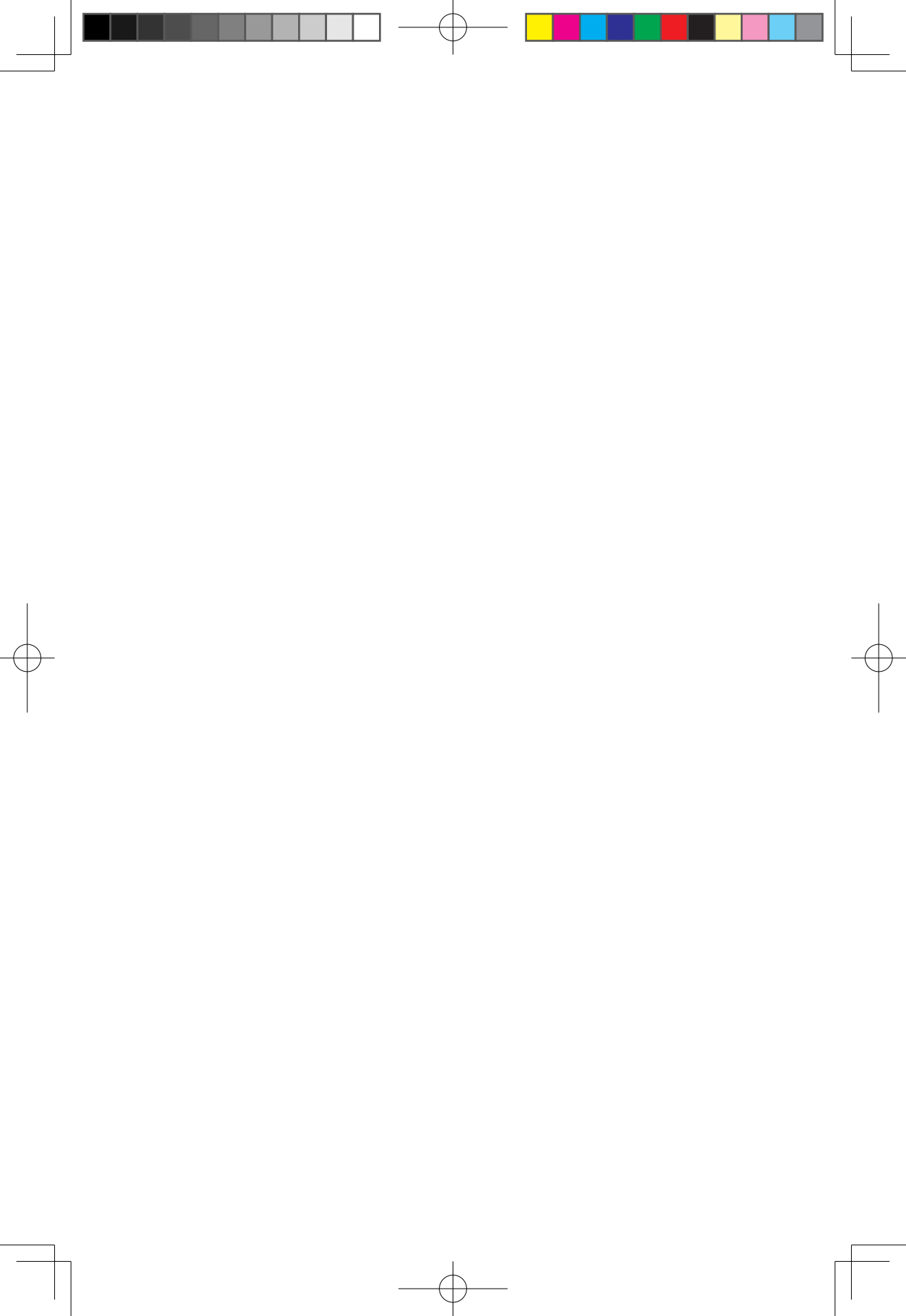
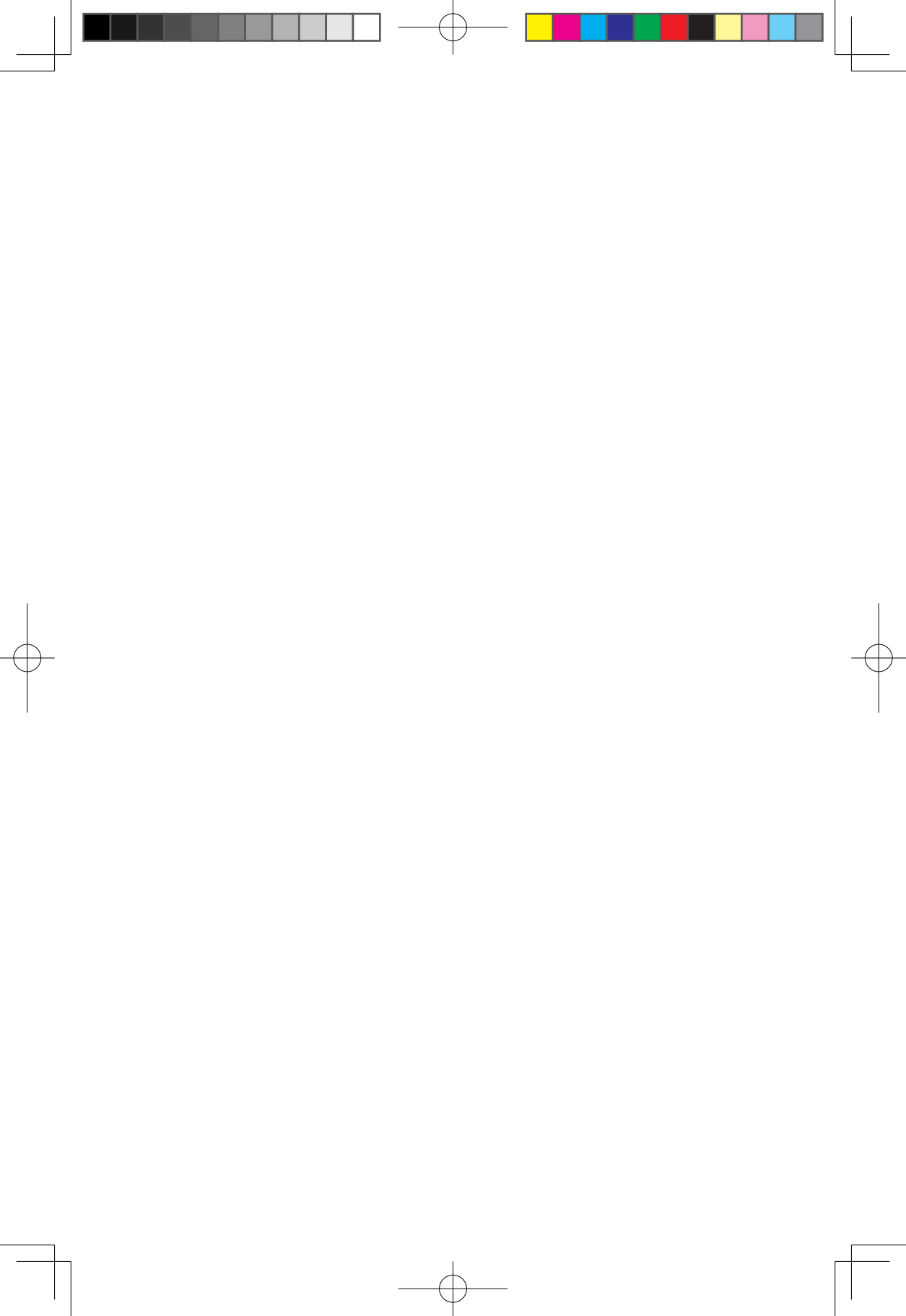
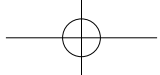








今天

NO.4/2019 总第 124 期



《今天》编辑部

编委会（按姓氏笔画排列）

北 岛 西 川 芒 克 刘 禾 汪 晖
李 陀 宋 琳 林道群 格 非 徐 晓
黄子平 黄 锐 韩 东 韩少功 鲍 昆
鄂复明 翟永明

主 编 北 岛

执行主编 肖海生

编辑部主任 天 水

海外通讯编辑 陈力川 田 原

主编助理 董 帅

小说编辑 韩 东 杨庆祥

诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

评论编辑 杨晓帆 敬文东

散文编辑 郭玉洁

艺术编辑 鲍 昆

新媒体编辑 王丽金

封面设计 李晓军



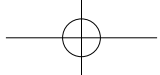
目录

中国艺术电影专辑 _____ 001

- 肖海生 编者言 _____ 003
- 胡涛 娄烨访谈：用电影抵抗空间记忆的消失 _____ 005
- 兰波 王小帅访谈：撇去一切技术浮末后的历史记忆 _____ 020
- 兰波 万玛才旦访谈：藏区的现实与想象 _____ 034
- 卫西谛 刁亦男访谈：活死人的浪漫主义 _____ 049
- 刘盟赞 文晏访谈：电影的讲述关乎对世界整体状况的理解 _____ 064
- 沈祎 陈冲访谈：我情愿去看不完美的尝试 _____ 080
- 刘盟赞 射雕回看：朱文的“断裂”年代 _____ 096
- 赛人 独立与群拥
——新中国艺术电影及纪录片回顾 _____ 109

随笔 _____ 121

- 欧宁 布鲁克农场
——一个重塑美国宗教、哲学和政治生活的乌托邦实验 _____ 123



孙一圣 我是灵车的儿子 _____ 155

评论 _____ 171

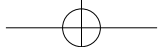
张枣 北岛与“词的流亡” _____ 173

金丝燕 诗学的维度：诗 _____ 218

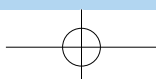
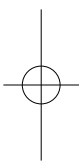
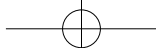
小说新标 _____ 237

韩东 编者言 _____ 239

钟岚 好处相逢无一言 _____ 240



中国艺术电影专辑





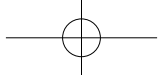
编者言

2007年春季号,《今天》杂志编发了一期“中国独立电影专辑”,彼时,中国电影刚刚开始商业化,电影市场正在形成中,国产大片还是新鲜事物,同时,“第六代导演”正在努力摆脱地下状态,以独立电影的名义,为中国电影在国际上发声。

那期专辑的编辑有着独特的时代背景。2003年时,国家电影局的领导在北京电影学院召集了一批导演,共同讨论中国电影市场化的可能,同时也为制作、发行和资金介入带来了更多的可能性。在王小帅的记忆中,那时候他把计划了多年的题材都拿出来,“憋了一口气”,准备尝试市场和资本带来的新的可能。2006年,是中国电影诸多新尝试的开始。

时至今日,中国电影已经成为一片不可忽略的红海市场,票房一次次摸高,单片甚至触及50亿元之多。但现实并不全然令人乐观,某些方面甚至出现了倒退,关于电影与现实的关系、电影题材与关注人群、电影的大众属性和艺术创造等各种问题的讨论都一直在进行中。在审查依然存在甚至不断增强、扩大的同时,电影还需要面对市场、资本、受众口味等更多的掣肘。那么,在拥有强大话语权和资本力量的主流商业电影之外,那些更注重艺术性和创造性的电影作品,其影响力应该如何作用于社会和时代?相应的电影人又当如何在创造力、现实性和观众接受之间找到平衡点,并在当下的国际电影文化生态中找到自己的独特位置?面对诸多问题,我们再次找到十多年前的导演们,以及新生态的电影导演,听听他们如何应对这些矛盾,有什么勇敢的尝试和经验。

一个题外话,在为专辑取名时,我们发现“地下电影”的称呼已经成为过去时,“独立电影”带着不堪承受之重,“作者电影”的独特源起



4 《今天》总 124 期

则不能概括当下中国电影创作的复杂性……于是，我们暂且用“艺术电影”这一说法，与“商业电影”相区别，希望能勉强传达出我们所关注的问题和立场。

肖海生



娄烨访谈：用电影抵抗空间记忆的消失

胡涛

《浮城谜事》、《推拿》、《风中有朵雨做的云》，加上等待上映的《兰心大剧院》，2012年后，导演娄烨的连续四部作品都获得了在中国公映的机会。因《颐和园》事件被禁拍五年而被冠以“禁片之王”称号的娄烨，似乎正在变成一位“地上导演”。

审查却一刻未停歇地如影随形。涉及官商色勾结题材的《风中有朵雨做的云》（编注：以下简称《风雨云》）过审如履薄冰，耗时两年时间与审查沟通最终删减上映。

对现在的娄烨来说，有比镜头被删减更为重要的事情。《风雨云》所提示的重要事实，它所勾连的时代前史与当下现实，它所暗藏的精神信息和人性密码，都是他急于向中国观众传达的。

变化发生在娄烨影片内部。《浮城谜事》以来，除了熟悉的娄式影像风格、情绪表达之外，电影格局突然放大，常见的个体欲望上升为社会欲望，对青春期“牡丹”和“余虹”饱含爱意的生理性凝视，逐渐演变成对实用主义者姜紫成、林慧们的镜头压缩与社会性批判，支离破碎的镜头、叙事节奏和面孔，仿佛都模仿了时代本身，娄烨说，“我不再喜欢我电影里的人物了”。

娄烨同样不喜的，是自己作为导演的作者属性时常被审查等外围因素扭曲，而娄烨经常在这样的矛盾中被推到前列——他既没有日韩受众团结一致的大环境，也缺少探索某些题材的同行者和解决方案，甚至连本应由知识界提供的思想资源也经常“不在位”。



这是一次更偏重观念和外延性的对话，娄烨谈到了审查的技术与美学问题、风景意识形态、知识分子缺位、89后（改革开放时期）一代人精神嬗变等严肃问题。

总是碰到电影以外的事，这是我的宿命

《今天》：《兰心大剧院》本来定在2019年12月7号公映，但是发现突然没声音了，中间发生了什么？

娄烨：事情仍在解决中，所以我不想多说什么，片子其实早已经获得公映许可，国际销售也已在进行，希望能够尽快上映。实际上，我不太想管这些电影以外的事情，我基本上属于一个电影内的作者，不太希望作为一个电影导演，跨越到一个社会层面来叙述，我其实是往后退的。我希望我在电影范畴内的叙述影响到社会层面，而不是我在以社会家的角色反过来做电影。但现实却总是让我不得不离开电影本文，直接和社会发生关系，这也许是电影的宿命。

《今天》：但就电影创作层面来说，这次的创作自由还是得到了完整的保留了吧？

娄烨：相对而言吧，其实从创作角度，我们每次都在尽可能维护着这样的相对的自由，但可能就是因为这些相对而言的自由，所以碰到的事也相对比较多的。怎么说呢？就是如果说一个局部自由和一个大范围的自由不匹配的话，那局部自由也是会受到侵害的。

《今天》：在威尼斯电影节的新闻发布会上，制片人马英力说《兰心大剧院》是很特殊的一部电影。现在大部分观众都还无法看到电影，那么这部电影究竟特殊在哪里？是制作层面、内容层面还是影像风格层面？

娄烨：她说特殊，可能是因为很多是我20年来的第一次，比如说没有配乐、黑白画面，拍摄周期也不是特别长，大概70天。筹备时间也



只有大概两个多月，很快。然后实景拍摄，在《紫蝴蝶》完成将近十五年以后在上海实景拍摄，在街道上，在老建筑里，包括在兰心大剧院、和平饭店的拍摄。同时，这可能是我语言比较多的一部影片，英语、法语、德语、日语、中文，还有一点上海话，也是涉及各国演员最多的一个阵容。包括很多明星，还有，这是第一次拍舞台，拍戏中戏。

从题材来说，它是一个小题材，《风雨云》是大题材，也更复杂。其实刚开始的时候，是因为《风雨云》太累了，所以想休息一下，拍一个六天的故事，它的故事是珍珠港之前一周的故事，没有太多的场景，就是舞台、酒店、一些街道。结果，没想到还是比较复杂的制作。

风景也是意识形态的一部分，你躲不过去

《今天》：你刚才说，《兰心》本是想拍一部轻松点的电影，但实际上女主角于堇担负的使命是非常大的，她拿到了珍珠港轰炸的情报，但是她最终选择没有向盟军公布，从而影响了整个战局的发展。女主角身上的复杂性，是不是你所看中的？

娄烨：她拿到情报没有告诉盟军，这个是不是史实我们另当别论，但是在这样一种环境下，于堇这个角色她所受到的压制和压力，反而是影片最关心的事情。实际上，在任何历史的大事情发生之前，每个人都会不同程度地受到某种连锁的压制和危机感干扰，这也是我比较感兴趣的部分，包括大的历史背景，所以我完全可以不去追究小说里面说的是不是真的。而真实和虚构的关系也恰恰是影片讨论的另一个问题。关于历史的叙事其实很难有一个清晰的标准。它不单是一种历史的叙事，还是某种关于今天的解释，所以是可以讨论的。所有关于历史的叙述都是关于今天的叙述，这是和《紫蝴蝶》那时候最大的区别。

拍《紫蝴蝶》的时候，我希望逃避一下，你想《苏州河》禁拍两年，然后第一部影片三年不被通过，疲惫不堪。我就想做《紫蝴蝶》这样的



一个完全不涉及当代意识形态的，甚至不涉及到当代空间、时间、风景的电影。因为风景对我来说也是意识形态的一种，今天的城市所有的景观，在影片里头就是一个意识形态空间，这是肯定的。就像《风雨云》中的城中村一样。

所以我就躲开，《紫蝴蝶》我就想躲开。然后，没躲开，你寻找所谓的历史真相，几乎是非常困难的，有很多的屏蔽、谎言、失实和被塑造的，包括那些发型服饰等等细节，这是那时候的感受，有些纠结。就是我们生活的环境，我们认为一个非常正常的环境实际上是被人为塑造的，被权力或者说强大的势力所塑造的，这是特别可怕的事，所以你是逃不过去的。你想躲开今天的意识形态，躲回到30年代，躲到1931年，或者说1941年，你是躲不过去的。

但是很幸运，这个纠结在《兰心大剧院》已经没有了，面对这个问题反而坦然一些，就是你就别想还原一个所谓的真实的1941年上海。它肯定是一个关于今天的叙事，《兰心大剧院》它讲的是1941年的故事，但是它拍摄完成于今天，所以它带有2019年所有的社会信息和人的信息。跟《紫蝴蝶》那会儿最大的区别，就是我已经不回避这个了。

《今天》：这在电影中具体体现在什么地方？

娄烨：恰恰因为是关于今天的，所以才选择实景拍摄。因为只有实景才是一个通道，2019年的“兰心大剧院”和1941年的“兰心大剧院”的这种偶合，实景的偶合成为一种电影的证据。而和平饭店那些真实空间，滇池路那些真实的街道，也成为一种互文的关系。因为这是关于“今天”的叙事，所以要到了1941年或者说更早遗留下来的空间里去拍摄，这才能构成一种互动。

所以，它不是一个年代戏的概念，在一个虚构的布景里拍，或者是旗袍时代，这种对掩盖真实式的陈述，本身就是对真实的背叛。

《今天》：现实中的兰心大剧院算是幸存下来的实体空间，但正如你所说，风景也是意识形态的一部分，风景或实体空间也在这个被塑造的



过程中，不可避免地消失了。

姜烨：对，这个问题其实《风雨云》考虑得更多。城中村消失以后，实际上不光是这个空间的消失，不光是时间的流失，而且是一代人的消失。举个例子，你会记住第一次和恋人经过的一个街口，会有非常美好的印记，而这个印记在你的头脑里，你一直在受这个印记的影响，那个街角如果被拆除了，你就无法回到那个可以引起回忆的空间，所以人也会被改变。如果所有的记忆空间都被修改，那你本人也不可能还原到你原来的状况，也就是说，你也被修改了。空间的修改实际上是对人的修改，这是显而易见的。或者说对空间的破坏也是对人的记忆的破坏。而电影恰恰是对这个空间记忆破坏的一种抵抗，它在抵抗一种记忆的消失，影像非常好地能够让你回到一种空间记忆，哪怕是虚幻的。这恰恰也可能是某些权力拥有者比较敏感的部分。这也许可以理解，因为大家都希望保留美好的记忆，忘掉不愉快的事情。

如果摄影机有反抗性，首先是反抗遗忘

《今天》：我问两个朋友，你们觉得姜烨最大的价值是什么？一个朋友说得很直言不讳：对八九事件的电影呈现；另外一个朋友说，因为他摄影机的反抗性。你认同这个观点吗？你如何看待摄影机的反抗性？

姜烨：如果摄影机有反抗性，首先是反抗遗忘吧。

《今天》：是否可以这样说，现在的审查其实更加技术化，变得更加僵硬？

姜烨：它有人为因素，有随机性、随意性，也和市场性完全结合，也就是说，它的审查实际上是一种市场准入，混合了商业市场准入概念，以及一些道德评判。所以对于审查，我个人认为是非常复杂的状况，很难以“创作自由”或者某个单一的词汇来描述它，它是复合的，涉及到各方的利益，政治的、经济的，文化的，所有的方面。它在试图整合这



样一种全方位的审查的方式，希望让它更科学和更规律化，这其实很难做到，从各方角度来说，都是非常难做到的。于是乎就会出现这样一种中间的不确定状况，具体到实际的实施，当事者就会觉得一会松了一会又紧了，这是它自身的结构造成的，这才是审查最根本的“技术问题”。

《风雨云》上映是我和电影审查的一个“合作”

《今天》：据说《风雨云》公映版本有117次的修改，外界都在猜测这个修改到底指的是什么？

娄烨：没有这么多，其实剪接版本大概是100多版，对我是正常的。送审大概也就十几次吧，花的时间在沟通上，就是能不能不改，能不能保留这个，能不能保留那个……来来回回很多次。

《今天》：有没有沟通成功的时候？

娄烨：我不知道，能够公映的片子算不算沟通成功。对我来说底线之上尽可能沟通，但超越底线我会退出。

《今天》：这个绝对不能超越的底线在哪里？

娄烨：这是一部写改革开放时代的影片，如果这个内容都不能有，那就没必要去争取上映许可了，官、商、色交易，社会角色以及个人角色的关系等等，这是影片基本想讨论和表现的。类似城中村的空间关系、CBD和它的垂直空间关系，三人在车内的人物关系结构，然后既是官二代又是富二代的小诺的身份，对父亲身份的疑问，所有这些都是影片的一些基本信息，要否认这些，那这部影片就不成立了。

比如说《推拿》的审查，所有的小粉房小蛮那条线索全部要拿掉，我说拿掉就不上了；但是你说去掉一点自杀的暴力、鲜血，这是可以讨论和商量的。因为没有分级制。

《今天》：你说被禁和解禁对作品的题材、指向这些东西会有一些微妙的影响吗？



姜烨：当然会有一些。虽然我工作之前都跟大家说，不用管审查，我们就按电影规律来做，做完了再说，我基本上也是这么做的。但还是会有影响。其实不光是我，其实审查体系对导演的工作都会有影响吧。问题是没有人知道什么不能过，没有人清楚边界在哪里。

《今天》：这个空间是自己争取出来的吗？就是说如果我不冲撞它一下的话，那么不知道它的边界在哪里。但是很多导演已经放弃这个尝试，比如官商色勾结这种题材，大家都觉得在近十年的影片里是不可能出现的。所以我想知道，为什么是姜烨带来这样的“冲撞”？

姜烨：我没有“冲撞”什么，首先我并不希望是一个冲在前面的人，但问题是事情老找我。当然我也认为，一套审查制度或者说一个边界的存在，是有它的理由，也就是说审查制度是由审查者和被审查者共同构成的，如果所有的被审查者都不认这个审查，这个审查是不可能成立的。

《浮城谜事》是关于共同杀人、共同犯罪的，是一种共谋，这也可以用来解释审查，我觉得审查熊某种角度上讲是一种审查者和被审查这的“合作”。不客气地说，《风雨云》上映是我和电影审查的一个“合作”，不客气地说就是这样的。我真的希望这部影片能够被中国观众看到，中国上映非常重要，哪怕是被删减。

当下的世界由活人和死人共建

《今天》：正好可以总结一下《风雨云》。《风雨云》似乎承载了过量的信息量，内容上，涉足官商勾结、权色交易、城中村暴力冲突等；时代背景上，可否这样说，《风雨云》是截止目前你的作品序列中野心最大的一部电影，承载了太多你急于表达的诉求？

姜烨：我不太清楚，可能会有这样的感觉，但其实拍的时候没那么想，但是潜意识里会有吧，因为它正好是延续的一个时间段。你会看到



余虹在那个时间大概是那样的理想主义者，经过了80年代末，她的“理想主义者”形象就停留在那里了，反而能够继续生存下去的是姜紫成和林慧这样的人，他们是实用主义的人，你可以用各种名词来代替，这都不重要。关键是他是这么活过来的，他有前因后果，这个可能是想表达的东西。所以你也不可能在九十年代或者二〇〇〇年以后孤立地看这一代人，或者说这一批人，他们有他们的前史。

《今天》：它想传达的信息，可能不同的观众有不同的理解。那你觉得你这些信息有没有被大部分观众有效地接收到？

姜烨：每个人梳理的结果都不一样。比如说为什么是小诺而不是拆迁户（去杀死唐奕杰），这些问题都是可以讨论的。电影只是提供了一个读本，每一个人都可以去读，每个人都可以有他的自己的看法和评价，这可能是电影后续的一个意义吧。

《今天》：对于《颐和园》你也说过，说问题正在于“大多数人没有死于那个晚上”，因为大部分人还得生活下去，这是一个事实，就是这些人还要面对以后的生活，他要带着这个伤疤或者原罪走下去。那多年以后，这一代人到底发生了哪些精神上和行为选择上的变化？他们四散而去之后，都是怎么“转世”的？

姜烨：对，这可能验证了《风雨云》，是关于活着的我们。这是一个延续概念吧，它就自然延续在那。一切都在延续。

实际上，今天的世界是由死去的人和活着的人共同构成的，而不是单由活着的人构成，这是一个简单的概念吧，但总是被忽略，没有注意。《浮城谜事》的结尾的蚊子的复现就是想延续，一直到《风雨云》，也是一个延续。

关键是，从人物的个体来理解的话，它其实是说善良也是可以变成恶的，它是很难用概念来切断的一个延续体。你会发现，姜紫成的恶是来自于善的，林慧的恶是来自于爱情，连阿云也是在于她的纯真……你会发现，很多概念不是可以切断的，从社会或者时代角度，它就是一个



延续。好的坏的，正面的负面的，现在和过去，真实和虚幻，你很难用这些概念来规范或者来解释今天整体的状况，它是一种共存的空间和时间，这可能是《风雨云》我希望传达的一些信息吧。当然，延续到语言，实际上是没有切断的，它有原因有后果，你切断了善，恶也不存在了。它是像双刃剑一样的，这是挺麻烦的一件事。

知识分子整体消失，电影被迫负荷过重

《今天》：毕竟整个精神面貌跟时代氛围不同了。80年代有一个所谓的黄金时代，《颐和园》表现了那个时代的精神风貌片段，有一些理想主义的东西在那闪烁着。但是电影后半段就变成一个感伤主义的东西，这个东西可能一直陪伴着你们这一代人，它可能会融入在你后面的所有作品里面，比如刚才你说的这个延续性。但时代毕竟是变迁了，你觉得我们社会当下整体的精神指向跟精神状态的变化究竟是什么呢？

姜烨：这不是一个电影导演能够回答的问题。有一次在聚会上，见到几位知识分子，我就说你们在干什么？你们现在让一些画画的、做电影的，来梳理你们应该去梳理的事情，我说你们是不是太过分了？当然这是喝酒时候的聊天，他们也在那里很无奈地笑。一个导演不应该过分承担那些社会和政治叙事，电影本身就是娱乐业的组成部分，它不应该是说教和宣传。当然，无论从作者论来说，或者说是社会环境的影响，你生活其中，有感而发，自然你是带有社会属性的，这是肯定的。但实际上，因为整个知识分子群体的逐步的消失，造成了电影承担一些不一定应该由它承担的事情。如果我们有别的疏通渠道，比如说社会学的，或者历史研究的，人文科学的，出版的，不同言论观点的公共讨论空间和渠道等等，那这就不是特别大的问题。但如果所有的出口都被封堵，电影就承担了一个非常大的功能，负荷过重。或者说电影作者被迫承担过重的负荷。艺术和社会学是两回事，需要有不同的视角和观点。



这也是为什么我说，别盯着电影，电影只是一个补充信息，不是主导信息。主导信息现在不在位，这造成一个补充的视角成为主导视角，这本身就是一个误读，一个连锁性错误。

《今天》：其实你一直是在独唱。

姜烨：我只是提供我的个人视角，仅供参考，电影应该提供很多不同视角，不同解释，不同的声音和观点，这就会让一些事情有一个多样的状态呈现在公众面前，而不是只有一个主流解释，一个反主流解释，这中间应该有无数的视角，个人的视角。

但一旦视角观点的丰富性被封堵之后，它就会造成失衡和极端化，就像从城中村走到姜紫成的办公室大楼，只需要很短的时间，但是两个空间的差距至少是二十年，这是中国实际的空间状况，是由意识形态和社会状况直接造成的，它就在那里，它就是现实。这个不是艺术家创造出来的，是社会状况创造出来的。你可以说这个城中村是一个特别的偶然形成的地理空间，但也可以理解成是精神上必然造成的空间。这就是我说的，在电影里，空间实际上是意识形态化的。

《今天》：对大多数中国导演来说，也许出于利益和安全的考量，会有意规避对某些题材的呈现。但从社会属性来说，电影对历史意识的追寻与呈现在今天不重要了吗？这种局面出现的背后是否有更为深刻的原因？

姜烨：我觉得所有的商业利益化的追求，安全的考虑，其实都是无可厚非的，包括所有的和电影审查的对话妥协。其实大家都在这样做，包括我，我个人认为，所有面对电影审查的方式都值得尊重，因为它是个人的选择。即使有些是不得已而为之的，你也应该尊重。

但是我比较不认同的是，你明知道它不合理的，你也同样遇到很多的麻烦和困扰，你可以沉默，但不要说“没有啊，没有问题，没有错啊，一切都很好啊……”

我想起《花》里面花在大学听课时候那位教授说的一些关于女性自由的观点：不是别人给你们自由，是你们给你们自由，不是社会给你们自



由，是因为你们的不懈争取，让社会给了你们本应该拥有的自由……。

我不认同“戴着镣铐跳舞”

《今天》：有人说《风雨云》中的姜烨依然是那个曾经的姜烨，是第六代导演中一个自由且稳定的坐标系，您怎么样理解这个“自由且稳定”？

姜烨：其实已经不自由了，也不太稳定。

《今天》：从《浮城谜事》开始连续四部电影，都公映了，不管当中经历了什么，但已经能够跟公众见面了，你觉得这里的自由度是在增加吗？当然不是纯粹的自由，这个自由度可能还是相对的。

姜烨：每个计划都不一样，比如说《风雨云》是非常麻烦的，因为它涉及的问题太多了，《兰心》就好一些。

《今天》：在中国拍电影，有时你就发现确实横亘着一道线，不能越过这道线，这也不能，那也不能，你可能得绕着走。导演这个群体，在中国是不是一个憋屈、扭曲的群体？

姜烨：我在纪录片里说过扭曲的问题，就是你要满足作者的观点，又要满足审查，基本上处在一个人格分裂状况。慢慢地，这个分裂的人格就驱动你和审查周旋，于是乎就更加分裂，分裂到侵蚀你的基本的作者属性，这就是整个的电影审查的作用。

《今天》：还得戴着镣铐跳舞。

姜烨：我是反对这个说法的，这是一个什么词？我觉得这是一个犬儒之词，这是一个自嘲，因为你不敢戴镣铐，然后你又不敢尽情地跳舞，于是乎你发明了一个词是戴着镣铐跳舞，你认为这样既高于戴着镣铐的人，又高于跳舞的人。这是一个虚幻的概念，这是你自己骗自己。这个词本身就带有表演性，戴着镣铐跳舞，你是要显示什么呢？跳舞给谁看呢？对我来说，戴着镣铐跳舞，就是你失去了跳舞的快乐，也失去了面对镣铐的沉重和尊严。我觉得这是你自己骗自己。很难接受这个



说法。

我不再喜欢我电影里的人物了

《今天》：从《推拿》的人物群像、《风雨云》对改革开放时代精神状况的描摹，到《浮城谜事》和《风雨云》开始从个体欲望的捕捉上升到对社会欲望的呈现，都显示出比前作更加广阔的视野和格局，批判性在增强，人物形象在减弱。为什么会发生这种创作指向的变化？

姜烨：还是因为每个故事的不同吧，比如说《推拿》它是从特别个体开始的，因为角色的视觉都已经丢失了，所以它更集中在个体的内在的东西。《风雨云》基本上是从广州地图开始的，一开始就有一个宏观的视角，但这个视角又不是叙事视角，它不是史诗性的，不是上帝视角，它只是一个空间呈现，实际上也是会到落在一群人物身上。

我对《风雨云》这些人物的理解，怎么说？很难说……就是，我对这些人物的个人认同没有以前那么强了。这么说吧，我不喜欢这些人物的。原来我应该是喜欢这些人物的，更多的可能是同情。比如说《浮城谜事》里的所有人物，喜欢他们是一种工作，因为必须站在他们的视角来展开故事，这是我的工作。但实际上我不是特别喜欢这些人物的，我刚才说影片不会骗人，就是你撒不了谎，它会流露在影片当中，你对《风雨云》这些人物的态度。

这可能就是作者电影的作者态度吧。比如说《风雨云》三人在车里的段落还是很重要的，所以电影中非常强调，对浣村空间的强调，小诺实际上在后半部分还是被强调的，还有，所有人作恶来自于他们善的理由，这个非常强调……现在回头去想，是有这个区别，更强调了人物的社会属性，而所谓的生理属性是被某种东西压制了。这些人物的社会身份都高于他们的人性共性。这是自然的，故事本身造就了这样一个状况。



《今天》：从前能感觉到你镜头里面对象余虹、牡丹这样的人物是有爱的，是以人物为指向的，但是看到《风雨云》之后，我感觉秦昊这个角色史无前例地没有存在感，这可能是一个社会属性更占据主角的电影。

娄烨：如果说在八九年之前，你还能安安静静地看余虹的话，八九年之后，你不可能安静地看任何人，这是中国的现实。你花这么多时间看他干嘛？你赶紧挣钱去，时代差不多就是这样一个状况。很多信息、人物来了，消失了，今天还是热点，明天没人记得，这是整个社会的状况，也不光是中国。我只是把模仿整个社会的状况放在一部影片里，来模仿这样一种状况而已。

电影语言不是固定的，应该是和故事在一块的。比如说它的多空间转换，城中村和CBD那个两三分钟的路程，它是属于两个时代，这是现实，所以你在一个镜头里头从三十年前拍到三十年后，一点问题没有，无论是现实中还是电影里都是这样，我们的过去和现在无法拆分。

作品“类型化”是电影史的选择

《今天》：从《浮城谜事》、《风雨云》到《兰心大剧院》，你的作品逐渐显现出“类型化”的倾向。类型化在全世界都是一大趋势。在当前环境下，为什么会出现集体类型化的趋势？这是一个现实的选择吗？

娄烨：我不知道是不是现实选择，这其实差不多是电影史的选择，电影史它就一直是这样的。类型片也是一个老话题，就是类型片和作者性的结合，这实际上差不多是一个电影史故事。每个作者对“类型”的理解也不一样。

我觉得是自然而然的。《浮城谜事》很多人说商业性的元素，改革开放三十年本身就是一个全面商业化的过程，如果你想叙述这段历史的话，你怎么能在影片中排除商业性的元素？其实《浮城谜事》借鉴了很多日本社会派的风格，因为有很多社会背景的沟通，比如都处在社会经济



变革和腾飞期。

反而八九年以前的校园生活，余虹的历史，它是非商业化的。但是影片后半部分其实也有商业化的元素，包括武汉的一条街那种无章的状况。我觉得是自然而然的，如果有所谓类型或者风格，也是更多的来自于具体的实际的社会和人文状况，包括具体的现实地理气候。空间光线技术条件等所给予的“本地”信息，而不是来自于电影史片单。

社会改革会造成人的分化和分裂

《今天》：“第六代”作为一个标签，已经存在了二十年有余，现在这个标签似乎已经不合时宜。如果说你们这批人当年有某种所谓共同的精神指向和路径的话，在眼下这个碎片化、年轻化、无法定义的时代中，你们各自的价值取向是否也在经历变化？

姜烨：好像早就没有了。

《今天》：为什么导演这个群体，它会在第六代这些人身上开始分化，开始形成个人的特点？似乎再也没有第七代了。

姜烨：“代”实际上还是一个社会群体概念，不是一个个体概念。社会大改变造成的环境大改变，就像刚才说，空间改变肯定就会改变人，大的空间改变就会改变大部分的人。文革改变了一代人，你可以知道文革一代基本上是共通的，背景、文化甚至于观点都是差不多的，改革开放一代实际上也是比较近似的，但这些都忽略了一个视角，那就是个人，就是在大的环境中时代中的个人的差异性。就是人和人的不同，即使在大环境趋同的情况下也是如此。所以“代”的概念实际上是对个体的消解。

社会改革的过程，可能会造成人的分裂，人的分化，也许这是某种“代价”。当周伟和余虹还在学校读书的时候，他们是一代人，而当周伟从柏林回来做起了小生意、而余虹作为一个理想主义者其归宿是加油站



的时候，他们已经不可能在一起了，不可能是恋人关系了，两人有了不同的社会指向，周伟的未来可能是姜紫成，而余虹的未来不可能是林慧。

你会看到，当下同代人基本上形成不了一个整体，反而强化了阶级分割，反而回到最原始的，就是有钱人、没钱的人，“底层”“上层”“中产”这些概念。这时候你让姜紫成和余虹来沟通，这是不可能的。所以可能很难找到一个群体，就像以前的“星星画派”那种群体，很难出现。而且个人处境不同，个人选择也差得很远，很难找到一种连接在一起的概念了。所以你也很难简单用“代”的概念来描述

《今天》：你跟王小帅，当年你们互相作为男演员出现在对方的影片里，到现在二三十年过去了，你们的道路也有些分化，是吗？

姜烨：对，我觉得肯定是不一样的，对很多事情的看法完全不一样，甚至是相反的。但也有非常理解的地方，看他的电影我完全懂，《地久天长》传达的信息也非常熟悉，完全进得去。

《今天》：当年你们是以先锋者姿态进入影坛的，这么多年过去了，当你的作品被影迷和更新一拨电影人奉为“经典”甚至具备了影史价值，而你们也逐渐开始掌握电影工业的话语权之后，该如何看待自己的定位？会不会影响创作的格局和野心？

姜烨：我不知道，这些都不归我管，我也管不了，我就是个做电影的。从电影语言上来讲，《风雨云》恰恰是在反“经典”的，那是因为故事所呈现的背景和现实促使你做出的自然选择。当然，这个选择本身带有很大的风险。

但是，我觉得今天的电影应该是这样的，就是随着摄影器材的平民化和个人化，电影也不再单单由精英或经典构成，而趋向更加的丰富和多元化。这是我个人对电影和影像环境的理解。就像每个人都可以拿手机拍电影，每个人对影像的理解也完全不同，每一个影像都是在提供自己的观点，作为众多的观点之一供大家参考，能做的也就是这样了，仅供参考。



王小帅访谈：撤去一切技术浮末后的历史记忆

访谈者：王小帅、岳敏君

采访：兰波

第六代导演里，王小帅的电影有种思考“中国人的共性”的特殊气质存在，即焦点始终对准日常中国家庭生活的细腻刻画，从而再现中国人生活的多重性与多义性。从处女作《冬春的日子》肇始，一直到《地久天长》，“家庭生活”几乎占据了王小帅作品序列的核心。

这是他明显区别于其他几位艺术导演风格的存在，即影像和中国人日常生活的关系，以及今日生活与过往历史事件的联系，他的风格越来越倾向和“符号堆砌”保持足够的距离，更乐意去观察生活，剖开历史的断面，让观众从“今天”倒溯上去，寻觅找到历史真相的某种路径。

虽然在采访中他一再强调自己没有“故乡情结”，但他依旧不经意在只言片语之间透露出自小漂泊不定的自己对“根”的向往，这体现在他恋不舍的“老三线三部曲”——《青红》、《我 11》、《闯入者》之中。

只是在他长达 28 年的电影历程里，“历史”逐渐取代了“记忆”，“再现”慢慢取代了“体验”。换句话说，时至今日，他更想栖身的不再是物理意义的“长大的地方”，而是植根于抽象意义的“想象的家园”。

在《地久天长》中，他从跨度长达三十多年的中国人日常生活中提炼出具有普遍性的环境、场景和氛围，精准还原了时代内膺的声音、色彩和气味，让电影中的人物自行展现，自我揭示，让“历史的真相”与“想象的重建”汇聚、重叠和契合，从而赋予电影和角色以血肉之躯，让昨天和今天勾连，让个体命运和普遍性形成共鸣，使得观众能够真正回望四十年改革开放所蕴涵的深远意义。



走马灯似的历史事件转瞬就成过眼烟云，唯有生活永恒。王小帅用电影提醒我们，要从历史中学会反思，才能更好地生活。

回到生命原点，不吐不快的“三线”情结

《今天》：如今回头重看你的创作历程，发现你的作品中隐含着一根纪录当代中国时代精神变迁的主线，从头贯彻到尾，最初由《冬春的日子》和《极度寒冷》对先锋前卫风格的探索，再到《扁担姑娘》、《十七岁的单车》，用全新角度刻画中国城市化的进程，继而到“三线三部曲”——《青红》、《我11》、《闯入者》对旧日三线城市生活的回溯，能不能说一下你这方面的考量和创作中的心路历程？

王小帅（以下简称王）：所谓三部曲，是后面慢慢形成的，一开始也没有胆量想做三部。但是关于“三线”是一直在心里不吐不行的主题，这辈子只要有机会就去触碰它。那时候刚出来，在最基本的条件下能拍电影这么一个挣扎的过程中，没有办法去回溯这些带有重大题材性或历史性的东西，因为它需要资金，需要成熟的思考，要花很长时间。

所以一开始就只能触碰最接近自己生活的部分，几个朋友在一块，大家支个机器就拍点东西，像《冬春的日子》这样的。然后是《扁担姑娘》，因为我也是从贵州山区到武汉，再从武汉考学到北京的。再到1990年代农村人口开始涌到城市里，每天广播里都在讨论这个事，你会觉得这个跟你很近。

三线这个事呢，其实我在一开始拍电影的时候心里就有了，一直打算着。甚至1997年的时候有过一个电视剧系列，我还放进了最初雏形的《青红》，而且《青红》当年是分两段，现在《青红》这部电影中呈现的前部，后面还有后续。但也是各种条件不成熟，一没有资金，二是最后合作都中断了，就凭我一个人，也不可能把电影呈现出来。

直到拍了几个别的片子之后，到了2003年的时候，中国电影发生



了一个比较大的事，就是正式由中央常委级的人提出中国电影的市场化改革。那一年，我们几个曾经被定义为“地下独立导演”的人被电影局叫过去，在电影学院开了一个碰面会，第一次公开地、面对面跟主管电影的领导见面，局长带着整个班子，和当时我们这几个导演碰了一次面，说你们从此以后放下包袱，忘记前面的事，既往不咎。

岳敏君：我觉得是跟换届有关系，新的领导上来，政府开始变得开放。

王：对，当时主管意识形态的应该是李长春。那时的“独立电影”，各种被禁拍，我就觉得我们拍电影有那么复杂吗？我们能找到钱，为什么不能拍呢？之前，很多私人电影公司虽然已经成立，但是还没有办法拍电影，拍电影必须挂靠在电影厂，就是我投资，但我要借电影厂的指标。2003年，总算上面领导说可以了，电影厂的名头可以拿掉了，公司自己出钱就可以拍电影。这样版权就很清晰了，过去都是国家出钱或者大家混着，都搞不清楚。那个时候终于说，你们就可以好好拍了，迎接市场的考验、资本的考验。

当时我已经拍过几个片子了，《十七岁的单车》也拍完了，我觉得可能时机慢慢成熟了，所以马上就把《青红》拿出来准备做，虽然压了很多年。拍电影的中间也遇到了很多事，但是我知道，这口气必须要在那个时候吐出来。

一生刻骨铭心的影响，来自父亲的遭遇

《今天》：为什么是先拍《青红》而不是先拍《我11》？

王：从时间顺序上应该是《我11》、《青红》到《闯入者》，但是《青红》这个剧本从九十年代一直在，那个文本和剧本一直有，所以是最快的。拍完了《青红》再写《我11》的剧本，当然这个序列都是我自己的成长背景，那个时候就以最快的速度赶紧往前推。



1966年，整个三线大开发启动时，半年时间，中国把整个重工业、军事工业这些全部迁到了大西南、大西北的大山里，迁过去之后边建楼边建工厂，我就是那年出生的，刚出生后就从上海到了三线。这个变化，对我母亲的影响倒还好，影响最大的是我父亲。

后来我才知道，1966年的时候，父亲已经在上海戏剧学院表演系当了八年老师，带出了两届毕业生，很成熟地扎根在上戏。结果跟我妈结婚后，刚生下我就必须要走，我爸一下傻了，这边刚生下孩子，那边调令就下来了。那是国家层面的重大国防转移、产业转移，谁不去谁就不积极，而且这属于抽调人才，我妈是哈工大毕业的，毕业后又在上海光学仪器厂，必须要服从命令。头一批我妈没赶上，她在医院待产，后来听长辈们说，其实那时候我家是有机会留在上海的，毕竟孩子刚出生，怎么走呢？但那个时候人太积极，觉得什么事都不能落后，这一下我爸没有办法，只能跟过去。这一过去，就是一辈子，他本来是一个演员，一个导演，结果在一个军工厂里呆了大半辈子。

岳敏君：他去干什么呢？

王：就在厂工会做宣传工作，支话筒什么的，刚开始都是各种动员，各种开会，全厂大会什么的，我父亲就在那里给人家摆话筒。不开会的时候他就没事干，就给他搁到厂里面做最简单的工作，刷油漆，墙上刷标语，机器坏了、生锈了，就刷一刷。

就这么干了几年实在不行了，厂里也看不过去，让一个上戏的老师干这个，觉得浪费人才，于是就多方联系，联系到了当年的贵州省京剧团，觉得京剧跟舞台有点关系，于是就到那里去。到了那里去他也不懂，京剧跟话剧不同啊，就一直就这么呆着。京剧那时就八个样板戏，也没有什么戏好排的，就这么过了。

等到文革结束，外面开始排戏了，《于无声处听惊雷》、《东进序曲》等，大环境稍微活跃起来一点点。父亲上戏的老同学还记得有他这么一个人，学习成绩好，又留校，结果跑到贵州山区去了？就四处联系他。



那时候，武汉军区话剧团开始排演话剧《东进东进》，文革以后军队是比较活跃的，就打电话让他去演一个角色。

当时的军工厂，要想调离是根本不可能的，人想出去根本不放行，军事保密机关，不可能同意调出，就算有单位要也不行。父亲到了武汉后，借着给军区文工团演戏，见到老同学，说这么多年蹉跎，要不然到这儿来，行吗？行，只有一个办法就是入伍，入伍之后，部队一个内部调令就可以调过来了。为了我们不在那里呆一辈子，父亲就参军。这样，母亲随军调去武汉，那一年是1979年。算比较早的一批离开贵州的，等于说跟三线脱离了。

但现在还有很多当年去的人家，至少还有一多半的家庭还留在那里，有些年纪大了回到了故乡，但是户口还在贵州，所有的社保、退休工资还是在那里。整个“三线迁移”影响了几代人。父亲后来虽然演了戏，但是命不济，刚演了两年戏，觉得挺好，四十多岁时重新焕发了活力，结果又遇到了裁军，裁了几百万，首当其冲先裁的就是文艺兵，这样一下又失业了。之后他整个的意志就被打垮了，觉得人生没有意义。

《今天》：每一步都踩空了。

王：对，后来上海再让他去演戏，人家劝他说要不回上戏？他说算了，我都五十多了，脑袋都抬不起来了，就这样早早退了，一直到他离世，这辈子就这样过去了。

一方面看是父亲个人运气不好，但更重要的是大时代的关系，那时候谁能决定自己的命运呢？到了我们这一代，情况稍有变化，我当时是上千万人里面唯一一个可能成为导演的人选，其他还有很多优秀的三线子弟，甚至有出息的进入到科学院了，但拍片的估计就我一个人，我自问，那我该做些什么？

我曾留意过，2003年之前，外面几乎没有人知道“三线”这事，因为是军事机密。当时可以说北大荒，可以有知青，可以有新疆建设兵团，什么都可以说，就这个“三线”是没有公开过的，所以我觉得这事我得来。



于是，我就硬着头皮，非得把《青红》拍出来，完了以后大家说还有“老三线”这个事？一点点在解密。后来，凤凰卫视开始跟上拍一些采访，这样大家才开始知道了更多。再往下就是自己资源更多了一些后，再找机会把《我11》做了，然后是《闯入者》……等于是讲述这些人回到北京，回到上海后的事，就这样把三部曲做完了。

历史的集体性迷失，回不去故乡的“三线人”

《今天》：是什么思绪牵动着你，让你念念不忘，如此钟情“老三线”题材？

王：现在回望，我觉得那时所有人的状态都挺有张力的，大开大合的那种。尤其是建国才十几年，个人的命运微不足道，全都淹没在集体主义的热情里。

因为这样的历史背景，所以中国观众现在看我的电影会有命运弄人感，我不知道西方人看怎么样，他会问怎么就回不来（故乡）了呢？他不理解，那种被外在力量强迫推着走的感觉，他没有相关经历就无从理解，不懂人为什么不能自由迁徙，而一旦变动后就永远脱离原有生活的状态。尤其是三线人，不是一个两个，而是全家老小，被突然空降到一个跟你毫无关系的地方，那真是非常特殊的群体。

岳敏君：大山里面。

王：突然就空降山里，在一片划出的空地上，那个地是怎么划的呢？部队首长坐着飞机往大山里飞，一看下面全是山了，一指这里，马上定坐标，就是这儿了，然后再飞，就这样边飞边定厂址。

岳敏君：连路都没有。

王：我们那个时候去的地儿都是土路，直到现在去一些偏远的工厂看都是农村土路，那时候你要想装一件大仪器进去，就在土路上大卡车运着。我们那个厂是生产光学仪器的，用于潜艇的潜望镜，属于高精尖



的技术，我妈是学光学的，所以才被调入。产品生产出来后再往外运，山路陡峭不平，运送也是个技术活。

现在回头看“三线人”的聚合，有点像部队的战友一样，有共同的命运，共同的记忆，共同的几代人，那种情感记忆是牢不可破的，而且跟别人道不得、说不清，别人也不理解。人过去了后，那些地方才有工厂、医院、学校。当时我上的小学叫做子弟学校，就是为工厂子弟开的，现在已经是贵阳市拔尖的重点学校了。

岳敏君：如果你父亲不去武汉的话，还会在贵阳那里呆着。

王：肯定就在那里了，《青红》里面的有些情节，都是真事。比如1985年时，有五户人家真的受不了一辈子呆那里了，就一直在密谋出走，悄悄地派人到上海，其中有一家人家还是厂车间的党委书记，另外一个是我的小学班主任，对我特别好。他们密谋完了后，一点风声都不走漏，半夜里开始悄悄绑家具，那个时候舍不得这些自己打的家具嘛，各种大立柜什么，把它包起来，用被子裹好，弄好后半夜悄悄找车，把家具先放车里，然后找个仓库先存下，白天继续上班，假装什么事没有，跟孩子什么也不能说，一点点都运空后，好了，没有什么好留恋的了，就某天凌晨，几家人上车就走了，到了火车站一看没有人追，上了火车逃出生天。

这几家人，我们现在还有联系。后来就问我同学，她说我这辈子就感谢我父亲敢于做这个举动，堪称伟大。现在看，那个时候觉醒的意识是非常罕见和了不起的，两个姐妹说，火车在往上海开的时候，四口之家一边流眼泪一边笑。非常了不起。

《今天》：这其实也可以拍成电影。

王：对，有机会还得拍。

岳敏君：这个厂还在吗？

王：我们离开后，80年代就开始转制，从军工厂转为民企。有一度经营状况非常不好，双职工家庭很惨，很多双职工家庭的子女，没上大



学而进了技校，毕业后就直接顶替父母进厂了，当年是铁饭碗，结果进去没多久企业就不行了了，也无法跟东南沿海企业竞争。这样情况就很惨，有多年发不出工资的，虽然现在好些了。那些贡献了一辈子的人的退休工资还只有一千多元左右，而拿一千多块的人还沾沾自喜，相比那些连1000块钱都拿不到的。

如果你在那里谈个恋爱，跟当地人结婚，这辈子就认命了。原来上海的人是说自己要回上海，不能结婚，就像《青红》电影里，家长不许谈恋爱，谈了恋爱还怎么回上海？

没回上海又没融入当地的，直接就颓了，因为上海已经回不去了，六七十年代过年过节，全家攒一年的钱，也要带着孩子回一次上海，要不然亲戚都给忘了。但回去一趟，给上海亲戚造成很大的困扰，别人好好在过自己的日子，突然来了一家人，那时候条件都不好，挤在一起住两天，搞得大家都不愉快，于是回去一两次就不再回去了，认命了。全国都是这样。

反过来讲，在当地谈恋爱结婚，也许可能就盘活了。厂里效益不好，另一半可以在外面生存，就慢慢同化在当地了。所以很多现在的第三代，你和他们说上海话，他们都听得懂，但都不愿意说了。

但是要问问那些小孩他们是哪里人，小孩们会说，爷爷和爸爸说我们是上海人，但是他们这代人已经没有概念了，已经完全当地化了。这个影响很深，几代人献了青春献终身，献了终身献子孙，这就是“三线人”的命运。当然，在这里并不是说这些地方好或是不好，只是说有这么一大批人，他们迷失了。

历史中“恶的幽灵”和中国人原罪意识的唤醒

《今天》：《闯入者》这片，是你作品序列里到目前为止最具重要意义的一部，是对中国历史中“恶的幽灵”一次极其难得的呈现，尤其难得的



是，唤醒了中国人缺乏的原罪意识，这个意味是非常深长的。

王：中国是深受政治和社会变动影响的，这是肯定的，尤其我们上代人处于无奈和无意识时，都觉得这是命。他们强调宿命。但在整体的变迁中，其实每个人也是很重要的，你做了什么，你的意识到什么程度，都会造成个体命运的不同。往大了说甚至会影响国家的命运。《青红》里的这几家人家，算是懵懵懂懂的自觉和觉醒，然后搏命。

岳敏君：他们跑了以后，孩子上学怎么上？

王：不管了，什么都不管了，先走了再说。当时有多少人为了摆脱永久滞留当地的境地，为了换取一点私利，去做一些大家觉得有违道德标准的事情，但是这一个小小的事情，可能就影响了很多。

当时大的社会格局就是这样的，在这大的齿轮下，小齿轮都在跟着转，小社会就一直在转。所以说，那么多年，并没有那么强的不作恶的自觉意识，个人行为都依托在集体意识里。理论上，只要个人少作一点恶，很可能就有连锁反应，社会就不至于被恶的大齿轮拽动得那么厉害。

我们在对大的政治和社会问题进行反思的时候，每个人是不是也要自我反思？在这样的社会里面，至少不要成为汉娜·阿伦特说的“平庸之恶”，我改变不了历史，改变不了社会，但是我自己能保持一点底线。

你提到的《闯入者》中的老太太，当然她也是无意识，她为了自己的家人拼命想回老家，把孩子生在北京，理所当然地利用了“恶”。于是做了那个历史“恶的幽灵”。但是做了“坏事”之后，内心如果有一点良知的話，她就会背负一辈子。我觉得这个事情是我们急需探讨的。

拍《闯入者》的那一年，正好陈鲁小鲁出来说要给之前迫害过的老师鞠躬，还有一个天安门城楼上给毛主席戴红领巾的那个女孩，也说想忏悔当年的行为。他们开始叙说对文革、对自己一辈子的反思。这里面的动机，更深层的东西咱们不分析，但至少开始有这个念头，从国家层面的反思进入到个人的反思，比如说蒯大富，红卫兵造反派的头，他还活



着，要去问他你心里怎么想？

《今天》：之前北岛和李陀编辑了一套关于70年代的书，其中最有价值的一篇文章就是当年的造反派，他是一个小头目，开始反思当年做的一些事情。

王：这就是我在拍《闯入者》时尤其想说的，因为我经过了“三线”那个时代，对于个人的反思有着越来越多的想法，而且我觉得，现在的社会越来越显现，你看各种道德底线击穿，除了我们说的大的政治原因以外，每个个体能不能反思、有没有反思？

《今天》：但这里面有个差异，就是刚刚你说70年代80年代的时候，是资源匮乏的时候，大家都要争取有限的生存资源，但是现在已经不是这样的背景了。

王：现在眼看着已经不是资源问题了，是贪婪、掠夺，加上思考已经失效，所有我们刚才说的社会反思、哲学思考和问题讨论，都已经不存在了。

《今天》：反思是不是就没有开始过？

王：就没有开始过，或者，少有的反思的人在社会里被迅速淹没了，因为大家都热热闹闹地往前走，哪有时间听你来说这事，忘记过去，向前看吧，都是这样。我在那里再说这些事，又变成一个渺小的事。

岳敏君：所以从这一点来说，小帅的这种反思才具当代性。很多电影也拍得不错，但是一看就不具有当代性的因素，我觉得这是电影一个很重要的因素。用一种什么样的眼光来看待过去？这个很重要，社会反思，时代速度，人心贪婪，憋了这么长时间，各种思想和思潮在短期内爆发，再加上速度特别快，那几年真是一年一个变化。对于中国人来说，这些是没有预想到的，因为加速度已经起来了，所有的人都处在一种失重和眩晕的状态。这不是一个简单的道德问题。



只做一个“奶瓶”，手中的摄影机会不够重

《今天》：在做《闯入者》的时候，反思精神还是中国人匮乏的，你为什么抢在时代整体反思之前来做这件事？

王：假如说再往回倒，我觉得好多东西还是跟自己成长的环境和经验有关系，看到这些人、这些事，然后再看到父亲无奈的一辈子，直到他咽气，他内心在想什么，完全没有实现他一点的理想，让我觉得很痛心，这一切的原因是什么？你就得往回倒腾。这些东西就要慢慢去想，慢慢琢磨。

刚才说到，社会造成的所有这一切，不要觉得是别人的事，每一片雪花都不是无辜的。你如果在其中不守住一点点东西，很容易就裹挟进去了。对我来说，我至少不甘，不能因为自己走出来了，现在混得好了，就当这一切没有发生过。如果你认为自己是导演，至少这一点清醒和独立思考是要走在前面的。

有好多人在当年的历史情景中，还没有完全脱离影响，有好多人的还需要去关注，而且如果电影不去关注这些，只做一个“奶瓶”，我会觉得手中的摄影机不够重。所以我觉得这些题材还是要拍，哪怕人很少。其实，我发现，在做《闯入者》、《青红》和《我11》的时候，还是有越来越多关注的声音。实际上，观众能否看到里面深层的意思，咱就不苛求了，他们开始关注就很好。不过，现在又开始衰减，你看现在主流的电影题材越来越单一，可能在他们看来，这些沉重的题材是落后了。

岳敏君：我还觉得，现在整个社会又变成另外一种气氛，就是大家有一种紧张感了，感觉可能某些话题的讨论度没有之前那么宽松，不像前几年，还有自我选择的余地。这两年就是惊弓之鸟，每个人都有点紧张。

《今天》：对，尤其是现在年轻一代，很少有人正视和反思历史或者当下的问题，这是非常要命的，而且从大环境里往反方向引导，全民娱



乐化。

王：就是“奶嘴情怀”。从我的角度，我要是一个普通网民也就这样了，我的声音最多在网络上发泄一下。但是作为一个电影人，看了世界上那么多的优秀电影，又生活在这样一个环境里，得留下些对得起人、对得历史的东西。

前一段我又看了一遍《芙蓉镇》，现在看起来，谢晋老爷子众人皆醉我独醒，遗世独立，拍这个电影的时候他很清醒地站在那里了，不像其他人稀里糊涂的。

《今天》：但是现在有一些导演，也会用类型片的方式去挖掘一些历史意识，只是说得隐讳了。你有没有这样的考量呢？

王：当然有这样优秀的人是幸运的，但另一方面，我觉得电影就是直观的，我不是影评人，我自己看电影就是要被一些直观东西给触动到，如果没有直接的触动，还要通过影评或其他人的深刻分析，我是不太习惯这种方式的。

岳敏君：小帅的电影语言和拍摄手法，我觉得他从一开始，就是比较面面俱到的写实的、现实主义手法，而且越来越成熟了，平实的电影语言风格越来越清晰。

王：我喜欢电影具有现实性。

岳敏君：对，不做作。

回到最原初的状态，一切无法也是一种技法

《今天》：当年看《冬春的日子》，那时候你作为艺术家的风格非常外露，就像岳敏君做当代艺术，就是比较狂放，到了《地久天长》我觉得你变得非常地稳。这种影像风格的转变，是不是跟你这种意识的确定也有相当大的关系呢？

王：我觉得从事艺术的人多多少少会有这么一个过程，就是一开始



对手法、对技术、对流派更有兴趣，还在寻找的过程中，再加上人年轻气盛，会有潜意识的冲动。现在的年轻人也是这样，喜欢电影的话，对炫的东西着迷，迷恋技术，虽然也会有面对社会、观察现实，但还是不可避免地喜欢实验性、先锋性的手法，这很正常，也很好。

但我慢慢觉得，艺术上这些手法都已经有很多了。而每个故事、每个电影面对的人和情感是新的，就看你用什么手法去讲述，你用高超漂亮的手法去讲，亦或用非常平实的手法去描述，只要抵达了你要表现的东西，都是可以的。相反，如果偏离了内容核心，光有炫丽的技术，损失也是会很大的。假如你有了一个好故事，你又有充沛的情感，那么，也可能只有两三个好的演员，或者一众合作者，摄像机往那里一放，他们就会开始表演和呈现，反而没必要再去刻意使用技法。因为一切无法也是一种技法。虽然对电影技术和语言的探索，一直没有停止过，也不会停止。

现在各种设备、各种关联、各种技法，随便玩都能给你玩出来，所以，现在反而要警惕这些东西，反着走，回到最原初的状态。就像文字，最简朴的文字写出来的东西，我觉得反而是最大气的。

岳敏君：我觉得，就是要把那种炫的、让观众一看就叫好的、其实在影响观众的、破坏画面的东西都给它去掉，变成一个看似四平八稳的东西，但是能让观众深入到电影里，真正被其中的内容和故事打动，我觉得这是一个“藏”的方法。

这可能也和电影的世界潮流有关，跟很多导演假和浮也有关系，有的时候，你把导演的感觉隐藏在一种观众的视角后，但观众并不买账。

王：因为导演若不秀出来，大家就看不出来，认为你不会导演，或者说导得不好看。

岳敏君：不秀方法和技巧，不玩这个，而注重故事和情感本身。但观众有的时候很爱讨论的是前者，我看到一个镜头很漂亮之类的，会变成一个吹牛的资本。



王：这个就是电影人需要面临的一个选择。

岳敏君：这次小帅拍《地久天长》，通过这样的手法真的看进去了，感觉特别完整，一点花活都没有。我觉得这也是他的一个福气，什么福气呢？他就用这样一种语言和手法一直拍，一直拍到60岁，自然而然就成了。



万玛才旦访谈：藏区的现实与想象

兰波

2019年10月中旬，在平遥影展的“小城之春”厅，我站在万玛才旦导演的身边全程观看了《气球》，这是一部讲述生活在青海藏区一家人面临“计划生育”政策和信仰之间矛盾的电影，延续了万玛才旦一贯的主题：藏人在新时代逼近后，灵魂和现实生活的关系。

放映厅里座无虚席，作为国内首映的第一站，《气球》在这里接受了影评人和第一批观众的热烈喝彩。我则注意到了万玛才旦继《撞死了一头羊》后，在影像语言上的全新拓展和升级。吕松野掌镜下的青海湖畔格外迷人，尤其是片中老父亲灵魂一路奔赴转世的长镜头，处理得诗意又有想象力，略为悲怆的背景音乐落幕后，我无意转过头来，瞅见了万玛才旦眼中倒映出的一丝闪光。

13年前，万玛才旦作为中国影坛的后起之秀，接受过《今天》杂志的一次采访，彼时的他谈的基本还是自己的从影经历，从藏地的一个村落到大学，然后一直到北京电影学院的奋斗历程，当时的他只有寥寥两部作品——《静静的嘛呢石》与《草原》，这两部片子充满活力，作者性十足，已经奠定了今日万玛才旦电影的气质和风骨，虽然略显粗糙，且看得出来拍摄经费和经验带来的制约。

13年后，万玛才旦的电影作品序列里又诞生了七部之多，而且屡次入围威尼斯电影节，影像的精致质感更是用脱胎换骨来形容，但万玛才旦对电影捍卫自己族群文化、警醒族人的现实意义丝毫没有动摇，相反，他只觉得做得还不够多，还不够好。

万玛才旦自觉肩挑着知识分子的职责，守护着今天日渐衰落的藏族



文化，电影和文学都是他的武器，发声呐喊，从而延续这一脉来自世界屋脊的香火。

轮回是最重要的意象

《今天》：这次在平遥看了《气球》，我觉得“轮回”的意象，是你电影和小说里最重要的一个主题和意象。这个最重要的藏区元素在你的处女作《静静的嘛呢石》里就开始体现，只是不像《气球》这么深入，包括《老狗》里也有，能不能说一下你是怎样去完善这个意象和强调这个意象的？

万玛才旦（以下简称万玛）：我觉得主要是佛教跟藏地、藏人的一种体现。佛教的一个基本观点就是“因果”，承认“轮回”，觉得人的灵魂不死，可以转世。当你在讲述一个藏人的故事的时候，这些东西就会自然地进入到你的叙事当中。

所以，藏人的思考、行为，就是基于这点的一个结果，你要基于这些做你人物的设置、情节的搭建。在我的小说或者电影里面，也是这样。就像《气球》这部电影的故事，也是基于这些建立起来的。

《今天》：片中还涉及到家庭矛盾的剧情处理，因为担心影响已过世父亲的灵魂转世，最后激发了夫妻之间的对峙，是要孩子还是不要？

万玛：如果在一个正常的藏族社会，那它肯定是一个很正常的现象，主人公不会遭遇那样的困境，但是，在当下，当灵魂遭遇现实的时候，人在那种处境当中的困境自然就凸显出来了。一方面是信仰，相信轮回，相信人死后有灵魂；另一方面是现实，它跟你的信仰有冲突。所以信仰和现实的对立关系，以及人在这种对立关系中遭遇的困境自然就建立起来了。



藏族文化面临现代化的挑战

《今天》：你刚才最后几句话，就涉及了藏族文化跟汉族文化两者文明的一些渗透、交流，包括有些矛盾的地方。在《老狗》里，包括后来的几部片子里，都在描绘和纪录藏区“打破旧习俗，树立新文明”的感觉，在《气球》里，甚至直接用镜头对准了那个计生标语。但现在全球文明有个趋势，就是保护原生态的文明。你觉得现在汉族文化的这种渗透，是否是对藏族特有文化习俗的破坏和削弱呢？

万玛：这种现代议题，我觉得只局限在藏族文化和汉族文化的范围内讨论，还是稍微有点小，这是一个全球各种文明都在面临挑战的时代。任何民族，无论你是一个强大的民族，或者一个弱小的民族，它都需要面对和处理此类问题，无论是强大的汉族还是处在相对弱势地位的藏族都不例外。

在当下，藏族文化面临着巨大的挑战：怎么去保留自己的文化，成了一个很大的难题。如果是一个强大的民族，比如汉族，它有一个支撑这个文化的人口基数，有很强大的社会资源，比如说权力，有这样一些基础的东西支撑着，再谈如何保存自己的文化特色，就会好很多。

比如说汉语言，除了在中国国内，在国外也在通过很多途径方式来推广，比如孔子学院这样的机构。而一个相对弱势的民族，它想传承发展自己的语言和文化，就要面对很多得困难，很多时候，会处在一种无能为力的状态。面对残酷的现实，很多人就会做出很现实的选择。

比如说送小孩上学，以前大家自然地就把小孩送进藏语学校，或者以前寺院也可以算是一个学校，几乎每个家庭都有一个小孩要出家，进寺院后，起码要读书识字，再做深入的佛学的学习。而现在的藏人，当面临现实的挑战和困境时，就会做出很现实的选择，如果一个家庭只有一个或者两个小孩，一般会把孩子送到汉语学校，因为家长觉得那样孩子才有将来。



《今天》：他们会有纠结吗，做这种选择的时候？

万玛：知识分子家庭一般都会有，普通的家庭，一般也会有一些纠结，但最终还是会从实际出发，会做出更实际现实的选择。

我们上学那会儿，初中毕业后如果能考上中专，就能分配到工作，就有所谓的铁饭碗，没有什么现实的压力，学习藏语文就成了很自然的事情。再后来，如果你进了藏语文为主的学校，中专毕业后几乎就找不到工作了，现在，哪怕你大学毕业、硕士毕业，都面临就业难的问题。比如说，如果你是一个藏语言文学专业的毕业生，那毕业之后，可选择的岗位非常有限，越来越少。

藏语言文化面临世俗化和保持传统的双重困境

《今天》：那对于藏语言和藏区文化，有些什么方法在拯救和保留这些传统？

万玛：汉语，当有一批新的词汇出现的时候，政府会通过各种方式，各种渠道，比如通过大众传媒，以及权力机构去推广和规范。藏语，在以前也是很规范的，所有藏区的作家，卫藏、安多、康区的学者和作家所使用的词汇和书面表达基本是一致的，互相之间的书面交流没有障碍。

但是现在，书面语言区域的差异性越来越大了，安多、卫藏、康区的学者或者作家会自然地用带着他们各自的方言和语法结构、表述方式等特点的书面语言去书写，那种共性就越来越少了。甚至有了互相之间看不懂的情形。

同时随着一些新的词汇的出现，比如说苹果手机、可口可乐等，一些民间机构会把这些词汇翻译成藏文的词汇进行推广。但是，因为没有权力机构统一去推广，各用各的，很难做到标准化。

总之，找到一个切实可行的拯救和保留的方式其实很难。



《今天》：插个题外话，现在 iPhone 或安卓手机里面，它们有藏文的系统，或者有相关的 app 嘛？

万玛：iPhone 比较方便，安卓手机还不是那么方便。我觉得，iPhone 的藏文系统的发明和推广，对藏语的推广还是很有帮助，尤其在当下，很多人可以直接在 iPhone 上输入藏文，这对藏文的传播和推广还是很有帮助。

《今天》：但是，这也是另外一种世俗化的切入？

万玛：语言不世俗化，很难延续下去，很难生存。

在世俗化和信仰的冲突上构建电影

《今天》：刚才的问题中，除了语言和文明外，还有习俗的问题，家庭生活、婚姻的问题，比如说《气球》里面由避孕套带出多生孩子的问题。除了咱们刚才说的语言和文化，能不能讲讲这方面的冲击呢？就是两种文化的渗透和交流，还包括家庭、平时的丧葬婚嫁等方面的冲击，你的电影基本上是跟这些事务有关，在世俗化和信仰的冲突上，呈现了一些具体的事实和案例。

万玛：这个比较明显，可能身处其中的人不是特别能感觉到那种变化，但作为一个旁观者，就很明显，甚至就像被放大了一样，把一切变化都看得很清楚。比如说信仰，以前的话，念经就得自己念或者请僧人念，但现在录音机、唱经机一读、一放、一唱，就完了，大家觉得这样也是可以的，觉得这样很方便。

《今天》：你说的这个“方便”是贬义吗？

万玛：有一些贬义和嘲讽的意味，还有一种荒诞感在里面。比如说以前点酥油灯，必须是真的用酥油，现在电灯泡一安、开关一开就灯亮了，就等于点酥油灯了。这种例子太多了，都是方便之门，方便怎么来。



再比如说婚庆、丧葬这些事，我小时候，谁家要办婚庆、谁家老人要过个八十大寿什么的，一般就在过年期间，从过年前就得准备，要准备很长时间，光煮肉可能就得煮个两三天，还要把器具摆起来，很庄重，很有仪式感。现在大家都图简便，叫个班车，到县城订个餐厅，最后买单就算完事了。

《今天》：这个应该是一个全球化的问题。

万玛：随之带来的就是一些观念的变化。

电影解决不了现实的困境，但有责任揭示

《今天》：我们举例来说，《气球》里面就讲计划生育，而藏人觉得生命的诞生是一件很神圣的事情，这其中的冲突怎么解决？

万玛：对藏人来说，生育是一件很自然、很神圣的事情。这次去威尼斯电影节做首映的时候，一些观众谈及这部电影，说片中的议题跟他们的天主教信仰有相似性，他们的宗教也反对堕胎和节育，所以他们对这部电影很有感触。

这是一方面，另一方面就是跟现实有关系。以前生几个小孩，就是一个很自然的自生自长的过程，生出来，过几年就自然地就长大了，如果活不过就夭折了，也会被看作是一个很自然的事情。活下来的，长大的就把小的带出来了，自然地成长。每个小孩根据他的天赋和禀性，家长也会做一个选择，可能这个小孩体弱多病或生性有一些禀赋天性，觉得跟佛有缘，就自然地送去寺院出家做修行人。

但是现在，一方面计划生育影响着，制约着生育；另一方面，现实的压力也摆在那里，牧区农区一对夫妻可以生三个小孩，但他们现在养育两个小孩都非常难，这点，我觉得藏地跟汉地基本是一样的。

把小孩送到小学，再上初中，再上大学，是一笔很大的开支，自然的，因为现实的种种压力，就是让你生其实你也生不了的。现在藏地一



般家庭都是两个小孩，生三个小孩的都很少，一方面是政策，一方面就是现实的压力让你只能做出那样的选择。

《今天》：如果遇到在《气球》里展现的那些矛盾时怎么办？比如说第三个小孩已经怀上了，然后因为转世的问题又不能堕胎，如果现实生活中发生这样的真实事例的话，那该怎么处理？

万玛：这就是一个两难困境，这个问题我也解决不了。电影里说的就是，男女主人公面临着双重的压力：一是信仰层面的压力，男主人公信仰转世，他坚信他妻子肚子里的孩子就是他父亲的转世；另一方面是政策的压力，你要生出来就要面临处罚。这样，一系列的事情就来了，我觉得女主人公的为难也就为难在这个层面上。

但如果你是一个没有任何信仰的话，那就只是一个现实层面的压力。可能就仅有来自政策的压力，可能家里条件不好，可能罚款或者小孩上不了户口，或者将来上不了学。这种事情很多，咱们经常看到这样的报道。

《今天》：对，汉族基本面临这样的压力。这时候，有些人可能就想通了，就打掉了；有些人可能就生下来了，交了罚款之类的，总有一个解决方法。但电影《气球》设置的是一种双重的压力，他们若要违背自己的信仰的话，那就是很残酷的事情。

文学和电影是两套不同的语言体系

《今天》：像类似这样的题材，或者你关注到的这些问题，你怎么在小说和电影中来分配这些题材，还是说都会涉及？

万玛：其实我小说拍成电影的并不多，首先要看这个小说是不是适合改编，2000年之前，我也出过小说集，但没有一部拍成电影，我觉得它们大多不太适合改编。而像《气球》，我觉得它是一个适合改编的小说，《塔洛》也是，它确实适合改编，这可能跟我从事电影工作之后，潜



意识受电影的影响有点关系吧。

《今天》：那你怎样看待文学和影像互相的改编和嫁接呢？怎样处理这两套不同的语言体系，在小说改编成电影的时候，遇到过什么实际的冲突或现实中的困难？

万玛：整体上，我觉得它们是两种不同的语言系统。文学是文学，电影是电影，它们有着完全不同的表达方式。但有些小说是有改编成电影的基础的，第五代导演改编过很多的小说。

但是，那时候的改编跟现在的改编又有点不一样。那时电影的文本其实不是很发达，编剧很少，尤其那个时候的导演自己动手写剧本的能力也有欠缺，所以大家都把目光放在小说上，在小说中挖掘一些适合电影的素材，像是找到一条捷径。

你看到那些小说的改动其实也很大，像余华、莫言的小说，都被第五代导演改编过，对比着看，你会发现改动还是挺大的。我自己觉得，找到适合的切入点是很重要的。从篇幅上讲，我觉得中篇小说最好改编，它天然就具备了改编的一些元素。

《今天》：剧本的要素。

万玛：对，中篇小说的人物关系和情节设置，其规模和复杂程度，一旦搭建起来，就很容易改编。短篇小说我觉得还是缺一些东西，主要是因为篇幅。如果把一个短篇小说的字数限定在一万字左右的话，剧本大概要三四万字，在原有基础上需要扩充很多东西，除了原有的人物和情节等一些基本得东西，还包括一些意象的设置。

《气球》也是，它原本是一个短篇，把它扩成一个电影长片，就得加一些东西，一些人物设置、情节点需要丰富；另外在改编过程中，作为一篇小说，文学性的东西很多，但有些不太适合影像化表达，这样要么就得去掉，要么就要做一个适合影像的转化工作。

像《塔洛》，我们也做了很多这样的转化工作，有些地方，观众看小说的时候是很自然的，包括一些对话和情节，但是把它作影像化改动的



时候，在脑海中想象这个画面，你可能会感觉到那样的对话和情节很夸张、不太自然，所以得把那些东西果断地去掉。

有些地方则要扩展。像《塔洛》里面，塔洛在山上的那个部分，小说描写很短，几句话就带过了，塔洛上山，过了一个月就回来了什么的。但电影里如果直接接一个过场，然后塔洛直接回来的话，塔洛出走的动力就不够，没有形成心理上的一个依据。所以，在《塔洛》里面，我们就尝试完全不用台词，完全是通过影像来展现他在山上的生活处境、他自己的孤独状态。这些，我觉得就需要靠影像来实现了。

写作是即兴的，希望挑战长篇小说

《今天》：你之前创作的基本上都是短篇和中篇，有没有创作长篇的计划呢？

万玛：有可能，我有时在写一些中篇、短篇时突然会有灵感，就有这种冲动，想写一个长篇，但也不会太长，大概就15到20万字的一个小长篇。我不会提前定题材，也不是那种提前准备大量素材再去创作的那种。

我比较喜欢即兴的创作，写小说也是，当有了一个灵感，就希望集中精力，一两天时间赶紧写完，就像一个抖包袱一样。我喜欢这种创作方式，长篇小说也是，可能会做一些前期的工作，但希望比较短时间内就完成。

在主题上，还没有特别确定的，但肯定不像电影。电影因为种种原因，受到的限制、审查比较多，主题相对比较单一，比如大家觉得我好像老是在拍藏族的传统文化如何面临现代文明和文化冲击挑战等等，觉得我一直都在做这样的事情。但我的电影和我的小说其实完全不一样，涉及的方法、内容，千差万别。



民间文学影响了我一生的创作

《今天》：2019年出现了两个诺贝尔文学奖获得者，其中之一是波兰女作家奥尔加·托卡尔丘克，她的小说里面有一套神话体系和民间传说的杂糅，再加上对生命本质和对社会的深刻认知，把宗教、预言、神话这些体系全都融合起来。

这个潮流好像还不仅是出现在2018年，在世界范围内，特别是在欧美文学的传统之外，包括非洲，他们都有这种趋势，好像要变成未来文学的一个主流。

你现在的电影，越来越往现实主义方向走。有没有这种想法，就是现实主义表述已经很多尝试了，现在可以回过头去处理更本质、更原始的藏区神话的那套东西，将西藏独有的神话隐喻的体系，反映在自己未来的作品之中？

万玛：这个其实一直就有。可能从我的文学作品里可以看到更多，我受到的民间文学的影响肯定是很大的，小时候还没上学之前，就听到很多民间故事，然后把这些听到的故事讲述转述给别人听。这是一种文化传统。

现在，这种传统正在慢慢消失，能讲述神话和历史故事的人越来越少，然后愿意听这种讲述的人也越来越少。但是在我那个年代，确实是一个很普遍的现象，是口头叙事文学很重要的一个传承途径。

《今天》：小时候经常听到什么故事呢？

万玛：很多呀，一些普通的民间故事，里面包含着深邃的智慧和哲理。还有佛经里面的故事，通过一些故事来通俗地讲出一些佛教的理念，比如释迦牟尼本生传里面通过舍身饲虎的故事来讲施舍的理念，从而让这种理念深入人心。

在文学创作上，我确实受到了太多这样的熏陶和影响，后来在兰州读硕士时，因为我读的是文学翻译专业，必须要做一些文学翻译实践，



就把小时候受过很大影响、西藏最经典的一部民间故事集《说不完的故事》完整地翻译了出来，还出版成书。那些故事里的叙述语言、对话，都非常地简洁，给了我非常大的启发。

用电影呼应史诗和神话

《今天》：那你想过用电影来反映它们吗？比如说拍一些藏区的史诗性的题材，或者神话题材。

万玛：电影肯定也想啊。确实有很多好的题材，但是电影跟现实的关联太强了，一方面它会面临审查的问题，我想到一个题材，首先要想这个能不能通过，这几年我主要拍现实题材的藏地故事，也是跟审查有关系。另一方面就是实现的可能性，比如投资等等。

藏地题材还是一直处在、而且越来越处在比较弱势的位置，中国电影的主流市场，其实是一个以汉语为主的电影市场。你想把一个史诗性的西藏故事拍出来，会面临很大的挑战。

但这样的尝试也一直在做吧，比如说《撞死了一只羊》，其实就有一些尝试在里面。《气球》也做了一些尝试，比如说对死亡的描述，如果只是一部现实主义的电影，它可能就不会太费力地表现那些东西。

《今天》：是的，很诗意，很梦幻。

万玛：在这部电影里，老人去世之后，用很非现实主义的方式处理，会增强那种仪式感。藏传佛教讲人从死后到找到自己灵魂的出口中间要经历一个中阴的过程，这个过程需要七七四十九天，所以，在送老人去火葬场的路上，就通过那样一个影像，表达藏人对死亡的那种理念。

《今天》：是的，但多了那个意象的话，就多了不同的意味。

万玛：对，其实在做这样的尝试，包括接下来的一个项目，叫《永恒的一天》，是一个大的魔幻现实主义的概念的电影，讲一天里面一个



人经历了他的一生，从少年到青年、中年、老年，一天里面经历四季的变化，从宏观上讲，他其实又是整个藏地的百年历史的浓缩。这也是藏地文化带给我的一些灵感启发吧。

藏族文化的传统其实在于幻想和隐喻

万玛：在中国，怎么说呢，大家都比较强调现实主义，觉得现实主义是很高级的东西。但藏地文学传统里面，其实不是特别强调现实主义的东西，看古典藏族文学作品，里面其实充满着幻想和隐喻，认为这是比较高级的东西。

《今天》：但它其实可以在探讨现实问题时，提供一个不一样的出口。

万玛：对，包括藏族一些很著名的短篇也是，讲述一个现实的故事的时候，会用寓言的方式。藏族文化，在处理题材的方法上，与汉地文化相比有不一样的观念，觉得很直白和很现实地写是不太高级的。

比如，藏族有一部很著名的文学作品叫《候鸟的故事》，它讲的是这个猴子和鸟类之间发生了一场很大的争议，后来通过智者的斡旋，顺利解决了。这其实是在讲一段历史，古代吐蕃和尼泊尔之间发生的一场战争，但是藏族作家没有直接描述这场战争，而是通过寓言的方式把这场战争描述了出来。

读者在看这个故事时，如果不了解背景，把它纯粹当作一个动物故事看，其实也很生动，但有了对背景的了解，就会有更深的了解。

所以，古代藏族作家在潜意识中就觉得这样的叙事方式很高级。古印度文学也是，藏族文化藏族文学跟古代印度文学、文学尤其是梵文文化、文学有很大的关联。我们学修辞学的时候，就得把古印度诗学概论里面大概两千多种修辞方法都要一一学完。这些修辞方法里面写实的東西其实很少。



拍现实主义题材的电影是基于关心自己族群的现实处境

《今天》：既然在文化上有神话体系的渊源，为什么这几年，尤其是从《老狗》开始，你越来越倾向于现实主义，以前的《静静的嘛呢石》和《寻找智美更登》，那时关注藏人信仰和心境的挣扎，相比之下，现在更关注藏人的家庭、社群、生活，包括藏民的整个现状，这一创作上的变化是怎么发生的？

万玛：可能就是藏民族现实处境的一些思考和担忧。很多藏族知识分子出于一种责任感，自然地会思考一些现实的问题，比如关于藏语、藏文的发展和使用。在牧区或者在农区，就像《静静的嘛呢石》描述的一样，语言文字发生了什么样的悄然的变化，身处其中的人一开始是不会有意识到的。有段时间的藏语，一句话中比如要使用五个词汇，但有三个是汉语的词汇，已经到了那种地步。语法结构虽然还是藏语的语法结构，但构成那个句子的主要的词汇都是外来词，这样慢慢地就把语言的结构、语法破坏掉了，想想都后怕。这个只是一个方面，还有其他更严重的，所以电影创作的侧重点就放在了对藏地现实的关注上。

现实种，因为大家也在担心这样一些问题，所以也在力图寻找一些解决的方法。比如说在语言方面，寺院的一些僧人和社会上的一些学者，他们自己花钱、募捐，把已经渗透到藏语当中的新词汇整理出来，定期地翻译、规范，然后做成书，发放到社会的各个层面，做一些补救的工作，确实也起到了一点作用。

《今天》：这是民间行为，对吧。照理说，应该是政府主导来做这些事情，学术界也要承担整理和维护语言的职责。

万玛：对，主要是民间行为，政府相关机构也会做一些这方面的工作，但效果还是不太理想。卫藏、安多、康区，大家用的词汇有差别，没有一个权力机构强制去推广，这种差别就越来越大了。

《今天》：就是基于这种危机感，你才越来越向现实主义的路子上走



的吗？关注整个群体，然后上升到拯救藏族文明的高度。

万玛：一方面是确实有这样一种危机感，另一方面，我会把它当作一种天然的使命。在做电影的时候，我会自然地把自己和这个族群的现实处境联系起来，这可能也是我关注现实题材的原因之一。

但我的小说就完全不是这样，跟现实的这种关联就很少。这个跟创作时你选择使用的语言也有关系。比如说我用藏语写作的时候，就像电影一样，对现实的关注就会多一些；但用汉语写作时，更多的是一种个人的表达，就不会涉及太多现实的东西。

用小说唤醒藏族人重新审视自己的文化根源

《今天》：藏区那边看书、看小说的人还多吗？

万玛：还是挺多的，一部长篇小说或者一部中短篇小说集，在藏区可以卖到五六千本吧，你看内地这么大的人口基数，一般的文学作品的销量基本也就这个数。所以写这类题材，还是会考虑让它具有一定的现实批判意义的，希望大家看了会有一些反思吧。

解放后，藏族文学明显受到汉族文学的影响，也有一些现实题材的小说出现。比如说反思文学、伤痕文学等，藏文小说中也有，跟当代汉语文学的脉络其实是一样的。

《今天》：它引发的影响呢？

万玛：大家会反思很多东西呀。比如说关于“信仰”，关于“迷信”。有一段时间觉得你有信仰就是迷信，觉得宗教就是迷信，当时老百姓们搞不清楚“信仰”和“迷信”的区别，当说你有“信仰”的时候，就会说成你有“迷信”。

《今天》：这种现象跟政治运动也有关系。到了现在，因为不像原来那么激进，藏族人也能正视自己的宗教和文化根源，抛去迷信这种说辞，有它自己所珍贵和独特的地方。



万玛：这种意识可能会越来越强。但在越来越强的同时，处境也会越来越艰难。一方面是身份的觉醒，慢慢认识到自己的价值；另一方面，现实的处境就在那儿。比如你知道母语很重要，你自己不学的话，别人更不可能学，很难传承下去；但另一方面，现实的压力就在那儿，要生存，不得不妥协。就像家长把孩子送到汉语学校是一样的，就是为了孩子将来考公务员，有一口饭吃。你学藏文，你的出路就很少，所以自然就选择了汉语。

《今天》：但是你的电影里没有一部直接描写这些现实，是什么原因？

万玛：这个当然不能直接描写，因为审查。或者会换个角度去说，但是不可能太直接地去呈现。在小说里面，可能还会稍微带到一点。有人曾经就对我的一篇小说提过一些意见，说里面民族意识太强了之类的。

《今天》：是部什么样的小说？

万玛：一篇讲藏语语言危机的小说，主要是讲大家没有意识到母语的重要性。责任编辑后来跟我提到这个事情。这种审查，其实是无处不在的。

《今天》：也逼迫你用影像更加关注现实。

万玛：尽可能地去关注现实吧。



刁亦男访谈：活死人的浪漫主义

卫西谛

看完《南方车站的聚会》，散场时走出白色的过道，眼睛竟有一丝刺痛。这才意识到刚过去的110分钟是一场真正的“沉浸式观影”，观影的过程眼睛像是一直在黑夜里闪烁。刁亦男导演为观者呈现了混乱、荒诞、黑色的中国底层景观，一座让人目眩神迷的霓虹丛林。

每次和刁亦男谈话，总觉得他说起话来有自己坚定的节奏，不紧不慢的，表情也不多。他不难交流，但坐在那，就会有自己的气场。这和他的作品很像。他的作品也总是很坚定，不紧不慢，但有不容小觑的风格。

刁亦男的电影总是以城郊为舞台，看似现实主义，但决不是写实的。他的电影世界是由他自己塑造而成。所有的故事都有它“应该发生”的地方。他拍过西安、哈尔滨、武汉，可是你永远看不到市中心，看不到写字楼，也看不到大商场。你可以说它发生在“别的地方”，那个地方从地理上属于这些大城市，可是它更属于刁亦男的电影。所有的故事都有它“应该发生”的地方。刁亦男的电影，戏随景换。

找到了野冰场，才有《白日焰火》；找到了野鹅塘，才有了《南方车站的聚会》。

或者你也可以说，那些场景叫做“过去”。街角的洗衣店、老旧的理发店、荒野里的公路和铁路、郊外的煤场与冰场、过时的舞厅和老电影院、钟点房小旅馆、小卖部和早餐店，以及我们这次看到的动物园和城中村——无一不是刁亦男的最爱。他曾经称自己的美术指导叫“考古学家”。



我始终觉得：他的角色都是被人生困住的人，他的城市也都像是被时间困住了。只有成为囚徒的人，才有资格成为刁亦男的主人公。才能在面对死亡的时刻，迸发出爱的光芒和背叛的热情，这是刁亦男的浪漫主义。

巴赞为“黑色电影”的头号演员亨弗莱·鲍嘉写的悼词里说，“从某种意义上来说，他‘存在的理由’是为了幸存”，而酗酒在他脸上留下的线条揭示了“驻在我们每个人身体里的被判缓刑的尸身。”这些表情和意义同样写在刁亦男的主人公的脸上。

《白日焰火》中借用经典黑色电影《漩涡之外》(*Out of the Past*)的对白：“你还想赢得人生？”“我只是想输得慢一些。”到了《南方车站的聚会》，胡歌扮演的周泽农，连输与赢的计较都没有了。他成了真正的“活死人”。生的自由只是短暂的逃亡。他不再关心怎么活着，而更在意自己怎么死去。他真正的在意，自己的死能否抚慰自己爱过的人。这是一个“活死人的浪漫主义”。

1

《今天》：听说做完《南方车站的聚会》(下文简称《南方车站》)之后，你抽空看了《战争与和平》？有什么新的感触吗？

刁亦男(以下简称刁)：感觉非常宏大。这套书一直在我的书架上，落了很多土，但居然一直没有看。拍完电影刚好空出一段时间，我就决定把它看了。这个小说其实大家都了解，很多人父母的书架上也有这套书，就像《静静的顿河》，让我们觉得这是某种主流文学，是属于自己父母年代的东西，心里有隔阂。我自己会更多去看欧美文学，那些更现代的东西。

最早想看这本书，还是受到杨德昌《牯岭街少年杀人事件》的影响。当时我就觉得很有意思，为什么要借“哈尼”这个帮派小大哥的嘴说这本



书？导演一定是看过这本书，否则不会落这么一笔。

后来我看了《战争与和平》，的确是结构复杂、庞大。尤其它的尾声，从政治、经济到宇宙，几乎全部探索到了。而且它的结尾甚至令你感觉不到是结尾，就像未完成一样。换句话说，它的叙事部分好像处于未完成的状态，然后直接到达尾声，几十页的、很大的一个尾声，没有继续讲故事，就一直在论述。

这个写法，还让我想起了罗伯特·穆齐尔的《没有个性的人》：上来花很多篇幅讲天气、讲气象学，似乎这类小说总是挣扎在叙事性和思辨性之间，永远反对光滑的叙事。

另外，《战争与和平》的视点是在漂移的。它不是独立的单一视角，也不是第三人称叙述方式，而是总在一群人之间不断游移，每个人的视点都会切进去，这让我想起《一一》里的漂移视点，也包括《牯岭街》。把那么多人物组织、捏合起来，这大概都是《战争与和平》的方式。

《今天》：你觉得自己的作品受什么样的文学影响最大？

刁：我上大学的时候受欧美文学影响最大，莎士比亚之类。戏剧方面更多受先锋派、荒诞派的影响。当然最重要的，还是现代主义文学对我的影响。

《今天》：那么《南方车站》在文学方面有什么主要的借鉴？

刁：是结构。有的人说是《十日谈》，《十日谈》就是夜话嘛。我其实受《一千零一夜》的影响比较大，就是那种“讲故事讲不好就会把我杀掉”。《南方车站》里这两个主人公起初的关系也蛮凶险的，互相在讲故事，一人讲一段，看看能否获得对方的信任。

《今天》：所以，你的创作缘起主要始于社会观察，还是文学性的东西？

刁：可能更多来自文学和自我。社会观察也有，但基本上我会把它当成工具、背景、和修饰。比如说，你觉得我电影里的逻辑不是戏剧的，而是生活的，那可能是因为我做了修饰，用来自现实生活的东西润



色、处理了戏剧。

《今天》：那你怎么看待你电影里厚重的“电影史元素”——之前也有人说你这部电影是电影史的“沉积岩”。在创作中，这是有意识还是无意识的？

刁：我不能说我对电影史多么了解，虽然所有该看的我也都看了。如果说有意识引用的话，《白日焰火》里是有的，比如一些特吕弗的段落；《南方车站》确实也透露出了我对德国表现主义的喜爱，从茂瑙到弗列兹·朗到帕布斯特。我们入围戛纳的时候，福茂也说这个电影受《M》的影响很深。

但这些都不是我有意识地借鉴电影史，更多是潜意识的。比如说，无论王家卫、安东尼奥尼，还是布列松，我脑海中可能随时都会闪过他们电影的画面，但这些都不是在创作中刻意模仿，而是做完之后才发现的。电影中对社会景观的呈现，也是出于我对意大利现实主义的喜爱，因为喜欢所以不排斥暗夜里的霓虹。

《南方车站》这部电影非常复杂，比如动作片段我肯定受到了日本电影和香港电影的影响，那些打斗场面我必须得学一下。但具体到动作戏，都是我自己设计的，然后动作指导负责执行。比如那个用伞杀人的戏，在影史上是没有的，那个只能自己去想。

我也还向中国戏曲进行了借鉴，包括表演上那种姿态的呈现是参考了中国戏曲的。

《今天》：《白日焰火》和《南方车站》中，都有一个比较核心的形象，就是桂纶镁饰演的蛇蝎美人——这也是“黑色电影”中最经典的人物设定。你是怎么选择这个角色的？

刁：从个人形象上来看，桂纶镁最适合半长的头发，但这次给她剪了很短的头发，也算是她为了这个角色，冲出了自己造型的舒适区。桂纶镁有塑造能力，她在生活中是个台湾人，平时学法语，只要她造型上没问题，其它就都靠她表演的塑造能力。我觉得她很符合这部电影的



需要。

我不太想选一个大家都认为“对”的那种演员：特别写实、特别生活化，一出场就觉得就是生活中的人，我想让她脱离出来一些，抽象一些，空一些。

《今天》：那么选择胡歌的考虑呢？

刁：胡歌更是如此。我不想让这个人物停留在大家认为的土匪形象上（大家想象当中可能廖凡更适合）。为什么他不能是一个脆弱的人呢？我也是脆弱的人，我们都是脆弱的人。但这样的人也可以就是悍匪。

2

《今天》：我自己看完《南方车站的聚会》走出影院，有一个生理性的反应，觉得外面亮得刺眼。套用现在的话来说，其实是真正“沉浸式观影”了——眼睛沉浸在了黑夜里。我觉得要总结这部电影，可以说它是“美国类型、欧洲语法、中国景观”。把美国黑色电影放入当下的中国环境，对于这个问题你是怎么考虑的？

刁：我觉得不用怎么考虑吧，我们就生活在这片土壤里。西方国家产生黑色电影的时期，也是这些国家最活跃、最快速发展的阶段。这个时期很多东西没有健全，什么都遭到破坏、什么都失去信仰，怀疑主义甚嚣尘上。我们当下的社会何尝不是这样呢。贫富差距、信仰失落、欲望无限膨胀……在这个环境下，就会产生各种各样奇异、荒诞的故事。都不用去编，就已经很恰当了，我只是用一种类型去讲述它。

虽然我描写了社会生活的暗面，讲述了犯罪的故事，但这确实也是社会生活的一部分。甚至社会生活本身可能都比我写得更加戏剧化——戏剧化到让我对生活的真实性产生怀疑。所以，我反倒还得在电影里消解这种戏剧化，我的电影其实是对社会生活做了降格处理。

《今天》：你拍摄的四部电影在母题上可以说是非常一致的。从《制



服》、《夜车》到《白日焰火》、《南方车站的聚会》，有关警察、罪犯的元素反复出现。你是怎么找到“犯罪”这个题材的？

刁：首先还是源于我自己对“犯罪”本身的偏好。其次，从最朴素的角度来说，拍完《制服》、《夜车》，我发现艺术片在创作中也需要面对资本的问题，资本会有意图地包装你、利用你，让影片变成一种产品。

我察觉到这一点之后，就觉得与其这样，还不如我自己从内容上入手，让电影通俗化一些。高级的东西也可以是低俗和艳俗的，这也符合我和很多人的本性。我们喜欢鬼故事、喜欢惊险刺激、喜欢浪漫男女的冒险……都源于从犯罪故事里获得的快感。

我更相信这个世界本身就是有罪的，我们来到这个世界上，就必须面对它。所以我们揭示“犯罪”也是重要的，其中有一种启迪。这是一个严肃的议题。

《今天》：《南方车站》之后，你还会再拍一部犯罪片吗？

刁：还会。可能会再拍一部更平衡一些的东西。形式上可能会是正常叙事，不再倒叙；风格上想稍微“藏”一点点，但到时候也要具体看。可以肯定的是，我还是会做这一类的片子。因为犯罪作为现实还存在着。

《今天》：我觉得多数中国电影都是着重在伦理性的探讨上，而你的作品还是更加着重在人物心理性的表现上。

刁：我不会在创作之前就把自己放在一个诉说或阐释者的位置上，等作品出来之后给人一个清晰的答案和结果。那种东西我并不喜欢，也觉得很浅显。可能我更愿意让作品缓慢地释放出味道来，更开放，让每个人都有不同的感受。这也是生活本身给我们的启示。生活什么时候给我们准确答案啊？可能对生活本身也需要抱有敬畏感，别你自己写东西总结出一个道理来。



3

《今天》：你不算是个高产的导演，做一个片子平均需要4、5年时间。从做导演到现在有16年了，期间经历了中国电影发展的各个阶段。从《制服》、《夜车》到《白日焰火》和《南方车站》，电影的制作规模也在不断变化。你觉得国产电影的处境，和你的创作历程关联度大吗？

刁：我不太关心中国电影的环境问题。创作相对来说是比较独立的，我自己也不是那种紧密贴合时代的导演，当下发生了什么不会在我的电影里迅速、直接地体现。我更关心“生活的常数”，那些放在任何时候都很重要的东西。对那种当下、具体的事情，我比较迟钝一些。

至于制作规模，总的来说我的电影是从小作坊走向了大银幕，能被越来越多人看到了。年轻的时候拍电影可能更自由，随着年龄增长，需要跟更复杂的现实打交道。既要深入进去，又要保持自己的本质，和现实揉在一起，再重新长出来。人本身更成熟了，作品也会更复杂。这种复杂跨越了理想、工业，还得将二者兼收并蓄。

《今天》：说到“生活的常数”，贯穿于你四部作品中，也有一些“常数”，爱与性、暴力，这些东西一以贯之。拿“爱”来说，你似乎更多视爱为受难，然后热衷于讨论爱与背叛的关系。

刁：其实是爱的不可得，和对爱的怀疑，但是在不起眼的地方，我也在赞美爱。这个问题很复杂，但生活给我们的东西就是这样。你对你的伴侣、情人的情感往往就是这样，复杂，而不是简单。

《今天》：这更像是一种悲歌或哀叹。你更喜欢构建一种爱的背叛关系，甚至是双重背叛。比如在《白日焰火》里，桂纶镁背叛他人，同时她又被别人背叛。这似乎是沿着生活的逻辑去构建的，而不是单纯的戏剧逻辑。但是普通观众可能会去寻找戏剧逻辑，而恰恰忘了生活中大家就是这样去思考现实的。

在这种爱的现实下面，我往往会在你的电影中发现你的主角是一



个“活死人”。这让我联想起亨弗瑞·鲍嘉在黑色电影里的形象。巴赞说他长着一张死人的脸，提醒我们死亡是所有人的命运。我觉得你的主人公，廖凡、胡歌以及刘丹，他们面无表情的脸上都有一点死亡的阴影，很像幽灵。我想你的电影里有一种“活死人”的浪漫主义。

刁：我感觉“活死人”可能更像是某些知识分子的写照：愤世嫉俗、不善与人交往、孤独，一个烟不离手、酒不离口的存在主义者，没有过去、没有未来，生活在当下的缝隙中。

4

《今天》：《南方车站的聚会》上映后，应该会有很多关于电影中暴力成分的讨论。你怎么理解暴力与你的作品的关系？在这部电影里，暴力场景浓墨重彩，一方面它会带来传统武侠片里的那种质感和快感，另一方面大家也会探讨暴力的发生是心理性的还是社会性的。

刁：人恐惧暴力，就会将暴力当成一种游戏来对待。在现场拍暴力戏的时候，我们乐此不疲地工作很多天都不会觉得累。

暴力似乎是男人的某种本性，是通过身体的强悍姿态呈现出来的英雄主义。如果站在人性的角度去呈现这种英雄主义，暴力就会像男性的第二性器一样延展出去，瞬间塑造出人物来。

或许暴力也是一种生理性和心理性的需要，因为在日常生活中，在社会和伦理的更广泛的范畴内，暴力其实无处不在。所以在我的电影中，暴力是日常化的。杀人的武器不是刀和枪，而是日常生活中用于遮雨的器物（伞），或者在建筑工地上的随手可得的东西。这些东西令人猝不及防，因此也更吓人。

《今天》：这让我想到经常会在日常生活中看到的暴力：自动扶梯、音乐喷泉……都会造成非常暴力的惨剧，甚至它都不是人为的，只是单纯的机械时代的暴力。



刁：对，这种境况就让人想起所谓“文明对人的侵犯”。它一直存在，我们甚至一直在亲近它。为什么人们喜欢坐在黑暗中观看暴力，是因为他们真的愿意去实施或者接受暴力吗？这种心理很奇怪，又比较复杂。

我觉得人们会把暴力当成一种游戏，通过参与这种游戏来适应和跨越它。其实暴力一直在折磨所有人，虽然这种折磨可能不是直接的、显性的，有时候它可能存在于记忆当中，存在于童年、过往，根本看不见。

《今天》：你的意思是：暴力无处不在，只是我们在观看电影的时候换了一个角度去面对它，甚至用这种游戏的态度去消解它？这让人想起昆汀电影中对暴力的一些思考。

刁：昆汀电影中的暴力确实也是游戏化的，用一种纯粹的、表现性的视听，让观众体验到暴力的炫丽和美。暴力的炫丽和美，等于死亡的炫丽和美，同时它也让人联想到武士精神。

我们每个人一生下来，就必须面对死亡。普通人可能人生道路走得散漫，没有自觉，只是被动地等待死亡，无疾而终或者死于意外。但是电影可以创造一种英雄主义：在电影中，人物塑造自己的死亡。要塑造自己的死亡，就要追求一种“死之美”，这种“死之美”就是一种暴力之美，是面对血、面对残酷的炼狱，咬紧牙关冲下去。

换句话说，面对死亡，要像一个存在主义者那样：将自己的身体投入一种无限的、不可知的未来，你才有可能存在。只有通过冒险，才能跨越死亡的恐惧，甚至去亲近死亡。

我挺喜欢这样的精神的，因为我怕死，而且儒家文化给予我们的，都是些温和的东西。我梦想有朝一日能够如此（将自己投入不可知，冒险，而后跨越死亡的恐惧），能够有一些英勇的东西加入进来。

《今天》：你怎么看待这个暴力世界里的女性角色，尤其是桂纶镁在你的作品里承担的那部分作用？她饰演的角色总是用身体去交换自己的



生存空间，性是她的武器，也是她的生存之道。但无论从形象还是内在看，她又都和经典黑色电影里的蛇蝎美人区别很大。她是很东方的。

刁：其实这种女性，我们在成长的过程中都接触过，或者看到过。比如发廊妹啊、按摩房里的姑娘啊等等，总之是一些社会边缘的女孩。她们都是复杂的，不一定很性感，却在从事与性有关的职业。即使做这个职业，可能也很朴素，很纯真、善良。

但是因为她从事这样的职业，人们就必须和她建立起金钱与欲望等价交换的关系。这个关系让她们变得很复杂。她们需要面对的社会、面对的人太多了，而且那个世界比我们普通人的世界来得更黑暗。

但无论干洗店女工还是陪泳女，都是中国城市化转型过程中很重要的一部分人。她们是农村人口涌入城市之后形成的，族群中从事灰色职业的边缘女性。

5

《今天》：你对城市化过程中产生的景观具有很强的敏锐性，无论是野鹅湖、城中村，还是野冰场。虽然你好像没有特别关照这个议题，但我觉得你是中国不多见的、热爱描写这类空间的导演。你是先选定了某个空间，再去写情节吗？

刁：《南方车站》的创作是先有空间的。比如开场，我一定要放在车站，雨夜的车站。虽然这个车站具体在哪里、长什么样我不知道，但是从对车站的想象，或对车站这个符号的理解来看，它具备我喜欢的那种情绪：一个离别的地方。

《今天》：我记得《制服》是在西安拍摄，《夜车》也是在西安附近，《白日焰火》是在哈尔滨拍摄，《南方车站》是在武汉。单从电影里来看，这些城市都有一种很野生的气息。

刁：其实就是二线城市。一线城市我始终也没敢碰。北京啊，上海



啊，我还真没想过要拍。我自己生活在北京，一个很文明的空间。这个文明的空间反而无法勾起我的记忆。好像这儿（北京）更像是一个被隔离开来的存在。

《今天》：什么时候确定在武汉拍《南方车站的聚会》，是写剧本之前，还是勘景时？

刁：选择武汉是因为我们要选一片湖水。起初是准备去广州拍，后来发现广州没有这样的空间。我们想找一个湖水和城中村的关系。

《今天》：城中村就像是一块发展中城市的飞地一样。在这里拍动作戏非常有舞台感，《南方车站》的城中村场景错综复杂地设计了很漂亮的人物动线。拍这里的动作戏有向什么作品借鉴吗？

刁：城中村的动作戏感觉会很香港。我看了胡金铨的动作设计（在雨伞打斗戏的背景，就是《大醉侠》播放的电视声），看了日本的剑戟片，也看了一些欧美的。但最重要的是，我们的打斗戏要围绕雨伞来进行。雨伞那场戏的室内长镜头（从说话到开打）花了八个晚上进行拍摄，最后呈现出来的只有几分钟。

为了动作戏，演员们也做了很多提前准备，比如胡歌要为此锻炼自己的身体素质，否则他打不了。动作戏里倒是没有特别专业的武术设计。

拍城中村追逐戏的时候，我跟我的摄影师说，咱们要拍出《三岔口》的感觉。所以我脑海中一直有一个戏曲舞台感的概念。另外，黑夜也让这个空间变得更抽象了，白天能看到的晚上看不见，所以没有那么强的现实感，画面中能看到的就是灯光下的那片区域。

《今天》：你拍群演的时候，灯光划过他们的脸，他们的形象很自然主义，但你的拍法却是现实主义的。贾樟柯的电影中也有类似的镜头，他会强调造型感，但是你拍得就比较迷离。

刁：对，我拍得比较现代主义一些。比如，用手电筒照过那些面孔时，我是为了和动物园那场戏形成呼应——这些人也是一群动物。手电



光划过他们每个人的脸，就像划过那些动物的脸。我觉得世界就像一个丛林，充满了各种奇妙的追猎，到处都是危险和陷阱。

《今天》：《南方车站》里男主角周泽农的最后一顿饭是在一个街边小饭馆里吃的，刘爱爱问他“吃面还是吃粉”。这句台词可能未必是有意为之，但它确实在日常气氛中塑造出了一种宿命感。《白日焰火》中也有类似小吃店里的“最后一餐”。你对这类场景有特别的观察吗？还是觉得这类人物命运的转折就应该发生在这种地方？

刁：我可能没有想那么多。没什么别的空间可用了，这么晚在城市的边缘，也就是这样的店还开着，于是他们就一头扎进来。期间就会产生一些琐碎的动作、特别现实的选择（面还是粉），然后死亡突然就降临了。没有人愿意去想后面会发生什么，或者去做些计算。仅仅是因为他们要付钱，没什么特别的，一切就这样很自然地发生了。

虽然那顿饭被人看成是“最后一餐”，但也可能仅仅是因为“这个人饿了”这么简单的原因，没有英雄主义的悲壮感。很多人觉得英雄主义是一种高大全的东西，其实也不对，英雄主义也充满了恐惧，充满了琐碎、不堪。

6

《今天》：就电影语言的现代性来说，《南方车站》应该是你所有作品里最极端的了。尤其“夜间动物园”那一场的拍摄和剪辑，真的很现代、很欧式。这是在拍摄前设计好的，还是后期通过剪辑重新确立了叙事节奏？

刁：写剧本的时候，就没有交代为什么便衣们突然出现在一群动物周围。影像被观众发现的同时，就说明事件已经发生了，这是现代主义常用的叙事方法——不做任何铺垫。先出现一个大门，上面写着动物园，然后警察接到报案，再进入园内搜捕……现代主义不这么做，就是



直接空降，之后让看的人自己一点点弄明白，他们在做什么，以及为什么这么做。

当你看到动物，你的社会智识就会告诉你这是一个动物园。如果你的社会智识告诉你这是一个梦境，那也未尝不可。这一段的拍摄和剪辑都费了一番周折，最后剪到极简的境地，用了最干净叙事，不做任何空间交代，就呈现人与动物，以及面部特写和眼睛的特写。

这场戏最后的剪辑点选择了一对老虎的眼睛。老虎看向一边，按照现实的逻辑它看到的应该是警察开枪之后的画面，但我们剪出了一个复杂的主观镜头：一个医院，也就是老虎看到的，是这个人已经到了医院。电影在叙事上有很多这种大的跨越，营造出来的是一种抽象的嵌入和梦幻感。

动物园这场戏，其实是一种“表意”，是关于人和动物的隐喻。感觉所有人都很迷茫，他们的眼睛都在寻找。

《今天》：在你的电影中，光的使用非常有特点，它们往往是些破败场景中的“低美学”的灯光。比如《白日焰火》里就大量使用了霓虹灯。在现实当中，这类灯光随处可见，很杂乱，视觉上不会觉得好看，但在你的电影里，尤其是《南方车站》里，这种灯光呈现出了非常独特的味道，有种疏离感和很野生的美感。这种光也塑造了你自己的影像风格。

刁：我觉得是社会飞速发展阶段，城市和小城镇、乡村之间产生的张力，通过灯光的影像被体现出来了。这些空间那么破败，可能就是些点着煤油灯的空间，或者应该只有白炽灯，可是来自城市的LED灯点缀了它，这些灯像雨后春笋一样出现，夜晚被这种灯光点亮了。特别分裂、也很有张力。

这些灯光并不是我刻意制造的，它原本就是这样。包括《南方车站》里人们跳广场舞时候穿的荧光鞋，那些鞋就是东莞之类地方的工厂生产出来的，穿上这样的鞋很未来，感觉就要进太空了，但是人们穿上它只是为了在建筑工地旁的简陋街角跳个迪斯科。这样就形成了一个很有意思



思的社会景观。

《今天》：在《白日焰火》里，那些灯光好像还是人物命运的背景，但在《南方车站》中，那些灯光好像走到了前景里，随之而来的荒诞感也随之在你的电影里突显出来。

刁：是，从电影开头的“强盗大会”开始，那种荒诞或者荒谬就已经出来了。空间都是脱离了我们主流生活的空间，发生的故事都是有真实的原型故事。其中的荒诞或说荒谬，在于我们平时看不到它，但它又真的存在。

这个气氛非常诡谲，就像在地下古堡里聚集众人，严肃地分地盘。又像是社会里的秘密组织——这种组织看不见，又似乎很多，比如在城中村应付拆迁的人——聚集在一起，用他们的游戏规则来行事。甚至警察行动时也是那样。这些群体通过聚会表现出一种既真实又不真实的梦境，在梦的气氛中，能够简洁地揭示社会现实。

7

《今天》：你的电影在末尾总是透露出一种精疲力尽感。

刁：我电影中的主人公求生欲望极其低，似乎从一开始就在谋划、经营自己的死亡。电影只是给了他一个局。主人公的死亡是有报酬的，他要将自己的生命、自己的存在兑现。这非常存在主义。

经营自己的死亡、用生命兑现的过程当肯定极度疲惫，要经历冒险和坎坷，最后到达终点。然而到达终点时，也是稀里糊涂地就到达了。甚至连姿势也没有摆好，也没有挥手告别，非常仓惶、非常不经意地就到达了。

《今天》：存在主义对法国新浪潮那批导演有很深的影响，他们的作品中存在主义占据了核心位置，这和他们的风格也非常匹配。如果你强调自己的电影是非常存在主义的，那么它有什么特殊意味？



刁：我觉得最重要的是去关心人本身，去关心人最痛苦的问题。

《今天》：你的电影，尤其是《白日焰火》和《南方车站》的结尾并不特别冰冷，都是有“爱的余温”的。

刁：这要看你怎么去看。也有人说我的电影很冷、很疏离。我自己觉得，冷和疏离只是一种调调，电影核心、内在的东西是特别燃烧的。而且——就像我之前说的——在不经意的时候，我会赞颂爱。虽然有时候我会怀疑爱、怀疑友谊，但最终还是会极力赞美它们。



文晏访谈：电影的讲述关乎对世界整体状况的理解

刘盟赞

“每一个创作者都有其独特的一面，任何标签都是简单粗暴的描述。”文晏如是说。

2017年电影《嘉年华》在国内上映，一石激起千层浪，那大概是文晏第一次以导演身份真正走入大众视野。围绕这部电影展开的讨论，往往以“性侵”、“幼童”、“女性”等高事件性的议题展开。公共话题的矩阵迅速掩盖了电影本身的作品属性。

要知道《嘉年华》首先是一部电影。

文晏似乎有些无奈。面对电影创作，她的导筒确乎有着更大的艺术追索和现实关照。《水印街》、《嘉年华》，目前她仅有的两部导演作品，某种程度上，它们都站在当代生活的十字路口，试图用一种现代的“观看”方式，探测当下中国人的生存图景。

在2019年岁杪，相比于2017年的众声喧哗，竟恍惚有种过尽千帆之感。索性抛去那些“皆不是”的评论与采访，从电影本体出发，和文晏聊聊观看之道、摄影机与审美、空间与色彩，聊聊关于电影的《嘉年华》。

说明书与审美：从片头字幕谈起

《今天》：对于受过点专业训练的人，看电影往往是技术活。像猜谜，你必须从第一帧开始看到所有字幕结束。

文晏：这是必须的。



《今天》：在这个过程里，就会发现些蛛丝马迹，比如我看你的《水印街》和《嘉年华》的片头字幕，我就想，导演肯定是有设计在里面的。这种很明显的个人印记，会让人想到昆汀的开篇字幕，那种好莱坞B级片或者流行亚文化特色，又或者伍迪·艾伦纽约的布鲁克林式的经典黑白风。

你在创作之初，是否就对作者电影情有独钟？

文晏：肯定是的。因为我看过的电影，或者说我主要的观影经历基本以作者电影为主。甚至在一个时期觉得，只有这些才是真正的电影。所以很自然在开始创作时，尤其还是第一部作品，肯定是要拍属于我自己的、有我自己表达的东西。那是我来完全掌控的一个东西，不管它好坏，首先它是我的。

我觉得你从字幕的角度探讨这个问题很独特。电影创作，其实就是从黑屏之后的第一秒钟开始的，每一秒都是整体的一部分。片头字幕更像一个人的开场白，我如何走进一个房间，我怎样开口说第一句话，这非常重要。就像你刚才说的伍迪·艾伦，他常用的字体Windsor有一百多年的历史，也是伯格曼常用的，由此可知他对伯格曼是多么地痴迷、多么地热爱，这也贯穿了他整个电影生涯。像昆汀，比如《低俗小说》（*Pulp Fiction*），大量致敬通俗小说、B级片，可以看出他对一系列亚文化的痴迷，包括香港武打片、黑人剥削电影等等。他用的字体大部分是七十年代创造出来的，大量地使用在廉价印刷品上，你看到那些字体就会想起地摊上那种廉价小说标题，反过来，却又跟他的电影气质非常吻合。

与电影气质最像的艺术形式，应该说是音乐或者建筑，从观赏的角度看，它们都是过程的艺术，有一个时间性在里面。就像你进入一栋建筑，比如贝聿铭设计的美秀美术馆（Miho Museum），它的理念来自桃花源。整个美术馆在山里，大部分是在地下，只有一小部分在地上，跟山峦形成呼应，但是在进入这一切之前他修了一个非常长的隧道和吊



桥。所以你是要经过一个很长的历程，一个曲径通幽的过程，才能进入到它的主厅。这个其实就像你进入一部电影的过程，它可以像昆汀一样给你当头一棒，它也可以像贝聿铭，是从黑暗一步步走向光明的进阶。所以片头起到的就是这样一个作用。你希望观众怎么进入这个电影，包括开片时黑屏的声音。我们在电影节首映的版本，最前面都有国际发行公司的logo动画，通常都伴有声音。我做《嘉年华》时专门跟 Wild Bunch沟通，我说我不要logo的声音，所以在logo出现的十几秒钟，声音是掐掉的，然后在一片安静中，慢慢起了环境声，然后正片开始。这些都是需要去仔细思考和决定的。

《今天》：这让我想到费穆用“空气”来形容电影。电影也许就是一种氛围的艺术。银幕跟观众之间的距离其实没那么简单，它可能有各种各样的形式，字幕是一个，如果再细分，字幕里有字体，字体还有各种各样的变形，这里面它都会成为氛围的进入方式，像一个隧道。记得库布里克在《2001太空漫游》的开头设计了长达三分钟的黑屏，成为科幻电影的“天花板”。不同的导演、不同的作者会用各种方式留下自己的印记，让你知道这里正在放的是我的电影。

文晏：对，因为观众从四面八方过来，他挤着地铁进入电影院，他生活的世界跟你电影的世界确实非常遥远，所以你需要用一种方法让他们真正进来，他们只有真正进入你的世界，才能真正地去看你的电影。

说回字幕，我当时主要是为了解决中英文并置的问题。之前大部分的字幕设计，都是上面中文，下面英文，感觉仅仅是个翻译功能，但它没有审美。其实这两种文字是有它自身的美和自身的节奏在里面的。英文名字长长短短它自然就会形成一种形状，而中文的方块字无非是两个字还是三个字的名字，那么除非精心地设计它们互相的关系，否则基本上只是被粗略地丢在那儿而已。

《今天》：完全是一种说明。

文晏：对，就是一个说明。我当然不愿意我的片头只起个说明书的



作用，所以想到一个很简单的方法，把中英文分开。事实上读中文的人就是读中文，读英文的就是读英文，中文可以保持那种竖体的美，英文呢，它自然是那种横向的长短不一的排列方式。这样既简洁，又现代。

《今天》：我会觉得它是两种文化非常平静的并置。中文我们最早的读法是竖读，是从右往左读。而英文就是横着，从左往右。把它这么从画面上分隔开来，其实打开的是一种审美的空间和层次。这个我觉得很有意思。所以，是不是你后面的电影都会坚持这样的一种方式？

文晏：基本上，如果没想出更好的方法来。

卡夫卡的K：人物与灵感

《今天》：我看《水印街》的时候，故事进展到二十几分钟，我突然意识到一个问题，主人公李秋明的身份是一个土地测绘员，为什么是土地测绘员？单单这个身份还不足以使我兴奋，我的兴奋来自他让我想起卡夫卡，想到他的小说《城堡》里的K，K也是一个土地测绘员。在古罗马，测绘员非常重要，他是边界和界线的划定者，被誉为“法的创立者”。他知道每个城市的规划，这个地方是军营，那个地方是集市，这个地方是贫民窟。他代表着一种结构的完成。但是当一个新测绘员进入，要重新测量城市，比如李秋明或者K，他们天然就有了一种挑战这固有结构的意味。所以我意识到李秋明这个人物的身份时，我会觉得也许这是这部电影的密码。

文晏：只能是说卡夫卡是二十世纪的一个先知。他把我们后面所要经历的东西都写了出来。其实只要涉及到个体和权威或者体制或者一个庞然大物的对峙，你就无法逃脱卡夫卡的影响。我觉得这是不得不承认的。今天社会的荒诞性会让你觉得，天哪，卡夫卡怎么全知道。所以这个角色的设定，就是一个无辜的挑战者，他因为自己的职业无意中发现了一个秘密，又在无意中问了不该问的问题。



当然更重要的是现实的巧合，我们小时候其实都看到过测绘员，但我自己的感觉是，后来很长一段时间就看不到了，甚至忘记了还有这个职业。但是等到上世纪90年代末，特别是2000年以后，中国的城市化迅猛发展，你会突然发现到处都在盖房、修路、拆迁，就在这个时候又重新看到了这些人，有一段时间我经常在街上看到他们。

《今天》：测绘。

文晏：对，他们在测绘。我有时会去问他们在做什么，有的是为了一个房地产的开发项目，有的跟地图测量有关。那时路都在变，同时GPS也开始进入民用，之前还是很少的。那个时候对测绘的大量需求，使得他们又变得很常见，所以说这是个现实的巧合。也因此我觉得这个故事它又古典，又现代。从这个角度来探讨我们对这个世界的认知或者对真相的认知，在那时候可能是特别恰如其分的。

《今天》：陈凯歌有拍过一部叫《百花深处》的短片。一个清朝到太监穿越到当下寻找一处叫“百花深处”的胡同。结合《水印街》，我觉得刚好反映出来两种对于城市空间的想象。《水印街》以当下南京城市空间为轴，沿着现实问题横向展开，但是在那部电影里，以当下北京城市空间为轴，挖向了历史的纵深。不同的空间想象会带着观众展开不同维度的思考，但历史向度中国观众似乎看的太多了，而当下现实的问题，和问题的尖锐性该怎么表现，也许您这样的横向叙述姿态更具反思性。因为它更能直面问题，而历史往往会导向怀旧与抒情，反而消解了现实的锐度。

《今天》：你是学艺术出身，除电影外，您也会涉猎各种门类的艺术形式？

文晏：我觉得所有的艺术形式都是相通的，而且都会滋养你的电影创作。比如说，南京城市空间，我2008年在南京时，有人跟我说一定要去参观那儿的民国使馆区。我去到那，看到整个街区都是相似的低矮院落，街道两旁都是梧桐树。我一个人在那里走来走去，真的有一种迷



宫似的感觉。这让我想起麦克尤恩(Ian McEwan)的一部小说《陌生人的慰藉》(*The Comfort of Strangers*),写一个无名的城市,从描述看有点像威尼斯,各种小巷纵横交错,大大小小的运河,一个人很容易就会在那儿走失。故事讲一对情侣在这样一个迷宫般的地方每天游荡,后来遇到了危险。

当你在构想一部电影,这种对空间的感觉,在某一时刻就会涌向你。比如当我在想用什么样的一个城市来呈现我想表达的东西,上面说的经验、意境就会启发我,就会让我想到南京,想到我曾经在那里迷路。同时,我们拍这样的独立电影,不可能去搭一个街区,甚至搭一座城,这是不可能的,那就得在现实中找到这样的一种可能性。所有这些其实都在帮助你,给你形象,给你一种意境,你可以把它有机地用在电影里。

《今天》:万条江河归大海,所有的感觉和经验在创作时都会汇成一个点,变成一张图。

文晏:对,这跟我们获取营养是一样的道理,并不是说我们吃了一顿饭,它就立刻长出了身体的某一个部分。但是它进入了我们的身体,经过消化转化成养分,渗透到身体每一个细胞里面。是这样不断地积累,有一天你自己能够生发出一个新的想法来,而不是说直接把别人的想法搬过来用,那就不是真正的创作了。

观看之道:DV时代与现代感

《今天》:刚刚也谈到,2000年左右GPS的普及,其实在那个过程里面还有DV的普及。比如朱文的第一部电影,就是DV拍摄,也是第一部数字转胶片的一个电影。

文晏:《海鲜》。

《今天》:张献民把2000年叫“DV元年”,全民皆拍。在《水印街》,包括《嘉年华》,手机拍照、监控镜头、录像,包括GPS导航,都是您电



影中重要的视觉表现形式，甚至情节点。联系到当下短视频热，您似乎一直对这些现象比较敏感，且表现出持续的兴趣。

文晏：那时候开始做《水印街》，恰恰就是意识到我们前所未有地在观看和被观看，这在之前确实没有那么普遍，是新的技术使得它们成为可能。那么这里面的伦理是什么？我们的观看是否有侵犯性，是否侵犯了别人的隐私，或者说大街小巷布满的那些探头到底是在保护我们还是在侵犯我们。因此我觉得这本身就是一个非常需要被探讨的问题，它的界限在哪里？

这也是为什么我在《水印街》里面表现了各种形式的观看，你可以说这个电影本身就是一个关于观看的电影，它不只讲了个故事，它也在关注电影作为一个媒介本身。而这种观看，当你细细品味的时候，一个看似普通的观看可以成为一个非常冒犯的观看。我做这部电影的一大乐趣其实就是去探索各种观看的可能性，什么样的观看是有温度的，是关切的，是同情的；什么样的观看是审视，甚至是控制的，并带有审判性的，这些都是我在电影里试图去探讨的问题，或者说我怎么用电影去思考。

至于在生活中我们怎么去看待“人人皆拍”，它的好处是打破了原来观看的权威性，让它更民主；但是这个过程也出现了很多劣质的作品，劣质的影像，它不加思索，消解了影像的严肃性。这样也会让我们陷入混淆，让很多人以为只要拍了，剪了，讲了个故事，我做的就是个电影了。其实这和电影是有本质区别的。

这也带来我们对电影的另一种误解，认为只要拍一个很牛的镜头，技术如何炫，难度多么大，这就是好电影。其实电影并不在乎这些，电影是关乎你的立场，你的视角，关乎你怎么用这样一个媒介去表达，所以你的摄影机放在什么位置，为什么这么放，为什么这么拍，这才是对电影更本质的思考。

在默片时代，那时候的镜头是最花哨的，因为当时电影是个新生事



物，它的出现令人无比兴奋，大家都在体验一种“惊喜”的冒险。而且那时没有声音的限制，机器发出各种噪音都没关系，因此他们做了各种运镜的探索，现在回过头去看，真的是叹为观止。所以如果我们玩了个炫的镜头就自以为很创新，其实是孤陋寡闻的。今天重要的是你能够做到有别于前人，他们之前是如何观看，而你如何观看，你的观看是否有一点点新意，其实我们能做到这一点就已经很不容易了。

《今天》：关于DV的普及，其实在当下，我们如果把标尺放再远一点，它关乎的是一个文化的民主化问题。当所有人都可以有权发声，所有人都可以不断地“转、评、拍”的时候，我们到底还要不要坚持标准？应不应该有所谓的文化领导权？到底是什么样的一群人才能来体现这个时代的文化特征？就像刚刚导演说的，我们站在什么立场，这个立场比之前的时代有什么新的东西。

文晏：我觉得这跟教育有很大的关系。这不只是一个电影的问题，这是整个社会的问题。如果一个社会鼓励人去学习，去创新，去思考，我在说的是一种理想情况，那么我猜测，这样的一种民主化可能会催生出更有活力和更丰富的东西。但遗憾的是，我们的教育现在远远没有跟上，所以才造成一种乱象。

至于民主，可能也不该是这样一种状态，应该还是一种在有秩序的情况下的探讨、协商，而不是说随便一个人可以去评判甚至决定他完全不懂的事情。现在的普遍问题是，对任何一个行业都缺乏最基本的敬畏心，还有专业性。但这是一个太宏大的问题，我们很难在电影的范畴内讨论它。

《今天》：关于观看的问题，我还想到《嘉年华》里，小米用自己的手机拍电脑屏幕上的监控录像，当时我想导演用了很多的方式来表现各种各样的观看，各种各样观看的禁忌。其实是在说明，在万物皆可看的时代，我们要有一个不可看的边界，否则就会陷入危险之中。小米这个人物的困境就是从她拍了“不可看之物”开始的，之后她就卷入一个接一个



的漩涡里面。

文晏：事实上我在刚刚开始想这个故事的时候，我脑中的第一个画面就是一个女孩拿着手机去拍监控视频，这个确实是我这部电影的第一颗种子。这也是《水印街》和《嘉年华》的一个连接点，就是关于当下的观看。你看到了不该看的东西，你去问了不该问的问题。

《今天》：我觉得在导演里面关注这个问题，并把它这么表现出现的，我还能想到的就是杨德昌。他的镜头和画面，充满了对都市空间的切割，他的观看的多样性是为这种切割服务的。还有一个导演就是哈内克，他的电影往往将监控、DV以及手机作为拍摄手段，但他关注伦理层面多一些。我感觉你们其实有一种共性，在电影语言和电影节奏上，给人一种明显的现代感。

文晏：现代感，其实首先是对于你身边事物的一种敏感，另外一个就是回避。

我觉得这是特别重要的，就是你要敢于直面。在讲述你的故事时，一定有你自己在里面。无论拍什么电影，哪怕是历史题材，都应该带有你作为一个生活在2019年的人的思考、一个当下的观看方式和讲述方式。为什么很多人的作品没有现代感，那我猜想可能是一种回避，一种逃避，或者可能有些创作者的思考和他的创作没有一以贯之。

《今天》：任何历史都是当代史。

文晏：对，你可以写今天的故事，十年前的故事，一百年前的故事，但是你就是你，你不可能突然变成一百年前的人去写一个故事，不可能的。在创作的时候，你就应该保持一种诚实和直接。

《今天》：你说直面、直接，让我觉得现代感就该有种锐度，你要直面它，就非要这锐度不可。这也让我想到奉俊昊的《寄生虫》，韩国电影里恰恰有一种我们说的直面。如果列一个名单，从九十年代末到当下的韩国一线的导演，奉俊昊、李沧东、朴赞郁、金基德，等等，虽然他们关注的题材、拍法各不相同，但他们对当下韩国现实都有一种直面，都



很诚实。但当我们谈到中国导演拍现实的时候，话题就变得有些暧昧，似乎非得和某种禁忌扯上边。

我是觉得是我们对现实的理解出现了问题。

文晏：无数的东欧电影、前苏联电影，都很好地解决了这个问题。像米洛斯·福尔曼（Milos Forman），他早期拍的那些有关东欧生活的电影，真的特别有意思，他让我们看到了那个时代最鲜活的人的形象。对于我们今天来说，这已经是前人趟出来的一条路，我们现在用一下也许不难，问题是你挖掘了什么，你独特的地方在哪里？

了不起的导演，他们的电影都是跟他的生活、跟他的时代息息相关的，这并不局限于现实题材的电影。通观他们一生的作品，基本上能看出他所生活、创作的这几十年里，社会的样态，他的思考脉络，以及他为什么会有这样的思考，这是一个有机的构成。

一块飞地：电影的形式与内容

《今天》：关于空间的，《水印街》里面有一个动物园，看猴子、碰碰车，在《嘉年华》里面是一个空置水上游乐场，还有游泳池。这两个场景，前者是男女主人公的约会、牵手以及后来他们重逢的地方。后者其实是两个小女孩和解，以及小文跟父亲的游泳、也像是一种父女和解的地方。在这两个电影里面，真正情感向的交流是在这个空间里被展现出来的，我把它叫“飞地”。

文晏：我很喜欢你用“飞地”这个词，我以前倒没这么想。事实上，我们每个人心里都有一块属于自己的地方，在这儿你可以做梦，可以去表达一些你在别的情况下不可能表达的东西。我一般在写剧本时，就会到处去走一走，看看有什么样的空间，可以让我把我的主人公放进来。也许是我本性的一种反映，我喜欢这种既现实又不现实的空间。尤其是因为这两个电影都是关于年轻人的，无论是动物园还是游乐场，都是我



们童年时代向往的地方，这两个地方代表欢乐，而且是那种人工的很矫饰的欢乐。

《今天》：夸张的。

文晏：很夸张。每个孩子都有被带到动物园跟动物合影，或者在游乐场尖叫拍照的经历。从表面上看这个地方代表着一种纯粹的欢乐。但是换一个时间，比如说夜晚空置无人的时候，那些管道会变得狰狞，那些动物有些恐怖。这样一个原本现实的空间，会立刻辐射出一种不现实，甚至是荒诞或危险的信号来。我很自然地会被这样的空间所吸引。两个电影的主人公都是单纯的年轻人，他们身上都有那种纯真的东西，他们对危险不是那么自知的，所以我就觉得这样的空间可能对他们的心理是很好的映衬，或者说很好的一种展现。

《今天》：谈到主人公，《水印街》的李秋明是一个男孩，具体说是一个底层青年。《嘉年华》里的小米这个角色其实更是这样，他们对自己的身份都是焦虑的。你是怎么来关注到当下这样的年轻人的？

文晏：《水印街》里面的李秋明，我更想强调的是一个人，一个普通的人，《嘉年华》的小米是更加准确的底层。他们在一个非常强大的体制下都是弱者，作为青少年他们是更加弱的弱者，但同时他们也有的一种初生牛犊不怕虎的性格。所以我当然对他们是充满温情的，他们代表了我们生活中的大多数，就是普通人，没有特权，甚至缺乏一些该有的资源，因为社会不是平等的，所以他们处在一种劣势，他们的生存状态是堪忧的，他们如何来生存，他们如何在没有受过良好教育的情况下寻找一条生路，他们碰到了问题如何抗争，这些都是我特别关注的。

当你越来越多地了解这个社会，发现有那么多的问题，你无力解决，作为个体的这种茫然，是特别压抑的，尤其是在《嘉年华》的创作过程中，因为看了大量的资料，那些故事，那些受伤害的孩子，我觉得他们真的非常了不起，我不能想像我会如何面对那样的问题，如何承受，但他们会反抗。所以这是一个自然而然的选择，他们连声音都发不出



来，电影也许是一种方式去帮助他们发出这样的声音。

其实孩子的身上都是我们成人的影子。全社会都在做的事情，我们对孩子说不能做，这特别伪善。孩子的一个重要特点就是他是真实的，他还没有学会去伪装自己。一个探究真相的人一定是一个幼稚的、无知的、不知道这个世界规则的人。别人认为的傻事，他会认为是自然而然。而小米呢，她做了一系列所谓的不太好的事，但她自己分辨不出，她从大人身上学会的，就是以利益为出发点来思考问题，表现在她身上你会觉得有点幼稚，甚至可笑，而我们大人一直都在这样做，只不过是有一种更隐蔽、或者更成熟的方式。

《今天》：资本和体制在你的电影里几乎是人物背上的两座大山。比如说《嘉年华》里面的派出所王队；《水印街》几乎就是一部个人与体制关系的电影；李秋明跟他师父已经不是传统师徒关系，它其实是非常苍白的利益关系；《嘉年华》里面其实小文同学的父母既是被体制也是被资本异化的人。

文晏：你只要写现状、写现在的这个社会，你可能都无法回避这个问题。过去三十多年的经济发展，瞬间唤起了所有人对金钱的强烈欲望，而且是欲壑难填。这个力量真是惊人，可以把那么多年的传统和价值观瞬间颠覆。我们好像瞬间就忘记了过去是什么样子，忘记了我们曾经相信的东西是什么。在写这些电影的时候，我觉得这是不可回避的，这就是一个最实在的现实，它体现在工作关系中、家庭关系中，体现在一件事情的起承转合里。它如何得到解决？或者得不到解决。

《今天》：把这些问题太过直白地表现出来的电影，往往会显得苍白无力。但在你的电影里，这些东西其实是被处理成景深里的那个后景，你的真正前景是叙事，靠叙事把问题讲出来，往往力透纸背。这也是我们刚刚谈的现代感的另一个问题，它需要基于一个形式，观众看电影其实还是为了故事，在这个之后我才会咂摸出后面表现出的问题的深刻和严肃。但形式和内容真的处理得很好的电影并不多，特别是现实题材类



的电影。不知道应该用电影怎么来表现？

文晏：电影的叙事艺术，不是一般想象的那么简单。很多时候，我们看到一部电影里堆砌了很多元素，但它们没有跟人物发生本质的关系，没有跟剧情有机地结合，甚至没有被有层次地讲述出来，那它自然无法达到作者想要的效果。

你在电影里如何去讲述，其实关乎你对电影建构的这个世界的整体状态的理解，它应该是有机制的，而非一连串偶然事件。它其实是像一个巨大的运转的机器，你得理解这种运转，并且把这个运转的感觉写出来、拍出来，你才会让观众准确感受到这个东西的存在，因为它是看不见的。所以，其实还是关乎你对于电影叙述本身的理解。

《今天》：所以电影可能本身应该还是一个结构的艺术，如何结构，用各种各样的技术去把它结构起来。

文晏：它当然是个结构。这是基础。

用技巧隐藏技巧：摄影及其他

《今天》：回到刚刚说“飞地”的问题。你说“飞地”的时候我在想，它用我们刚刚谈到的气氛、情绪来讲，其实代表了一种暧昧不明的感觉，关于这种感觉的表现方式，摄影和光的运用，尤为重要。同时它们之间又有看似矛盾的地方。比如相比摄影那种“无痕”和“克制”的拍摄方式，色彩和光线的运用就显得相对开放。你在拍摄时是如何考虑这二者的？

文晏：先说《水印街》，这个电影我要求绝大部分用手持镜头，平视视角，镜头跟着人物走，让观众有一种呼吸感，跟人物的亲近感。这是对秋明这个人物的关怀，以此来反差那些冰冷的监控镜头。这种反差只要建立起来，就足够了。所以我不希望再在光、色彩等方面过于类型化。因为那个故事你完全可以打成类型片的光，高反差，营造紧张气



氛，但这并不合适。

《今天》：不刻意营造氛围。

文晏：是有意去避免这种刻意。我想展现的是一种在日常生活中的不可预知的危险，而不是像类型片那样，一上来音乐一起，你马上就知道危险要来了。比如说希区柯克的电影，他一上来就让你看到公共汽车上有一个炸弹，你看整个电影的过程你就会紧张，你就等着这个炸弹什么时候爆炸，这是一种典型的类型片的做法。我想做的和这个不一样。我给你看日常的生活，我让你进入秋明的生活，他的日常，危险可能有一些迹象，但是当这些迹象刚出现的时候，你不会辨认出它们是危险的信号，你甚至觉得这是别的信号，比如爱情的信号。这才是我们生活的一种真实状态，你从来不会预先知道危险的来临，因为你不是007。

当时我的灯光师是黄志明，他是王家卫的御用灯光师。他非常擅长使用各种色彩绚丽的灯光，比如《花样年华》。但在看完剧本我们第一次碰的时候，他跟我说他觉得这个电影的光不要有颜色，而这也是我所想要的。所以我们看到路灯的昏黄，和月光的清冷，这个世界并不斑斓。再比如服装，因此像关丽芬这个角色，她的服装大部分是中性色，米色、驼色、浅棕色，这种比较制式的服装跟环境和它所代表的神秘空间本身是吻合的。当她走到街道的深处她就融在里面了。我唯独让她的汽车呈现红色，它是危险的信号，一种警示，也可以是欲望。

到了《嘉年华》，因为当时也是看了很多地方的景，最后决定在福建的海边拍这个电影，蓝色的大海和白色的梦露像，基本就将蓝白这个基调定下来了。同时游乐场又是各种糖果色，就像奈良美智说的“用糖果般甜美色彩，描绘个中悲凉”，对这个故事来说算是恰如其分。至于小米和丽丽在旅馆里的制服，肯定不是雅致和谐，必定是要有冲撞的感觉，因为小米的性格是很犟、很倔的，而丽丽的那种艳粉色，有点俗艳，它其实是底层的色彩，是属于底层少女的那种色彩。

《嘉年华》的摄影也是还是基于一个对人的关注。镜头贴近这人物，



然后保持一种平实。因为这个题材决定了，任何过度的渲染都是不恰当的。其实这也基于我当时的一种心情，就是对于他们的生存境遇的无能为力，这是让我非常痛苦的一件事。所以当时跟摄影师也讨论了，就是摄影机和人物的距离，我们离人物是近的，但没有入侵感。摄影机像一个守护她的天使，可能是伏在她肩头看着她，我希望有这样的一种感觉被传达出来。就好像文德斯《柏林苍穹下》里那个天使，他经常走到一个人身边，静静看着他做事。

我的摄影师也是达内兄弟的摄影师，但我希望拍出和他们不一样的影像。他们对于人物的表达方式，常常是非常外化的，《罗赛塔》一上来就是打，奔跑，摄影机也因此直接冲到人物面前，但我们的人物不是这样表达情感的，所以摄影的方式也不同。灯光师也是他们团队的，他用了大量的反射光，使场景显得非常自然，看不到打光的痕迹，尽管一些室内的日戏，他们都是花很长的时间去布光，就是为了做到没有痕迹。希望这种摄影和灯光在这个电影里是无形的，因为我们的人物是最重要的，他们的痛苦、他们的经历是最重要的，千万不能在这种地方去炫耀我们的技巧。有些镜头看似简单，其实是很微妙的。

结尾那个长镜头，在完成上难度是相当大的，当时摄影大助开着一个非常小的电瓶车，三轮电瓶，通过看一个小监视器不断调整和演员的相对位置，摄影师和焦点员都坐在电瓶车上，完全手持，完全手动对焦，所以其实难度非常大，但这样我们保持了跟拍车、大摇臂所达不到的粗砺感，更重要的是它精准地捕捉了人物在每一瞬间的情绪。

《今天》：那一刻，整个镜头都是跟着小米的情绪在走。

文晏：其实还是回到刚才我们说的电影是什么的问题，你的镜头好在哪里，是在于它将叙事、情感、态度都以最恰当的方式融合了，而不仅仅是一个技术上复杂的调度。《嘉年华》的最后一个镜头，将整个电影前面压抑的情绪在这一刻释放了出来。而我们希望观众在此刻所关注的，不是这个镜头有多炫，而是人物的情感与命运。也就是说，我们要



用技巧来隐藏我们的技巧。

《今天》：用技巧隐藏技巧，然后才能使得观众在看见电影的时候把所有的情绪放到人物和这个故事本身上，这个是特别高级的地方。

刚刚讲那个长镜头，我就想到《水印街》里有一个长镜头，秋明从被监禁的小屋里出来。他开始走，怎么走，最后又如何到阳光下，我觉得这个镜头把连接故事的起承转合的每一个细节都捕捉到了。摄影机和人物之间的距离，像蜻蜓点在那个点上，但是那个点并不是我要踩他，而是我要用这个方式来达到一个对人物的共振，那个很微妙。

文晏：对，就像你的一个朋友把手放在你的肩上，或者有的时候干脆就没碰到你，他想要来安慰你，又不知道该说什么。

《今天》：但其实做出这个动作已经就够了。

文晏：已经很温暖了。

《今天》：看一些资料说达内兄弟的摄影加盟《嘉年华》的制作班底，但其实我看《嘉年华》这个电影的时候，想到是肯·洛奇的《我是布莱克》，我觉得是那样的感觉，摄影机跟着布莱克走的过程，以及肯·洛奇表现人物进入困境，又一点点深入下去的时候，整个摄影机，就是你刚才说的那种把手搭在肩上又没有搭上的安慰感。

文晏：我觉得在做电影的时候，导演千万不能把自己放得太重要，要明白电影最大，你要讲的故事最大，或者说你要讲的这些人是最重要的。但凡把自我过多地放在里面就会伤了电影本身。



陈冲访谈：我情愿去看不完美的尝试

沈祎

12月的某天，我刚从南方一个影展回来，正在为参与制作的某部艺术电影的前景而苦闷。走在路上，骤降的气温让人躲闪不及，忽然北岛一个电话打来：陈冲今晚可以接受访问，你时间可以吗？只有今晚了，明天她就要离开了。

早在得知《今天》要策划中国当代艺术电影的专题时，我便建议编委囊括一至两位女性。陈冲几乎是第一个跳入脑海的人选。主编欣然答应。

随后思考采访方向，才意识到给自己出了难题。虽然我建议包含“女性”，但并不想把“女性”作为一个电影人的首要标签，或是当成一种性别特写。这几乎是中国大部分职业女性对话中的dilemma(困境)。

陈冲的行程繁忙，采访一直悬而未决。在等候的过程中，看了许知远对她做的访问，陈冲表现得既不迎合，也不抗拒，令人印象深刻。艺术家无一例外都追求自由，然而追求自由又坚持边界感则很难得。陈冲像个白天驰骋飞走，晚上又头顶星空一动不动思考着道德戒律的人，身上充满了矛盾的美抑或是美的矛盾。她的钝感和灵敏、热情与克制，共生一体。早年接收的集体主义教育，以及后来远走西方所面临的思想冲击，难以想象需要攀爬过多少隐秘的痛苦，她才得以抵达如今的自洽。电影里，可能有她的秘密。

《英格力士》是陈冲在中国执导的第二部故事长片，涉及了特殊的历史时期，从制作之初即令众影迷翘首企盼。1998年，陈冲的导演处女作《天浴》一鸣惊人，摘得金马奖至高荣誉，却长期属于“禁片”范畴。22年之后的今天，连“金马奖”在大陆语境里也变得讳莫如深了，两岸



三地的割裂局势愈演愈烈，加之意识形态的高压和管制，一些评论认为中国的电影创作正在经历“至暗时刻”。

《英格力士》的上映仍然前途未卜，对于导演来说，此刻或许并不适合“发表太多意见”。可是在一个寒冬雨夜，她最终还是答应了访问。

我也顾不得手边连一张采访提纲都没有的仓促了，挂下电话便前往约定的地点。陈冲如期而至，没有多余的寒暄，便开始了这一场关于电影的漫谈。我之前关于女性电影人的难题也在谈话中迎刃而解，陈冲已经是一个不受“女性”标签定义和捆绑的创作者，“雌雄同体”让她的视野更辽阔。亦要感谢她的直率与坦诚，聊及创作情到深处之时，陈冲紧握拳头，张开双臂，闭着眼睛，身体微微发抖，那大概就是电影艺术带给人的高光时刻——就像黑暗中的一道闪电。

每个艺术家都自恋，只要忠于和表达自己的感觉

《今天》：最近几年中国大陆的艺术电影，你有哪些印象比较深的吗？

陈冲（以下简称陈）：我看了刁亦男的《南方车站的聚会》，包括他上一部《白日焰火》我都非常喜欢。在独立电影的导演中，他是很棒很不容易的。娄烨我也很喜欢，我看过《春风沉醉的夜晚》、《苏州河》、《紫蝴蝶》以及《颐和园》，都是他比较早的片子。今年他的两部新片，我还没机会看到。

《今天》：娄烨的电影里，人的欲望是非常鲜明的，也是如此少见他可以把欲望这么展现在大银幕上，但是他展示黑暗的方式可能有些人就受不了。另一方面，对于艺术电影似乎容易产生一种误解，就是要去展现人的扭曲跟黑暗，好像这才是作者电影的一部分。

陈：我相信娄烨不是说我展现了扭曲跟黑暗，就成作者了，他是发自内心必须表达这份最高真的感受。是这个欲望在驱使他，他灵魂深处就是这样的，不是想做“作者”而去那样拍，这是一眼就能看出来的。



《今天》：这批导演早期电影的制作成本很有限，虽然处于地下状态，但创作相对自由。现在能够走向市场是一件好事，但一下子要面对庞大的制作，哪怕对一个很成熟的导演来说都是一个很大的挑战。而且以前并不需要面对市场的考验，现在就要对投资人负责了……

陈：有些人内心比较强大，对于这些事情可能就不管。你愿意投就投了，我还是做我自己要做的。当然到了审查这一关，是另外一回事。我觉得刁亦男找到了蛮好的制片，懂得国际发行和电影节。就像李安一开始那么多部电影都是跟同一个制片合作，两个人可以默契地交流和互补。如果导演能有一个有品位的制片，这个制片也特别懂你的话，这方面的压力会少很多。

《今天》：我个人觉得目前国内的创作环境是比较压抑的，大部分人在适应这个情况的过程中选择沉默，似乎又跟我们做艺术创作的精神是相反的，艺术是要自由表达的。

陈：但矛盾在于，自由表达了诚实独立、值得表达的东西后，也许还是没有人可以听见的。电影这个东西有点难，因为它是要花钱做的，有大量投资就得卖大量的票。写作的话，哪怕写下来了留在枕头底下都不要紧，百年以后还能给人看到。

《今天》：《南方车站的聚会》的故事虽然外壳上有一点犯罪类型片，他还是有很强的作者性。你觉得这是艺术电影一个比较成功的尝试吗？

陈：可以这样说，我宁可看刁亦男不完美的尝试，也不要看很多其他票房很成功的电影。他用 Film Noir（黑色电影）的叙事语言创造了一个统一的世界，并去延伸和突破 Film Noir 的传统。我觉得他做得很美，画面非常有诗意。好像故事情节只不过是一个借口而已，为了作一首光影、构图和声音的诗，那是文字和语言不可及的氛围。有人抱怨看“南方”进不了戏，我觉得不进戏也没关系，我不进戏也享受那里面的感觉，我也享受演员本身，和人物因留白的神秘感而带来的想象。况且我也没有那么不入戏，我自己是非常喜欢的，他所有的用心我能够看到，



就是一个导演想用电影本身来讲故事。

如果说我只想交代一个情节，我写给你就行了，干嘛要拍电影啊？他一定要传递另外一份丰富立体的、单靠语言没法表达的东西，它会触到你头脑和心灵的另一部分。这部分长期得不到刺激的话，人就会变得迟钝啊。当然这一部看得到他用了力，但还是很美很讲究，我觉得现在大家都失去了这种讲究。所以我觉得很不容易，它给我的是精神上的愉悦。

我不晓得他与桂纶镁之间是怎么样一种爱，他拍出来的桂纶镁是那些熟悉的大明星办不到的，是绝对过目不忘的，不可能复制的。那一份神秘感，是现在银幕上的女人非常缺憾的。

《今天》：你看过毕赣的作品吗，现在对于艺术导演的评论会有两个极端，他们很多的确是在探索这种视听语言，和中国第五代、第六代导演的尝试不太一样，可是会有批评说他们对视听语言有一种迷恋……

陈：他至少有真实的迷恋。如今真实的迷恋太少了，这好歹是出自他自己灵魂的一种迷恋。这种迷恋可能会让你反感，觉得他做作，但我知道他是有着这样的一份对画面的审美迷恋在，而如今很多人连迷恋都没有。如果他有更好的制片或者合作者，也许能提醒他一下、帮他收敛一下。但其实每个艺术家都自恋，没有一点自恋也不可能琢磨自己的感觉，忠于和表达自己的感觉。就承认他有这么一点自恋吧，但我宁可去看他，也不会去看一些只交代情节的电影，或者是一种廉价的情感渲染、假崇高假情操等等，这些我简直是“过敏”到了极点。

《今天》：这样会不会太热衷于表达自己，而不那么关心剧本里人物自身的世界？

陈：毕赣《地球最后的夜晚》其实也是想表达片中那些人物的内心世界，或者将他们的内心外在化，只是他的表达没有完全成功，电影有时候实现起来真是困难的。我看这部影片时一开始很兴奋，三分之一以后有点失去耐心了，觉得表达缺乏“纪律”，造成了冗长的沉闷感，然后那小孩出现了，又把我接回去了。片子里的气氛非常好，那个潮湿封闭的



画面，还有汤唯衣服的色彩，包括她这个人物一开始出来也是有着神秘感的。所以还是有很多让我很喜欢的东西。

它也许不是一部纯熟完美的电影，但是有些影像烙在我的脑海里，这已经是很大一件事了。我们现在看到的東西太多了，生活里的视觉刺激，连在一个电梯上都不放过你，永远在企图刺激你。我能够安静下来，注视着—个对我来说具有精神愉悦的画面，就已经很满足了。

只有发自内心的反省才可能是独立和诚实的

《今天》：所以你还是很欣然看到艺术上的这些尝试，有没有担心这样会宠坏现在的一些艺术片导演？

陈：我们能宠坏他们吗？他们太艰难了。如果你天生的个性和思想意识是非常主流的、能在市场挣钱的、能够讨好观众的，你有这样的才能就应该做商业片，那也是幸福的，生得逢时。

《今天》：对于国内的艺术电影来说，一方面是我们应该关注现实，而不仅仅关注自己的内心或者仅仅为了实验视听语言；但是在关注现实的过程中，又容易重复前人已经走过的现实主义老路。你觉得如何是好呢？

陈：对艺术创作来说，在社会与个人之间，永远是个人为先、为主。因为独立和诚实是创作必须的前提，而只有发自内心的反省才可能是独立和诚实的，这个过程本该是艰难和孤独的。我们拍电影不是因为某个题材有社会性，而是某个故事打动我、引起了我的思考，或者颠覆了我的信念。电影还是从创作者自身开始的，从他思考、审视、挑战自己的那份感动开始。如果我们是为了别的某个事业或目的，就不可能拍出对人类和历史有价值的电影。

我们生活在社会当中，自然而然在关注。但是你只能拍打动自己的东西，打动你的东西你拍得不好都是好；没有打动你的东西，你是完成任务去的，那可能好吗？不可能的。所以不能说这个人不够关注社会，



他可能也关注了，只是他关注的方法是这样的，他或许没有完全成功。

《今天》：艺术家是否承担着为社会小众(弱势)群体发声的责任？

陈：艺术家为小众的、边缘的群体发声，不应该是他的责任，而是他内心想做这件事，他是被某种激情所驱使，强调社会责任在艺术家来说不是个事儿。他要完成初衷，去实现他内心崇拜的美、批评他所厌恶的东西，这是他唯一的责任。是枝裕和的电影有社会性，那是他真的关心啊，也许他在做访谈的时候会说到社会责任，但光是为了责任，他不可能拍出《小偷家族》里面看到的那种生动和美丽，所有的人物几乎都带着光环，但是又那么自然，没有任何廉价的煽情，可见他认识并深爱这些人。当创作者不真诚的时候，我是会感觉得到的。

电影不一定是艺术，但是当你想将它变成艺术的时候，不妨想一想艺术是从哪里来的？法国 Lascaux 山洞里的第一幅壁画是怎么来的？画它的人想到关心社会了吗？他肯定也不是说要画给他的族人们，而是被表达的欲望所驱使，想给自己的感觉、经验和爱恨一个永恒的形状，他感到必须要画，他就画了。我觉得这算是艺术的起点吧，它是从这样的地方来的。

《今天》：你怎么看现在我们一些艺术电影里面，会有很多欧洲和其他地方电影的影子。你自己在拍的时候会去刻意避免吗？

陈：电影这个语言工具本来就是进口的，受到影响是正常的。我没有刻意去避免或依赖它。可能潜意识里受到某一种传统的影响，那本来就是传统应该给予你的，是你的财富。艺术的高潮已经过去了，现在是科技的高潮。但前人所留下的财富，是取之不尽的，我们是那种可以一直活下去的“败家子”。

我既向往远方、又渴望归属

《今天》：你与那么多的艺术片导演合作过，到现在自己再次做导



演，会不会在视听语言上更有自己的野心？

陈：其实没有太多的野心。1990年代的时候拍《天浴》，讲的是1970年代的故事。一个人的少年时代，世界观形成的关键年代，总是他最想回忆的东西。到了几十年以后我今天的这个岁数，如果再去回想一个1970年代的故事，视听感觉上应该跟《天浴》很不一样了吧，会是一份更遥远的回忆。如果1970年代发生的故事是蚌壳里的一粒砂子，我的电影就是多年后蚌壳里的珍珠。我企图在脑海里想象它大概是一个样子，然后去复现出来，要说野心就只是这一点。

《今天》：你从前的成长环境包括现在的生活都是在大都市里，但你拍摄的都是比较遥远的乡土环境。

陈：拍电影的人或者是艺术家，在做很多东西的时候都是潜意识在支配你。我希望自己有这么一种糊涂，因为潜意识是宝贵的，它比理性的意识更为诚实和丰富。

现在回头想想，为什么会爱拍这样的天地，我觉得自己肯定是对远方有向往、有幻想的，比方说当年我想去美国，等到了美国，我对家又有了更深的感受。当时我20岁，不知道什么时候能回家，没有机票钱，也怕回了家就不能再到美国，所以就有一种“回不了家”，慢慢地，“家”超越了地理概念。时间跟空间平行推进着，随着岁月流逝，就越来越回不了家，离得越来越远。我们最原始的家在哪里？是母亲的子宫。就像我们回不到那里一样，生命是一条直线。我对家的第一感受是地理概念，而后随着岁月的变迁，这个感觉就慢慢超越了那个概念，其实人都“回不了家”。

所以我拍《天浴》里的文秀也好，《英格力士》里的英文老师或者说刘爱的父母也好，他们都回不了家。人可能这一生都在找归属，可能一直找不到棺材，人就是这样。如此一种既向往远方、又渴望归属的感觉，我想在《天浴》和《英格力士》里都是有的。

《今天》：在剪辑《英格力士》的过程中，你有没有考虑过影片的时长、



调性或者节奏，跟大家现在的观影习惯会不一样？

陈：倒也没有，但剪辑的确是一个漫长的过程。这部片不是一个紧凑的动作片或者情节片，不是只把故事交代清楚就好了，我还是希望它可以通过气氛给观众带来只有电影才能传递的体验。我们拍摄的素材，可以剪成许多不同的电影，有很大的再创作余地和可能性。作出取舍的过程有时候是艰难的，我那么辛苦拍出来的东西，演员那么精湛的表演，或者这样难得的画面用不进去的时候，会舍不得，就需要一点时间来克服某种迷恋，再去作取舍。做完的成片是我觉得最好看的一部电影，但也许让我今天回剪辑室，我又会剪出一部不同的电影来。

《今天》：在这过程中，有包括来自同行和前辈的各种建议，要如何来保持对自己创作的从一而终的完整性呢？

陈：在剧本阶段，在前期准备阶段，我都会去看很多画面和文字的参考资料，形成一个比较坚定的创作信念。主创一起讨论的时候，我也会吸取新鲜的、独到的想法。有那么大一群人给你做贡献，他们把心和才华交给你，而最终的选择权在于你，这是一件多么好的事情啊。电影毕竟是工业，制作周期很长，各方面的因素使得它不可能纯是艺术作品，它同时也是一个产品。它的完整性也需要整条流水线的完整。

坚持的人会更痛苦一些，但痛苦比麻木有生命力

《今天》：李安在拍《理智与情感》的时候，想拍一座远处的山，摄影师告诉他太远了拍不到，他就一个人自己走了过去，身体力行告诉团队：可以做到。你在拍摄中，有碰到和团队意见不一而坚持自己的情况吗？

陈：我也有过这种时候，坚持的结果可能对，也可能错，但得让我犯这个错，也要允许别人犯错。电影的确是这样，有很多偶然性的发生，根本在计划之外。拍摄一旦开始了，电影似乎就有自己的一种生



命，融入了所有主创的DNA。李安的脑子很厉害，比方说他对每一个演员都很懂得怎么去“治”，使他们成为影片所需要的那部分。我相信对其他主创他也可能是这样的。我不会“治”我的演员，这不是我的方法，我希望能了解他们、认识他们，知道什么是最有益于他们表现的。要不然的话，他们也没法把自己最好的最本能的东西给你。

《今天》：你在做《英格力士》的时候有遇到资本和市场的压力，而感到限制了创作的自由吗？

陈：说实话，我是完全不懂怎么去考虑市场，投资人和制片公司也没有给我们压力，所以我们有极大的自由。其他公司我不知道，可能他们不是这样。但是嘉映影业的老板非常好，配给我们的制片也很热爱这个作品，就好像公司派来监督协助我们这群搞艺术的人的感觉，真的是非常支持。所以我没有遇到这样的问题。

我把电影完成了，现在就先不去想它了。我觉得人必须尽量去坚持自己。一个人做不了自己，那还叫人吗？坚持的人会更痛苦一些，尤其是有强烈精神需要的人，当然痛苦比麻木要鲜活、要有生命力。

《今天》：据说你正在制作一部关于奥林匹克的纪录片，往后还有其他想导演的影片吗？

陈：这部纪录片以最简单的采访的方式，用我能搜集到的比如运动员的有关资料，其实很快就拍出来了，我们的优势是有奥林匹克委员会提供的很多历史资料。我觉得最好的纪录片是不知道结果的，是需要去调查和发现的。这样很冒险，但很过瘾。我挺佩服有些纪录片导演的，他们付出的太多了，真的是好几年甚至几十年自己的生命都花在里面。像我拍故事片，从剧本到剪辑结束大概就两年半的时间，有些纪录片要拍五年十年，而且还不知道结果，又没那么多钱支持，太不容易了。

再做导演的话，眼下还没找到最合适的东西，不是那么着急，我也不是一个工匠式的导演。



我不想丢失自己的偏见

《今天》:你对电影的审美,这么多年以来,有没有一些节点性的改变?

陈:没有太多变化。当然会有累积,也希望自己的趣味稍微拓宽一点,但是我也不想丢失自己的偏见,没必要。一旦你把自己的偏见给丢了,你就没有自己了。我的偏见来自于生活,来自于我喜欢的阅读,来自于基因,来自于我接触过的人和艺术品,所有的一切。你要把这个东西丢失了,就把自己给丢失了。“政治正确”就是把自己的偏见给丢失了。

比如我读过许知远写的姜文,里面分析他(注:指姜文)对传统的否定,似乎他的经历就是全部经历,这些可能造成了他的封闭,很难进步。但是我觉得可能姜文的能量就好比一些艺术品,它有一种活力、一种能量。这种生命力的爆发,可能就来自于一种封闭。那是一个完整的你自己的世界,一旦被外界侵蚀了,你就没有了。我自己有点太想进步,我的世界不够封闭,我在两者之间摆动,你的欲望想进步,又犹豫怕失去自己,可这一切又都是你。

古希腊、古罗马、地中海文明失去以后,那些基督徒逃到了英国、爱尔兰大西洋边,他们一直都在逃避,远离了地中海文明传统,封闭起来了。虽然封闭,但他们有信仰,造出来的艺术品有一种封闭的能量、一种强烈的东西在里面。我在展览上看他们有一种金制的十字架,一个信仰者的表达,是用宝石镶的,真的是美到了极点。它没有古希腊人拼命接近神性的理想,但又是另外一种美。很久以前的某一天,人除了白天寻觅食物、晚上躲避野兽的进攻以外,意识到另一个精神的自己时,就开始创造艺术了。艺术也许就是人和其他动物的分界岭。

《今天》:在艺术创作的过程中,你会追求某种神性吗?

陈:我太需要了,但是我没有一个固定的宗教信仰,我不是这样长大的。整个西方文明史都跟天主教、基督教有着紧密的关联,没有宗教信仰就没有西方文明。如果我们对共产主义是有真正信仰的,如果我们



每天学习《资本论》、《共产党宣言》，并对于这个理论、这个精神坚信不疑，做出来的作品也一定是有无比感染力的，是信仰者对信念的表达。看今天那些出口到东南亚各地的大佛雕像，为什么对你没有任何感染力呢？因为造它是一单生意，是工业流程。为什么有些艺术品能让对宗教完全没有理解的人，也能被深深地感动？因为创造它的人是信仰者。

任何一种政治正确，都是艺术的敌人

《今天》：最近有什么喜欢的美国电影吗？比如《婚姻故事》？从表演上看，会以为两个主角之间有很多表演像即兴的碰撞。但看了访谈才知道他们的台词是一字一句完全照着剧本讲出来，导演连一个“but”都不让加。

陈：我看了，这两个人简直太棒了。演员就应该把台词变成像从自己心里说出来的东西。之前别人采访问我最近喜欢的电影我还把这部说漏了，我只说了临来中国前看的两部。一部是《我叫多麦特》(*Dolemite Is My Name*)，非常艾迪·墨菲、非常有娱乐性，里面1970年代的那种气氛很棒，种族问题上的那种趣味也有。还有一部是政治正确电影里面比较可爱的《花生酱猎鹰》(*The Peanut Butter Falcon*)，我很欣赏有蒙古症的那个小演员，太可爱太独特了。它是典型的梦想成真的题材，充满正能量，但其实它两个主角都蛮灰色的，一个似乎已被生活击败，一个又不健全，但是观众全心全意地关爱他们，为他们喝彩加油，把我们所有无法实现的梦想寄托在他们身上。

《今天》：马上快到奥斯卡了，你之前在访谈中提到，它评奖的过程其实蛮无聊的，是觉得全球电影的语言都在走向某种单一性？

陈：我觉得美国严重地受到了政治正确的危害，今年的好电影比往年少。它没必要变成公式电影，可是现在都非常公式，又要各个种族、又要“彩虹”（注：指多性别取向）。并不是说它深入了这些种族的灵魂，而是它只把这些人放那搁着了。黄肤、白肤、黑肤，然后一套公式，最



后就是政治正确。任何一种政治正确，都是艺术的敌人。

《今天》：近年来，“MeToo”运动从好莱坞开始，掀起了一场女性运动。一些电影界人士因此被推到了舆论的风口浪尖，例如伍迪·艾伦。您会因此而不跟他们合作吗？会不会担心演变成另一种“政治正确”？

陈：要看严重性吧，就像哈里·韦恩斯坦我觉得就有点过分了！而且我的确是见过他，因为我参演的美剧《马可·波罗》的制片之一就是。我也亲眼见过他怎么用自己的权利地位猥亵吓唬演员，这种丑恶居然在整个公司的默认下猖獗几十年。他被告到法院这一举动对整个娱乐界是有象征意义的。

伍迪·艾伦的事，我也无从知道真相。也许应该走法律程序来解决这些问题吧。我觉得现在最糟糕是群起攻之，把一条命给毁掉。你并不认识人家，并不真的了解情况，道听途说之下大家就一起诋毁一个人。也许他只是说了一句不应该说的话，但是谁没有说过不应该的话呢，难道这样就能不让他工作了？单凭一句话来评判这个人爱不爱国，这未免太简单草率来，你又怎么知道他跟他的国之间的情感是如何的？

这种阴暗的欲望，居然能够得胜，我觉得这个世道还怎么弄？因为大数据时代，网络的噪声就变成了一种你必须去听的东西，但噪声不是真理。

可以怀旧，但是人还得往前走

《今天》：好像情感上真诚的片子，比较容易打动你。那技术上呢，不知道你怎么看待李安导演最近在技术上的两次尝试？

陈：李安想尝试和突破，这就是他的伟大。他从胶片开始拍，拍到数码，他学习的电影语言是胶片的电影语言，变成了数码以后他在思考：既然变成数码了，为什么还在用胶片的电影审美，为什么不去创造一种数码会超过胶片的感受的方法？进入了数码以后，我们依然在模仿



胶片的叙事的话，那又何必呢？他在勇敢地探索，这是件冒险的事。

我们都经常怀念胶片的那种粗粒感、空气感，有时候看到老片子，比如我在一个回顾展上看《天浴》，画面都有划道了，我说，哎呀现在的东西都不会“划道”了。可以怀旧，但是人还得往前走。电影刚刚开始的时候，肯定被搞文学的、写诗的、搞交响乐的人轻视。慢慢地它终于变成了一种艺术形式，到达它的巅峰。然而，它现在完全被技术给占领了。技术和大数据控制和限制了大银幕，让电影失去了原有的艺术追求。

我讲不清楚什么是艺术，但是我感受得到，我看到了会知道它是或者不是，这是我多年受到的教育和熏陶决定的。现在我看到技术占领了大银幕，的确会觉得电影艺术在消失。现在是技术利用了电影，电影成了“寄生虫”。如果李安在想要怎么重新去利用技术，他就应该尝试。

《今天》：你对技术会有兴奋感吗，比如在胶片和数字之间、不同镜头之间的选择？在你的创作里，会先考虑到这类问题吗？像诺兰（Christopher Nolan）显然就对技术非常地迷恋，他在写故事的时候，可能就想到自己要用什么设备去拍摄。

陈：我在技术上没那么娴熟，所以我肯定要跟其他部门去商量。我会给他们说自己感觉到的东西是怎样的，给他们看照片或者一段视频，然后大家商量决定，应该用什么样的设备。

科技越来越侵入我们的生活和创作，其实现在拍电影几乎没有什么在技术上解决不了的问题。思想、情感、哲理、宗教已被前人表达得淋漓尽致，没有处女地可探索了，所有的悲欢离合、善恶爱恨，所有的崇高和庸俗，莎士比亚已经都写过了，那我们应该去迷恋些什么呢？剩下的就似乎只有技术的冲刺了。

李安仍在努力，与技术相挣扎，也许这种挣扎也是一种艺术。

人的思想是可以自由的，行为却需要自律



《今天》：你在与许知远的访谈中，提到人的道德底线，说自己很多年来一直在坚守这个东西；而很多人会认为艺术家就是向往自由，就是要突破边界。在如今这么复杂的世界里，你如何看待这样的矛盾性？

陈：人的思想是可以自由的，行为却需要自律。最基本的道德底线，人在五、六岁的时候就懂了，比方说答应的事要去兑现，答应不做的事就不做。再比方，人怎样对待你，你就怎样对待人，这些是让人能踏实睡觉的准则。还有就是，我觉得一个人那许许多多的欲望，如果你都为它去一一实现了，那这个人也不用搞艺术了。贝多芬当时向往他的情人，不是也经常忍住不去见她吗，这个情人他要是可以随时见到的话，他也写不出我们现在听到的这些音乐了。柴可夫斯基也是一样。

人一生中有许多隐秘、完全隐私的东西不能直接实现，强烈的欲望激发着他想去看、去画、去拍、去演，达到他需要的另一种释放。至少对我来说，被抑制的那份骚动是另外一种力量吧。这个世界充满诱惑，坚守道德底线可能是很难做到的，但正因如此才值得你去为之努力。任何一个东西，都是因为你的付出赋予了它价值。

道德的勇气不在于“一个人是不是有外遇”这样的事，而是更大的一个东西，比如敢于抗争庸俗邪恶的事物。当然，能为完成某个诺言而抵制欲望，也是一种道德的勇气。我并不是一个特别教条的人，我的好友中如果说有外遇或是做了其他普遍被认为不道德的事，我不会因此判决他，而是去理解他。我的道德底线是对我个人的要求，这样最利于我的生命。

《今天》：作为一个作者来说，你要去理解你的人物，当故事里有人物是跟你的价值观截然相反时，也可以站在他的角度去理解。当我们不断地去理解这些人物的时候，如何把自己的那套标准放掉呢？

陈：我们是可以超越自己的道德观去理解别的生存方式的，这不意味着我们同意那个生存方式。人性是那么的复杂矛盾、不可琢磨，最善良的人也可能起杀心，最冷酷的人也可能被感动，最自私的人也可能自我



牺牲，最忠贞的人也可能背叛，所有的代价，所有的遗憾和痛悔，也许都是创作的源泉吧。我们首先得承认自己的丰富和可塑性，我们坚持的价值观是我们的选择，我们也完全可以想象作出另一种选择。

我很少在性别上自我审视

《今天》：西方女性电影人越来越多，成为制片、导演和演员，以及互相转型。在工作中，你對自己作为女性电影人的存在有什么特别体验？

陈：往回看，摄制组里经常只有服装、化妆还有会计中有几个女性，大部分都是男性。但是我不想去想这个问题，因为我觉得要诚实地做一个人已经不容易了，还老去想性别的问题干嘛。我是一个女人，我不想去想它，我不是男人，没有亲历的经验，只有对他的观察和想象，我有时还挺爱想象一个男人的感觉的。

我成长的年代跟现代人成长的年代不一样，我们那时确实男女平等，都是革命战士，都不能给自己打扮一下、弄个头发什么的，也都跟男的一样。这也好也不好，我没有太多性别方面的负担，很少在性别上自我审视。说起性别，女人的确有比男人更强大的东西，那就是她的母性和慈悲。可能女性对情感世界也更细腻一些，更有兴趣一些，性别差异的确会造成做出来的作品会有不同。

《今天》：在观看女性同行的作品的时候，有没有特别喜欢或者刺激到你的东西？

陈：凯瑟琳·毕格罗。她又男又女，多厉害多棒啊。我相信她是由衷地喜欢这些动作的、打仗的东西。她拍一个女性抓本·拉登的电影，拍得多纯粹啊。后来有男的再想去拍类似的人物让杰西卡·查斯坦去演，就没毕格罗拍得那么好了，她拍的那个人物太漂亮了。当然，有的男性也可以很细腻很敏感。《婚姻故事》的导演是男性，其中有男女双方的视角。我想说的更是对生命的精髓和诗意的敏感，比如拍《生命之树》



的泰伦斯·马力克，他是个探索和追求信仰的作家导演，《生命之树》也是我最爱的电影之一。也许好的艺术家都有双性的感知。

大数据的年代，是最反动的年代

《今天》：你怎么看待NetFlix这样平台来出品电影？

陈：这样的方式肯定有它的好处与坏处。因为它的存在，有许多很好的纪录片被拍出来了，这是我非常喜欢的；也有一些文艺片拍出来了，没有了大银幕的压力。我一直不太追剧，还是很喜欢去影院，感受是不一样的。但是问题在于，电影院都是漫威和类似的电影，因为他们有钱做很多宣发，这样独立制片的电影就很难生存。当然作为一个电影工作者，他明知道不会在大银幕上放的话，他注重的点是不一样的。每一个进步都带来一定的牺牲，这是肯定的。有很多必然的趋势，不一定是最乐观的趋势。艺术电影和艺术影院的生存都比较难，可能将来某一类的观众会很饥渴。

大数据的年代，是最反动的年代。怎么可以让大数据来控制你呢？一旦大数据这个东西有了，人就会去用它。然而这个世界每一个重大的进步，都是因为精英的探索、发明和引领，那些真正智慧的知识精英，还有真正的艺术家啊！如果哥白尼生活在大数据年代的话，地球围绕太阳运转的理论势必会被大数据否定掉的，因为当时的大数据坚信太阳是围着地球运转的。今天的大数据将会扼杀掉许许多多的才华，剥夺他们生存的氧气。我们全部被大数据领导着，就好像羊群反而来领着一个牧羊人。

世界上许多事情的发生，我们知道是对人类无益的，可是我们无法刹车，还一直冲着这个方向走，也许这就是人类逃脱不了的命运。我们是唯一会这样明知故犯的物种，其他动物比较简单，它如果知道这个事情对自己无益，肯定是不去做的。



射雕回看：朱文的“断裂”年代

刘盟赞

和朱文的采访是在南京一个安静的酒店大堂进行的。

采访前，我已经读了大概两周他的小说。但仍然觉得朱文这个人很神秘。他像极了金庸小说里一路神隐在山林草莽的人物。但又绝不是风清扬或者扫地僧般勘破红尘，无欲无求的绝世老仙。朱文更像金毛狮王谢逊，屠龙宝刀在手却默默修炼，虔诚忏悔。曾经沧海休提，但老夫血气不减，只待时机成熟，那未竟的文学与电影梦，便会前缘再续。

在深秋的南京，如同多年后走进少林寺的张无忌，但不同的是，我不为劝老英雄重出江湖。而是只为了听故事，这样想着，便记起了王维的那首诗，竟也徒增几分豪气：

风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。
忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。

一

《今天》：你第一次“触电”是做《巫山云雨》(*In Expectation* , 1996) 的编剧？

朱文：对，那是1995年。那时，他们专门读了我的小说，到南京来找我。

（按：据章明后来回忆，他有一个做房地产的朋友，想投资拍电影；从一开始这个朋友就说了，不抱收回成本的希望，只是希望有一点



民间的声音。当时投资是一百二十万，只能勉强拍片，拍摄人员几乎拿不到多少报酬。章明本是巫山县人，当时就想拍自己熟悉的生活。以前的很多片子都在拍北方的黄土地，而南方的、长江边的面貌很少出现。看到朱文小说的时候，感到它符合我的想象，能拍出我想要的东西。)

《今天》：章明当时读到你的是哪篇小说？

朱文：《我负责调查一桩案件》。

(按：那年冬天，章明和朱文一起到巫山县，并在县里过春节。两人住在招待所，持续一个月，非常茫然。走访了很多地方，那个江边的信号台很醒目，勾起了章明许多童年回忆。于是他们决定写一个信号台上的普通工人，当时觉得这个人物也可以充分反映出他们当时的思维方式。我们要那种普通的情感，和能引起想象的事物。)

《今天》：这篇小说似乎是你最早的几部作品之一，甚至可以算作处女作？

朱文：对。1991年9月我请了探亲假，把自己关在屋子里一口气写了四篇叫小说的东西。这是我第一次尝试，当时作为一个过于自尊的诗人，我对小说并不太上心，但是想辞职是真的，所以必须先趟趟路。韩东帮我把其中的三篇寄给了《今天》的小说编辑查建英。那些都是手写的初稿，我是准备听听意见再改的，但是韩东没有给我这个机会。他这么做的原因可能有二：一，广种薄收，三篇如果能发一篇对我是个鼓励；二，全部退回，不耽误修改，对我也是一次磨练。但没有料到的是这三篇小说分成三期在《今天》先后都发表了。记得是《美国，美国》、《两只兔子，一公一母》和《我负责调查的一桩案件》，电影《巫山云雨》即改编自最后一篇。

(按：朱文的这段话取自《无负今天》。)



《今天》：在此之前，和写小说一样，你也未曾受过任何编剧的训练吗？

朱文：真的没有。我对编剧的经验也特别，不职业化。我觉得这跟我合作的是章明或者张元这样的导演有关。他们从来没有给我任何来自导演的压力，让人感觉他们似乎都听我的，一切都非常简单。而且他们这两个项目比较特殊。拍《巫山云雨》的时候是章明的第一部电影。剧本刚写了一遍就拿去拍了。改都没改，拿出去就是这样的一个东西。

（按：和朱文创作小说的经历颇像，一遍未改！）

朱文：后来我想，一个真正的编剧，工作起来不该是这么简单的，我都希望可以更充分的准备，完成。所以我的电影经验，比我写小说的经验更无可奈何。小说的经验，基本上你一个人就可以决定，就是说当时很仓促，这东西拿出去，我还不脸红。

（按：用朱文的话说，如果当时（写小说时）不是那么浮躁，我就能意识到，这是一个作家的“梦幻开局”。）

朱文：而且希望这个项目上做完就不要再重复。你看我后来自己作导演，拍《海鲜》、《云的南方》和《小东西》都是各个方向不一样的。完全不一样的，我一个方向我只想做一个，但是时势比人强。做的都是措手不及的事，很多事都是这样的。

电影就是这样一个工业的流程。一直到《海鲜》，再到《云的南方》，我觉得还不如回去写东西。

《今天》：《巫山云雨》之后，你编剧了张元的《过年回家》（*Seventeen Years*, 1999）。

朱文：这部电影也很快。《过年回家》的编剧除了我，还有余华和宁岱。我们三个人写的。前期是我写的。

《今天》：前期主要着重在哪部分？

朱文：前期是要完成一个“过程”，就是从没有故事到有故事的过



程，没有故事找故事。首先，拍监狱这个想法是张元想要的。他和我说的時候，差不多是在香港回归那一年。于是我们去了全国的十几个监狱做采访。想要从中发掘故事，找到电影里那个人物原型的发展依据。我和他去跑，然后我们确定了现在的这个故事，我写第一稿。到了后面是余华和宁岱写的。

《今天》：《过年回家》应该是张元自《北京杂种》后第一次“浮出水面”的作品？

朱文：对，你说的这个第一，《过年回家》也是他们“第六代”导演第一部浮出水面的作品。

（按：张元的第一部电影《妈妈》，现在被认为是中国第一部独立电影，但这里的独立，往往单就经济意义而言，即民间资本独立投资制作电影。《巫山云雨》亦在此列。张元一九八九年从北京电影学院毕业，分配制八一电影制片厂，但几个月后便辞职（朱文亦是体制内辞职）。一九九三《北京杂种》未经审查直接参加国外电影节，张元的名字被国家广电总局划上禁令。此后，张元便开始了他的“地下生涯”，绕开国家审查部门走海外艺术路线，在国内则是一直处于被遮蔽的状态，九十年代末才以《过年回家》一片再次回到国内视野。）

《今天》：你和“第六代”似乎有着天然的“血亲”。

朱文：因为“第六代”跟我是同届。我们上大学都是一九八五年，然后差不多都在一九八九年毕业。像他们那时刚毕业，在体制内是很难拍成电影的。张元岁数应该稍微大一点，其他人岁数稍微小一点，小帅、娄烨，娄烨是工作过几年的。

（按：独立电影在西方首先是从经济学的角度来界定的，即脱离大制片厂制度，由独立的电影制片公司进行资金运作。在中国，由于九十年代初经济转轨，制片环境发生巨大变化，民营资本开始介入电影制作，使得经济意义上的独立电影渐成规模。但由于“独立”



本身所带有的鲜明倾向性，独立电影还被赋予与主流意识形态相背离，具有强烈个性的电影。)

朱文：与“第六代”的关系，当时我做编剧的同时，我主要还是在写书。我完全没有想到要真的做编剧。只是说他们那时找到我做了这么个事。

《今天》：但我总感觉你和他们在精神气质上是一类人，阿甘本意义上的“同时代人”。

朱文：我们当时都正处在一个大环境里(按：时代转型的大环境)刚刚毕业，就是要融入这个大环境。所谓成名，所谓让大家接受了，然后也许大家都接受了，你很快就会成为一个著名作家，或者知名导演。每个人似乎就是按照这样的游戏规则生活。

但当时我也本能地感到对这种东西的恐惧。就是说你将成为你所厌恶的那群人中的一员，我当时就是有这样的想法，你也可以说它是一个幼稚的冲动。

(按：朱文回忆九十年代的生活时说，多年后我认识到，其实我们既不自由，也不独立，只是对“独立”、“自由”这两个幻影认了真。)

二

《今天》：其实无论是《巫山云雨》还是《过年回家》，你那时的主要精力都还是放在文学上面。九十年代末，你和韩东发起的“断裂”当属爆炸性事件。

(按：1998年10月，《北京文学》第十期刊登朱文发起并整理的《断裂：一份问卷和五十六份答案》和韩东的《备忘：有关“断裂”行为的问题回答》。以问卷调查的名义，联合五十六位青年作家，发起一场针对当下文学体制和中国现代文学传统的讨伐。)



朱文：2018年，《花城》本来要策划一个“断裂20年”专辑，开头他们有这个想法，也开始约稿。后来没有完成，我估计他们最终不敢去做。你可以看出二十年过后，从某种项度上讲，这个世界没发生什么变化，甚至更糟糕。

当年呢，“断裂”事件处在一个关口，在国内这个环境里，人们很容易产生这个冲动，对文学秩序也好，对文化氛围也好，那种与年轻人的生活状态格格不入。

（按：在朱文看来，1998年做《断裂》，是写作最好的阶段。新一代作家被接受，体制内的秩序开始接纳他们。从他的直觉出发，不想加入他们，但又没有办法。他们这一代作家从办地下民刊开始，改变当时没有地方发表东西的境况。除《他们》外，朱文还参与办过《北街颂》。）

《今天》：“断裂”的整个过程，从制作问卷到散发再到整理刊登，大概多长时间？

朱文：你要考察那个断裂的整个过程，它拉的时间很长。整个拉了好几个月，就像一场行为艺术。开头的过程是问卷在传播，因为全国都在谈论，比如收到问卷的某个作家的反应。总之，先是传，然后发酵，其实到最后整理成文本发表已经是一个结果性的了。

我记得我在“断裂”的后记上写，时间和世界杯等长，那时大家正在看世界杯。问卷像传单撒向全国，因为各种情况，有的人拿着传单发愁，因为他不敢回答、不敢参与这个事。有的人想参与，又没有得到邀请，还托关系来跟我要。

在整个的设计里面，有适合舞台表演的方式，其实我们的提问是很弱智的，就是一定要规定你，像体操的规定动作，规定好技术难度，然后让你回答。这也是后来让人诟病的，缺少做学问的态度。中国文人都是在这个所谓做学问的态度里面沦陷的。



《今天》：这给人一种霸蛮的强势感。

朱文：换句话说，我们不允许做风度表演。所谓风度表演，就是这样也行，那样也行，这等于废话。我们要求黑白分明，比如你对体制的态度，大家表达的都很暧昧，其实很简单嘛，你是不是体制内的人，是不是某个作家协会的会员。

然后你会注意到最后一个问题，前面看起来都很严肃，到了最后一个问题却问你，是否认为穿一身绿衣服的人像一只青菜虫子。这也是整个问卷里面，唯一一个是我亲手设计的问题。

《今天》：为什么要设计这样一个问题？

朱文：这个问题太骚扰了。我曾在“断裂”后记里面都写到，这个问题引起了很多喜剧效果，有的人做政治影射，做各种理解的都有。但是很少有人，几乎没有人体会我的初衷，我的初衷就是，这是一个游戏。给你们一个轻松的游戏，感谢你们来参与我的问卷。

（按：据朱文后来回忆，针对当时的文坛他们设计了十三个问题。

前面十二个问题都比较严肃，汇集了文坛中大家集中关注的热点问题，在第十三个问题他开了一个玩笑，内容为‘你是否认为穿一身绿衣服的人就像一只青菜虫子？’这打破了当时大家程式化的回答，并用一种逃逸的方式呈现了大家关于政治、文化的想象。）

《今天》：从“他们”到“断裂”这当中似乎可以摸得到一种延续的线索。

朱文：我们是一以贯之。那种生活状态等于是从南京开始的。现在叫“北漂”，我们那时候叫“南漂”，“南漂”就意味着完全在体制外。那时的一种感觉，我们似乎什么都没赶上，什么都迟了，到现在仍是这样的感觉，什么都没有的感觉。美国也有这样的作家（“垮掉的一代”）。或者说反潮流，我们就是反潮流的。

我们当时生活的气氛，简单地讲是一个理想主义的最低潮。“断裂”



这种行为、这种不负责任的行为，说明写作对于我们还是次要的，首先它是一种生活方式。

《今天》：你怎么理解韩东说“断裂”是一个空间概念？

朱文：空间，我觉得就是指我们南京这么独树一帜的一群。“他们”作为一个群体，当时创造了一个团体的气氛，一种乌托邦一样的南京。其他地方的人如果到了南京，一定就会知道这是到了我们的地盘。有人如果到南京约稿，当时也是分两波。不能放在同一天的，一天约的是体制内的一帮作家，另外一天约的是体制外的我们这一波。这是事实上的存在过的。这就是那时的气氛。

1985年，《他们》创刊，起初是比较松散的，一直到我们做。九十年代初了，我们扩展到小说领域，主要是韩东和我，率先开始写小说。原来“他们”主要是诗歌社团。我认识“他们”的时候是1988年，我大学三年级。

《今天》：当时为什么突然从诗歌转向小说？

朱文：就是因为诗歌不能养活你。我写诗的时候很单纯，也瞧不上小说，那会儿在我们来看，写小说都是俗人。但是你要写小说生存，写诗无法生存。所以你必须干这个。

写小说之前，我没有任何储备，跟我们当时那一拨的很多人不一样，他们好多是中文系出来的，我们的团体当中很多南大中文系的，都有训练。我是工科大学，以前对小说也没什么认识。

《今天》：所以几乎就是动笔就写？

朱文：开笔就写，好多就是一遍写完就成了。

（按：朱文曾说：“我的写作中，最好的状态就是面对未知。提起笔时并不知道这篇故事会怎样，只是活在语感里，把全身的触角都打开，去接受某种信息，去辨别。”）

当然，那会儿是根本不可能改的。写完就出去换稿费了。我们那会



儿没有钱，辞职以后生活问题变得更加切实。那会小说写完就拿出去发表，写完就拿出去发表，我的所有的小说都是写完了就发表。这样基本的生活费基本上就有了。

（按：据朱文回忆，到了1993年下半年，韩东和朱文的小说在国内的发表才基本顺畅，1991、1992年是最困难的，屡遭退稿。那时是《今天》的肯定和支持帮助他们度过了那段最难的时光。）

《今天》：在“断裂”之后，你就不再写作了。

朱文：有人说不理解什么叫“断裂”，老子二十年没干了，这就叫断裂。1998年底，我那会已经确定了不再写。1999年是《大家》杂志找我，他们其实是在“断裂”前已经跟我谈好，要在他们的杂志上开一年“朱文工作室”，我给他们写小说。所以我就是履行这个约定，写完了给《大家》杂志“朱文工作室”的六篇小说。然后就没再写了。

《今天》：现在回过头来，你如何看待当年的“断裂”？

朱文：如果说北岛一代是“共和国的同龄人”，那么我这一代就是“‘文革’的同龄人”。从娘胎里开始，我们就在感染一个颠倒时代的疯狂，残缺的教育更加重了先天不足的症状。可笑的是，这群精神畸形儿还坚决继承了胸怀天下的志向。时代的烙印不同于扮酷的刺青，疼痛是滞后的。印记的确凿有时让你不敢相信，也没有勇气面对。近些年我常常为自己过去的言行的感到不安，为自己贫穷的修养感到羞愧，对那些被我“语言暴力”伤害过的人，如果有机会我都愿意道歉。但是我不后悔曾经干过“断裂”这件事。（取自《无负今天》）

三

《今天》：《海鲜》是你导演的第一部电影。

朱文：《海鲜》是数字时代来临了的一次操演。DV转胶的第一部。



《今天》：张献民说2000年是中国DV元年。

朱文：第一部，当时转胶没地方，我是去澳洲做的。问都问不到，都听说过，没有人做过。没有人做过转胶，所以那算数字时代的第一部。

《今天》：当时是如何想要开始导演电影的？

朱文：1999年我停止写作，就离开了南京，去了北京。因为南京的朋友太多，太热闹。到了北京去以后，有半年我啥也没干，我还不确定自己之后干什么。当时在我身边的一些朋友，有吴文光，他们就撺掇我拍电影，说你拍电影肯定牛逼，然后就帮我找来了钱。

《今天》：《海鲜》当时投了多少钱？

朱文：一百多万。有相当一部分都用在转胶上。当时是不接受数字模式的。如果你要去威尼斯参赛，必须要接受胶片模式。

《今天》：《海鲜》当时没有在国内上映？

朱文：拍《海鲜》的时候，当时脑子里面还不能接受地上的东西。你脑子里压根儿就是不想通过体制。但是呢，《海鲜》在全世界巡回的时候，我没跑几趟，就感觉不太对。外国人期待的好像就是这样的脏乱差的电影，还是这么一个“后冷战”模式。观众的反应，更多的还是做某种政治解读，还是西方人眼光看中国那老一套。而如果一味迎合着去拍，我觉得会加深他们对中国的误解。

《今天》：这和九十年代“第六代”的很多风格是相似的。

朱文：差不多，“第六代”的反叛性思维，很多可以说是策略性的。有迎合这种西方观众以及电影节的趣味在里面。

《今天》：所以开始自我怀疑？

朱文：是的，自我怀疑，就是说，妈的，这个气氛不是我要的。对片子的理解很狭隘，不是我要表达的态度。所以《海鲜》之后，我决定不拍“地下”电影了。所以到《云的南方》的时候，就是一部体制内的电影。

《今天》：《海鲜》在国内，好像只有在成都的白夜酒吧放映过。



朱文：对，在那放过。

《今天》：还有什么地方放过？

朱文：没有，我不太愿意公开放。很多朋友直接跟我要求要看，包括北岛，我都拒绝了。因为陪看挺痛苦的，你总觉得这个事过去了，翻篇了，自己不太想再拿出来讨论。

《今天》：《海鲜》字幕的最后一行，写着“2001年3月28日 北京”。这很像小说的创作，最后会写上日期。

朱文：有我个人的意愿，就像小说。这是我的密码。

（按：朱文曾说，拍电影，好像是一个借口，让我消磨。）

《今天》：《海鲜》之后紧接着就是《云的南方》。

朱文：2003年，大概隔了一两年。起先是焦雄屏看了《海鲜》来找我拍电影，这就有了《云的南方》。后来是田壮壮，他是这部电影的监制。他是最省事的监制，几乎什么也不问。

《今天》：这部电影，是在国内上映过的？

朱文：这是一个笑话。当时我们找的是广州市中影集团，最大的中影，拿了一半国家的钱。这也是因为我觉得要拍“地上”电影，就和中影集团合作了。但没想到，赶上影片发行的时候，中影集团旗下的“四季”倒闭了。所以这部电影拍出来后耽误了发行。当然这也是没办法的事。

《今天》：看你的电影，总感觉没有了小说的那种逼人的节奏感。

朱文：我知道你说话的意思，拍电影以后，我讲故事的趣味变得比较淡。但同时我也不想用写小说的方式去拍电影，那是一种自己觉得有把握的方式，过去的方式。

对我来说，结尾是我最在乎的地方。比如说像马三立说相声，絮絮叨叨说半天，最后抖一个包袱，却准确无比。但他前面的东西，有时候你听起来会觉得非常枯燥。力道全部在那个最后显现。当然我不是说就



受了他的影响。但我看马三立的时候，有想我现在讲故事的趣味可能和他有点像吧。

《今天》：风格的相像。

朱文：对，絮絮叨叨。

《今天》：你大概这又有十年好像没有拍电影了？

朱文：没有拍了。并不是说我创作慢，而是我一直以来都没有那种死的职业性的要求。你知道现在大家都是抢饭吃。我以前拍电影都是别人请我拍。可现在你拍片是为了要证明自己。我对证明自己没那么大的冲动。

但对于当下这个感觉，我也是无可奈何。我知道这也不是我要的。

《今天》：未来还会继续创作电影或者文学作品吗？

朱文：比较遗憾的是，我自己知道我的这个电影梦还有文学梦都没结束。你感觉到尘缘未了。

（按：艺术家从某种角度，它创造真实，尤其是电影的角度，它创造真实。内心的真实是鲜艳的冲动，可能不符合某个领域。像电影这样的叙述艺术，东西的出现都是有规律的，我着迷的恰恰是对万有引力规律的克服。艺术家至少有一个特权就是不对真实负责，不对现实负责，是务虚的。）

《今天》：你的创作经历似乎一直在和体制博弈，对于当下的体制你如何理解？

朱文：当下的体制是更强大了。我在今天四十周年活动上，朗诵了一首诗。就是回答了我的体制问题。老舍是艺术家。我开头就是说，“老舍顾名思义，就是老房子。”我开头就开玩笑，后面说了一堆，“位于西城小羊圈胡同，或者东城奶子府，里面住着一位旗人。面黄无须，正红旗”，挺长的一首诗。我故意把老舍读成老房子。但是到最后的时



候，到最后，这首诗最后又说1966年老舍死了，最后我说他，感叹了一句，用句老百姓的俗话，哎，老房子失火，救不了。民间不是有这句话嘛。我就把老舍这个意象和老房子失火连在一起。我觉得中国的现实就是这样。

《今天》：你是悲观的？

朱文：我想不是悲观，因为说出真相不是悲观。北岛跟我说过一个说法，有一我觉得很好，他就说，保存一点精神的种子。我觉得这个是一个不夸张的说法。因为可能有一个更大的时代还在后面。



独立与群拥

——新中国艺术电影及纪录片回顾

赛人

号称有追求的导演，在新片上映且战况不佳时，常有类似“这届观众不行”之类的抱怨，也不知道哪届观众是“行”的。说这话的，自然是那些自以为曲高却又盼着和众的创作者们。他们应该永远不会理解卡夫卡临终之时，欲把自己的手稿付之以炬的心结，也不会明白《金瓶梅》的作者为什么不愿意署名，是不好意思吗？比他手法要差出好几个档次的风月老手们都不忘雁过留声，那这位作者又意欲何为呢？这样的类举，可能极端了一点，只是想表明，假如所谓的艺术电影和商业电影一样，都要图一个热闹，求一个整齐划一，那么它专属作者的风味也必将荡然无存。老实说，那些号称掏心掏肺者都过于急切了。中国电影，最缺的还是一脉安静和一具愿者上钩的傲骨。

无数热血青年，都曾不遗余力地呼唤过中国艺术电影的春天能吹拂大地。2017年，这股春风好像来了，酷肖纪录片的《冈仁波齐》和就是纪录片的《二十二》都有了过亿的票房。可想而知，所谓春天，就是靠银两堆积出的花团锦簇，真花也好，塑料花也罢，能养眼就行，是否养心，则另当别论。一味的妖魔化票房，是视电影工业化而不顾。而惟票房论，则忽略了几乎任何一个产品，都有在一次性购买之外，相较更持久的价值，不客气地说，太多人的鼻腔里，只有铜臭味和机油味在逗留，以至闻不到其它的芬芳。堵塞了鼻息，也涣散了神经。具体到这两部影片，都乏善可陈，都各有各的流水帐，都没有多少嚼头。从这个意义上来说，他们和那些再正常不过的商业片相比，也无甚区隔。他们都



想让我去感动，但一部电影只剩下感动，我是不好意思被感动的。

无论如何，借此东风，又有几部纪录片走入院线，如《生门》、《我的诗篇》、《大三儿》、《生活万岁》和《四个春天》。他们的运气不太好，或许正赶上观众换届的时刻，在波涛汹涌的中国电影市场上，并没有翻起多少激动人心的浪花。值得一提的是张同道执导的《零零后》，一样的门可罗雀。有人将此怪责为，生活中的零零后还没有成长为观影的主力军。在此不讨论这种清奇的脑回路，单说张同道的这部和零零后一道成长起来的纪录片，也就是说，他是随着年龄段的递增在一路跟拍，电影所特有的时间美学，使得它非常便当地能与时光本身进行对话。但院线片所呈现的效果，还是太强调榜样的力量，无论是男孩池亦洋还是女孩柔柔，都在既定流程里完成着他们的生活练习，都必须符合主流意识的要求，这势必造成孩子的天性与社会性的冲突，后者自然会战胜前者，但全片的论调多少有些胜者为王的意味，它没有为人的本能逐步丧失感到有任何惋惜，反而为共性压倒个性大唱赞歌，其结果，人之为人最本初的立场也就随之沦陷。

其实张同道的这部影片，曾以电视纪录片的方式在央视播过。有一集极好，是《一一的世界》。一一是个容易自我封闭的女孩，她的父母并不为此担心，担心的是幼儿教育者，在他们眼中，天然的不合群是高度危险的。一一不是对人群有多反感或恐惧，而是她能享受到独处时所带来的安全感，大多数人的安全感都寄托在别人的身上。但另一个有趣的事实也随之而来，她真的愿意独处吗？她既然能跟父母在一起能自洽，那么周遭的人若跟她的父母一样，她又会如何呢？这部短小精干的片子，在丰富完整之余，又有了欲辨已忘言的真味和更耐思量，更富弹性的趣味。如何料理自己的心情，比当科学家或骑行去拉萨都更重要，也更持久。所有的成长都关乎到人对于人群的进入或者撤退，最终你也只能在他者的目光中去形成一个比纯粹更丰厚的自我。院线片跟这相比太薄了，也太苍白了。



非常乐见纪录片能在中国电影市场能占一度之地，还想说的是，一百万是观众，一千万也是观众，不能以多寡来判定高低。每个人通过电影获得的快乐不可等齐划一，少数人的娱乐也是娱乐。但老实说，能走入院线的纪录片，其质量和品格远不如那些未能与更广泛的受众谋面的纪录片。

新中国成立以来，人们最熟悉的纪录片，是《祖国新貌》之类的。那时，最正统的纪录片，我们听到的最多的声音，是解说员在慷慨陈词，而画中人的声音大多时候，被另一种更巨大的声响所淹没。上世纪八十年代中后期，出现了另一种纪录片，其明显的表征，就是“人”开始说话了。这是中国纪录片一个可称伟大的转变，人们用自己的声音与历史、与土地进行自觉或不自觉的对话，在我看来，这是人文纪录片的价值所在。它与文献式纪录片的话语方式互为补给，洪钟大吕和喃喃细语形成两个声部，奏鸣出时代与人的交响。于是，我们看到了吴文光、段锦川、蒋樾、康建宁等人的纪录片。都以各自的风骨去找寻那些风吹不到的角落，去捕捉我们常常视而不见的表情，去搜罗不应被历史所遗忘的尘埃。新世纪以后，又有杜海滨、胡杰、陈为军、张赞波、赵亮、徐童等。还有丛峰、马莉夫妇。自然少不了声名最为显赫的王兵，他的纪录片以篇幅浩荡而著称。这些中国影像的践行者，极大地丰富了我们“中国”二字的认知，从社论里抖落出事关这块土地上，必须铭记的种种记忆。也让那些有幸一窥这些影像的人群，从眼睛吃冰淇淋、灵魂坐沙发椅的美梦中苏醒，明白不经打磨的现实，比经过篡改的钩沉和一厢情愿的臆想要富于生命力的舒展。如果你想从影像中去了解这个长期处于“发展中”的国度，没有比这些“看不见的影像”更具说服力的。

如此浩繁的中国纪录影像里，若提出更高的要求，其中的大部分作品，只能看到一个凝固的东方正以它特有的速度在游荡，而感受不到“中国即世界”的更为浩瀚的起伏。他们反对报喜不报忧，而他们自己的目力所及，是一群乌鸦在黑夜里翱翔。他们是对抗大于对话，揭露多于



揭示。他们各自不一的主题先行，以态度决定一切的强硬方式，让纪录片成为一种选择性的美学，有的还沦为了一种旗号性的姿态。看上去，他们对泛政治化有着一定的抵触，而他们自身却又深陷准政治化的桎梏之中。强调边缘的不可或缺性，如对妓女、同性恋、黑社会、变性人、煤工、艾滋病患者等群体的观察，妄图以去中心化的方式，来获得一种想像性的、话语权的均衡。但实际效果，却又不乏自带掌声与鲜花的伪烈士感，仿佛分裂是为了获得更大程度的统一。

稍微提一下，他们关于文革的叙述，很大的程度上是非常有效地补充了教科书的内容，但他们自身，也是另一种意味的教化。忘了是哪国的谚语，说硬币之所以能够流通，是因为它具有两面性。预设我们是法官的话，我们在这些影像里，见到的大多是诉方，更非控方。当然要求这起历史大事件中，曾经的既得利益者出来发声，是件太难太难的事情。但一个更有趣的现象是，故事片比纪录片，就文革的记忆而言，虽然大多是以创伤性的过往作为主要的记叙体，基本都保持着一个控诉者的站位。但也有几部影片，用更私人化的感受去体味岁月之河的冷暖。如《青春祭》、《张家少奶奶》。片中两位分别居于城乡地带的女性，一开始也是以受难者的形象示人，但最后却从这场浩劫中获得了崭新而明媚的新生。根据阿城的两部小说改编，均由谢园主演的《孩子王》、《棋王》走得更远，总有一方水土能滋养你的灵魂，管它光阴似箭，我自无的放矢。而姜文的《阳光灿烂的日子》和《太阳照常升起》则是记忆与记忆的互望，所掀起的一场场精神狂欢。冯小刚的《芳华》讲的则是两败俱伤，个体被集体所驱逐，而这个集体同样也被历史所放弃。这些均获得公映的影片，是以多声部的形态，完成了更为丰沛的历史表述。这些影片在众口一词中找到了属于自己的声音，让我明确历史同样隶属于想像力的罗网之中，而非泛政治症候可一言以蔽之。

话又说回来，纪录片有它天然的局限，它的被动性不言自明，它必须成为既定事实的尾随者，而不是创造者。纪录片它一定是有什么说什



么，不能无中生有，更不能凭空捏造。而故事片则能非常轻松地冲破客观，从而进入一个无穷无尽的主观王国。这也难怪像安东尼奥尼、弗兰克卡普拉、基耶斯洛夫斯基、米哈依尔罗姆这些纪录片大师，把更多的精力和更大的才华，投入到故事片的创作中去。

还想说的是，电影的本质就是纪录，但电影的伟大之处，是能超越这种本质。纪录片创作的难题也就在这儿，中外亦然。对于我这样还算特别爱看纪录片的人而言，我有时也不免会奢求，全世界纪录片电影人能够知难，让主观不必那么硬性的依赖客观，法国的维瑞娜·帕拉韦尔和吕西安·卡斯坦因-泰勒，这对长期合作的导演，正努力往这个方向前行，他们的杰作《利维坦》和《食人录》已经充分了这一点。

我个人对那些情绪不太明确、情感不够丰饶的纪录片，更容易投以热情。我在看周浩的《高三》、《书记》的时候，它看着似乎是要感怀一番，但很快又持冷眼状。也就是说，他的态度是忽明忽暗。还有好长时间没有新作品的张以庆，他的《幼儿园》所要告诉我们的是，孩子并没有那么纯真，倒让人觉得纯真是要通过训化才能得来。他的《导演》更有意思，一个各方面都很优秀，但略有些装腔作势的女高中生，在斗志昂扬的学习长大。她认为获得更大的认可要远比保留所谓的孩子气要重要得多。张以庆在这儿没有投入爱憎。对待生活，我们从来都不是靠接受和排斥两种态度来左右。而在整个新世纪，个人观感最为强烈，最挥之不去的是马莉长达四个小时的《囚》。它提出的问题是：谁来定义谁的精神不正常。她自然是选择性地撰取了那些精神病患与常人无异的一面。他们在内心建造的一个世界，而另一个比他们内心更早建立的世界，一次次对他们进行劝降。这两个世界一直在互窥、互审，但始终保持着一一种奇妙的平衡。他们没有自由，你又有多少自由呢？或者说自由对整个人类而言，真的那么重要、那么缺一不可吗？说句题外话，我热爱自由，但我更热爱不被“自由”二字捆绑的一切。

关于人文式的纪录片，自上世纪八十年代以来，走到今天，总体而



言是越发活泛和生动。很多故事片导演，也加入其中，张元、章明、宁瀛、贾樟柯、万玛才旦、彭小莲、田壮壮等。最好的纪录片，是要被看见的，然后看见本身就是一种创造。所谓情人眼里出西施，更所谓相由心生，而心生不灭。

前面提到了曾经拍过纪录片的田壮壮和彭小莲，两人是北京电影学院的同班同学，且都属于红二代。2006年，彭小莲受《收获》杂志之托，和田壮壮有过一次对谈。田壮壮当时是北京电影学院导演系主任，他主要透露的是对当时电影教育的忧思。当然，他又提到了一些，如《青红》、《孔雀》、《向日葵》和《芳香之旅》，田壮壮毫不避讳他对这几部影片的微词。按田壮壮的说法，这四部准是后文革电影，在他看来，这几个电影其实都缺乏本质的、能够沉淀下来的思考和情愫。他感觉就像被人死乞白赖地拽着，往他熟悉的年代没心没肺地又走了一遭。只是符号的堆砌，而缺乏更具流动感的生命仪态。

我非常同意田壮壮的看法。你可以为了拍电影而拍电影，但不能拍电影只是为了证明自己在拍电影。这话说得有点绕，简单说来，就是想做艺术的人少，想当艺术家的太多了。到头来，你不是搞艺术，你是被艺术搞。

2003年，幸蒙谢飞导演所邀，去看了北京电影学院大学生国际影展的若干影片。连续看了好几天，人很疲乏，主要是被中国学生的作品给“刺激”的。到了总结会的时候，老师们也承认外国的孩子比中国的强太多，他们过早地就开始使用电影的工具，他们接受电影本体的训练特别早。所以他们的电影基本上都有一定的质感，都知道通过视听来建立感知系统。轮到我发言的，我说我很同意以上的说法，但有一项更为致命。我们的学生，看不到人的运动，听不到人的呼吸，他们对人这一生命体，缺乏真正的兴趣。我还记得我个人特别喜欢的导演王好为也是那届的评委，她激动地说道：外国学生的大部分作品，是在给我们示



范。而中国学生的大部分作品，充其量只是示众。整场总结会，变成了吐槽大会。

一晃十五年过去了，2018年，在北京国际电影节上“注目未来”又看到了一批来自世界各地的青年学子的作品。真是人比人得死，货比货得扔。我们的视野跟外国电影一比，还是太窄了，自以为在发声，实际早加入到大合唱的队伍中来。将共性引以为个性，将浮肿误以为丰厚，强行将牢骚与洞见之间划上了等号。还有一点，不太会使用工具，视听上很少有准确有效的作为，更休谈韵味了。大多数，就像识字不到五千的人，偏偏以为自己会写《狂人日记》。就算识得些字，又极欠缺组词、造句的训练。而之于人生，拾人牙慧的表达总能抢在观察和感受的前面。还是李宗盛唱得好，越是空空荡荡，越是嗡嗡作响。应该说，这十余年的中国电影，绝大部分都在咬着牙，跺着脚，毫不手软、毫不犹豫也毫不脸红与中国人的生活拉开了长长的距离。还是那句话，你远离这一行，就是行侠仗义，就是在为人民服务，就是在报效祖国。

好在，还是有一些人能为优美光影所迷醉，能为鲜活的生命所感动，能为切入的人生注入思考和情感。新世纪的这二十来年的中国电影，一个最为可喜的变化，是局部国家地理悄然而悠然地被那些优秀的电影人所一一描绘。且这种电影现象，是生命体验的自觉，而非一味地迎合某类潮流，或跟随主流意志的步履。具体说，有一批以地方性为特色，却不一味地兜售奇观的影片接二连三地在这九州方圆次第缤纷。

相当长的时间内，我们看到的中国电影，是一个极为宽泛的中国。也许你能分辨出哪是北方、哪是南方，哪是戈壁、哪是沿海。但你只会觉得这只是中国神圣祖国不可分割的一部分，而不会产生此地非彼地的独特性，地方性常常被更宏大的国家地理所遮蔽。真正能拥有地缘特色的区域乃政治中心北京和经济中心上海，而其它的省市，被各类标志性和辨识性极强的符号所笼罩，缺乏它真正区别于其它地貌所应具有的人文气息和文化特质。2000年之后，率先展现地缘风貌的乃是青海籍导



演万玛才旦，他在学生时期曾拍过一部反映汉族青年生活的影片，但他后来把精力投入到本民族也就是藏族人的生存境遇上来。与李俊、田壮壮、谢飞、张扬等人执导的藏族题材影片最大的不同，他不必怀揣任何猎奇的心理，别人是走出，而他则具备身在其中的天然优势。他眼中的那片雪域高原，因为不带任何文化功利的企图，也就没有了异族人对此地的想像。那儿不是洗涤灵魂的圣地，而更像是生命抵达终点时最好的去处。在他最优异的作品《寻找智美更登》中，虽深受阿巴斯的杰作《橄榄树下的情人》的惠及，虽然有着专属于万玛本人所特有的套结构，此种叙事策略在《撞死一只羊》再次得到发挥。这部公路电影，讲述了两段爱情，一个看不见，一个几乎听不到。爱情以一种类宗教的方式，成为人生最大的抚慰。爱情的不可描述性，让这部平实的影片，拥有了一种具引领性的神性，真正的引领，是从一个未知到另一个未知。太多艺术家所津津乐道的人性在这部影片面前，变得沉滞，而缺乏一种流动的美。

万玛才旦不仅是位优秀的导演和作家，同时也是位出色的制作人。在他的感召下，与他长期合作的摄影师松太加、执行导演拉华加也加入到导演行列中来，都有着不俗的成绩。尤其是松太加，俨然已成为藏族导演中又一颗耀眼的新星。他和万玛才旦一样都有着坚实的文学功底，都一样的平静从容，都能在缓慢的叙事中逐步拉开人生的距离。与万玛才旦略带散点的叙事不同，松太加更能集中剧力，更善于在最日常不过的人际关系中，看见人与天地共处时的苍茫。一开始，你看到的是人与人之间那些细微的互动，看到最后，人本身成为了一种象征，一个人对另一个人而言，宛若整个世界。你只有在小心翼翼之余，才能做到深情款款。这在《阿拉姜色》里表现极为突出，在低照度的光影中，仿佛总有一份明亮在跟随着你。而最优美的地方在于，我们之间是那样如水一样的清澈，却并不急于见底。

还有一点想说的是，这些藏族导演的作品，并不是讲述西藏，而是



青海。这其间的差异，是我这样的外族人难以体察的。但也许正因如此，我们反而能不受干扰地去感受现代文明之外的另一种文明，或许是更持久的文明。

作为制片人，万玛才旦还制作了内蒙古籍导演张大磊的《八月》。很多人，大概是从这部电影，开始对那片草原有了重新的认知。接着，我们又看到了德格娜的《告别》、周子阳的《老兽》、忻钰坤的《暴裂无声》。这些影片无一例外地在为某个时代的离去大唱挽歌，因张大磊和德格娜都是旧制片厂时代的遗民，他们的抒怀还算有的放矢，但强赋新词的意味都有些在所难免。在这些影片里频频亮相，并迎来自己艺术生涯第二春的涂们，也演而优则导了《呼伦贝尔城》，就实在是乏善可陈，只能在故纸堆里吐出一口长气。另一位不太被人留意的内蒙古导演哈斯朝鲁，比前面列举的几位更为厚重，也更值得注重。他的《剃头匠》曾一度引人注目，但很快又消隐了。他的主要精力都用在了拍摄主旋律上面，就在这其中，他的《大地》和《长调》，却以沉着质朴的风范，展现了他对环境极为独到的观察。尤其是《大地》，很容易让人联想到罗伯特·布烈松的不朽名作《乡村牧师日记》，借一个地质学家的劳其筋骨、苦其心志，不动声色地道出天理与人欲在人生的过场里如何轮番上演。

自《疯狂的石头》一炮而响，它的故事讲述地——重庆，也屡屡成为电影娇子们的演武场。而西南边陲的另一区域，贵州省，最近几年也在中国银幕上大放异彩。最近几年，不少话剧导演转战大银幕，都战绩不俗，尤以开心麻花团队制作的作品最为风光。但奇怪的是，在当下注重导演早已明星化的电影国度，开心麻花的彭大魔、闫非、周申、刘露、吴昱翰等导演并没有成就出与他们傲人的票房所匹配的知名度。这个暂且不提，来自贵州的饶晓志却已得到了不少的青睐。他的第二部电影原名《慌枪走板》，上映时改作《无名之辈》。从易名就能看出，饶晓志这部扎根贵州的影片，是要满足更广泛的受众愿望不能延伸又无力改定的普遍现实。但全片的机巧还欠打磨，求共情的目的性也太强。相



反，罗汉兴的《合群路》就没有那么多的机心，跟《无名之辈》一样，同样扎根于贵州，也是一部分段电影，各个章节并没有太鲜明的功能，但无可无不可的人生况味，既自然又特别地流淌出来。在那里，孩子像大人，大人像孩子。他们好像随时能在心底虚拟一个现实，而在更具体的阵仗里会败下阵来，但他们不会因落荒而发出一声声无味的呻吟。他的轻松自在，遮蔽了制作上的粗陋，带来了西南边陲所特有的懒散，以及不合俗不合流的自洽。

来自贵州的电影之子，声望最大的当属苗族青年毕赣，他的《路边野餐》让人们记住了贵州一个不起眼的小镇凯里。《路边野餐》解决了中国电影长期以来很少触及到的一个领域：潜意识的发作是如何影响我们在实际生活中的愿望。从心理学上来讲，真正的潜意识是跟无意识在作无限度地接近；从哲学上来讲，你不去思考才是沉浸在思想的海洋里。《路边野餐》能看到阿彼查邦、塔科夫斯基、侯孝贤等电影大师的影子，但毕赣凭借自己的早慧，通过极其精妙的影像，将触手可及的现实化作触不可及的梦境。当未经剪接的镜头，野人一样如影随形，却不惊动你。当空荡荡的车厢，仿佛连自己的身影也不复存在，你就有了与时间相遇的可能。但他接下来的《地球最后的夜晚》，却不免有重复之嫌。在《路边野餐》里看到的是一个梦，这一次，毕赣想做的是梦与梦的互为关照，但没有摇曳出《索拉里斯》里的镜渊效应。简单讲，就是一个人看电视，电视里在放一个人看电视，然后这样无限地循环下去。而黄觉的观影历程，除了让我们戴上3D眼镜，也在暗示，看电影，就是与自己的梦幻接洽，仅此而已。3D对我来讲，是画蛇添足，它提醒我们要进入另一个视听场域。倘若它不提醒，我们不知不觉中进入到那样一个纯精神性的空中楼阁，兴许还会慨叹，我们仅拥有可描述的感官，是远远不够的。它反复地在催眠，其效果就是，我们真的失眠了，失眠的人，是不会拥有真正的梦境。再则，我们极度缺乏那种靠一张静止的脸就能演绎万千情绪的演员，像于佩尔、莫尼卡维蒂、马斯楚亚尼之属。而这



部电影里的太多面孔，大多在坚硬的时候变得柔软，在柔软的时候变得坚硬。它比《路边野餐》糟糕的地方在于缺乏质感，只有找到切实的着力点，才有飞翔的可能。鸟是这样，人也是如此。

青海、内蒙古、贵州等地电影的兴起，常会被好事者冠之以新浪潮的头衔，这回轮到了杭州。即仇晟的《郊区的鸟》、祝新的《漫游》和顾晓刚的《春江水暖》。前两部影片都具备非常强烈的冥想特质，在那里，时间可以折叠，人的感受长期处于一种既粘稠又出离的双重状态。这些影片和《路边野餐》一样，均是中国电影极为可喜的存在，它们丝毫不想为时代立传，或成为某类意识形态的附庸或帮凶，以不为任何人负责的态度，在孤独与孤独之间，建立既封闭又随时能敞开的个人王国。正是在这个意义上来说，中国电影才能跟“丰富”二字产生关联。要不然，就只能在患得患失中打转，在斗志昂扬中沦为精神性的炮灰。在他们之间的电影，都是必然性大于偶然性，而他们的出现，偶然性是不是湮没了必然性还不好说，但起码有了分庭抗礼的姿态，电影这门工具才具有了真正表达的可能性。仔细想想，大多数的电影，在话语权的争夺中，无论是赞成还是反对，都将归入权力系统的规定动作中来。一开始，是看姿势，到头来，还是在比招式。而毕赣、仇晟和祝新的影像，不仅拓宽了中国电影表达的疆界，更以一种不事张扬的傲骨，让我们知道，每个人的人生，最迷人的时刻，就是自己和自己对话，而非那些愿意鼓励你并利用你的集体去异口同声。

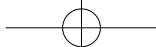
最后说一下《春江水暖》，从文本上来说，从《一一》那里取经不少，但更细碎。也都各有各的匠心，各有各的力所不逮，只是比杨德昌的这部遗作，更愿意往“空”里去。山水画帮了不少忙，但真帮大忙的，还是窦唯的音乐，像有什么要弥漫开来，又好像在聚拢些什么？视听本身，有好几处都极好，甚至是妙。很少在华语电影里，看到这么有分寸的片子。就整体而言，表意的紧迫感，让本应更具流动的美凝滞了，而人与历史的对话也常常张口结舌，也让本片最为在意的时间美学有时会



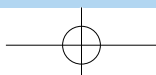
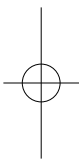
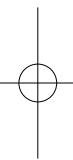
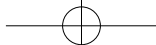
沦为一种包装。这是部多虑的电影，想得少一点，或许会更好。它好的时候，是那份恬淡的自然运动；它不好的时候，是有些依赖它的人淡如菊、落花无语。它有时候，就像那个被宠坏的老么，被自己对人生的思考宠坏了。我最喜欢的一场戏，是老么向母亲显摆自己女友的照片，那个最在乎他的母亲，一脸的魂不守舍，老太太的心思不在这儿，她找不到她的心思了。这电影应该和这老人一样，不再去琢磨自己的那点心思。我也喜欢三子在被捕前，不顾危险，也可能是基于本能，一遍遍地喊着“妈妈”。

无论如何，这是一部值得去看，值得去想的电影。那里有与气候相关的冷暖，有与山水一样起伏的错落。有毋须摆渡，但仍可一望再望的彼岸、此岸。

太多值得一说的电影、电影人和电影现象，我都没有提及。我想说的是，电影是集体协作的产物，越是如此，你如何去体认个体，才显得弥足珍贵。而其它的一些电影在面貌上改头换面，在我看来，还是换汤不换药，根子里还是强调人多力量大，这一无可争辩的现实。我能为之感动的电影，还是跟梦有关，它们看上去没有什么力量，不想去决定什么，也没有什么真值得去决定的。他们在大势所趋之下，不想调整自己的姿势。罗大佑在《未来的主人公》怎么唱的：就这么飘来飘去，飘来飘去。罗大佑在那首歌里，要唱的是，未来是无法确定的，而主人公就是拥挤的大多数。而希望所在是什么，这个世界够大，既容得下你坐下来，或躺下去，也容得下你的每一种思想，想比想什么更重要，就怕你不想。



随笔





布鲁克农场

——一个重塑美国宗教、哲学和政治生活的乌托邦实验

欧宁

废墟

2019年五月一个阳光明媚的下午，在参加哈佛大学设计研究生院一个会议的空隙，我从剑桥麻省大道上的MIT出版社书店用Lyft叫了一部车，向西南郊外的小镇西诺克斯贝瑞(West Roxbury)驶去。手机上显示的里程为8.5英里，大约需要21分钟。一路交通畅顺，车子准时在一条叫贝克街的乡间小路向左转，停在一座小房子前。它门口挂着“游客中心与办公室”的牌子，旁边一台轰鸣的推土机正在清理枯树残枝。一个女人看见我要下车，赶过来跟我说，这里只有一幢老房子，没什么值得参观的，劝我留住司机，待会就走，省得到时叫不到车。她大概就是“布鲁克农场历史遗址”的工作人员了。我虽然对她的劝告有点忐忑，但想想这儿离剑桥和波士顿这么近，叫车回去应没问题的，所以还是谢过她的好心，让司机走了，决定多留些时间，来探索这一片据她说只有墓地和树林的荒野废墟。

来前我问过周围的朋友，但没有谁来过这儿，他们对它的历史和现状都不清楚；地图上显示的“布鲁克农场历史遗址”，就是一片绿地，它也没有官方网站可以了解有关访问的信息。工作人员提到的唯一一幢老房子，就伫立在“游客中心与办公室”对面的草坡上。这幢老房子前竖着一个小小的四边形带斜顶的公告牌，上面贴着用A4纸打印的文字和复印的黑白图片，这就算是官方简介了：



欢迎来到布鲁克农场历史遗址。这个国家历史地标，共有179英亩的起伏田野、树林和湿地，由麻省联邦于1988年购下，目前由保护与再生部门(DCR)管理。布鲁克农场是美国历史上最著名的合作社区的遗址，在长达四个世纪的社会和知识历史的流转中，它是一份丰盛的遗产。这个遗址直接关联着一个在十九世纪重塑美国宗教、哲学甚至政治生活的运动。布鲁克农场创立于1841年，当时正值超验主义运动的高峰期。在这个实验社区里，男男女女和儿童梦想过上一种更健康更简单的生活。农场的创办人和访问者包括许多著名的作家和哲学家，例如纳撒尼尔·霍桑(Nathaniel Hawthorne)、查尔斯·达纳(Charles Dana)、拉尔夫·沃尔多·爱默生(Ralph Waldo Emerson)和玛格丽特·富勒(Margaret Fuller)。它后来曾经用作穷人收容所、内战军事训练营和孤儿院，始终紧随社会意识和变革的主旋律。

还有更详细的文字，和历史图片及一张简单的地图混排在一起，其中穿插点缀着几句语录，包括农场创始人乔治·里普利(George Ripley)的“尽可能确保脑力和体力劳动比现在更自然的联合，从而为自由、知性和受过良好教育的人们建立一个社会，他们彼此之间的关系可以引向更健康更简单的生活”；苏菲亚·里普利(Sophia Ripley，乔治的妻子)的“我们的农场是个甜蜜的地点，在这里的静修让我完全脱离了对外面世界的关注，我知道圣灵在某个地方等着我”；霍桑的“这是我一生中见过的最美的地方之一，这儿有树林，我们可以终日在此漫步”。

所谓仅存的老房子，就是一幢二层、脊顶的木结构建筑，放在美国任何地方都非常普通，看不出它有多大的“文物”价值。它建于1890年前后，是孤儿院为孤儿提供工作的印刷工坊，那时布鲁克农场已经解散四十多年了。虽然它一直空置着，但仍有一个工人正在修补它坏掉的窗户。它的东边就是合作社区时期的集体宿舍、公共厨房和礼堂



“蜂巢”(The Hive)所在的位置，现在是一遍荒草。“蜂巢”虽然撑过了一百三十多年的风雨，却毁于1977年的一场火灾，也是在这一年，布鲁克农场被列为波士顿的历史地标。从印刷工坊向西走不到一公里的树林后面，是玛格丽特·富勒别墅遗址，也同样不能抵御1984年的一场纵火。自从1846年初春，一场意外的大火把社区成员们苦心营造、几近完成的傅立叶式共享建筑“法兰斯泰尔”(Phalanstery)毁于一旦，导致布鲁克农场分崩离析之后，火这种毁灭力量就一直紧追着这块土地，逾百年而不舍。经过它的多次肆虐，今天的荒芜的确令人心惊。

在这陌生又无人的荒野独自行走，即使在大白天，也需要一定的胆量。我看见一个牵着四条狗的人从树林里出来，便上前问他里面有什么东西值得一看。看见我这样一个从中国来的“游客”，他一脸讶异地说，里面没啥看的，但特别适合遛狗，他是专门从附近的镇上开车来遛狗的。我辞别他后，钻进了树林。里面枯叶遍地，松树和榲桲树不知什么年代被风吹折在湿地的死水里，树皮都褪光了，那种原始草莽的感觉让我走了几步就决定退出了。我找回大路，再往前走，又看到一个一眼望不到尽头的墓园。我掏出手机，查看卫星地图，发现除了布鲁克农场地块界线内的这个墓园外，它的北边、西边和南边全是不同名称、超大规模的墓园，把它挤压成两头大、中间小的形状。这时我才相信人们所说，它确实没什么可看的。从我下车抵达到叫上一辆新车离开，时间刚好一个小时左右。

超验俱乐部

布鲁克农场的故事要从乔治·里普利讲起。他来自麻省格林菲尔德一个富裕的农村家庭，父亲拥有一个百货商店和酒馆，是当地的精英人物，母亲和本杰明·富兰克林及其姐妹来往甚密。他在家中排行第九，爱默生是他的远房堂弟，小他一岁。尽管他向往耶鲁大学，但信仰一位



论(Unitarianism)¹的父亲却要他读哈佛文理学院，这个学校是一位论信仰者的大本营。1823年毕业后，他继续入读哈佛神学院，在那里认识了苏菲亚·达纳，并对他的父亲和家乡越来越不满。1826年他从神学院毕业，成了波士顿普切斯街教堂的牧师，并于次年私自与苏菲亚·达纳结婚，她由此改姓里普利。在教堂期间他一直很沉寂，直到十年后，他通过激进的写作和强烈个人风格的布道而成为引人注目的自由派一位论知识分子。他的神学理论主张凭直觉与上帝直接交流，这种“心灵的信仰”不需要神迹的外在支持，如果坚持神迹，那也要提供属灵事物的物质证据。这在当时不啻于异端邪说。显然，他关注世俗伦理多于地狱之火，倾向自由解放多于神学约束。

1836年9月18日，乔治·里普利在他的家中与爱默生、弗雷德里克·亨利·赫奇(Frederic Henry Hedge) 召集成立了“超验俱乐部”(Transcendental Club)。他们不定期聚会，成员有阿莫士·奥尔柯特(Amos Bronson Alcott)、欧瑞斯特·布朗森(Orestes Brownson)、希欧多尔·帕克(Theodore Parker)、詹姆斯·弗里曼·克拉克(James Freeman Clarke)、亨利·戴维·梭罗(Henry David Thoreau)、威廉·亨利·钱宁(William Henry Channing)、克里斯托弗·皮尔斯·克兰奇(Christopher Pearse Cranch)、西尔维斯特·贾德(Sylvester Judd)、琼斯·维里(Jones Very)等，女性成员则有苏菲亚·富勒、伊丽莎白·皮博迪(Elizabeth Peabody)、埃朗·斯特吉斯·奥佩尔(Ellen Sturgis Hooper)和卡罗琳·斯特吉斯·泰潘(Caroline Sturgis Tappan)等，大都是持自由派一位论信仰的新英格兰知识分子。因为每次都是赫奇从缅因州过来后才聚会，早期他们戏称这个同好组织为“赫奇俱乐部”，“超验俱乐部”是后期外面的人加给他们的名字。

1 这个教派强调上帝只有一位，并不如传统基督教相信上帝由三个位格(Trinity，即圣父、圣子和圣灵)组成。



这个后来被称为“超验主义者”(Transcendentalists)的知识分子团体，通过创办《日晷》(*The Dial*)杂志发表他们的文学、哲学和神学作品，分享他们对歌德、柯勒律治、史威登堡、康德、黑格尔和吠陀经的阅读，把欧洲的浪漫派作品介绍给美国公众，引发了美国的“文艺复兴”，并衍成美国历史上一次影响深远的思想解放运动。《日晷》杂志1840年出版第一期，最初由富勒任主编，乔治任经理，但真正的领导人是爱默生。他1836年以《论自然》这部超验主义代表作震惊美国知识界，次年更宣称美国文学学徒时代终结，他们这代人已经带领它走向独立。他虽然忙着到处演讲和写作新书，但仍投入大量时间为杂志建立人脉、寻找资助和审阅稿件。超验主义者们向哈佛文理学院和神学院守旧的一位论发起猛烈攻击，主张个人的直觉可以超越经验和理性而直接认识真理，它凌驾于神圣法则和神学争议之上，更可以打破造物主与造物的分界，在个人灵魂与自然之中同时找到上帝。这种以爱默生为代表的理论后来被托克维尔在《论美国的民主》中演绎成所谓“美国精神”中充满正能量的个人主义。

在“超验俱乐部”成立的那一年，安德鲁·杰克逊的总统任期也快进入了尾声。杰克逊在1829年当选，是美国历史上首位通过民粹主义而不是政治精英获得权力的总统，他追随杰斐逊“以农立国”的理念，反对1816年为了应付第二次独立战争的欠款而建立的中央银行制度，于1832年否决了从美利坚合众国第一银行接续过来的美利坚合众国第二银行的联邦特许状，认为这个银行财力过度集中，外国人投资过多，又歧视地方性银行，不承认他们的票据，且不顾南方农民的利益，过于倾向北方的工业精英。次年，他关闭了央行，从中抽走联邦储备基金，让它分流至各州立银行。各州立银行在没有充足贵金属保障的情况下利用这个自由开始大量发行纸币，并以土地为抵押发放更多贷款，制造了西部土地交易的大泡沫。1836年，土地销售量总额已从1832年的250万美元飙升至2500万美元，为了抑制通货膨胀和土地投机，杰克逊签署



了《铸币流通令》，规定向政府购买土地必须使用黄金和白银。土地泡沫一下子就被戳破了，它引发的灾难像雪崩一般砸向 1837 年继任的总统马丁·范布伦。

几乎与《铸币流通令》签署同时，英国因为大量的农业进口而导致黄金外流，英格兰银行开始提高利率，这促使英国从美国进口棉花的数量急剧下降，引起美国棉花价格暴跌；同时又使英国投资者不仅不再愿意把新资本投到美国，更要从美国收回债务，从而加剧了美国的信贷枯竭。新奥尔良的棉花市场一崩盘，其它公司纷纷遭殃。所有的债权人都要求以贵金属结算，大量的商人手持银行券到纽约的银行去兑换金银币，银行储备很快就见底了，以致无力支付。1837 年 3 月 17 日，美国最大的兑汇交易商约瑟夫公司在纽约宣布破产，引发了一系列的连锁反应，各种公司和银行纷纷倒闭，百分之九十的工厂关门，成千上万的人失业。这就是所谓“1837 年大恐慌” (Panic of 1837)，它对当时美国经济的打击，堪比 1930 年代的“大萧条”。直到 1848 年旧金山发现大金矿，淘金潮涌起，它的影响才渐渐消失。

“1837 年大恐慌”是美国历史上首次出现大规模的经济危机。它造成的失业高企、民生凋敝迫使人们自谋出路、挣扎求存，也激发了整个国家对不同类型的社会变革的渴望，为各种自发的社群实验打开了奔流的闸口。以后我们还会看到，每当资本主义世界爆发经济危机，它遍体鳞伤的社会肌体就会自发地寻找修复机会，其中总有一部分努力指向否定性的替代方案，质疑资本主义的制度病灶，探索永久根除社会痼疾的可能。社群实验是这种努力的表现，只不过，它们总是由一小群个人发起，在一个在地实践的社区的尺度上，寻求渐进的社会改良，而不是全民动员、“废除一个旧国家”、“砸碎一个旧世界”的即时革命。这些实验社群仍然生存在“旧世界”里，但它们在制造新的血液，试图一步步地为整个系统换血。正如疾病唤起了人们对自己身体健康的关切，“1837 年大恐慌”和 1780 年的“新英格兰暗日”一样，引发了“千禧至福”运动之



后第二波的社群实验热潮。

在1840年写给苏格兰历史学家托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle)的信中,爱默生写道:“我们这儿有点疯狂,产生了无数的社会改良项目,就算不是一个读书人,马甲口袋里也揣着一张创办新社区的草图。”新英格兰的超验主义者也开始在聚会中讨论建立一个更“平等、诗意”的社区的可能,他们有的已经开始去考察上一波社区热潮的成功者。《日晷》杂志发表了苏菲亚·里普利关于俄亥俄州的佐亚村(Zoar)的观感,这个乌托邦社区由一批德国移民于1817年建立,他们是类似和谐教会的宗教分离主义者:“没有压迫,只有丰裕。妇女们享受着在其它地方只有富人的妻室才能享有的舒适和悠闲。”²里普利夫妇还去走访了几个震教徒村庄,霍桑也做了同样的事,并写了两篇关于震教徒的小说。霍桑虽然不是“先验俱乐部”正式成员,却与他们多有交往。最初是因为他的小说引起了伊丽莎白·皮博迪的关注,他与伊丽莎白来往时爱上了她的妹妹苏菲亚·皮博迪,苏菲亚是爱默生的崇拜者,霍桑由此进入了先验主义者的社交圈子。³1840年秋天,在爱默生家里的一次“先验俱乐部”聚会中,乔治·里普利站起来说,是时候把这个团体高蹈的思想投入现实去测试一下了,他提议合股买地,去创立一个新社区。

走向旷野

乔治·里普利提议的地点在波士顿郊外九英里的西诺克斯贝瑞村,靠近希欧多尔·帕克的家,是个正欲出售的农场,卖主是伊利斯家族。

2 以上爱默生和苏菲亚·里普利的引文均出自:Chris Jennings, *Paradise Now: The Story of American Utopianism*. 190-191页。

3 霍桑1842年他与苏菲亚结婚搬到康科德,与爱默生和梭罗成了邻居,来往更频密。



里普利夫妇夏天曾在那里度假，它靠近查尔斯河，拥有一大片可放牧牛羊的草甸和松树林，草甸中央有一条流向查尔斯河的小溪，因此叫布鲁克农场(Brook Farm, brook意指小溪)。1841年春天，乔治·里普利在波士顿伊丽莎白·皮博迪开的西街书店里招股筹款，最后在10月11日，里普利夫妇和霍桑等十多个志同道合者一起合股以10500美元的价格买下了这个农场。在交易未彻底完成前，他们之中的一些人在四月份就搬了过去，住进了位于草坡上可以远望查尔斯河的大房子，他们给它命名为“蜂巢”。楼下的客厅放满了乔治·里普利丰富的藏书，用作公用图书馆，厨房和餐厅的大空间足够他们集体用餐。他们就这样开始了“白天在草场挤奶，夜晚在炉边写诗”的生活。

早期布鲁克农场的成员都是波士顿的中产知识分子，他们中有诗人、音乐家、健康饮食倡导者、自由派一位论者、社会主义者、弃奴主义者和哈佛毕业生。爱默生没有参与，作为新英格兰知识生活的轴心，他曾为此实践计划感到兴奋，也极力鼓动，但临到行动的时刻却迟疑了，理由是要继续隐居、专注著述以及他对“观念共同体”的反思。他深感羞愧，因此时常造访农场。梭罗也没有参与，只来过几次，因为“喜欢待在单身汉的地狱大厅多过天堂的住宿”，后来果真到瓦尔登湖去过了两年的独居生活(1845-1847年)。富勒也没有参与，作为美国第一位女性公共知识分子，她与里普利夫妇及霍桑非常熟悉，但觉得他们的实验会失败，然而她后来还是经常从波士顿坐马车到农场朗读新作的初稿，待在农场专门为她兴建的别墅里(但从没在这幢房子里过夜)，接受农场里女性成员的膜拜。在某种程度上，这三位都符合时人对超验主义者的嘲讽：“他们潜入无限，翱翔于无与伦比的世界，却从不付钱！”⁴后来的奥内达公社创始人约翰·汉弗莱·诺伊斯(John Humphrey Noyes)

4 Elinor Lander Horwitz, *Communes in America: The Place Just Right*. J.B. Lippincott Company, 1972. 92 页。



则批评他们是“自我中心主义”。

在十九世纪初期新英格兰都市面积不断扩大、人口越来越集中的趋势中，饱读欧洲浪漫主义诗歌的超验主义者个个都患有严重的田园想象。⁵在他们的写作中，**Nature**一词永远使用大写**N**；他们理想化农民的生活，把杰斐逊的重农思想奉为美国精神之本；他们甚少研究经济学，担心工业化和城市化会毁掉社会的道德和他们沉溺其中的田园美学；他们的个人主义最初只限于遁入自然和自我冥想，缺乏与社会的互动。爱默生把自我和自然奉为最高法则，对于在“1837年大恐慌”产生的大量穷人，他留下著名的一句话：“他们是我的穷人吗？”他只认同“有前提的慈善”。而乔治·里普利则觉得这有违他作为牧师所一直信仰的普世兄弟情谊(brotherhood)，他相信自由与互助、个人与集体并不对立冲突，这正是他要在新创立的社区中要用实践去证明的。

这一年的十月，乔治·里普利辞去了《日晷》杂志的工作，全心投入布鲁克农场。他跟爱默生说，虽然他很高兴看到先验主义思想都变成印刷品，但如果不能投入实践，他就不会真正开心。“1837年大恐慌”让他触目惊心，那一年，在一次题为“时代的诱惑”的布道中，他猛力抨击美国社会“对财富的过度追求和崇拜”。教会要求他在布道中避免引起争议的话题，他回敬道，“作为一名牧师，除非能就他心目中最重要议题发表意见，不怕被视为异端邪说，否则他对自己、对信众、对他必须揭露的事实都无法做到公正。”⁶这就是对今天我们所说的“社会正义”的

5 这种田园想象并非特例，在世界文学史上不可胜数。雷蒙·威廉斯在《乡村与城市》一书中罗列了英国文学的例子，指出乡村并非诗人和作家们想象的那样美好，而是充满了苦难；城市也不必然是进步的象征，也有无穷的问题。

6 引自乔治·里普利致普切斯教堂的信。The Transcendentalists, an anthology edited by Perry Miller, Harvard University Press, 2001. 252 页



坚持。经济恐慌加上道德危机，让他对回归简单自然的乡村生活、参加体力劳动和实行集体合作制度产生了不可抑制的热望和冲动。在下定决心创立布鲁克农场后，他于1840年向教会提出辞职，并不顾他那些有名气的朋友们的退缩，径直走向他选择的道路。

乔治·里普利把他新创立的社区命名为“布鲁克农场农业与教育学院”(Brook Farm Institute for Agriculture and Education)，以合股形式筹款，每位创始成员交纳五百美金，可保证终生成员身份，每年还可获得百分之五的返还。没钱入股的成员可以用劳动代偿。在农场成长的小孩在十二岁前自动获得成员资格，小于十岁的儿童和大于七十岁的老人可免费住宿。农场不可使用仆役，成员不论男女，一律平等，同工同酬，每个人都享有住房、衣着、营养和医疗的基本保障，教育和文化活动一律免费。“只要你付了床铺费，”一位成员写道，“希腊语和拉丁语，美学哲学，唱歌跳舞就会接踵而来。”⁷霍桑在波士顿海关工作，他用不菲的收入付了一千美元，买了两股，一份给自己，另一份给苏菲亚·皮博迪，希望通过这种集体生活把她追到手，同时还可以结束海关的沉闷工作，一边体验劳动，一边继续写作。而乔治·里普利对这个新社区的愿景则是，“调低竞争制度的压力，以兄弟般的合作制度来替代自私的竞争，为那些拒绝被金钱吸光灵魂的男男女女提供一个避难城。”⁸他相信，这个实验社区将会成为社会改良的典范，“如果明智地执行，它将

7 Chris Jennings, *Paradise Now: The Story of American Utopianism*. 198 页。

8 Chris Jennings, *Paradise Now: The Story of American Utopianism*. 196 页。避难城 (City of Refuge)，又译逃城，《圣经》里六座利未人的城镇，分布在以色列王国和犹大王国，让误杀人的犯人请求庇护权。“摩西五经”列出这六座逃城的名字。迈克尔·J·刘易斯 (Michael J. Lewis) 在他写的一本关于宗教分离主义者与乌托邦城镇规划的书引用了“避难城”作为书名，此书由普林斯顿大学出版社于 2016 年出版。



成为这个国家和这个时代的亮点。就算不是日出，也必是晨星。”⁹

劳动、学习与娱乐

布鲁克农场是个无阶级的社会，乔治·里普利要求知识分子也要参与体力劳动，最好是能成为“知识分子农民”，这样社区里的农民或手工业者才有可能从劳动中解放出来，享受社区倡导并提供的闲暇娱乐、文化教育和精神提升的活动。布鲁克农场的体力劳动主要是砍伐木材、准备柴火、挤奶、推磨、收割干草、堆肥、种菜、打理果园、做饭、擦碗和洗衣等，脑力劳动主要是教书。不论体力劳动或脑力劳动，价值都是平等的，都是一天一美元。作为发起人，里普利夫妇主动作出表率，特别是苏菲亚·里普利，不仅担任农场学校校长，还亲自教学，且在六年中只缺席过两堂课；在教书之余她给农场的音乐剧写作剧本，负责厨房与洗烫衣的工作，据说她特别擅长烫平睡帽的皱褶。但布鲁克农场的女人并非只干“家务活”，在农忙时节，她们也下地劳动；男人也不仅负责“粗重活”，在寒冷冬天，他们也擦碗洗衣。

霍桑是最早一批搬到农场的人之一，刚到第二天(1841年4月13日)他就给苏菲亚·皮博迪写信：“现在我身处极地天堂！……昨天下午我没有参加我的农业第一课，只是去看了我们的奶牛。我们原有八头，现在又多了一头属于玛格丽特·富勒小姐的‘超验主义’小母牛，我相信它非常暴躁，会踢翻奶桶。……今天晚上我打算把自己变成一个挤奶

⁹ 引自乔治·里普利 1840 年 11 月 9 日致爱默生的信，在这封信中他劝说爱默生入股新社区。布鲁克农场历史遗址官方简介上乔治·里普利的句子也出自这里。全信见于 O. B. Frothingham, George Ripley, Houghton Mifflin Company, 1882.307-312 页。网络来源：<http://historymatters.gmu.edu/d/6592/> 2019 年 5 月 23 日访问。



工，但我向天祈求，里普利先生会给我分派一头最温顺的奶牛，否则我只能在恐惧和颤抖中完成这项工作。我非常喜欢一起受苦的弟兄们，你要是能看到我们坐在厨房炉火前的餐桌上吃饭，你一定会称之为一件乐事。”第三天：“早餐后，里普利先生把一把带四个叉叉的玩意递到我的手中，并让我明白这叫干草叉；他和法利先生手持类似的武器，我们三人开始对堆肥发起英勇攻击。……我将成为一个伟大的农夫，我感到原始的亚当正在我体内复活。”第五天：“我终于成功挤了奶啦！”

两个月后，这种快乐不见了：“我太忙了，一直没有时间来写这封长信……在劳碌之中，或在‘金矿’¹⁰苦干一天之后，我的灵魂顽固地拒绝伏案书写。那可恶的‘金矿’！……在所有可恨的地方中，它是最糟糕的。我无法安慰自己，如此美好的阳光，我竟然在那里干了那么多天的活。我的观点是，人的灵魂也会被埋在粪堆里，或埋在田地的犁沟里，就像埋在钱堆下一样。”再过两个月：“就算我的海关经历也没这么多苦役和疲劳。噢，劳动是这个世界的诅咒，除了或多或少地受到磨损，没人能阻止它。我在饲养牛马中中度过了黄金般宝贵的五个月，这是一件值得赞扬的事吗？一点也不。”¹¹霍桑最大的抱怨是，他在农场既没时间也没力气坐下来写他的小说，他手上全是耙干草而起的水泡，而喧闹的集体生活也根本无法提供他写作所需要的安静。他待了六个月后，就索回他的股份，退出了农场。唯一的收获是，十年后，他出版了以布鲁克农场的经历写成的小说《福谷传奇》(*The Blithedale Romance*)。

布鲁克农场最受追捧的是它的寄宿学校。包括一所针对六岁以下儿童的幼儿学校，一所针对十岁以下儿童的小学，还有一所预科学校，学

10 农场戏称堆肥为“金矿”。

11 以上霍桑的信件均引自：*Passages from the American Note-books of Nathaniel Hawthorne*, edited by Sophia Hawthorne, Vol. II, Smith, Elder and Co., 1868. 第 1-3 页，第 5 页，第 12-14 页。



生在进入大学前的六年均可入读。校舍是农场新建的第一幢建筑，名为“鸟巢”(The Nest)，夜晚它也提供成人教育，成人学生可以用每年300天的劳动来代偿学费和食宿。十二岁以下的儿童每周收费3.5美元；起初，十二岁以上的男孩每周收费4美元，女孩5美元，到1842年后不分性别，收取同等费用。学校课程包括文学、数学、音乐、舞蹈、地质学、植物学和农业，均由学生选修，鼓励学生自由发展自己的知识兴趣。所有学生都要求参加体力劳动，男生一般在地里干活，女生则在厨房帮忙，并可获得10美分的时薪。它以学生为中心的课程设置和参与生活实践的教学原则，后来经常被拿来和杜威的进步教育理论作比较。

苏菲亚·里普利是学校的负责人，她教德语、意大利语和历史，她还有一门课专门研修但丁的《神曲》。乔治·里普利教哲学和数学。查尔斯·达纳，一位在哈佛上学时就已信奉超验主义的精力充沛的年轻人，教希腊语和德语。他精通十门外语，饱读康德和谢林的著作，据说因为通宵阅读一本印刷很糟的狄更斯新书《雾都孤儿》损坏了视力所以从哈佛退学，跑到布鲁克农场来当乔治·里普利的助手，帮助农场的日常管理，不仅教书，还在集体用餐时担任“头牌待应”。约翰·德怀特(John Dwight)教音乐和拉丁语，他也是个超验主义者和一位论神父，后来以古典乐评人的身份留名后世。其他教师还包括女性主义变革者艾比·莫顿·迪亚兹(Abby Morton Diaz)、乔治·里普利的妹妹和堂妹等几位女性。学生大都来自新英格兰的富裕家庭，包括富勒的弟弟、爱默生的外甥和欧瑞斯特·布朗森的儿子，也有来自西班牙、古巴和菲律宾的外国学生，他们为农场贡献了最主要的收入。

在上课和劳动之余，学生们和农场成员还有大量的娱乐活动。每个周末，在“蜂巢”集体晚餐后，他们通常会把桌椅移开，空出地方来表演戏剧，或举办化妆舞会。女士们头戴野花，精心打扮，获评最佳着装者将得到一个专门从波士顿的花店定制的花环。除此之外，还有成员们的音乐表演和诗歌朗诵。夏天，他们一起到查尔斯河泛舟，或在草地上



野餐；冬天，他们在野外溜冰和玩雪橇。在晴朗的夜晚，他们会临时在户外发起一堂天文学课。但扑克、象棋是不允许的，因为它们把人引在室内而忘记享受自然；打猎和钓鱼也被禁止，因为这会破坏生态；农场还禁酒，因为它让人迷乱。在空闲的时间，农场成员们只热衷于在室内写信或阅读，博学的笔记在不同的房间被借抄流传；或聚在一起讨论福音、女性权利或贝多芬的天才，他们之中不仅有艺术家，也有从路易斯安那州加入的农民。农场还备有两辆马车，供成员们定期往返波士顿，去听交响音乐会、借书和参加废奴运动的集会。从波士顿回到农场，有的人从马车下来后，还乘兴来一段月下漫步。他们以农民自居，视金钱为粪土，把农场以外的地方一概斥之为“那个世界”（the World, W要大写）。

在文雅有礼的波士顿市民看来，这帮居住在郊区农地上的人如同疯子。而在西诺克斯贝瑞村的本地人看来，他们是假冒的农民。布鲁克农场的年轻男女经常穿靛蓝长袍，男的有时绑上黑色腰带，或上身穿色彩亮丽的印花棉布恤衫，它的领子是拜伦式的，松软疲沓，下面穿破烂的裤子、长靴，头戴有穗的帽子，留着比头发还长的胡须；女的下面穿短裙或宽松的灯笼裤，头发用带花的藤条扎成小圆面包状，经常戴宽沿大草帽。霍桑不无嘲讽地说，“我们看起来更像一帮乞丐或土匪，而不是一群老实的农人，更不是在召开秘密会议的哲学家。”¹²这种波希米亚打扮在接下来的世代仍然反复成为另类风尚，无论是十九世纪末英国“新生活团契”和费边社的追随者，还是二十世纪全世界的嬉皮士。但在城市妇女仍穿着维多利亚式罩衫的时代，这种放浪不羁的风格还是惊世骇俗的：布鲁克农场的—个披发长须的年轻人在波士顿的码头上遭到了石头袭击。

12 Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, Dover Publication, 2003. 第 39 页。



农场上的怪异行止还不只这些。因为名声远播，这个郊野乌托邦吸引了大量的另类生活实验者到访。农场的成员中有素食主义者，所以在集体餐厅有专门设置的“格雷厄姆席”(Graham Table)，它因“素食主义之父”西尔维斯特·格雷厄姆(Sylvester Graham)而得名。格雷厄姆是长老会牧师和饮食改革者，以1829年发明全麦面包而著名。他的素食主义直接影响了美国食品工业，很多宣称没有添加剂的“自然食品”以他的姓命名，例如“格雷厄姆面包”和“格雷厄姆面饼干”。阿莫士·奥尔柯特和他的合作伙伴查尔斯·莱恩(Charles Lane)闻风而来，他们是更极端的素食主义者，坚持动物伦理，不穿任何带羽毛和羊毛的衣服，不坐马车，经常从波士顿走路过来。他俩觉得农场的素食主义不够彻底，后来在哈佛另创了一个素食社区“果乡”(Fruitlands)。还有一个宣称只吃生麦的人，他在大家吃饭的时候只抓了一把生麦放在口袋里，后来被发现他用来喂了鸡；一个宣称根本不需要睡眠的访客被发现在图书馆的椅子上打起了呼噜；一个流行的水疗倡导者来到农场，让病人躺下后，以十三桶冰水连续倾泻在他的背上，疗效如何不得而知，但病人说他只感觉到像被玻璃球猛烈撞击的痛疼。布鲁克农场之所以接纳这些访客，不只是因为他们对所有生活实验的开放态度，更因为他们可以收取他们的访问费用，这对农场的经济收入至关重要。

傅立叶

在创立社区的第一年里，由于申请加入的人越来越多，乔治·里普利决定再建几幢新房子，包括“鹰巢”(The Eyrie)和富勒别墅。他们夫妇从“蜂巢”搬进了“鹰巢”，以空出更多空间供公共使用。这些新建设实际上是靠举债来完成的，尽管农场人气很旺，但财务总是入不敷出。虽然成员们费了很大的劲来拓垦处女地，清理石头，种植果园，建立围栏和磨坊，他们的收成却差强人意。他们并非不专业，成员里就有



不少有经验的农民，爱默生的一个农业专家朋友米诺特·普拉特 (Minor Pratt) 也一直在帮助他们。最大的原因被归结到这块地的土质问题，它原来只是一个以放牧为主的农场，地表都是坚硬的砾岩，并不适合用来生产蔬菜和干草。他们无法收集足够的粪肥，所以用沼泽腐土来培植肥力。为了越季种植，他们还花钱建了大棚。但他们的蔬菜产量连自给都成问题，还要去波士顿去采购。而干草则因品质太差，只能卖出最低的价格。到了 1844 年，农场的财务危机已处于破产的边缘。

这个时候，一个续命神灵出现了。他就是 1837 年在巴黎辞世的傅立叶。他的思想花了好几年时间才穿越大西洋，于 1840 年正式登陆美国，此时他的鬼魂正挥动着神奇的鞭子，把这个国家漫山遍野的羊群驱向他承诺的福地。1844 年 4 月，傅立叶在美国最忠诚的使徒艾伯特·布里斯班 (Albert Brisbane)，邀请乔治·里普利和查尔斯·达纳两人到纽约曼哈顿，参加一个全国性的傅立叶主义者聚会，在这个会上，双方联合宣布布鲁克农场正式加入傅立叶主义运动，成为他们其中的一个“法郎吉” (Phalanx)。从此，“布鲁克农场农业与教育学院”更名为“布鲁克农场法郎吉”，从超验主义时期进入傅立叶主义时期。有人说这是从“黄金时代”走向“铁器时代”，也有人说这是从“诗歌”走向“散文”。当时很多人不知道，乔治·里普利作出这个决定，完全是为了借助傅立叶主义运动背后雄厚的财力，救农场于濒危。

傅立叶何以有如此魔力？我不禁好奇，找来他的著作一读。在中国，商务印书馆出版了共三卷的《傅立叶选集》，它们在豆瓣上的读者比《欧文选集》只多几个而已。因为很多文本是节译，我又找来他最著名的早期著作《四种运动的理论》的足本英文版。在这本书中，我遇见的不是那个惯常所谓的“空想社会主义者”，而是一个设想全球变暖、北极的浮冰融注入海把它变成可饮用的柠檬海 (lemonade sea) 的预言家，一个在十八世纪就已经攻击“文明社会想当然地认为所有的妇女都命运



要结婚和持家，都热衷和享受家务”¹³的女权先驱，一个喜欢精确数字、擅长制作知识图表但想象力远胜一切乌托邦小说的艺术家。这时我才知道，为什么陈佩之 (Paul Chan) 要在他的《三万五千年文明之后的幸福》标题后用括号加上傅立叶之名；为什么麦克阿瑟奖作家盖伊·达文波特 (Guy Davenport) 要写小说《在傅立叶的墓穴里》；为什么激浪派艺术家维姆·齐珀斯 (Wim Schippers) 要倾倒一瓶柠檬水入海；为什么本雅明、布勒东和“情境主义国际”都要向傅立叶致敬。

《四种运动的理论》研究了“社会”、“动物”、“有机”、“物质”四种运动，它极其深奥难懂，是一本试图解开万物之谜的书，从矿石的形成到甲虫的生命循环，从音乐的和谐原则到人类性行为，无所不包。傅立叶在此书中绘制了一张“社会运动进程表”，把八万年的造物演化分为四个阶段和三十二个时期：第一阶段包括“蒙昧”社会、“原始”社会、“宗法”社会、“野蛮”社会、“文明”社会、“保证”社会、“预备”社会七个时期，耗时五千年，此书写作的十八世纪处于“文明”社会和“保证”社会之间；第二阶段是从“混乱”跃向“和谐”的关键，需时三万五千年，分九个时期，“北极光轮” (Nothern Crown) 将会诞生；第一、二阶段属“上升波动” (Ascending Vibration)，第三、四阶段属“下降波动” (Descending Vibration)，从“和谐”的顶点渐次倒退回“混乱”直至动植物世界灭绝；第三阶段同样需时三万五千年，分九个时期，“北极光轮”将会消失；第四阶段同样需时五千年，分七个时期，最后又回到原来的起点。在这个进程中，傅立叶把“和谐”视为社会发展的巅峰，而“北极光轮”的出现则是“和谐”社会的前兆。

“当人类将地球的耕作范围扩大到北纬60度以上时”，傅立叶写

13 Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements*, translated by Ian Patterson, Cambridge University Press, 2006. 第72页。



道,“这颗行星的温度将不再那么极端,总体上更加宜人;情欲会变得更加活跃;北极光会更频繁地出现,会固定在轴点上,并扩展成环状或冠状。”¹⁴这就是“北极光轮”,生命的冠冕。在它的照耀下,温度上升,热量增加,即使平时极寒的圣彼得堡也可享受如同托斯卡纳般的暖日和风,人类将获得更多的可耕作面积和播种季节,海水因为冰川冲淡了盐分而变得如同柠檬水一样可口,它甚至优选了更适合人类胃口的海洋生物来提高渔夫的收获,大地上气温均衡、芳香氤氲如同伊甸园,植物盎然勃发、葱茏繁盛,动物温顺纯良、任人主宰。“这将给地球带来一次极其有利的革命,因为它将立即产生一个非常富有成果的新创造,确保进步谢利叶(*progressive Series*)¹⁵的出现和所谓文明或野蛮国家的垮台。”¹⁶在傅立叶的时代,气候变暖不是今天所说的灾难,而是上帝的赐福。

“进步谢利叶”又是什么?它是傅立叶发明的新社会制度,用来替代他所身处的所谓“文明”或“野蛮”社会。这种旧社会“沉浸在血泊之中”,到处都是“失业、贫穷、欺诈成风、海盗行为、商业垄断、骗人为奴”¹⁷的景象,它是新技术所促成的工业生产方式带给世界的灾难,也是法国大革命失败后人们彷徨无助的写照。傅立叶声称它发现了解决这些宏大社会问题的小秘诀,那就是“农业协作”(Agricultural Association)。“人们知道,有时候一件小东西可以起大作用:一根金属针可以驾驭雷电,指引航船穿过风暴。”¹⁸因为大家都厌恶耕作,鄙弃农业,所以忽视了它

14 Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements*. 第 47 页。

15 这里的 Series 原意是“系列”,在原文中特别采用首字母大写,表示它是傅立叶发明的一个特殊的理论名词,所以商务印书馆的中文版《傅立叶选集》将之音译成“谢利叶”。

16 Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements*. 第 55 页。

17 《傅立叶选集》第一卷,商务印书馆,2010 年。第 3 页。

18 《傅立叶选集》第一卷。第 6 页。



的力量。“农业协作”的概念后来又被傅立叶发展为“法郎吉”¹⁹，它是“和谐”社会里的基本单位，“法郎吉”里的建筑叫做“法伦斯泰尔”，“法郎吉”的人们按不同的兴趣 (Passionate) 和技能结成较大的协作劳动单位“谢利叶”，“谢利叶”下面有许多“小组” (Group)，驱动大家快乐劳动的是“情欲引力” (Passionate Attraction)。情欲是一种生命激情，是傅立叶的核心术语之一，它能激发万物的活力，让它们互相吸引，在谢利叶协作机制的主导下，产生进步的能量。²⁰这为他用“自由性爱”²¹来替代家庭制度，解放婚姻囚笼里的妇女提供了理论基础。当“情欲引力”被导入劳动，人们会竞相表现自己，因为这是自然赋予的天性。对此，本雅明评论道，傅立叶所设计的劳动，“绝不是剥削自然，而是把自然的造物 and 沉睡在她子宫中的潜力解放出来。”²²

傅立叶深信，当地球上出现了2985984个“法郎吉”时，人类就会进入“和谐”社会，世界会变成一个统一的国度，它的首都将会设在君士坦丁堡。

在完成理论建构后，他又为“法郎吉”的实施制订了非常详尽的指南：包括采用股份制公司的形式筹款，初期要依靠核心成员；地点不能离大城市太远，以便吸引那些富有家庭的加入；人口规模要从少到多渐

19 Phalanx 原意为古希腊步兵的密集方阵，商务印书馆的中文版将之音译成“法郎吉”。

20 他甚至认为，“行星也会交配：第一通过北极和南极，像植物一样；第二与另一个行星，通过相反极点的排射；第三通过中介。” Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements*. 第45页。

21 傅立叶虽然一辈子都是个单身汉，却认为所有性行为都是人的自然需要，不论是异性恋、同性恋、虐恋还是群交。他写于1816年的《新爱世界》 (*Le Nouveau Monde amoureux*) 直到1967年才得以出版。

22 Walter Benjamin, “On the Concept of History”, 1940. 网络来源: <https://folk.uib.no/hlils/TBLR-B/Benjamin-History.pdf> 2019年5月25日访问。



进发展，不要被所谓好人的标准局限，要“寻求被称为有怪脾气的人”；要有农艺家和艺术家负责儿童的教育，但所有劳动报酬和信用消费不能以家庭而只能以个人为单位结算；规划农作物的种类，如何进行劳动分组和激发互动，如何确保工作时间精准到以分钟计算；如何安排精美膳食，以一天八次进餐的方式激发“情欲引力”；建筑采取何种风格，房间如何分配等等，可谓无微不至。²³这个实施方案里充满了各种复杂的数字计算，包括人口数量、建筑尺寸、房租梯级、成本金额等等，显然是他早年被家里迫着去经商所留下的习惯。在说到自己要建造的“法伦斯泰尔”时，他极力嘲笑欧文的“平行四边形”的缺陷，可还是忍不住在1824年给欧文寄了一本自己的新书，主动说可以领很低的薪酬来担任欧文即将在美国创办的新和谐公社的领导者。欧文从没听说过傅立叶，也读不懂他寄来的法文书，于是让一个懂法语的朋友回绝了。

傅立叶并不气馁，他列下了四千个有可能“识货”的目标人选，并在报纸上登了小广告。他认为自己掌握着“未经开采的矿脉”，愚昧的同时代人根本认识不到它的宝贵：“我的学说和培根的学说一样，绝不是过分高超。但是，我们的世纪也和培根的世纪一样，除了个别能否遇到的特殊人物之外，过于低下，不能理解。”²⁴曾经，傅立叶每天中午在他独居的巴黎小公寓里等着百万富翁或英明君主把他的“法郎吉”计划变成现实，但直到1832年，一个美国年轻人拜入他的门下，用两年时间学习他的理论，回到美国又用六年时间投入翻译，编成一本《人类的社会

23 详细可参见“试验性法郎吉的种种措施”，《傅立叶选集》第一卷。第199-232页。

24 《傅立叶选集》第一卷。第270页。



命运》²⁵，在1840年出版后，才在美国引发了长达十多年的“法郎吉”社群运动。可惜这些傅立叶都无缘目睹，他在三年前就已离开这个世界，当时他被发现跌倒在床，穿着浴袍，只有几只猫陪伴。

法郎吉运动

艾伯特·布里斯班来自纽约州的富裕家庭，1828年刚刚十八岁，因为对诗歌和哲学的兴趣，他到巴黎去报读了索邦大学。有一天晚上，他从歌剧院的幕间休息时间走出来买了一个冰淇淋，忽然间想到一个问题：这个冰淇淋是怎么到手的？他交给小贩的钱来自他老爸，他老爸的钱来自纽约州中部那些租了他家土地的农民，农民的钱来自收购他们的麦子的粮商，最后他得到的答案是家乡的农民给他买了冰淇淋，他并没有和农民的劳动力进行“等价交换”，他是“寄生阶级”的一员。想到这里，他对诗歌和哲学再不感兴趣。第二年他就转到柏林去听黑格尔的课，寻找对“公平”和“正义”更深的理解。他还在雅典和君士坦丁堡看到了触目惊心的贫困，在“开眼”之后回到柏林，发现西欧的城市也一样“堕落”，就算民主制度也无法保障财产和幸福的合理分配。直到后来，一个认识圣西门的朋友从巴黎寄来一本书，他才终于确定找了对自己的精神领袖。

它不是圣西门的书，而是傅立叶的《论内部农业协作》(*Traité de l'Association domestique-agricole*)，和欧文收到的一模一样。农业本不

25 Google Books上可以找到一本1857年的版本：*The Social Destiny of Man; Or, Theory of the Four Movements*, by Charles Fourier, translated by Henry Clapp, JR., with a Treatise on the Functions of the Human Passions, and an Outline of Fourier System of Social Science by Albert Brisbane, New York: Robert M. Dewitt and Calvin Blanchard.



是布里斯班关心的题目，但书中的“吸引力工业”一词深深击中了他的心扉：因为它直指人们被迫出卖自己劳动力的现实问题。他迫不及待地想要见到作者。1832年5月的一天，他从柏林回到巴黎，敲开了《工业改革》(*La Réforme Industrielle*)周刊²⁶编辑部的门，终于见到了六十岁、长得很像但丁的傅立叶。他交上了学费，每两周来听一次傅立叶的授课。²⁷两年后，他返回美国，行李箱里全是傅立叶的书。《人类的社会命运》出版前的1839年，“1837年大恐慌”的后遗症又在美国引发了一次小型的金融风暴，傅立叶对资本主义的批判和他倡导的合作社会理念可谓适逢其时，新书马上在美国煽起了傅立叶主义的大火，变成了“法郎吉”运动的圣经。

在这本书中，布里斯班针对美国读者对傅立叶的理论作了谨慎的挑选并作了重新包装，除了着重实践可行性，他还把傅立叶主义(Fourierism)这个带着法语姓氏的术语改成了“协作主义”(Associationism)，同时略去了可能会引起反感的“自由性爱”和反对婚姻家庭的言论。为了推广“协作主义”，他在曼哈顿租了办公室，并成功把同一幢楼里关注工人权利的记者霍勒斯·格里利(Horace Greeley)转化为傅立叶的信徒，并在后者创办的《纽约论坛报》头版上花了五百美元开了一年的专栏，定期发表关于傅立叶和“协作主义”的文章，因为专栏带动了报纸的销量，格里利还成了布里斯班的合作伙伴。1842年，三十个布鲁克林的失业机械工人自发在宾夕法尼亚州成立了第一个“法郎吉”，这促使布里斯班和格里利宣布要马上创办一个“官方”的模范，

26 傅立叶主义者在法国的宣传刊物，一期只有八页，后改名为《法兰斯泰尔》(*La Phalanstère*)。

27 布里斯班发现傅立叶的故事见于他的欧游日记：*The European Travel Diaries of Albert Brisbane 1830-1832: Discovering Fourierism for America*, edited by Abigail Mellen and Allaire Brisbane Stallsmith, Edwin Mellen Pr; 2005.



他们称之为“北美法郎吉”，容纳至少四百人，股本四十万美金，占地两千英亩。在他们刚开始招股不久，六十个纽约州的“协作主义”信徒却率先在新泽西一个七百英亩的农场成立了“北美法郎吉”。布里斯班和格里利对这种“未经授权”的举动虽然很愤怒，却欣慰于在他们的宣传推动下“法郎吉”运动的蓬勃趋势，于是对之默认并进行支持。

到1844年的时候，全美已经有十九个不同的“法郎吉”，但每个都达不到布里斯班和格里利对“模范”的要求，不仅因为它们很多对傅立叶主义的精神原则理解都有偏差，还因为它们太穷，太缺乏组织，并且规模太小，少有超过一百人的。布里斯班催促新泽西的“北美法郎吉”扩张，但那里的成员却很务实，他们量力而为，不求冒进。作为“法郎吉”运动的始作俑者，布里斯班和格里利不仅拥有强大的媒体资源，而且资金实力非常雄厚。《纽约论坛报》是当时美国发行量最大的报纸，撰稿人包括爱伦·坡、马克·吐温和玛格丽特·富勒，他们都因格里利的发掘而成名，读者则从新英格兰的知识分子到密西西比的农民工人全部囊括。除了本身的个人财富，布里斯班和格里利很容易利用自己的社会影响力进行筹款，并且，在他们的宣传下，不仅穷人把“法郎吉”当成避难天堂，富人也把它当成“投资热点”。在他们选定的“北美法郎吉”无法符合“模范”标准的情况下，他们把目光投向了当时成员已超过一百人的布鲁克农场。

格里利是布鲁克农场的常客，布里斯班的文章也曾在1842年7月《日晷》杂志第三卷第一号以“傅立叶主义与社会主义”的题目被重点推介，²⁸而乔治·里普利也多次访问“北美法郎吉”，布鲁克农场的图书馆里订有布里斯班主编的傅立叶主义官方刊物《法郎吉》，双方的互动由来

28 “Fourierism and the Socialists”, *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy and Religion*, E.P. Peabody, Boston, 1961.86-96 页。



已久。最重要的是，布鲁克农场在创始之初就在无意中与傅立叶的“法郎吉”原则吻合：地点在波士顿近郊，采用股份制，出色的学校，丰富的文化和娱乐等等，而且它的超验主义背景联系着这个国家最强大的知识分子团体，其社会影响力非其它的“法郎吉”可比。对乔治·里普利来说，除了需要布里斯班和格里利的财力支持，他对“法郎吉”并不抗拒，通过阅读和实地考察，他相信傅立叶的集体主义设计并非强迫人人平等，而是在集体中保持个人自由，维护个人表达，这与他一直以来对集体与个人的思考是一致的。虽然傅立叶的名字让乔治·里普利从属的“超验俱乐部”部分人心生恐惧，但采纳股份公司制、不实行财产公有、重视个人意愿、鼓励良性竞争却使傅立叶主义得以在美国变成大规模的实践。布鲁克农场的加入，不仅提高了“法郎吉”运动的精英含量，也让农场渡过了第一次的经济难关。

吸引力社会

变成“法郎吉”之后，布鲁克农场接下了布里斯班从曼哈顿移交过来的两份傅立叶主义官方刊物《法郎吉》和《社会变革者》，后来合并成一本新的刊物《先驱者》(*The Harbinger*)，由乔治·里普利担任主编，俨然成了“法郎吉”运动的中心。布里斯班还催促布鲁克农场发展“吸引力工业”和实施傅立叶的劳动分组制度，因此乔治·里普利新招募了近七十个新成员，他们主要是手工业工人和他们的家庭，在农业的基础上，增加了制鞋、制衣、窗帘和门窗制作等作坊，还安装了全新的蒸汽动力机，取代以前的畜力磨坊；相应地，他把农场分成了农牧、教育和手工业三个“谢利叶”，其中农牧“谢利叶”下面分成花园小组、干草小组、育畜小组、乳制品小组和果园小组，每个小组都有负责人，上一级的“谢利叶”也有负责人，乔治·里普利统筹所有“谢利叶”，按照傅立叶的叫法，被大家唤作“欧姆尼”(Omniarch)，即“法郎吉”的最高主宰。



成员们可以根据自己的兴趣、能力和时间选择和切换不同的小组和“谢立叶”，在激情吸引力的驱动下，很快农场就出现了自发的劳动竞赛，在转型后的第一年就扭亏为盈。

农场的文化和知识氛围并没因更多工人和农民新成员的加入而转淡，但对傅立叶学说的学习和讨论则成为热点。每周一和周四，乔治·里普利开课讲授傅立叶；每周日，有固定的傅立叶讨论会；有个鞋匠甚至把他新生出的男婴正式取名为傅立叶。闲暇娱乐仍受重视，年轻人热衷谈恋爱，情书到处飞，如果两个女孩同时爱上一个男孩，她们会说，“我们的竞争不是外面世界的恶性竞争，而是协作社会里的竞争，我们虽竞争但保持友好。”他们继续波希米亚的打扮，但现在更喜欢模仿法国农民的衣着，并学会了一个新的法语词来把城里人讥讽为“文明人”（civilisées）。1845年，农场举办了庆祝傅立叶诞辰的盛大派对，布里斯班应邀前来分享他与傅立叶在巴黎交往的故事，在高潮时刻，成员们把傅立叶颂扬为“基督的二次重临”。和“千禧至福”运动中震教教母安·李被视作基督再世一样，傅立叶在“法郎基”运动中也成了基督的化身。这一年，欧文到访，吃惊于农场的成功，不知他当时是否想起傅立叶曾给他寄过书？他做了两场演讲，还是不肯为新和谐的失败负责，让农场的人在底下暗笑不已。

在1844年11月至1845年10月期间，农场的访客超过一千二百人。怪异人士继续出没，一位波士顿的唯灵论妇女是傅立叶的热情拥戴者，她声称可以通过身体触碰（而不是用眼睛看）来“读懂”死者的手稿，布里斯班给了她一封傅立叶的信，她把信压在额头上，接通了大师的信息：“如果我笑，笑让我悲伤；如果我悲伤，悲伤让我笑。”让布里斯班惊讶不已。和《福谷传奇》中写的“千里眼”和催眠表演一样，这些都是十九世纪千奇百怪的幻术。欢迎怪人，也是傅立叶的教导，现在给了布鲁克农场更充分的理由。因为新成员和访客激增，“蜂巢”、“鹰巢”再加上一些公有或私人资金建造的房子都已经无法应付住宿的问题，农场启



动了他们最具野心的建设项目：“法兰斯泰尔”。布里斯班带来了他的巴黎同门维克多·康士德兰 (Victor Considerant)²⁹ 绘制的建筑草图，一个长一千二百米，带两翼，混合了广场、庭院、拱廊街和钟楼的三层欧洲式宫殿，让整个农场沸腾了起来。

傅立叶发明的法文词 Phalanstère，由 phalange (希腊步兵方阵，即“法郎吉”) 和 monastère (修道院) 两个词合成而来。按他的设想，中央建筑主要用来安排安静的活动，包括餐厅、会议室、图书馆和研修室；一个侧翼主要用来容纳劳动和喧闹的活动，如木工、锤打和锻造，以及儿童游乐；另一侧翼包括舞厅和旅馆，舞厅用于举办节庆和派对，旅馆里有会客厅，用于与访客会面，访客必须付费。建筑里还包括成员们自用的公寓和社交大厅，每个社交大厅隶属一个“谢利叶”，因此又称“谢利叶宫”。建筑各部分由拱廊街相连，傅立叶认为这种有顶篷可挡雨和过滤阳光的通道是“法兰斯泰尔”最重要的部分，它可根据气候变化调节温度，是“谢利叶”制度优越性的表现：“在文明制度下，甚至国王都没有这种设施。你走过他们的宫殿时，会淋雨或挨冻。”³⁰ 傅立叶关于拱廊街的说明后来被本雅明写到他的《拱廊计划》中，而柯布西耶后来则根据“法兰斯泰尔”的概念设计了著名的马赛公寓。康士德兰的草图明显受到了凡赛尔宫的影响，这样的巨构自然无法在布鲁克农场变成现实，虽然布里斯班全力支持，要把它建成美国“法兰斯泰尔”的代表作，但农场从

29 维克多·康士德兰 (1808-1893) 曾为傅立叶编辑《法兰斯泰尔》和《法朗吉》两份刊物，著有《社会命运》和《民主宣言》，其中后者比《共产党宣言》早了五年。他提出的“工作权”思想影响了 1848 年法国的二月革命，也是“比例代表制”和“直接民主”的首倡者。二月革命失败后他在布里斯班的邀请下流亡美国，在 1855 至 1857 年间，在德克萨斯州创办了傅立叶主义社区“重逢” (La Reunion)。他是 1864 年“第一国际”成员，并 1871 年参加了巴黎公社。

30 《傅立叶选集》第一卷。第 229 页。



新英格兰的实际出发，把它修改成了一个长175英尺的矩形三层木结构房屋，四周围绕着一圈回廊，外加一个广场，用“新世界”的现实主义来调整“旧世界”的想象。1844年夏天，他们在一块草地上选了地基，所有人都投入了热火朝天的建设。

毁灭之火

到了1846年初，“法兰斯泰尔”几近完成。它伫立在雪地里，凝聚了每一个布鲁克农场成员的辛苦劳动。因为天气太冷，它暂时停工，所有窗户上都钉着木板。室内的木工部分已完成，外墙还没抹灰。它有超过一百间房，每层都将配有图书馆、小的祈祷室和一间大客厅，地下室将有一个大礼堂、大厨房和可容四百人的大餐厅，他们准备夏天就搬进去。二月的最后一天，窗户上的木板被拆下来，准备继续开工。因为冬天的缘故，房梁和板条变得很非常干燥，在地下室工作的木匠为了取暖，装了个小柴炉。三月三日晚上九点左右，“蜂巢”里正在举办华尔兹舞会，一个人冲进来说“法兰斯泰尔”着火了，很多人都听不见，听见的也以为是开玩笑。直到有人从窗边看到外面的火焰，大家才冲了出去。大火从“法兰斯泰尔”屋顶冲向夜空，在雪地的反射下，把夜晚变得如同白昼。因为温度太高，人已开法冲进去，大家拿起水桶，开始接龙，从旁边的“鹰巢”屋顶上试图灭火，西诺克斯贝瑞村的邻居也过来帮忙。波士顿的消防队因为路上积雪太厚，花了一个半小时才抵达的时候，屋顶、墙、大梁和烟囱已先后倒塌，“法兰斯泰尔”变成了一堆仍在冒烟的废墟。

这场大火给了布鲁克农场致命的一击。它虽然在1844年实现了盈利，但财务状况一直还是不稳定的。“法兰斯泰尔”的建设，一方面是出于想实现傅立叶的理想，另一方面也有经济现实的考量，因为有了更多居住空间，农场就可以招纳更多劳动力，投入扩大生产。它的预算是



一万美元，可是针对它的招股没能达到这个目标，只筹到了七千美元，而布里斯班和格里利许诺的资金也一直没有到帐。它之所以耗时近两年，主要原因是要等钱买材料。在这段时间里，格里利陷入了当时烽起的报纸行业的恶战，他原来的助手、后来《纽约时报》的创办人亨利·贾维斯·雷蒙德(Henry Jarvis Raymond)，在另一份报纸上攻击《纽约论坛报》倡导的傅立叶主义“正在日复一日地摧毁我们现存的制度”，³¹ 引发了美国保守社会对“法郎吉”运动的广泛反对。随着布鲁克农场日渐增加的债务，布里斯班也对它选址所在地的贫瘠土质日渐失去信心，他曾劝乔治·里普利另辟新地，并和他一起通过巡回演讲筹款，而乔治·里普利因为“法兰斯泰尔”已箭在弦上，根本无法答应这样的建议。两个大支持者的撤退，让乔治·里普利只能苦苦独力支撑，直到大火烧毁了所有的希望。

在大火之后的五月，乔治·里普利宣布离开布鲁克农场，十一月，他拍卖了农场图书馆里的藏书，用来偿还债务。他悲伤地说，“我现在能理解一个人若能参加自己的葬礼时会是什么感觉了。”格里利给了他在《纽约论坛报》的一份编辑的工作，他在1862年才彻底还清了布鲁克农场总额为17445美元的债务。他的余生主要投入文学批评，成为美国文学在“镀金时代”的“品味仲裁者”，后来因主编《新美国百科全书》而收获了近150万美元的版税。查尔斯·达纳在在农场解散后也到了《纽约论坛报》任格里利的助手，在法国1848年革命期间，布里斯班在巴黎介绍他认识了马克思，他开始邀请马克思为《纽约论坛报》撰稿；在美国内战期间，他为林肯总统的战争部门工作。布鲁克农场的解体，正如一位年轻成员所说，“就像冰化为水，无声逝去；就像载客的马车驶向远途，消失于视线；就像苹果花谢，堕于树下；就像牛群四散，没于草原；就

31 Chris Jennings, *Paradise Now: The Story of American Utopianism*. 227 页。



像自然万物，千变万化。它不是失和变调，而是乐曲终止。”³²它的离析是缓慢的，因为还有不舍。有些成员在波士顿找了新工作，但周末还会返回农场；有些后来才搬去其它的“法郎吉”；有些终于加入西部的淘金热；农场在1847年才彻底关闭，《先驱者》维持到1849年才停刊。

“我从未如此平静、谦卑、虔诚地表示感谢，”威廉·亨利·钱宁说道，“我有幸参与了这场人类最伟大、最崇高、最可靠的运动的失败。”他是较早把傅立叶主义与“千禧至福”的神学预言关联起来的一位论牧师，经常到布鲁克农场布道和主持宗教仪式。爱默生虽非正式成员，也对布鲁克农场的终结深感惋惜，把它称作“一场永恒的野餐”，“理性时代一场小型的法国大革命”。³³在《福谷传奇》中，霍桑感念道，“那是另一个时代的一部分，一种不同的社会状态，一个目标和方法都颇为独特的生存碎片，一页插入当下历史的神秘书卷，而当下历史正在被时间抹去。”³⁴布鲁克农场毁于大火，确实预示了一个时代的消逝。随着淘金热的兴起，经济的复苏，美国知识分子的兴趣很快转向人权和种族的平等，他们的能量很快被废奴运动挟裹而去。“法郎吉”运动虽然前后一共发展了近五十个不同的“法郎吉”，但在布鲁克农场崩解后，一下子就转入了低潮，直到1854年，又一场火灾摧毁了最坚韧持久的“北美法郎吉”，这个轰轰烈烈的运动才拉下了它的帷幕。

32 Elinor Lander Horwitz, *Communes in America: The Place Just Right*. 第107页。

33 钱宁及爱默生引文均引自：Chris Jennings, *Paradise Now: The Story of American Utopianism*. 235页。实际上爱默生的“野餐”和“法国大革命”的比喻不仅夸张而且引人误解，忽略了布鲁克农场艰辛的劳动和温和的政治态度。

34 Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, Dover Publication, 2003. 第179页。



新布鲁克农场

布鲁克农场是美国自十八世纪以降各种社群运动中知识分子参与程度最高的，这也使它获得了最大的历史影响。关于它的纪录和研究可谓汗牛充栋，这种海量文献完全有赖于它的参与者本身的书写以及后代知识分子不断的追问探寻。非常难得的是，尽管它的发起者和主要参与者都是名动一时的知识精英，但它并没有出现像欧文和麦克鲁尔的新和谐公社那样严重的阶层冲突。它在傅立叶主义时期招纳了不少劳动阶层加入社区，但乔治·里普利与他的知识伙伴们还是身体力行地做到了“贤者与民并耕而食”，用合作劳动解放了农民与手工业工人成员的闲暇，让他们也可分享灵魂的自由和精神的进步。这种分享并非居高临下的施予，而是一种谦虚的互相学习。无论是割干草还是种菜，乔治·里普利们知道自己是笨拙的“农民”，他们非常信赖专业劳动者的经验和技能，并努力向他们求教。而专业劳动者通常对脑力劳动者的示好都感觉别扭，但布鲁克农场“真正”的农民和工人却能放松地接受他们的学者同胞传送过来的傅立叶主义和其它学说。最重要的是，布鲁克农场是一个真正有趣、快乐的地方，尽管时时遭遇财务的困迫，但所有人都能在闲瑕娱乐中找到令人兴奋的存在感。生活习惯和爱好或许仍需要更多的时间磨合，改变社会的高远理想也并非一朝一夕可以达成，但至少，他们共同活在一个有趣的小世界。

布鲁克农场也是继新和谐公社之后第二个引人关注的世俗乌托邦实验。约翰·汉弗莱·诺伊斯在他的《美国社会主义史》一书中把欧文主义运动视为傅立叶主义运动的准备，而后者则是前者的延展。³⁵可是，

35 John Humphrey Noyes, *Strange Cults & Utopias of 19th-Century America*, Dover Publications, Inc., 1966. 第 24 页。此书初版于 1870 年，原题为 *History of American Socialism*，后来出版社可能因为想引起当代读者兴趣而改了它的题目。



乔治·里普利与欧文的巨大差异在于，乔治·里普利与他的很多超验主义友人一样都是一位论宗教信仰者，虽然一直追求解放神学，但不像欧文那样是个仇恨一切宗教的无神论者，他也不以宗教派别来甄别成员的资格，而是给成员以充分的个人自由。与傅立叶主义的结合曾带来主流社会对农场的怀疑，但实际上社区里保持着信仰、财产和各种选择的自由，却没有滑向外面世界所担心惊恐的“自由性爱”和对家庭或婚姻的否定。乔治·里普利努力平衡着自由与互助、个人与集体之间的关系，尽量消除人们因为无暇细读傅立叶主义的学说而产生的误解，减弱傅立叶主义在传统社会里传播时所产生的危险想象，几乎是心无旁骛地，在新英格兰乡村的偏僻一隅，克服一切困难，去建设一个简朴、健康、知性、平等、合作、快乐的“和谐”社会。他虽然被大家视为“欧姆尼”，但不像欧文那样集权专制，农场里没有出现像新和谐公社那样的权争问题。新和谐公社只存在了两年，它是在冲突中结束的；布鲁克农场存在了六年，它的内部关系一直良好，如果不是因为火灾，它或许还能维持更长久一些。

1849年，一个叫约翰·普卢默(John Plummer)的人买下了布鲁克农场的土地，六年后转卖给詹姆斯·弗里曼·克拉克(James Freeman Clarke)。克拉克在美国内战期间把它送给了林肯总统用作军事训练营，1868年又卖掉被人用作避暑山庄。1870年，戈特利布·伯克哈特(Gottlieb F. Burckhardt)接手后办了一所孤儿院，并把其中的一块地用作墓园。孤儿院于1943年关闭，后又改为治疗中心和学校，直至1977年停业。布鲁克农场于1965年被宣布为美国国家历史地标，1977年又被宣布为波士顿最具认同度的历史地标，1988年由麻省联邦购下，归属保护与再生部门管理。当我在一小时左右“游”完它的遗址，站在“游客中心与办公室”门口等车离开时，我感到巨大的失望，这个简称DCR的部门简直可以说是让它丢荒了三十年。在我去过的美国十九世纪社群主义乌托邦遗址中，没有一个地方像今天的布鲁克农场一样荒凉萧索、



一无所有。也许它不像其它地方那样有那么多历史建筑、文物留存下来，可是它的非物质历史资源非常丰厚，在美国历史上的地位也非常重要。难道波士顿人、麻省人、美国人就没有一个人对此感到惋惜吗？难道他们就一点也不想做些什么吗？

带着这些疑问，回到酒店我就开始上网寻找答案。令我释怀的是，我找到了一个叫“新布鲁克农场”的民间非营利组织，他们由波士顿及周边的市民组成，都是历史、自然、园艺的爱好者，公园和都市农业的支持者，委员会成员都是城市规划、建筑、景观设计、农业、教育、社区发展、法律、医药、环境科学、天文学的专业人士，有的还在执业，有的已经退休。“新布鲁克农场”成立于2011年，他们的目标是在原农场的遗址创建一个小型的示范花园，通过种植活动来推广“健康和绿色的实践”，在此基础上在场地内外再开展一系列教育项目，旨在“提高对原农场遗址的历史、社会、考古和环境意义的认识”。至今他们组织了多次遗址的导览活动，举办了庆祝布鲁克农场成立175周年的展览和关于“布鲁克农场的女性”的户外读书会，以及多次关于布鲁克农场和蔬菜种植的讲座。网站上罗列了一个非常完备详细的布鲁克农场历史研究书目并收集了一批历史图片。³⁶单从网站来看，他们获得支持非常有限，离我期待的像肯塔基州的震教村、印第安那州的新和谐公社或纽约州的奥内达公社那样，有较充足的投入和专门的机构负责日常运营，在遗址上展开历史修复和新设施建设，对更广阔的人群开放等等，还有很远的距离。他们为什么得不到更多的支持呢？我想这个问题一定很复杂：它不仅事关民间机构，更涉及政府行政。

2019.5.27，于湖北沙市

36 <http://newbrookfarm.org> 2019年5月27日访问。



我是灵车的儿子

孙一圣

1. 漂亮

路上给我看到个非常漂亮的女人，简直无可挑剔。今天这个阳光猛烈下，她的漂亮无可遁形，把我一眼击中。她也同样看了我一眼，这么个朗朗乾坤下，她那么明目张胆，她说：“我有阴道，你有屌吗？”

2. 我是灵车的儿子

一天，阿乙说我：“孙一圣是灵车的儿子。”他的意思我明白，我爸是开火化车的，也就是灵车司机，走街串巷拉死人到城里火化。一个死人一百块。活人要到城里最多三块钱，可见死人要比活人贵。从我记事起我爸干尽一百种职业，样样赔钱。只这一项死人生意，使他活了命。到那会他已没有任何余钱给他生意了，小本生意也不成，更别说要去工商部门开营业执照了，他根本办不起。被逼无奈，他便操起无本生意。说是无本还是有本钱的，钱也不多。是他借得到的钱，凑到钱他去废铁场，以废铁的价格，买了一辆报废的面包车。亲自动作，焊接铁架，加工招牌（多亏他写一手好的毛笔字）。把车里的所有座位清空，买了铁皮和铁条，焊接担架和滑轮。我知不知道他想法为何，也许为了开张大吉，车牌两边高高挂起两只灯笼长穗。这样他的火化车大功告成，开启他的死人生涯。他见过的死人比活人还多，活人就那么几个，见来见去，都成了熟人，死人他只见一面。见死人再多，他也没见过死人复活。火葬场的火炉工，干了一辈子也就见过一次。“现在想想也不是复活，顶了天就是假死吧，给家人误作死亡送到火葬场来的。”这个火炉工是话



癆，逮着谁都聊两句，抽一口烟，吐两句话：“我们这横横吧，死人多的时候要排队的。家里要有钱吧，给看门人买盒好烟，他给你插队，让你把人早早烧完早早回去。有这么一家，可能很穷吧，就是不花这烟钱。眼看前头很多人插到他前头去，从早晨排到晚上去了都。终于轮到他们家的死人火化了，这具尸体刚刚推到火化炉跟前，猛然就从担架床上坐起来，掉身回家去了。”这个故事我跟阿乙讲过，他也讲进他的鬼故事里头去了。所以说咯，死人是不会复活的。听完火炉工鬼话连篇你也听我一句，我爸说可是死人是会说话的。死人说话不用嘴的。“一开始我也纳闷啊，我以为是路况不好，这该死的沥青路早该修了，破破烂烂像个筛子。你会看到死人的肚子一鼓一鼓吓死个人。到了菏泽了路也平整，那肚子也跳。你可能不知道人死后肚子的隆起的，像喝多了水，不听话地晃。现在你知道了，死人说话是用肚子说话的，就像腹语，隆起的腹部，一鼓一鼓，冷不丁发出人类纯正的声音，吓你一跳。仔细听听，他在跟你说话呢。”听到这会，我想起小学逃学，跟人学抽烟，可是申楼小学的申公豹，就叫他申公豹吧，他是申楼庄上的流氓大亨，我记不得他的名字了。他抽烟不用嘴的，只见申公豹撩起衣衫，袒胸露乳，把烟嘴放进肚脐叼住，一口一口抽起烟来。真他妈屌死了。

3. 人间

这样的天气，下着毛毛细雨，淫雨霏霏的样子，打伞也不是不打伞也不是，尴尴尬尬，卡在这人间里。

4. 机器

2019年08月17日午后4时，我正在坐在冷气十足的大厅，接到尾号为7284的电话，我说：“喂喂，你好。”她说：“喂，你好，我是金碧大湖风华售楼处的，那是国企基地开发呢，是坐拥6000亩的水域，青龙湖临湖而建的低密洋房以及别墅项目，想要给您了解一下的。”我说：



“我不需要。”她接着说：“那咱们项目呢，是位于北京市房山区6000亩的青龙湖水上乐园东南侧北望天龙山毗邻金融学院，（我说：“你是机器人吗？”）我们廊坊别墅项目……”我说：“你是机器人吗？”她说：“我们是机器客服专员，我们机器客服专员呢给您介绍……”我说：“我呢，我是机器客户。”

5. 结巴

今天给我理发的人很爱跟我说话。他说了不少话，整个理发的过程不超过半小时，他一直不停地说。很可惜，他是个结巴。

6. 性

神没有神性。

7. 男朋友

主要是他跟我扯皮你知道吗。他一会说家里人在昌平给他找了工作回不去一会说太远了回不去。一会说他妹妹抑郁症什么的。我说你他妈不就是想分手吗。他说是。我说那就分手啊你跟我这拖什么呢。他就是拖你知道吗。隔几天他就给我发短信说他在过来办事但我楼下了顺便把他的东西带回去。我说，你别上来我新男朋友在这。他就说你真行，东西我不要了你扔了吧。我说好。

我在想她为什么强调新男朋友，而说不说男朋友呢。

8. 废物

妻说：“找个老公不会开车就是个废物。”

9. 爱

妻说：“我们的爱像艾滋病，不可救药，通过性传播。”



10. 干净

你看你，把你的话都放到椅子上了。待会我要一屁股坐下去，可是我是干净的屁股呀。

11. 工作

今天阿乙很疲惫，他说：“我现在整天在睡觉，我也不知道我为什么这么困，我就觉着有另外一个我在没日没夜地工作。”

12. 迷信

今天吃饭的时候有个女生，就叫她 Anna 吧。她指着我手腕上的佛珠说，“你为什么要戴这个啊，你戴这个有什么说法吗。”我想说我有信仰啊，最终还是临时改口说，“我迷信。”很可惜，她没有问我为什么带两串佛珠，一大一小。

13. 灯泡

一杯咖啡下肚，到晚上眼睛比灯泡还量。我写错了，不是量，该是亮。

14. 衣服

商场碰见一对女人，细致地说：“衣服的质地做工很好，就是呀这个颜色抬不起肤色。”

15. 怪物

坐出租车，我把十五点看成五点。我说现在都五点了，坐个车把两个小时做没了。



16. 恐龙

小宝在看电视，电视机在播放恐龙。妻在收拾碗筷，老丈人陪在小宝边上，也看得津津有味，不刚刚吃得很撑吗，老丈人竟然又馋嘴了，与妻说，“要不我们买个恐龙来吃一吃吧。”

17. 间谍

他很老了，老到就快死了，嘴也瓢了，嘴一瓢就把秘密漏了出来。于是，他是即刻走漏了他是一个间谍的消息。

18. 骨灰

还是刚刚的火炉工，他没有明说的是，要是你给火炉工买盒好烟，他会让你的家人死得干干净净。他会把你家死人烧成灰之前，把上一个尸体的骨灰扒拉干净，排除出去。再把你的家死人的骨灰全都装到你家的骨灰盒里去。否则的话，他就不负责任，你家的骨灰根本就不是完整的骨灰。你家的骨灰会和上一家掺合，或者留不少给下一家的骨灰掺一块，根本拎不清谁是谁。

19. 教堂

有一段时间我不知道该去哪，每周日我都会去基督教堂。第一次去的时候我有点蒙，摸不着北。院场里乱哄哄的，还有相亲角，哦，我看错了。那不是相亲，是夫妻和睦联谊会。一个接一个人跟我说，主堂有位置，到主堂是他们邀请我进去的。刚刚坐下他们还在唱圣歌。主在圣殿中。主在圣殿中普天下的人在主面前都应当肃静 肃静 肃静应当肃静阿们。后来我还是跑了出来，去了副堂，要排队，要唱诗班先进去坐好才能轮到。我直奔副堂最右边的第二排，第一排是聋哑人坐席。许修士帮我们唱诗祷告过后，是柳牧师布道。阿门。漫长的布道结束结束以后，柳牧师说这里有没有我们新来的道友，站起来让我们大家认识一



下。我知不知道该站起来，可能上帝把我推了上来志愿者就跟我握手，“愿主保佑你。”递给我一张“北京基督教会崇文门堂欢迎您”的宣传单，并一支笔。宣传单倒还罢了，我喜欢那支笔，虽然他是一只很普通黑色签字笔。后来，每周日过去布道结束我都会站起来冒充新来的教友。就会过来一位志愿者，递给我一张宣传单和一支笔。我收集了八支笔了都。今天我又去了，当我再次站起来的时候，他们当中终于有人认出我来了，首先认出我的就是第一排那个年轻的哑巴。接着第二排也有人认出我来了，第二排的人离第一排太近了，好像刚刚打破结界学会说话，他指着，结结巴巴，一句囫圇的话也说不出。第三排的人顺利多了，她是一个女人，她太谦逊了，谦逊得像个居士，她说，“你不是新教徒，你这个……根本不是新教徒。”对啊，从第一天起我就走错堂口了，本来我想去天主教堂的，可他们等级森严不让我进啊。况且，况且，你还记得吗？况且我手上还带着两串大大的佛珠，是一位藏传僧人在北京转经的时候偶遇时搁八大处灵光寺的舍利塔内的佛指舍利前亲自开过光的。那可怎么办呢，我害怕极了，担心他们把我当做叛徒打出门外。

20. 驯龙

那些藏在深山里幸存的驯龙人，在龙灭绝以后，幸好世上还有猪，他们侥幸以驯龙术养猪为生，活得很心不在焉。现在我们养猪已经非常普遍非常成熟了，就是从驯龙人那里传来的驯龙术，是由一个误闯驯龙人村落的小偷偷学并发扬光大出来的。在驯龙人看来猪和龙是没有区别的，唯一的区别就是猪只有黑白两种，龙是有颜色的，至于什么颜色，就无从而知了。现在，驯龙人也像龙一样适时灭绝了。

21. 哑巴

我时常奉劝身边的朋友，该说话的时候一定要说话。因为我们使用的词语正在逐年递减，而我们却不知道，并且蒙在鼓里。就是说，我们



使用的词汇正在默默发生灭绝，并且速度越来越快，所有的词语，使用的人越少它就越僵硬，当50亿人没有一个人再说这个词语以后，这个词就“啪”地一声凭空消失了。这个词语灭绝以后，我们是不知道的，我们的不知道不是慢慢把它遗忘了，我们的不知道发生在遗忘之前，就好像它从未出现。先时可能是生僻词，发展到后来就是常用词了，比如“习惯”，比如“恋爱”，比如“活着”，比如“比如”这些词语。最后消失的词语一定是“我”这个词语。当“我”从来不在以后，我——我们也就是学会了闭嘴。这时候我们就是自己的哑巴了。话说回来，我有个舅舅，他也是一个哑巴，他不是天生的哑巴，他是小时候一次高烧以后才学会哑巴的。但是我舅舅的哑巴和我们以后的哑巴不一样，他不是词语的无奈，是舅舅的无奈。从小我跟我的舅舅很亲，每次见我，他都有无数的话要说，我看着他，他张开很大的嘴巴，好像嘴巴里堆了太多词语，它们很奇怪，它们疯狂地争先恐后，它们却礼貌得要命，根本不知道该使哪个词抢先出手。对，就像你看到的这样表面，舅舅的样子，比从嘴巴里伸出一只手来还令我难受。

22. 眼球

为什么人类如此热衷坐到靠窗的座位，不是因为窗外的风景有多好看，而是人类的眼球是需要快速的颤动，长时间看静止不动的东西，眼球末梢神经会传达给脑神经，使人疲惫，那样一来人类很容易就会瞎了。

23. 烟 ~~~

今天我给家里安装美的热水器。电话预约安排过来的工人师傅十分友好，闲聊他问我你姓什么，他说啊呀本家啊，我叫孙长贵。果然是个富贵的名字。他说既然本家给你便宜些，给计算部件的时候果然便宜许多。



他写给我的列表如下：

烟 ㄣ 1 根，38 元

卡子 5×5 个，25 元

& 头 1 个，38 元

底座 1 个，52 元

波纹 ㄣ 2×22 ，44 元

球形阀 3 个 $\times 44$ ，132 元

气 ㄣ 1 根 80cm，78 元

气 ㄣ 内牙 3 个，69 元

$\times \times 1$ 个，13 元

$\times \times 1$ 个，2 元

共计 491 元。

因为本家，把零头给我抹去了，490 元。

对于钱数我没有表示异议，而且写的汉字我认不全也就罢了，“但是你写这个 ㄣ 是什么意思啊？”

烟管的“管”字呀。

& 这个呢？

弯弯的“弯”嘛。

24. 记梦

我刚刚回家。一群人堵到我家院门。妈妈刚出门，爸爸不在家。家里大开院门。我刚刚到了门口，就看到他们，他们人人开着摩托车，嗡嗡就响，像一群苍蝇，就不进门子。这群摩托党气势汹汹，我问头领，你们谁啊。他说，你说我们谁啊。我说，你们找谁啊。他说，你说我们找谁啊。我说，我爸不在家。他说，这都多长时间了，联也联系不上，必须挨打了。我说，别打我爸，我替我爸挨。他说，给我打。他们一哄而上，头领他一棍子打到我胳膊上，疼死我了。再一棍子早我躺在地，



用腿遮挡，因为我的双腿绑了两块铁。第三棍子没挨到我身上，被头领一个手下挡住了。小喽啰说，少爷快跑。头领一愣说，他妈的，给我往死里打。我他妈也一愣，心说，完蛋了，蠢猪啊，这回我非死不可了，本来打我一顿就走的。这下，我爸埋在这个帮派里的暗桩暴露了，头领肯定不会放过我爸更不会放过我了。紧接着摩托党里一半的党徒突然叛变，一半暗桩冒了上来，他们就打成一团。我趁乱拼死勒住头领的脖子，要把他的脑袋掰下来，再过来的一个喽啰帮我摁住头领的腿。我都把头领的脖颈掰下来，可我又害怕不敢掰了。头领使劲拍我的手，要我松手。我的十根手指死死扣住，就不松手，头领的脑袋也给我掰断了，因为那个喽啰已经把头领的身子拖走三米远了，血淋淋刷刷的，刷的一地多乐士油漆一般。可我不知道，手指扳断了。好险，我把自己的十根手指根根扳断之前我便醒了。对了，爸爸欠他十万高利贷。

25. 路由器

家里原本有一个路由器，可能坏掉了，上网很慢。过年的时候我和姐姐又买了一个路由器重新安装。换上新的路由器以后网络果然快速很多了，就像换了新的网络一样。没过半年爸爸抱怨家里的网络又变慢了，耽误他看电视剧了。于是他把旧路由器换回来，网络再次畅通无阻了。这样，每隔半年爸爸便把新旧路由器轮值一下，让一个工作半年，就让另一个歇半年。

26. 木瓜

多少年前我记不得了，妈妈去种子站买豆角种子。种子站售卖员为了推销新进的种子，给妈妈推荐一种木瓜种子。“原先卖一块呢，给你算五毛。”妈妈买来种子，木瓜种子顺便就种到院场里。翌年种子发芽，爸爸很是上心，给它浇水，剪枝，无微不至。三年以后才长到一炷香那般粗。中间搬过一次家，木瓜树爸爸自当小心谨慎移栽了过来。怕



鸡鸭狗咬，爸爸给它圈了起来，圈的圆悠悠，异常好看。五年以后，木瓜树已经长大一掐那般粗了，树叶繁密，树干也捋的笔直，回回见它长歪一点，爸爸就给它掰直喽，当个木锨杠也可以。邻居们无论是谁，但凡见了就觉稀罕，“你这是啥树啊没见过。”爸爸说，“木瓜树嘛。”桥到船头自然直，今年秋天木瓜树开花结果了。你猜怎地，等了四五年，待它还恁娇，这个笨蛋木瓜树竟然变卦——结了六七个柿子。谁能想到，原本老老实实的一株木瓜树一夕之间投诚变做柿子树了。柿子树就柿子树吧，熟还是熟透了的，摘下来尝一尝，里头没有瓢，都是又硬又黑的籽。吃也不能吃，扔也扔不是。爸爸就换换衣裳提来溜直的木锨一把，忿忿难平，要把它砍掉。妈妈说，“你砍它作甚，圈在它周边的玉 fufu 棒子不都散架了吗。”

27. 耳朵

他根本听不进我说话，好像他的耳朵是一只木造的耳朵。

28. 诗句

“人们在被窝里吃食，在厨房里私通。”这句话来自电影《追捕聂鲁达》里聂鲁达的台词，不知道是不是他本人的诗句。

29. 结巴(二)

我们坐车回去，我要先下车。还有两站我就下车了。他也知道我还有两站就下车了。她很焦急地说，好像来不及说话一样：“你快到了哎。”我说：“对啊，我下一站。”我接着说，“我++我++，我说下一站的时候我差点以为我结巴了。”

30. 俗语

看《红楼梦》看到一个俗语，兴儿与凤姐说：“三人抬不过理字。”



于是我想到另外一个，我把他用在小说里面去了，他是，水大漫不过鸭子。

31. 歌谣

《曹县志》记载清末儿歌：“麦秀渐渐兮，禾黍油油；彼狡童兮，不与我好仇。”

32. 猴子与恐龙

我在巨野山推水泥厂工作，甬看我们乡野小村，山推可是一家上市公司。我们厂里有个人骨瘦如柴，大伙都叫他瘦猴。这一天闲慢无极，瘦猴与李红艳说：“你该喊我舅舅呢。”李红艳一听占我便宜，“你该喊我爸爸呢。”不隔几天李红艳看到瘦猴搁办公室喝水。李红艳说，“看到你妈妈来了你还不让让弄个椅子给我坐坐。”瘦猴说：“你爸爸来了你怎么着也该弄点水给我喝喝。”李红艳说：“你爷爷来了。”瘦猴说：“你姑奶奶来了。”于是，就在今天他们的两个的辈分一节一节向上蹿高，而且毫无章法。我相信，如果不拦着他们，他们已经捅到神仙老爷的屁眼，一只变作猴子，一只变作恐龙了。

33. 电车

定陶人李红艳盖新房。要用水，需打井。打完了井，买了电机，给了人家400块钱。但是水井不出水人就走了。我说：“笨蛋笨蛋，不出水你就给人家钱啊。”她给人家打电话人家不接。今天早晨她去吴庄找人家讲道理，借了邻居的电瓶车，骑到土地庙电瓶车没电了。李红艳便只好推着走，走着走的时候看到路两边种了很多红薯，就掐点红薯叶拿回家做菜吃。她正掐着呢，因为电车的钥匙没拔下来，又是三轮车，自己便跑了。电车就大撒把，没有方向，愣头青一样拐到沟里去了。原来电车的电瓶不是没电了，而是电瓶的电瓢了，李红艳一下车，



电车轻了，剩下的电量就把轻巧的电车拽跑了。李红艳也没多大力气，也可能水沟太深，推不出电车。碰见个人帮帮忙吧，人家说我力气太瓢了也推不出来啊。高低碰到个韵达快递员帮她推出深沟，李红艳便给我妈电话，我妈骑上电动车把她和电动车拉了回来。回到家里天也黑了，晚饭大家吃了一顿上好的红薯菜汤。

34. 机器(二)

2019年9月26日00点27分06秒我接到95559的一通电话。你好我交通银行的只能客户经理小娇，轻吻听的清吗。喂。抱歉小娇没有听到你的声音。有一个优惠活动通知到您。即日起至九月末，我们交行剪辑高收益高灵活性的明星产品，获得也想28天，收益率有了一个大幅提升，让我们理财专员给您简单介绍一下好吗？我就挂了电话了，无情地。

35. 打井

李红艳盖新房需要打井。找到吴庄一人给他打井，现在打井不像以前，有电机带水管，一个人就可以了。李红艳她哥不叫她用电，打完井需要用电机尽快洗井，不然很快就会作废了。李红艳她哥是她亲哥，住在一个院场。李红艳说我发给你红包，现钱也行，你说多少我给你多少。她哥说，不行，钱我没法要，电你也不能用。李红艳只得搭了一条很长电线从前院邻居家走了一条远远的电。

36. 较死

今年秋收收成好，找来大型收割机收玉米。南地收割完了，北地的玉米还有五六天才成熟，纬度不就往北一里地嘛，便就青了那么一点点。我跟驾驶机器的小龙说，咱开车白开嫩快听佛冯庄搅死个人。小龙说，知道知道。也就前天下午，冯庄一家收玉米，他扎在里头没看见。有说他给自己收玉米，有说他偷人家玉米去了。收割机开到他那横横就



把他搅到里头去了。两条腿绞断了，脑袋绞掉半拉，血赤糊拉。司机是马集的，看到死了人，把车往玉米地一扔，也不要了就跑派出所报案去了。报完案马集就跑了，挨打赔钱不说，他这辈子都干巴这上头了，没个百八十万下不来。

37. 闺女

李红艳生第二个孩子的时候，B超一查是个闺女。她便想流产不要了，都六七个月了，肚子鼓起来很大了。李红艳狠狠心，便去医院流产去了。手术台架上去了，催产针也打了。医生准备做手术，把孩子拿掉。李红艳坐起来下了手术台就跑，一直跑到家，也没停。现在李红艳第二个闺女个头比她还高，该上大学了。

38. 儿子

李红艳她哥叫做李红卫的。当兵去了，搁山西结了婚，有了孩子了也。小两口工作忙，李红卫叫爹娘过来照顾小孩。俩老人呆了一年就回来了，因为什么回来了呢。李红卫他娘刚刚拖完地，白瓷地面油光呈亮，都能照人了。李红卫妻子刚吃完饭，把脚搁到地板上，她不该弯腰起身的，弯腰便低头，低头看到地板上一根头发。这个妻子嗷嗷叫，“谁的头发谁的头发，还发白呢。”他们就回来了，再也不去了。回家半年，李红卫打电话吞吞吐吐还叫他们过去。他爹也吞吞吐吐，他娘拿过手机，说：“俺有过一个儿子俺白养他了，俺不要他了，他是个白眼狼，恁跟他说他愿意孝顺谁就孝顺谁去吧，你说可怜不可怜，老了老了俺就从来没有了一个儿子啊。”

39. 工程

一上地铁就遇见俩人。他说：“那时候我跟你说过做世博会，北京馆我主持入场，审核全是北京的包括钢结构，全是北京的。我们便都到



北京园开会那时候北京副市长也参加，那时候我跟你说是专家出席，开几次会每次我都说这有毛病那有毛病。那市长烦了你又是设计院的你又这么懂，你每次都赶这一次次开会，这是说我啊这，干脆他说你直接接管做吧。就把那一摊事给我了。那市长说你直接做完了咱也不费那劲了。这么着我才接过来做的，做下来这一块吧有经验对付能做，年轻人没接上。再上来的这茬不行。”“对。”“那时候也不太挣钱，最早建工学院见的都是假的，也有厉害的。哎，你看是不是国贸了。”“应该差不多了吧。”“哎是是。”“国贸站到了，国贸 station。”“再见再见。”

40. 电刑

九几年吧，定陶南王店镇人全人庆把他爷爷大卸八块带回来没多久，就打工外出。那时候不兴打工，出门到外也没多少人，他怕走了以后不老实的人找他媳妇。

时候很早，外门没有门楼，只有铁条拧作的寨门。也因为将将时兴电，全人庆偷偷把电通道寨门，媳妇晚上睡前关灯通电。他走以后的一个半夜，全人庆的近门全光彦的兄弟全光朔去全人庆家，摸到寨门电死了。一个村就他们两家姓全，全光彦也没法，你要讲，三更半夜去人家干啥去了，说不清楚啊。只得匆匆把全光朔埋了。全光朔也没多大，就是小孩，也不一定办坏事，可能去玩，日他奶奶一摸寨门，嗡嗡一下电死了，冤枉死了。

41. 皮鞋

为什么会皮鞋这种难穿东西，硌脚又笨重，一点也不轻便。

42. 步步高

昨天去建材城抽奖，特等奖是一辆车，二等奖是四辆冰箱，三等奖是四辆洗衣机，随机奖80个，随意的茶具等。身在一群大爷大妈群里



大声疾呼抽奖的过程中，我心里默默说不要抽中我不要抽中我。可是最后他们还是给了我一个安慰奖，脚梯，因为最后无论有奖无奖，人人手中都有一个步步高脚梯。

43. 司机

我有个高中同学叫孙闻，搁国航做飞行员，副机长了都。开车的驾照还没过。回回卡到科目2，回回见他都十分沮丧。

44. 密码

啊呀呀像我这么腼腆的人到了咖啡馆怎么好意思要Wi-Fi密码啊走投无路的我回回找到他家的电话号码然后输入进去，从未失手。

45. 喝人

我去买沙发，售卖员是个胖胖的蓝色的人儿，她感冒了吧说话很重，说着说着声音就被压劈了，她不甘心咳嗽了一下，声音恢复了一下。说了太多的话，她一刻不停说了两个小时，她该喝水了吧，她喝水的声音很大，咕咚咕咚，喝人似的，连人带骨头，嘎嘣嘎嘣脆的响。

46. 停电

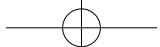
定陶王庄寨广播站站长叫潘明广。这天书记去广播站讲话，讲着讲着停电了。那是傍晚，天就扑下来了。站长连忙点上一只蜡烛，放到书记旁边说，“书记你继续讲。”书记说：“你个傻吊，我讲给你自己听吗，停电了谁能听得见。”这个故事流传广泛，正月初八，正逢集市我去买烧饼，碰到潘明广问他有这回事吗。潘明广早不是广播站站长了，那都是几十年事了，书记也死了几轮了，他还忘不记，闷闷说，“有。”



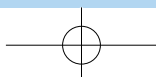
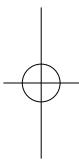
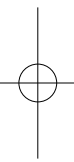
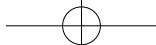
47. 机器人

家里买了个科沃斯扫地机器人，爸爸老跟着机器人转圈。爸爸说这个机器人太笨了，老往桌下钻。为了不让机器人钻，每每看见机器人转过去爸爸便把机器人掀翻，机器人像个被掀翻的格里高尔一样擎着两只回旋转扫不停转啊转。

今天格里高尔工作很勤奋，转了客厅又转了主卧，转到次卧的时候我听不见它了，过了半小时我才想起他来。我过去一看，是黑色的塑料袋缠住了他的两只脚，我只好把塑料袋绞出来，放走他。傻傻的格里高尔兴高采烈地继续扫地去了。



评论





北岛与“词的流亡”

张枣¹

第一节 可疑之处：写作危机与“朦胧诗”的再出发

毛泽东1976年的逝世和“四人帮”的倒台标志着“文化大革命”的结束。1978年，邓小平复出执政也伴随着意识形态管控的放松。一些自办刊物——其中也包括由北岛与芒克创办的双月刊《今天》得以浮出水面。这份被视为“朦胧诗”发源地的杂志影响力空前²，在如饥似渴的文学爱好者中引发了极大的反响，特别是受到1977年以后上大学的天之骄子们的推崇。“朦胧”风格红极一时，甚至挤占了官方诗坛。截至1980年12月被迫终止一切活动，《今天》一共出版了九期，另有三份“今天文学研究会”内部交流资料及四本丛书。³

被禁的其实并非“朦胧诗”本身，而是它的非正式出版形式。只要诗人在官方平台发表作品，一切便变得合理而又合法。自1979年，“朦

1 本文由亚思明从德文翻译为中文。2019年7月25日译文完稿。

2 甚至被列为普通高等教育国家级规划教材的文学史教程也承认这份杂志的巨大影响力，称1978年《今天》杂志的创刊，标志着“现代诗潮从地下转入公开，进入‘文革’后波澜迭起的文学大潮之中。这就是通常所谓的‘朦胧诗’派”。参见陈思和《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社1999年版，第263页。

3 译者注：1990年5月，北岛、万之在挪威奥斯陆大学筹办《今天》复刊的编委会会议，出席会议的有北岛、万之、高行健、李陀、杨炼、孔捷生、查建英、刘索拉、徐星、老木等。奥斯陆会议结束后，全体与会者应斯德哥尔摩大学东亚系邀请前往斯德哥尔摩继续开会，并和瑞典作家举行座谈。编委会正式决定复刊《今天》，编辑部设在奥斯陆。1990年8月，《今天》复刊号在奥斯陆出版。



胧诗”频现于各大主流媒体，甚至包括政治正确的《诗刊》杂志，这一奇怪的事实表明：文化界并未参透“朦胧诗”的实质，或者说，并没有真正懂得它们审美自律的意愿，也因此才会以“朦胧”（晦涩，古怪，看不懂）二字如此令人尴尬地命名这类新诗。⁴

虽然含混不清的语言风格使其饱受非议，但就基本立场而言，“朦胧诗”却被认为是“以独特而相对成熟的姿态参与了七八十年代之交的‘伤痕文学’思潮”⁵，很多令人耳目一新的意象本身，例如北岛的“墓志铭”和江河的“纪念碑”，“隐含了一个集体形象，揭示出诗人与这一代人的共生关系”⁶。对于类似的阐释，“朦胧诗人”并不情愿却也无计可施，因其文本与政治话语走得太近，即使背离主观意图，也从客观上导向这样的一种解读方式。

由此，“朦胧诗”陷入了危机，从1978年至1981年初，也鲜有重要的新作产生。这种危机同时也是身份认同的危机，因为每一个创作的个体都必须做出选择：要么加入“伤痕文学”的写作，“去为实现新时期的总任务而奋斗”⁷；要么是拒绝这种主流意识形态指导下的政治性表述，如北岛所强调的那样，“诗人应该通过作品建立一个自己的世界”⁸。北岛本人在八十年代初也感受到这种压力，敦促他重新反思诗人的角色。正

4 最早提出这一称谓的章明批评说，“少数作者大概是受了‘矫枉必须过正’和某些外国诗歌的影响，有意无意地把诗写得十分晦涩、怪僻，叫人读了几遍也得不到一个明确的印象，似懂非懂，半懂不懂，甚至完全不懂，百思不得一解”。参见章明《令人气闷的“朦胧”》，《诗刊》1980年第8期。

5 陈思和：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社1999年版，第264页。

6 陈思和：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社1999年版，第264页。

7 卢新华：《谈谈我的习作〈伤痕〉》，牟钟秀编：《获奖短篇小说创作谈1978-1980》，文化艺术出版社1982年版，第27页。

8 北岛：《我们每天的太阳（二首）》，《上海文学》1981年05期。



是写诗的“我”所面临的千难万险成为这段时期创作的主题，演化出一种全新的风格路数，并为后续发展奠定了基础。《主人》便是一个很好的例子：

主人

被怠慢的客人走了
他留下灾难性的消息
和一只手套
为了再敲响我的门
我仍无法看清白昼的焰火
舞曲响起
那从磨房流出的月光
充满了梦的暗示
相信奇迹吧
奇迹就是那颗墙上的钉子
我的影子在试
钉子上摇晃的衣服
试我最后的运气
两次敲门之间
支撑睡眠的手垂下来
危险的楼梯
从夜色中显出轮廓⁹

⁹ 北岛：《主人》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第122-123页。



来访者是匿名的，没有面孔，却深具威慑力——即使已然离去。他的告退看来只是暂时的，因为遗留的手套为他的归来提供了借口。手套暗示着可疑的，甚至可能是阴险的动机。这是一种什么样的访客呢？或许是受命于情报机关的警察？可以肯定的是，他的到访和告别前的谈话并不令人愉快，留下的不仅是一只手套，还有一条在主人看来是“灾难性”的消息。至于消息的内容，以及敲门声再度响起可能带来的具体危险皆被略去不谈，但隐隐的杀气无所不在——即使“月光”和“舞曲”也驱之不散。这种未被说出口的威胁性的气氛将“我”压缩成“影子”，并深感自己的无助和软弱（“我的影子在试/钉子上摇晃的衣服”）。所能做的只是小心提防，防患于未然，并寄希望于“奇迹”。早年激情满溢的英雄主义和壮志凌云荡然无存，这个被压缩了的“我”试着在黑暗和危险的现实面前保持清醒，这是他获救的唯一可能。北岛在此塑造了一个前所未有的“我”，将内心的恐惧和危机暴露无遗。

这首诗写于1982年前后。¹⁰一年之后，“清除精神污染运动”让北岛成了众矢之的。1985年，他接受牛汉邀请，受聘为丁玲创办的《中国》¹¹

10 译者注：《今天》停刊前后，北岛去《新观察》杂志当编辑。1981年年初，中共中央发了一个关于清理民刊的九号文件，几乎所有民刊的头头都被一网打尽，北岛也在名单之列：“当时《新观察》隶属中国作家协会。九号文件下来后，公安局找到作家协会，对我施压，希望我写检查交代问题，被我拒绝了。”北岛在访谈中还提到：“《新观察》主编是戈扬，副主编是杨犁（后为中国现代文学馆馆长）。前两年我才听杨犁的儿子杨葵说起，原来当年是杨犁替我写了份检查，才幸免于难。”原文刊载于2008年6月1日《南方都市报》GB32版，篇名为《1978年12月，〈今天〉创刊：青春和高压给予他们可贵的能量》。

11 译者注：《中国》隶属中国作协，由丁玲创办于1985年1月，停刊于1986年12月，共出版18期。1985年为双月刊，1986年为月刊。主编为丁玲、舒群，副主编为魏巍、雷加、牛汉、刘绍棠，编委为王朝闻、叶水夫等15人。后虽情况有变，但1985年的刊物封底内页一直保留着这份名单。1986年后，只在刊物的最后一页列发编辑名单。



杂志特约编辑，担负起推荐和审阅诗稿的工作，前后大约持续了一年时间直至停刊。¹²经北岛之手，《中国》刊发了不少“新生代”——也被称为“后朦胧诗人”，如：王寅、柏桦、陆忆敏、张枣、翟永明的作品。

北岛在这些年轻十岁左右的诗人之中发现了一种新的写作方式：排除一切政治干扰寻求一种纯粹的诗歌语言。他所经历的事情也让他得出结论：任何美学异端和特立独行绝不见容于集权体制的文化政策，即使是个人参政或者党内革新派支持也无济于事。

“我”现在所看到的平庸化的危险成了新的主题，并由此而发出质疑的声音。他对先前的未来幻景的破灭感到失望，并谴责当今，这与“伤痕文学”形成了鲜明的对比：“仅仅在书上开放过花朵/永远被幽禁，成了真理的情妇”¹³；他批评说，无论今天还是明天都不会变得更好，因为凶手一直活着，并继续为非作歹：“在突然睁开的眼睛里/留下凶手最后的肖像”¹⁴。诗歌还可以做什么？“我”应该如何说话，才能再次呈现变化？这一阶段的一些诗已经呈现出一种趋势，将“主人”的被动清醒的轻声而又怀疑的声调重新变回先前自信的、预言式的语气，如下面的这一首诗：

明天，不

这不是告别

因为我们并没有相见

尽管影子和影子

12 参见牛汉、孙晓娅《访牛汉先生谈〈中国〉》，《新文学史料》2002年01期。

13 北岛：《十年之间》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第90页。

14 北岛：《十年之间》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第91页。



曾在路上叠在一起
象一个孤零零的逃犯

明天，不
明天不在夜的那边
谁期待，谁就是罪人
而夜里发生的故事
就让它夜里结束吧¹⁵

显而易见，在这两节诗中嵌入了两个并置的、对立的“我”的存在形式：“逃犯”和“罪人”——因为受到无以言表的威胁，深感孤独以及人与人之间无法沟通的隔膜。如同“主人”，他的存在也被压缩成了影子。在其视域里，世界是去实体化的鬼影憧憧。他是“罪人”，只因不能勇敢地说出对于明天的阴郁的预言，他始终都在逃避这样一种发声，也因此而无法重建自我同一性的本体。

不过，他还是要对“明天”说“不”，由此而免于罪责，让另一个“我”替而代之地成为“罪人”——只因他盲目“期待”，不能认识并说出，明天不过是黑夜的延续。而通过说“不”重新找回的“我”将他的现实处境定义为“夜”，不会回到光明或早晨：“其实难以想象的/并不是黑暗，而是早晨”¹⁶。与之相应地是他要求立刻行动或者立即言说（“而夜里发生的故事/就让它夜里结束吧”）作为意义深远的艺术行为——就在此时此地，就在夜里。

15 北岛：《明天，不》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 94 页。

16 北岛：《彗星》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 101 页。



第二节 抒情“我”作为语言风景的探寻者

带着抒情的温暖，北岛开始将他的目光投向个人记忆的迷宫。“我”被塑造成一个探寻者的形象，似乎是在深邃的人性，在自然与爱中找到了一条新的路径：

迷途

沿着鸽子的哨音
我寻找着你
高高的森林挡住了天空
小路上
一颗迷途的蒲公英
把我引向蓝灰色的湖泊
在微微摇晃的倒影中
我找到了你
那深不可测的眼睛¹⁷

“那深不可测的眼睛”是单个个体的眼睛，是“你”的眼睛，是“倒影”，即语言的密码，但不再是《回答》里胜利在望、预言式的“象形文字”，或者集体主义的“未来人们凝视的眼睛”。¹⁸此处的眼睛让人想起一位逝者——北岛的妹妹姗姗，她的倩影连同水意象一起在流亡之后的北

17 北岛：《迷途》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第82页。

18 参见北岛《回答》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第26页。



岛诗中依然时隐时现。¹⁹1976年，年仅19岁的珊珊因下水救人而不幸罹难。她的行为是自发的，源自人性最深沉的爱。那么，妹妹的意象——“自发性和深邃的人性”，是否同时也是诗学的愿景？以此免于一切意识形态的纷争，跳出二元对立的魔鬼循环，而指向一个伟大的目标？无论如何，这首诗看上去是朝着这个方向的一次探寻：“我”寻找着“你”，最初一无所获（先前的道路皆为“迷途”）。可是，一颗自我放逐、随风舞动的“蒲公英”在永恒的大自然中将我引向“深不可测”的人性之善和真正的诗之“倒影”。

1984年左右，正是乔治·奥威尔的《一九八四》在中国知识分子圈里炙手可热之时。现实仿佛小说的一个模板，对于政治的失望成为新诗发展的一个契机。变革正在上演。

“朦胧诗”现在开始走出它之前的迷失状态，克服创造性的飘忽不定。诗人们意志坚定地追求艺术自律，诗写得更加隐秘，远离权力争端，主题也显得非社会化，在元诗的维度和语言的反身性中探讨“我”的复杂。每个人都有他自己的诗学信条，诗歌群落正在消失。许多先前的词汇被删除，二元对立的思维模式变成了对不可言说之物的训练有素的注视。甚至不再与“太阳象征”为敌，不再视之为僵化的意识形态的诗学规训，而是隐喻的冒险亟待开拓的一片新的领域。

杨炼将他的太阳王国命名为“诺日朗”²⁰，这在藏语里的意思是“男神”。从这里出发，他开始寻找自己的“文化的根”，并逐渐形成自己的独特风格。江河写下了组诗《太阳和他的反光》²¹，从神话的角度又将“太阳”神圣化了，但没有政治的涵义，而是将社会历史意识提升到宇宙意识的高度。可惜不久之后他中断了自己的诗歌事业。顾城重新画下“早

19 例如北岛《安魂曲——给珊珊》，《开锁》，第41-43页，台北九歌出版社1999年版。

20 参见杨炼《诺日朗》，《上海文学》1983年5月号。

21 江河：《太阳和他的反光》，《黄河》1985年第1期。



晨”和“遥远的风景”，画下“一只永远不会/流泪的眼睛”²²。他用自己貌似幼稚的声音，任性的、绝对自由的幻想作为反抗的象征，并以此当作诗歌的主题。而另一些诗人，如：舒婷、叶延滨和梁小斌则在语言上没有太大改变。

多多的状态又有所不同。因为他并没有通过老《今天》成名，也就免于在官方论争中成为被批判的对象。直至1985年，他被选入老木编选的《新诗潮诗集》，才声名大振。²³

北岛的突破要比其他同人更为艰难。1976年的纲领性的作品《回答》为他带来巨大荣誉的同时，也让他付出了代价。很多文化官员——其中也包括一些党内革新派，期待北岛不要偏离这首时代之作的风格，这实际上极大地窄化了“朦胧诗”的发展空间。但北岛顶住了外界的压力，战胜了内心对于孤独的恐惧。

他的诗开始呈现一种不同以往的坚决语气，表达出无论如何都要重新开始的意愿。这种坚决并非塑造了一个不达目的誓不罢休的“我”，而是他的怀疑，甚至将整个世界都看作是“可疑之处”。这种坚决表现在主题上，以及对语言风景的探寻之中不确定性的自我反思。由此一来，元诗的可靠性也成了问题。这正是他的创新和迷人之处，迄今却不为人所知。下面的这首短诗类似于新的诗学纲领，却并未引起诗评界的重视：

界限

我要到对岸去

22 顾城：《我是一个任性的孩子》，《舒婷、顾城抒情诗选（一九七一年——一九八一年）》，福建人民出版社1982年版，第41页。

23 在这部诗集中，多多共有36首诗入选，这让他有了全国范围的诗歌声名。参见老木编选《新诗潮诗集》（上），北京大学五四文学社1985年版，第385-435页。



河水涂改着天空的颜色
也涂改着我
我在流动
我的影子站在岸边
象一棵被雷电烧焦的树

我要到对岸去

对岸的树丛中
惊起一只孤独的野鸽
向我飞来²⁴

两句重复的叠句“我要……”，构成了单独的两节，展示了说话的“我”去意已决。目标是“对岸”，未知之所。“我”仍然被转喻成“影子”，在此岸受到暴力的伤害（“被雷电烧焦”），也就是被囚禁在河的这一岸。“我”能够和他真正的、完整的“我”重新合而为一吗？——只要他抵达彼岸？重新获得自我同一性，这也是瑞典诗人特朗斯特罗姆笔下另一位“游泳者”的奋斗目标：

[……]

一个黑色形象
在年轻古老的河里游动

没有武器，没有战略
既不休息，也不奔跑

■ 24 北岛：《界限》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 85 页。



与自己的影子分离

影子在激流下移动

他搏斗着，试图挣脱

沉睡的绿色图像

为了游到岸上

和自己的影子结合²⁵

北岛这段时期正在从英文转译北欧现代诗，其中也包括特朗斯特罗姆的作品，这是最令他称奇的。²⁶俩人在八十年代末期之后结下了深厚的诗歌友谊。北岛承认特氏对他诗歌风格的影响，特别是辉煌而诡异的意象蒙太奇手法的使用——“既突然又合理，像炼丹术一般”²⁷。

北岛在此令人惊奇而又信服地坦言自己的内心疑虑：河的对岸也许与预期相反，不过又是另一个可疑之处：“惊起”的一只孤独的野鸽“向我飞来”，像一个信使，从未知的领域带来了未能说出的讯息。野鸽本身可能是机智果敢、善于应变的诗人敏感性的化身，用警惕的目光看待外部世界，并见机行事。这首诗的诗性产生于对自己的怀疑的怀疑。这样的诗性使得受到伤害、被压缩成影子的元诗意义上的“我”有希望恢复名誉，前提是这个“我”能够并且愿意完全真实而自信地将这样的状态转化为语言。北岛为此还在寻觅，寻觅的眼睛记录下光怪陆离的沿途印象：

25 译者注：[瑞典]托马斯·特朗斯特罗姆著，李笠译：《游动的黑影》，《特朗斯特罗姆诗全集》，南海出版公司2001年版，第75页。

26 北岛在与我的几次谈话中，反复提到他的两位偶像诗人是特朗斯特罗姆和策兰。关于他与特氏之间的友谊，详情请参见北岛《蓝房子》，台北九歌出版社1998年版，第91-104页。

27 译者注：北岛《特朗斯特罗默》，《时间的玫瑰》，牛津大学出版社2005年版，第187页。



可疑之处

历史的浮光掠影
女人捉摸不定的笑容
是我们的财富
可疑的是大理石
细密的花纹
信号灯用三种颜色
代表季节的秩序
看守鸟笼的人
也看守自己的年龄
可疑的是小旅馆
红铁皮的屋顶
从长满青苔的舌头上
滴落语言的水银
沿立体交叉桥
向着四面八方奔腾
可疑的是楼房里
沉寂的钢琴
疯人院的小树
一次一次被捆绑
橱窗内的时装模特
用玻璃眼珠打量行人
可疑的是门下
赤裸的双脚



可疑的是我们的爱情²⁸

这里的一切都是可疑的：历史、爱情、男人和女人、建筑，甚至就连语言本身。在这个可疑的世界上生活着可疑之人，他们盲视（“玻璃眼珠”），妄言（“长满青苔的舌头”），失智（“疯人院”），看上去缺乏自我认知的能力。这里的“我”并非显在，而是潜藏在字里行间，娓娓道来，到了末句对一个隐含的“你”说出：“可疑的是我们的爱情”。言下之意：甚至“我”自己都是可疑的，感知力也已受损。事实上，此阶段的北岛不仅将“我”描绘成受伤的影子，而且还是“影子苍白的孤儿”，与所有“都会结果”的“喧嚣的花”组成了行列²⁹；或者是个永远的“陌生人”，尽管“有那么多机会和你认识”³⁰，只因这个世界，“它不懂我的沉默”³¹；或者是个“聋子”，坐在那些“精工细雕的耳朵之间”³²；或者是个“盲人”：“一个盲人摸索着走来/我的手在白纸上/移动，没留下什么/我在移动/我是那盲人”³³。

第三节 “世界的语言”与“诗的语言”

恰恰是这种受到灾难性压缩的主体性的存在状态，悖谬性地发展出

28 北岛：《可疑之处》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第134-135页。

29 参见北岛《孤儿》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第149页。

30 参见北岛《陌生人》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第132-133页。

31 北岛：《无题》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第148页。

32 北岛：《呼救信号》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第167页。

33 北岛：《期待》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第162页。



一种诗歌的可能性，将不可能的和无法说出的付诸语言：聋子听不见貌似真实的世界里的喧嚣，却可以听到元语言的“SOS”（“于是你聋了/你听见了呼救信号”³⁴）；梦游者眼中的现实一片混沌，却“看见过夜里的太阳”³⁵；盲人触摸着他的文字，从几乎不可辨认的大理石“细密的花纹”中读出，不被人所感知的危险“仅相隔一步”³⁶；哑巴也认为他的沉默要比“世界的语言”更意味深长，因此他们彼此交换的“只是一点轻蔑”³⁷。

在这种新的诗性的产生之中，北岛将语言定义为元语言，即一种诗歌语言，虽然源自“世界的语言”，但自我反思的能力却似乎高于后者；经验的主体，同时也是元诗意义上以语言为本的主体，总是尝试着将无法言说的存在状态转化为可以言说的诗的状态。

由此看来，《可疑之处》这首诗的深意在于：可疑的不仅仅是那些被指明的事物，而且还包括“世界的语言”、那些命名它们的名词的排列。下面的这首元诗《语言》正是明确地以语言的双重功能为主题：

语言

许多种语言
在这世界上飞行
碰撞，产生了火星
有时是仇恨
有时是爱情

34 北岛：《呼救信号》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 167 页。

35 北岛：《八月的梦游者》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 139 页。

36 北岛：《这一步》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 140 页。

37 北岛：《无题》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 148 页。



理性的大厦
正无声地陷落
竹箴般单薄的思想
编成的篮子
盛满盲目的毒蘑

那些岩画上的走兽
踏着花朵驰过
一颗蒲公英秘密地
生长在某个角落
风带走了它的种子

许多种语言
在这世界上飞行
语言的产生
并不能增加或减轻
人类沉默的痛苦³⁸

“许多种语言”此处应为“许多的词”，因为国际语种之间的相互理解问题，或者由于语言的多样化所造成的巴别塔困境并非这首诗的题旨。或者更确切地说，这里探讨的其实是在一个已被默认为通晓可靠的语言系统之内，如何更深、更真地传情达意。在北岛看来，正如他此处所指，“世界的语言”与“诗的语言”相反，“并不能增加或减轻/人类沉默的痛苦”；不能深入灵魂，将失语之痛表达出来。这些词彼此“碰

38 北岛：《语言》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第164-165页。



撞”，“在这世界上飞行”，盲目而被动地受到驱使，产生“仇恨”和“爱情”，正如撞击时偶尔迸发的“火星”。如此不加反省、肆意妄为导致迷狂而非理智，即使偶有“思想”，也如“毒蘑”一般被随意收入教条主义的“篮子”里。

胡言乱语之外，内在的诗的发生是沉默、隐秘而又意象纷呈，正如第三节所试图表现的那样：“那些岩画上的走兽/踏着花朵驰过”；“一颗蒲公英秘密地/生长在某个角落/风带走了它的种子”。这里的两个元诗意象都在此前的诗中有过前身：一个是“对岸的树丛中”惊起的一只“野鸽”（《界限》）；另一个是自发地将诗人引向灵感之源的“蒲公英”（《迷途》）。这两个细微变化了的意象都代表着敏感和性灵，这对北岛而言正是诗语存在之本，由此才能够并愿意说出“人类沉默的痛苦”。同时也示范性地呈现了北岛意象建构的令人惊讶的连续性，从这里出发，直至晚近越来越如符码般加密的作品，相同而稳定的意象往往成为解码一首诗的关键，对其所做的阐释也愈须谨慎。

这种连续性也表现出历经迷惘所换来的淡定从容。出国前的北岛在回顾过去五年的创作时，终于可以骄傲地宣传，同其他的几位“朦胧诗人”一样，他也找到了一种新的诗歌语言。这种语言一方面让诗人在走下政治舞台之后依然保有精英意识；另一方面也不会对写作的孤独和边缘地位认识不清。而对于主体性优势的热忱信仰为无言之诗的至高无上提供了辩护，相信存在的意义正是潜藏于此，新的表达疆域的开拓正是诗歌生活的目标所在。

这种信心改变了北岛对待危机的态度。不同于《主人》中被动和无助的警醒，这种态度是主动而充满了想象，焕发着取之不尽用之不竭的语言的活力，并冷静应对现实，仿佛已从语言内部得以规避和化解风险。《诗艺》正是这样的一首诗：



诗艺

我所从属的那座巨大的房舍
只剩下桌子，周围
是无边的沼泽地
明月从不同的角度照亮我
骨骼松脆的梦依旧立在
远方，如尚未拆除的脚手架
还有白纸上泥泞的足印
那只喂养多年的狐狸
挥舞着火红的尾巴
赞美我，伤害我

当然，还有你，坐在我的对面
炫耀于你掌中的晴天的闪电
变成千柴，又化为灰烬³⁹

这首诗是一幕简短的诗剧。地点：正在为诗艺苦思冥想的“我”的房舍；时间：夜晚——通过当时明月可以推测出来；对话伙伴：一位没有详细说明，怀着敌意的“你”；气氛：威胁性的，充满噩梦和危险的暗黑意识。所有的这一切都唤起了几年前的旧作《主人》中的相似场景。主人身处险境而倍感无望，只能坐等第二次敲门声。

不妨设想，访客果真再次返回，坐在诗人的对面，而威慑力更是前所未有地高涨。两个文本内部的戏剧冲突和诗歌氛围的连续性允许这样的一种解读方式，至少可以帮助读者较为顺畅地打开这首相当隐讳的诗

■ 39 北岛：《诗艺》，《北岛诗选》，新世纪出版社1986年版，第152页。



作的入口。

“你”重新回来，坐在“我”的对面，这一次没戴可疑的手套，换成了超现实版的更具杀伤力的“晴天的闪电”。天空、雷鸣、闪电在北岛诗中一直都是“太阳象征”语系里“敌意”的代名词。“你”也可以被理解为行政机关主管意识形态的监察员。不过，他的在场给人带来了不同以往的感受：前一首诗中，他是藏而不露，魑魅魍魉却无所不在，将“我”压缩成了一个“影子”。舞台上的缺席，代之以“我”的独白；此处却正好相反。这里的来客单薄得像一个影子，尽管他所发出的威胁完全是声势浩大的。这如何成为可能？为何北岛将这首诗命名为《诗艺》？难道是对自身诗歌艺术的明白无误的元诗表述？

关于诗艺的思考已在第一小节以独语体的形式充分展开，即使没有后面的补充，单独的这一节也完全可以构成一首完整的元诗。“狐狸”的意象与泰德·休斯(Ted Hughes)的元诗《思想的狐狸》有所互文⁴⁰，同时也是类似于“走兽”和“野鸽”的元诗语素。第二小节因为突然转成与“你”的对话体，在叙述方式上呈现出一种断裂，这样的断裂就风格的统一而言是冒险的，在休斯的原意之外令人惊奇地增加了新的内涵，强化了第一小节的中心题旨，即：诗歌源自内心，也许能将诗人的语言直感转化为存在的对应物。在这个意义上，“狐狸”就是对应物。“写诗就是捕捉动物，依靠的是诗意的直觉。”⁴¹狐狸捉住了，诗也就成了，游戏结束。

可是，北岛在这一层含义之外又增添了新的维度：死亡。死给语言划上了终止符。因此，从根本上结束“捉狐狸”游戏的是死亡，而不是诗人。诗不可能超越生命而存在，而只能在其注视之下，死也就成为诗

40 译者注：参见[英]泰德·休斯/作，白元宝/译：《思想的狐狸》，《休斯的诗》（13首），《诗歌月刊》2007年08期。

41 译者注：李子丹、泰德·休斯：《思想之狐》，《英语知识》2009年01期。



人意识深处的一个背景：“骨骼松脆的梦依旧立在/远方，如尚未拆除的脚手架”。死在远方也在近处，因为周围已是“无边的沼泽地”。从这个角度而言，狐狸之诗既是对诗人的祝词，也是诅咒——只因他迟早也是死神的猎物。但诗人还是要把这个游戏玩下去——尽管或者恰恰因为他也难逃一死。

这首诗即使只保留第一节也足够令人满意，因为诗语的独白是进行到底的。然而，元诗场景内部的“我”似乎不想这样结束，（更不必说借用泰德·休斯的道具粉墨登场），他在混乱中寻找着更多的隐喻的可能，突然就走出了第一节的虚拟的远方，而又重回现实：客人还坐在那里——这个自以为是的死亡大师！看上去就像是一个被人遗忘的想法，是的，一个完美的故事的尾巴；可是，北岛为什么不将他带入虚拟或者语言之境呢？

当然，还有你，坐在我的对面
炫耀于你掌中的晴天的闪电
变成千柴，又化为灰烬

对于元诗来说，这几句诗的创意性非同寻常。其中心意旨在关键的一点上有了拓展：诗艺是一种独一无二的语言魔术，可以将现实——即使糟糕透顶，转变为词。“主人”变成了隐喻、象征、关于自身的语言焦虑的一个代码，无论如何，变成了语言现象，由此，诗中的事件变成了语言事件：闪电化为灰烬，不值一提，这是一个诗人对极权体制所能做出的最轻蔑的表达。危险在诗中得以克服，主体拥有不受限制的新自由。这在兰波等诗人那里表现为一种“专制性幻想”（*diktatorische Phantasie*），对此，胡戈·弗里德里希描述道：“现实世界在如此一个主体的权力叙说下瓦解，这个主体不愿接受其内容，而要自己制造出其内



容。”⁴²这也符合北岛在这首诗中所做的持续不断的冲击，直至最终——末尾的这句要比先前所有的表达更为强烈。由此可以看出，北岛正在接近马拉美所言的绝对之诗的信条：诗王国至高无上，世界的存在只是为了被其接纳，成为语词。这一观点特别容易受到体制内的诗人的欢迎，他们绝不放弃审美自律，将其看作是真实反抗的最深刻的标志。

第四节 “词的流亡”作为去政治化的、文学内在的对现代性的追寻

1989年前后，大批作家和知识分子的离境被视为“流亡文学”的开始。这种“流亡文学”——如果可以这样称呼的话，应被视为生机勃勃的中国大陆当代文学的一小部分，就其生产和发行情况来看，自“六四”之后，出人意料地并未发生断裂。相反，它因循固有的逻辑继续发展并保持活力。究其根本，移民并非保存华语文学的必要手段。绝大多数的知名小说家、戏剧家和先锋诗人留守国内，并且在创作上超过了那些孤悬海外、无法经受陌生考验的同行，如：阿城、古华、江河、孔捷生和顾城。祖国或内心，这是两种水火不容的选择。⁴³内中的矛盾对于流亡作家来说并非不具代表性，也体现了当代中国文学所处的复杂的社会政治语境。

但为什么还是选择流亡？特别是“朦胧诗人”，他们既没有遭受驱逐，作品也并未明确被禁。难道是作为一名诗人，渴望在一个自由的、后现代的民主社会里享有别样的、更好的生活方式？这条理由很难让人

42 Hugo Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 81 汉译参见[德]胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构》，李双志译，译林出版社2010年版，第68页。

43 译者注：“血肉之躯迫使你作出如下的选择：/祖国或内心，两者水火不容。/后者吸引你到异地脱胎换骨，/尔后让你像鸣蝉回到盛夏的凉荫。/如果你选择了前者，它便赠给你/随便的环境，和睦又细腻的四邻。……”参见张枣《选择》，《张枣的诗》，人民文学出版社2010年版，第73页。



信服，因为现代西方文学史很早就教授了作家必须要上的、让人望而生畏的孤独的一课，以及生活与作品之间的“古老的敌意”。

1988年的多多便深知这一点(这一年，他申请了英国签证)，在一首对话体的诗中，他表达了对自杀身亡的美国诗人普拉斯的哀思：“面对着火光着身子独坐的背影//一阵解毒似的圆号声——永不腐烂的神经/把她的理解啐向空中……”⁴⁴

这首诗对后现代的自由主义虚无的否定甚至比先前的对极权主义压制的反抗还要强烈，而后者正是《手艺》一诗的题旨，也是写给走投无路、被迫自杀的茨维塔耶娃的挽歌。事实上，多多移民后不久就承认，身为诗人，要想融入异国生活是极为困难的事情。他说：“在中国，我总有一个对立面可以痛痛快快地骂它；而在西方，我只能折腾我自己，最后简直受不了。”⁴⁵这种对比也反映了他内心的纠结，一段时期成为诗中动人而有争议性的主题：

钟声

没有一只钟是为了提醒记忆而鸣响的
可我今天听到了
一共敲了九下
不知还有几下
我是在走出马厩时听到的
走到一里以外
我再次听到：

44 译者注：多多《1988年2月11日——纪念普拉斯》，《多多诗选》，花城出版社2005年版，第148页。

45 转引自[德]顾彬著：《预言家的终结：二十世纪的中国思想和中国诗》，成川译，《今天》1993年第2期。



“什么时候，在争取条件的时候
增加了你的奴性？”

这时候，我开始嫉恨留在马棚中的另一匹
这时候，有人骑着我打我的脸⁴⁶

诗人希望拥有“另一匹”马的身份，而那匹马依然“留在马棚中”。
这种身份缺失的痛苦将得到缓解——只要一想起在别处，特别是在家
乡，还有另一个“我”，来弥补不足和平衡失重。与之相近的是北岛也表
达过类似感受：

乡音

我对着镜子说中文
一个公园有自己的冬天
我放上音乐
冬天没有苍蝇
我悠闲地煮咖啡
苍蝇不懂什么是祖国
我加了点儿糖
祖国是一种乡音
我在电话线的另一端
听到了我的恐惧⁴⁷

46 译者注：多多《钟声》，《多多诗选》，花城出版社 2005 年版，第 154 页。

47 北岛：《乡音》，《午夜歌手——北岛诗选一九七二—一九九四》，九歌出版社 1995 年版，第 137 页。



另一个“我”也害怕失去这个言说的“我”。不仅仅是主题上的，也是语言形式上的。通过极其简单的组词造句（似乎是在练习中文），生动再现了一个诗人对失去身份——特别是失去母语的恐惧。北岛后来承认：“在北欧的漫漫长夜，我一次次陷入绝望，默默祈祷，为了此刻也为了来生，为了战胜内心的软弱。我在一次采访中说过：‘漂泊是穿越虚无的没有终点的旅行。’经历无边的虚无才知道存在有限的意义。”⁴⁸同多多一样，北岛也在诗中将流亡处境视为激发创造性的写作的困境。在这一点上，我们还将做更加细致的探讨：

[……]

仅仅一瞬间

一把北京的钥匙

打开了北欧之夜的门

两根香蕉一只橙子

恢复了颜色⁴⁹

这是一把来自家乡的钥匙，开启身处异国的诗人的心门，洞悉事物的真相：“两根香蕉一只橙子/恢复了颜色”。同一时期，杨炼也用一种去陌生化的方式领略陌生化——强大而又具毁灭性地，像一只“鳄鱼”，“吞噬”那个咬文嚼字的“自己”。⁵⁰顾城则感觉“我们写东西/像虫子在松果里找路”，“集中咬一个字/坏的/里边有发霉的菌丝/又咬一个”⁵¹。几乎所有

48 北岛：《自序》，《失败之书》，汕头大学出版社2004年版，第2页。

49 北岛：《仅仅一瞬间》，《午夜歌手——北岛诗选一九七二—一九九四》，九歌出版社1995年版，第132页。

50 参见杨炼《鳄鱼》，《现代汉诗》1994年第2期。

51 参见顾城《我们写东西》，《水银》（四十八首），收入顾工编：《顾城诗全编》，上海三联书店1995年版，第781-782页。



的“朦胧诗人”都在流亡中感受到了语言危机，并痛苦地近乎发狂。

但为什么他们不回国？事实上，回家的路从未被阻隔——而他们的诗却越写越自我封闭。虽然也常常往返于中西之间，却只是探亲访友或商务差旅。就连北岛也被允许出入境——在他退出国际人权组织以后。正是这个身份而不是他的诗歌妨碍他拿到签证，从公开出版的诗选也可以看出这一点。

对于上述问题的回答不应总是受制于政治思维的禁锢，即使流亡恰恰正是重大政治事件的结果。但惟政治是瞻将导致对流亡诗歌，乃至整体意义上的当代先锋诗本质的偏离，也就无法理解何以日益加密的语言旨在远离话语权力场域。对作者及其作品的误读使得诗人往往成为受害者，感到自己的文学性受到轻视，并表示抗议。

流亡——北岛从语言的批判性角度称之为“词的流亡”⁵²，就意图而言是要从根本上推动抒情诗的发展，不仅仅对他个人有效，也包括八十年代中期以来的摆脱政治和意识形态二元对立的“朦胧诗”，并拒绝与“平庸的恶”去做言语上的争论。宋琳认为，“流亡心态”是值得探究的，“它既是一种宿命，同时可能转换为退藏于密的自觉。这其实已经被包括北岛在内的一整代人漫长的流亡写作生涯所印证”，好比布罗茨基的比喻——“密封舱”，“它既指流亡诗人同母语的先天关联，又指朝向不确定性的离心运动”。⁵³这在北岛流亡初期写于奥斯陆的《早晨的故事》中就已初现端倪：

一个词消灭了另一个词

52 北岛：《无题》（他睁开第三只眼睛），in: Bei Dao: *Old Snow*, London: Anvil Press Poetry, 1992, S. 24-25. 中文参见北岛《午夜歌手——北岛诗选一九七二——一九九四》，九歌出版社 1995 年版，第 127 页。

53 译者注：宋琳《同人于野》，《今天》2013 年春季号，总 100 期。



一本书下令
烧掉了另一本书
用语言的暴力建立的早晨
改变了早晨
人们的咳嗽声⁵⁴

这首诗是对语言上的以暴制暴策略的明确拒斥。在北岛看来，这种策略造成了诗意视角的窄化，宇宙和人性如此这般存在的错置，从而遮蔽了澄明真理的投射，而后者正是北岛所理解的诗的本质。北岛绝不希望读者在他流亡之后的诗中重新读出政治立场，这是他试图抹去的早期作品的烙印。

因此，“词的流亡”首先应被置于文学内在的连续性的语境下来理解。相应地不妨在此推测，流亡更多地是一种自我放逐的自愿选择，可以解释为是对自我陌生化的执迷，自1980年代中期以来，逐渐发展为中国当代文学最重要的主题。流亡在本质上是一种自动的语言批判性的艺术行为，一种陌生化的方式，对诗的现代性的持续不断的追寻。尤其从元诗的层面上来看，是将孤独、边缘化的抒情“我”及其写作姿态，记录、思考和诗化为“自我的异端邪说”。那些诗人所选择的异国流亡与留守国内的诗人所经历的内心流亡也并不构成对立，而是源自同样的冲动。

如此这般，钟鸣、于坚、韩东、陈东东、杨黎、万夏、何小竹、陆忆敏便都留在他们各自的地方。对于他们来说，家乡也是异乡。在一首诗中，韩东称留在原地是身体的反抗；离开反倒是影子从自我的逃亡：“向日葵也扭转了它的脖子/根也走出了泥土/向西，将渡过滔滔海面/

54 北岛：《早晨的故事》，《午夜歌手——北岛诗选一九七二—一九九四》，九歌出版社1995年版，第128页。



一次次，我们被迫/留在原地”⁵⁵。由于“我们”和“向日葵”都按照各自的天性和日常的“常识”行事，韩东对于留下或者离开并不做道德评判。

韩东本人也一再拒绝来自国外的朗诵会邀请函。出于写作的考虑，他不想中断这种留在原地——南京家乡的自我陌生化和去陌生化的语言魔术。但另有一些较为活泛的写者，如：欧阳江河、王家新、翟永明、宋琳和张枣，愿意也能够在两种视角之间来回切换。不过，他们的诗却来自同样的推动，就本质而言，恰如保罗·策兰的总结：“诗是孤独的。它是孤独且在路上的。”⁵⁶

大多数诗人摇摆于不同的语言之间寻找自我，其中大多数人拥有另一国的绿卡。欧阳江河以一种自嘲的眼光看待这种摇摆，并理所当然地将之演化为诗歌主题：

一百多年了。汉英之间，究竟发生了什么？
为什么如此多的中国人移居英语，
努力成为黄种白人，而把汉语
看作离婚的前妻，看作破镜里的家园？究竟
发生了什么？我独自一人在汉语中幽居，
与众多纸人对话，空想着英语，
并看着更多的中国人跻身其间，
从一个象形的人变为一个拼音的人。⁵⁷

55 韩东：《下午》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集·下卷》，四川教育出版社 1993 年版，第 258-259 页。

56 译者注：参见策兰 1960 年 10 月 22 日在达姆施塔特的毕希纳奖获奖致辞《子午线》。

57 欧阳江河：《汉英之间》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集·下卷》，四川教育出版社 1993 年版，第 116 页。



第五节 陌生化的另一个“我”

离开或者留下，其实并没有什么区别，因为“先锋就是流亡”。自1980年代中期，这句至理名言便已深入人心。金句的主人是上海诗人陆忆敏，热爱普拉斯、唐诗和茨维塔耶娃，而后者早在半个世纪之前就一语道破：“所有诗人都是犹太人。”⁵⁸陆选择留下，看到了权力与资本同谋时代的来临，其结果便是自由空间被挤占得越来越小，而诗人更是双重的受害者，仿佛一条自我放逐到“沙堡”里的鱼，先是呼吸困难，继而干渴至死：“走过山岗的/鱼/怎么渡过一生呢/长出手，长出脚和思想/不死的灵魂/仍无处问津”⁵⁹。她八十年代的一些诗歌是以耽于梦幻的另一种生存方式中的“我”为主题。诗中的“我”迷恋旧日南国的绚烂文化，也醉心于后现代西方的异域风情。其中的一首这样写道：

美国妇女杂志

从此窗望出去
你知道，应有尽有
无花的树下，你看看
那群生动的人

在发辫绕上右鬓的

58 译者注：出自茨维塔耶娃《末日之诗》第12首：“在这基督教教化之地/诗人——都是犹太人！”1962年，策兰在巴黎读到茨维塔耶娃的作品后就深受激发，写下了长诗《带着来自塔露萨的书》，开篇就引用了茨维塔耶娃的“所有诗人都是犹太人”作为题记。

59 陆忆敏：《沙堡》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集·上卷》，四川教育出版社1993年版，第678页。



把头发披覆脸颊的
目光板直的，或讥诮的女士
你认认那群人，一个一个

谁曾经是我
谁是我的一天，一个秋天的日子
谁是我的一个春天和几个春天
谁？谁曾经是我

我们不时地倒向尘埃或奔来奔去
夹着词典，翻到死亡这一页
我们剪贴这个词，刺绣这个字眼
拆开它的九个笔划又装上

人们看着这场忙碌
看了几个世纪了
他们夸我们干得好，勇敢，镇定
他们就这样描述

你认认那群人
谁曾经是我
我站在你跟前
已洗手不干⁶⁰

60 陆忆敏：《美国妇女杂志》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集·上卷》，四川教育出版社 1993 年版，第 680-681 页。



这里出现的幻想中的“另一个我”来自美国妇女杂志的一帧广告图片：“生动”的模特，冷酷的眼神。异国形象显得与八十年代上海日常的灰色调子格格不入，并激发出奇思妙想，催生了写作灵感，将关于死亡的设想折衷为生命中与死亡玩的一场文字游戏。对于陆忆敏来说，想象异域的梦幻瞬间唤起了某种奇异的启迪，例如这里“洗手不干”所暗示的禅宗意味，让她突然重新认识自己的真实身份，并投入新一轮的生活——正如全诗的末句以一种近乎欢庆的语调宣布：“我站在你跟前/已洗手不干”。

后工业图景中时而虚拟、时而故作幼稚的他者是陆创作另一个“我”的灵感之源，这一图景在几年之后却成为多多的现实，令他深感震动，并被制服，无话可说。用母语诗意地面对异国文化的现实世界，自1917年白话口语被引入文学媒介以来，对于汉语空间之外的流亡诗人来说是一个新的挑战。“异托邦”显现为一种固若金汤、浑然无觉和无法理喻的沉默，用多多的话说，“语言没法穿透”⁶¹，陷诗人于一种无依无靠、语无伦次的境地，“我”唯有通过牢牢地抓住个人记忆才能体会亲密。因此，他重返思乡的表达路径，（而这个家乡正是陆忆敏和他自己此前感到陌生的地方），并用这种方式来将真实的异乡感冲淡和去实质化，继而重新在熟悉中寻找陌生：

阿姆斯特丹的河流

十一月入夜的城市

唯有阿姆斯特丹的河流

突然

我家树上的桔子

■ 61 参见多多《访谈》，《南方诗志》1993年第2期。



在秋风中晃动
我关上窗户，也没有用
河流倒流，也没有用
那镶满珍珠的太阳，升起来了

也没有用
鸽群像铁屑散落
没有男孩子的街道突然显得空阔

秋雨过后
那爬满蜗牛的屋顶
——我的祖国

从阿姆斯特丹的河上，缓缓驶过……⁶²

阿姆斯特丹标志性的地域特性被极简化为“河流”，而城市本身退居视阈的边缘，淡化为一道遥远而不真实的地平线，在“入夜”的时候化作一个剪影，那种巨大而沉重的陌生感暂时被遗忘，被抽空，代之以被乡愁烦扰的诗人的幻觉：“——我的祖国//从阿姆斯特丹的河上，缓缓驶过……”

记忆中的事物，如：桔子、鸽子、街道、爬满蜗牛的屋顶不仅仅是被召唤的对象，一小块一小块地拼接出故居巷陌的寻常图景，它们首先还是被唤醒的元诗语素，帮助排解身处异国无以言表的文化疏离感，并将怀旧作为新的创作主题树立起来。怀旧的诗性，就像流亡瑞典的俄罗

62 译者注：多多《阿姆斯特丹的河流》，《多多四十年诗选》，江苏文艺出版社 2013 年版，第 178 页。



斯电影导演塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)所表现出来的, 建立于一种奇妙的思乡情结, 那是人与宇宙、词与物、艺术与生活毫无对立、和谐共存的所在。这种精神原乡当然既不在(后)现代西方的祛魅世界里找寻, 也不在多多的故乡北京。后者到了八十年代末已随全球化热潮和后极权主义演进变成了一个摩洛克(Moloch)。这个原乡永远都是被思恋的地方, 由此产生纯粹的诗性和富有感染力的文本, 触动读者的心灵。《九月》一诗表达的正是这样一种思恋:

九月

九月, 盲人抚摸麦浪前行, 荞麦
发出寓言中的清香
——二十年前的天空

滑过读书少年的侧影
开窗我就望见, 树木伫立
背诵记忆: 林中有一块空地

揉碎的花瓣纷纷散落
在主人的脸上找到了永恒的安息地
一阵催我鞠躬的旧风

九月的云朵, 已变为肥堆
暴风雨到来前的阴暗, 在处理天空
用擦泪的手巾遮着

母亲低首割草, 众裁缝埋头工作



我在傍晚读过的书

再次化为黑沉沉的土地……⁶³

多多故意将田园诗般的家乡称为“寓言”，看上去似乎也只能暂且从语言上去理解。诗人是一个“盲人”，走过词的田野就像“抚摸麦浪前行”，只为找到这则寓言。盲人是“通感”大师，自波德莱尔纲领性的诗作《契合》发表以来，就演变成为一个重要的诗学概念。为了弥补视觉的缺位，他在行走的时候通过触觉感知或者听觉判断来想象周边事物的图景。当他摸索着走过，词不再只是文字，而变得实体化和具像化了。由此，语言的寓言变成了事物，变成了“麦浪”。“寓言中的清香”也等同于“荞麦”发出的清香。

陈东东也将他土生土长的老家上海——现如今已是飞鸟很难展翅的物质化的天空——陌生化为诗意丰盈和精神富足的所在：“广大的事物在旋转中上升”。他把故乡崇高化为诗歌重镇、“光辉的南方”，优于多多所吟唱的北方。为此，他援引世界文学史上的诸多名家，如：但丁、埃里蒂斯、奥登和里尔克的文字来为他助阵。例如《在南方歌唱》组诗中的第一篇散文诗《个人的记忆》引用了里尔克的诗篇，引申出的含义是：变化又未尝不是一种积极和正面的陌生化方式，以免除自我异化的痛苦。

个人的记忆

广大的事物在旋转中上升。太阳。第七日。图案繁复的波斯地毯上侧卧着裸体。海盆带动冬季的大海，跃起又变化，仿佛一条

63 译者注：多多《九月》，《多多四十年诗选》，江苏文艺出版社2013年版，第176页。



鱼展开翅膀，向往着更加光辉的南方。

而我则被我的屋子抱紧，我如同这屋子所怀的石头，沉沉向下，垂直到深底，松开了醒悟的降落伞之手不松开诗篇——

一门心思只在那小小的
房间，将它清扫，将它整理
因为里边也许仍住着
那正当青春妙龄的少女

（里尔克）

广大的事物愈升往高处，它留在我幽闭暗室的明亮成分就愈加充盈。⁶⁴

陈东东关于“遥远的事物”的语言魔术对于身临其境的北岛来说效力尽失，他拒绝将他流亡欧洲的途经之地自动视为一种诗化的现实。近处无奇迹。即使当他拜访穆佐城堡——里尔克曾旅居五年，并完成《致俄耳浦斯的十四行诗》和《杜伊诺哀歌》的生命最后一站，他依然不无疑虑地写道：“你高喊，没有回声”⁶⁵。这个独一无二的文学景点与文化场所守护着里尔克“骄傲的火焰”⁶⁶和记忆的玫瑰。但斯人已去，无法与来访的诗人对话，相反，烛台和画像之外的自然界的事物，如：井、现实的玫瑰和鸽子却能自我更新、生生不息：“艺术已死去/玫瑰刚刚开放”。

64 陈东东：《在南方歌唱》，万夏、潇潇主编：《后朦胧诗全集·上卷》，四川教育出版社1993年版，第148页。

65 北岛：《古堡》，《开锁——北岛一九九六—一九九八》，九歌出版社1999年版，第60页。

66 北岛：《古堡》，《开锁——北岛一九九六—一九九八》，九歌出版社1999年版，第60页。



[……]

井，大地的独眼

你触摸烛台

那只冰冷的手

握住火焰

她喂养过的鸽子

在家族的沉默作窝

听到明天的叹息

大门砰然关闭

艺术已死去

玫瑰刚刚开放⁶⁷

这首诗写于刚才提及的陈东东《个人的记忆》之后，看上去似乎是一场有意为之的对话。尽管没有明确指明，北岛的诗学观念更倾向于赞同海子的那句名言：“远方就是这样的，就是我站立的地方”⁶⁸。

1990年代，海子的这句诗也常被“知识分子写作”的批评者广为征引，意在讥讽“后朦胧诗”写作的一个趋势是大量堆砌汉语古诗和西方现代文学典故，把新诗变成了一座死气沉沉的历史博物馆。但也有一些评论家，如陈超等人，认为“惟文化马首是瞻”固然拯救不了诗歌，但“‘反文化’同样带不来诗歌的解放”，“二者骨子里是异质同构的独断论，或

67 北岛：《古堡》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社1999年版，第62-63页。

68 海子：《遥远的路程》，《海子的诗》，人民文学出版社1995年版，第239页。



不同向度的同心圆，其内在依据都是寄生在非诗的‘文化观念’之上”。⁶⁹

对于北岛来说，“博物馆诗”固然可以给日常环境带来陌生化效应，本身却是远离现实。同时他也拒绝重拾旧日激情。他追求的是一种诗歌艺术，时时保持自省和自新，为一朵含苞待放，而不是已经凋零枯萎——即使是曾被文学巨匠赞美过的玫瑰写下新的诗篇。辨析此时此地自己所处的位置，澄清“我”与世界最真实的关联，这是诗人的任务，同时也是真正伟大的诗的“远方”。从这个意义上，北岛声称：“艺术已死去/玫瑰刚刚开放”。

第六节 流亡在途作为写作的隐喻

在北岛看来，“远方”就是此时此地，是流亡，是异国生活和创作的前提。六年之间，搬过七国十五家，直至1995年，才在美国戴维斯暂时安定下来。但他极少抱怨，只从诗学角度积极看待“词的流亡”。流亡让他睁开“第三只眼睛”⁷⁰，让他想到“重建星空的可能”⁷¹。但流亡创作的创新意愿并未与先前的诗学追求构成断裂，相反，核心意象和诗歌表述令人惊讶地保持着连续性。例如这里的“星空”作为元诗自我反思特性的象征与十几年前著名的《回答》中的“星斗-眼睛-象形文字”有着内在的亲似性。最显著的连续性还表现在：他继续勾画着自1980年代中期以来的一个语言风景的探寻者和旅行者的形象，已经成为他最重要的特性。

69 译者注：参见陈超《贫乏中的自我再剥夺——先锋“流行诗”的反文化、反道德问题》，《诗探索》2005年第3期。

70 北岛：《无题》（他睁开第三只眼睛），in: Bei Dao: *Old Snow*, London: Anvil Press Poetry, 1992, S. 24-25. 中文参见北岛《午夜歌手——北岛诗选一九七二——一九九四》，九歌出版社1995年版，第127页。

71 北岛：《重建星空》，《午夜歌手——北岛诗选一九七二——一九九四》，九歌出版社1995年版，第117页。



就行动而言，北岛的跨国迁移与环球漂泊逐渐升华为一种隐喻意义上的寓言，延续着探寻诗性和自我放逐的内涵的语言之旅。从他大约 150 首写于海外的非常晦涩的诗歌文本来看，相当一部分作品根本无法阐释——如果不从元诗的角度去理解，并结合诗人作为旅行者所惯用的核心意象组合。很多写在路上的诗仅从标题就能看出，如：《旅行》、《出门》、《冬之旅》、《目的地》、《回家》、《夜归》、《东方旅行者》。

另一些诗作的标题没这么明显，但也同样呈现出游客的视角，如：《风景》、《晚景》、《远景》、《过夜》、《远方的呼唤》、《布拉格》、《古堡》、《地平线》、《迷途》、《出口》、《开车》、《过道》、《彼岸》。

其余的文本则大多幻化出一间空房子的孤独和忧郁的氛围，同时也是写作的地点。由于穿越语言风景的旅行往往止于一个内部空间，处于这个内部空间的诗中的“我”也可以作为一个动态的元诗旅行者的形象来解读。他可能正要开始或者刚刚结束一段外部的旅程，抑或这通常只是一种内在的心旅，形式上包括回忆、独白、反省、做梦和幻想。就形式组合而言，只有想象的旅行才有如此迅疾的画面切换速度，但与外在的、真实的旅行并不矛盾，而是一种补足。这一部分属于最难拆解的文本结构，因为空白和缝隙唯有通过逻辑上与之关联的心理线索才能弥合。从元诗的角度，读懂并非绝无可能。

其实不必惊讶，为何北岛诗歌的绝大多数，甚至专有主题聚焦于作为旅行者和探寻者的元诗意义上的“我”。早在他出国之前，这一趋向已经在《迷途》或者《边界》中得以预示。维持旧有的不变，同时又有新的风格呈现，继而重新持续下去。旧中之“新”极具代表性地保持着稳定和连贯，可以总结为以下三点：

- 1、通过看起来彼此并无关联的意象组合的置入来为结构加密；
- 2、抒情“我”乔装改扮成“黑衣侦察兵”“莫扎特船长”“白发证人”等貌似无关紧要的人物，但其实几乎毫无例外地扮演着创作者的角色；
- 3、通过对词的通约化来消除地域及文化的专有特征，来实现放之



四海而皆准。

为了说明这些特性，下面以北岛诗集《开锁》中的一首诗来做例子：

出门

罗盘幽默地
指向一种心境
你喝汤然后走出
这生活的场景

天空与电线的
表格上，一棵树
激动得欲飞
又能写些什么

无论如何，你将
重新认识危险
一群陌生人坐在
旅行的终点

风在夜里盗铃
长发新娘
像弓弦起伏在
那新郎身上⁷²

72 北岛：《出门》，《开锁——北岛一九九六—一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 89-91 页。



四节诗中各自展开四组意象群，每一组都是自成一体，也并非难以理喻。但每一节到下一节的起承转合唯有追随一种游离的眼光才合乎逻辑。因此后三节的画面内容可被视为是一个游荡者的目力所及，其视域范围往往超出了实际可以想见的界限。例如最后一节涉嫌窥淫，但并非一定显得不够真实。所见究竟是现实还是想象？这种不确定性被北岛当成一种歧义的游戏，并游刃于其间。

就像其它文本那样，诗中出现的名词，如：天空、风、树、罗盘、危险、陌生人、汤、电线，大多缺少详细说明。即使偶有“长发新娘”这样的描述，依然貌似非常泛化。所有的这一切都代表着北岛这一时期典型的通约化倾向，来自于一种独特的、有别于一般游客的眼光：读者会有这样一种印象，这趟行程可能是在美国，也可能在欧洲、在土耳其、在图宾根或者在中国发生。没有具体的细节，这是一次搜文索字的旅行，是作家每天都在进行的一项行为，伴随着内心的害怕和不安、危险和失败的预感——如同第三节所暗示的那样，“一群陌生人坐在/旅行的终点”。

寻找的姿态通过投向外界事物的注视得以转移和物化，似乎全世界都参与到写作进程中来。恰如第二节明确说出：一棵树在一个瞬间被赋予了灵感；恰如“我”，被内心的直觉（“罗盘”）引向一次写作之旅。然而，“又能写些什么”这一句又将起初的乐观之诗从主题上颠倒为失败之书。写作的失败在此展现为人生的失败，或曰：存在的失败。末句强调了这一观点：窥视一对新婚夫妇的销魂之夜，也透露出对创造力的渴望，在宇宙之中——原初的“没有遮拦的天空”（《回答》），而不是在“天空与电线的/表格上”实现自我的超越。

第七节 打开内部空间的钥匙

宇宙意象、戴面具的“我”和那些通常非常明确地指向写作行为的



语词——我们在此称之为“元诗语素”，共同构成三大主要元素，占据了上述诗作，以及流亡诗歌文本内部的主要空间。文本的元诗成分越是强化和浓缩，那些非元诗或较少元诗属性的内容构成就越是会被剔除出去。诗变得更纯粹、更简洁、更凝练，但同时也更隐晦、更单调。北岛想写一种仅由“关键词”⁷³组成的诗。对于诗歌诠释，上述见解并非不合时宜。认识并了解关键词及其作用，将大大简化对这些隐秘文本的解读。下面，我们尝试将诗集《开锁》中可以辨认的关键词分为三类，以建立一种工具机制，便于我们考察北岛元诗的各个组成部分的功能：⁷⁴

1. 抒情“我”的面具

你，我们，面具，饮茶人，少年，老人，孤独者，证人，伪证人，白发的证人，伤者，肺伤，伤口，说书人，诗的主人，生者，年轻人，呼吸，手，脸，心跳，喉咙，醒来的人，穿制服的牧师，导演，云中伟大的死者，莫扎特船长，骑手，作者，祖国之子，街头音乐家，修理工，否认者，记忆的养蝎人，黑衣侦察兵，新娘，新郎，流浪者

2. 宇宙意象

风，岸，海，冰海，水面，六月，十月，盐，时间，烟，绿烟，沙，飞鸟，蝉，季候，天气，夜，黄昏，雨，四周，道路，小路，太阳，阴影，风暴，树，桦树，柠檬，苹果，黎明，这一刻，月光，星空，天亮，三月雪，田野，拐口，天涯，河流，森林，星期五，鲑鱼，水源，瀑布，中秋节

3. 元诗语素

73 参见北岛《关键词》，《零度以上的风景——北岛一九九三—一九九六》，九歌出版社1996年版，第125-126页。

74 这一模式最早见于为北岛诗集《开锁》所写序言，据哈佛大学教授李欧梵确认，对于理解北岛诗歌确有帮助。参见张枣《当天上掉下来一个锁匠……》，收入北岛《开锁——北岛一九九六—一九九八》，九歌出版社1999年版，第7-29页。



词，字，黑名单，奇数，记忆，隐喻，晨歌，天文台，弦，小提琴，修改，写作，叹息，高度，数字，幻想，圆珠笔，透明，喇叭，歌，修辞，话语，对话，抒情诗，意义，删节，真理，语法，喊，无题，说话，回答，风格，源泉，内部，不，省去，文本，句法，迷宫，谎言，含义，照亮，诞生，忘记，书页，诺言，画外音，动词，部分，历史，舞蹈，小提琴声，讲叙，日历，理解，手册，安魂曲，喧嚣，沉默，书信，诗，泉，鼓，印刷术，回声，疑问，教科书，现实，旅行，赞美，意象，突围，无言之歌，点，旋律，日记，结论，争论，声音，开锁，扩音器，追问，诗意，呼唤，空白，酒，变化，命令，编织，书，演讲，场景，词典，统一，纸，表格，航海日志，空房子，指南针，游戏，语言，命名

从《开锁》集的49首诗歌文本中取出这些关键词，就等于抽空全部的实质性内容。这表明这些诗在主题上是非常集中或者彼此叠加的。元诗语素的数量最多，且从语义学上可以渗透进入其它两类词库。它们不仅决定了整个文本的意义的展开，而且还在新的词汇组合和文句表述中中发挥作用。例如：“纸夜”（元诗语素+宇宙意象），“玫瑰话语”（宇宙意象+元诗语素）；或者“修辞之上的十月”（元诗语素+宇宙意象），“水源没有疑问”（宇宙意象+元诗语素），“盐将变成语言”（宇宙意象+元诗语素）。

宇宙意象类的词汇除了起到修饰语作用，几乎毫无例外地都是在诗中置入通约性的时空背景。它们所发挥的进一步的效用是暗示诗人以一种宇宙通用的标准来看待自己的艺术行为，因此并不具有社会、文化或者时代特色，而是应做普适性的理解。

抒情主体的乔装改扮带来了一种变化的视角，拓展了视野，并让文本内部的裂隙显得合理。作家之外的五花八门的职业身份也似乎应验了北岛的那句诗：“我径直走向你/带领所有他乡之路/当火焰试穿大雪/



日落封存帝国/大地之书翻到此刻”⁷⁵。职业的行为在此等同于写作的行为：“理发师剪去/多余的岁月/我看起来还行”⁷⁶；“黑衣侦察兵/上升，把世界/微缩成一声叫喊”⁷⁷；“当我像个伪证人/坐在田野中间/大雪部队卸掉伪装/变成语言”⁷⁸；“那不速之客敲我的/门，带着深入/事物内部的决心”⁷⁹；“邻居们正修辞般/偷天换日”⁸⁰；“回到叙述途中/水下梦想的潜水员/仰望飞逝的船只/漩涡中的蓝天”⁸¹；“莫扎特船长/带我穿过乡愁洪水”⁸²；甚至“他(罪犯)的足音/随刚写下的诗句消失”⁸³；“说谎——在关键词义/滑向刽子手一边”⁸⁴；事物自动写诗，如同肢体：“一只手是诞生中/最抒情的部分”⁸⁵。一切皆可入诗，一切也皆如诗——这便是北岛观看世界的方式。

最后，我们回到这本诗集的同题诗《开锁》。它不是平白无故地美其

75 译者注：参见北岛《路歌》，《守夜——诗歌自选集 1972-2008》，牛津大学出版社 2009 年版，第 179 页。

76 北岛：《错误》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 48 页。

77 北岛：《无题》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 78 页。

78 北岛：《无题》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 78 页。

79 北岛：《中秋节》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 82 页。

80 北岛：《夜树》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 99-100 页。

81 北岛：《怀念》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 117-118 页。

82 北岛：《剪接》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 154 页。

83 北岛：《逆光时刻》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 143 页。

84 北岛：《开锁》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 164 页。

85 北岛：《阅读》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社 1999 年版，第 37 页。



名曰“开锁”，因为它也从隐喻上代表着写作的纲领。遵循着这一纲领，写作一方面是在用加密的文字阐释一个悟道的世界；另一方面，又作为一首用密码写成的诗期盼与读者进行解码对话。北岛也并非平白无故地将“关键词”（关键词）这一术语引入这首开宗明义呼吁破解的诗。钥匙可以开锁，但必须是正确的钥匙，对于创作及其阐释都是如此。以上我们所做的对三类语素的演绎已经锻造了一把钥匙，不妨用它试着打开北岛的诗艺之锁：

开锁

我梦见我在喝酒

杯子是空的

有人在公园读报

谁说服他到老到天边

吞下光芒？

灯笼在死者的夜校

变成清凉的茶

当记忆斜坡通向

夜空，人们泪水浑浊

说谎——在关键词义

滑向刽子手一边

滑向我：空房子

一扇窗户打开



像高音C穿透沉默

大地与罗盘转动

对着密码——

破晓！⁸⁶

这里的“我”没有戴着面具出现，这通常表示他要以外在的创作者的身份观察自己写作的过程，进行思考，做出诗学或语言批评的表述，以此来提升生命的感受力。如果将戴面具的“我”等同于写作的“我”，诗集《开锁》中的几乎所有抒情“我”的文本都可以当成元诗来解读。

最后的两节指明说话者所在的位置：一所“空房子”，即室内空间，并非人在旅途，寻找客观对应物来激发灵感，而是直接处于创作状态。北岛首先称这种状态为“空”，意思是写作始于空白，现实世界在一片未被说出、未被命名的空白之处铺展开来。写作就是率先对抗空白发声。这个巨大的空白萦绕着“空房子”，而空中又有空：空杯子。“我”从这只杯子里“喝酒”。“酒”是一个词，更是古往今来世界文学的一个诗学语素，此前我们在分析北岛诗时归为“元诗语素”。在第一节中，这个词就散发着悲凉忧戚的氛围，在其笼罩之下，“我”从空白失语的状态寻找出路。

从时间上来看，第一节（午夜至黎明，如最后一节明确点明“破晓”）和第二节（前夕；黄昏，如“读报”和“夜校”所暗示出的）之间存在着一段间隙。这种跳跃可以通过回忆往事的内心活动来解释——如第四节“记忆斜坡”所指。记忆的画面将审美自律的立场物化，将“诗的语言”与“世界的语言”对立起来，正如我们对《语言》一诗的分析。此处的画面告诉我们，“世界的语言”包括报纸的语言和刽子手的语言。前一种因其日复一日的循环再造、自我标榜和可供消费的客观性“并不能增加或

86 北岛：《开锁》，《开锁——北岛一九九六—一九九八》，九歌出版社1999年版，第163-165页。



减轻/人类沉默的痛苦”⁸⁷，让人越来越远离自己的真实内心（“到老到天边”），而当面对宇宙原初的智慧之光时只能惊讶地目瞪口呆（“谁说服他……/吞下光芒”）。由此人们也逐渐失去了认知真相和洞察世事的能力：“灯笼在死者的夜校/变成清凉的茶”。

另一种刽子手的语言和暴力之词剥夺的是人们的个性和尊严（“人们泪水浑浊”），强迫他们不说真话（“说谎”），将“关键词”交付给刽子手。世界的语言让世界变得无言、无法交流和空白一片。

可是，诗又如何在这个被空白所吞噬的世界产生呢？

诗也同样来自于空白，北岛如此认定：被异化和被抽空的关键词滑向刽子手的同时也滑向“我”，滑向写者——那个坐在“空房子”里面寻找诗的语言的人。“当我听说，策兰在他流亡巴黎和有生之年都牢牢地坚守他对德国语言和德语写作的爱，我就深深地被打动了。”⁸⁸德语是杀害策兰家人的谋杀者的语言，也是策兰用来悼念母亲的诗歌的语言，也是他所崇敬的荷尔德林的语言。只有一种语言，只有一无所有、显而易见的消极，但也只有穿越其中才能克服空白，找到存在的丰盈。

而另一种，现有语言之外的乌托邦式的语言只是乌有。

这是中国当代先锋诗歌最重要的审美立场和世界观之一，出自荷尔德林《帕特默斯》（*Patmos*）中的金句：“哪儿有危险/哪儿就来了营救”⁸⁹。很多中国读者还是通过九十年代海德格尔诗学思想的传播才得知荷尔德林的大名。⁹⁰而海子从荷尔德林那里学到，“做一个诗人，你必须热爱人

87 北岛：《语言》，《北岛诗选》，新世纪出版社 1986 年版，第 165 页。

88 译者注：这一段引文出自北岛致张枣的信，由德语译出。

89 参见 Hölderlin, „Patmos“, in: Hölderlin: Gedichte, hrsg. Von Jochen Schmidt, Frankfurt: Insel Verlag, 1984, S. 176.

90 参见《海德格尔诗学文集》，成穷、余虹、作虹译，唐有伯校，华中师范大学出版社 1992 年版。



类的秘密，在神圣的黑夜中走遍大地，热爱人类的痛苦和幸福，忍受那些必须忍受的，歌唱那些应该歌唱的”⁹¹。

对于很多人来说，语言似乎是最表浅的问题。在他们看来，语言既是内在的空虚，又是超验的充实。作为一种既定的现实，是此时此地。无论是内心漂泊还是海外流亡的诗人都可以由此出发，找寻一种既有纯粹的语言艺术，同时又有宇宙意识的诗歌。诗的原理也必须适用于生活。很多作家沉湎于这一幻境，当词与物、艺术与生活、自我与世界、人与宇宙合而为一，一定是一首赞美诗。《开锁》的结尾展示了这样美好的一幕——就像是后现代的绝妙喜剧与语言的物化和诗化的合璧：宇宙（大地），人（高音C），物（窗户、罗盘，甚至密码）一一应和。正如地球在浩瀚的密码般宇宙中的运行达到它命定的那一点而“破晓”一样，诗也突然打破了存在的沉默、无言的空虚，唱出了独特而又和谐的天籁之音：

一扇窗户打开
像高音C穿透沉默
大地与罗盘转动
对着密码——
破晓！⁹²

91 译者注：海子《我热爱的诗人——荷尔德林》，收入程光炜编《海子作品精选》，长江文艺出版社2009年版，第252页。

92 北岛：《开锁》，《开锁——北岛一九九六——一九九八》，九歌出版社1999年版，第163-165页。



诗学的维度：诗

金丝燕

诗是什么？不问知道，一问，语言就不知所措了。

它在有无之间，在生死之间，在可言与不可表述之间，在存在与不存在之间，在感觉与不可感觉之间，在知和永恒的未知之间，在形而下与形而上之间，在开始与未开始之间，在疯子与诗人之间，在午夜一切消失和再生之间，在逻辑与无可话语之间，在摹仿和神游之间，在貌求和理应之间，在创造与不可创造之间，在可言与不可言之间，在宽恕与不可宽恕之间，在上帝给的第一句诗和庙宇之间，在我和最陌生的我之间，在假装的自我世界和可以穿越的无限宇宙之间，在寂然与思接之间，在凝虑与无限之间，在风动和心通之间，在感应和神机之间，在兆坼和宇宙呼吸之间，在微尘和窄门之间，在非想与非非想之间，在火苗和永恒的断裂所组成的火焰之间，在刹那和无限之间，在苏格拉底的质疑和柏拉图的肯定之间，在永恒的批判和绝对真理之间，在社会判决与宇宙伦理之间，在觉知和帕斯卡的深渊之间，在人道与万物的空性之间，在符号的秩序和流沙之间，在历史真理和自然真理之间，在透明同质的神话与疏离对抗之间，在时空和无时无空之间，在记录和了无痕迹之间，在写与非写不知之间，在语言的无所不在和能指的绝对空白之间，在太阳和光照下的无限可能之间，在和是之间，在追求整体和永恒的“在路上”之间，在……不可知与不可知之间，梦和幻之间，异托邦和乌托邦之间，革命和造反之间，连续和继续之间，信仰和信念之间，贫和穷之间，本性和本质之间，智性和理性之间，自由和自在之间，生命的意义和意义的生命之间，哲学的诗和诗的哲学之间，诗和诗学之



间，及物的爱和上帝的单相思之间，形而上和宇宙而上之间，思想和思辨之间，无数和无限之间，生和命之间，或者和或许之间，往昔的未来和未来的记忆之间，语言之外和外在语言之间，词语的创造性和诗人的创造性之间，石头迸发的碎星和词语的碰撞火花之间，在呼和吸的缝隙和诗的空白之间，在精神的失序和诗学的疯狂之间，如此，不能穷尽。

何为诗？何为诗学？两个问句始于人类最初的生命，是无数维度中的一个入口。相向而不并行，互不依赖。

诗的有无之间、生死之间，远古的苏美尔文明和埃及文明有生动的开凿。诗向超验的空间祈祷，或唱诵或思辨或叙述，如古埃及的《失望者和自己灵魂的对话》(*Le dialogue du désespéré avec son âme*)、古巴比伦的《吉尔伽美什》(*Gilgamesh*)、古印度的《吠陀经》(*Veda*)。远古中国，诗和宇宙交流，中国古人最早的颂语在《尚书》。

我们听到四千年前古埃及的呼喊：

今天，死亡来到我面前，
如莲花之芬芳，
如酒醉之摇篮，人歇息其中

今天，死亡来到我面前，
如欲望再见其故居，
它拥抱那长久被俘但终于自由的人

——《失望者和自己灵魂的谈话》

公元两千年前古印度的颂诗：

夜女神来了，
她用许多眼睛观察各处，



她披戴上一切荣光。
不死的女神布满了
广阔区域，低处和高处，
她用光辉将黑暗驱除。
夜女神来了，
引出姊妹黎明；
黑暗也将离去。
你今天向我们来了，
你一来，我们就回到家里了，
如同鸟儿们回树上进窠巢。
村庄人们回去安息，
有足的去安息，有翼的去安息，
连贪婪的鹰隼也安息了。
请赶走母狼和公狼，
请赶走盗贼，夜女神啊！
请让我们容易度过去。
装扮一切的，黑暗，
明显的，黑色，来到我面前了。
黎明啊！请象除债务一样[除去它]吧。
我向你奉献，如献母牛，
白天的女儿啊！请选中收下
这如同对胜利者的颂歌吧！夜啊。

——《夜》(第十卷第一百二十七首)(金克木译)

我们听到屈原的问天：

遂古之初，谁传道之？



上下未形，何由考之？
冥昭瞢闇，谁能极之？
冯翼惟像，何以识之？
明明闇闇，惟时何爲？
阴阳三合，何本何化？
圜则九重，孰营度之？
惟兹何功，孰初作之？
斡维焉系，天极焉加？
八柱何当，东南何亏？
九天之际，安放安属？
隅隈多有，谁知其数？
天何所沓？十二焉分？
日月安属？列星安陈？
出自汤谷，次于蒙汜。
自明及晦，所行几里？
夜光何德，死则又育？

和中国最早的生死两重天的爱情：

蜉蝣掘阅，麻衣如雪，心之忧矣，于我归说。

——《诗经·曹风·蜉蝣》

公元前十四世纪《尚书》的颂诗：

曰若稽古帝尧，曰放勋，钦、明、文、思、安安，允恭克让，光被四表，格于上下。克明俊德，以亲九族。九族既睦，平章百姓。百姓昭明，协和万邦。黎民于变时雍。



中国诗与诗学的宇宙维度与西方诗的口述性、自我表述性与对现实的摹仿是人类试图超越生存圈的两端努力，无休无止，如推巨石的西西弗神话。文字与思辨性思想使诗与诗学的维度具有三个特质：关联性、美学性和超越性。

关联性。

中国的话语是“文”。古希腊“罗格斯”依靠话语准确的语法秩序，后者通过词形变化来表述；而“文”依靠的是文字的词义，它用形旁和声旁来表示，声旁同时带有语义，举世无双。这一潜在的语义结构使得起源于占卜兆纹的文字成为带有揭示事物“形而上”含义的文字。在这条道路上，中国的思辨性被导向另一种思想方式，去挖掘诸如表意文字语义形旁所显示的现实之间的关联性。这一关联性思想不是假设-演绎的推理，而是通过结构类比式推理，即通过类比，对与已知同类结构相似的未知事物的属性进行演绎。¹《周易·系辞》中的数字就是生动的例子：

天一，地二；天三，地四；天五，地六；天七，地八；天九，地十。²

数字字源与数字无关。关联性意味着万象可以相互感应激活，诗人进入万物世界，与之保持在同一频道上，超验性成为可能。诗僧苍雪（1588—1656）为一座高山、一棵松树和一块石头的画作诗：

松下无人一局残，

1 参见汪德迈，《中国教给我们什么？》，金丝燕译，香港，香港中文大学出版社，2019。

2 《十三经注疏》，北京，中华书局，1979，第一册，第81页。



山中松子落棋盘。
神仙更有神仙着，
千古输赢下不完。

“诗”之含义，其缘起在各古代文明中似乎很一致：言志、叙述、抒情。而细究之，其取向、特质则因语言本质而各异。从字源上看中文与希腊文、梵文的“诗”之含义。《说文解字》的定义是：“诗，志也。从言，寺声。”作为声旁的“寺”，带有语义，按《说文解字》释义：“寺，廷也。有法度者也。从寸，之声。”

那些以为中国文字原始、希冀用拼音将之现代化的人们除了更会做奴化自己的梦之外，主要是完全不懂中国文字。活之在之行之用之而不懂其精髓，一如人在世界，他了知宇宙么？

古希腊文的“ $\pi \omicron \iota \epsilon \omega$ ”(poieo)，意思是“我创造”，重自我的表述。口述性史诗传说经荷马转入诗人个性化的叙述。这一传统影响至今，左右着诗者的写作意识，集叙述与自我抒情为一体。

梵文“诗”为Kāvyā，述说的意思，类型有大诗(Mahakavya)与小诗(khandakavya)。前者为叙事诗，后者为抒情诗，或是古希腊史诗传统的源流之一？

以口语交流为起源的文字，在文学的表现是口诵叙述，如古希腊、古印度文学。与中国文字和中国思想的形成同样，中国诗从一开始就是和宇宙的对话。由占卜的验辞发展出来的中国文学重书写，分诗言志与歌咏言两路，以《诗经》与《离骚》为代表。植根于中国占卜性文字的诗其维度在与宇宙对话。与消息性语言无缘。诗“宇宙而上”，非“形而上”，这一特质决定中国诗的边缘化，它不在乎社会，只是指向人与“超验世界”，藉助自然万物。

中国诗有礼颂传统——与宇宙对话，和文字传统——占卜性起源使相遇变成创造。两大传统在中古发生变化，体现心性的诗使诗学的视野进



入内在性，诗律与诗论形成系统，这一变化与佛经汉译直接相关。

在本质上，以神学传统为代表的西方诗学重的是实体世界与神的物一而上³，源自占卜思辨的中国诗学重的是宇宙维度。形而上宇宙学，起源于占卜理性的中国文字所有的超验性维度是非本体的，纯粹超越现象，正如《易经》对形而上的定义那样，它标志一种对有色界的超越-形而上，而非对物理性真实的超越一物而上。

语言意识与诗学意识至少在形而上的维度可以回到自觉而不自我、抽象而不虚无、创造而不疯狂、放情而不抒写、融化而不叙事、记忆而不史诗、口头而不仪式、想象而不修饰、抽象而不符号、对话而不文本、日常而不约定俗成、书面而大众、内在而普世、互文而消解话语的本性。诗而不歌。散文是诗的消解。

为什么此刻到远古

历史逆向而行

为什么万物循环

背离时间进程

为什么古老口信

由石碑传颂

诗给予的是一种可能：

哪儿是真理

在词语寻找火山

3 参 见 Léon Vandermeersch, *Les deux raisons de la pensée chinoise-Divination et idéographie*, Paris, Gallimard, 2013.《中国思想的两种理性-占卜与表意》，金丝燕译，北京，北京大学出版社，2016，导论部分。



诗人北岛呼吸着文字的启示性。长诗《歧路行》在本体与诗的召唤力量之间。

美学性。

诗化情感、思想，诗化与话语逻辑不相应。美学是中国文字的精髓，中国诸子的思辨就是用文学的美来体现的。庄子以文学的形式进行哲学思辨。诗人、画家与大自然相融，在融合中体验美、超验美的感觉。不刻意不留恋二元对立的现实与模仿。

俄国社会学派的代表巴赫金(Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, 1895-1975)提出创作的整体功能决定形式，语境决定话语，意识形态决定创作，对当代西方文论和中国诗学的社会学派的影响很大，诗学首先是人学和社会学，说者、听者和受议者三者形成的话语，审美交往的社会性，这种社会学诗学与中国诗学重视美学性反向。

把诗学放在历史大颗粒下思考的是二十世纪俄国学者维谢洛夫斯基(Alexandr Nikolaïevitch, 1838-1906)。他从英国人类学得到启发，研究诗学起源演变的历史脉络，诗学由美学范畴变成概念、形式、语言和符号演化的历史范畴。代表学者从学术之路试图建立新诗学的努力。

在诗学的历史，内容与形式的二元思维始终主导，痕迹遍布二十世纪的形式主义、新批评、结构主义、解构主义、历史诗学、社会诗学、文本批评、泛文本批评、语言学批评、接受美学、整体文学批评。

但是诗人，从来不在乎诗学的话语：

我曾经很神经质。现在新的路上：

我在桌上放一个苹果。之后，投身于苹果之中。多么安静！

看似简单。二十年以来我在尝试；但不成功，想从这里再开始。为什么不呢？或许我会感到受辱，它体积小，它的生命晦涩而缓慢。这是可能的。内层的思想很少美丽。



因此我另外开始，融入爱思够河。

我看到的昂微省爱思够河宽阔浩瀚，波涛涌动。它怀抱那里的高大船只。这是条河，一条真正的河。

我决意与它合一。我整日在河堤上。在繁复无用的观看中消磨自己。

然后，我不由自主地时而看看女人，而这，一条河不行，苹果不行，大自然里任何东西都不行。

爱思够河和无数感觉。怎么办？顿时，弃绝一切，我到了……不能说我置身其位，因为老实说，这也不可能完全这样。它不停地流淌（这是一大困难），奔向荷兰，在那里它找到大海和零度海拔。

回到苹果。那里还有探索、体验；一个漫长的故事。出离不合时宜，解释它也不合时宜。

但可以用一个词和你们说。“忍耐”是一个词。

当我进入苹果，被冻僵。

——亨利·米肖 (Henri Michaux, 1899-1984), 《魔幻》

爱思够河和无数感觉，弃绝，忍耐，苹果，冻僵，历史的社会的形式的诗学，能框架它们吗？

西方表音文字是概念性思辨语言，从口语和交流功能进入符号记录，经《圣经》阐释学逐渐被视作表述上帝之圣言的工具，尽管因为是人的语言，它并不完美。现实与话语的关系很直接，现实是话语的目的，话语是理性对现实进行的再现和逻辑判断。

法国汉学家汪德迈 (Léon Vandermeersch) 认为，在西方文化里，思辨性思想从话语性拼音文字形式里提炼出交流语言，以期提取概念性语言的精华。这一提炼通过将语言认知能力理性化而成。亚里斯多德在其名为《逻辑学》的论集中将所有的推理进程理论化，从中概括出有关原



则，这些原则后来收入《工具篇》，是西方思想所受的重大影响之一。第一篇论文名为《范畴论》，探讨各种不同的特征，在这些特征下，现实成为“话语”(logos)之目的，理性进而对之作出判断(katagorein)。实体范畴被定义为类，其它九个范畴从之。九个范畴是数量、质量、关系、场所、时间、姿势、状态、动作、承受。这一逻辑范畴化显然来自语言学范畴：主语、实体的基本逻辑、动词的主动态与被动态、行动与情感话语、现代分词、物主代词等等。这一外延来自包括古希腊文在内的印欧语言中的性数变化，性数变化是语法使说话人在言说事物时不得不认可的事物间关系之表述，亚里斯多德认为，此乃事物的本性所致。因为事物本性在言说中是如此用语法体现的，思辨性思维不会因而产生自己的语言，只是简单地将交流性往概念性提炼。亚里斯多德的逻辑学如其名所示，是“话语”(古希腊语logos)的精华。拉丁文里，西塞罗(Marcus Tullius Cicero，前106—前43)将“话语”译成“理性”(ratio)，对稀释在交流性话语中的“言语”(oratio)进行精炼。⁴

写者处于两难之中：如何完美地表述而不被有限的语言所制约？如何破裂不完美的语言以企及完美的上帝之启示。被启示的语言何以可能表述所承载的神启？

中国文言是一种认知述行性的思辨话语，它具有表意性，天然的隐喻性，与写者的关系是非遇不知，相遇是创造，不存在破裂语言以寻求启示性的使命。它本身就是启示性的，思辨性的，隐喻性的，非话语逻辑的。其逻辑“理性”，不通过交流性话语，而是通过源自占卜，带有认知述行性的文言取代概念性的思辨语言。因此，可以在根本意上(不是在语法上，而是在话语的语言性“文”之含义上)定义中国“文言”性思辨话语。中国文字的逻辑是一种“表意性”逻辑，它完全以另一种方式使

4 参见汪德迈，《中国教给我们什么？》，金丝燕译，香港，香港中文大学出版社，2019。



语言运行，而非亚里斯多德的再现现实的“话语”逻辑。⁵

中国文言具有占卜功能，“文”是启示性文字。“作者力图释出书写语言本身的力量，尽量使表意文字揭示事物隐秘性和启示功能。正是中国文字与占卜一脉相承的关系，创造出中国独特的语义学。⁶通过启示性文言的书写捕捉事物的本质。自然语言形成于口语，因此其字群没有留存初始的痕迹。需要历时性语言学在其所形成的书写源头去重构这些字群。而“中国文字，以汉字而非话语去认知世界现实的词义码完整地保留了下来，它所提供对事物的的解读并非是科学的。而它是在科学、诗学、美学对所有解读进行修正的基础上，中国世界观最早的拷贝。”⁷

感知这词太被动，诗是内在自然涌现，或言内生性。非个人的、自我的、学究思路的。搭上宇宙之脉，突破现象世界的线性逻辑，把某一瞬间庙宇化，结晶化，在刹那外现化显之，言刹那，是因为捕捉的永远是无以捕捉的，每一当下都在变化。变化的灵魂是空间，是就是这个灵魂。诗要说什么，这不是诗人的问题。诗就是空白，它始终涌动在每一个生命体内，而人间逻辑全力关闭人的诗性毛孔，诱人关注现象世界的意义，忘掉空间，忘掉之间。

然而，这“间”是一切可能。诗来自这“间”，宇宙的涌动微妙显现。马拉美的一本书就是这样无数之间中的一个。诗的空间是永恒的，因为

5 参见汪德迈，《中国教给我们什么？》，金丝燕译，香港，香港中文大学出版社，2019。

6 参见《*Divination et rationalisme divinatoire*》（占卜与占卜理性），publié dans *Le mythe : pratiques, récits, théories – volume 3 : Voyances et divination*, sous la direction de Bertrand Méheust et al., Paris, Economica, 2004, 第 23-40 页。

7 参见 Léon Vandermeersch, *Les deux raisons de la pensée chinoise- Divination et idéographie*, Paris, Gallimard, 2013.《中国思想的两种理性 - 占卜与表意》，金丝燕译，北京，北京大学出版社，2016，第四章。



它的之间，它的不可被确定性。它永远在路上，不断地被诗人和可能的诗人叩问。生命和书写变得纯粹，无边，含义随意，具有召唤性。时空在那里毫无意义，没有存在的理由。

向石头开花的策兰致敬——

他吹灭漫天的星星

手艺人释放创造的闪电

淹死在苦难的深井中

我们睡去像海螺中的酒

血色月光中的海⁸

可变的钥匙打开心的位置

穿越语言暗道，穿越栏杆

米拉波桥⁹刻下流水

——北岛，《歧路行》，之十六

诗学从一开始就有维度，思辨的对象不同。在古希腊亚里斯多德的笔下，论史诗和悲喜剧，在古代中国，是对《诗经》的诗论。诗学的文化背景和语言决定与诗的独特关系。语言本质决定诗的语言：被启示的文字抑或具有启示性的文字。这是表音文字与表意文字中独一无二的中国语言之间的根本分歧。然而，诗是没有国界的，一如诗学。

超越性。

人道若只是人，无论深厚，只在六道，生命满足于生命吗？生命能

8 北岛，《歧路行》，原注：策兰的诗《卡罗那》。

9 北岛，《歧路行》，原注：策兰于1970年5月在米拉波桥跳进塞纳河中自尽。



超越生命吗？生命的超越性在哪儿？人的精神和历史的精神可以作为躲避超越的藉口吗？在人的维度纷争本体、方法、价值、形式、结构、语言、体裁、叙事、心理、文化、文学性、陌生化，是井底青蛙们自以为得意的游戏。

二十世纪，形式主义要科学地分析诗的有机整体，其属性、手法、语言、体裁、共时和历时成为欧洲诗论者们的关键词。雅各布(Roman Jakobson, 1896—1982)的理论推动法国文论者将马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)的诗学被概括成三个层次的对立：日常语言与诗的语言，约定促成的语言与生成性语言，消息性语言与召唤性语言。十九世纪下半叶欧洲的纯诗和布拉格结构主义理论在马拉美和形式主义那里结晶。

远离定义和分析，更不会跟在诗人后面鹦鹉学舌装腔，诗学要哲学它的维度：诗。它是无限的，但可以穿越。如何捕捉诗，延续之，细密之？今天，中国新诗学遇到的不是中西方如何平等对话的问题，而是如何继续其形一而上的传统，继续宇宙对话之路，回到其语言的灵魂：占卜性、宇宙性。要哲学它的维度，美酒、白粉和美好拆解诗学，是诗学的敌人。

任何边界在诗人的呼喊中消失：
我们酣睡，天外来客化作四叶草，
穿过石板缝隙出现在大地。
世人啊！你可知道，诗人在梦中
发现星星的公式及花朵的规律。

——茨维塔耶娃，《诗句生长……》，谷羽译

诗是流星，自己照耀，瞬间消失。不求理解。每一个生命是一个世界，这世界之间需要的是理解吗？



梦幻给我欢乐，折磨使我满足，
我拥抱水中的倒影，追逐清风阵阵，
在无边的大海中游泳，耕耘，
在沙漠中建造房屋，在风中舒展诗魂。

——彼得拉克，《歌集》第212首，李国庆、王行人译

这个世界的生命在诗的呼唤下保护着心中尚未被文化烤熟的角落，
诗让生命们感到最亲近而最陌生，最不理解而最被吸引，最痛恨但最爱读：

我的心灵萦绕着眩晕，
麻木对虚无频生嫉羨。

——呵！“数”与“存在”，欲逃万难！

——波德莱尔，《深渊》，刘楠祺译

驱散黑暗的不是蜡烛不是等，
而是彻夜失眠的眼睛！

——茨维塔耶娃 (Marina Ivanovna Tsvetaïeva, 1892—1941)，
《看，又是这样的窗口》，谷羽译

诗学对于诗，是无数流星之间的空间，一如岛屿间的海水。

相互不是存在的理由，但彼此寻找存在的借口。生命因为诗，极端化为微妙。诗因为诗学，微妙得到呼吸。

和诗那样，感觉的，思辨的，超越的，在人间逻辑和宇宙逻辑之间，可有可无，却托起生命，化不可忍受为空气。诗面对世界的罗网，试图冲破死亡和偶然，不妥协。诗学用话语冲破话语，化解话语，创造话语，试图通过话语永恒的不完美连接宇宙可以穿越的无限。



与亚里斯多的诗学思辨并行，中国诗学与远古诗对话。“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言”（《毛诗大序》），“诗，言其志也，歌，咏其声也，舞，动其容也”。（《礼记·乐记》）两论一脉。而后者与《说文解字》的“文，错画也，象交文”《尔雅·释诂》的“文，饰也”，东汉刘熹《释名·释言语》的“文者，会集众采以成锦绣，会集众字以成词谊，如文绣也”三论呼应。《尚书·尧典》总结为：“诗言志，歌咏言；声依咏，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”

诗学在希腊语 (poiesis) 是关于艺术创造的研究。亚里斯多德的《诗学》第一卷讨论悲剧和史诗。作者对艺术作出“基本原则”，艺术和诗的本质是模仿、反映现实。西方的诗学传统源自亚里斯多德。《诗学》观点，即摹仿理论为西方诗学之源流。其中有两个基本因素，艺术家以摹仿来表现现实，其摹仿可以将过去或现有之事，传说所信之事等表现得或更好或更坏，或真实或理想化；而“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描写可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事”。

诗学、修辞学和诠释学，西方人文的三大支柱，随着神学的弱化、工业革命与科学主义的霸权先后失去存在的理由，语言学拾起修辞学和阐释学的语言性，在当下口语和语言表述上打滚，自以为是，霸道。但无论如何霸道，语言学的封闭性和分割性使之命定与诗背道而驰。语言学家们没有是诗人的可能。

语言学家是语言的解剖者。至上者为庄子笔下的庖丁。人间需要。有定位格子话语，生活的理由就充足了，劳动社会化、分工化、利益化，人的思想被形而下、被规范、被概念化，符合政治家们的胃口。吃了地球上的盐水和草，不再透明，不会飞翔了。

诗不需要庖丁。将牛分门别类，有助于烹调，但诗寻找的是流动所有细节之间的空气。它到哪里去了？

诗人从不幻想诗在某一天成为世界的主角，远离公共叙述与群体性。超验的经验不可重复，每一个人是一个世界，每一刻的感觉是独立



的、瞬间的、不复返的。所谓的教化天下，只是理想。中国远古诗的祭颂礼仪是一种指向宇宙的呼喊。

只有诗学，无论人间和历史的翻滚，始终在，或隐或现，如钱币上的水印。诗学存在的理由，是人的革命天性。

多少手臂要改变世界

专注这个世界的成光是如此地稀少

——朱利安·格拉克 (Julien Gracq, 1910 -2007)¹⁰

因此人有诗的可能，假如……

故事有了新的开始

我的拳头延伸成大锤

在失眠的铁砧上

锻造废弃的词语

星星引爆夜的火药：

太阳跃动

——北岛，《歧路行》之六

法国诗人维庸问道：

去年的雪到哪里去了？

彼得拉克回答：

10 转引自 Régis Debray, Zhao Tingyang, *Du ciel à la terre-La Chine et l' Occident*, Paris, Les Arènes, 2014.



我默默地走了，没有一句话语，
因为有关死的言辞只会让人悲伤，
我只原意自己的眼泪在脸上静静流淌。

——彼得拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374),
《歌集》第 14 首，李国庆、王行人译

两百年后，一千年后，五千年后，人类若还有回想的能力，他们会说：那时，幸亏有你们，诗人。

这样的文字传统，诗的维度，诗学的维度，是弃绝、无视还是继续超验？弃绝可能么？超验何以可能？

现象世界可以没有诗，沿着自己的频率运转。诗的存在可有可无，现象界的生命完全有足够的理由在粗糙的、大颗粒的、六根心满意足中走过。

诗不担负和所有生命相应、共振的使命。诗是无意义的。它天性就和大众交臂失之。它怎么会陷于探索人类体验的外延和特性之中？

向叛逆的阿多尼斯致敬
我的孤独是一座花园¹¹
从童年的地平线上
看长夜，绿色信号弹上升
代替那颗陨落的星星
永恒——火与火之间的深渊
在父亲的苏菲¹²的血液中
君临宗教、战争和废墟

11 原注。阿多尼斯的中文诗集《我的孤独是一座花园》。

12 原注。苏菲主义即神秘主义。



我的词语是撼动生命的风¹³

——北岛，《歧路行》之十六

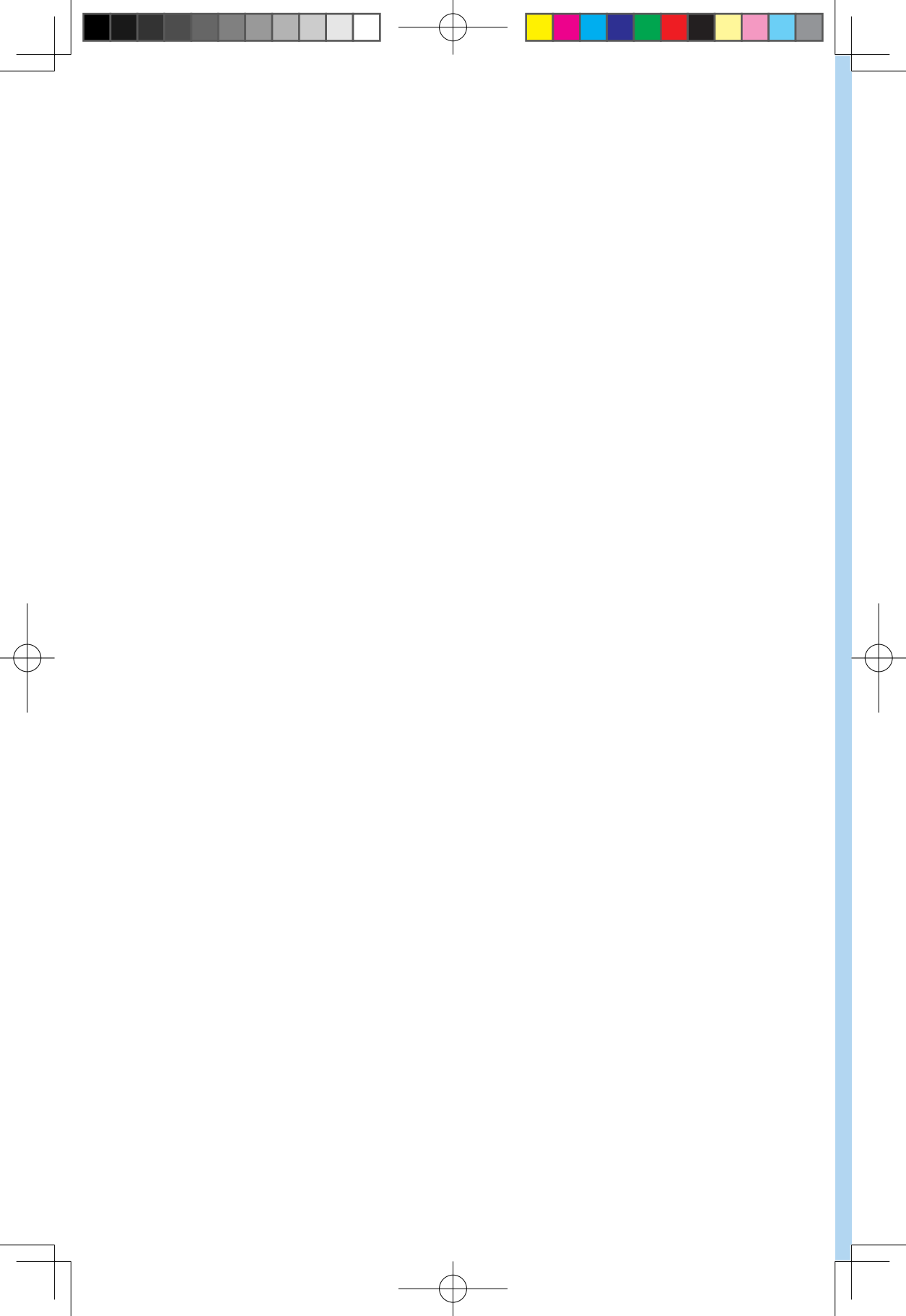
诗是高维度的，它的高频率能量可以转化现象世界，转化形而下，如果后者愿意。愿力发出的每一个音都会在宇宙得到回应。从生和死之间的有形进入无形的、灵性的、无限的宇宙体。

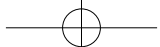
诗的召唤性与宇宙间每一个生命的振幅同拍，那是心性的波段。诗引领心性的波段超越日常频率，直冲现象世界之外。它不在思想、感觉和意识伫足，它探询宇宙无限的振动秘密，在有形世界和无形世界之间。

在这样的意义上，诗人是通灵者，宇宙的。

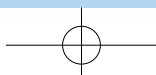
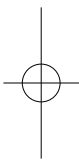
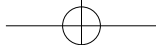
叩问诗，诗学有了存在的理由，它的维度。

■ 13 原注。阿多尼斯的诗《俄尔甫斯》。





小说新标





编者言

钟岚，1980后写作者，《好处相逢无一言》是他第一篇成形的小说。可能由于从未写过小说，该小说无任何文学作品通常所见的“习气”，相反洋溢着一股清新质朴的叙述之风。加上作者长年从事电影及剧本工作，文字功夫结实老道，使得该小说貌虽不惊人，细读之下却惊心动魄。由于作者罕见的耐心和平和的性情，一个青春热烈的故事，竟写得如此压抑犹如无言的破碎。《好处相逢无一言》考验我们的阅读习惯，但只要你深入进去便会被牢牢抓住。一首静静爆破甚至从未爆破的伤痛之歌，浪漫爱欲也可以是深刻或虚无的。

作者的另一篇小说《刘晖三十五岁前的艺术与生活》将在2020年第二期《大益文学》“新标”栏目刊出，主持编辑仍是本人。

韩东

2019.12.1



好处相逢无一言

钟岚

一

哲人塞内卡的雕像为什么又被叫做海盗，可能跟他看起来湿漉漉的头发有关，这尊原本青铜质地的头像在被模子翻模子，直到成为中国美术教育所用的石膏头像后，头发的细节基本丧失殆尽，成为了一段段贴在头上的条状物，但这还不算最糟的，最糟的是原本细琐的胡须和眉毛变成了大大小小的凸起物附着在脸上，就像是赘生疣子。由于难以区分皮肉和毛发，每次在画此石膏头像的素描时，李岩总是不太情愿，也总是画不好。

其实不只海盗，所有带胡子的石膏头像李岩都不喜欢画，包括马赛、高尔基、荷马等，他画得顺手的是那些面部光滑干净的，尤其是阿里亚斯、琴女、维纳斯一类的古典女性人像，她们的侧面令人着迷。

九八年美术类院校的招生专业考试中，李岩曾在某一场画过一张琴女的逆光正侧面素描，得到了高分，但其他任何一所学校的任何一场考试，无论哪个科目，李岩的成绩都很一般，甚至很差，这也许就是别人口中的“基本功不行”。

专业考试三月份开始，此前李岩所在的美术中专班就停课了，考完四月初，他又回去收拾东西，其实可以算是正式离校了，因为毕业证要到六月份才发。

距离七月份的文化高考还有三个月时间，为了突击文化课，李岩被家人托关系介绍到一所普通高中，作为旁听生，跟着一个文科毕业班一



起复习。这个班上六十多号人，座位全坐满，只剩靠里墙最后一排的还空一人，李岩便被安排于此，同桌是个身高一米八几的大个男生，名叫吴凯。

四月的空中开始飘飞杨絮，让敏感体质的人感到不适，李岩倒还好，他依旧慢腾腾地骑着自行车，在第一次从这所高中放学回家的路上，吴凯骑车赶上了他。

“你怎么骑这么慢？”

“还好吧……”李岩有点来不及反应。

“你家住哪？”

“玉道街，你呢？”

“广华门。”

“广华门……”李岩想了想。

“我们是一条路。”吴凯语气肯定。

沉默了片刻，李岩找到一个话题。

“原来和你同桌的是谁？”

“一个女的，她要出国就不来了，有段时间了。”

闲聊中，吴凯似乎适应了李岩的慢速，两人一道往前。

二

傍晚时分，天边只剩下几缕晚霞，李岩家住一楼，有个小庭院，此刻部分区域已隐没在昏暗中，就着屋里透出的光线，李岩和父亲正将一个未经打磨、质感粗砺的小石槽搬到一块长了青苔、形状不规则的石块上。

微风袭过，传来一阵沙沙声，种在庭院角落的竹子和芭蕉摇曳着将影子投在院墙上，青砖地面上还置有一个朴拙的石灯笼。

“把水管给我！”父亲说。



李岩把塑料水管的一头递给父亲后朝墙边走去，随即拧开水龙头，望着父亲往石槽内注水，完成后走回来。

“你不要看水现在有点浑，过过就好了。”父亲对李岩解释。

“忙完了没有？吃饭了！”母亲从里屋走出。

“好了好了，马上就好。”

“你们两尽忙这些没意义的事。”母亲半开玩笑。

涟漪平静下来，石槽里倒映出薄云中的月亮。

这是一套有点陈旧的单元房，看起来有些年头了，由于在一层，客厅的门连着小阳台，阳台外就是庭院。客厅里摆放着书橱、茶几等家具，朝南靠墙有一张画桌，桌上满铺一整块羊毛毡，上面放着文房四宝，墙上挂着几个传统红木镜框，里面是几幅山水画。

客厅中央放着一张小饭桌，明显是从别处搬来的。李岩与父母围坐着吃晚饭，父亲坐着木椅，母子坐着普通金属椅，每人面前一碗稀饭，几个大小不一的碗里盛着家常炒菜和咸菜，另有一个盘子里放着馒头、包子若干。

母亲先吃完，从画桌上拿过两张纸看起来。

“看来只能上大专了。”母亲边看边说，这是两张专业考试合格证。

“要上本科，除非明年再考。”父亲接道。

母亲转问李岩，“你觉得呢？”

李岩想想，一时没答话。

“大专就大专吧，再考一年又得磨掉一层皮，文化课也白复习了。”父亲说。

母亲想想，“那就算了……”

“学艺术最后还得靠自己，”父亲语气坚决，“想画画在哪都能画！”

“你想报哪个学校？”母亲将两张证书放到桌上，问李岩。

李岩还在犹豫。

“我觉得教育学院好一些，毕竟是师范类，专业课更正规。”父



亲说。

“职大出来工作更好找吧？它那学的是实用美术。”母亲说。

“实用主义的东西淘汰起来太快！”

“你就是武断，谁跟你讲实用的东西就……”

父亲打断母亲，“我不用听谁讲……你不懂这个就不要乱提建议。”

“我不懂？那当年人家喊你一起去考美院你怎么不去呢？现在倒觉得重要了？挑三拣四的！”

“你怎么就喜欢提这些陈芝麻烂谷子呢？那猴年马月的事了？”

“你不要不承认，你就是目光短浅。”母亲已然很不高兴。

“当时什么情况你不晓得啊？”父亲指指李岩，“跟现在他的情况一样啊？我那时候还在厂里上班呢，怎么考？你知道多麻烦啊！”

“你还是因为怕麻烦。”

“好好好，我们不讲了哦！”

在这场关于择校问题的争论中，作为当事人的李岩却没插进一句话，光听着父母各持己见了，其实这两所学校都只是二流。

沉默片刻后，父亲再次开口，但明显带着气。

“学西画考素描色彩，学中国画还考素描色彩，这不是笑话吗？中国这个美术教育……”

“画画这碗饭好不好吃你还不清楚啊？这么多年了你……”

“你怎么又……”

父亲猛叹口气，把碗里的饭一下扒完，走进厨房，洗碗。

母亲对李岩使使眼色，“一讲他就这样。”

李岩报考的几所院校都是本地的，在这其中只有一所设有中国画专业，而初试的科目还是素描、色彩，外加一个速写，李岩比较擅长的书法和线描（中国画真正的基础科目）要到复试才有，但初试没过就进不了复试，所以李岩就与中国画专业无缘了。为什么这样考试？李岩听父亲说过，最早可以追溯到曾左右中国美术教育的徐悲鸿“抑中扬西”的



主张。

晚饭后，李岩在自己房间看了一个多小时文化课的书，出来小解。父亲正在兼作画室的客厅画画，茶几上的卡座录音机中放着京剧老生的唱腔，可能是考虑到儿子在复习功课，音量开得不大。他边画画边吸烟，看起来很投入。

李岩从卫生间出来，听到母亲的声音。

“快！快！快点啊！哎哟个笨蛋！哎……”

母亲手上打着毛线，正在看电视剧，情绪随着剧情而变化。由于父母的卧室面积小，她只能坐在床上。

母亲看见儿子出现在卧室门口，问道：“还嫌吵啊？”

“还好，书看完了。”李岩回答。

母亲叫李岩关上房门，并指指客厅方向，做了个扇鼻子的动作。

李岩回到自己房间关上门，将文化课的书收起放到桌角，然后拿出一卷习字纸，取出一张铺在桌上，再将一本行书字帖支起来放在桌上沿。

这个房间也不大，陈设简单但有条理，摆放着单人床、小号书橱，以及一张小画桌，桌上也铺有羊毛毡放着笔墨纸砚，桌角还有一台CD带卡座的面包机。墙上挂着两个小镜框，里面一张是自画的仿宋人花鸟小品，一张是父亲画的山水扇面。

李岩在面包机里放了一盘Kenny G的萨克斯风曲CD，再抽出一支毛笔蘸上墨，对着字帖临摹起来。

和画画比起来，李岩其实更喜欢写字，除了父亲说的“书法是日课，有条件每天都要练”的原因之外，最主要还是由于写字能带来一种平静。这一年多来他喜欢听着Kenny G练字，二者之间似乎有某种相通的东西，结合起来能感觉到放松。画画却不一样，他认为画画是郑重和严肃的，需要带着情感和情绪，所以对于主观上不感兴趣的东西他总是提不起精神去画。



三

午后的阳光懒洋洋的，吴凯枕在手臂上睡着了，李岩忍不住也打起呵欠。他望向四周，发现这节政治课上不少人都精神不济、心不在焉，他的注意力最后落在本组前一排、靠窗而坐的一个女生身上。

女生用手托着下巴，正出神地注视着窗外的什么。虽然背对，但从李岩的视角恰好可以看见她的侧脸，阳光为其勾勒出一个美丽的轮廓，同时又在窗玻璃上映出一个朦胧的镜像。李岩从书包里抽出一小张白纸偷偷画起来。

靠窗女生的同桌是个瘦削的姑娘，她忽然回过头来喊吴凯却正好看到画。李岩不好意思，试图用书把画盖起来。

“你在画什么？”瘦女生有点好奇。

吴凯醒了，迷迷糊糊地也伸头来看，“什么东西？”

李岩只好把画拿出来。这是帧素描，画的是靠窗女生的侧面和玻璃中的映像。

“这是谁啊？”吴凯问。

瘦女生瞥了一眼同桌，意识到什么，回去对她耳语起来，没一会这个靠窗的女生也转过头，原来是个有点胖的姑娘，容貌也算不上美丽。

“你画我呢？”胖女生嬉皮笑脸地问。

李岩有点尴尬地笑笑。

“给我看看！”

李岩犹豫了一下，把画递给胖女生，她拿着回过头去，与瘦女生边看边笑。

课间休息时，李岩又对画面做了点细加工，并用橡皮将空白处清理干净。

“这是炭笔画的，一碰就花了，我回去处理一下再给你吧。”李岩说。



“哦好。”胖女生应着。吴凯见她一副美滋滋的样子，调侃起来，“你原来这么美啊，我怎么一直都没发现呢？”

“我一向都这么美，没发现是你眼瞎！”

另外一个男生凑了过来，李岩见他没事时喜欢将一些半新不旧的磁带装在小纸盒里拿出来卖，原价十元的就卖五元，很有经济头脑的样子，李岩看过他的存货，港台流行歌曲居多。吴凯和他关系不错，也介绍给李岩认识，他叫陈刚。

陈刚对李岩说：“你应该收她钱。”

“滚！”胖女生反应迅速，接着转向李岩，“我们关系好，不谈那种俗的东西，对吧？”

李岩笑了，胖女生又说：“我请你吃梅子！”转身到书包里搜出一罐梅子。

陈刚：“我也要吃！”

吴凯：“我也要吃！”

胖女生：“滚滚滚滚滚！”

几人抢吃梅子的时候，一个身材高挑的女生从旁边走过，朝李岩的方向望了两眼，紧接着吴凯盯着她的背影看了好几秒。

晚饭前李岩一直呆在自己房间，他将胖女生的素描像喷上一层松香水，再把一张硬卡纸粘在画像背面。

外面碗碟声响起，母亲推开门，“还搞什么呢？快吃饭，不然一会儿来不及了。”李岩赶紧把画收进桌柜。

除了跟着普通高中的文科班笼统地复习之外，每周还有一个晚上，李岩会专门补习英语，他需要骑车到老师家，和另外几个学生一起上小课。

吃完晚饭，李岩匆匆出门，但骑到湖滨路之后速度就慢了下来，也许是离老师家已不远的缘故，他又变得跟平常一样晃晃悠悠，身边不时有别的自行车甚至跑步的人超到他前面。



这条路沿湖一侧种植了长排的柳树，另一侧则是草皮斜坡，坡高且宽，栽有不少高大的白杨树，如同一个小公园，将坡上嘈杂的马路隔离开来。

一辆自行车骑至与李岩并排的位置，却没急于超过他，李岩也感觉有人在看自己，一扭头发现是个年龄相仿的陌生女孩。在昏黄的路灯光线下，飘飞的杨絮衬托中，女孩的面容有种朦胧的美。

女孩发现李岩回看过来，赶紧加速超到前方，她的长发在带起的风中一起一伏。李岩望着女孩远去的背影愣神，过了片刻才加快脚踏的速度。女孩在某个路口转弯，离开了李岩的视线范围，李岩又骑了一会儿才到弯处，拐入另一条路。

这条路虽不长，但灯光比之前的暗，加上有其他路人，李岩一时看不清是否有女孩的身影，他骑到尽头又发现两条岔路，但没有一条能看到女孩。

李岩有点茫然，愣了一会儿后原路折回。

英语老师的家是一栋独门独户的民国二层小楼，位于一条自民国至今没有多大变化的狭窄小路上，周围类似的小洋楼还有不少。

李岩把车停在路边后敲响大门，而来开门的竟然是路上遇见的女孩，二人都有点吃惊，不过女孩很快就回复了平静。他们穿过玄关过道进入一层的客厅，厅不大，木地板、木窗棂、红木家具古色古香，陈设却简洁西化，包括不少洋玩意。

客厅中央是一张玻璃台面的长方桌，上首位置坐着英语老师，她是个五十岁左右的富态女人，面色白里透红，一看就知道生活很滋润。她是市外国语学校的高级教师，有个儿子，早就出国了。桌左一侧坐着两女生，靠近老师的一个脸型比较方，此前只有她俩和李岩三个学生。

路上遇见的女孩示意桌右一侧靠近老师的位置，“你是坐这儿吧？”

“没事，你坐吧。”李岩说。

“先来后到。”老师朝二人笑。



李岩在女孩后面的位置坐下，从包里拿书本。

“她们都互相介绍过了，你来迟了，自己介绍下吧。”老师对李岩说。

李岩只好说了句“我叫李岩”，但他说的太快，声音也低，女孩没听清，表情有点困惑，李岩赶紧拿起自己的一个本子给女孩看封皮上的名字，女孩看完，也拿起自己的一本书给李岩看，书封上写着“叶秋”两个秀气的小字。

“Weird!”老师嘀咕道，对面两女生偷笑。

课上，李岩很难一直保持专注，因为叶秋的身影总是停留在视线的边缘处。他又回忆起路遇的那一幕，自己竟然没追上她，难道她是抄了条近路？

下了课，李岩在开车锁时故意磨蹭，待三个女生先一步骑车离开，他才隔着一段距离跟在后面，到了巷口，三女生又分成两个方向，李岩继续跟在单行的叶秋后面，而当他犹豫着是否追上去时，叶秋忽然又拐进另一条路，在他的视野里消失了。

李岩急追上去，刚一拐弯却发现叶秋正站在街角的一个小卖部门口打着公用电话。叶秋看见李岩，挥了挥手，李岩只好也回个招呼继续往前骑，骑了一段又来到一个拐弯处，他转过去停下车，然后掩在街角的墙后朝叶秋方向望去，但他不知道叶秋的电话还得打多久，又怕自己被她看到还待在这会尴尬，权衡之下只得再跨上车继续前进，很快，面前又出现两条岔路，他犹豫一下后选择了一条看似明亮的来走，但周围环境越加陌生，前方好像还有岔路。

李岩停下车来，意识到自己可能迷路了，他很少迷路，因为他很少走不熟悉的路。南方的城市小街小巷曲折复杂，几个弯一拐就不知道东南西北了，对于像李岩这种方向感极差、依赖生活惯性的人来说，很容易就会陷入茫然之中。他本想找个人问问，但不知道该问去哪儿的路才好，说不定这七绕八绕的已经跟自己要走的方向南辕北辙了，要是这样



问了也白问，还不如走回头路。

李岩加快回返的车速，焦虑感让他忽视了可能与叶秋相遇所带来的尴尬，所以真的迎头撞见时还是有点猝不及防。

“你怎么骑回来了？”叶秋下车停住。

“……我东西丢了，回来找的！”李岩胡乱答道，他单脚着地腿还跨在车上。

“什么东西？”

“……”李岩看到车筐里的圈锁，“钥匙，我钥匙丢了！”

“车钥匙还是什么钥匙？”

“都有，车钥匙连着家里钥匙，一整串。”

叶秋想了想，“我帮你一起找吧。”

“啊？哦……”

二人推着车往回转悠，叶秋注意着地面，李岩则东张西望，同时暗想下面该怎么办。

“你确定是在这附近吗？”叶秋又问。

“我刚才在这停了一下。”李岩有点含糊其辞，但随即他就看到前方几米外有个光线很暗的长草的角落，于是装作不经意地朝前走去。

一辆发动机声和音响声都很大的摩托从二人身后驶来，趁叶秋注意力转移，李岩赶紧掏出钥匙往角落里扔，摩托的轰鸣声掩盖了钥匙的细琐声。

“好像在这儿！”李岩故意提高嗓门，叶秋听见也走过来。

李岩把车停下走进草窠，但用脚拨开杂草后却没发现钥匙，而是看到一个有排水孔的下水道盖板，他一下子傻眼了。

“是这个吗？”叶秋的声音从李岩身后传来，他扭头一看，叶秋手上正拿着自己的钥匙。

“是是是，就是这个！”李岩有种大难不死的感觉。

同一条路走到第三次，李岩终于可以名正言顺的和叶秋并排骑



车了。

“你住哪？”叶秋问。

“玉道街，你呢？”

“兰园。”

“哦。”李岩点点头，他其实不知道兰园在哪。

快到岔路口时，李岩放慢了一点速度，偷偷观察叶秋选哪条路走，见她直接朝自己先前走过的那条明亮的路转向，又赶紧跟上，再往前骑一段，就到了自己决定掉头的地方，这时轰鸣的摩托再次从身后驶来，呼啸而过之后，李岩和叶秋对视一眼，笑了。

叶秋的自行车忽然晃了一下，龙头不稳差点碰到李岩。

“怎么了？”李岩忙问。

“好像压到了石头。”叶秋回头望了望。

“没事吧？”

叶秋试着快蹬两下脚踏，李岩跟上。

“没事。”叶秋笑笑。

李岩瞅瞅叶秋的自行车，看起来有点旧。

不知在这条小路上又骑了多远，二人还是在路边停下车来，叶秋站在一旁，李岩蹲在地上，用手指按压着叶秋的自行车轮胎。

“没气了，车胎可能坏了。”李岩检查完后得出结论。

“这儿哪有修车的？”

李岩环顾一圈，四周好像没什么人，他又陪着叶秋边推车边寻找，好不容易看到一个修车摊，却已经收工上锁，叶秋有点着急起来。

“这边有公交车到你家吗？”李岩问。

叶秋想了想，“有，不过车站离这儿有点远。”

“你把车停这儿锁好，等白天再来，我先送你到车站，你看行不行？”

叶秋迟疑一下后同意了，然后横着坐上李岩的自行车书报架。



“骑得动吗？”车子启动后叶秋问。

“轻的很，没感觉！”李岩为了表示自己说的没错还加快了速度。

骑到一个下坡时，叶秋的肩头靠上了李岩的后背，虽说她是不自主的，但这种触感却让李岩受宠若惊。车在滑行，速度加快，可以想见，此时叶秋的长发肯定是在风中飘动着的，而且，她的手又下意识地扶上了李岩的后腰。

受到两次刺激，李岩兴奋起来，“我可以直接送你到家！”他忍不住在风中大声喊道。

紧接着，叶秋的声音从李岩身后传来，“上课前我们是不是在路上见过？”

李岩扭头去看叶秋，叶秋却正和他并排骑着车。路很平，车速均匀稳定，她的车好好的，头发也没飘起，面部表情也很平静。李岩觉得自己脸上可能残留着某种傻笑，为了不让叶秋看到，连忙装出观察街景的样子，东张西望。

“嗯？”李岩应了一声，随即发现已经骑到上课前自己跟丢叶秋的那条路上，原来这七弯八绕的小街小巷真是条近路。

“你就是那个骑车慢腾腾的吧？”叶秋又问了一句。

“还好吧。”

“你那会儿想什么呢？”

“没想什么。”为了掩饰住幻想造成的情绪起伏，李岩的答话有点敷衍，但当平静下来后，又开始懊恼自己真不会聊天。

一转弯，视野豁然开朗，二人又来到湖滨路上，李岩感觉找不到合适的话题和时机与叶秋攀谈，只能继续看看周围环境。

湖边还有不少人，地上的杨絮被风荡起，远处的灯火在水面微波间闪闪烁烁。

到了湖滨路的尽头，叶秋指指左边一条路，“你是往这个方向吧？”

“嗯！”李岩答。



“那我往那边了，拜拜！”

二人挥挥手，叶秋顺着右边一条路骑去，李岩在左路上骑出一小段后又回头望望，已经看不到叶秋的身影了。

四

周末的上午，李岩待在家等人。四月中旬的天已经暖和的比较稳定了，阳光照射下，之前种在石槽里的莲也有了浮叶，为了营造一个小生态，父亲还弄来了若干尾青鳉鱼放养其中。李岩站在石槽旁，看着小鱼在浮叶和假山石之间来回穿梭，饶有兴味。

院门被敲响，李岩赶紧打开，门外站着一位戴着眼镜文质彬彬、虽染了一头黑发却还能看出年龄感的男人。

“杜伯伯！”李岩热情地打招呼。

“杜老师！”父亲也从客厅走出到院中，亲切地喊道。

李岩接过杜老师手上的纸质提袋，沿着青砖铺成的小路穿过院子往客厅走。

“快高考了吧？”杜老师问李岩。

“快了。”

“好好，小何呢？”

“她买菜去了！”父亲答道。

“不要搞得太麻烦。”

“不麻烦，简单得很。”

自打记事起，李岩就经常见到杜老师来家里画画，虽然五六年前杜老师搬了新家后来的次数明显少了，但每当外面积了些画债，又不想被家人过多干涉时，往往还是会来李岩家里。父亲跟杜老师学画的时候，父亲二十多岁还没结婚，杜老师三十多岁孩子还小，两人年龄相差不到十岁，二十多年过去了，作为下一代的李岩也走上了画画这条路。



来了没多久，杜老师已经用大笔铺完了三张画的底子，尺幅均不小，接着开始对最早画的、已大半干的一张山水进行精加工，其余两张则摊在地上继续待干。之前他一直站着作画，此时才拖过木椅坐下，边收拾画面细部边和李岩父亲聊天，李岩也站在一旁，他从小就喜欢看杜老师画画。

“前段时间我在博物院的展览上看到不少董其昌的真迹，真是大开眼界。”父亲说。

“现在看得懂他的人不多。”杜老师说。

“看了这批东西，再回头看他的《画禅室随笔》，”父亲想了想，“对于他把画画比作参禅，好像又有了些新的理解。”

“说说看。”

“佛家参禅有法门，目的是悟道，画画也有画道，而笔墨就是法门，是悟画道的途径，是为了到达一种极致的……无法言说的境地，这和佛家的理念确实十分相近，我就喜欢董其昌那种精湛的笔墨和天下无人的意境。”

“黄宾虹讲‘笔墨精神千古不变’，可惜很多人不懂这个道理，还以为求新就是要丢掉根本的东西，可悲！可笑！”杜老师放下笔，站起身看看画面效果，“你最近画了什么？”

“正在画一套册页，墨笔的。”父亲回答。

“我看看。”

父亲从画桌抽屉里取出一叠均一平尺左右的、尚未题款的山水册页，杜老师接过，一张张浏览，其间还取下近视眼镜，凑近去看画面细部。

“还可以吧？”父亲有点得意。

“嗯……这次你就先拿这个参加展览吧。”杜老师重新戴上眼镜。

父亲一愣，有点不情愿，“尺寸太小了吧？”

“那你准备大画了吗？”



父亲停了一下，“你知道我的，不喜欢画大画。”

杜老师有点不悦。

院门处传来钥匙开锁的声音，是李岩母亲回来了。李岩走出去从她手里接过一些装有菜蔬的袋子，然后一起回到屋里。

“杜老师来啦！”母亲热情地打招呼。

“辛苦辛苦！”杜老师客气道。

“这算什么，不辛苦！”母亲让李岩把菜拿去厨房，自己在画桌前稍作停留。

“工作还好吧？”杜老师问。

“工厂里面不就那样吗？最近一直动员我们内退回家呢。”母亲回答。

“你们单位效益不是蛮好的吗？”

“只能说是比上不足、比下有余，要是换成那些小企业，可能就不是内退，是下岗咯！”

“你们事业单位呢？”杜老师转向李岩父亲。

“小公园，也不行。”父亲似乎不太愿意提单位的事。

“行，你们聊，我先去忙了。”母亲见李岩走回来，和杜老师打了个招呼。

“好。”

母亲去厨房后，杜老师继续和李岩父亲聊天。

“你上次跟我说在单位画不了画了，什么意思？”

“新来了个头，说画室没有效益就解散了。”父亲答。

“那你们画室的人到哪去呢？”

“都分到其他部门了。”

“你呢？”

“搞了个所谓的画廊叫我卖东西，天天人来人往的，哪还能画画？”父亲口气中带着情绪。



杜老师不语，父亲点燃一支烟，走到小阳台上，“我想过几年早点退休，回家安心画画。”他吸了口烟，透过窗口对杜老师说。

杜老师又沉默了一会才开口，“在哪都有身不由己，你看我虽然在画院，好像不用坐班，但是各种任务也很多……而且画院里的人际关系，比起你们单位来不知道要复杂多少倍，就你的性格，肯定适应不了。”

“……那是。”父亲低应了一声。

“毕竟你们那也是个文化单位，总比原来在工厂的时候自由吧？”

“……那是。”

“有时间你还是要出去走走，多跟外界接触，不要总是自己闷头画画。”

“怎么没接触？朋友之间不是经常来往吗？”

父亲吐出的烟雾从窗口飘进来，杜老师用手扇了扇。

“你知道我说的意思！你说你最近有人来买过画吗？”杜老师再度不悦。

“怎么没有？老孟不是才拿了一批画走吗？”

“那是多久以前的事啦？有一年了吧？你以为我不知道？”

父亲没话可回，只能继续吸烟，李岩看在眼里，想起大约一年前有个谢顶而瘦削的矮个中年男人来家里买了父亲一卷画，而自己那台面包机就是从这笔收入里拿出一千块钱买的。

“画画的再好，没有人来推广，又有什么用？叫你准备两张画参展你也不放在心上！”杜老师语有责备。

“哪有的事？”

“我看你就是懒！”

父亲停了一下，转向李岩，“去看看你妈有什么要帮忙的，她一个人可能忙不过来。”李岩于是往厨房走，父亲和杜老师的谈话则继续。

“推销自己也是一门学问。”杜老师的语气转缓。



“我记得二十年前你跟我说的是‘不能为了功利而画画’。”

“时代不一样了……”杜老师顿了顿，“就算你不为自己考虑，也该为老婆孩子考虑考虑吧。”

厨房里，李岩走到正在洗菜的母亲身边。

“你来干嘛？”母亲问。

“爸让我过来帮忙。”

“哦，那你把那两个熟菜倒出来，盘子我洗好了。”

李岩帮忙的当口，母亲轻声问他：“他们刚才是不是在争什么？”

“还好吧。”

“回头跟你爸讲，叫不要跟他老师争。”

杜老师由于喝了点加饭酒，饭后有点微醺，他来到庭院中央，四下里望望，然后朝种在墙角的芭蕉走去。

父亲正在厨房帮母亲收拾碗筷，一抬头发现窗外飘起了雨丝。

李岩走到杜老师身旁，“杜伯伯，下雨了。”

“没关系。”杜老师的神情看起来倒很自在，他又绕着石灯笼走了几步，朝里面看了看。父亲走来，点燃手里的半截蜡烛，放入石灯笼内。

三人一时无话，雨点落在芭蕉叶上，发出轻微的滴答声。

李岩朝石槽内望去，只见雨点落在水面上，泛起一个个小涟漪。

五

九八年艺术类的高考文化科目与普通文科基本相同，都是语文、历史、英语、政治和数学，不同之处是绝大多数的艺术专业数学成绩不算入总分，也就是说数学考得好不好都一样。李岩有幸在数学不算分的专业内，因他从小数学就不行。

一天下午，最后两节课是数学，李岩听不懂发了会呆，考虑干点什么好。



“你又不考数学，留在这干嘛？”吴凯凑过来，小声问李岩。

“不好意思走。”

这所高中这届共有六个毕业班，五个理科一个文科。也许是文科班不受重视，所以临近毕业反而管理松懈下来，一些同样对数学不感兴趣的学生在上课前即已开溜。尽管如此李岩还是没走，他觉得自己是托人进来的，随便走掉总有点不好。

讲台上，数学老师似乎也不太关心下面学生的情况，只是自顾自地分析着习题，像是在说给自己听。

吴凯朝同为最后排的陈刚使了使眼色。

“走不走？”吴凯问李岩。

“怎么走？”李岩愣了一下。

吴凯把东西塞进书包，一弓身窜出座位，径直冲到教室后门下蹲着，陈刚紧随其后也很快就位。二人朝李岩招招手，李岩有点迟疑，他又看看数学老师，对方似乎完全没有察觉，他于是心一横，东西一收，也学吴凯窜到后门下。吴凯轻轻把锁销拧开，三人随即闪出门外，门还没掩上，又有一男一女也跟着溜走。

逃出课堂，再加上阳光的明媚，让几个人心情都不错，那对男女后来进了一家名为“红楼”的老旧电影院，要去看日本电影《生死恋》，李岩则跟着吴凯和陈刚继续骑车直到一家露天台球馆旁才停下。

台球馆的顶棚是由十来根支架、若干块拼在一起的绿色大塑料布共同组成的，十来张九球小桌和四五张斯诺克大桌置于其中，每张球桌上方都悬挂有一个大功率的白炽灯泡。

球馆生意兴隆，几乎每张桌子都被人占据，男男女女众多。由于塑料布遮光，加上不少人在吸烟，棚中弥漫着一种迷离的昏黄气氛。

吴凯跟一些人很熟地打招呼，有的像学生，有的不像，这时一个穿着校服初中生模样的女孩走到三人面前。

“等一会哦！”女孩笑嘻嘻地对吴凯说。



“小桌有没有？”吴凯面无表情地问。

“有！”

三人随女孩往里走，陈刚跟她开起了玩笑。

“你是不是又逃学了？校服穿的跟真的一样……”

“我看你们才像逃学。”女孩不甘示弱。

走到一张九球桌旁，女孩开始往木三角里摆球，同时打量起李岩。

“这个哥哥以前没见过！”

“你又有想法了？”陈刚继续拿她开涮。

“你怎么这么讨厌？”

“行了行了！”吴凯不耐烦地制止了两人的斗嘴。

女孩摆好球，发现李岩有点拘谨，偷着笑转身跑开。

“谁先来？”吴凯取来两支球杆。

“我先看看，你们两先打。”李岩说。

吴凯开球，分出花色，接着两人轮番进球，交互领先，很快台面上只剩下吴凯的两颗球，陈刚的三颗球，以及黑八。

轮到吴凯，他正在弯腰瞄准，陈刚忽然来了句“快看”，李岩和吴凯循方向望去，只见那女孩换了身长裙走过来，马尾辫也放成披肩长发，竟有了一种风情。

陈刚带着揶揄的笑容看看吴凯，吴凯没理睬，俯下身继续打球，不料打偏了。

“臭！”女孩走到桌边笑道。

陈刚上场，三两下将球全部打进取胜。

吴凯有点失望，把球杆递给李岩，“你来吧。”

女孩向吴凯凑过来，“我给你留了张大桌，不过你要先和我打两局！”

“我不跟你打！”吴凯的口气坚定而冷淡。

“我不收你钱！”



吴凯想了想，“就打一局！”

女孩灿然一笑。

吴凯被女孩领到几米开外的一张斯诺克桌，他朝陈刚做个鬼脸以示无奈。

李岩几乎从没打过台球，所以在和陈刚的回合中接连出现跳杆、打落白球等各种低级失误，而陈刚则不断进球，谈胜负已然没有意义。

李岩望向吴凯那桌，发现女孩打球的姿势十分专业，表情十分严肃。

“他们两谁厉害？”李岩问陈刚。

“开玩笑，那妹子是专业的！”

“她对吴凯是不是有点……那个意思？”

陈刚笑了，“你以为吴凯是好人？”

方脸的女生是英语补习老师的姨侄女，她今年也要参加高考，想跟姨妈再强化一下英语，所以开了这个小灶，另一个女生是她的同学。李岩又是别人介绍的，母亲托了好几重关系才让他插进来，而且课时费不菲。李岩想，叶秋的情况大概和自己差不多。

一个多小时的课上下来，到了休息时间。

“姨妈，我想喝橙汁。”方脸女生大大咧咧地喊道。

“在冰箱里面。”英语老师又转向另外三人，“你们要不要喝？”

三人皆婉拒，方脸女生把一瓶橙汁拿到桌上，自己倒了一杯喝起来。

“听说你是学舞蹈的？”英语老师问叶秋。

“是。”

李岩感到好奇，瞅瞅叶秋。

“能不能给我们来一段？”英语老师提议。

“好啊好啊！”方脸女生连忙附和。



李岩注意到叶秋有点犹豫。

“即兴的，随便什么都行！”英语老师又说。

“就当是才艺展示嘛！”方脸女生的兴致比她姨妈还高。

李岩从小就从父亲那里得到一种观点：从艺之人要有自尊，既然脱离简单的兴趣爱好而成为专业，就不能再随便拿来取悦人，那种不分场合都“来一个”的均是自我贬低，变成了不值钱的小儿科。

英语老师和方脸女生的热情在李岩看来是种相逼，叶秋此时的处境倒让他感到很不自在，不料叶秋竟站起身来，大大方方地走到客厅的空敞处站定。

所有人都安静下来，注视着她。

一缕低悠的旋律缓缓从叶秋口中吐出，似唱非唱，她的身体也随之轻轻动起来，幅度不大，某种看不见的物件像是拈在指尖，跟着手的动作婉约翻覆，脚步也只是在很小的范围内或进或退，她的眼神顾盼流转，似是依托于某个想象的情境。李岩虽不知道她哼的是什么，但能感觉到从中透出的一定是一种中国的古典情调，而不是来源于西方的审美。

不知何时，英语老师的丈夫也出现在客厅门口，欣赏起叶秋的舞蹈来。

叶秋的动作止于一个优美的静态形象，口中的浅唱也渐渐隐去，而所有人都还没从这短暂的舞蹈中回过神来，一时无语，她重新站直，微微一鞠躬。

方脸女生率先鼓起掌来，其他人也立刻响应，叶秋带着礼貌性的微笑回到自己位置坐下。

“你跳的这叫什么？”英语老师问叶秋。

“昆曲《牡丹亭》中的一段。”

“哦……《牡丹亭》。”

每个人的反应都显露出对此并不了解。



英语老师转向李岩，“你也露一手吧。”

李岩顿时愣住。

“你看人家舞也跳了，你学画画的，是不是也该画张画给我们看看啊？”

李岩发现叶秋也在看着他。

“画什么？”李岩有点为难。

“随便你。”英语老师想了想，“那就画我们里面的谁吧！”

李岩环顾一圈，视线落到叶秋身上，不料另有人自告奋勇。

“画我画我，还没人给我画过像呢！”方脸女生延续着之前的兴致。

这次换李岩犹豫不决了。

“就画她呗，她这么热心！”英语老师笑着说。

李岩无奈，只得找出一张白纸，但当望向方脸女生时却不知如何下笔，他又很快注意到所有人都在看着他，只好心一横，硬着头皮在纸上涂抹起来。画完，纸上呈现出来的是一幅特征明显、类似漫画效果的正面头像。

方脸女生看到画，瞬间流露出失望的神色，“你怎么把我画成这样？”

“时间太短，只能这样了！”

“这一点也不像我呀！”方脸女生把画拿给她的同学看，“你看这像我吗？”

这女生一看到画就忍不住喷笑出来。

英语老师也乐了，转问李岩，“你画的这个……叫什么？”

李岩想了想，“速写！”

“我看连漫画都不如！”方脸女生很委屈。

“对不起，画得不好！”李岩表示出抱歉，低头之时，他偷偷瞥了叶秋一眼，发现她也正在忍笑。

月色朦胧，小洋楼旁的几棵树成了剪影，在风中摆动。



下课后，开自行车时，李岩又有点踌躇，他刚要回头看看，却传来了叶秋的声音，“走啊！”

“来了！”李岩答着，迅速取出车骑到叶秋身边。

四人在巷口分手，李岩继续和叶秋一路，骑了百十来米、拐弯看到小卖部之后，他才找到一个聊天的话头。

“打电话吗？”李岩示意小卖部的方向。

叶秋先一愣，然后摇摇头笑了，“你是哪个学校的？”叶秋问李岩。

“新明中学。”

李岩从叶秋的反应能看出来她不知道这个学校。

“美术班。”李岩又补了一句。

“哦。”

“你呢？”李岩赶紧反问。

“九中。”

“九中好像有艺术班吧？”

“我是普通班。”

“哦……”李岩想了一下又问，“你考的什么学校？”

叶秋没有马上回答，停了片刻才开口，“北京的……你呢？”

叶秋没说具体的学校名让李岩感觉有点怪异，他也迟疑了一下才回答。

“……就是本地的。”

“外地的没去试试吗？”

“……没有。”

对于外地的学校李岩还真没考虑过，叶秋的这个问题的确促使他简单地反思了一下：一是父母好像没有让他去外地上学的意思，二是听说考那些学校竞争太残酷，自己潜意识里缺乏自信。当然，这两个原因是不能对人说出来的。

沉默了一会，拐入另一条路，李岩才又搭腔。



“你晚上表演的那个……”李岩想说什么却卡住了。

“昆曲？”

“嗯，那个昆曲的舞蹈是在哪学的？”

“我妈教我的。”

“你妈妈也跳舞？”

“我妈是昆剧团的。”

“演员？”

“嗯。”

“现在经常演出吗？”

“……我妈去世了。”

李岩愣了一下，“对不起，我……”

“没事。”叶秋倒很平静。

一辆自行车快速从李岩身边超过，差点擦到他，骑车的是一个大概十来岁的女孩，书包架上还坐着一个年纪相仿的男孩，叶秋看清两人后与李岩相视而笑。

很快又到了湖滨路，经过一座凉亭时，李岩发现那对少男少女正站在路灯下，女孩扶着自行车，男孩面对着她，两人低头一言不发。李岩想喊叶秋看，不料一阵大风从侧后方的湖面刮来，卷起地上的落叶，裹挟着李岩和叶秋往前推去，两人下意识地吧脸侧向另一边，转眼间已经离开凉亭好一段距离。

路的这一侧，一片黯淡中，隐约有道闭门的中式院墙，叶秋的注意事项被其吸引，再往前骑过一座小桥时，她还回头望了几次，李岩隐约看见湖水从桥下通过，支流连着何处不得而知。

六

因为父亲爱听京剧，李岩想，同为传统戏曲，或许父亲对昆曲也有



所了解，一问之下，父亲倒来了兴致，简单讲了两句昆曲多古老、多优美之后又想起什么，立刻在录音机旁的几摞磁带中翻找起来。

“昆曲很好听的，你怎么会突然对这个感兴趣？”父亲边找边问。

“我就想了解一下。”李岩答得有点含糊。

“哎？我那盘《牡丹亭》呢？”

叶秋说她表演的就是《牡丹亭》中的一段，现在又听父亲提到，李岩不由得被带起好奇心，但父亲把所有磁带翻了两遍后停下手来，“噢……好像是被谁借走了没还。”

“……那就算了。”李岩有点失望。

“这样，哪天路过音像店我再重买一盘，你提起来我也想听了。”

“好。”

“我还有一本《牡丹亭》的书，你先拿去看看。”父亲从书橱里找出一本书来，翻了翻，“这本是有注释的，蛮好的……”他又看看封底，“你看那个时候的书多便宜，才一块钱。”

李岩接过书，打开，内页已经泛黄，繁体字竖版印刷，间有插图，是七十年代出版的《牡丹亭》原著。

“这其实就是昆曲的剧本。”父亲又补充道。

母亲也走过来瞥了一眼，“马上要高考了，你不要给他看那么多闲书！”她对父亲说。

“这是好书，看看无妨，耽误不了他多少时间。”

复习过功课，李岩又练了会字，练完离睡觉也还早，他就伏在桌上开看《牡丹亭》，前言中他只浏览了相关历史背景和作者小传，分析和评论则跳过去。

目录之后是题词，作者汤显祖的一段话让他咀嚼良久：

情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？天下岂少梦中



之人耶！

进入正文，注释繁多，除了“传奇”的文学格式、演出知识的相关内容外，更多的是词藻中所引用各种掌故的说明。李岩来回翻看着正文与注释，时间一长有点疲劳，只能不时强打精神。

“这好不好？”一个嗲气的女声从李岩身后传来。

“嗯。”李岩还在看书，答话心不在焉。

“我觉得还是这好。”

“嗯。”

“啧……到底哪个好呢？”

“嗯。”

“你觉得呢？”

“可以。”李岩敷衍着，头都没回。

“你帮我看看啊！哎！哎！”

在女声的接连催促下，李岩终于不耐烦，猛一回头，“烦不烦？”

床上坐着一个女孩，她正边吃零食边在摊了一床的照片和相册间挑选着什么，李岩的态度让她发懵，动作僵住了追问也没了，只剩下可怜巴巴的样子，李岩见了又有点内疚。

这是个梦，李岩抬起头，原来刚才趴在桌上睡着了，他揉揉眼睛，发现《劝农》一出刚读了个开头，回头又看看床上，什么也没有。

这个梦里的女孩是谁李岩心里很清楚，但他此时并不想深究为什么会梦到她，因为这个梦的另外一面对他造成了困扰，那就是自己在这个梦里成了个薄情的人，而且主观上实实在在体会到了一种薄情者的心态，甚至还能察觉自己的薄情对对方所造成的痛苦，这一连串的感受十分真实，让李岩不禁怀疑：难道自己真会是个薄情者吗？或者说内心中、潜意识里存在着薄情的可能性。

虽然没拥有过爱情，但李岩始终相信自己是个专情的人，薄情、负



心之类的品行不可能与自己扯上关系，那为什么又会做这样的梦？

李岩又想到了叶秋，叶秋的出现无疑是自己移情别恋的原因，但说是移情别恋似乎又有点牵强，毕竟那个梦里的女孩在现实中与自己并没有所谓的情感关系，自己即使变心也谈不上是种罪过，以此为难自己甚至还有点矫情。在做这个梦之前，最后一次见到那个女孩是四月初回中专收拾东西离校的时候，李岩还记得当时她正和别人相互在毕业纪念册上写字贴照片，忙得不亦乐乎，自己离开前和她连一个眼神的接触都没有。印象中，她的脸型比叶秋要更圆一些、短一些，算是那种俗称的“娃娃脸”，性格好像也比叶秋外化，容易跟人“自来熟”，甚至还有点咋咋呼呼，总之跟叶秋不是一种类型。她的名字李岩不想再提起，一个和自己不会再有任何关系的人的名字并不重要，哪怕曾经是同学。

现在李岩认为单一的同学关系其实是最没意义的人际关系之一，平辈人之间除了亲情、爱情关系之外还称得上有意义的只有朋友关系，在校期间由同学而成为朋友的本身也没几个，毕业后再想成为朋友也是不大可能，更何况还有些因各种原因结束了朋友关系的，所以绝大多数的同学在毕业后就会变得与陌生人无异，曾经与他们的同学关系本质上和那些擦肩而过式的泛泛之交没什么不同，所谓同窗多少年其实并没什么价值，没什么可留恋的，同学关系可以说只是一种外力强行安排下没有自主选择权的关系，其中往往包括一些自己不得不忍受要天天共处一室的人，所以毕业最主要的好处之一就是可以永远不再见到这些人，所以每次毕业李岩都没产生过所谓的不舍情绪，所以李岩从不参加任何毕业后的同学聚会。

至于那个梦里的女孩，她以后做什么、想什么已经彻底和李岩无关了，李岩自己做什么、想什么也与她毫不相干，她可以被丢进陌生人的大流里不用再在乎，一个自己毫不在乎的人被称作“女孩”似乎也不合适，“女孩”这个称呼带有一种天然的亲切感，她最多只能被称为“女生”，代表的仅仅是那种可有可无的同学关系。对！如果还要在什么时



候不得不提到她，那就叫她“女生”即可，全名没必要说，或者加上姓也行，便于特指，“张姓女生”，或者“那个姓张的女生”，都不错！这种陌生、客观，甚至于冷淡的感觉，真的很不错！

七

杜老师要求李岩父亲参加的画展在一个官办的美术馆开幕。周六下午，李岩陪父亲赶过去，日头有点辣，临出门时他们决定不骑车改乘公交，后又换了一次车才到达目的地。

展馆高大堂皇，风格中西合璧，规格明显不低，进门凉意袭人，不知是不是开了空调。大厅的显要位置立着尺幅不小的海报，上面印着“丹青缘·江南书画研究会双年展”几个大字，两旁摆放祝词花篮若干。

李岩跟随父亲穿过一些人丛，来到正被人围着说什么的杜老师身边打招呼。杜老师向几人介绍李岩父亲，父亲和他们一一握手。杜老师继续之前的讲话，李岩和父亲则先行离开，开始看展览。

前言展板之后即是杜老师含照片的简介以及画作。作为著名画家、本次展览的牵头者、“江南书画研究会”的会长，杜老师放在首位理所当然，上次他在李岩家里完成的两张画也在展览之列。李岩和父亲正驻足观看，忽然有人拍了父亲肩膀一下，他回头一瞅，是个中年男人，大概四十多岁。

“李兄，好久不见！”男人先寒暄一句。

“好久不见！”父亲也表现出热情。

“这是你家公子？”男人看着李岩问。

“是犬子。”

“都这么大了，上大学了吧？”

“今年上。”

“学什么？”



“也是美术。”

“那好啊，子承父业。”

“你不也是吗？”父亲半开玩笑地反问。

男人笑了，父亲又问：“近来可好？”

“还不错……既然你说到这个，我要跟你讲一件事。”

父亲见他神秘兮兮，于是摆出洗耳恭听的样子，男人却掏出一张名片递给他。

“又改名字啦？”父亲看着名片。

“这次的好，跟你讲自从改过之后画好卖多了。”男人看起来对此深信不疑。

“是吗？”

“当然了，这还有假？”

李岩站在一旁听着二人的对话，虽觉有趣却又不能流露出来。

“找什么人改的呢？”父亲又问。

“不用找人改。”

父亲不解，男人补充道：“电脑改的。”

“电脑？电脑测字？”

“差不多吧……我跟你讲，你最好也改一下，非常灵。”

父亲又看看名片，“……好我考虑一下。”

男人离开后李岩拿过名片来看，上面印着“画家 大方”以及一些头衔。

“他原名叫方晓辰，后来改成方向，现在干脆连姓也改了。”父亲小声说。

“大方向。”李岩笑了。

父亲也笑了，“他父亲画传统一路的，是个老派文人，比他画得好。”

李岩和父亲边走边看展，不时有些熟人和父亲打招呼握手，又经



过若干展位后墙上出现父亲的四张册页，被装在四个小镜框中分上下两排而挂，有几个人正在观看，其中一个身材矮小的中年男人回头看到父亲，攀谈起来。

“李兄，你的功力我们公认的是这个！”男人把大拇指竖起来。

“哪里哪里。”

“不过啊，我想给你提个建议……”

“但说无妨。”

“你要是在画里再多一些现代感就更好了，喜欢的人也会更多，你看这次杜老师的画现代感就很强。”

“是是是，你说的很对。”

男人又闲扯了几句后离开，李岩问父亲：“他什么人？”

“画贩子……你不要看他现在很客气，以前有一次，还是他，跟我讲‘你不要看不上我们，爱理不理的，要没我们这些画贩子，你们画家吃什么？’”

“那你怎么回他的？”

“跟刚才一样，‘是是是，你说的很对。’”

李岩和父亲绕了一圈回到入口处，聚集的人比之前更多了。

“看那个，带贝雷帽的。”父亲提示李岩。

李岩顺着父亲所指方向，看到一个脑袋颇大、长发、戴着贝雷帽、穿着中式对襟服装、约六十岁左右的男人正进入大厅，身边还有两个年轻女子随行。

“我们叫他刘大头，最早是搞雕塑的，后来开始画人物，他画的人就跟他自己一样，从头到脚装腔作势，现在又画起山水来了，传统功底是丁点没有，以为抄了点吴冠中、东山魁夷，再跟到别人屁股后面骂骂传统，就成了所谓新派山水了？简直是……不过当年，我差点就成了他的学生。”父亲说。

前方一段距离开外，刘大头一路走一路和各种人寒暄。



父亲继续，“我当时拿着介绍信最先是去找他的，亏好他不在才找的你杜伯伯，要是真的跟他学……”父亲一笑，“恐怕现在就彻底完蛋了……不过说句实话，他吹牛的本事、混江湖的本事我真是佩服，一大堆乱七八糟的头衔，对那些不知底细的外行来说，确实蛮唬人的。说到底，胆子大啊！”

“他本身在什么单位呢？”李岩问。

“跑到哪个学校去了吧……好在不是你要上的学校。”

李岩回头看看展区，“哪个是他的画？”

“没有他的画。”

李岩和父亲说话间，刘大头看到杜老师，连忙迎上去，杜老师也很亲切地和他握手寒暄，一旁的女子帮他俩合影。

父亲又向李岩指指另一个中年男人，只见此人站在杜老师的交流圈外，似乎正在等待着和谁说话，却始终没找到机会。

“你还认得他吗？”父亲问李岩。

“好像有点印象，”李岩想了想，“是不是小时候见过？……是在动物园养猴子的吗？”

“就是他，姚春林，你小时候喊他姚叔叔。”

“好像很多年都没见到过了。”

“他在你杜伯伯那老是得不到肯定，渐渐就不来了。他一开始画猴子，你杜伯伯说光画猴子不登大雅之堂，他就改画山水，那时候他劲头大得很，经常是白天上班，晚上通宵画画，画册也比我们谁买的都多，但是画出来的画好像总是不对劲，老师跟他怎么讲怎么演示也没有用，真是没办法！……其实他一开始画的猴子我觉得还是蛮生动的，这跟他的工作肯定有很大关系……看他杵在那蛮尴尬的，我去跟他聊聊，你就先随便转转。”

父亲走过去打招呼，姚春林看到他也赶紧寒暄起来，很高兴的样子，李岩就在附近没走远。过了一会，姚春林找着个机会赶紧去和杜老



师攀谈，再之后，很多人一起站在海报前合影，杜老师、刘大头和两个政府官员位于中间，姚春林拉着李岩父亲一同站在边上，画展算是正式开幕了。

八

大约半年多前李岩知道了有打口碟这种东西，之后隔三岔五就要到本地一所大学附近的一家小唱片店转转。原为外国原版CD，后为塑料垃圾流入中国的这种东西，价格便宜，很适合像李岩这样零用钱有限的学生。可惜的是，绝大多数打口碟都有切口，导致缺歌少曲。

这天放学早，李岩又准备去打口碟小店看看，吴凯知道后也要同往，两人在大路上骑了十来分钟，拐入一个小巷，最后在一间破旧的简易房门口停下。

小店的空间很狭小，海报和其他印刷品贴的到处都是，几面墙上不规则地钉着一排排木条架，里面摆的全是外国CD和黑胶唱片，另有十几个马粪纸箱放在地上，插满了磁带、CD和其他东西。

一个长发男人坐在角落，正抱着一把吉他自弹自唱，他总是满脸胡茬，李岩不知道他是二十多岁还是三十多岁，在他身边的小矮凳上坐着一男一女，边吸烟边听他哼唱，半闭着眼，跟着旋律摇摇晃晃，看起来还蛮投入的。除此三人，几个大学生模样的男女也在店里闲转，对于刚走进来的李岩和吴凯并没有人搭理。

李岩从近门口的货架开始浏览，看得很仔细，吴凯只是随便扫了一圈。

“老板，港台的有没有？”吴凯朝唱歌听歌的三人问，他不知道谁是店主。

长发男人唱完嘴上的一句，又停了两秒才开口，“没有。”他头都没抬。



吴凯把注意力转向纸箱，蹲下翻了翻，“VCD有没有？”

长发男人终于抬头打量了一下吴凯，“有录像带。”

“现在谁还看录像带啊？”

长发男人不再搭吴凯的腔，继续拨弄起吉他来，神色中透着不屑。

李岩发现一盘Kenny G的《LIVE》，打开盒一看，碟片上一道缺口，他将其拿给长发男人，“老板，这个打掉的多吗？”

长发男人把CD反光面对着光线看了看，“起码五首。”

“还有全的吗？”

长发男人回头望望货架，“现在没有。”他又打量一下李岩，“就算有，原盘起码也要五十。”

李岩有点失望，准备把CD放回架上，吴凯走过来，“什么情况？”他拿过CD来看。

“打口碟，少了好几首。”李岩说。

“你喜欢听这个？”

“一直想要一盘。”

长发男人忽然插了一句：“别人的要不要？绝对比他吹得好。”

“不用不用……”李岩答道，带着礼貌，“下次要有原盘还帮我留一张。”

长发男人敷衍般地点点头，继续拨弄吉他去了。

来这所普通高中一个多月后，李岩跟着参加了一回模拟考试，成绩出来后，除数学不算，其他文科几门的分数竟都比吴凯高，和周围其他人相较也都各有高低，有点让人刮目相看的效果。其实李岩的文化成绩向来不错，而这和母亲一直抓得紧有很大关系，因为她在李岩初中毕业选择上美术中专的时候就计划好要让他三年后参加高考，又听说很多参加艺考的学生最后都是败在文化课分数不够，于是分外看重儿子的文化成绩。中专三年里，李岩在母亲给报的各类文化补习班度过了很多个



周末，现在跟着高中毕业班旁听备考也是母亲的主意，她觉得一个人在家复习没有氛围容易懒散，不放心，但这种安排反倒让李岩感受到了一种轻松，他知道自己的文化成绩就是上最好的美院都够了。别人是文化拖了后腿，自己则是本专业考的糟糕，这是不是有点本末倒置？最近他常这么想。

课间休息时，吴凯将一张美国原版的 Kenny G《LIVE》CD 放到李岩面前。

“从哪来的？”李岩惊喜道。

吴凯指指右前方，隔着一排座位的一个女生朝这挥挥手，李岩想起她就是上回从自己面前走过的那个高个女生，吴凯曾盯着她的背影看。

“她说送你了。”吴凯说。

“为什么？”李岩也朝高个女生挥挥手。

吴凯掏出一张照片，是这女生的半侧面近照，“她想让你帮忙画张这个。”

李岩看看照片，“行啊。”

“就画那种黑白的。”

“好！”

吴凯透露，她自从看到上次李岩给胖女生画的肖像就有了这个想法，但一直没好意思开口。

“不过这个很贵的。”李岩又示意 CD。

“她家这些东西多得是，根本无所谓。”

“她家是干嘛的？”

“跟音乐有关吧，她自己学的是钢琴。”

“她也考的艺术类？”

“嗯。”吴凯点点头。

李岩想了想，“她什么时候要？”

“不急，随便你，帮她画细点就行。”



李岩对于是否该收下仍有点犹豫，吴凯将照片放进CD盒，塞到李岩手里。

“收起来，别让她笑话。”

李岩把CD收进书包，吴凯又说：“你画完连照片一起给我就行。”

“好……她叫什么名字？”

吴凯犹豫了一下，“沈怡。”

“怎么写？”

吴凯在本子上写下“沈怡”两字，字形有点难看。

九

受到启发，李岩决定画一张叶秋的肖像。他在英语补习的时候装作不经意地瞄一两眼，然后偷偷在稿纸上勾勒下叶秋的侧面轮廓。由于仓促间只能草草勾个大概，他又试着在下课同行的路上多看叶秋几眼，以期之后凭着印象把她画出来。但即使到家第一时间就着手开始，即使面前有草稿、脑中印象仍清晰，李岩画了半天却总是画不好，笔下的这个人根本就不能成为叶秋，哪怕外形上渐渐有了某些相似度，但仍缺少灵魂，那种看见叶秋本人时的感觉是丝毫没有。他擦了又画，画了又擦，擦掉的越来越多，最后终于把纸擦破了。知道自己耐心已经磨光，再画也画不出来，他一气之下差点把画稿揉掉，但想想又有点舍不得，只好夹入一本画册丢进桌柜里。

李岩忽然觉得自己可能真的是基本功不行，以前认为不喜欢画而画不好的理由现在似乎站不住脚了，现在摆在眼前的事实是想画也画不出来。他因此而沮丧，对于叶秋晚上同行时的印象究竟是清晰还是模糊也不能确定了，路上光线暗淡，自己又不能一直盯着她，看的不可能真切，画不出来或许与此也有关。很快他又想，如果真的了解一个人，了解到一定深度的话，光凭印象是可以将其画出来的，但自己对叶秋了解



甚少，仅仅一起上过几次课、同行几次路、说过几句话，是不可能达到这种深度的。李岩闭上眼，回忆与她屈指可数的几次相处，奇怪的是，虽然知道场景中是她，但近看、细看之下，她的五官却变得越来越模糊，竟分辨不出和他人的区别来。

第二天晚上，李岩把沈怡的照片从CD盒中拿出来，准备画这张委托的画像。在学校的几次简单照面并没有让李岩对沈怡留下多少印象，现在细看照片才发现她五官长得有点西化，打扮成熟，和叶秋很不同。

李岩刚起了个头，房间门忽然被敲响，他赶紧拿本书把画像和照片盖住，父亲紧接着开门进来。

“礼拜天有昆曲演出，你想不想看？”父亲颇有兴致地问。

“电视上？”

“不是，你要想看我带你去，是他们昆剧团的演出。”

“好……你磁带买到了吗？”

“还没去呢，忘了忘了……不过这样也好，你先到现场感受一下。”

母亲也走了进来，将一小盘切好的橙子放到桌上，又把手里一叠皱巴巴的、类似报纸的印刷品拿给父亲看。

“这什么东西？”母亲问。

父亲一看，不高兴，想要从母亲手里拽走这叠纸，“没有用的东西，我都扔到垃圾桶了你怎么又捡出来？”

母亲不让父亲拽走，反而一张张翻看起来，原来是另一些画家的宣传品，有单页，也有薄册子。“这哪来的？”母亲又问。

“都是上次画展的时候人家塞给我的。”父亲不耐烦，还想把这叠纸拽走。

“就算不要也能当废纸卖嘛。”母亲避让着就是不给。

“随便你吧。”

李岩等父母出房间带上门后才将照片和画像拿出，门外的说话声还能听到。



“你不要老是分他的心。”

“看场演出而已，再说模拟考试不是蛮好的嘛……”

十

周日下午，李岩跟父亲坐车来到城南的一个剧场。剧场从门头看应该是修缮过的老房子，售票窗口还有木隔栏，旁边贴着手写的戏单，第一行是“昆曲折子戏”几个字。

父亲买了两张票进场，木结构的内部让李岩想起了电视里看过的旧时“戏园子”，一楼大厅二楼雅间，大厅尽头有一座老式戏台，高出地面一截，形似大半个亭子，木漆脱落的有些斑驳，看起来也有年头了，台下交错摆放着不少方桌和条凳。离开场只有十几分钟了，但上座率还不到五成，父亲找到一个不错的观看位置和李岩坐下，又要了两杯茶。李岩环顾四周，发现观众大部分都是老年人和带来的小孩，几乎看不到年轻人，他以前没来过这样的地方，感觉有点不自在。

演出开始，第一出《断桥》，讲的是水漫金山战败之后，白蛇和青蛇逃跑并再遇许仙的一段故事。舞台上的许仙，其软弱无能程度比小时候看的电视剧里更有过之，动辄跌倒哭鼻子，原本悲戚的戏倒变成喜剧了，连台下小孩都被逗得嘎嘎笑。除了念白，每到唱段，舞台一侧的小块幕布上就会用幻灯片打出唱词，否则仅凭耳听很难明白演员唱的是什么，不过曲调着实婉转动听。

第二出《跪池》，讲的是北宋年间苏东坡的朋友陈季常惧内的故事，也就是“河东狮吼”的典故。季常被老婆杖责掴脸、被罚跪在池边只能和青蛙说话，看起来是怕老婆怕到了可笑的程度，不过要仔细一想，在妇德严苛的时代，如果男方真是个大男子主义者，悍妇也未必管用，动不动大吼或打人反而更容易撕破脸，把老婆休了也很有可能，除非女方娘家背景强势，男的只能低头忍受，要不就是女的抓住了男的什么要命



的把柄。但这出戏里既未提到季常妻家情况，也没听说老婆要挟过他什么，所有问题都是集中在夫妻感情之上，所以说季常是因为在乎老婆才自甘示弱也不是不可以，当然他老婆也很可能因为码准了他的心态而由此吃定他。但不管怎么说，季常都像是个厚道人，这个饱读诗书的学者或许十分看重“糟糠之妻”的道理，才会对老婆的蛮横尽量采取息事宁人的态度，他跟前一出戏的许仙不是一回事，不能简单地就定性为软弱。况且，舞台上的季常老婆并无半点面目可憎，生气发怒时反而还有种特殊的魅力，不管容貌还是气质跟季常也都很般配，让人很自然会觉得：若不是出了东坡先生引诱季常携妓嬉游这档子事，这夫妻两个在家本来还是其乐融融的呢。

第三出《游园》，是全本《牡丹亭》中的一折，扮演杜丽娘和春香的演员先后缓步上台，几句念白后即开始唱曲，当幕布上打出名为《步步娇》的曲牌唱词时，父亲轻声对李岩说道：“这首磁带里就有。”

《步步娇》、《醉扶归》两段唱词描写的是杜丽娘在闺房中梳妆，之后的《皂罗袍》、《好姐姐》则是到花园中踏青的情景，四支曲子的演唱与相应的舞蹈动作所营造出的意境让人陶醉，李岩觉得其优美程度远超前两出戏，足以俘获一个人。

他继而又想，父亲喜欢京剧，自己也时常听到但始终没有感觉，昆曲与京剧同属传统戏曲，若仅凭惯性思维，而不是亲身感受，自己很可能不会产生兴趣。

“好听吧？”父亲又凑过身来轻声说。

“嗯。”李岩点点头。

最后一出《惊梦》，仍是《牡丹亭》中的一折，内容紧接《游园》，讲的是杜丽娘自花园回到闺房，困乏小睡，于梦中遇一书生的故事。

杜丽娘的扮演者在桌边坐下，念白后唱起《山坡羊》：

没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟，拣名门、一



例一例里神仙眷。甚良缘，把青春抛的远……

一种莫名的力量在这委婉幽怨的曲声中集聚，让除了台上演员之外的其他声音都渐渐退去，李岩的意识先被吸入其中再被推至某个遥远的场景。

这是个雨中的场景，有李岩自己，他正打伞走在路上，身边有个女孩，也打着伞，他偷看了一眼女孩的侧脸，女孩没有察觉，这一路上没什么话，女孩的神情始终很平静。

雨变大了，李岩和女孩走到一幢住宅楼前，女孩上了单元的楼梯，李岩还站在外面的雨中，打着伞望着她。女孩挥手作别，李岩还想说些什么，她已经转身不见了。

李岩回过神来，发现台下变得有点嘈杂，嗑瓜子说闲话的声音大起来，小孩也坐不住了，或许是觉得台上只有一个人在唱（而且是唱着听不懂的东西）很无趣，转移了注意力，开始乱动，并不时毫无先兆地尖叫一声。

李岩的视线回到台上，杜丽娘此时已站在桌前，她并未受到环境影响，在轻柔的动作配合下继续着前曲：

俺的睡情谁见？则索要因循腼腆，想幽梦谁边，和春光暗流转……

曲调缠绵，又引出李岩的另一段记忆。

这是在自己的房间，桌上一小张宣纸，上有行书写的两首诗，一首已完成，另一首写了一半。外面还在下雨，风从窗口而入，李岩一手持笔，另一只手按住被风吹起的纸边。

李岩低下头，紧闭两下眼睛，想要把这段记忆挤出脑海。

迁延，这衷怀那处言？淹煎，泼残生，除问天！



杜丽娘唱完最后两句，回到桌后再次坐下，继而沉沉睡去，身着红衣的梦神上台，将书生柳梦梅引入杜丽娘的梦中，使二人相会。

柳梦梅手持柳枝：“啊……姐姐，小生那一处不寻到，你却在这里，恰好在花园内，折得垂柳半枝，姐姐，你既淹通诗书，何不作诗一首以赏此柳枝乎？”

杜丽娘以袖遮面，羞见来人，“那生素昧平生，因何到此？”

“姐姐，咱一片闲情，爱煞你哩！”念白后，柳梦梅唱起《山桃红》：

则为你如花美眷，似水流年，是答儿闲寻遍。在幽闺自怜。转过这芍药栏前，紧靠着湖山石边。和你把领扣松，衣带宽，袖梢儿揜着牙儿苦也，则待你忍耐温存一晌眠。是那处曾相见，相看俨然，早难道这好处相逢无一言？

最后一句是杜丽娘和柳梦梅的合唱，同时水袖翻飞，相对而舞动。

一个，或是两个，不知道是念头还是画面的碎片般的东西忽然划过李岩的脑际，这倏然而逝的东西让他心中一紧。李岩偷偷抹了下眼睛，低头时发现父亲仍很专注地在看戏，没有注意到自己。

碎片引发的痛感消失得也很快，但李岩还能记得其中包含的美好，而碎片本身却一丝印象也没留下，不过他知道，可以肯定的是，那绝非过去的记忆。

或许，本就不是什么具体的东西，就像曲词“早难道这好处相逢无一言”，勾勒了一个命运的模糊轮廓，这碎片是否也可以称作“命运的一瞥”呢？

出了剧场，李岩随父亲去了一家主营戏曲和传统音乐的音像店，父亲掏钱买了两盒磁带，一盒京剧一盒昆曲，李岩接过昆曲磁带，外封上印着“昆剧 牡丹亭”几个字，演唱者是张继青。

一回到家李岩就开始听这盒昆曲磁带，前面几首正是当天看过的



《游园》、《惊梦》两出戏的唱段，在自己的面包机上听起来显得更为亲切，他又把那本原著拿出来，自从上次看到《劝农》之后已有两周左右没再翻它了，应该继续看下去才对。原来《劝农》之后只隔了一出《肃苑》即到《惊梦》，而舞台上的《游园》、《惊梦》两出戏则是书中《惊梦》一出拆分而来。当晚，李岩一口气看到《写真》才睡觉。

十一

夜里，李岩被一个梦惊醒。

这个梦发生在英语补习课上，除了李岩自己，只有女老师、方脸女生和她的同学坐在桌边。李岩分明感觉少了一个人，于是左右望去。

“还有个人呢？”李岩忍不住问道。

没人搭理李岩。

“还有个女孩！”

“什么女孩？”英语老师终于抬起头。

“就是……”

两个女生也抬起头用异样的眼光打量着李岩，而李岩却怎么努力也说不出名字，焦灼无措下猛然从梦中醒来。

房间里很黑，只有从窗帘缝中透进的一线光亮投在天花板上。

李岩回了回神，轻轻说了声“叶秋”。

他翻了个身，重新闭上眼，父母均匀的呼吸声传来，这本该有助于催眠，但同时，一种奇怪的、像是敲打木器的声音开始断断续续地出现。

他有点烦躁，又翻了个身，而声音却变得更清楚了，用被子盖住耳朵也没能使其减弱多少，最后只好再睁开眼。

外面起风了，窗帘上、天花板的亮光中映出一些朦胧的影子，轻轻晃动。他静静听了会儿，敲打声像是从院子里传来的，且已经高过了父



母的呼吸声。

他起身下床，经过父母的卧室门口时能看见他们还在熟睡。

打开通往庭院的门，他走了出去，但站住再听，声音却变弱了，难以判断究竟来自何处。他查看了院中几个地方，都不是声音的源头。

也许是庭院外的动静，他又打开院门。

门外一切如常，既无人影也无其他异样。

一阵凉意袭过，像是有风从院门吹进，他赶紧关上门，声音居然消失了。

他刚要转身回屋，忽然发现庭院角落里站着个人，但因身处竹影中，样貌身形都看不清。

“谁？”李岩一惊。

没有回应。

“到底是谁？”

人影仍没答话，却向李岩飘来。

李岩吓得后退几步，用力闭上眼。“醒过来醒过来！”他使劲地自言自语。

“你害怕？”一个女人的声音。

李岩睁开眼，发现一个女人站在几米开外，似乎很年轻，称为女子应该更合适。她的面容依然暗淡看不真切，声音也听不出属于哪个李岩认识的人。

“不害怕！”李岩强作镇定。

“那为什么要醒过来呢？”

李岩犹豫间，女子已朝里屋而去。

“我家人在睡觉呢！”李岩一急，想要喊住女子。

女子没理睬，李岩赶紧跟在她后面。

女子很快就穿过客厅，消失在转角后，她的速度很快，李岩跟的有点吃力。



父母还在安睡，李岩望了他们一眼后进到自己房间。

房间里一片黑暗看不清状况。李岩转身关上门，然后走到桌边打开台灯，一回头，发现叶秋居然站在自己身后。

李岩惊喜，刚想说“原来是你”，却又忍住没说。

叶秋也不说话，径直走过来，发现桌上的《牡丹亭》便拿起翻看，其中有张书签正夹在《冥誓》一出之间。

“我前几天去看了昆曲演出，有《牡丹亭》。”李岩还是开口了。

叶秋抬头看看李岩，微笑，仍不说话。她又拾起画册和字帖来看，李岩的习字纸卷放在桌面上沿，她发现后便拿过来展开。

“是我临的。”李岩有点不好意思。

叶秋再次拿起字帖，想要找出临摹的是哪一段。李岩用镇纸压好纸卷，帮叶秋找到字帖中被临摹的那部分。叶秋认真地比对着字帖和临本，过了一会再向李岩投来微笑。李岩更不好意思了。

叶秋放下字帖，又对面包机发生了兴趣。李岩想起什么，拿来那盘《牡丹亭》磁带，插入卡座中，又找出一副耳机接上，一边播放一边自己试听，把音量调整合适后才交给叶秋。叶秋戴上耳机，李岩拉过椅子，她却摇摇手，仍旧站着听。

房间里很安静，隐约能听见耳机里发出的一丝唱曲声。

叶秋听着听着似是受到触动，闭眼低下头。

李岩看着她此时的侧影，忽然想到什么，轻轻从桌柜里取出一本画册，翻到夹有叶秋画像的一页，再微调自己所站角度，比对着画像和叶秋本人。

叶秋转过头，发现李岩站在两步外注视着自己，于是摘下耳机走过来。

来不及合上画册，李岩只好把画像拿给叶秋看。

这张半成品竟不似之前那般粗糙了，甚至带有一种朦胧而简约的美，纸张也不见任何擦破的痕迹。



叶秋看着画像，许久，之后走到桌边，放下画，停了一会儿，转身凝视李岩，她的眼睛里有了某种情愫。

李岩紧张起来，呆站着，欲言又止。

叶秋再到李岩身前，自己的双手拉起他的双手。

李岩回过神来，受宠若惊，竟学起昆曲里的小生，后退一步做拱手礼。

“姐姐！”李岩用尖细的念白腔调打了声“招呼”，但声音偏高，叶秋连忙将食指放到嘴唇上，指指门外，李岩赶紧闭嘴。

“姐姐因何垂青小生？”过了一会李岩再次说道，虽轻声，却仍拿腔拿调。

叶秋忍不住也笑了，回敬一个古典欠身礼。

叶秋的几缕碎发落在额前，李岩伸手将其轻捋至耳后，他的手待要放下时却被她的手按住，移到脸庞上。

他的手停留了片刻，开始摩挲她的面颊，轻轻掠过再至脖颈。她闭上眼睛。他的手抚过她的锁骨，拨开领口后到达肩部，往下探去……

十二

《牡丹亭》如同一个迷宫，杜柳因梦结缘，但细读之下却发现两人做的并不是同一个梦，彼此也难说就是出现在各自梦中的另一人。人在情中即人在梦中，杜丽娘殉梦即殉情，至情之人或许是不分梦与现实的。但梦中人的完美是因其纯粹，而纯粹只能造就象征，人成了象征必定面目模糊，又怎能认定梦中人即眼前人呢？即便是同一人，若眼前人并非梦中人般完美，是否仍值得将自己托付给对方？想来至情之人是不会将就的。

或许，对于这些似是而非的可能性的猜测、困惑都是基于观者的现实逻辑，而《牡丹亭》本身即如杜丽娘一样，凭着一股执念而存在，足以



越过任何障碍而不加解释。进入《牡丹亭》的迷宫，执着就是钥匙，所有的是与不是、真幻不明，恰恰成了妙处和美的所在。

十三

还没到六月天已经热起来，这周补习英语时桌边多了一个落地风扇，但李岩的座位离得远，没什么风，他抖抖领口来散热，最后干脆从包里掏出一把折扇在桌下偷偷扇起来。

“心静自然凉。”英语老师说。

“我怕热。”李岩有点尴尬。

休息的时候，叶秋提出想看看李岩的扇子。

这把扇子正面是设色花卉，背面是一首诗，边缘已经磨损，有点旧了。

“这是你画的？”叶秋看到李岩的名款。

“以前临摹的。”

“我看看。”英语老师拿过扇子，“画得不错嘛！”另两女生也凑了过去。

“这个画这么好，为什么上次把我画那么丑？”方脸女生揶揄道。

“不好意思。”李岩只得笑笑。

叶秋对扇子表现出的兴趣让李岩想起昆曲舞台上杜丽娘持扇而舞的情景，那也是把折扇，继而他又想到叶秋在课间的舞蹈，当时她的手中似乎拈着某个看不见的物件。

下课后同行的路上，李岩本打算和叶秋聊聊几天前看的昆曲演出，但想想还是决定下次再提。

第二天放学，李岩骑车来到画店，左挑右选后买了一把斑竹扇骨的七寸空白折扇，小而贵，再加上扇坠和扇袋，他几乎把钱包掏空了。

晚上吃过饭，他反锁上房门，取出木画板放在桌上，把扇面抽离扇



骨平摊到画板上，喷上一层水，以干布擦拭使其微湿展平，再用几颗图钉压住边缘固定于画板上，最后放到一边待干。

他从书橱里找出一本古画画册，挑出其中一幅花卉作为参考，略加改变，画在已干的扇面上，画完似觉不够，又将另一张画上的一对蝴蝶临摹到扇面上。

从画板上揭下扇面后，扇背题什么诗时让李岩犹豫很久，他想起一些相似的情景，想起一些往事，从而打消了一些想法，还是选择从古诗集中找出一首来。

题款，钤印，再将扇骨插入扇面，用浆糊粘住两端，展开待干，一把折扇就算是完成了。李岩看着扇子，心想还挺顺利的，一直也没被打扰，松了口气。

李岩和叶秋在湖滨路上并排骑着车，就跟往常下了课一样。

李岩想着要说的话，下意识地望了叶秋一眼，她恰好看到，也朝他笑笑。

李岩顺势开口，“你上次的舞蹈动作，手上是不是应该有把扇子？”

“是，应该有把折扇，你怎么知道？”叶秋也来了兴致。

“我去看了昆曲演出。”

“是昆剧团的演出吗？”

“是。”

叶秋忽然若有所思，李岩觉得勾起了她的心事，赶紧岔开话题。

“你看我那把扇子能用吗？”

“嗯？”叶秋愣了一下。

“我是说表演昆曲的时候。”

“噢，蛮好的，就是女孩用大了一点。”

“我也觉得，而且都旧了。”

沉默片刻。



“我重新画了一把，想送给你。”

凉亭外，自行车停在一旁，叶秋就着路灯的光线打开折扇，李岩站在边上，有点紧张地观察她的反应。

叶秋细看了一会儿，抬起头，朝李岩会心一笑，接着走进凉亭，轻挥折扇，做了几个简单的舞蹈动作。

亭外另一头站着之前那对少年，男孩和女孩牵着手，同往亭内看。

叶秋发现了两少年，感到不好意思，停下动作。

湖风吹过，柳枝在李岩身旁飘动。

两少年笑嘻嘻地跑开了。

叶秋转头，发现李岩正望着她，手中还拿着一截柳枝。

叶秋一愣，李岩已走到她面前，四目相对中……

这只是李岩的遐想，也就是白日梦，回过神后他搓了搓脸，有点茫然，面前的折扇浆糊还没干。

十四

西斜的太阳仍很刺眼，院子里都是拉长的影子，石槽内现在一天需要加两次水，莲叶变得很茂盛。

借着天光室内还算亮堂，吊扇以普通速度转动着。

晚饭吃到一半的时候父亲接了个电话，是杜老师打来的，但没说几句他的脸色就沉下来了，只言片语中一时听不出是什么事。

饭后李岩在自己房间看书，门关着却不怎么隔音，父母的说话声还是能听见。

“他比你更看重名声，只要你不讲，别人不会知道的。”这是母亲的声音。

“……有认识的人能看出来。”



“人家看出来也未必会讲……就算不看你面子，也要看你们老师面子吧。”

“就怕嘴坏的人。”

“那你自己看吧……你以前不是也说，学生给老师代笔很正常吗？”

一时沉默，李岩放下书起身，刚走到门口母亲的声音再次传来。

“我主要想，儿子现在的文化课虽然还不错，但万一考试的时候没发挥好，达不到统招的分数线呢，不是还要交赞助费吗？那样的话还得再找人借一点，所以我觉得能多留一些总归是有备无患……再说，我们现在正好要用钱，他就找了你这么一件事，酬劳你自己讲也还可以，这么看来总不是一件坏事吧？……大不了就这一次，以后不再弄就是了。”

李岩开门上卫生间，看见父母都坐在卧室的床沿。

从接到电话的第二天晚上起，父亲便开始画为杜老师代笔的画，由于是六尺和四尺整纸的大画，他不得不站着弄，烟也比平常抽的多。李岩有时从自己房间出来还能听见父亲叹气，像是不耐烦，也像是无奈。

几周前，李岩把完成的沈怡小像连同原照片一起交给吴凯，吴凯后来告诉他沈怡很满意，很感谢。这周吴凯忽然说礼拜六晚上沈怡要在某个KTV庆祝她的十八岁生日，特意要吴凯邀请李岩一起参加，李岩想推掉，吴凯却以不去他就失了面子为由强邀，李岩只好答应。

晚上吃过饭，李岩跟父母说起参加沈怡生日会的事，不料父亲很反感。

“那不得搞到深更半夜才能回来啊？”父亲手上还画着画。

“你们先睡觉就是了，我有钥匙，回来自己开门。”

“根本就是没意义的事！你才去几天啊？能有什么交情？再说马上就要考试了，你还不赶紧……”

“就这一次，能有什么影响？”李岩也有点不高兴。



父亲还想说什么，母亲赶紧插了一句。

“难得一次，我觉得没什么关系，骑车回来注意安全就行。”

“有同路的。”李岩说。

“随便你吧。”父亲不再说话，低头继续画画。

母亲把李岩拉回房间，小声说：“他在赶东西，你不要跟他争。”

“我没想跟他争。”

“身上还有钱啦？”

李岩停顿了一下，“有。”

“不够我再给你一点。”

“真有，用不着！”

李岩坚持没要母亲的钱，但他身上确实没钱了，因为都用来买折扇了。

十五

周六晚上，李岩和吴凯骑车到达指定的KTV。

“这样难看吧？”见吴凯带着一个用彩纸包好的礼盒，自己却空着手，李岩有点担心。

“真没事儿！你给她画的照片她很满意，比什么礼物都好。”

两人走进指定的包厢，里面已有十来号人，一些是班上同学，一些是陌生面孔，陈刚也到了。沈怡正在唱歌，看到他俩连忙招手示意，她的打扮相当成熟艳丽，头发烫过盘起，裙子性感暴露。吧台上有一堆大大小小的礼物，吴凯把自己的也放过去，然后和李岩走到陈刚所在的空沙发坐下。

陆续又有人进入包厢，陌生面孔很快成为了大多数，班上同学基本都围坐在一个角落。当一拨五六个穿着比其他人前卫的男女开门进来时，引起了一阵骚动和惊叫，沈怡随即与他们一一亲切拥抱并互贴脸



颊，李岩不知道他们是什么来头，也没人出面说明一下。

吴凯喊李岩一起去点歌台，他迅速找了一首男女对唱的，李岩却翻了
好多页也不知道唱什么好。

侍者拿来了成捆的啤酒和饮料，以及各种小吃，气氛热烈起来，众
人唱歌、掷骰子、聊天，沈怡则挨个敬酒、说笑，十分老练豪爽。

到了吴凯点的歌，他邀沈怡同唱。沈怡音调精准、嗓音优美，一听
就是专业级的，而吴凯则相形见绌、五音不全。整个过程中，吴凯都是
很规矩地坐在沈怡身边，甚至有点僵硬。

屏幕上出现歌名《尘缘》。

“谁点的老掉牙的歌？”有人笑道。

“我点的。”李岩有点尴尬。

到了某个时间点，大概是八点多，灯全熄了，接着就是唱生日歌、
吹蜡烛、灯亮、欢呼、喷彩带、切蛋糕、吃蛋糕。流程结束后音响里开
始放迪斯科，震耳欲聋，几乎所有人都来到包厢中部跳舞。吴凯拉李岩
加入，但李岩不会跳，很难看地扭了两下，吴凯大笑，李岩只好回到座
位上。

吴凯找到沈怡，和她面对面跳了一会，她裙子上的亮片在旋转的反
射球下闪闪烁烁，荧光的唇彩和眼影像几抹迷离的颜色飘忽不定。

一个光头男子邀走沈怡，跳起更狂放的舞，他的手在她身上不规矩
地移动，她却并不介意，反而来回用自己的身体去蹭对方的身体。

吴凯不悦，回到李岩身旁坐下，打开一瓶啤酒。

迪斯科结束后，沈怡又和光头男合唱一首英文歌，这歌很有劲，原
是独唱曲，但他两配合得很默契，光头男嗓音十分有味道，唱的很好。
刚才蹦迪时灯光明灭看不清，这会李岩才发现此男就是之前的前卫人士
之一，干瘦，年龄好像不小了。

光头男的手又抚上沈怡的肩和腰，她还是不介意。

吴凯一脸郁愤，一声不吭地喝酒，似在强压情绪，接着猛然站起，



手拿酒瓶离开座位，李岩紧张起来，吴凯却径直出了包厢门。陈刚也发现了吴凯的异常，朝李岩使使眼色。吴凯再回来时嘴上叼着烟，将一整包刚拆封的外烟丢到桌上。

“要抽自己拿。”吴凯故作镇定地坐下。

没人去动那包烟。

缭绕的烟雾在摇曳的灯光下渐渐将吴凯包围。

从KTV出来已近午夜，天上下起小雨，路面已被打湿，反射着深夜中的点点微光。有人开自行车，有人拦出租，没一人带雨具。

光头男拦了一辆出租和沈怡坐进去，这车只载了他们两人，开走前沈怡还朝吴凯招了招手，这时吴凯的脸色已经非常难看了。

骑到一个十字路口，雨又大了些，夹杂着阵风，还哼着雷，街上几乎已看不到行人，陈刚左转朝另一条路而去，吴凯和李岩则继续向前，加快速度。

和来时不同，回程中吴凯始终一言不发，只是闷头骑车。

再骑过两个街口已变成狂风暴雨电闪雷鸣，无法顶着继续前进，路右往里有一家医院，李岩和吴凯匆匆拐弯，径直骑到急诊室大厅屋檐下。二人把自行车靠墙，脱下外衣拧了拧擦擦脸再穿上，然后走进大厅，在塑料排凳的空位上坐下来。

外面因骤雨而降温，李岩进来前甚至打了哆嗦，但这大厅内居然还有点热，没开空调，开着吊扇，消毒水味和被雨溅起的尘土味混起来，令人憋闷。值班的医生护士、昏沉的病人不时走过，门口的那几个人也像是躲雨的。

风雨没有减弱的迹象，吴凯也还是不说话，李岩渐渐昏昏欲睡，脑袋刚耷拉下来，一阵骚动又逼他打起精神。

一个满身是血、昏迷不醒的男人被其他五六个人匆忙抬进大厅，值班人员很快围了上来。人群中一个浑身湿透、披头散发、辨不出年龄的女人看到医生便猛跪在地，瞬间提高了哭喊的嗓音，声嘶力竭地向医



生哀求着救人。伤者被抬上活动病床推入手术室后，女人的慌张变为焦虑，哭喊变为啜泣，面色苍白地站在日光灯下。

“打车回家吧。”呆看了一会后，吴凯对李岩说。

“嗯。”

二人往门口走，李岩有点犹豫，“……我身上钱不太够了。”

“我有。”吴凯边说边掏口袋，却只掏出半包烟、一张揉成一团的两元钱。他又从屁股口袋拿出钱包，里面也只有几张一元纸币。

“怎么了？”李岩问。

“钱丢了。”

“丢哪了？”

吴凯想了想，“可能是买烟的时候丢的。”

“你没放钱包啊？”

“你有多少钱？”

李岩掏出钱包，里面不到十块钱。

“还生日礼物呢！”吴凯语带冷嘲。

一股热流窜到耳根，但李岩忍住了。

“先送你回家，不够我回去拿。”李岩尽量克制。

“算了算了。”吴凯不再搭理李岩，东张西望起来。几分钟后两人徘徊在一排病房门口，从小窗往里窥探。前面几间都有人，只有最末亮着紫色灯光的一间是空的，二人刚要偷摸进去，却被一个护士叫住。

“你们干嘛的？”

“躺会儿。”吴凯说。

“雨太大了走不掉。”李岩补充道。

“没看见里面开着紫外灯吗？不要命啦？”

护士说着掏出钥匙把门锁死，没好气地掉脸走掉。

回到排凳处，吴凯径直躺下，李岩也躺了一会，但凳子太硬又坐起来。



“我真想打那个男的。”吴凯忽然说道。

“嗯？”李岩转头看见吴凯缩着身子闭着眼，躺姿似乎很不舒服。

李岩不知说什么好，吴凯也不再吭声，或许刚才只是他的自言自语。

要说从身高体格来看，真动起手来，光头男应该不是吴凯的对手，但显然较量不是在这个层面上的，此刻的吴凯才像是被打败的那个人，甚至光头男都可能不知道有吴凯这么个对手存在，不知道自己打败了他。

李岩自己也遭遇过这样的失败，失败的原因是身体瘦弱、性格内向、样貌穿着没有过人之处，甚至看起来还有点幼稚，这和那种高大阳光、没事就打篮球、习惯和女生打成一片的人也是不在一个层面上。吴凯和李岩的情况不同，但都错在判断失误，对心仪之人在所属层面上的判断失误。

李岩忽然醒来，刚才坐着似乎睡着了，好像还做了什么梦，他扭头发现吴凯还躺在排凳上，正拿着那张沈怡的照片，但从他的角度看不到吴凯的表情。

门外，天色依然漆黑，却已听不到风雨声。

李岩走到门口，发现雨已停了，屋檐上偶尔落几滴水，可以骑车回去了。

十六

周日下午父亲去了杜老师家，母亲坐在卧室床上缝补秋冬穿的袜子和棉毛衫棉毛裤，每年这时候她都会做这个，但相较过去现在省事多了，只是把坏的不严重的简单弄弄。

李岩没什么精神，什么也不想干，在院子里待了一会回来，看到母亲在忙，就在床边坐下，母亲照例问问复习得怎么样，李岩说还可以，



这会歇歇。闲聊中说到什么话题，母亲又开始回忆往事。

“那个时候是真穷，要是生病发烧，到巷口馆子店买碗面条吃了就能好了。我两条辫子，留了好长时间，剪掉卖了块把钱，然后就去打酱油买盐什么的。怎么办呢？谁教我是老大呢！家里面弟弟妹妹那么多，全都挤在一个小平房里住，现在想想真不知道是怎么过来的……后来初中一毕业，有个机会就赶紧进厂了，不然第二年就得去插队。要真是去插队，像我这种心脏病，说不定就回不来了。”

母亲苦笑。

“不过也蛮巧的，不光是正好赶上那批进厂，而且体检时正好有个同学认识体检的医生，打了个招呼就通过了，不然我这心脏病一听就听出来了，哪还能进得了厂？后来条件好一点了，我就一直想找这个女孩当面谢谢人家，但她好像又去当兵又干什么，神的很！家里面是干部，估计后来留在外地，就联系不上了。”

“……医生跟我讲，先天性心脏缺损要是不做手术就不能生小孩，而且顶多也就……五十岁左右，我后来想想，做就做吧，反正生死有命，正好那个时候我们厂里面刚研制出来心脏起搏器，就当做临床试验了，我记得当时中央新闻电影制片厂为这个还来拍过纪录片的。那个时候做这种手术风险大，都是要签生死合同的，在我之前还是之后的一个女的，也是做心脏手术的，就没从手术台上下来……当时因为说全麻会伤大脑，我就选了局部麻醉，又说药麻副作用大，我就用了针刺麻醉，讲起来麻醉，其实锯三根肋骨的时候我都知道，因为头脑是清醒的，那真是钻心的疼哦，疼的我直掉眼泪……还有这儿！”

母亲伸出一只脚，指着脚踝处的血管。

“为了做体外血液循环，这么粗的针头从这边戳进去，也是疼得要死，你看，好像针眼还在呢！不过这个还算好，也就当时疼一下子，胸口这个开刀的地方……”她又指指胸口的一条刀疤，“还有做导管的一直通到膀子这一长条就不行了，一到下雨下雪天，包括阴天会都疼，而且



眼睛还会发花……后来做完手术不是要缝合吗？那三根锯断的肋骨都是用钢丝连接固定的，照理说后来应该把钢丝拿出来，嫌烦也一直没拿，不管了，就先这样吧……话又说回来，那个时候厂里面还是不错的，这么大的手术，费用全都报销，副厂长都来手术室的，要是放到现在，自己哪有钱做这种手术？”

“想到这个我就恨你爸，当时我要开刀，工资什么的都在你爸那，他不给我搞点真正有营养的东西吃，反而乱花钱，我记得买过一个什么可可粉给我喝，难喝的要死，我喝了一次就不喝了，后来给我扔掉了。我跟你讲，他就是懒，更不懂得照顾人！你小的时候，三四岁吧，我好几次跟你爸吵架，然后就背着你在外面走，漫无目的地……你还有印象啊？”

“好像有点印象。”李岩答。

“是啊，他连问都不问！我本来想跟他离婚的，但是想想你那个时候还小，所以才忍下来的。没有个完整家庭的小孩可怜！其实也怪我自己，那个时候太年轻，什么都不懂，一辈子的事随便就答应人家了，哪像现在的女孩这么精？呆啊我们那个时候！所以我一直跟你讲，人的眼光一定要放得长远，学到本事奔个好前程比其他任何东西都重要……当然身体是基本条件，我一直都说，一个是饮食，一个是教育，这两点上面我是肯花钱的……你上次的模拟考试虽然不错，但现在毕竟是最后阶段，还是不要放松警惕的好。集中精力，尽量减少其他的干扰，你说我讲的对不对？”

李岩点点头，母亲的这些话他已经听过很多遍了。

或许是因为遗传，李岩的体质从小也比较弱，尽管母亲很重视饮食方面的营养，效果却并不明显。他的体育成绩始终很难达标，理科也有些力不从心。父母觉得像他这样到了竞争激烈的普通高中会很辛苦，加上有点美术特长，就决定让他初中毕业上美术班，而且三年后一样可以参加高考。不过李岩的美术特长仅是父亲教的一些中国画基础，和报考



美术班所需的西画基础不同，所以又突击了一下素描色彩才考上，这可能也是他“基本功不行”的一个原因。

父亲回来时手上拎着个纸袋。

“画给他了？”母亲走过来。

“给他了。”父亲说。

“他满意吗？”

“嗯。不过我给他的也只是半成品，他还要加工的。”

“哦……那个呢？给你了吗？”

“……那个不急。”

“这什么？”母亲指指纸袋。

“他送的两本画册。”

母亲有点失望，但仍尽量表现出平静，“吃饭吧，来抬桌子。”

十七

出了英语老师家，李岩一直没说话，他在准备着。因为不安，他下意识地看了叶秋几次，但最后一次被她发现，回看过来，他却赶紧将目光避开了。

二人沉默地并排骑车，直到转弯进入湖滨路，又前行一段李岩才开口。

“你上次的舞蹈动作，手上是不是应该有把扇子？”

“哪次？”叶秋问。

“就是你第二次来上课的时候。”

“噢。”

见叶秋没什么反应，李岩只好硬着头皮追问。

“是不是应该有把扇子？你表演昆曲的时候。”

“嗯，应该拿着扇子。”



李岩停了一会，“……我去看了昆曲演出。”

“什么时候？”

“前两个礼拜吧。”

“看的什么戏？”

“有《白蛇传》……还有《牡丹亭》。”

“《牡丹亭》演的什么？”

“《游园惊梦》。”

“谁演的？”

“记不得了……是昆剧团的演出。”

“噢。”

二人再次沉默，李岩想着下面的话怎么说，没留意周围环境。

“你觉得我那把扇子怎么样？”

“嗯？”

李岩发现叶秋的注意力在前方，有点心不在焉，不知听没听清他的话。

不远处的湖边聚集了很多，李岩和叶秋经过时看清是在拍电影。古装群众演员，剧组工作人员，以及各种器材都集中在湖堤上一块并不大的区域内。

叶秋和李岩停下车想看看究竟，却因围观者众多和剧组人员的驱赶，始终找不到一个合适的角度。叶秋环顾四周，忽然朝李岩指指前方，两人立刻上车离开。

道路百米开外有个内弯处，看热闹的人不多，叶秋和李岩停下车，找到一个不错的观察角度，虽然离得有点远，但仍可一睹拍摄内容。

一艘画舫正停在离堤不远的水面上，一男一女身着古装立于船头，另有船工和坐在船舱里的两三个人。

“你说他们演的什么戏？”叶秋说。

“不知道啊……”



画舫上，女子向男子敬酒，二人对饮之际似有伤感气氛。

“好像是女的在给男的钱行。”叶秋说。

“……古时候这种情况应该蛮多的。”

“男的走了，女的只能傻等，最后能不能等的回来还不知道。”

“嗯……变数太多。”

“还是现在好，去哪都可以，不管男的女的。”

叶秋的视线一直停留在画舫上，李岩见身边就有柳树，伸手折了一截柳枝。

“告诉你个秘密。”

“嗯？”

叶秋转回头，看到李岩手上的柳枝，好像愣了一下，又好像没有反应。

“我去北京上学，就是为了能跟喜欢的人在一起。”叶秋接着说。

“……”

“他比我大一届，去年考去了北京。”叶秋的语气很平静。

“哦。”李岩也尽量表现出平静。

回到家，李岩打开书包，看到那把折扇被课本压在包底，扇袋也有点皱了。

一年多前的一个雨夜，因为某种原因，李岩得以送一个女孩回家。她是李岩在美术中专的同学，李岩从刚进校就喜欢上她，但一年多来始终没有独处的机会，这是第一次。一路上，李岩几乎没说什么话，直到把她送进楼道，看她消失在楼梯上。回到家，李岩不能平静，感觉有什么一定要表达出来，考虑再三，决定写两首诗。反复推敲修改后，他把完成的诗写在一小张宣纸上，第二天偷偷夹在女孩的书里，但不知为什么，诗稿最后却落在另一个男生手上。

李岩还清楚记得那天的情景。



这家伙倚在课桌边，左手把一个篮球按在桌面上，右手拿着李岩的诗稿，眉飞色舞地念，他身边还有些凑热闹的学生。

“前夜送卿雨后寒，归来辗转入梦难，奈何无从知卿意，愁听西风更漏残。哈哈，还蛮押韵的嘛！还有一首还有一首，听听！步影流连疾雨催，衷肠百转言语非，一朝清醒一朝醉，抬眼春梦已化灰。哈哈哈哈哈，还春梦呢？你是不是发春了？诶，做的什么春梦说出来听听！”

两首诗从他嘴里用他的声音念出来，变得滑稽可笑了。

“做的什么春梦说出来听听！梦里边还有谁啊？”篮球手继续嘲弄着李岩。

李岩望向那个女孩，诗是写给她的，但她这时的表情不自然，转脸避开了李岩的眼神。篮球手见状，丢下篮球走到她身边，搂住她的肩。

“你看她干嘛？怪她把这个给我是吧？”篮球手朝李岩抖抖诗稿。

几秒种后，李岩忽然冲到篮球手面前，发疯般夺过诗稿，篮球手反应过来后还想跟他纠缠，却被女孩拦住。

李岩将诗稿撕碎塞进嘴里，当着他们的面嚼烂咽下肚。

李岩本不想回忆这些，但今晚叶秋的话让他不自主地去猜测她那个“喜欢的人”是什么样的。胡思乱想中，篮球手这家伙总是闯进来，在猝不及防的潜意识层面，李岩又看到了他嘲弄自己的一幕，只不过被他搂着的不再是姓张的女生，而是叶秋。

李岩猛地睁开眼，从床上坐起，紧接着从桌柜里翻出画册，抽出其中的叶秋像画稿，揉成一团扔进垃圾筐。

十八

两周后，一个礼拜六上午，父亲又去了趟杜老师家，回来时带着个大纸卷。



“这怎么好问？”父亲神色为难。

母亲叫李岩把一盘切好的甜瓜拿进房间吃，然后继续和父亲的对话。

“又没外人在，有什么不好问的？”母亲在画桌边站定，“你怕难看，那你今天一大早去他家干什么？不是白跑一趟吗？”

“今天去，是把上次展览的画拿回来，再说是他喊我去的，我以为他会把画款一道给我呢。”

“你以为有什么用？还不是连问都不敢问一句！”

“什么叫不敢？……那当时不是你要我答应他的吗？”

李岩走回自己房间，关上门，父母的争执声仍很清晰。

“……这又变成我的责任了？你这个人就是这样，我太了解你了。”

“我怎么了？”

“你就是什么都不肯争取，死要面子活受罪！”

“……好好好，都是我的错，行了吧？”

“一讲你就是这样……”

李岩刚坐椅子上发了会呆，庭院方向忽然传来母亲的叫声，“哎呀！这什么东西啊？”

李岩跑到院子，母亲和父亲正在检查晾晒的东西，只见衣服和被单上都粘有一撮撮黄白相间的毛发。

“这什么脏东西啊？”母亲有点无措。

“肯定是四楼那家剪的狗毛，他家狗就这颜色！”父亲说。

“这家真是太……”

母亲还没说完，父亲已朝楼上吼起来。

“楼上养狗的！剃了狗毛就直接往楼下倒啊？狗不自觉，那因为它是畜生，你人也能这么不自觉吗？还是被狗同化了？”

旁边楼上有人探出头来看，母亲虽恼火仍拉住父亲，不让他再骂。

“你不这样骂他，下次他还会这么干！”父亲说。



“他家肯定也听到了。”

“听到了也不见他出来，缩头乌龟啊！不行，我还要上去找他！”

“你现在不要把矛盾激化，要是下次还这样我们再去找他。”

“你这会儿又好讲话了？”

母亲愣了一下，“……我最恨你这样！”

“我又怎么了？”

母亲不搭理父亲，开始拍打晾晒的东西，并粗暴地扯下来。

“收啦？”父亲问。

“收个屁！我全要重洗！”

父亲只好和母亲一起忙起来，李岩想帮忙，却被母亲赶回屋里。

吃过午饭，父母又继续之前的话题，李岩呆在自己房间，他把面包机打开，但音乐声盖不住父母的声音。

“你怎么总是这么武断呢？可能他自己都还没拿到画款。”父亲的声音。

“你算了吧！人家买他的画会没有定金？好，这个我们不谈！我就说，他拿没拿到画款跟你有什么关系？那是他跟买他画的人之间的事！你是他找的，你只有跟他的关系，你画完了，给他了，他就应该给你报酬！你说你已经把画给他多长时间了，他怎么能一直这样装聋作哑呢？你们几十年的师徒情分到哪去了？说真的，要是换成我，哪怕就是最普通的关系，我都会在第一时间把报酬给人家的，哪怕是我自己先垫钱！因为是我找的人家，我就要尊重人家的劳动，我不希望人家在背后说我没有诚信！不是讲嘛，亲兄弟更要明算账！再说他给你的，跟他最后再把画卖给别人的时候比起来，估计九牛一毛都算不上。”母亲停了一会，“我知道你给他的是半成品，他还要再加工，我也不是非要拿你跟他比，我的意思是，就这点钱他还要拖欠你的，他不会不知道，你就是因为需要钱才会答应给他代笔的。”

过了好一会才又听见父亲的声音，“一牵涉上经济，什么关系都会



变味。”他好像还叹了口气。

李岩本还想写写字，现在也没心情了。

十九

自从叶秋在湖边说了那些话，连续两周，课后李岩都没和她同行，故意绕了别的路走。那次之前，李岩还认为不必去了解她和其他同龄人之间的关系，就当每周一次自己和她的独处才是真正有意义的事。然而，叶秋的“自白”却破坏了这一切，她“已经有了别的人”，自己只能装作不在乎她。

那晚从医院回去后，吴凯生病休息了两天，再来学校的当天，放学路上，李岩亲眼见他和一个开轿车的男人发生冲突，打了一架。那人不是吴凯对手，被他按在了发动机盖上，碰巧不远处有交警发现，才得以及时制止和处理，可能他是把对方当做光头男来教训了。再后来他竟像什么事都没有一样，精神很好，还跟台球摊的女孩说说笑笑，甚至有打情骂俏的嫌疑。

李岩不行，他虽然也强逼自己调整状态，但想起一些事还是难免精神萎靡、食欲不振，心绪总不得平静。

石槽中的莲花已经绽放，李岩站在太阳下望着花发呆，又到了周末。

母亲在阳台上捆扎废报纸、废纸盒及其他东西，同时也注意着儿子。

“不嫌晒啊？”母亲问。

李岩走回自己房间，躺到床上，过了一会母亲推门进来。

“你是不是有什么事？”

“没有。”李岩答。

“我看你精神好像不太好。”



“可能是有点累。”

“马上要考试了，不要被其他东西干扰！”

“真没事！”

母亲犹豫了一下，拿出两张叠起的纸，“这是什么东西？”

纸被展开，是两周前丢掉的叶秋画像，母亲肯定是清理垃圾筐时发现的。

“你把这个又捡出来干嘛？”李岩坐起身，很不高兴。

“这画的谁？”

“随便画的，没用了。”

“你这样不行哦！我们又是给你找家教，又是让你跟到人家毕业班去复习，为了什么？”

“我自己的成绩我知道，不可能考砸的。”

“你知道？我早知道就不同意你去参加什么乱七八糟的同学生日子了。”

“这都不相干的。”李岩有点不耐烦了。

“男孩要有自制力，有的东西看起来好，其实只会让你变得软弱，你要晓得哪些东西能相信，哪些东西不能相信！”

李岩终于控制不住叫起来，“没有没有，我什么都没有！为什么还要干涉我那么多？……凭什么你们不相信的东西我就不能相信？”

父亲听见声音也赶紧来到房间，三人一时无言。

二十

李岩又趴在桌上做了个梦，梦里他和叶秋并排跑着，神经紧张，像是身后有什么在追赶他们。途中，叶秋的手主动牵上李岩的手，刚刚还是惊慌失措的感觉忽然就变成了幸福。可惜梦在这时醒了，李岩愣了愣，又赶紧躺到床上，但越努力反而越清醒，没法再回去了。



这周课后，李岩再与叶秋同行，双方都没说什么。

拐入小路，李岩先开口。

“你要去北京找的那个人，他什么样？”

叶秋看看李岩，有点困惑。

“你喜欢的那个人，他长什么样？”

“……他个子不算太高，但体型很匀称，运动起来很灵活……他的脸部线条也很柔和。”

“原来你也喜欢这样的。”李岩忍不住冒出这句。

“什么意思？”

“……你说你是为了他才去北京，那万一他这一年里已经有了女朋友呢？”

“……不会的。”

“你觉得像他这样的会不找女朋友吗？就算他自己不找，难道就没有其他女的来主动找他？”

“……”

“难道你还要从别人手上把他抢过来吗？”

叶秋终于流露出担心的神色。

“两个女的抢一个男的，你不觉得太傻了吗？还有，你和他现在到底是什么关系？你们俩之前已经在一起了吗？还是只有你喜欢他？他知道你喜欢他吗？他知道你要去北京找他吗？万一你文化课没过呢？明年还要再考去北京吗？他难道还会再等你一年吗？”

又转过一个路口，并排骑车的他们仍没有交流，叶秋不时看看周围环境，神情平静，而李岩则低着头心事重重。

叶秋注意到李岩，“你在想什么呢？”她有点关切地问。

“没什么！”

“是不是因为上次我说的话生气了？”

“生什么气？”



“要是我伤害你了，我向你道歉。”

“不存在的事！”

“……其实，我也觉得你很好，也许是我遇到过的最有艺术气质的人……我们俩也有共同语言，都喜欢一样的东西，最重要的是，你对我的情感很真挚……”

李岩望着叶秋，一时不知说什么好。

“只是我已经有喜欢的人了，如果……你能在他之前出现，我想我……”

李岩忽然停下车，叶秋也跟着停下，他将书包从筐里一把拽出，也不管车倒在路边，径直走到叶秋身边，掏出包里的东西，把包丢到地上。

李岩把折扇交给叶秋，她愣了一下，打开细看片刻，再望向李岩，对视中，李岩忽然握住她的手。

没察觉已经骑到了湖滨路上，李岩一脸懊恼，用劲闭了闭眼。“蠢蛋！没出息！”他低声嘟哝着。

叶秋听到了什么，看看李岩，发现他只是埋头骑车。经过那道院墙时，叶秋注意到里面有光亮，于是放慢速度边骑边观察，而李岩仍低着头继续往前骑。

“你为什么要跟我说那些话？”李岩忍了好一会儿才问，他头都没抬。

叶秋没回答。

“是什么考验吗？是想让我为你做出点什么出格的事吗？”李岩还是不看向叶秋。

“不是。”叶秋的声音很小。

“那你是故意耍我的吗？就是想看我笑话？”

“你在胡说什么？”

“你是不是就喜欢看到别人为你发疯？”



“我是想让你冷静！”

“你是不是就喜欢被人喜欢的感觉？哪怕你明明就不喜欢这个人。”

“……我是不想让你难堪，也不想让我自己难堪。我那是暗示你，难道你一点都不懂吗？你就这么幼稚吗？”

“你是想让我死心？”

“你要这么想也行。”

“那你告诉我，你说的那个人到底是不是真的？”

“……你干嘛非得纠缠这个？这个对你来说根本不重要！”

“……”

“……我知道你是一个自尊心很强的人，所以我才会那么说，我以为你能理解我的意思……如果刚才话说重了，希望你原谅。”

李岩不再说话，努力使情绪平复下来，但当她抬头时却没看到叶秋。此时的叶秋已经落后李岩好一段距离，正缓缓骑在桥上，同时还在朝桥下的支流方向张望。李岩想了想，然后停下车，等待她赶上来。

二十一

杜老师又打来电话，听起来是要父亲再弄两张为他代笔的画，父亲在电话里就拒绝了。母亲觉得不该这么直接，起码等拿到上次的画款再说。父亲的意思就是要让杜老师明白他不会再给他弄这种东西了，况且他也不相信杜老师真会赖这笔账。接这通电话以及之后的讨论是在晚饭时间，父母也不再像一开始那样避着李岩，他们之间的话让李岩想起以前父亲说过的一些东西。

父亲曾说像他这种既不在画院又不在大学的，都只能算是在野画画的，他的性格干不了投机钻营、吹牛拍马的勾当，画画只能权当个精神追求。不过，当初学画的时候他也没想那么多，确是比较纯粹，只是想画画而已。他还说那时大家都穷，他经常在厂里食堂买肉包子花卷之类



的带给杜老师，杜老师家里洗澡不方便，他就带他到厂里澡堂。杜老师对他也很好，画的学问上从来没有保留，其他方面也教了他很多东西。要说感情，那时确实很真诚。

晚上，李岩在房间看书，忽然灯光熄灭了，周围陷入一片黑暗，他来到客厅，发现父亲正从院子里走回。

“都停了。”父亲说着从桌子抽屉里拿出一个电筒，打开，又在周围橱柜里翻找起来。

“你找什么？”母亲问。

“蜡烛。”

“上次那根呢？”

父亲没答话。橱柜低处没找到蜡烛，他又把木椅搬到书橱边，准备站上去。

“你这会儿爬高上低的干什么？”母亲又说。

“我还要再画会儿画。”父亲不耐烦。

“我来上去找。”李岩说。

“你不知道在哪！”父亲一脚站到木椅上，在顶柜里翻找起来，不一会取出一个纸包，“这不找到了吗？就把它摆外面，夏天容易停电。”他说完从椅子上直接跨下，紧接着发出“哎呦”一声。

“怎么啦？”母亲紧张道。

“崴了一下。”

父亲把一根蜡烛点着，竖在桌角。

“你脚怎么样？”母亲问。

“还好。”父亲刚要点另一根蜡烛，电来了。

三人沉默片刻，父亲吹灭蜡烛，准备拿走，才迈出步脚下却一软，差点跌倒，坐下脱掉袜子，只见脚踝处肿了一大块。

“不会骨折吧？”

“不会吧。”父亲自我安慰着。



二十二

距离高考已不到两周时间，李岩旁听的高中毕业班也全面停课，各人回家做最后的准备。这是李岩在不到三个月的时间里第二次离校，心境也有些不同。最后那天，他还注意到吴凯和沈怡单独在楼道里说话，两人之间的气氛还算轻松正常。

最后一次英语补习改在了周日下午。

“Any questions?”临近结束，英语老师问道。

四个学生相互看看，没人说话。

“OK，那我要提醒你们一件事……”她故意卖了下关子，“千万别填错准考证号！”

方脸女生脸色一变，老师指着她笑道：“她去年会考有一门填错号码，结果今年又重考一次。”

“姨妈！”方脸女生撒起娇来，但老师还在继续说，“她男朋友是保送的，她为了看住人家非要去考同一个学校。”

“都说了不是的！”方脸女生脸上有点挂不住，见老师的丈夫来客厅拿东西，赶紧求助，“姨妈！姨妈又来取笑我！”

“嗯……”老师的丈夫想了想，“小孩做什么有她自己的道理。”

方脸女生笑了，但老师的丈夫走了两步又回过头，“不过哦，还是不要把男的看得太紧，否则有可能……反而会变。”

“他敢？”方脸女生忽然叫了一声，竟然颇有威慑力，包括李岩在内的其他人刚才还在偷笑，这下却吃了一大惊。

在大门口，老师夫妇说了些祝福的话，目送四个学生离开。再两两分道的时候，方脸女生还意味深长地看了李岩和叶秋一眼，“欸，你们俩……”，她没再说下去，笑着和她同学骑车走了。

前次李岩和叶秋一路无话，今天两人又默默骑了一段。

“你们学校停课了吧？”叶秋先说话。



“嗯……你们呢？”

“也停了。”

李岩想了想又问：“准考证拿到了吧？”

“嗯。”

“艺术类的好像都在二十二中考试。”

“……我要到杭州考试。”

“为什么？”李岩一愣。

“我户口在那边。”

李岩不解。

“我妈去世以后，我爸就调去杭州的剧团了，所以户口在那边。”

“那你怎么还在这边上学？”

叶秋迟疑了一下才说：“我后来回来了。”

“为什……那你现在跟谁过？”

“我外婆在这边。”

李岩感觉叶秋有难言之隐，不好再问什么。很快又到了湖滨路，今天所见的风物与往常夜晚经过时大有不同，两人不觉间都被景色吸引。

骑至那道院墙外时，叶秋再次放慢速度，朝里张望。李岩注意到，一面掩在杂树后的圆门似能通往院墙内，一条铁链将两扇半门锁住，但中间还留有缝隙。

李岩想到叶秋几次经过这里都会停留……

骑上小桥后，李岩问：“那里边是什么？”

叶秋一愣，李岩指指院墙方向。

“应该是个园子，我小时候好像进去过。”叶秋说。

“想不想看看现在是什么样？”

“……进不去吧？”

“试试看！”李岩变得心血来潮。

叶秋被李岩说动，两人掉头回骑，至院墙边，将车停在隐蔽处，来



到门口。

李岩环顾四周，没别人注意，他试着推推门，缝隙居然变大了，往里一瞅，只见荒草满目，但似有屋宇掩映在后。他把头伸向缝隙，但宽度不够进入，他又继续扯动链锁并推门。

叶秋的手指忽然戳戳李岩，不远处有人走来，李岩赶紧把门拉上，和叶秋装作在一边采摘什么，警报解除后，他又继续推门，同时用脑袋测量直到门缝变得够大。李岩迅速钻入，叶秋紧随而进，接着反身将门关严，并找石块抵住。

园内荒草丛生，一片颓堕，无法窥见全貌，李岩和叶秋望之茫然。

“你小时候的印象是什么样？”李岩问叶秋。

“……我也不知道了。”

两人循着被杂草和落叶掩盖、若有若无的小径往前走。

一张石桌出现在旁，边上还有石凳，两人各选一个未倒的坐下，观察起周围。

一片竹丛紧挨着，阳光穿过竹叶投下点点光斑，鸟儿在其中啾啾。

李岩刚要转身，却被叶秋止住，原来他脚边有一株新长出的修竹，纤细可爱，二人俯下身细看，又在桌下发现一个浅方陶盆。

李岩把陶盆端到桌上，盆里还有积土，土表覆盖着一层青苔。叶秋又从几步外的草窠中拾回一块瘦削的石头，安置在盆土的凹陷处，居然十分匹配。只可惜原先附在石上的木本植物已枯死，茎干在与盆土连接处断开。

叶秋把盆景推到桌心，与李岩继续往园子深处走。

两人在一排半倒的花架前驻足，架子虽已破旧不成形，但缠绕其上的植物却仍茂盛，花繁朵朵。

“这叫什么花？”叶秋指了指。

“……蔷薇吧。”

“蔷薇我认得，我问的是这个。”



叶秋指着一种不知名的小花，淡紫色花瓣半透着阳光，娇巧迷人。

“……不认得。”李岩答。

叶秋笑，又指向另一种花，“那这种呢？”

“也不认得。”李岩也笑了，带着窘态。

叶秋各摘下一朵仔细看看、闻闻，接着又从旁边一株灌木上摘下一串东西，瞅了一眼就放进嘴里。

“你干什么？别乱吃啊！”李岩紧张起来。

叶秋又摘下一串递给李岩，“你吃吃看。”原来是种红色小浆果。

李岩犹豫着。

“我认识这个，能吃。”

李岩半信半疑放进嘴里，略一嚼动，脸上即现出古怪表情，叶秋大笑。

“酸！”李岩撇着嘴吐掉。

“你那个可能不熟。”叶秋又摘下一串，“你再试试这个。”

这串颜色发紫，李岩放进嘴里，嚼了两下，“这个甜！”

两人一起摘了不少浆果，李岩捧着，叶秋取出水壶冲洗一番，之后各拿一把，边走边吃。

半空中飘来几缕虫丝，闪烁荡漾，引着两人来到一座小楼前。

楼门紧锁，李岩推了推，缝隙仍很小，再透过窗棂玻璃往里看，隐约可见空荡荡的房间里东倒西歪着几张坏桌椅和一些杂物。

“还进去吗？”

“算了。”

头顶鸟声骤起，原来是住在梁上的回巢燕子。

知了更加聒噪，一大片树荫覆盖着部分回廊，两人在廊沿坐下小憩，注视着随云层移动、太阳西斜，投在粉墙上的各种影子的缓缓流转。

一片厚云盖住太阳，周围立刻暗了下来，蝉声也登时减弱，竟显



得有点阴冷。李岩扭头望向叶秋，却发现她不见了，站起环顾，仍无人影。

忽然身后传来低笑，李岩一回头，看见叶秋正躲在回廊漏窗后望着自己。

阳光再次洒落，蝉声再度响彻。

李岩穿过漏窗旁的洞门跑向叶秋，叶秋却躲到大树、假山石后。李岩发现她，她又跑到回廊上，两人追闹了好一会儿。

叶秋累了，猛地停下来，李岩没刹住直冲到叶秋跟前，刚要拉她的手臂，却在临碰到前又把手缩了回来。李岩退后一步，与叶秋相视而笑，竟有点不自然。

园里有个池塘，两人沿着湖石砌就的边岸继续走，很快发现池水连通着墙外，还有一扇关闭的后门。叶秋打开门栓，和李岩走出去。

门外是个斜坡，坡下是小河，河水向前穿过桥洞连接着大片湖水。两人身处的这一区域，除了水路和从园后门而出，以其他途径是无法到达的。

叶秋发现河边泊着一叶小舟，于是延坡而下。舟身很旧，漆几乎褪光呈发白的木色，里面一层落叶，但并不渗水，一根粗麻绳把小舟拴在河边的树上。

叶秋试了试小舟的稳定性，跨进去坐下，又在舱里寻找起什么。

李岩想起出后门前，曾看到墙根草窠中躺着两支船桨，“等一下！”他跑回去拿来桨，又解开麻绳丢进舱里，上了船。

两人齐力用桨把船推离河岸，再往湖的方向划去。

太阳更偏西了，一切都被染上金色。

穿过桥洞，小舟驶往湖心，岸上的景物、人影渐渐远去。到达开阔水域后，李岩和叶秋放下桨休息，同时望向四周。

湖风拂过，漾起微波，小舟轻轻起伏。

几只凫在不远处悠游，于水面钻进钻出；一群鸟从大片树冠上惊



起，掠过天空；另有几艘小船远远缓行，被粼粼波光衬托成剪影……

李岩想起什么，在包里摸找起来，犹豫再三后才拿出折扇，递给叶秋。

叶秋接过打开，“这不是上次那把吧？”

“这把送给你。”

叶秋愣住。

“这是我重新画的，我想这个大小的扇子可能比较适合你。”

叶秋看着扇子上的画，有点迟疑。

“我看昆曲里好像经常用到扇子，所以我想你可能也会用得上。”

叶秋抬起头看向李岩。

“你收下做个纪念吧。”

叶秋忽然把头别往一边，李岩看不到她的神情，但能感觉到她是在平复情绪。

一时沉默，两人都只是静静坐着。

一艘画舫在前方驶过，扩音器中传出古典民乐的声音。

叶秋转回头，她已恢复常态，“我试试这把扇子。”她微笑着说。

“嗯？”李岩不太明白。

叶秋站起身，朝船头走去。

“小心……快坐下来！”李岩喊着，刚要挪动船却轻晃起来，他只好又坐下。

叶秋并不搭话，她在船头转回身，面对李岩站定。

李岩的心弦忽然绷紧了。

随着乐曲声，叶秋慢慢舞动起来，她的幅度很小却轻盈优美，折扇在侧身中徐徐展开，继而配合着手腕的动作起伏翻转，并引导着眼神的方向。

这一串舞姿与夕阳在李岩眼中融合成如诗中的意境。



二十三

“我跟你妈又商量了一下，你要是想上职大也可以……就是不知道现在改志愿还来不来得及。”父亲脚裹石膏，坐在卧室床上。自从骨折请假在家，他一天大部分时间都待在床上看书。

李岩坐在床边，不置可否，他的注意力停留在父亲被压得翘起的一绺头发上。

“你自己再考虑考虑。”

李岩点点头。

从父母卧室出来，李岩朝外望了一眼，母亲此时正背对客厅，弓着腰坐在阳台的一张小凳上择菜。不知道是不是阳光的原因，她的头上看起来已有白发。

李岩走到母亲身边蹲下。

七月七日开始，连续三天是高考的日子，时值盛夏，考场里都摆有大盆，内放巨大冰块用以降温。李岩聚精会神地做试卷，竟体会到了心静自然凉的感觉。

第一场考完后李岩没立即离开，他在大门口停留，于考生人流中寻找着什么。

姓张的女生和篮球手从门里出来，李岩转身避开他们，却看见沈怡坐在一个陌生男生的自行车书包架上，快速经过时，她还朝李岩热情地打招呼。

人流渐稀，一个熟人走到身边，李岩只好放弃寻找，一道离开。

考完半个月后，杜老师携夫人来看望李岩父亲。石膏虽然还没拿掉，但此时父亲已能拄着手杖下床活动。杜老师在客厅和李岩父亲聊天的时候，他的夫人在厨房将一个装钱的信封交给李岩母亲。



二十四

李岩最终还是上了父亲一开始建议的教育学院，学制两年的大专，统招录取，母亲也已经为他计划好毕业之后再考专升本。

他和吴凯还保持着朋友关系，不时见面，在吴凯过十八岁时他又去了那家KTV，又见到了沈怡，他们这几个人都没考去外地。

父亲脚好后，李岩和他又看了几场昆曲演出，其中包括《牡丹亭》的专场四折戏，由此才知道叶秋在英语补习时表演的是《寻梦》一折中的《懒画眉》。

那座湖边的小园子李岩又去过几回，但都因里面有人没能得进，像是在整修施工，第二年开春终于对外开放，原来这曾是一位名人的故居。他买票进去后发现园内变得整洁有致了，但却比那次看起来小得多，转了一圈，石桌、花架不见了，假山、回廊也跟记忆中的大相径庭，似乎整个格局都不同了。

他下到池塘边一块湖石上，往水里细看。

水面除浮有水生植物外，还能看见岸上的倒影，一阵风拂过，倒影中的树枝摇动起来，接着水面也被吹皱，连同李岩自己的影子均散碎开来。

一种久违的温暖感忽然袭过李岩的全身，像是回到了过去的某个时刻，紧接着，几个碎片般的画面划过脑海，未及反应又消失在了意识的边缘，唯一留下并渐渐变得清晰的，是叶秋的身影。

李岩想起那两张叶秋像的草稿还夹在某本画册中，或许凭着此刻的印象，可以将其完成。

2018.12.5完稿

2019.8.21改