

## “中国少数民族文学之星”丛书专栏

创作谈

我于少年时期离开位于塔克拉玛干边缘的故乡，踏上漫长的求学求知征途。当我回到博格达峰脚下的乌鲁木齐定居下来，已经走了8年之久。镌刻在生命里的爱，沉淀在孤影中的反思，生长在舌尖的语言以及不堪负重的灵魂，跟我一起走过了乡村、沙漠和城市，并在大地上留下足迹。于是我的创作开始了，用一种古老的语言。我一个字一个字的把如同梦般压在身上的诗写出来，一点一点改变着自己的人生，尽管不知道这种改变最终会带来怎样的后果。

在第一部诗集《返回》中，我试图返回，带着身上仅有的一切：现代的、现实的语言，正在重塑中的身份和人类的神。这样说未免有点夸大其词，但是人类的梦延续在每个人身上，如同一颗种子。为了寻找合适的土地，我回到故乡，因为在我出生的故乡，太阳是强烈的，天空是蔚蓝色的，土地是炽热的，呼吸是纯真的，灵魂是轻盈的，眼睛里闪烁着爱，身体上散发着天真。信念、土地、沙漠、水、阳光、绿色与生活交织在一起，编织出一种即透视古代又映照未来的双重画面，这就是最初的生命体验。最初的生命体验还有：每个人的语言就是每个人的嘴脸，不仅是看得见的嘴脸即生理学意义上的嘴脸，更是看不见的嘴脸即哲学意义上的嘴脸，正如“言如其人”。但我看到，就像人们真实的相貌日渐消失在“美颜”之中，语言也日益膨胀化、碎片化，不断被加以修饰，与事物之间的对应关系被割裂，其后果就是我们的嘴脸发生严重变形，我们已经面目全非。人们被其亲手搭建起来的现代生活异化了、物化了、虚化了、边缘化了、巨婴化了，人不再是纯粹、天真、轻盈的人了，精神不再是神圣、高贵、快乐的精神了。在这种困境下，不管怎么尝试，任何形式的返回都注定失败，就像人一旦出生降临到人间，就无法再返回到那温暖湿润的子宫里。

在我的第二部诗集《终结的玫瑰》中，我找到了玫瑰，意义的玫瑰、精神的玫瑰、人性的玫瑰，此玫瑰扎根在灵魂里，绽放于诗中。但这玫瑰终究是要终结的，因为环顾当今的社会现实，不难发现当代人处于一种悬浮、眩晕的状态，眩晕在城市折叠的空间里，眩晕在各种复杂物质关系的交汇点上。对我来说，最完美、最理想的人，就是“最初的人”，自然、纯粹、快乐、轻盈、激情，就像绽放于清晨时分花瓣上流淌着露水的玫瑰。只是由于“无法承受的生命之轻”，无法承受的物欲之重，人无法彻底放飞自我、解放精神、升华灵魂，不能再翩翩起舞了，不再在春天走进果园里谈灵魂了。这时我的反思愈发沉重起来，语言也沉重起来，我穿过人群，穿过大地的每个角落，寻找诗的玫瑰、意义的玫瑰。这种境况下写出来的诗，色彩未免有些灰暗，基调未免有些沉重。

诗，行走在喧嚣的人群里，行走在强烈的太阳下，行走在寂寥的大地上，行走在荒诞的现实里，翩翩起舞，叩问每个灵魂。我遇见了这样的诗歌，这样的诗歌也遇见了我。于是有了诗集《顶碗舞》中的核心词：母亲、舞蹈、爱、死亡。母亲是一个无限的词语，舞蹈是一个

### 愿每个灵魂都是翩翩起舞的

阿人初(维吾尔族)



轻盈的词语，爱是一个神圣的词语，死亡是一个沉重、黑暗的词语。

所有舞蹈当中，顶碗舞是最优美的一种。舞蹈演员头上顶着用泥土烧制而成的碗，碗里又有生命之源——水。当我看到顶碗舞时，身体里的水呼应着碗里的水，我的身体呼应着舞蹈演员轻盈的灵魂。一股电流穿过全身，我看到世界上所有轻盈快乐的事物都在翩翩起舞。没有跳舞的只有人，仿佛地球的重力倍增，把人牢牢吸住一样，让我们无法动弹。但地球的重力是不可能骤然倍增的，那么让人沉重是无法动弹的什么？是母亲，我们已经把母亲完全遗忘了，不再认识她；是灵魂，灵魂变得沉重了，像铅块、水泥墩子一样不再轻盈。最严峻的问题是灵魂变得廉价了，就像塑料制作的玫瑰，微不足道，没有激情，不再快乐。由此人也变得极其廉价了，极易为各种物质所支配。在每一个不曾起舞的日子，母亲和生命都在被消费、被消解，爱也成了一种消费品。人之所以为人的基础，就像布满蚁穴的大坝，处于崩溃的边缘。

作为茫茫星辰大海中的一颗流星，我发现，我所拥有古老的词语，汉语的、维吾尔语的词语，可以创造爱。是的，人类拥有语言和词语，可以创造爱。而爱能够让灵魂轻盈起来，快乐起来，能够翩翩起舞。我尝试在我的诗中起舞，用我所拥有的词语创造爱，但我面临一个终极问题：死亡。显而易见，不仅是诗，所有艺术作品都绕不开对死亡的追问。这一追问的过程，就是哲学和文学艺术的生产过程。从古至今无数的艺术家进行过同样的尝试，这大概就是艺术经久不衰的原因。总之，母亲、舞蹈、爱、死亡，以行走于大地的形式，承担着把灵魂从沉重中救赎出来、使之快乐飞翔的重任。也就是说，如果要对母亲重新进行认识，要把顶碗舞持续下去，要把创造爱的尝试继续下去，诗必须是沉重的，必须诞生于思考，必须直面行走在蓝天之下、黑土之上的人和死亡。当然，诗的目的是不是渲染黑暗和死亡、传递负能量或者故弄玄虚，而是尽一切可能，把人拉回人最初的状态，保持人灵魂的纯粹、快乐和轻盈，以便能够翩翩起舞、能够爱。

我的创作过程，从来都不是一个快速、愉快的过程。我把创作看作一件非常严肃的事情，所以我创作的整个过程都是漫长沉重的。从构思第一个词语到写下最后一个词语，需要相当长的时间，在此期间，闪烁在脑海里的词语不停变换着、思索着、追问着，逐渐清晰起来。有时这些词语无法构成诗，这种无法成为诗的词语沉入心底，逐渐被遗忘，但我的创作不会停止，在诗歌形式、结构、语言、修辞、思想、逻辑等方面还会持续进行探索，不断深入未知领域，为人认识自己、反思自己、超越自己提供视角和可能性。从这个意义上来说，诗不仅是诗本身，它还是一种生活态度、人生理念，更是我起舞的方式、一种人道主义。不管物质世界如何变化，我相信，诗依然会行走于大地的每个角落，把诗意传达给栖居在大地上的人类，创造爱并构建出一个崭新的世界。在此过程中，我的诗也会带着我的爱，跳着舞蹈，去抚慰每个灵魂。

评论

## 有词语，足以创造爱

沈苇

阿人初，本名麦提敏·阿卜力孜，我一直叫他小麦，新疆文学界的朋友们也都这么称呼他。2012年初，我当时主编《西部》，有领导向我推荐小麦的诗歌，说这是一位很有才华的维吾尔族青年，他的“双语写作”值得关注。当时小麦是北京潞河中学新疆“内高班”的高三学生，已出版第一部汉文诗集《返回》。从新疆和田偏远乡村里怯生生的小男孩到“内高班”的成名诗人，从连一句汉语都说不流畅到娴熟掌握汉语并出版诗集，这是小麦人生的重要飞跃。

2012年，小麦考上江苏大学，在去江苏上大学前，他到乌鲁木齐来看我，带着《返回》和一些新写的诗歌作品。他的汉语口语不是很好，但书写能力很强。之后我一直有联系，他投给《西部》的组诗《石头里的天空》于2014年获得第三届西部文学奖。

2015年，小麦出版了第二部汉文诗集《终结的玫瑰》，“理工男”这一学子身份并未困扰他，没有影响他对诗艺的持续求进。2016年，小麦大学毕业后返疆，我和新疆作协阿拉提·阿斯木主席共同举荐他到作协工作。在作协期间，他负责微信公众号的运行，编辑《新疆作家》杂志，翻译出版诗集《无人》、长篇小说《潮》等，个人的诗歌写作也在进步，获得了《民族文学》年度诗歌奖。今年小麦的第三部汉文诗集《顶碗舞》出版，他希望我能为诗集写序，我便痛快答应下来。

乍看诗集名，还以为是一部“非遗”主题的诗集，其实不然，其中的《顶碗舞》一诗，也并不具有“非遗性”，民俗化的写作特征。“地球上的人，身体负重，/拖着沉重的眼睛，/看着瓷碗在女人的头上优雅地旋转——如同地球。”这样的开篇表达富有新意，一下有了时空的辽阔感。女性的之舞，既轻盈如蝶，又沉重如山，在天与地、轻与重之间自如转换、更迭、起舞。在小麦诗中，“顶碗舞”是女性的“水之舞”“水之梦”，舞者与观者“身体里的水为死神解渴”。而写作本身、诗歌本身，何尝不是语言的“顶碗之舞”呢？

小麦在《顶碗舞》里塑造了轻盈而负重、具有爱之普遍性和泛泛色彩的女性形象，并不断演绎、变奏、强化这一主题。整部诗集弥漫着一种强烈的女性崇拜和母性崇拜，具有一种刚柔并济的“女性意识”，进而产生了一种由男性的“女性意识”所激发的“觉”与“悟”。我在仰望的女人身边/我们的言说像玫瑰的绽放/……/我用她替换我/而她用黑夜替换我。”这里的“替换”更准确地说是“交融”，是“我”与“她”、男与女、水与土、天与地的交融合一。如此，“我的灵魂仿佛一个吃到母乳的婴儿”，能够“支撑起整个黑夜”。在写给新婚妻子的《沉重的爱》中，女性是“有花之光”和“灵魂之光”，把我们从噩梦中拯救出来。

母亲和母性崇拜，是诗集中着墨最多、用力最深的话题。在《母亲的幻想》中，诗人对母亲有一种负罪感：“有罪于将我领到这一世界者，/有罪于让我

听到自己的心声者。”只有将自己的爱和梦都变成幻想，离家的诗人才得以安心。而母亲是“在世界上唯一能够幻想/而无需恐惧于幻想的东西”，如此诗人才能深情地道出：“母亲，我爱你。”

站在性别的这一边，诗人说自己是“一个吃土长大的人”，脚下总有令人迷失的无限土路。人来自尘土、归于尘土，所以每个人本质上都是“土地的人”，“从降生到地球上/从地上搬到地下/他身上带着沉重的土地/带着天上降下来的土/带着脚下扬起的土”。“土”与“草”密切相关，小麦虽出生于南疆绿洲，但对“草原之草”相当熟悉，“风吹哪棵草/都是身份的否定”“我们移动，我们迁徙/……/风吹哪棵草/都是意义的掏空”。在“身份否认”和“意义掏空”之后，诗人何为？我们的内心和“主体性”该如何重建？“诗性正义”又如何能在时代诗篇中诞生、莅临？或许正如小麦在诗中写到的那样，需要借一杯“还魂酒”和“夏娃给予亚当的苹果”，与现实、历史和虚拟世界等等交互、共融、并置。而在我看来，诗与诗人必须历经“爱”与“救赎”之路的崎岖颠簸，就像《诗的乌鸦》中的“乌鸦”，它是象征的、隐喻的、多义的、悖论的，直接对应人性的丰富多姿。我们必须经由复杂幽暗的人性，才能找到诗的“获救之舌头”。

“我充满了夜晚，而星星充满了我/我伸出手臂，环抱梦……/树上结满了果实/来，把这些果实摘了去吧”。《来，把我摘了去吧》是一首短诗，这里的“果实”是“爱与救赎之果”，是生长和上升，是诗的果实累累、瓜熟蒂落，也呼应了诗集开篇的《爱的宣言》：“你/石头与鸡蛋的游戏/让灵魂得到救赎”。是的，《顶碗舞》总体可看作一份诗性饱满、情感炽烈的“爱的宣言”，语言如“石头撞击石头”，飞溅火花与碎屑。作为一名诗人，既要“把爱也精打细算/如同数钱。//如同数钱，/也数命运的玩笑”，同时要把握写在纸张的两面：“最优美的诗：生命/最美好的诗：死亡/这两首诗写在一张纸的两面/这张纸：爱”。诗歌要记录和书写的不是一恨、冷漠和隔阂，诗人的责任与使命是“创造爱”，还有梦想、祝福、祈祷。

《顶碗舞》是一部具有现代意识、探索精神和民族特色的诗集，“双语写作”所内涵的语言/命运“共同体”意识(小麦/阿人初/麦提敏本身也是一个“共同体”)具有不言而喻的现实意义，而诗歌作为以切片、分行方式呈现的内心真实和情感记录，也可以成为社会学、人类学和民族志研究的对象。《顶碗舞》的出版，对边疆少数民族青年作家的“双语写作”，无疑是一个激励。诗集中也有一些不足，比如抒情性带来的直抒胸臆、脱口而出，显得急切了些；有些短诗缺少沉淀和推敲，单向度的表达难以抵达复调性的多义和纵深；有的作品有筋骨，但少了些血肉，不够饱满丰润。这些都需要小麦在今后的写作中加以琢磨改进，唯有上下求索、不断精进，才能抵达诗的至臻之境。

## 黄芳：从散文诗到诗

荣光启

黄芳的写作，初以散文诗为佳，广西文学界对此普遍认可。散文诗介乎散文与诗之间，本质上属于于诗，需要诗的感觉和想象力，但又保留了散文的一些特征，比诗少了一点美学束缚，多了一点展开情思的自由。散文诗的创作实属不易，从这个角度来说，黄芳写诗的起点是相当高的。这样一位写作者，当有一天以她多年来在散文诗中操练出的娴熟技艺来写诗，其取得的不俗成绩，亦在大家意料之中。

“四月的到来和消失，/一滴泪的过程/多余的雨水、虚情与假意，/蔓延于整个季节。/其中漫长的隐忍、向内的伤痛，/谁能比我更加清楚？/……/一个季节蔓延的黑暗和谎言，/一只飞鸟的坠落和鸣咽，/一朵花、一滴泪的开放和凋零……/我该如何说出，/其中的漫长和悲伤？”

这首《四月的到来和消失》写于2000年左右，诗人写的应该是南方连绵不绝的雨水，以及雨水中人的芜杂情丝。诗的词语之间非常和谐，境界比较单纯，不过这“单纯”可能是一种技艺，与之对应的是人在四月里潮湿的心，是复杂而又难以说清的心情，它的到来与消失就和这个季节一样，可以感受却不能说。“雨水”“泪水”“潮湿”等意象，使诗歌读来宛如行在南方雨巷或蜗居在发霉的室内。“四月”这一在现代诗里经常被抒写的“残忍的季节”，由此被诗人赋予新鲜的感受。

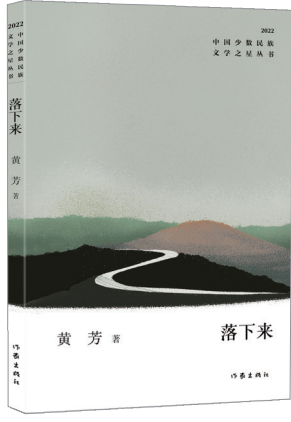
黄芳是一个平静的人，外在是安静地为人处世，内在是淡然观世。在诗歌写作中，她是一个对时间河流的消逝说出隐喻的凝望者，只有内心纯净的人，才能如此倾心地关注时间。她直接描写时间的作品很多，其中寄托着对人心世事容易改变的感悟。对时间的凝望与吟咏，使她的诗具有一种纯净的特征。她将主体复杂的情感经验隐藏在对时间流逝的叙述中，并不因追求情思的复杂表现而使诗歌风格变得紊乱。

“三月，万物在雨水中生长。/而我无法看见，这绿的木叶这红的花瓣。/看不见等待的某个人，/突然地奔跑起来。/——三月，雨水中的人和事，/离我那么远，那么暗……”

这首《春天，三月》也写于2000年左右。“恨用去了一半时光/爱用去了另一半。”尽管是引用其他诗人，但引用得恰到好处，在具体的情景描述中冒出一句相对抽象的感叹，使分散的情思在这里凝聚起来。“桃花、桃花，/——最世俗的人面。/去年远逝的那朵，/迟迟不回”，巧妙转述了古诗意境，增强了诗歌局部的隐喻深度。“我在旧棉衣和红手套里沉默不语……/一张潮湿的脸庞开满鲜花”，无论是“红手套”还是“开满鲜花”的脸庞，都是在“人”与“桃花”之间建立隐喻的连接，力求深刻又不张扬地表达主体的情愫。看起来是“纯净”的风格，事实上透露着诗人

## 平衡术练习者

黄芳(壮族)



失眠的夜晚，记忆会往回走。我会遇见那个躲在母亲身后、害怕与人打照面的女孩，遇见在数学里困顿茫然的那个女孩，遇见拿着样刊飞奔在校园里的那个女孩。她那么瘦小，随时被人群淹没。在记忆里辗转的片断，终会在某个时刻落下来，落在属于它的画面上。或是事件，或是词语。或是陈述，或是隐喻。

因为母亲的宠溺，我4岁才断奶。如今我还依稀记得，某天上午，我朝着正往坡上走的母亲喊：“妈，我想再吃一口！”母亲迅速转身，张开双手冲下坡来，我则向她飞奔过去。在半坡无人的树荫下，母亲上下下下轻轻抚摸我，像她平时将粗麻床被一样，直到被盖上再也没有一点刺人的麻结。“羞不羞？跑比妈妈还快，还要吃奶！”邻里婶伯们的这句戏谑，是这画面里最清晰的台词。我害怕跟家里以外的任何人打交道，甚至一声问候于我都极其困难。母亲从来不强勉我，更不会为此责怪我。逢年过节，宾朋喧闹，母亲总是恰如其分地把我护在她无限的羽翼下。

木讷笨的孩子到底是不招人喜欢的，亲戚自然偶有微词：“这孩子也是让人头疼。”母亲在外替我挡了回去：“没事，虾蟹各有各路。”在家则安慰我：“不是嘴会说就聪明，也不只有一种聪明。”

自识字起，我就意识到了文字的极大魔力，甚至一张说明书，我也可以反复看得津津有味。我喜欢坐在天井里看书，看天井上那片天。黄昏时分，会有各种鸟在空中来回低飞。这时我心里就满满凄凉：小鸟有没有家？如果晚上下雨，它们会不会冻着？有时某只小鸟会缓缓地收起翅膀，长时间停在天井屋檐边，似乎在与我对话。我们就这么互相长时间看着，像一对知无不言的密友。这密友并不是固定的，有时灰色，有时黑色，有时羽翅长，有时尾巴短。有时是一只，有时两三只。不管是什么时候，我都给它取名为“啾啾”。我尝试着和它说话，开始声音记得只有自己听到，慢慢地，我越说越大声，越自然，仿佛它真是我的密友，仿佛我的每一句话它都能听懂。我开始在日记本里写下这些，开头往往是：今天啾啾飞了。今天啾啾没来。

对人群心生恐惧的小女孩，却与无名的小鸟相谈甚欢。小女孩在文字里构建属于自己的隐秘小天

地。她不知道世上有个名词叫“社恐”。

读书时我一直处于两个极端，语文和英语遥遥领先，是被老师偏爱的极少数。数理化则堪比天书，任我如何拼命，就是学不会。后来我就放弃了。我从学校图书馆借了很多文学书刊，藏在课桌下，老师在台上讲天书，我在下面悄然进入另一个世界。我数学考得最低的一次是9分。那天老师公布分数时，连叫两次我都没反应，同桌用力地捅我，我才受惊似地抬起头。老师愣了几秒钟，然后走过来，抽出我课桌下的文学书，高扬着它在讲台上走来回走。老师满脸忧伤地看着我，不说话，只是让高扬的书写发出越来越急促的哗啦声，而还没有完全从文学世界中走出来的我则一脸茫然。

第二低是11分。当时在老师办公室帮忙整理分数的几个同学把我的试卷传阅，发出阵阵大笑。某位路过的老师走进去，看了看试卷上的名字和分数，平静地说：“你们不要笑，她不是靠数学和分数吃饭的。”这位老师既不教我语文也不教我英语，他甚至不是我们年级的任课老师。他说出这句话，或是出于师德，或是他知悉我在另一端的模样。我不知道自己将会靠什么吃饭，但我确实从不曾因分数而焦虑。如果某个事情你往死里学就是学不会，那么你一定不需要它，它也不需要你。一定有更适合你的。这是母亲给我种下的认知种子。

时光一页页往回翻，哗哗地沿路散落——图书馆几乎被我翻完了的文学书籍；写得满满当当的好几本笔记本，有日记，有诗歌，有摘录，有随感。

有些路，一开始是没有路标的。走着走着，它就清晰了。

曾经我是在梦想与生存中拥有平衡术的幸运儿。或者说，我自以为创作与生活就像硬币的正反面，就像互为镜像的玻璃。

2020年打破了这种安稳。或者说，2020年把玻璃易碎、寒锋的特质凸显了出来。

突如其来疫情阻断了很多关联。春节假期结束时，外地同事都没法回来，我们本地的，手持单位“复工证明”可以进出小区。第一天上班，我先从社区那里拿到一张出入证，然后再到单位开“复工证明”，整个办公室只有我和另一位同事L。家在湖北的L，来不及回家，武汉疫情就大暴发了。我和L工位对面，中间是薄薄的隔板。我们戴着口罩一言不发地工作，偶尔沟通，也是发送文字。为了不摘口罩，我们甚至连水都尽量不喝，办公室里只有打字声、纸张翻动声，以及L频繁喷洒酒精的喇喇声。它们在空荡荡的办公室里回响，凄惶又压抑。我能感到很多东西正在胸中翻涌奔突，急需我排好栅栏拢住或释去，但我没有时间。不久我母亲生病住院，我没法回去。

母亲第二次住院，我身边有亲人也正住院手术，又没法回去。

母亲第三次住院，我下了动车直接到医院，陪了母亲一个晚上。那晚安顿好母亲入睡，

我就着病房昏暗的壁灯，看一个已经把我折磨得焦头烂额的工作稿子，直到凌晨。时不时我起来去察看母亲，她睡得很安宁。第二天早上，母亲第一句话就是：昨夜你1点多了都没停笔。我愣住了：你一直没睡吗？母亲说，老人要不了那么多睡眠。原来母亲不过是在我去查课时佯装睡着而已。母亲说：“宝啊，太累的话就别做了吧。”她举起因为输液而肿得像个大馒头的手腕，手腕上的玉镯几乎勒进肉里。“手刚肿时没有及时把它取下来，现在可能要砸碎它，不然就压到血管了。凡事总有得有失。”

母亲突然病情加重无法说话时，我赶回去陪了她三天两晚。这三天两晚，我同样见缝插针地伏在母亲床前的小茶几上工作。哥哥说，你这么做，要不就先回去上班吧，妈这里有我们呢。我确实想尽快结束这个疯狂的稿子，于是告别了谄妄中的母亲。

一天午后，母亲走了，她终别的床前没有我。她没能见我最后一面，我没能见她最后一面。我在母亲空荡荡的房间里失声痛哭。我狠狠地拿头撞墙：如果在医院时我不是拿宝贵的时间去工作而是陪母亲聊天，如果母亲陷入谄妄时我一直守着她而不是为了工作匆匆离开。

母亲去世后，我好长一段时间困于幽暗的钝痛中。我想起那些翻涌奔突的情绪，曾经它们清晰鲜活，如今它们是泥潭，死寂、淤塞。

某个周末下午，我坐在空荡荡的办公室，机械地打开历年文学创作文件夹，发现2020年的文件夹几乎是空的，而这一年，明明跌宕起伏。那个下午，我像一个脑袋生锈的空壳，枯坐到天黑。当我摇摇晃晃地推开黑夜，第一次清晰地意识到在梦想与现实中间一脚踏空的失衡。

济慈说，灵魂自身是一个世界。在我写作自身是一个世界。这个世界，有挂满日常庸碌的蜘蛛网，也有越过去密网的乌托邦，在那里有更完整的自我，更自由的灵魂。

我必须重新练习梦想与现实的平衡术。我不能任由灵魂在泥潭里日复一日地淤塞、窒息，不再激荡。

当我在虚构的八楼天台摇晃时，我看到了母亲。“凡事总有得失。”这是母亲生前对我说的最后一句话。它托着我，落下来。在失神的痛点，母亲先是推了我一把，又拉了我一把。她张开无限羽翼，不只护了我4岁，而是终生护着我。

某个晚上，我和朋友们来到一座陌生岛屿，在海滩上散步聊天。夜深了，我仰躺在海面上，随着海浪起伏。空中星辰闪烁，月亮像天上悬挂的灯笼，硕大清澈，我甚至能看见自己的影子在其中走动。我看见自己无数的影子，在苍穹中张望、晃动，跨过栅栏，奔跑。在那个无法描述的夜晚，我看见了淹没于人群中瘦小女孩。看见了她的过去、现在和未来，她筑起的属于自己的隐秘小天地。

我看见她，就像一个盲人突然看见镜子一样的自己。岁月越变中，她已修剪掉多余的枝蔓，而童年对万物的情感态度、内在的骨头始终在。它安稳地落在无数的黄昏、风、鸟雀以及木叶中，落在梦想与现实的陈述与隐喻中。