

今天 2012年夏季号 总 97 期

目 录

长诗《凤凰》评论

吴晓东 “搭建一个古瓮般的思想废墟”
当代神话：“为事物的多重性买单”
——欧阳江河《凤凰》讨论纪要

青年论坛

李云雷等 《金陵十三钗》：从小说到电影

“幸福剧团”成都诗人作品集

时光的暗喻
杜力诗选（六首）
萧瞳诗选（八首）
李兵诗选（三首）
廖慧诗选（八首）
王宝民的诗（六首）
王心的诗（三首）
韦源的诗
夏天的诗

段以苓诗歌作选

雪山
戏伶
民间
云南白药
草莓
鹭脚
青雾
伤口眼

七零后作家短篇小说

唐 棣
郑小驴

朋友
不存在的婴儿

诗评

翟月琴

天空，作为诗歌的尊严
——读《天空：谷川俊太郎诗选》

八方来鸿

陈力川
田 草
田 原
郭玉洁

欧洲生活剪影
闲话时尚（一）：时尚和现代化
想象是诗歌的灵魂
选举中的女人

今天画页

足够的春天
——闫萍、翟永明艺术对话

“搭建一个古瓮般的思想废墟”

——评欧阳江河的《凤凰》

吴晓东

徐冰的大型艺术装置《凤凰》在北京 CBD 的横空出世，也催生了欧阳江河的长诗《凤凰》，两个不世出的“凤凰”因此具有了一种共生和互文的关系，共同构成了当代世界的现象学意义上的征候性。如果说徐冰的《凤凰》以其意蕴极度宽泛又高度浓缩的物态结构提供了一个当代世界的视觉抽象，蕴含了雄浑而丰富的艺术灵感和象征意义，欧阳江河则在徐冰《凤凰》的原初形象的基础上，力图营造一种当代史诗的形态，追求一种全景式的容量，涵容了全球化后工业时代才可能具有的繁复而斑斓的物象，最终以诗艺的形式构建了关于当代世界的现象学。

在欧阳江河的《凤凰》中，现象学的阐释结构与史诗品质的追求之间具有一种同构性。而当代史诗的尝试，不仅追慕了以庞德、艾略特为代表的现代主义诗人所贡献的现代史诗的高度，而且在复杂幻变的新世纪探索了一种开放性的史诗理念，重塑了史诗范畴，借以创造一种足以兼容当代生活的新诗形式。《凤凰》以神话叙述整合与重塑当代图景，反思了 21 世纪人类的生存境遇，揭示了当代世界可能具有的多层次、多维度、多侧面的立体化格局。《凤凰》也因此获得了当代诗歌前所未有的包容性和扩展性。

欧阳江河的《凤凰》在诗艺探索领域也表现出多方面的独特思索与探求。这些探求触及了诗歌观念形态、感受力模式、隐喻和寓言的微观诗学形式、以及对现象世界的美学抽象等诸多层次。

一、《凤凰》的史诗品格

1985 年，欧阳江河曾经写过一篇题为《公开的独白——悼念埃兹拉·庞德》的诗作，表达了对庞德的景仰，庞德也被视为诗歌的不巧精神以及难以逾越的标准。时光过了近 30 年，欧阳江河找到了膜拜庞德的更好的方式，那就是在新世纪重拾庞德在 20 世纪上半叶所展现的现代史诗的蓝图，以其《凤凰》在 21 世纪一个新的历史时空交叉点上思考和实践当代史诗的可能性。

从当代史诗的角度解读欧阳江河的《凤凰》，可以为这首长诗找到最直接的谱系，即 20 世纪的现代主义诗歌中的史诗写作。T. S. 艾略特的《荒原》、《四个四重奏》，庞德的《诗章》，威廉斯的《帕特森》等鸿篇巨制在 20 世纪上半叶塑造了现代史诗的复兴时代。这些现代主义史诗构成了今天中国诗坛所出现的具有“现象级特征”的长诗写作的最直接的谱系。¹当然史诗还有更悠久的传统，如黑格尔、马克思就把荷马史诗看成是古希腊民族精神的结晶，是人类在特定历史时空创造的不可逾越的范本。“史诗就是一个民族的‘传奇故事’，‘书’或‘圣

¹ 《今天》杂志 2012 年春季号刊出了欧阳江河的《凤凰》、翟永明的《随黄公望游富春山》、西川的《万寿》、北岛的《歧路行》，均是鸿篇巨制或者长诗的片段，可视为 21 世纪长诗写作勃兴这一“现象级特征”的最好注脚。

经’。每一个伟大的民族都有这样绝对原始的书，来表现全民族的原始精神。”²到了文艺复兴初期，史诗由于但丁的《神曲》而再次流行，继而在英国出现了弥尔顿的《失乐园》。史诗形式“在十六世纪甚至十七世纪的英格兰产生了巨大影响，这不仅是因为传统，而且也由于当时流行的一种信条。当时人们相信，一个和谐的宇宙已经由这种权威的形式反映出来了”。³每个时代的史诗都与时代的整体性世界观和文化理念相对应。按照卢卡奇的观点，荷马时代的英雄史诗可以看做是古希腊一个大写的民族的整体性的歌唱，是希腊时代精神的凝聚。而整体性在古希腊史诗中是一个世界观的全景，是永恒秩序的不言而喻的象征，正如奥尔巴赫在著名的论著《摹拟》中曾经指出的那样：“荷马唤起的，不是一种历史变革的印象，而是一个不变的幻想。”⁴到了弥尔顿的时代，史诗构成了一个和谐宇宙的权威呈现。而20世纪初叶的现代主义史诗，则追求的是在崩溃而混乱的时代，对现代世界重建一种统一性的把握图式。正如美国学者理查德·泰勒所说：“当二十世纪的作家们在一个分崩离析的社会中寻求连贯而统一的世界观时，史诗的观念又作为文化的中心点和试金石随着长诗流行而风行起来。”⁵

从古到今，史诗都是关于人类与时代的宏大叙事，从而积淀着“史诗”形式所固有的巨大的“体裁”的力量。在这个意义上说，追求史诗品质的《凤凰》也具有宏大叙事的特征，表现出立体化描绘当代世界，进而整体性诠释纷繁复杂的社会现实的努力。

诗人摒弃了抒情诗类型中固有的抒情主人公形象，拟设了一个与史诗类型相适应的拥有高屋建瓴的观察视角的历史叙述者。正是这个历史叙述者为《凤凰》建构了一个全景式的观照。这一超越的观照在诗中屡屡借助得天独厚的“凤凰”的视角，使诗歌获得了一个全景化的广阔视野。《凤凰》视野的宏大尤其表现在下面一段中：

人啊，你有把天空倒扣过来的气度吗？
那种把寸心放在天文的测度里去飞
或不飞的广阔性，
使地球变小了，使时间变年轻了。
有人将飞翔的胎儿
放在哲学家的头脑里，
仿佛哲学是一个女人。
有人将万古交给人之初保存。
有人在地书中，打开一本天书。

“寸心”因为放在“天文的测度”里，也就获得了天文意义上的距离感，一种“使地球变小了，使时间变年轻了”的“广阔性”。这是一种“把天空倒扣过来的气度”，仿佛从宇宙深处俯瞰地球。因此，时间和空间也获得了新的感受尺度，“万古”与“人之初”，“地书”与“天书”都是在天文的测度中才能获得的关于时间与空间的大幅度抽象。神鸟的观察视角，正表现在时间上的广漠性与大尺度以及

² 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷（下册），第108页，商务印书馆，1984年。

³ 理查德·泰勒著，黎风等译：《理解文学要素》，第194页，四川大学出版社，1987年。

⁴ 转引自普拉帕卡尔·恰：《卢卡奇、巴赫金与小说社会学》，《第欧根尼》（中文版）1987年总第5期，第21页。

⁵ 理查德·泰勒著，黎风等译：《理解文学要素》，第194页，四川大学出版社，1987年。

空间上的俯瞰感和广阔性。凤凰作为“鸟”的隐喻和视点，使欧阳江河的驰想获得了具有扩展性的多重空间，也为诗歌体裁赋予了天马行空的自由度。

史诗追求的宏大气魄还表现《凤凰》中蕴含了一种世纪性以及全球化的使命意识，诗人力图思考与呈现的是关于 21 世纪人类的文化曙光或者说时代困境，在这个意义上，欧阳江河丰富了徐冰的《凤凰》关于人类在后工业时代生存境遇的隐喻：

如果你从柏拉图头脑里的洞穴
看到地中海正在被漏掉，
请将孔夫子塞进去，试试看
能堵住些什么。天空，锈迹斑斑：
这偷工减料的工地。有人
在太平洋深处安装了一个地漏。

这一段同时表现出对东方和西方历史传统与文化现实的双重讽喻，“地漏”以及“漏掉”的隐喻尤其别出心裁，在吻合了全诗关于建筑、装修、垃圾的整体语境的同时，也构成了关于人类生存远景的一个讽喻性畅想。

史诗追求的宏大还表现在历史时间的纵深感中。史诗体裁的规定性之一是“包含历史”⁶，在这个意义上，《凤凰》也必然要涵容历史性，从而获得历史感。从第十节到第十六节，《凤凰》的书写脉络正是沿着历史线索展开。从第十节开头“古人将凤凰台造在金陵，也造在潮州”起，《凤凰》频繁指涉中国古典文学与文化中的凤凰主题，从庄子、李贺到李白、韩愈，捕捉了中国古人与凤凰聚合的一个个瞬间。但欧阳江河不是以单纯罗列的方式铺排历史，而是在凤凰的经典母题形象中灌注了自己的哲思：

以李白的方式谈论凤凰过于雄辩，
不如以韩愈的方式去静听：
他从颖师的古琴，听到了孤凤凰。
不闻凤凰鸣，谁说人有耳朵？
不与凤凰交谈，安知生之荣辱？
但何人，堪与凤凰谈今论古。

这首诗的历史叙述者呈现的是颖悟凤凰的可能方式以及自己的选择，诗性地反思了古人的生命体验和生存智慧。“韩愈的方式”，意味着只有以一种虔诚的静听姿态，才能真正与神鸟沟通，进而洞察“生之荣辱”，在凤凰的传统母题中，蕴含着的是东方型的智慧，而欧阳江河对韩愈的青睐，也表现出别有幽怀的诗人对本土诗性传统的再发明和选择性。接下来诗人的历史想象延伸到现代和当代历史，在第十一、十二两节中叙述的是 20 世纪直至 21 世纪的图景，书写的是革命、武装、土改、现代理想、政党政治乃至全球化的主题，《凤凰》中上下几千年的历史纵深因此获得了一种完整性。第十三节则触及的是凤凰与中国当代历史的关联性：

孩子们在广东话里讲英文。

⁶ 保罗·麦线特著，王星译：《史诗》，第 5 页，昆仑出版社 1993 年。

老师用下载的语音纠正他们。
黑板上，英文被写成汉字的样子。
家长们待在火柴盒里，
收看每天五分钟的国际新闻，
提醒自己——
如果北京不是整个世界，
凤凰也不是所有的鸟儿。
十年前，凤凰不过是一台电视。
四十年前，它只是两个轮子。
工人们在鸟儿身上安装了刹车
和踏瓣，宇宙观形成同心圆，
这 26 吋的圆：毛泽东的圆。

“孩子们在广东话里讲英文/老师用下载的语音纠正他们”，以戏谑的方式善意地嘲弄了当今中国人的世界主义理想。这一节伊始，诗人对历史的想象进入的已经是一个全球化时代，“火柴盒里，/收看每天五分钟的国际新闻”，典型地反映了今天的中国人身处都市狭小一隅却始终试图与世界建立着关联性的生存样态。

“五分钟国际新闻”对国人的意义在此获得了诗人独具慧眼的解释：“如果北京不是整个世界，凤凰也不是所有的鸟儿。”看国际新闻的时间虽短，却有助于建构中国人的全球化想象，有助于把中国人自己的生存与全世界联系在一起，也有助于打破从汉唐帝国时代传承下来的天朝老大的迷梦。而这种迷梦，即使在刚刚告别的毛泽东时代也曾经被国人一度沉迷。诗人在“凤凰牌自行车”的意象上洞察到这种毛泽东时代曾经有过的乌托邦式的意识形态图景。“四十年前”的凤凰牌自行车既是一个物质匮乏的封闭时代的表征，又在那个特殊的年代凝聚了中国人及其领袖的“宇宙观”。任何一个保持封闭的社会都是一个自我中心和自大膨胀的社会，“同心圆”也许恰恰是这个社会和时代的观念形态的最形象的表征。在“四十年前”的封闭的自我中心时代，“凤凰”恰恰正是“所有的鸟儿”，这与“北京不是整个世界，凤凰也不是所有的鸟儿”的当今时代构成了反差。

这首诗的第十四到十六节，则以徐冰制作大型艺术装置《凤凰》为线索，指涉的是当代艺术的组装性以及与资本、观众之间的关联性，思考的是艺术的当代命运以及使命问题。而从第十七节到诗歌结尾，叙述者则把视野扩展到“人类”，以“神”的方式思考人类生存的整体性图景，从而体现着当代史诗为人类生活世界的当代性进行赋型的宏大企图。在卢卡奇看来，“最伟大的艺术家是那些能重新捕捉和重新创造人类生活的和谐整体的人”。⁷那么在今天，提供一种关于当代社会的全景式的想象和理解，也同样具有巨大的诱惑力，而当代史诗的方式或许是提供全景式想象的一种可能的形式。史诗的使命之一是为当代生活赋予整体图式。这种使命在西方世界进入现代性历史之后曾经一度是小说追求的目标。黑格尔就称小说是“近代市民阶级的史诗”。⁸不过“近代市民阶级的史诗”这一说法，“在黑格尔那里只是意味着力求夺回失去了的统一，保住生活中的诗”。⁹在资本主义时代，统一性只是一种“失去了的统一”。因此，到了卢卡奇这里，“小说作

⁷ 转引自普拉帕卡尔·恰：《卢卡奇、巴赫金与小说社会学》，《第欧根尼》（中文版）1987年总第5期，第9页。

⁸ 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷（下册），第167页，商务印书馆1984年。

⁹ 普拉帕卡尔·恰：《卢卡奇、巴赫金与小说社会学》，《第欧根尼》（中文版）1987年总第5期，第4页。

为一个文学体裁仍是在探索失去了的整体的退化史诗”。¹⁰小说成为一种“退化史诗”，也正由于整体性的缺失。而当本雅明断言“小说的诞生地是孤独的个人”的时候¹¹，小说已经难以承担为当代生活赋予整体图式这一使命。重新探索和捕捉失去了整体也正是具有史诗追求的长诗所面临的世纪性课题。

二、总体性·扩展性·开放性

21 世纪的史诗的可能性首先表现在重新赋予当代社会的“外延总体性”以形式。正是在这个意义上，欧阳江河在《凤凰》中追求对时代的全景式和立体性的观照和把握，试图以史诗的形式，甚至可以说是当代神话的形式，为当代的生活提供一种全景扫描或美学抽象。当代社会的“外延总体性”集中表现在物态的形式中，而《凤凰》所追求的正是以“诗”为“物”——现实生活的多重性物景——提供美学和观念的双重形式，进而建构关于当代世界的现象学和解释学。《凤凰》结尾一句“在天空中/凝结成一个全体”，表现的就是一种对凝定图式的追求，同时把传统史诗的时间性凝结为一种空间性的全体感。在丧失了总体性的当今时代，对整体性的追求是一个看来不可能完成的任务，但是在《凤凰》中则以独特的形式通过由“凤凰”次第展开的庞大喻体网络探索了这种总体性。欧阳江河因而追求在新的语言秩序中吸纳宏伟的叙事结构和总体性的视野。而《凤凰》的整体性，不仅是以“组装”的方式整合碎片，同时也将时间性和空间性杂糅在一起，将当代文化的各个层面聚拢在一起，创造的是一个立体化的，多中心的，也因此是无中心的多重性描述。这个时代在《凤凰》中呈现出一种诗的第十五节所谓的“事物的多重性”，诗人由此可视为一个“为事物的多重性买单”的人，而且诗人买的堪称是一张无与伦比的大单，因为我们这个时代的多重性，可能甚至是庞德的时代所无法想象的。当代史诗因此肩负两个使命，一是描绘这种多重性图景；二是重建一种整体性观照，以某种总体性阐释来整合现象世界的多重性。

上世纪 90 年代的欧阳江河即已经发展出一种成熟的处理多重性的诗艺，善于在诗歌图景中处理异质性的事物。但他 90 年代在处理异质性的同时有把对象同质化的迹象，由此带来了诗歌的文本世界的同质性与平面化的问题。这可能与他对修辞的过度关注有关，过度修辞的后果之一是将世界修辞化和文本化。在他 90 年代的诗中，处理对位、悖反性的事物的技巧用得非常繁复，其诗歌世界有时反而给人以自我指涉的封闭之感。这种处理异质性事物的能力在《凤凰》这首诗中依然得以延续，但却充分保留了异质性本身固有的繁复特征，即把异质性与同质性互为观照，还原的恰恰是世界的复杂性本身。因为我们所身处的当代世界既是异质性的，同时又是同质性的，仅从异质性的层面理解或者仅从同质性的角度把握，都无法洞穿当代生活。譬如“一分钟的凤凰，有两分钟是恐龙”一句，就是把异质性与同质性互为观照的范例，“恐龙”既是“凤凰”的异质性的因素，但又不是凤凰的反面，在某种意义上恐龙恰恰是凤凰内生性的维度。《凤凰》最出色的地方是把一个同质化的当代世界处理成一个异质性的多重空间，而且处理得“活色生香”，“斗转星移”。诗中的悖论性空间也超越了自我指涉的封闭性，向现实政治、当代生活以及历史纵深开放，最终指向的是“事物的多重性”，建构的是一个具有极大的包容性的繁复而多义的空间。也正是在这个意义上，本文借用《凤凰》中的一句，把欧阳江河称为一个“为事物的多重性买单的人”。

¹⁰ 普拉帕卡尔·恰：《卢卡奇、巴赫金与小说社会学》，《第欧根尼》（中文版）1987 年总第 5 期，第 9 页。

¹¹ 本雅明著，陈永国、马海良译：《本雅明文选》，第 295 页，中国社会科学出版社 1999 年。

《凤凰》在这个意义上也构成了对 20 世纪 90 年代诗歌的某种超越。90 年代的诗歌要么沉醉在个人性的狭小天地里，要么捕捉了一些关于当代生活的细枝末节，忽视的正是对全景性的把握以及对“多重性”的呈现，很难提供对当代图景的全景性扫描。

史诗形式所内含的意识形态特征正来自它对当代社会的全景性把握和总体性思考，总体性在史诗中意味着一种世界观和宇宙秩序。而当代史诗首先须问的一个问题是：这种总体性和秩序在生活中到底是否存在？当这个世界呈现为无中心、多层次的状态，秩序和整体性就会成为难题。因此，整体性或许只是诗人的一个向往。《凤凰》结尾的“在天空中/凝结成一个全体”在某种意义上只是暂时性的整体，是一个非稳定的整体性，正如诗歌第十七节中所写：“一切都在移动。”而“整体”的不可能性，正由于这是一个碎片的时代。碎片化景观正是《凤凰》的内在的图景，由此恰恰昭示了整体性图景的不可能性。如果说整体性在传统史诗中是一个世界观的全景，而当代史诗恰恰打破的是对整体性的幻想。

《凤凰》充分表现了诗人的史诗冲动，但从当代生活的整一性图景难以企及的角度上说，它又是反史诗的。当代生活的本质可能在于整体性的无法获得，《凤凰》恰恰揭示出这一现实。因此，当代世界中如果存在一种史诗，也是以反史诗的形态呈现的，在反史诗的过程中成就了史诗的形式。从这个意义上说，《凤凰》表现出一种“元诗”的特质，在追问当代史诗的可能性的过程中探索了一种开放性的史诗概念。史诗因此是向现实与未来保持一种开放性的探索过程。正如《史诗》一书中所说：“‘史诗’这个词也许永远不会有定义……所有我们讨论过的作品都有一个共同的因素，这就是某种扩展性。”¹²所谓的“扩展性”，即开放性，向不断定义的过程性开放，向可能性开放，向生长性开放，也向未来远景开放。本文以“当代史诗”的追求阐释欧阳江河的《凤凰》，也并非对《凤凰》进行一种本质性的界定和追认，而更意指一种内含在《凤凰》中的叙述结构以及一种开放性的观念图景，并尤其指向一种探索过程。因此，当代史诗是形成中的一个过程，具有自我生长性，它很难找到一个历史远景，这也决定了当代史诗无法完结的属性。从这个意义上说，史诗也是可以无限度地写下去的，就像庞德的《诗章》一样。而《凤凰》虽然在诗艺结构上具备了一种堪称完美的完整性——一种由核心意象“凤凰”所凝聚的完整性，但从诗歌的意识形态远景以及史诗内在的视景的双重意义上看，《凤凰》也同样是一首无法完结的诗作。

这种“无法完结”的特征也反映在《凤凰》写作的反复修改的过程中。在某种意义上说，“史诗”是一一次次反复无穷的修改的结果。《凤凰》的文本也一改再改，其精雕细刻日臻完善的修改过程，一方面保障了这首诗经得起文本细读，是一部耐读的作品，也体现了欧阳江河是一个美学上的完美主义者；另一方面，则由于《凤凰》反映的是当代世界的“扩展性”和“多样性”，这种多样性如何进入诗歌视野，成为欧阳江河创作过程中着实颇费思量的事情。以第六节为例，在《凤凰》的第四次修改稿中，第六节曾经呈现为如下的面貌：

人类从凤凰身上看见的
是人自己的形象。
收藏家买鸟，是因为成不了鸟儿。
艺术家造鸟，就是要成为鸟儿。
然而，鸟从字典飞向空无。

¹² 保罗·麦线特著，王星译：《史诗》，第 123 页，昆仑出版社 1993 年。

警察：一个形容词。
民工：一个无人称。
为什么要清除原罪？
罪恶感像衬衣一样可以水洗，
善穿在身上，仿佛外套是沥青做的，
而邪恶则是隐身的，
或变身的：变整体为局部，
变贫穷为暴富，变词为物。
而词是加了冰块的，用水也能燃烧。

到了最后发表的定稿中则演变为：

人类从凤凰身上看见的
是人自己的形象。
收藏家买鸟，因为自己成不了鸟儿。
艺术家造鸟，因为鸟即非鸟。
鸟群从字典缓缓飞起，从甲骨文
飞入印刷体，飞出了生物学的领域。
艺术史被基金会和博物馆
盖成几处景点，星散在版图上。
几个书呆子，翻遍古籍
寻找千年前的错字。
几个临时工，因为童年的恐高症
把管道一直铺设到银河系。
几个乡下人，想飞，但没机票，
他们像登机一样登上百鸟之王，
给新月镀烙，给晚霞上釉。
几个城管，目送他们一步登天，
把造假的暂住证扔出天外。
证件照：一个集体面孔。
签名：一个无人称。
法律能鉴别凤凰的笔迹吗？
为什么凤凰如此优美地重生，
以回文体，拖曳一部流水韵？
转世之善，像衬衣一样可以水洗，
它穿在身上就像沥青做的外套，
而原罪则是隐身的
或变身的：变整体为部分，
变贫穷为暴富。词，被迫成为物。
词根被银根攥紧，又禅宗般松开。
落槌的一瞬，交易获得了灵魂之轻，
用一个来世的电话取消了现世报。

值得分析的尚不是定稿中表现出的精雕细刻，而在于定稿中的图景获得的是更大

的“扩展性”和“多样性”，艺术史、基金会、博物馆、书呆子、临时工、乡下人、城管、暂住证……一系列新增的意象都扩展了《凤凰》力图扫描的当代世界的空间维度，并同时暗示着关于这个世界还有无法进入这首诗的图景的无穷无尽的多样性本身，读者的联想也就由此被引向无比繁复无限扩展的生活世界。

正是在“扩展性”的意义上，《凤凰》成为一首无法完结的开放型诗作，它目前的结尾“在天空中/凝结成一个全体”恰恰意味着整体性的暂时性以及社会远景的遥不可及。同时《凤凰》的无法完结也由于这首诗题目的多样性与繁复性。有研究者曾经评论过艾略特的《荒原》，认为它“目标过于单一，只包裹着一个社会幻影，所以它无法具有史诗的随题发挥的多样性”。¹³而欧阳江河借助于“凤凰”的庞大意象网络所呈现的，正是这种“随题发挥的多样性”。

《凤凰》的矛盾性表现在，一方面它承担着总体性的追求，另一方面，它表现的恰是当代世界碎片化的本相，这种碎片化的本相的呈现就与赋予当代生活以阐释结构的企图之间构成一种悖论性的张力。《凤凰》由此令人思考当代史诗内涵的悖论性形态，同时也进一步思考在 21 世纪如果可以书写史诗，与庞德时代的现代主义史诗是否应该有所不同？当 21 世纪的史诗再试图追求现代主义诗人在诗中所构建的深度模式，可能就会让人心生疑虑，因为我们面临的可能是一个匮乏深度的时代，也是一个匮乏中心的时代，或者说一个同质性的时代。如果说在 20 世纪初叶的现代主义者那里生成的是“反抗 20 世纪的史诗挑战”，¹⁴史诗是一种对社会现实的反抗形式，那么 21 世纪的史诗或许正像《凤凰》所表现的那样，天生就必然内含自我的二律背反，这就是当代史诗的悖论形态。

《凤凰》暗含的正是这种当代史诗的悖论形态。这也同时表现出欧阳江河对史诗写作的自觉性。诗人在展开史诗叙述的同时也在思索，在今天这样一个非史诗的时代，史诗的可能性究竟何在？诗的第十四节中有这样两句：

掏出一个本，把史诗的大部头
写成笔记体：词的仓库，被掏空了。

当徐冰的凤凰呈现的是一种“掏空”的艺术的时候，当以垃圾和施工的废弃物组装成的是一个“虚无”的存在物的时候，“史诗的大部头”是否只能在一个“小本”上“写成笔记体”？在一个一切都被掏空的匮乏的时代，如果说徐冰和欧阳江河都在“写”各自的神话与史诗，本身是否是一个悖论的判断？在大写的主体匮乏的时代，史诗究竟何为？因此，凤凰启发我们继续思考的是，当代史诗写作在 21 世纪的今天，应该呈现出怎样的新的形态和样式？欧阳江河的史诗追求因此是具有生长性的，《凤凰》也因此不是一个完结，而是一个新生。

¹³ 保罗·麦线特著，王星译：《史诗》，第 121 页，昆仑出版社 1993 年。

¹⁴ 迈克尔·莱文森编，田智译：《现代主义》，第 137 页，辽宁教育出版社 2002 年。

当代神话：“为事物的多重性买单”

——欧阳江河《凤凰》讨论纪要

时间：2010年12月16日

地点：北京大学五院中文系现代文学教研室

参加者：吴晓东、李国华、李松睿、王东东、徐钺、燕子、许莎莎、路杨

吴晓东：我先说两句开场白。欧阳江河先生的这首长诗《凤凰》大家首先关注的一定是它与徐冰的大型艺术装置《凤凰》之间的关系。徐冰每次的艺术装置都构成了中国艺术史甚至文化史上的重要现象，从他早期的《析世鉴》（也就是“天书”），到后来用数以亿计的香烟做成的《烟草计划》（大家可能读过刘禾在《读书》上题为《气味、仪式装置》的文章，对《烟草计划》解读得非常好，是刘禾写得非常出色的文章之一）。《凤凰》我觉得从当代艺术史的角度看也是一个重要的现象，理解欧阳江河的这首诗，徐冰《凤凰》肯定是一个非常重要的互涉文本，换句话说，离开徐冰的《凤凰》就无法生成欧阳江河的《凤凰》，但是，即使没有徐冰《凤凰》作为欧阳江河这首诗的前理解和美学背景，没有这样一个互文性的存在，其实我们也完全可以独立进入欧阳江河的这首诗。虽然徐冰《凤凰》有助于理解欧阳江河的这首诗而非其障碍，但另一方面，一首诗歌的自律性准则是完全可以自我内生出来的，换句话说，《凤凰》作为一首诗有它自生的逻辑，或者说，在这首长诗之中完全可以找到它自身的艺术依据，这个艺术依据在这首诗自身已经充分地展开了。我觉得无论是跟徐冰的《凤凰》做互涉的解读，还是把欧阳江河的长诗作为一个有自己艺术自律性的独立创作，都是可以展开的话题。

而讨论欧阳江河的长诗，我觉得既可以把它放在九十年代以来总体性的诗歌背景中进行考察，也可以从欧阳江河自己的诗艺历程中着眼，从中考察这首诗有没有双重性的突破：一个是对他自己的突破，另一个是对九十年代诗歌的突破。或者反过来着眼，这首长诗可能面对的困境是什么？如果存在困境，那么到底是诗人自己的艺术思维（包括诗歌技巧和诗歌语言）的困境，还是植根于九十年代以来的诗学意义上的困境，抑或是我们今天这个时代本身的困境？我觉得这些话题都是可以展开的。

文脉与肌理

王东东：我先接着吴老师的话说一下。大家已经看到欧阳江河《凤凰》是一个“先锋性”的实验文本，这就意味着批评者需要付出更大的耐心。我写了一篇文章，但看到这首诗本身未定，有两个十一节，就停了，只写了三分之二。但是我感到我的问题和吴老师刚才所说有一致之处，首先要看这首诗的完整性和独立性，就是这首诗的艺术价值如何，然后是看这首诗在欧阳江河个人的创作甚或整个当代诗中有何“突破”或批评的意义。而如果一个作品在美学上成立的话，它就可以放在整个的社会历史语境里来进行观察，来确定它最终可能产生的意义。当然这个过程并不和文本细读相悖，在我们的讨论中二者很有可能是并行的。

《凤凰》的“灵感”得自徐冰同名的公共艺术作品，但是极端地说，这一点

并不重要，作为一个有完整性的独立作品，欧阳江河《凤凰》有其自身的词的逻辑，与其说它是在同徐冰的作品交流，不如说它在对更广大范围内的事物说话，这和徐冰的作品是一样的。

我首先做一个文本分析的引子，以证明这首诗的独立性。我先读一下第一节。可以看到，它在“鸟儿”与“房子”之间，也就是在凤凰“图腾”与现代都市生存空间之间建立了联系，声称：“鸟儿的工作与人类相同，/都是在荒凉的地方种一些树，/炎热时，走到浓荫树下。”这是一个在“鸟”与“人”之间的类比，全诗的写作可以认为是在“鸟”与“人”之间的类比性中展开。有了这个开头，以下很多诗句都可以迎刃而解，比如“水的灯笼，在夕照中悬挂”、“钢铁变得袅娜”。“鸟儿以工业的体量感”仍属于顺承前述的类比，因而这一节可以表明，即使读者不知道徐冰《凤凰》——徐冰曾谈到他的《凤凰》追求“工业的体量感”——也不影响阅读这首诗，这首诗在语义上是自足的，“人写下自己：凤为撇，凰为捺”更是通过汉语的字形特征强调了这一点。由此这节诗完全可以摆脱掉徐冰《凤凰》而独立运作，成为全诗“工作的脚手架”。当然这里面还有欧阳江河一贯的语言特征，比如说“甜是一个观念化”属于欧阳江河式的诡辩，有对哲学观念的戏仿，我下面还会说到诡辩和诡辩语言是欧阳江河九十年代的一个主要特征。

吴晓东：一开始就从文本细读的角度进入《凤凰》，是一个很好的方式。其实欧阳江河全诗的每一部分，都有待于在文脉、文本肌理的意义上进行具体和细致的解读，然后才可能建立对这首诗更为宏观的分析和表述。东东对诗歌开头“脚手架”的敏感，是一个非常有想法的观照。这个“脚手架”既是建筑空间意义上的脚手架，也是艺术操作的一个“平台”，而同时又构成了对现代工业生活的隐喻，所以，一个“脚手架”就把几个维度和诗歌的初始空间建构了出来。在某种意义上说，欧阳江河是在徐冰《凤凰》的终点处试图重新建立起自己的一个全新的艺术起点，这就是第一节在整首长诗中所具有的一个原点性的意义。从“可乐”的意象开始，欧阳江河就把物质主义和全球化的消费主义引入诗中，这种时代感也契合于他以前的诗歌对时代感的自觉追求。第一节中当然也凸显欧阳江河对徐冰《凤凰》中提供的原材料的运用，比如“钢铁变得袅娜”一句，一方面突出的是徐冰《凤凰》中的钢铁的质料和质感，另一方面凤凰作为鸟的意象又具有“袅娜”的审美特征，由此欧阳江河建立了这种“软”和“硬”两种质感之间的对峙和比照。除了是两种艺术格调之外，在某种意义上来说，“软”和“硬”蕴含的也是现代性和现代生活的两种气质。此外，这一节建立的既是初始的也是核心的意象当然是“鸟”，整节的书写脉络是对“鸟”的隐喻的成分利用，先把“鸟”实体化，从中引发多重联想，到了这一节的最后，则由鸟的“跨国越界”引出“立人心为司法”的关键判断，最终落实到的是“人”的形象，在这个意义上，本诗借助“凤凰”思考的可能是“人”的神话，或者是人的后现代神话，这一大写的“人”的形象我们至少可以追溯到现代启蒙时期的郭沫若的《凤凰涅槃》中的启蒙主义的神话，两者之间就隐含了一种历史性的参照。欧阳江河的确充分运用了鸟的隐喻，换句话说就是凤凰的隐喻，而且他在后面的每一段中都没有离开这个隐喻，也就是对“鸟”的不断“实体化”和“隐喻化”，从中引发多重联想，构成了诗歌的核心线索、理路和具体脉络。

我个人感到，这首诗表现出一种诗歌的“细部的思考力”，可以说，每个句子都很耐读，都体现出意义的繁复性、多义性与含混性，诗的每一部分都须从文脉和肌理的角度去具体深入解读。也正是这个意义上说，《凤凰》是一首技术性非常强的诗。把这首诗在细读的意义上去深入读通，应该是一个最基本的工作。

徐钺：欧阳江河一开始的时候，他处理的其实是人和鸟的相异关系，这在一二节就非常明确：“人类并非鸟类，但怎能制止/高高飞起的激动？”从这里一直写下去，到第六段的时候开始说人愿意和鸟趋同，仍然从“飞翔”这一点说：“人类从凤凰身上看见的/是人自己的形象。/收藏家买鸟，是因为成不了鸟儿。/艺术家造鸟，就是要成为鸟儿。”这一段开始说人和鸟的趋近关系，但他还是在说个别人，存在对“收藏家”和“艺术家”的差别划分。再接下去他论述了鸟的形象，论述徐冰，论述凤凰，这其实是不断在论述鸟和飞翔的关系。而到最后，他把关系推到了人和飞翔的关系——我以为最关键的一句话是在第14节：“飞，是观念的重影，是一个形象。/不是人与鸟的区别，而是人与人的区别/构成了这形象：于是，凤凰重生。”所以他是不断在把问题往前推，有一个过程。这首诗的基本意义推进结构大致是这样的。

另外想说的一点，就是互涉文本的问题。尽管欧阳江河的这首诗与徐冰的装置艺术存在着很深的“互文性”，但有的地方做的似乎过了。譬如第9节“有人在地书中，打开一本天书”。“天书”是徐冰最著名的作品之一，过去数年已经在文化界引起了很多讨论，“地书”则还没有完成呢；徐冰这两部作品的蕴意和《凤凰》并不能说就直接相关，虽然它们在诗歌文本中可以构成“飞翔-天-地”的空间对立意象结构，但将它放在这里仍然有些味道上的突兀。这首诗本身是有自足性的，但是这样去使用的话，在某些具体的修辞上就有可能产生问题。

李松睿：在这首诗里，不管是人，还是凤凰，都被欧阳江河塞入特别丰富的涵义。读的时候我觉得欧阳江河是在对人、凤凰这两个词进行最残酷的剥削和压榨，他像一个最苛严的包工头，让这两个词负债累累，苦不堪言，最大限度地榨取其剩余价值。正是欧阳江河这种使用语词的方式，使得这两词本身其实并不重要了，它们的意义被榨取出来，弥漫在整首诗中。所以我们读诗的时候，觉得诗行与诗行之间的意义特别饱满，但这两个关键词却可以被其他词汇替代的。比如，凤凰、鹤、鸟，神以及神的鸟儿这些是可以相互替代的。还有人、李兆基、林百里、路宽、黄行这些都是人，这些人虽然并不可以相互替代，但在诗歌的不同部分它们都是人的代表。人所负载的涵义，在上述这些人的意义之间来回滑动，而人本身则只是成为一个被榨干了的东西，它的意义弥散到了整个诗中。这可能也是这首诗会让人感到比较难读的原因。

路杨：我们可以从文本上看一下“凤凰”这个意象在全诗的脉络里是怎样出现的：诗的前六节虽然都是在谈论“凤凰”，但是绝大多数时候则是被抽象和转换成“鸟”的意义上出现的，形成一个“人”与“鸟”，飞与不飞的对位思辨的关系，前四节的意象比较密集，5、6节凤凰的“神性”意义开始加进来，诗也不再靠意象的转换来推动，而更多靠这种人与鸟的对位思辨来展开。而从第7节开始，我觉得似乎回到了以前的、90年代的欧阳江河的方式，诗境再次以密集的意象展开，7、8节都没有很直接地谈论“凤凰”，但到第9节则又开始很直接地谈论，还是围绕人与鸟，飞与不飞的主题。从第10节到第15节是一个按时间展开的过程，先从古代的“凤凰”表述再到现代的“凤凰”表述再到徐冰，从徐冰开始每一节都在用“……之后/然后，轮到了……”这样的起句，展开的是从艺术家到投资者到观者再到抽象的人类并回到人与鸟的关系的进程。而在这部分诗人终于开始谈论“凤凰”，而不再是前面那个抽象的“鸟”，而且其实也是第一次直接处理“凤凰”而不仅仅是鸟。第10节谈论的是人对于“凤凰”的把握方式，但诗人还是强化了每一种表述方式之中人与鸟的关系，人对于鸟的把握，以及一种人必须通过把握“凤凰”来把握世界和自我。在某种意义上，诗人对于

“凤凰”神性的表达更是建立在这个层面上的。到第12节，“凤凰”忽然变成了各种东西，并且是以一种地方性的、初级阶段的现代化经验出现的。在古代和现代的互文本之后，诗人不得不开始直接面对徐冰的《凤凰》，也是以一系列对位和悖论的结构展开，但是这些悖论基本上都是内涵在徐冰的《凤凰》之中的。到13、14、15节，处理的则是一些在徐冰《凤凰》的意义之内，但不受徐冰控制的内容。到15节，再度回到人与鸟、飞与不飞的对位，但同时把“凤凰”“再生”的意涵引进来。最后两节可以视为一个尾声，第15节强化“凤凰”作为“最初”的意义，第16节几乎是唯一一段对于徐冰的凤凰装置的最正面、最直接的描述，最后落到《凤凰》的形象。

李松睿：这首诗一上来就告诉我们，人试图要成为凤凰，人，试图要与凤凰合一。有时候我觉得诗中的凤凰大概可以理解为某种理想或柏拉图的理念式的东西。但有的时候会发生变化。所谓“鸟儿的工作与人类相同”、“人写下自己：凤为撇，凰为捺”。从第二段开始，诗人开始描写人要变成凤凰所需要付出的代价。人要改变自己，但却是以让自己闭目塞听的方式来改造。他要让自己符合某种理想，但那个理想不过是一个假象。而他原本想获得的东西，却因为错误的改变自己，这种东西却失落的。这就是诗中的那句“飞翔本身/成为天空的抵押。”如果说前两段的描写还有些抽象的话，那么下面第三、第四两段则变得很具体，诗人把描写的对象，放置在中国，这样一个社会分化极为严重的环境中。在上一段中还显得有些抽象的人，演变成两种人，“急迫的年轻人”、“民工”、“造房者”以及“居住者”、“地产商”，这两类人虽然差异很大，但行为逻辑或者都相同，不过是“把穷途像梯子一样竖起”。或许在诗人看来，这样的人，自以为自己在为某种理想在奋斗，但他不过是为“易碎性造了一个工程”。也就是把多选题变成了单选题；把特殊性变成了普遍性。世界上有很多条道路，但人却只选择其中的一条，殊不知那一条道路或许并不通向天堂，而是通向地狱。或许诗人对这种状况感到非常不满意，所以在第四段连续使用很多个“得给”，当诗人说“得给”的时候，那么他也就是在说目前、现在的社会有很多缺陷。需要用“得给”来弥补。所以他要求人与神之间要建立某种联系。要在有限与无限之间建立联系，要在速朽与不朽之间建立联系。第六段出现了艺术家的形象。这个艺术家要沟通人与鸟的联系。这种沟通将不同于之前的那种方式。他要在善与恶、黑与白等一切价值标准都颠倒的时代，重新沟通人与鸟，或者说成为鸟。从这里开始，这首诗开始转而讲述艺术家的创造。那么，艺术家的工作是什么？是要用余烬、用废料，创造出一个辉煌的艺术品。读到这里我就想到了鲁迅。当年鲁迅说所有的真理、美名都被那些正人君子之流们拿走了，留下的只有“而已”而已。一切光鲜和美丽都被资本家拿走了，剩下的是什么？只是废料而已嘛。但又不能不创造，所以要用一点余烬，造出玉生烟，用水泥的海拔，造出一个珠峰。

当代诗中的《凤凰》

王东东：最近十年，中国诗歌进入了一个可以作“现象学”考察的绝佳时期，我们因为强烈感受到九十年代诗歌的“体制化”——诗人好像都是穿着制服写作，语言的制服，和整个思想意识的制服——而感受到了打破体制化的强烈欲望，现在的诗歌可能会满足这种欲望，它正好是花瓶打碎之后碎片纷呈的状态。当然“九十年代诗人”自己也有在变化中寻求力量的冲动，欧阳江河的《凤凰》也是如此。

我认为，上世纪九十年代以来，在当代诗歌和批评上完成了一个“语言学转

向”。欧阳江河在他那篇著名的文章《1989年后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》中，就谈到了当代诗的“过渡和转换”，而“过渡和转换必须从语境转换和语言策略上加以考虑”，这已经是一个语言学的“平滑的转换”，有关诗歌的时代整体面貌的“过渡”的“语境转换”被不易察觉地转换了，而代之以对诗歌中“词与物”的语言学的价值承诺和技术分析，但这未尝不是“九十年代诗歌”出场和退场的一个没影点。臧棣在《后朦胧诗：作为一种写作的诗歌》，明确提到以罗兰·巴特意义上的“写作”的“可能性”来认识中国当代诗歌，这可以看作是九十年代诗歌的“前奏”。而张枣在《朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态》中，似乎表露出比欧阳江河和臧棣还要大的雄心，他试图用一种语言学观念“一统”起朦胧诗人和后朦胧诗人，声称前者随后者逐渐演变为“对语言本体的沉浸，也就是在诗歌的程序中让语言的物质实体获得具体的空间感并将其本身作为富于诗意的质量来确立。”

但同时这也造成了九十年代诗学的紧张，语言学转向是中国诗人的语言焦虑，另一方面中国诗人当然又具有时代焦虑，也就是所谓“中国性”、“本土性”的焦虑。也正是因为这两个焦虑的“不可调和性”，“及物”、“不及物”甚或“叙事”才成为九十年代诗学技术讨论的热点，它们是对九十年代诗学困难的隐喻性表达，这些向文论透支过来的概念术语，它们在运用时的“不专业”和“外行”甚至“削足适履”，恰好显示了九十年代诗人在两个焦虑面前的左右不是。结合九十年代中国社会领域发生的变化，可以说，九十年代诗歌表现出了“语言的物质性”与“社会的物质性”的内在张力。与词语的物质性一道被发现的就是社会的物质性，两个物质性的前后顺序并未颠倒。诗歌界的这个变化，也是与激进主义失败、保守主义盛行的时代气氛相呼应的。

而欧阳江河的独特贡献就是发明了一种诡辩的诗歌语言，这种诡辩的语言正好对证了社会物质领域的诡辩，这正是欧阳江河写于九十年代初中期的诗歌力量之所在。具体到《凤凰》，仍然可以看到这种诡辩的力量的延续，比如大量的坚硬的名词和外部的物质性的对应，但也应该看到《凤凰》的重心不在此。《凤凰》想通过对“诡辩”的社会生活和语言生活的“扬弃”，而达到某种精神“不朽”的状态，它甚至极力想要引入一个“超越性”的精神来源，正是在这里凝聚着《凤凰》得失的“寸心”。

徐钺：我觉得刚才东东处理了进入这首诗的两个方向中很重要的一个方向：把它放置在一个整体诗歌的框架之内，特别是在九十年代诗歌以来的诗歌叙述中。这是一个整体的诗歌理论的问题，一个诗学上的问题：他/它究竟是在一个什么位置上？——欧阳江河在一个什么位置上，他写的这首《凤凰》是在一个什么位置上？但是在这里面讨论的时候会有一个问题：这只是一个方向，在这个方向上我们总是容易讨论相异的东西中共同的部分，因为我们要把它当作一个整体，作为一个统一性的话语来讨论。而假如作为一个个体来讨论欧阳江河的话，则是另一个方向。假如把他的写作按时间一直捋下来的话，那么这里面更难的一点是他的作品在相同之中产生的差异性。具体到《凤凰》的文本中，我觉得还是应该找到欧阳江河自身的某些转变，至少，也该论述一下他这首诗的趋向性在哪里、有什么意义——对于欧阳江河自身而言，也对于像刚才东东论述的九十年代诗歌以来的既有的一个背景而言。当然，那是一个大背景、一个“前史”，我们要讨论在作为一个拟构“整体”的当代汉语诗歌之中，这首诗有什么意义。

假如大家回想一下欧阳江河从八十年代到九十年代到现在所写的诗，会发现有一个最基本的特征，就是刚才东东说的：物质性特别强。这种物质性实际上不

单单是物质的。譬如他八十年代的《玻璃工厂》这首诗，那里面有一句话，他说自己看到的玻璃有三种：“物态的，装饰的，象征的。”再比如像《傍晚穿过广场》，那个“广场”对他来说其实有两种，他不断在用命名性的句子来进行判断：什么是广场。虽然他用的语句大多是“什么不是”：“一个无人倒下的地方不是广场/一个无人站立的地方也不是”——但他正在穿过一个现实的“广场”，这是一种“涉物的诗学”。我有一个朋友曾经在谈论《玻璃工厂》的时候，说这是“凝视的诗学”，他对玻璃的凝视实际是既看到玻璃本身，又看到自己，同时看到原本作为石头的东西被融化之后的一种“物”，也是一种装饰品。这里就有了很多重意义，它既是一种“凝视的诗学”，同时它也是一种“涉物的诗学”。假如放在欧阳江河的写作史中，放在他的写作谱系中来看，我们可以说他大部分时间都在处理这种“涉物的诗学”。

那么在《凤凰》这首诗里，从一开始，第一句话开始，他所写的就是“给从未起飞的飞翔/搭一片天外天”，在这里他处理的是“飞翔”这个东西，接下来处理的就是“鸟”和“人”的关系，“飞翔”在这里成为一个关键词。我觉得这里就有了一种“超越涉物”，一种“超越涉物的诗学”；这里涉及到了“物的物质性”和“物的非物质性”，以及他写到的“词”，譬如第6节就有一句“变词为物”——这里又有了“词的物质性”和“词的非物质性”。在我看来，欧阳江河的长诗《凤凰》有着对“物的物质性”的超出以往的刻意强调，以及在这强调背后进行超越并达到“物的非物质性”的诉求。同时，因为词与物的某种同构关系，欧阳江河也同时构造了一个关于书写本身的寓言：从词的物质性或物质性的词开始，用一种刻意施压的方式，自反式地使词的非物质性显现出来。虽然我觉得还很难说他这里的超越物质性是否便是到达物或词的“精神性”或“精神超验性”，或者更大而化之，说是对某个庞然大物的超越性……譬如他写作的时候是在异国，这里面有没有某种对本土性写作这样的一种超越？像他说的“跨国越界，立人心为司法”，这里有没有一种作为一个中国当代诗人的超越性？这样的大判断可能不太合适，有些危险。但他自己的诗学里面确实存在了一种从原来的、最根本的去指涉物本身到超越物本身的这样一种变化。

李国华：我在看欧阳江河这首诗和以前的一些诗时，也感觉到东东说的这个问题。但我还是和你有点不一样，就是你说《凤凰》使用名词形成物质的坚硬感，对应着当下社会的物质性，我不太同意。作为一个诗人来说，欧阳江河大概一直都是如此，对于词与物有一种眷恋，所以不一定对接的是当下。在八十年代，在九十年代，他可能一直都是这样写作。我想对于欧阳来说，也对于当下诗歌写作来说，真正可能有的不同是，现在的新诗写作似乎少有那种以“大我”或站在某个高处进行叙述或抒情的方式。因此，《凤凰》是少见的，而且它不是很直接地指向个人的隐私、经验、情绪，可能是一个有意思的区别；不好说这就是突破，但很有意思。正是有了一个比较高的鸟瞰的视角，才能够把一些流落在网媒和纸媒上的词汇编织进诗歌文本，以形成某种对当下社会的批评。这个批判性很容易激发读者的共通性的情感结构，形成共鸣，觉得这首诗批判性非常强，诗歌本身非常有张力感。但后半段有几句，说鸟把北京飞得比望京更小，一个国家像一片树叶那么小，这让我感觉他是在纽约写这首诗。如果他是在望京写，他对意象的铺排，对各类词汇的编织以及对其背后积攒的时代欲望、激情、狂暴的力量，可能会是不一样的。置身异域可能让他容易对国内的某些群众性事件、爆发点等特殊事项表达一种关心；但这种关心，与其说对当下中国表达一种批判，不如说是一种乡愁。所以，我的感觉是，一方面《凤凰》确实有所不同，有一个“大我”的

形象在出现，各种各样的现状和诗歌的问题因此得以编织进文本当中，形成强有力的批判，虽然未必经得起细节的推敲，但还是能感受到，另一方面，我总觉得脱离开作者谈这首诗，它不是直接针对中国当下问题的，而考虑到作者欧阳江河一直以来的作风，更觉得《凤凰》中的词与物不能与当下物质社会的致密结构对接。

吴晓东：我先简单回应一下国华谈纽约和东东谈中国性的问题。国华注意到这首诗的落款是“2010，10，30，于纽约”，这一写作的地点可能是有标志性的。在纽约写，除了有乡愁感受外，会不会也在凸显一种地缘视野，即域外视野中的中国性呢？我从诗歌本身没有体验到多少乡愁意识，诗人倒是有可能借助异域的眼光，透过“凤凰”思考中国的具体问题。徐冰在自述中也说，像《凤凰》这样的作品，只能生成在他回到中国之后，“凤凰”的特征只能在中国的语境下生成。

这是一点，第二点是国华也提到了这首诗整合了一些网媒和纸媒的词汇。换一种眼光来说，这种整合网媒和纸媒词汇的写法，会不会也凸显了一种整合当下中国各类纷繁复杂的社会现状的努力？关键问题是，在这种整合过程中，是不是生成一种批评的力量？或者的确更有整体感或者超越性？同时，这种整体感或超越性是不是落实到诗歌写作的诗学意义上的整体感和有效性？我觉得国华刚才提到的问题，可以朝这两个方向引申；在此意义上，我对这首诗的评价，相对来说，是更正面的，跟国华还是有点差异。

李国华：我也接着说吧。在看到这首诗的标题时，就在想，它会不会回应郭沫若的《凤凰涅槃》？看完之后，没有，甚至连背后都看不到。这首诗整合了两个层面的内容，一个是已经沉淀下来的中国古典传统，一个是正在发生和流传的当下信息，而中国的现代性经验，在这里出现某种缺席的状态。我这么说也许有我自身现代文学专业背景的原因。不过，它这么宏伟的一个观察，借用东东的说法，考察中国性问题时，不去处理对中国影响那么大的一个文本，缺乏直接或潜在的应对，它批判的有效性就不够。我同意它有很强的批判性，肯定它的发言，不管在多远距离，是在故国，还是在异域，这种热情都是可以肯定的。但是，对中国现代性经验思考的缺席，我觉得是个遗憾。而且，我注意到一个细节，就是写“穿裤子的云”。《穿裤子的云》是马雅可夫斯基一首献给情人的长诗，但表达的是无产阶级诗人的无产阶级意识和立场。《凤凰》里写：“但一辆自行车能让时间骑多远，/能把凤凰骑到天上去吗？”从这里微讽的意味来说，它的确有吴老师所说的域外眼光的问题。在纽约看到的中国，和在国内看到的中国，的确是会出现很有意思的交叉的。第二个就是，从郭沫若的诗歌当中可能发展出来的无产阶级的文学或和社会主义有关的文学，它是持一种反讽态度的。我觉得这样思考中国和观察中国性的角度，是一个非常有意思的漂浮。无论我们现在怎样判定当下中国的社会性质，诗歌中的词与物以这样的方式结构意象，铺垫寓言，我质疑它的批判性。

吴晓东：这首诗的第一段结尾两句：“人写下自己：凤为撇，凰为捺”，可能还是试图呈现所谓人的主题，无论是大写的人，还是历史中、现实中具体的人。人的主题可能是诗歌的核心脉络。关于“人”的话题是可以上升到启蒙主义时代的，是和郭沫若《凤凰涅槃》中人的启蒙问题有内在的关联性的。这首长诗在表象上没有触及到郭沫若诗歌中的现代精神或现代传统，是不是就缺失了对人的思考的历史理性？其实我想说的是，欧阳江河也许是想故意避开大家耳熟能详的《凤凰涅槃》，也许可以理解为某种“影响的焦虑”？所以这种“避开”不意味《凤凰涅槃》没有内涵在《凤凰》的视域中。我觉得这个话题不是很核心的。

时光的暗喻

——我知道的幸福剧团

萧瞳

最早一本以“幸福剧团”为名的诗集出现在北京（电脑打字加复印），内容是萧瞳和杜力的早期诗作，时间大约是在1992年秋天。

在成都西郊一处田野旁的小屋里策划这本诗集时，他们本打算让一个朋友，北大哲学系毕业的肖旭写一篇诗评。但在北京五十中的教学楼顶平台上，肖旭只是用一种渊渟岳峙般的神情说，他刚悟到了“万念俱空”。他把他们联系到一个叫“中国城市诗歌研究中心”的地方上班，然后一拱手，吟了句“此地一为别，孤蓬万里征”，就到河北赵县的柏林禅寺出家了，法号明海。《幸福剧团》也从此没有刊出过任何评论文章。

那本诗集碰到的另一个问题是复印纸张太厚，无法用订书机装订。他们找到了时在人大读书的刘瑜，由她把诗稿带回寝室，和室友们一起用针线装订了全部三本。几年后，复刊的《幸福剧团》有两期也采用了仿线装的封面。

批量印刷的《幸福剧团》第一期出刊于1999年2月。由杜力写了刊首“提示单”（他在里面提出了“热爱生活，上演戏剧”的好玩主张），作者有胡未、韦源、萧瞳、刘海、杜力、吴均、买天让、王宝民、程烈等九人，算是具备了一个同仁诗刊的体制。

出刊于1999年12月的第二期《幸福剧团》，实际上是“幸福剧团”与“空中花园”的合刊。“空中花园”部分由刘涛组稿，成员有陈小繁、蓝马、朱鹰、席永君、刘涛、张卫东、欧阳德明、张凤霞、蒋荣、张哮、王萍、念贫、张义先、廖慧、汪萍等十五人；“幸福剧团”部分由胡未组稿，成员有萧瞳、胡未、杜力、夏天、王宝民、程烈、冉燃、李兵、一辉、匡宇、马雁、文迪、何求、韦源等十四人。这一期的“报幕词”由我执笔。发刊时，在培根路上的1812酒吧举行了朗诵会，主持人是柒音。

《幸福剧团》第三期出刊于2003年，由一辉担任编辑。因为出刊进展缓慢（前后近一年），大家曾担心会在第四期出刊以后才面世。这种情况终于没有发生，第三期《幸福剧团》也成了迄今为止的最后一期。作者包括柏桦、程烈、杜力、高岭、韩甫、胡未、匡宇、李兵、李丹、卢枣、马雁、买天让、Orpheus、冉燃、沙子、唐海威、王宝民、王心、韦源、文迪、夏天、萧瞳、徐果、杨政、一坡等二十五人。此外，还发表了两个作者的翻译诗歌，分别是古丽那尔翻译的维吾尔族诗人纳瓦依·艾里西尔的一组格则勒，及美国留学生隋奇莲的自译诗。

拟议中的《幸福剧团》第四期，是由马雁和李兵担任编辑。当时因为家庭原因，马雁已从北京返回成都定居。2004年，我记得几个人曾在水井街的茶馆里商议过两次，但最终没有出刊。

以上就是作为纸刊的《幸福剧团》的简单沿革。公允地说，对于部分作者，《幸福剧团》只是他们最初发表习作的地方。后来，他们之中有的停止了诗歌写作，有的则从此出发，慢慢建立起具有复杂性的个人诗风。

而作为一个松散诗歌团体的“幸福剧团”，在停刊以后并没有停止“演出”。

2008年1月，在一篇名为《关于“幸福剧团”第一次公演的记录》的文章中，韦源用一种玩笑式的语气写道：

“……大多数会员在该日上午均做出了不懈的努力进行消息互动，以期明确公演是否举行和人员安排等等信息。当然，由于幸福剧团一贯坚持的自由散漫的原则，这种互动行为没有任何结果。……本次演出活动旨在寻找非意义，因此其主题应为‘失踪’。”

我已经忘了为何没有参加上述聚会，但记得这次聚会的缘由，是起于之前某次人员相对齐整且酒酣耳热的聚会。那个冬夜距离“幸福剧团”最后一次出刊已经过去好几年。杜力已移居北京，只偶尔由一个巡演的摇滚歌手或纪录片导演带回消息；程烈和胡未，连同他们之间传统的拌嘴项目，也长期消失——即便他们分别有过西藏和新疆的长途漫游，这个“期”也太长了；回到家乡重庆的夏天，则很明显地如鱼得水，他那些表面麻辣内里精致的文章，像川东菜一样乐于为当地人民吸收，与此同时他以自己的方式延续了诗歌写作；买天让大部分时间也在北京，用亡命和温情兼具的作风领导着一个媒体团队，他在川大老校区留下的37度吧，已成为成都地下乐队和青年诗人的崭新聚集地，张小饼在那里演唱“伟大的手淫者之歌”，韦源一边客串贝斯手，一边向着与他体量相称的若干领域同时推进。

在皇城坝牛肉雾气腾腾的大堂，韦源还没有发展出他集文艺、建工、佛学和网络粗口为一体、总是愤愤不平的复杂语体。他克制住喜悦向我们介绍了他的新任女友。“马哲老师”李兵把自己包裹在他一向坚持的无纽扣服装中，不时从一只绿色书包里掏出几句浓郁的达县乡音，那时他还没把任教课程扩展到时政评论和诗歌研讨，所以只身前来，没有学生粉丝团。一辉的准时出现是那天的一个意外，通常，在大家散去后一小时到一天之间，才会接到他懊恼不已的电话。在他担任编辑的第三期《幸福剧团》里，他竟然给自己取了个希腊文笔名，看上去连纸上的聚会都缺席了。

那时的马雁，给人感觉就像一件紧绷绷的乐器，随时会发出惊人之声。她在一篇文章里写道：“塞尚说，他每画一笔都冒着生命危险，在写诗这件事情上同样如此：我们每写下一个字都冒着生命危险。”她已经写出了一系列高质量的诗作和散文，但诗风仍在改变之中。她总是突然出现，又倏然离开，无论发言还是沉默，神情都像被一道无形的加强符标识过。她得早回家。为了挽留她，大家即刻开始策划下一次聚会，并不惜使用“公演”这样严重的词汇。她笑了，似乎颇有兴致地加入讨论。又短暂地停留了一会儿。

大概是酒席转换为茶座之际，廖慧出现了。她既不安又坦然。带着这种矛盾的气质，她后来写了一系列以“安”为主题的诗歌，并主持了包括珠江诗歌节（成都站）在内的不少诗歌活动。她是一个“失踪”后又回归的例子。1999年，她就是《幸福剧团》刊中所谓“空中花园”里的一朵。当时，在千禧年的大同式狂欢中，幸福剧团扩展到空前的规模。这很大程度归因于刘涛的加入。在伟大的天主教神父张刚毅于陕西张二册村去世以后，她部分地回归于尘世生活，在诗歌里延续对天国的想往。在她光华街居所举行的圣诞诗歌活动，既虔敬又充满孩子气，而且的确总有几个孩子在场。这样的氛围中，童话般的“千年虫吃诗”作为编辑术语，总算被大家共同接受。

从今天回望，那的确是直捣人心的全球化到来的前夜。在成都这个传统的诗酒之都，八十年代的诗歌运动余温未尽，新的观念和话语权之争还没有展开，文学和诗歌以它古老的魅力吸引着人群里的信徒。“幸福剧团”的早期成员，不少人曾是高校诗社的活跃人物。可以说，在那个手机仍然是奢侈品，网络也尚未普及的年代，无论作为下酒菜还是绕粉子的手段，诗歌的暗号仍然普遍有效，最多面临更新换代的问题；也可以说，被诗浸润过的人生都留下了永久的痕迹。

继续向前回望，就能看见那条令许多人至今魂牵梦绕的街道。在表面形态和实质上，培根路都像极了一个延绵不绝的长席流水宴，而其中最大的花费和美味都是时光。其实那条街道门牌上的名字从来不是培根路，而是太平南新街，但这不是人们关注的重点。当我们说培根路，地理位置上的含糊刚好指示出文化和情感意义上的精确。无疑，在上世纪末到本世纪初不长的极盛期里，它曾经是这座城市各方面都最有活力的区域之一，来自世界各地的各色人等在这里接受它廉价然而丰盛的款待。

对幸福剧团来说，培根路是很多成员最初登场、然后急管繁弦地进行“排练”和“演出”的地方。在这个意义上，一些从未在《幸福剧团》上发表过作品的人，如刘晓梅、音乐家杨首株、画家李放、作家尹梦秋、建筑师胡文瑾、“朗诵家”姚希、法国人李安（他是王小波的法文译者）、德国人夏妮竹……还有美丽的高莉，都曾被看作幸福剧团理所当然的成员——罗素不是说过吗，参差多态乃幸福之源。

我个人更喜欢培根路兴盛期之前相对散淡的样子：竹椅子、盖碗茶，老街坊和更老的树荫。结束北京的流浪生涯之后，我时常在它午后的暖光中歇息会友，慢吞吞地写那首发表在《幸福剧团》第一期上的《培根路的春天》。培根路消失后，一部分旧友曾转移到河对岸的水井街继续聚会。但它也很快消失了。我开始经常旅行，短途或长途，成都周边或南方各省间，漫无目的。

杜力在离开成都前一直是联系各方的关键人物。早在1990年代初的北漂时期，他就能将圆明园画家与高校艺青、革命者与知识分子、学院派与流浪诗人之间的任督二脉打通，而第一本《幸福剧团》也被留学生作为高难度的翻译练习资料带回意大利。在培根路会客厅，他向来访者出示的，有时是一本民刊或打印诗稿（如阿什贝利诗选），有时是画册或影碟（如瓦伊达的刻录片），有时则直接是另一些访客。更有意思的是，在培根路水乳交融的时光中，杜力却发展出一种拒绝读者的诗观（“现代诗无须遭遇读者”）和以疑难古字为特点的奇异诗风。

回到2008年这个引人注目的年份。5月14日，地震后的第三天，我听说马雁已驾车前往重灾区救灾，马上给她打了一个电话，想嘱咐她小心。她只是用一种冷静到可怕的语调讲述了她看到的情况，更令人震惊的是她对自己的态度：“一条烂命，无所谓了。”她终于安然返回，但此后数月仍多次前往灾区。到2010年，她像是平静了下来，在白果林与韦源、张露和萧颂打一元钱的麻将，在城郊和李兵、廖慧及吴建军夫妇喝茶聊天。最后一次见到她，是在秋天的火锅店里，在场的还有哑石、李兵和萧颂等人。回家途中，她几乎是语带欢快地跟我们谈论着新房和装修。她在想象一个可触碰的未来。

从“文学是进入一种更广大生活的护照”（苏珊·桑塔格）的角度来说，词语与生活从不像表面那样并行不悖，这可以说是写作的秘密，同时也是每个写作者都会遭遇的难题，虽然在培根路时期，这似乎不是一个问题。

在字面上，培根（Bacon）既是一个西方文学家、哲学家，又是一种西方食物的译名，但它更是 1920 年代这条街上一家火柴厂的名字。在文革期间，则可能因为“培根育苗”的革命化联想而得到荫蔽……而这些都不能掩盖一个事实，即真正的培根路只是一条川大通向校外的狭窄通道，路旁布有菜市和小食店。2002 年，一个著名房地产企业想出了“重返培根路”的售房广告，几乎同时，培根路却在地图和地理上都彻底消失了。一个暗喻在变成符号以后终于被彻底榨干和消费。近似的暗喻存在于“幸福剧团”当中。1992 年，当杜力和我在距离培根路不过几百米的校园林荫中讨论这个名字的时候，恍惚中看到的大约正是苏珊·桑塔格所说的“自由地带”。随着时间推移，这个名字开始了自己的摇摆和“历险”，也收获了诸多意外。比如，因为频繁使用“启幕”“报幕词”“公演”这样的舞台词汇，外界常常把幸福剧团误认为一个戏剧团体——虽然这在广义上并没有什么错。

“互动”，却又由于“自由散漫”而“失踪”并“寻找非意义”，韦源文中那些看上去十分轻慢的词汇，在幸福剧团的语境中，倒有一种小小的内部传统式的自洽，正如塔可夫斯基在《时光中的时光》中所言：“……当然没有意义，要是有人就不自由了，他会成为意义的奴隶。”就连这个所谓的“内部传统”也是不确定的。2003 年以后，《幸福剧团》就再没有推出过新刊，它的成员甚至集体出现在其它民刊，如《在成都》、《人行道》、《谁》和由李兵 2012 年最新编辑的《蜀道》上。诡异的是，这种情况下，幸福剧团的成员仍在以某种方式增加。

有关幸福剧团，我所知道的情况大致如此。在如此篇幅中叙述所有情节也不可能。或许，只是因为暗喻式地提示了一种在有限时空中的诗意和自由，幸福剧团二十年来依然存在。这是诗歌本身的魅力：时光的戏剧，时光的暗喻……最后，每个人和每首诗，也都面对着时光的暴政。

当然，这些都只是我个人的看法。

2012. 6. 13, 于成都

萧瞳诗选

培根路的春天

“我们乞讨泉水以供饮用，但是大地啊……”¹⁵
它刚好像截阑尾，在一条蠕动的
大道旁。蔻丹指甲和闪闪鳞光
滑腻的颈项越伸越长。老教工
骑游队出发了，苍蝇在红糖上
甜蜜地昏睡过去

阳光穿过稀疏的汗毛，她们
想来已进入诗行……竹椅中堆砌

¹⁵ 席勒诗句。

几式颅型，牙齿在遮阳棚下噙住瓷器
琴键追逐着邻人之梦，烟草充满阴沟的胃肠
“没有什么比这更有趣的了……” 玛利亚·克里斯廷¹⁶
眯缝双眼：他把棋子举过眉梢

嗨！茎菜仪仗队，白蚁誓师大会
阳台上的那喀索斯仰望云天，无心捕鼠
铁扞爱牛心，蚊虫了解肉体的秘密
水虎鱼，水虎鱼
不过是另类妄想狂，他们
挤过街区的下身，无法干燥的狭窄通道

消费者或人民……爬上床
的电话线神经过敏。新一轮
功法与赛事痉挛，冬练三九
袭击千里之外的满席豪酒。成框
逗号，在傍晚前销售殆尽
化妆的风筝，撩起裙摆拉扯儿郎

1998.4，于成都

看得见风景的房间

锈紧的栅栏，木框邮筒绿
两节潜水艇嵌进楼群
在另一半迎接阳光。二楼少女
按时揪紧头发，越来越模糊
——“漫长的岁月来了又去

去了又来。”被下坠的激情囚禁
白底黑斑的兔子在抽屉里凶猛吃草
通往茅厕的泥径旁，蜈蚣
赤脚爬过半张篾席，更骇人的一角
写着“梅花三弄”

亿万尘埃伸长纤纤细手，满不在乎
的自行车搂肩搭臂。翻倍了
夕阳中的十字墙洞；“三天啊！”
精壮的守门人高喊。布帘垂下又卷起
雾中的碎花棉袄一闪即逝

¹⁶ 西西里皇后，主持了对庞培和海格利姆古城的挖掘。

雁去留声。埋在荒草中的
兵工厂在傍晚闻到幽香。啊委身于夜
的米兰，沿着高速公路铺开工整的对联
更远了远方。紧张的大头鞋
裂开口子，联防队员就在门后

屋脊之子手执萨克，整个下午
吹动院中蝇群漫舞。她有两种病
和一个男友，失神的双眼
就像匆忙吞下的药片。还有一个
另一个，眩晕在阳台边攫住光滑的脚踝

“那座吊桥还在……”河水
修改了茶园。请想象
万里桥西流淌的美色，我说要
叫“柬埔寨”，泥水匠就摘走草顶
飞着飞着，燕子变成蝙蝠回来

来——还早——再来
白炽灯下西瓜血红，夜的饕餮者
习得缩骨之法，心愿未泯
他说“解决窗前的童年就是解决抒情”
其余载酒而行，交给凌晨的出租车

忍不住张望。多窗之屋收集着尖叫
絮语，喇叭中涌出健美的汗液
又从这里开始？薄幸的十年之梦
蛙鸣争先，子规提前咏叹圆满
夏天啊夏天，梧桐垂下宽厚的叶片

1999年夏，于成都

王宝民的诗

冬日

冬日
这是很旧的词语
从我的手掌上消失了
一分钟以前

冬日
一只橘子被剥开
交代着秘密
人们围住我的脚窝
用树枝掏鸟

冬日
打碎的磁盘
女人的温馨慢慢流失

冬日
墙上有年画和小孩

冬日
现在在后悔中
灯笼里的线团
不小心缠住了猫脚

冬日
飞得更慢了……

1999. 2

日常生活

日常生活这匹母马，一动不动。
——马雅可夫斯基

缺少一条鞭子
抽它最厚的地方
让它疼
让它知道自己的无耻

缺少一只蚂蚁
咬它的唇
让它躁动
让它了解疯狂的滋味

缺少干爽的天气
晒它发霉的味道
然后梳它的毛

让它莫名兴奋起来

最后一次理它
看它委屈的样子
我看得草原都荒芜了

最后一次
如果它不跑
我就跑

2000. 1. 12

房间

这个会唱歌的房间
手风琴般折叠起来
现在它呼出气流
所有叶片一齐颤动
如同文章的歌声
整齐而流畅

我住进乐器是很久以前的事
但我从未住进音乐
植物在高音上生长
有毒的蘑菇盘踞底部
中间，永远中间状态的忧愁
无法凋零，无法生长

2002. 2. 15

存在与虚无

我搭建这座小屋
阳光便从南边照来
而北边是阴凉一片
我引来河水
以及河边的树熊，船只便一一靠岸
我搓搓手，让劳累从体内产生
我呼唤着青鸟，天空便一起飞来
我需要做梦，而木床制造着睡眠

我种菜地，饥饿便盈怀
我裁制衣裳，寒冷如期而至
我做完了这一切
死亡开始降临，爱情渐渐淡出
我写抒情诗的时候，你便瞬间出现

2002. 2. 15

植物学大纲

一年生草本植物
有的开花有的不开
有的结出异样的果实
有的沉默不语或呈黑色
好像一个人装作不在场

二年生草本植物
有的活过了这个冬天
有的没有，或者失踪了
有的在第三年再次出现
好像宴会结束才到来的客人

多年生草本植物
有的已经苍老暗淡
有的年轻得如同处女
有的长在高山上
多年之后，下到了平原

有些植物你从未见过
它们不生长也不凋零
它们开出的花是世上最美的
它们只开给自己或上帝
而上帝收获种子以便垂怜

2008. 8. 27

天空，作为诗歌的尊严

——读《天空：谷川俊太郎诗选》

翟月琴

—

无独有偶，刚刚做完对旅日诗人田原的长篇书面访谈，便收到了由他翻译的《天空：谷川俊太郎诗选》。或许是因了这访谈的缘故，通过母语的契合感，更为贴近地走进了日本诗人谷川俊太郎诗歌文本所反照的精神空间。由北京大学出版社出版的《天空：谷川俊太郎诗选》于2012年3月正式推出，这是继2002年、2004年之后在大陆诞生的第三本谷川俊太郎诗选。封面素雅、纯净，边角以书法形式泼洒而出的“天空”二字，赫然地攫住了读者的眼球，这墨迹，婉然挥出了天空本身的诗歌内蕴，多思、感性、包孕而赋予张力。

自1999年2月，《世界文学》第二期推出“谷川俊太郎特辑”起，这位出生于1931年、已经出版了70多部诗集的日本诗人，才第一次在汉语诗歌环境中登陆。这令人惊叹的滞后，无疑推迟了汉语现代新诗与日本现代诗歌的碰撞，也显然成了多元化诗学视域中缺失的一角。译者田原认为，“到谷川俊太郎为止，没有一位日本现代诗人的诗歌文本能真正赢得中国当代诗人和读者的信任——即伟大的日本现代诗人在中国读者中是缺席的（造成日本现代诗在中国的文化空白尽管与翻译和历史文化以及政治背景不无关系）”，的确，这种缺席，现在看来，不失为一种遗憾。然而，庆幸的是，谷川俊太郎的诗歌，却以其独到的方式，获得了汉语诗人的认同，已然打破了语际交流之间的僵固局面。这不仅与谷川俊太郎诗歌文本所彰显的人类普遍精神有关，与汉语语感的相通性有关，同时也与翻译中未曾流失的含混诗意有关。与2002年和2004年出版的《谷川俊太郎诗选》不同，这册《天空：谷川俊太郎诗选》，既吸纳了前两本的诗歌精髓，同时又提供了新的文本供读者阅读。

2011年12月，在“中坤诗歌奖”的获奖辞中，谷川俊太郎提到，“我用我的母语——日语写诗，经过田原先生的翻译，受到了中国读者的青睐，这个事实激励着我。毋庸置疑，日本的诗歌自古受到中国诗歌的深刻影响，但两国的诗情又存在着质的微妙差异。而翻译，正是在这种微妙差异上的架桥工作，只是，诗歌不能单单做词典式的翻译，这无须我饶舌。读者读我的诗，同时也是在读田原先生的诗——我想，这么说是为不过的。在这种双重性中，潜藏着超越语言的诗歌秘密。”（谷川俊太郎，中坤诗歌奖获奖词）可以说，正如谷川先生所云，跨语际的诗歌交流，必须借力于一位使者。译者田原从1991年5月踏上日本的土地时，便开始在母语与日语之间的挣扎、交错与互动中，去感受文化间的摩擦和碰撞。他认为，“翻译诗歌与进行一首诗歌创作的精神活动非常接近，它要求译者要对一首诗从句首到句尾，从内涵到外在，从形式到语感，从所指到能指等有一个权衡的把握。换言之，作为译者你是否扶正了原作和译作在感觉上的平衡，是否把意义的流失控制在最小限度。这种感觉不外乎是在创作一首诗歌时所具备的文字（语言）的弹性与张力，诗性的饱满与充盈、节奏的流畅与自然，内容形式与技术 and 感性的浑然一体的合二为一等等。当然，这里所谓的空白和空间是指在

把一首诗翻译完后，它以另一种语言出现时的那种语言本身所持有的空白和空间感是否已经变得狭隘或者堵塞，这里的空白同样还包括语言与语言之间的跌宕和递进，语境与内在的意义的嵌入与交织。”¹⁷在此提到翻译的诸种奥妙，从中能够寻到些许译者田原在翻译中所要追求的诗歌精神，同时也有助于推进理解谷川俊太郎通透的语言背后被掩住的朦胧多义性。

二

取“天空”之名，其意不解自明。“天空”，源自于他的一首诗歌《天空》。了解谷川俊太郎的读者，自然清楚在他的诗歌当中，“天空”，也是他惯用的意象表达。但显然，这一意象，其内涵所裹杂的无限丰富性，又并非是读者全然能够理解的。这位已经 81 岁高龄的老先生，在他童年时，便在东京遭遇空袭的废墟中，目睹了生灵涂炭、遍地死尸。他能够洞悉生命背后的苦难，但又与其他经历过战乱的日本诗人不同。他深知诗歌有它自身的尊严，这高贵的尊严，绝然超越了社会、国家抑或阶级。因而，“天空”又在丰富的包孕性中，享有一份独立的价值。

正如评论者所认为的那样，“宇宙”凌驾于谷川俊太郎的诗歌家园之上。谈及宇宙，在谷川俊太郎的王国中，绝没有超幻的体验，他甚至没有想过跃出地球，而是在多样态的现实中寻求“万有引力/是互相吸引孤独的力”，（《二十亿光年的孤独》）。在这样庞大的构架中，腾起的却是“物世界”。因而，在谷川的笔下，物像失重般漂浮在大气中，又像颗颗粒粒可见的尘埃，静止于“此在”中。无论是手、脸、火、苹果、杯子，或者陶俑，作为客体的物，都有着自身存在的厚度与质重。“手/它是徒劳的指示/像夏天的叶片繁茂葱茏”，“手/它就那么伸开着干瘪”（《手》），手所抚摸、触及、创造的他者，层层凸显了手得以被看到的纹理。那团象征着智慧与真理的“火”，“火在黎明烘烤面包/在傍晚将面包店故乡的街道烧成灰烬”，它置身于万物之上，获得了超越的力量。谷川在物世界被命名的必然性中，已忽略了这种命名的形式，“我们的理性、我们的经验、我们的技术使它出现在地球上，我们为它们命名，极其自然地用一连串的声音发出指令，但是它究竟是什么？——谁也没有正确的知识来正确的理解它。”（《对杯子的不可能接近》），如此的深邃，“是的，就是在那里的，就是它们”（《对苹果的执著》），无论杯子用玻璃、木头、用铁、用土制成，或者破碎掉，还是苹果被消化、被吃掉、被抹掉，所有的变化，都将归于“空”和“一”，享有定义的固定化，又挣脱被禁锢的世界，获得自由，这才是谷川俊太郎所要强调的宇宙之精神。《陶俑》一诗又直接与“宇宙”产生关联，

所有的情感和长了青苔的寂静时间/正在你的脑中沉淀/忍受着眼睛深处的两千年之重/

你的嘴被天大的秘密紧封/你没有哭笑，也没有恼怒/之所以这样/是因为你不断的哭笑和恼怒着

你没有思考，也没有感受/是因为你不断吸收并将其永久沉淀

从地球直接诞生，你是人类以前的人类/正因为缺少神的叹息/你才能为美丽的朴素和健康而自豪/你才能够蕴藏起宇宙

因为父亲收藏古玩，“陶俑”跃入了诗人的视线。“始于眼前具体物的具体名称的一种祭祀般的狂热，必须抽象化，然后又不得不转移到想象力的世界。”¹⁸谷

¹⁷田原：《日本现代诗歌翻译论》，《中国翻译》，2006年第5期，第52页。

¹⁸谷川俊太郎著，田原译：《定义》，新加坡作家协会，2006年版，第66、24页。

川俊太郎在联想交织的网络中，“沉默属于宇宙无限的稀薄/寂静则根植于这个地球”（《骤雨来临之前》）在寂静中，通过沉默为物开启发声的可能，永久的沉淀却包容了历史的重荷。诗人田原提到过，“‘物’在此是与诗人处在对等的位置上的，或者说是诗人将同样重量的主观和客观的砝码放在了表现的天平上。诗人在此只是‘物’替物，陈述出‘物’沉默的语言。因此，‘物’在这里的‘身份’是明确的，与诗人的关系也是亲密的。”故而，在此基础上，宇宙被赋予了沉默的特质。“沉默的本质可说是与信息、饶舌泛滥的这个喧嚣的时代相抗衡的、沉静且微妙的、经过洗炼的一种力量。我想，无论在任何时代，沉默，都是即使远离语言也有可能存在的广义上的诗意之源。也许亦可将之喻为禅宗中的“无”之境地。语言属于人类，而沉默则属于宇宙。沉默中蕴含着无限的力量。”¹⁹无须多言，沉默，所通向的“无”声世界，正是诗人所追求的穿透力，可以刺穿一切呼啸杂乱的现实。“推敲沉默/没有抵达语言的途径/推敲语言/抵达这样的沉默吧”（《旅》7），在他的诗歌中，沉默一次次地作为关键词，被凸显出来，像一股巨大的内动力，含蕴着他所有的诗篇，也映照着他的人格精神。

在谷川俊太郎的诗歌中，反复出现树、鸟、大海、河流、湖水、草坪、泥土等意象，与天空钩织在一起，完满地包纳于整个自然万象中。谷川触及最多便是树意象，树是真实的，“梨树是真实的/搁置在八百年前的石头/以及那石头上的阳光与苍蝇/是真实的”（《梨树》）；树也是穿透而苍劲的生命力，“面对树/树以它的树梢只给我天空/面对树/树以它的落叶告诉我大地/面对树/世界从树木变得明朗起来”（《树》），“上帝将谎言的颜料倾泼天空/像要模仿天空的颜色/绘画和人都已死掉/只有树向着天空疯长”（《第31首》），《天空》中那“今天的孩子们忙于玩耍/数千次地把剪包锤的小拳头划向天空/跳绳的圈儿又不断地测量着天”都在枝桠与天空的结构中形成了一道意想不到的风景。在谷川看来，树像谜一般，无法被赋予诗歌的形式，它超越于语言之上。而“鸟”作为谷川笔下的另一重要意象，“小鸟在天空消失的日子/天空在静静地涌淌泪水/小鸟在天空消失的日子/人还在无知地继续歌唱”，《鸟》中“鸟谙熟歌声/为此，鸟觉察不到世界/突如其来的枪声/小小的铅弹使鸟和世界分离/也使鸟和人连结在一起/于是，人类的弥天大谎在鸟儿中变得谦恭与真实/人类瞬间笃信着鸟/但即便在此时，人类都不会相信天空/因此，人类不知道与鸟、天空和自己连结在一起的谎言/人类总是被无知留下”，小鸟与天空的同一与分离，小鸟与人的隔膜与瞬间的信任，小鸟的失声与发音，在谎言与真实的对峙下，交错在诗篇中，仿似被破坏的天空，失落的自由。同时，谷川也并不错过与自然变化相辉映的时间性，在变幻的季候中，将时间还原时间的光影。在他笔下，黄昏是“淡忘的小道上，铺路石的影子长长/过去的车夫们的声音低低/夕阳仿佛从被抛下的高度/已失去消毒的力量/开始羡慕秋色的街灯”（《黄昏》），那黯淡的光线，在夕阳中，凸显了秋的底色。而八月和二月又是“女孩的室内冷飕飕的/我们盖上了数条毛毯/女孩的身体散发着干草味儿/黄昏，雪夹着雨飘降”，“少年在河岸瞅望着笼子/小狗摇晃着小小的尾巴/太阳灼热似火”，那寒冷的素白色与灼热的火红色，在女孩与少年的对照中，又被勾勒出色彩上的幻景。而色调本身，也亦然是可贵的存在状态。除此之外，阅读谷川俊太郎的诗歌，不难发现，粪便或者小便，这样的字眼，他从不回避，同样让它们出现在与天空相联系的自然世界中，并与其他自然物对等看待，如此，竟然浑然统一于自然世界中。面对这些看上去与上述意象构成了强烈反差效果的排泄物，谷川俊太郎说过，“我们将自己装扮成不许它存在的模样，而忽略了自

¹⁹谷川俊太郎、田原：《写诗是我的天职——谷川俊太郎访谈》，《大家》，2010年5月，第186、188页。

己心里也会常常生发出它的等价物的事实，这哪里是卫生无害，无非是应当放弃的伪善，甚至会导致我们迷失我们所生活的这个世界结构中重要的一环。”²⁰因而，即使读到“我在我的脑中第一次无意义/消化着无意义的无限世界/脑很快就排出美妙意义的粪便。”（《康复期》），读到“向着二十亿光年的孤独/我情不自禁地打了个喷嚏”（《二十亿光年的孤独》）这样的诗句时，也不会因为习惯意义上对排泄物的厌恶而感到不协调，诗人所追求的恰是这种现实或者说日常中的真实感。“等待着把回声放归世界/等待着世界把高山和峡谷收回”（《回声》），这种对于自然的回归和收复，干净、清澈、洁净，切实地将自然归还了自然，平添了尘归尘、土归土的意蕴。

在谷川俊太郎的诗歌中很难寻到固有的结构模式，诗行间的空间感，或者词与词之间的组织性，也并不明晰。但在谷川俊太郎的天空中，内里的纹路，却激荡着一种悖反精神。“悲伤”、“活着”、“爱”，这样的词，很少以孤立的形式出现，总有着相反的参照情感，与之参差照映、应和叠加在一起。如果说谷川的物世界在对等的情景中彰显了精神力量，那么他所要表现的情感又同样对等的被烙上了对象化、客体化的印迹。但与物之间最大的相似之处，便在其切实的存在感和精灵般的可生长性。“悲伤/是正在削皮的苹果/不是比喻/不是诗歌/只是存在于此/正在削皮的苹果/悲伤/只是存在于此”（《悲伤……》），“在天使意想不到的地方/人活着/在渴盼成为天使的祈愿中/人死去”（《悲伤的天使》）。悲伤，这一主要的情感基调，以它的方式，渗入诗人的大多数诗章中。“如果要讲述悲伤，悲伤就会消失。这块土地上谙熟此理的住民，每当受到悲伤的侵袭，就用手掌盛一点盐巴舔舔，可是，嚎啕大哭的人也会受到邻人的祝福。”（《为了阿卡迪亚的备忘录》）在《和沉默一起对刺——谷川俊太郎访谈》中，谷川俊太郎意味深长地提出，“悲伤从某种意义上说是人活着的真理，但我诗歌中的悲伤并不是单纯的人类悲伤的真理……人活着本身就是一种悲伤，但随着年龄增长，我发现人活着本身也是一种快乐，这是一种观念的转变。当我所谓的欢乐不是简单的欢乐，而是在对悲伤高度警惕下的欢乐，悲伤之内的欢乐。我在悲伤中发现欢乐时，会尝试将其与我的个人生活联系在一起。有各种各样的悲伤，怎么从中发现欢乐，我把这看成是我作为诗人的一种责任。”²¹可见，诗人没有沉浸于悲伤的情绪流动中，而是悲伤中发现欢乐，悲伤是必然的，欢乐却如诗一般，需要发现。同样，谷川俊太郎诗歌中的活着与死去，爱与不爱之间，也同样具有与悲伤与欢乐相似的某种悖反的对照关系。另外，不可否认的是，在谷川俊太郎笔下，又有着某种契合感应、温润圆融的情感。正如在白与黑之间，选择灰色，便意味着安然的停顿，赢得平衡。像诗篇《接吻》般，散发着一股温柔、绵软的气息。这与谷川俊太郎对于女性的理解不无关系。他认为，女性身上总散逸着的某种不断发现、且不断更新的变幻感。“天空”纯净而深邃的交错在谷川俊太郎质朴而极富想象力的音乐节奏里，在对照与反复间，激荡出平缓却富于变化的笔调。而“天空”的开放性所带来的存在之根本，大概也绝不止于此。

三

饶有趣味的是，诗人谷川俊太郎不断地消解自己的诗人身份。“给你实说了吧/我以诗人自居/其实我不是诗人”（《鸟羽1》），这不禁让人产生疑问，为何享拥着诗人的品质，却又与这身份保有距离。《牧歌》一诗，“我不想成为诗人/因

²⁰谷川俊太郎著，田原译：《定义》，新加坡作家协会，2006年版，第66、24页。

²¹唐晓渡、谷川俊太郎，田原译：《和沉默一起对刺——谷川俊太郎访谈》，2007年第5期，第31页。

为我对世界充满着渴望”，却给出了答案。在谷川俊太郎的诗歌中，他始终坚守着主体与诗歌之间的互动性，故而在被膨胀的诗歌环境所淹没的世界中，在这个人人可以自称诗人的时代，他却坚持拒绝“诗人”的指称。在此基础上，诗歌语言被赋予公共性。“诗是谁也无法赠与的/因为它和领带不同/不能私人占有/语言从被写下的瞬间既不属于我/也不属于你，而是大家的”，“诗人的意愿也总是徘徊在意义的彼岸/甚至无法把诗封存在自己的诗集”（《关于赠诗》）语言从意义中产生，又在意义的交汇中，抵达公共性。与之相关的是，在与诗歌语言的对话中，他又选择质问主体自身，而不是去责难语言。记得顾城曾经说过，语言像钞票一样，在流通过程中使用得又脏又旧。而谷川俊太郎却截然相反地认为，他呼喊着“语言！/请不要隔开/我和大海”（《旅》4），“语言/徒劳地/求爱”（《房间》），深层的意蕴却是“如果看到的都能感受/一切会美丽的生辉/如果看到的都能写出/时间也许会停留吧”（《旅》7），看似谷川俊太郎在寻找着词，但事实恰是他在寻找着自己，“把我翻过来/耕播我内心的田地/干涸我内心的井/把我翻过来/浣洗我的内心/也许会发现美丽的珍珠”，“把我翻过来/我心灵深处有什么正在发育/是仙人掌熟透的荒野吗？是早产的独角兽的幼崽吗？/是未被制成小提琴的朽木吗？把我翻过来/让风吹拂我的内心/让我的梦想感冒/把我翻过来/让我的观念风华”，（《恳求》），在反复的恳求中，再次印证了诗人想要打开的是“自己”，而不是“对象”，或者“语言”。尽管谷川俊太郎不断拓宽自己的诗歌边界，主题的庞杂，风格的变幻，被译者田原概括为“50年代为创作本能性爆发；60年代为纯诗写作；70年代为变化的萌发；80年代为语言的变迁；90年代是对生命的直视与回归；21世纪是经验的升华和文学性的结晶”，但从这条线索中，能够看出，无论谷川俊太郎诗歌文本如何变迁，关于生命抑或诗歌的回归精神都依然贯穿始终。“谷川俊太郎一直走在尝试和探索诗歌的最前列，他在不断地自我否定中成长”（田原：“中坤诗歌奖”授奖词），显然地，这种否定，是回归式的延续，也是无尽的拓展，它指向的是主体自身、是诗人自我，但又远远地超越了自我书写，达成非个人化的普遍精神之共鸣。谷川俊太郎所要表达的这种差异性，最终将那些以玩弄语言技巧而获得诗歌安身立命的匠人抛出了诗的疆域。

行文至此，不得不追问，到底自我的发现源起于何处？在《写诗是我的天职——谷川俊太郎访谈》一文中，针对“灵感型”诗人的归类，谷川俊太郎做了回应。“因为灵感在超越了理性的地方把诗人与世界、人类和宇宙连接在了一起。”²²在谷川看来，能够与世界、人类和宇宙建立联系，瞬间即逝的灵动，穿越了意识的牢笼，为抵达诗之彼岸释放出加速度的能量。而灵感，远非多数人所认为的那样羚羊挂角，无迹可求。它依赖于“看”，依赖于“缓慢的视线”，“看无法捕捉到的东西/看世界无数的面孔”（《缓慢的视线》），于是“看她慢慢溢出的泪水/看被挤出的半透明的乳汁”，“看她长得像问号的肚脐/看被她耳垂上容貌捕捉到的徒劳的光”，持续的移动这缓慢的视线，这个原本平凡的世界，便在“看”的主体眼中盛开出了迷人的诗句。这不禁让人忆起韩国电影《诗人》中，那位弯着腰、低着头在花草间寻找诗句的老妇人。在访谈中，谷川俊太郎又认为，在日本现代诗中最重要五个词汇是“无意识、直觉、意识、技术、平衡”，对于谷川而言，诗歌又是多棱而立体的晶体，倘若无意识和直觉推动着诗人专注的神情如瞬息间被打开的水闸，那么意识、技术和平衡，则又以一种超然于外的强大的理性思维来驾驭语言，使诗歌站立起来，且能够如旷野中的奔马，在缰绳的鞭笞下，陡然停步。诗人谷川俊太郎显然能够在两种极端中把握住诗歌语言的真谛。

²²谷川俊太郎、田原：《写诗是我的天职——谷川俊太郎访谈》，《大家》，2010年5月，第186、188页。

“天空”，像指令一般，呼唤着召回诗歌作为诗歌的尊严。谷川俊太郎调侃式的写过一篇《自我介绍》，从中能够看到一位亲切、平易、自在的老者形象，“我是一位矮个子的秃老头/在半个多世纪之间/与名词、动词、助词、形容词和问号等一起/磨练语言生活到今天/说起来我还是喜欢沉默”，“我对过去的日子不感兴趣/对权威持有反感”，“写在这里的虽然都是事实/但这样写出来总觉得像在撒谎/我有两位分开居住的孩子和四个孙子但没养猫狗/夏天基本上时穿着T恤衫度过/我创作的语言有时也会标上价格”，这首被媒体和研究者无数次引用的诗，几乎成了谷川先生自画像式的生活或者生命写照，反感权威、磨练语言，喜欢沉默，这样的表述，无疑将其书写推向了极为安静的空境。说到安静，不得不提及的是，除翻译谷川俊太郎的诗歌之外，译者田原还翻译了包括高桥睦郎、田村隆一、吉冈实、白石嘉寿子、辻井乔等在内的 20 多位日本诗人的诗歌作品。当这些鲜活可感的诗意，打破了国籍间的界限，在汉语的王国中徜徉时，我想，在喧嚣而嘈杂的汉语诗歌空气中，大概也极为需要这样纯净的诗歌尊严吧。

选举中的女人

郭玉洁

一

2012年1月14日晚上8点，蔡英文走上舞台，她微笑着接过话筒，嘴角勉力上翘，刚刚到来的这场失败毕竟太重。舞台旁的大屏幕上，票数还在闪烁，但是就像垂死巨兽翻动尾巴，跳跃的只是后面几个数字，快速而绝望。这一届台湾总统选举结果已定，半个小时前，竞争对手马英九在国民党竞选总部发表演讲，庆祝连任。

几乎同时，蔡英文在新闻发布会上宣布：失败的责任，她将一肩扛起——辞去民进党主席。有记者发问：会不会考虑收回辞呈？蔡英文用疲倦的声音回答：如果你熟悉我的话就会知道，当我说一件事情结束了，那就是结束了。

此刻她站在舞台上，雨势小了一些，蔡英文灰色西装外面套了紫色雨衣，雨水落在白皙的脸上——她的表情通常十分冷静，难窥真实想法，此刻如果你一定要解读，或许在面部肌肉的塌下与上堆之间的矛盾，可以命名一些沮丧和悲哀。她在雨中发表了那份后来在大陆网站上广为传播的失败者宣言，其中有一句：台湾不能没有反对党。

她还可以讲得更好，历史上有的是精彩演说，这一份不能算。但是失败者的微笑，永远是动人的。舞台下面身着黄色雨衣的拥护者大声呐喊：“留下来！留下来！”摄像机选择那些流泪的年轻面孔，放大在屏幕上。雨几乎停了，积在树叶上的雨滴坠下到脖颈，冰凉得惊人。我环视四周，人群越拥越前，随着悲壮音乐的轰然响起，到处都是喇叭声，旁边一排小摊贩，木然地坐在摊子后面。其中一摊上写“民主猪脚”——这是台湾民主抗争运动的副产品，除了猪脚，还有“民主香肠”。

路边的广告牌上，贴着“台湾第一女总统”的竞选海报。蔡英文曾说，如果她当选，以后台湾每个小女孩在写作文的时候，都可以充满自信地说，我的志愿就是当台湾的总统。华人世界第一位挑战国家元首的女性，失败了。

有时候你很难意识到这是一个女性。55岁的她，总是穿黑色西装长裤，齐耳短发，戴眼镜，圆圆的脸庞可称秀气。她很少流露表情，像戴着一副干净的面具。有报道说她家境富裕，从小受日本式教育，因此个性自制，深藏不露，也有人称她的政治风格为：专业，理性。

在三个候选人当中，蔡英文是最有霸气的。12月，文化界人士就文化政策提问总统候选人，我目睹蔡英文、宋楚瑜、马英九一一登场。他们三个都是教养好的人，宋楚瑜施施然坐在位子上，松弛自然，像那个位子为他而设。马英九谦恭前倾，带着讨好的笑容。蔡英文一手拿着话筒，另一手紧紧握着扶手，双腿并拢，紧张而幅度很小地调整坐姿。在另一场辩论中，她撑着讲台的双臂十分用力，眼神凌厉。她讲话并没有民进党政治人士擅长的感性和煽动力，也很少用台语，语气像她的面容一样冷静、决断、稍嫌单调。

但她不可能是一个没有性别的人。在民进党内推选候选人的时候，就有人提出：作为女性，她在男性沙文主义浓厚的民进党，可以出头吗？

她不仅是女性，还是单身女性，她的私生活一直被称为“神秘”。十多年前，蔡英文在接受采访时，说年轻时曾有一位男性恋人，对方车祸去世，此后她忙于工作，再无恋爱。2011年4月，民进党前大佬施明德发表文章，要求她公开性取向，施明德说：如果她是拉子（女同性恋），应该大方出柜。

施明德这一言论，在台湾被群起攻之，民进党其余大佬苏贞昌、许信良指其“不厚道”，他们说，蔡的私生活自己不了解，但无论如何都会尊重。作家张大春说，施明德“头壳坏去”，总统/总统候选人的是同性恋还是双性恋，是一个不值辩的话题。妇女团体开新闻发布会，指责施明德歧视单身女性，也指出，在同志议题上，未经同意而强迫对方出柜，是一种霸凌。意思是，出不出柜是人家的事，别人不能强迫。

蔡英文的回答是：“女性在职场上本来就很辛苦，尤其是单身的女性，需要加倍地付出。我作为一个单身的女性，过去十几年，无论是教书，还是在政治领域里，我的表现都可以受社会的评判。对于施明德主席讲的事情，问的问题，我不生气，也不在意，我也不需要回应。希望我们的社会，给与单身的女性多一些自主的空间，多一些同理心，多一些理解，多一些尊重，多一些包容。”

这一连串“多一些”句式，事实上回避了施明德的问题。台湾社会十分良善，再加上性别运动的长期耕耘，就连媒体都表现得非常自制。舆论都站在了蔡英文——一个单身女性的这边。

蔡英文赢得党内提名，三党选战热闹开打，“冷静、理性”的风格尽管有褒有贬，但她带领四年前为陈水扁所累、落入谷底的民进党一路往上爬，一度有声有色，气势如虹。

导演吴念真为蔡英文执导的竞选宣传片《女人当家》，家里停电了，丈夫打电话去痛骂电力公司，妻子默默点起蜡烛，让孩子继续写作业，她拿下丈夫的电话，微笑着递过一碗面。电来了，孩子们鼓掌说：“爸，你好厉害啊，你把电骂来了！”妻子食指竖在唇前“嘘”一声，依然微笑而略带讽刺。

片中，吴念真用台语旁白道：“在世情最混乱、最不安的时候，你们永远是最可靠、温暖、坚定的守护者，守护家庭，守护所有人。女性不是没才能，只是习惯让男人站在前面，这一次，我们来改变。”

吴念真出身底层，曾是侯孝贤、杨德昌等人的编剧。他很懂得用普通百姓的语言讲故事，近年来，这一才能帮助他成为出色的广告导演和广告明星。在这部不到一分钟的短片中，他将男性/女性简约为暴躁/温柔、前方/顾家的对比，突出女性在家庭中的作用。吊诡的是，影片温暖的叙述基调，似在赞美谦让、内敛、作为后方的“女性美德”，但结尾处又在提议“改变”，改变什么？让女性站在前面吗？或是以另一种方式管家？这又是什么样的形式？而蔡英文这样一个单身女性，必须要借助妻子、母亲的形象，来做宣传，不能不说是一个极大的讽刺。

宣传片强调了“女性”这一形象，而又没有冒犯任何人，是非常高明的形象宣传，也是炉火纯青地利用了性别议题。但是，无论如何，这部片子一定召唤出了许多人对于家庭的记忆，也在事实上把“女性总统”提炼出来，成为蔡英文选战的一个重点。

在选前一夜，台湾前总统李登辉出现在蔡英文的造势晚会，他手术初愈，白发苍苍。演讲结束时李登辉揽过蔡英文，对台下说：台湾，就交给你们啦。政治强人似做临终委托，人们为无情政治中罕见的人性感动，以为权位真会如此交接。没想到，这一仗还是输了。

二

选前那夜，我和一些朋友吃饭。台北的冬天和中国北方完全不同，没有那种一打开门就被闷棍打到的令人疼痛的寒冷，只是阴郁潮湿，另有一番磨人滋味。

这是台湾一个同志组织的尾牙。这个组织叫做台湾同志家庭权益促进会，主要工作是服务有孩子的男女同性恋，争取同性恋成家生子的权益。在台北同志大游行中，她们举着孙中山的大幅肖像，旁写“同志增产报国”。队伍中的举着小旗子的孩子们，和赤裸的男同志一样，成为镜头捕捉的对象。没错，同性恋的小孩都这么大了，台湾同志运动也到了这个阶段。

饭局地点选在一家厦门人开的餐馆，招牌菜是“水煮鱼”。

同桌的都是女性，确切地说，她们都是女同性恋。有短发的T（女同性恋中较中性的一方），也有长发的婆（女同性恋中较女性化的一方，也称P），也有头发不长不短不愿意被分类的“不分”，大家说说笑笑，讲八卦——像平时一样，女同志喜欢八卦。老板打开电视机，屏幕里轮流出现两党的造势晚会，万头攒动的人群和马英九、蔡英文的特写轮流出现，像一场重要的球赛。我看着同桌的朋友们，心里的问题越来越难隐忍：这些平时都在争取同志权益的朋友们，她们的政治立场是什么？票会投给谁？同性恋和政治的关系是什么？

可是在台湾，在饭桌上讨论政治并不常见。2000年以来的台湾选举中，蓝绿被简单归类为“外省人”和“本省人”的族群之争，夫妻反目，朋友为此决裂，公开表明政治立场，变成了一个禁忌。面对我的提问，每个人都有些犹疑，以缓慢的语速说，就……看伴侣盟那个声明啊。或者：就……看谁的性别政策比较友好啊……

伴侣盟是由几个妇女组织和同志组织共同发起成立的联盟，致力于推动《伴侣法》。如果要简单说明《伴侣法》的特点，两个人可以不基于异性同居关系结为伴侣，也就是说，同性也可以结为合法伴侣，比婚姻更自主，却享有与婚姻基本类似的法律权益。有人认为这是一种策略考虑：同性婚姻目前还太过扎眼，不现实，伴侣法是折衷之计，一般人不知道是什么意思，但实际上又很好用。也有人说，伴侣关系基于自愿的义务责任约定，没有婚姻那么多的束缚，是比婚姻更自由、更人性的制度，不仅造福同性恋，异性恋也会因此受益。

在大选前，伴侣盟向三党候选人递交了书函，希望能够就此议题进行沟通。民进党接受了请求，而国民党和宋楚瑜所在的亲民党置之不理。由此，伴侣盟召开新闻发布会，向全台湾的同志选民宣示，“不推荐”对同志伴侣议题不友好的候选人：马英九和宋楚瑜。言下之意自然是蔡英文是一个“不坏”的选择。新闻稿中说，同志一般占全社会的10%，因此在2300万台湾人中，同志及相关人群（比如亲属）上看500万。

看到这一声明，我心里也暗暗觉得，这招真狠。台湾同志运动从1990年代开始，聚会、认同、反对歧视……历时20年。作为一个指标，从2003年开始，台北每年一度同志游行，第一年只有2000人戴面具上街，到去年5万人在台北街头洋洋洒洒迤迤而行。2011年，不止台北，花莲、台中、高雄，都有同志游行。其实不用游行，平日街头到处可见中性男女，同志文学、文化也成为台湾重要的文化类型，台北更号称全亚洲对同志最友善的城市。但是这些社会层面的变化，如何对政治施加影响力？相对于社会，政府仍然是保守的，有自己的封闭系统，如何促成政策层面的改变？伴侣盟这一声明，直接诉诸选票，无论事实上动员了多少同志选民，对于候选人来说，这都是一个不小的威胁。

就这个饭局来看，这个声明正在发生作用。

但是这个饭局毕竟只是当晚台湾千万饭局之一。我身边的台湾人，多半都是在 NGO 工作的年轻人，一方面，她们对大陆没有感情，也更坚持台湾主权，另一方面，她们对于国民党所代表的威权形象，有本能的厌恶，对于从反抗起家的民进党，却有更多的同情。我问一位朋友，你出身深蓝的外省家庭，为什么选择做深绿？她说，因为我是同性恋，我懂得边缘的滋味。

并不是所有同性恋都觉得自己身在边缘。这些年，有学者批评台湾的同性恋太主流、太中产阶级。事实上，这是所有地方都会出现的状况，当同性恋生存状况足够壮大，他们就可能被主流收编，遵从主流的价值，而不再是需要反抗的边缘和异质分子。

而且，同性恋，或者异性恋，不是一个人的唯一身份。性别、族群、阶级，甚或观念，在一个人身上交织作用。做社会运动的同性恋支持民进党，做生意的同性恋支持国民党，或者，每个人背后都有一个家庭的历史，反叛的也许是少数，多半仍然延续着家庭的这个为时尚短的传统。另一个女同性恋朋友说：“我父母是外省人，我在眷村长大，我怎么能不是深蓝呢？”

假如台湾以蓝绿将人群划开，据说 55（蓝）：45（绿）是基本盘，同性恋必定也散居二者之中，并无可能都穿一种颜色。

选举结束后，有人沮丧，有人得意，但没有人非常意外。社会结构没有发生大的变化，执政党通常都会连任一届，除非发生重大事件出现，使民心思变。尤其是，台湾仍然命悬两岸问题，人们希望保持现状，而蔡英文没有清晰的两岸政策，民进党和陈水扁的堕落仍令很多人疑惧，这些都被分析为蔡英文落败的主要原因。性别议题虽然在选前跃出，但毫无疑问，并未成为非常重要的讨论焦点。

可是，随着这一批数量壮观的公民年纪渐长，他们还要甘于边缘、默默生老病死吗？性别政策还会被视为比较不重要的题目吗？在族群、阶级和性别的交织身份中，性别的革命是最艰难的，因为战场无处不在，从床头、身体，到国会、竞选舞台，最重要的是意识深处。性别研究的学者、NGO 的工作人员们写文章、搞活动，讨论观念、修订法律，而如果说一个成熟的民主社会，每个人都有争取自己权益的机会，那么，这个四年一次揭开门帘盖章的行为，就成了一次集体的讨价还价。

人们常常指责民进党，说他们执政之后就背叛了当初的理想，但是和国民党相比，民进党仍然自许比较“关怀弱势”。国民党对伴侣法完全无视，而蔡英文在一次和妇女组织、同志组织的对话中说，作为一个“以人权为主要价值的政党”，同志议题是民进党长期关注的议题，“不要怀疑民进党的态度”。她说，“我们支持立法保障无分性别性倾向的伴侣权”，不过要等待“社会共识”，“这需要过程”。在政治语言里，这相当于表明：我并不打算做什么。这种暧昧态度让人不知是喜是忧，但好歹对话已经开始，这总胜过了国民党的充耳不闻。

伴侣盟的参与者、社会学者范云提出“亲密关系民主化”，准确表达了性别平等的政治意义。这句话被民进党拿去作为了蔡英文性别政策的口号，毕竟，口号易提。

选后，我的朋友们都很沮丧。接下来四年，出现在电视上的还将是一个男人。范云说：“我沮丧了一会儿，又想，不让民进党这么快选上，也许是好的，他们反省得还不够，这次他们在性别议题上也做得不好，应该让他们继续反省。”

三、

初到异乡，事事新鲜，因为心里总有个对照。待得久了，习惯了天气的潮湿，习惯把“谢谢”挂在嘴边，把“很”换成“好”，“挺”换成“蛮”，“法国”变成“发国”，句末加“耶”或加“哦”把每一句都泡软。每个人都有变色龙的潜质，肤色渐渐和环境相同，思维摩擦的痕迹也快要消失。而没有了摩擦碰撞，也就没有了因此而来的痛和喜悦。

北京的朋友一到桃园机场就想：你们就是那些有选票的人啊。待了两个礼拜，听了各色人等对选票的说辞，她开始失语。

这是很多大陆人对台湾的想像：实现了民主制度，有时候再加上“保存了儒家文化”，哦对了，还要加上台湾有“康熙来了”，可是，每个地方都是那么复杂，复杂的历史地理情境，复杂的人性，够出很多书，够设很多个学位。既不绝对独特，也不雷同。简单化，就意味着忽视。

对于异文化的想像，常常是非常单一的，带着自我投射。台湾是一个有民主的地方——因为我们没有，台湾保存了儒家文化——因为我们全部破坏了，国民党比较好——因为共产党比较坏。在这个叙事框架里，并没有对他人的好奇心，也没有对复杂事物的理解能力。

大选期间，看海峡对岸“同胞”们的言论，这种选择性的集体情绪更显触目。除了羡慕别人有选票，人们真的对台湾人在想什么、台湾人怎么生活感兴趣吗？真的想要去理解台湾人痛苦焦虑的身份难题吗？只要大中国、汉族中心、男性中心的想像存在一天，对于民主的渴望艳羡，都是廉价的。

而从另一个方向，站在台湾观看大陆发生的事情，一样滋味复杂。

台湾选战正酣的时候，正是韩寒“谈革命”、“谈民主”、“谈自由”的时候，他轻佻提出中国人的素质不适合民主，然后是方舟子和韩寒大战，傲慢和敌意激发更多不可思议的低级言论。一些温和的知识分子，俯身再三捡拾理性的力量，试图在垃圾堆中建立对话平台。

也是在那时，大陆同志组织内部爆发了一场论争。论争表面的焦点是：同性恋一定是天生的吗？而背后的问题头绪纷繁：男男女女在“同性恋”这一身份下集结起来，而女同性恋们（以及部分男同性恋），终于无法忍受多年隐藏的男性霸权；同时，科学主义、商业化等趋势，在同性恋社区也越来越强大，日渐驱逐多元选择的活力和可能性。

大陆的 NGO 还弱，公民社会还弱，同志也许人数众多（在 13 亿的人口基数之上，什么样的人口不多呢？），却大多还在匿名之中，而女权运动势单力薄，更让整个社会放纵普遍的性别歧视。台湾男性学者钱永祥十分困惑：为什么大陆性别歧视那么严重？比如说，为什么要嘲笑女博士？

岂止嘲笑女博士，聪明能干的女人会遭遇到什么？大学女生找工作的时候会遇到什么？农村的女孩子会如何成长？女人受到家庭暴力的时候，社会在说什么？当人们随意使用男/女来做各种比喻的时候，反省过自己的性别意识吗？

而台湾妇女运动打过了一场又一场战役，这一场最漫长的革命，路程已过半。总统竞选必须考虑性别政策，接受同志组织的质询。一个 55 岁的单身女性，带领一个政党爬向权力的巅峰，尽管败于最后一里路，这已是荣耀的失败者。

两相对比，我也几乎失语。跟饥饿中的人讨论这个年份的红酒不好喝，是对的。作家唐诺说：民主制度是需要检讨了，可是因为还有一些地方没有实现民主，所以常常觉得这种讨论是不道德的。世界上还没有一个国家，是在没有民主制度的状况下，实现同志婚姻合法，在这种时候，讨论性别和政治的关系，有意义吗？这不是很荒谬吗？

作为一个女性，我当然是愿意生活在台湾，不必面对那么多言辞和事实上的歧视，不必因为这些歧视而常常过度敏感、竖起浑身毛刺处于备战状态。一个较为平等的社会，让人脾气比较小，健康状况也比较好。作为一个女同性恋，我同样更愿意生活在台湾，因为拜同志运动和妇女运动的长年努力所赐，很多人（尤其是知识阶层）觉得同性恋没什么可奇怪的，如果有机会，他们也不排斥自己尝试一下，不必像在大陆一样，身为同性恋，基本上意味着活在两个截然不同的世界。

我已经习惯了这样，开始和台湾朋友煞有介事地讨论选举中的性别因素。偶然想起大陆荒原，陡起荒谬之感。

可是一定要等待吗？一定要选票，才懂得思考自己的政治权利和责任吗？要有反歧视法，才去反对别人的侮辱吗？一定要别人的尊重，才能自尊吗？我希望在台湾学会：像已经获得了权利一样去生活。

四、

大选那天，我陪好友 N 去投票。地点在台北郊区一所实验小学，校门口有两个警察踱步，教室门口一个阿伯招呼人排队，教室里两个阿姨在核对证件，然后你（如果你是选民）就可以领到一张选票，走进一个三面封闭，一面是门帘的小方格，在你选择的候选人、政党、议员上面盖章，然后折起来，走两步到旁边的票箱，塞进去。如此，选举这个行为就完成了。

台湾刚刚开始普选的时候，两党都如临大敌，派很多人在投票处互相监督。后来更发生“两颗子弹”，人们都提心吊胆，只要开票未完成，就担心还有“奥步”发生。几轮演练下来，戏剧性即已不可信，也就无人再演了。一场大戏，就这样和平地演完了。

跟爸爸妈妈来投票的小男孩跑到操场来荡秋千，我和 N 坐在跷跷板上聊天。N 是一个帅 T，爷爷是国民党军人，遗传给她挺拔有型的高个子和英挺面庞。1949 年，奶奶带着全家逃亡到台湾，当时几家人只能生活在屋檐下，直到眷村盖好。爷爷从此再无消息，奶奶原本是河南地主家小姐，开始学煮饭，学做女工，独力养活儿女。

这是台湾年轻人不再熟悉、也很少有兴趣去了解的外省人故事。N 的奶奶、姑姑因此形成对国民党的深厚情感，就叫做“深蓝”。奶奶告诉 N，如果民进党执政，就会把外省人都丢到海里去。N 听厌了这样的说法，她生于台湾，长于台湾，对大陆并无怀乡之情。一开始，她把票投给民进党。后来，她投废票——在选票上贴“以上皆非”的贴纸，让这张选票作废。现在很多台湾年轻人对政治冷感，他们会放弃投票：因为还要返回户籍所在地，因为要出去玩，因为……就是不想啊。与此不同，投废票，是一种激进的政治抗议，表达自己不满目前“非蓝即绿”的政治格局。

“可是我还是觉得小英会赢。” N 说。在选举中，民进党为蔡英文创造了“小英”的昵称，增加了不少亲切感。

“为什么？”我问。

她耸耸肩：“不知道，就是一种感觉。”

“我也觉得有可能，好像喜欢她的人不少。”

“那你觉得她怎么样？”

我犹豫了一下，作为一个外来者，我总是很小心不去批评当地政治，大陆人的身份，总是自然地携带着政治压力，可是我还是忍不住：“我没有那么喜欢蔡英文，因为我常常感觉不到她是女性。”

“你是说她总穿西装不够女性化吗？”

“哈哈，我当然希望她能换件衣服穿，可是不是这个。”

“其实也有一些评论说，她是去性别化的。她对性别政策好像没有特别关心，比如说支持同居伴侣法，可是也很含糊，而且她说不支持同性婚姻，恐怕也是怕太扎眼吧。”

“对啊，如果一个女性上台，但是没有很好的性别政策，这和男性上台有什么不同吗？而且，”我再次犹豫了一下，“我其实不明白她为什么拒绝公布自己的性取向，妇女团体为什么那么保护她，媒体又为什么放过她？”

“嗯？我很少听到这样的说法。”

“我的意思是，当初性别运动的起点就是，性别问题不是私人领域的事，就好像反对家庭暴力，需要国家力量的介入，因为家庭里本来就有权力关系，同志也要争取婚姻权益，这也是公共话题啊。可是为什么到了蔡英文这里，就变成了私事？假设她是同志，但是拒绝出柜，我会很不信任她，因为我知道一个不出柜的人，内心有多恐惧，这种恐惧一定会延伸到公共政策，尤其是性别政策，应该会刻意避嫌吧？”

“哇，这会不会要求太高？如果真的是一个公开的同志，大概很难选上吧。”

“也许是。可是对政治人物的要求不应该高一点吗？”我想到的是德国柏林市市长沃维莱特，他是在 2001 年竞选的时候，知道自己的性取向一定会成为对方攻击的焦点，所以在一次党内大会上，公开宣布：“我是同性恋，这挺好。”这之后，他的支持率不降反升，“我的德国朋友说，他在出柜之前，是一个非常紧张拘谨的人，可是出柜之后，完全变了一个人，非常的有趣、开放，而且他改变了柏林的形象。柏林这么一个充满历史重负的痛苦的城市，后来变成同志之都，当代艺术之都，多么性感。”

“可是那是欧洲耶，会不会要求太高了？”

“没错啊，是欧洲，可是台湾同志运动也 20 年了，而且在做之前，谁知道？想想看，如果台湾有一个拉拉总统，多了不起，如果蔡英文宣布自己是同性恋，她应该不会每天都穿黑色西装长裤了吧拜托。”

“我们好像已经认定蔡英文是同性恋了，哈哈。”

“对啊，哈哈。假如不是，倒是有点失望呢。”

“可是你觉得选上一个女总统，还是会有意义吗？”

“有啊，整个华人世界都没有这样的领导者呢。”我想了一下，补充说：“如果我有选票，也还是会投她。”