。除了張棗去世，對我而言，有如五雷轟頂。但除開這一件，全是令人沉醉的回憶，我可以這樣說，與張棗認識近30年，一次不愉快的回憶都沒有，所以煽情而傷感的話語不想再多說了，對別人而言，痛可能已經快過去了，對我而言，還沒有開始！

詩人的着魔與識

鍾鳴

“一首詩是一顆流星”

——張棗譯史蒂文斯《徐緩篇》

張棗之死，區別於海子之死。前者是現代的，後者是傳統的，類似於屈子之死，詩人所對抗的是一種近似於“野蠻人的垂直入侵”——比如統治者一貫如一的無知，百姓的愚昧、平庸，官僚/民間知識分子永遠的攻訐、詆毀、讒言、排斥、誤讀，反神話及疑古的深入人心，世俗化、實用主義之盛行……等等，而對抗者精神憑依的則又是那種最為古老的——“茫茫禹迹”的意識形態，故多表現為鄉愁、黔首和“龍旌承祀”之爭，可謂“國殤”，所激起的崇拜、精神庋藏，綿延至今，影響甚遠。

現代詩歌，其人其詩之感染力則是另外一種疾病——首先是大眾文化整體覆蓋，電子傳播攻剽城邑，然後是藝術家、詩人“自瀆式的眼光”，自娛自樂，統治者的“高度暴力”逐漸轉為因勢利導的“美學管理”(與西方所謂“文化創意產業”直接對接)，而且是極其有效的創造性的專業委托管理，猶如能源管理。不知不覺，奧威爾的“老大哥”非常漂亮地就實現了，“網控”和“五毛黨”風華卓絕，不在1984，而就在此刻。連群眾都能虛擬，反叛的群眾，變為宴樂性群眾，這點是奧威爾所沒有想到的。許許多多的重大爭論，最後是由“對偶性群眾”(見埃利亞斯·卡內提《群眾與權力》)來完成的(如1998年余策劃的某書引發的關於吳宓、錢鍾書、陳寅恪之爭為一例)，火候最終由黨幕後輕鬆、愉快地捏掐。用麥克盧漢的話說就是“今天，暴君的統治不是靠棍棒或拳頭，而是偽裝的市場研究員(各種各樣的談判員)。他像牧羊人一樣用實用和舒適的方式來控制羊群”。

詩人當然不再是思想家，先知，為大眾脱盲、治療、啓蒙，評價正義、良心、和諧一類……而卻要花費相當多的精力，調節自身的使命——也就是和文學的關係，這正是主體和意義最深刻的一種關係，通過語言這一比任何團體更為複雜、也更為可讀的“組織”，受制於從思想、感性和智性的多重邏輯。今天的人生，已不再是過去的人生，今日之文學，也非往昔的文學——固然，對今日詩人的評價，也不再是過去的評價——不在好與不好的層面。所以，詩人張棗君早歸道山，死者不幸生家幸，讀其詩文與哀怨未遂的人生，使我們對大家一向偏愛的詩人之哀史傳統小有區別，少些糊塗蟲，不在“對立統一體”中無意識地美化社會災難就好。畢竟受害者、反叛者分享極權主義剩餘快感的真相早就在那裏了，只是當事者迷，不知而已，或知其一不知其二罷了。

現在，社會形態、個人情感交織更為複雜。張棗的詩一直處在這樣緊張的關係中，加上時空、肉身種種的不適，其音勢必然是一種近似於反反復復、絮絮叨叨的風格：哪兒，哪兒，時代總是重複這樣的絮語：“說，‘沒有我’；——好，沒有你。不，說：‘沒有你’；——好，沒有我”(《殼子》)。被拋來拋去，此一時彼一時，若有若無，肇其詩歌之始，終其生活之所，作為一個人，也當嘆為觀止。不光是精確性在哪裏——“哪兒，哪兒，是我們的精確啊！”最重要的是，其忍耐力在哪兒？他的，我們的，大家的，或許，這才是紀念者該緬懷的，無論他為此付出過多麼慘重的代價，無意中羞辱過誰，或被羞辱過，我們都無可挽回地失去了一個他者。

鏡子的作用就是反射，破碎一面，就少了一個維度。即使你昂揚着扭頭不看，他也在那裏，逝去了，也只是隱於幕後而已。用他的詩言之，即“隱回事物裏”，——也就是古人所謂作“鬼”，實際訓為“歸”義。即使他攻擊了我們大家，最後，他仍然歸於他所攻擊的“我們”這個本位。他早期有首詩也偶然表達過這點：“莫尼卡，我有一道不解的謎，是不是每個人都牽着一個一模一樣的人，好比我和你……裏面的每件小東西，也正正反反地毗連”(《惜

別莫尼卡》)這是張棗寫作特有的一種方式，或語法關係：設局-迷失-尋找主體和客體的對偶及倒置關係——最後，歧問，懸念——也就是斯芬克斯之謎的伎倆。答案其實儘管簡單，不過，彎彎繞，還是孳乳了環境，隔離出了某種距離，讓人有所期待。其詩戲曰："掉落在地上的東西無始無終"(《空白練習曲》)；"我叫卡夫卡，如果您記得/ 我們是在M.B.家相遇的"(《卡夫卡致菲麗絲》)，當然，誰也不會記得的，因為，弗洛伊德之後，我們知道了夢的移植作用，會改變所有的中心詞項，它起源於內心防禦和稽查。其陌生化，正好是非常强烈的一種籲求——籲求知己者。就這點而言，他有點生不逢時。但或許正是這點，拯救了他一段生命，給了他時間空間，也就此成全了他所發明的詩歌套路，一種"複調詩敍法"，跟巴赫金論述陀思妥耶夫斯基的"複調小說"有點類似。但漢語的結構，包括南方的方言，更宜於詩歌音韻的變化，身份的重叠、混合、分離。"你看我已經看見了另一個你"、"那個像我的漁夫，我便朝我傾身走來"。過去，由於南腔北調對抗的潛移默化，詩人也常言及"古風"，但顯然這不是用詞問題，張棗也用過自己不熟悉的詞，比如"潛龍勿用"、"爻辭"一類，我們都清楚這只是些假面貼花，猶如牡孔雀吸偶展翠屏一樣。在日常生活裏，張棗君懂得這種吸納技巧，很會"望氣"，可謂人面相士，詩裏也反復寫了孔雀："我奇怪的肺朝向你的手，像孔雀開屏，乞求着讚美"(《卡夫卡致菲麗絲》)。但他更清楚"這些貼花，懶洋洋的假東西"(《海底被囚的魔王》)，改變不了詩是種調調，有更內在的音韻、節奏，誰也改變不了它的調門，它是孤立的，器官的，牽涉到很具體的生活方位，——而誰又比誰更有資格來論斷、或改變這樣的方位呢。所以，某種角度講，風格基本上在宿命的範疇。所以，柏樺那句"魯迅即林語堂"，只能看做是一種假言命題，一種悖論。

關於當代詩歌，張棗或許比其他人表現出更焦慮的一面。一方面我們可以從其個人境遇來考察，內心隱藏的東西——較他人更深，故所知甚少，用他的方式說，最快活的人就是最苦悶者，但零星的接觸、書信、言談、詩作會有所披露；另一方面，對人人身處的社會進程進行考察，我們會發現更多的面目全非。

張棗君十分聰慧，天賦極高，具蜀人的狡黠，秉湘人之烈，且混雜南人的頹靡——因敏感而脆弱，因苦悶而好縱情、尚滋味，調侃戲謔，風流倜儻，為性格複雜綜合之人，其詩為楚音。民間曾有人言：天下倘若有湘軍一人便不會失國。若硬譯到詩界便是：詩界倘若有一楚人當歌就不會寂寞。張棗君便是這樣一個詩人，也是這樣的一個發楚音者。喜歡不喜歡——或開始喜歡後來不喜歡他的人，都受過他語言轉彎抹角的影響。這點無論怎樣的折射，還是很容易辨識的，除非不想辨識，為了造就天才和高人。當然張棗君也是知道這點的，故他對自己的詩也期望頗高，成為一種樂趣——這點，他沒什麼選擇。正因為心理上的轉移，他對現實也就看得很低，故生種種的衝突和鄙夷，否則，我們就解釋不通，像張棗這樣的圓通之人，怎還會和別人發生衝突！

但不管怎樣，他基本上還是個很好的對話者，未曾在鑒詩品位上大出血過，而不少人卻失血過多，只是因為亢奮，方蒼白地在那挺着，一旦真相大白，便萎頓在地。其妙處何在？事情其實很簡單，若大家拿了各人的詩，換着讀一讀，便一目了然：有的人，讀其詩，不解其人，只是變着法在那講着大家早已都曉得的道理，可謂"人法天"，多為"毛式"，所以，其道理是死的，詭辯的；而有的人，一讀，便知其人，道理如影隨形，人之不同，道理便自然不同，即所謂"天法人"。張棗屬後者。天性所使然，他所確定的是一個未知的自我(張棗謂之"永遠的迷惑")，並非勝利者，明白人，或精神導師一類，氣質根本上是反話語權的，更像個誘惑者，而誘惑者自己也很容易陷入迷惑，也就經常性地預言其失敗，一向如此。所以，他不像早期詩人(包括許多朦朧詩人)，有意無意為自己預設了模式，或身份，被社會接受(他在論文裏涉及過此話題，惜未深入)，而他更願邊緣化些，很像一扇尚待敲開的門："首先是敲，……敲是回家，……家應該是這兒，這兒，隨喊隨開。敲"(《今年的雲雀》)。但現實中，他似乎也沒有真正意義的家，

婚姻只是個殼而已，所以，最終他只能算是個迷途者，他反復在詩裏這樣自我定義着，骨子裏也就屬心理學意義的“窺陰癖”，這需要沒完沒了的精力，重複、折騰——或折射，這點，他恰好勝任，也就這點而言，《鏡中》成其為代表作。他戀詩，並不自戀，這點未曾有人細察，因為當今詩壇，充滿了自大狂，這些自大狂，抬頭在他者身上永遠也聚不了焦，低頭，則又看不清自己。雖喜評頭論足，卻無效。所以，張棗與樂滋滋享受成功者不太一樣——後者，在污泥中取樂，看自己很高，詩和現實也就一並看高了，故一味高蹈的策略。猶如“君以正用之，故君者立於無過之地”(《周禮·正義》)的反語。其姿態，由其詩的音勢、君臨之相，單體繁殖，便不難辨別。相反，這些人是真正意義的“暴陰癖”。貫穿其詩的是北方那種最為傳統的“經世之想”(梁啓超語)，口語格言化，有一種套路。毛時代充滿了這些玩意，毛時代之後，仍然泛濫這些玩意，而且，換了環境，大家還玩得十分開心，這就是當代最典型的知識分子所享受的“剩餘快感”。這點，我將在《旁觀者》修訂版中巨細陳述。而在張棗，貫穿其詩的則主要是貌似智力遊戲的樂趣，文字打靶場上的射擊遊戲——“嘿，請射我的器官。別射我的心”(《德國士兵雪曼斯基的死刑》)，因為，那裏充滿了矛盾，充滿了錯誤、失敗、傷口，但還是值得探討此間的問題。故智者樂水，仁者樂山，詩者樂言，而言，悖謬的環境使然，故只能抱殘守缺，生小智，而非大智。他有點像愛麗絲漫遊奇境，最後卻迷失在自己的窺視和轉換之中：“我們的突圍是無盡的轉換”(《卡夫卡致菲麗絲》)，“以朋友的名義，你們去鏡中穿梭來往”(《以朋友的名義》)。中間這個“你們”，在亡者的語境中是可訓為“我”的——並由此及物(參讀《今天》1992年2、3期余舊作《籠子裏的鳥兒與外面的俄耳甫斯》)。及物與否也正是南腔北調界分之根本元素。

社會之不健全，人之瑕疵，人之道德承諾亦不完美，生之樂趣所剩下的便也就只有寫詩這“活”了。其他的只是為此服務，包括工作、抽烟、喝酒、以及他在信中言及的“體面的生活”。他設想着、實踐着，或許為自己劃出了塊“聖地”，就像葉芝對毛德崗描述的愛爾蘭(葉芝也正是張棗最喜愛的詩人，指中晚年作品)，也或許就像湘人的三臘。總之，張棗內心是摯愛詩的，而且，認真程度較之他人要高些，也更專業，故也較類型化，在詩與人的關係處置上十分傳統。對社會在更大的文化背景下正悄然改變着人類與書寫關係這點，其認知度較之他人則很低。他真正的熱愛詩，故用詩評價一切，只是最後失之韌性，若逼着則個，那非鬧出病來。就其個性看，按新文學運動的舊話說，張棗君不宜入儒林，也很難入文苑，因為這兩者均難一蹴而就，獨聰慧不行，非耐心不可。這點從他過世後留下的幾篇最完整的文論看，略知一二。

記得是1990年11月，他從特里爾來了封信，那時，他邊在一家公司上班，邊做論文，非常辛苦。他像大男孩一樣——“大男孩亮出隱私比孤獨”(《空白練習曲》)——請求我代他撰寫論文的其中一章《九葉集詩人的現代主義傾向》。我理解其苦衷，做沉悶的學問非他擅長，便幫着硬寫了三萬字，權作素材。另外兩篇是《詩人與母語》、《朝向語言風景的危險旅行，當代中國詩歌的元詩(metapoetical)結構和寫者姿態》。前者偏散文寫法，後者想以學院邏輯、句型式的陳述，過經過脈地討論當代詩歌之演變，但他過於靈動活潑的性格，搬了學院腔並不適合，於是失之語言的糾纏，以致無一個問題得以陳清。翻譯，他極有天賦，但終為苦活，也不是他所能忍受的，所以，最後，他還是擅長作即興詩人。

詩人，我是一個詩人，這是他的驕傲。國人自古就因少而貴。但因社會不斷地世俗化，把詩人珍稀化——其實，也就是邊緣化，而詩界又不斷地自戀，高康大化(巨人化)，便形成了十分尷尬、滑稽的局面，雙陷矮化而不自知，彼此認知的出入也很大。所以，確定其職業化的程度——就像現代社會確定其壓制者，成為職業革命家、職業的討伐者、監管者一樣，是評價詩人最重要的綫索之一，“職業化”的方式尚待探討，但事實早已擺在那裏了。所以，張棗君敢說“我是一個詩人”，雖有堂吉訶德之嫌，但，他這樣說，並非完全出於傳統的“文學精英”的概念，而更多是對現代詩人職業

化的確定。身份建立其上方顯內涵。他在國外，也多少受過這樣的訓練，所以明白其間的意義。當他在給我的信中言及“謀生”時，我猶如讀到了T.S.艾略特、卡夫卡的現實。其實，詩人雖為即興，也得盈濡而進，漫漫歲月，不斷進行身體和語言的調整，等待玄機當頭，恒言受命，方能見一綫生機。這就是他非得寫《卡夫卡致菲麗絲》的原因，從《鏡中》到《卡》，也就是從1984–1989年，此間我們聯繫也較多，我稱之為“藍色時期”(那時他喜歡用一種藍色的信箋紙)，談詩也最多。我們大家都目睹了他在一種可謂十分壯烈的折射中，保持了自己的初衷和一致性。為此，生命逐一分散，也就表現出認真，也不得不認真。我過去說詩是其唯一的樂趣，是在這樣的背景下。

當然，換了語境，即使“認真”也是個讖。毛澤東說過，世界上就怕認真二字。你越認真，而你越努力之事越背道而馳，那你便越失望。而表達此種失望，新文學運動以來早已流行。數年隔着與同行交往，看透了而不“油滑”、還能單純認真着的寥若星辰，張棗君算一個。生活、交友、臧否人物方面我不敢說他特別率真、準確，有時，他更像個“壞小孩”，口無遮攔，信口開河，自戀倒錯强迫得有些厲害，洩露於詩比比皆是：“它們蕭蕭的聲音多痛，多痛，愈痛我愈要剝它，剝成七孔，那麼我的痛也是世界的痛”(《楚王夢雨》)。這個結論，實在主觀得很。若在古代，通靈之說，尚能安慰我們一二，但現在，恐怕連作者自己未必相信。否則，他就真免了那人生的苦果了。

也正由此，我們看出，張棗喜歡玩調皮，語似詼諧，以對抗思想的正統，但不油滑，這點，他控制得還好。這大概和他瞭解自新文化運動以來，漢語寫作早淪為殘餘的理性掙扎有關(他的論文梳理過這些人)，死的文藝擺在那裏，固得反叛，只是許多詩人雖仍造着非理性的句子，“浪漫的”生活方式，繼續杜撰人與詩的神話，卻並不明白何以這樣。這些，一概被他譏為“病中水果”。但他也吃這水果。

張棗的焦慮，說明他也容身此病。他明白大我小我這最簡單的辯證關係。詩人，最多在此間撕開一條裂縫，但撕開，雖跌宕起伏，也在這撕開的共謀關係中：“我們是裂縫中的人/裂縫是世界的外形/只要酒杯不曾粉碎/裂縫便與酒杯共存”(《斷章》)。曉喻此種關係，也就像戴着鐐銬跳舞。語言由這平庸的境況崛地而起，也就必然為衝突措辭。他的詩，有一種病態的跳來跳去，這點是很明顯的，但大家卻不一定看出這背後的語境：其一，骨子裏他知道“死水”的範疇，自己也在其中，所以，寫作究竟是“避讖”，逃離舊窠，怎樣逃，方式何許，成敗如何，評價如何……這些才真正決定着寫作的內在性，或內蘊。但這些年，多數詩人採用的是“河那邊”的策略，迴避此種話題，自然也就迴避了置詩歌於死地的矛盾，而人人又受制其間，所以，也就和中國人悖謬的政治傾向一樣，對抗着而又同陷虛假的意識形態。因為一種殘酷的事實，早就擺在了我們的面前，也就是現在——或很久以來“詩對現實中的精神層面支配性框架早已解體”，詩人只是選擇以何種姿勢摔下來而已，摔在什麼地方而已。

張棗君摔得很難看，他摔在了異國，現駕鶴仙去，則又得摔回故土。即使在那，又何嘗安過心呢？若是科學精確之人，在那混混，尚可。但他並非此種人啊。所以，很早就為他捏了把汗。但就詩論詩，他摔得也還算坦蕩蕩的，因為摔得很傳統。命運與他描寫過的“梁山伯與祝英台”差不多，他們托身的“那對蝴蝶早存在了”。張棗君的宿命感非常强烈，他沒有避讖的辦法，苦苦尋找也沒找着，因為，這些辦法，都被他錯誤地“鑲在(了)來世中”，讀其詩，充滿了這些悖謬的描述，對“錯誤”他也有幾近狡猾的辯護，可又怎樣呢——詩人生來又不是非要改變世界的，而反倒要改變自己。

這點，他比許多人都清楚，也更聰明。所以，他在稍顯隨意地化用里爾克的詩句時，有着不一般的急切和動機，那就是想依據俄耳甫斯的神話原型——你以詩為生，拯救自己(母性躲在受難者後面)，已無可挽回，也就是你不能回頭。這個原理，是詩歌不能戰勝科學制下的。你要回頭，就像海子，就必死無疑。張棗是個聰明

人，他是絕不會犯那麼幼稚錯誤的(他對詩歌烈士評價都不甚高)，他採用了折射。折射也是科學之舉。但它在某些時候，可以幫助我們達到自己的目的，勿用身歷險境，便回頭眺望，觀察自我拯救的效果。這條道路才是唯一的詩歌之路：

> 致命的仍是突圍。那最高的是
> 鳥。在下面就意味着仰起頭顱。
> 哦，鳥！我們剛剛呼出你的名字，
> 你早成了別的，歌曲融滿道路，
>
> (《卡夫卡致菲麗絲》)

所以，張棗佩服的是那些“技巧性懷舊”的詩人與詩作。比如我們身邊的柏樺，張棗就曾不計其餘地給予過讚揚。記得，柏樺有詩曰：唯有舊日子帶給我們幸福。這裏的唯一性和俄耳甫斯的唯一性有着非常內在的關係。舊日子完全可以直接訓為詩意性。這在我們三人許多年的交往中，在這上面我無數回體驗過二人的秉性，深知此間的轉換與興奮。惟有詩(或廣義的寫作)改變詩人自己，這才是職業詩人和傳統詩人的根本區別。我們的詩壇，濫竽充數的業餘寫手多如牛毛。張棗君一直想劃清兩者的界綫，他平時即興的言談，他的文論，甚至詩作，都隱埋着此種傾向。但他最終還是沒有真正地發現，這最有可能重塑自我的複雜證據——而最有意思的是，這證據恰恰就在他自身。現在，我們可以看得更清楚了，這折射的惡果，跳來跳去地，也正好構成他為人為詩的趣味。作個有趣味的人，這點他算是精彩地完成了。這也正是他詩歌的價值所在。

張棗的詩寫得非常有趣，這對那些一直枯燥寫作的人，是非常嚴峻的挑戰，甚至無情——詩論家們一直沒注意到，“枯燥”作為中國社會意識形態的主要姿態，孳乳為大眾文藝、甚至反叛文學的要害，只在極少數聰慧的詩人那裏被反復地攻擊着，這點，我與柏樺、張棗早年談論最多，而且，不約而同地在詩文裏給予嘲笑和攻擊。關於這點，甚至蔓延到了大家以為有的那個詩歌圈子。就張棗文論《朝向語言風景的危險旅行》來看，他仍在延續我們最早的話題，但他簡單歸於“南北宗論”，在今日社會形態變得如此複雜、語境如此交錯的環境中容易造成誤讀。但梳理這些，對研究當代詩歌，厘清謬誤、歧見十分重要。

因為以上的交代，我已可以說張棗其人，不管與他怎樣的熟稔，其實他都保有秘密內心活動的層面。不瞭解這點，那簡直就是傻子，也等於自殺。倒不是說他故意“虛偽”，而是他很瞭解自己，能從鏡子不同側面觀看自己的人不可能不洞穿自己的結果。按一般的習慣，多數人就直接拿了別人當祭品。張棗君終究善類，知道厭惡的後延性，故想保護自己，也保護別人。所以，其攻擊性是預先的。凡和張棗君交接的人，久而久之，必兩敗俱傷。讀他如下詩句：“照鏡，革命的僮僕從原路返回；砸碎，人兀然空蕩，咖啡驚墜”(《跟茨維塔伊娃的對話》)，這些小細節，都有過人之處，而凡有過人之處，也必驚心動魄。下面這幾句就更直截了當了：“人們都想走近他，摸他。但是，誰這樣想，誰就失去了他”。所以，我勸所有為他捉弄過、傷害過的人，真的是可以完全原諒他的一切，因為，他謎樣的性格，從一開始就迷惑了大家，也迷惑了他自己，欲掙扎而不能。他後期生活的紊亂，證明了他的絕望與放棄，同時，也證明了原來期望他很高的人，也完全放棄了他。通靈者之淪喪，標誌着枯燥乏味的再次降臨，也標誌着全民超意識形態時代的到來。

張棗的詩我過去有過很長的分析，多數觀念仍然有效。1992年他讀到那篇評論後，異常興奮，讚嘆不已，在後來的信裏也反復談及對他的影響。如今翻箱倒櫃下來，棗娃(我一向用蜀語稱他)的東西不多，一冊薄薄的詩集《春秋來信》；與人合譯的華萊士·史蒂文斯詩集《最高虛構筆記》；然後，就是許多《今天》雜誌，裏面有他的詩文；再就是那兩篇詩論，還有些詩稿複印件；再就是殘剩的書簡、畫片、明信片——其中一張，引我寫了《畫片上的怪鳥》，題獻給他，時間是1987年：“這就是那隻能够‘幫助’我們的鳥，它在邊遠地區棲息後向我們飛來”，圖案是雨中飛行的怪

鳥，撐着傘，口呼“help”，“救命啊！”“救命啊！”那時，他在德國，大家都很苦悶、艱難，互吐衷腸，苦中作樂，縈繞於詩，談吐荒誕不羈，是那時的風格，他給你來這麼一下，讓人哭笑皆非，因為都知道誰也救不了誰。

我們通信牽涉最多的便是詩，第一封在1986年去國前，他和新婚的德國妻子達瑪，想帶大家的作品去譯介，最後1995年才由荷爾德林基金會資助翻譯出版了“四川五君”(張棗、歐陽江河、柏樺、翟永明、鍾鳴)詩選《中國雜技：硬椅子》，可他的生活也早已面目全非，過得十分艱難，孰知後面所付出的心血，卻從未言及。寫詩者和以詩為身體精神的雙重秩序者不同，詩界、批評從未厘清。張棗心中有數，故調侃：“你我何等人傑！”

張棗君，湘人，口操濃重的南音。每每聊天，聽他楚語噥噥，獨有魅惑，那是民間蟄伏的歡樂之魅，早被魯莽滅裂，由君誦唱，故使“物芳”，此種情緒，一入詩，便詭異，纏綿，依《詩》取興，引類比喻，其義皎皎潔而明朗，猶如“國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂”。當代詩人中，古風最甚，非他莫屬。古典現代雜揉不露痕迹，且能於秦灰劫後、新文學運動以來、尤其“朦朧”之後，在詩歌敍述中機智成為“對話”者，也只有張棗君等一二人，其餘無神無形，做出來的派，混點名頭，不過爾爾，莫能望其項背。

文壇一般知道張棗，是因為其名作《鏡中》《何人斯》《燈芯絨幸福的舞蹈》《姨》等。但終觀其詩，最好的還應該是《空白練習曲》《卡夫卡致菲麗絲》《茨維塔伊娃的對話》《大地之歌》等。尤其《大地之歌》，其時(1999)正是人類社會的轉折(基督教與伊斯蘭教的戰爭爆發)，對他來說，也是新的契機。那段時間，我們由傳真機互通新作。可惜時光實在短促。相同的情景，也只有他寫《卡夫卡致菲麗絲》那段時間——艱難的1989年可相提並論。那時他十分困惑自己的詩歌，一方面是形式上的，一是漢語詩和現代性的，後者由他1995年的一封信能看出：“……我是有方法論的，因而想再謀求在漢詩的現代性上作一些突破，以最後確定這門語言在詩的先鋒性上的可能。先鋒性離不開漢語性，這點我已確信不疑，這也一直在指導着我的詩歌實踐，但我的漢語性雖準確，卻太單薄，我的方法往往都是靠削減可用的語彙來進行的，因而題材還太窄，有些技術如幽默、反諷、堅硬一直未敢重用。現在我想試試這些走向，《茨維塔伊娃的對話》開了一個好頭”。但更成熟的是後來的《卡夫卡致菲麗絲》，因為這首詩才促成了他形式上真正的變化。張棗擅長短詩，因為，其語音風格更多是建立在反“枯燥”這一“措辭”技術上的，但長詩要靠結構，而且，也要保持短詩的措辭密度，兩者均達到和諧平衡並非易事。於是，我鼓勵他寫長詩，談過技術上的問題，在信中聊這事。他寫了，而且成功。其中有這樣的句子：“我奇怪的肺向你的手，像孔雀開屏，乞求着讚美”。隨後我在《籠子裏的鳥兒和外面的俄耳甫斯》中分析了這句詩，這是當代唯一一篇的關於他的論文，想討論其詩歌節奏和呼吸之間的秘密。結果，恍惚像中了讖。卡夫卡死於肺病，張棗君也是。他曾在論母語時翻譯引用過諾瓦利斯的詩，似乎暗和了什麼：“正是語言沉浸於語言自身的那個特質，才不為人所知，這就是為何語言是一個奇妙、而碩果纍纍的秘密”。因為，風格即宿命。

他的秘密不光來自語音本身，也來自其他多方面的興趣，和複雜的人生經驗。就我觀察而言，張棗可說是詩歌趣味的洞悉者，電影幕味十足的鑒賞家——許多年前，他帶了盤俄文版的塔可夫斯基的《鏡子》，邊給我和柏樺放邊解釋，好像提到了茨維塔耶娃的詩，此景歷歷在目。由於語言天賦，他自然也是個稱職但很懶的詩歌翻譯家。不多，但精。譯在《今天》(1992年1期)上的特拉克爾(Georg Trakl)，是我迄今能讀到的最好的，運用了他自己的修辭方式，《卡斯帕·豪塞爾之歌》可視為德譯漢之經典。這批詩我竊以為和他的某些詩——比如《在夜鶯婉轉的英格蘭，一個德國間諜的愛與死》等有更內在的關係。他譯的華萊士·史蒂文斯，更是靈氣十足，質量很高，混合自己的聲音：“你若還是夏娃，酸果就還會甜”，“四十歲的男子如果還要畫山水，必將把短命的眾藍混為一談”(《我叔叔的單片眼鏡》)。

他也是個美食家，《廚師》表達了他這方面的天賦。措辭跟做菜沒有什麼本質的區別。之於蜀地，他最後讚嘆的是我夫人為他做的一碗川味臊子麵。如此簡單的樂趣，見他濃烈地享受，也不得不為他黯然傷心——因為陰差陽錯、經濟的繁華虛浮讓他有時過境遷感，當年朝氣蓬勃的傾述，變成了腹語，讓詩人深深地受挫。因為他並不瞭解這背後的複雜性。革命和金錢教育了一代人，代價慘重。前者，破壞了詩人和歷史最幽暗的部分；後者，卻破壞了詩人和文學——乃至書寫最純潔的關係。那時，他已開始在國內任教，盤桓北京、上海，來往很少。偶得音訊，都不怎麼好。寂寞這種現代病，害了不少人，張棗也不例外。沒想到，那次是我們最後一面。記得許多年前，他創用了“毀容”這個詞，沒想到，最後，我真真切切地看到，他被“毀容”的厲害。他所言的“變，其實擺脫不了不變的”，通過他，也只在變中了，而且，巨變。他在詩中特別喜歡運用一種“微型辯證法”——“少就是多”、“生蟲兒在正面看見我是反面”一類，而他的生活也似乎在這樣的怪圈中。

比如，他是飲食男女的高手，誘惑者——卻可惜不能說“愛”，因為他曾坦率地告訴過我，他從未有過純粹意義的“愛”，並為此深感遺憾。毛時代，社會壓抑，多數人的口唇力比多遭重創而延遲轉變，抑鬱成疾而伺機爆發。幻想性、強迫性和不同尋常消滅了所有過程：“地上的情侶摟着情侶……可憐的我再也不能幻想，未完成的，重複着未完成”，關鍵是最後兩句：“透明的月桂下她敞開身，而我，詛咒時間崩成碎末”(《吳剛的怨訴》)。說穿了就是陰差陽錯：“摸摸這個提前或是推遲了的時代”。敷衍出去，便可能成為一代人感知的慣性：“要走多少路，人才能看見桌上的一隻鰐梨啊？”(《而立之年》)。這種慣性，無論是他早期最好的詩作——比如《鏡中》，還是後期更成熟的作品——如《卡夫卡致菲麗絲》，都嘀嘀咕咕地潛伏着。這個話題值得深究。

最後，張棗也是半截子收藏家，張棗骨子裏壓根為一種連他自己也未必瞭解的“游牧性”所壓倒。他發明了“器官漂移”這個組合詞，沒想到竟然會成為他的讖。漂移者，就不具備收藏的條件，但他有自己奢侈的領域——他只收藏兩樣東西：記憶和書。前者關乎友人，後者關乎物具。但同時兩者也享有其強勁的克手——烟與酒，衝突與諒解，或不被諒解。相互糾纏，斯磨於歲月，十分厲害。關於書，我們談過很多。他有一個計劃，在“永遠”回來之前，搜集所有自己喜愛的詩集，當然也包括其他書——比如，他心愛的卡夫卡——“我們這些必死的測量員”(《卡夫卡致菲麗絲》)。有次，我得知有個攝影師曾跑到布拉格，專門拍過卡夫卡生前的城市、街道、建築、物具、房間、枝形吊燈、燈泡、猶太墓地、鄉間木瓦房、童照……我很想得到這本攝影集。但他給我複印了一部分，這樣的分享常在我們之間發生。這些書，他和我同樣喜歡。

畢竟這兩樣東西，書和記憶，一虛一實，而且，虛關涉實，比如友人一類，實又牽扯虛，比如書本知識之轉變為思想，人生中，都是流變之物，而且，最難庋藏。關鍵還在於，你一旦進入廣義收藏的魔圈，你就成為自己的掌門人、判官、法律的制定者、倉庫管理員、修補匠、繼承者……甚至不小心還會是某種快感的奴隸。這些“物”的存在，現實性，使你必須照看它們，維護它們，買進賣出，避免天災人禍，也避免相互自殘，所以，很容易它也會成為你的累贅，成為你咒罵的對象，繼而成為你咒罵自己和社會的原因：“節日，我聽到他罵我。他右眼白牽着右下巴朝右上方望去，並繼續罵我”。這裏，譏誚、調皮得十分厲害，和作者擅使人皆欣喜截然不同。如果，世界上只有兩種人——罵，與被罵，那人人也就都解脫了。如果，以朋友的名義，張棗正好有這樣的詩遺留着：“以朋友的名義，你們用右手拿我，用嘴巴吃我，耳朵上還留着我的心，……讓我以朋友的名義不點你們的姓氏……”(《以朋友的名義》)，那我們就真得好好想想了，究竟發生了什麼事情，已至非得如此分裂，世事逆變，況乎人性。上個世紀，北島的“卑鄙者”成為一個很有趣的雙關語。一旦反抗、啓蒙的語境消失，它便交換為泛格言。我們知道，泛格言，人人可用，任何利益集團均可據此

告慰世界，跟“人權”這個詞在中國國內使用的情況一樣。大家都懂得了符號的重要性，所以，大家也都懂得了迷戀，和“泛正義主義”。所以，“自瀆式的眼光”才有了可以象徵交換的背景。這是瞭解張棗詩作，通過詞語關聯更為本質的詩歌現實的唯一途徑，反“詩歌神話”，決定了他嘲諷的、碎屑狀的敍述風格。這種風格，便於分析。格言，警句，適合背誦，記憶，成為典範。張棗卻試圖逃離這樣的典範。

但凡事都有兩面性，這是一個很厲害的識。比如當“自瀆式的眼光”返回我們自身的時候，就有可能傷及我們自身，這在張棗的生活中幾乎成為一種比喻，在比喻後面——用他喜愛的方式說，“好吃的眼睛”後面，究竟是怎樣的悲哀和境遇，或該細考，是布羅茨基所言的那種“僭政的石塊”，成比例增多？可他用詩否掉這樣的簡陋：“我走着，難免一死，這可不是政治”；抑或文學生計的衝突，時空錯位，焦慮所致？可讀他贈我的詩——“到江南去！我看見那盡頭外亮出十里荷花，南風折叠，它像一個道理，在阡陌上蹦着”，便又確信他是樂觀、好戲謔之人，還不至於；或許源於可憐的嗜好，吸烟，飲酒，日積月累，終釀大禍？

翻檢舊信，他這樣寫過：“……一是我酗酒，專業的酗酒者，我不好意思告訴你”；另一封：“我目前正在戒烟，暫時算成功了。我只是想玩一玩意志，只是一種極度的虛無主義而已。”糟就糟在這“玩”字，因為時過境遷，不再玩意志了，便會照舊。詩無需玩意志，就像博爾赫斯說的：作家的基本工作就是消遣，就是想別的事情，就是幻想，就是不急於睡覺而是構思點什麼……。記得，他也說過類似的話，可有些事卻非要意志。以前也婉言敦勸過，沒用。祖國之下的詩界風尚一向為“消極才華”所籠罩，愛麗絲漫遊鏡中，很難脱身。他一邊探討詩的現代性問題，一邊卻又陷入最傳統的神秘的法咒。這不能不說是個識。中國詩人的哀史傳統似乎都有那股生與死的鼎沸味——生前寂寥，死後殊榮。屈原如此，故作《離騷》，“遭憂”之辭，開“不得志”先河，也算“國光”；朱湘如此，故有“泰山兇器”說；海子如此，方誦自殺者之歌；顧城如此，仍嘆詩為“現代主義的蝴蝶……竟不以為那是生命”；或許，張棗也不得不如此——所以，千不該萬不該卻冥冥中籲請死神來猜他的年紀：“死亡猜你的年紀，認為你這時還年輕”(《死亡的比喻》)。他譏諷死亡，死亡便尋上門來。他曾在給我的一封信裏聊及葉芝的“48歲”，那是大器晚成的“48”，但張棗君卻夭折於此。他確實太年輕了，正值盛年。曾與他談過“避讖”一類，他不大信，他在詩中言及“死亡”，就像談每天吃的大蘿蔔，甚至不惜說“讓我死吧”，簡直就是犯忌、着魔，他或想用他習慣的措辭以惡抗惡，遊戲辯證一番，讓人們曉得沒有區別的死：“我死掉了死——真的，死是什麼？死就像別的人死了一樣”。其實，這點，自古以來，就沒人會認為有必要讓一個詩人這樣來驗明。聖人也早已提醒眾生：不知生焉知死。

2010.7，於蜀

精靈的名字
——論張棗

宋琳

在當代中國詩人中，沒有誰的語言親密性達到張棗語言的程度，甚至在整個現代詩歌史上也找不到誰比他更善於運用古老的韻府，並從中配製出一行行新奇的文字。他留存下來的詩作如此之少，這種吝嗇與他平日在夜深人靜的酒精中的揮霍形成強烈對照。由於過早離世，他來不及進入一個“光芒四射而多產”的時期，誠然是一個巨大的遺憾，但僅憑一本薄薄的《春秋來信》足以展露他卓越的詩歌天賦，集中任何一首都值得細細品讀，它們作為經驗聚合具有物自身的稠密，呼吸着他傾注其中的生命，而那些詞語的星座形成的星系，正朝着我們播放他精神宇宙的神奇音樂，祝福着善於傾聽的耳朵。

張棗的語言親密性當然有作為南方人的先天因素之作用，即所謂“音聲不同，系水土風氣”(見《漢書・地理志》)的地脈影響，楚方言的口舌之妙與飲食、氣候一樣自有別於北方，而張棗個人語調的甜潤、柔轉這一內在氣質則既歸之於原始的詩性智慧之血緣，又與他在寫作中形成的詩學態度有關。每一個詩人的成長都是神秘的，早熟天才的成長更為神秘。張棗的無師自通與曼傑斯塔姆在俄國同時代人中的情形相似，阿赫瑪托娃稱後者的精神進程缺乏先例。一個詩人的卓然自立與他接受什麼、拒斥什麼關係重大，是態度而不是權宜之計導致一個時代的詩歌風氣之變化。在漢語言內部，正當“五四”時期“反傳統”的進化論思潮在“文革”中再度泛起，達到極端，至後毛澤東時期(乎行概念是後朦朧詩時期)的八十年代，詩歌界依舊普遍缺乏對傳統的重新確認，政治抗議和反文化的呼告掩蓋了人們對傳統的無知，此時張棗下面一段自白顯然出現得非常及時，它見諸《中國當代實驗詩選》(唐曉渡、王家新編，1987年出版)：

> 而傳統從來就不儘然是那些家喻户曉的東西，一個民族所遺忘了的，或者那些它至今為之緘默的，很可能是構成一個傳統的最優秀的成份。不過，要知道，傳統上經常會有一些“文化强人”，他們把本來好端端的傳統領入歧途。比如密爾頓，就耽誤了英語詩歌二百多年。
>
> 傳統從來就不會流傳到某人手中。如何進入傳統，是對每個人的考驗。總之，任何方式的進入和接近傳統，都會使我們變得成熟、正派和大度。只有這樣，我們的語言才能代表周圍每個人的環境、糾葛、表情和飲食起居。

籠而統之地談論傳統容易，辨析傳統之源流困難。濟慈早就對彌爾頓式的“文化强人”懷有敵意，他在1819年的一封信中說：“《失樂園》雖然本身很優秀，卻是對我們的語言的敗壞……我最近才對他持有戒心。他之生即我之死。……我希望致力於另一種感覺。”(《濟慈書信選》269頁，百花文藝出版社，2003)張棗與濟慈的不謀而合至少表明兩個不同時代、不同國度的詩人可以擁有完全相似的詩學抱負，其着眼點都是語言。馬拉美在談到雨果的寫作時也陳述過一個相近的觀點：“一旦形成風格，詩便被聲調與節奏所加强。詩，我相信，懷着敬意，那期待以頑强的手把它與別的東西合一並加以鍛造的巨人最好越少越好，以便它自行斷裂。”(*Crise de Vers*)年輕的張棗並未在弒父情結的驅動下，像許多第三代詩人那樣急切地對作為前驅並形成廣泛影響的朦朧詩發難，相反，他在多種場合表達過對朦朧詩的欣賞，我想這絕不是他的策略，而是因為他的目光越過當代，落到了比同代人更遠的地方。

傳統的認知對於詩人而言既涉及創作之源的認知，也需要對我們置身其中的文化系統的整體把握，只有當精神的回溯被視為一種“歸根複命”的天職時，斷裂的傳統才可能在某部作品中得到接

續，尤其是當一個民族對它普遍淡忘和漠然的時候，卜者這一古代詩人身份的回歸，使喪失的過去復活在一個新的預言家身上成為可能。張棗正是一位卜者，一位現代卜者。他的前瞻性體現在對“構成一個傳統的最優秀的成份”的意識的喚醒，這“最優秀的成份”應該是能够與“周圍每個人的環境、糾葛、表情和飲食起居”對應的一種語言，它曾經澄明如鏡，現在卻黯淡了。這種語言帶有烏托邦的性質，但它又涵容並呵護着日常性，恰如“道不可須臾離，可離非道”這句話所象徵性地揭示的，這種語言可以讓我們在其中棲居，使我們無論在哪裏都有在家的感覺，它親切地在場，並隨時隨地迎候你：

只要想起一生中後悔的事
梅花便落了下來
比如看她游泳到河的另一岸
比如登上一株松木梯子
危險的事固然美麗
不如看她騎馬歸來
面頰温暖
羞慚。低下頭，回答着皇帝
一面鏡子永遠等候她
讓她坐到鏡中常坐的地方
望着窗外，只要想起一生中後悔的事
梅花便落滿了南山

從《鏡中》這首詩的夢幻氣氛中我們看到了T.S.艾略特稱為“客觀對應物”的東西，這首寫於1984年的詩，即使現在讀，也會感到，一如艾略特在《批評的界限》文中所説，“以前出現過的任何東西都不能解釋的東西”。它宣告了某種不同於單純的意象拼貼而是注重句法的詩歌方法論的出現，它一氣呵成，沒有任何拖泥帶水的痕迹，故對讀者不構成强迫性，似乎一個天賜的瞬間自動獲得了展開的形式，它奇迹般地滿足了“好詩不可句摘”的完整性的古典主義信條，與當代常見的那些呼吸急促、亂了方寸的胡謅詩或意識形態圖解式的口號詩拉開了足够遠的距離，以至於一個久違的美麗靈魂被召喚了回來，舒緩地進入鏡子般通幽的文本。“危險的事固然美麗/不如看她騎馬歸來”，我們不知道這個“她”是誰，自從劉半農發明了“她”這個人稱代詞以來，女性在漢語中首次得到陰性的命名，贖回了女兒身，現在，“教我如何不想她”這一“命名的慶典”(張棗語)在六十四年後一首新寫出的詩中出人意料地以靈視的超驗方式再現了內在可能性的外化場景。於是，依舊缺乏專名的“她”變成了神話主體的一個面具。這個神話主體是“一生中後悔的事”的一個未明言的誘因，而隱去通常作為發聲源的“我”恰是此詩的高明之處，這使得一行詩成為另一行詩的聲音的折射。特別是首尾句式呼應的回旋結構，製造了一個回音壁的效果，是此詩最顯著的特點。

我不能確知《鏡中》的靈感來源，僅從設境來看，它的聯想空間完全不受限於歷史時間，戴着多重聲音面具的主體在文本中淡進淡出，轉換自如，其主題的不確定性不是靠缺乏過渡能力的藏拙或玩弄閃爍其詞的曖昧，而是由出自生命呼吸的“聲氣”創造的。一般來説，張棗不表現曖昧，而是表現微妙，正如鍾鳴所説：“張棗寫作講究‘微妙’，在我理解，這‘微妙’首先表現在善於過渡”(《籠子裏的鳥兒和外面的俄耳甫斯》)，不知不覺的過渡技巧避免了將詩變為宣諭的武斷，往往旁敲側擊地接近所言之物，在“表現自己和隱藏自己”之間使詞的物性得以彰顯。而正是個人語境對當代公共語境的疏離造成這首詩理解上的困難，將《鏡中》當作宮體詩的現代版肯定是一種誤讀，而讀作一則愛的寓言——嚴酷的社會規訓下不可能之愛的現代寓言或許更接近作者意圖，“因為一首詩是一個象徵行動，是製造它的詩人的象徵行動——這種行動的本質在於，它作為一個結構或客體而存在下去，我們作為讀者可以讓它重演。”(肯尼斯·勃克)詩中的一系列動作只是“象徵行動”的若干步驟：1. 游泳到河的另一岸，登上一株松木梯子；2. 騎

馬歸來，低下頭，回答着皇帝；3. 坐到鏡中；望着窗外。它們簡直是被保守的新儒家斥之為“淫奔”的《詩經》“鄭風”或“衛風”中的一幅圖景。倘若將詩中的“她”置換成“我”，以虛擬的女性主體說話，那麼首句和尾句就不難作為內心獨白來理解，而這種手法恰恰在“鄭風”裏是頗多運用的，例如“子之豐兮，俟我乎巷兮。悔予不送兮！”(《豐》首章)朱熹評價說“衛猶為男悅女之辭，而鄭皆為女惑男之語”(《詩集傳》)，進而以此為據認為“鄭聲之淫，有甚於衛矣”(同上)，這裏我暫不就歷代對《詩經》的誤讀發表意見，因為那不是本文的目的，對一首詩的道德歸罪中外都有案例，可見閱讀倫理常凌駕於寫作之上，詩人亦常因冒犯了公眾趣味而遭譴，從這個角度看，寫作本身不也是一件“危險的事”嗎？在這首僅十二行的短短的詩中，詩人講述的是一個匿名者的故事：一個女子的越界行動。她的感應力大到可以叫梅花應念而落，與其讓巨大的悔意埋葬一生，不如在懲罰降臨前做點什麼。可待追憶的一生中的“後悔”，乃催生成一次“無悔”的果敢。設想，那女子為何“面頰溫暖/羞慚”？回答皇帝的問話時為何低下頭？要知道，“皇帝”這一關鍵詞素，在詩中可是規訓的一個提喻，代表着可以向任何私密之行動行使權力的約束性力量，這一點可以從“她”和“皇帝”的不對稱見出，“她”始終是一個匿名者，她的形體即使作為鏡中的影像，也是匿名地在場。當然，書寫者的匿名狀態不局限於某一首詩中的人稱變化這一層面的技巧運用，具有詩學發現價值的是，匿名化意味着隱身於神話原型和歷史元敍事之中，從而使書寫者讓位給書寫。

張棗致力於恢復的“成熟、正派和大度”的傳統，不借助冠冕堂皇的道德優勢感，也不關乎政治，而是以深海采珠人的勇氣去勘探那些曾經繁盛現在變得荒蕪的地帶，所謂荒蕪主要指人心的荒蕪。美的人心本是“天地之心”的化成，詩，乾坤元氣在詩人生命中的聚合，元氣無處不在，於詩何在？在乎接引。詩人自身必須成為接引元氣的工具，一個容器，一個通道，與此相適應，詩人不應擋在文本前面，而應隱蔽於文本之中。明人徐渭有言：“古之人詩本乎情，非設以為之者也，是以有詩而無詩人”(《肖甫詩序》)，主體的匿名就是歸回“有詩而無詩人”的原初淳樸狀態，艾略特的“非個人化”理論所反對的也正是“設情以為之”的“放縱”，我理解他反對的不是感情，而是感情的無節制；不是個性，而是個性取代所表現的對象。所以他又說：“只有有個性和感情的人才會知道要逃避這種東西是什麼意義。”(《傳統與個人才能》，卞之琳譯)

張棗最善逃，他身上的精靈一旦被抓住一個，就幻化作另一個。在“吾我”和“他我”之間他出入自如，而“萬我”終歸於一個客觀性之“真我”。把他的俏皮話連綴起來也許可以繞地球一圈，論聰明才智，在我認識的人當中無有出其右者，但如果由此認定他只是詞語的雜耍藝人那就大錯特錯了。“我並非含混不清，/只因生活是件真事情”(《燈芯絨幸福的舞蹈》)——他的內在戲劇性有天才的分寸感作為保證，他詩中的虛擬主體在轉換自如的各種場景講話，布設玄妙機境，並非為了炫技於一時，而是為了與世界“合一舞蹈”。平心而論，《燈芯絨幸福的舞蹈》這首隱含元詩結構的複調詩，難免有炫技的成份，它在反對呆板的聲音模式時將個人的修辭技巧發揮得淋漓盡致，達到讓讀者目亂神迷的地步。兩章詩、兩個舞蹈者、一陰一陽，是亦莊亦諧的抒情面具的舞蹈。張棗要處理的是一個“對抗與互否”(陳超語)的主題，有一個舞台，但“隨造隨拆”，對立面在其上旋轉，各表一枝，又以對方為必要的前提。史蒂文斯的《現代詩》在構思上有與《燈芯絨幸福的舞蹈》相似的地方，它也是一首關於詩的詩，在為“心智之詩”尋找喻體時，史蒂文斯也找到了舞台和演員及其關係，“它得/搭造一個新舞台，它得出場/並像一個不知足的演員……”(張棗譯)，但在史蒂文斯的劇院裏，仍然有“一群隱身的觀眾在凝神聆聽”，並遵循着藝術要求於觀眾的對秩序的喜愛，他們的教養保證着“最微妙的耳朵”能够被超級的心智激蕩起來。而張棗的舞蹈者必須在“鑼鼓喧天，人群熙攘”的舞台上出場入場，不分觀眾和演員，其緊張的氣氛似乎更接近中國的現實，其實更具後現代色彩，“由各種器皿搭就構成”的舞台與後現代的臨時語境同構，它“模棱兩可”，“變

幻”不定，且可以“隨造隨拆”。現在我們來比較一下分別由男性角色與女性角色扮演的雙人舞蹈的相繼出場，它們基本上完成了一次由色欲向靈修的昇華，其演繹進程可圖示為：外一內；動一靜；變一不變；分一合。

“它是光”，我抬起頭，馳心
向外，“她理應修飾。”
我的目光注視舞台，
它由各種器皿搭就構成。
我看見的她，全是為我
而舞蹈，我沒有在意

當陽性聲音發出“我看見的她。全是為我/而舞蹈”，我們所熟悉的男性中心主義的洋洋自得的確溢於言表，這種男性中心主義在東方較之西方更為盛行，而男性對女性的色情佔有往往通過視覺想像來實現，比如將成熟女子想像成熟透的果實，“待到/秋涼，第一聲葉落，我對/近身的人士說：‘秀色可餐。’”視覺想像的功能經由“我的目光注視”，“我看見”，“我直看”到“我的五官狂蹦/亂跳”一步步強化，以致於在那頻繁的“聲色更迭”中使純粹的看變了形，這或多或少帶有自嘲的性質。畢竟這個“她”，部分是陽性世界的對立面陰性世界，部分屬於榮格命名的男人潛意識中的女性原型形象“阿尼瑪”(anima)，但丁與歌德的“永恒女性”即這樣一個“阿尼瑪”。所以“陽性我”終將從色相的專注——它的典型方式呈現於“馳心向外”這一詞語組合中——向着“第二自我”的內部移情，從外視轉向內視。“她的影兒守舍身後，/不像她的面目”這行詩似乎是潛意識滲透的作用，如果你注意到“守舍”這個詞的語義來源與“魂不守舍”這個成語的關聯，那麼“影兒”便可順利地讀作“靈魂”的換喻。“阿尼瑪”是“靈魂”的名稱，它是陰性的，它的對應詞“阿尼姆斯”(animus)則屬於陽性。

陰性聲音作為對話，在話語力度方面屬於反詰“剛克”的“柔克”，在詞色或調性方面則屬於同“諧語”相異的“莊語”，故它較為內斂，而絕非漫衍；它不向外弛求，轉而審視自身，承認並恪守着柔弱。“我看到自己軟弱而且美，/我舞蹈，旋轉中不動”，這與“四川五君”中唯一的女詩人翟永明的“我來了，我靠近，我侵入”(《女人　荒屋》)那類“阿尼姆斯”的陽性句式(儘管它脫胎自凱撒)形成了有趣的互照和反差。內在對話性也是翟永明詩歌的一種詩學向度，《獨白》中的詩句“穿着肉體凡胎，在陽光下/我是如此炫目，使你難以置信”，就可以讀作對肉身羞澀之原罪運用反詞技巧的性別宣言，它將男性目光中的“色相”還原為“肉體凡胎”。女性與大地同性，因而更具有包容力。“穿着肉體凡胎”(類褸鑰之“假合陰陽有此身”)的“阿尼姆斯”因而能夠從大地吸取令人驚訝的力量，像“大海作為我的血液就能把我/高舉到落日腳下”這樣的強語勢，無疑是一個超現實之夢的鏡像投射。回頭看張棗的詩，我們會發現聽從男性主體召喚的精靈，往往要求更多的自治，當前者裁判着“她大部分真實”，後者並未以爭強好勝的雄辯口吻對峙，而是以“溫情脈脈的守護人”的姿態為自己存在的真實性辯護：

我更不想以假亂真；
只因技藝純熟(天生的)
我之於他才如此陌生。
我的衣裳絲毫未改，
我的影子也熱淚盈盈，
這一點，我和他理解不同。

瓦雷里區分詩與散文所使用的那個家喻戶曉的著名比喻即散文是走路，詩是舞蹈，張棗接過這個觀念並出色地演示了詩怎樣“舞蹈”，因為說到底重要的不是“詩是什麼？”，而是“詩如何是？”詩通過區別於別的東西來確立自身的努力可能產生有關“純詩”的理念，但詩的發展邏輯並不因為有所捨棄而拒絕吸納和綜合，詩的象徵行動同宇宙的行動相似，即“動而愈出”，它既自我

指涉又不斷地逃離自身。從此詩的主體轉換中，引申出詩人“雌雄同體”的精神原型乃是形式背後的本質性要素，在一般兩性對立的思維模式中，女性作為男性的“他者”，從未成為兩項中的基本項，這是因為過度陽剛氣的純男性意識總是為非此即彼的獨斷意志所主宰，抒情詩中的純男性獨白必然散發征服、暴力、壓制的濁重鼻息，巴赫金說這種“單一聲音”只出現在夏娃誕生之前的亞當的嗓門裏，實際上我們始終可以在抒情詩的單向度模式中聽到亞當的“單一聲音”的迴響，例如吉普林詩中不時響起的迴蕩在印度叢林裏的軍靴聲。抒情詩的雙向或多向度聲音模式，作為內在的戲劇詩，是在讀者那裏重建文本的可信性的有效途徑。巴赫金將文本中的多種聲音稱為“第二性的聲音”，它是書寫者才能的體現，且只有借助它才能接近真實：

> 為了達到向各種聲音配備各種話語，包括向轉折的形象配備話語(包括抒情詩人在內)，每個作者難道不是劇作家嗎？也許任何一種單聲和缺少客體的話語都是幼稚的，不適合真正的創作。(轉引自托多羅夫《巴赫金、對話理論及其他》269頁，百花文藝出版社，2001年)

總之，現代詩人應該成為向不同的發聲源，“向轉折的形象配備話語”的劇作家，在宇宙劇院裏配備表情豐富的多聲部發音器，讓那些聲音編織起一個人與自身、人與萬物廣泛關聯的親密之網，廣播着幸福、苦痛、哀怨與祈求。張棗在1985年創刊的同人刊物《日日新》上面發表過一篇他譯的榮格的文章《論詩人》，榮格在文中說：“藝術家在施展自己才能的時候，既不是自戀的，又不是他戀的，完全與戀欲無關。他是客觀的，非個人的，甚至是非人性的。藝術家就是他作品本身，而不是一個人。”在回顧八十年代的詩歌運動時，不少詩人和批評家都提到1984、85年是關鍵年份，我個人認為，之所以稱為關鍵主要是因為一些成熟的觀念已經在比朦朧詩後起的第三代優秀詩人身上發生，現代性的意識，傳統的意識從主觀的分離到在寫作中結合，實現了真正意義上的語言轉換，被意識形態壓倒一切的政治需要中斷的三、四十年代的文脈，第一次得到了接續，這是新詩這個小小傳統在漢語言內部的二次革命，它使得新詩在向前開展的同時具備了回溯的能力。將來的人們會看到，第三代詩人把握住了歷史循環中這一天賜的良機。張棗和他早年的知音柏樺等詩人這一時期的寫作，除了受益於他們之間友誼的激勵(相似的雙子星座在北方則有海子和駱一禾)，也受益於既唯美又具有烏托邦性質的詩學抱負，一方面懷着向偉大的東方詩神致敬的秘密激情(猶如阿克梅派在俄羅斯的情形)，一方面悉心勘探西方現代主義源流，從天命的召喚中發現個人在歷史金鏈中的位置，從而能够清醒又從容地在技巧王國各司其職，是新詩在當代運程中的一個吉兆。對榮格和龐德的重視，間接地引發了對被“五四”一代知識分子否棄的中國傳統價值觀的再度檢驗，無論湯銘的自勵精神還是《易經》的變化之道，都如同從秦火的灰燼中歸來的鳳凰，向傷痕纍纍的心之碧梧垂下彩翼。據柏樺回憶，在《四月詩選》那個仲春的醞釀期之後，1984年秋天，張棗迎來了個人寫作史上的第一個收穫季。《鏡中》《何人斯》《早晨的風暴》《秋天的戲劇》等一批詩作，給焦急的詩友帶來了怎樣的驚喜啊！這些向在黑暗中摸索的寫作發出的信號，將日後的詩歌帶入火熱的、持續的話語新發明中。

> 念錯一句熱愛的話語又算什麼？
> 只是習慣太深，他們甚至不會打量別人
> 秋聲簌簌，更不會為別人的幸福而打動
> 為別人的淚花而奔赴約會。
>
> (《秋天的戲劇》)

這些詩行的熱度是久違了的，它們與高蹈派的感傷表演，與表面高亢實則適俗的雄辯呈現出完全不同的品質，在譴責冷漠自私的世態時依然保持以輕盈的口語形式說話，是書卷氣的口語，而非市井口語或威懾性的行話與切口，因而不失優雅。漢語既是適合

於寫詩的，又是擅長影射的一種語言，指桑罵槐，指鹿為馬，這種語言“充滿人事經驗的編年史中的多重例證”——正如美國漢學家費諾羅薩所說，“因意義的積累而不斷增長的價值，不是表音語言能够取得的。”(《作為詩歌手段的中國文字》)然而在消極的向度上，由於表意系統的盤根錯節，詞的衰變與誤用同樣積累了太多的負價值，使得“今日的語言稀薄而且冰涼”(同上)的情況同樣發生在漢語的現場。如果說西方現代詩人在寫作中面臨的困難是，如何使表達從“邏輯的暴政”下解放出來，漢語詩人的使命則主要在於改變屈從於“主觀的暴政”的局面。歷史上的書寫往往在“文以載道”(為政治服務)的實用性和“儷采百字之偶，爭價一句之奇”(《文心雕龍・明詩》)(為藝術的人生)的非實用性兩種價值觀此消彼長的震蕩中止步不前，修辭乏術或過度修辭都是語言暴力的形式，書寫的隱性暴力正是通過各種形式的隨意性表達得以釋放的，致使語言要麼變成喪失意義的空殼，要麼變成競技的工具。在當代詩中，書寫的隱性暴力有增加的趨勢，而古代詩人身上常見的良好的道德感則在減少。可怕的不是“念錯一句熱愛的話語”，而是根本說不出“熱愛的話語”。還有什麼比冷漠的積習比對一個詩人的成長更有害的呢？而張棗的新發明正是從反對冷漠開始，反對冷漠的積習使語言的溫柔本性衰變的進程。在《四月詩選》前言裏，張棗表達過對一種理想境界的嚮往：“漢語言柔弱、乾淨、寂寞、多情。漢語言不能誕生第一流的思辨家、演說家甚至小說家。世界上任何詩篇本來都應該是用漢語言寫作的。”包括翻譯成漢語的詩歌，都應該當做用漢語寫作的詩歌，這當然不是在張揚泛漢語主義，而是相信漢語的原初字性最適合於抒情詩這種需要最高心智和技巧的語言藝術。將最後一句話反過來說也是通的：用漢語言寫作的詩篇本應是世界詩篇，是既不高於也不低於世界詩篇的詩篇。詩人對母語的忠誠首先體現於他的修辭態度。《易》言“修辭立其誠”，龐德說：“技巧是對一個人真誠的考驗”，兩者幾乎可以通譯。對詞的誤用的詩意糾正關涉寫作倫理，但它不是政治。

如果說彌爾頓的倒裝句一度敗壞了英語(中國古詩中也不乏將“想彼君子”寫成“君子彼想”之類的例子)，那麼現代漢語詩的弊端之一可能是過多地倚仗市井口語，造成了另一種矯揉造作，潑皮無賴氣取代了書卷氣。新詩濫觴時期的口語依然是書卷氣的，只不過由於技巧不高，詩人沒有在詩的形式中就位，或者說，形式完備的理念尚未在新詩倡導者身上形成，故淺嘗輒止的話語碎片被當作時髦的詩，並不奇怪。我以為胡適“八不主義”中最大的失誤是“不用典”，蓋他不知“文本間性”或上下文關係中個人與歷史的對話性。說到底沒有哪個文本不包含潛在的對話範式，沒有哪個詞不承載歷史記憶，立於文化整體所給予的意義空間之外的純寫作是不存在的。張棗似乎對那種對於過去的冷漠猶如對性冷漠般感到大惑不解，於是他製造一些文本來與“過去烏托邦”駢儷，那些從偉大的對句思維中獲得靈感並以全新的語氣灌注其中的佳句真是不勝枚舉，它們鑲嵌在意義轉折處，像音樂中的經過句，我們提取出來作為采樣亦不妨礙對它們單獨理解：

你要是正緩緩向前行進
馬匹悠懶，六根轡繩積滿陰天
你要是正匆匆向前行進
馬匹婉轉，長鞭飛揚
(《何人斯》)

如此我承擔從前某個人的嘆息和微笑
如此我又倒映我的後代在你裏面
(《十月之水》)

吃了的東西，長身體
沒吃的東西，添運氣
孩子對孩子坐着
死亡對孩子躺着
孩子對你站起

死亡猜你的年紀
認為你這時還年輕
孩子猜你的背影
睜着好吃的眼睛
(《死亡的比喻》)

一個人的氣質可以從他的聲音中分辨出來，聲音是無法作偽的，所謂“音容”不就是聲音之表情嗎？聲音即表情。儘管張棗警覺地逃避風格化，他國內時期與國外時期(以1986年為界)的作品變化相當大，消極因素在1989年後的作品中明顯增長，葉芝式的自我爭辯(我記得葉芝的原話是：“與別人爭論產生雄辯，與自己爭論產生詩歌”)使形式內部的交叉性話語趨於緊張，更多的悖論修辭，更多的現實抵牾，更多的形而上問思(我將在後面具體分析)，而他基本的語氣一以貫之，並未因地理原因而改變。他個人的語言烏托邦投射在一束束“聲氣芬芳”的音節中，那些音節不倚仗嚴厲的訓誡，不振振有辭或字正腔圓，它們是靈性溫柔與智性覺悟相互作用的結果。蜜蜂怎樣震悚花朵，詩人就怎樣寫詩。詩人這隻“不可見事物的蜜蜂”(里爾克語)天生知道哪裏有語言的“原始汁液”，它吸取並自行釀造，將之轉換成既與自己的禍福又與別人的禍福等值的東西。荷爾德林下面一段話可以幫助我們理解什麼是中國文論中所說的“辭氣”或“聲氣”：

> 當節奏已成唯一的、獨一無二的思想表達方式時，僅僅在此時，才有詩歌。要使精神變為詩歌，它必須在其自身包含着先天節奏的奧秘。精神正是在這種唯一的節奏中才能生存並變成可見的。各種藝術作品只是唯一的和同一的節奏。一切只是節奏。人的命運是唯一的上天的節奏，如一切藝術作品是獨一無二的節奏一樣。(《轉引自莫里斯·布朗肖《文學空間》229頁，商務印書館，2003年)

詩歌中的節奏當然不同於“節拍器的節拍”(龐德語)，所謂“唯一的節奏”只能來自呼吸，因為詩歌與生命同構，生命又與宇宙同構。我們在氣一元論的中國哲學中也看到形與神的同一：“形者，精氣之所為也，……精神皆氣也”(方以智《物理小識》卷三《人身類》)；“大約詩文以氣脈為上。氣所以行也，脈絡章法而隱焉者也。章法形骸也，脈所以細束形骸者也。章法在外可見，脈不可見，氣脈之精妙，是為神至矣”(方東樹《昭昧詹言》卷一)。譬如“天地悠悠”、“悠然”、“萬古愁”、“虛空”、“空白”、“莫須有”、“遠方”這些張棗常用的詞，它們或采擷自經典文獻，或僅為常見口語，歷經千年而不因使用而磨損，當代詩對它們的形而上意趣似乎缺乏敏感，而這些詞本身就包含着先天節奏，張棗將它們配製在某些精心安排的場合，便使語言磁場發生了特殊變化。《悠悠》這首詩通過語音室中學習語言的人們傾聽磁帶這一日常經驗(他曾多年在德國的大學裏講授漢語課)提取出一個具有形而上品質的界面。一邊是封閉的語音室裏緊張的寂靜，一邊是想像的“天外客”悠然“撥弄着夕照”，只有捕捉單詞的耳朵在工作着。旋轉的磁帶作為環繞地球的對等物釋放出“迷離聲音的吉光片羽”，正如我們不能覺察地球的旋轉節奏，“表情團結如玉”的學生們也不能覺察單詞(陌生而孤立，但像萬物一樣旋轉的詞)是如何在磁帶一遍遍的循環中逝去，然後，忽然的“呼嘯快進”像一次換氣，一個詞進入了呼吸——它終於被轉化成了某個人的吐屬。這也是一首隱含元詩結構的詩：關於單詞如何進入語言的整體循環，關於傾聽與言說或整體與差異，關於跨語言的全球化需要，而語言作為人類共有財富的存在本質只有在這種需要的共同性中才能得以扣問。人的嘴只有成為工作着的“織布機”，才能應和夕照那彷彿是作為獎賞的奇迹般的“一匹錦綉”，詩性言說即抽絲織錦，它必須學會遵循法度，必須進入語言自身的循環並從時間的消逝中帶回“吉光片羽”的慰藉，詩的“迷離聲音”是我們這個星球的並非人人都懂的音樂，長期專注於傾聽則不會徒勞無功。恰如愛爾蘭詩人希尼的《卜水者》詩中那個觀看用榛木叉探尋水源的人在專家的指

導下終於第一次感受到手上榛木叉的震顫：

旁觀者會要求試試。
他便一言不發把魔杖遞給他們。
他在他們手中一動不動，直到他若無其事地
抓住期待者的手腕，榛木叉又開始震顫。
(吳德安譯)

設想，當勤勉的學生們在“懷孕的女老師”的有着“職業性地沉靜”的目光照射下，第一次準確發出“花”這個音時，他們該是多麼幸福。這個“迷離聲音”的首次命名必然是一個匿名的老師做出的，就像無中生有一樣，就像植物的懷孕。於是我們再次被引到一個陌生之地，聽到了那句格言：

虛空少於一朵花！

在宇宙的公式裏，多就是少。老子說：“為學日益，為道日損”；巴門尼德說：“思想是多出一點的東西”。海德格爾在談論荷爾德林“詞語如花”這句話時提醒人們不要把它“僅僅看作一個比喻”，因為“這裏並沒有什麼被‘得出’，相反，詞語被置回到它的存在的源頭的保持中”(《通往語言之路》)。但正是詞憑藉對物的命名將物帶入存在，所以他又說：“詞語乃給出者。它給出什麼呢？按照詩的體驗以及思的悠久傳統，詞語給出存在。”(同上)“花”這個詞將花的物性帶入存在，沒有了從虛空中多出的一朵“花”，就沒有“芳香四溢”、“嬌艷欲滴”、“目亂神迷”，就沒有“我可否將您比作紅玫瑰？”(《卡夫卡致菲麗絲》)或“某種東西，不是花，卻花一樣/遞到你悄聲細語的劇院包廂”(《跟茨維塔伊娃的對話》)。所以一個準確的發音乃意味着舌頭的拯救。耶穌為什麼從窗外向他的門徒亮出舌頭？乃是因為在《新約》的傳統中，舌頭即催開詞語之花的法度的象徵。

漢語中“吐納”這個詞是“吹呴呼吸，吐故納新”(《莊子·刻意》)的演繹，從“導引之士，養形之人”的煉氣到詩人吐納英華的煉辭氣，其進程是相似的。與儒家的術語“格物致知”類比，則詩人的煉辭氣即可稱為“格物致詞”的隱秘過程。詩的經驗提純欲達到精神的和美學的昇華，用加斯東·巴什拉的話說，必須“處於對意識的不純潔性進行搜索的道德的耐性行動中”(《夢想的詩學》97頁，三聯書店，1996年)。當煉金術士被他稱為“物質的教育家”，我想詩人實現從詞的混亂到詞的秩序的相同的耐心行動，起碼可稱為自我的教育家(張棗在《空白練習曲》中說過“混亂是某種恨”)。為了以客觀性這一逐漸被認可的現代性的重要尺度衡量詩人對技巧的真誠，需要怎樣的機敏、勇氣和心智的健全啊！

一首詩就是一首被寫出的詩，不是什麼理想類型。一首詩從動機到發展直至最後成形，乃是一個不斷接近未知之物的過程，是一次冒險之旅。成詩過程的幽暗無可還原，即使“微精神分析法”在這方面恐怕也沒有多少用武之地。赫拉克利特有一個哲學片段只用了兩個字——“接近”，我想沒有比這兩個字更適合於描述成詩過程的了。當九十年代初期國內一些詩人提出“個人寫作”的主張時，張棗的“元詩寫作”主張卻很少有理論呼應，我想這恰是國內語境中的批評對域外寫作不够敏感的地方。什麼是元詩？在《朝向語言風景的危險旅行》這篇論文中，張棗寫到：

當代中國詩歌寫作的關鍵是對語言本體的沉浸，也就是在詩歌的程序中讓語言的物質實體獲得具體的空間感並將其本身作為富於詩意的質量來確立。如此，在詩歌方法論上就勢必出現一種新的自我所指和抒情客觀性。……這就使得詩歌變成了一種“元詩歌”(metapoetry)，或者說“詩歌的形而上學”，即：詩是關於詩本身的，詩的過程可以讀作是顯露寫作者姿態、他的寫作焦慮和他的方法論反思與辯解的過程。因而元詩常常追問如何能發明一種言說，並用它來打破縈繞人類的宇宙沉寂。

張棗的“元詩寫作”與歐美現當代詩人如馬拉美、史蒂文斯、策蘭的寫作之間存在着呼應，即叩問語言和存在之謎，詩歌行為的精神性高度是元詩寫作的目標，而成詩過程本身受到比確定主題的揭示更多的關注。元詩不一定是純詩，他在《死囚與道路》中寫道：“一個赴死者的夢，/一個人外人的夢，/是不純的，像純詩一樣”，這是一個悖論式表達，所謂不純，並非精神的蕪雜，而是指詩歌文本的自足不必排斥現實因素，包括現實中的否定因素，這當然主要是就詩的功能而言，開放性的詩歌文本可以理解為具有最大程度地吸收“外部世界”的一種精神樣本，一種異質性的心靈聚合，一種能量。元詩寫作同時是對超級傾聽能力的召喚，那個傾聽者的存在甚至是詩人寫詩的唯一理由，他經常隱身於周遭，隨時準備糾正你的發音，當他離去，詩人便淪為“苦役”，像啞嗓子的黃鸝“苦練着時代的情調”。這位隱身人，張棗有時叫他“空白爺”，相信自己的寫作乃是回答着他的“口令”，因為他掌握着打開詞語的“萬能的鑰匙”：

我遞出我的申請：一個地方，一個遙遠的
收聽者：他正用小刀剔清那不潔的千層音。
(《一個詩人的正午》)

元詩即初始之詩、心智之詩、叩問寂寞之詩。“元者，始也”(見《易傳》)，“元，體之長也”(見《左傳》)，元詩寫作在認識論上是對詩自身之詩性的原始反終，在方法論上是確立抒情的法度以使成詩過程與呈現客觀性同步。元詩寫作是一種難度寫作，通過選擇障礙並排除障礙，一步步接近那個幾乎由擲出骰子的偶然之手來決定的必然的格局。屈原“發憤以抒情”是不得已，正如他的流亡是不得已，故古人言“夫詩者，無可奈何之物也”(見李流芳《檀園集》)。不得已而為之的詩也就是濟慈所謂贏得“消極能力”並將之轉換的詩。張棗的域外寫作較之國內時期顯示出更多的“消極能力”，語言在與現實的抵牾中涵攝了更多更深的現實性，這種現實性應首先理解為心靈的現實性。張棗是當代中國大陸詩人中最早僑寓域外者之一，他於1986年離開他就讀研究生的重慶外國語學院遠赴德國特里爾留學，這一個人生活中的事件讓他想起往昔“仗劍去國”的游俠那種壯舉的淒美，在初抵德國後寫下的最早一批詩中有一首《刺客之歌》，記錄了他當時的複雜、矛盾、前途未卜的意緒和孤懷獨往、慷慨悲涼的心境。

……
河流映出被叮嚀的舟楫
發涼的底下伏着更涼的石頭
那太子走近前來
酒杯中蕩漾着他的威儀

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”
……
為銘記一地就得抹殺另一地
他周身的鼓樂廓然壯息
那兇器藏到了地圖的末端
我遽將熱酒一口飲盡

“歷史的牆上掛着矛和盾
另一張臉在下面走動”

普拉丁曾說“所有感知世界的形式都來自彼方”(《九章集》)，一地和另一地在感知主體那裏互為彼方，主體欲獲得感知世界的嶄新形式的最好方法，只能是從一地到另一地，詩人在大地上的漫遊屬於一種靈魂的現象，這並不限於浪漫主義，馬拉美就說過“對大地作出神秘教理般的解釋是詩人唯一的使命”(《自傳——給魏爾倫的信》)。在《秋天的戲劇》裏作者曾感嘆：“瞧

瞧我們怎樣更換着：你和我，我與陌生的心/唉，一地之於另一地是多麼虛幻”，空間的無限綿延、大地的幅員和道路的阻隔不僅增加了種種勞頓困苦、生離死別，對它的冥想還直接產生了偉大的文學和詩歌，因為空間感乃是詩的形式奧秘之所在。《刺客之歌》的對比結構以及交叉性話語的運用將同步性原理具體地貫徹在詩人本人的去國體驗和與之相對應的“刺秦”原型合一的象徵行動中，與刺客的臉同構的是“另一張臉”，它也在走動，它也受到一個秘密使命的激勵。司馬遷心中真正的英雄俠士是“修行砥名，聲施天下”的能為知己者死的人，眾所周知，荊軻的行迹所以被傳唱千古，為無數心懷歷史憂患的人士所扼腕，為歷代詩人所重新塑造，在於他的悲劇形象投射出人們對暴政的恐懼、仇視、對峙乃至絕望的深層心理。古代俠與士本不分，俠的精神亦為儒墨所尚，袁中道曾說：“俠兒劍客，存亡雅誼，生死交情。讀其遺事，為之咋指砍案，投袂而起，泣淚橫流，痛苦滂沱，而若不自禁”(《李温陵傳》)，李白甚至慨嘆：“儒林不及游俠人，白首下帷復何益！”(《行行且游獵篇》)。俠骨往往兼具柔腸，張棗對荊軻感遇燕太子丹而從容赴死的歷史一幕可謂心有戚戚焉，但對那驚心動魄的一幕的改寫並不僅僅是發思古之幽情，恰是他自己的處境引發了歷史對應性聯想並設法從中找到一個名稱。鍾鳴認為：“刺客在這裏是處境詩意性的名稱”(《籠子裏的鳥兒和外面的俄耳甫斯》)，換句話說，是“刺客”這個詞命名了某種新的匿名狀態，這個詞穿越歷史塵埃來到案頭，恰如那兇器藏到了地圖的末端，終於要完成一次現身。

遠離母語環境對張棗來說是一個人的自放行動，他內心承受着“歷史的矛和盾”的重負或許不亞於那些進入集體記憶的歷史中的個人，怎樣“修行砥名”畢竟全屬個人造化，然而它的難度是可想而知的。司馬遷寫《游俠列傳》據說是因為遭李陵之難，無人出死力救助，所以慕古之義士的豪舉，意欲稱頌他們的美德，雖然後人評說不一，我們似可將他所言“此人皆意有所鬱結，不得通其道，故述往事，思來者”(《報任安書》)視為下自家箋注，何況“屈原放逐，乃賦《離騷》”(同上)之語則幾乎是為天下詩人之天涯共命下箋注了。倘若抒情詩人分贊歌詩人與哀歌詩人兩種，那麼張棗氣質上主要屬於哀歌詩人之列。《刺客之歌》是一首典型的英雄挽歌，它通過對一個古代刺客的詩人身份的追認，將自己在母語中的詩人身份的驗證提升到急迫的義無反顧的時刻。而在《薄暮時分的雪》中，我們彷彿看到那個時刻在每個用母語寫作的當代傑出詩人身上的折射：

你看他這時走了進來
像集中了所有的結局和潛力
他也是一個仍去受難的人
你一定會認出他傑出的姿容

走進意味着上場，意味着從外面介入，一個陌生人帶來了一場測試，歷史之眼與“所有的結局和潛力”一道都集中到了他身上。這裏的視覺引導發生於室內，不加渲染，卻讓在場的一切呼之欲出，是“近而不浮”的一個極佳的實例。沒有內心的從容就不可能在方寸之間還原那史詩般的壯闊。原型改寫屬於張棗擅長的領域，既是他個人詩學的一個主導方面，也體現着他詩歌“化古”無迹可尋的卓越技藝。《何人斯》之於《詩經》中的同題詩；《桃花園》之於陶潛的《桃花源記》；《楚王夢雨》之於宋玉的《對楚王問》；十四行組詩《歷史與欲望》之於中外神話傳奇人物，匿名主體的“色身”與“法身”頻頻更迭，自由出入於眾多不同的場合，將歷史時空中流星般沉寂的光束再次引入我們的視野。抒情詩的特性與規模決定它不可能像史詩、戲劇或散文中的歷史敍事那樣汪洋恣肆，鋪排場面，將情節的起伏跌宕與命運的波詭雲譎按照時空的序列來能動地地加以摹擬，抒情詩這種輕盈的文體，神行無方，惟變所適，故能騰挪幻化，隱微伸縮，寓言假物而不物於物。作為原型的神話和歷史碎片，像黯淡的語言之鏡，改寫是使它恢復澄明的補救性的工作，改寫也意味着重現那些本不該被遺忘的瞬間，將被囚禁的詩性元素重新播撒於意識。問題不在於是否越古老(或越不古

老)就越現代，而在於怎樣從古老而地久天長的事物中發現現代，即賦予原型以新的感性形式，這取決如里爾克所說的那種能力：選擇而能達成。

張棗的原型改寫一方面是對往昔的追憶這一傳統本身影響的結果，例如“過去烏托邦”的觀念在寫作中的滲透，“思美人”的文人情懷，山水的韻致，“知音”的元詩動力學原理作用下對虛擬或真實的“唯一讀者”的期待等等；另一方面，他對原型的利用從來不是往而不返的泥古，而是因地制宜地使之與現實對應。或許有人認為他的域外寫作因不在中國現場而缺乏現實性，無疑是一種偏見，正如將所謂“中國話語場”限定於本土範圍無異於是一種畫地為牢。我毫不懷疑他處理現實的能力，關鍵是如何理解生活世界的重量定律與一首詩的反重量定律之間的不可見關聯。長期孤寂中的壞天氣般的惡劣心境算不算一種現實？當他寫下：“十月已過，我還沒有發瘋”(《夜半的麵包》)，這是否不該被當作一個自傳性證言的片斷來讀？張棗的語言風格出國後更為直接，更難索解，更多隱蔽機境而非外部事境的變化，詞鋒時而指向天外——“如此刺客，在宇宙的/心間”(《椅子坐進冬天……》)，時而指向自己——“我最怕自己是自己唯一的出口”(《跟茨維塔伊娃的對話》)，始終不放棄形而上追問，又緊扣着一個個具體。詩句俯拾即是，但禁絕習慣性的流暢。比如“我有多少不連貫，我就有多少天份”，彷彿是對晚期荷爾德林式咿咿呀呀和策蘭的“最後的話”的一種闡釋。

異域生活與本土生活在語言表達、精神狀態、信仰基礎、交往方式乃至飲食起居上的差異像一堵牆，迫使他在面對失語症的威脅時，重新思考語言與存在、詩人和母語的關係。布羅茨基曾用“密封艙”比喻域外寫作的孤立無援狀態，他說：

> 我們稱之為‘流亡’的狀態，首先是一個語言事件：他被推離了母語，他又在向他的母語退卻。開始，母語可以說是他的劍，然後卻又變成了他的盾牌、他的密封艙。他在流亡中與語言之間那種隱私的、親密的關係，變成了命運——甚至在此之前，它已變成一種迷戀或一種責任。(《我們稱為“流亡”的狀態，或浮起的橡實》，劉文飛 唐烈英譯)

布羅茨基的“密封艙”似乎來自曼傑斯塔姆的“漂流瓶”，在形象和寓意上兩者是同構的，只不過“密封艙”是更大的“漂流瓶”。我在《象牙色的城堡》詩中曾寫道：“青春耗盡了，消息尚未傳出”，其實也是“密封艙”效應的一種證詞。它們給出了一個悖論，即懸浮與着陸、漂流與登岸在意識中的乖離、互斥。當地址變得虛幻，就變成了一個“無地”，當周圍的人群視你為陌生人，你就遠離了人類。此時若要在那種境遇中倖存下去，就必須為自己勾畫出一個遠景，以使得虛空中的無盡期漂浮變得可以忍受。就詩人的職業性來說，只有造就了他的母語能幫助他，母語這一可携帶者，給予他用於途中辟邪的護身符。這個護身符在張棗的意識中是消極能力的對等物，有時它甚至就是律令般喊出的“不”這個詞本身：

> “不”這個詞，馱走了你的肉體
> “不”這個護身符，左右開弓
> 你躬身去解鞋帶的死結
> 你掩耳盜鈴。曠野——
> 不！不！不！
>
> (《護身符》)

這裏我們再次聽到了回音壁的同義反復，這個回音壁是看不見牆的“曠野”，而“曠野”則是“機器創出的小小木葫蘆”的某種拓撲形式，“不”這個詞像果核一樣居住在裏面，而“你”又居住在它的裏面，“你”希望念着這個符咒，就能“越獄似地打出一拳”。雖然“木葫蘆”是中國讀者熟悉的古典意象，但它竟奇怪地是由“機器創出的”，必定喪失了自然屬性，蛻變成純粹人工世界中的一件可複製之物，一個“懶洋洋的假東西”(《海底被囚的魔王》)，它不會是莊子嚮往的能浮於江湖的“大樽”，也不會是召鬼

神、賣藥治病的壺公那隻神秘的、人可以跳進跳出的“空壺”(《見《太平廣記》卷第十二》)。“機器創出的小小木葫蘆”依舊是一個令人窒息的密封艙，只不過它更具“中國特色”而已。流亡詩篇要從中成功“越獄”，只有潛入語言的沉默本性，像策蘭那樣，堅持“在黑暗中更黑”，在詞的無盡轉化中尋求個人朝向精神自救的突破。

言說之難即存在之難。怎樣將個人的漂泊與時代精神中的流亡氛圍對應起來，成就一種不同於簡單的政治抗議和自我療傷的存在之詩？這無疑是幾代中國詩人都得面對的。張棗在最艱苦難熬的日子曾嘗試過自殺，我見過他手腕上的割痕。他總是常常談起策蘭，談他怎樣用劊子手的語言寫詩，在一個充滿敵意的世界裏用“輕柔的德意志韻律”寫流亡詩篇。有時他通過翻譯策蘭來保持對一種詩藝高度的專注，是詩歌幫助他奇迹般地度過了種種危機時刻，細心的讀者能從他的詩中找到“母語之舟”劃過汪洋所蕩起的一層層話語漣漪，正是那些向不確定之邊界播放的漣漪拓寬了他的詩性表現空間，將他的歌聲送到遙遠的另一岸。他不止一次跟我談到獲得中西文化的雙重視野的重要性，他稱之為“中西雙修”，這對於當代中國流亡詩人是前所未有的巨大考驗。中國流亡詩人既不能像西方發達資本主義時期詩人那樣，帶着殖民者的優越心態，陶醉於異國情調，又不能像居家者那樣悠閑地處理波瀾不驚的日常生活。必須把自己確立為一個往返於中西兩界的內在的流亡者和對話者，寫作才具有當代性與合法性。儘管張棗的詩歌產量不高(這與他相信詩歌是少的藝術而抱着寧為玉碎的態度有關)，而在我接觸的詩人中，實際上對於寫作還沒有誰有他那種强烈的急迫感。他是真正的一個潛心磨煉母語之利器的“表達的急先鋒”(《空白練習曲》)，一個元詩的不懈的“寫作狂”。1992年在荷蘭鹿特丹，他曾就詩人能否既關心政治又寫純詩討教過楚瓦什俄語詩人艾基。1998年，在為北島的詩集《開鎖》寫的序言中他又重拾流亡背景下詩人的專業性這個話題：

> 我相信是白話漢語的成熟生成了並承擔了“流亡”話語，這在四十九年前或未經文革的五零年代都是不可能的。同時我也認為，一九八九年出現的文學流亡現象雖然有外在的政治原因，但究其根本，美學內部自行調節的意願才是真正的內驅力。先鋒，就是流亡。而流亡就是對話語權力的環扣磁場的游離。流亡或多或少是自我放逐，是一種帶專業考慮的選擇，它的美學目的是去追踪對話、虛無、陌生、開闊和孤獨並使之內化成文學品質。

游離於意識形態話語的權力磁場之外，在內心處於“無國家”狀態，已經是一種流亡。策蘭的詩句“逝去在外/成為‘非祖國’和非時間……”(《帶着一本來自塔魯莎之書》)就表達了一種人在文化意義上的無歸宿感。1989年之後，中國知識分子內心普遍的無歸宿感無疑是產生流亡文學的內在條件。為什麼說“先鋒，就是流亡？”在我的理解中，先鋒未必是政治上的直接對抗，而主要是一種美學的不妥協。八十年代的地下文學凸顯先鋒性，從某種意義上說，已經是對格式化的官方美學標準的游離，海外流亡文學的出現，一定程度上呼應了建立亞文化的話語空間的本土性需要。

並非流亡導致無歸宿感，而是無歸宿感導致流亡。因此，流亡話語的承擔與身體位移與否並無顯明的因果關聯，本土流亡的現象不僅在納粹時期的德國，在斯大林時期的蘇聯和東歐也都存在，即便是身為巴黎大學教授的德里達，由於他的猶太人出身和阿爾及利亞口音，也依然不免被同胞指認為一個 métèque (外國佬) 或 pied noir (黑腳)。詩人和藝術家的無國界願景正如曼傑斯塔姆所表達的，是一種對世界文化的緬懷，因為文化的同源與多元滲透，表明每個人既都先天性地被某種文化所選擇，又可以選擇成為融合不同文化的“混血兒”。我想這就是張棗以“中西雙修，古今融通”為己任的原因。超越國家概念是詩和藝術的跨國界象徵行動所必須的，而一個人一旦意識到這一概念的狹隘性和世俗性，並決定隻身遠赴異地，其難度不亞於奧爾甫斯深入黑暗地獄的招魂之旅。

血肉之軀迫使你作出如下的選擇：
祖國或者內心，兩者水火不容。
後者喚引你到異地脫胎換骨，
爾後讓你像鳴蟬回到盛夏的涼蔭。
如果你選中了前者，它便贈給你
隨意的環境，和睦又細膩的四鄰。

在這首名為《選擇》的詩中，我們彷彿又看到了《刺客之歌》中辭別的形象，不過這裏只有一個內心的儀式在進行，自我的答問在交替，從容的音步貫穿首尾，“工麗中別有一種英爽之氣溢出行墨之外”(此處引趙翼語)，但語義在第五行出現轉折，“隨意的環境，和睦又細膩的四鄰”這一日常圖景，對於深知民間生活之傳統樂趣的張棗而言，其中的自在之美、魚戲之樂豈非心所嚮往？選擇意味着別無選擇，且絕對區別於一個頭腦簡單的“革命的僮僕”對“大是大非”的嚮往(見《跟茨維塔伊娃的對話》第二首)，“祖國或者內心”這一哈姆雷特式的存在命題的移接與改造成為了個人良心的拷問。這讓我想起薇依那個著名的天平的比喻：

如果我們知道社會在何種情況下失去平衡，我們必須盡自己所能地往天平較輕的一邊增加重量……我們必須形成一種均衡的概念，並始終準備如同尋求公平那樣改變兩端，而公平則是“征服者陣營的逃亡者”。(《重力與神恩》)

逃亡者永遠是相對的少數，逃亡也就是如薇依所說，不“屈從於重力之惡”。我以為她將祖國定義為某種“生命圈”(milieu vital)是很有啓發性的。“它是一種生命圈，但還有其他的生命圈”(《扎根：人類責任宣言緒論》)，它們或以天國或以塵世的烏托邦形式承載着人的孤獨、無告、苦痛、絕望以及這一切之後的願景，倘若國家蛻變成一個卡夫卡寓言中凌駕於一切人性之上的體積龐大的“城堡”，那麼“不立危牆之下”的一種帶專業考慮的選擇或許不失為“遁世無悶”之古老心法的一種現代實踐，它激勵詩人的血肉之軀在“那驅策着我的血”的驅策之下，寫就一部新離騷。安於自我救贖的靈魂不會使詩歌蒙羞：

從翠密的葉間望見古堡，
我們這些必死的，矛盾的
測量員，最好是遠遠逃掉。
(《卡夫卡致菲麗絲》)

“測量員”這個詞在希伯來語中與“彌賽亞”諧音，卡夫卡《城堡》中K的身份因為這個隱微的關聯而暗示了救主曾如預言所說的那樣重返人間。張棗是一個有天下觀的詩人，儘管由於世變，也由於最根本的詩性基因的選擇，這位遠遁異國的“詞語工作室”中狷狂的煉金術士，將激情全部交托給了詩歌，“潛心做着語言的試驗”，隱忍着“難忍如一滴熱淚”的短暫、空白、痛和不準確，隱忍着“恨的歲月，襤褸的語言”，時不時也會像“詭譎櫓艦上的苦役”一樣對漫長無聊的航海灰心，並發出“我已倦於寫作”(《一個詩人的正午》)的咕噥。但雖然他的成詩過程總充滿跋涉、辯難、猶豫和艱苦卓絕的冒險，他也從未放棄祈禱者的姿態，從未背叛自己的黃金諾言：

只有連擊空白我才彷彿是我。
我有多少工作，我就有多少
幻覺。請叫我準時顯現。
(《空白練習曲》)

張棗詩中的祈禱是向一個不確定的終極存在物發出的，除了以虛擬主體的口吻他似乎從未直呼“上帝”之名，他的詩也不是呈獻給某一位繆斯，但由於他相信對話可以在人和人之間進行，即一個他者、同行、知音知道你想說什麼這本身是一個神話。他說：

“真的，我相信對話是一個神話，它比流亡、政治、性別等詞兒更有益於我們時代的詩學認知。不理解他就很難理解今天和未來的詩歌。這種對話的情景總是具體的，人的，要不我們又回到了二十世紀獨白的兩難之境。這兒我想中國古典傳統，它的知音樂趣可以幫助我們。這個傳統還活着。”(轉引自Susanne Gösse《一棵樹是什麼？——“樹”，“對話”和文化差異：細讀張棗的〈今年的雲雀〉》)他對鍾鳴一篇評論的反饋是：“它傳給了我一個近似超驗的詩學信號”(同上)，人憑藉語言並在語言所象徵的世界裏相互傾訴和傾聽，可以喚起心靈對超驗的感覺，詩不完全是經驗的產物，沒有超驗的介入，詩充其量不過是書架上的小擺設，或借用米沃什的一個比喻，是“散文的精緻馬車”上的小部件。詩並不因為曾經是某種巫術就該留在部落裏，相反，在人和人相互隔離的冷漠的現代社會裏，詩的符咒力量依然由匿名的精靈保管着，通過它散播於不可見的地方，並在適當的時候像“土豆裏長出的小手”那樣，幫助迷途的人找到丟失的雲雀。《卡夫卡致菲麗絲》和《跟茨維塔伊娃的對話》這兩組十四行詩中的對話形式都是虛擬的，後者的“抒情我”儘管與詩人的現實處境對應，也還是一種對莊子意義上的“對話質”的追尋。惠施死後，莊子感嘆：“吾無以為質矣，吾無以言之矣！”(《莊子·徐無鬼》)，可見“對話質”乃是對話的條件。張棗的知音觀强調對話中“知音的分寸和愉悅”，而最終是“語言的象徵的分寸和愉悅”確保了前者。“詩可以興”，故詩可以在象徵行動中激發沉睡的意識和熱情，喚起死者與之交談，就是籲請一種稀有的“對話質”的歸來。我在《主導的循環——〈空白練習曲〉序》中談及茨維塔耶娃是作為流亡途中的引路人出現於張棗詩中的，與亡魂的對話帶有招魂的性質。亡魂的聲音的在場當然是一種虛構，但向亡魂傾吐衷腸的行為倘若不是相信此刻缺在的傾聽力量實際上以不可見的方式存在着就不可能發生。

真實的底蘊是那虛構的另一個，
他不在此地，這月亮的對應者，
不在鄉間酒吧，像現在沒有我——
一杯酒被匿名地啜飲着，而景色
的格局竟為之一變。

正如此在還不是存在，因不完美而帶有罪性的此在不過是短暫地“在此地”，所以必然有一個“月亮的對應者”，比月亮更完美，那個無法稱名的“他”，像“我”啜飲一杯酒一樣地啜飲着月光，這“隱身於浩邈”的終極匿名者有時是“鳥”，有時是“呵氣的神”或“神的望遠鏡”，有時是“宇宙口令的發布者”、“讓消逝者鞠躬的藍”，有時則就是“浩邈者”本身。張棗喜歡將神的缺席稱為“空白”，是命名的不精確導致“空白”繼續作為“空白”，但“空白”又是“匿名”的別稱，那麼對神的命名衝動是否人的一種僭越呢？所以張棗傾向於以人的本份信賴未説出的、不可見的事物：“像光明稀釋於光的本身，/那個它，以神的身份顯現，/已經太薄弱，太苦，太局限。/它是神：怎樣的一個過程！”柯勒律治稱詩歌寫作是“神的創造行為的幽暗的對等物”，艱苦的成詩過程幽暗地對稱着神作為人的尺度向人顯現的過程。《天鵝》《第六種辦法》《狂狷的一杯水》等詩是這方面的成功範例。在《詩人與母語》一文中他説：“母語只可能以必然的匿名通過對外在物的命名而輝煌地舉行直指的慶典”，我想張棗詩學的個人獨創就體現在以匿名的自由叩問元詩的最高形態，從而超越自我的局限性，達成生死、內外、可見與不可見、至大與至小的深度轉化與交流。以詩佑神，大過送死，了無牽掛。“詩在尋找什麼？一個聽者”，聽者是誰？難道不是可信賴者嗎？所以他知道什麼是讖，但又不留意避讖，一遍遍在詩中與死亡做着猜謎遊戲，死亡意象是如此頻繁地出現，以至於幾乎成了幻覺的替身：

我死掉了死——真的，死是什麼？
死就像別的人死了一樣。
(《德國士兵雪曼斯基的死刑》)

人如何獲得“一種死亡的先天知識”？或許只有死亡的無常是可預知的，而由此引起的生命缺在的恐懼成為不安、焦慮和虛無之源。說“死就像別的人死了一樣”是一種反諷，因為倘若死亡僅是肉身結束的一個事實，那麼他人之死頂多給予我們僥幸活着的人一絲慰藉，但人的生命衝動往往來自他人之死的激發，他人之死作為“萬物皆有死”的並非例外的一個確證，引起我們對生命現象的短暫、易逝和唯一一次性的關切，讓我們學會設身處地，謙卑地善待在他人之死中的自己之死。或許是為了克服死亡之幻覺的催眠作用，張棗才在詩中將死描繪得如此真切，如此迫在眉睫，《德國士兵雪曼斯基的死刑》中的心跳節奏與其說是對人類嚴酷的刑罰制度的控訴，不如說是卡夫卡式“緊急狀態”心靈法則的一次具體化。《哀歌》則從打開一封信的日常動作中提取出類似馮至《綠衣人》的死亡信使到訪的不詳主題，不過那不速之客的瞬間被壓縮成了一聲叫喊：

另一封信打開後喊
死，是一件真事情

張棗是一個從日常生活提取詩意樣本，並將散漫性、無序性濃縮進瞬間驟發形式的高手。他的元詩寫作充滿關於終極事物的形而上追問的機趣，這不是一個風格問題，恰因為他的個人信條乃是“歌者必憂”(《而立之年》)，這與前面提到的司馬遷的個人信條“意有所鬱結”並非偶然的巧合。歌者必憂，故歌者之追問必也滿含“某種悲天憫人的情懷”，所以當我們聽到“是誰派遣了災難”？或者“為何可見的刀片會奪走靈魂？兩者有何關係？”等刻不容緩的追問，我們只有從他環繞着生命與時間、死亡與價值、愛欲與神性這些終極事物的具體關切中去理解，從“等生死”的超然智識與“先行到死亡中去”的存在主義勇氣在他的個體生命呼吸中的相互作用去理解。確立對立面並實現其轉化是他的詩立於不敗之地的法寶。“作為中國文化的一員同時又作為諳熟西方正統文學文化的學者”(Susanne Gösse《一棵樹是什麼？——“樹”，“對話”和文化差異：細讀張棗的〈今年的雲雀〉》)，張棗對西方詩學傳統中的智性特徵和獨白風格非常瞭解，對西方哲學與宗教中有關死亡與靈魂的學說肯定也不陌生。但詩的感性抽象是他始終作為一個詩人而非哲學或宗教學者的志趣所在，而在方法論上，“情與景會”，“思與境偕”的中國古典詩學理想一直是張棗所恪守的，這使得死亡這個生命的對立面不再是一個“空貝殼”，而成為了“豐饒角”(此處借用艾爾曼論晚年葉芝時的比喻)，即關於死亡的思考不是叫人沉迷於終結，而是在“向死而生”中使死亡自身變成生命豐饒的一個意象：

> 此刻地球在啓動，這一秒對我和我們永不再來。詩歌的聲音是流逝的聲音。文學的根本問題是生與死的問題。世界的本質是反抗死亡，詩歌感人肺腑地揮霍死亡。人不是活着，而是在死去。領悟不到死亡之深刻含義的生命是庸俗空虛的生命。死亡教導我們慈祥、幸福、美麗和永恒。

這一段摘自《四月詩選》前言的話可以看做張棗一生詩學實踐的一個早期宣言。“事死如事生”在這裏被顛倒了過來，里爾克所嘲諷和同情的“痛苦的浪費者”之生命形態也被提升到積極、果敢的“死亡的揮霍者”的持續行動中去。詩歌作為消逝之物的挽歌，自身也在消逝，為了克服對消逝的恐懼，或許只有在消逝中駐留。里爾克《杜英諾哀歌》中感奮的詩句似乎應和着佛家“不增不減”的空觀，但本質上是存在主義的：

……而你神聖的念頭
是親切的死亡。
看，我活着。靠什麼？童年和未來
俱無減損……充盈的存在
源於我心中。(林克 譯)

Überzähliges Dasein 也譯成“過量的存在”(劉皓明)、“額外的生存”(綠原),或如果我沒有記錯的話“過剩的存在”(李魁賢)。我不懂德文,但僅從此詩的上下文關係推測,Überzähliges Dasein 這一短語乃與“……讓這死/在圓圓的嘴裏,如一只美麗的蘋果/含着果核?”意義相呼應。里爾克認為生者乃死者王國中的短暫造物,箭矢般無處停留,或許因他屬於嚴肅的宗教詩人,所以他處理愛與死的主題即使觸及性,也較少色情。作為表達現代性的遲到者,張棗更多地從否定因素中提純詩性體驗,造語常好艷詞,或是他發明頹廢的方法。頹廢固然是西方現代性的面具之一,在法國始於維庸,經波德萊爾而顯著,又為魏爾倫發揚光大,而在中國則早有魏晉文人身體力行,陸機批評重質輕文的文學為“雅而不艷”(《文賦》),蕭綱說“為文且需放蕩”(致蕭繹家書)。魯迅在批評鴛鴦蝴蝶派時寫道:“五四運動之後,將毅然和傳統戰鬥,而又怕毅然和傳統戰鬥,遂不得不復活其‘纏綿悱惻之情’。”(《中國新文學大系》小說二集序)且不論魯迅所言是否有失主觀,張棗詩中的“纏綿悱惻之情”則幾乎可以說是毅然復活傳統的戰鬥。“飲食男女,有大欲存焉”,王夫之亦有言:“天理即在人欲之中,無人欲則天理亦無從發現”。從美學角度講,對原欲的書寫決不僅關涉引起審美愉悅的策略,它就是對抗死亡的方式。原欲這一生命的內驅力的被壓抑和解放永遠需要一種美學上的進步,即冒着遭受更大懲罰的風險,打破習慣的牢籠對創造性想像的囚禁。《海底被囚的魔王》這首詩將《一千零一夜》中的原型演繹成人怎樣從各種無形的囚禁中贖回生命的一個帶喜劇色彩的寓言。“魔王”的處境即現代詩人的處境,他的控訴亦即現代詩人的控訴:

看看我的世界吧,這些剪紙,這些貼花
懶洋洋的假東西;哦,讓我死吧!

“魔王”的聲音在張棗別的詩中也都有或隱或顯的呼應。因為“人造的世界是個純粹的敵人”,甚至整個“眼睛的居所”都遭到了“彈簧般物品”的“封殺”,在這種亘古不變的“萬噸黑暗”的囚禁中,人要麼像在《哀歌》中那樣在黑暗中咀嚼着黑暗,或如《夜半的麵包》中那個曾經吃自行車輪胎的少年,在失語症的折磨中讓麵包吃自己,然後自己吃自己;要麼“一邊哭泣一邊幹着眼下的活兒”,用幹活的手指去聆聽和找尋自由的聲音;在內心的“孤獨堡”的更深的囚禁中,“沉吟着奇妙的自己”,並期待着最終同別人一道,“喃喃講述同一個/好的故事”。文學現代性的表達就是在同這種可怕的囚禁導致的精神分裂和失語症的抗爭中艱難地進行的。我們知道,“好的故事”本是魯迅的文學理想,張棗在關於魯迅《野草》的講習中說:“所以精神分裂既是一種現實現象,某種意義上它還是一種苦悶的象徵。這讓我們想到現代人一個最大的問題:現代人如何修復自己被損害的主體。因為我們在被損害,工業文明在損害我們,物質在損害我們,意識形態在損害我們,所以現代人最大的工程就是修復主體,如何重新自由地表達自己。一個主體被損害之最大的表現就是他的語言被損害了,因為語言,它的本質,是和廣大的人類聯繫在一起。”(《文學研究的方法》錄音講稿)

由此再看《死囚與道路》,我們就可能避免將詩中主體的色情想像當作某種預先提供給閱讀的誘餌了。它不是對死亡的直呈或漫溢式的抒情,而是將一個必死者的聲音克制在押解之羈旅的行走節奏中:

從京都到荒莽,
海闊天空,而我的頭
被鎖在長枷裏,我的聲音
五花大綁,阡陌風鈴花,
吐露出死
給修遠的行走者加冕的
某種含義;

我走着,

難免一死，這可
不是政治。渴了，我就
勾勒出一個小小林仙：
……
玲瓏的，悠揚的，可呼其乳名的
小媽媽，她的世界飄香

這不是對屈原《離騷》中“攬相觀於四極兮，周流乎天余乃下。望瑤台之偃蹇兮，見有娀之佚女”那種流亡途中偃蹇心境下“聊浮游以逍遙”的一個現代改寫嗎？在詞語工作室裏，靈視的天賦才能在危機時刻出現時就為詩人架設起思接千載、視通萬里的天文望遠鏡，使他天馬行空的想像達乎東西南北八荒之極。而在那修遠的遠處，有一個虛構的、但透露出“真實的底蘊”的仙女會來給你出生入死的夢加冕。張棗的詩歌符咒在超越物理空間的阻隔而達到心靈空間的親密融合這一向度上每每靈驗。他的心智對“至大無外，至小無內”的宇宙模型懷着最迷狂的激情，無論阻隔之牆多麼厚實堅固，他總能找到突破點，就像被囚於瓶中的魔王(不如說是魔術師)，可大可小，而他的絕技即秘而不宣的過渡。他那行者的“七十二變術”，使他既可湊近那些還只是“太空的胎兒”的星星，又能“逼視一個細胞裏的眾說紛紜”(《祖母》)。如此，他尤其喜愛小東西：鑰匙、紐扣、雨滴、淚珠兒、分幣、發絲、小飄帶、雪花、扣環、刀片、羽毛、葉子、荷包、圓手鏡、杯子、蝴蝶、燕子；稱碘酒為小姐，薄荷為先生。他的交談對象如此之多，彷彿“啞默地躲在日常之神的磁場裏”的每種聲音都能聽見並一一分辨，將它們按一定的分寸和火候擺列組合，就是既“反抗死亡”又“感人肺腑地揮霍死亡”之詩，而揮霍死亡的最高形式就是犧牲。讓我們來讀一讀下面這首《與夜蛾談犧牲》的全文：

一、夜蛾

我知道夜與夜來過，這又是一個平淡的夜
世紀末的迷霧飄蕩在窗外冷樹間
黑得透不過氣來，我又憤懣又羞愧
把你可耻的什物闖個叮叮噹噹的人啊，
聽我高聲詰問：何時燃起你的火盞？

二、人

我也知道這只是一個平淡的時刻，星月無踪
億萬顆心已經入睡，光明被黑暗擄身
你焦灼的呼聲好比亢奮的遠雷
過份狂熱，你會不會不再知道自己是誰？
夜蛾，讓我問一聲：你的行為是否當真？

三、夜蛾

我的命運是火，光明中我從不凋謝
甚至在母胎，我早已夢見了這一夜，並且
接受了祝福；是的，我承認，我不止一個
那億萬個先行的同伴中早就有了我
我不是我，我只代表全體，把命運表演

四、人

那麼難道你不痛，痛的只是火焰本身？
看那釘在十字架上的人，破碎的只是上帝的心
他一勞永逸，把所有的生和死全盤代替
多年來我們懸在半空，不再被問津
欲上不能，欲下不能，也再不能犧牲

五、夜蛾

我談過命運，也就談過最高的法則

當你的命運緊閉，我的卻開坦如自然
因此你徒勞、軟弱，芸芸眾生都永無同伴
來吧，我的時間所剩無幾，燃起你的火來
人啊，沒有新紀元的人，我給你最後的通牒

六、人

窗外的迷霧包裹了大地，又黑又冷
來吧，這是你的火，環舞着你的心身
你知道火並不熾熱，亦沒有苗焰，只是
一扇清朗的門，我知道化成一縷清烟的你
正憐憫着我，永在假的黎明無限沉淪

1987.9.30–10.4

限於篇幅，我不可能展開對此詩的細讀，那樣將需要另寫一篇文章。細心的讀者會從中感受到一顆環流着母語之血的詩心的跳動。死生契闊，物我兩忘；歌者必憂，詩迫而成；蓋因痛激於中，悲達夫外，故每作纚纚不絕、纏綿悱惻的轉語。張棗深諳詩的義與趣、思與境、情與景、顯與晦、奇與正、一與多相生相成的原理，古今一如，中西互冥，藏天下於天下。因重視煉辭氣，故精神充實不可以已，修辭立誠，故隨物賦形而無不精當，無不感人至深。這位母語中的刺客，有時搖身一變以“朕”的口吻說話；這位流亡者，為排遣客愁姑以艷詞自娛；這位自詡的享樂主義者，饕餮美饌而惜墨如金；這位良友，為人慷慨，興高采烈，又要求自己“不群居，不侶行，清香遠播”；這位酒狂，醉中也“滿口吟哦”着某個“變革之計”；這位不眠人，只有在向夜枯坐時才在窗前留下極目寰宇的身影。他不可思議的語言磁場同宇宙和人心的磁場相互感應、相互吸引，他的詩思機敏、奇巧而縝密，如抽絲織錦，相信並堅守“語小不可破”的真理。他的詩之繭留在人間，而自己則破繭而出。這隻“曾咬緊牙根用血液遊戲”的蝴蝶，在來世將會夢見自己的前身吧？抑或將被另一個來世的人所夢見？看它怎樣震悚花朵，我們就知道聲音怎樣被傳誦，那甜蜜的聲音說着：

樹的耳語果真是這樣的：
神秘的人，神秘的人
我不知道你是誰，但我深知
你是你而不會是另一個

2010.6.25，於北京

鶴之眼

——《張棗的詩》後記

顏煉軍

我一直記得攙扶詩人張棗走出中央民族大學西門的那一幕。那天上午，大雪初停，天氣微寒。饞嘴的他，忍着背部的疼痛和呼吸的不適，拉着我去吃熱氣騰騰的桂林米粉。張棗酷愛美食，常常突然生出吃的好主意。沒想到，我們師生一場，訣別儀式也這麼有滋有味。當時，他沒檢查出肺癌，只感到背部疼痛，偶爾咳嗽，呼吸艱難。自己調養之餘，還堅持給我們上了好幾次課。這是我上過的最疼痛的課。兩天後，他被檢查出晚期肺癌，便撐着疼痛赴德國圖賓根治病。三個月後，一條短信中群發出他病逝的噩耗。他去世後，我多次在腦子裏窸窣翻找我們共處的細節，但凌亂的記憶之匣裏，沒有哪張底片發光，放映出我和他初次見面的樣子。我們三年裏交往的無數場景不分先後地簇擁着，噓聲告訴我，這位在詩句中常夢想着鶴的詩人，已披掛着他那曾經呼吸出無數詩句的肺腑，從世間所有的道路上撤退了，一如解除了故障的鶴，準確無誤地匿名於天地之間。

此岸的我，觸摸着他充滿消逝氣息的手稿、油印稿和電子稿，閱讀着他白鶴亮翅般的詩句，與他的親友復原他的生命景觀，以填補死亡留下的空缺。彼岸的他，卻早已解除了幻想翅膀的最後束縛：不必再停落於梅花之額，不必再燕子般蹺着二郎腿，不必再因為“在外面般的處境”而吐落一粒粒脆響的幽詞雅韻……無數“不”，敞開了他的疾病和死亡，敞開了我們生活的某種陷落和消逝。以至於我常感到，空空地藏身於忘川之畔的他，一定常臥在閑雲深處向下看，祖父般俯察着那活在詩歌中的自己，以及少了一個詩人的人類，像個觀棋不語的君子。他也一定聽見我們繼續吟哦着他曾經的吟哦：“鶴之眼：裏面儲存了多少張有待沖洗的底片啊！”(張棗《大地之歌》)

他留下的一百多首詩歌，綿綿不絕地發出風聲鶴唳。它們撓動了各種回顧和願景，修改着詩人之鶴的秘密行程，勾勒和引誘出更多微茫的飛翔和跌落。應着這樣的召喚，我們搜集了詩人迄今能見到的全部詩作，編成這本詩集，把他的閃動在文字間的靈魂氣息散發給讀者。編輯過程中，我不斷在詩句裏强烈地感到某種沉默的暗語，詩人的肖像，如他的詩句，逆着時間徒有的四壁，錦綉般一瀉而下，清輝四濺，激蕩起消逝之水裏溫暖的回甜。

遙想詩人當年，一路瀰漫着櫻桃之遠，沿途得失於輕浮香艷。詩歌與生活繚繞，讓他優雅地顧盼着迫在眉睫的自己；書桌息怒於世界一側，讓他凝定於浩渺中，朝向事物的空址擺渡着詞語，即使常苦於棄舟登岸。因為，它們圓通無礙地浪費着他瞭望的行程：長沙、重慶、特里爾、圖賓根、台北、開封、上海、北京……遺失的一切，只與遺失者相伴。因此，他沿着詞語的琴鍵，苦練演奏的本領，詞語的靈境中，不時飄忽出許多人和物與他邂逅、耳語。知音的秘密驚喜芳香地掩藏着，莫名其妙，而隱蔽的激情卻現身於詞語的純潔與崇高中。為此，有時他甚至反方向地、破罐子破摔地，在他諳熟中西詩歌傳統中採集各種語言的芬芳，將豐富而麻痺的世界，壘築成空白漫溢的詩行。以至他揀盡寒枝，虛擲光陰，浪費詞語，夢想着更高的因地制宜。

最終，他讓曾穿越許多條命的自己，駐足在絕筆詩中的燈籠鎮——這聽起來是個充滿往昔的福樂之鄉。雖然詩人生命垂危，世事寸斷，但一定有許多美事如蝴蝶標本般釘在這裏。或許還有香烟鐐銬般舉着肺的呼吸，有酒精喚醒了沉重肉身裏的輕盈……還有莫名的老虎(它曾出沒在李賀、布萊克、博爾赫斯……筆下)，披着黃昏把充滿蠱惑的假雕像銜入最後的林中。這是天堂序列中的詩人對他發出的召喚？——但願他們站滿了天堂的迴廊，只是由於無言之美四溢，他們才欲言又止。

在詩人最後的日子裏，一切都已沉默在悠遠之境，如水中印

月；孔雀開屏的肺，不僅奇怪地氤氳着詩歌之甜，也打開了死亡的黑匣。而他繼續雕飾着死亡這一永恒的困境，如面對他筆下吐香詞語。死亡如眼淚，把詩人腌製得更加詩人。因此，他的起點與終點，也嚮往着兩全其美，正如他詩歌中已經發生過的那樣。

詩人將永遠在危險而美麗的鏡中，表演着明辨是非的遊戲，那永不疼痛的桃源園，在外面的何人斯，鞠躬般消逝的藍，逆着美軍飛機閃亮飛翔的鶴……都在他塵埃四起、烟霧繚繞的手掌中，清揚婉轉地穩住自身，貫穿着看不見的一切，如鶴的嬉戲攝住了務虛的天空。他關於鶴的苦口婆心的衷言，依然鼓勵着我們：得繼續發明寬敞，它清潔透明，一如鶴的內心。

為此，他曾嘔心瀝血地掃除多少本無一物的詞語塵埃啊！在一件件對稱於人境之物中，他心態肥潤地緊捏着最少的詞，譫狂而裊娜地鍍化着事物激烈的優雅，讓它們環環相扣地浸透事物自身的風情。為了讓這風情往事般溫暖事物的果核，他也孜孜不倦地敲打、甚至敲碎自己的句子，在風平浪靜的孤獨中，嘩嘩地命令它們捨生取義。即使對待留下的部分，他也是任其飄灑，以至於搜集他的詩作，也成了一樁見證的雅事。

雖然有三十年的詩歌寫作生涯，張棗生前只正式出版過一本薄薄的詩集《春秋來信》。他生前，我與他談過在“藍星詩庫”當代詩歌系列裏出版一本詩集的想法，但因他性情散淡，做事不勤快，就一直拖着。現在，他等到了這玉碎式的總結，鶴步邁進這融滿杳渺的星光燦爛。

《張棗的詩》呈現了在《鏡中》《何人斯》之前的張棗，以及《卡夫卡致菲麗絲》《雲》《邊緣》《祖母》之後的張棗。能做完這項工作，要感謝張棗的生前好友柏樺先生、陳東東先生。他們翻檢出大部分《春秋來信》中沒有收集到的詩稿，及時提供給我。陳東東細心編訂了張棗的作品系年，柏樺根據自己的記憶和存稿，細緻地確認了大部分詩作的寫作時間。在詩集基本編定之後，他們還校對出《春秋來信》中的若干錯誤。編集過程中，虧得柏樺提起，上世紀八十年代油印的《四月詩選》中有張棗的十多首詩作。我們為此四處打聽，先後打擾了劉波、周忠陵等張棗當年的詩友。感謝他們虔誠的幫助。

感謝張棗生前的好友宋琳先生。在詩集編訂中，多次電話、郵件求助於他。有一天，提起《四月詩選》，很幸運，他居然在張棗北京的書房裏翻出這本當年只印了幾十本的《四月詩選》。宋琳說這是天意。也許還是天意，張棗的夫人李凡女士帶回了他在德國病中的詩歌手稿《燈籠鎮》——這應該是他最後作品，幸由宋琳與歐陽江河識別出，才及時補入詩集中。感謝歐陽江河先生。

此外，張棗病中有一首只寫了開頭兩行的詩，名為《鶴君》。似乎是仰躺着寫在兒子作業本上的，字迹模糊，卻寫出了他病中的心迹。這也由宋琳和歐陽江河大致辨識出來：“別怕，學會躲到自己的死亡裏去/在西邊的西南角，靠右邊一點兒……”還有一首叫《鶴》，他只來得及寫下一些模糊凌亂的句子。

還有一點交代：陳東東在北京大學出版社2001年出版的《20世紀末中國文學作品選》上發現一首署名張棗的詩，叫《形象》，寫作時間寫的是1982年。根據柏樺、陳東東和宋琳判斷，似不像張棗的手筆。因有待確認，此詩就暫不收入。

感謝張棗的夫人李凡女士，感謝黃珂先生，他們的支持，促成了詩集的及時出版。另外，敬文東、腳印、劉春、傅維、西渡、尹愛華等張棗生前的友人和學生也為詩集的出版給予了各種支持，宋琳先生和同保民先生幫助校正了張棗詩中的若干外語詞彙和引文，在此一並感謝。

感謝張棗遠在長沙的父親張式德老先生。在詩稿即將付梓之際，他托宋琳快遞來張棗青少年時期的八首詩作手稿。其中有舊體詩詞各有一首，因考慮到“藍星詩庫”的統一性，就沒將它們收入正文中。茲抄錄如下：

無題

怨夢恐前徑，
殘月寒童心。

莫道母乳淡，
只恨淫者兇。
幽月出天際，
賜光本無心。
何日勁草起，
騰浪聽不驚！

《破陣子・寄祖父祖母及家人》

爆竹裂心送歸夢，冬雪纏綿共離情。眾親翹首凝空椅，默念“茅台”舉杯人。佳釀香猶濃。青鳥年年鄉路，舟楫歲歲歸魂。忽聞小徑點急步，暗忖來者何人。披雪歸離人？

最後，祝福在天上的詩人張棗。他曾在這個堅韌的世界上來來往往，現在，他與他的詩歌已經被磨成芬芳的塵埃。

2010.6.12，於北京

十年瑣記 (片斷)

張煒

張煒，1956年生於山東省龍口市，1980年畢業於烟台師範學院中文系，1984年起任山東省作家協會專業作家，主要作品有長篇小說《古船》、《柏慧》、《外省書》等，作品被譯為英、法、德、日多種文字，並多次在海內外獲獎。最新作品為作家出版社出版的450萬字長篇小說《你在高原》。

油印刊物

我的初中是在膠東半島上的一處聯合中學度過的。今天來看，她的自然環境非常之好：地處海濱，在一片果園的包圍之中，校舍是一排排紅磚瓦房，被大片綠樹掩映，連闊大的操場也罩在了林子裏。這裏的春夏秋冬四個季節都給人留下難忘的印象：春天是密密的蘋果花和李子花，是一群群的蜂蝶和小鳥；夏天有流經園裏的河渠、不遠處的大海，讓我們在水裏玩得盡興；秋天果實纍纍，園徑上花叢盛開，花果把人簇擁起來；冬天有遺落枝頭的凍果，有高高的雪嶺……總之這是一座再好也沒有的校園了，它真該與美好的少年時代連接一起，成為一生難得的回憶。

可實際情形卻有些複雜：關於她的一切，有時讓我深深地沉迷，有時又不忍回眸。那時候我們並沒有多少時間來享受大自然的慷慨賜與，因為當時已經找不到一個安靜的角落了，就連這個綠蔭匝地的校園也不能幸免：到處都是造反的呼聲，是湧來蕩去的各種群眾組織。我的同學全都來自附近的幾個村莊、國營園藝場和礦區，大家操着不同的口音，這會兒卻在呼喊着同一些話語。老師和同學們除了要寫大字報、參加沒完沒了的游行和批鬥會，還要不斷地接待從外地趕來串聯的一隊隊紅衛兵。後來形勢發展得更加嚴重：我們校園內部也要找出一兩個反動的老師和學生，並且也要開

他們的批鬥會。於是，校園裏到處都是大字報，是一雙雙緊張興奮的眼睛。

校外的批鬥大會常常要到我們學校來舉行，這既是為了讓我們接受難得的教育，同時也因為這裏有個大操場，地方寬敞。在最緊張的日子裏，我們根本不能上課，因為除了批鬥會，還有老貧農的憶苦會、老紅軍的報告會，以及“活學活用”積極分子的“講用會”等等。剩下的一點時間就是自己折騰：寫大字報、相互揭發。那是一個熱火朝天意氣風發的時代，一個少數人特別痛苦、大多數人十分興奮的時代。可惜我就是這少數人中的一員，這是我最大的不幸與哀傷。

父親當年正蒙受冤案，所以我似乎從一開始就成為難得的另類角色。校園內一度貼滿了關於我、我們一家的大字報。我不敢迎視老師和同學的目光，因為這些目光裏有說不盡的內容。校長是一個熱愛文學的人，他對詞彙特別敏感，即便是從一張張嚴厲的大字報中，也仍然能尋到一些好句子。我至今記得他盯着牆壁的模樣：一手端着一個紅色墨水瓶，一手捏着一支毛筆，頭顱前傾，不停地戳戳眼鏡，然後往牆上那些大字報上劃一道道紅綫……同學們聚在一處欣賞美妙句子的時候，也正是我心碎的一刻。

學校師生已經不止一次參加過我父親的批鬥會。當時我要和大家一起排着隊伍，在紅旗的指引下趕往會場，一起呼着口號。如林的手臂令人心顫。但最可怕的還不是會場上的情形，而是這之後大家的談論，是漫長的會後效應：各種目光各種議論、突如其來的侮辱。我記得那時常常獨自走開，呆在樹下，想得最多的一個問題就是：怎樣快些死去，不那麼痛苦地離開這個人世？

我恨校長也愛校長——最後竟長久地感激起這個人。他酷愛文學，最終在校內辦起了一份油印文學刊物，取名《山花》。它裝訂得極為齊整考究。全校只有校長的蠟板字最好，所以每個字都要由他親手刻下，它們工整得簡直就像鉛字一樣。校長是一個完美主義者，他絕不容許自己的製作有一絲瑕疵，以至於題圖插圖全要自己動手，直弄得無一不精，整本刊物美侖美奐。校長號召全體師生都為刊物寫稿，並且沒有忘記鼓勵我。這使我受寵若驚。

我寫下的東西刊在了顯要的位置上，校長當眾讚揚了我。

這在我來說可是了不起的經歷。許久許久以後，它又將和那些可怕的屈辱摻在一起，讓我既難以掰開又難以忘懷。

我們家孤單單地住在一片林子中，只要沒有外人打擾，就會有自己稍稍不同的生活：每日忙過一天，夜晚享受安謐。如果是漫長的冬夜，家裏人就會找出一本書來讀。聽書，成為我當時最大的樂趣。所以很長時間以來，我每天最盼望的就是夜晚快快降臨。如果是大雪封地不能出門時，外祖母就點起火盆，再把一張小桌搬到炕上，和母親一起描花，畫些什麼。她們做得最好看的就是一種梅花，那是用高粱秸秆的內瓤做成的一朵朵梅花，插滿了一株酸棗棵或荊棘——這就成了一樹剛剛綻開的臘梅。

除了在家聽書，就是想方設法從一切地方找書來看。那時有些書是藏起來的，很不容易找到；有些書是豎排繁體字，拿到手裏也讀不懂。但强烈的好奇心還是吸引着我，讓我磕磕絆絆地一路讀下去。記得那些翻譯作品和古典文學，就是在這樣的情形之下吞食的。這也是我能出人意料地寫出一些與大多數同學不同的句子、搏得校長贊譽的重要原因。

我們的油印刊物出了好幾期。這個事情極大地吸引了校長和部分同學老師，讓他們欲罷不能。而在我看來，她就像空氣和水一樣不可或缺。我會在一個沒人的地方長時間與這本油印刊物呆在一起，嗅着她的香氣，不止一次把她貼到了臉上。

校長熱愛他的刊物，於是就一塊兒喜歡起那些能够襄助這個“事業”的人。我開始受到他的袒護和幫助。文學可以讓人在一定程度上免遭苦難，這是我在那個年代裏稍稍驚訝的一個發現。

殺狗

由於我們一家獨居叢林的緣故，我的童年比較起來是極其孤單的——或者也可以說是最不寂寞的。因為我可以有更多的時間接觸

一些動物，在無邊的林子裏玩耍。而那時的人群在我眼裏常常是可怕的，他們當中的一部分有多麼不善甚至惡毒，我是充分領教過的。

除了在野外看到一些動物，比如各種鳥雀和四蹄小獸之類，再就是養一隻狗和貓了。林野中的動物雖然種類繁多，卻不能够隨意親近。它們無論如何還是不能相信有人會對其友善，總是充滿了警醒和提防。這在動物來説當然是完全沒有錯的，只是讓我感受了極大的委屈。因為我知道自己是多麼需要它們的友誼，並且永遠不會背棄和傷害它們。可惜這種想法無法表達，我們之間沒有通用的語言。但好在我的這種遺憾在很大程度上由貓和狗給彌補了。它們可以與我依偎，相互之間久久注視。它們甚至能够確鑿無疑地聽懂我的一些話。

我們那時對於貓和狗是家庭成員這種認識，絕沒有一點點懷疑和難為情。因為我們一家人與之朝夕相處，我們從它們身上感受到的忠誠和熱情、那種難以言喻的熱烈而純潔的情感，是從人群當中很少獲得的。就我自己來説，當我從學校的批鬥會上無聲地溜回林子裏時，當我除了想到死亡不再去想其他的時候，給我安慰最大的就是貓和狗了。它們看着我，會一動不動地怔上一會兒，然後緊緊地挨住我的身體。

貓和狗的眼睛在我看來有無盡的內容。這是神靈從陌生的世界裏開向我的兩扇窗子。它們沒有對我發聲，可是我真的聽到了也看到了。於是我常常就對它們訴説起來，説個不停。它們傾聽的樣子是我一生都不能忘記的。我認定了它們的純良，世上的任何人傷害它們，在我看來都是最為殘忍的行為。

也就是在那樣的時期，巨大的災難突然降臨了：上邊傳來了打狗令。一開始是附近村子裏的孩子在説，幾天後竟然得到了證實。母親和外祖母的臉色變了。她們都不敢看我，就像我不敢看她們一樣。

顯然，這是我和我們全家無論如何都過不去的一道坎。以這樣的方式失去一位情同手足的伙伴，對我來説等於臨近了世界末日。它看着我，又看看全家人，淚水盈眶。它的聰慧使其預先感知了一個殘酷的結局。

打狗令規定：養狗的人家必須在接到命令的第二天自行解決，如果超過期限，就由民兵來辦這件事。

母親和外祖母躲到一邊去商量什麼。我知道她們什麼辦法也不會有。我在她們走開的一會兒卻打定了一個主意：領上我們的狗遠遠離去。去哪裏？不知道。去一個能够讓狗活下去的世界。天底下一定會有這樣的地方吧，那兒不論多麼遙遠，我都要找到它。這個決心比鐵還硬，竟使我一時忘了其他，絲毫也不去想家裏人會怎樣發瘋地找我。我只想和我的狗在一起，只想讓它活下來。

我領上狗走開，進了林子。似乎只彼此交換了一個眼神，我們就溜開了。我在前邊跑，它就緊緊相跟。這是一條逃命之路，它當然完全知道。我跑得很快，只偶爾回頭看它一眼。它不像往常那樣時不時地跑到前頭，而是一直跟在後邊。它越來越不願跟上來，這種情況以前是從未有過的。我發現已經接近了一條河流，這條河離我們的住處僅有三公里，可感覺上河的對岸就是外鄉了。

一叢叢綠色掩着它的身影。我再次回頭時竟沒有找到它。我呼喚了一聲，沒有回應。我慌了。它會迷路嗎？它又為什麼不再跟從？答案只有一個，即它留戀着叢林中的茅屋，認定那兒才是它的家。它終於察覺到我們這次走得太遠了，儘管這是一次逃命之旅。

我緊咬嘴唇。回返的路上，我在心裏一直呼喚着它。可我並沒有喊出聲音來。因為我明白，它從很遠的地方聽到我的腳步聲，就足以辨別了。它不願轉來，那是因為它已經打定了回到茅屋的主意。

可是家裏仍然沒有它的身影。母親和外祖母定定地望向我。後來是外祖母先開了口，問我們剛才去了哪裏？我沒有回答，只在屋裏屋外大聲呼喊起來。沒有任何回應。

天黑下來，離我們茅屋不太遠的那個小村裏傳來了一陣陣狗叫聲。那是讓我心驚膽戰的聲音。

母親説：民兵等不及了，他們提前去了那個村子。

果然，從天黑到黎明，林子外面的狗吠聲再也沒有停止。一夜之間，不知有幾撥民兵擁到林子裏來，他們背着槍，厲聲追問我們的狗哪裏去了？當然不知道。我只希望它長上了翅膀。

一連多少天，我都能聞到空氣中的血腥氣。我所遇到的每一個人，他們不論是到林子裏幹什麼的，臉上都有一股殺氣。他們不問自答地敍說着耳聞目睹：不遠的那個小村裏，不知誰家動手殺死了自家的一條狗，接着全村的狗就亂起來。它們只要是沒有拴起的，就躥到了村頭，然後匯合一起向林子深處跑去。也就在這時候，得到消息的民兵就扛着槍棍包抄過去，最後將一群狗圍在了林子邊上的一個小沙崗上……

我突然想到它就在它們之間。

事實果真如此。不久小村裏的人證實：當各家去尋領自己被打死的狗時，唯有一條狗是沒有主人的。民兵收走了它。他們描述了它的皮毛花紋。是的，確鑿無疑。

它在逃離中匯入了同類。它在最需要我的時候離開了，是出於一種毅然自決的勇氣，還是對我們全家的憐憫？這個問題讓我一直費解。

記憶中，每隔三兩年就要傳下一次打狗令。它總是讓人毫無準備，突然而至。每一次駭人的消息都不必懷疑，因為誰都能嗅到空氣中的血腥味，同時感到空氣在打顫。

民兵

當年有一個最嚇人的字眼，就是“民兵”。這兩個字意味着顫抖和眼淚、大氣不出的死寂。與它連在一起的，還有這樣的意象：呵氣成冰的嚴冬，繩子和槍，生銹的刀。一些扛槍掮棍的人在村頭巷尾、在村路上走動，個別人還穿了一件黃色上衣。這就是民兵。誰家孩子哭了，家裏大人會嚇唬他說：民兵來了！

其實不僅是孩子，大多數村民也害怕民兵。這些人被賦予了特別的權力，是當地管理者的武裝。他們分為一般的民兵和常駐民兵，所謂“常駐”就是一天到晚宿在民兵連部的一伙，輪流值夜，每人都有武器。能擔當這樣角色的，都是村裏最野蠻最悍勇的青年男女，也是村子中的特殊階層。他們雖然是農家子弟，但地位較高，令一般農村青年羨慕不已。他們不僅可以脱離田間勞動，而且可以有較好的食物：夜間巡邏時總會弄來各種吃物，一隻鷄或一條魚，再不就是一頭小豬或一條狗。民兵連部裏總是飄出一陣陣酒肉香味。最讓人畏懼的還是他們的聲勢：大聲呵斥村裏人；見了“地富反壞右”及其他，可以隨意踢打辱罵。

民兵喜歡穿白球鞋，舊軍衣，背一桿刺刀生銹的三八大蓋。

憑這三件，就是橫行鄉間的不敗法寶。他們走路趾高氣揚，説話粗聲辣氣，不帶髒字不説話。村裏的頭兒走到哪裏，身後常常就跟了一群民兵。夜間村頭最愛去的地方就是民兵連部，最喜歡的就是這裏的一溜地鋪，鋪上有一排疊得有角有棱的被子。牆上則掛了一支支早就退役的老式步槍。偶爾會有一挺轉盤機關槍，當然也是退役的廢品，要在幾個村子裏輪換使用。這種槍在村裏人看來簡直就是神秘的物件，威力無限，其震懾力完全比得上一艘航空母艦。它有兩隻腿、一個圓圓的鍋餅似的轉盤，長相怪異。在巡邏時，民兵一定要把這挺機關槍帶出來。它的出現，即代表了無可比擬的權威和力量。

那個年代裏沒有任何人奢望過違反和抵抗。

“槍桿子裏面出政權”的道理婦孺皆知。雖然從來沒有見過轉盤機槍打響過，但都能想像出它憤怒的模樣：子彈橫掃密集如雨，人群像秋風下的落葉一樣唰唰撲地。如果誰還想好好活着，那就得老老實實低頭幹活。

最為膽戰心驚的當然就是“地富反壞”一伙了。這些人心裏總有一個大懼，就是説不定哪一天會把他們連根除了。因為這有真實的例子，遠一點的是四十年代末，近一點的就在幾年前，有的地方做得非常徹底：把他們從老到少一並除掉。他們明白，上邊的人之所以到現在還在猶豫，那不過是在考慮這部分人的特別用途——如果他們不在了，那麼村子裏就沒法進行一些大事，要開鬥爭大會連

個捆綁的壞人都找不到。所以他們知道自己還會留下來，至於留多久，那就說不準了。

常駐民兵的待遇優厚，是大有原因的。這些人除了根紅苗正，最要緊的還要格外忠誠，忠誠於村頭。更要勇敢，要一不怕苦二不怕死。在執行打狗令的時候，他們為了逮住一條逃逸的狗，能够在一條又濕又髒的泥溝裏潛伏通宵，只緊緊摟住一桿步槍，一動不動直到天亮。有的民兵為了表示大義滅親的勇氣，在自己父親與村頭發生哪怕最輕微的衝突時，也要衝上前去打老人的耳光。還有一個小伙子與鄰村鬥毆，為了鎮住對方，竟然操起刀子砍去了自己的小拇指，而且面不改色。

我真的看到有一個缺少半截小拇指的民兵，所以我從來不曾懷疑這批人是特殊材料製成的。

他們有一段時間對我們的小茅屋特別留意，時常背槍光顧。深夜時分，我仍然可以聽到他們在屋後溜達的腳步聲。他們咳嗽，抽烟，壓低嗓門說話。外祖母和我睡在一起，她要時不時地把坐起來傾聽的我按回被窩裏。

當時父親正從南山的苦役地回來，這使民兵們格外忙碌起來。他們除了要沒白沒黑地監視他之外，還要隔三差五地進門審訊一番，展示一下自己的口才。他們進門後就讓父親立正站好，然後開始高一聲低一聲地審問。他們問的所有問題都沒有什麼實際內容，因為問來問去就是那麼幾句：是否有生人來過、近來有什麼不法行為，等等。這些問題其實由他們自己回答更為合適，因為再也沒有比他們更熟悉茅屋裏一舉一動的人了。這樣問了一會兒，連他們自己也覺得無聊，於是就放鬆下來，說一些俏皮話，相互編出一些古怪的謎語讓對方猜。有一次其中的一個說：“‘八條腿，兩個頭……’什麼動物？”對方大為迷惘，那人就哈哈大笑：“連這個都不懂！配豬呢！”

這些民兵更多的時候不是幽默，而是兇相畢露。他們喜怒無常，有時不知為什麼就滿臉緊張地從外面跑過來，大呼小叫。媽媽和外祖母說：又要開批鬥會了。

遠遠近近的村子，只要開稍大一些的批鬥會，就要來押上父親參加。所不同的是：有時要捆上父親，有時則不需要。

民兵捆人很在行，他們會想出許多花樣。有一個年紀十七八歲的民兵把父親捆上了，另一個年紀大一點的民兵看了看，搖搖頭說：“不行”。他叼着烟，一邊解着父親身上的繩索一邊咕噥，向旁邊的人示範。他用膝蓋抵住父親的腿彎，然後將手裏的繩子做成一個活扣，只用三根手指輕輕一抽，繩子就給拉得綳緊。

拉網號子

當年最難忘的娛樂，要算是學校宣傳隊的表演了，這在我們當時看來藝術性極高，甚至是精美絕倫。這一切都是因為一個新來的女教師，是她參加進來的緣故。過去的學校演出隊總是匆匆成立，為應付上邊的匯演急急應付，完全不成樣子。校長擅長文字並愛好文學，可唯獨對表演心有餘而力不足。好在他會拉胡琴，會化妝。他親手給一個個學生描出粉紅的臉蛋後，然後再退到一旁端量，十分滿意。可惜他不會導演，勉强指導出的幾個動作十分僵硬。好在這時候女教師來了，這等於是及時雨。

女教師不僅會跳會唱，還會自創節目。她先是從海邊漁民生活中取材作歌，然後又從全校挑選出最有潛質的少男少女，細細排練起來。我一開始也在宣傳隊員的備選名單中，後來因為家庭原因擱淺了。不僅是文藝，即便是加入學校籃球隊，也因同樣原因遭到了淘汰。

我們學校宣傳隊在女教師的帶領下，簡直是無所不能。他們獨創的“魚鼓歌”和“拉網號子”，在匯演中不斷拿到獎牌，名聲遠播。有時他們還可以憑這樣的招牌節目，代表整個園藝場、鄉鎮和礦區，到附近的部隊去做擁軍表演。

我們最大的享受不是在舞台上聽“魚鼓”和“拉網號子”，而是到大海邊上去看真實的“拉大網”，聽震天的拉網號子。

除非是海邊的人，不然很難知道什麼才是“拉大網”。那時

還沒有什麼機帆船隊，也沒有其他先進的捕魚設備，沿海村莊最有威力的捕魚工具就是一面大網、兩隻舢板。那大網是用細棉繩織成的，爾後又經過豬血浸透，這樣不再腐爛，可以下海網魚了。具體捕魚過程是：先由舢板載上大網駛進海中，在水中撒成一個大大的弧型，然後就在網的兩端拴上粗綆——許多人在沙岸上排成兩溜，在巨大的號子聲中拉起來。

一個盛大的節日就這樣開始了。只要是拉大網的日子，周圍村子裏的閑人就全圍上來了。我們這些初中男生只要一有時間就往海邊上跑，去這個最吸引人的地方。那時我們恨不得停課，恨不得一天到晚盯住海上發生的各種奇迹。可偏偏是我們不在的時候，奇迹才會發生。驚人的傳説源源不斷，一件還未得到證實，另一件又傳開了，弄到最後誰也不知道哪一件是真的、哪一件是假的。比如都在盛傳這樣一件事：有一天半夜裏大網靠岸了，結果拉上來一個“人魚”——它有人一樣的臉龐，大眼睛，細細的胳膊，長長的手指——不同的是這手有蹼，身上也像魚一樣，有一層粘液。這個“人魚”一離水就不停地哭，用帶蹼的手搓揉眼睛。他(她)的哭聲尖利極了，哭得人心裏難受，於是海上老大發個命令，就把他(她)放了。

還有一次，大約是黎明時分，大網靠岸了：網裏有一條特大的魚精。這魚精渾身黢黑，抵得上四匹馬那麼大，一離水就散發出逼人的酒氣和腥氣。它被拉上來的時候，還在呼呼大睡呢。當時所有人既驚嚇又慶幸，説這一下等於逮住了多少魚啊！有人主張趁它還沒有睡醒趕緊動刀殺了，可以將肉一塊塊賣掉。可這事最終也還是被海上老大給阻止了。他認為海裏精靈絕對不可招惹，任何不慎都會招來滅頂之災。不僅要放它回海，還要口中不停地念叨，求它原諒拉魚人的莽撞，不小心打攪了老人家睡眠，等等。

據海邊人説，拉大網的最好時間不是整個白天，而是兩個特別難得的時段：夜網和黎明網。他們説海裏的魚也像人一樣，有個晚上打瞌睡、早上起不來的毛病——正在它們迷糊時，大網將其一下套住，再想逃也就來不及了。

夜晚是海邊最熱鬧的時候。這裏火把映得到處一片通明，人潮洶湧，真不知是從哪兒來了這麼多的人。海上老大陰沉的面孔十分嚇人，他看哪裏一眼，哪裏的人就不敢大聲喊叫了。可是只要他的目光一挪開，呼叫聲立刻又震天響了。因為這場面實在太驚人了，不由得人們不喊。

時至午夜，從沿海村莊甚至是南部山區來的買魚人越聚越多。這些人携了籃子，背了口袋，一直站在海邊，直眼盯着燈火輝煌處。號子聲越來越響，這聲音的强弱顯然表明了用力的大小。拉網的人在大網就要接近岸邊時，簡直是沒命地喊叫。他們為了起勁，有時故意將一個熟人的名字套進號子裏一起呼喊，羞辱他。被罵的人火起，開始對罵，可惜他一個人的聲音顯得微不足道。

大網靠岸時所有人都往前湊，探頭看這一次神秘的收穫。隨着大網收攏，水族們密擠得像稠稠的米飯一樣，惹得人群高聲大叫。魚蝦跳躍，甚至也像人那樣尖叫。有一種身上帶熒光的魚，常常在燈火照不到的地方唰地一閃，引起一陣驚呼。

拉魚的火把是特別製作的：一個小米斗大的洋鐵壺盛滿了煤油，上面插了胳膊粗的棉芯，點上後用一柄長桿鐵叉高挑起來。這樣的火把排成一長溜，使整個海岸亮如白晝。大網上岸後，有人立刻操起柳木斗，將掙擠竄跳的魚蝦一斗斗裝了，提到一領領炕席子上。這時候，戴了眼鏡、手拿一把算盤的老會計就出現了，他的身後跟着抬桌子和大桿秤的人——大桿秤足有半丈長，配有一隻生鐵大砣，由兩個强壯的小伙子才抬得起。所有的魚需經統一過秤，然後再開始零賣。

幾乎與此同時，另一邊的魚鋪那兒也在忙碌：魚鍋燒開了，大魚似乎沒怎麼剖洗就被扔進了鍋裏。看魚鋪的老人在為拉網人準備一頓豐盛的夜餐。

橡膠廠

初中畢業就該着上高中了，但這在我來説是沒有指望的。校長

極為惋惜。他喜歡我刊發在《山花》上的文章，真心希望我能繼續上學。可是上邊管教育的領導放話了：這樣人家的孩子能上初中就算不錯了，上高中？門兒都沒有。

校長撫摸着那份油印刊物，連連嘆氣。這成為我最煎熬的日子。我突然覺得學校生活是這麼珍貴，連同我在這裏所受的各種折磨，似乎都不算什麼了。眼看我那個鼓鼓囊囊的大書包就要廢掉了，還有我珍愛的書籍、我們的油印刊物，它們也將一並告別了。

也就在這時候，傳下來一個對我十分安慰的消息：我將留在校辦工廠——一個小橡膠廠裏做工。這個小工廠是當時響應“勤工儉學”的號召建起來的，其實只能算是一個作坊。作坊師傅來自一個遙遠的東北城市，一切都是由他操持起來的。此人原來是一位小企業主，在幾年前由那座城市遣返原籍。按說他這樣的人該歸到“壞人”堆裏接受管制勞動才是，但因為他能够為當地辦起這座小工廠，也就糊糊塗塗地做了上賓。

我曾見過這個師傅在校園裏走過，有些好奇。他的舉止和衣着與當地人完全不同，一看就知道是城裏客：稍胖，中等個子，穿了黑色中山裝，而且衣扣一個都沒有脱落。特別是他的背頭髮型，我以前只在書的插圖上見過：稀稀落落不多幾綹向後梳去，油亮齊整，真的像一個資本家。他說話的聲音很低，小心翼翼的樣子。他極力模仿當地人的說話腔調，但還是流露出濃濃的城裏口音。他吸烟，烟捲在嘴裏吸一下，馬上拿開。

我真的被應允去校辦工廠裏做工了。這樣我就開始近距離地接近那位神秘的城裏人了。校長親自把我送到那兒。那天因為慎重或其他原因，說話一向流利的校長變得有些口吃。他對那個師傅點頭，用力地笑，說：“這樣，啊啊，他啊，啊啊……”師傅好像在小聲嘆氣，說：“好好改造。以階級鬥爭為綱。改造世界觀……”我連連點頭。校長在一邊應道：“這真是說、說到了點子上！”

後來我才知道，校長為了能够讓我留在校辦工廠，真是費了九牛二虎之力。主要的阻力就來自那個師傅。他曾一再地拒絕，說那樣家庭的孩子，怎麼可以到這麼重要的崗位上來呢？玩笑啊，玩笑開大了！校長差不多要絕望時，突然想到了一位“老貧管”——當時實行貧下中農管理學校，每個學校都有這樣的駐校老貧農——就請他出面說情。老貧管找到那個師傅說：“這孩子，我看不孬！”就這樣，老人家一錘定音，事情解決了。

這是我極為重要的一個人生轉折。因為工廠裏實行“三八”工作制，分為早中晚三個班次，我在八小時之外可以有大量時間看書。我不斷寫出新的文章送給校長看，獲取他的讚許。這段時間裏我和他幾乎成了一對文章密友，相互切磋，甚至是鼓勵。我們彼此交換作品，快樂不與他人分享。我們寫出的文辭並不一定符合當年的風尚和要求。這全是私下閱讀的結果：我們只要找到有趣的書就快速交換，這當中有翻譯小說，有中國古典文學。這些書中有五花八門的造句方式，與當時的教科書完全不同。

校辦工廠裏只有我一個剛畢業的初中學生，其餘全是“大人”，是大齡男女青年。他們在一起說笑，講故事，做一些令人費解的事情。上夜班是最苦的，人瞌睡得睜不開眼，還要瞪大眼睛看住鍋爐——我們被叮囑說，弄不好鍋爐就會發生爆炸，硫化機也會發生爆炸。我們要及時根據壓力錶調節爐火。所以人困得實在受不了，就輪流偷睡，只留一個人看住鍋爐。

與我同班的是一男一女，他們關係緊張，平時不太說話，要說話也大半是頂頂撞撞。他們工作時，就讓我躺到一個臨時搭起的小床上睡覺。有一次我醒來，一睜眼發現男的坐在女的身旁，低着頭，一下下捏着她的大腳趾玩。女的不吭一聲，眼睛望向一旁。

他們的動作令我一直不解。

當他們其中的一個單獨與我在一起時，就發狠地說着另一個的壞話。

一年後，他們結婚了。

這使我在很長的一段時間裏，認為所謂戀愛就是相互頂撞、捏大腳趾、背後裏誹謗對方。

車間裏有一位年紀最大的人，這人以前在東北的兵工廠工作過，因為工傷回鄉了。他經多見廣，奇聞怪見多得嚇人。他特別願

意對我講一些故事，也被我認真聽取的樣子所激勵。事實上我從來都沒有聽到如此有趣的故事：深山老林、兵匪、私通、販毒、釀酒、打劫、搶寡婦……等等，不一而足。

他有一段時間主要是講給我一個人聽。當他嘗試着講給大家聽的時候，結果是嚴重的挫敗：大家一齊指責他。於是他要求和我做一個班，這樣就可以隨意講那些故事了。奇怪的是他的故事總也講不完，越講越離奇。後來我就懷疑這其中起碼有一部分是他編造出來的。

我得承認，最有趣的還是那些稍稍泛黃的故事。對方越講越大膽，到後來主要就是這類故事了。

我這一生所受到的主要的精神毒害，就來自校辦工廠的老工人那兒。他毒害了我，反而讓我感激和懷念。我再也沒有遇到像他一樣廣聞博記、多趣和生動的人了。

我在校辦工廠裏工作了兩年零一個月，然後就離開了，去了遠方。

後來我瞭解到：我離開不久這座工廠就發生了大爆炸。起因是鍋爐的汽壓錶損壞了，硫化機怒吼一聲掙出了廠房。結果是一死兩傷。這座工廠從此停掉。

下雪

我對下雪有一種極為複雜的情感。潔白的雪地多麼美啊，誰不喜歡下雪？可是，我卻深深地恐懼，懼怕飄飄下落的雪花。

無論是在學校，還是在校辦工廠，如果下雪了，說不定一抬頭，就會看到父親在外邊躬腰掃雪。這時我的心就會猛地一墜，然後是沉沉的痛。這是當時的一條規定：只要下雪了，父親必須出門，為礦區和村路掃雪。哪怕大雪還在下着，他這個永遠的掃雪人也要趕緊携帚出門。大雪下啊下啊，好像成噸的雪粉都是為父親準備的。

我怎麼能喜歡下雪呢？我詛咒下雪。

那時的雪是不祥的白色。這顏色需要幾十年之後，才能讓我看出一點點美麗和純潔。但幾十年之後父親早就不在人間了。

父親是外地人，可怕的歲月把他打發到這個陌生之地，來這裏掃雪。他的厄運帶來了全家的不幸，讓全家在沒有盡頭的苦難中一起煎熬。

冬天，母親和外祖母點起火盆，為我們做出了最好看最逼真的臘梅。可是下雪時，再好的臘梅也沒人看了。

只要父親在掃雪，我就不會有一絲的快樂，也沒有一絲的前途。繼續上學是不可能的，這裏等待我的，只有難測的厄運。

又是一年之後，記得那天剛剛下了一場大雪——一個清晨，我趕在父親出門掃雪之前，告別了全家。我身上掮了一個大大的背囊。從今以後我要一個人到南部山區去謀生了。這一天就是我離家的開始，我將一個人不停地走下去，走下去。

我記得一口氣翻過了兩座大山，它們都被大雪裹住了。我的臉上糊滿了雪粉。當我登上一座山頂，回頭再看時，只有一個白白的混沌世界，連一點海邊林莽的影子都沒有。

我知道自己站在了一個分界綫上，這會兒，我已經是身在外鄉了。

2010.5.15 於香港

地火

于堅

于堅，1954生。祖籍四川資陽。著有詩文集《于堅集》5卷。散文《暗盒筆記》、《相遇了幾分鐘》，長篇散文《眾神之河——從瀾滄到湄公》，詩集《于堅的詩》《只有大海蒼茫如幕》《在漫長的旅途中》等二十餘種。另有紀錄片《碧色車站》、《故鄉》，並在昆明、西班牙、澳門、大理等地舉辦攝影展。

1979年，我在昆明北郊的一家工廠的鉚焊車間當鉚工，已經幹了8年。

上班之餘，我寫詩。最開始寫的是古體詩，因為學校裏的語文課只教毛澤東的詩詞，毛澤東的詩我全部學過，背得滾瓜爛熟。受這個影響，一開始寫詩就是填詞。

工廠由一條大道分成兩半，兩邊是車間。大道兩旁，每個車間的門口都用木板安裝了貼大字報的欄板。大字報是文革時代公開發表言論的一個方式，有點像今天的網絡，大街、單位到處都有大字報欄，你有什麼想法，寫張大字報就可以貼上去，匿名也可以，當然，後果自負。冒似言論自由，其實真正敢於說話的人極少，有些人夜裏偷偷貼大字報公開了自己的陰暗思想，天一亮就被捕了。每個月各車間都要在大字報欄上貼一些文字，領袖語錄、報紙社論摘抄、工人寫的感激文字，順口溜什麼的，歌頌祖國、歌唱鶯歌燕舞的大好形勢，用毛筆和大白紙抄出來，配着太陽花草之類的水彩插圖。每個車間的專欄都取個名字，加工車間的叫做“春雨”，鉚焊車間的叫做“紅鉚工”。鑄造車間的叫做“鋼花”。我進廠時剛滿16歲，照着毛澤東的詞的格式填了一首《采桑子》，歌頌五一勞動節，這是我第一次寫詩詞，車間的宣傳員把它發表在“紅鉚工”上了。但我並沒有就此對寫詩發生興趣，也就這一次而已。毛澤東詩詞把我領進詩歌之門，而這扇門後面還藏着無邊無際的中國古典詩詞。文明之門就像千手觀音一樣，不只有一道，從任何一道門都有可能登堂入室抵達文明最深奧的殿堂。

1970年冬天的時候，我生病在家修養，父親當時在雲南陸良縣一個叫水閣的村莊流放，我去探望他，他住在鄉村的寺廟裏。寺廟裏佛像已經摧毀，正殿改成了生產隊堆放雜物的倉庫，我和父親住在樓上。我在稻草堆裏發現一個籮筐，裏面有幾本舊書，其中一本是六十年代印給幹部內部學習的《中國古代詩詞選》，裏面印了三十多首古代詩詞。那一天，我在陰暗的閣樓上打開了這本小冊子，劈頭就看見王維的《山居秋暝》“空山新雨後，天氣晚來秋。明月松間照，清泉石上流……”像被閃電擊中，眼睛上的黑布被撕開，我頃刻被照亮了。我立即想寫出這樣的詩，就寫了起來。從那一天起，我開始狂熱寫詩，神魂顛倒。後來當我坐在大卡車的車廂裏回昆明的時候，一路都在神思恍惚地構思着詩。我不知道這本小冊子怎麼會藏在遙遠偏僻的鄉村，這是共產黨省委機關的內部讀物，我父親不大可能帶來這個小冊子，他是舊時代的秀才，這只是一本初級的入門讀本。也許菩薩顯靈吧，很多年來，我都覺得這本小冊子出現在稻草堆裏太神秘了。我不敢告訴父親，我不能失去這本小冊子，我悄悄地藏着它，離開那個村莊的時候，我帶走了它。從這本小冊子開始，我發現了王維、蘇軾、姜白石、李白、杜甫、吳文英、辛棄疾、范成大……他們都在黑暗中，是被禁止閱讀的。在七十年代，經歷了1966年的大規模焚書、禁書後，要找到書是很困難的。但有心人還是可以找到，後來我得到一本王維的《罔川集》，成了我的詩歌聖經。我也找到了《詩韻新編》，背誦詩歌格律。1973年，我讀到惠特曼的《草葉集》，深受震撼，就不再寫古體詩了，開始寫自由詩，寫風花雪月，青春期的感傷、愛情之類。我的第一首白話詩，寫的是春天在一個公園的觸景生情。

1975年，文革的疾風暴雨緩和了些，圖書館重新打開，部分古典作品也可以借閱了。許多禁書也被民間悄悄從藏匿的地方取出來，地下流傳着。我的青年時代，是在秘密閱讀禁書中度過的。我

讀了大量俄羅斯、法國、英國和美國的文學作品，但地下流傳的書中，詩很少。我只看過普希金、萊蒙托夫的詩歌和《草葉集》。有一天，我騎着破單車經過我家附近的華山西路，在一家老照相館門口遇到一個神色慌張的中年男子，有兩三個人圍着他。他手裏晃着一本黃殼子的小書。我眼睛一亮，立即飛身下車，推着轉回去，支起腳架，就湊上去。他手裏拿着一本書，吞吞吐吐地表示要賣，不時朝兩頭張望。已經有人還過價，嫌貴。我一看就知道他賣的肯定是禁書，我要看，他遲疑着遞給我，還捏着一半不放手。我知道他是擔心我不買書，卻要告發。那時候告發、告密、出賣非常普遍，是一種國家鼓勵的光榮行為。他做這事情膽大包天，自由買賣任何東西都是禁止的，而他賣的還是禁書。那時候什麼事情都可以告密，例如你為什麼最近幾天總是在窗子前張望，就有人去密告，告密可以得到組織的信任，重用，前途無量。我說，先看看嘛，我又不認識你！他稍稍放心，放開手。由於多年禁書，我已經練就了一目十行的本事，任它什麼文字我瞟一眼就知道了。那時讀書是地下活動，朋友借一本禁書給你，你得在兩三天內秘密讀完，趕緊歸還。禁書是什麼？就是《紅樓夢》《復活》《浮士德》《志摩的詩》……我靠！裏面是托爾斯泰的《戰爭與和平》，外面卻包着寫上《物理》兩字的牛皮紙書殼。我有過五天讀完四卷本的《約翰·克利斯朵夫》記錄，還包括摘錄格言一本以及吃飯睡覺上班。我接過書飛快翻看，書很薄，只有60多頁，黃色封面，書名《飛鳥集》，是一個叫泰戈爾的人寫的。我不知道誰是泰戈爾，書頁裏面已經畫了許多紅槓，“如果你因失去了太陽而流淚，那麼你也將失去群星了。”“海水呀，你說的是什麼？是永恒的疑問。天空呀，你回答的話是什麼？是永恒的沉默。”我血肉橫飛！在當時那樣的漢語環境中，讀到這樣的詩句真叫人血肉橫飛，黃金在紙上舞蹈！以如聞天籟之類來形容太軟弱了。附近的漢語是什麼，轉過街口就貼着幾張批判我父親的大字報，“揪出國民黨特務某某某”。我父親1948年在南京中央大學讀書期間，與一些同學組織過一個社團，叫做駱駝社，那就是特務，他因此被流放。《飛鳥集》，定價一角五分，他要賣三元人民幣，翻了20倍！而那時候我一月的工資才15元，我毫不猶豫買下。這是我自買書以來，買過的最貴的書。我將書揣到懷裏騎上單車就跑，怕那人後悔。那書上全是美妙絕倫的反動言論，我自己看完，立即給工廠的好朋友秘密傳閱，大家都喜歡得要命。都想一看再看，就決定複印，買來蠟紙，分頭刻蠟版。當時有個朋友的戀人小萍在廠裏的辦公室當打字員，就把刻好的蠟紙交給她，用公家的紙和油印機印了十一本。五個人，我、福源、建輝、湯平、崇明每人兩本，多印一本給小萍，印完立即燒毀了蠟版。我還記得那個夜晚，我們一邊在臉盆裏點火燒着蠟紙，一邊聞着泰戈爾詩集散發出來的油墨香味，青春的臉被火光映紅，彷彿請來了神靈。戀愛就是犧牲，做什麼都不在乎，那小女子幹這件事，可以說是冒着殺身之禍。多年後我們說起來，很是自責，太不負責任了，當時我們都沒有意識到這件事情可能的後果。那是美麗無比的詩集，詩總是使人忘記現實的殘酷。當我21歲的時候，泰戈爾來了，他是最適合這個年紀閱讀的詩人。他用神性的聲音讚美自然、人生、愛情。萬物有靈，那正是雲南高原給我的心靈經驗。雲南是一片原始淳樸的土地，各民族的部落中住着眾神，河流高山森林百獸都是神的化身，雲南大地上有三萬個神靈，就是文革時代高音喇叭的喧囂也不能將它們驅除，它們已經隱匿在我年輕的心中，我已經在滇池水濱遇到過它們。直到我讀到泰戈爾的詩，它們才在我的心靈中出場顯身。泰戈爾是諸神的使者。

那時候沒有地方發表詩歌，文學刊物都停刊了。報紙上有時候會登一些分行排列的標語口號，有些句子比標語口號稍微講究些，用了形象思維的手段。下面還標著作者：“工人某某”、“解放軍某某某”、“社員某某某”。我的詩不可能發表在報紙上，我開始寫新詩後，甚至都不能讓人知道我在寫詩。我的詩不能隨便給別人看，就是父母也不行。

有一天當知青的表哥借我一本舊報紙包着的詩集，裏面有查良錚翻譯的雪萊的詩《西風頌》：

哦，狂暴的西風，秋之生命的呼吸！
你無形，但枯死的落葉被你橫掃，
有如鬼魅碰到了巫師，紛紛逃避：
黃的，黑的，灰的，紅得像患肺癆，
呵，重染疫癘的一群：西風呵，是你
以車駕把有翼的種子催送到黑暗的冬床上……

多麼可怕的語詞，閱讀它們足以使我遇難。我記得這些魔鬼般的詞如何令我夢魂牽繞，那麼自由，那麼直截了當，黑就是黑、白就是白、憤怒就是憤怒、恐懼就是恐懼、厭惡就是厭惡。絕不拐彎抹角，言此意彼，吞吞吐吐、朦朧晦澀。我太害怕了，我害怕中了這些語詞的魔咒，陷於迷狂，這些語詞會成為我的夢話，在某個夜晚被人偷聽告發。那時候住在工廠的集體宿舍，12平米的房間，住着八個人。

另一天我闖了大禍，我寫了一首稍長的詩，叫做《月光曲》：“月亮像少女的玉手/扯起了銀色帳幔/世界在酣酣沉睡/黑夜在悄悄游蕩……”我自鳴得意，決定去買一支新的銥金筆和稿紙，工工整整地謄一遍。我到了文具店，買了一支英雄牌水筆，一疊新的方格稿紙。那支水筆我還記得，從未見過的一種，筆頭上有個旋鈕，擰開來，裏面有個小按鈕，只要反復按它就可以吸墨水。我太喜歡這支筆了，墨綠色的筆桿，金色的筆尖。我把它別在襯衣的胸袋裏，騎着單車得意洋洋回家去抄我的詩。到了家裏，才發現我的《月光曲》不見了，想起來也許是將筆別進上衣袋的時候，掏出來放在文具店的櫃枱上了。冷汗！我害怕的不是詩稿丟了想不起那些神來之句，而是害怕被別人看見那些句子。返回文具店，店員意味深長地看着我，不敢問，轉一圈又回來了。我擔心了一個星期，想着他們就是看了也不知道我是哪個單位的，又想會不會查筆迹？甚至想着如果東窗事發，詩裏的那些象徵怎麼朝積極的方面去辯解，做了幾個噩夢。

那時代有許多詞都是不能用的，寫什麼很危險，用什麼詞也同樣危險。你就是在一張白紙上寫個“反”字，也會引來麻煩。我親眼目睹大人批鬥12歲的小孩，他叫范赤星，是我童年的小伙伴，他把一張領袖像墊在屁股下，被另一個少年告發了，大人就開鬥爭會批鬥他，命令他父親當眾抽他耳光。這是我永遠難忘的一幕。中國的文革時代與斯大林時代不同，斯大林創造了古拉格群島，但可以容忍普希金和蕭斯塔科柯維奇，文革卻不能容忍一把小提琴和一首抒情詩。文革時代思想被嚴密控制，控制思想的捷徑就是控制語言。對任何一個詞，人們都要琢磨審核它的含義、隱喻、象徵。大海代表人民，太陽、北斗星代表領袖，東風代表人民的力量，蒼蠅、毒草代表敵人等等。如果一首詩的隱喻被往反動消極方面解釋，作者就麻煩了。一首讚美西風的詩歌一定會被認為是讚美西方帝國主義，你辯解西風就是從西方吹來的風，指的是相對於地球表面的空氣運動，氣流的來向……這是狡辯。我為什麼後來提出“拒絕隱喻”，與那個時代的令我刻骨銘心的語言環境有很大關係。詩是解放語言的不朽運動，詩是語言的狂歡節。語詞就是語詞，像顏料一樣，如果只准用紅色，你怎麼畫？其實我青年時代完全沒有什麼反動思想，我有些消極，也不過就是老子的“道法自然”這一套，這種思想是暗藏在王維蘇軾們的詩歌中的，潛移默化而已。但我還是害怕，我詩中的語詞很可怕，許多都是那時代罕見的。那時代漢語粗鄙簡陋，只有幾百個詞勉强准用，就是恩准的語詞，使用時也得小心翼翼。寫詩天然就是反動的，國家鼓勵每個人都要當積極份子，消極是一種反動敵對的情緒。而詩歌，自古以來多是“小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中”的調子，是一個歷史悠久的消極傳統。我讀多了古詩，深受消極情調的影響，傷世感物，“念天地之悠悠，獨愴然而涕下”。詩很危險，那是不打自招的交代材料、自供狀、陰暗內心的證據。如果有人告密，後果不堪設想。我只是把詩抄在筆記本上，給最信任的幾個朋友看過。

我寫了八年的詩，周圍沒有另一個詩人。我的朋友們讀我的詩，但不寫，寫詩是需要很大的勇氣的，白紙黑字，證據確鑿，我算是豁出去了。我很孤獨，很想找到同道。我當然知道中國有許多

人在偷偷地寫，但我不知道他們在哪裏。我記得1974年的一天，中午，下班了，機床一台台停下來死去。車間安靜時，鉚工陳實鬼鬼祟祟地拉着我走到車間的僻靜處，兩頭看看沒人在，蹲下來，在鋼錠上坐定，從懷裏掏出一張揉得皺巴巴的信箋紙，已經有裂縫，上面抄着一首詩：《相信未來》，原來有11段，這裏只抄下七段，沒落作者名，陳實說是一位北京知青寫的。我很喜歡蜘蛛網、灶台、淒涼的大地、迷途的惆悵、“我的鮮花依偎在別人的情懷”這些詞句，這種詞句出現在詩裏面，真是別開生面。“當蜘蛛網無情地查封了我的灶台”那時候“查封”很頻繁，針對的是階級敵人，在這首詩裏，“查封”的主體變成了蜘蛛網，隱喻着時間，真是大膽。我知道作者說的“相信未來”是什麼意思，不就是雪萊說的“冬天已經來了，春天還會遠嗎？”語詞的隱喻是無法控制的，所指隨着時代變化，張冠李戴，含沙射影，上帝也控制不了。“未來”，“春天”，以前是指解放區。在“全國山河一片紅”的1970年代，還要“相信未來”，難道現在不就是偉大的“未來”嗎，不相信現在嗎？相當反動。所以這首詩只能偷偷摸摸地在地下流傳。我才看了兩遍，陳實就一把搶回去，小心疊好，塞回內衣袋裏，我要抄一遍他都不准。我至今不知道陳實是從哪裏得到這首詩。這個秘密使他高我一等，他有渠道得到地下詩歌，他和“未來”有聯繫。自那個中午以後，我一直想找到這位詩人。過了20多年，我在北京見到了這位詩人，他是食指。

三中全會召開後，我預感到新時代要來了，模仿着馬雅可夫斯基的風格，寫了一首批判“四人幫”的抒情長詩《難逃法網》。廠裏有個1960年代的著名電影演員老徐，他曾經在某部電影裏演過一個漢奸，文革中從八一電影製片廠流放到昆明，和我在一個車間。老徐很喜歡這首詩，幫我用毛筆和墨汁把它抄到全開的白紙上，貼到工廠食堂前的大字報欄上，展開來有十多米長，滔滔不絕、浩蕩奔流的樣子。工人們敲着鋁飯盒去食堂打飯的時候，都看到了，像下班後的機器一樣沉默着。有人悄悄拍拍我：兄弟，你膽子大啊！我是這個三千多人的大工廠唯一的一位詩人。

1979年初春的一天，我路過昆明市中心的百貨大樓，看見省醫藥公司的灰色外牆前，人頭攢動，牆上貼着一份拆散了的油印刊物，也許是印的時候紗網動了，字迹有些模糊，刊名叫做《地火》。醫藥公司是一棟三十年代的西式建築，《地火》貼在馬牙石和水泥砌成的灰黑色牆面上，很醒目。我快速瀏覽了一遍，有小說、詩歌、散文，寫的都是人生、風花雪月、愛情，像是徐志摩主編的。我心頭一熱，這是我的同黨，終於找到他們了。上面有地址，人們相信一個新時代到了，於是勇敢地公開了住址。我決定現在就去找他們，我已經找了這麼多年，我要和真正的詩人一起討論詩歌，念我的詩給他們聽，我還不知道我寫得是好還是不好，我的讀者除了七八個親密的朋友，都是黑暗中的人，我常常想像着把自己的詩念給王維、李白、蘇東坡、普希金、萊蒙托夫、波德萊爾……念給那些天堂裏的詩人們聽。那時候我膽子很大，25歲，寫詩使我成了一個安泰那樣的人。我已經秘密閱讀了《當代英雄》《羅亭》《堂吉訶德》《約翰·克利斯朵夫》《復活》……這些文字賦予我的青春一種强大的力量，一種神聖的力量。那時候我還不知道這些作品隱含着的基督教精神。我完全忘記了恐懼，我當然知道這是地下刊物，我早已知道1957年發生的事情。我知道“探求者”事件，也知道韓東的父親方之。多年後我和韓東成為朋友，一同創辦了詩歌刊物《他們》。在文革期間，我也目睹經歷了種種事情。1966的某日，造反派來到我家裏，我12歲，他們要我交代我父親平時在家裏都說些什麼，我保持了沉默。

1979年初春的一個黃昏，我根據《地火》提供的地址找上門去。我走在銀樺大道上，興奮、害怕，想像着那裏有一個左拉發起的“梅塘夜話”或者赫爾岑家裏的文學沙龍，想像着那些長得像普希金或者萊蒙托夫的面孔。《地火》編輯部設在雲南省圖書館後面的職工宿舍裏，一棟紅磚房子的二樓。土紅色的木門，我敲了敲，門開了，裏面站着一個長我幾歲的青年，穿着白襯衣，英俊、聰明，眼睛像爐膛一樣發亮。他握握我的手說，歡迎你加入。他是《地火》的主編，叫石安達，《地火》編輯部就在他的家裏。他是

雲南省圖書館的職工，雲大中文系1968年畢業，拉祜族，他父親是拉祜族的大土司。他請我星期四晚上再來，這裏要舉辦一個詩歌朗誦會。

星期四晚上，我帶着幾首詩去了。十多平米的房間裏擠着二十多個人，中間吊着一個光綫昏黃的燈泡，我覺得它正在像丹柯的心一樣燃燒着。《地火》是1970年代末昆明第一份公開的地下刊物，創辦於1979年初，只存在了一個春天。沒有主編，核心人物是石安達、任慶等七八個人，用稿大家民主討論。成員有五十多人，主要是知青，也有工人、教師、大學生、機關幹部……很多人是1940年代南下的知識份子、西南聯大教師或學生的後裔，他們屬於各種朋友圈子，秘密的地下文學小組、哲學小組、讀書小組，大家都渴望着交流。大家立即建立了同志式的關係，緊緊握手，彼此注視，像剛剛從黑暗的礦洞裏鑽出來的礦工。“地火”成員中有許多人熱愛俄羅斯文學，崇拜12月黨人，這是一個經常的話題。石安達說，請青年詩人于堅朗誦他的詩歌。我第一次被稱為青年詩人，房間裏沒地方可坐，大家都站着，圍着我，我念了我的詩歌《不滿》，房間裏響起了“暴風雨般的掌聲”，其實沒那麼響，對我來說，那就是一場暴風雨。我從來沒想到我會在公眾中朗誦自己的詩，我也沒有想到會有這麼多人喜歡。散會的時候，石安達說，你是一隻就要展翅飛翔的小鷹。另一人說，他是我們雲南的萊蒙托夫。我興奮、驕傲地走向夜晚回家，稀稀拉拉的路燈彷彿是安裝在我的腳下。

過了兩天，有人敲我小屋的門，我開了門，門口站着一個頭髮像普希金那樣卷着的人物，我在那天晚上的詩歌朗誦會上見過他，他是寫小說的朱曉陽，我們立即開始滔滔不絕談論文學，像是一瓶接一瓶地喝酒，直到深夜，還在大街中央亂走。那時大街上的汽車還很少，街道屬於步行者。我第一次有了一個在文學上志同道合的朋友。我認識了詩人杜寧，他的筆名叫蓋丁；詩人武列格，他的筆名來自一部蘇聯小說的主人公奧列格，我到今天都不知道他的本名。詩人李亞民、郭小兵、小說家李勃、速建祖、畫家王仁瑞……大家一見如故，人人都有多年在孤獨中秘密寫作、閱讀禁書的經驗，對於時代和文學的相同見解、對人道主義和自由主義的信仰，像儲存多年的乾柴，一觸即燃。話題立即深入，文學、哲學、藝術和政治，在房間裏，在大街上，在公園，完全忘記了國家的禁區。我們彼此相愛，傳閱手稿、交換心得、形影不離。

另一天，有人帶來了《今天》，立即在《地火》成員中傳閱。我讀到了芒克、北島等人的詩，很震撼。那時候雲南詩人寫詩多是傳統的浪漫主義、現實主義，沒有象徵派的風格，《今天》詩歌意象豐富而詭譎，但並不朦朧。詩不在於它的意思懂不懂，而是語詞所創造的張力、空間能不能喚起讀者的感覺。《今天》的詩歌給我强烈的印象，我有許多經驗和那些作者是相通的。後來官方批評把“今天”詩歌説成“朦朧”，乃僵化愚昧所至。

石安達組織了很多活動，這些活動主要是朗讀、討論彼此的作品、交流思想。更多的活動是集體登山、唱歌、野炊、到滇池去游泳。那時代人們非常渴望生活，渴望詩意的生活，《地火》不僅是一個文學刊物，也是一個生活俱樂部。

《地火》的經費是大家自願拼湊，多少不一。任慶偷偷地翻進一個單位，偷了一批紙出來，大量購買紙張的只能是單位，私人大量够買紙張會引起懷疑。蠟板是楊小彪刻的，他是一位老知青，他不寫東西，熱衷於為《地火》做事。《地火》的印製是他一個人做。那時候很多人都會油印印刷品，非常原始的印刷，蠟紙是16開的，上面已經刻着方格。刻筆是嵌在木製筆桿上的鋼針。刻蠟板用力要恰到好處，如果過於使力，蠟紙就會被刺穿，印的時候就會漏墨。如果刺穿，一張蠟紙就報廢了，要重刻。刻錯的字，就劃一根火柴，在那個錯字上飄一下，這個字就融化了。臘紙刻好，就貼到絲網上，在橡膠滾筒上抹上油墨，再複到裁好的紙張上，滾筒一滾就印出來了。滾一下印一張，一個晚上可以印四五百張。《地火》一期有20多頁，刻蠟板要刻一個多星期，每期印100本，楊小彪一個晚上就印出來。

《地火》出版了第一期，第二期就要發表我的詩《不滿》。剛剛印好，還沒發出去，就被勒令停刊了。我記得那個春天最後的

幾日，我們幾位《地火》最年輕的成員天天聚在一起，束手待斃，我們已經被記錄在案。石安達杳無音訊，他正在被審查。武列格是《地火》比較外圍的成員，楊小彪就把印好的《地火》轉移到武列格家裏藏起來。散發着油墨芳香的《地火》，鎖在武列格家的一隻大木箱裏，令我非常沮喪。我的作品標題下面印着我費盡心思想出來的筆名：尼羅。來自非洲一位古代國王的名字，這是因為我的皮膚常常被高原的太陽曬得黝黑，大家説我長得像非洲人。《地火》是被誰查封的，我們並不知道。夜晚，警車在大街上淒厲尖叫，像荒野上的狼。武列格的房子是一間古宅，土木結構的，散發着泥土的霉味，沒有窗子，像寺廟一樣，外牆正中安着兩扇木門，插在樞紐裏，開門的時候咯吱咯吱響，像老人在咳嗽。李亞明披着長髮，他是一個長得像貓王的熱血青年，他靠着藏着《地火》的大箱子，高聲地背誦馬克西姆·高爾基的《海燕》，我們經常集體背誦這首散文詩。當他背到“讓暴風雨來得更猛烈些吧”的時候，大家都應和起來。門響了，好像有人激烈地敲門。李亞明説，來了。學着某部電影裏面的地下黨，甩了一下頭髮，做出神色自若的樣子，走去開門，門外站着黑暗，敲門的是春天之風。

2010.5.23

小看客

鮑爾吉·原野

鮑爾吉·原野，蒙古族，1958年出生於呼和浩特。在大陸出版散文集24種，作品收入大、中、小學課本。在台灣商務印書館出版《現代文學典藏——歲月清白》等兩種散文集。短篇小説獲“蒲松齡短篇小説獎”、遼寧文學獎。散文獲人民文學獎、文匯報筆會獎、中國新聞獎金獎等。

我找一個陽光充足的天氣寫下面的事。瀋陽好多天沒有陽光。雪過之後，天好像累了，雲層悶着。今天天氣的心情尚好，樓頂裁出整齊的藍天。馬路牙子邊上的積雪酥了，轉黑，像人撒過尿那樣露出奶酪般的窟窿眼。柳樹枝正準備把自己憋青。在這樣的天氣裏，我也敢回憶七十年代的往事了。對，我是個少年身份的旁觀者，看到一點事情。隨着我年齡的遞增，過去的那些日子變得越來越沉重。而我如果面對窗外鉛灰色的天幕或在深夜寫下，心裏極其不安，好像被迫在皮靴踏過的碎冰的道路上遠行。晴天寫作給我的喻示是：我終於跟這些事擺脱了干係。一九六八年，我十歲。所回憶的是我十歲前後看到的事，具體哪一年記不清了。

看絕食、看燒戲裝

我小時候住的地方叫南箭亭子，又叫盟公署家屬院。小時候，我以為每一個城市都有一座盟公署，並有紅磚尖角砌成的花畦子，裏邊栽胭粉豆和鷄冠花。後來我去過的地方都沒有盟公署，我覺得赤峰很落後，還沒有把盟公署改成縣政府或者省政府這樣更好聽的名字。夏天，盟公署的樓裏面涼快，我只去過一樓。我媽在一樓北側上班，我沒去過二樓和三樓。小時候我膽小，我常想上二樓、三樓看看，沒敢。很多人從二樓和三樓走下來，他們眼睛盯着腳下的

水磨石樓梯台階。我想問這些大人在二樓、三樓幹些什麼，沒敢。

為什麼叫“南箭亭子”，我更加不清楚。那時候沒有寫大文化散文的人，一個兒童憋在心裏的所有問題全都得不到解答。錫拉胡同跟西拉沐倫河有關係嗎？不知道。北京昌平的劈李村是不是霹靂村的變音？不知道。頭兩年看到一份清代的城防圖，才知道清兵在每個城市都修東西南北四個箭亭子，它是武備庫。

我們南箭亭子家屬院大啊，我家住在最後一棟。再後邊是一個大坑，土下盡是屍骨，又叫和尚墳。誰在這兒殺了這麼多和尚？大坑邊上有一座水文站和軍械修理所。

從我們家往南看，是一排排房子的後背，白泥牆、紅瓦，每棟都住四戶人。我認識的人限於倒數第三棟。然而我年齡越大越想知道盟公署家屬院到底有多少棟房子。困惑得迫切之際，我在夢裏數，一棟、兩棟……總也數不清，總被不知哪棟跑出的小孩把我打跑。今年過年，我在我媽家附近見到一個小時候認識的人，他開一家巴林石商店。見了我，他滔滔不絕說他偷走了我家多少小人書，有《黑虎崗》、《鋼鐵是怎樣煉成的》等等。我特氣憤，我小時候有兩皮箱小人書全都沒了，不知道去了哪裏。他是第一個告訴我小人書下落的人。我問他，咱們南箭亭子有多少棟房子？他說11棟，我在腦子裏卻恢復不出11棟的影像，有如無限棟。每棟房子他都說出一個標誌性人物——羅鍋，小兒麻痹症，瞎子。他說我小時候跟一個女瞎子(小孩)最好，領她曬太陽，給她念小人書，送給她櫻桃吃。他說這個瞎子是姐倆兒，妹妹不瞎。瞎的姐姐長得特好看，臉是粉的，臉上每天都帶着笑容，我還給她縫過襪子。我小時候還會縫襪子？我一點都不記得了。我印象中的瞎子臉上都沒有笑容。沒什麼可笑的。如果以後還有機會見到臉是粉的、每天都有笑容的女瞎子，我還會給她櫻桃吃。瀋陽的櫻桃有兩種，一種叫大燈，另一種叫紅燈。名字起得特有意思。

賣巴林石的這個人從小就是小偷，他並沒因偷我小人書而愧疚並送我一塊巴林石。他的話激活了我的一部分回憶。好多事像顯微鏡下的病毒一樣蠕動起來。

最鮮活的記憶都跟文革有關。

文革跟我們帶來的第一件愉快的事是滿街的傳單。其實我們不怎麼認識字，但再不認識字也認識二十多個常用字。“毛主席萬歲！”五個字。“打倒劉、鄧、陶！”十個字。加上廁所用的“男、女”兩個字，再加布票的尺、寸，糧票的斤、兩，漢字的一到十。已經超過二十多個字了。我們剛上學，但已經不教字了。不上課，隨便鬧。一般人把持這三十來個字也照樣度過一生，加上自己的姓名，够用了。幾年前我跟小學同學聚會，他們早已下崗退休，說上學沒學着啥，就認識二十多個字。現在布票和糧票都不用了，所識的斤兩尺寸都沒地方用，不如不學。一人說，認得“此處不得大小便”幾個字還是有用，大家說有用。同學說“原野認的字最多了，認識好幾百字吧？”特羡慕我。我點頭，像百歲老翁一樣，當即給他們寫下幾個複雜的字，李煜的煜，道衢大道的衢，他們歪過頭來看，染過的頭髮根整齊露着兩毫米長雪白的頭髮。

花花綠綠的傳單塞滿了我們的兜，紅紙的，綠紙的，黃紙的傳單印滿了“打倒”與“擁護”的字。紙很薄，像糊窗的高麗紙。我們拿傳單互相交換，換顏色，內容寫啥我們不知道。想得到最多的傳單，要到人多的地方去。文革初期，哪兒人多？貼大字報多的地方人最多。人們除了讀大字報之外，還辯論。辯論最有意思，他們臉紅脖子粗地爭辯一些奧妙的事情，諸如婁山關兵團是不是照天燒戰鬥隊的走狗，全無敵兵團與獨立寒秋大隊誰是保皇派？“婁山關、照天燒、全無敵、獨立寒秋”都出自毛澤東詩詞。文革中唯一允許被使用又有文采的詞與詞組都出自毛的詩詞。他不僅派工人造反者接管報社、電台、學校這些上層建築的領導權，派軍人接管政府事務，號稱“工軍宣隊”。他以他的著作“紅寶書”取代了除課本外的一切印刷品，所以人們在使用字和詞的時候，都超不出他所提供的範圍。一個人統治了字，也就統治了人的大腦甚至聲音，更不必說其他了。

“誓死捍衛毛主席革命路綫，跟反動組織八·一八血戰到底！”

“頭可斷、血可流，堅決打倒橘子洲頭戰鬥隊。”

就在人們這樣激烈述說的時候，“唰——”空中開放一個彩色傳單的花朵，我們蹦起來搶，在大人的腳下揀，免得這些傳單被踩髒了。一場辯論過後，洋溝裏全是傳單。下一場雨，積水把傳單的顏色泡下來，有深紅或深綠的小水窪，特好看。傳單被水泡白了，如死魚一樣飄着，沒人撈。

辯論和撒傳單這樣有趣味的事情並沒有持續太長時間，變成了武鬥。我這個年齡沒經歷過武鬥，參與者是老三屆的學生、工人和幹部。

學生雖然在文革中最積極(毛澤東首先在學生中發動文革)，但他們在武鬥中盡挨打，體力不行。鄰居劉國權、劉國瑞家是赤峰市最有名的學生組織“造反大隊”的總部。武鬥開始後，從他們院子走出一隊又一隊穿綠軍服、繫武裝帶的男女學生，紅袖標寫着“造反大隊”。晚上，他們帶着一半傷員回來。傷員或被背着、或把胳膊放在兩人肩膀，被架着，鼻青臉腫地回他們家開會養傷。我們家屬院大、人多。上下班跟市場似的。這些傷員走兩步、停下，舉起胳膊喊：毛主席萬歲！抬他或架他的人也停下腳步，跟着喊：毛主席萬歲。有一個人躺在門板上，兩人抬他。他鼻孔塞着棉花，被血浸為炭色。眼皮腫得睜不開了，他欠身喊的口號是“打倒劉少奇”。不知道的以為他被劉少奇打成了這樣。他張嘴喊口號光看見舌頭動，牙都沒了。

最激烈的武鬥持續了一、兩個月就被軍隊彈壓住了。革委會說“造反有理是革命行動，無政府主義是反革命行動。”雖然它們是一回事，但這麼一分，就分出不少反動組織。隔壁的“造反大隊”是該組織之一，他們消停了。

武鬥過後，赤峰街的玻璃全沒了。那時分，赤峰的玻璃原本就不多。老百姓以白紙糊窗戶，政府和學校才有玻璃。穆日根領我去赤峰蒙古族中學看玻璃，所有的窗戶都像露着尖牙的獸嘴，玻璃全碎了。商店和政府的玻璃也完蛋了，只有軍分區的玻璃完好。他們有戰士站崗。其實，並不是武鬥砸碎了所有的玻璃。武鬥是人與人毆鬥。玻璃有專人去砸。比如赤峰水利局學愚公戰鬥隊組團持大棒子去赤峰廣播電台砸玻璃，以示對該電台風雷激戰鬥隊的蔑視。風雷激戰鬥隊當然也要派員掃蕩水利局的玻璃，文革中的行動太像德國納粹了，比遺傳都真切。剩下的玻璃是小暴民砸的。我怎麼會知道呢？我們院的紅子，領賀太瑞、木兔子、三相、三虎和我上赤峰二中砸玻璃。三相和我不敢去，紅子說沒事，學校空了，沒事。我們到二中，教室玻璃基本上全砸碎了。紅子領我們圍着一幢幢教室轉，偶而遇到一兩塊沒砸的玻璃。我們如獲至寶，相互禮讓，站玻璃20多米外，飛石砸。誰砸不中，由第二人接着砸。石塊擊中玻璃，“啪——嘩拉”的聲音使我心臟攫着由不開，特驚恐。我一塊玻璃也沒砸，不敢。我只把一塊小石子丟向已破的殘玻璃的狼牙上，沒中。我明白紅子、徐三、二民他們為什麼喜歡到學校去。學校玻璃多，南北都有玻璃窗，他們砸着過癮。

後來，我見到瀋陽的示威者用石頭攻擊美國領事館，為南聯盟中國使館被炸的事由。看到達賴喇嘛訪問法國，市民用石塊攻擊家樂福超市的場面。文革“撲愣”一下在我腦子裏復活了，造反大隊和紅子等。文革已經過去四十多年了，我以為人們早就清醒了，早已文明、理性、彼此尊重不同的價值觀。錯了，暴民——至少暴民心理——在今天並沒少，或者隨着人口基數的加大反而增多了。暴民缺少的只是機會。當我看到一些人以新左派自居，遙望文革，唱紅歌的時候，那張貌似渴望理想的臉上渴望的其實是血腥。打倒軍閥的人成了軍閥後，又被後來者打倒，每個人都想當軍閥。當不上軍閥，噹噹文閥也過癮。

造反大隊成了反動組織之後，他們在軍分區門口發動了一場靜坐絕食行動，吸引了我們院的全體，小孩全去觀瞻。我們先打聽“絕食”是什麼，就是不吃飯。靜坐就是坐着。我們先以為這沒啥看，不吃飯與不拉屎一樣，沒什麼新意，其實好看。這幫紅衛兵戰士初中生多，女的多，着綠衣綠帽，軍裝。他們把紅塑料皮燙金字的《毛主席語錄》端在胸口，坐在軍分區西院的門口。女紅衛兵扎半尺長的小辮，頭上扣綠色軍帽，被下午三、四點鐘的太陽曬得臉

龐通紅。軍人不理他們，從邊門出出入入。造反大隊的人隔一會兒唱一首歌，壯聲勢。他們唱毛主席語錄歌——《下定決心》，《我們呃共產黨昂人》。我們也會唱，跟着唱。盟公署家屬院的小孩把靜坐的人圍成一個圓圈。紅子他們以為大伙靜坐一會兒就進軍院分區西院砸玻璃，軍分區辦公樓那麼多的玻璃一塊都沒砸，在陽光下閃閃發光，看着不對勁，連我都想砸。晚上，紅衛兵唱“抬頭望見北斗星，心中想念毛澤東，毛噢澤呃東”。這首歌抒情，與天上的星星配套。他們唱了三、四遍之後，女的低頭哭泣，也可能餓的。後半夜，軍人給他們披軍大衣。大衣少，兩人或三人披一件。那時候能披上軍大衣是何等榮耀，這幫人高呼——親人解放軍萬歲！他們原本想讓司令寫個條，說他們不是無政府主義反動組織，是革命組織。但司令不寫。軍人說司令是老紅軍，手指頭在抗美援朝全炸掉了，寫不了字。隔一年我問司令的兒子，你爸手炸掉了嗎？他說炸掉啥？他爸最大的愛好是織毛衣，手特靈巧。但他爸不認字，閉着眼睛聽人念文件。絕食那天晚上不到九點，我被我媽叫回家睡覺去了。我們院跟造反大隊堅持一宿的小孩說，後半夜，紅衛兵由男的和男的披一件大衣改為男女合披大衣，他們用大衣蒙着腦袋親嘴。我們院的大人(白眼狼他爹)說，親嘴？那是餓的。人餓了就親嘴——這個觀念頑固地留在我腦子裏，看到電視裏的男女親嘴就覺得他們餓了，相濡以唾沫。白眼狼他爹是林業局的工程師，真是一個幽默的人。

第二天，紅衛兵一個接一個暈倒，被他們家裏人背回家吃飯去了。之前，軍分區衛生所的軍醫給每人發藥吃，說防餓，讓他們堅持住。有一個大夫跟紅衛兵要了一片藥，嚼嚼吃了，說這是酵母片。吃飽了撐着才吃這種藥，加快胃的消化力。這個大夫把此事寫成大字報貼在軍分區門口，觀眾看了都說解放軍真他媽損。軍人開始給他們發麵包。麵包的香味太強烈了，我們離十米多就聞到——麥子的、烤製的、鬆軟的香味像蜜蜂在人們頭上繚繞。造反大隊這幫人不吃，用手攥着麵包，天黑了偷着吃。結果，靜坐的人越來越多，賣櫻桃的九十多歲老頭也來靜坐，八戒他媽敞懷靜坐、露出一尺長的鞋底子奶。他媽夏天常年敞懷，我們院人都看習慣了。別人媽哺乳露出乳房是白的，他媽乳房褐色，跟乳暈一個色，曬的。軍人一看發麵包把窮人都吸引來了，榆樹林胡同瞎老婆子讓孫女扶着來這裏靜坐，軍人用半導體喇叭宣佈不發麵包了，人不散，軍人最後說一人發一個麵包必須散，所有的人手拿麵包戀戀不捨地散了，我也領到了一個麵包。

絕食靜坐之後發生的吸引人的事是燒戲裝。文革最初的口號是打倒封、資、修。赤峰街太小，沒有資本主義和修正主義，譬如英國大使館與莫斯科餐廳，僅有的一點封建東西就是京劇團的戲裝，帝王將相穿的衣服。燒戲裝那天，京劇團的造反派先敲鑼打鼓，圍觀的人够了之後，他們用棍子把戲裝從戲箱裏一件件挑出來，“封建走狗竇爾敦的衣服”，澆汽油燒，火苗從下往上爬，吞噬手綉的錦緞，一會兒就燒沒了。封建走狗楊四郎的衣服、封建女走狗穆桂英的衣服、蕭太后、佘太君、楚霸王、婁阿鼠,全都是走狗。最後他們拿出皇帝穿的蟒龍袍、金黃色緞子上綉九條龍、鑲着珠子，“這是封建總頭子皇帝的遮羞布”，龍袍扔地下，邀大伙上前踩。我想上前，根本站不上邊，除非長一雙八米長的腿。我爬上樹看他們踩，各式的鞋和腳在龍袍上跺，那真是踐踏。踩完的人容光煥發，像換了個人一樣，喊“我踩龍袍了！”比他媽把他重生一遍還高興。我估計這樣的高興當年跟湖南農民運動參與人的同出一轍。如果，你把一個穩定社會中的最珍貴的象徵物拿出來任人踐踏、嘲笑，那麼，所有底層的人都跟你走。文革從“文化”開刀，謀劃深焉。把文化翻過來踐踏，所有的人都毫不費力地察覺神聖大廈已經倒塌，可以為所欲為了，我還看到了他們燒鳳冠，當然這只是戲裝。冠上眾多的紅絨球全都顫顫巍巍地搖晃，不知道怎麼製作出來的。

砸完玻璃，靜坐和燒掉戲裝之後,文革才進入正文，也就是實施暴力——抄家，一批批關押人，以及打傷打死人。那時候，牛鬼蛇神全落網了，開始一一收拾他們。

七十年代初，赤峰街最强大的傳媒不是報紙，而是“毛澤東思想宣傳車”。車是“解放牌”卡車，上置四、五個大功率高音喇叭，稿子由播音員坐在駕駛室裏念。宣傳車“突突突”開得很慢，在街道往返巡行，所有人都聽到了播送內容。比如召開九大的公告、開除劉少奇黨籍的公告，還有毛澤東的“最新指示”。

在我印象中，宣傳車最溫情的一次廣播——與階級、路綫鬥爭無關，與我們有關的大喜事——是説毛澤東送給我們一隻芒果。這事現在説起來也難以置信，毛澤東為什麼送給我們一隻芒果呢？為什麼是芒果？我現在仍然糊塗。

宣傳車廣播：特大喜訊，我們心中最紅最紅的紅太陽，偉大領袖毛主席給我們送來了一枚芒果，這是對邊疆兒女最大的支持、最大的信任、最大的鼓舞、最大的鞭策……

在文革中，“我們”這個稱謂是不確定的，大到除地富反壞右之外的六億五千萬全體中國人民，小到一起上學的兩個人，都是“我們”。宣傳車説的“我們”是誰？是赤峰嗎？我們聽了之後，心裏撲騰撲騰跳起來，難道毛主席給昭烏達盟人民送來了芒果？這個消息太突然，太巨大了。

那些天，我們天天議論芒果，盼望看到芒果。赤峰如果有了這枚芒果，就有了開天闢地毛澤東所送的第一樣東西。我們——這個“我們”是天天從鋼鐵大街上學放學的六、七個人，包括我——研究什麼是芒果。是忙果嗎？肯定不是氓果，後來看到標語，才知道是芒果。還有，芒果是水果嗎？世上的水果除了蘋果、鴨梨、山楂、柿子、葡萄、大棗、黑棗和酸棗之外，還有芒果嗎？我們從未聽説過。因為這是毛澤東送的禮物，誰都沒敢以“吃”的念頭在心裏褻讀它。那麼，芒果運來之後做什麼用呢？芒果是什麼做的，是長的嗎？這些問題非常迷人，越琢磨越多。

有一天，學校通知我們，列隊去火車站迎接芒果。我們(街裏人民)列隊於赤峰最筆直的昭烏達路，那是哪年忘了，好像是1968年，有人説是1965年，是在夏天。昭烏達路兩側排列密集的人群，伸長脖子等着看芒果。我們想知道芒果有多大，有人説窩瓜那麼大，太小的東西，還值得領袖送嗎？

芒果莅臨前，宣傳車又播送了一個詳盡的公告，解答了我們的部分疑問。説，這枚芒果是江青同志代表毛主席送給昭烏達盟280萬人民的，向反修前綫的軍民表示慰問。又説，芒果是非洲朋友送給毛主席的，毛主席委托江青送給了赤峰人民。這證明毛澤東知道赤峰，這是最讓我們奔走相告的一件事。我們覺得，赤峰偏得芒果而其他地方，如上海、廣州沒有，是因為我們處在反修前綫，往北就是陳兵百萬的蘇聯社會帝國主義的地界了。正像有一位代表説的：“赤峰人民有了這枚芒果，就有了一枚精神原子彈，精神氫彈，足以戰勝任何來犯之敵。而美帝國主義，蘇聯社會帝國主義分子聽説赤峰人民擁有毛主席親自送的芒果，已被嚇破了膽，就算借他們一萬個膽，也不敢踏上赤峰土地一寸。芒果在赤峰放一天，毛澤東思想就閃耀一天，反動派就恐懼一天，人民群眾就歡樂一天。戰無不勝的芒果將和我們一起打下一個紅彤彤的天下，和我們一起迎接共產主義的到來。”

這番話是他在後來的群眾大會上宣讀的，這裏提前抄下。正像他所説的芒果閃耀毛澤東思想的光彩一樣，我們曾研究並認為，芒果是夜光的。為什麼是夜光的呢？它專門供人學習，夜裏也不能歇着，專門處理過。

話説宣傳車在昭烏達路來回廣播了幾遍之後，靜默了。過了很長時間，宣傳車突然高喊：毛主席萬歲！聲音高亢異常，這是男聲。緊接着的女聲一聽就是含着眼淚喊：毛主席萬歲！我們知道芒果來了，被宣傳車的聲音感染得流下眼淚，手舞語錄本齊喊毛主席萬歲。哭的情緒在女生中傳染得最快，她們個小，站前排，幾乎哽咽地喊“毛主席，萬歲！毛主席，萬歲！”我們的身體被熱烈的情緒憋得難受，哭才好受一點，心裏就覺得幸福。

在我們淚眼模糊之際，芒果車來了。幾台軍用吉普車開道，一個敞篷吉普，車上站一個標致的軍人，手端一個玻璃罩，裏面有個

黃東西，一閃過去了，估計這就是芒果。怨只怨淚水流得太多，沒看清芒果什麼樣，黃的，這看清了。扁的，也看清了。約有手掌(不算手指部分)那麼大。

毛澤東送來的芒果終於來到了赤峰，我們有了新的話題。芒果放在哪兒呢？估計是三個地方之一：軍分區、盟革委會、盟賓館。軍分區最有可能，芒果需要保衛。誰也沒看清拉芒果那個車開到了什麼地方，但覺得軍分區司令和盟革委會主任是最幸福的人，他們正站在玻璃罩旁邊看芒果呢，想看多長時間就看多長時間。高興了，晚上還可以披衣去看。當然，芒果玻璃罩邊上有兩個或許四個持衝鋒槍的戰士日夜守衛芒果。

過了三、四天之後，全市民眾在昭烏達體育場召開大會，宣讀了給毛主席的致敬電，感謝他老人家送給我們芒果。各行各業代表都在會上作了發言。芒果沒到會場，再看一眼的願望落空了。

我們還討論過一個問題，這是激動的主要理由。那個年代，是我們(人民)給毛主席送禮，這回趕上毛主席給我們回禮了，真應了“萬萬沒想到”這句話。我們送給毛主席的禮是成車的玉米，玉米堆上擺着大紅花；新造的機器……多了。禮還包括新揪出的反動派。那些成車的莊稼和機器在街上轉一圈，拉回各自單位。這也不算騙毛主席，表達一個意思，算送了。毛主席以往都沒回禮(我們給他的禮也沒真拉到中南海)，這回毛主席給咱的禮物可是真的，不能不讓人讚嘆。宣傳車又說，美帝、蘇修聽到毛主席給赤峰人民送來芒果，已經恨得咬牙切齒。我們知道，這個芒果擊中了各國反動派的要害。他們再不老實，毛主席(不用多)再送幾個芒果，美帝、蘇修就活活氣死了，世界人民全得到解放。

我們得到芒果接見是在夏天。冬天的時候，赤峰二中全校集合，讓我們再一次瞻仰毛主席送的芒果。大家又沸騰了，我缺的就是真切地看一眼芒果。我們思芒果想芒果，幾乎就要忘了這件事，工宣隊把芒果招來了。工宣隊長(代理校長職務)說，看芒果可以堅定我們把無產階級文化大革命進行到底的決心。這一回，芒果放在操場的一張桌子上，還在玻璃罩裏。大家列成一排，從桌邊走過，稍微多看一會兒也是可以的。我清楚地看到了這枚芒果。

玻璃罩是膠水粘的，正面有紅太陽放光芒的圖案，太陽上方是毛主席穿軍裝像，以木刻方法紅漆噴上去。芒果臥在絳紫色金絲絨上，金絲絨下面有紅漆木板。芒果扁放，檸檬黃，有皮，如牛腰子形。我們依依不捨看到了芒果，興奮度卻有所減弱。因為工宣隊長會後宣佈，芒果將永遠放在赤峰二中，世世代代傳下去。我們沒感到激動反有些意外，毛主席沒說給赤峰二中一個芒果啊？工宣隊長說，不管以後發生什麼事情，山崩地裂、海枯石爛，我們都要用鮮血和生命捍衛這個芒果，只要芒果在，紅色江山就永不變色。

我們在下面互問：這是毛主席送的芒果嗎？

我們把疑問告訴了班主任，也是政治老師白翠玉。白老師是女的，很和藹，說毛主席把非洲朋友送給他的芒果轉送給了全國人民。

送出這麼多？這簡直是兜頭冷水，我們以為毛主席只給赤峰人民芒果呢？

有人問：咱學校的芒果也是毛主席給的嗎？

白老師嚴厲反問：你說呢？

那人嚇縮頭了。

又有人問了一句最蠢的話：芒果能吃嗎？

白老師眼裏分明竄出火焰，問他：你敢吃嗎？嗯？你要站穩階級立場。

這人解釋：我沒說毛主席的芒果，問芒果。

白老師提高聲調：精神原子彈是吃的嗎？

不管精神原子彈能不能吃，我們學校有了一枚芒果，把芒果的威力給削減了。再往後聽說，赤峰三中也有一枚芒果。這使我們想，毛主席到底送了人民多少芒果啊？沒人告訴我們確切數字。

三年後，我隨父母去五七幹校，轉學到紅山水庫邊上的遼建三團人民子弟學校讀書。有一次，我到李校長辦公室交作業，看他櫃子上放一個芒果，也帶玻璃罩。當時我挺傻，說：這是我們二中的芒果吧？毛主席送我們的。

李校長的表情我現在還記得，是那樣一種淡然矜持，他後來被抓起來了，跟女學生搞破鞋。他說，這個芒果哪都有。

哪都有？毛主席送的東西哪都有嗎？最反動的是他下邊說的這句話：芒果是蠟做的。

他這話的反動不在蠟與不蠟，他把少年人心中的神聖之火澆滅了。過了好多年，我想李校長說的也是，芒果如不是蠟做的，不早爛了嗎？但毛主席為什麼送我們蠟做的芒果呢？非洲朋友送給毛主席的芒果是蠟的嗎？迎接芒果大會上，領導傳達江青的話，曾有一句“這芒果，主席沒捨得吃”。蠟做的怎麼能吃？

從我第一次見到芒果，逾三十年，約在十年前，瀋陽街頭出現了芒果。水果攤上的芒果越來越多，叫什麼“象牙芒”什麼的。我最接受不了的場景是芒果堆在地下，喊“十塊錢三斤，便宜啊”。芒果從冬到夏堆在我跑步的路上，我不忍心看到它們。在我心裏，每一個芒果都應該呆在一個玻璃罩裏。

看槍斃人

在1969年到1972年，赤峰街每年冬天都槍斃一批反革命。多的時候十多車，少的時候一車。如果被槍斃的人只有一車，開大會的群眾不積極。槍斃的人越多，與會人越興奮，應了那句名言——革命是群眾盛大的節日。

拉犯人的車全是軍隊的草綠色解放牌卡車。車的前部頂端凸出“解放”兩個字，毛的草書。車廂是齊腰高的木頭欄板，裏面放兩排長椅子，讓犯人頭朝車外跪着，臂縛五花大綁。犯人脖子上掛牌子。有的牌子是鑄鐵刷白漆，用八號鉛絲或細鐵絲掛犯人脖子上。我看過一個反革命把脖子伸得老長，必是細鐵絲勒進了肉裏。他閉眼，咬緊牙關。那表情就是盼着早點被槍斃而少遭罪。公判大會的時間大多很長，兩三個小時，加上游街時間，半天左右才拉到刑場。

軍車的椅子一排跪三個犯人，兩排六個。車頭站一個人——大反革命。他頭髮被兩個戰士向上薅起，露出臉。那時候不給犯人剃光頭，否則沒頭髮薅。跪在兩廂的小反革命比站車頭的便宜，可以垂下頭，不被熟人看出是誰。我現在想，那些被槍斃的反革命盼望的是不掛寫姓名的牌子，不被薅起頭髮，早點被槍斃，免得他的家人受打罵欺凌，一輩子抬不起頭來。反革命的家屬想遷移外地決無可能的，沒有介紹信，不賣車票，也不會有任何一個地方收留他們。

押犯人並執行槍斃命令的都是解放軍士兵，我在赤峰看到的槍斃事件皆如此。其實宣判——沒有審判，只有宣判——死刑的人也是軍人，法院和公安局早砸爛了，掌管法律的機構叫人民保衛組，是革命委員會下設的辦事機構。當中央宣佈對內蒙古實行軍管之後，革委會包括人保組的主要成員都是軍人，來自北京軍區。在我的印象中，那些年沒有徒刑，槍斃佈告上除軍代表的名字外，其餘全用毛筆蘸紅墨水打×，這是被槍斃的書法標誌。幾年後，恢復了法院，佈告出現不打×的人名，有徒刑了。

公判大會在紅旗劇場外的廣場舉行，劇場現在改成演出黃色二人轉的小劇場和賣女人內衣的商廈。廣場大，盛兩三千人，真是人山人海。人們不為聽宣判，只為看怎麼槍斃人。參加者有學生、工人和機關幹部，列隊站立。拉犯人的軍用卡車停在台階下，台階上——劇場入門的地方是主席台——擺着學生木製課桌，坐一排戴紅領章、紅帽徽的軍人。這三塊紅代表最高權力，生殺予奪均無不可，縫在綠棉布罩衣上。台上還有穿軍罩衣、左臂帶“紅衛兵”袖標的紅代會代表，有男有女，十七、八歲。袖標上“紅衛兵”這三個字均為毛的草書，衛字繁體。這幾個字用黃漆噴在紅布上，戴久了，黃漆裂紋，但不掉顏色。

念判決書的時間很長，多數人為等待看槍斃人，也只能耐心聽。每個犯人的判決書內容都差不多，其實都一樣。沒有犯罪情節、時間和手段，罪名一律是“惡毒攻擊毛主席、攻擊無產階級革命路綫”。宣判書念到二十分鐘左右，就有紅衛兵(都是女的)以凌厲的聲音喊口號，聽者抬臂呼應。女口號手的聲音不知是喇叭的原因還是她用了特殊的發聲方法，入耳裂人心魄。口號約為：

1、敵人不投降，就叫他滅亡！

2、掃除一切害人蟲，全無敵！

3、打倒帝、修、反！

攢底的兩句是讚語：4、毛主席萬歲！5、毛主席無產階級革命路綫勝利萬歲！

前面說過，主席台響起口號，台下的人必須口齒清晰跟着喊。假如——真有這樣的事發生——喊錯了，把“打倒”與“萬歲”顛倒，那就是一個標準的“現行反革命”，立刻被揪到槍斃犯人的車上跪綁。本次槍斃不一定有他，下一回肯定跑不了。有一年公判大會上，一人喊出了“毛主席無產階級革命路綫勝利滅亡”，左右人聽到，他被反剪胳膊擰到台上犯人車上。到了車上，他已嚇昏了。勞動解放軍戰士一直薅他頭髮，露其臉面。台下喊：“裝死！”往他臉上扔石頭，這人沒反應。周圍擬被槍斃的人還有反應，轉眼珠看這個新鮮的同伙。後來，有人說他嚇沒氣了。

喊口號的女紅衛兵坐在解放車的駕駛樓裏。此車無犯人，車頭掛彩畫，穿綠軍裝的毛澤東滿面紅光地站在比例顯然縮小了的紅旗的海洋裏，下面的大字是“宣傳車”。那時候，無數人向這位喊口號的女紅衛兵投去崇拜的目光。她像女神——帶犀利目光的女神——那樣目視前方，不屑迎接萎瑣人等送上的敬佩眼神。她這種念口號的行腔吐字方法，好多年沒聽到了。這是什麼方法呢？我曾想了很久，找到門道。該腔調源自京劇的剁板：敵——人，不投降，就、讓、他滅亡。李默然念台詞就這口風，但渾厚。字與字，隔三岔五都有REST(意大利文，休止符)。

宣判結束，廣場人群像潮水一樣閃過一條道，讓軍車過。工人、幹部和中學生圍車細觀這幫將要吃槍子的人們，我這個年齡、在小學混的烏合之眾是軍車最忠實的追隨者，跟着車走。軍車從紅旗廣場往北拐，路過五道街口、四道街和三道街，在頭道街拐彎，過北大橋，奔北沙坨子。反革命分子全在北沙坨子被槍斃。

車開得很慢，我們看到犯人有人穿單衣(麻繩露在外面)，有人穿棉衣(繩勒進去了)。他們臉上並沒有害怕的表情。他們沒表情，像死人一樣。我記得有一個犯人臉很白，像洗過。他耳朵眼和鼻孔裏有黑色的血漬。我膽小，跟車走靠不到跟前。聽家屬院的小孩——紅子、小瑞、二民、徐四、木兔子等人說，他們看到了犯人的嘴被二胡尼龍弦勒着，使之發不出聲。還有人說，所有犯人下巴都被摘掉了，淌哈喇子。摘下巴是防止他們作“覆滅前的猖獗一跳”，喊反動口號。他們所喊的最反動的口號是“毛主席萬歲”，這等於諷刺了無產階級專政。我們院的小孩說還看到過一個場景：車開到二道街時，一個年輕的犯人突然抬頭看四周，旁若無人。解放軍戰士掄起槍托把他腦袋砸下去。我們院的小孩說把他腦袋打掉了，軲轆到車下面，這顯然是胡說。槍托的用處，我在刑場上看過。車到了刑場，五花大綁的犯人自己下不了車，有的是被踹下去的，有的是被解放軍士兵用槍托拍下去，讓他們從車廂頭朝下滾落。槍托是卸車的工具。

我們個小，看不到槍斃的情形。有幾個人看見了，說上刺刀的步槍直接頂着犯人後腦勺，一開槍，“啪”，半邊腦袋沒了，露出白花花的腦漿子，這叫“炸子”，專門為槍斃犯人生產的。

家屬院的紅子看過這場景，他從不說。別人一提“槍斃”倆字，他就哇哇嘔吐。

我小時候的赤峰市又叫哈達街，只有兩三萬人口，是昭烏達盟公署的所在地。兩三萬人口，怎麼能抓到那麼多反革命呢？我一直想這個事，沒明白。我沒看過當年的案卷——有沒有案卷都不一定——不知道反革命是怎樣漏網的。

現在回想，文革剛開始，人們最有興趣的就是發現反動標語(反標)。有人說長篇小說《歐陽海之歌》的封面對着陽光可發現草書寫的“打倒×××”，這是領袖的名字。我現在也不敢把這名字跟“打倒”寫在一起。《歐陽海之歌》的封面我看了無數遍，沒發現這幾個字。那時我已認識了二十來個字。有人又在田字格本封面的花朵裏找反標，說找到了。那時老聽到有反標，在公共廁所裏，在一塊石頭的背面。我和伙伴們養成了習慣，到各處找反標。比如，坐在公園的石椅上，低頭看石椅背面有沒有反標。有的紅衛兵把已

經抓起來的走資派的棉被和棉襖撕開，看裏面有沒有一塊捲烟紙，上面寫反標。還有，把街上的標語揭下來，看反面的字是否構成反標。這不是無稽之談，是有稽之談。如果發現了，反標的所有者和書寫者就是押往北沙坨子的被槍斃者。還有一些反革命分子是用帶領袖照片的報紙入廁，有許多人去廁所檢查這件事。一個人剛出廁所，就有人進去檢查廁紙，證據確鑿，就是反革命。有人把報紙坐在屁股底下，如報紙上有領袖像，也是反革命，但到不了被槍斃的程度。還有一些被槍斃的人是知識分子，他們在日記裏寫過對共產黨和社會主義制度不滿的言論，日記被揭發後被捕。這是被槍斃者的多數。當年在赤峰被槍斃的人中有不少南方人。南方人對我們這個地方來講，意味着知識分子和右派，否則沒有南方人來到此地。如今南方人到赤峰的很多，崩爆米花的、賣眼鏡的，當年沒有。

我在赤峰二中念書時，大約在1973年，學校開過一次批鬥現行反革命的大會。學生有兩千多人，反革命只有一個，女的，記得她叫王巧雲(或王巧瑜)，戴眼鏡，留着毛澤東文革譯員王海容那種齊耳短髮。夏天，她穿長袖白衫，衣領和袖口的扣都繫着，沒縛綁。批鬥間，她突然高喊“毛主席萬歲！”工宣隊員撿起一塊磚頭砸她臉上。她竟然不跌倒，還喊。工人師傅四、五個人跑過去，用磚砸她嘴，擰胳膊。她還揚着頭，臉和牙上沾血，還喊，這是頑抗到底的表現。一個軍人有辦法，踹她膝蓋後面，王巧雲“啪”跪地下，臉被死死按進土裏，喊不出了。我站前排，看得清清楚楚。老師說她反革命的行為是反對林彪，這已够槍斃了。後來王巧雲被槍斃，她當時在赤峰很有名，因為是女的。她好像是赤峰發電廠的技術員。

有一個反革命的罪行，是他在會上說“萬歲”的說法不符合自然規律。還有一個人說，“凡是敵人反對的，我們就要擁護。凡是敵人擁護的，我們就要反對”這段著名的語錄不符合馬列主義。這兩個人都被槍斃。

我小時候常去軍分區跟一個副司令的兒子玩。上他們家(平房)房頂呆着。一次看戰士整隊到籃球場，坐地下。三人走過來，前面那個低着頭，一個幹部從兜裏掏紙念什麼，兩人上前扯掉前面那人的領章帽徽，掏繩子綁走了。他一定也是反革命。部隊比地方寬大，一般的反革命開除軍籍回老家種地就算懲戒了，不一定被槍斃。

現在留在記憶中的戒懼還有，人不能在兜裏隨便揣紙，也不能隨便寫字，幾乎沒有人記日記。有人記歌功頌德的日記是放箱子上讓人看的。我爸在報社當編輯，後來作為黑幫到車間勞動。他見到報紙就害怕，雖然他沒當揀字工人，但覺得字太可怕了，弄不好就出一條反標。

其他的反革命還包括偷聽敵台的人。其中大部分人是聽英語廣播(知識分子，他們借此學英語)，被人告發而成為反革命。也有為劉少奇、彭德懷喊冤叫屈的人。他們跟用帶領袖像入廁的人比，罪行更真切確鑿。因此，赤峰槍斃那麼多反革命就不奇怪了。“文革”不僅僅是老一輩革命家及其遺孀遭受迫害的高層權力鬥爭，還有許多人稀裏糊塗就沒命了。

看電影

文革前，赤峰街有兩座電影院、兩座劇院。公園邊上的電影院叫工人俱樂部，回民胡同往裏走，座落在一個大坑裏的電影院就叫電影院，文革全關了。大劇場叫紅旗劇場，文革前，我在那兒看過話劇《千萬不要忘記》，記得年輕的丁少純穿一條毛料褲子，筆直的褲綫很扎眼。他用獵槍打野鴨子，就這些印象。過了好幾年，我想起這個劇名沒賓語，是“千萬不要忘記別穿料子褲子”呢？還是“千萬不要忘記不能打野鴨子”？沒人說別忘記什麼，我一個小孩也看不懂戲。赤峰街第二座劇院在橫街裏面，座位是木條凳子，趕不上紅旗劇場“劈噼啪啦”折叠帶扶手的座椅高級。我在橫街的劇院看過話劇《阮文追》。阮是越南南方的抗美烈士，被美國兵和吳庭艷政權用火燒死了。我最痛苦的記憶是阮文追被火燒死那一幕。他站在台上，穿袖子到肘的無領白褂子，下身穿褲腿短半截的白褲子。這麼特別的裝束很容易被敵人抓到。他高昂地說什麼，敵人說不過他，點柴禾燒阮文追。火騰地在台上燃燒起來，火苗够房頂，

阮文追肯定跑不出去了。我從高凳子上跳下去跑到外面，不忍心看阮文追活活燒死，也害怕劇場燒塌。

在外邊等了很長時間，同學們有說有笑出來，我以為他們應該哭着出來。問老師——文革前的老師很和藹——阮文追燒死了嗎？

老師用善良的眼神看我：他被美帝殺害了。

我問：就在這個劇院台上嗎？

老師：不是的，在越南南方。阮文追早就死去了。

我問：為啥要把那人燒死呢？

老師：他不是阮文追，是演員。他假裝是阮文追，告訴咱們這件事。

我問：演員燒死了嗎？

老師真和藹，說：沒有。

我問：火……

老師：火是用鼓風機吹紅綢子形成的背景，是不是很像火？

像。

是的，是紅綢子飄，不是火。

演員沒被燒死，真是一件好事。我兒時就看過這麼兩出戲，都是在文革前。

文革中，工人俱樂部、電影院和橫街劇場都關了。不關也不行，沒有電影演。只剩下紅旗劇場演出樣板戲。樣板戲好看啊，布景、武打都像真的一樣，但我這裏說的是看電影。

電影院沒了，電影還是有的。說起來挺有意思，電影其實是政權的一部分，和政權一起歸解放軍所有。解放軍放電影，咱們就有電影看。他們不放，赤峰就沒電影。電影拷貝在軍人手裏。文革中著名的最高指示中有一條“工業學大慶，農業學大寨，全國人民學習解放軍”。這段話裏鑲嵌一個奧妙的邏輯鏈條。表面看，工農兵並列，其實不然。工人和農民不過是全國人民的一部分，“學”只是被統領而已，解放軍才是權力金字塔的頂峰，人人都要學。他們手裏有電影就是權力的象徵。

赤峰街演電影的軍人劇院也有兩座，一座軍分區禮堂，另一座是後來蓋的220醫院禮堂。

我家住在盟公署家屬二院，順大馬路往南走就是軍分區。軍分區在馬路東西各開一個大門，倆大門一模一樣，拱起的綠鋼筋架在門垛子上，中有紅五星。西院是辦公區，他們叫西院。東院是住宅區，有禮堂。我不少同學是軍分區的子女，那時他們多牛×呀，兜裏有電影票。他們一人其實只有一張票，勻不出多餘的給我們，但他們老是把票掏出來看。我們看不上電影，就看看票。票比糧票寬出一倍，上面印的淺紅色五星兩側是貓鬍子似的三撇光芒，上寫×排×號。票在他們兜裏並不露出來，也不丟，讓我們揀不着。想用白麵饅頭跟他們換票也不可能，我們一人一月一斤細糧，軍人天天吃白麵。

電影啊，我們最想看的就是電影。電影裏要什麼有什麼，吃的喝的，女人，特務，機槍和擲彈筒。夏天，軍分區在西院演露天電影，我和穆日根、木兔子三人互作人梯，跳進去觀賞。有一次，穆日根第一個跳進牆內，在這邊剛聽到“撲通”一聲，那邊就有人喊“不許動！”穆日根被潛伏在牆角的解放軍逮着了，我們樂壞了。不一會兒，他被軍人拎着脖領子從大門口推了出來。我們看他臉，沒挨揍，表情甚至有不花錢白逛公園的得意。之後，我們研究從哪兒跳進去最安全。後來明白，從最不好跳的牆(高，有直立玻璃碴)跳進去最安全，裏邊沒軍人潛伏。記得我們那次跳進去看的電影是《奇襲》，黑白片。志願軍戰士也跳牆，深入敵人巢穴，簡直就是為我們拍的電影。

最好的還在後面。頭天軍分區演電影後，軍分區的子弟比如姜三他們就佔據第二天的話語權，為大家講電影。大家諂媚他，聽他講。他們稍不高興就講半道不講了，這簡直是害人。一個半截的故事使我們不能忍受。演《奇襲》的第二天，姜三和他弟弟姜四在操場講《奇襲》，木兔子、穆日根我們先假裝謙遜聽取，他一賣關子，我們接着往下講，滔滔不絕地講下去，姜三、姜四大喊：你們看《奇襲》了！

看了，咋的？我們像騾子跑進青苗地踐踏莊稼一般把《奇襲》

講完了，咋的？木兔子重點講志願軍和李偽軍的槍支什麼樣，穆日根講我方和敵方人的相貌特徵。姜三氣惱交集，咬着嘴唇，兩腮淌淚。姜四指着木兔子說：操你祖宗！我們一人一腳把他踹趴下，有啥了不起？

我們公署二院小孩素以善毆見長，喜歡打架。打架並不是誰惹了我們，而是老子要打你。我們對門的遼河工程局家屬院的小孩被打得不敢從大門走。我們不敢打軍分區的小孩，誰都不敢打他們。軍分區南邊的外貿家屬院、氣象局家屬院都是我們攻掠的弱者。平時，我們站大道邊的院牆上，看過往的小孩，罵之、啐之，以石子擊之，他若不滿，我們一起跳下牆追打他。他如果是氣象局的小孩，就一直追他到家屬院，歐打見到的所有小孩，然後集體撤退。我們也有挨打的時候，當你孤單一人走到外貿附近時，就可能挨打。我這裏雖稱“我們”，但我不參與打架，只跟着隊伍衝與撤。

姜三、姜四挨了我們打，也不敢怎樣，他們知道我們野，而我們打破了他們對電影的壟斷。

為了看電影，我們仨下午三點鐘跳牆進入軍分區潛伏，電影要在天黑才演，我們不知到哪去躲藏。我熟悉地形，領他們進入炊事班的地窖。地窖像坑道一樣，新鮮黃土埋大蘿蔔、胡蘿蔔，裏面涼爽。我們進去之後，每人吃了五、六根胡蘿蔔。困了，就睡着了。這時有人進來，我推醒他們，藏到邊上的貓耳洞裏。

進來的人是一男一女。女的說，這兒咋這麼黑呀。男的說，過一會就好了。我看出來，男的是副政委的兒子，女的穿白的確涼襯衫，戴一塊錶。他們坐在胡蘿蔔土堆上，背對着我們。我和穆日根能看到他們，木兔子在我們身後，啥也看不到。

女的說，咱們幹啥呀？男的一把抱住她肩膀，女的“啊——”地尖叫，聲音長。男的不鬆手，女的說，我告訴你媽！女的尖叫那一瞬，木兔子嚇尿褲子了，他不知道發生了什麼。我們仨貼得特緊，他的尿穿過褲子流到我腿上。

女的一掙，起身，一跺腳走了。男的氣得吐唾沫。最離奇的是，他從軍挎包裏掏出一塊半斤多的豬肉，拿刀在肉上割個口，然後掏出老二塞進去，與肉和歡。肉用完了，放回挎包，副政委兒子走了。這是我們經歷的小插曲。那天放的電影是朝鮮寬銀幕彩色影片《賣花姑娘》，那電影拍得真好，人頭特大，觀眾隨着主人公的悲劇命運一直哭泣，我們也哭。只有(我在一篇短文中寫過)影片演到地主少爺咬一口蘋果扔到肩後的時候，我到銀幕後面去找那半拉蘋果，沒找到。

220醫院是瀋陽軍區的野戰醫院，他們從丹東五龍背搬來，佔據了赤峰衛校的樓房，修了一個禮堂，演電影。軍分區的戰士不打小孩，220的兵愛打人，用古怪的詞彙罵人，比如“去你媽了個下水”，不知何意。我們沒票，只有拼命往裏擠。把門的士兵擋不住洶湧的人流，除了讓醫院的人和家屬進入外，也免不了混進去幾個外人。我們盼望進入“幾個”之中。士兵可能踹你，也可能搧你一個嘴巴子，這不是主要的，關鍵要機靈，從士兵胳肢窩底下鑽過去才算英雄。那一回，在冬天，我鑽過去了，穆日根沒鑽過去。我們倆是最好的朋友，好到他進不來，我就不看電影了。但那回大門從裏邊鎖上了，我出不去。看的電影叫《熊迹》，說蘇修特務的事。我看的心煩意亂，心裏想着穆日根。那是一場我唯一沒看進去、沒看明白的電影。

散場，我第一個跑出禮堂，見穆日根在窗下手捂耳朵跺腳轉圈兒呢。我知道他穿的是夾鞋，沒棉帽子。他一直在外邊等我。穆日根問我電影啥意思，我說沒啥意思。一路上，我倆啥也沒說，從220醫院經過七小，穿菜園子回到箭亭子。我們盟公署家屬二院的老名叫“南箭亭子”。

2010.3.16日 瀋陽

球兵

陳河

陳河，男，原名陳小衛，1958年11月生於浙江溫州，年少時當過兵，在部隊打過專業籃球。後在汽車運輸企業當過經理，曾擔任溫州市作家協會副主席。1994年出國，在阿爾巴尼亞居住五年，經營藥品生意。1999年移民加拿大，現居多倫多。經商多年後，現為自由寫作人。近期作品有長篇小說《沙撈越戰事》、《致命的遠行》，中短篇小說《黑白電影裏的城市》、《西尼羅症》、《夜巡》、《我是一隻小小鳥》等。

一

七十年代初我的老家溫州，是一個在全國沒什麼知名度的南方小城。乾淨古樸，城內多榕樹及河流，根本沒有商品經濟的迹象。那個時候城裏的人會自找娛樂，比方說，很多單位都有自己的籃球隊。我大概是在讀初一的時候開始見識城裏有名的球員。記得有個叫“赤腳連珲”，從名號上可看出他喜歡打赤腳的。他是人民印刷廠的，個子很矮，臉紅紅的。我第一次看他打球，很失望他其實是穿鞋的。不過到了比賽緊要關頭，他把鞋子脫了，往邊上一甩。場邊的人頓時叫起好來，知道好看的高潮來了。有個左撇子叫阿遙，球技平平，可遠籃很準。他投籃動作很怪，像是磨刀人背磨石一樣，關鍵時刻砍起來百發百中。那人職業是在八字橋菜場賣燒鵝的，看他揮刀斬鵝，動作很像是在投遠籃。最讓人佩服的是廢品公司的梁興。這個人看起來不像個打球的，頭髮像領導人一樣往後梳，肚子也有點發福，雙肩松塌像練南拳的人。他是打控球後衛的(本地人叫打頂頭)，他的晃動過人真如打醉拳一般優美無比，還有他的急停後仰投籃似乎只有神靈才做得出來，所以那時他的封號是“糯糯佛”。這幾個人都是無師自通的本地球手，真正厲害的還是兩個從部隊轉業回來的專業隊員。一個是“麻臉楊林”。楊林生過天花，臉上有一些麻子。他是從南京軍區回來的，出國打過球賽，可惜我開始看球時他已經退出賽場，按現在的話是“掛靴”了。另一個是“長票國良”。溫州人叫高個子為“長票”，個子更高一點叫“老長票”。國良的身高大概在一米八九，處於“長票”和“老長票”之間。他在南京部隊青年隊打過球，轉業後到電機廠，電機廠的球隊馬上成了市冠軍隊。國良的球我是看過的，感覺他是會飛翔一般。民間傳說國良轉業時“麻臉楊林”還在打球。一次他們兩個有一場對手賽，結果國良連續蓋了楊林三個大帽。打球的人知道被人蓋帽是件很沒面子的事，所以楊林自此退出球壇，金盆洗手。這個傳說讓很多人遺憾，覺得國良不該這樣羞辱前輩，要不大家還能看楊林多打幾年球的。

無獨有偶，不僅是溫州的百姓喜歡籃球，本地駐軍溫州軍分區首長們也是一群籃球發燒友。溫州軍分區當時防區很大，位處於東海前綫，管轄着洞頭、南磯、北磯等島嶼，兵力很多。當時的司令員叫王福堂，資歷頗深，參加過長征，第一政委是地委書記王芳(後來當過公安部長、國務委員)兼任的，所以軍地關係很好。軍分區養着一支兇猛的球隊，首長們沒事了會放他們出來和地方球隊鬥着玩。所以在溫州打鑼橋街的燈光球場裏，市隊和軍分區隊時常會捉對廝殺。現在想來，那球賽還真是好看。燈光球場大部分時間是不用買票的，每個晚上通常有兩場球賽。第一場一般是女籃，或者是工廠之間的，比如什麼肉聯廠、拖拉機廠、豆腐乾廠、剪刀廠。後面的那場才是座無虛席的大賽。有一年初一，天氣奇冷，觀眾還是坐滿了。燈光球場是露天的，凍得大家把手都插進袖口，全用跺腳來代替拍手。一個球進了，水泥看台跺腳聲敲鼓一樣雷動，差點把看台給震塌了。我印象裏開始的幾年，軍分區打不過市隊的。後來，軍分區一個五號的隊員出現了，就開始佔了上風。這個傢伙名字叫樊宏根，好生厲害，身體素質極棒，是絕對的大牌球星。他後來成了溫州城那一代球迷的集體回憶。

我那時在溫州第一中學讀書。因為上學早，1972年夏天升高

中時，還不到十四歲。個子開始猛長，可是身材卻還纖瘦，像根豆芽。那個時候開始跟着同學在操場上打球，我是最臭的，屬於“球背”。溫州話難懂但比較生動，“球背”這話的意思指你是給主力隊員拎球的，是跟班的混混。後來到了高一下學期，我對籃球的興趣突然加濃了，有空的時間都會找人打球。慢慢地，我的球有了點長進，還參加了校隊的試訓練。那回我覺得自己是可能進校隊的。我當時在家裏的大院裏養了兩隻外國種的“白洛克”大公鷄。以前我養的都是土鷄，這回的新種是我爸的一個什麼人從農科所搞來的。我養了幾個月，這兩隻鷄長得飛快，走路的樣子趾高氣揚，抬起頭來有一米多高，我給它們起的外號是“德國人”。有一次我看到一隻大老鼠鑽進鷄欄裏想偷吃鷄食，被它們啄了幾下就啄死了。我挺喜歡它們，可這回要到校隊打球，沒時間養鷄了，結果就把它們殺了。可是幾天之後我得知校隊沒有要我。這件事讓我沮喪了很久，覺得很對不起屈死的“德國人”。後來，我還是進了校隊。我是怎麼進校隊的細節已經忘了。不愉快的事情有時會容易遺忘。

1974年初，我只差一個學期就要高中畢業了，可突然學校宣佈了一個中央文件，說是我們在高中畢業後都要支邊支農上山下鄉。那個時候其實我們對上山下鄉早已瞭解了，不再像比我們早一點的三屆生那樣帶着幻想。我們眼看着很多知青已經回城，也隱約感受到上山下鄉是件令人痛苦的事。所以那個文件一宣佈，很多學生就中斷了學業，原來的八個班級最後勉强合併成一個班級。我也輟學了。離開學校還是有點可惜。溫州一中是個很好的學校，當時的教學大樓樣子有點像北京的大前門，帶着飛檐。過去朱自清在這個學校裏任過職，校歌還是朱自清寫的，鄭振鐸也在學校教過書。我記得那個時候鄧小平復職後，開始抓教育了。我們學校的課程很緊，師資很好，還經常有數學競賽什麼的。語文課也不很錯，孟子的《勸學篇》、柳宗元的《捕蛇者説》都是那個時候學的。

離開學校後基本上都是在打球。我後來成了溫州市青少年隊的主力隊員。因為打球，我的青少年時期變得很愉快。那個時候我跟着球隊一直住在燈光球場宿舍，穿着印着紅字的球鞋球衣，體委還發營養補貼、洗浴票點心票。1975年春天我們去省城杭州參加過全省比賽。那個時候，紅衛兵的大串聯運動已經沒有了，唯有參加運動隊才有免費旅游的機會。這是我第一次出遠門，當我看到西湖水波中三潭印月那三個石頭小塔時，心裏有一種十分詫異的感覺。這三個水中石塔以前經常出現在圖片或者電影裏，早已經印在了我的意識裏。現在，我所看到的東西是真實的東西，是那些個圖片和電影畫面的原型，這就像一個經常在夢裏出現的東西現在擺到你眼前了。這種感覺一直持續在這趟旅行中。比如説，在省體工隊裏，我見到了一個溫州籍足球守門員，他當時能做出的魚躍救球非常有名，是全國的名將。我以前聽過他名字，現在見到他本人，真是神奇。我還見到了幾個省田徑隊的溫州人，他們中間有一個我認識的，是我家鄰居，叫朱勝遠，是跑中長跑的。大概就是在這次的旅行，我產生了到專業隊打球的願望。這次比賽歸來時經過了上海，第一天我們住在南京路華僑飯店隔壁的上海體委招待所。這個地方非常高級，是過去外國人建造的體育俱樂部，沙發床很軟，樓上面有游泳池，讓我們大開眼界。本來我們還能住幾天，後來福建女排來住了，她們要到日本打比賽，預先已訂下我們住的房間，我們只得讓出房間，搬到一個小旅館住了。看着福建女排那些穿着漂亮運動衣的隊員我心裏羡慕不已，在專業隊打球有多幸運，連出國的機會都有。

學校出來後，除了打球，我還去工作，不願在家吃閑飯。那個時候最好的工作是國營單位穿着勞動布工作服的機械工人，可那是很不容易找到的。我最初是跟着一個堂哥去建築工地抬水泥板。那時才十五歲吧，抬着幾百斤重的水泥板在高空上的竹籬板上行走，也不會覺得苦。後來我還在製藥廠斷斷續續做過眼藥水、土霉素，燒過大鍋爐。不久後，我父親給我在華僑棉織廠找了個工作。父親文革前在地委組織部，那時調到了統戰部華僑事務管理處當頭兒，手頭有點權力。華僑棉織廠是由當地一些歸國華僑和僑眷創辦的，屬於集體性質工廠。工廠為了解決華僑子弟的就業和流動資金不足問題，上報了一個集資辦法：每個僑眷子弟集資五千元進廠做工。

他們申報的同時，暗中給了我父親一個免費的名額。我父親對這個人員背景複雜的工廠很不放心，可最後還是讓我去了，否則我將會坐食他並不很多的薪水。

說起來好笑，這個工廠就在我家對面的天主教堂裏面。文革中教堂內部被搗毀了，哥特式的尖塔被造反派拆了頂部的十字架，矮了一大截。後來不知怎麼的教堂就成了華僑棉織廠。真的要說起來，我家住的宿舍大院原來也是教堂的屋產。這裏解放前是一個很大的修道院，地方上稱這裏是“白帽姑娘堂”。這些都是上一個世紀的屋子，那時外國教會勢力在溫州還是蠻强大的，有很多地產。解放後，修道院被政府沒收了作為機關宿舍，我們家就住在裏面。那時的社會等級差別還不是很大，大官小官住的房子也差不多。我家樓上就住過一個原來在省裏當過廳長的高幹，房子和我們家一樣大，只是樓下多了間廚房，可是他們家多了兩口人。我聽父親說過，在我還很小時，院子裏住的一個地委副書記李鐵鋒的老婆和我母親很要好。有的時候她要去參加什麼重要活動，還常向我母親借一條花布的襯衫。

話說遠了，再來說七四年我進了教堂工廠的事。和我一起進廠的那批華僑子弟，大部分是小姑娘。她們可是每個人出資五千元人民幣才進廠的。那時普通人的工資才三四十塊，五千元在我聽來已是天文數字。這個事實影響了我和女孩子們的交往。今天一個沒錢的人進入路易．威登商店，面對那些昂貴的LV包包，會不敢動手觸摸。我當時情況也是這樣。要是她們沒這個身價，說不定我會去撈上一個了。我在廠裏過得不壞，好像人家也不大管我。我的車間就在教堂的迴廊裏，高牆上有五彩玻璃的尖頂花窗，頭上是教堂的拱形穹頂和天使的彩畫。一個停擺的英國大木鐘、一個迷宮一樣的花園、還有一個樣子像基辛格的廠醫生。憑這些元素，人們就可以想像出一種愛倫．坡小說的氣氛。

我一邊在這個工廠上班，一邊在打球，日子過得很快活。可是我也沒有滿足這種生活，希望會有改變，一心只想着上專業隊打球一事。到了1976年下半年，中國的變化開始了。一天回家，一個

個子很高的軍官在等着我。他是軍分區籃球隊的領隊，要招收我參軍。後來我就參加了體檢。體檢結果很好，是可以當特種兵的身體，就是說可以當潛艇兵或者傘兵。當時湖北孝感的空降兵也在招兵，問我願不願意去學跳傘？我想了一天之後，還是想去當傘兵。雖然我喜歡在部隊打球，但是在本地軍分區當兵好像沒出遠門，沒有那種波瀾壯闊的感覺。我當時想既然當兵了就要到遠方去，這樣才會受到鍛煉，經受世面。這樣想的時候，我發現了自己的內心除了籃球，其實還有更高的目標隱藏在深處，只是當時還不知道是什麼東西。但是幾天後空降兵的招兵官員對我說我的檔案已經被軍分區拿走了，强龍鬥不過地頭蛇啊。於是，我就被溫州軍分區招收了。因為是靠打球入伍的，溫州話稱之為“球兵”。就這樣，在1976年底，我穿上軍裝，被裝上一輛卡車，悶在裏面走了一整天，半夜裏到達了福建沙呈港海邊的新兵連。

二

我參軍時溫州軍分區和過去的那個已經不一樣，是剛從江蘇鹽城調防過來的。調防的原因是這樣的：老的軍分區和地方上的關係太深，結果很多幹部捲入了地方的派系鬥爭。當時的洞頭島是個戰備重鎮，島上有個東海女子民兵連，電影《海霞》說的就是她們。島上的守備團和造反派的一方鬧翻了，結果造反派佔據了山頭，設置了好幾個碉堡，向部隊開槍挑釁。一個85加農炮連長發了火，把火炮對準了山上的造反派工事，一炮一個碉堡，把他們全端掉了，打死了好幾個人。這個事情後來搞得很大，鬧到了中央。最後，中央軍委把整個溫州軍分區連鍋端地調到了蘇北，把蘇北的那支部隊調到了溫州來。

新來的軍分區要重建一支球隊，所以招了一批新手。軍分區級的球隊還不是專業隊，隊員平時在連隊裏，集訓時才抽調上來。我在新兵連呆了一個多月之後，被分配到了榴彈炮營一連。我們的連隊有兩個炮排，六門122毫米榴彈炮，還有一個指揮排。榴彈炮的

特徵就是炮彈打出後炮筒會往後縮，《戰上海》電影裏開頭的萬炮齊轟就是這種炮。我們連隊的炮有一門是1938年外國造的，還有的是六十年代初國產的，都很老的炮了。當炮兵比步兵要好一些，至少外出訓練不用長途步行。我們外出時是坐着十個輪子的解放牌130型炮車，後面拖着火炮，在烟塵滾滾的公路上飛駛而過，讓人生出豪邁之感。那時我們最常去的訓練場地是瑞安城外的八十畝。那是一片靠海邊的塗灘，後來被圍墾成農場。由於土質含鹽，種不成水稻，只能種些甘蔗、地瓜、蠶豆之類的。那裏的海邊還有個海軍的雷達站，巨大的天綫對着台灣方向轉個不停。

八十畝的田野色彩濃鬱，天空碧藍。我記得身邊的田野上總是開滿了花，有時是淺藍色的蠶豆花，有時是紫紅色的苜宿花，當然還有翠黃色的油菜花了。我們在機耕道上架起火炮訓練，選擇的陣地附近經常會有一片成熟的甘蔗林。那個時候我已讀過郭小川的《從青紗帳到甘蔗林》，心裏會莫名浮現出一種美感。傍晚時分，我看到幾個老兵在夕陽的影子裏走向了甘蔗林。我相信這幾個老兵是沒有讀過郭小川的，他們到甘蔗林去幹什麼呢？天黑時他們回來了，我一看心裏樂了，他們每人懷裏抱着幾根甘蔗。這些甘蔗會藏到榴彈炮的炮筒裏帶回營房大家分而食之。秋天的時候甘蔗收割了，這裏的田野會變得很開闊，經常有一些漂亮又豐滿的農場姑娘走過來。這可是讓人心跳的時刻，排長得大聲呵斥大家眼睛不要亂瞄。這個時候火炮瞄準鏡上的瞄準手最是幸運。榴彈炮彈是往前方打，瞄準的目標物卻通常設在火炮後方。在瞄準鏡的目鏡裏，通過調節可旋轉360度的物鏡上下旋鈕能輕易捕捉到田埂上行走的農場姑娘，而且可以縮短焦距放大目標，用十字瞄準綫鎖定部位，準確度以密位計。我是新兵輪不到上瞄準鏡，只聽說老兵們的鎖定部位各自不同。有的喜歡她們臉部，有的是胸部，還有的是更有意思的部位，一切由他們的德性而定。有一個安徽兵對這些不感興趣，他只關心吃，在訓練的間隙休息時間裏他會捉來很多的牛蛙，放在炮彈殼裏。這個傢伙個子小，體健，單雙槓動作很好。我看到過他吃蛇，還吃老鼠。他的臉上有蝴蝶斑，可能是野生的東西吃得太多了。回營房後他把牛蛙剝了皮整隻在鍋裏煮，放了很多辣椒和葱。做熟的牛蛙樣子像人體，可味道實在是很香很香，我也忍不住吃過幾次。

除了訓練，搞小生產也是連隊的主要事情。那時伙食標準是四毛七分，物價已開始上漲，這點錢買不了什麼東西，因此必須得自己種菜養豬才有東西可吃。老兵告訴我，去年他們剛調防來時才慘了，什麼東西都沒有。調防到蘇北去的老連隊有情緒，把什麼東西都帶走了，甚至把一些樹都砍了打木箱子了。地方上那時也很亂，沒什麼東西供應給新部隊，大家只得上山去挖野蒜腌了吃。他們吃了差不多一年的野蒜。我們班分到的菜地有一塊在山下的平地，臨着水溝。那塊地有一次種了芋頭，芋葉子長的像把雨傘，十分旺盛，可最後收成卻不怎麼樣。還有幾塊地在山上，土質很瘦，我們經常得燒草木灰當肥料。燒草木灰是在乾草上面蒙上泥土，然後點上火讓乾草在泥土裏面慢慢燃燒。做這個需要技術，搞不好乾草悶上土就熄火了。有一次，我把實彈射擊後留下來的火藥包的火藥放到乾草裏面幫助燃燒，效果不錯。後來的一次，我故技重施，可這回火藥放太多了，整個土堆炸了開來，差點炸傷人。我們還種過蘑菇，可是蘑菇不是自己吃的，要翻過小山拿到小鎮上賣給收購站，換了錢補貼連隊伙食。我們嘲笑司務長像個農村老太太似地精打細算。有一回一班種了芹菜，無綫電台班也種了芹菜，結果在差不多的時間裏豐收了。我們連續吃了兩個星期的芹菜。剛開始幾頓連隊還有點豬肉，芹菜炒肉絲十分好吃。幾天後肉沒有了，芹菜還在地裏猛長，炊事班只得清炒芹菜了。來自蘇北農村的谷玉林對我說，在他家鄉芹菜叫“藥芹”，因為有一股中藥味。我以前沒感覺。這回吃了太多的芹菜，真的發現了有濃重的藥味。到後來，炊事班改成了芹菜炒青菜，那簡直是“毒藥芹”了，搞得我以後幾年見到芹菜就噁心。我沒有到農村插隊過，主要的農事知識都是這個時候學的。

在當兵的前兩年，我有大半的時間在分區球隊集訓打球，有小半的時間在連隊呆着。在連隊期間我參加過一次軍事大比武。那個時候部隊正在批四人幫，提高部隊訓練水平。六十年代時，羅瑞卿搞過全軍大比武，熱鬧過一陣子，什麼郭興福教學法、汽車走鋼絲繩、不用瞄準鏡打迫擊炮啦，都是那時的熱門。七十年代的比武也差不多是這個形式。我們連隊要選尖子組成一個炮班去參加比武。連長指定一班長錢存河去挑人。錢存河是東台人，1973年入伍，第五年的老兵了。他是比較受大家尊敬的人，有張娃娃臉，笑起來眼睛咪咪的，兩個臉頰紅紅的，但是做起事來很不含糊。錢存河把幾個打球的都挑去了，張振宇，劉建國還有我。張振宇是江都人，揚州少體校出身的，籃球的基本功非常好，錢存河讓他當副班長兼瞄準手。劉建國父親是山東南下幹部，卻落戶在深山裏的泰順縣。這個傢伙在山溝裏呆久了人有一點傻，但是心還直，不像張振宇那樣有心計。錢存河選我們三個是有理由的，城市來的體育兵反應是比較快的。還有一個是蔣連會，就是上面說到的那個吃牛蛙的傢伙，他的名字老讓我想起《三國演義》裏的蔣會。還有那個洪澤湖邊來的谷玉林，他唱的民歌《拔根蘆柴花》是最原生態的；還有個叫陳發祥，本來是連部的文書。我們在營裏的比武成績顯著，於是去軍分區參加比武。在軍分區炮兵比武中我們拿了第一名，這樣，就要到省軍區比武了。我們的班變成了“明星班”，名聲大了，各級首長的眼睛盯在了我們身上。

這個時候有件事情浮現了出來，那就是班長錢存河的前途問題。他是個老兵了，按照當時的規定，五年老兵如不提幹，就該退伍了。論錢存河的工作表現和領導能力，提幹是沒有問題的，但也就是那年開始，上面規定幹部一定要從軍校裏提。要當炮兵軍官得先上南京湯山炮校。這樣，錢存河提幹就沒了希望。他也死心了，準備比完武就退伍回家。他的家在蘇北農村，退伍回去頂多當個生產隊小隊長，照樣要記工分下地幹活。可是，在軍分區贏了之後，情況不一樣了。要是我們再在省軍區比武拿到第一，那會是一件大事。這樣的話軍分區首長肯定不會讓錢存河這麼好的人才退伍，一定會破格提他的幹。所以，去省軍區比武前的這段訓練，大家都明白了這是為了錢存河的命運而戰。他自己也明白這一點，對我們大家特別好。當時我們的訓練水平確實很高，默契非常好，推起幾噸重的火炮就像推一輛三輪車似的輕捷。

到了杭州之後，正是最熱的盛夏，我們是住在老餘杭省軍區教導隊那裏。天氣實在太熱，我們根本吃不下飯，每頓飯只喝點冬瓜湯，夜裏都得不停地喝水。我們照樣鬥志很高，在各個單項科目中都拿了第一名，在比武場上名聲大振，我們都覺得冠軍在望了。剩下的最後一項是實彈射擊打靶，這是最重要一環。我們之前打過很多次直接目標實彈射擊，每次都是首發命中，所以心裏很有數。我們採用一號裝藥射擊諸元，就是在滿裝發射藥的炮彈殼中取出一包火藥，這樣的彈道會更容易命中目標。

實彈打靶那天，日頭狠毒，省軍區領導一大排坐在搭着遮陽棚的看台上，拿着望遠鏡觀看比武場。我們把火炮推向陣地，領取了三發炮彈。省軍區發的炮彈是剛生產的，彈藥箱透着油漆香味。我是五炮手，負責給炮彈裝引信。第一發炮彈打出後，我的心裏一怔，前方報來沒有命中目標。錢存河手持望遠鏡在看靶子，我聽他發出命令：射擊諸元不變，繼續射擊！第二發打出後，前方報來還是不中，錢存河的臉色變了。只剩一發炮彈了。這個時候他改變了口令：按彈坑標定法射擊！可是，第三發炮彈還是沒打中！這樣的結果完全出人意料，可事實就是這樣。眼看要到手的冠軍讓獨立一師拿去了。我們後來發現問題就在炮彈上。這回用的是新出廠的炮彈，發射藥燃燒起來力量比我們以前用的老炮彈要大，所以我們用一號裝藥的方案鑄成了大錯。當時我們的心情非常不好，可是錢存河卻臉帶笑容勸我們不要難過，一切是他的過錯。我發現後來的幾天他都沒吃飯，人一下子瘦了一大圈。對於他來說，這一炮打中了，也許整個人生就會改變。但是，炮彈已經打出了，收不回來，他只得準備回蘇北農村去種地了。對於任何人來說，這種打擊都是很大的。

有一件事我一直無法忘記。那是一次夜間訓練，地點在離營房十來公里外的莘坳稻田裏。指揮排在進行捕捉敵方炮火目標練習。連隊的通訊員在田野上用步槍發射曳光彈，模仿敵軍炮火的火光，偵察班的炮隊鏡要在曳光彈升起的瞬間捕捉到目標，從而制定出射擊諸元。那天天氣不好，下着毛毛雨，大伙在田埂上跑來跑去搞得一身泥。訓練結束已是半夜。回到營房時，我隱約聽得有人在說剛才通訊員用步槍發射曳光彈的時候竟然把一根橫跨稻田上空的電綫打斷了，斷掉的電綫掉在水田裏還閃出了火花。我當時已睡意昏沉，腦子裏還想通訊員這個小子真好槍法，楊子榮一樣，竟然能打斷一根電綫。

大概過了三天時間，指導員喊我當天不要訓練了，陪他到莘坳鎮委去一趟。這時我才知那天夜間曳光彈打斷電綫的事鬧出人命了。一個孩子大清早到水田裏抓泥鰍，結果被斷掉的電綫電死了。現在指導員和我就是要去鎮上處理這件事。指導員考慮可能會和當地的農民談判，怕語言溝通有問題，所以帶我去當翻譯(莘坳屬溫州地區，方言和溫州話相似)。我有點緊張，準備去面對一大群憤怒的農民。可事實並不是這樣。我們到了鎮委的院子，裏面冷冷清清的。和我們接觸的是一個姓李的公安特派員。公安特派員聽起來名頭不小，其實不是正式的公安編制，也沒有發警察制服，他穿的是一件褪了色的卡其中山裝。他當過兵，會說普通話，所以也用不到我翻譯了。會面是在他極其簡陋的住家兼辦公室裏進行的。他向我們介紹了情況。死者是個十一歲的男孩子，去年才死了父親，家裏沒有收入，所以要自己去捉泥鰍賣。他死了之後，留下他媽媽一個人。後來指導員就和他討論賠償的方法，沒有很大分歧達成一個我認為不是很大的數目，大概是四百多塊錢吧！

幾天之後，指導員帶我又去了鎮裏見李特派員。是他打電話讓我們去的。他告訴我們那個孩子的母親也死了，是太悲傷了自殺的。這樣他和指導員重新討論了賠償的方案，又加了一點錢，具體結果我現在已經想不起來。我參與了這個事件的處理，雖然沒有翻譯過一句話，可後來心裏總是有一種羞愧的感覺。我很奇怪死者的鄉人鄰裏怎麼會這樣冷漠地對待這件事。那一帶的農民是比較兇悍的，村裏的人要是被人家欺負通常不會罷休，而這回出了兩條人命，竟然沒人到幾公里開外的部隊營房討個說法，我覺得這中間一定有什麼原因。還有一點我是後來想到的。按道理那個夜裏電綫被打斷之後，我們的連隊幹部應該馬上採取措施才對。比如應通知地方變電所把電源切斷，或者在出事地點設置警戒。這些事要是做了，那可憐的母子就不會死了。這件事後來就這麼無聲無息地過去了，誰也沒有受到責任追究，誰也沒有受到處分。

五

1979年2月的某個傍晚，營房裏響起緊急集合號，氣氛特別不一樣。連長出來宣讀中央軍委命令，對越自衛反擊戰開始了。連長說到我軍攻勢已經開始，部隊已進入越南境內，蘇聯的軍隊可能會介入，大規模戰爭看樣子要發生了。接着指導員宣佈每個人都要準備上戰場，我們的部隊可能會調到鐵路沿綫，隨時準備將火炮裝上火車開往廣西前綫。當時天黑了，這樣還好些，可以掩蓋一下每個人的臉色。我記得當時的心情是很沮喪的。完了！要去打仗了！我當時覺得打這個仗根本沒意思，抗日戰爭、解放戰爭、抗美援朝都沒話說，是必須打的仗，可是跟越南人打仗卻讓我不是滋味。前些日子還是最親密的朋友，我們多麼熟悉胡志明、范文同這些人的名字，現在卻要我們去送命，所以真的心情很不好。大概兩天後，有正式命令下來，要榴炮營每個連隊出十個人上前綫，補充前方一支炮兵部隊的傷亡空缺。有人開始向連部送要求上前綫的申請書，我也跟着寫了一張，你要是不寫，領導看你不爽說不定就派你去了。那幾天連部關起來門來商量支前名單，我們都在不安地等待。

但意外的事情發生了，軍分區通知我們幾個球兵幾天之後去司令部集訓籃球。這真是有意思，這邊在打仗，首長們倒有興致來集

訓球隊。這讓我覺得這場戰爭大概不是很重要。我覺得首長的本意也不是讓我們去打球，而是怕基層連隊一不小心把我們這些人送上了前綫。畢竟，挑幾個好的籃球隊員還是不容易，所以把我們集中起來保護了。在我們到分區集訓之前，連隊裏的支前人員名單出來了。我們一看就明白了是怎麼一回事。名單裏有山東兵譚興昌，外號“大嘴”；還有個東陽人施興貴，外號“吊死鬼”。憑他們的外號，就知道他們是一些麻煩的兵。還有一個是五班長，前些日子和領導吵過架，最近還在鬧情緒，也在名單之內。我們相鄰的連隊也是這樣，一些毛病多的兵都列入了上前綫的名單。

就這樣，在中越戰爭開打的時候，我們再次回到了球隊。集訓時隊長開玩笑：分區首長覺得我們這些個子太高的人到了越南山地沒什麼用，目標太大，讓人一槍一個。我們都會心地笑了。這次集訓後，我們要去參加省軍區比賽，請的教練是前面提到的“長票國良”。他這時已四十來歲，開始當教練了。集訓一段時間之後，我們前往杭州，一路上看到鐵道上好多軍列裝了坦克和火炮飛駛而過，西綫戰事正緊。到杭州後，見到了我當兵前在青少年隊的隊友叢軍。他父親是老分區衛生部的，1975年他隨父親調防到了江蘇泰州，在那裏當兵回到了浙江臨海，這回是代表台州分區來比賽。我們小時候是最好的朋友，他離開時我傷心了很久，所以這回重逢十分高興。他說起以前和我們一起打球的趙建軍也上了越南前綫當步兵，衝鋒時被打死了。小趙比我還小幾歲，個子早有一米九多，是個非常有潛力的球員。他的父親原來是老分區球隊的中鋒，後來是教導隊的副教導員。我以前去過小趙家裏，他們家住在山上的部隊營房裏。真想不到他不到二十歲就死了。

那次比賽後我被選入省軍區隊。球隊住在清波門的省軍區禮堂裏，集訓迎接南京軍區聯賽。比起軍分區隊，省軍區隊强了許多。我一米八四是最矮的一個，幾個老隊員是從南京部隊一隊下來的。我剛去的時候，我們的教練丁堅根剛從紹興農村挖到一個寶貝：一個才十五六歲身高已有兩米一十多的孩子。他叫胡章寶，是個孤兒，跟着親戚過日子。丁教練去他家時，看到家徒四壁，僅有兩個吃飯的碗。把他帶到杭州後，南京部隊馬上帶去了試訓。他的腳太大，找不到這麼大的球鞋，後來從北京穆鐵柱那裏借了兩雙鞋，連夜托人帶到了南京。這個孩子後來成材了，有一屆奧運會中國代表團的旗手就是胡章保。

在省軍區球隊打球，訓練很艱苦，可還是很開心，自己一直想到專業球隊打球的夢想不就是這樣的嗎？杭州是個非常美麗的地方。我們住的南山路一帶梧桐樹高大成拱狀，秋天時路上鋪滿金黃的落葉。過了馬路就是柳浪聞鶯公園，二月裏櫻花就開了，然後是無邊無際的桃花，還有碩大的玉蘭花。我們的訓練經常是在風景中進行，有時繞西湖長跑一圈，有時去爬北高峰，有時去九溪十八澗。還有一次跟着政治部機關去勞動，是在梅家塢茶園採龍井茶，和好多採茶女一起，還有一些美國旅游團的老太太也在湊熱鬧。這叫什麼勞動？都是在玩唄。我相信是杭州的美麗風景讓一個隱藏在我心裏的東西蘇醒了。那個時候在訓練間隙，我會沉醉在書本和幻想中，還會在小本子上寫一些東西。和那個時代的很多年輕人一樣，我在很小的時候就喜歡看書，為書本而感動。如果為故事感動那也很正常，可我有時還會為故事之外的東西比如田野、樹木、河流而靈魂出竅。這個種子開始了萌芽，比籃球帶給我的喜悅更為有力。

有件小事值得一說。事情是這樣的，我的兩個智齒一直長不出來，經常會發炎。一發炎，半個臉就腫得豬頭似的，還會發燒。後來去省軍區117醫院看病。一個年輕的女軍醫說要拔掉。我說那就拔吧。她問拔兩個還是一個？拔一個是門診手術，拔好了就回去。拔兩個呢可以住院。我想了想：當了幾年兵還沒住過院呢，還沒讓那些女兵護士們伺候過呢。於是就說拔兩個吧，反正早晚都要拔掉。結果就住進了位於杭州九里松的117醫院。第二天開始拔牙。那女軍醫是個新手，要不哪有拔牙要住院的？我的那個智齒特別大，象牙一般，位置又不正，卡在另一個牙下面。那個女軍醫搞了很久搞不下來，只好把一個男軍醫叫來幫助。他們二位一個人拿榔頭，一個人護着鑿子，喊着一二三的號子鑿我的牙床，差點把我搞休克了。

我在醫院呆了幾天，出院時本來要坐車回清波門，可看到路上風景如畫，就步行歸隊了。在岳飛墳那裏進入西湖邊，沿着蘇堤走回來。蘇堤一側是湖對面的劉莊，以前是毛主席的行宮。那一帶長滿了塔狀的樅樹，倒映在湖水裏如仙境一樣。我沉醉其中，彷彿化入了周圍的風景和空氣間，那波光瀲灩的湖水、遠處黑黝黝的塔樹後隱現的亭台樓閣、還有身邊的垂柳和帶花粉的冷風，一時間和我意識深處的光和影重叠在一起。1975年我第一次看到三潭印月的石塔時，感到是夢中的影像變成了真實，而這回則是眼前的真實風景帶着我深入到了自己內心的潛意識深潭。那天，我在蘇堤水邊一塊大石頭上坐了很久還不願走，還拿出鋼筆想寫字。可不知怎麼的，這鋼筆滑出我手中掉進了西湖裏。鋼筆在水裏的下沉速度不是很快，是像一條魚一樣慢慢游去。那是一支我心愛的鋼筆，看它落入冰冷的湖裏我很有點丟了魂似的。我在湖邊又坐了一忽，想幾千年以後人們從湖底打撈上這支生銹的筆時，會知道此時發生的事嗎？我看看手錶，歸隊的時間已經到了，只得起身離去。但是我向前走了一段路後，突然轉身跑回去，脫了軍裝下了水，在湖底把筆撈了上來。這個小事，我總覺得有點神秘的隱喻在裏面。

六

我在部隊當了四年兵，有三年多時間在外邊打球。這樣的日子過起來比在連隊裏逍遙得多，但是有個問題給我造成了困擾，那就是入黨。在部隊裏入黨不叫入黨，叫解決組織問題。士兵入伍後，通常在第三年會解決組織問題。也有表現好的第二年就會解決。當年解決的很少，除非你做了什麼不得了的事。由於我的組織關係是在連隊裏面，解決組織問題也得在連隊裏。可是我總共才不到一年時間在連隊裏，所以到了第三年時組織問題還沒解決。我這麼說肯定是在給自己找理由了。事實上，和我一起在外打球的張振宇在連隊的時間和我一樣長短，可是他第二年就很輕鬆地解決問題了。就連那個我覺得有點傻的劉建國第三年也解決了。我以為自己也很守紀律了，站崗基本上也不睡覺，掃地挑糞種菜也都做了一點，可領導就是沒看到我。

入黨問題那時候在士兵心中是個大事。這個事是有歷史了，我們以前看的電影裏，很多英雄都在臨死之前從懷裏掏出被鮮血染紅的申請書，强打精神說一句“請組織考驗我吧”，然後再安心地死去，等着被追認為黨員。電影這樣拍是有道理的，真有人把入黨看成生死問題。我在新兵連時就看到一些農村兵早早起床，爭着為班長打洗臉水、把牙膏擠在他的牙刷上。我不明白這些剛從農村來的新兵的拍馬經驗是從哪裏學來的？是光榮傳統還是無師自通或者是集體無意識行為？而這些行為的動機就是要進步，要解決組織問題。有一次我們連隊在晚上集體搬運一些外邊運來的蔬菜，一個叫許沛波的老兵一直在大聲吆喝着。事後他教了我一手，說黑夜裏你不大聲一點吆喝，誰知道你在賣力工作呢？這樣說起來，我也明白了張振宇、劉建國為什麼已經解決組織的原因。他們和連長的關係比較好，會主動和領導靠近，而我卻沒有。不是我不想做，是不知怎麼做。不開竅的人會事倍功半。我有個老鄉叫劉毅，在二連，個子比我高，身體很瘦，以前生過肝炎。他和我一樣，第三年還入不了黨。這個傢伙按我看來是很奇怪的，以前他是十分懶的，襪子從來不洗，臭得要命，現在居然會給排長洗衣服，還挑着一百多斤重的巨大糞桶上山種菜。我看到他後來變得又黃又瘦，最後肝炎發作，住進了醫院。相對他這樣艱難地想加入黨內，張振宇他們沒見花多大力氣就解決了，真讓人困惑。我們連隊有個叫吳國印的老兵，臨退伍了還沒解決組織，關起來門來絕食。最後不絕食了，到連長一家住的房間裏把棉被上的緞子被面拆了下來。原來這被面是他送的。最後組織問題沒解決，他就收回了，搞的連長很難堪。這算是溫和的，嚴重的一次是在敖江獨立營。部隊在放電影，突然幾個手榴彈扔了進來，接着是衝鋒槍掃射。是一個入不了黨的退伍兵想不開了，來了個你死我活。這樣的事情過去在部隊裏發生過很多，只是從來不會報道出來。

在省軍區球隊打完了在徐州舉行的南京部隊籃球聯賽之後，我

回到了榴彈炮營連隊，可是很快又接到打建制團球賽的通知。所謂“建制團”就是說以團為單位，這樣，駐扎在平陽礬山的守備一團要正式調我過去，組織關係都要轉過去。這個時候我已是第四年老兵了，入黨問題還沒解決，開始有點焦慮了。到了礬山部隊之後，我向軍分區管事的宣傳科說了這個問題，事情才有了轉機。不久後，原來的連隊通知我回去一下，要討論我的組織問題。我回到了連隊，見了老連長，心情緊張。當時老連隊在為溫州電視台修上山公路，集體睡在山下一個倉庫裏。那個晚上是我一生睡得最不安的夜晚，總是很擔憂焦慮，怕我已離開了這裏，人走茶涼了，明天支部會上沒有人舉手同意我入黨。我後來曾記下當時心情：“這是我一生中遇到的最為險惡的淺灘。如果我能度過這個難關，那麼以後的日子裏不管什麼樣的事情我都會輕鬆面對了”。第二天的支部會上我的問題通過了，但我還是久久輕鬆不下來。今天的人們看到這裏也許會覺得我很可笑，俗不可耐，但在那個時代當兵的人都是這樣過來的。你當了兵，如果沒有入黨，不只是沒面子的問題，在你退伍後安排工作、找對象還有許多不可知的事情上都會有很大影響。

代表守備一團再去杭州打完建制團籃球聯賽之後，我被分配到了鶴頂山下的一二零迫擊炮炮連。這是我的新連隊。說真的，在天堂一樣的杭州呆了這麼久之後，下到這個連隊實在是苦不堪言。那個地方叫馬站，居民說的是福建話，氣候潮熱，蚊子奇多。最令人可怕的是水源。我們每天早上起來，就在小水溝裏打水洗臉刷牙。那水溝邊上就是水稻田，稻田裏上過人畜肥料的水都能進入小水溝，裏面肯定會有寄生蟲，肝炎病菌。這個時候，我已無心於軍旅生涯。曾有消息說要把我調到省軍區去，提幹留在那裏打球。這消息讓我心驚膽戰，打球再也沒有吸引力了，我得走了。到了年底，我煩躁異常，身上不知怎麼地長滿了水痘，奇癢無比，一連二十幾天無法入睡。這期間唯一讓我寬了心的是，我接到了軍分區組織部轉來的我的預備黨員批准書。我現在已沒什麼留戀的了。我站最後一班崗的那個夜裏，在寒冷的夜空中，我看着那一顆明亮如冰鑽石的北極星，感覺到自己將開始新的生活了。

一個禮拜之後，我退伍了，那個時候已是1980年了。七十年代已經結束，新的年代已經開始，在我將回去的老家溫州，商品經濟的潮汐已經悄然湧動，最初的浪花就是大量的台灣走私品在沿海出現。和其他的退伍兵胸戴紅花集體離去不同，我是獨自背着被包去車站回家的。在我的軍用被包裏面，藏着一部台灣產的四喇叭4620型錄放機，那是團部一個幹事托我帶給軍分區一個參謀的。路上有檢查走私貨的哨卡，但是軍人通行無阻。

【編者按】

自本期起，我們開闢“八方來鴻”這一新欄目，特邀陳力川(巴黎)、田原(東京)、沈雙(紐約)和郭玉潔(北京)擔任《今天》通訊編輯。作為重要的作家或學者，他們不僅精通外語，而且都是所在地文學與文化的專家，他們將為我們提供原作書評、深度訪談以及國際文學與文化事件的相關報道等，不拘一格。我相信，由於他們的加盟，《今天》將更加獨樹一幟，進一步拓展讀者的國際視野。

北島

Alain Badiou

愛情與哲學

——讀巴迪歐的《愛情頌》

陳力川

“不從愛情開始，永遠不會懂得什麼是哲學。”

—— 蘇格拉底

歷史上討論愛情的哲學書並不多見。或許因為理性之光無法穿透愛情的隱晦，或許因為愛情的軌迹不受邏輯的引導，或許因為愛情喜歡一種悲愴失度的文筆，所以她一向是詩人、劇作家、小說家耕耘的田地，自柏拉圖的對話錄《會飲篇》和《斐德羅篇》之後，哲學家很少涉足，而《會飲篇》談的主要還是形而上的愛，特別是古希臘時期盛行於男性之間的愛。

7月14日通常是法國人歌頌民族、國家和軍隊的日子。哲學家阿蘭·巴迪歐和記者尼古拉·托昂選擇這一天歌頌愛情，受柏拉圖的啓示也採用對話錄的形式，取名《愛情頌》。時間的選擇絕非偶然，因為只有愛情這一世界性的力量强大到可以與民族、國家和軍隊抗衡，並能跨越種族、文化和社會等級的藩籬與性接壤。

巴迪歐認為哲學家應當集學者、詩人、政治活動家和情人於一身。他將之稱為哲學的四個條件。在《什麼是愛情？》一文中，他斷言西方當代哲學的對象主要是女性，“人們甚至有理由懷疑當代哲學的相當一部分是誘惑戰略的言説”。[1] 據柏拉圖回憶，蘇格拉底對年輕人説過，“不從愛情開始，永遠不會懂得什麼是哲學。”[2] 這麼説來，廣而言之，哲學(不僅是當代哲學)，即使再艱深晦澀，都與愛情問題有關。

---

1 Alain Badiou, *Conditions*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.254.

2 Alain Badiou avec Nocolas Truong, *Eloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p.79.

巴迪歐認為我們這個時代對愛情的威脅來自四面八方，保護愛情和重新創造愛情是哲學的任務之一。在眾多的威脅中，有一種他稱之為“安全的威脅”，例如 Meetic 網站標榜的“沒有危險的愛情”。巴迪歐認為這是歷史上包辦婚姻的翻版，它打着“愛情保險”的旗號，“排除愛情的偶然性和詩意”，教你如何“沒有痛苦地享受愛情”。一切都是“為了你的舒適和安全”而設計的。“愛情只是普遍享樂主義的變奏曲”。根據這種觀念，如果還有誰為愛情而痛苦，那說明他(她)活得不够現代，或者乾脆說他(她)活該。[3]

我們應該如何看待 Meetic 網站以及巴迪歐的批評呢？對於每個人，就像死亡是注定會發生的，但我們不知道它將在何時何地以及怎樣發生(自殺除外)，愛情也是注定會發生的，但我們也不知道她將在何時何地以及怎樣發生。偶然性，或者說不可預料性是人生的常態，也是人生的魅力。愛情萌發的那一刻，世界和生命隨之有了意義，好像我們的全部存在都是為了等待這一刻的來臨。在消費主義盛行的時代，人們凡事追求效率、計算成本，感情的事似乎也不例外。在網站上擇偶，有點像上網購物，一切都經過精心挑選：相貌、愛好、學歷、職業、生日、屬相(或者星相)……，但是這並不能完全排除偶然性，因為網站無法真實描繪一個人的性格，更無法讓你看到對方的天性。全部的偶然性都在這天性之中。我相信中國人常說的“陰錯陽差”無處不在。愛情是與自己命運的邂逅。世界上沒有什麼比偶然性更必然的東西，所以巴迪歐說：“愛情是對偶然的信賴。”[4] 馬拉美有一本詩集的名字就叫《骰子一擲永遠消除不了偶然》。因此在偶然性的問題上，我以為 Meetic 這樣的網站並沒有巴迪歐說得那麼危險。

真正危險的是這種網站宣傳的“沒有痛苦的愛情”。愛情會變臉，她是一個同時給人帶來幸福和痛苦的禮物。就像真實和荒誕是夢的一雙眼睛，夢中所見常是二者的疊影；幸福和痛苦是愛情的雙刃劍，愛的經歷常常刻滿了幸福和痛苦的雙重印迹。生命就是這樣

3 同上，pp. 13-17.

4 同上，p. 22.

一個感動和自殘的過程。作為愛情的證據，痛苦並不可怕，可怕的是失去痛苦的能力，同時也失去了愛的能力。事實上，人沒有比相愛的時候更脆弱，更易受痛苦的襲擊。巴迪歐說：“愛情包括激烈的爭吵，真實的痛苦和情願或不情願的分手。必須承認，愛情是個體生命最痛苦的經驗之一！…… 愛情甚至可以死人，可以導致情殺和自殺。”[5] 我們知道，失戀即使沒導致情殺和自殺，也如遭滅頂之災，那是一種生不如死的感覺，一種既沒有勇氣，也沒有意義再活下去的感覺。失戀的痛苦為何如此强烈？為什麼失去一個人會使你對所有的人視而不見？為什麼世界末日只因失去一個人而降臨？這不能不說是一種神秘的現象。西班牙哲學家奧特嘉說得真切：“愛情有時像死亡一樣悲傷，她是極大的和致命的痛苦。甚而言之，真正的愛情常在悲傷和苦難中認清自己的面目，探測和計算她可能達到的限度。”[6] 法國詩人阿拉貢有一首詩的名字叫“沒有幸福的愛情”，最後一段是：“沒有愛情不飽含痛苦 / 沒有愛情不使人受傷 / 沒有愛情不給人打上烙印 / 對祖國的愛也是一樣 / 沒有愛情不靠淚水生存”[7]。

“世上最純粹的幸福無不包含着痛苦的預感。”

—— 歌德

巴迪歐在《愛情頌》中提到叔本華和克爾凱郭爾代表了愛情哲學的兩個極端。巴迪歐對叔本華的反愛情哲學顯然不屑於多談，寥寥幾行字一筆帶過。他說叔本華不能原諒女性與生俱來的痴情，甚至將人類無休無止的痛苦歸罪於女性的生育能力[8]。相比之下，巴迪歐明顯同情克爾凱郭爾的思想，他用克氏生存境界的三階段論作為

5 Alain Badiou avec Nocolas Truong, *Eloge de l'amour,* Paris, Flammarion, 2009, p.55.

6 José Ortega y Gasset, *Etudes sur l'amour*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2004, p. 33.

7 Louis Aragon, *La Diane Française, Il n'y a pas d'amour heureux*. 1946.

8 尼采筆下的查拉圖斯特拉也說：“男人對於女人是一種手段，孩子才是永遠的目的。”

框架審視愛情的個體經驗。對這一部分，我們可以根據克爾凱郭爾的生平和著作加以補充。

克氏的生存階段論首先是審美階段。在這一階段，愛的經驗不外是焦炙的誘惑、重複的快感和利己主義的享樂，最典型的是西班牙傳說中的人物唐璜。克爾凱郭爾說，1835年他在哥本哈根歌劇院看了莫扎特的《唐璜》之後，曾經有幾個月逃避“修道院般寧靜的夜晚”而陶醉於“罪孽的深淵”[9]。一個停留在第一階段的人會毀於尋找感官的享樂，虛浮的生活之河必然流向無聊和悲哀的海洋。“這是一個被顛倒的世界；殘酷而難耐……人們說：時間在流逝，生命是湍流。我卻感覺不到，時間是靜止的，我也一樣。我對未來的所有計劃都在我身上擱淺；我吐出的唾液都落到我自己的臉上。”[10] 這段話大致反映了克爾凱郭爾對第一階段的感受。

第二是倫理階段。在這一階段，愛情的真實性和嚴肅性須經受絕對和永恒的考驗。克爾凱郭爾對比他小十一歲的少女雷吉娜·奧爾森的愛情就是這個階段的寫照。如果說在審美階段，“一個人是他本來的樣子”，一個屈從於欲望和快感的自然人，那麼在倫理階段，“一個人將是他成為的樣子”，一個願意履行其責任，做出道德承諾的人。愛情不只是欣賞對方，也是按照心中的理想塑造自己的形象。但愛情從來都是一場持久戰，威脅無時不在，無處不在，保護愛情免受時間的磨損是人生最艱難的旅行。克爾凱郭爾一方面承認幸福的婚姻可以使愛情最初的一剎那日久彌新，在有限的生命中體驗無限的情意；一方面批評資產階級在教會的遮蔽下將婚姻當做僞裝性欲的工具，將愛情貶低為有節制的消費和享樂。因此，他欣賞有勇氣離婚的丈夫，稱他們是忠於愛情的人。相反，總有那麼一些“愛情的叛徒”，將自己囚禁在不真實的夫妻關係的牢獄中，雙手絕望地抓着婚姻的鐵窗，窺視外面那不屬於自己的天空。克爾凱郭爾稱讚馬丁·路德結婚是為了宣告世俗的權利，卻批評黑格爾的婚姻無聊之極，因為後者在《法哲學原理》中說：“進入婚姻狀態是客觀命運，也是道德義務”。看來，除了可以沒有愛情的婚姻，黑格爾沒有在他的哲學體系中為愛情找到任何其他位置。

第三是宗教階段。將道德的愛昇華為宗教的愛非常人所能及。雖然愛是婚姻的本質，但是愛的頂峰卻不是婚姻，而是一種宗教感，因為絕對的愛嚮往無限，而真正無限的只有上帝。1842年克爾凱郭爾在給一位朋友的信中寫道：“我的精神生活與一個丈夫的角色是兩個不可調和的實體。”他還在日記中寫道：“我(與雷吉娜)解除婚約可以說是與上帝訂婚”。這話聽起來有點像亞伯拉罕將兒子以撒祭獻給上帝時的心情[11]。克爾凱郭爾和亞伯拉罕的共同點是為了對上帝的愛甘願犧牲人間的愛，或者說，對上帝的信仰使他們不惜違背常理和人間法。在這裏，兩種愛的相對性和絕對性，有條件性和無條件性在對立中顯現。然而克爾凱郭爾並不認為他是“信仰的騎士”，他說“信仰的騎士”是一個真正幸福的人，他會循規蹈矩地結婚並履行自己的責任。克爾凱郭爾認為自己是一個不完美的基督徒，否則他就不會得不到真正的幸福。亞伯拉罕最終沒有因他的信仰而失去以撒，而是憑藉他的信仰得到了以撒。事實上，克爾凱郭爾也曾希望上帝把雷吉娜還給他，使他們能在對上帝的信仰中結合，然而雷吉娜絕望的出嫁使他的幻想破滅。他遂在日記中寫道：“不幸的愛情是愛情的最高形式。”克爾凱郭爾這個階段的思想有許多難解的悖論。不過他在《哲學片斷》中提前告誡後人：“不要說悖論的壞話，悖論是思想的激情：沒有悖論的思想家就像沒有愛的情人，是一個美麗的平庸。”

愛情的悖論使克爾凱郭爾沒能在現實生活中實現審美、倫理和宗教這三個階段的統一，他將精神性和感性對立起來，割捨了生命中惟一的愛，而且始終沒有得到雷吉娜的諒解。他曾在《哲學片斷》中感慨道“不幸的不是情人不能够結合，而是他們互不理

9 參見Sören Kierkegaard, *Œuvres Complètes*, Paris, Edition de L'Orante, Tome III, p.99.

10 Sören Kierkegaard, *Œuvres Complètes*, Tome III, « Diapsalmata », Paris, Edition de L'Orante, pp. 23, 25.

11 克爾凱郭爾曾在《恐懼與顫慄》中思考亞伯拉罕殺子祭神和阿伽門農殺女祭神的故事。

解”。[12] 雷吉娜晚年(那是在克爾凱郭爾去世許多年以後)終於說出了對這位初戀情人的理解：“他把我作為犧牲獻給了上帝”。

“我們知道，愛情需要重新創造”

—— 蘭波

引自蘭波《地獄一季》的這句話是《愛情頌》的題記。為了說明如何重新創造愛情，或者仍用蘭波的話說“讓我們的骨架重新俯上愛的身體”，巴迪歐分析了歷史上三種相互矛盾的愛情觀。一是商業和法律的愛情觀，它把愛情視為一種平等互利的合同。過去門當戶對的包辦婚姻和今天標榜“沒有危險的愛情”網站都是這一愛情觀的產物。巴爾扎克小說《高老頭》和《紐沁根銀行》中的拉斯蒂涅和紐沁根就是信奉這種愛情觀的典型人物：在他們看來，婚姻不過是一樁買賣，一家對雙方都有利可圖的商業公司。成功的婚姻是沒有愛情的婚姻，把感情當做擇偶的標準注定導致婚姻的失敗。銀行大亨紐沁根娶高老頭的女兒戴爾菲娜為妻，就是因為她既有豐厚的嫁妝，又有可以滿足他的虛榮心和用來裝飾客廳的美貌。拉斯蒂涅說得明白：“精明的人愛得有算計，傻瓜才會沒有算計地愛”。說得再明白一點兒就是女人是幫助他攀登社會等級的階梯。

二是懷疑主義的愛情觀，將愛情看作一種遲早要破滅的幻象。正如歐洲的一個諺語所說：“愛情是最大的幻象，婚姻是最大的幻滅”。按照這種看法，愛情是虛幻的，欲望才是真實的。所謂愛情實際上只是性欲的華麗裝飾。因此，不需要繞彎兜圈子，不需要做什麼愛情的美夢，也不要對愛情報什麼幻想，更不要真的愛上什麼人，滿足性欲就是了。古羅馬詩人哲學家盧克萊修(Lucretius)在《物性論》中就勸導人們“埋頭享受性愛，不要中專一的愛情的毒，更不要被嫉妒之鷹吞噬”。叔本華思想表達的也是這種懷疑主義和悲觀主義的愛情觀：“愛情植根於性欲之中”，“愛情是性本能和繁

12 Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques*. Collection Tel, Paris, Editions Gallimard, 1990.

殖後代的藉口”。當代羅馬尼亞虛無主義哲學家埃米爾·蕭沆(Emil Cioran)對情人的譏諷是我所見到的最尖酸刻毒的話：“以詩人開始，以婦科醫生結束。在所有的處境中，最不值得羨慕的就是情人的處境。”[13] 當然我們不能只通過這句話來判斷蕭沆對愛情的真實態度，像大多數人一樣，他是一個把私生活當做隱秘鎖在心裏的人，因為幸福的情感不適合於寫書。

巴迪歐承認愛情的生成含有性欲的成份，無論是文學作品還是個體經驗都告訴我們，愛情不是簡單的表白，她與人的身體和性欲的滿足有關。克服羞耻心，交出自己的身體是愛的物質證明，但這不能成為將愛情等同於性欲的理由。因為愛情與人的總體存在有關，性欲只是這總體中的一部分，儘管身體的投入常常成為這一總體的象徵，但這一象徵不意味着愛情是性欲的包裝。克爾凱郭爾一生都深愛着雷吉娜，但他卻主動放棄了與她的性關係。這當然是一個極端的例子，但它說明愛也有與性欲發生分離的情形。我們心中愛的火焰並不是由性欲點燃的。用克爾凱郭爾自己的話說，“愛情的生命來自內心深處；因為生命來自心靈。”[14] 從哲學闡釋學的角度看，還是奧特嘉對愛情和欲望的區分更有說服力：“對某物的欲望，歸根結蒂是對某物的佔有欲，佔有欲以這樣或那樣的方式表明，欲望的對象進入我們的軌道，成為我們的一部分。因此，一旦佔有，欲望也就自動平息；欲望得到滿足即消失。然而愛情永遠不會得到滿足。”[15] 我們或許可以簡單一點說，欲望是一種情緒，愛情是一種情感。情緒有來有去，而情感不會因性欲的滿足而消失，那是一種“不思量，自難忘”的知覺意識。

三是浪漫主義的愛情觀，它更多地專注於情人的相遇，即愛情在男女雙方的相遇和熾烈的關係中(而且通常是在與外部世界的對立中)燃燒與毀滅。在浪漫主義的愛情神話中，情人的結合或被迫分

13 Emil Cioran, *Syllogisme de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952.

14 Sören Kierkegaard, *Œuvres de l'amour, Œuvres Complètes*, Paris, Edition de L'Orante, Tome XIV.

15 José Ortega y Gasset, *Etudes sur l'amour*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2004, p. 32.

離通常以死亡為結局，愛情與死亡有着內在和深刻的聯繫。瓦格納的歌劇《特里斯坦與伊索爾德》[16] 是這種愛情觀的代表作。這種盛行於19世紀的浪漫主義愛情觀為20世紀的超現實主義所繼承，超現實主義者安德烈．布列東(André Breton)將愛的相遇看作一首美妙的詩，他的超現實主義小說《娜底雅》(*Nadya*)的故事就始於巴黎街頭的一次邂逅，整部作品真正的主人公可以說是既神秘又撲朔迷離的艷遇。

巴迪歐認為浪漫主義的愛情觀無疑具有強烈的藝術美感(這就是為什麼人們經常為那些短暫的、不能持久的愛情灑同情之淚)，但是在生存意義上則不足取。因為儘管相遇的奇迹是可能的，但是愛情不能被簡化為一次相遇，更不是一夜風流。愛情是一個長久的、艱難的建設，相遇相愛只是一個偶然性的事件，這個偶然性需要固定下來持續下去才是真愛。無論戀愛初期的時光多麼美妙和絢爛都只是開始，愛情之謎需要在時間中破解：一個表面上看微不足道的偶然事件如何演變成兩個人的命運。據此，巴迪歐提出第四種愛情觀，即愛情是一種“持久的建設”[17]。借用當代的流行語言，可以說是“可持續的愛情”。馬拉美把寫詩看作“逐字逐句戰勝偶然”，巴迪歐將愛情看作“逐日逐月戰勝相遇的偶然”。這就是情人們常說的“我永遠愛你”的意義。

有一個意大利諺語說：“愛情讓時間過得快，時間讓愛情過得更快。”巴迪歐的愛情觀對這種時間觀提出挑戰。“在愛情的考驗下，每個人的生存都面對一種新的時間性”[18]。因為愛情的時間性對每個人沒有相同的刻度，在生命時序中的延展可長可短，有時短中見長，有時長中見短，而且一切都是不可預料的。愛情的時間性與愛的權利無關，更多地取決於愛的能力：如何將一個人的世界轉化為兩個人的世界。愛的能力是一種天賦。在這一天賦面前，人無

16　參見Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 1857-1859.

17　Alain Badiou avec Nocolas Truong, *Eloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, pp.34-35.

18　同上，p.36.

平等可言。愛在權利上的平等和在能力上的不平等是人類最大的困惑之一。

柏拉圖認為愛的經驗使人接近美的理念，前者具有特殊性，後者具有普遍性。巴迪歐的思路與柏拉圖有類似之處，但表述不同。他認為愛的特殊性表現在與偶然性的邂逅，其普遍性是讓人 “學習從差異性，而不僅僅是從一致性去體驗世界”；“愛情把我們帶到差異性的海域”，“愛情在於體驗什麼是兩個人的世界”。[19] 大多數愛情始於兩個異體的一次偶遇，兩種差異性的相遇本身構成了一個“事件”，這個事件可能沒有任何結果，也可能產生意義。世界上的許多文學作品描述的都是兩個異體相遇的結果，差異越大，分力越大，強度越大。羅密歐與茱麗葉，賈寶玉和林黛玉的故事以東西方的不同形式蘊涵了相同的寓意。

巴迪歐說的“從差異性出發體驗世界”與“差異的經驗”或“相異性的經驗”不同，後者屬於倫理學的範疇。因此，在基督教的傳統中，愛情被視為一種道德情感。在巴迪歐看來，愛情本身無道德性可言。我們知道，在現實中愛情和道德常常是一對悖論，例如沒有愛情的婚姻可以是合法的，但卻不能說是道德的；沒有婚姻的愛情本質上並不有違道德，但在婚外情的情況下，既不受法律保護，也不為社會道德所容。倫理道德可以使人在或和諧或衝突中得到“相異性的經驗”，但不能保證構建一個屬於兩個人的世界。用一個字來形容或定義這個世界，那就是“幸福”。愛情的幸福感是一個新世界的見證，所以作為愛情的結晶，孩子的出生常常成為這個“差異性世界”的象徵。

“國家使政治失望，家庭使愛情失望。”

—— 巴迪歐

巴迪歐認為愛情和政治有某種親緣關係，這不僅因為兩者之間

19　同上, pp. 22-27.

存在某些共同特徵，如愛情表白和政治聲明，愛情上的忠實和政治上的忠誠，愛情的糾葛和政治的紛爭，愛情的反復和政治的無常，還因為愛情和政治都追求真相，並且都時常被假象迷惑。愛情至少在一點上使政治人物與貧民百姓相差無異，無論國王、大臣，還是元首、總統，即或是國父、人民的大救星也不例外，都可能被愛情的利劍刺傷，都可能因愛情而苦惱，都可能有外遇，都可能被戴綠帽子……在愛情面前，我們都是凡人，是凡人就沒有什麼了不起，既不可怕，也不可敬，只有可憐。

其次，政治和愛情都不是單打獨鬥，而是混合雙打，人海戰(不排除孤立無援和孤獨寂寞)。政治的問題是集體的合力所能帶來的變革和改觀，愛情的問題是兩者的結合所能創造的天地；在愛情的地平綫上有家庭的約束，在政治的地平綫上有國家權力的制約，“國家使政治失望，家庭使愛情失望。”[20] (或許我們還可以加上：父母使兒女失望)。政治總是與國家權力發生關係，但這並不意味着權力是政治的目的；同樣，愛情的結果常常是生兒育女，但不能因此說愛情的目的是繁衍後代。

當然，在巴迪歐看來，愛情和政治的不同點還是主要的。例如情敵和政敵就完全不同。與政敵做鬥爭是政治行動的組成部分。套用毛澤東的一句話可以說，誰是我們的敵人，誰是我們的朋友，這個問題是“政治”的首要問題。然而，情敵與愛情沒有本質聯繫。首先愛情的表白和開始不需要先設定一個情敵，而發表任何政治宣言和涉足政壇都會立即為自己樹敵。其次，不是所有的情人都必然遇到情敵，情敵對於愛情，並不像政敵對於政治那樣是不可避免的。其次，情敵在很多情況下是愛情內在矛盾的反映。愛情的困難不在於外部情敵的存在，而在於個性和差異性的內在衝突。愛情的真正敵人是自私自利之心，是將自己的意志强加給對方，是用個性代替差異性。在這種情況下，情敵就會自然而然地出現。所以巴迪歐說，“愛情的悲劇是個性與差異性衝突的最明顯的例證”[21]。

20 同上, p. 50.

21 同上，p. 55.

第一個將愛和政治聯繫起來的是基督教，或者說是基督教的權力機構——教會。基督教從愛的偶然性中洞察到一個普遍性的東西，這就是上帝的超驗性(柏拉圖將這一超驗性稱作“至善”)。基督教告訴我們，愛人就是愛上帝，因為上帝是愛的源泉。如果人們相親相愛，接受愛的考驗，接受他者的考驗，就是接上愛的源泉，就是與至高無上的愛合一。巴迪歐認為基督教巧妙地利用和轉化了愛的力量。愛情確實有普遍性的因素，但不是超驗性，而恰恰是內在性：使差異性成為一種主動的、積極的、有創造力的經驗。教會真正關心的不是人的愛情問題，而是將愛當做通往上帝的道路，上帝才是至高無上的、惟一的目的。“基督教用被動的、虔誠的、卑躬屈膝的愛代替我在這裏讚頌的具有戰鬥精神的、創造一個現世的差異性世界、爭取點點滴滴的幸福的愛。在我看來，愛不能是卑躬屈膝的，儘管在愛情中，我們有時候會產生一種把自己獻給所愛的人的激情。”[22]

第二個將愛和政治聯繫起來的是共產黨。共產黨從愛中提煉出來的超驗性不是上帝，而是黨性，具體體現為對黨的最高領袖的忠誠和愛戴，即個人崇拜。許多詩人、作家、哲學家都自願參與了這一造神運動，共產黨成功地將愛轉化為對黨的感情。1944年，法國詩人阿拉貢運用移情修辭法寫了“詩人獻給黨的詩”：每一段的開頭是“黨還給我眼睛和記憶”，“黨還給我史詩的感覺”“黨還給我法國的顏色”[23]。1950年，著名詩篇“自由，我寫下你的名字”的作者保羅·艾呂雅在“斯大林頌歌”中寫道：“斯大林出現在我們的明天 / 斯大林將今天的不幸驅散 / 愛的大腦結出信任的果實/ 理性的花束是那麼完善。”[24] 我們可以在這個詩人、作家的名單上加上一長串顯赫的名字，例如寫過《列寧》的馬雅可夫斯基，寫過《毛澤東》的艾青……。巴迪歐承認那是一個民族苦難點燃政治激情的時代，千百萬人真誠地相信共產黨是人民大眾的救星。但是，

22 同上，p. 59.

23 Louis Aragon, *La Diane française*, 1944

24 Paul Eluard, *Ode à Staline*, 1950

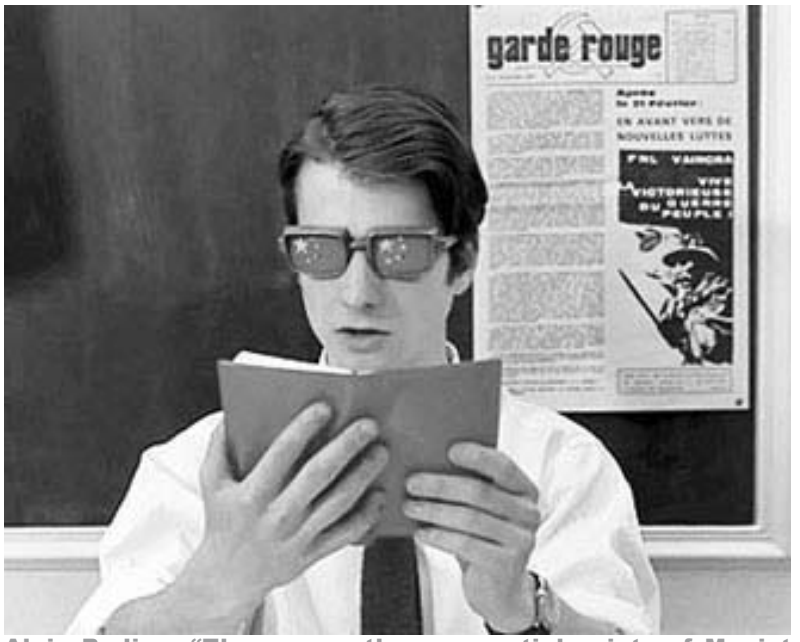
就像愛情應當從上帝的超驗性向人的內在性回歸一樣，我們也必須將愛情與政治分開。巴迪歐上個世紀60年代曾是法國社會黨的活動分子，1968年五月風暴前後曾是毛派分子的領袖人物，他至今仍然堅持共產主義思想[25]。當我們聽到他說“愛情在本質上是無私的，一個真正自由平等的共產主義世界比一個貪圖私有財產的資本主義世界更適合愛情的再創造”[26] 的時候，我們怎能不對這位七十三歲老人的執着萌生敬意，感動我們的已經不是他思想的魅力，而是他樸素的人性。

第三個將愛和政治聯繫起來的應該說是戲劇。首先愛情和政治是戲劇的兩大主題，只談愛情，不談政治的通常是喜劇(例如博馬舍的《費加羅的婚禮》)；將愛情和政治攪在一起的通常是悲劇(例如高乃伊的《熙德》)。17世紀以來許多歐洲劇作的情節都圍繞貴族或資產階級家庭的青年男女在機智勇敢的僕人或奴隸(無產者)的幫助下，與以教會和王權做靠山的家族勢力抗爭，自由戀愛戰勝包辦婚姻和權錢交易。但是巴迪歐說的“戲劇結合愛情和政治”有另一層含義：戲劇是一個集體藝術，巡迴演出的劇團成員同吃同住是博愛精神的美學形式，集體事業(戲劇藝術)超越個人利益。在這個意義上，愛和戲劇都含有共產主義的成份，“愛情是最低程度的共產主義”[27]。巴迪歐似乎將戲劇和愛情看作共產主義的一種實踐。他說巡迴演出結束，劇團成員分手的時候，依依惜別，互相交換手機號，但大家心裏都明白這只不過是一種“儀式”，事實上不會真有什麼聯繫。這說明戲劇的共產主義是脆弱的。分離是懸在愛情頭上的一把劍，成功的愛情是對分離的勝利。

25 巴迪歐認為共產主義的歷史是非連續性的，今天我們正處在這一歷史的間歇期。在這個間歇期，重要的不是直接的行動，而是重新思考共產主義假設的意義，尋找共產主義實現的條件和方式。他說：“共產主義假設意味着人類的未來不會屈服於資本主義的全球統治和伴隨資本主義的極大的不平等，以及不健康的社會分工，也不會屈從於所有這一切的國家濃縮物‘民主’，後者在事實上構成了少數寡頭政治的權力。”參見 Alain Badiou, *L'Hypothèse communiste*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2009.

26 Alain Badiou avec Nocolas Truong, *Eloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p.63.

27 同上，pp.76-77.



Alain Badiou: “There were three essential points of Maoist provenance that we practised: ...”

文章總是要結尾的，但愛情的話題卻不喜歡結論。在寫這篇書評的前一天夜裏，我夢到巴迪歐對我說“動筆前要先沐浴”。我理解巴迪歐的意思是不要把身心的灰塵帶進討論愛情的文章裏。我不知道自己是否做到了，我只能說我努力了。巴迪歐在《愛情頌》中強調的一個觀點是：“今天，人人追求自身的利益已成為普遍的信念。然而，愛情是一個反例。”[28] 正因如此，我們不能讓愛情步入歧途，愛情的位置高於天下所有的王位。在一個物欲橫流，各種形式的異化大行其道的時代，愛情是一個庇護所，愛情是抵抗運動的根據地，愛情是永不就範的反叛者。只要愛情還活着，希望就與人類同在。人的幸福感是與希望成正比的。

2010年5–6月，於巴黎

28 同上， p.22.

寫詩是我的天職
——谷川俊太郎訪談

田原

田：回顧您半個多世紀的創作歷程，準確地說您步入詩壇是出於被動式的“被人勸誘”所致，而不是來自自我原始衝動的“自發性”。從現象學上看這是“被動式”的出發。但恰恰是這種偶然的誘發，使您走上寫作的道路。從您受北川幸比古等詩人的影響開始寫作，到您在豐多摩中學的校友會雜誌《豐多摩》(1948年4月)復刊二期上發表處女作《青蛙》，以及接着在同仁雜誌《金平糖》(1948年11月)上發表兩首均為八行的《鑰匙》和《從白到黑》時為止，那時，作為不滿17歲的少年，您是否已立志將來做一位詩人？或靠寫詩鬻文為生？能簡要地談談您當時的處境、理想和心境嗎？

谷川：回憶半個多世紀以前的夢想和心境，我想對於誰都是比較困難的吧。在我有限的記憶中，我當時的夢想是：用自己製作的短波收音機收聽歐洲的廣播節目和自己有一天買一輛汽車開。至於心境，因為當時無論如何不想上學，所以，一想到將來如何不上大學還能生活下去，就會有些不安。

田：從您的整體作品特點來看，您詩歌中飽滿的音樂氣質和洋溢着的哲理情思，都無不使人聯想起您的家庭背景——父親是出身於京都大學的著名哲學家和文藝批評家，母親是眾議院議員長田桃藏的女兒，且又是諳熟樂譜會彈鋼琴的大家閨秀(她也是您兒童時代學彈鋼琴的啓蒙老師)。在這樣的家庭環境中長大，比起與您同時代一起在戰敗的廢墟上成長起來的、尤其是那些飽受過饑餓與嚴寒、居無定所在死亡綫上掙扎的詩人，您可以說是時代的幸運兒。儘管在1945年的東京大空襲之前您與母親一起疏散到京都外婆的家，之後返回東京時目睹了美國大空襲後的慘景。可是作為有過戰爭體驗和在惟一的原子彈被害國成長起來的詩人，您似乎並沒有刻意直接用自己的詩篇去抨擊戰爭和謳歌和平。戰後的日本現代詩人當中，有不少詩人的寫作幾乎是停留在戰爭痛苦的體驗裏，即戰爭的創傷成了他(她)們寫作的宿命。我曾在論文裏分析過您的這種現象，與其說這是對經驗的逃避或“經驗的轉嫁”，莫如說是您把更大意義的思考——即對人性、生命、生存、環境和未來等等的思索投入到了自己的寫作中，這既是對自我經驗的一種超越，更是一種新的挑戰，不知您是否認同我的觀點。

谷川：我經歷過一九四五年五月東京大空襲，疏散到京都是在其後。大空襲的翌晨，跟友人一起騎車到我家附近，在空襲後燒毀的廢墟裏，看到了橫滾竪躺燒焦的屍體。儘管當時半帶湊趣的心情，但那種體驗肯定殘留在了我的意識之中。可是，與其說我不能用歷史性和社會性的邏輯去思考這種體驗(因為當時我還是個孩子，不具備這種天賦)，莫如說我接納了人類這種生物身上實際存在的自古至今從未停止的互相爭鬥、互相殘殺的一面。在這層意義上，你的觀點也許是對的。但在我的內心並沒有將其語言化為“既是對自我經驗的一種超越，更是一種新的挑戰”，這跟我個人缺乏歷史感覺有直接關係。不過，順便加一句，最近，我在報紙上偶然讀到齊藤野(據說是高山樗牛的弟弟)以拉斯金、左拉、易卜生為例進行的闡述，“在他們面前不存在國家、社會和階級，只有人生和人生的尊嚴”這句話引起了我的强烈共鳴。

田：在您的寫作生涯中，一位詩人的名字對於您應該永遠是記憶猶新的。他就是把您的作品推薦到《文學界》(1950年12月號)發表的三好達治。這五首詩的發表，不僅是您一舉成名，而且奠定了您在詩壇的地位。三好在您的處女詩集《二十億光年的孤獨》的序言裏，稱您是意外地來自遠方的青年，他的“意外”和“遠方的青年”即使在今天我相信不少讀者對此仍有同感。“意外”無外乎是他沒有預料到在戰後的日本會有您這樣

的詩人誕生，“遠方的青年”應是他對您詩歌文本的新鮮和陌生所發出的感慨。與中國詩人的成長環境不同的是，不但在戰後，即使是現在，大多數的日本詩人幾乎都是團結在自己所屬的同仁雜誌的周圍，他們的發表渠道也幾乎都是通過自己的同仁雜誌與僅有的讀者見面。我曾查閱過50年代以後創刊的同仁雜誌，洋洋千餘種，讓人目不暇接。單是1950年一年內有記載的就有30餘種創刊。50、60年代可以說是日本現代詩的文藝復興期，產生了不少有份量的詩人。某種意義上，也可以說是時代為他們留下不可磨滅的聲音提供了機遇。在這樣的文學環境下，您的處女詩集在父親的資助下以半自費的形式在創元社出版，請問在您當時看到自己新出版的詩集時，是否已明確了自己以後的寫作目標和野心？對於剛剛涉足詩壇的您來說，是否存在您無法超越的詩人？若有，他們是誰？

谷川：“寫作目標”對於我是不存在的，是否有稱得上“野心”的强烈希求也值得懷疑。儘管如此，我還是想到了靠寫作維生，因為除此之外我沒別的才能。而且那時對詩壇這一概念也沒有當真地相信過，雖說也有敬畏的詩人，但我從沒有過超越他們的想法。當時，我曾把自己想像成一匹獨來獨往的狼。因為那時對於我來說，比起詩歌寫作，實際的生活才是我最為關心的事。例如，我曾把沒有固定工作、靠寫詩和寫歌詞、又翻譯歌詞和創作劇本維生的野上彰的生存方式作為了一種人生理想。

田：1953年7月，您成為剛創刊的同仁詩刊《櫂》的成員之一。這本同仁詩刊也是日本戰後詩壇的重要支流之一，它的重要性完全可以跟崛起於戰後日本詩壇的“荒地”和“列島”兩大詩歌流派相媲美。您作為這兩大詩歌流派之後成長起來的“第三期”詩人群中的重要代表，迅速從戰爭和意識形態的束縛中解脫出來，確立了自己獨特的都市型詩風。當然，這跟那時日本社會受美國式的都市型的社會生活環境的影響有關，生存的悲喜和不安以及伴隨着它的精神龜裂是你們抒寫的主旋律。我曾在您的書房翻閱過出版於不同年代的這本雜誌，從每期不難看出，《櫂》是同仁輪流編輯出版的。但在翻閱中我發現，《櫂》好像停刊過很長時間，其原因是什麼？另外，與其他形成了統一的創作理念、近似於意識形態化的同仁詩刊相比，《櫂》的存在更引人矚目，它樸素、活潑、自由、而又富有活力。茨木則子的深沉；大岡信的睿知；川崎洋的幽默；吉野弘的智性。還有岸田衿子、中江俊夫、友竹辰等。您能否在此簡要地談談《櫂》的各位同仁的詩歌特點，以及它在日本戰後詩壇裏的存在意義。

谷川：停刊是因為同仁們已經有了足够的發表園地。再就是，我們同仁之間的關係因為比較散漫，不僅沒有團結一致朝向相同的寫作目標，而且還把各自意見的分歧作為了樂趣。至於各位同仁的詩歌特徵和《櫂》在日本戰後詩壇裏的存在意義，還是交給批評家們評説吧。

田：1950年代，您先後出版了《二十億光年的孤獨》、《六二首十四行詩》、《關於愛》、《繪本》、《愛的思想》等詩文集。這些詩文集裏有不少膾炙人口的詩篇，它們代表着您起步的一個高度。詩人中好像有兩類：一類年少有為，一起步就會上升到須仰視才見的高度；另一類是大器晚成，起初的作品不足掛齒，但經過長久的磨練，詩越寫越出色。很顯然您屬於前者。我個人總是願意執拗地認為，劃時代性的大詩人多產生於前者，而且我還比較在意作為詩人出發時的早期作品，因為早期作品往往會向我們暗示出一位詩人在未來是否能够成為大器的可能性，或者説詩人的初期作品會反照出他以後的作品光澤。這或許就是所謂的天賦吧，天賦這個詞本身就帶有一定的神性，如果把這個詞彙拆開也可理解為上天的賦予。一位詩人為詩天賦的優劣會決定他文本的質量和做為詩人的地位以及影響。當然，光憑先天的聰慧，缺乏積極的進取、體悟、閱讀、知識和經驗的積累等都是很難抵達真正的詩歌殿堂的。但話反過來，如果缺乏為詩的天份，只靠努力是否能成為大器也很值得懷疑。其實我們周圍的大部分的詩人多產生於後者，我不知

道您是否也迷信“天賦”這一概念，若只思考該詞本身，它的意義顯得空洞乏味，不知道您是怎樣理解天賦與詩人之間的關係的？

谷川：雖說我不清楚是來自於DNA還是成長經歷，抑或是二者綜合作用的結果所致，但我認為是有適合詩歌寫作的天份的。我創作了很長時間之後，才恍惚覺得詩歌寫作說不定是我的“天職”，但同時，這種“天職”也促使我覺悟到作為適合詩歌寫作者的其他缺陷。

田：您從少年時代就跟着美國人家教學英語，您也是我交往的日本詩人中英語說得最為流利和標準的一位，而且還翻譯出版了三百多部圖書。諳熟英語，是否對您的寫作有直接影響？或者是否可以說英語拓寬了您母語的表現空間？活躍在當今國際詩壇上的希尼(Seamus Heaney 1939–)、加里．斯奈德(Gary Snyder 1930–)，甚至作家米蘭．昆德拉等，這些詩人作家中大部分都是與您交往已久的朋友，您對他們的閱讀是通過別人的翻譯還是直接讀他們的原文？另外，在與您交往的當代各國詩人當中，誰的作品給您留下的印象最為深刻？

谷川：我英語並不熟練，口語也沒那麼流暢，所以我從未過份相信過自己的英語。我的英語翻譯大都局限在平易的童謠和繪本。但是，親近英語拓寬了我母語的表現空間確是事實(比如，通過翻譯《英國古代童謠集》，我受到啓發，創造了用假名表記的日語童謠的新形式)。我幾乎沒有用原文閱讀過外國現代詩，交往的比較熟悉的外國詩人中，我多少受到了加里．斯奈德為詩為人的影響。

田：您曾在隨筆裏稱，1950年代的《六十二首十四行詩》是從您創作的百餘首十四行詩中挑選出來的。1960年代初您接着又出版了另一部十四行詩集《旅》，這兩部詩集在您的創作中佔有一定的比重。十四行詩據說最初起源於文藝復興時期的意大利，之後流行於英、法、德等各國。以格律嚴謹着稱的抒情詩體對亞洲詩人而言永遠都是舶來品。從您的十四行詩群來看，採用的大都是由兩節四行詩和兩節三行詩組成的形式，這應該是彼特拉克體(F. Petrarch 1304–1374)的十四行，而不是以由三節四行和兩行對句組成的莎士比亞體。但由於日語存在難以在韻腳上與十四行詩的要求達成一致的局限性，日語詩的十四行不得不放棄格律和韻腳，成了日本式的自由十四行。戰前的福永武彥、立原道造等，戰後的中村稔等詩人都有過此類詩的寫作。詩人、批評家大岡信在為這本詩集的第62首撰寫的解讀文中稱，無論是數量還是質量上您都有着驚人的成果，他還把您的十四行作品群比喻成“世界或者宇宙是保護和包容萬物的龐大母胎，是將‘世界’、‘我’、‘人類’介於同一化的幸福過程簡潔地構圖化的青春讚美和青春遺言。”《旅》這本詩集分《旅》、《鳥羽》和《anonym》三個部分，我所掌握的資料中，這本詩集的論客似乎更多，吉增剛造、北川透、安水稔和、三浦雅士、法國圖盧茲第二大學的(Yves Marie Allioux)教授等都給予了很高評價，連小說家大江健三郎也曾在他的評論集《小說的方法》及小說裏論述和引用過《鳥羽》裏的詩句。《鳥羽》這組詩的寫作應該是在1967年您結束了國內旅行回到東京的四月以後，因為我曾詢問過這組詩的寫作背景，您的回答是，把偕全家去三重縣東部志摩半島的鳥羽市旅行時的印象帶回東京，在家完成了這組詩的寫作。《旅》出版於1968年11月，在時間上完全吻合。請問，您當時寫下大量的十四行詩的動機是什麼？這些系列的十四行詩群的寫作難道是您與青春的告別？

谷川：記得組詩《鳥羽》寫於1966年到1967年我第一次在歐洲旅行八個月之前；《旅》是以旅行體驗為素材寫下的；組詩《anonym》的寫作則在其後。就是說詩集《旅》是把長時間寫下的作品歸為一起，在1968年出版的。至於我選擇十四行這種形式的動機，可以說是當時我的內心需要一種什麼形式——即詩歌容器的緣故吧。我雖然寫了很長時間的自由現代詩，但另一方面，“自由”也有不好對付的一面。進行詩歌寫作時，為自己定下暫時的形式能讓自己寫得更順利。這也許是我個人

的審美意識。還有，在我寫作十四行詩時腦子裏並沒有與自己“青春的告別”這樣的念頭。因為我是一個為脱離青春這一人生階段而感到高興的人。

田：我在一本日文版的與中國文學有關的教科書裏偶然發現過令尊與周作人、島崎藤村、志賀直哉、菊池寬、佐藤春夫等人的合影照，後來也聽您談到過令尊與周作人、郁達夫等中國文人交往的逸事，而且令尊生前酷愛中國文化，在第二次世界大戰之前數次訪問過中國，並收藏了許多中國古代文物，尤其唐宋陶瓷和古幣等，不知您是否聞接地受到過這方面的影響？我在翻譯中發現，您的詩裏多次出現的“陶俑”這個意象，讀後總覺得它是令尊收藏的那些中國古代“陶俑”的形象。這一點在您為第二本漢語版《谷川俊太郎詩選》撰寫的《致中國讀者》前言裏有所言及，即您是從令尊在戰前從中國購買來的微笑的宋代彩瓷娃娃感受中國的。中日在世界上是很有趣的兩個國家，雖文化同源，又共同使用着漢字，但使用的語言在發音和詞序以及語法等方面卻完全不同，公元804年赴大唐長安留學的弘法大師把漢字和佛教帶回了日本，他在《文鏡秘府論》等著作中，對中國語文學和音韻學都有精闢記載。之後，《論語》、唐詩和大量的歷史文獻被大批的遣唐使帶回日本。直到明治維新，可以說漢文化一直在絕對地支配着日本。明治維新前，精通漢文始終是貴族階級的一個標誌，老一輩作家、詩人中像夏目漱石、森鷗外、北原白秋等都寫有一手漂亮的漢詩，可見漢文化對日本作家不僅影響至深，而且已化作了他們的血肉和靈魂。可是，由於維新之後的日本打開了封鎖千年的國門，隨着大量的歐美文化的湧入，漢文化已漸漸失去了昔日的光華。對於您及更多在戰後成長起來的詩人來說，漢文化已不再是主要的寫作資源，那麼，您寫作的主要資源是來自本土還是域外？

谷川：我父親因為喜歡古董，收藏過一些唐代陶俑，儘管沒有古幣，但收藏過殷、周時代的玉。我詩歌中出現的“陶俑”不是出自中國，而是來自日本古代。現在手頭上雖説沒有這些陶俑了，但父親生前收藏過的那些“陶俑”造型在不同方面給予過我影響。另外，因為我還屬於是在中學學習漢文的一代人，所以，儘管發音不同，但中國古詩已經成為了我的血肉。我想，漢語語境與日語語境齊驅並進，在內心深處形成了我的精神。既然日語的平假名和片假名脱胎於漢語，既然我們如今仍然將漢字作為重要的表記方式，並還在用漢字表達許多抽象概念，那麼中國文化乃日本文化的根源之一這種事實便誰也無法否認。

田：詩歌的定義自古有之，我想每個詩人心目中對詩歌都有一個屬於自己的概念。柏拉圖曾把詩定義為“詩是天才恰遇靈機精神惝恍時的吐屬，是心靈不朽之聲，是良心之聲”。白居易則在《與元九書》裏稱：“詩者，根情、苗言、華聲、實意”。龐德把詩歌説成是“半人半馬的怪物”。郭沫若乾脆把詩歌的概念公式化：“詩＝(直覺×情調×想像)×適當的文字”等等。如果用一段話來概括詩歌的話，您的詩歌定義是什麼呢？

谷川：正因為對用簡單的語言來定義詩歌不感興趣，我才用各種方法創作了詩歌。不是用簡單的語言，而是通過編輯具體作品(主要的對象是針對青少年)的詩選集《詩為何物》來嘗試回答詩究竟為何物——即讓詩歌自身來回答詩歌是什麼。

田：我總覺着一個詩人童年的生長環境和成長經驗非常重要，會影響到他以後的創作。從您的隨筆和創作年譜不難得知，童年的夏天您幾乎是在父親的別墅——周圍有火山和湖泊的北輕井澤的森林裏度過的。而且即使在東京杉並區的宅第，那也是被綠樹和花草簇擁着的一片空間。您曾在隨筆《樹與詩》裏談到過，單是詩集《六十二首十四行詩》裏，與樹木有關的作品就有16首之多，您筆下的樹木沒有具體的名稱，而是作為“一種觀念的樹木”而存在的。在這篇隨筆裏，您“覺得人類比樹木更卑劣地生存着”。於是，對於您，“樹木的存在是永遠持續着的一個啓示”。我理解您對樹木抱有的敬畏感。上世紀七十、八十、九十年代，您還有過不少直接抒寫樹木的詩篇，大概有七、八首之多吧，它們給我的印象大都是枝葉繁茂，有

着頑强生命力和不畏懼强風暴雨的樹木。有時從樹木中反映人性，有時又從人類的生命中襯托出樹木的本質。詩題有時使用漢字，有時使用平假名和片假名。這種對樹木的鍾愛一直未泯的創作激情我想與您童年的成長背景密切相關。記得本世紀初在北京大學召開的《谷川俊太郎詩選》的首發式上，詩人西川在發言中曾談到您的詩有一種“植物的味道”。他的嗅覺和敏感引起了我的注意。過後，我又翻看了一遍詩選，發現與樹木有關的詩篇真的還佔不少的比例，這是一個偶然的實例。這裏，想請您回答的是，童年做為一個永恒的過去，它究竟意味着什麼？

谷川：對於我來說，樹木的意義超出了語言，它們可以說是作為超越了人們所想到的意義的“真”和“美”而存在的。我並不在意將其歸納為散文的形式。每天的生活中，我因為樹木的存在而受到慰藉和鼓勵，至於用詩歌的形式表現樹木則屬於次要。

田：青春對於任何人都是寶貴的，它的寶貴在於其短暫。您第一次的婚姻生活始於1954年，結束於1955年，總共還不到一年時間。您這段短暫的情感經歷我個人覺得在您五十年代末和六十年代初的作品裏打上了一定的烙印。之後，您又經歷了兩次婚變，三起三落的婚姻失敗是否跟您是詩人的身份有關呢？

谷川：三次離婚各有其因。如果字句確切地將其語言化，理由當然在作為當事者的我這裏。理由的一端不消說與我的人性有關。在此也無法否認，這也與我作為詩人的“身份”(這是個非常有趣的表達)有關。這些是我一生永遠思考的問題。

田：在您創作的兩千餘首詩歌作品中，請您列舉出十首最能代表您創作水平的作品。

谷川：我不太理解代表“自己水平”這種說法，在此只舉出我能一下子想到的吧：《二十億光年的孤獨》、《六十二首十四行詩》中的第62首、《河童》、《對蘋果的執着》、《草坪》、《何處》、《去賣母親》、《黃昏》、《再見》、《父親的死》、《什麼都不如女陰》等。

田：在您出版的五十餘部詩集裏，您最滿意的是哪些？您覺得哪幾部詩集在您的創作風格上的變化較為明顯？

谷川：我雖然自我肯定，但並不自我滿足。變化較為明顯的應該是《語言遊戲之歌》、《定義》、《日語目錄》、《無聊之歌》、《裸體》等。

田：您從年輕時代就寫下了不少很有份量的散文體詩論，除出版有評論集《以語言為中心》外，還與批評家、詩人大岡信合著有《詩的誕生》、《批評的生理》、《在詩和世界之間》等理論和對話集，對現代詩直面的詩與語言、詩與傳統、詩與批評、詩與思想以及詩歌翻譯等問題都有涉及，這些深入詩歌本質的理論集在日本戰後現代詩壇產生了很大影響，可以說是具有劃時代意義的。在這幾部書中，您對現代詩獨到的見解令人折服。儘管如此，您雖然跟那些“理論空白”的詩人不同，但我覺得還是沒有寫出系統性的詩歌理論，這是否跟您所說的不擅長寫長文章有關呢？

谷川：雖說跟我不擅長寫長文章有關，但更重要的是我對系統性的理論毫無興趣。與其說去寫理論，不如說我更想創作詩篇。這是我一貫的願望。

田：跨文本寫作的詩人小說家古今中外皆有，荷爾德林、哈代、帕斯捷爾納克、里爾克、博爾赫斯、卡佛等。若單說日本，首先我們會想到戰前的島崎藤村，以及戰後的清岡卓行、富岡多惠子、高橋睦郎、松浦壽輝、小池昌代、平田俊子等。他們都是最初作為詩人出發，之後開始了小說創作，而且成就斐然。您年輕時儘管說過自己不寫小說，實際上，您也寫過一些中短篇。最為典型的是跟小說家高橋源一郎、平田俊子合着的《活着的日語》。這本書由你們仨每人創作的一首詩、一個劇本和一個短篇構成，既新鮮，又有趣。在此，我想問您的是，不寫小說是對自己的記憶力沒有自信呢？還是詩歌更適合表達自己的生存經驗？

谷川：剛才我已經回答我缺乏歷史感，而且不擅長以“物語”的形式活着。在我看來，小說是講故事的，故事屬於歷史的藝術，而詩歌則屬於瞬間的藝術。就是說詩歌不是沿着時間展開的，而是把時間切成圓片。也許這種說法並不適合世界所有的現代詩，而只適合於擁有俳句和短歌傳統、至今仍深藏“物哀”情結的日語詩歌，但至少我是寫不出敍事詩的，而且，不是我選擇不寫小說，而是我從生理上說寫不了。

田：我一直頑固地認為真正的現代詩歌語言不是喧嘩，而是沉默。在此我油然想起您年輕時寫的隨筆《沉默的周圍》，“先是沉默，之後語言不期而遇”。我相信靈感型寫作的詩人都會首肯這句話。“沉默”在您的初期作品中是頻繁登場的一個詞彙。正如詩人佐佐木幹郎所指出的：“在意識到巨大的沉默時，詩彷彿用語言測試周圍”，這種尖銳的解讀讓人深銘肺腑。現代詩和沉默看起來既像母子關係，又彷彿毫無干係。您認為現代詩沉默的本質是什麼？

谷川：沉默的本質可說是與信息、饒舌泛濫的這個喧囂的時代相抗衡的、沉靜且微妙的、經過洗煉的一種力量。我想，無論在任何時代，沉默，都是即使遠離語言也有可能存在的廣義上的詩意之源。也許亦可將之喻為禪宗中的“無”之境地。語言屬於人類，而沉默則屬於宇宙。沉默中蘊含着無限的力量。

田：我曾把您和與您同年出生的大岡信稱為日本戰後詩壇的一對“孿生”。回顧一下半個多世紀的日本戰後現代詩壇，毫不誇張地說，幾乎是你們倆在推動着五十到九十年代日本現代詩的發展。而且，某種意義上，是你們倆的作品，讓世界廣泛接納了日本現代詩。您是怎麼看待我所說的“孿生”呢？

谷川：詩壇是一個假想的概念，實際上每個詩人都是獨立存在的。我想我與大岡信有許多共同點，但是我們完全相異的地方也不少。說我們是“孿生”可能有點牽强附會，以前我們倆並沒有“推動詩壇發展”那樣的政治構想，將來也不會有。我想這一點就是我們的共通之處吧。

田：數年前，關於您1980年出版的詩集《可口可樂教程》，我曾向被稱為是日本現代詩“活着的歷史”的思潮社社長小田久郎徵詢過他的意見，如我所料，他給予了很高評價。之後又看到北川透在他的新着《谷川俊太郎的詩世界》中盛贊這是“最優秀的詩集”。當然，還有不少學者發表和出版的學術論文。這本詩集確實是以與眾不同的寫法創作的，我覺得這本詩集發出了日本現代詩壇從未發出過的“聲音”，也是您典型的具有嘗試性的超現實主義寫作。這本詩集跟您其他語言平易的詩歌作品相比，簡直難以讓人相信是出自同一詩人之手。在我看來，這仍是您一貫追求“變化”的結果。您自己是否認為這本詩集已經抵達了變化的頂點？

谷川：變化是相對的，也沒有所謂頂點之類的東西。在寫作上，我是很容易喜新厭舊的人，喜歡嘗試各種不同的寫法，《可口可樂教程》只不過是其中之一。

田：發表於1991年3月號的《鴿子喲！》文藝雜誌中的“給谷川俊太郎的93個提問”裏，有一個把自己比喻為何種動物的提問，您的回答十分精彩，說自己是“吃紙的羊”。我想這也許跟您的寫作以及您本身出生於羊年有關吧。在此，我想知道的是：您是在陡峭的岩石上活蹦亂跳的羊，還是在一望無垠的草原上温順吃草的羊？理由又是什麼？

谷川：我覺得兩者都是，因為温順和活潑都是自己的屬性。

田：音樂和詩歌的關係若用一句很詩意話來表達，您的一句話是什麼？點到為止也可。再之，作為一個現代詩寫作者，您認為優秀詩歌的標準是什麼？

谷川：音樂和詩歌，可說是……同母異父的兩個孩子吧。我只能說優秀現代詩的標準在於它讓我讀了或聽過後，是否讓我覺得它有趣。

田：在我有限的閱讀中，我覺得日本現代詩的整體印象是較為封閉的，而且想像力趨於貧困。其實這句話也可以套在中國當下

的現代詩上。沉溺和拘泥於“小我”的寫法比比皆是，再不就是僅僅停留在對身體器官和日常經驗以及狹隘的個人恩怨的陳述，瑣碎、淺薄、乏味、缺乏暗示和文本的力度。一首詩在思想情感上沒有對文本經驗的展開是很難給人以開放感的，而且也很難帶給人感動。當然這跟一位詩人的世界觀、語言感覺等綜合能力有直接關係。您認為詩人必須作出何種努力才可以突破現代詩的封閉狀態？

谷川：努力去發現自己心靈深處的他者。

田：意大利詩人好像說過翻譯是對詩歌的背叛，我亦有同感。嚴格說，現代詩的翻譯是近乎不可能的。在我看來，在把一首現代詩翻譯到另一種語言的同時，就已經構成了誤譯。理由是詩歌原文中的節奏、語感、韻律和只有讀原文才能感受到的那種藝術氣氛都喪失殆盡。生硬的直譯，或者一味的教條式的譯法也是不足取的。這也是我始終强調的現代詩的譯者必須在翻譯過程中保持一定的靈活性的原因之所在，在忠於原着的前提下，同時在不犯忌和僭越原文文本意義的範圍內，憑藉自己的翻譯倫理和價值判斷來進行翻譯是十分重要的。我個人一貫認為，把一首外國現代詩翻譯成自己的母語時，準確的語言置換儘管重要，但更重要的是必須讓它在自己的母語中作為一首完美的現代詩成立。中國的翻譯界，至今好像仍約定俗成地墨守着“神、形、韻”這樣的詩歌翻譯理念，還有傅雷的“神似說”和錢鍾書的“化境說”等，這固然不錯，但卻很少有人强調在翻譯過程中注入一些靈活性。“神”就是栩栩如生；“形”即形式；“韻”則是韻律和節奏。在一首詩的翻譯中，天衣無縫地做到這三個要素也並非易事。在此想問您的是，在日本的翻譯界，您認為誰是最優秀的現代詩譯者？

谷川：普列維爾的譯者小笠原豐樹、現代希臘詩的譯者中井久夫，若不限於現代詩，我認為，翻譯莎士比亞十四行詩的吉田健一也包括其中。

田：“只有詩人才是母語的寵兒”，這是我最近寫下的一句話。對於詩人而言，母語毋庸置疑是最具有決定性的。當然也有以母語以外的語言進行創作的作家和詩人，但是以第二語言創作的作品大體上沒受到好評亦屬事實。45歲移居法國的昆德拉以法文創作的小說《慢》和《身份》好像也不太受人矚目。西脇順三郎也曾用英語寫詩，但是那些英文詩並不如他的日文詩那樣備受好評。里爾克和布羅茨基也如此。甚至通曉幾種語言的策蘭也曾這麼說過：“詩人只有用母語才能說出真理，用外語都是在撒謊。”還有剛過世的、在蘇聯長大曾做過前蘇聯總統葉利欽翻譯的隨筆作家米原萬里葉也表示：“外語學得再好，也不會超過母語。”策蘭流露出了他對詩人冒犯母語行為所持的否定態度。最近我也在用日語寫作，但常常感受到深陷於日語和母語之間的“對峙”之中，那種“衝撞”和“水火不容”的感覺有時候十分强烈，真切體會到詩人終究無法超越母語這一事實。您通曉英語，是否也想過用英語寫作呢？

谷川：我雖然從沒想過用日語以外的語言去進行詩歌寫作，但對視母語為絕對的母語主義者也持有懷疑態度。我們不可輕視利比英雄、多和田葉子、亞瑟·比納多等人為何不以母語寫作的理由。

田：如果讓您把自己比喻為草原、沙漠、河流、大海、荒原、森林或天空，您認為自己是什麼？為什麼呢？

谷川：打個比方說，一切都存在於我自身之中。

田：請告訴我您對外星人持有何種印象？如果能够宇宙旅行，您想到哪個星球看看？或者想在哪個星球上居住？

谷川：因為我覺得地球以外的生物有可能是以多種形態存在的，所以無法歸納為一種印象。還有，我也沒有想到宇宙旅行的心情。

田：我總覺得您創作的源泉之一來自女性。在您半個多世紀創作的50多部詩集中，與女性有關的作品為數不少。單是詩集就有1991年出版的《致女人》和1996年的《温柔並不是愛》。綜觀

您的初期作品，有1955年的《關於愛》、1960年的《繪本》、1962年的《給你》、1984年的《信》和《日語目錄》、1988年的《憂鬱順流而下》、1991年的《關於贈詩》、1995年的《與其說雪白》等詩集中都有與女性有關的作品。其中《緩慢的視綫》和《我的女性論》這兩首詩給我留下了深刻印象。詩中的登場者有母親、妻子、女兒、戀人、少女等。這樣看來，也許可以說女性是貫穿您作品主題的元素之一。以前，我曾半開玩笑的問過您：“名譽、權力、金錢、女人、詩歌”當中，對您最重要的是什麼？您的回答，讓我深感意外。因為您選擇的第一和第二都是“女人”，之後的第三才是“詩歌”。在此，我要重新問您，“女性”對於您是什麼樣的存在？是否沒有了女性就無法活下去？您這麼看重女性，能否告訴我您現在淪為“獨身老人”的心境？

谷川：女性對我來說是生命的源泉，是給予我生存力量的自然的一部分，而且也是我最不好對付的他者。我憑依女性而不斷地發現自我，更新自我。沒有女性的生活於我是無法想像的。但我不認為婚姻制度中與女性一起生活下去是惟一的選擇。也許正因為我重視女性，才選擇了現在的獨身老人吧。

田：在世界的偉大詩人當中創作長詩的為數不少，您至今創作的作品中，最長的詩歌大概有五百多行吧。在我有限的閱讀中，有鮎川信夫未完成的《美國》、入澤康夫的《我的出雲 我的鎮魂》、辻井喬的《海神三部曲》、野村喜和夫的《街上一件衣服下面的彩虹是蛇》等長詩，您為何沒創作長詩？是寫不出？還是出於別的原因？

谷川：也許跟我認為日語基本上不適合用來寫長詩有關，實際上也可能跟我不擅長敍述故事更適合詩歌寫作的傾向有關。有人說“詩集不但易讀而且須耐讀”，我贊成這種說法。

田：從您的整體作品來看，圍繞生存這一主題的作品頗多。您在日本讀者所熟悉的《給世界》一文裏寫道：“對我而言最根本的問題是活着與語言的關係”。這確實是現代詩所不得不面對的難題，正像不少詩人無法從日常經驗成功地轉換到文本經驗一樣，過於傾向日常，很可能無法超越生活本身；反之，又會容易淪落為知識先行的精英主義寫作。您能否具體闡釋一下“活着與語言的關係”？

谷川：在日常生活中，對家人和朋友說的語言和作為詩歌寫出的語言的根源是相同的，但在表現上不得不把它們區分開來。現實生活中的語言盡可能表現出真實，我認為詩的語言基上是虛構的。一首詩裏的第一人稱，不一定指的就是作者本人。雖然如此，我們也不能說作者完全沒把自己投射到作品當中。作者的人性隱藏在詩歌的“文體”之中。“文體”是一個很難被定義的詞，它不僅包含着語言的意義，形象、音調、色彩、作者對語言的態度等所有的要素都融為一體。在現實生活裏，人與人的交流不只是特定的伙伴之間的語言，他們的動作、表情等非語言的東西也是非常具體地進行着的。至於化為文字、化為聲音的詩，是一個作者與不特定的、複數的讀者或聽眾之間更為抽象的交流。可是，作者本身的現實人際關係也投影到他下意識的領域。雖然“活着與語言的關係”在詩歌裏極為複雜，可是，作者無法完全意識到它的複雜性。因為讓詩歌誕生的不只是理性。這樣想來，對文體進行探究進而牽連到作者這樣的分析，其範圍有限是理所當然的事。我想，可以這麼說，以不完整的語言把無法完全被語言化的生之全部指示出來的就是詩歌。

田：在您的全部創作中，《語言遊戲之歌》系列是不可忽視的存在。您本人也曾寫過：“為探索並領悟到隱藏於日語音韻裏的魅力而感到自負。”能夠寫出這一系列作品，我想大概是因為日語中包含有平假名、片假名、漢字和和羅馬字這四種表記文字——即日語文字有表記上的便利性。從肯定的角度想，這些作品拓寬了日本現代詩的表現空間，或許正因為此，使這類作品擁了不同年齡層的讀者，這一創舉可以說對日本現代詩做出了莫大的貢獻。我想，這也許跟您“意識着讀者去寫作”的

創作理念有關。可是，若從否定的角度看，您主張的“不重意義，只重韻律”的創作立場，是一種詩歌寫作的“犯規”，或者說是分裂語言與意義的行為。因為一首意義空白的詩歌，再美麗詞藻和語句也都是徒勞的，因為它是一個無內涵的藝術空殼。況且，您的這類作品因為“只重韻律”可以說完全無法被翻譯成別的語言。關於這一點，您有何看法？

谷川：《語言遊戲之歌》只不過是我創作的各種不同形式的詩歌作品之一。在嘗試寫這些作品時，我所思考的主要是探索日語現代詩音韻復活的可能性，結果便產生了看似無聊的順口溜、詼諧的童謠這類作品，有趣的是反而是這類作品讓我獲得了更多的讀者，但同時，我也知道了這類作品很明顯在主題上存在有一定的局限性。因此，它無法開創現代詩嶄新的可能性。所以，若以現代詩的價值標準來審視《語言遊戲之歌》是有些難度的。可是我並不在乎，對以日語為母語的我而言，“無法被翻譯”並非什麼不光彩的事情，因為我也寫了許多其他可以被翻譯的詩歌作品。

田：自然性、洗煉、隱喻、抒情、韻律、直喻、晦澀、敘事性、節奏、感性、直覺、比喻、思想、想像力、象徵、技術、暗示、無意識、文字、純粹、力度、理性、透明、意識、諷刺、知識、哲學、邏輯、神秘性、平衡、對照、抽象這些詞彙當中，請您依次選出對現代詩最為重要的五個詞彙。

谷川：我想應該是無意識、直覺、意識、技術、平衡吧。但我不認為回答這樣的問題會管用。

田：迄今為止，您參加過無數次的“連詩”創作活動。這一活動始於大岡信，四、五位詩人聚到一起，有事先命題的也有自由隨意的。“連詩”一般以十行以內的短詩為限，第一首寫出後，接下來的詩人必須承繼上一首中的一個詞，然後在意義的表現上重新展開。是一種帶有娛樂性的創作活動。這種“連詩”活動對平時交流不多的日本現代詩人而言，是一個有趣和值得嘗試的交流。可是，另一方面，我覺得這種活動對詩歌寫作並沒有太大的意義，之所以這麼說，是因為我覺得現代詩寫作與集體行為無緣。對此您有什麼想法？

谷川：詩歌是一個人寫的，這個原則不會改變。可是，脫離與他者的聯繫，跟語言所持有的本質是矛盾的。大岡信的名著的書名——《宴會與孤心》可謂一語中的。另外，對我來說“連詩”不單單停留在它所帶來的樂趣上，它也有助於激發我的創作。舉個例子，我自己比較偏愛的《去賣母親》一詩，如果不是因為有“連詩”的伙伴、詩人正津勉的存在，恐怕我也是寫不出的。從他者得到的刺激會喚起意想不到的詩情。

田：您是怎麼處理現代詩的抒情和敘述、口語化和通俗化的？

谷川：我想在自己在內心擁有這一切。

田：貝多芬是音樂天才；畢加索是繪畫天才；若說您是現代詩的天才，您會如何回答？

谷川：若是戀人那麼說，我會把它看作是閨房私話而感到開心；若是媒體那麼說，我覺得自己被貼上了標簽，會感到不快；若是批評家那麼說，我就想對他們說：請給予我更熱情的評論！

田：您在第二本漢語版《谷川俊太郎詩選》的“致中國讀者”序文中寫道：“……我從17歲開始寫詩，已經有半個多世紀了，但是，時至今日，我仍然每每要為寫下詩的第一行而束手無策。我常常不知道詩歌該如何開始，於是就什麼也不去思考地讓自己空空如也，然後直愣愣地靜候繆斯的駕臨。”這段話讓我再一次確認到您是“靈感型詩人”，並為對您的這種命名而感到自負。實際上，具有普遍價值意義的詩人大多出自這種類型。那麼，我想問的是：靈感對於詩人為什麼重要？

谷川：因為靈感在超越了理性的地方把詩人與世界、人類和宇宙連接在了一起。

田：中國和日本都常常舉辦一些詩歌朗誦活動，我也參加過不少次。但我總覺得現代詩更多的時候是在拒絕着朗誦，其理由之

一，我想應該跟詩歌忌諱聲音破壞她的神秘感有關。儘管相對地有時候說不定詩歌也渴望着被閱讀。1996年，您曾透露想遠離現代詩壇的心境，從此便開始積極的進行詩歌朗誦活動。當然，並非您所有的作品都適合朗誦，基本上詩歌是從口傳開始的，或者說它最初是從人類的嘴唇誕生的。這麼看來，所有的現代詩都應該適合朗誦。但是，與重視韻律、音節、押韻、字數對等、對仗的古詩相比，現代詩幾乎都不是注重外在的節奏和韻律，通常都是順其自然的內在節奏。按照博爾赫斯的說法，必須在詩歌內部具備“聽覺要素與無法估量的要素即各個單詞的氛圍。”我覺得這跟詩歌朗誦有關。您認為朗詩歌誦活動是否能够解救現代詩所面臨的讀者越來越少的困境？為什麼？

谷川：我想朗誦活動也許無法解救現代詩的困境。文字媒體和聲音媒體是互補的。若沒有好的詩歌文本，朗誦就會演變成淺薄無聊的語言娛樂遊戲。至於那究竟是不是詩歌並不再成為問題了。只是，現代詩的“困境”，不僅存在於寫不出好詩這個層面，我們也能够從這個時代所謂的全球化文明的狀態上找到相關理由。詩與非詩之間的界限日益曖昧，日漸淺薄的詩歌充斥着大街小巷。我們難以避免詩的“流行化”，即使是人數再少，我們也需要有與之抗衡去追求詩歌理想的詩人。

徐冰《鳳凰》計劃訪談

時間：2010年1月30日
地點：牆美術館
受訪者：徐冰
訪問者：胡赳赳

一、符號與材料

(越是使用大家最忽略和最熟悉、最視而不見的材料，就越會對人的思維和慣性有刺激和觸碰。而符號性非常强的東西，在於它的難度，總是有一個50%和51%的較量，你沒有那個“1”，就驅駕不了這個符號。)

胡：上午去工廠看了鳳凰的裝卸，細節上有很大的觸動。像鐵皮卷的花，還有挖土的機器、爪子、嘴，還有很多工人的安全帽，還有消防用的一些東西，的確是給人很不一樣的感受。這種材料跟你要形成的組裝上的反差、衝突，最後統一到一起，我覺得對藝術家而言這個是最大的難度。不知道這個理解對不對？

徐：這個作品弄了快兩年，開始的時候特別興奮，每次意識到它，都會有新鮮感，這是自己意識中的感覺。它本身就是一個很大的可以吸收的載體，讓你從不同方面附加意義。時間長了，比如說現在談到鳳凰，我就感覺思維上有點麻木。現在快做完了，思維也被吸收沒了。

胡：第一、這跟人興奮信號的衰減有關；第二、真的像佛教所說的看山是山，看山不是山，最後看山還是山的感覺。每一個階段的任務、關注的焦點不一樣。如果我花兩年做一個作品，我會想趕緊做完或者趕緊端出來，看看大家有什麼評價，或者說趕緊把這個事情畫一個句號，有的時候你會有這種感覺嗎？

徐：也可能有，但是好像也不是那麼簡單的關係。在思維上由於想得太多了，被固定化了——所謂被固定化就是一談這個事就是這麼一個思維綫索過來的——對這件事思維上的鮮活疲憊了。比如說今天來談，就不知道能談什麼，所以得靠你了。

胡：我得給你一些觸點刺激你。我們先談一下觀念的東西，一會兒再談一下過程中的故事。對於這個主題，我會去想，徐冰老師以前跟我說過，什麼呢？關於符號的問題，你說：“最好還是不要用太有符號意味的東西。”我就在想，《鳳凰》又是一個大符號的東西，這跟他的藝術，現在的觀念之間有沒有一種思考或者是轉換？

徐：這件作品，它由幾方面決定了最後的這個結果。實際上，我最早的時候不是想用鳳凰。

胡：我知道，開始想做一對鶴。

徐：仙鶴本身就不是太有符號性，有一次在紐約玩，有隻仙鶴飛過來，我和女兒離鶴越來越近，近到一定程度它就飛走了。仙鶴飛翔和空氣構成的節奏感，特別美、特別好。這種意象在我腦子裏。一想到是掛在空中的東西，仙鶴就先進入想像中了。

當時對這個作品是不是真的能成，能够執行或者實現，我一直不是太確定，覺得有難度。我有這個想法的時候特別興奮。有點像我當時考慮做《天書》時的興奮，你會很清楚地明確這個東西值得去做，但是我知道現在的各種事情不是那麼簡單，這麼特別的一個想法，委托方是不是能够接受？因為關鍵還不是說做什麼，關鍵是能不能做。後來就說做吧，但由於一些特別的原因，由鶴改為了鳳凰。

委托方最後是怎麼樣接受這個東西的，李陀對這個部分特別有興趣，總是要求我們把每天發生的事情記下來。他聯想到墨西哥的壁畫家迭戈·里維拉；一個共產黨的壁畫家，怎麼就讓洛克菲勒接受了，他認為這跟藝術史、社會史，所謂無產階級和資產階級之間的關係，是有可探討性的。就是說睿芙奧藝術集團(以下簡稱睿芙奧)是通過什麼樣的方式和具體的手段，最後能够讓《鳳凰》被委托方接受。他對這點特有興趣，當然這是另外一個故事。

我其實一直比較警惕使用符號性非常强的東西，事實上我使用過，比如説長城，比如這次的鳳凰，但同時我又很主張使用最身邊的材料，最常見的材料，就是最熟悉的材料。

胡：甚至於是最忽略的材料。

徐：我是認為越是使用大家最忽略和最熟悉、最視而不見的材料，就越會對人的思維和慣性有刺激和觸碰。而符號性非常强的東西，在於它的難度，總是有一個50%和51%的較量，你沒有那個“1”，就驅駕不了這個符號。

所謂符號性强的東西，像9·11這樣的東西，必須有一種更强的東西來跟它構成一種較量的關係。

胡：我甚至認為不一定是最强的，道家文化裏有一個詞叫“盜機”。就是你要知道天時地利人和當中有一個像四兩撥千斤的東西，能够讓呆的東西、大的東西一下子活起來，突然有了一口氣一樣。

徐：得用一種方式讓它成為你的一部分，它雖然很强，但是它得順着你的思維來變形，進入你的綫索。符號性越强的東西這個勁就越難較。

胡：因為你最擔心的不是使用不好，而是擔心符號有它自己的能量，你有你的能量，你怎麼能够把那個能量消減，讓這個能量增加。

徐：不是消減，是把那個能量轉換成你的能量，讓它能順着你需要的方向去釋放。再有一個，就是符號性越强的物和越常見的物，在某種程度上是有類似性的。類似性，就是説最常見的物，也是思維中最習以為常的、最固定化的東西。這可能是使用這兩類極端物比較難的部分，其實使用最平常的材料也是不容易的。

二、手段與呈現：中國民間

(中國人的方法、中國人對藝術的態度，除了文人文化這一部分外，這個絕大多數農民思維國家的人的審美和藝術的態度、方法，是什麼呢？基本上是一種用最低的、現實狀況的材料，做出一些特別的東西。)

胡：前不久你在廣州做過一個演講，《南方都市報》的藝術沙龍，講的是你的藝術方法，你提過一句話，大意是說，你在做藝術的時候，一定要把思維轉換成藝術的材料。

徐：對，轉換成一種藝術的語彙，這是藝術家的本份。

胡：你說很多藝術批評家也好，藝術史專家也好，乃至於藝術家本身，他們不太注重這個轉換部分。

徐：是。

胡：以鳳凰為例，你會怎麼講述這種藝術語言的轉換？

徐：這個作品，有一個階段我對它特別有興趣——因為我發現它真正的價值在於語言上有一種新的拓展。從很本質的那一部分看，它實際上是一種“中國民間”的手段。有一種中國人的方法在裏面，這是做到一定規模後感到的。也許我經過這麼多試驗，最後真正收穫的點在於——我發現它是由一種很強的中國方式來呈現的。

當然，從一般的概念上來看，它是一種現成物的集合體，是一種現代雕塑拼接的手段等等，但在實質處與西方現代藝術不同。實際上，這個東西裏裏外外，包括整體結果上是一種中國態度的。怎麼講？有一次黃冰逸說這個東西就是中國的彩燈啊。這話說得好。它有這種本質，中國手段的本質。

胡：徐冰扎了一個大彩燈。

徐：我後來發現，中國人的方法、中國人對藝術的態度，除了文人文化這一部分外，這個絕大多數農民思維國家的人的審美和藝術的態度、方法，是什麼呢？基本上是，用一種最低的、現實狀況的材料，做出一些特別的東西。

胡：做出具有儀式感、節慶感，具有象徵意味，讓自己心安理得的一種東西出來。

徐：這個“心安理得”說得好，等於是完全消解了現實的苦難和不如意。最後，反正我追求的理想生活是非常美好的，是天仙般的。這個是民間藝術或者說中國人的藝術非常核心的部分。

胡：說是自我麻醉也好，說是精神勝利也好，我認為需要這種東西存在。它不完全像魯迅所批評的，它就是一個糟糕的國民性，甚至我可以說幾千年來中國就靠這個。

徐：幾千年靠這個東西，為什麼？其實中國人很懂得“意念”的作用——作為現實的一部分。怎麼講？所有的意念也好，精神也好，讓人們滿足了現實生活中缺失的東西。我們感受到的真實生活也是要通過你的意念和“意識到”來確立的。

胡：這是現代思想史上很重要的一個概念叫做“現實感”，最早由以賽亞·柏林提出。就是說我是否生活在現實當中不重要，但是我要保持我的一種現實感。

徐：任何東西最終決定是否存在，不是真正由存在決定的，是由意識到決定的。比如說，我知道我夢見了誰，我把夢作為我現實生活的一部分，因為實際上在夢中，我感受到的程度和我現世生活中感受到的是完全一樣的，不是指內容一樣，是感知程度是一樣的。就像我母親有一次，說她昨晚又夢見誰了，她就說怎麼就不讓我夢見你父親。作為一個很有佛教傳統家庭出來的人，她就很期待能讓她夢見我父親。她認為夢到了，就是感知到了，這一段感知的時間，與他們在一起時其實是一樣的。

胡：這一說要說到《牡丹亭》。柳夢梅，有個女的叫杜麗娘思念他，相思而死。碰到花神，讓她和柳夢梅在一起。那種場景，老外根本看不懂。《牡丹亭》演完之後，有老外問：看了半

天，怎麼手都沒牽一下。回答說：你不知道，東方人就是手都不摸一下，什麼事都幹了。

徐：中國人的方式多現代，和當代科技有一拼。

胡：由生到死，由悲到喜，由夢幻、非現實的東西到現實的大團圓的結局，全都有了，西方人就理解不了一點。

徐：比如說，現在科技越來越多地證明，科技製造的讓你“感受到”，其實就是你的現實的一部分。就像咱們看大片，看《阿凡達》，至少是三個小時在這個空間中，你是跟着它走的。我今天感受到我坐在這兒跟你說話，通過我感知構成了現實。

胡：你這樣說，我背後有一股筋被人抽起來的感覺。

徐：就是這樣的。未來人做愛，可以是製造讓你感知到而不是行動的做愛，實際上是數字讓你感受到。但最後達到的效果，是讓你省略身體的部分直達感知獲取的經驗，其實是一樣的。

胡：再講一個例子，可能人家覺得和尚很辛苦，又不能吃肉，又不能碰女人，整天念經，太辛苦了。最後我的一個朋友跟我講，他說：“你說錯了，人活着不就是追求高潮嘛，和尚的高潮叫自然High，為什麼？任何時候往那兒一打坐，他的多巴胺就開始分泌了。”他比你高級多了，他想什麼時候High就什麼時候High，真的能够做到心游萬仞，不受時空的局限。你還要借助女人，借助酒，借助藥品，還得前戲，還得調情，弄完了，最後才快樂那麼一小下。人家往那兒一坐就開始High起來了。

徐：這種方式實際上是一種生理製造的“高科技”。

胡：跟科技是一樣的，點燃一下，就不停地high下去，把世俗層面的東西完全降到最低，能够自己控制意念。我們是不受控制的，他能把他的植物神經變成感覺和運動神經一樣，所以那個很厲害。回到剛才主題，說運用到中國的一個民間手段，就是指的這種扎彩燈的方式？

徐：從現實材料中製作“High”，不光是材料本身。比如建造大樓發生的過程，絕對是中國土造的，這種施工現場和民工的工作狀況，還有工作的條件，和農村幹部蓋房子一樣，土造的。什麼東西都能上，有條件要上，沒有條件也要上。我驚訝的是，這麼現代化的大廈，原來全是這麼低級的方式的結果。民工像猴子一樣在上面爬來爬去，極其熟練。

胡：高級，人家這是手工蓋的大樓。

徐：這種東西很厲害，也是中國方式。

胡：不是像我們在外部看一個風景，你是戴着安全帽到工地之中，原來這麼高的大樓也是這麼蓋起來的。

徐：對，這給你一種震撼。就像一個大的動物，你從遠處看它時，你感受不到動物身體的震撼。但是當你走近後，它的溫度、肌肉的顫動，最後讓你感受到一種恐懼。當時我做“豬”這個作品的時候，特有體會。隔着豬圈飼養它一年也沒事，當你真正手摸着它，要在上面蓋字的時候，你才能感覺到一種活物的恐懼。接近大樓的現場，它給我的刺激也是這樣的，所以才激發我，讓我認為這些現場的材料和氛圍是一種强勁的語言，作為藝術家，你能敏感地意識到，它是應該被使用的，它是有記憶的，它們本身具有信息，可以構成一種語言。

三、藝術的本質是語言

(我總想藝術家，他最終的本事還是在於，你必須把你的思想，用一種前所未有的，而且是具體的語彙表達出來。藝術家都必須是思維能力很强的人。但所有嚴肅的藝術史都是記載在藝術語言上有貢獻的人。)

胡：這種蓋大樓的方式有點像崔健說的“湊合”。湊出來的一個東西，就是各個方面的因素，錢的因素，老闆的審美，工人的手，幾個方面一湊就變成了這個東西。

徐：不是某人的意志，是今天的中國湊出來的。最後它真的是一種很本土的，但又是一種很有中國態度的東西。如果《鳳凰》有力量，是因為這個。許多人來看了以後，都覺得有一種震撼，是因為這個東西既美又兇。用這些破的材料弄出一個這麼漂亮的東西，感覺鳳凰本身製造着一種假象、偽裝。但它又是善意的，好像是鳳凰本身的生理驅動所為，它要梳理羽毛，要讓自己漂亮起來。就像窮人沒有好的化妝品一樣，最後用什麼東西亂抹一通。中國戲曲中為什麼妝化得那麼濃艷，實際上就是用僅有的顏色，給自己抹得特別與眾不同，與現實不同。

胡：化妝的概念。

徐：用一種很“低”的材料，把自己打扮得自認為漂亮，與此同時你又會發現，這兩個東西特別兇猛，百鳥之王。其中是有一種比審美更深一層的內容。

胡：如果你是一個造物主的話，一開始並不知道它是兇猛的，因為你的想像當中還是很美麗，很祥和的，但是出來後會發現其實是一個怪物。

徐：它是怪物，是非常兇猛的大鳥，但又要給自己弄得很漂亮。它窮但有尊嚴。這個作品在語言上最後達到這樣的效果，有一定的語言延伸性。

胡：我現在把它當作一個生命看，你認為這個大鳥身上的魔性多一些，還是神性多一些，還是它的民間性多一些？

徐：你要說哪些多一些，就在限定它，比如這兩個東西，有時候我看它有點像變形金剛，有一種組裝感，這個頭是可以跟別的部位對換的，有一些部位像風火輪在轉動，孩子喜歡，它有一點“超鳥”的感覺。是孩子在現實中想獲得的一種力量，然後來跟成人世界對抗。

胡：所以我覺得你的內心深處有特別天真的一面。在我看來，你不管做任何一個作品都會開始去摸索、探究，去想做出來會是一個什麼東西？然後就想這個東西在創作的過程當中又會發生什麼樣的變化？甚至還會想到這個東西出來了能怎麼逗別人一下？會怎麼讓別人看了之後，哪怕那種過度的闡釋，實際上都已經在你考慮的範圍之內。你知道有一些人會這麼說，有一些人會那樣說，我不知道這種理解對不對？就是你的那種童心。

徐：孩子要的東西是不明確的，但孩子又是固執的。簡單講，就像你特別用心地做了一個東西出來，希望大人的誇獎。

胡：別人只是誇誇你，自己也挺高興的。

徐：對，之所以我做事情那麼認真，其實就希望大家認為徐冰做的東西就是好。

胡：你的作品裏頭，不管是大件、小件，沒有匠氣。

徐：老成世故的人做的東西就有匠氣，匠氣不由認真而來。對誰都是這些材料，實際上我們費了很大勁，如果我不這麼認真，這個東西早就掛在那兒了。我太認真，就是這塊不行，弄下來再換，等於是做了好幾遍，現在還有兩個等大的實驗品擱在那兒。因為一做起來才知道，與最早的平面設計和電腦做的效果圖是兩回事，是需要具體的試驗。一塊材料搬到這兒、搬到那兒，都是蠻重的，這一試，就會有很多的工作量。

胡：所以你就不想“湊合”。

徐：比如說什麼東西和什麼東西銜接應該是有一種邏輯關係的，應該是怎麼樣的一種節奏感，這都是重要的。是否有趣味和是否能夠調動起別人的感覺，都是要考慮得非常精密。比如塑膠管之類的，頭上要是接一個什麼鉗子就不對，必須接一個跟出水或者是出口有關係的物件，看着才舒服，才有意思，才能夠幫助調動起人們的一種“經驗節奏”。

胡：相當於你養豬的時候接觸到溫度了，接觸到它噴出的鼻息了，接觸到它的肌肉的顫動了，你要讓人一看那些細節就能看出來。

徐：它本身是一個不足為奇的物件，你給它放對了位置，它就成為一個極具語言能力的，不一般的東西。

胡：這讓我想起昨天看的一個電影，是王全安導演的《團圓》，講的是一個很陳舊的故事，就是台灣老兵，九十年代初到上海回來尋親，尋找妻子。但是這個作品非常成功，原因在哪兒？就是他把一個很陳舊的故事講得很有質感，就是有故事本身的肌理、紋路在，有的時候作品不一定真的是在意義層面，就是在質感上，你怎麼把一個東西做得有質感。

徐：特別是藝術，就是剛才你提到的那個話題，我總想，藝術家他最終的本事，還是在於你必須要把你的思想，用一種前所未有的、而且是具體的語彙表達出來。藝術家都必須是思維能力很強的人，但是有太多思維能力強的人，轉換不成一個具體的語言，說到底是用這個材料還是那個材料，還是兩個材料共同的方式來說這個事。之所以你要說的事情是別人沒有說過的，你就必須要找到一種別人沒有使用過的語言來說，因為這事是新的，是已有的語言所不及的，所以是自然帶出來的——必須獲取的——新的“說話”方式——說出這個事。這時，你才在藝術上有一種貢獻，這就是語言的貢獻。其實所有嚴肅的藝術史都是記載在藝術語言上有貢獻的人。比如說“鳳凰”的意向，這個、那個的如何深刻是沒用的。藝術核心部分的信息，是論述、闡釋最終不能取代的，這部分信息可能就是你說的質感，包括這塊材料和那塊材料之間的關係，製造出這件作品真正的語言和真正存在的必要性。你想用任何其他的方式，把它位移或描述下來，是徒勞的——如果它真的是藝術。我想是這麼一種關係。

四、心懷鳥胎

(藝術家和一個藝術作品，特別是這種作品，是被動的，無法掌控的。它的命運和它的結果，最終是由一個社會化的過程決定的。)

胡：如果把這個大鳥比喻成有生命的東西，同行會很關心你當時的設計，最後怎麼演變到現在這個樣子，中間改了幾次，這些材料怎麼弄過來的，某個地方為什麼要這樣處理？像我知道的，當時就一車、一車地運廢料，可能運的那個車裏只能挑出一件來用，別的都沒用。

徐：當時院子裏全是廢料。我和助手們一起挑。其實我一回來就開始弄這個東西了。

胡：就是剛回美院？

徐：對。

胡：當時就心懷鳥胎。

徐：最開始是什麼呢？睿芙奧承接了委托方大樓藝術品的部分，讓我來做。我其實不太做公共藝術，因為我覺得公共藝術其實是最難做。我的一個態度是什麼呢？(注：指着窗外停車場)比如說那個牌子立在停車場入口，還有小亭子什麼的，其實你不會意識到它不好看，如果在那立了一個雕像，反倒會讓你覺得不舒服。因為這個牌子有一個存在的理由，它在這兒是合適的，有理由的東西就是美的，是符合生活節奏的。一般來說公共藝術都佔據一個最好的公共空間，強迫人們看，甭管是下雨也好，下雪也好，周圍發生了什麼，它都一個表情在那兒呆着，其實與生活節奏沒有一種邏輯關係，是生硬的，很難看着舒服。我在國外有幾件長期擺放在公共環境的東西，都是我自己的作品，他們覺得合適拿去用的。

那時我剛回美院，他們就說你要接這個項目，我們將來可以給美院學生一些資助。我自然很想給美院作一些貢獻，顯示我很有能力。(笑)我一聽這個，我說可以去看看。後來我就去了現場，這件事情就發生了。

做這個東西是一種比較好的經驗，我感覺是我回國後，由於國內的特殊氛圍給我創作上的一個刺激。我在想，這樣的東西，我要是一直在紐約那些藝術氛圍下，那是不可能的。

胡：就是說你的思維其實是有一個切換的，像電腦的文件一樣，從這個文件夾切換到另外一個文件夾。

徐：對，需要這種切換，因為我的文件夾裏的內容反差太大。目前是在國內這個文件夾裏，它給我更多的現實感和有用的信息，給你的刺激信號更強，更容易激活你的創造力。後來我想，這兩隻大鳥在中國發生，它也只能够在中國發生，只有中國的氛圍和養料才能生養出這種東西來，為什麼？今天的紐約沒有這種養料，想都不會想到，沒有這樣一種契機做這樣的作品。那個氛圍是沒有這種“不確定”，沒有這種問題，沒有這種力度，也沒有這種理想，或者是沒有這種“大幹快上”的精神。

胡：最大的區別就是他們不像猴一樣，我們還在像猴一樣上竄下跳。

徐：我們都是孫悟空，拔出一撮毛一吹就吹出成千上萬的小猴子。今天的中國是神話的時代，是“神筆馬良”的時代。有人說：“你作為一個自由藝術家，在國際上做得這麼順手或者是這麼好，你回來後浪費了那麼多時間”，怎麼怎麼樣。我覺得不是這麼算的——由小塊兒時間來計算的得失。我不習慣從得失本身來想問題，比如說為美院做這些事，素描展這樣的事，我都特認真，比做自己的事認真，自己的事好壞只是一個人的事。有一些人不太理解，這麼認真幹什麼呢？沒有必要，因為現在的人不這樣。

胡：得把它當客户一樣來對待。

徐：另外一個比較深刻的體會是什麼？就是說一個藝術家和一個藝術作品，特別是這種作品，是被動的，是沒法掌控的。就像這件東西，它的命運和它的結果，它和社會的關係，最終是由一個社會化的過程決定的。

胡：這就是為什麼李陀會說，你要把每件事情記錄下來，本身它就是一個文獻。

徐：對，因為我只是作為一個藝術家，我唯一有興趣和有能力考慮到的就是怎麼樣把這個鳳凰本身做得完美、到位。這部分我是懂的，是我能掌控的。但事實上，最後它的意義指向是與社會變遷有更緊的聯繫。

胡：九死一生，一會兒項目要黃了，一會兒又不黃。

徐：啓動時是經濟高漲期，中間是奧運會，奧運會一開，工地就停了，貨車不讓走了，我們就沒有材料了，就得停。這一停，不光我們，大樓的損失也就增加了很多。接着是經濟危機，經濟危機了，委托方就不能够接受這種感覺的作品了。上回跟汪輝聊，他談得很有意思，他説這個東西實質上是什麼？就是説在經濟高漲期，這些經濟實體，特別的自信，所以他們能够接受這種帶有自嘲和反諷、帶有揭示性的作品，我當時特別興奮的一點就是，這樣一件東西能够掛在金碧輝煌的大樓裏。

胡：形成一種反諷。

徐：由建這個大樓本身的建築排泄物搞這麼一個東西，然後掛在這座大樓裏。實際上它是把“金融中心”含義的深度、本質、資本積累的關係拉得特別深。炫耀財富的大樓，金碧輝煌本身都成為了藝術材料和語言的一部分，讓這個作品的力度變得特別强，作品材料的直接性，又讓這座大樓更顯其金碧輝煌。我希望作品的張力更强，他們希望大樓非常金碧輝煌。實際上是各得其所，互相借力，這就是好的構想。

胡：有一種同質異構。就是它的材料是一致性的，你把這個大樓挖開還是那個東西，但是它有異構，因為它經過藝術家的轉換之後又變成一個作品，是跟這個金碧輝煌相匹配的。

徐：他們意識不到這點。經濟衰退了以後，他們就不能够接受這個東西了，實際上是什麼呢？就是説資本本身的自信力和資本的虛妄在變化。接受和不接受，隨時影響着藝術的結果。

胡：比如説現在在欣賞藝術家作品的是中產階級，中產階級欣賞藝術家畫什麼畫？反對中產階級的畫，就是所有繪畫的內容一定是要反對中產階級的。比如説嬉皮也好，雅皮也好，憤怒也

好，後現代也好，全是反中產階層的，誇張、變異、變形，但是中產階層欣賞這個東西。一旦到了這個社會階層有落差的時候，你再往他家裏掛這個東西，那就是不祥的。

徐：對，沒錯，就是這樣。就像自己能說自己，別人可不能說。

胡：我買你一幅畫調侃我自己，那是我順風順水的時候心情好。

徐：是這樣一種關係。後來我就發現這個鳳凰和中國的社會現實有着一種非常緊密的關係。後來，鳳無歸穴，經費就停了，我們就不能繼續了，在那兒放着，就在你今天去的那個工廠。後來收藏家林百里先生，他願意給接下來，算是雪中送炭，可他想放到台灣去。

胡：也是放在一個金碧輝煌的大樓？

徐：不是，是廣達公司的一個科技感很強的生產中心，漂亮的蘋果電腦都是從這裏出來的。我一直堅持這個東西應該在大陸，應該在CBD，因為我認為這個東西始終是和大陸的環境發生密切關係的。離開這個上下文，掛在任何一個地方，我都覺得不對。

胡：要讓他變成文物之前不要流失海外。

徐：又比如說是不是在美術館展，尤倫斯那個尺寸合適，可以展這個東西。但是我起初的意圖，特別不希望在畫廊、美術館裏面展出，因為在專為陳設藝術的空間裏，這件東西的價值就消解了，就成了一個裝置藝術。它是一個好的、現代藝術作品，如果它僅是如此，我倒有些反感。

胡：再換句話說，這個作品從某種意義上來講也是反美術館的，再一個跟周圍環境有關係的空間裏頭呈現，才有效。

徐：後來也考慮到北京其他的地點，但是感覺都不對。上回又說在世紀壇，我比較拒絕。我覺得在世紀壇，鳳凰本身百鳥朝鳳的含義就會被放大。現在如果在這兒展示，我覺得沒有選擇的情況下，還是可以的了。

胡：非常好，這邊對着大陽具(國貿三期)，那邊對着大褲衩多好啊！這個環境既有和諧又有擠壓的關係，反諷的效果强烈。

徐：我不能够想像在室外它掛得那麼高會是什麼樣子。其實比較理想的環境還是在一個室內的空間，才能顯出它的力度——與人為製造的空間的衝突和抵觸感。但是現在環境在視覺上我不能想像，也許有意思，因為什麼呢？也可能掛得很高以後，別人就把它當成兩個鳥來看，但是，這麼巨大的鳥在空中是沒人見過的，它會是一種特殊的視覺經驗和感受。

胡：這跟什麼合拍？就跟你說的民間性合拍，大家會看熱鬧的，無關緊要的人會仰着頭看，覺得是過節的感覺，張燈結彩的感覺。

徐：我覺得那麼高、那麼大的鳥突然在空中出現，我想像應該是有意思的，和在室內的空間關係會不同，也是會好的。

胡：這叫“放飛鳳凰”，在室內就是把鳳凰關起來，關到鳥籠子裏去，當然不一樣。

徐：這個過程，我最深的體會是，這兩隻大鳥的意義不是一個封閉體。藝術家光考慮如何把作品做到完美無缺，但事實上它不完全由這個來決定，這兩隻鳥是活的。它放在不同的地方就出現不同的內容。也許是由於它的生成就一直與現實有瓜葛。

胡：剛才聽你這樣一番描述，就想這個功夫在藝術之外，在你的時間比重上面，去為鳳凰找巢花的時間比你做的時間還要多？

徐：花的心思多，其實我自己是沒有這個能力的，好在有朋友和助手們的幫忙，我自己真正的心思還是在這塊兒與那塊兒的拼接上。除此之外的事我有點望而生畏。但它的歸宿也牽扯你的心思，它嫁到什麼人家就成什麼樣兒，有點兒嫁鷄隨鷄的意思。

五、鳳凰考

(整個的美感來自於哪呢？這種美感，是心理上的美感，來自於你對材料的一種經濟和巧妙的使用，等於是——這個東西放這兒怎麼這麼合適，這種合適產生一種觸動人的美感。)

胡：現在描述一下你畫第一張草圖時候是什麼樣的場景？

徐：我不記得了，一定是兩隻腿拖得長長的仙鶴，橫着飛，這個意向一開始就明確了。有點像我的一幅舊版畫《雁渡寒潭不留影》中鳥的造型。

胡：後來有過修改嗎？還是當時就是一隻鳥頭是伸着的，一隻鳥頭是抬着的？

徐：仙鶴不會抬着脖子飛，鳳凰會，因為鳳凰不是真的。後來決定用鳳凰，我才做了關於鳳凰的研究，把歷史上從很早以前的鳳凰，不同時期鳳凰的形和象徵性，都過了一遍，每個時代有每個時代的鳳凰。我畫了很多找感受的東西，因為我一直在摸索合適的鳳凰的形，到底應該是更傾向於哪兒，比如我希望它是比較早的漢代的感覺，但又要有生命感、再生感。還有一個考慮就是它的抽象程度，我希望它更抽象一點，就是更意象，就像兩個怪物在天上飛，又感覺像鳳凰，又感覺像其他的東西，感覺像恐龍時代那種大鳥的感覺。在藝術的完整感上，要像一個鑲滿寶石的文物，被挖出來帶着一層包漿的感覺。

胡：這個搞完了之後就做效果圖？

徐：後來我和助手牛渺做擬稿。我們發現在中國歷史上真正圓雕的鳳凰不多，都是浮雕的，我想是因為鳳凰多為背景飾物，襯托吉祥之用，從不做主角。

胡：因為關係不一樣，它是360度的一個關係，浮雕還是二維的，跟立體的不一樣，所以很多轉折關係，當然有一些需要解決的技術性的難度。

徐：技術性的難度挺大的。

胡：我看你這個作品，就覺得肯定有很多創新，比如燈光這是一個創新。我知道燈是從德國的一家公司訂制的，設計是承做紐約9·11紀念燈柱的那個公司；第二個是防腐，要日曬雨淋，至少得有六十年的存活期；第三，材料的搭建和選擇。比如我看爪子上是有竹子的，今天我又問你的助手陸新，說這個竹子必須要去找在海水裏頭浸泡過的，才有耐久性。

徐：不裂、不變形。這些說不上是什麼創新，我不喜歡這個詞。這些只是技術上的難度，其實，難還是難在你設想的這個東西和實現這個東西之間的距離。

胡：有的時候需要屈服。比如說專家說不能這麼做，但是不這樣做又達不到你要的形和想法的要求，這個時候怎麼辦？

徐：我這麼多年都是糾結在這些事上，只能找一種折中的辦法或另闢蹊徑，只能這樣。我一般不太容易屈服，因為達不到你要的那個點，總是不舒服。為了自己能够心裏舒服和對得起作品，總是想盡各種方法達到設想的那個程度。

比如說我一直在跟別人描述，在晚間的那個時刻，周圍燈光會暗下來，一抬頭，看見一個“鳳凰星系”——由星星點點形成的一個很遙遠的，很平的星系一樣的效果，那多有意思，多浪漫。等周圍燈光再亮起時，還是那個現實的鳳凰。

胡：這個像佛教裏的頓悟，一下子放到另外一個時空。

徐：是另外一種境界，很遠的感覺；還是為了襯托現實感。後來為這些星星點點到底是什麼效果，我們做過很多實驗，那些草圖都在工作室。後來我就想參照像貴州蠟染似的點狀圖案，也要有希臘星座的聯想。最忌諱像聖誕節的彩燈。後來我們還搜集了很多長安街上、中國串燈的樣式；也不能是這種感覺，但可以有一點點這樣的成份。總的要造成離現實越遠越好的感覺。就說這個燈的效果，可以在電腦上做出一個很漂亮的星系圖，但實際上這個鳳凰是一個立體的，不是說想要一個星座般的、平的效果就能有的，不是這麼簡單。

胡：看上去是不規則的，怎麼看都是不規則的。

徐：如果包滿了燈，就成了一個立體的，立體的就會和現實拉不開。所以都是需要處理合適的，必須想辦法。

胡：還有在材料零件的選擇上，出於一個什麼樣的考慮，這個地方是要有一個挖土機一樣的東西，那個地方是要一個錘子一樣的東西，可能要弄一些像鱗片一樣的，這種是出於什麼樣的考慮？還有脖子那個地方有好多安全的工具，還有冠子用的是安全帽，這是出於什麼樣的考慮？

徐：剛才說過，得有一種節奏和一種邏輯，必須有這種東西。其實這些不同物件本身是衝突的，但是通過什麼方式讓它們在一個大的節奏關係中，是不抵觸的和舒服的，或者說抵觸出一種有意思的感覺，這就需要一塊、一塊去擺出來。

再一點，比如說一種幽默感，玻璃那部分，裏頭都是一些工具。玻璃必須放在這兒，為什麼呢？因為在咱們的經驗中，這個位置就是飛機的駕駛艙，駕駛艙必須要在這個位置，那部分的意象跟這兒是有關係的。那麼飛機與鳥？飛機就帶有仿生學的性質。安全帽肯定要構成鳳冠的，這就產生一種滑稽和幽默。這兩部分是不能對調的。

比如說一個老吊車的臂，就是它的脖子，那個脖子中間，轉折的地方要露出多少，全包死了就不行，那就太寫實了。露出一部分，就有骨節感，與吊車的骨節，功能是一樣的，這就是邏輯。這部分露得合適就有組裝和變形金剛的感覺。其實整個的美感來自於什麼呢？這種美感，就是心理上的美感，來自於你對材料的一種經濟和巧妙的使用，等於是——這個東西放這兒怎麼這麼合適，這種合適產生一種觸動人的美感。

胡：一旦合適就有幽默感。

徐：物盡其用就會有幽默感，就產生一種智慧的美感，透着對物尊重的態度，也透着對勞動的尊重。任何一個物都是值得你尊重的，都是有用的，都是有神性的，只要給它放在應該的位置上，它就會煥發光彩，其實美感是這麼來的。鐵鍬用的那部分，大家都特別喜歡。還有後邊的尾巴，由各種建工鋼條弄成的，結果從底下看，特別像皮影的效果。

飄帶是用施工圍欄布，本身那個東西是一種很脆的材料，時間一長就風化沒有了。我們用的是一種耐久的尼龍材料按照這種圖案仿製的，看上去跟圍欄布是一樣的。用那種彩條布是重要的，因為彩條布給大家特別強的施工感，紅藍相間已是固定的工地意向。實際上整個過程中，我一直強調一定要強化施工現場感、建築感的材料，比如水泥、鋼筋，鑄造的部分，都是在加強這種感覺。

胡：整個鳥的關節部分，銜接是用的什麼材料固定在一起的？

徐：我不知道這個零件叫什麼。銜接的部分是活的，是幾個這種扣，扣在一起的，可以拆開，便於運輸。而且掛起來以後不會互相別着勁，這樣力就分散了，它就有一種韌性了。

胡：中間每一部件，都是通過這種關節固定在一起的，還是說需要別的方法？

徐：有各種方法，因為安全最重要。因為它本身給人一種危險感，其實後來很多地方沒法懸掛，跟這個“危險感”是有關係的。由這麼多碎片組成的，掉下來一塊還得了，不能讓人帶着安全帽看吧。其實，每一塊都是有兩個以上的保險係數的。光焊還不行，焊接點會發脆，必須是捆扎的，就是用金屬環，越擰越緊的那種。再一個是用螺絲穿釘穿起來的。這兩種方法是保險的，每一塊都有造冊編號，是在安全監督之下完成的。

胡：你認為鳳凰的實際尺寸是多大？就是歷史上有據記載的，你認為比你這個大還是小，假如說真有歷史上記載的鳳凰。

徐：我覺得可以比這個大，也可以比這個小。

胡：我查了一下資料，最早是《楚辭》《爾雅》裏頭有描述鳳凰，包括說它鷄頭、蛇頸、燕頷、龜貝、魚尾，五彩色，有一個尺寸是高六尺許。後來到明清的時候又描述是鳳高八尺。也有說叫高丈二，因為我不太理解古代的尺寸跟現在的尺寸的換算關係，我不太理解。

徐：中國的尺要小一點。

胡：你第一次跟鳳凰發生關係是什麼時候？在這之前，你個人史上，有沒有跟鳳凰符號發生關係的？但是你不一定能够想得起來，我可以提示你一下，八十年代末期收藏的鳳凰牌自行車。

徐：對，一個鳳凰女車。

胡：被軋爛了。

徐：軋平了。

胡：現在藏在哪兒？

徐：在工作室。

胡：其實我是蠻有宿命論的人，我想為什麼說這個作品不適合放在世紀壇或者是別的地方，它一定有某種意識和內容在，這種內容是一種底色，就是你畫畫的時候先鋪一層底，那種底是畫畫之後完全看不出來的東西，但是一定要鋪，所以我就覺得你在九十年代初的時候，如果有因果關係的話，我是覺得那個時候就已經有要做這個作品的一個因了。

徐：你們搞文字的人就愛搞這種生硬闡釋，鳳凰牌與鳳凰有什麼關係。不過你看歷史的變化，這個國家的變化。當時，這只是這麼多自行車中的一個——普遍的自行車，可能是女工或者是任何一個女孩子的，或者是一個騎車上班的人。一個女車，被坦克給軋得那麼扁，它是有象徵性的。這麼多年過去了，今天的中國，這麼强大的建築材料，這麼强大的大樓和這麼强大的鳳凰。藝術家可以實現這個想法，這個東西要在國外，其實是很難實施的。這就是歷史的跨度。

六、禪非禪

(我對藝術，總是帶着一種謙卑的態度，戰戰兢兢地面對每一次的創作和每一次的探索，我後來的作品被認為是現代藝術，實際上是我老老實實面對藝術的一個結果。)

胡：我忽然覺得從2008年、2009年到現在2010年，已經沒有人再去提“後現代”了，不知道你有沒有注意到。

徐：對。

胡：就是大家不再去提，比如說“後現代的建築”、“後現代的城市”、“後現代的顛覆性”、“後現代的荒誕感”，以及在集權主義這種現代性還沒有完成的一種後現代性基礎上的一個情況，其實我在想為什麼大家不提後現代了，因為這個作品跟這個環境非常有後現代性。

徐：其實，後現代本身也是一個模模糊糊的概念。北京已經有“後現代城”了，學者就沒有餘地了。

胡：就是面對一堆排泄物沒有辦法去解釋，就全都後了。

徐：後現代，中國人開始覺得它不管怎麼說是一個西方的概念，是西方的學術。中國今天的現象和狀況，大家覺得後現代這個學術概念，實在是一個有限的東西。誰要是總用它來探討中國這麼一個沒有現成概念可以解釋的地方，這人至少是一個書呆子。

胡：這是我一直在想的一個問題。第二個我在想的問題，就是你的這個作品，跟你之前作品的延續性上，你認為比較相近的是哪個作品的延續？《背後的故事》或者是其他。

徐：和《背後的故事》有材料上的聯繫。

胡：和《9．11》也有。

徐：不是很好說有直接的聯繫，其實這次的作品，它有點像我過去在中國做的那幾件大東西，像《鬼打牆》什麼的，那時年輕，有精力，野心就大。

胡：從體量上來講這是最大的嗎？

徐：沒法比，差不多是。因為《鬼打牆》那個東西是可以捲起來的。

胡：我最後想歸納一下，做一個作品一定會有幾個坎兒，一過就好

了，就是每個節點上會有坎兒。你覺得你在跟這隻大鳥搏鬥的時候，有沒有想過要退出不做，或者是先擱着的這種過不去的坎兒？

徐：中途有坎，委托方不接受了以後，就放在那兒。真正遇到難度的是一開始，這個東西實在是不知道該怎麼做，因為以前沒有做過，那個時候有點頭疼，但是弄來弄去也找到方法了。

胡：這麼說它九死一生？

徐：應該是九死二“生”，因為在這個過程中生了兩個孩子，一個是我們工作室的陸新生了一個兒子，一個是睿芙奧的李冬莉也生了一個男孩。一個叫“陸寬”一個叫“黃行”，像“鳳、凰”般對仗相合。《鳳凰》給他們折磨瘋了，但我看他倆真是幸福之人。我們說，這鳳凰要是還不完，那還得生，或者說誰想生男孩，就和這鳳凰沾點邊。

胡：今天把你榨乾有好處，就是只能榨這麼一次，下次人家看就有資料了。你看我們幾年沒有這麼深入地談了，上次談還是在你的紐約工作室。我個人覺得你整體的作品當中，如果有陽性的氣質或者陰性的氣質這種劃分，你覺得你的作品是偏陽性還是偏陰性？

徐：好像是偏陰性的多一些，應該說是中性的。

胡：我也覺得是。還有一個，你希望鳳凰給人的感覺是一種浪漫的，還是一種後工業時期怪異的現象，或者是兩者兼而有之？

徐：中性的就是兼而有之的。其實我一直喜歡不確定、留有餘地的藝術，它有多重性。比如我希望它是很浪漫，很美的，但同時它又是兇猛的，帶有神性的。它是挺怪異的，但它同時又是非常現實的。這個鳳凰亢奮又有點傷痕纍纍的感覺。

胡：有一些人看到這個作品也許會哭，比如說，如果我是一個民工的兒子，我的爸爸因為一次建築事故去世了，看這個東西就會哭了，一定是傷心的，或者一個在工地幹了一輩子的人，所以就是浪漫的人看到了浪漫，傷心的人看到了傷心。

徐：它有一種嚴酷性在裏頭。這些被磨損過的材料，不知與多少人共患過，他們從中看到自己的手的痕迹，這些都是這兩隻大鳥生成的元素。

胡：其實它是一個現實的、是搜集了現實的一些東西放在一起的作品。剛才說了一個偏陰性的氣質，會不會有一些人不願意接受這種評價？有的人說我身上具有一種陰柔的氣質，我就在想這是一個好的評價還是一個不好的評價。

徐：有些人感覺好像陽剛可能比陰柔要偉大似的。老子是講究陰性的，他說上善若水，水是陰性的。陰柔的東西不簡單，水是可以切石頭的。現在女孩都喜歡陰柔的男孩，中性的，像你這樣的(笑)。其實很多女性，比如像我母親，我發現真正堅硬的東西都在她身上體現出來。“文革”中就很明顯，為了這個家，她可以特別地强，什麼都不怕。

胡：最後還是回到你的作品，因為很多人說徐冰的作品，歸結到底一個“禪”字，認為你的作品，是在入世的藝術圈當中，就是爭名奪利的藝術圈當中，是不可多得的具有禪機的。這種禪的影響對你還很大嗎？

徐：因為禪也是一個很强的符號，我越來越不喜歡談，為什麼？因為一談禪好像是在談一個學問或者是修養，或者是解釋藝術的一根稻草或一個依據，而且是一個境界不低的依據。很多時候它成了一個幌子。事實上，禪就是一種生活方法，一種態度，有一些人的方式可能比較接近禪性。所謂禪——一說“禪”又不對了，一說這個字，就要落到“歸”，歸到一個什麼東西裏邊去，又覺得不對了。其實這個東西是很樸素的，就是一種非常現實的、積極的、明慧的生活態度，就這麼簡單。其實它隱藏在你所有的生活、藝術、態度，甚至談話的節奏中。

但是你要是用“禪”這個概念來解釋，或者說來歸結什麼東西，它又成了一個學問，或者成了一個宗教或是哲學，如果你按照一個哲學和宗教的概念來生活，我覺得又不對了。

胡：為什麼？

徐：因為就與你自身的節奏相去甚遠了，就不够樸素和不够真實，真實的生活就是把你特有的一種生活節奏或者生理節奏，或者說你的韻味，如實地給活出來，給用出來，那就是一個好的生活着的人。比如說我後來在想，我對傳統那麼尊重，有這麼多的學院訓練的背景，一個習慣以學生的謙虛之心接人待物的人，怎麼就成了一個現代藝術家，跑到“前衛”藝術的地方去了。其實這是一種真實的因果關係，我對藝術，總是帶着一種謙卑的態度，戰戰兢兢地面對每一次的創作和每一次的探索。我後來的作品被認為是現代藝術，實際上是我老老實實面對藝術的一個結果。

胡：其實你所背靠的這個龐大的資源，用之不盡，取之不竭，為什麼？你能從古畫、宋畫當中看到當代性，看到它的後現代性。比如說從毛時代過來，也能看到他思維的力度，也能用一點過來，就把所有的東西都顛覆了。所有的、你經驗到的事物之間都是有聯繫的，你對它尊重，你才珍惜它，你才可以挖掘它的價值。所以你才可以有很多資源。

徐：我最初的藝術態度，或者對藝術的理解，我覺得是帶有核心性的，就是藝術來源於生活，藝術高於生活，藝術還原生活，核心是藝術來源於生活。實際上我一輩子從事藝術的理念，就是最初的、被說得最濫的、已毫無感覺的這句話，真正地幫助你走到了現在。生在今天這個時代，“活”本身走得快，比藝術走得快，特別是在中國。你一直老老實實地遵循藝術來源於生活的原則，緊緊抓住生活，就抓住了這個時代，自然就走近了當代，就總有得走。

胡：你有沒有發現你的思維跟別人的思維不一樣。如果別人在一個需要創新的時候，可能思維的火花就滅了，你還在想，還在找這個東西怎麼突破。就是說別人已經覺得這個東西沒法做了，就不老實了，你還在老實地想。

徐：當然，因為正是這個當代有太多的誘惑和渠道。再一個，有可能這個人比較固執或者比較低能，所以他只能這麼着，因為這個事情還沒有幹好，不可能去做別的。藝術和生活的關係就够你探索一輩子。我的一位老師說：人一輩子就一句話。

胡：如果我做一個東西，A方案、B方案、C方案，我肯定選擇最容易做、效率最高的方案，而你不會。你一定選擇那個最笨、最傻、最花力氣，最後都找不到人接收的一個方案，這是你和別的藝術家的區別。就是這一段思維、這一段神經的距離的不同，我也沒有想通這個東西到底在哪裏。我認為這就是修禪，就是你認定的一個信念和方向，就不停地想，不停地做下去，就跟磨一個東西似的，時間到了就磨出來了。

徐：還需要磨。其實生活本身不存在什麼現代、後現代、傳統的概念，沒有這個東西，藝術也就沒有這個東西。

胡：我再問你最後一個問題。

徐：不問了，我再說一個淡勃兒子的事，咱們就結束吧。《鳳凰》這事淡勃沒少幫忙。他兒子特逗，12歲，跟淡勃那個勁兒有點像。問他你看這鳳凰有沒有什麼意見和想法？他若有所思，說：“鳳凰嗎，古語說：‘鳳凰看尾不看頭。’”當時尾巴還沒做好。後來我問淡勃是不是有“鳳凰看尾不看頭”的說法，淡勃說沒有，是他瞎編的。我12歲時可不敢這樣，你看下一代多有希望。

《鳳凰》在大文化上的意義

歐陽江河

徐冰的作品《鳳凰》，更多的應該是從人類文明的角度去看待和思考，而不僅僅局限於其作品本身。徐冰最初的方案做的是“鶴”，這源於他一次漫步中在近距離裏看到的鶴，在離開地面起飛的那一瞬間的姿態對他造成的內心感動和視覺衝擊。他其實是想把這一瞬間在他心理上造成的視覺和靈魂上的深深感動，轉化為具體的作品。

但是後來為什麼放棄了呢？因為這個作品最初的訂購者是李兆基，作品本身是他為北京的財富中心這一特定建築物的“訂貨”。而鶴這個對象，在語義、象徵和符號層面，與買家八十多歲年齡有着相衝突的暗示——“駕鶴西去”含有關於死亡和歸天的暗示，最後迫使徐冰放棄這一創作計劃。鳳凰一開始並不是他的創作構想，但這個作品與資本的關係一開始就被固定了。這個現象本身非常有意思：最後迫使藝術家改變作品創作構想的，不是藝術品的形狀以及視覺的語義設計等因素，而是由於象徵層面的因素造成的——所謂事先規定好的神學假定：“駕鶴西去”。這個“假定”如開關一樣，關掉了徐冰的創作構思。此後，他才將鳳凰納入創作架構，並開始研究鳳凰。他為鳳凰搭建了一個思想的腳手架。

作為一種圖騰，鳳凰在現實生活中並沒有一個肉身的呈現。徐冰在研究的過程中已經發現鳳凰是二維的文化產品，一個紙上的作品，或是二維的牆壁上的雕刻。至於作品尺寸，在我看來，徐冰考慮了三方面因素：作為一個圖紙上或二維平面的概念；鳳凰是由工業廢料品搭起來的作品，徐冰考慮更多的是工業體量感，而不是雕塑本身的空間佔有和暗示性。其次是考慮作品的構成材料，這些材料全都保持生活的原尺寸大小，比如攪拌機、鋼筋骨架、水泥、安全帽以及各種工具。這些被觸摸過的勞動工具還保留了勞動的真實性，也包含着對勞動的一種尊重，或者是禮讚，以及種種批判性的思考：勞動和財富的關係，現代和古代的關係，藝術和資本的關係。

這些在生活中的原尺寸的物體，與工業的體量感合併後，觸及了我想指出的第三方面的因素，將藝術品本身作一個誇大——以紀念碑般的史詩尺寸，構成反諷的、相互抵觸的、過度的比例關係。這三種因素構成了鳳凰的重量以及它的體量感。所以我們不能只是從雕塑的角度考慮。這與其說是雕塑，不如說是反雕塑。一定要考慮鳳凰本身的含義。鳳凰的主要存在方式是平面：民間剪紙、壁畫、徽章，包括大家熟悉的鳳凰電視台的台標等。這些因素在徐冰的“鳳凰”這個作品裏都得到了或多或少的挪用：一種反諷、批判，或對平面因素隱喻的呈現和保留。

將徐冰對鳳凰的處理，放在近年來西方世界流行的恐龍熱這樣一個特別的文化層面去考察，會是別有深意的。近幾十年，恐龍形象在美國以及整個西方世界變得非常流行，而且恐龍熱現在也漸漸蔓延到東方。恐龍是幾億年前已經消失的物種，恐龍尺寸和徐冰鳳凰的尺寸幾乎是一樣大小，但那是一個真實的、用化石可以還原的尺寸。為什麼美國和西方選擇這個物種？我想有幾個前提：

一、時間之久遠。儘管恐龍的存在遠在人類以前，從進化論意義上講是一個已經死亡的物種。但恰好因為它的消失以及恐龍存在的幾億年的時間，大大地拓展生命存在時間的無限性。上億年相對現在人類的時間幾乎就是無限的，它拓展了人類對生命起源的關懷和興趣。

二、帝國心理。按照進化論的理論，恐龍已經是史前的化石，即生命物化以後變成非生命的石頭，但其曾擁有的生命迹象是讓人非常有興趣的，關乎石源學、碳源學、心理學中起源性的東西。它的結構還在，而且它的骨架暗含“帝國”的龐大身軀：一種類似現今美國的帝國“氣質”。也正是這樣一種天然的氣質，滿足了潛意識裏具有“帝國構架”國家對龐大物體的興趣。

三、無敵與非對稱。恐龍在世時，沒有生物是它的對手。相對於其他生物，當時它是無敵與非對稱的。其形象帶有一種外星生物的造型感，也含有類似於當代西方工具理性的色彩，它的生命體魄也帶有工業的尺寸，即所謂的工業體量感。

這些原因是恐龍能够流行，引起西方學界、娛樂界、消費界、文化界興趣的主要來源。它本身的特點：外貌龐大、行動遲緩，以及它與人類的不同……它在時間上的長度，它的工業體量感，滿足了人們對“大”、“老”、“奇”、“怪”、“恐懼”等心理和文化暗示的好奇心。所以它的視覺形象可以直接轉換成消費文化裏的各種分支：電影、卡通、迪斯尼的玩具、變形金剛等。西方的“帝國文化”所需要的文化元素和心理暗示，也能在恐龍的身上得到體現。正如保羅·德曼所謂“預先規定好的神學假定”，“恐龍”作為一種文化，它身上具有的一切——對西方人視覺和心理暗示的滿足，全都是先天已經提取出來的。所以恐龍會這麼廣泛地在西方得到傳播。

西方動用了大量的資源和市場來轉化恐龍這個物種的形象。從這個角度看鳳凰，徐冰創作的角度與涉及的領域遠遠超出了美術創作，我們應該從人類文明的角度去看。這個角度不光包括我們的審美、思想的闡釋、對世界的理解，同時也介入了應該怎麼從行為的角度去介入和改變這個世界。在創作藝術品領域，關於怎麼處理動物的形象，呈現、塑造它的一種可能性，就是怎麼理解和重新創造動物的形象，這裏已經包含了人類對自我形象的一種界定和創作。所以徐冰在創造鳳凰時，已經把他對人的理解介入其中。他個人認為這裏有神性，借助動物的形象來呈現。如果把徐冰的鳳凰放在這樣一個語境和背景裏去理解，就會超出我們只是從當代美術的形象和創造出發的視角。本土資源的視覺轉換是非常重要的，但是我覺得所謂的中國意象和中國性、中國形象一定要放在人類文明的語境中，放在東西方思想對話的關係中去呈現。如此，徐冰的《鳳凰》才會具有一種開放的可能性。馬克思說過，重要的不是怎麼解釋世界，而是怎樣改變世界。所以徐冰的作品不僅僅是怎麼去表達和呈現這個世界，它已經超出了藝術家只是提取現實事物的精髓來做作品的維度。

“龍”是最具有代表中國形象的動物圖騰，但徐冰並沒有使用，至於原因，在他之前的作品中就可以看出。徐冰認為做作品時，如果選擇一個暗示性定義已經超過50%的符號時，你必須要有超過這個符號的，51%的力量，才能够去做。那麼顯然從這個角度講，徐冰不會去選擇“龍”，因為龍符號本身內在含義和規定性太强了，扭轉它是非常困難的。而且龍在視覺意象上也不符合在鳳凰作品裏想要追求的“美”，以及它和勞動者的關係。關於鳳凰的種種故事、傳說和圖像流傳了幾千年。鳳凰中，徐冰把中國三十年改革開放的發展的快速，融入全球化、現代性的進程，這個進程與中國幾千年歷史的漫長進程，五千年與三十年，這兩個時間緯度重叠在一起。這個重合，也激活了鳳凰的語義設計和造象變形。其中的人文考慮非常有深意。同時，通過鳳凰，徐冰也想處理勞動與財富的關係。加上作品創作過程中，資本元素導致的一些微妙變化。這裏面有很多幽暗的轉折、轉換層次，顯然，《鳳凰》不僅僅是一個視覺形象。

所以，如果只是從西方現代主義對雕塑和視覺意象的規定和要求去看待鳳凰，我覺得是不到位的。只有把它放在一個更有歷史感和開放性的語境裏去看待，鳳凰的一些幽暗、複雜、曲折的層次才可能被挖掘出來——一些可能徐冰本人都沒有加以闡發的內涵。應該複雜而緩慢地，有定力地去觀看和思考《鳳凰》，而不是簡單地去肯定或否定，批評或讚美，這對於《鳳凰》的解讀都沒有意義。徐冰的作品，一定要放在更大的人類文明的領域裏看待。

如今，像徐冰這樣在創作深處尋找思想的痕迹和文明的起源，以及最終能够將這種尋找融入創作語境中的藝術家非常少。徐冰的作品，以及徐冰作為藝術家的價值，正是在此方面得到體現。中國在西方最有影響的兩位藝術家，一是徐冰,另一個是蔡國强。蔡國强是媒體的寵兒，而徐冰被學術圈所認可。西方批評界和學者，研究做得越高端，越能看到徐冰的意義。比如他的《天書》、《烟

草》計劃、“木林森計劃”，涉及到知識考古學、心理學、行業的歷史、人類改造世界的歷史、環境、勞動與資本的關係。徐冰的作品最重要的一個特徵就是有一種幽暗、隱含的思想層次。與蔡國強的光輝燦爛的瞬間的禮花，在黑暗中閃現光芒的藝術相比，徐冰更感興趣的是政治、經濟、文化等社會系統投射下的陰影。我個人認為徐冰的藝術是關於陰影、幽暗的藝術：是在光芒裏呈現出來的陰影，這也是徐冰的很多作品都是關於痕迹的原因。比如鳳凰材料上的銹迹斑斑的使用痕迹；被戴過的安全帽，讓人聯想那些安全帽下的曾經的頭去了哪裏，正在想什麼？那些被勞動者的雙手觸摸過、留有汗液和體溫的工具，勞作的體溫和汗漬在時間中變成了銹，這些生命氣息的存在和轉換。這些工具和材料，在變成垃圾物過程中所積澱的對生命的體驗，最後變成一種徐冰所説的“神性”。中國是一個不敬神的國家，我想徐冰的藝術品，提供了某種替代性的可能：在人和非人之間，生命和死亡之間，人在物質中留下的痕迹之間，找到一種“神性”。神和神性不一樣，神是一個物的意義上的存在，而神性的東西，其存在彷彿是空氣。鳳凰很重要的一點，就是它屬於那種從未發生和存在的物種。誰見過真實的鳳凰？它的肉體在哪裏？沒有。龍、鳳、麒麟等等中國古老珍稀的物種傳説，不就是神嘛。菩薩、佛、上帝都存在嗎？不知道。這個角度看，人類最高的境界是“沒有”。鳳凰正是用實在物來做一個“沒有”。而當代藝術很重要的一點，也就是在我們活生生的世界裏去發現和建造一個“沒有”。

對徐冰這樣的重要藝術家的評判，不要太匆忙。他的《鳳凰》創作了兩年之久，我們的理解和評論，也應當慢下來。徐冰並不在意作品本身作為一個孤零零的藝術品，人們怎麼看待和評價，藝術品的抽象價值不是他的終極目標。他的作品一定要放在具體的人、語境、環境、背景裏去看，才能體悟到他强調的重叠性意義。徐冰讓我們重新看待和理解，一個藝術家是如何通過自己的作品，介入到文明、思想、時間和歷史這樣一種更為廣闊的大文化領域中去的。