

## 弗拉基米尔·纳博科夫： 谁是亨伯特？

□李 浩

作家的写作或多或少都具备某种“自传”性质——至少从个人印迹上说的确如此。被书写的作品往往是写作者心灵暗影投射的幕布。在对作家和作品的关系上，弗洛伊德们认为，只要能从艺术家个人生活的经历中找到作品的原型，一切问题便迎刃而解：毋庸置疑，它包含着合理性。文如其人，在每一部作品中，作家的心理禀赋无处不在，在最初阅读《洛丽塔》的过程中，我也悄然把弗拉基米尔·纳博科夫与亨伯特·亨伯特合身为一，亨伯特·亨伯特是纳博科夫的“这副面具”，“透过它，两只困倦的眼睛仿佛在燃烧”。

不只一个人抱有和我相同的想法。在诸多时候，我们也是这样看待文学作品的，无论是阅读《毕司沃斯先生的房子》《红楼梦》《变形记》还是《心孤独的猎手》。密布在《洛丽塔》文字中的神经末梢更导致我们相信它具有“自传”的因素，因为它太像了，逼真得像是经历与经验。

纳博科夫的生活似也可提供佐证，在芭芭拉·威利的《纳博科夫评传》中曾谈到纳博科夫少年时不断的艳遇和荒唐事：在博略沙滩上对一个罗马尼亚女孩的爱情、和克洛德·德普雷的私奔（只是逃到了电影院便被追上），和瓦伦季娅的恋爱以及一系列“相互交叠的风流韵事，有的愉悦，有的肮脏”（《说吧，记忆》）——这些，或可为洛丽塔的诞生提供最初始的结构，但那时的纳博科夫远未成为亨伯特，在时间中，他还无法孕育出后来亨伯特先生的心理结构。纳博科夫的写作似乎也佐证，他在自己的诸多作品中都曾写下“我”，譬如《光荣》《玛丽》，譬如《绝望》中的俄裔商人赫尔曼——芭芭拉·威利谈及，“文本中纳博科夫的世界与赫尔曼的世界有交叉，强化了作者和题材之间的偶然关系，但它也确立了纳博科夫创造赫尔曼场景的地位和他的全知全能。通过将自己的名字编码进文本（这是他在创作中经常使用的），纳博科夫提示了他的‘主权’，‘真正创造了’人物话语。”甚至，因为“俄语中的‘紫丁香’一词的音形都与纳博科夫的笔名‘西林’很相近，在赫尔曼的叙事中，紫色正好是主色。紫丁香的反复出现，暗示着纳博科夫的在场……”

和经历联系，《洛丽塔》之前存在一个个人的母本，1941年10月，纳博科夫写下短篇《魔法师》，和后来的《洛丽塔》有太多相似：一个法国的小城，老男人为了追求在公园邂逅的12岁小女孩，故意迎合她得了绝症的寡母。结婚几个月，女人死去，留下他和她的女儿——他带小女孩去了海边，在路上，他们停留在一家旅馆过夜。在单纯和小女孩相处的隐秘空间里，他开始慢慢地、以无意识情意的礼仪形式抚摸她熟睡中的躯体。正当他进入高潮，小女孩醒过来，发出尖叫，于是羞愧难当的男人仓皇逃跑，刚冲到路上，就被迎面而来的卡车撞上……另外，如同芭芭拉·威利所指

出，早在小说《天资》中，亨伯特已具雏形——如此多的重叠应当是一种隐藏的心理积淀。至少，纳博科夫对这一母题有超强的敏感。荣格在《论诗人》中曾宣称，“我们每个人从小便天赋了一笔精力，我们意志中最为强大的那股力量便抓住这笔精力，并且控制它，操纵它，剥夺它直至不剩点滴有价值的东西。创造力就是这样吸干人类的各种冲动的，致使人本身不得不依靠滋生各种坏品质来发展自己——如冷酷无情、自私自利和虚荣小气（即所谓‘自恋’），甚至滋生各种罪恶来维系生命的火焰不致被熄灭。”

我部分地认可荣格，这种片面对深刻的意味悠长，他提供着认识的可能。作为写作者，我非常珍视“可能”，尽管有些可能一时无法对我有益。亨伯特·亨伯特的癖好是“坏品质”，如果从道德角度，似可加诸“变态的、扭曲的、堕落的”——这些词经由作品，很可能也会浸入“纳博科夫”这个名字。事实上，人们也确是这么做的。我不想多谈“小说产生于道德悬置的领域”，尽管它异常重要，尤其在常识时常被遮蔽的区域。我要谈的是写作本身，是写作和写作者最本质的关系。

我将写作看成是放置在自己侧面的镜子。在《创造者》中，博尔赫斯宣称野心勃勃的创造者画下的世界地图其实是他自己的脸，在荣格和弗洛伊德那里，毫无疑问，这个亨伯特·亨伯特部分地存在于纳博科夫的体内，或许是他一向沉默着的幽暗区域，它或许压抑着，但存在，我们体内从来不缺乏魔鬼，纳博科夫将它放入温箱，小心培育，清除障碍，使它迅速成长，在显微镜下变成了庞然大物。就像卡夫卡在《变形记》里、陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》里完成的那样。

当然不能仅止于此。如果把作家和作品的关系看成简单的互渗或镜像，肯定是荒谬的，至少是无知。写作是有魔力的创造，它从来不是生活产生出来的，恰如弗·莫里亚克所说：“生活给予小说家的只是一个出发点，他从这儿出发，可以走自己的、不同于事件的实际进程的道路。他把现实中潜在的东西写进现实，使模糊的可能性变成现实。有时，他简直是选择一个同生活事件的实际发展直接相反的方向。他互换剧中人物的位置：在他所熟悉的一个悲剧故事里，他在刽子手那里寻找受害者，又在受害者那里寻找刽子手。他从生活素材出发，又同生活进行争论。”

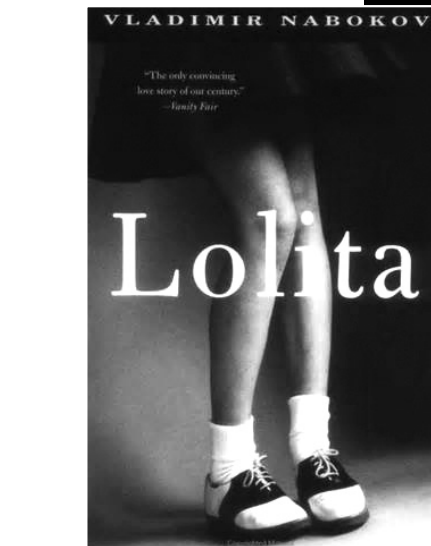
“洛丽塔，我生命之光，我欲念之火。我的罪恶，我的灵魂。洛—丽—塔：舌尖向上，分三步，从上颚往下轻轻落在牙齿上。洛·丽·塔。”生命、欲念、罪恶和灵魂——它带有燃烧感，带有淡淡的浅绿色的光。我以为，那应是从某种爬行类动物牙齿里挤出的毒液。在这有颜色和气息的文字里，纳博科夫终于找到了洛丽塔。

寻找洛丽塔：没错，她需要寻找，她不直接来

自生活，她得用诸多的碎片拼贴出来，还需要魔法固定，并被赋予气息和活力。记忆能帮纳博科夫一些小忙，但它远非全部。为了这个“洛丽塔”，我们看到，纳博科夫一回到伊萨卡，就开始记录少女们的举止和兴趣，采访当地女中校长，阅读心理学、社会学方面的研究，留意时尚潮流，列出点唱机里的歌曲、著名歌星和影星的名字，随手摘抄杂志广告，记下收音机和电影中的台词，“其中有一个故事特别吸引了他的注意。1948年，11岁的莎丽·霍纳被50岁的弗兰克·纳沙诱拐，在逃亡途中，做了差不多两年性奴，最终被遗弃在加州一个汽车旅馆。不过，另一个更早的故事明显预示了纳博科夫笔下的场景。丽塔·格蕾是喜剧大师卓别林的第二任妻子，他们初识于1915年，那时丽塔7岁，卓别林26岁……”（芭芭拉·威利《纳博科夫评传》）

谁是洛丽塔？博略沙滩的罗马尼亚女孩是，克洛德·德普雷是，瓦伦季娅与伊丽娜也是；伊萨卡的少女们是，莎丽·霍纳是，丽塔·格蕾也是，甚至还应包括纳博科夫自己。但她们和他又都不是，在作家的创造中，他只按照需要取走了他需要的，属于她们的均已模糊、变形，不再相认。洛丽塔产生于并只能产生于虚构，尽管她一经“产生”出来，音容和性格，包括她想说的、能做的、想做、能做的，都被纳入属于她的“逻辑”，不再轻易改变。那，谁又是亨伯特·亨伯特？当然仅有一个纳博科夫是远不够的，弗兰克·纳沙会是，卓别林是，众多纳博科夫认识的男人们是，甚至那些存在于欧洲和美国小说中的人物有的也是。没错，没有一个人物（即使他生活在一个完全虚构的世界）是凭空生出的，它需要支点，需要种子和胚芽，但一旦进入到创造，虚构的魔法便成为重中之重。小说写作更多的是魔法技艺的较量、虚构能力的较量、艺术技巧的较量，在这里，生活和生活的真实必然退位，必须退位，而让位于艺术的虚构——纳博科夫在《文学讲稿》中说，“就书而言，从中寻求真实的生活、真实的人物，以及诸如此类的真实是毫无意义的。一本书中，或人或物或环境的真实完全取决于该书自成一体的那个天地。”“对于一个天才作家来说，所谓的真实生活是不存在的；他必须创造一个真实以及它的必然后果。”不仅如此，他还再进一步，甚至不惜刻薄：“把小说当成是真实事件来看，是对小说和真实的双重侮辱。”

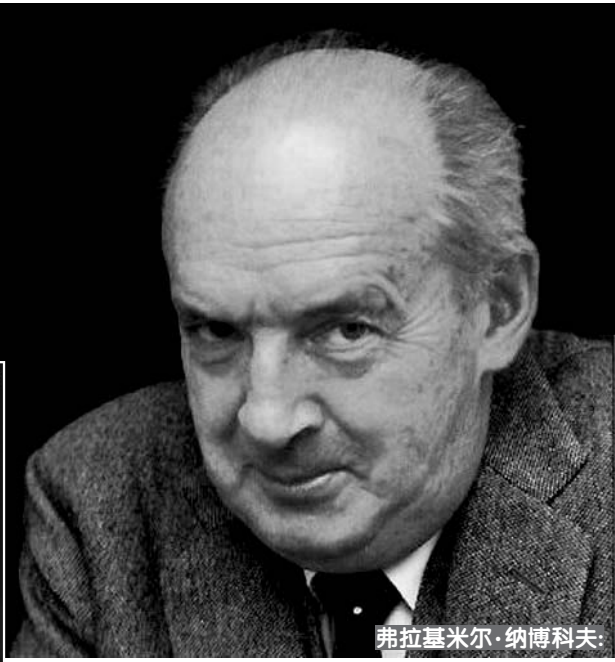
作家的写作或多或少都具备某种“自传”性质，每个人与物的出现都携带着作家生活、记忆、阅读经验和道听途说的基因，而之所以他会让这个人物被创造出来（特别是主要人物），一定更是他兴趣和观察所在，甚至直接取自写作者自己刻伤的肋骨。他通过他的创造表情达意，言说他对世界对生存的体验和认知：“把小说当成是真实事件来看，是对小说和真实的双重侮辱”，我认为



也是对的，因为一旦进入到小说的虚构领地，故事结构成为最核心的主宰，它完全可能到达“彼岸”，完全可能断然剪断与生活相连的那条脐带。“作家是一个相互牵制的悟性的双元体或综合体。他一方面是一个经历着人生的个人，另一方面是非个人的、创造性的程序。”

谁是亨伯特？拉扯我们进入到“这副面具”，透过他的眼和心来察看的力量又源自哪儿？在道德上可能让我们排拒的亨伯特·亨伯特又是如何“说服”我们，让我们建立起对他的信任，让我们相信这个“了不起的罪人”，甚至“靠他优雅而极致的恶行赢得了我们的敬重”？又是怎样的一种力量，将这个罪人的毛细血管与我们的毛细血管连通，让我们与他一起体味愤世嫉俗、欺骗、矛盾、含混和幻灭、偶尔的惊人坦荡、自我厌恶和深切懊悔，让我们在体内发现他的存在，并生出对自我的厌恶和怜悯的力量源自哪儿？

共感力，这是作家成为作家的一个显要才能。借助“共感”这一通道，写作者进入他所塑造的人物的骨血中，进入大脑，进入它心灵一向沉默着的隐秘区域。在这里，他会天然地选择和他塑造的人物站在一起。在这里，作家会选择“消失”，部分地消失，让自己融化，把“排斥”降到最低，而让塑造的人物走向前台，自动呈现和表演——他魔法世界的建立得益于此，惟有此，他才可能在虚构中夯实“真实”以及它的必然后果，才能让我们相信：他是，他在，他必然如此，他的身上有我的影子。这种共感力，使一个写作者不必亲自经历某种生活、体验某种生活，却能抓住那种生活和体验的“真实”、“真切”。在纳博科夫的评传和《说吧，记忆》的自传中，我都未能发现真实“洛丽塔”的介入，但这不阻碍文字中洛丽塔的轻巧、顽皮



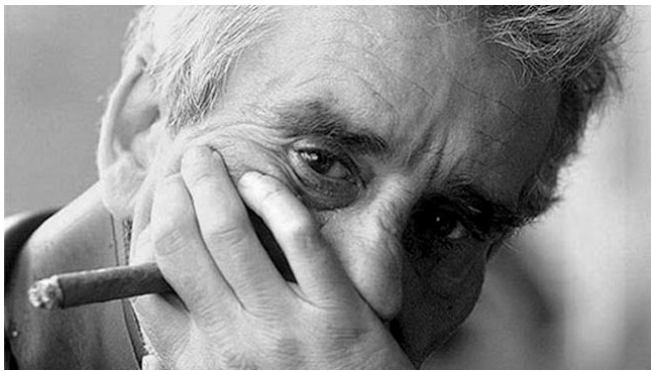
弗拉基米尔·纳博科夫

与乖张，“变幻莫测、脾气恶劣、欢快、困惑，以及那种轻佻女童尖酸的优雅”都跃然纸上。文字赋予的一切都是她的，灵与肉、动作、表情和语言；纳博科夫也无恋童、杀人的“经验”，但这未能阻碍他让亨伯特·亨伯特的心理毫发毕现：“晚上，我也从来没有体验过这种烦闷。我想描述她的脸、她的姿态——但我不能，她越是近在眼前，我的欲望便越遮蔽住我的双眼。我不习惯小仙女，见鬼。一闭上眼睛，我只能看见她一个不动的片段，一种电影的静态，一种突如其来的、圆滑又下流的可爱，她在那儿系鞋带，一条腿在格子呢裙下跷起来”。“那真是一场非常特别的彩排……我的心肝，我的心肝……那是5月的一天，一阵阵灰色的骤雨作标志——全都滚滚而去了，超出了我的眼界，排除了我的记忆，当我再见到洛时，是临近傍晚了，她跨到自行车上，手掌压在我们草坪边一棵小桦树湿漉漉的树干上，我被她的微笑所散发的温柔震慑住，霎时间我相信我们的困扰都已过去……”

共感力使纳博科夫和亨伯特融为一体，他们共同使用一双眼、一副面具，甚至一个心灵；在完成小说最后一段之前，他坚持不越矩，他在和亨伯特一起欲望、烦闷、克制、羞愧、躲闪、掩饰厌恶和怨毒。也正是共感力，让卡夫卡进入格里高尔的躯体，和他一起经历、体验；让尤瑟纳尔可以数次“变身”，成为哈得良，成为安娜姐姐。也正是这份共感力，使得海明威《白象似的群山》得以敞开它的不朽；让福克纳和他的昆丁、班吉一同“喧哗”和“苦熬”。借助共感力，小说才会生出昆德拉所说的“超个人”智慧之声，“小说家生不出任何人的代言人，他甚至也不是他自己思想的代言人”的诉求才能真正得以实现。正是因共感力的存在，正是因纳博科夫放弃思想代言，立体的、有血肉的、独立行动的亨伯特才得以进入我们的视野，他获得理解，携带着他的恶行。

就如米兰·昆德拉在《耶路撒冷冷辞》：小说与欧洲》中所说：“小说是个人的想象的乐园。这是无人拥有真理的地域，安娜她不拥有，卡列宁也不拥有；但是这里每个人都有被理解的权利，安娜有，卡列宁也有。”

### 伊比利亚诗笺



莱奥波尔多·马利亚·帕内罗(Leopoldo María Panero, 1948—2014)，西班牙战后“六八年代”代表诗人，属“新派九诗人”流派之列。一生大半时间在精神病院度过，出版诗集30余部，兼写短篇小说和散文。

今年3月5日，西班牙诗人莱奥波尔多·马利亚·帕内罗在加纳利群岛与世长辞。他是西班牙1970年涌现的“新派九诗人”中最年轻的一位，是第一位被出版西班牙语文学最新经典作品的Cátedra出版社纳入“西班牙语文学系列”的战后诗人；这位西班牙20世纪诗歌史上出名的“疯子”，生命中的大半岁月无意识进出疯人院，成为精神分裂界的经典案例，直到死亡替他完成了40多年来的渴求——飞越疯人院。

#### 永无岛上的男孩

1948年6月16日，莱奥波尔多·马利亚·帕内罗出生在马德里。他的父亲莱奥波尔多·帕内罗是西班牙“三六年代”的代表诗人，战后初期文化史上不可或缺的人物。帕内罗其诗歌生涯的开始有如神启。4岁多时，从没读过也未听过诗的他突然讲出一句令人惊奇的话：“我有灵感！”随即吐出与年纪完全不符的诗句。他的母亲记录下当时那些句子：“星星/海/一个深邃的声音/一个清亮的声音/全都天亮/火车，房子/一个神秘的头/神秘的手/在所有的花园/出现/这个神秘/在所有地方出现。”于是我说，是我父亲/请放下我，人们路过/醉鬼路过/我发现自己在坟墓里/被石块砸，我/说/请把我从坟墓里拉出来，但是他们把我留在那里和所有毁灭之物的/居民一起/他们不过是四具骷髅。//我的心颤抖/但那只是一个梦/我的心做的梦/很多士兵为护卫国王/慢慢死去/而我的心在颤抖。”意象的奇妙拼合带来神秘，几乎与他一生的创作主基调吻合。一切开始于童年，却仿佛停止在童年。在帕内罗心中，只有在童年时“我们真正活着”，后来都只是幸存与勉强为生。

1968年2月21日早晨，帕内罗没有起床，母亲走进儿子卧室，见他倒在床上，呼吸困难。一张尼采的画像在房间的角落审视着他。这是帕内罗第一次自杀，过量服用安眠药。送医院抢救清醒后他开始胡言乱语，次日住进精神诊所。从此诗人结识了自己一生最固执的伴侣：疯狂。同是2月，帕内罗的第一本诗集出版，题为《从斯万家的路》，致敬普鲁斯特的《追忆逝

## 莱奥波尔多·马利亚·帕内罗：飞越疯人院

□汪天艾

少年华》。这是关于童年的诗集，以《关于彼得·潘》开篇——在大学读书时帕内罗曾写过根据《彼得·潘》改编的黑白短片电影剧本；近20年后，他翻译了彼得·潘的小说并写了译序。在帕内罗眼中，彼得·潘的形象代表失去的童年，他对这一形象有发自内心的认同，坦言“我曾经是他，现在还是。我从来没有拒绝当一个孩子”。

这在帕内罗身上体现为“身处现实却做任何想做的事”。他脑中没有被规范的概念和成熟的意识，曾经想用金属盒装满自制的卷烟送给母亲，以证明自己已走出精神分裂，他觉得这是企及真正自我的方式——回到开始，追溯童年。他自诩做永远的少年人，精神病院又恰如他自己所言，“想不长大，疯人院是一个理想的地方。”这样永不长大的特质贯穿他的诗歌作品，大量的童话想象元素与根深蒂固的精神黑暗交织。如《马戏团》一诗中，“我的灵魂里有两个运动员从一边跳到另一边/尖叫着讲关于生命的笑话；/而我不知道他们的名字。在我空荡的灵魂里我一直听/他们怎样在秋千上保持平衡。两个/运动员在我的灵魂里从一边跳到另一边/很满意那地方这么空荡。/而我听见/在没有声音的空间里听见/一次又一次的嘎吱/一次又一次。”在灵魂上方，“我”看见“一个没有脸的女人站着唱歌”，我反复念着“我的灵魂”，像“一个孩子冲着阳光喊着妈妈”；迷路的声带着哭泣。“我”看见“我的灵魂/像魔鬼的土壤，马群，灵车，人脚/踩过，看也不看，还有不存在的人，他们的眼睛/涌出我今天、昨天、明天的血。一群没有头的人/会在我的坟墓上方唱歌/一首听不懂的歌。”直白的画面感活现了精神分裂的症状与幻想的蹉跎。

即使精神永不长大，身体也会慢慢老去。上世纪90年代，在关于帕内罗家族的纪录片电影《多年之后》里，莱奥波尔多·马利亚·帕内罗的镜头令人印象深刻：他在自己的房间里，一家精神病院二楼的2号房间。令人窒息的10平米空间，只有一扇加了铁条的窗户朝向院子。书桌、书架、母亲的照片、彼得·潘的橡胶小人。他醒来，点燃卷烟，看着镜子里的自己——晚年时他每天早上洗漱后都要做“自我分析”——坐在镜子前，看镜子里老人的形象，感觉惊恐万分。帕内罗曾经在一首诗中写道：“我们所有人心中都带着一个死去的孩子，哭着，/也在等这个早晨，这个下午，永远在等。”

#### 心中的怪物

帕内罗曾评价一部关于弗兰肯斯坦的电影：“弗兰肯斯坦代表的是想构建一个完美的存在最后却失败的人。”他自己则是在自我毁灭中建构诗歌。诗人第一次住进精神病院是因为自杀后的癫狂，3个月后，他尝试第二次自杀。几次反复进出精神病院后，他在一次与哇呀相关的搜捕中入狱，感觉监狱里的时间“像一整个书架装满空页书”。他请求母亲将衣服和书籍寄给他，日后诗中记录下当时的感受：“邮包里，败走的书，/只有/这无字的痛苦。/我会在这监牢里死去。”其间他确曾在监狱里上吊自杀未遂。他在信中这样写道：“在对死亡的疯狂渴

望面前，我的那些书完全没有用。我生命的隐喻对任何人都没用；怪物只是沉默的一种而已。不知道坟墓是不是会拒绝我，墓碑上已经写好我的名字。”在他的诗歌中，这种致命诱惑也跃然纸上。《坦格尔》中“一个褴褛的孩子舔着我的手/和脖子，对我说‘去死吧，/这是一座美丽的城市适合去死’”。

帕内罗还患上幻想症。1977年有人差点在酒吧斗殴中杀死他，此后濒死体验被神话。帕内罗完全进入歇斯底里的状态，坚称美国中央情报局想杀他，国家电视台在羞辱他，两个精神病入想抢他的日记，广播里有人正在谋划杀害他，想象被编辑殴打……他的诗歌中也能找到妄想症的印迹。《疯子》一诗中，住在郊区的“我”像一只猴子，住过阴沟、苍蝇国（这些都是诗人的亲身经历，他确实无数次住进垃圾堆），他想到自己“活过生命的空白，/生命的错误，遗忘，它/无尽的笨拙，我记得它/残酷的神秘，它的触须/抚摸我的肚子，屁股，脚/疯狂地逃。/我活过它的诱惑，活过它的罪/永远不可获得赦免。”

伴随自杀与幻想的还有大量服用致幻剂造成的“顽固性嗜毒癖”。医生回忆起帕内罗第一次因神经中毒被送进精神病院时说，“他被送进来的时候神经中毒，服用药物过量，24小时过去后，我去看他，他在病房里平静地读普鲁斯特。”那次入院3天后，他试图翻窗出逃，从一层楼高的地方跳下摔断鼻梁。这几乎是他人一生与精神分裂、与疯人院之间关系的写照：40多年里他无数次进出精神病院，期间迷上了拉康与自我精神分析，也曾经说过：“我的疾病就是我，除去它相当于毁灭我，重新造一个莱奥波尔多·马利亚·帕内罗。”然而在疯人院的高墙里，帕内罗热切地写作，他的30余本诗集、十几本短篇小说集和散文集都是在疯人院中写成。可以说，身处疯人院的痛苦在写作中得到疏导，而疯狂又是定义他诗歌必不可少的元素。《退场》一诗的最后几行几乎是诗人身处精神病院房间的写照：“今天蜘蛛从我房间的四角/给出炽热的记号，灯光摇晃，/我开始怀疑/文学这场巨型悲剧/是否确实。”

1984年曾有旧友公开评论帕内罗作为文学案例是失败的，“他本可以为自己的词找一个地方，或者藏在自己的词语里。杀死诗人的不是酒精、药品或疯人院的与世隔绝，是拉康和他的门徒们杀死了诗人。”对此，帕内罗的回应是：“文学是危险的。就算我的作品有缺陷，至少我始终满意自己一直把文学视为它本身的样子——一件严肃的事情，从一开始我就知道是没有出口的。不要用我笨拙的人生经历来评判我。文学不是一种生活方式。”1987年，他的精神状况因为治疗有所好转，诗人却陷入痛苦，在信中他这样写道：“至于我，我不知道怎么有勇气继续活着。我的文学死了，疯狂也死了。在清醒的顶峰，我甚至没有那种能让我自杀的突发记忆。我觉得自己是不真实的，仿佛我已经不存在了。我没有忘记。我的整个生命都被划去了，我觉得这比错误或幻象更糟。现在，写作不是哭泣，而是产生幻觉，相信自己如同相信胡言，相信自己是世上某个人存在。这个挂着拐棍在空气里转圈的疯子一直把我从梦境里拖出来。一个病人从我窗下走过，他得了艾滋病，但

这不是命运，而是一种令人厌恶的偶然让他不能继续走路、观望，不能荒谬地看待自己的存在。文学是用以献给某人或者反对某人，而在这个花园里，没有人。因为我醒了：我醒来发现一个没有人的世界，一个没有梦的世界已经不是世界了。这是人能想象到的最残忍的事情。因为尽管如此，嘴还在呼吸，眼睛还能看见，却没有任何可以看的或者可以呼吸的。这无疑是无限的精神分析如此渴望的最后结局、最后的出院——死亡。”

从20岁第一次自杀开始，终其一生，帕内罗都在与自己的精神、与病魔撕扯斗争，他试图逃离疯狂，却又不得不接受那些与自己共生息的存在。他一次次试图飞越疯人院的高墙，而真正飞越疯人院的只有他的作品。也许，正如帕内罗的医生加西亚·伊巴涅斯给诗人的传记作者的信中所写：“一个有创作天赋的人，可以在任何地方写完他的作品。关于莱奥波尔多·马利亚·帕内罗，最大的悖论是他被关在一个有限的空间里，而他的作品会比任何一个自由在街上行走的人所能企及的空间和时间走得更远。”

#### 《我曾行吟诗人，现在我不知道我是谁》

□莱奥波尔多·马利亚·帕内罗

只有在夜里我遇见我夜晚的  
爱人，更只有在那  
没有人的平原  
没有一位贵妇叫作  
头拿在手里  
只有在夜里我遇见我的爱人  
头拿在手里。

像别的国王会送熏香  
我把我的记忆  
献在她手里  
她递给我她的头  
然后，用另一只手  
慢慢指向夜晚。

只有在夜里，只有在第九时辰  
我出来寻找我的爱人  
平原上我的记忆  
像鹿一样飞奔。

我有过声音，我曾行吟诗人  
今天我不再懂得歌唱  
行吟，今天我不知道我是谁  
夜里我听见一个鬼魂  
对着死人背诵我的诗句。