

“在燃烧的太阳和酒精中心”： 海子诗歌中的感性、身体与情欲

张清华

绿色的妇女，阴郁的妇女
在瓦解中搂住我一同坐在燃烧的太阳和酒精中心
——海子：《太阳·土地篇·迷途不返的人……酒》

诗是情感的，不是智力的。
——海子：《寂静（〈但是水、水〉原代后记）》^{〔1〕}

如果人们以为海子只是一个有诗歌理念的、概念化的诗人，那可就错了。他是有足够的感性能力的诗人，这其实是支持他走得更远的一个重要因素，也是他与大多数“第三代诗人”同处一个时代，却可以成为翘楚、可以最终脱颖而出的一个重要的理由。

历史上的大诗人中固然有靠思想和修为成立的，但更多的却并非是靠思想和观念而自立，而是靠了感性和超验的东西，靠了观念之外、甚至与观念毫不相干的因素成立的。用严羽的话说，叫作“诗有别才，非关理也”，李白就是这样的诗人，他是如此自然和放纵，泛滥而无节制，但他的感性世界里所蕴含的，是比之观念更为丰富和更为广阔的内容。这也接近于《浮士德》中“生活之树常青，理论却往往是灰色的”一类说法；苏东坡是观念非常突出的诗人，但是他充满感性的表达，比其儒释道兼而有之的观念人格，来得更为有效。

所以，海子巨大的体积，一方面是来自他“伟大诗歌”的观念构想，来自他对于古往今来人类诗歌理念的总体性和综合性的理解与扩展，同时也来自他卓越的感性想象，他亲和于原始思维与原型意象的类似“先知”“半神”与“巫”的直觉想象力。这些元素在他的诗歌中起着承载与整合、生成与返回的综合效用，也在一定程度上中和了其“现代性”的困境，即为海德格尔所说的，在诸神消退之后的那种“贫乏”，或是本雅明所说的“机械复制时代”的简单化，以赝品替代“原真性”

的局限，简言之，以“生命的缺席”和“历史的不在场”所支持的艺术生产。海子的诗歌是对这种现代性困境的矫正和弥补，他是用了生命的在场和感性的活跃，来弥补神性的空缺以及诗意的僵滞与匮乏的。

还有“身体性”——我不得不说，海子是当代诗歌中最早的“身体写作”的范本，是诗歌中肉身解放的先驱。这是以往人们都没有充分意识到的，或者意识到了也无人敢于说出。实际上，身体解放是当代文学至为核心的观念解放，没有感官因素的参与，观念和文体的解放在某些情况下都属于空谈。当年莫言在《红高粱家族》中所宣扬的身体、欲望、非理性与无意识至今也还遭到许多人的误读和批评，但回想一下，如果没有20世纪80年代中期以莫言为代表的身体与感官解放的书写，当代文学的变革和世界性接轨，还要延迟很多年。迟至十几年后的世纪之交，有年轻一代才因为网络新媒体的参与，并借助新千年的狂欢氛围，提出了“身体写作”的口号。但实际上海子早在1985到1986年，就写出了大量“身体本位”的诗篇。当然，他是以隐喻和转喻的形式来处理的，是用了一套“隐语”系统来暗示的。用弗洛伊德的话说，“力比多”并未直接呈现，而是经过了适度而巧妙的“升华”来呈现的。这就使他的身体性呈现了“既真且美”的性质，达到了那个时代的人们轻易难以破解，也不曾敏感的隐秘程度。

上述因素假如整合起来，在哲学的意义上，我以为便可以用这个词——“酒神精神”来予以涵纳。因为唯有酒神精神才能够将这样感性而迷狂的、原始而充满身体意味的生命激情混合和整合在一起，派生出如此生气勃勃、气象万千的一个象征世界。正如尼采在《悲剧的诞生》中所说：

在酒神颂歌里，人受到鼓舞，最高度地调动着自己

的一切象征能力；某些前所未有的感受，如摩耶面纱的揭除，族类创造力乃至大自然创造力的合为一体，急于得到表达。这时，自然的本质要象征地表现自己；必须有一个新的象征世界，整个躯体都获得了象征意义……⁽²⁾

如果我们把海子的诗论与尼采的文字作一个对照，会有一个惊人的发现：1986年之后的海子受尼采影响是如此之深，他们之间连语体都是如此地接近。将尼采的章句和海子的诗论彼此嵌入对方的行文中，也几乎难以分辨。所以我有这样一个判断：海子的诗论背后也有着“酒神式”的思维，甚至相似的哲学话语的支撑，这是使他能够超越同时代的其他诗人，能够从“诗之本体论”和“哲学本体论”的双重意义上谈论诗歌的一个原因。如果没有这一背景作为参照，我们也同样很难真正全面地理解海子，知晓他的意义。

一、悲剧与酒神：海子诗歌中的感性迷狂及哲学渊源

“在酒神精神的照耀下”，当我们这样来看海子的写作，会有很多新的视角。在他最重要的长诗《太阳·土地篇》中，他反复吟咏的酒、酒馆、酒徒，以及与之紧密相连的大地、“大地魔法”，可以理解为是一些核心性的意象，它们传达了一个核心性的意图，其实就是尼采所说的“酒神颂歌”所派生出的“一个新的象征世界”。因为酒神的照耀和引领，“人的创造力和大自然的创造力合为一体”。这是具有纲领性或网结意义的篇章，“感性的迷狂”成为返回大地和原始存在的隐秘通道，也成为诗人在“现代”条件下唤起“原始力量”，并获得抒情性的唯一方式。让我们来看看尼采关于这一方式的描述：

……现代萎靡不振的文化荒漠，一旦接触酒神的魔力，将如何突然变化！一阵狂飙席卷一切衰亡、腐朽、残破、凋零的东西，把它们卷入一股猩红的尘雾，如苍鹰一般把它们带入到云霄。我们的目光茫然寻找已经消失的东西，却看到仿佛从金光灿烂的沉没处升起了什

么，这样繁茂青翠，这样生气盎然，这样含情脉脉。悲剧端坐在这洋溢的生命、痛苦和快乐之中，在庄严的欢欣之中，谛听一支遥远的忧郁的歌，它歌唱着万有之母，她们的名字是：幻觉、意志、痛苦。——是的，我的朋友，与我一起信仰酒神生活，信仰悲剧的再生吧。苏格拉底式的时代已经过去，请你们戴上常春藤花冠，手持酒神节杖，若虎豹豺狼讨好地躺倒你们的膝下，也请你们不要惊讶。现在请大胆做悲剧式人物，因为你们必能得救。你们要伴随酒神游行行列从印度到希腊！⁽³⁾

这段诗一般的文字，是尼采所描述的“悲剧的诞生”之处，主体与客体世界发生“化学反应”时的壮丽景象。在酒神精神的照耀下，在生命主体的感性激荡中，在诸神借此被还魂复活之后，才会有诗歌的奇迹，有创造与毁灭的狂飙，有死亡和再生的幻象。当然，这里所说的“诗歌”不是指“文本”意义上的诗，而是指哲学和人类学意义上的“原诗”，是海子所说的“真理诗”。关于这一点前文中已经反复说明过，此处不再展开。海子正是领悟了尼采式的理解，并沿着诸神和狄奥尼索斯所指示的方向，来寻找他诗歌灵感的泉源，以及抒情力量的凭借的。他们几乎是“互文”的：

大地 酒馆中酒徒们捧在手心的脆弱的星辰
漠视酒馆中打碎的其他器皿
明日又在大地中完整 这才是我打碎一切的真情

……祭司和王纷纷毁灭 石头核心下沉河谷 养育
马匹和水

大地魔法的阴影深入我疯狂的内心
大地啊，何日方在？

这是海子在《土地篇》第十章《迷途不返的人……酒》中写下的具有“极限抒情”意味的句子。我们看到，一个酒神曲的领诵者角色出现了，他是以先知或王的扮演者，头戴假面和身披羊尾的狄奥尼索斯化身的身

份,在歌队和众人面前表演着。这显然不是“历史的场景”,甚至也不是民俗学意义上的场景,而是哲学和创世神话的场景。在我看来,这就是海子内心中最为向往的,抵达其“伟大的诗歌”的现场,作为“主体人类在某一瞬间突入自身的宏伟”、在“原始力量中的一次性诗歌行动”⁽⁴⁾的那种场景。也是为尼采所反复描绘的希腊艺术精神的诞生之所。请注意他与尼采唯一的不同,是用了“大地”这一总体性的意象来整合上述幻象的,他以此将这精神统领的世界更加原始化、具象化、本体化且诗意化了。

请注意——这里还有一个特别核心的命题,即“在现代性条件下如何抒情”的问题,这是从尼采到海德格尔、从本雅明到阿多诺共同思考的,他们要么在哲学和诗学上提出双重追问,要么是在社会学和伦理学的意义上来加以质疑。而海子也敏锐地意识到了这一重大的问题,他试图从哲学和诗学两个角度提出解决方案。这就表明,他不是一个一般的“抒情诗人”,而是具有宏大思想架构和形而上学气质的“真诗”的写作者,是“哲人诗人”和“历史性的诗人”。在20世纪80年代中后期,能够有这样高度的诗人,可以说绝无仅有。尼采为人类提出的方案是重回“酒神精神”,而海子在第二个史诗创作期,也就是1986到1988年创作的《太阳·七部书》中,也明显地认同了尼采的观点,并以“元诗歌”的方式深入讨论和实践了这些看法。这一点我们须要有充分认识。

如果要真正在哲学上理解海子,我认为《悲剧的诞生》是一把钥匙,这部书可以说是他的启蒙教科书,但我确信海子不只是一个好的学生,他更是一个天才的吞噬者,一个可以“吞吐巨大思想体系”的创造者,因为他与尼采一样,获得了“狄奥尼索斯附体”的体验与能力,“他的强大的酒神冲动”“吞噬这整个现象世界”⁽⁵⁾,而且,在他的身体里面或背后,还有另一个来自中国传统的“李白式的”灵魂或内核的支配——这一点我还没有想得很清楚,狄奥尼索斯和李白,在他这里是怎样“合二为一”的。

但细读海子的长诗,可以看出他的写作明显地分为前后两个时期,第一个时期他和大多数“第三代”诗

人的“文化写作”是一致的,写土地、自然、文化、民俗、神话、传说,但在第二个时期,也就是1986年以后(包括1986),他突然转向了“太阳主题”的写作,且在视角上更加具有了“世界性”的宽度,不是沉湎于作为历史或地理范畴的民俗文化,而是作为本体和存在的世界,是哲学与认识论范畴的主题。这背后一个巨大的认知转换,我以为就是尼采的“日神—酒神”模式的衍生物。当然,这样说有些简单化了,这其中还有海德格尔、雅斯贝斯、荷尔德林、梵高等等很多哲人与艺术家思想的影响,但哲学基础无疑是来自尼采思想的影响。

其实,在海子这里,“太阳”就是“日神主题”的构建,是他基于认知本体的思考与赋形,其内在思想是理性与秩序;但是与尼采一样,他同时又接受了来自感性与生命世界的召唤,依据酒神的内在感召与大地(存在)本身的混沌与弥合力,构建了这个混成的“二元世界”,形成了“本体—认知”“大地—太阳”“母体—父本”“酒神—日神”等等之间的对立与统一、斗争与和解的二元关系。因此必须从尼采的角度看,海子核心的诗学观点才能得到更明晰的解答。

为了强化这种对照关系,我们再列出两个人的若干文字,来看一看他们深刻的联系乃至明显的“互文性”:

我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身,感觉到它的不可遏制的生存欲望和生存快乐。现在我们觉得,既然无数竞争生存的生命形态如此过剩,世界意志如此过分多产,斗争、痛苦、现象的毁灭就是不可避免的。正当我们仿佛与原始的生存狂喜合为一体,正当我们在酒神陶醉中期待这种喜悦常驻不衰,在同一瞬间,我们会被痛苦的利刺刺中。纵使有恐惧和怜悯之情,我们仍是幸运的生者,不是作为个体,而是众生一体,我们与它的生殖欢乐紧密相连。⁽⁶⁾

这是尼采在《悲剧的诞生·前言》中,写给他早年所景仰的音乐家理查德·瓦格纳的一封信中的一段。在这篇如诗的文字中,我们可以看出那时尼采所迷恋的,正是在德国文化精神中所延续着的,源自希腊文明中的酒神精神,它是从日神文化中分离出来的。是原

始之力,无意识、死亡冲动、“生殖欢乐”“悲剧”“醉”等等概念构成了他表意的核心词语,这些词语是他的诗意情怀得以落地的扭结。

再看这一段,这是海子的话语:

我热烈地活着,亲吻,毁灭和重造,犹如一团大火,我就在大火中心。那只火焰的大鸟:“燃烧”——这个诗歌的词,正像我的名字,正像我自己向着我自己疯狂的笑容。这生活与生活的疯狂,我应该感激吗?我的燃烧似乎是盲目的,燃烧仿佛中心青春的祭典。燃烧指向一切,拥抱一切,又放弃一切,劫夺一切。生活也越来越像劫夺和战斗,像“烈”。随着生命之火、青春之火越烧越旺,内在的生命越来越旺盛,也越来越盲目。因此燃烧也就是黑暗——甚至是黑暗的中心、地狱的中心。

魔——这是我的母亲、我的侍从、我的形式的生命。它以醉为马,飞翔在黑暗之中,以黑暗为粮食,也以黑暗为战场。我与欲望也互通心声,互相壮大生命的凯旋,互为节奏,为夜半的鼓声和急促的屠杀。我透过大火封闭的牢门像一个魔。对我自己困在烈焰的牢中即将被烧死——我放声大笑。我不会笑得比这个更加畅快了!我要加速生命与死亡的步伐。我挥霍生命也挥霍死亡。我同是天堂和地狱的大笑之火的主人。⁽⁷⁾

显然,从这些话中我们可以看出有两个海子:黑暗的和光明的,燃烧的和熄灭的,忧郁的和热烈的,理性的和迷狂的,日神的和酒神的,头脑的和心灵(身体)的,生命的和毁灭的(向死而生、自杀的),天空的和深渊的,可解的和晦暗的(不可解的),狂放的和自我囚禁的,睿智的和盲目的,诸神的和魔鬼的……在这种“日记”文字中,他只面对自己,在深夜思考和进行自我分析,展示出了他内心全部的复杂性。这个二元的人格结构,非常类似于“超我”与“本我”的斗争,其中的分析者就是他的“自我”。但这样说又有些简单化了,在海子这里,“本我”并不等于“酒神”,“超我”也不等于“日神”,它们只是交互混合与纠缠着,仿佛被压扁的

“风月宝鉴”的两个面。作为对于世界的认识,这也很类似于道家的“有与无”,或佛家的“色与空”,两个巨大的哲学范畴被压缩至一个孱弱的肉身之上,爆发出并不匹配的巨大的能量。

但这正是疯狂之力、酒神之“魔”力的来源,因为这种二元属性,海子的话语场和能量场变得异常复杂和宽阔,如同尼采那“着魔”般的文字一样,他的语言具有了半神的、先知或者祭司式的力量,而这也正是尼采所信奉的“日神艺术崩溃”和“酒神精神归来”的一个历史与逻辑的双重转换。

我过去也一直惊讶,海子为什么会如此持续地处于一种准疯癫的、酒神附体般的创造力之中,他的激情和想象力何来,当我重温尼采的话语时,似乎忽然有了答案。尼采的这段话似乎就是对于“海子诗意”或者“史诗景象”的一个生动解释:

在酒神的魔力之下……被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日。大地自动奉献它的贡品,危崖荒漠中的猛兽也驯良地前来。酒神的车辇满载着百卉花环,虎豹驾驭着它驱行。一个人若把贝多芬的《欢乐颂》化作一幅图画,并且让想象力继续凝想数百万人战栗着倒在灰尘里的情景,他就差不多能够体会到酒神状态了。……此刻,贫困、专断或“无耻的时尚”在人与人之间树立的僵硬敌对的藩篱土崩瓦解了。……人轻歌曼舞,俨然是一更高共同体的成员,他陶然忘步忘言,飘飘然乘风飞飏。他的神态表明他着了魔。就像此刻野兽开口说话,大地流出牛奶和蜂蜜一样,超自然的奇迹也在人身上出现。此刻他觉得自己就是神,他如此欣喜若狂,居高临下地变幻,正如他梦见的众神的变幻一样。人不再是艺术家,而成了艺术品:整个大自然的艺术能力,以太一的极乐满足为鹄的。在这里透过醉的战栗显示出来了……⁽⁸⁾

这些话几乎可以用来完整地诠释海子的长诗创作,也从哲学和认识论的意义上解开了这创造之谜。我相信海子后期的史诗创作,其哲学基础、认知激情、基本方法、想象方式都与尼采的论著有着至关重要的

关系,这一点应无须赘言。他们之间的这种一致与互文性,当然不能视为是后者对前者的“抄袭”或者“借鉴”,而是一种“相遇”,是一种精神的吸引和感召,一种知音间的共鸣与互动,是“扑向真理”的那种势能,犹如两个集疯子和先知于一身的诗人的拥抱。他们的语词是这样如乌云短路所造成的闪电,晦暗中带着强光彼此照亮,他们的激情和思想是这样如雨后的云霞,云蒸霞蔚,波谲云诡,放射出耀目的光华。

好了,这个话题可以告一段落,接下来,我们须要将这云雾笼罩的讨论予以“接地”,将“酒神精神”的感性迷狂落实到肉体的书写、“生殖欢乐”与无意识活动的揭秘,及“爱与死”的共生和梦境的解码。所有这些也都可以视为是狄奥尼索斯的馈赠和酒神创造的象征。

二、身体的解放:感性、欲望及其隐喻转换

其实将近十年前,笔者即有过关于海子诗歌与肉身和欲望之间隐秘关联的讨论^[9]。那时还担心可能的冒犯,会“亵渎”海子在某些读者看来的“纯洁性”。但从酒神精神和尼采的角度看,这些问题都已迎刃而解。而今如果考虑中国当代诗歌的历史,“感官的解放”和恰如其分的“隐喻性改装”,正是海子对于中国当代诗歌变革的一个重要的贡献,所以无法绕开。而且从海子整个的观念世界和诗歌谱系来说,它也是一个非常有机的部分。

单从文本的角度看,这是一些带有“荤曲”或“艳辞”意味的谣曲,爱欲或爱情的小夜曲,是一些孤立的或彼此有一定联系的篇章;但从根本上说,它们又不只是肉身经验和世俗幸福的一部分,而是海子悲剧精神与酒神哲学的感性赋形与内在支撑,是他生命意志的投射,狄奥尼索斯精神的伴生物。一句话,是其“悲剧经验的实体部分”。这个言不及义的说法,可以从前文所引的尼采的话中找到依据。因为从根本上说,爱与死、欲望与毁灭是同一经验的两个方面,“悲剧端坐在这样洋溢的生命、痛苦和快乐之中”,尼采说得分明,假如不从哲学上来理解他的这些体验,便是舍本求末。事实上这也可以解答一个谜底:如此美好的爱情和身体

经验,为什么没有能够挽留海子年轻的生命——哪怕让他只做若干年“物质的短暂情人”,让他作为与我们一样的“俗人”苟活在这个世界上,以不使他年迈的母亲在有生之年承受丧子的悲伤——为什么没有挽留住他那瘦弱的肉身?这表明,无论什么样的世俗幸福,都无法根治他那酒神附体的忧愁,那旷古的绝望和大悲摧,这一切都只是他“要加速生命与死亡的步伐”^[10]的必经之路而已。

然而,在面对这些作品的时候,我们又必须从单个文本的角度来看待。在获得了上述前提的条件下,我以为我们也不妨从世俗经验的角度,来进行一番细读。

美国学者阿尔伯特·莫德尔曾在他的《文学中的色情动机》一书中,说过一句武断而富有启示性的话,作为弗洛伊德的同代人和同道者,他说:“严格地说来,所有的 love poetry (爱情诗)都是 erotic poetry (色情诗);其实,文学的巨大魅力就在于它最忠实于生活,而性爱或‘色情’恰恰是生活的重要组成部分。所以,说魏尔仑这样的大诗人也很‘色情’是一种赞誉,而不是贬低。”^[11]与弗洛伊德相比,莫德尔的分析似乎显得有些浅尝辄止,但这句话恰恰有他的道理。可以看作是他的“文学是力比多的升华”的说法的翻版,而且更有具体的针对性。问题就在于“升华”,和历史上那些最优秀的诗人一样,海子是有效地将力比多进行了升华处理,让欲望与色情的成分最大限度地隐藏了起来。而这是我认为他得以“将情欲书写合法化和美学化”的一个关键所在。

有了这一前提,我们就可以来讨论其诗歌中的肉体与色情隐喻的成分了。首先我得说,海子这类作品非常之多,大约从1985年中期的《妻子与鱼》开始,一直到1986年的晚些时候,大约100首抒情短诗中,有超过三分之一明显是写爱情的,其中有一半左右则是明显有身体隐喻的。这么多的作品,我不可能一一细读,只能选择其中最具有代表性的部分来做些讨论。

按照“编年”的方式,我发现1985对海子来说是一个特别的年份。他在这一年的诗歌中反复描写了那些有细节的、充满了甜蜜的身体性以及迷人的隐喻性的爱情场景。之后他仍然会大量地使用到身体的隐

喻,但那种直接的身体性的甜蜜却消失不再。由此我断言,海子可能经历了一场他个人有史以来“真正的恋爱”⁽¹²⁾——我的意思是说,这是一场有身体经历的、并非“柏拉图式”的恋爱。他抑制不住激动和兴奋,写下了数量不菲的爱情诗,其中有很多都涉及了身体与器官的描写。而这些描写在当代诗歌中同样具有开创性的意义,因为此前没有任何人能够如此精细而大胆、直接且正面地将性隐喻作为写作的对象。从这个意义上,说海子是划时代的诗人同样不是虚夸。

让我先举出《妻子和鱼》一首。由于唐晓渡和王家新两位很早即将其选入了《中国当代试验诗选》⁽¹³⁾,因此这首诗传播很广。很多年中,我只是隐约意识到其中的性指涉意味,但因为某些心理的预设,总担心“以小人之心度君子之腹”,并未真正留意它在这方面的意图。但如今读来,则强烈地意识到,这确乎是一首以隐喻笔法书写恋爱的甜蜜、怅然以及隐秘体验的诗。其中“水”与“鱼”的意象明显隐含着传统文学中“鱼水之欢”的意思,具有浓厚的情色意味:“我怀抱妻子/就像水儿抱鱼/我一边伸出手去/试着摸到小雨水,并且嘴唇开花……”无须讳言,这都是关于身体与器官的想象,是关于爱的细节描写。“水儿抱鱼”“小雨水”“嘴唇开花”等意象的含义,都是不言自明的。接下来,诗中反复描绘了肢体的亲昵游戏,以及肉体的幸福体验:“我看不见的水/痛苦新鲜的水/流过手掌和鱼/流入我的嘴唇//水将合拢/爱我的妻子/小雨后失踪/水将合拢……”这应该是身体的反应,是抚摸、相爱或交欢过程中的情景,“水”的来去,参与者的狎昵,动作性很强,无须细解。接着,作者又写到了在“鱼”与“妻子”两个角色之间不断地发生着的疑惑和转换——他实际是要表达自身的某种幻觉体验:这个女性在“两个身份”之间不断地发生着的莫名转换,爱抚时犹如小动物般活脱的“生理”(鱼)角色,同日常间作为情感与伦理意义上的“妻子”的角色,这两个到底哪一个是真的,哪一个真正属于我?主人公在这里是疑惑和撒娇的,并且他还延伸及作者对自我身份的疑惑——一种“身份失忆症”:

离开妻子我
自己是一只
装满淡水的口袋
在陆地上行走

只记得“水”的感觉,但又是淡而无味的“水囊”一个。这一意象非常形似地书写出了性爱过程之中和之后的心理与身体反应:在激情之后分别时的一种“被掏空”了的、失魂落魄般的感受,微妙地隐喻出过程之中的甜蜜销魂,还有之后的怅然若失。

这或许是当代诗歌中最早的全文“赤裸裸”地书写性爱的诗篇了。但请注意,海子的处理非常隐秘,完全用隐语和隐喻来呈现。“小雨水”“嘴唇”“鱼”等这些“名词”是隐喻的,但其中“动词”的使用则非常直接:“怀抱”“抱”“伸出手去”“开花”“摸”“睡”“合拢”等等,这些都非常动作化,且有实在的性指涉的意义。

再看另一首《打钟》。这一首在海子的诗中也因为同样的原因传播很早。但是关于其中的含义,则少见细读性的阐释。确乎它也更加暧昧。而今假如我们直接将其定性为性隐喻的诗,其意义也许会变得更明朗和清晰。很显然,这首诗是更直接地官能化了,且受到这个年代人们的“学术趣味”的牵引,与他的许多诗篇一样,具有了“人类学的意义”。它将性爱场景与动作,经过人类学的想象与升华之后,将其“虚拟”并且“神化”为一种原始的壮美场景,犹如我们远古祖先创世时的情景:

恋爱,印满了红铜兵器的
神秘山谷
又有大鸟扑钟
三丈三尺翅膀
三丈三尺火焰

打钟的声音里皇帝在恋爱
打钟的黄脸汉子
吐了一口鲜血
打钟,打钟

一只神秘生物
头举黄金王冠
走于大野中央

你当然可以将这些句子看作是纯粹的“诗意想象”，但那样一来，这首诗反而显得很牵强夸张，很不靠谱。如果是将其理解为直接的性动作描写，则可以看作是原始性史，或是创世史诗场景中的一个部分。这就是海子的过人之处——可以将很现实和很直接的内容转换、幻化和提升为原始性的诗意。诗中非常明显地充满了情色意味：“神秘山谷”“大鸟扑钟”“一只神秘生物”“大野中央”，这些无疑都是性器官的隐喻，而“印满了红铜兵器”“火焰”“头举黄金王冠”“打钟，打钟”，都明显有“性信息”的提示，甚至可以将之解为器官的特征。然而它们共同隐喻的某一时刻的场景，在整体上却被“神化”和幻化了，成为一个原始的人类学景象——犹如原野上伏羲女娲的壮美交合，个体行为被赋予了创世神话的内涵。

这首诗符合 20 世纪 80 年代人们的普遍情结：喜欢用文化的眼光看待一切，将个体的性行为演变成了一个“生殖崇拜”的仪式。类似的描写在杨炼的《诺日朗》等诗中已有了先例，但和杨炼式的晦涩与稠密相比，海子是简练而直接、迅疾而到位的，他对于神话与神启境界的创设，的确来得更快。

接下来我们再看写于 1986 年的《肉体（之一）》《肉体（之二）》。这两首有可能写的是海子失恋之后，对于爱情的回忆与祭奠。其中第一首写得略显悲伤而虚拟，第二首更直观和沉溺。当然，最后又出现了“墓地”，这可以印证这两首诗的含义。很显然，稍早前在《九盏灯》中，海子明确书写了失恋之痛，之后，那些甜蜜的、包含了“色情甚至狎邪”意味的诗就不见了，能够读出的似乎只有充满伤感和痴迷至“若有所失”的回忆。确乎，只有在恋爱之中、在“现在进行时”中才会有色情与狎昵的心态与机会，而回忆和悲剧结局之后的回味，都很难再具有色情意义。在这两首中海子更多地写到了乡村的景象，写到故乡和母亲，这显然是一种“转移”和“疗伤”的方式。

悲伤和怅惘是两首诗的主调。第一首在我看来是表达了对于身体记忆的留恋：“一枚松鼠肉体 / 般甜蜜的雨水 // 在我的肉体中停顿 / 了片刻”，可想而知，这种温馨而令人绝望的记忆是如何攫住了作者的心，犹如一场醒来时备感幻灭的春梦，他抓不住这悲伤而美妙的记忆，只能在怅然中定神体味，叹息良久。不过，笔者以为，海子此时仍偶尔会回忆起并且沉浸于爱的经验与往事之中，他的《肉体（之二）》中直观地写道：

肉体独自站立
看见了鸟和鱼

肉体睡在河水两岸
雨和森林的新娘
睡在河水两岸……

这当然是器官的隐喻，是欢爱场景的局部。因此这首诗从“技术”上讲，可以看作是从第一首中摘出，专门描写春梦中的细节，以延长其性体验过程的产物。开篇即强调“肉体美丽”，在展开描写了上述细节与场景之后，它又十分肯定地强化并且升华了这一意图：“垂着谷子的大地上 / 太阳和肉体 / 一升一落，照耀四方”。这仍然是欢爱场景与动作的描写，只是从诗意上他不得不将其虚化为壮丽的自然和“农业图景”，但他与此同时又在这些记忆中沉浸而无法自拔。最后，海子也终于说出真相：这是一场悲喜交集的幻梦，永不回来的回忆——“感激我自己沉重的骨骼 / 也能做梦”。凄艳、美丽、感伤、叹息，这一首真可谓是一唱三叹，余音绕梁，让人悲从中来，不可断绝。

另外，典型的例子还有《写给脖子上的菩萨》《思念前生》等几首。“菩萨”一篇似比较含蓄收敛，一直把对爱人的爱与感激，转化为一种神性体验，这大约是一种对女性“再造之恩”的感激之情了。两人相拥相亲、调情狎昵、彼此近距离地感受对方呼吸的场景，让他沉湎不忘，故虚拟了“菩萨”的出现，她是大慈大悲、普度众生的菩萨，当然也是在性爱方面赐给他幸福和满足、再生与拯救的“菩萨”。最后，海子止不住甜蜜地写道：

“菩萨愿意 / 菩萨心里非常愿意 / 就让我出生 / 让我长成的身体上 / 挂着潮湿的你。”最后两句既可以很抽象地理解,当然也可以很具体地理解为是一个性动作的瞬间。

《思念前生》是一首特别的诗,从诗意上看,似乎有恋母的隐喻。它写了一个奇怪的梦境:梦见自己赤身裸体的成长记忆,梦想重新返回到母亲身体之中,还原为幸福的婴儿:“庄子想混入 / 凝望月亮的野兽 / 骨头一寸一寸 / 在肚脐上下 / 像树枝一样长着……// 仿佛我是光着身子 / 光着身子 / 进出 // 母亲如门,对我轻轻开着”。整首诗都写得很美,很原始静谧,有一种海子诗歌中典型的单纯和天真。不过,假如我们从弗洛伊德的观点看,那解读它可就学问大了。返回母体既可以理解为是一种美丽的撒娇,当然也可以认为隐含着难以言喻的可怕念头。但这就比较犯忌讳了,让我们小心地躲开吧。

在从《妻子与鱼》开始,到《肉体》之间,海子写过的与性爱隐喻有关的诗,总计大概不少于十几首,比较明显的还有《坛子》,写女性身体的,藏得较深,但很容易理解:“我头一次也是最后一次进入这坛子 / 因为我知道只有一次 / 脖颈围着野兽的线条 / 水流拥抱的 / 坛子 / 长出朴实的肉体”,这明显是女性身体的隐喻,只是海子同样将它“物化”为一只具有人类学意义的“坛子”,如同这个年代许多诗人都写过的一样。除此之外,还有《浑曲》《得不到你》《中午》《我请求:雨》《为了美丽》等,大约都有明显的器官隐喻与性爱指涉的意味。

我之所以冒了道德的风险,来讨论海子诗歌中的性描写或者色情隐喻,首要的意图是要证明感性、感官、欲望、创造、梦境、非理性……这些“酒神迷狂”的元素在海子诗歌中的丰富含量与重要作用,并且与“生殖欢乐”之间的“紧密相连”的性质。“一条忘川隔开了日常的现实和酒神的现实”⁽¹⁴⁾。用尼采的话来解释,是这样准确和到位。

一旦涉及了身体书写的命题,我们还不得不将其“历史化”。让我们稍稍回忆一下这个过程。

有人认为,当代诗歌中的“身体解放”是肇始于最近的十年,是始于世纪之交的“下半身”运动⁽¹⁵⁾,从破

坏性和颠覆性写作的角度,这不无道理。但如果历史地看,这一写作的谱系则实际可以上溯至1985年以前。1985年,堪称“中国式自白派”的几位女性诗人,都已经写出了具有显著身体解放意味的诗歌:唐亚平的《黑色沙漠》组诗中,《黑色洞穴》一首即涉及了器官的隐喻;翟永明的《女人》组诗、伊蕾的《独身女人的卧室》组诗中也有大量的性信息,但这些基本上都是作为“文化立场”来进行书写的,并不具有真实的“肉体意义”。所以某种程度上,1986年的海子,称得上是第一个将身体与性直接和直观地“嵌入”当代诗歌写作之中的人。这足以证明他的多面性与前卫性。

其次,在使用隐喻与隐语的情况下,身体完全可以催生出优美的诗篇。海子的写作表明,身体和器官不但可以嵌入诗歌,而且很有必要,当它们进入诗歌之中时,诗歌的语言顿时出现了在无意识中“迅猛成长”的状况,这是海子对当代诗歌的一大贡献。当然,必须考虑到与主体——写作者命运的结合与见证关系,这种重要性才能够被进一步确立。比如其他的当代诗人也经常写性,但通常很难让人读之会“怀有敬意”。

还有,从肉体书写的角度,我们还可以看到一个真实和立体的海子,而不只是一个“神化和神话的海子”。在纯洁的海子之外,还有一个有着世俗生命经历的海子。他的这些侧面非但不会损伤他的荣誉,相反会增加他的丰富性,他的语义系统也会因此得到多面的整合和理解,这是一个必要的认知,它使得海子诗歌的语言世界、意义系统更加感性和丰富了,更加圆融和圆润了,有了可感的生命与世俗性。

而且有一点我还必须交代,几年前我在一个特别的场合,曾当面询问一位与海子生前有过密切交往的朋友——原谅我不说出他的名字。我问他,海子是否有过“真正的恋爱”?他的回答是肯定的。但他笑问我,为什么会问这个问题,我的回答是,出于解读海子的一类作品的需要。因为我觉得,确乎需要一种准确的细读,假如海子是丰富的,而我们却硬要将他单质化,那对于一个重要的诗人和一个逝者来说,都是不公正的;而且如果海子绝大部分的诗歌都是可以经得起细读的,那就同时说明了两个问题:一、海子的诗歌确乎是不朽的;二、

我们时代的读者是有耐心的。假如海子不曾有这样的经历,我们的细读岂不是有亵渎之罪。好在,我的猜测没有离谱,这使我备感欣慰——不只是为了自己解读的正确,更是为海子曾有过人间的美好经历。

三、爱与死: 怨念、黑暗与爱的极致形式

“爱和死,永远一致。求爱的意志,也就是甘愿赴死。”⁽¹⁶⁾在《悲剧的诞生》中,尼采将无意识的书写、人性中天然和黑暗的部分,视为同一个问题的两个面,这如同精神分析学家将“超我”视为植根于“本我”之中的东西是一样的——顺便说一句,从书中我们可以看出他对于精神分析学的影响是多么大。同时,与中国人“色与空”的观念,比如“风月宝鉴”也是至为接近的,只不过我们的先人把这件事体悟得太透,又表述得太简单化,也似乎有点“俗”了,舍弃复杂的过程把结果提前呈现出来;当然,这也是对于那些执迷于色欲和物化之人的一种提醒。而在狄奥尼索斯和尼采的角度看来,爱与死作为生命意志,既是无法通过“过滤”或分隔而选择的,同时作为艺术创造的源泉与动力也是至为宝贵的。在我观之,海子崇尚投入烈火和献祭式的“燃烧”,他的“一次性写作”和“一次性生存”的说法,都是从尼采和雅斯贝斯的理论中衍生而来的,是感性生命的崇拜、创造、挥霍与毁灭的混合式的实践。

从这个角度,再去理解海子的诗歌和他的情感与爱欲书写,便获得了一把钥匙。关于这个哲学逻辑的推演,前文中已反复涉及,这里不拟再做展开了。我想重点要做的就是文本方面的解析。

如果要找一个入口,我以为《四姐妹》是一个最好的例子。

这首诗是写于海子自杀之前的一个多月⁽¹⁷⁾,之后海子完整的作品已不多。所以某种程度上也可以看作是他的“绝命诗”之一了。这首诗通常被读者看作是海子“最美的”诗篇,然而在我看来,必须透过文本的表层看到其内部构造,看到它属于感性生命、本能和无意识的部分。它可以是“爱与死”的文本的范例。第一,这是一首写“死后情景”的诗篇,“夜里,我头枕卷册,想起蓝色远方的四姐妹”“我身在这荒芜的山岗,怀念

我空空的房间,落满灰尘”,这是设想坟墓中的自己,在万籁俱寂中“身后的惦念”,这种“死后的抒情”视角在海子的诗中是常见的——可以说是他的一个发明;第二,这是致自己一生所爱的诗篇,“四姐妹”,“比命运女神还要多出一个”,这显得高调和炫耀的数字似乎会惹人争议,但他又以死升华了这并无“合法性”的“博爱”式的情感,显示了他超乎常人的博大心胸;第三,这是表达思念和绝望的诗篇。如果我们以常人心态来推论,此时他必死的决心已定,辞世前唯一的奢求,便是想与他平生所爱的人见个面。但从诗中看,却是一个都没有来。在孤寂和绝望中他写下了这首既充满怨念同时又最终宽释了所有人的诗,他想:你们不来会后悔的,于是幻觉中便出现了他死后她们闻讯前来,扑倒在坟头痛哭的场景,“四姐妹抱着这一颗,一颗空气中的麦子”“抱着昨天的大雪,今天的雨水,明日的粮食与灰烬……”迟到的她们只看到了荒凉山岗上的一抔黄土。这一想象可以说混合着自怨自艾、自恋自怜、自戕自傲的复杂心绪,他真实而率真地流露了这心绪,算是给了自己一个交代。仿佛历经了两个仪式:一是死前的告别,一是死后的哭坟。

这首诗生动地记录了这个虚构的过程:同时作为“生者”和“死者”集于一身的决死想象。一座坟丘出现在荒凉的山岗,四姐妹闻讯前来吊唁,而“他身上的死者”已经安卧于黄泉之下,土丘之中,依稀怀念着生前此刻的孤单。【注意:这有点像是李商隐诗中的那种时间:“何当共剪西窗烛,却话巴山夜雨时”;或是“此情可待成追忆,只是当时已惘然”。我称之为“将来过去现在时”,或是“现在过去将来时”“过去将来现在时”。】长眠中他依稀记起了那其实互不相干的“四姐妹”——“蓝色远方”是冥界的意象,她们是糊涂的,她们居然没有意识到这是最后的机会。现在她们来了,但一切都已经晚了,她们见到的是麦地里的荒坟,只有一颗高居于“空气中的麦子”,这唯一的灵魂标记。

这是多么悲情和感人的一幕!作为死者他想到死后可能的待遇,似乎有些满足;但作为生者他却一个人从未曾见到,他有些怨恨和矛盾,不过他同时又想到与她们曾经的交集,他对她们的赞美——几乎是用诗再

度“创造”了她们——“我爱过的这糊涂的四姐妹啊，像爱着我亲手写下的四行诗”，犹如参与创造了夏娃的亚当（上帝从亚当身上剔下了一根肋骨造了夏娃，海子在他的诗歌中重塑了四姐妹），最后他宽释了这人间的冷漠、遗忘、背弃和死亡，因为他已彻悟了生命的大循环和大虚无。这是最后的遗言：

请告诉四姐妹：这是绝望的麦子
永远是这样
风后面是风
天空上面是天空
道路前面还是道路

这才是最后决死的理由：死不过是宇宙大道、永恒循环中的一个小小段落。仿佛《红楼梦》中一切源于大荒又归于大荒的那块石头，一世一劫，几世几劫，永世永劫，他借此给出了自己一个归宿和理由。于是他安之若素，将个体的死亡看成是与本源和大荒互为循环的一部分，故能归于湮灭的无限安宁与平静。在这种哲学认知面前，个体的那些爱恨情仇与恩怨纠结，又算得了什么呢。

但这样一来，我们难免把死亡理性化了，而事实上这终点又是他恩怨纠结的起点。没有爱的盲目支配，死的坦然又从哪里来。所以我们还得再转回来，承认爱与死在他这里的循环逻辑，没有哪个人的死是由理性支配的，它永远是本能和所谓“命运”的共同产物——所以海子提到了“命运三女神”。

我必须说，这里有一个很深的“无意识”的东西须要给出离析：关于“四姐妹”的过剩想象。我相信海子确曾爱过多个女孩子，而且他也并非像我们中的许多俗人那样迷恋于“多”，但至少在无意识中，他也有着一个“妻妾成群”的男权意象，这不是源于道德的缺陷，而是基于古往今来男权无意识的支配。我并不要把海子单纯看作是与“本我”无干的“超我”化身，他即便是“先知”和“半神”，也毕竟还有一个真实的“肉身”。所以这首诗如果存在一个集体无意识或个体无意识意义上的“潜文本”的话，那么这个“本我”或者“肉身”从中

获得的某种满足感，我认为他最终可以决死的一个重要的缘由和基础。这一点我无法说得很清晰，但是相信大家能够感知到其中的深意。

因此，死亡的视角在海子的诗歌中，并不只限于哲学的升华，同时还是一种本能，一种病症，而这正是诗歌的真谛。尼采老师说得对，“我们应当认识到，存在的一切必须准备着异常痛苦的衰亡，我们被迫正视个体生存的恐怖”，正是这种生存和毁灭，存在与死亡同在的恐惧体验，让我们可以向死而生，与“原始的生存狂喜”（那种酒神附体般的诗与戏剧的激情）“合为一体”^{〔18〕}。海子这首诗中的某种魔力，应是缘于这种死亡的本能恐惧与生命激情的激荡混合。

关于诗中的“命运女神”，我觉得应稍稍介绍一下。这也再度表明了海子对于希腊文化的熟谙和迷恋。在希腊神话中，命运女神指的是天神宙斯（Zeus）和他的第二位妻子，也就是泰坦神族中代表正义和法律的女神忒弥斯（Themis）所生的女儿，分别是：阿特洛波斯（Atropos）、拉刻西斯（Lachesis）、克洛托（Clotho）。最年长的阿特洛波斯掌管死亡，手拿让人恐怖的剪子，负责切断生命之线；二姐拉刻西斯负责分配命运，决定生命之线的长短，所以她手持丈量的杆子；最小的克洛托掌管未来和纺织生命之线，所以手拿纺锤，在扯着变幻莫测的丝线。三姐妹共同掌管着人的生命长度与命运变迁，即使是她们的父亲宙斯也不能改变她们的意志——希腊人就是这样恰切地解释了一切，他们通过神话把人间的一切关系和事理都解释得清清楚楚。海子在这里将他爱过的四个女孩子比作“命运女神”，一个是显示其“多”，另一方面，最主要的，我认为还是将她们与“命运”联系在一起。这与我们每个人的爱情与婚姻方面的经验都是相似的，所谓的“缘分”不过是“命运”的另一个名词，或另一种解释罢了。当然，对于海子来说，她们不只构成了情感的缘分，也在一定程度上影响了海子人生的轨迹，以及眼下强烈的死亡冲动。

写下了这首诗，我想海子最后的惦念和纠结都已经解决，他终于可以做出那最后的致命决定。

让我再举出这一首《天鹅》。它也被视为是海子最美的爱情诗之一，我同意。但多年前我并没有意识

到其中“大雪飞过墓地”的意思,也没有真正理解“十根冻伤的蜡烛”到底是要说什么。坦率地说,如果关键性的字句没有搞清楚的话,所谓的细读便是不可靠的,它表明,要么是读者出了问题,要么便是文本本身有问题。后来当我真正读懂了这几句,我才意识到海子的独特和了不起。他是时常“从死亡的方向看⁽¹⁹⁾”问题,才会比别人看得更深,更为独特。这首诗是向一位他倾慕的女孩致敬的,所以他对于自己和另一个主人公的设定,便出现了两组重叠的比喻:一个是“天鹅”——假如女性是天鹅,那么对应的男性便是“癞蛤蟆”,因为他们是这样一种关系,一个在天上飞翔,可望而不可即;另一个则是在水中,在泥土里。而为了强化“在泥土里”的这种处境,海子刻意将自己设定为“死者”,一个在墓地中绝望的死者,在爱慕着凌空飞跃的一只天鹅,为她祈祷和祝福。当然,这也近似于《红楼梦》中贾宝玉将女性比为水做的,男人为泥做的说法。它不是没有来历的。

什么是刻骨铭心?这就是刻骨铭心。海子在这首诗里表达了一种死者对生者的爱,“癞蛤蟆”对于天鹅的爱,卑微者对于女神的爱,以此来衬托他对于女主人公的赞美,构成其感人至深的力量。诗中充满了强烈的自卑感,但又将这自卑升华为令人感动的真挚和虔诚。

夜里,我听见远处天鹅飞越桥梁的声音
我身体里的河水
呼应着她们

当她们飞越生日的泥土、黄昏的泥土
有一只天鹅受伤
其实只有美丽吹动的风才知道
她已受伤。她仍在飞行

天鹅的“受伤”,是否意味着是被“丘比特的箭”射中了呢?这个信息在诗中尚处于隐秘状态。但这个羡慕天上之物的人,现在身为俗物,无望地爱着。

而我身体里的河水却很沉重
就像房屋上挂着的门扇一样沉重
当她们飞过一座远方的桥梁
我不能用优美的飞行来呼应她们

准确地说,这一段我认为应该是梦境的描写。“身体里的河水很沉重”“房屋上挂着的门扇一样沉重”,无疑都是梦境经验,这一点应该不难体察。有时人在梦中会异常轻盈,可以凌空飞行;有时又手脚不听使唤,无法掌控自己的行为 and 动作。好的诗歌就应该在无意识的层面上抵达一种这样的经验深度与真实性,要具有某种确切的“可感知性”。海子的诗歌在这方面是最值得我们学习的。

接下来就是习惯的“死亡视角”,海子再一次将自己比作坟墓中的人,在泥土中无望地爱着所爱的人——他可能太爱自己这个发明了。这一段我认为是海子抒情诗中最为独特的一段,堪称是绝唱式的句子。

当她们像大雪飞过墓地
大雪中却没有路通向我的房门
——身体没有门——只有手指
竖在墓地,如同十根冻伤的蜡烛

这天鹅飞过我的墓地,她那逼人的雪白和优美的身姿,如一场大雪覆盖了我的世界——这比李白的“燕山雪花大如席”要厉害多了吧。这个绝望的、被掩埋在土地里的人,无望地爱着,如地上的俗物爱着天上的飞鸟,坟墓里的泥土爱着活生生的人,但他的双手还是伸出了墓穴,露在积雪之上。他冻僵了,伸出的双手像雪地上的十根冻伤的蜡烛在燃烧着,祈祷着,赞美着,赞美那覆盖一切的大美。我无法想象,多么出众的想象力才能写下这样一幕情景,这悲凉而又温馨、感人至深又令人绝望的情景。

在我的泥土上
在生日的泥土上
有一只天鹅受伤
正如民歌手所唱

结尾其实只是一个副歌式的重复,是在旋律上的一个冗余,或者专业一点说,叫作“能指的重复”,没有多大意义,但在节奏和旋律感上构成了完美的收尾。我确信,这是海子写得最美的诗之一,它可以谱成一首动人的小夜曲,可惜,舒伯特或者托赛利都不在了。

上述都可以看作是爱的极致形式,这么美的诗篇中充斥着黑暗、欲望、死亡、怨恨,乃至男权主义的无意识内容,但丝毫不会让我们感到不洁与不适,而是感到了它们的真挚与热烈,悲情与执着,成为不朽的人间绝唱。这从某种意义上可以解释,诗歌作为酒神精神的派生物,从来都是植根于本能和无意识的。只有与这些东西发生了关系之时,才会变得丰富和有意思。

与此相关的内容还有很多,比如海子会大量书写献给母亲的诗歌,会将“村庄”的器物与母亲的意象予以混合处理,而这其中就出现了复杂的比喻和情感。我前面讲到,海子的诗中可能潜伏了敏感的“恋母情结”,在《思念前生》一诗中曾有显著的表达,“母亲如门/对我轻轻开着”,这或许是想写“我”被“重新诞生”了一次,但究竟是什么将我变成了与从前不一样的现在,他说的具体事情究竟是什么,不得而知,其中的隐秘经验究竟隐喻着什么也难以解释。这是海子诗歌中黑暗的部分。尼采在《悲剧的诞生》之一一开始就阐述了由“梦和醉”两种经验主导的艺术世界,他认为“壮丽的神的形象首先是在梦中向人类的心灵显现;伟大的雕刻家是在梦中看见超人灵物优美的四肢结构。如果要探究诗歌创作的秘密,希腊诗人同样会提醒人们注意梦”⁽²⁰⁾。这种解释提示我们,诗人以梦的方式来处理壮美的事物,或者是在诗歌中直接描写梦境记忆,都是写作的常态和应有之义。而海子诗歌中有许多都是对于梦境的书写或处理。这大大增加了他诗歌中“意义的阴影部分”,使得这个世界变得更加立体、复杂、晦暗和幽深。

注释: -----

(1) 西川编:《海子诗全编》,上海三联书店,1997年版,第878页。

(2)(3)(5)(6)(8)(14)(16)(18)(20)[德]尼采:《悲剧的诞生》,周

国平译,三联书店,1986年版,第9页,第89页,第97页,第71页,第6页,第28页,第262页,第71页,第3页。

(4) 海子:《诗学:一份提纲》,见西川编《海子诗全编》,上海三联书店,1997年版,第898页。

(7)(10) 海子:《日记·1987年11月14日》,西川编:《海子诗全编》,上海三联书店,1997年版,第883页,第883页。

(9) 笔者曾在多年前撰文专门讨论过海子诗歌中的身体写作与隐喻表达的问题。参见张清华:《“雨和森林的新娘睡在河水两岸”——关于海子诗歌中肉体隐喻的阅读札记》,《上海文学》2014年第10期。

(11)[美]阿尔伯特·莫德尔:《文学中的色情动机》,刘文荣译,文汇出版社,2006年版,第20页。

(12) 西川在《怀念》一文中说:“海子一生爱过四个女孩子,但每一次的结果都是一场灾难,特别是他初恋的女孩子,更与他全部的生命有关。”在《死亡后记》中写道,他认为海子自杀的导火索,可能出于爱情生活的原因。他提到了中国政法大学的一个女孩。“这个女孩子于1987年毕业于中国政法大学,在做学生时喜欢海子的诗。在我的印象中,她是中等身材,有一张圆圆的脸庞。……她是海子一生所深爱的人,海子为她写过许多爱情诗。”分别见西川编:《海子诗全编》,上海三联书店,1997年版,第10页,第927-928页。

(13) 唐晓渡、王家新编选:《中国当代实验诗选》,春风文艺出版社,1987年版。其中收入了《打钟》《妻子和鱼》《思念前生》《坛子》四首,非常巧合的是,这四首刚好都是具有明显的身体隐喻性质的诗作。

(15) 2001年,沈浩波等人在北京印行了《下半身》杂志,以“民刊”的形式传播其“以下半身反对上半身”的诗歌理念。

(17) 《四姐妹》一诗写作的具体时间为1989年2月23日,离海子3月26日自杀,只有一个月零三天。据西川编《海子诗全编》,上海三联书店,1997年版,第445页。

(19) “从死亡的方向看”系多多诗句,后来批评家唐晓渡以此为题,写了文章《从死亡的方向看》,见《山花》1994年第7期。

(作者单位:北京师范大学文学院)

(责任编辑:张涛)