

诗
想
者

H I P O E M

一卷星辰

汗漫 著

于地广人稀的白纸上

描绘长夜闪现的点点星辰，追逐与景仰那些汉英之间的人

从烟雨江南到瓦尔登湖，书香里觅得宁静、美梦和温存



GUANGXI-NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

这是一本读书随笔集，与写作、世界、个人经验有关。

卷一，《汉英之间：在野外》。以若干中国、美国作家为线索，谈诗歌艺术在汉语与英语之间的互动生发关系，赏析了大批中外名诗。

卷二，《有慢船来自巴黎》。谈若干与巴黎有关的作家对中国作家的影响与启发。

卷三，《一卷星辰》。从数十本名著出发，对影响了作者内心和写作的作家、艺术家进行个人化的诗意速写，融汇了作者对写作和人生的诸多思考。

上架建议：文学·随笔

ISBN 978-7-5495-9586-0



诗想者

定价：46.00元

一卷星辰

YI JUAN XINGCHEN

汗漫著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

一卷星辰 / 汗漫著. — 桂林: 广西师范大学出版社,
2017.3

ISBN 978-7-5495-9586-0

I. ①一… II. ①汗… III. ①随笔—作品集—中国—
当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 039749 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

湖南省众鑫印务有限公司印刷

(长沙县榔梨镇保家村 邮政编码: 410000)

开本: 889 mm × 1 194 mm 1/32

印张: 8.75 字数: 200 千字

2017 年 3 月第 1 版 2017 年 3 月第 1 次印刷

定价: 46.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目录

■ 卷一 汉英之间：在野外

- | | |
|----|----------------|
| 3 | 汉英之间，究竟发生了什么？ |
| 6 | 鸟鸣时的那种宁静 |
| 11 | 人迹稀少的一途 |
| 15 | 在一种光芒四射而多产的氛围里 |
| 19 | 把金牛座当作取暖的火 |
| 22 | 一只麻雀飞来停落在肩上 |
| 26 | 伫立在一片清新的玉米田里 |
| 30 | 望着越江而过的一只鸟或一块云 |

■ 卷二 有慢船来自巴黎

- 37 巴黎是一个古老的城市
41 我身上有一个不可战胜的夏天
46 是时候了，凉风动万里
51 那是春天，树林飞向它们的鸟
55 昼夜平分的时刻
59 结尾的勇气
64 西南方向的光亮
68 它不是像湄公河，它就是湄公河
72 我们为什么相识？

■ 卷三 一卷星辰

- 81 埃塞尔·伏尼契
84 沃尔特·惠特曼
88 西默斯·希尼
91 阿赫玛托娃等
96 约瑟夫·布罗茨基
100 费尔南多·佩索阿

103	奥尔罕·帕慕克
106	索尔·贝娄
110	菲利普·罗斯
115	博胡米尔·赫拉巴尔
119	弗朗茨·卡夫卡
123	斯蒂芬·金
126	克林斯·布鲁克斯
129	小津安二郎
132	博尔赫斯
136	莱昂纳德·科恩
138	纳博科夫
142	雷蒙德·钱德勒
145	切·米沃什
151	斯蒂芬·茨威格
156	耶胡达·阿米亥
161	苏珊·桑塔格
166	卡瓦菲斯
168	奥登
173	特朗斯特罗姆
176	奥克塔维奥·帕斯
180	巴勃罗·聂鲁达
184	帕特里克·怀特
190	伊丽莎白·毕肖普
195	亚当·扎加耶夫斯基
199	雷蒙德·卡佛
202	尹吉甫等

206	庄 子
209	杜 甫
215	段成式
219	苏东坡
224	张 岱
228	游戏主人
231	李 渔
235	袁 枚
240	沈 复
245	王国维
249	郁达夫
253	徐志摩
257	萧 红
262	卞之琳
267	汪曾祺
270	后 记

卷一

■ 汉英之间：在野外

汉英之间，究竟发生了什么？

王维，寒山，陶渊明，在野外隐居而成名——这是一个悖论、一种奇特的现象，屡屡发生在中国、在古代。

所以，王维们就成为典型的中国诗人，“像中国诗人”的诗人，符合异国诗人、作家们的东方想象：雅致、空灵、充满不确定性，像水墨画。

杜甫就不太符合他们的想象，杜甫叙述、沉思、痛哭，和屈原一样“不像”典型的中国古典诗人，反倒像一个批判欲望强烈的西方现代诗人。其原因，我猜测：杜甫、屈原在民间、在人间，颠沛流离，上下求索。

而王维们转身，在野外。

在野外，“欲辩已忘言”（陶渊明），也就不辩、无须辩，参悟，清修，与山水自然浑融为一，远离世俗烟火，“夜静春山空”（王维）——这是西方诗人脑海里的中国古典诗歌意境。尤其是美国诗人，对王维、陶渊明、寒山等诗人推崇备至，无论庞德、默温、莱特，还是弗罗斯特、斯奈德——

正是庞德，从繁体的“習”字中看到了两片羽毛在一片白色上凌空而越，从而激发出了“意象派”，结束了西方浪漫主义诗歌的潮流。“人群中这些面孔幽灵般显现 / 湿漉漉枝条上的许多花瓣”——庞德《地铁车站》，总让我想起“人面桃花相映红”（崔护）。

听勃莱《潜鸟的鸣叫》：“从远远的无遮的湖泊中心 / 潜鸟的鸣叫升起来。 / 那是拥有很少东西的人的呼喊”，总让我想到陶渊明的《归鸟》：“翼翼归鸟，载翔载飞。日夕气清，悠然其怀。……”陶渊明诗歌中鸟的意象比比皆是。他的写作主题其实就是“一只归鸟”。而勃莱曾经明言：以陶渊明为师。在翻译陶渊明、白居易等中国诗人作品的过程中，勃莱渐渐成为美国深度意象派代表诗人。

“每一天都有更多的父亲死亡。 / 这是儿子们的时辰。 / 稀薄的黑暗聚拢在他们身边。 / 那黑暗好似光的碎片。”因为我父亲死于十二月，读勃莱《冬日独居》这首诗就想起自己的时辰。我怀疑勃莱的父亲也死在这样一个冬日。“黄杨树的大叶子 / 在风里摇晃，呼唤我们 / 消失到荒野中 / 那里我们将坐在一棵树下 / 永远活着，像尘埃”——父子们能像尘埃一样坐在黄杨树的大叶子下，这样的夏日时辰多么让人留恋。《冬日独居》的末节：“我醒来又降新雪。 / 我是一个人，但另有一人和我 / 一起喝咖啡，一起眺望雪野。”那“一人”，谁呢？他或许读过李白的句子：“举杯邀明月，对影成三人。”

“一百多年了，汉英之间，究竟发生了什么？ / 为什么如此多的中国人移居英语， / 努力成为黄种白人，而把汉语 / 看作离婚的前妻，看作破镜里的家园？究竟 / 发生了什么？我独自一人在

汉语中幽居，/ 与众多纸人对话，空想着英语，/ 并看更多的中国人跻身其间，/ 从一个象形的人变成一个拼音的人。”这是当代中国诗人欧阳江河代表作《汉英之间》结尾的一段。我喜欢这一段。但也要看到，一百多年来的汉英之间并非单向度的神往，而是双向的融通，那些拼音的人也在热爱象形的人——无论是拼音的人还是象形的人，在野外都成了人、诗人。

或许，当物质主义咄咄逼来、覆盖人性之时，东方古典山水诗，反而成为西方知识分子自我拯救的药引、药方——“当美国诗人试图松动英国—欧洲文化传统的束缚，摆脱学院派保守主义的压力，他们就需要中国古典诗歌的支持。”（赵毅衡《诗神远游》）缓慢、整体、留有余地，是中国诗风也是中药药理，被加里·斯奈德等美国当代诗人们汲取以自救。甚至转身离开城市到野外生活的梭罗、怀特这些诗人气质的作家，文字也屡屡暗通于东方的清风禅意。

反过来，这些美国诗人、作家，也以自己的作品影响着当代中国汉语的面貌——“文学要离开自己的故乡然后再回去，才能重新活起来。”极其喜欢王维的美国人宇文所安如是说。

这些汉英之间的人，这些野外的人。

鸟鸣时的那种宁静

打开勃莱、默温、沃伦所喜欢的王维，打开《王右丞集笺注》。

王维曾任尚书右丞，所以得名“王右丞”。像今天我们称呼某人“王司长”“王局长”一样，官本位意识自唐代持续强化至今。因诗名显赫，“右丞”这一职务似乎为王维专有。当代人若垄断“司长”“局长”这一称谓则难度极大，目前尚未见到《王司长文集》《王局长诗选》一类自费著作面世。王维，字“摩诘”，其文集又叫《王摩诘文集》。王摩诘比王右丞可爱。

中年仕途受阻，王维推开文书案牍，转身，离开长安，离开《使至塞上》《老将行》中的长河落日边塞梦，止步于终南山，隐居，抒写明月清泉田园诗，直接启发了晚唐司空曙《诗品》中“自然”“冲淡”等章节。在山中，王维与友人“浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日”，若寻人而不遇，就埋头写诗，由驮黄檗的人往来传递，三天左右就可收到对方回信了。

但王维诗中并非只有山水，人影犬声时时可见可闻。我最爱的《终南山》《终南别业》《山居秋暝》三首诗，结尾处都出现了林

叟（“偶然值林叟，谈笑无还期”）、樵夫（“欲投人处宿，隔水问樵夫”）、浣女（“竹喧归浣女，莲动下渔舟”），如同山水画中不可缺少的一痕人烟，对比出山水的空阔、虚寂。

在初唐诗人宋之问留下的山间别业里安身，王维更多是“心隐”而非“身隐”。心隐才是大隐？在寂寞、孤独的辋川生活中渐渐咀嚼出悠长、喜悦和真意，远离惆怅、愤懑与失落。他与秀才裴迪同题书写辋川景色的《辋川集》，成为今天终南山的旅游广告词。他应该要求参股这些旅游公司。但他把自己口袋里的圆圆铜钱、山涧里的田田莲叶，与笔下累累诗句混为一谈了。他只担心僧人、友人来访之前小路还没有扫好、黄酒还没有煮沸……

我曾经在终南山游走两天，找不到王维用隶书笔法亲手绘制的辋川地图的二十个地名：鹿柴、辛夷坞、竹里馆、斤竹岭、华子冈、白石滩……地图中亦有茅庐、小舟、鸭鹅、樵夫等三两笔身影，如一卷山水画。折起地图，看一棵据说是王维种下的高大银杏，秋风中树叶如金，随风摇落如急雨。辋川当下风景殊异于唐代，挖掘机像动物一样在山中吼叫窜动，开山采石，水土流失，已经无法与王维的地图、诗歌一一照应。山中，存有若干以隐士自居的人物，对着凤凰卫视或陕西卫视的摄像机镜头讨论隐居之道，语调和面目就有些可疑。山中寻幽人美景而不遇，不遇，我就在旅行车上埋头写短信、发牢骚。

唐代，杜甫在山下民间苦吟痛呼，李白在云间高蹈远游。王维折中于民间、云间——在山中，没有那么入世也没有那么高寒。他知道自身饱含人间烟火气，需要用写诗参禅来反对世俗味——如果

知道后人称其为“诗佛”，他一定会哈哈大笑。王维，这样一个在海拔高度比较合适的山中生活的人，让我这样一个俗人也从中感受到被淘洗、净化、转化的可能性——在上海楼群间生活如在山中，想想辋川，是必要的事情。我站在西安遥望长安，想想林叟、樵夫、浣女、一个若隐若现的诗人，是美好的事情。

在美国，默温写下了《导师》：“在树林间碰到正钓鱼的老友 / 我提了一个问题 / 他说等一会儿 // 鱼在深溪里跳跃 / 鱼线一动不动 / 我耐心等待回答 / 这是个关于太阳 / 以及我应去的地方等事情的问题 // 它从我手心滑走 / 像一捧清水钻入溪流 / 远去 / 我伫立直到夜幕降临 / 再也想不起要问的问题 / 但我清楚他的鱼线没有鱼钩 / 我也明白将与他共进野餐”。这让我想到王维的《酬张少府》：“晚年惟好静，万事不关心。自顾无长策，空知返旧林。松风吹解带，山月照弹琴。君问穷通理，渔歌入浦深。”两首诗意境奇似。结尾处，两个人都把“我”、张少府带来的关于“太阳”“穷通”之类的问题和道理，化解于树林、溪流、渔歌之中——野外，是一个大脸的、胡须稠密的、像泉水和鱼儿一样喋喋不休的导师吧？

默温另外一首代表作《又一个梦》：“我踏上了山中落叶缤纷的小路 / 我渐渐看不清了，然后我完全消失 / 群峰之上是夏天”。个体的“我”完全消失于山中万象，从而获得了超脱和开阔，像王维坐在终南山和佛经里，渐渐看不清了长安，也就消除了不安。

诗人、小说家沃伦的《世事沧桑话鸟鸣》，同样让我想到王维，“那是一只鸟在晚上鸣叫，认不出是什么鸟 / 当我从泉边取水回来，

走过满是石头的牧场，/ 我站得那么静，头上的天空和木桶里的天空一样静。// 多少年过去，多少地方多少脸都淡漠了，有的人已谢世/ 而我站在远方，夜那么静，我终于肯定/ 我最怀念的，不是那些终将消逝的事物，/ 而是鸟鸣时的那种宁静”。写这首诗的时候，沃伦大约想到了王维的“月出惊山鸟”“鸟鸣山更幽”。两个国家、两个时代的鸟，归于一种宁静、禅定般的宁静。从此，每每听到鸟鸣，我会同时想起两个诗人：沃伦，王维。

“一首诗读罢，如果你不是直到脚趾都有感受的话，那不是一首好诗。不过，它也需要一个知道如何使浑身有感受的人来读。”沃伦这段话让我想到一行闪电，击中旷野里一棵树——从树枝直到树根，都在颤栗甚至燃烧。诗，应该有闪电的简短、凌厉，使读者产生全身心的击中感。沃伦最初想去当兵，因为墙外扔来的一枚石子（诗神扔来的一枚石子？）击中眼睛而未通过体检，只好去大学读书并渐渐成为诗人——学习制作“闪电”。沃伦的长篇小说《国王的人马》，也是一首长诗、一道漫长的“闪电”——他是一个电厂？1989年，沃伦谢世。“多少年过去，多少地方多少脸都淡漠了”，而鸟鸣，总是提醒我怀念他三秒钟左右。沃伦的鸟鸣是沃伦，王维的鸟鸣是王维——诗人存在于他所能够准确表达的事物之中。

在上海，我头上的天空和薪水里的天空，都不安静。街道树木间的鸟声被汽车、空调、打桩机等市声抑制而近于虚无。幸而我家窗外有鸟，在每天黎明啼叫，使我不需要闹钟就可以早早醒来，拥有了“鸟鸣时的那种宁静”。当同道们纷纷放弃陶渊明、王维诗歌中的澄明、淡远、节制、融通、爱意，在诗歌中撒泼、耍赖、喧嚣、放肆、自渎的时候，美国诗人们的写作却焕发出中国唐代的天籁和

禅意，并由此获得内心的拯救。

我用毛笔、隶体，在宣纸上抄王维《竹里馆》：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”然后，尝试写同题诗以赠王维——

《竹里馆》：“长久在幽暗竹林里静坐，/ 一个清瘦的人，易混同于清高的竹子，/ 孤独使你不孤独了。风吹你，竹绿欲上青衫来。/ 琴声、长啸交响，被哗哗啦啦的涧水洗净、压低音量。/ 没有人迹的地方，才可能浮现神迹；/ 拒绝惊堂木的光阴里，有月出给你和山鸟以惊喜——/ 看呵，月亮真的出来了！/ 一千竿竹子模仿千手佛，蘸着月色 / 抄写出一地佛经和影子……”

人迹稀少的一途

弗罗斯特也读过陶渊明、王维。他本身就是一个农夫，长期生活在乡下农场。没有中国隐逸诗人字里行间的失意感，一开始就在野外——他就是野外。

中国古代诗人的简历，大致上可以浓缩为四个字：仕、失、诗、史——初心在于仕途、立功；失意、失败之后才进入山水之间拯救自我，写诗；反而意外获得那些官场成功人物所不具有的文名美誉，进入史册。歪打正着，曲径通幽。

弗罗斯特没有这么曲折，直接在星空下生活，吟诵复沉思。

近年来，翻译弗罗斯特的人多了起来。也许当现代化进程加速的时候，我们回头一看，弗罗斯特仍然站在原地，站在城市与乡村的过渡地带，嘲讽地看着我们然后温情地呼喊。他被美国诗歌史认为是一个传统写作向现代写作过渡的诗人。但过渡中的人最有力——看！那在河流中间俯身划动小船的人！

我很喜欢弗罗斯特低头站在田野里的一张黑白照片。他应该站在这样的位置，像周围已经结果了的庄稼一样低垂头颅。这个泥土

气十足的诗人，领带松松垮垮垂在脖子下像庄稼叶子。表情模糊，就像我分辨不出照片中他周围的庄稼到底是谷子还是小麦。他身后地平线上的森林、草坡一望无际。他说：“我这辈子从来没用过桌子。我也从来没有用于写作的房间。”他的诗是垫着鞋底、靠着窗台、趴在田埂上写的。他有那么多农活要做。农具有锄头、锹、手推车、斧头、收割机……占满一个大房间。

庞德在附近一座城市里，每礼拜用一个下午与诗人们聚会。他曾向弗罗斯特发出邀请：“来吧！”弗罗斯特好奇，在电话里问庞德：“你们聚会都干些什么？”庞德说：“改写别人的诗。”弗罗斯特说：“为什么？”他说：“要把诗里的水挤出来。”弗罗斯特一听就笑起来：“这听起来……有点像是室内游戏。”庞德就再也没有邀请这个乡下人参加“室内游戏”了。弗罗斯特喜欢露天活动，喜欢让泉水哗哗啦啦直接、充分地流到苹果、冬瓜和诗行里去。

读读《牧场》吧：“我要出去打扫牧场的水泉，/我去只把落叶搂一搂干净，/(也许，还要等到泉水澄清)/不会去太久的——你也来吧。/我要出去牵那一头牛犊，/它在它妈妈身边是那么小，/妈妈舔它时它立都立不牢。/不会去太久的——你也来吧。”他在邀请我到他的诗篇中的牧场里去。句子明净。他是现实主义者，“现实主义者有两种。一种，带有大量泥垢的马铃薯，以表明那是真实的马铃薯；而另一种，洗干净了的马铃薯”。他倾向于做第二种现实主义者。他有能力在干净的、饱含水分的马铃薯上，复原一个广大的牧场。

作为一个同样在乡村星空下长大的人，我感觉他比庞德亲切。

黑白照片中的黑、白，像他牵着一匹马驻足凝视过的树林边的夜色和雪，让我想起唐朝刘长卿《逢雪宿芙蓉山主人》中“风雪夜归人”所承载的雪和夜。我也曾经提一盏灯笼咯吱咯吱在雪地里随着祖父追赶兔子。弗罗斯特喜欢走“一条未走的路”，在树林中面对两个方向迟疑不决，我也屡屡在两条小街、两个人、两种命运的交叉处徘徊犹豫，“我选择了其中人迹稀少的一途，/这就造成了此后的全部差异”，但也由此形成自己的立场、世界观和个人史。

弗罗斯特去世那年，我出生。二十世纪八十年代开始写作，一个时期内我写作了大量以乡土为背景的诗，发表在当时的《诗歌报》《诗神》等杂志上，并被贴上“乡土诗”的标签。但我警惕并拒绝这一标签，就像我对“城市诗”以及新世纪以来出现的“底层写作”等概念保持怀疑一样。诗，本质上就应该是乡村旷野里的事物和行动，即便是以城市生活、私生活为题材的写作，也同样是以旷野为远景、地平线为尺度来回望、省察——诗在帮助我开掘出“一条未走的路”，通往郊区、通往最终所要归去的一块泥土。

弗罗斯特和我祖父都有马，而我只有一辆汽车，穿过各自的雪夜。在洗车过程中，我常常想起童年时代看祖父洗马的情景：顺着马的鬃毛从前身向后身洗刷，一缕鬃毛一缕鬃毛地洗刷：蹲下身子抱着马蹄，洗，刷；马微微闭着眼睛，站着，一动不动，像老情人接受爱抚时闭着眼睛一动不动，尾巴垂在臀部，像粗大的辫子在风里微微摇摆……弗罗斯特洗马的情景也是这样吧？这样想的时候，我洗车的动作里也有了蜜意柔情。车灯闭着，一动不动，但缺一条尾巴或者粗大的辫子。弗罗斯特、祖父醉酒之后骑马横穿苹果园里无数红苹果也能安全到家，而我喝酒之后，只能找人代驾这匹喝汽

油的“马”，穿过红灯变幻的街道。我和弗罗斯特、祖父，差异巨大，市民与农夫的路线差异巨大。

在上海，一辆汽车往往难以或不愿踏上“人迹稀少的一途”。我的方向、目的地与他人的方向、目的地往往因雷同而冲突——车身伤痕累累。一本弗罗斯特的诗集，有着汽车修理厂的形状？人迹稀少的野外，才是一个写作者的文本、身体、内心的归宿。弗罗斯特在纸上为自己通往墓地的路就修得很别致，一路得到了四次普利策文学奖，马蹄声从牧场响到了城市和全世界，穿过了八十九年光阴——墓志铭：“我和这世界有过情人般的争吵。”独立、温情而又智慧。

目前，我也开始在自家阳台上种蔬菜了。阳台是野外的一个模型。当然，我的农具比弗罗斯特少，只有一把小铲子、一个喷水壶、两袋合成的有机肥料。在阳台上弯腰劳作，就似乎听到弗罗斯特在我身后说：“你也来了。”当然，我的诗写得远远没有他那样开阔、蜿蜒、起伏、泉水喧哗，如田野。

阳台与野外田园的差异，巨大。

在一种光芒四射而多产的氛围里

史蒂文斯称自己是“中国贤哲们的学生”。他学习诗歌写作的教材之一是《唐诗三百首》（英译名为《群玉山头》）。

史蒂文斯（1879—1955）的简历，比王维、弗罗斯特都要洋气一些：生于宾夕法尼亚州，哈佛毕业，做了十几年律师后，进入康涅狄格州的一个意外事故保险公司工作，出任副总，恪尽职守，在保险柜旁边工作直到退休、去世，似乎并无野外经历，也没有多少人知道他在写作。直到因癌症到来而不得已出版了全部诗作，引起美国诗界的巨大震动，那时，他已七十五岁，1954年。一年后告别世界，进入诗史，被誉为“诗人中的诗人”“中国式的诗人”——充满野外气息的诗人。

史蒂文斯终生都在远离纽约和文学圈的康州小镇生活。他把写作看成私事，想象力始终指向野外：“在每个诗人身上都有一点儿农民气。”他用是否“有一儿农民气”来识别诗人，像验钞机（这一比喻似乎远离了农民气）检验一张纸币的真伪。而我周围，众多诗人的形态、语调、表情、体味，与土地、庄稼、牛粪、露水没有一点联系，商人气息盎然。我们在文字中表达挫折，是为了通向更大

面值的存折。词语在复制、流通中，模仿出纸币上五元左右的山水景色，而无力趋近一片树叶。史蒂文斯，意外事故保险公司副总裁，这是一份距离纸币很近的职业——成为诗人，似乎也是一个意外、一个事故。

在小镇上，史蒂文斯计算、思考、观察、写作并保持农民气，比山水、农业里的王维、弗罗斯特，难度更大。但史蒂文斯有这种能力：他在田纳西放了一个坛子（而不是放了一张保险单），观察乌鸦有十三种方式（阅读财务报表只需要一种方式），感兴趣于青蛙吃蝴蝶、蛇吃青蛙、猪吃蛇、人吃猪这样一个链条（而无意于副总裁控制保险公司、保险公司控制事故、事故控制意外、意外控制康涅狄格州这样一个逻辑），以一颗冬天的心来打量霜和覆雪的松枝（没有以一颗金库的心来打量经济危机），赞颂想象力并看到“狮子从天空跑下来饮水”（反对智力，没有看到“美从天空跑下来成为银圆”）。

写诗，就是以农民气反抗商人气，以野外反对保险公司，以树叶反驳纸币，以泉水反省现金流——就是用一部分自己，反制另一部分自己。

我喜欢张枣等人翻译的《最高虚构笔记：史蒂文斯诗文集》一书。其中，收录了史蒂文斯的诗作、文章和散文诗般的断章集《徐缓篇》。尤爱《徐缓篇》。如：“我们所有的观念都来自大地：树=伞”。这个意外事故保险公司副总裁，说得真好、意外的好。他保险箱周围大约也种着一棵树或者撑着一把伞，来防止铜臭和事故？我书房窗外，有三棵玉兰树=三把绣着玉兰花图案的绿伞。我曾经在这些树下避雨——为我打伞的手臂，在泥土里暗暗地绿、用力？窗台上有一把折叠伞，是一棵折叠的树——大地，跟随史蒂文斯，来

到我的书房和内心了。

在一篇题为《作为阳刚诗人的青年形象》的诗学演讲中，史蒂文斯三次提到这样一句话：“诗人应当生活在一种光芒四射而多产的氛围里。”我猜测，演讲过程中，他眼前一定三次浮现出一个青年农民的阳刚形象——生活在麦芒四射而多产的夏日氛围里。演讲厅里，史蒂文斯头顶的吊灯，正散发出麦芒般的光线？他说：“我是我周围的事物。”瓦雷里却在法国说：“一棵树果实的滋味，并不依赖于周围的风景。”两人的话语其实并不矛盾，前者热爱开阔，后者沉醉于独立——在开阔中独立，正是一个野外农民“光芒四射而多产”的形象。

这位被美国诗坛视为传奇的诗人，恰恰因为他太不传奇：家室完整（没有绯闻），生活平静而富足（没有大起大落的悲欢离合），在保险公司高层工作二十年（没有偏离主流的个人形象），四十五岁出版第一本诗集（没有早慧和诗歌界的喝彩），五十八岁出版第二本诗集（没有“大师狂热症”患者的急切、焦虑、伎俩）……

这个美国人在生活和写作上都呈现一种晚熟态度，像缓慢种植庄稼的农夫，对超过十亩地以外的声望和利益并不抱有妄想，自然而然。他说，“诗是祷告，在孤寂中产生作用，比如说一大早”，“诗人来到词语中像大自然来到枝条中”。这些句子，像一个孤寂的农民在清早来到树枝中间的低声吟诵。

代表作《坛子的逸事》：“我把一只圆形的坛子 / 放在田纳西的山顶。 / 凌乱的荒野 / 围向山峰。 // 荒野向坛子涌起， / 匍匐在四周，不再荒凉。 / 圆圆的坛子置在地上。 / 高高立于空中。 // 它君临四界。 / 这只灰色无釉的坛子。 / 它不曾产生鸟雀和树丛，与田纳

西别的事物都不一样。”据说，此处的“坛子”，灵感源于中国的瓷瓶。

史蒂文斯注重意象创造和沉思，是东、西两种诗风的交融，中国古典诗歌与老庄思想的影响若隐若现。他尤其喜欢王安石的《夜直》：“金炉香烬漏声残，翦翦轻风阵阵寒。春色恼人眠不得，月移花影上栏杆。”这些都构成了通往他诗篇的秘密小径。但他把自己语言的来龙去脉隐藏得很好，就像在那个意外事故保险公司里把自己的诗人身份隐藏得很好一样——周围同事只知道他是一个商人，妻子只知道他喜欢诗歌而已，直到疾病使他在美国诗坛终于隐藏不下去了，大家才发现：这个工商时代里潜伏着一个“光芒四射而多产”的“农民”。

他的光线也折射到了中国。

热爱、翻译史蒂文斯的中国诗人张枣，代表作《镜中》有一个著名的句子：“只要想起一生中后悔的事 / 梅花便落满了南山”，写诗、成名、漫游、喝酒、失眠、修习禅宗、当两个儿子的父亲、研究广播体操和兵器，徐缓而悠然，缺乏写作野心——一个与史蒂文斯、里尔克、特朗斯特罗姆等异国前辈心灵相通的中国诗人。我看过张枣青年时代在德国牧场上微笑的照片，头发卷着，身边两匹马的鬃毛也被风吹卷着。彩色照片中的张枣，正处于“一种光芒四射而多产的氛围”里。2010年，他因病离世，像南山梅花中的一朵，落了下来。爱、后悔、生活、远游、写作、死亡，一切自然而然。

最终，我们都要归于野外和农业。在此之前，应该通过农民气的文字，来与土地建立一种持久深切的关系，像我故乡中原的一种风俗“暖坟”——在死者入土之前，由亲人在刚挖掘出的新鲜墓穴里点燃柴火，使泥土升温……

把金牛座当作取暖的火

把美国当代诗人斯奈德与中国唐代诗僧寒山放在一起谈是合适的。

寒山，在浙江天台山中隐居、劳动、写作。本名遗失，因周遭山寒地偏，后人称其为“寒山”——“爱事物的存在甚于爱事物本身”（曼德尔施塔姆），寒冷山川成为一个诗僧的纪念碑、纪念品？寒山诗风直白而隐含禅意，明代传入日本，对俳句的产生有很大影响。二十世纪初，胡适、郑振铎从寒山的口语白话中获得启示，进而催生新诗的萌发、尝试。

列身于“垮掉的一代”的斯奈德，读到唐诗，读到白居易、杜甫、王维，尤其是读到寒山，内心一震。寒山诗歌中人与自然的相遇、融和、欢洽，意象的朴素、清新、含蓄，给充满焦虑与垮掉之感的加里·斯奈德们，指出了—一个精神出口。

1956年至1969年，斯奈德来到距离中国天台山最近的日本修习禅宗，直到1984年才获准进入刚刚开放的中国大陆，访问寒山足迹。两任妻子都是日本血统，大约有着俳句般的美，近似于唐诗的

美。他翻译了数十首寒山的诗，如：“可笑寒山道，而无车马踪。联溪难记曲，叠嶂不知重。泣露千般草，吟风一样松。此时迷径外，形问影何从。”“欲得安身处，寒山可长保。微风吹幽松，近听声愈好。下有斑白人，喃喃读黄老。十年归不得，忘却来时道。”“一住寒山万事休，更无杂念挂心头。闲于石壁题诗句，任运还同不系舟。”在美国诗歌界产生巨大影响。

寒山衣袍破烂、长发飞扬、埋头耕作、迎风吟诵的形象，与垮掉派、披头士的形象契合为一，使戴着耳环的斯奈德下定决心，去走与寒山类似的生活与写作之路。二十世纪七十年代起斯奈德定居于酷似天台山的加州内华达山中，造屋，耕种，养殖，捕猎，登山，坐禅，写诗，成为当代美国诗歌界的寒山、一座寒山。

我喜欢他以下诗句：“我想我该坐在帘子后边 / 歌唱：凝望残月迟迟升起 /……像早年我当瞭望员的时候， / 把金牛座 / 当作取暖的火。”“解开你的罩衫 / 我冰凉的手 / 在你胸脯上暖着 / 你一边笑一边发抖 / 在烧热的铁炉边 / 剥大蒜 /……”“户外：夜色中的冰冷和晴朗。 / 我曾经一边笑一边亲吻，心想， / 钻到被窝里多么舒服啊—— / 让他们睡吧；这下我才能去猎场。 / 刀刃锋利，毛发直竖 / 走在一块块圆石上 / 渴望尝到雪。”“宽广啊，足够你眺望 / 辽阔啊，足够你走动 / 毫无修饰啊，足够你为人坦诚 / 棘手啊，足够你变得坚强 / 碧绿啊，足够你活下去 / 古老啊，足够你梦想”……

从中，可读出寒山语调中的自嘲、欢欣、物质的疏远、精神的登临。在断电凝冰的山中，斯奈德完成了农夫、隐士、修行者、诗人、丈夫、父亲等角色组成的个人形象。一个在现代生活中垮掉了的美国人，以一个唐代诗僧为镜，于寒山野水间重组自我、更新生

命，并成为大自然的一部分——这是充分强调“自我与他者之间存在边界”的西方宗教所不能给予的圆融与安详。幼年，当他咨询牧师“家里死去的小牛能上天堂吗”这一问题而得到否定的回答时，他的内心就开始偏移，直到中年，与强调“众生平等、天人合一”的东方禅宗相遇，与寒山成为隔代知己，才完成了自我救赎。佛教寄希望于来世的理念，使得一头小牛、一个人的死亡并不可怕，甚至成为某种变化的转机与契机。而山区僻静之地的生活，也使得这一契机、转机提前到来：那么宁静、辽远，像长眠。

斯奈德之外，美国东部阿巴拉契亚山中，也隐居一群类似的当代诗人：拉斯卡、彭达维斯……他们认为，阿巴拉契亚山与中国华南群山地貌、植被极其相似，有利于以庄子、陶渊明、王维、李白、寒山等中国古代诗人为师。他们饮酒、悟道、漫游，写作题材大都是山水、放逐、还乡——他们在书写美国的田园诗，与独居内华达山中的加里·斯奈德遥相呼应。当纵欲滥情的物质化生活通向困境、绝境的时候，他们发现：中国唐代以前的生活，那样留白、节制、隐忍、自然，唐诗是那样美好、感人！

“八年前的五月 / 晚上，我们漫步在俄勒冈 / 一个花园的樱树下 / 那时我想要的一切 / 现在已经忘记，除了你。 / 在这夜色里 / 在古都的花园 / 我感到了幽灵的颤动 / 我记起你沁凉的身子 / 在一件棉织的夏裙下裸露。”这是我最喜欢的斯奈德的一首诗《禅寺春夜》。

八十多岁的斯奈德，如今依然在山中生活。他知道，多年前自家死去的那一头小牛以及中国的一个诗僧，都在天堂里了，星星一般闪烁。

一只麻雀飞来停落在肩上

梭罗 (1817—1862) 自称是一个“劣等诗人”，但却用散文完成了伟大的诗意长卷——《瓦尔登湖》。正是这样一种不分行的长诗，使当代许多中国诗人转向，投身于不分行的写作，比如徐迟（他也是《瓦尔登湖》的翻译者）、苇岸，继而影响了中国文学局部地区的风貌。

其实，梭罗的风格就是诗人应有的风格——一个自然主义者，具有无政府主义倾向，对野外的兴趣比对街道、市政厅一类建筑的兴趣大，像先秦的庄子，像终南山时期的王维。

梭罗曾任职土地勘测员，为他去瓦尔登湖畔隐居两年并在 1854 年完成《瓦尔登湖》提供了契机——在勘测土地的过程中，他或许能从瞭望镜里无意间看到远处的湖光山色。

1845 年，已经有了铅笔专利并完全能以此盈利谋生的梭罗，来到寂静无人的瓦尔登湖。瓦尔登湖周围若干平方公里内居民眼中的这个奇特的闯入者，自己动手建造出尽量不要家具的小木屋，开掘

出一小块土地来种豆子、萝卜、玉米、土豆，去湖上钓鱼……

在瓦尔登湖，梭罗实验一种简单、自在、独立、对自然环境没有伤害的最低成本的生活，避免使自己成为“工具的工具”，把剩余时间留给观察、思考、写作，“面对生活的基本事实，看是否能学到生活要教育的东西，免得临死发现根本没有生活过”。他甚至在书中完整列出了在瓦尔登湖生活的收入支出表，若干日用品名称和价格分行排列，像一首短诗，用美分押韵。

他锄地，“一只麻雀飞来停落在肩上。我觉得佩戴任何肩章，都比不上这一刻的光荣”。他只占用一小片土地耕种，“让更多草地和森林里生长的植物周而复始地年年枯萎，为遥远的将来准备沃土”。他步行，去周围村庄、城市游历，对路边市场上那些埋头挣车票钱的人充满怜惜，因为等他们终于有钱可以买票进站出行的时候，梭罗已走到目的地，并在一步一步的行动中感受到自身的存在。他每天很早就和瓦尔登湖一起醒来，“我虽没有助日出一臂之力，可不要怀疑，在日出之前出现是最重要的事了”。在湖边，和猫头鹰对视一个下午，“猫头鹰眼皮间只开一条小缝，它和我保持了一个半岛形的关系。它极力想知道我是谁，一个朦胧的物体？或者是一粒尘埃？”与一尾会哈哈大笑的鱼在湖上对峙，像在下一盘棋。他也喜欢隔着湖与对岸的人谈话——这样比较远的距离，可以使两个人谈一些比较大的话题……

在两年的瓦尔登湖生活中，“时间是我垂钓的溪流。我喝溪水，看到它那沙底多么浅啊，汨汨流水逝去了，永恒留了下来。我愿饮得更深。在天空中打鱼，天空底层里充满石子似的星星。我不能数

出‘一’来”。显然，《瓦尔登湖》是一本倡导减法的书，减去不必要的物质欲望的浑浊，沉淀出可以看见沙子、石子的溪流般的灵魂——读这本充满了众多诗性、知性句子的书，如同“在天空中打鱼”，我无法从星星似的语言中数出哪是一、哪是二。一本星空灿烂、湖光灿烂的书，启示我以及众多中国当代读者，思考、建立一种“个人的完整性”，像瓦尔登湖的四季万物一样充满完整性，开阔、包容、健全有力。

冬天，瓦尔登湖结冰，梭罗在冰面上凿洞，放下铅垂，测量不同方位的湖水深度，得出结论：湖面最长、最宽的两条直线的交叉处，恰是湖水最深的地方！他也由此将铅垂放置到人心中来——在“特殊的日常行为”（个性）与“生活潮流组成的集合体”（共性）的长、宽这“两条直线的交叉点，便是一个人性格的最高峰与最深处了”，由此，梭罗判断：“我们只要知道一个人河岸的走向和他四周的环境，便可以知道他的深度和隐藏着底奥了。”梭罗的身体应该与瓦尔登湖保持了对称，四肢回应着湖岸的走向和四周的环境。

对于瓦尔登湖而言，梭罗不像一个游客蜻蜓点水掠过，也不像当地原住民一样淡漠。他观察、热爱、盛载起这一座湖，甚至像工程师一样清晰追溯、记录了1845年到1854年每年湖水结冰、开冻的具体时间。有人质疑，梭罗为什么在湖边只待了两年而不是一生，由此诋毁梭罗对于野外生活的诚意。我理解：梭罗并不是要做一个隐士，他对影响社会变革怀有责任感并具有实践能力，比如，离开瓦尔登湖后写出政治论文《论公民的不服从的权利》。他并不想独善其身，而是在表达“不服从”的个人意志中获得完整性。他也不把“在瓦尔登湖独自生活”作为通向完整性的唯一途径——梭罗自身已经成为瓦尔登湖。他隐居于自我之中。

《瓦尔登湖》中数次出现孔子、孟子的话。我猜想：瓦尔登湖水的来源之一就是东风、东方之风吹来的积雨云？仁义的白云翻山越岭，把博爱的雨滴翻译成救赎、宽赦的湖水。正是这种跨越时空的人性的相通融汇，使我在二十世纪九十年代读到这本书时如逢知己、如逢陶渊明——这个同样埋头种豆、抬眼看山、担心霜降影响了庄稼、对邻居的来访充满喜悦的魏晋时代的幽居者，他于东篱下、菊花旁悠然达成自身的完整性；如逢王维——他在终南山里“隔水问樵夫”，寻找可以安放身体和内心的一个茅屋、一个夜晚。

梭罗说：“这本书里‘我’字用得特别多。其实，无论什么书都是第一人称在发言。……简单而诚恳地写自己的生活，写得好像是从远方寄给亲人。”在“我们”的包围中寻找“我”，确立属于自己的“第一人称”，“简单”，“诚恳”——写作乃至做人的准则，莫不如此。

《瓦尔登湖》在梭罗四十五岁去世后，才渐渐引人注目，瓦尔登湖像他的遗物，引人注目。这一“从远方寄给亲人”的精神礼物，在美国引发出“自然文学”这一流派，产生了一系列梭罗式的代表作家，例如李奥帕德（1887—1948，写出《沙乡年鉴》，记录他在沙乡农场十几年的乡土生活）、怀特（1899—1985，写出《人各有异》，是他缅因农场五年生活的笔记）等等。

我也是梭罗的隐秘收信者之一，但读得不够深、不够好，或许是因为我在电风扇而不是野风的吹拂下来读信的缘故吧。

伫立在一片清新的玉米田里

怀特酷似梭罗，《人各有异》酷似《瓦尔登湖》。

又一个用散文来写诗、书写野外的人。

野外的人，有可能成为诗人。诗，在野外。《诗经》“风”“雅”“颂”三部分，真正的诗神在“风”里——野外的风。

怀特显然也喜欢野风而不喜欢电风扇。这位《纽约客》杂志奠基者之一、散文家，在1938年冬突然辞职、转身，跑到了缅因州的咸水农场，开始了农场主生活，同时以文字来记录所为所思，形成《人各有异》一书，1942年初版。

怀特这一转身，与中国唐代王维转身从长安隐居终南山差异不小——王维的转身有些被动。大多数中国文人的转身都有些无奈、被动。怀特是主动转身，与梭罗相似，试图在野外摆脱《纽约客》所要求的公共的“我们”，回到个人的“我”，建立知识分子和农夫的双重身份，并由此获得独立、和缓、诚恳的语调和存在。

在咸水农场，怀特养鸡、喂猪、牧羊、挤牛奶，种植苹果、南

瓜、西葫芦、土豆、牛甜菜，猎杀豪猪、老鼠，捕捞鳕鱼、鲭鱼，锯隆头鱼，开车送小儿子上学，去市场销售农产品，以“在镇上的飞机瞭望哨值班并发现苍鹭一只”的形式参与了第二次世界大战。把大量时间和精力投入无限的农事活动，享受到了辛苦、愉悦和成就感。他在午后、雨天或夜晚写作——显然，这种散漫的生活方式适宜写随笔，随着笔走，走到哪里，哪里都有充满意味和惊奇的事物在等待被发现、被叙述。

怀特认为，最好的写作是那些从事业、职业、刑期中挤出时间的人来做的，“作家四十岁以前做些其他事情，如磨镜片啦、勘察荒野啦，写出传世之作的机会才会多一些”。时光证明，怀特转身进入野外，对于奠定他在文学史上的地位具有决定性意义——咸水农场因怀特而与瓦尔登湖一起，成为可以相提并论的两个著名地址。与梭罗相同的是，怀特也给我带来关于大自然的感动和启示；与梭罗不同的是，怀特的文字更为放松、天真、趣味盎然。摘抄若干，并记录我的读后感——

“一个人改变了追求，不大可能就此生出新人的气质或面貌。我踌躇再三，才壮起胆子，伫立在一片清新的玉米田里。”我的面目日显苍老，即使踌躇再三，壮起胆子去追求一个年轻女孩，也徒劳。

“第一次带奶牛去牧场，恍如第一次带女孩子上剧场——窘迫而又得意。”第一次开车上班的感觉也是如此，但我的汽车没有乳房，因为我供职的单位不是牧场和剧场。

“学校岁末账目如下：燃料四百三十九美元，教师薪水两千六百美元，温暖学生身体的费用是加热他们头脑费用的六分之一，思想

的点燃要慢一些。”惭愧，我月度信用卡账单上列的支出事项中，安慰身体的费用远远大于对头脑的支持成本。

“开车送小儿子去学校，见一只猫在田野里捕鼠，遂想：一个孩子即便能脱口背出乘法口诀表，但距离捕捉到他的第一只老鼠还有很多年呢。”我开车送儿子去浦东机场的路上，有猫一般的工人们在高速公路两侧的建筑物上攀缘、“捕鼠”，儿子在某大学经济学系读书数年之后也能够获得针对“经济之鼠”的敏锐捕捉技能？他不知道怀特和咸水农场。

“诗歌是热烈的，热烈的东西不能长。勤快之于诗人，正如不诚实之于簿记员。很少有诗人乐意等待十月怀胎，他们要早产，然后把婴儿送进恒温箱。”我写短诗，但还不够缓慢、自然，要向孕妇的慵懒气质学习。

“一位大地之友系上专用领带后，就不知该去哪了。”我走出会场就摘下领带，即使那不是一条专用领带，但也使喉咙挤逼变形出公共的、“我们”的语调。用办公室窗台上的花盆，纪念锦绣大地。

“我添置的第一个物件是挤奶凳，旧的，手工制作，只有正派人屁股下的坐姿才能将凳子打磨得如此光滑。”我看看自己办公室里的沙发，牛皮，不知道有多少人坐过。当代人的狡猾无处不在：用弹性很好、没有痕迹的皮沙发，模糊了正派人与非正派人坐姿的不同。我猜想，怀特也骑过农场里的牛背吧？坐在牛皮沙发上吹牛皮，与怀特骑在牛背上风景，视野、心态、后果都差异巨大……

在咸水农场，怀特获得了自己的坐姿和立场，这与年长他八十余岁的精神导师梭罗有关。在《人各有异》这本书的序言里，他说：“我一直追求单数第一人称。”与梭罗的话同出一辙。他们同道，在同一条道路上留下文字作为足迹、辙迹。

怀特曾开车去拜访瓦尔登湖，“感觉道路借助轮胎、弹簧、减震垫进入我的身体。我难道不能同样与大地息息相通？我身体的一部分难道不是形如花叶和青菜？——一个人拥有无尽的马力，然而部分又是花叶青菜”。

马的力量、花叶和青菜的力量，只能在野外获得。

望着越江而过的一只鸟或一块云

用散文家苇岸这个梭罗“远方来信”的中国收信人，收束本卷。

二十世纪九十年代，诗人苇岸在海子的介绍下读到《瓦尔登湖》，发现：散文也可以完成一种诗意的习作，也可以成为通往美、善、正义的一条散放、自然的道路。于是，从诗歌转向散文写作，从北京市区转向郊外的故乡昌平小镇，在行为方式上统一于梭罗的土地伦理：素食，教书，热爱与燕山脚下土地同色的毛驴、兔子、麻雀，与田野里劳作的农民打招呼时对自己处于悠闲状态感到羞愧，对工业化社会充满质疑，试图放弃冰箱和其他电器，向往王维们的时代，以审美而非功利的眼光看待山水人生，热爱与梭罗类似的作家李奥帕德、雅姆、加里·斯奈德，圣徒式地自省、律己、爱、写作……

之后，苇岸有了一本装帧简单的薄薄的散文集《大地上的事情》，这本书成为中国当代散文实验的里程碑，启示了“新散文”“大散文”等散文观念和实践的出现。这本书也是我开始散文写作的对标物之一，并从中感受到与《瓦尔登湖》一致的精神质地——在赓续汉语感性传统的同时，使文字显现出一个观察者、沉

思想者的存在——英语的理性力量波及了这个“象形的人”的身体。

但癌症过早结束了这个文品、人格高度统一者的生命。像梭罗一样早亡，终年三十九岁，1999年。古人云：“察见渊鱼者不祥。”梭罗、苇岸，或许都因为对人性深渊中的鱼观察得过于明晰，而遭遇不祥。苇岸，梭罗，两个大地之子回到了泥土，应该得到广阔的怜惜，在墓地周围迅速获得青草、野花和暖意。“我们需要野外来营养。”（梭罗）最终，我们每个人都将腐朽，去营养那被攫取、污染的旷野，赎时代“进步”所带来的种种罪，形成与大地起伏一致的完整性。

在笼罩中国各个城市的雾霾里，在采石场的机器声淹没鸟鸣的年代里，在来历不明的食品侵蚀肠胃的生活里，在文字脱离灵魂而成为进入名利场、市场的宽广门径的当下，读苇岸文字，暂时进入他所记录的野外，是清新、温暖而伤感的事情：

“能够展开旗帜的风，从早晨就刮起来了。阳光是银色的，但我能够察觉得出，光线正在向带有温度的谷色过渡。天空已经微微泛蓝，它为将要到来的积云准备好了圆形舞台。”（《一九九八·二十四节气·立春》）

“每次新月出现，只要你注意，你会在它附近看到一颗亮星。有时它们挨得很近，它们各自的位置，身处的背景，密切的情形，都让我将它们看作大海上的船与撑船人。”（《大地上的事情》）

“望着越江而过的一只鸟或一块云，我很自卑。我想得很远，我相信像人类的许多梦想在漫长的历史上逐渐实现那样，总有一天人类会共同拥有一个北方和南方，共同拥有一个东方和西方。那时，

人们走在大陆上，如同走在自己的院子里一样。”（《美丽的嘉荫》）

“鸟巢是鸟的建筑。和我们盖房子不同，鸟筑巢不是为定居。鸟只在繁殖期筑巢。……这是一种世间平安和幸福的象征。”（《鸟的建筑》）

.....

这些文字干净、美好，这样的灵魂与万物生息与共，属于汉语，生发于中国作家的笔下，是我的幸福和光荣。但这些文字与英语有关，像我们的佛经与梵语有关一样。正是在向世界敞开而非自闭的姿态中，汉语嬗变着容颜和风情——一代一代的汉语写作者，担当起语言的使命，从唐玄奘，到苇岸。

上引关于立春的文字，系苇岸生病之后所作。他在以永别的心情来写作。自1998年2月开始，苇岸在每个节气到来那一天的上午九点，在昌平一块田野里某个固定位置，朝同一方位拍摄一张照片，并简短记录此时的气候物象和个人感受。1998年10月动笔，但《一九九八·二十四节气》只表达了六个节气，苇岸就消失在那个“固定的位置”周围的田野，或者说，他重现在昌平的谷色和鸟叫里了。

在内心某个固定的位置，有苇岸存在，这使我放诞的个人生活有了节制和自律的可能。从文字，到行为，他都将是永远停留于三十九岁的一位兄长、一种尺度。

我，一个沉溺于世俗生活但用业余写作来纠正灵魂的人，喜欢罗伯特·勃莱的写作准则：“恪守诗的训诫包括研究艺术、经历坎坷

以及保持蛙皮的湿润。”他听到了我没有听到的“潜鸟的叫声”。目前，我远离“蛙皮湿润”的野外，只能依赖有野外气息的文字来支援内心。

当然，在夜晚，我可以进入一张地广人稀的白纸，追赶陶渊明、王维、斯奈德、弗罗斯特、梭罗、怀特、苇岸这些汉英之间的人，手握一支笔——

它很可能是一杆没有子弹的小猎枪、一把生锈了的小斧头、一根有些发潮的火柴……

卷二

■ 有慢船来自巴黎

巴黎是一个古老的城市

二十世纪八十年代莽汉诗派诗人胡冬，有一首诗《我想乘上一艘慢船到巴黎去》，印象尤深。摘录：

我想乘上一艘慢船到巴黎去
去看看凡·高看看波特莱尔看看毕加索
进一步查清楚他们隐瞒的家庭成分
然后把这些混蛋统统枪毙
把他们搞过计划要搞来不及搞的女人
均匀地分配给你分配给我
分配给孔夫子及其徒子徒孙

我想乘上一艘慢船到巴黎去
去凯旋门去巴黎圣母院去埃菲尔铁塔
去星形广场偷一辆真正的雪铁龙
然后直奔滑铁卢大桥
活动安排在一天的完成
我要在巴黎的各个名胜

刻上方块字刻上某君某日到此一游

我想乘上一艘慢船到巴黎去

去看看公社社员墙看看贝尔-拉雪兹公墓

去看看每个伟人每个无名艺术家的墓地

去看看一七八九年死难烈士的纪念塔

我要穿得干干净净，在死者墓前默哀

亲手献上一束中国红月季

我要选一个良辰吉日

亲自去慰问死者的大妻二妻及小妻若干

我想乘上一艘慢船到巴黎去

我算过这大约需要十万分钟

沿途将经过七大洲五大洋

经过我知道的全部外国

沿途我将认识印度人、阿拉伯人

沿途我将同每个国家的少女相爱

不管是哪国少女都必须美丽

她们还将为我生下品种多样的儿子

这些小混蛋长大后也会到处流窜

成为好人坏人成为杰出的人类

无论走到哪里人们都会注意他们

他们的眼睛会是黑漆漆的颜色

从滚滚的人流从任何场合

我也会加倍提防这些杂种他们是谁

他们是我的儿子我的好儿子

显然，胡冬笔下的巴黎，诗意、浪漫、文艺范儿。成名成家要去巴黎，得意失意要去巴黎，流浪流亡要去巴黎，艳遇偶遇要去巴黎——俄罗斯诗人蒲宁在十月革命后来到了巴黎，写下著名的艳遇小说《在巴黎》，也正是“在巴黎回望俄罗斯”式的写作，使他获得诺贝尔文学奖。划船运动员、小说家莫泊桑，每天都要在塞纳河上划几十里，左顾右盼寻猎艳丽女人，最终毁于梅毒，四十三岁，1893年——成就于巴黎，毁灭于巴黎。

据说，在北京街头拐弯处碰了一个人的肩，他可能是局长、司长；在上海咖啡馆里踩了一个人的脚，他可能是银行经理；在巴黎地铁里挤了一个人的腰，他可能就是艺术家：作曲、画画、雕塑、演奏、写诗、演戏、设计服装……去巴黎，只要在签证申请表上填上writer（作家）、art（艺术）、peinture（绘画）一类单词，法国领事馆内的签证官就会对其毕恭毕敬、脱帽致礼。

胡冬在写下《我想乘上一艘慢船到巴黎去》后真的去了巴黎。不知他是否乘慢船用去了十万分钟时间，是否与沿途国家的少女恋爱生子，是否在各种风景名胜上写诗签名。我没有去过巴黎，但说起巴黎，那么多作家、诗人、艺术家就不分国籍地涌来——拉伯雷、蒙田、高乃伊、莫里哀、拉封丹、克雷毕庸、伏尔泰、勒萨日、博玛舍、狄德罗、卢梭、孟德斯鸠、夏多布里昂、拉马丁、斯达尔夫人、雨果、大仲马、乔治·桑、兰波、司汤达、巴尔扎克、福楼拜、莫泊桑、普鲁斯特、贝克特、萨特、杜拉斯、罗兰·巴特、

本雅明、海明威、里尔克、爱伦堡、巴别尔、蒲宁、茨维塔耶娃、侯麦……

“真正的文学只能由狂人、隐遁者、异端者、幻视者、怀疑者、反抗者产生出来”（俄国作家萨米尔钦）——巴黎就是由狂人、隐遁者、异端者、幻视者、怀疑者、反抗者所组成的一座都市、一面镜子，让我看到了种种的狂、隐、异端、幻象、疑虑、抗拒。

“然而，巴黎是一个古老的城市，我们又很年轻，这里没有一件事情是简单的，甚至连我们碰到的贫困，突然挣到的一笔钱，头上的月光，还有躺在你身边、在月光下熟睡者的呼吸声，都不那么简单。”海明威在回忆巴黎时光的《流动的盛宴》一书中如是说。如果没有这一个不简单的巴黎，也许就没有后来那些不简单的人（包括不简单的海明威）了。

乘慢船，他们用一本一本書制作成的慢船，越过时间、空间这双重的大海，来了。

在书桌形状的海港上，我眺望、我迎接……

我身上有一个不可战胜的夏天

我的海港遥遥对接巴黎左岸。

“左岸”这一字眼的源头，在塞纳河以及河边的花神咖啡馆、流动书摊，紧密联系于“启蒙”“精神”“灵魂”“思”“存在”“荒诞”“自由”等形而上字眼，以及伏尔泰、狄德罗、萨特、波伏娃、加缪、毕加索等杰出者。中国学者的口语和书面语，很少提到塞纳河右岸。右岸应该是形而下的、物质主义的世界，散发着尘世艳俗的气息和光辉？但有右岸才会有左岸，像有经验才会有天真——两岸之间存在着互相通达转换的中介物，如桥梁、船、水鸟、游泳圈。

萨特坐在花神咖啡馆里演出，波伏娃是最佳女配角。萨特的台词是“在我们之间存在着必要的爱情；但同时我们也认识到，需要偶然的爱情”，“生活给了我想要的东西，同时又让我明白这一切没什么意思，你有什么办法”，“人是一堆无用的热情”，等等。波伏娃的台词是“女人不是天生的，女人是变成的”，“我想要的是生活的一切”，等等。掌声响起，聚光灯闪烁。塞纳河是这一幕小话剧的舞台背景。

萨特、波伏娃分别住在同一条街上相距几百米的两处公寓，步行几分钟去探望对方，带着面包、酒、书和身体内的多巴胺、荷尔蒙、才华，互相爱、赞美、谅解。转身，又各自去爱、赞美、谅解其他异性。这奇特的爱、赞美和谅解令人震惊。1980年萨特去世，1986年波伏娃去世，花神咖啡馆内的演出落幕。他们坐过的位置，让游客、灯光、塞纳河上的风，去填空、怀想。

萨特一天只吃一顿饭，从中午吃到晚上。与朋友闲谈就是最好的菜肴和美酒。他最爱说：“亲爱的朋友们，朋友是不存在的。”我想，他的意思是：春天是不存在，存在的只是绽开的花朵、屋檐下归来的燕子、湿润的风、泛绿的枝条、初潮者失眠的夜晚——必须将抽象词汇落实到具体对象和细节中去。“爱情”一词，必须落实到心疼、哭泣、吻、拥抱、性爱等行为中去，否则，它是一个死词。墨西哥诗人帕斯说：“一个城市，一处乡村，远看不外是城市和乡村，但随着你步步走近，就有房屋、瓦片、树叶、草、蚂蚁、蚂蚁的脚，以至无尽。”帕斯曾经在墨西哥驻法国大使馆工作，应该去过花神咖啡馆并且想了想萨特吧。

萨特不与波伏娃谈论爱情，像不去谈论大而无当的城市、乡村，他们专注于两人身体构筑起的“房屋”“瓦片”“树叶”“草”“蚂蚁”“蚂蚁的脚”，以至无尽。当一对男女开始讨论彼此之间的爱情，那就是在准备告别词，准备撤退出某个他们厌倦了的“城市”“乡村”。

萨特嫉妒某人：“他比我大两岁，他从这两年中已赚到不少好处。”萨特死去，大概也会嫉妒旁边躺着的那个提前死了若干年的

墓地邻居——邻居在这若干年中赚到不少青草和虫鸣，使墓地更像一个墓地。

加缪坐在花神咖啡馆里，默默看着波伏娃以及她对面的萨特，像局外人，像观众，观察周遭一切，抽烟斗，英俊地思考，觉得自己是一个“悲戚的异乡人”，被空降到巴黎知识分子们中来，与周遭洋溢着公共的激情格格不入。西绪福斯在他头脑最高峰处反复攀登，推动一块石头，石头滑落……他对这个传说中的人物的爱，强烈于对现实中的波伏娃的暗恋。他喃喃低语：“荒谬。反叛。反叛给予生活以价值。”低声咳嗽，反叛胸腔里集结着步步紧逼着的肺结核。

1957年，在瑞典领取诺贝尔文学奖并发表演讲时，加缪努力抑制着喘息声，说：“每一代人都自负能重构这个世界，而我们这一代人明白：这是痴人说梦。我们的使命也许更伟大，那就是要防止这个世界分崩离析。”“臣服于最卑微、最普遍的真理……艺术家的与众不同，往往就扎根在与所有人的相似之中。”“作家不应为制造历史的人服务，而要为承受历史的人服务。”“写作之所以光荣，是因为它有所承担，承担我们共有的不幸和希望。”……掌声一片。诺贝尔文学奖颁奖词中赞赏加缪“热情而冷静地阐明了当代向人类良知提出的种种问题”。优秀的写作者必然是一个人道主义者，像加缪一样关注卑微大众的处境和尊严，在他们身上寄托个人的思想和命运。

“卡夫卡唤起的是怜悯和恐惧，乔伊斯唤起的是钦佩，普鲁斯特和安德烈·纪德唤起的是敬意，但除了加缪以外，我想不起还

有其他现代作家能唤起爱。”桑塔格认为，加缪是二十世纪文学具有“理想丈夫”般形象的作家，“带着一种如此理智、适度、自如、和蔼而不失冷静的气质，使他与其他人迥然有别”。

1960年1月4日，加缪在开车途中撞向一棵大树，当场死亡，四十七岁。那一瞬间，他走神了吧？想起自己混乱、失败的情感生活？警察在车祸现场的公文包中发现一本日记，在最后一页上看到：“我所热爱和忠实的第一个人逃离了我，因为毒品，因为背叛。许多事情都源于此，源于空虚，源于对更深刻痛苦的恐惧，然而我已经接受了如此多的痛苦。”日记中的加缪似乎是另外一种并不理想的形象：空虚、恐惧、痛苦……但文学和日记中的他，统一于爱。

波伏娃哭了。波伏娃翻出他的书，读其中的句子：“即使没有福音的人也有他们的橄榄山。”“不被人爱是噩运。不爱人是不幸。”“在隆冬，终于知道，我身上有一个不可战胜的夏天。”那一个“夏天”，就是爱，从几个女子，到广大无名的人群。

因观点冲突而分道扬镳的萨特也转过身来，回到加缪墓地前，说：“永远不再见面也算不了什么，这无非是另一种在属于我们的那个窄小世界里一起生活的方式。这不妨碍我想念你。”萨特与加缪的最大区别，不在于政治观点上的左与右，而在于对人性认识的热与冷。萨特认为不存在普遍的人性和永恒的爱。加缪则始终对人性之美抱以信心，并认识到体内那个“夏天”的存在。

1947年，在伽利玛出版社主持出版一套名为“希望”的丛书过程中，加缪遇到了巴黎女子薇依的遗著《扎根——人类责任宣

言绪论》，获得了强烈的共鸣。这位控制自己的饮食不超过敌占区同胞食物定量标准、营养不良、在1943年去世的女性思想者、行动者，说：如果你不相信爱与善的存在，你将陷入生命的空虚与逼仄；如果你相信爱与善的存在，你将在培植自己的人性之同时获得幸福。又一个怀揣夏天的人，让这个寒冷的世界保持了暖意。她去世时只有三十四岁，未婚。

加缪知道自己获得诺贝尔文学奖那天，躲到薇依父母家里，以避免记者的围追堵截。那是一套面向卢森堡公园的公寓，书桌上依然残留着薇依墨水的痕迹。加缪站在这里，似乎听到了薇依的声音：“爱的可能性，高于恶的现实。”“深信他人的真实存在就是爱。”“整头母牛都产奶，虽然人们只在母牛乳房上挤奶。同样，世界产生着神圣。”……

只有巴黎，才能涌现出这样的人物、命运和台词般的句子。或者说，就是巴黎写出了这繁星一般耀眼的人物、命运和台词。

巴黎也是舞台。在上海，在遥远的后排某一角落里，我眯起眼睛观看那些非凡的、永远不会落幕的演出，像一个小报戏剧版评论员那样平庸而神往。

是时候了，凉风动万里

不知道诗人里尔克是否在花神咖啡馆里坐过。一个无家可归的布拉格人，瘦弱，在生活和诗艺之间困惑、挣扎，没有萨特们那样的雅致。1901年来巴黎，成为罗丹的秘书，写作由此发生剧变。

罗丹，这个法国雕塑家健硕、爱女人、厌倦文字。他教导里尔克：“必须不断工作。”他对里尔克“等待灵感”的诗意姿态嗤之以鼻。在揉搓泥土和女人身体的过程中，才能逐渐找到精确的造型。他用粗糙有力的双手，引导里尔克走出主观主义的模糊伤感。终于，在巴黎植物园，里尔克写出《豹》，像罗丹老师要求的那样，追求素描一样的客观，句子充满“四肢紧张的寂静”。

里尔克在巴黎热爱上了法国诗人雅姆：“他不住在巴黎，完全是另一个人。一个诗人，在山里有一所寂寞的房子。他发出的声音像晴空里的一口钟。一个幸福的诗人，他述说窗子和书橱上的玻璃门，它们沉思地映照可爱、寂寞的旷远。正是这个诗人，应该是我所向往的；因为关于少女他知道得这么多，我也知道这样多才好。”里尔克、雅姆的声音都像晴空里的钟。区别在于，里尔克是晚秋霜钟，雅姆是春日晨钟。原因在于：雅姆关于少女和驴子的知识，比

里尔克多。里尔克只能在年长于他的女性中寻找情感的补偿，比如，莎乐美、塔克西斯侯爵夫人，等等。

里尔克所租借的巴黎老房子，“陈设少得不能再少，但在一只花瓶或一只碗里始终开着鲜花，也许是女人们送的，也许是他自己深情地带回家的”——这是同样热爱巴黎的德语作家茨威格在《昨日的世界》一书中的回忆。他屡屡来拜访命运相似的诗人里尔克，热爱这位安详、脱俗、“规避一切喧哗和嘈杂甚至规避赞扬”的诗人。对里尔克和巴黎的描述，茨威格充满观察者的深情。

里尔克开始像罗丹一样在纸上劳动。结局都是伤感的、哀伤的：罗丹，1917年死于寒冷，七十七岁，身边无人；里尔克，1926年12月在瑞士某古堡死于为某少女采摘玫瑰被刺扎所引发的败血症，五十一岁，身边无人。“没有胜利可言，守住就是一切。”（里尔克）他们各自守住了一小块墓地、青铜、纸。

在中国，里尔克的那艘与巴黎有关的慢船，终于来了，海港上的迎接者阵容漫长而盛大：冯至、陈敬容、卞之琳、李魁贤、绿原、郭良、林克、刘皓明、张曙光、黄灿然……这样一个穿越几十年时光的翻译者、热爱者的长列，让我感受到里尔克在汉语中的存在和光荣。布罗茨基说过：“翻译就是对等物而非替代品的寻觅。它即便不要求心理上的相投，也要求风格上的相投。”翻译、阅读，就是一群对等者之间的意合情投——对照里尔克同一作品的不同译本，就会深有感触。

《杜伊诺哀歌》，有李魁贤版本和黄灿然版本，我更喜欢后者。他们的译笔呈现出表情、语调、趣味都相差很大的两个里尔克。请看其中《第三哀歌》这一段落两个版本的对比——

李魁贤译本：“我们不像花卉那样，以仅仅一年的时光 / 来恋爱；倘若我们恋爱，就从双臂间 / 升起无法记忆的太空的津液，哦，女郎 / 这些：在我们之间相爱，不是一个，不是一个未来的存在， / 而是无数的逝者；不是单一的孩儿， / 而是有如山岳崩陷，在我们的底层 / 躺卧的父亲们；而是过世的母亲们的 / 干枯的河床—— / …… / 这些都比你捷足先登，女郎。”

黄灿然译本：“不，我们不像花朵那样在一年内就能完成 / 我们的爱；当我们爱 / 就有一股无法记忆的元气在我们胸前漂流。亲爱的女孩 / 事情就是这样。我们在内心爱着的并非有一天会出现的人，而是 / 川流不息的人群；不是单独一个小孩， / 而是包括像倒下的群山一般 / 躺在我们深处的父辈；包括远古母亲们的 / 枯干的河床—— / …… / 所有这些，亲爱的，都先于你。”

黄的译本，语调流畅、清新、温和，是一个汉语诗人在与里尔克共同创造。曼德尔施塔姆说：“我要普希金焕然一新，而不会满足于历史上的普希金。”面对冯至等翻译界前辈，黄灿然也在试图使汉语中的里尔克焕然一新。一代又一代优秀译者的文笔，使汉语的面貌焕然一新。

中国新诗写作在里尔克这里得到了“如何完成从浪漫主义向现代主义转型”“如何直面存在从而获得现代性”等重要启示。里尔克关于“孤独与交汇”“寂寞与忍耐”“对峙与融合”“死亡与转化”等主题的思考和表达，也同样浸渗并回响于“五四”以来中国诗人的境遇、命运和探索。

巴黎使里尔克在二十七岁时写出名篇《秋日》，这是一首定调性的作品，像交响乐中的序曲。之后写出过渡性、练声性的组诗

《献给俄耳甫斯的十四行诗》，在五十一岁去世之前完成顶峰之作、绝唱《杜伊诺哀歌》。这个童年时代被母亲作为女孩来养育因而内心冲突纠结不息的人，一个“柔弱得像早熟的麦子”而从战场上退进了档案室的人，受年长女性怜爱但一生居无定所的人，在巴黎从罗丹那里学会以工作的态度对待写作但依旧期望与神灵沟通的人，引导后辈诗人关注渺小、关注内心的人，热爱树木、果实、花朵但最终被玫瑰伤害的人，最终完成了自己俄耳甫斯一般的伟大歌手形象。

里尔克的嗓音一开始就是秋声，就是哀感强烈的中年吟诵。但我感受到了他冷静（现代主义）外表下的灼热（浪漫主义）灵魂——唯有如此的冷、热，他的诗篇才能够以强烈的张力打动中国诗人。雌雄同体的气质，使他丰富、开阔、自我生成、臻于伟大——“诗人的使命就是成为大地的转换者”，我喜欢他这一“转换”的观点。我也希望自己在阅读、写作中，不断拥有这种转换的能力，像时间把树木、果实、花朵、女子、秋声等事物组成的大地转换为汉语——像大海把波浪转换为闪光的海岸，把超脱于云端的海燕转换为烟火人间的喜鹊乌鸦，把盐转换为炊烟、力量、慈悲……

在《秋日》里，一个孤独、沉思的漫步者的形象，多么动人——

主啊！是时候了。夏日曾经盛大。

把你的阴影落在日晷上，

让秋风刮过田野。

让最后的果实长得饱满，

再给它们两天南方的好天气，

迫使它们成熟，

把最后的甘甜酿入浓酒。

谁这时没有房屋，就不必建筑，
谁这时孤独，就永远孤独，
就醒着，读着，写着长信，
在林荫道上来回
不安地游荡，当着落叶纷飞。

这首诗的译本非常多。尤其喜欢冯至的这个译本。

我猜测：冯至在写《杜甫传》一书时，应该想到过他所热爱的里尔克。里尔克漂泊不定的身世、对于秋天的紧迫感和吟诵，酷似杜甫——“万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”（《登高》）“凉风动万里，群盗尚纵横。家远传书日，秋来为客情。愁窥高鸟过，老逐众人行。始欲投三峡，何由见两京。”（《悲秋》）同样充满“是时候了”的紧迫感。

孤独、漫游、爱、死亡，是里尔克、杜甫的主题，也是所有诗人迟早面对的共同主题。“独鹤归何晚，昏鸦已满林。”杜甫，里尔克，两只鹤，“鹤鸣于九皋，声闻于野”（《诗经》），让后来的阅读者和写作者们倾听、发出回响、获得慰藉。

2016年，里尔克去世九十周年。我也渐渐处于里尔克、杜甫人生终端的年纪了。

是时候了，“凉风动万里”，“把最后的甘甜酿入浓酒”。

那是春天，树林飞向它们的鸟

策兰，一个没有国籍的德语犹太诗人，像里尔克一样与巴黎有关，与二战有关：

1942年，策兰父母死于纳粹集中营，而他幸免于难。战后，策兰开始从事翻译和写作，但作为异端的犹太人仍然受到迫害。流亡，定居巴黎，写出《死亡赋格》：“清晨的黑色牛奶我们傍晚喝 / 我们正午喝早上喝我们在夜里喝 / 我们喝呀我们喝 / 我们在空中掘一个墓躺在那里不拥挤 / 住在那屋里的男人他玩着蛇他书写 / 他写着当黄昏降临到德国你的金色头发呀玛格丽特 / 他写着步出门外而群星照耀着他 / 他打着呼哨唤出他的狼狗 / 他打着呼哨唤出他的犹太人在地上让他们掘个墓 / 他命令我们开始表演跳舞……”这是策兰笔下关于犹太人乃至全人类命运的一曲悲歌。“打开我书的手，也许曾经与杀害我母亲的刽子手握过……命运注定：我用德语写诗。”用异族的语言，书写异样的命运。

策兰的中国翻译者当中，我喜欢王家新从英文转译而来的译本——从德语，到英语，再到汉语，这摆渡之中的摆渡，会微微有一些摇摆、波动，但伟大诗作的精神内核在优秀摆渡者、翻译者的

笔下或者说桨下，不会失踪于河面，且有可能为汉语注入新质、新活力。从玄奘到徐光启，历代先贤关于佛教、圣经乃至西方数学经典的翻译，为汉语词汇表贡献出数千词汇。王家新在转译策兰的过程中，创造出“晚脸”“晚嘴”“晚词”“晚木”等新词。

“新词的形成是一个缓慢的过程，除了为物质上的东西命名以外，没有什么新词是特意造出来的。”英国作家奥威尔在半个世纪以前这样说。的确，二十世纪以来，名词在随着科技进步不断增加，比如“冰箱”“拖拉机”“飞机”“航空母舰”“潜艇”“复印机”“飞船”“手机”等。相应出现了一些新动词，如“发动”“驾驶”“转发”“拷贝”“遥控”“发送”等。与内心状况相关的形容词几乎不变，还是前人使用的“苍苍”“喜悦”“欢快”“悲伤”“沉静”“凄凉”“悠闲”“隐秘”……排除名词更新换代造成的障碍，我们与李白、杜甫、王维、苏东坡、李渔、王国维等文人，完全可以跨代而聚、互通心曲。相反，与同时代那些陷入物质新名词中的闪光人士，无话可说。

但策兰通过王家新带来了“晚脸”“晚嘴”“晚词”“晚木”这些被种种的“晚”所引领的“脸”“嘴”“木”，告诉我们：人类的处境和精神世界在二十世纪发生了剧变。“晚来”“晚年”“晚期”之“晚”，充满诗人不安的预感。策兰试图清洗充满污迹的德语。奥斯维辛之后，不像策兰这样写诗是野蛮的。

当下，模仿策兰的中国诗人很多。但策兰只能是策兰自己，回忆、疼痛、书写，在越来越暗的晚霞里拯救语言和内心。他的命运和精神谱系，决定着灵魂维度和走向。而我们，在经历种种磨难和痛楚之后，淡忘着、麻木着、逍遥着，怎能获得诗神赐予的荣光？

如今，依旧写标语口号体及其变体的诗，是野蛮的。恢复汉语自《诗经》开始的无邪、天真的抒情传统，是诗人的责任，也是一种自救——语言的命运就是人的命运。

1970年4月，“那是春天，树林飞向它们的鸟”（策兰），塞纳河飞向了策兰——在米拉波桥上，策兰一跃而起，消失在充满波纹的水面——像消失于一夜缠绵之后充满皱纹的床单。法国诗人阿波里奈尔曾写过一首著名的《米拉波桥》，策兰热爱他和这首诗，就一跃而起，成为塞纳河的一部分。策兰早年恋人、作家、诗人英格褒·巴赫曼说，策兰的自杀是纳粹对犹太人大屠杀的继续。策兰，在二战结束二十五年后，成为与纳粹决斗过程中的最后阵亡者？这是主动的死，也是被迫的死。

喜欢他写给巴赫曼的情诗《花冠》，比《死亡赋格》稍微轻松了一些：“我目光落到我爱人的性上：/我们互相看着，我们交换黑暗的词，/我们相爱如罂粟和回忆，/我们睡去如海螺中的酒，血色月光中的海。//是时候了。我们在窗口拥抱，人们从街上张望：/是让他们知道的时候了！/是石头要开花的时候了，/时间动荡有颗跳动的心。/是过去成为此刻的时候了。/是时候了。”

“是时候了”，依旧是里尔克《秋日》中的紧迫感。

是时候了。需要一个窗口，当恋人们在死亡阴影的催促下、从床上的斗争中撤出，需要一个窗口让光芒涌入。

是时候了。孤单的人不需要窗口，或不宜在窗口长时间逗留，以免辜负大街上的灯火、行人们的张望。

“我常常在想，《花冠》是你最美的诗，是对一个瞬间的完美再现，那里的一切都将成为大理石，直到永远。然而，我这里却不是‘时候’。我饥渴着什么，却又得不到，这里的一切都浅薄而陈腐，困倦而陈旧，无论新旧都是如此。八月中旬我将去巴黎，只有几天。别问我为什么，为了谁，但是，你要在那里等我，给我一个晚上，或者两个三个……带我去塞纳河畔，我们将长久地注视，直到我俩变成一对小鱼，并重新认识对方。”这是巴赫曼在给策兰情书中写下的话。

巴赫曼在信中渴望着巴黎的一个窗口，一个不要看到未来1970年4月的塞纳河的窗口。爱和语言，试图推迟死亡、推迟种种之“晚”的到来。

1973年，巴赫曼离开人世。塞纳河里多了一对小鱼——塞纳河游进它的小鱼，那是春天。

昼夜平分的时刻

圣琼·佩斯，一个与中国有关的法国外交官、诗人。1916年至1921年出使中国，“到外地去探访游历。精神抖擞。离北京城骑马要走一天的地方，有一片高台，下面是通向西北的驼队小径，上面有座破旧的小小道观，我就在那里写出了《阿纳巴斯》”。此时，北京城里的文人，正在“五四”运动的风云变幻间，尝试“新诗”文体上的革命。

我曾去北京西郊的管家岭寻访佩斯遗迹。此地近年新建一个西式的“中法友谊亭”（绘有天使、埃菲尔铁塔、长城等彩色图案）。但从北京城骑一匹马即使是一匹又老又弱的马来访，也用不了一天光景，学界对圣琼·佩斯隐居写作的旧址究竟在何处存争议。

二战期间，已官至外交部秘书长的佩斯，拒绝与法国政府一样持不抵抗立场，遂自我放逐，赴美国写下长诗《雨》《雪》《风》《航标》等作品。1960年，圣琼·佩斯因“凌空振翼的丰富想象力，梦幻般反映出—个时代的境况”而获得诺贝尔文学奖。热爱远游的人适合做外交官，持守信仰者适合做诗人。热爱远游而又持守信仰，

适合成为圣琼·佩斯。

1940年，纳粹闯进巴黎洗劫了圣琼·佩斯的家，书房里的纸都无一遗漏打包运回柏林接受解读，以图获得法国方面的情报。毫无收获。几卷诗稿充满语言的秘密，纳粹无法破译。若干年后谈到遗失的诗稿，圣琼·佩斯态度淡然：“诗人是一个骑手，在途中。诗歌首先是一种生活方式。我还活着，但已经不处于那个阶段，也就不需要那些诗篇了。”

晚年，圣琼·佩斯住在一个与出生地类似的海岬。大海展卷，像他的散文与诗交融而成的深蓝史诗——白帆掠过，一道航迹，像羽毛笔掠过留下一行诗句。这个前航海家、外交官的书房旁，一个带有旗杆的瞭望室内，“他可以用一套信号旗来回答在外海经过的海员们的致意。他的披肩迎风作响”（罗杰·加洛蒂）。显然，圣琼·佩斯的旗语，比其诗语要容易理解得多。

佩斯生于海边，葬于海边。他的诗篇反复出现大海，也像大海一样辽阔、动荡、神秘——饱含沉船般的晦涩和矿物质般的理性。他不属于任一流派，就像大海不可能属于任一流派——流派，是江河小溪们的事情。佩斯笔下密集地出现季节、动植物、流放中的人、剧变中的时代，始终在表达对人性的赞美和对神明的倾慕——他的第一部诗集就是《赞歌》，“这名字的确美，要是我出一部甚至若干部集子，我都不想另起别的名字”（圣琼·佩斯）。

中国经验对佩斯的写作影响很大。比如晚年作品《春分之歌》：“……人群中人语，青铜器里青铜音，而尘世的某处，/ 远古，天不

作声，世纪也无岗哨，//……一支歌从我们心头升起，它不熟悉自己的源流，它在死亡里也定无连海的港湾：//天地人间有个昼夜平分的时刻。”与中国节气知识有关。那样一个昼夜平分的时刻，也是具象与抽象平衡的时刻、情感与理智平衡的时刻，圣琼·佩斯做得很好——一个春分般的诗人。不是秋分。尽管秋分也是一个“昼夜平分的时刻”，但他有春意、爱意、暖意——古稀之年娶了美貌女子，是最有说服力的证据。

中国诗歌界习惯上把圣琼·佩斯那些不分行的、散文化的诗称为“散文诗”，就像把鲁迅的《野草》称为“散文诗”一样。但我对这一命名持有疑虑。要么是诗，要么是散文。而“散文诗”这一概念，有可能为那些既缺乏诗之精准又缺乏散文之丰富的文字，提供避难所和救生圈——优异的诗或散文，都是有难度的，必须在激流与断崖间求生。圣琼·佩斯和鲁迅那些不分行的文字，就是诗。

尤其是鲁迅，我更愿意把《野草》看作是汉语新诗的起源，尽管比胡适的《尝试集》晚了七年，但这是一个更具现代性的起源、更漂亮的凤头——只有凤凰的头颅，才可能越过猪肚引发出豹尾的灿烂。诗的现代性就是独立性、自由性——思想、人身与文体的独立和自由。从这一意义上讲，李白“噫吁嚱！危乎高哉！蜀道之难，难于上青天”一类长短参差、桀骜不驯的诗，像现代诗。

法裔华人学者、诗人、作家程抱一：“真正的传统本身包含着一切可能的现代性。”极端地说，汉语新诗的起点就在诗经、唐诗、明清民歌之中，在圣琼·佩斯们所参与建设的西方现代诗歌之中——二水汇聚，我在下游，用自己的汗水和墨水来提升汉语新诗的水位，多么难。“诗首先是运动，从它诞生之际，经过发展到最后

的扩散，都是如此。”圣琼·佩斯这样说，似乎也是在叙述从溪水、江河到大海的整个运动、扩散的过程——

汹涌有声，日渐开阔，由单数的人而至复数的人类，从古典的李白而至当下的我们，语言的传统就是这样在持续更新中流动不息……

大海！

结尾的勇气

《发达资本主义时代的抒情诗人》《单行道》这些名作，只能写于巴黎，只能由德语、法语两相撞击中无家可归、把巴黎作为驿站的犹太人本雅明来写。

本雅明说：“巴黎教会了我迷路的艺术。”本雅明一边游荡于塞纳河旁，一边低语。迷路，导致了他片段式的写作风格，片段的人面、灯影、桨声、钟声、暗香、风——一个充满了不安感的流浪者，适宜写这种明信片、留言条般的文字。

“本雅明”这一汉译名，大好：根本（暗绿的树根、词根），雅正（诗与思的融汇），明亮（星丛）——三个词，可以索引出这个德国作家、思想家、犹太人的一生：受马克思主义、超现实主义等现代主义思潮影响，成为法兰克福学派代表人物，博士论文被法兰克福大学拒绝后终止学院生涯，转型成为一个城市游荡者、星丛仰望者、文本实验者；自成一体；以碎片式、箴言式文字，反对大而无当的体系化写作；捕捉现实生活中转瞬即逝的灵光，让每个句子自足自立，而不依托于其他句子的铺垫与协助——这，就是诗。

《单行道》一书被热爱本雅明的挚友阿多诺称作“意象集”。一行，或数行，就完成了对某个场景、某种情绪的呈现——像诗集。喜欢“即时的语言”，拥有“进入无限小的事物中的能力”，本雅明反智、反对学院派之智，但这需要多么智慧而勇敢。抄录他的一个句子：“书籍和妓女——书籍中的脚注在妓女那里便是袜子中的钞票。”他把书籍和妓女、脚注和钞票联系在一起，不是书籍、脚注在堕落，也不是袜子、钞票在升华，是因为他置身其中并获得了细碎的人间暖意——本雅明爱惜风尘女子，这个羞怯、软弱、敏感、多思而又迟缓、乏于行动的男人，在卑微女子怀抱中得到的慰藉不少于书籍。

本雅明的片段式写作，让我想起中国魏晋时期的《世说新语》——“丛残小语，俱为人间言动”（鲁迅）。因为丛残，所以自然而然；因为小语，所以深情。情人之间言语都是丛残小语、断续不定，若长篇大论、引经据典，那一定是在吵架、法庭辩论。怀着与情人深夜交谈的心情来叙述，就是写作的秘密？魏晋人士“向外发现了自然，向内发现了自己的深情”（宗白华），而我今天还有这样向外、向内的发现能力吗？

本雅明的深情、丛残小语，系于苏俄女演员、共产主义者、布莱希特的助手阿西亚·拉西斯。在《单行道》一书扉页，诗行般排列着这样一句话：“这条道路叫阿西亚·拉西斯街，是她作为工程师，使这条街整个穿过了作者。”一个女性变形成一条街道，宛转而锐利，穿过本雅明的人生、思想和语言。她作为中介，让热切的本雅明认识了冷淡的布莱希特——一个比本雅明年幼、傲慢、咄咄逼人的剧作家，被本雅明视为知己，但布莱希特不以为然。本雅明用

“不同凡响的星丛”，来象征他们之间的关系。“星丛”，一个天文学概念被本雅明借用，指代偶然性与必然性互动共存的状态——那些星辰之间、人物之间的相遇和分离，在一种内在规律的推动下发生并呈现。每个人都处于某一星丛，继而显现其存在的意义。

本雅明“从专注的对象中看到了与自己契合的东西”（桑塔格），从自己专注的对象布莱希特这颗星辰上，看到与自己相契合的明亮与开阔。在本雅明的词汇表“震惊”“技术时代的复制”“光韵”“拱廊街”等之中，我最喜欢“星丛”。本雅明自认为是一颗土星，“对于土星性格的人，时间只是履行这压抑、单调、重复使命的介质。在时间中，一个人只能是他所是的这个人：他一开始是什么，就永远是什么……生性缓慢、优柔寡断，以至于不得不用刀子为自己开辟道路，有时就把刀尖对准了自己”（桑塔格）。所有诗人似乎都有着土星的气质。幸而，阿多诺、布莱希特、阿西亚·拉西斯、阿伦特以及晚近的桑塔格，这些友人或追慕者所构成的星丛，或远或近地，缓解了本雅明灵魂的孤寒。

但这改变不了肉体的孤寒。本雅明是他所处时代的客人、格格不入者。柏林、马赛、佛罗伦萨、那不勒斯、莫斯科、巴黎……本雅明一路观察、思考、写作——沉迷于漫游，尤其沉迷于巴黎的漫游。搬动躯体，位移，试图创造出更多身影，通过空间的转换、放大，来抵抗时间的单向性消失和纳粹阴影的日益扩张。1940年，他再也无力抵抗，在法国与西班牙交界处服毒自杀——用毒药停止一颗土星的旋转和光线。他的死，让我想起1942年同样因“精神故乡欧洲的沉沦”而在巴西逃亡途中自杀的犹太作家茨威格，想起策兰1970年在塞纳河上的一跃而起。本雅明传授写作秘诀时说：

“不要在你熟悉的书房里写一部作品的结尾，你在那里找不到结尾的勇气。”本雅明、茨威格、策兰，都是在异国找到了“结尾的勇气”——异样的环境，帮助一个人辨认出异常的命运？

一条名为“阿西亚·拉西斯街”的单行道，穿越时光，延伸到我的书桌和内心。《单行道》《发达资本主义时代的抒情诗人》《驼背小人》《迎向灵光消失的年代》，这些洋溢着强烈诗意和思辨力的文本，帮助我、一个企业公文制造者，抵御现金流、权力、虚荣等主流力量的围追夹击。我是本雅明文字的业余爱好者。“专业爱好者”应该是学院里那些打领带、抽烟斗的学者教授。他们“专业的爱”，更像谋生手段和责任。他们甚至会围绕反体系化的本雅明去试图建立起一种“体系化的爱”，这爱就难免出现种种漏洞，像出现种种漏洞的体系化的婚姻。相比之下，“业余的爱”，像一场与婚姻无关的爱，充满了直觉、诚意和不讲理的激情。

我在自己的写作中延续那条单行的道路——单行，不可逆，唯一且决绝，无论身体和灵魂，通向最终的泥土和青草。这是一条土星照耀的诗人之路，不同于本雅明所研究的巴黎拱廊街——那条开放、多元、玻璃与金属混血、资本与商品涌动的街道（多么像上海的南京路），吸引而又拒绝着本雅明以及《发达资本主义时代的抒情诗人》一书中的研究对象波特莱尔——两条单行道，与巴黎拱廊街交叉而后分径，通往他们各自的花园和深渊。

本雅明的单行道，起点在柏林、童年、《驼背小人》的第一行。他在《摄影小史》中描述了卡夫卡童年时代的一张照片：“照片中的小男孩大约六岁，穿着又窄又小几乎令人感到屈辱的童装，站在绘有温室冬园的风景画前。若不是他那无尽忧伤的眼神想奋力主宰这

个为他设计的风景，他势必会被布景吞没。”本雅明收藏了卡夫卡这张童年照片。本雅明写卡夫卡的“无尽忧伤”，就像是在写他自己。他们一生都是在用眼神来抵御周围“布景的吞没”，从童年开始——一开始是什么，就永远是什么。

本雅明走在单行道上：“只有走在这条路上的人，才能感觉到拥有的力量，才能感觉到对于飞行员来说仅仅一马平川的景观，在凭借每一次转弯呼唤出了远近、视点、光线和全景图。”我也处于一条自己的单行道，与上海的南京路时时交叉而后脱离。我应当像他那样拒绝做飞行员式一马平川的观察，步行，拥抱单行道上呼啸而来的各种细节，在文字的每次转弯处，塞纳河、苏州河的拐弯处，迎向灵光消失的自我——

在结尾之前、在被单行道尽头的泥土和青草汹涌吞没之前。

西南方向的光亮

罗兰·巴特，一个缓慢、雅致、漫不经心的巴黎人，太像本雅明，但我至今没有找到关于他们交往的叙述。

《罗兰·巴特自述》是我的枕边书，一本回忆录或者说随笔集，译本很多，台湾版名为《罗兰·巴特论罗兰·巴特》。显然，偏爱巴特的人很多。《罗兰·巴特自述》中谈到“偏头疼”：“我习惯于把头疼说成偏头疼（也许因为这个词是美的）……在农村（在西南部），我的偏头疼为什么更厉害、更频繁呢？我的偏头疼是什么位移留下的痕迹？”对词语敏感的结构主义、符号学大师，偏爱“偏”这个词，使紧跟在后面的“头疼”二字有了坡度和势能——像一块石头被置放在山顶，从而拥有了向下滚动的趋势和欲望——“偏爱”这个词比“爱”脱俗。偏过头去爱一种事物、一个异性，姿势多么动人。或许，偏头疼，正是一种爱在头脑中像流星一样偏斜着“位移之后留下的痕迹”吧？

巴特在《写作的零度》一书中说：“文学就像是含磷的物质，在它就要死去的时候，就会散发出明亮的光辉。”的确，一本书有墓地的形状，好书是好墓地——磷火明亮，那是一个作家所拥有

的最后发言权。因此，写作就是书写遗嘱，充满紧迫感、眷恋和回忆。所以，巴特像本雅明一样反对体系化的、冗长的喋喋不休，写片段式、格言式的文字像在写墓志铭。

我偏爱充满紧迫感的巴特。《罗兰·巴特自述》，由“主动性和反应性”“形容词”“惬意”“类比的魔怪”“黑板上”“钱”“阿尔戈大船”“偏头疼”等二百三十个小标题构成，小标题首字母顺序决定全书叙述结构。他试图用空间的变幻、跳跃、纷乱，来克服光阴的线性流逝，像普鲁斯特、乔伊斯等意识流大师们做的那样。他在解释为何自己偏爱“片段”这种文字的小规模组织方式时说：“阅读的快乐显然源自某些断裂……快乐所需要的是断层、中断、风蚀。人体最具有色情之处，难道不就是衣襟敞开的地方吗？间断，具有色情：在两种物件（裤子和毛衣）之间，在两个边缘（半开的衬衣、手套和袖子）之间闪耀的皮肤的间断具有色情；正是闪耀本身在诱惑，或进一步说，是一种显现、消失的表现状态，在诱惑。”深感罗兰·巴特懂得风情——风吹起情人衣衫时“皮肤的间断”所引发的诱惑力，强于一个裸体者皮肤的连续闪耀。情人的美，正在于她或他身体上的“断层、中断、风蚀”之处——那幽隐之地的光辉和召唤。

巴特总让我想起与他文风、气质很相似的本雅明——

都热爱巴黎（本雅明有《巴黎拱廊街》，巴特有《埃菲尔铁塔》），都不以哲学家自居（反对学院派和体系），都对摄影术中洋溢出的悲伤气质和死亡气息进行思考（本雅明有《摄影小史》，巴特有《明室：摄影札记》），都偏爱片段（让充满空白感、断裂感的语言溢出诗意），都非正常地结束一生（本雅明在二战结束前期自杀于西班牙小镇，巴特1980年在巴黎街头被一辆货车撞伤之后

死亡)——都是我偏爱的散文大师。把他们的文字当作哲学攻读,只能看到一片晦涩、复数的“我们”;当作散文、随笔揣摩,则会发现生动、单数的“我”。

桑塔格同样喜欢本雅明和巴特,并区别出两者的不同:本雅明忧伤、殉道,巴特唯美、愉悦。唯美而愉悦的巴特自然不想成为一个小说家,却写了一本《小说的准备》。他谈到巴黎作家们与夜晚的关系:福楼拜只在晚上写作;瓦雷里,从凌晨写到天亮;兰波,清晨树枝上的鸟儿一叫就关灯、收工,下楼买面包,七点钟开始睡觉……夜晚暗藏着文字发生学的秘密原理吧?巴尔扎克可以白天写作,但需要拉上窗帘,开灯——作家是一种纸上夜行动物,孤独,自由,锦衣夜行,不及物,非现实。巴特也这样排斥地心引力,从世俗生活中凌空而起,抵达他在巴黎交往了十五年的好友、意大利小说家卡尔维诺在《美国讲稿》中所阐述的“轻盈”之境——“一种鸟儿的轻盈,而非羽毛的轻盈”(瓦雷里)。

卡尔维诺在巴特去世之后这样写道:“那个我定期在街道上不期而遇的他,那个叼一支雪茄在嘴角的他——这是那些在二战前成长起来的人所特有的吸烟方式。”这一吸烟方式与“二战前”的关系,他没细说。二战之后,一个知识分子无法再那样高傲、天真、英俊地叼着雪茄,而必须降低雪茄在嘴唇间的角度?我不知道。我知道巴特同样着迷于夜晚,用笔作为钓竿,在一页白纸中间钓出一些活跃的短句,雪茄上的袅袅轻烟在虚构、加强着纸面湖面上的夜色——双眼星星般凌空闪耀。而我,在上海,在某企业一间办公室里写公文,必须拉开窗帘——陈词滥调需要用白昼来镀上一层虚伪的光。

《罗兰·巴特自述》一书,附录三篇叙事性稍强的杰作《偶遇

琐事》《今晚在帕拉斯剧院》《西南方向的光亮》，出现了一些令我哑然失笑的细节：“一个五岁的男孩，穿着小裤子，戴着帽子：他在敲门，吐痰，玩着自己的小鸡鸡。”“两个赤身裸体的少年，慢慢穿过河流，他们的衣服打成包顶在头上。”遂想到我的河边童年，故乡中原偏南的一条唐河，就重新哗哗啦啦流动在日渐委顿的下半身和头顶，冲洗周围的浑浊和茫然。唐河下游是汉水，汉水下游是长江，长江入海口处是上海——我当下生活其中的这座城市。

“童年是我们认识一个地区的最佳途径。实际上，只有童年才谈得上家乡。”《西南方向的光亮》一文结尾处的话，让我感动。巴特的童年和家乡，位于1977年某天中午他在摩洛哥教书时坐在长凳上眯起眼睛所眺望的西南方向——他偏头疼时时发作的方向，巴黎的方向。童年即家乡。一个写作者的隐秘动力，就是在纸上找到还乡、返回童年的途径——中年、晚年皆为异乡，无论巴特，还是我。

巴特说：“前卫，是知道什么死了。落伍，是对死了的事物还念念不忘。”我对巴特念念不忘，像他对西南方向的光亮念念不忘。我和他都是落伍的人。一切写作者，或许都应该是落伍之人，频频回头张望那些死去或终将死去的事物。在纸上，回头张望本雅明、巴特这些明亮的精神乡亲，可以减弱无边孤单和暗淡的笼罩，找到属于自己的“西南方向的光亮”——

比如，长江上游、汉江上游、唐河上游，就是中原偏南的、属于我的光亮。

它不是像湄公河，它就是湄公河

玛格丽特·杜拉斯在二十世纪八十年代出现于中国——又一艘慢船，来了。

我最早读到的杜拉斯作品，是她晚年巅峰之作、长篇小说《情人》，一个十五岁法国少女在越南爱上一华裔青年的故事。非线性叙述，词语灼热密集如同亚热带雨滴拍打在青木瓜树叶上，带来全新的阅读感受。由此开始喜欢她的文字，好奇于她的经历。

杜拉斯写《情人》时大约七十岁，在巴黎开始了一场她不能确定是否“最后一次恋爱”的恋爱，对象是年龄不到二十七岁的大学生杨·安德烈亚。这时的杜拉斯从照片上看，皱纹重重腰荒凉。激烈的酒精和毒品，不间断的爱，乖戾而迷乱的性情，吸引而又拒绝着她的政治与革命，长期的伏案写作，这一切联手毁掉她青春时代猫一样的妖媚。“要想让生命变得长一些，最简单的办法就是要使生命处于轻度的危险之中。”（尼采）杜拉斯的生命因种种“轻度的危险”而变长，思想就始终性感。

《情人》的开场白像湄公河上的闪电，划破众多中国当代知识女

性的幽暗心房：“我已经老了，有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来。他主动介绍自己，他对我说：‘我认识你，永远记得你。那时候，你还很年轻，人人都说你美，现在，我是特为来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美，那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容。’”这个男人大概读过爱尔兰诗人叶芝的《当你老了》。

杜拉斯的句子成为众多作家尤其是女作家的模仿对象。但杜拉斯是在复写个人生活，他人又怎么能在生活与文笔中模仿出这个生在西贡、活在巴黎的法国女人的早熟、喘息、疼痛、呻吟、欢愉、纵肆、孤绝？她其实一直在用小说来小声说着自己——用小说写自传，充满重度的危险，大部分人在写作中往往回避、掩藏自己最隐秘也最致命的部分，以便获得一种平庸而廉价的安全感。但杜拉斯“临危不惧”，那种直接、芜杂、绵密、灼热的文风，就是她的做派、风格——她被众多知识女性仰慕、追从，但难以复制。

《情人》之后，1987年出版的随笔集《物质生活》，是她与热罗姆·博儒尔谈话时的记录，保持一贯的坦率、自我和感性。收入的二十余篇文字长短参差，或一万多字，或三四百字，话题涉及生活、写作种种方面，湄公河上闪电一样的句子时时闪现，不断刷新我的视野——

“作家的身体也参与他们的写作。”有道理。写长篇小说的人，身体应该像海明威、福克纳、托尔斯泰那样好。卡夫卡身体差，其长篇小说都处于未完成状。博尔赫斯失明，只能口述短篇和诗歌，努力提高词语的含金量。村上春树为了长篇小说而每天长跑。但，杜拉斯此处的话是从性的角度阐发的——她接着说：“在做爱上辉煌

华美的作家很难说是大作家，远不如在那方面做得不好且慌慌张张的那些作家。”一个独特的评判标准，只有她能发现并说出。所以，她独特。写这句话时，她大约抬眼看了看书桌附近床单凌乱的双人床。

“房屋，是收容他们东奔西跑的所在，消解他们外出冒险的气质，分散他们成年以后出走外逃的心性。”此处的“他们”指男人和孩子。房屋是女人们囚禁男人野心的鸟笼。我想起与巴黎、越南有关的战地摄影记者卡帕：独身，一生住在世界各地各种酒店；酒店不是鸟笼而是鸟巢，在巴黎某鸟巢与英格丽·褒曼相遇、恋爱，但拒绝了这个大影星的求婚，理由是他是一个没有自己房屋的人；后来，他像鸟儿一样突然飞起在越南某颗地雷的上空。

“写作并不是叙述故事，而是叙述故事的反面，是同时叙述一切，是叙述一个故事同时又叙述这个故事的那种空无所有。”这是杜拉斯的小说观。在晚年讲述初恋，她一生中的“一切”自然都参与进来了，爱情的“反面”以及爱情的“那种空无所有”，都处于被叙述之中。因此，杜拉斯的故事才那么生动而唯一。她启示我们：作家在野外生长而出，独特的作家拥有独特的气候、土壤、根系，像湄公河河边的青木瓜树林。

杜拉斯与采访者谈起《情人》的创作时说：“……你到塞纳河去，离巴黎三十公里的地方，有一个小河湾……它不是像湄公河，它就是湄公河。”一条东南亚河无所不在、无时不有地追随杜拉斯一生，从初恋，到巴黎，到代表作。

显然，拥有这样一条绵延无尽的河，对于作家多么重要。

当然，作家也必须拥有随身携带一条河的力量，不论它大小长

短——我随身带着的一个土陶茶杯，是否就暗藏一条中原南部的河？

一个好的阅读者也应该如此——我家附近是苏州河，它不是像塞纳河、湄公河，它应该就是塞纳河、湄公河，当我阅读杜拉斯和巴黎的时候？

原谅我不能像卓越的杜拉斯那样说得决绝。一个微弱、迟疑的人，要热爱问号。

我本身就是一个问号——被哪些更微弱、迟疑的事物所热爱？

我们为什么相识？

写出《包法利夫人》的福楼拜，一艘与巴黎有关的船，出现在中国二十世纪之初的海岸——先后通过翻译家李劫人、李青崖、李健吾、许渊冲、周克希、张道真等领航员，进入中国一代代读者的内心海港。

1821年生、1880年去世的福楼拜，除了在巴黎学习法律、晚年栖居巴黎之外，大部分时光生活在外省，对朋友们鼓动他进入巴黎以便能够快速进入文坛显要位置没兴趣。

在外省，福楼拜早恋（十五岁时爱上了二十六岁的有夫之妇伊莉莎并持续终生，但毛姆认为“他过的是一种富于幻想的生活，对情人的爱在分开的时候比在一起的时候强烈”）、生病（癫痫，像陀思妥耶夫斯基一样的癫痫，导致一种动荡不定的情感方式、行为方式——陀思妥耶夫斯基笔下的主人公几乎都患有癫痫病，时常陷入短暂的昏厥、抽搐——用疾病表达世界观。一个作家的体质，不可避免地参与写作并影响笔下人物的命运）、旅行（父亲规定的一种治疗方案：以景物的持续变幻，来阻止病情的闪现）、练习写作（他

明白，患病使他无法过上一种常人的、平静的生活，只能杰出、孤独)……

根据一个美艳女人嫁给无趣医生之后发生的偷情、借债、自杀的小镇新闻，福楼拜用将近五年时间完成长篇小说《包法利夫人》。这一现代主义小说开先河之作，被后来的法国新小说派、拉美魔幻现实主义流派一概视为典范。尽管福楼拜本人以为自己是在向巴尔扎克的现实主义致意，但他同时代的人模模糊糊意识到：巴尔扎克为人类的、全知视角的、唠唠叨叨立场鲜明的、故事化的、本质上是浪漫主义的传统写作方式，结束了。一种为艺术的、有限视角的、客观的、冷静的、淡化故事的、碎片式的现代写作实验，开始了，从福楼拜开始了。

例如，包法利夫人与情人在农展会上幽会一章，涉及三个空间上同时展开的各种场景和细节：(1) 广场以及周边房屋，挤满参会者、窥视者，街道上纷乱的人群与家畜混杂交响；(2) 司令台，官员正对着群众讲话；(3) 包法利夫人和情人罗道尔弗坐在村公所二楼窗前，俯瞰上述场景并娓娓而谈。这三个空间如果让巴尔扎克来叙述，可能需要二三十页来一一描写并评论，但无法解决“同时发生”这一难题。福楼拜却通过自己的实验性表达，让我们同时听到了牛叫、情话、官员的蛊惑——

“就拿你来说，我们为什么相识？出于什么机缘？我们各自的天性，你朝我推，我朝你推，毫无疑问，像两条河一样，经过千山万水，合流为一。”

他握住她的手，她没有抽回手去。

主席喊道：“一般种植奖！”

“警方说，方才我到府上……”

“图普瓦的毕日先生。”

“我怎么晓得我会陪你？”

“七十法郎！”

“有许多回我想走开，可是我跟着你，待了下来。”

“肥料奖！”

“既然今天黄昏会待了下来，明天，别的日子，我一辈子，也会待了下来！”

“阿尔格意的卡隆先生，金质奖章一枚！”

“因为我和别人在一道，从来没有感到这样的魅力。”

“伊如里·圣·马尔旦的班先生！”

“所以我，我就永远想念你！”

“一只麦里漏斯种公牛……”

罗道尔弗和包法利夫人的情话中间不断插入“一般种植奖”“肥料奖”“一只麦里漏斯种公牛”等杂音，使各个空间像蒙太奇镜头一样叠加，也为这样一种非常态的“爱”蒙上嘲谑色彩，比常见的咖啡馆、海滩边、月光下、后花园里的“爱”，独到而真实。或许，独到而真实的男女情感，就是这样充满了杂质和世俗，在种植、肥料、公牛之间发生然后消灭。

这一段“共时性叙述”是西方现代小说技法的发明。普鲁斯特在《驳圣伯夫》一书中说：“福楼拜第一个使时间的变化摆脱了轶事的寄生和故事的附庸。他第一个把时间的变化谱成音乐。”但中国明代的长篇小说《金瓶梅》，已出现类似手法：妓女李桂姐为西门庆、应伯爵、谢希大等人唱曲助兴，应伯爵屡屡调侃、讥讽，两个人的

唱词、插话拼贴并置在一起，相互对照，张力十足：

桂姐不理他，弹着琵琶又唱：

思量起，思量起，怎不上心。伯爵道：“揉着你那痒痒处，不由你不上心。”无人处，无人处，泪珠儿暗倾。伯爵道：“一个人惯溺床。那一日，他娘死了，守孝，打铺在灵前睡。晚了，不想又溺下了。人近来，看见褥子湿，问怎的来，那人没得回答，只说你不知，我夜间眼泪打肚里流出来了。就和你一般，为他声说不能的，只好背地里哭罢了。”我怨他，我怨他，说他不尽。伯爵道：“(略)”谁知道这里走先滚。伯爵道：“(略)”自恨我当初，不合他认真。伯爵道：“(略)”……

《金瓶梅》与《包法利夫人》中的这两段文字，异曲同工。两部都以女性命运为主题的长篇小说，值得比较——女性与命运。性与命。性命。

《包法利夫人》催生出了一个名词“包法利主义”，即，拜物、虚荣、想入非非、沉溺于内心，试图通过爱情或性，来摆脱庸常现实的一种状态；以有毒的浪漫主义小说为蓝本，对现实厌倦、不满，使自身陷入悬空、虚构的境地——这样一种状态和境地，我们谁又不耽溺其中，谁又不是当代的“包法利夫人”？那个在法国偏僻小镇里订阅巴黎时装杂志、“知道巴黎的每个好裁缝地址”、看到漂亮的马鞭就打算嫁给持鞭人、捡到绿绒烟盒就幻想上流生活、尚未得到私奔的承诺就急急忙忙购买斗篷和帽子的包法利夫人或者说爱玛，完全可能就是在中国内陆县城或者上海外滩徘徊的你、我、他，无

非把那贯穿全书的外省的马车、雾，置换为当下中国的轿车、霾，就可以了——我们都是 在雾霾中怀揣一颗骚动的心，奔驰，“想要逃离既定命运，越是努力挣扎，毁灭来得越快”（哈代）。“欲望与毁灭”，是异国异代的包法利夫人、李桂姐们的共同主题。

福楼拜本人也在疾病和写作中挣扎、毁灭。

他写得比前辈巴尔扎克慢。巴尔扎克越面临断炊、出版商诉讼等危险，越才华横溢、一夜万言。而福楼拜的家境比总在躲债的巴尔扎克优裕。《包法利夫人》中“农展会”一章，足足写了三个月。他要求自己绝对不能在同一页写同一个词——这完全是诗人的写作标准：必须找到那唯一、准确、不可替代的表达。书中一段文字：“过惯了平静的日子，她反倒喜欢多事之秋。她爱大海，只是为了海上的汹涌波涛；她爱草地，只是因为青草点缀了断壁残垣。她要求食物投她所好；凡是不能立刻满足她心灵需要的，她都认为没有用处；她多愁善感，寻求主观的情，而不是客观的景。”寥寥几句，凸显出一个把文本和现实混为一谈的女性形象，诗的语言饱含诗的力量。

侨居巴黎的屠格涅夫给福楼拜讲过自己早年的爱情故事。一个女子对屠格涅夫说：“你应该给我一样东西。”出乎屠格涅夫预料，她要的是一块肥皂。她接过肥皂就跑了，再跑回来，将双手伸到屠格涅夫面前：“现在，像亲吻圣彼得堡客厅里的女士一样亲吻我的手吧。”令屠格涅夫难忘、珍视的这一刻。一种爱，关于一块肥皂、一双散发着肥皂香气的干净的手。在巴黎，在上海，当一个女子对情人说“你应该给我一样东西”，那大约是在期待一个订婚钻戒、一套房子、一辆汽车，而绝对不会是一块肥皂、一卡车的肥皂。这就是巴黎、上海与白净草原的区别吧？

我手中有一本《白净草原》，是丰子恺的译本。稚拙、天真的丰子恺翻译屠格涅夫，合适。“一块肥皂”的故事，如果丰子恺画出来，多好啊。我不知道这个故事对福楼拜产生了什么影响。走过白净草原的屠格涅夫，以猎人视角写出了草香、孩子、苍鹭的振翅声、犬吠、马嘶、波光、篝火、星辰……大面积的景物描写，大面积的诗意，缘于大面积干净的爱包围了他。福楼拜没有屠格涅夫的肥皂和草原，他笔下的女子捏着一叠账单。

福楼拜缓慢完成了《包法利夫人》。一个外省人的慢与巴黎的快，格格不入。移居巴黎后与好友莫泊桑、龚古尔、左拉等人来往，但仍然说乡下俗话，共进晚餐时脱掉靴子和外套，否则就吃不安稳。周围的巴黎人愕然侧目。龚古尔回忆：“福楼拜在巴黎住得越久，这股乡下气越重。”福楼拜在用自己日益加重的乡下气，来质疑巴黎的香水气，缓解自己作为一个外省人的不安？

更慢的，是福楼拜的爱情。五十岁时，福楼拜终于给暗恋了三十五年、已经丧夫的伊莉莎写了第一封情书，开头称呼是“我的旧爱，我唯一的挚爱”。九年后，福楼拜死去，墓地在巴黎四百公里外的里昂——他终于松了一口气，松了最后一口气。这个一生都不怎么喜欢巴黎的人，笔下文字无法回避巴黎——那不是地理意义上的一座城市，而是非现实、非常态的上流生活代名词，像隐隐燃烧的导火索，终将砰然作响，用来引发外省的种种悲剧。

类似于上海，在二十世纪三十年代，作为东方巴黎，成为众多冒险家、政客、黑帮成员、水手、文人、影星、买办、三轮车夫们的天堂或地狱，也成为众多爱玛一样的女子所幻想、迷恋的现代生活方式的象征。最早接受欧风美雨吹拂的这座城市，开放、浮华而糜烂，有理由成为《包法利夫人》大部分汉译本的诞生地：中华书

局 1925 年出版的李劫人译本《马丹波娃利》，商务印书馆 1927 年版的李青崖译本《波华荔夫人传：法国外省风俗记》，等等。一个法国女子的文学形象出现在上海，转身，成为曹禺《日出》中的交际花陈白露，白先勇《永远的尹雪艳》中的舞女尹雪艳，王安忆《长恨歌》中的上海小姐王琦瑶，与《金瓶梅》《红楼梦》中的女子一起，构成中国文学的女性形象序列。

上海本土口语中一个词语“乡下人”，指上海以外除了北京、广州等几个城市之外广大地域里的底层生存者。包括我，一个来自内陆欠发达地区的闯入者，在这座城市里的身份也是乡下人，类似于巴黎用埃菲尔铁塔做成的眼球所斜觑的外省人。这一词语含着上海的自大、傲慢和不安——在我周围，不论上海还是内陆，都浮沉着那么多的爱玛、陈白露、尹雪艳、王琦瑶一样的面孔，“湿漉漉枝条上的黑色花瓣”（庞德），涌出地铁、机场、海港。

我们都是爱玛、李桂姐、陈白露、尹雪艳、王琦瑶，隐蔽或者公然——我们为什么相识？

像福楼拜一样，“外省”或者说“乡下”，是当下中国作家面对的基本写作主题。一个苦苦追求而不得的异性、阶层、位置，一个遥远而闪光的她、他、它，就是一种巴黎、一种上海，诱惑你、造就你、拒绝你，最后，倾覆你。

于是，就有了一代一代的文学慢船，日夜修建并起航，向一代一代的书桌和灵魂鸣笛、远渡……

卷三

■ 一卷星辰

埃塞尔·伏尼契

《牛虻》。长篇小说。李俚民翻译。中国青年出版社。

这本小说竖排、繁体，应该是二十世纪五十年代初期的版本，也是七十年代我在小学、初中时期读到的最早一本外国长篇小说。之后还读了《钢铁是怎样炼成的》，应该是二十世纪六十年代初期的版本，已经是横排、简体了。两本书封面都非常陈旧，泛黄的纸张散发出时间流逝后的感伤气息。

二十世纪七十年代，一个中原小镇，我跟随在人民公社机关里工作的父亲与在镇小学教书的母亲生活、读书。无书可读，就背着空虚的书包读街道墙壁上贴满的大字报，其中有叙事——“复辟”“通奸”“恶毒攻击”，有抒情——“打倒”“粉碎”“坚决捍卫”，有插图——变形的人、拳头、铁锤……镇上唯一的小书店，能买到高尔基《我的大学》《在人间》《母亲》改编的连环画，我如获至宝。父亲隐秘收藏和寻找来的一些旧书《牛虻》《钢铁是怎样炼成的》《水浒传》《三国演义》《林海雪原》《王若飞在狱中》等，填补了我无边无际的闲散时光。其中一些书无头无尾，靠我的联想

协助作家完成属于我自己的版本。我知道还有一本《红楼梦》，但父亲自己偷偷地看。

《牛虻》《钢铁是怎样炼成的》，这些今天看来文学价值平平的异域文学作品，让我懵懂触及了以下关键词：人性、革命、青春、爱情、忠诚、远方。尤其是《牛虻》，一个意大利私生子、革命者、地下党人亚瑟·勃尔顿，读书、反抗奥地利、恋爱、泄密、伪装自杀、逃亡、归来、准备起义、被捕、就义……这个脸上有刀疤的热血青年短暂但壮阔的人生，激动着一个中原小镇少年的心。在二十世纪七十年代，在小镇，一个内陆少年的远方，就是偶尔出现的杂技团、戏班子、地质勘探队，就是拉练路过此地的坦克、卡车、士兵、部队文工团，就是露天电影上的朝鲜、南斯拉夫、罗马尼亚。这些“远方”，短暂、虚幻、一掠而过。《牛虻》中的“远方”则更加遥远而持久。书中革命背景下的爱情，让我遐想自己的琼玛，应该是学校宣传队里那个最俊的跳舞女孩，或者是书店里那个沉默的小姐姐。

我记得《牛虻》中有一幅线描插图：亚瑟半跪着亲吻琼玛的手，窗外，半轮月亮。在狱中，亚瑟给琼玛写诀别信，抄了一首小诗：“不管我活着，/还是我死去，/我都是一只，/快乐的牛虻！”一部革命主题的小说被我当成爱情小说来读。或许革命的隐秘动力，就是对某个异性强烈的爱，并将这爱推向异性所生存其中的整个时代和世界。《钢铁是怎样炼成的》同样被我看成爱情小说，保尔与资本家女儿冬妮娅清新的爱、与政委丽达模糊的爱、与妻子达雅安定的爱，被我看成贯穿这部书的一条线索、一根树

枝，其他情节如坐牢、铺设铁路、作战、伤残退役、写作等，都是这条线索、这根树枝上所点缀的叶子和花朵。

这些书，在物质与精神双重匮乏的年代里，培育了一个少年的幻想能力。它们鼓动我：去走一条曲折的未来之路吧，在这条路上去遇到自己的远方和女子吧，去书写自己的情感和命运吧。我开始暗暗激励自己也成为一个作家，写长篇小说，因为漫长人生只能由长篇小说这种充满历史感、体积感的文体才能容纳。高中选择读理科，大学读数学专业。我希望自己成为一个野外经历丰富的工程师（满身的伤痕和风暴），而不是室内生活单调的语文教师（两耳的蝉鸣和钟声）。但我现实中的职业生涯却是一条平淡的直线：某镇政府，某市政府，某高校，某研究院，四点一线，从中原，到目前的上海。似乎一直在室内生活，身体内积蓄着阴影、暗伤和隐痛。

我曾练习并发表过短篇小说，但始终着迷于言辞的独特意味、困惑于故事的复杂生成。这或许与我缺乏野外经历有关。小说家，尤其是长篇小说家，似乎应该是野生动植物。而我最终在诗歌和散文这两种文体间，成为一个语言的革命者和逃亡者。“远方”，落实为书房外的那条走廊，一盏灯随着我脚步声的轻重而变幻着节能的光线。“女子”，则如同一盏灯节能的光线，随着笔尖在纸上移动声音的轻重而变幻。

沃尔特·惠特曼

《草叶集》。楚图南翻译。人民文学出版社。

这是我大学时期最热爱的两本诗集之一。另一本是戴望舒翻译的《洛尔迦诗抄》（最喜欢其中的《梦游人谣》，空间的跳跃和语调的音乐性带来无限美感——“马在山间，船在海上”）。

这两本诗集让我开始做诗人的梦。在倦怠地、敷衍地完成数学专业各种作业之后，炙热地、持续地投入到文学名著阅读之中。图书馆文学书刊借阅部的女教师，像女神，迎接着总在逃课的我充满敬爱的视线。对于未来的职业设计，我把图书管理员作为选项之一。我没有想到自己后来却在政府小公务员、高校教师、企业管理者这样一条身份转换的路上越走越远。惠特曼的及时出现、《草叶集》的繁密生长，非常契合于二十世纪八十年代一个大学生关于未来的种种憧憬、不安、冲动、狂想。

我在笔记本上抄写这个美国诗人的句子：“攀登高山，我自己小心地爬上，握持着低极的细瘦的小枝，/行走过长满青草、树叶轻拂着的小径，/那里鹌鹑在麦田与树林之间鸣叫，/那里蝙蝠在七月

的黄昏中飞翔 / 那里巨大的金甲虫在黑夜中降落， / 那里溪水从老树根涌出流到草地上去”，“我，惠特曼，一个美国人，一个粗鲁汉，一个世界， / 纵情声色……饥餐，渴饮，传种接代”……喜欢这个排字工人、木工、泥水匠、农村教师，他的身份与我祖父、外祖父们相似。喜欢《草叶集》扉页上黑白照片中他草叶般生长的胡须和头发，我对自己胡茬稀疏暗生惭愧，只能把头发留长。喜欢他在美国这个新大陆上脱口而出的自我之歌、创造之歌、民族之歌，我的面前也同样隐约浮动着一一种新生活新世界。喜欢他在写作的孤寂中虚构一个笔名为自己写评论喝彩的小伎俩，我也对自己练习册上的分行文字充满自负。

正是《草叶集》以及随后读到的《桑戈尔诗选》《聂鲁达诗选》，使我在众多草拟的笔名之间确定了“汗漫”——一个古老的形容词，开阔、散放、自由之意。大学毕业不久，我先后在邓州、南阳这两座范仲淹作《岳阳楼记》、诸葛亮写《草庐对》的小城里谋生、沉浮、焦灼。写作、阅读陪伴一个年轻人的孤独，也加深着年轻人的孤独。二十世纪九十年代末，我相继写出长诗《水之书》《初春之书：祈祷》《漫游书》。这些句子很长的诗一波三折，在当时诗歌界引起关注。但同时也被一些评论家、诗人认出了我所追随的异国诗人的身影：惠特曼、聂鲁达、桑戈尔。聂鲁达说：“火车头，我喜欢它，因为它像惠特曼。”我喜欢这三个像火车头的诗人，他们有巨大的体积、热量和声带。我追随这些浪漫主义、现实主义、现代主义杂糅于一体的诗人宽广的身影，喜欢他们泥沙俱下的汹涌和不纯粹。

在他们以及之后认识的里尔克、曼德尔施塔姆、策兰等风格一新的伟大诗人身后，我逐渐形成“要及物、要复杂、要开阔”的个

人写作准则。诗歌评论家燎原在评论我这一时期的作品时，写道：“结集在他胸中的的是以《汉乐府》所象征着的家国式的堂皇、大度与硬朗，以及来自中原大地由稼穡、歌谣所汇聚的地气。这因而养育了他乡间士子式的充沛与浩荡，并以此纵驰在地理与人民组合的大野景色中。”他似乎是在写惠特曼、聂鲁达、桑戈尔。但《汉乐府》属于我，不属于他们。作为一个中原“乡间士子式”的写作者，我在纵向的古典诗歌长河与横向的现代西方诗歌潮流的交汇处，领受这“充沛与浩荡”的恩惠、洗礼和幸福。不少陌生诗友在当面认识我之后屡屡惊叹：“你怎么没有我想象中的那么高大呵？！”写长句子应该像惠特曼们，像火车头，高大、逶迤、目空一切。我只能惭愧而低矮地笑着，呵呵，呵呵，像自行车摇响铃铛。

东汉著名文学家、书法家蔡邕在《书论》中有言：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。”“散怀抱”，三字尤好，适合惠特曼——一个抽着烟奔跑的火车在散怀抱。一个书写者，要散怀抱，自由自在而不拘泥拘谨，方可臻开阔之境。正是蔡邕，在草书中首创“飞白”手法——飞动的白，如天风吹海。蔡邕是曹操的老师、蔡文姬之父，死于政治，活于艺术。曹操也是一个散怀抱之人，无论人生还是诗歌——《观沧海》充满了飞白，飞动的白。

我希望自己的诗歌像惠特曼那样，有一个肯定人性、赞美自我的现代人形象，矗立于文字的旷野里。像草书中的飞白，不断冲破种种旧海岸一般的藩篱，“卷起千堆雪”（苏轼）。怎样生活，就怎样写作，不论肮脏还是神圣、混沌还是清明——惠特曼在为我示范这样一种基本的写作伦理。一个怀着弄臣、隐士、弃妇、商人种种心态的现代人，即使写出分行的句子，即使充斥“航天飞机”一类高

速度的名词，也不具备现代性——诗歌的现代性，就是散怀抱。

进入中年，我的诗作数量减少、句子变短，身体的热度似乎也在降低，这可能与我人生的光线开始转暗有关。顺其自然。像土地，在不同季节生长不同的庄稼和虫鸣，这种诚实应该转化为一张纸的品质，让词语的种子“穿过可怕的沉默，穿过千百重死亡言辞的黑暗……穿过这一切，重新展露自己”（策兰）——展露为一地青草，草叶集？

西默斯·希尼

《希尼诗文集》。吴德安、黄灿然等翻译。作家出版社。

这本书褐色封面上的诗人肖像，洋溢着农夫与知识分子的双重气质。封底印有1995年诺贝尔文学奖授奖词：“他的诗作既有优美的抒情，又有理论思考的深度，从日常生活中提炼出神奇的想象，并使历史复活。”精辟，准确。

希尼，这个与遍野土豆一起生长在北爱尔兰寒冷气候中的农家少年，这个被“夜晚马厩里传来的嘶鸣，混合着大人们隔壁厨房里的谈话声”“一列过路的火车使大地震颤”的种种声音所打动，从而像立在“贮藏室木桶中的水泛起柔美的、同心圆状的涟漪”一样敏感而忧伤的诗人，这个在大学里攻读西方现代文学、讲授诗歌写作的知识分子，将“抒情”“理论”“日常生活”“想象”“历史”这些看似相距遥远甚至有些冲突的概念，整合成为自身诗歌的面目和秩序。他的诗，精神上回响于童年记忆与现实经验所组成的“黑暗”，技艺上则受益于叶芝的冷峻、弗罗斯特的精确诡谲、洛厄尔的透明执拗、布莱克的简洁、毕肖普的复杂想象、史蒂文斯和里尔克的丰

富广博。但希尼最终成为希尼自己。一个综合性的、变化中的诗人，拒绝用某个符号去界定自身。

在英美二十世纪四十年代的新浪漫主义、五十年代的经验主义、六十年代的极端主义等诗歌写作潮流之后，希尼“野外工作”（他一部诗集的名字）般的朴实、直接、深沉的诗风，吹动世界诗坛。在叙述的深远处抒情，于经验的边界旁超验，他为九十年代以来的中国当代诗歌实验提供了参照和启示。二十年来，中国诗人们徘徊、纷争于“口语与书面语”“直陈与隐喻”“细节与意象”“叙述与抒情”“民间与知识分子”等似乎二元对立的观念之间，“抒情”成为一个羞愧的符号，“叙述”变成无坚不摧的不二法门。就在这一时期，希尼来到我、来到我们大家面前，让种种概念之争、主义之争，显得狭隘、苍白和无聊。在希尼这里，抒情依然表现为诗歌的本质，叙述并不只到叙述一个事件、一个细节为止，事物的纹理蕴含着深沉难言的情怀。比如，他写四岁的弟弟因交通事故丧生的《期中假期》：“……/ 躺在一个四英尺长的小盒子里就像睡在床上 /……/ 四英尺的盒子，一英尺代表一岁。”

希尼的写作，为我审视自己一个时期以来具有超验意味的写作提供了镜子，使我得到警示，也获得信心。在希尼等诗人身上，我感受到一种“纠正的力量”。综合性、整合性的写作，开始成为我以及当下众多诗人的清醒追求。正像纳博科夫谈到诗人勃洛克、曼德尔施塔姆时说：“文学教授们仍把这两位诗人划入两种流派。事实上，只有一种流派：才华。”所有优秀的诗人都应该是“才华派”，希尼应该不拒绝站在这一流派里。

以他的名作《挖掘》一诗为激励，我要求自己像他那样写

作——“在食指和大拇指之间 / 躺着一支粗壮的笔。 / 我将用它去不断挖掘。”要像爱尔兰沼泽地里的劳动者们那样挖掘——“粗糙的长筒靴稳踏在铁锹上， / 长柄紧贴着膝盖内侧结实地撬动。”

希尼用自己的诗揭示了语言的秘诀：要结实，要撬动。

阿赫玛托娃等

《俄罗斯白银时代诗选》。顾蕴璞编选。花城出版社。

“白银时代”（长度二十余年，以现代主义为特征），相对于十九世纪从普希金开始到契科夫结束的文学“黄金时代”（长度七十余年，以浪漫主义和批判现实主义为特征）而命名。白银时代最醒目的诗人群体，由阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、帕斯捷尔纳克、曼德尔施塔姆、布罗茨基等组成。在第一次世界大战、在斯大林这个“孤儿产业的生产能手”（阿赫玛托娃）带来的纷乱、严寒和恐怖中，诗歌，这种心电图仪一般直接显示内心秘密的文体，比小说、散文一类回忆意味浓厚的、缓慢的文体，在场感更强，疼痛感更鲜明、迅疾——写作诗歌的他们，成为一个时代的良知和喉咙，发出独到、诚实而又令秘密警察们恐怖的声音。

他们，“孤寂而宏伟的一群”（叶芝），与苏俄发生一种痛切的关系。或者说，一个开始用手枪来代替手风琴打开胸腔的国度，通过死亡、饥饿、失踪……与一代诗人发生关系。

他们被禁止居住在莫斯科等大城市周边一百公里范围以内。每年五月、十月，大自然最美好的时节里，针对知识分子的大规模逮捕行动，在进行。人工制造出的乌云和暴雨，笼罩、拷问着知识分子的肉体 and 良知。但诗人们依旧吟诵，于是形成了大致相似的人生轨迹：流放，囚禁，监视居住，逃亡，自杀，死……这些被拒绝、被怀疑的诗人，相互慰藉，构成一种倾慕、依恋、以诗歌作为血缘的亲人关系。“我觉得自己仿佛是他们的总和，但总是小于他们中的任何一个个体。”谈到白银时代其他诗人，布罗茨基这样说。“他们的总和”，构成了诗与帝国的对立。最终的结局是：帝国消亡，诗人生长。

曼德尔施塔姆被称为“时代的孤儿”——时代拒绝养育的一个弃儿？曾与茨维塔耶娃有过一段恋情。他常常从圣彼得堡坐火车去茨维塔耶娃所在的莫斯科取暖。铁轨蜿蜒，像两行长诗、像两条蜿蜒伸来的灼热手臂。周围人误以为曼德尔施塔姆在铁路上工作。坐着火车的爱情，比坐着自行车的爱情强烈，但短暂，因为需要大量的蒸汽、蒸汽深处的火焰、火焰内的煤。而他和茨维塔耶娃都很饿、无力，依靠抽烟来缓解口腔和肠胃的虚空。

布罗茨基在《文明的孩子》中谈到曼德尔施塔姆时说：“诗人惹出麻烦，往往并非由于政治，而由于他语言的优越感及由此带来的心理优越感。……在诗中，如同在任何地方，精神优越总要在肉体层次上遭遇抵抗。……判断伟大诗人的一个标准：仅凭那朝向他的恶的数量和能量。”曼德尔施塔姆符合这一标准——那么多、那么强大的恶，纷纷向他扑来。因诗获罪，在集中营死去时仅仅四十七岁，尸骨弃置于无人知晓的地方。

在官方反复搜查之后，曼德尔施塔姆的手稿依靠妻子的平底锅和记忆力而留存——这个名字叫作娜杰日达的俄罗斯女人，把丈夫所有手稿封存在平底锅中随身携带，并一字一字背诵——她怕平底锅被抄走或遗失。一个诗人隐秘生活在平底锅中、遗孀的舌尖上。“在知识分子圈里，尤其是在文学知识分子圈里，成为伟人的遗孀，在俄国几乎已是一种职业。”（布罗茨基）。娜杰日达是“遗孀”这一职业里的优秀从业者。多年以后，读到曼德尔施塔姆的诗篇，总感觉它们有着俄罗斯平底锅的灼热、一个女人舌尖的颤抖。

他最后的诗句：“我将不向大地归还 / 我借来的尘土， / 我愿这个思想的身体—— / 这烧焦的，骨肉， / 像一只白色粉蝶， / 能在它自己的跨距间活着—— / 回到那条街，那个国家。”他尖锐、有力的诗句：“夜晚我在院子里冲洗， / 尖锐的星辰在上空闪耀， / 星光像斧头上的盐——水缸已经接满，边缘结了冰。”他充满期待的诗句：“无论谁发现了马蹄铁， / 都会吹去尘土， / 用麻布擦拭直到发亮。”他认为，所有的抒情诗都是对话。也就是说，诗人们在孤独的流亡和写作中，始终是在面对、寻找着倾听者和隐秘同道，哪怕他们处于遥远的国度和时代——那擦拭马蹄铁的人。

布罗茨基有名诗《黑马》。帕斯捷尔纳克有一张马脸，长，冷，险峻。俄罗斯马。马，一种不安的动物，即使入睡也站着、耳朵竖着，警觉于周围的一切，骨骼密集像不息的闪电、像持续紧张的排比句。帕斯捷尔纳克躺着入睡，像阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆、布罗茨基等不合时宜的诗人一样，失去在祖国立足、谋食、奔跑、嘶鸣的权利。要么远走异乡，要么囚于暗室、消失。双脚必须避免触及祖国的泥土，以免招来惩戒。帕

斯捷尔纳克躺着，让四条床腿在梦中变成马腿、火车，奔驰：“我的姐妹是生活——今天 / 她用泛滥的春雨狠砸在众人身上， / 佩戴饰物的有钱人自命不凡， / 谦恭地咬噬，犹如燕麦丛中的蛇 //……五月，你在去往卡梅申的旅途中， / 读着火车时刻表， / 它规模比《圣经》宏大， / 即使你从头到尾再读一遍。”这个长着马脸的人读火车时刻表，发出的声音像马叫。但火车上没有马槽，没有耶稣降生其中的那只马槽。他把头探向时刻表、《圣经》般充满诗意的分行排列的火车时刻表，是否听到了耶稣的低语：“我就是生命的粮食，到我这里来必定不饿，信我的永远不渴。”帕斯捷尔纳克们又饿又渴，探向火车时刻表上那些或许存有粮食和泉水的地址，读一遍，再读一遍……

多年以后，阿赫玛托娃回忆那些死去的早年诗友，写下《我们四个》：“在通风的路上我似乎无意间听到 / 有两个朋友，两种噪音，在轮流说话 // 我是说两个？……靠东头的墙边 / 一串长满悬钩子的十字形嫩芽 /——哦看，那新鲜黑暗的接骨木树枝 / 就像是茨维塔耶娃寄来的信！”阿赫玛托娃埋头在纸上追寻、痛惜那些白银碎裂的声音。

而茨维塔耶娃的代表作是《给一百年后的你》，标题本身就充满了决绝、爱和期待——她，他们，用眷眷眺望百年以后的我们这一姿态，否定一个国度、一个时代？

从布罗茨基那里迎来一匹空着马鞍、寻找骑手的黑马，从茨维塔耶娃那里得到一枚温柔、绝望、灼热的白银戒指，从曼德尔施塔姆那里熟悉了一种眼泪、静脉、童年的腮腺炎，触及了他的

马蹄铁、马蹄以及铁一般的暴风……

离开书桌，站在我悬空但安全的小阳台上，第二十五层楼位置上的阳台。周围是中山公园，中山公园周围是上海，上海周围是江南、中国……常常想到中国的杜甫、苏东坡，异国的阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆，动容复动心。偶尔蹲下身，用鞋油擦拭一双钉有铁掌的皮鞋，也能像马蹄铁一样擦亮？

用擦拭皮鞋来向俄罗斯马蹄铁及其所联系着的马、白银，致意。

约瑟夫·布罗茨基

《文明的孩子》。散文集。刘文飞翻译。中央编译出版社。

“诗与思”文丛之一。该文丛还有《三诗人书简》，里尔克、茨维塔耶娃和帕斯捷尔纳克三个关系微妙而温存的诗人之间的通信集。

在遇到布罗茨基散文之前，我已沉迷于这位俄裔美国诗人的杰作《黑马》：一匹黑马来到我们和黑夜面前，“它无法与黑暗融为一体”，“如此漆黑，黑到了顶点”，它不安、悸动、独立、期待，“呼吸着黑色的空气”，使“我的体内漆黑一团”，“它为何在我们中间停留？”“它那没有鞍子的脊背上 / 却是另外一种黑暗”，“它在我们中间寻找骑手”，寻找有勇气有能力穿越黑暗核心的人。我震撼、深思。诗人布罗茨基就是骑上诗歌这匹黑马的骑手，用俄苏的夜色、茨维塔耶娃和帕斯捷尔纳克这些前辈咏叹过的夜色，混血而成一匹黑马，随它在美国的白昼里流亡。

直到《文明的孩子》一书出现，才发现另外一个布罗茨基、散文家布罗茨基。曾有一个时期我都随身携带这本书，在布罗茨基的句子下面画满标记线。标记线歪歪扭扭，像醉酒者留在雪地上的愉

快足迹，绝对不像布罗茨基在《小于一》这篇散文里写到的“教室
灰泥墙壁上”那“一道齐眉高的蓝色横线”那样令人厌倦、令一个
少年陷入虚无和痴呆状态。布罗茨基说，这条蓝线“像一条无穷大
公分母的分数线，绵延不绝地横贯了这个国家：无论是大厅、医院
和工厂，还是监狱和公寓的走廊”。一种与斯大林专制体制相适应的
美学暴力，让曼德尔施塔姆、茨维塔耶娃、阿赫玛托娃等诗人，用
抽烟来缓解饥饿，用写作来抵御生存的压力。

小说家库切发现：在布罗茨基散文中，“他从未到达过六十年
代，那是众所周知的苏联以社会寄生虫罪名对他进行指控并判处他
去苏联北方劳改的年代。布罗茨基对此沉默是有意的：拒绝展览他
的创伤一直是他尤其值得钦佩的特点之一（他这样建议学生听众
们：“要不惜一切代价避免赋予自己受害者的地位”）。这一点，就像
茨维塔耶娃避免在笔下提到儿子的死一样——用“避免”来维护一
个诗人的尊严。

茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆、布罗茨基等诗人将大量精力转
向散文写作，原因或许来自布罗茨基的一个观点：抒情诗可以作为
个人的自传，但也许只能担当十分之一的传记内容，剩下的十分之
九就需要散文来完成。而这些异国诗人的散文，为中国当代散文写
作者们推开了一扇窗子——清风扑面：散文，原来可以这样以独到
的、非成语化的诗性语言来写，原来能够这样自由得“形散也可神
散”“卒章无须显志”地写，原来必须这样从个人经验起飞、凌空、
运动、抵达广大世界地写！正是这样一种复杂而精准的表达，启示、
催生了中国二十世纪九十年代以来“新散文”“大散文”等写作理念
和写作群体的出现，中国当代散文开始化蛹为蝶，破茧而出。

在这些异国诗人的文字面前，我成长，投入自己的散文写作实验。“人的灭亡和幸存，使布罗茨基的散文获得了一种音调：新鲜而又复杂，苦涩中带着甜蜜。”（库切）我希望自己的文字也能获得属于自己的音调。2003年出版散文集《漫游的灯盏》，2004年在《人民文学》开设散文专栏，2007年、2014年因长篇散文《一枚钉子在宁夏路上奔跑》《妇科病区，或一种艺术》两度获得“人民文学奖”。这些不分行的文字，延续并呼应着分行文字的诗意和诚意，试图完成我的个人史——布罗茨基、曼德尔施塔姆等人的文字使我顿悟：散文本质上是自传性的，是长诗，以第一人称反对伪饰和美化，记载“灭亡和幸存”。

“诗人的起步之处，是常人放弃诗歌的地方。”布罗茨基的这句话，让我想起从悬崖上起飞的鹰——悬崖是一般散文结束之地，是诗歌起飞之处？但好散文要有与鹰一同腾空而起的能力和奇迹！他说：“一首诗若想在时间中旅行，必须具有独特的音调和观察。”鹰的叫声、视野、箭一般扑向一只野兔的精准和能力，这显然迥异于悬崖上止步的牛羊和麻雀。

2014年，黄灿然翻译的《小于一》由浙江文艺出版社出版。2015年，刘文飞翻译的《悲伤与理智》由上海译文出版社出版。这两本书与《文明的孩子》一起，使一个完整的、散文的、汉语的布罗茨基，成为我的隐秘对话者和精神导师。“我坐在黑暗的窗畔；波状窗帘之外，大海轰鸣着，如同一列特快。”这是布罗茨基关于大海的一个现代比喻。如果布罗茨基活在今天，他会写“大海轰鸣着，如同一列高铁”，一列坐满了海鲜、沉船、礁石、渔火、“二流时代”、黑马、大雪……的高铁，轰鸣着，从布罗茨基的窗畔，驶进

我的书桌。“那些忘记了我的人足以建成一个城市”（布罗茨基），而我在这个城市之外、在上海，追念他，乘坐着一列轰鸣着不断返程的大海。

抄录三位诗人关于散文写作的话，作为座右铭——

第一句，曼德尔施塔姆：“诗歌本身召唤散文。”

第二句，博尔赫斯：“散文是诗歌的一种最复杂的形式。”

第三句，依然是布罗茨基：“除了抱怨，我想怎么做就怎么做。”

费尔南多·佩索阿

《惶然录》。“仿日记”片段体著作。韩少功翻译。上海文艺出版社。

黑、红、白三种颜色构成这本书的封面，边缘处被我翻得有些皱褶了，像旧情人的老嘴唇因多年亲吻而磨损。

佩索阿被誉为“欧洲现代主义核心人物”——核心处的人物应该站在灯芯位置，照亮周围的事物。在葡萄牙现代文学史中拥有一把舒服的椅子也许难度不大，难的是他以自己文字的光辉让整个西方文学界都眯起了眼睛——他太亮了。雅各布逊认为：必须将佩索阿的名字列入世界级艺术家这个序列——毕加索、乔伊斯、勃洛克等。

在这本书中，佩索阿虚构了一个名字为“伯纳多·索阿雷斯”的人物作为主人公——“我”。佩索阿在序言中介绍了自己与主人公在某家餐馆里相识相知的过程，说明这本《惶然录》是索阿雷斯先生在“没有什么地方可去，没有什么事情可干，没有什么朋友可以拜访，也没有什么有趣的书可读”的处境下慢慢写成以便消磨时光的。当然，我明白，这位索阿雷斯先生就是另一个佩索阿。这位葡

萄牙诗人像躲在葡萄园深处说话，但欲盖弥彰——因为那些文字构成的累累葡萄太诱人、太醇美，只有他这样一个诗人才能在纸上种植出来，畅销葡萄牙乃至全世界。

这位索阿雷斯，或者说另一个佩索阿，大部分时间都作为职员生活在里斯本的道拉多雷斯大街某个小公司里，个人世界仅由V老板、M会计、B出纳等几个人物组成。“我一直被这种单调护佑。相同日子的乏味雷同，我不可区分的今天和昨天，使我得以开心地享乐于迷人时间的飞逝，眼前世间任意的流变，大街下面源源送来的笑浪，夜间办公室关闭时巨大的自由感，我余生岁月的无穷无尽。”这些文字就像是我在低语！佩索阿所写的小职员似乎就是我——一个在中国的某乡、某市、某大学、某研究院的若干幽暗枯燥的办公室里辗转谋生的职员，在夜晚读书、写作，以本名、笔名两种面具参与生活。“我们全都活在如此遥远而隐名的生活里；伪装，使我们全都蒙受陌生者的命运。对有些人来说，他们与另一个存在之间的距离从来不曾暴露；对另一些人来说，这种距离只有通过恐怖和痛苦，在一种无边的闪电照亮之下，不时得到暴露。”被这本书“无边的闪电照亮”，我暴露出了“伪装者”的身份和“陌生者的命运”。

喜欢这部书的名字——“惶然”，正是对我和索阿雷斯乃至一大群人生存状态的命名。在这个虚无而真实的小职员身上，看到了微弱、多元、冲突、混沌的自己——那个精神的、物质化的我，那个自我的、社会化的我，那个内心唯美的、身体世俗化的我——“如果道拉多雷斯大街上的办公室代表了我的生活，那么同一条街上我就寝的二楼房间就代表了艺术”，索阿雷斯或者说佩索阿或者说我，都过着一分为二、一分为三……破碎的生活。

《惶然录》之外，佩索阿还为自己虚构出七十二个形形色色的诗

人化身，为“他们”每人杜撰出一份履历，让“他们”写出风格迥异的诗篇，来组成一个完整的、分裂的自己？需要虚构出这么多人来组成一个小祖国，分担而又繁殖着一个诗人的孤独，让自己由卑微趋于广大？

化身之一，牧羊人、诗人卡埃罗。“春夜的月亮高悬 / 想起你，我才是完整的自己 / 奔过旷野的微风与我相遇 / 想起你，呢喃你的名字；我不再是我，我是幸福的。”这是《卡埃罗诗集》中的句子。按照佩索阿杜撰出的简历，卡埃罗在二十七岁时死去，留下一系列杰作，得到众多佩索阿的追随和赞誉。一个快乐的、沉浸于爱情和野外的牧羊人，是悲观主义的醉汉、会计、翻译、作家佩索阿的隐秘真身？

1935年，四十七岁的佩索阿在临终前写下最后一个句子：“我不知道明天将会带来什么。”他没办法在护士眼皮下再虚构出一个新人来为这句话签名。他很遗憾，无法虚构一个明天。大戏落幕。明天复明天，春夜的月亮继续高悬。

《惶然录》，诗意、智性、长短参差的文字，我同样作为一首长诗来读。佩索阿扮演的一个惶然者，在低语、叹息和喜悦。正是佩索阿以及布罗茨基等诗人的影响，二十世纪九十年代末期以来，我开始了《纸盆地》《一个人的上海地图》《南方云集》《解词》这些系列散文的书写。在大地与文字双重漫游的过程中，我试图消解内心的种种惶然，但又迎来更加巨大、崭新的惶然种种。

一盏灯因惶然的夜色四合，而拥有存在的价值——写作，就是在无边惶然中前行，点亮笔尖这一尖锐的灯芯。

奥尔罕·帕慕克

《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》。长篇散文。何佩桦翻译。上海人民出版社。

与帕慕克的长篇小说《我的名字叫红》《纯真博物馆》等相比，我更喜欢这部回忆性质的散文集，或者说一首不分行的长诗。对这位诺贝尔文学奖获得者而言，伊斯坦布尔，一座亚、欧两种文化过渡带上的遍布帝国遗迹的城市，坚持浮动在一个少年的记忆和血液里，并成为他走向世界的汽笛声声、烟雾重重的蜿蜒海港。书中，帕慕克以与生俱来的历史感和小说家善于描写细节的才华，探访城市秘史，追寻家族往事，用文字碎片拼贴出记忆中的伊斯坦布尔风貌，由此确认自己的来历、前途和商标般的胎记。

一个港口城市少年的成长记忆，散发着分割欧亚大陆的博斯普鲁斯海峡咸涩的忧伤或者说是“呼愁”——“呼愁”是土耳其语中“忧伤”一词的音译。翻译者把陆游“一窗残日呼愁起，袅袅江城咽暮笳”、乔吉“瘦马驮诗天一涯，倦鸟呼愁村数家”中的动宾词组“呼愁”翻新成一个名词，来特指土耳其这个古老国度在现代化进程中所经历的种种挣扎、阵痛、迷茫。“呼愁”，我喜欢何佩桦呈现给

我们的这个词语：一种被人群与海峡的咸涩呼喊所传递而出的忧愁。

在帕慕克笔下，博斯普鲁斯海峡里来来往往的轮船，两岸仿照罗马建在七座山头上的市区，月光里暗蓝色的、尖顶的清真寺，喜欢拐弯、上坡、下坡的街道，车身两侧印有电影公司标志的电影摄制组面包车，幽暗房间里母亲“梳妆台上的香水瓶、口红、指甲油、古龙水、玫瑰香水和杏仁油”，“塞在桌上玻璃板底下的我和哥哥的婴儿照”……一概呼愁弥漫。贯穿他所有作品的主题就是呼愁。现在，说起土耳其、伊斯坦布尔，说起呼愁，我就想起这部诗意的书，想起诗人气质的帕慕克。作家描写一座城市、一方地域，实际上就是在探索、发现自己。帕慕克说：“伊斯坦布尔的命运就是我的命运：我依附于这个城市，只因她造就了今天的我。”

帕慕克使我对自己的写作增添了平常心。

我出生在内陆某省偏远一角名字叫作“余冲”的普通村庄。村庄附近没有海峡，只有一条季节河偶尔像公牛阳具一样在雨季里冲动若干次。我半生以来的经历也像在平原上行走，缺少跌宕起伏、岭断云连。如今谋生于上海这座驳杂魔幻的城市，始终以异乡人的眼光看待它的街道、人群、江水以及几十公里外的东海。我与上海这座城市的原住民，鞋子内隐藏着各自不同的根部、土壤和湿度。我们的语调、手势、眼神也像风中的不同树枝，有微妙的差异。平淡的人生经历决定了我叙述格局上的有限性，但意味着开掘表达深度的某种可能——我书桌的边缘也完全可以成为峡谷、海岸。我继承着陆游那一窗残日呼喊而出的宋代忧愁？我遗传着乔吉那一群倦鸟呼喊而出的元代忧愁？忧与愁，或许正是古今中外一切写作的动力学秘密。

在《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》开卷，帕慕克说：“很小时候开始，我便相信我的世界存在一些自己看不见的东西：在伊斯坦布尔街头某个地方，在一栋跟我们家相似房子里，住着另一个奥尔罕，几乎是我的孪生兄弟，甚至我的分身。我记不得这想法是从哪儿来或怎么来的。肯定是来自错综复杂的谣传、误解、幻想和恐惧当中。”他通过写作来访问一个可能的帕慕克、一种可能的伊斯坦布尔。我也应当能够书写出一个可能的我、一种可能的内陆故乡和上海。

《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》的深灰色封面中，有两个孩子在向远处张望，他们身后是伊斯坦布尔上空呼愁一样的云朵。

在我窗外，上海的天空，偶尔也有真正的云朵而不是雾霾在浮动，像某个小职员呼喊而出的忧愁。

索尔·贝娄

《洪堡的礼物》。长篇小说。蒲隆翻译。上海译文出版社。

贝娄，出生于加拿大的犹太裔美国作家，居住于芝加哥，大部分作品都与这座寒冷的城市有关。2005年以八十九岁高龄去世，一生结过五次婚，有四个孩子。1976年获得诺贝尔文学奖。《洪堡的礼物》和贝娄的另一部长篇小说《赫索格》，两部书中的主人公很相似。其实，他笔下的人物大都相似：纵欲、敛财、沉思、孤独、软弱、厌烦——“厌烦”是《洪堡的礼物》的关键词。

这部书中的“我”、作家西特林，就是贝娄的化身。

“我”说：“在艾森豪威尔执政的最后几年里，我的主题是厌烦。芝加哥正是写我的杰作《厌烦》的理想之地。在粗俗的芝加哥，你可以审视工业主义下人的精神状态。如果有人要带着信仰、爱情、希望的一种新幻觉，他就必须懂得他要把这幻觉交给谁——他就一定要懂得我们称为厌烦的那种深沉的痛苦。”

“我”说：“我的心理处于一种芝加哥状态中，模模糊糊地觉得一种无名的空虚，心在扩张，感到一种难以忍受的渴望，灵魂

的直觉要求表现自己，有些像服用过量的咖啡因的那种症状。……人已经驱走了这片土地的空旷，而空旷的土地对人的回报只有微乎其微的善意。我们坐在这里，周围充斥美女、酒、时装、香水、男子。”

一个美国作家几十年前写下的英语，像我当下在上海说出的汉语。我的心理也处于一种类似于“芝加哥状态”的“上海状态”？当下，上海的PM2.5指数已经类似于工业化后期的芝加哥，“像服用过量的咖啡因的那种症状”在周围上海人身上屡屡可见。

在这部内心活动、独白远远多于行动、对话的长篇小说中，贝娄围绕追忆“我”的朋友、诗人、剧作家、现实生活中的失败者、精神病人洪堡生前的种种行状，塑造出若干知识分子、妖娆女性、黑道人物等众生相，触及了现代城市生活中的残酷真实，“对当代文化富于人性的理解和精妙的分析”（诺贝尔文学奖颁奖词）。

《洪堡的礼物》酷似《赫索格》——“我”躲在汽车后面窥望已绝交的洪堡满身潦倒之气地啃着椒盐饼一幕，与《赫索格》中赫索格潜伏在前妻家门前偷窥到她的情人正在给赫索格年幼的女儿洗澡从而打消了开枪念头的一幕，重叠在一起：“我”和洪堡、赫索格们，都是精神分裂、时不时需要穿上精神病院紧身衣来抑制亢奋状态的人，是需要面对情人背叛、妻子不断提醒立遗嘱、法庭追逼、同道嘲弄和诽谤、市场利用和抛弃的失败者，是“所有的场合都产生思想，而思想又暴露我，我必死于这种知识分子恶习”的懦弱而善意犹在的知识分子。精神分裂，失败，善，使

洪堡、赫索格们的诗人气质咄咄逼人。

“我”在《洪堡的礼物》中思想：“诗人不会做子宫切除术，无法把飞船送往太阳系。诗人之所以受到爱戴，正因他们在这方面无能为力。”在这个没有人、只有物、人与物同谋同化才能成为人物的时代，诗人、爱戴都微不足道。所有人的欲望和命运如“众镜相照”（《华严经》），彼此相似，微不足道。正如“我”在这部书中所说：“我是一个镇定自若的人，曾经让洪堡代表我疯狂地表现他自己，以满足我的某些愿望。这种心理上的代表也许来源于代议制政府。当一个善于代表的朋友死去，代表任务就回到了我自身。”贝娄在用这部书整合笔下的各种人物，整合自己破碎、分裂、长篇小说一样跌宕起伏的人生。

贝娄用第一人称直视、分析自己的内心阴暗，把小说当自传来写，语言温暖而尖锐，其勇气、才气在当代中国作家里罕见。中国二十世纪以来的现当代文学基本上可以看成是乡土文学，对城市的书写、知识分子形象的塑造，少且浅，除了钱钟书的《围城》。当下中国，现代化、城市化进程在加快，到处都是工地、摩天大楼、高速铁路，到处是从小镇闯入都市的中国的“了不起的盖茨比”，到处是从肉体到精神都充满饥饿感、荒凉感的中国的“洪堡”——这一切，无疑在考验着中国作家的诚意、勇气和笔力。如果回避现实与自我的种种不堪、丑陋，让笔趋于眉笔、粉饼、眼影液的性质，文字自然也就丧失了痛切、嶙峋和广阔。

上海译文出版社《洪堡的礼物》扉页，是这个终生充满漂泊感、异乡感的作家的黑白照片：白发，笑得露出牙齿，眼睛中天

真之气犹在。一个拥有复杂人生经历的作家，晚年的眼睛仍能保留童年的纯净，不容易。或许因为写作——这种排毒、沉淀的方式，可以消解身体内的暗疾和浑浊？

在《洪堡的礼物》中，洪堡多次嘲笑“我”（西特林，或者说贝娄）的这双眼睛：“你以为你是一个风流少年，有一双明亮的大眼睛，就没人伤害你了？！”眼睛的硕大、明亮不是防止伤害的武器，反而可能带来轻蔑和怀疑。挑衅、厌倦而尖锐的眼神，在当下知识分子、成功人士们的眼眶里比比皆是，但同样也可能是一种对伤害的戒备和疑惧。

我似乎眼睛也比较大，但早已没有了贝娄眼神的明净，也没有周围眼神中的种种挑衅、厌倦和尖锐，眼神平庸。为掩饰平庸的眼神，戴眼镜，稍微遮掩一下内心真相，像一个人躲在窗子后面，看周围手提公文包、身着西服、步履匆匆的处于“上海状态”的人流。

我不知道周围有多少人像洪堡一样穿着有形或者无形的精神病院紧身衣，不知道有谁像洪堡一样以诗人的身份求爱。但我知道自己在这个城市化、后现代化的时代，在上海，每天都在为毫无诗意的责任而奔竞、喘息。

在一本书中看见自我和时代，借助于贝娄送来的一面镜子。

菲利普·罗斯

《遗产》。非虚构（长篇散文？）。彭伦翻译。上海译文出版社。

这是一部关于父子关系的书：一个卑微、平凡的犹太老头，八十六岁患上脑瘤后这一段临终前时光，与细心照顾自己的儿子——著名犹太裔美国作家罗斯之间的故事。往事与现实，碎片一样的细节组成河流，在父子之间流过，但没有把他们隔成两岸——他们一同在爱与谅解的河流里沉浮。一对父子之间曾经发生过的种种冲突，都转变为河流之上温暖、忧伤的波光。

罗斯悉心照料着父亲——一个前保险公司职员、常说“人寿保险是最难卖的东西——因为顾客赚钱的唯一办法就是去死”的赫曼。以自我为中心、固执己见、节俭到只阅读他人扔下的晚报的赫曼，在晚年像孩子一样越来越依赖罗斯，在电话中轻声告诉他人：“罗斯像母亲一样照顾我。”父子似乎互换了位置和责任。而在罗斯瞒着父亲提前经历了一次心脏搭桥手术后，犹太老头看着这个也在老去、也可能死去的儿子，哭了。死亡，教会一对父子如何去爱、被爱。他们共同经历着身体、精神的痛苦，并渐渐学习接受父子之河上彻底笼罩的黑夜。

“死亡是工作，他就是工人。死亡是可怕的，父亲就要死了。我握着他的手，至少这还像他的手；又抚摸他的额头，这也至少还像他的额头。然后我对他说各种各样他再也不能听见的话。幸运的是，这个早上我对他说的事情没有一件是他不知道的。”这是罗斯在医院面对即将消失的父亲时的内心独白。这样一个场景，所有男人迟早都会面对。而我已经像罗斯那样面对了——1997年12月，我父亲脑溢血去世，年仅六十岁。他还没有真正进入晚年，还没有充分完成作为一个父亲的角色。当时只有三十来岁的我，还没有学习好怎样成为一个儿子。读《遗产》，时时想起自己、想起我父亲。

这部书是罗斯在照顾父亲直至临终的过程中写成的，1991年出版，1992年问鼎“全美书评人大奖”，成为一部文学经典。书名“遗产”，联系一个故事：

罗斯把病情已经严重的唠唠叨叨的父亲接到家里照料；这个犹太老头大便失禁，把浴室、地面、睡衣都挥洒出了斑斑点点的尿迹；罗斯提着臭烘烘的枕套、衣服下楼，倒进准备送到洗衣房的大箱子里；耐心地、悄悄擦洗尿迹以防自己妻子知晓，免得爱面子的父亲难堪；把有些羞愧的父亲抱到浴缸里洗澡：“‘啊，水很舒服。’他说着，双手往胸口推水波。一开始还软绵绵的，慢慢有力了，他开始伸展自己的双膝，我能看见他细瘦的腿骨上肌肉的运动。我又盯着他的阴茎看。我相信，从我童年以后就再也没见过它，回想起来，当时我常觉得它好大。显然当时想得没错。它粗壮结实，是他全身上下唯一不显老的器官……定睛看着，好像第一次看见似的，等着还有什么想法冒出来。但是，没有了，

除了提醒我自己，到他去世的时候仍然要记住它的样子。它也许能使他不随时光的流逝而衰弱得轻飘飘。‘我一定要记清楚，’我对自己说，‘把每个部位都记得清清楚楚，等他过世的时候，我就能再塑造那个创造了我的父亲。’一样都不能忘。”然后，罗斯说：“我得到的遗产：不是金钱，不是经文护符匣，不是剃须杯，而是屎。”

——书名就是来自罗斯父亲的屎。

“我踮着脚尖回到他安睡的卧室，他还有呼吸，还活着，还与我在一起——这个永远是我父亲的老人，又挺过了一个挫折。”罗斯平静地写着父亲关于屎的挫折、记录着父亲的“遗产”。我泪流满面——这不是一句矫情的表达、一种表演的姿态，而是确实泪流满面了。

我没有过这种为父亲洗澡、擦屎的经历。父亲突然死亡之前一直以强壮外貌给人以假象，似乎接受儿子照料的时间还遥遥无期。我唯一一次抱他，就是在父亲停止心跳之后抱他躺上灵床。童年，他无数次抱我。我只抱了他这一次。他没有像罗斯的父亲那样有屎尿可以作为遗产，来教会儿子怎样感受爱和责任。他的皮带有用针线缝补过的粗大裂痕，这是遗物，也是遗产，使我心痛。现在，我正一年一年接近他去世时的年龄，也渐渐领会他中年时期的纷乱心境。他没有把“晚年父亲”这场戏演下去就退场了，让我成了一个“未完成”的儿子。“在伟大的作品面前会产生突然成长的感觉”（庞德）。《遗产》让我意识到自己在成长，向衰老成长——长相日益趋近父亲的遗照。罗斯，这个侍奉父亲时已经

五十六岁、目前八十岁的美国作家，无论写作还是作为儿子，都比我做得好。

“父子关系”这一主题在西方现代文学中占据重要地位，无论罗斯的导师索尔·贝娄的《赫索格》，还是卡夫卡的一系列小说、笔记。“父”往往代表传统、权威、社会，“子”代表新生、叛逆，“父子关系”往往充满冲突、失落、痛苦、质疑。文学中的儿子普遍在弑父。唯有卡夫卡在父亲的强大面前，选择了自我否定，甚至异化为一只甲虫。

罗斯《遗产》中细密、朴素的深情，颠覆了他一系列以“祖克曼”为主人公（有着与罗斯相似的经历、身份，甚至可以说就是“另一个罗斯”）的小说中涉及父子关系时笔调的淡漠、冷峻、嘲讽、揶揄、怨怼、无奈。在长篇小说《被释放的祖克曼》结尾处，祖克曼终于摆脱了纠缠自己一生的父亲，终于可以自由地把女孩子摁在地板上而不必谈什么恺尔凯郭尔，但也终于要回答一个问题：“你不再是什么人的儿子、某个好女人的丈夫、弟弟的哥哥，你不再有故乡，那么你是谁？”罗斯以及他笔下的祖克曼这两个犹太裔美国作家，在自问。

《遗产》回答了上述问题：罗斯，一个犹太老头的儿子，一个厚着脸皮去兜售人寿产品来养育一个家庭的某保险公司职员的孩子。父亲，妻子，兄弟，儿女，友人，甚至敌人，这些深浅不同、冷暖各异的社会关系构成了一个人的身份、背景、位置和去路。尤其对于充满流浪感、没有故乡的犹太作家而言，“寻找自己”，成为罗斯、贝娄、梅勒、海勒、辛格这些人写作的隐秘动力——去

用文字建立起“一种关于记忆和想象的特殊景观”（乔纳森·琼斯）。

“所有诗人都是犹太人。”（茨维塔耶娃）所有作家在精神上也都是犹太人、移民。在身体和精神的双重流浪过程中，有一个父亲来依赖你并接受你的依赖，是多么有暖意的事情。

我已丧失这样的暖意。目前，我只能学习去做一个男孩的好父亲——像罗斯《遗产》中那个心疼儿子时会哭泣的那个父亲，像朱自清《背影》中送别儿子时穿过铁路买几个橘子、慢慢爬过铁路旁高台穿着青布棉袍黑布马褂的那个父亲。

博胡米尔·赫拉巴尔

《过于喧嚣的孤独》。中篇小说。杨乐云翻译。中国青年出版社。

喜欢赫拉巴尔这个捷克作家，我的书架上一个角落树立着他的所有作品：长篇小说《我曾经伺候过英国国王》《一缕秀发》《河畔小城》，短篇小说集《底层的珍珠》等等。这角落就像赫拉巴尔的小花园。

一个富裕人家的后代、法学博士，本可以走一条安稳的人生之路，却执意“在底层寻找珍珠”：服兵役，当推销员、仓库管理员、火车调度员、炼钢工、基金会保险代理员，后来又当废品回收站打包工、舞台布景工，写作。第一部作品《底层的珍珠》得以出版时已四十九岁，书中的主人公都是卑微的底层人士、赫拉巴尔周围的人、他自己，都是“巴比代尔”——赫拉巴尔创造出这个新词。他解释：“巴比代尔就是那些还会开怀大笑并为世界的意义而流泪的人。他们以毫不轻松的生活，粗野地闯进文学，从而使文学有了生气，体现了光辉的哲理。这些人善于从眼前的现实生活中十分浪漫地找到欢乐，因为眼前的某些时刻，不是每个时刻，而是某些时刻，

在他们看来是美好的。他们善于用幽默，哪怕是黑色幽默，来极大地装饰自己的每一天，甚至是悲痛的一天。”

《底层的珍珠》奠定了赫拉巴尔在捷克文学界的位置，作品屡屡被改编成电影。比如《一缕秀发》，叙述者“我”的原型就是赫拉巴尔的母亲：长发及腰，骑自行车时需要他人托着她长长的头发跑上一段以便让它们飘起来，鲜艳，野性，在啤酒作坊乃至整个小镇引起关注和骚动；男主人公原型是赫拉巴尔的继父：啤酒作坊经理，爱用夸张的动作轻轻打老婆，喜欢折腾摩托车；寄居于啤酒作坊的贝宾大伯爱喝酒，喝醉酒就哭泣、唱歌、讲故事，与美丽的弟媳妇一起爬上水塔眺望四野。这个距离布拉格五十公里的小镇啤酒作坊，这三个人物及童年生活，影响了赫拉巴尔的性情和写作。

我最喜欢的还是《过于喧嚣的孤独》。

赫拉巴尔看重这部写了二十年、三易其稿的小说：“我为它而活着，并为写它推迟了死亡。”写作可以推迟死亡？那个废纸回收站内的打包工汉嘉，就是他的化身。一个在阴暗地下室里劳作三十五年的打包工，每天独自用打包机把废弃的书籍、纸张打包运走，幸福和酬劳就是从垃圾中寻找一本本好书，藏在家里，抱在胸口，阅读——在垃圾中与黑格尔、老子、歌德、尼采、席勒这些大师的思想珍珠相遇。一边阅读一边狂饮啤酒，嚼糖果似的嚼那些美丽词句。汉嘉，这个打包工甚至会在每个垃圾包里放一本珍贵的书，有时还用一些被当作垃圾扔掉的名画复制品装饰这些垃圾包，像行为艺术，忧伤，绝望。最终，汉嘉将自己像书一样打进了废纸包，与废纸们一起从地下室里升起。

回忆的语调贯穿这部小说。不分段，词句密集如同布拉格肮脏

小街道上哗哗啦啦的大雨、小酒馆里汹涌不息的啤酒泡沫。

赫拉巴尔喜欢啤酒、酒馆：“无产者哈谢克总是出入于楼下的小酒馆里，而卡夫卡和他的朋友们则常去二楼上的咖啡馆。”他喜欢哈谢克这个贴近地面、嬉笑怒骂、一身粗鄙之气、好兵帅克一样的精神导师。他与二楼那些雅致、多思、形而上的人有距离。在捷克，卡夫卡的精神传人是昆德拉。二水分流——卡夫卡和昆德拉组成的这条文字之河，有着立冬后的冷冽，试图直接进入读者大脑这一入海口；而赫拉巴尔与哈谢克组成的这条巴比代尔们的河，宽广、泥沙俱下、无微不至，覆盖我们肉体的河床。

在《过于喧嚣的孤独》中，汉嘉独白：“我最爱苍茫的黄昏，唯有在这种时刻我才会感到有什么伟大的事情可能要发生，当天色渐暗、黄昏来临，万物变得美丽起来，所有街道、广场，所有暮色中的行人，都像蝴蝶花一样美。我自己好像也变得年轻了。”在上海，外滩、南京路、苏州河，有那么多黄昏爱好者、夜晚漫游者，在期待什么伟大的事情吗？我觉得汉嘉就是我。伟大的作品，有能力使每个阅读者在其中辨认出自己。

《过于喧嚣的孤独》中有一个细节：某夜，汉嘉在屠宰场附近遇到一个人，“他用芬兰刀顶着我，把我逼到一个角落，掏出一张纸来给我朗诵了一首歌咏希强内农村美丽风光的小诗，读完之后向我道歉，说他眼下找不出别的办法来让一个人听听他的诗了”。

这段文字让我想起上海诗人王寅《朗诵》中的诗句：“我走上舞台的时候，听众是 / 黑色的鸟，翅膀就垫在 / 打开了的红皮笔记本和手帕上 / 这我每天早晨都看见了 / 谢谢大家 / 谢谢大家冬天仍

然爱一个诗人”。王寅比汉嘉在屠宰场遇到的那个诗人幸福，有一片“黑色的鸟”在听他发出鸟鸣，他必然涌出无限谢意和温情——孤独，喧嚣中的孤独，是一种跨越国界和时间的重疾，用阅读、写作和朗诵可以缓解？

但汉嘉身后那个捷克诗人一无所有，除了一把芬兰刀、一些诗行。

不知道阅读我这些文字的人，是否也感到腰部被顶上了一把刀。

谢谢你，原谅我。我没有芬兰刀，我有一身暮色、夜色，顶在你腰后的也不过是一根树枝或一柄荷叶。

弗朗茨·卡夫卡

《城堡》。长篇小说。汤永宽翻译。中国戏剧出版社。

卡夫卡在这部小说中继续表现“现代人的困惑”这一主题，未完成。小说主人公K来到城堡领地的一个村庄，用各种手段试图进入城堡：冒充土地测量员，勾引城堡官员的情妇，给学校当校工，始终无法进入近在眼前的城堡，戛然而止——卡夫卡死了，1924年，四十一岁。

“卡夫卡”，在捷克语中意为寒鸦，寒冷的鸦，是那个成功、强势的犹太商人父亲家族的姓氏，并成为一个个困惑者的笔名和命运：攻读文学专业，改学法律，却供职保险公司，生肺病，咯血，辞职，写作，订婚，病死。一个鸟名，使卡夫卡一生感觉在鸟笼中呼吸、啄食、窥视、啼鸣。

《审判》《城堡》《变形记》《饥饿艺术家》《在流放地》……这些超现实主义、荒诞风格的小说，我在青年时代接触时深感艰涩。中年以后，再来辨识这些变形的人面和身影，忽然觉得它们一点也不荒诞、一点也不超现实，因我置身其中的现实生活已经如此荒诞、

如此超现实，周围的人，个个活得像在卡夫卡的小说里一样。《城堡》中的K，就是我、你、他，各自面对着一个充满吸引力但又不断拒绝人进入的城堡。而我们的“测量尺”，可能变形成了一支笔、一根权杖、一叠金币、一副性器……满大街的K，在试图缩短与某个城堡之间的距离——满大街的未完成。

卡夫卡说：“作家比普通人小得多、微弱得多。他对人生的艰辛比其他人感受得更深切、强烈。他的歌唱只是一种呼喊。艺术对于艺术家来说是一种痛苦，通过这个痛苦使自己得到解放，再去忍受新的痛苦。他不是巨人，而是生活这个牢笼里一只或多或少色彩斑斓的鸟。”他总觉得自己是一只“不像样的鸟”，不像东方的庄子那样觉得自己是一只很像样的蝴蝶。文字使卡夫卡的羽毛稍微色彩斑斓一些、使围困这只鸟的笼子（父亲、未婚妻、保险公司、书房、布拉格、病、时代？）醒目了一些。

卡夫卡的日记、随笔，比小说更直接地凸显出思想的犀利。比如，“表面上办公室里的人高贵幸运一些，但这是假象。他们更孤独不幸。而手工艺把人引向人群。可惜我不能到木匠铺或花圃里干活了。”他好像是在嘲弄我、同情我。我也是在一个办公室里假装高贵幸运的人，“但这是假象”。卡夫卡羡慕作坊里的手艺人，“刨花的气味，锯子的吟唱，锤子的敲打声，让我着迷”。一个木匠的健壮身体和宁静心灵，卡夫卡不拥有，我也没有遗传祖父的农事手艺和生存方式，大部分时间是在天花板而不是在天空下呼吸，空调的嗡嗡声在模仿风声和野蜂飞舞。

我和卡夫卡都捏着一支比锯子、锤子重量轻一些、体积小一些的笔。写作，也能把写作者引向人群。但文字引出的人群与手工艺

引出的人群那么不同呵——文字引出的人群，往往是与作者类似的书生，不仅不会分解、缓解作者的孤独，反而会将这种孤独放大、强化。手工艺引出的人群，则在尘烟四起、流水蜿蜒间劳作生息，像大地上的尘烟和流水——他们不需要城堡。

读卡夫卡，尤其是夜晚读卡夫卡，“清楚地意识到我单独监禁的处境”（卡夫卡），笼中鸟的处境，失败的处境。一个人或许只有在失败中才能洞察世界的真相？卡夫卡就是人流中那一张并不变形、夸张的寻常面孔。他帮助我认识日常生活中习焉不察的荒诞性。借助于他笔尖般锐利的文字，一个阅读者才会辨认出这时隐时现的监禁室的存在、笼子的存在。

但我，在不安中又安于这监禁室、这笼子带来的秩序感、稳定感，像寒鸦，像《饥饿艺术家》中那个不愿意终止表演的饥饿者——卡夫卡自己也是一个饥饿艺术家，除了将写作这种饥饿进行到底，这世界没有别的食物适合胃口。他没有也不需要冲破笼子的愿望和体力。他决绝。他的遗言是把所有手稿烧掉——他对自己的文字并非缺乏信心，而是在对后世读者的理解力报以轻蔑？

意料之外，卡夫卡竟喜欢中国清代诗人袁枚的《寒夜》：“寒夜读书忘却眠，锦衣香尽炉无烟。美人含怒夺灯去，问君知是几更天。”向往一种中国古典文人的隐逸生活，像袁枚一样写作《随园食谱》？食谱也是一种世界观和方法论。袁枚评点记录的中国江南三百二十六种菜肴饭点和美酒名茶，有没有唤起卡夫卡的食欲？卡夫卡猜测：《寒夜》一诗中夺灯的美人，是袁枚女友而非妻子，即便不是女友也是新婚妻子才有胆量去含怒、夺灯——

卡夫卡拥有与多名女友相处的丰富经验。他外表英俊，眼神始

始终保持孩子一样的纯洁，惹女孩子爱慕和疑虑，曾被未婚妻、未婚妻妹妹、另一位女友组成的“三人法庭”进行过一次“情感审判”，于是激发出《审判》一书。

卡夫卡的最后一个情人名叫“朵拉”，试图在卡夫卡的葬礼上跳入墓穴——她不是夺灯，而是想为卡夫卡在墓穴中的无尽长夜里点一盏灯。

斯蒂芬·金

《写作这回事》。创作回忆录。张坤翻译。上海译文出版社。

美国恐怖小说之王斯蒂芬·金，用这本书回忆了自己的写作生涯，文字轻松，像杀手在晚年回忆“开枪这回事”一样轻松。

作家与杀手的确存在相似性，比如，都喜欢在黑夜里或者在白昼拉下窗帘工作，执笔与握枪的姿势一致，文字、子弹的轨迹必须简洁、准确的职业要求类同，写作时的书桌酷似开枪时的掩体，对自身处境都保持敏感和不安。

在《写作这回事》里，斯蒂芬·金说，他无法坐在房间正中的大书桌后面握笔，而只能躲到“书房最西面、屋檐下的角落里”的小书桌后面，才会“尽自己之力把事情做好”。这完全是杀手语调。他许多有意味的写作观点，也完全是杀手经验谈：

“写小说，尤其是长篇小说，是一件孤单而艰难的工作，就像是乘坐浴缸穿越大西洋。”杀一个人，尤其是杀一群人，是一件孤单而艰难的工作，就像是乘坐弹壳穿越黑夜。

“通往地狱的路是由副词铺就的。用副词表明担心自己无法清楚

地表达自己的意思。”一个缺乏自信的杀手，在每颗子弹上涂一层蜂蜜、缠一朵花。

“并非一定知道了故事才开始工作。我已经知道化石的位置，剩下的就是耐心地挖掘吧。”把这句话中的“故事”“化石”“挖掘”，分别置换为“结局”“被杀对象”“趋近”，就行了。

“被动语态很无力、冗长。胆怯的作者喜欢被动语态，其原因类似于胆怯的人喜欢被动的伴侣。”一个胆怯的杀手，大约幻想被杀对象主动撞向枪口和刀尖。

“尤其受不了衣物描写，务必不要描写男主人公犀利的蓝眼睛和坚毅的下巴。”一个杀手只关心目标的肝脏、头颅。

“好描写的关键始于所见清晰，终于落笔明晰、意象清新、词汇简单。在这方面我受益于艾略特、卡洛斯、威廉姆斯，加深了对紧凑文字的尊敬。”杀手的视力必须好，子弹的轨迹与数量尽量简洁且出人意料——杰出的诗人像杀手……

“不需要写作课或作品研讨会。沙砾落入蚌壳而磨砺成珠，并非一群蚌开会讨论出了珍珠。像福克纳在邮局，其他作家在军营、炼钢厂、精美的铁窗宾馆里熬日子的时候学会写作技巧一样。”这个世界上暂时还没有出现杀手经验研讨会。

“必须诚实。”要么杀死了，要么没有杀死……

这本书是斯蒂芬·金在中年遭遇一场车祸前后写出的，回忆他与写作有关的人生：古怪的童年，单亲妈妈始终在搬家似乎是在追寻某一天突然失踪的父亲，被爱放屁的保姆锁进衣柜里能够看到一

丝光线就安定下来，因病休学尝试写故事按每个故事两毛五的价格卖给妈妈，长大，在洗衣房工作，开始业余写作生涯，之后遭退稿、酗酒、吸毒、爱、生子、成名……

斯蒂芬·金没有说出的最大写作秘诀或许是：要有一个好妻子——妻子塔碧，将他废弃于垃圾篮里的一部长篇小说初稿捡回，读完，说，“这个故事很有料”。他只能硬着头皮接过“垃圾”，坚持写下去，发现故事在推进中果然越来越有料。出版后，四十万美元的稿费让这一对穷夫妻哭了。

还是塔碧，当斯蒂芬·金遇到车祸在医院接受治疗，某天，粉碎性骨折之后试图重新团结起来的身体，在剧痛中突然涌出要把车祸前写了一半的《写作这回事》写下去的欲望，但担心遭到妻子训斥、阻拦，塔碧却说：“我可以在餐厅外给你搭张桌子。”几小时后，塔碧推着轮椅上的丈夫进入环绕那张桌子构成的小窝，有台灯、书稿、笔、参考书、相框里小儿子的照片。“棒极了，”斯蒂芬·金说，“确实棒极了。她也是。她知道有时候工作能够救我。”

书尾，他说：“写作不是人生，但我认为有时候它是一条重回人生的路径。这是我在1999年夏天的新发现，当时，一辆蓝色货车差点要了我的命。”

克林斯·布鲁克斯

《精致的瓮》。诗学文集。郭乙瑶、王楠、姜小卫等翻译。上海人民出版社。

布鲁克斯用这本书对邓恩、格雷、华兹华斯、济慈、叶芝等人的十首诗进行细读，从悖论、反讽、含混、意象等视角进行阐释，以实践美国“新批评”理论流派的一个观点：分析一首诗应该以结构（诗歌内部各种关系的集成）为本体，而不是以内容、题材、作家的人生经历为本体。他强调文学批评中文本的独特性和重要性。也就是说，“怎么写”比“谁在写”“写什么”更重要。这本书1947年问世，代表了现、当代文学研究的一种强有力的趋势：细读，分析，像地质工程师一样探析文本的内部秘密，而非大而化之地将文学批评向社会学、政治学层面跳伞。

布鲁克斯提出了“审美自治性”这一命题，“坚持审美自治性，是为了拒绝用科学的准确性和道德真理来判断文学作品，但并非想要使其脱离社会生活或历史，或脱离语言本身”。这让我想起叶芝的话：“不能让舞者停下来。舞蹈是首要的。我们对舞者作为舞者的认识也在某种程度上依赖于舞蹈本身，‘怎能去把舞蹈与

舞者区别开来呢’。”布鲁克斯在书中解读十首诗，像看十个舞蹈，像叶芝一样看，但拒绝捏着舞蹈者（诗人）的传记来对照。伟大的诗歌本身是自足的。

布鲁克斯提出一个问题：诗歌能否超越其时代特殊价值观的局限，继而表现出更加普遍的东西？他的答案：诗人表明真理，只能依靠悖论。但他没有给“悖论”这一概念下定义，而是借用莎士比亚的诗句“斜线尝试以迂回的方式明了方向”来比喻。他说：“艺术的方法不是直接的——始终是间接的。这并不意味着善于游戏的高手不能把球打到他预想的位置。”他说：“诗人被迫不断再造语言是毋庸置疑的事实，正如艾略特所说，诗人的任务就是‘打乱语言，生成意义’。”喜欢这些表述。诗人的笔尖应该在纸上画出“一条弧线”，像挥动球杆的高尔夫球员或篮球运动员，让文字准确抵达“预想的位置”，优美、舒缓而有力，“打乱语言，生成意义”。

当下，在汉语所助推的日常生活中，说“明白”，我们忘记了日月；说“知道”，我们忘记了一条道路；说“鼓舞”，忘记了击鼓跳舞、尘烟四起的浩大人群；说“落实”，忘记了果实落地溅起的香气和蜜蜂；说“垂青”，忘记了三月天空垂落的一万亩雨水和青春……汉语的诗性在现实中日趋稀薄和流失。而一部分具有悖论、反讽、隐喻等表达技艺的才子，则投身于“手机段子写作”并谋取欢呼和财富，例如，一条为新婚者草拟的对联：“龙骨一根，止痒生津无穷动；陈皮两片，吐故纳新有情人”。才华横溢但格调毕竟卑俗。这些写作者毕竟匿名，毕竟知道“段子的边界在手机屏幕”，一些分行写作者，却在充满了惰性、惯性、欺骗性

的写作中，以诗歌之名污染语言。

要有难度地写、诚实地写、创造性地写，这应该是一个作家作为“审美自治者”的基本伦理。这些年来，我断断续续地写作一个随笔系列《解词》，试图将一些内涵固化、僵化的词汇，从词典的囚室中唤醒并拯救出来，并使个人经验与这些词汇相遇、“生成意义”——我有责任成为一个“语言的清洗者”，不断祛除词语在流通过程中所附着的尘埃和污垢，使其焕发出生机和活力，让市场上的铜钱重新成为铜、成为含铜的群山。

有朋友认为我的散文、随笔其实是不分行的诗。我把这种观点看作对自己的激励。诗，就是舞蹈以及舞蹈周围自由的光辉。写诗，使我这样一个面目平庸的人在书桌上闪现出十平方厘米左右的神性，打乱生活，生成意义。布鲁克斯说：“语言行将死亡的肉体将产生灵魂的蛆。文学的功能之一就是保持语言的鲜活，让血液继续在身体的组织中流通。”这，只有诗或诗性的表达才能做到。

《精致的瓮》这一书名，让我想起史蒂文斯《坛子轶事》中的那只坛子——“灰色的无花纹”的坛子，使田纳西散乱的山野朝着山顶一涌而起、拥有了核心和秩序。这只瓮、精致的瓮，来自布鲁克斯在书中所分析的济慈的《希腊古瓮颂》，拥有“希腊的形状”，“被沉默和悠久所抚育”，以表面上所刻的浮雕来“铺叙一个如花的故事”——

写诗，就是烧制陶瓮，使泥土通过火焰之舌“铺叙一个如花的故事”。

小津安二郎

《我是开豆腐店的，我只做豆腐》。随笔集。陈宝莲翻译。南京大学出版社。

小津，这位日本电影导演在书中写道：“我认为，电影以余味定输赢。很多人以为动不动就杀人、刺激性强才是戏剧，但那只是意外事故。能否只以‘是吗’‘是这样啦’‘就是那样啦’的腔调拍出好故事？”又说：“面对摄影机，我想的最根本的东西是通过它深入思考事物，找回人类丰富的爱……说那东西是人性可能过于抽象，算是人的温暖吧。”

全书，我最喜欢的就是上述两段话。讲的是电影，写作亦同理。依靠杀、恶性疾病、灾难等常态生活之外的种种情节，来使作品转折或达到高潮，显出了作家的无奈和愚拙。能以“是吗”“是这样啦”“就是那样啦”的腔调写出好作品，对作家是一种考验。要有能力通过寻常的细节来“找回人类丰富的爱”。

小津的电影，《浮生》《东京物语》等，都用淡淡的语调来讲述。他的画面，让我想起日本人引以为豪的松尾芭蕉的俳句：“春

雨霏霏芳草径，飞蓬正茂盛”“古池塘呀，青蛙跳入水声响”“张口欲有诉，秋风吹齿寒”等。这些句子若放在中国文学的长河中难以传世。但这个日本诗人偶尔露出的世俗气、土气非常可爱：“树下肉丝、菜汤上，飘落樱花瓣”“蚤虱横行，枕畔又闻马尿声”等。我们雅致的、患有洁癖的唐诗宋词，拒绝“肉丝”“菜汤”“马尿”一类粗鄙词汇。当代汉语新诗要解决的问题之一，就是如何让粗鄙、世俗的日常生活进入诗篇，与复杂的现实发生关系。从这一意义上讲，我们要向松尾芭蕉学习。小津安二郎用电影的方式学习松尾芭蕉，在银幕上弥漫出一种诗意。用小津的说法，算是关注“人的温暖”。或可说：诗意就是一种暖意。

小津开始电影生涯不久，应征入伍来到中国战场两年。这本书中收入一部分他写回日本的信。在战场上，他依旧用电影人的眼光、松尾芭蕉的诗人角度，来观察异国的美。“星空绮丽，在洋槐树下小便完，就要睡了。”“虽有敌军数万，仍想一会蛾眉青黛佳人。”“油菜花盛开。宿舍门口的红色门联写着‘春雨润耕牛，和风吹骤马’。春日迟迟。”“夏草生长，云在天际涌动。”“两年没吃秋刀鱼，秋天又过去了。”这些文字，我读到了美，但不愉快。

小津当年行军路线是上海、南翔、嘉定、无锡、扬州、定远、南京、信阳、汉口……与我目前的居住地上海和多年以前的出生地河南，关联紧密。一个随身携带照相机的日本毒气部队士兵，用战场上的“电影构图”，让我换了一个角度去眺望受难中的美丽祖国。毒气让一个日本士兵的艺术气质接近了野兽？

我想办法宽容他，因为喜欢这个后来渐渐名动世界的电影大师。就在书中捕捉到以下细节：小津安二郎，这个垂着鼻涕、因身材高

大而没有合适军服可换的后备军曹，孤身在黑夜里趴着而没有起身冲锋，对面是枪声大作的中国军队碉堡，“不知何时下起雨来，如果就此等到天色发白，必会遭到追究”；行军路上，百姓尸体累积，一个“经不起踩踏的婴儿在行军之流中天真嬉戏”，他感到了凄惨；队长用手枪顶着一个爆破桥梁失败了的被俘中国少年军人，犹豫了一下，吼叫：逃、快逃……

这些细节，说明战场上的小津安二郎尚有一丝人性在、有人的温暖在。艺术，无法阻止一辆坦克、一把刺刀。假设我这样一个热爱写作的中国人，与小津安二郎这样一个热爱电影的日本人，在战场上持枪相遇，也会毫不犹豫互相杀伐——艺术只能让坦克、刺刀中的铁，慢慢学会羡慕炒锅、耕犁中的铁。

战败回国，小津安二郎没有拍战争片。他说：“我有两年时间双脚每天陷在泥泞中，怎么可能在电影中重来一次。”拍彩色片也极少，大部分是黑白电影。“彩色片就像用彩釉的碗吃炸虾盖饭，而我继续喜欢黑白片，就像我们有时想用青花碗装腌茄子来吃一样。”他就像是一个用“青花碗装腌茄子”给人们吃的小酒馆老板。他电影中相当一部分场景都是小酒馆，小人物们在其中慢慢积蓄着悲凉、寂寞和温存。灯笼在头顶照着，印在纸窗上的庭中树木的影子，一摇，一晃。小酒馆后院大概有一个豆腐作坊吧。

我如果与这个终生未婚却一直在拍家庭琐事的老人，在这样的小酒馆中相遇，一边吃豆腐喝清酒，一边谈谈俳句和唐诗宋词，才好。

据说，他墓碑上刻着一个字：“无”。

博尔赫斯

《博尔赫斯诗选》。陈东飏、陈子弘等翻译。河北教育出版社。

博尔赫斯尽管写过小说、散文，但他可能把这两种文体仅仅看成是诗歌的两种容器。他是诗人，不在意分行或不分行。

我最爱的，还是那些分行文字。墨西哥诗人帕斯在谈到博尔赫斯的诗歌时说，“他为两种相反的至高境界服务：简朴和陌生”。这里所说的“简朴”，乃人之常情；“陌生”，即言所未言。这让我想起中国诗学的一个观点：意料之外（陌生），情理之中（简朴）。看似相反，实则融通。其实，任何一个诗人都应该具有这种为语言、为灵魂而服务的能力。

看看博尔赫斯是怎样的一个纸墨间的服务生吧——

《月亮——给玛丽亚·尔玉》：“那片黄金中有如许的孤独。/ 众多的夜晚，那月亮不是先人亚当 / 望见的月亮。在漫长的岁月里 / 守夜的人们已用古老的悲哀 / 将她填满。看她，她是你的明镜。”博尔赫斯给爱人尔玉打制了这样一面镜子，什么样的容颜和柔情才配得上？我曾看过一张黑白照片：博尔赫斯用右手抓住尔玉左臂，走在

布宜诺斯艾利斯街头——他，像是用右手抓住一盏灯在夜行。尔玉，就是他的月亮、灯，填满古老的悲哀。

《雨》：“突然间黄昏变得明亮 / 因为此刻正有细雨在落下 / 或曾经落下。下雨 / 无疑是在过去发生的一件事。// 谁听见雨落下，谁就回想起那个时候。/ 幸福的命运向他呈现了 / 一朵叫玫瑰的花 / 和它奇妙的鲜红的色彩。// 这蒙住了窗玻璃的细雨 / 必将在被遗弃的郊外 / 在某个不复存在的庭院里洗亮 // 架上的黑葡萄。潮湿的暮色 / 带给我一个声音、我渴望的声音 / 我父亲回来了，他没有死去。”这是博尔赫斯的雨，也是我的雨。我父亲也在这首《雨》中回来了，没有死去。这首诗，因结尾处父亲的回来，而使开篇处的黄昏突然明亮。

.....

博尔赫斯多次写到自己长期生活的阿根廷南方，“从你的一个庭院，观看 / 古老的星星； / 从阴影里的长凳，观看 / 这些布散的小小亮点； / 我的无知还没有学会叫出它们的名字， / 也不会排成星座； / 只感到水的回旋 / 在幽秘的池塘； / 只感到茉莉和忍冬的香味， / 沉睡的鸟儿的宁静， / 门厅的弯拱，湿气 / ——这些事物，也许，就是诗”。在南方一个庭院里“观看”星空。一个盲人的观看，需要打开全身，从“香味”“宁静”“湿气”里，感受诗的降临。我注意到，“庭院”是博尔赫斯笔下经常出现的词汇。一个盲人，热爱并敏感于这个词——他关紧了门扉的身体，就是一个庭院，不太宏大的格局可以维系安全感，但要向天空敞开，以便接受星空及其在池塘中生发的反光。他说：“失明使我懂得了格

律。”我还没有失明。他在暗示我：借助于夜晚，同样可以懂得诗歌的音乐性。夜晚的风也是失明的风，比白日的风声恳切、动人。

博尔赫斯笔下的意象，是寻常的人间事物，比如月亮、雨、庭院、南方、镜子、花园、虎，等等。在谈到《古兰经》中“没有出现骆驼”这一现象时，博尔赫斯说：“它是穆罕默德写的，穆罕默德作为阿拉伯人没有理由不知道骆驼是阿拉伯特有的动物：对他来说，骆驼是现实的一个组成部分，他没有加以突出的理由；……但作为阿拉伯人的穆罕默德却处之泰然；他知道即使没有骆驼，他还是阿拉伯人。”我知道，即使没有麻雀、喜鹊这些叫声像汉语的鸟类，我还是中国人——当然，这样写作的难度就加大了：必须在人间普遍的事物中表达对人性的独到发现，超越地域和种族。那种充满异域风情的旅游解说词一般的写作，没有意义。

帕斯热爱博尔赫斯，他们曾经在布宜诺斯艾利斯和纽约见面，一起喝茶、朗诵、谈中国诗。帕斯以博尔赫斯为例，说：“只有伟大的诗人能够提醒我们：我们同时是射手、弓箭和目标。”这句话让我想起杜甫“意惬关飞动”“平生飞动意”“飞动摧霹雳”等句子——飞动，是杜甫衡量好诗的一个尺度。当他写下“飞动”一词时，也像帕斯那样想到过弓、箭、目标了吧。

新异、准确、力，是异代异国诗人不约而同的美学追求。博尔赫斯、帕斯、杜甫手中的笔，都飞动得那么好。

博尔赫斯小时候是“虎的热烈崇拜者”。晚年，“虎和对虎的热爱都老了”。失明，也就无法去动物园看老虎，就试图梦见它的出现。“它或者出现不过一瞬，或者带点狗或鸟的味道”（博尔赫

斯) 让人伤心。我喜欢狗、鸟。博尔赫斯是大师，我喜欢的事物应该体积小一点、卑微一点。这样的话，晚年梦中有狗和鸟的味道，醒来也不会太伤心。

在飞动中过完简朴而陌生的一辈子，需要掌握博尔赫斯那样的能力。

莱昂纳德·科恩

《渴望之书》。诗集。孔亚雷、北岛翻译。上海译文出版社。

加拿大诗人、歌手科恩，在舞台，在唱片封面上，经常出现手抚领带的动作——从心理学角度分析，这种动作意味一个人进入了回忆，像沿一座小吊桥抵达河流的对岸。回忆，大约是一个人晚年的主要劳动，不管有没有领带作为中介。

我喜欢这个用沙哑歌声来回忆的人——九岁失去父亲，青年时代写诗，三十三岁进入歌坛，六十岁时到美国南加州的秃山跟随一个日本籍的杏山禅师修禅，六十五岁背着几百首诗下山，继续唱歌。我曾经怀疑，他最终将死在某个演唱会上，但他在2016年11月的一个睡梦中离世了，八十二岁。这样平静的死，才合乎一种禅境——“青山独归远”（刘长卿）、“秋风起兮白云飞”（刘彻）。

科恩认为自己是沒有悟道能力的俗人，在秃山“清晨2:30辉煌的勃起”中羞愧地穿起“大概二十磅重”的僧衣。但我却在他沙哑的歌声里，听出禅寺钟声一样的天意。那些天真、直接的句子，迅速打动了听众的心，像钟锤打动一块圆锥状的空虚的铁。

比如《月亮》：“月亮在外面。/ 刚才我去小便的时候 / 看见了这个伟大而简洁的东西。/ 我应该看得再久一点。/ 我是个可怜的月亮爱好者。/ 我突然就看见了它 / 对我和月亮都是这样。”

再比如《心乱之晨》：“啊。那 / 那就是我这个早晨如此心乱的原因：/ 我的欲望回来了，我再一次想要你。/ 我做得很好。我超然面对一切。/ 男孩女孩们都很美丽 / 而我是个老人，爱着每个人。/ 但现在我再一次想要你，想要你全部的注意，/ 想要你的内裤迅速滑落还挂在一只脚上，/ 而我脑海一片空白 / 只想要到那唯一的里面 / 那里 / 没有里，也没有外。”

科恩不仅仅在回忆，还有能力行动——继续爱着，从月亮，到女子。爱，就是一种修禅？爱意就是一种禅意——天人合一，“没有里，也没有外”，得大自在……

科恩的诗歌，使我对即将到来的晚年生活，不那么恐惧和悲观。一个人的晚年，可以伟大而简洁，如同半夜小便时随意抬头，就能看到那轮月亮。

谈到自己与写作的关系时，他用了这样一个比喻：像奔向蜂窝的一头熊，愉悦、笨拙而疼痛。我喜欢这头越来越老的加拿大熊，和他满嘴喷吐而出的蜂蜜渲染后的歌声。

“你走你的路 / 我也走你的路。”这是科恩写的一首只有两行的短促的情诗，充满“来不及了”的紧迫感。

来不及了，爱吧，说吧，奔向最后一窝蜂蜜吧。

纳博科夫

《说吧，记忆》。回忆录。王家湘翻译。上海译文出版社。

小说家纳博科夫，1919年从祖国苏联流亡到美国，写下这本回忆录，叙述跨度由沙俄时代的童年至剑桥求学时期的青年。书中涉及纳博科夫这一华丽家族众多成员：

祖父，沙俄政府司法部长；祖母，“生命大部分时间是在一张沙发上度过的，拿把象牙扇子，手边总有一盒糖球或一杯杏仁露，每隔个把小时总要用一个很大的粉红色粉扑重新往脸上扑粉”；父亲，俄罗斯杜马主席，被政治保守势力刺杀，爱好捕捉蝴蝶；母亲，一手捏着纸牌，一手抽烟，父亲遗留的大戒指被她用绳子拴在自己的小戒指上来怀念；数名家庭教师，属于不同阶层、不同语种，以便扩大孩子们的视野，使得俄语、德语、法语、荷兰语交错于家庭教室、餐厅、客厅，其中一位家庭教师热衷于躲在灌木丛中用旧望远镜监视少年纳博科夫与小女孩的约会；五十余位仆人，在圣彼得堡和乡下两处复杂的宅院里赶马车、剪裁花木、制作晚餐、窃窃私语……

这本书也叙述了纳博科夫少年时代的暗恋（仆人的女儿，靠

微笑“就能进入我睡梦中的隐秘之处”，热恋（“旅馆我们没有勇气去，而在汽车里偷情的伟大时代尚未到来”），诗歌写作（“无可救药地献身于完成我的诗歌，否则就会死去”），流亡异国的阵容（蒲宁、茨维塔耶娃、库普林等），妻子薇拉（这本书扉页题记就是“献给薇拉”，全书也结束于1940年全家来到法国西海岸去纽约的巨大轮船前，他突然想到往日与薇拉给幼子玩的澡盆中浮动的船模）。

必然写到蝴蝶。

一出生就因父亲的影响而开始仰望、追逐天空中蝴蝶的斑斓、细碎、微弱；八岁时带了一只蝴蝶作为礼物，探望监牢中的父亲；布尔什维克军人怀疑，他的捕蝶网是否具有向英国军舰传递情报的功能；农民狐疑而后拒绝他的捕蝶网趋近鱼塘，以免失鱼；名字与蝴蝶学紧密联系……

他像蝴蝶一样充满玄思、飘然、自足的气质，与周遭剧变中的时代格格不入。他试图通过写作来缓解这种格格不入的关系，反而加重了格格不入。孤独，孑然，独往，使他成为一代文体大师、形式主义者。轻视巴尔扎克、狄更斯、陀思妥耶夫斯基们的传统叙述方式，用挑剔、苛刻的眼光面对文字的结构、纹理，像在寻找一只蝴蝶。其实，他的笔本身就是一个捕蝶网，以某种角度、力，飞向稀有的惊艳。

《说吧，记忆》没有提到《洛丽塔》《蒲宁》《微暗的火》等小说在纳博科夫早期身体中的萌发与暗涌，但他承认，把自己的一部分记忆转移到了小说中的人物身上，以便减轻记忆“这笔财富的重压”。他在这本书中写道：“能够设法把一封年轻时收到的

情书保存在一部小说中，像一颗无污染的子弹埋嵌在身体的肉里，而且在虚构的生命间相对牢靠地待在那里，这样的小说家是幸福的。”这样的小说家是狡黠的。

也可以把《说吧，记忆》看作以纳博科夫为主人公的长篇小说而非回忆录。“让记忆张开嘴巴、述说”，显然已离开旧日事物这一灯芯的本原，我们只能看到不断燃短的灯芯在说出急促的光辉。回忆，就像在轮船上回望大雾中的岛屿，只能获得一个大致的轮廓。书中，纳博科夫承认，在回忆往事尤其是童年时代细节时，只有“高度集中注意力才可能使模糊不清的灰蒙蒙的一片豁然明朗起来”。他说：“当我远溯往昔，回忆自己（怀着兴味、怀着喜悦，很少有敬佩或厌憎），我一向听从温和的幻象。”这幻象的变形、不确定性，导致家族成员们对他发出了“不准确”的批评——他们想看到的是“准确”的账单、存款单、电话号码表、照片等事物，而非一只“不准确”的蝴蝶。

但纳博科夫兀自沉溺于“回忆”——回到记忆——以蝴蝶的翩飞为引导。他对妻子薇拉说：“岁月在流逝，亲爱的，很快就没有人知道你我所知道的事情了。”因此，他在行文中抓住任何一个触动、触痛了自己的细节，像溪水不放过山涧中的每块石头、积雨云不放过每次闪电。比如，在叙述与恋人参加校园运动会时，他又一次写到蝴蝶：“一只与我们浪漫史同龄的黄绿蛱蝶，在花园的一条长椅背上，晒着它碰伤了的黑色翅膀。”纳博科夫诗化的叙述语言，细微、美妙、绚丽、独到，像蝴蝶，像一架微型飞机，满载情感。

《说吧，记忆》，让我想起萨特的《词语》、帕慕克的《伊斯坦布尔》、米沃什的《米沃什词典》等诗性、自传性文本。移居美国

之后的个人生活，纳博科夫曾想写成一本《继续说吧，记忆》的书，但落空。担任哈佛大学比较动物学博物馆鳞翅目的分馆长，在全美范围内收集昆虫，对数百种蝴蝶进行研究并出版研究著作，占用了他大部分时间。

1945年，他判断：一种蓝灰蝶“*Polyommatus blues*”是数百万年前从亚洲沿白令海峡迁徙到美洲新大陆的，就像他本人是从俄罗斯迁徙而来的一样。数十年后，科学家们通过实地考察和DNA理论证明：这一判断属实。纳博科夫从蓝灰蝶身上，看到了亚洲的灰和蓝？

在蝴蝶专家、作家两种身份之间，他实际上更倾心于前者。流亡这样一种身体和精神的双重迁徙，促成了后者的名动天下。长篇小说《洛丽塔》中，男主人公首次见到洛丽塔时，纳博科夫写道：“同样的孩子——同样的少女，同样的蜂蜜色的肩膀，同样的绸子般柔嫩的脊背，同样的一头栗色头发，一条圆点花纹头巾系在她的胸间……”似乎依然是在写一只蜂蜜色的、圆点花纹的蝴蝶。

蝴蝶，贯穿了纳博科夫的人生、性情、语言、命运。与蝴蝶相连的其他细节也反复出现：象棋，果汁，书籍，爱……

纳博科夫认为作家应该扮演三个角色：说故事者、教师和魅惑者。这三个角色他都扮演得不错，尤其是魅惑者。当下，中国，具有魅惑能力的作家很少。

而魅惑，就是蝴蝶。

雷蒙德·钱德勒

《漫长的告别》。经典推理小说。宋碧云翻译。新星出版社。

我把钱德勒这部推理小说作为小说来看，因为它侦探故事外壳下世相人心的复杂难言，因为它的诗意——主人公侦探马洛、第一人称的“我”，拥有一种诗人的视角、语调和温存。推理小说一般是快的，钱德勒或者说马洛的诗人情怀，使这部小说有了慢的品质。文字，慢下来，才可能经得起时间的淘洗而进入经典。钱德勒深受艾略特、加缪、奥尼尔、奥登、村上春树、钱钟书、阿城等作家的喜爱，被誉为“文学大师们喜爱的大师”。

抄录这本书中大师气象十足的若干句子：

“一只睡枕上留着一根浅黑色的长发。我心里坠着一块铅。法国人有一句话形容那种感觉。那些杂种，对任何事情都有个说法，而且说得那么贴切。道别等于死去一点点。”

“大多数人的一生要用一半精力来保护从未存在过的尊严。”

“我是终结一切小人的小人。”

“我往维克托酒吧方向走。中途改变主意。我的心情不够忧伤。”

“他们拿高薪，替主子创造并维持一种单纯、干净、讲究如消毒针头那样好用的形象。不一定要是真的。只要跟大众已知的事实一致就行了，而大众已知的事实屈指可数。”

“我知道今天会是一个离谱的日子。人人都遇到过。这种日子滚进来的尽是不牢固的车轮、满脑子糨糊的野狗、找不到栗子的松鼠、随时少装一个齿轮的机械师。”

“有钱人从来没有想要一件东西，也许别人的老婆除外。”

“他无声无息走出办公室，像一件随风飘零的东西。”

“我再没有见到他们当中任何一位——除了警察。还没有发明告别警察的方法。”

以上最后一句是小说的结尾。

这部书中值得抄录的句子比比皆是。我不能抄得太多，以免进一步丧失对自身写作前途的信心。我喜欢这些句子，像村上春树那样喜欢。

村上春树曾反反复复把这部书看了十几遍，舍不得与马洛、与这些句子告别。他说：“不管什么——即便是私人信件或笔记——钱德勒都必须完美地写出来。他年轻时的抱负是成为诗人。”一个诗人同样可以成为别致的精神侦探——在字里行间潜伏、游走、揭示真相的侦探，书桌上的台灯像街灯、走廊灯、月亮、手电筒——侦探必须借助的这些光源。

其实，喜爱一本书，一定是因为在那书中发现了自己（现实的、可能的、想象的、被遗忘的自己）。借助于作家的笔这一显微镜，我们看到了自己留在作案现场的发丝、脚印、纸片、泪痕……

《漫长的告别》，钱德勒在照顾妻子西西的病榻前慢慢写成。西西，当过模特，喜欢裸体做家务，比钱德勒大十八岁，某钢琴家的遗孀，“集合了所有年轻男子性幻想的必备特质”。钱德勒像是在写一封漫长的情书，以永别的心情来写，为深爱的这个女人。

第一次世界大战战士、酒徒、某石油财团副总裁、因酒而被解雇的失业者、侦探小说作家、性感女人的丈夫、丧妻后的自杀未遂者——1959年，七十一岁的钱德勒终于完成漫长的告别，离开人间。

侦探马洛依然在人间活着、观察着、低语着、行动着，像钱德勒的替身。

切·米沃什

《切·米沃什诗选》。张曙光翻译。河北教育出版社。

与这本诗集同时阅读的是《诗的见证》，米沃什的一本诗论集，中译本蓝色封面上有一个头颅与一本书被绳索缠绕在一起，意味深长。喜欢这一书名，因其暗通于他的自传《被禁锢的头脑》一书：在大多数头脑被禁锢的时代，诗歌有责任、有能力去烛照并证实那广大阴暗的存在——以诗见证。杜甫如此，苏东坡如此，白银时代的诗人们如此——他们的笔尖都在散发出灯盏、星辰的光辉。苏东坡说：“人生识字忧患始。”一个识字者、书写者所要担当的命运与生俱来，就是去忧患、去彻夜难眠、去说出——“心之忧矣，我歌且谣”（《诗经》）。

米沃什的命运与白银时代诗人类似——在纸上、大地上进行双重的逃亡。这个立陶宛人，被德国、俄苏、波兰三个国家机器轮番撕裂、吞噬，感受不到“祖国”一词的含义，放弃了波兰外交官身份而在1950年逃亡法国、美国，在《被禁锢的头脑》中对二战前后本民族知识分子生存状态进行回忆和剖析。

他写道：“我感到自己是这样一个人，他有足够的自由活动空间，但身后仍拖着一条长链，把他钉在一个地方。”“几乎所有人都不得不成为演员。很难在人际关系中的做戏与演戏之间作一个明确的界定……在大街上、办公室、工厂、会议厅、起居室里演戏……甚至夫妇俩在床上也要用群众集会上的口号彼此交谈。”“‘人’作为一个品种的概念是不受欢迎的。谁如果要去探索人的内心需求与渴望，就会被指责为资产阶级思想倾向。”“他们乐意为儿童写书，因为在这过程中幻想的自由略多一些”……种种怪诞世相，我们并不陌生。

《诗的见证》由他1983在哈佛大学的六次演讲集结而成，那年他七十二岁。此前，1980年，获诺贝尔文学奖。1992年回祖国波兰定居，结束精神和肉体的异域漂泊，2004年以九十三岁高龄辞世。《诗的见证》延续了《被禁锢的头脑》一书行文风格的直接、锐利，但超越波兰经验，面对更广大地域的诗人们说话。他为诗歌辩护，揭示诗歌所应有的能力和责任：“诗歌的见证比新闻可靠。如果有什么东西不能在更深层面也即诗歌的层面上验证，我们就要怀疑其真实性。”

由此，米沃什为诗歌这一文体做出独到的定义：“对真实的热情追求。”这一定义把“真实”和“追求”作为超越各种主义、流派的最大公约数。一方面，“真实”，要求诗人直面存在，与内心和周遭发生关系，不回避，不失声；另一方面，“追求”，则表明了抵达真实的路途漫长，且存在个人局限性和艺术难度的种种考验——“要路愈远，幽行为迟”（司空图《诗品》）。

我喜欢这一直指“真实”内核的定义。米沃什在自己的诗歌写作中也实践着这一定义，诗风充满痛感、美感、介入感。“不能拯救世界或人民的 / 诗是什么？ / 官方谎言的共谋， / 喉头即将被割的酒鬼之歌， / 大二女生的读物。”（米沃什《献辞》）而我，最多只是大一女生们所崇拜的写作者？“什么是光呢？就是人身上反对天然成分的神圣成分——换言之，就是不同意无意义、寻求意义、嫁接在黑暗之上像一根高贵的嫩枝嫁接在野树上、只有在人身上并通过人长得更大更壮的理解力。”诗人米沃什的话，揭示出诗人的使命——成为嫁接在黑暗之上的嫩枝。

张曙光翻译的《切·米沃什诗选》，一丛“黑暗之上的嫩枝”。在关于米沃什的译本中，我喜欢这一译本。或许，只有诗人才能翻译诗人。只有汉语诗人才能创造一个汉语的米沃什。以语言对现实进行深度介入，以便拯救自我。但米沃什的介入并非大而化之地描摹历史事件，而是在及物的一系列细节和叙述中，复活诗人的处境和灵魂。

例如，他在一头牙疼的熊身上看到自己：“现在我想讲米德尔的故事；我且放进一点寓意。 / 他倒霉碰上了一头灰熊，又凶又猛 / 经常从小屋的檐下撕抢鹿肉吃。 / …… / 晚上，又来了，米德尔近距离射中了他， / 射在左肩胛骨下面。他于是又跳又跑， / 跑得像一场风暴…… / 后来，米德尔沿着血迹 / 找到了他——这才懂得了这头熊的古怪行为的真实原因： / 这畜生的口腔给脓肿和龋齿烂掉一半。 / 成年累月的牙痛啊。一种不可言喻的痛楚 / 经常逼得我们胡作非为， / 使我们产生盲目的勇气。我们没有什么可丢失， / 我们走出了树林，未必希望 / 天上会掉下来一个

牙医把我们治好。”这是米沃什移居美国之后写下的《一个故事》。这头牙疼的熊，是他也是当下许多写作者的化身——都不指望“天上会掉下来一个牙医把我们治好”。记忆和创痛纠缠着“我们”，“永远受着那些死者的委托”（米沃什），生者必须口授、见证曾经发生的一切——即使“我们”的“口腔给脓肿和龋齿烂掉一半”。

又如，“河边茂盛的草地，在干草收割之前，/在六月阳光下一个纯净的日子。/我搜寻着，找到了，一眼认出它。/自童年就熟悉的青草和花朵生长在那里。/我半睁眼睛承受着明亮。/这芬芳之气容留了我，一切知识不复存在。/蓦然间感到我正在消失并快乐地哭泣。”对于有过漫长乡村生活经历、目前已经成为市井之徒的我来说，这首《草地》为我重新带来了草地。全世界的草地是相似的，草香是相似的——一概有着强烈的苦涩、腥、芳香。在被知识尘封的岁月里，在草香被圈到公园里需要购门票才能呼吸的城市生活里，读《草地》，很必要。培养在语言中建设故乡和童年的能力，很必要。

再比如，海边小酒馆中的一张桌子，也能让米沃什为之心动：“只有这张桌子可靠。沉重。厚木板做成。/我们在上面就餐就像之前别人那样/感觉到漆面下别的手指的触摸。/其他事物全有些可疑。我们也是，短暂地/以男人或女人的外貌出现/……/我凝视她，仿佛第一次。/又凝视她。再凝视。在怎样神秘的/境界和领域，我能够回想起他们？/为了来自灰烬之中怎样的离别？/假如我完整地在这里，假如我切肉/在大海光线颤动的小酒馆中。”（《桌子》）米沃什就是这样始终怀着在灰烬中离别的心情，看待周遭一切。这样的“看”，目光就充满爱、感伤和惊讶，日常事物经

过这目光的照临，进入诗，直接、结实、素朴，像厚木板做成的桌子，句子里有天然的木纹，回旋着诗人的指纹和周围的光线。

尤其喜欢米沃什的四首分别在波兰和美国写下、时间相差近四十年的诗作。

第一首，《偶遇》（1936）。青年米沃什回忆起年幼在野外与一只兔子的相遇，想起“我们”当中“那个做手势的人”，对这一场景中“野兔”与“手势”的死亡、消失，“我询问，不是由于悲伤，而是感到惶惑”。

第二首，《在月亮》（1966）。诗人已经逃亡美国，写作进入了“伯克利时期”，“在月亮升起时女人们穿着花衣服闲逛，/我震惊于她们的眼睛、睫毛，以及世界的整个安排。/在我看来，从这样强烈的相互吸引中/最终将会引发终极的真理”。这是伯克利的月亮。米沃什的诗篇大都痛切，这一首诗却明净、温情。月亮与女人之间强烈的相互吸引，引发出了月光、梦、爱——这终极的真理，被哲学家们苦苦思考、长篇大论，而一个诗人只用四行就能够如此动人。

第三首，《礼物》（1971）。依然写于伯克利。诗人一边在大学里讲授陀思妥耶夫斯基，一边进入“尘世中没有什么我想占有”的晚年，“雾早就散了，我在花园中干活”，“我的身体里没有疼痛。/直起身来，看见大海和船帆”。平静、开阔、达观，充满东方禅意。他读过一本从法文转译的诗集《中国笛音》，感受到了中国诗歌意象传统的影响力。他不喜欢美国当代诗人拉金，认为拉金的诗歌空虚、残忍、沮丧、不快乐，“落入了反讽和挖苦，这有点廉价”。他的座

右铭是小林一茶的俳句：“我们走在地狱的屋顶 / 凝望着花朵”。他的诗歌总是充满温情与善意。

第四首，《诱惑》（1975）：“我在星空下散步， / 在山脊上眺望城市灯火， / 带着我的伙伴，那颗凄凉的灵魂， / 它游荡并说教， / 说起我不是必然地，如果不是我，那么另一个人 / 也会来到这里，试图理解他的时代。”米沃什相信并期待“另一个人”接续他来理解所处的时代。“在畏惧和颤栗中，我想我会完成我的生命。”他的生命已经完成，我有能力继承他的“畏惧和颤栗”，成为那一个“在山脊上眺望城市灯火”的人吗？

目前，我中年，比那个怀念野兔和手势的米沃什老，比花园中埋头干活、在山脊上眺望城市灯火的米沃什小。我还有一些时光，学习以诗见证生活——即便散文，也需要以诗的不妥协、不回避的精神，去见证，对真实进行热情的追求。我属兔，在文字中与米沃什的手势相遇，是幸福的事情。

在记叙个人日常生活的长篇散文《直起身来，看见大海和船帆》中，我从标题到内涵，都在暗暗回应、致意这位异国长者。我希望自己能够像米沃什那样，从现实出发，对终极存在进行追问。正是写作，让米沃什直起身来，超越了尘世的种种痛苦和疑难，最终获得了浓雾散去、大海出现的开阔晚年。

我想拥有这样一个晚年，在距离东海很近的一座城市里，可能性就比较大。

斯蒂芬·茨威格

《昨日的世界》。回忆录。舒昌善等翻译。广西师范大学出版社。

茨威格，二十世纪初期一个热爱德语的犹太作家——这种身份，会让一个人的身心产生怎样的撕裂?!可以想象。难以想象。

犹太民族为人类贡献了众多智者和诗意。希特勒扔掉画笔后捡起一把剑，捅进去，让这个民族乃至整个世界疼痛、流血、昏死过去。我喜爱的三位犹太作家本雅明、策兰、茨威格相继自杀：本雅明，1940年，在法国边境；茨威格，1942年，在巴西一个小镇，留下的遗书中细心感谢收留了他的巴西，对曾经与希特勒在萨尔茨堡比邻而居却不知不觉感到恐惧和耻辱；策兰，1970年，在持久的精神迷乱中投身于塞纳河，《死亡赋格》中有“死亡是一位从德国来的大师”的诗句，死前所阅读的荷尔德林传记中有画下的横线指明一句话：“这个天才深深地埋进他那心灵苦涩的泉水里。”

三个犹太知识分子，构成一条绵延半世纪的“死亡流水线”，被一个“死亡大师”设计并运转起来的流水线——直到今天，我依

然能感受到它潜在的轰鸣声。

多次重读《昨日的世界》。面对这部回忆录，总仿佛是在面对一本新作，对自己多年前曾经用铅笔在书中圈画出的众多漂亮句子（例如，“一生中记得住的日子要比平常的日子亮度更强”）感到惊异：这是我画出的线条吗？是我读过的词语吗？曾经震动过我吗？而重新在书中圈画出的句子（比如，“一旦折磨、迫害和孤立不能摧毁一个人时，它们就不断升级。这类认识，始终只能从自己的命运中得来”）让我自省：为什么当初忽略了这些朴素而结实的表达？——时间的力量，让我遗失，也让我重新拾取。茨威格，1925年就被翻译为“刺外格”“储威格”，通过上海商务印书馆进入汉语世界。现在，这位德语作家像新人，再次来到我的世界——伟大的人是永远的新人，反复出现在陈旧的世界里，召唤新月和清晨。

《昨日的世界》叙述时间从十九世纪末到二战之初，跨度数十年，向我呈现从美好、幽雅、沉静，到混乱、撕裂、重创的维也纳和巴黎乃至欧洲大陆广大地域上的生活，展示了德意志帝国如何从点滴阴影迅速蔓延成为覆盖世界的漫长黑夜的过程。他用两年时间完成这一著作，在其自杀以后出版，用文字保存了茨威格命该遇到的一个时代——这本书的扉页，是他引用的莎士比亚《辛白林》中的一句话：“我们命该遇到这样的时代。”

茨威格在德语文学中居重要地位，文笔细腻，充满诗意，与他最初以诗人身份进入文坛有关。他的写作秘诀是：“每一页都始终保持高潮，能够让人一口气读到最后一页。”他对删掉一段话比

添上一段话更兴奋。反感冗长和烦琐，坚持写诗的基本原则：精确，新异。或许因此，他一生只有一部长篇小说，最重要的著作是人物传记《三大师传》、小说《一个陌生女人的来信》及回忆录《昨日的世界》等。

茨威格知道自己并不是一个战士，甚至从来没有直接发出过谴责纳粹的言论。直面敌人不是他的风格。他独立于任何群体之外，力求内心自由，谨小慎微。一战期间，终于有机会与罗曼·罗兰在中立国瑞士聚会，双方互不敬烟，避免触及“与交战国通商”的法令而被暗探举报。两双手在空气中遥遥做出关爱的姿态。他通过写剧本来借主人公的台词影射现实、表达立场。当然，这需要他的敌人热爱艺术、进入剧院、有悟性。他反对以暴制暴。“我长期过着一种世界性的生活，让我一夜之间突然憎恨另一个世界，我做不到。”他思考、写作，试图以此来传承人类精神财富，影响欧洲乃至世界。他在《托尔斯泰传》中写道：“我怎样才能拯救自己？我应该怎样生活？这是托尔斯泰可怕的呼喊。他呻吟：不能进行思考——进行思考实在太痛苦了。”写的也是茨威格自己的呻吟和痛苦。

一个本来试图躲避一切世俗嚣躁，与现实生活、荣誉、声望保持距离的人，渐渐明白：一个作家可以不想关心政治，但政治会热切地关心作家。茨威格也想躲进小楼成一统，与文字隐居、同居。他甚至在小说中也躲着藏着，第一人称的“我”往往不是小说真正的主人公，而仅仅是一个叙述者、观察者，比如《象棋的故事》中，他自己的命运和情感，都藏于那个在监狱中与自己对弈以至于精神分裂的象棋高手身上。

最后，在《昨日的世界》中，他发现：是时候了，不能再隐藏了，为了一代人“命该遇到的时代”不再卷土重来，必须使“我”直接与当下发生关系。在准备离开“昨日的世界”之前，书中第一人称叙述者终于成为茨威格自己，开始了“对真实的热情追求”（米沃什）。这个敏感的人，在危机四伏的时代里，“事先在想象中就感到痛苦，当灾难降临，我又第二次痛苦……我对那座城市、那个国家里的一切都带着‘永别了！’的感情”。他警觉：纳粹分子往往像释放毒药一样，“总是先用一定剂量试探，然后小小地间歇，看看世界的良知是否受得了这个剂量。……由于欧洲急不可耐地强调一切与己无关，所以毒药的剂量越来越大，直至整个欧洲在这种剂量中彻底完蛋。……消灭任何自由言论和有独立思想的书，也是按照这种事先试探的方法在德国取得成功的”。他不安：“战争并没有过去，只是我们不知道罢了。”

战争推进过程之中，写作之外，茨威格还是一个名人手迹收藏者。十五岁开始收藏与研究名人手迹，涉及达·芬奇的工作笔记、拿破仑的军令、巴尔扎克的小说修改校样、尼采的手稿、莫扎特等作曲家的乐谱，尤其令他自豪的是收藏到了贝多芬临终前房间的全部陈设，包括那张斜面小的写字台、最后的乐谱、抽屉中两位恋人的画像……“我从来不认为我是那些物品的占有者，而仅仅是一个时期的保管者。收集工作本身，从长远来看，比我的作品更有价值。”茨威格如此谦卑，像追星族一样追随、收集着那些历史上伟大人物的光线，并试图通过自己折射给后人。他对一系列人物和历史细节的追述，都建立在收藏爱好和研究上。那些大师的“词句是怎样变成诗行的，单音是怎样变成千古流传的旋

律的？能提供少许猜测依据的唯一材料是艺术家一页一页的亲笔手稿，尤其是那些涂涂改改、不准备付印的初稿”。

他更热切地收集同时代伟大者们的手迹，比如里尔克的部分诗作手稿。收藏记忆。一切写作者都是收藏者，并因回不到、留不住那些最美好的人、时光和思想，充满失败感。在被迫出走英国之前，茨威格把收藏品送给了维也纳图书馆或友人。他说：“我放弃了收藏，但不后悔。在敌视一切艺术、一切收藏品的时代，我们这些被追、被驱赶的人要学会放弃的艺术：向我们曾经视为骄傲和热爱过的一切，诀别。”写作，就是留下记忆、遗言，坐在桌边就是练习诀别。

他就这样在痛苦和呼喊中不断搬动自己的身体、书桌、记忆，在巴黎、伦敦、巴西，逃亡、写作，质疑存在的意义和人类的理性，并最终自杀的形式参与了祖国的沦陷、欧洲的毁灭。

《昨日的世界》之外是今天的世界，坦克依旧在中东一带的战场上隆隆推进。太平洋、南海、印度洋上的军演密集展开。核潜艇携带着、抑制着毁灭的冲动。各种晦暗的思潮也在我们古老多难的大地上潜伏、试探、涌动。

茨威格似乎在以这本书留下遗言：“昨日的世界”完全可能重现——警惕呵，人们。

耶胡达·阿米亥

《耶胡达·阿米亥诗选》。傅浩翻译。河北教育出版社。

犹太人阿米亥，1924年出生于德国，随父母移居巴勒斯坦地区，参与以色列独立战争，在希伯来大学求学、任教、写诗，使已经死于两千年前古罗马铁蹄下的希伯来语从《圣经》中复活、更新，成为犹太人的日常口语，可以用来谈情说爱、讨价还价。写诗，就是让语言获得拯救的重要途径，像阿米亥用夜色里的铁锹所挖掘的一条战壕……

阿米亥的词汇表：石头，采石场，城墙，山谷，房屋，窗户，旗帜，沙漠，蜡烛，照片，语言，书信，儿童，士兵，眼睛，生殖器，女人，炸弹，墓地，露特，父亲，等等。

他的写作主题：爱。爱一切有可能迅速丧失的事物，包括城墙外的敌人。以死亡为背景的爱，触目惊心。“肉体是爱的理由 / 一旦肉体死去，爱获得解脱 / 进入狂野的丰盈 / 便像一个吃角子老虎机蓦然崩溃”——剥夺了肉体，就剥夺了爱。巴以之间的街头巷尾充满了崩溃的老虎机……

他的风格：用平易的口语创造令人震惊的意象。

读读他的这些诗句吧：

《操场》：“如果你看见一幅白窗帘 / 在一扇敞开的窗口摆动， / 你就看见了人们如何相爱。// 如果你看见一个理发匠坐在椅子上 / 在黄昏里对着镜子给自己剃须， / 你就看见了人们如何生活。// 如果你看见犹太人站着祈雨， / 在一个多雨的国度祈雨， / 你就看见了人们如何记忆。// 如果你看见一个孩子在假期中 / 在操场上独自玩耍， / 你就看见了渴望。”我感觉他是在谈写作：白纸随风摆动，一个人在与文字相爱；笔杆剃去丛生的句子，一个人在文字间生活；在干燥的天花板下祈雨，一个人用文字冲洗焦灼的记忆；在书桌上独自玩耍，一个人的假期，迟迟没有结束……

《情歌》：“人人使用别人 / 来治疗他们的伤痛。每个人都把对方 / 放在自己生存的伤口上， / 放在眼睛、阴茎、阴户、嘴巴和张开的手上。 / 他们彼此攫紧，不许对方离去。”人人都把别人当成治病的良药。人人都患有不治之症——爱情。人人的“眼睛、阴茎、阴户、嘴巴和张开的手上”，在喊痛。

又一首《情歌》：“与一个女人在阳台上，慵懶而又疲倦： / ‘别离开我。’道路像人一样死去： / 静静地或者突然地断裂。 / 别离开我。我想成为你。 / 在这灼热的国度， / 词语必须成为荫凉。”在道路随时死去的现实中，需要女人和词语来提供安全感。所以，阿米亥写了大量情歌——诗歌都应该是情歌，献给一个看见或看不见的女人，也是献给一个看见或看不见的自己。

《间谍》：“许多年以前 / 我被派遣去侦察 / 三十岁以外的国土。 /

我留在那里，/ 不再回到我的派遣者那里，/ 以便不必被迫报告 / 这片国土的情况和 / 被迫撒谎”。目前，我也成为一个“间谍”了，埋伏在中年及其领地迅速扩张而成的晚年，用诗作为无线电，向三十岁以前的国土传递家书，但从来没有回音……

《奢侈》：“……这么多墓碑散布在我人生的过去中，/ 镌刻的人名像废弃的火车站名，/ 所在之处不再有火车经停。/ 我将怎样走过这所有路程，/ 我将怎样把它们全部联系起来？/ 我养不起这昂贵的铁路系统。这是一种奢侈。”悲伤的奢侈。关于杀伐、死亡。这些句子，让我每次乘火车经过一个车站，身体和内心就颤栗一次。

在对面，在战壕、城墙、墓穴的另一侧，巴勒斯坦，传来了对阿米亥的回音——

“当你做早餐时想想别人。/ 别忘喂鸽子。/ 争斗时想想别人。/ 别忘了想要和平的人。/ 付水费单时想想别人。/ 想想那些只能从云中饮水的人。/……/ 当你用隐喻释放自己时想想别人，/ 那些丧失说话权利的人。/ 想到那些遥远的人，/ 想想自己，说：/ ‘希望我是黑暗中的蜡烛’。”这是对阿米亥怀有复杂情感的巴勒斯坦诗人穆罕默德·达维什的诗句。

达维什说：“阿米亥的诗歌对我提出了挑战，因为我们写的是同一片土地。……他想依照自己所需来使用风景和历史，而这基于我被摧毁的身份。所以我们之间有一种竞争：谁是这土地之语言的拥有者？谁更爱它？谁写得更好？”

阿米亥也在反思：“耶路撒冷正坐着哀悼，她坐着守丧，/ 那些前来探望和安慰她的人，/ 无论白天黑夜，都没有给她安宁 /……

在耶路撒冷，希望是永恒的跳动。希望像忠实的狗。/有时她跑到我前面去侦察未来，嗅个究竟……”

两个敌对方的诗人，拥有同一个隐秘的祖国：诗——用语言盛载人性和记忆，“大瓢贮月入春瓮”（苏东坡），阿米亥和达维什从中看见了同一个月亮、不同的流水。米沃什是应该赢得诺贝尔文学奖的伟大诗人，但因为“他来自栅栏错误的那一边”（乔纳森·威尔逊）、强势者的一边，而未能登堂入室。现在，栅栏两边这两个敌对民族的诗人相继离世，人间纷争依然在延续。诗歌无力阻止杀戮，但它起码可以成为“黑暗中的蜡烛”，成为那只“忠实的狗”，去“侦察未来，嗅个究竟”。

“我坚信死者必复活 / 像一个人想回到心爱的地方，会落下 / 一些书本，篮子，眼镜，小照片，为了 / 找借口回来，所以死者 / 离开了生活也必将回来 / 某日，在雾中 / 来到一座废弃的犹太墓园，但死者未将它废弃 / 那个园丁肯定是花卉和季节的专家 / 尽管他不是犹太死者的专家 / 但连他也说：他们每夜都在练习复活呢。”

这些句子，是阿米亥重新回到人间来的路标吧？翻动他的诗集，像站在一座纸质的墓园，感到他站了起来，看着我这个异国晚生。他留恋这个纷争不断的世界，所以诗中留下了那么多细节和温存，以便“找借口回来”。他在爱。他说：“我们始终在写我们失去的东西。”我想：诗歌就是失。

他反复写到少女露特和父亲。露特是他少年时代的恋人，死于纳粹屠杀。反复写一个人，这个人就会失而复得吧？反复诵读阿米亥，就是在反复诵读我自己的内心和生活，像一扇被风吹动的木门，

像一个自母腹游向人世的婴儿的眼睛，开、闭、开……

“没有人生的艰辛，就没有诗人。”这是阿米亥对到访的美国诗人泰德·休斯说的。阿米亥去世后，泰德·休斯撰文纪念，说：“阿米亥的诗句以一种古怪的方式与你隐秘的日常经验纠缠在一起。……就像是整个上古时代的精神投资被突然兑现。同时，他也把现代以色列元素兑现成了通用货币。”我不喜欢自白派诗人普拉斯的这位前夫，但他的这些话写得很准确。他是阿米亥诗歌的英文翻译者。他说，在翻译阿米亥的过程中，想到了庞德关于诗歌第一属性的表述：“心脏的语气”。

现在，阿米亥的心脏停止跳动了，但他心脏的语气保存于伟大的诗篇之中。

我的人生没有阿米亥那样艰辛，所以只能写平淡的句子，为了在去世后有借口和线索回到由子孙和陌生人组成的世界来走走、看看。这些文字因我心脏的软弱而语气乏力，只能像一条狗边跑边翘起后腿撒下细碎的小便。圈画出的区域不够广大，且小便气息稀薄，无法加固自己对未来归途的记忆。

“我像个老式火炮，/ 但很精准：欢爱时 / 后坐力很大，一直后退到童年，很痛。”“火炮与欢爱”，就是阿米亥的自画像吧。但强大的后坐力使他在 2000 年退出了人间，很痛。

苏珊·桑塔格

《重点所在》。文论集。陶洁、黄灿然等翻译。上海译文出版社。

该书是《苏珊·桑塔格文集》系列丛书之一，题献给诗人伊丽莎白·毕肖普。

这套丛书基本上每一部都在扉页题献给某一人。她没法一个人待着，宁可离家去与自己并不喜欢的人一起吃饭，也不愿意独自面对家里的餐桌。她也没法让一本书独自待着，于是一一题献给自己最热爱的人。《关于他人的痛苦》题献给戴维。《在土星的标志下》题献给布罗茨基。“他着陆在我们中间，像一枚从另一个帝国射来的导弹，一枚善良的导弹，其承载的不仅是他的天才，而且是他祖国的文学那崇高而严苛的诗人威严感。众多的天资缓和了他突然插入美国的速度：无与伦比的勤奋和自信，随时出击的讥讽、无忧无虑、狡黠。”这是桑塔格在《约瑟夫·布罗茨基》一文中的句子，语势凌厉，像“一枚善良的导弹”。

但《疾病的隐喻》一书没有题献，一部充满阴影和暗疾的书，只能献给自己，独自咀嚼。

桑塔格，美国作家、文化学者、戏剧导演。1933年生于曼哈顿，由祖父祖母抚养。父母常年在中国北方做皮货生意。五岁时父亲去世于天津。毕业于芝加哥大学后，十七岁，结婚，二十五岁离婚。八十年代和摄影家安妮·莱柏维兹热恋，2003年分手。与不同形式的癌症斗争三十年，包括乳腺癌、子宫癌这些妇科顽疾。2004年逝世。身体与灵魂，在双重的疼痛和刀痕之间颤栗。与西蒙·波伏娃、汉娜·阿伦特并称为西方当代最重要的女知识分子，但她对知识分子、后现代派、先锋派这些大而化之的概念保持警觉和反感。她说：“在上一世纪和这一世纪，知识分子支持了种族主义、军国主义、阶级和性别至上等最卑鄙的思想。甚至连作曲家肖斯塔科维奇也曾经为那一政权背书。”她就是要这样孤立于各种主义、群体之外，兀自思考、行动，除了死后的墓地——她被安葬在巴黎蒙巴纳斯公墓，与她所热爱的罗兰·巴特、贝克特、萨特、波伏娃等思想者为邻。

《重点所在》是桑塔格作品中我最喜欢的一部。其中，她1983年写的《诗人的散文》一文，观点甚得我心：“自福楼拜以来，散文愈来愈追求诗歌中的某些密度、速度和词汇上的无可替代性。……诗人的散文，主要是关于做一个诗人。被描述的自我是诗人的自我，日常自我（和其他自我）常常因此被无情地牺牲。诗人们的大部分散文——尤其是以回忆录形式写成的散文——都是用于记载诗人那个自我的胜利出现。”写作，就是在“日常自我”与“诗人的自我”之间较量、冲突。必须让一支笔，站在“诗人的自我”一边。这样一场胜出，愈艰难，则文字愈雄奇、愈“无可替代”。

桑塔格本人正是一个诗人气质强烈的写作者。她的语言完全就是诗的语言，追求准确、沉实、迅疾。她说：“文学是进入一种更广大生活的护照，也即进入自由地带的护照。文学就是自由。尤其是在一个阅读的价值和内向的价值都受到严重挑战的时代，文学就是自由。”显然，这种“文学护照”无法从官方机构那里获得，只能由写作者自制——需要夜色的帮助才能瞒过现实的审查，越过边境——写作、阅读往往是夜晚的事情，台灯，像边境线上的探照灯一样令人提心吊胆。

桑塔格多次写到罗兰·巴特。她喜欢这个辛辣、优雅、诗人一般“伟大的唯美主义者”“思想的纵欲者”、借用第三人称把自己变成一部虚构作品的友人，她认为，“写作是巴特一成不变的主题”，“尽管他从未评论诗歌，他为文学设定的标准与对诗人的标准却甚为相近：经历过剧变的语言已经从令人生厌的上下文中被移置、解放出来，也就是说，它自己独立存在”。（《写作本身：论罗兰·巴特》）也就是说，一个诗人乃至作家，必须使用“经历过剧变的语言”来叙述，否则就没有存在的价值——从矿石到铁，从铁到冷兵器，从冷兵器到破土而出的青草——语言，就应当经历这样的剧变，才有资格出现在稿纸边缘的地平线上。甚至，巴特的死也是一种剧变——在巴黎街头，被一辆送货的马车撞死，1980年，六十四岁，从世俗生活的“上下文中被移置、解放出来”，成为世界文学史中独立的一个章节。

唯有“经历过剧变的语言”，才能对称于经历过剧变的现实世界。桑塔格曾经在著名的《在土星的标志下》一书中，为巴特、卡内蒂、布罗茨基、博尔赫斯等洋溢着“土星气质”的思想家、

艺术家塑造一组肖像，也由此形成了个人的精神自传——一个作家，尤其是散文家，即便在书写“他”“他们”的时候，也有一个“我”在场，“每一件艺术作品，无论是一首诗还是一座教堂的圆顶，都显然是其作者的自画像”（布罗茨基）。当下，中国，众多写作者的文字，充满了腐朽、腥臭、伪劣香水气息，洋溢着麻木不仁的火腿气质，与诗格格不入，与“我”毫无关联。包括我自己的写作，似乎也在掩饰剧变的内心、回避剧变的生活。

我把《重点所在》这部文论集当作散文集、一个诗人的散文集来读，因它处处有桑塔格本人的存在和呼吸，且语言充满“剧变感”。这是一个文体大师的作品。其中《在萨拉热窝等待戈多》一篇，记叙了她1993年7月去波黑战争中的被围困的孤城萨拉热窝导演了贝克特的名作《等待戈多》的经历：断电、断水、不能洗澡、食品匮乏、炮弹随时呼啸飞临、盗匪出没、狙击手的枪口在附近街区隐约闪现、全世界的电视记者狂欢般追随并现场直播、萨拉热窝人“沮丧造成的嗜睡、疲倦和冷漠”……在这种环境下，桑塔格用近两个月的时间修改剧本、选择演员、寻找道具、在十二支烛光和枪声里终于完成了三场有数百名观众所目睹的演出。戈多没有来，泪水来了——桑塔格、演员、观众们的泪水，让一座城市发现自己依然在活着。

萨拉热窝之外，平静的日常生活中，存在一个“早餐问题”：一对男女共度良宵是没有问题的，但能否面对面共进早餐是一个问题。桑塔格提出了这样一个命题。肉体的夜晚，战争般的夜晚，无法代替精神的黎明，这或许是女性尤其是知识女性与男人的不同。能够与桑塔格在落地玻璃窗前的晨光中边吃边谈，是有难度

的事情——谁能坐在对面、坐在这一堵嶙峋高峻的思想悬崖的对面，与她谈谈文学谈谈……爱？

摄影家安妮·莱柏维兹来了，代替一个男性坐在桑塔格对面，共进早餐——她是约翰·列侬、小野洋子最后一张著名合照的摄影者。约翰·列侬赤身裸体死命一般拥抱穿着衣裳的小野洋子。拍摄结束五小时后，列侬在街头被枪杀。剧变。

《重点所在》一书中的“视觉”一辑，收录了桑塔格关于电影、舞蹈、油画、摄影等艺术门类的文字。尤其针对摄影，桑塔格单独有一部著作《论摄影》，对“瞬间捕捉并定格”这一门影像艺术陷入深思，这或许与莱柏维兹的出现以及消失有关。摄影，一种令人伤感的行动，按下快门，就是永别——像按下一把枪的扳机。“虽然理智告诉我，对着我的照相机并不是顶着脑袋的枪管，可每次为拍照而摆姿势，我还是会感到不安。”

每次翻开桑塔格的书，我还是会感到不安。书的扉页上有她的黑白照片。她有一双大眼，明亮，犀利。头发灰白。

好文字、好作家应当具有这样的能力：让一个安静的人不安，让一个不安的人安静——

让一个人的生活和内心发生剧变。

卡瓦菲斯

《卡瓦菲斯诗集》。黄灿然翻译。重庆大学出版社。

希腊现代诗人卡瓦菲斯的诗中，对当下个人生活的叙述，像虚构，因而有了超脱个人经验的普遍性；对历史的回首，像写实，历历在目。这源于诗人对人类灵魂和情感的深刻透视能力，像医院B超室内的医生。他集抒情性、客观性、教谕性于一体的独特诗风，吸引了众多大师级的迷恋者，比如米沃什、奥登、埃利蒂斯、塞菲里斯等。布罗茨基在文章中写到卡瓦菲斯，认为他“剔除诗歌的一切繁复表达手法”，以达到“一种成熟的简练”。

《在一样的空间里》：“家，市中心，四邻街坊，/ 多年以来，我所见的和所走的地方。/ 我已在喜乐与哀愁中创造你：/ 如此多的细节，如此多的事物。/ 对我来说，你已化为情感。”卡瓦菲斯在爱着。“在喜乐与哀愁中”创造一个爱人，比现实中具体的某人更加真实、永恒。当然，他的爱人是同性的——为了剔除女性身体上“一切繁复表达手法”，而直接获得同性之爱的“成熟的简练”？

《城市》：“你不会找到一个新国家，不会找到一片新海岸。/ 这

个城市会永远跟踪你。/ 你会走同样的街道，衰老 / 在同样的住宅区，白发苍苍 / 在同样的屋子。/ 你会永远结束在这个城市。/ 不要对别的事物抱什么希望：/ 那里没有载你的船，那里也没有你的路。/ 既然你在这里，在这小小的角落浪费了你的生命 / 你就已经在世界上任何一个地方毁灭了它。”

他在教导，教导得那样动情、不动感情。仿佛在对我这样一个颓丧、失败感强烈，总幻想在异地的某个街角获得转机的人进行教导：“你，就在上海这座城市里了结一生吧，不要再眺望其他的城市、街道、住宅区、屋子、船和道路。”令人绝望而沉静。

是的，本地就是远方，地中海就是东海，历史就是未来，他就是她……

在上海这座城市里，我浪费、毁灭我的生命。我没有那么多的细节和事物来创造出自己的依恋。大街上各种旅馆门前的钟点房广告和洗头房招牌，让我想到一张张床上暧昧而临时的爱，想到卡瓦菲斯《他们的最初》：“他们品尝了不正当的欢愉。/ 他们起床，迅速地穿戴，不发一言。/ 他们分头出门，神色诡秘，/ 而当他们略显不安地走上街道，/ 他们体味到一种背叛，/ 和他们刚刚卧躺的床榻不相吻合。”

那么多的背叛，在上海。从内陆移居到上海，我也一路背叛、一路羞愧——“走同样的街道，衰老”，并将“永远结束在这个城市”？

我需要练习对郊区墓地春风青草的爱。

奥 登

《奥登诗选：1927—1947》。马鸣谦等翻译。王家新校。上海译文出版社。

我是通过布罗茨基来认识英裔美国诗人奥登（1907—1973）的，就像布罗茨基是通过奥登来认识叶芝、艾略特的一样。当然，我不像布罗茨基那样有效。

“诗人所说的话是此前从未被说过的，而一旦诗人说出了它，读者就会意识到对他们是有有效的。”这是奥登在《约瑟夫·布罗茨基诗选序言》中的一句话。现在，奥登和布罗茨基都成为对我有效的诗人了。

布罗茨基，这匹比黑夜还黑的马，穿越俄语、英语之间的边境，像奥登预言的那样成了世界性诗人。布罗茨基视奥登为精神导师，初到美国，无论生活还是写作都得到奥登慈父般的引导。桑塔格赞美布罗茨基，“他着陆在我们中间，像一枚从另一个帝国射来的导弹，一枚善良的导弹”——奥登就是这枚导弹的发射基地和天空中引导其运行轨迹的卫星。布罗茨基第一本英语诗集的出版，出自

奥登的关照。奥登死后，布罗茨基写下文章《取悦一个影子》，取悦奥登的影子，以感恩的晚辈语调来写，用英文写——他认为，“用英文写作是接近奥登的最好方式，继续使用他的言辞”。这是诗人的逻辑——用鸟叫接近翅膀、用涛声接近海洋、用汽笛接近火车、用雷声接近惊蛰时节的众生万物，这种逻辑，这种言辞，对于缺乏语言跨界与精神跨越能力的人，多么难。

还是在这篇文章中，布罗茨基描写了奥登的脸：“容貌是有规律的，甚至是坦率的，这张脸没有任何特殊的诗意，没有任何拜伦式的、恶魔般的、冷嘲的、强硬派的、似鹰的、浪漫的、受伤的等气息。相反，这是一张医生的脸，这位医生对你的经历感兴趣，不过他知道你是一个病人。”他的药方，就是爱。

2001年“9·11”事件后，美国人用奥登以二战爆发之日为题的诗《1939年9月1日》疗伤。“死亡那不便提及的气味 / 在伤害九月的夜晚”“我，与爱神与灰尘 / 在构成上一模一样 / 四面八方堆积着 / 同样的虚无和绝望 / 愿我亮起肯定的光芒”。这“肯定的光芒”来自语言，奥登的语调充满自信和疑虑。这肯定的光芒，更来自行动——一个诗人的慈悲，如果不能溢出语言之外，其真实性与感染力都显得虚伪。为安抚一个害怕夜晚的孤儿，奥登在这个孩子门前睡了许多天，两人隔着一扇门……

通过黑白照片，我端详奥登“大有丘壑之美”（布罗茨基语）的充满皱褶、风蚀沙聚一般缺乏水分的脸。显然，这张脸远离海洋般的喧动、浪漫——那是拜伦、惠特曼、叶芝们的气质。奥登曾为之心仪。但中年以后，他开始反对戏剧化、反对夸饰，让自己的脸渐渐接近了冷静、客观的枯丘野壑。“我们最坚硬的弯枝 / 也真诚地被

你那筑巢的习惯所震撼。”这是奥登《布谷小颂》中的句子。一个诗人的笔也像丘壑附近生长出的坚硬树枝？奥登用词语在笔尖筑巢，像布谷。他对“伟大表演家例如鸫鸟的咏叹调”不感兴趣，倾心于布谷，并在布谷身上看见自己应有的素朴形象。写出《悼念叶芝》后，奥登开始疏离、质疑叶芝，那其实是在疏离、质疑早期的自己。他甚至在反复修改《1939年9月1日》之后，将这首诗放弃了，他觉得它有叶芝的影子。

在《19世纪英国次要诗人选集》一书序言中，奥登说：一位诗人要成为大诗人，须具备下列五个条件之三四：多产、广度、深度、技巧、蜕变。在不断的自我否定中，他本人也接近了这一定义。1973年秋，在维也纳的一次诗歌朗诵会后，奥登心脏病突然发作，去世——完成最后一次蜕变，进入大师序列。

奥登曾经写下“人物论”组诗，向他所热爱的大诗人致意。其中，《兰波》：“那些夜晚，那些铁路拱门，阴沉的天，/可憎的伙伴们并不知道真情：/修辞学家的谎言在这个孩子身上/已如水管般崩裂：寒冷造就了一位诗人。”我开始警惕自己的血管，在冬天穿上厚棉衣，像工人给十二月街头的水管裹上厚稻草，防止崩裂，尽管可以造就一位诗人，但我是一个热爱尘世生活的俗人。另外一首《蒙田》：“他看向书房窗外，只见田园平静，/却笼罩着语法的恐怖，/城市里强迫人们说话含糊，/而在各省口吃被处死刑。”感到蒙田就站在我书房窗边了——诗，就是这样克服时间、历久弥新，对称于人类的命运。

关于奥登的翻译者很多，如卞之琳、穆旦、王佐良、杨宪益、桑克等等。尤其喜欢王家新版的奥登杰作《爱得更多的一个》：“仰

望那些星辰，我很清楚 / 为了它们的眷顾，我可以走向地狱， / 但在这冷漠的大地上 / 我们不得不对人或兽怀着恐惧。// 如何指望群星为我们燃烧 / 带着那我们不能回报的激情？ / 如果爱不能相等， / 让我成为爱得更多的一个。// 我想我正是那些毫不在意的 / 星辰的爱慕者， / 我不能，此刻看着它们，说 / 我整天都在思念一个人。// 如果所有的星辰都消失或死去， / 我得学会去看一个空洞的天空 / 并感受它绝对黑暗的庄严， / 尽管这得使我先适应一会儿。”

这同样是一首与爱有关的诗。一个大师的出现就是星辰燃烧，大地上充满了我们这些踮起脚尖의“星辰的爱慕者”——只有爱，可以抗拒冷漠和恐惧，让无望的生活得以持续下去。只有语言，在没有爱的时光里，虚构出纸上的星空、散发出“肯定的光芒”。

写到这里，想到了一系列与星辰有关的诗。比如希腊著名诗人扬尼斯·里索斯（1909—1990），曾经生重病、参与二战抵抗运动、入狱、流放，而后写诗。他被誉为超现实主义诗人，但这只能由一个现实主义者做到。尽管是一个经历过创痛和剧变的人，但他笔下的星辰依然那么温情：“只有星星在夜晚拥挤在一起，疲倦了， / 像一次野餐后坐在卡车里归来的人们， / 失望，饥饿，无人唱歌， / 他们汗淋淋的手握着枯萎的野花。”这首诗，使天空成为颠簸的卡车了。

通过众多诗人的观察和表达，我在不断拓展关于星空的知识。“最老的星为风琴装上了弱音器”（洛尔迦），“我走在天空下，缪斯！我忠于你。我的客栈在大熊星座”（兰波），“黄昏，暗淡的星辰从它们的昏厥里醒来”（扎加耶夫斯基），“在黑暗中醒着 / 能听见橡树上空的星宿 / 在马厩中跺脚”（特朗斯特罗姆），“他说他有一个巨大的脸， / 在晚夜，以繁星组成”（痙弦），“东风夜放花千树，更吹

落，星如雨”（辛弃疾）……

在奥登、里索斯、洛尔迦……这样众多的“星辰爱慕者”序列之后，一个诗人，怎样才能为夜空贡献一颗星？很难。要么献出词语的光辉，要么在夜色里消失。“诗人的使命不在于离开大地飞上天空，而在于从他所及的范围内闪烁着的事物中创造出新星辰。”法国超现实主义诗歌先驱勒韦尔迪的话，多么好。一个人“所及的范围内闪烁着的事物”，才会携带他的体温和目光。由此创造出的星辰，才能折射出一个诗人的灵魂。那些总是“借光”、从他人周围闪烁着的事物中借光的诗人，永远无法确立自己的小星空。

在布罗茨基眼里，奥登也是灿烂星辰了。布罗茨基把自己看成这一星辰的爱慕者。他甚至希望自己也拥有一张奥登的脸。我看布罗茨基照片，也似乎隐约看见奥登的脸了。

布罗茨基说：“我可能被视为奥登的模仿者……对我来说，这是一种恭维。”这样的谦卑，通向伟大——他也因模仿星辰而加入伟大诗人们构成的星空了。

特朗斯特罗姆

《特朗斯特罗姆诗全集》。李笠翻译。南海出版公司。

“奔腾，奔腾的流水轰响古老的催眠 / 小河淹没了废车场，在面具背后 / 闪耀 / 我紧紧抓住桥栏 / 桥：一只驶过死亡的大铁鸟”。这是瑞典诗人特朗斯特罗姆的诗《1966年——写于冰雪消融中》。我被这首短诗催眠而后唤醒，双手紧紧抓住书房外阳台的栏杆——阳台：一面阻挡着二十层楼下汹涌车流的悬崖。特朗斯特罗姆用五行写出了生与死之间的恍惚与坚韧，这一年他三十五岁，我三岁。

这首诗让我想到中国元代的马致远和《天净沙》：“古道西风瘦马，小桥流水人家，夕阳西下，断肠人在天涯。”特朗斯特罗姆读过马致远吗？他用“废车场”置换掉古道和瘦马、“大铁鸟”置换掉小桥，就是一个断肠人，在天涯。

特朗斯特罗姆坦言自己受日本俳句影响甚大，而日本俳句又源自唐诗宋词元曲，所以从特朗斯特罗姆身上，能够感受到中国诗歌意象传统的曲折回声——“正是楸树的果子 / 成熟的季节。在

黑暗中醒着 / 能听见橡树上空的星宿 / 在马厩中跺脚”。星宿如马，纷纷跺脚。我喜欢这个有中国古典气味的诗人。

特朗斯特罗姆曾经两次来到中国，写过一首诗《上海的街》：“公园的白蝴蝶被很多人读着。 / 我爱这菜白色，像是真理扑动的一角。 / …… / 我们在阳光下显得十分快活 / 而血正从隐秘的伤口淌流不止。”而今，我在上海街头看见菜白色的蝴蝶，就像是看到了“真理扑动的一角”和一个瑞典老人随风扑动的衣角。我在这座中国东部城市里开始欢度中年，迎接即将到来的晚年，“显得十分快活”，但血与伤口隐秘存在——他指出了上海的真理？

诗人、特朗斯特罗姆的翻译者李笠，阶段性地居住于上海。我们一同喝过酒，必然谈到那位瑞典老头。特朗斯特罗姆在中国喜欢上了白酒。为了喝酒形式上的美感，他甚至特地去买了一套八钱小玻璃盅。喝到一定量，再斟酒，他就会用手捂住酒杯，结束——像他的写作，充满美感和节制。

寒冷的北欧，不宜于身体的狂欢。尤其是中风以后，特朗斯特罗姆更加沉浸于思考和表达。“每个人都是通向一个适合 / 自己房间的半开之门。 / 无穷的地面在我们脚下。 / 水在树林间闪耀着。 / 湖泊是一个嵌入大地的窗户。”偏瘫的特朗斯特罗姆，真的成了“半开之门”。言说困难，只能长久沉思，然后一语中的。一年只写三首左右的诗。他说，他写诗时就像是一件欢悦而痛苦的乐器。每年只演奏三次左右的一件乐器，在晚年疾病和荣誉的笼罩中，像处于黑色的琴盒里。

一个沉浸于形而上思考和抒情的诗人，用笔作为撑杆，跳高，

跃进云朵般的梦境——而“醒悟就是从梦中向外跳伞”——这是特朗斯特罗姆诗行中我最爱的一句，高难度的一句，像从现实向梦中跳伞一样难。而他跳得那样优雅，像一个优秀的伞兵，降落在纸上。

特朗斯特罗姆影响了中国当代众多优秀诗人，比如王家新，他坦言自己的一首诗就源自特朗斯特罗姆《黑色的山》：“汽车驶入又一道盘山公路，摆脱了山的阴影朝着太阳向山顶爬去 / 我们在车内拥挤。独裁者的头像也被裹在 / 报纸里。一只酒瓶从一张嘴传向另一张嘴 / 死亡胎记用不同的速度在大家的体内生长 / 山顶上，蓝色的海追赶着天空”。

我曾经在舟山群岛的沿海公路上开车。想到这首诗，蓝色的海就追赶我的颅骨和发根了……

奥克塔维奥·帕斯

《帕斯选集》。诗集。赵振江翻译。作家出版社。

“他歌唱 / 为了忘却 / 真实生活的虚伪， / 为了记住 / 虚伪生活的真实。”《诗人的墓志铭》。墨西哥诗人帕斯的代表作之一。

墓志铭比座右铭决绝，因为它深刻于石头而非木头。

诗中的“他”，就是你、我、帕斯——任何一个在虚伪和真实之间变幻不定的人，像庄子，在梦境和现实之间，充满疑虑——一只蝴蝶，就是庄子的歌、墓志铭。

帕斯的诗，尤其是短诗，充满东方禅意，或许与他做过墨西哥驻印度大使馆的外交官这一经历有关。他研究《易经》，痴迷于那两条在阴阳之间转化的鱼。他喜欢的中国诗人有庄子、陶渊明、谢灵运、李白、杜甫、王维、李煜、苏东坡。他甚至在离开印度回国之后，就出版了一本诗集《东坡》，向苏东坡致意，向喜马拉雅山以东的山坡致意。

水，火，空气，泥土，梦，镜子……这些屡屡出现于帕斯诗歌

中的基本意象，也曾屡屡出现于中国古典诗人笔下。帕斯诗观：不要“说”，而要“呈现”。这也使他不像一个以叙说为特征的西方诗人。他的诗句充满了东方式的瞬间顿悟、玄机和澄静，无论面对自然、人生还是语言——

“告诉我，田野远道来访果然属实？抑或是田野你在做梦，梦见来到我的身边？”（《访》）这显然像庄子梦见蝴蝶后写下的句子。

“冰冷而敏捷的手 / 取下阴影的绷带一层层 / 我睁开眼睛 / 我还活在 / 一个仍然新鲜的伤口中”。（《黎明》）这样的句子，让我每一天醒来都感受到了与帕斯一样的撕裂感与疼痛。

“所有的名字是一个名字 / 所有的面孔是一个面孔 / 所有的世纪仅是一个瞬间”。（《太阳石》）所以，我和帕斯拥有同一个名字、面孔和瞬间。所以，我会在帕斯的情诗里看见自己情人的脸：“我沿着你的躯体行走，犹如在世界上漫游， / 你的腹部是阳光灿烂的广场， / 你的胸前耸立两座教堂”。（《太阳石》）

“姑娘，你提到树。 / 树便静静地生长， / 高空中迷人的景象， / 连我们的眼神都闪着绿光。 / 姑娘，你提到水。 / 不知从何处，水便溢出， / 在叶片上闪烁，在岩石间倾诉 / 并将我们变成了湿润的雾。”（《姑娘》）这里的姑娘是永远未婚的自然之神，区别于床上的情人。

“我发现自己在一只眼的中央 / 以其茫然的目光注视着自己。 / 瞬间消散。一动不动地 / 我留，我去：我暂停。”（《在去留之间》）帕斯 1998 年在他出生的墨西哥城去世、暂停。终点回到起点，圆满，如两条结合在一起的阴阳之鱼。

“在人生的黑夜里，/ 粼粼的白骨便是闪电。/ 世界，你一片黑暗，/ 而生活本身就是闪电。”（《生活本身就是闪电》）这些诗行，也是长长短短的闪电？

.....

帕斯的诗让我重新认识了中国古典诗人们的表达力，从一双蓝色眼睛的视角眺望庄子、陶渊明、谢灵运、李白、杜甫、王维、李煜、苏东坡，有些陌生、惊喜、感动，像辛弃疾“老来曾识渊明，梦中一见参差是”——汉语在反复出走之后再反复归来，面容一新参差是。

诗之外，帕斯关于诗歌写作的言说同样精彩。

他说：“降伞的语词落在这页纸的沙地上。”诗人是跳伞者，不断被诗神带领至最高处，而后起跳，降落在纸上——一个词语的历险者，在震撼、不安、眩晕、陌生中抬起头来，诗神所驾驶的飞机，已经消失在吊灯所模拟的云朵后面。

他说：“情欲和性交的关系，就像诗歌和语言的关系。诗歌偏离语言的天然目的——交流。情欲偏离性交的基本功能——繁衍后代。”他的意思是说，情欲和诗歌一样偏离世俗，偏离广告、社论、伦理、遗产分配方案。诗，就是诗人与语言之间的隐秘情愫。写作是一种隐私。诗歌朗诵，是否像大庭广众之下的做爱一样，可怕、可疑？

他又说：“诗歌是介乎宗教与革命之间的另一种声音。”当下中国诗歌界里，宗教化的圈子之分野、革命化的山头之纷争，颇多。

在诵经声和军号声之间，诗歌要发出另一种声音：天籁。

他继续说：“诗的活动源于因词语低效而产生的绝望，归于对沉默的无限威力的认可。”低效的词语：社论、本报讯、本台消息、评论员文章、就职演讲、法庭辩论词、解说词……诗的活动，就是在绝望中与词典和流言对抗，然后，沉默。

看过帕斯晚年的照片，身材高大，头顶雪白，完全是一个可以代表国家利益的外交官形象，让我想起他的诗句：“秋天把大河带进草原，在峰顶囤积光辉。”

我低矮，就代表语言的尊严，来与世俗生活交涉。当我老了，秋天的光辉涌上头顶的难度可能会小一点吧。

巴勃罗·聂鲁达

《聂鲁达诗选》。王央乐、李综荣等翻译。豆瓣网。

“听到辽阔的夜，因为没有她而更加辽阔。/ 诗句跌向灵魂，犹如露珠跌向牧场。”“我要在你身上去做春天在樱桃树上做的事情。”“你就像黑夜，拥有寂静和繁星。”“谁在南方的群星里，以烟的字母写下你的名字？”“你像一只瓮，收容无限的温柔。/ 而无限的遗忘像摇晃一只瓮一样摇晃你。”

以上是聂鲁达二十岁时写下的组诗《二十首情诗和一首悲歌》中的句子，是中年时期写下长诗《马楚·比楚高峰》的聂鲁达的句子。像中国京剧中的黑头，突然转身成了小生。很正常，黑头的源泉是小生。

喜欢聂鲁达在马楚·比楚高峰面前的沧桑、颖峻，也喜欢一个智利少年在夜晚低声说出的清凉和悲伤。伟大的诗人是辽阔的，像聂鲁达，他有“寂静、水、希望”“斗争、铁、火山”，也有“她”“露珠”“牧场”。“世界变了，我的诗也变了。”他就这样变化着自己的诗风，像大地经历着不同季风，“具有自然力般作用，复苏了一个

大陆的命运和梦想”（诺贝尔文学奖颁奖词，1971年）。

聂鲁达诗作汉译本众多。豆瓣网上有一个“聂鲁达小组”，收集了王央乐、李综荣等不同诗人的译本，对照着来读，有所悟。其中，《二十首情诗和一首悲歌》中第三首的转达，有王央乐和另外一人翻译的部分句子（在括号中）对照如下：

“在你身上河流歌唱，我的灵魂随之而去”（河流在你身上歌唱而我的灵魂逸入其中）；

“在我的周围我看着你雾蒙蒙的腰”（在我的四周，我看到你雾般的腰身）；

“啊，你的神秘的声音染着爱情而倍增 / 在黄昏中振响而死去！因而 / 于深沉的时刻我看见田野上 / 麦穗在风的嘴巴里无穷地增多。”（啊，你那神秘的声音，被爱染色且加倍 / 增长于一边回响一边消逝的黄昏！ / 如是在深沉的时刻里，我看见田野上 / 麦穗在风的嘴巴里摇曳弯身。）

我喜欢王央乐译笔里洋溢出的少年语调，纯朴，天真，有活力——最后一个句子“麦穗在风的嘴巴里无穷地增多”，让我似乎看见一匹贪婪地咀嚼着麦穗的热烈大马！而另一个译本就少了这样的感染力。有多少个汉语翻译者，就有多少个汉语中的聂鲁达。

而每一个诗人都是翻译者——大地四季与灵魂之间的翻译者。

电影《邮差》《天堂电影院》《西西里的美丽传说》，构成了电影史上的“意大利三部曲”，如三首长诗。其中，《邮差》，讲述秘鲁诗人聂鲁达因热心革命而被流放到意大利小岛上的故事。他引导那个

迷上了诗歌和酒馆美女的邮差，在沙滩上，向大海学习诗歌的暗喻、节奏技法。最终，邮差凭着海浪般层层袭来的诗句，征服了酒馆和美女。用暗喻和节奏，把爱情翻译到一个女子的身体中来，这是聂鲁达的能力、诗人的能力。

“……有时我在清晨苏醒，我的灵魂甚至还是湿的 / 远远的，海洋鸣响并发出回声 / 这是一个港口 / 我在这里爱你 /……/ 我爱我没有的事物，你是那么遥远 / 我的厌倦与那缓慢的暮色在争辩 / 但是黑夜来临，它开始为我歌唱 / 月亮转动起它那梦一般的圆轮 / 借助你的眼睛望着我，那些最大的星星 / 因为我爱你，风中的松树 / 愿意歌颂你的名字，借助它们那钢丝针叶。”这是聂鲁达《二十首情诗和一首悲歌》中第十八首诗中的句子（李宗荣翻译）。在港口写情诗是合适的，感情的深度和抒情对象的不确定性，都像港口以外动荡苍茫的大海。

或许，所有的书桌都像海港——书桌的边缘，如同木质的海岸。所有的写作者，都在木质的海岸上眺望词语中的爱人。

聂鲁达总让人想起惠特曼。他们都那么壮阔，壮烈而开阔如大地。聂鲁达也的确喜欢惠特曼，并因此喜欢上了火车头，因为它像惠特曼。一个喜欢火车头并且体格像火车头一样的男人，写情诗的姿态和语调，要比一个瘦弱如徐志摩般的诗人更深沉、更浩荡——庞大的身体，可以储藏更多的热能和光亮？通过对一个女子的爱，来赞美、依恋这女子所在的尘世和光阴，是许多诗人的写作动力学原理。

爱尘世，因为它像人类。厌倦尘世，因为它像自己——一个人

自杀，就是把尘世杀掉了一次。

聂鲁达不会自杀，但有可能死于谋杀。1970年，智利时局“左”转，聂鲁达离开意大利的那一座小岛、邮差，出任智利驻法国大使。但皮诺切特领导的右翼军人发动政变，前往聂鲁达家搜查武器，他说，“我这里最危险的东西，是诗歌”。数天后，诗人猝死于智利首都圣地亚哥一家医院。

聂鲁达曾经来过上海，1927年，印象如下：“那些名誉不佳的城市，就像居心不良的女人那么诱人。”一个贫穷而喜欢冒险的智利青年诗人，在夜总会里受到袭击，被剥去衣服、抢光了钱，扔在了南京路上。

在危险的上海，我继续爱着危险的诗歌——在词语中历险、自救。

帕特里克·怀特

《镜中瑕疵》。回忆录。李尧翻译。三联书店。

作者帕特里克·怀特，是澳大利亚最著名的小说家、剧作家。1912年出生于澳大利亚一个富裕的农场主家庭。少年时期被父母送往英国读中学四年。1932年就读于剑桥大学，接触欧洲文学。二战爆发，在伦敦参加英国皇家空军，从事飞行员家书审核、情报收集等工作，在北非战场认识了相伴一生的同性爱人曼努雷。1948年，回澳洲并发表长篇小说《姨母的故事》，反响平平。与曼努雷在悉尼郊区开辟一个自己命名为“山茱萸”的小农场，挤牛奶、卖花、养狗、写作、发脾气。18年后回到悉尼定居，写出史诗风格的长篇小说《人类之树》《风暴眼》。1973年获诺贝尔文学奖。颁奖词：他用“史诗般的气概和刻画人物心理的叙述艺术，把一个新的大陆介绍到文学领域中来”。1981年完成并出版回忆录《镜中瑕疵》，扉页上题有“再次献给曼努雷”。1990年该书被翻译为中文出版，同年9月，怀特去世。

读过他的《风暴眼》，印象模糊。记得其中一句：“他拖着那肥大的阴茎滑过她雪白的大腿。”《镜中瑕疵》，我先后读了三遍，许多

句子被画有红、蓝、黑三种颜色的笔迹，并在书眉、书脚处潦草写下心得去与怀特对话。

“我发现自己在祖国甚至在家里都像个陌生人。整个少年时代、青年时代，我都吃够了与众不同的苦头。”——从口音、举止、思想，怀特一生都觉得自己是一个外国人、一个异类。作家的祖国和故乡，只能在语言中建立并加固。

“我只能孤零零散步。我甚至成了一个长跑运动员，而且跑得蛮不错，就连我最讨厌的一位学长也来向我表示祝贺。”——散步者、长跑者身上，似乎都充满了诗人气质、失意的气息。

“直到年纪很大，房屋、地域、自然风光对于我仍然比人包含更深的含义。”——在人海中更孤独，所以只能去写作、漫游。

“我心中那种既爱又恨的感情赋予我一种洞察人类本性的能力。而这种能力，那些不折不扣的男人或者女人是不会具备的。我这幢不伦不类的‘房子’尽管歪三倒四不堪一击，但决不会换那些自认为是地道男人、地道女人所筑起的‘城堡’。”——伟大的写作者往往雌雄同体，在自足中生成一切。

“我怀疑搜集的那些所谓情报对于了解敌军情况、摸清敌人意图有什么用处。我们干的那些事儿或许只对我这个小说家有好处。从死人身上搜寻地图、信件、日记。意大利人撤退的时候，扔下头盔、靴子、随军妓院的花名册。”——战场，是最好的文学院和写作教室。

“温柔而又令人厌烦的亚历山大，坐落在大海和沙漠之间，除了桥梁和通奸，没有通往外部世界或发泄情欲的途径。”——压力像群

山一样巨大的绝望者，都像战时的亚历山大城，寻找一切可以通往外界的门径和对象。

“琴师慢慢地、不慌不忙地走着，紧紧抱着琴箱，仿佛那是他胸口的一部分，充满活力的琴声正是从那儿汨汨流出，在大街上萦绕盘桓。当我半睡半醒、浑身鸡皮疙瘩地躺在质地粗糙的床罩上面的时候，琴声依然在耳边回荡。我该冒险让小便溢出那个洋铁桶吗？或者我能坚持到拉手风琴的乐师从窗口走过再撒尿吗？”——一个在手风琴声与小便声之间克制膀胱的人，就是诗人。

“老年人与青年人的区别大概在于，前者的灵魂已经回归到他的躯体，后者的灵魂还在云游四方。”——在幼年就已苍老，在老年依然青涩，多么难，就会多么杰出。

“浴室的镜子上有一块疵斑，像一块不太清晰的胎记。”——怀特把这本书作为自己私密的“胎记”，展示给了读者。伟大的人，才有资格坦陈一切。比如怀特，以及怀特所敬仰的“唯一克服了自身虚伪的文学巨匠”托尔斯泰。他们有力量消解诚实所带来的羞愧。渺小如我者，只能掩饰自己，比如，染发、吃龙牡壮骨冲剂、戴着笔名的面具写情诗。

.....

怀特所自陈的“瑕疵”有两处，一是对父母只有责任感（写信、探望）但缺乏爱意，二是对同性的曼努雷怀有强烈的爱。两者之间，存在隐秘关联。

怀特，幼年起就是公认的“讨厌的小孩”——瘦弱，“看到的、

知道的东西似乎太多了”，研究巫术并尝试以针刺小蜡人来诅咒那个乏味的拉丁文老师但无效，恐惧于进入教堂的唱诗班却悄悄吟诵自己编的祈祷词，在监牢般的四年制寄宿学校里“唯一可以隐蔽的地方是梦乡”，舍监对其喜欢契科夫、易卜生、斯特林堡深恶痛绝发誓要把病态的怪念头从这个怪孩子的头脑里挤出去……“爸爸的三个哥哥娶了埃布斯沃斯三姐妹为妻。妈妈经常说，爸爸之所以跟她结婚，是因为埃布斯沃斯家再没有第四个女儿可以嫁了。我想她说得对，怀特家的人缺乏想象力。”无论巫术还是文学，都需要恣肆的想象力，但这也使怀特显得异常乖戾。邻居私下议论怀特是一个被抱错了的孩子。被抱错了的孩子，与一个总是正确的世界必然充满紧张关系，助产流浪者、文学爱好者、忧郁症患者。

母亲沉溺于喝白兰地、涂唇膏、打扮、社交，用娟秀的字迹回复各种邀请函；父亲忙于在支票上签名，除了良种赛马登记册之类的玩意儿，其他什么书也不读。一个孩子只能把自己的依恋转移到仆人、奶妈身上，直到晚年依然对保姆莉齐湿漉漉的亲吻难以忘怀——“对于我，她是真正的母亲”。这些底层的人，带领一个端着银碗来到这个世界的孤单孩子，到野外去，引导他“理解丛林的寂静”，让大自然成为“解毒的良药”，并以各种民间奇谈趣事来激发一个孩子的观察力和表达力，比如，“一座青铜雕塑的阴茎被女仆们掸来掸去，直掸得金光闪闪，照耀着每一双困窘的眼睛”，等等。

“我爱莉齐、弗洛、玛特这样的仆人，因为我每天都和他们在一起。现实生活使我对他们产生了亲爱之情。我似乎从来没有在具有实际内容的生活中看到过我的父亲。还在我出生之前，他就已经变得‘空洞无物’。”人与人的情感，无论亲情和爱情，只能落实于

一系列具体的场景和细节中。没有了具体的场景和细节，一个人就能轻易与他人断交，毫无撕裂感、疼痛感。《镜中瑕疵》，关于父亲、母亲的记忆寥寥无几、缺乏细节，除了“父亲来看我时，手里拿着一个钱袋”。

父母之爱的缺失，使怀特在伦敦生活时，对一个长他二十多岁的中提琴手、画家、肺结核患者罗伊，产生了异样的情感。一个冬天，罗伊外出，“深夜我跑到楼下他的书房里，怕水管冻裂。结果碰到了璐溪。原来她也想到这桩事，大冷天跑了老远的路，从她住的切尔西特意来关水管节门。我们俩站在明亮的灯光下都有点尴尬。”璐溪，一个也在爱着罗伊的女子。多年以后回忆这段情感经历，怀特说，他想在一个与父亲迥然不同的人身上寻找父爱。

最终，怀特在战场遇到了通信兵、雅典人曼努雷并相爱。解决了爱的归属这一难题之后，怀特开始持续性地写作，把文字反复献给曼努雷。

《镜中瑕疵》没有回避这些所谓的瑕疵，就有了不寻常的价值。这面“镜子”，不是时装店内特制的可以产生美化、欺骗功能的试衣镜，真实、简洁、刻薄、诗意，再现了怀特的人生历程及其所处时代的氛围。如，二战期间的埃及、巴勒斯坦、利比亚、希腊，“飞行中队养的那只猴子在小办公室里不停地玩电话、喝酒”，“给士兵烧水洗澡前，体面人家的姑娘用形似章鱼的东西在石头上敲七十下，暗示可以向她们求婚，一时间，温馨美妙的敲打声不绝于耳”，“德波斯姑妈得到朋友送给她的一只鸡，不愿意跟家里人分享这稀罕之物，干脆到旅馆开了一个房间，独自享用了一番”。再比如，伦敦众生的末日狂欢图景：“防毒面具随处可见”，“音乐厅照例灯火辉煌”，

“口袋里有钱就去饭馆大吃大喝”……

怀特热爱伦敦这个他开始写作生涯、体检参军后离开的城市。战后，回到伦敦。一天傍晚，在台阶上，眼前出现一片耀眼的金光，“好像还听见救火车的喇叭声，半晌才意识到，并非发生了可怕的空袭，我看到的只是夏天落日的余晖”。所有的经历都会像狗一样追随主人的气息，随时跑到眼前或身后，提示它们的存在。

“伦敦的大街给了我自信。因为无足轻重，便可以随心所欲。”我喜欢怀特的这段话，让我想起自己身处其中近二十年的上海大街。一个小地方人，在大城市里自然获得一种卑微感、自由感，像小鱼在大海中，只要谋得一些水草和虾米，就可以活下去，享受一种匿名的欢乐。而在故乡中原一个小镇，我常常自大得像一头池塘里的鲨鱼，被人议论、嘲笑而不自知。上海的大街让我认识了自身的无足轻重。过于平淡的人生经历，决定了我文字的波澜不惊。何况，我也没有怀特那样的勇气，来正视个人生活中的种种瑕疵和隐疾。我更喜欢站在哈哈镜前，面对因变形而安全的自我，哈哈一笑。

晚年，怀特在澳大利亚文学界的分量和名气越来越重大。他关起悉尼“百岁公园”旁边的家门，让曼努雷来阻挡客人、赞美和非议。连诺贝尔文学奖颁奖仪式都没有参加，捐出奖金。“在上帝眼里，或者对于任何一种超自然的力量，我也许微不足道，只能在寿终正寝之后给大地增加一点肥料。”语调就是这么冷、尖锐、自嘲。

怀特墓地周围的草，比我未来墓地的草应该更绿——他化身的肥料应该充满力量。

伊丽莎白·毕肖普

《唯有孤独恒常如新》。诗集。包慧怡翻译。湖南文艺出版社。

美国诗人毕肖普的这本诗集，收集了她一生写下的一百余首诗。那么少，凸显出她节制、冷静的诗学理念和人生态度，与普拉斯们的“自白派”放任、恣肆的写作风格大为不同。

毕肖普有一个不快乐的童年，这似乎是许多杰出作家的共同特征。1911年生于马萨诸塞州，父亡，母亲进入精神病院后去世，随外祖父和叔伯生活。一个被湿疹、哮喘、神经衰弱缠绕的小孩，夜晚独自躺在床上，将手电筒打开、关闭、打开，哭泣。直到亲爱的莫德姨妈出现，带她脱离绝境。

由此发育出诸多病症：

岛屿症——在她笔下，“岛屿繁衍岛屿”，“以脑海养育岛屿”，“海洋完全是一箱匕首”，“一座形销骨立的灯塔穿着黑白教士袍矗立在那里”，“光与水面持续着它们的交谈”，在身体内外的群岛之间，一个诗人成了“孤独联合国”的秘书长，协调肉体的孤独、心灵的

孤独之间的纷争与合作关系——在人生的大海上，唯有岛屿恒常如新。

漫游症——漫游途中认识了一个同性建筑师，相爱，改变了原先只准备在巴西停留两天的计划，两个人在彼德罗波利斯居住十五年，然后，继续在大陆与海洋的交界处迁徙，“她为地理尽头着迷，那些水陆的指尖是更广之地的感觉接收器”（扬·戈顿），并写下一系列以地图为主题的诗作，“鸟儿都是特大号的”，“绘入地图的水域比陆地更安静”，“印刷工体会着同样的亢奋”，“我们是否应该待在家里，惦记此处”……一首诗就是一幅地图，换一行就是碰一次壁，回头另起一行、重新上路，结尾处就是绝路，到此为止。

失眠症——对毕肖普而言，床，是岛屿的另外一种形式，把夜色和人世阻挡在周围，自成一体。但她失眠，想入非非，在天花板上看见了巴黎协和广场，吊灯如同广场上的喷泉。“身边没有你，/没有那种我已熟悉的/亲近而甜美的呼吸/以及整夜与四肢同长的温暖”，曾经，“恋人们整夜黏在一起，/在睡梦中，她们一起翻身/亲昵得像一本书里的两页纸”……

十二岁时，毕肖普在夏令营里第一次读到分行的句子——诗。于是懵懵懂懂走上了写诗这样一条路，引路的诗人有艾略特、霍普金斯、奥登等。尽管后来评论家将毕肖普称为“狄金森之后最伟大的女诗人”，但她并不太喜欢狄金森的诗，且对女性性别的强调很反感，凡女性诗选、女性期刊约稿，一概拒绝。她认为，将男女分离、对立起来是走向了误区。

但她的那一首《加油站》，一首并没有女性出现的诗，被女权主

义者印成海报贴在街头，让毕肖普吃惊。我认真检视这首诗，发现结尾一段对于女性主义者可能真有煽动力：“有人绣着垫布。/有人给植物浇水，或许浇油。/有人把罐子放成排/让它们对神经紧绷的汽车柔声诉说：/石油——油——油——油。/有人爱我们所有人。”

在一个滥情但乏爱的时代里，毕肖普的诗风和情感取向都超越了性别，从而拥有了广阔的外延和回应。

最喜欢她晚年的代表作《一种艺术》：

丢失的艺术不难掌握；
这么多的事物渴望被丢失
以至它们的丢失并非灾祸。

每天都在失去。接受那遗失的
钥匙的喧哗，那被荒废的时日。
丢失的艺术不难掌握。

练习丢失得越快、越多吧——
地点、姓名，那些计划旅行的
所在。所有这些都不会带来灾祸。

我丢了妈妈的手表。瞧！三幢可爱的房子中
我失去了最后一幢或者是倒数第二幢
丢失的艺术不难掌握。

我丢失了两座我所热爱的城市，还有那

更广阔的王国、两条河流、一片大陆。

我想念它们，但这并非一场灾祸，

——即使失去你（快乐的嗓音，我热爱的身影）

我也不会说谎。很显然

丢失的艺术不是艰难得无法掌握

虽然可能它看起来（写下它！）像一场灾难。

这首诗写于毕肖普失恋、绝望之际。这首诗，也挽回了毕肖普关于一个女友的爱情。与某男士已签订婚约的女友，重新回到毕肖普身边，直到1979年诗人去世。爱的丢失与寻找，是所有诗人的命题，但毕肖普表达得更好，因为她丢失得那么多、那么痛切，包括那些“快乐的嗓音、我热爱的身影”。要成为诗人中的诗人，必须付出代价中的代价。她在减法般的人生中写作，也以数学的基本原则对待诗歌：回答人生的种种疑难，必须找到那精准、简洁、唯一的答案。

我获得2014年度“人民文学奖”的长篇散文《妇科病区，或一种艺术》，记叙了妻子住院进行手术的经历，其中引用了毕肖普的《一种艺术》。我不愿意丢失“快乐的嗓音、我热爱的身影”，即使因无法掌握这种丢弃的艺术而陷于平庸、无法优异，但起码避开一场灾难。失，就是诗。空间与时间的双重丧失，才有可能成就语言与心灵的双重孤绝。

毕肖普曾经希望好朋友、诗人洛厄尔在她死后能为她写墓志铭：“这里躺着全世界最孤独的人。”但洛厄尔却先去世了。我看见

过洛厄尔与毕肖普的多张合影，两个人都挽着裤腿站在海滩上。

连一个关于墓志铭的嘱托也落空。诗人最好的墓志铭，是自己的诗。

每次在海边、在岛屿上游荡，我总会想起这个异国的热爱岛屿和大海的诗人。她替人类的孤独说出了那么多。我只能沉默，看海浪在沙滩上一行一行地书写、修改、再书写、再修改……

亚当·扎加耶夫斯基

《扎加耶夫斯基诗歌精选》。李以亮翻译。《诗歌与人》编印。

这是广州诗人黄礼孩为波兰诗人扎加耶夫斯基颁发第九届“诗歌与人”国际诗歌奖时的诗选集。

波兰诗人米沃什、辛波斯卡、扎加耶夫斯基……一个光辉的名单。其中，出生于二战结束之后第二天的扎加耶夫斯基属于小字辈，幸运，但波兰的历史同样继续影响着他的命运。他把米沃什尊为自己的精神父亲。而波兰之所以产生了一系列伟大诗人，正因为他们的精神有着贯通一致的重负与独立。

“黄昏趁着光和影 / 把我们遗忘一会儿的时候 / 赶忙把神秘的事物移来移去。”这是扎加耶夫斯基读一首千年前的中国古诗时写下的句子，题目就叫《中国诗》，关于秋天、雨、古人、悲和喜，等等，富有东方禅意，可以缓解当代的苦难和焦虑？当光和影把一个人永远遗忘的时候，他实际上已加入事物的神秘性之中——加入云朵和草香，随风移来移去，让尘世里的参禅者呼吸、观察、欢欣。

在广州领取“诗歌与人”国际诗歌奖时，扎加耶夫斯基跟着黄礼孩去吃中国菜，嘴里嘟囔着自己的诗句：“如果读诗，就像在最昂贵的饭店里看菜谱那样细心……”看满街木棉花艳丽繁盛，如同他所捍卫的形容词：“如果不是因为形容词，我们不会有记忆。地铁里坐在我旁边的老人，是形容词一览表。”去一家中医诊所感受针灸术、感受动词——伏在床榻上，脊背扎满银针，如同扎满一个个长短句的稿纸。“隔山打牛”“暗度陈仓”“声东击西”“滴水穿石”……扎加耶夫斯基熟悉这些中国成语，并从中发现了一个古老国度的情感与行为方式：迂回的、整体的、持续的、缓慢的……

“我写得很慢，仿佛可以活两百年。”一个因诗句杰出而有望永远活下去的诗人，热爱慢。但在《一个小国家写给上帝的信》一文中，扎加耶夫斯基谈到了庞大而迅疾的火车：“没有人猜到火车会用于何种目的，没有人能猜到它们最重要的、隐蔽的命运。火车有一个功效就是用来放逐弱小民族。如果使用马车，就很困难。整整一个国家不可能被塞进一辆马车。俄罗斯的雪橇也只能用来运送几个热衷学问的被冻伤的人。但是，火车！——货车或家畜运输车，那就完美了，完全可以用来驱逐庞大的人群。”

火车，由交通运输学而进入了社会学、政治学。如果东晋、南宋、南明就有了火车，汉人在外族一次次侵入下的反复南渡，就没有那么艰难了。如果托尔斯泰所在的时代还没有火车，安娜·卡列尼娜的死亡方式就不会那样突兀、决绝了。而换一种方式去死，那个女人还是安娜·卡列尼娜吗？如果通往奥斯维辛集中营的火车停止工作，死去的犹太人是否能减少几千、几万？火车，

重构了时间和空间，使“缓慢”“无限”“自足”“不可知”等古典性被摧毁，一个人、一个民族的摧毁，在提速。

所谓现代性就是断裂性、即时性——就是“火车性”？火车，使此与彼、南与北、暖与寒、明亮与隐晦、古旧与新异、生与死……在一瞬间，完成撕裂和转换，到达另一个极端。诗歌的现代性，就是要有一列火车隐隐约约地在字里行间发动、闪现，满载我们被放逐的青春、肉体、爱、灵魂？

一个伏在火车窗口眺望流逝的山水万物的人，容易成为诗人——那大面积的得而复失，大面积的迎头痛击，大面积的美妙和枯寂……适合在一行行铁路枕木式的诗句中呈现。扎加耶夫斯基有一首《铁皮火车》，大概就是在火车上写的吧：“铁皮火车停在一个小站 / 有一阵一动不动。 / 门怦然关上，铺路石踩在脚下， / 有人道着永别。 / 一只手套坠下，日影转暗。 / 门再次重重关上，声音更响， / 铁皮火车缓缓启动， / 仿佛十九世纪消失在雾中。”

苏珊·桑塔格赞赏扎加耶夫斯基：“这里虽然有痛苦，但平静总能不断地降临。这里有鄙视，但博爱的钟声迟早总会敲响。这里也有绝望，但慰藉的到来同样势不可当。”她的话，像是在赞赏中国古典诗歌里的平静、博爱、慰藉。以古典性来平衡、推迟现代性？有慰藉在，绝望就不会势不可当——有诗在，火车就不会势不可当。

“游泳就像祈祷： / 双掌合了又开， / 合了又开， / 几乎永无止境。”这是扎加耶夫斯基《说游泳》一诗的结尾。而写作也像游泳、像祈祷——双手在键盘上左右移动，“合了又开， / 合了又开， / 几

乎永无止境”。写作就是祈祷，为语言，为灵魂，为美——书房，就是一个书写者、阅读者的教堂和禅寺。

扎加耶夫斯基所敬爱的米沃什、辛波斯卡、布罗茨基等已经离开这个世界了。他目前依然健在于我们中间，来过广州和上海，谈到过中国历史上的庄子、李白、杜甫，也谈到了秦始皇焚书坑儒、1433年中国突然停止远航，“这些事件的发生和残忍都令人感到瞠目结舌，仿佛人间噩梦”。“炼焦厂上方浓密的灰色烟雾 / 如火山将火星投入天空， / 偿还着所欠星星的债务。”

在上海，雾霾也时常浮现。上海目前没有炼焦厂了。欠了星星的债务，只能用灯火和文字来归还……

雷蒙德·卡佛

《火》《大教堂》等。诗文集、小说集。孙仲旭等翻译。译林出版社。

卡佛说：“小时候，阅读曾让我知道自己的生活不合我的身。”于是，有人在阅读之后去修改生活的尺寸，有人换掉生活的样式和质地，有人干脆脱掉生活裸体而行。但卡佛开始写作，写短篇小说、诗、随笔，这些简短的文字“充满某种威胁感或者危险感”，适配他碎片化的、不安的生活：锯木头，当门卫，送货，在加油站握着油枪，清洁餐馆，采摘郁金香，为孩子煮饭，失业，醉，妻离子散……

这不合身的生活之所以能坚持下去，是因为写作，因生活里能挤出一个小时的清醒时光来写作而备感幸福——用笔这把剪刀，剪裁出白纸黑字，来适配自己充满了酒精、疼痛、疲倦、眷恋、失败等元素的身体。

《大教堂》《当我们谈论爱情时我们在谈论什么》《需要时，就给我电话》《火》……这些小说集、诗集、随笔集，像他留下的一系列陡峭、冷冽、孤单的身影。

他本质上是一个诗人。好的短篇小说就是一首好的叙事诗，在只言片语中隐藏人生消息，像一滴水贮藏一个大海。卡佛自己也说，短篇小说和诗的相似程度绝对超过短篇小说与长篇小说的相似度。在喜欢卡佛的小说多年之后，读到卡佛的诗，我并不感到意外。

比如，《我父亲二十二岁时的照片》：“……他穿着牛仔裤、粗棉布衬衫，靠着 / 一辆一九三四年出厂的福特牌轿车前泥挡板 / 他想为他的后代摆出虚张声势而开心的样子 / 把旧帽子戴得翘到耳朵上 / 我父亲这辈子就想显得大胆 // 可是他的眼神暴露了他，还有那双手 / 无力地拎着那串死鲈鱼 / 和那瓶啤酒。父亲，我爱你 / 可我又怎么能说谢谢你？我也无法饮酒有度 / 而且根本不知道去哪儿钓鱼。”

他爱这个形象与命运跟自己酷似的父亲。一首充满了爱和悲伤的诗。

他曾回忆父母之间的一个细节：“我看到她端着一平底锅温水进了睡房。爸爸在里面睡觉，她把他的手从被子里拉出来按在水里。那会让他说梦话，她告诉我。她需要知道一些事情。”她觉得总在拈花惹草的卡佛的爸爸，有许多事情瞒着她。

看到这里，我笑了。一个作家，就是把手伸在文字的温水里说梦话的人？

卡佛的“梦话”里泄露多少他个人的秘密？

在他一系列短篇小说里，许多人物都有着父亲和他自己的影子。

比如《距离》，主人公男孩“喜欢卡尔·萨瑟兰。他是男孩过世父亲的朋友。男孩的父亲不在后，也许是想填补两人都有的失落感，男孩开始跟萨瑟兰结伴打猎”。再比如，《家门口就有这么一大片水》《木屋》《哈里之死》等短篇小说中屡屡出现的钓鱼、锯木头等情节。

打猎、钓鱼是卡佛父亲的拿手好戏。他爱这个酒鬼父亲，像热爱酒瓶和词语——“一个作家需要能不管是否会显得愚蠢都站起来，带着不容置疑的单纯的惊奇，看着这样那样的事物——一次日落或一只旧鞋子——目瞪口呆”。

这句话来自俄罗斯小说家伊萨克·巴别尔的启发。在短篇小说《莫泊桑》中，巴别尔就小说写作说了这样一句话：“没有什么能像一个位置妥当的句号一样，带着如许力量直指人心。”读到这句话，卡佛大概也像我一样，看了看窗外太阳——放置在正南方向的位置上，一个句号。卡佛内心一震，把这句话抄写在卡片上作为座右铭。一个句号，使它前后的文字有了界限、分野，在瞬间的停顿中隐藏转折。

卡佛在巴别尔这样的句子和日落、旧鞋子面前，反复目瞪口呆，从而推迟了酒精所诱发的死亡的到来。1988年，五十岁的卡佛还是死了。他没有活成一部长篇小说。他说：“要去写一部长篇小说，作者应该生活在一个合理的世界里，一个可以让作者信赖的世界。”他的死，与这个世界的无理、可疑有关。

周围，上海，长寿的人们在街头合唱“最美不过夕阳红，温馨又从容”，大概想把自己平庸乏味的故事，拖得更长一些，以便证实现实世界的合理与可信？像混稿费的通俗长篇小说作家。

尹吉甫等

《诗经》。版本众多。

三百零五首诗，大部分作者为无名氏。尹吉甫、家父、孟子，是诗中出现吟诵者即作者名字的三个人。另有周公、卫武公、许穆夫人等数人，被推测为若干诗篇的歌者。他们，十人左右，是最早的中国诗人群体。

“诗”这个字眼最早出现于《诗经》。“经常”一词中的“经”，须“常”诵读，方可化育人格与心灵。尤喜欢《诗经》中的“风”。无名氏的风，在民间吹。《诗经》中的十五国风，采集于黄河上下的周南、召南、邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳——黄河两岸的风，很大。

其中，周南、召南，其地域在今天的陕西、河南、湖北三省交集处，是当时周公、召公统治的地域。我的故乡南阳盆地处于此一地域。也就是说，“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑”，“采采卷耳，不盈顷筐。嗟我怀人，置彼周行”等诗句描叙的风物人心，最初针对我的故乡。

求之不得、辗转反侧、逃之夭夭、忧心忡忡、新婚燕尔、信誓旦旦、衣冠楚楚、风雨飘摇、寿比南山、如履薄冰、不可救药、进退维谷、投桃报李、泾渭分明、高山仰止、天作之合、穆如清风……

这些今人习用的成语，在《诗经》中首次出现时，多么新鲜、惊艳！但今天的写作者必须避开这些先秦以前的成语，创造属于自己的意象和境界，为汉语注入活力——很难，很必要。

《诗经》是中国精神的源头、汉语诗歌的源头。虽以四言为主要形制，但《诗经》中也间杂一言、二言、三言、五言、六言、七言、八言，试图冲破格律的藩篱以达自由——“短以取劲，长以取妍，疏密错综，最是文章妙境”，沈德潜谈《诗经》句式时的这一赞语，仿佛在启发未来汉语新诗的生成。

从主题上看，爱情诗、弃妇诗、怀人诗、悼亡诗、田园诗、隐逸诗、讽喻诗等类型，已经在《诗经》里初创。比如《蜉蝣》，“蜉蝣之羽，衣裳楚楚。心之忧矣，于我归处”，曹操应该喜欢，所以有了“神龟虽寿，犹有竟时。腾蛇乘雾，终为土灰”（《龟虽寿》）、“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多”（《短歌行》）。再比如《绿衣》，一个男子怀抱亡妻留下的绿衣咏唱“绿兮衣兮，绿衣黄里。心之忧兮，曷维其已”，开创了睹物思人的悼亡诗之先河。读《绿衣》，我总想起清代名著《浮生六记》中沈复将一条裙子铺在床上以待亡妻灵魂归来的情景。沈复，应该也热爱《诗经》吧。

《诗经》中基本上没有出现“爱”，偶尔出现，也非今义。在那个时代，情人们之间的爱往往用一个“好”字，如“惠而好我，

携手同行”“人之好我，示我周行”等，一直影响到今天的中国男女也常常用“好”传递爱意，如“我想和你好”等。这或许因为“好”比“爱”更具象——有一个女子的身影存在其中。《诗经》中表示婚姻的字是“昏”——黄昏身后，紧跟着暗夜星光和幸福。

读《诗经》就是翻阅植物志，苕菜、葛、卷耳、芣苢、蕨、葑、菲、茶、芑、芥、葍、蝻、蕞、藻、葭、黍、荷华、蒲、葵、蓼、茆、常棣、桃、李、女萝、莠、萧、苹、莪、茨、菽、韭、枣、稻、莱、艾、蓼、薇、杨柳……比比皆是，左右参差，负责协助吟诵者去兴叹、比附。比如，在我最喜爱的《东山》《采薇》两首诗中，“我来自东，零雨其蒙。果裸之实，亦施于宇”，“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏”，分别出现了“果裸”“杨柳”这两种植物。息战归来的征人，在细雨大雪中还乡，一路怀想、激动、忧伤、不安，需要植物的支持。

相比之下，除了鸟，《诗经》中的动物少了一些。马、鹰、牛、羊、蟋蟀、鸬鹚、螽斯之外，虎、豺、狼、豹、熊、鼠、蛇偶尔闪现——汉族，本质上是一个植物性的民族？我们偏爱植物的仁慈、韧性与定力，即便屡遭野火，也相信“春风吹又生”。

《诗经》产生的同一时期，古希腊出现了《伊利亚特》、巴比伦出现了《吉加美什》等史诗、叙事诗。关于英雄与征伐，我们的祖先在抒情、言志。即便与战争有关的诗篇，也往往写的是征战后的忧伤，比如《东山》《采薇》。即便《击鼓》这首歌吟于战场的诗作，以“击鼓其镗，踊跃用兵”作为篇首，但迅速转入了“死生契阔，与子成说”的山盟海誓——显然，这是一个情种而非猛士在吟诵、痛苦。汉民族，心动比行动的能力更强，爱比恨的能力更强。

“透过语言中悦耳和令人振奋的音乐性，把要说的话有力地送进我们的心坎里。”阿博克罗姆比这一关于抒情诗的定义，完全契合于《诗经》。

在《诗经》中，处处存在一个吟诵、兴发的“我”这一主体——抒写主观的我、我们，而非记述客观的他、他们。美籍华人学者陈世骧先生在《中国文学的抒情传统》一书中认为，《诗经》的抒情性影响了汉代《古诗十九首》、唐诗、宋词之后中国文学的气质与面貌。元杂剧几乎就是由众多抒情诗结合而成的诗集。以唐传奇作为成熟标志的中国古典小说，也通篇充满诗句，用来劝诫、警世、言情。

显然，中国，是一个抒情诗的国度，一个抒情的国度。《诗经》决定了中国人的精神气质和命运。

在一个缺乏宗教传统的国度里，《诗经》就是一座纸质教堂。我们聚集一堂，兴、观、群、怨——汉人的精神归宿在《诗经》。这一教堂的修缮者或者说诗集整理者孔子，感叹：“诗三百，一言以蔽之，思无邪。”祖先们、尹吉甫们天真无邪。南北朝刘勰在《文心雕龙》中论及《诗经》：“温柔在诵，最附深衷。”这一八字评语，实际上已经超越《诗经》，成为对华夏民族情感特征的一种描述：

温柔在诵——

这是局限之处，也是深刻所在——于局限之处深刻出峡谷长河，柔肠百转，曲折不息。

庄子

《中华经典藏书：庄子》。散文集。中华书局。

这套关于中华经典的丛书跨越时代，涉及孔、孟、老、庄、诗经、离骚……最喜欢庄子。读庄子，就是读先秦语言之大美。

庄子飞动，“独与天地精神往来”，如蝴蝶、鲲鹏、潜水艇、航天飞机，与山岳般静穆的孔子构成对比。早庄子一百余年的孔子，在大地上传扬修、齐、治、平的儒家真理，坐牛车，类似于乘公共汽车，思想、语调就比云朵里的庄子低沉、缓慢许多。

庄子尤其热爱蝴蝶，通过一个梦，混淆了自己双臂与蝶翅之间的区别。蝴蝶，就是自由，穿越种种藩篱，栩栩然，打破现象与幻象、草木山川与枕头之间的边境。“多么可爱的来世 / 绘在你的遗骸之上。 / 多么尊贵的标志 / 在大气的秘密中”——瑞典当代女诗人奈莉·沙克斯的这首《蝴蝶》，像是在献给庄子。

庄子尤其不喜欢讲理，就有了著名的“濠梁之辩”，与惠子辩论“庄子是否知道水中的鱼快乐”这一命题，双方逻辑推理一番之后，惠子似占上风，但庄子却跳出逻辑以一言决定胜局：“我是站在濠梁

的桥上知道鱼很快乐哦！”不讲理，霸道，但抒情，对一尾鱼也怀着流水般的温存和体贴。

在《庄子》这本被争论存在伪作的书中，庄子或者说模仿庄子的某人，以寓言方式对孔子的入世思想表达不屑。孔子至死都要处于人群之中，哪怕那是一群讥讽、嘲弄、攻讦、利用着他的人。庄子却转身而去，在山水自然、梦幻寓言中建立人生路径——道。但当孔子难得流露出“天下有道则见，无道则隐”“道不行，乘桴浮于海”一类“消极意绪”时，庄子就似乎在孔子身上终于捕捉到了暗通于自身的隧道尽头的大海波光。

庄子思考“道”时，大约想到了岛、大海。生命的汪洋需要一个岛，自成一体。周围有鲲鹏游动，突然跃出水面转化为覆海载天、垂翼乘风的大鹏。岛上，有一只做白日梦的人转化而成的蝴蝶，栩栩然——庄子善于转化，对万物怀着感同身受的慈悲、爱。万物齐一，齐物——他感觉自己就是世界，无论鲲、鹏，还是蝴蝶、鱼。所以，他逍遥，他游。读庄子，就是在长天秋水般的古典汉语中作逍遥游。

历代文章大师或许并非一概认同道家，难舍功名庙堂之心，但都明明暗暗地学习庄子那种“天地有大美而不言”的作文方式——向庄子学习写散文，向孔子学习写社论、领导讲话。庄子叙事、引证、比喻、议论、抒情，“云气空濛，往返纸上，顷刻之间，顿成异观”（林云铭）。金圣叹曾经把《庄子》与《史记》《离骚》《水浒传》《杜甫律诗》《西厢记》并列为六才子书，这显然是才子眼光而非志士情怀。才子书不是圣贤书，可亲近、可习摹。

但庄子说：“夫藏舟于壑，藏山于泽，谓之固矣。然而夜半有力者负之而走，昧者不知也。藏小大有宜，犹有所遁。若夫藏天下于天下，而不得所遁，是恒物之大情也。”这样“夜半有力者”一般的笔力才情，只能与生俱来吧？而我这样一个“昧者不知也”，在梦中大约也只在眺望若干稀薄奖金和异性，显然没有庄子的大格局，那就“矮纸斜行闲作草”吧。

关于“大小之辩”，庄子在《秋水》篇中借北海若之口说：“井蛙不可以语于海者，拘于虚也；夏虫不可以语于冰者，笃于时也。”但我想，井蛙虽局限于井中，但若能说出对井口一棵青草、一朵白云的深沉情感，也动人吧？夏虫虽转瞬即逝，但它若能参悟出一场热风、一次芒种的意义，也美妙吧？庄子似乎热爱大、持久，但在北海若的上述言论之后，口风一转、笔锋一转：“小而不寡，大而不多”，否定数量意义上的大小差别，最终导出“万物齐一，孰短孰长”的“齐物”思想。他就是这样多变、不拘泥，所以洒脱、自在。

庄子启发我：写作，就是一个自我争辩，不断转折、妥协的过程，使言辞透迤开阔如长河、旷野。他倾心于伟大，但也迷醉于一只蝴蝶的小、短暂，这只蝴蝶于是拥有了与那只鲲鹏同样的力量和世界——

越过梦境和大海，到先秦以后的时代、人心里来。

杜 甫

《杜诗镜铨》，上海古籍出版社。《杜甫诗选注》，人民文学出版社。

我手中的杜甫诗集版本有以上两种。皆为竖排，如同纸质的杜甫纪念碑。又仿佛《闻官军收河南河北》中“即从巴峡穿巫峡”的那只小船，顺流直下，自上而下，从唐朝来到我面前。

杜甫，我的河南乡亲，诗圣，“一个从无人知晓的地方来的虚拟国度的首脑”（鲍勃·迪伦）。

唐代，河南籍诗人众多：盛唐杜甫，中唐白居易、李贺，晚唐李商隐……诗风迥异，都影响了一千年来中国知识分子的心境和形态。家国悲欢，成为历代中国诗人的命运和写作主题：用身体、命运、文字，一同与时代发生关系。杜甫、苏东坡、陆游等诗人，本质上类似于当代“公共知识分子”，就公共事务发言，对修、齐、治、平有大抱负。仕途不畅才去纸上谈兵。他们本意上并非要做一个诗人，像杜甫所言，“名岂文章著”。

杜甫往往被冠以“现实主义诗人”。“现实主义”，应该是一种

对现实不回避的态度，而非一种艺术风格——“无边的现实主义”，赞同罗杰·加洛蒂的这一概念。现实主义始终未完成，并表现于各种艺术流派之中。赞同布罗茨基的一句话：“不能在‘诗歌’这个词前面加上形容词。”同样，不能在诗人前面加上形容词，如“先锋”“后现代”“知识分子”“民间”“口语”“著名”等。诗歌、诗人本身已自足而广大。要么是一首诗、一个诗人，要么什么都不是。也赞同加拿大诗人迈克尔·布洛克的话：“凡是想象君临之处，必有超现实主义。”一切现实主义，都是超现实主义——股市里的股民，考场上的学子，恋爱中的女人，病床上的挣扎者……都是超现实主义者。只有超现实，才能使我们将平庸的、痛苦的、残酷的现实坚持下去。一切诗人都是现实主义者，也都是超现实主义者，不瞒不骗，真与自然，比如，杜甫。

当下，某些香水、脂粉、广告一类品质的文字，常常被冠以“现实主义”之名，从而获得一种道德优越感，其实与现实没有一毛钱或五分钱的关系。我喜欢河南诗人罗羽的现实主义之作《祖国诗》：“鹤鹑是你的祖国，夜莺的咳嗽不是你的祖国 / 动车不是你的祖国，鲁山牛腿山羊是你的祖国 / 刮过去的风不是你的祖国 / 沙河里的柳叶藻是你的祖国……”尽管他被称作为一个先锋主义诗人。

先锋，同样不是某类写作风格的专利，而应是所有诗人、作家都应具备的精神。尤奈斯库说：“先锋就是自由。”就是思想自由、表达自由。任何一个诗人对于现实生活的发现和表达都应独一无二，尽管困难，只有一小部分杰出诗人能做到，但也不应放弃对于这“困难、独一无二”的认知和追求。杜甫就是唐代的先锋诗人，“乃真与古人为敌，变化不可测矣”（清·陈廷焯《白雨斋词话》）。“与古人为敌”，其实，就是与时风流弊为敌。现实

的，必须是先锋的——都需要“为敌”的勇气和才情。读杜甫，强烈感到：伟大诗歌的本质就是悲歌，痛彻肺腑。伟大诗人的命运或许只能是悲剧，“慷慨有余哀”。

青年时期，杜甫写出《望岳》，像李白；中年、晚年，因时代巨变而诗风巨变——《登岳阳楼》（“亲朋无一字，老病有孤舟”）、《登高》（“万里悲秋常作客，百年多病独登台”），与登泰山时“一览众山小”的杜甫已迥然不同，充满“悲”“病”字眼。生活愈破败，其诗愈雄奇（但落实于语言的平实之中）、苍凉（但落实于感情的温存之中）、辽阔（但落实于意象和叙述之中）。杜甫不再像李白，而成为杜甫自己——沉郁顿挫，随时敏捷。

杜甫启示：写什么（山水自然还是世道人心）不是问题，怎样写（口语、意象还是叙述，现代还是后现代）也不是问题，最大的问题是：一个诗人能否诚实面对自我和世界，这是最基本的写作准则和诗学伦理。

杜甫感时——感应一个时代无微不至的冲击；忧国——忧虑一个具体而非抽象的国度，一草一木、一人一事都是这国度的肌肉、血脉、神经和呼吸。像杜甫一样承受了、担当了、克服了自己的命运，一个诗人才有存在的价值，并有可能成为一个国度、一个时代的徽记——国破城春，草木山河。

杜甫之后，热衷于应制诗、酬唱诗的诗人多矣，撒娇、献媚、谋利，诗歌气象趋于软弱、阴柔、陈俗。像杜甫一样切肤感受着新婚别、垂老别、无家别等别离之痛并哭泣的诗人，接近于无。市场经济时代，诗人们所面对的个人或公共的疑难，为写作带来复杂性和难度，也可能使写作者丧失表达的勇气、辨别力、底线，

趋利、避义、顾左右而言他、“多买胭脂画牡丹”式的写作，大行其道。

当我揣着信封里的小规模润笔而为高档楼盘写广告诗，伪造一点泪水写所谓“底层诗歌”的时候，杜甫写《茅屋为秋风所破歌》，差异巨大，如同云朵与泥巴。像杜甫那样写作，我们就不敢在汶川大地震面前、温州动车追尾事件面前轻浮、草率地抒情，就耻于化妆舞会式、市场营销式的游戏和表达。

写到这里，突然有两位异国异代诗人的形象并置于脑海：杜甫，里尔克。两个秋天气质的人多么相似：漂泊，置身于家国动乱的时代，孤独，沉思，居于幽暗，死在异乡，诗篇中的霜风秋气浩荡——汉语的《秋兴八首》，德语的《秋日》，交相辉映。我爱这两位诗人，尤其杜甫，因没有语言隔阂而可以直接用河南土话对谈。青年时代喜欢李白，中年以后，人生立秋以后，觉杜甫更亲。用冷、硬语调内暗藏温情的中原土话，朗诵他的白露明月、秋边雁声，更亲。

里尔克的汉语翻译者、诗人冯至著有《杜甫传》。冯至在这部传记写作过程中遵循的原则是，“以杜解杜”（杜甫地位确立于死后数代，比生前已经成名的李白还要缺乏历史资料，只能通过杜甫诗作来还原杜甫），“以诗人写诗人”（从一个当代诗人内心出发来追寻一个唐代诗人的心路历程，但避免使杜甫现代化）。全书分十二章：“家世与出身”“童年”“吴越与齐赵的漫游”“与李白的会合”“长安十年”“流亡”“伺奉皇帝与走向人民”“陇右的边警与险峻的山川”“成都草堂”“幕府生活”“夔府孤城”“悲剧的结局”。冯至神追

杜甫，对无法抵达的时区就留下空白，而不妄自猜测。

我猜测，冯至在写这部传记过程中，也一定想到过他所翻译、热爱的里尔克。

英美小说写作的一条规则是“Show, don't tell”，即“要展示，不要讲述”。诗歌写作也可以实践这条准则，但“展示与讲述”两者之间并非水火不容。展示，慢下来，用意象、细节来增强文字的现场感和视觉冲击力，中国古典诗歌大多如此。但一味沉溺于展示，会影响文字的速度和思想力，拖沓，凝滞。杰出的讲述可以超越视觉、现场，直抵内心。波兰诗人米沃什的大部分作品都是在自言自语。“我们被允许以侏儒和恶魔的口舌尖叫，/ 而真纯和宽宏的话语却被禁止；/ 在如此严峻的惩罚下，谁敢说出一个字，/ 谁就自认为是个失踪的人。”（《使命》）而他的展示能力，或者说意象生成能力，同样卓越：“我的过去是一只蝴蝶愚蠢地跨海远行。我的未来是一座花园，厨子在里面割开公鸡的喉咙。”（《没有意义的交谈》）

杜甫之所以逐渐被后世认可并尊称为诗圣且超越了李白，不仅仅在于他情怀中的仁慈、广大，也在于他诗风的驳杂、多元。“四十明朝过，飞腾暮景斜。谁能更拘束，烂醉是生涯。”“前年渝州杀刺史，今年开州杀刺史。”这样恣肆、霸气、脱口而出的句子，像那个总在痛哭流涕的杜甫写的吗？的确是他写的。集嶙峋与柔软、秋兴与春愁、沉痛与轻快、放歌与烂醉、展示与讲述于一身，一个诗人才可能伟大。伟大的诗人像山川，峰岭变幻、一言难尽，像杜甫、米沃什。小诗人都是片面的，要么展示，要么讲述，固执一端。小诗人的出路或许只能把笔磨砺成为匕首——在

片面中走向锋利，尽管那是有限的锋利。

2012年，杜甫诞辰一千三百周年，我与众多诗人赴河南祭拜。杜甫出生地：郑州郊区巩县（今巩义市）依山而凿的一间窑洞，木门紧闭，门前有杜甫童年打枣的雕塑。杜甫墓：庞大土丘混同于山坡，衰草绵延，如白发瑟瑟——“白头搔更短，浑欲不胜簪”。融入故乡山坡的一个诗人的巨大白头，依旧忧思难眠？

以杜甫、里尔克为镜，一个人尤其是中年人，其写作应能够与内心及周遭广大苍凉的秋意保持呼应，发生关系。是时候了，与无边落木一同萧萧而下，尽管夏日曾经盛大。

五十三岁那年，杜甫在长江上写下《旅夜书怀》，有名句“星垂平野阔，月涌大江流”。前一句是空间，后一句是时间。时间、空间在两个维度上展开和奔流，并定格于六年后长沙到岳阳的一艘破船上。

我也正渐渐接近他晚年的光景和心境，像他一样处于远离中原的异乡。不同的是：他漂泊在船上，把越江而去的一只沙鸥看成未来的自己；我漂泊在床上，把床单上的皱纹看成梦乡的地图，差异巨大——

他在痛苦，我在痛快——所以我将很快就在人间、纸上消失，而他负责继续承受人间和纸上的疼痛、苦难。

段成式

《酉阳杂俎》。“历代笔记小说大观丛书”之一。上海古籍出版社。

我更想把段成式的这一部奇异的类书看成一部散文集。

古人没有“散文”这一概念，有“文章”之说。“文章千古事，得失寸心知”，杜甫诗中的“文章”更加广义，包含了诗。狭义的“文章”，指诗词之外的非韵文的各种体裁，包含传奇、志怪、神话、寓言、赋、书信、碑文、日记……

段成式，山东临淄人，晚生于李白一百余年，出身名门望族，外祖父、祖父、父亲一概为长安城里的朝中重臣。其与李商隐、温庭筠同代，均处于各家族排行十六的位置，故合称“文坛三十六”。三十六计，走为上计——段成式不满于格律平仄的束缚，没有像李商隐、温庭筠那样致力于诗学，而是走出书斋，进入唐代社会的偏僻、幽涩之地，广泛搜集奇闻异谈并梳理以志，遂有了这部供唐代读者们消磨漫漫长夜的闲书、杂书、惊悚书。

全书共分二十卷，包含“史志”“天咫”“玉格”“壶史”“境

异”“喜兆”“祸兆”“物革”“诡习”“怪术”“艺绝”“器奇”“广知”“事感”“语资”“盗侠”“尸歹”“冥迹”“雷”“梦”“广动植”“寺塔记”……完全是一部唐代知识百科全书、恐怖故事会、游侠传、名人花边新闻集、时尚手册、民间风俗志……“古艳颖异，足副其目也”（鲁迅），“心甚喜之，至今不变”（周作人）。

我愿意称这部《酉阳杂俎》为散文集——散放之文，散怀抱，无拘束，残丛小语，湛然天真。段成式兴趣广大恣肆，无视笔记小说叙述的边界，承《山海经》《世说新语》《博物记》，启《东京梦华录》《阅微草堂笔记》《聊斋志异》《西游记》……对当代散文写作有照临性的意义：反对平庸，带来惊异、惊艳、惊喜，让旧世界在笔尖上焕然一新。

看看段成式夺人眼目的大好文字吧——

“孔雀因雷声而孕。”所以才那么绮丽。

“高邮县有一寺，每日晚，人马车舆影悉透壁上，衣红紫者，影中卤莽清晰可辨。”这寺院里的墙壁是世界上最早的电视机？以月光为电，以唐代的华丽与幽暗为景深。

“大食西南二千里有国，山谷间树枝上，化生人首，如花，不解语。人借问，笑而已，频笑辄落。”一棵人之树，须脚插泥土汲取泉水虫鸣，才有可能把头颅开成花朵的样子？

“荆州街子葛清，自颈以下，遍刺白居易舍人诗。反手指其扎处，至‘不是此花偏爱菊’，则有一人持杯临菊丛。凡刻三十余首，体无完肤。”由此产生一个成语“体无完肤”。今天的诗人不是白居

易，也就没有了如此决绝、满身刺青的崇拜者。

“翟天师，峡中人，长六尺，手大尺余。晚年常常言将来事。尝入夔州市，大言曰：‘今夕当有八人过此，可善待之。’人不知悟。其夜，火焚数百家。八人，乃火字也。”八人成火，八人同行就隐秘地燃烧成一个大火球？难怪旅行车座位设计没有八人座。

“凡梦五脏得五谷：肺为麻，肝为麦，心为黍，肾为菽，脾为粟。”吉兆。一个贫穷的人，要有梦见五脏的能力。我常常梦见美人和桃花，这完全是没落地主的做派。

“王山人，五更张灯相人影，知休咎。言人影欲深，深则贵而寿，影不欲照水、照井及浴盆中，古人避影亦为此。”当皇帝忙于打马球、捉狐狸、调戏妃子，白居易忙于治理苏州和写诗，同代的王山人却在研究人影的深浅与命运之间的关系。避影或者与黑暗混为一谈才能安全？一个人多么明亮，身影就多么难以隐藏，就多么不安。所以，及时清理自己的电脑上网痕迹、日记、情书，免得被人捕风捉影。

“有唐居士，谓百岁人。及夜，呼其女曰：‘可将一下弦月来。’其女遂贴月于壁，如片纸耳。唐居士即起祝之曰：‘今夕有客，可赐光明。’言讫，一室朗若张烛。”一纸下弦月，多么奇妙！诗人应该就是这样一个人“贴月于壁”之人，用不寻常的方式在黯淡的生活中焕发出月色。

.....

当李商隐痛吟“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”，温庭筠闲

谈“鸡声茅店月，月迹板桥霜”，段成式却埋首于《酉阳杂俎》这一部绚烂与黑暗交织、烟花与鬼影共融之书。他似乎对以文章治国济世的大道正途不感兴趣，一反孔子“不语怪力乱神”的教诲，纵情书写出这样一部驳杂、混血的奇书。当代地方志研究、中外交往史研究、动植物研究、药物研究、化学研究、天文学研究、心理学研究……都可以从中有所发现并欢呼。

比如，我尤其喜欢“月球修理者”这一故事：

王秀才与人结伴游嵩山，暮色中迷失归路。忽听见树丛中传来隆重的鼾声，循声而去，见一白衣男子枕布囊酣睡。上前呼唤，问路，那白衣男子举头瞄了一眼，不回应，继续躺下大睡。王秀才再三呼唤，他才起身，说：“你们知道月亮是由七宝合成的吗？月亮上的影子，是太阳反照它凸起处的缘故啊！月亮上有八万两千户人在修理，我就是其中之一啊！”说着，白衣人展开布囊，其中装着斧头、锯子等修理月球的工具。

奇异！

一个唐代月球修理者，知道月光是在反射太阳这一原理，知道月球中蕴含金、银、琉璃、珊瑚、琥珀、玛瑙、砗磲、珍珠等宝藏。这似乎也正是段成式的形象：以毛笔为斤为凿，修理出了《酉阳杂俎》这一轮明暗交替、圆缺不定的月亮，让天下人仰看，否则，这万古长夜怎么来度过？

苏东坡

《苏轼诗集》。中华书局。

共五十卷。整整占据我书柜一层，如海岸线，环抱苏海。

自宋至今，历朝历代都在以文集、诗集、诗文合集等形式，反复编纂苏轼——以不同的海岸线来编织浩荡的苏东坡之海。

完整了解苏东坡的一生遭际，我是通过张振玉翻译的林语堂在美国以英文写就的《苏东坡传》。其读者对象，最初显然在异邦，所以角度也以西方来审视北宋一个伟大文人，修辞手段就有异域气息——像多明戈唱《贵妃醉酒》、梅兰芳唱《蝴蝶夫人》？

借助于张振玉的翻译，林语堂来到我面前说：“东坡是一个不可救药的乐天派，一个伟大的人道主义者，一个百姓的朋友，一个大文豪，大书法家，创新的画家，造酒实验家，一个工程师，一个假道学的憎恨者，一位瑜伽术修行者，佛教徒，巨儒政治家，一个皇帝的秘书，酒仙，心肠慈悲的法官，一个政治上坚持己见者，一个月夜漫步者，一个诗人，一个生性诙谐爱开玩笑的人。……正如耶稣所说‘具有蟒蛇的智慧，兼有鸽子的温柔敦厚’。”

显然，苏东坡只可能出现于中国，像月亮、梅花只能属于诗歌中国。显然，林语堂爱东坡。苏轼是先生，东坡是兄长，我和林语堂都呼他“东坡”。与流放地黄州的向阳东坡有关的这个名字，揭示出一个异代兄长野草般的人性、韧性。

在黄州，东坡交游、种地、研究并推广猪肉烹饪新方法。即便在逼仄困顿的处境下，东坡的文字仍充满对周围人群的温存而毫无阴暗湿冷——《前赤壁赋》：“……与客泛舟于赤壁之下……相与枕藉乎舟中，不知东方之既白。”《后赤壁赋》：“……二客从予过黄泥之坂……行歌相答。”《记承天寺夜游》：“……寻张怀民……何夜无月？何处无竹柏？但少闲人如吾两人耳。”《临江仙》：“夜饮东坡醒复醉，归来仿佛三更，家童鼻息已雷鸣。敲门都不应，倚杖听江声……”等文字之中，“客”“二客”“张怀民”“家童”屡屡闪现——以出世的情怀做入世的事情，在与凡夫俗子的关系中确立个人的存在，这就是东坡、朝东的山坡。

除上述名篇外，东坡在黄州期间还创作出《念奴娇·赤壁怀古》《寒食帖》等神品。因苏东坡，黄州有幸成为中国文学地图上的一个亮点，让我眯起眼睛去看。

黄州下游，九江，东坡舍舟上岸，登庐山，写出三首诗——《题西林壁》：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”《观潮》：“庐山烟雨浙江潮，未到千般恨不消。及至归来无一事，庐山烟雨浙江潮。”《宿东林寺》：“溪声尽是广长舌，山色无非清净身。夜来八万四千偈，他日如何举似人。”三首与东坡的命运交响、映照的诗，如同在向后人传授作文技巧：要跃出自身皮囊去辨识出广大生活的“真面目”，要对烟雨江潮怀抱反复不

息的、眷眷的温存感，要有溪声山色一样的禅意难言……

清末民初诗人况周颐词话集《蕙风词话》曰：“吾听风雨，吾览江山，常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者，即词心也。”让我一下子想到“不合时宜，独谈古调”的苏东坡。“词心”，推而广之可为诗心、文心、良心。“风雨江山外”的“万不得已者”，是一种万不得已、欲罢不能、忍无可忍的情感，遥遥自风雨江山之外呼啸而来，来到诗人的血肉、笔端——一个诗人的心，反复游荡于风雨江山之外的广大世界里，像马，哒哒哒哒，反复奔向一个诗人空山般的胸腔、纸笺……

“吾心安处是故乡。”东坡如是说。一个只能把故乡安放在心上、诗心上的人，出蜀，而难以归蜀，越汴州、密州、徐州、湖州、黄州、杭州、颍州、扬州、惠州、定州、密州、儋州、常州——“故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。”

东坡，把乡愁放大到整个北宋中国的苏东坡，让我热爱伟大汉语，并像他一样试图安顿灵魂于其间——“明月几时有？把酒问青天。”青天大约在以风声回答：“明月自李白、张若虚而始有，至东坡为盛矣——千载共婵娟！”

一条长江，贯穿南方中国。上游是杜甫，中游是苏东坡，下游，入海口处的上海，是谁？我？不。我显然没有巨大的勇气和才华，来与前贤并列于汉语和地理这双重的长江。我适合在苏州河边捏着酒瓶晃荡、唱歌、看妖冶模特在外白渡桥边扭捏着腰肢拍摄广告片。

我曾经用一周时间在黄州、赤壁、庐山一带漫游，再对照东坡文字，失望而归。两岸景象已雷同于其他地域。某些江段、支流，

亦不复东坡笔下的汹涌有声，举网而无鱼。沿长江，曾产生东坡写过的众多词牌：临江仙、西江月、江城子、满江红……如今，长江已成为一系列水库的联合体，与经济学发生的关系比与文学发生的关系更加紧密，一道道大坝像数学中的等号：江水 = 电 = 金钱 = 旱季 = 消失了的鱼群和壮丽……

当下，我只能写“后现代赋”，在上海长街两侧摩天高楼模仿出的“断岸千尺”的阴影里，想念明月印在地上的人影树姿。只能读东坡，疲顿逼仄之时，从苏海中取盐壮胆。

我开始热爱、寻找、积累、临摹他的字迹。古人云“见字如面”，我见东坡字迹，亦应如见东坡面容吧？他喜欢浓墨，他不是枯淡的人，把浓墨写出的效果比喻为“小儿之目睛”。他始终以天真、欢喜的眼神看世界，即便在最为困顿逼仄的流放岁月里。把东坡墨迹与相关诗文对比，可看出某一字眼上的圈画、涂改、浓淡，可以发现这个北宋文人内心一瞬间的犹豫或决绝。因时光推移，《春中帖》，有若干字空无或消逝了一多半，像晚春树木若干花朵凋谢了许多瓣，空茫处，暗香一缕仍在。东坡大部分信札墨迹，写在客栈异乡，《寒食帖》《渡海帖》《北游帖》……“轼顿首”三字屡现。其所顿之首，已云散烟消数百年，幸而那支纷披的狼毫或羊毫顿挫于纸上的痕迹犹在——毛笔，就是一个书生黑发纷披的头颅，狼毫羊毫组成的头颅，顿，叩，在一张大地般的宣纸上……

其中，一部分名帖被怀疑是伪作，是他人在模拟东坡的处境、心情、语调、手感、墨迹。但模拟东坡墨迹是多么难的事呵——要全身心地趋近东坡，使自己像朝东的山坡，阳光一地，野草纷披，满腔温情如山涧春水负载落花和小鱼，倾斜到低处去、到人心里去。

被模拟，应该是苏东坡能够原谅甚至感动的事：在他离开这个世界后，还有人想去替他活、爱、怜惜、感慨、书写，去替他寒、渡、游。

被追随，应该是东坡高兴的事——我，就想成为远远跟随他的一个弟弟，像苏辙……

张岱

《陶庵梦忆·西湖梦寻》。散文集。中华书局。

这一版本繁体、竖排，阅读速度就慢下来，我的头渐渐低下来，抬起，再渐渐低下来——这姿态像鞠躬、悼念，适合读张岱这些充满伤逝气息的文字。

《陶庵梦忆》写江南风情、人物，《西湖梦寻》分七十二章细细描绘西湖景色，怀恋明末清初以前的故国山河、锦绣岁月。贯穿一“梦”字，像梦游人呓语。张岱晚年文字纯熟、简劲，诗意充盈——诗意就是失意，失去了的事物在回忆中更加绚丽、痛切、动人。

山阴人张岱，出身书香门第，坦言自己“少为纨绔子弟，极爱繁华。好精舍，好美婢，好娈童，好鲜衣，好美食，好骏马，好华灯，好烟火，好梨园，好鼓吹，好古董，好花鸟”，浮华习气、名士作风兼备于一身。明亡后不仕，隐居杭州，自谋生计，暮年仍以羸弱之身舂米担粪、种菜养鸡，与少年时代纵情声色的生活反差巨大。写作，或者说做梦，成为安慰余生的重要方式。

尤其喜欢书中两篇文字，与西湖有关：

（一）《西湖七月半》。写初秋西湖的种种人物行状，“西湖七月半，一无可看，止可看看七月半之人”。人分五类：“名为看月而实不见月”的达官贵人，“身在月下而实不看月”的名娃闺秀，“亦在月下、亦看月而欲人看其看月”的名妓闲僧，“月亦看、看月者亦看、不看月者亦看而实无一看”的市井之徒，“看月而人不见其看月之态，亦不作意看月”的文人雅士——这最后一类人中有张岱，待其他人散入城门之内的万户千家，西湖寂静，明月高悬，“吾辈纵舟酣睡于十里荷花之中，香气拍人，清梦甚惬”。我亦多次自上海去杭州，看西湖上的那五类人似乎仍在，当然，“名妓”们可能已无名隐形，“闲僧”们正忙着用手机炒股、发微博。我大约属于“市井之徒”一类吧？走，看，想，与西湖有关的前尘旧梦就散漫涌上心怀，却无一字能写，似乎所有的感喟都被张岱以及更早的白居易、苏东坡、杨万里等文人写尽。他们都属于张岱笔下的第五类人，越朝迭代，欢聚同醉，散乱共眠于西湖荷花之中的轻舟内。目前，西湖荷花十里依然，明月依然，但纵舟酣睡于荷香清风之中的古典场景已不复存在。

（二）《湖心亭看雪》。湖心亭如今需购买门票才能乘舟上岛，且夜晚禁入。只能回想这蓊尔暗影中曾经发生的诗意一夜：“崇祯五年十二月，余住西湖。大雪三日，湖中人鸟声俱绝。//是日，更定矣，余拏一小船，拥毳衣炉火，独往湖心亭看雪。雾凇沆砀，天与云与山与水，上下一白。湖上影子，惟长堤一痕，湖心亭一点，与余舟一芥，舟中人两三粒而已。//到亭上，有两人铺毡对坐，一童子烧酒炉正沸。见余，大喜曰：‘湖中焉得更有此人！’拉余同饮。余

强饮三大白而别，问其姓氏，是金陵人，客此。及下船，舟子喃喃曰：‘莫说相公痴，更有痴似相公者！’”——这雪夜，使我所有的夜晚都黯然失色。这文字，让我所有的文字都乏善可陈。只能幻想在深夜里拥一皮肤雪白的女子，让她西湖般卧着，“上下一白”，惟长腿“一痕”、嘴唇“一点”，我手“一芥”，手上老年斑“两三粒而已”……趣味显然低俗了。我知道自己的缺点。

张岱喜欢有缺点的人，“人无癖不可与交，以其无深情也；人无疵不可与交，以其无真气也。”（《陶庵梦忆·祁止祥癖》）。我喜欢这个“缺点”鲜明的前人——

他不广大，履痕、笔墨徘徊于山东、江苏、浙江这一当时华夏的繁盛之地，尤其是西湖。无视长城以外窥视中原的异族马队正蠢蠢欲动、滚滚而来，兀自以记梦的方式，叙苍凉、述感伤。

他不灵活，任世人“呼之为败子，为废物，为顽民，为钝秀才，为瞌睡汉，为死老魅也已矣”（《自为墓志铭》），失败之气淋漓，我却觉得可以亲而近之。周围充满善于变脸、勤奋进取之士，我惧而远之。

他不端庄，没有明代二袁小品中秩序严谨的士绅气，行文迅疾时长句连绵如匪徒手持长枪攻城略地、欺男霸女；缓慢时，短句断续，如醉语，如梦呓。《西湖七月半》写得快、热闹，像西湖七月半。《湖心亭看雪》写得慢、静，像湖心亭内外的雪……

我多次自上海去西湖，快、热闹屡屡可见，即使时令并非七月半。但没有遇到过下雪。“断桥残雪”的景点标志，与西湖上树立的另外一个标志“苏堤春晓”，基本上都处于梦忆、梦寻的非现

实姿态。张岱就是断桥，魂断，靠文字来粘连往事与现实这两岸之间的关系，指出春日拂晓的方向、苏东坡的方向。他也应该喜欢这位修筑苏堤的前贤大家。《湖心亭看雪》，与苏东坡的《记承天寺夜游》，语调、情怀、趣味，都那么像。

古往今来，凡喜爱在深夜看雪、赏月、游走的人，应该都很像吧。像痴人、梦中人。痴人说梦。

没有雪和月，就在夜深人静时手持一支笔壮胆，独自穿过白纸，也好。

游戏主人

《笑林广记》。版本众多。

“游戏主人”，一个隐匿了本名的清代文人编撰了这本书。显然，他觉得自己的行为纯粹属于游戏，不登大雅之堂，就把自己藏了起来。类似的作者匿名行为，在明清时期普遍存在，针对小说、戏剧等文体。只有写诗才是雅事正途，一个文人才会郑重署上自己的名字。

但游戏主人没有想到，这本《笑林广记》成了传世之作，成为清代以来窥视人性幽密之境的一支蜡烛。

幼年，曾听父亲讲过两个故事，大笑——

其一：从前，某天清晨，一人看见落了露水的桌子，就开玩笑伸出手指写了谋反的字样，恰好被其仇人看到。仇人狂喜，夺过桌子扛起来就往县城衙门里狂跑，去告状、复仇。等到官员坐在大堂上，太阳升起，桌上露水与字迹已经晒干了、没了。官员问告状人有何事登堂，他沮丧、郁闷、无状可告，只好说：“小人有一个桌子，不知老爷买不买？”

其二：一乡下人穿着新浆的衣服硬硬地入城，一路被晨露打湿，待入城，衣服已经变得绵软，乡下人甚惊异。午后，出城，太阳高照，衣服被晒干了，硬硬如初，乡下人甚惊异。到家后即对妻子说：“不要说乡下人进城硬不起来，连乡下的衣服见了城里的衣服也硬不起来。”

后来才知道这两个故事出自《笑林广记》。一个清代人搜集编纂的通俗笑话集，含一千多个可乐、可笑、可气、可爱、可沉思、可回味的小故事，每个故事一二百字，类似于今天的微博、微信——这个化名“游戏主人”的人，活在今天，一定是微博控、微信控，天天发段子，粉丝云集。

读这本书，我明白，今人古人差别不大，从生存状态到心理、趣味，我自己就完全可能是那个进城告状的人（祖先扛着桌子，我扛着电脑），就是那个进了城连衣服都自卑的人（祖先的衣服是自家裁剪并浆过的，我的衣服是批发而后零售的），古今一也，大同小异。

闲翻这本书，最喜欢的还是一个题为《恍惚》的故事，抄录如下：“三人同卧，一人觉腿甚痒，竟将手在第二人腿上竭力抓爬，痒终不减，抓之愈甚，遂至出血。第二人手摸湿处，以为第三人遗溺也，促之起。第三人起溺，而隔壁乃一酒家，榨酒声滴沥不止，以为己溺而未完，竟站至天明。”

这一篇属于卷五“殊禀部”。全书分“腐流部”“术业部”“形体部”“闺风部”“僧道部”“贪吝部”“谬误部”“讥刺部”等共十二卷。《恍惚》，我最喜欢的这个故事，似乎应该属于第一卷

“古艳部”——那恍惚，多么古雅惊艳，完全就是一首诗！当然，放在“殊禀部”也有道理——古且艳，需要一种特殊的禀赋、能力。

比如，庄子，就是一个恍惚的人、古艳的人，能够看见鲲在大海游动而后一飞冲天转化为鹏，与水中的鱼交换双方的快乐，梦见一只蝴蝶梦见了他……

比如，博尔赫斯，也恍惚，文字跨越散文、小说、诗的文体边界，像镜子中、夜色中变幻不定的事物。他写过一首《梦》：“……/ 白昼给予的一切都无法与之比拟。/ 我是人人，我是无人。我是别人，/ 我是他而不自觉，他曾见过 / 另一个梦——我的醒。他评判着 / 他置身局外而且微笑。”他读过庄子？

比如，特朗斯特罗姆，这个瑞典诗人在恍惚中低语：“在黑暗中醒着 / 能听到橡树上空的星宿 / 在马厩中跺脚”“所谓醒悟，就是从梦中向外跳伞。”

好诗人，大约都是这样恍惚、古艳、有殊禀，像《笑林广记》中同卧一室的三个人，但需要夜晚和梦的帮助。在夜晚、梦中，一个人才有可能混淆眠与醒、意与象、自我与他者、是与非等事物之间的界限，融合万物以为一，得大自由、大自在。

当然，进入恍惚之境，需要条件：隔壁要有一个彻夜榨酒、滴沥不止的小作坊。若无，那就需要把雨夜看成一个大作坊，在隔壁，雨声滴沥不止……

把《笑林广记》当成一部诗集来读吧。

《闲情偶寄》。版本众多。

我选择笔名“汗漫”，灵感来自明末清初文人李渔《凉州》一诗：“似此才称汗漫游，今人忽到古凉州。笛中几句关山曲，四季吹来总是秋。”1666年，李渔五十六岁了，从南京的芥子园出发，开始缓慢的远游。经燕、秦，于1667年初抵达皋兰，也就是今天的兰州。之后，继续西行，至凉州，写下这首诗，让三百年后的我怦然心动。后来，又相继在其他古代诗人笔下读到“汗漫”二字，隐隐感觉这是前人在为一个二十世纪六十年代出现的后生命命名——要开阔、自由、宽远……

李渔就是一个这样的人，对征逐仕途不感兴趣，潦草地参加了一次科举考试未能晋级，就怡然踏上一条无人选择的人生道路，从而造成其与同时代其他知识分子命运景观的不同。他渐渐成了著名的闲人、雅士、情色小说家、戏班子班主、生活用品设计制造家、环境美学专家、画家、美食家、选美顾问、时尚人士……渐渐成了独特的“这一个”。荷尔德林所说的“人，诗意地栖居在大地上”，指的就是李渔这类人吧。一个清代享乐主义者，资本主义萌芽时代

的抒情诗人，在生活的细节处发呆并发现、生发出美感，“充满劳绩”。

《闲情偶寄》就是这样一部享乐主义之书、生活美学之书。

全书分词曲（写作中的结构、词采、音律等）、演习（戏曲表演中剧本选择、改编、作曲、念白等）、声容（女子姿态、装扮、风情等）、器玩（几案、床帐等）、种植（木本、藤本、草本等）、饮馔（蔬、谷物、肉类等）、颐养（行乐、止忧、节欲等）各个部分，涵盖了清代日常生活。显然，这也是一部才子之书。一个通才，有体贴万物、美化生活的慧心妙手。比如，他游历西域时随身携带的无臭、描花的便桶，和隐藏炭火以升温的椅子，就是他自己手持斧子、锯子、画笔，反复琢磨而成的，拥有自主知识产权。一个奇才、怪才，“似此才称汗漫游”。

正是在这次西行途中，李渔对女子手足之美加深了认识，他在《闲情偶寄》中写道：“予遍游四方，见足之最小而无累，与最小而得用者，莫过于秦之兰州、晋之大同。兰州女子之足，大者三寸，小者犹不及焉，又能步履如飞，男子有时追之不及，然去其凌波小袜而抚摩之，尤觉刚柔相半。”又云：“媚态二字，必不可少。媚态之在人身，犹火之有焰，灯之有光，珠贝金银之有宝色，是无形之物，非有形之物也。”再云：“匀面必须匀项，否则前白后黑如戏场之鬼脸。点唇则与匀面相反，一点即成，始类樱桃之体；若陆续增添，即有长短宽窄之痕，成一串樱桃而非一粒也。”书中，此类对女子美妙之处的独特认知比比皆是，可见，李渔应是“女性爱好者”。故，就性保健问题，李渔又向男性传递经验：“御新人，则旧之，仍以寻常女子视之，而不致大动其心。过此一夕二夕之后，反以新人

视之。则可谓驾驭有方、张弛合道者矣。”

李渔谈写作方法，也像在传授房中术：“开卷之初，当有奇句夺目，使之一见而惊，不敢弃去。终篇之际，当以媚语摄魂，使之掩卷流连，若难送别。”

李渔五十六岁时的西行，像以往在江南游走一样，带领由十余名美女组成的戏班子，一路演出他编写的夺目摄魄的戏剧，一路与名门望族交往并帮助他们选择美妾以得到酬报，一路手提自己发明的便桶和椅子。利用演出、募捐、刊印《芥子园画谱》《肉蒲团》各类畅销书等收入，他养活了一个家族及佣仆八十余人。尤其是他创制的一种谋财之道，依然被今人沿用：向县令以上官员发函，征集他们的审判案例及判词，以署其姓名、编入《资治新书》系列丛书（由翰林院官员题词并参与编撰），但入选者须缴纳审读费、购书款等若干两银子——让我想起当下各类暧昧机构所征集、编撰的《中国名人录》《当代杰出企业家经营案例丛书》《世界华人英才榜》，向乡长镇长总经理一类人撒网、钓鱼。李渔，如果活在今天，应该也能进入年度富豪榜，在各种讲坛、论坛、沙龙里游走无碍，把银子之俗与汉语之雅流畅地结合在一起。

闲情偶寄，人生如寄。一个人，文人，偶然寄托于天地和笔墨，转瞬即逝。好在还有种种闲情，使这“转瞬即逝”稍稍有了暖意欢颜。

李渔同乡前辈李清照，在故乡金华兰溪写过《武陵春·春晚》：“风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁。”

同乡晚辈洪昇写昆曲《长生殿》，不知道向李渔请教过否？我尤其喜欢其中这一句唱词：“向春风解释春愁，沉香亭同倚阑干。”

人世间种种的春愁，不是闲情。需要以闲情对抗春愁——春日草木般繁盛的忧愁。李渔懂。我，也渐渐懂了。

1680年，李渔在故乡杭州去世，七十岁，值了。

《随园食单》。中信出版社

李渔百年之后，清乾隆时代的诗坛盟主、江南才子袁枚出现，作美文，品美食，爱美人，酷似李渔。

《随园食单》，美食随笔集，历来版本众多。我收藏的这本2008年中信出版社出版的漫画版《随园食单》，以原文为脚本，勾勒出袁枚、厨师、管家等人物形象，描绘袁家在南京随园里的生活场景，工笔的袁枚与小妾，水墨的菜肴与山川，彼此辉映成趣。

这本清代食谱表明：除了衣着风格剧变，今日中国的生活与袁枚时代没什么区别，相似的胃部热能所滋养的血管隔壁的心情心机心上人，也相似。当代餐厅大厨，把袁枚奉为祖师爷，向徒弟讲解清代的菜园、牧场、江湖、刀工、火焰、苦涩、甘美之间的辩证关系。

我把《随园食单》当作一部比《随园诗话》更有意味的风俗志来看。

袁枚与长他百年的李渔，个性都可归结为三个字“不耐烦”——对做官、学满语、写宫廷气味十足的温柔敦厚的格调文字，通通不耐烦。中年辞官，隐居南京小仓山，对一个废旧园子进行改造，成为随园，袁枚自身也随之成了随园——满园随意的植物清风。在随园，即使担粪的仆人也会在走过一棵梅树下时抒发感伤：“它落了我一身的花呀……”正在菜园里挽着裤腿摘野菜的袁枚闻之大喜，起身奔进书房，铺开宣纸，一挥而就：“月映竹成千个字，霜高梅孕一身花。”

随园，就是诗国。一个脱离政坛的文人，成为诗国领袖。《随园诗话》就是一部乾隆时代的诗歌选集，携诗而求入选的诗人若过江之鲫游入随园。二十六卷《随园诗话》选诗近七千首、入选诗人一千九百多位，其中江苏诗人占35%，浙江占29%，其余为两湖、两广等省份，由此可见江南诗风之盛、才子之多。这样一个浩大工程，巩固了袁枚的诗界地位，也为其赚取了可观版税，使得随园里的妻妾子女、一干随从仆人凡二十余人，保持了较高的生活水准。

“枚平生爱诗如爱色，每读人一佳句，有如绝代佳人过目，明知是他人妻女，于我无分，而不觉中心藏之，有忍俊不禁之意，此《随园诗话》之所由作也。”袁枚自述。今天看来，这部选集大部分诗作平庸，并非“绝代佳人”，或许袁枚也有不得已之时，碍于情面或银子？

在编纂《随园诗话》的晚年，袁枚大部分光阴在漫游，“所到黄山、罗浮、匡庐、天台、雁荡、南岳、桂林、武夷、丹霞，觉山水各自争奇，无重复者”。从《随园诗话》可看出，他去苏州最频繁、滞留时间最长——为了艳遇。袁枚的两个宠妾，就是在苏州遇

到的鲜艳女子。而他在《随园诗话》之外专门为女弟子编辑的诗选集《随园女弟子诗选》，达六卷，收录二十六位女弟子的诗作——与鲜艳的语言相遇，要比与宫廷案牍相遇愉快吧。

与美食相遇也是艳遇。《随园食单》就是《随园诗话》的伴生品、袁枚鲜艳生活的伴生品。这本书出版于1792年（乾隆57年），分为“须知单”“戒单”“海鲜单”“江鲜单”“特牲单”“杂牲单”“羽族单”“水族有鳞单”“水族无鳞单”“杂素单”“小菜单”“点心单”“饭粥单”“菜酒单”共十四个方面，涉及三百二十六种南北菜肴饭点，是袁枚经四十余年逐步体验、记录、总括而成的，行文走笔如同烹炒煎煮，色香味俱全，品读之，回味悠长。

如，“厨者之作料，如妇人之衣服首饰也。虽有大姿，虽善涂抹，而敝衣蓝缕，西子亦难以为容”。对待美食，须如同伺奉那些有大姿的美人。

如，“菜有荤素，犹衣有表里也。富贵之人嗜素甚于嗜浑。”于是，我对宴会上声明吃素的人充满敬重，对自己依然热衷于蹄髈、羊肉汤充满羞惭和不安。

又如，“厨者偷安，吃都随便，皆饮食之大弊”，必须“戒落套，戒混沌，戒苟且，戒穿凿”，像文学院教授在讲写作原则。除饮食之大弊，如除语言之弊、灵魂之弊。当下，偷安于文坛者比比皆是。

又如，“上菜之法，盐者宜先，淡者宜后；浓者宜先，薄者宜后。无汤者宜先，有汤者宜后”。似乎在谈一个人由青春到晚年的生命秩序，自重而轻，由繁入简，化实为虚——最后，成为汤汤江海上的一缕淡云轻风。

再如，“味太浓者，只宜独用，不可搭配，如李赞皇、张江陵一流，须专用之，方尽其才。食物中，鳗也，鳖也，鲥鱼也，牛羊也，皆宜独食，不可加搭配”。让我想起当下政坛、文界、市场等领域李赞皇、张江陵一类的才俊，独来独往，皆宜独自被时光之舌所餐食。我平庸，只能待在类似白菜、萝卜、米一类人群中，混沌老熟，消失。但袁枚又说：“粥饭本也，余菜末也。本立而道生。”粗粥淡饭间暗藏大道——一个凡夫俗子虽列于“菜单”上的诸般才俊之末，但这“末”恰恰属于人生的根本、基本。

醉翁之意不在酒，袁枚在借题发挥——借一份食单发挥性灵、消解块垒。他的诗学主张就是“性灵派”。一个至性至情的诗人，诚实，可爱。

翻读《随园食单》，发现其中的南方视角——袁枚，这个杭州人、南京客居者，尽管对北方食物也有涉及，但情怀、味蕾毕竟在长江以南。比如，他笔下的“饭”与我故乡中原的“饭”概念不同，前者仅仅指米饭，后者则通往面条、饺子、馒头、油条、胡辣汤等内涵广阔的北方事物——这些，袁枚笔下没有出现。

袁枚不太爱酒，只喜欢江南一带绵软的黄酒、米酒。他认为山西汾酒这种烧酒、燃烧着的酒，如同“人中之光棍，县衙中之酷吏也。打擂台非光棍不可。除盗贼，非酷吏不可”，此处擂台、盗贼，指餐桌上那些气势汹汹的猪头、牛腿一类佐酒菜。与汾酒相比，黄酒、米酒大概就是人中之少妇？与其相宜的菜肴，大概是熏鱼、扬州干丝吧？熏鱼如梅雨天，扬州干丝如扬州园林，非少妇游走其间不可尽显其美妙。

在《随园食单》“点心单”部分，袁枚写到“萧美人点心”这一则时，有些走神——“小巧可爱，洁白如雪”，好像写的不是点心而是萧美人。而且把“萧美人点心”的地址记得很清晰：“仪真南门外”。不知道袁枚在仪真南门外徘徊流连了多少次，也不知道今天的南京，“仪真南门外”又是什么景色。

我把《随园食单》看成是比《随园食话》更绝妙的诗集——叙事诗，抒情诗。

沈 复

《浮生六记》。自传体小说或回忆录。版本众多。

此书可视为沈复这个江南文人的生活史，“小《红楼梦》”（俞平伯语），与名为“陈芸”的女子有关——沈复或者说沈三白，如贾宝玉？但陈芸这个被林语堂称为“中国文学上最可爱的女子”，雅致而独立，有现代女性气息，不像黛玉那样柔弱。

二十世纪八十年代初读此书，记得最深的两个句子：卷一《闺房记乐》中对新婚之夜景色的描述：“高烧银烛，低垂粉颈。”卷二《闲情记趣》中写陈芸泡茶方法：“荷花初开时，晚含而晓放，芸用小纱囊撮茶叶少许，置花心，明早取出，烹天泉水泡之，香韵尤绝。”中年重读此书，对卷三《坎坷记愁》之况味，感触加深。沈复冬日渡长江去镇江索债款一节，尤令我心酸。此时，沈、陈已被父逐出家门，流落他乡，幼女作童养媳，小儿送与他人学贸易，陈芸忧愁、病重、死于扬州。卷四《浪游记快》则是沈复失去陈芸之后一个人的浪迹记录，涉及山阴、杭州、荆州、广州、北京、济南，勾勒出一幅清代中国民间风情长卷。卷五、卷六原

稿遗失，书中收入民国时期伪作。有伪作出现，可证热爱此书之人多矣。

热爱这本书的人，一定是因为喜欢沈、陈之间那么多令人感动的细枝末节。

婚前，陈芸闺房藏粥待沈复。婚后，沈与陈刻了两方印章，“愿生生世世为夫妇”，夫为朱文，妻为白文。沈外出谋生，二人通信，结尾处必盖上这一个“愿生生世世为夫妇”的章。沈对陈说：“恐卿鬓斑之日，步履已艰。”陈说：“今世不能，期以来世。”沈说：“来世卿当作男，我为女子相从。”陈说：“必得不昧今生，方觉有情趣。”陈亡故入土，沈将陈生前旧衣铺在床上，旧鞋放在床下，点灯，以待其灵魂归来。怕泪眼模糊会看不见陈芸影子，沈复忍泪、睁眼、心痛、昏迷过去……

沈、陈之间的夫妻生活，如江南枝条上的细碎树叶和花瓣——这枝条，在世态炎凉中，坚持抽出若干树叶和花瓣，令人心碎。“人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕。”（苏东坡）秋鸿春梦，大抵只能在纸墨间留痕。陈芸去世后，沈复开始《浮生六记》的写作。断续完成全书，就五十岁了。十七年后，1825年，沈去世。

“靡不有初，鲜克有终。”中国文学里的爱情往往到结婚或无法结婚为止。沈、陈之爱则有始有终。“吾国文学，不敢多言男女间关系，而于正式男女关系如夫妇者，尤少涉及，盖闺房燕昵之情意，家庭米盐之琐屑，大抵不列于篇章，惟以笼统之词，概括言之而已。此后来沈三白《浮生六记》之《闺房记乐》，所以为

例外创作。”（陈寅恪语）《浮生六记》，没有《梁祝》的虚幻、《西厢记》的俗套、《牡丹亭》的惊悚。沈的软弱、冶游、困顿，陈的虎牙、瘦、雀斑、嶙峋，家族的蹇促、凉薄、阴郁，毫不遮掩，一一毕现。一种平实、凡俗、温存、诗意的中国古典爱情方式，被沈复之笔落实于纸墨间。

俞平伯一生热爱、校点、研究《浮生六记》，数次作序，甚至细细梳理编撰出《浮生六记年表》。晚年，八十一岁，再为德文译本《浮生六记》作序，深情不减：“沈复习幕经商，文学非其专业。今读其文，无端悲喜能移我情，家常言语，反若有胜于宏文巨制者，此无他，真与自然而已。言必由衷谓之真，称意而发谓之自然。……联想到中国目今社会上，不但稀见艺术之天才诞生，而且缺乏普遍美感的涵泳……若我不生长在此，不与中国发生关系，则真觉得它没有一点可眷眷的地方在。”

此序言，道出作文之法：“真与自然”，千古一也；也道出中国文人之定律：“与中国发生关系”，沈复如此，俞平伯如此，其他进入中国文学史的历代文人，杜甫、苏东坡、鲁迅、萧红等，亦如此。推而广之，那些深深触及人类灵魂的域外名作，也同样适应于这一定律：与一个国度、一个时代发生关系，发生一种痛切的关系。“长歌当哭，当在痛定思痛之后。”（鲁迅）“一弹再三叹，慷慨有余哀。”（苏武）

当下，精致的利己主义者们审时度势，恋人、夫妻间充满算计，婚前公证、财产分割遗嘱之类活动毫无美感。按照当代成功

标准，不愿入仕、散淡放任的沈复，完全会被归入失败者之列，又有哪个精明女子来体谅他、宽容他、眷恋他呢？陈芸，例外、唯一，沈复也因此而唯一、例外。

“浮生若梦，为欢几何。”沈复陈芸都喜欢李白这句话。按照《浮生六记》提示，我多次自上海至苏州，访沈、陈之欢颜梦痕。目前，一小时的车程。1877年，吴县（即今苏州市吴中区和相城区）人杨引传坐轿子从上海来苏州，用了半天时间，在冷摊上发现了沈复《浮生六记》前四卷手稿，狂喜！交妹夫王韬在上海出版。我，在苏州当代晨光中的冷摊上也探头探脑，买了一枚似是而非的古铜钱、一本“文革”时代某中学教师的残破日记。

目前，沈复与陈芸新婚居所已无迹可寻，沧浪亭仍在。我也选择夜晚进入，未见“一轮明月上林梢”，四顾皆高楼，“周遭极目可数里”的清代已远。沈与陈偶遇少女憨园激起情感波澜的“野芳浜”已不在，半塘流水依旧，游船来往，桨响人喧。陈芸着男装与沈复观灯的“水仙庙”无存，水仙、灯火依旧明媚满城。沈、陈与友人在油菜花盛开时节郊游野炊的“南园”“北园”不可觅，方位大约处于人民路工人文化宫一带，当下只有菜籽油、黄酒可买卖。虎丘塔、太湖、长江格局依旧——历朝历代官员、商人还算明白：这些景色万万不可拆迁、变迁，否则，满目西式景象，“不和中国发生关系，则真觉得它没有一点可眷眷的地方在”。

苏州古称“姑苏”，像姑娘苏醒，像新婚的陈芸在微弱曙色中卧听鸟鸣。现在通称“苏州”，像成功男士腰围扩张，如环城高速

公路，每平方米一棵绿树、三个鸟巢的古典景色，已转换成每平方米三万元人民币左右的房价了。苏州不再像姑苏那样唯一。从“姑苏”到“苏州”，时光在持续进行一场变性术？改变江南地理、人心的手术——越过柔软的花园，穿过坚硬的商业、工业、旅游业、婚恋服务业，在苏州游走，我像手术台上的一根线，维系一个切口、伤口？痛、切。

以微弱的听力、目力，与不同时代、不同国度的书写者发生一种痛切的关系，并力图以自己的文字在内心与世界之间进行搭桥手术——

否则，一个人活下去所必须有的那“可眷眷的地方”，又在
哪里？

《人间词话》。王国维。人民文学出版社。

王国维这一诗学名著，版本众多。我手中这一竖排、繁体、线装的版本，淘自上海文庙外的旧书摊上。

2007年秋，在浙江海宁盐官镇王国维故居二楼书房，我眺望五百米外的钱塘江。一条矛盾的江，江水倒叙、追溯，试图返回并修正上游，从而激发出著名的钱塘潮，在每天中午前后持续半小时左右。盐官镇上，小旅馆外的墙壁上都有小黑板用粉笔字提示：“今天潮来 11:25，潮去 12:15”或“今天潮来 12:31，潮去 13:05”。

王国维也是一个矛盾如钱塘江潮的学者，在清末民初的时代剧变中，感受古典与现代、西方与中国之间的冲突；在中国古典诗学与西方哲学两大潮流的汇合处，写成《人间词话》。但它其实也是“词话人间”——诗情词意，即人心。王国维时而以人论词，时而以词辨人，赞誉欧阳修、范仲淹的情真意深，斥责龚自珍、柳永、康与之的凉薄浮浪——“偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣。偶逢锦瑟佳人问，便说寻春为汝归”，龚自珍的这首诗，成为王国维的批评证据。

在王国维看来，情真、意深则自有境界。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”和“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”，这一著名的“三境界”之说，谈的依旧是大于诗学的人生哲学。

“有造境，有写境。此理想与写实二派之所由分。然二者颇难区别。因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境必邻于理想故也”，似乎融合了康德的“优美”（修饰，使人迷恋）“崇高”（纯朴，使人感动）这一对美学概念。既要“合乎自然”，又要“邻于理想”，多么难，也就多么卓越，无论做人、作文——“有境界则自成高格”。

1927年6月的一天，王国维乘黄包车来到颐和园内的昆明湖。湖中荷花鲜艳，水鸟蹁跹。王国维在凉亭下抽烟。然后起身，入湖，一了百了，终年五十。“最是人间留不住，朱颜辞镜花辞树。”——王国维词句。“人间”，既是尘世，也是他书斋之名。尘世和书斋都留不住一个书生了，空余铜镜三秋树。他的死，一个谜，为道义、为债务、为子、为忧郁症？种种猜测，莫衷一是。其好友陈寅恪将王国维之死与屈原之死并论，乃其中一说。

在《王观堂先生纪念碑铭》中，陈寅恪写到“独立之精神，自由之思想”，这十个字完全是现代知识分子的标准和尺度，与王国维这样一个晚清民初过渡带上的学者相联系，意料之外，情理之中——王国维且洋且古，且旧且新，就撕裂、痛苦、死。他喜欢王安石的两句诗并手书：“旧德醉心如美酒，新篇醒目胜真茶。”旧德新篇、美酒真茶，两者在冲突中贯彻王国维的思想与肠胃。在中国教育史上，最先提出德育、智育、美育主张的人，就是王国维。其关于“完全之人物”的教育观、“无用之用”的启蒙思想，都与清末民初的弱风败象和功利主义教育理念格格不入。即便今天，王国

维的教育理想也未完全实现——一代一代“知道分子”，在小学、初中、高中、大学的流水线上汹涌生产。

王国维理想中的“完全之人物”，必然包含陈寅恪所讲的独立性、自由性，即现代性。将王国维视为前清遗老，是对一个伟大学者、思想者的误解。王国维母亲为他梳理辫子时屡屡劝导：“别人都剃了，你还留它干吗……”他淡淡地说：“既然留了，何必剪呢。”他其实并不在意这辫子的存在。倒是我们这些穿西装、皮夹克的当代人心中，时时有一条旧辫子随风摆动。

回到王国维所钟爱的诗歌。其对中国古典诗歌写作的思考，对于现代汉语诗学的建立有启发意义，“真”“自然”“气象”“内外”“工”“有我与无我”等理念，历久弥新。诗歌的现代性，同样需要“独立之精神，自由之思想”——诗人及其语言必须保持独立和自由，而不依赖于诗中是否出现一些现代名词如“拖拉机”“导弹”“转基因玉米”等。

“尽管往往缺少新语汇，尽管诗中不提‘飞机’，但却以隐蔽、无声、有效、人道的方式拥有飞机的激情，才是真正的新诗。”秘鲁当代诗人巴列霍的观点，飞机般俯冲、降落到我面前。诗的陈旧与新异，关键在于诗人世界观的剧变，而非诗中名词的古典或现代。中国新诗的现代性，在于诗人是否具有现代性、是否属于王国维所说的“完全之人物”。巴列霍又举例：“无线电的用途不单是让我们说它是‘无线电’，而是为了激发出新的紧张情绪和更深刻的洞察力。”能否在“马车”“书信”这些旧名词之间，建立起飞机般的激情、无线电般的洞察力，是对新一代诗人能力的考验。

旅法学者程抱一说：“好的传统中包含着现代性。”也就是说，

优秀的传统诗歌、传统诗学思想，必隐含当下写作的基因，否则，它们就没资格进入传统——像马车中暗藏飞机、书信中埋伏无线电。现代性并非无本之木、凭空而来，而是源远流长如大河，在不断流变、更新中保持冲击力、活力。一切现代性、先锋性，都充满进入传统的渴望，以便生发未来。

反之亦然。博尔赫斯在谈到卡夫卡时说：“每一位伟大的作家，创造了他自己的先驱者。”

文学，在一种双向的创造和呼应中蔚然大观。

王国维关于“大家之作”的标准，动我心弦：“其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出无矫揉造作之态。以其所见者真，所知者深也。”再次强调了“知见”“情感”“景象”这三者表达的深刻与独到，让我自然而然地想到里尔克所强调的“经验”、庞德所倡导的“意象”、帕斯赞美博尔赫斯所讲的“简朴和陌生”——

在伟大前贤的身上，可以辨认、想象出无数后人的面容和灵魂。

《郁达夫散文》。人民文学出版社。

郁达夫以小说家身份传世，在中国现代小说史内的位置仅居于鲁迅之后吧？鲁迅小说触地、为人生、冷峻，郁达夫小说云游、为内心、温情。但我更喜欢他的散文。其实，他小说、散文的边界一贯模糊：小说中处处有“我”在，散文中则时时出现“他”和“她”，叙事、抒情、思辨，圆融为一。

郁达夫散文大抵上是感伤、柔和的，但尖锐，不平之气屡屡显现：“在都市的沉浊的空气中栖息的裸虫！在利欲的市场上吸血的战士！年年岁岁，不知四季的变迁，同鼯鼠似的埋伏在软红尘里的男男女女！你们想发见你们的灵性不想？你们有没有向上更新的念头？”这是他《苏州烟雨记》中的文字。当时，他从上海的市场奔向苏州的花园以试图更新自我。“我觉得苏州城还是一个浪漫的古都，街上的石块，和人家的建筑，处处的环桥河水和狭水的街衢：没有一件不在那里夸示过去的中国民族的悠悠的态度。”这“悠悠的态度”，如今，像高铁、像高速公路一样急匆匆的苏州和我们，还有吗？“裸虫”“战士”“鼯鼠”一类人物依旧盛行。

中年以后，二十世纪三十年代，对现实和文坛怀着双重失望的郁达夫，在故乡杭州半隐半显地居住了较长时期，散文写得比小说多了，是很自然的事情——散文就是人生，是中年以后最合适的文体。

抄录《花坞》中的一段文字：“十余年来的变革，在花坞里也留下了痕迹。竹木的清幽，山溪的静妙，虽则还同太古时一样，但房屋加多了，地价当然也增高了几百倍；而最令人感到不快的，却是这花坞的住民变作了狡猾的商人。庵里的尼媪，和退院的老僧，也不像从前的恬淡了。”这“花坞”，就是今天的西溪景区，郁达夫时代的尼媪和老僧已无迹可寻，游客汹涌，地价飙升，所谓“恬淡”也就更加不像从前的“从前”了。

我曾沿郁达夫《半日的游程》中的路线，在西湖以南浅山游走半日，在九溪十八涧边流连忘返。他当年是和友人同游到此，在九溪与十八涧汇合处的茶馆里喝茶吃点心，“大约是山中的清气，和十几里路的步行的结果罢，那一碗看起来似鼻涕，吃起来似泥沙的藕粉，竟使我们嚼出了一种意外的鲜味。我昂起了头，正在赏玩着这一幅以青天为背景的夕照的秋山，忽所见耳旁的老翁以富有抑扬的杭州土音计算着账说：‘一茶，四碟，二粉，五千文！’我真觉得这一串话是有诗意极了，就回头来叫了一声说：‘老先生！你是在对账呢？还是在作诗？’他倒惊了起来，张圆了两眼呆视着问我：‘先生你说啥话语？’我说，你不是在对账么？三竺六桥，九溪十八涧，是不是对上了‘一茶四碟，二粉五千文’了么？他摇动着胡子，哈哈大笑了起来，我们也一道笑了。付账起身，向右走上了去理安寺的那条石砌小路，我们俩在山嘴将转弯的时候，三人呵呵呵呵的大

笑的余音，似乎还在那寂静的山腰，寂静的溪口，作不绝如缕的“回响”。

如今，溪口、游客笑声、郁达夫文字，依然作不绝如缕的回响。且那九溪与十八涧汇合处的茶馆还在，老翁不在。茶馆外悬一幅对联，就来自郁达夫与老翁当年的对话：“三竺六桥，九溪十八涧；一茶四碟，二粉五千文。”但此处的“文”，我并没有想到郁达夫腰包里庸俗的文钱，而领会成一种江南山水般的好文字。

文字好，有利于写情书情诗。郁达夫“曾因酒醉鞭名马，生怕情多累美人”。最终，依然为美、为美人所累，一部把自己放进去成为男主角的“长篇小说”，在转折、高潮、结尾：二十世纪三十年代末与杭州第一美女王映霞情变，舆论沸腾，彼此攻讦；出走新加坡，放弃文学创作，成为《星岛日报》主笔，彻夜书写社论、杂文，为抗日而呐喊；1945年，在印尼被日军杀害……狂狷、颓荡、闲适、孤独、痛苦、决绝，这些形容词，都可以指向这个南方才子。

郁达夫显然不是传统意义上的英雄。在《故都的秋》里，他说：“在中国，文字里有一个‘秋士’的成语，读本里又有着很普遍的欧阳子的《秋声赋》与苏东坡的《赤壁赋》等，就觉得中国的文人，与秋的关系特别深了。可是这秋的深味，尤其是中国的秋的深味，非要在北方，才感受得到底。”但南方庞大书生阵容中涌现出的秋士，亦颇多，凛冽、陡峭之气逼人，如鲁迅、容闳、秋瑾、徐锡麟，如郁达夫。他们去过北方，体内暗藏一个北方。胡兰成、周作人一类文人应该喜欢晚春，在书斋内，闲看窗外苦雨中的弱柳夭桃、闺秀老僧，蘸着缺了一角的古砚台上的墨，在纸上写枯淡的字。

郁达夫总让我想起他的同学、朋友徐志摩，王映霞让我想起另一个美人陆小曼。这两对情侣的波澜起伏，都与杭州有关。两个才子的死亡都与佳人有关。一个死在异国，一个死在天上。之后，陆小曼妩媚动人的容颜渐渐衰败，埋头在上海画画。王映霞则始终很美，一生一身好像都陷在春色里了，被男人们春游般窥探招惹，烦恼而又自得。晚年，也在上海生活，与陆小曼偶有来往。回忆与郁达夫热恋的时光，王映霞说：每月有二百元大洋用于日常开支呢，“吃得比鲁迅家还要好”——一个人间烟火气很浓的女人。而郁达夫，是秋风吹云朵。终究是两个世界里的人。

郁达夫与王映霞相识于上海马当路某次酒聚，后幽会于霞飞路尚贤坊内某处公寓。我曾无意中步行路过此地，看到弄堂门口一铜质铭牌：“郁达夫、王映霞旧居”，就站下来。弄堂内恰好携手走出一对情侣，与我擦肩而过，消失于通往外滩灯火的方向——当代的才子佳人之戏继续上演。年轻人，要注意结尾，要演好一点呵。

徐志摩

《徐志摩经典诗集》。徐志摩。山东文艺出版社。

这本诗集收入徐志摩生前出版的《志摩的诗》《翡冷翠的一夜》《猛虎集》《云游》等全部诗集中的作品。

徐志摩的父亲徐申如，曾是浙江海宁商会会长，拥有一座发电厂、一个梅酱厂、一间丝绸庄、一家钱庄。徐志摩入哥伦比亚大学读经济学，是家族的一种合乎逻辑的设计。但1920年起在英国伦敦大学、剑桥大学的留学经历，改变了徐志摩的命运——他认识了哈代、曼斯菲尔尔德等作家。尤其是肺病中的曼斯菲尔尔德，一眼看穿前来拜望的徐志摩：“你不适宜从政、经商。爱文学吧。”从此，徐志摩爱上诗歌以及诗歌一般的林徽因。

1923年，为筹备泰戈尔访华事宜，徐志摩与梁启超、胡适、丁西林、林徽因等人定期聚餐商讨。后索性组成“新月社”，向泰戈尔《新月集》致敬。1924年4月至7月，徐志摩陪同泰戈尔在北京、上海、杭州、香港等地访问。后创办《新月》诗刊。由闻一多、卞之琳、陈梦家、徐志摩、梁实秋、郁达夫、沈从文、邵洵美等诗人组

成的“新月诗派”，进入中国现代文学史。

2015年冬，同济大学诗学中心“中华少儿诗教读本编委会”，在海宁一家宾馆举行编务会。这一读本，自先秦肇始，至当代，编选历代名家名诗约十五卷。编委会确定的选目中，徐志摩等新月派诸多诗人入选。我作为编选者之一与会，中午，到宾馆八百米外的徐志摩故居游荡一小时。

故居雅致，是徐志摩与陆小曼结婚前所建。二楼新房，依旧低垂着的蚊帐是绯红色的——这一细节让我哑然失笑。蚊帐显然是由故居管理者从当代市场中购置、布设的，其形状、颜色都是一种想象。所谓“绯闻”，就是“绯红色的新闻”。徐、陆新房旁边，隔着客房，是徐志摩原配张幼仪作为徐母义女身份所配的房间，蚊帐暗淡——这也是一种想象。

故居墙壁上有一系列照片：西湖边，泰戈尔、徐志摩、林徽因合影，如松、竹、梅；上海女子服装公司总经理张幼仪的工作照，端庄，干练；陆小曼捏着烟嘴，满身春色；徐志摩遇难后眼睛圆睁依旧含情脉脉；徐志摩后人曾归来，在后院一个小水井旁合影……

1949年之后，徐志摩故居二楼、三楼被改造为幼儿园，一楼成为银行。直到九十年代，官方才因旅游和文化需求，通过徐志摩后人和老仆人的回忆，渐次恢复故居内部格局和气息。目前，电影演员们不断出现在这座小楼，“徐志摩”背着“陆小曼”沿陡峭的楼梯，在“徐志摩母亲”无奈而怨怒的眼神中，上升，到新房中去，脱离现实的羁绊，到天空中去，云游……

胡适对徐志摩的评价是：一生沉迷于美、爱和自由。徐志摩给

胡适的一封信中则有“草青人远，一流冷涧”八字，冷、寂、幽暗，没有他一贯的热、闹、明媚。但这的确是徐志摩的话，复制于故居墙壁。

徐志摩诗中也的确时时出现“涧水”意象，并与其自我相叠印。如，《云游》中的句子：“你更不经意在卑微的地面 / 有一流涧水”。那涧水，因云朵的不在意，而冷、寂、幽暗。徐志摩仰望两朵云。一朵落下来，陆小曼，让涧水暂时升温；一朵在天上，林徽因，让涧水持久忧伤。

1931年11月，徐志摩匆匆搭乘一架济南号邮政飞机，赴林徽因之约。飞机因大雾而在济南附近撞山。在失事飞机满载的情书、合同、公文中，徐志摩成为最热烈的一个绝句，终年三十四岁。济南号消失在济南，爱云的人消失在云端，这是一种宿命？爱情需要两个人合作，而死亡则可以独自完成。据说，林徽因的北京卧室里，悬挂着失事飞机的一块残翼。人间四月天直接进入秋寒模式，让梁思成郁闷。

徐志摩之盛名流传，与这一不寻常的死亡有关。一个才子名动后世，往往需要不寻常的死亡来助力。比如，屈原、王国维、徐志摩、海子……倘若寿终正寝，即便文本卓越，也显得缺乏可读性、传奇性。何况，徐志摩的死，既是诗人之死也是情种之死，其故事也就通俗易懂、广为流传。

以缺席的形式，强化自身的存在感。

传说，在剑桥大学，招徕中国游客的英国人会在康河边用汉语向你打招呼：“这里是伟大的中国抒情诗人徐志摩划船吟诗的地

方——请到船上来，挥一挥衣袖，请你看一看这天上的云彩——五英镑，一小时！”

我从上海乘沪杭铁路到海宁。这一铁路建设于1906年至1909年。据说，作为海宁首富的徐志摩父亲通过运作，使这一铁路避开本应直线通过的桐乡，而曲线涉及了海宁，从而根本性地影响了海宁的现代史。在名闻天下的海宁皮革城里，看到徐志摩、陆小曼、林徽因穿皮衣的广告照片。徐志摩是新月派，像新月一样消瘦，对现实不满，甚至对自己不满。但周围的商人们是圆月派，像圆月一样满意——挥一挥手不带走一片云彩，带走一卡车一卡车的皮衣和钱币。

据考证，徐志摩祖先在宋代自开封南渡而来、定居、繁衍。数十公里外，盐官镇上的王国维家族也如此演绎而成。

我是河南人。不知道徐志摩、王国维的口音里，是否残留中原气息。

萧 红

《呼兰河传》。长篇小说。人民文学出版社。

萧红这部长篇小说版本众多。众多萧红热爱者都在寻找最初的“桂林版”，即桂林松竹社《呼兰河传》（1942年）和桂林河山出版社《呼兰河传》（1943年），而不得。这本写于香港的遗作，是一个女子在人生终点对起点的回望和眷恋。一个只有三十一年人生的女子，履历简单而又复杂，如呼兰河，静水流深：

1911年生于呼兰河边小城；1930年，逃婚，被未婚夫追随，同居、怀孕、被抛弃、孩子夭折；被萧军营救，相爱、同居、合著《跋涉》一书；1935年，在上海获得鲁迅关心、引导，出版《生死场》，建立起她在中国现代文学史上的地位；1938年，腹中怀着萧军的孩子，分手，被端木蕻良追求、结婚，孩子夭折；1940年，在香港，写《呼兰河传》，连载于戴望舒主编的《星岛日报》副刊；1941年，香港沦陷；1942年1月去世，《呼兰河传》开始替一个女子永远活了下来。

《呼兰河传》分七章：一、二章，小城风情（扎彩铺、放河灯、

跳大神、娘娘庙会、野台子戏、风霜雨雪、火烧云)；三、四章，家人、家(最亲爱的祖父，有蝴蝶、蚂蚱、蜻蜓、黄瓜的后花园、菜园，清早在床上念祖父口授的唐诗)；五、六、七章，其他人物如二伯、老厨子、老胡、小团圆媳妇、磨倌冯歪嘴子等，“最低级的植物似的，只要极少的水分，土壤，阳光——甚至没有阳光，就能够生存”(茅盾序言)……这部结构散文化、语言诗化的小说，无视传统小说做法，不追求故事的完整和戏剧性，以碎片化的文字，缓慢复原碎片化的童年生活，为民国时代一条北方之河两岸的生与死、欢与悲、绚丽与寂寞作传，充满痛惜和怀念，试图把丧失了的空间还给纸中的时间。

“在乡村，人和动物一起忙着生，忙着死……”萧红这句话，我看作是贯穿《生死场》和《呼兰河传》这两部书的主题。“生、老、病、死，都没有什么表示。生了就任其自然的长去；长大就长大，长不大也就算了。老，老了也没有有什么关系，眼花了，就不看；耳聋了，就不听；牙掉了，就整吞；走不动了，就挪着。这有什么办法，谁老谁活该。病，人吃五谷杂粮，谁不生病呢？死，这回可是悲哀的事情了，父亲死了儿子哭，儿子死了母亲哭，哥哥死了一家全哭，嫂子死了，她的娘家人来哭。”萧红的语调就是这样凛冽、粗粝、痛切。她是最早触及“故乡死亡”这一主题的中国现代作家之一。愚昧、麻木、苦难、疼痛、挣扎着的中国乡村，生，或者死，至今依然是一个问题；需要当代作家继续面对。但我们似乎热衷于伪造乡土的诗意和生机，回避死——这是一个问题。

喜欢《呼兰河传》的尾声：“呼兰河这小城里边，以前住着我的祖父，现在埋着我的祖父。我生的时候，祖父已经六十多岁了，

我长到四五岁，祖父就快七十了。我还没有长到二十岁，祖父就七八十岁了。祖父一过了八十，祖父就死了……那早晨的露珠是不是还落在花盆架上，那午间的太阳是不是还照着那大向日葵，那黄昏时候的红霞是不是还会一会工夫变出来一匹马来，一会工夫变出来一匹狗来，那么变着。……他们充满我幼年的记忆，却忘不了，难以忘却，就记在这里了。”“祖父”这一主语重复出现，并不冗繁。“祖父一过了八十，祖父就死了”，如果简化成“祖父一过了八十就死了”，萧红就少说了一次祖父。一个生命正处于尾声的作家，只能用词语让消失了的亲人和景象，反复出现。我猜想，写到这里，萧红一定哭了。

祖父的反复出现，使萧红的文字温存而抒情。祖父，使一个女子关于童年的回忆出现了暖阳——这祖父已不是萧红一个人的祖父，而成为乡土、爱、生命力的象征。呼兰河就是祖父。有祖父这样的人存在，死了的故乡才有复苏、重生的可能。在离死神最近的病床上，在纸上，萧红努力将下游的水重新搬回上游，让呼兰河再奔流一次，席卷黯淡和绝望。有这样一条河在身后和钢笔中哗哗流淌，悲凉和虚无的人生，才有可能被坚持到底。

鲁迅在萧红文字中看到了与自己相贯通的精神质地——那对底层中国的万千悲情。他赞许萧红“细致的观察和越轨的笔致”，疼爱这个像大晴天一样的东北姑娘，像祖父、呼兰河一样疼爱。萧红在上海租住的房子，离山阴路鲁迅家很近。我看过萧红在鲁迅家门口与许广平的黑白合影，像回家的孩子一样表情幸福，棉袄破旧。“女性的天空是低的”，萧红把自己比喻成水鸟了吧？呼兰河上的水鸟，在低气压下飞、沉重、短暂。萧军是高飞而去的鹰？端木蕻良是蹲

在树上睁一只眼闭一只眼的猫头鹰？缺乏被爱，尽管她爱着像刀子般切入生命里的一切，甚至这爱显得那么缺乏理性和算计。

《呼兰河传》最初的编辑、诗人戴望舒，是萧红在香港期间认识、交往的少数友人之一。萧红死后葬于浅水湾海边，戴望舒来此祭奠，作《萧红墓畔口占》：“走六小时寂寞的长途，/在你头边送一束红山茶，/我等待着，长夜漫漫，/你却卧听海涛闲话。”短短四行，一首杰作，让我想起法国诗人瓦雷里《海滨墓园》的开篇：“这片平静的房顶上有白鸽荡漾，/它透过松林和坟丛，悸动而闪亮。/公正的中午在那里用火焰织成/大海，大海啊永远去重新开始！/多好的酬劳啊，经过一番深思，/终得以放眼远眺神明的宁静！/……”也像为萧红而作。“卧听海涛闲话”，“放眼远眺神明的宁静”，是对萧红寂寞一生的酬劳，但短暂。这一海边墓地因位置绝佳而后成为商业用地，萧红骨灰一分为二，部分埋于某中学一棵树下（已无迹可寻），部分移葬于广州郊区银河公墓。

作家最好的墓地，其实是一本与其生命相称的书。有《呼兰河传》《生死场》，萧红就会像呼兰河，像呼兰河汇入松花江、鄂霍次克海那样——“永远去重新开始”。而一条河、一个国度，也只可能在伟大作家的笔下“永远去重新开始”。

在上海，去山阴路一带访萧红旧址，难觅。萧红，总让我想起与她同时代的上海作家张爱玲。张爱玲在上海的旧址，屡屡可见文学青年在这些旧址前徘徊、留影。萧红比张爱玲寂寞。二人性情、文风迥异，或许因呼兰河与苏州河的宽度、流速不同。张爱玲世故、冷，萧红天真、热。张爱玲写实，是寂静庭院角落里大约三平方米的刻薄的阴影和雪。萧红写意，是冬日长路上的一抹春风。张爱玲

说：“在最坏的时代里做最坏的事情。”萧红没有这样阴湿的世界观。她用瘦小的身体承受“最坏的事情”和基本上由男人们组成的“最坏的时代”。

更喜欢萧红，或许因我自己也有漫长的乡村生活经历，一条唐河贯穿中原南部平原和童年，在数十公里内游走行医的外祖父酷似萧红祖父，但他不到八十就死去了。没办法用研制的秘方治愈自己的病，这是他一生最失败的事情。热爱《呼兰河传》的人们，可能都有过寂寞、苍凉的乡村生活经历吧。但我们和萧红的区别之一是：有没有随身携带一条故乡之河的能力？

2001年春，在北京参加中国青年作家创作会议期间，我进入中国文学馆，看到陈列的复原出的若干名家书房，其中：萧军书房，有剑、酒壶、破旧的藤椅，像流浪者的客栈；端木书房内有全家福、暖水瓶、拐杖、塑料假花，世俗气息盎然。两人的书房距离很远。之间，是其他人的墨迹、著作、照片。

没有萧红踪影。萧红存在于简省的文字、寒冷的大气之中。

以自传体形式进行遗言般的写作，或许是一个作家忠实于内心和人生的秘诀——从茨威格、沈复，到萧红。

卞之琳

《雕虫纪历（1930—1958）》。人民文学出版社。

这是卞之琳 1984 年出版的最后一本诗选集。“1930—1958”这一时间段，意味深长。1958 年之后无诗。

卞之琳生于 1910 年，1929 年入北京大学英文系就读，接触英国浪漫派、法国象征派诗歌，开始写诗，出版诗集《三秋草》和《鱼目集》等，与校友何其芳、李广田并称为“汉园三诗人”。抗战期间，先后在四川大学、西南联合大学任教。1942 年出版《十年诗草》。1946 年到南开大学任教，1947 年赴牛津大学从事研究。1949 年回国，在北京大学西语系任教 1953 年后任文学研究所、外国文学研究所研究员。从事英国文学翻译与研究，尤其是对莎士比亚的翻译与研究影响巨大。后作为“反动权威”被强制劳动。2000 年 12 月 2 日，因病逝世。

他的名篇《断章》：“你站在桥上看风景，看风景人在楼上看你。明月装饰了你的窗子，你装饰了别人的梦。”诗中的“你”，多年之后被人推断为张充和。但张充和只站在桥上看风景，不看

楼上的卞之琳。她不爱新诗，爱昆曲、书法和古诗词。晚年，她在美国写了一副有名的对联：“十分冷淡存知己，一曲微茫度此生。”张充和且欧且古。卞之琳的诗学主张是“化欧化古”。张充和拒绝“化”。“白蝴蝶最懂色香味，/寻访你午睡的口脂。”这是卞之琳《淘气》一诗中的诗句。这只白蝴蝶的前身，大约就是卞之琳。张充和在午睡？1955年，人到中年的卞之琳才结婚，娶了文怀沙的前妻。

作为“新月派”诗人的卞之琳，在二十世纪三十年代的现代主义诗歌探索运动中才情醒目，如新月。这一诗派名字的来源是泰戈尔的《新月集》。同派诗人先后有胡适、徐志摩、闻一多、梁实秋、陈梦家、卞之琳、废名等。

1935年春，废名在北平给远在江南山水间的卞之琳写了一首诗：“我说给江南诗人写一封信去，/乃窥见院子里一株树叶的疏影。/它们写了日午一封信。/我想写一首诗，/犹如日，犹如月，/犹如午阴，犹如无边落木萧萧下——/我的诗情没有两片叶子。”以颓废著名的废名写了一首温暖的诗。卞之琳认为废名的诗“中外杂陈，未能化古化欧，佶屈聱牙”，但《给之琳》让卞之琳感动。

这首诗，让我想起台湾诗人郑愁予的《错误》：“我打江南走过/那等在季节里的容颜如莲花的开落/东风不来，三月的柳絮不飞/你底心如小小的寂寞的城/恰若青石的街道向晚/跫音不响，三月的春帷不揭/你底心是小小的窗扉紧掩/我达达的马蹄是美丽的错误/我不是归人，是个过客……”不知《错误》受过《给

之琳》的影响否。可以肯定的是，废名、郑愁予都知道“暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞”的作者丘迟，这一梁朝将军的招降文《与陈伯之书》，降服了无数后世读者的心。

卞之琳《距离的组织》同样在向中国古典抒情传统致意：

“想独上高楼读一遍《罗马衰亡史》，/ 忽有罗马灭亡星出现在报上。/ 报纸落，地图开，因想起远人的嘱咐。/ 寄来的风景也暮色苍茫了。/（醒来天欲暮，无聊，访友人吧。）/ 灰色的天。灰色的海。灰色的路。/ 哪儿了？我又不会向灯下验一把土。/ 忽听得一千重门外有自己的名字。/ 好累呵！我的盆舟没有人戏弄吗？/ 友人带来了雪意和五点钟。”一首现代主义风格的诗，在结尾处暴露了他的中国文人身份——“晚来天欲雪，能饮一杯无。”白居易的寂寞，卞之琳的寂寞，两者之间没有千年的距离——敲门的人就是白居易？

台湾诗人余光中，一个诗风很像卞之琳的诗人。两人皆试图在现代主义与中国传统之间消除距离，于李商隐、李白身上生成当下的自己。余光中遂有了《白玉苦瓜》等一系列名篇，甚至仿写过卞之琳的《断章》。二十世纪三十年代前后新月派、九叶诗派、七月派们的现代主义探索与实验，在1949年之后的大陆消失，赍续于海峡对岸的孤岛，并在八十年代渡海归来：余光中、洛夫、痖弦、周梦蝶、郑愁予……此一时期，大陆上的胡风、艾青、卞之琳、穆旦、陈梦家、冯至、何其芳、牛汉、郑敏们，或劳动改造，或亡故，或停笔。

比如，何其芳。在1957年反对胡风的政治运动中，何其芳言辞激烈，与胡风交恶。“文革”中，何其芳同样不能幸免胡风的命

运，接受劳动改造。一日，外地来的红卫兵在大街上拦住他：“你是干什么的？”“扫院子的。”“扫院子的怎么戴眼镜？”路人告诉这些红卫兵：“他是诗人何其芳。”红卫兵小将激动地凑近何其芳耳边，小声说了许多仰慕的话。何其芳念念不忘这件小事。从一个红卫兵的仰慕里，诗人获得了一丝安慰。“只要中国还有理解我的人，我就会继续活下去。”1977年去世，六十五岁。《我为少年少女们歌唱》，是何其芳的代表作。

比如，穆旦。与卞之琳的经历酷似：西南联大毕业后投笔从戎，加入中国远征军赴缅甸作战，幸还。后加入九叶诗派，写作，翻译。1948年在芝加哥大学留学攻读英美文学、俄罗斯文学。1953年回国，在南开大学任教。1958年以后被停止教学资格，入洗澡堂工作，在水汽蒸腾中垂首接受批判十多年。坚持翻译普希金、拜伦、布莱克、济慈、雪莱——他把自己的灵魂翻译到边境线以外的云雀歌声里去了？1976年，右腿骨折。1977年写出《冥想》：“而如今突然面对坟墓，/我冷眼向过去稍稍四顾，/只见它曲折灌溉的悲喜，/都消失在一片亘古的荒漠。/这才知道我全部的努力，/不过完成了普通生活。”不久，穆旦完成了一种普通的死——心肌梗塞，终年五十九岁。

以全部的努力来完成一种普通的生与死，多么难。

不普通的死，则显得那么轻易——1966年9月3日，傅雷、陈梦家不约而同地自尽，一个在上海，一个在北京。十天前的老舍投湖自尽。红卫兵们在大江南北汹涌澎湃。

“大胆文章拼命酒，坎坷生涯断肠诗。”中国电影的早期开拓

者之一、导演、戏剧评论家、教育家洪深所撰的这副楹联，表明一个文人、诗人的卓越，需要多么激烈的姿态、沉痛的代价。而今，坎坷生涯、拼命酒，依然在；大胆文章、断肠诗，依然稀缺。凡夫俗子们在街头、广场、市场、情场焦头烂额或喜气洋洋，这，或许是一种值得赞美的世俗景象吧？

“葡萄苹果死于果子，而活于酒。”卞之琳活了九十岁，不易。

伟大的诗人永远活在酒一般的诗句里，脱离身体、时光、政治、经济的组织。“他们塑造了我们。这就是一切。就是这些东西，把他们变成了我们的同代人。”（布罗茨基）。是的，就是这些东西——对政治、时代、生活的无限困惑，对汉语深沉的爱，对“雪意和五点钟”的暗自欢喜……

《复仇》。小说、散文选集。人民文学出版社。

把小说、散文选在一本书，且不注明文体，是编者的慧心：汪曾祺是一个把小说当成散文来写的作家。把小说当成散文来写，要求作家的叙述不能零度、旁观、淡漠，而必须像写个人史、地方志那样书写——即便采用第三人称，叙述者的经历、气息、温情也流贯其间。比如，这本选集中的名篇《大淖记事》《受戒》，像自传——汪曾祺就像是那个受戒的小和尚明海，就像是在沙洲上响应巧云低声召唤的小锡匠十一子，内心柔软，一身月光。

汪曾祺的语言，有故乡江南云水的美感、中国文人画的诗意。其来源有三：

第一，江南俚曲民谣。一次，在某个娘娘庙，少年汪曾祺曾听到一媳妇祈求生子的祷告词：“今年来了，我是跟你要着呐。明年来了，我是手里抱着呐——咯咯嘎嘎地笑着呐！”这诗一般的祷告词让他震惊。那祈祷中的妇人完全就是一个诗人！汪曾祺就是这样在耳濡目染中形成江南情怀。他热心编辑过《民间文学》杂志。他

认为，一个人不听民歌是成不了好作家的。读汪曾祺这些散文般、长诗般的小说，仿佛在听一首江南民歌。

第二个来源是唐宋诗词、明清小品。明清以来，江南产生出的李渔、张岱、袁枚等才子，无不影响着汪曾祺的审美趣味和语调。尤其是扬州前辈、宋代诗人秦观，散文亦佳，《宋史》评其散文“文丽而思深”，被汪曾祺心慕神追。而他《沙家浜》中的名句“垒起七星灶，铜壶煮三江”，直接源于苏东坡流放儋州时的诗作《汲江煎茶》：“活水还须活火烹，自临钓石取深清：大瓢贮月归春瓮，小杓分江入夜瓶。”东坡汲水、煎茶，然后“小杓分江”，进入汪曾祺以及我等后辈的“夜瓶”之中了——我的墨水瓶也应该是东坡的春瓮夜瓶，面对汉语南方这一条大江……

第三个来源，是同样把小说当散文来写的作家沈从文。《复仇》一书中收入的《星斗其文，赤子其人》，是汪曾祺以学生身份在沈从文去世后所写，当代祭文名篇，充满细节。如：“他抓钢笔的手势有点像抓毛笔（这一点可以证明他不是洋学堂出身）。”“他经常吃的荤菜是：猪头肉。”“他总是用一种善意的、含情的微笑，来看这个世界的一切。到了晚年，喜欢放声大笑，笑得合不拢嘴，且摆动双手作势，真像一个孩子。”“有一回我去看他，牙疼，腮帮子肿得老高。沈先生开了门，一看，一句话没说，出去买了几个大橘子抱着回来了。”等等。文章结尾处，汪曾祺写道：“沈先生面色如生，很安详地躺着。我走近他身边，看着他，久久不能离开。这样一个人，就这样地去了。我看他一眼，又看一眼，我哭了。沈先生家有一盆虎耳草，种在一个椭圆形的小钧瓷盆里。很多人不认识这种草。这就是《边城》里翠翠在梦里采摘的那种草，沈先生喜欢的草。”多好的

结尾，像明代归有光《项脊轩志》的结尾：“庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。”

归有光也是江南人。江南万象密集而非疏阔，重视细节，一吟三叹。

中年以后，才明白：有细节的情感才是深情、真情，才会使人一吟三叹。我们之所以能轻易与他人断交或失联，就是因为没有什么好细节来说明彼此之间的关系，像没有野花、蜜蜂来说明一堆石头与一棵树之间的关系。同样，有细节的语言才能过目难忘、历久弥新。汪曾祺说：“语言的美不在一个一个句子，而在句与句之间的关系。包世臣论王羲之字，看来参差不齐，但如老翁携带幼孙，顾盼有情，痛痒相关。好的语言正当如此。”句子与句子，像情人一样顾盼有情、痛痒相关，多好。

清人张船山《论诗十二首》云：“名心退尽道心生，如梦如幻句偶成。天籁自鸣天趣足，好诗不过近人情。”好诗的秘密如此，好小说、好文章的秘密同样如此——无非“近人情”三字而已。

问题是，今天的写作者大都装神弄鬼、不近人情了。

后 记

这是一本读书随笔集，与写作、世界、个人经验有关。

诺贝尔文学奖的第一个获奖者、法国诗人普吕多姆说：“做母亲是一种狂喜，做父亲是一种尊严。”由此可以推论：任何人都应该是狂喜与尊严的后裔。但一个作家，尤其是伟大的作家，往往是悲伤和屈辱的养子。

我读书，就是试图从中辨认他者和自我，消除孤单和遮蔽。这本关于读书的随笔集，没有学者、评论家们所擅长的宏观和理性，充满一个读者、一个后人对前贤与传统的体贴和敬意，继而呈示内心和来路——以笔为烛。

“诗人为诗人而写，正像地质学家为地质学家而研究一样。”这依然是普吕多姆的话，充满了诗的孤傲、人的孤傲。我不知道自己的面目和灵魂，是否配得上所热爱的种种经典，但肯定受惠无尽——所谓命运，就是一个人读过的书、写下的字、吃过的肉和蔬菜、看见过的晨昏万象、穿过的陷阱和大道、经历过的爱意和哀伤……

写作与阅读，是一种双向的相遇、契合与呼应，作者与读者组成一个跨越语言、种族和时代的小国家——让死去的狂喜和尊严在此复活，使我们重新得到父母双全的童年和天真。

波兰诗人辛波斯卡在谈到写作时，使用了一个比喻：要成为鞋匠，仅仅对人的双脚具有热情是不够的，还得了解所使用的皮质、工具、正确的样式等。其实，阅读也是如此——应该像鞋匠研究皮子、刀、鞋样，咀嚼、感受那些词语、句式中的深意和微妙——一个作家在沙龙、论坛上只谈“情怀”“大时代”，就像一个鞋匠只谈“路漫漫其修远兮”“立场”一样，都显得狡猾和可疑。

在幽微之处发现语言的秘密——其实，那就是人的秘密。我的阅读与写作，随意、散漫、无体系。随笔或者说广义的散文，就是要“散怀抱”（蔡邕），消解块垒和隐疾，获得自由与开阔。我希望自己从中得到的喜悦和欢欣，能够与朋友分享。

本书的写作始于2013年。诗人、翻译家高兴先生，为其主编的《世界文学》“中国作家谈世界文学”栏目约稿，促使我动笔写下系列随笔《一卷星辰》开篇的数章。之后又有《汉英之间：在野外》《有慢船来自巴黎》两篇长文，由《世界文学》不吝篇幅发表。《西部》《红岩》《青春》等杂志，也相继呈现《一卷星辰》系列的后续文字。在诗人、出版人刘春先生的关注和推举下，备受读书界尊重的广西师范大学出版社推出此书，使我深感荣幸。

谢谢高兴、刘春以及沈苇、赵荔红、陆梅、育邦、吴佳骏等朋友和出版方，对本书的形成给予了种种的动力。

当然，还要谢谢这本书的读者。

谢谢书中的长夜和星辰，让我们在短暂而纷乱的尘世里，获得了宁静、美梦和温存。

汗漫

2016年12月

于黄浦江东岸