

河道消失了，“道”留了下来

胡弦自上世纪90年代开始写诗，创作发表了大量的诗歌、散文作品，已出版《定风波》《永远无法返乡的人》《空楼梯》《沙漏》等10余部作品，并凭借《沙漏》获第七届鲁迅文学奖。《水调歌头》是他的最新诗集，由20余首与河流特别是运河有关的小长诗组成，在这部诗集中，诗人通过水的无穷变体，揭示出生死、消逝、爱、故土这些永恒性的主题。日前，江苏省作协为胡弦的《水调歌头》举办研讨会，邀请近20位诗人、评论家参加研讨。本报特选发三位嘉宾的精彩评论。

——编者



看不见的水，汇聚着千山万水

□唐晓渡

为这就是问题的全部，并据此限定诗集的主旨，则不仅会令诸如《大麓记》这样貌似几无关联、却又至关重要的篇章显得尴尬，也辜负了诗人结构的苦心 and 运思的深度。

在胡弦笔下，“水”作为贯穿全篇的核心意象无疑比运河更具本体性。这不是同义反复，而是必要的诗性还原。需要注意的是，其一，这里的水既是自然之水也是元素之水，兼有生命和文化、孕育和载覆的双重含义，并因此兼指时间和历史；其二或许更重要，即它既是有形之物，亦是无形之物，但在任何意义上都不孤立存在，而是内在于我们的生存整体，且与传统五行的其他元素相拥相济。这样的意旨其实在第一章《庇护》中，就已经由某种欲扬先抑的方式表露得足够清晰了。如此主题下由黄土切入不难理解，但在其后整整3节近80行的篇幅中，一直津津于砌房造屋、家谱存续、老宅信笺之类，却迟迟不让水正面现身，则多少有点令人疑惑。直到第四节一道清光从“廊顶如覆帽，（‘覆’与‘福’同音）的给定语境中倏然涌出，我才意识到他其实始终在说：看不见的水，在我们心中有条理地流过。

虽只短短一行，却足以勘定全诗的美学特质。经此勘定，则无论其后的场景记忆如何变化，皆可视为其经停处记忆（包括集体记忆）与目前彼此投射的水面幻影，或静水深流的不同凡响。饶有兴味的是，这“看不见的水”还隔着一系列的“人工自然”情境，与本章末尾那块“像一口深井”的砚台及其“对手的渴望”互为呼应。由此，“庇护”的主题就又和诗人当下的书写行为构成自我相关，进而同时赋予后者以“汲取”和“作证”的双重使命。

综此可见，《水调歌头》的视界和主旨，从一开始就远远超出了地理或地域文化意义上的运河。当然也不妨说，它致力追寻和探究的是一条古老也更新、更广阔也更深潜、更明亮也更幽暗、更渴望表达也更倾向沉默的“运河”。只不过这里的“运”，首先是运程的“运”，其中蕴藏着文明和历史在成住坏空中升降沉浮的种种人性或非人性的秘密；这里的“河”，更多是命运的感悟之“河”，因汇聚了世代人生从琐屑的日常和变幻的无常中析出的生命涓滴，而令瞬间和永恒混而不分。没有这样一条既在天地之间、也在我们心头昼夜不停涌流的“运河”，就没有《水调歌头》，无论“临流”“断流”“经过”还是“垂钓研究”，就失去了精神层面的所

指。反过来，正因为沉浸于这样一泓元气弥漫的“看不见的水”，诗人才能著手成春，使其间呈现的不同场景，包括那些文化信息富集的风物器具，无不鲜活生动，质感丰盈，绽放着“思”与“诗”的沉静辉光。

这条河、这泓水，不必说正是我曾在《大麓记》中感受到的那“无穷古今、循环不已的能量渊藪”。但《水调歌头》由此带给我的惊喜，其内蕴却要比前者最初造成的冲击复杂得多。比如，语气尽管仍是我所谓“重大变化”的先导，然此次更令我印象深刻的却是其作为结构要素所体现的诗艺进境。它的大气从容，它的开阔沉着，它的不沾不滞而又宛转曲折、舒卷自如，它张弛有度中变奏的漩涡和暗流，包括它征引古籍时的转接无痕，不仅回应着水的核心意象而自成风景，尽显现代诗自由自律的散文美，而且适切着不同的语境要求，犹如一道若有若无的纽带，使全诗28章虽每一章都自成一个相对独立的审美单元，却又始终不失其有机的整体性。

《水调歌头》之所以会采用博物馆式的并置一呼应结构（包括为其中的两章设置“副歌”），或许与此也大有关系吧？如此结构的匠心独运之处在于，可以最大限度地将对历史性的转化为共时性，综合运用咏物、咏史、咏怀的相关技法，且根据上下文的需要自由转换，使包含在语言中的生命/文化能量在虚实、轻重的权衡中向当下即刻汇聚，并注入细节的锻造和刻画。毫不奇怪，这样的自由转换同时也意味着主体多重身份（而不是某个既定的“自我”）的自由转换，而由此获得的调性当混成于赞歌和哀歌的广阔区间。遗憾的是篇幅所限，这里无法再就《器识》《压舱石》《画卷录》《江都的月亮》《秘境》《流变：或讲述的尽头》等兼具代表性和节点意味的篇章展开评述。好在作品本身自会说话，就像《器识》中那个从帕斯斯的《大街》中化出，但更令人暗自惊悚的场景，一旦叠加于《大麓记》中的“案头急迫”，就会迸发出其蕴藏的“元书写”火光：

那些远行的人，有时会在茫然中回头，背后/什么都没有/他们走着，听着自己的脚步声，不知道/在他们的身后，一个无声旋转的空间，/一直跟随他们。

如果再叠加篇末那艘“早已穿过千山万水，静静泊在/那些失踪的情节里”的帆船身影，是否就能在令其更显孤独的同时，缓缓献出一个胡弦隐人那个“无声旋转的空间”，致其写作发生重大变化的过程表征呢？

（作者系北京大学教授）

在“水”中重溯历史重建记忆

□霍俊明

胡弦的《水调歌头》不是一般意义上一个诗人写作时段的作品筛选，而是总体调性和“长卷”意义上自主诗学构建的结果。《梦的赋形》《器识》《压舱石》《经过，从秦淮河到颐和园》《江都的月亮》《活页》等20多首围绕水系尤其是大运河展开的小长诗系列，并非碎片堆积的假山和拼盘——有效避开了当下诗人的写作通病，而是犹如绵密而又绮幻的语言织体和精神想象的共时性装置。正如胡弦所说，运河更像是“起兴”的源头，而包含在总的构想中。

这是胡弦诗歌转型和突破的一次有益尝试，树立起诗人专属的地标，他甚至重新挖掘和命名了一条“运河”。这些低音区运行的调性鲜明、总体结构突出而又细部精巧、深邃、幽微、松弛的系列长诗文本作为精神分析学的产物，不仅对应了以水（运河）为中心元素或精神源头的空间、历史、文化、风物、器具以及命运，而且对应了一个写作者内心空间的广阔性以及一个观察者和发声者的站位、襟怀，以及写作方法论意义上的格物精神和求真意志。这也进一步印证了诗歌不是单一维度的历史回声和记忆反刍，而是从水中听见万物的回响，是精神乃至灵魂意义上的现象学，胡弦为我们提供了广阔而精微的内在化的视觉、灵魂光线和精神视域。

水，天然地具备人类原初的精神元素。“人性之善也，犹水之就下也。人无有不善，水无有不下。今夫水，搏而跃之，可使过颡；激而行之，可在山。是岂水之性哉？其势则然也。人之可不为善，其性亦犹是也。”（《孟子》）运河则是特殊之水，既是历史法则和人类理性的发声器也是苍生的回音装置，它释放自然能量，也具有魔力般的吸纳和覆盖能力。运河是精神意义上的中国血液，尤其对于诗人、哲学家、土著族裔和田野调查者来说更是如此。运河在胡弦这里是起兴的源头，正如克洛岱尔所说的人内心所渴望的一切都能还原为水的形象。胡弦的运河抒写不是为了展示历史知识和景观化的元素，而是要在碎片之间重建时间与人的坐标，在事物之间重建历史与现世的辩证法关联，在湮灭、隐匿、坍塌、碎裂、废弛、离散、永逝、故道、黑暗与无解之际为历史原型、为命运之梦、为逝去之物、为不可见之物重新赋形。胡弦关于运河及其他水系的诗歌必然带有空间和物质的自然属性，也携带着地方性知识、原初的文化基因以及记忆编码。这些水以最大化的多变空间对应了个人化的历史想象力以及区域文化编码，印证了罗兰·巴特所说的水具有极强的容纳性和吸附力。胡弦笔下的江湖河流既是悲悯的又是宽阔的，既是本土的又是世界范畴的。它们构成了一个人的幻象水国，

水系、水道、水位、水文也不再单是自然之水、地理之水、时间之水、风景之水，一条条干道、支流、上游、下游、船队、河岸、桥梁、码头、戏台、仓廩、街道、建筑、小镇成为共置历史精神、时代动力、生命意志的底片和显影液，成为集体意识、文化秩序、社会结构、情感依据的精神场域，成为以水为关键词的梦书以及民族志，成为历史观、世界观和人生观的终极对应以及繁复的精神分析学形态。“诗歌形象不依靠推动。它不是过去的回声，恰恰相反，正是由于形象的突然巨响，遥远的过去才传来回声。”（加斯东·巴什拉《空间的诗学》）

传承、废墟和博物馆作为历史的踪迹、器物 and 空间的漫长的时间感需要的正是长时间的凝视和精神的补白。为了写作《水调歌头》这部作品，胡弦花费大量的时间对大运河以及周边区域进行实地考察，这种诗人行走能力的恢复以及田野考古精神的确证实则打开了一个写作者的精神视域和语言格局，也印证了诗歌不是操作性和经验性的，而应该是创生性和生成性的，由此历史也成为文化、戏剧化的空间。

当诗歌试图携带博物馆式和档案学意义上的个人化的历史想象，那么它就必须同时携带废墟、骨骼、器物的碎片以及历史坍塌时刻的精神重力，分裂而恍惚的时间法则产生的不只是历史之诗、地方之诗以及挽歌，而是个体主体性催动下的寓言之诗、记忆之诗、现象学之诗，成为不同人生版本和地方知识之诗。在胡弦的抒写中去过、现在、未来与历史、回忆、梦想深度融合在一起，与其说是时间维度不如说是精神维度，这也必然是想象的行动力所致，是一直敏锐关注和凝视边缘、模糊、空缺、民间的结果。质言之，在胡弦这里一切都是深度刻过的结果，每个词语和场景已不再单是它本身，而是光谱学意义上彼此之间的辐射、牵扯、指涉、互文，一个个语言的精神夹层构成了寓言化的结构特征。抒写历史的诗并不意味着诗歌是历史的回声。面对历史飘忽的影子和逃离的光斑以及更为动荡、吊诡、变幻的人世表情，面对那些大大小小的水系或干涸的河床以及朝代更迭的传说、遗迹、器物 and 翻新故事，胡弦的系列长诗写作印证了优异的诗人必须具备完全的取景框以及优异的格物致知的能力。他不再是一个旁观者、猎奇者以及知识的缝补匠、景观的复构者、历史的讲述人，而是打破镜像、取下历史面具而直取要义的人，是具有打通时空结构的精神命运共同体的知情者、辨音者与唤醒者。这是直接付诸心理微观以及语言行动的写作方式，其意象、场景、空间、人物就不再是描述性的，历史也不再是架空和抽象的，而是寓

记忆、虚构与无尽的讲述

□汪政

《水调歌头》是诗人胡弦的一本主题性诗集。如同诗集的封面所提示的那样，这是一部书写、吟咏大运河的作品：“追寻大运河的前世今生，探究那流淌的活着的运河文化。”但是，与当下已经成为重大主题写作热门题材的大运河作品不一样，该书没有想象中的惯性书写，更没有阅读期待中已经成为定势的语义表达。准确地说，《水调歌头》的重点是“水”，是以大运河为中心的“泛大运河”写作。因此，它没有许多大运河作品那样看上去严谨或从古至今的时间结构，或从南到北的空间结构，而是从诗人理解的大运河的人文精神着眼，从这次主题性作品的书写性出发，确立了一个具有内在联系而在外观上又显得随性的诗性结构。

作品以《庇护》为起始，不但定义了大运河的人文意义，更重要的是它对我们生活与生命意义：“我们在大自然中安家，/在河流拐弯处安家，/在险处狩猎，在平处种田，/在儿孙的繁衍中忘却时间。”从而也作为作品的整体表达定下了基调：“一个起点，一个终点，一个/所有碎片般的手寻找和散去的地方。”最后闭环于《流变，或讲述的尽头》，诗人用开放的讲述为这次书写按下了暂停键：“如同生活在答案中，所有问题都像小小的漩涡，/已被流淌随水解开。繁华，一程又一程，/无穷尽，一座青山做了上阙，必有/另一座青山愿意做下阙。”诗人知道，或者说在他的设计里，讲述或语言都是不确定的，更无法抵达所谓的终点。“所有讲述，都像是对/无法再触碰的讲述的讲述。”因为“讲述的尽头，是语言/建造的另一座博物馆。/而摆放在博物馆里的一艘帆船，/却早已穿过千山万水，静静泊在/那些失踪的情节里”。在这起迄之中的是自由而洒脱的灵性书写。限于篇幅，即使从下面列举的一些诗题中也可以想象出作品的内容，这些内容既与大运河有关，如《压舱石》《临流而居》《断流，或步道开始的地方》《在游船北，又舍舟登岸》《江都的月亮》《垂钓研究》等等，又似乎与大运河无关，如《器识》《大麓记》《寻墨记》《画卷录》《沉香》《鼓》《演变》《醒木》《青瓦颂》《秘境》《寻味记》等。胡弦

的话题或开始于运河，或结六于运河，在收放之中，他给了我们一个真正的“大”运河，一个“大”的运河，一条似是而非的运河。

胡弦瞩目于运河已非一日，至少从2019年的《运河活页》就已经开始了，这组诗有20多首，大体上是以空间来结构的。第一首《传说》可以作为引子，然后是《咖啡馆》，这首诗又题《杭州，咖啡馆》，接着是《史公祠》《镇江，运河入江口》等等，一路北上，直到《北京东四十条，南新仓》《积水潭》，基本上依照“京杭大运河”的南北走向完成了相对完整的空间叙事。最后以《骑行》作结，如同电影的尾声一样，将镜头从对历史的追忆切回到现实。大概也是从这组诗开始，胡弦才对大运河进行大规模写作的野心。而《运河活页》可以看作这个项目的一次试水，一个诸多方案中相对成型的“底稿”与“小样”。看得出，这个小样的思路还是常规性的，没有走出人们对大运河书写的直觉性考虑，那就是将具体的大运河作为表现对象，以时空为线索，一路铺陈开去。现在，这组诗经过增删修改后以《活页》为题出现在了《水调歌头》里，一个本来完整的大运河书写现在成了大运河作品中的一章，整体的、具象的大运河成为新方案中的一个单元，可见胡弦的大运河诗学构思发生了本质性的改变。也就是说，胡弦的大运河写作跳出了具体的大运河。

大运河不仅仅是历史与现实中的“京杭大运河”，它在胡弦新的认知视野中被重新解读了，从人文地理的角度说，大运河构成了一个庞大的水系，而从诗性上说，大运河是一个意象，被充分审美化、人文化了。这是对大运河诗歌写作的解放，由此，写作对象不再是大运河从古至今流过的一个码头，而是与大运河有关的意义成为胡弦这部长诗的核心与线索。于是，我们看到的不再是博物馆式的知识性写作，也不是大运河经济与政治的全景式叙述，而是生活，是“河”的存在，是“水”的精神，是因“人”而生的生命景观，是凝聚在“物”上面岁月的斑痕，是大运河古往今来历经沧桑、病蚌成珠的一面面镜像……虽然，相对于实体大运河提供的时空线索，这一构思看上去显得松散，但是，它却在更高的人文精神层面获得了审美的统一，并且在开放的语义场域建构了富有吸附力的召唤结构。

这一书写方式还有价值不菲的审美增值，那就是对长诗的认识与实践。因为《水调歌头》的诗性结构不仅存在于这部作品的整体性上，而且同构于这次大规模写作的局部，同构于它的不少长诗创作上，从而形成了整体与局部的阐释循环。从作品中的《压舱石》《临河而居》《莫须有的脸》《画卷录》《江都的月亮》《秘境》等诗作上都可以看到胡弦长诗创作上的新意。长诗作为长诗说是一个大工程。中国现代诗的长诗传统并不成熟，更谈不上坚固。如果说短诗大抵上形成了与古代诗歌具有本质区别的形制与审美特质的话，那么长诗则还留有许多古诗与民间叙事诗的审美残存与艺术惯例，而且一旦进入长诗的写作实践，还会受到其他文体的干扰。几乎所有叙事性文体都可以对长诗指手画脚，比如结构、线索、节奏、组元等等。所以，长诗一方面是对诗人积累、能力、耐力甚至抗击打能力的考验，也给诗人提供了一次思考、创新甚至蜕变的机会。

胡弦这些年来一直在琢磨长诗，也在一些作品包括小长诗上有不少心得，但近年来较为成熟的还是《水调歌头》中的这批作品。它们在内容上挣脱了传统长诗观念上的束缚，摆脱了叙事对长诗的纠缠，它们告诉我们，通过联想、想象与发散性思维，照样可以结构出长诗，除了人物构件与事件构件，意象、情绪、观念等都可以成为长诗的组件，也都可以支撑起长诗的结构。尤其是对一些具体写作对象的把握与处理，我们如何化实为虚、化整为零，如何摆脱外在的形而下的束缚，进入事物的内部，对事物进行形而上的解读与表现为关键。包括在体式上，像《江都的月亮》何其洒脱，古今交融，从宫廷到市井，从帝王将相到平头百姓，化用戏剧元素，将旁观者、叙事人、角色与扮演者进行观点上交叉变换，切换、并置、虚拟、空白……在真实与虚拟中撑起巨大的话语舞台，众声喧哗，在建构与解构中筑起意义的迷宫。而《临河而居》《莫须有的脸》等作品中“副歌”的加入，则颠覆了长诗传统的建构，开辟了诗作主体以外的疆域，甚至改变了主体的抒情方向，复调之间的张力建起了更具挑战的阐释空间。所有这些都是一种新的“长诗思维”，因此，我们不仅要看到《水调歌头》在运河题材诗歌表达上的新意，更要看到它对胡弦的意义、对当下诗歌的意义，正是这一类长诗创作的过程使胡弦的诗歌产生了许多新质，而且，这些新质既因这部主题写作而起，却又不止于此，不止于长诗文体。它们在当代诗歌创作中的建设性可能在今后还会更加显现出来。

在当今中国诗歌界，胡弦是一位执着于语言、甚至有些唯美的诗人，他信任语言的力量，能够用语言击穿事物，又能以语言之力使事物飞扬。因此，他的诗歌世界是内敛、纯净、结实而空灵的，他总能以语言重塑经验，使其陌生化。胡弦的诗歌有着内在的贵族气，而不迁就，他是一位有诗歌洁癖与诗性自律的诗人。正因为如此，《水调歌头》对胡弦而言具有标志性，他让我们明白，只有解放世界才能解放自己这个道理对诗歌写作同样有效。也就是说，《水调歌头》不仅解放了大运河的惯性写作，更解放了诗人自己，呈现了诗人新的可能性。《水调歌头》让我们惊讶，因为我们看到了诗人行走在大地之上，下沉到日常生活中，在烟火缭绕中探寻历史、社会、自然与生命的秘密。如果说以前的胡弦是节制的，那么《水调歌头》则呈现出少有的放松。本来，胡弦就自有其力量，所以当手下的缰绳稍微一松，立马就带来了奔腾、雄阔的气象。

胡弦说：“相对于熟悉的生活与作品，把自己置于一个陌生地带，一直是我的追求。或者说，我重视的是一直是“感觉”——相对于既有，我试图感觉那“缺失”的部分。”《水调歌头》可以作为这句话的注解。

（作者系江苏省作协副主席，江苏省文艺评论家协会主席）