



状态—IV

邱振中 著

状态—IV

邱振中 著

中国人民大学出版社

·北京·

图书在版编目 (CIP) 数据

状态: IV / 邱振中著.

北京: 中国人民大学出版社, 2010

ISBN 978-7-300-12036-2

I . ①状…

II . ①邱…

III . ①诗歌—作品集—中国—当代

IV . ① I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 075682 号



状态—IV

邱振中 著

Zhuangtai IV

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080

电 话 发行热线: 010-51502011

编辑热线: 010-51502017

网 址 <http://www.longlongbook.com> (朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn> (人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com> (人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京凯达印务有限公司

规 格 140 mm × 210 mm 32 开本 版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 张 4 插页 2 印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

字 数 17 000 定 价 25.00 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

序：创造一个未知世界

洛夫

邱振中足跨书法与诗歌两界，在书法，尤其是草书方面，更是当行出色，令誉彰著，目前可能是国内书法领域一个最炫目的亮点。但就诗歌而言，他在中生代诗人群落中，不论作品的量或参与诗歌活动的频率都远不如他在书法艺术上所表现的惊人成就与自信。我想这绝非由于他的诗歌内在精神或诗性强度问题，而是他一向独立于诗坛派系之外，既不甘于融入那流行当代过于氾滥的叙事诗洪流，也不屑游走于把诗歌的艺术之争变味为话语权之争的各大门户，这就足以凸显出一个诗人特有的狷介气质。其实当前国内严肃对待诗歌艺术的中生代诗人如邱振中者，仍大有人在，他们面对恶化的、骚嚣之声大于笃实创作的诗歌生态，只有冷眼相对，使自己处于一种沉潜的、内在化的诗性状态。论者把他们的写作特性归纳为四类：“寂寞的个人写作”、“自我玩味的艺术写作”、“独善其身的人生反思写作”、“追求形而上的神性写作”。据我看来，邱振中的诗歌写作不单属于以上任何一类，而他的追求与风格又几乎涵盖了上述所有特性。我们不妨就从这个角度切入对其诗的探索。

寂寞是培养诗人高尚品格的一项高单位营养品，也是提

升诗歌品位的一种驱动力量。若要不寂寞，诗人只要背离初衷，以粗俗之笔写出配合形势或迎合大众口味的作品，然后奋身跃入那热闹滚滚的诗歌活动场域，终至没顶。邱振中则不齿此图，坚持他那冷隽的独特的语言风格。他经常处于一种非激情状态，因为他要创造的是一个冷静的意象世界，换言之，他相信诗不在描写一个已知的现实世界，而是凭借想象创造一个未知的超现实世界，他的现实是经过调整而变得更加真实的存在。真正的诗人从来不搭顺风船，当“为人生而艺术”的口沫淹没了 20 世纪的讲堂，像邱振中这类诗人却更重视个人内心的神秘体验和自我对宇宙万物的真实反应，但并不疏于对生命的观照与对现实的反思。例如他的《无翼之蝉》，这是一首富于知性的诗，机敏的思维呈现于一种极具穿透力的意象语言，知性的陈述取代了感性的抒情。整体结构看似一种逻辑的推演，一种辩证式的书写，其实这首诗并非为了表现某种理念而设计的载体，它主要不在解说，而在对生命的感悟，一种深沉的心理体验——想飞而无翼，这是把人逼至绝境的哀叹，道出了“没有眼睛之前先就有了泪”的那种生命无常、宿命无奈的永生之悲。

我自从多方位地观察中国现代汉语诗歌的发展以来，就一直在思考一个问题：除了当年一度席卷全国的政治抒情诗，以及有意无意中承袭了阶级意识而漫延至今的、以民间写作为面貌的叙事诗写作之外，是否还有人另辟蹊径（哪怕是极少数），从精神的与文化的宏观角度把自己的思维推到形而上的高度？如细加观察，我们不难发现邱振中的诗歌即不乏这种倾向，只是他那些近乎形而上思考的作品，乃是透过具体的意象的呈现，而不是抽象的论述。他这方面的作品也许难以满足一般探求散文内容的读者的需要，但也提供了一种崭新的深刻的艺术形式，如把他的诗归类为艾略特所谓的“困难的诗”（difficult poetry），亦无不可。

论及书法，邱振中曾说：“好作品中要有传统中核心的东西，也要有传统中没有的东西。”这个论点事实上也触及了其诗歌的本质问题，邱振中的书法与诗歌二者的同质性很高，而二者的绘画性和音乐性更是构成他艺术特色的主要成分。至于什么是传统中核心的东西？什么又是传统中没有的东西？中国传统的内涵极其繁富多元，传统美学的核心也不止于一，除了涵盖一切文化与艺术的“天人合一”的哲思之

外，依我个人粗浅的认知，至少还有两项既突出而又深刻的美学核心观念：一是柳宗元提出的“美不自美，因人而彰”，其意在说，并不存在一种实体化的、外在于人的“美”，“美”离不开人的审美活动，一切景物之美都必须有人“去发现它，去唤醒它，去照亮它”，始得以彰显。这个观点可以在邱振中及其他诗人的作品中得到印证，只不过邱振中对美的角度的选择和对意象的处理有他独特的心法，或许更接近俄国形式主义“陌生化”的理论。陌生化的效果是使诗的形式变得困难，因而增加了感觉的难度和感受时间的长度，因为感觉过程的本身即审美的目的，故必须设法延长。所谓陌生化，英文译成 defamiliarisation（去熟悉化），也正是中国传统美学所强调的去“浮言游词”，反“陈腔滥调”，这与西方现代主义排斥“惯性反应”（stock response）如出一辙。形成邱诗的困难，主要在诗人自己凭借一种直觉的、纯粹的心灵感应，赋予事物以特殊的性质，为了创造一个崭新的世界，他所写出的对事物的感受如同初次见到的那样，既陌生又新鲜，这正体现了济慈的名言：诗人是万物的命名者。

在中国传统美学中还有一项少有人提及却至为重要的核

心观念，且有着与超现实主义同质的因子，那就是“非理性”。中国古典诗歌中有一种了不起的、玄妙之极的，绕过逻辑羁绊直探生命与艺术本质的东西，后人称为“无理而妙”。正如上述，“无理”是超现实主义与中国古典诗歌中十分巧合的内在特质，但仅仅是“无理”，怕很难使一首诗在艺术上获致一定程度的有机性与完整性，也就是诗歌的有效性。而中国诗歌高明之处，就在这个说不明道不尽的“妙”字。诗不止于“无理”，最终必须达到绝妙的艺术境界。苏东坡主张“诗以奇趣为宗，反常合道为趣”。既“反常”又“合道”，正是他对“无理而妙”这一无上妙悟的最有力的呼应。

如仅从语言层次和表现手法来看，邱振中诗歌的传统影响并不明显，但不可否认的是中国古典诗歌中那种“无理而妙”的质素，却不时在邱诗中以现代的脸谱呈现，试看：“劈开往事如闪长岩 / 岩面 / 你留下 / 眼的庄严手的孤独”（《二重奏》）。再如：“回来吧鸟儿回来 / 一匹马已经叠放在另一匹马上一只手 / 已经融化在另一只手的背影中”（《纪念碑》）。我们不难看出这些诗句的“无理”都隐藏在一种“矛盾语法”中，一方面显示出事物的荒诞性，另一方面从荒诞中又可感到一种无言的

奇趣和妙悟。下面这首《状态—IV》更可见证这个核心理论：

陌生的屋子
微笑突如其来
仿佛从空中
升起不安的手
放平再贴上
没有完成的墙
你谈吐像一条长长的丝
洁白地绕着屋子
构成一种状态
让人感到
再也不可能走出屋子
更衣或者倒立
在许多无意的间隙中
裸露的感觉

这首诗基本上是在陈述一种状态，其中的情节存在一

些非理性的极不协调的矛盾，而“陌生的屋子 / 微笑突如其来……”这一连串的意象，都给人一种十分突兀而又十分新鲜的感觉，为我们提供了妙不可言的意趣。

至于传统中没有的东西，在邱诗中又以何种面貌呈现？无疑的，当然是现代意识，一种舍弃了和谐的古典韵味，从现实中体验出的，如同赤足踩在碎玻璃上所产生的刺痛感，亦如《无翼之蝉》中的诗句：“如果还有一次飞行 / 所有器官在空中伸出 / 化为扁平之翼 / 巨大的摩擦 搅扰 / 奔向另一次 / 撕裂的恐惧”。在传统文化中，凡经由“巨大的摩擦、搅扰”之后，势必如浴火凤凰，不是升华为灵性境界，便是转入超脱的涅槃，像这种“撕裂的恐惧”的意象在古典诗歌中是罕见的。

邱诗中的非理性与尖锐的现代意识，可说是互为因果、相辅相成的，而二者的内在联系与其诗的结构特色不无关系，这一特色即在建行、断句、回行等不寻常的处理，比如像“撕毁记忆那简洁的折痕 / 打开又合上一部分词感到折叠的痛苦”这样的句子，如按散文的句法，显然有一种该断不断、不该断而断的乖误。这种断句法在邱诗中屡见不鲜，往往导致语意的不确定性和阅读上的陌生感。然而，正因为如此，他这

种良苦的用心，实有助于产生一种有力地破除散文化的效果。为了挽救今天诗坛铺天盖地的散文化的诗歌生态，为了让诗性与隐匿在意象背后的意蕴得以作有效的显示，邱振中的建行与断句法在结构意义上似乎是一种必要。其诗中极少明喻的意象，他从不以流畅得近乎游词的句式、巧丽而媚俗的意象来减损诗的质感，也绝不愿读者因诗意的明朗而作出自以为是，甚至背离原意的解读。试看《诗》中最末两行：

残损的花萼从峡谷底部默默升起
充满每一页不可触及的茫茫岁月

诗中所指涉的自不是字面上的外延含义（extension）所能概括，实际上这两行诗所暗示是一颗荒凉的诗心，给人一种残破的沧桑感，捕捉到这种感受远比追索诗中的散文意义更为重要。

邱振中是书法家，草书中充满了酣畅明快的节奏感与空间开阖自如的绘画感。投射在他诗歌中的书法艺术特质极为显著，如《公路两旁的树》，最能体现他的书法风格。此诗的

建构堪称绝妙，全诗仅十七行，行行势如滔天巨浪，又像一队队厮杀奔来的百万雄师，一连串动作一致而又严密紧扣的意象犹如一柄柄剔骨头的刀子，字字透出逼人的锋芒，几近张旭“变动如鬼神”的狂草，更有点儿像怀素醉后“奔蛇走虺”、“骤雨狂风”的笔风。如此强劲有力而又灵动自如的诗句，不由使我们想到他所说的，草书必须“即兴地创造精彩的运动、线质与空间”。

作为一个现代诗人，邱振中师法前贤，也有那“语不惊人死不休”的坚毅决心，创作时他尽可能全面调动潜在的超魔力，把想象力发挥到极致。他深知，语言是他最大的敌人，也是他唯一凭借的武器，他野心勃勃地运用各种手段，企图克服语言的局限性，去创造一个古往今来书法家与诗人共同梦想的未知世界。

这就是邱振中。

2009年8月于温哥华

序：告诉我们，艺术不是什么

赵毅衡

1995年，我收到邱振中的《当代的西绪福斯》，这是一本精美的大画册，我给一位加拿大汉学家 John Cayley 看，他非常惊奇：“怎么中国书法家可以这样写？”他指着邱振中的一幅作品，写的是西方现代诗的汉译文，我记得那是在《美国现代诗选》中翻译的美国诗人斯塔福德的诗《保证》。“中国书法家不是一律只书写古诗古文吗？”

我说：“我这位朋友不一样。不过你只说书法如何？”

他沉思地说：“这是我看到的最接近现代抽象绘画的中国书法。”他把画册捧在手里，恋恋不舍地说：“让我再看一遍。”书在他手里放了几个星期，被我硬要了回来，不然好书可能跟我说再见了。

他的评语倒是让我吓了一跳：是不是抽象绘画我无法判断，一个西方人对中国书法，能做到如此理解已经不错。从西方人的角度看，这是非常高的赞誉。我没有就此事请教过邱振中，我知道他不同意书法是中国的抽象表现主义，我只是觉得他在中国的“国学家”中非常独特：他是中西古今昆乱不当，一切都可以糅合到他独特的艺术之中。今日重读邱振中的诗集，又让我想起这段往事。

20世纪70年代末在高校读研究生，是可以全国乱跑的，到哪个学校都有“同学”接待你，很有点儿“文化大革命”串联的样子。只是在宿舍里给你找到床位的、到饭堂里打饭给你吃的朋友，期待的回报是彻夜长谈：谈正在读的书，谈正在让自己激动的思想，谈各种我们自己都一知半解的理论。只要是类近专业，就能沆瀣一气，因此我到杭州——忘了旅行的具体目的，只记得那是个奇热的夏天，宿舍里无风扇——在西湖边上找到了“浙美”，找到了范景中、邱振中。范景中当时正迷恋贡布里希（后来与中国社会科学院语言研究所的杨成凯一起完成了《艺术的故事》的翻译），我当时正开始钻研形式论，邱振中在浙美专攻书法，我原以为那是纯粹的国学，整理古人点评式的书论，喜欢在典籍中找微言大义，不会是“同学”。不料聊起来特别来劲：他迷恋现代诗，熟悉各种理论。谈什么已经忘了，只记得邱振中有艺术家中少见的魁伟身材，范景中是北方人却是小个子：两人都学不如其人。

形式论的最高境界是“可操作性”，也就是一个理论或命题，能应用于这类型的全部文本，拒绝停留在对个别文本

的感悟体验上。邱振中想在书法研究中建立的，接近这样的境界：“使一种陈述有可能成为以后陈述的可靠基础。”这一点与我一拍即合：可能这是因为邱振中理工科大学教育的背景，我只能把喜欢中学几何的严格思维作为我的“科学背景”。在几乎没有理论可说的书法理论研究中，邱振中立志为中国书法理论做一个全新的“基础铺设”，我研究的现代形式文论，却是西方人经营已久的营盘，中国学界当时急于做的只是补课。所以我对邱振中的雄心非常佩服，心里却存着犹疑。

但是邱振中成功了：他成为当代书法学的开辟者，以一家之言鸣于世立于史，人生能有此成就足矣。我没有资格谈书法，但是我喜欢邱振中书法理论的清晰架构：理论的表达，本身可以有一种美，像艺术一样美。

偏偏邱振中也是艺术家：在书法艺术上，他是前无古人天马行空之人；在诗歌写作上，他一样是特立独行大开大阖之人。他在任何领域都受不了蹈袭前人——哪怕是所谓名家大师——的旧尘蹊径，例如他最不喜欢以临摹古代大师为能事的书法。从80年代起，我就陆续读到邱振中的诗，我很难想

象如此纯然感性的诗出自一个作理论的头脑，我自己自命为作理论的，也特别爱诗，但是我写不出好诗，所以特别欣赏邱振中的诗。

邱振中的诗不是理论家的诗，而是诗人的诗：诗非关理，以理为诗，是诗之大病，不管用什么样美妙的形象比喻。我们读邱振中的诗，不会想到艺术理论，不管如何高妙的理论。在邱振中手中，诗就是诗，书法就是书法，理论就是理论。每一样都做得高明，做得让只攻一行的人佩服，这绝非易事。如此通才，现代“科层化”的世界中，已经不多见。

读邱振中的诗，我们能感到他心中燃烧的是什么样的热情。“我从不向风景提出任何问题”（《对风景的一种理解》）：那是一种体验的热情，察而不言，不破坏艺术的感官直觉性。艺术作为艺术，并不回答任何问题。但是经由艺术，一切都会改变。“每一片经过这里的风都改变了颜色”（《舞蹈》），这句诗一样是以舞蹈比艺术，比叶芝的名句“怎能区分舞蹈与舞者？”，比斯蒂文斯的名诗《坛的轶事》，更说明艺术的本质：艺术改变我们的自我，也就改变了我们对世界的经验方式。

当艺术与艺术相遇，产生的不是理论规律，而是艺术的激荡共振：“一匹马已经叠放在一匹马上一只手 / 已经融化在另一只手的背影中”（《纪念碑》）。艺术不可能通过理论来理解，理论不解释艺术，理论只能试图解释我们对艺术的反应，即所谓艺术的“意义”；这种意义出现的方式，可能会有规律可循：“当一扇门中穿过的一切正好是另一扇门中穿过的一切时，我们称之为重合，而不管它们相距多远。”（《门》）重合的不是艺术本身，而是我们的观赏。

那么艺术究竟是什么？回答这个问题，绝对不是诗的任务，邱振中用诗歌在告诉我们艺术不是什么，诗人只能知道艺术不是什么。他最绝妙的短诗《感觉是个脆弱的容器》应当入选新诗的任何选本。其中有句：“山脉离你远去……/ 山那边人们都很高大 / 他们说着你不懂的语言”。艺术永远是我们不懂的语言，艺术在表现中消除我们行之有效的经验方式：艺术让我们对世界目瞪口呆，像看着大山远去一样。

面对艺术这个伟大的否定力量，我们只能静观，也只能静观艺术家的创作。“道路不是在每一次跋涉中 / 都能把握的形式”。面对真正的艺术，我们像看到神的笔迹，只能顶礼。真