

主编 孙文波

太阿

张尔

阿翔

桥

谢湘南

楼河

六人诗



长江出版传媒

长江文艺出版社

I227
S950-3

六户诗

深圳六人诗选

主编 孙文波



长江出版传媒
长江文艺出版社

I227
S950-3

新出图证(鄂)字03号

图书在版编目(CIP)数据

六户诗 / 孙文波 主编

武汉: 长江文艺出版社, 2014.4

ISBN 978-7-5354-4714-2

I . 六… II . 孙… III . 诗集 - 中国 - 当代 IV . I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 022302 号

责任编辑: 沉 河

责任校对: 陈 琪

装帧设计: 飞地书局 

责任印制: 左 怡 包秀洋

出版:  长江出版传媒 |  长江文艺出版社

地址: 武汉市雄楚大街 268 号 邮编: 430070

发行: 长江文艺出版社

电话: 027-87679360

<http://www.cjlap.com>

印刷: 深圳市梓天实业有限公司

开本: 880 毫米 × 1230 毫米 1/32 印张: 7.625 插页: 2 页

版次: 2014 年 4 月第 1 版 2014 年 4 月第 1 次印刷

行数: 4795 行

定价: 28.00 元

版权所有, 盗版必究 (举报电话: 027-87679308 87679310)

(图书出现印装问题, 本社负责调换)

莲花、梧桐都是山^①(代序)

孙文波

这几年冬天我基本上在深圳度过。最初是为了逃避成都冬天的寒冷，后来则是逃避的过程中喜欢上这里。作为中国南方的海滨城市，深圳的冬天温润、清新，很适合人过冬。时间呆久了后，我发现这里生活着一大批对诗有独立见识，创作力强盛的年青诗人。我近三十年没有做别的事，精力都放在写诗上，最愿意干的事是与诗人打交道，哪怕无事闲聊。在深圳认识了这些诗人后，我基本上也是循着这种方式与他们交往。上个月，武汉搞出版的诗人沉河与我在微信上聊天，了解到我正在深圳，说你既然呆在那里没什么事，不如做点什么，我说做点什么呢，难不成在这编书？这本是玩笑话，他却认了真，说你可以编一本诗选。经他这么一说，我觉得为什么不呢？于是与他商定，我编一本生活在深圳的几个诗人的诗选，由他来出版。这本名为《六户诗》的诗选便是这一商议的落实。至于我将此诗选起名为《六户诗》是基于这样的考虑：深圳的诗人据说有近千人，但我只选了六人，所

① 莲花山、梧桐山为深圳两座有名的山。莲花山位于市中区，山顶上塑有邓小平像；梧桐山则在近郊，山下小镇租住着上百位艺术家。

以它不是一个概括性的选本，而是我的个人主观之选。再一点是作为中国最年轻的城市，人们总是把这里的人与新鲜的活力，不拘一格甚至某种意味的反叛精神联系起来。但是诗属于人类文明中最古老的精神产品，哪怕是最具有先锋意味的作品，内里亦隐含着与历史的接续，“六户”从词的意蕴中体现这样的含义。再有一点则是突出“六户”，一方面说明这是六位诗人的选集，另一方面也为了说明它与其他诗人无关。而我为什么选他们而不是其他人本来可以不解释，但我这里还是解释一下：一、他们都是“70后”诗人。二、他们不久前出版了自己的诗集，而且是属于“70后诗歌大系”丛书系列中的诗集。我希望在他们已经出版诗集的情况下，再以选本的形式让大家更清晰地看到这几位生活在同一座城市的诗人所呈现出来的、由年龄带来的写作的共同之处与相异之点，这样也许更有利于人们看到在共同的地域背景下，作为同代诗人，由于个人性格、生活经历、兴趣爱好不同，落实到写作上，他们怎样呈现出了属于自己的诗风貌。这比起人们单独地阅读个人诗集，更利于在比较中认识、理解一个时代对诗写作的影响，也更利于分辨作为个体的每个诗人的面貌。三、这几年在深圳，他们是我交道打得比较多的诗人。当然，能否如愿我没有十分把握。我真正有把握的是，他们是我基于几十年阅读经验，由我的诗的评价尺度做出的选择。我信任我的判断力。

应该说，我选择的这几位诗人都是已经建立自己的写作风格的诗人。譬如太阿的诗，表面上看他大多数作品都以记录性为突出特征，且大多与他因为工作关系不断地旅行有关，属于对见闻的描写。但是仔细研究会发现见闻不过是他用来作为骨架支撑诗的东西，他真正的着眼点则是让描写变成一种呈现。他是要通过对具体事物的描写，最后达到个人对当代生活境况的陈述与把握，应该说他的这种陈述与把握是有效的。而且由于频繁的场景转换，还为诗带来了具有丰富

色彩感的镜像。这一点让我一再想到沃尔科特：作为一个生活在美国的前特里尼达·多巴哥黑皮肤诗人，沃尔科特的诗始终与殖民生活的早期经验有关，而太阿的诗则是来自于他的少数族裔身份，又于成年后在中国经济最发达地区工作的双重经验。这些经验成为了他写作的原生矿产。所以，我在他的诗中总能体会到矛盾的精神冲突：一方面，他似乎摆脱不了少数族裔身份带给他的对现代文明的抵触；另一方面，现代生活的紧张也让他面对所见所闻时，总是以怀疑的眼光看待其中的意义（这也是为什么他的很多诗都依附于故乡、亲情、古迹、酒店、风景和与这些事物的纠缠）。当一切被他用比较肯定的观念解释时，太阿自我诘问的声音便显出了某种意义上的坚定和情感上的充盈。很多人在阅读太阿的诗时，认为他的诗由于细节总是落在具体的情景上，而且又过于清晰，因而显得太流畅，甚至平滑。但是我并不这样认为，我觉得他的诗正是因为所述对象的变化，以及有细节支撑，从而带来了丰富性，使我们在对其的阅读中，能够不断感受到语言处于一种快速移动的状态。如果要谈论太阿诗的语言特征，我想说的便是“快速”二字。大家应该清楚，当语言的速度在诗篇中呈现出快速推进的节奏时，其在声音的意义上造成的效果是响亮。的确，太阿的诗从这一点来说具有响亮的特征。我不知道别人在阅读他的诗时是什么感觉，但是我在阅读他的作品时，总是像在聆听重金属音乐似的。也就是说，这在诗的质地上让我肯定太阿的诗是属于具有现代意味的诗。因为他的诗的声音是现代的。我也知道，不少人一谈起声音时会发出现代音乐是平面化的感叹，在他们的心里只有古典音乐才具有丰富的内涵。对这一认识我并不赞同。我觉得，正是由于我们生活的时代工业文明的无所不及的扩张，将人类的处境置于不得不忍受过度的喧哗与嘈杂中，我们对音乐的要求已经变得与古典时期不一样。虽然缓慢、平静仍然作为一种美存在，

但是，重金属音乐的喧哗与嘈杂，带来的却是另一种对自身处境的理解和另一种美。我认同太阿诗中的声音，认为这恰恰构成了他诗的现代性。也许它更契合与时代的一致性。

当然，诗的现代性是复杂的，是由多种不同异质因素组成的。我记得美国理论家哈桑曾经用十三条文字说明过这一点。所以在谈论张尔的诗时，我想着重指出的是出现在他作品中的引起我注意的特征：幽密。我觉得在张尔的诗里，幽密来自两个方面：一个是意识的幽密，另一个则是对语言的使用。而正是这两方面的幽密，构成了他的诗读起来在表面上存在着一种“深涩”。不过这种感觉的确是表面的，如果仔细咀嚼，我们会发现张尔的诗其实使用的是一种语言搭配上的“奇峻”手法，即他总是喜欢通过分解的方式，对自己的意象进行意义偏移的拆散与重组，从而在再造的意义上让诗篇呈现出自己的面貌。所以，我读张尔的诗，更多的不是看他写了什么，而是看他怎样结构句子，同时也经常被他的句子搞得一怔，觉得他真是胆子大，能够如攀崖壁似的写。说实话，这是一种冒险，稍微把握不好很容易失手；因为任何对语言进行强制性的意义偏移的作法，都可能在创造出新奇的效果的同时又将之限定在意义的封闭壁垒中，从而使之无限的外延被取消，变得犹如孤证一样，得不到所谓的意义的公共支持。我自己在这一点上是非常小心谨慎的，也一直用审察的眼光看待别人这样做。但我要说，张尔还算做得不错，基本上没有搞砸。做到这一点并不容易。因为只要回头看一看中国新诗史，在这方面搞砸的人真是不少。就是近三十年来的中国当代诗写作领域，有些比张尔名头大很多的诗人，当他们一想把诗往这种方向写时，便让人看到抓襟见肘、弊处累现。为此，从某种意义上说，我认为张尔是一个有勇气的写作者，一是在当代以简单主义为写作圭臬的时代氛围中，他选择了背向而行；在语言的把握、事物的可能性上做出了

大胆尝试，是走了一条危险的、困难的路。不过，套用一句别人的话：“危险的路也是风景旖旎的路”，张尔的确也得到了他想要的东西，他让我感到他的诗写出了微观园林的效果——幽迥曲折，气象异美，处处留有雕凿的痕迹。而说到雕凿，我要特别说明的是，人们不要一看到雕凿这样的说法，便认为是批评之言。我的意思是张尔写出的是有设计感的诗，一字一句落实到整首诗上带出的是考究、精细与整饬。他的这类诗对于读者而言，如果他们有足够的耐心，是可以像把玩精致的山水盆景一样，反复把玩，并最终在把玩的过程中体会到诗里隐匿的与生命有关的意蕴的，这种意蕴有时候可能是孤独感，有时候也许是对真正的虚无的强调。而无论是孤独感还是对虚无的强调，我们都可以将之看作是对个体生命价值意义的独立认识。

其实，能够在当代社会用力写诗的人，都在以不同的方式实践自己对诗的理解。像阿翔这样的诗人，因为幼年的一场医疗事故，听与说的功能遭到了破坏，从事写作后不得不把与语言的关系建立在声音的强调上。因此让人看到，他在建构诗时把力气花在了突出语言的节奏感上，并试图通过对节奏的控制获得具有独特风格的诗篇。也许正是因为这一点，我在阅读阿翔的诗篇时，感受到的是他的诗中声音的变异：有时候是平和的，有时候又格外高亢；有时候很缓慢，有时候又特别急促。这样一来，他的诗给我的总体印象便成了声音的大融和，或者说声音的大杂烩。这当然不能怪他。反而让我觉得正是这种融和和杂烩成就了他诗的丰富。是的，阿翔的诗在声音的丰富性上给人的印象很强烈。他在写不同的事物、谈不同的问题的过程中，让我看到了具有冲动色彩的、急切的表达渴望，他总是希望通过复杂的述说让人们知道他对于世界的认知，不管这世界是一个古人，还是其他的什么事物。那么，如果就此把阿翔的诗说成只有声音的表达对不对呢？难道他的诗除了声音就没有别的什么了吗？当然不

能这么说。我的意思是，在阿翔那里，不管他写什么，到了最后都可以被看作是一种对声音的恢复的努力，他似乎要用这种努力告诉人们尽管身体的听说功能遭到了不可逆转的破坏，但实际上是能够通过将之落实到诗上，使之得到另一种形式的呈现的。他也在某种程度上做到了这一点，且获得了不错的效果。正是这样，我发现他的诗似乎从来不突出语言的形式感，没有那种具有建筑意味的复杂建构，也不让人看到他在这方面下了什么功夫。因而他的诗给我的阅读感觉是向下绵延的，从第一句开始即由声音的推动来完成。这也构成了他诗的显明特征。我认为，人们不必去要求阿翔的诗与形式的关系，也不必去谈论他的诗在修辞的意义上是不是到达了精确，意象的使用是不是具备了生动与精妙，甚至更不必强调结构的完整性。因为这些本来就不是他写作时用力的方向。相反我们应该看到，对声音本身的强调对于他来说就是形式的运用，他通过对具体的诗篇音量的高低强弱的控制，得到了别人通过语言图像的营造得到的同样的效果。即：与事物建立相互聆听的关系。其实我把这一点也看作是一种建构形式的努力。因为，当代诗在不少人的眼里，似乎需要一种与声音脱离，只属于观看的特性。但这肯定是不正确的，或者说片面的看法。人们完全可以仅仅通过声音的营造，同样达到诗意的完成。从这个意义上讲，阿翔的诗完成了。他用声音把自己立了起来。而这真有点体现了中国民间的一句俗语“缺哪儿便补哪儿”呢。

那么，诗对于我们是生命的弥补吗？肯定不能简单地这样认为，也不能对所有诗人的写作如此划定。譬如对于桥这样的诗人，在我看来诗对于她就并非弥补，而是生命的放纵，通过语言为自己精神松绑的狂欢。我曾经对朋友说过，桥的诗是最不讲语言规矩的，常常给人造成的是前言乱搭后语、词意任意歪曲的印象。好像她根本

就不愿意，或者不屑于诗还是要讲语言的意义逻辑的。但正因为这样，她的诗反而让人感到有极端与尖锐带出的神经质隐藏在其中。有时候我不禁想，这是不是要算作对待语言的癖好？好像又不完全是。而应该从更深的层面考察。我的确考察过。得到的结论是，桥可以被看作本真诗人。她的写作是基于女性对事物的敏感而产生的意识的潜意识流动。她不过是循着这种流动，把瞬间出现在自己头脑中的词汇用她认为属于诗的语言记录下来。从这一点来说，她的诗与我们通常意义上的文化甚至文明无关，而是仅仅关乎生命的意识的活动。从传统的意义上讲，并不是人的意识的流动都可以成为诗。所以，更为复杂的情况应该是桥在用语言记录她的意识的流动时仍然受到了语言本身的控制，她在很多时候实际上是被语言牵引着走向诗的完成。也就是说桥的诗有一种语言自我完成的色彩。我记得上个世纪上半叶超现实主义在法国兴起，当时欧洲的文人激烈地讨论过自动写作是否有效的问题，最后不了了之，但留下一批作品。到了今天，自动写作作为问题已经不存在，存在的是当一个诗人的诗被认为有自动完成的色彩时，我们怎样看待这些作品在形式上的完整，是不是可以找到其中的特征。说到桥的诗的特征，它们给我的感觉是“有始无终”。读她的诗，我常常有她写着写着就写飞了的感觉。从这一点上讲，桥的诗在形式上是不讲究的。也许她从来没有要求过形式的整饬。对此我曾经揣摸过，像桥这样的诗人，当我们阅读她时，是否应该放弃头脑中形成的对诗的一般要求，用别一套规则来界定她。不过问题是这别一套的规矩是怎样的呢？现在我还无法给出肯定的条款。我想说的是，在桥的诗中仍然值得称道的是，她用混乱写出了复杂，以无序写出了丰富。的确，桥的诗是复杂的。这种复杂在于不管是审视她的一个句子，还是细察句子与句子之间的转换，都让人感到语言的狂欢，以及由狂欢带出的变化多端；如果要给这

种变化多端说法，我觉得可以用“跳荡”一词形容。这是什么意思？我的意思是桥的诗里活跃着她作为女人的敏锐，她被这种敏锐驱赶着在词中奔跑。有一种跑到哪儿算哪儿的不管不顾。我欣赏这种不管不顾。

我曾经跟人说过，把个人经验转换成诗是对诗人能力的考验，需要我们面对着每天见到的各类事和物，以观察的心态从中提取可以成为写作素材的成分，并通过组织语言将之变成诗。而危险的是，如果这样做的过程中处理不好，很容易使最后成型的作品，由于分辨不出诗意与非诗意的区别，眉毛胡子一把抓，从而显得琐碎、平淡和沉闷。所以不少诗人为了避免这一点选择了迂迴的方式，尽量在词语的经营上下功夫。但谢湘南选择的则是直接面对，他以与自己记者身份吻合的方式把诗当作了谈论一切的工具。因此，阅读他的诗就像阅读一个个故事，这些故事大多以清晰的面貌呈现在我们眼前，让人觉得犹如照相似的还原着现实生活，读者对之的阅读则像是在观看当代社会的万象图，能够从中捕捉到他和他谈论的人们的生命运动轨迹，并了解在当代社会里一些人的生活到底处在什么样的状态，以及在这样的状态中他们是怎样看待自己存在的意义的。考虑到谢湘南自己的人生经历，曾经不断地更换打工的场所，干过不同的、大多属于付出劳动很多得到报酬最少的工作。我只能说，他谈论的一切是属于人类社会分层中的底层故事，这使得他的谈论不可避免地笼罩着一种忧伤的情绪，完成的诗充满了想要改变但没法改变的无奈和绝望。这样一来，让我觉得哪怕不是目的十分明确，谢湘南的诗亦具有了记录一个时代社会状况的意味，可以被看作某种意义上的记录之诗；记录现实生活中“人”的丧失与避免丧失最终凸现出怎样一副窘困的图境。至于说到谢湘南在语言的使用上最后获得的特征，我觉得主要是摈弃了修饰而采用了陈述，不在意语言意

象的生成，以及不给予诗象征意义，从而使诗显得极度的朴素。的确，谢湘南的诗给我的感觉就是朴素。这种朴素甚至到了我认为没有必要去做语言结构、修辞特征、声音节奏的技术分析的地步。有什么可分析的呢？谢湘南的诗无论在谋篇布局，还是在意义推进上所做的工作，应该说绝大多数都是以线性的时间为特征的。他的诗总是依据时间展开，并进而在时间中结束。这样的诗我们不能用宽度来谈论，也不能用厚度来评价。它们的完整性是建立在循着时间发展的起始与停止这一过程中的。也就是说，谢湘南的诗要求我们的阅读关注的，是他能否真正有效地对事物在时间中的状况做出裁取，并看清楚这样的裁取是否生动、有力和富有趣味。从现在的结果，也就是谢湘南已经写出的诗看，他做得还是很平稳与克制的。这使得我们可以说，他的诗既可以被看作是对自己的生命在记忆的意义上的裁取留存，也是对他目睹到的事物选择性地做了同样的事。

同样作为诗人，楼河则让我看到的是另一种景象。阅读楼河的诗我看到的是他对秩序的迷恋。不管是谈论大的事物，还是面对着细小的事物进行言说，楼河给我的感觉是努力想将与人类普遍的善恶、美丑观念联系在一起。这带来了他用词的谨慎，基本上不逾矩，而是在准确和细致上下功夫。由于此，我对楼河的诗的评价是：他的诗写得一板一眼，语言的节奏运行得十分平稳，没有金钟瓦釜般的大起大落，特别像古语说的“夫子自道”。实际上楼河的诗的确有“夫子自道”的色彩，总是慢慢悠悠、不急不徐地讲述着见闻、观感、认识与结论，显得很有耐性，甚至显得十分自信。所以，尽管有时候我认为楼河的诗过于纠缠于细节的呈现，太用力于语言对物象的直接还原，但仍然觉得他的诗在周正、大方、正派等方面做得还算用心，没有乖戾之相和浑浊邪气。这一点在当代怪声迭出的诗领域里显得十分可贵，因为要做到如此必须先稳住心神，不受纷至沓来的各种蛊惑扰

乱心绪，尤其是不让各种打着诗革命幌子的形式主义风潮影响自己，只是坚持按照对诗的理解写作。那么，我们能不能由此说楼河是略具保守主义色彩的诗人呢？我认为从非贬义的角度来说可以这样认定。因为从文化根性与对传统的态度来看楼河，他的确是有保守主义色彩的诗人。这表现在他对传统基本价值的恪守，在诗中总是正面地谈论对事物的认识，哪怕是以反对的态度谈论那些已经被证实是符合人们普遍的善恶、美丑原则，可以很轻易地判定属于丑恶的东西也是如此。还有一点是他采用了一种我称之为“眷念”的情绪来完成作品的建构，哪怕面对现实问题，最终完成的诗篇里仍然回旋着“追忆”的潜流。我因此把他看作往回走的诗人。譬如说从城市走向乡村，或者说从现代走向古典。而不管做到这一切在楼河那里是有意识的还是没有意识的，他的确通过自己的诗完成了将自己与事物的消失连接在一起的工作，从而让人们看到他的诗里实际上发散出一种“挽歌”气息。只不过需要说明的是，虽然通常意义上人们一看到“挽歌”的说法便会想到悲伤、绝望这样的一些人类情感，但是我说楼河的诗有“挽歌”气息并非这个意思。我的意思是，楼河的诗里透露出一种对“不可能”的迷恋，即他的写作很容易把自己导向对已经消失的事物的迷恋。这也造成了他的诗在大多数情况下不是向未来发展，而是具有回溯的性质。我在阅读楼河的诗时常常有这种感觉，回溯使得他的诗变得非常紧。这也是尽管他的语言给人慢慢悠悠、不急不徐的感觉，但诗显得弹性很大，犹如有海绵的质地，随时可能膨胀至破碎。

不过我应该实话实说的是，近两年对谈论当代诗我已经很厌倦；厌倦的原因是读到太多振振有词批评别人的宏论。且不谈这些宏论的对错，只是那种目空一切的腔调，隐含在行文中的洋洋自得心态，一直让我感觉不舒服。我对这些宏论没有一句认同，相反觉得说话者是想通过这样的方式，让人承认世上谁也没有他对诗的认识深入、

睿智和霸道。我认为写诗真的不需要说那么多的话，一个人怎么写甚至写什么完全是只与自己有关的事，作品的问题只有在不断写的过程中才会暴露，才会要求写的人有针对性地寻找解决方案。我在几十年写作生涯中感受最深的是：在不断写下去的过程中，总是有新的属于诗篇内部的问题冒出来。常常是这样的情况：某一阶段我以为已经解决了诗句的节奏问题，却发现它的转换又出现问题；有的阶段我以为解决了诗的宽度问题，结果发现深入性的问题又冒了出来。由此哪怕当旁人觉得我已经写得技术老道、形式感完美时，作为作者的我自己却被新的问题困扰，处在如何纠正它们的苦苦思索中。正是这样，我对于写作最深刻的体悟是，不管外界对一个人的写作给予了什么样的评价，只要他还希望写出不同以往的作品，就永远不会对自己的作品满意。这说明什么呢？说明写作不是针对别人而是针对自己的，是在生命内部展开的与自我认识的斗争。我们能够解决，也必须解决的只是与自身写作相关的问题。因此，尽管上面我谈论了阅读本书六位诗人诗的感受，但我知道已经说得太多，也违背了这几年为自己规定的不再谈论当代诗的禁律。唉！我还是没有做到彻底闭上自己的嘴巴。既然如此，我只好再一次申明，我在这里写下的关于六位诗人的诗的文字，主要是选编他们作品时的阅读感受，算不上真正意义上的评论。更重要的是通过谈论别人的诗我不能说没有收获。这是一次向外看的经历，它使我再一次站在自我之外审视与诗有关的一切，并让我想到在大致相同的社会生活环境中，个体差异使写作远不是具有一致性的事情。一个诗人要想写出真正属于自己的诗，必须尽量用差异性设计自己的写作。只有这样，最后才能呈现出个人风格，不然的话很容易使写下的东西湮没在时代的喧哗中。而要做到这一点，需要我们时时以警醒的态度与众人保持距离。我甚至认为写诗的要旨就是与众人保持距离，谁在排他性上做得好，

谁就有可能使自己的诗形象变得清晰。核心的问题是我们必须清晰。这是诗对人的要求，而且是必须永远实践的要求，任何人都不能例外。就像我希望人们看到我的这篇被冠以“序言”之名的文章已经谈论了六位诗人的差异性。而不是我的一厢情愿。

2013/12 深圳，洞背村

目录

莲花、梧桐都是山（代序）/ 孙文波 01

太阿

飞行记（2011-2013）

听风——写在 39 岁生日之夜 03

野马川过后是夜郎 05

太阳雨，或皓月当空 07

北京后海，胡同的下午 08

南归 09

一场暴雨后，秋天到来 10

绿皮火车 12

英仙座流星雨 14

桃花源 16

- 18 就因为凤凰木花开或花落
20 经居庸关、水关、八达岭长城往玉渡山
22 圆月赋
24 登机口
26 一路奔波过的江南
27 回南天
29 冬日的海——赠爱人
31 只有青草，东方不朽的青草——曾国藩富厚堂记
33 从水墨丹青到时间仓——赠友人
35 重回岳麓山
37 速度，忽略了山川
38 父亲，或散步记
40 春天，自行车的半径

张尔

蒙面诗（2011-2013）

- 43 去中原已近小雪
44 镜中诗