

# 坐在对面的爱情

杨碧薇 著

中国青年出版社

差别诗丛

# 坐在对面的爱情

杨碧薇 著

中国青年出版社

**杨碧薇** 1988年生，云南昭通人。曾辗转于云南、广西、海南、陕西、北京等地生活。写诗、散文和小说，坚持游山玩水不停步。参加《人民文学》第二届新浪潮诗会、第一届中国青年诗会。现于中央民族大学攻读文学博士学位。



## 内部已千差万别

——“差别诗丛”6位诗人的精神地景

◎ 霍俊明

我喜欢来自于一代人内部的差异性。

王原君、杨碧薇、老刀、白木、泽婴、紫石这6位诗人唯一的共性就是都出生于上个世纪80年代。我想到杨碧薇小说《另类表达》中的一句话：“我做了很多凌乱的梦。我梦到八十年代了。”而我并不想把他们共同置放于“80后”这一器皿中来谈论——尽管这样谈论起来会比较便利，但是也同样容易招致别人的诟病——我只想谈谈他们作为“个体”的差性的诗歌状貌。当然，这一“个体”不可能是外界和场域中的绝缘体，肯定会与整体性的当下诗歌语境、生存状况以及吊诡的社会现实情势

联系在一起。他们的背后是山东、云南、湖南、安徽、内蒙古、陕西等一个个省份，而他们不一样的面影背后携带的则是个人渊薮以及这个年代的“怕”与“爱”——“二十四节气像二十四个人 / 不同省份的姑娘 / 中秋大约来自山东”（王原君《中秋》）。

## 一

这6本诗集的推出得归功于王原君，实际上这个出版计划已经推迟了一段时间了。今年4月底，在北京去往江南的飞机上，刚一坐定，突然有人叫我的名字，抬头一看原来是王原君。下飞机分别前，我们再次谈到了这套诗集出版的事情。

王原君——“我有一把一九八三年的左轮手枪”。这是一本黑夜里的“灰色自传”。王原君原来用过另一个笔名麦岸，实际上我更喜欢麦岸这个名字。当时他从山东来北京没多久，2011年我读到了他的一本自印诗集《中国铁箱》——“搭乘今夜的小火车 / 我路过你们的城市与喘息 / 像天亮前消匿的露水 / 阳光，曾是我们共同的背景 / 但内部已千差万别”。火车、城市，已经成为这个时代最重要的媒介和空间，灰色或黑色的精神体验必然由这里生发。我喜欢“内部已千差万别”这句话，用它来做本文的题目也比较妥当。

王原君的诗人形象一度让我联想到一个落寞的“革命者”——更多是自我戏剧化和反讽的黑色腔调。王原君是同时代诗人中“历史意识”或确切地说是个人的历史化以及现实感非常突出的。这让我想到

的是诗歌对于他这样的一个写作者意味着什么——“资本时代的救赎”（《北京情话》）、“连悠远的祖籍也丢了”（《冬至》）。这是历史在自我中的重新唤醒与再次激活。资本的、现实的、超验的、农耕的、速度的以及怀旧的、个人的、情欲的、批判的，都以不同的声部在诗歌中像白日梦一样纷至沓来。有时候读王原君的诗我会想起另一个山东诗人——江非。王原君的诗有力道，看起来并没有多少微言大义的海涩，也并没有像同时代人那样浸淫于西方化缠绕怪异的意象森林，而更多是个人化的发声且不失尖锐，甚至有些诗是粗砺的、迅疾的、僭越的（比如“旗帜和尿布，产自同一厂房”），尽管王原君的诗不乏意象化和象征性，甚至有些诗从词语到意象都非常繁密——这建立于那些细微可感的生活场景和具有意味的历史细节之上。王原君很多的诗具有自忖性、争辩感，而二者都具有强烈的反讽精神。这既直接指向了自我体验，也直接捶打着现实与历史交替的砧板——而这一切都是经由那些简洁而不简单的语句说出。实际上诗人凭借的越少，反而更需要难度和综合性的写作能力。显然，王原君已经过了单纯借用“修辞”说话的写作过程。王原君的诗，我更感兴趣于“时代”“历史”与“个人”不明就里或直接缠绕在一起的那部分——个人化的现实感和个人化的历史想象力。尤其是这一“个人化的历史”涉及到“身体”“器官”以及更为隐私的体验和想象的时候就具有了不无强烈的戏剧性和存在的体温。这方面的代表作是《南方来信》《塑料旅店》《深夜的革命者》——穿越时间和空间的面影让人

不免有错乱之感，但是这种并置显然也增加了诗歌的“现实”复杂性以及历史感。再进一步考量，我们可以将王原君的诗放置在整个中国的“北方”空间来考察，限于篇幅笔者在此不做具体阐释。这些诗既是生命的面影，也是现实的冷暖对应与内在转化。这样的诗就有了个体生命的温度，具备了历史与现实个人化相互打通的再度“发现”。与此相应，王原君的诗具有“互文”的对话性，他的诗中会叠加、复现那些各种各样的异域空间和人物——显然这是精神主体的对位过程。王原君的诗不乏日常与隐喻化的“爱”的能力（比如代表性的《我的低温女孩》《海的女儿》《我一再写下少女》《给一个女孩写信》《青春期》），这近乎本能性地还原了诗歌“青春期”的“个人”功能。与此同时我在更多的年轻写作者那里看到了他们集体地带有阴鸷面影地说“不”，否定、批判甚或偏激有时候会天然地与青年联系在一起，但是也必须强调的是诗人不能滥用了“否定”的权利，甚至更不能偏狭地将其生成为雅罗米尔式的极端气味。实际上诗歌最难的在于知晓了现实的残酷性还能继续说出“温暖”和“爱”。这让我想到的是亚当·扎加耶夫斯基的那首诗——“尝试赞美这残缺的世界”。

## 二

四月的蔷薇在医院的墙上盛开，这似乎是一个不小的悖论。杨碧薇在写作中的形象更像是俄罗斯套娃。实际上诗歌只是杨碧薇的一个侧面，她是一

个在文学的诸多方面（甚至包括非文学的方面）都正在尝试的写作者。这是在不同类型的文本中对自我世界的差异性确认。杨碧薇自印过一本封面艳丽的诗集《诗摇滚》，这恰好暗合了我这样一个旁观者对她的诗歌印象，尽管在湘西沈从文的老家见过面，但基本上没有任何交流。《诗摇滚》的封二、封三和封底都是她形形色色的照片。那么这对应于诗歌文本中的哪一个杨碧薇呢？——“整日整夜打架子鼓，祈愿爆破生活，/ 用自我反对，来承认自己。”杨碧薇是基督徒，这种精神主体也对应于她的写作吗（比如她的硕士论文研究的就是穆旦的写作与基督教的关系）？由此，“流奶与蜜之地”也是这个诗人所探询与感喟的。

云南尤其是昭通近些年盛产出了很多优秀的年轻诗人，甚至其中不乏个性极其突出而令人侧目的诗人。杨碧薇，就是其中一个，而且她的名气在业界已经不小。前不久在鲁迅文学院和敬文东一起上课，饭间他半开玩笑地说自己现在很有名是因为很多人知道自己是杨碧薇的老师。杨碧薇是一个在现实生活版图中流动性比较强的人，这种流动性也对应于她不同空间的写作。从云南到广西、到海南、再到北京，一定程度上从经验的开阔度而言对于诗歌写作是有益的——青春期的日记体写作以及精神成人的淬炼过程。阅读她的诗，最深的体会是她好像是一个一直在生活和诗歌中行走而难以停顿、歇脚的人。杨碧薇是一个有文学异秉的写作者。2015年她还获得了一个“地下”诗歌艺术奖。对于这个奖我不太清楚来由，但是“地下”显然是这个时代



已经久违的词。或者说“地下”“先锋”“民间”“独立”在这个时代仍然还被稀稀落落地提及，但是已经物是人非、面目全非——而酒精和摇滚乐以及诗歌中那些面目模糊的“地下青年”更多的时候已经被置换成了后现代装置艺术的一个碎片或道具。试图成为广场上振臂一呼而应者云集的精英或者在文学自身革命的道路上成为马前卒都有些近乎前朝旧事和痴人说梦。而正是由此不堪的“先锋”境遇出发，真正的写作者才显得更为重要和难得。一定程度上，杨碧薇是他们那一代人当中的“先锋”，起码在写作的尝试以及写作者的态度上而言是如此。这一“先锋性”尽管同样具有异端、怪异、少数人的色彩，但是杨碧薇也承担了一个走出“故乡”后重新返观自我和故地的“地方观察者”，尴尬与困境同样在她这里现身——“别处的暮色比故乡大”。“只想在诗里提出问题，那些在时代的瞬息万变中，被轻而易举地湮没的问题”，从这点上来说，诗人就是不折不扣的“问题青年”。我们不要奢望诗人去用行动解决社会问题——诗人在世俗的一面往往不及格，他们更重要的责任在于“提出问题”。

杨碧薇的诗长于繁密的叙述，其诗大胆、果断、逆行，也有难得的自省能力，她能够做到“一竿子捅到底”——无论是在价值判断上还是在诗歌技术层面。她敢于撕裂世相也敢于自剖内视，而后者则更为不易。我喜欢杨碧薇诗歌中的那份“不洁”——但是极其可悲的是诗歌中的“不洁”在阅读者和评论家那里很容易将之直接对应于写作者本人。这种可悲的惯性几乎成了当代中国特色的阅读史。女性

写作很容易走向两个极端。一个极端是小家子气，小心情、小感受的磨磨唧唧且自我流连，甚或把自己扮演成冰清玉洁纤尘不染的玉女、圣女、童话女主角般的绝缘体；另一个极端就是充满了戾气、巫气、脾气、癖气、阴鸷、浊腐之气的尖利、刻薄与偏执。女性诗歌具有自我清洗和道德自律的功能与倾向，这也是写作中的一个不可避免且具有合理性的路径，但是对于没有“杂质”“颗粒”“摩擦”和“齟齬”的“洁癖诗”我一直心存疑虑，甚至一定程度上它们是可疑的。由此我喜欢杨碧薇诗歌中的那些“杂质”“颗粒”“矛盾”“不洁”甚至“偏执”“放任”。但是，反过来这种“不洁”和“杂质”必须是在诗歌文本之内才具有合理性，更不能将之放大为极端的倾向。杨碧薇具有写作长诗和组诗的综合能力，对于青年诗人来说这意味着成熟的速度和写作前景。而杨碧薇的长诗《妓》还被人改写成小说在“颓荡”微信上连载。这种写作的互文性不无意义，至于达到什么样的文学水准则是另一回事。在杨碧薇的诗里我看到了一个个碎片，而她一直以来只在重复着做一件事——将一些碎片彻底清除，将另一些碎片重新粘贴起来。

### 三

诗人有道，道成肉身，以气养鹤，或许这是另一个时代的朱弁或徐渭。这也许说的就是白木。但是，这也许正是一个“焚琴煮鹤”的时代！

我很喜欢白木诗集的名字——《天上大雨》。

这自天而降之物直接对应了人作为万物之一与空间的本能性关系。而该诗集开篇第一首诗的第一句就是“雨落大佛顶”，自然之物又具有了人的重新观照和精神的淬洗。实际上，诗歌中的“神性”不仅在当下是睽违的词，而且在一个后工业时代谈论神性多少显得如此不合时宜、令人不解。而从诗歌内部来说，“神性”如果不能真正转化为内心的精神自我就很容易成为极端高蹈自溺的危险——这是同一种“语言的世故”。但是，具体到白木而言，诗歌已经成为他精神修习的淬炼过程。正如他的诗句所昭示的一样，“诗人应当学会乘鹤”。那么“佛”“寺院”“教堂”“山水”作为重要的精神场域在他的诗歌中就具有了合理性和可信度。当然从美学上考量这一类型的诗是否具有有效性则是另一回事。白木这些与此相应的极其俭省的“小诗”让我想到的是佛偈，是因果、轮回、生死、幻化、挂碍和了悟的纠结。但这样的诗无论是从这一类型的诗歌传统来说还是从诗人所应具备的特异能力来说其难度都是巨大的。白木的诗有生命体验，有玄想，有超验性。尤其是超验性通过借助什么样的诗歌内质和外化的手段来得以有效呈现是诗人要考量和自我检视的。由这一类型的诗歌继续推进和拓展，我们会注意到白木的很多诗都具有极其俭省和留白的意味，这是朴素，也是难度。一首诗的打开度既与诗人的语言有关，又与对诗歌本体的认知相通。白木的诗是直接与时空的应和，生死一瞬，草木一秋，有焦虑，有追问。在其诗中时间性、存在感的词语和场景的出现密度极高，甚至有的诗直接以“生命”“死

亡”“时间”“现世”“来世”“墓志铭”做题。值得细究的则是就时间向度来看白木的诗歌时间更多还是依从于农耕时代的时间法则，比如《立春之歌》《寒露之歌》《气候之歌》《立春》等这样的带有“传统节气”诗作。由此，白木的诗非常注意“心象”与外物“气象”的关系——这是精神呼吸的节奏和灵感调控方式。他的诗歌也更像是与“心象”对位、感应的“隐喻的森林”。自然之物作为意象群的主体部分频繁出现，这是一种不由自主对现代性的排斥使然。从一个当代诗人的写作主体和精神趋向来，白木是一个居于语言的“老旧人物”，有山野之心，有超拔的格调，也有或隐或现的对惨厉历史与快速时代的不安与转身（比如《文明之歌》这样的文本）。无论是以“论”为题还是以“歌”作基调的系列诗作，白木仍然是对这一时间性命题的整体性加深与延续。白木的诗不乏孤愤之心，涉及到“故乡”“回乡”时我感受到的是一颗现代人的如此分裂甚至撕裂的内心。

#### 四

老刀的“皖中”地景与丧乱的背影——“雨水南来之夜，让人想起 / 一个目光游离的过客”。沉默、散漫，不宁、失神，漫不经心又满怀心事。这大体是十几年来老刀的写作状态。在80后一代诗人中老刀是我在阅读中较早接触的诗人，尽管至今并未谋面。进入一个诗人的文本会有诸多孔洞和缝隙，而老刀的诗除了让我们看到一个诗人的心路和

情感状态以及与生命和时间指涉的诗歌状貌，还让我们目睹了文字中的暮色和阵雪以及泥泞中的“皖中大地”。

我比较感兴趣于诗人和空间之间的关系，这既可以细化为日常化的细节、场景和意象群体，也可以还原为写作者与地方性和时代空间之间的对话关系——即一个写作者如何在淮河以南和长江以北的江淮地区找到属于自我的发声装置并进行有效的再次发现甚至命名——比如他的组诗《皖中平原纪事》。尤其是在地方性焦灼和失语的城市化以及后工业时代，我在太多的诗人那里看到了一个个同样焦灼、尴尬的面影。那么，从诗歌的空间出发，老刀和他的“皖中”呈现的是同样的面影吗？这些面影是通过不同于其他写作者的何种修辞和观察角度呈现出来的？这样的问题似乎并不是针对老刀一个诗人的。在一个“故乡”丧乱的地图上——“大东南的平原上危机四伏”，一个诗人不仅要在现实中完成度量，完成具体的日常化的地理变动（比如安徽、南京、杭州……），更要在文字中重新建立一个与之对应的特殊的精神空间和灵魂坐标。“雪落在对面的井台上”——这是一个略显寒冷、沉滞的空间，更多的关乎生存渊薮与当下的日常境遇和经验伦理，而不是曾经的另一个理想主义乡土诗人的幻象和“天鹅绝唱”。如果不被同一个空间的其他诗人的声音和腔调所遮掩，这就需要诗人在生存和历史的双重时间化视野中具备另一种“还原”的能力。老刀具备这一能力，但是也有着不可避免的“影响的焦虑”。诗人所怀念的那一部分应该有一定的“白日梦”质

素——介于现实与梦之间的位置。老刀的诗歌大体是冷峻的，如刀置水、似冰在心，更多时候诗人在雪阵和冷彻中展现一个精神自我的无着境地——“邻居是本地的异乡人”。这就如一个青年的成长史，我们只是记住了“1993年的大雪”，偶尔听到一个人的咳嗽声——这是时间和皖中大地的双重暗疾（代表性的是《伤感》一诗），“记忆满是灰色的田野”。在老刀的诗歌中总是隐隐约约出现落雪时刻沉暗的乡下、村庄、市镇和旷野，这成了不断拉扯的精神根系——“20年后 // 下午依旧与我亲切地打招呼 / 在小镇的路上偶遇”。老刀的诗中有不动声色的冷酷隐忍的部分，当这一部分降落在具体的生活场景之中，寓言和白日梦与现实夹杂在一起的时候那些意味就一言难尽了——“我正坐在一列开往江南的列车上”——儿时的江南不再，却到处是日常的“刽子手”。

## 五

日常的砧板之上，时间的流水之侧，谁为刀俎？

泽婴，写诗，写小说。每一个写作者都会在诗歌文本中重新寻找精神成长史以及自我的映像——“北方的鸟睡死在北方的寓言里 / 公元1983。”在漫长的雨季中，诗人披着一件已经被反复浇淋而发亮的雨披。有时候读泽婴的诗，我会不由自主地想起多年前某个人背后的呼和浩特以及北方广阔的风声。这是一种原发的精神呼应——“树叶落下 / 仰望天空 / 这是在北京开往呼和浩特的火车上 / 你不

懂的 / 正如我没有想到 / 遥远的和过去的 / 光线在落叶的距离中做梦”。时代的火车所承载的是光阴，也是无法挽回的记忆碎片。

在泽婴的诗歌中我总是与那些秋冬时节的寒冷景象相遇。就我所看到的那些关于“节气”的诗歌，泽婴的组诗《二十四节气》是写得最好的——开阔而深邃，具有对时令和个体重新还原和重设的能力。我愿意把《夕像》这首诗看作泽婴诗歌写作的一个基点或者精神趋向的主调——“那不是整个村庄的叹息 / 仿佛你的叹息 / 你悄悄躲进山洞，好像真的消失 / 留下我在迷藏中寂寞地啜泣”。

泽婴早期的抒情短诗和片段有些像洛尔迦和海子式的谣曲。晚近时期泽婴诗歌的抒情性和叙述性非常突出，而泽婴的诗在叙述节奏上大抵是缓慢的，声调也不高，但是具有一种持续发声的能力。仿佛一只青蛙扔在凉水里，然后缓慢加热，直至最后让你感受到难以挣脱的困窘、窒息甚至生存和记忆的恐惧。慢慢到来的阵痛有时候比一针见血更难捱。泽婴的诗歌更像是一种极其耐心的劝说和诉说，既针对自我又指向他者。这样看来，泽婴的诗歌具有“信札”的功能。从外在来看，泽婴的很多诗直接处理“信札”的题材，或者直接以“书信”的形式来写作（比如《回信》《信笺》《一封信》《蓝信纸》）。诗歌对于泽婴而言就是“蓝信纸”。由此，我们看到更多的时候是诉说者和倾听者两者之间的纸上交流，有时候也会谈谈身边的天气、谈谈近日的状况和心情的潮汐，谈谈现实的苦雨、溽热以及人世的冷暖悲辛。我听到了一声声若有若无的叹息和感喟。当

有些内容是“信札”所承载不了的，诗人就会用另一种语气来面对近乎无处不在但又无从着落的虚空和时间所带来的生命体验。

在泽婴的诗歌形象中我还经常会遇到一个“少女”和一个“少年”，他们所对应的必然是一个具体的人具体的情感经历、童年经验和记忆的光斑。与此同时，泽婴诗歌中的“孩子”也对应于主体的心象——精神化的亲昵、呵护、疼爱。诗歌就是记忆，这多少已经显得大而无当的话却未必不是真理之一——有时候“童年期”对诗人的影响要比普通人更甚。如今，在泽婴的诗歌中我渐渐目睹了惨厉而不惊的“中年之心”与“无奈之胃”。实际上我更喜欢泽婴诗歌里的那份淡然不争，这在当下几乎成了罕见之物。这样说，诗歌所承担的就是劝慰的功能了。“白裙子上洗不掉的残色”正是生活的法则。在“记忆的线段上”，在日常但是又必须小心翼翼而不无冷彻的人生路上，每个人都需要一个瞬间——被幸福和神眷顾的瞬间，而诗歌写作也属于这样的一个瞬间。

## 六

紫石，光看诗集名字《吻过月亮》就能大抵看到这是一个与很多女孩子一样怀有紫色的爱情童话之梦的诗人。诗歌成了诗人在现实与梦境、此岸和彼岸之间的摆渡。精神自我，爱的花园，午夜的天空，远方的来信，还有灰姑娘的不幸和眷顾，这似乎很容易成为一个女性诗人精神成长期的写作主题。



那么，紫石的诗是什么样的一番图景呢？带着这个疑问来看看她的诗吧！

对于女性写作而言，显然更容易成为围绕着“自我”向外发散的写作路径和精神向度。紫石的写作就是如此，有时候并不一定需要用“辽阔”“宏大”的美学关键词来予以框定。女性写作更容易形成一种“微观”诗学，在那些细小的事物上更容易唤醒女性经验和诗意想象。这种特殊的“轻”“细”“小”又恰恰是女性诗歌传统的重要组成部分。而对于多年来的诗歌阅读经验和趣味而言，我更认可那种具体而微的写作方式——通过事物、细节、场景来说话来暗示来发现。由一系列微小的事物累积而成的正是女性精神的“蝴蝶效应”。由此，紫石的诗是关于精神主体的“小诗”，是舒缓但不乏张力的夜歌。但是紫石的这些“小诗”由诸多的孔洞和缝隙组成，里面可以容纳流水、细石、沙砾、清风和天空，可以容留一个悲欣参半的女性倒影——“我在灿烂的日子蜕变 / 向着初秋”。我想，就诗歌与个人在时间向度上的关联而言，这样的诗已经足够了。有时候，诗歌不一定与微言大义或者与“大道”“正义”发生关联。“平静生活”的背后是什么？日常生活了无新意的复制与偶然的精神重临之间是什么关系？这是我在阅读紫石诗歌时的一个感受。诗歌就是内化于自我的精神呼吸方式，而女性则必然在其中寻找、铭记、回溯、确认、追挽、龃龉、宽恕或自我救赎，也有不解、悖论、否定和反讽构成的女性戏剧化自我。这是一株临岸的水仙，映照和对照成就的是女性精神主体的镜像。