

当代诗的风物志

——柳宗宣诗综评

李建春

(湖北美术学院 美术学系,湖北 武汉 430205)

[摘要]在 21 世纪初的十年中,柳宗宣经历了一个离走与归来的过程,这丰富了他诗歌的视野与主题。诗人柳宗宣致力于诗歌语言的日常化及历史与哲学内涵的提升,并把当下片断的经验或专题性知识整合到对长诗可能性的思考中,进而发展出风物志这一源于中国历史传统的长诗形式。

[关键词]“九十年代诗歌”;身体;道路;风物志

[中图分类号]I207.25 [文献标识码]A [文章编号]1672-934X(2020)05-0072-08

DOI:10.16573/j.cnki.1672-934x.2020.05.010

The Scenery Records of Contemporary Poetry: A Review of Poetry by Liu Zongxuan

LI Jian-chun

(Department of Fine Arts, Hubei Institute of Fine Arts, Wuhan, Hubei 430205, China)

Abstract: During the first decade of the 21st century, Liu Zongxuan experienced a process of departure and return, which enriched the vision and themes of his poems. Liu Zongxuan, a poet, devotes himself to the daily routinization of poetic language and the improvement of historical and philosophical connotations, and integrates the current experience fragments or thematic knowledge into his thoughts on the possibility of long poems, thus developing a long poem form scenery records, which originates from Chinese historical tradition.

Key words: poetry in the 1990s; body; roadway; scenery records

一、离走与归来

“九十年代诗歌”的概念,在过去的十年中,已成为当代文学研究的热门课题,可见“九十年代诗歌”是一个已成立的概念,尽管仍然有许多争议。柳宗宣生于 1961 年,从年龄上说正好是主要的 20 世纪 90 年代诗人的同龄人,但是由于他起步晚,27 岁时,即 1988 年才开始写诗,而且是生活工作在湖北省潜江市,尽管早期

的写作跨越了整个 20 世纪 90 年代,但其诗歌的格局、视野,还只能作为一个地方诗人看待。“九十年代诗歌”的诸多倾向产生于 20 世纪 90 年代初的政治背景和中期的改革开放环境,一些主要的男性诗人如欧阳江河、于坚、西川、王家新、陈东东、孙文波、张曙光等也在 20 世纪 90 年代写出了代表作。由于中国加入世界贸易组织,从 20 世纪 90 年代开始的市场经济在 21 世纪初的十年中全面深入中国社会,这些诗人的

收稿日期:2020-07-16

作者简介:李建春(1970—),男,湖北大冶人,讲师,主要从事文艺理论研究及当代诗歌、艺术评论等研究。

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

年龄与写作也都进入兴盛期，成为汉语诗坛的显著风景。可见“九十年代诗歌”跨越的时间大约是二十年，而柳宗宣的成熟文本是在21世纪初的十年中写出的，因此他的“语言精力”旺盛期还要再往后延续十年。“九十年代诗歌”的语言发源于一种犬儒化的政治意识，带着20世纪80年代的精神完整性记忆，在市场经济环境下有一种愧疚和守望的意识。这两个维度都很重要，特别是前者，成为上述主要诗人的力量源泉。但是柳宗宣的身份和性情对这个维度不能触及，他把愧疚和守望，通过他一生的主要事件“离走与归来”表达到极致，因而在生活内蕴的丰富性上，对比同代人有所超出。他成熟期的诗集《河流简史》《笛音和语音》，在诗艺和道德的复杂性上，给人一种集大成的感觉。此外，他的知识阅读面及西方诗人典范形象，也与20世纪90年代的诗人大体保持一致。

《我看见一列火车》是柳宗宣在1996年写的一首短诗，他已有一种预感：将要到陌生的世界去闯荡。这首诗写的是他在幻想中看到一列火车：“我看见一列火车，/挥动着长长的蒸汽手绢”，像在旧电影中常见的诗意画面。第二节：“茫茫戈壁。这人造的家伙：/像一条爬虫，缓缓蠕动；/如果从空中俯看，/它更像一截漂移的木头。”他的幻象是俯视的，蒙太奇的，不知何故是从“茫茫戈壁”开始。这旅行老派而迟钝，恰如那个时代乘长途列车的感受。第三节第二个长镜头才是“检票口。站台。从地下通道/涌现的面孔。”让人想起美国诗人庞德的名作《地铁站》：“人群中这些面庞的闪现；/湿漉的黑树干上的花瓣。”（赵毅衡译）但是他随后把庞德的诗句作了修改：“静卧的火车：/空腹的巨兽，瞬息间/吞噬蜂拥而至的人群。”“涌现”变成了“吞噬”，现代主义乐观的意象变成了相对现实的场景。列车似乎没有明确的终点站，毋宁说是一个过程，诗人将随着这趟列车在深长的黑暗中紧缩、摸索，进入光亮。而且同一列车不同车厢中的人群冷暖、处境也不同。“持续的轰隆声夹杂着凄厉的尖鸣，/人们昏昏欲睡，张大着嘴；”

这两行诗显示列车甚至还相似于鲁迅笔下的铁屋子，在它的行驶中，与诗人同行的乘客是麻木且盲目的，但是诗人并不像鲁迅一样想拯救他们，他没有这种启蒙的精英意识。

我想在广播上喊叫，我是柳宗宣，
我要到你们中间寻找交谈者。

——柳宗宣《我看见一列火车》^[1]

他完全是因为孤独的缘故才上了这趟没有终点的列车。当此列车与别的列车相遇，一张张饥渴的面孔从各自紧闭的世界互望，也不知道自己看见了什么。

我们一无所知，让火车引领；
火车紧急刹车：车身剧烈抖动；
我们受到不同的惊吓。

这列火车似乎象征着中国改革开放的进程。但是后面又出现了一个并列的意象。“一匹黑马奔跑而来。/风吹动它油亮的鬃毛；/我骑坐在它的脊背，/与一列火车反向而行。”布罗茨基的早期名作《黑马》：“黑色的穹窿也比它四脚明亮。/它无法与黑暗溶为一体。……/它在我们中间寻找骑手。”作为“另一种黑暗”，即语言的黑暗的黑马，在一种幻象中被中国诗人柳宗宣骑上了，这是他的担当，也是对布罗茨基的回应，他骑着马是既在车内，也在车外的，“与一列火车反向而行……我终究要被这疯狂的家伙带走。”他被带走了，但是并没有疯狂，他非常明白自己只是要骑着语言的黑马去远方寻找交谈者。三年之后，柳宗宣离开他的单位去了北京，十年之后，他又行囊充实、稳妥地回到武汉进入江汉大学。

这个“离走与归来”的过程，构成了诗人柳宗宣一生中最精彩的内容。交通工具在他的诗歌中出现得非常频繁，构成了他的中心意象之一。笔者找到一首在他结束北漂状态之际（想必不是那么顺利）写的《汉口火车站》（2012），这

首诗歌带有总结的性质,告诉我们诗人在这个过程中经历了什么,获得了什么。

我们深吸了一口这里的空气
汉口火车站的空气湿润柔软
(与北方的干燥就是不一样)
鸭脖子或青椒炒腊肉的味道
你身体贮存的这荆楚的气息

(你住在哪里,在汉口火车站
旁边。为什么,这样可以随时
从它的站台出发,离开这里)

从火车站前高架桥上路过
尖顶的圆形钟楼。广场上
永不消失的人群。你在其中
手持火车票,远离或归来

——柳宗宣《汉口火车站》^[2]

从诗歌开头我们即看到一种消除了任何神秘或象征气息的、切实的语言。诗人对自己身体的感知如此敏感,从干燥的北方回来,“深吸”汉口火车站“湿润柔软”的空气,这是嗅觉。然后是味觉:“鸭脖子或青椒腊肉的味道”,武汉的两道家常菜。“你的身体贮存的这荆楚的气息”是通过本地化的感官记忆体现出来的。这几行诗句生动地描述了诗人刚回武汉时首鼠两端的心态,如有不妥,会随时再离开。第三节是归来者站在站前广场上的打量和心理活动。这种实际的、小说化的语言是怎样成为整饬的诗的?这是 20 世纪 90 年代诗学的果实^[3],一种以描写日常生活为第一义,推倒一切“大词”最终建立的平凡、祛魅的世界:既然没有对“远方”的向往和信仰,也就没有必要在“大词”与“小词”之间开展玄谈。为了这种风格,写作者需要做到:一是必有相应的哲学知识的阅读,强化对日常感官诗学的确信;二是诗人在务实的生活中,必然经历、参与过对神圣性(与“大词”有关)、真实性(带来压抑和失败感)心象(称之为心象是在

诗性语言的层面上)的清除,而彻底趋向一种祛魅的、感官的写作;三是从里到外更换语言的质地,用没有“诗眼”的句子“生成”结构,用建筑的整体性、体量感超越升华的瞬间。不难发现,对这种诗歌很难局部引用,因为它的语言如此地环环相扣,匀速起伏,不仅跨行,而且跨段。

电梯缓缓上升。微驼的背影
塑料编织袋在身体的左右
(里面的图书和台式电脑)
那是 1999 年,你在逃离单位
没有图书城、火车站的小城

一个亡灵,突然在面前闪现
(曾经的同事,守旧、怪癖
没到五十就死了)你不能那样活
血液在呼喊——你要去抚摸
外面的世界,不可估量的铁轨

梦境中,在这里你追赶火车
奋力奔跑——行李上车了
却被罚在这里,不得离开
跟随缓缓开动的车厢,追赶
却登不上去。你在原地跑动

注意此首诗歌的具体性、物性。柳宗宣在 20 世纪 90 年代就已经具备了这种语言特质(在举例的这首《我看见一列火车》中并不显著),在后来的岁月中,随着诗人见识的开广,感悟的深透,对具体性的选择和物性的体会、突显上越来越到位。如前三节中的菜单、地名,这三节的“微驼的背影”“塑料编织袋”“台式电脑”及对“曾经的同事”的速写等。具体性和物性不仅意味着日常的关注、平凡的美,而且还能营造一种在场感、及物感,用特殊性取代普遍性,与法国新小说派的主张、当代装置艺术的现成品美学是一致的。

分身两地。在同质的国家

四处潜伏的笼子伺候你钻入
把你套牢。无处不在的权利
轻视并役使你；你动用过它

又被它困扰。脱离不了的羞辱
你受够了那可笑的省籍歧视
身份的焦虑，压迫敏感的神经
本能对抗；练习逃亡的技艺

虚弱与无助。过度依恋故乡
你的长相你的方言你的胃口
你的血液协助你返回，解救
那被罚在站台上奔跑的家伙
(逃离之地反成为安抚的巢穴)

此首诗歌的精神性体现在对存在处境刻骨的描写和切实的控诉上。诗人回避了那些泛指的反抗话语，指向具体的事务和切身的经验，这不是修辞性的、幻想的诗艺，而是真实的颗粒、存在之沙的磕痛感。诗人的措词是经过观察、思考、比较的，如“同质的国家”；或上天下地的逃离之后无奈地发现的，如“四处潜伏的笼子”“套牢”；是饱含血泪的，如“脱离不了的羞辱”“省籍歧视”；或对语言与存在经过反省、权衡找到的不可靠出路：“练习逃亡的技艺”；或意外的、反讽的发现：“逃离之地反成为安抚的巢穴”。

二、身体即家舍即道途

柳宗宣写身体和欲望的诗歌很多，而且他受到尼采哲学的影响，正面叙述他生活中大量的无视常人道德感受的细节。为了达到这种“超人”状态，他循序渐进地准备，坚韧而机警。一方面，他必须在物质上实现相对超脱的地位；另一方面，也是更为重要的，他把他早期诗歌中的纯真、乡土气视为一种压抑、过时，通过身体感觉的见多识广彻底颠覆，把他在漫长的“游离与归附”过程中具有日常政治意义的挫折感个人化地“解决”。读他的诗，常常有一种被撩动的感觉，由此可见他的“凶狠”是多么内在，多么

老练。作为诗人，柳宗宣坚持对自己感受的诚实，细致生动地表现了克服、消解痛苦的行为，尽管不无粗鄙。他的信念与身体合而为一，或者说他的信念就是身体，而拒绝把灵与肉二分的浪漫主义残余和诗艺。但是他既坚持传统家庭的价值，又在别处寻求寄托。他对尼采其实相当中国化，他可能没意识到。中国人读书做人都是“为己”，不是“为人”的，这是其一。其二，中国思想也是以身体为中心建立起来，所谓修身者，修的就是一个身或道身。

且看柳宗宣是怎么“修身”的。他沉迷于欲望的令人难堪的细节，在诗歌中都有所表现，但不总是有意义。有时候是过于私密，缺乏审美趣味；有时候是诗艺不足，顾实不顾虚。无论如何这也是一种贡献，至少具有文献性。这位诚实的写作者，具有一种毋庸置疑的生活气质。如果把他每一阶段的诗歌按照主题、涉及的对象连缀起来，就能够看到他在境界上怎样攀爬，并逐渐趋向于开阔、深厚的过程。通过叙述的观照，使身体带着他的场所、气味和动作进入语言，同样的主题（他的主题就是心结），越到后来，越是放松、宜人，甚至具有一种说教的意味——柳宗宣用他自己的方式，成了一个另类的道德家。

车过东湖路忆武汉女知青

晨雾中的磨山；女人的发髻
后视镜中的珞珈山如静女临波
拱桥起伏，顺着湖水的浪痕
波及到武大医学院的草坪

美唤醒了时光深处的你
乡村中学的讲台。修长的大腿
你的声音演示的化学方程式
析解不清那少年眼中的迷幻

身体的悸动——教授的女儿
照亮了乡野，是另一种教育

你考学走了,离开了我们
那梦幻影像,文字的海市蜃楼

美如山水自然天成。拱桥起伏
顺着波光浪痕,连绵滑翔于你
从幽深的记忆(你在何处变老)

而梦回到相遇的瞬息,靠近
你的声音,和青春的身体
你的音容漫漶,梦在梦中展开

那保存在过去身体中的美感
十六岁的相遇,像早年月色
启蒙了我——有一种美

在异域,引领我在世上观看
发明,并保持赞美。它破碎
却同这湖光山色,一起涌现

2010.4

这首诗歌产生于诗人“解决问题”后期的一个瞬间,优美动人。第一节为车过东湖路所看到的景观,景物与隐喻相结合,前方“晨雾中的磨山;女人的发髻”,相似入神;“后视镜中的珞珈山如静女临波”,由相似而来的相似。“拱桥起伏”也确是眼前之景,却有心潮起伏之意。“顺着湖水的浪痕/波及到武大医学院的草坪”,拱桥、湖水在车道一侧。湖水与草坪同受此拱桥的起伏影响。磨山——珞珈山——武大医学院,三个地名的递进颇见功夫。从武大医学院到乡村中学的讲台,是“美”从时光深处唤醒的。由此展开一个“少年眼中的迷幻”,那青春期的萌动和窥视:“修长的大腿/你的声音演示的化学方程式/析解不清那少年眼中的迷幻”,“化学方程式”,女教师在讲台上的析解被走神渗入了荷尔蒙。这种清新、平稳的诗性语言是综合了汉语诗歌三十多年发展成就的结果,非一时一地一派的努力可以达到。第三节讲述武汉某教授的女儿作为女知青,成为下放地乡村少年性

幻想的对象(“另一种教育”),以及该少年的稚嫩抒情建构的“梦幻影像,文字的海市蜃楼”。第四节的格言“美如山水自然天成”,把当代诗的观念性、对非诗字汇的吸收能力(武大医学院、化学方程式、析解等)与中国山水艺术的自然性媾合,标志着现代主义以来西方诗歌、进步主义的影响已返朴归真。“拱桥起伏/顺着波光浪痕,连绵滑翔于你/从幽深的记忆(你在何处变老)”,回环性主题的清亮、精微,展开的忧伤。下一节对梦、身体、音容的必要说明,也是一种“漫漶”。“十六岁的相遇,像早年的月色/启蒙了我”,“月色”的山水之美与少年的忧郁。“有一种美在异域”,不仅是城市对乡村的作用,也包括“化学方程式”背后的整个现代文明“引领我在世上观看”。

对比这首诗歌的圆熟,对历史身份“女知青”的巧妙援引,让诗歌《棉花的香气》(2005)中对早年生活具有诊断和归因意义的回顾就显得太真实、本色和乡土气。“你来到我们的谈话中,当我/与爱着的女人在一起,谈论你/我最初的爱,在我们的出生地/是你启蒙了我”,这也是一个“启蒙者”,却是出现在“当他与爱着的女人在一起”的暧昧谈话中。并且,“见证了你的少女时代”,由此展开一个忧伤的故事。“花格子衬衫挂在/屋前杉树的枝桠”,“你在清洁房间歌唱/字典中查看与生殖器相关的词/你脸红了”,种种真实的细节。“黑暗中你的呼吸”“月影在脚趾间晃动”的纯真记忆,“猪獾攀折玉米”“村子唯一的高中生”的这个世界和高中生即将离开村庄的微妙身份,与背着喷雾器杀棉铃虫的“小小的身子”的关系,注定是伤感的,就像棉花并不具有却被他们闻到的香气一样,成为他“对异性的体验对美的感知”的开始。“你曾到我工作的校园去看我……”,这个故事经典而老套,如梗在喉,不忍直视而终于在此首诗歌中直视了。

我们的故乡远去的少年个人情爱史
隐秘的早年的欲望:想和你睡在一起
这已不可能。现在躺在小二身旁

和她通过交流抵达月色中遥远的流塘口
——柳宗宣《棉花的香气》(2005)

令人惊奇的是故事的结尾：“隐秘的早年的欲望”，不但没有升华，反而成为唤醒新的欲望的刺激。“现在躺在小二身旁/和她通过交流抵达月色中遥远的流塘口”。这个不堪的主题仅见于柳宗宣的诗歌。“诗歌里要有空间，要打开一个个小的空间，另外在他的诗行间能听到岁月的时间的回音，听到风声。诗歌是回声，它内部空间是开阔的幽深的，无数的时空的交织而这又与身体相通，通过诗歌的身体听到岁月的回音。”写完《棉花的香气》后，诗人如是写道。他从少年的回声出发移情到前述的“女知青”，把光晕罩在后来的女性身上，乃至展开江汉平原的风景(《平原歌》，2013)，发展出一种全新的小长诗，一种拒绝经验幻象的“感觉的简史”(《河流简史》，2013)，以及其他幽深的褶皱。

“你知道我到了书店的分裂感(在书店，/什么都想放下)这样就照顾不了你/我爱听你说——我才不要你照顾呢”(《写在帕慕克黑书369页的边上》，2008)，居然是“书店”给了他“分裂感”，读书人的初心和写作的理想，使他对幽会不能专注，感到不能兼顾。他对情人说抱歉，无力对她负责了。

“你的身体即家舍，家舍是道途/如此游荡在飘忽即逝的风光里”(《北方旧居院落的石榴树》，2012)，他其实无家也无路，只有悲喜的一身，在飘忽即逝的风光里游荡。“你的身体隐含另外的参照或中介/改变房子的空间，或者说这房间/就是你的身体，此刻被它打量”(《旧居停留的两分钟》，2012)，因为身体即尺度，使居所、道路活化了。身体与空间互相打量。语言中存在的敞现、生活禅、现象学的语言空间，在流连旧居的途中被时间击中，高度综合。

“你们要着对方，究竟所求如何/不合法的激情，愿意死去的激情/那接近死亡的快乐，充实你们/也在你们的身上制造虚空”(《宿疾》，2016)，相好们沉迷于不合法的激情，在接近死

亡的快乐中练习死亡。他们制造的虚空使互相更加需要对方。

“热闹花事和蜂蝶唤醒我们/情和欲，它们纠缠着妙合/我还能要你，这是最高的道德”(《论物哀》，2017)，生命活力才是最高的道德，体现在“我还能要你”。这是尼采批评禁欲主义出发点的实践^[4]。

“至少在你的室内准备供你使用的三只杯子//和你喜欢的异性往来，坦然接受你的本性//像擦掉你床头柜上的灰尘一样/扫除落满你内心的外部侵入的道德说教//用一生的时间去读尼采”(《活页笔记本》，2018)，在“坦然接受本性”的生活中需要创造新的礼仪。“三只杯子”想必是为情人、自己、家人或朋友准备的，不可错乱。以尼采哲学为基础的“新礼法”把清除外部的“道德灰尘”作为日常的功课。

三、经验的风物志

在柳宗宣写的众多“感性诗”中，有一首轻盈、缤纷、欢乐的《服饰诗》(2014)，整首诗歌都是在试衣服，毫无“深度”可言，却是这位多变的诗人最具独创性的、后现代风格的短诗之一。为情人买衣服成为默念、目测她身体的时刻，给予者被给予，在这活泼、欢乐的时刻，恋人与恋物没有两样：

我把模特身上的衣服转移到你的身体
我知道你的身高，哪些款式适合你
与身材协调；和你身体透出的气息
吻合。你的体型，隐秘部位的痣

性爱的余影意外地获得了一个情景，使情人的“气息、体型、隐秘部位的痣”这些永不枯竭的细节得以被提及而进入语言。柳宗宣在诗学札记《珠玉匣：词语与生活》中，受到维特根斯坦“不要想，只要看”的启发，思考“以陈述代替抒情，细节替换意象”的可能性，在这里是实现了。“诗的肌理和质感就在多重直观的叙事中呈现出来，从意境诗到情境诗，触及到现代诗真正的

进展。”意境涉及到提炼,以境写心,物我两泯;情景则与机会、构想有关,以心映物,景为情所化,成为传情的媒介。意境诗,身体必然虚化、消隐。情景诗,身体得以在词句中再次脱下衣服,展示诱惑。“情景诗拓展了诗歌的包容”,信然。

“服饰是个人养成的审美的一部分/也强化了你的偏执。”私会的恋人通常是缺乏社会性的、压抑的,服饰的选择购买,却使她得以重新进入“审美”这优雅、公认的领域,并且也能强化个人的偏执。“爱为身体加冕/激动的衣裙让你在旅馆的镜子转动”,可怜的小恋人是多么容易满足。年老、富足的诗人通过小恩小惠甚至可以“改造”她:“服饰加入我的欲望更新了你的身体/和内心,接纳了我施予的改造”。罗兰·巴特在《脱衣舞的幻灭》一文中写道:“脱衣舞是以一种矛盾为基础的:女人在脱光衣服的刹那间被剥夺了性感。”在《服饰诗》中,诗人成功地创造了一个情景,性爱的感受通过试衣过程得以延续,重新在眼花缭乱的“魔术般的装饰”下获得魅力。

触及欲望的衣物,敞开或隐形
朝向它或自身。你变了一个人
拥有了多个自我。崭新的视线
精致的衣角褶皱绸裙隐藏的诱惑
棉质麻料体贴身心远离涤纶和艳俗
身体和飞扬的红裙子出现在大街上
挑衅沉闷的制服。不停歇地出入
服装店,报复童年赤贫的隐形伤害

服饰不仅使恋人拥有多个自我,还敢于飞扬地出现在大街上,“挑衅沉闷的制服”,甚至能够“报复童年赤贫的隐形伤害”。唯独红色需要“退出它依附的意识,必要时/以黑色抑制。”而“猩红色棉袄/融化甘南藏区的冻雪。”青春的卡其色 T 恤在另一个空间,“身体交热的潮汐中,柔滑内衣褪去/柔凝肌肤显露。”诗人认为,“应把表达私人性的艺术放在高于伦理道德和政治

的位置,让美学成为伦理之母,成为必须。”这是以布罗茨基为榜样。而作为表达和言语的身体,这“伦理之母”的中心,“应与万物交织,使我们变成他人,我们变成世界”,关于“主体的身体和客体的身体交织”的语言思考也莫名地落入性爱的光晕之内,“我的身体和他人身体的交织,身体与自然的交织……就是这种交织,回归到世界之肉”^[5]。

《服饰诗》虽短,虽偶然,却是另一首同样独特的小长诗(比中型诗稍长)《河流简史》写法的缩影。同样是名词的串联,处处是能指,在一种语感中,事物纷至沓来,感觉无穷无尽,拒绝意义的指归。《服饰诗》描述了十余种衣物的花色,不是刻意的多,而是喜悦的丰富;《河流简史》不断地重复提到世界各地“他”身体历经和神游过的约七十条河的名字,显然是经过构思准备、辅以查阅资料方可写成。另有一首《行走的树》,写作时间在《服饰诗》之后,写法与《河流简史》相似,罗列了近百个树种。这三首诗歌合起来就是元诗的构造。“简史”之谓,暗示史诗的意图。但显然不是叙事性的史诗。中国正史之中有一个名目“志”,倒是符合这种标记事物的体例。可称为“风物志”。有风亦有物。《服饰诗》是“风志”,《河流简史》《行走的树》是“物志”。柳宗宣所志之风物是为个人的生命留存,为感觉经验的易逝性重塑不朽的语言构造(因其富含生命和意念所以不朽)。因此,风物也是在语言、感觉中展开,虽也有资料的性质。柳宗宣令人钦佩的地方,是他即使使用间接经验写作,也能赋予直接经验的阅读感受。诗人进入这个境界,理解与经验、公共性与个体性已浑然难分、合而为一。

诗歌《河流简史》第一节写道:

岱黄高架桥车流下面
被堤坡挟持的府河
弯曲着匍匐向前
草丛间蜿蜒朝南的王家河
与之平行,途中碰上了

潏水河——穿过铁路桥
 到达著名的谏家矶
 (汇入长江完成它们的同流)
 在通往闻一多故乡——浠水
 的高速路上见识了举水河
 宽阔河床上牛马饮水吃草
 阎家河和它交叉,从黄檗山
 沟壑间逃逸,朝向麻城县
 福田河的周围冈地起伏
 延展开去直抵远山。黄柏河
 包容在三峡陡峭的山体
 一场大雨后,河水赤红
 故乡的流塘河,影映蓝天
 飘移的云朵。三五个儿童
 赤裸的身子从节制闸扑入
 百里长渠。长顺河一夜变白
 在老家东边,结冰的河面
 旋转着你的木制陀螺
 在母亲子宫中蜷缩着身子
 ——那是你最初的河流
 你的前生是中治河中的鳖
 一出生从父亲的梦中流走了

这种语气确有史诗的风度。开阔、明净,河流的名字被一种语感串起来,自然而然,如静水深流令人不觉。在《珠玉匣:词语与生活》中,诗

人这样写道:“成为诗中的一个匿名者。诗歌中的无尽的开始与结束,意象的转换让你成为一个反复无常的诗人,我们死去成为地表和土地的一部分,成为一个幽灵。诗人没有自己的身份,而是运用了人、动物、大气施加给他的身份,发出一群人的声音,一个诗人过着类的生活,在他的诗中建立起一种复调。”诗歌《河流简史》便是如此。“诗的声音或语调对于他就是灵魂的呼吸与形状”,那么,诗人即使是运用地图册上的资料,只要以“灵魂的呼吸”、必要的知识或虚构,把这些河名参差错落地镶嵌起来,就是一首诗。而作为“史”的必要科目的“志”,也能达到“歌以咏志”的效果。《平原简史》放弃了《河流简史》的制作性,又回到事物印象的片断,罗列成为组诗(佳作甚多,但不特殊了)。其中一首短诗《私人地理》泄露了诗人写作这种“简史”的意图,原来是“内心的版图被构成”。

[参考文献]

- [1] 柳宗宣.柳宗宣诗选[M].武汉:长江文艺出版社,2007:34-35.
- [2] 柳宗宣.河流简史[M].山西:北岳文艺出版社,2016:11-14.
- [3] 欧阳江河.站在虚构这边[M].北京:三联书店,2001:14.
- [4] 张典.尼采评传[M].南京:南京大学出版社,2019:275.
- [5] 柳宗宣.语词居住的山冈[M].武汉:华中师范大学出版社,2020:23.