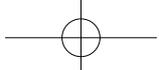


今天

NO.3/2017 总第115期



《今天》编辑部

总 监 欧阳江河

主 编 北 岛

主编助理 肖海生

特约编辑 李 陀 欧阳江河 翟永明

通讯编辑 陈力川 田 原 郭玉洁 田 草

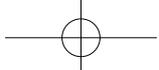
小说编辑 韩 东 杨庆祥

诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

评论编辑 刘 禾 杨晓帆

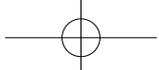
艺术编辑 鲍 昆

封面设计 李晓军



目录

达尔维什纪念专辑	001
薛庆国 达尔维什小传	003
薛庆国 达尔维什生平自述	007
薛庆国 唐琚 达尔维什诗作选译	018
薛庆国 唐琚 达尔维什散文选译	076
北岛 我属于那儿	095
张承志 遗恨与尊严 ——巴勒斯坦诗论	101
当代戏剧专辑	117
翟永明 在不同的戏剧空间相逢	119
曹克非 “诗剧场”创作笔记	124
曹克非 如何重新去看、听、读、说 ——关于荣念曾导演的当代剧场作品《夜奔》	135
赵川草台班笔谈	141
陶庆梅 我所理解的草台班	155
田蔓莎 “川剧的当代表达”——中西戏剧的异同	162
陈思安 风雪山神庙	179



文学评论 _____ 215

杨晓帆 文学的“虚构与非虚构” _____ 217

李宏伟 几种现实或一种真实 _____ 218

黄德海 虚构·非虚构·三重练习 _____ 229

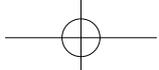
谢俊 在文本细碎处描写真实
——谈谈如何通过“虚构”达到“真实” _____ 237

黄文倩 “非虚构”的深度如何可能
——以《百年孤寂》为例的反思 _____ 257

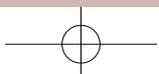
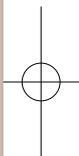
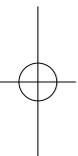
随笔 _____ 271

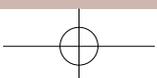
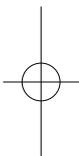
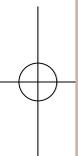
彭刚 革命时代，艺术-个人(1970—1975) _____ 273

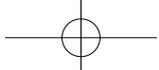
马可鲁 殇城 _____ 294



达尔维什纪念专辑







达尔维什小传

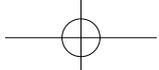
薛庆国

马哈茂德·达尔维什(Mahmoud Darwish)，巴勒斯坦著名诗人，当代阿拉伯诗坛最杰出的诗人之一，在阿拉伯世界广受爱戴，在世界诗坛也享有盛誉。

1941年，达尔维什出生于加利利附近的巴勒斯坦村庄比尔瓦。1947年，为躲避第一次中东战争的炮火，他随家人前往黎巴嫩避难。战后，因家乡被占，他只得迁居另一被占城市海法。他在海法读完中学，加入了以色列共产党，并担任该党机关报的编辑，其诗歌生涯也从此开始。1961至1969年间，他因被指控从事反对以色列占领的政治活动，先后五次被捕入狱。

1970年，他前往苏联，在莫斯科社会科学院留学一年。此后，他经友人介绍前往开罗，在著名的《金字塔报》作家俱乐部任职，结识了多位阿拉伯世界一流的作家诗人。1973年，他又流亡至贝鲁特，在此生活了将近十年。1982年，以色列为清除巴解组织而入侵黎巴嫩，他被迫流亡到突尼斯。后受阿拉法特的委托，前往巴黎担任巴勒斯坦文化刊物《迦密山》的主编，在巴黎断断续续生活了十年。1995年，巴勒斯坦在约旦河西岸成立自治政府后，他做出了回归祖国的抉择。晚年在巴勒斯坦城市拉姆安拉及邻近的约旦首都安曼两地定居。

2008年，他前往美国休斯敦接受心脏手术，8月9日因手术失败而去世。按其遗愿，遗体运回拉姆安拉安葬。巴勒斯坦权力机构主席阿巴斯宣布，举国哀悼三天，悼念这位伟大的“巴勒斯坦的情人”。

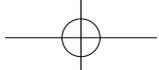


自1960年出版第一部诗集《无翼鸟》以来，达尔维什共出版了二十余部诗集和散文集，获得过十多项国际诗歌奖，其作品被译成二十多种语言。他的许多诗篇还被谱成歌曲，在阿拉伯世界广为传唱。他还当选为巴解组织执委会成员，曾应阿拉法特之邀起草《巴勒斯坦独立宣言》。

海法-贝鲁特-巴黎-拉姆安拉，构成了达尔维什半个世纪的流亡轨迹。以流亡地的变换为参照，达尔维什的诗歌创作可划分为四个阶段：

第一次中东战争结束后，达尔维什流落到海法定居。在被占领土度过的青年时期，是诗人创作的第一阶段。其间，他陆续出版了《无翼鸟》（1960）、《橄榄叶》（1964）、《来自巴勒斯坦的情人》（1966）、《黑夜尽头》（1967）、《鸟儿死在加利利》（1969）、《我的爱人从梦中醒来》（1970）等诗集。这一阶段，达尔维什亲历了祖国沦陷、无家可归的不幸，也参与了收复故土、追求自由的抗争。他的诗歌（其中不少是在牢狱中写就）叙述了自己及家人“被从故土连根拔起”的不幸，也表达了坚贞不屈的意志。这一阶段诗作的基调是悲愤的，但其中也流露出对正义事业的信仰，对抗争必胜的乐观。这一时期的诗风，总体上通俗晓畅。因此，他被冠以“人民诗人”“爱国诗人”“抵抗诗人”的称誉。

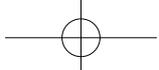
自1970年开始，诗人先后在莫斯科、开罗和贝鲁特等地流亡，并在贝鲁特工作至1982年以色列入侵黎巴嫩。客居贝鲁特期间，诗人陆续出版《我爱你或者不爱》（1972）、《7号的尝试》（1973）、《那是她的图像，这是情人的自杀》（1975）、《婚礼》（1977）、《高影赞歌》（1983）、《海之颂的围困》（1984）等诗集。这一阶段，达尔维什继续书写他苦难的祖国，并开始关注整个阿拉伯民族的命运。客居他乡，频繁出入车站、码头和机场，诗人更深刻地体会到无家可归的悲惨，也对个人和祖国的命运有了更为冷峻的思考。流亡生涯的艰辛，对故土和祖国的思念，成为诗人第二阶段创作的重要主题。较之前期诗歌，这一阶段的诗歌在主题、情感和形式上体现了更有深度的复杂性，也有了更多的抒情意味，怅惘、深沉，构成这一阶段诗作的基调。他笔下的意象变得丰富



而密集，作品的象征意义也愈发深邃，他还开始尝试写作长诗。

1985年起，达尔维什开始了在巴黎的十年旅居生活。在此阶段创作了《她是一支歌，她是一支歌》(1986)、《更少的玫瑰》(1986)、《我见我所愿》(1990)、《十一颗星辰》(1992)、《为何你将马儿独自抛下》(1995)等诗集，以及散文集《为了忘却的记忆》(1987)、《描述我们的境况》(1987)、《等待野蛮人》(1987)、《临时话语的临时过客》(1991)。达尔维什认为，从某种意义上而言，直到巴黎，他的诗歌才完成了真正意义上的诞生。远离祖国的距离感使他能够以“旁观者”的姿态冷静审视祖国、阿拉伯民族和世界，并从一个新的高度思考诗歌和人生的意义。他开始思索：自己来自一个个体缺乏自由、群体未获解放、国家没有依托的国度，这一背景必定要让自己的创作受到局限和制约吗？还是有可能使之变得更为丰富、深刻和独特？巴勒斯坦这块土地承载的光荣与梦想、经历的苦难与争斗，难道不正是人类从远古走向未来的艰辛历程的缩影？这一思考让他的创作逐渐进入了一个新阶段。祖国和流亡地，依然是他诗作的重要主题，然而，诗人处理主题的角度和高度有了变化，他在其中贯注了更多人性的、人类的、美学的乃至神秘主义的元素和色彩。这一阶段的诗作中还大量出现具有两河流域特色的神话历史意象，开创了一种秉承文化遗产的现代神话结构，作品呈现出史诗般的磅礴大气。由于中东和平进程陷入僵局，1993年巴以双方签署的《奥斯陆协议》令人失望，诗人的部分作品也流露出对现实和未来的无奈与挫败感。

1995年，诗人最终结束长达25年的流亡生活，在巴勒斯坦的拉姆安拉和约旦的安曼两处定居，潜心创作，发表了《陌生女人的床榻》(1999)、《壁画》(2001)、《围困的境况》(2002)、《不要为你的所为道歉》(2003)、《宛若杏花或更远》(2005)、《蝶之痕》(2008)、《我不想结束这首诗》(诗人逝后于2009年出版)，还发表了散文集《在场的缺席》(2006)、《归者的困惑》(2007)。虽然回归祖国，但是现实中的巴勒斯坦与诗人理想中的祖国相去甚远。进入21世纪后，新世纪的中东并未



迎来和平的曙光，巴以双方不断爆发大规模流血冲突，他的定居地拉姆安拉一度被以军围困三年之久。在令人窒息的现实压力下，诗人忍受着挫败和失落带来的苦痛，致力于创造一个语言中的诗意祖国，这个祖国具有缺席与在场的双重属性：现实意义的缺席与精神意义的在场。在重构祖国的事业中，人是主导因素。因此，达尔维什的暮年诗作又是对人本的回归，他更加关注有血有肉的个体命运与人性本质，喜爱表现生活细节之美，探索自我与他者的关系，倡导人道精神和人文情怀，反思民族文化，审视生命与死亡，呼吁自由、爱与希望。

达尔维什的诗歌历程，是伴随流亡地的变化，不断扩充、深化的渐进性革新历程。他在整个创作生涯都不断尝试拓宽自己诗歌天地的可能性，暮年的他坚称自己“依旧在艰难学步，以期经过长途跋涉，走向尚未写就的我的诗篇。”通过达尔维什的诗歌，巴勒斯坦，这个诗人心目中像杏花一样“透明、轻盈、柔弱、细密”的国度，连同她正义的事业，以及那些鲜活真实、饱受苦难却不失尊严的无名者群像，一起走进了世界文学的殿堂，让各国富有良知和正义感的读者为之动容。



达尔维什生平自述¹

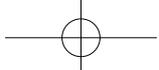
薛庆国 编译

马哈茂德·达尔维什1941年出生于位于加利利附近的巴勒斯坦村庄比尔瓦。1947年，6岁的达尔维什和家人在枪炮声中被逐出故乡。他和成千上万个巴勒斯坦人一样，在家乡被占领、摧毁之后，不得不逃离家园，流落到黎巴嫩南部。

“我记得的第一个黎巴嫩村庄是拉米什，后来我们又搬到杰津、达莫尔。我对于达莫尔的记忆非常清晰：海滨，香蕉园……当时我只有六岁，但现在还能清晰地回忆起那时的许多事情。当时我还希望能在战争结束后回到故乡，但祖父和父亲知道这已经不可能了。后来，一个熟悉加利利一带小路的巴勒斯坦向导，带我们回到了家乡。我们住在朋友家里，因为比尔瓦村子已经不存在了，以色列人在那里建起了农庄。回到出生地的梦想未能实现，我们流落到北部的一个叫作代尔阿萨德的村庄，成了难民。当时，要获得居住证非常困难，因为我们是‘非法’进入者。在以色列登记居民时，我们的身份是‘缺席者’。根据以色列法律，我们确切的身份是‘缺席的存在者’：即肉体上是存在的，但没有明确身份。我们的土地被没收了，只能沦为难民。”

达尔维什全家后来又移居到海法附近的村庄杰迪达，并在那里拥有了一套房子。“在海法，我住了十年，读完了中学，还在《联合报》担任

1 选译自巴勒斯坦文化部出版的《有朝一日我们将如愿以偿：达尔维什纪念文集》，2008年12月拉姆安拉出版。达尔维什的自述选自《阿拉伯耶路撒冷报》记者对他作的访谈录。



编辑。那十年里我不能离开海法。后来我们获得了身份证，类似于居住证。整整十年，我不得离开海法。其中，在1967至1970年间，我被软禁在家里。警察可以在夜间到我家搜查，看我是否在家。由于被控从事反以活动，在1961至1969年间，我先后五次入狱，而且根本没有审判。后来，我不得不离开被占领土。”

对于写自传，达尔维什有他自己的想法：“首先，读者所关心的我的生平，都写在我的诗里了。有一种说法认为，每一首抒情诗都是诗人的自传。还有人认为，读者要读懂诗歌，和诗人交流，并不需要了解诗人的生平。其次，要写自传，我首先要觉得这对读者有益。可是说实话，我的生平很平凡，所以我至今还没有写自传的想法。我不喜欢过度诉说自己的私人生活，以及纯属自己的问题。我也不愿意自吹自擂，自传往往有自吹自擂的倾向，传主笔下的自己仿佛是另外一个人。在《平常悲伤日记》、《为了遗忘的记忆》等散文集中，我其实写了我个人生活的某些方面，尤其是童年和1948年的巴勒斯坦沦陷。”

莫斯科

1970年，达尔维什前往苏联留学。就此他说：

“我第一次离开巴勒斯坦，是前往莫斯科社会科学院留学。在莫斯科，我住在大学城的宿舍里，并没有真正意义上属于自己的家。”

“我在莫斯科住了一年，那是我第一次与外部世界接触。1968年，我曾想去巴黎，而且还到了巴黎机场，但是海关人员没让我入境，因为当时我持有以色列颁发的护照，但国籍标注为‘未确定’，法国人搞不明白巴勒斯坦问题的复杂性。既然我的护照是以色列颁发的，可是国籍怎么会‘未确定’呢？我费了半天口舌，想说明我是巴勒斯坦人，但也没能说服海关人员。他们在机场上盘问了好几个小时，最后还是把我遣返回去。”

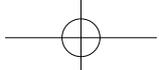
“莫斯科是我接触的的第一个欧洲城市，第一个世界级大城市。我对那里雄伟的建筑、博物馆、剧院、大河留下了深刻印象。你可以想象我这样一个青年学生，从被软禁的生活环境一下子来到一个大都市的反应。我学了一些俄语，以便应付日常生活。在每天都接触到俄罗斯人面临的问题之后，我原先想象的莫斯科是‘穷人的天堂’这一念头，就彻底不复存在了。我发现，莫斯科并非苏联人宣称的那样是‘穷人的天堂’。”

“我不再相信共产主义的所谓理想，但我对马克思主义依然怀有信心。我们想象中的、苏联媒体所宣传的莫斯科，和人们实际生活中的莫斯科之间有着巨大的反差。在实际生活中，人们面临着权利被剥夺、贫穷、恐惧等种种问题。让我深感震惊的是人们的恐惧感，当我和当地人交谈，他们只有在私下里才会说真话。除了恐惧之外，我还发现国家机器几乎无所不在。总之，我眼中的莫斯科，不再是一个理想之城，而只是一个普通城市而已。”

开罗

开罗是达尔维什离开祖国后前往的第二个外国都市。他说：

“1970至1972年的开罗之旅是我人生中十分重要的事件。到了开罗后，我决定离开巴勒斯坦，而且不再回去了。做出这个决定并不容易。在开罗我早晨醒来，不确定我到底身处何地。当我打开窗户，看到了尼罗河，这才确定我身在开罗。对于开罗，我总是百感交集，但让我高兴的是，我生活在一个阿拉伯城市，街道的名称是阿拉伯语，人们说的是阿拉伯语。更重要的是，我发现自己就生活在我曾经读过、十分喜欢的文学文本之中。我属于深受埃及文化、埃及文学影响成长的一代人。在开罗，我见到了许多我阅读过的作家，其中有些人，我一直视为自己的精神之父。”



“我见到了著名歌手瓦哈布和哈菲兹，还见到了小说家马哈福兹、伊德里斯和剧作家陶菲格·哈基姆。但遗憾的是，我没有见过女歌唱家乌姆·库勒松和文学家塔哈·侯赛因，虽然自己很想拜见这两人。”

“我很感激《金字塔报》主编海卡尔先生把我安排在《金字塔报》作家俱乐部工作。我的办公室在报社6层，马哈福兹、伊德里斯和陶菲格·哈基姆的办公室也在那一层。哈基姆单独用一个办公室，我们其他人共用一个办公室。我和马哈福兹、伊德里斯结下了深厚的友谊。他们两人个性反差很大。马哈福兹非常守时，也很自律，每天准时来准时走。有时我问他：‘您想来一杯咖啡吗？’他会先看看手表，是不是到了喝咖啡时间。而伊德里斯则完全不拘小节，生活总是乱糟糟的，但他十分豪爽。在开罗，我还结识了好几位我很喜欢的诗人：萨布尔、希贾兹、冬古勒等等，我和他们的关系都非常亲近。开罗确实是我生活中十分重要的一站。”

“在开罗，我的诗歌写作也发生了转变，可以说出现了一个转折点。我在被占领土的时候，人们总把我当作一个‘抵抗诗人’。1967年战败²之后，阿拉伯人会为每一个来自巴勒斯坦的诗人或作家鼓掌，无论其作品是好是坏。阿拉伯人发现：在被占领土上还有人在作抗争，在捍卫自己的权利和身份。所以，对巴勒斯坦人的看法带有一点神圣化了，人们不是从审美的角度、以文学的标准看待巴勒斯坦人的创作。在开罗期间我完成的一首重要长诗，题为《在咖啡厅里喝咖啡的狼》。这首诗发表在《金字塔报》，后来被收入诗集《我爱你或者不爱》。”

2 1967年6月5日，以色列对阿拉伯国家联军发动突袭，大获全胜。这是20世纪爆发的第三次中东战争。



贝鲁特

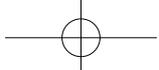
“离开开罗后，我直接前往贝鲁特，自1973年至1982年，一直在那里生活。我至今依然怀念贝鲁特。可以说，我患上了一种美好的病症，那就是‘永远怀念贝鲁特’。我也说不清原因何在。我知道黎巴嫩人不喜欢别人这样称赞他们的城市，但是贝鲁特在我心中确实占有特殊的位置。遗憾的是我只在贝鲁特生活了几年时间，那里是各种文学流派、思想潮流、政治运动的实验场，各种派别相互碰撞，但又相安无事，但遗憾的是战争³爆发了，我的诗歌创作也受到了影响。”

“我认为我最美的诗集之一，是《那是她的图像，这是情人的自杀》。但在战争爆发后，轰炸、仇恨、杀戮、鲜血、死亡，这一切占据、玷污了贝鲁特的天空。我的几位好朋友就这样死于非命，我参加过好几个人的葬礼，其中之一是巴勒斯坦小说家格桑·卡纳法尼。我认为，内战打乱了贝鲁特曾经酝酿的许多文化和思想计划。人们卷入到相互争斗、交战的不同阵线之中。”

“战争刚开始，我就对朋友、熟人表达了对战争结局的悲观。我提出了这样的问题：作为巴勒斯坦人，我们能否不卷入这场战争？对这个问题，官方的答案是：巴勒斯坦人在战争中只是保护自身，反对将我们逐离的企图。但是，当我们试图在贝鲁特建立一个类似的‘国中之国’时，我们确实犯了错误。”

“我面对黎巴嫩人感到羞愧的是，巴勒斯坦人在黎巴嫩的国土上设立路障，盘问经过的黎巴嫩人身份。当然，有人会做出各种解释，找出各种理由，但我却永远为之羞愧。我向自己、也向那些热心于巴勒斯坦

3 1975年9月，黎巴嫩爆发全面内战，黎境内各派别、巴勒斯坦游击队员、以色列、伊朗、叙利亚等地区势力都不同程度卷入内战。黎内战持续15年之久，1990年才正式结束，给黎巴嫩造成了巨大的人员伤亡和经济损失。



事业和民族解放运动的朋友们提出了许多问题，其中包括：我们在黎巴嫩获胜，到底意味着什么？这个问题一直纠缠着我。假如战争结束，我们获得了胜利，这意味着什么呢？难道是要占领黎巴嫩，在那里执政？我十分悲观，对于黎巴嫩内战，我只写了一些批评性文章。”

“黎巴嫩内战结束后，客观而言，黎巴嫩人和巴勒斯坦事业的互动也有一些积极方面。在贝鲁特成立了巴勒斯坦研究中心，创办了《巴勒斯坦问题》《迦密山》等重要刊物，我以为我会在贝鲁特长期居住下去，对此我并不感到尴尬，因为我认为自己的身份是合法的。如果黎巴嫩人不欢迎我们，或是被迫接纳我们，那我有可能感到尴尬。当巴勒斯坦领导人和战士们撤离贝鲁特时，我认为自己没必要随他们乘船撤离，而是又在贝鲁特待了几个月。但没想到以色列来占领贝鲁特了。有一天早晨，我走出寓所去买面包，突然发现街上停着一辆以色列坦克，仔细观察，我发现街上空无一人，除了以色列的坦克、士兵和一帮罩住脸的男人。后来的几天十分困难，我不知道该在哪里睡觉。”

“我在餐馆里睡了几天，其间跟邻居打听以色列人有没有去我住处搜查过。他们说，是的，过来了。我就知道以色列人不会马上再去搜查。于是赶紧回家，洗个澡，稍作休息，然后再回到餐馆过夜。后来发生了萨布拉和夏提拉惨案⁴，我意识到在贝鲁特再待下去实在太危险了。于是，在利比亚驻贝鲁特大使的帮助下，经过几天的辗转周折，我终于离开了贝鲁特，来到黎巴嫩北部城市的黎波里。我和同行的朋友去饭馆吃饭，我们要了一份鱼，因为连续吃了好几天罐头，实在吃腻了。其间我去卫生间洗手，在镜子里，我猛然见到一个鼻子，上面架了一副眼镜。有那么几秒钟，我没有辨认出镜子里的这张脸，仿佛那是别人的脸。”

1982年初，达尔维什来到大马士革，出席大马士革大学为他举行

4 1982年9月16日，以色列以追捕恐怖分子为名，在亲以的黎巴嫩长枪党民兵配合下，在贝鲁特西南部的巴勒斯坦难民营萨布拉和夏提拉实施屠杀，导致数千人死亡。

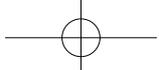
的诗歌朗诵会。活动原定在大学阶梯教室举行，但因为参加人数太多，阶梯教室容纳不下，主办方只好把会场改在公交站附近的阿萨德会堂。达尔维什一到现场，发现会堂大厅座无虚席，当地的一位诗人朋友对他说了句他后来经常提及的话：“天哪！如果我们这些诗人今天把你杀了，然后去跟法官解释理由，估计他会判我们无罪的！”

从突尼斯到巴黎

“从大马士革，我来到突尼斯。我在突尼斯见到阿拉法特和几位兄弟们，他们的处境着实令人伤心。巴勒斯坦革命的领导者挤在海边的一个小旅馆里，这一幕令人痛心，或许需要写一部长篇小说才能记述这一悲剧性命运。然而，阿拉法特很快着手重建领导机构。他对我说：‘继续办你的《迦密山》杂志。’由此可见，他甚至对文化工作都很重视。我问他去哪里发行这份杂志，他说：去你想去的任何地方都行，伦敦，巴黎，塞浦路斯，等等。于是我去塞浦路斯申请了杂志许可证，《迦密山》便在那里重新发行了。编辑工作由我在巴黎完成，但杂志是在塞浦路斯首都尼科西亚付印的。”

达尔维什在巴黎断断续续生活了十年，其间他经常旅行，为偏居一隅于突尼斯的巴解组织做了许多工作。关于在巴黎的经历，达尔维什说：

“巴黎对我而言不仅仅是落脚地，而且还具有文化意义。在巴黎，我才经历了真正意义上的诗歌诞生。如果要我对作品做出选择，我会尤其珍视八十年代及之后在巴黎完成的许多诗作。在巴黎，我得以通过保持距离，来审视、思考有关祖国和世界的许多问题。这种距离是一道光，隔开一定距离，往往能看得更清楚、更全面。此外，从美学角度而言，巴黎也会激发你去创作诗歌。那里的一切都很美，甚至气候也很美。我在巴黎写过一首描写秋日的诗：‘在这样的日子里，还会有人



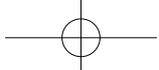
死去？’巴黎还汇集了来自世界各地的流亡作家，所以它还是世界的缩影。我和许多外国作家结为朋友，我在巴黎有更多的机会专心阅读和写作。可以说，我的诗歌在巴黎进入了成熟期。”

“这一期间我完成了《更少的玫瑰》《她是一首歌，她是一首歌》《十一颗星辰》《我见我所愿》《为什么你将马儿独自抛下》《陌生女人的床榻》等诗集，还出版了散文集《为了遗忘的记忆》，写这本散文集是为了摆脱贝鲁特的影响，其中写了处于围困中的一天。在巴黎我能够专心写作，尽管我还担任了巴解组织执委会委员一职。我在巴黎起草了‘巴勒斯坦独立宣言’，还为《第七日》杂志撰写每周评论。我在其他地方的生活过于嘈杂，所以我要在巴黎弥补之前的损失。”

从安曼到拉姆安拉

“当我有机会回到巴勒斯坦祖国的‘一部分’时，我考虑了许久。我感到，从我对祖国的义务、道德的义务出发，我不该永远待在流亡地。首先，我会心有不甘；其次，我会受到某些人无休止的责难，人们会说我宁愿待在巴黎而不愿回到拉姆安拉或者加沙。因此，在阔别祖国之后，我又做出了回到祖国的决定。去国和归国是我做出的最困难的决定。我决定先回到安曼，因为安曼离巴勒斯坦很近，而且这里非常安静，人们也都友好。实际上我一半时间在安曼，另一半时间在拉姆安拉，有时还外出旅行。当我想安心写作，我就前往安曼，利用那里一人独处的环境。在拉姆安拉的生活很紧张，政治和日常事务都让我花费不少时间。我在拉姆安拉还继续主编《迦密山》杂志。”

达尔维什的朋友加尼姆·扎里卡特曾这样谈及达尔维什在安曼的生活细节：“他于1995年底来到安曼，首先因为这里离巴勒斯坦最近。当巴勒斯坦权力机构在拉姆安拉成立之后，达尔维什就考虑离开巴黎。当时他有两个选择：开罗或安曼。包括约旦新闻部长在内的一些朋友劝他



定居安曼，约旦国家最高领导层也非常欢迎达尔维什前去定居。到了安曼后，达尔维什想租一套普通公寓，但是房东马尔汪先生特别客气，再三发誓不收租金，并说要把公寓赠送给达尔维什。达尔维什坚辞不受，说这可万万使不得。最后，他以成本价购买了这套公寓。达尔维什选择安曼，是因为他喜欢这里的安静，这里熟人不多，交通也很便利，他可以安心写作。安曼也确实给他提供了这样的环境。达尔维什在这里也有几位好朋友，受到他们的厚爱，但友情又不成为难以承受的负担。”

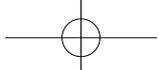
回到安曼和拉姆安拉之后，达尔维什又进入了一个创作高产期。这一期间他创作了《壁画》《围困的境况》《不要为你的所为道歉》《宛若杏花或更远》《在场的缺席》《蝶之痕》等诗集和散文集。

家

关于家，达尔维什有自己独到的理解。他曾经说过：

“家意味着和自己独处，和书籍、音乐及白纸独处。家是可以听取自己心声的场所，也是更好地利用时间的场所。人过六旬，就会产生来日不多的想法。我承认自己曾浪费过不少时间，浪费在旅行中、人际交往中以及其他事务中。现在我更加珍惜时间，把时间花在我认为最有价值的事情上：写作和读书。很多人无法忍受孤独，可是我对孤独上瘾。我培育孤独，和它结成至交。孤独，是对人自制力的巨大考验，排除厌倦感也需要很强的精神力量。对我而言，丧失了孤独就意味着丧失自我。我享受孤独，但这并不意味着远离生活、现实和人们。我只是不希望把时间浪费在或许没太大益处的社交上。”

“当我远离祖国，我曾以为道路必将会通往家园，家园比通往家园的道路更加美好。但当我回到了家园，我又改变了想法。我认为：还是通往家园的道路更加美好，因为梦想总是比现实更加美好、更加纯粹。梦想现在已成为稀有之物了，所以，梦想是更加可贵的。”



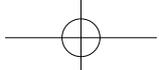
“我和家园的紧密关系产生于海外即流亡地。当你身处家园，你不会想去赞美它，也不会觉得家园有多么重要和亲切。可是当你被剥夺了家园，它就变成一种思念和向往，仿佛成了旅途的最终目的。流亡地深化了家园和祖国的概念，因为流亡地是与之相对应的概念。但是现在，我不会把流亡地定义为祖国的对立面，或者把祖国定义为流亡地的对立面；现在我的看法变了，流亡地和祖国都变得暧昧不清。”

写作习惯

达尔维什每天都有固定的生活和写作习惯，不希望被任何人打乱。在安曼，他一人独住一个公寓，之前他曾结过两次婚，后来都自愿分手了。他从未在别人家里过夜，也不太愿意别人在他家过夜，除非是从巴勒斯坦过来的朋友，并且在特殊情况下他才会破例。他一般12点之前睡觉，次日8点左右起床。他通常先刮胡子、洗澡、用咖啡早餐。然后穿戴整齐，就跟要去参加正式活动一样，坐在书桌前，等待写作灵感的光临，或者照他的话来说“捕捉灵感”。对他而言，这种习惯近乎神圣。达尔维什为公寓配了3把钥匙，自己留一把，另外两把交给朋友，因为他害怕自己在没人知道的情况下突然死去。他说过：“60岁是令人恐怖的年龄。谁知道会发生什么意外？！”

走进达尔维什的世界

总体而言，达尔维什待人友善、谦虚，平时有点害羞，面对一堆陌生人会感到不自然。他的生活很有节制，无论在饮食上，还是在社交上。他见解温和，宽以待人，从未以任何人为敌，也极少抨击其他诗人或文人。他为人慷慨，经常请朋友吃饭，却不太愿意去逛街或去人多的场合，因为时常会遇到许多仰慕者，从而给自己造成不便。他经常把藏



书送给朋友，自己家里只保留为数不多的藏书。

朋友们最为称道的，是他的幽默、自然，言谈时的彬彬有礼，与人交往时的大方得体。他还十分关注、鼓励青年诗人，每发现一个有才华的青年诗人，都会由衷地为之高兴，毫无保留地赞扬出色的作品。他是个很好的聆听者，很注意听取别人的想法。他不太喜欢理论，也不好为人师，但愿意和别人心平气和地讨论问题。

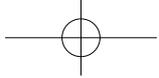
1997年，他第一次参加杰拉什诗歌节⁵，为重新启用弃置了近千年的北剧场揭幕，在乌代琴演奏家的伴奏下朗诵诗歌。后来，他又多次参加杰拉什诗歌节，其中在安曼文化宫举行的“达尔维什诗歌专场”令人印象最为深刻。那一次，他登上舞台，对现场群众说：“我会朗诵几首你们喜欢的，然后再读几首我喜欢的。”他先朗诵了几首旧作，然后像魔术师或者交响乐指挥家一样，开始朗诵他偏爱的新作，把听众引入一个纯粹的诗歌世界。他朗诵的作品颇有难度，但听众们都沉醉其中，似乎完全能够理解接受。

2008年7月，达尔维什离开安曼前往美国休斯敦做心脏手术。行前，他安排好了一切后事，提前和菲律宾女佣结清了工资，还给看守楼门的埃及大叔提前支付了工资，他还告诉他俩，自己或许回不来了。

2008年8月9日，达尔维什在休斯敦医疗中心接受心脏手术，因手术失败去世。噩耗传回祖国，巴勒斯坦举国悲伤。阿巴斯总统宣布巴勒斯坦全境哀悼3天，深切悼念这位“巴勒斯坦的伟大情人”。达尔维什的遗体被用专机运回拉姆安拉，安葬在城郊的一个山丘上。2012年8月，达尔维什博物馆在诗人的陵墓旁落成揭幕。博物馆近旁的大理石围墙上，镌刻着阿拉伯语文字：“由祖国，赠马哈茂德·达尔维什。”诗人的墓碑上镌刻着他的一行诗句：

“睡吧，爱人，我将用发辫覆盖你，愿你平安。”

■ 5 约旦最重要的诗歌节，以安曼市北部的古罗马城市遗址杰拉什命名。



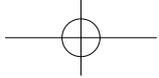
达尔维什诗作选译

薛庆国 唐珺 译

监狱

我的家庭地址变了。
我的用餐时间，
烟草定量变了。
我的衣服颜色、面孔和体型也变了。
甚至月亮，
在这里都变得如此亲切，
变得更美，更大。
土地的气味：芳香。
大自然的滋味：蜜糖。
仿佛我站在老宅的屋顶上，
一颗新星，
嵌入我的双眼。

(译自《来自巴勒斯坦的情人》，1966)



来自橄榄园的声音

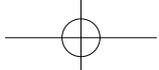
回声来自橄榄园。
我被钉在十字架上，被火炙烤。
我对乌鸦们说：别撕咬我，
也许我还能回家，
也许老天会下雨，
并且会……
熄灭这噬肉的火炭！

有一天我会从十字架上下来。
可是，光着身子，赤着脚，
我怎么回家？

(译自《来自巴勒斯坦的情人》，1966)

与耶稣的对话

——喂，我找耶稣。
——我就是，你是谁？
——我在以色列跟您通话，
我的双脚被钉子钉住，
我披戴着荆棘之冠。
我该选择哪条道路，
啊，神子，哪一条是我的路：
是沉迷于甜蜜的救赎？

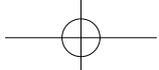


还是行走，
哪怕是在行走中死去？
——我告诉你们：
人类啊，向前，向前！

（译自《来自巴勒斯坦的情人》，1966）

风暴的承诺

就这样吧……
我必须拒绝死亡，
必须烧尽淌血之歌的泪滴，
除去橄榄树上伪装的枝条。
倘若我在一双双恐惧的眼皮背后，
为欢乐而歌，
那只因为风暴
向我承诺了美酒，新的祝酒词，
还有彩虹；
只因为风暴，
从挺立的树干上，
驱除了蠢鸟的喧嚷，
和虚假的枝条。
就这样吧……
我必须以你为荣，城市的伤痕！
你啊，你是我们悲伤夜晚的一道闪电，
当街道向我露出愁容，

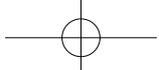


你护我抵御阴影和仇视的目光。
在一双双恐惧的眼皮背后，
我将为欢乐歌唱，
自从风暴掀起在我的祖国，
向我承诺了美酒和彩虹。

(译自《黑夜尽头》，1967)

不要把我遗弃

我的祖国是你的前额，听我说：
不要把我遗弃
在篱墙的那边，
如同一株野草，
一只被丢弃的鸽子。
不要把我遗弃，
如同一轮疲惫的月亮，
一颗在树枝间乞讨的星星。
不要把我遗弃，
令我独享忧伤的自由。
囚禁我吧，
用那曾让阳光洒进我狱室的手。
如果你真的属于我，
那就让我在痴情中燃烧，
痴情于我的石头，我的橄榄树，
我的窗口，我的泥土！



我的祖国是你的前额，听我说：
不要把我遗弃！

（译自《黑夜尽头》，1967）

巴勒斯坦伤痕日记——致法德瓦·图甘⁶

-1-

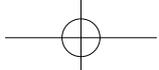
我们不需要回忆
迦密山⁷就在我们体内
加利利的青草在我们的睫毛生长
不必说：愿我们如河流般向她奔去
不必那样说！
我们与祖国……血肉相连！

-2-

六月前的我们并非如雏鸽
所以，我们的爱并未瓦解于锁链
大姐啊，二十年来
我们不是在写诗
我们在战斗

6 法德瓦·图甘(1917—2003)：巴勒斯坦著名女诗人。

7 位于达尔维什家乡附近的山脉，自古以来一直是美丽与荣耀之象征。



-3-

那坠入你双眼的阴影
是神与魔的合体
它自六月前来
只为用阳光缠住额头
那是烈士的颜色
那是祷告的滋味
它让生灵死去或复活
无论是生还是死，唉！

-4-

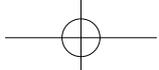
你眼中的初更
在滴落我心房的长夜尽头
此时此地，将我们聚合的
是从凋零的时代
归来的大街

-5-

今夜你的声音
是匕首、伤口和绷带
是来自牺牲者沉默中的瞌睡
我的亲人何在？
他们走出流亡地的帐篷，归来时
又成了俘虏！

-6-

爱的词语还没有锈蚀



可爱人却成了俘虏——
我的爱啊，让我负载着
被风脱去蔓藤的露台
家园的台阶
和罪过。
曾有过那样的日子
我的心里只有你的双眼
可现在，它只以祖国为念！

-7-

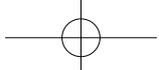
我们知道是什么将云雀的鸣啭
变作匕首，在侵略者的脸上闪光
我们知道是什么将坟墓的沉默
变作狂欢……和一座座生命的花园！

-8-

当你开始歌唱，我看见露台
纷纷离开墙壁
庭院延伸到山峦的腰间
我们听见的不是音乐
看见的也不是词语的颜色
一百万个英雄，在那屋子里闪现！

-9-

在我血液里，有来自他脸上的夏日
还有不真实的脉搏
我羞愧地回到家中



他倒在我的伤口上……成为烈士
他曾是圣诞夜的避难所
曾是等候
从对他的记忆里……我摘下一个节日！

-10-

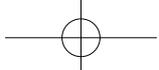
露水与火焰是他的双眼
当我靠近，他便开始歌唱
在他手臂上蒸发出
静默的瞬间，和一次祷告
啊，你可以称他为烈士
离开棚屋时，他还是个少年
等到他归来，当他归来
那是一张神的脸庞！

-11-

这片吮吸着烈士肌肤的土地
向夏天许诺了麦子和群星
崇拜这土地吧！
我们是她脏腑里的盐与水
是她的胸口
正在战斗的一道创伤

-12-

大姐，我的泪在喉中
我双眼冒着火焰
我已不复在哈里发的门口抱怨



所有已经死去的
所有即将在白日门前死去的人们，
将我拥抱，把我制造成……一发炮弹！

-13-

爱人们的家园已废弃
雅法⁸已经面目全非
将我寻找的姑娘
只从我这里找到她的前方
大姐，请把所有的死亡留给我
把这份失落留给我
我要用它织成星辰
俯瞰这城市的浩劫

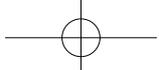
-14-

啊，我倔强的伤痕
祖国不是旅行箱
我不是旅客
我是痴情者，土地是我的爱人！

-15-

假如我沉浸于回忆
我的额头就会长出忏悔草
我会为远去的事物伤怀
假如我屈从于思念

■ 8 特拉维夫附近的一座阿拉伯老城，1948年被以色列军队占领。



我就会接受奴隶的神话
我情愿将声音化为一颗石子
让岩石化作一段旋律!

-16-

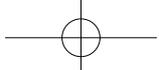
我的额头长不出阴影
我看不见自己的影子
我唾弃这样的伤口
倘若它无法将黑夜点亮成一个个前额!
请把眼泪留藏给节日
我们将只因欢乐而哭泣
让我们把广场上的死亡
称作节庆, 称作生命!

-17-

在伤口长大的我, 从没有问过母亲:
是什么让她在夜晚变成营帐?
我从未丢失过源泉、地址和姓名
因此, 在她褴褛的衣衫上
我看见了一百万颗星星!

-18-

我的旗帜是黑色的
港口是一口棺椁
我的脊背是一座拱门
啊, 在我们体内坍塌的世界之秋!
啊, 在我们体内降生的世界之春!



我的花朵是殷红的
港口是开放的
我的心是一棵树!

-19-

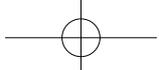
我的语言
是风暴之河潺潺的水声
是战场上
映照太阳和小麦的镜子
或许我有时表达有误
可我——毫不羞怯地说——表现极佳，
当我用心替换了字典!

-20-

必须存在敌人
我们才会知道我们是孪生的兄弟!
必须存在风
我们才会住进橡树的躯干!
被钉的耶稣若没有在十字架的宝座上长大
也无非是个找不到伤口的孩童，怯懦不堪……

-21-

有一句留给你的话
我从未道出
露台上的影子占领了月亮
我的祖国是一部史诗
我曾是其中的演奏者……



而今却化作一根琴弦！

-22-

考古学家忙着分析岩石
在成堆的神话里搜寻自己的双眼
以便证明：
我是没长眼睛的过客！
文明的经书中没有文字！
我种着我的树木，怡然自得
我将我的爱咏唱！

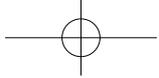
-23-

夏日的乌云……驮在溃败的背上
将王侯的子嗣垂悬于
幻景的绳索
在罪恶之夜，我被杀死、被降生
可我愈发依恋……这土地！

-24-

我该用行动代替言语
我该证明自己对土地和云雀的热爱
在这个时代，棍棒在捕猎吉他
镜中的我渐渐枯黄
自从我身后出现了一棵树！

（译自《我的爱人从梦中醒来》，1970）



被疏忽的树木如是说

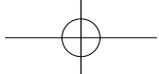
在季候之外
或在广阔的森林之内
有我的祖国
群鸟能否感觉到
我是它们的
一个国度……或一次旅行？

我正在等待……

在短促的树枝之秋
或在漫长的根茎之春
有我的岁月
那只羚羊是否感觉到
我是它的
一具身躯……或一枚果实？

我正在等待……

在一只只眼睛——
蓝色的、绿色或金色的眼睛——之间
游弋的黄昏里
有我的身体
恋人们是否感觉到
我是他们的
一座凉亭……或是一轮月亮？



我正在等待……

在粉碎了风的干旱里
穷人们是否知道
我是风滴下的汗水？
他们能否感觉到
我是他们的
一朵云……或一滴雨？

我正在等待……

在季候之外
或在广阔的森林之内

我钟爱的人疏忽了我
可是我
不会跟树枝告别
虽然它迷失于浓密的树丛

我还在等待……

(译自《婚礼》，1977)



土地之诗(节选)

1

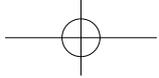
我把泥土称作我灵魂的延伸
我把双手称作伤口的月台
我把石子称作翅膀
我把鸟儿称作杏仁和无花果
我把我的肋骨称作树木
我从胸口的无果树折下一截树枝
像石块一样掷出
去引爆侵略者的坦克

2

在一个被弃村庄的小小夜晚
两只眼睛在沉睡
我让时光倒转三十年
穿越过五次战争
我作证：时光
为我藏起了一枚谷穗

歌手正在歌唱
唱着火焰和陌生人
那时的夜晚是夜晚
歌手正在歌唱

他们审问他：
你为什么要歌唱？



他回答：
因为我要歌唱。

他们搜寻他的胸膛
只找到他的心脏
他们搜寻他的心脏
只找到他的人民

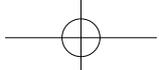
他们搜寻他的声音
只找到他的忧伤
他们搜寻他的忧伤
只找到他的牢房
他们搜寻他的牢房
只找到他们自己——被五花大绑

在那片山峦之外
歌手独自长眠
当阳春三月来临
他身上长出了树荫

（译自《婚礼》，1977）

海中驿站

海中的驿站：我们的旅行太过短暂，
我们的谈话，成为一小时前

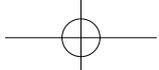


已告破碎的往昔碎屑。
创世始于哪一种白色？
我们为呐喊的南方建起了一座岛屿，
再见，我们的小小岛屿！

我们并非从某个国度到达这个国家。
我们来自石榴，我们来自记忆的苦苣，
我们从思绪的碎片，来到这些泡沫。
莫问我们将在你们这里停留多久，
莫问我们关于此行的任何消息。
且让我们从缓行的船只，
卸下残留的灵魂与躯体。
海中的驿站：我们的旅行太过短暂，
可土地竟然小过这旅行。我们将向海水
送去又一只苹果，一个个轮回的圆。
当我们前行，我们前往何处？
等我们回归，我们回到何方？
神灵啊，我们灵魂的默念还剩下什么？
还有什么方向剩下？土地的边界还剩下什么？
是否还有另一块岩石，
可以让我们献上新的祭品，祈求您的仁慈？
我们的残体，还剩下什么可作下一次旅行？

请不要给我们，大海啊，我们不值得拥有的颂歌。

大海有它古老的职责：
潮涨，潮落。



女人的首要职责是诱惑，
诗人的职责是悲伤地坠落，
烈士的职责是成为爆炸的梦，
智者的职责是把人民引入幸福的幻觉。

请不要给我们，大海啊，我们不值得拥有的颂歌。

我们并非从土地的语言抵达土地。
远方的植物在生长，我们体内的沙影在延长、扩散。
我们的短途旅行变长了。曾有多少轮月亮，
将它的戒指赠予外人？曾有多少块石子，
产下了远方的燕子？还要多少岁月，
我们要睡在海上的驿站，等待陆地？
我们说：再等片刻，我们将走出这里。
我们在睡眠中死去，我们在这里破碎。
我们身上的海的光阴啊，
可以永续的，是否只有暂时？

请不要给我们，大海啊，我们不值得拥有的颂歌。

我们想多活一会儿，不为其他，
只为重新启程。
我们已失去了父辈的所有，但我们想要
我们弥漫着早晨咖啡香的国家，
我们想要原始植物的清香，
我们想要自己的学校，
我们想要自己的坟墓，



我们想要自由，
只需头盖骨的大小……和一首歌。

请不要给我们，大海啊，我们不值得拥有的颂歌。

我们想多活一会儿，以便为了任何事物归来，
我们并非为了到来而到来……

大海把我们扔给迦太基，化作贝壳和星辰。

谁还记得词语，当它燃烧成一个
连门都不拥有的人们的祖国？

谁还记得古老的贝都因人，曾用一个词语占领了世界？

谁还记得死去的人们，前仆后继地去解开神话的谜团？

他们忘却我们，我们忘却他们，只有生命延续着生命。

如今，谁还记得开始与结局？

我们想多活一会儿，以便为了任何事物归来，
任何事物，

任何事物，

为了初始，为了岛屿，为了轮船，为了结局，

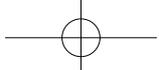
为了寡妇的祈祷声，为了地下室，为了帐篷。

我们的短途旅行变长了

我们体内的大海已死去两年……我们体内的大海已死去。

请不要给我们，大海啊，我们不值得拥有的颂歌。

（译自《她是一首歌，她是一首歌》，1986）



该到诗人杀死自己的时候

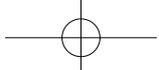
该到诗人杀死自己的时候，
不为什么，只为杀死他自己。

他说：我绝不允许蜜蜂吮吸我。
他说：我绝不允许思想惩罚我。
他说：我绝不允许女人把我活活弃于她的膝下。

三十年来，
他写诗，却把我遗忘。我们坠下所有的马匹，
我们在麦子里发现盐，他却将我遗忘；我们损失疆土，
他却将我遗忘。我是他体内的另一人。

每一件事物对他都是一个意象，我是他的镜子。
每一次死亡是意象，每一具躯体是意象，
每一回离去是意象，每一个国度也是意象。
我说：够了，我们已完全死去，我人的属性在哪里？我在哪里？
他说：一切意象只属于意象。

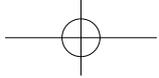
三十个冬天以来，
他一直写诗，构建一个在他周遭倾颓的世界。
他收集残肢，以便画一只鸟，画一扇天宇之门；
每当墙壁在我们周遭崩塌，他会搭建语言的家园；
每当陆地容不下我们，他建造天堂，以话语开拓疆域。
三十个冬天以来，他活在我的身外。



他说：假如我们来到最初的城市，
发现它们并不存在，
沦为废墟，
那你不要相信，
也不要离弃
我们曾经走过、想要抵达的街道。
土地会欺骗，但从他双手垂下的梦不会欺骗。

三十个秋天以来，
他写诗，他不去生活，他只爱恋他的意象。
进入牢狱，他只看见狱中的月亮；
陷入恋爱，他只采摘爱中的果实。
我问：我们的女人是什么？
他说：是一只请求宽恕的苹果。
我喊道：我人的属性在哪里？
于是他关上门，为了从外部看清我。他对我说：
自音阶里一个意象的思想中，
被等待的女人，正在前来。

该到诗人永远离开我的时候。
我的心脏并非纸张制造。
该是我离开我的一面面镜子、离开纸上人民的时候，
该是蜜蜂离开玫瑰飞向霞光的时候，
该是玫瑰离开荆棘燃烧自己的时候，
该是荆棘插遍我心脏的时候，
好让我看见我的心、听见我的心、感触我的心。
该到诗人杀死自己的时候，



不为什么，
只为杀死他自己。

(译自《她是一首歌，她是一首歌》，1986)

盗墓贼

盗墓贼没给历史学家留下任何线索发现我。

他们睡在我的尸体里，每当青草从中长出来，魂魄站起身。

他们谈论我不去思考的，他们忘了我记得的，

他们为我的沉默找出各种借口。

盗墓贼们，歇一会儿吧。还有时间让受害者

与可能成为被害者的凶手进行一场关于时间的对话。

回到你们的亲人那儿吧。也许你们的孩子需要的玩具，

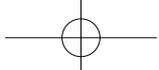
不是枪口下我的心脏，他们需要名字、或是名字的外衣去上学。

难道你们就不能穿上别的……除了我的旧坟或新坟，作为身份？

难道你们在我镀金的影子和水仙之间找不出丝毫差异？

那么，谁是我们之间的生者？谁是这出剧里的活人？

(译自《更少的玫瑰》，1986)



我们用田野的蝴蝶记述岁月

我们用田野的蝴蝶记述岁月，我们走下岁月的阶梯
我们爬上缺失的橡树，把缺失抛给我们的幻想
我们走向诗歌，请求它为我们的灵感重辟一块土地
它却为我们阻挡了八方来风，成为我们偶像的身份
我们将为了不死而写，我们将为梦想而写
我们要写下自己的姓名，以向它的本源指明我们身体的东方
我们要写飞鸟写在旷野中的文字，却忘记用我们的脚步署名
我们越过风……

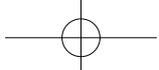
耶稣来自于我们，犹太来自于我们，还有为我们的子宫撰史的人们
我们越过大地……

我们不再渴望什么岩石，来护卫言语或我们家园的和平
我们输了，诗歌也没有赢得……我们输掉了岁月的壮年！

（译自《更少的玫瑰》，1986）

神灵啊，你为什么把我遗弃？

神灵啊，神灵，你为什么把我遗弃？
你为什么娶了玛丽亚？
你为什么把我唯一的葡萄园许诺给士兵？
为什么？我只是个寡妇，
我是这片静谧的女儿，我是你粗心之语的女儿。
神灵啊，神灵，你为什么把我遗弃？
你为什么娶了玛丽亚？你为我降示了一些话语，



你从一枚谷穗里降下两个民族。
你让我嫁给一个思想，我顺从了，也顺从了你未来的智慧。
你休掉我了吗？或是你去疗治了别人——我的来自断头台的敌人？
像我这样的，是否有权恩求神主作为丈夫？是否有权问一句：
神灵啊，神灵，你为什么把我遗弃？
你为什么娶了我，神灵？你为什么又娶了玛丽亚？

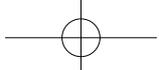
（译自《更少的玫瑰》，1986）

那里的夜

那里的夜更黑……那里的玫瑰更少，
道路的分岔将比我们所见的更多，
原野将开裂，山麓朝我们崩塌，
伤口向我们扑来，亲人要被分离。
我们中的死者将去杀戮，为忘却死者的眼睛……和解闷。
我们将比过去获知更多，我们将抵达一个个深渊，
当我们登临一个思想——它被众部落膜拜，
却在信奉者减少时，被置于他们的血肉上炙烤。
我们将在自身见证一个个君主，他们把名字刻于麦子，为我们引路。
我们还未改变吗？男人们在匕首的信仰中互相杀戮，沙子让沙子变得更多；
女人们以大腿的中间为信仰，影子让影子变得短小。

可我将继续歌咏的旅程，即使我的玫瑰变得更少。

（译自《更少的玫瑰》，1986）



我能够谈论爱情

我现在可以谈论爱情，谈论通往别人目标的路边一棵树吗？
可以谈论别人国度的天气，可以给城市的鸽子喂一把麦子吗？
因为此刻，我已听到邻居挖掘我皮肤的声音。

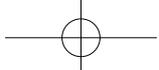
我现在可以活到月末，我要努力写一些文字，
以说服我的心脏继续跳动，说服我的灵魂在我之后活下去。
一朵栀子花可以令我获得新生，一位女子可以指定我的坟茔。
我现在可以化作两个人走向生命的尽头：独自的我和独自的我。
我只能和我未道出的语言合伙，献给我在大地边缘的栖居，
在天空的围困和下坠的地狱之间。

我将如我语言喜欢的那样活下去，
我将怀着这份挑战的力量活下去……

（译自《更少的玫瑰》，1986）

在这土地的最后一夜

在这土地的最后一夜，我们把岁月
从我们的树苗上切断，我们计算着
有多少肋骨我们将携带，有多少将被我们丢弃在这里……
在这最后一夜，我们不告别什么，我们没有时间完结……
每一事物依然照旧，只是这地点在更换我们的梦和它的来客。
突然，我们已无力讽刺，这地点已准备好接待尘埃……



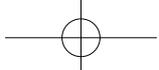
在这里，在这最后一夜。
我们久久眺望云中起伏的群山，
旧时光正向新时光交出我们大门的钥匙。
来吧，征服者们，进入我们的家园，
从我们简单的彩诗里喝我们的酒。
当我们的夜进入深更，
不会有骑士携黎明从最终宣礼的方向赶来。
请喝我们温热的绿茶，吃我们炒熟的坚果，
床榻是用青绿的雪松打造，瞌睡了就睡吧，
在漫长的封锁之后，请在我们梦幻的羽毛上睡去，
床单已铺好，门口的香草已备好，还有许多镜子，
进入镜子吧，好让我们从里面彻底退出。不久后，
我们将在你们远方国度的历史四周，
寻找我们曾经的历史。
最后我们将追问自己：安达卢西亚⁹是在这里，
还是在那里？是在大地上……抑或在诗歌里？

（译自《十一颗星辰》，1992）

我只要爱的开头

我只要爱的开头，科尔多瓦广场上的鸽子
正在缝补这白日的衣衫；

9 今西班牙南部地区，公元8—14世纪阿拉伯人曾在此建立高度繁荣的安达卢西亚王朝，历代阿拉伯人均以此为荣。



瓦罐里有许多美酒，为我们之后的节日准备；
歌声里的窗户，足够让石榴花绽放。

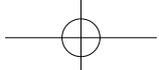
我把茉莉留在花瓶里，把我的小心脏
留在母亲的衣柜里。我把我的梦留在水中欢笑，
把黎明留在无花果蜜里。我把我的今日与昨日，
留在去往橙子广场的过道，那里有鸽子飞翔。

我是否就是那俯身至你双脚的人，只为让话语高升
成为你黑夜乳汁里的白月亮……请敲一敲空气，
让我看一看长笛大街是蓝色的……请敲一敲夜晚，
让我看一看雪花石如何在你我之间患了病。

窗口缺了你纱巾的花圃。在另一个时间，
我曾了解你很多，从你的十指摘下梔子花。
在另一个时间，我曾拥有环绕你脖颈的珍珠，
拥有一个刻在戒指上的名字，黑暗在戒指闪光。

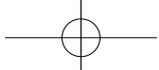
我只要爱的开头，鸽子飞翔在
最后一块天空的屋脊上，飞着，飞着。
在我们之后，将有许多美酒，留在瓦罐里。
些许土地，便足够我们相遇，足够和平来到。

（译自《十一颗星辰》，1992）



我们将选择索福克勒斯(节选)

那是我们的岁月，
它经过士兵的军车，
将我们的问候掷给轻轻的山麓：
“迦南的大地，羚羊与紫荆的大地，祝你平安！”
我们的岁月，
一缕一缕悄然来临，
是我们编织了岁月的外衣。
神灵没有别的职责，
除了和我们夜谈，为我们斟酒……
那是我们的岁月，
它俯瞰着我们，令我们更加渴望……
在这一道道旧伤疤里，我们尚未认清
自己的伤痕。然而这淌血的土地，
以我们的名称命名，因为我们生于此地，
这不是我们的过错。
不是我们的过错——多少侵略者对我们宣战，
爱上我们对葡萄酒的赞歌，爱上我们的神话，
和我们橄榄泛出的银白。
不是我们的过错——迦南之地的少女，
把裤裙挂上山羊的犄角，
以使原野的无花果成熟，让平原的桃李长个。
不是我们的过错——多少文人来用我们的字母，
像我们一样，描绘我们的土地。
我们的声音，与他们的声音
在山峦交汇成同一声回响，



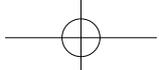
笛音萦绕着笛音，风声呼啸也无法阻隔。
仿佛我们的秋日颂曲也是他们的秋日颂曲，
好像祖国在传授我们的言语……
然而麦子的节日是属于我们的，
杰里科是属于我们的，
歌颂家园、培育麦子与雏菊的习俗是属于我们的。
迦南的大地，
羚羊与紫荆的大地，
祝你平安。

（译自《十一颗星辰》，1992）

恋爱中的七日

星期二：凤凰
只需你邂逅几个字眼
凤凰便在我们身上找出它的模样，
再生的灵魂能生出一副躯体……
灵魂定有一副躯体，
为自己把它燃烧。灵魂定有一副躯体，
可显现它藏匿的永恒。
让我们燃烧吧，不为其他，只为合一！

星期三：水仙
她芳龄二十五。她如其所愿出生……
绕着倒影漫步，好似水中之影属于他人：



我需要—个夜晚……
可以奔跑在自己心间。我需要—份爱，
去翻越这城堡……于是她远离自己的倒影，
让闪电穿越其间，
犹如—位陌生人穿过他的诗篇……

星期四：创世

我发现自己既在体内又在体外，
介于它俩之间的你，是—面镜子……
有时土地找到你，为了粉饰自己，
为了攀抵梦魇之因。
而我，则能够保持
你昨日在水边离我而去时的模样，
分裂为天与地。啊……它们俩在哪里？

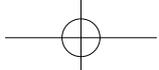
星期五：又一冬

假如你要远去，请把—我的梦挂上橱柜，
留作你的纪念，或留作我的回忆。
又一冬将至，我看见
椅凳上两只鸽子，还看见
你用椰子制成的作品：从我的语言里
奶汁溢出，流淌到另一块地毯。

假如你要远去，那就带走冬季！

星期六：鸽子的婚礼

请聆听我的身体：蜜蜂有自己的神灵，



马嘶中有数不清的弦琴。
我是云，你是土地，
欲望的永恒呻吟让它倚靠着篱笆。
请聆听我的身体：死亡有它的鲜果，
生命有自己的生命，若想重生，
只需一具聆听身体的身体。

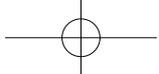
星期天：纳哈旺德音阶

他喜爱你，请像云一般靠近……
靠近窗台那陌生人，他正向我抽泣：
“我爱她”。请像星一般坠落……
落在旅者身上，他便能跋涉不停：
“我爱你”。请像夜色般蔓延……
蔓延在情人的红玫瑰里。请像帐篷一般迷乱，
迷乱在国王的孤寂里……

星期一：彩诗¹⁰

当我孤寂一人，我经过你的名字，
像大马士革人经过安达卢西亚。
这里的柠檬为你点亮我血液的盐，
在这里，一阵风摔下了马匹。
我经过你的名字，没有军队，或是国家

10 一种可用于吟咏歌唱的阿拉伯诗体，阿拉伯语称作“穆瓦舍赫”，9世纪出现于阿拉伯人掌管下的安达卢西亚，10世纪进一步发展和繁荣，广泛流传。



把我围困。仿佛我是最后一名卫兵，
或是一位诗人走入他的深思……

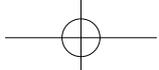
(译自《为什么你将马儿独自抛下》，1995)

也许，因为冬天迟到了

比雨夜少那么一点，
是五弦琴对期待中的
昨日的思念，
却比一只手对另一只手
在匆匆旅途道出的话语
多那么一点。

风，从北方吹来，
就让多愁善感的
那些话语受伤的人们，
书写更多献给幽冥的信笺；
而我
要把自己抛掷到风中。

我和耶稣，各有各的境况：
他死去，他活着，
玛丽亚始终在他心中；
我活着，我梦见我在做梦，
但是我的梦像闪电一样速逝，



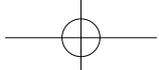
让我想起我的兄弟们，
在诸天和大地之间。

无意之中，
石子变成语言或是回声，
情感变得唾手可得。
也许这样的思念，
正是我们通往永生的途径，
是青草在雨后的味道。

没有目的，
上天用不同的姓名，
让我们成为大地上两个意趣相投的伴侣。
我的名字不曾装点你的黄金戒指，
你的名字也不曾像一个诗韵，
回响在记述神话的书中……

我拥抱你，直到我回归虚无，
如同一位逝去的宾客。
生命不是，
死亡也不是我的感受，
宛如一只穿越形而上的飞鸟，
当我拥抱你的时候。

我们该拿爱情怎么办？我问道，
我们正把衣服塞进衣箱，
该把它带上，或是把它挂在衣柜？



我又说：让它去往它想去的所在，
它已挣脱我们的束缚，遍布四方。

在桥上，在你生命的近旁，我活着，
犹如一位吉他手活在他星辰的近旁。

“给我演唱一百首情歌，
这样你便走进我的生活！”

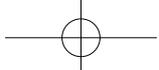
于是他唱了情歌九十九首，
然后，然后就去自杀。

时光经过我们，或者我们经过时光，
作为享用真主食量的宾客。

在以往的此时，在将临的此时，
就这样就这样我们需要神话，
以便忍受两扇门之间距离的负荷。

流亡于大地边缘的好施者。
如果不是你在这里，那么
陌生人不会建造城堡，苏非主义
也不会蔓延。如果不是你在这里，
那么，我就满足于河水潺潺……
和一张石头的面孔。

为了认识我遥远的自我，
只需你把诗歌的闪电还给我，
我已裂变成你身体中的两个人。
我如同你的手一样属于你，

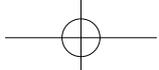


明日明日复何求
在这旅行之后？

（译自《陌生女人的床榻》，1999）

在这样一天

在这样一天，在教堂的隐秘角落，
在充满阴柔的华丽中，
在闰年，当永恒之绿
与深蓝邂逅在这清晨，
当形式遇见内容，感性遇见苏非主义，
在宽敞的亭台下，
在一只麻雀——它令意义的形象绷紧——的影子里，
在这多愁善感的空间，
我将遇见我的结局和开端。
我说：活该你们受难！快把我带走，
把鲜活的真相之心留给饥饿的豺狼。
我说：我不是国民，
也不是难民。
我只要一样东西，一样足矣：
那就是简单、平静地死去，
死在像这样的一天，
死在百合花的隐秘角落里。
这或许能多少补偿我的生命，
那生命不过短如瞬间，

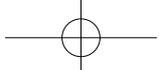


或如一次别离。
我只想花园里死去，
不多不少，仅此而已！

（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

在耶路撒冷

在耶路撒冷，我指的是在老城墙内，
我从一个时光走向另一个时光，没有记忆
将我引导。那里的先知
在平分圣城的历史，他们升至天空，
回来时少了一些挫折和忧伤。爱情与和平，
是来到城市的两样圣物。
我在山坡行走，心里在思忖：
为什么，说书人会对光
留在石头上的话语产生分歧？
从很少见到日光的石头上，竟然会爆发战争？
我在睡梦中行走，我在梦中注视，
我没看见背后或是前方，有什么人。
这所有的光明都属于我，我轻轻地行走。
我飞了起来，我显现为别人。
话语犹如青草从先知以赛亚的嘴上生长：
“你们若是不信，定然不得立稳。”
我走着，似乎我就是别人，我的伤口
是圣经里的一朵白色玫瑰，

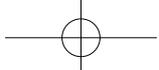


我的双手如同两只鸽子，
怀抱土地在十字架上盘旋。
我不是行走，我在飞翔。
我显现为别人，没有时间和空间。
那么我是谁？在登宵的现场我不复是我。
但我在想：当初，只有先知穆罕默德在说标准阿拉伯语。
后来呢？后来怎么了？一个女兵突然叫喊：
“怎么又是你？你不是被我杀死了吗？”
我说道：是的，你已杀了我……
可是，我和你一样，忘了，忘了死去。

（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

他们不看后方

他们不看后方，去告别流亡地，
因为他们的前方，还是流亡地。
他们已习惯这圆周式的道路，
无前无后，无所谓南北……
他们从围墙“迁徙”至公园，
在家园的每一寸庭院留一份遗嘱：
“在我们之后，请记住活下去！”
他们从锦绣般的清晨“旅行”至
正午的尘土，他们扛着的棺材里
装满了缺席的物件：身份证，还有一封信
写给未知地址的爱人：



“在我们之后，请记住活下去！”

他们从家园“启程”前往街道，

比画着受了伤的胜利手势，

对看见他们的人说道：

“我们还活着，不要铭记我们！”

他们走出传说去喘口气，去晒太阳。

他们有着高飞远翔的梦想。

他们升高，降落，离去，归来。

他们从古旧的瓷砖跃向星辰。

他们回到传说……那初始没有完结。

他们逃出困倦，逃向白色的沉睡天使。

天使发红的双眼，是他对着

流淌的鲜血沉思的痕迹：

“在我们之后，

请记住活下去”……

（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

他们没有问：死之后是什么？

他们没有问：死之后是什么？

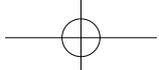
他们记得天堂的地图，

比大地的书本更为清楚。

他们关注另一个问题：在死之前，

我们该做什么？在生命的边上，

我们活着，也不算活着，

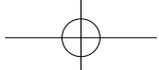


仿佛我们的生命，是一块块沙漠，
让地产的神灵争执不已，而我们
不过是过往的尘土的邻居。
我们的生命，给历史学家的夜晚添了负担：
“每次我把他们藏匿，他们都从缺席中冒出来。”
我们的生命给画家添了负担：“我画他们，
自己也成了他们中的一人，于是雾霭把我淹没。”
我们的生命给将军添了负担：“鬼魂，
怎么也会流血？”我们的生命，
是如我们所愿活下去。
我们需要一点生命，不为别的，
只是为了尊重死后的复活。
他们无意中援引哲学家的话语：
“死对我们不算什么，有我们就没有它；
死对我们不算什么，有它就没有我们。”
于是他们用另外的方式安排梦想：
他们站立着睡觉！

（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

无名的死者

一个个无名的死者，没有遗忘
把他们聚起，也没有记忆让他们分离。
他们被遗忘在冬季大路旁的草秸里，
在关于勇气和折磨的两个冗长的故事间。



“我是牺牲品。”“不，只有我才是牺牲品！”

他们没有对作者说：“牺牲品不会

杀死另一个牺牲品。在故事里，

只有杀戮者和牺牲品。”

他们曾是孩子，从耶稣的松树上采摘雪花，

和小天使们一起玩耍。

他们是同一代的孩子，一起逃学，

躲开数学课和古代的坚贞诗。

他们和哨卡的士兵一起，玩着

天真的死亡游戏。他们没有对士兵说：

请放下步枪，移开路障，以便让

蝴蝶在早晨附近找到母亲，

以便让我们和蝴蝶一起飞出梦想，

因为我们门里的梦想过于狭窄！

他们曾是孩子，在玩耍，

在为白雪覆盖的红玫瑰制造一个故事，

在关于勇气和折磨的两个冗长的故事之外。

他们和小天使们一起逃跑，

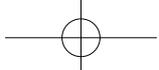
抵达了纯洁的天际。

（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

不要把历史写成诗篇

不要把历史写成诗篇，武器

才是历史的撰写者。史学家



在历数牺牲者的时候，不会惊悸发抖，
也不会聆听吉他的叙事。历史
是武器写在我们身体上的日记。

“聪明的天才即是强者。”

历史没有情感，因此我们不会怀念初始；
历史是无意的，我们不会知道什么是前方
和后方；历史不是路轨上的小憩，
可以让我们一边埋葬死者，一边
注视着岁月在那里对我们做了什么，
或是我们对岁月做了什么。

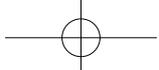
我们来自历史，又在历史之外，
它没有逻辑，也没有自觉，
令我们不忍砸碎剩下的
关于幸福年代的神话；
它也并非神话，好让我们心满意足，
在复活日的门口栖息。

历史在我们中间，又在我们之外，
从石弩到核弹，它犹如发疯一般反反复复，
漫无目的，它造就我们，我们也造就了它。

难道历史尚未如我们所愿诞生，
只因为真正的人类并未存在？
哲学家和艺术家们从那里经过……

诗人们记录了紫罗兰的日记，
然后从那里经过……穷人们相信了
天堂的神话，然后在那里等待……

诸神来临，从我们的神性中拯救自然，
然后从那里经过……历史没有时间沉思，



历史没有一面镜子，也没有一张
裸露的面孔。它是非现实的现实，
或是非虚幻的虚幻。不要去写历史，
不要去写，不要把历史写成诗篇！

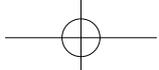
（译自《不要为你的所为道歉》，2004）

他没有在等谁

他没有在等谁
没有感到存在的缺憾
他前方的河流是暗灰的，犹如他的大衣
阳光用晴朗填满他的心头
树木高耸

他没有感到空间的缺憾
木椅，咖啡，水杯
陌生人，咖啡馆里的物件
一如既往
报纸还是那些报纸：昨日新闻，世界
一如既往地漂浮于死人之上

他没有感到需要一种安慰的希望
譬如让无名的花草绿遍沙漠
或是让一只狼向往吉他
他没有在等什么，哪怕是一场意外



他也无力重复……我很清楚
最后的路途是什么，自从我跨出第一步——
他对自己说——我没有离世界太远
也没有离世界太近

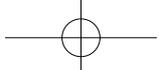
他没有在等谁……没有感到
情感的缺憾。秋天仍然像君王一般招待他
它用音乐诱惑他，召回文艺复兴的黄金时代……
还有用星星和天际押韵的诗篇

面对河流，他没有在等谁
在无等待中我与麻雀结亲
在无等待中我成为河流——他说——
我不会对自己残忍，不会对任何人残忍
我要摆脱一个沉重的问题：
“你想要什么
你想要什么？”

（译自《宛若杏花或更远》，2005）

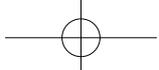
那里有一场婚礼

那里有一场婚礼，
在离我们两栋屋子的距离。
请不要关上房门……不要替我们阻挡
那久违的欢乐一场。



如果一朵玫瑰枯萎了，
春天不会感到有义务哭泣；
如果患病的夜莺失语了，
会把歌声借给金丝雀；
如果一颗星辰坠落了，
天空也不会被横祸划破……
那里有一场婚礼，
请不要关上房门，阻隔这充满姜汁
和新娘正在成熟的李子的空气。
(她犹如清水一汪，哭着笑着。
水里没有创伤，
夜里流淌的血不会有痕迹。)
有人说：爱情与死亡一样强大！
我说：可我们对生命的渴望，
哪怕找不到什么证据，
也要强过爱情与死亡。
那就让我们结束葬礼的仪式，
去和邻居们一起歌唱。
生命显而易见……又确凿真实，
恰如尘埃一样！

(译自《宛若杏花或更远》，2005)



她没有到来

她没有到来。我说：她不会来了……

那么，我要重新安排夜晚，
以表达对她缺席的失望。

我吹灭她的烛光，打开电灯，
喝光她的葡萄酒，摔碎酒杯。

我把小提琴急促的乐曲，
换成几首波斯民歌。

我说：她不会来了。我要摘下
精致的领带(这样更舒服些)，
穿上蓝色睡衣，随意地赤脚走路。

我放松地蜷腿坐在她的沙发上，
然后把她忘记，

忘记所有缺席的事情。

我把备好的所有晚会用具，
放回她的抽屉，再打开所有的窗帘。

面对黑夜，我身体里唯一的秘密，
就是曾经等待却又憾失的事情……

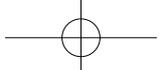
我嘲讽自己曾痴迷地为她洁净空气，
(喷上玫瑰和柠檬的香水)。

她不会来了……我要把郁金香盆栽，
从右边移到左边，

来惩罚她的遗忘……

我用大衣遮住墙上的镜子，
以免看见她身影的反光……并因此后悔。

我说：我要忘记为她引用的



古老的情诗，因为她
配不上一首哪怕是剽窃的诗篇……
我忘了她，站着吃完了快餐，
读了一课关于遥远星球的教科书。
为了忘记她的伤害，我还写下了一首诗，
就是这首！

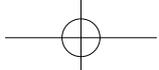
（译自《宛若杏花或更远》，2005）

你我与共

你我与共，不是说：此时此刻，
我们同在。而是说：我与你，
与永恒，在非空间中遨游。

空气与水。我们拆解符号。
我们命名，我们被命名，
我们说话，只是为了明白
我们的究竟……我们忘记了时间。

我不记得你自哪块土地诞生，
也不记得我从哪块土地复活。
空气与水，我们是星星上的两只鸟。
你我与共，寂静都会出汗，
晴日会盈满云朵，水在哭，空气
也在哭它自己，当两具身体合一的时候。



在爱情之中没有爱，
有的是灵魂对飞翔的渴欲。

（译自《宛若杏花或更远》，2005）

希望我们被羡慕

那个疾步而行的女人，头顶羊毛毯和水罐，
右手牵一名男童，左手拽着他姐姐，
身后跟着一群受了惊吓的山羊……

那妇人正从狭窄的战场，
逃往一个并不存在的避难地。

六十年前我就认识了她。

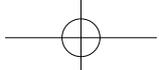
她是我的母亲，
那时把我落在一个岔路口，
还有一篮干饼、一支蜡烛，
一盒被露水沾湿的火柴。

此刻我在电视屏幕上看到的那位

处于同样场景的女人……

四十年前我就认识了她。

她是我的姐姐，
继续着她母亲——我母亲——在漂泊中前行的步伐：
从狭窄的战场，向一个
并不存在的避难地逃亡。

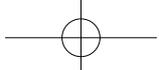


那位我明天即将在相同场景中看到的女子，
我也认识她。
她是我的女儿，被我置于诗歌的中央。
我让她学习走路和飞翔，飞越过那样的场景，
但愿她能引发观众的赞赏和枪手的失望。
因为一个精明的朋友对我说：
该是转变的时候了，只要我们有可能，
我们该从一个被同情的话题……
转变为一个被人羡慕的存在！

（译自《蝶之痕》，2008）

但愿青年是一棵树

树是树的姐妹，或是它的好邻居。
大树会照顾小树，为它补充不足的树荫。
高树会怜惜矮树，让一只鸟陪它过夜。
没有一棵树，会觊觎另一棵树的果实。
即便有一棵树结不了果，也不会受到嘲讽。
树不会杀死另一棵树，也不去做樵夫的营生。
当树做成船，它就去学浮水；
当它做成门，它就会守护秘密；
当它做成凳子，它也不会忘记先前的天空；
把它做成桌子，它会教诗人不要成为伐木者。
树是宽恕的，是守夜者。它不用睡眠也不做梦，
但它信守梦中人的秘密。

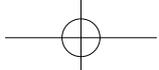


它不分昼夜地矗立，
向路人和天空表达敬意。
树是一次站立着的祷告，向着上空祈祷。
当风暴来临，它会俯下身子，
它以修女的庄严俯身，但不久还会向上挺直。
诗人之前曾经说过：
“但愿青年是块石头，”他其实应该说：
“但愿青年是一棵树！”

（译自《蝶之痕》，2008）

第二行

第一行是天才得自冥冥的赠礼。而第二行
也许成为诗，也许只是失望（弗罗斯特语）。
第二行是无形和有形的搏斗，是道路上
缺少了信号，是充满矛盾的
可能性，而一切可能性都有其可能。
它是被造物模仿造物主的困惑。到底是词语
在引导言说者，还是言说者在引导词语？
第二行不会来自天赐，它得自驯服无形之物的能力；
由于光和暗暧昧不清，
你似乎看见又没有看见。灵感给了你
起首的信号，却又弃你而去，任由你
去开始没有指南针的冒险。而你
如同一位走进森林的行者，不知前方



是什么在等待你：一群劫匪？一发子弹？
一道闪电？或是一位女子向你发问：“什么是时间？”
你回答：“时间停止了，你走吧”（佩阿索语）。
可能性是一座森林，你要把想象
倚靠在哪一棵树的枝头？你会逃离
哪一只野兽？如果你在可能性的迷宫里
找到了第二行，你就找到了
和不可能作一次约会的道路。

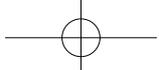
（译自《蝶之痕》，2008）

假如没有罪过

不是如同亚当以为的那样

假如没有罪过
假如不是滴降到大地
假如没有发现苦难
没有夏娃的教唆
假如没有对昔日天堂的向往
那就不会有诗歌
不会有记忆
永恒也失去了慰藉的意义

（译自《蝶之痕》，2008）



致一位青年诗人

不要相信我们的经验之谈，
忘了它，开始写你自己的话语，
就当你是写诗的第一人，
或者你是最后的诗人！

如果你读了我们的作品，
那不是要你成为我们趣味的延伸，
而应该纠正我们在苦难之书中
犯下的过错。

不要去问任何人：我是谁？
你知道自己的母亲，
而你的父亲……就是你！

真相是白色的，那就用
乌鸦的墨汁在上面书写；
真相是黑色的，那就用
蜃景的光明在上面书写。

如果你想和兀鹰决斗，
那就和它一起翱翔。

如果你迷恋一位姑娘，
那就让你，而不是她，
渴望因痴情而死！



生命半死不活，
但我们考虑问题，
不是为让情感恰如其分。

如果你出神地凝视一朵玫瑰，
就算风暴也不能把你撼动。

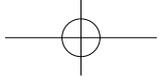
你和我近似，但我的深渊已经清晰，
而一条条奥秘无穷的道路，
在你面前起伏！

也许你会把不再青涩
称为技艺的成熟，或是某种智慧；
毫无疑问，那是智慧，
但那是不能咏唱的冰冷的智慧。

手中在握的一千只鸟，
也抵不上
穿戴树木的一只鸟。

艰难时世的诗篇，
是绽放于坟地的美丽花朵！

典范遥不可及。
那就做你自己而非他人，
处于回声的边界之外。



不要对恋人说：你是我，
我就是你；
你该说相反的话：我们是
一朵浮云承载的两位宾客。

去背离，用尽全力，
去背离规则。

不要把两颗星星，
置于同一个词语之上。

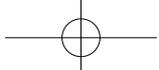
不要相信我们的教喻正确无误，
你只应相信驼队的踪影。

经验之谈，犹如诗人心中的子弹，
那是致命的智慧。

当你愤怒的时候，成为强者，
如同一头公牛；
当你恋爱的时候，成为弱者，
如同一朵杏花。
不要，什么都不要成为，
当你关起门自言自语的时候。

道路漫长，犹如乌姆鲁·盖斯¹¹的夜晚：

11 乌姆鲁·盖斯：阿拉伯贾希里叶时期(伊斯兰教兴起之前)最杰出的诗人，以“悬诗”著称于世。



平原与高地，河流与低谷……
遵照你的梦想去行走，
跟随你的是百合花，
或是绞刑架！

你不会让我失望，
如果你远离了他人，远离了我。
最美不过的，
是与我不同。

从此以后，你的唯一监护者
便是被忽视的未来。

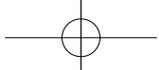
不要去想，当你如同蜡炬之泪
融化于忧伤之时，
不要去想谁会见到你，
谁会按照你的直觉行走，
要想想你自己：这是否就是一切？

诗歌是残缺的……由蝴蝶补全。

在恋爱中没有忠告，而需要体验；
在诗歌中没有忠告，而需要天赋。

最后：祝你平安！

（译自《我不想结束这首诗》，2009）



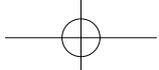
拟好的剧本

现在假设我们
我和我的敌人
自空中掉进了
一个洞穴
接下来会发生什么？

有一个拟好的剧本：
开始，我们等待幸运降临……
营救人员或许能发现我们
垂下救生绳
于是他说：我先上
我说：我先上
他咒骂我，我也咒骂他
但徒劳无益
绳子还没有垂下

剧本写道：
我会暗地自语：
这就叫乐观者的私心
我没去打听敌人想说的话

我与他
是陷入同一罗网的伙伴
卷入了各种未知的游戏
我们等待绳子……救生的绳子



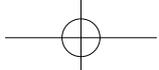
好让我们各自逃离
逃离洞穴——深渊——的边涯
回到我们余下的生命
和战争……
假如我们得以逃生

我和他
同样恐惧
但我们并不交谈
谈论恐惧……或是其他
因为我们互为敌人

可是若有一条蛇突然出现于
这剧本的场景
吐着信子要将我俩吞噬
接着会发生什么？

剧本写道：
我和他
我们将结成杀蛇的同盟
以便我们能共同
或各自活下去……

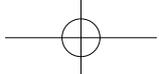
但我们对于共同完成的行动
绝不会说出感谢和祝贺的辞令
因为这是本能而不是我们
保卫了自己



而本能并没有意识形态

我们还不曾交流
在这共处的荒诞中
我想起对话的法则
想起他曾对我说：
我的都是我的
而你的
是你的，也是我的！

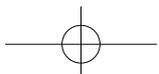
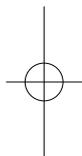
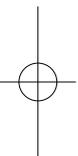
过了一段时间
时间是沙粒和肥皂沫
打破了沉默和烦闷
他对我说：怎么办？
我说：没办法。我们眼看着
各种可能在落空
他说：希望何在？
我说：希望在空中
他说：你忘了我曾经把你埋在
像这样的一个洞里？
我告诉他：我几乎忘了
因为没有指望的明天
紧抓着我的手……已疲倦地离去
他对我说：你现在要跟我谈判吗？
我说：在这坟墓般的洞里
有什么好谈的？
他说：谈一谈我们的徒劳和共同的坟墓中

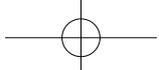


我该有的份额和你的份额
我说：这有何用？
时间从我们这儿溜走
命运已偏离了常规
杀手和死者在此同眠于一个洞穴……

应该有另一个诗人
将这剧本写下去，直到结局

（译自《我不想结束这首诗》，2009）





达尔维什散文选译

薛庆国 唐珺 译

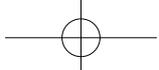
诗人之道¹²

我不是那种总是洋洋得意、揽镜自照的人。镜子是自我的一种呈现，但它以一种转变为公共物品的形式呈现……即他人也可从中寻找他自身的模样。倘若他在其中找到与之相似或相关的表述和描绘，便会说：这就是我；而他一旦没有在文本或意象中找到什么共通之处，就会把头一扭，说：这与我何干！

我对这样的做法十分担忧，但它确实反映了许多现代诗作与绝大多数读者之间关系的普遍现象。如今，有许多诗人热衷于扩大诗篇与其第二作者——受众——之间的鸿沟，但如果没有受众、没有他们面向文本的活动，诗歌进程便无法完成。双方之间还相互指责。但诗歌危机，假如真的存在危机，应当是诗人的危机。每位诗人都应以其独特的创作方式去努力解决危机。

我知道，我将又一次被人指责为反对阿拉伯现代诗。所谓阿拉伯现代诗，一些人神经质地为其划定两个标准：一、诗歌内容自我封闭，不容许其内在向外部开放；二、将韵律诗逐出现代性的天堂……所以，散文诗之外便无现代性可言。这种说法已成为一种教条，谁靠近其边界发出疑问，就被视为大逆不道。每位敢于质疑诗歌现代性现状的人，都会被不容争辩地指责为与散文诗作对！

¹² 本文是达尔维什在其诗集《宛若杏花或更远》签售会上的发言，选自其散文集《归者的困惑》。



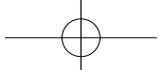
我一向认为：许多才华横溢者创作的散文诗，的确是阿拉伯现代诗歌最重要的成就，通过向世界开放、向不同文体开放，散文诗获得了其美学的合法性。但散文诗不是诗歌的唯一选择，不是解决无解的诗歌问题的“终极方案”。诗歌的空间是广阔的，是向所有我们已知和未知的选择开放的。我们读者在各种各样的诗歌实验里，寻求的无非是诗歌所能实现的诗性，无论是韵律诗还是散文诗。

我也知道，我的这部新诗集，如同以往的诗作一样，将再度为我众多的反对者提供精神谋杀的武器，这种武器在方兴未艾的仇恨文化里十分常见。有人会说——过去和现在也都有这样的论调：我放弃了“抵抗诗歌”。对此，我要向那些板着面孔的判官们承认：我放弃的是创作直接的、意义有限的政治诗，而未曾放弃广义的、美学意义上的抵抗……这并非迫于局势的变化，并非如一些热情的诠释者所言——我们“已从抵抗过渡到谈判”，而是因为诗歌风格必须不断变化，诗人必须不断改进其诗歌方式，拓宽其人文视野，而不是上百次地重复老调子……这样，诗歌语言才不至于沦为倦怠、衰朽和程式化，落入一个为其所设的圈套：僵滞于重复不变的话语。难道，这就意味着放弃了诗歌的抵抗精神？

难道除了“记下来，我是阿拉伯人”¹³之类的话语，或重复“我要抵抗，我在抵抗”之类的口号，就再没有别的可以证明抵抗？无论是在诗歌中还是现实中，抵抗者没有必要宣称他在抵抗，正如恋人没有必要老说自己在恋爱一样。格桑·卡纳法尼¹⁴将我们命名为“抵抗诗人”，可我们连自己都不清楚自己是抵抗诗人。我们书写自己所经历的、目睹的生活，记下我们对自由的梦想、对保留本真的坚持。我们创作向祖国、向

13 《记下，我是阿拉伯人》是达尔维什早年创作的一首诗，在巴勒斯坦广为传诵，但诗人后来视之为“直接的政治抵抗”的浅显之作。

14 巴勒斯坦著名作家、评论家，最早提出巴勒斯坦“抵抗文学”“抵抗诗歌”的概念。



某些女性表达爱恋的诗。不是每一事物都有象征，不是所有椰枣树的树干都喻指女人的腰肢，反之亦然！

诗人无法摆脱他的历史环境，但诗歌为我们提供了一块自由的土地；我们对于改变现实无能为力，但诗歌提供了某种隐喻的补偿，它把我们提升到一种更高层次的语言，超越那些局限我们、阻碍我们融入作为人的存在的环境。当自我因受阻而无法自由翱翔于无垠的高空时，诗歌或许能够通过解放自我，帮助我们更好地了解自我。

在群体中认识自我，并表达属于自我的这一权利，是个体寻求自由的一种形式，而群体也正是由这些个体组成。由此，在长期冲突的语境中，那些表达我们人文特征、个体关怀的——这种关怀又不完全是个体的——诗歌，代表了诗歌抵抗的行为中人性的、自我的层面，即便诗歌描写的是爱情，是自然，是对一朵玫瑰的凝视，或是对于平庸而死的恐惧。

有人或以为：巴勒斯坦诗人没有权利坐在山丘眺望日落，没有权利聆听身体的呼唤或是远方的笛音，除非他的灵魂已经死去，除非土地的灵魂已在他的灵魂里死去，除非连接他与人类本性的脐带已被切断——这种想法并不正确。

巴勒斯坦人并非一份职业或一句口号。他首先是一个存在的人。他热爱生活，为杏花而欣喜，在初秋雨落时感到寒战，他响应身体的自然欲望、而不是别的号召做爱……他繁衍子嗣，为的是保存种姓、延续生命，而不是求死，除非到后来他变得生不如死！这意味着，长期的占领未能抹杀我们的人类本性，未能如愿以偿地征服我们的语言和情感，令其在封锁之中枯竭。

诗歌将我们身上自然的生命力纳入诗中，这正是一种抵抗行为。为什么当诗歌洞察到我们的感官之美、想象之自由，并用美丽对抗丑陋时，它要背负反叛的罪名？美即自由，自由即美。因此，捍卫生命的诗歌，便成为一种本质上的抵抗形式。

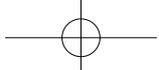
我不禁要再问一次：祖国是否仍旧需要用诗歌去证明，诗歌是否仍旧需要用爱国去证明？诗歌与祖国的关系，并不需要把诗歌淹没于口号、路线图和旗帜之中去确定。这种关系是有机的，无须每天去证明。它是一种本能、一种意识、一种意志，是传承和抉择，是被赋予的，是历久弥新的。拙劣的爱国诗会破坏祖国的形象，而祖国引起的冲突和其内部的冲突，还包含着诸多尚未引起我们重视的有待创作的层面。

因此，我们需要拓展诗歌之美与文学的文学性，深谙这一高难度的职业之道，奉行公认的艺术标准，而不仅仅以巴勒斯坦境遇的特殊性为标准，以此改进我们表达公共与个人生活中人性诸领域的方式，这是祖国、也是诗歌赋予我们的要务。只有这样，我们的诗歌才能登临与世界进行创造性对话的平台，我们的创造力才能获得承认，进而引发他人关注产生这些作品的国度。对于许多国家我们知之甚少，但因为我们爱上了它的文学，进而爱上了这些国家。

只有这样，诗歌的国家属性与诗歌冲破文化与身份障碍的永恒追求之间的界限，方得以消除，不同的诗歌才能共同翱翔于广袤的人性天际。与此同时我们也不会忘记，诗歌对于一个为身份而战的民族，能发挥凝练其文化属性的独特作用。

是的，诗人必须铭记所有磨难，聆听不在场的声音，命名世间万物，投身所有的斗争；但他们也不应忘却他们的职业之道，不应忘却：诗歌的界定，本质上不在于所道出的话语，而在于这话语具有异乎寻常的品质。他们还不应忘却：诗歌是乐趣，是创造，是美，是一种战胜了困难与亏损的朦胧的喜悦，是一段在未知中找寻自我的永恒旅程。

在此，我无意为这本已不再属于我个人的新书辩护。自从它离我而去，我已记不得其中的任何内容，但它会让我面临那个沉重问题带来的困境：然后怎样？我要捍卫的，是诗人探索新诗、让诗歌滤去杂质的权利，因为创新而屡受挫折者的不幸，总要好过僵化因袭者的幸福。



一步步诞生¹⁵

我很少读诗人为自己诗集作的序。偶尔也读，那是要向诗人想在诗中表达的意义和诗歌实际表达的意义之间那道美妙的鸿沟致敬。因为诗歌往往会偏离原本的构思和设想，不会完全忠实于推动它产生的那个清晰的念头。一旦诗歌独立构造出本身，也就脱离了创作它的诗人。

那么，当别人再三请我为这本诗选作序时，我该怎么办？

我还想说：诗选往往暗含一种伎俩，编选的人可以随心所欲地创造一个诗人：他可以选取诗篇的发光之处，放弃四周的幽暗，而不顾诗歌的整体语境——诗篇的语境和该诗在诗人作品里的地位。与之相反，他还可只选通往诗歌的散文式路径。编选者还可以优选诗歌中的意象、隐喻、意蕴或哲理……去偏向他自己理解诗歌的方式。通过这种私人化的理解，我们可以使平庸的诗人变得特别，使特别的诗人变得平常……可以让诗歌闪光的亮点得以呈现或受到遮蔽。

所以，下面这个问题是令人生疑的：我们真的能从诗选了解一个真实的诗人吗？答案是相对的，也具误导性。然而接下来这个问题更难：当诗选由一种语言翻译成另一种语言，我们还能理解诗人的美学语言吗？

众所周知，每一种语言都有其独特的语义体系、表达方式和语法

15 诗人为法国伽利玛出版社出版的诗选《大地容不下我们》所作诗序，选自散文集《归者的困惑》。

构造。诗歌的语言并不仅仅是传达意义的手段或工具，诗歌的意义也不会先于诗歌的结构产生。因此，翻译必须将原本并非用作传达手段的文本，转换进入另一套语言体系。译者不单单翻译了词语，更创造了词语之间全新的关系。他不单单要描绘意义之光，也要关注阴影，关注暗示所指，而不仅仅遵从表面之辞。由此，诗歌的译者变成了一个平行的诗人，他要脱离原文的语言系统，在译文中从事诗人在母语里所做的工作。

在脱离原文的过程中，一些美妙的背叛是不可避免的。这种背叛，既能保护译出的诗歌语言摆脱原先本土性的束缚，同时也能避免它完全消融于新的语言环境。一方面，诗歌应当保留那种来自远方、具有共性的人文气息；另一方面，它也应保留那些能够证明自己是译诗的特质，这些特质源自他者经验的特殊性，用另一种语言结构表达、体现了异域的文化血脉。也许这些正是吸引我们读译诗的缘由：不仅为了和他者诗中的共性与特性展开对话，寻求丰富多元的人文与诗歌的体验，而且为了开启诗歌语言（无论哪一种语言）都需要的接受他者影响的感官，通过聆听其他语言的经验，去更新语言方式，建构语句。

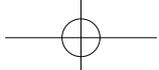
在此，作为创作者的译者拥有建构和破坏的权力。有许多伟大的诗作，我们读到的译本不止一个，却都不能说它还原了原作。不单单因为解读层次的不同，更因为译者掌控了诗的路径与呼吸节奏。诗歌不再只属于原诗人，而且也属于译者——他同时是诗人和诠释者。在此情境下，我们不会过于在意译诗与原诗孰好孰坏。

那么，我们何以信任译诗呢？

我们确信不疑的，是隐身于译诗里呼之欲出的东西，那或许是在词语背后探出的阴影，又或许是那若隐若现的远方。

我们又何以去信任诗人的自选诗？在这里，你们又何以信任我？

这部诗集的副标题“自选诗”并非真实的表述，因为它不完全是诗人自选的。若事情只取决于我，而不做任何其他考量，我会只选择自己



在过去二十年以来的诗作。每一首新的诗作于我，都意味着延续中的某种决裂。在每首新作里，我都尝试着去破坏已有的，去拓展过去曾被我视为边缘化的、次要的东西，把它置于中心。这一切得以发生，或许因为我不栖于河心而居于河岸；或许因为时间赐予我智慧，而历史教会我讽刺；又或许因为我随着年岁渐长，越发接近一些与存在之困惑相适应的形而上的问题，这些问题没有让诗歌语言去追逐当下的速度。

然而我的公众形象却胜过我的焦虑。我被称为“巴勒斯坦诗人”，这就对我与我的历史处境提出了要求：必须在语言里坚守土地，捍卫我的现实不论为神话，并同时拥有现实与神话，以让我成为历史的一部分；同时成为一个证人，去见证历史对我的所为。由此，要想获得明日的权利，就必须反抗当下，捍卫在那饱受争议的过去里我存在的合法性，而诗歌就成为存在与否的证明。至于诗歌里的人们，编撰诗歌历史的学者们并不会在意。

当我开始创作时，我一心想表达的是自身特定存在场域里的不幸与感受，未曾留意到这一自我与群体交织在一起。我努力去表达，不奢望去改变任何事情，除了改变自己。可是我的个人故事，这被从土地连根拔除的故事，又是属于整个民族的。因此，读者从我个体的声音里找到了他们个体的和群体的声音。当我书写在狱中思念母亲的面包和咖啡时，我本无意超出一个家庭的范畴；当我写下在祖国的异乡感、生活的艰辛和对自由的向往时，我想写的不是阿拉伯评论家所称的“抵抗诗”。可阿拉伯读者们在其中找到一种被放大的诗歌补偿，以此安慰他们在“六日战争”¹⁶中的惨败。

今天想起那段时期，我就想起当诗歌不刻意追求孤芳自赏、也不追求广为传诵时，它反而具有巨大的传播能力。但流传与否不是评判诗歌美学的标准。还有一种比政治诗更糟糕的情况，那就是过度地让诗歌凌

■ 16 指1967年6月5日爆发的第三次中东战争，战争共持续6天。

驾于政治之上，我指的是深层意义上的政治，即倾听现实的问题和历史的动向，含蓄地参与提出希望。“非政治”也是一种披了外衣的政治。

从这个角度来看，这部诗选不能将早期诗歌与我今天的诗歌经验割裂，这蒙蔽不了读者或诗人本身。我无法确定，在我延续至今的创作生涯中哪些是相对的分界岭，因为这一生涯是相互交织缠绕的，每一过往的阶段都孕育着下一阶段的种子。

我很希望以质变的方法开拓我的创作。可这种方式能否与日积月累的状态分离？我不知道。但正因如此，我把辗转流亡地的那段岁月，视为另一片创作之地上个体或群体声音的延伸。我去拓宽地理空间，探索文化与语言的多样性；与此同时，去拓宽知识的天地，时常重新审视诗歌的真谛，寻找对于人类经验的诗性感悟。

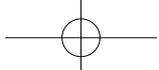
对距离的忍耐，自远方进行的反思，能够让诗性有机会减缓语言的热度，以更纯真、宁静的方式去审视诗性本身及其语言工具；另一方面，也使诗歌承载起重担，用除掉尘埃与庸常后的关于家园的记忆和要素，去再现家园！

我十分注意聆听时代的脉搏和世界诗坛的韵律，不懈地练习如何更好地赋予诗歌独特的生命力，让诗歌既呈现、又摆脱其历史语境。我不懈地训练诗歌去接近它的神话传统，不仅仅吸收神话中的意象，更要通过自身的要素去完成现代的神话结构。

然而，诗人如何能够精于自内向外、自外向内的旅行，既不陷入自我，也不丧失自我，不仅仅让自我变成群体的代言人？诗人如何让自己摆脱刻意代言之嫌？

诗歌的源头只有一个，那就是我们作为人的属性，从昔日在大地上的孤寂感，到当下流亡的异乡感，不一而足。诗歌诞生于我们关于存在的最初的惊奇发问，诞生于远古人类的童年关于存在之原始奥秘的疑惑。由此来看，全球化从一开始，就是本土化。

在从本我到世界的旅程里，在这见证了多元的语言、区域和历史发



展水平的旅程里，人类的诗歌经验渐臻统一，诗歌的“全球化”得以实现，这其中没有行使霸权的中心和沦为附庸的边缘，一切本土性诗歌都参与建构了我们所说的“世界诗歌”。

然而，某些事物看来必须要有个名称。假如我说我的诗歌来自南方，来自一个尚未实现个人自由和群体解放的历史处境，来自一个时间与空间的关系已告破裂、人被当作鬼的国度，这意味着什么？这无疑指向了阿拉伯诗歌现代化所面临的困境，它正从营帐消失的部落向着尚未建成的城邦前行。在生活在前现代的阿拉伯社会里，现代性何为？显然，它会被边缘化和隐喻化，会分裂为只在形式上是统一的多种现代性。

朦胧不是诗人的目的。它源自诗歌活动和推动这一活动的思想之间的张力，源自诗歌的散文形态和韵律形态之间的张力。这种朦胧，就像阴影的暗示，是诗歌语言同现实之间冲突的形式之一。诗歌不再醉心于描述现实，而是力求深入其内核，触发语言和各种传统的冲突。这种朦胧形成了开放的空间，让读者去发挥赋予诗歌第二生命的作用，让他在阅读和阐释中发挥创造性作用，而不是接受全面的、终极性的信息。这种朦胧不是对抗清晰，而是对抗说教式的、让读者无法参与的清晰。

然而，让我避免和读者产生隔阂的，既非朦胧也非清晰——这样的读者和我互相促进、成长。我诗歌经验的特点之一在于：诗歌表达工具与手法的每次探索，都会刺激读者接受更多的创新。由此，诗人与读者的审美品味也就越发接近。这大抵因为我的诗歌见解源自阿拉伯诗歌和韵律的历史发展进程，源自阿拉伯语语言美学的内部。阿拉伯现代诗歌发展至今的成就，显然不是一蹴而就的。

的确，真正的诗人不会允许任何一种外部考量、或任何读者去审查其诗歌创作过程。但诗人本身就是一名要求严格的读者，是自己文本的第一读者。对文本的反复修改，就是融阅读与写作为一体的行为。这种行为依据的标准，是文本这一“自我”与众多的“他者”在多大程度上实

现了交汇。

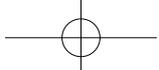
每位诗人都有自己独特的写作方法和习惯。我属于二次创作文本的诗人：第一次，诗歌本能与下意识会引导我的写作；第二次，我对建构诗歌各种要求的认知将引导本能和下意识。在大多数情况下，第二次创作不同于初次创作，两者完全不同。

我检验诗歌的一个方法就是把它遗忘很长一段时间。当我再次回过头时，会依照它与我的相似程度来考察其品质。假如我第一眼就认出它来，便知道它在模仿我，或者我在模仿自己。假如我感觉这是另一位诗人写出来的，超越了曾经是“我”的那位诗人，我便知道这是首全新的诗。

可有谁会在意这个奥秘呢？

对于这部由多位朋友参与编选的选集，我所在意的，是希望它能忠实、真切地体现出我的诗歌经验和发展历程，无论是在时间层面还是美学层面。我的诗歌经验始终在诗性里寻找诗，在诗中寻找诗性。

很少有诗人在诗歌意义上的诞生是一性完成的。我也是一步步地、渐渐地在诗中诞生的，并且依旧在艰难学步，以期经过长途跋涉，走向尚未写就的我的诗篇。



迟到的悲伤¹⁷

我对他去世的悲伤略显迟到，因为我跟所有人一样，以为这位逃生的大师，这次依然能够回到我们中间，获得新生。然而，新的时代毕竟强于神话的诗性和凤凰的魔法。追悼文通常以表示过去的词语“曾经”开始……亚西尔·阿拉法特曾经是我们生活之书中最长的一章，他的姓名曾经是新巴勒斯坦的名字之一，从灾难的灰烬、抵抗的火炭中升腾而起，连接着一个国家概念的诞生，以及坎坷曲折的建国现实。悲剧性的英雄总是面临捉弄式的命运，令他们跌倒在终点之前方的最后几步，从而无法庆祝毕生的苦难与牺牲换来的幸福结局。崎岖田埂上的播种者，往往不是最后的收获者。

此刻令我们感到安慰的，是这位把自己的一切都献给了公众事业的不朽领袖，他的壮举使巴勒斯坦的泣血之旅走到了长夜最黑暗的关头，但那是黎明前的黑暗，这苦涩的独立之黎明，无论怎么迟到，也无论黑暗之徒在它面前筑起了多少高墙，是终究会来临的。还令我们感到宽慰的，是引领这漫长旅途的英雄，回到了他出生的这片险恶土地，为未来安放了奠基石，并在这里永久安息，让这块遍布圣地的大地，又增添了一处新的圣地。

不同的象征会产生冲突，正如历史与传说、现实与神话也会有冲突

17 本文是作者在阿拉法特去世40天祭日发表的演讲，收入散文集《归者的困惑》。

一样。所以，极为务实的阿拉法特需要在他的说辞中增加一点形而上的成分，因为有人在争夺当下之外，还要争夺过去，以便抹去历史和传说之间的界限，剥夺巴勒斯坦人在这片土地上民族存在的合法性。而寻找当下是人们的要务，也是向往未来的领袖应该担当的任务。

注视着未来的阿拉法特，对真主及众先知有着深厚的信仰，但他对文化和宗教的多样性有着同样深厚的信仰，这一多样性恰是巴勒斯坦的特色所在，也与以色列强调的民族排他性形成对比。他身处当下不断探求未来，也探求两者的交集之处，并奋起阻遏各种原教旨主义的势头。他虔诚的一面并未妨碍他具有世俗的一面，他的世俗性也未对他的虔诚构成负担。宗教属于真主，而祖国属于全体国民。

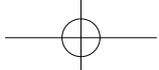
我们中有谁不曾惊讶于他对短期内回归家园的坚定信仰？他的眼光和见解都有穿越黑雾的能力。当他准备从海路离开贝鲁特，前往我们谁也不知道的未知远方时，我是在他身边的见证人之一。乌里·阿弗纳瑞¹⁸ (Uri Avnery) 当时问他：“你要前往哪里？”他当即回答：“前往巴勒斯坦。”我们中间谁也不相信这个从诗歌中溜出来的答案，因为，从那时的海边望去，巴勒斯坦显得前所未有地遥不可及。

当时，他刚刚脱离沙龙的围困，逃脱了飞机的追杀和狙击手的子弹，结束了一个阶段，开始踏上奥德修斯之旅：“我要前往巴勒斯坦。”

他重新修复旅程和传说。在突尼斯，他逃脱了针对他寓所的炸弹袭击；在利比亚沙漠，他从失事的飞机上幸存；他还摆脱了第一次海湾战争的影响，摆脱了恐怖主义者的形象，代之以诺贝尔和平奖得主的形象。他还实现了毕生奋斗不息的夙愿之一：回到出生的土地，回到巴勒斯坦。

如果故事到此结束，那么古希腊悲剧的程式就要翻转了。然而，离开了贝鲁特郊区的沙龙，为自己未曾下手感到后悔。于是，沙龙在拉姆

■ 18 积极倡导巴以和平的以色列著名作家、政治家。



安拉围堵劲敌，把他围困在官邸长达三年，将他的寓所变成废墟，用封锁、隔离毒害他的生命，甚至剥夺他按自己所愿死亡的权利；在自己的寓所成为烈士。沙龙视为敌人的，不仅是一个人而已，还是一个闪耀于时代的象征，一个集体记忆中的神话踪迹。

然而，阿拉法特深知自己在世界当代史所处的地位，并亲手为自己这个鲜活神话的最后一章，添加了必要的痛苦。他要前往流亡地致以告别之礼，并咽下最后一口气。悲剧英雄就是要死在流亡地的¹⁹！飞行途中，钟爱埃及的阿拉法特专门让飞机飞至埃及上空，以偿还自己欠下的情感之债。然后，他让飞机再次折回，最后一次久久地眺望像刀剑一样插入大海腰间的巴勒斯坦海岸，然后睡去。他轻盈的身躯上，覆盖着厚重的梦想之泥土。他长眠了——不是为了变成一个偶像再次站立，而是化为鲜活的思想，督促我们膜拜祖国和自由，用勇敢而智慧的双手，去争取黎明的诞生。

现在，幻想制造业在另一个地方兴盛起来。在国际和地区层面，都有人过早地庆祝自己看到了虚假的黎明——因为被视为和平进程主要“障碍”的阿拉法特去世了，黎明因此即将升起！这新黎明何在？既然主要障碍已经不复存在，那么国际法和国际准则就要经受考验：占领将会结束吗？全世界用不了多久就会知道，已被美国总统接受的沙龙的“四不”立场，不仅构成了和平的最大障碍，而且让和平变得彻底不可能，因为这一立场使得巴勒斯坦独立建国成为不可能。只要占领持续，只要对巴勒斯坦人民命运的控制持续下去，那么和平将无法实现，权宜之计无法替代永久性方案。在阿拉法特之后，谁能够接受一个永远类似于临时国家的方案？

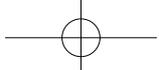
我们将永远怀念他，在面临危机时，在进行谈判时，或是在我们生

¹⁹ 2004年10月，被以色列软禁多年的阿拉法特健康恶化。29日，他取道约旦飞往巴黎就医；11月11日在巴黎逝世。

活的各个方面，因为他已成了我们生活中不可或缺的一部分。他是独特的，可谓无师自通。阿拉法特精神只属于他个人，因为那是一种特殊的禀赋，生命力、亲和力和异乎寻常的精力，都是不可遗传的个人特征。他兼秩序和混乱于一身，和所有人都能建立友谊，这构成了阿拉法特独特的个人魅力。在他之后，我们再也找不到新的阿拉法特式魅力了。他的离去，我们生活中的一个阶段也随之终结。在他之后，我们依旧不可能接受以色列提出的匪夷所思的解决方案，因为巴勒斯坦人已经没有让步余地了。因此，阿拉法特即使在去世后依然在起作用，阿拉法特不只是一个个体，他代表了一个民族的活生生的精神。

我们每个人都对他留下了属于自己的记忆，都留下了他的拥抱和亲吻。我们每个人都留下了一种不会产生焦虑的身份自觉：我们只有成为阿拉伯人才能成为巴勒斯坦人，我们只有成为巴勒斯坦人才能成为阿拉伯人。这个身份不容争辩和商讨，无论中东会发生什么。我们只有懂得如何停止偏离我们的历史和人类的历史，并以我们的一切能力、经验和禀赋，重新回归这样的历史，我们才有可能如愿以偿。

这正是阿拉法特一直孜孜以求的：摆脱历史的牺牲者角色，去成为创造历史的参与者。



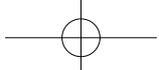
这是你的秋天²⁰

这是你的秋天。关注秋吧，就像一个擅用比喻的诗人应该做的那样：我是多么喜爱秋天！赶在时间将你踹入无底的深渊之前，用言语的缰绳拖曳空间。拖着它，拖着它，以你所有的亏损换来的成熟，以你所倚赖的环顾毫不确定的四方的思念。

这个秋天属于你，同样属于你的，还有无需被树木当作饰物的一片片落叶。当你误闯入一间间空荡的大厅时，你再无其他饰物。你使劲踩着地板，毫无缘由，只想听听自己步履的响亮回声。似乎所有时间都是星期日……没有人在此时醒来，要搞定一桩什么事情。洒在人行道的光线里，有许多银色的孔隙，像是一种未被记载的语言的字符。在分割成方块的花园里，玫瑰怡然绽放，其中有一份愉悦正在问候你、宽慰你：慢慢地欣赏吧！端详这些让你忘却用现成的事物作比较的景致，放松一下空间的缰绳。在这个秋天，记忆也需要一个个抽屉，整理它杂乱的存物。

这是你的初秋。它散发着流亡地的芳香，分发出一封封空空如也的信笺。那么，就以黄色、褐色、金色、黄铜色填满这些信笺吧，任由树叶，寄往颜色派生出的缤纷的色差。叶子，拥有足够的时间向树木告别，因为今天没有风的吹拂。而你呢，你向来孤身一人，已经不去体味孤独。因为你未曾在昨日跟谁告别，你也就不会留意你的影子“走在前

■ 20 选自达尔维什2006年出版的散文集《在场的缺席》，原文无题。



方还是身后”。空气是轻盈的，大地显得坚实。

“那不是，如人们所述，流亡地的一种属性。”

这便是你的秋天，从炎夏走出，从一个令天地力竭的季节走出，从一场看不见尽头的战争中走出。秋天将高山上被遗忘的葡萄催熟。秋天在筹备一场盛会，古老的诸神将聚首其间，审核一些仍在拟订的命运攸关的方案。为了夏与冬的休战，他们的意见时而相左时而一致。东方的秋天是短暂的，它的经过，犹如一位骑马的旅行者向另一位反向而行的骑手匆匆一挥手。所以，没有人会对这样的秋天、对沙尘暴、对萍水相逢的欢爱寄予厚望。

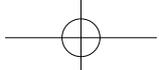
而这里的秋天，长假归来的巴黎之秋，是受到雨水诱惑的大自然使出所有的本领，佐以陈酿的红酒，埋头创作它奢华的诗篇。这里的秋天是漫长的，像天主教徒的一份婚约，不会将其中的幸福或苦难透露给你这样的匆匆过客。这里的秋天是耐心的，它是光与影、男人与女人，和那向一棵带着尊严脱衣裸身的大树俯首致敬的天空之间，一次爱的拥抱；是四射的光珠和熠熠闪亮的水珠之间暧昧的诱惑……这里的秋天喜欢炫耀，它融入了另外三个季节的初始：夏的裸露，冬的交合，春的朝气。

而你呢，你轻轻地走在这秋日的表面。你感到振作、战栗、惊讶：“在这样的白日，会有人死去？”你不明白是你寄身秋天，还是秋天寄寓于你的体内，即便你想起了自己已届生命之秋，头脑和心灵善于在享乐与理智的和谐中聆听时间。一段高贵的旋律，将身体提升至能够留意缺失的音阶，于是，秋天会因晴朗与阴翳之美的来临而愈发丰盈。它会像气象台一样，准备好为一段即兴对话测定合适的氛围：

“这白日真美，不是吗？”

“如果真的这样，我们为何不一起喝喝咖啡？”

咖啡的香气有许多扇通往其他旅程的门户：通往友谊、通往爱情、通往一段无痛的失落……于是，咖啡由隐喻转换为具象。



一段隐秘的旋律将体验引向极远的去处……引向一场邂逅：广场上与所有事物、与人们、与鸽子嬉戏的秋天，邂逅了你私密的、内在的秋天。你像别人一样发问：“究竟是我们用时间造就了自己，还是时间用我们造出了我们？”你更在意的，其实是放缓速度，而不是这个问题引发的尴尬。你不愿让这秋天结束，一如你不愿让诗歌因丰赡而完结。你不愿冬天到来，那就让秋天成为你私有的永恒。

“那个也不是，如他们所述，流亡地的一种属性！”

流亡地不是来去往返的旅途，也不是栖身于思念之中。它或许是一次探访，或许是等待时间对你有何作为，或许是走出自我前往别处，去相识相交，或是让自我归于偶然。每个流亡地有一种特性，每个流亡者则有多重特性。流亡地能够训练你思考不属于你的事物，欣赏不属于你的事物。它能够陶冶身躯，让你领略形式之美，即便其中的意义有所缺损，但完满恰恰是对缺损的感悟。那些崇奉往昔的雕像，那些跃跃欲试、准备从身份之情感跳越至情感之身份的雕像，那些从审美中解放明天、从严谨的想象力的规则中解放自然的雕像……美是崇高的，可你因为乡下人的秉性，偏爱的是那倒映于河水的树木，和那水陆两栖的鸽子，你会长久地注视一株在花池之外独自生长的百合花……并非因为它像你，在百花之外离群索居，而因为它自食其力，在无人照料下成长。流亡地是诗人在诗中的旅行，是在旅行内的旅行，只不过隐喻的语言会回首身后。

“回首身后，他们说，乃是流亡地的一种属性。”

我该回到哪里？你自问，并把一幅幅照片挂在你新住址的墙上。我该去往何处？前方不过是暂时，深扎于暂时中的后方已经瓦解。伴着光芒从公园里现身的永恒在大笑。你对它打趣：你也是流亡地。然后你自问：有多少根钉子被你钉入不同住地的墙上？你已经挂了多少幅照片？你睡过多少张床，然后又迁走留给别人睡觉？有多少草稿和序诗，被你遗忘在不同的抽屉里？有多少女子的照片夹在你来不及读的书中而丢

失？你说了多少次：我的旅行、迁徙和离开到底有几回了？你分不清命运中旅行、迁徙、离开的区别，因为词汇表收入了太多虚幻的近义词，而隐喻又遭遇了太多的变化：从“我的祖国不是旅行箱”到“我的祖国是个旅行箱”²¹。

在流亡地，你要选择一个场所去照顾习惯，一块专属于你日记的场所，于是你写下：空间不是圈套/我们能够说：在这里，我们有一条小巷/邮件/面包师/洗衣房/烟草店/一个小小的角落/还有被铭记的气味……

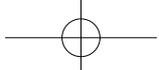
城市是一种气味：阿卡是海碘与调料的气味。海法是柏树与皱床单的气味。莫斯科是冰上伏特加的气味。开罗是芒果与姜的气味。贝鲁特是太阳、大海、烟雾与柠檬的气味。巴黎是新鲜的面包、奶酪和各式诱惑的气味。大马士革是茉莉和果脯的气味。突尼斯是夜香木和盐的气味。拉巴特是指甲花、熏香与蜂蜜的气味。不能因气味被感知的城市，对它的记忆是靠不住的。而不同的流亡地又有着相同的气味，那便是思念别处的气味……记起其他气味的的气味。断断续续的、感性的气味，像一幅频繁使用的旅游地图，将你引导至初始地的气味。气味是一份记忆，一次日落。而这里的日落，是美对异乡人的责难。

“爱上日落，如他们所述，并非流亡地的一种属性。”

记忆是你的私人博物馆，使你进入失去之物的世界里……进入种芝麻的田地、种莴苣与薄荷的菜坛……进入掉进海里的太阳圆盘。你体内的失去之物在长大，在这为远方增添了天堂的属性、滤去了其中所有缺憾的日落里长大。所有失去的事物都应受到崇拜。不是这样吗？

那么，用言语的缰绳拖曳空间吧。带上它，就像你带上自己的姓名，而非影子；把它置于想象中，而非旅行箱里。在这样的日落里，只有词语才有资格去补缀破碎的时间与空间，去命名那些把你忽略、用原

■ 21 两句分别出自诗人前期与后期的诗作。



始武器投身战争的众神。词语才是建设家园的原材料。词语才是祖国！

在每一棵柳树的树梢放一轮月亮，在每一扇窗前放一位姑娘，在每一口泉眼边放一只羚羊。让诗歌建起虚无的南方。假如流亡地令你痛苦却并未置你于死地，它会让你回到想象的摇篮，让你坚强，让你与那些为驯服朦胧之物而不眠的人们平起平坐。流亡地，它是存在于边界之间的误会，它是感性穿越一幅幅画面的桥梁，它是对水仙花既高傲又谦卑的能力的考验，是意见相左者的争辩，是情投意合者的偕行。不是所有在此处抛弃你的事物，会在彼处拥抱你；也不是所有在彼处与你相似的事物，会在此处拥抱你。那就让想象归于想象：让词语信马由缰，令情感俯首称臣。

“可他们说，宣告情感，不是流亡地的一种属性。”

那么，就以熟练工匠的手艺，而不是失措的思念者的脆弱，去锤炼距离。流亡诗，不是流亡地向着你诉说，而是你平等地对着它畅叙。流亡地有着求同存异的雅量。你自己成就你自己吧。别忘记：大大方方地感谢流亡地——啊，流亡地，我要以配得上你的赞美去赞美你。在那里……在我母亲家的近旁，在那棵收留我的无花果树下，我来了，一位匆匆的过客，在这匆匆的秋天！

我属于那儿

北岛

一

2008年8月9日，默罕默德·达尔维什在美国休斯敦因心脏手术失败而辞世。按其遗愿，把他的遗体运回拉姆安拉。葬礼是巴勒斯坦国的最高规格——国葬，降半旗，全国哀悼三天。

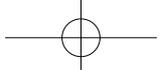
两个月后，柏林国际文学节为纪念达尔维什，召唤全世界各地同时举办诗歌朗诵会。10月5日下午3时在香港的商务印书馆演讲厅，举办了纪念达尔维什诗歌朗诵会——我属于那儿，借用他的一首诗的标题。

在开幕式的演讲中，我这样写道：

“今天，2008年10月5日，是一个不寻常的日子：在全世界五大洲一百多个城市，分别用不同的语言举办诗歌朗诵会，纪念一位刚故去的诗人，这在人类历史上恐怕还是第一次。而香港和台北是加入这一世界性诗歌活动的两个华人城市。

可悲的是，我们生活在一个被权力与金钱瓜分的世界，无钱无势的人要么是这世界的奴隶，要么是它的敌人。我们纪念达尔维什，纪念一个不仅无权无势，甚至连家园都没有的诗人，就是要对这样的世界说不！

我们一直在不断追问：诗歌何为？在今天，在全世界的诗人用各种语言纪念达尔维什的庄重时刻，我们或许重新懂得诗歌的荣耀与悲哀：它是无权者的权力，无产者的财富，无家可归者的家园。



是诗歌让我们大家聚在这里，超越种族、国家、意识形态与文化。或许正如达尔维什在诗中所说的‘我属于那儿’，‘那儿’是人类共同做梦的地方，代表着良知、勇气和创造力。正因为有了‘那儿’，才有了此刻与身份，才有了我们超越现实存在的可能。”

二

2002年春，围城中的拉姆安拉。3月24日下午，我们抵达特拉维夫国际机场，由法国驻以色列领事馆的领事带队，乘大巴专车前往拉姆安拉。作为国际作家议会代表团成员有，美国小说家罗素·班克斯（Russell Banks）、南非诗人布莱顿·布莱顿巴赫（Breyten Breytenbach）、意大利小说家文森佐·康索罗（Vincenzo Consolo）、西班牙小说家胡安·高伊蒂索罗（Juan Goytisolo）、法国评论家克里斯蒂安·萨尔蒙（Christian Salmon）、葡萄牙小说家何塞·萨拉马戈（Jose Saramago）和尼日利亚诗人剧作家沃里·索因卡（Wole Soyinka），还有我——八位成员来自四大洲八个国家。头一天下午六时，在巴黎书展大厅的法兰西广播电台专柜，我们举行新闻发布会，公布了“巴勒斯坦和平呼吁书”，来自三十多个国家的五百多位作家，包括以色列作家也签了名。

在记者问及我们巴勒斯坦之行的目的时，索因卡答得好：“这很简单，我是应被围困的同事巴勒斯坦作家达尔维什之邀。大家两度盼着他去领取美国大学的一个重要奖金，并和其他作家交流。这相聚因九一一事件推迟，然后被取消了。依我看，他失去这次翻越边境的机会是大遗憾。由于达尔维什不能来，我们应该去找他，就这么简单。”

天色渐渐暗下来。先是一个紧挨着阴森森的兵营的哨卡，旁边停着坦克，前方是炮楼，射击孔像空洞的眼窝。我们穿过重重包围。天刚擦黑，我们进入拉姆安拉的领地，由一辆巴勒斯坦警车引导，终于抵达花园大酒店。

在酒店大门外，迎接的主宾是巴勒斯坦作家和诗人，领头的是默罕默德·达尔维什，兄弟般紧紧拥抱。我的第一印象是，他热情而矜持，镜片闪烁，带着白色丝绸围巾。他61岁，看起来比实际年龄年轻得多。我注意到，他有个乐观的大鼻子。

我们在客房放下行李，从花园大酒店步行到餐厅。脚下是灯火闪烁的耶路撒冷，和拉姆安拉相距仅16公里。

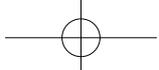
晚宴是巴勒斯坦文化部主办的，仪式从简，没有媒体在场。自助式晚餐，加上本地红酒。我们和巴勒斯坦作家和诗人交叉走动，用英语或手势交谈。我在落地窗前独自饮酒，一位优雅的中年妇女走过来，她叫塔妮娅(Tania)。她指指山上那带围墙的建筑物，那就是以色列定居点，它不断扩张，常无缘无故向这边开枪，打死了不少孩子。就在一周前，这里满街都是坦克。达尔维什插话说，在拉姆安拉总共有140辆坦克。我注意到，他有明显的鼻音，好像得了感冒。白色丝巾那么柔软，我联想到和铁丝网的鲜明对比。

第二天上午，我们步行到文化中心。走进花园和拱形门廊。一层正举办画展，二楼是办公室，包括达尔维什主编的文学刊物的编辑部，再往上是三楼的会议厅。

我们和巴勒斯坦作家诗人在长桌旁相对而坐。由巴勒斯坦驻法国的总代表雷拉(Leila)介绍代表团成员。她是乐观的胖女人，喜欢开玩笑。

首先由达尔维什讲话，他先提到“这个血腥的春天”(this bloody Spring)。他说，你们勇敢的来访就是一种突围。你们让我们感到不再孤立。“我们意识到有太长历史和太多先知，我们懂得多元环抱的空间而不是牢房，没有人可以独霸土地或神或记忆。我们也知道历史既不公平也不优雅。而我们的任务是，作为人，我们既是人类历史的牺牲又是它的创造。”最后他说，“而我们患的不治之症是希望，将让这儿恢复其原意：爱与和平的土地。感谢你们和我们一起背负这希望的包袱。”

紧接着是新闻发布会。萨尔马戈成为焦点。从巴黎出发前他一语



惊人，把以色列当局和纳粹相比，使用了奥斯维辛(Auschwitz)和“大屠杀”(Holocaust)这样的词。代表团的多数成员感到不安，生怕其激烈言论会影响此行的目的。因造成分裂，他此行后退出国际作家议会。我倒觉得萨尔马戈没有什么不对。我们又不是政客，用不着那些外交辞令。一个作家有权使用隐喻，若能警世，正好说明语言的效用。再说，他的话如预言，被随后发生在杰宁(Jenin)等地的屠杀证实了。以色列并不拥有奥斯维辛和大屠杀这些词的专利权。过去的受害者也可能成为今天的暴君。

在错落的屋顶上，升起不同颜色的风筝，看不见的线在看不见的孩子们的手上。只有天空才是自由的。他们在哪儿？

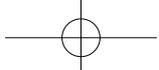
当天晚六点，阿拉法特要接见我们。阿拉法特站在门口，由雷拉介绍，和代表团成员一一握手。这是阿拉法特的办公室兼会客厅。阿拉法特和国际作家议会主席罗素坐在中间。按事先说定，这次会见不对外公开，故所有记者都被赶了出去。罗素首先代表国际作家议会说了几句话，表示对巴勒斯坦独立和自由的支持。他特别强调说我们是来看望达尔维什的。阿拉法特指着达尔维什开玩笑说：“他是我们的老板。”

72小时后，以色列坦克冲进阿拉法特官邸，近于置其死地。

当天晚八点，我们在拉马拉阿尔-卡萨巴(Al-Kasaba)剧院和巴勒斯坦诗人一起举办朗诵会，大厅挤满了听众，估计近千人。有人告诉我，由于围困，这两年无法参加这样的文化活动。首先由达尔维什朗诵。从听众会心的赞叹，直到雷鸣般的掌声。毫无疑问，他是巴勒斯坦人的骄傲。

2015年5月我参加马其顿诗歌节，见到加桑·扎克坦(Ghassan Zaqtan)，他是巴勒斯坦最优秀的诗人之一，也是达尔维什的老朋友。在2002年春天的围城中，我们和巴勒斯坦作家和诗人在一起，也包括扎克坦。

在斯特鲁加的第二天晚上，扎克坦告诉我，在拉姆安拉围城的朗



诵会，他从监视器中，注意到台上台下的表情及细节。作为组织者之一，他获得内幕的消息，坦克群正在收拢包围圈，向剧院不断逼近，天知道，听众谁能回到家中。这恐怕是世界上最独特最惊悚的围城朗诵会了。毫无疑问，达尔维什既是主角也是证人，他心中感到坦克的位置，在古老文明和诗歌的位置，聚光灯照亮国际舞台的中心。

三

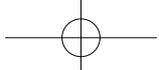
2004年6月26日晚8点在波茨坦广场，柏林国际诗歌节举办诗歌之夜的开幕式，主题是“世界声响”。同台朗诵的是几位来自多语种的国际诗人，包括达尔维什和我。

在露天舞台上，我和德国演员一起，分别朗诵中文诗作和德译本。听众黑压压一片，静悄悄的，路过几个“暴徒”呼啸而去，让我走了神，我读中文时磕磕巴巴，串了行，连经验丰富的德国听众都明白，中文诗歌被“暴徒”绑架了。

在波茨坦广场旁的曼德拉酒店(The Mandala)下榻。那是半透明的极简风格，好像巨大的冰箱。在诗歌节的不同场合，我和达尔维什匆匆打招呼，如穿过战争的幕间休息，喘了口气，用纸杯喝速溶咖啡，定了定神，我们终于约好小聚。

记得那是7月1号，诗歌节结束了，大多数诗人在大堂纷纷告别。中午时分，达尔维什约我和甘琦吃午饭。曼德拉酒店第五层是餐厅，顶层是平台，小溪流水，翠竹摇曳，带有东方情调。由领班引导，紧靠落地窗的餐桌就坐。

面对面，时间从容不迫流过。两年多过去了，从拉姆安拉到柏林，就像转动的舞台——战争与和平，主人与客人，轻与重，生与死。他在巴黎流亡近十年，成了法国葡萄酒的专家，挑选了一瓶勃艮第白葡萄酒。他耸耸肩，摊开手，如同卸下战士的盾牌。



他看起来有点儿疲倦，岁月毕竟留下印记。我们先干了一杯，这清冽的醇酒，令人振奋。他顿时轻松多了，从脸上的皱纹舒展开来。

先从2002年春天的围城说起。从拉姆安拉到加沙走廊，我只待了四五天，好像度过漫长的一生——尽量克制我的愤怒，积压到书写的文字之中。他点点头，完全表示理解。对他来说，流亡就是家园，现实正是如此。那年的围城，只是他无数的难关之一，而诗歌引导巴勒斯坦的苦难，隐喻追上现实。

众所周知，达尔维什曾是巴解组织(PLO)执行委员会的成员，他不属于任何政党，却扮演了重要的角色。他抗议1993年的“奥斯陆协议”，愤然退出巴解执行委员会。在他和阿拉法特之间，正面的是多年的友谊，却经常发生冲突。他对我说，诗人和政客是两类人——语言、思路、脚步和目标都不一样。

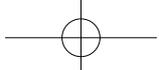
说到权力的腐败，甚至连阿拉法特也不例外。达尔维什抱怨时讲到某些事实，令我吃惊。

流亡是共同的主题之一。就像萨义德所说的“流亡的愉悦”，如果卸下“流亡”的负担，获得了自由与创造的特殊源泉。在某种意义上，失去祖国和土地，而母语是我们唯一的根。

我们又打开一瓶勃艮第白葡萄酒。那侍者矜持而傲慢，达尔维什发了好几次脾气。他既温和又性急。记得香港女记者张翠蓉告诉我，达尔维什对女性特别温柔，十分体贴。

我喝得有点儿高，飘飘然。时间不早了，竹影婆婆，餐厅只剩下我们了。我和达尔维什兄弟般紧紧拥抱，说好在拉姆安拉见面，一定。

那是永别。



遗恨与尊严

——巴勒斯坦诗论

张承志

一

渡船离港以后，渐渐就被浸入红海可怕的闷热里。从亚喀巴上船的人几乎都是加沙人。他们从约旦南下，过海后沿着西奈半岛东岸去埃及的拉法口岸，再从那儿回到加沙。

我心里琢磨着这条路线，和戴黑白格头巾的男子、穿袍服的女人并排坐在椅子上。颈椎持续疼痛，在暑热中渐渐难忍。我离开座位，到了甲板上。

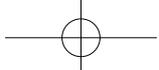
凝固的夜，黑暗无边，甲板浸着一层水，视野里浮着蒸雾。阿布·伊斯玛伊尔对我说，亚喀巴港出发的渡船没有什么二等一等舱，都是打工者和难民。我俩不想回舱里去，于是打量甲板上的人。一个穿灰白长衫的老头——刚才见他和我们坐在一排，隔着一些妇女——就坐在潮湿的甲板上，在吸一支烟。阿布·伊斯玛伊尔对我说：

“要不要去和那个老苏菲聊一会儿？”

我当然愿意。走上前去，右手抚胸，致礼问好。没想到老苏菲说：“我见过你们。在杰拉什，”我们大吃一惊，“也听说了你们的事。”

真是红海遇故知，世界多小！我们一世决行的捐献，偏偏他就在这场。一问，原来他也是加沙人，到约旦杰拉什参加了亲戚家的一个葬礼，现在回加沙去。

为了打发闷热的夜，阿布·伊斯玛伊尔一句句译，我一句句听。我



们不紧不慢地，和这个巴勒斯坦老苏菲攀谈起来。我掩饰着一丝激动，因为一连两次，我与他都那么神秘地同席，彼此在场。

阿拉伯人的血液里，潜流着比兴和比喻的基因。他们一旦开口，不像我们会由父母而子女从职业到家境，而是——讲个故事，打个比喻，吟两句诗。

老苏菲的音调不高，他不知怎么就讲开了故事。甲板上散步的人显然闻见了味儿于是围过来。很快，我们的三人角落成了甲板的中心，红海的夜航，成了故事会。

他的故事，我只听懂了梗概。正好为了篇幅，我也只能引用梗概：

一个浑身褴褛的乞丐老婆子伏在路边，蒙在破麻布头巾下的身子佝偻着。一只手伸出来，摇着一个木碗。

第一个走过的是一名官员，那只木碗挡住了他的路。他笑了一声，摸出一张政府布告，揉成团，丢在碗里。

第二个走过的是一个豪商，他被木碗绊了一下脚，一吃惊大肚子胀崩了一颗纽扣。他嘟囔了一句，把纽扣扔进碗里。

第三名走过的是一位诗人，他对着木碗停住，吟了一首诗，再吹一口气，把诗吹进碗里。

都走了。那个夜晚就像今夜一样又热又黑。

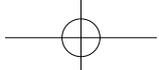
密苏尔的沙漠，亚喀巴的海水，世界酷热又冷漠。

乞丐伏在地上，独自号啕大哭，不是因为饥饿，她已经对活着绝望。

这时走来了一个少年，是个海法的流浪儿。他说：今天有人给了我一个面包，喏，我觉得应该给你吃。

没料到褴褛老妇厉声说：孩子，一个小面包能救活濒死的老婆子吗？你给了我，自己吃什么？

孩子说：哦，饶恕我，求你作证我没有伤害人的尊严！安拉



说，如果伤害了受施散者的尊严，施散无效。吃吧奶奶。您吃了面包后我扶你站起来。虽然路很长，安拉也没说路是平坦的，但是，我会陪伴你。

于是，乞丐老婆子就一口口地，吃了那只小面包。

当最后一口塞进嘴里，她站起来，破衣烂褙的麻布巾滑落在地上。

那一瞬，天破晓了。她在晨曦中变了，随着第一声响起的唤礼词，她变成了一个姣好的姑娘，美丽而庄严。

猛地一声高音喇叭响起！甲板上落下一个惊雷。

这是唤拜声……晨礼的时刻到了。围着的人群忽地一声散开，老苏菲也站了起来。他朝我告别地一笑。我舍不得，抓住最后时刻让阿布·伊斯玛伊尔追问“以后怎么了”。

他摇摇头回答：“她是巴格达的公主。不，是加沙的公主。以后的事还用我说么？他们结为夫妻，甜美百年，”他一边走开一边加上最后一句：“直到以色列出现。”

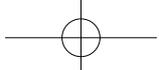
甲板上散开的人群也听见了，他们都朝我一瞥：那眉目间的神情，能够意会，不可言传。

天虽然还是漆黑，船上已经人声鼎沸。我俩也挤进盥洗室，和无数粗壮的胳膊碰撞着，准备红海的晨礼。

二

红海一夜，于我如一次再教育。在溽暑的甲板上，我不仅那么近地贴近了巴勒斯坦人，他们的气质、尤其表达的方式令我惊异。我察觉这是极其艺术化的民族，不喜欢平白叙述，他们满腹诗意。

难怪在1948年的毁灭之后，诗歌的抵抗与步枪的抵抗几乎同时发



生。后日成为日本大阪外国语大学校长的池田修1973年还年轻，他的论文《从巴勒斯坦抵抗文学之中——诗的战斗》²²就总结了这一点：“一直到1952年埃及革命，成为抵抗文学主流的，是使用阿拉伯语通俗语的大众诗。”

数百万巴勒斯坦人包括我们在此打算纪念的、当年六岁的马哈茂德·达尔维什，家被横夺人被驱离。留下的仅有大约26万2千人，四分之三是农民。在抵抗文学（池田修说那其实是亡命文学）整顿成形之前，大众诗曾靠着口头流传的特点，“成为抵抗运动强有力的武器”。

池田修翻译了一首无名诗人的诗。第二天他就要被绞死，这首诗是他在行刑前夜写下的，“至今没有一个巴勒斯坦人不知道它”：

夜啊，请你等一等让囚徒的哭泣结束
拂晓他的肉体会生出翅膀，去拍打风……
别以为我的泪是由于恐怖
它是为了我母亲般的家乡……

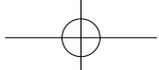
已有两个兄弟，化作了绞架上的露水
明天妻子将怎样度日，她将怎样叹息²³
当战斗要我去买枪——
她摘下自己的手镯²⁴

与这些诗的流传吟诵、酝酿问世、遭受镇压几乎同时，八岁的马哈

22 池田修：《パレスチナ抵抗文学から——詩のたたかい》，收入「アラブの解放」，p.253-273，ドキュメント現代史13，平凡社，东京。

23 “叹息”前略去“为我和孩子”几字。

24 如上注，p.255-256。



茂德·达尔维什回到巴勒斯坦。但不仅家园不复存在，而且由于错过了“住民登录”，直至1966年这个巴勒斯坦孩子被定为“法的不在”者——无疑，屈辱和愤怒，会在孩子心中发酵成诗。

哦，马哈茂德，虽然我想直抒胸臆地对你倾诉，但是——引用西方国家诗人的原文，对中了“滥爱诗毒”的国人或许更有说服力？

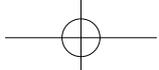
下一段，引自日本著名评论家和诗人四方田犬彦翻译的达尔维什诗集《画在墙上》²⁵：

“马哈茂德八岁那年，在小学校来宾聚集的席间，被教师要求朗读自己写的显彰以色列国家的诗。他在并排坐着的来宾和学生面前，用阿拉伯语朗诵了巴勒斯坦少年向犹太少年倾吐的诗：

你在太阳底下随便玩，还拿着玩具
我什么也没有。
你家有房子，我的没了。
你有节日，我没。
一块玩怎么就不行？

这是诗人达尔维什的处女作。翌日，他被以色列军队的司令叫去，不仅诗被狠狠地骂，还威胁说为这事他父亲要丢了工作。少年还不能明白其中理由，但一想到家人他哭了。不久他还是不得已转了学。顺便提及：日后他几度被以色列军警投入牢狱，罪状也常是

25 四方田犬彦：「マフムード・ダルウイシ『覚書』《壁に描く》、p 153 - 154。書肆山田、東京、2006年。关于书题，译者在162页解释：“日译虽然题为《画在墙上》，但阿拉伯文原题《シダーリヤ》有像‘墙一样’‘壁画’之意。”薛庆国、唐珺译为《壁画》。原文 جدارية Jadāriya，壁画。



朗读了诗、以及无许可在(以色列)国内移动²⁶。”

马哈茂德，我想，死去的你一定珍视这八岁的处女作。这几句，这简单得几乎回归了语言与人的原初的几句话——不仅是一切的起点，也是冥冥中存在的天下公理的创造。

读者，敬请留意：这不是一个天才少年的故事，这是一个巴勒斯坦儿子的故事。他站在成群的农民、医生、知识分子之间，故事、抗议、语言、美感一起溢出，像一滴水诞生于涌涨的大潮。

三

描画那世纪的大潮，需要正义的笔和厚厚的篇幅。他们席卷而来，以英勇冲击的浪头，推出一个个的才华。

诗人陶菲格·扎雅德(Tawfiq Ziyād, 1932—)的名篇《橄榄树》²⁷不能忘记。

应该说，使用“橄榄树”作题目的文学作品数不胜数，但唯这一篇激活了“橄榄树”这一宗教之树、历史之树的象征意味。它携着强大的历史感觉，使所谓的政治抵抗与美学抵抗，水乳不分，浸透一纸。

因为我并不编织围巾²⁸

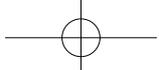
因为我总被审问

因为我的家总被搜查

26 原文“移动”，指旅行、搬家等。

27 本文所引阿拉伯诗，除注明者外，均为张承志转译自池田修、四方田犬彦日文版，见前注。

28 作者在借用法国大革命中，德法日夫人(Madame Defarge)把仇敌名字织进围巾的故事。



因为我连一张纸也买不到
所以我把回忆，以及秘密
刻在庭院前的橄榄树上

我刻上我的故事和悲剧
刻上悲哀的，我的被偷盗的柑橘林和死者墓里的一切

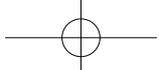
我刻着体味过的所有苦痛
十倍甘甜，也不能治愈的苦痛

我刻着每一块被偷走的土地的号码
刻着地图里我的村庄，它的所在和边界、它被毁坏的村民房子
我刻上被连根拔掉的树丛，被践踏的野花

我要刻上所有拷问者的名字
刻上囚徒的名字，和嵌入我手腕的——手铐的种类
我要刻上看守拿着一份文件，蛮横地把它摔在人头上时的脏话

我刻上“卡福尔·卡西姆哟，不要忘记！”
我刻上“黛儿·亚辛哟，你的记忆永不磨灭！”
我刻上“经历了一切考验苦难，我们抵达了悲剧的极限”

我要刻上，太阳的诉说月儿的私语
恋人离去的井台上云雀的啁啾
为了追忆……在院子前的橄榄树上
我刻着
悲剧的一切情景



惨事的所有场面
从开始，到结尾

自从努哈(诺亚)方舟的传说被记载，橄榄树，就是世界文明中“和平”的最基本意象。“晚上鸽子回来了，嘴里衔着一个新拧下来的橄榄叶”——于是人们知道：灾难结束了，和平降临了。

陶菲格·扎雅德的这首诗，使一株橄榄树迎着读者的视野，栩栩如生，悲愤而庄严。它不仅是对背叛圣经的叛徒的问罪，也是对和平复活的向往。全诗不见宗教民族，每个人都感到共鸣。它的美感如同橄榄，随咀嚼滋味沁心。

如继续引用则篇幅太长。如诗人萨米赫·阿尔·卡塞姆(Samīh al Qāsim)，巴勒斯坦抵抗诗人的另一个代表人物——面对着旱渴嶙峋的沙漠，他倾吐了对土地和故乡的爱。

清晨从我的窗边走过
亲切的地平线，负伤者的身影……²⁹
像泉水一样流进干渴的沙漠
——我的阿拉伯沙漠

这种爱、以及它的真挚与烈度，是理解巴勒斯坦问题的核心之一。这种爱的对象，وطن /watn 的含义是“家园、窝、故乡”。它的蕴含，非近代概念“国家”所能替代，更与资本派生的、侵略的殖民主义“国家”决然不同。由于历史的扭曲，“国家”一语置换了它也曲解着巴勒斯坦人的

²⁹ 本文略去“他们在焦渴的塔衣兹小镇受伤，走向赤红的山麓休养，水浇灌着自由的百合”。

情感；其实一个世纪前赴后继无法妥协、不停用诗歌和血肉呼喊的——其实简单至极，只是朴素的“家乡爱”（*ḥubb watni*）。

当一个以色列“灌溉计划”要毁掉七个阿拉伯村庄的时候，一首无名诗人的诗立即传开³⁰：

节日死了，歌声消失，明年再也没有节日
 孩子的游戏不见了，小鸟也不复歌唱……
 黎明是黑暗，太阳是吊在天上的黑石头

正如达尔维什所说，“语言的名匠在血的雄辩面前不能修辞。所以我们的语言和我们的权利一样单纯”³¹——有一个现象不能忽视：农民的表达也许并不逊于诗人。在堪称人类抵抗史上最醒目的巴勒斯坦抵抗之中，诗歌、诗意、诗一般的表达，在诗的体裁框架内外横溢。莫若再引用些溢出“诗框”的例子：

1958年，阿尔加利利的抗议游行被镇压，“多数诗人遭到逮捕。紧接着就在那个地区流传起一个民谣”³²：

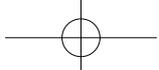
在阿尔加利利的阿尔纳西夫，警察失败喽
 阿拉伯的土地解放了
 达扬哟，快收拾行李滚开吧
 塞得港开始了新历史……

这首诗的韵律看似简单，但这像一种古老的击掌庆祝，使人联想

30 池田修，前注。本文有删节。

31 《大侵入的前夜》，刊《世界》2002年6月号，p.52。岩波书店，东京。

32 池田修，引诗同见前注，p256。



《古兰经》第111章《棕绳》。塞得港指的是埃及革命。达扬是当时以色列农业部长，他蛮横下令没收阿尔加利利地方三个村庄的土地，引起了农民的抗议，也引发了诗歌的流行。

诗意并不在分行押韵。也许行为更富诗味。据池田修，“一个名叫阿布·哈麦德的老农夫突然被传唤到海法的法院，通知他他的土地已被没收。他完全不知这个裁判，于是强烈地争辩。发怒的法官威胁他说，老头，为了你自己还是听从判决好些。你还要说不满话么？阿布·哈麦德回敬他说：

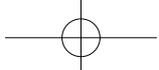
全是胡扯，法官。你的判决，简直是地里烂黑干枯的莢豆秧子！”³³

若允许我来评选——诗之桎梏不能容纳、而诗意最深的一例，我无法不想起伽桑·卡纳法尼的《太阳下的人》。那是标准的短篇小说，更是直刺人心的诗。尤其这一篇又迫人联想今日叙利亚滚滚的难民，认识到惨剧已连演了七十年。这是一篇——描写掩埋尸体的叙事诗：

一个罐车司机，把三个逃难者藏在车里企图越过检查站。毒阳烤晒，气温六十度，鬼门关般的检查站挡着路。由于拖延太久，三个难民都窒息而死。司机心如刀割，在沙漠上，他决心至少要郑重埋葬死者。但他精疲力竭，两臂像注射了麻药。在痛苦的尽头，他把朋友的尸体抛进了垃圾堆。结尾是如下几句：

只听见砰的一声轰响
扔第三具尸体，比前两具容易些
他跳出铁罐，慢慢关上盖子，再从铁梯下到地面
四周一团漆黑，他感到欣慰
因为他不愿再看

■ 33 池田修，见前注，p.265。



死者的面孔

难怪传说卡纳法尼是诗人。卡纳法尼(Ghasān Kanafānī, 1936—1972)是巴勒斯坦解放人民阵线(PFLP)的发言人,他写过小说、散文甚至剧本,就是没写过“诗”。日本关注巴勒斯坦运动的倡导者之一、前电影明星李香兰(山口淑子),是卡纳法尼的知音。卡纳法尼第一次见到她,就送给她一个阿拉伯语名字“加米拉”(Jamīlah,美丽),李香兰珍视这个名字,把它当作自传第一章的题目,并抱养了一个巴勒斯坦婴儿。但李香兰对卡纳法尼最好的追悼,是她准确传达了卡纳法尼的基本观点:

巴勒斯坦人斗争是为了回到家乡巴勒斯坦。……我们的敌人是犹太复国主义而不是犹太人和犹太教徒。我们解放巴勒斯坦的目的,就是为了让阿拉伯人、犹太人、基督徒等过去曾一直在巴勒斯坦土地上和睦相处的人们,再次一起生活。³⁴

就是这样的一个人,就是这颗如诗的良心,1972年7月8日被以色列用汽车炸弹杀害。参加他葬礼的人,据李香兰记载有七万人。

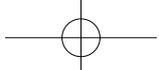
卡纳法尼和他的《太阳下的人》——使诗的意味和诗人的定义,怦然一声,提交到世界诗坛面前。

四

现在应该回到你,马哈茂德。

你著名的长诗《来自巴勒斯坦的情人》,一泻千里打动了无数人心。

34 《誰も書かなかったアラブ》(谁也没写过的阿拉伯), p.168-169。见拙作《敬重与惜别——致日本》第四章。中国友谊出版公司,2008年。



你在医院写下遗言般的《壁画》，仿佛一篇古老的悬诗在巴勒斯坦的绿洲上高挂，遥对着天房。

借助一个美人形象进行抒发，是阿拉伯也是所有诗歌的手法。我在红海上邂逅的那位加沙老人，他红海夜谈的结尾就是美人现身。如今你已离去，马哈茂德·达尔维什，但你也一样，你曾以面对一个巴勒斯坦少女的姿态——不是轻浮地吹出一口气，而是倾吐胸中的誓言。

你美得宛若大地，宛若儿童，宛若茉莉

我发誓：

我将用眼睛缝一条手帕

在上面为你的双眼绣一首诗、一个名字

我用在咏唱中融化的心脏浇灌它……

它便伸展出林荫的亭台……

我将写下，比烈士与亲吻更尊贵的诗句：

“那曾是巴勒斯坦，那依旧是巴勒斯坦！”

……

她的眼睛和文身，是巴勒斯坦的

她的名字，是巴勒斯坦的

她的梦想与忧愁，是巴勒斯坦的

她的纱巾、双足和身体，是巴勒斯坦的

她的言语与缄默，是巴勒斯坦的

她的声音，是巴勒斯坦的

她的出生和死亡，是巴勒斯坦的

我把你夹在发黄的记事本里，作我诗歌的火焰

我怀揣你，作我旅途的食粮³⁵

■ 35 《来自巴勒斯坦的情人——达尔维什诗选》，薛庆国、唐珺译，即出。

这样的诗，这么沉重的情感，引诱着翻译的语言热情。池田修对这一节分析说：“当诗人写道‘她是巴勒斯坦的少女……而且，今天依旧’的时候，我们就自然理解了‘她是巴勒斯坦的土地……而且，今天依旧’。”³⁶

你刻画在抵抗之墙上的遗言，我读了又读。诗行间浮现出你们的群像，你们不断累积，新诗层层加入逝者的篇篇旧作。达尔维什，卡纳法尼，陶菲格·扎雅德，还有被绞杀的无名诗人——你们写诗不是轻浮地吹口气。

每一个你，你们用诗，催促我们学习自幼学习的正义。我从你们的诗中只读懂了这一句暗示——哪怕世界堕入不义，哪怕不仅战士的枪而且诗也最终失败，要相信还有正义留存。

是的，正义是败者怀抱的信仰，它是诗的终极。它召唤人的追随，一字不改，以心比心。

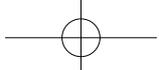
不仅用“比蜂蜜、比接吻更甜的句子”，你也用行为注释自己的诗。你提醒诗人不等于妥协者，所以拒绝出任“路线图”的文化部长。你提醒诗歌界由三种人构成，诗人、杀手、读者。你一直预感着难以规避的误读，你担心“诗在误解的祭坛之上被杀死，因刻意的陈词滥调，成为谬误的牺牲”。³⁷

我懂得你的意思，马哈茂德。此刻我们满心迷茫。在持续一个世纪的屠杀与压迫下，在撒旦当家天下失义的时代，战士化成白骨，人民只求喘息——诗的抵抗是脆弱的。并非悲剧之后总是喜剧；诗不仅可能被残暴的推土机活埋，还会被资本的宣传机以“艺术和美学”的名义，摇头摆尾低吟高唱地否决！

唯因此诗才决意自卫。它满怀遗恨，守护尊严，抗议热销齐唱的侮

³⁶ 池田修，见前注，p.266。

³⁷ 四方田犬彦：《壁に描く》，p.160。



辱。当“爱的滥唱”侮辱了死去诗人的尊严，当诗在误解的祭坛上朗诵，“诗的犯罪”命题就成立了。

你早在八岁就被判“不在与缺席”。你控诉“我们在场,只是为了见证别人拿着杀人武器宣布我们的缺席”³⁸。——那么我也缺席,马哈茂德。像那个红海夜话的孩子一样,我只在意你们的尊严。我不作左手高官右手豪商的伪诗人,也不参加“诗的犯罪”。

我缺席,我放弃见你,哪怕我想念你。因为我拒绝刽子手搜身的侮辱,我的护照也拒绝杀人枪口的盖章。

我能做的,只是在撒旦充当总指挥的大合唱中,效仿你们,在这世间的一隅,以诗抵抗。

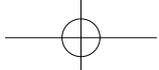
五

本来想写一篇短小的文字,不想一气写了这么长。马哈茂德,最后,如果要我指出最喜欢你哪些诗句,也许,它们是这么几行:

你是我的年轻
我是你的影子
——像艾力夫一样直立³⁹
成为闪电
……
我们再次合一

38 邹兰芳:《从“在场的缺席者”到“缺席的在场者”——巴勒斯坦诗人达尔维什的自传叙事》,《外国文学评论》,2012年第4期, p.126—137,引文有删节。

39 艾力夫,阿拉伯文第一字母,书写直立如“l”,伊斯兰思想最富象征的概念。此节译自四方田犬彦《画在墙上》, p.124,见前注。



你是我的证据
我是你的隐喻
——像命运偏离了路

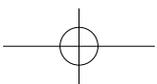
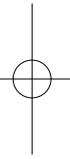
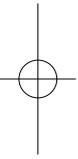
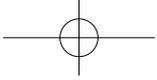
在纪念你的此岸，我捧起双掌，以你熟悉的形式。

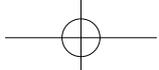
我缺席但是我紧靠着你们——从那八岁的儿童，到牺牲的卡纳法尼，从红海的加沙老人，到绞架上的无名诗人。

我将一直追随着你们的灵魂。当你们伸出祈求的双手时，在你们满是皱纹的掌心，一些纹路会游离聚合，变成一个短语：

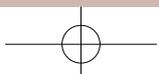
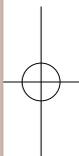
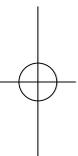
دعاء من الصين (du'a' min al-Şīni) —— 中国的祝福。

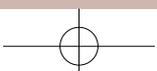
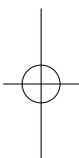
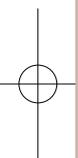
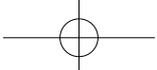
2016年12月12日

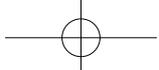




当代戏剧专辑







在不同的戏剧空间相逢

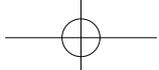
不管你喜不喜欢，你都在接受一个全新的非常态的小剧场戏剧时代。

多媒体技术和信息数据的介入，社会纪录和田野调查方式的剧场呈现，意味着当代戏剧的现场表演，已发生了巨大的变化。当戏剧与其他文化领域的各种形式融合，将为我们勾勒出未来小剧场戏剧形式的新方向。

2006年，我第一次在曹克非导演的《终点站-北京》中，看到了在中国戏剧场中的这一小步：尝试在各种不同媒体材质之间的切换，她用多媒体、黑白影像、装置作品、随机拍摄的DV场面，营造了多个现实中的不同空间和场景。

导演曹克非在德国居住过十五年，学过表演，也当过导演。从事戏剧导演工作以及剧本翻译，并策划了多个国际戏剧交流项目，有着在欧洲和国内的多次导演经验。我记得那天在现场（这是一场专门为一些大公司的白领所做的表演），观众（尤其是来自白领阶层的观众）似乎被这样的演出激怒了。有人退场、有人小声咒骂；当然，也有人不知所措。不过，更多的人，被这样一种新鲜的表现方式所吸引。毕竟，这出戏正是关于他们的现实处境、关于他们的，里面的人物具有代表性，具有明显的时代特征。

曹克非抓住了这个时代的一种生活方式：大城市、以及为了在这个大城市里“幸福地”生存，而紧张、颓丧、困惑地奔忙着的所谓精英生



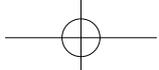
活。作为一个在国外生活多年的知识份子，她敏锐地捕捉到了全球化带来的一系列问题，并自觉地在戏中进行了一种对现代性的反思。

在这之后，曹克非开始了她所热衷和探索的全新剧场实验：诗歌剧场的系列作品：《天空深处》《破坏仪式的女人》《乘过山车奔向未来》。诗歌剧场完全摒弃了戏剧的故事线索，而是将抽象的诗歌作为文本，结合当代戏剧手法，进行重新阐释。曹克非这样谈到诗歌剧场：“所谓的诗性并不止于语言，剧场要借助它的元素：空间、演员的身体（当然包括声音）、灯光、音效，甚至多媒体的影像，它们被组合、拼贴，产生一种关联，构成一个全貌，这个全貌才是一首立体的诗。”

这些年，曹克非的戏剧实践，更多地偏向社会剧场的方向。2016年4月开始，她在柏林与来自叙利亚和伊拉克的青少年难民，开展身体工作坊。并于9月在柏林民主德国国家安全局博物馆，与这些青少年难民共同创作了表演装置《夜奔》。今年十月，她在白夜的工作坊呈现，便是与来自德阳的十位女性，共同创作了关于女性自己的表演和自己的故事——《我们叫》。

草台班是2005年初在上海发起的民间剧场团体，也是目前日益引起关注的民间剧社。由作家、戏剧工作者赵川主持活动和创作。“草台班”过去是指农村农闲时节庆庙会上助兴的业余班子，赵川以此来定义剧组的民间色彩。从创立初，草台班和赵川就以激活非戏剧领域人士的剧场能量为目的，他们以非盈利的社会戏剧，来取代传统的剧场生产方式。近年来，草台班从上海出发，前往十数个城市，远及西南、西北和内蒙等地，进行非牟利的拉练演出，他们把农村、工厂、美术馆、篮球场、咖啡馆作为剧场的空间。并常常以集体创作方式排演作品。草台班的剧场作品包括：《狂人故事》《38线游戏》及《杂草》等。

据赵川介绍，成员们每周聚会，推进议题的讨论、成立表演工作坊和与不同的人员进行集体创作等。“我们一起吃盒饭、打扫、擦地，我



们平等共处，没有任何界限。”“我们的剧场是对生活可能方式的一种排练”。

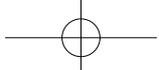
今年10月7-9号，我有幸与赵川合作，在成都白夜举行了三场草台班的社会剧场演出。这次在白夜的演出则是根据鲁迅《野草》改编的《杂草》，以及作为草台班成立十年来，一部重要作品《世界工厂》。同时，还有曹克非根据赵川作品改编及呈现的工作坊“汇报演出”——《我们叫》。

这次在白夜，本来我很担心白夜的场地，并不适应十人左右的小剧场演出，但是，8号晚上，我有幸见到赵川将布满桌椅的营业空间，改造成了一个真正的小剧场。这也是赵川对剧场的认识和实践：将空间从它的日常惯性中短暂地脱离出来，成为一个剧场表演的美学特征。

草台班的演出中，演员们不在意普通话标准与否，不在意外形，甚至不在意“表演”好坏与否，演员和观众看起来并无区别。但是，他们通过逐渐积累起的戏剧训练方式，让自己站在舞台上，自由表达，比拿腔拿调的专业演员更感人。

《世界工厂》的演出，在白夜获得了极大的成功和关注。许多人受到震撼。赵川和草台班的视野，从世界第一个“血汗工厂”的发源地——曼切斯特开始；直至“世界工厂”来到中国、并将迁移何方的过程。他们的表演旨在提问，而不是解答：世界工厂意味着什么？它会慢慢转移至何地？赵川由此出发，并花了四五年时间做筹备。他走访了大量学者和专家，不断接触工人和企业主，他的研究成果开放给草台班的成员，促成共同的研讨。他们以剧场的方式进行表述与创作，不断有人参加进来，也不断地修改文本和故事，同时结合不同空间，最终形成现在的作品。

三场演出结束后，我们有一个研讨会，作为主持人，我发现赵川积极地和观众进行互动讨论，甚至鼓励观众提出不同看法和负面意见。我发现，赵川正在把这种演后谈，也变成演后剧场。这与他在白夜第一



天演出时，将观众入场，也变成预演一样。赵川对现实着力于穿透和介入，他让观众参与，更像是受到一种逼迫、逼问，通过特殊的戏剧方式，进入和直追个人的和社会的真相。

演出后的第二天，草台班收拾行李，坐上火车，拉练去下一站演出。这是一种穷游加修行加训练的方式，让成员们更真实地去体验社会和观察现实，并融入到创作中。

我对川剧的喜爱和关注，跟我和“二度梅”得主田蔓莎的认识连在一块。2000年在柏林，我去看了香港导演荣念真的现代戏剧《四大发明》。戏中，蔓莎身穿披风亮相，清唱了一段川剧版《国际歌》。我一下就被震住了，这跟我想象和记忆中的川剧完全不一样。她唱的是《国际歌》，但是唱腔和表演中，既有很多川剧的元素，也贯入了某种当代性。

2002年，蔓莎在四川川剧院演出根据莎士比亚《马克白夫人》改编的同名川剧。她请我去了现场，我又一次被震惊了。这场戏是独角戏，她在台上的表演气场摄人。对马克白夫人形象的塑造，也超出了传统戏剧人物的设定。这场表演，让我从中再次看到了川剧与现代、川剧与当代融合的可能性。

2006年，她以探寻川剧的当代表达为宗旨，创作了概念川剧《情叹》。撷取川剧传统剧目《情叹》中的片断，结合川剧艺人的命运，重新演绎，并改变了原剧著名唱段的板式节奏，将川剧艺人的命运与戏剧人物命运重叠在一起，创作了一套新的戏剧样式。尤其是她创造性地建立了一个传统与当代结合的川剧乐队，乐队人物甚至进入戏剧角色之中，让我赞叹。

最近几年，田蔓莎致力于将传统的戏曲经验和现代小剧场的表现形式有机结合，寻找传统戏曲的当代意义。目前她刚创作的《程砚秋西行记》，正是讲述京剧大家程砚秋在德国的故事。正如她所说：“努力寻找传统戏曲在当代的新价值，希望能创造未来新的传统。”我觉得田蔓莎

对戏剧的感觉、探索，以及推广和影响力，已经远远超过川剧界。她不仅仅做川剧演出，她的戏剧实践和理念，也走在整个当代戏剧的前沿。

辑中最年轻的一位80后，陈思安，兼具戏剧导演、小说家、诗人的多重身份，这使得她的创作，也一直在探索不同领域的艺术形式的边界，以及从中衍生出来的创造性思维。她的小说和戏剧都不拘于任何题材的约束，而是整合文学和戏剧的形式，以形成自己的风格。陈思安的小说以人物对话和内心独白的方式构筑叙事，借鉴了话剧的表达形式。她的戏剧也有意识地探索小说，诗歌与戏剧混杂的可能性，探索重塑剧场叙事的新的可能性。在以肢体表演、文本呈现、影像装置和实验音乐的推动下，她将诗歌意境注入到她的情景朗诵剧《吃火》和别的实验戏剧中。她在《随黄公望游富春山》的导演手记中说：“从一幅画到一首诗，再从一首诗走向一部戏，这中间要经过几重转换？又如何实现这些转换？”“探索词语如何显身，物与身体怎样互动，声响、影像与存在如何生成意义，这是诗歌剧场作品所致力探讨的问题”。

陈思安的新作《风雪山神庙》旨在实验一种嫁接、混搭、转基因的新剧种——摇滚音乐剧。编剧、导演一手包揽的陈思安在她不多的几出戏中，已经展现出年轻一代的才华，对时代的把握和开阔视野。

与本辑中四位风格、路数不同的戏剧导演的相逢，也是我在不同的戏剧空间中，与他们的戏剧观的相逢。这个小辑则充分地展现了他们的戏剧观点、文本、讲座、剧评，以及访谈；辑中也有著名剧评家陶庆梅对“草台班”的评价。因此，这些文字与图片，较为丰富地从多侧面展示了中国小剧场戏剧导演的一部份实践及立场。也让我们一窥他们舞台呈现背后的思维及意图，希望能让更多的人了解到他们的创作和探索。

翟永明



“诗剧场”创作笔记

曹克非

从2005年开始，我陆续和诗人合作了不同样式的剧场作品，比如车前子的《斯特林堡情书》(2005)、多多的《在一起》(2007)和《天空深处》(2009)、根据杨键的《哭庙》编排的《往事并不如烟》(2013)。2008年以来，我和诗人周瓚共同创建了瓢虫剧社(Ladybird)，我们更有意识地把翟永明、马雁、宇向、吕约、郑小琼、尹丽川、曹疏影等女诗人的诗歌作为排练的文本，在剧场、美术馆、酒吧这些完全不同的公共空间里编导了“诗歌剧场”《企图破坏仪式的女人》(2009)和不同版本的《乘坐过山车飞向未来》(2010—2012)。按我的理解，“诗歌剧场”是“诗剧场”的一个分支。当时翟永明和周瓚都建议把焦点放在女诗人的诗作上，我立刻有认同感。因为在这当下社会分化越来越严峻、男性依然占据统治地位的社会里，我们要作些事，发出我们的声音。

后来发现，我喜欢的剧作家比如德国的德艾-罗娥(Dea Loher)最初都是诗人，或者说他们就是诗人。我觉得诗人写的剧本(或叫文本)不受故事、情节、对话、舞台调度的限制，他们对于词语、叙事和情境比剧作家更有想象力和创造性。这样的文本非常挑战导演，你不能在已知中寻找，而是要去探索新的排练以及剧场构作的方法。

2009年，我们第一次尝试创作了以中国当代女诗人十多首诗(不是诗剧)作为文本的剧场作品《企图破坏仪式的女人》，我在寻找词语、意象、诗的结构如何转化为身体、情境和场域的剧场艺术，不同风格主题的诗如何通过表演者、空间、音乐(效)、光影以及观众的在场呈现出整

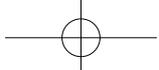
体的风貌，如何通过跨越不同的艺术领域打开剧场的边界。

到了2010年，我们更大胆地去实践“诗歌剧场”《乘坐过山车飞向未来》(以下简称过山车)。这次，我们依然选了当代女诗人十多首诗作为文本，先在成都文艺之家和白夜酒吧首演，然后又去了深圳华美术馆和台北牯岭街小剧场。每次，周瓚都会根据演出的城市来选择当地女诗人的诗重新排练，作为我们走近这个城市的一条小径。每次排练，表演者阵容的改变和演出空间的迥异，都使戏的排练过程和呈现随之改变。因此，《过山车》的演出每次都在变化生长。在这种流动之中，已故诗人马雁的诗《我们乘坐过山车飞向未来》依然是我们创作的出发点，每位表演者都以它为文本自主排练。这首诗为表演者的身体、演出的内涵以及氛围铺设了基调。这也是我们向马雁致敬的作品。

排练过程中凌乱的笔记是给自己看的，整理这些瞬间的碎片使我有距离重新审视那些创作过程，我感到剧场还是有无尽的玩法。

表演者

我们剧社的表演者被俗称为“业余演员”，他们来自不同的领域，也就是没有受过戏剧院校的专业训练。可是和许多职业演员相比(尤其面对当今盛行整容、为了上镜的演员们)，他们有个性、本色、质朴，甚至古怪，他们是每个生动的个体，而不是戴着面具的“假人”。这些表演者把剧场看作为精神交流的地方，因此他们对“表演”存有某种敬畏感。他们的“业余”使得他们没有条条框框，敢于把自己抛入未知的境地。从2009年的第一出戏《远方》开始，我们在一起训练、看碟、喝酒、讨论、旅行。我们的剧场和生活是连在一起的。在当下的现实中，形形色色既有的或娱乐化或文艺腔的扮演和再现已经完全脱离了我们生活的现场，我们恰恰要从“业余”出发(听说“业余”的法语Amateur是“热爱”的意思)，看看剧场还有什么好玩的，它能给我们带来什么，能给观众带



去什么。

我们排练时先作游戏热身，然后进入形体和声音训练。这些首先是为了取除日常生活中的习性和面具，让被思维所规训的身体解放出来，打开自己的感官，到达一种空的状态。空了才能盛满。此外通过游戏和训练，表演者的身体才能被打开，并处于敏感的、警觉的状态，身体感知和表现的各种可能性能被激发出来。只有在这时，表演者才可能发挥其内在的能量，能真听真看真做，即使不说不动，却是完全在场。通常说的“气场”和这样的在场有关。

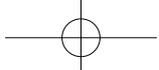
我们“诗歌剧场”的排练区别于传统的排练过程，每一位表演者首先面对的是各种风格的诗、诗句和词语，而不是确定的情景、角色和对话。排练初始，表演者根据自己对诗的理解和思考选择进入的情境，充分发挥自己的想象力去编排他们所选择的片段。他们必须一次又一次地去尝试、感受、推翻、改变，以赋予舞台呈现那独特的张力。

我们的表演者是创作者，是自己的导演。

面具

面具在古希腊语中有“我”的意思。有各种风格的面具，而我们在《过山车》里使用的面具是由雕塑家陈飞设计的，有的中性，有的似人似兽富有想象力。每个表演者都得找到属于自己的面具，面具也是有了属于它的佩戴者才开始焕发生命的。表演者只要戴上了面具，他的个体性开始消失，他的身体获得空间感，动作具有仪式性。面具让表演者的另一个“我”显现，这个“我”是谁？

还有另一种面具：它通过表演者面部肌肉的变化和变形来创造，脸部的表现力也是我们训练的一部分。当我们中一位学过日本舞踏的年轻舞者用面部的变形来表演尹丽川的诗《老女人》的时候，她的身姿手势和声音都相应发生了变化：扭曲、抽搐、惊恐，把人的内在状态淋漓尽致



地呈现出来。

她的乳头早就没人摸了
这个女人还大把大把地掉头发
缩在床单下就像另一条揉皱的床单到处都是瘪的
还被撕破了
这个女人老成了一个老女人
那些水分和鲜肉呢
这个老女人也没有子孙来看
她不停地吃药，不停地老下去，不停地偷看……

（摘自《你想当什么样的老女人》）

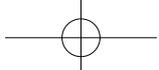
她的那张脸——她所创造的半人半鬼的形态揭示了人性中不愿被注视的一面，这种“面具”的风格胜过任何模仿现实的表演。

剧场仪式

波兰戏剧大师格洛托夫斯基(Jerzy Grotowski)说：“承认戏剧的质朴，剥去戏剧非本质的一切东西，不仅给我们揭示出戏剧这门艺术形式的主要力量，而且也揭示出埋藏在这门艺术形式的特性中深邃的宝藏。”

“慢走”是《过山车》里一段群像表演，每个表演者从台后缓慢走向前，转身，又从台前渐渐往后走，消失在墙上自己的身影和投射的影像之中。他们走着，伴随着尹丽川的诗《因果》为歌词的强烈音乐，表演者内在的情感召唤起他们预先编排的动作手势，他们面对着观众，好似被什么牵引，各自走在一条我们看不见的路上，一个个行走的幻影。

《过山车》的大多诗歌文本都是关注不同女性的命运：雏妓、打工



妹、女招待、时尚模特、母亲、老女人、哭泣的姑娘、失常的表姐、自杀的女友……女巫师从黑夜里走来，宇向的诗《女巫师》是为台北演出重新选的。那晚的排练给我留下了深刻的印象：排练场外漆黑一片，在现场演奏的重音音效声中，表演者周瓚的头后面带着红色面具，当她背对着观众的时候，另一个“她”在注视着我们。周瓚用麦克站在舞台前区朗读《女巫师》，工业电扇吹起的狂风正对着她，她闭上双眼，哼唱、吟诵，她的双臂伸向黑夜，如入无人之境。墙、身影、寂静、回声，“女巫师”仿佛站在山巅：

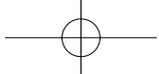
“当太阳自山头升起
照耀舞台中央的时候
我就是传统，无人逾越
当我把祭器高举
里面溅出幽灵的血……”

（摘自《女巫师》）

另一位舞者像女巫师的影子在舞台后区用肢体动作来回应，她俩在这一时刻好似可以和天地的力量沟通，为剧里所有女性的命运，也为我们自身，呼喊！那来自内在的呼唤，是吟唱，是舞蹈！

行为艺术是《过山车》中独立的篇章，艺术家李心沫的参与打开了表演艺术的另一个通道。放弃词语，无需言说。她裸露，直接献身，让躯体在地上匍匐爬行，去敲击那扇禁闭的大门（在深圳华美术馆演出，我们用了室外室内两个空间，它们被一面巨大的落地玻璃窗门隔开）。她一袭白衣，仿佛来自另一个世界，为了叩动众人麻木的心？我们屏住呼吸！什么训练，什么打开，什么排练，都不再是话题。她裸露着，“裸露，是她的盾牌”（多多的一句诗）！

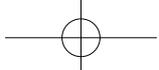
剧场就是让看不见的能够看见，让听不到的能够听到。



《过山车》成都剧照



《过山车》台北剧照



演出空间

《过山车》的三版演出是在完全不同质感的空间：在文艺沙龙的平台上、酒吧的露天庭院里、美术馆和由警察局改造的剧场。当我们到达这些地方，那里的气场开始作用于我们之前在排练场连排好的戏。那里的一颗银杏树、一扇古老的大门、一排分隔里外空间的落地玻璃门窗、曾经是警察局审讯室的黑墙和推拉门都将转换为我们戏中的“舞台布景”。这些空间有自己的历史、生命和重量，当表演者进入它们，好像进入另一个身体，激发他们与之进行对话和较量。这些空间为剧场调度和表演再次创造了一个令人惊异的场域，在那里，不同时空的人事，和此时的表演者共同登场，日常空间此刻蜕变为表演者和观者互动、碰撞的公共空间。

上海民间剧社“草台班”的人说：公共空间是政治空间，是战场！

墙

黑墙是我们在台北牯岭街小剧场演出的一个背景，墙下边散落了一排白色的鲜菊。听说这里曾经是警察局的审讯室，置身在里，有一种禁闭感。在五位表演者登台之前，墙上已用白粉笔画上了他们五个人的身影，表演者好像是从画中走出，从遥远的虚构那边出来。随着演出的展开，每位表演者不断在墙上写字画画，并用身体动作和墙上的画面或投射上去的影像交相重叠呼应。墙上的投影是我们之前在深圳演出的片段，现场的表演者被置身在已经逝去的现场，每个人在和过去相遇、对话。

剧场里的一切稍纵即逝，它们留下气味、热量，好似什么都没发生，其实发生了很多。像在沙上写字。这次在台北的墙上我们留下了身影和情感的痕迹。墙见证了舞台生命的一个过程。那个禁闭的空间被充



盈了，被打开了。

墙角下的鲜菊在几天的排练和演出过程中渐渐萎败。它们也像我们一样，参与过了，该走了。

工业电扇

我这几年排戏，尽量使用日常物品，它们成本低，观众又熟悉。在舞台上使用生活日用品，它们不再是单纯的道具，让它们的材料、质感和功能在剧场里创造一种超现实的氛围，让观众产生不同的想象。两个黑色的工业电扇是《过山车》里唯一的“舞台装置”：它们立在那里，粗犷、沉默、冷冽，一旦被开启，突然像一头怒狮，狂风劲吹，发出咆哮的声响，掀起了表演者的衣裙和长发，表演者们像站在硝烟的战场或匍匐在地狱的边际。当电扇被关闭，它们的扇叶还在随着惯性继续转动，转动着，好似风暴过后一曲无声的挽歌。

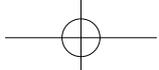
它们立在那里，绝望，而又充满柔情。当表演者最后在观众的视野里消失，观众的掌声响起，好像还有多少忧伤掩埋在扇叶缓缓的转动中？

如何让这些日常品在剧场里散发出诗意的光芒？

以少胜多，以演带景。在我们的剧场里，铺地的花瓣和树叶、电冰箱、纸箱、雨伞、钓鱼钩等等都是戏的参与者，它们和表演者一起共同构筑了一出戏的起伏跌宕和生死存亡。

过山车

马雁的诗《我们乘坐过山车飞向未来》正如它的命名充满转折、起伏和危险，不断变换视角。它是那么轻盈，又是那么沉重。如何能在剧场里呈现？我在一次偶然的机会发现了比利时画家恩索尔（James Ensor）



的画，画面中，在一个假面狂欢节上，人人癫狂、冷漠，画面色彩斑斓，传递出一种冰冷而又燥热的气氛。

“那些渴望奖励的人，那些最智慧的人，
他们总是在沉默，不停地被从过山车上
推下去，在空中飘荡，在飘荡中，
我们接吻，就像那些恋人……”

（摘自《我们乘坐过山车飞向未来》）

寻找词语和表演者身体的关系，过山车这个词已经寓意了命运的起伏跌宕，一种面向死亡的不可知性。它唤起身体那机械、被规训、失平衡、抽搐、撕裂和快感的状态。在排练过程中要找到词语的身体性，找到动词，动词激发身体的动作。这首诗在三个演出版本里有不同的呈现，个人的、两人的，但是它的群像表演都是戏的结尾：一群人面对观众，人模鬼样、肆意张狂，突然他们的身体不动了，凝固了，他们瞪大眼睛，开始后退，后退，惊恐，捂住双眼……他们看到了什么？他们不愿看到什么？

“一个主题就是对存在的一种探询。而且我越来越意识到，这样一种探询实际上是对一些特别的词、一些主题词进行审视。”（昆德拉语）。《过山车》的关键词为：眼泪、梦境、童年、玩偶、女儿、母亲、女战车、过山车、未来、坠落！

戏剧结构

“结构太弱了，以至于激情的结果是戏剧本身没有感染到这种激情。因为缺乏戏剧形式，这使得丰富的信息最终转化成了一种虚弱的信息。”这是英国戏剧大师彼得·布鲁克（Peter Brook）的一段话。

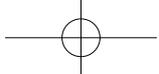
如何结构一出剧场作品是艰辛而又很有快感的过程。排练了一个阶段以后，我们已经有了各式各样的片段，如何把它们组合在一起构成一个全貌？在此，我借用昆德拉描述他的小说结构的音乐术语，来探索我们的戏剧结构：“一个部分也就是一个乐章。每个场景就好比每个节拍。这些节拍或长或短，或者长度非常不规则。这就将我们引向速度的问题。我们戏剧中的每一个场景都可以标上一种音乐的标记：中速，急板，柔板，等等。”¹这里有主题、变奏、曲调、复调、回旋、主导动机。这里不是情节，而是主题来统一我们的戏剧结构：“存在着某种更为深层的东西来保证戏剧的统一性：那就是主题的统一性。”它既能让文本写作和戏剧呈现更为自由，同时这种自由不因此而失去其内在的聚合力。这样的戏剧结构更接近一个交响乐的总谱。

我越来越偏好使用不同风格的文本来编织一出剧场作品，它比一个现成的剧本更能发挥我的想象，让剧场不仅仅是故事和角色的载体，不单纯为表达意义服务。剧场对我来讲就像是立体的诗，所谓的诗性并不止于语言，剧场要借助它的元素：空间、身体（当然包括声音）、物体、光线、音效，甚至影像，它们被组合、拼贴，产生一种千丝万缕的关联，构成一个全貌，这个全貌才是一首立体的诗。

观众

无论我在什么城市做新的作品，我都要多次去那个城市看看，无论是集市、剧场还是酒吧，去呼吸那里的空气，感受那里的人。我希望观众进入剧场能感受到里面的世界和他们的生活相关，能触动他们，甚至挑战他们。我希望我们的作品能满足两大类观众：一些观众能理解一些

¹ 引号里的内容摘自米兰·昆德拉《小说的艺术》，其中在“戏剧结构”中原文中“小说”被替换为“戏剧”。



表象的层面，如何把他们带入到他们能够感知的场景之中？另一些观众能穿透表象进入到作品的内层，如何与他们建立某种深层的交流？

彼得·布鲁克的一段话我始终记得：“你不能在头脑中回答这个问题。你不能坐着，通过内心的争辩而得出一个结论。解决这些问题的唯一途径是把你自己放在你尊敬的观众面前，意识到，如果你不能吸引住他们，那是你的损失，也是你的失误。”

我在创作过程中必须要问：什么是我们和观众之间的共同基础？还有什么能和观众建立联系的方法？观演的边界在哪里？只有当观众和表演者共同在场，剧场作品才算真正完成。因此戏首先要“好看”，观众在剧场首先要被表演、叙事或氛围抓住。但是戏一定要耐看，好的作品里总有一部分是不可言说的，恰恰那不可言说的部分连接着我们。

如何重新去看、听、读、说

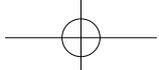
——关于荣念曾导演的当代剧场作品《夜奔》

曹克非

荣导演创作的三部曲《跳滑车》、《荒山泪》和《夜奔》我早有听说，一直很好奇，因为听到的褒贬不太一样，主要是围绕他如何结合传统戏曲与当代剧场的方法。我本人看过一些“现代化”的戏曲演出，舞台豪华了，交响乐用上了，反而弄得我不敢再去看了。那些作尽了表面文章，以为简约空灵是戏曲的短处，只要填满了，就能吸引观众，这是多么大的误区。我还看过运用戏曲手法的现代戏，可是整个的叙事依然停留在讲故事的层次上，没有去深入思考为什么讲，如何讲，讲给谁听。2015年5月底在德国汉诺威戏剧节上我有幸看到了《夜奔》，是荣导演从2004年的挪威首演以来编导的最新版本，他把二十多分钟的武生独角戏发展为一个半小时的完整演出。我认为如果只是从“戏曲实验”的视角来评说这部作品，就又会进入了误区，因为还是在以戏曲作为主导。而《夜奔》恰恰已经走出了“传统和现代”、“中国和西方”的二元论，荣导演把一个经典小品作成了“排练中的戏”²，这怎么理解呢？他让我们在剧场里感觉在排练现场看戏是怎么排出来的，即戏的内容和呈现是怎么“安排”的³。通常的戏，包括我刚才提到的，都是在使用图解式的综合法，那些赏心悦目、声情并茂、烘托气氛的套路，看似把舞台、表演、音乐或者影像汇聚成一首交响曲，其实只是“单响曲”而已，这还是局限于

2 借用了法国哲学家雅克·朗西埃(Jacques Ranciere)“拍摄中的电影”的概念。

3 荣念曾导演的用语。



日常的观赏。而荣导演却把这些综合法的元素拆开，即把图像(包括空间和演员的表演)和文字、图像和声音分开，重新安排图像、文字、声音，并把这个安排的过程、即叙事的过程展现给我们。因此，这出戏讲的是学习怎么去看、去听、去读、去说。但又不止于此，这出戏还讲了如何去理解戏中发生的事物。

当我们走入剧场，展现在眼前的是一个台中台，在剧场的舞台上搭建了一个小巧的舞台，让人联想到实验室或者孤岛。虽是关于“夜奔”，但舞台却是明晃晃的：白色地胶、白色屏幕，一张白桌子，耐人寻味的是白幕上一道深色的横线，它在视觉上制造了一种分割感。戏从检场人安排空间开始。他一身干净，灰色长衫、快靴、不带妆，上台摆放两把椅子，桌椅都是现代的风格。他仔细审视每一把椅子的位置，换个角度，移动，再移动，直到他感觉正合适为止。整出戏里，四位演员以检场人的身份安排空间和道具贯穿始终，就像在排练中不断地琢磨、尝试、推翻、发现。这样我们在看戏的时候，就会去体会：这把椅子为什么这么放？椅子和椅子之间暗示着什么关系？一个坐着和一个站着的人建立什么联系？演员面向观众或背对观众产生怎样不同的含义？为什么把桌子放到台口？桌子创造了什么样的情境？这件长衫为什么要留在椅子上等等。

依然一桌二椅，但是导演要让我们重新去看搭建剧场的要素是什么，检场人是谁，剧场是个什么地方。他从最基本的舞台要素——安排空间入手，寻找那个讲述的位置和角度，找到将观众带入观看的出发点。

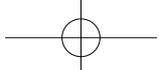
接着，检场人在静默中慢慢动作，像在排练，又似在回忆，回忆他常年在戏台上看到的？他那身文人的装扮是剧作家李开先？在回忆自己的遭遇？或是琢磨笔下的角色林冲？当他脱下长衫、快靴，亨里·普塞尔的音乐响起(这段旋律还以女声多次出现)，他瞬间就转换为林冲，从戏的旁观者进入戏中人。林冲的装扮像是排练的服装，简约得恰到好处。

处，身着水衣、黑彩裤，腰系红色大带。这时，在黑、白、灰的冷色调中，大带唯一的一抹红突现出来，这是戏里唯一的亮色。随着普塞尔“哦，孤独”的女低音进入以及演员的动作表演，我们能看到红色大带的寓意：她维系着林冲和母亲、妻子以及家乡的感情。导演充分展现了这条生命之带的表演，我们看到当个人被卷入一场风云变幻的政治斗争中，这对于他的命运意味着什么？林冲不断甩动大带的带梢，凝视她，双手捧着带，蒙住双眼，将她踢到肩上，又甩下，激烈地重复。最后，他解开大带，将红色铺就一条路或一湾河……这位昆曲演员没有唱、念，但是从视觉上我们已得到足够多的信息，看到的、听到的比说出的还更丰富。他来不及告别，他必须忍痛割舍一切，流落天涯，离别、逃亡、杀戮将是他的命运。

舞台一片黑暗，影像黑色的背景上出现白色的文字，它在说明正在观看的戏出自哪儿、主要内容、演出的时间和地点；重要的是，它还对我们如何去看这出戏作了简要的说明。这段影像一下把我们带到了当下的时刻，打开了我们继续观看的视野。

灯光再次亮起，空的舞台，仅留下那条红色大带。一位同样身着长衫的中年演员搬着桌子上场，安置桌椅，另有两位检场人也上、下场不断地调整桌椅、摆放道具，比如把刚撤走的红色大带又重新铺好，我们在看下一场戏演出的准备工作。安排空间，也是安排时间，年轻的林冲已不在场，但他的衣物依然在。时空转换、角色转换。我们在看戏将如何说下去，说什么。随着这位昆曲演员的坐、立、站、走、下、上、看、写，通过安排调度演员的基本动作，我们在看，他又是谁？剧作家李开先？演员柯军？角色林冲？一个文人？这在哪儿？排练室？舞台？李开先的书房？林冲的逃亡地？

在这里，导演使用了多条线索来呈现前后两位昆曲艺术家的关系，也呈现他们和另两位表演者的关系。他俩或穿长衫，或着西装，他们是两个时代林冲的相望，他们还可以是剧作家和角色的重叠（林冲不是李



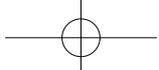
开先对自己命运的书写吗)。听说导演一直通过提问来引发演员去不断尝试并创造人物的动作，他们从武生的作、打进入，放慢、放大动作，分解、重组动作，重复动作，在两个动作的过渡之间把身体悬置在一种临界状态。这样安排动作的方式和角色的状态是一体的，一招一式，带着犹豫、挣扎、危险，一位表演得激愤、悲伤，另一位则凝重、苍凉。我认为非常有意思的是两位演员还表演现实中的师生关系。学生在一旁观看、学习老师的创作，这既体现了戏曲的传承，也给予我们观众一个学习的过程，即使没有戏曲基础的西方观众也能感受到：一个动作是怎么发展出来的，它如何与演员或角色的个性结合，这个动作到下一个动作如何转换，形体动作如何表现人物的状态等等。在这里，导演还加入了老师在革命运动中被学生批斗、打倒的场景，以及他们重逢和别离。戏让我们看到了角色和我们当今时代的关系，看到演员和角色的关系。我在观戏过程中，甚至期待演员能有一刻完全从戏中跳出来，成为现实中的人，说说他们是谁、从哪儿来、排这出戏有哪些有意思的经历等等，进一步地扩展“排练中的戏”的理念。这样是否会让我们更深入地了解台前和幕后、舞台和现实的关系，以把观众介入到真正的排练过程？

那么昆曲演员的表演为什么要去掉他们唱、念的看家本领？昆曲表演的又歌又舞可是专家和戏迷们津津乐道的。看戏，不就是看这些吗？不，荣导演不可能只停留在观赏这一层面，他对剧场的观演关系提出更高的要求。音乐家瞿小松说过这么一段话：“音多，空间就小，因为空间被填满了。音少，空间就大，因为余地大，容量就大。改变听的状态，这样你才能改变看世界的眼光，你才能看见世界。”导演把表演的综合性一分为三，分解成图像、音乐和文字三部分，让看到的图像变得陌生，让听到的和读到的重新获得新的意义。因为只有这样，在今天这个喧嚣的时代，我们才可能真正地去“看、去听、去读”。去掉演员自身的唱、念，一方面是把这种方法和角色的境遇联系在一起，当演员的身体

表演已在诉说一切，为什么还要用唱、念去图解？无声也是声。在无声之处，扩大身体的张力，体验动作的能量。悲愤，说不出来。导演这样的安排对演员是极大的挑战，他们的演技必须达到炉火纯青，表演必须全身心投入，才能以少胜多，接近称之为无限的感觉。另一方面，导演通过这种方法也在挑战观众，表演的节制再节制是为了唤起我们的听力和想象力，重新学习倾听，倾听静默。重新学习看，看见那看不见的。悲愤，不说出来。

由此，导演重新安排音和声，加入了歌剧的女低音、火车声、鼓点声、混和声效、昆曲清唱，把它们与图像构成一种非对位法。比如：当演员表演戏曲动作的时候，音效是西方的歌剧或火车声；当影像上飘下大雪，一个演员沉默地坐在台上，传来的是昆曲清唱的声效。它们互相建立一种陌生化效应，将《夜奔》的主题置于更广阔的时空中，超越古今、中西之间的界限。这又给演员表演带来了极大的自由，他们的表演节奏不再受到锣鼓点的约束和程式化的规矩，而能尝试不同的表演手段，发挥出个人的表现力。没有了唱、念，诗性的唱词并没有省略，导演把它们重新作了梳理与扩展，并直接投射到影像上给我们在剧场里阅读。真正一字一句地读。这些文字有来自剧作家的剧本，也有导演从剧作背景和角色情境中发展出来的、对历史和当下的思考所写的文本。文字透过影像在三个场次里呈现，和舞台构成交错的语境关系。导演让我们在剧场里阅读，是否也在对我们说，在剧场，戏不只是看的、听的，还是来读的。读，可以转变为朝向黑暗的看和听。

看、听、读、说到了戏的最后部分又进一步深化了，我把这部分称之为“斗转天回”，它非常能说明导演的剧场处理法和寓意：晨曦即将破晓，影像黑色的背景上徐徐飘下大雪，在纷飞的雪中闪现出由白色象形文字构成的一句句诗——选自《夜奔》的剧作，它们和大雪构成一种深邃的意境：



愁云低锁
鱼书不至
回首西山
天涯孤客
一身流落
急走忙逃
脱鞴苍鹰
离笼狡兔
拆网腾蛟
鬓发萧萧
行李萧条
斗转天回
海沸山摇

《夜奔》“点绛唇”的唱段声效若隐若现传来，重复出现“那搭儿相求救”的唱词。一个身着长衫的演员——一位文人，久久端坐在“雪景”中，他和我一起在看舞台上的另一个他在逃亡路上。回头，已断了来路，继续走，这是那该死的去处吗？两位表演艺术家把角色所有的怨、痛、怒在这个时刻通过形体表演迸发出来，所有遭遇像林冲这样命运的生命汇集在这里——悲嚎，但无声。接着，检场人最后上场安排空间，演员柯军从台上搬起一把椅子，走出白色的地胶台子，在“孤岛”之外，背对着观众，一步一后退，来到台口，背朝观众坐下。台上，他孑然一人。“点绛唇”的清唱唱段现场响起，演员不作任何动作，他一再、再而三地反复唱、念：“那搭儿相求救”，与之前的声效遥相呼应，把所有想说而又说不出的凝聚在这最后的一句话里。我看过多少次《林冲夜奔》的戏，但唯独这一场演出的唱真正触击到我，我联想到中国诗人多多九十年代在海外写下的诗篇：

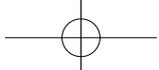
没有人向我告别
没有人彼此告别
没有人向死人告别，这早晨开始时

没有它自身的边际……

最后，鼓司上场。他之前都是作为检场人上台，有两次用手在桌子上略微敲击了几下就停了，这留下了悬念。此时，他终于在桌子上用双手直接敲击出震荡人心的鼓点声。晨曦破晓，一场革命运动结束了？还是才刚刚开始？

所有的观众置身于黑暗中，一起阅读、观看、倾听。我们在体会戏是如何说下去的，如何说出故事以外的，如何说出不可言说的：林冲的命运会不会是我们的命运？检场人的位置是不是就是我们的位置？文人的困境是不是就是我们的困境？艺术家的责任是不是我们的责任？导演的发问是不是我们的发问？我们在黑暗的场域里，渐渐把读到、看到、听到的转变成朝向自我的阅读、观看和倾听，读到了什么、看到了什么、听到了什么，导演把这一切交给了我们每个人。当我们走出剧场，我们会如何往下说？我在想，如果影像上到了最后不是出现月亮这样的视觉符号，而是投影现实中的某些场景，是否会更耐人寻思？

在今日的剧场，如何与当下对话？如何解读经典？如何面对传统艺术？在全球化的语境中，何为剧场？剧场何为？荣念曾导演用这部作品作了有说服力的回答。



赵川草台班笔谈

克利斯多夫·康纳利：Christopher Connery，美国加州大学圣克鲁斯分校文学系教授、博士生导师。上海大学文化研究系“自强教授”，草台班成员。

赵川：作家、导演。草台班初创成员、组织者。

克利斯多夫·康纳利(以下简称C)：你以前的创作包括各种媒介——视觉艺术、小说、散文、剧本、纪录片，还有戏剧。对你来说，戏剧有什么具体的吸引力？

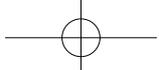
赵川(以下简称赵)：一个是它的公共性。在介入剧场之前我是个做文字工作的人。文学更接近于将自己的观察和体验咀嚼、消化后的反哺。一个人的文字通向读者，要经历编辑、出版等等的中间环节。所以那通常是一个人跟社会保持着相当距离的工作。而剧场不同，它让我从与团队一起的工作过程，到直面观众的演出和演后谈，变得与社会的关系非常直接。这样，似乎我在文字中想要探讨的种种想法，在剧场里可以变为一种实践。哪怕它的规模很小，但能够身体力行。还有就是，通过王墨林，我较早地在台北接触到一群做小剧场的朋友，开始做我的第一部戏。他们跟我大多在视觉艺术圈接触到的人非常不同。他们大都草根，善良、优秀、有协作精神。我非常喜欢他们，想象要是总能和这样的人一起工作，或自己也能创造这样的工作环境，会非常有意思。

C：草台班所做，类似于耶日·格洛托夫斯基谈论的“贫穷剧场”。

你曾写过，你喜欢在非正式剧场演戏，用临时找到的道具，简易设备（如工地用的便宜灯具），开戏也不喜欢用幕。这并不意味你轻视剧场审美。草台班经常花很多时间，仔细讨论台上怎么布置类似于垃圾的各种废品。和如今一些预算豪华，设备昂贵的多媒体剧场方向不同，草台班也用投影，可是设备简单，屏幕经常是一大块布满皱纹的旧布。草台班“贫穷”的审美价值，还有剧场空间的即兴性格，可能是中国独一无二的。很明显，对你来说，草台班有很独特“创造空间”的概念。并且，所创造的空间，不只是用来演戏。我看草台班演出最突破的一面是“演后戏”，就是观众、导演和演员之间，提问题、质疑、辩论、讨论。有时“演后戏”的时间比戏本生还要长。请阐述你的剧场空间概念。“创造空间”是你的核心价值；通过创造空间，你希望能呈现什么样的效果？

赵：我要说，我们不单是在做一台戏，而是造了一个剧场——带出一种别样的空间概念。我们用什么灯？以草台班在这个国家所处的位置，要用专业剧场灯是完全不可能的。我们用的是工地上用的二十块钱一个小太阳和日光灯。我们还用那些空间里现成的常规灯光演出。怎么样来用这些东西，这些就是美学。这也是不断试图回到的一种剧场价值观——最基础的剧场。

剧场在我来讲首先就是人聚会的地方，比如像小时候夏天在院子里围坐乘凉。所以我们想怎么来构成这个聚会？它不仅是台上演什么，也跟我们怎样聚在一起有关。我常喜欢让人挤得比较紧密，以便有更强的空间和存在感。我们在北京演《世界工厂》（2014—2016），是在一个电影院里，我觉得特别不舒服。因为电影院的椅子都很厚很大，人整个身体坍塌下来，形成一种懈怠的身体，等待幻象，等待电影声光电的感受冲击。而剧场，尤其小剧场，都不特别舒适的，这让身体有那么种警觉性，更容易与戏里的严肃议题靠近。这是关于剧场形态，而美学正是从这些里面来。它不是在台上拗造型，它是关于戏剧要有怎样的形态，演



员要有什么样的能量，以促成我们想要的沟通。

我曾和一位德国戏剧节的艺术总监争辩。他说我不该把那些空间改造成剧场，而应该让它们原汁原味，把戏融入进去，那才是为什么我们要用日常空间做戏。但我争辩，我甚至热衷于挤迫的集体在场感，正是想打破那些空间里原有的身体关系。我们有足够日常的、消费的或假模假式的空间，但我们缺乏公共政治空间，和相应的展开方式。所以当有机会介入那些空间，就要改造它，即便随后它可能继续恢复原来功能；要让它从日常惯性里出来，建立新的空间逻辑，提供别样的可能性。演剧成了这种打断和介入的手段，剧场也因此座落进我们的生活里。

在这种空间里，我们除了做草台班式的戏，我们还有“演后剧场”，即你说的“演后戏”。它来自我做了多年的演后谈。演后剧场相当即兴，甚至有时好像方向不明。虽然有主持者（通常是我）的推波助澜，但观众也是这时剧场里的重要角色。他们从众人中站出来，大声表达、颂扬、质疑和争论。他们不是刻意的角色安排，但通常身份清晰，带了即兴而来的思考能量。演后剧场让原先剧场里的观演关系和戏剧作品进一步落地，融入到观众自己的思辨和言语表情里。我们的演后剧场里时常有人争辩、掉泪，在兰州有因此歌唱，在北京却有人挥起了拳头，它们往往因真切而生动，不逊色于前面的戏。演后剧场的那一刻，正是我们希望的：剧场变成了与我们生活息息相关的问题现场。

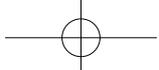
C：你在2010年出版的《身体剧场》的文章里，如下写草台班在演出或公共工作坊中发展而出的“身体剧场”：“在我描述的这些剧场工作式中，身体不是后现代式表达里，以创造歧意为乐的游戏材料；不是当代艺术热衷展示的个人身体的私密体验；不是一类从传统表演发展而来的，走向高度技能化的审美娱悦或体能奇观的表演方式。身体剧场通过充满公共意味的剧场方式，专注于以人之身体为基础材料，来呈现和探讨人，以及人在这个资本全球化时代里的命运。从‘身体’和‘剧场’这

两个概念，本身暗含的身体力行的意义来讲，它的美学更联系着，从想象跨向社会行动的能动性。这里的身体概念多少被抬高，被当作认识与实践一体的肌体。它们因此是剧场空间中的主角，是观演关系中的核心。”（《书城》2010年7月号）。你怎么阐述这种身体剧场。在当下中国社会里，身体剧场能处理什么样的问题？

赵：促成这些思考的背景当然是复杂的，并且十分个人化。我是七十年代末和八十年代在中国受的基础教育，那时的一些价值观对我影响不小，包括对改变和行动的要求。我有多年的文学写作经历，关心人在社会中的命运。这些年在海外的经商经历，让我对市场策划、广告，甚至金融等有所了解，深度体验资本主义社会。另，我原本学习视觉艺术出身，这些年也一直在研究和讨论当代艺术，对艺术形式颇有感触。而我在十几年前和王墨林的交往，更让我把视线投向“身体”，并在之后的实践中学习、体验和研究。回到那个问题，那是对超越被物化的剧场乃至文艺，回到人本，和以此迈向行动的期待。

C：草台班演员是非专业的，没受到身体技术训练。这个背景如何影响你所设计的身体剧场？

赵：开始时，我们扔下话剧，不要演员，没有角色，剩下的是集体的群众身体。不以经济方式对待演剧，去掉商业“卖相”，不尊崇市场上的演艺界标准，让这些普通人更能释放出身上日常被抑制的表达能力。当时以集体方式创作的《狂人故事》（2006—2007），讲当下社会的物欲迷狂，台上演出者满场总在身体的燥动中。北京做批评的陶子问：“你们就不能安静地把意思说明白吗？”后来我想，那时我们不能。不惜牺牲语言和情节，这班人也要让这种妄为的能量，在公共的剧场空间中可以明白无误、清楚地看到。似乎在这个草台班自己营造出的舞台上，只有身体能量的迸发，才能证实不久前刚得来的自由和自信。他们启动自己的身体，短暂地逃出了主流话语的压迫。这些人走上台前，让人们的实际形象得到确认，这种确认成了对他们现实人生的尊重。这为他们置



身公共环境注入了自信和能量。这是通过草台班的工作，较快明确获得的身体认识。意外的收获是，演出后往往会有人来问我，他们能不能也加入草台班。草台班的演出似乎足以让一些人相信，没有经过矫治的，非职业演艺者的身体，同样可以有光彩，可以超前表达，可以感人。剧场空间的确可以是公共的。日常中被约束的身体和我们的公共表达，在剧场里、从个人处获得突破。这样的实践看来简易或简陋，却也带动出多种可能性和象征性。这种对表演术不同方向的锻炼，或带动起不同于国家式或市场化的美学建设。对身体的发掘，这像是种起步。而在多年从事这样的工作之后，我要说，后来剧场工作的意义，在于能够发掘并帮助呈现出他们身体上蕴含的个人真实。我渐渐能从群众的身体里辨析出，不同权利作用下产生的身体差异。而捕捉出的那些不同，往往深具戏剧性。比如一个在警队工作十几年的身体的记忆，或一个不愿意成长和担当起责任的身体的样貌。在舞台上揭示这些真实，让他们从被忽略着的日常里“间离”出来，述说自己，那其实是述说身体背后的历史和政治。正是这样的身体剧场，夯实了草台班戏剧的社会张力。

C：八十年代末九十年代初，中国的实验戏剧（以林兆华，牟森，孟京辉，张献，吴文光等人代表）非常活跃。孟京辉到现在已步入主流，他的戏从经济角度也很成功。吴文光和草场地同商业剧场保持距离，影响力还是很大。很多其他人的声音淡了。在上海，商业剧场生意很好。你怎么形容今天中国的戏剧界？你同专业戏剧界和商业戏剧保持巨大的距离，这给你什么样的机会？草台班和其它非商业剧团有什么不同？草台班的“边缘性”怎么有助于实现它的各种愿望？

赵：粗略地说，中国的戏剧，一些戏是靠国家支持的，一些戏是靠商业市场支持的，极少一些是靠外国人支持的。也有的通吃几头，比如上海的话剧艺术中心。它是政府的，占有垄断性优势，却由少数人控盘，以高度商业的面目出现。八九十年代的实验或先锋戏剧，尚有意识形态转变中的纷争，甚至反映在形式美学上，它的边缘和实验由此而

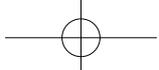
来。当下戏剧生产全面由资本驱动，争议或实验都成了他们追逐利润道路上的噱头。能剩下的实验戏剧探索相当有限。而那些专做海外订单的，他们不必面对国内的审查，市场压力也小，看来有更强的实验性。但他们常年奔波海外演出，处理的多半是西方早已熟识的“中国”议题……

对我来讲实验本身不重要，不是草台班剧场的核心议题。我们不贩卖实验性。我前面已讲过我们为什么要做剧场。在上海，草台班绝大多数演出都是免费的，这样做十多年了。免费是回应两个问题。一个是，我们没有办法进到正式剧场里去，进到正式剧场、售票需要通过审查，这意味着接受权力系统的评估。那像我们这样的题材和内容，会让他们不安。还有，现在所有的剧场演出都要进入商业流通环节，所以必须要商业化，必须要有卖点，才能进入那些环境。如果我们的创作要符合商业标准，同时又要满足种种审查限制时，那基本上很难作出我们想要的表达和成为我理想的问题现场。那么，我们索性就免费了。这倒帮助推动、形成了我现在对剧场和空间的看法。

C：草台班是社会剧团，所制作的戏蛮有社会批判性。但是没人会认为草台班的戏是“持不同政见者”(dissident)的戏，也就是如西方人所理解的持不同政见者的艺术。你曾说草台班的社会批判超越左和右的分歧。我自己认为草台班的算“左”(按照我自己对于“左”的理解)，因为草台班戏多关注底层和被压迫者，也批评资本主义。你自己怎么形容草台班的政治性？你觉得草台班能不能算“dissident”吗？

赵：我在另一些文章中谈过东亚左翼剧场前辈对我的影响，民众剧场对早期草台班的影响。他们虽然做的是文艺，但身心都想靠近社会运动。当然我们现在的历史处境和应对的问题，已都很不一样了。以我的草根剧场的工作，离“老左”(极左)和“新左”也都不近。“新左”大多是深居学府的精英，无意于投身基层社会。

草台班的政治性是隐藏在它的剧场方式之中的，从相互协力的集体



工作方式中包含的人际态度，到要求反省生活中的权利关系及商业化之类的社会关注，都隐含了对现实的改造要求和对未来的实践。它不注重高屋建瓴学院派似的意识形态分析，而在意不同的人，如何在这种剧场方式的影响中，身体力行地实践更好在一起的可能方案。对我而言，洗牌洗成清一色的道德社会是不现实的，因此更好社会的方案，只能从不同人如何在一起开始。这种实践，主要不在于意识形态批判，而是在内化于草台班成员的种种工作自觉和行动当中。它的政治性，在这里面，是试图践行一套与当下社会不同的人与人共处的标准。我们的成员来自不同社会背景，不一定熟识理论方式。草台班不是干干净净地谈论着世界，所谓剧场工作，是务实地在具体社会生活中拓展和前行。

要是说“dissident”这个词，它很多时候是西方人在用、在界定。生活在中国，这不是个常用词。我们的戏大都做给在国内的观众看，他们不熟悉用这样的词汇来评价。但他们会讲我做的戏剧的批判性。并且，他们通常在我们的演出和我们的存在中，看到这个社会中更加正面的，但确实是不同的前行可能性。我们不是异见份子，我们的政治性，体现的是一种积极的、草根的，身体力行，并试图努力改变的价值观。从《狂人故事》到《小社会》(2009—2011)，到《世界工厂》，我们不只是批判，总是试图在寻找人与人、过去与现在、历史与现实的连接和破裂关系的重建可能性。

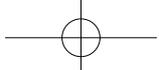
C：草台班最近的戏《世界工厂》，在某些方面算是新的方向。比如引用之前没怎么用过的纪录剧场的方法。还有描述工人生活，描述社会怎么看工人，这和以前的戏来比，政治意识更明显。“世界工厂”也有国际视野，还曾带动英国的剧团创作；你也说过，希望将来能有其它合作机会，也希望将会有世界工厂各种各样的续作。你原来想制作“世界工厂”的动机是什么？你对于“世界工厂”的未来，或在中国或在国外，保持什么希望？

赵：该戏源于我2009年的英国曼切斯特之行，筹备阶段长达四、

五年；然后我们立足于草台班十年来积累起的创作传统，将讨论、调研、纪录和工作坊等成果融入进去，以集体创作的方式完成。十九世纪曼彻斯特的纺织业兴起，以及与那些相伴随的激进思想和社会运动，为探讨当代中国正在发生着的急速变化提供了一个起点和映照。工业革命至今，世界经历无数社会变革，而今天的工人是怎样在延续着“世界工厂”的历史，并且能否掌握自己的命运？草台班的《世界工厂》探索从最早世界工厂的出现，到目前在中国的大规模存在，其中全球制造业中的时间、空间和政治层面，尤其是工人的生存环境。这出戏在漫长的筹备期间，除与一些工友或研究机构互动，还将相关议题的讨论及影响波及海外。

其实，从草台班最早的作品《38线游戏》(2005)，我们就已从国际层面探讨政治和历史的问题。我们在光州的演出有来自台湾和韩国的戏剧人参与。我们也在那出戏里使用了纪实影像等。之后从《鲁迅2008》(2008—2012，后更名为《狂人日记》)到“亚洲相遇”(Asia Meets Asia)项目，我们也以不同的国际合作方式，和来自近十来个国家和地区的人一起，介入社会和政治议题的讨论。但的确，《世界工厂》是一个新的开端，它所处理的问题从中国出发，对于我们更直接和具现实性。它作为一个国际项目能走多远，这对我们思考的力度和深度，对于我们的创造力和耐力都是考验。我从2009年筹备起，已不想它仅作为演出戏的简单事情，它应该可以囊括更多可能的交流形式，跨阶层、跨地域、跨领域地进行。我没法预料未来，但会努力去做。

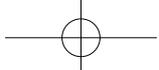
(本文英文原稿将由杜克大学出版社即将出版的 *boundary 2* 特集刊出)



《鲁迅二零零八》上海2009 汤庭拍摄



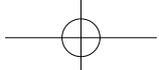
2005《38线游戏》韩国光州 陈又维摄



2005《台北38度线》台北 许斌拍摄



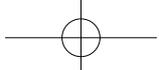
《世界工厂》草台班 2014年11月深圳 王静晗拍摄



2006《狂人故事》上海 戴健勇拍摄



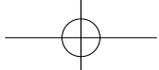
2011《小社会第一、二合卷》北京9剧场 李普雷拍摄



2013年《不安的石头》上海 陈呈拍摄



2013年《小社会之夜》海口 赵川拍摄



2016年《杂草》草台班 义乌 大河拍摄



草台班《小社会第一、二卷》怀化2011 赵川拍摄

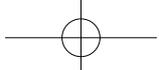
我所理解的草台班

陶庆梅

我观察草台班的视角，是在观察中国当代实验戏剧的发展，是在观察实验戏剧在全新的现实环境中，还可能出现怎样的变化？

中国的实验戏剧，在我看来，在1990年代经历一个短暂的高潮。在1990年代初，牟森的《零档案》，以其鲜明的意识形态属性以及冷峻的暴力美学，为中国当代实验戏剧奠定的一个高起点。1994年，牟森为《零档案》的演出而成立的“戏剧车间”，是不具备出国演出资格的；他们有些仓皇而又强硬地海外巡演，在当时特殊的政治气氛中，很容易就被“翻译”成对中国政治体制的艺术对抗；而《零档案》的演出，将视觉艺术、个人经验与当代艺术融汇在一起，构成的带有强烈工业气息的暴力美学，呈现出与“极权”控制体系相抗衡的戏剧风格，也让欧洲的当代艺术界刮目相看。可以说，《零档案》在世界范围的当代艺术领域，确立了当代先锋戏剧与中国的主流意识形态之间的紧张关系。到了1990年代中后期，孟京辉与田沁鑫异军突起：孟京辉以自身对荒诞剧的改造，以一种主流艺术界难以消化的方式，在1990年代沉闷的艺术氛围中，传达的是来自1980年代的抗议；而田沁鑫则在剧场内以她对中国古典与当代艺术的理解，在《断腕》中，以现代舞的身体塑形，在舞台上创造了属于中国传统的美感。

而这个实验戏剧的小高潮，在1999年，以孟京辉的《恋爱的犀牛》为标志，在中国当代独特的环境中完成了它的华丽转身，创造了一个全新的戏剧市场，进而成为商业市场的主流。在21世纪，孟京辉以“孟京



辉戏剧工作室”的名义，在北京以蜂巢剧场为基地，向全国各地陆续推出他的商业戏剧模式，成为商业戏剧的翘楚。在商业戏剧的模式一波接一波翻新的21世纪，牟森则淡出戏剧界，田沁鑫往主流方向偏移。在实验戏剧的领域，我们还能看到的是诸如吴文光、田戈兵等人，他们以草场地等演出空间为基地，接续着牟森“开创”的实验戏剧的道路，在实验戏剧的道路上固执地前行。说他们是沿着牟森“开创”的道路，并不是简单的隐喻，而是说无论是吴文光还是田戈兵，其基本的模式与框架，在两个意义上，迄今也没有完全超越牟森的框架。首先，其创作的主要委托方，仍然是以欧洲、日本等的艺术节为主，其演出的主要场合也是在这些艺术节上；在国内的演出，大多是在草场地等带有鲜明个人色彩的场地；其次，既然作品的委约方来自艺术节，这也决定其整体的意识形态与美学标准与这些艺术节的标准相对一致。这种美学标准，既有对艺术表现的规定，也有一定的意识形态性。比如，吴文光的《饥饿》系列，在意识形态上接续的是牟森《零档案》对于极权的控诉，艺术表现上也更为强调影像与肢体语言。

在吴文光和田戈兵之后，接续着这条实验道路的，也还有些年轻人，比如王翀、李建军等等。近年来，这些年轻人越来越来代替了吴文光等“老一辈”，活跃在欧洲、日本艺术节上（不是艺术节本身喜新厌旧，而是现代艺术的动力就是喜新厌旧）。在国内，他们以蓬蒿剧场为据点。虽然这些年轻人带着各自的状态、气息以及对艺术的理解进入到实验戏剧领域，但总的来说，他们的作品还是以国外戏剧节为依托——这意味着他们的议题与艺术风格多来自国际风尚。国际上兴多媒体，他们就来弄多媒体；国际上玩日常生活，那他们就来操弄日常生活。具体到每部作品来看的话，也许还有趣，比如说王翀的《雷雨2.0》，在剧场内操作媒体实践；比如说李建军的《美好的一天》，让20多位普通人在台上讲述一天的日常生活；但，虽然他们在作品中尝试着触碰政治、意识形态等，但在他们表达的背后，却缺乏如牟森那时的真实而强烈的政

治感受，因而，他们的多媒体与日常生活的表述，就会只有有趣而缺乏力量。

在这样的潮流中，实验戏剧还有没有别的可能？

草台班让我看到的的就是中国实验戏剧也许还有别的发展方向。虽然目前我并不明确这个方向会指向哪里。

“草台班”和目前的实验戏剧的差别，在我看来首先在于：不跟随西方戏剧节的内容和美学，也不追随市场化的商业戏剧路线，努力重建实验戏剧与当代社会的关系。草台班的演出，对外，不以欧美日的戏剧节为其诉求，在国内，既不以商业戏剧来操作，也不会把自己局限在边缘的（实验）戏剧小圈子里，而是努力往外扩展，通过“拉练”等方式，将自己的演出带到广场、学校、社区，寻找自身与当代社会的关系，寻找自身在当代社会的存在方式。

之所以能够形成这样的局面，首先是因为“草台班”与东亚民众戏剧之间有着千丝万缕的联系。东亚民众戏剧的某些关切与方式，深刻地影响到了草台班。

草台班最开始的形成的动力，来自2005年的韩国光州民众戏剧节邀请，在这个民众戏剧节的促成下，草台班成立并演出了第一个剧目《三八线游戏》；也是在光州广场上，草台班与来自日本、台湾的帐篷剧场建立了关联。民众戏剧节，与欧美日的戏剧节的主要区别在于：民众戏剧，在某种意义上可以说是实验戏剧与台湾、韩国、日本当地社会运动结合发展出的形态。由于与社会运动的深刻联系，民众剧场相比于实验戏剧，对于社会议题更为关注，也更注重与社会之间的互动；而在艺术表达方式上，民众戏剧也更为注重本土的艺术资源，不太关注“国际化”的表达。

在中国当下的环境中，草台班要脱离西方戏剧节的支持，不走中国市场，也不拿政府的补贴——要谨慎地规避这三种几乎密不透风的资本逻辑，确实很难。这首先意味着依靠什么来维持剧团的生存与作品的

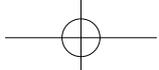


制作？在某种意义上，艺术与艺术家的生存方式，对他的表达方式与美学的判断都有着深刻的影响——这里的生存方式，不是简单地指经济收入，还包括通过何种途径获得荣誉感、存在感等。在每一种艺术的美学背后，其实都有其隐隐的生存逻辑，只是大部分的时候，这个逻辑都是隐形的。

东亚的民众戏剧，恰好在生存形态上提供了一种有效的资源。东亚早期民众戏剧剧场的工作人员，大多都有自己的日常工作；剧场，只是他们表达的场所。民众戏剧的工作人员，大部分是依靠自己的日常工作维持生活；在日常工作之余，他们会因为共同的社会理想与人生理念聚在一起，共同完成一部作品的制作与演出。这样依靠参与者自身来支持剧场的做法，之所以在日本、台湾还能存在，最为重要的原因当然是因为民众戏剧与1970—1980年代社会运动的密切关系。社会运动激发出的社会能量，激发出普通人为了社会理想工作的热情；这种热情，随着社会运动的式微，自然会大面积的消退；但在剧场的小范围内，还残存着一小群人，守护着这样的热情。当然，在日本、台湾等地，不遵循主流价值观，以打零工等方式，也能在社会中存活，这也是这种生产模式能够存在的客观条件。

近年来，在韩国、日本包括中国台湾等地，民众戏剧逐渐也获得各地政府的支持，民众剧场也变得也越来越像“实验戏剧”的一个种类。而在中国大陆，在草台班创立的2005年，政府并没有支持民间演剧的资金，这倒给了草台班一个特殊的客观环境。即，它从创办之日起，就无法依赖任何有组织的资源，主要以个人主动参与为主要模式。这种个人参与的模式，保证了草台班能够不依赖政府不依赖市场，在社会上的存在。

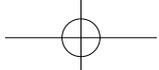
当然，东亚的民众戏剧给了“草台班”一种生存的可能图景，但这种存在方式在中国的当代环境中如何坚持，并不容易。草台班从2005年到今天还能持续前行，除了其组织者、参与者的辛勤付出以外，从社



草台班在成都“白夜”



草台班在成都“白夜”



会学的意义上来看，也说明中国到了廿一世纪以后，自由职业变得可能了。也就是说，人们靠着较为灵活的工作形态，可以养活自己；在这一基本生存保障的基础上，才有可能聚在一起完成共同的表达。

对于草台班来说，重要的除去寻找自身的生存方式之外，更重要的还是要找到自身的表达方式。

草台班缘起与民众戏剧有着千丝万缕的关系，其表达方式在最初也自然受到东亚民众戏剧的影响；日本、台湾的民众戏剧，其自身的美学系统，必然会影响到草台班的表达。而草台班的发展过程，似乎也正在经历一个逐渐从东亚民众戏剧的美学中脱身而出，寻找自身美学表达的过程。

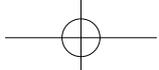
应该说，东亚民众戏剧，尤其是日本的帐篷剧场，在其漫长的发展过程中，确实形成了自己的一套生存方式以及对美的意识。这种与社会运动相关联的表演，与二战后日本民族既作为战败国与又作为战争发起国的复杂意识相结合，与日本既要继续完成启蒙重塑个体的任务又要反思现代性的纠结相结合，在“剧场”内塑造出了独特的身体语言与表达方式，并形成了一整套强大的关于“身体”的理论论述。但是，帐篷戏剧——或者其他民众戏剧——的表演美学与美学理论虽然很强大，但美学往往是其生存环境相关的。不同地区参与剧场的人不一样，经历与面对的社会问题不一样，这也必然会导致对于剧场表现方式的不同理解。用别人的美学叙述自己的经验，显然是走不远的；草台班也必须是在自己的生长经验中，创造自己的美学。

在剧场呈现上，草台班在最开始的时候，其作品《三八线游戏》、《狂人故事》等作品，其内容上带着点“社会抗议”性，表达方式上一方面有着当代艺术的表达方式，一方面也较为注重身体自身的表意性。但从《小社会》到《世界工厂》，这些作品似乎在经历一个从外在的观察走向内在的过程。虽然，对象还是外在的，但整个作品的基调已经在发生变化：即从对社会的观察，表达自身的意见，到逐渐“进入社会”——进

入的意思，是表演者将自己置于社会中，在表述别人的同时，探寻的是自身与他者、与社会之间的关系。

“进入”社会是件非常困难的事。尤其是对于剧场表演者来说，不仅自己的意识要进入，自己的身体也要进去：这需要表演者有一双能旁观自己的眼睛，看到自己和表演对象之间的关系。比如说在《世界工厂》中，对于表演者来说，重要的其实并不是要“再现”工人的生活，他是要有一种自觉，在观察、再现工人的过程中，在往自己内心走；在这个过程中，揭示出的是表演者与工人、工厂之间的关系。这样的表演，不是简单地为他人代言，也不是要“赋权”于弱势群体；而是在与对象的关系中，重塑表演者自身的主体性。这意味着表演不是要揭示他者的苦难，不是要代他者倾诉，更不是来主持社会正义；而是在表达的过程中，探索这些苦难对自身意味着什么？这种探索的目的，是要在这些被重新发现的社会关系中，重塑自身的主体性，重塑自身的身体。

这个过程必然是痛苦而困难的——因为这样的探寻毫无前例可循。但这样的过程又似乎是最有价值的。或许只有通过这样一种艰难的探索自身和社会的关系，探索自身的身体与主体性，才是真正意义上和中国当代的现实重新接上真实的关系。而接续、探讨、发展这种关系，不是实验艺术的最为根本的动力所在么？



“川剧的当代表达”

——中西戏剧的异同

嘉宾：田蔓莎，川剧表演艺术家、导演

主持：翟永明，诗人、作家

2016年6月12日

成都市青羊区窄巷子32号“白夜”

翟永明：我对川剧的关注实际上跟我和蔓莎的认识是连在一起的。

我跟蔓莎是2000年的时候在柏林认识的。她当时正在柏林，参加世界文化中心“香港在柏林当代艺术节”荣念曾导演的一个音乐剧《四大发明》在柏林HAU剧场的演出。因我朋友王亥的太太王小琼也在这个剧里演出，所以我就去看了这个戏。戏中，蔓莎唱了一段川剧版的《国际歌》。她的嗓子有一点女中音的感觉。我一下就触电般地被震惊了，因为跟我想象的川剧完全不一样，之前我对川剧一直不怎么关注，甚至抱有一点偏见。可以说蔓莎演唱的那一瞬间改变了我对川剧的看法。她虽然唱的是《国际歌》，但实际上带出了很多川剧的元素。

2002年，蔓莎在成都四川省川剧学校演出《马克白夫人》。我去了现场，又一次被震惊了。她在台上非常的霸气，气场特别大。从那个时候起，我成了一个川剧爱好者。我现在还是经常去看川剧，到悦来茶馆或者别的地方。我觉得蔓莎对戏剧的感觉、探索以及推广和影响力已经远远超过川剧界了，所以她不仅仅是在做川剧的演出，实际上也是在做整个戏剧的探索，这一点非常不容易。怎么能够让年轻的观众也喜欢川剧，关于这一点，蔓莎也花了很多时间去思考和研究。

田蔓莎：我调离成都到上海已十年了，这是我首次回成都做讲座，而且是在“白夜”。这个地方好像跟川剧没有直接关系，但我觉得它特别

适合做这个讲座，在这儿跟大家交流特别轻松和自由。

时间

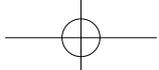
当我们在谈当代戏剧发展时，我们有必要谈到一个概念，那就是“时间”。因为戏剧原本就是时间与空间的艺术。在不同的戏剧发展阶段，戏剧形态、样式、表现方法等都随着时间的变化而发生着改变。曾推动和影响戏剧艺术发展的人也在被不断更替或已成为一段历史。

如：我们现看到的很多京剧，在当年都是梅兰芳、程砚秋等前辈大师们编创因此的新戏，他们创造的新戏对当时戏曲的发展产生了巨大的影响和推动作用。如今，大师们当年创演的新戏，现在我们已为传统戏，已成为中国戏曲的一段历史。

而对“时间”这个概念的思考，源于我2011年去纽约看美国当代最伟大现代舞编导和舞者默斯·康宁汉(Merce Cunningham)舞团最后的回顾巡演(2009年大师康宁汉90岁时在纽约去世，按康宁汉生前意愿，舞团将在全球巡演结束后解散)。当时，我带着无比崇敬和兴奋的心情去布鲁克林看了他们的演出。遗憾的是，这次舞团的演出没能打动我，也没用给我带来惊喜。

这时，我强烈地感受到了“时间”这个概念。在艺术往前发展的过程中，我们不得不思考这样一个问题，过去再伟大的艺术家和艺术作品，放在今天来看，他们过去的辉煌和对世界艺术的影响确已成为历史，也许是一段不容忽略的历史。明智的康宁汉之所以提出，在他去世后舞团必须解散，其原因是大师很明白，他的时代会随着他的离去，而成为历史。

另一个例子是，去年首次来中国演出的当代戏剧大师罗伯特·威尔逊。他对世界戏剧的发展，特别是对欧洲和德语戏剧的影响，是无人替代的。但在今天的欧洲或德国，当我们再谈罗伯特·威尔逊和他的作品



时，大家都会说，威尔逊的时代已经过去了，他已属于过去那段辉煌的戏剧史了。说真心话，我刚听到这种说法时，还真大吃一惊，因对中国观众来说，还刚刚知道他，而他就已成为历史了。

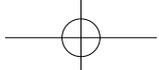
前几天，我听朋友在说今年“奥林匹克戏剧节”邀请的参演艺术家名单里，有几位世界级戏剧大师其实早已过气了，不知为何还在邀请？其中还有很难听的话说他们是出来骗钱的。听到这样的谈论，我心里其实有点难过。但我不得不承认，时间就是无情和残酷的，影响未来戏剧发展的人，已经不是罗伯特·威尔逊、康宁汉、巴尔巴等大师们了。也许是卡斯多夫、杨·法布尔(Jan Fabre)、海纳·戈贝尔斯、奥斯特玛雅等。多年之后，也许他们也成为历史了。

所以，我们必须清醒地认识“时间”这个概念和当下的现状，这对于我们怎么看待传统与创新是非常重要的。

戏剧形式的转变

以前很长一段时间里，中国戏剧表演形式的界定和划分很清楚。如：美术、舞蹈、声乐、话剧、戏曲、曲艺、歌剧等行业，各自都非常专注而从不跨界，但随着时间的变化，纵观世界戏剧发展现状，我们就就会发现，国外很多艺术展示和戏剧演出，已不能用我们原来界定的行业来划分了。就如：原来我们说“美术”一词，现在常会被“视觉”二字替代。在戏剧方面，国外艺术家们更重视跨行、跨界的合作和对以往既有的突破。像我们有些剧目，纯粹地想给观众讲一个故事，对于很多当代艺术家们，已无趣了。

他们除了在原有经典作品中寻找自己想表达的思想外，他们也会在作品中思考怎么打破和重建。他们创作目的就是要超越经典和突破传统，从而建立自己的艺术观和舞台形式。现在出现的舞蹈剧场、音乐剧场、肢体剧场、新媒体剧场等跨行跨界的多种演出形式，已无法用原



来我们学习的艺术门类界定来划分了。中国戏曲和川剧艺术在当代的发展，是需要我们放眼世界，思考未来的。就如上海戏剧评论家胡晓军先生曾说的一句话“我们戏曲要关注未来，不然我们将失去未来”。

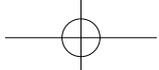
随着时间的变化，世界戏剧也在快速地发生着巨大变化。只有知道别人在哪里，才可知道我们在哪里了。

24小时《奥林匹斯山》

2016年5月，我与汉斯先生(Dr.Hans georg knopp)带着上戏教授和青年教师和其他城市青年艺术家共二十多位去了“维也纳艺术节”。每天看戏、听讲座、研访等活动让人兴奋。但最让人记忆深刻和亢奋的是，我们看《奥林匹斯山》24小时的演出。这个演出，是现今世界最有影响力的比利时艺术家扬·法布尔(Jan Fabre)创作的新作。不管在什么地方，他们只演出一场。能有机缘在现场看到这个24小时演出的观众，真是非常幸运和幸福的人，我们都非常庆幸有此缘分。

演出从晚上7点半开始，直到第二天晚上7点半。观众每人手腕带一个彩色纸环，可以随时进出和选择观看时间。剧场大厅备有食物酒水 and 现场演出直播电视，休息大厅也有小床供观众休息。一些观众看到凌晨二点左右就回宾馆或去小床睡觉，大部分观众都坚持着观看。我一开始就告诉自己，无论如何一定要坚持24小时看完，这是人生中难得的观剧经验和挑战。当演出结束时，坚持在剧场看完24小时演出的我与现场其它观众一样，完全没有倦意，现场狂热叫喊的观众，非常兴奋的高叫、鼓掌、跺脚(在德语地区看戏，好得不行、鼓掌不够，就跺脚叫好)、长时间的鼓掌和叫好，无法表达对《奥林匹斯山》24小时演出带给观众的震撼。

看戏之后很长一段时间，我都无法整理我的思绪，也无法用语言来表达当时的感受。24小时的演出不仅在挑战演员，也在挑战观众。这



个演出给人太多的信息和思考。就如导演杨·法布尔所说“24小时的演出，由于演出长度的缘故，观众是重要的角色：不仅观看，而且还“活”在整个演出过程里，这种经历不是心理认同，而是“身体体验”。我庆幸我坚持了24小时，我生命中有了这次24小时难得的观剧挑战和体验。

如按中国原来对艺术类别的划分，我们无法定义《奥林匹斯山》的演出类型，因为这个演出完全超出了所有人的经验和想象。而扬·法布尔创造出了属于自己和这个戏的演出风格和样式。此剧，从古希腊故事里截选了很多片段和元素，如：性、爱、复仇、嫉妒等。同时也在演出中探讨了人体的极限和无限可能，进行了非常大胆的身体挑战。在演出中，你会看到平时很难看到的，对于身体各个部位和器官度进行了探索和挑战。戏中舞蹈我非常喜欢，简洁而有力量。创作者根据古希腊神话中的壁画来编排了多段舞蹈。其中关于梦的呈现，也非常精彩和绝美。

其实我看这个剧，感受最深的就是对人体的重新认识和身体本性的回归。“身体”在表演艺术当中是最重要的材质，这让我也联想到中国戏曲的演员表演。我们常说戏曲是“角儿”的艺术，从另一个角度看，这就是回归到人体本质上在谈演员身体。戏曲演员从小训练的各种技艺，其都保存在各自身体记忆里。如：戏曲的“四功五法”和“唱、念、做、打”表演形式，与身体相关的“景随人变”、“发于腰、形于步、运于气、传于神”等表演法则，无不与身体有关。由于戏曲独特的表演形式，舞台上演员的身体很少直接暴露在观众面前。演员大都通过“唱、念、做、打”，以及服饰、化妆、道具来表达人物情绪。经过装扮后的演员身体，其实是比较安全和含蓄的。戏曲演员的身体直接呈现和表达与现代剧场演员的表达呈现是很不一样的。扬·法布尔的《奥林匹斯山》对人体的探索和释放，挑战了人的身体和生命的各种可能，这是一种非常后现代剧场的演出形式。

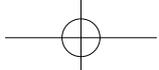
莫扎特歌剧

《唐璜》是莫扎特写于1787年的一部歌剧，至今还依然活在歌剧舞台上。今天的导演怎么把传统歌剧进行当代演绎呢？怎样再创传统歌剧今天的辉煌？我在欧洲和德国看了很多歌剧后，我得到了一些回答。特别是我在柏林喜歌剧院看歌剧《唐璜》时，也受到了很多启发。莫扎特330年前写的歌剧，在音乐上导演完全按照莫扎特乐谱，对音乐的处理基本是只删减而不增改。但对歌剧作品新的理解和呈现，导演会花很多心思去突破和拓展。在德国看一些歌剧院演出的经典歌剧，他们舞台上呈现的方式与传统歌剧非常不一样，很现代，也很独特。下面我选四个不同版本的《唐璜》给大家看看，我们就会发现几个不同年代，不同版本的《唐璜》在演出形式上的巨大区别。你可以通过这样的对比，了解到他们歌剧发展的几个不同阶段。他们尊重传统，当更强调突破和发展，更在意运用当代最新的视觉和切入点来创造出属于当代的歌剧。

莫扎特歌剧《唐璜》的当代演绎，对我们从事传统戏曲的人很有学习和借鉴的意义。同样是传统经典，哪些是可变的，哪些是不可变。汉斯先生帮我找到了歌剧《唐璜》演出的几个版本，最早的版本里演员基本没有形体、情绪表达，大都是站着只顾演唱，后来的版本就开始发生变化了，演员的身体开始有了丰富的形体和情绪表达，现在我看，德国歌剧演员声音和身体的表达能力已非常强了（包括演员的体型和形象都与几十年前完全不一样）。演员在演唱时，非常关注声音与肢体和情绪的关系，他们这样做，一点都没有影响他们的歌唱和音色。

现在的欧洲导演排经典歌剧时，绝对不会按照原来传统样式复排。他们一定是根据自己对原经典剧目的理解去重新演绎和再创的。这些创作方法和传承经验对我来说非常重要。

几年前，我在柏林喜歌剧院看的莫扎特歌剧《魔笛》也让我非常喜欢。去年这版《魔笛》也来上海大剧院演出，场场爆满，反响非常强烈。



这版歌剧导演巴里·科斯基与英国1927剧团对莫扎特歌剧《魔笛》做了突破性改编，这个版本融合了新媒体动画与演员现场表演的配合，穿插了1920年代无声电影、魏玛卡巴莱歌舞、爱德华·戈里的黑色幽默和德国表现主义等多种元素和表达方式，让人一看就兴奋和赞叹。

目前中国一些演出运用的新媒体技术，有时太直白和简单了，而且还干扰舞台上的演员表演。而这版《魔笛》的新媒体运用，你会发现演员与新媒体的关系是一种互动互助和相互帮衬的关系，这是柏林喜歌剧院在多年来继承创新中探索的又一种歌剧演出形式。

柏林喜歌剧院这版《魔笛》，改变了演员在舞台上的表现习惯和形式。如舞台上边唱边奔跑的演员，其构成身体的奔跑状态是两个部分构成。上半身是演员自身运动，下半身是投射在身体前木板上的“双脚”奔跑影像，这构成一种虚实产生的错觉后的奔跑动作。此剧的表演形式跟以往演出的歌剧形式完全不一样，演员必须非常精确地与多媒体发生互动链接。现场演员的身体和表演习惯也因多媒体的介入而发生着改变和突破。运用得好的多媒体，在戏剧演出中能起到加强推动和衔接表演的作用，也能引发出很多新的情感表达和新的演出样式，这是柏林喜歌剧院探索传统歌剧在当代发展的一种新的演出形式之一。

现代舞《孟加拉国制造》

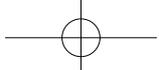
艺术家对社会问题的敏感扑捉和他们自觉的责任感，使他们把自己的思考呈现在了舞台上。以前说到制造业，都会提到“中国制造”又或是“印度制造”，现在印度、中国的人工成本高了，这些国际公司就往更贫穷的国家去发展制造业，比如孟加拉国等。艺术家就从这些事件中去发现和提取他们艺术创作的灵感和元素，然后以现代舞的形式呈现出来。看舞蹈作品，大家会感受到时间的不同，舞蹈艺术表现的形式所发生的巨大变化，还有就是艺术家怎么去捕捉和关注当下。

现代舞《孟加拉国制造》的导演是德国人，他把制造工人机械般的身体动作和声音等元素，都充分运用到了他创作的现代舞蹈作品里。再通过舞台后的视频把制造工使用中的物件放大，与工人的生活与环境交替，让人有种说不出的痛楚和难过。

其中有一瞬间，工人(演员)流着泪慢慢跪下，视频中的爆炸和房屋倒塌，让我联想到在中国一些制造工厂里劳作的工人。比如，前几年有个烟花爆竹加工厂爆炸，炸死了很多人正在制造烟花爆竹的人，这些人都是最基层的工人和农民工，让人非常难过。这种事在中国发生不少，只是我们的新闻说得不多，更不说在剧场能看到这样的戏了。我很敬佩德国艺术家们的艺术理想和社会责任感，他们有非常灵敏的艺术感知和真诚的同情心，他们非常关注各种社会现象，然后用艺术的形式呈现给观众。他们这种创作方法和经验，对于我们去思考传统及艺术的创作是非常有启发和意义的。

插入

在欧洲或德国看戏，我有很深的体会，就是我几乎看不到有相似或重复形式的戏。在中国，我常会看到这个戏好像跟那个戏差不多。还有这样的事情发生过，就是在同一个艺术节上，我们可以看到同一个作曲家或同一个导演的七、八个作品在同时参加比赛或展演。而这种情况在欧洲或德国是基本不可能发生的。我曾问汉斯先生，德国哪个导演最好？他惊讶地看着我说，“对不起，我们不说哪个导演最好，我们只说喜欢哪个导演的艺术风格和形式，或者说，我喜欢哪个导演的艺术个性和独创性。我们德国没有像中国这样按等级划分的艺术职称或导演职称。”当然，我们也知道，在中国很多剧团排戏只找名气大的导演，因为领导“放心”。结果一些导演接戏无节制，飞来飞去导戏，排练时间无法保证，更没有深入思考和静心创作的时间，艺术上想突破或独树一帜

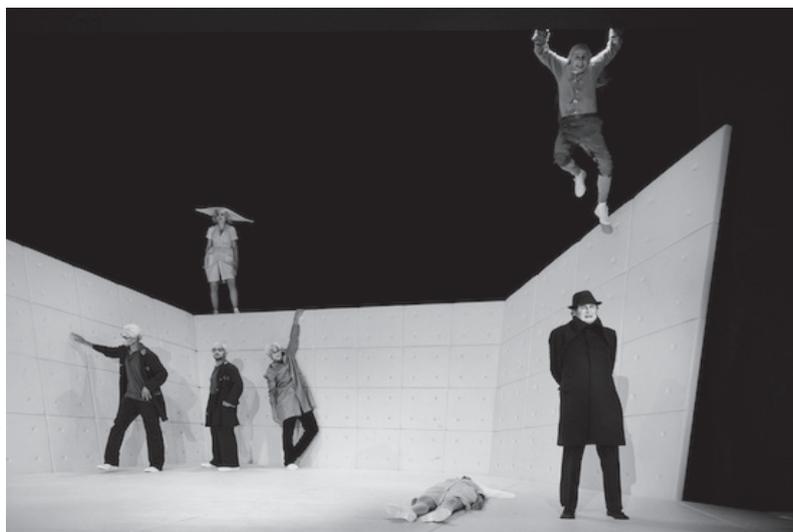
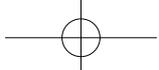


的可能就很少了。说真话，我们政府文化部门在艺术创作方面的投入真不少，但是，出的好戏真不多。

赫伯特·弗里奇

给大家介绍一位我非常喜欢的德国著名导演赫伯特·弗里奇。这个导演的工作方法非常特别，他说，剧本对他来说不是最重要的，所以，他排戏从来不做案头工作，也从来不带剧本。所有戏都是他与演员做工作坊发展出来的。他与演员不断尝试身体的各种可能、玩着做着演员身上就出现好的东西。弗里奇导演非常敏锐，他会扑捉到演员身上有创造性的东西，并与演员确定下来，同时，他会通过工作坊的录像记录，把需要的动作或声音保留下来。按照这种工作坊训练的方法，他就把一台大戏给做了出来。

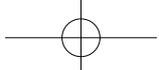
我给大家介绍他的三部戏，第一个是《物理学家》，里面他运用了像戏曲中水袖的那样功能长袖。导演曾看过我演出的“情叹”光碟，他说他非常喜欢。他说中国戏曲的呈现方式跟他一直在追寻和实践的表演方式非常相似，弗里奇导演在他的作品里呈现出了像中国戏曲那样的“唱、念、做、打、舞”等技术和形式。还有弗里奇导演的另外一戏《murmel murmel》也非常精彩，整个戏只有一个词murmel(莫门)，却可以看到演员们的各种情绪、各种事件，各种矛盾。还有弗里奇导演的《西班牙苍蝇》，他把演员的各种身体技能都开发出来，包括各种各样的摔跤、蹦床、攀爬、身体运动等让人意想不到的动作他都全用进戏里了。他非常信任他的演员，他挖掘和发现演员的艺术潜力和创造力，让身体的表达有无限可能。他的创作方法，我觉得对中国戏曲训练方法的拓展也有很多借鉴之处。



《物理学家》剧照



《唐璜》剧照



西班牙拉夫拉前卫剧团

大家可能对1992巴塞罗那奥运会开幕式印象很深，那届奥运会是有史以来第一次有开幕式演出的奥运会。这个演出就是“西班牙拉夫拉(La Fura Dels Baus)前卫剧团”做的。那场开幕式演出当年震撼了世界。2014年南京举办的“青奥会”开幕式中的“人塔”也是请La Fura Dels Baus做。只是开幕式中国总导演最后没提这个节目是请La Fura Dels Baus导演佩普(Pep)先生他们创作的，我觉得中国方面的总导演做得有点不地道，不尊重艺术家的创作。整个“青奥会”开幕式最精彩的演出就是La Fura Dels Baus佩普导演这个与中国武术演员一起做的空中吊人的《人塔》节目。La Fura Dels Baus现在被世界各地的剧团邀请，演出非常火爆。他们的演出形式从70年代开始探索，之后发展出许多打破传统、突破观演关系的另类演剧形式，演出多与行为表演、艺术装置、新媒体介入、身体极限探索等多种表演元素集合，发展成了La Fura Dels Baus演出风格。

2014年初，我邀请了La Fura Dels Baus艺术总监佩普(Pep)导演。我请他与我合作，给我们戏曲学院学习戏曲导演、表演的学生举办“创作过程工作坊”，并请他根据中国神话故事戏曲《白蛇传》来进行训练和创作，最后他与我们学生一起创作开发出了一个具有中国戏曲特点和拉夫拉风格的《白蛇传2.0版》。开演前，每个观众都会得到一件雨衣，穿好后方可进入，场里没有座位，观众自由选择观看地方，也可随意跟着表演者走动或表演。一开始，演场中有一大堆泥巴，开演时，与观众一样穿着雨衣的演员慢慢走进场中，脱下雨衣拿起泥巴往其他演员身上抹，当全部变成泥人了后，演出也就开始了。演出有多个表演区，不同形状的画面和多媒体播放，还有昆曲演唱和乐队伴奏。演出选择了“下凡”、“借伞”、“端午节”、“惊变”、“盗仙草”、“金山寺”等几个情节来发展创作的。特别是青白二蛇大战法海那场戏，双方用网球、大米、水

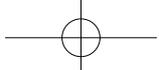
包互相打砸和对抛，最后用塑料薄膜把“白蛇”全身缠住，吊进了雷锋塔里。在场观众看得非常兴奋，有些不自觉地参与砸抛过程之中，演出很震撼。《白蛇传2.0版》给了我们很多的创作灵感和启发，学生在创作过程中学到了很好的创作方法，打开了他们的艺术视野和思维，拓展出了一种新的演出形式和表达方法。

传统、传承

接下来我想讲“传统”和“传承”这两个关键词。很多人都说我们要尊重传统，继承传统，这都是对的，这是我们必须要做的事情。但是说传统不能动，我很好奇为什么？首先我们要了解什么是传统？我在教学时，曾有一个学生对我说：“老师，传统是不能碰的，京剧也不能碰。”我就问他“什么是传统？”“传统应从哪个戏或那个时段开始算起？”他无法回答这个问题。我想传统不是一个固态的形式和概念，而是一个动态的发展过程。有位诗人曾说过，“传统就像一条河……”

说到传承，这个过程就像一个漏斗，当老师传给学生时，学生只能学到50-60%。如果学生再传给他的学生，那他的学生就只能学到20-30%，如果再往下传，传授的老师没有创新发展、没有补充，那基本没有什么东西可传了。所以，学生学了老师传授的传统戏后一定要发展补充，然后再传承、再补充，我觉得是这样的一个动态过程。如果学生只学，即使学得非常认真，也不可能百分之百学到手，因为各自身体和学习能力的差异，还有学习过程的损耗等都会消减你所得到的东西。戏曲能走到今天，其实是每一代艺人都在传承过程中创新发展和补充，去完善传承过程。

再谈到传统戏，想当年程砚秋、梅兰芳、周信芳等京剧大师们新编新创的京剧，现在我们都说是传统戏了。我们可看到他们在传承过程中不断补充发展，不断创造未来新的传统。传统表演艺术，不是博物馆



的文物，文物改动了其价值就变了，而表演艺术是活在艺人身体上的艺术，你无法不变。演员表演同样的戏，每次演出都有不同变化，这就是观看现场演出的魅力。

川剧《死水微澜》

1994年，我还在四川省川剧学校任教时，请中国著名剧作家徐棻老师根据李劫人先生的同名小说给我创作了川剧《死水微澜》，后来这戏也被中国戏剧家称为是川剧里程碑式的作品，获得了很多荣誉和奖项。其成功的原因是，编剧突破了传统戏曲文本的结构和传统舞台的呈现方式，使这个剧有可能在导演、演员、音乐设计、舞美、灯光等各方面进行大胆尝试和探索。我更幸运的是，徐棻老师为我量身定做的这个戏，在各位主创老师的帮助下，成全了我在艺术上的进步和艺术梦想。

川剧《马克白夫人》

1998年，我再次请编剧徐棻为我量身定做，将莎士比亚的《麦克白斯》改编为川剧《马克白夫人》。此剧我们同样希望能突破传统和发展新的样式。编剧对这个戏的改编和创建一种新的演剧形式有很大贡献。排这戏时，徐棻老师鼓励我做导演，所以，那是我首次自导自演的戏。

在排此剧时，我对程式表演在角色创造中新的运用有了很多思考，特别是对程式动作的突破和再创找到一个突破点——那就是“节奏”。

传统戏的锣鼓节奏有时也很随意，无设计的锣鼓点太多或太吵，就会让观众产生疲惫感。在做概念川剧《情叹》时，我就尝试了鼓点设计和节奏转换，特别注意音乐节奏的留白和静场处理。身体的吸呼与锣鼓节奏的一致，使人物内心情绪与外部动作的变化自然地融合在一起。其实稍微对节奏有一点处理，你就会发现节奏和人物之间的情绪是那么融

洽，舞台上的一切都是为人物服务的，有时我们会忽略这一点。

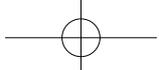
气和意念

我们常讲演员在舞台上的气场多大。气场怎么变大？气场靠什么产生？能量怎么传递？气和意念在表演中的作用是什么？这是非常值得从艺者研究的问题。

气功师用手劈砖、书法家写字、音乐家弹琴、舞蹈家跳舞、戏曲演员唱戏等等，没有一处不运气。我特别喜欢大提琴家马友友拉琴的状态，你看他在台上拉琴，全身心地投入，身上充满了活力，他不会纯粹地拉琴炫技，他会把他对音乐的理解通过他的情绪、肢体和琴技融和在一起表达出来。我看到很多人拉大提琴的技术都很好，但你发现他的身体、呼吸、情绪不在一起，打动不了你。所以说，传统戏曲从技术上来说一点问题都没有，问题是怎么运用技术来为人物服务。戏曲前辈常讲“精气神”，什么是“精气神”？这个我做了几年的研究，用一句话来说，“精气神，就是一个人的生命状态”。演员在演另一个人物，其实就是要赋予这个人物“精气神”，这样才能塑造真正有这个人生命状态的角色。

《情叹》

我在成都时，曾听到了一个故事。文革期间，有位川剧老艺人因不会认字写字，文革期间无法再上台演戏和教戏。他害怕忘记了自己从小学习和熟知的很多本大戏。他每天早起，去到无人之处背记台词。他一直坚持了十年。后来，文革结束，他可以重回舞台了，但他的身体变化已使他没有可能重返舞台。这个故事启发了我，让我思考和反思了在文革期间传统艺术和艺人们的遭遇。作为一个戏曲艺人来说，所学的艺术



都记忆在他的身体里。如果这个老艺人逝去了，那属于他个人的艺术就跟着他也消失了。中国戏曲剧团消失了很多，之前大家没有特别感触，但是，现在一调研，才知消失的剧种和剧团太多。我们是该反省和反思的时候了，我们要做什么？我们该做什么？目前对我来说，我要做两件事情：一、回头寻（在传统里去寻找新的价值）。二、往前探（探索未来戏曲的另一种表达方式）。

川剧的声腔形式有五种，特别是高腔中的“帮腔”与古希腊的歌队很相似。演出《情叹》时，我把乐队放在舞台左边，表演中的每个节奏与衔接都要与打击乐和帮腔配合。我们尝试用人声把锣鼓经念出来，也尝试着把川剧音乐伴奏旋律用声音唱出来。我的乐师们大都没学过表演，但在《情叹》这个剧中，有大段需要他们参与的表演，比如，我演到文革那一段被砸被哄下舞台那段，我的乐师们就变成了文革的造反派们，之后他们是关注的人，再后又回到乐师身份中去。他们没有学过表演，刚开始他们在台上没有控制，之后，我们一起做训练，他们也非常努力地去练习各种身体状态，然后投入自己真诚的情感，跳进跳出的表演形式，让他们的呈现达到了自如。在舞台上，其实你不要刻意去表演，只要你专注投入和情感真挚，你就会让人感动。

我的川剧乐师们，他们都很愿意尝试在音乐与表演中的各种可能，我喜欢川剧高腔，特别是帮、打、唱的配合，真是有无限的创作空间。以前有国外邀请我演出时，有人会问我“是否可以不带乐队？”当然，我知道多带一人就得多付费用。但我非常肯定地说“如果不带乐队，我就不可能演出”，当然，邀请方会同意我的建议，这也体现出我们对川剧音乐和乐员的尊重。

《程砚秋-西行记》

2014年底，我应香港“戏剧之父”荣念曾导演邀请，做了一个实验

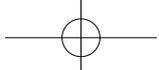
剧场《程砚秋-西行记》的戏。京剧大师程砚秋先生大家都熟知和尊敬。我在做这个戏之前，研究了很多关于程砚秋先生的历史和书籍，因我不是学京剧和程派的，所以，我没有资格去谈京剧或程派艺术。但程砚秋先生对艺术那份执着开拓的艺术精神，他在学习过程当中那种开放的态度，还有他对当时梨园界自觉的关照，及他对世界和平运动的思考和行动，都是值得我去学习研究和努力传播的。

我们学习戏曲大师，学习什么呢？除了大师的艺术，我认为更重要的是要学他们的艺术精神和艺术责任感，学他们的海纳百川，有容乃大。还有京剧大师周信芳先生也是我今后要好好研究学习的。现在很多学“麒派”的演员，他们大多只学了“形”，没有真正地学到周信芳大师的精神。我在创作《备忘录-程砚秋》时，我写了两句唱词来呈现我的思考：“为什么要行走？行走是为了什么？”在演出中，我选用了程砚秋先生电影《荒山泪》片段，运用了多媒体和旅行箱，川剧打击乐和帮腔贯穿首尾，表演中也选用了西方现代音乐和川剧打击乐的对话。戏曲表演中“开门”的动作，由慢到快，不断重复，通过这个动作，你会看到，我们是需要打开的，不管是自家的门或是心灵之门。我看到了程砚秋先生对自己艺术的思考和行动。所以，在程砚秋访问欧洲的一年半时间里，他从国外带回了几千册书籍和剧本。程砚秋先生曾代表中国参加世界和平大会，关心和平事业的他在大会上破例清唱了一段反战京剧《荒山泪》。

从程砚秋先生八十几年前的行走到今天我们的行走，我也在思考着为什么要行走，行走是为了什么？所以在演出中反复唱到“为什么要行走？行走是为了什么？”，这也是我行走西方国家近二十年的思考。

有人问我，“你走了这么多国家，你有什么感受？”我说我知道我在哪里了。

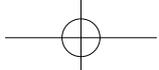
在面对传统的继承和发展等问题时，其实每个人都会有一大堆困



难，可是怎么看待和解决，还是有一些方法的。如果我有十个困难，我从不把它横着摆放在我的面前，我会竖着摆放，所以我面前永远只有一个困难，然后才是第二个、第三个，依照轻重缓急来一个个解决。我们不要做被动的演员，要主动，一个剧团有几十个演员，等着团长来给你安排角色，并不是一个好办法。就算是给你安排了主角，也许这个角色不一定是你喜欢的，你十几年都在等角色，时间和生命就被耗掉了。

等待不如去主动寻找。自己找肯定有困难，但如果没有困难，那谁都可以做到，这件事情本身的价值也就一般了。要做有价值的事，当然是因为一般人做不到而你做到了。我个人的经验是，主动出击，有困难不怕，一个个解决。你还可以借力和寻求帮助。其实，通往你希望去的目的地，有很多途径和方法。

我在做事和决策时，我会听从身体里的声音，我会问自己，想做不想做？如果想做，再大的困难都要去做，只要我决定了做，一定会尽全力的。我经常为了鼓励自己，就说一句话，“世上无难事，只怕田蔓莎”。有人笑话我说大话，你不是也没有做成的事吗？我回答说，“没做成的事，那不是难事，那是不可能的事”。只要给自己多一点信心和力量，坚信是自己想做的事，其实困难也就不是什么困难了。



风雪山神庙

陈思安

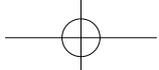
第一幕

(舞台上置有一座巨大的山神庙。远景处是草料场和被雪压塌的草厅。草厅完全被压垮在地，只留下一片残垣断壁。山神庙笼罩在烟雾中。灯光变化，歌队登场。)

歌队(唱):

凛凛严凝雾气昏，空中祥瑞降纷纷
须臾四野难分路，顷刻千山不见痕
彤云密布朔风起，扶摇直上惊天神
又似柳絮纷纷下，半壁孤灯刺混沌
银世界，玉乾坤，望中隐隐接昆仑
若还下到三更后，仿佛填平玉帝门

(林冲从与山神庙相对的另一侧登场，肩扛一杆花枪，手里捏着一只酒葫芦。他走路似有些微醺，但步步坚实。)



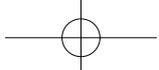
林冲(唱):
雪夜 山头 破庙耸林中
身寒 酒冷 愁思绕心头
来吧,先灌下一口冻酒,麻木我的身
前半生功名荣禄抵不过小人肮脏一念头
来吧,再灌下一口冻酒,攥住我的喉
家国幻梦如泡影碎在了京城烟云楼宇中

(陆谦、富安和差拔在山神庙
一侧登场,空间上与林冲相隔
离。)

陆谦(唱):
六天 六夜 无雪无风到天光
按捺 等待 老天留命没商量
今晚,狂风卷地刮断梁,带你见阎王
别怪你我兄弟一场不留情只怪命无常
今晚,大火烧遍草料场,沸雪天莽莽
祭酒一杯来生见下世莫要生在官禄场

富安(唱):
草料 风雪 诸事杂务已齐备
做成好事成人美也叫太尉衙内心宽慰
怪天 怪地 怪不到你我头上
听差办事逐浪随谁像那林冲跟天作对

歌队(唱):
谋人动念震天听,悄语低言号六军
岂独隔墙原有耳,满前神鬼尽知闻
豪杰蹉跎运未通,竟叫命途败小人
天丁震怒翻银海,玉潮滚滚淹庸魂



皓虎狂，素麟猖，珍珠索断麟甲沦
色映戈矛光摇剑，杀气横捣九天门

林冲(唱): 可怜大丈夫一身武功无处
居于人下忍冤屈
有道是自古不怕官来只怕管
不遇明主难施展

陆谦(唱): 世间女娘千千万，各有各容颜
奈何你家婆娘多袅娜偏叫衙内他恋上
就算是夺你官职取你性命也无妨
帝国武夫遍地是太尉只有一人掌

林冲(唱): 也知道身在官场不由己
却没想到步步紧逼出那害人计
也曾想一忍再忍出生天
却没想到处处谋算陷我于不义

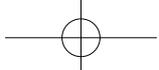
富安(唱): 今晚，狂风卷地刮断梁，带你见阎王

陆谦(唱): 别怪你我兄弟一场不留情只怪命无常

富安(唱): 今晚，大火烧遍草料场，沸雪天莽莽

陆谦(唱): 祭酒一杯来生见下世莫要生在官禄场

林冲(唱): 来吧，先灌下一口冻酒，麻木我的身



昨日八十万禁军教头今日草料场一配军
来吧，再灌下一口冻酒，攥住我的喉
待熬过寒苦年岁重头来无法篡夺是人心

（歌队和陆谦等三人由侧面退场，舞台上仅留下林冲一人。林冲来到草厅旁，发现草厅已被压塌了。）

林冲：塌了。

（林冲绕着压垮的草厅走了几圈）

林冲：竟然叫这雪给压塌了。要不人家总是说，这雪才最是知天知地知人性。偏偏就是这时候，叫这草厅，塌了。

（林冲想了想，将花枪酒壶立在一旁，翻动着断壁残垣，寻找可用的物件。最后从倒掉的屋里拎出条薄棉被来。）

林冲：塌了，好像反而是对了。若是我打完酒回来，这草厅还在，这炭火还烧着，倒显得哪里是不对了。

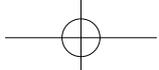
(林冲将薄棉被放在花枪旁，心中若有所思，拾起酒葫芦，饮着壶中冷酒。)

林冲： 我知道我始终在等着什么。或者说，是有什么一直在等着我。即便是在我最青春意满的年岁，那东西就藏在房间的暗角里，午歌的间隙里，不长眼睛的酒水里，野兽一样地盯着我。你到底，在瞅什么呢？它也从来不会吱声回答。就那么盯着我。师傅当年对我说过，聪明人从来不问自己什么时候会失去一样东西。因为聪明人知道，在这样的年月里，根本没有真正的得到过。他从来不问，也不叫我问。那时候我并不懂，只知道不该我知道的我便不问。现在懂了，确实没了要问的心情，倒是只想发笑。

(林冲拎起棉被、花枪，枪挑起酒葫芦，绕着草厅边唱边走。)

林冲(唱)： 看呢，这被雪压垮的草厅多可笑
从前看那破墙烂瓦却总觉得不会倒
谁又知道一场大雪便叫它垮掉

歌队(唱)： 雪地踏碎琼乱玉 迤迤背着北风行
广莫严风狠刮地 却道这雪下得好



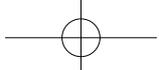
林冲(唱): 看呢,我这被压塌的人生多可笑
草厅倒了尚且留下木梁砖石可堪用
而我又留下什么供后人做谈料

歌队(唱): 扯絮持绵,裁几片大如栲栳
见林间竹屋茅茨,争先被他压倒
富室豪家,却言道压瘴犹嫌少
向的是兽炭红炉,穿的是绵衣絮袄
手捻梅花,唱道国家祥瑞,不念贫民些小

林冲(唱): 真是可笑啊,可笑
这大雪可笑,天也可笑
这草厅可笑,人更可笑
大雪不怜世间落魄人天也不肯怜
却叫富室豪家看着满天飞花称赞下得妙
草厅不怜世间落魄人人也不自怜
却在这无家无室凄寒夜独守风雪山神庙

(边唱边走进山神庙内)

林冲(唱): 真是可笑啊,可笑
这世道可笑,庙也可笑
这命运可笑,人更可笑
看呢,金甲山神立中间,判官小鬼候两边
你们是否早已看遍世间可笑人与事
肯定不会多我林冲这一件

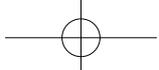


歌队(唱):
真是可笑啊,可笑
这大雪可笑,天也可笑
这草厅可笑,人更可笑
这世道可笑,庙也可笑
这命运可笑,人更可笑

林冲(唱):
看呢,金甲山神立中间,判官小鬼候两边
你们是否早已看遍世间可笑人与事
肯定不会多我林冲这一件
来吧,辛酸愤苦伴酒吃,把酒齐笑这世间
天地之大瀛宇之宽眼下唯有一破庙
你我四人醉卧天明共言欢

(林冲将花枪立在庙内一旁,棉被摊在地面上,他倚坐在地,喝起酒来。风越吹越大,他刚坐稳,大风便将庙门吹开,他走过去将门合上。但当他刚坐稳,风又再次将门吹开。这次他走过去,将门合上后,从旁边寻到一块大石,将庙门抵住。他坐稳后,继续喝酒,很快外面发出了噼啪起火的聲音。)

(陆谦、富安、差拔三人由对侧登场,他们走到庙前伸手推门,发现门推不开,于是三人



回身，望向草料场的方向)

(音乐响起)

歌队(唱):

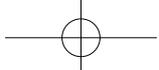
雪欺火势，草助火威
偏愁草上有风，更讶雪中送炭
赤龙斗跃，如何玉甲纷纷
粉蝶争飞，遮莫火莲焰焰
看这火，能教烈士无明发
对这雪，应使奸邪心胆寒

差拔(唱):

(念白)你们看 这大火彻夜不息烧红天
我们一定能让那个贼配军变成烟(哈哈哈哈哈)

差拔(RAP):

就算(伴唱)他有百般功夫千钧力
也不能 长出翅膀飞上天
就算(伴唱)他有一把花枪耍得炫
也不能 遁地逃走变神仙
戴罪之身(伴唱)如今又将罪身陷
草场烧遍(伴唱)此劫难逃口难辩
任你昔日 领兵八十万
今晚凭我就可叫你完蛋
小人谋划此计必得手
还求大人 太尉案前多美言
差拔小的当了不少年
兢兢业业 不敢偷闲(伴唱)
在下日后若是得封赏
必是二位大人多提携



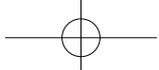
都说滴水之恩涌泉报
怎个感激在心间

陆谦(唱):

此事多亏差拔费心机
回禀太尉 我必出力(伴唱)
可那林冲岳丈张老儿
(伴唱)不识时务 不肯听话 冥顽不化
幻想林冲(伴唱)有朝一日还能回家
让那浑家(伴唱)守着休书泪眼巴巴
(拖累)我家衙内
相思病重病倒在床上苦苦受罪
这位小娘子 是他唯一解药
待她回心转意 自能博得嫣然一笑
我家衙内 心中只要
林娘子的陪伴 身体即刻有效
(干鸟头!)

富安(唱):

要不说 林冲就是命里该死(嗯)
让这烟火堆烧死这个恐怖分子(哈)
这荒郊野岭杳无人烟鸟都不肯还
任他呼天喊地无人应答也是 枉然(伴唱
That's right!)
在这儿有人把命丢了不见
不过是差拔文书上添一道线(Yeah)
堂堂昔日教头又如何
明年今天就是你的周年(伴唱) Oh Yeah



- 差拔(唱): 二位大人说的好
 这风助火势越烧越高
 不枉咱们苦等五天
 不怕顽囚出逃生天
 到处火把到处火堆到处钻火圈(伴唱)
 钻火圈的豹子头只能 被烧成青烟(伴唱)
 小人刚刚又去画了一个圈
 保管灼瞎他的双眼一切都看不见
- 陆谦(唱): 你有本事将我家砸成七零八碎
 有本事野猪林得到贼人保卫
 有本事让柴进保你沧州发配
 这次我倒要看看(你的本事如何给你开罪)
 快点儿飞(你的本事如何给你开罪)
 这已成灰(你的本事如何给你开罪)
 快点儿飞(你的本事如何给你开罪)
 哈!
- 富安(唱): 这小子在劫难逃 咱手心
 想他死到临头才会大梦初醒
 让他鬼哭狼嚎天天不应
 让他鬼哭狼嚎地地不灵
- 差拔(唱): 等这草场七八分已经烧成灰
 咱们还要捡上几块他的骨头捎带回
- 陆谦(唱): 改日回京面见高太尉

也叫恩相知道咱们办事多干脆

歌队(唱):
天丁震怒, 掀翻银海, 散乱珠箔
六出奇花飞滚滚, 平填了山中丘壑
皓虎癫狂, 素麟猖獗, 掣断珍珠索
玉龙酣战, 鳞甲满天飘落

林冲(唱):
这些泼皮无赖腌臢人, 这些馋妄乌糟背常伦
这些苟且淫乱无聊事, 这些无耻下作肮脏魂
这些欺世盗名谄媚货, 这些假公济私卑劣根
这些阴险害人鬼勾当, 这些荒诞可悲世间人

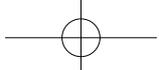
(林冲搬开大石, 拾起花枪, 一脚
踹开庙门)

林冲: 泼贼, 还想往哪里去!

(三人吓呆, 林冲先是一枪插死
了差拔)

陆谦: 兄弟, 饶命啊!

(陆谦跪倒在地, 富安向后企
图跑, 被林冲追上去从后心刺
死, 花枪插在富安身上。林冲
回到陆谦身边, 一脚踹倒他,
从怀里拔出血刃刀)



林冲： 杀人可恕，情理难容！你一再害我，你良心可安生呢？

陆谦： 林冲你听我说，这不关我的事儿啊，是太尉逼我，我不敢不从啊。

林冲： 不关你事？！你我自幼相交，就算不计情义，你倒也有个限度，一而再再而三加害于我，现在还阴险到要取我的命，你居然还好意思跟我不关你事？你是当我傻逼吗？

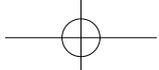
（林冲一刀插进陆谦心脏。）

编剧(场外音)： Cut!

（音乐悬停，灯光变换，所有人动作凝滞定格）

第二幕

（编剧和导演两人由侧面登场，导演在场中走来走去，观察场景的设置以及人物的状态。编剧一副心事重重的样子，看起来非常犹豫）



导演： 我觉得林冲后面的台词有点废话，最好再精简一些。嗯，还有点力道不足的感觉，哎，你觉得让他最后一段话来点儿脏口儿怎么样，再脏一点儿，猛一点儿，让人听了就感觉，插了心那种。

编剧： 导演，我总感觉这个离我想要的东西还差了一些。

导演： 差了什么？哦，我知道，你想要那种满天飞雪的凄冷感。我跟你讲，现在观众人家不爱看那个，动不动就4D投影漫天大雪那种，一点儿都不讨喜，忒落伍了。

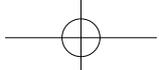
编剧： 不是不是……

导演： 哎呀，实话跟你说了吧，那特效费用实在太贵了，咱们这不是预算跟不上嘛……

编剧： 不是。其实在这里面我最想说的事儿，这样他说不出来。

导演： 嗯，你说说，你最想说的事儿是什么。

编剧： 你说，林冲他一脚踢开门，杀了三个奸贼，是，挺解气的。但是然后呢？



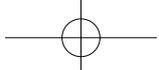
导演：然后你比我清楚啊，然后他跑到柴进那儿，得了柴大官人推荐，雪夜上梁山啊。

编剧：我是说，除了解气之外，这段故事就没有其他可说的了吗？人这一辈子，看起来每个决定都很重要，所谓结局都是一步接着一步走出来的，但真正决定了他的命运的，不过就是那么一两个瞬间。煌煌一部《水浒传》，林冲的故事就占了不少篇幅，但我觉得只有山神庙内的这个时刻，是属于他的那一个瞬间。就是这个瞬间，就是他一脚踢开庙门的这个瞬间。这么一个瞬间，我可不希望就让人感觉解解气而已。

导演：（走来走去，猛醒般）我明白你的意思了。你又想改剧本。

编剧：（有些失落，欲言又止，旋即调整情绪）是，我是想改剧本。

导演：咱们也算合作了好几年了，我是很清楚你的。也就是我啊，能受得了像你这种没完没了地改剧本的编剧。好在都是用全息技术和软件模拟场景和排练，这要是一剧组活人，可经不起你折腾。好歹人家几个演员也算是腕儿不是。



(导演说着，走到编剧身边，拍着她的肩膀说)

导演：你就答应我一件事儿。

编剧：你说。

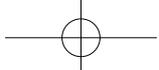
导演：别整的太复杂。亲，音乐剧啊，音——乐——剧——！人家是来消遣的，生活都不容易是吧，别搞得人家太辛苦好嘛？就你那词儿写的……唉，我就不说了。你看看人家隔壁剧组排的潘金莲、武松和西门庆的三角错综烧脑爱情故事，那才是群众喜闻乐见的，好吗？得，那你自己先改着吧，我去跟舞美商量一下怎么调整这庙。

编剧：这庙怎么了？

导演：这庙，太不后现代了。(走了几步又转身)又或者，太后现代了。

(导演由侧面退场)

(编剧在舞台上走着，边观察边思索着。想了片刻，她仿佛下定决心了，走到舞台前侧，背对观众、面向演员，抬起两手，仿佛在指挥着)



编剧： 倒！

（倒带的音效，舞台上的四人快速倒着重做之前的行动，一直退回到三人在庙前讲话，林冲即将踢开门的动作）

编剧： 停！

（四人动作定格）

编剧： （思考片刻）再倒！

（四人继续快速倒带，一直退到三人倒着退向台侧后，林冲倚坐在薄棉被上喝酒）

编剧： 停！

（编剧穿梭在人物中间，边思索边走动）

编剧： 其实说白了也都很简单。我就是想知道，在属于林冲的这一个瞬间里，他是不是就只有那一个选择。他是不是就只能冲出去，杀人，挖心，祭神，上梁山。我矛盾极了。从小看这个故事我就矛盾极了。我相信林冲

是个英雄，我知道林冲他是个英雄。但这个英雄，老婆被官二代调戏没有杀人，一夜之间被人陷害丢了官职发配充军没有杀人，得知仇家追到门前来了还在安心工作、打酒守夜。可就在山神庙的这个瞬间，他杀了人……我矛盾极了。（走来走去，突然像想到了什么一样）如果，给他另外一次机会，他还会不会做出同样的选择呢？没错，就是这个，就是这个！如果再给他一次机会……

（编剧走向舞台前侧，指挥一样）

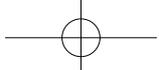
编剧：

Action!

（林冲开始动作了起来，灯光变化，编剧下场。陆谦等三人由侧面登场，动作同前。陆谦等人还是正常，只是将说唱改成了说话，声音较小。林冲则像是如梦初醒般。）

林冲：

刚才是怎么回事儿？我明明刚刚手刃了那三个小人，还挖出了陆谦的心……他的血还残留在我手上，热乎劲儿还没散光呢，我好像还能感到他那颗脏烂的心在我手心儿里一蹦跹一蹦跹的。



(林冲起身，在庙门旁听到门外
三人的讲话声)

林冲： 没错，就是他们仨。太蹊跷了。

(他缓缓走到花枪前，沉思着)

林冲： 难道说，这是老天，又给了我一次重来的
机会？

(音乐起)

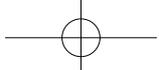
林冲(唱)： 一块大石稳稳压住了庙门，也牢牢压住我的
命运
门内门外已是两个世界，相互撕扯着切割我
的心
刚刚溅满了双手的鲜血，还能感到它们烧灼
滚烫
是什么将我拉回到这里，重新经历这该死的
轮回
难道这是老天，再给我一次机会
按下冲动和怒火，找到方法全身而退
父母之恩尚未报，妻眷家室无依靠
我又岂能舍得一走了之做匪盗
望家乡去路遥，生死本来是难料
可叹，英雄气怎消，可叹，英雄气怎消
是谁在冥冥中操纵这世间，把我高抬起来又
压倒

是谁在暗中看破低声笑，像猫儿戏鼠抓来又放掉
奈何胸中千般不愿万般恨，仍想重返人世尽忠孝
擦干鲜血压下怒火藏起刀，你戏我来我也戏你才公道
既然这是老天，再给我一次机会
自然要把握得住，找到方法全身而退
父母之恩尚未报，妻眷家室无依靠
我又岂能舍得一走了之做匪盗
望家乡去路遥，生死本来是难料
可叹，英雄气怎消，可叹，英雄气怎消

(林冲将大石挪开，一脚踢开庙门冲出来，先是一枪刺死了差拔，随后追过去将富安刺死，随后回到陆谦身边，拔出血刃刀对着他)

林冲(白): 陆谦啊陆谦，好一个谦谦公子陆虞候
抛开别人暂不提，就先说说你陆谦

林冲(唱): 你我自幼相交情匪浅，我始终待你如亲兄弟
你害起我来是不留情，要我挫骨扬灰下地狱
可叹昔日对饮相交心，今日你死我活没余地
我倒想问问你陆虞候，究竟为何你要下毒手
难道兄弟情义不足挂，唯有功名利禄合你心



陆谦(白): 林冲啊林冲, 好一个八十万禁军教头豹子头
你我一步一步到今天, 你还来问我是缘何

陆谦(唱): 难道我想阴谋诡计算, 留得身后万世骂名传
难道我想害你尸骨寒, 胸中竟无一丝一点怨
可兄弟你有武功盖天, 我陆谦所凭唯有谋算
你纵有功夫也用用脑, 难道要你命的是我陆谦?
若你当初睁开一眼闭一眼, 也不至于沦落到今天
世上美艳女娘千千万, 若我是你早就拱手让出这麻烦

林冲(白): 你这腌臢泼皮臭无赖, 现在反倒教起我做
人来
我且留你一命到天明, 你跟我到官衙把事说清

陆谦(白): 你想让我说什么?

林冲(唱): 说你带人火烧草料场, 企图将我烧死在厅房
说你害人诡计未得逞, 烧毁军料罪责你来扛

陆谦(唱): 兄弟我来帮你算算账, 投官死罪被你杀了也
一样
你杀太尉尚会念我功, 投官我一家老小要遭殃



林冲(唱): 你心里竟无一丝仁义, 只会平衡得失算算账
你心里竟无一点公道, 只会放把秤杆巧计量

陆谦(唱): 要知自古笑贫不笑娼, 事成全赢事败全赔光
要知普天之下莫王土, 想逃也逃不出人家手掌

林冲(唱): 难道说, 真的要怪我自己, 无力谋算
难道说, 真的要怪我自己, 世事不谙
天呢天, 难道你也怕权奸, 闭目遮掩
天呢天, 难道你也怕权奸, 有口难言

(林冲一刀插进陆谦心脏)

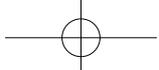
(音乐悬停, 灯光变换, 所有人
动作凝滞)

编剧(场外音): 嗯……好像还是哪里不太对。再来!

(倒带音效起, 场上四人再次逆
行动, 退回到林冲即将踢开庙
门的一刻)

林冲: (有些气喘吁吁) 为什么总感觉哪里不太
对……

(提起花枪, 踹开门)



来啊，真的，你拿着。

（陆谦犹犹豫豫地接过刀）

陆谦： 你想干吗？

林冲： 来，你插我一刀。插哪儿都行，来吧。

陆谦： 真的么……

林冲： 真的。

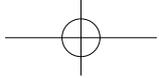
（陆谦犹豫了下，猛刺向林冲的心脏，林冲飞起一脚把陆谦连人带刀给踢翻了）

林冲： 要说你这奸贼吧，还真是他娘的奸哈，上来就插心脏啊。

陆谦： （哭腔）不是你说插哪儿都行吗？

林冲： 你还真叫个心狠手毒，一个不留神都要被你真取了命。行吧，算我没说清楚——除了心脏，插哪儿都行。

（林冲捡起刀，又递给陆谦，陆谦再不敢接了）



陆谦： 你到底想要干吗？！

林冲： 我就想让你插我一刀啊。

陆谦： 然后呢？

林冲： 然后我就去告官，禀告本地官爷，说你阴谋
 算计，用刀伤我，还带人来火烧草料场。

陆谦： 林冲啊林冲，真不是我说你，你是真心觉得
 这样能成吗？且不说我是堂堂太尉府的虞
 侯，你不过是发配草料场充军的一个配军，
 官爷能相信谁的话，这不是明摆着吗？咱们
 就说说，高太尉他老人家掌管天下兵马，普
 天下哪有一个不想巴结他的人，本地官爷若
 是知道你是太尉的眼中钉，自然会比我更殷
 勤地取了你小命去邀功。

（林冲把玩手中的尖刀，默不作
 声）

陆谦： 林教头，念在往日恩情，你饶我一命，我也
 送你一计如何？

林冲： 你倒说来我听听。

陆谦： 今日之事，咱们权且就当没发生过。我就捡

了那差拔的骨头，慌说是你的，那富安也算倒霉，我只跟太尉说是他一个不留神也叫火给烧死了。回禀太尉以后，他自然就当没了你这个人，日后也绝不会再找你的麻烦。我这里还有不少打点银子，全部都归了你，你想去哪里逍遥都可以啊。

（林冲冷笑，向陆谦靠近）

陆谦：

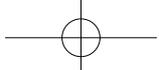
我知道，你怕是舍不得你那娘子。兄弟，要我说啊，女人不过衣裳般，你就权当是穿旧了的，再换一件算了。以兄弟你的功夫相貌，再找个美貌如此的，也绝不会难啊……

（陆谦话音未落，林冲已一刀刺向他的心脏）

（林冲起身，缓慢地走到庙门口，倚着庙门坐下。音乐响起）

林冲(唱)：

秋月照穷古今，春花开满楼台
春花落尽更还开，秋月年年常在
唯有浮生若梦，须知逝水难回
得时欢笑且盈杯，镜里朱颜易改
古今得失兴亡事，眼底分明梦一场
难道说，真的要怪我自己，无力谋算
难道说，真的要怪我自己，世事不谙
天呢天，难道你也怕权奸，闭目遮掩



天呢天，难道你也怕权奸，有口难言
大雪飘扑人面，朔风袭透骨寒
彤云低锁山河暗，树林冷落凋残
往事万难排遣，沽酒难慰愁烦
关山阻隔两心悬，今生恐难团圆
空怀血刃未锄奸，生死离别一线间
难道说，真的要怪我自己，无力谋算
难道说，真的要怪我自己，世事不谙
天呢天，难道你也怕权奸，闭目遮掩
天呢天，难道你也怕权奸，有口难言

编剧(场外音):

Cut! Cut! Cut!

(音乐悬停，灯光变换，台上所有人动作定格)

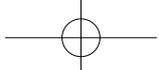
第三幕

(编剧由侧面上台，双手抓薅着自己的头发，精神崩溃一般)

编剧:

不对，不对，不对不对不对。还是不对。总是不对。我到底在找什么呢……

(编剧思索着走来走去，最终走到台前，开始指挥舞台)



编剧： 倒！

（台上四人开始逆行动，倒回到
林冲掏出尖刀来对着陆谦）

编剧： 停！ Action！

林冲： 你替我告诉高俅老儿，如若还是步步紧逼，
我必杀进他府邸，叫他跟他那龟儿子一起归
了西！

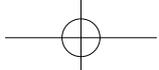
陆谦： 且不提太尉府邸重重重兵把守，我若真是这
般转告，怕是连你家娘子和岳丈都要跟你一
样发配充了军啊……

（话音未落，林冲刀插入心）

编剧： Cut！ 倒Action！

林冲： 我就将你们几个奸贼烧成灰炭，再叫上我一
众弟兄，杀入京城，为我大宋除去高俅这个
奸贼！

陆谦： 英雄，你真觉得几个绿林好汉就能对抗整个
大宋王朝了吗？太尉掌管天下兵马，岂能将
你们那几个虾兵蟹将放在眼中，我们不过都
是人家的棋子……



(话音未落，林冲刀插入心)

编剧： Cut Cut Cut! 倒倒倒!

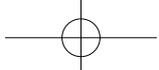
(这回快速倒回到林冲踢开门，
插死差拔，但留下富安和陆
谦，把他们二人揪到一起，
蹲坐一团，林冲自己手持花
枪，倚坐在他们旁边)

编剧： 停! Action!

富安： 林教头，我知道您能理解，真不是小人们存心刁难啊，咱们也都是寄人篱下，听差办事，一个不留神就会丢了小命儿。您说谁无缘无故的就非得想害人呢对不对? 害人，它有什么意思呢? 咱们也没有扭曲到就觉得害人它有快感了是不是，您说。

陆谦： 就是，就是，您也知道，世道艰难，生活不易嘛不是……

林冲： 你们俩不必废话，我现在脑子有点乱，实在是不想听废话。我现在就想理理清楚，这事儿到底、究竟、怎么着，就成这样了。留你们两条贱命，我就是理理清楚这事儿。



富安：林教头，且听小人一句劝：人生自古谁无死，死就死了别寻思。一寻思吧，人就有不甘，这一寻思吧，死都死了，临了还添堵，所以要我说啊……

林冲：要我说，人生自古谁无死，要不你先去死一死。（举起刀）

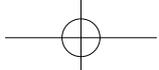
富安：别别别，英雄您把手放下吧，您说这折腾半天了，也怪累的，您把手放下。唉，对，放下。好好好，既然您说要理理清，那咱就理理清呗。小人们说好听是虞侯，说直白了不过就是个帮闲听喝，干的也就是理理清大人人们的思路，出么些点子嘛。您要理理清，咱们就且来理理清。

（音乐起，Hip-hop）

富安(唱)：这事您说您要理理清
小人自然效力不会糊弄您
要说事出必然有缘故
咱们就先理理这个事的因

林冲(白)：好，你们就先说说设计暗算我带刀误入白虎堂，害得我又是丢官又发配。

富安(唱)：带刀闯入白虎堂一事英雄您是躲不过



您的脾性看见宝刀哪还能让它错过？
天性尚武又爱比试那是你命里的祸
我们可没逼你买下宝刀白虎堂穿梭

陆谦(唱):
就算没有白虎堂也没有宝刀这一出
也会找到其他路子其他算计让你出错
你的个性你的思路早已都被我们掌握
取你性命也不难发配充军还算我心肠热

林冲(白):
这么说来，我还得谢谢你咯？我承认，买宝
刀和想比刀，这确实我是算计不来躲不过。
但是陆谦你设计帮高衙内戏辱我老婆又怎么
算？要是当时你就站在我这边，让那厮彻底
断了念想，后面的事就都不会发生了。

陆谦(唱):
兄弟你也是男人也曾怀春心里不平静
要知道欲火最难忍是得不到时又想要
要知道心里最惦记总是别人树上那只桃
恐怕凭我三寸不烂舌也难叫衙内改道

富安(唱):
这事儿教头你也有点太过转不过头脑
多少人争先把自家美娘送给衙内调教
大家亲上加亲共富贵走上平步青云道
你何不打开思路放下心结不就结局妙

林冲(白):
好了！你们说这话简直让我恶心！满地谄
媚，皆是下作，我怎么可能跟你们这些蛆虫

同念共想。

富安(唱): 林教头啊林英雄你的心思正你的念想高
可那太尉权倾朝野一人之下万人来朝
我家衙内早习惯了想要的必须要得到
这与是谁老婆本无关只能感慨你该着

陆谦(唱): 说白了就是你不愿服帖不愿归附让太尉难饶
说白了就是你不肯听话不听使唤让事情难搞
说白了一切简单也不简单就要看你服不服道
说白了古也如此今也一样就要看你如何是好

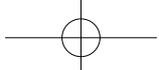
林冲(白)编剧(同时): 够了!

编剧: 造反了造反了,真是够了,都他妈造反了是
不是?去他妈的什么解构,去他妈的什么人
工智能,去他妈的什么人物分析,统统滚一
边儿去。

(编剧走到陆谦面前)

编剧: 所以你那意思是,林冲命中注定无路可走,
要么一死了之,要么只能……

陆谦: (摇手摇头)不不不,我可没说,这都是您写
的,我一个电脑程序哪敢有什么想法呢。



编剧：但是现在一遍一遍演化下来，摊开了展过去，不就都是这一个意思么？

富安：您说的都对，您说的都对，您觉得怎么着合适就怎么着来，反正我们，不闲累。

（导演从台侧上台，有些惊讶地看着编剧跟程序对话）

林冲：编剧大人，我其实特理解您的想法，特理解。其实也许你们人类不是很能理解，我们作为一枚程序，也是很期待有各种可能性的。有时候我还挺同情人类演员的，一个个大活人，天天晚上都演一模一样的东西，也没法抱怨。我很支持您尝试新的概念。没事，我们不着急，您慢慢想，慢—慢—想。

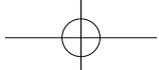
编剧：可是我……

（导演走到编剧身边，编剧终于看到了导演，吓了一跳）

编剧：Cut!

（林冲及陆谦三人定格）

导演：你……刚才是在跟程序聊天吗？



编剧： 我……不是……是这样……

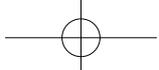
导演： (拍了拍编剧的肩膀)放松，放松一点。我知道，这戏给你带来了很多压力。但你一定不要紧张，真的，不叫事儿。最多不就是不叫座嘛，不就是赔钱嘛，不就是挨剧评人骂嘛，不就是被投资人嫌弃嘛，不就是没人给投下一部戏了嘛。没事，都不叫事儿，一定要放轻松。

编剧： 我实际上也不是紧张，我就是……

导演： 你知道前阵子有个编剧爱跟程序聊天沟通写作吗？嘞！后来他死了。你知道有个导演爱上了模拟排练软件后来再也不肯使用真人演员了吗？嘞嘞！后来他死了。你知道有个演员总是不来排练，让他的程序代替，结果导演最后让那个程序出演了吗？嘞嘞嘞！后来那个演员死了。你听我说，不要，再跟，程序聊天了。会死人的。

编剧： (下定决心般)不是，我想告诉你，剧本我改完了。再模拟最后一遍，就定稿，我绝对不再改了。

导演： (惊讶，开心地)真的！太棒了！（猛拍编剧）我就说啊，不用太纠结。现在的年轻人，谁



还看《水浒传》呢，谁还知道什么林冲陆谦高太尉啊。你就随意发挥好了，放一轻一松一

（导演又拍了拍编剧，走下侧台）

（编剧看着导演走开，有些惆怅。她看了看身边的几个程序演员，走到台前，最后一次指挥起来）

编剧：倒！停！

（四演员倒回到林冲即将踢开庙门，三人在庙外谋划）

编剧：Action。

（编剧喊完这个词后，由侧台下台，音乐响起）

林冲(唱)：看来，这就是我的命运，山神庙外杀奸徒
看来，这就是我的归宿，夜上梁山做匪寇
四百年风来雪 河山未变人亦然
丈夫有泪不轻弹 只因未到伤心处

歌队(唱)：英雄不必泪双垂 生死穷通各有时
善恶到头终有报 只争来早与来迟

林冲(唱): 如果,这就是我的命运,我倒是甘愿接受
如果,这就是我的命运,轮回千次也无妨
金戈铁马倚枕边 所谓英雄在何难
奸狡遍地杀不净 不肯低头让寸段

(林冲踢开庙门,与第一幕相同,先后斩杀三人。)

歌队(唱): 凛凛严凝雾气昏,空中祥瑞降纷纷
须臾四野难分路,顷刻千山不见痕
银世界,玉乾坤,望中隐隐接昆仑
若还下到三更后,仿佛填平玉帝门

(音乐不停,只有歌队在唱。林冲将三人头颅割下,摆在山神庙祭台上,祭拜了山神。随后拾起酒葫芦,将葫芦中的剩酒一饮而尽,又将葫芦丢掉。而后拿起花枪,走出山神庙,向茫茫黑夜中走去。)

歌队(唱): 天理昭昭不可诬,莫将奸恶作良图
若非风雪沽村酒,定被焚烧化朽枯
自谓冥中施计毒,谁知暗里有神扶
最怜万死逃生地,真是魁奇伟丈夫

(歌队唱完后,音乐延续不停。)



林冲完全走下台后， 编剧上场。她游走在山神庙内外，始终在思考。）

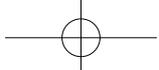
（最后，她走到舞台最中央，看着观众，良久。直至音乐到达高潮时）

编剧：

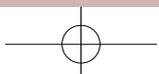
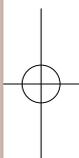
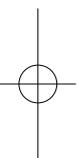
Cut!

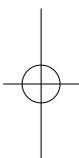
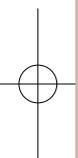
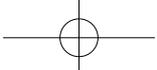
（所有灯光、音乐全部停止）

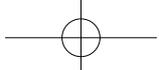
全剧终



文学评论







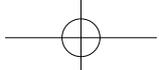
文学的“虚构与非虚构”

这个小辑的缘起，是针对近两年“非虚构”写作的相关热点，希望能把讨论从单单局限于体裁的概念之辨，或以文字突入当下生活的实践热情，暂且带回到有关“虚构”与“真实”的古老话题中来。说“古老”，不是贬低时下“非虚构热”取得的成就，但无论是小说的虚构技艺，还是非虚构作品的以真实再现为名，大概都还要回答是否能够、或如何走出“柏拉图洞穴”式的难题。写作就此成为在真实与真实的影像之间，在人与他所深处的现实之间回环往复的越界试验。

这一辑四篇文章的体式与思考，也是越界的。小说家李宏伟在语义与故事的无限生长中编辑有关“现实”的词条；黄德海已逍遥于概念之外，要创作者折返自身完成“无中生有”的技艺练习。谢俊的文章始于对“再现”可能之否定，但又在有关现实主义美学传统、有关“叙述”与“描写”之争的理论梳理中，指出“非虚构”写作如何突破语词的意识形态抑制；黄文倩对《百年孤独》的解读，是要超出一般关于“魔幻现实主义”、西方现代主义对中国当代文学的影响说，看文学经典所示范的虚构力量如何能成为“非虚构”写作的有效参照。

写作或许能够抵达三重现实。是已经被指称和表述过的“现实”，是有待被赋形的基于特定意识形态的个人或群体的“现实感”，是那些还没有被把握到的潜流与尚未来到的“真实”。

杨晓帆



几种现实或一种真实

李宏伟

不完全的现实

记得十余年前在长篇小说《丁庄梦》和《风雅颂》的写作之初，面对现实与世界，我是经过自觉并自我而严格的一审再审，一查再查，可今天回头来看这些作品的写作与出版，到底还有多少艺术的蕴含呢？

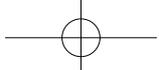
——阎连科

钥匙完全插了进去。转动。咔嗒一声。

左手握住了门把手，正要推开门，你停了下来。看一下时间，耗费了七天，刨去四十二小时睡觉，三小时吃饭，一小时休息、擦汗、方便，整整工作了一百二十二个小时，配好了这把钥匙。现在，你停住，然后松手，离开门。

是夜里十二点。外面要么漆黑一片，要么是微弱的人造光，要么是刺眼的人造光。无论黑暗或者人造的光，都会降低喜悦的强度。必须等到日光大亮，插上钥匙，推开门，走出去，才对得起如此的辛劳，才能充分享受外面的喜悦。你上床，盖上被子，尽管房顶上悬吊的灯管照例不会熄灭，你仍然和前几天一样，入睡迅速。差别是，这一夜睡得踏实，无梦无魇。

醒来是八点。早餐照例摆在了工作台一角。看看餐盘上的面包和



水，还有那一小碟细盐，你的手伸了出去。还没摸到面包，又缩回来。你笑。不需要了。你站起来。钥匙还插在锁眼里，握住门把手，转动钥匙，咔嚓一声。门丝毫没动。稍一留神，在锁上方二十厘米处，是另一把锁。那种老式的黑色弹子门锁，除了颜色更黑，和之前那把一样。

第一把的钥匙只能插入新锁一半，费了不少功夫才拔出来。晃晃门把手，使劲砸几下门，毫无反应。门没有开。门外没人响应。你回到床边，坐下，发了一会儿呆，平稳了呼吸。然后拿起面包。

吃完面包，喝完水。回到门边，瞄瞄新出现的锁，用铁丝捅捅，拍拍门与锁。凭借这一系列动作回馈的声音，你从工作台上选出一块黄铜条，动手制作第二把钥匙。坐下的那一刻，心头浮现一阵轻松。轻松前所未有。时间短暂。回味悠长。

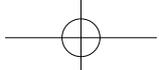
又是七天。第二把钥匙完全插进去。转动。咔嚓。第一把钥匙再插回第一个锁眼，同样一声咔嚓。连续的声响让你得意，得意中又有些许失落。挑衅或者召唤，你闭上眼睛，在心里默数到十，睁开眼，没有什么发生。再闭上眼，数到二十，索性数到一百。九十一到一百这，你拖长声音，加大间隔，声音也有点发颤。

睁开。果然。紧挨着第一把锁的下方，出现了第三把锁。颜色更黑了一些的黑色弹子门锁。应验的心酸与喜悦让你浑身战栗，双手撑着门，站立许久。随后，你回头，走到工作台旁，再找出一根合适的铜条。

就是这样，时间以每七天的频率流走，你的双手在锁、钥匙、面包、水和其他物品上来回。变化也有。锁出现得越来越快，积攒在那里等待你配钥匙。锁出现的地方越来越多，锁闭门的缝隙处，并无关系的门板上，墙壁上，工作台上，无处不可以出现。后来出现在床单上、马桶盖上、墙壁上、天花板上、地板上，甚至出现在钥匙上。

锁的颜色越来越黑，黑可以一再加深，这超出了你的想象，却得到了眼睛的证明。你不知道这是变化还是不变。

不停增加的锁锁住你身处其中的空间，你毫不怀疑这个空间在变



小，但是你却并不操心，有钥匙等着你去操心。锁并不是逐步推进，占据完一个地方才进攻下一个，但是你知道，它们一定有你无法掌握的规律。

锁在面包和盐上出现后，你放下手上的工具，在满是锁的空间躺下来，等着锁在水中出现。这时候，你听到了风从锁上刮过，听到了风从钥匙上刮过。

你不确定，阳光是不是从锁眼里，贴着钥匙，漏了进来。

失败的现实

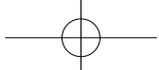
“失败”的实感虽然是个体的，但是“失败”的内涵却是相互生产的。“失败”已经不仅仅是个人的事情，而是整个社会的事情。对于今天的中国年轻人来说，失败的阴影是巨大的，以至于已经无法按照正常的价值标准来进行生活……

——杨庆祥

第一天，经理就告诉你，只能待在电梯里，哪里都不能去，哪一层都不能去。然而，经理刚说完，就咧着嘴笑了。老老实实在电梯里待了几年，老老实实一直为住户们开关电梯几年后，你想起经理的笑，忽然明白那是一种鼓励。

第二天晚上，住户出去后，电梯停在了十三楼。久久没有人按钮，隔着电梯门，你听到了一阵歌声，似乎还夹杂一阵笑声。像是经理的笑声。你按开电梯，走了出去。楼道里光线暗淡，抹到墙上或者甩到地面的影子都因此额外瘦长、细弱。歌声在深处，你继续往里走，两旁的房门大多数都关闭着，没有光和声音漏出。

走到尽头，那家门旁摆着一盆长势旺盛的虎皮剑兰，一皮皮叶子在夜里也仍旧如剑似戟地迎候着。这时，房间里的歌声也往上扬了扬，带



出点轩昂的英气，你莫名地得到了鼓励，伸手按了门铃。响过之后，没有人应，再按。到第三次，歌声停下来。第四次，防盗门后面的木门打开。

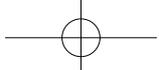
老人隔着防盗门的门栅看着你，眼神单薄，并无惊奇并无询问。你不知道说什么，等了好久，在老人的注视中败下阵来，转身离开。回去的途中，你再次听到笑声，似乎又有歌声，但是你无法再停下来分辨。幸好，电梯仍旧在十三楼等你。

第一次走出电梯的遭遇并没有让你灰心或者恐惧。不到一周，你找了个机会在九楼走出了电梯。同样是夜里，但没有第一次那么晚。这些人家居然都敞着门，毫不避讳屋里的声响传出来。他们在楼道里打牌、下棋、抽烟、聊天，还摆开小条桌，摆上几个小菜、几瓶啤酒，围着喝了起来。

你小心翼翼地和他们身边经过，跨过横伸的腿，绕过桌子的角。在灯光过于明亮的门口，你甚至低下头、侧过脸，生怕有人认出你来，生怕他们责怪你离开电梯，呵斥你甚至打你。都没有，有人对你冷漠，有人对你热情，还有人叫你坐下来喝两口，但没有谁认出你。他们的表情，仿佛你一直就和他们生活在一起。也不妨说，没有人的表情是单独为你准备的。

走上几次，你的胆子越来越大，不但每一层都去，还敢在白天走出电梯——尽管只有过一次，尽管只在电梯门口站了站，就溜了回去。有时候，你觉得每一层都不一样，人不一样，生活不一样。毕竟就算是你，也看得出来他们的穿着、饮食、生活有着或大或小的区别。何况，不同楼层的人占据的房子大小不一这一点一望可知。那个单身女人独自占据了二十七层整层，灯光亮得胜过阳光，并且任何地方都没有影子让你着实无法忘记。

有时候，你又觉得每一层都一样，不管那些人在电梯外面是什么样子，不管他们在电梯外见到你有什么反应，进了电梯，告诉你楼层后，



他们都转过身去，沉默地背对着你。

每当这个时候，你就想起经理在说完“只能待在电梯里，哪里都不能去，哪一层都不能去”之后，那咧嘴的一笑。你还想起，经理笑完之后，又说：“顶楼也不能去。”

那时候，你就决定，就算哪一天，真的有人要求你把他送到顶楼，到了之后，你也决不跟在他身后走出电梯。

抒情化的现实

“那个女人不冷吗？”钥匙插进锁孔的时候，你自问了这么一句。想了一路，以这种方式说了出来。自然，没有人回答。再自答一句也不是不可以，可那未免太奇怪了，尤其是已经这么晚，尤其问得那么大声后。

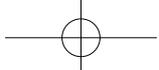
推开门，打开灯，走到客厅沙发旁，放下手里的帆布袋，取出里面那几本平装书。你想要坐下来，喘口气，喝口水，却不由自主地转了身。

用洗手液洗了手，从卧室衣柜里找出前女友那件驼色大衣——“给你留个纪念吧，不想纪念时帮我扔了。”她说——你又锁了门，下了楼。

路上没几个人，除了醉汉，都步履匆忙。路两边的店铺也多关了门，还开着的那家饭馆灯光昏暗，深处一张桌旁坐了几个人，不知道是店家还是顾客。在此之外，一路上便只有冷风，掠过树枝、电线、栅栏，在房角与街角拐弯，发出尖锐啸声的风。

你过了两条街，上下了一座桥，看到了地铁站已经闭灯关门，才来到那座地下通道入口。

那个女人站在通道里挨着台阶的一头，一身初夏或初秋的白色薄衣。她抱着双臂站在那里，不像是因为冷，也不像是在等人。走得再近一些，可以看清她脚下是一双低跟的小皮鞋，可以看到她右手夹着一支



烟。当然，更感受得到她的明丽，浑身散发出来的优雅气息。让人心生亲近，忍不住想为她做点什么。——半个多小时前，你从她身边经过时，正是这样的感受，这样的想法。

现在，你站到了地下通道这边的入口，你沿着台阶走了下去。十三级台阶，双脚都能记住这个数了。向右一拐，你就能看见她了。她果然还站在那里，手里依然有一点若隐若现的火星。

你停住脚步。不是因为女人发现了你，或者因为羞怯，而是你听到了嗒嗒的声音。这嗒嗒的声音由远及近、由轻至重，几乎没用什么时间，它们因为进入了地下通道，拥有了轻微但完全可以听得出来的回音。

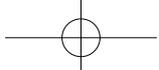
你站在那里，看着先是头，然后是脖子、前腿、身躯、后腿，直至完整的一匹马沿着台阶走下地下通道，站在女人身边。是火红色的马，它站在地下通道里像是一堆熊熊燃烧的火焰，它挨着女人站住就像是挨着一块不会融化的冰。

女人并没有给你多少愣神的时间，她翻身上马，双腿轻夹，伸手在马身上拍了拍。火红的马迈步跑了起来，马蹄踏在地下通道的水泥地面上，发出了梦幻的空蒙与硬地的坚实兼具的声音。

马很快跑过你的身边，轻捷地一转弯，跑上了台阶，跑出了地下通道，载着马背上的女人消失在你的视线外。只留下了一串马蹄声，给地下通道，给站立的你，给你怀中的驼色大衣。

可赋形的现实

赋予世界以形象这种行为是一种创世，这并不是说它无中生有、言出法随，而是说它必须通过文字构建一个世界，而文字世界与现实世界构成某种关联，它是现实世界的某种抽绎、切片、微缩、模拟、映射，在任何一个微观的部分都要显现出总体的内涵，



就像一个细胞中就包含了所有的基因信息。

——刘大先

你跟着其余三十五个人走下台阶，在等待你的行列面前站好，仿照排头那个人延时传递下来的模板，挺直腰板、姿态端肃。

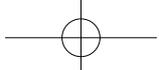
一阵军乐般的长号声响过，你感到自己被铜的声音清洗、铸造了，并随着铜的命令向右看齐。排头的人确定你们的目光都能落在他身上时，一个跨步，距离他面前的行列更近了。那个行列最前面的人注视着你们排头的人，两人庄严地交换目光，排头那个人一番轻微的动作后，把自己手里小小的物品交到了对方手里。

其余三十四个人一定和你一样，心头涌起了复杂的况味，不舍、荣光、伤感等感触交织。但他们没有迟疑，仍旧按照先前那延时的顺序，完成了排头那个人的动作。很快到了你，你也毫不迟疑，上前一步，离你这个行列前面的第一个人更近了一些，可以顺利完成规定的程序。

那第一个人的眼睛在你迈步时眨了一下，眼中的狂热毫不收敛地倾泻而出，他注视着你打开手里的东西，那是一块巧克力。你剥开巧克力，左手握住黑色的糖块，右手递上糖纸。你已经发现了，你们三十六个人每个人手里的糖纸都不一样，你这一张的颜色没有那么鲜丽，是和巧克力颜色极其接近的黑褐色。糖纸上面是一片暗黄色，有着丝绸光泽的海棠叶。

第一个人拿走糖纸的时候，你的眼睛湿润了，但好在你控制住了，没有泪水流下。随后，你们三十六个人的队列就散了，每个人都像是早已想好似的，就像一下子脱去了刚刚还在身的仪式礼服似的，变得面目模糊，再也无从分辨。

你继续站在原地，看着你那张海棠叶的巧克力纸从第一个人手里向下传递，看到后续接过糖纸的人眼里的狂热。但根本不需要到第一百个，你就看不清接糖纸的人表情，再往后，你甚至都无法判断他们是



是脸朝着你这个方向。尽管你知道，他们只有这一个方向。再后来，你已经无法知道，糖纸传递到了哪里，是不是还在往下传递。

于是，你转身走了两步，上了刚刚下来的台阶，顺着一级级台阶向上。每走几步，你就回头张望一下，依据队列中细微的骚动，莫名一闪的光芒，确定糖纸传递到了哪里。

等你走完最后一步台阶，到了平台上，糖纸也已经传递到了最后一个人手里。在白热的日光下，你看到那个人扬起了手，糖纸在他手里变成了一只黑色的天鹅，扑棱着翅膀飞起来，飞入空中。

与此同时，你握着糖块的左手一阵生根的疼痛。那早已经化成了黏稠一摊的巧克力，从你的手心，沿着你的手臂，开始发芽，朝着一棵海棠树既定的模样生长。

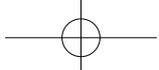
待开启的现实

在我们来到自己栖身的时空之前，早有无数敏于探究的人只身穿过他们居停的当下，或默默在世上来去，或留下言传身教，把他们对自身和世界的探索留给我们。时移世易，典册中的教化经劫火、尘土和时间封印，通往深远精神之域、原本开启过的大门关闭，嗜好沉思生活者也不得其门而入。那些后来的大力者，将试着打开封印，让过往曾经获得过的精神力量，重新流淌进我们置身的现实——包括清洗先进者昔日的精神伤痕，祓除加盖在他们身上的重重误解。

——黄德海

抽到的签就是这样的——你们得就地在这条路上挖下去，打好一口井，直到地下涌出泉水来。

“我们真的不能再往前走了？”父亲从传令官手里抽出签，又听他说



明了签上的意思之后，有点绝望地问。传令官点点头，转身忙着让其他人抽签去了。

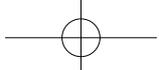
父亲掏出烟盒，皱着眉头连抽了两根，才对等在一旁的你们说：“那就这样吧，放下东西。你们兄弟几个看看现成的家伙，有什么可以用来挖井的，准备动手。你们姐妹仨，拦一拦、劝一劝往前走的人，让他们稍稍绕点道，把地方给我们腾出来，要是能在从他们那儿借到些东西就更好了，不管是凿子、鏊子、锄头、木头还是别的什么，哪怕是一点儿粮食，都行。”

“你——”父亲是对母亲说，“就做饭，烧水吧。”

分配好各自的工作，父亲扔下烟头，捡起一块石头，在路中间偏右的地方画了一个大大的圈，算是确定了着手的地方。你们没有休息，就此动起手来。

开始比较简单，不过是用锄头刨松上面的土，把它们装进筐里，再一个人挑、两个人抬地运到路的左边，顺着路倒下去。——按照父亲的设想，等到井打成时，井里取出的泥土刚好能够在路的左边垫出一段路来，算作补偿或者补充。但是很快，就遇到了坚硬的石头，倒也不是特别的大，一个人抱得过来的样子，可沿着石头周围挖了两天，足足挖下去了半个人高，都没有见到石头的根。只好用鏊子、锤子生生在石头上一点一点往下凿，化整为零，一小块一小往下取。

你主动做起了扶住鏊子的人。你双手紧紧握住它，你的哥哥或者弟弟举起锤子，再重重地落下，让鏊子在石头上吃出火星，往下吃进去肉眼勉强辨认得出来得那么一点儿。开始，他们都倍加小心，生怕锤子没有砸准或者从鏊子顶上滑下来，砸在你的手上。等到石头上的坑已经可以勉强立住鏊子，他们都纷纷脱掉了上衣，抡圆了胳膊，把浑身的力气一次次提取出来，一门心事地用在锤子上。但你没法对扶住鏊子熟练到若无其事的地步，因为锤子每一下砸在它上面，传递出来的力量、引起的震颤都像是撕裂你的虎口。



这样凿了几个月，石头还没有解决掉，但是所有的工具都已经钝了，甚至烂了。不等父亲吩咐，你们又在路旁搭起了一个铁匠铺，持续的铁与铁撞击的叮当声取代了锤子砸在鏊子上再传递到石头上的沉闷。

铁器的声音、通红的炉火，很快吸引了一些路过的人，他们在母亲微笑的鼓励下，不顾父亲的阻拦，走过来烤烤火，聊聊天。几个小伙子甚至开起了你三个姐妹的玩笑，其中最勇敢最风趣的三个，最终一人领走一个，带着她们继续赶路了。当然，你们收获更多，因为有更多的姑娘对打井这件事产生了兴趣，对你们兄弟产生了兴趣，她们中的几个留了下来，做了你们的兄弟的妻子。

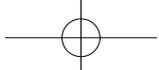
嫁娶和生养就在炉火旁完成，打井的事情却没有一刻停留过，等到你们终于把那块大石头全部敲碎，取下来的小石块整齐地堆放在不远的地方时，已经十五年过去，你们的儿女早已经能够出一把力了。仍然没有见到水，哪怕是天上的雨水，也都没有在你们挖出的坑里积聚起来，以便可以指认成一口井。

一种真实

“非虚构”这个词包含着一种争夺的姿态，争夺什么呢？争夺真实。它是在说，我比你那个虚构、你那个小说拥有更多的真实。这一点，小说家们肯定不同意，我也认为事情没那么简单，但是，我相信，它是把有些在这个时代困扰着我们的问题放到了台面上：文学如何坚持它对“真实”的承诺？小说在这个时代是不是在这个问题上面临极大的困难？

——李敬泽

1，真实作为文学的标准，领先价值与技艺，真实甚至是价值与技艺的标准。自然，可以假定，价值与技艺言人人殊，真实是人群中最大



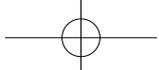
的公约数，它的领先仅仅是出于谈论的便利。但实质上，只要纳入人的有限性这一前提，只要考虑到有限人类“认识你自己”的本性与冲动，真实必然永远优先。

2，真实无法指着现实成立。真实无法指全现实的所有，一旦指全，它将和现实完全贴合，成为现实本身。更进一步说，真实的手指根本无法落到现实身上。甚至，当我们说“真实指向现实的方向”时，我们同时虚构了真实的“手指”和现实的“方向”。

3，现实不是虚构的必然要素，现实是非虚构的导航仪。真实是虚构的鹄的，真实是非虚构的罗网。也可以说，真实是现实的应然，非虚构是虚构的实然。

4，区分虚构与非虚构，也许应当视作神的事情，因为人把握不了其中的比例、分寸。虚构、非虚构、真实、现实，四者的对位与纠缠，出于某种趣味，出于游戏，可以不断叠加、不断重影。同样无从确定的是，游戏到了什么程度，开始滑向僭越。

5，一旦引入了神，余下的不可避免全部成为套路。为避免套路简单化，每个写作的人竭尽全力。能做的，也不过是这里加一堵门，那里减一棵树。或者，让两个拥抱的人，手臂上的力量再大一点，心脏跳动得更快。但时间无法挪动，因为时间只是人的封闭套路。



虚构·非虚构·三重练习

黄德海

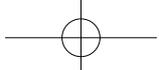
这个变化越来越快，让人感觉越来越小却越来越生疏的现实世界，每一天生出的新鲜事物和由此形成的新颖经验，多到无论你用怎样的方式捕捉，仿佛都只能挂一漏万，怎么也打捞不起全部，只能眼睁睁看着语言对着绝尘而去的它们叹息，内心无比焦虑。尼耳斯·波尔曾经说过：“如果一个人不曾对量子物理学感到困惑，那他就根本没有理解它。”我们现在几乎可以说，如果一个人不曾对变怪百出的现实感到困惑，那他就一定没有真的去感受它。

面对如此现实，诸多有心的写作者，索性完全放弃了对现实世界的追赶，用想象的世界应对复杂万端的现实。那些设计完美的封闭世界，是现代的代达罗斯式迷宫，以此朝向现实或完成某些精微的游戏。与此同时，另一些写作者则毅然踏足深河，用自己的文字去追逐瞬息万变的现实，不去管自己的笔永远也追不上那远远走在人认识之前的现实，以有涯之思事无涯之实，把自己的忧思与创伤放进文字，企图写出这世界深处的裂痕与疼痛。

前者，是古老相传的虚构技艺；后者，则新被称之为非虚构。

一

柏拉图笔下的苏格拉底曾经谈到练习的重要——一个共同体中的人，应该“按其天赋安排职业，弃其所短，用其所长，让他们集中毕



生精力专搞一门，精益求精，不失时机”。即便像下棋掷骰子这样的游戏，“如果只当作消遣，不从小就练习的话，也是断不能精于此道的”。不管从事什么工作，都需要天赋和不断的练习，相对于常人无法预知也无法轻易断定有无的天赋，或许具体切要的练习更为重要。

虚构和非虚构的对称意义提醒我们，这是一种属于技艺的界限练习。不管谈论一本怎样平凡或奇特的书，强调技艺大概都不是多余的事。一个人在成为伟大的艺术家之前，差不多必须首先是个卓越的工匠。技艺是练习的产物。一个伟大的写作者，必须已经具备了最为基本的写作技术，才能用高度的创造性来赢得自己在文学封神榜上的地位。或者可以这样说，技艺保证了写作者进入竞争者的行列，而创造性则几乎是不朽的唯一保障。二者结合，才有可能拒绝笨拙者的一味模仿，聪明人的变相投机。

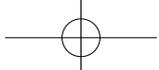
技艺必须保持其冰冷的面貌，以便拒绝所有在界限上的含混不清。在技艺层面，虚构和非虚构有一条截然不可跨越的鸿沟。对非虚构写作者来说，只写事实，“不准虚构”是天条，绝不能违背。这一天条要求非虚构写作者跟随现实，深入自己的写作对象，不用自己的想象或推断替代走马观花看不到的现实深层，从而保证作品触碰到了事实坚硬的内里。或者这么说好了，非虚构写作者受到如现实所是那样写作的限制，从而必须比普通观察者更殚精竭虑地对自己的素材下功夫，故此能够更好地写出现实极为深层的微妙关系。正是在这个意义上，非虚构的限制让写作者更好地从素材中汲取了能量，捆绑作品手脚的技艺界限，反过来成了诚恳的写作者走出现实迷宫的阿里阿德涅线团，刺激他们在穷途或歧路结成的困境里找出一条崎岖的小径。

反向来看虚构，似乎舒展也自由得多，几乎可以在任何一片虚拟的空地上凭想象撒野不是吗？其实不然。虚构出来的人物和事情，需要写作者对现实洞烛幽微。虚构要赢得信任，写作者应对现实生活明察秋毫，“每一个想象都需要寻找到一个现实的依据”。只有确认了现实

依据，虚构才不只是简单的“what if”设定——What if 老鼠会说话，What if 狗狗能驾驶飞机，What if 小鸭可以自由飞翔……如此设定只是起步，实质性的虚构要复杂也艰难得多。那是一个更为高级的、受制于自洽(self-consistent)性要求的完整世界，它必须“合理，精确，完备”。在这个自洽的世界里，逻辑系统越复杂，其间的联系越紧密，人极力摸索到的模糊部分越具清晰度，给人的阅读感受就越深。这个自洽的世界可以是疯狂的，但虚构写作者必须意识到，这疯狂必须得有机会成为某种现实。否则，写作中所谓的大胆，不过是谵妄；所谓的新奇，不过是狂悖。

因非虚构写作对世界的深入和虚构写作创造新世界的野心，很容易让人产生洞悉世界之谜的幻觉。为了避免在一个如此严重问题上僭越，或许有必要指出，无论虚构还是非虚构写作者，都必须意识到，在技艺层面，自己追逐的是一个绝无可能被人的思维完全覆盖的世界。现实的变化永远快于技艺，而那个凭观察和想象塑造出来的世界，与人一样带有先天的局限。然而，可以让人略微骄傲一点的是，“人对界线的确认和思索，正是人对自我生命处境的确认和思索，乃至于是对人的世界基本构成、人的存有的确认和思索，而且，唯其如此才是具体的、稠密充实的”。正是界线上那些将断未断的存亡绝续时刻，那些人置身其间的挣扎和努力，往界限两边拓展的深度和广度，才让人生成了精致微妙的样式，也造就了严密深湛的艺术。

如此一来，我们是否也可以说，作为对立的概念的虚构和非虚构，有意间提供了一条斩截的界线，也无意中抛出了一条有益的绳索。这界线把虚构和非虚构一分为二，让两者在各自的界限内向更深更远处探求。与此同时，在某个更为深藏不见的地方，两个方向不同的探求，仿佛也都在试着摆脱技艺给予的拘囿，挣扎着朝向某个更深更远的所在。

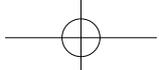


二

对技艺的强调当然要防备一个相反的误解，一个诸多优秀写作者容易掉入的误解，即认为技艺是作品唯一值得重视的东西。这里所需的提示或许是，技艺上的分茅设疆只是一项人为的规定，写作上的形式选择，在更深入的意义上，可以是天性的不同选择——有人偏爱虚构，有人习惯非虚构。性情之不同，各如其面，对虚构和非虚构，甚而至于任何写法上的倾向而言，每个写作者的选择，不但是技艺的，同时是性情的。苏格拉底早早就认识到了这个问题：“在最初的情况下每一个人并不是生来跟别人一模一样的，而是生性有差别的，各人适合于自己的行当。”

根据不同的性情，对世界的接受和认知方式，有的是凭逻辑和推理，条分缕析地把握；有的则通过一种对现实和未来的图像式知识，整体性地把握。前者不妨称为逻各斯(logos)式的，后者则是“秘索思”(mythos)式的——“内容是虚构的，展开的氛围是假设的，表述的方式是诗意的，指对的接收‘机制’是人的想象和宗教热情，而非分析、判断和高精度的抽象”，其表现载体则是诗、神话、寓言、故事等等(参看陈中梅，《Mũθoς词源考》)。在逻各斯大行其道的今天，秘索思因其对于神话、艺术和文学的基质性作用，为人们认知世界的方式另辟出一条可能的路线。需要强调的只是，秘索思式思维的载体并非一定是虚构作品，因为真的故事仍然是秘索思的题中应有之义。

被现代概念拆分出来的现实，其实是一个类似于康德“物自体”的概念，如此隔离出来的现实，人永远不会知道其内里究竟是什么。而写作中的现实，即用秘索思形式把握的现实，无论是以虚构还是非虚构路径进入，都依赖于人对所谓现实的认识，却并不就是“客观现实”。所有出现或暗示在写作中的“现实”，其实质都是人的心理图景，是人凭思维以不同方式“施設”出的现实。



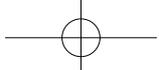
无论虚构还是非虚构写作者，作为叙事作品的创作人，他们都是秘索思的后裔。对准现实最快也最有效的方式，无过于采用适合自己性情的方式。大而言之逻各斯或秘索思，小而言之虚构或非虚构，只是每个不同性情的个体选择的适合自己的对准方式，一个人选择用虚构还是非虚构来完成自己的作品，不过是其一次次对准性情的练习

跟任何创造性工作一样，“几乎所有优秀的作家都处于和现实的紧张关系中”。对瞬息万变的社会有机体发言，需要特殊的灵感，并由长期的研究和热情来保证。真正对准现实的作品，要“承受着来自现实世界的所有欲望，所有情感和所有的想象”，写作过程中，写作者还“必须保持始终如一的诚实，必须在写作过程里集中他所有的美德，必须和他现实生活中的所有恶习分开”。如此，作家的智慧和警觉才不会受到伤害，读者也才能在完成的作品中，嗅到独特和惊奇的气息。无论虚构还是非虚构，都只是不同写作者根据自己不同性情选择的对准现实和时代的练习。

非虚构并不比虚构更对准现实和时代，毋宁说，非虚构提法的出现，确证了用文字对准现实和时代的艰难。横亘在虚构和非虚构之间的矛盾，在对准的意义上可以取消。技艺层面的绝对界限和性情与现实层面的对准，可以更准确地看成一种伯纳德特意义上的“未定之二”（indeterminate dyad）——“构成一对组合的事物不是独立的单元”，不能简单地看成二，“它们是整体的部分，在某种程度上互相包含对方”。作为一对组合事物的虚构与非虚构，一起构成了既相反又相成的对现实和时代的秘索思认知努力。意识到这一点，会让我们对未来的写作保持某种略为乐观的期望。

三

索性把上面的意思说得更清楚些——人必须在人群中生活，而看

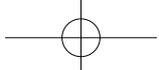


取自己置身的现实，每个人都有不同的方式。无论是虚构还是非虚构，或者更为难以命名的叙事方式，甚或是完全非叙事的方式，表达出来的都是现实经人的思维折射之后的图景。表达这幅图景的方式，跟每个人的性情选择有关，而不同的方式最终一起构成了对现实整体的认识。需要强调的只是，所谓性情的选择，只是在起初的意义上，每个人对性情的判断，仍然会随着情势的发展而发生变化——比如虚构写作者写出非虚构作品，或非虚构写作者涉足虚构作品。

然而，即使人人都按自己的性情做出了选择，属人的作品仍然会存在上面提到的无法克服的缺陷：一个作品写不出比现实更多、更准确的现实。现实在空间上的无限和在时间上绵延，早就取消了这个可能。人的思维和认识永远无法覆盖现实的全部，对无边无际的现实来说，人的认知总是有漏有余的，写作者一不小心就会被弥漫的现实压垮，从而陷入深深的困顿。

这永远无法覆盖的主要原因，是如“物自体”样的现实概念，早就人为地把现实与人一歧为二，而忘记了人就是现实的一部分，与现实是同根之木、并蒂之花——造物所创造的一切，“没有一样是少于或低于他自己的”，现实中一切的根源，也正是人身上一切的根源。只因为重重的概念或思维约束，才让人与现实看起来背道而驰。正因与现实同根同源，人也才有可能不假外求而完满具足，凭借对自身的深入认识，先于被人们指称的现实而抵达现实。“箭中了目标，离了弦”，用叙事先行对准那个变动不居的现实世界，现实将在叙事击中其核心的那一刻讪然而解，如土委地。

更严谨一点来说，将先行抵达现实的文字称为叙事，还多少有些不够准确。在写作《追寻逝去的时光》之前，普鲁斯特已经写了不少文章，有一本未完成的小说，还有成千上万的笔记，但新作品始终找不到满意的形式。造成这一困境的原因，普鲁斯特认为，不是自己缺乏意志力，就是欠缺艺术直觉。他为此苦恼不已：“我该写一本小说呢？还是一篇

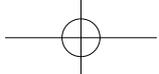


哲学论文？我真的是一个小说家吗？”以后来者的目光看，怎样为普鲁斯特的作品命名，甚至普鲁斯特如何走出了这一困境，都并不重要。要紧的是，这个寻找的过程提示后来者，为自己只千古而无对的先行抵达寻找独特的形式，正是一个天才的独特标志。

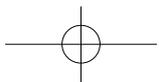
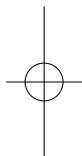
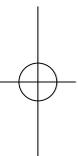
“志气与修业，都是单衣薄裳被寒风所吹而得成材的。”创造，乃至不世出的天才性创造，标志着一个写作者来到了人迹罕至的地方。在那里，写作者必将无中生有，把一个将起未起的时代呈现出来。那里需要耐心和坚韧，需要忍受孤独的勇气，当然也需要明白，欲在作品中创造出一个领先于时代的时代，超拔于现实的现实，并与其相与言笑，就必须走到时代的边际，去到那洪荒的所在，倾听鸿蒙中的歌声。

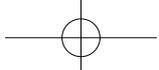
那个在现实丛林里跋涉并涉入洪荒的人，永远没有一条现成的路，那路只能靠他自己开辟出来。走这条路的人，要有“先进于礼乐，野人也”的气魄——最先接近礼乐的人，是创始性的“野人”，前行的路上还没有依傍。当写作者的才华、品味，乃至性情、感受力和判断力，通过陌生而精微（或伤痕累累）的形式表达出来的时候，新文体即将出现，新的文学世界也将徐徐展开。这时候，新的文体被称为虚构、非虚构甚或任何一种命名，都不过是后置的说明，不再困扰先行者。让人振奋的是，写作者通过自己的努力，完成了洪荒中的先进练习，写作中的新路出现了。

不妨试着把问题调整到阅读上来——我们在阅读各类叙事作品的时候，或许每个人都深藏着一个隐秘的期待，盼望出现那么一种作品——作者对世界及自身的独特观察和思考，储备已久的阅读积累，多方面的写作才华，都在这个文本里得到了充分展示。先行抵达现实的作品出现了，它们努力理解着历史和眼前的一切，寻找出其至深根源，确认时代发展的大势所在，不为一时一地的人物悲喜逾恒。虽然作品结束于某个不得不然的时间点，却“试图寻求一种非时间性的东西，把它从任一个特定时空、从人的历史抽离出来拯救出来，不让它遭受人的干



扰和污染，甚至也无须人为它辩护”。如此，不管现实怎样复杂万端，
不管是否把人加进去，不管是虚构还是非虚构，作品都已经安然涉过了
遗忘之河，穿行在以往和将来的光阴里。





在文本细碎处描写真实

——谈谈如何通过“虚构”达到“真实”

谢俊

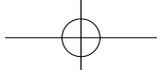
一、非虚构作为一种制作

这个文章的初衷是要讨论“非虚构”，不过，在我看来在国内语境里“非虚构”是一个比较新的、理论上阐发不多的范畴。关于“非虚构”在一开始的实践用心，李敬泽《关于非虚构答陈竞》¹一文说得比较清楚，比如指出“非”是为了要和现有的“虚构/小说”形式争夺“真实”。因为现在的小说已经渐渐失去了读者认可的“真实感”，那么“非虚构”则是退一步求助事实，并同时通过作者对事实的耕耘，重新争取读者的“真实感”。

但理论上“非虚构”这个概念不清晰，可能会引起一些误会。所以我想还是要先从“虚构”谈起。“虚构”的英文是fiction，除了小说、编造的意思外，它在拉丁语词源里是制作、塑造。根据诺斯罗普·弗莱在《批评的解剖》里的说法²，“虚构(fiction)”如果作为一种虚构的散文体作品，那么它在中世纪及更早之前就存在了，它是和宗教作品相比不大严肃的一类作品。但必须注意到长篇小说(novel)概念的出现，这个概念和18、19世纪的“现实主义”小说的兴起有着直接关联，这时的长

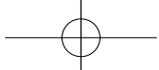
1 李敬泽：《关于非虚构答陈竞》，收入《杉乡文学》，2011年第6期。

2 [加]斯罗普·弗莱著：《批评的解剖》，百花文艺出版社：天津，2006年，第450-452页。



篇小说是要竭力取消“虚构，编造”这层意思的，有着明显的宣誓“非虚构”的倾向。事情到了现代主义那里又发生了转变，现代主义通过重新强调小说的“虚构”性来强调文学自律和作家的创造与想象权力。也是在这个理论框架下，马原才会写作小说《虚构》，余华才会写《虚伪的作品》³。余华说，“经验”是缺乏想象力的，实事求是的，它被日常、习俗、科学常识等规定、操纵了。他的意思是，人们听到的故事可能都是老生常谈。比如我们可以假想有一个巴尔扎克的叙事者，这个老巴黎喋喋不休地给你讲那些老掉牙的巴黎韵事。余华说他不要这样讲风俗的叙事人，不要作家在作品里了无新意地议论，他要克制的叙事者，让叙事声音带着读者去体验事物，或让事物扑面而来，比如让读者感受手指触摸钥匙的冰冷。可以说在这个时候，先锋一代是以“虚构”的形式到“现实主义”那里去争夺“真实”，而且这场革命成功了。现在之所以要去非“虚构”，我想针对的主要还是先锋派以及纯文学奠定的那套“虚构”制度。比如我们在文学习作里常常看到的个体体验，情感沉溺和长篇心理叙事等。中国现实主义从鲁迅开始就有一个写“他人”的传统，但是不管是在马原的西藏，还是在苏童的1934年，以及他们形形色色的仿效者的时空里，外在现实是基本消失或虚构化的，我们经验的总是“手指触摸冰冷的钥匙”，而不是“他们”——不管是历史上的“他们”还是社会阶层意义上的“他们”。2010年的非虚构在我看来主要就是对这种“现代主义”程式的反动，但同时也涉及了“纪实文学”、“报告文学”名下的官方和商业虚构，因此这次“非虚构”怕也是跟随着九十年代中期以来的现实主义回潮、底层写作接踵而来的。

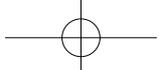
■ 3 余华：《虚伪的作品》，收入《上海文论》，1989年第5期。



由此我赞同“非虚构”的造反，不过我还是想强调这个时候要谨慎。我坚持我们是在谈美学问题，“非虚构”是文学的一种。对一些“非虚构”作者来说，这一观点可能是不公平的。因为不少作家的书写还有道义层面和认识论层面的追求，比如书写凋敝的村庄和被侮辱的人群难道不比耽溺于个体的性幻想更有道义么？我对回答这个问题是谨慎的，因为这个问题自然主义者龚古尔兄弟就曾提出过⁴，卢卡奇在和现代主义争论时也谈到过，我们自己的左翼传统里很多作家批评家都讲过，这不是一个容易回答的问题。但我以为一种“道德”情感确实会影响“真实感”、“美感”的生成，至少对我们现在严肃文学读者群来说是如此，然而如果作者仅仅依赖于道德，而在美学上懒惰，则是不妥的。另外关于认识论上的追求，认为“非虚构”提供更多的“真实”，或者说“非虚构”是为了要记录“真实”，特别是那些被压抑的“真实”。从这个角度来看，“非虚构”作品似乎要执行历史研究、社会学研究或人类学研究的功能。我认为这是一个过于大胆的宣言。如何通过“非虚构”能达到“真实”？是要采纳社会科学的实证主义方式吗？那么为什么还要文学呢？这些不仅是麻烦的问题，而且是危险的问题。

理论上的麻烦是因为这里涉及表征即语言中介的问题。我们都知道梁庄是一座村庄，是一个存着的物的世界，但是《中国在梁庄》是一个文本，是一套语言。语言的世界要去捕捉物的世界就难免要有取舍和叙述。另一方面，梁庄是一个相对封闭的村庄，这个村庄有着自己的文化和生活，经济和政治；但《中国在梁庄》的作者和读者是一群知识分子，

4 陈赅在《新青年》二卷六期翻译了龚古尔兄弟的《基尔米亚》序，该序一方面希望“下等社会之人”能在小说上伸张吁求，一方面又将这些声音武断地界定为“无价值之阶级甚卑猥之不幸”，希望读者能如为“上流人伤心堕泪一样”为下等人恸哭。这种道德正义感恐怕是有问题的。（龚古尔著，陈赅译：《基尔米亚（序）》，载《新青年》二卷六期。）

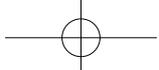


他们也有自己的文化和生活，经济和政治；知识分子的作者和读者用概念去理解这个乡村世界的时候，他们也就是在阐释、制作另一个世界了。当读者说，“这好真实啊！”这时他们获得了一种真实感，但是真实感是这个人群的主观感受，并不对是否符合现实负责。自从康德以来，美学一般被认为处理主体和表征世界，而科学才会尝试着去探索物的世界，我说“尝试”，因为科学其实也还是一套表征系统。特别是在社会科学，比如我们知道有社会学和人类学，这两个学科的学者可以去研究“梁庄”或其他村庄，但显然社会科学的严谨性也并不能消除我们对“表征”和“物”的关系的焦虑，社会学报告能够代表梁庄的“真实”吗？那么人类学呢？人类学家克利弗德·格尔兹的回答是不能。他在1973年写过一篇奠基性的文章，其中谈民族志写作中的“深描”（thick description）方法，他直截了当地说：

人类学写作，因此，是虚构，虚构，我是指它们是那些制作出来的东西，一些被形塑的东西——这是虚构（fiction）最初的用法（ficti6）——我不是说他们是假的，不现实的，或者说仅仅好像是某种思想实验。⁵

格尔兹提醒我们，我们在“描述”的时候已经是在阐述了，这一点我想“非虚构”作者们都难以否认。但格尔兹进而提醒我们不要“浅描”，比如说，不要用我们的概念框架对社群中的人的思想做直接阐释，再比如说，不要用我们社会科学的概念直接解释所研究的社群。“深描”实际上是要求民族志作者的克制，格尔兹提醒我们人物的思想和行为是由他的社群的集体地、社会地、结构地决定的，而这个决定过程相当复

5 笔者译。Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973, 15).

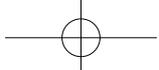


杂。人类学家不能不去解释这个复杂现象，不能不把这些社群的生活解释给另一个群体，这也就不能不用我们手头的概念工具，但是至少要足够耐心，要足够谦虚，知道自己所解释的那个社群已经不是社群本身，从这个意义上来谈，他才认为民族志写作是“虚构”，是制作。不过，格尔兹的思想很快被认为是老派的，新的更激进的人类学家提出了这种“虚构”和“制作”中的权力问题。1985年，克利福德在他收入《写文化》一书的《部分的真理》中就揭露：人类学家对边缘社群的民族志写作不像表面上那样含情脉脉，相反是一种在对抗关系下的“有力的谎言”，是通过书写去控制，必然卷入了权力和政治。⁶人类学学科在西方的建立确实和殖民主义关系密切，所以这种批评不宜搬到我们这一股“非虚构”的写作潮流上来，但是，由于“非虚构”这个口号容易隐藏写作者实际上施行的书写权力，而且“非虚构”的一个主流是城市人对农村人、知识分子对工农的书写，这种可能的歪曲、撒谎或误解确实需要预先警示。其实这更多是一个方法论上的陷阱，哪怕是最善意的写作也可能导致对底层声音的压迫。斯皮瓦克的名文《庶民能说话吗？》并不是完全没有理论上的道理⁷。我也可以举一个最近的例子。在黄灯颇受好评的《一个农村儿媳眼中的乡村图景》⁸中有一段对侄子侄媳妇婚礼的描述，虽然是描述，黄灯在其中显然加入了评价。她对排场、礼金等不满，而且还给出了两个解释，一是侄子侄媳妇是留守儿童，从小教育有问题；二是他们一生黯淡，想在婚礼上出出风头。这样的解释恐怕正是格尔兹所反对

6 詹姆斯·克利福德、乔治·E.马库斯编《写文化——民族志的诗学与政治学》北京：商务印书馆，2006，第38页。

7 Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the Subaltern Speak?”, In Cary Nelson, Lawrence Grossberge ed., *Marxism and the Interpretation of Culture* (University of Illinois Press, 1988, 271-315).

8 黄灯：《一个农村儿媳眼中的乡村图景》，收入《十月》，2016年第1期。

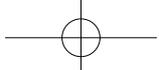


的“浅描”，而且对于侄子侄媳妇来说很可能是一种书写暴力。我想一个“深描”的人类学写作肯定会加入对这个村庄的社会关系、文化习俗、社群心理转变的思考，在这个环境内部去尽量复杂地描述婚礼铺张的社会因素；而如果是一个现实主义小说家去写这段故事，作者为了让人物可信，恐怕会更注意对人物主人公（比如侄儿媳妇）的心理、情绪的细节渲染，也就不会这么粗暴。事实上王安忆在很多年前的小说《庸常之辈》里就写过一个待嫁女儿对嫁妆、金钱的用心，但也写她为自己挣得一个好将来的心愿和勇气，虽然不能说是更真实，但是在我看来更细致、更有耐心。

所以，说“非虚构”开拓了更广阔的书写现实的空间，这是显然的。说“非虚构”挑战了旧的“虚构”套路，比如现代主义文学影响下对个体世界的虚构套路、官方文学和商业文学的虚构套路、大众文化的情节剧的虚构套路，这些观察也是大体准确的。但是说“非虚构”就可以不虚构、不制作，客观世界可以自然地被记录和呈现，这就不仅在理论上不成立而且在实践上也有危险。危险在于：当你自信在记录的时候，你已经在虚构了。所以我们还是要回到美学，回到通过“虚构”达到“真实”上来。而这个“真实”其实是两个部分，一个是“真实感”，一个是针对原始对象的“如实反映”。我想分两个部分来谈，首先讨论一下这种“真实感”怎么是一种意识形态询唤的效果；然后再讨论“非虚构”或一种更激进的“现实主义”形式如何可能突破语词的意识形态抑制，给物的世界提供表现的空间。

二、叙述的向心力：意识形态的抑制或“真实感”

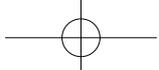
我想暂时撇开“非虚构”谈谈“现实主义”，“非虚构”不好把握，对“现实主义”的讨论则相对充分。而且我以为这两者很有关系，在我看来，“非虚构”从理论上来看和重提“现实主义”有很大相关性，虽然在



策略上避免了“现实主义”这个麻烦的问题。现在我想把这个麻烦重新提出来。其实，就“写真实”来说，我们知道延安时期就主张过要暴露阴暗面，在1956年也有秦兆阳《现实主义——广阔道路》等文章，在20世纪70年代末又出现“写真实”的潮流，在21世纪初也有“底层写作”的提法——在这些场合，“求真”的诉求以各种形式被表达出来。关于“现实主义”的根本美学难题在于，明明是一种对现实的制作，却努力希望达到“真实”的美学效果。

也许在英语世界里这个难题更容易显示出来。现实主义的小说（realist fiction）可以被译作现实主义的虚构，这似乎是一种矛盾修辞法，好奇的读者会问，到底是现实还是虚构呢？我在文章开头已经梳理过，其实在欧洲“fiction”（虚构文体）比“novel”（长篇小说）诞生地要早，“novel”（长篇小说）的出现则和“现实主义”的诞生关系密切。在英国传统里，学者们愿意将笛福的《鲁滨孙漂流记》看作第一部现实主义小说。当然，这些作品在出版时还是被习惯性地纳入虚构（fiction）作品行列，但是他们的作者和评论家却要说这是比那些宗教教谕更真实的东西。比如《鲁滨孙漂流记》发表在1719年，影响巨大，但恐怕很少有人知道这个小说原名是：《约克镇海员鲁滨孙·克鲁索的一生和他令人惊叹的冒险，他在一个美洲沿海奥里诺克大河附近的一个无人居住的小岛上生活了二十八年；他由于海难被抛到了这个荒岛了，其他人都死了。这里还包括了他如何最终被一群海盗营救回来的故事》。放这样一个现在看来很荒唐的长题目，是因为当时这个作品的推销商强烈地想要实现“非虚构”的效果。我这里说“效果”，是借助罗兰·巴特指出的“现实效果”的说法⁹，即用这么多具体的数字、人名、地名来证明这个制作出来的东西是真的发生过。事实上现实主义在18世纪都是以类似的方式宣

9 见Barthes, Roland, “The Reality Effect.”, *The Rustle of Language* (Oxford: Blackwell, 1986, 141-148).

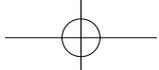


称自己的真实性的，那时候的叙事者总是会反复宣称他讲述的是他的亲历，或者有绝对可靠的资料证实，而且也时不时发出议论，和读者一起点评人物。可是对罗兰·巴特来说，这些“现实效果”不过是伪装罢了，我们现在又有多少人觉得鲁滨孙的故事是真事呢？但问题的关键可能是当时有多少人相信？这个问题很难从实证角度来解答，但一些研究告诉我们至少在当时已经有一群新生市民阶级读者“愿意”相信这是真实的，而且有意宣称只有鲁滨孙这样的人才是“真正”的人。（关于这个情况瓦特在《小说的兴起》一书里介绍得非常详细。¹⁰）而且更重要的是，小说里表征的这个形象和小说之外的个人主义话语以及整个哲学、政治经济学学科乃至整个市民阶级的上升，是密切结合在一起的，所以马克思才会说，斯密、李嘉图、卢梭的文本都是“十八世纪鲁滨孙式的故事的平淡无奇的虚构（fiction）。”¹¹但马克思的这个虚构也不是指虚假意识，而是格尔兹谈的制作、塑造之义。鲁滨孙是资产阶级以自己的面目塑造的“人”，这是一种意识形态，但它表达了这个群体的“真实感”，也是对一个新社会到来的预言和希望。我想可以说，这是首批现实主义小说在它们的读者群里实现的“真实感”。那个约克镇海员鲁滨孙是否存在不重要，重要的是通过这个虚构的鲁滨孙，当时的市民阶级读者群感受到了“真实”。

也许对于不少现实主义作家和读者来说，现实主义小说或非虚构作品也是我们想象一个更真实世界的方式。但是请注意，这也是一个特殊的“我们”，不是所有人。梁鸿的《中国在梁庄》、《出梁庄记》虽然在严肃文学的读者圈子内引起广泛好评，但未必会得到网络读者群的认可，社会影响的广度也肯定不及《琅琊榜》和《小时代》，甚至梁庄的那些农

10 见 Watt, Ian, *The Rise of The Novel* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957).

11 见 Marx, Karl, *A Contribution to The Critique of Political Economy* (Fairford: The Echo Library, 2014, 135-136).



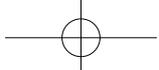
民和打工者在多大程度上认同这个作品我们也不得而知。所以我们千万不要夸大了严肃文学，不管是在它对“真实”追求上的深度，还是它所获得的“真实感”的广度。不过，既然说“我们”，这就总意味着一个共享的时代氛围，一个共同的读者、作者、批评家圈子。这一点萨特在《什么是文学？》一文里谈得很清楚，萨特问“我们为谁写作？”，并有长长一节考察“1947年的写作情形。”¹²萨特揭示的一个首要问题是，文学是一个制度、一个契约、一个审美习惯，作者是为他想的读者群写作的，而作者或作品的成功，也基于这个读者群的认可和裁定。我不是想否认“非虚构”的很多读者和写作者（包括我在内）都有一些类似萨特式的激情，对边缘阶层的生活苦难或历史上被戕害者有着道德上的同情，要为“他们”写作！但我想指出这种“真实”、“情感”不能不受“我们”这个群体的文化意识的制约，也许是“我们”需要“他们”，而且我们也是在不断制作、消费这些“真实”和“情感”，用鲁迅先生稍显刻薄的话说就是“于是人以文传，文以人传——究竟谁靠谁传，渐渐的不甚了然起来。”¹³

我想举一个例子说明“真实”的制作过程，也就是说素材如何被加工成有真实感的“故事”的。我举一个比较老旧的例子，古华写的《芙蓉镇》。虽说是老旧的，但《芙蓉镇》到现在为止依然是海外读者/观众认识“真实”的中国“文革”的重要途径。在李海燕去年新出版的《陌生人和中国人的道德想象》¹⁴ (*The Stranger and the Chinese Moral Imagination*) 一书中，《芙蓉镇》这个作品又被用来谈中国革命和“文革”。李海燕是

12 见 Sartre, Jean-Paul, "What is Literature?" and Other Essays (Cambridge: Harvard University Press, 1988, 21-247).

13 鲁迅：《鲁迅全集》（第1卷），北京：人民文学出版社，2005，第512页。

14 见 Lee, Haiyan, *The Stranger and the Chinese Moral Imagination* (Stanford: Stanford University Press, 2014, 147-154, 204).

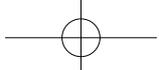


美国东亚学界近年来为数不多在理论修养和知识上都受广泛认可的学者，但让我惊异的是，《芙蓉镇》这个饱受意识形态加工的作品在李海燕那里还是透明的，还是被以一种“非虚构”、“反映论”的方式来对待，也就是说将《芙蓉镇》中的故事，比如对右派的迫害，直接指认为“文革”中的“真实”。可是就在该书的前面章节，李海燕还分析了另一个文本被意识形态操纵的问题，那么为什么到这个文本，研究者反而就对“表征”和“中介”的问题熟视无睹了？我想可能的解答是，这个作者“愿意”相信。现实主义不仅表征了一些“现实”，而且这些“现实”背后总还支撑着一些意识形态，读者觉得它真实是因为读者接受这套意识形态，愿意相信。而反过来一些著名的作品比如《芙蓉镇》也成了保存这种意识形态或真实感的最生动的直观形式，这些文本也就能成为争夺“真实”、进行意识形态斗争的武器。理论上讲，这里我说的“真实感”、“时代氛围”、“确信”等可以看作是任何一个特殊群体都无法摆脱的“意识形态的抑制”，杰姆逊在他的书中借用了马克思在《路易波拿马的雾月十八》中的一段文字描述它：

使得(小资产阶级知识分子)成为小资产阶级的代表的原因恰是如下事实：他们并没有在脑海里超越他们在生活里所不能超越的东西，他们不能不被驱使，在理论上说也是这样，他们总是被同样的由物质利益和社会地位所决定的政治形势所驱使。¹⁵

从阿尔都塞的角度讲，不仅是物质利益、社会地位，还有政法环境、文化氛围、教育教养等等，我们在多大程度上能摆脱这些历史的局限而自由地想象？不过有一点需要提醒，阿尔都塞的意识形态再生产理论忽视了阶级斗争，而马克思写的是乱世，任何一个在雾月十八的集团

¹⁵ 笔者译。见 Marx, Karl, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (New York: International, 1963, 50-51).



都在伺机而动，各种意识形态也就会分化聚合、互相争夺，这使得马克思对意识形态的分析就不能不是历史、具体的，而这也是杰姆逊谈“文化革命”时强调的东西。现实主义在争夺“真实”，争夺一种生活想象时起到了非常重要的作用。同理，七八十年代之交的文化意识也是暧昧不明、前途未卜的，正是这种变动和复杂才使得《芙蓉镇》的意识形态抑制策略耐人寻味。

古华是在湖南山区自学成长的工农兵文艺业余作者，1978年成为专业作家。据他自述，1978年在某县，当地文化馆的一个干部给他讲了一个寡妇故事，这个故事很悲惨，很打动人。寡妇和他原来的丈夫卖米豆腐赚了点钱，1964年“四清”被划为新富农，丈夫胆小自杀了；1969年，这个年轻寡妇家里住进了一批勘探队员，她和其中一个共产党员技术员好上了，但由于工作队内部矛盾，指导员挟此事批斗，这个技术员觉得和一个富农婆有瓜葛太丢人，马上就自杀了。两个男人的自杀让这个寡妇背上了良心枷锁，觉得自己命独、克夫，后来据说几乎疯癫¹⁶。这已经是一个他人转述的故事了，古华的身份颇似一个采集故事的人类学家，讲故事的人则是当地的传信人(native informer)，所以我们不能说这个故事是原材料，而应说这是较原初的底本。在这个较原初的底本里，有着民间故事编码的影子，也许可以概括为“寡妇”主题的故事，和祥林嫂的故事类似，当时古华的同事也说可以把这个故事写成“寡妇哭坟”¹⁷。我没有找到古华的底稿，但仔细看古华这个被层层删减的小说，里面还是保存了一些独特的情节。比如自慰，“天气燥热，她光着身子平躺在被盖上。她双手巴掌习惯地蒙住眼睛，象害羞似地，然后慢慢地往下抹，一直抹到胸脯才停下来……”¹⁸。这个情节和周作人

16 见古华等：《从小说到电影——谈〈芙蓉镇〉的改编》（上），收入《当代电影》，1986年第3期。

17 古华：《话说〈芙蓉镇〉》，收入《芙蓉镇》，北京：人民文学出版社，1981年，第240页。

18 古华：《芙蓉镇》，第171页。

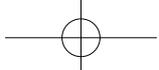


谈过的民间“猥亵的歌谣”比如“十八摸”里描述的情境类似，对于有长期采集民歌经验的古华来说，这种借用是很自然的。另外在桂桂死后也有玉音哭坟的场面，如果我们核对民间曲艺《小寡妇上坟》的流行版本，我们马上也会发现从气氛营造、人物设置、对话方式等方面，《芙蓉镇》这个场景都似乎脱胎于后者。“寡妇”故事的长期流传有美学上的重要原因，包括借寡妇主题表达性欲想象，民间对身世凄惨者的伦理同情，以及“上坟”哭诉里的悲凉气氛和来自《诗经》的“怨刺”机制等。古华对这些民间叙事要素的吸取是相当成功的，而他之所以能够大胆自然地吸取民间元素，其实和社会主义文艺传统对民间元素的借用有关。社会主义文艺曾启用一些“凡俗”要素和精英文人的“雅文学”对抗，而“文革文学”里民间文学的粗陋淫奔则被剔除殆尽，所以古华要借助民间歌谣和粗字脏话来恢复一些民间性与日常性，而这一点显然给它的作品增加了粗鄙的魅力。

“寡妇哭坟”可算是第一次对现实的制作，是和底本最接近的。但“寡妇哭坟”不可能获茅盾文学奖，因为它和主流意识形态相距甚远。这里说的“主流意识形态”不能被误解为官方意识形态，1980年官方“思想解放”和知识分子“新启蒙”两股潮流交叉，意识形态是复杂含混的，但其大致轮廓会在一些场合表达出来。比如古华的《芙蓉镇》第一稿《遥远的山镇》，就是在参加1980年中国作协组织的第五期“文学讲习所”活动期间完成的¹⁹。古华的同学王安忆在《回忆文学讲习所》²⁰里提供了一些生动的细节，能使我们对这个文化机制有一些感性理解。这个“第五期”是“文革”后第一期，招收了七十年代末脱颖而出、并被主流文学界承认的年轻作家。根据王安忆的回忆，“文学讲习所”的课程安排很

19 古华等：《从小说到电影——谈〈芙蓉镇〉的改编》（上）；又见刘炜：《名作诞生记：〈将军吟〉〈芙蓉镇〉》，收入《新文学史料》，2009年第1期。

20 王安忆：《回忆文学讲习所》，收入《人民文学》，2000年第9期。

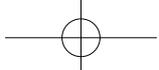


紧，思潮、理论、古今中外文学等，一方面传达政策信息，一方面也由老一代文化工作者对年轻人言传身教。还有年轻学员之间的交流，比如讨论“意识流”和办舞会，王安忆渲染了这种集体性知识共同体氛围的重要性。模仿萨特的语调，我们可以说从中看到“1980年北京的写作情形”。在我看来，这个讲习所和萨特谈的巴黎小报和沙龙类似，对于古华这样来自边远地区的作家来说，这是掌握政策、习得教养、参与主流文化意识的关键契机。根据王安忆的回忆，古华在讲习所期间不断地讲这个“寡妇故事”并和同学一起讨论。古华后来谈到，正是在他完成的这个初稿里²¹，对政策和历史有了新的理解，他坦承是在新时期解放思想的政治意识指导下重新组织材料的。于是，寡妇的个人命运和四清、文革、拨乱反正联系在一起，这就使《芙蓉镇》成了卢卡奇意义上的“历史小说”，即将个人日常生活和历史事件联系起来，让个人命运在一种集体性的寓言关系里获得意义，而小说则通过发挥个人故事的审美力量，在日常生活领域核定了政治上“拨乱反正”、“否定文革”的正确性。与此同时，通过嫁接伤痕文学的一些基本结构要素，如右派知识分子（秦书田），好的和坏的干部（谷燕山、黎满根、李国香），运动分子（贫民无产者，此时还未形成），这个小说基本的人物关系和当时总体的意识形态轮廓也连接起来了，通过这种流行的政治编码，我们发现原来民间味十足的“寡妇哭坟”终于成了典型的“政策反思”小说。

然而这样既有政治反思又有乡土气息的小说，在人文社的责编刘炜看来还是毛胚，古华还需要在另一群更老练的知识分子引领下做出新的拔高。刘炜在回忆她帮古华改稿的经历时谈了几个很有意思的方面：一个是删掉大量沾黄色的粗话；二是增加右派秦书田的内心，拔高秦书田；三是帮助加入了一个丑化了的、阿Q式的农民造反派王秋赦²²。如

21 见古华《话说〈芙蓉镇〉》《从小说到电影——谈〈芙蓉镇〉的改编》（上）。

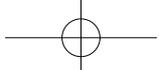
22 刘炜：《名作诞生记：〈将军吟〉〈芙蓉镇〉》。



果我们对照古华采集到的原初故事，这个重新编码后的小说已经和底本距离遥远了。在较原初的故事里，性是重要的叙事美学机制；知识分子，则无论是那个胆怯清高的知识分子还是批斗他的指导员，都不存在“归来作家”笔下的英雄色彩²³；至于造反派的形象则是完全不存在的——但现在文本需要朝着意识形态“真实”的方向迈进。圣洁化和拔高秦书田的“右派反正”故事，使得作品和“右派”平反的现实政治对接上了；王秋赦的加入不但减弱了对“老干部”的批评，也顺应了当时知识界重启五四启蒙话语的吁求，符合八十年代“文明与愚昧”的意识形态。这使得这个作品不仅在政治上正确，在文化意识上也正确。这确实是一个成熟、老练的编辑才能改出来的精品。

这里谈《芙蓉镇》的例子，是为了在理论上解答一个问题，即将“真实感”和“真实”区分开来。我们可以设想，1986年一个眼角留着泪痕，刚从播放完电影《芙蓉镇》的剧院里走出的老年知识分子，他或她很可能会动情地说：“真是这样啊，这就是历史！”可是如果那个命运悲惨的寡妇或那个一开始说给古华故事听的文艺馆干事也去看了这电影，他们或许会说：“撒谎，事情哪里是这样的。”谁更具有判定真实的权力？我们的非虚构写作里是否会遇到同样的问题，比如说我们要向读者群的“真实感”负责，还是要向原材料负责？真实感虽然可能和表征实际生活的准确性有关，但很多时候并非由后者决定，因每个人是生活在特定的物质环境和文化制度中的，这种具体的、差异的、分裂的历史经验限制了我们的情感与想象，这就是马克思谈到的意识形态的抑制——比如“我们”“城里人”虽然可以想象“村里人”，但是我们的想象依然离不开我们基本的生活前提，特别是当他者和我们存在着文化政治的争夺关系时。所以，我们不得不思考，真的能抛开他者的较原初状态而去任意揉捏他

23 在古华后来写作的《贞女》中，男性主人公的这种软弱性，以及女主人公在性上的主动性又一次被强调了，这恐怕是作者对这种规训力量的一个反抗，不过这个作品在当时也受到了批判。

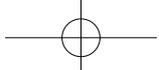


者吗？格尔兹提醒要深描，而现实主义的一个美学诉求就是开拓未被开拓的现实。我们的表征世界之外有着物或他人存在，这些存在有它的自性，物质和利益，情感和形象，这是现实主义美学的前提，但是我们如何能通过一种文本技术去达到它们呢？而呈现或制作它们是否又是试图驯服它们呢？这是现实主义的根本难题，我想这不是简单地通过相信“非虚构”和“直录”就可以解决的。从自然主义开始，一个新的方法被逐渐强调，就是“描写”。

三、文本的离心力：在细碎处描写“真实”

在西方，关于“叙述”和“描写”的争论由来已久。我们知道西方古典传统里特别强调叙述和人物的行动，而描写是次级的，是为叙述服务的。但后来出现了“诗”、“画”之争，“画”是空间的艺术，它和“叙事”这种时间艺术是对抗的。再后来就出现了自然主义对描写的高度强调，而同一个时刻也出现了绘画上的印象主义和瓦格纳的反调性音乐。紧接着，现代主义又有反情节、反行动的诉求。这些反动或都可以看作来自“描写”方面的反抗，是针对叙述和秩序（现实主义的情节线索、绘画的透视传统、音乐调性结构）的反叛。所以，如果把小说里的“叙述”看作一种向心力，一种象征化、提炼小说意义的力量，那么小说里的“描写”则可以被看作一种离心力，一股反叛“意义”，指向具体、特殊、个体的力量。种种争论发生在两者之间，当然有各自的语境和理论立场，很难笼统地判定，比如卢卡奇对“描写”的指责在他的语境里就是不乏道理的。

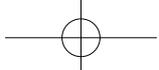
卢卡奇1936年的《叙述与描写》这篇文章是以经典现实主义的“叙述”手法来批评自然主义潮流中的“描写”，后者在卢卡奇那里主要代表是左拉和福楼拜。对于卢卡奇来说，左拉的事无巨细的描述显示出一种细碎性和无意义性，首先在美学上就显得单调无聊。在卢卡奇看来，史



诗叙述的美感出现在英雄人物的行动和命运中，人物遭到挫折，但英雄不断挑战环境，而随着人物的行动所有社会矛盾和心理冲突都会卷入，这就达到了一种叙述高潮。然而自然主义美学拒绝这种通过叙述——意义的阻碍和实现——而产生美学效果的诗学方式，他们描述的物或环境未必需要和人物行动有什么关联，甚至人物行动也不需要意义。卢卡奇很疑惑，这样作品如何产生美学能量？而这种美学态度背后的认知和政治态度更值得注意。我们知道自然主义提倡全面对底层社会进行科学研究，在杰姆逊看来这是19世纪后期整个欧洲市民阶级对下降为下层阶级的忧虑，也是对革命和底层社会力量的恐惧²⁴。虽然左拉等接受19世纪实证主义世界观，要对社会下层做科学研究，可是这种研究只是静止、孤立的观察，而不是像卢卡奇所希望的那样做总体性政治与阶级分析，因此，这种尝试反而可能在科学的伪装下，强化了市民阶级对社会下层的意识形态成见，并宣扬一种宿命主义。比如卢卡奇就给出了这样一个例子：左拉在《小酒店》里写搬砖工人古波(Coupeau)酗酒，这是小说的关键情节，但左拉没有给出有效的解释，只是就事论事地说古波因工伤后不容易找到工作就开始酗酒了。卢卡奇谈到，保尔·拉法格的研究已说明某些工人群体对酒精的依赖和他们间歇性的工作性质有关，而这也涉及他们的文化生活需求，因而左拉的看法是肤浅、主观的²⁵。左拉的失败是由于他坚持实录性描述或孤立的社会学研究，这就割裂了观察对象与更广阔的社会环境、阶级结构的实际关联，放弃了用叙述去总体化“个人的困境”，去由此展示社会矛盾，也放弃了一种更有深度的描述，结果则是意识形态偏见的渗入，比如工人因酒精依赖而懒惰。

24 杰姆逊关于自然主义的讨论很多，可见 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, 一书 Part One, 第III, VII, VIII 章。

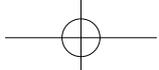
25 Lukács, György, *Narrate or Describe?* 收入 *Write and Critic and Other Essays* (Lincoln: iUniverse, Inc., 2005, 110-148, 139-140).



描述的离心力是否会导致我们放弃认识社会的总体化态度？这是卢卡奇提出的最大的难题。但卢卡奇的理论也有它致命的漏洞，就是他的总体性也可能产生象征系统对个体的挟制。比如还是《芙蓉镇》的例子，古华把寡妇故事的意义给升华了，以当时主流意识形态的方式给出了解释，这正是依靠卢卡奇式的叙述力量，让每个人物都象征一种社会要素，由此唤起实际的改革动力。但当《芙蓉镇》的叙述朝着越来越强调“右派改正”的主流的、英雄主义路线发展时，是否也压抑了胡玉音、王秋赦、李国香、黎满庚、谷燕山等一系列人物更复杂、更细碎的内心呢？这种总体叙事的粗暴性在于认为社会是一个有机体，只有一个正确意义，只追求一种纯粹的、理性的历史叙事，而这些叙述对于描写对象来说又总是异己的。卢卡奇的美学深受黑格尔影响，他将古希腊世界作为一个追慕的典型，他所要求的叙述是英雄人物阿喀琉斯式的行动，但是沃洛克 (Alex Woloch) 在《一个和多个》的一开始就问道，那么在特洛伊战场中战死的无名小卒呢²⁶？这些多数的小人物如何在叙述中体现自己的存在？布朗肖就曾批评卢卡奇美学的新古典主义倾向²⁷，他批评说卢卡奇是形式主义的，是复古的，因为当代社会不再是有机的，而是分裂的、冲突的社会，所以叙述和英雄的行动就不能再起到主导性的美学能量了。一身伤病生活无望的古波在小酒馆里醉酒，这种无意义在卢卡奇看来要么被拔高要么就被否定，可是难道就不能让他作为一个微小的存在自身发生意义吗？卢卡奇的大叙事一方面让人物获得更大的斗争空间，一方面却也让他陷入了被异化、被抽象化的危险，而西方随着20世纪初存在主义的兴起，对这种表征和叙述力量的怀疑也越来越强烈。

26 见 Alex Woloch, *The One vs. the Many* 的 Prologue, *The Iliad's Two Wars* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003).

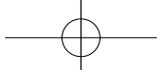
27 见 Bloch, Ernst, *Discussing Expressionism, in Bloch and others, Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1980, 16-27).



同样的情境，我想也会出现在我们的非虚构写作之中。

就反叙述派来说，文本中的“描写”应被赋予自足的美学意味，文本应当是散碎的、而不是连贯的。这时我们需要重新定义“描写”，这个描写不是自然主义相信的实证主义直录，因为反映论上的直录是不可能的，永远在制作，在转译，在将材料准备为叙述单元，一种虚构方式的退出，只是为另一种虚构做准备。“描写”还是一些表征或符码，但是这些符码是对抗文本表层所进行的(意识形态)叙述的，这是一些杂质、碎片，它们将自己从叙述中脱离出来，而“非虚构”因其抗拒虚构，则为开掘描写性符码的潜力做好了准备。我用“符码”的方式看待文本，受罗兰·巴特《S/Z》的影响，他觉得文本是可以被解剖、被切割成一些基本语义单元的，比如推进叙述的行动和解密符码，被叙述组织起来的文化、语义、象征符码等²⁸。巴特的这些分类不免随意，我也不想机械搬用，但我认可这种解剖。这种解剖让我认识到文本其实是碎片化的，而如果意义和美感是在加工或虚构过程中产生的，那么这个意义生成过程

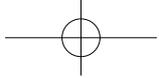
28 巴特在《S/Z》列出的符码有五种，诠释符码(HER)，行动符码(ACT)，文化符码(REF)，语义符码(SEM)，象征符码(SYM)。行动符码(ACT)是揭示英雄行动的叙述符号；诠释符码是引诱读者追问的叙述符码，在这些符码的迫使下，故事才能被讲出来。文化符码(REF)是一些固定的、蕴含着文化记忆的符码，“寡妇”，“阿Q”，这些符码有自己的记忆，在叙述中只能被利用却很难被打碎；语义符码(SEM)差不多是最常见的原材料，各种语义性符码，“右派”，“运动根子”，“芙蓉姐子”自身带有暗示意义，是意识形态要素，但这些要素不稳定，它们的意义在叙述组织里被稳定下来；再有就是象征符码，象征符码更像是在水平面结构语义符码的一种方法，作者通过二元对立建立意义，比如拿李国香和胡玉英作对比来明确两者的意义，这有利于道德裁定，但注意象征结构是可能被翻转的。巴特认为前三种是“可读的”，后两种则是“可写的”，也就是说是可逆的，我的“向心力”和“离心力”想法来自巴特，但我觉得他的“可读”忽视了可在读方面意识形态询唤的紧迫性，“可写”又夸大了书写的离散性，所以给予了纠正，另外他关于文化符码的理解也颇有问题，所以我在我的阐发中有所调整。



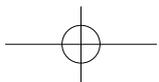
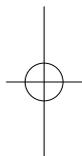
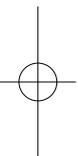
也往往是可逆的。有些碎片会逃匿出来，对意义的规定性产生挑战。任何一个文本总是有着向心和离心两股力量，而一个优秀的作品，在我看来，总是能最大程度地保留这两股力量间的张力。这才有说不尽的哈姆雷特或说不尽的阿Q，美学的力量既在叙述的迫切性和描写的抵抗性之间，也在意识形态的召唤和反叛之间。

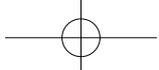
从这个角度出发，古华的《芙蓉镇》还远比后来由谢晋改编的电影更有美学能量。小说《芙蓉镇》仍然充满着描述性的杂音。比如之前谈到的胡玉音深夜自慰所展示的身体和情欲，和电影里作为替代的秦书田教胡玉英写字的场景对比，前者是色欲的、魅惑的、引诱的，后者是驯服的、程式的、道德的。再比如小说中秦书田在小将面前跳“黑鬼舞”的场面，这个场面让人惊愕。还比如王秋赦进李国香小屋赔罪的情境。如何表达两个“坏人”之间的情感？古华写到“李国香把一只自己咬了一半的鸡腿夹给王秋赦”，通过这个细节，小说家表达了亲密，温热，怜悯，大度，甚至隐抑的情欲，实际上这种亲昵感也打破了叙述者在其他地方试图建立起的关于“坏人”的道德判定。当时的评论家称赞古华的小说很“活”，我想这些“活”的东西，就是因为亲“描写”而不是亲“叙述”，它是贴着人物去写的，表达着个体的情绪，想象和欲望，这些符号不仅不服务于中心叙述——讲一个右派受难好人遭殃的反思文革故事——而且造了后者的反。

在这些细微之处，我们看到了具体的情感、爱欲、疯癫与畅快，“非虚构”写作或“描写”是否可以在这方面有所突破？这些情绪是不是和物或世界的原初底本更接近呢？就像格尔兹借用“深描”一词拒绝既有的科学、理性、社会学观念的直接裁定，在这里我们也看到这些情绪符号对叙述的抽象或象征语言的拒绝。这当然不是像左拉那样将一个人孤立起来只作为心理分析的消极的无生气的对象，这些情绪的细节是活跃的，不安分的，是在芙蓉镇这个小社会里那些活的、躁动着的个体内的，它让我感受到在每一个角落都有鲜活的生命在生长，他们又同时



陷入无穷的焦虑中。如果我们从卢卡奇的要求来看，这些描写会像古波的醉话那样无“意义”，然而若从一种激进的描写态度来看，也许恰恰是在这些文本的细碎处，我们才聆听到了那些有限的、微小的个体强烈的内部生命和无限性。





“非虚构”的深度如何可能

——以《百年孤寂》为例的反思

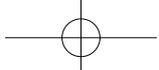
黄文倩

一

“非虚构”(Nonfiction),是晚近两岸文学甚至世界文学的新兴关注对象与发展“类型”,2015年,白俄罗斯纪实文学家斯维拉娜·亚历塞维奇荣获诺贝尔文学奖,亦强化了“非虚构”写作的重要性。而在中国大陆,这个概念的提出与强调,则主要起源于2010年李敬泽在《人民文学》所创立的“非虚构”栏目,并且随着梁鸿的《中国在梁庄》《出梁庄记》等反思中国农村、底层及发展主义困境的书写,被广大人民与读者重视与接受,“非虚构”的发展条件也得以扩充。

在台湾,过去虽然并非常见到“非虚构”书写的概念,更多地采取报导文学、纪实文学、口述历史的说法,但很明显的,在两岸信息相互渗透的互联网时代,近年“非虚构”这个概念,也慢慢被台湾文学文化圈所接受,台湾的出版业也不乏援引此概念,来译介或出版相关作品,例如梅英东(Michael Meyer)的《在满洲》、《消失的老北京》(均为台北八旗文化公司出版)、张彤禾《工厂女孩》(台北乐果文化出版),以及顾玉玲的移工书写《我们》《回家》、阿泼的《介入的旁观者》等等,它们都具有“非虚构”性质,带有高度的纪实性与反省、批判或介入现实的意义。此外,2016年台师大全球华文写作中心在举办相关讲座时,也开始使用“非虚构”说法,凡此种种,都可以看出两岸对“非虚构”的重视程度。

从较历史化的角度来理解“非虚构”的出现,以我目前的理解,大

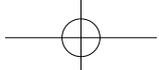


陆当代文学之所以不采用报导或纪实文学等概念，而采用并建构“非虚构”的书写类型，主要目的或功能可能有四：一是希望回避或超越主流化或官方化的传统现实主义已然愈渐框架的写作方法（例如典型环境与典型人物）；二是避免被庸俗化（大陆晚近部分“报导”文学的酬庸现象）；三是企图更多地关注当下现实、底层与弱势，强调一种复归“人间”的关怀与姿态，甚至节制发展主义的支配性意识形态；四是中和晚近过于讲究“虚构”与“纯文学”的限制等等。

也因此，“非虚构”类型在新世纪以降的再发生与强调，具有相当强的社会实践与介入性格，预设了似乎重新采用较为纪实性的文体，或相对中性的纪录与表述方法，就是创作上的一种进步，甚至相对于“虚构”书写，有着更高的社会价值与文学价值。

然而，“非虚构”书写究竟能否达到上述目的或理想？是否采用报导、新闻、采访、口述、旁观者式的散文杂文等体例或体裁，就一定能够达到更“进步”的文学状态或理想？无论从理论或实践上来说，都是要通过个案具体分析与讨论才能证成的。但是，从理论上反省“非虚构”文体的性质，我们仍必须首先自觉——“非虚构”很大程度上仍然是一种现实主义谱系下的写作，只是较不采用虚构的材料，更强调的是真人真事、历史社会现场，以及扩充存在的真实客观性。然而，无论是就作者的姿态/立场、叙述视角的选择、记忆细节的斟酌、文字的处理与风格的塑造等等，这些面向严格来说均并非全是“非虚构”的。事实上，任何书写，尤其是处理人类记忆的书写，都有一定程度的重构与建构，因此，即使我们不好完全解构“非虚构”的真实性——以免再次强化新世纪两岸后现代思潮与语境下的虚无与犬儒倾向，但对“非虚构”书写本身与艺术上“真实”限制，至少要有清醒的自觉。

需要再深一层反省与思考的是——“非虚构”思想深度的探勘问题。例如，尽管梁鸿《中国在梁庄》《出梁庄记》，吕途的《中国新工人》等书，以及台湾出版圈近年积极引进的一些从他者角度，来理解中国大

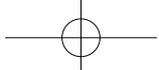


陆高速城乡发展困境与底层问题的田调著作(例如上面已经提过的梅英东的《消失的老北京》及《在满州》等),这些作品虽可提供大量历史现场与存在细节,作者或入乎其内,或出乎其外,但其实仍然不能保证“非虚构”书写就比“虚构”作品生产出了什么新的见解。甚至可能更常发生的困境是——过多的现场细节和口述独白,大幅分散、中和甚至削弱了作品的整体思想深度,成为碎片式的田调景观。在网络时代,在人人一个微博、微信、脸书(facebook)的全民媒体时代,如果我们要获得的是碎片般的常识、现场或感觉(尽管仍非常重要),为什么我们还需要一整本的“非虚构”专书呢?既然是专书,在理论或理想上,应该被期待有一些贯穿其中的思考深度或问题推进,否则,以“非虚构”本身所具有的现场口述和田调丰富性,若不够自觉的剪裁和整合,若不求“博而能一”,必然极容易导致“辞溺而伤乱”,更会因为作者本身的特定意识形态倾向,而仍然在“非虚构”书写中,形成先有问题再找材料或“答案”的书写,最终吊诡地导致另一种的新的虚构与更不真实的困境。

当我不断反省这种“非虚构”自身所存在的矛盾时,我认为中和这种矛盾,或说提升非虚构书写的理论与实践意义,一种方法恰恰在于以虚构的精神为他者。在创作上,尽管“非虚构”必然是从作者的真实自我与对象/材料的互涉出发(如访问、报导、口述、田调等书写均如是),但要对于所处理的材料进行定位、归纳,甚至形成新的世界观或思想。在视野上,如果没有以文学甚或人类学上可能消失的“虚构”为参照系,将很容易执着或固着在一些实用主义或工具主义倾向的非虚构现场。因此,从虚构来参照,或许是一种能相对映照出非虚构书写特殊性与深度的方式。

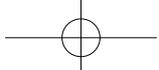
二

马奎斯的《百年孤寂》,作为魔幻现实主义代表作,通常被认为对



20世纪两岸80年代中期以来的当代文学均有深远影响，但这部集各种想象与虚构大成的作品，又有对人类“真实”的独特洞察。至少有三个面向，我想值得两岸“非虚构”写作参照。

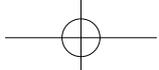
第一个面向，是小说中的童真视角与对衰老秘密的探勘。创世纪、伊甸园、田园牧歌、启示录、拉美民族的现实——这些大叙事的概括，时常被用来解释《百年孤寂》，但某种程度上也遮蔽了对其更细腻之处的品读。例如《百年孤寂》的叙事者有着明显的童真视角，童真方能无分别心，因而得以公平地、丰富化地保留下两种文明史观。在第一代老邦迪亚和易家兰两位主人公的形象刻画上就尤其鲜明生动。老邦迪亚是一个无法被框架化的人物，充满实验性、想象力、好奇心、探险精神及直觉的智慧，他和吉普赛人麦魁迪有着深厚的友谊，吸收麦魁迪的灵性指引，相信既定乡土与现实之外“不切实际”的东西。相对于此，老邦迪亚的妻子易家兰则是务实的一方，她在一个秩序尚未形成的前现代世界里，遵守着传统习俗、常识规则，同时又勤奋理家和养育后代。作者显然并未要区分两者的高下优劣，而是更多地表现这两种文化人类学式的行为、特质与世界观。老邦迪亚因此才能带着族人与家人出走，离开出生地去寻找马康多，这种“寻找”对老邦迪亚而言，至死之前都没有尽头。小说以各种方式来体现这种寻找，例如有阵子，老邦迪亚对领导社会活动感兴趣，但他很快发现，其意不在建构一个新政治或新秩序，而是更感兴趣接近生命与生存的实验本身，所以才会发展出对磁铁的狂热、天文仪的计算公式、炼金梦想，各式各样的奇迹事物等。“目的”的达成、存在与否，对他并不那么重要，甚至快接近所谓“目的”时，反而会削弱老邦迪亚继续前进的动力。像这类因寻找而发挥其想象力与感官化的片段在《百年孤寂》中并不少见。而老邦迪亚也将这样的习性，影响给他的后代，使得他年轻的孩子知道，世界上除了当下及看得见的现实与土地外，还有其他区域、灵性与想象的世界，因此邦迪亚家族的第二代——老大亚克迪奥和老二小邦迪亚（即日后的邦迪亚上校）才能



有一种无视于常识与世俗禁忌的胆量与潜质——他们或离家出走，或日后发展成为人民政治的自由解放斗争，或勇于投入爱情，其力量根源，即是从老邦迪亚长于“虚构”的精神滋养而来。

另一方面，衰老的书写，也是《百年孤寂》阅读中较少被注意的部分。或许由于中国现当代文学仍较为年轻，在整体精神上更多关注革命、青春、前进，而经典现实主义作品又多为“成长小说”，重心亦不在衰老。相对而言，马奎斯意识到这种存在，以虚实并存的方式，将其隐喻为同世代甚至跨时空的衰老困境，不能不说相当有独创性与深度。小说中透过各种角色，来反映人的衰老的感性存在与灵魂秘密。例如吉卜赛女郎透娜拉，与邦迪亚家族中的诸多男性有染，年轻时虽然一开始接近弃妇，但鲜少有妒忌之心与心机，在情感和世俗工作中，总是精力充沛且勇于付出。她的衰老的境界，是小说女性中最良善的一种——年轻时还需要靠算纸牌寄托空梦，但濒临老境时，反而能从帮助别人的爱情中获得慰藉。这种慰藉跟邦迪亚家族第二代的两位姐妹不同。莉比卡历经克利斯比及亚克迪奥的感情，年轻时享尽贪欢，愈趋近衰老后，反而只想活在个人的宁静的室内，极端孤绝。而由于特殊的性格与自尊心，始终都没有完成过一份爱情的亚玛兰塔，到了晚年仍怀抱着怨念，一心希望莉比卡先死为她送葬，直到最终意识到这终将失败与无望，自己即将死去才肯放下。即使意识到她长期的怨念对晚辈美美的负面影响，但这样真诚的自省，对她而言也已经来不及了，亚玛兰塔已经衰老到无法再调动与承受生命中的任何改变。总的来说，这两位第二代的女性，由于长期活在自己的内心，对情感的理解与判断极为任性与窄化，因此相较于透娜拉晚年的衰老仍能透过与俗世往来获得安慰，莉比卡和亚玛兰塔衰老后便一路往深深的孤独陷落，毫无救赎可能。

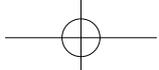
同时，透过小说的“虚构”技术，马奎斯让第一代的易家兰伴随着整个五、六代的女主人公一起存在并见证一切，她几乎永远不愿承认自己的衰老，以各种隐秘的方式来抵抗衰老。例如当她愈来愈看不见时，



她借助气味与家人们的习惯，来假装自己仍能看得见。她觉得承认衰老就是认输、就是耻辱、就是弱点，她的自尊心不允许她暴露软弱。但也因此，晚年的她对家族人事关系的理解愈渐客观、有弹性，不再像年轻刚当家时那样带有一种过于坚持传统的固执。小说便透过她日渐衰老的眼光，来发现儿子小邦迪亚上校早年参与革命与战争的真正动机——可能根本上是与一个无法付出爱心的人的本质有关。而在对女儿亚玛兰塔的理解上，她也发生了变化，她慢慢理解亚玛兰塔并非如大家所认为的太有报复心与自怨自艾，亚玛兰塔在爱情上的失败，更多是审慎和胆怯的冲突的限制。凡此种种，更为客观且同情心的认识，在小说中都体现在衰老后的易家兰身上。

《百年孤寂》表现男性的衰老最令人触目惊心，尤其是在一般被视为英雄人物的邦迪亚身上——到了晚年，他觉得一切都经历了，愈渐麻木、懒散，无论对家人、对昔日曾经以为爱过的妻子莫氏柯蒂都丧失了同情心、趣味与感情。他的孤独感也更深刻，小说形象化地描述了一系列衰败的场景，连同这些具有颓废诗意化的场景也无法刺激与打动他，随着属于邦迪亚上校的大叙事时代的过去，他也真正的老去。

而随着马康多第一、二代最有生命力的人物的衰老与死去，马康多的环境和新人们，也开始进入了另一种精神上的衰老。第四代的席甘多、柯蒂丝，一切愈渐享乐化，情感也不再纯粹，连与人分手都带有心机。席根铎，虽然有着邦迪亚家族男性的疯狂倾向，也仍有开展事业的雄心，但在他一心想开辟航运事业上，却只知道蛮干，毫无想象力。第六代亚卡底奥本来慢慢有返回罗马的梦想，但在忽然暴富后，反而不再想回去，索性把房子修建成颓废派的乐园。倭良诺则是只愿活在书本里的世界，对外面世界不感兴趣，他的社会性和行动力孱弱，生命中没有多少实在可回忆的东西，只能在书本的世界里解码马康多的秘密。而下一代更年轻的吉卜赛人呢？当他们发现马康多已经愈渐荒废，居民已跟外界完全隔绝，他们虽然还带有一些吉卜赛式的灵性与浪漫，但在这样



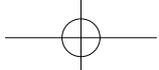
疏懒怠慢的环境与氛围下，亦跟着懒散荒废。至此，马康多与邦迪亚家族终于走向最终的毁灭——不仅从年龄、肉体和精神上全面衰老，情欲与情感的丰富性与存在感也已然窄化。

三

《百年孤寂》第二个值得关照的面向，是它在人类本位之外思考的灵性视野。

对于影响邦迪亚家族灵性与情感发展的吉卜赛人，马奎斯并没有简单或先验地将他们统一成某种固定的主体，或赋予他们精神价值绝对化的隐喻。在第一代的指引者麦魁迪那边，他确实给邦迪亚家族带来各种器物实验和灵性、想象力与智慧上的启迪，但这种启迪不同于现代性意义的“启蒙”，反而要节制以人类为本位，更尊重宇宙万物并存可能性的世界观（不过我不认为这是“前现代的”，而是与“现代”并存的，不采用将“现代”视为比较前进的假设与前提）。再如透娜拉，她是开发与安慰邦迪亚家族数代男性爱情与欲望的媒介，促成这些男性“成人”，但她同时又以感性的方式，引导后代女孩坦率地直面所爱。她也是小说中，极少数没有被怨恨、嫉妒、恶意等挟持与渗透的女性形象，而她之所以能如此，恰恰是因为她是小说中最不现实（或说“虚构”）的主体。在她长期几近无条件地付出下，即使接近衰老，她能够继续从对别人的付出中，获得平静与慰藉。终其一生，透娜拉虽然始终漂泊无依，但小说赋予她拥有相当长的灵性与生命力，在《百年孤寂》中，可以说是一位具有高度想象力与原创力量的人物。

但是，正如邦迪亚家族有其历史性的兴盛与衰败，吉卜赛人亦如此，在《百年孤寂》的逻辑里，更年轻的吉卜赛人，不再只是扮演引导、提供线索、灵性的媒介。新来的吉卜赛人年轻而灵巧，带来各式各样“现成”的东西，而与之伴随的，却是邦迪亚家族日渐失去生命力、原



创性甚至因而走向最后的衰败与毁灭。马康多的居民迷失在街上，同时将拥挤市集弄得混乱，马奎斯没有简单将其上升到道德与价值判断，而是更丰富地呈现出人与人之间、人与环境之间的相互连动、生成、互补与牵制。邦迪亚与易家兰如此，他们与不同世代的吉卜赛人的关系亦如此，从而生产与见证了马康多从原始部落到畜牧、商业、政治等集体文明的兴起与颓败。

除了感性地保留与尊重不同文明类型的形象与世界观外，《百年孤寂》中各种人类文明发展过程中元素的创造性组合与表现，也颇有可观。在我看来，不宜太泛化的将此直接解读为对拉丁美洲的历史反映（即使确实有这样的体现），因为《百年孤寂》并非以现实或政治上的大事件为主，而是更多地联系一些日常戏剧化的虚构情节，从中提示出一些独特洞见。

马康多人民的奇特失眠症事件，就是一个篇幅不大，但极有人类文明发展的象征性的虚构情节。马康多的人民日夜都睡不着、也不想睡觉，刚开始大家不置可否，甚至由于平常要做的事情太多，还觉得可以接受。但在日夜长期的劳动与工作下，很快事情就做完了，为了打发过剩的时间与精力，人们开始彻夜地讲起碎语与故事，宛如“一千零一夜”，由此推演出文学与故事的发生与兴起。

此外，将失眠、梦与劳动这三项元素创造性的结合，也相当特殊地扩充出我们想象劳动意义的可能性。劳动作为左翼思想高度推崇的实践价值之一，在现代文学史上常跟阶级性与荣誉感联系在一起。但是，将劳动与阶级性联系在一起的书写或实践，有时在客观上无法有效响应人在过度劳动下疲惫与麻木的事实，因而难免会走向其反面。马奎斯显然以一个优秀作家与思想家的敏感，意识到了这一点，因此创造性地将人民失眠、不断地劳动联系在一起，借以突出人的做梦、虚构之于生命合理性与完整性的意义。

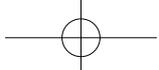
小说还将马康多的失眠症与“失忆”做出了创造性的联系。马康多

的人民在长期的失眠影响下，开始一点一点失去失忆，不但忘记物的名称，也忘记人与感情，甚至最后失去自我的知觉。但是，为了抵抗这种失忆，老邦迪亚想出可以在给每样物品贴上文字。在此之前，马康多还不曾以文字来记物记事，所以这个失眠症反而成了马康多产生文字的起点。民谣、歌谣的兴起，也与克服失眠症有关。正由于不断失去记忆，马康多的人便开始付费给一个行走各地的歌者，因为他总是将自己在旅途过程中的所见所闻编织成曲，“失忆”的马康多的人民，便依靠这种方式去理解外面的世界，或者说，才能抵抗全面的遗忘。将对失眠与遗忘的克服，一路延伸到文字文明与民谣传唱的关系，可以被视为一种人类学式的文明进程的想象。

如果人类真的完全遗忘彼此，又是什么样的状态或感觉呢？还有没有意义？马奎斯的好奇心召唤他探索这个问题。吉卜赛友人麦魁迪再次出现在马康多来找老邦迪亚，老邦迪亚却因为失忆症而完全不记得他。基于微妙的自尊心，老邦迪亚仍假装记得，麦魁迪看出他在作假，用麦魁迪的眼光，小说进行了评述：“他发觉屋主已把他忘记，这种忘记并非基于情感上的问题，而是一种残酷且无可挽回的遗忘，这是不同类型的忘记，他很清楚这就是死亡的遗忘。”将失眠、失忆的问题扩充到死亡，无疑地提示了我们对存在状态之一的“遗忘”的理解。或许作者想暗示的思考是：纯粹毫无感情的遗忘，比带有感情的遗忘来得更加残忍，因为这一切都更不可控制。遗忘并非人类所以为的能够掌控，遗忘的权力，恰恰掌握在非人类本位的力量上。

四

《百年孤寂》也处理政治，而且确实很重要，但我以为仅仅坐实或概括为反映拉丁美洲政治云云，未免解释得太过宽泛。马奎斯关心政治且具有革命倾向，在1960年，他曾在古巴参与“拉丁美洲通讯社”的

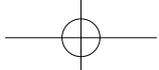


工作，但他的文化人格，或许认同的更是浪漫与非体制化的、无政府主义倾向的革命分子。马奎斯所认可的传记作者杰拉德·马丁(Gerald Martin)，在传记《马奎斯的一生》(A Life)中曾这样形容马奎斯的政治倾向：

“拉丁美洲通讯社”里马塞提的人和共产党派系分子之间的关系恶化，他们希望这场革命符合苏维埃联邦世界以欧洲为中心的革命概念。他和门多萨焦虑地看着这些得过且过的人、官僚，引述着莫斯科的咒语，开始骚扰、取代、最后迫害那些马塞提和贾西亚。马奎斯所认同、浪漫、开放心胸、长发的革命浪子。这些男女以及他们所为之奋斗的古巴人民建立了一个风格，由卡斯特罗和格瓦拉所推动，一切都是随性、随意、非正式的。²⁹

这则对马奎斯形象的感性记述，和对“革命”内涵的不乏动态却也简化的理解，其实非常接近《百年孤寂》中的老邦迪亚和小邦迪亚(即后来的邦迪亚上校)的命运。当马康多从一个自给自足的社群，渐渐纳入外来人士进而发生“政治”，第一、二代最有生命力的主人公，却认为“政治”(尤其以族群为联合下的政治)并没有绝对的必然性与必要性。马康多的“政治”的最初出现，是外来人士莫士柯特的进驻，他自封为“地方行政官”，要求马康多的所有房屋要漆成蓝色，被老邦迪亚以蛮力回拒，但老邦迪亚仍包容莫士柯特及其家族，让他们成为马康多的新成员。这种无政府主义式的基调贯穿在《百年孤寂》跟“政治”有关的场景与男性主体当中，但如同我前面已阐述的两种文明观，易家兰所代表的是另外的世俗秩序，相对于老邦迪亚的包容吉卜赛人、外族人民以求自

²⁹ 杰拉德·马丁(Gerald Martin)原著，陈静妍译，《马奎斯的一生》，台北：联经出版公司，2010年，页265。

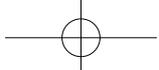


我更新，易家兰更重视的是保护“自己人”，例如在邦迪亚家族日渐富裕且扩充的宴会上，她只邀请马康多创建者的后裔参加。

政治的分化在《百年孤寂》中也有被处理，基本上采用了二元对立的结构：保守党与自由党，但其具体的内涵，或者说小说的主人公如何理解保守与自由，则主要是通俗的市民角度。小邦迪亚在这部小说中，可能是最有博爱且自由之心的主人公，但这种性格与其说是来自于某种邦迪亚家族的继承与必然性，小说所暗示的不如说是一种偶然。在他成为邦迪亚上校前，人们完全想不到他竟然能担当领导的角色，因为他的性格看似孤独退缩，而且还有一个跟他立场相反的岳父。但小邦迪亚显然更为重视他的精神或信念选择的价值观，所以他后来正式与保守党相战，处处有敌人，时常被其他人计划暗杀，而在长期的争战后，似乎谁也搞不清楚政治的是非对错，邦迪亚上校选择的也是退居幕后，回到老邦迪亚的旧实验室里做小金鱼。

不无相关的是，《百年孤寂》的政治视野，也处理了看似正面力量在人为无知与操作下的反面，例如对自由的实践。相对于小邦迪亚的谨慎，小阿克迪亚（大哥与透娜拉的私生子）反而是个假借“自由”实行狂热伤人的投机主义者，他以自由为名，在思想上行动上却带有独裁者及暴力倾向。阿克迪亚为何会如此，为何没有继续到邦迪亚家族男性的自由精神？小说给予他一种发生学式的交代：以易家兰的女性和保守的家族角度为他辩护，最终阿克迪亚由于“革命”的盲动而被枪决时，他唯一认同的，仍然还是曾素朴地给予他情感认同与安慰的邦迪亚家族。而我们会在阅读的过程中，一方面认识到小邦迪亚才是更接近“革命”与“自由”的历史主体，另一方面又明白，阿克迪亚的行为，也只是他长年生命困境下的综合体现，因此小说也没有给予他绝对本质化的批判与谴责。

最终，《百年孤寂》对人类的政治作为、优劣、荣败的判断，仍然不无一些越界的意义。例如到了第六代的小倭良诺，他是一个几乎只知道



读书与活在个人世界的知识分子，小说赋予他的形象内涵是，虽然对现世的事物接近一无所知，却具备了中古人的基本知识。他短暂的一生，大部分时间都活在邦迪亚家族以前让老吉卜赛人麦魁迪住过的房间，但他所扮演的角色与功能，正好补充了世俗现实与官方版本的马康多历史与社会观。透过自由意志阅读大量书籍，倭良诺接收了邦迪亚家族所有过往的历史与神秘的灵性，他终于慢慢知道了自己的命运与宿命，在迎接他最终的毁灭预言前，成为邦迪亚家族与马康多文明史发展的完整见证者。透过麦魁迪不以传统线性时间记事的书，百年的事件浓缩在一起，完成了虚实相生、见证历史的可能。《百年孤寂》因此可以理解为，正是这种“虚构”，完整保留了马康多被遮蔽的某些现实与历史，即使这种“虚构”，最终亦随着倭良诺观看及见证一切而幻灭与毁灭，但从根本的意义上来说，“虚构”在此仍是一种还原现实与历史真相及复杂度的关键与重要方法。

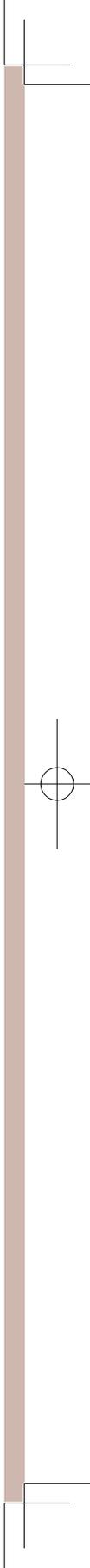
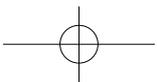
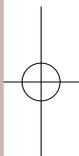
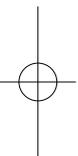
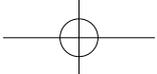
五

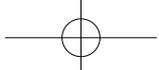
意大利中世纪艺术史大师安伯托·艾可(Umberto Eco, 1932—2016)在他的代表作《异境之书》中，整理并描绘了人类历史上的各种传奇性的地域和地点，指出古往今来：“由于许多人相信它们真的存在于世界上某个角落，或者是曾经存在，因而使人产生妄想、理想或幻想”³⁰，他同时还认为，“无论是来自于过于久远而无法得知源头的古代传说，或者是现代创造的产物，这些地方都使得某些信念或信仰在人群间流传”³¹。

30 安伯托·艾可(Umberto Eco)原著，林洁盈译《异境之书》，台北：联经出版公司，页7。

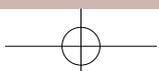
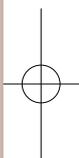
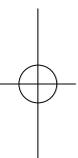
31 同上注，页9。

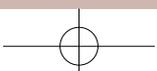
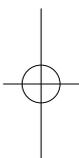
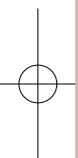
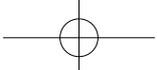
如果说非虚构写作的终极意义，是在于让我们回归到一个重视与介入现实与困境的当代社会，但是否就意味着，仅仅只需要处理人类“视力”所见的当下材料，才能达到写作与介入的理想与效果？做个并不很精确的比照——如果没有晚清以降的各式乌托邦文学，以及想象现代民族国家的各种空想般的虚构叙事，如果没有百年来的“拿来主义”的外国文学与思想渊源的正典视野，我们必然会丧失很多介入现实的眼界与资源，以至于“非虚构”也仍然容易被庸俗化与滥情化。人类或许会因为受到压迫而兴起反抗与革命之心并付诸于行动，但支撑长期实践与介入的力量，并非完全能从“非虚构”及其书写境界中派生出来。更多地，是否还是该保留一些具有典律意义的“虚构”信念、乌托邦与对异境的怀想？当然，这并不意味着再度全面认同与靠拢“虚构”的“纯文学”，而是借由开发与保留文学经典中那些细腻丰富的“虚构”视野，来参照与点亮“非虚构”的可能道路。至少，我认为马奎斯《百年孤寂》的上述视野，之于目前两岸“非虚构”相关议题的水平程度，恐怕不会完全没有互补的再启发。

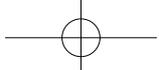




随 笔







革命时代，艺术-个人

(1970—1975)

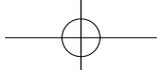
彭刚

一

序曲

1968年夏天，北京医院住院部二楼的一个病房里，四张病床有三张是有人的。最右边的是建国门外的“黄楼老大”，他几天前带人把一个部队大院儿给挑了。两天后，他在家里应声开门时，十几把刮刀立时插进他的肚子。结果一个肾被插掉了，肠子上还有十几洞。他整日想的就是身体恢复后如何报仇。隔一个病床的是北京四大名医之一的施金癭。七十多岁的他是被抄家时，气得小肠疝气。幸好他的少妻不弃不离地照顾他。他自知即使医好了这次，也过不了下一次。最左边病床的是我，十五岁的反革命。被棒打屁股几十棒后，打坏了腰还打出了盲肠炎。住院时，中学的专政队不时前来查看，以确保我出院后立刻押解回专政队。给我们治病的是北京医院外科主任，李天柱专家。同年底，李主任被连续批斗数日后自杀身亡。

“一个人和一群马待大山里，六十天，一句话不说——没法与马交谈，孤独，绝对的孤独。”这是李庚1971年在内蒙古莫力达瓦旗插队时的感叹。1972年，我在李之林家中闷坐，和他一起感觉“死亡就在窗外”——他的日记。当时有句名言——“于无声处听惊雷”，大家总是期盼在这无望之际会有些异外或动静。其实无声之处永远是死静的，除了



时间的嘀嗒声。绝对的无望。

幸好，结交了一些朋友，我开始以绘画为由，为表达。

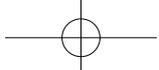
正文

1970年初的朋友可分为两类，画画的和不画画的。

袁聪是第一个人给我讲法国印象派。他兴高采烈地讲起20世纪30年代中国画家留学法国的逸事，还给我看了几张印象派画的明信片。我感到强烈的激动，虽然依旧朦朦胧胧的。周迈由则是个另类的画家，结交各种各样的画画者——“三教九流”的。但是，他是当时地下画家中最有代表性的非俄国现实主义画家，如果不是唯一的话。他努力追求明确的色彩，处处要求色彩和构图的趣味。与迈由学画一年左右，我还是与他分道扬镳了。迈由问起缘由时，我反问道“大树荫下的小树如何成长？”其实是，我们太不同了，我要用绘画表达我的感觉和情绪远胜于研习绘画艺术——不论是什么画风，画派，绘画主义。

谭晓春和鲁燕生则是非常不同的画家。我们三人一起画画，风格大异：晓春安静地画着Cezanne的排笔，燕生仔细地勾勒现实的细节，我则是苦思此时此刻的感觉和色彩。

1972年春天，工厂派我去北京东城区文化馆画画，为中央文革办的第一届全国美术展览投稿。派给我的题材是画一个东单菜市场的劳动模范，表现工人阶级的美德。不幸的是，她在家禽组工作——宰杀鸡鸭。所以我画着画着就用起了纯的红色——结果是劳模脸上的纯红色轮廓使她分外精神，而她海蓝色工作服上的纯红色斑点更显出她的工作热情。我觉得画得很好。当然，文化馆的人和其余各位画画同僚的都认为是资产阶级的画风。我只好提早结束回工厂，戒了绘画为工农兵服务的念头。

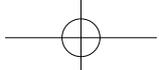


1972年七月初的一天，在晓春家给徐晓天画肖像，神差鬼使地画得极为狰狞。晓天看后很不高兴，我只好标明是自画像。第二天，晓天被公安局捉走了，受了多年牢狱之苦。大家说是我的画方的。

1972年8月中，晓春在他家开了一个私人画展——“文革”时的地下画展。当时，晓春家在陶然亭自新里，有三间房。我们四个人凑了约二十多张画：董沙贝（中央美院学生）三、五张，晓春几张，燕生一两张，我出了十二张。画风从沙贝严格的美院派，到晓春平实的后印象主义，从燕生稳重的古典派，到我喧嚣的野兽派混着印象派，诚然（俨然）四面墙定义了当时的美术空间。开展前一天的黄昏，鲁双芹（霜子）粉笔画了一路的鸭子，从晓春家的三楼直到楼下的院子里——“春江水暖，鸭先知”。地下画展的一周，有一百多人前来观看但没有警察的干扰，堪为奇迹。想必此举远远超前于警察和文化部的想象力。展览的激情引发了更多奇思——何伙伴要在这灰色中山装的大国办现代服装展览（喇叭裤和其他），薛蛮子则要在这一清心寡欲的国度办人体展览（裸体）。Hi极了。

那时，我和晓春走得很近。他欣赏我画中的光和灵气，我喜欢他画面安静下的徘徊。我父亲去世的消息传来时，晓春陪我在北海公园前坐了一下午，直到我心中狂暴的原子弹冷却下来。1972年秋天，他父亲复出，搬家到东四的一个王府。晓春提出如我愿意，我可以辞去工作，住在他家，无虑衣食，专心画画。这永远是全世界最诱人的“工作”，不知为何，我没有接受他的邀请——艺术家之怪（？）。往后数十年，彼此无音讯。

鲁燕生是个非常有代表性的人。在多多诗歌（1972年）中为四肢长长，面色苍白，忧郁的目光，神经质的谈话，毫无希望的贵族气质。1972年秋天，在何伙伴家为燕生庆生日，十几个人都喝酒多了。燕生最先倒下，躺在床上痛哭不止。大家逐一上前安慰他，结果导致更多的

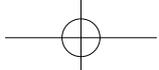


抱怨。所有人都不知所措。轮到我时，我也不知如何安慰是好，燕生反而平静了许多，只是啜泣不已。从此，我和燕生亲近了许多。我天天去他家，画画，听音乐，看朋友，画公交月票（印象派式），时不时在他的沙发上过夜。从此，我的所有新作品都是第一时间挂在他床侧的墙壁上。其实，我和燕生平时交谈不多，画起画来更是南辕北辙，可就是待在一起觉得舒服，激发灵感，各自求索。使我尊重燕生的是他执着的个性——当我轻视古典派的绘画时，他总是端坐在一旁，继续努力追求古典主义的美。正因为如此，燕生练就了坚实的写生技巧，如愿以偿地考进了中央美院，以绘画为生命。我许多最喜欢的人像都是画的燕生——绝望而绝不不甘心，文质彬彬却不妥协。

1973年，三部日本“军国主义”电影开始内部播放，《虎，虎，虎》、《山本五十六》、《啊！海军》。这三部电影着实唤起了我们的血性，血腥的大阵战的战争，青年可悲而无私地捐躯。同是青年人，他们不顾一切地为那混蛋的军国主义拼性命，而我们，却窝在农村、工厂心灰意懒，不死不活——什么样的反差。我和燕生开始追求新的刺激——画内部电影院门票，混电影看。我们总可以不太轻松地混进电影院，找寻各自的座位。能把电影看到完而不被赶出去却非常不容易。燕生总是有本事和运气找到一个座位看到电影终结。而我则被逮到多次，懊恼不已。后来，看到燕生在日记中精准地描写他在座位上看电影时，满心的惶恐和惧怕，才意识到幸运后面会有更多的折磨。

一尺大的烟灰缸座在燕生房间正中的茶几上。早晨，它干干净净地迎接新一天。上午，以光荣牌儿开始，三毛二一盒，来的客人少。下午，抽玉溪，两毛一盒，客人陆续多了起来。傍晚，经常是工农牌儿或战斗牌儿，都是一毛钱一盒。人多烟也多，腾云驾雾的。一天的结尾则是烟头儿再利用。毫无浪费的一天，收获也不少——有趣的对话，几张新画儿，一些新朋友。更重要的是少了一天的无聊。

与燕生和霜子交往的近一年中（1972—1973年），我先后画了四、



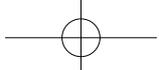
五百张中小画和十张大创作，1开大的纸板，1.6米×1米。这四、五百张画大都散落在朋友家，比如燕生家和多多家。当时的政治环境下，收藏这些画是很危险的。形势紧张时，大家先是把这些画藏角落或楼顶。政治压力剧增时，只好陆陆续续销毁这些画。幸好，这些画没有给朋友带来灾祸。世上幸存的画屈屈可数。我自己仅保存了三十余幅中、小画。那十张大创作都是与人物画：始于“在路上”——我与芒克去南方寻找诗歌；梦魇的火车厢；经过“绿色的痉挛”——一个波浪般的人形，痛苦的扭动；然后是“酒精与我们”——挣扎的人凝视着酒杯；止于“忧郁的都市”——灰蓝色的城市中心有个十字架，十字架上钉着个人（中国人）。1974年初，我把这十张画留在故宫博物院的老包（鲍）月坛北街的家里，因为他答应给做彩色照片。一周之后，老包（鲍）因反革命罪（组织反革命强力集团）被捕，后被判刑。老包（鲍）还有我的十张画从此音讯全无。

1974年，我临摹了Levitan的《湖》——阳光下，蓝天白云，反映在湖上，“流露出微笑”。画好后，送给了振开。他挂在墙上，供朋友欣赏和评论。后来，他父亲回来看到此画，告诫他这是非无产阶级的画。激烈争执后，振开把此画撕成片儿。革命的恐惧战胜了风景画。

二

鲁双芹是个最为奇特的女孩。

那时，京城有个坏皇后，她妒忌另一个皇后，就把全城的人都赶了遥远的边疆做苦役，于是，东北的密林中便有了许多木屋，里面住着许多各种各样的人。冬天的大雪把屋子遮蔽，只有窗子像黑黑的眼睛看着外界。木屋的人们很少彼此走动，更与外界隔绝，不知世间的事情。其中一个大木屋中住着一个奇特的女孩，白雪姑娘，和她的哥哥，画家燕子，还有许多朋友。白雪姑娘聪明伶俐，美貌倾城，衣着前卫——“红

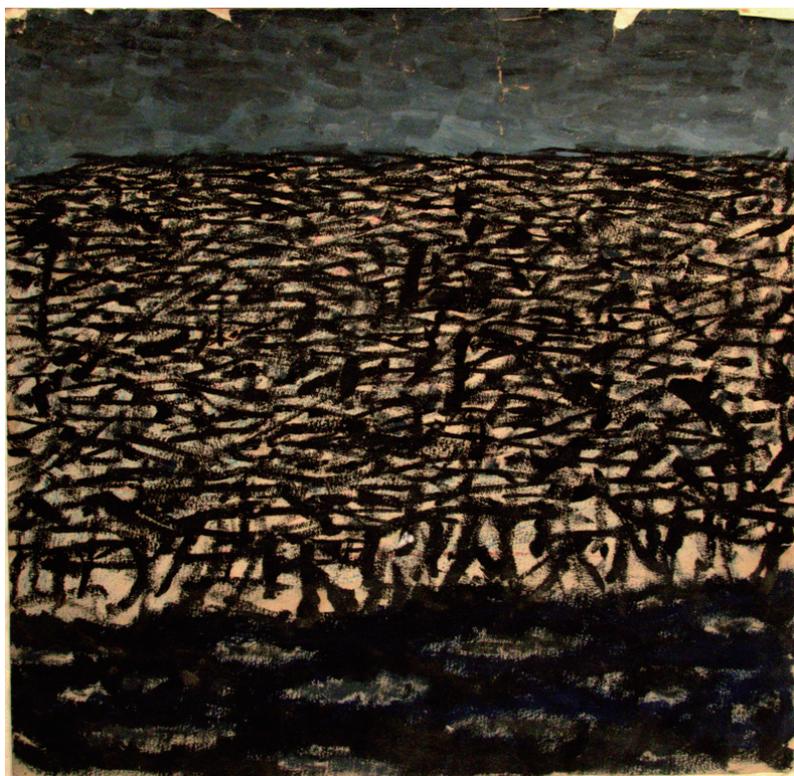
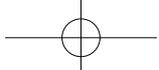


头巾凝固在天际”。她语言天赋极高，有本事将普通话翻译成普通话。往往说话的人还没有结束长篇大论，她就可以了解他 / 她的意思，讲出要点，使听众轻轻松松地听明白，诙谐地接下去。众人沉默时，她可以自然而然地开拓一个全新的话题。任何场合，只要她在，总有话题可以讨论，总有或轻或重的幽默。所以这个大木屋的人尽管度日如年，依然可以苦中作乐，熬日子。大家都尽量待在屋子里，尽管都知道应该出去，查看天气，联络其他木屋的人，确保有食物混过绵长的冬天，同时也应该打听京城和外面世界的事情。严冬季节，这个森林与世界隔绝，没有学校，没有书，没有音乐，没有科学。还好有些笔和纸张，和油画颜色。

这个大木屋中的男孩子也不同凡响。七个男孩子先后成了这个大木屋的好朋友。年龄渐渐增长，男孩儿开始约会白雪姑娘，就像在捉迷



《雪-中山公园》，油画，1972



《1975》，油画，1975

藏玩游戏。聪明的诗人河最先约会白雪姑娘。几个月后，诗人树用“胡同一样长的喉咙”吼出诗歌，“春天，温暖的三月——这意味着什么”。瞬间，诗人树又抛起几首诗，强烈的震撼，穿过树林，飘到其他的木屋，雪片纷飞。诗歌是座桥，诗人树和白雪姑娘的心灵走在上面，手拉着手。诗人河愤怒地拾起笔来，失恋之痛，失心之茫然，方方正正地筑起诗歌，“在黑夜中长睡，枕着希望”。“一张纸，一支笔，无穷的想象力，灵感流在纸上，有如神赐”。登时，整个大木屋的人和白雪姑娘，都开始转眼内视，寻找诗歌于自我，有如风过森林。大家创造词汇，流



行口语。家常便饭的割伤之痛叫剧痛，习以为常的低落是绝望，十块钱就叫巨款，有点儿动人的事儿就是震撼——后简化为震了，直到后来真的地动山摇了。

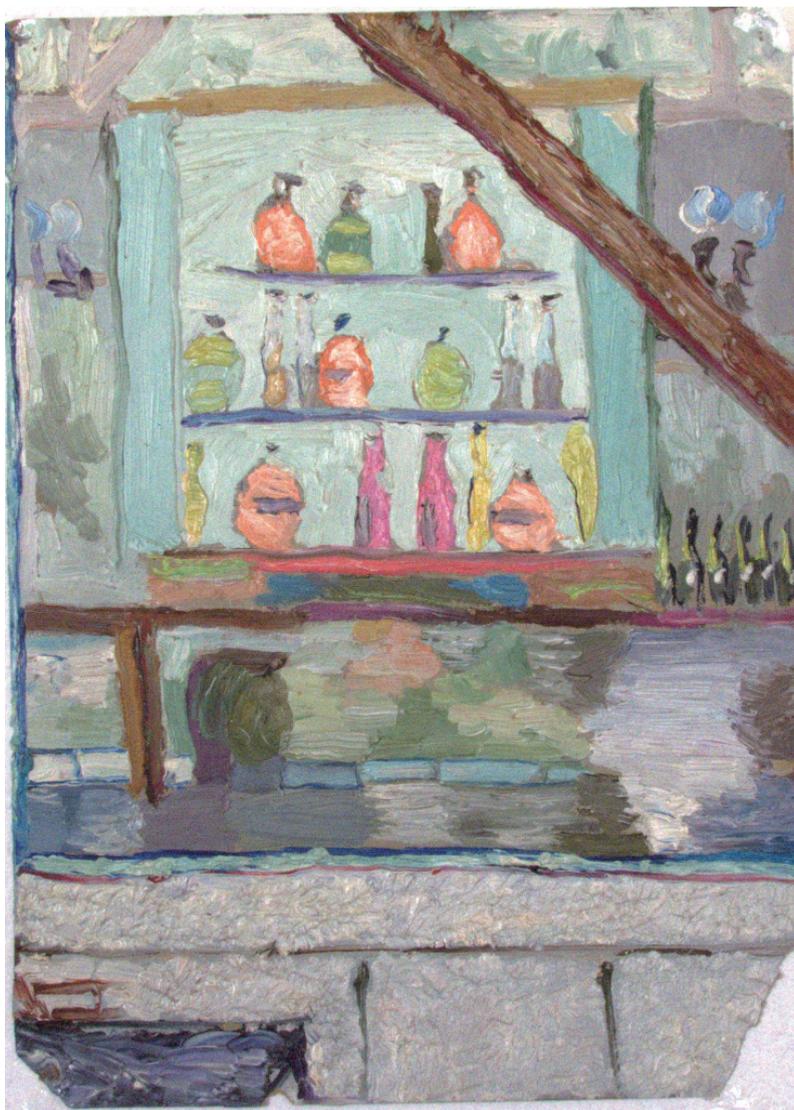
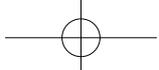
诗书的匮乏，成就了自我中心的吟咏，而诗的灵气又模糊了景象。如此一来，诗歌的意境一片烟雨朦胧，似海，似蜃楼。追求清新而怪异。

在森林中，颜色和形状是另类诗歌。大木屋的男孩们既摸索画自然景象的色调，又搜索外部事件在心中的反射——像同屋的诗人那样。画家晓面色平静而微笑，如其画。画着画着，画家晓就迷失于白雪姑娘。无奈白雪姑娘当时还在诗人树的伤心湖中，无法回应。情感猛烈的画家晓不辞而别，匿迹于冰雪中，一别就是四十四年。当年，画家晓的兄长也为爱情而献身。森林里，智慧和情感就是一切的所有，伤心足以致命。

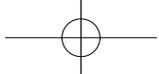
树林中的冬天是灰白的，是寒冷的。画家岗，画家燕子和白雪姑娘在冰天雪地里苦苦寻找鲜艳的色彩和生动的印象。冷时，他们用香烟的微温暖白雪姑娘的手，讲着那个欧洲小姑娘的故事，幻想着国界外的色彩缤纷（衣着），白墙红瓦，还有天上的彩云。过年前，画家岗失踪了一个礼拜。他和另一个诗人到更远的地方去开拓新界——先锋艺术。回来后，他开始画门板大的油画，惊悚的感觉，颠覆的前卫。

大木屋还有两个非常有特色的男孩子，老子卡夫和老实。老子卡夫是个文学性的哲学家，深刻地感悟人和存在。老实则是实用主义者，关心世事，思想明确而激烈。经常是老实和来访者面红耳赤地辩论外面的事情后，老子卡夫微笑出一句哲理，无为之为。可惜，大木屋里的艺术家们对老子卡夫的玄学没有足够认知，也没有时间把老子卡夫的哲学引进诗歌。

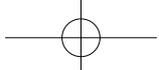
这大木屋成了新诗和先锋画的大本营。艺术在这里孕育，生长，茂盛如初春的水仙。许多年后，密林中还有歌声，“没有木屋，哪有你；没有你，哪有我们；没有我们，哪有诗，画”。歌颂白雪姑娘的父母和



《东风市场餐厅》，油画，1972



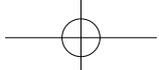
《小餐馆儿》，油画，1972



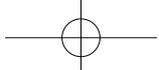
《小菜》，油画，1972

大木屋，屏蔽坏皇后的魔法，为超前的艺术避风遮雨。

王子辽生是个充满机智的人，幽默无限，讲起事情来妙趣横生。他踏进大木屋时，就注定是白雪姑娘的白马王子。“当我看你第一眼时 /你就摘去了 /我虚无的冠冕”，“你像是我 /一无所知的故乡”。许多年后，坏皇后逃出了京城，大木屋的人重返家园。白雪姑娘和她的王子幸福地在一起。大家各奔东西，只有老子卡夫、老实和画家燕子，依然坚守在一起，像白雪姑娘的护法。



《无题》，油画，1995

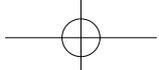


《鸟儿》，油画，1995

三

如果，有个大男孩儿见面就张开双臂拥抱你，你觉得如何，特别的是你也是个男孩儿，更特别的是这发生在1972年。这个大男孩儿就是毛头——诗人多多。

1972年夏天认识毛头时，戏剧界正在批判斯坦尼斯拉夫斯基 Stanislavski 的表演理论。毛头滔滔不绝地大谈特谈 Stanislavski 理论。我听得似懂非懂的，兴趣寡然。谁知道，讲着讲着，便转到电影的爱森斯坦-蒙太奇理论(Eisenstein -Montage Theory)。在戏剧和电影里，一种 Montage 是自然顺序地拍摄，然后用镜头剪辑来创造新的视觉序列，产生对比，增强戏剧性。比如一个下大雨的镜头转接到一座桥的影像，就产生思乡情绪。如果，下大雨的镜头紧接着的是一座大宅子的镜头，便有郁闷的感觉。写诗也是一样的，不同形象，不同概念的并致创造了完全不同的效果 /意念-诗的感觉，白马非马。他清楚描述加上准确



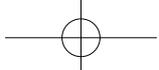
的例子，听得我如梦方醒。

我们还比较分析了 Sagan¹的《你好，忧愁》和当时地下流行的《相信未来》(食指)。Sagan 的“你是写在天花板的蜘蛛网上 /你是写在我所爱的人的眼睛里”，其实就是两个电影镜头的切换，委婉优美。“当蜘蛛网无情地查封了我的炉台 /当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀 /我依然固执地铺平失望的灰烬”，则描述产生情绪，诗以言志。当时，我们两者都喜欢，但更倾向于前者。不单是因为它是法国 /西方诗，更重要的是它用简单的两个形象排列就准确地表达出感觉——典型的 Montage，最好的形式主义。毛头当年的一首诗就追求这种形象的关联，“海，向傍晚退去 /带走了历史”。简单的构成，三个概念加上一个动词，便产生了诗样的澎湃。毛头打开了一扇窗，让我看到诗歌后面的形式，悟到形式后面的感觉。我喜欢听毛头讲的理论，他不停地讲，我就安静地听。有一次，他讲完了，见我没有反应，便问我的看法。“你的诗比你讲的好——你讲得太对了(道理)，”我回答。“可你的诗却好在有超越理论的灵感。”我心里说。

最喜欢黄昏时，在毛头暗暗的房间，听他读聂鲁达(Neruda)的诗，“从加勒比海的深处，托起了蓝色的古巴”。还有他自己的，“醉醺醺的土地 /人民粗糙的脸和呻吟的手 /人民面前……马灯在风中摇曳。”我时常感到他在千锤百炼诗中的字辞和意象，直到爆炸，有如凡·高(Van Gogh)用色彩和形象的纠结产生震撼。

毛头喜欢读书，做笔记，对诗和艺术的理论极感兴趣。他口若悬河地讲评当时所知道的各种艺术理论。讲着讲着就和别人争吵起来，争得面红耳赤，几乎动拳脚——大有决斗之势。当然，也有高兴收场的时

1 弗朗索瓦兹·萨冈(Francoise Sagan, 1935—2004)是法国著名的才女作家。1954年，年仅十八岁的她写出了小说《你好，忧愁》，一举夺得当年法国的“批评家奖”。

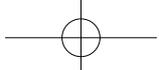


候。一次，大家讲起诗歌中的色情，毛头下结论道，“诗歌的艺术性远高于肉欲的描述。”薛蛮子立刻回答，“你根本离不开性——连诗歌的艺术都有性（行为）。”众人开怀大笑。

对艺术形式主义的追求也表现在毛头的日常举止。那年，北京第一家朝鲜饭店，“延吉冷面”，在西四北大街上开张。毛头带我去那儿吃晚饭，巨大的海碗里的冷面其辣无比且分量十足。我们吃得痛哭流涕时，毛头却极力镇静地讲如何理解韩文化——巨辣的冷面。我真服了。

1972年8月中旬，在晓春办地下画展时（文革风浪中的画展），晓春和卢中南安排我去白洋淀避风头。敲开大淀头村土屋的门时，一个光头伸出来，说卢中南不在，他是猴子（芒克）。在下午都是鸡鸣狗叫中，猴子说他写诗，并让我看了几首。我忍不住大叫太普希金（Pushkin），太没劲儿了。随后我背了 Sagan 的诗，又努力地搬弄所有从毛头那学来的形式主义和 Montage 理论。有意思的是我们非但没有感到别扭，反而更加投机了。随后的几天，我们不停地说，当然讲的都是关于西方（那时代，美梦样的名词）、现代文学和外国电影（美国的《珍珠》，巴西的《大墙后面》，捷克的《好兵帅克》）。一天下午，我画了两张村里小孩的油画。村革委会主任看了高兴，让我也画他，看了我的杰作后，他气呼呼地走了。晚饭后，我给猴子讲 Kerouac²的《在路上》，讲和听的都兴奋不已，在炕上大跳大叫。谁知轰然一声，炕塌了。次日清晨，村革委会主任便轰我走了——那是他家的炕，加上我画丑了他。坐火车回北京时，望着窗外金闪闪的秋叶，我实在欢乐，为过去一周青春的发泄，享受“自由”，结交新伙伴。

2 杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac，1922—1969），是美国“垮掉的一代”的代表人物。他的主要作品有自传体小说《在路上》《达摩流浪者》《荒凉天使》《孤独旅者》等。

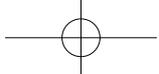


不久，猴子给我看了他的几首新作。我惊呆了，他诗风大变，没有小金鱼和美丽的女郎，只有血淋淋的太阳和目瞪口呆的河流（非原句）。我也把我的油画给他看了个遍。结果，发现我们同样热衷原始而自发的感觉，追求力量的表现——我和猴子诗歌与艺术的友谊开始于此，持续到1979年。

1972年冬天的一个早晨，猴子突然找我，说他和家里吵翻了，又不要回白洋淀，沮丧极了。我问他愿意与我到外地去流浪，寻找诗歌，体验“在路上”。他高兴起来，我除去胳膊上的石膏便和他上路了（胳膊是三周前摔断的）。我们买了两张站台票，一毛钱，第二天就到了武汉新站。欣赏完“一桥飞架南北”和江畔公园，就去找与我有一面之交的武昌诗人。不巧，该诗人已在插队的江西成婚。我们用故事和努力打动了诗人的妹妹，她款待了我们一碗面条——武汉特产。

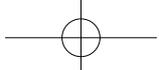
入夜后，回到火车站，买了站台票也不让进火车站，因为我们不像当地人，而一开口就全露馅了。午夜时分，我们放弃了，决定让火车站的收容所送我们回北京。收容所办公室里空荡荡，三个工作人员在聊天，不容我们说完，就打开旁边的小门，推我们进去。哇！里面臭气熏天，挤满了形形色色的人，吓得我们没等门关上就退回来冲出了收容所。那夜，月亮很大很明亮，我和猴子沿着铁轨边走边讲故事，心情反而好起来。清晨时，起雾了，我们走到了一个小火车站，又冷又饿还没钱。整个车站只有一个农民和我们。乞求无方后，只好用我的棉衣和猴子的“军挎”（书包）和那农民换了一块钱。买了车票，上车还未坐定，车厢门便砰地打开，一个凶神恶煞的壮女人来查票。她仔细看了我和猴子的票，厉声道下一站必须下车。

许昌火车站是个大站，人来人往的。吃了一碗面后，我让猴子用最后的一毛钱洗脸擦雪花膏，争取打动女孩子要点钱。等很久，猴子带着一个“社科院”的老头回来，老头就把我们交给了火车站公安局。猴子的家长把我们赎出来后，我们在公安局的礼堂高兴地打了一下午乒乓球，



《骑马的男人》，Fernando Botero³，雕塑，1932

- 3 费尔南多·博特罗，(1923—)，哥伦比亚著名雕塑家、画家，被认为哥伦比亚国家的荣耀和人民信仰之父。



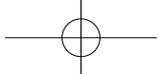
然后，坐上回北京的火车，在餐车吃了一夜（花光了他家长给的钱），庆祝磨难结束。

回北京后，我画了我的第一幅创作，《在路上》：一开纸上画的是猴子坐在梦魇般的火车厢里，望着窗外，渴求着。几天的行程成熟了我们的艺术，我从追求自然斑斓的色彩转变到强烈的情绪表现。猴子则撕裂了天空，收获稻谷。我们几乎天天见面，讨论他的诗，策划如何挑战毛头，很快猴子就写出他的第一本诗集，如期赴约——1972年底，毛头和猴子交换了各自的处女诗集。这次旅行催化了我们的艺术和友谊，尽管成就无法同 Kerouac 的相提并论。

1973年初的那天冷极了，我和猴子去三不老胡同找赵振开。他不在家，我们边走边聊，漫步向三里河。我们兴奋地谈到我近期画作，争论他与毛头诗歌的异同，最后聊到西方的艺术流派，我最喜欢的是先锋派那不停的创新，猴子说那我们就应该成立我们自己的先锋派——是啊，我们不走学院派的道路，不做御用文人，只追求对自我和自然的感觉。走到厂桥时，北风兮兮，有个老太太提筐卖“喝了蜜”的冻柿子，一毛钱一个，我们便倾其所有买了个冻柿子，每个人半个，庆祝先锋派成立——冰牙得厉害。整条北海后街空荡荡，只有我们三人。

随后，小提琴手吴川加入了我们的先锋派。我住到吴川家，白天，吴川拉琴，我画画，猴子时不时过来读两首新诗。晚上，三人在三里河区逛荡。我画了一个小提琴家在演奏——赤裸的身体和直挺挺的阳物充满了激动。吴川的琴变得越发怪异，猴子的诗则更准确而有力量。两周后，原始的冲动淡去，我们便散伙了，我的画也销毁了——我们的先锋派开张大吉。二十年后，在美国看到以下雕塑，倍感亲切。

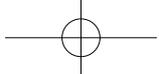
2017.04.10



随 笔 291



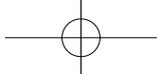
《卢中南》，油画，1972



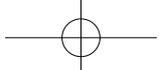
292 《今天》总115期



《村革委会主任之妞》，油画，1972



《村革委会主任》，油画，1972



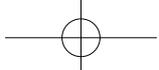
殇城

马可鲁

一

1991年8月18日凌晨一点多，格林威直村西四街临近第六大道的性商店旁边，几个中国画家在为路人画像，旁边聚集着一些围观者。灯光昏暗，时间渐晚，喧嚣声也静了下来。在路边画像的画家中有张泽平、我、张宝奇、倪军、魏小峰、冯良鸿。性商店的旁边是一家半地下的店铺终年封着门，橱窗一侧便道上使我们能毫无顾忌地将画架支起来，招揽生意。突然间，身边有人提醒，来了很多穿制服的警察，十数个警察荷枪实弹地把我们围了起来，人群一阵愕然。询问之后，知道是中城的时代广场发生了枪击事件，有中国艺术家出事了。不多时，有人从时代广场过来，说是上海来的画家被一个黑人凶手枪杀了，警察局最直接的反映是派警力把几处街头艺术家聚集的地方保护起来。

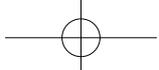
时代广场是我们不太情愿去的地方，虽然那些年也常常出没在那里，广场灯红酒绿，车水马龙，嘈杂无比，各色人种混杂，拥挤的街道上充斥着一种特殊的味道。那些国际观光客衣着光鲜，翩翩如时，那些出入百老汇剧院酒店的绅士淑女，以及夜空下无数霓虹灯广告牌上巨幅的俊男美女袒露的肌肤，音乐剧中类似西部牛仔的英雄们，对面是凯文·克兰的内裤广告。一座座摩天大楼反射出的七彩的高光。以及从旋转门的背后闪出的势利的看门人。永远修不完的马路上迎面横着路障，一截粗大的烟囱将路面下供热管道的缕缕白色蒸汽引出，这是曼哈顿特



有的景观。脚下的地铁通风口在冬季的时候排出大量浑浊而温暖的臭气，每每无家可归的人们、流浪汉、艺术家们借此而取暖。街角横流着小便，观光马车遗留的马粪，这里的空气甜腻腻、臭烘烘，这里的艺术家必须勇敢而顽强，同行之间或与非同行之间的为生意争夺地盘的争斗时有发生，大动干戈，甚至惊动警察。在这里海地的男人几乎清一色，腋下夹着薄薄的黑色皮箱，打开来满满的装的是各种电子表与进口名假表，生意特别好，街头游荡的黑人拦着过路人，从口袋里掏出假金项链兜售，遇到贪便宜的游客，常常要上当的。街边无数家卖电器与照相器材的商店几乎都是中东人经营的，其中讳莫如深，本地人是从不踏进去的。而我们，通常是腋下夹两把海滩折叠椅，一只手提画具皮包，机动而又轻便，不少东欧、俄国的艺术家仍企图维持他们“高贵”的欧洲血统，他们会把画箱高高地支起，阳伞撑起，各种画笔，连画带刷。其实他们之中绝大多数是画不过中国大陆来的画家的。当他们遭受警察骚扰的时候，躲避转移速度颇慢，费事而笨拙，而中国人的短平快优势尽显。

那些波多黎各的西班牙裔的穷人们通常集体行动。在街头用纸箱摆起赌桌，用可乐瓶盖、骰子为赌具，庄家魔术师般地挪动耍弄着几只可乐盖。口中念念有词，蛊惑围观者。周边则埋伏了一些“托儿”不断“赢钱”，而街角两端都有望风的人。直到有游客被骗后痛哭流涕，孤立无助。每晚这种把戏的上演都训练有素，当望风者报知警察来了，瞬时推倒纸箱，全部人马便立即消失，混迹在路人中，毫无踪影。

我们和这些人一样，急切地挣钱，焦虑地等待，热情地拉客，小心警察的光临，唯一不同的是人们还称这个行当为艺术，而我们是艺术家。你可以在如此嘈杂可怕的环境中十分钟、二十分钟地凝视那常常是如天人般端庄、美丽、宁静不动的美人儿。揣摩那些造物的不同群种的骨骼结构，黑瞳之后那莫测的内心。又由于被画者的静穆、画者的专注，似乎能片刻抵消周遭的凡俗。



在我们身前身后游来荡去摇曳着妓女们那些粗大的、娇小的、浓艳的、俗媚而裸露的身影。久而久之我们都认识了，见面会友好地点头。从不会错把对方当作猎物，就像不同戏份，不同场次的演员在幕后相遇那一刻，身在戏外的漫不经心，还原本真的严肃与心知肚明。

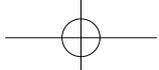
二

每当经过路边演奏的音乐家的身旁，我总是满怀敬意，恐有不妥地小心上前，躬身往琴盒儿里放上一枚硬币或一两张纸币，我知道，我与他们一样，我便是他们。

1988年我初到柏林时曾与一些“朋克”比邻而居，他们居住的楼房后面便紧邻柏林墙，这些朋克很多来自其他的国家和地区，他们的车往往拖着厢形拖车来到此地散落在楼前空地，吃住有时就在车里。他们居住的楼房是一座战前的老楼，盟军轰炸柏林的时候它竟然幸存了下来，旁边便是旧时马莉安娜修道院和教堂的钟楼，她们也都在战争中存活了下来。作为德国的一个重要艺术机构，许多艺术家的工作室、印刷作坊也自然在里面，那些年德国新表现主义艺术兴起，这里也常常上演一出出实验艺术剧，大多与中世纪宗教桎酷、社会、政治、心理、与德国和欧洲的历史相关，血淋淋，阴森森，怪异的。

柏林市政府一度企图拆掉“朋克”们居住的那座老楼，这激怒了“朋克”，于是许多窗户被砖头封起来，“朋克”们据守在楼里楼外，整座楼变成了堡垒，西柏林的市政府说来也算仁慈，这样一闹便决定不拆了，且住在楼里的人多年来更没有房租之虞。

楼的地下一层有低矮的窗户在地面之上，那里常常传来喧闹声，我透过窗户看到里面灯光幽暗，人声鼎沸，摇滚乐声大作，男人女人肢体乱扭，五颜六色的头发刺向天空。黑色的摩托装与闪亮的金属配饰是惊世骇俗的宣言。有人热情地向我招手，示意我进去，我虽满怀好奇与敬



意，却不曾有勇气参与其中。

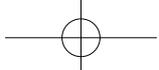
白天阳光下又与他们遭遇，这些年轻人友好地打招呼，他们慵懒的生活方式，吉普赛人似的漂泊与流浪，总使我暗暗为之向往。当我在斯图加特路遇街头音乐家，我惊讶于他们的清纯，流畅娴熟的技巧，这些都是受过良好音乐教育的年轻人，装束、仪表、自然而典雅，无论长笛、黑管或小提琴、沉着流畅的演奏出古典室内乐的章节，曲曲珠联璧合。斯图加特皇宫附近的喷泉水池和卵石铺就的步行街安放着古代与现代的雕塑与塑像，充满古典与现代的交融浑然一体。

无论我在瑞典歌德堡的市中心，在斯图加特皇宫周围几个世纪的华美建筑中穿行，或是哥本哈根市内的运河码头，我都会驻足于这些街头艺术家的面前，并为之迷恋。当我在海尔辛格栖息的短短三个半月里，每逢周末，我便会乘火车去哥本哈根，徘徊、徜徉在丹麦皇宫的护城河边，在运河边安图生的故居外面流连，享受北欧的阳光，耳边传来街头歌手粗哑的歌喉。

唯有纽约，唯有纽约不同于所有这些城市，当我动身前往这座城市前，是万万不可能理解的。

在海尔辛格人民大学时候，我的英文与文学艺术的教师是理查德，他是英国人，但久居澳大利亚。他思想“左倾”，是澳大利亚土著人权利的捍卫者。当谈起澳大利亚的土著，他对土著文化的同情使他对澳大利亚的白人政府有着20世纪六十年代青年人的愤怒。当澳大利亚庆祝建国二百周年之际，在海尔辛格安详宁静的小镇上，他组织了一批学生上街游行，我仍记得那天他神情严肃，认真而诡秘。他显然不是个成功的作家，但他小说中的情节充满了维多利亚时代英国文学的诡秘与逻辑推理。

他在文学课上教授讲解鲍勃·迪伦的歌曲，其中一首长长的歌曲叫《朋友》它有诗体的歌词，以我浅显的英文水平，竟然也被感动得无以



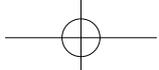
复加，我记得他事后对我说“我知道你是懂他的，我感觉得到”。自此之后，他常常唤我去他的寓所喝酒，用不多的英语交谈。他特地给我使用印制着代表他贵族家族姓氏的超大啤酒杯，他洗过澡，披着睡袍，我们围坐在壁炉旁，这时他常会电话叫来一名中年妇女，在等待客人的时候，他会文雅地修饰梳理他那绅士般的络腮胡须，他目光炯炯，极为神经质，当他得知他在英格兰的弟弟遇害身亡之后，沮丧悲哀，竟割腕未遂。

我们一起去哥本哈根，他说要带我去看看资本主义的另外一面。我们去了博物馆，那里正好有文森特·凡·高、保罗和高庚的展览，我们沿着哥本哈根古老的市区散步，一起浏览那些波西米亚聚集的地方。他说哥本哈根有个自由城，那里人们可以自由地使用毒品，大麻无疑是完全合法的。光顾那里的瘾君子多是教授、工程师、和大学生、知识分子，当然还有那些“朋克”。

我们在火车站附近选择了一家小小的上空酒吧，一进门，他便向柜台边的两位女侍者介绍“他叫Ma kelu，是从红色中国来的”。我上他课的第一天，他曾对全班的各国同学说：“这里是丹麦，在这里人们永远随身携带的一件东西是这个。”说着他便发给全班每一个人一个精巧的啤酒开瓶器。

此时我眼前出现一个怪异的场景，理查德还是一派的英国绅士，我依然傻呵呵地穿着一身牛仔服，而吧台后面的两位女侍者下身穿着短裙，上身则完全袒露，两人的乳房在我们的眼皮底下晃来晃去。我稍觉怪异却也无甚不适。理查德逢人就会说到我要到美国去，似乎是他要到美国去。我倾听他们交谈，也加入了他们随后的话题。两位女侍者都是在读的大学生。他们的话题充满了对欧洲与新大陆之间的社会、文化的比较，理查德总会说到文学、艺术与诗歌，而眼前这两位女侍者，对这些严肃话题也有着深刻的见解。

丹麦的啤酒很浓很浓，我们都喝了很多，由于谈话语言的渐感艰



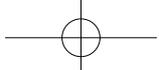
涩，我听他们的谈话颇感吃力，紧靠里面的一间房没人，光线暗暗的，却传来一声声鞭挞的声音，我踱步过去，进到那间屋里，墙角一只黑白电视机正放着两个女同性恋者施虐与受虐的场景。两人都穿着深色比基尼，一女执鞭一女匍匐，似乎享受着被鞭挞的快感。我生平第一次见此场景，除去不解与好奇，一阵生理厌恶。几分钟后我回到吧台前。我们与两位女侍者仅两三步之隔，我惊讶他们的默契，超自然地保持着自己的尊严，并无轻佻，她们与理查德严肃而悄声地交谈。

不记得我们坐了多久，我醉了，只记得理查德把我塞进了出租车，我告诉司机地址，他付了钱，待司机叫醒我，已到了哥本哈根大学的学生宿舍。我有朋友在那里，我有钥匙。每当周末我便可以住在这里。

在我离开丹麦之前，一群日本同学为我单独举办了一场晚会。三个女生，四个男生，他们的友好着实使我感动。理查德又在和平学的课堂上，向全班同学宣布：“Ma kelu 要去纽约了！”他反复强调“纽约”似乎是要送我去前线作战。在他割腕未遂那天，我和几位同学老师拦阻、簇拥着他，他脸上露出我从未见过的沮丧，他交给我一件纯羊毛毛衣，语重心长，一语双关地说：“Take it with you, the New York is cold!”我接过毛衣，一件很漂亮的毛衣，他对我解释说毛衣的图案是英国的劳工画家劳瑞的一幅油画，我接过毛衣那一刻，心中一片茫然。

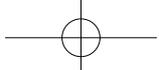
三

我、魏小峰、艾未未一同乘坐地铁，来到了哈莱姆区(Harlem)，未未几乎从不会来到这里的，他声称：“曼哈顿的十七街一下可以找到全世界的服务，足以处理生活中所有的事务。”当我们刚刚从地铁站钻出地面，未未警觉地提醒我们说“你看，这就是哈莱姆区”，眼前一位年轻人跑过的身影，紧跟着，一个黑人男子追赶着、叫喊着、手中挥着一把割纸箱用的刀子，二人飞似地跑过，消失在黑暗中。



我们来到131街，林琳的寓所。这是一套几家合用的公寓。房子极其便宜，才百多元一套，几家一分摊每家月租不过几十元。这一带的居民多为黑人，也有许多其他少数族裔的穷人。楼房墙皮油漆剥落，污迹斑斑，楼道灯光昏暗，当我们走进他们居住的房间，才意识到这里人们生存状况的拥挤、狭窄。林琳夫妇的房间仅能容身，仅能放一张单人床，床上方的书架堆满了书，很有一些重量极的书，最大的客厅被作为合用的工作室，地板隆起，裂开缝隙。林琳面目清明，来自上海，从他苦行僧式的生活方式，从我们仅有的一两次短暂的会面，我对他充满敬意，且有好感。他与他的好友、同是来自上海的艺术家庄穗康和张建军一起就读于位于曼哈顿二十三街的纽约视觉艺术学院。在美国学艺术是很奢侈的，学费不便宜，而他们需要街头画像或打工的钱来支付学费，完成学业，我能想象其中的艰难。

纽约视觉艺术学院通常代表着纽约艺术动向的最新的潮流与趋势，而那个年代，正好是新表现主义的尾声，纽约新绘画的领军人物是朱利安·施纳贝尔、巴斯奎特、大卫·萨利、罗伯特·朗戈、辛迪·沙曼等一批八十年代起来的年轻人。后现代主义思潮方兴未艾。林琳的作品能使我想起巴斯奎特与朱利安·施纳贝尔，我能窥见他的热情与野心，画面上嵌着一块块一尺左右长一段的橡胶轮胎，每幅画成为厚重的立体画面，似乎毫不透明的工业油漆，淋淋洒洒的覆盖了整个画面，从中我能感觉到哈莱姆区、布鲁克林区、布朗克斯区那些到处废墟般的街道，街道上到处寻得到废弃的汽车残骸与车轮轮胎。寂了的街道上行走的一脸冷漠的黝黑人体散发出的浓浓的非洲香料与薰衣草的混合气味，一些失业无助的人们聚集在街头。不远一家修车行的隔壁上满是描绘黑人生活的颜色浓郁线条粗犷的涂鸦与壁画，车行门板洞开，空荡而幽深，库房的尽头传出黑人男性的爵士与布鲁斯音乐嘶哑而哀怨的吼叫，我听不出那是B.B.King还是迈尔·戴卫斯。



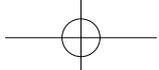
四

坐落在缅因州的斯古海根绘画雕塑学校是一个全美知名的艺术基金会，一个六十多年来囊括众多现代艺术史上重要艺术家、艺术界人士及美国政界参与其中的艺术组织，每年夏天的三个月，集中六十四名来自世界各地的年轻艺术家，五名驻校老师及他们的家属，众多的办公室工作人员，通常还会有过去几届的同学志愿做义工——他们都留恋这里，愿意再回到这里。此外，还会邀请为数可观的重要艺术家、学者们前来讲座。学校的工作室错落在山坡上，通常以艺术家名字命名的是艺术家或基金会捐盖的，学校有雕塑艺术家工作室与作坊，有各种机械工具，有湿壁画工作室，九十年代又增加了电脑及数字设备供做多媒体艺术的艺术家使用，学校还有一座拥有两万多册画册书籍的图书馆，坐落在一座小池塘边。平日的晚间，是无尽的晚会与篝火，是艺术家的世外桃源。

这一届的驻校艺术家分别是：约翰·沃克、马哲瑞·佩特诺、威廉王、朱迪·瑞夫卡、詹姆斯·克拉克，前来讲座的艺术家有：李昂·高伯、泰瑞·温特、黑人画家贾克伯·劳伦斯，还有一位哥伦比亚大学的研究东方艺术的教授专家，记得他演讲的大意是西方现代艺术的衰落与精神危机，他声称中国古代艺术的高度精神性能挽救西方艺术精神性的缺失，这自然会引来一片哗然。在他演讲过程中播放幻灯片时，我注意到有几幅作品放倒了，约翰鼓动我站起来指出错误，只见老教授一阵慌乱，几次眼镜滑落到鼻梁下方的鼻鬃上。

初到斯古海根的时候，一切都是懵然无知的，对于学校的日程安排与活动内容的了解也毫不清晰。这一切当然源于语言的欠缺，刚到美国不久，适应美式英语的听力也确实需要一段时间。

我被分配到一间四人合住的房间，一座临近水边的两层木屋，我们住楼上，楼下是客厅与众人活动的空间。很快的，宿舍已杂乱无章，

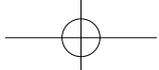


几乎无从落脚，美国年轻人的散漫使我吃惊。我开始不适应，向学校提出，找到教导处提出请求，我要求有一个安静的住处，学校的慷慨出乎我意料。我被调整到紧挨湖边的另一座木屋，三张木床，但整个房间只我一人，木屋坐落在稍稍纵深的林中，推开木门，前面一个小小平台，木栏引导一直到湖边。我喜欢这个地方，清晨周遭静寂，只有鸟的鸣叫。我立即把录音机摆在床头桌上，整整齐齐地将巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、马勒、柴可夫斯基、德沃夏克、西贝柳斯、格里格的音乐磁带码放在一起。

工作室距离我的住所大约需二十分钟的步行，每天从湖边往山上走要路过图书馆、红房子工作室、凡·高工作室、讲座大厅与雕塑作坊，还有两大排工作室；一个叫长工作室，一个叫德·孔宁工作室，那是德·孔宁捐资建造的。一排约七八间，每间并不大，但都有天窗光线明亮。前面是宽宽的木廊。四周被树林围绕，眺望缅因州层层起伏的山峦，其间奶牛三三两两放养在山坡上，景色绝佳。当我把一块块大画布直接钉到墙上涂上底料后，接下来的时间大多在图书馆，在那里我竟然找到我们刚刚结束的纽约-北京纸上作品展的画册。

与我一同来到这里的还有一位中央美院的艺术家，出国前在学校任教，毕业于民间美术系，但他画油画，深受原始主义艺术的影响，画得很可爱。他刚刚从国内过来，英语听不大懂，一次在和一位黑人艺术家的交谈中，那个黑人艺术家教导他：在美国，凡是听不懂的时候一定要说“NO”，别说“YES”，可能他每每听不懂英语的同时总要笑容可掬地对所有人回答“YES”。

他的画儿画得很快，有着非常多的主意。画中的符号与形象，从生物界的飞虫走兽到热带丛林的灌木植物，以及变形稚拙的人形，使我总想起原始主义卢梭，而本尚的夫人很赏识他，说要和他谈谈，他很兴奋。他见异思迁，那阵子画风一天一变，一周之内墙上的画儿变了七个样子，自己也很为这种无所适从而苦恼。周围的美国画家被搞糊涂了，

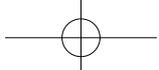


便来问我“他在干什么？”他这种状态我既理解也很同情，他很瘦小，深度眼镜后面的目光不安而又焦躁。他知道我那时的画儿是抽象的，近乎新表现主义的，他觉得我和这里当时的艺术是相一致的，好心的他一天来到我的工作室，对我说：“你很有希望，将来回到纽约，我们一起，我拼命挣钱，你就玩儿命画。”我看着他痛苦的样子，什么也说不出来。我自然不会当真，我对自己也全然没有把握，又能怎样呢？（我这里还要说的是，若干年后我们一同回到纽约，我们一同在街上画像，他笑容可掬，人看上去心情好多了，也放松多了，我们依然谈着艺术理想。）

这里三个月的学费那时是3700美金，我的奖学金是2000美金，学校安排人700美金收藏了我一幅画儿，我仍需交1000美金，我没什么钱了，决定放弃。我找到学校在纽约的办公室告诉他们我没有1000美金，得到的答复是非常善意的：“我们喜欢你的作品，你应该到这里来，我们再资助你1000美金。”我便再没有了拒绝的理由。但另外一个理由我却没说，那年六月国内发生的事件。直接影响到我们在这里的每一个人，我一直无法从中解脱出来，绘画也似乎失去了动力与意义，我停止了绘画，心里充满失望与忧虑。

五

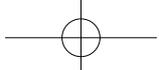
John Walker来到我工作室的时候，我将四尺宣纸铺在地上，用大号毛笔试图整理书写一些关于绘画的认识与要义，他想知道我正在干什么，我结结巴巴地用英语向他翻译过去。而画布涂好了底子钉在墙上已数日，我迟迟动不起手来。我拾起旧日的行当，涂抹几幅风景，摆在地上或靠在墙边。John看过我多年的绘画过程资料，始终没几句话，我对他陈述了迟迟没有动手的原因，他才开口对我说：“发生在你身上的事是你的国家的事，而发生在我身上的事是直接关于我的家庭，亲人。”



我才得知他于1964年到美国之前，一场车祸使他失去了妻子和孩子。他对我说：“我那时没有别的选择，只有画画儿。你是个非常好的艺术家，你是知道的，”他指着墙上的几幅风景说，“那不是你真正的艺术，你需要点伏特加，然后把颜料扔到画布上去，开始干吧！”说完便告辞了。我似乎正需要这样的push。背上挨了重重的一击后，当晚，我的许多宽宽的刷子开始动作起来。我很感激John，当时五个老师轮番走访工作室，John到我这里来得要勤一些，但我始终没有见过他的作品，只是直觉上感到很亲近，我那时对抽象绘画的理解和实践仅限于抽象表现主义的诸位美国大师，以及对于中国书法、水墨、意象与老庄哲学的混合物。在国内一张绘画的时间往往个把小时，三笔两笔挥就，好处是笔法、笔力与简洁的构图，即时的未完成性。

但我对自己的不满意在于我不愿意被局部的得失或绘画的偶然性左右。换句话说，绘画过程失之简单。自从我第一次看到“纽约-北京纸上作品展”上那些美国艺术家的朴素的素描与油画，自从我看到欧美博物馆中当时那些画家的原作，无论是弗兰克·克莱因、马克·罗斯科、还是德·孔宁，因为那里面有着某种既形而上而又真实存在、深厚的、合乎语言逻辑的、非常明确的东西，罗伯特·马泽威尔的作品中的设计成分的意向构图，逻辑的斟酌，使我意识到思想的过程与绘画的过程有着双重的深度。

自然而然的，这个时期我有意避开中国文化中过多的意象的成分，在画布上不断地改动，复遮、去除、而注意保留不断绘画过程的痕迹。我这段时间的失望、忧虑、愤怒的情绪通过激烈的绘画行为被释放了出来，我常常天亮才睡，省去早饭，中午和下午都关在木屋里读书或听交响乐，晚上去画室。一直工作到早晨三四点钟。我把当时的素描稿贴到画布上，或蘸满颜料的麻绳固定到画布上，或把绘画做成装置，很多过程的重叠，很多不确定元素与可能性，驻校艺术家朱迪·瑞夫卡介绍给



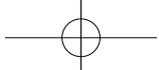
我一种皂化腊，是油画的媒介物，可以降低成本，又可以控制色彩的透明度，保留厚重的肌理与层次之间工作过程的痕迹（这种材料实际上也成为我在1993年之后十几年用中国古代绘画作为我的画面图式的多件系列作品的主要材料）。黑人艺术家贾克伯·劳伦斯来到我的工作室，建议我“画面尽量谨慎，避免大面积地使用白色。”马哲瑞·波特诺在John的鼓励下来到我的工作室说：“听说你完成了一批非常棒的作品，希望你自已认识到。”

John还是常常到我的工作室来，鼓励我去读硕士，他说：“把家人接来吧，这样你才能真正开始作画。”我对我的绘画并不满意，我不喜欢里面仍是过分情绪化与意象化的图式，我总觉得那些大师的作品肯定有一种更可称之为热情与理性、智慧和逻辑的东西，一种值得玩味的东西。

接下来，学校为我近期的作品办了一次讲座与演示。我把几幅作品搬到台上，听众有七八十人，轮到即兴回答，我回答并阐述了产生这批作品的缘由与过程。显然我干得还可以，台下的反映是满意且认真的。

John那时的妻子曼默瑞和孩子们一同住在学校里，曼默瑞执教于耶鲁大学瓦萨学院，一口澳洲口音的英语，是典型的精英知识分子。讲座结束后她诚恳地要求我把作品依次摆放到会议厅的最后面，问我为什么总是用两块画布拼接；这是我通常的做法，我也常常问自己为什么，其中必然有某种心理的深层原因，但我知道这套作品中充满冲突、分裂与死亡的气息。我在解释我画面中冲突感时谈到建设与毁灭的关系、分裂与重组的过程，竟没有注意到曼默瑞情绪激动，眼眶充满泪水，在一旁的香港女画家施运问到“曼默瑞，你怎么了？”她低头说了一声“真对不起”，就匆匆离开了，这使我至今充满疑问。

我第一次见到John的作品，是学校结束后的开放工作室，John的工作室大约一百平方米左右，四五幅两三米大的作品靠在墙上，作品中

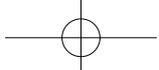


有某种符号化的图形，充满绘画性的粗大用笔及抽象化的空间构成，处处能看出作为一个画家对绘画语言掌握的确切。从画面每一局部的衔接，大面积色彩斑斓的覆盖，画面笔法的跌宕，我从站立在他作品前那一刻便感觉到他的画面传递出的巨大信息量。我意识到这是一个画家中的画家。

六

1939年 John Walker 出生于英国的伯明翰，十四岁进入伯明翰艺术学校。在那里他幸运地遇到了伟大的老师，艺术家吉尔伯特·梅森。当沃克1967年开始在伦敦展出他的作品时刻，伦敦艺术界充满激情，喧嚣、野心与成功的时代似乎已接近尾声。五年之后，沃克的作品被选中进入了威尼斯双年展的英国馆。那时他的作品是介乎于抽象与新具象之间，画面被圆形、扇形或三角几何形体切割，以此出现的画面空间层次给予了他寻找并训练他驾驭所有基本绘画元素的能力。七十年代初年他移居美国，并开始在纽约展出作品，八十年代起他反复运用受到委拉士奎支的“布里达的受降”启示的图式，并使之成为赋有象征性图形的抽象化载体，这一“物体、形式、空间”的变幻，很长一段时期内为沃克的作品提供了巨大而又神秘的心理指向的意义。

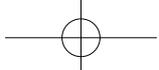
John 的父亲参加过第一次世界大战，他对于那次战争的了解是通过他父亲的亲历叙述，他整个家族在1916年7月1日在苏麦的一次战役中便丧生了十一个人，他的父亲仅受了轻伤，但在一年后的一场战斗中被弹片击中几乎丧命，被送回家乡。沃克少年时，他的父亲便对他讲述了那次异常残酷的战争浩劫，沃克日后又大量学习了关于那场战争的图片、小说、影像、诗歌。此后在他的一系列石版画作品中常常出现的是充满象征意义的受伤的士兵、头颅骨或羊的颅骨。他声称他这个时期的绘画是“与父亲的一系列交谈”。



John的抽象绘画讲究技巧，及抽象化的画面空间，画面每一部分的衔接，大面积的色彩斑驳的覆盖，画面书写笔法的跌宕起伏的节奏，文化阅读的痕迹……这些使他的画面蕴含巨大的信息量。他是训练有素、功底深厚的来自有着五百年绘画传统的欧洲画家中的画家。这又使他和菲利普·迦斯顿有着某种相似之处，孤独而深刻，浪漫与落寞，是愤怒的灵魂的投射。是关于死亡与受伤害人们的宿命。在他这段时间，画中的物体经常带有具体象征意义的符号，与《旧约全书》中预言般的、关于终极真理的文字。他收藏有大量的大洋洲土著民居的饰物，饰有图腾的门楣、物件。表面经岁月侵蚀，原本深深的褐红色加上白垩粉后形成刺眼的反差，那些神秘的文饰和祭拜图腾的色泽、肌理，恰恰成为他绘画中神秘力量的来源。他巧妙地将另一种文化衔接到欧洲文化之中，他运用这些图腾、咒语，与他画中怪异的形体与魔幻般的空间光线结合，使他的绘画产生了苦涩而坚毅的力量，和整个人类及个人的悲剧经验，以及跨越这悲剧经验之后恪守于绘画本体的佐证。

九十年代后期，他搬去了波士顿附近，在麻省理工学院教书。他买下一个小岛，面对热爱的自然绘画，在艺术的哲学与主义风云变幻之际，遗然自立。他重在林边支起画架，一幅幅的大画布平躺在草地上，常常一天之中在几块画布之间搏斗，像一个勇士。2005年他在这个小岛上，面对朝暮交替与四时之分，同一片景色，同一片流过的海水。他用小于一本书的博彩卡纸板作画。一百幅抽象写生油画挥洒自由，波涛涌动的惊惧与无常，风云气象的凛冽，日出日落的辉光……都被他非常抽象地具体化，具体到每一个笔触的游走、皴擦、挥洒、衔接与肆意涂抹。这批作品在他年近七十的时候重新带给他单纯的快乐，充满了抽象绘画语言的意外与灵性，尤其是只有面对自然写生时才能获得的异常清新的感觉。

对于John的绘画，艺术批评家道尔·阿士顿这样写道：我完全可以想象将来的专家们将思考与审视 John Walker 早期绘画中图像的来源，

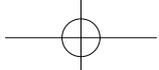


从《旧约全书》到大洋洲的图腾，或关于沃克的藏品、著作，在艺术影响的基础之上的所有的附加注脚。我假设所有详尽的资料将会提供正确的引导，即关于如何从文化角度阅读他的绘画。但是最重要的，是永远要记住 John Walker 绘画中的视觉冲击力。画家的绘画语言的第一位是永久的属性。转换为文字是如此之难，无论何物、何地、与何种存在，这些都深深地影响着他的绘画。

20世纪90年代初的一个复活节，我们全家拜访了他在纽约上州哈德逊河边的家，那时他为全家购置了很大的一座别墅，屋前草坡一直向下延伸到河边，他带我们参观了草坡右侧新盖的书房。他告诉我他要在水边盖一座素描工作室。当我们穿过坡岸上粗壮的树木来到水边，John 捡起一根树杈作为手杖，指向水边，河边的木桩上拴着一条木船。哈德逊河面宽广，他说他的兄弟到过中国，曾随着英国的军舰到了重庆。他问我，扬子江的水面是否也有这么宽？

七

我把家里的电视机、录像机搬到了街上，在西四街与第六大道的夹角处的便道上，反复播放过去几天录制编辑的各大主要电视台新闻中关于林琳遇害的新闻。我们分头向路人募捐，来帮助他的家人。那几天，我们全部停止工作，投入了为林琳伸张正义的活动中去了。九月十八日，我们与亚裔反暴力联盟联手组织了游行示威，我们从东四十六街第八大道的梅尔福德酒店门前出发，一路手执横幅标语，左边长长一队警察摩托车开道守护。我们来到位于曼哈顿中城最东侧的市警察局门口对面，在场的中国画家中有许多我亲近的朋友：郝兵，张宏图，艾未未，钱大经，林圣元，魏小峰等。倪军用英语向公众做了演讲，许多美国艺术家与亚裔、西班牙裔、黑人艺术家也都参加了这次亚裔反暴力大游行。



这种抗争、呼喊的方式在我居住纽约的十八年中，时有发生，日有所闻。而我们艺术家反对暴力、反对歧视、争取言论自由、生存自由、反对警察骚扰街头艺术家画像与卖画谋生的诉求与抗争，在九十年代中以及后几年更为激烈。1993年反对纽约警察骚扰、拘捕街头艺术家谋生自由和90年代中对纽约市长朱利安尼以及纽约警察局侵犯宪法第一修正案的法律诉讼，在漫长的诉讼过程中一直闹到最高法院，几年之后终于艺术家获胜，获得了言论自由、创作自由以及在纽约街头展示与谋生的权力。

我们继续在西四街有街边篮球场的街边画像。那几年艺术家越来越多，几乎排满了从西四街到西三街的东面的便道，最临近马路的都是本地黑人与非洲的新移民，他们贩卖非洲香料、香水及首饰，最可爱的是几个黑人流浪汉，每晚天色将暗，他们便会身着各色西服，提着手杖来到街边（反正他们有的是不知从哪里捡到的旧西服供他们穿），地上的手提录音机播着黑人爵士乐或者加勒比地区的节奏，随着 *Bon Marly* 的乐曲，他们挑逗性地与围观的路人互动。

但他们的营生是买旧书与捡来的杂志，其中主要是那些成人杂志，花花公子或是其他性爱的杂志。他们通常迅速地将它们摊在地上，一两美元一本，他们的心思似乎从来没有在生意上，没几个钟头，当他们挣到几块钱的时候，通常早早便把杂志收进啤酒框里，藏到不远处的靠墙树丛后面，一人分得几块钱便各自走掉了。不难想象，他们会转身来到四街的华盛顿广场的街角，把全部挣到的钱换来一小塑料袋大麻，或者去了第二大道二街西南把脚那家狭小简陋的、喷满涂鸦的工人阶级与朋克族光顾的酒吧。那里啤酒两块钱便能买一杯。可能，可能……太多的可能，但始终使我羡慕与惭愧的是我们这些黄面孔的家伙们都是贪婪而又要面子的，即便已经坦然地来到街头，什么时候我们敢载歌载舞，什么时候我们也引吭高歌，什么时候又舍得喝得大醉，享受周末村中的夜生活，又可曾慷慨解囊、散财接济那些已丧失生存能力的无家可

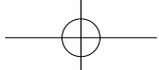


归的流浪者们……每个人都焦急地等待，热情地拉客，忍辱似地低头作画，碰到挑衅者故作没事般地一脸堆笑。我常常为此而难为情。

但我很骄傲我身边的这几个哥们儿，不屈服命运的血性。孙思翰是上海戏剧学院毕业的，是上戏一拨学子里面的英俊小生，个子高高，仪表堂堂，他的摊位常常招致许多女士就座。他父母都是绘画的教师，八十年代初便来到美国，那时也以此为生。他的技艺显然没有任何专业可言，也没有任何专业造型的基础的痕迹，但却总能画得很像。他每每正襟危坐，画具摊开，画样、价格表一应俱全，他从不主动拉客，有人砍价，他总是摇头拒绝。即便这样，他的座位上永远不断有女孩坐下，与其说他得以凝视端详这些美妙女子的花容，不如说这些好色女子如愿地在饱餐他的秀色。

那时我们都傍成一团，一字排开，一个个酷得要命。宝齐来自西安美院，由于长期健身，体格壮硕，肩膀宽厚，他深知自己的优势，站立时两臂有意地稍稍向外自然下垂，他总是身穿皮夹克，更增加了双肩的宽度（那时候我们每个人都身着黑色皮夹克，登一双长筒马靴或高跟的翻毛牛皮工作靴）。他卷曲的长发显然烫过（他之前从洪都拉斯去到加州，在种植园工作过，后又在饭店炸鱼，显然深受加州拉美人的影响），几乎所有女孩都是他的猎物，他下笔中规中矩，造型准确而结构又结实，但致命的是他画中所有的人都是一副表情，严肃木然，可宝齐本人却是个活宝，很好玩儿，能吃苦且本性善良。我那时没有车，有一段时间多靠他每日载我出行，结伴出没在曼哈顿。他有时还常常穿一件米色卡其布四只口袋双肩佩带的夹克，领子又尖又大，不知是因为卷曲的背头发型还是着装的缘由，常常被人误认为南美人或哥伦比亚的毒枭，或来自墨西哥城……

而师哥是真正不明国籍的人，师哥叫李组明，上海人，性情儒雅个子瘦小，面目非常清秀，五官的骨骼非常有型。他蓄须蓄发，头发出奇的柔软，炭一样漆黑。和我一样，师哥也是自学非科班出身的画家（因

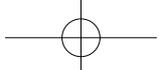


为我从他画像的手法技巧就能揣度出来)。他一度浪漫地追逐着阿良，阿良是个台湾奇女子，半生都在漂泊，迷恋于吉普赛人的生活方式，勇敢地一人漂洋过海，来新大陆又游走欧罗巴，也勇敢地到过西班牙，勇敢地在那里的餐馆打黑工，挣得些许盘缠便继续勇敢上路。她装束个性又自然，超过大陆今天的时尚。顺理成章地我们便叫起了“师姐”，虽然我们并不看好师哥的任何努力。

师哥那时是个异常严肃的满怀宗教感的画家，他在九十年代初期的画作常常使用综合材料。用笔用色都很重，冷冷的，他是一个崇尚艺术的神性的使徒，一度与几个美国艺术家合用一个画室，画室位于布鲁克林百老汇大道的一座厂房内，隔出一小间便是睡房，窗外便是轰轰作响的地铁高架路。他的寝室充满神秘感，他将床高高地架起，一只小沙发，周遭极其简单的家具，他在那只老旧的电视屏幕上用胶带满满地贴了一个十字，瘦小的身体埋在沙发里，两只手臂几乎要高举平放在沙发两侧扶手，说话时缓慢而又肯定。师哥那时喜欢穿一身黑，黑色紧瘦筒靴永远绑腿，衬衫掖进裤子里，你可以想象那副场景，再加上长发黑须，你能得到的便又是一个不明国籍的人。

你无法得知他的文化背景，他的宗教信仰，他是否有功力，对，甚至年龄。无数黑人对他恭敬有加，都称他为“师父 MASTER”，认为他功夫高深，不是凡人，他刻意摆姿站桩，调整呼吸；声称在“吐出俗气”。我常见他们和他握手寒暄，他也就愈加向对方倾倒而笑容可掬，殊不知他只是勉强有缚鸡之力。

小峰和方子都是中央工艺美院毕业的，小峰是从西安考去北京上的学，方子确实地道的北京人，功心是首师大美术系的，出国前已是教师，我常常看到他在西村的路边迅速地用彩色粉笔造型，他标准学院式的素描功底使我为之侧目，虽然多年来不屑于这种技巧与训练。功心很敏感，非常机敏的一个人，常常在有无生意之间注意着周围发生着什么。我清楚地记得，当初我刚刚从缅因州到纽约，荷包已空空，坐到街



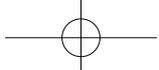
上开始挣钱的时候，还不认识他，也不懂规矩，但我能感觉到他警觉的目光。我把肖像价格压低，连续以十美元的价格搞定三十块钱之后，便从一个黑人手里买下一件韩国出产的旧皮夹克，之后我又挣得几十元，立即买了一部电话座机。功心频频往我这边张望，怏怏地欲言又止。当然是我严重违规，犯了忌；这要遭万人捶的。很快我意识到了。

当我们日后都做了朋友，功心告诉我这一切时，已经是付诸笑谈了。

小峰极其聪明，他英语流利，衣装入时，思维跳跃，联想能力远超出常人。是我们这帮人里被认为最能融入美国主流价值观和美国主流社会的。他那时的女友是现在的前妻，台湾出生美国长大，思想前卫，独立而又美国化，是个多媒体实验艺术家。可怜的小峰也得朝那方面靠拢。之前他也是混迹于街头，和我们一样，没大出息。我曾亲眼得见他画像时的非常独特而有趣的故事。而现在，他在一家设计公司任职，收入良好。

八

夜间昏黄的路灯下，西四街的性商店门外，宝奇即将画完一个女孩子，她的父亲正在画家身后，他注意到宝奇旁边的另一位中国画家更不同凡响；小峰画像不用画架，只是一本画夹上一本雪白细腻的素描册，他手中一把削得尖尖的炭笔，一上手便利索地将两只眼睛画得晶莹剔透，通常他会在黑色瞳孔上面两点高光。他的身边聚集了很多围观者，随后见他逐渐往四周扩展，往下推由眉弓，鼻梁至鼻翼，人中再到嘴唇、下颚，最后才勾出脸的外轮廓……当那位父亲注意到小峰身后越来越多的围观者的时候，开始对宝奇即将完成的肖像提出异议，表示宝奇画得不像，不必再画下去了。这时宝奇已接近结束，其实画得很像。几经交涉无效，女孩的父亲要求等待小峰再为他的女儿画一幅。宝奇无



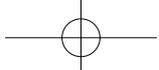
奈只好委屈自己。但小峰在画的过程中的有趣之处才刚刚开始，人们逐渐发现透明白皙的脸，开始有了挺直的鼻梁，丰满的鼻翼，但接下来是稍长的人中和嘴唇，再接下来是明显被再度拉长的方方的下巴，由此整张脸的轮廓被再度扩大，而且还是那样的白皙。头发乌黑，晶莹剔透的眼睛。一张清秀的面孔由此而变得古怪。这使得围拢过来的人群渐渐散去，那位女孩的父亲失望之余渐渐冷静下来，近乎难为情地恳求宝奇再让他看看那幅他的女儿的肖像。

但小峰在工作室里面对自己作品的想象力是要远胜过宝奇的，他在九十年代有一系列的作品，将书的现成品切割交叉后做成的雕塑，再由众多书籍的不同码放，与数码科技的电脑合成的大幅合成喷绘图片，想象宇宙爆炸、人类迁徙月球等场景，充满了实验性和想象力，是小峰特有的聪慧。

未未在任何地方都是传奇式的人物，我没到纽约之前，张伟在来信中反复提起，我便印象深刻。在我们奋战在格林尼治村的那几年，未未始终是最淡定的，他每天工作的时间是固定的，他每天拉着拖着他的载着画具的行李车，从东村的七街一直走到西四街，他往往九点便到，这时大多数中国画家经过通宵的工作还在梦乡，格林尼治村街头行人稀疏，他和几位美国画家便已经摆起画具，在靠近四街口的最前端，他通常一边用彩色粉笔画着，一边悠闲地和被画的顾客聊天。当天色刚刚暗下来，不管生意多好，他总是准时收拾家什，安然地往东村回去。记得有一次他对我说：“可鲁，早来，早来能画彩色的。”那时画一幅黑白素描是15美元，而画一幅彩色粉笔画像是30美元，当你面对第一个客人的时候把价格降到25美元，通常客人便坐了下来。

几位美国艺术家永远是架子十足，气定神闲，每个人都是一幅专业画师的风度，但功夫却远远不如中国艺术家们。两方倒也相安无事，但时而你会听到他们抱怨中国的画家们把价格压得太低。

赵方异常勤奋，平静而乐观，他目标明确，上学……他在美国多

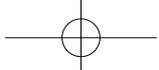


年一直在学校里生活，学费来源的很大一部分要靠画肖像来支撑。我敬佩他随和的性格与自律的意志。他拿到两个建筑学的学历后一直在美国的建筑事务所供职。他一步步的实现着他建筑师的梦想。每当我看到他那一件件精巧的现代主义风格的建筑模型，每次踏进他家，他的井然有序的起居室、工作室，装饰风格处处透出主人的精致趣味，羡慕之情总是油然而起。我看到的是一个平和而悠然、热爱生活的人。

在街头画像，你会遭遇到各种各样的突发情况，面对的顾客更是五光十色，街头混迹的，寻衅闹事的，同行及附近店家，同是街头谋生的，同命不同行的，我刚才提到的这几个哥们个个酷得要命，如果有人因为什么事遭遇刁难、非礼，或有闹场者闯入，就会立即同声而起，抄起家伙一拥而上。这种自发的保护在纽约街头险恶的环境下是绝对必要的。那时曼哈顿几处地方街头的艺术家已超过百人，各色人种，柏林墙倒塌后不久蜂拥而至的，多是苏联的各加盟共和国的，东欧各国的，还有阿尔巴尼亚和苏联的功勋艺术家，像马克西莫夫这样的艺术家大有人在。其中那位阿尔巴尼亚的官方功勋艺术家的写实技巧非常了得。可能由于都是来自共产主义国度，一样的背景经历，一样受过意识形态的艺术教育，一样的对事物的感同身受，一样的自卑与人穷志短的宿命，一样的经历着巨大的心理落差……他与中国艺术家朝夕相处，生活上相濡以沫，生意上相互合作，二十年来成为佳话。

被警察骚扰、拘捕、没收画具，几乎是街头艺术家每个人的噩梦，大家都被公园局的保安驱赶，被制服或便衣的警察盘问拘捕、驱逐。每天时代广场上演着猫捉老鼠的把戏，频频地换地方，艺术家一直要等到入夜11点以后，才可以在百老汇的人行道上摆摊儿。其他各种营生的小贩们也同时出动，让时代广场成为喧嚣的罗马集市，这样我们要在这里工作到凌晨两三点种才算挣到了钱。

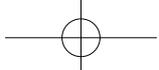
每到深秋，天气转冷。高楼颶风吹透衣服钻入骨头，瑟瑟缩缩的我们几乎入春以来从未歇过周末，是的，我们只有在夏天的周末才容易挣



到钱，我们不放过每一个周末挣钱的机会，这样，冬天才可以在工作室冬眠。

我至今记得最初在街头工作的日子，人海之中的茫然，不情愿的吆喝，廉价地为几美元讨价还价，路人最常见的避闪的神情。你卑微地工作，卑微地等待顾客的一声认可，凌晨你收好画具，拖着疲惫的身躯走下地铁，夜间的地铁已班车稀疏，满是黑灰，肮脏破旧的纽约地铁，从隧道一头传来音乐声，一支凄凉的萨克斯悠扬哀怨，一个孤独的黑人老乐手，整个车站空空荡荡……猛然间，隧道一阵风起夹杂着灰尘，列车轰然钻出隧道，呼啸着将一切其他声音淹没。待到列车远去，昏暗的站台又只留下了孤独哀婉的音乐声……你蜷缩在车厢的一头，警觉地注视着车厢里的人们，当车厢空荡下来，从前面车厢流窜过来一个黑人流浪汉或几个西班牙裔或一个喝得大醉的白人，都会增加你的恐惧。你慢慢克制不住困意……迷糊中列车死一般地一动不动，你抄起家什走出车外却不知身在何处，这时天色已微明，你被通知列车夜间改道。你被迫来到了布朗克斯或是曼哈顿东河上的罗斯福岛……那么再往回走，继续等待，然后再换乘列车。当你再次钻出地面，拖着沉重的步履走向住处，天色早已大亮。初阳的光芒，铺满你疲惫而又惨黄的脸上。这不是浪漫的描述，这是我们每个人都熟悉的发生。

平心而论，街头的艺术生涯，帮助了无数在外游荡的我们。画肖像使我们在异国他乡能独立生活，供养我们的生计、画室与画梦。我曾在柏林看到同行的年轻人的无奈与焦急，走投无路时极度的沮丧。我以仅有的能力帮助他们渡过难关。我也曾鼓励同车的国内来的长号手，走下柏林的地铁吹奏，当他第一次赚到四十马克后，我听到他兴奋地与他国内的妻子声泪俱下的通话。这使他从灰心绝望中恢复生存的勇气。我在哥本哈根的时候收到他从汉堡的来信，他希望我转赴汉堡音乐学院，那里有吉他系，而他也找到了工作，并考取了汉堡音乐学院。他希望和我在一起学习、工作……



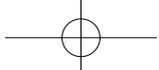
不是每个人出国都会得到贵客的礼遇，不是每个人出国能够拿到全额奖学金，或各种机构的邀请，不是每个人出国都功成名就，也并非每个人可以轻易地进入名校的大门。但每个人应该自立，养活自己，并能够兼顾他人，这是真实的人生，之后我们才会有内心的自尊与自由。每当我回望那些曾在街头日日夜夜为生计毫无畏惧地挣扎的人们，对他们都充满敬意。

九

永旭毕业于中央美术学院，从小在新疆长大，个头大而威猛，充满好奇心，明显的多动，他的画作对事物的特征把握得非常敏感，我们是在街上认识的，确切地说是在中城59街的旅馆广场的那个“金三角”认识的。他的绘画像孩童一样率真，所画静物人物都市生活光怪陆离，充满夏加尔般的童话，又有着德国表现主义的基希那与贝克曼的动感的夸张。他常常在画肖像的空闲时间描绘曼哈顿高楼错落的光影重叠的感动。即便为路人画像的营生，他也常常充满激情与感动。

他一度频频出入于西班牙裔穷人常常光顾的上空酒吧，带着速写夹画许多裸体舞女和看客们的放荡夜生活。我喜欢他笔下那种颓废的醉态。他还画了许多纽约的地下铁，车站里无数扭曲的钢梁一颗颗硕大的铆钉，一百多年，近三十条线路，胸膛裸露，硬朗无情，每日吐纳百万的人流，是纽约的五脏六腑，日日被穿肠破肚。

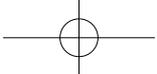
其实永旭是个非常严肃的画家，他浓郁而猛烈的色彩与高产，使我满怀尊敬，我们一起画像，一起互相肯定，直到1996年他离开纽约回到北京。他有一个贤淑的日本妻子，育有三个孩子，没有一个像他那样好动。



马可鲁 William King & Conney Fox, 1990



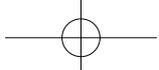
1994年北大湖边



马可鲁一家 90年和沃克一家

斯古海根学校合影

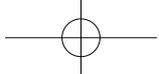




劳伦斯和马可鲁，1989



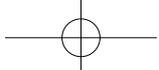
作品《storm king》



作品《storm king》



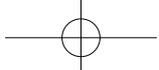
作品《storm king》



张伟、严力在马可鲁作品前，圣哈勃文化中心，中美艺术家联展“纽约-北京纸上作品展”，1988



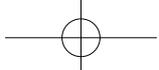
在纽约东村时的画家合影，1988-1990年代



纽约东村，1988-1990年代



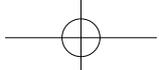
严力和马可鲁



纽约东村，1988-1990年代



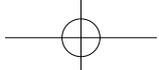
纽约东村，1988-1990年代



布鲁克林艺术家合影



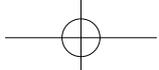
off the map 展览中，1997



当年的布鲁克林街景



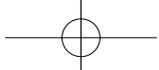
当年的布鲁克林街景



中央公园，1990年代初



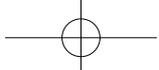
SOHO区，九十年代后期



工作室，1997



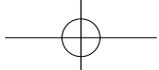
在家，1997



在工作室



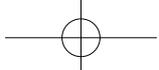
与艺术家朋友的聚会



SOHO区，马可鲁个展“八大系列”，1995



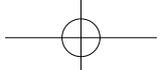
当年的工作室



9·11 当天在工作室楼顶拍摄



在大都会博物馆前创作绘画抗议纽约警察骚扰街头艺术家。之后，艺术家赢得最高法院判，得以自由创作、销售作品。1990年代中期

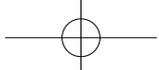


十

纽约州立大学艺术系的工作室项目在曼哈顿下东城的底兰西大道附近，一座巨大的哥特式教堂建筑内的五层。下面有一个社区剧场，剧院排练上演的戏剧多是西班牙语，这里是曼哈顿最贫穷的地区之一，一个世纪多来是贫穷、破败、犯罪、窃贼与贱娼的代名词。居民至今多是西班牙裔、黑人或波多黎各人，夹杂着一些印度人和中国福建来的新移民。再有便是贫穷的艺术家，这里临近东村，20世纪七八十年代，曾是纽约小子们前卫艺术中各种光怪陆离的实验艺术的发源地。至今许多爵士音乐、朋克音乐、重金属摇滚的酒吧比比皆是。八十年代后期中国城的势力不断地向东向北拓展，如今不少老楼房的房东变成了中国人。

我在纽约曾看过一部电影，黑白故事片，居然是美国绘画的代表画家爱德华·哈勃的作品，片名为《赤裸的城市》，影片描写的是这个地区的市井生活与帮派之间错综复杂的仇杀。是关于早年下东城的贫穷、暴力、盗窃凶杀的一部片子。影片结尾，被通缉追捕的凶犯在与警方的追逐中死在了威廉姆斯堡大桥的满布铆钉的钢铁悬梁之中。1989年当我搬到这座哥特式建筑顶楼的工作室，透过塔式屋顶的小窗望出去，一边是烟囱水塔，林林丛丛的布鲁克林，南边是蓝灰色的曼哈顿大桥在逆光之中，往下俯瞰则是一幢幢黑森森的百年楼房，这些楼房浓重的颜色与黑色的满布锈斑的防火梯，构成了纽约特有的景色。我心中溢满感动，我感觉得到一出出人间的悲喜剧，在这里永无止境地上演着。而几年之后，我竟然也住在了那扇小窗的视线之内；东河那一边的布鲁克林威廉姆斯堡废弃的工业区，且一住便将近十二年。

下东城距中国城仅几步之遥，这里街角南美人开的杂货铺，以及众多劳工阶级的小酒吧简陋而迷人，而我们学校的二十三间工作室全部在这座建筑的顶层。莱斯莉，英国女画家，来自格但斯克，在我到缅因州的时候，她便与我同在斯古海根的学校，之后我们都如愿以偿地进入了

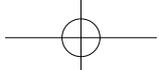


纽约州大的帝国学院，都在曼哈顿拥有了自己的画室。她很瘦，身上的骨关节硬朗而稍显突兀，个子很高，一张很典型的维多利亚的时代的脸型。性格肃穆，形单影只，说话短而急促，浓浓的英国口音在日后十几年在纽约的生活中变得日益柔软起来。我们关系不错，在后来的十几年一直不定期地见面吃个饭喝杯咖啡，一起徜徉在苏荷或切尔西的画廊，平静地讨论艺术。离开学校后，许多年她的工作室靠近晨边区，属于黑人聚集的哈陵区，那里有越来越多的艺术家，因为房租便宜。莱斯利告诉我，她每天早晚都喜欢在周围的街区散步，她喜欢这里的邻居，以至于这里巡逻的警察都很好奇她的胆量。莱斯利却不在乎。

街边的黑人都对她很熟悉，也对她很友好。她的生活是极其安静的，一如她的绘画，那些年的作品极其简洁，通常画布上见不到刻意涂的底色，无论用油彩、水彩，都画在柔和的画布本色上。我没见过她画面上有过堆积的颜料。线条、形状、文字都很节省。许多次她摊开纸上的作品，我会看到为数不多的线，淡淡的，非必要不画的彩色，自信，沉着，典雅。她也常常用细细的棉布，用差不多同样颜色的棉线在上面用针脚实现他的作品，不用笔，没有色彩，非常节制的敏感，凝聚的内敛，温和而理性的形式，最重要的是毫不做作的自然。

十一

安是个漂亮女人，刚到帝国学院不久，我们便认识了，我常常去她的工作室，她也常常，不，几乎每天都会过来我的工作室。通常的话题是各自的作品，她也写诗，我们也谈到诗歌，安说话很轻，凡事低调。看得出来，她是出生于卑微的人家。我对她作画的过程和画面的成长很感兴趣，她作品中回旋穿插的线与变异的形体感兴趣，有某种神秘、缠绵与苦涩。她通常画很多线描，把透明纸拓画的曲线线性的形体整理固定，使它们成为画面中种种意味的形式。当她决定了适合的线条走向与



形体的位置时，就用硬纸板剪出模板，这样就可以在画的时候做区域间隔，分别处理不同区域的色彩、肌理的呈现。我喜欢她这种同一画面非中心的图式。当然，她会在下一步骤中作调整与整体处理，使之衔接得整体而自然。她常常同时在许多块画布上实验，那些异形的模板也会以不同方式出现在其他的画面上。

她画中的形象时大时小，重叠或繁殖，像浮游物的肌体，又像生命的孕育与变异，色调厚重。她善于使用Earth Tone，属自然色系。这也使我想起泰瑞·温瑞的作品。不同的是，泰瑞·温特的作品是宇宙间生物形态的无限繁殖外拓，而经典绘画性语言的要求是基于几个世纪来的欧洲绘画传统。

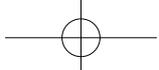
而安的作品中的变异的形体是源于单一生命的孕育，在绘画中使用的语言是近乎中世纪绘画中刻画式的“描写”，更为敏感，更女性化，更神经质。使我想起那些在木板上的欧洲中世纪充满精神性诉说的宗教绘画，只不过她用了“抽象”的语言。

安来自加拿大，男友是一位建筑师，她谈到他们即将在百老汇大道第二十街买下一套Loft，设想她即将拥有由她男友设计的工作室，为此她兴奋不已。每当大班课结束，她会来到我工作室；“可鲁，我去煮点茶，你是否要一杯？”我知道她在唤我过去。

一次我去她的工作室找她，她脸色苍白，没有说话，只对我惨淡地笑了笑，便平平地躺在地板上，缓缓闭上眼睛。看得出她嘴角在微微地抽搐，似乎是哪里在痛……我没再打搅，便告辞了。

一天，我们约定到苏荷斯普林街口的一家意大利餐厅见面，席间她告诉我她身体感觉不好，我问她是否严重，她点点头：很严重，她说她想告诉我……可我却不知如何安慰她。

1990年的中国新年到了，我那班斯古海根的朋友们想庆祝一下，安也和我们一起来到中国城，饭后我们一起踩着脚下的爆竹纸屑往东村去。空中不远处礼花升腾。夜色中，她苍白的脸形成了反差，落寞而



忧伤。

九十年代中，我参加了坐落在苏荷区的诗社的诗歌朗诵会。朗诵会来了很多人，安的男友与家人都到了场，安会朗诵她的诗。英文诗对我来说自然是非常困难的，安读诗的时候人们静心屏息，我见到一些人眼中泪光闪烁。老实说。我当时真的没有听懂。安把我介绍给她的男友认识。显然，安常和他提到我。我告诉安我没有能够听懂她的诗。安要给我去拿那天的诗集。

1996年的一天，我刚回到家，妻子告诉我，莱斯莉来过电话让我回个电话，我回过电话时莱斯利告诉我安去世了，那两年我们来往已不多了，我的身体、事业正处于低谷，莱斯利接到我的电话时刚刚从新泽西的墓地回来。安走了，是在她刚刚有了自己的画室之后。她身患癌症已多年，在她得知自己时日无多之后，她更加致力于她的诗歌和绘画，临毕业时她终于举办了一个小型展览。我还记得那天安打扮得很漂亮，开幕式并不热闹，她的母亲和在美国的亲戚都来了。

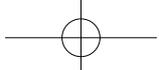
但她已经很满意了。那天我为她骄傲。

事后从莱斯利那里得知；进校不久，莱斯利曾问安，“在学校里，你感觉和谁最近，最愿沟通？”安告诉她，“MA KELU”。我没有能再见到安，她去世的那年刚好三十二岁。

十二

九十年代中，许多苏荷区的画廊都搬到了彻尔西，那里西靠哈德逊河，只隔着曼哈顿西边的高速公路。这个区有很多工业的建筑厂房和巨大的仓库，那时的租金还很低。当苏荷区成为旅游时尚商业区而寸土寸金，房租的高涨以及每月的维持费甚至超过了以往的租金时，许多画廊纷纷离开。一些举足轻重的重要画廊便都落脚在了彻尔西。

我和莱兹、弗朗西斯、莱斯利、丽萨都出席了巴伦·金在马克斯·波



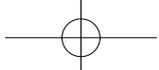
泰克画廊的个展。巴伦由于进入了之前的惠特尼双年展而在纽约艺术圈声名大噪，巴伦出生在韩国，很小便来到纽约。父母都是韩国人。据他讲，他父亲由于医生的职业繁忙，他小时便没有过韩文教育，他不懂韩文也不讲韩语。为此每当他回到韩国，便会受到人们的责备与歧视。我这才知道，高丽民族的自尊心与民族意识是远超过我们的。巴伦·金谈到这一点时只是耸耸肩膀；“我父亲从未教过我们韩文。”

他的作品应该属于极简主义的，秉承了使绘画物体化的概念主义的现代主义传统。他那平平的画面所采用的色彩多偏于温情的灰色、灰蓝、灰绿，直至粉红。绘画工艺精致，一反极简主义的冰冷，他的画直透出浪漫、灵动的诗人气质。他后来的作品甚至是干干净净的原画布，角落里用铅笔不规则的、淡淡的一行小字，通常是一句诗文或日志。莱兹把我领到一幅满满的深蓝色的画面前，对我说；“你记得我们每天从湖边走向山上工作室的那条路吗？你还记得那晚我们顶着月光，一边走出树林一边轻声唱史蒂文森的“月影”的情景吗？对，我记得。巴伦画的竟是那晚情景，夜静得出奇，树林的暗，暗得如漆，可那天的月光从天上清明地洒在我们每个人的头顶。

巴伦和我在九十年代是邻居，我们都住在威廉姆斯堡地区几乎同一条街。1997年他策划了布鲁克林穹顶画廊的展览，他将我的八大系列之中的五幅选入展览，与其他四位布鲁克林艺术家一起。展览的题目为“春天里，脚下的大地，百花争艳”，诗句取自惠特曼的诗歌《草叶集》。这也来自巴伦血液中的东方诗人的气质。

十三

在斯古海根的学校期间，令我惊讶的是居然还碰到了几个坚持写生作画的美国年轻人，而他们写生的方式，对待写生创作的动机与作品立意、执着专注，甚至教育着我，今天什么是艺术，什么是艺术的自由，



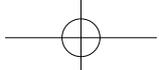
艺术家的独立人格，与独立的艺术创作的态度。

我一直记不住他的名字，只知道他来自明尼苏达州，一个腼腆沉默、少言寡语的年轻人，亚麻色的头发，浅蓝色的眼睛，鼻梁上端刻着深深的一道纹或是疤，是唯一的缺憾。看得出来，他来自中部的乡下小地方。

在缅因州的几个月里，我几乎每天傍晚都看到他孤零零地一人站在道路旁，或站在田地里的坡上，画箱高支，画幅不大，通常四五十厘米，他的工作方式似乎是预谋的，每天要画到天黑，而画面最后呈现的往往是天色完全暗下来之后的微然幽远的道路，方匣子般的房舍，一根根透视中直立的线杆，一团团从山坡上下倾的林带，与此同时，灯光，灯光，灯光……画面的颜色与光线所营造的气氛，异常的孤独迷离。一天我走向山上的工作室时，忽然看到路边的水田中一束强烈的灯光，灯光照在画箱上的一块油画上，我走近看到他头顶一个工程队用的安全盔，面罩，身上是一身野战服，袖口扎住，裤腿塞进高高的雨靴中，然而那光源来自他安全盔上的直流电照明灯。

他在夜间画写生，可旷野一片漆黑，远处稀疏灯光闪烁，我一时无从理解他的感觉自然的方式。他俨然是一个生化战中的士兵。然而这套行头能确保他在工作中受到那天夜里四周成百上千的蚊虫的攻击。我惊讶于他认真的程度，做着这样的事情，然而又在这样的艺术一个特殊的情境之下。

学校在讲座大厅举办了一个展览，其中展出了他的一系列十几幅作品，当他们排列整齐，布置在展厅之后，奇迹产生了；那十几幅大小不一的作品构成了我们日日经过的夜晚，晃兮忽兮的朦胧时分，通常那一刻我们的视线会忽视观察种种细节。我无法想象他是怎样把日暮之后的自然的情节一一描画出来的。

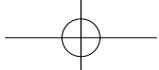


十四

莱兹和弗朗西斯是在缅因的时候相爱的，之后莱兹回到纽约，弗朗西斯也回去了伦敦，两人分别离了婚再走到了一起。他们先在纽约待了一阵子，又搬到伦敦住了几年，九十年代中期回到了纽约。莱兹受过非常良好的教育，从我们第一次接触我便感觉得到，她的绘画也流露出追随欧洲绘画传统的痕迹。能看得出她的艺术基础教育，以及一路写生的训练。她对于空间、色彩和光线的追逐，优雅的气质，使我会自然地想到爱德华·蒙克与理查·底笨孔。

交往久了，我知道她出身名门，以及她的整个家族的故事。她的爷爷是邓肯·菲利普斯，是美国重要的私人博物馆“菲利普收藏”的创始人，早年毕业于牛津艺术史系，“爱艺术如命，立志收藏”，而她的兄弟则是彼兹堡的钢铁大王，由于这样的学识、教养与家族的财力支持，在过去的近百年里，使得“菲利普收藏”成为美国最重要的收藏之一。我曾多次去过这个坐落在华盛顿Q街21号的博物馆，在那里我看到了毕加索、马蒂斯、凡·高、塞尚、博纳尔，看到了苏丁……其中那幅雷诺阿的《塞纳河上的午餐游船》是她家族的骄傲。1995年，菲利普收藏以这幅画为主题，举办了一次重要的印象派作品世界巡回展《塞纳河上的印象派》，80多幅作品来自于全世界不同的博物馆与私人收藏。其间甚至包括莫奈那幅著名的《白帆船》、毕沙罗的《卡普辛大道》以及高更早期的《雪中的塞纳河》都在其中。

1989年9月我们都回到纽约。一天我去看望她，她那时和前夫彼得住在曼哈顿上城103街临近哈德逊河的一座公寓内，那里是曼哈顿的富有阶层，“Old Money”。彼得是建筑设计师，我们之前已在缅因州相识。他俩为我收拾粉刷了一间小屋，莱兹建议我搬过来。我很感激他们，但我总觉得会不太方便，尤其是我散漫的黑白颠倒的生活方式，加上有东村那帮狐朋狗友。我到底没有去，这之后，我独自从东村搬到了



距莱兹住处不远的108街，这里离哥伦比亚大学很近，我们做了邻居。当莱兹和彼得决定分手后，两个人来过我的住处，记得那天在我们楼下分手时，我轻轻地按了一下彼得的肩膀，“Take care of yourself!”我对他说。我想他懂得我的意思，后来莱兹对我说：他明白那是我对他的安慰。整个儿事件糟糕的是，要知道彼得是一个非常老实和腼腆的家伙。

1990—1991年莱兹的工作室在长岛市，那是在去伦敦之前，大约是1992年。她在那期间的作品是一些关于条纹的作品。这批作品明显受到极简主义以及弗朗西斯的极度理性的作品的影响。

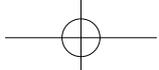
从莱兹作品中的痕迹，我看到她内心的挣扎。任何一点的移情别恋，任何一种改变，任何前移一步的努力，都是要付出代价的。

一次我打电话给她，问她正在做什么，她说正在找工作，我问“什么工作？”她有些不好意思，“设计墙纸。”按照莱兹的家境，她何以非要这份工作，当我来到她的工作室，桌上摊着一桌的设计稿，是一批带有小棕熊的设计。我看看桌上的设计，看看高贵的莱兹，怎么也无法把他们联系到一起。

我去过她和弗朗西斯在威廉姆斯堡的工作室，我早就听她说她祖母送给她一件礼物；是一幅小小的“鲁奥”。莱兹领我参观了他们的工作室。在靠近壁炉旁边布置最别致的角落的墙上的不高处，挂着两幅画，一幅是我送给莱兹的，是我1986年南行之前用宣纸临摹的黄公望《富春山居图》的局部。她告诉我们太喜欢了，特地装配了上好的红色樱桃木框子。另一幅便是那幅“鲁奥”，画面只有十厘米高三十厘米长，是典型的“鲁奥”，看得出，莱兹的自豪感超过了一切。

弗朗西斯单辟出一间木工工作室，他是雕塑家，多使用木材，操作电动工具的声音震颤刺耳，他围着围裙在开料，屋内到处是锯末。

九十年代中莱兹和弗朗西斯从伦敦回到纽约，莱兹重又回到那座位于长岛市的工作室，在那里她开始了一系列新的实验。她用喷枪工作，将卫星地图的局部放大，抽象化，而每一幅地图绘画都是在绘制过程中



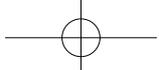
由鸟瞰的局部演变而成，这是新的概念抽象画，在过程中调整，改变与把握是作品非常重要的一部分。所有作品的名字便是地图中准确无误的地名，对她这一时期的作品我始终有所保留，我不知道，甚至怀疑那不自由，非情感的因素是否太多而成为桎梏。直到2000年我再一次见到她时，她已经解决了这个问题，而且纯化了语言，简洁而明确，有了非常成熟的面貌。她的作品画面通常不大，用的材料与工具使得创作程序简单、有趣而充满冒险。她用水泥与沙子掺和强力胶，用建筑工人用的抹子替代了板刷，使每一个笔触的交合，成为挤压与凹凸而形成的立体化的肌理，加之喷枪使色彩自然地融合，使得作品成为情感与决心的个人化的体验。我的直觉是似曾相识，而又确定没有见过，唯一联想到的是哈金斯的那一幅幅小画，一直将画面扩展至画的边框的抽象画，那些基本元素在周而复始地跳着独舞，那永不疲倦又永远鲜活、年轻、开放的姿态，我不知那是怎样的古灵精怪。

我知道莱兹不是这样看的，她也时常有苦恼，在为数不多的展览里露面。她始终没有个展，偶尔也会抱怨，现在艺术更多关注的是“点子”，她说她更喜欢“现代主义”，她觉得那里有更多的精神诉求。

十五

1997年，我隔壁的两个美国艺术家柯蒂斯和艾瑞克一起在布鲁克林啤酒厂的空间策划了一个展览，这是一个九人艺术家的展览，叫作“Off The Map”，展览中，我的作品竟然和道格的作品默契得如此之好，使我禁不住几分得意。我的参展作品之一是我1994年完成的属于我的“八大系列”之中的一幅。之前从未展出过，也从未离开过画室。萧疏的意境加上近乎淡淡的黑白之间，画面产生的肌理与大量的蜂蜡材料，在那样一个展览里是很特别的，它被悬挂在展览的中间的位置。

我非常喜欢道格的两件雕塑，它们有着平静自然的品性与深思之后



的幽默。正对我的作品，地面上放了他的一件不规则的椭圆木雕。木雕表面没有漆，没有颜色，既不光滑，也不粗粝，表面有几个显然是用钻头钻出来的洞，我看着它呈现的状态像是观看一尊无言的石佛。另一件雕塑是一个铁与木的结合，他的许多作品是这样的。这件作品高有两米，直径斜立着如同比萨斜塔，塔分三层，每层的平面是水平的，空隙约十厘米的圆的铁柱一根根伫立贯穿连接而成塔的圆周。每层里面困置一球，三只球大小不一，球被涂成黑色的，可哪个也滚不出来，被永远地困在笼子里面。我无法猜出他哪里来的这个想法。面对他的作品时的无言也恰恰是他作品的无言状态，我不奇怪。

那一年，道格年近四十，职业是一座学校的守门人，每天白天我都能听到他工作室里斧子、锯子、凿子的声音。下午五点上班至夜里三点，周而复始只为了白天能够做自己的作品。他为人安静得一如他无言的作品，没有签约画廊与经纪人。一天他告诉我；他刚刚拍了幻灯片，准备了作品自述资料，想找一家画廊做个展。他兴奋地说：“Now, I am ready!”我在他的工作室里踱步，看着他一屋子奇异的作品，点头附和着。

道格是同性恋，他时不时去波士顿附近的罗德岛，他的男友在那里。有一年我从马里兰回到纽约，他告诉我，他刚刚做了一条船，因为太长，无法从楼梯下去，他找来吊车，在众人的协助下，从窗户把船降落到地面。

道格邀请我十月份去他和他男友住的罗德岛，那里秋天很美，他们要庆祝新船下水。

十六

大约是1993年，蒋小真、彭晓莲决定拍摄一部影片，同时也是彭晓莲在纽约大学电影系的毕业作。

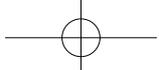


影片是关于纽约的画家琳琳的生平事迹以及纽约艺术家的生存现状，自然，我们这些街头的老画家被逐个访谈，摄制组要拍我们的工作情景，在我们住的公寓里架起了灯光、摄像机，拍摄了我在工作的场景，蒋小真准备了采访提问，我一边工作一边回答小真提的问题。我视线从不对镜头。之后又拍了我告别妻子、孩子，离开家去画像的每日场景以及在街头的镜头。这么多年过去了，我并没有看过那部影片，但有人看过。记得影片杀青的时候，摄制组和艺术家们有一个聚会，我没能参加，摄影师特地到处找我，据别人讲，他们最满意我在影片中自然的配合。

我们继续在街头画像，朋友里面又多了韦佳、李明。1993年以后，小峰进了一家设计公司。宝奇、赵方、倪军经蒋小真的推荐去了ESPN电视台做了体育播报员。大冯、我、张泽平、姜涛、韦佳和李明继续上街。我们在纽约的日子再也没有单身时那么潇洒了。我们没有周末，越是周末越忙。没有节日，只有到节假日的时候游人才多。尤其是夏天，你要抓紧时间挣钱，冬天才会有可能在工作室画自己想画的画儿。所以每次看到张伟开着他那辆四轮驱动的老吉普，他的“小熊”在后座上，出现在格林尼治村招摇，哥儿几个便牙根痒痒的，“丫他妈在这抖什么骚，招咱腻歪！”

纽约来了越来越多的苏联艺术家和东欧艺术家，他们的到来使得街头艺术家队伍越来越国际化，而生意的竞争也越发白热化起来。在中央公园通向动物园的路两侧，在酒店广场、四十二街和时代广场，抢占最佳位置越来越难，人们为了占位子，出现得越来越早。

街头画像这个行当，有些类似吸食鸦片，会上瘾的，因为自由，加之赚钱快，只要肯干，你的日子就会过得去。这支队伍里什么人都有，什么心态都有，据说有人忍饥挨饿辛苦画上十年，买楼的大有人在。而且不管你来自哪里，什么肤色、国籍，一旦放下身段以此为全部生活内容，你曾经信仰的艺术便会被击得粉碎。我眼见得身边的许多人被生活



的艰难吞噬，再不提起艺术的“宏旨要义”。并以此为生活的全部意义。

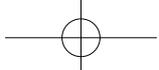
我们虽然也一样地挣扎着，但我们相互取暖，依然冀望留存最后那一点点对艺术的奢侈。姜涛、李明、大冯、张泽平、我，1994—1995两年间，常常奋战在格林尼治村、中央公园、酒店广场和时代广场。

我终于有了一辆尼桑小车，我们已经都熟悉了什么时候，中央公园附近、时代广场周围仅有的几个可能停车位。

论画像，你不要跟我们比，我们个个儿都炉火纯青，黑白的或是彩色的，每天近二十幅肖像的强化训练，你无法想象。韦佳专画彩色的，这个家伙只要有客人坐下来，他便一整天不用再拉生意，她的肖像自有一种迷人，色彩画得极为透明、干净，他的画中看不见爆发力，有一种持恒的、温润甜美的质量。韦佳在他的工作室的工作程序是用不同质地的手工纸拼贴，渲染，兼用中国书法元素，他的抽象画，也充满了这种优雅的特质。他生活中谨守规矩，可饮酒却常常无度，他称这是他仅有的一点点嗜好。他在我们这些人之中是幸运的，毕业于中央美术学院，妻子林延是一个非常优秀的艺术家，韦佳在费城的画廊每年做一个个展，近两年又在康涅狄格州的画廊，作品与美国四五十年代的大师们一同展出。他生活低调，但也时时流露出一些小小的得意，他确实是勤奋的，除却在街上这份工作，在画室里他似乎永远在不停地工作，律己甚严。

李明来自上海，从小自学绘画，在上海的画家有许多是他这一路的，勤恳，稳健，仰慕古典绘画，写实技巧扎实，他说他从来都是在小屋子里作画，喜欢暗暗的光线，他性格里谨小慎微，厚厚的眼镜片后面透出的是坚定而独自的神色。他那时与前妻住在南布鲁克林的亚利桑跨海那大桥附近。

我们日日在曼哈顿战斗到凌晨两三点，每天当我那辆破车载着这几位朋友返回住所的时候总是一起在途中高声唱歌，车子开上曼哈顿大桥的中央，身后灯火辉煌的海市蜃楼渐渐退去，而前方的天边已看得到



微蓝，东河上空挂满星星。我们沿着 278 公路先送李明回家。车行至少四十分钟。

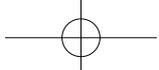
到了他家，他的妻子永远会准备好一桌江南的细菜，冰镇的啤酒招呼我们一起吃个夜宵。等送过每一个人，再回到家中，已经天色大亮了。

李明是一个很好的画家，我专程到他那里看过画，他把他那些经典一一拿了出来，他画静物很拿手，他画西藏也很拿手，那几年画西藏很热门，自从陈丹青不再碰那个题材之后，我倒是见了不少各种各样乐此不疲的对西藏及对神秘的西藏宗教的遐想与诠释。李明从不自视过高，他像一只工蜂，细密的描画，像一个波斯的工匠，雕凿经营。他那通常不大的画面，反复描绘的痕迹。在他给我看他的这些画儿的时候不无自豪地对我说：“陈丹青看过我的画，他对我评价很好的。”

我相信，以他的卑微，这是他最满意的结果了，得到了最值得信赖的艺术家的首肯。

我不知道丹青看他的画儿的时候是怎样鼓励的，我不知道丹青在后来看到那些铺天盖地的矫情描写的关于西藏的绘画时是什么样的一种感想，但我相信丹青对李明的绘画的赞赏是由衷的。

李明使我想到夏尔丹，想到米列，想到这一路的画家作品中的一种平实，天真，完全彻底的平民的情感。这种艺术是无法追求宏大，无法追求创意，无法追求猎奇，但却真正使人感到震撼的。我看到李明的画中暗暗的泥土的调子的景物，灶台，炊具，藏族的牧民，孩子，老妇人，画中无数谦逊固执，细密的笔触，充满另一种的绘画性。结实的写实的手法却没有学院的痕迹。自从到了美国，他也画肖像，也画商业化的明星照片谋生。他那张张细如毛发毕至刻画的素描，使美国的老百姓感到震撼。每每想起他，会浮起一个问号“我们为什么要到这个地方来呀？”



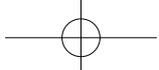
十七

星期六，天一黑下来，时代广场一幢幢巨大建筑的窗户灯火通明，临街的商店和霓虹灯，超大的电视屏幕，电影院的门口与成人俱乐部，在所有这些发出五彩旋闪灯光的地方，人群摩肩接踵，广告上所有的明星都在宣告“我来了”，电视，电影，报纸，广播的风头之后，似乎都要一定不放过这里的夜晚。广场中间的小小三角孤岛，百老汇的售票亭大排长龙，24小时滚动的电子新闻看板不停地播出政治，经济，股市，凶杀，战争，甚至绯闻，对此人们已毫无表情，路边的下水道发出一股股发霉酸臭的混合着酒精发酵的味道。这味道还混合着黑人身上浓烈的香水的臭味，夹杂着奶油烟丝，比萨饼店浓浓的奶酪的味道。也时而嗅到一辆辆从酒店广场出发的旅游马车遗留的新鲜马粪的气味。街角的漆黑处飘过一缕缕大麻的香甜。

我们从“肖像食堂”夹着画具，拎着折叠椅，准备继续挣钱，今天下午我们收工早，到了“肖像”食堂时间尚早。也许，你根本不知道这个“肖像食堂”，它是一家中餐馆，在时代广场的第46街，饭馆的名字我已想不起来，反正我们所有的人都这么叫“PORTRAIT 食堂”。

几乎所有的中国画家，阿尔巴尼亚画家，罗马尼亚画家，黑人画家，每天都会在这里买份外卖，这里的饭菜做得好，米饭炒菜加一个汤四块两毛五，味道好分量足，他们几乎包揽了所有街头艺术家的生意。一位从东北来的画家甚至在饭馆的楼上租了房间，并入了伙，一来画像方便，二来省却了每日路途的奔波。这是一个画技很不错的家伙，酷爱印象派，我曾经去过他的住所，他给我看一幅幅风景，街景的油画，画得很有感觉。他虽患有腿肌，但每日像拼命三郎。

孤身一人，每日单调乏味的生活，渐渐的塔染上赌瘾，据别人讲他的故事；他每次去大西洋城，总是输得很惨，还不时地向同行的朋友借钱，朋友不忍心他再赌再输，回拒他，他便愈加痛苦，苦苦哀求。待回



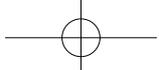
到曼哈顿，他便重整旗鼓，从头再来……

天黑下来了，这里才八点多，我们一直要等到夜里11点之后，才可以出动，才可以在百老汇的大街上支起画架，警察11点下班，而那些骑着高头大马的骑警是不会管我们的。他们只是纽约城市的一道风景，常被游客们要求合影。

但我们试着干起活儿来，这段非法的时间我们要对付警察的追赶，当你被抓住，常常是没收画具，戴上手铐，被塞进车里带到警察局，一通盘问，罚单开过再被放出来。画具，椅子没几个钱，但切记不要带证件，永远提供你的假名字，假地址。其实警察只是例行公事，不会深究的。但如果你倒霉的话，也会被送到中国城的监狱，一个香港来的画家，竟然被关过72小时，那会是一个可怕的经历。狱中其他的犯人会欺负新进来的，尤其你是温顺的亚洲人，如果你遭到强暴，那你就更惨了。我们曾上街游行，抗议歧视对待，保护街头艺术家的生存的权利，曾闹了好几年。

当我对我的德国朋友谈起这些经历，他耸耸肩，对我说：“你知道，全世界的警察都是流氓。”

我与身边的朋友们也被警察追的七零八落，周末的游客愈来愈多，李植一始终和我在一起，我们开始往时代广场的中心岛转移，那里光线暗人多，警察不会注意到我们，在靠着售票厅的西侧，我们迅速地支起画架开始招揽生意。车流从两边分流而过，车流的灯光与两边的广告灯光屏幕的反射使得四周都是刺目的光，我们便在这样的环境开始工作。植一在我旁边，我在画一对意大利的老夫妇，他们不会说英语，面目慈祥，我画的两位老人挨坐在一起，谁也不动，我们每个人后面都有许多围观的游客，这是身边有人叫我，我停下画笔，叫我名字的是萨维达，我面对她身后刺目的光，一时看不清她的轮廓，萨维达介绍她的朋友给我，也是位土耳其姑娘。她又把我介绍给她的朋友“他就是我说的那位画家”，她告诉我找我半天了，她找遍了广场各处，最后才发现我



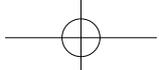
在这里。她告诉我她和家人明天要回柏林，所以她今天一定要找到我，问我会到柏林去看她吗？我当然说会去，萨维达并不在意周围的人，一直和我说话，我对那两位意大利老人抱歉；再等一下。萨维达给我写下他柏林的电话与地址递给我，那一刻我刚刚看清她今天装扮的格外惊艳。她狠狠地抱住我，在我脸颊上重重地亲了一下，又重复叮咛我去柏林看她。她拉起她的朋友闪进人群，消失了。我回到座位重拿起画夹，这时才注意到两个老人的矜持没有了，两张红红的和善的脸笑的开了花儿。我微笑着抱歉之后继续工作。

萨维达是个土耳其姑娘，家在柏林。父母是知识分子，父亲是工程师，她从小生长在柏林，受的是德国学校的教育，德国籍，算是德国人。可我还是觉得她是土耳其人。这些都是在我第二次见到她的时候她告诉我的。她告诉我她是随父母来度假的，她家有亲戚在纽约。第一次见到她的时候也是在时代广场的侧街里，因为警察的驱赶，当她坐下来的时候，我很紧张，一般你遇到真正的美人的时候你真的是会担心画不好的，我之前也有过这样的经验。萨维达的美，是绝对的美，或是因为家庭的背景，或是因为欧洲的教育，她大方得体，美的适度。我用彩色粉笔，我神情关注的画，画的过程中，我身后聚集了一群年轻人，胆大者更要求她的电话号码。询问不断，她表示可以，但要他们不要打扰我的工作。画像完成，我对自己真的非常满意，萨维达尤其惊讶。

在我签名之前，我提醒她那里有几个年轻人在等她，有几位小伙子甚至要为她付钱。她当然拒绝了小伙子们的请求。她很有礼貌的与他们结束周旋。

我把画装好框放在袋子里，她开始坐下来，我们聊了很久，可能是因为我告诉她我也到过柏林。也曾在克依茨拜克居住，那里是土耳其人的聚集区，我想这可能引起了她的好奇。那天我们聊欧洲，聊德国，她告诉我他的身世，家庭。自始至终我一直盯着她的美的惊悚的眼睛看。

她又在第50街的马路西面找到我，这次她带来了她的父母，在她



父母的注视下，她又要求我给她画了一幅黑白素描。又依次为她的父母画了肖像。他父亲高大，坐下后一直在微笑，一望而知，受过良好的教育。也许因为女儿的高兴，她的父母对我格外友好。

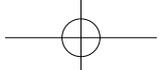
整个星期五晚上，我和植一在那个三角地带画到很晚，分手时植一猛拍了我一把；“嘿！哥们儿，你就这么回家吗？”我问；“怎么了？”他指指我脸颊右侧“你不怕你老婆闹啊？”我用手擦了一把脸，手上沾了许多唇膏的红色，我这才想起那两位意大利老人笑容可掬的表情。

我至今没有忘记这位萨维达姑娘，也一直没有再去过柏林，长的完美无瑕的女人的样子的女人你往往记不起她的样子，记住的倒是“完美无瑕”这几个字。我记得我在柏林的时候，朱金石对我说过，土耳其女人不管长得多漂亮，一到年龄，再一有孩子，就会变得胖起来，就会完全变成家庭主妇的样子，便不再可爱了。

92年以后，我再没去过柏林，也就不可能去找萨维达了，我至今还有她在柏林的电话和地址。也许她也变胖了。每当我想起萨维达，不知为什么总想起朱金石的这番话，但愿萨维达没有变胖，也没有生孩子，这样哪天到柏林再见到萨维达的时候就不会太失望了。

十八

有一段时间，警察抓得很厉害，我和宝奇，思翰，老张，几个人常常去布鲁克林南端的康尼岛的海滩大道画像。那里是移民最早进入纽约的大门，二十世纪初期，欧洲由于战争，饥荒所引发的难民潮使得数十万的欧洲人远离家园来到这片新大陆，经受另一番的苍凉。在康尼岛的海边有一个巨大的高耸的观光塔，现在多年失修，那里市政府试图把它拆除，或是维护，因为那是当年纽约万国博览会胜景的遗物，它是康尼岛繁华辉煌的见证。不远处有一个巨大的游乐场还在运营，他就是美国最早的游乐场，高高的过山车的结构架还是使用大量的木料。每年夏



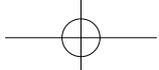
天这里平民们消夏的好去处。这里多为穷人，布鲁克林南端的居民成分多为黑人，西班牙裔，拉美的阿米戈，最东边的布列顿海滩附近是俄国人的聚集区，你在那里的街上行走，耳边听到的都是俄语。据说这里住着很多白俄时期的移民，有家世，有钱，至今这里俄国的黑社会猖獗。

夏天的康尼岛每天如同节日，海边聚满了享受阳光，海水，啤酒与烧烤的阿米戈，这些西班牙裔的拉美民族能歌善舞，在震天价响的快节奏的加勒比音乐中，尽情享乐。这个民族连悲伤都是欢快的。但康尼岛的市区一点儿也不可爱，这里改了一片片的廉价公寓，治安很差，你永远可以听到抢劫或枪击的新闻。

宝奇便常常被误以为是西班牙裔，他肩宽背厚，四肢极其发达，为了炫耀他的壮硕，他通常穿一件健身背心，当你从身后望他一只胳膊拎着画画儿的夹子，一只胳膊抄起两把海滩椅，两块虎头肌隆起，心中便会感到鼓舞。跟随在他身后，有一种要进入罗马斗兽场的感觉。我常常喜欢离开两三步在他的右侧行走。这里的海滩是白色的，海边阳光刺眼，我们都配备了遮阳伞，夹在椅子扶手上。或者就借光海边大道露天咖啡座的巨大阳伞，由于这穷人多，画一张彩色的不过25美金。夏天游人多，我们生意还不错。鼻子闻得是烧烤的味道，身边充斥的是喧闹的音乐和那些裸露的肥大而粗糙的西班牙裔女人。无数的海鸥在头顶飞来飞去，撒一把面包屑，他们便成群的盘旋降落在木道上。这里的环境至少比曼哈顿要赏心悦目多了。

我们有时坐地铁到这里来，往往需要近两个小时，地铁高架桥在布鲁克林街区的老房子头顶穿过，当车行至弗拉布什大道南端渐渐接近海洋大道时，我总愿遥望窗外，远远地天际，明亮亮的海天一色，远远地；亚利桑那跨海大桥的钢铁骨架在空气中呈灰蓝色，沿途多是黑人和西裔的乘客上下车。

那阵子，许多艺术家都往这里来，天傍黑之前，海滨大道上陆陆续续的长长一排国内来的画家，生意起来了，很多客人坐了下來。即便



都是穷人，即便都是外来移民，也还是有着很深的歧视与偏见。我说英语，你不说英语，我来得早或你来得晚，连曼哈顿富人区的门卫也会呵斥送外卖的不许通过正门，还会加上一句，“谁让你不找一个好工作”。好像门卫这个职业便有权称高尚。

这也是穷人中常见的愚昧与可怜。

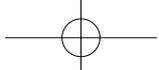
一个微醉的西班牙裔中年人手里拿着一个酒瓶，在我们的身后骂骂咧咧的对众人宣讲，“这些操蛋的中国佬，他们在骗你们的钱，他们来到这里，抢走你们的工作，别上他们的当，该让这些中国人滚蛋！滚回他们自己的地方去！”不奇怪，其实美国的主流社会也曾有一部分人发出过这样的噪音。他的叫骂立即招致许多围观的人们不满。人们开始示意他走开，他继续叫骂，而且凑到正在作画的画家身后指骂，奇怪的是他面前的几个上海画家任然不吭一声。

我实在看不过去，放下画笔过去，一把揪住他的脖领，“你他妈想干什么？想找麻烦？你他妈找死吗！”我一把将他推了个趔趄，他害怕了一下秃了下来。一面道歉一面后退，“滚，滚远一点，别让我在看见你！”他灰溜溜的逃掉了。当我回过身来，迎接我的竟是一片掌声，掌声来自围观的西班牙裔阿米戈们。

十九

在缅因州的时候，学校似乎每星期都有讲座，在所有访问的艺术家之中，我注意到John与泰瑞·温特相近，同属战后的一代，在泰瑞·温特接受艺术教育的年代恰恰是绘画经历了早期现代主义的黄金时代转而后式微，各种实验艺术轮番登场，极简主义绘画作为现代艺术的尾声，绘画在被宣告死亡之后，观念艺术，波普艺术，媚俗艺术，影像，表演艺术盘踞着，纽约艺术界近十年之久。

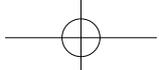
这是一个巨大而混乱的自我标榜的年代，“每人成名十五分钟”是安



迪·沃霍的名言。整个七十年代，随着越战的发展至结束，失败情绪的蔓延，国内矛盾的加剧，左派运动的兴起，艺术自身的否定与变革，艺术与政治的，社会的，形成复杂的互为互动的关系。但就在这个时候，仍有一批艺术家致力于绘画，不去理会当下发生的事情，不管所有“主义”的宣称，以更宽的视角重新检验绘画的承传与新的可能性。试图寻找建立一种超出一般性的对绘画的认知更为复杂与丰富的绘画空间。试图在绘画的自我表现。自我意识，传统与创造，风格与自然的诸普遍性探究中，自我奉献式的排除所有的现实的混乱，在自我的勇气中赋予绘画新的生命，他们在持续不断而又平静的工作。泰瑞·温特便是这其中的一个画家，他1949年出生于布鲁克林，他称自己为纽约的孩子，是长在现代艺术博物馆里的，他从来没有对阿瑟·道夫和欧哈瑞·基佛等早期美国艺术家感到过兴趣，而美国自二战以来的第一代抽象表现主义画家才是真正的美国艺术，真正意义上的现代艺术，无论是杰克逊·波洛克，克莱因，德·孔宁，或纽曼，他们艺术中的个人意志与雄心，那种一对一的巨大心理空间与半个世纪以来建立的那种全新的绘画中具有心理指向意义上的形式，而他们对泰瑞·温特的绘画与艺术的观念的形成有着决定性的影响。

泰瑞大量运用素描图式直接导入他的绘画，这对泰瑞的艺术发展起着至关重要的作用，使他的绘画在绘画本体语言上更加自由与放松，素描成为他绘画的载体，而他素描中的充满自然界，生物界与微观世界的无限延伸成为他的绘画的题材与意义上的某种界定。画面的色彩，肌理，层次与空间的心理意识与材料质感的把握使得他的绘画看上去即理性又感性，具有与布里斯·马登作品相近的一种自为的宇宙运动的恒常状态。这种个人探索是独立与艺术史非此即彼的主义宣言的运动与潮流之外的。

89年泰瑞四十岁，他讲座时刻的平和，诚恳，理性，详尽使我印象深刻，那年是我初到美国第二个年头，我的抽象绘画受到早期抽象表



现实主义与新表现主义的影响，多年的实践与体验使我能够对泰瑞与约翰的绘画即刻便可以接受，且倍感亲切。由于泰瑞是访问艺术家，而约翰是住校艺术家，故未能对泰瑞有更深的接触与交流，实为遗憾。每次我与丹青谈到泰瑞的作品，多是我们个人的猜测与分析。

2004年，惠特尼美术馆举办了一届新绘画展：REMOLT VIEWING，名为：遥远的观看，策展人的用意是要说明在这个数字时代，虚拟现实的宇宙间的宏观与微观为绘画开辟了另一个认知空间，另一种可能性，参展的艺术家中的两位年纪在五十以上的画家中就有泰瑞·温特，此时他绘画中的色彩早已从“EARTH TONE”转到了近乎单色的，纯色的，霓虹的，深蓝，深紫，深红，诸般宇宙太空的鲜亮迷幻的色彩。依据今天太空中充满的光谱声波在电脑屏幕的呈现，1996年夏天，泰瑞在十二天内画了五十六幅素描图式。今天，他的绘画依然大量使用素描，然而他始终保持着年轻人的好奇心与探究热情，试图使自己与自己的艺术迈进数字时代。

（未完）

2007年 于北泉

