

伍旭升（斯人） 著

我在街上走

我在街上走

其他人也在街上走

起初我走得慢

走快的超过了我

走不快的没超过我

后来我想走快点

走快了就超过了

一些刚才超过我的人

还有一些没超过

停在前面看我

向我挥单臂

我不理他们

我照样走得很快

走过他们身边

他们挥起了双臂

一起叫一个名字

我就一起把他们超越了

我一个人在街上走

没有看到其他人在街上走

山西出版集团
北岳文艺出版社

我在街上走

北岳文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

我在街上走 / 伍旭升著. —太原:北岳文艺出版社, 2010.11

ISBN 978-7-5378-3429-2

I. ①我… II. ①伍… III. ①诗歌—作品集—中国—当代 IV. ①I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 213721 号

书 名:我在街上走

著 者:伍旭升(斯人)

责任编辑:史晋鸿

出版发行:山西出版集团·北岳文艺出版社

地 址:山西省太原市并州南路 57 号

邮 编:030012

电 话:0351-5628696 5628697(发行中心)
0351-5628688(总编办公室)

传 真:0351-5628680

网 址:<http://www.bywy.com>

E - mail: bywycbs@163.com

印刷装订:山西雅美德印业有限公司

印 数:1-1500 册

字 数:160 千字

开 本:889 × 1194 1 / 32

印 张:8

版 次:2010 年 11 月 第一版

印 次:2010 年 11 月 第一次印刷

书 号:ISBN-978-7-5378-3429-2

定 价:18.00 元

序一

那些彼此互为见证的岁月

——为伍旭升（斯人）诗集所作的序

阿 吾

大约一个月前的某个下午，我忽然收到斯人一条短信，说他准备出版诗集，要我写个序。我是又惊又喜又赞叹呀！伍旭升自1988年夏研究生毕业参加工作，一直就在出版业打转，至今写过、编过、出过的出版物可谓不计其数，可是给自个儿出诗集却是第一本。接近水楼台先得月的逻辑，这完全不合乎常理。要知道，诗歌写作是斯人最初的爱好和为文原动力，他却把它一拖再拖。这其中的深意恐怕只有他自己才感触良多。

熟悉1980年代中国先锋诗歌的人大概对阿吾与斯人的“孪生性”还有一些印象。斯人要出版诗集，我替他做个见证责无旁贷，正像三年前我出版第一本诗集的时候斯人给我做见证一样。一个月来，我一边读着斯人的诗作，一边想着我的序该说些什么。最后，我把思路锁定在“那些彼此互为见证的岁月”。

一、大学4年的邻铺

在我心中，原名伍旭升的这个斯人，是我的第一诗友，也是我诗歌写作的第一见证人。当然，我们还是拥有三十年友谊的老同学、老朋友。

我不知道在斯人的心中，原名戴钢的阿吾是否是他的第一诗友和他诗歌写作的第一见证人。我想，我至少是他最重要的诗友之一，也是他诗歌写作较早的见证人。

我相信一定是上帝的预先安排，伍旭升（斯人）和我

不仅做了四年的大学同班同学、同一个寝室的邻铺，而且一起走上诗歌写作之路。

1981年9月，我和斯人分别从四川和福建考入北京大学地理系地貌与第四纪专业学习，我们的寝室在紧靠海淀校门的42楼524房间。我们那间寝室呈长方形，东西走向，西头是进出楼道的门，东头是朝向校园的大玻璃窗户，靠墙的两侧各放着两张上下铺的单人木床，一共八个铺位，七个住人，一个空出来大家放行李。现在我回想起来，我们地理系的学生似乎天生懂一些风水，同寝室先后到达的同学对铺位的挑选，基本暗合了风水易学。当年北大校方的规矩是预先分配好新生的寝室，但不指定铺位。我们寝室的四张床八个铺位，从采光情况、受干扰程度、行动方便等三大因素来讲，靠窗、在门的后侧、下铺是利好因素。我们寝室第一个进驻者是来自湘西土家族的姚姓同学，他挑选的是门后一侧靠窗的下铺。我是寝室的第二个进驻者，我比校方通知的报到日期提前两天到校，因为那年长江四川段遭遇百年一遇的大洪水，原来出川的宝成线塌方停运，临时启用战备铁路襄渝线投入客运，一时还不稳定，我只好提前出发。我挑选的是开门一侧靠窗的下铺。北京本地的邓姓同学比校方通知的日期提前一天到校，是我们寝室的第三个进驻者，他挑选的是门后一侧靠窗的上铺。另外三个同学的准确进驻顺序，我已经记不太清楚，他们分别挑选了门后一侧靠门的上下铺和开门一侧靠窗的上铺。斯人是我们寝室最后一个进驻者，当时只剩下开门一侧一进门的那张床供他选择，他选的是下铺，他的上铺就成了我们放箱子的地方。这样一来，斯人就与我邻铺四年，每晚可谓“抵足而眠”。

斯人和我因为共同的文学爱好走到一起，则是大学一年以后的事情。我们当年都是少年大学生，我十六岁半考进北大，斯人当年高考时还差两个月满十六岁。他是我

们寝室最小的，我的年龄倒数第二。斯人给我的最初印象，一个是比较内向，很害羞；一个是比较稳重，很文雅。他见到生人就脸红，见到熟人总是眯眯地笑着。在第一学年，好像他跟各位同学的关系都不错，与我的关系并没有什么特别之处。斯人跟我关系的转折点在1982年8月底，我们大学二年级即将开始的前几天。此前的暑假我回重庆探亲，斯人则留在学校看书。新学年开学前几天我回到学校，一个傍晚，吃过晚饭后斯人把我从寝室叫到楼道里，压低嗓音跟我说他在暑假写了一个中篇小说，请我提提意见。我当时有一种突然得到别人巨大信任的感动，不仅应承下他交待的任务，而且把我一直在悄悄写诗的隐私也向他坦白了。随后斯人告诉我，其实他也在写诗。大约一两天后，等我把他的小说看完两三遍，我和斯人在未名湖边的一个小亭子里进行了我俩之间的第一场文学交流。有趣的是，斯人最早的那些诗作，我今天已经全无印象。为什么会这样？我想一方面是时间的冲刷，一方面是斯人后来的杰作深深地印在了我的脑海里。

从大二开始，我和斯人成了至交。此后许多年里，我俩分别是对方写作的第一读者，彼此激励、校正对方的诗歌写作。在大学的后三年中，尽管我逐渐偏重哲学、他逐渐偏重历史，然而我俩在文学、文艺理论、美学方面的阅读多半是重叠的，在阅读诗歌方面的重叠则更多。在游历方面，我俩也有不少的重叠。北京那些名胜古迹，我们基本上是同游的。或许正是这样的“共同环境”使然吧，尽管我与斯人在血型、性格、气质方面反差很大，我们在诗歌探索方向上却有惊人的一致性。那些年里，我们俩的某些“共同经历”，至今回忆起来我都备觉温暖、备感珍惜。1983年夏天，我们地理系全年级的学生到山西大同考察火山地貌，紧接着我们专业又跟地质系同年级的学生到河北秦皇岛考察地质构造，

其中一天自由活动，我和斯人先到海边游泳，中午一起去吃海鲜。吃的什么海鲜，我已没有印象，倒是记得斯人点了一道猴头菇，那是我第一次知道这种山珍所以印象深刻。另一个深刻印象是，我俩对青岛啤酒的泡沫和口感赞不绝口。1984年夏天，我俩在一位田姓导师带领下做毕业论文，到甘肃武都的白龙江研究泥石流，搭乘吉普车翻越长江黄河的分水岭。那年8月，就是在武都的一个农家小馆里，我陪斯人度过了他十九岁的生日。

大学毕业前，斯人和我都跨专业考取了硕士研究生。我的导师是中国社会科学院哲学研究所自然辩证法研究室主任查汝强研究员，斯人的导师是北大地理系前系主任、著名历史地理学家侯仁之教授。离校前，斯人和我合出了一本油印诗集《这个那个或者那个这个》，算是我们诗歌写作的一个小结，也是我们友谊的见证。

二、在同一个时间段分别独立写出不变形诗

从1985年秋天到1988年夏天，我俩分别在读研究生。他还在北京西郊的燕园，我则在北京东郊的西八间房。虽然我俩离得不近，但是一至两周总会相聚一次，多数时候地点就在北大校园。

1987年3月15日，一个星期天的下午，我带着我的第一批不变形诗到北大去找斯人。我断定斯人会对我的这些新作感兴趣，理由是过去半年常常听斯人赞颂左拉并有“客观主义”“自然主义”云云。尽管那个时代我对主观、客观的机械二分法颇不以为然，但是我的悟性告诉我斯人要追求的“客观”与我的“不变形”有异曲同工之处。果不其然，斯人看了我的新作后，赶忙拿出他的一些新作来给我看。我曾在拙作《诗的自救：从变形到不变形》（原载《艺术广角》1988年3期）中这样描述当时的

心情：“这是两位老同学老朋友感到最最贴近的时刻。”

我在提出不变形诗的诗歌理念之前，曾用“意象——意境——诗”的三重结构去总结分析历史上的优秀诗作。当年我认为，意象是诗歌的基本单元，一个或多个意象构成意境，一个或多个意境构成诗。意象是具有特定关系的物象集合体，所谓“特定关系”是指对常识的颠覆。几千年的诗歌艺术嬗变，不过是意象结构方式的变化。不管何种变化，它们都是对物象之间自然关系的变形。1987年春天我发现，当我进入某种诗歌体验状态时，其实我不通过意象，不去改变物象之间的常识关系一样可以写出优秀的诗作。这就是我走向“不变形诗”的个人路径。

斯人则不同，他本能地喜欢新自然主义、新写实主义、新唯美主义，同时也钟情于中国古代文论。按他自己的说法，不变形诗第一高扬的是中国古典诗歌的白描传统，第二是深刻吸收西方现当代诗歌、小说、绘画的思潮和手法，第三是追求一种更高的境界，即在毫无玄机的画面结构中呈现出构造之美、要素关系之美。斯人在1987年以前的诗作，大多自然而然、唯美灵动，冷冷的幽默带出浅浅的伤感，他那个阶段的代表作《破裂的友情》和《推算城市季节》这样的作品我都很喜欢。不变形诗的探索让斯人的写作登上一个新高度，他的诗作在保留他本人气质的基础上，显得更有思想、情感的深度和唯美之韵，《我在街上走》《纯风景》《相面》《茄克的诱惑》等在我看来都是不变形诗的上乘之作。

借这个机会，我矫正一下我的不变形诗诗观。其实，历史上的优秀诗篇，从古至今既有变形诗也有不变形诗，在以色列人《圣经》旧约的“诗篇”中，在我国的《诗经》中，我们都可以找到脍炙人口的不变形诗。遗憾的是，几千年来，变形诗得到了更多的传承和发展，而不变

形诗则曲高和寡。我想，历史自有历史的道理，我暂时不便评说。而不变形诗少有发展或影响甚微，或许跟它大象无形、大道无术的“神性”有关。

三、“我在街上走”

为伍旭升（斯人）的诗集写序，我必须谈论他的杰作《我在街上走》：

我在街上走
 其他人也在街上走
 起初我走得慢
 走快的超过了我
 走不快的没超过我
 后来我想走快点
 走快了就超过了
 一些刚才超过我的人
 还有一些没超过
 停在前面看我
 向我挥单臂
 我不理他们
 我照样走得很快
 走过他们身边
 他们挥起了双臂
 一起叫一个名字
 我就一起把他们超越了
 我一个人在街上走
 没有看到其他人在街上走

斯人在1987年写下的这首诗曾经震撼过我，并深深地影响了我的不变形诗写作。斯人的《我在街上走》和我

的《三个一样的杯子》、《相声专场》、《出去》等都是我俩早期不变形诗作中最重要的作品，现在回头来看也是成功的不变形诗作。由于种种不便言说的原因，斯人的诗名和他的诗作还没有引起人们足够的重视。但我相信，斯人和他的《我在街上走》一定会传世。

这首诗读起来非常奇妙，一幅极普通、极简单的生活场景可以给人N个360度的时空遐思。我读这首诗，曾经联想到人生的奋斗历程，我们来到这个世界上，我们来到北京求学，大家一起在北京求学，有的人开始表现突出一些，有的人开始表现落后一些，但是走着走着，形势发生了变化，一些原来领先的人平庸起来甚至落后了，一些原来平庸的人突然变得优异以致领先众人。今天我们每个人在“街上”的什么位置，以后又会如何？

我也曾经把这首诗描述的过程当作一个游戏，一群学生外出赶往某个目的地，有的同学走得快，有的同学走得慢，个头儿不高的斯人开始落在后面，可是他一直努力追赶，一会儿超越几个人，一会儿又超越几个人。最前面那几个人停下来向他挑战，他没有停顿，甚至越走越快，后来超越了所有同学。这好像是现代版的“龟兔赛跑”。

在斯人写下这首诗二十多年后，我还在街上走，我已不在乎别人比我走得快还是慢，我也不把思考的重点放在超越谁或被谁超越。现在中国大都市的闹市街道，人和车辆都是川流不息，而且是立体交叉，每个人各忙各的，除了发广告的和揽生意的，没有人向别人挥单臂或双臂。一个国家一个城市一条街道的场景，可能总是暗含着它们的命运。《我在街上走》语言层面表达的东西直接而简洁，具有小学一二年级文化的人都可以理解，却让我们的心灵发散开去得到无穷无尽的释放，精神的愉悦顿时直通灵界。

如果我们想分析这首诗的妙处，却似乎非常困难。

按照通常的经验或理论，这十九行诗没有一行称得上诗，人们从中找不出李白“对饮成三人”、苏轼“高处不胜寒”、北岛“卑鄙是卑鄙者的通行证”之类的格言警句。全诗没有一个意象，通篇却有意境。那么，是什么让这首诗充满浓浓的诗意？我希望诗歌理论家和评论家们来回答。我的意见只是一种揣摩，它可能跟斯人描述的那幅场景或者说过程有关。那个过程打动了诗人，驱使他落笔写下这首诗，而诗中描述的过程正好能够驱使读者“胡思乱想”。

《我在街上走》打动你了吗？

2010年7月18日，重庆

序二

“不变形诗”之我见

西 渡

1980年代的最初几年是朦胧诗得到迅速传播的时期，同时也是其缺点和局限性逐渐暴露的时期。这些缺点表现在几个方面：一是意象化的写法。在朦胧诗那里，意象是作为一种恢复文学活力的方法被引进的。意象的写法带来了意义的不确定性和开放性，对主流诗歌那种公式化、程式化的诗歌语言形成了巨大的冲击。当初人们之所以认定朦胧诗具有“朦胧”的特质，就是由它这个意象化的写法决定的。但是随着朦胧诗的传播，拙劣的模仿大量出现，以及朦胧诗人自身的重复，意象的写法越来越暴露出它的局限性。首先为人诟病的是意象的间接性——作为中介的意象隔断了诗与经验、事物的直接联系。这种间接性也导致更多的经验无法得到有效处理，也就是说朦胧诗的文学能力受到了其方法的直接限制。其次，意象的写法还导致意义过剩。相对于当时的主流诗歌，朦胧诗力图扩展诗歌的意义空间。然而，意象与意义逐渐固化的象征关联，实际上对诗的意义作出了一种前规定。这种前规定使得朦胧诗的意义具有自动获得的性质，从而也就限制了诗歌意义空间的拓展。二是朦胧诗的代言人身份。朦胧诗人在诗里通常以一代人的代言人身份出现。这个代言人身份是对主流诗歌的真理代言人、阶级代言人身份的否定，从而让诗歌重新拥有一种具体的人性。但是就朦胧诗而言，这个人性的身份是不彻底的，它还保留了一个集体主义的尾巴，它自然引起了更为彻底地走向个体诗学的年轻一代诗人的不满。三是其伪崇高的风格。朦胧诗开始是以叛逆者的身

份进入诗歌的，加之其代言人身份，其美学倾向趋向崇高也在情理之中。但是当写作的对抗性逐渐消失，诗人作为代言人的身份变得可疑的情形下，其自我崇高的风格也变得矫情做作。四是朦胧诗对书面语的过分依赖。书面语典雅庄重，具有“贵族化”倾向，朦胧诗的这一语言意识显然是和其美学上的崇高倾向一致的。但这种语言遮蔽了人们的日常生活和实际经验，同时也限制了诗歌节奏、风格的变化，以及诗人个性的表现。

针对朦胧诗的上述局限，年轻一代诗人提出了自己的诗歌主张。这些主张五花八门，彼此冲突，但在针对朦胧诗的基本态度上则是一致的。他们主张以直接描绘事物取代朦胧诗的意象写法，以平民化的个体身份取代朦胧诗的代言人身份，同时以一种朴素、简单的风格取代朦胧诗的自我崇高和升华，以活泼、生动的口语取代朦胧诗沉重典雅的书面语。这就是萌芽于1982、1983年而在1985年前后公开化的第三代诗歌运动。这个运动最著名的口号“反崇高”，“反文化”，“平民化”，“口语化”，“诗到语言为止”，无不针对着朦胧诗的特征而发。也在这个时候，在北大地理系有一对诗人朋友以其独特的诗歌主张和独具风格的作品引起了诗坛的注意。这就是阿吾、斯人和他们提出的“反诗-不变形诗”。所谓“不变形”正是针对朦胧诗“意象”变形而言的。按照斯人后来的阐述，这个不变形包括三层含义：“首先高扬的是中国古典诗歌的白描传统，对场景和意境的追求，以直白的语言，提供一个清朗的诗歌视阈；其次，深刻地吸收西方现当代诗歌、小说、绘画等新的手法和诗潮”，“再次，‘不变形’所追求的是更高的一种境界，即要在白描的、毫无玄机的画面结构中，呈现出构造之美、要素关系之美，在此基础上，达

到“诗言志”的意境”。我理解所谓“不变形”的要义就在“客观化”和“直接性”，也就是以描摹的手段让事物和经验直接呈现，以达到“客观化”的效果。确如斯人所自供的那样，“不变形”的观念深受西方诗歌、小说、绘画的影响。新小说“作者隐匿”的客观描摹，现代绘画的客观性和抽象处理方式，也是阿吾和斯人写诗的基本方法论。他们似乎立意要用语言来作绘画的工作。由此形成了不变形诗的两个重要特征：反抒情和意义悬置。反抒情针对朦胧诗的主体膨胀和顾影自怜——这两个特点在众多朦胧诗人那里都有程度不同的体现。意义悬置当然是针对了朦胧诗的意义过剩，其哲学来源则是胡塞尔的现象学还原。不变形的另一位实践者阿吾，研究生阶段转攻哲学，而且他正是最早把胡塞尔哲学引入中国的介绍者之一。所以，他们的诗表现出现象学“还原”的特征自然渊源有自。上述斯人的引言强调“不变形诗”和中国古典诗歌“白描”传统的关系，并表明其追求“意境”的主观意向。其实，我不太同意斯人兄的这番夫子自道。从阿吾和斯人的写作实践而言，“不变形诗”的影响源主要是西方的哲学、文学和绘画，而和旧诗的“白描”关系不大，其场景描写所呈现的效果也与意境不相及，而与西方抽象画、法国新小说的效果差似之。不变形诗的另一特点是语言的口语化，简单、活泼、直接，而又不失精确。这使它成为当代诗歌中口语化潮流的一个重要分支。斯人的《我在街上走》《纯风景》《相面》《与景物分离的滋味》《荷赛照片》《混淆》《诱惑》可视为“不变形”的代表作。其中给我印象最深的是《诱惑》：

揪住旋钮

用拇指和食指转动

有节有奏

产生断断续续的话
都与你无关
为此重复一次
在5至9之间这次产生了声响
据说有民歌
自黄土高原来的西北风
自马来半岛来的东南风
构成雨季
使你感到寒冷
打击的声音时断时续
自方块盒里出来
无从知道在何处打击
打击的态度如何

你是一个乐盲
在早晨被一段音响勾引到异域他乡
你不动手
而是拍脚掌
以致无法走出房间
你很沮丧
你讨厌诱惑

在读惯了那种主观情调很浓、自我戏剧化的朦胧诗之后，这样的诗无疑会给阅读一种别样的刺激，从而唤醒沉睡的感觉——让我们换一种眼光去看世界。这也是对世界的一种重构，它是人的能力的一种体现。诗歌的语言简单、口语化，但绝不简陋，自有一种干净利落的风格。这种诗风虽然整体上也可以视为“口语诗”的一个分支，但

与“口语诗”的废话作风距离甚远。与“口语诗”的一味生活化不同，“不变形诗”仍然吸收了较多的书面词汇甚至相当抽象的词汇，如引诗里“旋钮”、“方块盒”，就是一种技术性的书面语。这种对技术语言的吸收，在斯人和阿吾的诗里，不是偶然的现象，而是一种相当自觉的追求，体现了他们一种强烈的“非文学化”的意识。这就是“不变形诗”也被阿吾和斯人称为“反诗”的原因。这种“非文学化”的追求对朦胧诗和中国古典诗歌过分文学化的传统无疑是一种有益的校正。

“不变形诗”所体现的客观化、直接性、反抒情、意义悬置、非文学化诸种意识，实际上成为了1980年代诗歌觉醒的重要一环，其历史功绩当然是不会被轻易抹去的。但毋庸讳言，“不变形诗”也有其自身美学和风格学上的局限。事实上，“不变形诗”的方法论对作者的风格形成了一种严格的限定以至压抑。说得更极端一点，典型的“不变形诗”只能拥有一种客观、冷静以至冷漠的风格。主观和抒情的驱逐，某种程度上也放逐了诗人的个性。比较阿吾和斯人的诗，当他们严格按照其“不变形”理论写作的时候，其风格确实是相当一致的，如果抹去名字，我们很难分辨出哪是阿吾的诗，哪是斯人的诗。其风格的独特性倒是在他们从其理论滑逸出来，对“不变形”主张构成某种偏移的时候，譬如阿吾的《相声专场》。这首诗貌似客观，其实有很多主观的选择在里头，也包含多重社会学和文化学的内涵。最近和周伟驰兄谈起这首诗，他对这首诗赞不绝口，并启发我对这首诗可以有多种读法。斯人则擅长用幽默和某种魔幻性来调剂由“不变形”带来的风格的单一。这体现在《问路》《接人》《给自己的生日礼物》《世俗生活》等诗中。此外，“不变形诗”的客观其实是抽空了人的复杂心理经验后的产物，因此使典型的“不

变形诗”往往缺少心理的深度和穿透力，诗所表现的经验也就只能成为一种特殊的美学经验，而不能成为与读者共享的一种心理和社会经验。这显然也会使诗的文学能力发生萎缩。也就是说，“不变形诗”从反对朦胧诗对文学能力的压抑出发，最终却成了这一压抑的同谋。当然，也不能说“不变形诗”完全缺乏心理深度。事实上，它可以说是比较典型地表现了1980年代中期以后在中国大陆逐渐蔓延开来的一种“局外人”意识。这当然也是一种具有共同性的社会经验，具有某种可共享性。但是，这种经验是一次性的，如果它不能从自身转移或者发生改变，就会变成简单的重复。换句话说，这种经验在诗歌美学上缺乏变化和发展的潜质，而且对交流抱持一种拒绝的态度。实际上，“局外人”意识很大程度上体现为是一种意识的休止和停滞。当写作过分依赖这样一种意识来推进的时候，它有一种潜在的“熄火”危险。对这一意识的发现者加缪来说，“局外人”意识只是他对现实的一种观察，而并不构成他的主体意识。他的主体意识是反抗，是永不停滞、永远行动的西绪福斯精神。也就是说，以某种“局外人”意识导引的“不变形诗”可以作为一个阶段的写作动力，但却难以成为一个不断成长的诗人终身写作的动力。“不变形诗”要发展和丰富，就必须完成对自身的反动。阿吾和斯人的写作在1990年代以后都有很长时期的中断，阿吾退隐到商业事务中，斯人则转而写起了小说。尽管引起两人中断诗歌写作的具体原因并不一样，但是“不变形诗”观念中写作动力的自动减退也可能是背后的一个重要掣肘。近些年，两人又相继恢复了写作，而其复出后的作品则难用“不变形”一言以概之了。这是不是说明我的看法还有一定道理呢？

偕斯人兄诗集出版之际，不揣鄙陋，坦陈了我关于