



诗歌批评家 耿占春

2014年|第二卷

潘洗尘 桑克 主编

田野的意味

评诗

潘洗尘 桑克 一行 海男 周瓚 徐江 张后 侯马 李海鹏
黄灿然 廖伟棠 茱萸 张桃洲 姜涛 余飏 保罗·穆顿 胡续冬
理查德·金 李臻 高晓涛 韩博 秦晓宇 程一身

诗评

2014年|第二卷

主编：潘洗尘 桑克

田野的意味

图书在版编目(CIP)数据

评诗·田野的意味 / 潘洗尘, 树才, 桑克主编. --
武汉: 长江文艺出版社, 2014. 11
ISBN 978-7-5354-7599-2

I. ①评… II. ①潘… ②树… ③桑… III. ①诗歌评论—中国—当代 IV. ①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第207485号

责任编辑: 沉 河
封面设计: 天问文化传播机构

责任校对: 陈 琪
责任印制: 左 怡 包秀洋

出版:  长江出版传媒  长江文艺出版社
地址: 武汉市雄楚大街268号 邮编: 430070
发行: 长江文艺出版社
电话: 027—87679360
<http://www.cjlap.com>
印刷: 哈尔滨驿飞印务有限公司

开本: 700毫米×1020毫米	1/16	印张: 13.75
版次: 2014年11月第1版		2014年11月第1次印刷
字数: 214千字		

定价: 28.00元

版权所有, 盗版必究(举报电话: 027—87679308 87679310)
(图书出现印装问题, 本社负责调换)

目 录

- 001 潘洗尘 桑 克 主编的话

广角

- 003 一 行 中国当代新诗中的观看经验

互动

- 022 海 男 读周瓛
039 周 瓛 穿过身体抵达的诗性
——论诗人海男

问题

- 056 徐 江 现代诗与中老年

访谈

- 062 张后VS侯马 《他手记》之外的手记

细读

- 087 李海鹏 那发情的田野对我们意味着什么
——读多多《他们》及其他

聚焦·黄灿然小辑

- 099 黄灿然 日记片断
108 廖伟棠 南来生根的诗歌兄长
——黄灿然印象记
116 茱 萸 提示茎、梗、叶的火红
——黄灿然诗中的冥想、审视与见证

- 130 张桃洲 播种者黄灿然

人物·姜涛小辑

- 135 姜 涛 “再给它们两天南方的气候”
140 姜 涛 巴枯宁的手
154 余 旸 挥手之前
——姜涛诗评述评

窗外

- 161 保罗·穆顿 胡续冬译 在镜厅中：费尔南多·佩索阿的
《自我心理志》
183 理查德·金 李 臻译 关于伊沙英文版诗集《饿死诗人》

纪念马骅评论专辑

- 186 高晓涛 无心短歌
194 韩 博 顾左右而言他者
198 秦晓宇 “被透明的积雪和新月来回敲打”
——谈马骅的《雪山短歌》

书评

- 204 程一身 “从我的写作中开始的雪”
——论王家新诗中的写作者形象

本期执行编辑 潘洗尘 桑克 冷霜 张光昕

主编的话

潘洗尘 桑克

这期编得并不轻松。

原因与各种意想不到的困难有关。当然它的益处比较明显，就是为继续编辑杂志积累经验。我们说过我们要把《评诗》办成一个专业的诗歌批评杂志。

从最终效果来看还算满意。这种满意的自我评估，我们宁愿把它看成我们继续前行的重要基础，而非严肃批评的终结。我们必须把它作为测试杂志自身质量的底线之一。

我们欣喜地在本期《评诗》中看到一行的力作。他不仅将“观看经验”作为诗学考察的重要内容，而且将其作为一种有效而新颖的探讨角度，从而把相关的诗歌现象联系起来，经过仔细剖析，从中发现真正属于诗歌问题的本体要素。从编辑角度看来，他的论述不仅清晰，而且具有相当的说服力。而徐江的《现代诗与中老年》则来自他多年积累的观察和判断，视野比较开阔，而且某些判断对某些诗人具有相当的杀伤力和震撼力。

如何促进诗人之间的相互理解，我们将希望寄托在本期《评诗》所致力于关于互动方面的试验。海男是一个相当自我的诗人，周瓛是一个相当知性的诗人，我们期待原本并不相识的她们之间进行的碰撞能够产生耀眼的心灵火花。

本期《评诗》的中心内容是三个专辑。

“黄灿然小辑”之中的诗歌日记含金量很高，相信同行们一眼就能看上；“印象记”让读者更加了解这个热情而低调的诗人；两篇相关评论则直接插进这个诗人的灵魂。

姜涛是中青年一代诗人批评家的代表人物。这里有他的代表作《巴枯宁的手》——我们愿意再次重温它的深刻；有他的新作《“再给它们两天南方的气

候”》——姜涛的批评注意力总是能够引起我们的注意。余旸对姜涛批评的批评其实正是《评诗》倡导的批评。

“纪念马骅评论专辑”是由我们的感情编织而成的。我们感谢马骅的朋友高晓涛和韩博，感谢专门撰文的秦晓宇。感谢马骅，我们的朋友和同行，感谢他的诗和在天之灵。

其他栏目是《评诗》之前就已存在的传统栏目。我们总是希望《评诗》既是精细的同时又是开放的。本期的文章质量足以让我们欣慰那么一小会儿。

本期《评诗》名为“田野的意味”，得自李海鹏的细读文章《那发情的田野对我们意味着什么》。我们如此命名的目的比较明确：我们不仅能够看到田野的空旷与荒凉，而且能够看到田野的自由与难以控制的生命力……还有田野后面的乡村中国……田野附近的城市中国……我们希望能够看到更远的地方，我们更希望我们始终都在希望的庇护之中。

2014年6月6日

中国当代新诗中的观看经验

一行

每一部真正的诗歌作品中，都包含着作者对世界、人和事物的细节性的认知或洞察。与哲学不同，诗的洞察不是通过观念或概念系统来展开，而是通过形象和声音的细节来体现。由此，与许多视觉艺术中的情形相似，在诗歌中，观看也成为了最主要的经验方式之一，观看方法及其变化的可能性也是诗人们最花费心力探索的领域。对画家和雕塑家来说，他们首先需要掌握或发明出严格而富于创造性的观看方式；对于诗人而言同样如此。观看不仅是诗人的欲望，也是诗人的激情和理性所在。正是在这一意义上，诗歌是“对世界的观照”。在本文中，我试图通过对中国当代新诗中某些作品的细读，来说明当代中国的杰出诗人们对于深化和拓展我们的观看经验所做出的卓越贡献。

一、日常观看与诗性观看

诗人和艺术家对世界的观看方式不同于日常生活中人们的观看，后者是前者的蜕化形态。我们可以在以下三个层面对它们进行区分。

从认知层面上看，日常观看往往有以下两个特征：1，它是粗糙、模糊和浮浅的。在日常生活中，我们的观看由于不断的重复而变得漫不经心（“熟视”而“无睹”），事物失去了初始时的鲜活、清晰和丰富性，只是作为一种粗糙的印象而存在。在这种印象式的经验中，事物中的诸多细节都没有被直观所充实，因而非常抽象、空洞和浮泛。2，它往往是模式化、套路化的。日常观看受制于习惯，这种习惯表现为意识中的惯性（意识形态）与身体中的惯性（知觉图式）。在这种模式化的经验中，事物其实已经被先行的观念所扭曲和覆盖，

我们从中只能看到固定的现成之物。

但在诗性观看中，事物由于其涌现时的新鲜和活力，呈现出清晰和细致性。这种清晰和细致并不是通过概念性的分析获得的，而始终是通过直观（Intuition）。同时，诗性观看又总是“日日新”的经验，这种新不只是“新鲜”的新，更是朝向陌生之物开放的“新异”之新。诗性观看忠诚于经验和事件本身，忠诚于到来之物的全然相异性。诗通过“象”的力量来恢复我们的感知，通过细节来调校我们的经验，培养我们对具体之美的感受。它教会我们突破习常的经验模式，因为任何一个真正的细节都是新的细节。尤瑟纳尔在《王佛脱险记》中通过对“林”的灵魂转变的刻画表明了诗性观看的上述特征：

由于老画家的指点，林发现了喝酒的人被热酒的腾腾烟雾晕化的面孔上所独有的那种美，那被醇酿的火舌轻重不匀地舔摸过的酱色肉块的光泽。还有那桌布上的酒渍，状如凋谢的花瓣，现出一种雅致的玫瑰红色。一阵狂风吹破窗户纸，暴雨扫进了室内。王佛起身指点林观赏那一道道青灰色的闪电。林惊叹不已，他已经不再害怕暴风雨了。

……就在这天晚上，林惊奇地发现：自家房屋的墙壁，根本不像他以前所认为的那样是红色的，而是像快要腐烂了的橘子那样的颜色。在院子里，王佛发现了一簇状态轻盈的小油木，并把它比喻为一位正在晾干自己长发的妙龄女郎，可是以往却没有人留意过它。在走廊里，老画家出神地望着一只蚂蚁沿着墙壁的裂缝迟疑不定地爬行，林对于这些小虫子的嫌恶便也顿时化为乌有。于是，林领悟到：王佛适才送给了他一颗全新的灵魂和一种全新的感觉。¹

从情感层面来看，日常观看要么是漠然、无动于衷的，要么受制于固执而单一的情绪或情结而处在对事物的偏见之中。日常观看中的情感蒙蔽着事物，而诗性观看中的情感则照亮了事物。诗的目光，总是“情感性的视觉”，它使事物置身于一个由某种“基本情调”（grounding-attunement）所开启出来的世界中，使观看赢获了它的生命深度。

从经验的统一性或完整性层面来看，日常观看是局部的、破碎和不完整的。一方面，我们的日常眼光往往被局部情境所限制，而不能洞悉事物的整体结构或秩序；另一方面，即使我们要对事物的整体结构进行认知，也往往是被某个特定的目的和方向（比如，在一种专门的学科中）所限制，因而这种认知

仍然是局部的。而诗性观看的眼光是深远有力的眼光，它穿越事物，直达事物在其中显现的背景域。诗性观看并不因为其清晰和细致性而被分割或限制在局部之中，相反，经过磨炼而成熟的目光永远是一种统一，它是包含丰富细节的完整整体。在这种经验之光的照耀中，事物固然是纤毫毕现，但它们仍然是在一种更大的秩序或场域中呈现出来。真正成熟的目光乃是将认知与情感统一起来的目光，它构成了诗歌的内在统一性的源头——它将事物的诸多细节置入到一个由“基本情调”支配的世界整体中。这一神秘的世界整体就是幻象（Vision）的领域。对东方传统来说，这一领域乃是“空无”或“天道”；对西方传统来说，这一领域是神话或启示的“异象”。东方古典诗人凝视着事物在“空无”场域中发生、涌现、成长的盎然生机；而西方诗人则禀有某种神话似的原始冲动或者受到启示的超强力量的支配，在异象中，事物不再受制于它们自身的现成形象，而永远处在变形和变异之中。

当代中国的专业诗人们（无论是哪种风格或写法的），在各自的作品中展示着自身的诗性观看能力，并将这种观看保持在直观或幻象的领域中。例如，下面这首沈木槿的短诗，就可以被视为对诗性观看方式的简洁说明：

在夏日即将到来的树林里，
有人察觉陌生的消息：
有关背对光线的一棵树的角度，
有关它细腻而坚决的轮廓。
朝着一个方向不断深入，
是不断放弃的结果。
当人们独自进入陌生的树林时，
衣着像痛苦那样简洁。

——沈木槿《进入》（2001）

真正的观看是进入事物的观看。如这首诗的标题所示，诗的观看发生在事物之中，并且不断进入到事物之中。真正的观看由于陌生之物的到来事件而引发：这陌生之物未必是全新之物，也可能是我们日常熟视无睹的一棵平凡的树，它在某一瞬间突然以前所未有的方式击中了我们的目光。于是，我们仿佛是第一次看到了它的角度，看到了它“细腻而坚决的轮廓”。这观看仿佛是一种行进，一种弃绝自我、又带领自我进入到未知之物中的历程。我们独自承受

着这来到我们视野和生命中的事物，这未知之物的逐渐清晰或显现过程可能是艰难或痛苦的，但我们却能因此而置身于简洁或清明之中。

然而，这首诗的意蕴不止于此。观看的“进入”并不只是认知的深入，它也是生命和情感的投身行动。这首诗真正微妙的地方在于，它的目光的“细腻和坚决”伴随着一种非常暧昧的情绪。“衣着像痛苦那样简洁”是一个包含着复杂情感的句子：当观看者去看这些“独自进入陌生树林的人们”之时，他的观看中包含了某些难以言明的、类似于痛苦经验的东西。我们弄不清楚，这里的“痛苦”究竟是“进入树林的人”的痛苦，还是观看者身上的痛苦，抑或这两类人实际上是“自我”的两个侧面：自己观看自己。无论如何，观看者的目光中有着复杂情感的折射，尽管初看上去它是异常准确、细致和清晰的。在这种复杂情感中，观看所呈现的一切都仿佛获得了某种启示性的意义。

二、当代新诗对视觉原理的运用

在直观中，事物如其自身所一直曾是的那样显现；而在幻象中，事物如其自身所能是的那样显现、消失或者变形。直观与幻象并不是相互冲突的东西，相反，在杰出诗人那里，它们往往是结合在一起的。例如，擅长直观的威廉·卡洛斯·威廉斯就有“大海却旋转着，安详地/在茎上摇曳，像花一样”（《海边的花》）这样的幻象诗作，而幻象诗人华莱士·斯蒂文斯也有《两只梨的研究》等纯然直观性的作品。就中国当代新诗来说，韩东和杨黎等口语诗人较倾向于直观以及建立在直观之上的“空无”幻象；而像臧棣、王敖等深受西方传统影响的诗人则更倾向于建立在想象力之上的变形幻象。这种划分不是绝对的，因为韩东的作品中也常常出现变形，臧棣的诗里也有确切如铁的直观。

无论是在诗歌中倾向于直观还是变形幻象，诗人们首先必须像画家那样理解和掌握观看的方法，亦即精通视觉原理在诗歌中的运用。真正的观察一方面不漏过任何细节，不想当然地将自己的习见当成事物的本来面目（这是我们日常生活的常态），另一方面也强调要观入事物结构的关键处，亦即其形式的要点。前一个方面要求观察的周密，后一个方面要求观察的形式感。观察的形式感是通过视觉原理的运用而获得的，它主要包括冷暖色的变化、视觉空间层次与替代关系的结构、视角的转换和可逆性等要素。

邹昆凌的《日落》（2007）是对冷暖色的变化进行充分运用的作品：

在群山里，日落是寂静的
它有那么多影子和红热的金属
它有一只浓缩的铜牛
远去而不鸣叫；新鲜的植物
清晨还在山地上，淡紫色的空气里
淡紫色的鸟飞着，一直在飞
昆虫的眼睛，看得见全部大山
斑驳的色彩非常耀眼
但现在，阴影像毯子
把群山包裹起来，放进暗盒
稍后，天顶上的云霞
像劳累的手臂，有许多星
汗珠似的从它的皮肤渗出来

这是运用印象派绘画的光学原理创作的诗歌。诗中的图景是利用色彩的冷暖和颜色的互补关系构成的：先是使用暖光，然后逐渐转冷，但在感觉中，事物的暗部却是由冷色转向暖色。那只“浓缩的铜牛”随着远去而色调转冷，而“淡紫色的鸟”在空气里却是温暖的，最后，“天顶的云霞”和“星星”仿佛携带着劳作者的体温。整首诗的色彩饱和度很高，每一个比喻都是通过将事物转换为色块来进行的。可以说，这首诗真正体现了一种专业的绘画性。

在视觉空间层次与替代关系的结构方面，李森的《橘在野》（2008）则展示出值得注意的新的探索：

日出东南
橘在野
黄在橘
阳在橘
阴在橘
橘在橘旁
橘在屋宇

日落西方

橘在野
 日落橘
 苍茫在橘
 月在屋檐
 夜无橘

这是一首以古歌形式写成的当代事物诗。从诗题和句法上看，它与《诗经》非常相似；但从实质上看，它又是一首典型的“让事物自身呈现”的当代诗。诗中对事物与光、事物与事物的关系的描述都带有现代视觉艺术原理的烙印。诗的开篇用了古诗常见的方式，“日出东南/橘在野”，一个空间就这样敞开了，光亮进入，事物显现。“橘在野”还只是一种非常笼统的显现，它需要得到更加细致的描述。“黄在橘”是日光之中橘的颜色，但是这种描述并未把颜色当成一种感觉材料、一种主观性的东西。相反，“黄在橘”与“橘在野”在句法上的同构表明，“黄”本身是一种事物（黄扎根于橘中，正如橘扎根于大野），而不是一种主观感觉。诗中始终没有出现“我”之类的主体，也说明了这一点。下面两句是诗中的精彩之笔：“阳在橘/阴在橘”，此处的“阳”和“阴”既是指中国古代思想看待事物的方式，也指“日光”和“阴影”的光线变化。就前者而言，这两句带有玄学或形而上的意味；就后者而言，它们仍然没有离开橘的具体性。“橘在橘旁/橘在屋宇”，这里从橘与光的关系转到了橘与其它事物的关系。橘的显现，一方面与太阳、与日光与阴影、与颜色的共同显现相关，另一方面，它也与其他的橘、与树林和屋宇的存在相关。诗的空间构成在这里从局部转向了整体。

在第二节，橘的显现方式发生了变化。“日落西方”，意味着夜的来临，意味着橘将从显现逐渐转入消隐。同样的“橘在野”，在第一节中和第二节中的存在方式是完全不同的：第一节中，我们可以经验到橘林逐渐打开，由暗转明，每只橘子的差异开始显现出来；而在第二节中，“橘在野”却是橘与橘的差异逐渐消失，直至没入一片夜色中。“日落橘”与“日落西方”不同，后者是单纯的空间方位关系，而在“日落橘”中有一种反射关系和替代关系。首先，“日落橘”是说落日的光照在橘子上面，被橘子反射回来；其次，太阳的逐渐消隐与橘的逐渐隐没之间有一种同构，甚至可以说，落日也是橘子，橘与落日之间形成了一种替代。“苍茫在橘”，这既是指橘隐入一片苍茫中，同时“苍茫”本身也是一种颜色，如同前面的“黄”一样。结尾“月在屋檐/夜无

橘”中又包含着一种替代关系。第一节中有“橘在橘旁/橘在屋宇”，但由于夜色抹掉了橘与橘的差异，“橘在橘旁”已经不能被我们看到了。“橘在屋宇”也被替换成“月在屋檐”，月亮成为了消失的太阳和橘子的替代。在这个新的构成关系中，“月”既扮演了照耀者（日）的角色，又扮演了被照者（橘）的角色。因此，“夜无橘”的空缺在一定程度上被“月”的出现填补了。

这首诗很好地将光线变化导致的事物显现方式的变化演示了一遍。诗完全驻留在纯粹的直观之上，没有用想象和观念来干扰事物。我们在诗中看不到一个形容词，甚至一个比喻都没有。古汉语的单字词使得诗中的事物像一块块石头那样干净、结实，而古诗般的节奏也让诗获得了一种质朴而稳固的风格。

就视角的转换和可逆性而言，蒋浩的部分诗作可以作为中国当代新诗在这方面进行研究的代表。例如在《静之湖踏雪》（2001）中，观看的视点转到了湖底，以至于湖面变成了照相机的镜面：

不过，声音还是传到湖底
 咔嚓，咔嚓的
 有人躲在那里按动快门
 更多时候，只摄得数枚落叶大小的
 鞋印……²

在这里，湖变成了一个照相机，人在湖面踏步时的声音变成了按快门的聲音，而冰上留下的鞋印则变成了照相机镜面所摄下的影像。那个“躲在湖底”按动快门的人的眼睛，作为想象出来的视点或光源，是诗的视觉结构的支点。蒋浩的另一首诗《窗》（2003）则不仅包含着视角的不断切换，而且包含着视角的可逆性和反身性：

此刻我在窗前，
 看，那就是琼洲海峡。
 那艘船像是伸出来
 给海刮脸的一根手指。
 当我这样指着它时，
 正驶向不可见的手掌式的大陆，
 或是要回到这手掌大的小岛。

这海峡来回约需三小时。
 此刻我在窗前，有足够的时间
 看见它从厨房的窗
 驶进卧室的窗。
 我能感受到波浪擦过船的震颤。
 我曾经在船上？或者，
 我现在就在船上。
 但此刻我在窗前，再过一会儿，
 它也会在窗前，在我的手指前，
 手掌上。我收拢，握紧。
 我把这拳头放在窗上，
 下巴放在拳头上。我这样
 看着这个此刻的窗，
 “像一枚初升的月亮”，
 而大海才是这窗下之窗。³

这是一首以观看为主题的诗。但它并非单纯的风景诗，不仅仅具有极高的语言能见度，而且将目光反转回来，投向观看活动本身。这首诗中的眼光或意识是反身性的，亦即对于观看者视角本身的构成有一种关注。“窗”这一标题蕴含了这一点。整首诗沿着两条交织的线索行进：观看视角（“窗”）的变化和身体姿态（“手”）的变化。这两条线汇合在一起，构成了诗的细腻和弹性。

开篇“我在窗前”，看到“那艘船像是伸出来/给海刮脸的一根手指”，就像一个人在镜中看到自己用手指刮脸。“船”和“手指”的比喻，在诗中进一步延展：这艘“船”，正驶向“不可见的手掌式的大陆”，或是回到这“手掌大的小岛”。岛和大陆，如同一只小手和一只要握住它的大手。船缓慢地移动，从这扇窗进入那扇窗（犹如从一只眼睛进入另一只眼睛）。由于“船”与“手”、“海”与“脸”之间的互喻，“波浪擦过船的震颤”可以经验为指尖在皮肤上擦过时的震颤。于是，远方风景中发生的事件被拉近，成为了我自己身体中的经验。

随后，是视角通过冥想进行的转换：我“曾经在船上”，或“现在就在船上”。可以用卞之琳《断章》的方式，想象“我站在船上看窗前看船的我”。

这是视角的可逆性，但瞬间又闪回到“此刻我在窗前”。此后，一系列身体姿态的变化，将“船”与“手”的关联进一步强化，船好像驶入了我的手掌（因而可以收拢、握紧），与前面所说的“手掌”般的“大陆”或“小岛”相呼应。

诗的结尾从“透过窗看风景”转换为“对窗本身的观看”：这个此刻的窗，“像一枚初升的月亮”。真是精彩绝伦的比喻！这绝不单单是在将“窗”比作“月”，而是写出了视域本身的聚焦过程，在这种聚焦中，“窗”从包含风景的视框变成了视框中的一件事物。同时，这个比喻又是可逆性的：“窗”固然成了“月”，但窗外的“月”也变成了“窗”。可以想象，此刻的窗外，海上明月正在升起——明月是一扇窗，海是另一扇窗，两扇窗折叠在一起又相互展开、相互映照，一种透明的光亮在这里充盈、流淌。这是对“海上升明月”的全新经验方式。透过这首诗打开的窗子，我们看到了自己的观看本身，以及在视角的不断变换中到来的新鲜、流动的风景。

每一位严肃的诗人，在其写作生涯中必须不断对观看方法及其变化的可能性进行研究和探寻。诗人乃是在出生之前就禀有观看之好奇心的人，一如谭毅在《观察》（2007）一诗中所写的“雏鸟”：

……雏鸟不急于出生
隔着蛋壳，这乳白色放大镜
正好研究惊掠过的瞪羚

三、观看中的联觉

观看不只是视觉性的，它里面同时渗透了多种其他的感受，正如观看中还渗透了想象力、知性、情感和理性的作用。在真实的观看经验中，视觉总是与其他感觉混合交融在一起的，这种“联觉”的起因在于身体作为人的知觉经验的中心乃是一个完整的整体，在每一种感官起作用时，身体的其他感官也同时进行协同作用。于是，我们可以发现多种感觉间的相互渗透、交织和转换的现象。正如梅洛-庞蒂所说的：“物体的形状并不只是物体的几何轮廓：物体的形状与物体的性质有着某种关系，它在向视觉说出真相同时，也向我们所有感觉说出真相。”⁴例如，当我们看到一只橙子时，我们不用触摸和品尝也能感到它的圆润和甜美；从黄雀飞起所引发的树枝摇动中，我们可以感受到树枝的柔软

和弹性。这种联觉现象在许多诗歌中以一种辉煌的方式得到了展现，它构成了诗歌魅力的一个重要来源。

哑石的《青城诗章》（1997）作为中国新诗与“自然”的一次令人惊异的奇妙相遇，其中的观看完全沉浸在由联觉构成的丰饶之海里：

今天是个晴和、新鲜的日子
 拨开齐腰深的草丛 在山谷里
 我找到了那些鸟蛋蓝幽幽的声音：
 暗褐是野鸽的 银白是雷鸟的。
 作为山谷中万千事物恬静的一页
 我站得如此之近 又深深注视着……
 或许 我真的领悟了植物们
 潦乱中的精确有序 领悟了动物
 温顺隐忍、但又迥然相异的命运——
 瞧 山体里潜伏的钨矿正沙哑地
 悸动 其额头润泽、坚韧……
 而当我试着与周围彻夜地交谈
 那双宏大之手就会使一切变得简拙
 像流泉 轰的一声将星空、微尘点燃。⁵

这一名为“交谈”的诗节写的其实是对山谷中诸事物的观看。观看向交谈的转换，表明在观看中渗透了倾听。对“鸟蛋”的观看结果是“蓝幽幽的声音”，对山岩的观看则带来了“潜伏的钨矿”那“沙哑的悸动”——这里还混入了触觉的因素，因为“其额头润泽、坚韧”。同时，听觉也在向视觉转换：流泉的声音，变成了“将星空、微尘点燃”的火焰，这一瞬间发生的由水变火的转换是一个极其灿烂的视觉印象。《青城诗章》是感官的盛宴，因为我们的所有感知在其中以一种前所未有的方式全方位地打开，这种生活是真正奢侈的生活（所有的奢侈物都只是为了刺激感官，因此拥有最丰富的感知力的诗人就是世界上过着最奢侈生活的人）。

值得注意的是诗歌中触觉对视觉的大量渗透。这种包含触觉的视觉才是真正丰盈而圆满的观看，正如德里达所发现的，视觉的真理在触觉的真理中达于完成。当我们看到一个圆润事物时，我们已经具有了它对它的触摸经验。而当我