

档案
File

陈东东，祖籍江苏吴江芦墟。1961年生于上海。第三代诗人代表。1984年上海师范大学中文系毕业。1980年代初开始写作，并成为中国当代诗歌的重要一员。曾是民间诗刊《作品》（1982—1984年）、《倾向》（1988—1991年）和《南方诗志》（1992—1993年）的主要编者。著有诗集《即景与杂说》《解禁书》，诗文集《短篇·流水》等。现居上海。

陈东东说上海

● 从出生开始，我就没怎么离开过上海。黄浦江上的轮渡，属于我和我之上海的一项最初的记忆，它也成为后来不断改变着我对上海之感受和定义的一项最根本的依据。将一件漂移之物当成最根本的依据显然离谱，然而用之于上海，我倒觉得并无不妥。二十多年前，有一个下午（我再次愿意认为那天恰好是8月25日），我坐在临近外滩的办公室里，黄浦江上汽笛的圆号持续震颤着炙热的空气，一位来自北方的诗人到访。他说起他对上海的观察：上海，你只要给它一双翅膀，它就会立即飞离中国。然而我说其实相反，上海，它是飞来中国的一座都市。如果我说泊来，一定会更确切一些。

● 上海并不建立在一块坚实的文化大陆上，而是处在这块大陆变动不羁的边缘，它那码头般的文化形态一方面急于启航远行，去历险，去发现，去寻获，另一方面则是迎候，是接纳和搬运。说这种码头般的文化形态有种守望的姿势，应该也蛮真切。而航行在此岸与彼岸间的轮渡，作为一种换喻，在我看来，比码头更为形象地说出了上海独特的都市文化形态里那个穿梭式的事实——迅疾往返于传统与现代和东方与西方的时空之间，织就仅仅可以被名之为上海的这么一方魔幻飞毯。在黄浦江上，轮渡放慢了穿梭的速度，显现出某种上海的诗意。我不知道，我最初那么被轮渡吸引，是否因为还没有来得及磨损的儿童机敏，一下子就了然了这种诗意。

● 许多时候，诗人在都市上海并没有一个独特的位置。都市的风尚和逻辑，令许多诗人的身份，常常隐匿在另一个或几个要么正经凡俗、要么不可思议的身份后面。但诗人独特的感受力，洞见真相和本质的能力，却仍然是上海这种前所未有的文明最敏锐的触角。可以说，正是诗人——以其诗歌——提供了最细致和激动人心的上海感性。而在原创和更为悠深的那个方向，应该说，是诗人——以其诗歌——为上海的都市文明预示着也许并不能实现的远景。然而，我想说，有了对于也许并不能实现的远景的构想和拓展，才有了上海历史和现实的华彩。当上海已经从大陆边缘朝着内地全方位地伸展，当现代性的历史进程正在令整片大陆越来越上海化的时候，我会更加愿意自己是一个上海诗人。

生活周刊：一直以来你被视为“第三代诗人”的突出力量，你今天回看你们这代诗人走过的时空轨迹，有什么感触和评价？

陈东东：关于“第三代”，这个名号的提出者之一诗人赵野最近有过回忆，说明开始的时候，它只是发生在四川一些大学生诗人中间的事情。这个名号后来被“大学生诗派”“莽汉”“非非”“他们”等接受，乃至被上世纪八十年代的所谓“诗歌江湖”完全接受，再后来，被很多媒体和评论者用来泛称“今天派”之后的一代诗人。我不太同意，或有点儿惶恐被纳入到“第三代”的名下，因为在我看来，“第三代”首先是对某种诗歌倾向、诗歌风尚、诗歌作派和诗歌运动的命名，尽管我开始写诗的年份跟“第三代”被提出的年份大致重合，也跟“第三代”诗人们差不多同时出道，然而我远在上海，好多年后才有所知晓，并且我诗歌写作的起步、方向、路径、法式、理想和美学，我作为诗人的态度和状况，实在也跟“第三代”有很大的区别。在我看来，“第三代”的众多诗人无疑构成了最近三十年中国当代诗歌天穹上无比耀眼的群星，他们的成就之高，令人惊叹；我向来最佩服另类于我写作的诗人和作家，那些写下了我完全不可能写下的作品的人，更被我引为同道；何况在“第三

代”诗人里面，后来有很多人成了我的好友，我以他们为豪。那么，越是如此，我就越不敢轻易把自己归到“第三代”名下去占便宜了。

跟带着流派和团伙写作色彩的“第三代”诗人不太一样，我不寻求嗜好、趣味、风格和观念上的写作同事。后来我办《倾向》和《南方诗志》，则是要去呈现那些清晰的写作个人。这些个人，从一开始就埋首专注于自己与众不同的诗歌写作，并且在坚定的“个人写作”里不把写作缩小为个人的。在我看来，他们如马尔库塞所说，“不是那些绝望地试图创作缺乏形式的以及与真实生活相融合的作品的艺术家，而是那些在形式的苛求前不退缩的艺术家。”我想，我跟他们的共同点在此。尽管上世纪八十年代的诗歌运动风起云涌，诗歌传奇引人入胜，诗歌集体生活的热情至今不衰，我的方式却是要转过身去，不仅回到日常本身，也不仅回到诗歌本身，而是要转向语言内部去工作。不过，的确，我完整地经历和见证了这三十多年的诗歌里程。关于这一段里程，我有过一个比方：你得一边为自己铺设新轨，一边在新铺的轨道上推着火车朝前走……并且，拐上这条道路的决定性岔道，刚好是我们自行扳下的。对它的感触和评价，我大概都会用到“卓绝”这个词。

Work
陈东东作品

生活周刊：就今天的你而言，诗是什么？如果请你出面邀请一个对诗毫无认知的人读一本诗集，你会对他/她说什么？

陈东东：界说和凸显诗的定义很多，不少都让我赞同，深化我对诗的认知。如果要我说诗是什么，我会比较注重语言。我曾说诗不是语言，然而诗恰好是另一种语言。语言的出身，正不妨是对人和世界的一种翻译。也许，这种翻译企图忠诚于人和世界之真，然而其根本却难免虚构，无疑是诗化的。人被翻译成了语言的人，世界被翻译成了语言的世界。所谓的诗，正是对如此语言的一种运用方式，它也是一种思维方式。语言来自对人和世界之诗化翻译的出身，成为诗的首要依据，成为诗作为从语言内部虚构、超越并深刻地纠正生活和改变现实的力量之源。

我想从诗的方式跟文体的关系，来说明“今天”我认为“诗是什么”。尽管，在古汉语里有散文和韵文的区分，但是显然，诗并非某种文体的专利。相对于散文，韵文的确更注重语言材料自身的安排（为了押韵和音律悦耳等等），而不太关心其语言运用是否忠诚于语言企图翻译的人和世界之真（尽管那其实不过是虚构）。高度发展的韵文，甚至在语言内部有意背叛之，发明出截然不同于大多数散文的另一种语言时空。例如，古汉语韵文写作讲究对仗，往往会将“山”跟“水”成对、“风”跟“月”成对，甚至会将“春蚕”和“蜡烛”、“白日”和“青春”成对，如此运用语言的背后，是对语言所翻译的人和世界的某种理想化对位对称性的看待和理解。那简直就是把当初将人和世界翻译过来的语言又创造性地重新翻译了，进而把人和世界也重新翻译了。这种唤醒语言固有的诗化本质，对既有语言进行创造性的重新翻译，进而创造性地重新翻译人和世界的方式，我想，正属于诗。而如此运用语言的思维方式和写作方式，散文中也大量存在。诗可能跟某个文体文类关系更紧密一些，但却不是任何文体文类的专门方式。语言方式指的也不是某种文体形式和内容，所以，废名说旧诗是诗的形式散文的内容，新诗是散文的形式诗的内容，我并不觉得恰

当。诗作为方式，不限制文体形式和内容，也不受文体形式和内容的限制。

在运用古汉语的思维和写作里，诗的方式不应被错认为仅仅存在于以旧诗为代表的几种韵文之中；在运用现代汉语的思维和写作里，诗的方式则更加凸显其独特的自由。由于没有强制性的、约定好的现代汉语的韵文文体文类，没有（不要！）那么一套游戏规则，现代汉语的写作，大概可以说全都是散文化的，现代汉语诗歌对音乐性的追求，也不得不建立在散文化的基础之上。就文体形式而言，散文化并不是现代汉语诗歌的可能性，而直接就是现代汉语诗歌的一个特性——相对于古汉语的韵文文体，现代汉语的诗歌，正可视之为分行的散文——而这又出于现代汉语诗歌的一项最初的自我确认。如果说内容，那么，就像散文可容纳任何内容而难以（不可能）指出什么专门的散文内容，现代汉语的诗歌也同样不会有专门指定的诗的内容（这跟古汉语的诗歌也相似）。现代汉语诗歌所追求的更为内向内在内化的深刻的音乐性，的确会在文体形式上对其提出严格的自律要求，然而这种要求其实是针对散文体的，并因此它才是所谓的自律。而且，说到底，音乐性，它远不是对于文体的规定性，它属于运用语言思维和写作的诗歌方式之核心，一种向着人和世界之真的理想秩序这一最高虚构的奋力围拢和触及。

任何文体、任何形式、任何内容都可以属于诗。要之，作为一种运用语言的思维方式和写作方式，诗要以对既有现实（它们也无不是语言现实）的重新发现、重新发明和重新发挥来创造性地重新翻译人和世界之真。这种综合了知觉、洞察、理解、想象、批判和赞美能力的诗化翻译所更新甚至翻新的语言，另一种语言，诗，会艰难地改变语言现实，从而艰难地改变丑陋的现实。

当然，要是邀请一个对诗毫无认知的人读一本诗集，我不会说这么多。不过我会说：你可以把它当成用另一种语言写成的书，如果你不能理解，那么去感受，就像你不理解音乐但是去感受那样。