

胡续冬及其“偏移”诗学与另类叙事

钱文亮 马晓莹

【作者简介】钱文亮、马晓莹，上海大学文学院。

【原文出处】《文艺争鸣》(长春)，2023.5.166~175

【基金项目】本文系2019年国家社科基金一般项目“‘重返八十年代’学术活动研究”(项目编号:19BZW138)的阶段性成果。

诗人胡续冬在2021年中元节的猝然离世令无数认识他的师友、学生心痛,也使得某些在时间加速器中已经变得模糊的历史脉络得以聚焦而陡然清晰。江湖人称“胡子”的胡续冬具有多种超人的天赋,其短暂人生的戏剧性和传奇性曾经一度为媒体所津津乐道,例如他的在社交平台被阅读了1000多万次的讣闻以及八宝山近千人给他送行后朋友们自发组织的告别歌会;例如在诗人、教师身份之外他的各种酷炫的分身:国内最早的新锐文化网站“北大新青年网站”的创办人,知名博主,诗歌节总召集人,“诗歌来到美术馆”活动的金牌主持人,CCTV-6嘉宾主持人,知名专栏作家,北大湖北招生组副组长……显见就是一“时代弄潮儿”的典型,或最早的“斜杠青年”。除此之外,胡续冬平民化、后现代性的人格魅力,及其对当代生活政治、文化、经济等几乎所有领域的广见博闻和亦庄亦谐式聊天,曾经令50后诗人孙文波叹为观止,认为“小胡是他那一代诗人中最聪明的一个”,“这小子真是啥子花样都整得风车斗转。而且正因为啥子花样都整得风车斗转,他的交友极广,就像他自己所说,三教九流、大人小孩都能打成一片成为朋友”^①。这些报道与讲述其实已经在一定程度上透露或解释了胡续冬诗歌能够包罗万象、变化多端和奇趣横生的生命奥秘。^②

一、“90年代诗歌”与胡续冬诗歌的“偏移”

若从诗人与时代的关系来看,胡续冬其实最称

得上是“时代的肖子”。这个时代,指的是从20世纪90年代开始的时代。这个时代的中国,是开始告别革命、走向市场、走向个体日常的中国。换句话说,这个时代是对“革命世纪”的整体性“偏移”——大众消费文化的洪流开始冲毁原有的种种藩篱与禁忌,“生活无罪”的欲望追逐愈益表面化、合法化,多元话语共生的后现代景观开始构成新的社会文化语境。而且,在诗学上,这种“偏移”之感最早被敏锐的诗人所觉察,并在不同代的诗人那里表现出不同的反应。对此,“第三代诗人”于坚的表述是:“我们已经置身于我们一向盼望的市场经济的时代。无论是天堂还是地狱,我们无从逃避。就像任何一个时代那样,新的时代又在它的十字路口提出这样的问题:诗人何为?”^③而欧阳江河则强调:20世纪80年代的结束“在人们心灵上唤起了一种绝对的寂静和浑然无告”^④。但在姜涛那里,却认为20世纪90年代对于自己和胡续冬、冷霜等“70后诗人”“有不同的意义”:“当时我们正在读大学,生活、思考和写作都起步于那个时代的氛围中。20世纪90年代社会转型加速,各方面的变化非常快,一切生机勃勃,好像有很多新的经验、新的可能性随时冒出来,人的感觉和意识非常活跃,当然也有很多困惑,但那困惑和矛盾也是有能量的,这可能跟当下年轻人的感受有很大的差异。胡子早期的诗里面掺杂了很多新的名词、新的异质经验,他的写作有极强的包容性和扩展能力,这

跟当年社会氛围、感觉具有某种同构性。”^⑤

不难看出,相比于“第三代诗人”对市场化、大众化、后现代的时代语境的疑惑与茫然,胡续冬等年轻诗人的反应其实是积极的甚至是兴奋的,在诗歌实践中显然是直接拥抱并受益于这种整体性的社会转型;并且,随着后现代哲学思想和文化批评理论在国内的大量译介,“消解”一切形而上学的后现代性思潮最终构造了胡续冬等年轻诗人的“偏移”诗学,成为新一代诗人最为本色的思维方式与精神立场。

而笔者之所以强调以“偏移”来定位胡续冬为代表的年轻诗人的诗学取向与立场,主要根据有两个:(一)胡续冬最早进入当代诗歌场域并引起评论者关注,是他20世纪90年代中期在北大与姜涛、冷霜、蒋浩等年轻诗人发起创办民间诗刊《偏移》而被视作“70后诗人”的重要代表。(二)胡续冬等“70后诗人”进入诗坛时,以“50后”、“60后”为主的“第三代诗人”和“90年代诗歌”已经构成难以回避的影响,诚如评论家程光炜所言,“70后诗人”是在“第三代诗人”和“90年代诗歌”雄踞诗坛十余年之后,在历史夹缝中艰难生长的新的诗人群落^⑥。面对这种艰难,胡续冬等“70后诗人”若想有所作为,就必须具有比较自觉的历史感和诗学意识,必须寻找新的可能性。而1989年即被翻译到国内的美文学批评家哈罗德·布鲁姆的《影响的焦虑》一书,其关于后来的年轻诗人如何挑战传统、在与前辈诗人的竞争中实现创新而成为强力诗人的诗学思想,显然非常及时地启发和激励了胡续冬这样的初出茅庐而又抱负非凡的“70后诗人”。胡续冬等之所以采取布鲁姆影响诗学中的“偏移”即克里纳门(clinamen)作为自己刊物的名字,“在当时的青年作者中,倡导一种将诗歌技能的习得与具体现实关注相结合的‘偏移诗学’”^⑦,恰恰证明了他们对于布鲁姆影响诗学的深深领悟与接受。因为所谓的“克里纳门”(clinamen)是布鲁姆借用的古罗马哲人卢克莱修的术语,是“偏转、偏离”之意,即后辈诗人要取得原创性,就

要在承认前辈诗人成就的同时,尽量在某个方面偏离前辈诗人,并在对前辈诗人逐渐偏移的基础上形成自己的特色。^⑧

从后来的诗歌实践来看,这种“偏移”诗学非常有效地成就了胡续冬及其朋友们个性风格的创造与发扬,特别是在语言与修辞方面,胡续冬为当代汉语诗歌做出了特别优异的贡献:“他的诗有多种类型,其中最受关注的一类,并不采取深度隐喻的模式,而是充分施展偏移之后的‘顽劣’热情,借助夸张的滑稽模仿、大跨度的意象组接,以及‘重口味’方言、口语穿插,形成一次次的修辞爆炸,强有力地表现出剧烈变动时代中国的城市与内陆经验。”^⑨按照布鲁姆的观点,诗歌之间的竞争是语言和修辞层面的竞技,诗歌就是以新的言词来替代前人的言词,用新意象替换前人的意象。作为后来者的年轻诗人如果想成为大诗人,必然要“以转义或心理防御即误读开始写作”。诗歌的本质和意义在于它与其他诗歌的差异。而“差异、多义、异质”正是后现代主义文化追求的目标。^⑩对照胡续冬的诗歌写作,他和姜涛、冷霜、蒋浩等“70后诗人”提倡的“偏移”诗学深得布鲁姆影响诗学的精髓,也与后现代性的解构立场与精神心心相印,正如2000年5月姜涛、胡续冬、冷霜和蒋浩等诗人在《四人谈话录》中申明的,他们的创作来自“写作中的反本质主义”因素,“技术”和“个人经验”在这代人的写作中起着非同寻常的作用^⑪。胡续冬更是认为,诗歌写作应该如后现代思想家福柯所说,“努力发展你自己的癖性吧”,^⑫应该“尽量让自己快乐。并且,在边写边读中享受到的快乐,跟以前力图通过文字的组合所要求的快乐有着本质区别”^⑬。胡续冬的这段表白很容易让人联想到著名的西方马克思主义学者詹姆逊关于美的内涵在后现代主义那里“被定义为快感和满足”的观点,也足以解释他为何能够写出在诗坛上脱颖而出的“典型的后现代主义文本,如《十五之夜》《水边书》《关关抓阄》和《好日子》等”^⑭。当然,更包括《太太留客》和《安娜·保拉大妈也写诗》。

众所周知,后现代性的解构立场与精神曾经在20世纪90年代对当代中国社会文化和诗学的转型产生了深刻而持久的影响,对此,笔者曾经在《1990年代诗歌中的叙事性问题》一文阐释了这种影响所造成的当代诗歌的转变,认为这些转变应该包括:对整体性幻觉的抛弃,对进化论式的“时间神话”的消解和事物有限性意识的树立,对单向度的抒情模式的否定,和在更为开阔、更为有力的诗学视野中对文化、时代、历史、现实与日常经验的全新的综合性理解,诗歌的内涵从此将告别传统表达程式对单一“主题”重要性的崇拜而在“语言的欢乐”中融入丰富的知识、激情、经验、观察和想象于一体。^⑮而20世纪90年代初进入当代诗歌写作的年轻诗人胡续冬等,虽然后来也被视为“90年代诗歌”代表性人物之一,但与西川、王家新、欧阳江河、萧开愚、孙文波、张曙光、臧棣等长辈的诗人们相比,在诗歌史的叙述中其实处于比较边缘的地位。这就决定了信奉“偏移”诗学的胡续冬,既承认与这些前辈诗人的“渊源关系”,也会尽量在某个方面偏离前辈诗人,并在此基础上形成自己的特色,就像姜涛所明确的:“现在我觉得,大家都在做一些工作,努力消除骆一禾、海子、戈麦、西川等人的影响,我不知道用什么样的方式,但每个人都有自己的做法。”^⑯

笔者认为,胡续冬的“偏移”正是从“90年代诗歌”普遍表现出的“叙事性”写作开始的。这种“叙事性”更加重视对差异性、个人性经验、情感的概括、考察与辨析,在胡续冬那里则将其进一步发展为重视“在个人癖性与阅读效果之间达到一种综合”^⑰。而且,更加重视故事本身和讲述故事的方式。正如黑格尔在比较诗人的任务与其他艺术家的任务时所言,“诗愈能把内容意蕴体现于具体外在事物,也就愈需要以艺术的真正内核(即深刻的想象和真正的艺术构思方式)之中去找到对感性方面缺陷的弥补”^⑱。可以说,想象力、艺术构思以及语言修养的综合,在胡续冬那里才是诗歌叙事性的真正内核。面对一个故事,乃至在众多故事母题表现出相似性的

情况下,诗歌作为语言的精粹与想象的自由的艺术,必须具备创新讲述故事方式的能力。那么,后来被人赞扬为以“叙事”见长的诗人胡续冬,他是在何种路径上利用并拓展了诗歌讲述故事的可能?又在多大程度上彰显了诗歌作为一种叙事方式的独特所在?他的“偏移”实验对于当代诗歌又有何种启示?其实都需要更为全面和深入的探讨。

二、爱具体之人,向他者开放

正如臧棣把王敖的诗歌定位为“无焦虑写作”,并由此论及“新诗这一文类所包含的诗歌之新的认知”^⑲,胡续冬的诗歌何尝不是“无焦虑写作”的另一种表现而实践着新诗之“新”。作为20世纪90年代初才经由北大校园走进现代诗写作大门的年轻诗人之一,相比于那些体验过20世纪80年代理想主义激情、见证过“朦胧诗”的“新的美学原则”的崛起、参与过大量自发性诗群在“两报大展”中的热闹的前辈诗人们,胡续冬面对20世纪90年代的文化转型明显少了些“排异反应”,并且,他并不曾自囚于20世纪90年代末“盘峰论争”中所谓“知识分子写作”与“民间立场”的两极对立阵营,反而是在这般张力中试图实验一种在语言与身体、想象与现实、诗人与读者、诗意与通俗之间建立混融关系的有难度的写作。一种必要的诗意和一种向他者开放的叙事性诗歌,在胡续冬与时代的对话中显影。

胡续冬人生中最富活力且迅速成长的20世纪90年代,曾一度被描述为一个文化上“众神狂欢”(孟繁华语)的时代。在邓小平“南方谈话”的鼓舞下,中国大陆的市场化、城市化突飞猛进,消费主义大行其道,几乎一切都被商品化,而身体则日渐被压缩为单一的“性”。进入21世纪后,又有互联网、新媒体在社会生活中的加速度扩张与渗透,“短、平、快”的视听消费文化大量生产,数字化的海量信息汹涌泛滥,还有虚拟化的社交等等,不断挑战人的“生理带宽”,同时也钝化了自我对他者的敏感度或阻滞自我对他者的认知更新,桑内特所论述的那种十分关注自我的“私人原则”对“公共领域”的侵夺,日益成为社会成

员不假思索的自主选择,也“变成他的首要负担”,“人们总是不断地提出别人和外界的行动跟自己有什么关系的问题,所以很难清晰地理解其他人以及其他人所做的事情”^③。然而,本质上由“他者”塑造的“自我”,如果不能真诚地作为“他者”的倾听者,又如何听见他者的“诉说”乃至认识并建构“自我”?这种“他者消失”的时代危机感,实际上在某种意义上导致了20世纪90年代以来当代诗歌向“叙事性”写作的集体转向。

应该说,破除自我感知的顾影自怜而向他者开放的他者伦理向来是每一时代中真正诗人的内在追求。毕竟,无论是认识自我与他者的“差异性”或是“无差异性”都需要以这一“开放”为前提,而这种“开放”同时形成一种被“他者”注视的勇气,这个“他者”尤其强调“在相互理解层面上遭遇的存在者”^④。从某种程度上说,在20世纪90年代以来诗歌的边缘化表征背后,除过涌动有学者所言的那种“志在不小的‘去库存’”和“破执着”意愿^⑤,同时也发生着一种自然而然的诗的跨界现象。一方面,在各个艺术领域不难发现仍有真正的诗人的存在,另一方面,在诗歌写作内部有一定诗学修养的诗人也在试图借鉴诗歌以外的艺术元素使写作与新的审美文化相融合,而他们根本上均致力于重塑人们的深度注意力与向他者开放的能力,“用艺术来补偿伴随着陌生人在街头上、在现代城市的公共领域中出现的死寂与冷漠”^⑥。

一定程度上说,当代汉语新诗的“诗意”应当有这样的精神质地,而我们正能够在胡续冬的诗中捕捉到带有这般特质的“诗意”。当然,这里所说的“诗意”不是传统意义上的,而是指在特定的语言与文化环境中生成的^⑦,更是经过诗人的独异性转化的。

如前所述,胡续冬的猝然病逝,使人们心理上产生了强烈的震惊与悲伤,而这种心理反应其实伴随着人人自危的损失感,即损失了一种现下匮乏的非同质化了的精神与人格能量,即他对时代和世界之

变的开放与关怀,他施与旁人的热烈、勇敢而具体的爱,他的“为人”与“作诗”的合一、“自我”与“他者”的交互。一定程度上说,胡续冬的生存方式与写作形式展现了一种诗歌内外的拒绝虚妄的理想主义与爱的交互,如陀思妥耶夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》中那句广为人知的话:“要爱具体的人,不要爱抽象的人;要爱生活本身,胜于爱生活的意义。”这对一个理想主义诗人而言实际上是有挑战性的,因为面对具体的人和生活的意义,意味着去接受、理解、改变在实然与应然之间存在着的反差与冲突。可我们确实能够见到,在胡续冬的诗中,那被技术的光晕遮蔽住的人之具身性,那些在追逐无限的远方的过程中被轻易略过的人间苟且和切身经验,那些在同质化的城市景观角落里隐秘着的地方声音与具体之物……无论是生活或是作诗,诗人似乎随时处于一种在马克思“改变世界”的意义上的“实践”状态中。“爱具体之人,向他者开放”,不仅是胡续冬其人其诗的独特气质,同样也被时代所需要。这在当下充斥着过度强调“私人原则”的极端社交心理——回避型“社恐”或是侵略型“社牛”——的社会生活中显得愈加珍稀。从某种程度上说,并非写诗给了胡续冬意外的人生,相反,正因为胡续冬本身喜欢那些对自己的“意识状态构成很大冲击的东西”^⑧,才自觉地向那些“东西”敞开了“自我”,这样,他才能从“边缘小城的暴力团体里的不善沟通交际的人”^⑨的状态出发,不断重构“自我”,改变为一个说话利索、具有主持技能的诗人、高级知识分子乃至“社交达人”。笔者以为,如果进行一次心理学还原,抛开当代新诗集体性的写作转向以及北大人文教育对胡续冬的影响和熏陶,胡续冬对“叙事”的擅长很大程度上受惠于他先验的人格秉性。

而论及他的叙事性诗歌,这里延用姜涛的方式谈,胡续冬的“叙事”是有些“另类”的^⑩。针对“80年代浪漫主义和布尔乔亚的抒情诗风”而提出的“叙事性”,其“主要宗旨是要修正诗与现实的传统性的关系”^⑪。而在20世纪90年代以来由“抒情”转向“反抒

情”“冷抒情”，由“隐喻”转向“转喻”的诗学观念的现代转化中，胡续冬的诗歌在普遍表现出“叙事性”写作倾向的一众当代诗歌中，极具标识度，富有从语言内部重新走向现实并与外部进行联动的力量，是一种力图综合人的语言、情感、伦理道德和艺术趣味的写作。而谈论胡续冬诗歌“叙事”之“另类”，是在充分考虑到诗人的个人风格和艺术趣味的意义上去探讨其叙事性诗歌的独异性所在。对此，我们可以从两个层面展开分析。一是在诗人的想象力与语言修养层面，从胡续冬对“前文本”的择取以及“再创造”时所善用的“导演/表演”思维谈起；二是从胡续冬有意识地开发身体的有机性，并通过有机身体间的“知觉关系”以丰富诗歌对现实的表达和反应能力。这两个层面实际上分别指涉了不同维度的“他者”，即诗人的“自我”所真实经历过的日常生活中的人和事，以及相对于“我”的身体之外而存在着的万物的身体(世界的身体)，即可能的他者。

三、“导演/表演”：语言镜头前后的“戏剧距离”

臧棣在为悼念胡续冬而作的《代沟简史》^②中就曾提及《太太留客》语言的“镜头感”：

讲读你的《太太留客》，
会收到两张颜色相反的字条：
这不是诗。老师，太震撼了；
第一次发现，诗还可以这样写。
[……]
第一次，诗的镜头感狠狠给
汉语的口感上了一课——

所谓“诗还可以这样写”的感叹，很大程度在于胡续冬的这类诗歌挑战了大多数读者在传统诗歌阅读中养成的对诗意的判断标准和审美习惯。而“诗的镜头感”恐怕并不能单纯归结到诗人对西南官话或其他方言、口语的运用，毕竟，打汉语新诗诞生起，对方言、口语的运用就不在少数，而且，同样的一个词、一句话放置在不同的语境和故事构思中都会产生不同的效果，当然，也不能单纯地归结到这一叙事性诗歌与微型小说的相似性上。综合地来看，胡续

冬对方言、口语的调用，实际上与诗人对“前文本”进行的艺术构思之间存在一种辩证关系，而起到统摄和整合作用的，则是诗人那种“导演/表演”的思维习惯，这指向诗人对语言的统筹能力和具有想象力的抽象思维表演。

具体而言，有别于“面对面”的纯反省、反观的叙事模式，胡续冬擅长进入一种统筹逻辑与沉浸逻辑相组合的“导演/表演”的叙事思维。首先，在“前文本”的选择上，胡续冬不拘泥于自我经验，仅凭日常的一个“擦肩”就可以通过强大的构思和想象力去拓展并丰富那些常常被忽视的现实片段，使诗的世界和现实世界进入相互虚构的境界(或许呈现更赤裸的现实)。其次，尤其是在蒙太奇式的视听思维的作用下，胡续冬在具有想象力的抽象思维演绎过程中，在对方言、口语的调用上显得自然而然，语感演绎为镜头感，诗的空间性呈现出来，在蒙太奇的跳跃中，引导读者“视线追踪”。比如在《太太留客》(1998)中，诗歌中出现了几次非常明确的空间流转，即“街上”“河对门”“电影院”“泰坦尼克”中的世界、后半夜的“自己屋头”，随着这些时空变化，“我”的认知也在不断出现具有反差性的更新。这使整首诗的节奏感、戏剧性增强，表面上是故事的精彩，而实际上通达为一种情绪的到位。应当说，诗人的写作自然不似现实中的影视导演那样需要负责把剧本(文字)转换为视觉影像(镜头)，但是在“能够把视觉形象、表演和文本解读和谐地交织在一起，创造一个深化观众对于影片的观看体验的潜文本”^③的意义上，则有异曲同工之妙。胡续冬能够把想象、抽象意识层面的表演与现实生活的文本，成功地转化为诗的语言的表达，其诗歌叙事看似简洁、流畅，不夹杂过多的“说教”成分，但同时却耐读且易引发情绪的共振。因此可以说，这些语言镜头并不单薄，因为诗人非常擅于利用方言、口语与普通话之间同音却不同义的特点，把这种声音的巧合与意义的反差同所叙内容和艺术构思自然地结合起来，比如通过利用“太太留客”与“泰坦尼克”、“关关抓阄，在盒子州”与“关关雎鸠，在河之

洲”在西南官话中的同音不同义,实现了戏仿、反讽的效果,甚至表达了通过语言本身难以去表达的意味。谈至于此,回想《太太留客》《关关抓阉》《回乡偶书》中均出现的“片子”意象,如“三级片”“家庭片子”“公路片”等,就更不难看出当初这位深受电影文化影响的青年诗人在诗歌写作内部进行的大胆且隐秘的跨界(他曾热衷于电影文化,曾邀请周星驰至北大演讲,曾策划《新青年DVD手册》……),即使这类诗歌在他的整个写作谱系中占比较少,但却是最具个人标识度的。

《太太留客》一诗紧密围绕“我”这一普通川渝男性市民的视角展开,故事动线以“我”的行为动线为主,弱化了“我”的心理动态,并且给“我”匹配了符合日常生活逻辑的方言、口语。当“我”把爱情电影“泰坦尼克”误听为“太太留客”,当“我”还在“笑那个哈包娃儿救个姘头还丢条命”,当“我”还在想把“张五娃”“救了个粉子”的故事“拍成电影肯定好看”,“我”却万万不曾想到自己会遇到自己的婆娘偷汉子。一个语音上的误会却演变为现实的打击,由此,生活的戏剧性与荒诞感便在那种语言的幽默与多义中延展开来;而《关关抓阉》则更有趣,诗人扮演一个名叫关关的孩子的母亲,即诗中的“我”,甚至以“老娘我”自称,“我”讲述着自己遭遇的婚变与家庭破裂,讲述了自己的孩子“关关”通过抓阉去选父选母的事件,又讲述了这一事件后来被文化人用暗喻男女之恋的古语“关关雎鸠,在河之洲”的方言谐音“关关抓阉,在盒子州”来命名,并将其公之于众,短短四十八行诗句建构了层次丰富的故事内容与意蕴,引发了五味杂陈的共鸣以及对语言艺术之机巧的感叹。可见,那些被我们忽视的现实片段被诗人加工出更多褶皱,而胡续冬的叙事性诗歌之诗意正是在他扮演那些自身之外的形象的过程中被激活的。

实际上,胡续冬自创作之初,就有把诗歌开放给身边具体之人的志趣,比如《特快列车回旋曲》(1994),《为一个河南民工而作的忏悔书》(1997)。只不过,此时胡续冬对这类并非其生活中的常客的书

写,仍是旁观式的——诗人与叙述者“我”高度一致,而他者往往功能性地作为“pH试纸”“显现出我酸性的狡诈和冷酷”,这个他者(河南民工)的镜面属性遮盖了这个他者自身,“我”从这个“河南民工”身上反省出自己的“狡诈与冷酷”,而实际上诗歌内部的关注焦点仍然在诗人自己身上。而以1998年的《胡闹》(1998)开始,尤其是以《太太留客》(1998)为标记,胡续冬则开始尝试一种有别于此前的创作,他开始直接让自己扮演那个“pH试纸”。从《胡闹》(副标题为“献给曾寄养在我宿舍的亡猫胡闹”)一诗开始,诗人便以“我”(猫)的视角感受猫所经验的世界,但尚且还围绕诗人与这只猫的生活经验展开。不过,这不能单纯地被判断为拟人化手法的运用,也不能习惯性地整首诗视为转喻遍布的寓言,毕竟其本意并不在展现猫和人的相似性。相反,这种写作是诗人的一次精神冒险,诗人试图尝试进入这只猫的身体,并且想象“我”(猫)的思维、习性去行动,如它对“老鼠”的执着,它的“脚法”的独特,它成为“老虎”的梦,乃至描述那个相对于“猫”的“他者”的诗人自身。赋予猫主体性的同时,“人性”与“动物性”的对立性正在这种观照中开始动摇,进而出现了可供继续反思的裂隙,这种对自我中心主义乃至对人类中心主义的反思与解构实际上常常出现在胡续冬的诗中,也与后文将要谈到的胡续冬的身体书写息息相关。

如果说,布莱希特提出“丢掉第四堵墙”^⑧,是为了恢复戏剧观众的思考和批判能力。那么,胡续冬恰恰是在“强调第四堵墙”,使自己作为“导演”与自我观察者的痕迹淡化,享受着语言演绎的快感。而诗人胡续冬用演员的模仿与创造力扮演自身之外的形象并将情感投入其中的写作过程,实际上能够将一种具有仪式感的“戏剧距离”重新放置在“自我”与“他者”之间,以“倾听”的姿态,邀请他者“诉说”。简单来说,当诗人试图扮演别人时,便会在观察、想象与理解中遭遇某些差异与相似,对身边之人的好奇,是诗人与世界保持对话的一个基础。或许,冒昧地

扮演他人有可能会因过强的主观色彩而偏离事实,但这类诗的价值正在于遭遇这种“偏离”,在“偏离”中让那些失语的人群或事物发声,在“偏离”中反思“偏离”本身。毕竟,一个人怎么可能完全地成为他人?只不过,就像阿甘本把影像艺术阐释为需要经受与人们合体的“一种纯粹历史的生命”的“宁芙式生命”一般^⑤,我们可以说,胡续冬善于发现日常生活中的那些“宁芙式生命”,正如“宁芙”只有在与人类男性交媾中才能获得“魂”而实现“魂”与“魄”的合一,同样地,在那些同质化的城市景观角落中闪烁着的地方声音与人间苟且,恰恰常因无法被看见或总是被视为理所当然、爱莫能助的对象,就渐渐变成了一种在现实世界中的纯粹物质性的存在,如同失去了那个“魂”而静止不动。因此可以说,诗人正是利用了诗歌最出色的品质,既在想象的自由中,“在个人灵魂的最高处、在肉身与非肉身、个体与公众、感觉与思想的界限上”^⑥扮演自身之外的形象,介入自身之外的生活,也“正是在想象之中,某种像故事(历史)[hi]story的东西才成为可能;正是通过想象,在所有新的衔接点上,历史被决定下来”^⑦。

不过,虽然像《太太留客》(1998)、《关关抓阄》(2000)这类纯粹主观视角并全然用方言口语叙事的诗歌是少数的,但胡续冬的诗中从不缺乏自身之外的形象,并且这些写作无异于是一种把自己当作“他人的他人”的写作。一方面,胡续冬常常书写自己生活中的那些明显是异质性存在的“他者”,如到北大刷广告的“柱子”[《柱子到北大刷广告》(2000)],如邮局售报亭里的“胖老头”[《胖老头》(2000)],再如碰到个找他扯淡的博士娃的卖“毕业证、身份证、发票、刻章……”的中关村街头小贩[《毕业证、身份证、发票、刻章……》(2001)],又或是那位“也写诗”的安娜·保拉大妈[《安娜·保拉大妈也写诗》(2004)],更或是中关村天桥下那些为生计奔波的“打得像游戏机里的小人儿一样勇猛”的底层群像[《中关村》(2006)];另一方面,胡续冬更乐于从身边诗友和家人的交往经验中

抓住一个点展开写作,而这类诗相对更依赖诗人的私人经验,即便其情感不可共享,但故事却可以被理解和联想。可以说,胡续冬写诗虽然从来不抱有把诗写给所有人的意愿,但他却创造着自己的读者,追求着所谓“有效果的阅读”^⑧。他在满足自己“摸缪斯腿,贪诗歌欢”(《诗歌的债》)的前提下,为可能的读者留有了“可感、可商量的余地”。^⑨这种“余地”是在想象力的伸展中诞生的。这种想象力,基于诗人扮演自身之外的形象的冲动,基于他对那些并非显而易见之事物的观察能力,基于他的移情与高度敏感。胡续冬擅于在自己的经验和想象中充分利用一个词语身上所有的历史痕迹(尤其是“污垢”)以丰富叙事的层次感,用整个叙事内容和结构去重新赋予一个词语以新的所指,因此诗中的一切并非凭空而生,而是有迹可循。总之,这是一种将自己的听觉赠予他者的语言的写作,将诗歌文本打造为了一个倾听他者的公共空间。

而综观胡续冬诗歌叙事中出现的人物形象,可见那些具体的“他者”往往是城市中人,而诗人自身则像是城市中的流动者。或许,确实“只有那些城市的异质者,那些流动者,那些不被城市法则同化和吞噬的人,才能接近城市的秘密”^⑩。当诗人穿过那些作为“所有人的共同背景,却是每个个体的异质性背景”^⑪的“街道”时,走向“隐形的城市”成为他的选择,也成为他的风格:

但我最牵挂的,
还是在夜间辉煌的灯火之间
黑漆麻孔的地带:那是格外一个
隐形的城市,栀子花和黄角玉兰
赐福于那些香荫的小生活。
[《回乡偶书》(2008)]

或许,在现代都市生活中,那种“笑问客从何处来”的荒谬并不仅限于发生在我们重返故乡的经历中,唯有在那些“隐形的城市”里遭遇具体的他者,才会激发“自我”对“另一个我的一生”的想象。在诗人所创造的那些非现实的场景、人造物和反事实中,

“我”与“你”之间的“戏剧距离”，则成为理解“他者”、理解“自我”，以及“自我”被“他者”理解的必要的场所。

四、“上半身/下半身”：有机身体之间的“知觉关系”

20世纪90年代以来，人们进入一个“身体”被扁平化为单一的“性”的时代，身体的物质性被空前拔高，并且，伴随着有意识地引入大量有关“身体”的西方理论，人们思考和关注的对象从意识主体转向身体主体。与此同时，当代汉语新诗中的身体表达也随之丰富起来，有女性诗歌中强调女性主体地位的“身体”，有“下半身”写作中为了反对极端禁欲主义而导致的极端唯身体论的“身体”，也有打工诗歌中的那些有疾病的、被压抑、被遗忘的沉默的“身体”，“身体”作为一种语言参与到了诗歌叙事当中，可谓用时代的“胎记”来反思和回应时代的问题。而胡续冬的身体表达可谓其叙事性诗歌的一大亮点，不仅与当时其他众多身体写作产生对话，也对时代问题做出了独异的回应。

在胡续冬的叙事性诗歌中，除了上节论及的在创作过程中诗人自身在抽象意识层面进行的表演，即扮演自身之外的形象的虚拟化的身体参与，也还存在大量“身体”意象。这些意象并非孤立存在，而是在整个叙事性内容的架构中对非词语性的身体符号（身体语言）与指涉身体的语言符号进行了兼并，它们往往变动不居，指向那些总是现身于某一具体处境中的主体。从有了符号才有社会（语言作为符号中最重要的一种），而有了社会才有人性这一点上看，也从维特根斯坦“我的语言的界限意味着我的世界的界限”^⑧的意义上看，更从汉语新诗为世界命名的能力上看，诗歌中的非词语性的身体符号与指涉身体的语言符号的兼并，将能够极大地丰富作为思维之基础的“概念”所对应的“语言”，实现思维与感觉的共时性呈现，拓展感知与理解世界的方法，显影那些沉默的、隐形的世界。诗人胡续冬把符号中最重要的“语言”视作“身体”的内在之物，将语言的抽象思维肉身化，把身体的感性知觉智性化，其成果是

恢复了对“身体”的有机性的认知，提供了一种可供反思的“有机的身体”，并且避免了语言游戏对诗学的严肃使命与诗意的取代，避免了在凝固的符号中生活于静止的世界。而所谓“有机身体”则类似于梅洛-庞蒂所言的那种承载着某个“我”并被这个“我”经验且介入自然和社会生活的有机的“现象身体”^⑨，即“身体并不是由所谓心灵实体或灵魂所指使的机器，而直接就是进行知觉和理解的活动”^⑩的主体”。这样的“身体”是胡续冬诗歌语言的重要参数。

不过，与其说“有机身体”是胡续冬诗歌写作的目的，不如说它是诗人写作的思维方式之一，他是在用“汉语器官”进行写作：

但皮肉深处还是有
汉语器官痛痒不已。

【《巴西迷怀》（2003）】

也就是说，诗歌句子中所能划分出的最小单位的词语，是在“有机身体”的意义上被诗人使用的，它们是有故事的“身体”，亦可以在一去不复返的时间性进程中建构意义。正如后人类学者凯瑟琳·海勒所反思的：“身体本身也是一种凝结的隐喻，一种物理结构，它的局限和可能性是通过进化的历史形成的，而这种进化史是智能机器无法共享的。”^⑪“身体”作为诗歌叙事的动力机制，实现了“身体”与“叙事”的历史功能的统一：记录综合性的存在感觉，用切身的身体感知把破碎不堪的生活粘连并虚构为更赤裸的真实，通过触觉、听觉、味觉、痛觉乃至“身体”的嫁接与变形，将“我”的身体与“他者”的身体连接，这样的“身体”既是一个动作，也是一次思考、一个事件，更是一种情感。

在《诗歌的债》（2000）中，诗人同样演绎了用“汉语器官”阅读那个内涵我的身体主体和他者的身体主体的广义的“身体”，而这个“阅读”的过程落实为诗人的思与写的过程：

小诗在手，小酒在口

词语的浑天仪在身体的星空中

暗自转动。

[……]

——梦里不知身是客

摸缪斯腿，贪诗歌欢。

诗人将“小诗”和“小酒”并列，一个“在手”一个“在口”，似把“小诗”当作“下酒菜”，再如把“摸”和“贪”、“缪斯”和“诗歌”、“腿”和“欢”并列，在等式的传递性中，诗人把写作主体与诗歌的关系通过身体间的知觉关系呈现出来，“小酒”将酒的烈性、狂欢与味蕾的刺激属性传递给“小诗”，而“摸缪斯腿”所携带的轻逸、挑逗等感性经验也同时与“贪诗歌欢”的抽象心灵体验共现，这才有效地塑造了诗人作为一个“十足的文字的享乐主义者”^③的形象。而“词语的浑天仪在身体的星空中暗自转动”实际上演绎出了诗人进入写作前的原始状态，“词语”虽然仅仅是主语“浑天仪”的修饰性定语，却被主语“浑天仪”的动作“转动”着，而这一动作发生的场所，则被“身体的星空”限定，可见，“身体”被还原为主体与世界建立关系的场域，而写诗的过程，即是把那些被身体知觉和理解着的现实与非词语性的身体符号转译为语言符号的过程。

应当说，避免了一度走向“贴肉”与“纵欲”的身体叙事，胡续冬尝试着一种在“上半身写作”与“下半身写作”之间的中间道路，呈现着“身体”的有机性，并通过有机身体之间的“知觉关系”而实现主体间的沟通。如果参考梅洛-庞蒂把“身体的灵性化和心理的肉身化双重进程看作整个世界的实质”，“整个世界都是‘身体’，是与我的身体及别的身体具有相同性质的东西，它因此构成‘身体间性’的机质”。^④便可以理解在“世界的身体”内部，“我的身体”和“别的身体”即万物的“身体”之间存在着一种具有普遍性的“身体”间的“知觉关系”。这种“知觉关系”是在不同身体主体间的并联式结构中形成的，如果说在意识主体之间很难构成共时性的理解和观照，那么在身体主体之间却有可能以身体在知觉上的同质性为

基础，让“我”与不同的“他者”的共在状态更为直接地呈现出来，并在具有想象力的“身体”的连接中丰富对现实的感知。因此可以说，胡续冬的诗歌对有机身体之间存在的“知觉关系”的呈现（或者说在恢复身体主体间的“知觉关系”的过程中对身体的有机性的追求），弥补了上一节所论的那种以第一人称视角扮演自身之外形象的诗歌创作的不可靠感，却隐秘地实现了我的身体与其他身体的连接，开拓了语言的边界，也增强了叙事的弹性。

毕竟，“叙事不只是讲述曾经发生过的生活，也讲述尚未经历过的可能生活。一种叙事，也是一种生活的可能性，一种实践性的伦理构想”^⑤。如果说，“疯狂、快感和力量”乃至痛感，“是身体的标志性建筑，是身体的唯一叙事，是身体的终极性的政治无意识”^⑥，那么，诗人对这些“身体”的调用则体现着对那些“疯狂、快感和力量”乃至痛感的智性重构，是对“自我”的感性、知性、理性的综合与锻炼。而胡续冬的叙事性诗歌对身体语言的调用恰恰在现实生活中开辟着“可能生活”，其中，诗人对“身体”的“病”、“身体”的“变形”、“身体”的“嫁接”尤其偏好，而这里的“病”“变形”或是“嫁接”都是在动词性意义上提出的。

且从“身体”的“病”谈起。以“肝脏”这一身体意象为例，诗人在1998年前后身患肝炎的经历尤其使他对“肝脏”这一身体意象投射了更为复杂和独异的情感。在《现代汉语词典》（第6版）的解释中，“肝”与“气”“火”连用；“肝”与另外的内部器官连用，如“心肝”“肝肠”；“肝”与“动词”连接构成合成词，如“肝颤”（表非常害怕）。^⑦实际上，这些隐喻是在中国传统医学影响下形成的。携带着“肝脏”这一语言符号的历史记忆，在胡续冬那里，“肝脏”于他而言直接就指向健康的反面。作为身体的事件，肝炎这种传染性的疾病以及治疗中承受的身心痛楚，使诗人短暂地处于一种集体和公共之外的位置，也使那个曾经健康的身体成为其疾病身体的他者。“肝脏”尤其集中

出现在胡续冬世纪之交创作的那些诗歌中。诗人对疾病的“身体”的呈现,往往不通过感觉与情绪上的“痛”,而是让身体自发地言说。“肝脏”成为诗人“自我”不得不去倾听的一个外在对象,一个主体,成为一种威胁性的符号,一个有思想的行为。

在《住院记》(1998)中,随着“我”的那个具有整体性的“身体”在“潜伏了多年的肝炎病毒”“转氨酶的洪峰”中付之一炬,“肝脏”与“我”这一主体、与“无事生非的小知识分子生涯”画上了等号。^⑧《在北大》(1999)一诗中,诗人一开始就引用了博尔赫斯《帮凶》中的那句“我受了欺骗,而我应是谎言”,诗中的“我”成为“我”的对立面,“我”成为“我”的“帮凶”,在身体的疾病中,人的物质性开始侵略那个抽象“自我”,“手相”与“肝脏”之间建立了新的逻辑,“按照我那晦暗的手相,我已活过了一半的生命”,这样的谶言并不出自理性思维,亦并不基于某些迷信之说,而是在“一颗将要硬化的肝脏”中,“追悔”也随之“软弱”,“我”对自己的生命判断与感知开始妥协于那个“自己投下的阴影”。以至于在《小白狐》(2000)一诗中“肝脏”已不再拘泥于“我”,而开始成为剥开主体之外的其他身体的触手,利用了那种有机身体间的“知觉关系”:

肝上的虚火已经被缝进了
时光的荷包里,精细的针脚
感动着他的恍惚——那月亮,
那飘着橘子气味的肝病毒!

在这首作于中秋佳节的诗歌中,“我”与“月亮”在物理上难以逾越的遥远距离,被“肝病毒”拉近,身体主体的感知延伸至身外。其中,“身体”的“嫁接”起到了非常重要的作用,“缝”既隐含着被针所刺痛之意,同时也暗含相融之意。“肝上的虚火”通过“缝”的动作与“时光的荷包”融为一体,而“时光的荷包”作为“月亮”的转喻暗示着时空的流转,“肝脏”的“病”成为一种时间在身体上的痕迹。而“橘子”“月亮”“肝病毒”形状(小球状)的相似性则通过动词“缝”

创设出一种无法分清虚实的意境,倏忽间,“我”竟已携带着那个昭示身体之特殊性的“肝病毒”在月圆之夜剥开一个橘子,剥开了时间,剥开了自己的身体。这个动作是以“有机身体”间的“知觉关系”为前提而成立的。

尤其是在那些“身体”飞速“变形”的诗歌中,“知觉关系”生生灭灭,对短暂性的肯定即是对身体主体与世界交互的线性路径的勾勒。《水边书》(2000)可以作为这方面的极端例子。在这首诗中,诗人通过建构“我”与“水”之间的“知觉关系”,将记忆与情感呈现为身体的表达,而“水”的隐喻恰巧满足这种身体的需要:

这股水的源头不得而知,如同
它沁入我脾脏之后的去向。

[……]

水已被记忆的水泵
从岩缝抽到逼仄的泪腺。

“沁入”这个动作将“这股水的源头”与“我的脾脏”进行“嫁接”,而“记忆的水泵”用“抽”的动作强化了这种“嫁接”,直接使“我”的“泪腺”与“岩缝”中的“水”画等号。而后“我”的身体不断变形为水的速度、水的温度乃至水中之物,没有浪漫主义的抒情,但却暗涉“我的记忆”的情感过程。“身体”的“变形”往往是一个只有身体主体才能发出的动作中递进的。此外值得注意的是,胡续冬尤其擅长在味觉的层面连接不同的主体,尤其是用“吃”这个动作,甚至有“我们吃诗吧”[《梦见桥和康赫》(2003)]之句。

一定程度上说,无论是“身体”的“嫁接”或“变形”,都是“我”用“汉语器官”触听周身的世界的方法,“我”与其他生命体或非生命体的“身体”的接触,实际上是对“我”的身体的确认,因为“身体”之于“自我”仍然是一个神秘的领域。《爱在瘟疫绵延时》(2003)一诗尤其指表达了身体的神秘感。“瘟疫”预设着人在日常生活的轨道上被突然甩出,身受“瘟疫”

影响的人们大规模地远离社会、远离他者、向内回缩的同时,身体的“病”的危机成为一个被公开的私人秘密,那个“深藏于某本未曾打开的卷册之中的孤独的腺体”成为集体性共识,因为病毒危机而造成物理空间上的“隔绝”促成人们在“知觉”上相通,并从中建立新的关系。

胡续冬的诗歌在对有机身体间“知觉关系”的破与立中,抵达了詹姆逊所言的那种“新的时间体验”,即“从过去通向未来的连续性”的“奔溃”^⑧,也就是说,“身体”的“病”“嫁接”“变形”不断地中断那个线性时间,增加了某一时刻的厚度,更或者说,这样的叙事性诗歌,并不像史诗那样目的在于对线性史实的呈现,而是为了肯定短暂性,肯定当下。而实际上,“对短暂性的肯定是东亚的特征。为永恒或终结所进行的受难对东亚来说是陌生的”^⑨。那种对短暂性的肯定恐怕同样是“汉语器官”的基因,由此,或许也可以理解,为什么胡续冬的诗中常常出现一些异常简洁的词语并列,即有学者将其归纳为一种“清单”的语言形式,如“灰尘、鼻炎、晚香玉”[《小白狐》(2000)]、“春天,站台,土拨鼠”[《送王雨点之任广州》(2001)]、“影子、家具和去年的脚气”[《回忆与烂人共饮》(2002)]等,在这些并列中,“身体”实现了不在场的在场,有通达向禅宗那般“饥来吃饭倦来眠”的“解悟”。

结语

那些曾被人们欣然接受直至熟视无睹的生活方式,倏忽间与我们当下的生活产生隔膜——当惯常的高耗能高流动生活突然受阻,抑或中断,惯性让我们将猛地观察到自己被卡在这一流动结构中的尴尬姿态。但实际上,这种危机始终是在现代主义逻辑中潜藏着的刺客。这原本可以是诗人有话要说的时刻,可当上海的诗人朋友韩博在2020年相邀胡续冬共谈这一特殊的历史时期之时,他“对此保持沉默,仿佛历经离乱的禅宗僧人,只是每天带着女儿去北大校园喂猫”^⑩。然而,在这种沉默背后恐怕存在着

巨大的忧思。正如胡续冬的同事程小牧所指出的,“他那么敏感的人,他那么热情的人,其实他有多少付出,他就有多少的损耗”,2021年“河南发大水的时候,他会几天睡不着觉”。^⑪或许,诗人想说的话早就浓缩在了诗歌写作中。总而言之,在后现代语境中,胡续冬的叙事性诗歌并未走向极端的相对主义、虚无主义、享乐主义,也并未陷入被人所警惕的媚俗化、商品化、非诗化或唯丑化的后现代“文化灾变”^⑫,正是缘于他“爱具体之人,向他者开放”的精神质地。他的语言镜头的“霸道”,他的“汉语器官”的“狂欢”具有不可复制性,其中所产生的“诗意”正在于那种向他者开放而形成的非凝固的“自我”的魅力,在于在那些片刻“狂禅”中对严肃与娱乐之对立的解构以及对日常之短暂性的肯定,同样地,还在于那对身体有机性的追求中存在着对消费主义生活与数字化生存的反思。这无异于为当代汉诗写作提供了值得被继续开拓和创新的诗学空间。

注释:

①孙文波:《胡续冬》。该文为孙文波《名词解释》未刊稿,最初经孙文波授权,于2021年9月8日06:30被公众号“褶子FOLD”首次发表。

②本文所引胡续冬的诗歌如若出自其诗集《白猫脱脱迷失》(胡续冬:《白猫脱脱迷失》,山东文艺出版社,2016年版)与《日历之力》(胡续冬:《日历之力》,作家出版社,2007年版),文内将不再作注,未被上述诗集收录的诗歌,将会单独进行文献标注。

③于坚:《诗人何为》,《诗歌报》1993年5月号。

④欧阳江河:《1989年后国内诗歌写作:本土气质、中年特征与知识分子身份》,《站在虚构这边》,生活·读书·新知三联书店,2001年版,第51页。

⑤⑥冷霜、姜涛、张洁宇等:《对话:胡续冬与90年代诗歌》,《当代文坛》2022年第4期。

⑦⑧程光炜:《读近两三年的诗——对70年代出生诗人写作的一种观察》,《淮北煤师院学报(哲学社会科学版)》2002年第3期。

⑨⑩洪子诚、奚密、吴晓东、姜涛、冷霜编选:《百年新诗选

下为美而想》，生活·读书·新知三联书店，2015年版，第520页，第520页。

⑧翟乃海：《哈罗德·布鲁姆诗学研究》，山东大学出版社，2013年版，第102页。

⑩翟乃海：《犹太人的求异思维与哈罗德·布鲁姆的文学批评》，见卢丽安编《复旦外国语言文学论丛》，复旦大学出版社，2020年版，第104页。

⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑姜涛、胡续冬、冷霜、蒋浩：《姜涛、胡续冬、冷霜、蒋浩四人谈话录》，见西渡、王家新编：《访问中国诗歌——中国23位顶尖诗人访谈录》，汕头大学出版社，2009年版，第301—303页，第305页，第302页，第300页，第306页，第306页，第309页，第302页。该文原载于《偏移》2000年7月，总第9期。

⑰钱文亮：《1990年代诗歌中的叙事性问题》，《文艺争鸣》2002年第6期。

⑲[德]黑格尔：《美学》第三卷(下)，朱光潜译，商务印书馆，2017年版，第52页。

⑲臧棣：《无焦虑写作：当代诗歌感受力的变化——以王敖的诗为例》，《江汉大学学报(人文科学版)》2008年第2期。

⑳[美]桑内特(Sennett, R.)：《公共人的衰落》，李继宏译，上海译文出版社，2014年版，第10页。

㉑陈嘉映：《何为良好生活：行之于途而应于心》，上海文艺出版社，2015年版，第24页。

㉒薛世昌：《“屈指”道来：中国现代诗百年别叙》，《当代文坛》2021年第2期。

㉓[美]桑内特(Sennett, R.)：《中文版序》，见《公共人的衰落》，李继宏译，上海译文出版社，2014年版，第3页。

㉔荣光启在《“诗意”上的分歧：当代新诗的读者与作者》一文中分析读者为何觉得当代新诗没有诗意：“‘诗意’不是先在的，而是生成的，与语言、文化环境相关”，“读者以对待旧诗的‘阅读程式’来‘归化’新诗”，故看不到新诗的“诗意”，参见荣光启：《“诗意”上的分歧：当代新诗的读者与作者》，《华中学术》2020年第3期。

㉕②⑥胡续冬：《写诗能给你意外的人生》，《小品文选刊》2021年第19期。该文原载于中国诗歌网。

㉖程光炜：《导言〈不知所终的旅行〉》，《岁月的遗照》，社会科学文献出版社，1998年版，第6页。

㉗臧棣：《代沟简史》，载“中国诗歌网”(公众号)，2021年9

月3日13:51。

③⑩[美]肯·丹西格(Ken Dancyger)：《导演思维》，文化发展出版社，2017年版，第57页。

③⑪[德]贝托尔特·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社，1990年版，第69页。

②③③④[意]阿甘本(Agamben, G.)：《宁芙》，蓝江译，重庆大学出版社，2016年版，第80页，第76页，第84页。

③③③④汪民安：《身体、空间与后现代性》，南京大学出版社，2022年版，第140页，第156页，第73页。

③⑤维特根斯坦：《维特根斯坦全集》(第1卷)，涂纪亮主编，陈启伟译，河北教育出版社，2002年版，第245页。

④⑩[法]梅洛-庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆，2001年版，第540页。

④⑩苏宏斌：《作为存在哲学的现象学——试论梅洛-庞蒂的知觉现象学思想》，《浙江社会科学》2001年第5期。

④②[美]凯瑟琳·海勒(N. Katherine Hayles)：《我们何以成为后人类：文学、信息科学和控制论中的虚拟身体》，刘宇清译，北京大学出版社，2017年版，第385页。

④④杨大春：《语言·身体·他者：当代法国哲学的三大主题》，生活·读书·新知三联书店，2007年版，第278页。

④⑤刘小枫：《沉重的肉身》，华夏出版社，2015年版，第4页。

④⑦江蓝生、谭景春、程荣：《现代汉语词典》(第6版)，商务印书馆，2014年版，第421页。

④⑧胡续冬：《住院记》，见龚静染、聂作平编《中国第四代诗人诗选》，四川文艺出版社，2000年版，256页。

④⑨[美]詹姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社，1987年版，第182页。

⑤⑩[德]韩炳哲：《娱乐何为》，关玉红译，中信出版社，2019年版，第78页。

⑤⑩韩博：《胡续冬：倘使没有奇趣，他便创造奇趣》，《财新周刊》2021年第35期。

⑤②“第七届单向街书店文学奖年度致敬影片”《啊，朋友再见》，载“单读”(公众号)2022年5月6日08:30。

⑤③孙绍振曾在20世纪90年代初对后现代学说表示深刻的质疑：“后现代学说充满虚无主义的思想色彩和走极端的怀疑主义精神，它的出现，无论在西方，还是在中国，都是一场令人震惊的文化灾变。”参见孙绍振：《“后现代”之后》，《小说评论》1994年第6期。