

## 目 录

### “2011 香港国际诗歌之夜”外国诗歌小辑

- 玛丽娅·巴兰达诗选 (墨西哥)  
雷寄思·邦维希诺诗选 (巴西)  
托马斯·萨拉蒙诗选 (斯洛文尼亚)  
维瓦克·那拉扬南诗选 (印度)  
阿尔卡季·德拉戈莫申科诗选 (俄国)  
保罗·穆耳顿诗选 (爱尔兰)  
白江·马突尔诗选 (土耳其)  
卡洛琳·赖特诗选 (美国)  
西尔克·朔伊尔曼诗选 (德国)  
萨拉蒙：诗歌就像立在时光中的魔柱 凌越

### 小说

- 林苑中 火神营  
林苑中 我的飞天梦，蝶螈及其他  
周 樵 “M. S. T. K. !”  
周 樵 元宵节  
乌 青 独手击拍之音

### 《钢的琴》小辑

- 李云雷 编者按  
李祖德 《钢的琴》与我们的时代  
赵 文 “工厂里的钢琴”：叙事与隐喻  
张慧瑜 “打开锈住的记忆”  
——《钢的琴》说出的和没有说出的故事  
李云雷 “坚持艺术梦想的道路不会改变”  
——张猛导演访谈

### 七十年代

- 阿 来 藏乡的《水浒传》

## 八方来鸿

- 田 原            剖析小野十三郎的一首短诗  
田 原            辞典与我  
田 草            自由：“活在末世”的清醒  
                    ——齐泽克与赫什菲尔德新书随想  
郭玉洁           柏林断章

## 今天画页

- 从物体中蔓延出生命  
——欧阳江河对话史文飞

## 诗人的言词，世界的新奇

——“2011 香港国际诗歌之夜”外国诗歌小辑

今年香港国际诗歌之夜的主题是“词与世界”，Words 和 World 两者只相差少许，却道出了一个诗意的秘密：正因为人类说出言词，世界才获得意义——太初有言。而诗的技巧就是完美安排字词的组的技巧，诗人安排字词以构成意象，意象构成诗篇，诗篇说出世界的秩序、美与神秘。

这是一个神奇的仪式，更神奇的是它发生在香港，一个被认为毫不诗意的地方。不要再说香港没有诗、香港是文化沙漠之类的废话了，香港有诗，而且有好诗。无论本土、移民、过客或是访者，无数诗人为香港带来无数诗，香港也因为自身结构的丰富和矛盾，成为现代诗最适合不过的书写对象——虽然这个城市并非一个适合安放一张写诗的书桌的城市。

现代诗正好擅长于流动、不稳和冲突，并且以一种全新的美学去统一这“不美”的一切现代事物。本届香港国际诗歌之夜邀请来的诗人，有不少正是善于此道的好手。比如来自斯洛文尼亚的 Tomaž Šalamun (汤玛斯·萨拉蒙)、来自爱尔兰的 Paul Muldoon (保罗·穆尔顿)，来自巴西的 Régis Bonvicino (雷寄思·邦维希诺)和来自印度的 Vivek Narayanan (维瓦克·那拉扬南)，他们的国家都是所谓第三世界国家，近二、三十年的政经动荡不已，传统的国家文化也产生变易，诗人作为最敏感的温度计，必然用诗歌作出反应，但他们都不是赤裸裸的“现实主义”，而是在前卫的文学手段中寻找最适合与这个奇怪的时代互动的方式，最后形成他们独具一格的诗。现代诗善变、求变，对付一个地区社会的变局理应绰绰有余。这些诗人的态度理应给予身在文化同样复杂的港澳、大陆和台湾生活中的我们的写作以一些启迪。

除了社会的纠结，还有性别的纠结。书写两性之间的纠结很难，更难的是超越此纠结。本届诗歌之夜请来的女诗人如土耳其的 Bejan Matur (白江·马突尔)、德国的 Silke Scheuermann (西尔克·朔伊尔曼)、美国的 C.D. Wright (卡洛琳·赖特)和墨西哥的 María Baranda (玛丽娅·巴兰达)，各有各的答案。Bejan Matur 和 C.D. Wright 教人惊喜的是她们的自由，自由流露在字行意象的变换推进之中，读之有爵士乐的快感——也有土耳其音乐的迷醉。

对于一般的读者来说，现代诗令人望而生畏的，就是太多新奇和陌生的言词，太多意外的表达方式。但当你把词与世界放在一起打量的时候，你才会发现，是诗人的言词更新着这个我们已经熟悉得不再有惊喜的世界，这个道理，也是这么多诗人来到香港、用许多不同的语言要告诉我们的。

## PARTICIPATING POETS 参与诗人

Maria Baranda 玛丽娅·巴兰达 (Mexico 墨西哥)  
Régis Bonvicino 雷寄思·邦维希诺 (Brazil 巴西)  
Chen Ko Hua 陈克华 (Taiwan 台湾)  
Arkadii Dragomoshchenko 阿尔卡季·德拉戈莫申科 (Russia 俄国)  
Ling Yu 零雨 (Taiwan 台湾)  
Lo Chih Cheng 罗智成 (Taiwan 台湾)  
Bejan Matur 白江·马突尔 (Turkey 土耳其)  
Paul Muldoon 保罗·穆尔顿 (Ireland 爱尔兰)  
Vivek Narayanan 维瓦克·那拉扬南 (India 印度)  
Tomaž Šalamun 托马斯·萨拉蒙 (Slovenia 斯洛文尼亚)  
Silke Scheuermann 西尔克·朔伊尔曼 (Germany 德国)  
Shuntarō Tanikawa 谷川俊太郎 (Japan 日本)  
Tian Yuan 田原 (China / Japan 中国/日本)  
Wong Leung Wo 王良和 (Hong Kong 香港)  
C. D. Wright 卡洛琳·赖特 (USA 美国)  
Xi Chuan 西川 (China 中国大陆)  
Yao Feng 姚风 (Macau 澳门)  
Yip Fai 叶辉 (Hong Kong 香港)  
Yu Jian 于坚 (China 中国大陆)  
Yu Xiang 宇向 (China 中国大陆)

## 玛丽娅·巴兰达（墨西哥）

1962年生于墨西哥城。已出版十余部诗集与八部儿童文学作品。近作为2010年出版的诗作选集《贫瘠的海》（诗歌选集）。曾获奖项包括墨西哥的阿瓜斯卡连特国家诗歌奖与西班牙马德里城市拉丁美洲诗歌奖。诗作被翻译为英语、法语、德语、葡萄牙语和土耳其语，并选登于多本美国杂志如《芝加哥评论》、美国诗年刊（Zoland Poetry）、《波士顿评论》、《圆周》、《华盛顿广场》等，同时也被收入诗歌合集如《连接线：墨西哥新诗》（Sarabande出版社）与《可逆转的纪念碑：当代墨西哥诗歌》（Copper Canyon出版社）。

### 虚构（1）

我们将沿着其他汹涌的河流而下  
它们滋养着牧草和葡萄园，  
无垠的草场上，笑声像洁白的珊瑚  
一匹马驹迎风逃窜  
我们会在河边轻轻地做梦，  
愤怒，坚硬的树干，人们远眺的瓶顶，  
我们会固定树木的表皮  
用马鞭、刀锋、粗暴的枝茎  
在干燥的田野上飞奔  
头顶着太阳和行星，  
温情地渴望成为  
旷野上没命地奔跑的女孩  
摩肩接踵，汗水淋漓，  
全身发霉，这往事  
耀眼的波涛，那只眼睛的  
永恒的波涛，它曾看见  
一个具有神秘高度的村镇。  
而现在，经过了多少岁月，分歧，  
烦恼、幸运和选定的轮回，  
我们将知道在相似的相似中  
谁会是天体的冥府，  
纹络或被我们肢解的木船，  
在这一切之后，宛如一次滑动  
轻轻地跌落在荒草之间。

（赵振江译）

### 虚构（2）

现在我见到你，在你的光与歌的外壳，

在你的故事，那些垄沟的地界  
你的历史总是从那里出来，像灾难性的判决。  
我看见并聆听，你宛如真理的一部分  
时间在那里起褶，消溶，然后  
成长，直至那被我们描写出的地方的阴影。  
现在是街道和它倾斜的沟渠，  
我们每日在布满尘埃的道路上经过的寂静。  
将我们从镜子的另一面缓缓引开的  
是时间小小的伎俩，在那里世界  
是你口中的世界而寻常举动都是你部分的梦。  
只有月亮悄悄的步履才行，  
一个天空突然的开始  
我们在那里为谁而失明，  
难道是寂静一声未完成的呐喊，  
一个跌落的鳞片，我们的虚拟在那里告终。  
在甚么地方之间生活过一段是不够的，  
笑声的劝诫曾将那些地方参观。  
我们的历史消失在那游览过的花园，  
孩子们的梦幻，盐与歌的所在，  
我们相信自己曾是淤泥的首领，  
某一个团的士兵，它维系人们的生命。  
此时我们知道在岁月里可以翻找，  
在我们相逢的墙边，  
朋友在那里成为我们模拟的一部分。  
鲨鱼死在海滩中间  
如同真理的烙印。  
此时此刻，大海想把自己的名字  
绣在天边。情愿。  
在将要缔造大地的页面上只差个句点。  
让话语在港口燃烧  
如同在我们生命的边沿。稀少。

(赵振江译)

## 卡洛琳·赖特（美国）

出生于阿肯色州欧萨克，现居罗德岛，任教于布朗大学。著作超过十余本，2010年近作《人在人间：有关她的日子的小书》(*One With Others: a little book of her days*)获国家图书评论奖(National Book Critics Circle Award)。2009年作品《上升，下降，悬空》(*Rising, Falling, Hovering*)获2009年国际格里芬诗歌奖(International Griffin Poetry Prize)。她与摄影家迪波拉·勒斯特共同出版了《一个大自我：路易士安纳的囚徒》(*One Big Self: Prisoners of Louisiana*)，获杜克大学的纪录片研究中心的朗格·泰勒奖(Lange-Taylor Prize)。获华莱士基金会学术奖金，赖特举办了名为“走进阿肯色之书(Walk-in Book of Arkansas)”的多媒体展览，在她出生的阿肯色州巡回展出。2004年获“麦克阿瑟学者”称号，2005年获罗伯特·克里利奖。

### 唯有穿越算数

关键不是我们如何离开自己的生命。如何  
收档。你绝不会知道，对吧。你认为你准备好了  
迎接任何事；然后它发生了，你却没准备好。你真的  
没有。一个结局的创世纪，甚么也没有  
只剩一个感觉，一个慢动作，家俱上  
亡灵衬衫的残留物打上的粉尘。  
看见蜡烛没进它们的凹槽里；我们转过  
身去，音乐却从不停息。火亲吻我们的脸。  
哦肺结核，哦没了救的死眼，你再不会  
凝视台球桌上的绿毡。再不会  
把黄油碟射向天外。散碎的光。  
在诗歌的碎片和忏悔之间你留下了  
男人和女人的寒冬之林。雪驱策  
蝴蝶回家。你必定知道  
那是怎么回事，一直知道该期待甚么，  
迟早……匿名那已褪去的节奏。  
我坦白说吧亲爱的，我坦白说吧亲爱的，坦白说吧

(陈东彪译)

欣喜将我们的缺席冲向渐增的黑暗中的一切。

他的渴望的轻柔着色在冷漠的  
环境中从未离弃过我。  
我那节省鲸蜡来点亮  
我们的眼肌的丈夫。我那用特有的酷  
绘制我的冥顽的丈夫。祭司般歌唱

在沐浴中，我那吟出我皮肤里每一条裂隙的丈夫。  
我们切分音的呼吸。我那常常像个  
孩子一样在夜里飞的丈夫。就在  
我们写作的场地上方（即使当电线杆倒在  
沃尔沃上面）。我那在所有年龄女性中  
同样受欢迎的丈夫。他指甲的屑，他奔跑的腿，他的写作室。  
哦他顽皮的硬脑袋。那个用一把  
骨柄小刀剃自己的头发的人。他的架子  
收纳华丽无磨损的领带。我那连  
偏狭的人都会接触的丈夫；无论何时恐惧在  
地毯下长出了蘑菇，一阵清扫的狂乱即会启动。  
我们的床用我的血浇灌。看着我体内  
燃烧；柔护他的高仕钢笔。哦主要是  
白人的罪。无论何时下雨

（陈东彪译）

**像听到你的名字被用一种你不懂的语言叫出**

自从钟声敲响那一天

我就坐在主教的雕花椅子里等着轮到

我的双腿在踝部交叉，而我的绑带拖鞋的皮革

勒进了我双脚的皮。

在我坐着的地方我凝视灯被撤离

Plaza de Armas 上的木兰花

当别人的声音在一个晚上合唱。

当主持人的双眼召唤时我已走上了诵经台。

我面对敞开的大门当陌生人的面孔  
供认了他们自己的损失。

我看见小贩的白裤子在尘埃中拍打

他的身体没在气球之中，

卖芝兰口香糖的孩子们四散；

擦皮鞋男孩收起他的刷子，他继承的全部遗产。

我读过了写在那上面的东西，说，Gracias，又再坐下。

我攀上了金字塔般的台阶感觉气喘吁吁而卑躬屈膝。

我站得又小又 borracha 并且很欣慰  
没有和卑贱的领事一起被抛下深谷  
在那本着名的书中。

在每一个意义上我都感觉孤独过一块黏土，一条鞭子，一个 bolsa，  
一头颅的巧克力。

我曾经被我的主持人的清澈脸庞和蓝色洋苏叶引诱  
在公鸡被埋葬的地方。

尽管我怀着凄凉的愉悦戴过旧城的勋章  
我对你说：

友伴们，勿为你们的存在而悲伤

表达欢乐驱走虫蝎才是世上最好的工作。

（陈东彪译）

### 像一个柔软词语的囚徒

我们在电线下行走鸟儿便挪地方。

我们知道我们去哪里但尚未打定主意

我们要走哪条路到那里。

如果我们经过看手相人的地方她就能读我们任性的掌纹。

我们可能沿路丢下证实我们到过这里的東西。

我们将无法逐字传递这些感觉里的任一种。

到我们抵达餐馆的时候我们有一個人很生气。

这里一扇门开向一个庭院

呈现出一座废弃的水池。

我们触摸衬衫上墨汁渗出的点。

主人孤独的轮廓在一个未点亮的烛台边被认出。

大约是一把桨的东西靠在一面墙上。

作为客人我们无权评论。

我们缺少逼真性但我们怀着强烈的决心坚持。

我们被迫承认我们无法重现椴树的气味。

但我们可以告诉你当我们站在

那境界之中，是它的流畅，它的神秘，它的心形叶片，

它特别的白色蜜汁，它脆弱的保护组织。

我们少了一点过世的样子

对着那银色的景象。当风加速时

音轨是听不见的。

（陈东彪译）

## 薩拉蒙：詩歌就像立在時光中的魔柱

凌越

湯瑪斯·薩拉蒙被公認為是當代歐洲詩歌界的重要詩人，2011年11月12日上午，在“香港國際詩歌之夜”受邀詩人們入住的沙田凱悅酒店27樓的一間專門用來接收媒體採訪的套房裏，他接受了我的採訪，詩人儘管已經年逾古稀，但依然顯得精力充沛、溫文爾雅，對記者提出的每一個問題都認真給予回應。在採訪過程中，也許是因為過於專注，也許是因為觸及到不愉快的往事，薩拉蒙突感不適，起身在房間裏來回走了幾圈，我提議休息一下再採訪，薩拉蒙說沒事，又坐下來依舊用一種優雅的語調侃侃而談。

**凌越：**在來香港之前，我在猶豫該採訪哪位詩人，因為“香港國際詩歌之夜”邀請的外國詩人都沒有中譯本詩集，後來我的一個朋友詩人藍藍，她給我一個建議，她說：“你應該採訪薩拉蒙先生，他是很優秀的詩人。”她跟我說，你們是在2008年的黃山會議上認識的，是嗎？

**薩拉蒙：**是的，我清楚地記得藍藍，我也很喜歡她寫的詩。那是我第一次來到中國，參加帕米爾文化藝術研究院舉辦的詩歌節。我對中國人的好客印象深刻，而且我也非常驚奇地發現可以和她很好地溝通。當時，我對中國的文化感觸很深，那次整個中國之行都令我很驚訝，我會有一個很真實的夢境，我會感覺到中國文化在這個歷史時期會有巨大的影響力。這讓我想起一個例子，在20世紀50年代時候美國有一個畫家叫傑克遜·波洛克（JACKSON POLLOCK），他深受法國畫家畢卡索和超現實主義的影響，他用畫的力量來表達，一個文化中心從巴黎轉移到美國紐約的過程。而現在在中國發生著與此類似的轉變，文化中心正在越過太平洋，從美國轉移到中國，這是我2008年參加帕米爾詩歌節的主要感受。

**凌越：**中國是一個幅員遼闊的國家，實際上每一個地區相互之間的差異是很大的，比如香港就是一個很獨特的地方，薩拉蒙先生這次參加香港國際詩歌節，是否有不同的感受？

**薩拉蒙：**我覺得香港是一個很自由的地區，民主從很久以前就開始了，它的西化程度很高，同時還是可以感覺到中國傳統文化巨大的影響力，並且我對香港人的富裕程度印象很深，這裏人均生活水準很高，而且和盧森堡這樣的小國家一樣，人口密度很大。我在街上走時，發現街上的車並不多，在高樓大廈這麼密集的地區，他們大多去乘坐公共交通而不是使用私家車，這也是保護環境的一項美好舉動。

**凌越：**請問薩拉蒙先生，是從什麼時候開始決定當一名詩人？有沒有什麼特別的契機？

**薩拉蒙：**其實我並沒有打算或者決定成為一個詩人，是詩從天而降的。在我小的時候，我住在一個偏僻的小鎮上，當時本地的音樂學校還沒有建立，我媽媽親自教我彈鋼琴，在5到12歲之間我一直進行高強度的鋼琴練習，所以很多人都認為我會成為鋼琴家。但是在我12歲時候，因為我父親是一個醫生，我有一個愛好，就是每天都要去劃兩次船，可父親認為划船對我的心臟不好，沒有讓我繼續

我的這一愛好，作為小孩我就抗議，我就再也不彈鋼琴了。12 到 22 歲這段時間，我沒有任何目標，我學的是藝術史和建築學，但我不知道我今後該做什麼。但是有一天，一個很出名的斯洛文尼亞的詩人戴恩·紮伊茨 Dane Zajc 來到我們的學校讀詩，當時我見到那個詩人，我真的很激動，我渾身在顫抖，我被他的個人魅力和他詩歌的力量所打動。他來我們學校 5 到 6 天之後，我最初的 5 到 6 首短詩就像隕石一樣從天而降了，當時我感覺就像我小時候彈鋼琴狀態最好的時候所獲得的快感一樣。這就是我和詩歌相遇的故事，充分地戲劇性，但也很真實。而在此之前我根本沒想到我會寫詩，連這樣的願望都沒有。

**凌越：**東歐和西歐的詩歌在中國詩人眼裏有清晰的界限，比如存在之重對於東歐詩人一直是一個重要主題。我們當代的中國詩人和東歐詩人的生活環境與背景相似，所以他們對東歐詩人更感興趣，東歐詩歌的主題以及表達方式，讓中國詩人更有一種契合感，而西歐詩歌長處則在於在形式方面做了很多嘗試。我想請問，你身處東歐，有沒有感覺到東西歐詩歌的這種區別？

**薩拉蒙：**肯定有的。在上世紀 60 年代早期，我們是社會主義國家，當時限制很多，那時我感覺到受到種種束縛，而當時和波蘭、捷克這樣的東歐國家相比，我們還是要自由一點，我們的人民還能擁有護照。但是那種沉重感、控制感很強烈，特別是斯洛文尼亞是一個小國家，只有 200 多萬人口，而且我是用自己的語言寫自己的詩歌，其實沒有很寬的眼界，所以我一開始就有一種很強烈的欲望，要擺脫這個束縛，擺脫這個狹窄的地方。很幸運的是，在我第一次被美國的大學邀請過去的時候，我作為一個詩人的身份當時已經成型了。在 1970 年代早期，我作為一個概念藝術家在現代藝術博物館開展覽，這是我第一次去美國。然後我被邀請參加愛荷華的國際寫作課程，就這樣成為美國詩歌版塊的一部分，這讓我很高興。我一直是用斯洛文尼亞語寫作的，主要也是居住在斯洛文尼亞。但是透過這扇窗戶，我能自由跨過大洋成為美國詩歌界的一員。我必須強調，美國詩人對我很慷慨，我帶進的是東歐特色的文化，但是我的表達形式受我的美國背景影響，使美國詩人也能從中找到共鳴。我有了一種四海都能為家的感覺。在進入美國之前，我是在法國思想影響下長大的，而我學的第一外語是法語，我年輕時嘗試過用法語寫詩，但是成效不好，寫的所有東西都是非原生態的。我最後決定還是要回到我的斯洛文尼亞這個根，堅持用斯洛文尼亞的語言去寫詩。我的詩可以翻譯成其他語言，但是我的祖國還是斯洛文尼亞，這對詩人是很重要的。

我還受過斯大林主義晚期的影響。當我剛開始寫詩的時候，由於政治原因，我被投進監獄，當時有一種說法說我有可能被判 12 年，但是由於西方國家（包括一些西方媒體，比如《紐約客》、《法國世界報》、《義大利晚郵報》）對我們國家施加壓力，我被關 5 天就放出來。當時我很困惑，我不知道我是怎麼出名的，我好想什麼都沒做，我當時只發表了 20 首詩，但是我已經成為了一個著名政治個案的主角。這對我來說是個難關，我不能受這種政治名聲玷污，不能因為政治醜聞而被誤解，我必須盡我所能，展現我的真實能力，用詩歌表達自己。我的最初兩本書只能地下出版，一直到第三本書我才找到正式出版商。

**凌越：**我對這個很感興趣，你具體在什麼時間被抓？以什麼樣的罪名被抓？

**薩拉蒙：**那是在 1964 年發生的，當時在盧布爾雅那有一份關於政治社會和文學評論的很重要的雜誌，名字叫《視野》(Perspektive)，這本雜誌當時試圖打破哲學方面和政治方面的限制，爭取民主。當時的編輯們年齡都比我年長 10 歲，他們表述的觀點過於激進，當時的共產黨政府想要取締這本雜誌，由於我是一個 22、23 歲的年輕人，因為我當時沒有任何政治記錄，他們想如果將我作為主編，

有可能挽救這本雜誌，但還是沒有成功。因為我當時寫了一首詩，我寫的時候沒有覺得有什麼顛覆性意味。但是裏面提到了“死貓”，而我們國家的內務部長名字帶有貓字，他們也許就認為我是在影射他吧。當時我還有一句詩將社會主義和法國路易十四皇帝相提並論，這位獨裁君主曾宣稱“朕即國家”。這兩件事觸怒了他們，他們就把我投進了監獄。1964年的時候南斯拉夫是處於東西方之間的，它不能做出這種迂腐的決定。所以由於西方國家媒體施加的壓力，我就被救出來了。

**凌越：**布羅茨基在俄國時也有過類似遭遇，在時間上和您也差不多的，因為布羅茨基獲得過諾貝爾文學獎，我們對他的經歷有所瞭解，這是在專制國家中才會出現的匪夷所思的事情。

**薩拉蒙：**我的確和他有相似的地方，但是我的情況更溫和，不那麼典型，因為當時西方施加壓力很快，那些秘密警察很快就退縮了，甚至都有表示抱歉的意思，而我當時被釋放之後，我並沒有受到其他任何限制，我還可以正常學習和生活，正常地旅遊，所以說當時南斯拉夫政體沒有俄國那麼惡劣，因為南斯拉夫並不是華沙公約的成員國，並且我覺得我的1960年代的生活過得還不錯。反倒是1970年代中期的時候很黑暗，當時整個歐洲都很黑暗的，德國有恐怖主義，義大利總統阿爾多·莫羅被暗殺，那是永生難忘的一段時期。但是在1960年代的晚期生活還是可以的，1979到1980年前後就比較自由了，沒有這種政治壓力了，1940年代出生的人的苦難，1960年代出生的人是無法理解的。

我想重申一下，俄國那些作家像薩拉莫夫、索爾仁尼琴所經歷的事情，像古拉格集中營這些經歷，都是很沉重的，我不能和他們相提並論。而我之前坐的5天牢讓我一夜成名了，但是我覺得我並沒有做任何事，我很難堪，這是我人生很微妙的一個轉捩點，我要很小心不能因為這件事被玷污了名聲，被宣揚成一個政治醜聞的主角。

**凌越：**你想表達的是，您對於自己因為這件事而成為一個西方人關注的作家，您心裏很矛盾，您並不希望通過這件事而出名，並不想被政治標籤化。這種感覺我覺得很好，我很認同。前不久在中國出版了多卷本的《劍橋美國文學史》，裏面介紹了一些美國詩人的反思，有些詩人覺得美國人的詩寫不好，不如東歐和俄國的一些詩人出色，他們反思為什麼我們美國詩人寫不好呢？因為我們沒有東歐詩人所經歷的那種壓力，沒有那樣的意識形態的壓力和束縛。正是因為有這個意識形態的壓力，所以東歐詩人的詩歌形成了一種反作用力，增強了詩歌的力量。你對此怎麼看？

**薩拉蒙：**的確在歷史上的某些關鍵時刻，我們是被迫面對一些很殘酷的現實，但是美國詩人也不是沒有其他契機的。其實美國也有美國的壓力，他們也需要處理很多事情，像我們的星球生態問題，他們自己的政治制度問題，他們的金融貿易問題，現在美國人的經濟壓力也非常大。當時我們制度的壓力來自於對國民的控制，而現在美國資本主義制度的壓力來自於對金錢的控制。因為科學技術的發展，他們的股市運作效率，讓他們可以將全世界十分之一的財富在幾毫秒內轉移，這個不僅是給生存環境，而且給整個制度帶來的壓力也是巨大的。我在創意寫作課程中教過很多美國學生，他們擁有很自由的生活方式，而且他們通過儘量不把自己政治化來保護自己，崇尚比較視覺性的文化。我覺得這種美國文化給他們形成了牢籠，他們需要衝出這種牢籠來表達自己的觀念，你在美國可以看到很多詩歌表達多樣化的觀念，特別是網上的一些小雜誌，在創意寫作的一些項目當中也有，美國人都很有動力去探索新的領域，所以我覺得美國也是一個做詩人的絕好之

地。

**凌越：**我剛剛引用的《劍橋美國文學史》上的那個說法，其實是簡化了意識形態和詩歌的關係，其實意識形態和詩歌的關係有時很複雜，不是說我這邊有意識形態的壓力就可以寫好詩歌，反之就不行。其實有更多秘密的因素也許更重要，那些因素不太容易說得清楚，但其實更重要。是不是這樣？

**薩拉蒙：**的確，詩歌是一個更加複雜更加深刻的概念。它不僅僅是用來反映外在世界的一塊鏡子，不管是反映政治或者意識形態問題。而詩歌作為一個強大的支柱在歷史洪流中堅持了五千年。即使有時候它會被邊緣化，好像對主流大眾來說意義不大，但作為一種文學形式，它是不能被摧毀的。而這個文學形式的火炬是從歷史上代代傳下來的，不僅是通過閱讀，而且是通過詩人與詩人之間的交流，所以說詩歌就像立在時光中的一個魔柱。所以我要感謝北島教授的安排，這次來參加這次活動，能見到這麼多傑出的同行，是非常之榮幸的。

**凌越：**剛才我們說到意識形態，如果說意識形態只是詩歌一個外部因素，那麼你認為要成為一個優秀詩人，哪些方面的品質更重要？

**薩拉蒙：**我覺得這是一個很神秘的因素，我自己也不太明白，因為我年輕時並不知道我有這方面的特質才去做詩人的，我像被詩瞬間擊中一樣。我很幸運地在一次接觸的機會中受到這種傳統這種文化的洗禮，打開了一個廣闊的空間。在我成為詩人的過程中，我有一種欲望，不斷地閱讀那些詩歌先人的傑作，他們在文字裏實現了永生。作為詩人，我們總想保持鮮活，去閱讀，去觀察，跟過去的詩人跟現時的世界不斷靠近。並且我對新式語言也很感興趣，這些都是來自年青一代的影響。我認為語言是不斷進步的，而且我也從我的學生身上學到很多東西。我的作品在被那些年輕美國作家翻譯的時候，我也非常享受這個過程，非常信任這些年輕的翻譯家，我相信語言是被一代代人不斷更新的。

**凌越：**你剛才講到，你和以前的詩人之間的交流，像中國私塾之間神秘的傳承，能不能談一下你喜歡哪些詩人，哪些詩人給你留下深刻的印象？

**薩拉蒙：**有很多詩人對我都有影響，甚至是在我成為詩人之前，就有一個法國詩人阿爾蒂爾·蘭波，我很喜歡。斯洛文尼亞有一個詩人叫 SRECKO KOSOVEL，他 24 歲就去世了，當時沒有人發現他的才華，就在兩三年前，在美國和澳大利亞他的兩本詩集被翻譯成英文，他才在西方出名的，我的一位美國年輕詩人朋友說這位詩人的詩歌比蘭波還有力量。我還喜歡像中國古代的杜甫、李白，但丁，布萊克，美國的一些詩人斯蒂文斯、阿什貝利，還有美國的一些年輕詩人彼得·理查茲 (Peter Richrads)，邁克爾·湯姆斯·泰倫 (Michael Thomas Taren)。泰倫到現在還沒有出過詩集，但他們是非常出色的詩人，因為在美國，平庸的詩人反而很容易出詩集，而真正很傑出的革新性的詩人反而不容易出詩集。而中國詩人中我很喜歡北島、楊煉、西川。

**凌越：**我剛剛聽見你說上世紀 70 年代初期在美國教授過超現實主義藝術，我也看過你翻譯成中文的幾首詩歌，似乎超現實主義的痕跡也很明顯。而且我注意到你的詩的英譯者是南斯拉夫裔美國詩人查理斯·西密克，查理斯·西密克自己的詩作就有明顯的超現實主義風格，請問超現實主義運動對你的詩歌創作有何影響？

**薩拉蒙：**我當時不是超現實主義藝術家，只是作為一群觀念藝術家中的一員，一個概念藝術家，被邀請到美國紐約的現代藝術博物館展覽，在 1970 年 7 月我又以個人名義被邀請到紐約，這件事當時對我影響很大。所以我第一次去到美國時身份不是詩人，而是視覺藝術家，概念藝術家。

**凌越：**你 1970 年 7 月作為一個流浪詩人去紐約，當時還可以自由回國嗎？

**薩拉蒙：**所有南斯拉夫的國民從 1950 年代末期開始就擁有護照了，南斯拉夫人可以在德國工作，過境是自由的。我還想提一提，我很榮幸趙四現在在幫我把詩集翻成中文。

**凌越：**我來采訪薩拉蒙先生，不僅僅是因為藍藍的建議，我還看到香港詩歌節主辦方給你印製的小詩集，裏面的詩我也很喜歡，尤其是《民歌》這首，第一句我就喜歡——“每一個真正的詩人都是野獸”——特別好。我覺得這句詩對我有一種特別的魅力。我想問，這句詩究竟何所指？是指詩人摧毀陳辭濫調的猛力嗎？還是有其他的含義？

**薩拉蒙：**我也很難去解讀這句詩，因為我講過，詩歌像隕石一樣是降落在我身上的。而真正虔誠的詩人是正常生活中的受害者，詩人也賺不到錢，也忽視家庭，因此我有一種愧疚。詩人執著于語言這種毒藥，它反過來是可以摧毀詩人的。

**凌越：**我前不久看到北島接受媒體採訪，他說詩人就是野生動物，但是有些大學邀請詩人去做大學教授，他覺得這是一種馴養，這樣一種總的趨勢他不太喜歡。我想請問薩拉蒙先生，因為薩拉蒙先生在美國大學做過教授教過書，教書就難免要分析詩歌，我很好奇你是如何平衡分析能力、批語能力和創造力的關係，因為詩歌是講原創性的，追求一種神秘性。

**薩拉蒙：**我從來不分析詩歌，我在美國其實不是一個全職教授，一年只教一個學期，在過去的十年，我在美國只教過七個春季學期。嚴格說來我並不是學術圈子裏的人，我生活得很自由。我在教詩時，並不是分析詩，而是教大家深入地讀詩，召喚出詩中那些美麗的元素。因為我本身不是學文學批評的，我本來是一個藝術史學家，在我年輕的時候我還作為助理教授教了幾年藝術史。所以我教書的時候就像施展巫術，我有 12 個學生，我要小心翼翼地不能干涉他們自己的社會背景，因為他們新一代的詩人的身份可以給自己帶來很大的幫助。他們是經過海選選拔出來的，根據招生中心統計，每年有七百人報名要選修詩歌，但是只有 8 個人被選出來，所以一起上課的學生也是我的詩歌同行，而我只是營造一個氛圍，由他們自由發展。上課時我只是傾聽他們的意見，欣賞他們的想法，推動交流。美國有四百多個創意寫作班，我非常榮幸地被邀請到最頂尖的創意寫作班給學生教書，所以我從學生身上也學到很多。

**凌越：**這個方法很好，前不久北島在接受採訪時，批評了大學裏的詩歌教育，他認為不少文學博士的感受力反而很弱。

**薩拉蒙：**他們的處境很危險，說話都很小心，一方面他們要保護自己，不能完全脫離學術機構生存。上世紀 70 年代早期，很多美國詩人，還是有自己的職業，比如守夜人、水手之類的，但現在，沒有學術機構的支持詩人是很難生存下去的，所以詩人們心裏都知道，他們所做的對寫作並不是最好的方式，但是他們還得這樣做下去，而且從歷史上我們可以看到詩人都是很貧窮的。在過去四十年隨著大學推出了創意寫作項目，推廣至全世界，這對詩人的處境是有很大改善的。

（翻譯 肖笛，錄音整理 張永國）

## 《钢的琴》小辑

### 编者按

李云雷

2010年10月，张猛导演的《钢的琴》在东京电影节上获得了“最佳男主角奖”，此后这部影片获得了上海国际电影节、迈阿密国际电影节、金鸡百花电影节、金马奖、华表奖等诸多奖项。2011年7月15日，《钢的琴》正式上映，获得了诸多影评人的赞扬，但是影片的档期夹在《建国伟业》和《变形金刚3》两部“大片”之间，以及市场运作的失误，使得这部小成本影片在票房上并不理想。尽管如此，《钢的琴》却在社会上收获了良好的口碑，在影评界乃至学术界，对《钢的琴》的关注已不仅限于影片本身，也涉及到了当代中国电影、文化、社会等不同层面的问题。

在当前中国电影的格局中，《钢的琴》的出现令人惊喜，但它在票房上的失利也让人反思：在电影市场“大片化”的时代，艺术电影的出路在哪里？艺术是否需要切入现实，艺术如何切入现实？具有创造性的作品能否真正抵达预期观众？等等，这些问题既关乎中国电影的生态，也关乎中国电影的未來。毛尖在《五星级——关于〈钢的琴〉》中指出，“实事求是地说，《钢的琴》没有朋友形容得那么好，但是，全国文艺青年铺天盖地地挺《钢》声，却让人感到，《钢的琴》在今天有多么重要，尤其是，《变形金刚3》一旦进场，再钢的琴也没有地方发声。……对于中国电影来说，华丽叙事对抗华丽叙事不是出路，相反，回到《耳朵大有福》的朴素散文流，对于已经登上国际舞台的张猛，可能是留住女儿的曙光。”她对《钢的琴》艺术探索的方向不无保留，但她支持此片的立场则是坚定的。在《电影〈钢的琴〉票房失败原因浅析》一文中，影评人“大立黄”提出了三个问题：“一部目标观众不是青少年的电影，何以非得挤在暑期档上映？”“影片的市场运作胜过影片自身优劣”，即他认为影片的营销策略不成功；“口碑、放映时间、票房是成正比的”，即他认为影片积累的口碑没有有效地转化为票房，是由于“放映时间”不够。我们可以看到，他所指出的原因都是市场运作层面的，或者说是技术性的，与影片本身的艺术质量并没有必然关系。这一看法在网络评论中也可以得到支持，在网络上，关于《钢的琴》的评论很多（仅豆瓣中就列有1034条），绝大多数都持肯定的态度，这些评论既有观影后的简单感想，也有专业层面的分析，不少人联系到具体经验，谈到他们对工厂、工人生活的记忆或印象，而少见的批评性意见，如“求求你们不要扯工人阶级的情怀了，那是对工人的侮辱，工人不是无所事事，成天瞎混，揪群结队去偷东西的贼”，显然对影片并没有准确的艺术把握。在这里，我们可以看到《钢的琴》并不缺乏潜在观众，但如何在影片与观众建立起畅通的渠道，则是艺术影片需要面对的问题。

在《钢的琴》的评论中，关于“工人”的讨论是最核心的一个问题，祝东力在《〈钢的琴〉：工人阶级的困境与解脱》中，认为工人的困境在于“尽管中国已经是‘世界工厂’，即世界制造业中心，但制造业的主体，蓝领工人，从经济、社会、文化等方面看，自1980年代以来，就处于日益下降、倍受轻视的地位。”

而工人的困境并不限于这个特定阶层，“农村的凋敝导致大量廉价民工涌入城市，作为产业后备军，造成了城市工人严峻的就业环境。而产业工人的贫困化，也使白领小资的上升失去了社会基础”，他并没有指出“解脱”的途径，只是对文艺寄予了很高的期待，“文学和电影，作为一个社会、一个民族的‘想象部门’，本身又具有超越现实的潜能和力量，理应走在现实的前面。”在《中国工人阶级的忧伤》一文中，财经记者、《吴敬琏传》的作者吴晓波指出，“他们是这个世界上最好的产业工人，技能高超，否则不可能用手工的方式打造出一台钢铸的钢琴，忠于职守，男人个性豪爽，女人温润体贴，他们没有犯过任何错误，却要承担完全不可能承受的改革代价。”但在反思这一现状时，他只是将之归咎于“社会保障”，而并没有对市场化改革作出反思。在这里，我们可以看到，祝东力所关心的是工人的主体“地位”，吴晓波所关心的则是市场主体之外社会的“保障”，从这里，我们也可以看出所谓“新左翼”与“自由主义”，在面对下岗工人时的不同视角与态度。

如果在一个更加开阔的视野中思考，我们便会发现这不仅是中国的问题，而是世界性的问题，也不仅是工人问题，而是所有被剥夺者的问题。在一场名为《阶级，或因父之名》的讲座中，戴锦华在分析了《钢的琴》的技术特色之后，提到美国的“占领华尔街”运动以及全球的反抗资本主义的运动，她认为资本主义的危机已经来临，但“好像没有任何替代性力量，在这样历史性契机时，站出来宣布自己要借助这个机会进行不同尝试，去给世界以不一样的希望与可能。……新的历史主体的命名，被剥夺的可能是农民、原住民、女性、老人，不是一个阶级问题所能覆盖的，但是迄今为止，一个有效的历史命名尚未形成”，而从理论和实践两方面对未来道路进行艰苦探索，是摆在我们面前的严峻任务。戴锦华将《钢的琴》的讨论，与世界范围内的底层抗争联系在一起，与人类未来的命运联系在一起，让我们看到了艺术的力量及其可能性。

从以上的简单梳理中，我们可以看到《钢的琴》蕴含着丰富的意蕴和思想空间，为了进一步展开讨论，我们特刊发三位青年学者的文章，以及导演张猛的访谈。李祖德的《〈钢的琴〉与我们的时代》，让我们透过钢琴所象征的“幸福生活”幻象，看到铸造“钢的琴”这一失败的壮举如何“捍卫了一种尊严、价值和梦想”，从而重新召唤已沦陷的社会主体；赵文的《“工厂里的钢琴”：叙事与隐喻》，从叙事与隐喻两个角度切入，以“寻琴之旅”与“争夺下一代”为核心问题，让我们看到造钢琴这一事件如何“倒转成了一种真正的艺术存在”；张慧瑜的《“打开锈住的记忆”——〈钢的琴〉说出的和没有说出的故事》，在社会结构的变化中把握工人阶级的命运，并将“下岗工人”的产生与“农民工”的出现联系起来，从整体上审视“工人阶级”，为我们打开了一个新的讨论空间。张猛导演的访谈，可以从多方面增加对张猛及《钢的琴》的了解。我们相信这些文章，能够为读者带来启发性的思考，能够让我们更深入地理解我们置身其中的这个世界。

## 《钢的琴》与我们的时代

李祖德

### 词语与影像的表意

一片颓败的工厂区，废弃的厂房，破旧不堪的车间，在一架笨重但闪耀着金属光芒的“钢的琴”面前，伴随着小元那欢快而质朴的琴声，陈桂林和他昔日的工友手挽黑纱，静静地聆听着……我们是要回到那个激情澎湃的岁月，还是走进一个全新的时代，并开始另一种完全不一样的生活？就在这时，电影结束了，而那还回荡着钢铁余音的琴声已渐渐被转换为“真正”的、曼妙的钢琴声……显然，这样的镜头，对于历经三十多年改革风雨的中国工人阶级来说，是一场对历史的祭奠，也是一次绝望的现实抗争。

“钢琴”与“钢的琴”、“钢琴厂”与“钢厂”，它们之间看似一字之差，但却隐藏着这个时代不同话语和价值的交织与对撞。在电影《钢的琴》(The Piano in a Factory, 张猛)中，语义和影像的碰撞，呈现了改革开放以来当代中国社会结构、社会生活以及个人生活，乃至文化心理和意识形态的转折与变迁。我们这个时代，有一种话语和意识形态的奇妙的混合：一方面是高调的“社会主义”的政治话语，另一方面，资本主义的生产关系和生活形式又实实在在地建构并支配着我们的现实。“钢琴”和“钢的琴”或许意味着同一种生活和梦想，却表征着两种完全不同的社会道路和人生选择。“钢琴厂”和“钢厂”虽都是工业文化的符码，但却意味着两种不同的社会制度和价值体系。我甚至认为，电影的英文片名就应该直接翻译为“A Steel Piano”，即使这会显得有些生硬甚至野蛮，但却更能契合电影的表意。恰恰是“钢的”(steel)这一限定语，既概括了电影中的情节，也使词语和影像以其本身的锋利直接切入我们这个时代的现实。

如果说当下主流市场的中国电影早已被阉割了诉说现实的欲望的话，那么，在2011年度中国电影的叙事中，《钢的琴》毫无疑问是一个例外。因为它不仅仍然坚持触摸着当下中国最坚硬的现实和最敏感的意识，更是在顽强地抗争着一种宿命，一个关于“历史主体”沦陷的历史宿命。

### “钢琴”：一个幸福生活的神话

《钢的琴》整个故事都围绕制造(获取)“钢琴”这一事件展开。因为父母行将离婚，到底是随父还是随母，女儿小元开出的条件是：谁能为她提供一架钢琴她就跟谁。而这对于身为下岗工人的父亲陈桂林来说，无疑是一件异常艰难的事情。他必须得有一架“钢琴”才能挽留住女儿，这既是出于他要将女儿培养成音乐家的梦想，更是残酷的现实。而妻子小菊则能轻易地提供女儿想要的所有东西，包括一架钢琴。因此，在电影的叙事中，所有的行动元，都指向了一个共同的目标——“钢琴”。而在“钢琴”这一意象背后，隐藏的却是另一个更为本质的目标——家庭与亲情。也恰恰是针对这样一个共同的目标，在陈桂林和小菊身上，构成了行动的对立项。而对于小菊来说，“钢琴”不是问题。因此，电影的叙述就将这一矛盾和“使命”交给了陈桂林，看他如何去解决这一矛盾，如何去实现这一目标。

也就是说，“钢琴”只不过是一个表意的符号，它真正的指涉其实是家庭与

亲情。但陈桂林与小菊对亲情的争夺，必须依赖“钢琴”这一符号。实际上，“钢琴”不过等同于一种交换的砝码或货币，在我们的时代，“钢琴”还是一个关于幸福生活的文化符号和表征——意味着一种优雅的、高尚的和有品位的生活。或许它本身是中性的，是普适性的，可以代表我们共同追求的某种生活想象和历史愿景。而获取这一符号，也不过是满足我们对于幸福生活的想象的方式而已，但它确实暴露了这个时代中不同价值和利益之间的矛盾。相对于妻子来说，陈桂林也只不过是获取“钢琴”的方式不同而已：买不起钢琴，去偷又搬不动，还十分狼狈地遭遇失败。因此，陈桂林的行动，仍然是为了那个幸福生活神话的一种奋斗与抗争。

陈桂林重新找回昔日的工友，将他们重新集结（组织）在一起，为了“钢琴”这个共同的目标，他们惟有依靠自己的劳动技能和共同的热情。但正是在这一集体行动过程中，电影为我们呈现了昔日社会主义时代集体劳动的生活场景。在如今废旧的车间，飞溅的钢花，有条不紊的工序，每人各司其职，但又集体协作，这一切，为我们重现了一个时代的生产方式、工人生活状态，以及一个特有时代的梦想与激情。在这一故事中，陈桂林的行动和目标发生了错置，他要达成的是和妻子、女儿一样的目的。但电影叙事的进展告诉我们，不同的生产生活方式，成就的价值、意义和情感是不一样的，尽管它最后产生的只是一架笨重无比的“钢的琴”。

电影由此形成了一个充满荒诞喜剧色彩和悲壮情怀的反讽结构。而且，在铸造“钢琴”的过程中，还有许多阻隔与困扰：比如淑娴和老王的偷情，胖头的女儿被人欺负怀孕，等等。造“钢琴”是一个如此艰巨的使命，连陈桂林也想放弃这一“共同事业”了，而且他最终也妥协了，愿意让女儿跟随小菊。但电影叙事真正的转折正在此处，铸造“钢琴”这一“使命”并没有结束。与现实妥协了，但梦想还在。随后铸造“钢琴”的事件实际上已转向铸造“梦想”了，他们要铸造的是一个时代尚未泯灭的梦想。在影片的最后，当一架闪耀着钢铁质感的“钢的琴”在吊车上出现，从仓库里向我们缓缓逼近，它透射出一种崇高而迫人的力量和光芒。可以说，这就是社会主义集体劳动价值的凝缩与象征。陈桂林放弃了女儿，但他必须得证明自己的成功。那架“钢的琴”，它自豪而悲壮地向我们宣示：这个社会能为你提供的关于幸福生活的想象，我们也能为你提供。

诚然，在“钢的琴”和“钢琴”的较量中，“钢的琴”毫无疑问最终还是失败了。因为，在我们的时代，“钢琴”已被赋予了某种阶级“格调”、“趣味”和“品味”的意义，它是优雅的、有教养的、中产阶级的生活方式和象征资本，它是一个关于幸福生活的神话。从社会主义时代的“钢厂”里诞生的“钢的琴”，无论它多么具备钢铁的光泽与质感，都始终无法与这个时代新的意识形态和幸福神话相对接，相抗衡。

那么，“钢琴”代表谁的幸福生活？如果说社会主义是乌托邦式的，我们这个时代的幸福生活神话又何尝不具有乌托邦的色彩？但正是铸造“钢的琴”这一失败的壮举，却捍卫了一种尊严、价值和梦想，并有力地还击了我们这个时代关于某种幸福生活的意识形态。正如电影中“汪工”深情地说：“如果成功，他将成为一道亮丽的风景，如果失败，他将成为一段美好的记忆。”

在语义和影像的反讽叙事中，那笨重的“钢的琴”，透露出一种心酸的温情，它钢铁的坚硬此时又显得那样的柔软。而那曼妙而优雅的“钢琴”，则显示了资本主义时代强大的文化逻辑，在我们关于幸福生活的梦想中，它是如此冷酷和坚硬，因为它代表了今天我们这个时代的现实。

## “钢的琴”：拯救沦陷的主体

在“铸造钢琴”这一事件中，一方面呈现了昔日社会主义时代的劳动情景，另一方面也呈现了改革开放以来我们生活形式和文化心理的转折与变迁。但在“钢”和“琴”之间艰难地插入了一个“的”字，它是极富象征意味的，它意味着一种绝望的抗争。

或许电影本身并不着意于渲染社会主义钢铁年代的“光荣与梦想”，但它折射出了一个“历史主体”曾经的辉煌与如今的沉沦。真正的历史转折和裂变恰恰隐藏在我们每个人的生活形式中。自1980年代以来，社会主义时代曾经建构的那个“工人阶级”主体，在改革开放的意识形态下已然崩解。在中国内部市场化和走向全球化的历史进程中，由于利益的分割、共识的破裂和个人命运的转变，导致了原有的那个“工人阶级”主体被“个人利益”逐渐原子化，在市场化的社会结构和“个人利益至上”的生活法则里，他们已不再是一个利益和命运的共同体。随着社会结构的裂变，个人生活也发生了更为内在的变迁，从此，每个人面对这个社会 and 时代，“个人利益”成为至高无上的价值标准。可以说，从20世纪80年代以来，改革开放对当代中国的社会重构和精神重构，正体现在对那个巨大的“工人阶级”（包括“农民阶级”）主体的解构与颠覆。

《钢的琴》用很多镜头描写了“工人阶级”崩解之后的生存状态：他们分散在社会的各个角落，有杀猪卖肉的，有修锁配钥匙的，有圈地皮挖废铁的，有走黑道的……他们多数沦为社会底层，他们从此不再有一个共同的利益和目标。故事的动因始于陈桂林与小菊的离婚，这正是一个时代共同利益和共识破裂的表征，而深层的动因则来自改革开放以来“个人利益”意识对“集体利益”意识的改写。陈桂林等人还保留着些许工人阶级的样子，而小菊则已走入了另一种生活方式。原有的那个命运共同体和共同体的梦想，已在改革开放的进程中被完全消解掉了。于是，“钢琴”，而不是“钢的琴”，成为这个时代最富魅力的文化符号和象征资本。

然而，事实上，每个人都不可避免地要被组织进新的资本主义生活形式和文化逻辑当中。陈桂林等人雄心勃勃地计划要铸造一架“钢琴”，俨然是要重新开始一番共同的伟大的事业，于是到KTV里欢庆了一番，唱起了一曲昔日的《怀念战友》。作为资本主义生产空间和生活方式的KTV，与昔日的歌声之间也构成了某种有力的反讽，在我们这个时代，过去的一切都在如今资本主义的文化逻辑中被消解掉了，资本主义的生活形式解构了过去的庄重情感，它已成为娱乐，至多只表露出对过去时代的一种伤感和怀旧。甚至连“胖头”女儿的婚礼，也无不充满反讽的意味：破旧的厂房、充满喜剧感的乐队，陈桂林和淑娴的主持。虽然背景是过去时代的残存记忆，但身着婚纱的女儿却表征着现在这个时代的生活形式。还有破旧电影院墙上隐约的马克思头像，以及欢庆的歌舞迎接“钢的琴”的壮观场面，仿佛朝圣一般，这些镜头在庄重严肃与荒诞喜剧的反讽叙述中，呈现了改革开放以来当代中国历史的沧桑之变。尤其是当那两根象征社会主义时代“光荣与梦想”的烟囱在爆破的烟尘中轰然倒地时，一个时代的象征解体了，那么一个时代也已经结束了，只有一群老工人在远处默默地凭吊。而那个“工人阶级”的主体也在这个时代里沉沦了，就像电影中的“汪工”所说的一样：“我不知道是该竭力地挽留，还是该默默地看着他离去。”

而故事的核心——为了铸造一架“钢琴”，这一次“重新组织起来”，其实也不过是因为某种意义上的个人利益——“家庭”与“亲情”。现在他们重又走到

一起，按我们日常的推论，想必也不过是暂时性的，待这一“使命”结束，他们仍会回归各自的角落，重新面对这日益改变的社会和个人生活。

因此，可以说，在电影《钢的琴》中，亲情之争与造“钢琴”这些充满喜剧色彩和荒诞感的叙事，隐约地呈现了一个“历史主体”的崩解与沦陷，呈现了资本主义的历史进程中强有力的生活形式和文化逻辑。但究竟哪一种社会道路和社会选择，才能带我们走进那个幸福生活的神话？社会主义与资本主义，都可能是乌托邦式的，只不过一个是集体的，一个是个人的，各自呈现了截然不同的价值与情感。这恰恰是电影《钢的琴》留给我们的历史启示和现实反思。

如何重构这个国家和社会的主体？在这个时代，曾经的“国家主人”为什么会变得如此尴尬、无奈和悲怆？电影既表露了一种失落，也呈现了一种历史的可能性。电影并没有过多地表达某种失落的“阶级意识”，这或许暴露出电影和当代中国工人社会的某种精神困境。而这个困境，恰恰是以“钢琴”为象征符码的强大文化逻辑造就的。真正的拯救与超越，需要一场新的精神变革。对于这一问题，或许电影本身还较为暧昧，但故事本身足以触动我们对当今社会意识形态和社会心理的深层反思。

虽然在铸造“钢琴”的过程中，他们铸造出来的却是另外一种东西——“钢的琴”，但它仍然揭示了一种可能：在人们为之奋斗与挣扎的某种幸福生活的想象中，中国“工人阶级”可以进行一场自我的拯救。电影正是在那无不喜剧化和荒诞色彩的人物和行动中，呈现了我们对于一个时代的记忆，也呈现了一个沦陷的“历史主体”的当下处境。或许那个“工人阶级”主体本身就是一个过去时代的神话，但正如电影中的老工人（也是知识分子）“汪工”所说：“时光荏苒，社会变革，如今为了时代发展的进程要求他离开，我们总要试着做点什么。”这或许“同意”了资本主义历史进程的“必然性”，但“历史主体”不能沉沦，只有历史的“主体”才能拯救主体的“历史”。在我们这个“后社会主义”时代的语境中，只有坚守主体的意识，才不至沉沦于资本主义文化逻辑布置的陷阱与泥淖。在我们这个时代，铸造一架“钢的琴”，是一场多么悲壮的抗争，它改变了我们对历史和现实的想象，也重塑了一种记忆和情感，重构了一个“历史主体”的形象。尽管这颇有些令人绝望，但它呈现了重建“主体”和主体的“历史”的一种可能性。

## “坚持艺术梦想的道路不会改变”

——张猛导演访谈

**李云雷：**在拍电影之前，你在辽宁电视台工作，也担任过本山传媒的副总，并曾为赵本山的小品做过编剧，是什么原因促使你放弃这些工作，从事电影拍摄？能否请你简要介绍一下你的人生经历与创作经历？

**张猛：**归结原因有两点：一生活，本山传媒名声很大，我的职位很高，但工资低。当时我已结婚，脱离父母自立门户，工资收入不能让我养家糊口，思前想后选择离开。二事业，我在本山传媒期间始终建立不起来与二人转的情感，集团倡导的所谓“绿色二人转”早已脱离了原本二人转这门东北民间艺术的本质，故分歧越来越大，矛盾越来越多，沉溺在伪江湖的气氛中又不能仗义执言，于是心中一直惦念着的电影梦想开始死灰复燃，思前想后决定离开。

我1975年出生在东北，父亲是导演，母亲是演员，标准的艺术家庭配置。耳濡目染让我在高中毕业那年选择了艺术，1995年考入中央戏剧学院，学习舞台美术，1999年毕业。之后混迹圈中，从事编剧，舞美，照明，场记，剪接，文案，积累经验，丰富自我，直到2007年电影梦想死灰复燃，拍摄第一部电影《耳朵大有福》，2010年拍摄第二部电影《钢的琴》，生活好转，事业好转……

**李云雷：**在一些材料中也看到，你拍摄影片时面临着严重的资金短缺，《耳朵大有福》、《钢的琴》都是如此，戴锦华在一篇文章中也提及此。那么是什么促使你坚持自己的选择，仅仅是出于对电影的热爱吗，或者是出于一种理想主义？

**张猛：**资金短缺的根本原因是选择的题材不合时宜，不是当下观众的审美主流，可总得有个人来做不合时宜的事情，即使不是我，肯定还会有别人。今天两部影片已经呈现在观众面前，回想两部影片的历程，不禁倒出一身冷汗，觉得自己的做法挺二，这不完全来自对电影的热爱，更有一份责任，这份责任莫名其妙地就被我抗在了肩上。资金短缺使《耳朵大有福》和《钢的琴》的拍摄充满了悲壮的英雄主义色彩，像一场弹药粮草不足的战斗，随时等待着肉搏，等待着牺牲！

**李云雷：**在《钢的琴》之前，你拍摄的影片《耳朵大有福》，也是一部引起广泛关注的电影，但采取的是“生活流”的表现方式，而在《钢的琴》中，你采取了极为风格化的艺术呈现方式，与《大耳朵有福》完全不同。不过这样的艺术方式不仅没有削弱影片切入现实的力度（这与很多以“艺术”的方式逃离现实的影片不同），反而以一种更深刻的方式呈现出了我们这个时代的核心问题，请问你当初为何选定了这样的艺术风格？

**张猛：**“哀而不伤”是我在做导演阐述的时候提到一个词，怎么做到哀而不伤呢？这需要我们放大快乐，呈现快乐的过程，别做在伤口上撒盐的事情，因为那个时代的苦难已经过去，隐隐作痛已沉在每一个人的心底，苦难作为共鸣，不是要我们去扒开创伤，是要我们带着流血的伤口舞蹈歌唱，逃避苦难，对苦难视而不见。逃避表现痛苦便给了影片一个艺术风格的基础。

**李云雷：**《钢的琴》的故事构思十分巧妙，在主题意蕴上也很丰富，在最初构思时，你是怎么想到以这样的故事来表达你对工人生活的思考的，或者说，在这个已经完成的影片中，最初让你萌发灵感的是什么地方，这最初的灵感又是如

何生成完整的构思的？

**张猛：**回老家铁岭帮姑姑装修，发生了两件事儿。

在铁岭评剧团排练厅我发现了一架钢琴，掀开已经龟裂的琴盖，按了一下琴键，居然还能发声。只是按下的琴键陷在键盘里，不能复位，我父亲跟我说这是他们当年为了视听练耳自己做的。我到铁岭一个钢材市场加工一块钢板，发现每个作坊的主人都是原钢厂的工人。买断工龄后，不要钱，跟厂里要了车床之类的设备，来到钢材市场开店。市场里，车钳铣铆电焊，一应俱全，钢材市场的红火，一下把我带回工厂繁盛的时代。虽然它不是集体，只是个人，但是这些人组合到一起，又形成一个小的工厂氛围，工人阶级的力量强烈地击打着我。这样一群人，用个体的努力，就把体制改革给消化了。他们没有苦闷，且活得起劲儿。只能发一次声的琴键，和红火的钢材市场，此后便在脑海中挥之不去。

**李云雷：**《钢的琴》的结构采取了一群人共同完成一件大事的方式，不同的人物在面临一件大事时，经历种种波折、矛盾与纠葛，最后凝聚在一起，共同面对与解决了这一问题，这有些类似于《七武士》等影片，但是另一方面也与这些影片不同，由于《钢的琴》的结构方式与主题呈现相关，因而别具一番深意：他们的“组织起来”，是在下岗分散之后的重新“组织起来”，所以这一组织的过程也就更加引人深思。不仅是结构上的“组织”，影片的主题也是“组织”，不知你在拍摄时是否经过了深思熟虑才选定这样的结构方式？

**张猛：**黑泽明的《七武士》给了我们太多的灵感，此片也有向黑泽明致意的意思，同是没落的武士和失落的工人，在相隔不同空间中有着某种相似，应该说这是种经典的结构方式。《钢的琴》结构方式是事先想好的，“组织起来”一方面需要他来推动故事，另一方面，在这个“组织”的过程中，自然地展现了当年那些失业工人的形色百态，而这也是我想通过影片展现给观众的重要的一部分。工人们从失去劳动到重新找到劳动快乐是个自发组织的过程，因为他们已经意识到，文明的进程正在吞噬着昔日曾繁盛的工厂，意识的觉醒已经挽救不了失去劳动的权利。最后的疯狂，让我们再次组织起来，废墟上点燃炉火……

**李云雷：**我国也有不少电视剧描述工人生活，如《钢铁年代》、《金婚》等，这些作品几乎都以编年的形式讲述工人生活数十年的演变，它们所表现的是历史的“延续”，这一“延续”又因为故事的家族结构与个人成长史的讲述方式而得到加强，于是其中呈现出来的工人生活的故事便似乎是“自然而然”的变化，在其中我们很少能够看到历史的“转折”与“断裂”，“工人阶级”的故事便不是一个阶级的故事，而表现为“家务事，儿女情”。但我觉得《钢的琴》不同，它所讲述的是历史的“断裂”与“转折”，将不同时代工人的生活的方式，“叠加”在一起，在巧妙的对比中，让我们看到了“工人阶级”的历史经验与现实处境。请问你如何看待电视剧表现的工人生活，你为何会采取这样的方式，是否认为这样更接近于“真实”？

**张猛：**您提到的两部电视剧，我没怎么看过。我想电视剧主要观众还是面对普罗大众，百姓喜欢看的东西更多的是“家务事，儿女情”，他们喜欢什么，创作者生产什么就是了，带有“转折”“断裂”这类东西还是作为背景和坐标出现比较好，否则看起来会很累。电影的创作初衷是要把观众带回到他们曾经经历过的那个年代，共同感受那个年代的转折与断裂，随主人公共同承受时代变化，就需要我们对历史作出判断，要给自己一个立场，便于我们更接近历史的真实，找到真相。

**李云雷：**说一些影片的不足之处，我感觉影片中的一些次要人物形象尚不够鲜明，另外后面的三角故事似乎也有些枝蔓，这些对影片的整体艺术效果有些削弱，另外也有的评论指出，影片中的平移镜头使用过多，不知你对这些问题怎么看？

**张猛：**各花入各眼，有则改之无则加勉，在艺术前进的道路上时间还长，继续努力吧。大量的摄影机匀速平移镜头是有设计的，这是一个客观的视角，它是时代步伐的一个象征。不管镜头下的人是否跟得上，它都会按自己的节奏向前。而尽可能让画面平面化的处理，是想展示工业的废弃空间，人在那个空间里会变得渺小，这是拍摄前一个既定方针。

**李云雷：**《钢的琴》在国内外获得了很多奖项，但是在票房上却不是很理想，形成了罕见的“叫好不叫座”的现象，你认为造成这一现象的主要原因是什么？是档期选择的问题，还是宣传方式的问题，或者是电影市场本身的问题？

**张猛：**每部电影都有它的命，有命好的，有命不好的。

**李云雷：**《钢的琴》在国外获得了不少奖项，不知在国外的发行情况如何？另外，国外对这部影片的评价与分析角度，应该与国内有很大的不同，不知你是否了解，能否请你简单地介绍一下有代表性的观点与看法？

**张猛：**《钢的琴》2011年10月在美国上映了，但规模很小，今年也拿到了在台湾的放映许可，至于赚了多少钱不太清楚。《钢的琴》在海外的评价及分析角度与国内没有太大不同，他们也很感动，感动父女之情，他们也有理解怀旧的情节，让他们看到了自己当年也是从这样的工业时代走过来的。

**李云雷：**在当前的中国电影格局中，所谓“大片”占据了绝对的市场份额，其他类型的影片甚至主旋律影片也都在“大片化”，在这样的格局中，艺术电影的空间有多大？或者说，艺术电影如何才能有更大的空间？

**张猛：**电影分级，院线细分。

**李云雷：**在2011年的电影市场上，另有一部《失恋33天》，以小成本获得了较高的票房，我想这部影片的成功在于“现实主义”，即相对于那些云山雾罩的“大片”，这部影片表现了当代社会的具体经验，能唤起观众的认同感；另一点或许在于这部影片所表达的情感，比较切合当今主流电影观众群的趣味与心理。不知你是否关注到了这部影片，对这一现象怎么看？

**张猛：**《失恋》和《钢的琴》同属完美世界影视出品的电影，在市场上表现出的状态截然不同，所以相当关注，经验值得借鉴。如果我们都去做主流电影观众趣味的电影，那非主流的观众看什么呢？《钢的琴》在市场上拿到了600万的票房，那就意味着仍有人花钱进影院去看，我们可能都忘记了毛主席在延安文艺座谈会上的讲话“阳春白雪，下里巴人，百花齐放，百家争鸣”。

**李云雷：**在一个座谈会上，你谈到有的下岗工人在你们拍摄影片时无法理解，甚至有一些不愉快，“在鞍山拍戏被打了两回，都是工人干的。无非是拍戏挡了他们回家的路”，你感到“哀其不幸，怒其不争”，那么，你的影片的预期观众会是他们吗？或者说，当前电影市场的主流观众中，是否会容纳这一阶层？如果不能，那你的预期观众又是哪些人？不知道在你那里，有没有来自工人对《钢的琴》的反应？

**张猛：**被工人阶级揍两顿，不错，让他们发泄一下也好，也许比进影院看《钢

的琴》得到的快感更强烈。预期观众是哪些人？更像是投资人的问话，《钢的琴》从开始就没考虑这个问题，所以步履艰难，所以下次要考虑切合当今主流电影观众群得趣味与心理！

**李云雷：**关于工人阶级题材的电影，尹力导演的《铁人》、贾樟柯导演的《二十四城记》都是很优秀的影片，但也存在一些问题，可以说《铁人》遇到的是“主旋律影片”的普遍困境，即无法在历史与现实之间建立起一种流畅的叙事，同时市场上难以与“大片”竞争；而《二十四城记》遇到的困境则是另一种，即艺术电影与资本的关系，当我们看到华润公司既是影片的投资方，又是影片中“二十四城”项目的开发者时，便可以理解为什么《二十四城记》的风格只能是怀旧与伤感，因为它无法揭示更深层次的问题，只能加以回避。相比之下，《钢的琴》对工人现状的表现更为深刻，在艺术上也很成熟，而这或许主要来自于你在政治与资金上的“独立”，不知你怎么看待这一问题？

**张猛：**独立很重要！因为只要有钱，拿钱的人就要说话，这就是市场。《钢的琴》之后，我在投资环节上好了很多，可废话也多了很多。对于我们这些苦日子过惯了的导演来说最怕的就是，如果有一天有钱了，怕我们拍不出来电影了。

**李云雷：**你在《大众电影》的一篇访谈名为《为工人阶级拍电影》，这让我想起了英国著名导演肯·洛奇，他也是一位为工人阶级拍电影的导演，并且坚持了40多年，在我看来，肯·洛奇实现了“双重超越”，即他既是对资产阶级美学的超越，也超越了传统左翼文艺“主题先行”或“模式化”的弊病。不知你为“工人阶级拍电影”能坚持多久？你能否创造出一种新的“工人阶级”的美学？

**张猛：**至少我下一部电影仍是在表现工人阶级在社会转型时期的故事，再下一部不敢说。至于创造出新的工人阶级美学，想都没想过。

**李云雷：**不少关于《钢的琴》影评中，会提到与库斯图里卡《地下》的相似之处，主要是指影片中音乐与歌舞段落的相似性，我那篇评论也提到了《地下》，但是从另一个角度提出来的，即以“地下”这个时空来反思地上的时空，与《钢的琴》中在废墟中重现昔日的年代有相似性。同时我还提到了《再见，列宁》，我认为这部影片呈现了历史的另外一种可能性，与《钢的琴》也有相像之处。那么，你对社会主义时期有什么样的认识与反思，对你成长于其中的工厂的命运有什么样的思考？

**张猛：**那是一个有条不紊的时代，社会安定，因为人们都栓在工厂里，一个工厂就是一个集体，一个集体少则三五万人，时代变化，工人们一下子离开集体，成为个体，每一个人都思考，突然三五万个独立的思想出现了，还来不及找到行为准则的时候，时代乱了。工厂一个一个地扒掉，楼盘一个一个地起来，再想看到工厂的就到电影里吧。

**李云雷：**在那次座谈会上，上海大学的石川教授说，“过去大工厂时代，工人里面就是藏龙卧虎，有些人虽然是体力劳动者，却有理想、有抱负、有高雅的生活情趣。可计划年代的世俗观念又迫使他们压抑自己，只能‘像一个工人那样去生活’，不然你就成了异端。今天，工厂变成了一堆废墟，压个性的东西也失去了力量，因此他们的内在渴望反而被释放了出来，反而获得了更多的自由。当然，这是精神方面的，而物质上，他又陷入了另一种困境，那就是贫穷。”我觉得他说的有道理，但是如果我们换一个视角来看，可以说“大工厂”时代恰恰可以保障工人有余暇与余裕发展个人的兴趣爱好，而在今天，无论是在岗工人、下岗工

人还是“新工人”（农民工），恰恰丧失了这种“余暇”与“余裕”，只能为生存奔波，在这个意义上，石川先生所说的更多“精神方面的自由”也是不存在的，不知你如何看待这一问题？

**张猛：**其实精神方面的自由还是存在的，他们在工厂里得到的劳动体验无时无刻地体现在生活的智慧中，在离开集体的日子之后，他们曾为了生活奔波过，曾放弃过内心美好的东西、高雅的生活情趣，近年来随着生活的改善，这些似乎又从心底冒出来了，诗会，合唱，交谊舞等等，富裕了，情趣便回来了，所以说应该是先建设物质文明才会有精神文明。

**李云雷：**“下岗工人”作为一个社会问题与社会现象，引起了广泛的社会关注，在今天，我们已不可能再像 1990 年代初那样，以一曲乐观与豪迈的《从头再来》掩饰具体的社会阵痛，那么在你看来，“下岗”的产生存在哪些合理性与弊端？而在今天，在宏观层面应该如何面对与解决这一问题，而不是仅仅让工人自己消化？

**张猛：**下岗已转换成减员增效，合理性与弊端我们无从考量，无论是宏观调控还是工人自己消化，必然是个相互的作用，工厂绩效已无需看到滚滚的浓烟，昔日的工人也已混迹街边市井，不必重提昨日阵痛，因为生活仍在继续……

**李云雷：**在关于《钢的琴》的讨论中，有一个有意思的现象是，有些“自由主义者”也开始由这部影片关注下岗工人，关注“底层”，但是这样的关注仅止于人道主义的同情，而并没有像左翼学者那样，反思 1980 年代以来的“新自由主义”政策——即以全球化、市场化、私有化为导向的“改革”，不知你是否了解思想学术界论争的情况，你对这一问题怎么看？

**张猛：**我不太了解这个争论情况，但有人看，有人讨论总是件好事。

**李云雷：**2011 年是个多事之秋，从“阿拉伯之春”到“智利之冬”，从轰炸利比亚到“占领华尔街”，从英国学生骚乱到欧洲债务危机，整个世界处于动荡不安之中。在这样的动荡背后，有两股动力：一股力量是 2008 年金融危机之后，生活愈益窘迫的底层民众与第三世界，为改变自身处境所做的抗争、奋斗与挣扎；另一股力量是控制世界体系的资本主义国家及其上层，为压制上述抗议所制造的混乱、镇压与战争。这两股力量相互激荡、冲击，此起彼伏，让整个世界处于动荡之中。在这样的世界图景之中，《钢的琴》作为“底层声音”的一种艺术表达，具有重要的意义，不知你如何看待你的电影与世界的关系？

**张猛：**总觉得《钢的琴》跟经济危机能联系上，在 2009 年上海国际电影节 CFPC(创投)我阐述《钢的琴》这个项目的时候，我说请尊重每一个个体的劳动，让劳动回归到它本身的价值，也许这样就能化解危机。

**李云雷：**不知你接下来筹拍的影片是什么题材？你在资金等方面是否还像前两部影片一样遇到困难？如果遇到，你会以怎样的方式解决？另一方面，如果有大资本的介入，你是否仍然能坚持自己的艺术理想呢？

**张猛：**《钢的琴》之后，我和我的团队好转了许多，终于多云转晴了。目前正在筹备一部跟工业有关的电影，依旧是那个阵痛的年代，跟阵痛有关的人。目前我和我的团队都签约到了完美世界影视，我们相信完美世界影视的眼光与视野。也许未来还会有冲突，但我相信我们坚持自己艺术梦想的道路不会改变。

## 藏乡的《水浒传》

阿来

阿来，男，藏族，1959年生于四川省马尔康县，当代著名作家，第五届茅盾文学奖获得者。《科幻世界》杂志总编辑，四川省作协主席，兼任中国作协副主席。主要作品有诗集《梭磨河》，小说集《旧年的血迹》、《月光下的银匠》，长篇小说《尘埃落定》、《空山》、《格萨尔王》，长篇地理散文《大地的阶梯》，散文集《就这样日益在丰盈》。

十五岁那一年，我上初中二年级。

不是正经的初中，叫戴帽子初中。就是原来的公社中心小学加开了个初中班——文化大革命出现的新事物。上课的还是原来的小学老师。

学校围墙里有几棵大白杨树，是革命圣物。红军长征所经过“雪山草地”的雪山部分，就是我故乡那一带地方。红军为了筹集过草地的食粮，在这一带等待麦熟，多所盘桓。毛泽东曾住在学校对面的土司楼中。红军来了，土司跑到山上躲藏，毛就在楼中读土司家藏的汉文《三国演义》。就是这个时候，毛在这几棵白杨的某一棵上拴过他的座骑。

学校并不因为在偏远藏区，就能躲过文革风暴的席卷。除了语文与数学还有大致的教材，化学课是到学校外的生产队去生产堆肥，物理课时到农机站看修理拖拉机，学到的这些东西，初中毕业回乡时短暂用过。

如今回想起来，小学到初中，八、九年学校生活，也就是认识了两三千个汉字。

学两三千个汉字有什么用处呢？我不知道。似乎就是用来学习报纸上的批判文章，和模仿那种雄辩的腔调写批判文章。我把这个疑问告诉老师，老师默而不答。另一个并不给我们上课的老师却说：等你认了更多的字，就可以读马克思和恩格斯的书，还有列宁和斯大林的书。

这位老师身体瘦弱，但她剪一头齐耳短发，总是很精神振奋的样子。她喜欢折腾我们这些住校的学生。每天，她早早起来，催我们起床，集合起来，开到学校背面的山坡上去干各种农活。地是人民公社的，社员们还没有下地，我们这些学生却天天早起，干到太阳出山。等社员们陆续来到地头，我们才下山去吃饭。干了一个早上的体力活，定量的二两稀粥怎么可能吃得饱？刚上了两节课，出来做课间操，肚子就饿得要命，剩下两节课，哪能集中精神听课，心心念念盼望时间缩短，人快点站到伙房卖午餐的窗口跟前。

这位老师，我们越是躲她，她却越发幽魂一样来纠缠。那时学校没有晚自习。有好心的老师告诉我们没事早点上床。这样，晚饭的吃食可以残留一点，以对付次日早上的体力劳动。而且，衣服和鞋也不会那么费。但有一天，这位老师又有了新发明。说要带领我们学习，提高政治觉悟。学什么呢？读《反杜林论》和《哥达纲领批判》。这情形相当黑色幽默。拿起书，老师自己就把这些复杂的外国句式念不断句，更不要说我们这些一开口说汉语就让人听出浊重蛮子口音的中学生了。虽然我们也努力思考，但怎么也不明白杜林说的“世界在时间是有开端的，

在空间上也是有限的”这样的话是什么意思。更不明白这怎么就是唯心论，怎么就形而上学了？好在不但我们不懂，就是老师自己也懵然无知。

但她偏要我们写学习心得。结果，只好找了报纸来抄。有一个同学抄得最妙，说通过学习，觉悟得到了很大提高，“工作实践中遇到的问题迎刃而解，于是，我作为一名先进代表，光荣出席了温江地区妇女代表大会”云云。须知，在中国的行政区划中，我们是在一个藏族自治州，不知这个“温江地区”在何处何方，而且，这位曾经短暂做过我同桌的，他是个男生。

这样的学习自然只好无果而终。

我们那时不知道这些书是毛主席要全国人民都读的。那时因为讨厌这些书，晚上躺在床上睡不着，我们偶尔也大发议论。毛主席真是英明。要知识青年上山下乡，因为他早知道读书没用。这位喜欢站在窗外听我们谈话的老师，于是长吁短叹，痛心疾首地用手里的竹竿敲打我们的寝室窗户。

听着夜里老师离开的脚步声，我们从被子里钻出来，忍不住大笑。

我们以这种大笑表示我们讨厌书。我们才不想知道什么“时间上的永恒性，空间上的无限性，本来就是，而且按照简单的字义也是……”是什么意思。这些话对我们这些汉语都说得结结巴巴的藏族乡村的少年来说，本来就没有任何意思！

而且，对假装懂得的老师同样也没有任何意思！

我作为大笑者之一，被老师叫起来去谈话。

谈话地点在老师家自己搭建的小厨房里。

我和另一个心怀不满的同学，把从农民那里得来的烟丝，悄悄混入到她家的正在发酵的一盆面粉里。动作完成便心怀内疚了。这是他们全家明天的伙食。后悔却是来不及了。那天老师流泪了。我们隐约听说，她的入党申请一直不被批准。她一流泪，我们相信这传言肯定是真的。于是，内疚与同情相互作用，我彻底原谅了她。

第二天，我们不等她来催促，就早早起了床。

在地里，我们拼命劳动。我们都是乡下的孩子，镐头对我们单薄的身体来说，固然是沉重了些，但我们正在长大！老师看见了，还是摇头叹息。说：“你们怎么不喜欢读书，怎么这么不会读书。”

我们就是不喜欢读书！

我的这些同学，大多数真的就从此害怕读书，从此逃避读书。

而我不知道，自己原来是喜欢读书的。

但这是自己的发现。

那时，这个距县城有七八公里的乡村学校旁建起一个造纸厂。每天上午，那工厂的什么地方就排出很多蒸汽。蒸汽带着浓重的刺鼻气味四处弥漫。这呛人的气味使我们可以借故在课堂上大声咳嗽，来表示对读书的厌恶。

那个纸厂成了学校旁边的一个怪物，它时常发出呜呜的叫唤，使刺鼻的味道四处弥散。

有一天，有同学突然醒悟，说：“化学，这是化学的味道！”

之前，老师说，堆积起来发酵的肥料堆里有化学反应，但我们从不相信人尿与畜粪混合的臭味和化学有什么干系。纸厂的大机器排放的气味那么陌生，又那么刺激，这才是化学！于是，我们结队去看那个有真正的化学的地方。那时的工厂真是稀有而骄傲，怎么会让我们看到化学怎样在机器里幻化出化学的味道？同学们快快散去。

我心有不甘，忍耐着工人们不屑的眼光，在厂区徘徊，没有离开。

我的鼻子终于嗅到了异样的气味。一种臭烘烘，又不是农家肥的味道。也不是乡下皮匠沤皮子时的味道。这种味道把我带到一个池边。池子里有很多水，戴着口罩的工人正从卡车上把废纸和书籍扔进池子里，再弄上些味道呛人的化学品。他们要把好好的书沤烂了，再送进机器里做成灰棕色的纸。不是用来写字的纸，而是可以用来包东西的纸。把好纸和好纸上的字沤烂了做成次一等的纸。

我突然有些怜惜这些书。

工人们散去了。池沿上还有好多散落在地上被人踩脏了的书。我捡了两本书塞进怀里。

晚饭后，坐在拴过毛主席座骑的白杨树下，我要自己发现这书里写了什么。第一本，没有封面。写得是苏联的事情。集体农庄。拖拉机，上进的年轻的拖拉机手。反对集体化的富农。这些都很像我的老家正在展开的经历。我不知道自己是不是喜欢，但这些事情写在书里熟悉又陌生。也有熟悉的东西。畜栏的味道。妇人们的粗鲁的调笑。还有植物：覆盆子，牛蒡。名字和我们乡下的藏语名字不一样，但我一下子就猜出来是什么东西！而且，还有蘑菇！

我看第二本书，不太懂。是写一个遥远的国家。一个非洲国家。它的大海。它的高山。它的天气。完全陌生。但又十分具象。它的首都。它的矿藏。它的人民——黑得像夜一样的人们的照片！从此我这个班上成绩最好的学生开始逃课。不断去那个纸厂。在池边徘徊，趁人不备，捡几本书回来。跑到学校附近的苹果园中读那些书本。直到苹果树挂果了，成熟了，被人民公社的社员严加看管了。我又找到学校背后一段河堤，读那些书。天哪，我喜欢书。我喜欢读书！书使那么多遥远的国度来到眼前！何况还有爱情！

我还弄到好几本薄薄的根本看不懂的《中华活页文选》。

可惜，那个纸厂很快就停工了。因为再也没有书可以拉来沤成纸浆。

这时，假期到了。不是正经的假期。那时的农村学校，惯例的寒暑假之外，还有两次半个月的农忙假，分别是五月的春耕与十月的秋收时节，我们都要回乡下去帮忙。

劳动时，我那松松垮垮的藏式袍子怀里也揣着一本从纸厂得来的书。

那时，我父亲做过一阵生产队队长。他当过兵。在部队见过有文化的人，自己也能读会写，所以愿意我喜欢书。有时，他会说，别干了，去队部取报纸来，休息时给社员们念念。我就回队部去取报纸。空手走在路上，比在地里弯腰干活轻松多了。路平一些的时候，我会把怀里的书取出来，边走边读。

等我把从学校带回家的书读过好几遍的时候，我在队部有了意外的发现。所谓的队部，就是生产队的仓库。在几间粮仓中辟出一间来，挂上毛主席像和一本日历，两份报纸就是了。每隔两三天，邮递员骑着自行车从二十多公里的公社来，把报纸从窗户扔进队部。某天，我打开队部的大门，发现地板上不仅有一卷报纸，还有一捆书。

现在想来，这样的汉字印刷品出现在一个讲藏语的村庄怎么都有些怪异。但那时候，它们就那样出现了。堂而皇之，自自然然，理直气壮。

我犹豫了好长时间，要不要把这捆书打开。那个包裹，角上的牛皮纸磨破了，上面写着几个大字：批判材料。我终于忍不住，打开了那本书。是两套书！两套一样的书。《水浒传》！中间那个字我不认识。我飞跑着拿了一套回家，藏在床上的褥子底下。然后，才拿了报纸到工地去念。脑子里却是那三个字的书名在不断回旋。

很快，就有公社的干部下乡来，组织“贫下中农同志们”学习这本书。是毛主席要大家学习这本书。我才知道中间那个字该怎么读。也知道那个“传”，不是我读得出来的那个音。

除此之外，干部也读不了这本书。只是说，这本书毛主席不喜欢。因为这本书歌颂投降。大家学这本书，不是要喜欢它，而是要讨厌它。大多数目不识丁的贫下中农同志不要说喜欢这本书，连公社干部的宣讲也听不明白。但他们真的不喜欢这本书。开会的时候，男人们上前从摆在桌上的书上撕下一张来，从烟袋里掏出烟丝，卷成喇叭，把开会的地方抽得烟雾腾腾。我们不是正式社员，正好在油灯下打开书本。

很快，我就习惯了中国古典文学特别的句法。虽然有好些字不认识，却不影响自己沉溺于那些美妙的故事。天哪，我多么喜欢那些生活得与我们大不相同的英雄好汉：史进、武松、鲁智深、林冲、石秀……还有那些引人魂魄出窍的别人的老婆：宋江的老婆，武大郎的老婆，杨雄的老婆……贼秃道：“请小娘子到小僧房里看佛牙。”淫妇便道：“我正要看佛牙了来。”

好在先已看过爱情，不然会觉得这让少年人心旌摇荡的偷腥就是爱情！

农忙结束了。我带着上中下三本《水浒传》回到学校。晚上，同学们饿得睡不着，就叫我讲那些“下凡星宿”的故事。有时，我会很炫耀地把那三十六天罡七十二地煞的大名与外号都说上一遍。同学要听故事，我却去背这些奇怪的名字。弄得大家兴味索然。后来，就有老师找我谈心，说同学反映你有骄傲情绪，要克服。那时我加入红卫兵受阻，正在积极表现。所以，再有人让我讲故事的时候，我就改正，不再背诵那一百单八将的名单了。

在老家村子里，有两位被迫还俗的僧人。一位，是我舅舅，在庙里算是烧火和尚之类，其实没有什么文化。还有一位，却学问很好。舅舅坚守戒律，独自过活，不肯成家。学问好的僧人娶妻生子，但体力不行。集体劳动到他吃不消时，村里人就帮他干活，让他给大家说藏族历史故事作为交换。我那时读书，除了喜欢，惟一可以想到的用处，就是也可以像那位曾经的高僧，用故事交换别人的劳动。而现实的收获是，读熟了《水浒传》后，也可以慢慢啃《中华活页文选》里那些文章了。

这样养成了读书习惯，使我和周围人慢慢有了距离。这个距离有一名字，就叫“骄傲”。那时，我常常忍不住讲，我也和毛主席一样，不喜欢宋江。原因很简单，和毛主席说的一样，宋江整天想的就是被皇上招安。“宋江投降了，就去打方腊。”其实我是不能忍受，离开了水泊山寨，梁山好汉们就英雄气短，命运凄凉。这也正好成为一个蒙昧的中学生“骄傲”的证据。这个缺点，使我一直没有成为一个光荣的“毛主席的红卫兵”。这也影响到我一生，至今填各种履历表时，政治面貌还是群众。后来，我觉得自己喜欢无党派这个词，便用这个词代替过一回群众。结果，被人事部门的人郑重告知，“无党派”这个身份，需要上面认定，还是填回“群众”恰当。

1976年，我们这些算是上过初中的人真的毕业了。城镇户口的同学，戴红花，发农具，由干部陪着去上山下乡。我们也去农村。却因为本是农家子弟，自然就无人理会，自己收拾了行李默然回家。那个物质极度匮乏的时代，要紧的是把被褥、把衣服、把饭碗面盆背回家去。书自然是不重要的。我把尚不能真正读懂的几本《中华活页文选》留下，其余的书，小说，写一个个异国的白皮书，就从学校外面的河堤上投入河中，看它们载沉载浮去了我没有去过的地方。

《水浒传》留了前两本——英雄们一个个走向梁山聚义的传奇部分，而把那

些英雄的星宿们四散陨落的，我极不喜欢的部分也交付了流水。  
回乡三月后，毛去世了。

# 自由：“活在末世”的清醒

——齐泽克与赫什菲尔德新书随想

田草

## 1. 末世心态

斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Žižek）原是斯洛文尼亚的哲学家、文化批评家和拉康精神分析理论家。因其第一本英文专著《意识形态的崇高客体》于1989年经Verso公司的出版而一举成名于西方知识界。目前，他已拥有五十多部著作，被《纽约时报》称为“文化理论界的‘猫王’”；被美国《新共和》杂志称为“当代西方最危险的思想家”；被普遍地认为是“活跃在当今世界的最有影响力的哲学家之一”。

齐泽克的新作以《活在末世》（*Living in the End Times*）（Verso, 2010）为名，或许带有几分对当下诸种“世界末日说”的戏谑，但是这位走红世界各地的“公共知识分子”的确在书中提出了这样一个观点：“全球资本主义制度正接近天启的末日零点。它的“四大末日骑手”分别为生态危机、生物变革结果、资本主义制度内在的不平衡（譬如知识产权问题，还有即将到来的对原材料、食物和水的争夺等）、以及社会分化和排斥现象的暴涨。”<sup>1</sup> 四大末日骑手正将世界带入“天下大乱”的境地，然而人们却竭力逃避这一事实。

为了说明人们如何逃避现实，齐泽克引用瑞士心理学家伊利莎白·库布勒-罗斯关于哀伤的五大阶段来描绘当今的社会心态。根据这位心理学家的理论，一个得了绝症的人，面对这一苦痛，首先的反应是**拒绝**——拒绝接受现实（“这不可能发生在我身上”）；当拒绝不了的时候便生**愤怒**（“这怎么可以发生在我身上”）；接下来是**商讨**以便能减轻或推延事实的到来（“就让我活到孩子们毕业吧”）；紧跟着是**抑郁沮丧**（失意地想：“我就要死了，为什么还要理会这一切？”）；最后才是**接受**（“既然无法挣脱，我就做做准备吧”）。<sup>2</sup> 齐泽克就用哀伤的五大阶段特征来命名其新书的五个主要章节。<sup>3</sup>

在第一章“拒绝：自由乌托邦”里，齐泽克详述当今西方社会所存在的种种意识形态上的迷魂药。譬如，法国执政党在2010年1月提案，禁止在法国街道和其它公共场所佩戴将脸完全遮盖、只露眼部的面纱。齐泽克认为，这一提案以及法国各个阶层就面纱问题所掀起的热烈争论，似乎是在小题大做。生活在法国的成年穆斯林女子有150万，而佩戴此种面纱的只有大约2000人。那么，为什么要将区区少数人的日常行为上升到关系国家尊严、妇女自由权益等的高度呢？在齐泽克看来，这一小题大做其实包含着一个我们如何面对邻人他者的深层心理问题。在弗洛伊德心理学中，邻人他者是恐怖的；但是，人脸能够或多或少地遮盖这份恐怖，从而将他者转化为一个我们能够认同并同情的伙伴。披一张面

<sup>1</sup> Slavoj Žižek, *Living in the End Times* (Verso, 2010), Introduction, x.

<sup>2</sup> 同上， xi.

<sup>3</sup> 在五大章节之间，还有四小章节，称作“插曲”。在插曲里，齐泽克通过评论当代艺术作品，尤其是电影，来对前面大章的主题进行另一种方式的探讨。

纱则好似将人脸这个保护层剔出了，让我们直接处于他者的炯炯窥视之下——亦即直接面对恐怖。这是面纱让我们产生焦虑的深层原因。还有，面纱上的两个窄洞，也在提醒着我们一个所谓的“全控社会”的局限：无处不在的摄像头，可以捕捉到一切私密，却捕捉不到目光本身，捕捉不到对象身上的缝隙，而那来自缝隙处的目光恰是我们恐惧的根源。抛却这深层的原因而将问题转化为妇女权益等等，正是意识形态的典型作用过程。意识形态并非由抽象的大道理构成，而是将抽象大道理具体生活化的生活纹理本身。在当今社会里，意识形态的迷魂机制无处不在、无时不在地促成我们对真相的拒绝。拿西方社会司空见惯的慈善筹款为例。主持人通常会首先描绘一幅非洲孩子忍饥挨饿的可怜形象，然后让大家捐款。这一场景所传递的意识形态信息恰恰是：捐了款你就可以心安理得地走开，忘却政治，忘却思考，包括对贫困根源的思考等。

当然，后资本主义时代最广泛也最隐蔽的意识形态迷魂，还在于法制、自由和享乐的深层关系。明言禁忌的法律其实拥有肮脏的另一面，那就是齐泽克常说的法律的“淫秽超我”（*obscene superego*）。这个“超我”无时不在告诉人们，自由享乐吧，自由发展吧，然而问题的实质却是：每个人都深陷福柯所说的“生命政治”的监控机制之中。在这一机制下，人们也许看不到任何形式——包括意识形态上——的压迫，但却可以感受到莫名的焦虑和不安全感。当今社会上的诸种暴力现象，包括原教旨恐怖活动，都可以被看成是对这一机制的愤怒反抗。不过，许多抗议活动，譬如当今的一些“后现代”民族主义运动，往往只是用另一种形式重复“淫秽超我”的享乐呼唤，并没有真正给人们提供一套坚实的信仰和原则，所以不是真正的解放形式。真正的解放形式，也许需要在抛弃目前的法律-伦理纠结之后，通过神性-政治的方式去找寻。在早期基督教里，耶稣呼唤人们彻底摆脱旧的人伦关系而重新围绕圣灵建立一个新的团体——这一激进之举或许可以作为这种神性-政治的模板。因为，圣灵的建立其实意味着人们杀死了“上帝”这个最终的他者而肩起信任自我的重荷。处在晚期资本主义制度下的人们，不能再对这个制度保有任何幻想，而是必须将这个我们有意无意地视为“上帝”的制度杀死，重新从零点开始组建一个新的社会。这是齐泽克新书第二章“愤怒：神性-政治的实质”所写的主要内容。

在第三章“商讨：政治经济的回归”里，齐泽克转入对马克思政治经济理论的重新思考并倡导这样做的必要性。通过对巴迪欧真理与事件理论的分析，齐泽克强调：社会从来不是以一种纯粹的客观秩序而存在，而始终是斗争和主观参与的结果。同样地，经济也不是一种客观存在的秩序，而总是已经被政治化了的、以政治（“阶级”）斗争为中心的一个社会领域。但是“阶级”也并非一个客观现实的范畴，而是对政治斗争这一实际的概括。政治斗争将社会分割，使其不能一体化。诚然，当今时代，没有外在于资本主义的现实；但这并不妨碍我们说，资本主义本身是一种“对立”、依靠相互矛盾的方法前行——正是资本主义内在的矛盾对立为激进变革打开了活动空间。<sup>4</sup> 齐泽克也重新分析了劳动、价值和和使用价值的关系。传统的马克思主义理论将劳动视为基本点；凝聚在商品中的人类劳动决定商品的使用价值，并进一步影响其交换价值。齐泽克则援引阿尔弗雷德·桑-瑞素对马克思和康德的批判得出另一结论：商品交换这一形态才是决定因素。商品交换的动态形式渗入社会的每个角落，促成资本主义社会的一切思想，包括其最抽象的、最形而上的自我意识方式。譬如，独立自主的个人和作为客观领域

---

<sup>4</sup> 同上， pp. 198-199.

而存在的社会——此二者的对立这一概念，只有在商品交换形态崛起之后才产生。同样地，自然作为一种没有意义的“客体”外在并对立我们的主观价值——这一概念也只有商品交换成为社会主导方式之后才产生。作为商品交换的工具，钱或资本不是被动的，而是一个“活化分子”，将整个交换过程转化为其自身的运动与增生。资本主义的实质就是资本的无休止扩张——无休止是因为资本扩张的原动力是对自身局限的超越，但是这个局限并非由什么外在的、并因而可克服的障碍物构成，而仅仅是资本之自觉不足而导致的“完全掌控的幽灵”！<sup>5</sup>

然而，资本不但不能“完全掌控”世界，而且正在步入崩溃的深渊。后资本主义即将灭亡的一些鲜为人知的征兆已经出现：这就是各种暴力所导致的诸种“后-创伤主体”的生发。当今时代的暴力，不仅仅限于自然灾害、恐怖活动、奸淫仇杀、街道打斗等外在形式；也包括脑瘤、脑细胞病变、老年痴呆症、生物变革、生化科学等对人体内在现实的摧残；还有金融风暴、社会排斥、贫富差距等所构成的抽象暴力。在我们这个后-宗教时代，无论内在还是外在的打击，都更加容易被体验为真实却无意义、不能用心理学理论释解的创伤侵袭。经受这种侵袭的后-创伤主体，恰如行尸走肉，无爱无痕，极度冷漠，极度孤立。这样的主体形式不仅在当代的难民团、恐怖活动受害群、自然灾害或家庭暴力幸存者中猛生，同时也多多少少地成为我们这个时代主流或大众主体的象征。这是因为，如果我们说后-创伤主体是一个没有实质内容的空壳，这种空壳形式其实也可以用来概括后资本主义时代无产化所造就的三种群体。一是与后资本主义对“外部自然”的圈占相对应的主体，亦即传统马克思意义上的无产阶级，受剥削的劳动工人。因为他们的产品必被剥夺，他们在劳动中所实现的只能是对自我的背离。因此，他们的主体呈现一种空壳形式。二是与后资本主义对“第二自然”——文化或象征资源——的圈占相对应的主体，亦即“完全被媒体化的主体”。沉浸在虚拟世界中的这一主体自以为在和世界进行直接的接触，却会像电影《黑客帝国》里的主人公尼欧那样，突然发现自己信以为真的日常现实，其实都是由一台总电脑控制并建构的。这样的主体也以一种空壳形式存在。最后是与后资本主义对人类“内部现实”——譬如记忆、思考和情感能力——的圈占相对应的主体。这既是最狭隘意义上的后-创伤主体，如痴呆症、自闭症那种，同时也是“我思故我在”这一现代主体最形象的零点表现状态：“我”成了一个活着却不能思考和感受的空壳。《活在末世》的第四大章“抑郁：神经创伤，或无产现代个体的崛起”所描绘的以上景象，的确不容乐观。

但是，齐泽克并非绝对的悲观主义者。在最后一章“接受：失而复得的事业”里，他开始分析文学、电影、音乐以及近期社会运动中所萌发的共产主义文化，总结这一新芽的四大特征，强调激进解放政治的必要。他认为，新型共产主义文化的第一要素是建立一个个人完全融入群体的参与仪式。对于自由左派来讲，这意味着放弃所有自由-个人主义的偏见，放弃批评家的高姿态，让激情剔除理性，作为观众顺应舞台领导的命令和节奏，加强纪律性，营造一个完全“原始”的气氛，让神圣与猥亵溶合而不可分等等。第二要素则是建立“集体亲密”的共产主义方式。这意味着将我们的注意力从英雄个人转到普通民众的劳作与苦痛上，正像埃里克·萨逊音乐里对背景的强调那样。第三要素是意识到民主与集权不是对立的；相反，集权可以被看成是民主之被压抑部分的回归。第四要素是重新理解暴力，意识到暴力的多种含义和平行视差效果，不排除暴力斗争的可能。

---

<sup>5</sup> 同上， p.217.

归根结底，当代解放政治的要务，是将激进对立引入民主领域，用“神圣暴力”使民主面对自身的矛盾，从而形成新的统一。<sup>6</sup>

当具体到人们究竟应该如何行动时，齐泽克强调：要根据实际情况，或者准备激进的、完全的革命行动；或者进行局部的改善；有时，甚至要像美国作家梅尔维尔笔下的巴图比那样什么都不做。最关键的问题是我们能否真正相信自己，而不再对制度有幻想，对权力有依恋。

用洋洋洒洒四百多页而得出这样的结论，齐泽克仿佛令人失望。齐泽克自己也曾表示对此书不满，要重新写一本关于黑格尔的著作等等。但是冷静下来之后，我们却不得不承认，哲学家的结论，恰恰是人类面对生存与死亡这一亘古窘境而做出的又一次无奈却明智的选择。无论源于对死亡的恐惧，还是来自对宇宙神秘的崇拜——这两者其实是不可分的——历史一次又一次地证明，人们总是宁愿相信外物，而不相信自身。如果说以资本主义制度为特征的现代化进程，曾经相对彻底地根除了传统意义上的上帝这一终极他者，它却始终没有除却人们对相对终极意义的追寻。无论是国家、民族、自由、抑或平等，人们总在寻找一种大于自身的東西来统领自己凌乱的、原本无意义的生活。所不同的是，在现代化社会里，人们通过“时尚”机制，膜拜的不是绝对的大上帝，而是一个又一个短时期的小上帝——名星、名牌、名理论。在这个意义上，要人们不相信外物而相信自己，是否有点让人做“非人”或“超人”之意？不完全是。问题的关键是一个“度”字。无论传统还是现代，自信自律一直是人们面对消亡、面对缺失的信仰与修炼。简·赫什菲尔德的新诗集为我们道出所谓后-宗教、后-国家、后-政治、后-一切时代里自信自律、又自我开放的重要性：“活在末世”的我们，恐怕比任何时候都更加需要在信与律的基础上探索新的、非“空壳”的主体形式。

## 2. 来吧，贼

《今天》杂志 2011 年夏季号(总第 93 期)曾对美国诗人简·赫什菲尔德(Jane Hirshfield)的“用心诗学”做过详细介绍。可以说，赫什菲尔德对“用心”(mindfulness)的强调依然浸透在《来吧，贼》(*Come, Thief*) (Knopf, 2011)这一新书所关注的每个生活瞬间。<sup>7</sup> 不过，与赫什菲尔德的其它诗集相比，这一本更加突出人们该如何面对缺失与消亡——面对时间——这一主题。融会东西方文化精髓的诗人，用安静平和、却坚定执着的声音，呼唤人们去构建一个多视角的、开放的、信与律的自我来面对一切的失却。

失——作为缺失、损失、丧失、丢失、消失、灭亡等的综合——在诗人的笔下呈现鲜活的特征：

### 八月的爱

白蛾  
粘在屏风上  
浸于八月的黑暗。

<sup>6</sup> 同上， pp.371-395.

<sup>7</sup> 该书在 [www.bookdepository.co.uk](http://www.bookdepository.co.uk) 有售。

有些发出  
妒忌的呼唤。

有些大展身躯  
如小偷的  
两只手

想要将  
早前拿走的银器  
放回  
你的壁橱间。<sup>8</sup>

还有比粘黏在屏风上的白蛾更生动地体现事物之必然消失、又失而方存的意象吗？失既像四季更替那样不可避免，又仿佛反悔的贼去了又来、偷了又还？无论如何，失有很精巧的体态，很微妙的形状：

**一个失  
卷进另一个**

一个失  
卷进另一个。  
像折纸  
裹入一张普通的。  
不曾发皱。  
没有变重。  
手不发抖。<sup>9</sup>

接踵而至的失居然可以像折纸那样精致、轻巧，我们掬起失的手也可以稳而不抖，这是生之活力，生之无奈，抑或生之坦然？

失的方式可以多种多样，如《庞培》一首：

多少房屋  
变成活庞培，  
没有打扫，没有腾空。

灾难不只是突然袭击。  
心停的方式多而不一。

有时房屋钥匙丢了，  
有时是锁。

---

<sup>8</sup> Jane Hirshfield, *Come, Thief*(Knopf, 2011), p.29

<sup>9</sup> 同上, p.81.

有时结束意味着  
没有敲。<sup>10</sup>

失的结果也可不同，或像石沉，或像刀割：

### 石与刀

一角挫钝，一角磨砺。  
失亦如此：既石又刀。

有的哀伤强心，  
扩展胸膛；  
有的——妨碍生长。

没有味的金钱草，  
无人进的房间屋，  
这些是小损失。

其它的根本无法描述。<sup>11</sup>

的确，彻底的失无法用语言表达，无论母语还是外语：

### 完美的缺失

就像一个说母语的人  
在长期流放之后，  
回归故土——  
沉寂——在两种语言里。<sup>12</sup>

但是，缺失却不停地行走于人世，仿佛“一年进入另一年”——这并非总是上帝、命运、老天爷或其它名称的终极他者在玩弄人。往往，人本身既是失的承受者，更是失的制造者。如《清洗门把手》一诗所述：

玻璃门把手并不因清洗而好转。  
但是每逢腊月  
我都要用醋水和棉布将其擦拭。

又一年结束了。  
这一年，我吃了京都的腌菜，  
并在西安触摸了石龟的脸，

---

<sup>10</sup> 同上, p.80.

<sup>11</sup> 同上, p.82.

<sup>12</sup> 同上, p.64.

冷如石，冷如龟的脸。

我读不懂刻在其壳上的命运，  
也听不到他昂着头  
谛听了如此长久的语言。

在其周围，帝国的风狂曾经持续，  
未带龙套的马奔驰千里  
才吃草喘息。

在我们的周围，帝国的风狂依然持续。

我们多么幸福，  
我们多么不幸，无甚关系。  
石龟谛听。饿马奔跑。

清洗门把手，一年进入另一年。<sup>13</sup>

知道清洗门把手无用，“我”却依然年年做；帝国政治的野马，已是饥肠辘辘，却还要飞奔千里，到异乡去吃草。从个人到团体，从东方到西方，人类的荒谬行径，难道真的像阿尼斯特·伯科所说的那样，皆源于对死亡的恐惧、对永生的向往？<sup>14</sup>因着这份与生俱来的恐惧，我们不但要有各种仪式——大到刻龟的文化，小到对门把手的拭擦——来平复不安的心灵，同时还要建造各种意义系统——如宗教、如帝国——来使生命在象征中延续。然而，人类的拼争不但不能阻挡时间的流逝，而且往往造成损失，甚至可以说是根本意义上的损失：在我们的“狂奔”之下，人生幸福这一根本被淡忘了。

或许，对于缺失，对于消亡，对于生命的终结，我们需要的，恰是少一点拼争，多一点坦然接受：

**来吧，贼**

窗户在风景前的宏然寂静  
犹如卫士对每一个来访者示意：  
“通行。”

“来吧，贼，”  
门前小径如此首肯。

火需要燃烧自身。  
恰如生。恰如爱。  
最后面对时间说：“亲爱的，请进。”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> 同上，p.31.

<sup>14</sup> Ernest Becker, *Escape from Evil* (The Free Press, 1975), pp.3-5.

<sup>15</sup> Jane Hirshfield, *Come, Thief* (Knopf, 2011), p.54.

火只有将自己燃烧才具有火的意义。世间万物，譬如生命，譬如爱情，又何尝不是在消灭自己的过程中进行呢？与其悲叹，不如学窗户面对风景的坦然、小径对所有来访者的通融，对偷去人间一切的时间之贼也豁达地说一声：“亲爱的，请进。”有了这份积极坦然的心态，“我”也就不再单单是逝者如斯里的一点，而成为窗、成为路、成为容纳时间的空间。

不断转换视角，使“我”设身处地于生命瞬间所包含的每一分外物——譬如窗户，譬如小径——的境地，从它们的角度重新审视世界——这是活在末世、尚然清醒的诗人所呼唤的、不同于“后-创伤主体”的新型现代个体。在《来吧，贼》的每一首诗里，赫什菲尔德都在用诗歌的实践召唤着这一主体的诞生。再看一例：

### 柔顺的鹿

篱笆棍与棍间  
安静的缝隙  
也许有十八英寸。

鹿角后翘  
四肢脱地，  
倾身而进。

无一络粗鄙白毛从其肚皮滑落至后。

我不知道一只鹿  
如何变成了一条溪流，一个水拱。  
我从未感到如此强的忌妒。

并非对鹿的：

那样通融，让巨大如斯经我而过。<sup>16</sup>

在这里，“我”先隐身篱笆后，让篱笆棍与棍间的缝隙自然安静地呈现。接着，“我”又在想象中钻身于鹿，充分体验其穿越篱笆的整个过程。之后，“我”方才以一种非知者（“我不知道……”）的主体出现，抛弃笛卡儿“我思故我在”、“我”知万物的傲慢，仅仅惊讶鹿的柔顺多变，艳羡篱笆墙的通融开放。“我”是有情感、有观察能力的人，但同时也是鹿、是篱笆；并且恰恰是当“我”放弃观察者的高姿态、将自己融入外物的时候，“我”才具有篱笆的通融与开放，可以让（通过溪流、水拱等意象而体现的）庞大时间/空间经我而过，可以获得某种程度上的自由与超越。

毋庸讳言，这份放弃，需要自信，需要自律。赫什菲尔德正是通过诗的凝练与沉静来体现、并实践这种自信与自律。新书中的每一首诗都浸透着一个成熟艺

<sup>16</sup> 同上, p.89.

术家的克制，用简约、安静却十分有力的语言向读者传达这样一个信念：即便消亡是这个世界的主题，我们依然可以自在坦然地行走在这个星球上；但是，这个“我们”里的“我”必须是一个新型的“我”。这个“我”相信自己，但不会像笛卡儿主体那样，在剔除了传统意义上的上帝之后，将自己抬高到统领万物那样一个高度。这个“我”也不会像笛卡尔主体那样，在将自己抬高到上帝之位的同时，又设立一套时尚机制，处处表现出、却又尽力掩盖着对自我的不相信。这个“我”用心关注并探索周围的世界，却不认为自己是外在于万物的能知者。这个“我”不迷信传统意义上的消灾逐死仪式，却也不认为自己可以逃脱仪式的束缚。这个“我”可以有篱笆的疆界之形，却也有容纳时间/空间的无限通融。总之，这是一个在自信基础上自律、又通过自律而坚定自信的“我”。赫什菲尔德的诗不谈政治，却直抵当代政治的核心：如果说伴随着资本的扩张而进行了二、三百年的现代化进程已经将后一切时代的芸芸众生降为齐泽克所描绘的一种“空壳”形式，我们是否真的该安静下来沉思：在资本主义汹涌全球的时代，我们如何避免进一步被“奢华的烦扰”掏空，重新作为实心人而站立起来？<sup>17</sup> 人类自由究竟该以什么样的方式存在？

无论是男哲学家的雄辩，还是女诗人的简约，都在诚挚地提醒我们：该用真正开放、真正自信的姿态来思考这些问题了。否则，世界即便不会灭亡，也会“在老化中……变拙。”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> 同上, p.3.

<sup>18</sup> 在“伤痕”(Bruises)一诗中，赫什菲尔德用以下句子开篇：In age, the world grows clumsy. 参见 Jane Hirshfield, *Come, Thief*, p.17.

## 从物体中蔓延出生命

——欧阳江河对话史文飞

时间：2011.1.29

史文飞，又名史洞文。2003年毕业于西安美术学院油画系本科，2007年毕业于西安美术学院油画系硕士研究生，现工作生活于北京。

**江河：**你的画我是第二次看到，第一次看就留给我非常深刻的印象。某些感触一直在我的脑子里环绕。年初我去欧洲十几个城市巡回朗诵，正好遇到百年不遇的大雪，我坐着火车在不同的城市之间穿行，看到车窗外的大雪纷飞，联想到你作品中的蜘蛛网。这个系列的画造成了一种内在视觉的呈现，你所画的蜘蛛网与我在欧洲看到的真实雪景彼此融合，形成富于张力的思想图景，这就是艺术的魅力之所在。你的蜘蛛网和欧洲的大雪或许没有任何关系，但是在我的头脑里它们就是联系在一起了。那么今天就从你的蜘蛛网系列开始对谈。这张画多大？

**文飞：**一米五乘一米九的。

**江河：**一般人画一米五乘一米八的，你为什么画一米九呢？

**文飞：**一米五，一米八会有点方吧，我更习惯用这个尺寸

**江河：**这是目前你最大的画吧？因为画室不大，你画不了太大尺寸。

**文飞：**是的。

**江河：**我想问一问，这个系列是从2008年开始画的？

**文飞：**是的

**江河：**就画了三幅吗？

**文飞：**还有几张，现在看到的是第一张。

**江河：**我觉得蜘蛛网这个物象的后面有一些精神性的联想，这些联想通常会涉及到组织和分布，网状后面的捕获隐喻。它是一个非常安静的，非常轻的一种存在。但它又包含了某种隐喻，这不是一种防卫，是为了捕食而布撒的一个网络，一个陷阱。它属于那种源于自然、但又带有社会性的隐喻，比如电子网络，可以生发出很多对现代性的联想。蜘蛛网本身作为一个物象，很少有人从这类视觉形象、美学形象去提炼主题，将其塑造为一种深度意象的投射物，创造性地投射和粘附在绘画上。我想，你可能是第一个这样做的画家。有过画老房子什么的，画上些蜘蛛网，表现时间久远和的废墟联想，这种性质的蜘蛛网只是作为时间象征。但把蜘蛛网画成一个独立物象，你是第一个。用这样的深度思维来画它，并且你对绘画性的理解，对主体的联想，一一投射其中，你能不能告诉我为什么会这么画，在里面寄予了什么样的思想。

**文飞：**这个蜘蛛网当时也是一个巧合，是一个无意的发现。我喜欢随身带着相机，觉得有意思的东西就会拍下来，这个是我在墙角发现的。其实蜘蛛网很多地方都有，一般人是不会注意到它的，它是一个微不足道的小东西。我经常会发现一些很有意思的小东西，这种小东西就像你说的会代表一定的时间性，有沉淀在里面，而我就是要把这些微不足道的小东西放大，而不是把人本身去放大。人们总是会自恋地将自己无限放大，我却要去把大家不注意的很小的东西放大。当我把这些

小东西放大到画布上，它带给观者的是另外的形象，大家看到的不仅是它本身，还会联想到很多。这张是我刚来北京不久画的，也是刚刚开始寻找自己创作语言的过程，自身的那种情绪的纠结，在不停地反复思考的过程里，这种情绪就自然而然地带到了画中，无数的线条，无数的思绪组织成了这张画。大概在一年半之后，我又画了第二张第三张，我自己经过这么长时间也是在不断地创作的过程中寻找，刚开始在画第一张的时候并没想太多，是在画的过程中不断地开发自己。

**江河：**所以你刚开始画的时候，更多还是起源于某种神秘的冲动。

**文飞：**是种直觉。

**江河：**对某种自我感受的放大。

**文飞：**对，就是把一个微不足道的小东西放大。

**江河：**你的蜘蛛网系列给我的感觉是，蜘蛛网本身的物质特性被你压低到最低限度，所以呈现出来的是一个悖反的东西，在写作中我称之为反词。换句话说，就是你在蜘蛛网这个词中，画出了它的反词。蜘蛛网，它的透明，它的反光，它的无色，还有它的轻盈，这是蜘蛛网的几个词根。人们谈到蜘蛛网时会联想到这些，还会联想到时间的久远等。你的蜘蛛网画作有格外复杂纷乱的笔触，这些笔触已经脱离了蜘蛛网本身的定义，脱离了它本身的物象，因为它被你放大了，施加了创造性的艺术处理。然后它变成了另外的东西，变成了艺术。比如其中一幅画，有一种重力下坠的感觉，但是下坠感并非产生于它网住了什么，而是来源于蜘蛛网放大之后所具有的复杂性，那样一种有序的、几何状的、但又陷入久远纷乱的东西，一种源于创造性思考所组织起来的東西。而另外的这一幅画，在丝网内部画出了树枝般坚硬的手感。再看看另外这幅作品，画得很透明，出现了有点像人体组织、像分子结构的东西，给人一种超现实的高科技感。我想这种东西，古典时代的画家是画不出来的。当代艺术经历了非平面化，抽象化，符号化这样的过程后，好像让人感觉再去画具象的东西，会显得有点保守。但其实不是这样的。前不久我在科隆的一个博物馆里，看到马格利特的画，被深深打动，他用的是写实的具象手法，有的地方冷静中夹杂着抽象高光的处理，还有那种对苍白的灰色调子的捕捉，我想在精神气质上，你和他有相通之处。马格利特的启示是，他用具象的语言，处理的则是非常抽象的观念。你画沙发，画蜘蛛网，里面有一种悖反：你不是想说蜘蛛网是什么，而想说它不是什么。或者说，它可以同时既是它自己又可以是别的什么。马格利特不是画了一个写实的烟斗嘛，画的下面写有一行字：“这不是烟斗”。它当然不是作为一个物的烟斗，你不可以拿它来抽。它是一幅画。你也同样确切地知道，自己画的是蜘蛛网但又不是蜘蛛网，所以我觉得你的蜘蛛网系列画里，有一个和马格利特相似的重要主题。你在蜘蛛网里面画一个不是蜘蛛网的东西，你在回答和捕捉什么不是蜘蛛网，或者蜘蛛网可以不是什么。你把蜘蛛网作为一个词，却画出了它的反词。

**文飞：**对，不光是一个蜘蛛网。它可以不是本身大家所看到的，可以超越这个外在的形体。

**江河：**它的现代性，它的组织性，它的纷乱和无序，秩序深处的无序。还有它的危险性，它本身是轻盈优美的东西，但却充满了陷阱。

**文飞：**还有隐含的一些可以让观者去想到其它的完全不一样的东西在里面。

**江河：**但是通常的联想，陈词滥调的联想，蜘蛛网所隐射的那种古老的房子角落里的古旧时间，这些东西你一点没有。你没有去表现这样的蜘蛛网。通常人们对事物的反应，会退化演变成一个自动装置，比如我们看到孔雀就是美，就是开屏，看到月亮就是思乡怀人什么的。这些表现很容易形成陈词滥调的自动装置，一碰

到某物，它所引起的联想就是自动的。

**文飞：**这是一种习惯，惯性反应。

**江河：**你的联想处理的绘画主题，包括你画的沙发，洗手池，都没有正常思维的惯性，让观者感到非常不一样。因为对当代绘画而言，如果你没有个人感受和观念放在作品内部，画得再好，本身也没有多大意义。

**文飞：**任何时期的绘画都应该是有思想在里面的，更何况现在数字技术这么发达，绘画需要更多有意思的东西在里面。

**江河：**我还注意到一点，你的绘画与摄影的关联。比如你可能把摄影的东西，作为一个材料来处理。但你在画的过程中，一点点摄影的痕迹都没有。

**文飞：**对于我的画来说，我要抛开照片，照片只是我的一个参考，一个资料。如果一张照片足够好的话，是我想要的，那么就是一张很好的摄影作品，没必要再画出来了。

**江河：**所以我想，你的蜘蛛网系列创作出来后，这里面有两重性，其一是它作为一个纯粹的物象，一个客观的存在，其二是这个系列画作的绘画性，它的笔触，它的语言，它的构成和组织，能否讲讲你在绘画技法上有什么考量？

**文飞：**在画网状的线条时，我会更多地用到中国画中勾线的特性。线描中那种对线条的浓淡，洒开的虚实轻重，坚硬和柔软的力度会更多地注意，结合后用在我的网中。

**江河：**你提到洒开，这个元素是中国画的特点，是宣纸上的渗水性，以及笔墨的浓淡变化，水和墨的比例及其调和，这些材料，这些物质性的变化。

**文飞：**对，是艺术家的技术结合材料间自然关系的变化。

**江河：**那你画中的洒开是怎么处理的？

**文飞：**我会根据不同的线的虚实用画笔扫开，几种不同材质的笔结合着用。

**江河：**最新画的这张蜘蛛网，你把放大的蜘蛛网又缩小了，上面的原点是灯吗？

**文飞：**是，是房顶的灯，还有灯光打在墙面上的光影。这个光的形就像一个张开翅膀的天使。

**江河：**这里出现了光的瀑布，有一种神秘感。我觉得你的蜘蛛网每一幅都有一个特征，一个单独的倾向，但合在一起又是一个完整的系列。你后来新画的出现了神秘感，出现光的元素。

**文飞：**其它的也有光的表现，这两张是比较强调光的奇特，之前画的蜘蛛网是把小东西放大的，这两张新的是我将蜘蛛网缩小了，用一整张来画一个有光影空间的墙面，这回把蜘蛛网缩小到了墙角一点点的位置。

**江河：**你这几幅作品里，我注意到一个现象，就是一面墙到另一面墙的连接中间都有一个竖条，有横有竖，这个线也是墙壁的连接。你把这个连接作了处理，线条介于有透视感的空间深度和纯平面之间，又有一些光线体量的变化。怎么出现这个线条的？包括它的明暗关系。因为它是一个很硬的没有任何曲线的线条，那么，你仅仅是把它作为一个构图元素，作为结构上的考虑呢，还是另有什么想法在里面？因为我注意到这个转折线，是你绘画里面很重要的一个元素，它像一个二重奏，是一个直线性的强硬与有生命暗示的蜘蛛网之间，构造而成的一个二重奏的对位关系。

**文飞：**关于这个线就是不同墙面的转折和分割，这种转折后的形，每张墙角不一样的，这种几何的形体构成的空间，在我的画中形成了另一个貌似人体局部的形。一条或两条线就是不同体面的转折。

**江河：**这张画出现了很像女性器官的东西。但你画的时候，或许并非有意识地去画这个东西？

**文飞：**刚开始画的时候没有这样想，当我画到一半的时候，这样的意外效果就有了，好像不是你在画，而是画本身带给你一个惊喜。

**江河：**这一张有一个主干，像树枝一样。

**文飞：**这张是比较挺立的，和刚才的那张在一起就像一个女人和一个男人，女性的柔软和男性的强硬存在在这其中。就好像这张画中这几根线的位置和形态和这个想法都是有关系的。

**江河：**对，这张构成了一个带锐角的三角形。另外这张很有意思，让我联想起软组织，高科技的分子结构，一种进入生物体内脏的感觉。

**文飞：**是吗！每张都是不一样的，我将自己想要的加进去，这张锋利，这张很柔软很轻盈，这张的纷乱都是我加进去的，蜘蛛网其中的缠结，牵连。有意思的是你在画的过程中所得到的收获是你在之前没有想到，这是个惊喜。

**江河：**这张画，带有中国古代文人画的感觉，像你说的洒开虚实的过渡，还有一种无时间性，完全没有时间的概念，从时间里超越出来。

**文飞：**我是拿这个东西的本身的形来创作，没有联系到这个物体背后的时间和背景。

**江河：**我的一行诗和你这蜘蛛网还挺吻合的：“切开一分钟，在里面放进一个万古。”时间深处的无时间性。给我印象很深的是这个很小的蜘蛛网，在绘画肌理和组织上，有非常酷的感觉，而且非常遥远。它不是对时间进入后的超越，是用时间作为一把钥匙，打开一个空间。

**文飞：**这张我画了一整面的墙，没有太多的内容，只是表现了光感，在墙面的远处的角落有一个很小的蜘蛛网，之前的几张是把不起眼的蜘蛛网拉近放大，这两张是将它放远，需要寻找才能看到。

**江河：**这张给人更多的是空间上的联想。

**文飞：**是的，前几张的放大和这两张空间上的拉远，等于是做了一个对立。

**江河：**人有时会发现遥远就在眼前，就看你能不能从一个近处看出一个遥远来，看你是不是艺术家。

**江河：**这张画很像是女人裸体，暖色调的。

**文飞：**是的，这两张我画的时候区分了他们的主色调，一张比较暖，一张比较冷，颜色的一个对立。这张的光影在成人的眼中是像女人的下半身，但在孩子的眼中它就是墙和灯。

**江河：**光形成了腿的弧形。甚至把墙体画出了一种肉感。

**文飞：**是的，让一个没有生命的墙面感觉摸上去柔软了。

**江河：**两条紧闭的大腿，很神秘。你充分运用了墙体的转折和光线的集中与消失的关系，把墙体的肉感画得非常突出，等于画了另一个具象在里面。关于你的画，另外一个话题就是有一些非常女性化的视觉感受在里面。

**文飞：**性别形象的特征是我在画的时候很明确地有这种意识在里面，男人和女人不同的特质为出发点，将一个场景或一个物体生命和性别化，从而让这个物体这个空间有了生命甚至性别的区分。这张网是从男性的特征去表现。

**江河：**这就是蜘蛛网的定义嘛，又轻又柔软，但是它可以捕捉比它重好多倍的东西。男人的坚硬可能会有玻璃般的脆弱。北岛早期有一首诗叫《生活》，全诗的内容只有一个字：网。这首诗发布在伦敦的地铁上。现在 internet 把全世界的

人都联系在了一起，到处都是虚无。

**文飞：**还有人们在生活中的各种关系的交错。

**江河：**还有，你的蜘蛛网里从来没有出现蜘蛛，没有出现真实的生命？

**文飞：**是的。

**江河：**那么这是一个抽象出来的网，没有蜘蛛的蜘蛛网。

**文飞：**这个网不在于是不是蜘蛛做出来的网，这个是人们内心中的网，是我们所处的这个世界的网。

**江河：**网本身其实是有生命的。希望你这个系列的画可以引起更多的关注和讨论。

**江河：**现在聊聊你的洗手池的作品，这个系列是你在蜘蛛网系列之后画的？

**文飞：**是的，2008年底和2009年初，2010年的时候还画了另外两张。

**江河：**四张刚好构成一组四重奏，两张黑白色调的是中提琴和大提琴，两张关于水果的是小提琴。加西亚曾经画过洗手池，但他画出的是医院的感觉，将精神病气质与囚禁的联想合并在一起作了勾勒。另外洗手池是用来清洁的，这个概念可以追溯到古罗马，古罗马官员议政的地方，通常是在浴室。所以清洁给人的感觉是和统治有关的，清洁是最高权力的象征，可以追溯到很古老久远的历史去看待。现代社会，清洁回归它的实用性，洗涤或清洁，它已经变成我们的日常生活，不再是一个特权。

**文飞：**对，每天都会用到的。

**江河：**当你把洗手池的隐喻和功能性去掉以后，只剩下赤裸裸的物象，它会具有非常强有力的视觉冲击力。在你这组画里，它完成了对历史隐喻、对清洁功能的隔离、过滤、甚至抛弃，剩下的是极端的捕捉感和定型感，一种机器时代的酷的感觉。你把零件感和工业的质感，画得非常的夸张，非常的酷，完全没有功能而只有物本身的表象。这个表象一旦跟生活中的细节结合起来，它就呈现出一种奇特的语境，一种观念，带有女性的感受。我们先谈中间的小提琴部分，男性女性洗手池这部分。

**文飞：**这两张有很强的性别暗示在里面，洗手池是人们每天都会用的，不同的人在用，不同的残留物留在水池里面，细小的残留物会明显地显示使用者的信息，男人女人不同的洗手池。所以从这个角度想我其实可以把它画出来，画出洗手池的性别和现场性在里面，我以前用过的水龙头的形状是很长弯曲下来的，和下水的孔刚好形成了对立的角度的，这种对立其实也形成了一种性的暗示，女人男人角度的不同也体现着本身不同的态度和特征。

**江河：**男洗手池你选择了刀片，没有冲掉泡沫的刮胡刀。女洗手池是梳子和头发。这些都跟毛发有关，女人不想掉头发，但是掉下来了。男人用刀片，一种伤害性的工业的东西。

**文飞：**刀片上还有因为伤口留下的一点点的血迹。

**江河：**男人毛发离开身体进入水池时，带有暴力性伤害性的暗指。女人头发是自然脱落的，像树叶从树上掉下来一样。

**文飞：**是一个自然的循环过程。

**江河：**另外女人这幅画里有一个抽过的烟头，随便放置在池边，还有一些灰烬。吸烟应该是男人的特权，但在这里感觉是女人的特权。

**文飞：**烟是一个让人放松的东西，精神上的放松，也是很中性的，男人女人都会用它。

**江河：**你把水龙头开关的阴影，在女人这幅里画得如此沉重。它的重量，物质感，

体积感，甚至超过了水龙头本身。

**文飞：**这两张关于男女的洗手池的构图不太一样，我就是想根据不同的观察角度来说男人女人对待事物的态度和方式的不同，女性的水池的角度显得委婉，男性的角度很直接，直对目标，就是用构图和水池里面的各种物件的组合形成的一种关系和态度。

**江河：**这两幅画的共同特点，是呈现洗手池已经使用完了，人已经离去的一个状态。但男人这幅，感觉是一个中途的状态。因为男人清洁后通常会将剃须刀上的泡沫冲掉，但画里没有，好像处于中间状态的未完成过程。

**文飞：**这是一个瞬间的场景，人走掉了，剩下的是还没做完的事，主体离开了。

**江河：**人的缺席，在这里成为很重要的一个元素。所以在你的绘画中出现了—个时间过程，你把时间过程画在物象上面，但又没用陈词滥调。

**文飞：**烟头和正在往下滴的水珠都是对时间的说明，虽然没有人的出现，但是已经说了这里发生了什么。

**江河：**另外两张带水果的水池，也有事件在里面，正在发生着的事件，比如刚切开的水果。

**文飞：**看了会觉得疼吗？

**江河：**当然会有，水果疼痛的感觉。

**文飞：**水龙头流出的水企图要把橙子流出来的汁冲掉，也将本来鲜红的汁水冲淡了，但是痕迹仍然存在。

**江河：**你画中的水，是非常重要的一个物象。带有时间的痕迹，物象的痕迹，思想的痕迹。高级艺术一定要处理痕迹。不光要处理物象，处理时间，还要有零件感。而零件感是当代艺术的一个重要特征。这张更多的是在叙述痕迹，瓜子和汁水留在池边的痕迹，味道的痕迹，像个思想的案件，观念的案件，绘画的案件，各种细节像侦探小说一样交结，有逻辑有思维，相互印证，相互形成对应关系，但是又相互抛弃，相互躲避，相互闪烁其辞，形成了很奇怪的对应关系。

**文飞：**有种种的线索可以去寻找。

**江河：**像男人那幅画的水滴，影子和本身的弯曲，女人的头发丝，烟蒂。

**文飞：**这些都是线索，需要找看这里发生了什么的线索。

**江河：**十字架般的开关，给人的感觉是你要开启一个特别大的大门，甚至有点像船舵。

**文飞：**我是将画中颜色的饱和度降低为黑白色。

**江河：**一种抽象的颜色。颜色在这里是观念的一部分。那一滩水，像是水果流的血。

**文飞：**是的，我是想把橙子画得像剥开了皮肤的肌肉一样，有血有肉，而且它会疼。这种疼看的人也会感觉得到。

**江河：**而且水好像是掺合了某种物体，它凝固了，流不动了。

**文飞：**关于我在洗手池中所采用的媒介，一个是毛发一个是水果，一种是人体自身的一部分，一种是同样具有生命的水果的内部，都是一样的，都是某个生命体的一部分。

**江河：**绘画里更多的是观念，你对这个物象的一种思考和感受，那么你的思考里面更多的是把你个人的一面和艺术家的一面做了综合性的对应重叠以后，用在了绘画的核心深处，就是绘画的后面还有一个世界，那么那个世界里有可能是你生活中很多真实的东西，心灵的东西，打动你的东西，或者是让你成为艺术家的一些东西，但还有保持一个普通人的东西沉淀在里面，包括你对时间的感受，对艺

术的感受，对痛的感受等等。

**文飞：**是的，你是逃脱不掉你自身的感受，在画的时候自然而然就像本能一样就带进去了。

**江河：**当代绘画强调的是观念。你对物象的思考和感受里面，更多的是把你生活的一面和艺术家的一面，做了综合性的对应重叠以后，用在了绘画的核心深处。绘画的后面还有一个世界。那个世界里有很多真实的东西，心灵的东西，打动你的东西，或者让你成为艺术家的东西。但也还保留了作为一个普通人的感受，沉淀在里面，包括你的对时间的感受，对艺术的感受，对痛的感受等等。

**文飞：**是的，你是逃脱不掉你自身的感受，在画的时候自然而然就像本能一样就带进去了。

**江河：**不管什么风格，不管什么时尚，都会时过境迁的。但是真正好的艺术品，它一定要把你个人对生活，对生命，对艺术，那种带有痛感的深刻感受给带进去。

**文飞：**切身的感受是必须的。

**江河：**如果带不进去，或者你的风格阻碍你带进去，那就会有问题。除非你把这种阻碍强化到一种像死亡，像疼痛一样的强度，那它本身有可能变成一种特别冷酷特别强的元素，那你进不去也是一种进去了。把自己带进自己的艺术创作，其它都是第二位的。在这一点上，尤其一些女性艺术家，最近一百多年出现的一些女性艺术家更有这样一种冲动，要把本能的东西、切身的东西通过艺术表达出来。她们比很多男性艺术家更有优势。因为男性艺术家考虑更多的是社会啊，历史啊，个人反而被抽象到一个看不到的地方。你的绘画里，有女性艺术家特有的那种强烈的个人存在感和疼痛感。

**文飞：**没必要把女性或者女性艺术家单独拿出来，只是作为基本的人的感受很多都是一样的。

**江河：**你的技法和绘画语言，让我几乎感受不到是一个女性艺术家。但感受里会有。

**文飞：**女人和男人有不一样的敏感度，和不一样的触觉，不一样的关注点，男女确实不一样，身体和生理的功能是不一样的，但是在思想和权力上很多方面是可以平等的。在画画的过程中，我没有以一个很女人的思考去创作，但是你摆脱不掉本身是一个女人的出发点，你的本能的感受，都会不经意地带进去。

**江河：**你的技法里有某种零度写作的感觉，比如侦探般的、在物象之间编织复杂对应关系的那样一种绘画语言，完全没有女性的感觉，我觉得有些惊讶。现在我想再谈谈你的沙发系列。

**文飞：**好的。

**江河：**你这个系列画里面，有一个词根性的东西，或者叫做母词一样的东西，它无论在洗手池系列，还是蜘蛛网系列，以及现在我们要谈及的沙发系列里面，都出现了。这个词根性的东西就是：编织，缠绕，交错。

**文飞：**对。

**江河：**洗手池系列那些落地的头发，也像蜘蛛网般是网状物。这样一种网状的东西它在编织着缠绕着什么呢？沙发系列，就编织和缠绕而言，它从蜘蛛网这个母词，从它关于痕迹的叙述，变成了关于组成部分和形成关系的叙述。这幅，画了两张被分开的沙发，联系它们的是网状的东西。你沙发系列里画得很写实，但是网状物被画到了特别荒诞的程度，特别的抽象，特别的梦境化。一个沙发被扯开后，中间出现了粘连的东西。

文飞：对，牵扯不开，藕断丝连的。

江河：那种网状的，好像是一个虫子分身后，身体里的粘液，似乎沙发也有肉体。

文飞：是的，这个是我想要说的其中一点，从身体内部出现的网将两个分开的物体连接着，这不是完全的分离。

江河：它们之间的联系是一个生命体。这张更有意思，太梦境化了，树长得就像网一样。由于它有内在的网，所以出现了一种叫做观念解剖学一样的东西。观者看到的这些彼此缠绕的网状物，会产生一种滋生的、催眠般的感受。

文飞：是一种生命的蔓延。

江河：蔓延，粘连，好像沙发有软组织。这组沙发画，有点像一个人在干一件绘画观念解剖学的事情。像这幅画，是关于场景解剖的，一辆车在远处，没有道路，它的灯光就是道路。它其实是在荒原中，但是又长满了有组织的网状的树，非常荒诞。沙发在这里也很荒诞，最有意思是汽车的灯。

文飞：还有被剥开皮露出好像有血管似的肌肉般的沙发，我的沙发是有生命的，它是一个活物。

江河：剥开的话，沙发内部赤裸了出来，一种有肉体的非生命。

文飞：是的，把生命加在了没有生命的物体里面，我画的沙发大部分是我看到的被抛弃的，有的被抛弃在马路边，有的被抛弃在杂草堆里。第一张沙发是这个白色的，场景是自己加的，沙发的后面是个镜子，镜子里有一个反射的人，镜子上有水在往下流，水流下来弄湿了沙发，一直流到地面。

江河：你这个水是镜子反射出来的吗？

文飞：水不是，水是真实流下来的。

江河：但也可以把它看做是镜子反射出来的，因为它正好在镜子的中间。所以这就有意思了，似乎这个空间是沙发背后的一个真实空间，其实它是被镜子反射出来的。这流水的东西你也可以把它放在镜子里，如果它是镜子里的空间，那么它就被错置了的。因为镜里的空间如果流水，是不会打湿镜子外面的沙发的。两个场景的错位，又像一个美学案子，又是一个观念的现场。坐在沙发上的人没了，究竟发生了什么事，我们不知道。

文飞：只有痕迹在。

江河：那不是镜子，那是一幅画。画里的水流了下来，然后人到哪里去了？人到画里去了。美术的空间和真实的空间，不管这是一幅画还是一个镜子，都是一个绘画空间，一个被反射过、处理过两次的空间，就是一个所谓的重复的空间，被中介物处理过的空间。一个投射在中介空间里的空间。最后的关系非常有意思，这两者之间的关系又构成了一个观念和思想，所以这幅画的真正主题是一个空间关系的错置。这幅画里最有透视精神的是这个镜子，但实际上这个镜子也是个平面，但这个平面赋予这个空间以真正的深度。镜子把透视的深处呈现出来了。还有水迹和阴影的关系。这里有一个你刚才提到的词：蔓延。

文飞：是的，水的蔓延，植物的蔓延，也是生命的蔓延。

江河：这个沙发的阴影也在蔓延，像爬行动物一样的一种阴影。有物质感。我一直强调，你的绘画里面的物象，这个物获得了它自己的生命，和自己的主题。当人作为主体性缺席的时候，物本身获得了一个像人一样的主体性，现身于你的绘画中间。然后物获得了痕迹，生命，人的肉体性被遗留在了物上。这一点，可能是了解你绘画独特性和词根的一个关键。

文飞：我将没有生命的东西注入生命，或者生命从某个物体中蔓延生长出来。

江河：物的描述性，物的生命迹象，融汇到你自己的绘画语言和色彩关系里去了。

**文飞：**这三张沙发里面都会有藤蔓，这个藤蔓是我之前去鼓浪屿，鼓浪屿上有很多被遗弃的没有人住的房子，房子的周围有很多榕树，榕树的树枝就一直长到了房子的里面，穿过墙壁房顶，再从房间里面长出来，就这样整个把房子包围缠绕，房子也几乎被这些树枝分成了很多块，我当时看到的感觉就是像一个受困的人被各种东西困住无法解脱，这个房子有时间有生命，它虽然是被废弃了，但是感觉拥有很多的故事在里面，房子很是诡异。回来后就将我看到的那些被废弃的沙发为主体，周围的杂草，周围的环境，有的是藤蔓长进沙发内部，有的是从内部蔓延出来，生命冲破表皮向外蔓延。这就形成了后面的几张沙发。

**江河：**这让我想起海德格尔处理过的一个概念，叫做“绽出”。你把酒往杯子里倒，满满一瓶子的酒倒进一个小杯子里，杯子早满了但还在斟酒，而且酒没有流到地上，酒到哪里去了呢？这变成了一个概念，变成了一个关于绽出的，花儿一样绽出的观念。其实就像“蔓延”。从内部，打开一个又一个的外部世界。

**文飞：**这又像另外一个网，这个网可以去改变周围的环境，同样，周围的环境可以改变这个东西。我们自己本身的存在，在这个世界上就会受到周围无数事件的影响，被一根藤蔓，一根树枝改变，同样，自己也会影响到其它。

**江河：**讲讲你那张沙发。

**文飞：**那张沙发是被废弃在路边的，很孤独地像一只可怜的流浪猫流浪狗蜷缩在角落，虽然它没有生命，但看到它还是会心生怜悯，你不知道有谁坐过它，陪伴它的只有周围的杂草和晚上的灯光。

**江河：**沙发的空间关系也是非常有意思的，有几幅像是广角镜的空间，其中一幅是镜子里的空间，还有一幅画，是把一幅画画成了两幅。

**文飞：**关于这个分开的画我从小就有这个情结，我是独生子女，没有兄弟姐妹，而且我很小的时候就住进楼房，那时我家是住5楼，因为楼太高，我又有点自闭，所以很少下楼玩，从小就是自己和自己玩，和自己的玩偶玩，互相扮角色，也就是自言自语，会把自己分裂成好几个角色，就这样自娱自乐。我还经常会自己做很多很好玩的东西来装饰房间，大部分都是废物利用，别人不要的东西我收集回来就成了我的宝贝。我曾经做过一个东西，就是把一个草编或藤编的圆形的盘子，之前这个盘子是用来装水果的，我将这个盘子用剪刀从中间剪开，将一半拿到炉子上用火把表面烧成焦黑，然后将这两个一半的盘子钉在了我房间的墙上，就像我现在画的分开的沙发一样。当时我觉得很好看，很好玩，对一个十二、三岁的小女孩来说，房间里挂这么一个装饰物是挺奇怪的，后来画画时回想，原来这样的东西我很早就做过了。这只是其中的一个，还做了很多其它的奇奇怪怪的东西，比如，废铁丝绕在一起，不知道做的什么东西钉在墙上，还有将不要的磁带抽出来缠成一个圆形的球挂起来，等等。

**江河：**这完全就是个装置作品，你用磁带的缠绕也是很有意思的。

**文飞：**对，但那时候我什么也不懂，就是好玩地在做一些东西，这些东西都是我房间的装饰品。

**江河：**所以你把一幅画画成了潜在的两幅，好像今生有一个前世。

**文飞：**我上中学的时候画过一张自画像，就是将自己的脸分开错位，一半上一半下，一只眼睛闭着一只眼睛睁着。所以我后来画了第一张沙发后，在画第二张的时候，我就突然想画一张分开了但还连在一起的沙发。

**江河：**所以只能把它画成两张，才可能扯开它。

**文飞：**是的。所以说回来，你在做作品的时候除了你的思考，还有自身本能的投射，有些本能的东西是回避不开的。

**江河：**本能的东西是一个根本。把画画到这个根本里去，这一点非常重要。

**文飞：**那张蓝色分开的沙发，是我家曾经用了很多年的一只沙发，那个蓝色在我的记忆里保存在了很长的时间，还有搭在沙发上白色有花纹的布，这些都是我童年非常熟悉的，所以这里必不可少地有了时间性在里面。一个对记忆的怀念。

**江河：**你从当代艺术史有受到什么启发，或影响吗？

**文飞：**我很喜欢博伊斯，在我还不知道他的时候，我从母亲的化验室带回家过那种做实验用的玻璃试杯，我将一根铁丝做成了一颗向日葵的形状，然后把它放在试杯里，放上土，就像真的种花一样，我对家里人说：这个是我种的花儿。后来我在书店发现有一本画册上也有一个试杯里面放了一枝干枯的玫瑰，我很奇怪这个东西跟我的花很像，后来发现是博伊斯的作品，之后看了很多他的东西，都很喜欢。我喜欢博伊斯，主要还是他的作品是对人类、对社会、对某个事件的一种反省，他的作品是要告诉人们一些事情，从而让观众会有思考和反思在里面，这样的作品是有意义的。我还喜欢杜尚的生活方式，那种彻底的自由，对待生活和作品的淡然，同样，杜尚认为自己拥有一份非常精彩的人生。