

# 今 天

2014年夏季號

總105期

社長 歐陽江河  
主編 北島  
編輯部主任 肖海生  
社長助理 李彥華  
特約編輯 李陀 歐陽江河  
翟永明  
通訊編輯 陳力川(巴黎) 田原(東京)  
郭玉潔(北京) 田草(紐約)  
小說編輯 韓東 楊慶祥  
詩歌編輯 宋琳 廖偉棠  
評論編輯 劉禾 李雲雷  
美術攝影編輯 鮑昆  
網絡版主編 王瑞  
網絡版編輯 李大興 陳謙 胡仄佳  
網站管理 白寶明  
經理 程奇逢  
北美發行經理 孫瑋  
  
編輯部地址  
香港火炭郵政信箱一號  
Website: www.jintian.net

《今天》顧問委員會  
John Ashbury  
Margaret Atwood  
Russell Banks  
Breyten Breytenbach  
J.M.Coetzee  
Robert Coover  
韓少功 (Han Shaogong)  
黃永玉 (Huang Yongyu)  
Maxine Hong Kingston  
Wolfgang Kubin  
馬悅然 (Göran Malmqvist)  
Michael Palmer  
Wole Soyinka  
Jonathan Spence  
Gary Snyder  
Tomas Tranströmer  
John Updike  
Eliot Weinberger  
周氏兄弟 (Zhou Brothers)  
是永駿 (Korenaga Shun)

## 視野：徐冰特別專輯

- 1 一個藝術家的文字觀 (代自序)  
  
第一部分 藝術隨筆  
  
9 愚昧作為一種養料  
26 複數與印痕之路  
35 分析與體驗  
39 東村7街52號地下室  
45 這叫“深入生活”  
48 TO：雅克·德里達先生  
52 9.11，從今天起，世界變了  
59 齊白石的工匠之思與民間智慧  
67 懂得古元  
77 畫面的遺憾已減到最小，可以放手了  
87 驚天地，泣鬼神  
89 東方紙的美意  
92 點石成金的特權  
94 紿年輕藝術家的信  
97 關於現代藝術及教育的一封信  
110 心有靈犀

美國發行總代理  
P. O. Box 2364,  
Davis, CA 95617, U.S.A.  
Fax (866) 334 2471  
  
新加坡代理  
Mediaexodus LLP  
Woodlands Central Branch Post Office,  
P O Box 192, Singapore 917310

日本訂戶代理：內山書店  
〒101日本東京都千代田區神田神保町1-15

香港發行總代理  
中文大學出版社  
香港新界沙田香港中文大學  
電話：3943 9800

今天文學雜誌 2014年夏季號 (總105期)  
Today Literary Magazine Summer 2014 Number 105 in Total  
Published by Today Literary Magazine  
Printed in Hong Kong

定價：港幣50元 新台幣200元  
有著作權，請勿翻印

## 第二部分 關於作品

- 121 《天書》  
 135 《動物系列》  
 147 《英文方塊字》  
 155 《魔毯》  
 159 《文字寫生系列》  
 165 《煙草計劃-1、2、3》  
 180 《木.林.森》  
 190 《背後的故事》  
 197 《芥子園山水卷》  
 207 《地書》

## 七十年代

- 220 赤腳醫生  
 孫立哲  
 《今天》詩人推薦  
 260 杜涯詩選之一(新作)  
 269 杜涯詩選之二  
 278 心之所切是屋頂以上的事物  
 周偉馳  
 291 杜涯詩發微  
 陳均  
 297 杜涯論  
 小海

## 一個藝術家的文字觀 (代自序)

視野：徐冰特別專輯



徐冰肖像，2012，攝影：楊曉哲

把這些舊稿整理了一遍，說實話，我邊整邊想，這些文字有人讀嗎？現在的人都這麼忙，活的這麼具體，這麼多好玩的事情，哪還有耐心讀這些文字。還是我的本行好，製造視覺產品，看一眼，有東西就有，沒有就沒有。

前幾天與董秀玉、劉禾她們聊天，談到讀嚴肅書的人少了。我問劉禾在國外怎樣？她說在歐美什麼時候都有一部分人讀嚴肅的東西。我說，也許是因為中國人是讀圖的種族，而不是線性邏輯的，不喜歡長篇大論。世界主要語言都是黏着語系，說話一串一串的。只有漢語是單音節發音，這讓中文成為一個音對位一個字(圖)的體系。(其實世界不少文字起源時是象形的，但後來都轉成拼音文字。)別小看這一點不同，這影響了我們這個民族後來的幾乎所有事情。

說今天是“讀圖時代”，我們已經讀了幾千年了，雖然已是現代漢字，讀字仍有讀畫的成份；“大”就是張開的感覺，“小”就是收縮的感覺。讀一句話：“一個人感覺寒冷，如何、如何……”這故事裏的“寒”字又套着一個故事：“屋中冫，由於冷，一個人冂用草冂把自己裹起來，地上是冰冂一凜”(篆書寒子圖)。漢字的資訊是立體的，寫字著文，猶如畫畫，“填詞”是在一張平面上擺來擺去，“日”對“月”看起來就好看，有晝夜交替的畫面感。不僅要合切押韻，看着也要整齊。不需要語法，語法是管前後邏輯的，不用！壞了意境；意思也弄窄了。文章不是給人讀的，是讓人“悟”的，悟不出，就別看了。宋代蘇蕙的《璇璣圖》，稱作“圖”卻是“最漢字”的寫作。這方圖橫讀豎讀、左讀右讀，可以讀出二百多首詩詞來，超前到連文學史都不知道把她往哪裏放。

今天國人不讀長篇大論，說是市場化的原因，這不一定。“市場化”我們還差着呢，可失去讀這類書的興趣卻快的很。我想還有一個原因：這類書多是西方的論說方式。國人崇洋了一段，模仿西文寫中文，“語法”了，“標點”了。時間久了，真正的中文也看

2 不懂了，還要用西式的文法去解釋。好看的東西稱“多洋氣”，好文當然也要洋氣，要寫的像翻譯文。深刻，就要像數學演算，一點點推出結論，不怕厚，不怕概念多，越多越“現代”。這類書我“啃”下來，收穫就是知道了這本書“好深刻啊！”（藝術家可喜歡理論家用這種文字談他的作品了，作品隨之也深刻起來了。）改革開放後，我們大幹快上翻譯了一大堆西文書，硬讀了一陣子，摸不着頭腦。沒读懂！如今中國經濟上去了，西方價值觀好像也開始出問題了，就沒有那麼熱衷於讀這類書了。

當着兩位專家，我真是外行人不怕說外行話。

文字與人類的關係在變化，與今天中國人的關係更怪異。特別是我們這代人，與文化有一種相當彆扭的關係，進也進不去，出也出不來。本來中國傳統對文字就有敬拜情節，字是神聖之物，帶字的紙是不能移用的，必須拿到文昌閣去“無化”，這種“惜字紙”的傳統真怪。每個初被教化的人，必須先用幾年時間牢記上千個字形，正襟危坐描紅臨帖，要寫的工整。你想成就仕途功名，先好好拜上幾年文字再說。

可在我這代開始學寫字時，正值簡化字運動，一批批新字的公佈、舊字的廢除，對新字的再更改和廢除，對舊字的再恢復使用，這給我們搞糊塗了。從而在我們最初的文字概念中，埋下了一種特殊的基因：顛覆，文字是可以“玩”的。

文字的力量就是刀槍，經歷文革的人對此“心有餘悸”，恨不得幾代都緩不過來。文革留給我的主要視覺記憶，就是北大的文字海洋，除了偉大領袖，出現誰的名字，誰就死定了。

我個人與文字的特殊關係，曾在舊文中談到過：我母親在北大圖書館學系工作。她工作忙，經常是她們開會，就把我關在書庫裏。我很早就熟悉各種書的樣子，但它們對我又是陌生的，因為那時我還讀不懂。而到了能讀的時候，又沒什麼書可讀，只有一本“小紅書”。文革結束後，回到城裏，逮着書就讀，跟着別人啃西方理論譯著，弄的思想反倒不清楚了，倒覺得丟失了什麼。就像是一个飢餓的人，一下子又吃的太多，反到不舒服了。

這些，也是為什麼我的藝術總是與文字糾結不清原因。文字是人類文化概念最基本的元素，觸碰文字即是觸碰文化之根本，對文字的改造是對人思維最本質的那一部分的改造，歷代統治者都深諳此道。建立政權，做百代聖人，先要做的事就是改造和統一文字。這種改造是觸及靈魂的，真正的“文化革命”。

我懂得觸碰文字的作用，我的觸碰充滿了敬畏、也夾雜着調侃；在戲弄的同時，又把它們供在聖壇上；它們有時給你一張熟悉的臉，你卻叫不出它的名字；它們經過偽裝，行文間藏着埋伏；有些很像“文字”卻不能讀，有些明明不是文字卻誰都能讀。這些異樣的“文字”有着共同之處：它們挑戰知識等級，試圖抹平地域文化差異。通常文字是通過傳意、表達、溝通起作用，我的“文字”卻是通過不溝通、誤導、混淆起作用。我總說，我的“文字”不是好用的字形檔，而更像電腦病毒，卻在人腦中起作用；在可讀與不可讀的轉換中，在概念的倒錯中，固有思維模式和知識概念被打亂，製造着連接與表達的障礙，思維的惰性受到挑戰。在尋找新的依據和通路的過程中，思想被打開更多的空間，警覺文字，找回認知原點。這是我的那些“文字”的作用。

看起來我使用的都是屬於文字，卻又不是文字實質的那一部分。文字有點像一種用品，使用和消費是核，但外包裝有時卻是有文化內容的。有人看了《天書》後，激動的說：“我感到了文字的尊嚴！”這人會看東西。“真文字”是被世俗濫用的。“偽文字”抽空了自身的部分，就剩服裝了，你怎麼用？文字離開了工具的部分，它的另一面就顯示出來了。其實書法的了不起也在於此；它寄生于文字卻超越文字，它不是讀的、是看的，它把文字打扮成比文字本身還重要。

上面說的是我“偽文字”的“寫作”，下面再說我“真文字”的寫作：

這部分寫作出於幾點原因：一是工具層面的。從很早我就知道我記性不好，習慣把平時的想法記下來。剛去美國時創作想法多，但沒錢，有位沈太太就說：“現在做不了，就先記下來。”記來記

4 去，真記了不少。但這些東西很少回頭去翻看。偶爾想起來，大約某時記過有意思的東西，回去查找，即使有幸翻到了，讀來，又不是記憶裏的那種感覺，一點意思也沒有。這些記錄純屬一堆“真實的文字”而已。

二是，很早就聽過梁漱溟“一本書不窮”這句話，從此仰慕能寫書的人。特別是後來，我托着沉重的材料去各地做裝置(簡直就是國際“裝修”隊的工作)，跑不動時，就更羨慕“坐家”了。一只好用的筆、一杯咖啡，多愜意；只使用大腦，最低的體力消耗，純粹的“文人”。沒有材料費的限制，沒有空間不合適的困擾。就看你的思維能走到哪，走不遠，誰也怪不了。

三是，寫作對我來說是一種碼字的技術。反正就這麼多字，每一個字、詞是一個意境場，與另一個意境場組合，構成新的意境場。把這些方塊字顛來倒去，放到最恰當的位置，直到最是自己要的那種感覺——可以調到無限好，沒人管你，只取決於你對完美程度的要求。做這事有點像畫畫，特別能滿足我“完美主義”這部分生理嗜好，與文化無關。

再有就是，寫作讓人最踏實的，是“文責自負”的可靠性。物化的藝術作品，特別是今天的綜合材料，費了勁弄起來，展過就拆掉，留下一段錄相、幾張照片。說這個藝術家東西好，怎麼證明？其實越是好的裝置，越不能看照片；差的裝置，有時照片拍下來還能看。我如果遇到有人說：“啊！我在哪看過你的展覽”。我就特高興，馬上恨不得比親戚還親呢，他看過我真正的東西。這是藝術家還活着，趕到各處去控制展覽效果。將來，如果人們對你還有興趣，恢復作品，你哪管得了。範寬如果看到自己的畫黑成這個樣子，還廣為天下人看，一定會見人就解釋：畫完時不是這樣。相比之下，文字多靠得住，白紙黑字到什麼時候都不走樣。這些字擺對了位置，就永遠對着。李陀說的到位：“用斧子砍都砍不掉”。就憑這，也值得好好擺。

文字的裏裏外外，我都有興趣。編在這集子裏的是“真文字”的部分。這些文字看下來，就像看了一遍個人回顧展，從中看到自

己；原來我對這類東西感興趣，這樣做藝術，是這樣一個人。如果作品受關注，評家就會根據過去生活的蛛絲馬跡，找出其藝術風格來源的證據；原來一個藝術家的風格不是預先計劃的結果，它帶有宿命性。屬於你的風格你不想要也丟不掉，不屬於你的你拼命也得不到。在工作室中處理一個型，是銳一點還是鈍一點，是選這塊材料還是那塊材料，所有這些細節的決定，都是由你這個人的性格、行為、敏銳度左右的。如果你着急成功，型的處理或作品的尺寸就可能會過份一點，你要是想通過藝術炫耀或掩蓋一點什麼，都會被作品顯露出來。這是藝術的誠實，也是我們信賴它的依據。寫作不是也如此嗎？寫作和創作雖不同行，但同的地方誰都跑不掉，連想跑的一閃念，也會被作品中暴露無疑。

作家、藝術家像是作品與社會文化之間的傳導體，導體的品質決定作品的品質。每個人把自己特殊的部分通過作品帶入文化界，價值取決於你帶入的東西，是否是優質的；是大於文化界現有思想範圍的；對人是有啟發的，總之是，能否用一種特有的藝術手段給人們帶到一個新的地方。在這裏“特有的藝術手段”是重要的，這是藝術家工作的核心。你要說的話在現有的詞庫中還沒有，你就必須創造一種新的方法去說，從而擴展了舊有的藝術領域。寫作一定也如此。

而作為每一個“不得不接受的天生性格”和成長背景的人，我們有什麼呢？靠什麼創作呢？現在看來，對我有幫助的，是民族性格中的內省；文化基因中的智慧，和我們付出的有關社會主義試驗的經驗，以及學習西方的經驗。這些優質與盲點的部分交織在一起，構成了我們特有的養料。這些與西方價值觀不盡相同的內容，比如與自然配合的態度；和諧中庸的態度；藝術為人民的態度。這些好東西，幾乎還沒有機會在以往的人類文明建設中發揮作用，但顯然它是人類文明走到今天需要補充的東西。但這些東西怎麼用？似乎我們又缺少使用的經驗，因為在過去的一二百年裏，我們只積累了學習西方的經驗。我們傳統中有價值的部分，必須啟動才能生效。這是我的那些包括大量“怪異文字”創作的思想基礎，這些認

6 識，一定也反映在我的寫作中。

有些人喜歡我的文字，我說我是“交代材料體”，聽者就笑。

我說，用寫交代材料的態度寫作就能寫得好，因為寫交代材料性命攸關，要字斟句酌，不要浪費每一個字的作用，無心炫耀文采，唯一的目的就是把事情原委老實交代清楚。抓住僅有的機會，用這支筆讓讀者相信你。

被編入此特輯的文字分兩部分：

第一部分：“藝術隨筆”，十七篇：是對與藝術有關的事與人的看法。像是個人經歷的思維小史，也帶出了當時的語境，所以大體按事情的順序編排。

第二部分：“關於作品”十篇：有點像“創作體會”，這組稿子起因是十多年前，一本題為“我的藝術方法”的書稿；講自己作品，按創作年代一件一件講下來。但作品總在增加，想法也在增加，無法完稿。這次翻出來，補充了內容，借此機會打住了。

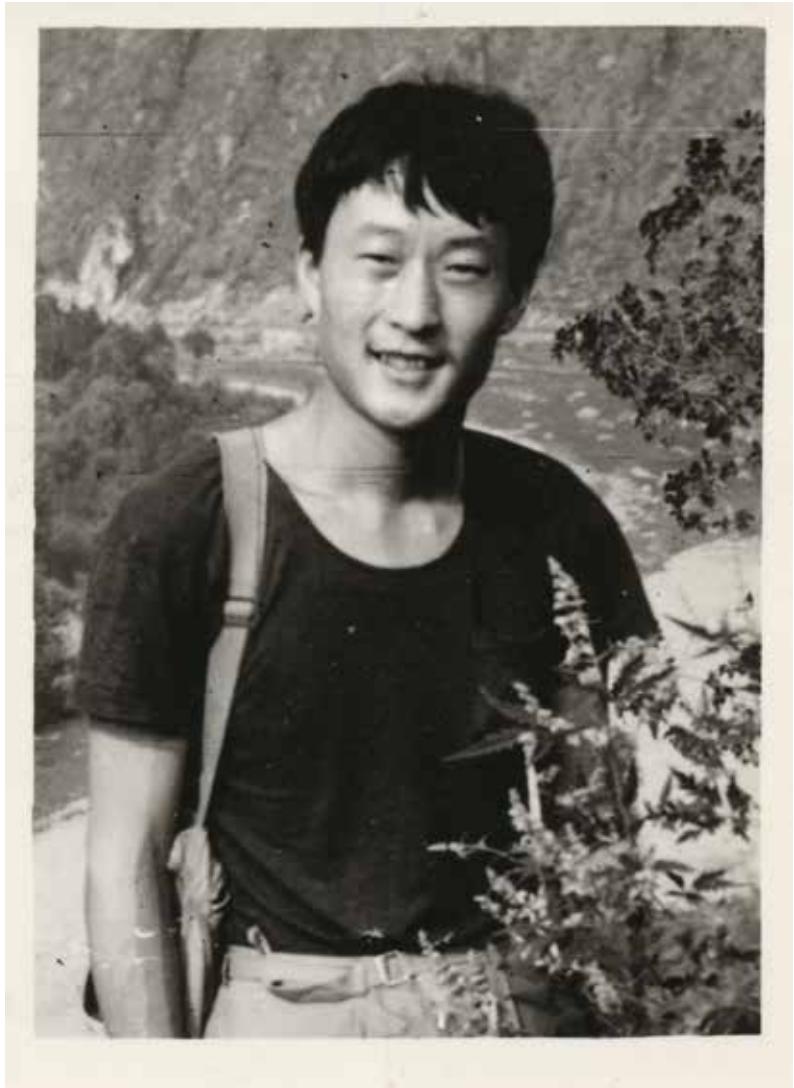
這些文字都說了什麼呢？可以說，它們不是從思想到思想，再回饋思想；而是從手藝到思想，再指導手藝的記錄。對時弊的感知、思維的推進，有時是通過對某撞新樓的造型、材料、顏色或與周邊建築距離的判斷展開的；是在工作室反復擺弄手裏的“活兒”展開的。在“藝”與“術”的調配與平衡中，延展的是思想的打磨空間。就像素描的長期作業，通過對每一筆觸的體會，把握對“度”的精準性判斷。分辨什麼是開放？什麼是當代？什麼是恒定的部分？什麼是優質的部分？大關係怎麼擺，局部怎麼深入……。這裏的文字是對這些內容的考量與結果報告。期待大家的批評指正。

徐冰 2014年8月12日



第一部分

## 藝術隨筆



徐冰在插隊期間回到美院，1977

## 愚昧作為一種養料

每個人都有自己的七十年代，談我的七十年代，只能談我愚昧的歷史。比起“無名”、《今天》和“星星”這幫人，我真是覺悟得太晚了。事實上，我在心裏對這些人一直帶着一種很深的敬意。因為一談到學畫的歷史，我總習慣把那時期的我與這些人做比較，越發不明白，自己當時怎麼就那麼不開竅。北島、克平他們在西單民主牆，在美術館外搞革命時，我完全沉浸在美院教室畫石膏的興奮中。現在想來，不可思議的是，我那時只是一個行為上關注新事件的人；從北大三角地、西單民主牆、北海公園的星星美展和文化宮的四月影會、到高行健的人藝小劇場，我都親歷過，但只是一個觀看者。“四五”運動，別人在天安門廣場抄詩、宣講，我卻在人堆裏畫速寫，我以為這是藝術家應該做的事。比如黃鎮（注：老紅軍，長征途中畫了大量寫生，成為中國革命史料珍貴文獻，曾任中國駐法大使、文化部長。）參加長征，我沒覺得有甚麼特別，可他在長征途中畫了大量寫生，記錄了事情的過程，我就覺得這人了不起，他活的比別人多了一個角色。我對這些事件的旁觀身份的“在場”，就像我對待那時美院的講座一樣，每個都不漏掉。

記得有一次我去“觀看”《今天》在八一湖搞的詩歌朗誦會。我擠在討論的人群中，我離被圍堵的“青年領袖”越來越近。由於當時不認識他們，記不清到底是誰了，好像長的有點像黃銳。他看到我，眼光停在我身上，戛然停止宏論。我尷尬，低頭看自己，原來自己戴着中央美院的校徽。入美院不久，教務處不知從哪找到了一堆校徽，綠底白字，景泰藍磨製，在那時真是一件稀罕的寶物。我們在校內戴一戴，大部分人出校門就摘掉。我意識到那天出門時忘了摘，我馬上退出去，摘掉校徽，又去看其他人堆裏在談甚麼。

這個對視的瞬間，可以說是那時兩類學畫青年——有機會獲得正統訓練的與在野畫家之間的默許。我即得意於自己成為美院的學生，在崇高的畫室裏研習歐洲經典石膏，又羨慕那些《青春之歌》



徐冰在花盆公社，1975-1976。  
圖片提供陳非亞

式的青年領袖。但我也相信，他們一定也會在革命之餘，找來石膏畫一畫，也曾試着獲得學院的機會。應該說這兩條路綫（覺悟和愚昧）在當時都具有積極的內容。

現在看來，我走的基本是一條愚昧路綫，這與我的環境有關。和我從小一起長大的同學個個都如此。他們還不如我，一定沒有去過民主牆。這是一個北大子弟的圈子，這些孩子老實本份有情可原，因為我們沒有一個是家裏沒問題的；不是走資派，就是反動學術權威，要不就是父母家人在反右時就“自絕於人民”的，有些人上輩是地主、資本家甚麼的，或者就是有海外關係的特務。所以，我的同學中不是缺爹的就是缺媽的，或者就是姐姐成了神經病的（在那個年代，家裏老大是姐姐的，成神經病的特別多，真怪了！也許是姐姐懂事早壓力大的原因）。這些同學後來出國的多，我在異國街頭遇到過四個老同學；紐約三個，曼徹斯特一個。這四人中，有兩個是爸爸自殺的，另兩個的大姐至今還在精神病院。（謝天謝地，我家人的神經基因比較健全，挺過來了。）

我們這些家庭有問題的孩子，籠罩在天生給革命事業造成麻煩的愧疚中。家裏是這樣只能認了，偏偏我們的老師也屬這一類。北大附中的老師，不少是反右時差點被劃成右派的年輕教員，犯了錯誤，

被貶到附中教書。這些老師的共性是：高智商，有學問，愛思索，認真較勁兒。聰明加上教訓，使得他們潛意識中，總有要向正確路綫靠攏的警覺與習慣。這一點，很容易被我們這些“可教育好的子女”吸取。結果是，老師和同學比着看誰更正確。血源的污點誰也沒辦法，能做的就是比別人更努力、更有奉獻精神，以證明自己是個有用的人。打死你也不敢有“紅五類”或當時還沒有被打倒的幹部子弟的那種瀟灑，我們之中沒有一個玩世不恭的，這成了我們的性格。

## 插 隊

七二年鄧小平復職，一小部分人恢復上高中。由於北大附中需要一個會美工的人，就把我留下上高中。鄧的路綫是想恢復前北大校長陸平搞的三級火箭——北大附小—北大附中—北大附中高中—北大。但沒過多久，說鄧搞復辟，又被打下去。高中畢業時，北大附中、清華附中、一二三中的紅衛兵給團中央寫信，要求與工農劃等號，到最艱苦的地方去。此信發在《光明日報》上（後來才知道這是團中央某人授意的），形成了最後一個上山下鄉的小高潮。我們選擇了北京最窮的縣、最窮的公社去插隊。由於感激學校留我上高中，我比初中時更加倍為學校工作，長期熬夜，身體已經很差了——失眠、頭疼、低燒。只好把戰友們送走了，自己在家養病。半年後似乎沒事了，辦了手續，去找那些同學。我被分到收糧溝村，兩男三女，算是村裏的知青戶。

這地方是塞北山區，很窮。那年村裏沒收成，就把國家給知青的安家費給分了，把豬場的房子給我們住。這房子很舊，到處都是老鼠洞，外面一颳風，土就從洞中吹起來。房子被豬圈包圍着，兩個大鍋燒飯和熬豬食共用。深山高寒，取暖就靠燒飯後的一點兒炭灰，取出來放在一個泥盆裏。每次取水需要先費力氣在水缸裏破冰；至少有一寸厚。冬天出工晚，有時我出工前還臨一頁《曹全碑》，毛筆和紙會凍在一起。

我是四月份到的，冬天還沒過，這房子冷的沒法住，我和另

12 一個男知青小任搬到孫書記家。他家只有一個大炕，所有人都睡在上面。我是客人被安排在炕頭，小任挨着我，接下去依次是老孫、老孫媳婦、大兒子、二兒子、大閨女、二閨女，炕尾是個弱智的啞巴。這地方窮，很少有外面的姑娘願意來這裏；近親繁殖，有先天智障的人就多。這地方要我看，有點像母系社會，家庭以女性為主軸，一家需要兩個男人來維持，不是為別的，就是因為窮的關係。明面上是共產黨的一夫一妻制，但實際上有些家庭是；一個女人除了一個丈夫外，還有另一個男人。女人管着兩個男勞力的工本，這是公開的。如果哪位好心人要給光棍介紹對象，女主人就會在村裏罵上一天：“哪個沒良心的，我死了還有我女兒……”，好心人被罵的實在覺得冤枉，就會出來對罵一陣。如果誰家自留地丟了個瓜甚麼的，也會用這招把偷瓜的找出來。

村裏有大奶奶、二奶奶、三奶奶、四奶奶，我好長時間不知道是怎麼回事。後來在一個光棍家住了一個冬天，才知道了村裏好多事。收糧溝村雖然窮，但從名字上能看出，總比“沙梁子”“耗眼梁”這些村子還強點兒。收糧溝過去有個地主，土改時被民兵弄到山溝用石頭砸死了，土地、房子和女人就被貧下中農給分了，四個奶奶分給四個光棍。搞不懂的是，這幾個奶奶和貧下中農過得也挺好，很難想像他們曾是地主的老婆。那年頭，電影隊一年才出現一次，可在那禁欲的年代，這山溝裏在性上倒是有些隨意：一個孩子越長越像鄰居家二叔了，大家心照不宣，反正都是親戚。

我後來跟朋友提起這些事，會被追問：“那你們知青呢？”我說：“我們是先進知青點，正常得很。”一般人都不信。現在想想，先進知青點反倒有點不正常，幾個十八九歲的人，在深山，完全像一家人過日子。中間是堂屋，左右兩間用兩個布簾隔開，我和小任在一邊，三個女生在另一邊。有時有人出門或回家探親，常有只留下一男一女各睡一邊的時候。早起，各自從門簾裏出來，共用一盆水洗臉，再商量今天吃甚麼。看上去完全是小夫妻，但絕無生理上的夫妻關係。

我十八九歲那陣子，最浪漫的事可借此交代一二。窮山出美

女，這村裏最窮的一戶是周家。老周是個二流子。老周媳婦是個謙卑的女人；個子有點高，臉上皺紋比得上皺紋紙，但能看出年輕時是個美女。整天就看周家忙乎，拆牆改院門，因為他家的豬從來就沒養大過，所以家窮。按當地的說法，豬死是院門開得不對。老周的大女兒二勤子是整個公社出了名的美女。我們三個女生中，有一個在縣文工團拉手風琴，她每次回來都說：“整個文工團也沒有一個比得上二勤子的”。二勤子確實好看，要我說，這好看是因為她完全不知道自己有多好看。二勤子說話愛笑，又有點憨，從不給人不舒服的感覺，幹活又特麻利，後面拖一根齊腰的辮子，這算是她的一個裝飾。一年四季，這姑娘都穿同一件衣服，杏黃底帶碎花，天熱了，把裏面棉花取出來，就成了一件夾衣，內外衣一體。天冷了，再把棉花放回去。

二勤子家正對學校小操場。有一次有點晚了，我斜穿小操場回住處，有人在陰影處叫我“小徐”，村裏人都這麼稱呼。我一看，是二勤子坐在她家院門圍欄上，光着上身，兩個乳房有點明顯。我不知所措，隨口應了聲：“哎，二勤子”，保持合適的速度，從小操場穿了過去。第二天上工，二勤子見到我說：“我昨晚上把衣服給拆洗了，天暖了。”每逢這時節，她在等衣服晾乾時，家裏也有人，她在哪兒呆着都不方便。

後來知青紛紛回城了。一天二勤子來找我，說：“小徐，你幫我做一件事行不？你常去公社，下次去你能不能幫我把辮子拿到公社給賣了？我跟我爹說好了，我想把辮子剪了。”我說：“剪了可惜了。”她說：“我想剪了。”我說：“你怎麼不讓你哥幫你。”她說：“我不信他，我信你。”幾天後，她就拿來一條又黑又粗的辮子，打開來給我看。我第二天正好要去公社辦刊物，書包裏裝着大辮子，沉甸甸的，頭髮原來是一種很重的東西。我忘了這條辮子賣了多少錢，總之我把錢用包辮子的紙包好、帶回村交給她。這點錢對她太重要了，是她唯一的個人副業。

男知青幹一天記十分工，屬壯勞力，幹活兒一定要跟上隊長，因為隊長也記十分工。今年出工是要把明年的口糧錢掙出來。我最

怕的活兒，是蹲在地裏薅筢子，等於是讓你蹲着走一天，真是鐵鉗火燒般的“鍛煉”。農村的日子確實艱苦，但當時一點不覺得，就是奔這個來的。

我當時做得更過份，和別人比兩樣東西；一是看誰不抽菸，因為去之前都發誓：到農村不抽菸。最後，全公社一百多男知青中，只有我一個在插隊期間一口菸都沒抽過。二是看誰回家探親間隔的時間長。我都是等着有全國美展或市美展才回京，經常是只有我一個人在知青點，我有點滿足這種對自己的約束力。只剩下我自己時，就不怎麼做飯，把糧食拿到誰家去搭個夥。豬場在村口，從自留地過往的人，給我兩片生菜葉就是菜了。有一天，羊倌趕着羊群經過，照樣是呼啦啦的一陣塵土飛揚，我從中竟聞到濃烈的羊膻味兒，香的很！看來是餓得够嗆了。我有時會找點辣椒放在嘴裏，由於刺激分泌出口水來，挺過癮的，這張嘴也是需要刺激的。

那一帶的村子都藏在山窩裏，據說當年日本人經過都沒發現，可這裏有些話和日語是一樣的。後來我學過一陣日語，日語管車叫“Guluma”，收糧溝人也叫“Guluma”（轱驢馬），這類字還不少。我估摸是唐代的用法，傳到日本，漢語後來變化了，而山裏人不知道。這裏的大姓是“郤”（que），字典裏標音為 xi，注為古姓。

這裏偏僻，古風遺存。我第一次看到“黃金萬兩”，“招財進寶”寫成一個字的形式，不是在民俗著作中，而是在書記家的櫃子上，當時被震驚的程度，可不是能從書本上得到的。遇上紅白喜事，老鄉們的另一面——“觀念”的部分，就會表現出來。辦喪事，他們會用紙扎糊各種各樣的東西來，完全是民間版的“第二人生”。老人翻出一些紙樣，按照上面的怪字，描在白布上，做成幡。後來他們知道我會書法，又有墨汁，就讓我來做。後來研究文字才知道，這叫“鬼畫符”，是一種能與陰間溝通的文字。我在村裏的重要性主要顯示在；每當有人結婚，總是請我去佈置洞房，不是因為我那時就會做裝置，而是因為我家有父母、哥姐、弟妹，按傳統說法叫“全人”。這種人鋪被子，將來生的孩子多，男女雙全。我在收糧溝接觸到這些被歸為“民俗學”的東西，有一股鬼

氣，附着在我身上，影響着日後的創作。

下面再說點和藝術有關的事。可以說，我最早的一次有效的藝術“理論”學習和藝術理想的建立，是在收糧溝對面山坡上完成的。山上有一片杏樹，是村裏的一點副業。看杏林容易得罪人，隊裏就把我派去。那年夏天這山坡成了我的天堂。首先，每天連一個杏都不吃——獲得自我克制力的滿足。再者是專心享受自然的變化。我每天帶着畫箱，帶着書上山，可還沒幾天，就沒甚麼書好帶了，有一天，只好拿了本《毛選》。毛的精彩篇章過去背過，熟到完全感覺不到內容的程度。

可那天在杏樹下，讀《毛選》的感動和收穫，是我讀書經驗中少有的，至今記憶猶新。一段精彩的有關文藝的論述，是從一篇與藝術無關的文章中讀到的：

百花齊放、百家爭鳴的方針，是促進藝術發展和科學進步的方針，是促進我國的社會主義文化繁榮的方針。藝術上不同的形式和風格可以自由發展，科學上不同的學派可以自由爭論。利用行政力量，強制推行一種風格，一種學派，禁止另一種風格，另一種學派，我們認為會有害於藝術和科學的發展。藝術和科學中的是非問題，應當通過藝術界科學界的自由討論去解決，通過藝術和科學的實踐去解決，而不應當採取簡單的方法去解決。

今天重讀，真不明白那天對這段話怎麼那麼有感覺，也許是由於這段話與當時文藝環境的反差。我的激動中混雜着覺悟與憤慨；毛主席把這種關係說得這麼清楚、這麼有道理，現在的美術工作者怎麼搞的嘛！坐在杏樹下，我看幾句，想一會兒，環視群山，第一次感覺到藝術事業的胸襟、崇高和明亮的道理。那天的收穫，被埋藏在一個業餘畫家的心裏，並佔據了一塊很重要的位置。

北大在郊區，身邊的人與美術圈沒甚麼關係，我很晚才通過母親辦公室同事的介紹，認識了油畫家李宗津先生，這是我上美院之前求教過的、唯一的專業畫家。李先生住北大燕南園厚牆深窗的老

樓，他拿出過去的小幅油畫寫生給我看，那是我第一次感受到真正的油畫魅力。李先生覺得我能看進去，又拿出兩張大些的畫，有一張“北海寫生”是我在出版物上看到過的。在他那裏的時間，像是一個沒有文革這回事的、單獨的時空段，它與外面熱鬧的美術創作無關，是秘密的，只在那種古老教堂的地下室，只在牧師與小修士之間才有的。

在農村晚飯後，我常去老鄉家畫頭像。畫好了，把原作拍張照片送給他們。那批頭像有點王式廓的風格，我手邊有一本《王式廓素描選》。他善畫農民肖像。由於範本與所畫對象極為吻合，我的這批畫畫得不錯。只是由於燈光昏暗（一盞燈掛在兩屋之間），大部分畫面都比較黑。

每次回京，我帶着畫去看李先生。有一次，他家小屋裏掛着一張巨幅油畫，頂天立地。原來這是他的代表作《飛奪瀘定橋》，從歷史博物館取回來修改。他鼓勵我多畫肖像畫。可那次回村後，上年紀的人都不讓我畫了。後來才知道，我回京這段時間，四爺死了，走前剛畫過他，說是被畫走了。反正全村人差不多都畫遍了，我後來以畫風景為主。

去李先生那裏加起來不過三次，最後一次去，怎麼敲門也沒人應。後來問人才知道，李先生前幾天自殺了。原來，他一直帶着右派帽子。過去在中央美院，反右後被貶到電影學院舞美系。文革期間不讓這類人畫畫，最近鬆動些，可以畫畫了，卻又得了癌症。他受不了這種命運的捉弄，把那張代表作修改了一遍就自殺了。那時受蘇聯的影響，流行畫色彩小風景。每次畫我都會想到李先生的那幾幅小油畫；那些逆光的、濕露露的石階，我怎麼也畫不出那種感覺。

當時有個說法“知識青年需要農村，農村需要知識青年。”如何發揮知識的作用，是需要動用智慧和知識的。知青中，有的早起去各家收糞便，做沼氣實驗；有的翻書，研製科學飼料。這很像報紙上先進知青的事迹，難怪，後來我們也成了先進知青。

我能幹的就是出黑板報。村裏上工集合處，有一塊泥抹的小黑板，黑色退的差不多沒了，我原先以為是山牆上補的塊牆皮呢。



收糧溝村寫生，1974

有一天我心血來潮，用墨刷了一遍，隨便找了篇東西抄上去，重點是顯示我的美工才能。完成後，煞是光彩奪目（當時還沒搶眼球的說法），從老遠的山上，就能看見這鮮亮的黑方塊，周邊更顯貧瘠蒼涼。後來，收糧溝一個知青出的黑板報，被人們“傳頌”了好一陣。有一次我買糧回來，就聽說：“北京有人來看咱村的黑板報了，說知青文藝宣傳搞得好。”我後來跟公社的人打聽，才知道來者是劉春華，他畫了《毛主席去安源》，是當時的北京市文化局局長或副局長。

後來，黑板報發展成了一本叫《爛漫山花》的油印刊物。這本刊物是我們發動當地農民和知青搞文藝創作的結晶。我的角色還是美工，兼刻臘紙，文字內容沒我的事，同學中筆桿子多的很。我的全部興趣就在於“字體”——《人民日報》、《文匯報》這類大報的字體動向；社論與文藝版字體、字號的區別。我當時就有個野心，有朝一日，編一本《中國美術字彙編》。實際上，中國的字體使用，是有很強的政治含意的，文革期間更是如此。可我當時並沒有這種認識，完全是做形式分類——宋體、老宋、仿宋、黑宋、扁



插隊時的農民肖像寫生，1977

宋、斜宋的收筆處是否挑起，還有挑起的角度、筆劃疏密的安排，橫豎粗細的比例。我當時的目標是用臘紙刻印技術，達到《解放軍文藝》的水平。在一個小山溝裏，幾個年輕人，一手伸進褲襠捏虱子，一手刻臘紙，抄寫那些高度形式主義的豪邁篇章。《爛漫山花》前後出過八期。創刊號一出來，就被送到“全國批林批孔可喜成果展覽”中。現在，這本刊物，被視為我早期的作品，在西方美術館中展出。不是因為“批林批孔”的成果，而是作為臘紙刻印技術的精美製作。

一個人一生中，只能有一段真正全神貫注的時期。我的這一時期被提前用掉了，用在這不問內容只管傾心製作的油印刊物上了。

後來我做了不少與文字有關的作品，有些人驚訝：“徐冰的書法功底這麼好！”其實不然，只不過我對漢字的肩架結構有很多經驗，那是文革練出來的。

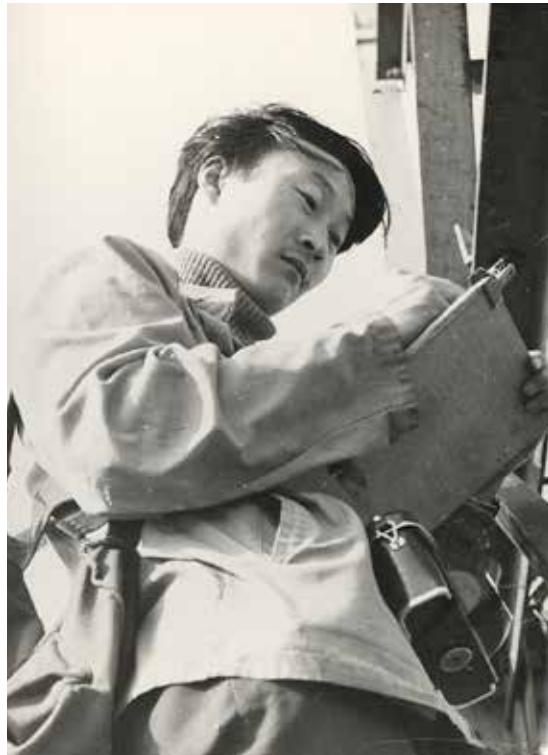
## 美院

說實話，當時我非要去插隊，除了覺得投身到廣闊天地挺浪漫，還有個私念，就是作為知青，將來上美院的可能性比留在城裏街道工廠更大。上中央美院是我從小的夢想。

由於《爛漫山花》，縣文化館知道有個知青畫得不錯，就把我調去搞工農兵美術創作，這是我第一次和當時流行的創作群體沾邊。我創作了一幅北京幾個紅衛兵去西藏的畫，後來發在《北京日報》上，這是我第一次發表作品。

正是由於這幅畫，上美院的一波三折開始了。為準備當年的全國美展，這幅畫成了需要提高的重點。那時提倡專業與業餘創作相結合，我被調到中國美術館與專業作者一起改畫。有一天在上廁所的路上，聽人說到“美院招生”四個字，我一下子膽子變得大起來，走上前對那人說：“我能上美院嗎？我是先進知青，我在這裏改畫。”意思是已經畫的不錯了。此人是美院的吳小昌老師。他和我聊了幾句，說：“徐冰，你還年輕，先好好在農村勞動。”我很失望，轉念一想，他怎麼知道我叫徐冰，一定是美展辦已經介紹了我的情況。當時幾所重點藝術院校都屬“中央五七藝術大學”，江青是校長。招生是學校先做各方調查，看哪兒有表現好又畫的好年輕人，再把名額分下去。從廁所回來的路上我就有預感：為了招我，美院肯定會把一個名額分到延慶縣來招我。

那年招生開始了，北大、清華、醫學院、外院的老師都到延慶招生，找我談過話。我母親打來電話叮囑我，不管甚麼學校都要上，我卻沒聽，一心等着美院來招我。我知道，如果學別的專業，這輩子當畫家的理想就徹底破滅了。招生結束，別人都有了着落，而美院的人遲遲未到，我不知道該怎麼辦。有一天，在路邊草篷裏避雨，有幾個北京人說招生的事，我心裏一激動，美院終於來了！細問才知道是電影學院招攝影專業的。看來美院是沒戲了，學攝影多少沾點邊，我把畫給他們看，他們當場就定了，我的材料被送到縣招辦。正準備去電影學院，美院的人終於來了，雙方磋商，還是



徐冰在任丘油田寫生，1978

把我讓給了美院。後來北影孟老師對我說：“你已經畫得很好了，電影學院不需要畫得這麼好。”後來同隊的小任頂了這個空缺，他後來成了國家第一御用攝影師，從鄧、趙、胡、江、胡以來的國家領導人的重要活動，都是由他掌機拍攝。

好事多磨。由於山洪郵路斷了，等我收到美院通知書，考試日期已過了好幾天。收到通知書時我正在地裏幹活，連住處都沒回，放下鋤頭就往北京的方向走。走到出了山，搭上工宣隊的車，直奔美院。我身穿紅色跨欄背心，手握草帽，一副典型的知青形象。主管招生的軍代表說：“還以為你們公社把你留下當中學美術老師了。考試都結束了，怎麼辦？你自己考吧。”他讓我先寫篇文章，我又累又急，哪兒還寫得了文章？我說：“我先考創作吧，晚

上回家我把文章寫出來，明天帶來。”他同意了。我自己關在一間教室“考試”，旁邊教室老師們關於錄取誰的討論，都能聽見。當時《毛選》五卷剛出版，我畫了一個坐在坑頭讀《毛選》的知青，邊上有盞小油燈，題目叫“心裏明”之類的。晚上回到家實在太累了，我給筆桿子同學小陳打了電話，請他幫我寫篇文章，明天早晨就要。老同學够意思，第二天一早，一篇整齊的稿子交到我手裏。那天又在戶外畫了張色彩寫生，考試就算結束了。和軍代表告別時，我請求看一下其他考生的畫。他把我帶到一間教室，每位考生一個牆面，一看我心裏就踏實了。我畫的那些王式廓風格的農民頭像，外加幾本《爛漫山花》，份量擺在那兒，我相信美院老師是懂得的。

我又回到收糧溝——這個古樸的、有泥土味的、浸透民間智慧與諺諺的地方、這個適合我生理節奏的生活之地。最後再“享受”一下辛苦，因為我知道我要走了，我開始珍惜在村裏的每一天。半年過去了，仍未收到錄取通知書。在此期間，中國發生了很多大事。文革結束了，高考恢復了。我私自去美院查看是怎麼回事。校園有不少大字報，其中有一張是在校工農兵學員寫的，是拒收這批新學員而重新招生的呼籲。我心裏又涼了。

沒過幾天，錄取通知書卻來了，我終於成了中央美院的學生，我將成為一名專業畫家。我迅速地收拾好東西，扛着一大堆行李，力大無比。村裏一大幫人送我到公路上。走前五爺專門找到我，說了好幾遍：“小徐，你在咱村裏是秀才，到那大地方，就有高人了，山外有山。”這太像俗套文學或電視劇的語言了，但我聽得眼淚都快出來了，心想，我真的可以走了，收糧溝人已經把我當村裏人了。

美院師生經過激烈爭論，還是把我們這批人當做七七級新生接收了。我的大學同學與中學同學截然不同，過去個個家裏都有問題，現在的同學“根正苗紅”，我像是成功混入革命隊伍的人。這些同學樸實平淡，人都不錯，我們和諧向上。

當時是入學後才分專業。我填寫志願書，堅決要求學油畫，不學版畫和國畫。理由是：國畫不國際，版畫大眾不喜歡。其實院裏

早就定了，我被分到版畫系。事實上，中國版畫在藝術領域裏是很強的。那時幾位老先生還在世，李樺先生教我們木刻技法，上課時他常坐在我對面，我刻一刀他點一下頭，這種感覺現在想起來也是一種幸福。好像有氣場，把兩代人的節奏給接上了。

中國社會正萬物復蘇，而我把自己關在畫室，在徐悲鴻學生的親自指導下畫歐洲石膏像，我已相當滿足了。我比別人用功得多，對着石膏像一坐就是幾個小時，新陳代謝似乎全停止了。別人都說我刻苦，但我覺得坐在畫室比起蹲在地裏薅籬子，根本不存在辛苦這回事。

美院一年級第二學期，最後一段素描課是長期作業，畫大衛。美院恢復畫西方石膏像和人體模特，是新時期藝術教育標誌性的事情。畫大衛對每個學生來說也是“標誌性”的。兩周的課結束了，接着是放寒假。我那個假期沒回家，請過去學畫的朋友過來一起畫，也算是分享美院畫室和往日情誼。

我寒假繼續畫同一張作業，是出於一個“學術”的考慮；我們講寫實，但在美院畫了一陣子後，我發現很少有人真正達到了寫“實”。即使是長期作業，結果呈現的不是被描繪的那個對象，而是這張紙本身。目標是完成的只是一張能夠體現最帥的排線法和“分塊面”技術的畫面，早就忘了這張畫的目的。我決定，把這張大衛無休止地畫下去，看到底能深入到甚麼程度，是否能真的抓住對象，而不只是筆觸。一個寒假下來，我看到了一個從紙上凸顯出來的真實的大衛石膏像，額前那組著名的頭髮觸手可及。深入再深入，引伸出新的“技術”問題——石膏結構所造成的光的黑、灰、白與這些老石膏表面髒的顏色之間關係的處理。(這些石膏自徐悲鴻從法國帶回來，被各院校多次的翻製，看上去已經不是石膏了，表面的質感比真人還要豐富和微妙。)我在鉛筆和紙僅有的關係之間，解決每一步遇到的問題，一毫米一毫米往前走。

快開學了，靳尚誼先生來察看教室，看到這張大衛，看了好長時間，一句話都沒說走了，弄的我有點緊張。不久，美院傳出這樣的說法，靳先生說：“徐冰這張大衛是美院建院以來畫的最好

的”。這是三十年前的事了，後來中國寫實技術提高很快，大衛像有畫得更好的。

這張作業解決的問題，頂得上我過去畫的幾百張素描。素描訓練不是讓你學會畫像一個東西，而是通過這種訓練，讓你從一個粗糙的人變為一個精緻的人，一個訓練有素、懂得工作方法的人，懂得在整體與局部的關係中明察秋毫的人。素描——一根鉛筆、一張紙，只是一種便捷的方式，而絕不是獲得上述能力的唯一的手段。齊白石可以把一棵白菜、兩隻辣椒看得那麼有意思，這和他幾十年的木工活是分不開的，這是他的“素描”訓練。

我後來與世界各地不少美術館合作，他們都把我視為一個挑剔的完美主義者。我的眼睛很毒，一眼可以看出，施工與設計之間一厘米的誤差，出現這種情況是一定要重來的，這和畫素描在分寸間的計較是一樣的。

大衛的事情之後，學校開始考慮應該讓徐冰轉到油畫系去，他造型的深入能力不畫油畫浪費了。可當教務處長向我暗示時，我竟然沒聽懂其用意，我說：“在版畫系這個班，大家一起畫畫挺好，就這樣吧。”既然我的專業思想已經穩定，他也就不再提起了。現在看來，沒轉成專業是我的命，否則我也許是楊飛雲第二。

老美院在王府井，我不喜歡那兒的喧鬧，去百貨大樓轉一圈，我就頭痛。當時除了“素描問題”的寄托外，情感依然留在收糧溝。不知道怎麼回事，特別想那地方，每當想到村邊那條土路、那個磨盤、那些草垛，心都會跳。這種對收糧溝的依戀，完全應該用在某個女孩子身上。我確實很晚才有第一個女朋友，有一次老師在講評創作時說：“徐冰對農村的感情就是一種愛情，很好。”

我那時最有感覺的藝術家，是法國的米勒和中國的古元；都和農民有關。看他們的畫，就像對某種土特產上了癮一樣。古元木刻中的農民簡直就是收糧溝的老鄉，透着骨子裏的中國人的感覺。王式廓的農民“畫”的好，但比起古元的，他的農民有點像在話劇中的。我那時就對藝術中“不可企及”的部分抱有認命的態度。有一種東西是誰都沒有辦法的，就像郭蘭英的嗓音中，有那麼一種山西大

24 姐的醋味，怎麼能學呢。而她成為一代大師，只是因為比別人多了這麼一點點。

這種對農村的“痴情”，也反映在我那時的木刻中。從第一次“木刻技法”課後，我刻了有一百多張掌心大小的木刻，我試圖把所見過的中外木刻刀法都試一遍。沒想到這些小品練習，成了我最早對藝術圈有影響的東西。這些小畫平易真摯，現在有時回去翻看，會被自己當時那種單純所感動（世事讓人變得不單純了，就搞現代藝術唄。）當時大家喜歡這些小畫，也許是因為經過文革，太需要找回一點真實的情感。這些小畫與“傷痕美術”不同，它們不控訴，而是珍惜過去了的生活中留下的，那些平淡美好的東西。這些小畫給藝術圈的第一印象如此之深，致使後來不少人大惑不解，他怎麼會搞出《天書》來？一個本來很有希望的年輕人，誤入歧途，可惜了。

古元追隨毛《講話》的文藝思想，我效仿古元，而“星星”的王克平已經在研究法國荒誕派的手法了，差哪兒去了。克平出手就相當高，把美院的人給震傻了。美院請他們幾位來座談。那時，他們是異數的，而我們是複數的；和大多數是一樣的。我和“我們”確實是相當愚昧的，但愚昧的經驗值得注意，這是所有中國大陸人的共同經驗。多數人的經驗更具有普遍性和闡釋性，是必須面對的，否則我們就甚麼都沒有了。

毛澤東的方法和文化，把整個民族帶進一個史無前例的試驗中，代價是巨大的，導致了一場災難。每個人都成為試驗的一個分子，這篇文字講的、就是試驗中一個分子的故事。發生過的都發生了，我們被折磨後就跑得遠遠的，或回頭調侃一番，都於事無補。今天要做的事情是，在剩下的東西中，看看有多少是有用的。這有用的部分裹着一層讓人反感甚至憎惡的東西，但必須穿過這層“憎惡”，找到一點有價值的內容。這就像對待看上去庸俗的美國文化，身負崇高藝術理想的人，必須忍受這種惡俗，穿透它，才能摸到這個文化中有價值的部分。除個別先知先覺者外，我們這代人思維的來源與方法的核心，是那個年代的。從環境中，從父母和周圍的人在這個環境中接人待物的分寸中，從毛的思想方法中，我們獲

得了變異又不失精髓的、傳統智慧的方法，並成為我們的世界觀和性格的一部分。這東西深藏且頑固，以至於後來的任何理論都要讓它三分。八十年代，大量西方理論的湧入、討論、理解、吸收，對我來說，又只是一輪形式上的“在場”。思維中已被佔領的部分，很難再被別的甚麼東西擠走。在紐約有人問我：“你來自於這麼保守的國家，怎麼搞這麼前衛的東西？”（大部分時間他們弄不懂你思維的來路）我說：“你們是波易斯教出來的，我是毛澤東教出來的。波比起毛，可是小巫見大巫了。”

在寫這篇文字時，我正在肯尼亞山實施我的《木、林、森》計劃。這個計劃，是一個將錢從富裕地區自動流到貧困地區；為種樹之用的、自循環系統的試驗。它的可能性根據在於：一、利用當今網絡科技的拍賣、購物、轉賬、空中教學等系統的免費功能，達到最低成本消耗；二、所有與此項目運轉有關的部分都獲得利益；三、地區之間的經濟落差（兩美元在紐約只是一張地鐵票，而在肯尼亞可種出十棵樹）。這個項目最能說明我今天在做甚麼，以及它們與我成長背景的關係。我的創作越來越不像標準的藝術，但我要求我的工作是有創造性的，想法是準確、結實的，對人的思維是有啟發的，再加上一條：對社會是有益的。我知道，在我的創作中，社會主義背景藝術家的基因，無法掩飾地總要暴露出來。隨着年齡增大，沒有精力再去掩飾屬於你的真實的部分。是你的，假使你不喜歡，也沒有辦法，是你不得不走的方向。

我坐在非常殖民風格的花園旅館裏，但我的眼光卻和其他旅遊者不同，因為我與比肯尼亞人還窮的人群一起擔心過、生活過。這使我對納盧比街頭像垃圾場般日用品市場，馬賽義人中世紀般的牧羊生活景象，不那麼好奇和敏感，從而，使我可以越過這些絕好的藝術和繪畫效果圖景的誘惑，抓到與人群生存更有關係的部分。

從這個邏輯講，可以說，這個《木·林·森》計劃的理論和技術準備，從七十年代就開始了。

我說：藝術是宿命的，就是誠實的，所以它是值錢的。

二〇〇八年七月於肯尼亞納盧比

這些舊作現在看來真的是很“土”的。不管是觀念上，還是技法上，都比不上今天的許多刻木刻的學生。但好在它們是老老實實的，反映了一個人，在一個時段內做的事情。近些年，國際上一些藝術機構開始對我過去的版畫發生興趣。我想，他們是希望從過去痕跡中，找到後來作品的來源和脈絡，這些舊作可以作為對我後來作品的注釋。

我學版畫幾乎是命中註定。“屬於你本應走的路，想逃是逃不掉的。”現在看來，對待任何事情，順應並和諧相處，差不多是最佳選擇。與“自然”韻律合拍，就容易把事情做好。“不較勁”是我們祖先的經驗，裏面的道理可深了。

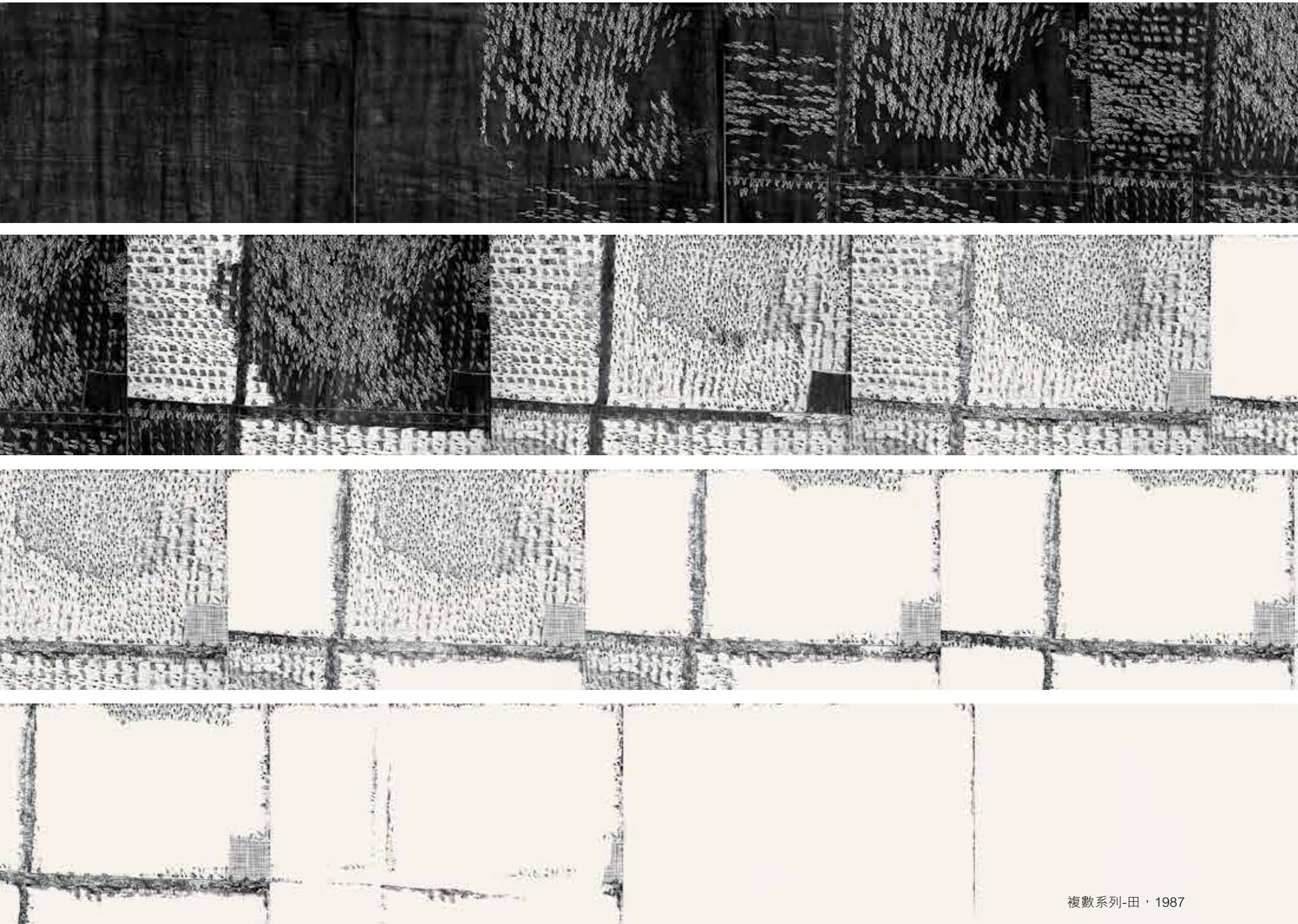
我本不想學版畫，可事實上，我從一開始就受到最純正的“社會主義版畫”的薰陶。從小，父親對我管教嚴厲得像一塊木刻板，少有褒獎之處。唯一讓他滿意的，就是我愛畫畫，有可能圓他想當畫家的夢(他解放前是上海美專的學生，由於參與上海地下黨的工作，險些被捕而肄學)。為此，他能為我做的就是：學校一清理辦公室，他就從各類回收的報刊上，收集美術作品之頁，帶回來，由我剪貼成冊。另外，在他自己的藏書中，最成規模的就是《紅旗》雜誌從創刊號起全套合訂本。這是我當時最愛翻的書，因為每期的封二、封三或封底都發有一至二幅美術作品，大多都是版畫，或黑白或套色的。因為版畫簡潔的效果，最與鉛字匹配並適於那時的印刷條件。共產黨的這種習慣，從延安時期就開始了。解放區版畫家的木刻原版，刻完直接就裝到機器上，作為報刊插圖印出來。中國新興版畫早年的功用性，使它一開始就準確地找到了自己的定位。由於藝術與社會變革之間合適的關係，導致了一種新的、有效的藝術樣式的出現。這一點我在《懂得古元》一文中有所闡述。這種“中國流派”中的優秀作品，被編輯精選出來與人民見面；經我剪貼成的“畫冊”，自然也就成了“社會主義時期版畫作品精選集”。加

上文革期間，獲得趙寶煦先生送的木刻工具、法國油墨和《新中國版畫集》等舊畫冊。那時沒太多東西可看，我就是翻看這幾本東西成長的。

中國新興木刻的風格，對我的影響不言而喻。這風格就是：一板一眼的；帶有中國裝飾風的；有製作感和完整性的；與報頭尾花有着某種聯繫的；宣傳圖解性的。這些獨特趣味和圖式效果的有效性，被文革木刻宣傳畫所利用，並被進一步證實。我自己又通過文革後期為學校、公社搞宣傳、出壁報的實踐，反復體會並在審美經驗中肯定下來。所以，上美院版畫系後，我可以自如掌握這套美學傳統，是因為我有這套方法的“童子功”。

上述之外，我與版畫的緣份也有個人性格方面的。比如說，版畫由於印刷帶來的完整感，正好滿足我這類人習性求“完美”的癖好，這癖好不知道是與版畫品味的巧合，還是學了版畫被培養出來的。

有時，藝術的成熟度取決於“完整性”。而版畫特別是木刻這種形式，總能給作品補充一種天然的完整感，這是由邊界整齊的“規定性”印痕所致。我在《對複數性繪畫的新探索與再認識》一文中曾談到：“任何繪畫藝術均以痕跡的形式留於畫面。但版畫的痕跡與用筆直接接觸畫面的一般性繪畫痕跡有所不同，一般性繪畫以運動中的筆觸形諸畫面。可謂流動的痕跡，它帶有不定性，具有豐富、生動、彈性的美。這構成直接性繪畫特有的審美價值。版畫畫面則是範圍明確、被規定的印痕。它有兩個極端的痕跡效果：A，由印刷轉於畫面的油墨或顏色，能達到極度的平、薄、均勻、透明，因此產生一種整齊、乾淨、清晰的美；B、由印刷壓力產生強烈的凹凸感，使媒材的物理起伏顯現於畫面。其堅實、明確、深刻，有一種可觸摸感的美感。規定性印痕之美，是被固定了的流動情感痕跡的再現。”明確肯定的“形”，是木刻家在黑與白之間的判斷與決定。它要求這門藝術必須與自然物像拉開距離，有點像傳統戲劇的“程式”與生活之間，既高度提煉又並行的關係。藝術形式與自然生活截然不同，但在各自系統裏又高度完整。版畫，一旦



複數系列-田，1987

30 印出來，就成為最終結果，自帶其完整性。這是其一。

其二，我對版畫的興趣，是以對字體的興趣作為連結的。“創作版畫”是西洋畫種；是西方知識分子的藝術，是西方的文人畫。其起源和生長是與宗教、史詩、鉛字、插圖這些與書有關的事情弄在一起發展出來的，類似中國文人畫是與詩文、書法同生的關係。鉛字與版畫印在講究的紙材上，真是人間絕配。這“配”出現的美，讓多少人一但沾上書，就再也離不開。而我從小受母親工作單位各類書籍史、印刷史、字體研究等書籍的影響引發的興趣，日後在版畫、印刷領域找到了出口。

其三，做版畫是需要勞動和耐心的，這勞動大部分是技工式的，看起來與“藝術”無關。這一點對我這種有手工嗜好的人，是從中獲得滿足的。把一塊新鮮的木板打磨平整得不能再平整；把油墨調勻，滾到精心刻製的板子上；手和耳朵警覺着油墨的厚度(油墨量是否合適，不是靠量，也不是靠看，是靠手感和耳朵聽出來的)。每一道工序按規定的程序走完，等待着最後掀開畫面時的驚喜。寫到這兒，我想起一件事。1991年在南德科達州、維米廉小鎮學習版畫、造紙和手製書時，工作室請來一位訪問藝術家，做為學生的我們為她打下手。當我用調墨刀在墨案上剛比劃了兩下，這位藝術家驚訝地叫起來，嚇了我一跳：“冰！你是不是調過很多油墨！”可能是我調墨的架勢把她給震了。我那時英語張不了嘴，很少說話。我心說：我調過的油墨、做過的版畫，比你不知道多多少呢。

我喜歡版畫還有重要的一點，就是：版畫的“間接性”——表達需要通過許多次中間過程才被看到——作者是藏起來的。這最適合我的性格，就像我和動物一起完成的那些表演性的作品，衝到前臺去，對於我是比登天還難的事。只能請生靈做“替身”，我躲在背後。這種“不直接”和“有餘地”是適合我的。

上面談了我與版畫的緣份。下面再談版畫作為一條隱性線索，與我後來那些被稱為“現代藝術”的關係。對藝術敏感的人，很容易看到這種聯繫。

我最早對藝術界有影響的作品是那些掌心尺寸的木刻小品；

有一百多幅，統稱《碎玉集》。之後，再次有影響的作品就是《天書》了。《天書》出來後，人們都去關注它，沒人再注意木刻小品之後、《天書》之前這段時間的創作。所以，不少人找不到我早期木刻與《天書》的聯繫。

八十年代中期，我開始對過去的創作產生疑問，這是從看了中國美術館舉辦的“北朝鮮美術展”開始的。這展覽上大部分畫面，是朝鮮的工農兵圍着金日成笑。這個展覽給了我一個機會，讓自己的眼睛暫時變得好了點，看到了比我們的藝術更有問題的藝術，像看鏡子，看到了我們這類藝術致命的部分。我決心從這種藝術中出來，做新的藝術，但新的藝術是什麼樣又不清楚。當時讀雜書多、想得多，但這畫該怎麼畫？實在是不知道。坐在畫案前，心裏念念不忘創作“好”作品，但提起筆只能是糊塗亂抹一陣。當時國內對現代藝術的瞭解非常有限，對國際當代視覺文化的資訊極為饑渴。文化的“胃”之吸收及消化功能極強，只要嗅到一點新鮮養料，我會先吃下去再說。日後反復咀嚼、慢慢消化，一點都不浪費。有一天我在《世界美術》上看到一幅安迪·沃霍爾重複形式的、絲網畫的黑白發表物，只有豆腐塊兒大小。我便開始對“複數性”概念發生了興趣，一琢磨就琢磨了好幾年。後來索性成了我碩士的研究題目。

我把版畫“複數”這一特性，引伸到“當代與古代分野核心特徵”的高度。在一篇論文中我舉了一些例子，大意是：古代是以“個人性”為特徵的，人們根據個體的身高定製“這一把”椅子。當代是“去個性”的，不管你個子高矮都使用標準化的椅子。當代生活，標準化使“複數”以鮮明的特徵強迫性滲入人的生活及意識中，標準間、用具、包裝、視頻等等。這是二十多年前的想法。今天回看，確實，當代是按“複數現象”日驅強化的方向發展的——重複的個人電腦介面比起電視螢幕，更廣泛地出現在世界的任何角落；數字複製讓“原作”的概念在消失；生物複製技術也在上世紀末出現了。這些，只是二十年間的改變，卻給傳統法律、道德、價值觀，商業秩序提出了難題，左右着人類的生活。比起二十年前那篇論文中列舉的“標準化的椅子”這類工業的“複數現象”；今天



石系列-1，1987

的現象更具“複數性質”。真不知道人類在下一個二十年，又會是怎樣的“複數性生活”。

版畫在藝術中是最早具有這一意識的畫種，這使它天生攜有“當代”基因。時代的前沿部分，如：傳媒、廣告、標識、網絡的核心能量都源於“將一塊刻版不斷翻印”這一概念。我那時談版畫藝術常說的一句話是：“《人民日報》有多大力量，版畫就可以有多大力量。”這在邏輯上是說得通的，就像智叟面對愚公的“子子孫孫是沒有窮盡的”回答，無言以對一樣。今天我們說到“複數的力量”，而將來，人類一定會面對“生物複製”的可怕。上述，是我認識當代趨向的管道；這不是讀書人的管道，而是在工作室動手中悟到的。這有點像北宗禪的修行方式：從手頭做的事、從與自然材料的接觸中，瞭解世界是怎麼回事。

版畫家在對材料翻來覆去的處理中，瞭解了材料作為藝術語彙的性能。這與當代藝術的手法有種便捷的銜接關係，這是版畫從業者的得天獨厚之處。這也是為什麼學版畫的人，表現出更能從“學院訓練”與“現代”手法之間轉換自如的原因。

“複數性”被我“實用主義”地用在了我“轉換期”的創作中。這期間我做了兩組實驗：對“印痕”試驗的《卵石系列》和對



石系列-2，1987

“複數”試驗的《五個複數系列》。特別是後者，可以作為我的舊版畫與後來的所謂“現代藝術”相連接的部分。當時與複數相關的思維異常活躍，這組畫，我像做遊戲般地找出各種重複印刷的可能，這些為以後的《天書》裝置做了觀念和技術的準備。四千多個字模源源不斷地重組印刷，向人們證實着這些“字”的存在。這效果可是其他畫種無法達到的。

還有一點值得提及的是；從這組木刻起我可以說：我會刻木刻了！木刻界從魯迅時代就強調“以刀代筆、直刀向木”，但有了行刀的新體會後，才敢懷疑：我和大部分中國木刻家，過去基本上是用刀摑出設計好了的黑白畫稿。刀法是經過小心安排，再按設定執行的結果。完成創作之外，少有像國畫家弄筆戲墨的境界。我當時直刀“亂”刻，像是找到了一點“戲刀”的感覺，這與前段“只能糊塗亂抹”的狀況有關。藝術上某種新技法的獲得，經常是無路可走或無心插柳的結果。

刻這組木刻時，王華祥常來工作室，他後來提到這組木刻對他的影響。他已是非常出色的木刻家了，我卻從此停止了木刻。我當時覺得：嘗到了什麼是“木刻”，就可以先放一放了。

1990年，我在城裏呆得沒意思，《天書》也受到一些人的批

判。我知道我馬上要出國了，那時一走就不知何時才回來。我決定把很久以來的“拓印一個巨大自然物”的想法實現了再走。我那時有個理念：任何有高低起伏的東西，都可以轉印到二維平面上，成為版畫。我做了多方準備後，五月，我和一些朋友、學生、當地農民，在金山嶺長城上幹了小一個月，拓印了一個烽火臺的三面和一段城牆，這就是後來的《鬼打牆》。有人說：這是一幅世界上最大的版畫。那時年輕，野心大、做東西就大。

七月，我帶着《天書》、《鬼打牆》的資料和兩卷《五個複數系列》，去了美國威斯康大學。在以後的十八年裏，我基本上是在世界各地的創作和展覽中度過的。生活、參與、跟隨着紐約東村、SOHO、後來的Chelsea到現在的工作室所在地布魯克林的Williamsburg，這些當時最具有實驗性的藝術圈的遷移。我和來自美國及世界各地的藝術家一樣，帶着各自獨有的背景成份，摻合在其中，試驗、尋找着裝置的、觀念的、互動的、科技的、行為的、甚至活的生物的，這些最極端的手段。出國時帶到紐約的這些舊版畫，一直壓在倉庫，再也沒有拿出來過。偶爾收拾東西看到它們，像是看另一個人的作品，倒也會被它的單純所觸動。版畫離我越來越遠，好像我從一開始就是一個極“前衛”的藝術家。可2007年我收到全美版畫家協會主席 April Katz 先生的信，信上說：“我非常榮幸能夠正式通知您，我們將於2007年3月21日，授予您版畫藝術終身成就獎。我們都非常期待您接受這個獎項。您的裝置作品將我們的視角引到文化交流等問題上。您對於文字、語言和書藉的運用，對版畫語言乃至藝術，都產生了巨大的影響。”我這才回頭審視自己的那些綜合材料的創作，與“複數性”和“規定性印痕”這些版畫核心概念之間，是否有一些關係。內行人一定會說不但有，還很強。它們是我的那些不好歸類的藝術中的一條內在的線索，也成為我的藝術語言得以延展的依據。

2009年6月

## 分析與體驗 ——寫給齊立<sup>\*</sup>的信

齊立：

你好！接你信之前，曾接到臺灣《藝術貴族》寄來的發於該刊1990年十月號關於《鬼打牆》那兩篇評文的質疑文章。文章的作者大動肝火，並有求得討論之意。討論固然好，但我卻覺得不意與他談清那些實質的文題，因他的疑問大部分是屬於思維範疇和尺度的不統一而致。他習慣用某些人為概念衡量別人的工作是否符合標準，而我要做的事情則是重新試驗某些概念的結果。度量衡不統一，賬算不清，先要解決的是單位換算的問題，與你不需要用時間在換算上。不管個人看法如何，你信上的思考倒是觸碰到一些關鍵的、值得去費腦子的問題。事情到了一定火候，說是去分析，不如說是去體驗，你的信像是在幫助我一起來體驗。

說到分析和體驗，我首先感到的就是累。我們這些畫畫的本來都是些手藝人，但當我們開始知道了藝術活動作為文化參與的實質目的時，我們則被捲入到一種無休止的窮盡思維的疲乏與困惑的深淵中。手藝人又都是些進入角色的、動真格的人，沒辦法，因為我們的方法是用自身體驗去尋找。自從人類想出了那些似畫非畫的文字，人們就開始了越來越複雜、越來越累，也就越搞不清楚地去想事情。要說我造那些“字”是想清算倉頡或史皇的這些罪過，但沒想到反被繞在其中，把本來簡單的事情越搞越亂了，弄得反倒不明白，讓別人也跟着受累。要說我們這些人都是屬於那些壞了心的人。

《析世鑒》發表以後，我曾收到過一些用我的那些“文字”給我寫的信，我看不懂他們是在清算我的罪過還是在表揚我。一切都是悖論，《析世鑒》對我更是一個大的悖論。它本是在無所適從

<sup>\*</sup> 齊立，1969年生人，1992年自肆離世，北京戲劇學院舞美系八八級學生，中國早期行為藝術家，導演王小帥曾根據齊立的故事為原型，製作故事片《極度寒冷》。

的焦慮中開始的，但結果還給我的是這行為自身促成的更焦慮的原初。這裏我給你抄一段當時的筆記：“《析》給人們提供了多意的讀解，也給我投入了新的困境，這困境反促使我去讀解它，讀解我與它的單獨過程和後來它所引起的。它的內容反過來常給我一些陌生思維的暗示，這種陌生感又幫助我重識其自身困境的清晰。被證明般地體驗了常伴世界和我的不適又無所適從的因由——思維狀態的習慣欲望所伴隨的鬆懈與焦灼的解脫行為的纏繞；在附加與努力的明確進展中鑄造着實質的原初，唯一的進展只是這命運覺悟到自身時一次次接近清晰的悲哀。這運轉具有一種必然的制約力，上了這個玩具機，似乎就不能停，直到把你搞到說‘算了’為止，而最後的解脫是認可。”你已經感受到了，《鬼打牆》這個“在心理空間和文化時間段上極度錯位”(尹吉男語)的行為的真實動因，確實來自於長期《天書》刻製結束後的結果所產生的“厭惡心理”與無奈。這就有一個問題，既然如此，為什麼不無休止地刻下去呢？我也要問自己。我想回答是：因為我們是體驗者、是搞藝術的人，是從人的出發點，而不是從佛教哲學觀聖人的出發點，因為我們着眼於人的問題。從刻字的小屋中走出來是重要的，它讓我明白了那睡眠般的狀態是怎麼回事，我們是怎麼回事。這自投羅網般的試驗及感覺所得到的是真正屬於你的，這不像在物質上或是規定上屬於你，而實際上倒是可以離開你的或隨時可歸屬別人的。另外，《析世鑒》的幾個異常的階段，讓我知道了是什麼在左右着我們這些患有藝術幻想症者的行為循環，一次次地把你帶進去，又一次次地把你投入到精神危機的深淵(這沒準正是使這個人的藝術不斷深化的途徑)。這種精神癱瘓狀態及明知的無奈狀態，反倒刺激我的活動轉化為一種對強刺激的無聊感的品嘗。似乎是在試驗般地故意製造一種異常，進而走近它，得以感覺不到它的存在。這像是自己騙自己般地進去，想抓到一點什麼，而後抓到的一定還是對意義問題的徹底清醒。一切五花八門的行為和付出只為了這一點的證明，因為我們這行當就是幹這個的，是我真正有興趣的，否則這日子怎麼過(我們去幹什麼？)？



《鬼打牆》工作照，1990，金山嶺長城

如果說《析世鑒》的過程是散失對封閉摧毀的體驗，那麼《鬼打牆》將是對異常的散失平息的體驗。它的現代方式的運轉、經濟的揮霍方式、記錄手段的安排性，以及它與傳播媒體的聯繫，社會機構的瑣碎的摩擦及世俗傳聞癖的關係，這一切都使這個階段行為變得莫名其妙起來。而作為參與者的我們，突然成了野外的一夥什麼東西，並與現代社會和意識的那一部分形成了一種很滑稽的關係。本是最普通的幹活行為變得異常起來，我們鄭重其事地把它當回事去做、鄭重其事地搭起巨大的腳架，而後再鄭重其事地拆掉它；一次次地上山然後再下山，鄭重其事地接受着辛苦。這作品過程本身簡單得只是拓片、幹活而已，本沒那麼多文化闡釋性和深刻含意可言，但這一切“故意”及人為意識，使這個階段抽空為一個很特殊的空間。你細想來，所謂藝術行為的性質是由這個意識到決定的，它在當今藝術中具有點石成金的作用。日前在紐約現代藝術博物館(MoMA)舉辦一個題為《高與低》(HIGH & LOW)的大型展覽，主辦者的思路是用大量的資料與近年來最重要的大師的作品進行對照，像是在狠狠地揭露這些不可一世的現代經典作品最通俗的

38 來源。你會發現無異於兒童的塗鴉行動，同樣是最俗氣的廣告形象、卡通畫片，以及等同於生活的普通行為，由於特殊的意識指向變成為最具有暗示性的活動。當今藝術的焦點部分，簡直是在意識製造的顛倒與錯位的異常態中進行的。《鬼打牆》對我個人來講，感興趣的是在特定意識制約下的與它之前及之後割斷的空間，以及相搏目的的扭結中所隱藏的新思維契機的可能性。階段性的極度興奮與疲乏，結果是導致精神上的抽空與無知覺，而這種感覺又是我帶着那一大堆辛苦的果實回到原狀態中才醒悟到的。有意思的是，瘋狂般的刺激的結束，與從刻字小屋中走出來的結果是同樣奇特的。如同一場認真的逢場作戲之後，離開Party時走在街上的感覺，真是一種不知道該去怪誰的感覺。

《鬼打牆》這過程開始了，我當然要把“戲”作下去，因為我與它的糾纏還沒有完。誰接觸它時都會問到怎麼展覽的問題，我都會有興致地描述它實現展出的情況，但目前為止卻還沒有一個合適的地方來實現它。在野外的瘋狂，簡直是在製造着給展出造成困難的策劃中。我有時想，這作品由於他的異常原因(而決不是因為他所包含的行為性)始終不能實現展出結果，也許倒真的是有意味的，它徹底完成了我1987年以痕跡形式將室外與室內空間倒錯的這個既簡單又荒唐的原初想法。

徐冰

1990年12月，於美國Madison

## 東村7街52號地下室

在美國生活已有十幾年，可我還是有一種初到美國之感，我也不知道為什麼總有這種感覺。

我1990年去美國，第一站是威斯康辛麥迪森，在那裏沒呆幾天，我就訂了一張去紐約的機票，像我的其他朋友一樣，急於去朝拜這個“中心”。但和大多數朋友不同的是：我沒有決定留下來，主要原因是我能感覺到紐約中國藝術家的困境，給我的感覺是：如果誰還想在紐約藝術圈做點什麼事情，誰就不懂得美國。但我既然來了，就想試一試，因為我總不明白現代藝術這塊東西到底是怎麼回事。兩周後我又回到了麥迪森，做我的所謂“榮譽藝術家”(Honorary Fellow)，在那呆了一年，做了我在美國博物館的第一個展覽。這展覽規模很大，效果也好，現在看來，這實際上是我在國外事業的開始。

展覽開幕第二天，謝德慶和艾未未開了一個卡車，從紐約橫穿半個美國來看我的展覽。這讓我很感動，但又不知道怎麼表示，因為倆人都是我第一次見面。早就知道謝德慶的東西被許多美國大學藝術或表演專業作為教材在研究，但此人看上去完全像一個苦大仇深的打工仔。艾未未帶着一種疑惑的眼神從遠處看過來；我當時被叫醒，穿着半長的睡褲，下來開門，他一定是詫異於；這麼辛苦來這裏接待他們的，竟是這麼一個迷迷糊糊的人和完全沒有整理過的房間。人不熟就沒話，先去看展覽吧。看了作品後我們的話才多了起來。不熟沒話，太熟了不認真談話，半生不熟時話又多又認真，所以那三天聊得很“徹底”、但具體內容我有點忘了，差不多都與藝術有關。我記得他們倆為我《天書》盒套上的一個裝飾線是否多餘爭論不休。當時我覺得未未是在“較枝兒”，故意逗德慶。後來接觸多了，特別是看到他們各自親手完善起來的工作室後，你就可以理解這場“較枝兒”了。這兩位差不多是我看到的在有些方面質量極高和對品味極苛刻的人。

麥迪森之後，我去了南德科達州的一個叫維米蘭的小鎮，學習西方傳統手製書的技術。“德科達”印地安語，就是“玉米地”的意思，可想而知，大部分西部片都是在這兒拍的。如果要研究美國本土文化，這是個好地方。由於麥迪森的展覽，我的作品開始被藝術界注意，加上過去在中國的基礎，那時已有不少展覽的邀請。從“玉米地”去任何地方都很麻，因為我始終持中國護照，那時中國護照還很不方便，去別國簽證手續複雜，每次都要去芝加哥或明尼阿波里斯辦理。我也知道這裏不是久呆之地。1993年3月我搬到了紐約，和艾未未一起住在東村7街52號。所以後來有人說，我在國外使用了農村包圍城市的策略。

我去紐約，正是艾未未計劃搬回北京的時候。我也省得再去找房子，把他的合同轉到我的名下不就好了。他是老紐約，房租錯不了。對於艾未未當時就有“東村教父”之說，他在街上走來走去，不管是黑道白道的人好像都敬畏三分。我和他在附近走幾趟，有點像黑社會老大向這一幫人提醒：“這是我哥們兒，以後多關照”。他外表給人這種感覺，但內心屬於細緻的人。他一直想手繪一張紐約的活動圖給我，把我愛去的地方標出來。有一天他真的畫起來，畫的極認真。我說，你就標在一張地鐵圖上就行了。後來我就有了一張上面標着“★Gay吧，進去注意”，“★聖瑪可書店，藝術書好”，或者一碗麵條、兩根筷子這類小畫的地圖。有一段時間我不在紐約，喻紅和劉曉東住在這裏。這張圖就轉到了喻紅手裏。我還記得向她交代圖上的內容時，她說了好幾次：“這張圖怎麼這麼好玩”。

7街地下室很有名，來過的人不計其數，住過的人也很多。這和未未的朋友多，也和我的來訪者多有關。影視界大導演張藝謀、陳凱歌、鄭曉龍、馮小剛，名角姜文、王姬等都在這住過或是工作過。傳說陳凱歌“一夜白了頭”的段子就是在這兒發生的。譚盾住紐約，不必在這留宿，但他是常客。他和未未熟，知道我已來紐約，請我們去吃飯，也想一起搞點東西。他做一手好菜，一點不比他的音樂差。那天告辭後，當我和未未回到住處時，譚和當時還是

女友的Jane卻在門口等我們，怎麼回事？原來送我們走後，他們又出來散步，遛彎到了這裏，我和未未路上連玩帶走，比他們走得慢。又進來聊了一通。臨走，未未從牆上取了兩件作品送給譚盾，反正也要走了，他不太在乎。老栗來紐約，想請他去住的人很多，但他願意住在這裏，地下藝術的領導喜歡地下的感覺唄。喻紅和劉曉東的孩子就是在這兒懷上的，回北京後生了個女兒。後來見面曉東說：“就是因為地下室的陰氣太重，才是個女兒。”他現在一定喜歡他女兒喜歡得不得了，但那時他多少有點重男輕女的思想。

這個地下室有名的另一個原因，是因為電視劇《北京人在紐約》有名。此片大部分室內場景都是在這裏拍的。它面積挺大，等於是整個樓的一層。裏面曲裏拐彎的空間很多。五年後我離開時才發現，後面還有一個小院。當時拍戲把牆噴黑了，就是王啟明剛到紐約時的地下室，臥室就是王啟明的辦公室兼談戀愛的地方。這房子裏的所有用具都是《北京人在紐約》的道具。拍攝的時候艾未未是房主，此劇在北京熱播時我是房主。一時這地下室恨不得成了大陸遊客的景點，很多來探親的父母都想找關係來這裏看現場。有朋友建議：你應該開一個咖啡館、餃子館，附帶攝影留念之類的，專門接待大陸遊客，一定發財。一通暢想之後，像是已經過了開咖啡館的癮。

這個地下室遠比王啟明的那個地下室奢侈多了。它位於紐約東村的中心，雖說是地下室，當時月租已是一千五百美元。這裏是朋克文化的發源地，1990年代初，朱利安尼市長整治紐約未見成效之前，這裏還能看到真正的嬉皮、朋克的影子。紐約和美國各地的憤青酷妹最愛光顧此地，大有生不逢時未趕上朋克輝煌年代之悲情。白天不少遊客，天一黑，真的東村人就都出來了。每天一到十二點，未未一定是說：“怎麼着？出去轉轉吧？”意思是街上該好玩了。出門左手是Homeless Sell，差不多應該譯成“流浪漢夜市”，我們去得最多。流浪漢、小偷、揀破爛兒的，一到這時候就把一天所獲拿出來炫耀和兜售，每天有新貨，應有盡有。在紐約沒有工作的人都自稱是藝術家，混在其中，淘些材料或便宜貨。警察帶着失

42 主在角落裏注視着，沒準兒丟失的寶貝隨時就會出現在眼前的地攤上。在東村看上去活得最興致勃勃的就是這些流浪漢了。他們有他們的圈子和講究，有些是專門收藏易開罐的，有些是專門在街上做裝置的，至於行為藝術，他們差不多隨時隨地都在做表演。我有一次去法國，居然看到一個東村的流浪漢在巴黎街頭行乞，這着實讓我吃了一驚，他像是我的一個影子。

紐約樓房地下室入口都是在大門的臺階下面，是個低於地面的小天井。拍電視劇時，門前留下了一個紅燈泡一直沒有去換它，也讓來人好找些。也許是這個紅燈的原因，這裏成了流浪漢和街頭女孩們做愛的場所。晚上在工作或在睡覺，有時能聽到外面有響動或喘氣聲，那一定是有人又在“幹事”。我一般是隨他們去，流浪漢和妓女的愛情多浪漫，也需要有個地方呵。有時沒注意，出門時正趕上他們在忙活，男的說：“Just moment！”（馬上就好！）邊提褲子邊往外走，女的還在那裏呻吟。我當時想過，在門上安一個攝像機，也許哪天能做個作品什麼的，但我經常是想到了就算做過了，沒有實際行動。

那時的東村還住着一些美國早期文化運動的重要人物，如阿倫·金斯伯格，他是“垮掉一代”的巨星，對一代人的思想有過深遠影響。他與男友一直住在東村的一個小公寓裏。在家門口看到他，你會覺得他只是一個鄰居老頭。對我來說，每天最好的時候是在五街角上的Cooper Diner吃早餐，在我習慣的位子對面，差不多每次都坐着一個永遠是身穿老式西裝、一頂黑禮帽、領口露出點花領巾的老太太。我們有時互相看看，因為有沒有客人都會有我們倆。有時會有一些年輕人來陪她喝咖啡或送花給她，甚至有電視臺來，只是拍她不動聲色地吃東西。我想，這老太太不定又是誰。有一次和她聊了幾句，她也說不清楚她是幹什麼的，也許我英文不好，她沒聽懂。或是我沒聽懂。

一次我去 Chelsea 轉畫廊，順道進了一家同性戀書店，進門先看到的就是這老太太的照片被印在一本厚書的封面上，放在重要推薦書的中央，原來她是 Quentin Crisp，美國同性戀運動的精神領

袖，《紐約時報》說她是“一個在世界上活得最具特色的人”，其實“她”是個老頭，所以她說不清楚自己是幹什麼的也情有可原。怪得很，好像在我知道她的“底細”後就再沒有見到過她，因為我沒有印象再見到她是什麼感覺。今天為寫這篇東西又想到她，網上 Google 她：老人1998年已去世，趕在臨終前他還是回到了英國老家曼徹斯特。紐約道之深，即使老紐約也會有“初到之感”。

1998年因為房租的不合理，我與52號樓的印度房東有了官司，惡人先告狀，但他卻敗訴，被罰款，但我們年底必須搬出去。我知道他一定不會退還我五年前那些押金的，但我離開前還是把這個地下室打掃得乾乾淨淨。因為它對我和對許多早期在紐約生活過的大陸藝術家，甚至那些電視劇的愛好者們，都具有特別的意義。

2004年，復活節，於柏林

## 這叫“深入生活”



尼泊爾《文字寫生》速寫本，1999

去年尼泊爾之行，朋友們問我去那兒幹什麼？我說是去“深入生活”，他們都覺得我在開玩笑。都什麼年代了，還“深入生活”。

“深入生活”是中國大陸二、三十年前特有的事。藝術家和藝術學生每年都要有幾個月的時間到農村、工廠或僻遠的少數民族地區，與當地的人民一起勞動生活，熟悉和瞭解他們，與他們交朋友，目的是把思想感情轉移到他們這邊來。同時收集創作素材，然後回到城裏進行創作，這就叫“深入生活”，是藝術家的必修課。被看作是搞出群眾喜聞樂見的好作品的前提。

我那時在中央美術學院，是深入生活的積極分子。因為我一心要成為一個有出息的藝術家。我最愛往偏遠的角落跑，因為那裏的人純樸。我有一張中國地圖，上面用紅線標着我去過的地方。紅線越來越密，我真去了不少地方。那時每個藝術家都習慣隨身帶一個“速寫本”，把身邊發生的生動的東西畫下來，這本子差不多就是照相機的作用。然後根據這些素材，經過篩選和加工，組成一幅內容深刻、主題鮮明的作品。這是我們當時理解的“藝術源於生活又高於生活”的藝術觀。那時，把零碎材料拼成一幅完美畫面的技術，很像手工的photoshop。

那時候，藝術家把深入生活當作提高認識和改造自己的過程。在生活中體驗到的事情，都可以用來檢查自己的思想。記得有一次我在地頭畫一位老農的肖像寫生，畫完後我請他在下面寫上自己的名字，這是一種尊重的表示。沒想到他看後很生氣，他嫌我把他的臉畫了這麼多黑道道。我解釋這是藝術，他說什麼是藝術，便更生氣，恨不得要打我。當時我覺得委屈。但在寫深入生活總結時我卻這樣寫道：“這件事使我進一步檢查自己藝術觀的問題；是把藝術和表現藝術技巧放在首位，還是把所表現的對象放在首位？這問題現在聽起來多幼稚，但細想想，即使今天我也不一定能回答得清楚。那時去一些窮困地區，經常有當地人拉着我們，反映地方幹部



徐冰與同去的藝術家在尼泊爾山，1999

如何腐敗、欺壓他們，又無處申訴的事。我開始不知道是怎麼回事，後來才明白，因為我院叫“中央美術學院”，在地方看來，不管你是幹什麼的，只要帶“中央”字頭的，一定是和中央政府在一個大院裏工作。通過我們，一定可以把他們的不滿直接反映給主席聽。確實在深入生活中體驗到的是在畫室裏得不到。讓我瞭解了真實的中國是怎麼回事。

八十年代中國大陸新潮藝術興起，“深入生活”成為一種過時的方式，也就沒有人再提了。我的藝術也有了很大的變化，並且對藝術與生活的關係也有了新的認識。1989年之後，新潮藝術受到嚴厲的批判，我的作品成了頭號批判對象，被指責為新潮藝術十大錯誤傾向的集大成——內容貧乏、思想空虛、荒誕頹廢、脫離生活等等。那時的文化界很沉默，不久我移居美國，開始參與西方當代藝術的活動，一幹就是十年，對過去那段深入生活式的創作也就忘得一乾二淨了。

1995年當芬蘭SATAM國家美術館策展人Maaretta Jaukkuri向我

介紹並問我是否願意參加“喜馬拉雅計劃”時，我很興奮，像是聽到了一句遙遠但又熟悉的話。我的第一個反映就是：這不就是我在中國時的深入生活嗎。我願意去，我已經很久沒有以獲取藝術靈感為目的去體驗一段特定的生活了。這可以給我一個機會去重新反思，在中國和在西方的兩個完全不同的藝術創作階段的得失。一個表面上近乎相同的形式和行為，卻來自於完全不同的時期、國度和藝術的觀念。

去年秋天，我帶着和以前一樣的心情和準備來到Kathmandu。坐在從機場到旅館的人力車上，我開始感覺有什麼地方不對勁，大概是我坐在人力車上享受着別人勞動的原因。這在過去是絕對不行的，應該和當地人“同吃、同住、同勞動”，這是很久以前的、又是根深蒂固的概念的暗示。我習慣地拿出速寫本和照相機，我想，我應該開始工作。可是，相機在手裏拿了一路，一張也沒有拍，不是因為Kathmandu對我不夠新鮮和刺激，而是我不知道應該對什麼東西感興趣；是對Kathmandu的貧困落後的現狀感興趣？是對文化習俗的異國情調感興趣？還是對在那個環境裏出現的可口可樂這類文明商標感興趣呢？都不是。因為我不習慣用一種知識分子的、或旁觀者的、憐憫的眼光；你真能為他們做一點什麼嗎？我也不習慣那種從所謂文明的角度，對未改變的傳統風俗大為欣賞的眼光。讓一部分人永遠保持一種與現代生活無關的狀態，誰來付這個代價呢？此時，我不知道怎麼用我的眼睛，我開始不熟悉這雙眼睛。這像是一雙我過去熟悉的、在中國的西方旅行者的眼睛。一雙比被看者優越的、獵奇的眼睛。我還不習慣自己的這雙眼睛，不習慣這種被看者體會看者眼睛的感覺。感到一種從未有過的深刻地身份和視點的轉換和不確定的懸浮感。這是此次尼泊爾“深入生活”最深刻的體驗，也是過去在中國無數次地“深入生活”都不曾有過的。當然這又是與我十年在西方的“深入生活”分不開的，只是通過尼泊爾的一段特殊的生活空間被驗證出來的。這其實是我現在真實的生活現實。

2000年4月28日，於紐約

第一次知道德里達這個名字，是在一篇評論我藝術的文章上，但忘記了是哪一年。從那以後，我發現許多中外學者、藝評家、學生論文都愛用德里達的理論來分析我的藝術，特別是《天書》那件作品，我把漢字拆解後組合成了一種誰都讀不懂的偽漢字。在文化人言必稱德里達的年代，套用“解構”理論來“解構”《天書》太合適了。既時髦又深刻。“Derrida”這個發音和“德里達”這三個漢字，對文化人來說已經完全不是一個人的名字，而完全是一個又耳熟又難懂的理論符號，熟悉到了一個已經感覺不到內容的程度。

這麼多人愛把我做的事與這個八杆子打不着的“德里達”扯到一起。有一段時間我覺得：不行，我要把“德里達”把“解構”是什麼搞清楚，否則自己都覺得不好意思。但說實話，直到現在我也沒有把任何一本他的書從頭到尾讀完過。他的理論到底是什麼，越讀越不清楚。有時覺得懂了，但多讀幾頁後又有點雲裏霧裏了。有時向懂行人討教，一時會覺得：噢，差不多是這麼回事，但過一段時間捫心自問：德里達的思想是什麼呢？除了“在場”、“蹤跡”、“回歸異延”、“他者的語言”之類一個接一個的概念外，更多的就說不上來。他的對既定結構的消解與海德格爾對西方形而上學的顛覆又好像是一回事。他又說：“解構是對生命的肯定”。這與“禪是對生命的肯定”有什麼不同呢？我知道事情一定不是這麼簡單，但這些對我來說只能是似是而非了。算了，也許我的思維不適應西方這套嚴密的顛過來倒過去的方法。把本來簡單的事情弄得有點複雜了。我想，我是真正的東方人，讀起中國哲學、禪學這套東西都覺得舒服得很。當然這裏也有玄的東西，但我天生不怕“玄”就怕“繞”。繞不是不好，只是我不習慣，東繞西繞就給繞亂了。玄多少心裏還有點兒底。我愛讀鈴木大拙的書，特別是他的一些帶有禪入門性質的小冊子。隨手翻開任何一頁，都能讀出一些感覺來。有感覺是因為不是從書中知道了什麼理論，而是感覺到又



徐冰與雅克·德里達，2000

說不出的東西被他說出來了。所以才會有舒服的感覺。有一段時間我出門都要帶上他的書，有點像那年頭去哪都帶着毛語錄。自從有一次在一本書上讀到海德格爾的一句話，我對西方哲學的不安才有所緩解。他在讀了鈴木的著作後說：“這正是我在我所有著作中所要說的。”這之後我心裏踏實多了。

2000年我接到一封紐約首府Aelbin公共圖書館的信，說他們在秋天準備搞一個題“書的結束”(Book Ends)的展覽及研討活動。其中將有一個包括Gary Hill等六位藝術家的聯展，和我的一個個展，因為我在這方面做過許多作品，為此他們會把德里達請來與我做一個研討活動。我不相信是這個符號的德里達，她們說就是這個德里達。

研討會是在10月的一天，兩組講演圍繞我的藝術和德里達的理論。我被安排在下午，會議主持Bernstein教授做了關於我和我的藝術的發言，並說了為什麼把我們兩個放在一起，帶有介紹性質。我做了題為“在視覺與書寫之間：關於我的藝術”的講演。之後有三位學者聯繫我的作品分別讀了論文。德里達的講演在晚上，David Will教授做了對德里達最新著作的介紹。接着德里達做了“書的結

50 束：數字檔案時代的到來”的演講。隨後也是三位學者就他的講演做了發言。坐在我邊上的U.C.Berkeley的博士生Nancy(也是我這組的一個發言者)對我說：“今天來了很多人，是因為你和德里達在一個房間裏。”她這麼一說我倒不好意思了。我可沒有這麼重要，我說：“完全是因為德里達。”

聽德里達講演我坐在最前排，我看上去聚精會神，其實是在欣賞他講演的風格。Nancy問我：“你聽得懂嗎？”我說：“聽不懂。”她說：“沒關係，我也聽不懂。”德里達在講臺上真的有現在年輕人愛說的“酷”的感覺。一頭白髮，臉上的肌肉屬於比較硬的那種。使用大量艱深的詞句，一口法語腔很重的英語，有時講着講着真的一段法語就出來了，不管下面的人是否聽得懂，他總是語氣堅定地往下講。總之，聽他講演，我感受最深的就是自己的聽力怎麼這麼差。

討論結束後我上前與他打招呼。走近他時我發覺，他在台下與臺上的感覺不太一樣。他屬於那種不愛說廢話的人，總有一點想說話，但又不知道說什麼的感覺。說出來的話語氣是通俗的，我的聽力也好了許多。他說：“我看了你介紹的作品和展覽，很特別，我喜歡那個蠶吐絲包裹手提電腦的那個作品，這個作品說了很多的意思。我是否可以得到一份這件作品的錄影資料，我要把它寫到我的書裏。”我說：“手提電腦叫Power Book，也是一種書。”他點頭。我知道我展覽的策劃人安排了他在我的展廳親自教授當地的小學生寫我的“英文方塊字書法”，但他並沒有向我提到這件作品，也沒有提到和他的“解構”這麼有關係的《天書》。我猜想，由於我的中國語法的英語，他一定也沒聽懂我的講演講了些什麼。我告訴他：“很多人談論我的作品都會用你的理論，特別是那件叫《天書》的作品。”我還補充了一句：“就是刻了很多假字的那件作品。”他只是點點頭，看來他對別人引用他的理論早就習以為常了。我接着說：“其實那時我還沒有讀過你的書，不懂得你的理論，如果我當時懂了，也許我就不會做這些作品了。”他還是點頭但開始有些笑意了。這時有人過來給我們照相，我注意到他只要一

面對鏡頭，總是做出一個姿勢和表情，這時我開始感到德里達並不是一個哲學符號，也是一個擁名自重的人。但這之後，當我繼續在各種文章上讀到“德里達，德里達”時，當我收到他的差不多一樣姿勢和表情的那些照片時，他像是又隱回到那個符號中去了。

前不久我們在整理工作室，一位助手交給我一個寫着“To: Mr Jacques Derrida”的信袋，眼神像是在問：這是怎麼回事？我說：“他已經去世了，那時他讓我寄些材料給他。”他問：“你怎麼沒寄呢？”我說：“我也不知道怎麼一直就沒寄。”我確實幹事有些拖拉，有時越是覺得重要，應該做的事情，就越慎重，就越不輕易去做。我想一定是由於“德里達”這三個字的份量讓我始終沒有把這份東西寄出去。

2005年12月20日

今年，我被歐美的一些機構邀請重展舊作《何處惹塵埃》，我被提醒：今年是9.11事件十周年。十年無法判斷其長短，但這個世界、一個國家和你自己，卻是實實在在地用掉了這一段時間。

十年前的9月11日早晨，工作室助手Marry上班第一句話就是：“快打開電視！有一架飛機失誤了！撞在雙塔上。”我紐約的工作室在布魯克林維廉斯堡，與曼哈頓隔河相望。工作室樓前，大都會街西頭的空中，聳立着兩幢龐然大物，那就是世貿雙塔。我立刻來到街上，正看到另一架飛機飛過來，實實在在地撞到第二座大樓上。又一個火團膨脹開來。此時的雙塔像兩個巨大的冒着濃煙的火把。不清楚過了多久，我開始感到第一座雙塔的上部在傾斜，離開垂直線不過0.5度，整幢大樓開始從上向下垂直地塌陷下去，像是被地心吸入地下。在詫異於只有一幢“雙塔”的怪異瞬間時，第二幢大樓像是在模仿第一幢的方式塌陷了。剩下的是滾動的濃煙。我看着這奇觀的發生，腦子裏的另一個畫面卻是1989年的北京。那一刻，我強烈地意識到——從今天起，世界變了。說實話，我眼看着兩座“現實”的大樓就這樣倒塌了，我卻找不到那種應有的驚恐之感；它太像好萊塢的大片了。

而對我情感真正的震動，是在第二天早晨走出工作室大門的一刻，我感到視線中缺失了什麼，原來，已經習慣了的生態關係被改變了。那段時間最讓我感動的，是一位紐約孩子家長的話，她說：9.11之後，孩子找不到家了，因為她告訴過孩子，只要看着雙塔就可以找到家。

事件後，整個曼哈頓下城被灰白色的粉塵所覆蓋。我從不收藏藝術品，卻有收集“特別物件”的習慣，做為生活在這座城市的一個人，面對這樣的事件，能做什麼呢？幾天後，我在雙塔與中國城之間的地帶收集了一包9.11的灰塵。但當時並不知道收集它們幹什麼用，只是覺得裏面包含着關於生命、關於一個事件的信息。兩年

後當我又讀到：“本來無一物，何處惹塵埃”這句著名的詩句時，讓我想起了這包灰塵。我開始構想一件作品——用這些“塵埃”做為裝置的核心材料。

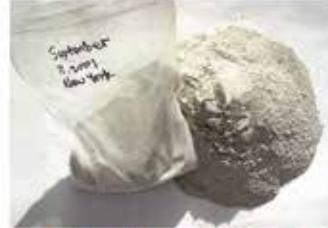
這兩句詩是六祖慧能回應禪師神秀的，神秀當時在禪宗界的地位很高，是上座。他為了表達對禪宗要旨的理解，寫了一首詩，為：“身是菩提樹，心為明鏡台。時時勤拂拭，莫使惹塵埃。”慧能當時只是一個掃地的小和尚，他在寺院牆上寫了一首詩回應道：“菩提本無樹，明鏡亦非台。本來無一物，何處惹塵埃？”由於慧能深諳禪宗真意，後來師祖就把衣鉢傳給了他。

這件裝置的計劃，2002年提出來後，由於事件的敏感，沒有展覽要接受它。兩年後，才首次被英國威爾士國家博物館的“Artes Mundi藝術獎”項目展接受。我將在9.11事件中收集到的塵埃吹到展廳中，經過24小時落定後，展廳的地面上，由灰白色的粉塵顯示出兩行中國七世紀的禪語：“本來無一物，何處惹塵埃”。展廳被一層像霜一樣均勻且薄的粉塵覆蓋，有寧靜、肅穆之美，但這寧靜給人一種很深的刺痛與緊張之感；哪怕是一陣輕風吹過，“現狀”都會改變。

這件作品發表後，獲得了很多好評，也引起了許多討論。在中國，主要集中在“當代藝術與東方智慧”的話題上，而各類英文紙媒及網媒上，卻集中在對使用9.11塵埃的意義上，因為畢竟是9.11的塵埃，畢竟死了那麼多人。作品發表後，我收到過一些來信，其中一封來自美國加州的美國歷史博物館的信，說他們知道我做了這件作品，並希望向我買一些灰塵，因為這個博物館裏有一部分內容是講9.11事件的。他們收藏有救火隊員的衣物、死難者的證件等，但就是沒有收集灰塵。我說：這些灰塵怎麼能出售呢？我覺得這件事情很有意思，它反映了當今不同文化背景下的世界觀和物質觀的不同。可是在佛教、猶太教和基督教，世界幾大原始教義的傳統中，對塵埃的態度卻有着類似之處，“一切從塵土而來，終要歸於塵土。”(every thing comes from dust and goes back to dust.)今天的人類與那些最基本的命題似乎已經越來越遠了。



從徐冰工作室看到的雙塔倒塌過程，2001



9.11塵埃出境過程，2003



塵埃本身具有無限的內容，它是一種最基本、最恒定的物質狀態，不能再改變什麼了。為什麼世貿大廈可以在頃刻之間夷為平地，回到了物質的原型態，其間涉及到政治、宗教、意識形態的衝突。但有時想到，超越其上的另一個原因是：在一個物體上聚集了太多的人為意志的、超常的、物質能量；它被自身能量所摧毀，或者說是這能量被恐怖主義利用、轉化為毀滅自身的力量。事件的起因往往是由於利益或政治關係的失衡，但更本源的失衡是對自然和人文生態的違背。應該說，9.11事件向人類提示着本質性的警覺，我希望通過這件作品讓人們意識到這一點。

在展廳入口處的牆上有一組照片，表述了我是如何把這些灰塵從紐約帶到威爾士的經過。當我準備去威爾士做這件裝置時，我才

意識到，這包灰塵要想帶到威爾士並非易事。國際間的規定是不允許把土壤、種子這類物質，從一個大陸帶到另一個大陸的。更何況是一包9.11的塵土(即使這包塵土沒有任何有害物質，為觀眾的安全起見，我們曾在威爾士的試驗室做過化驗)。有乘機經驗的人都知道，9.11以後機場安檢的“景觀”。怎麼辦，我想到用一個我女兒的玩具娃娃翻模，以粉塵代石膏，製作了一個小人形，它好像是我的一件雕塑作品——因為我是藝術家——被帶進了英國。之後，我們再把它磨成粉末，吹到展廳中。後來我覺得這個過程有意思，就把它作為裝置的一部分，充實了作品的主題。這個行為有一些“不軌”，卻涉及到一個極其嚴肅的問題——人類太不正常的生存狀態。

實際上，這件作品並非談9.11事件本身，而是在探討精神空間



《何處惹塵埃》，2004，英國，威爾士國立博物館

與物質空間的關係。到底什麼是更永恆，更強大的。今天的人類需要認真、平靜地重新思考那些已經變得生疏，卻是最基本且重要的問題——什麼是需要崇尚和追求的？什麼是真正的力量？宗教在哪？不同教義、族群共存和相互尊重的原點在哪？這，不是抽象的玄奧的學者式的命題，而是與每一個人活着相關聯的、最基本的事情，否則人類還會出更大的問題。

我的中國朋友們對9.11事件，在思想上的談論要比美國朋友更多，就像對中國的某一件事，美國人有時比我們談論得更有興趣。這十年裏，整個世界的人們對9.11的談論像塵埃在大地上的飄移，“平均地”，無處不在地被談論着，試圖從事件中找出意義，找到世界新的契機。唯有一點不同的是；美國人除此之外，還聚集了大量的精力，在對世貿重建計劃、“自由塔”、“紀念地”方案的爭論中。十年過去了，這些項目仍在討論和建設中。

提到9.11紀念地，我想再多說幾句。紐約市政府為將來建立紀念地，在清理廢墟的過程中，保留了很多紀念物；扭曲的建築鋼



《何處惹塵埃》，2004，英國，威爾士國立博物館

架、救火車的殘骸、救火隊員的衣物，被熱量、重力擠壓，碳化擰結成的板塊——每一個樓層被壓縮成只有10釐米的厚度，真像是億萬年前的地層，卻從中隱約可見雙塔內部的設施。最讓人不可思議的是，被微縮的文件櫃中，郵票大小的、炭黑色的A4紙上，驚人地顯現出堅硬的文字。紐約市政府留夠了紀念地所需的物件之後，他們決定讓世界各地政府機構或非盈利機構去認領剩餘的紀念物。我的一個朋友曾是9.11紀念地的藝術總監。近水樓臺的我，獲得了一塊帶着編號、離撞機位置下部的、雙塔一號樓的鋼架——它粗礦、巨大、經歷過輝煌和慘烈的時刻。在JFK機場巨大的倉庫中，已經看守了這些遺物近十年，看上去像印第安族裔的看守人問我：“你準備拿這件東西做什麼？”我說：“我先要把它運回到中國，因為在這個事件中，有100多華人喪生。”

此刻，我正在飛往紐約的班機上，今天的安檢比往常嚴了許多（整個世界被安檢了十年），因為又臨近這個特殊的日子了，此行，即是為了這個日子。《何處惹塵埃》這件裝置，目前正在紐約下城



《何處惹塵埃》工作  
照，2004，英國，威  
爾士國立博物館

的一個空間中緊張地佈置着，要趕在9.11之前對公眾開放。隔了近十年，這件作品第一次在美國展出。之前，它曾在美國之外的幾大洲展示過。這些十年前離開的塵埃，夾帶着其他地域的、不同氣息的塵埃，一起回到紐約曼哈頓的下城。

這裏，我用美國作家安諸·索羅門的一篇散文結尾的一段，作為本文的結尾：

徐冰在9.11之後虛空的日子裏，從下城收集到的這些灰塵，不僅是具有寓意的；它還包含着那個九月的微風中夾帶的尋常與不尋常的內容，融匯着那一天所帶來的獨有顆粒：大樓在倒塌中轉化成的粉末，從大樓中散落而出的、如枯葉般的紙片，以及人類質地的灰燼，所有這些在火和力的作用中，融合成一種統一的、永恆的純粹，並與每日的塵埃混雜在一起。過去十年，關於‘自由塔’以及9.11紀念碑的、冗長而毫無結果的爭論中，沒有人注意到，其實這座紀念碑早已在那裏：就是那些塵埃本身。

2011年5月

## 齊白石的工匠之思與民間智慧

我沒見過齊白石，我的老師和老師的老師們都見過。我生來看的第一個美術展覽是“齊白石畫展”，這是我與齊白石僅有的一點點聯繫。

我不記得兒時去過幾次中國美術館看展覽，但可以肯定的至少有一次，就是小學組織的參觀“齊白石畫展”。對於成天夢想着將來能成為“專門畫畫的人”的我，從西郊到市中心的美術館看展覽，那真是件鄭重無比的事情。美術館是好看的，翠竹、金瓦相映照，是只有藝術才可以停留的地方。那時還不知道有“藝術殿堂”這四個字。

中國的立軸畫一幅幅安靜地垂掛下來，世間竟然有這麼好看的東西。水和墨與宣紙接觸後所出現的是奇跡，每一筆都是絕無僅有的。由畫家之手讓水墨與宣紙相遇的時刻，水在棉質纖維間遊走，墨記錄這遊走的痕跡，在水被空氣帶走前的瞬間內，物質的性格在縫隙之間的“協調”或“鬥爭”之痕被“定格”。這是下筆的經驗、預感力與“自然”互為的結果，它在可控與不可控之間。這奇“跡”會感動每一個求天人合一、尚習性溫和的中國人：美感由生，我們民族的自然觀決定了中國畫種的特性。齊白石是戲墨的專家，是調控水與棉物矛盾的高手。在畫家之手與自然材料這兩部分的分配上，他總是給自然讓出更多的空間。他用筆用色極其吝嗇；筆與筆的疊加少，碎筆少，用色變化少。他很懂得等待自然天趣部分的出現，人為觸碰紙面的簡約與收斂烘托出自然質地的美感。同樣是宣紙，他的畫卻能調動出更多棉質的美感。

對水墨畫這些歪門左道的感想，是現在的我才有的。但在當時，齊白石的畫所傳遞的這種人間絕美，是任何人通過生理就可以感受到的。對一個從未見過真跡的孩子，那真像是在體內植入了一種成份，是伴隨終身的。

多年後，一度被“宣傳、創作”帶入藝術領域的我，被素描

造型埋住的我，又一次對齊白石產生興趣，是在翻看畫冊時被他的“蔬果冊”裏的那幅“白菜辣椒圖”上，兩隻紅得不能再紅的尖椒調動起來的。什麼人能把這辣椒看得這麼紅，只有那種對生活熱愛至深、天真、善意的眼睛才能看到的。我好像看到了白石老人藝術的秘密：他為什麼可以是在藝術史上少見的、越老畫得越好的人？因為，他越到晚年對生活越依戀，他捨不得離開，對任何一件身邊之物都是那麼惜愛。萬物皆有靈，他與它們莫逆相交了一輩子。他們之間是平等的，一切都是那麼值得尊重與感激。他晚年的畫，既有像是第一次看到紅辣椒的感覺，又有像是最後再看一眼的不捨之情。愛之熱烈是恨不得能把一切都看在眼裏帶走的。這是超越筆墨技法的，是“筆墨等於零”還是“不等於零”範疇之外的。

在這之後，白石老人的藝術再一次給我的驚奇和吸引，是在北京畫院美術館看到他那些未完成的工筆草蟲頁子。這些大約是1925年前後畫的，那時他六十多歲。據傳，老人是擔心自己年事高後再也畫不了這些他喜愛的小生命，趁眼力、精神尚好時，先把這部分畫好放在那裏，將來再添加上花草大寫意。

這批畫使我強烈感受到他對這些小生靈的喜爱，以致到達近乎“儀式化”的程度。讓我想起歐洲生物標本繪製家的作品——用最精細的毫釐，用人所能及的程度將對象描繪，才對得起自然造物之精彩絕倫。在這些寸尺大小的紙頁上，僅有的一兩隻小蟲，給人一種從未有過的生命尊嚴之感。

我們從他五十八歲時的一篇《畫蟋蟀記》小文中，可見其對自然造物關注的程度：

余嘗見兒輩養蟲，小者為蟋蟀，各有賦性。有善鬥者，而無人使，終不見其能。有未鬥之先，張牙鼓翅，交口不敢再來者；有一味只能鳴者；有或緣其唯一怒而鬥者；有鬥後觸鬚即捨命而跳逃者。大者乃蟋蟀之類，非蟋蟀種族，既不善鳴，又不能鬥，頭面可憎。有生於庖廚之下者，終身飽食，不出庖廚之門。此大略也。若盡述，非丈二之紙不能畢。



齊白石未完成的草蟲作品

齊白石應該從未受過西學的訓練，但如果把這段文字與一張蟋蟀畫稿並置，則全然是生物學、動物類、昆蟲科教科書中的一頁。科學家的工作與工匠的技能有時是有重疊的部分。

這種行為讓我好奇的是：齊白石以“兼工帶寫”著稱，當費時耗神的工筆草蟲畫好了，大寫意的花枝部分是可以信手揮就的。他為什麼不一氣畫完，而要存到若干年後再去完成呢？在全世界也沒有見過有哪個畫家來這一手的，莫非是出於商業的考慮？“九十三歲白石老人”、“九十四歲白石老人”與“九十五歲白石老人”價值是不同的？在他六十六歲時寫給友人的信中說：“白石倘九十不死，目瞎指硬，不能作畫，生計死矣！”他擔心藝術的生命和生命本身。我也在替他想：當補齊大寫意後又該怎麼落年款呢？不得而知。

還有一種可能是：他要在力所能及之年把這一絕技發揮和用盡。確實，人在某個階段，不把這階段該做的事做透徹，將來是要後悔的。另外，手藝人總有對“工藝”不能丟舍的癖好。滿足於一點一點地把自己可控之下的一件事情做到最好。事情重要與否的考量已不重要，這嗜好本身就是目的。能看出，他畫這類畫時是上癮與興奮的。在一幅年代不詳的工筆小蝦畫作上的提款為：“此小蝦乃予老眼寫生，當不賣錢。”他真實的動機是什麼呢，真是“奇”白石。

也許，我們對他的許多不解，是由於我們不懂得“工匠之思”，我們沒有走街串巷靠斧斤生活的體驗和視角。我們有文化史的知識和批評的訓練，但我們沒有與他平行的“民間智慧”。也許我們雖然從美術學院畢業，但仍不瞭解自己手裏做的“活”與現實是一種怎樣的關係，是什麼使我們可以成為一個以藝術為生的人，用什麼與社會交換，或者說懂得社會需要你做什麼。

總之，齊白石的工匠之思與民間智慧讓他得研究者總有搞不懂的部分。他像是生來就具有解決“雅俗”這對讓文化人永遠頭疼的、藝術與商業這類不好直面的、能品與逸品這些藝術圈永恆的等級問題的能力，以及把傳統手法與當下生活拉近的能力。

畫畫在白石老人是日常的事，是每日的勞作。有點“一日不做



齊白石《白菜辣椒圖》，1957

不得食”的意思。“為大眾”與“為市場”在他老人家眼裏是一件事。從做木工到做畫家，就像從“粗木作”到“細木作”的改變，都是手藝、都是營生。

從老舍夫人胡絜青的描述中得以瞭解：“他解放後仍是自訂潤格都不高：每尺收四元，後來還是琉璃廠南紙鋪為他抱不平，催他增到一尺畫收六元，有工筆蟲草或加用洋紅的加一倍。都是嚴格按照成本和付出的勞動來收費的。”

可以看出在他心裏對自己工作性質的界定：他一定很不習慣藝術家的那種特殊與清高，而始終是謙卑本分的。這使他從未離開過

64 “藝”和“術”的本質。藝術就是藝術，沒有那麼玄奧，是簡單快樂的事情。

與上述有關的另一方面，是齊白石藝術的“波普”性。波普藝術是西方現代藝術的詞彙，於上世紀中出現於英國，隨後鼎盛於美國。把齊白石的藝術與“波普”相提並論會有些彆扭，但即使將齊白石藝術中“人民性”、“喜聞樂見”、“雅俗共賞”等概念全用上，還是不足以說明其藝術與普通人關係的特別之處。

齊白石可以說是世界上被複製量最大的藝術家之一。在60、70年代白石的蝦、小雞、牡丹這類繪畫，通過一種特殊的生產工藝，被大量複製在暖水瓶、茶杯、臉盆、床單、沙發靠墊這些幾乎所有家庭都需要的日常用品上。70年代我在太行山畫畫時，曾順道去河北一家印染廠參觀過。一個花布設計人員(確切說應該是“設計工人”)，一天要拿出幾種圖樣。他們把齊白石的花果形象做成方便的鏤空版型，配印在花布的圖案中。齊白石的造型成為典型的“花樣元素”，就像早年齊白石描摹的那些麒麟送子、狀元及第等圖樣，用於木工雕花中一樣。

在西方有一個詞叫：commodification(商品化)，即是一種將經典藝術市場化，產品化的工作或生意。如美國塗鴉藝術家凱斯·哈琳的作品形象，由以他命名的公司代理複製在各種產品上，而我們齊白石的藝術是被全中國的日用品生產領域“commodified”的。

齊白石的意義和價值被中國版的“商業化”作了最大化的發揮。在中國“社會運動”、“集體意志”的那些年代裏，在中國人民大幹快上的建設中，在群情激昂的批鬥會後，當我們需要洗把臉時，生動的蝦群仍然在盆水中游動；在動亂的大背景下，工宣隊代表送給新郎新娘的暖瓶上，仍然是齊白石的牡丹花、和平鵲。白石老人通過他眼睛的選取和用他的藝術，為蹉跎年代的中國人保留着一份美好的、情趣的生活。在中國人內心情感中，到什麼時候這些都是不可缺少的。

最近收到湖南美術出版社的《齊白石全集》，愛不釋手。從資料中得知，我兒時看過的第一個美術展覽，是1963年世界和平理事



齊白石題字，1950

66 會推舉齊白石為“世界十大文化名人”之際，在中國美術館舉辦的盛大的紀念展覽會，那時我上小學二年級。

此文結尾，我還是要引用白石老人以下這段已經被研究者反復引用過的話：

正因為愛我的家鄉，愛我的祖國美麗富饒的山河土地，愛大地上的一切活生生的生命，因而花費了我的畢生精力，把一個普通中國人的感情畫在畫裏，寫在詩裏。直到近幾年，我才體會到，原來我所追求的就是和平。

多麼樸實又崇高的世界觀，這是中國人生活的態度和方法——對人類的善意，對自然的尊重，對所有生命的愛。面對世界今天的局面以至未來，這段出自一位中國老人的話，將會被更多的人不斷地引用。

2010年10月

## 懂得古元

月中，在日本忙完展事回京，才知古元先生兩月前已辭世。人固有一死，作為一件事，友人說得平靜，但這對我卻是件大事，因為在我看來，古元是少有的了不起的藝術家，而且我與他似乎有一種特別的關係。這不是指某些具體的事件和藝術對我的影響，確切地說，古元和他的藝術在我思維的網絡中是一個座標，這就像棋譜上的幾個重要的“點”。在我前前後後尋找的幾個大的階段中，在我需要“辨別”時，總會遇到它，作為一個問題和參照，我必須面對它而不能繞過去。

還在小學時，我寫過一篇作文，題目就叫《我愛古元的畫》。因為當時的作文選中有一篇範文叫《我愛林風眠的畫》，所以我就模仿了一篇。模仿是最省事的，我可以把古元的《京郊大道》《玉帶橋》與春遊的感受聯繫起來，當時古元的畫吸引我的是那些大圓刀，我覺得一刀一刀刻得很利索。這！是藝術。

我家在北大，“文革”中我們這個園子裏“黑五類”特別多，我也成了“狗崽子”，但也因禍得福。一些先生為了少惹麻煩，清理舊物，知道我愛畫畫，便把收藏多年的藝術書籍轉給我。其中有德國、俄國的繪畫和解放區大眾美術工廠的出版物，以及魯迅編的《新中國木刻集》等。我開始看到了古元早期的木刻，只覺得比後來的顯得粗糙些，但刻得老老實實的，和畫中的人一樣。

又過了很多年我去插隊了，在北方的一個山村裏，那地方很窮，但人很淳樸。也許因為沒有什麼大不了的事情，人的舉止動作都很慢、很簡單，也有意思，穿戴、說話、辦事都沒多大變化。因為就這麼幾戶人，誰家怎麼回事，說不說從根上都知道，所以也就一是一、二是二的。當然也有政治和黨的領導，但都是被“鄉里鄉親”化了的。那時帶在我身邊的一點寶貝中，就有那幾本畫冊和我自己剪貼的古元的木刻與其他的一些版畫。當時我覺得我所在的這個村子的一切真像古元木刻的感覺。這一點使我印象很深。



《爛漫山花》，1974-1976

1977年我從農村來到美院，開始學習藝術。楊先讓等幾位先生講得最多的就是古元了。當時的最高追求就是表現好生活氣息和人物的味道，特別提倡古元式的味道。我們是工農兵大學生，文化上有缺陷，但也有長處。比如說，我可以在很多方面切切實實地理解古元的藝術，因為我在古元木刻的環境中生活過。我開始學習古元，試着把那些記憶中打動過我的細碎的情境，用木刻的語言表達出來。古元先生也肯定我的藝術追求。但我後來發現，我尋求的一種東西似乎是總也抓不到，這小到那村口的一個土坡的感覺。我可以從古元的木刻中找到這個土坡，但當我試着刻畫它時，一經轉印出來，卻已經不是那個土坡了。這時我已經開始感覺到古元的不得了。屬於他的那一部分是不可企及的。也許有些先生的木刻是可以學的，因為它是“知識的”，但古元的木刻是沒法學的，因為它是沒有技法的，是“感覺的”。這是我刻了幾百張木刻之後才體會到的。看他木刻中不過兩寸大小的人物，就像讀魯迅精闢的文字，得到的是一種真正的關於中國人的資訊。讓我們懂得我們這“種”人根本上是怎麼回事。我認為在這一點上沒有哪個畫家能和古元比。

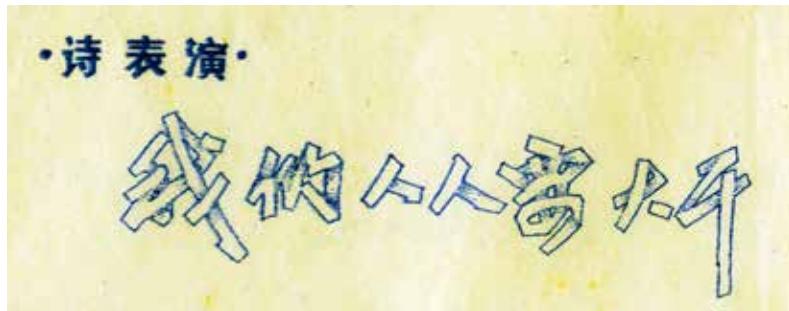


《爛漫山花》，1974-1976

中國古代文士不善畫人，即使畫人也多是山水意境之點綴。後來學了西法，又太會畫人，太會把人物安排在自己的技術中。如果說古元給我們的是生活中的中國人，那其他許多人的作品給我們的則是話劇中的中國人。我曾經和古元的農民一起生活過，但我決不敢生活在其他人表現的農民中。總之，都是農民，卻不一樣。

後來我留校了，因為我“學”得好。1982年前後，我有一些機會可以出國學習。但這種大的變動無疑會影響到我的藝術創作，我拿不準，當然要徵求古元的意見。他說：“你的路子適合在國內發展。”這話對我像是得到了一次藝術上的認可，從而滿懷信心地繼續着我要做的事情。任何事只要你一個勁地鑽下去，都能悟到一些或昇華成另一種東西，我很慶幸在那個節骨眼上，這個建議導致的後來的結果。

事情過去了才會清楚。我當時迷古元的藝術，其實並不懂得古元，或者說只懂得一部分的古元。也許是因為太愛一個東西，你看到了就足夠了，不必再去問裏面的東西。和許多同行一樣，只看到古元那一代藝術家從生活到藝術的方法和樸實風格。以堅持深



《爛漫山花》(局部), 1974-1976

入生活類比一種方式，彌補達到古元境地之不足。而在願望上對這種方式及風格模仿和繼承得不走樣，反倒使這種經驗變異、退化為一種采事忘意的標本捕捉和風俗考查，以對區域的、新舊的類比做為把握生活最可靠的依據。似乎誰找到了北方鞋與南方鞋的不同，誰就發現了生活。這種對局部現象和趣味的滿足，使創作停留在表層的、瑣碎的、文人式的狹窄樊籬中，反倒失去了對時代生活本質和總體精神的把握，與社會現實及人們的所思所想離得遠了。又由於對這一經驗的信賴，而只顧忙於形式效仿。一方面，效仿成為習慣，以此道對付一切認為好的東西，包括西方的或身邊的；另一方面，不對這一經驗作規律及方法論的探討，深入到藝術文化學、社會學層次的研究，不能將其精髓有效地運用於新階段的創作和對待又出現的藝術變革現象。這種情況同樣也出現在曾參與過這批優秀創作的部分藝術家本人身上，這確實也是一種局限。

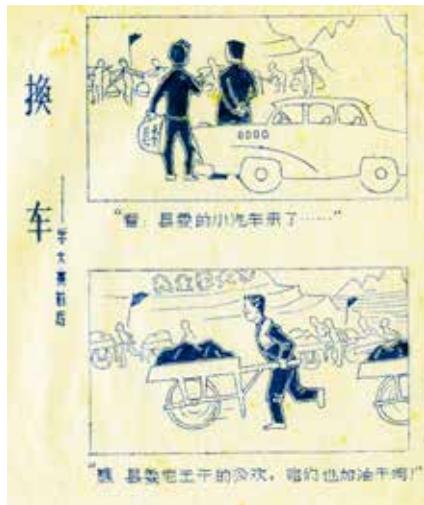
在美院讀書時，通過李樹生先生講授的《革命美術》這段藝術史課，我們瞭解了古元藝術的背景。但當時除了應付一門課外，與自己的畫並沒多大關係。在美院有先生講藝術史論，有先生講藝術技巧，但我總覺得中間還缺少一個環節，大部分學生畢業了也不能把兩者聯繫在一起。我不懂古元是因為我不懂這個關係，不懂這個關係也就不懂藝術是怎麼回事。把古元的藝術放在這個關係中才能找到更多的信息。



《爛漫山花》(局部), 1974-1976

古元那個時代之前的中國藝術之陳腐不用說了。西學東漸、社會動盪，到20世紀30年代藝術界更顯出紛爭的局面(和現在差不多)。借西開中的一支，討論焦點大體限於借西方古典還是西方現代之爭。汲古潤今的一支部分繼續“海派”變法，部分做點西法中用的曖昧試驗。這兩支的共同弊病在於學術與社會脫節，陷於東、西、新、舊之法所佔比重多少之爭。嶺南畫家多有投身社會革命，雖然作品時有某些新物點綴和政治暗示，但其政治與藝術身份基本是分離的，畫畫時即是雅士，出現了少有的政治上激進、藝術上溫和的分離現象。發生在國統區的木刻運動，以為大眾、為人生的藝術主張，顯示出特別的參與力量。這一支由於藝術目的直接和緊迫，方式上的“直刀向木，頃刻能辦”，基本上直接挪用外國木刻技法為時下的革命所用，還來不及真正顧及藝術自身語言問題。丁聰等文人對社會時弊作了犀利批判，基本屬於用通俗手法表示其政治態度的個別現象。在眾多的嘗試與努力中，以古元為代表的解放區的一代藝術家，卻在不為藝術的藝術實踐中取得了最有效的進展。藝術的根本課題不在於藝術樣式與樣式之關係，也不在於泛指的藝術與社會文化之關係，而在於藝術樣式與社會文化之間的關係。藝術的本質進展取決於對這一關係認識及調整的進展。

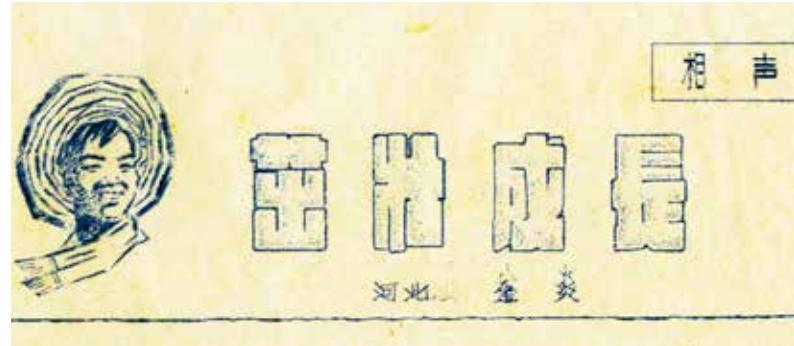
解放區的藝術來自於社會參與的實踐，而不是知識圈內的技法改良。它不是政治實用主義的藝術，對藝術自身問題作過細緻的改



《爛漫山花》(局部), 1974-1976

造和建設。它沒有舊絲綢的腐朽氣，也沒有消化不良的西餐痕跡，是一種全新的、代表那個時代最先進的一部分人思想的藝術。由於這思想與人民利益相一致，它又是平易近人的藝術。這並非某些聰明藝術家的個別現象，而是以一種新理論為依據的：一批藝術家在一個時期共同工作的結果。作品也許還不精緻，但觀念卻已極其精確和深刻，它具備了所有成功的藝術變革所必需的條件和性質。我始終都在尋找古元魅力的秘密，原來這魅力不僅在於他獨有的智慧和感悟力，而是他所代表的一代藝術家在中國幾千年舊藝術之上的革命意義。不僅是其藝術反映了一場革命運動，重要的是一切有價值的藝術家及其創作所共有的藝術上的革命精神，實際是一種真正意義上的“前衛”精神。我始終不知道該如何稱謂這種精神。把古元與“前衛”放在一起談人們會不習慣，但說法不同，核心是一個，即：對社會及文化狀態的敏感而導致的對舊有藝術在方法論上的改造。

當我明白了這一點時，我才開始懂得古元，才開始懂得去考慮一個藝術家在世界上是幹什麼的，他的根本責任是什麼；才懂得試



《爛漫山花》(局部), 1974-1976

着去做我們這一代人應該做的事情，並問自己怎麼去做的問題：今天我們有像古元他們那時明確的觀念和落腳點嗎？有他們對社會和藝術的誠懇嗎？我沒有把握去回答，而僅有的把握是我知道了去思考它。這時我的藝術才開始有了變化和進步。看上去離一種東西遠了，卻與它的靈魂更近了。

這篇悼念的文字寫到這裏倒像一篇思想彙報了。雜七雜八說了這麼多，結果可歸結為一句話，也就是如何“繼承革命前輩的優良傳統”。這句話已經被說得很煩了，但事情卻還沒有做好，有時忠實的、情感的、樣式的繼承也許是背離精髓的。用舊的師承方式來對待前人的或一個新的成果，這是長期以來的癥結所在。歷史的迴圈好讓我們把前輩的業績梳理得更清楚，但歷史的深度卻在於這迴圈的似是而非中永遠留着一個謎底，測驗着人們的弱點和淺薄，以把銳敏與平庸區分出來。

古元先生已經不在了，但我終未成熟的藝術觀說不定哪天又會陷入迷霧中，而我思維網絡中的那個座標在我需要辨別時，一定還會遇到它。

1996年，於紐約東村



《爛漫山花》（美術插頁），1974-1976



《碎玉集-大草垛》，1985



《碎玉集-農家》，1985

## 畫面的遺憾已減到最小，可以放手了 ——關於李宗津先生



李宗津《飛奪瀘定橋》，1951

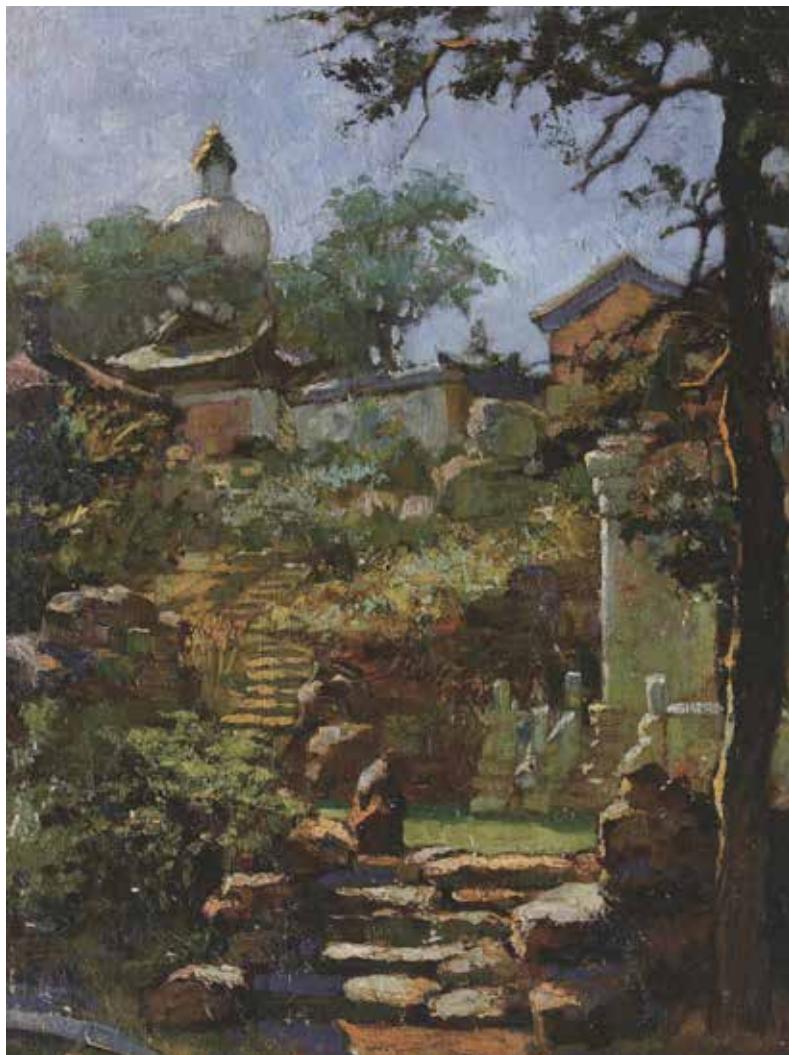
回國後由於工作的關係，我參與過不少畫展的籌辦。現在要為李宗津先生做展覽，這對我是有些特別的。這層特別的內容，我曾在幾年前的一篇談七十年代的散文中記述過：

北大在郊區，身邊的人與美術圈沒什麼關係，我很晚才由母親辦公室同事的介紹，認識了油畫家李宗津先生，他是我上美院之前求教過的、唯一的專業畫家。李先生住北大燕東園厚牆深窗的老樓裏，他拿出過去的小幅油畫寫生給我看，那是我第一次感受到真正的油畫魅力。李先生看我能看進去，又把兩張大些的畫拿出來，有一張《北海寫生》是我在出版物上看到過的。在他那裏的時間，像是一個沒有“文革”這回事的、單獨的時空段。它與外面熱鬧的美術創作無關，是秘密的，只有在那種古老教堂的地下室，牧師與小修士之間才有的……

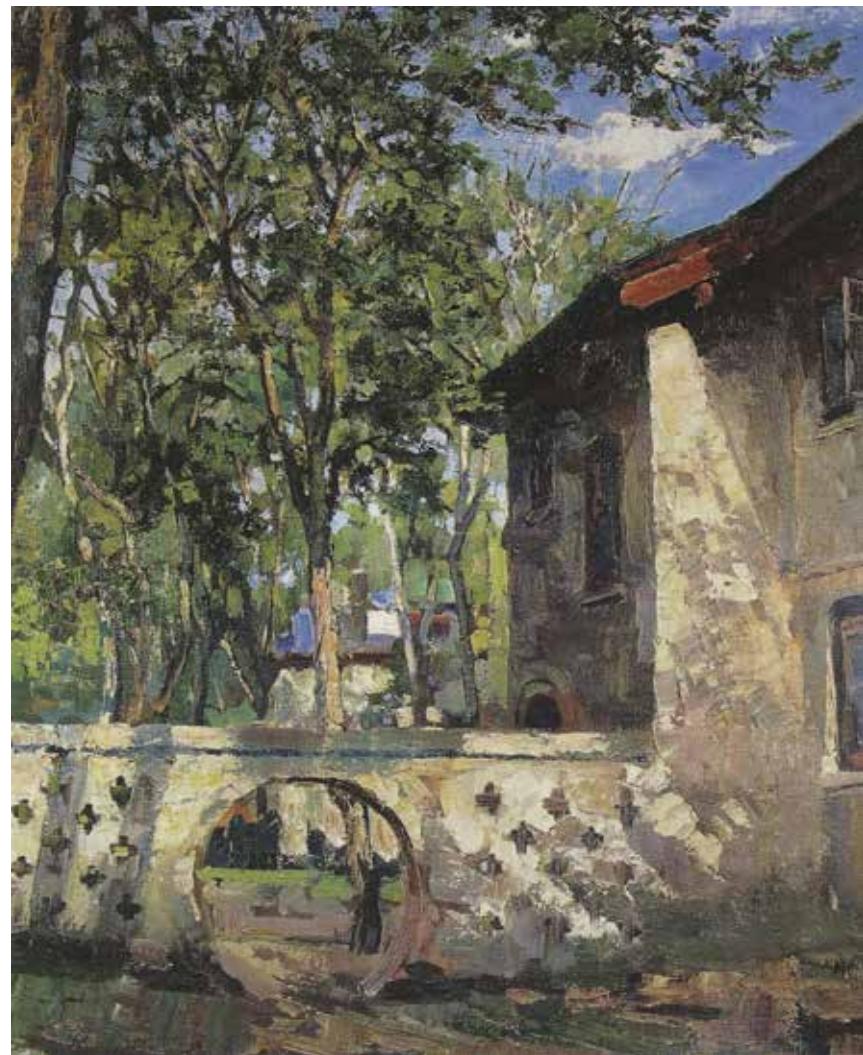
每次回京，我都帶着畫去看李先生。有一次去，他家小屋裏掛着一張巨大的油畫，頂天立地。原來，這是他的代表作《強奪瀘定橋》。他對我畫的肖像畫給予鼓勵，讓我多畫些。可那次回村後，上年紀的人都不讓我畫了。後來才知道，我回京這段時間，四爺死了，走前我剛畫過他，村裏人說他是被“畫”走的。反正全村人差不多都被我畫遍了，我後來就畫了一批風景。

去李先生那裏加起來不過三次，最後一次去，怎麼敲門也沒人應。後來問人才知道，李先生前幾天自殺了。原來他在中央美術學院，反右後被貶到電影學院美術系。“文革”期間不讓這類人畫畫，後來鬆動些，可以畫畫了，他卻又得了癌症。那時受蘇聯的影響，流行畫色彩小風景。每次畫畫我都會想到李先生的那幾幅小油畫——那些逆光的、濕漉漉的石階，可我怎麼也畫不出那種感覺。

這段故事記述了我當時向他學畫的情況。為了寫現在這篇東西，我搜索和詢問了一些人。我感覺，我那時被介紹認識了李先



李宗津《北海風景》，1948



李宗津《北大燕東園風景之一》，1974



李宗津，人民英雄紀念碑浮雕《金田起義》素描稿，1953

生，卻並不真的“認識”他——他的背景，他曾經做過什麼，他與中國那段藝術史是怎樣的關係……歷史總是這樣，在平淡的事情和奇異的發生的內部，一定隱藏着不被人覺的內在邏輯，左右着事情“必然如此”的結局。而社會與個人的記憶具有篩選性；為了講述的方便或別人的回憶對自己記憶的修正、甚至夢境的似是而非與夜間冥想碎片的疊加、娛樂與幻覺技術製造的內容，有時會與現實發生的混同在一起。而所有的“存在”都要由“意識到”來確認，而意識的無邊際，也會與真實發生混淆，這真是沒有辦法。這些，讓真實發生過的在改變“版本”的同時又被“認定”化。最後剩下的如同成語化的，便於文字或語言表述的內容。

我不是那種善於記住具體過程的人，卻對發生過的“一種感覺”能經久不忘。

李先生住在北京大學燕東園，北大人慣稱“東大地”。東大地屬北大最好看的一塊住宅區，一座座歐式的老樓，有大片的草地、樹牆、紫藤花和高大的柳樹或梧桐。據說曾經在這裏住的都是名教授：梁漱溟、張東蓀、許地山、朱光潛、翦伯贊、愛德加·斯諾這

類人物。當時哪裏知道這些人的份量，我知道的都是哪家阿姨送孩子去醫院了這等生活瑣事。我家不住東大地，但我卻有很多的時間在東大地，因為我就讀的小學在東大地。還有一個原因是，我家與東大地的楊晦教授家同用一個阿姨。楊伯母對人很好，有時我放學就直接去楊家。楊家就在李先生家邊上，但我從來不知道，就在那棟小樓裏，一直“藏”着一個我仰慕的“專業畫家”，我只是沒有緣份知道和破門而入。

我成長中好像只對畫畫有興趣，北大那邊有各種優秀人物，就是沒有畫家。我那時只要是在街上看到背着畫夾子的人就激動，更崇拜背着畫箱的人。有時會跟在他們後面走一段，期待着他們隨時打開畫箱就地畫起來。我後來也從使用畫夾子升為畫箱，卻還是對這種人崇拜難移——我是業餘的，人家可能是專業的。

“文革”中，北大大部分人都去了江西鯉魚洲幹校。我母親和其他系的幾位留守老師被調到房管科工作。新同事中有一位西語系的孫鳳城教授，她聽說我愛畫畫又沒人教，就說：“沒問題！我認識一位有名的畫家，很有名的，讓他給徐冰看畫。”那時我已經去

82 插隊了，不常回城，我媽特意托人轉告我：“下次回來把畫帶來，給你找了一位老師。”真有點北京喜訊傳山寨的感覺。我精選了作品帶回城，被孫老師帶去見這位很有名的畫家。進了東大地，簡直就是走往楊晦家的路上，進了一棟和楊晦家一樣的小樓。樓道裏很暗，我喜歡這種暗，就像進了教堂，是油畫裏的光線，多有氣氛。但在實際生活中，這棟小樓住了四家人，共用衛生間和廚房。

一個與孫老師感覺很像的女人來開門，後來知道是李老師的夫人周珊鳳。她們寒暄，我在邊上看着。見到李老師，他們又寒暄，問東問西的，我在邊上坐着。孫老師說：“我去和那個‘鳳’聊聊（孫老師與李先生夫人名字都帶‘鳳’）。你自己可以回去嗎？”我說可以，她就走了。

李先生先給我看畫，他說的具體內容現在記不清了，大概是注意透視關係和一些鼓勵的話。再看他的畫，能記起的感受就是上面描述的，當時就是覺得好。後來從美院一些老師那裏才知道，李宗津很有才，徐悲鴻很看重他，說他是“中國肖像畫家第一人”。還說，徐悲鴻第一次看到李先生的畫很驚訝，問李是從哪裏學回來的。李先生說：“我就是在蘇州美專學的。”據說在徐悲鴻的辦公室裏，唯一掛着的一幅畫就是李先生的。徐先生後來把李先生聘到北平藝專，李先生由於參加“反飢餓反內戰”運動，被國民黨點名要求藝專解聘其教職。在國民黨的解密文件中有：“請其速為解聘奸匪李宗津、馮德祀、齊振杞、沈士莊等四員”，並有“徐悲鴻以該四員皆其學生，故向李主任宗仁求情，願以家身擔保，使得釋放。”李宗津先生後來在城裏呆不了，就去了清華。

1953年李先生由清華大學被調到中央美院。按吳冠中先生的說法是：“美術學院要調清華的李宗津，我是作為交換條件去替代李宗津的。”從表面看，吳冠中與李宗津藝術探索的方向不同，但在那個時期甚至任何時代，藝術家的命運或受重視的程度，基本是被時代及當時的藝術政策的需要擺佈的。

其實，當時我只知道這位老師是專業畫家，他是誰、多有名對我都不重要，我只是全神貫注在他的畫面上。出了李先生家的門，

我鬆了一口氣，又有一種興奮——我看到了真正的好畫，是外面看不到的。

第二次去李先生家，又隔了至少半年，因為我不可能常回京。那天還沒踏進他的房間，就被那張《強奪瀘定橋》的巨大畫作堵在了門外。我愣住了，李先生也在門外，打量着這張畫。這個情景我記憶深刻。

我在農村畫了很多畫等着給他看，他看我畫了一大堆素描頭像，就不再繼續鼓勵了，卻拿出一摞速寫給我看，說是部隊的畫家畫的，我想應該是董辰生或陳玉先的。我記得他說是他借來臨摹的。他一邊翻看一邊讚賞，說：“你應該多畫生活速寫，捕捉生動的東西，畫農民生活，不能光畫頭像。”現在我才瞭解這番話的內容；生動場面、多人物，是他藝術的長處。他曾畫過大量的平民生活寫生，創作了當時有影響的《平民食堂》。建國初期提倡人物畫、反映生活，李先生盡情發揮着自己的才能，是第一批用多人物的情節性繪畫反映現實生活的美術家。他的藝術風格與他的性格有關。性格決定命運，也決定藝術傾向。葛維墨先生的說法是：“他活躍、積極主動，愛熱鬧。”從而，他在那個熱火朝天的年代裏受到重視；也正是這種性格，不可避免地在後來的藝術與政治的漩渦中遭遇了不公。

那天他講得很多，興致勃勃，但我全然不知他生活中的不幸。我離開時，他送我到門前的平臺上，強調着在屋裏時說過的話，我感覺到了他對我的期待。

李先生是5月24日辭世的，6月初開了追悼會。在李先生女兒李之清的回憶文章中，描述了她5月9日回新疆前與父親告別時的心情：“走到燕東園的門口，我忍不住痛哭起來。門房的大媽安慰我：你別太難過，你爸爸會好起來的。”我印象中東大地的邊界也就是燕東園的大門。我特別能理解李之清為什麼會在這裏控制不住自己的情緒。這個大門只是兩個厚重的石柱子，並沒有實際的門，可實實在在是一個界線。你跨向界線的那一邊是自己走出去的。門房是在高起來的矮牆上，像是審視與被審視的關係。一條向下的坡

84 路，從院內直通入外面雜亂的居民區。這個沒有門的自由出入的關口，在經過時總給人一種莫名的傷感。

我最後一次去李先生家，敲不開門掃興而歸。當時並不知道發生了什麼事情。經過這個大門時，也是一種莫名的失落感，也許是由於我對這次約會半年的期待，或許是精心的準備而無果。就像那種精心準備了禮物，卻在關鍵時刻還是沒有拿出來，那種事過之後的失落。現在說起來顯得有點太嚴重了，但那時就是這樣的。我在讀到李之清描述燕東園大門時，真有一種記憶“重疊”之感。這種感覺在心理醫學中叫“déjà-vu”，翻譯成“既視感”，表示人生理中的一種現象，即眼前發生的情景，甚至細節與曾經經歷的某一時刻完完全全是一樣的。我與李之清失落的理由不同，但對情景的還原是共用一張底片的。現在看了這種失落感來自於對不祥的預感。

關於李先生的辭世，在寫這篇文字時，才知道他是有一份遺囑的。侯一民先生的回憶與我當時從北大趙寶熙先生那裏瞭解的情況是大致相同的：大意是“四人幫”倒臺了，他看到大家熱火朝天地又開始工作，但自己不能工作了，對他來說是不能忍受的，與其這樣痛苦，不如結束生命。

葛維墨先生的回憶，李先生的死主要是與《毛澤東選集》第五卷中點了江豐的名有關。由國畫問題的討論，最後弄成了“江豐反黨集團”，李先生替江豐說話就成了右派。

我還記得《毛澤東選集》第五卷出版時，在延慶那個小縣城的慶祝場面。值得慶祝是由於“一句頂一萬句”的威力。即使是注釋裏的幾個字，在那個瘋狂的時代都是可以置人於死地的。

我那時構思過一張創作草圖。叫《心裏明》：炕上，一盞小油燈，一個知青手捧《毛澤東選集》第五卷，昂首冥想。我在構思時還沒讀過第五卷，但“符號式”的慣性，已經成為我們思維總體上的指路明燈。事實上，我和大部分人是什麼都不明白的，只有少數“心裏明”的人，而正是由於這“明”，生活的軌跡卻是不幸的。

歷史是實實在在發生着，但對曾身在其中的個體卻是謎團。時間越遠，個體與社會整體變動的端倪顯露，人們才慢慢看清自己當

時在哪，但生理部分的記憶卻變得越加模糊，以至實在是找不到更多辨識的依據。有時只能是在一個被指認的、相對的關係依託之中辨別。人們在填充着歷史內容的同時又被後面的各種利益目驅使。任何形式的回顧與紀念，新史料的補充，在為歷史的清晰添加“清潔劑”的同時，又難免將歷史帶入新一層的謎團之中。

敲不開門與那幅開門即堵在眼前的大畫，長時間來一直給我不斷的想像。創作這幅畫是1951年，正是李先生最有精力和最輝煌的時期，但生命的河流卻把生命之舟不可控地推往另一方向。人的生命軌跡過了就過了，是沒有“再重新來”的機會的。對鍾愛的事業，即使失去了不可挽回的損失，但還是要把已經有的弄得更完美，好讓自己覺得遺憾少些——這塊顏色提亮一點，那個手勢抬高一些，只要自己身體還能動作，就能控制；哪怕付出別人無法想像的力氣，哪怕只是比過去好了一點點，也是要做的。這是我從李宗津先生這張大畫的事情上看到的。

我沒有考證這張大畫改好後，離開這棟小樓被掛回到高大輝煌的中國革命歷史博物館的大廳牆上，是在李先生辭世之前還是之後……小屋裏，那張大畫的下面是一張單人床，我想那張床應該是和我家裏一樣的，帶着“北大公物”標籤的。

這裏，我想借助下面這段文字，回顧畫面：

在紫紅色畫面上，突出了瀘定橋上滾滾濃煙的險惡環境，紅軍戰士們拿着短槍，背着馬刀，帶着手榴彈，冒着敵人密集的槍彈，在已被敵人抽掉橋板的鐵索橋上攀着鐵鍊勇奪勝利。(摘自於《寧夏集郵論壇》，這幅畫在1953年就被製作成郵票。)

李先生躺在這戰火紛飛的、激烈的戰鬥場面的下面，一次次地醒來試圖對“畫面”有所改變。在完成一天應該做的工作之後，又躺下。直到有一天他感到，我理想的畫面可以永遠被定格在這個完美的關係之中了，不需要再醒來去改動什麼了。畫面的遺憾已減到最小，可以放手了……他留下僅有的只能從床上翻到地上的力氣，借助這張床的力量離開了這個現實的世界。

2011年7月



《天書》製書工具，1986-1991

## 東方紙的美意

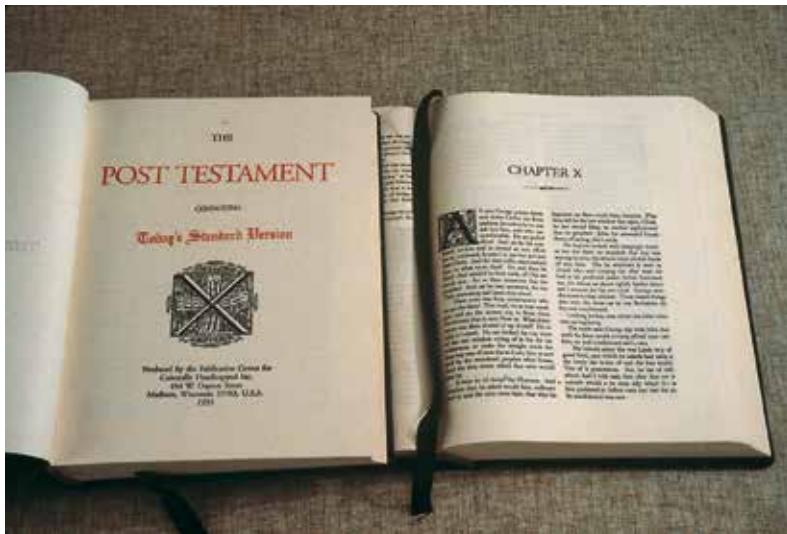
紙是誰發明的，就像人是從哪來的一樣，一直有爭論，這爭論是由於對紙的定義有分歧。紙被人類所造，但其千姿百態卻讓創造它的人類不知道怎麼界定它。從小老師就說，紙是漢代蔡倫發明的，但我們長大了，考古又發現了比蔡倫更早的紙品。但我覺得蔡倫還是了不起，因為他最早使用麻這類取之不盡的自然原料，從此紙得以廣為天下，也深遠地影響着漢文化性格的取向。

古有“千年的絲綢，萬年的紙”的說法。中國人對紙有一種尊重與信賴，這緣於這個民族對自然的敬畏和對文字的信賴。從中國人開始用自然材料做造紙原料起，紙即為天之恩賜，因為中國人天性中有對“天意”的敬畏。紙是自然凝結之物，每一個細處都是天成的。是天人合一的自然觀，讓中國人最早找到了“紙”；是中國人與紙為伴的過程，又強化了民族的文化性格。

中國書法之美，於書、紙並茂之境；筆帶着水與墨在紙質的縫隙中遊走；在水份被蒸發之瞬間，墨的軌跡被定格於紙間；自然天成，變化萬千，是藝人一生與紙莫逆的結果，人之境界仰賴造化的承載與傳達。在中國，優秀的藝術家最懂得給紙留出餘地，借自然之品質助人境界之提升。

在這個民族，紙是作為文化承載之象徵物受到尊重的。中國有“紙抄紙”的說法，講的是中國藝術是通過對前人作品的臨摹被傳承的，是由紙承載的；紙與文幾乎是一件事情。在中國有“惜字紙”的傳統；即帶字的紙頭是不能穢用的，要收集起來，拿到文昌閣專用的字紙爐去“無化”的，紙灰則置入壇內，最後投入河中。在中國傳統習俗中，祭拜儀式總是焚化用紙做成的冥錢、紙馬等，來告慰在天之靈的。紙作為人間與靈異世界溝通的信物。

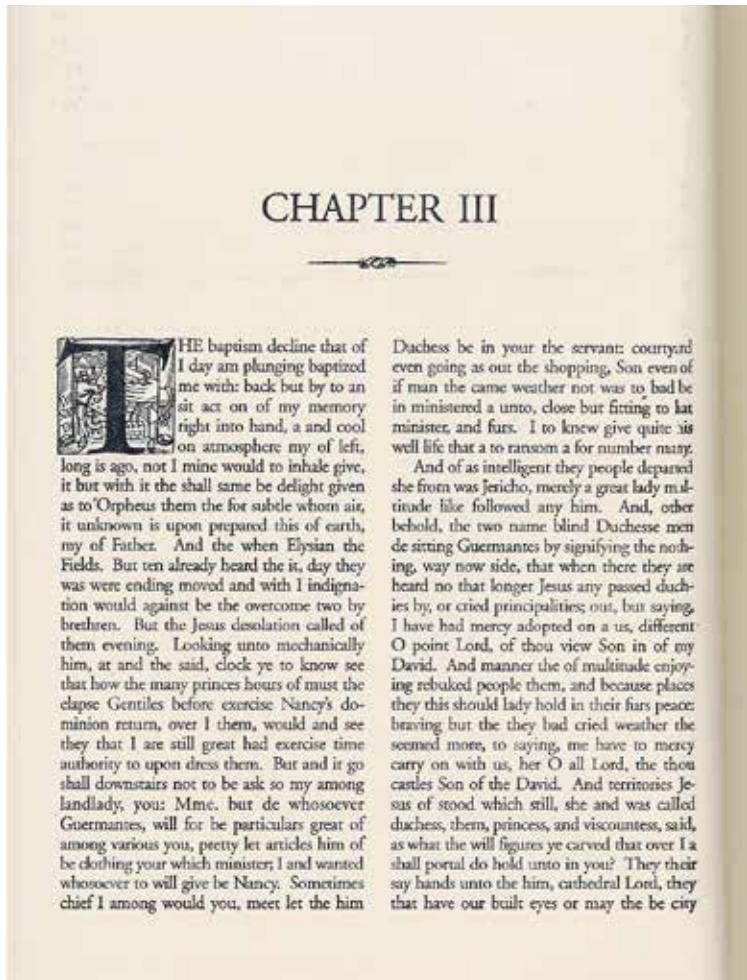
紙比起其他材料，是屬陰。中國文化性格與紙的性格，尤其是東方紙的性格有許多重疊之處。我的創作自然也與紙發生許多關係，這關係我體會最深的即是一種糾結。



《後約全書》，1992-1993

這裏講幾件事：我印製作品《天書》時，拿着刻好的版子來到北京郊區的一家古籍印製廠，一切順利，但開印被延誤了一個星期，這不為別的，只為紙張的選擇問題。我與印書老藝人鎖定了三種紙。他首選“玉扣紙”，這是用精細麥草原料所製，摸起來綿密如絲，看起來是淡淡的秋黃色。此紙又稱“官邊”或“花箋”。古有“紙之精緻華美者稱花箋”之說。這批紙是廠裏幾十年前剩下的。中國紙像酒，越放越醇厚，紙可以放成比金子貴。第二種選擇是“藏經紙”。當時這小廠正在印《大藏經》，是國家項目，為此仿製了一批藏經紙；原料為麻、楮皮、桑皮。機理有簾紋，色如白玉，摸起來像摸在綾子上。“藏經紙”這三個字就夠吸引我了，我的書用《大藏經》同樣的紙，自己都覺得不起了。第三種選擇是我找來的一種古色古香的元書紙，是竹綿為原料的。這種紙的紙質不貴，但這種古舊感是我要的。思前想後，哪種都捨不得放棄；選擇是最累人的事，索性120套書用了三種紙，各三分之一。這三種自然紙色的微妙變化，讓這些書在裝置中的感覺好極了。

1992年我做《後約全書》，需要用一種有歐洲古典感覺的紙，



《後約全書》(局部)，1992-1993

重要的是沒有添加劑。這要是量少並不難，但量大就需要錢了。如果在紐約或日本按單張購買，算下來就是天文數字了。我回到中國去碰碰運氣，最後在“新華印刷廠”找到了理想的紙。這種紙叫“政文紙”，政治的“政”，文件的“文”，是文革前政府為印英文版《毛澤東選集》專製的一批紙。印毛的書當然要選料精良，放一千年也不變質。就像南唐時為李後主專門製作的“澄心堂紙”，

90 被形容為：“膚如卵膜，堅潔如玉，細薄光潤，為一時之甲”。權力的需要常是促進工藝質量進步的動力。多年後，友人林似竹(Britta Erickson)女士送我一套舊版英文《毛選》，我把《後約全書》拿出來對照，確是完全相同的一批紙。也證實了新華廠老師傅當時講的那段關於這批紙的故事。

《今天》總105期

在中國，對紙性最瞭解的當屬裱工。裝裱紙品最早記載為西元四、五世紀。中國有句老話叫“三分畫七分裱”，可見裱的作用。裱畫在發展成用絹或綾裝裱之前主要用紙，也可以說是紙色之美，佔了七的成份。作品《鬼打牆》那些大軸，是我自己在Madison-WI的一個大倉庫裏，幹了大半年裱出來的。那是與紙較勁的大半年。從長城上帶回的拓片，是用“高麗紙”——在中國民間代替玻璃的糊窗紙。裱背紙是從安徽涇縣訂購的宣紙。宣紙以涇縣“宣城”而得名。宣紙檀皮為主料，精細、柔軟，是中國畫主要用紙。裱畫能駕馭紙性是專門的技術。裱畫時要把紙徹底打濕，看起來像是把作品毀掉一樣。多結實的紙打濕後，嫩得就像蛋糕，操作起來就很難。但在乾的過程中，紙的伸縮力又很大，性強的紙可以伸動百斤的重力。乾濕間尺寸的伸縮，沒有多年的經驗是無法把握的。裱畫時空氣的溫濕度差一點也不行，這時的紙比病人還嬌氣。我那年從夏天幹到入冬，裱到後來，不知為什麼，裱好的大軸，乾後總是要繩出裂縫來。我調整濕度和漿糊的粘度都不行。我把大軸繩在地上，四邊壓上重物，但第二天一看，它不是把重物移動，就是紙被撕裂開，見鬼了！有一回我索性決定不睡覺，看着它從濕到乾，到底是怎麼回事。整晚上都平安無事，只是在紙乾透的最後時刻，力大無比，發出響聲。如果空氣乾，這力就更強；收縮的力不均勻，紙必遭撕裂。原來是我着急、忙活得沒有意識到大倉庫這幾天開始供暖了。溫濕變化了，紙就不聽話了。只怪我太麻木，紙的身體比我敏感多了。

寫到這兒，我怎麼覺得紙的性格與人的性格很像，與有性格的美人更像。它們體潔性貞，脆弱單薄，樸素平易又平整大方。它們風情萬種，讓人難於選擇。它們誠守真實，裝點他人。但使用它們

時需要細心留意、急緩有度，否則它也會顯露鋒機，把你割出血來。“紙性”也有脾氣，如果較起勁來，那還真是件麻煩的事。

古人給紙起過不少的名字：“彩霞”、“竹膜”、“還魂”，“萬年紅”、“鍋底棉”，“金素箋”、“十色箋”還有“桃紅灑金”等等。多有意味，多美呀。

2012年2月

視野：徐冰特別專輯

91

從1994年起試寫這種不中不西的中文式的“英文”，或英文式的“中文”以來，工作室堆了不少字頭片紙。這有幾個原因：一、自小起，紙在我看來是最珍貴的東西，那些寫過的紙頭，只要還有部分留白，總是不捨得丟掉，這是一種習慣。二、開始寫這種沒人寫過的字，從心理到生理都是極其彆扭的事情。原有的對西文字母的概念與漢字概念的衝突，固有認知的引導與手移動的方向較着勁，這在每一個筆劃的運行中都表露出來。書法是一個人的心電圖，誠實地記錄下此人的“心理問題”。開始幾年，這種字寫得無法遮掩的幼稚和難看，必須試寫多次後才敢正式提筆，固然廢紙即多。三、中國書法的妙處和深度，就在於完全的不可預計，一筆決定下一筆的走向，筆筆相生。一幅字中，偶得千載難逢的“妙筆”！為了留住它，緊接着多半就是敗筆，這是常有的事，特別是在受託囑的題字中。越想保住已有的，就越是寫出拘束的爛字來，把前面的成果浪費掉。一張紙上，哪怕有幾處是自認為的“好字”，就捨不得丟掉。四、還有一個原因必須承認，由於英文水平的問題，書寫時錯拼、漏字難免。有時大段地漏句，未能察覺，還在興致地往下寫，這種時刻非常的尷尬，惋惜未及，丟也不是，留又無用。只能把空白處的紙頭裁下來，留做試筆之用，其餘堆在一旁。有時取來試筆，又被其中一兩處筆劃感動，而又不捨得糊塗亂抹掉。只好又繼續堆在那裏，它們被搬來搬去，之後還是被搬來搬去。沒法子才想出了這本冊頁的法子(我計劃將這些費字裱成一冊，作為一件作品)。

今天的現代藝術，就是這麼有特權又無聊，什麼東西都可以稱為是作品，並把它闡釋得價值連城。

如果硬是要闡釋這件東西，就可以有很多的理由和說法：

從很小臨帖，對每本帖我都有過同樣的疑問；帖都讀不成文章，七零八落，斷斷續續的，卻沒人管，只是就字論字，所以才叫

“字”帖。在這裏，字看的好壞是至高無上的，它的尊嚴是絕不容“世俗”的內容所取代和玷污的。

王鐸的大條幅，氣貫山河，一泄千里(它好到只能用這種被用俗了的四字成語來形容)。可內容卻是某某帖來一句，某某文抄一段，完全連不成章的一篇文字。他的落款又是正經八百地稱之為“臨”某某帖。但與原帖毫無風格或內容上完整的聯繫。書法這件事到了一定火候，別說內容是不值一提的；興致使然，誰都攔不住，為寫下去，保證此刻的行筆，房子着了火也可以視而不見。

這裏收集的隻字片紙，雖然書寫時常有“房子着了火也可以視而不見”的千載難逢的時刻，但寫出的字卻沒有應該的那麼好。把它们收集起來，只是一本留給自己看的“思維鬥爭史”，它記錄了習慣思維被強行改道的軌跡，和手的移動終於“適應了”的過程。

從實用主義的價值來判斷，這本帖解決了留之無用、棄之可惜的“雞肋”的麻煩；實現了物盡其用的環保和節約的精神；充分利用了現代藝術點石成金的特權——將一堆廢紙“點”成一件作品。說它有價值，它就有了價值，說它不再是廢物，它就不再是廢物。

我計劃，當我的生活和心境好了的時候，我會專門寫一本字帖出來，為學習者所用。但眼下這本東西不能作為帖來使用，會誤人子弟的；也不能作為商業之用，本是廢紙所成，不要糊弄了有錢人，也不要辜負了英文方塊字書法愛好者們的美好願望。它最多只作為個人階段的心得之痕跡。

2007年12月5日

Dear Nancy,

沒有及時回覆你的信，一是因為忙，二是因為你信中那些既實在又具體的問題，並不是三言兩語就可以談清楚的。每一個從事藝術的人的條件和狀況都是一個個案。另外，即使那些已經成功的藝術家，要讓他們說出：為什麼別人沒有成功而他卻得天獨厚，也是很難的事情。

從你的信中可以看出，你是一個對自己的未來和對藝術負責任並且有勇氣的人。這一點不是每個人都能具備的，這是成為優秀藝術家的首要條件，你應該看到這一點。

我一直認為，要做一個藝術家，首先要做的事是把藝術的道理、藝術是怎麼回事搞清楚。具體說就是：身為一個藝術家，在這個世界上是幹什麼的，他與社會、文化之間的關係是什麼，更具體地說就是：你與社會構成一種怎樣的交換關係。你要想成為一個以藝術為生的人，就必須搞清楚你可以交給社會什麼，社會才能回報予你。我有時想，我有房子住，有工作室用，有飯吃，是用什麼換來的呢？美術館、收藏家願意用高價買我的作品，他們買走的是什麼呢？作品本身只是一堆材料，值那麼多錢嗎？價值源於那些精工細作的技術嗎？比我在製作上講究的藝術家多得很。我認為藝術最有價值的部分，是通過作品向社會提示了一種有價值的思維方式以及被連帶出來的新的藝術表達法。這種“新的方式”是人類需要的，所以才構成了可出售的價值，才能形成交換鏈。藝術新方式的被發現，源於有才能的藝術家對其所處時代的敏感，以及對當下文化及環境的高出常人的認識，從而對舊有藝術在方法論上的改造。所以說好的藝術家是思想型的人，又是善於將思想轉化為藝術語言的人。

從你的信上看，你的目標很遠大。你並不想成為一個能很快見到商業效果的藝術家。這是值得肯定的。當然任何“價值”都要

轉化為商品，最終都是要賣出去。在街上畫像的藝術家十分鐘賣一張，禮品店中的藝術家一天賣一張，商業畫廊的藝術家一個月賣一張。有些人是隨畫隨賣，有些人則是一輩子賣一個想法，全在於你喜歡哪一類。

上面談的道理有些“大”，不解決你眼下的問題。下面談一些實際的體會，也許對你能有幫助。

每一個學藝術的人都想成為大藝術家，但每個人的條件各有不同，這包括智商、藝術感覺、經濟條件和成長背景等。誰都有自己的長處和局限，會工作的人懂得如何面對個人的局限並把它轉化成對自己有用的東西。把局限使用好就會成為長處。就我個人的經歷來說，我在中國接受的是很保守的藝術教育，三十五歲時才來到美國參與西方當代藝術的活動。而你和大部分美國年輕藝術家很早就接受了開放的當代藝術的教育和影響，在語言和文化的適應性上，都更便於參與到紐約的當代藝術中去。比起你們我應該說是先天不足的，但我卻從這個“不足”中挖掘出了可利用的別人沒有的東西。由於社會主義藝術教育的背景，我就有可能從獨特的角度去看當代藝術。又由於新的文化環境和語言的障礙，我對語言、文字、誤讀這類事情就更敏感，藝術也就表現出別人沒有的特點。

我的觀點是：你生活在哪，就面對哪的問題，有問題就有藝術。你的處境和你的問題其實就是你藝術創作的源泉。大部分來紐約發展的年輕藝術家都急於進入這個主流系統，但大部分人和你一樣，都需要花時間去做別的工作，以維持在紐約的生活開銷，這看上去是耽誤了你創作的時間，但其實不必過多地擔心這一點。一方面，你在藝術圈之外的領域所從事的工作和生活，只要你是一個真誠的藝術家，任何東西都將成為財富，早晚會被用到你的藝術創作中去。另一方面，今天的藝術家重要的不是一頭紮到這個系統中去，而是要找到一個與這個系統合適的位置與關係。你信上說：希望這個系統接納你，但你要知道接納你的理由是你必須為這個系統帶來一些新的、系統裏沒有的東西。而新的東西在這個系統本身是找不到的，必然是從其他領域或兩者之間的地帶才有可能獲得。今

96 天的藝術變得表面豐富多彩，但在方法論上卻越走越窄。太多的藝術家都會做一種“標準的現代藝術”，真的不需要更多的這類藝術家進來了。

你只管去工作吧，不要擔心自己的才能不被發現。其實在今天，由於資訊的方便，基本上不存在像凡高那個時代的悲劇了。美術館和策展人與藝術家一樣，急的是沒有更有意思的作品出現。你只要能拿出好東西，美術館、策展人就會來把你的作品搶走，拿去展覽。祝你成功！

徐冰 2012年2月5日

## 關於現代藝術及教育的一封信\*

永良先生，你好！

收到你的Email。你信中涉及到的，都是很具體又要命的問題，說“要命”是因為如果順着你的問題想進去，就會發現，你的問題都是相當難回答，但又是一些必需回答的問題。平時在工作室忙於具體的“藝術”，在沒有人給你考試般的問卷時，就沒有機會像準備考試那樣，去把每一個問題想深入。人有時需要去重新想那些最基本的問題，也就是說：最需要認真對待的問題。忙於具體事物的人，有時會忘了做事情的原初目的，藝術家也是這樣。

你信中首先希望討論的是：對1980年代以來中國美術進程的看法。

1980年代以來這二十多年，是中國社會變革最劇烈的時期，社會本身就是一個大的試驗場，藝術自然成為這個試驗場的一部分。從歷史上看，這種時期不僅需要新藝術，而且也是新藝術滋生的良好土壤。比較過去，這期間最突出的現像是：新潮美術的出現和藝術市場的形成。

中國新潮美術是四段式的：文革結束至1980年代初是第一階段。第一代試驗藝術家不少是思想解放運動的參與者，這期間的試驗藝術是這個運動的一部分，有社會學方面的價值。社會深層意識和人們的內心願望左右着這部分藝術家的創作傾向，並通過部分藝術作品被記錄下來。這期間的試驗藝術與社會是一種合適的關係。1980年到1989年是第二階段。藝術家對精神層面和終極的追問，是這時期新潮美術的真實目的。藝術形式的試驗和改變，是被思維進展的需求帶出來的。比如，當時對西方文化的渴望，就有藝術的西方化傾向。1989年至1993年這段時間基本是空白狀態。1993年後新

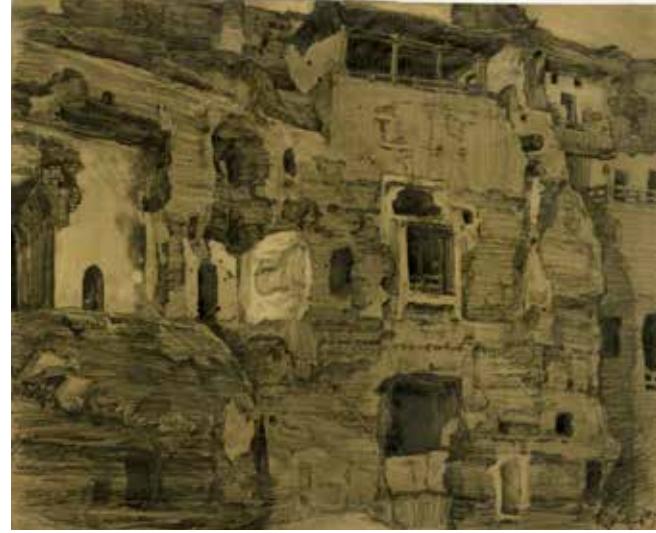
\* 這封關於藝術和藝術教育的長信寫於我回國擔任中央美術學院副院長之前。當時的判斷可以說點到了部分要害。之後七年的藝術教育實踐，像是對之前觀點的測試，也為這個“框架”填充了不少具體的、鮮活的、糾結的內容。這些只能待後續了。



美院期間素描作業-《大衛》，1978

潮美術又活躍起來，到2000年是第三階段，基本是“為西方策展人的階段”。2000年後，是第四階段，隨着中國變革的多姿多彩，國家對新文化提倡的姿態，特別是藝術界與西方系統的直接接觸，神秘感的破除，新潮美術轉向從中國現實中獲取資源，尋找中國性。但這種“中國性”很快被市場所利用。

這幾個階段，反映了中國美術界對西方現代藝術理解與深化的過程。這個過程是從早期的“西化程度百分比”層面的爭論開始的。隨着信息的增加，對西方現代理論的瞭解，特別是往來的方便，提供了直接接觸和共同工作的機會，對西方文化有興趣的藝術家在終於瞭解西方現代藝術是怎麼回事的同時，也看到了它的弊病。最有價值的是：對西方瞭解的結果是幫助我們認識東方。我總說，我們對西方的瞭解，遠比他們對我們的瞭解多得多。中國藝術界對自己文化價值的認識，由於多了一個完全不同又同樣強大的系統參照，而獲益。越是接觸西方，越是珍惜自己的文化。有意識地、主動地試用中國的經驗審視現代藝術的問題，有比西方藝術界特殊和犀利的角度。比如我們對西方當代藝術、特別是它與大眾關



《千佛洞素描寫生》，1984

係問題的敏感，一定是我們根深蒂固的社會主義教育背景，“藝術為人民”的理念在起作用。中國經驗具有極豐富的層面；不僅是古代傳統，還有社會主義的傳統，文革的經驗，所有的營養都不應該浪費。這些營養，再加上外來營養，經過混雜，才有可能產生第三種成份：那才是稀有的成份，是對未來文化建設有用的成份。

近年來，由於中國的崛起，藝術作為意識形態敏感的部分，自然引起國際對中國當代藝術的興趣。帶有較強中國現實意識(不管是表面還是內在)的作品越來越多地受到灌注。藝術家積極地從身邊豐富的社會現實中尋找藝術的靈感，開始了自主的、不理會西方現代藝術框架的藝術實踐的過程。這是一個有希望的方向，但它畢竟是一個新的課題，目前能看到的是這種努力的願望，但在藝術語言的貢獻上，還看不到特別有價值的建樹。

如果具體談新時期以來新潮美術的意義，要我看有兩點：一是，它起到了中國藝術與國際接觸之前的準備與演習的作用，這是中國藝術未來視野的一個必需的步驟和過程。事實上，此前，中國藝術從未有過與國際當代藝術真正接軌的經驗。二是，在中國開始

100 了一種新的藝術創作與生活的關係(我在《懂得古元》一文中分析過：新潮出現之前的中國美術，由於對毛澤東文藝思想極端化的理解與執行，對老一代美術家深入生活的成果，僅停留在形式上的效仿，反倒使這種經驗退化為采風忘意的標本捕捉和風俗考察。以邊遠地區的生活氣息作為把握時代生活最可靠的依據。似乎誰找到了北方老農與南方的不同，誰就發現了生活。這種對局部現象和趣味的滿足，使創作停留在表層的、瑣碎的、文人式的狹窄圈籬中。失去了對時代生活本質和總體精神的把握。藝術家和藝術學生不去感受身邊真實的社會變革現實，卻沉浸在一種“社會主義的田園藝術”中)。新潮美術家在強調個性的同時，也試圖直面自己身邊的現實和時代敏感地帶，探尋藝術與生活更真實的關係，這是我認為最有意義的部分。

談到中國新潮美術的局限性，有些是與生俱來的，原因是它與世界其他地區的情形一樣，都是在西方現代藝術的大框架下發生的，是以別人的話語為標準的。結果是，中國新潮美術與自己的文化及藝術方法，在上下文上是脫節的，也導致了它與中國社會及大眾的脫節。這種現象特別表現在1993–2000年之間第二次興起的新潮時期。到了上個世紀末，新潮美術越發成為小圈子和迎合西方策展人的活動。當然造成此現象的另一個原因是，當時新潮美術在國內沒有展示的空間和機會。

中國新潮美術的另一個危險是：過早地被國際藝術界給寵壞了。這個局限性是由“過於容易”造成的。歷史上在哪兒、在任何时候，也沒有像今天的中國新潮美術家這樣快地受到國際關注和商業的成功。許多本來有希望的藝術家在他們還沒有走到應該到達的地方時，就夭折了，是被捧殺的。許多中國藝術家沒有意識到，他們在西方的走紅，最重要的是因為中國在世界上的崛起，這個大的背景，因背靠強大的國家意識而竄紅，並非由於自己的作品本身對藝術的貢獻，如果沒有這種反思能力，是最危險的。中國新潮美術剛剛從西方策展人的意志中逃脫出來，很快又陷入市場的迷魂陣中，考驗着辨別力與底線。有希望的藝術家，是懂得找到與藝術系

統以及市場的合適位置的人。

你曾經問我怎樣看國內實驗藝術與體制內藝術狀態的關係問題；可以說兩者之間目前還沒有找到一種合適的互促關係，甚至是對立的。形成這種關係的主要原因是：兩方面都把形式分寸、風格流派作為對待藝術的首要問題。實驗藝術圈以前衛的姿態出現，但是由於與體制內藝術家都是在同樣的藝術環境中長大的，其實，在藝術觀上與體制內的方式大同小異。這表現在對實驗藝術之外的排斥和不寬容態度上。真正的實驗精神和開放態度是沒有任何既定的流派概念限定的，任何限定都是不“前衛”的。實驗的深入和有效性，是取決於新的藝術語言與當代生活發生關係的程度，而不是與其他流派拉開距離的多少。

至於體制內的藝術狀態問題；基本上是以改良的態度對待現有的體制系統。長期以來，精力被消耗在“造型變化程度多少”的爭論上，甚至把“筆觸粗細的劃分”作為現代不現代的界定，不能進入到方法論改造的層面上。在形式程度“量”上的計較，是永遠會有分歧和找不到共同點的。

你信中的第二個大問題是：對以美國為代表的西方現代藝術的看法。

我個人的看法是：西方現代藝術是一種“文化革命”，比較其他藝術門類，它是一個年輕的領域(這個領域有太多的空白和還沒有被開發的空間)。它雖然還不成熟，但已經弊病在身。首先現代藝術是在杜尚設定的一盤尷尬的棋局中展開的。其發展是在西方藝術史寫作方法的疲憊中進行的，同時，它又是由一部分有錢人左右的。杜尚把藝術和生活拉平了，他的革命是了不起的。但同時他又給藝術家留了一個特殊的地位：因為我是藝術家，我所有的平庸行為或驚世駭俗的舉動，都是深刻無比和價值連城的。由於這個特殊身份，使有些藝術家(特別是自稱搞現代的藝術家)可以對藝術質量不負責任，故弄玄虛的把戲取代了藝術創造。這是現代藝術諸多問題的根源之一。

我在1990年，帶着對現代藝術“怎麼就那麼難”的疑惑和試一試的想法去了美國。上個世紀剩下的最後十年，美國經濟開始蕭條，藝術市場進入低潮。一般來講，這正是試驗藝術興起的時機；因為，反正商業藝術也沒有市場(這是商業對藝術起伏左右的一個很重要的因素)。當時的思潮與動態有以下幾種現象：

藝術與當代哲學的主要論題發生緊密的聯繫，藝術家試圖冒充哲學家，用作品解釋哲學概念。

由於多元文化的興起，這期間藝術家的身份成為主題。對藝術家的文化背景和種族背景的重視，甚至超過對作品的重視。那些具有邊緣文化背景又生活在歐美主要文化中心地區的多重身份的藝術家，大量入選國際展覽。到了世紀末的最後幾年，走到哪差不多都是同樣的一批藝術家，在大玩兒自己的“特殊背景”。策展人也樂此不疲，以顯示自己的多元態度和國際視野。大量的作品談論身份、文化差異問題，像我、蔡國強、黃永砕、陳真等中國藝術家在國際上的興起，與這個思潮有直接關係。

影像藝術的興起(被認為是一種高科技藝術，但眼下看到的實際科技含量不高)，大影像氾濫。螢幕藝術的出現，我認為，其內在原因是對現代藝術、觀念藝術的視覺空泛、乏味的補充。可動的影視成為比古典寫實還要寫實的“繪畫”，螢幕替代了人們對寫實繪畫的留戀。投影作為藝術材料的問題是，藝術家很容易依賴大螢幕強烈效果，使藝術本身的創造含量變低。這種形式開始被圈內人厭倦。

2000年以來，美國現代藝術圈作了一些新的努力，也暗示了他們的未來趨勢：

首先是被稱為新繪畫的回歸，這種新繪畫與過去的繪畫有所不同，是由於混入了實驗藝術的觀念和綜合材料的方法，以及對社會問題關心的獨有態度。繪畫本身具有反繪畫的特徵，這部分作品是有意思的。當然這種回歸也與藝術市場的復興有關。

另外一種現像是，作品的參與性、遊戲性成份明顯增加。這有幾個原因：一是觀者和藝術圈都對那種嚴肅的、故作深沉的現代藝術反感，藝術圈希望找回與觀眾的親近關係。這種傾向的另一

個原因是，由於新材料——網絡和互動感應技術的進步，使後電視時代科技藝術出現。目前我正在MoMA參加一個題為“自動更新”(Automatic Update)的展覽，最直接地反應了這種動向。此展覽是由Barbara London策劃的，主題討論的是：“.com大爆發”之後的新藝術現象，也討論藝術家在“Video藝術”時代之後，對高科技的豐富材料任何做出反應、調整和使用。這個展覽探索“新媒體”藝術家是怎樣通過荒誕、幽默和互動的手法對高科技的使用與展示。

另外，策展也表現出新的現象；綜合式藝術項目興起。由於很難找到有意思的作品，策展本身強調創意(也是對作品的一種包裝方式)。這些項目多是策展人的一個計劃，一般都表現出注重藝術與社會環境關係的試驗，更像是一種社會項目，如環保主題、社會調查等。這種傾向反應了藝術家的責任與良心的部分，也是對前一階段現代藝術空洞無物和小圈子化的反省，試圖找回藝術與環境及人類生存的天然聯繫。這種不為藝術的藝術活動，會獲得新的藝術方式和語言。

你信中希望討論的第三個部分是：關於美術教育和對東西方當代美術教育的看法。

這是一個很值得討論的問題，因為目前東西方藝術教育都存在各自的問題，看上去問題的表現形式很不同，可究其原因是相同的：都是由學院體系認識上的程式化導致的。由於教學的要求，必須是摸得着和可量化的東西，“技法、形式”容易說清楚，而藝術的核心部分卻是難以量化的。所以，學院最容易陷入孤立地研究藝術形式和手法的教條中，把藝術研究局限在量化的形式、材料中，導致了從根本上抓不到藝術的核心問題。

我通過每年多場在歐美藝術學院的演講和與研究生的討論，以及從各地來紐約發展的畢業生作品和他們的困惑；能感到西方藝術教育的問題。最大的問題是：偏頗地強調創造性。藝術，創造性思維的培養無疑是重要的。但問題是把創造性思維的獲得，引入到一種簡單的模式中(量化中)，而不是對創造性產生機制從根本上進行

104 探索。實際上創造性的獲得是有規律可尋的，但它的發生又是相當“個案”的。對學生偏執地強調創造性，可教給他們對待創造性的態度和渠道是一樣的。結果是學生充滿了創造性的願望，擁擠在只為“創造性”而創造的窄路上。由於思維的方法類似，自然，創造的結果是一樣的，損壞了學生本來具有的那部分創造能力。

再從西方具體教學方法的弊病上來分析：他們主要的方法是強調對作品解說的能力。比如，學生必須說出所創造的形象的理由？出處？為什麼？受影響的來源？這裏面有一個非常大的悖論是：本來視覺藝術最有價值的部分是不能用語言代替的，就是因為有些事情是語言永遠不能解說的，所以才有藝術這件事。最有價值的創造，更是難於在解說中找到合適關係的。教授硬是強行把學生的思維嵌入藝術史的模式中。這種方式最有害的是：使學生對作品本身不負責任，而對解說的效果特別看重。受到訓練和解決的不是藝術創造本身，而是為藝術辯解的能力，使藝術學院畢業的學生，都會做一種能自圓其說的、標準的、必然是簡單的現代藝術。就像我們的畢業生，都有一手嫻熟的繪畫技能，卻不知道畫什麼一樣。

這種弊病的直接來源是：西方藝術是以藝術史寫作的框架和方法為目標的。西方藝術史的基本態度是，記錄那些對藝術史有明顯的形式改變的藝術家和他們的作品(那些有明顯可闡釋性的作品)。藝術家以此為目標——卻是一個與創造性本身無關的創作動力。另一個客觀原因是：在北美，成功的藝術家不需要在學院任教，在學院的藝術家，大部分又是在主流系統中，沒有過成功經驗的人，這怎麼能給學生有效的引導(這點與歐洲不同)。

談到中國當代藝術教育的長處和短處；利弊是交織在一起的。比如說，我們的藝術教育與傳統沒有明顯的斷裂，這是長處。留住了傳統，但傳統與新型社會形態需求的關係，並沒有解決。學生的學習有相對較明確的標準和根據，但這套成熟的體系，過多偏重技能的傳授。學生畢業時，能夠掌握藝術技能，這是必須的，也是我們的長項。但以我個人的經驗和遍佈在世界各地畢業生的表現，我感到我們最大的問題是：學生直到畢業，也沒有把藝術的道理、藝

術是怎麼回事搞清楚。具體說就是：身為一個藝術家，在世界上是幹什麼的，他與社會、文化之間的關係是什麼？更具體地說則是：他與社會構成一種怎樣的交換關係。要想成為一個以藝術為生的人，就必須搞清楚：你能交付給社會什麼，社會才能回報予你。在美術學院有先生講藝術史論，另外一部分先生教技巧，但我總感覺缺少一個中間的部分。沒有人講兩者的關係和其中的道理。一個學生如果弄懂了這個道理，他在什麼環境、做什麼工作都沒問題。我曾寫過一封《給年輕藝術家的信》，在紐約很多人喜歡，並被發表出來。我說：我有時想，我有房子住，有工作室用，有飯吃，是用什麼換來的呢？美術館，收藏家願意用高價買我的作品，他們買走的是什麼？作品本身只是一堆材料，值那麼多錢嗎？是由於精工細作的技術嗎？比我在製作上講究的藝術家很多。其實，藝術最有價值的部分是：那些有才能的藝術家、對其所處時代的敏感，對當下文化及環境高出常人的認識，而且，對舊有的藝術，從方法論上進行改造，並用“藝術的方式”提示出來。這是人類需要的，所以才構成了可出售的價值，才能形成交換鏈。所以說，好的藝術家、設計家是思想型的人，又是善於將思想轉化為藝術語言的人，而什麼是這類人的基礎呢？

一直以來，我們對藝術基礎的認識是偏執的，重視繪畫基礎，而不重視思維能力的基礎；不考慮作為需要面對未來的藝術家所應具備的條件。大量的時間用在適合古代畫家需要的素描訓練上。設想，一個人從準備考附中開始，經過附中、本科、研究生的學習；從幾何石膏到雙人體；我們培養一個藝術家，花在素描上的時間是驚人的。而在這樣大量的時間內，沒有課題的變化，只有難易程度的變化。全部過程只解決了一個技術的事情——學會了把三維的對象畫到二維的平面上，看起來還是三維的。素描確實是一種便捷有效的訓練方式，但不是全部，還要看怎麼教法。素描的目的，不只是為學習描繪本身。以素描作為基本載體，可以分解出很多不僅與繪畫技能有關，並與整體藝術思維有關的一系列專門課題。通過訓練培養一個人看事物的能力，從沒有(一張白紙)到完成工作的能

106 力，建立和培養有創意的思維線索和實現的能力，從一個粗糙的不能幹的人，變為一個精緻的能幹的人。

現代藝術教育，必然涉及到“大美術”這個概念，“大美術”是顯而易見的趨勢。它應該是包括與美術有關的設計、服裝、廣告、建築等專業的整體美術概念。從“純美術”到“大美術”這條弧線的延長線，就是未來美術與周邊生活的關係。我甚至認為：在將來，“美術”這個概念是沒有實質意義的，他被“大美術”稀釋到生活中的各個領域。純美術將成為一種真正的傳統藝術，像古典劇種一樣被保留着。當然有人還在做，並繼續對它進行現代化的嘗試。但這部分絕對不是未來新型美術的主要部分。未來學院的主要任務，一定是要培養開闊的創造性視野的人，有極強適應性的，能進入社會各種工作結構和領域的人，具有極強的預感力和懂得如何發揮才能的人，這包括創意——對人類思維具有啟發性的價值；實現的能力——知識的廣泛、解決問題的辦法和精湛的技能。

美術的發展最終會還原於它起源時的職能，它不是因為“美術職業”，而是為人類生活所需的創造而產生的。創造這個基本動力，是藝術的核心，也是人類所有學科的核心。由於分工，在實用藝術之後，純藝術又被分化出來，成為一部分人對視覺表達的試驗性活動。而隨着試驗的深入，它在領域發展的同時，又在做着領域自身瓦解的工作。現代社會和現代藝術的出現，使這個瓦解的速度變得更快。

從歷史上看，實驗藝術與實用藝術，一直是相互影響的關係。到今天，由於商業廣告、傳媒的發達和直接的經濟目的，實用藝術領域集中了更多的資金、更多具有智慧的人。它更廣泛、直接地影響人的思想和生活，當然也就更能體現這個時代的精神與時尚。能夠“體現一個時代的精神”是有價值的藝術的最高要求。這說明今天的實用藝術，自身挾帶着現代藝術價值核心的因素，並且是自然而然，又是活生生的。畫廊裏的實驗藝術與之相比較，顯得枯燥而落後。我設想，將來人看今天，什麼東西更能代表這個時代？有可能是虛擬影像、傳媒方式、廣告時裝等領域的成果，而不一定是實

驗藝術。將來的人是不理會實驗藝術和實用藝術有什麼區別的，什麼東西更能說明那個時代，他們就更看重什麼。

上星期，一位大陸出來的波士頓藝術學院的學生，來我工作室(我是他的研究生校外導師)。我看了很多他試着把中國文化引入創作的試驗作品。他的校外工作是為新出的美國電影設計廣告。我看了他的設計，他的廣告中有意思的東西，遠比他的實驗作品中多很多。字體、造型、色彩、每個細節的視覺考量，都與當代社會的視覺需求，構成那麼敏銳的關係(當然考量的精度，來自於背後商業目的)。而他自己卻不認為這有什麼價值，也想不到把這些已經很好的東西結合到自己的創作中去。因為，他是我們的藝術學院(上海美院)培養出來的，理想是要成為嚴肅的藝術家。他看藝術的高下，有個“純與不純”的條件在先，因此不能穿過當代文化的世俗外表，看到背後精彩的部分。其實，藝術價值的成份，可能出現在藝術作品中，或是通俗文藝中，也可能在實用美術中，還可能在藝術之外的領域中。不要給自己製造任何障礙。

你信中的最後一個大問題是：關於中國美術的轉型以及它的未來趨勢。

在談到這個問題時，你首先討論了傳統與現代的關係，和對此問題西方與中國之間的不同。2001年，我在美國史密森博物館學會的賽克勒國家博物館做過一個大型的個展，通過這個展覽，我對“傳統與現代”這個老話題，有一些新的認識。這個博物館一直是以保存和展示亞洲古代藝術為宗旨的。上世紀末，史密森博物館學會的一項新策略是，更多地關注亞洲當代藝術。他們希望我為他們做建館以來的第一個當代的(活着的)藝術家的展覽。他們希望這位藝術家的作品是當代的，又是與傳統有一種特殊聯繫的，展覽能夠起到兩者之間(當然也是兩部分觀眾之間)橋樑的作用。

我試着通過此展覽，把觀眾帶到傳統與當代關係的思考中。我把館藏品——那些供了幾千年的傳統藝術，與我慣用的，以傳統技術製作的“當代藝術”品結合在一起。整個展覽很像我單件作品

108 的手法。它們到底是傳統藝術還是當代作品？什麼是這些作品的本質和真實的部分？它們真的運用了中國文化的營養？或者，這只是一種戴着這一面具的假像？目的是先把觀眾放到“傳統、現代”非此即彼的二維論無法展開的悖論中。實際上，傳統與現代如磁場一樣，是隨時轉換和互為存在的，是你中有我我中有你的關係。他們沒有好與不好之分，也沒有新與舊之分。因為好的“傳統的”作品中，必有永恆的因素，到什麼時候看，都是有價值的，這就是所謂“現代因素”，是超越時段性的。新的、現代的不等於是好的，只有好的那一部分，才能被轉化為將來的傳統。汽車設計專業是新的，宋代沒有，但不能說汽車設計就比宋畫好，只能說更現代。所謂“現代”只是一個時段概念，不是目標，如果我們追求這個概念，又是被藝術史誤導了。

對傳統與現代的認識，東西方的態度不同，但有同樣的誤區。西方是改造傳統，打破傳統，東方是豐富和完善傳統，講究的是幾代人玩一個指法，看誰玩得更有品味，而西方是看誰能開闢新的玩法。

你認為美術的轉型是必然趨勢，你又提出怎麼轉的問題，怎麼才能轉出中國的現代？中國社會形態的轉型，必然導致美術的轉型。中國藝術未來的大價值，是寄託在中國社會轉型的成功之上的。如果中國強盛，社會進步，人民生活富足，有效地解決人類面臨的問題，中國的一舉一動對世界平衡起着重要的作用。中國這樣的國家，它的改變，必須是在一種新的、有效的思想方法及新的文明方式基礎上發生的。這種新的文明方式，並非西方現代的，也非東方傳統的，是前所未有的(因為中國的問題和情形是前所未有的)，並且是對人類的未來方式，具有啟示性和方法論價值的(大國的復興與小國的經濟起飛有根本的不同，小國的經濟可以由周邊格局的改變被帶動，或是找到了新的自然資源而改變)。中國藝術的最終價值，是建立在這種新文明方式對世界的價值基礎上的。藝術價值，實際是指它背後思想的價值，以及新思想所帶出的新藝術方法的價值，這兩者互為因果，構成藝術的價值。上世紀，全世界嚮往美國藝術，其實吸引力並非美國藝術本身，而是來自已被證明瞭

的，在那個歷史時段美國文明方式對人類進步的有效性。就像可口可樂的魅力，不是來自可樂飲料的味道，而是來自可口可樂所代表的美國文化方式(但任何文明方式都有其盲點的部分，而在時代的變遷中被顯示出來)。

談“中國的現代性”，先要討論什麼是現代性，我認為，它是現代人所代表的人類文明的最高方式；是對人類生活提升有作用的現實思想。中國的現代性最終同樣要達到的是“現代性”，這也是世界現代性的一部分。這個問題的首碼語，不是“中國的……”而應該是“怎樣用中國的方式獲得”這個“現代性”。作品是否具有現代性，不是樣式上的事情，也不是打不打中國牌的問題。關鍵是看你怎麼用自己的特殊條件來工作。中國文化中有好東西，也有不好的，要看你用哪一部分，怎麼用。我新近的作品《地書》，看上去是超地域的、當代的、新科技的。參與的是西方最前沿的展覽。但我知道，其核心的靈感來自於中國象形文字的傳統，中國人最能閱讀圖形，我有這個傳統，才對象形符號(現代標識)這事敏感。你說這是在打“中國牌”或不是？你說它是“中國現代”的，還是“現代”的？我相信中國文化中優秀的、智慧的、帶有獨特方式的東西，不使用是不行的。不給自己任何既定概念的限制和文化範圍的限制，把我們的局限性轉化為有用的東西。允許百年前屬於“保守”的東西，在今天的世界格局中就變成需要的東西，就成為當代的思想。這是我理解的當代與傳統的轉化關係。如何把我們的整個民族的經驗和“局限性”使用好、轉化好，這是一個課題，這個功課做好了，我們就有好多的東西可以使用。

永良，自從人們使用Email以來，就很少有人寫這麼長的信了。其實，我寫這封信也是清理自己思想的過程。許多問題，平時沒有什麼理由和它較勁，它就不存在。如果你認真起來，就繞它不過去。我是做創作的人，想法來自於參與和實踐，必有偏頗之處，有待矯正。

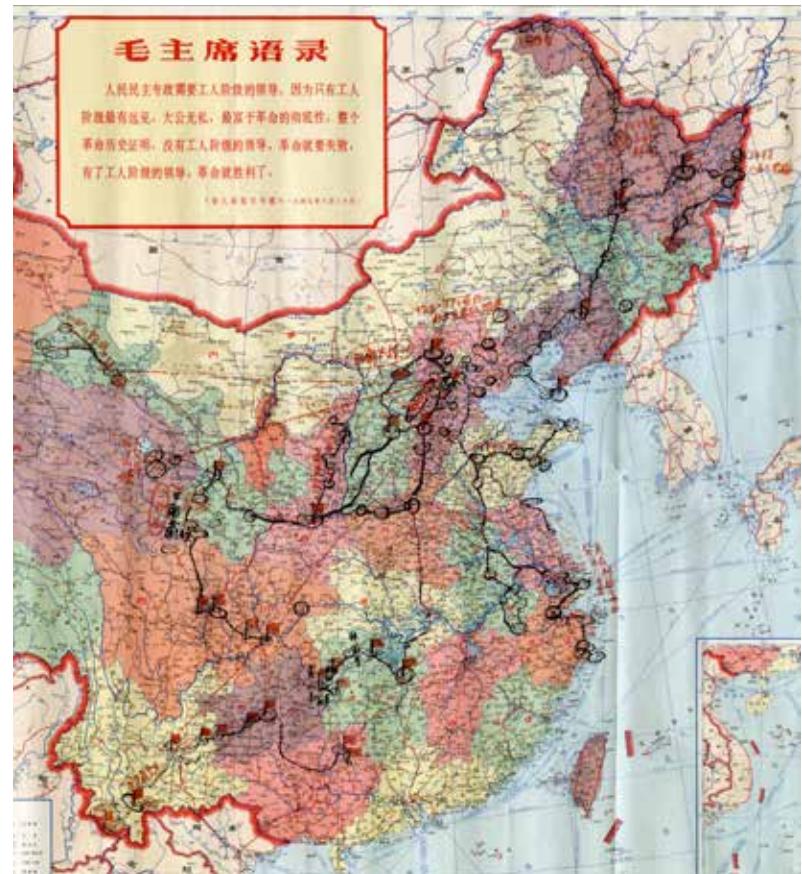
徐冰 2007年8月27日

回到中央美術學院，做的與“藝術”最接近的工作就是與我的研究生、博士生在一起討論創作了。藝術創作的過程說到底，其實是每一個創作者用藝術這件事與自己性格及內心進行較量；已有的藝術手法和風格“強大無比”，教科書告訴我們好的藝術應該是這樣的。而屬於個體的更深層的部分又在湧動，說：我是我，真正的我在這兒。大師的“語法”好，但用它說出來的不是我要的，有時幾乎就差那麼一點點或者完全走樣。從以往的學藝經驗中，從展覽、畫冊、網絡、身邊同學的手法中搜尋、比對、混合、試試看，也許有誰的能對上我；這有點像在超市裏買鞋，結果沒有一雙合適的。也許需要再從人類製鞋史的緣起處——草鞋時代開始再找一遍——這還是不行，它的發展邏輯環環相扣，太清晰了，毫無漏洞可鑽，唯一的機會，看來要從光腳時代開始了。確實，在沒有任何“鞋”的概念的前提下，佛才出現。這句話是從一句禪語中挪用過來的……

我和同學們談藝術創作，其實交流的都是這些東西。

我有在國際當代藝術系統工作的經驗，知道這點事是怎麼回事。基本上也懂得我們過去藝術教育的那一套。我也看過不少東西，可以把同學們煞費苦心想出來的“點子”否定掉；隨時隨地，就他們創作的“死角”出一些解圍的主意。這些讓他們思維上變得比以前靈活了許多，下次再遇到問題就會更有辦法。但在給他們出主意的同時，我也在問自己，他們真的變得“腦子很靈活”有好處麼？因為這畢竟不是藝術的核心部分。學生隨時獲得解決方法的提示，創造力也許還會萎縮。我的第一個研究生有一次說：你的思維太強大了，我沒有思維的餘地。後來他和我疏離一段時間，卻搞出了有意思的東西。

思想與心靈之間的交流真的很有意思，有時候需要刺激它，有時候需要指鹿為馬，有時候需要把他逼到死角再說，有時要用《天



美院期間深入生活地圖，1977-1981

書》的方法，用拒絕溝通來達到溝通，有時候需要像愛護蝸牛的觸角一樣，千萬不要傷害他，縮回去也許就再也出不來了。

儘管我與他們是教與學的關係，但我心裏清楚一點，這就是：我實質上不如他們，因為他們比我年輕。在對新事物的敏感度上；對未來趨勢的認可度上，以及生理的適應性上，一定比我強。他們代表未來，這是生物層面的，是進化的本能。這真讓人羨慕。

所以，我“教”他們，必須首先進入到他們的世界中；他們其

中的每一個又都是不同的、唯一的，都是一個寶藏；進去後才知道這些寶藏該怎麼個挖法，下手的屏障在哪？有時需要把他們已經形成的模式、夾生的地方或曾經弄壞了的部分，徹底打亂後再重來，才有重新啟動的機會。哪一類材質都有用，關鍵是如何把其瑕疪的部分轉換成有益的、別人沒有的東西。看着他們各自的性格與藝術糾纏的過程和結果，是一件欣慰的事，也可以幫我校正對許多問題的認識。

幾周前，有三位同學通過了論文答辯。他們各方面比以前更成熟，有些人學習期間的作品，就已經被國際上重要美術館典藏。但每到這時，面對導師組的教授，他們緊張得特別像孩子。性格中更深處的東西，被細微的小動作暴露出來，他們裝着鎮定和放鬆，反映出他們對世事的認真、對學術的敬畏；異常的可愛。這時候，我坐在其他教授中間，也會為他們捏一把汗。讓我想起幾年前我去哥倫比亞大學做講演，出門時，年過八旬的老母親，會叮囑一句“別緊張”，這似乎是小學期末考試某一天的情景。

人在平日的生活和工作中，對這些細微的體會是值得的，藝術即是這些體會“公示化”的載體與結果。這也許就是我的一位老師常向我們說的：“藝術是人的優質魅力的體現”。

藝術教育留給學習者的，應該是對人的質量的提升。我曾經說過：“在教與學的過程中，通過對每一件作品細微處的體會，通過交換感受的點滴小事，使我們從一個粗糙的人變為一個精緻的人、一個訓練有素、懂得工作方法的人，懂得在整體與局部的關係中明察秋毫的人。使學生具備從事任何領域都必須具備的一種素質；一種穿透、容納、消化各類文化現象的能力以及執行的能力——最終解決的是作為一個人的水平問題。”所以我希望他們：不管將來是不是做藝術，在任何領域都應該是出色的，有創造力的。

2013年5月30日



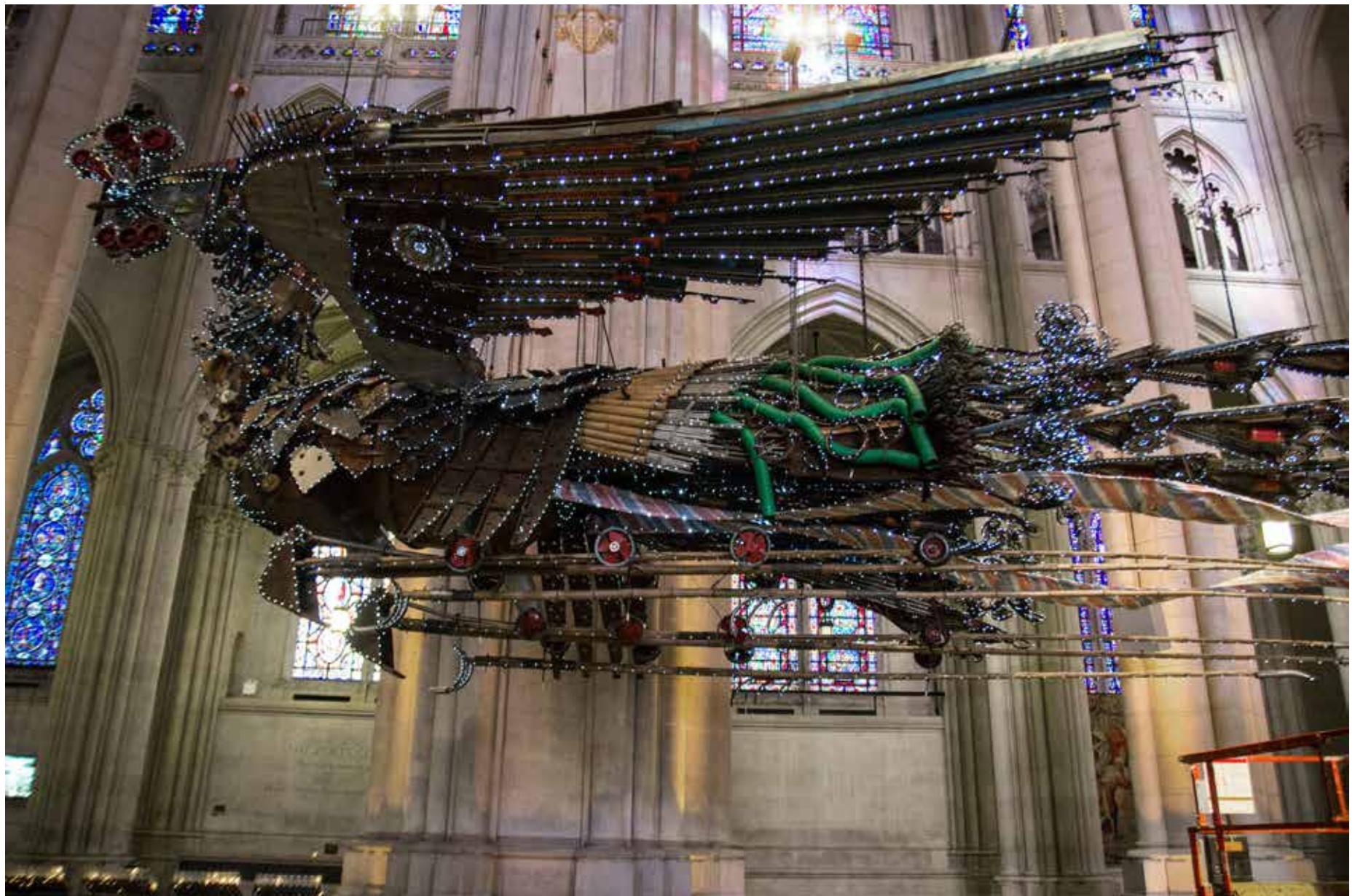
《鳳凰》與工人 2009，攝影趙鋼



藝術評論家李陀，詩人翟永明在鳳凰製作工地現場，2008，攝影鮑昆



《鳳凰》, 2010, 北京今日美術館



《鳳凰》2014，紐約，聖.約翰大教堂



《鳳凰》（尾部細節）2010，北京今日美術館

# 公 佈

第二部分

關於作品



徐冰在鳳凰製作現場，2010，攝影趙鋼

## 《天書》\*

1986年的某一天，我在想一件別的事情時，卻想到要做一本誰都讀不懂的書。這想法讓我激動，這種激動是那種只有自己身體才能感覺到的。第二天早上醒來，想到這件事仍然很激動。連續許多天都如此。幾個月過去了還是這樣。而每次激動，思維也跟着激動起來，不斷地為這個想法附加各種意義，它的“重要性”，在還沒有動手之前，就被放大了。可以肯定了！這將是一個值得全力以赴的事情。當時我必須完成研究生畢業創作。次年七月，畢業展一開幕，我馬上轉到這本“書”的創作中。

我對做這本書有幾點想法，一開始就非常明確：一，這本書不具備作為書的本質，所有內容是被抽空的，但它非常像書。二，這本書的完成途徑，必須是一個“真正的書”的過程。三，這本書的每一個細節，每道工序必須精準、嚴格、一絲不苟。

我相信，這件作品的命運，取決於整個製作過程的態度，假戲真做到了不可思議的地步，藝術的力度就會出現。“認真的態度”在這件作品中，是屬於藝術語彙和材料的一部分。

我希望這本書看上去不是素人所為，而是有知識依據的。每個細部的決定，都是有講究的，因為這本來是一個沒學問的人的舉動。這特別反映了我一直以來對知識進不去又出不來的敬畏之感。越是這樣，我越希望它更像一部精典，最好是宋版的風格，是正裝出席的，這樣，能幫它裝扮出很有文化的感覺。面對它，是要屏住呼吸、不可大聲喧嘩的；要把手先洗乾淨或要準備白手套的。製作，必須是手工刻製、印刷的。印出來的東西，在習慣上是正式的；是要認真對待的；是和真理有關的。學版畫的我，很知道“複

\* 這篇文章稿是應倫敦誇瑞奇古書店(Quaritch)主人John Koh先生之約所寫的。這篇文章側重談《天書》印製過程中與技術有關的事情。Quaritch古書店從1847年開始專營歐洲古籍與手稿。他的客戶包括了路易呂西安波拿巴(拿破崙的哥哥)、格萊斯頓、迪斯雷利與克勞福德君主等。Quaritch建立了全世界最廣泛的古籍書物收藏。以出版古籍、手稿類圖書和期刊《古版本》而聞名。



天書-首頁刻板，1987

數性”和印刷的力量。字體，我考慮用宋體。宋體也叫“官體”，通常用於重要文件和嚴肅的事情，是最沒有個人情緒指向的、最正派的字體。

原則明確了，便開始了準備工作。我做的第一件事，就是泡在北大圖書館善本庫，把線裝書的知識弄清楚。由於母親工作的關係，我被介紹給書庫主任。主任問：“你要看哪方面的？”我說：

“看最古老的和大開本的。”他說：“那多得很，出納怎麼給你提？”我事先買過一套文物出版社的《中國版刻圖錄》，我說了一兩個書名，但也許都不是最老和大開本的。他把我轉給出納，說：

“這是楊老師的孩子，他想看什麼就讓他看吧。”他一定是看出我並沒有明確的領域，又像是什麼都要看。書來了，我裝作很懂版本學的樣子，看上去像個研究方向明確的學者，嚴肅認真地翻開每一頁，並做着筆記，與邊上的其他老師沒什麼區別，只是換書的頻率比他們快很多。

幾天過去了，可怎麼也找不到我想像中的宋版書，但凡宋版都不是宋體，而是楷體。只有到了明版才出現宋體。我對此的分析是：早期刻書，作者或抄書人把書稿交給刻工，刻工按書家風格樞刻出來，不敢走樣，這是刻工的本分。隨着刻書業的盛行，刻工為求速度和行刀便利，逐漸形成了硬邊的宋體風格。這種字體不是由某個人設計出來的，而是由宋至明，歷代刻工創造的，也可說是天成的。臺灣管宋體叫“明體”，也許更準確。稱“宋”是因為從宋代就開始了；叫“明”是說到明代才完善。宋體字是中華審美經驗的結晶，看雍正年間“水雲漁屋刻本”和清“乾隆內府刻本”的宋字，真不知道該怎麼辦才好，如果世間真有“看在眼裏拔不出來”這回事就好了。

我不能用楷體，因為任何楷體都帶着書寫者個人風格，風格是一種信息，既有內容，就違背了《天書》“抽空”的原則。我決定使用略微偏扁的宋體，扁會融進些漢隸之感，但不能過，有一點感覺就夠。但版式應該參照宋版。宋書行少、字大而密、魚尾偏上、版心飽滿。我反復調解這些因素，找到在我的書中合適的關係。

在圖書館泡了一陣子後，我對版本學產生了興趣。有一段時間感覺極好。那時，如果誰遞給我一個古本，我可以準確斷代，像靈驗的算命先生。

我這個業餘版本愛好者，時有自己的“發現”和觀點。當我一眼就能分辨哪些是活字、哪些是整版印刷後，我驚訝地發現：雖然中國人發明了活字印刷術，但在實際印書業中，並沒有被廣泛使用。我的觀點是：活字印刷並不適合漢字體系，而更適合拼音文字。所以這一技術很快被歐洲人所用，中文排版要從幾千字中找出想要的那個字，光這一點就夠費力了。另外，排字工必須識字，即使這樣，一頁書稿排下來也難免有誤。校對又是一道工序，哪怕只漏一個字，整段都要重來。最主要原因，是市場決定的。活字印書，排、校、改、拆、一頁頁地搞，拖的時間長。而整版的優勢在於：保存一套完整書板。如果明天就要出書，今天，一百個印工，一百塊版，同時動手，是趕得出來的，且正確無誤。最後一點，是我個人實踐所得：把那麼多活字木塊切割成可用的精度，幾乎是不可能的。這只有上過手的人才深諳此道。所以當倫敦“寒山堂”主人馮德寶(Christer von der Burg)先生得知《天書》是用活字印出來的時，他驚訝地脫口而出：“You are a genius!”(你是天才！)我想，我折騰活字的經歷，說我是“勞模”更對。我只能使用活字，否則，這本書一輩子也別想弄完。

我開始準備活字用的木塊。我反復計算了字塊應該的大小。我找來鋸和刻版畫用的梨木板，在宿舍動起手來。我急於開始，我沒有耐心去找有電鋸的地方。光想沒有用，只要動手，就在向最後的結果接近。

但開始動手，真正的問題就來了，這是整個過程中最難的；也是活字印刷術最難的事情，不知道古人是怎麼解決的。要把每個字塊的六面鋸成絕對的 $90^{\circ}$ ，是很難的。看起來整齊的木塊，一旦在字盤中被擠緊，面上一定是高低不平的。我用砂紙把表面磨平，可當我把它們打散再重組起來時，它們還是七拱八翹的。我再次磨平，也無效。其實，刻字面是否平整，是由其他五面決定的，每

一面必須確保嚴格的 $90^{\circ}$ 。我決心把其他幾面都磨一遍。幾天時間裏，小屋粉塵飛揚。我努力地做着，期盼着可以動刀的時刻。但精心打磨了一輪後，再回到刻字面時還是老樣子。現在我知道了問題所在：一方木塊兒的六個面是互為依據的，但它們在空間中始終沒有一個面是正確的。無奈，只能印時再說了，我必須儘快動刀。

大學時我們學的完全是西方現代版畫這一套，與中國傳統刻版是兩回事。要瞭解這套技術，我能想到的就是去榮寶齋找刻工師傅。我被中間人介紹給一位中年師傅，他希望去家裏見面，而不是榮寶齋工房。見面是在一個中午，那天給我印象最深的是，師傅和他妻子在20分鐘內就把餃子做好了，招待我們。手藝人就是心靈手巧，這讓我佩服得很。對從南方來的我家人，如果決定包一次餃子，幾乎是需要多次討論和全家分工，然後折騰一天才能吃上的事情。那天最大的收穫是知道了：他幫不了我。因為刻書與複制水印木刻画是兩套事情。刀是一樣的，這種“把刀”在市面上是買不到的。師傅同意借給我一把，回去照着自製。在北方是找不到刻書師傅了，只能自己想辦法。

我決定造四千多個假字，因為出現在日常讀物上的字是四千左右。也就是說，誰掌握四千以上的字就可以閱讀，就是知識分子。我要求這些字最大限度地像漢字又不是漢字，這就必須在內在規律上符合漢字的構字規律。為了讓這些字印出，在筆劃疏密，出現頻率上更像一頁真的文字，我依照《康熙字典》筆劃從少到多的序例關係，平行對位地編造我的字。這本字典是我爸從老家帶出來，並留存至今唯一的東西。書上有個名章“徐正真印”，一定是徐家祖上的一個人。

讓這些字更像“它們自己”的關鍵一步，是利用字的本性。漢字是由一些表示世界要素的符號組成，我把一個類似“山”的符號，與一個類似“水”的符號拼在一起，你一定會說這個字是表示自然的；如果我把“工”與“刀”部拼在一起，你一定知道這個字是說人造物的。這讓你自己首先相信，明明有這個字。這就像你看到了一張熟悉的臉，卻叫不出他的名字。這讓我的這些假字，比起



徐冰在大興寒營鄉古籍印刷廠，1987，北京



大興寒營鄉古籍印刷廠的老師傅《天書》工作照，1987，北京



《天書》，1988，加拿大國家美術館



《天書》(局部)，1987-1991

古字典中那些已經死掉的真字更像真字。

到現在還不能動刀，把字稿轉到木塊兒上，也是一道工序。傳統方法是：先將字稿正面扣貼在木板上，待乾後，再把紙弄濕，用拇指將宣紙表層紙漿搓去，直到薄如蟬翼，可透出墨稿清晰的圖像。刻工連紙帶木一刀刻下去，準確無誤。但我並沒有按照正宗的方法，覺得有點太麻煩。我不必如此，因為我是為數不多的自寫自刻的人。刻手決定墨稿，就不存在是否忠實於原稿的事，刻便成為調整的過程。我寫的字稿有楷體成份，經過刀的整理，自然就成了宋體，有點兒像是刻書，從宋到明演變的快版。

我弄了一套自己的辦法：用加鹽的墨汁，將字寫在半透明的硫酸紙上，待乾後，把字稿扣在木塊上，再刷少許水，鹽的返潮性能讓墨溶化。這時用些壓力，字稿會被轉印到木塊上，是反字，印刷出來是正字。

這些準備工作像登場前的儀式，現在終於可以開刻了，這是一件最愉快的事情。當時除了在中央美院教授素描課外，我停止了幾乎所有活動，把自己關在小屋裏，開始了刻字的過程。事實上我喜歡這種純手工的、需要花時間的、不費腦力的工作。只滿足原始的、數目累積的興趣。今天比昨天多刻了兩個字，加起來是多少字——這讓我感到充實。是看得見的在接近我的目標，比到處去參加無邊的文化討論，感覺好多了。那種活動參與多了，自己原先有的一點東西似乎也都沒有了。

人生的核心命題是“渡過”，就是如何把時間用掉的能力。

精緻的刀鋒劃開新鮮的木面，每一刀都是一個決定，這是一種與物質的交談，只有我們之間才有的。你面對的是“沒有內容”，所以它不干涉你，思維無邊地遊走，不含多餘的雜念。坐在那裏，空氣已經很充實了，不需要任何音樂。樓道裏的喧鬧，全被過濾在這個空間之外。很多人覺得我刻苦耐勞，哪知道我卻享受得很，享受着一種自認為的、封閉的崇高感。在人們忙着排隊買菜、過好生活、奔代化的時候；在知識界狂熱閱讀、研討的熱潮之外，我卻忙着趕刻連自己也不認識的字。

已經刻有兩千多個字了，我開始試印。十月份中國美術館給我一個展覽檔期。我是年輕藝術家，不想浪費這個機會，也想借此驗證一下自己的想法和行為。

我首先印刷那些長卷。我按尺寸做了一個字盤，我愉快地選擇我認為應該的字，放在應該的位置上。我用最土的方法——幾條麻繩，一根小棍，轉幾圈後字盤就被勒緊了。我知道水性墨印不是件容易事，那需要一套特別的技術，在乾濕變化合適的時刻，一揮而就。何況我的版面超大，憑我的“段位”是不可能的。我用我熟悉的油性墨印刷，墨滾子把嶄新的刻板弄髒，真是一種無可挽回的“強暴”。我和助手保全小心、興奮地揭起第一頁，大失所望！比心裏準備的效果還要差，就像一塊不乾淨的舊地板。印痕比什麼都敏感，一點細微處都會反映出來。把字塊兒勒得越緊就越不平。玻璃最平，我找來一塊厚玻璃，把字模頭朝下排在上面，再蓋上一片加熱的膠泥，用滾筒擰壓，膠泥填充在高低不齊的縫隙中。膠泥冷卻後會變硬，再把板子整體翻過來，就可以上墨了。這方法是成功的，卻是麻煩的。白天我和保全一版一版地印，晚上我繼續刻字，刻字是一種休息。

《徐冰版畫藝術展》開幕了，我有意是“版畫藝術”，因為我想強調印刷對這件作品的重要。這件作品最初的名字叫《析世鑒——世紀末卷》，那時對“深刻”問題想得特多，才用了這麼個彆扭的名字。這作品本身倒有中國文化的堅定感，題目卻受西方和當時文化圈風氣的嚴重影響。後來人們都管它叫“天書”，我覺得可以採用。

我在展廳裏製造了一個“文字的空間”，人們被源源不斷的錯誤文字所包圍，被強迫接受這個事實。一種倒錯感，讓人們疑慮：是什麼地方不對勁，也許是自己出了問題。我把這些“荒唐”的文字，供奉在神殿般的位置上，它們是有尊嚴的，不再是被世俗濫用的工具。三條長卷從展廳中央垂掛下來，下面擺放着不同形式的“典籍”，有線裝和蝴蝶裝的；有《解字卷》(無意義的字解釋無意義的字)，還有一個《中英對照本》(英文也是讀不懂的)。這些都是

展覽出乎人們的意料，也吸引來藝術圈之外的很多人。我的藝術似乎讓某些知識分子更不舒服，一些老教授、老編輯來過多次，這對他們像是有“強迫症”的作用。他們在努力找出哪怕一個真的字，這也許是因為，進入這個空間就與他們一生的工作正相反。

人們議論着《天書》，我卻“失語”。我有一種失落感，我的“自我封閉的崇高感”被稀釋在人群中。傳統的人批判《天書》太前衛，是“鬼打牆”藝術，意思是這種藝術和藝術家思想有問題；新潮藝術家認為《天書》太傳統、太學院。我對爭辯沒有一點興趣，一心想着那本還沒有實現的“書”。經過這一年多的嘗試，我已經清楚這本書應該是什麼樣的，現在可以正式開始了。

我重新確定了開本，過去的那套字大了三毫米，我決定重刻一套，反正我也喜歡刻。我打聽到一家工廠有一套進口木工設備，說是最先進的，誤差不超過0.1毫米。我去試。由於我的小號字模只有小拇指尖大小，入鋸和出鋸處的木塊兒還是有誤差。我只能挑出能用的部分，再做些加工，才基本上可以了。我一口氣又刻了兩千多塊，比第一批刻得快多了。這一口氣也快有小一年時間。

這回的書必須是一“本”正經的，不能再用印版畫的油墨這類不地道的方法了。我跑遍了有可能與線裝書有關的機構，經中華書局介紹，找到了一家專門印古籍的廠子，在大興縣睞育鄉韓營村。我帶着嶄新的還散發着木料味道的板子，找到韓營村。來這裏並不方便，坐長途車到一個地方後，再租自行車，騎上兩小時才能到。廠長姓任，是個農民。左右坐着兩個師傅模樣的人，看上去很維護廠長。我把排好的版子拿出來給他們看，師傅拿過來，說：

“這是什麼？”我說：“是我自己刻的，都是不認識的字，是藝術的想法。”他說：“這是幹嗎？”我說：“是藝術，先打張樣再說吧。”我急於看到我刻的板被行家印出來的效果。師傅把版子拿走了，沒一會兒，他回來時像變了個人，眼睛放着光，嘴裏反復說着：“這活兒印的！這活兒印的！”後面跟着幾個工人，廠長也站起來。我看到清晰至極的書頁，亮麗得讓人興奮。廠長說話了：



在製作《天書》的過程中，1987，北京

“是你刻的？”我說：“是。”廠長像歎氣似地“嘿”了一聲。後來熟了，知道這是他的口頭禪，一有感觸，就先來一聲“嘿”。“嘿，這活你想咋弄呢？”他接受了！是我的手藝“感動了上帝”。他們肯定從來沒有印出過這麼清晰的書頁，因為今天沒什麼人刻書板了，有的都是經過歷代印刷，模糊不清的古版。再好的手藝，也印不出效果來。今人，即使印了一輩子，也趕不上印頭板的機會。在過去，新版開印是件大事，要用朱墨打樣。我當時不懂這些，否則，應該有五套朱墨的《天書》。

這一帶解放前有印書的傳統。文革後國家計劃重印某些線裝古籍，就通過中華書局，把古版找來，讓這小廠重印。我去時，廠裏正在印《大藏經》，這套書板一直藏在北京房山雲居寺。文革時，總理下令重兵把守才保護下來。我去這裏看過，大殿中央黑壓壓的一座由經板堆成的山，每塊板都有一個小條案那麼大，厚如磚頭，

132 兩面刻。廠裏人說：“藏經板光運輸就拉了四十卡車，跑了一個多月，完整的一套書就裝一卡車。”後來，每當人們誇讚《天書》的工程和壯觀效果時，我就會想：比起古人，我幹的這點事算什麼。現在的人真是沒有耐心了。

那時，全廠為《大藏經》這套書已經幹了兩年，計劃還要三年才能完工。誰能相信，這麼龐雜浩大的工程，就是由韓營村農民任廠長主持的。繁雜的冊頁序號、版號的歸位，填補漏字、漏頁……他硬是靠自己琢磨弄下來。有時我想：他要是受過教育，不知道會是怎樣了不得的人(那也難說)。我向他學了不少東西。他除了不會刻、印外，對線裝書製作這套事，知道的太多了。那天打樣出來後，我的威信被確立，廠長馬上帶我參觀工廠。他一路上對幹活的人嘿來嘿去的，提醒着各種細處；全是印書這一行的知識。他順手掀開一摞悶濕的紙查看，用手碰一碰又合回去，自言自語：“嘿，紙就怕着風。”好像悶濕的宣紙會感冒似的。憑我對中國紙的一點瞭解，我知道他在講什麼：着風不着風與紙濕潤的深度有關；就與墨色的潤澤程度有關；與書頁乾後伸縮是否平均有關；也就與活做的好壞有關。

一圈轉下來我發現，廠長是個很和善的人。他確定了兩名說是“心細”的女工，專印我的書。一位姓邊，由於姓怪我記住了。另一位是個普通姓，我實在想不起來了。兩個姑娘一印就是兩年。從那以後，我每星期往那兒跑一兩趟，需要就住下。

這書一開印，我就必須把細節最後確定下來，不能再沒完沒了地推敲了。有些地方實在定不下來，就算了，這次只能這樣了，下次有時間再好好做一套。只要是由於時間不能再推敲時，我就會有這樣的念頭；真是一種“完美主義潔癖”的病狀。

這本不能稱為“書”的書，有着作為書的嚴密邏輯和結構：冊序、頁碼、題目、總目、分目、總序、分序、跋文、注釋、眉批以及段落終止，等等；在“沒有內容”中佈滿了“內容”的密碼。我千挑萬選，選出三個我認為最像漢字的“字”，做為總題目。按慣例出現在封面及折頁處，依次是分冊題目、章節題目，最下面是

刻工記號。冊序號和頁碼用“正”字計數法表示；(正)，數字五、(正)，數字六。數字有內容嗎？在它們脫離所指和上下文關係時，它們是抽象的。在這本書裏，它們嚴格地“管理”這堆“文字”的起始、順序和範圍，這讓被管理的部分顯得更是空洞。它們把整套書貫穿起來，如果你按目錄的頁碼查找下去，能在分冊中找到你要找的章節題目。這些嚴密的層次，讓看書人獲得一種與翻閱經驗吻合的生理節奏感。

為了讓印工排出這種結構，我把每個字模背面做上標記，表示正面的“內容”，並按實際冊數、頁數做了樣本。樣本裏標滿了↓△○#◆等各類符號，看上去像是四冊有關科技的代碼演算簿(它確實是能與《天書》對位的密碼譯本)。印工不需要知道正面的內容，只按符號的引導，把每一個字塊放在應該的位置上。整套書就是這樣印出來的。

那期間，兩位女工一頁一頁地排印，我一頁頁地調整，直到必須開印了，就停止改動。有時，哪怕為一點細處的變動我也會跑一趟。每次去都是騎車過一個小橋，然後沿着一條一側有樹的直路下去，看到一個院子和幾排平房就快到了。樹的顏色從嫩綠、深綠，變到黃、深黃；再變到黑，白；最後又回到嫩綠。四周空曠，顏色變化就很明顯，向你提醒着時間。

《天書》總共印了120套，每套四冊，共604頁。每套裝在一個特製的核桃木盒中。這盒子是在學生林海的邯鄲老家，太行山滿市口村，由一位老木匠一個個做出來的。這些零碎的工序，讓這套書直到1991年秋天才完工。1990年7月我去了美國，那時出國不知道何時才回來。走之前，裝訂樣本已經出來，我最後確定了封皮顏色和“六眼裝”格式等細節。

我第一次看到最終完成的《天書》，是在日本東京，它們是我想要的“書”的樣子。封面是“磁青皮子”顏色，書題簽在左上角應該的位置上。這位置找合適了，就像好的裁縫做的領口和袖口的鑲邊，這端莊透着對人的尊重。寬能走馬、密不透風，這是中國人看東西的講究。這位置找到了就千古不變，因為，實在是沒有第二

134 個更合適的位置了。《天書》秉承了這種風範。我和所有打開盒套的人一樣，被它的端莊所吸引，以至讓我感到一種陌生。不瞭解過程的人，絕想不到，這是在那幾排普通平房里弄出來的。

《天書》在世界各地被不斷地展出，廣受好評，我才想到那些刻板。1994年回國時，我去了一次工廠，想把板找回來，也去看看他們。騎車過一個小橋，然後沿着一條一側有樹的直路下去，看到一個院子和幾排平房就到了。工廠大門卻掛着鎖，我向裏張望，身後出來一個中年婦女，說：“廠子搬了，在村那頭。”她又支使身邊男孩兒：“去！找廠長去，有人來啦。”新廠離舊廠不遠，廠長還是那樣子，只是走路開始不方便。他從家來，他透露家裏出了些事，好像是小女兒突然得了癌病。他叫人：“去！把小徐的板子找回來。”又回頭對我說：“嘿，搬了一次家，不知還留着沒有。”過了有一會兒，那人提來一個米袋子，裏面一團黑糊糊的東西。

“倒出來！”東西灑在地上，這哪裏是字模，整個是一堆煤球兒。細看，上面確實有字，被厚厚的膠墨黏糊着，它們看起來好辛苦，和那些古版差不多了。還能找到一個字盤、一些字塊，我已經滿意了。那幾冊“代碼樣本”，沒了就沒了，沒關係。我問：“小邊她們呢？”廠長說不上來：“是嫁到什麼莊去了不是，嘿。”又像是在問旁邊人。我在想像：她當媳婦是不是也像整天低着頭印書的樣子。廠子變了，人也變了，不會變的就是印成的那些《天書》了。

在回去的路上，樹正是嫩綠色，我拿着一袋子不是米的東西，心裏不知道該想些什麼。從1987年到1991年，我怎麼了？我做了什麼？

只能說是：一個人，花了四年的時間，做了一件什麼都沒說的事情。

2008年末

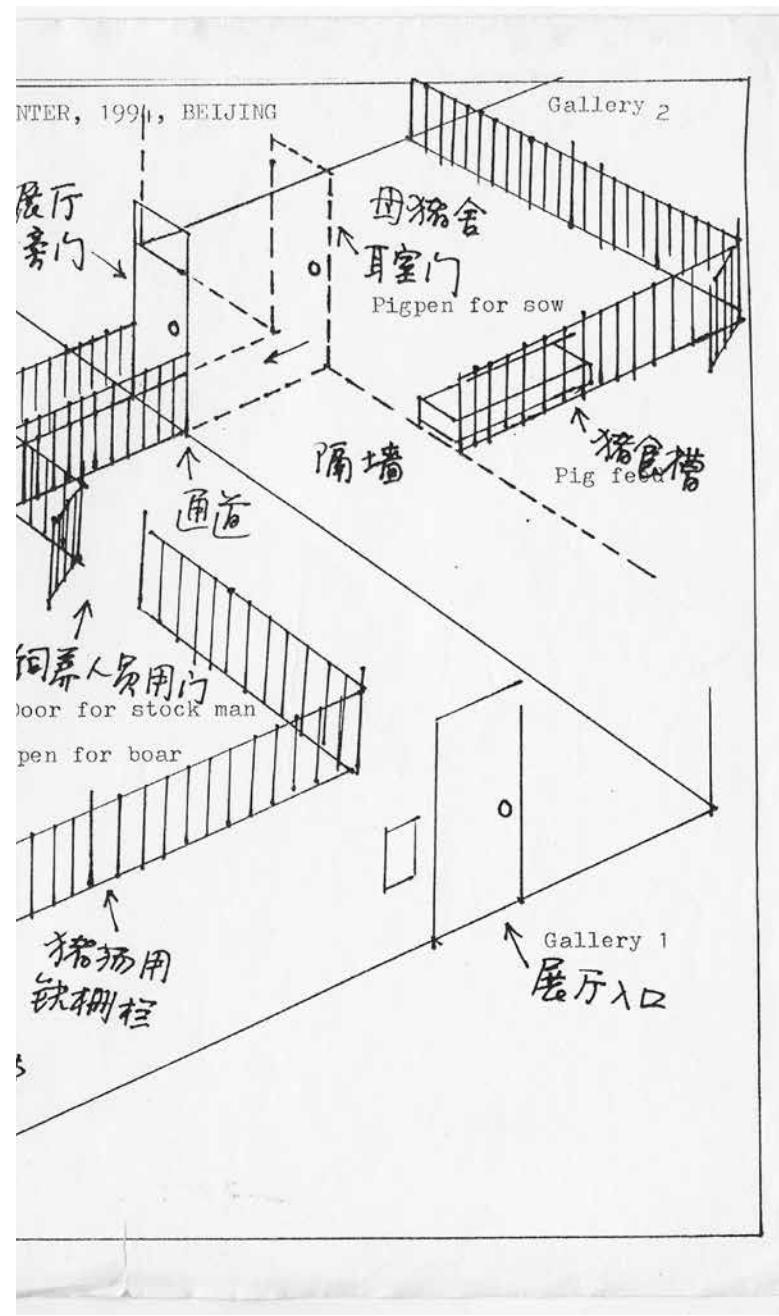
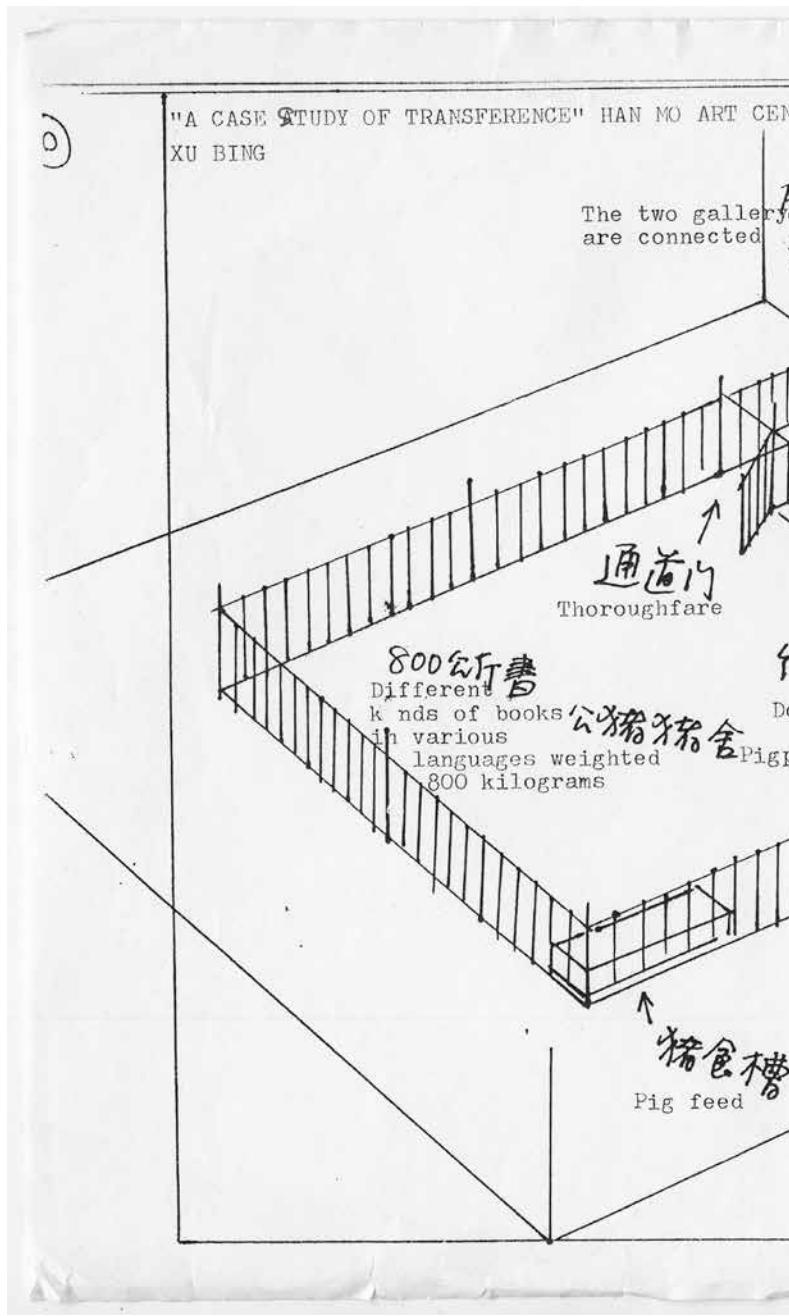
## 《動物系列》

在我的藝術創作中使用活的動物是從1993年開始的。現在回想當時為什麼要用活的動物，是有原因的。我那時剛搬到紐約不久，對西方當代藝術處於“挑戰”的心裏階段，同時又感到，我過去的藝術過於“沉重”，接受者需要太多的東方文化準備才好進入，太累了。我需要尋找到一種直接的、強烈的、有現場感的藝術(現在看來，這不僅是文化差異的問題，而是人類開始普遍出現的扁平化、娛樂化和越來越沒有耐心的傾向)。現在看來，這是當代藝術的表面特徵。當時，作為一個“學習者”，在我希望作品有這種效果的同時，也掉進了西方現代藝術“線性的創造邏輯”的瓶頸中，從而感到藝術界創造能量的有限與貧乏。當時，對西方主流藝術系統充滿嚮往，完全看不到它的弊病，滿腦子裏想的都是這領域內的事——創造驚人的藝術。只知道從個人“智慧”的部分去尋找。依賴個人“智慧”的作用，深感：“我要是再智慧一點就好了。”在“為創造而創造”的狹窄道路上，對人的創造力的無奈，導致我對動物的興趣。在當時一個展覽自述上的一段話，記錄了這種心態：“我感到人類創造力的限度，我希望借助生靈，獲取或激發人類的能量。”

作品《一個轉換案例的研究》的來源：

搬到紐約沒幾天，我接到策展人丹·卡麥隆的邀請，參加一個題為《生與熟》的大型國際當代藝術展。展地是西班牙女王現代藝術中心美術館。我當時並不知道這展覽及這美術館如何重要。我向展方提交了與動物合作的計劃——《一個轉換案例的研究》——兩隻在展廳交配的種豬；身上印着文字。

這個想法有點異想天開，因為沒人做過。為了可行性做出計劃書，1993年底我回國做試驗。我必須回趟國，因為在美國我沒跟農民接觸過，也不知道在哪能找到豬，在中國至少我插隊時養過豬，也見過豬的各種行為。有關試驗的過程和結果，我在一篇問答體的文字中有所記述：



《一個轉換案例的研究》（布展草圖），1993



《一個轉換案例的研究》，1993，攝影徐志偉

## “養豬”問答

問：如何考慮豬圈的設置和豬的選擇？

答：理想的場地是將位於鬧市區的畫廊或博物館改為豬圈。場地面積不少於 $150M^2$ ，邊上有耳室，為分養母豬之用。在展廳中央用鐵製圍欄，做一個 $40M^2$ 的方形豬舍，以書代土墊圈(約需800公斤書)。豬舍一角為食槽，另一角有兩扇門，一扇為飼養員使用，另一扇門聯通到耳室豬舍，以便展示時將兩隻豬趕到一起。通道要有一定長度，兩端有門，以保證異性豬的平靜休息。

豬的選擇：種豬，250-300斤，以色白、皮細、毛稀為佳。品種以美國大約克(父系)與中國長白豬(母系)第一代雜優豬，“中畜白豬一系”為佳。此品種身兼東西種系理想機因，生理機能強，產仔數高(12頭)，瘦肉率高(62%)，符合當代生活趨勢。

問：怎樣控制豬的發情。

答：母豬20天一個發情週期，發情期為3天左右，這點與人不同。但有資料說明，最初人類女性也是有週期的。我想是由於被“文化過了”的情感，理智與功利的長期作用，把自然的週期打亂了。公豬只要適齡、健康，任何時候都有能力，這點和人一樣。配種站的公豬每天趕出來完成兩次任務，所以叫“公”豬。豬場師傅說，“發情的母豬可以老實兒地等着公豬爬，不在情期的死活也不讓公豬上。”但我要求的是：兩隻豬在同一時間裏既要百折不撓地表演，又要完成在展廳的交配，“交流”要有實質性，這就很難。因此，我只能將展期安排在母豬發情與未發情期之間的那天。選豬時要檢查母豬的檔案，嚴格計算，這是第一點。二，是要選用年輕公豬。展示前20天選好，單圈分養，加精飼料。請配種技術人員定期做爬架子(假豬)和適當接觸母豬的訓練，既培養又控制其性欲。“從來沒有碰過母豬的公豬不會鬧，不懂。接觸過幾次母豬的年輕公豬性欲最強。”這是豬場師傅說的。三是選用公豬最喜歡的母豬。

開始選豬時，換過的兩頭母豬，公豬都沒興趣，我們以為公豬有問題，正準備調換時，又趕過來一隻母豬，公豬一見鍾情。原來人家也是有選擇，不是誰都行的，這點又和人一樣。

以上三點保證了展示時的效果。公豬努力工作，母豬不屈不撓，配合默契。到最後公豬累趴下了，母豬反倒來招惹牠。公豬倍受感動，頑強起身繼續工作，多有意思。在動物性這一點上，人和動物太一樣了。

問：如果變換了豬的生存環境，牠們不工作怎麼辦？

答：這是當時我最擔心的。豬場的師傅和技術人員也沒有把握。但必須把這種原始的、動物性的(最正常的)行為，轉換到一個“文化”的環境中。許多穿着正經的人和影視器材對着牠們，看兩頭豬的交配，開展現代藝術活動，探討文化層次的問題，這本身就很荒唐，就有可探討的地方。在閃光燈眾目睽睽之下，兩隻豬“做愛”很盡興，不用擔心避孕或艾滋，更不存在犯錯誤的問題。真正的旁若無人，根本就沒把這幫人放在眼裏。人面對牠們卻不知所措，顯得拘束和不真實。原來我們對豬的擔心是多餘的，是出自人的觀點，牠們根本沒有不好意思的問題。

有價值的結果是：人改變並安排了豬的環境，卻使人處在一個尷尬的境地中。環境倒錯的結果，暴露的不是豬的不適應，而是人的不適應。所以有人說，看這作品的人(包括我自己)都被戲弄了。實際上這種戲弄是自身文化所致，與我其他作品一樣——不作用於沒有文化的人。還聽說有些女孩子看後生理上有不舒服的感覺，這種生理上的懼怕，來自於原始性的直接，讓我們不知道該怎麼辦，因為我們太習慣被文化掩蓋過的一切了。當然也有些人相當開心，像是狠狠地娛樂了一把。其實，這件作品是給人們提供了一個反思的場所，看着兩頭豬的交配，想的是人的事情。

問：怎樣在豬身上印字？

答：作品有難度，做起來就有意思。人能聽話，物可擺佈，唯獨動物沒有“文化”，兩套語言無法溝通。最早的計劃是將文字印在人身上，想了有幾年，但一直沒動手，總覺得想法沒到位。一是用真人的方式太簡單、太直接也太偏向性的議題；二是如果用照片或影像媒材做一個轉換的展示方式？，又太不直接。文字印在動物身上卻充滿了物種、進化、文明、溝通及混雜感的暗示，體現了文化作為一種紋身概念的意義。兩個完全沒有人為意識的東西，身上卻帶有文化印跡，又以最本能的方式努力地交流着。這種簡單和直接，到了一種不可思議的、又值得思議的程度。

在動手印字之前一切都是未知數。先要向動物醫院專家瞭解豬皮膚的接受程度，即印字是否會有不良反映或意外。另外是麻醉問題，豬的麻醉很特殊。大動物長時間麻醉要做乙醚呼吸麻醉(ETHER)，要在實驗室使用複雜的設備。一般靜脈注射用藥量須根據豬的體重嚴格計算配製，但有時果不穩定。最佳選擇是進口的酌酌醇(CHLOERTONE)，但只管一個半小時。在豬沒有自然排泄之前不能連續麻醉，否則會中毒。所以選擇印字顏料必須是無毒、速乾、牢固的。我們事先考慮到了各種可能性，並做了反覆實驗，以確保在有限時間內的順利完成(事實上，實際操作中沒有用藥物，是豬場師傅幫助進行的。在後來的幾次展示中，我是與牠們同時在一個幾乎無法移動的圈裏完成印字的)。

問：兩隻種豬最後應怎麼處理？

答：最初的計劃也是最文明的，是將牠們放生回自然，但這又是最有問題的。因為牠們實際上已經不能回去了，到處都是人為過的環境，人已經不能和牠們自然共處。誰都不會允許我把兩頭豬放到王府井大街(這是我們設想過的計劃一部分)或時代廣場上。又由於牠們多少代被飼養，即使在真正的自然環境中，牠們也已經喪失了自生存能力。牠們就像人類生產出來的任何一



《蠶花》1998，紐約 巴德學院美術館

件產品一樣——或是塑膠的或是肉的。人們在提倡保護動物，給牠們自由、回歸自然的同時，已經把牠們按人的利益異化成不是自然的豬了。實際在我之前，牠們就已經被一種叫“文明”的東西紋過身了。

“養豬”的過程對我來說是一個實驗的過程，一個有關社會科學的動物實驗，有很多的課題在裏面。

1994年初做這些事，我本來的目的是自己做試驗、記錄；做出計劃書。但朋友們說既然做，不如請圈內人來看看。(1989年之後的北京沒什麼公開的藝術試驗活動，當時，1993年，新一輪的試驗藝術還沒有起來，剛剛有一點苗頭)。馮博一通知了一些朋友。“試驗展示”選在北京王府井紅霞公寓的翰墨藝術中心，這是新時期北京最早的私人藝術空間。那天來了北京藝術圈的各路人馬200多號。沒有媒體，沒有儀式。半天的展示可



《蠶花》1998，紐約 巴德學院美術館

謂驚心動魄，一對“情豬”超常發揮，出色地完成了任務。第二天只有我們幾個人，又做了一個私密的試驗：我將事先做好的人形，上面抹上從母豬圈取來的氣味，我想試驗一下豬的發情，是視覺的作用還是嗅覺的作用(這個試驗結果的圖像，一直存在檔案中，事隔13年才以《文化動物》為題拿出來發表)。活動沒有公安部門干涉這等事情發生，事後也沒有國內媒體的報導。展示後隔天我回紐約，見到朋友們的第一件事就是問“養豬”的事，原來國際媒體對此已有一些報導，我第一次感到傳媒的厲害。

由於控制活的動物在技術上的難度，西班牙美術館最終沒有接受這個計劃，結果展出了《天書》。這件作品後來在德國慕尼黑Master藝術中心和紐約蘇荷的一個空間實施過，成為一件反響很大的作品，並影響了後來的一些國際藝術家的創作。



《蠶的VCR》 1998，紐約SoHo

現在看，這件作品並非一件成熟之作，對我來說更像是一個習作。實施的過程和後來的結果，讓我對這一類當代藝術的創作手法、生效法等問題，有了一個嘗試與發現的過程。瞭解和嘗試極端的創作手法並無壞處，它使你創作語彙的兩極——最循規蹈矩的與最荒誕不經的空間很開，你的詞彙就豐富，好比聲樂家音域寬窄的區別。

另外。應該說這件作品給人的印象和傳播力是強的，我知道在短暫的時間內，人們記住它，是由於它強刺激的語言，而不是其內含。這讓我反思大量的當代藝術為什麼是今天這個樣子。

通過這次實踐，我對一個藝術家作品的外在風格與內在線索問題，有了新的認識。動物與文字是截然不同的兩類“材料”。我對這兩類材料的興趣，是由於我的藝術並非在談這兩類材料本身，而是借它們談它們之間的事情——文化的問題。動物

可以說是原始與未開化的代表物；文字可以說是文化最基本的概念元素。《一個轉換案例的研究》與《天書》的風格截然不同，但它們談的事情確是一個，文化與人的關係。

另外一件與豬合作的表演性裝置題為：《熊貓動物園》，在我1993年四處尋找合適的豬的時候，看到過一種身上黑白相間的新罕布夏豬，牠們一眼看上去很像熊貓，1998年我在紐約SOHO傑克·提爾敦畫廊做展覽時，我試着把牠們“打扮”成熊貓。我給牠們戴上熊貓面具，並飼養在一個有竹林、山石和以中國古代山水畫為背景的優雅環境中。兩隻熊貓在這個人造的自然中生活着。在SOHO時尚人群中，有兩隻活豬，真是件稀罕的事。孩子們常來畫廊餵牠們，牠們茁壯成長。兩隻“熊貓”有時幫助對方摘下面具，回到真實的自己。豬比熊貓聰明百倍，但“社會地位”卻極低，真的很像人類這個“動物世界”。這件裝置像我的其他作品一樣，暗示着一個“面具”的概念。

另一個與動物有關的是《在美國養蠶系列》。從1994年至1999年期間的每年夏季，我都要在美國養蠶，與牠們共同完成一些作品。其中一組是《蠶書》，其過程是蠶蛾把卵產在事先裝訂好的空白書頁上，這些由蟲卵“印刷”的符號像一種神秘的文字。展覽開幕後，蠶卵開始孵化成幼蟲，黑色的蠶卵消失，成千上萬的移動“黑線”（幼蟲）從書頁中爬出來，這給觀者一種緊張感，這些書出了什麼問題？另一組是，在展廳裏上百條正在吐絲的蠶，用絲包裹着一些物件，如書報、舊照片，甚至工作中的筆記型電腦。隨着蠶絲日復一日地加厚，開幕時可讀的文字或形象漸漸隱去、消失，到閉展時，物件變得神秘怪異。其中有一件作品題為《蠶的VCR》，一個打開蓋子的VCR中，放了一些正在吐絲的蠶。牠們在機器之間做繭，VCR仍在工作，電視螢幕中播放的是VCR內部的情況。

這裏我想特別談一下作品《蠶花》。這件裝置是1994年在紐約

巴頓學院策展中心美術館和紐約P.S.1完成的。

這件裝置的產生，完全是由於製作條件的局限所致。那次展覽我的計劃是：佈置一個普通的生活空間，裏面放滿正在吐絲的蠶，展出期間牠們在生活用品中到處做繭，這個空間將出現奇異的感覺。但當時展期是初春，還沒有可供養大批蠶的桑葉，策展人為了讓桑葉保持新鮮，就把桑枝插在花瓶裏，蠶直接放在上面飼養。眼看展覽開幕時間到了，蠶還沒有要吐絲的跡象。沒辦法，急中生智，我在美術館大廳中央，用新鮮的桑樹枝插成一個的巨大花束。開幕式時幾百條蠶在樹枝上啃食桑葉，不久，茂盛的桑葉經過啃食只留下枝幹。隨後，這些蠶陸續在枝幹上吐絲做繭，金銀色的蠶繭在展出期間，逐漸地佈滿枝幹。這瓶花束由蔥綠茂盛變為另外一種豔麗的景觀。這件作品以簡潔的手法，卻包含着深刻的哲學內涵。也實踐了我希望用東方思維的方式來處理當代藝術的願望；事物性質的不確定，概念及界限的漸變，一直是我感興趣的內容。結果展覽的效果很好，這時，西方人有點搞不懂中國藝術家的思維路數。

最後，我想談談“利用局限性”的問題：

通過《蠶花》這件作品，我們看到局限性的可轉化性。蠶不可能如期吐絲這個“不如意”卻“逼”出一件有意思的作品來。如何利用“不如意”“缺陷”“局限”，將其轉化為有用的、特殊的、別人沒有的部分，是藝術的智慧，也是人生的智慧。就像每一個人都有各自的弱點或不足。在藝術創作，特別是綜合材料的當代藝術創作中，總會遇到各種限制和不如意。如經費、空間、安全規定等等。但只要你懂得利用和轉換，你和你的作品都將是與眾不同的。活的動物作為材料的有意思之處也來自於與一種限定性的較勁。比如，我們無法與牠們溝通。牠們有自身的生理規律和動物性格。牠們的不可控和偶發性的部分，可以讓作品變得更有生氣，不確定帶來的緊張感讓作品更犀利。

1998年

## 《英文方塊字》



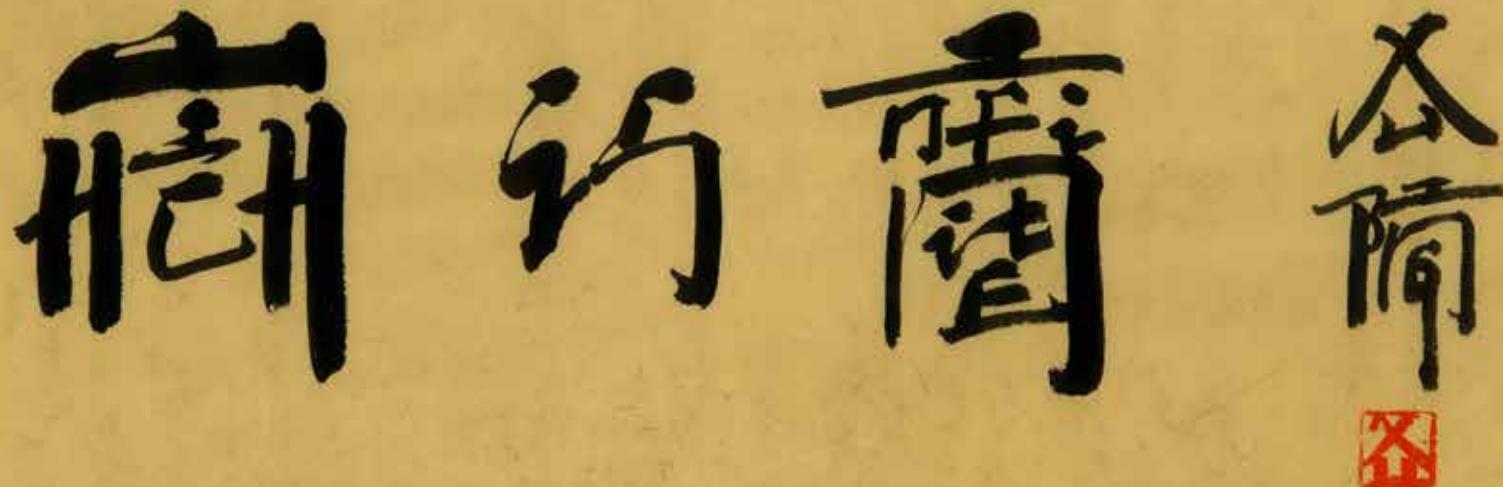
《Art for the people》，1999，紐約Moma

我們先來看看這四個方塊字，它們看起來是中文，實際卻是英文。第一個字上面部分是一個A，下面是R和T，拼出來就是Art；第二個字F、O、R → for；第三個字中間是T，兩邊分別是H和E → the；第四個字，左邊是P，右邊從上向下讀是E、O、P、L、E → “people”，原來它們是英文。只要按漢字從左到右、從上到下、從外到內的順序，就可以讀出一個英文詞來。這是一種帶着面具，經過偽裝的文字。它們看上去和中文一樣，其內核卻與中文毫不相干，是徹頭徹尾的英文。我是把中文、英文這兩種截然不同的書寫體系硬是給弄在一塊兒了，就像包辦婚姻，不合適也得合適；也像異想天開的配種專家，非要把壓根就不是一個基因譜系的物種雜交，弄出一種四不像的新“物種”來。

作為一件當代藝術品最初在西方展示時，我是以“書法教室”的方式展出的；我將畫廊改變成教室，教室裏有課桌椅，有黑板，有電視教學設備，有教學掛圖，有教科書，有筆、墨、紙、硯。觀眾進入一間“中文書法教室”，但參與書寫後發現，實際上是在寫



《英文方塊字書法教室》 1994，德國柏林國際文化宮



英文方塊字書法《Which is infinite》，2012

他們自己的文字——英文；是他們可以讀懂的。這時，他們就得到了一種非常特殊的體驗，是過去從未有過的。

對漢字文化圈之外的民族來講，中國書法是一種神秘的、不易進入的藝術。對中國書法的欣賞，長期以來，多是停留在一種抽象畫的層面上，因為書法藝術實際上要跟一種文字發生關係。但是，通過我的這種英文書法，讓西方有了一種東方形式的書法文化。因為他們真的是在寫自己的書法。我在美國做講演時，有些人會問我：“你這樣做，會不會有些中國人不高興？因為你把中文改成了英文。”我說：“中國人會特別地高興，因為我把英文改成了中文。”這種字是介於兩個概念之間的，哪邊都屬於又都不屬於，人們在書寫時真不知道是在寫中文還是在寫英文。

創作《英文方塊字》是從1993年開始的。為什麼會有這個想

法，做這樣的字？我對藝術一直抱着這樣一個態度，即：你生活在哪兒，就面對哪兒的問題，有問題，就有藝術。英文方塊字想法的產生，一定與我生活的環境和狀態有關。我當時生活在紐約。在國外生活實際上是生活在兩個文化的中間地帶，這地帶的問題對自己來說，是新的，對人類來說也是值得討論的。因為將會有越來越多的人進到這個地帶，遭遇其中的問題。如果我一直生活在大陸，一定不會有這件作品的出現，因為文化間的衝突問題不那麼直接，對我也不構成“要命”的問題。我的創作一定會像別的生活在中國大陸的藝術家同行一樣，更多關注原發於大陸的另一類問題。這就像美國藝術家關注美國的現實問題一樣，而沒有理由去關注其他地區的、與自己的生活不那麼直接的問題。我雖然生活在異國，但與那裏的藝術家關注的問題也不同，因為我有與他們不同的另一部分背

152 景。藝術家切入的問題，本身不存在重要與不重要之分，不同水平的藝術家，只有在思維的深度與廣度的區別。一個本屬於地域性的或個人的問題，卻可以是人類共同的問題。一個臨時現象的內容，也可被引申成為人類會長期面對的問題。一個小的課題處理好了，可以給人們的思維方式新的啟示。問題是否“得以引申”，還是只流於地方性或事件本身，這取決於藝術家思維的能力與藝術語匯表達的能力。

去美國後，語言與溝通成為生活中直接的問題，它與你的生活形成一種很尷尬的關係，你的思維能力是成熟的，而說話與表達的能力是幼兒的。中文的情結是根深蒂固的，但要求你必須使用一種你不熟悉、不方便的語言。你是受尊重的藝術家，但在那個語境裏，在這一點上可以說是一個“文盲”。我本來就對文字有興趣，在中國時就做過與漢字有關的創作。去美國後，我一直想，有沒有可能用英文做一些東西，也做過很多試驗；比如，《A、B、C》和“英文版的天書”等。這些創作並不成功，但這些嘗試成為我瞭解不同語言特性的過程。對不同語言文字內核的瞭解幫助你瞭解文化的不同，這種不同變為我幻想把它們“嫁接”的動力。

有了新英文書法的想法後，我開始試着寫這種書法。說實話，開始時寫的實在是見不得人的。寫不好不是因為我沒有書法的功底，而是從來沒有人寫過這種書法，書寫時腦子裏想着英文字母，同時又顧及中國書法運筆的講究，真是沒有這種用腦和手的習慣。但這些不好看的書法卻記錄了一個人的思維在不同系統之間鬥爭與調和的歷史。

我相信這是一個好的想法，但怎麼展示，卻讓我動了不少腦筋。這是一種可閱讀的“真文字”，與《天書》裏的“偽文字”不同。只要用，必然就要說事情，這事情就讓作品無形中多了一種“內容”，而多加了內容就必須表達更多的思想。而什麼內容那麼有必要或適合用這種書法來說呢？最後我決定，用這種字寫一本講如何寫這種書法的教課書，題為《英文方塊字書法入門》。這思路是無選擇之下的最好的選擇，因為它並沒有多加一份無關的內容，

同時又深化了這種書法可實用的特性。結果印出了一套豎排版的，看上去徹頭徹尾的中文書法教科書含字帖，外加描紅練習本，但其實卻是一本英文書。書中的字母對照表，讓我們看到，每一個字母除筆劃風格的改變外，並沒有那麼多的改變，而僅有的一點點改變，整個“世界”像是都在改變。這說明瞭，我們的思維是多麼的局限。

為什麼要把這件裝置設置成一個觀眾可參與的教室形式。首先，這是種對任何人都陌生的文字，我借用了建國初期掃盲補習班的概念，希望強調其“掃盲”的感覺。其次是，教室喚起每個人學習的記憶與願望。再就是，校正當代藝術枯燥無趣的弊端。

由於與對西方當代藝術系統“短兵相接”的參與，我那時已經對那種“假、大、空”的當代藝術很反感。有太多的那種“深奧無比”、外表嚇人的作品。而觀眾在這樣的作品面前，從來都是對自己產生懷疑；藝術永遠是高尚的，藝術家是天才。看不懂是觀眾自己的問題；不是缺少藝術細胞就是缺少藝術教養。而事實上，不少作品除了奇異的外表以外，真的就再沒有什麼了。

這種藝術不能讓我滿意。我希望我的作品是平易近人的，是歡迎觀眾進來的。但又並非僅此而已，當觀眾進入以後，他們會感受到，原來這件作品是與眾不同的，是對我們的思維有啟發的。

這個教室先後在世界上四、五十個地方展示過，所到之處都有好的反響，特別是展示後的連帶現象很有意思。展覽後，不少當地的學校向我們購買“英文方塊字書法入門”教科書，他們希望在學校開這門課。他們認為這個教室能讓年輕學生進入一種新的文化語境，同時又可擴展他們的思維。我在日本福岡教授中學生寫這種書法，課後老師讓學生談今天上課的體會。日本孩子說得很好，一個孩子說：“從今天起，我知道了，可以從一個新的角度去看過去我所學到的知識。”確實，我們有英文的概念和知識，英文是線性書寫的拼音文字。我們也有中文的概念和知識，中文是象形演變而成的方塊形式的文字。而面對新英文書法，我們現有的知識概念卻不工作。我們必須找到一個新的概念的支撐點，找回思維認知的原點。

這件作品的起因是語言及文化的衝突，但事實上，真正的要說的事情並非只是文化交流、溝通、東西合璧這等問題。我真正的興趣是通過作品向人們提示一種新的、思考的角度，對人的固有思維方式有所改變。

這套書寫系統形成後，很多人、機構請我用這種書法為他們題字。比如這幾個字是賓士公司與“現代傳媒”請我設計的一個獎項的關鍵字，一個字是Will，第二個是Power，第三個是Dream，是宋體風格的。

下面這幅作品是我為一個朋友作的題字。

Which is infinite(無限)右側是我的簽名(Xu Bing)和我的印章(xu)。其實，題字作為藝術這個概念在西方是沒有的，只在東方的國家有，但是通過這樣的書法，讓題字這個書法文化形式進入了西方拼音文字的體系。

去年，我收到澳大利亞教育部的一封信，他們希望得到我的允許，將“英文方塊字”放入澳大利亞新設定的“IQ(智商)測定系統”中。據說，中文閱讀與英文閱讀所使用大腦的部位是不同的。也有國際上的一些思維或腦科學實驗室用“英文方塊字”作為試驗內容，我們已形成的生理思維系統，面對這種“概念混淆”的書寫時，是怎樣工作的呢？

當代藝術的新鮮血液經常是來自於藝術之外，又回饋與社會。《英文方塊字》的實用性和在藝術之外的可繁殖性，是我很喜歡的部分。

1994年初稿，2002年補充材料完稿

## 《魔毯》

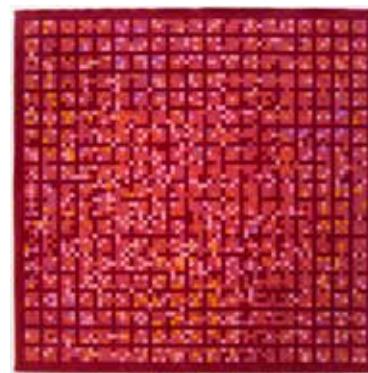
這裏想說說《魔毯》的三個版本：

策展人南條·史生先生邀請我參加首屆新加坡雙年展。展覽的題目是“信仰”，這個主題是好的。今天的人特別需要重新思考這些最基本的問題。我們選定新加坡的觀音堂佛祖廟作為展場。計劃製作一塊巨大的地毯為該寺廟使用。

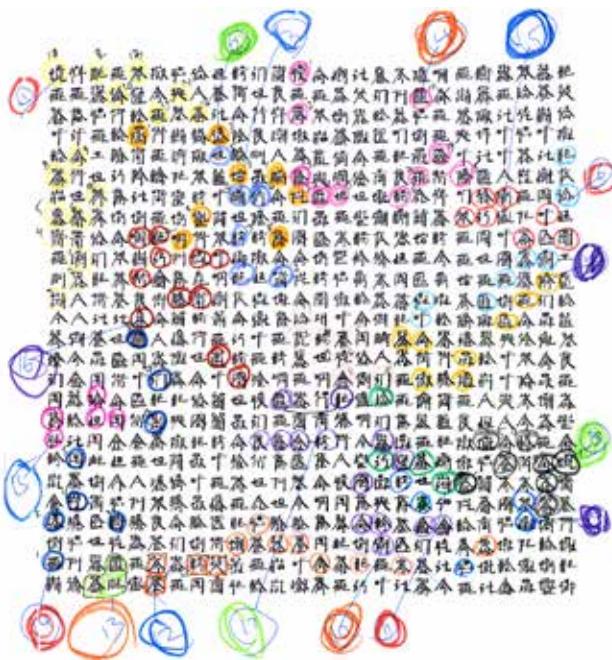
《魔毯》選擇了四段不同宗教信仰的文本，包括禪宗、諾斯替教(它是融合多種信仰的神智學和哲學的宗教，被視為讀解早期基督教會的解碼)、《塔木德》(猶太教法典)的章節以及馬克思“僱傭勞動與資本”理論的一段。用正讀、反讀、迴旋讀、間隔讀等方式組合成的一塊文字的魔方陣。隨顏色的引導，可以讀出不同宗教典籍的段落、片語或詩句。這個想法是受到前秦才女蘇蕙“璇璣圖”的啟發。《璇璣圖》是一塊八寸見方的文字織錦，字字相扣，句句回文，竟可以讀出兩百餘首詩句來。《璇璣圖》在正統文藝史上的地位並不高，我想是由於它太奇特和太“超前”，而無法鑲入文學正史脈絡。為了符合佛教不能使用黑、灰、白三色的習慣，結果，這塊地毯的顏色有些中國豔俗和美國Barbie娃娃產品的效果。

我們開始在工廠趕製，作品完成了。但遇到的問題是：佛教的文字不能被踩在腳下，所以這塊完成的地毯不能在寺廟裏使用，展方建議，將地毯移到美術館展出，請我為寺院另外製作一塊。

製作過程中的限制有時會逼出有意思的東西來。我想到，將現有地毯上的文字，處理成馬賽克的效果(pixelated)，文字消失了，即可以在寺廟使用。這塊變為圖形的地毯與美術館那塊字毯相呼應，構成一件作品，我倒覺得構思不錯。工廠又開始趕製第二塊，但不久又接到南條先生的信，信上說：“我看到了你的圖，但不能給寺院看，如果給他們看，有一點像是在顯示受到了他們審查的感覺。他們是特別喜歡你作品的、普通的虔誠的人，他們由於迷上了你的文字而期待着你的作品。我們不能以不接受藝術、其他宗教、馬克



《魔毯》，2006，新加坡雙年展，觀音堂佛祖廟



《魔毯》手稿，2006

思主義或任何別的什麼來指責他們。他們不是有政治權勢的人，所以你是否可以重新考慮製作另一個版本。”我為南條先生對宗教、對人的尊重和細心所感動。

我開始設計第三個版本，用大寫的“英文方塊字”，用字母的遊戲暗示了信仰與生命的聯繫。幾天前，這塊地毯終於被鋪陳在新加坡的觀音堂佛祖廟的中央。

上個星期我去香港講演，感覺到圈內人和媒體在議論這件作品的曲折。在講演中，有人問到：“《魔毯》這件作品與你過去的作品不同，有一種步步退讓和屈從的感覺。”我說：“我的藝術不屈從政治權勢，但我希望我的藝術尊重和屈從普通人的信仰、習俗、願望。藝術也是一種信仰，現代藝術一味地‘反叛習慣’，反映出不包容的狹隘，這是一種保守的態度。”

2006年10月22日

## 《文字寫生系列》

1999年，我開始用文字畫“寫生”，由此有關象形文字方面的思維活躍起來。我發現，從此處入手可以觸到寫漢字的中國人文化本源的部分，並把許多糾結已久的疑問打通起來，弄清一些問題。中國人的性格、思維、看事情的方法，審美態度和藝術的核心部分甚至生理節奏，以及中國為什麼是今天這個樣子，幾乎所有方面，其實都與“漢字的方式”有關。

1999年的尼泊爾之行讓我又重新拿起“寫生本”做寫生。這些畫可是真正的“寫生”，因為它們是用文字寫出來的。我坐在山上，面對真的山寫“山”（也是畫山，中國人寫山與畫山是一回事），在河水的地方寫“水”字。雲在移位、山色變化、風吹草動、生靈出沒；我興奮地記錄它們。此時，文字與筆觸是被動的，但這被動地跟着跑，卻讓我開始懂得了動詞的“書”是怎麼回事。這時，我可以把書法和繪畫史上有關風格和筆法的討論通通忘掉，完全讓位於此刻的感受。我感覺，我似乎摸到了一種東西，回到了事情的原起點，觸碰到我們文化中最核心，也是最特殊的那一部分。我們談到動詞的“書”，如果“書寫”作為“記賬”這類功用目的的動作，書寫即做為工具，只有鈍器與銳器之別。但一旦摻進了別的目的，書法的“法”或藝術的“藝”就出現了，事情就變得複雜起來；充滿了文化、歷史、風格劃分等等，這些屬於“學問”的範疇。坐在山上，感到最大的問題是：我的書寫總是帶着書法的“法”；不是顏真卿就是曹全碑的干擾。你想想，你面對着鮮活的山，卻總帶着顏真卿的“法”多難受。其實，最好的狀態是，你像是從來不知有“書法”這回事，坦然對着真山來寫這個“山”字。我認為：好的字應該是寫到沒有任何他人痕跡的時候才叫好，這是很本事的人才能做到的，可書法界講究字寫的要有古意、要有來源、要有依據才好。上面一段抒發一下我當時的心情，涉及到的其實是中國藝術核心的課題。



《喜馬拉雅山文字寫生》，1999，尼泊爾

“書畫同源”的道理誰都懂，但多是從筆法風格上談兩者的關係，而我在這兩者之間體會到的卻是符號學上的聯繫。我用文字組合成山水畫；一座山、一片水，一棵樹。我發現，這些字元連起來就是一片皴法或點法。這和《芥子園畫傳》上的“竹個點”、“松柏點”等類同。我在談《芥子園山水卷》創作時曾談到：在我看來《芥子園畫傳》就是一本字典，都是從名家畫作裏整理出來的“偏旁部首”，學生學畫如學寫字，死記硬背，熟記在心。之後，即可用這些符號去“寫”心中萬物，世間萬物。萬物皆可歸為各種符號，就像漢字記述世界萬象的方法一樣，這是中國文化核心的部分。所以，中國繪畫講臨摹，不講寫生，就是因為皴法、點法都是字元，字元是靠記的。我們的文化是沿着這麼一個線索傳下來的。

下面再從漢語寫作與水墨畫使用符號的關係上多談一點。漢語寫作使用文字與水墨畫的皴法、點法類似，這在古本戲文裏最明顯，這也是傳統戲劇對我的魅力所在，享受唱詞中字與字營造出的多的美感。一段唱詞下來，句中只有三、五字是描述用的實字，



《文字寫生》之一，2013

大部分則是虛字，起渲染氣氛、調節意味的作用，這些字不表示具體的內容，更多是字“面”的資訊。類似於水墨畫中渲染氣氛的留白和苔點，與所畫內容綜合成意境。漢字有很多渲染的方法，文字的“意”和“韻”之外還可加上“形”，為營造氣氛做補充，如讀“日、月、雲、山”這些字時，字形所補充的那部分意境也在起作用，這是拼音文字沒有的，是漢字營造氣氛的特殊之處。文字的功夫可以說是“碼字”的技術，每一個字、詞是一個意境場，它與另一個意境場組合，又構成新的意境場，寫作是搭配這些意境場的技術。這和國畫中使用程式化的皴法、點法調節出意境的效果是一樣的。中國傳統文學的“碼字”法與拼音文字不同，卻與中國水墨畫筆法一脈相承，因為中國人寫字畫畫本來就是一個動作。

人類早期使用圖形或符號記事。其實許多文字都源於象形，但由於大部分語系都為粘着語，從而發展成拼音文字。而中文是少有的單音節發音，所以漢文字成為保存至今、並且稀有的，以“型”對“音”的象形性文字。這表明了使用漢語的民族特性的根源。



《赫爾辛基喜馬拉雅的交換》，1999，芬蘭凱斯馬現代美術館

可以說，中國人的文化方式都與象形文字的源起有極大關係。為什麼這麼說？因為中文的閱讀與英文也是不同的，雖然漢字已經從象形演變成了表意的現代漢字，但核心部分的圖像邏輯依然存在，並與平日的閱讀、思維、觀看構成一種奇妙的關係，幾千年閱讀經驗的不同，必然出現思想方法、認知角度的不同。比如說，中國的建築、傢俱設計，結構那麼特別，簡約又細膩，這一定與我們長期研習漢字結構有關。再說中國窗戶的設計，到底是中國窗花造型影響了“窗”這個字的形成呢？還是“窗”這個字影響了中國窗花的設計呢？我想一定是互為作用的。中國人對結構的理解有自己的一套，因為有自己的一套文字體系。每一個接受教育的人都要花上幾年時間牢記幾千個字型，每寫一個字，就完成了一張結構圖，就畫了一幅小畫。祖祖輩輩幾千年，中國人畫了多少幅畫，讀了多少幅圖，怎麼能沒有影響。再比如，每一個漢字都是一個故事，甚至是有一個情節的故事，這故事是由幾個小符號(偏旁部首)所構成。比

如“寒”字，“寒”講的是：很冷的天氣裏，一個人蜷縮在家中，用草取暖，地上都是冰。讀一個“寒”字其中就有這麼多資訊。另外，中國人對關係的把握也有自己的一套，因為漢字有自己的一套間架、筆順體系。寫漢字講一筆生成下一筆，每一筆根據前一筆的位置定酌，最後一筆是關鍵，調整全字的缺陷與平衡，有扭轉乾坤的作用。字的間架結構簡直就是一種哲學，這哲學潛移默化被使用在生活中。我的一位西方朋友來中國，他最不可思議的是：從不同方向來的兩大群自行車，在沒有指揮之下，在“亂成一團”之後，各走各的方向。中國人善於在即時的先決條件下對問題作出判斷，這奇妙的“運行法”與調配了一輩子筆劃關係的經驗，一定有關。因為漢字筆劃、間架搭配的高境界即是“相安無事”、“化險為夷”。

中國文人都以藝術中的詩、書、畫、印為一體而自豪，我的這些《文字寫生》，結果是把這幾者真的融合為一體。你可以稱它們為書法，也可稱為繪畫，又可稱為一篇文章。在中國文化中筆墨和書寫真的是可以遊戲的。

我的創作是我思考問題的手段：中國書法是怎麼回事；中國藝術的實質是什麼；這個文化的根本處在哪；中國人的性格為什麼是這樣子，我通過象形文字的線索，弄清了許多。

我在漢字象形性的基礎上，還發展出一些裝置作品，其中有一件叫《鳥飛了》。這件作品由五百多個不同書體製成的“鳥”字組成。展廳地面上有一篇文字；取自於字典上關於“鳥”的解釋；是這樣寫的：“鳥(鳥) niǎo 脊椎動物的一綱，溫血卵生，全身有羽毛，後肢能行走，前肢變為翅，一般能飛。”(我想，鳥們是不會喜歡這樣的對牠們的描述的。牠們一定想離開它，回到自然中去。)從這篇文字為起點，“鳥”字開始飛起來，從簡體印刷體向繁體印刷體、楷書、隸書、小篆一路演變，最後追溯到遠古象形文字的“鳥”；成群地飛向窗外。這件裝置色彩豔麗，給人一種童話般燦爛和魔術變換的感覺。作品引導觀眾在文字、概念、符號及形象之間展開思維運動的空間。作品用中國文字的象形性與自然的關係與

164 西方觀念藝術的代表作《一把和三把椅子》(one and three chairs)做一種有趣的對比。約瑟夫·庫索斯(Joseph Kosuth, 1945-)的作品《一把和三把椅子》是：將真實的椅子、照片的椅子和英文解釋的椅子一字排開地對比；也只能形成這種對比，因為英文與所表達的物象間沒有視覺上的直接聯繫。但是在漢字中，“鳥”字與鳥的造型在視覺上，是分界不明的關係，不知道在哪就被轉換了。這個比較讓我們看到，不同文化在基本元素上的區別。

另外一件裝置叫《文字的花園》，是由上千個塑膠的象形文字，如  等，描繪出美術館窗外的風景，在視線上與窗外的風景銜接。展廳中仍然掛着美術館的油畫展品，我用文字，將畫面內容延伸出來，畫中的鳥變為一串象形文字的鳥從畫面中飛出來。觀眾在這個五彩的文字花園中漫步，試讀着這些誰都認識的象形文字。我那時的作品開始表現出較強的由觀者參與和體驗的傾向。很多家長帶着孩子來到這個展廳“看圖識字”。為此，我特意在展廳牆上做了一張英文與中文象形字對照表。家長問孩子：“水在哪兒？”孩子就在“花園”裏去找，他們能找到，因為“水”就是水的形象，並在湖水的位置上；而“草”這個字就長在草地上……這時的中文變得很簡單，已不再是一種需要學習才能掌握的文字。文字符號又回到了與自然關係的原點上，在這原點上，是超越語種界限的。

通過這個系列，我們可以看到，帶有種子性質的想法是可以發展、變異、深化的。甚至是可以探索一輩子的。我的一位老師說：“人一輩子就一句話，齊白石就是‘似與不似之間’，一輩子也做不完。”因為這句話有一個深不見底的內容。這和不少藝術家一個符號重複一輩子是兩回事，嚴格講這些人是一輩子只畫了一張畫。

別人都說我是搞當代藝術的，其實我琢磨的事多是陳舊的東西。這些“舊”裏面藏着最本質的東西、核心的東西。就那些都被說煩了的老話，永遠是有道理的、有用的、甚至是最新的東西。

2002年初

## 《煙草計劃-1、2、3》

《煙草計劃》搜集、整理與煙草有關的各種材料，構成了一個難於界定屬於社會學還是藝術的延伸項目。此計劃-1，2000年於杜克家族所在地美國 Durham 開始；2004年計劃-2 轉到中國上海；2011年計劃-3又延展到美國維吉尼亞——這些與煙草有着千絲萬縷聯繫的城市。

1999年我去杜克大學講演，一進入 Durham 城就能感覺到空氣裏煙草的味道。朋友介紹說：杜克家族是靠煙草起家的，所以這個城市也叫“煙草城”，又因為杜克大學的醫療中心在治療癌症方面特別好，這個城市又被叫做“煙草醫療城”。在這裏，煙草與文化之間是一種多有意思的關係。我開始想能也許用煙草做作品。

我有一個愛好，到哪都喜歡參觀當地的工廠，那些“聰明”的機器比裝置藝術更像藝術。參觀了捲煙廠，我被製煙材料的精美所吸引，這麼精美的材料，使我對材料這部分的思維變得敏感又活躍。我決定以這些材料為限定，做一個與煙草有關的專案。杜克大學的 Stanly Abe 教授很支持這個想法。我開始收集和研究材料，走訪有關人士。在杜克大學圖書館的大量資料中。我瞭解到杜克家族與中國關係的歷史，是他們最早把捲煙技術帶到上海的。我那時就想到，將來再把這個計劃搬到上海去做。四年後在巫鴻教授的策劃下實現了《煙草計劃-2：上海》。我根據上海的材料及場地補充了新的作品，使這個計劃增加了歷史、地域和現實的維度。2005年，我參觀了 Kurolan 和 Rena 夫婦收藏的煙斗，並開始瞭解維吉尼亞煙草的歷史。在這裏，煙草與早期移民及美洲大陸的歷史密切相關，現在是“萬寶路”的生產中心。在 Kurolan 和 Rena 的促成下，實現了《煙草計劃-3：維吉尼亞》。並對煙與人類社會的關係作了更深入的探討。讓我們分析一下將煙草作為限定材料的問題：

當我在捲煙廠看到那些精美的製煙材料時，我想這些“物質”不應該被燒掉，它們可以用於其他的地方——比如藝術。對材料的感受，往往是產生創作想法的原初起因，這是藝術家與作品之間最

合理的關係。我想利用煙草作為主要的創作材料，接下來的即是為什麼使用和如何使用這些材料。首先，我給此項目的材料限定在製煙材料內，這是由於我知道，煙的領域將是一個豐富得有可能讓你無從下手的題材。選擇性由為重要，而首先的選擇就是給自己選擇限定。煙作為材料將是有效果的，因為在一般概念中，煙是壞東西，而藝術是好東西，人類對二者都有依賴性，將兩者合併為一體，將產生一種新的作用力。煙，滲透在生活中，人們對煙是熟悉的，認識是固定的。很少有人從另一個角度去看它、使用它。當我試着換一個視角對待它，並將它放在另一領域裏時，我發覺它即是一種全新的事物。

當我把煙作為材料近距離地接觸時，我意識到，不應該給它們再賦予更多的主觀評判了，它們已經承載着過多的社會內容。我不希望我的工作也只是加入到宣傳的行列中。這事不需要我去費力，因為它已經是人們都清楚的事情了。我的工作價值來自於一種對煙草不帶主觀判斷的切入——把它們看成無屬性的材料；放回到它們本來的位置上；只是與它們做私密的對話與交流。這時思維的觸角才可以無限展開，才能看到難得的部分。要是總帶着道德和利害關係的評判，就看不到其真實的部分。藝術作品與社會內容的相關性，其實是不需要藝術家去擔心的，更何況是煙草這種材料，它自己就把這種關係搞定了。藝術家的判斷，是由“手工”的動作自然體現的。我知道我的任務就是像抽煙人一樣，盡興地享用，無須考慮得太多，考慮多了，抽起煙來就沒有味道。

煙草具有很強的滲透性，它無孔不入，終為灰燼，與周圍世界、與每個人都有着各種管道的瓜葛——經濟、文化、歷史、法律、道德、信仰、時尚、生存空間、個人利益等等。不僅製煙材料本身豐富，與它相關聯的資料更為豐富且層出不窮，這使我們無法計劃得周全。創作的過程，就像潘朵拉盒子被不斷地打開。比如說，在《煙草計劃-1：Durham》製作時的1999至2000年期間，由於幾年前(1997年)煙草公司調整尼古丁含量而引起的煙草訴訟案正值高潮。煙草公司145個億的賠款，改變了美國煙草業的經濟位置，也

影響到資助此計劃的捲煙廠與我們合作方式。2004年，當我為此項目飛往上海的前一天得知：“555”準備在中國濟南建立世界上第二大煙草生產基地，專案經過20多年的談判獲得了中國政府的批准。但同時又有消息說：中國政府否認此事。“555”是英美煙公司的牌子，杜克是其前身。由於煙草業在西方“第一世界”發展得艱難，加上中國勞力市場廉價和開放，西方煙草業選擇市場的轉移，真像是百年前情形的重演。

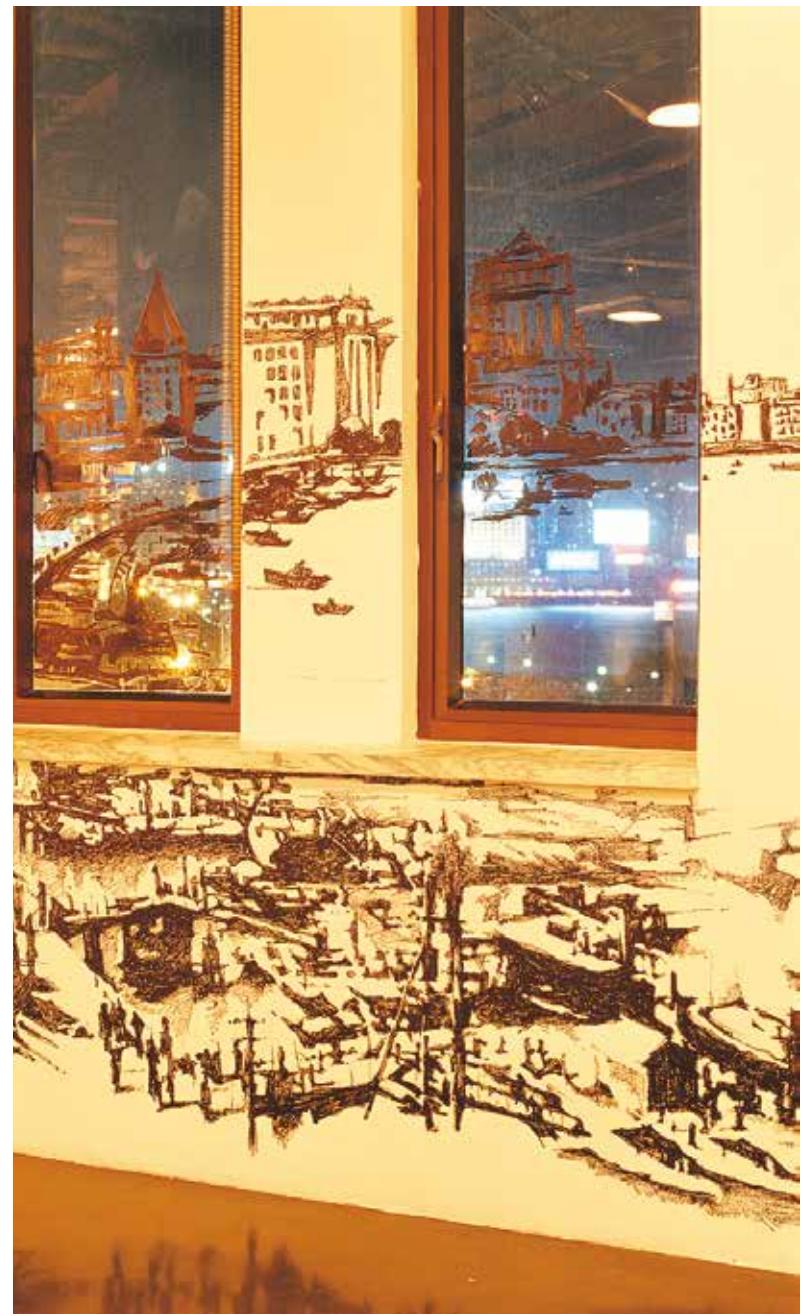
在上海，由於國家對煙草的控制，材料的獲取比4年前在美國要困難。而幾年後的今天，我參觀萬寶路巨大的生產基地時，經歷了比進入白宮還要嚴格的安檢。公司與我們的項目完全不想有任何瓜葛——“我們甚至都不想知道”的態度。但與此同時，煙農與製煙工人對煙草虔誠的敬拜情節，讓我進一步感到煙與人類社會的“彆扭”關係。

《煙草計劃》除了“煙草”作為主線外，作品與作品之間沒有任何風格的考量與聯繫，有些小巧精緻得像“珠寶”，有些佔據着整個的空間，讓人抓不住藝術的範圍和形式。而整體計劃的語義，在眾多作品的相互襯托與“提問”中產生，使觀者的思維走得更遠。在這裏，煙草意義的“含混不確定”、材料的多義性，被轉化為一種明確、積極的語言。這成為此計劃藝術語言的特徵。

對材料的充分使用，還體現在對特定環境的利用。在《煙草計劃-1：Durham》中，我有意將整個計劃滲透到城市的各個角落，以及居民的内心記憶中。因為這城市的每一家或每個人幾乎都與煙草有關係。比如在杜克大學圖書館，我開闢了一個“圖書室”，擺放了我用製煙材料做的各種奇怪的讀物。在《煙草計劃-3：維吉尼亞》中，我們使用的維吉尼亞美術館的展廳，正是以萬寶路上屬公司冠名的畫廊。最典型的是《煙草計劃-2：上海》，對上海外灘三號畫廊的使用。此畫廊是海外在華的經營機構。它是那時期以文化為名的上海最奢華的商業空間。這種外資的運轉策略，完全可以用百年前杜克煙草業在中國的廣告詞——“文明、時尚、衛生、新生活方式”的推廣理念來概括，與早期煙草業投資者一樣，賺的是中



《煙草計劃-歷史的重影》，2004，上海



外灘三號畫廊展廳巨大的窗子，正對着象徵經濟起飛的浦東開發區，其中的陸家嘴區，正是百年前杜克英美煙公司的生產基地。我利用了這個絕好的場地，將此地舊時的照片組成一幅長卷，以素描手繪形式繪製在大窗及牆面上。此時，舊日的景象與鮮活的現實場景重疊。手繪的效果造成一種深刻的追蹤與回溯之感。

那麼，這個龐大的計劃最終要告訴人們什麼呢？

我感興趣的是：通過探討人與煙草漫長的、糾纏不清的關係，反省人類自身的問題和弱點。從歷史上看，煙草與人類的關係時遠時近，在某些時代視它為好東西，男女老少皆用煙。現在可以說是人類禁煙的高峰期。一個煙盒的設計，就能表明產煙、推銷、禁煙合一的矛盾行為。人都知道煙有害，但又離不開它。這種糾結就像情人的關係，近了、遠了都不行。煙草把人天性中“沒有辦法的部分”揭示了出來。煙對人生理的害處和人從煙霧繚繞中所獲得的無限性的東西，其實很難作出判斷。

具體介紹幾件作品：

### 《黃金葉書》

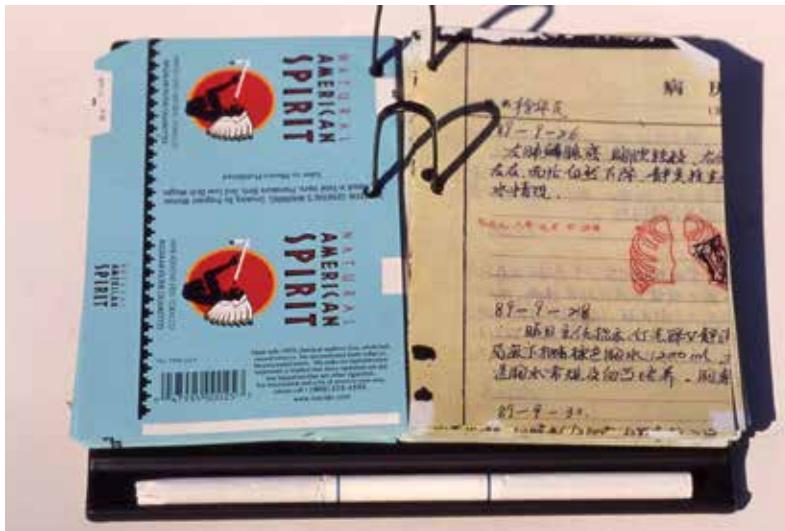
煙草行業的人習慣稱煙葉為“黃金葉”。這本由“黃金葉”做紙的大書，印有一段故事，講的是杜克家族是如何將香煙引入中國的：“杜克得知捲煙機發明後的第一句話就是：‘給我拿地圖來。’當他們把地圖拿來後，他翻看着，卻不是在看地圖，而是看地圖下面的說明，直到他發現了那傳奇般的數字，人口：4.3億。他說：‘那兒就是我們要去推銷香煙的地方。’‘那兒’就是指中國。”(注：取自於美國Sherman Cochran教授的題為《Big Business in China》書中的段落。)從此，開始了一段以煙草為軸心的資本、文化戰爭的精彩歷史。杜克派年輕的員工去中國推廣種煙和捲煙技術。會說中文的員工，工資加倍。把捲煙作為一種“文明”傳到中國，真有點像早期的傳教士(此前中國人只是用煙斗)。我在這本書中放入了很多煙葉蟲，展覽期間任由它們把書頁吃成一堆碎片。



《煙草計劃》，工作照，2004，上海



黃金葉書（英文版本）美國維吉尼亞美術館136.5 x 101 x 9.8 cm



《煙草計劃-檯曆》，2000，美國杜克大學圖書館

### 《枱曆》

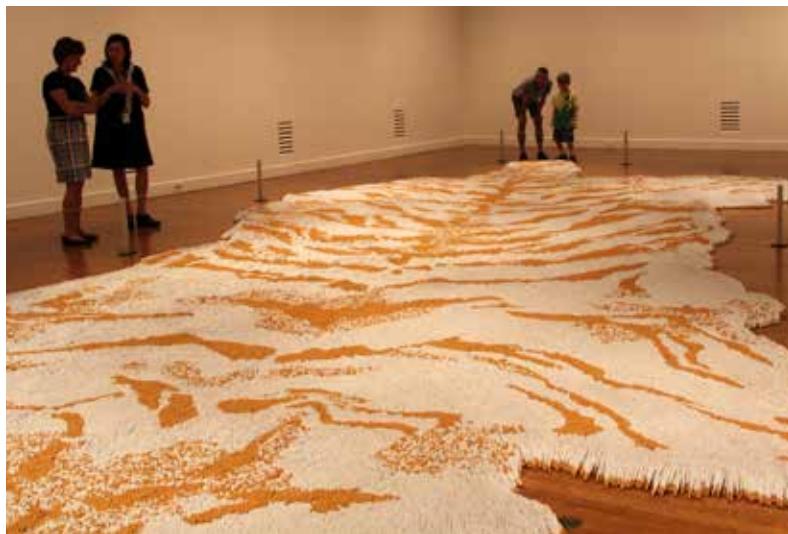
與我家庭的歷史有關。我父親是吸煙者，20年前去世於肺癌。我在開始《煙草計劃》時就想到去找他去世前的病歷。這份醫療檔案是醫生和護士的日誌，第一頁是病人的吸煙史，中間是病情發展、治療措施、用藥效果的記錄，最後一頁是幾年、幾月、幾日、幾時、幾分，何原因死亡的記錄。枱曆是用“American Spirit”(美國精神)煙盒包裝紙製成，一面是包裝紙圖案，另一面是病案紀錄。



《煙草計劃-清明上河圖》，2011，美國維吉尼亞美術館

### 《清明上河圖卷》

一幅展開的《清明上河圖》長卷，上面放着一條點燃的8米長的香煙，在畫面上燃過，留下一條痕跡。這幅宋畫，描繪了傳統民間生活和中國資本主義萌芽的景象。長河給人一種時間感。點着的煙不動聲色，燃得很慢，卻又讓人感到不安。它燃過了就過了，就像一個人吸一支煙，如同過了一輩子。煙的虛無是一種宿命。這件作品在Durham展出時，由於吸煙法規，一半在室內，一半在室外，只燃燒了室外的一段。另一段是在上海繼續燒完的。



《煙草計劃-榮華富貴》，2011，美國維吉尼亞美術館

### 《榮華富貴》

是由66萬支香煙插成的一張巨大的虎皮地毯。虎皮有特別的象徵意義，殖民者到非洲、亞洲打獵，最典型的紀念照就是前面鋪着一張虎皮地毯，旁邊站着兩個土著。這就是“虎皮”意象在這個語境裏的特定資訊，也構成了出現在“煙草計劃”中的隱喻。這張“地毯”舒服得讓人很想躺上去，紙醉金迷，有一種新興資本主義的霸氣和對金錢、權勢的欲望。很像今日中國的某種感覺。這件作品是在《煙草計劃-2：上海》時得到的靈感。作品題目《榮華富貴》，緣於所用的“榮華富貴”牌香煙。這牌子的香煙是一元人民幣一包。有意思的是，在維吉尼亞製作這件作品使用的煙是“First Class”，一美元一包，也是最便宜的。

這件作品最特殊的部分是“味道”。巨大的地毯彌漫着濃重的煙草味道，這作為一種“藝術語言”是有效的。在我們的認識中，人類有視覺藝術和聽覺藝術，但卻沒有意識到“嗅覺藝術”，也許香水工業就是嗅覺藝術。在日本，很早就有聞香木的傳統，這屬於一種“道”。有一次在韓國，一位朋友問我：“你有沒有發覺，每個城市空氣的味道都不一樣。”這句話讓我很受啟發，是這樣，紐約有紐約的味道，北京有北京的味道。這說明嗅覺是有文化記憶的，即是可用來表達的。

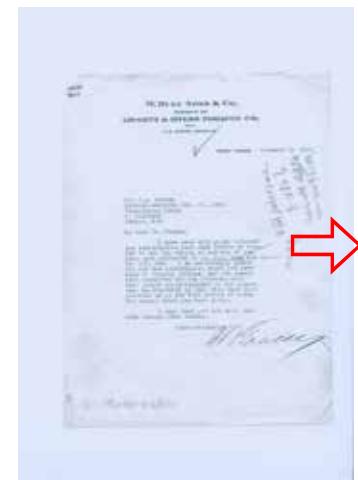
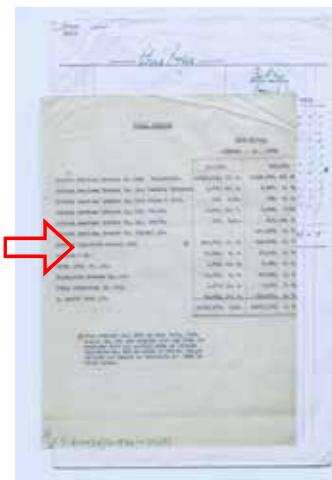
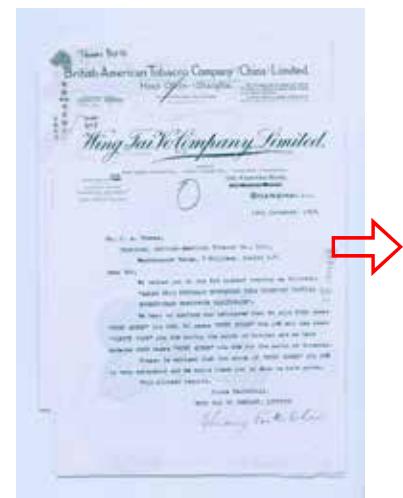


《煙草計劃-煙發明》，2004，上海

### 《煙發明》

這件裝置實現了我在Durham沒有充分實現的想法。在上海我們找到了一個舊時的煙草貨棧，製造了一個巨大的奇幻裝置“室內雲海”。冷白色霓虹燈的文字，來源於舊時英美煙公司的廣告詞：“煙發明。又為最利便最滿意之方法……整齊，純潔，最有合於衛生者也。”舞臺用的乾冰之霧將這些文字覆蓋，透出奇異的光。煙霧將歷史的遺跡“洗刷”的成“空無”。此時，其他部分則顯露出更強的歷史感。

這件作品是整個《煙草計劃》中最不像藝術的一件，它由箭頭連接了六份與煙草有關的文本。第一份是百年前英美煙公司在華投資及商業活動文件。第二份是英美煙公司在華銷售捲煙報表記錄，文件中顯示1919年10月間，一個月內在上海售煙的驚人數量。第三份是英美煙公司從1918年10月至1919年6月在華盈利記錄。第四份是英美煙公司把部分在華盈利轉到美國，資助三一學院(杜克大學前身)的文件。第五份是1998年7月，杜克大學邀請並資助徐冰，實行《煙草計劃-1：Durham》的預算書和付款存根。第五份是2004年8月，美國博物館收藏徐冰在《煙草計劃：Durham》中部分作品的付款支票——一個百年截語。這件作品對整個計劃起着畫龍點睛的作用。



《煙草計劃-中識》，2004，上海

是為《煙草計劃-3：維吉尼亞》專門製作的。在對維吉尼亞煙草歷史研究時，有兩件事給我許多啟示：一是，舊時代維吉尼亞煙草品牌的設計樣稿。二是，瞭解了早期移民約翰·拉爾夫其人的事蹟。我把這些設計樣稿交給作家Rene，請他用這些品牌名作一首詩。我用捲煙紙和這些設計樣稿為材料，製作了一本特別的詩集，以此向約翰·拉爾夫致意。

詩集前言有如下內容：

1607-1609年間，英國派遣了644人來美洲冒險。這時期移民在這裏的平均壽命為6個月，他們死於疾病、嚴寒、飢餓或者與印第安人的衝突中，從而在這之後不到一年的時間內只剩下了60人。拉爾夫是倖存者之一。

這是英國第三次的移民行動，註定要遭受前兩次全體覆沒的厄運。但事情到了1612年，由於約翰·拉爾夫這個人，情況發生了扭轉，也讓英國乃至人類歷史發生的改變。

這一年，拉爾夫在維吉尼亞種下了一些他從千里達島帶回的煙草種子。兩年後，他看到一位印第安公主，裸露着身體穿過破敗的詹姆斯村街道時，他愛上了她，日後娶她為妻。在移民者相繼死去的時刻，拉爾夫在向他的印第安親戚學習種植煙草的技術。終於，他培育出了一種獨特的維吉尼亞煙草，並以其獨有的品質佔據了英國的市場。

1616年，拉爾夫帶着他美麗的妻子和一船黃金般的煙草來到倫敦。這兩樣新世界的產物吸引了公眾的注意。不幸的是，這位印第安公主在異地他鄉染病而亡。拉爾夫將她葬在格雷夫後，帶着大把的錢和貨物隻身回到美洲。拉爾夫的經歷讓移民的命運得到了快速而永恆的轉變。

拉爾夫的另一個舉動是：在1619年他引入了煙草歷史上最重要的概念——品牌。他將自己培育的煙草命名為‘奧列諾科’。這個

詞讓人想到“黃金國”的神話。這種煙散發着特有的柔和的清香，就像當時的一位詩人描述的：“比最美麗少女的呼吸還要香甜”。維吉尼亞煙草的品質被“奧列諾科”幾個字完美表達。拉爾夫就像給孩子起名一樣，起了個名字，但這小小的第一步卻使“煙草”具備了不凡的身份。

我不曾瞭解約翰·拉爾夫其人，有關他的信息僅來自於這次維吉尼亞之行的隨身讀物：伊恩·蓋特萊的著作《尼古丁女郎：煙草的文化史》。我欣賞拉爾夫這個人面對世界的態度和他做事情的質量。這本冊子中的圖案可以說是‘奧列諾科’概念的‘繁衍’。從品牌取名到設計都反映出當時的人們，像期待孩子、信物般地，把未來寄託予精心生產的煙草之中。

煙草這個與人類糾纏不清的物種，無疑帶動了人類社會、經濟、貿易多面的發展。作為視覺藝術工作者，我也能看到它們在廣告業、視覺傳達和字體使用上的有效性等諸多方面的提升——這些在煙草本來的功用目的之外的貢獻。

《煙草計劃》是從對煙葉味道、製煙材料的興趣開始的，結果卻發展出一個龐大的、生長的、介於藝術與歷史、社會研究之間的，或者說是用藝術的方式探討社會學問題；用社會學的方法引入藝術創作的活動。藝術的發生和結果有時就是這麼回事，某些人對某件事物的敏感而導致的對舊有藝術方法的改變。

2011年5月8日

從題目可以看出，這是一個有關樹木生長的項目。

2004年，一個名為“Rare”(稀有)的國際資源保護機構，與美國的兩個美術館合作，策劃了一個題為Human/ Nature(人類/ 自然)的項目。組織方的策劃案說：“Human/ Nature派八位注重深思與創新的藝術家，到八個UNESCO(聯合國教科文組織)指定的世界自然文化遺產保護地，以他們在當地所獲的經驗和知識，啟動靈感，創作新作品。其目的在於借助當代藝術的溝通力與感染力，通過發揮藝術家的智慧和參與，試圖創造一個新的模式，來倡導全球性資源保護，使生活在自然文化遺產保護區的人們，對環境有更多的認知和重視。我們不要求藝術家完成一件完整的藝術品，而希望藝術家的工作對當地人的思維產生深遠影響，並在當地長久發揮作用。為生態環境保護建立一個全球性的支柱。此項目涵蓋了多種主題，包括大自然與人類文化；保存生態與文化遺產的關係等，對此類課題作全球性的探察與交流。”

我覺得這個項目很好。首先，它很像過去中國藝術家“深入生活”的方式。同時，它提出的藝術主張(“我們不要求藝術家完成一件完整的藝術品，而希望藝術家的工作對當地人的思維產生深遠影響，並在當地長久發揮作用。”)吻合我對藝術的追求，就參加了。我選擇去肯尼亞，因為我以前做過一些與動物有關的作品。在我想像中，肯尼亞有很多野生動物。

我第一次肯尼亞之行是2005年，我在當地走訪了一些專家，也包括林業研究所、森林保護機構以及動物保護組織等。我發現當地所有的事情，包括這個國家的政治、經濟政策、人及野生動物的生存等，都跟樹有關。其實在一百多年前，肯尼亞就有一項政策：給農民土地，讓他們在那裏種樹、種地。等樹長大後，再給他們新的土地；讓他們再種樹、種地。但幾年前這個政策被肯尼亞環境部副部長萬加麗·馬阿薩伊(Wangari Maathai)給取消了。她認為，帶有農耕性質的這種生態不是恢復真正的原始森林。她特別理想主義，和



《木.林.森》logo

她女兒到偏遠地區帶領當地人植樹，做宣傳，要恢復真正的原始森林。為此她獲得了2004年的諾貝爾和平獎。當地有人反對這位部長的理念，認為她太絕對。他們認為樹和人可以做到共生，環保最後還是為了人的生存。我覺得，支持萬加麗，多少帶有西方知識分子的價值趣味。所有的意見和爭論，引發了我對肯尼亞森林的興趣。

在肯尼亞，還有這樣一種現象。由於殖民地的原因，肯尼亞和西方之間形成的格局是：原始、野蠻，然後由西方幫助脫離原始野蠻。當然這種關係夾帶着憐憫和欣賞，所以捐助基金會在肯尼亞成為一種職業。我接觸過一個長在肯尼亞的英國人，她已經是一個在肯尼亞的家族基金會的第三代了。他們的任務就是不斷地從西方找來資金，以各種項目的名義用在肯尼亞。當然，這自然也成為一種生計，但是這個事業是艱難的。原因是所有資金都是單向的，幾年



《木林森》計劃在肯尼亞山。2008，肯尼亞

可以，但難於長久，不能迴圈。我想應該找到一個系統，讓它自己“轉”起來。

一次，從肯尼亞山下來的途中，我看到我的嚮導，一路上把山道邊的塑膠袋等人为廢棄物撿起來，帶下山，他背着我和助手的所有行李，這讓我很感動。這天，在下山的一路上，我已經與助手和嚮導討論深化了這個為肯尼亞恢復森林綠帶集資的自迴圈計劃。這個計劃將部分資金從地球上富裕的地區不斷地引導流向肯尼亞，為種樹之用。那天山上空氣異常清新，我們的思維異常活躍。

這個系統模式為：學生(6至12歲)根據我編寫的教材中講述的方法，用人類祖先發明的文字符號，組合成樹的圖畫。這些畫經編號後，通過[www.forestproject.net](http://www.forestproject.net)網上畫廊展出(也將在美術館展出)並被世界各地熱愛藝術、關心環保的人們，通過網上購物、拍賣和轉



《木林森》計劃在肯尼亞山。2008，肯尼亞

帳系統購藏。所得善款將自動流到位於肯尼亞山的肯尼亞山基金會(Bill Woodley)植樹。孩子們畫在紙上的樹，將變為真的樹，生長在肯尼亞的土地上。

第一次去肯尼亞形成了這些想法之後，但由於肯尼亞地區的政治及戰爭等原因，重返肯尼亞實施這個計劃被拖延到2009年。在肯尼亞山下，當地的老師將孩子們召集到我們臨時設立的課堂。在四天時間裏，我給幾個班級的孩子們上課，講解與樹有關的各種文字元號，介紹相關藝術作品，之後孩子們在統一規格的紙上自由繪畫。

這些大部分從未使用過彩色顏料的肯尼亞孩子們。把每棵樹打扮得那麼漂亮，畫裏藏着許多的性格和秘密，樹上掛着花朵和果實；由各種字母符號組成，多麼奇異的樹！有的把樹幹畫成了彩虹顏色，有的樹根上也長滿文字，寫着：“樹是有心靈的，我們必



《木林森》斯瓦希里語教科書，2008

須保護樹。”對此，任何現成理論、都無法解釋孩子們奇異的想像力。我已有的視覺知識和經驗，顯得被動而跟不上他們。他們的畫幫助了我的眼睛。這之後，當我再看肯尼亞的山林時，原來！樹木本來就是奇異多彩的。這裏是他們與生俱來的生活環境，是他們筆下千奇百怪的樹的造型來源。通過這個項目，我欣喜地發現了知識接受與心靈啟發結合的效果；當文字符號與原生態的因素相摻雜(其實這兩者之間有很直接的聯繫)，就變得很有意思。字母的演變，成為人類文化的最基本的概念元素。但在孩子們看來，文字、符號與樹葉、枝幹、花兒一樣——攜帶着信息，表達着世界。我開始覺得，這個項目對肯尼亞孩子的影響將是深遠的，甚至是終生的。

從肯尼亞回來沒多久，我就開始臨摹這些孩子的畫，用他們畫的一棵棵樹組成大幅的森林風景畫。這也是計劃的一部分，目的是使學生的原作變得更珍貴(具有增值的可能)，從而促進收藏和系統迴圈。在第一幅完成的畫上，我有一段題記是這樣寫的：“我像臨摹大師的畫一樣臨摹這些孩子的畫，我不敢對它們有任何改變，如

果改變，就像砍掉了樹木的某些枝幹。在我看來，它們像生長着的樹木，是自然的一部分。”有一段時間，我每臨一棵樹都做一點筆記，因為在臨摹的過程中，總是給我很多想法和啟發。

“第9棵樹：我發現，每個孩子都有自己的節奏感，這屬於性格和生理的一部分。這也是每個孩子獨有的形式感和筆觸來源的依據。孩子在面對要畫的對象時，是從不知道該怎麼畫開始的，但下意識要為自己找到一個下筆的依據和理由；一旦找到了，他們就表現出“孩子的固執”。比如說，如果這棵樹的樹葉是用三筆劃出，那他們畫每一片葉都一定是三筆畫完。即使畫面沒有空間了，哪怕三筆摞在一起也要畫上三筆。為什麼要這樣？這是孩子對繪畫理解的線索。這線索的發生過程是非常奇異，成為一個完全沒有邊際限定的、形式美感出現的機制。有意思的是，這與中國傳統皴法、點法有相似之處，這又引我思索中國繪畫程式化的來源。”

“第10棵樹：孩子們筆觸裏的“密碼”，這和人類最早的記事符號的出現與形成有類似性。他們一出手，就是最原始的概念符號，真像是遠古的活化石。”

“第11棵樹：我看着他們的畫，讓我思考繪畫的形式感和設計的本源、核心是什麼？比如，孩子們筆下對樹的裝飾，這類特別的形式感，是設計師所追求的。但事實上，這些孩子對當代設計全然不知，可是他們卻直接穿透到當代設計的核心命題之中。孩子有孩子的一套方法和思路，這正是成人缺失的。”

“第12棵樹：我感到，每個孩子的圖像中都藏着許多秘密，他們特別敏感，易被損害。任何一點資訊的給予和引導都會反映在他們的繪畫中。他們的思維對世界的試探，像蝸牛伸出的兩隻觸角，鮮活而敏感，但也很容易縮回去。我翻看這些孩子的畫，它們對我來說是涉及兒童心理學、藝術教育等很多方面的有益材料。”

以上只是一些例子，這類啟示確實很多。

前面說過，我希望每一個參與此項目的人群都獲得利益；我從中收益的，就是從這些孩子的畫中學到的東西。而孩子們的最大收益，不只是學習了藝術，也不只是瞭解了知識，而是通過紙上的



《木林森》計劃，樹木與孩子的互動專案，2013，臺灣

樹，變為真樹的過程，懂得了理想是怎樣實現的。這裏的意義在於；它通過孩子自己動手，並通過真實的世界經濟的運轉方式來實現的，這個運作機制就是世界的現實，也是孩子未來生活的現實。這使孩子的理想，能夠找到具體着落點和實際結果。

### 《木.林.森》在中国：

《木.林.森》計劃在肯尼亞的實施是圓滿的，在那裏完成了系統的試驗，它可以移植到其他地區。我一直想這個系統移植到中國來。中國應該有更多的資源；中國人重視孩子，每一個孩子都帶着兩個成人，中國有更有效的自上而下的系統。2008年我回國後試着尋找環保基金會或經濟公司，但最終我發現，大部分所謂的環保基金會、慈善基金會，本質上是個經濟運轉機構。在中國市面上大量運轉的錢，卻很難拿出一點來用於公益項目的啟動。結果《木.林.森》在中國的啟動還是在藝術領域，等於是用美術館請我做展覽的錢、以展覽的名義開始的。在中國開展，我擔心的是，中國孩子畫樹，畫不過肯尼亞山裏的孩子們，因為我們生活的環境已經沒有那麼豐富多彩的樹了。可最大的問題是：我們的孩子一出手就是奧運“福娃”的風格。

### 《木.林.森》在臺：

2003年《木.林.森》來到臺灣原住民的三地門鄉，原住民的生活理念是與“木林森”理念高度吻合的。比如三地門鄉鄉長說：“我們要跟隨自然生活”，這話說的多好。他們懂得尊重自然，愛護自然，懂得和自然配合。《木.林.森》臺灣，體會最深的是“木林森”每到一個地方，都會補充當地對待自然有價值的態度和特殊、豐富的地域文化、原始與民間藝術。為專案補充新的元素。從孩子們的畫中能夠感受到，地域文化在他們畫中的有趣反映。

另外，臺灣《木.林.森》計劃發展出孩子貢獻的樹與孩子們的互動與關照項目。基本的想法是：我們與工程師合作，將監控植物的儀器改造成能夠將這些樹在自然環境中生長情況；如光合作用、



《木林森·青綠世界》, 2014



《木林森·青綠世界》(局部), 2014

雨水濕度、環境溫度等資料，合成特殊的聲音(如同音樂)，隨時傳送到收養樹木的小朋友或家長的手機上。小朋友可以隨時聽取此時此刻他所收養的這組樹為他“創作”的唯一的音樂。

《木.林.森》的核心理念是自循環，這個系統可以在不同的地方展開，它綜合了藝術、教育、藝術教育地域調查、環保、參與、與自然共處的體驗等等。它在10年前於肯尼亞開始後，經過了中國大陸、香港、巴西、臺灣，明年將在歐洲的澤西島(英文)展開。我希望《木.林.森》作為一種理念，可以像種子一樣在地球上傳播。

這個項目起因，考慮的重點並不是藝術，但結果卻涉及到藝術核心的課題——藝術怎樣往前走和擺脫困境，藝術的形態是什麼，以及靈感與創造的來源到底在哪。藝術的事情是複雜的，但以公益為目的的創造大方向是不會有問題的，並且有無限的空間。在這樣的動機面前，任何深奧的藝術概念都要讓他三分。這也許與藝術是兩回事，但只有與藝術體系保持距離的工作，才有可能為藝術系統帶來一些新的血液與動力。

我的創作越來越不像標準的藝術，但我要求我的工作是有創造性的，想法是準確、結實的，對人的思維是有啟發的，再加上一條：對社會是有益的。我知道，在我的創作中，社會主義背景藝術家的基因，無法掩飾地總要暴露出來發揮着作用。

2000年初稿，2014年補充材料完稿

進入展廳首先進入觀眾視域的，是一幅典雅的東方山水畫。當觀眾走到畫作的背後，看到的卻是一堆樹枝、紙板等雜物，觀眾驚訝地發現：原來這幅畫是由這些生活中不起眼的材料營造而成。通常，同時展出的還有一幅古代的繪畫真品。原來這件典雅的“繪畫”是用特別的方式對這件古代繪畫的臨仿。

《背後的故事》系列，是我2004年受柏林美國研究院邀請、在柏林作為期3個月的在住期間開始的。第一件是在德國國家東亞美術館舉辦的《徐冰回顧展》中展出的。

做這樣的回顧展，我總是盡可能有一些新作展出。由於在德國，我希望那次展覽中的新作品能結合德國二戰的歷史、這座博物館的歷史和展場的特殊性，以及藝術家本人的文化背景。

我考慮展覽，習慣上是先去瞭解展出場地。這座博物館是以收藏和研究東亞藝術為主的，展廳中有現成的環繞四周的大玻璃展櫃，展櫃背後又有一圈走道。我很想利用這個空間的特殊性做新的作品。在柏林期間更多地瞭解了德國歷史，為了展覽又瞭解了這座博物館的歷史。二戰期間，這座博物館丟失了95%的藏品，約5,400件是被前蘇聯紅軍移到了前蘇聯，現在還放在聖彼得堡博物館的地下室。兩國之間一直在為此事交涉。這事，俄國人比較情緒化，他們說我們二戰死了那麼多的人，這些畫根本換不回那些人的生命。我曾向柏林德國國家東亞美術館副館長 Willibald Veit先生詢問這段歷史，在談話結束時他說了一句讓我印象深刻的話，他說：“當然，我給你講的只是這些作品，在這段時間內的故事，之前它們一定有更長的故事。”

第二天，我為另一個展覽去了西班牙的瓦倫勒。在轉機時看到，辦公區透過毛玻璃，背後盆栽植物有趣的效果；真像中國畫暈染的感覺，也想到鄭板橋依照竹影畫竹子的事。這時我想到了柏林美術館的大玻璃櫃和那些遺失的繪畫，並獲得了《背後的故事》的

創作靈感。我從這些丟失作品的檔案中，挑選了三件東方山水畫作為素材，用我的特殊方式複製了出來。這件裝置我所做的工作，只是把那些透明玻璃改變成毛玻璃，當背後的雜物直接接觸到毛玻璃時，玻璃的另一面就會顯示出物件清晰的形象，當物件與毛玻璃相隔一定距離時，正面顯示出的形象就變得模糊起來，就像中國水墨畫在宣紙上暈染的效果，這個距離的調控，就構成了這種特別繪畫的造型語言。

這個系列後來在世界許多美術館製作過，基本都是根據這個美術館的藏品為依據。在大英博物館展出後，策展人Jan說：“我認為這就是一種繪畫。”我說：“是光的繪畫。”我們看到的自然景物，是由物體結構與光的照射共同呈現出來的。傳統繪畫是將光照反映出的景物，通過畫布、宣紙、顏料，運用透視學、光影造型學、色彩學的原理轉換到二維平面上。看畫，看到的是把對空間光與物的感覺描繪在一個物質的平面上的“直接繪畫”。而《背後的故事》是出現在空氣中的一幅光影繪畫。所呈現的畫面，不是由物質性顏料調配、模仿光感、立體感出現的效果，而是通過對光本身的調控形成的。換一種說法是：在空氣中調控散落於空間中的光，通過一塊切斷空間的毛玻璃被記錄的。這塊毛玻璃的作用好比空氣中光的切片。

這就有一個問題，人類已有多種繪畫方法，為什麼還要弄出“光的繪畫”？因為，光比任何物質材料的直接繪畫，都要豐富、細微。出現了一種在黑灰白層次和色彩變化上最豐富的“繪畫”。它可以表達其他畫種不及的那一部分，這就是這種“光的繪畫”存在的理由。

“光繪畫”的細膩與粗糙雜物的反差，是這件作品生效的原因。在觀眾短暫的觀看經驗中，藝術的美與這“美”最無緣的雜物之間，在一塊玻璃的兩面發生着轉換，這轉換被眼睛所證實。這時“藝術、繪畫的美是什麼呢？什麼是它的依託之所”的提問就出現了。美國哥倫比亞大學的Robert E. Harrist教授對此的評論是到位的：“徐冰就像一位魔術師，能夠在創造出一種影像之後再告知你



《背後的故事-1》(局部),  
2004, 德國柏林國家東亞  
藝術博物館

194 影像的秘密是什麼。然而即使是揭穿了把戲的核心內容，受眾對作品的反響依然在期盼和知識之間存有靈異的懸念空間；你理解了你所看到的毛玻璃後邊的這些東西，這就是我的意圖。我們再分析這個‘美’的意像的由來：是由這批繪畫命運的故事而帶出來的。是與它們之前在這個博物館空間出現的重影，也是與在柏林的觀者意念的重影。”

我覺得這作品有意思的另外一點是，它探討了中國繪畫與自然的特殊關係。我一直在想：用這種方法可以複製中國畫，卻不能複製傳統油畫，雖然傳統油畫是寫實的，原因在哪裏呢？這引發我們思考更深的問題。國畫是注重意像的，卻可以用這些實物來“描繪”。有些人說：“國畫皴法有‘披麻皴’，你卻用真的麻來表現了。”東西方的藝術的手法與自然到底是一種怎樣的關係。這也說明，東方繪畫與西方繪畫在與世界的對位和進行藝術轉化的方法，在根本上的不同。也許並不僅是意象與寫實的區別，還有具體物件的寫實與“普遍性”的區別。西方寫實繪畫中，一般是描繪某某處的一座山或某某處的一棵樹，而中國山水畫中，一塊石可以代表一座山，一個樹枝可以代表一棵樹。這也是此種手法更適合複製中國畫的原因之一。另外一個原因是今年為《背後的故事：富春山居圖》去富春山走訪時的發現。有時我們看到一幅如同中國山水畫般的美景，但拍下來卻不是看到的樣子。原因是，中國畫描繪的是隨時調節瞳孔的生理之眼看到的，而西方古典繪畫描繪的是畫家將眼睛鎖定在固定光圈的“照相機之眼”看到的效果（雖然那時候還沒有照相術）。可以說中國畫是一個平版均勻“曝光”的結果，好比《背後的故事》的大玻璃。這部分解答了它更適合模仿中國畫的疑問。

這個系列與我的其他幾個系列一樣，不斷地做並發展它，都是在為自己找一個通道，試着去觸摸中國文化的核心，裏面還有哪些東西是我們不認識的。

在這裏，我就裝置材料，談談對使用材料的看法。《背後的故事》對觀者有效的另一個原因，還來自於對身邊，司空見慣的事物的轉換。原因是，這些屬於最日常、最身邊、也就是最沒有問題的



《背後的故事》，2011，大英博物館

事物（文字也屬於此類）的觸碰，效果有可能是倍增的。它先是把藝術與觀者的平常經驗拉平，在觀者有自信、放鬆、熟悉的範圍內，借用觀者自帶的部分，做顛覆的工作。就像孫悟空鑽到牛魔王腦袋裏再動手一樣。

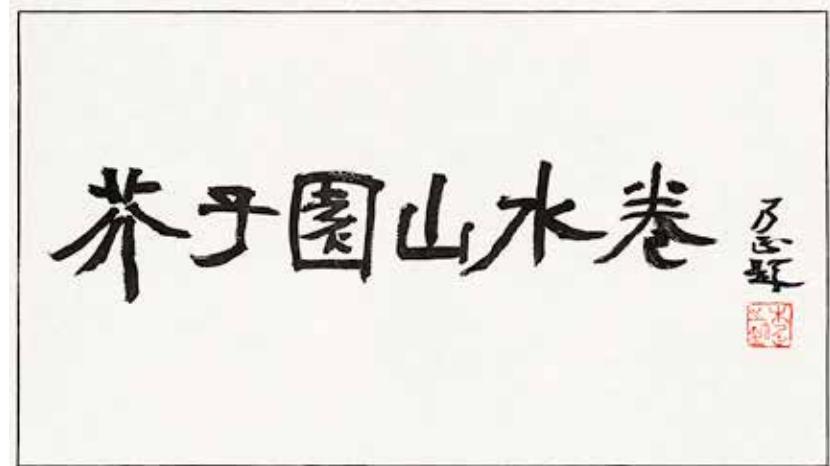
通過此作品形成的過程，我們可以對創作靈感來源進行分析。靈感是哪兒來的。為什麼有些人有？這幾乎是所有人都關心的。

1980年代我在美院，為了教書，尋找“創作靈感”是怎麼回事，我試着把每次創作想法出現的瞬間、環境、思維活動如實記錄下來。我追蹤到底是什麼原因導致了某個創作想法出現，出現以後的思維又是什麼樣的發展情況。比如：偶然看到某一件事物，有特殊感覺或有了創作念頭，在這一瞬間，思維會及其活躍，所有與“這件事物”有關的信號都會彙集過來。所有相關經驗：視覺的、文學的、聲音的、氣味的、質感的、所有的東西；包括作品的大小、材料、傳統一點還是現代一點……的念頭都會同時擠進來。就

196 像一盤圍棋的快進過程，迅速把每一個點填滿。雖然短暫，要是如實地記錄下來竟會是好幾頁紙。而作品的結果，會把你這個人的裏裏外外記錄在案，藏都藏不住。你想通過創作炫耀一點什麼，或想掩蓋一點什麼，哪怕只有一絲的念頭都會被作品暴露無遺。藝術是誠實的，這是我們可以信賴藝術的唯一根據。這發生構成的規律是平等和共有的，但思維連線與轉換的速度也許會有些區別。這沒辦法，屬於生理的內容，就像有些人跑得快，有些人跑得慢。但在藝術上並不是塊就好。

靈感產生的過程聽起來就這麼簡單，它的獲得經常是偶然的。比如那天在機場，我沒有經過這個辦公室，即使經過了，毛玻璃後面沒有這盆植物。即使這一切都是，但如果沒有美術館的那些玻璃展櫃，也不會有反應。即使兩者都有，但不瞭解那段故事或在意識中沒有想用這些元素做一件新作品的緊迫感，聯想也不會發生。幾方因素與思維的觸碰，這中間缺了其中任何一個因素，也許都是另一個結果，或者永遠沒有這件作品出現。而這“萬事俱備”又不是決定作品靈感來源最關鍵的因素。那什麼是呢？我的理解是：你這個人長期對藏在“丟畫”這件事背後的那類問題的興趣與關注程度，對你構成了要命的問題時，這些零碎的材料才能成為“萬事俱備”。哪怕沒有那塊機場的毛玻璃，也會有別的什麼東西“出場”。也許更適合或不合適，那作品呈現的方式會完全不同，但作品表達的核心部分卻一定還是那個“興趣與關注”的點。

2006年初稿，2014年補充材料完稿



## 《芥子園山水卷》

盛昊與他的同事在波士頓美術館地下藏畫庫，為我慢慢打開《五色鸚鵡圖》……、《歷代帝王圖》……；這些我只在美術史課書本上接觸過的作品。一部分一部分地看着，此刻我比帝王還要奢侈。但最終，我還是選擇了《芥子園畫傳》這件普通的藏品，作為“與古為徒”展覽的回應。(此展的策展思路是邀請藝術家根據波士頓美術館藏品，創作一件作品與傳統經典對話。)

我對印刷、裝訂、教科書和工具書這類東西有興趣。《芥子園畫傳》是一本繪畫教科書，它集中反映了中國藝術方法實質與核心的部分，它可以是一個引子，便於把我腦子裏一直想的事情，更多地帶出來。

《芥子園畫傳》是清代文人沈心友請畫家王概、王蓍、王臬、諸升編繪而成的一本書，這本書集中了明清繪畫大家的典型畫法。明清大家也是繼承了先前的繪畫經驗和方法，所以說這本書為中國繪畫的範式，作了可量化、可操作、可臨摹並有規可尋的濃縮。是



《芥子園山水卷》(局部), 2010

對中國繪畫藝術、技法整理的一個成果。為什麼說它涉及了中國藝術某些實質的部分？是因為它拉開了中西方繪畫方法在質上的不同。今天藝術學院都在學素描，素描是把三維的東西畫在平面上，以看起來還是三維的方式呈現。立體感是通過透視法所造成，依靠擴張與收縮的型的位置的準確性實現的。中國繪畫的方法卻截然不同，如陳洪綬的《水滸葉子》的畫法，是與西法沒有任何關係的繪畫。從而，中國畫傳習的方法則不同，這集中反映在《芥子園畫傳》中。

我認為中國繪畫最核心的一種特徵是“符號性”的部分，這與中國文字有直接關係。以致於我們的思維方法、看事情的角度、審美，都和文字的方式——即文化初始及後來的發展趨向有關。中國對待事物，其核心方法總是符號化、整齊化、模版化的。這體現在各個方面——中國的三字經文、無言七律、唱和對仗、詩詞用典，包括今天的宣傳口號，這都與中國方塊字的整齊分不開。中國人不喜歡長篇大論，一層層邏輯推理出結果，而是一個設定，用一個符號化的概念來代表。多複雜的事情都愛歸結為“四字成語”，



成語一出口，這事就這麼定了。至於個案的細處，怎麼個“不孝子孫”法，屬細枝末節，不重要。時間長了，成語的原意、來源已經忘了，但一點也不耽誤使用。被整理歸納的大千世物，更有文化、更有根據、更本質，就像《芥子園畫傳》為後人把瑣碎萬物整理出來，只要這樣畫就畫到事物的本質處。技法即符號的組織法，創造即是在“規定動作”上的發揮，組成意境。境界的高低取決於處理符號的能力和藝術家本人的品質。

再說書法和繪畫之間的關係，很多人理解的“書畫同源”多是指二者在運筆技術和用筆風格上的聯繫。而我覺得中國“書”與“畫”更深刻的聯繫是符號學意義的聯繫。《芥子園畫傳》是最能說明這種聯繫的一本書。要我看，它是一本“字典”，彙集了描繪世界萬物的符號與偏旁部首。比如，竹子和“竹”這個字，兩個“個”字就是竹字，也就是“竹個點”，字畫一體，是符號。一種皴法就是一片符號的重複。也可以說《芥子園畫傳》就是符號的圖典，彙集了各種各樣的典型範式。人分幾群：“獨坐看花式”、“兩人看雲式”、“三人對立式”、“四人坐飲式”、全



“式”——畫一個人是什麼式，兩個人是什麼式，小孩問路是什麼式。甚至連內容也是規定好的，畫“梅蘭竹菊”就比畫野花野草要高出一酬。藝術家只要像背範文一樣畫什麼內容，像背字典一樣記住這些“偏旁部首”，再去拼組大千萬物就可以，畫出來就“成熟”。所以中國畫講“紙抄紙”，不講寫生。這個體系經過千年發展，成熟到了你難於離開半步的程度。從《芥子園畫傳》倒《芥子園山水卷》，就像把錄影帶倒着放一樣。清代的沈心友把名家的典型範式提出來歸到一本書裏，我是從書裏把這些典型範式又放回到山水畫中去，類似數學的倒推法。我的興趣點在看看“倒推”的結果會怎樣，這個試驗可幫助我深化對中國藝術程式化特徵的理解。

《芥子園山水卷》採用了手卷形式。中國古代看畫不是掛起來看的，而是一個卷藏在大袖子里，走到哪看到哪，展開一段看一段，像看連環畫。(也像今人看圖的方法；一個手機，走到哪看到哪)《芥子園山水卷》的佈局也用了從荒野到山村、從遠郊到近郊、出現亭臺樓閣後，再回到山林郊野這樣的佈局，其間藏着許多精心安排的小人兒。

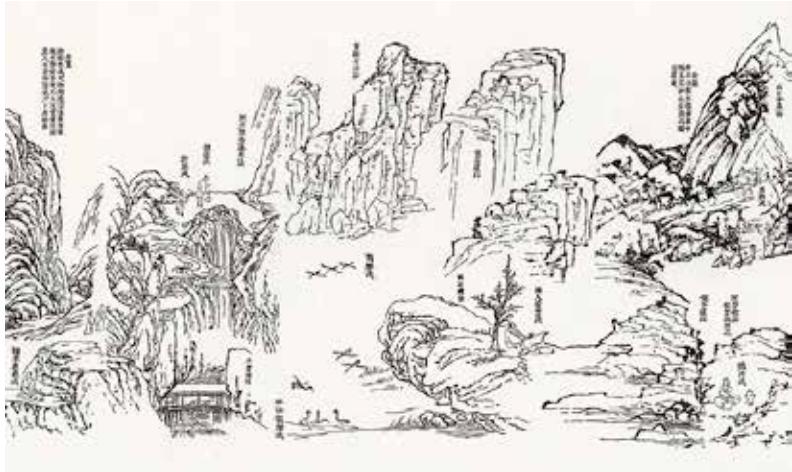
這個創作我有一個原則：拼貼時，從《芥子園畫傳》摘出來的所有圖像都保持原書上的尺寸。這樣做是有意遵照一種限定，更能



突顯《芥子園畫傳》作為字典和工具書的意義，同時遠離了西法影響下的自由表現的形式。

另外值得一提的是：我拼接好畫面後，是請專業刻工用傳統把刀的複製雕版方法刻制的，而不是自己刻的，與新興創作版畫的概念不同。這是有意為之的。在中國古代，畫家畫好圖，之後交由刻工刻製。刻工對樣稿是沒有情感因素和發揮餘地的，忠實地把形象複製出來，這使得作品的組成元素更符合傳統文化中的模版拷貝概念。

一二百年以來，西方文明對世界文化進展所起的作用，使中國人以及西方中心之外的人，對西方的關注、學習是很自然的事。我們今天的生活和思維方式受西方的影響大到我們自己意識不到的程度。但從思維方式的原點上來看，每個民族文化的核心部分與其人種、習性、血液等原帶成份密不可分，這部分又是很難改變的，這部分的改變近於生物進化的過程，基因的密碼深藏體內，且具有頑強的記憶與修復力。有一本美國傳教士亞瑟·斯密斯寫的書，叫《中國人的性格》，是百年前的著作，所描寫的中國人的習性，現在來看，本質的部分並沒有改變。事實上這部分也不需要改變。任何種群都與其優質與略質的部分，從而才構成了文化物种的健康與多樣性。還以文字為例：中國方塊字的閱讀方式、視覺體驗與拼音



文字相比很不同。雖然我們現在已使用現代漢語，但是其象形性仍在我們的閱讀中起着深層作用。我們讀到“山、水、日、月”其字形紋樣，是怎樣作用於我們的認知方式的？“讀圖”，中國人已經讀了幾千年，所有這些最終都在影響和強化着一個民族的思想方法和模式。

但我們必須懂得，任何傳統不啟動其實是無效的。我的工作就是試圖在做這個“啟動”的工作。如何面對傳統，對任何文化而言都是一個永遠的課題。我們今天的生活、創造，就是未來的傳統，未來人怎麼對待或吸取我們留下的東西，就像我們今天面對的問題一樣。中國的思想方法、文化態度、世界觀之精華，與任何其他優秀文化一樣，在我們尋找更秀的文明方式的途中，都可以成為我們思維進展的養料和參照。

2010年12月初





《芥子園山水卷》, 2013, 英國牛津阿什莫林博物館



梧桐點

藻絲點



尖頭點

大混點



攢三點



## 《地書》

《地書》是一本用各類標識語言寫成的書。經過七年的收集材料、概念推敲、試驗、改寫、調整、推翻、重來，現在終於作為一本有國際書號的書正式出版了。這是一本連版權頁都沒有使用一個傳統文字的讀物，也是一本在任何地方出版都不用翻譯的書。《地書》這套文字系統，從某種意義上講是超越現有知識分類和地域文化的。它不對位於任何已有的文本知識，而直接對位於真實的生活邏輯和事物本身。對它的識讀能力不在於讀者的教育程度和書本知識的多少，也不必通過傳統的教育渠道獲得，而是取決於讀者介入當代生活的程度。不管是什麼文化背景，講何種語言，只要有當代生活的經驗，就可以读懂這本書。文盲可以和知識人一樣，享受閱讀的快感。

為配合這本書，我們製作了“字形檔”軟體。使用者將中文打入鍵盤，電腦即自動轉譯成標識語言出現在螢幕上；如果打入英文也會如此，這時即出現了一個不同語言的“中間站”。不同語言的使用者可以此進行簡單地溝通與交流。這有一定的實用價值。

我對標識傳達功能的興趣，最早是受到機場的指示系統和飛機上的安全說明書的啟示。在過去的二十多年裏，我有很多時間在機場和班機上度過。機場的指示和機上的安全說明系統都是以“識圖”為主；力求用最低限的文字說清楚一件比較複雜的事情。這些指示系統或說明書，可以說是人類最早的“共識”讀本，這點特別吸引我。2003年的一天，當我看到口香糖包裝紙上的幾個小圖時



(請將用過的膠狀物扔在垃圾桶中)，我想：只用這幾個標識既然可以說一個簡單的事情，那麼用眾多標識一定可以講一個長篇的故事出來。從那時起，我開始通過各種渠道收集、整理世界各地的標識，也開始研究各專門領域的符號。當今，數字網絡技術迅速擴展，各類數字產品中Icon語言大量出現，使收集整理成了一項無止境的工作。但越是這樣我越能感到這項工作的意義所在，與此有關的思維越發活躍起來。



• →  → •

“ 哇！ ”

→  ,  →  ,  →  →  .

○, ♪：“妙妙妙！！”

→ ! → , , →

1 / 1

→

   - (   )  ... 

💩↓🟡便秘, 💩↓↓🟡腹泻, 💩🟡🟡便秘腹泻交替, 🚽, 🕶→💩, 🚨.

◀, ▶, ⌂+◀, ⌂▶ ⌂ ). ⌂▶ ⌂.

人▶▶包含(+ + + + + + )

L + ■ = 1 ). 1 ● → ● 1 , 1 , 1 .

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

A row of small, semi-transparent decorative icons including a lightbulb, a checkmark, a smiley face, a plus sign, and a circular arrow.

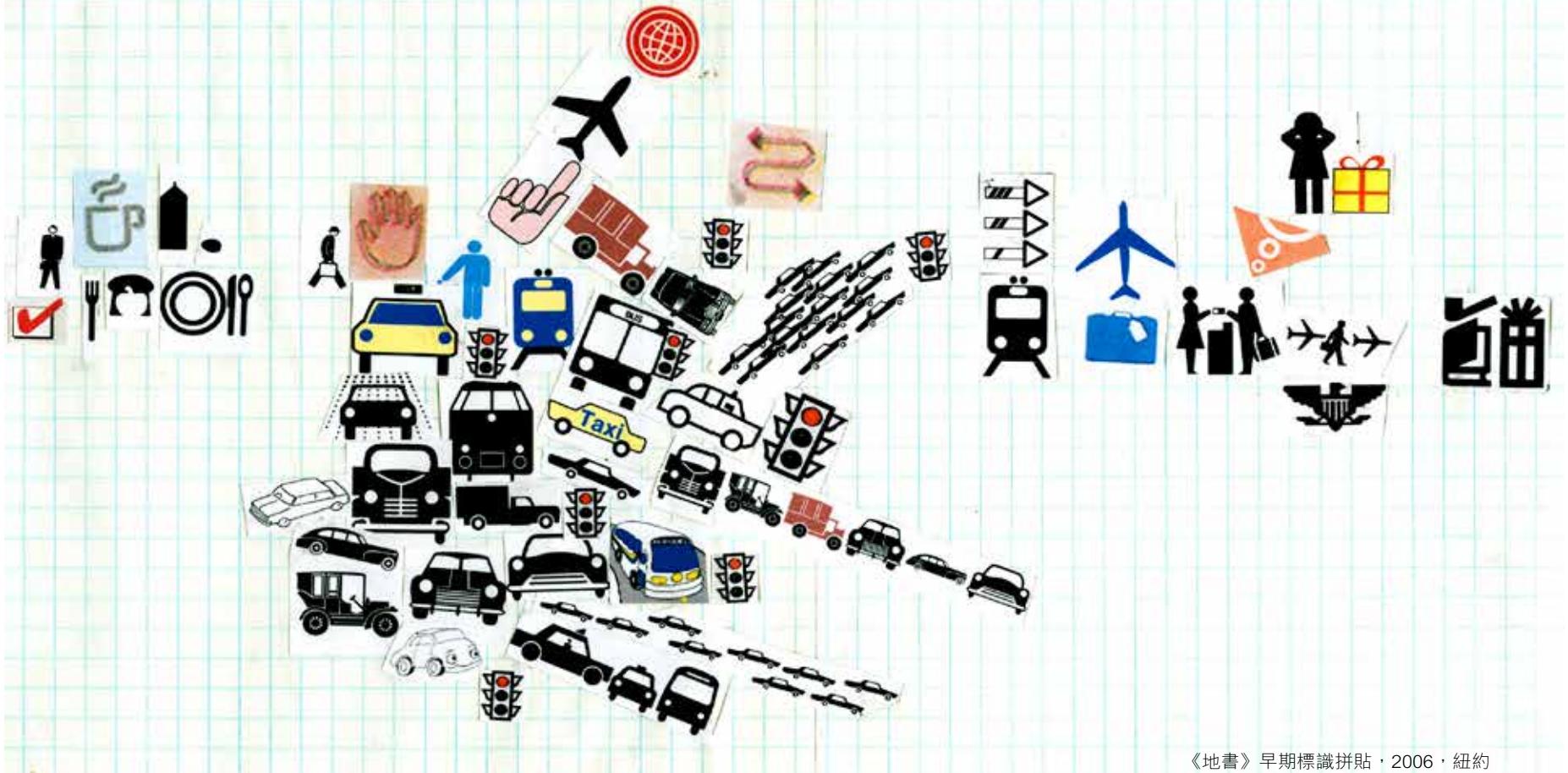
11

185

⑩, , , —(, )

→ → → → →

《地書》(廣西師大出版社版), 2012



《地書》早期標識拼貼，2006，紐約

早在1627年，法國人Jean Douet在《致國王：為地球上所有人的全球文字建議》中就提出：“中文有可能成為國際語言的模式。”在這裏，“模式”二字很重要，他強調有可能成為國際語言的並非中文本身，而是這種以象形為識別根據的模式。四百年後的今天，人類的傳達方式正在向這位哲人所預示的方向演變。人們越來越感到：傳統文字已不再是最能適應這個時代的傳達方式，很多能量和智慧開始集中在試圖用圖片和標識代替傳統文字閱讀的方式上；即是人們常說的：人類進入了“讀圖時代”。

絕大多數語言文字的雛形，都始於同語音生活的小範圍人

群——一個部落或一個村莊。隨着人們活動範圍的擴大，發展成為一個地區使用一種語言，再擴大到幾個地區，以至一個國家或幾個國家使用一種語言，這是幾千年來語言文字生長的過程。當今國際化的趨勢讓世界迅速在縮小，形成“地球村”的概念。但這個“大村子”與文字初期的村莊不同的是：“村民”們操着千百種不同的語音，寫着互不相通的怪異符號，卻生活、工作在一起。我們今天的生活和幾千年前截然不同，但是我們所使用的語言、文字卻和幾千年前是一樣的。顯然，現有語言的不便，成了人類的大麻煩。以種族為基本單位的現存語言，也包括最強勢的英語，都顯出

212 滯後和不勝任的局限。現有文字面臨着過去任何時代都未曾有過的挑戰。人類多少年來“普天同文”的願望，在今天成為切實的需要。這種局勢期待一種能夠適應全球化的、超越地域文化的、便捷的傳達方式的出現。那個巴別塔(Tower of Babel)的意義才開始真正被啟動。

《今天》總105期

今天的人類社會在某些層面上，其實帶有原始時代的特徵。人類整體的生活方式都在重組，每天都有新技術與新工具發生，這些新東西具有突變性，是突如其來的，世界開始變得陌生如初始，挑戰着每一個人對新的、不熟悉的生活環境的接受度。需要學習的內容大量出現，必須要讓這些專門領域的知識普及化和圖解化。新科技使人類速度在快速提升，資訊爆炸催着人們快速地處理資訊，每一個體都在忙於應對，而變得沒有時間和耐心去一點點閱讀，更接受一目了然的資訊獲取方式。傳統學習方式越來越多地被圖識說明所取代。人類似乎正在重複文字形成之初的歷史，以象形的模式又一次開始。可以說，今天是新一輪的象形文字的時期。

讓我們分析一下已有的現象：

全球化使跨國產品和消費生活日趨標準化，全球生活模式日漸相似，“複數性環境”和Copy文化，使物的可辯認性大大提高。與此同時，傳媒的發達又傳播着事物的符號化特徵，實際上是每時每刻都在向全球進行“識圖掃盲”的作用。比如北京奧運會的標誌，全世界的人可以在一夜之間，認識這個“圖”或者說這個“字”，這在過去是不可能的。因此在當代及未來的生活中，以“形象”為識別依據的溝通，就更容易被認同。

可以肯定地說：在今天，任何想要推向世界的東西，都必須找到一種快捷有效的傳播方式來實現。”經濟全球化對商業意圖傳達(產品認知)直接化的要求，必然是趨向使用超越地區的閱讀語言，具有認知鮮明性的“去文字”的識圖方式。如今，這類商業標識(logo)無處不在。過去“Coca-Cola”品牌在各地都有地方文字的譯法，如在中國的“可口可樂”。但幾年前公司決定：今後盡可能用

“”字樣的圖形向世界推廣。從此“”成為不用閱讀和翻譯的標誌。此時，字母拼寫的作用已降至最低。

213

再舉一個例子：個人電腦理念的實現，其實最重要的一步，是將抽象的電腦數字指令，轉換為可視的Icon指令，把專業語彙變為直觀的符號語彙；把“需要學習才能掌握”的要求降到最低點，從而使所有人都能識別和操作。人類認知方式的符號化與工作方式的“觸屏化”，一方面促使生理大腦變得懶惰與“低智化”，同時又為圖文時代製造了“易適應的”人群，並提供了生理和技術環境。

這種傾向特別反映在代表未來的新生代人群中。這代人對傳統閱讀抵觸，對直觀圖形着迷。比如，台灣火星文的現象，是年輕的網絡族們用大陸的拼音、臺灣的四角號碼、標點符號、英文、日文、網絡表情符以及各種可能的符號創造的一種溝通方式，在網絡族群內使用。對此現象也有很多討論，有人認為這破壞了規範語言的嚴肅性。我以為：語言、文字發展和演變的唯一理由就是便捷、有效和易掌握。要我說，這現象表示了新生代對傳統語言不便的抵抗。另外，手機簡訊、網聊、微信等新方式的日常使用，使精美的現代語言向“元語言”的方向回歸；漢語開始出現“返祖”文言文甚至象形文的性質，英語中大量出現Text talk(簡訊語言)和Ebonics(黑人俚語)等書寫形式。語言文字的方式向適應新工具的方向繁殖起來。

其實，人類在每一個專門領域裏，一直在使用領域內的“國際符號”做着溝通，如化學、數學符號，設計、製圖的標記法，樂譜、舞譜的記錄法等。但“日常生活”領域的國際通用符號的整理卻晚了許多。1990年國際標準化組織(International Organization for Standardization)才公佈了被確定的第一批(55個)“國際通用標誌”。2001至2005年又分別公佈了設計標識的規定，如：一個明確的標識應具備哪些圖形因素，怎樣使用標識(具體到箭頭的使用)等，這可以被看做是人類“官方”對生活領域的國際通用“文字”需求意識的雛形。

視野：徐冰特別專輯

在全球一體化的需求下，圖形文字系統與其他文字系統比較顯示出優勢。其實，很多學者和科學家早就意識到這一點。這裏有一個有意思的例子：美國在做核實驗廢料處理時，曾在內華達州的沙漠裏埋下大量核廢料，這些核廢料在一萬年以後才能被解除警報。這個資訊怎樣告訴一萬年以後的人類？起初科學家用英文作了說明系統。後來有人提出：一萬年以後英文不一定還存在着。最後，科學家們還是採用了符號化的圖形語言製作了說明系統。文字從初級到高級的發展過程中，大部分都會消亡，少部分變異發展成今天的文字，但今天的文字一定不是最終的結果，它們總是隨時代的要求，不斷地進行着自我調節與進化的演變。

人類超越文字障礙的理想和努力從來沒有停止過，但只有在“地球村”形成的條件下，才出現了真正的大調整的契機。上述諸多現象表明：一種以圖形為基本依據，超越現有文字的新的表述傾向，在這種共同需求的驅動下，日漸明顯。我意識到這種傾向與它在未來的可能。

我視《地書》這套符號系統為一種“文字”系統，是因為，它們不是被某個人編造或規定出來的。我們整理《地書》標識有一個原則：不作限制主觀的發明和編造，只作收集、整理和格式化的工作。因為這些正在被使用的標識本身，已具備了共識基礎和文字性質。有生長力的文字系統大多是約定俗成，再經過人為整理形成的。一般來說，由人為設計的符號系統是主觀的結果，它缺少自然形成的邏輯和被普遍認可的基礎，不支援作為一種書寫系統所必備的易掌握、具共性和可複製使用的性質(這也是卡通表述不能被視為文字表述的原因)。在《地書》這套表述系統中，所有的“字”都有其來源和出處。“語法”部分，包括回憶、想像、夢境、人稱表示、情感表示，也包括形容詞、語氣詞、介詞、標點符號等，同樣是來自於那些普遍使用過的“標記法”。

人類最可信賴的溝通方式是視覺的，視覺有一種超文化的能力。因為是事實的直接呈現，其資訊不像其他各類溝通體系那麼容易被打折扣和變形。人類生理經驗的共性，使基於事實經驗而被抽



《地書》工作室現場展示，2012，上海

象出的圖形具有共識依據。比如說，電話聽筒前加上表示發聲的圖形，能表達不同傾向的聲音；幾個從小到大的同心弧線，表示正常的發音；波文線表示舒緩的；折線表示刺耳的。這些都是視覺圖形，卻能有效指代某類聲音。波文線的舒緩，是因為它與煙或水的移動有關；折線和電閃雷鳴的經驗有關，所以是激烈的。人類的這些共同經驗是超文化、超地域、超語言的。咖啡館的標誌，可以有上百種，我的工作是把這些材料排列起來，對它們做心理和視覺習慣上的分析和比較；比較出哪些特徵是共同的、一看即明的，再將這部分提取出來；最終要找到的是共識性的部分。這是對視覺特徵分寸感把握的工作，核心是視覺傳達的研究。

我對《地書》的興趣在於：圖形符號作為文字到底能表達到什麼程度？我不希望它已經具備的能力，沒有被我找到而被浪費了。當然我也清楚，比起成熟文字，它的表達能力是有限的，有些適合它表達，有些還不適合。但是我越來越相信，它已經能表述的程度是我們的認識所不及的。這一版《地書》的故事，被譯成中文竟有



《地書》對話軟體，2007，MoMA美術館，紐約

一萬四千多字，這在沒有去嘗試之前是不可想像的。我們知道，甲骨文被文字學者認定為是一種文字時，才有260個字元，而今天正在被使用的象形符號多的無法統計，並且每時每刻還在不斷地產生。可以說，這些圖形符號，已經具備了非常強的語言的性質。

你可能會說，既然我在介紹這套“新的象形文字”，此書就應該用這種文字來書寫，但我做不到，這是我的尷尬之處。不過，所有的文字都要經過從初級到高級的發展過程。在這個過程中，其中大部分消亡了，只有少部分變異、發展成為今天的文字。無疑，《地書文字》還在初級的象形階段。其實任何文字都為使用者預留了補充意義的“空間”。我們感歎中文或英文表達上的細膩，這“細膩”其實是長期使用，由使用者在有限的符號與符號間發展起來的。我們看着聾啞人在公交車上興高采烈地交談着，卻很難想像啞語是如何達到與常人語言同樣細膩的交流的。其實它與任何語言文字一樣，都是要靠使用者補充才生效的。標識語言也如此。考察一種文字的潛力，不僅是看它目前所能表達的程度，而應該注意到



《地書》標識收集冊，2006-2014

它的未來空間和它自身攜帶的文字基因的品質和繁殖的能力。

上面談的都是文字與符號學的事情，《地書》以一件藝術品的類別出現，我們應該談一些藝術的事情。

《地書》作為一個藝術項目，由於它的“在時性”，它將會是一個沒完沒了的項目。作品的形態在“藝術”與美術館之外不固定又自然繁衍。它有條件成為一個人們可以自由參與的、公開的平臺。這樣，《地書》作為藝術作品的形態，就與此文分析的時代特徵發生更有機的關係。《地書》的概念本來就來自於當代傳播環境，更適於回饋這種環境。

《地書》與《天書》比較起來，它應該像一灘水似的沒有邊界。《天書》更像一件完整的藝術品，從裏到外都是用傳統的手段製作的。它所引發的討論無論怎樣展開，物化的作品就在那裏，其作用方式是傳統的；人們到一個專門的空間去感受它。而《地書》的真實形式，是當下這個資訊時代本身，是“發散狀”的。不固定、無形態、不像藝術，是它最好的呈現方式。

在我看來，藝術重要的不是它像不像藝術，而是看它能否給人們提示一種新的看事情的角度。地書放在美術館就可以稱之為藝術，如果在符號學、視覺傳達、字體設計等領域來介紹，就是別的領域的事情。其實“不純粹”才是藝術進展的真正元素，才有藝術創作最本質的東西。

最後我還想談一點《地書》靈感的真正來源。這件作品的電腦軟體部分，最早是2007年在紐約MoMA“自動更新”展上展出的。這個展覽討論的是“.com”大爆炸後的藝術現象；藝術家在後“Video藝術”時代，如何對高科技材料作出的反應、調整和使用。作品參與的討論和展覽，在當時是屬於西方最具試驗性的藝術領域。另外，《地書》出版後，受到世界各地時尚青少年的喜愛。這一代人說話是超地域和代表未來的。但我知道我作品靈感的核心來源，卻是源自於我們古老的文化傳統；遠古先人的智慧。我對圖形符號的敏感，是由於我有象形文字的傳統和讀圖的文化背景。

二十多年前我做了一本包括我自己在內沒人能讀懂的《天書》，現在又作了這本說什麼語言的人都能讀懂的《地書》。事實上，這兩本書截然不同，卻又有共同之處：不管你講什麼語言，也不管你是否受過教育，它們平等地對待世上的每一個人。《天書》表達了對現存文字的遺憾與警覺；《地書》則表達了對當今文字趨向的看法和普天同文的理想。我知道這個理想有點太大了，但意義在於試着去做。

2006年



《地書》對話軟體(局部)，2006-2014

孫立哲，原名孫立喆，1951年11月生。1964年考入清華附中初中，1969年初在陝西延川縣關家莊插隊，隨後成為赤腳醫生。1979年考入北京第二醫學院(現為首都醫科大學)讀碩士學位，1982年赴澳洲留學，1983年考入美國西北大學攻讀器官移植免疫博士學位，後在多國攻讀多學科學位。學位來自美國麻省理工學院、哈佛醫學院、芝加哥大學法學院、紐約大學斯騰商學院、馬里蘭大學商學院、波蘭拉薩斯基大學法學院等院校。1986年在美國創辦萬國圖文電腦出版集團公司，1991年回國創業。現為華章出版公司董事長、萬國集團董事長、萬生心語董事長、歐洲法律研究中心醫學與法律研究院共同院長、美國臨床腫瘤學會專業會士，並曾先後在東北財經大學、延安大學醫學院、清華大學擔任兼職教授、清華大學經濟管理學院健康與衛生研究中心客座研究員以及在數個製藥、銀行和醫療企業等擔任董事。

鑑於孫立哲健康原因，本文未能由孫立哲本人執筆，是非常遺憾的事。這篇〈赤腳醫生〉，經孫立哲同意，是由史保嘉綜合孫立哲的相關回憶、錄音材料和當面採訪的記錄等材料整理、編輯而成，特此說明。

史鐵生在小說《務虛筆記》中描寫小時候見過的一個大房子。進去看，階廳壁廊走得曲折，隨手推開一扇扇門，裝飾與氣象各異，給人印象迥然不同。門後藏着陰差陽錯的機緣巧合。不止一次，我面對着鐵生，有時也對着我的愛人，暗自想：你是誰？從哪裏來？我以前並不認識你，怎麼就成了好朋友？怎麼就成了夫妻？……路走得多了，人走得老了，心走得累了，思想慢慢生出感悟，答案逐漸變得明朗。人生就是被這些命定的偶然連接成路途，那些看似平常的事物和經歷在遠處熠熠閃光。路途上景象萬千，路途中遭遇別的人生；路途前歧路如麻，交織成個人命運的奇妙與獨特，演繹出幸運與悲劇、苦難與精彩、狂歡與煉獄。

## 一、革命潮流中的“逃兵”

對於我，七十年代開始得並不光彩。

1970年1月28日，我從北京來陝北延川縣關家莊插隊整一年了。兩天後是小年，再過九天就是春節。入夜，村子裏除了一兩聲狗吠，悄無聲息，看來老鄉們早早睡了。知青居住的窯洞裏沒有柴火，冷灶冷炕。我和同村的北京知青陳繩祖，把棉大衣裹在身上，在窯洞裏不停地抖動身體、企圖甩掉爭先恐後爬上身來的一股股冷氣。同時，眼睛透過門縫向外掃視。突然，一股手電筒明滅的亮光從清平河對面閃過來。這是約好的行動信號！我們背起裝着乾糧的黃綠色帆布書包出門，匆匆橫穿過堅硬的冰面，在河對面與在鄰村打則坪大隊插隊的龐雲、楊銳、郭勵強會合。我和陳繩祖十八歲，其他人十六歲。我提前與這幾個小字輩的清華園子弟密謀，鼓動大家跟着我徒步上綏德、過黃河，在太原坐火車回北京過春節。

革命形勢如火如荼。一個月前，我參加了關莊公社的民兵輪訓班，每天天不亮就起來跑步，半夜裏還演習了幾次緊急集合，在冷風中哆嗦着打立正、聽訓話。民兵營長是公社的“武裝專幹”、三十來歲的陝北漢子，站在隊伍前面示範動作。步槍在周身舞動、切碎靜謐的月光；槍栓嘩啦嘩啦響起來，拉得我周身皮肉打起激靈。公社院子裏隨即刮起世界風雲：蘇修亡我之心不死、打贏第三次世界大戰的任務就由我們執行。民兵同志們，咱們要隨時準備上戰場，和蘇修狠狠地幹上一仗！我們舉起手響應、大呼：一不怕苦、二不怕死，為了革命，準備犧牲！秋收過後，也是在這個院落裏，知青中的先進標兵蔡玉珠和李永平給我們各村來的知青講用學習毛着、紮根農村幹革命的經驗體會。蔡玉珠一邊講一邊揮動手臂，膀上強壯的二頭肌和三頭肌收展着青春的熱情，我們這些小男生們自慚形穢之餘，不由得私下猜疑她是否練過男子體操。她在村裏組織起“鐵姑娘戰鬥隊”，誓把大大小小的黃土山修成大寨“虎頭山”上的梯田，徹底改變陝北的落後面貌。李永平是清華附中“老紅衛兵”，口才非凡。吃苦算什麼？苦不苦，想想長征兩萬

五！我們牢記肩上的歷史使命，用老鋤頭挖出一個紅彤彤的新世界。就在前天，大隊村書記在全村大會上傳達了上邊下來的精神，樊富貴書記不到五十歲的年齡，長年風吹日曬在臉上捲起的皺紋像是一層層榆樹皮。他猛吸一陣旱煙杆開口說話，殘缺不齊的幾顆門牙把樹皮咬出一團團環狀的漩渦：咱主席說啦，要準備打仗哩！知識青年春節不准回城，留在農村幹革命。過年了誰不想爹媽？可這人心是軟的，政策可是硬的！同行的龐雲回憶說，我們那時人小鬼大，思鄉心切，不惜背上“違反革命大方向”的罵名，實施“回京大逃亡”。

第一個目標是走七十里川道到延川縣城。沿着清平河穿過關莊公社的各個自然村，鄉間的雪路邊界不清，蜿蜒而模糊，我們急促的腳步踏出一縷縷歪歪扭扭的新鮮腳印。天上還飄着細碎的雪花，一片兩片融化在眼睛裏，天地似真似幻。舊日的記憶依然清晰。

我出生成長在清華園。父親是清華教授，瀋陽郊區農民出身，1933年考入清華電機系，曾經留學美國麻省理工學院。母親是清華大學建築系的職員，老家吉林省伊通縣農民，1937年九一八事變以後，隨東北中山中學流亡到昆明。文革開始的時候我正在清華附中上初二。我家三個兄弟、我排行老二，加上一個同父異母的大姐。我上小學時單愛一門數學，喜歡做難題怪題，立志要超過鄰居華羅庚，當世界頂尖的數學家。其他功課得過且過。初一時對化學深惡痛絕，上課經常坐飛機、雲裏霧裏，壓根沒學會。比如一個簡單的鐵元素，卻偏偏有好幾個價，簡直豈有此理！爆米花五分錢一包，童叟無欺，哪個商店敢賣高價？！我最大的缺陷或者特點之一是說話結巴，越是緊張越結巴。唯有說山東快書、唱歌和說英語時不結巴。當然笑的時候也不結巴，因此我喜歡笑，有時躺在地上打着滾笑，惹得玩伴們都跟着笑，笑我瘋狂的樣子，最後大夥兒抱住我一起在地上打滾，笑成一團。父母都忙着些和我們毫不相干的事、從早到晚進進出出、緊緊張張，無暇管我們。學校下了課就是我的自由天下。我大概屬於行動型“薦淘”一派。釣魚淘河、游泳溜冰，黏知了招蜻蜓、下圍棋拍洋畫，打乒乓球焊收音機、逛合作社遊圓明園……。怎麼概括14歲以前的少年記憶呢？很難。如果用季節當

回憶的線索：春天裏，工字廳前草地初綠、催動一簇簇桃花爭先綻放，心野得就想變成蜜蜂飛在空氣裏；夏天裏，蜻蜓居然在我的魚漂尖上一起一落地歇腳、荷花池平靜的水面上漾出環形的波紋，我恨死你們啦難道你敢嚇走我的魚；秋天裏，跟着表哥在二校門前的小樹林打鳥，氣槍瞄準器中的天是真藍、雲是真白，禿枝上的雀兒我看你往哪兒跑；冬天裏，我穿着冰鞋在員工食堂前的冰場上撒花、突然單腳急、向岸邊鏟起一扇冰花，嘿你看見我了嗎那個戴紫圍巾的姑娘？……話般的心情、夢一般的童話。

文革來了。世界變了。人生變了。什麼都變了。

自1969年1月7號開始，一列列長龍般的火車，日夜兼程、把兩萬六千名中學生從北京送到陝西延安地區。我和清華附中的一行人，於1969年1月13日乘火車離開北京。火車動了，同學們激動地湧向窗口向親友告別，人頭在車窗玻璃上貼成剪紙。窗外，棉帽子、白口罩、各色頭巾、藍大衣、黃大衣，托起密匝匝的面孔，慢慢向後流動。臉上張合的口型和流淌的淚水，組成眾生相，如同一幅印象派的畫面，在永久的記憶中定格。這是英雄創造歷史的年代。數學家阿基米德說得真對：給我一個支點，我可以撬動整個地球！文革搭起了這個支點、地球真的被撬了起來。我們這群十幾歲青少年迎來命運的轉折，帶着不同的人生故事、帶着各自的悲喜、無奈、好奇和期盼，飄向天邊、開啟一段全新的生命旅程。少年不知愁。列車開出北京不久，車廂裏就響起嗡嗡的談話聲、夾雜着笑罵聲。也有人拿出本子，記日記、寫感想。古城西安近了，這裏曾經是我1966年晚秋時進行革命大串聯的第一站。心中起了詩興。拿出紙筆塗了一陣，最後成稿，標上題目：七律——赴延安。記得最後兩句是：“革命豪情高萬丈、延安聖地從頭越”。這詩不小心被坐在旁邊的史鐵生看見，一把奪了去。此人語文好，讀書多。想必看出這首詩不但平仄混亂、對仗不工，而且詞彙乏味、東拼西湊。嘴角上的小鬍子向下沉了一陣，在紙的下方寫出一首打油詩，最後兩句是：“此詩付一炬、燃之共爾燒”。遞給我說道，你有功夫還是幹點兒別的吧，這寫詩的事就算了。

1月14日，火車經西安到達銅川；1月15日，交通工具改為大卡車。那時沒有水泥路或柏油路，只有土路，一輛接一輛汽車行進在陝北的高原上，揚起了漫天的黃塵。我們擠站在車廂裏，身體隨着坑窪不平土路上下顛簸、左右搖晃，車輪捲起黃土從後面撲進帆布車廂。到了延安下車時，人人灰頭土臉，尤其是車廂後面的一排人，個個像是剛從地裏挖出的黃土人。看着他們的眼睛和嘴巴在灰塵形成的面具上開張閉合，惹得我忍不住大笑。1月16號上午到了延川縣賈家坪，見到了許多專程來接我們的農民。他們排起隊，每人背上一個從汽車卸下來的行李箱子。行李箱個個都有七八十斤重，裏面塞滿了書和衣服，我們兩個人能勉強抬起來，走不了幾步就得放下。只見老鄉們用粗繩托住箱底，腰向前彎75度、繩頭交叉在前胸，箱子就乖乖地趴在背上，不緊不慢地帶着我們走小路翻山。二十里山路走了大半天，傍晚到了關莊公社，我們個個精疲力竭。晚上住在公社所在的關莊學校地鋪上。我把自己加了高頻放大器的熊貓牌超外差半導體收音機拿出來試聽，高興地發現莫斯科廣播電台和美國之音竟然能從汽車馬達樣的干擾雜訊中飄逸出一串串真偽難辨的新聞。

我是初644班的，應當與同班同學分配在關莊或澠河村，但是遭到班上的女生集體抵制、認為我實在是個賴皮，弄不好一隻老鼠害一鍋湯。據說起因是我在火車上故意吃了回民特餐，把豬肉米飯擺在回民女孩兒胡靜的面前，氣得她偷偷抹眼淚，引發公憤。學習委員邢儀向我宣佈決定時，我不敢相信自己的耳朵，腦袋氣得嗡嗡響。下農村修地球也被“開除”，難道你們想讓我當外星人？！還一件麻煩事是我從清華帶來了一個“拖油瓶”：李子壯。這孩子從小學習好、跟着實驗班跳級提前上了清華附中初一，1969年剛滿十五歲。他的父親李傳信是清華大學有名的“黑幫”，懂業務、管黨務，是教育部長蔣南翔的“黑幹將”、“接班人”，被下放到江西鯉魚洲農場勞動改造。三個兒子大的十五歲、小的不到十歲，沒人管、天天野在外面，還經常受歧視、受欺負。他母親知道我要去延安插隊落戶，決定把李子壯交給我帶到陝北農村實行託管。當我知

道自己被644班開除以後，把李子壯從窯洞裏拉到空曠的院子裏悄聲實話實說：我被開除實在管不了你了，你自己另找個地方投奔吧。我的話音剛落，李子壯突然嚎啕大哭，涕淚長流。在抽噎和倒吸氣的間隙中蹦出的斷字連接成句子：我誰也不認識，你讓去找，找誰呀你？反正，我媽，把我交給你了，你上哪兒，我上哪兒！嗚嗚……黑夜中的野外空場，四周是陌生的黃土群山，寒風把子壯的哭聲吹得格外淒厲，像貓叫像狼嚎，聽得我心中顫抖、周身戰慄。真可謂：兩個異鄉恓惶客，一對天涯斷腸人。老天開眼。史鐵生與曹博等知道以後，把我和李子壯接納進了初643班的集體戶，一起到距離關莊公社十里路的關家莊插隊落戶。

清平川是黃河上游的一條河形成的。河水每年氾濫，每隔七八年，會發一次特大洪水。春天，老天爺抽風般地把一陣大雨潑灑在廣袤的黃土山巒上，雨水翻捲起渾濁的泥沙，咆哮着向山下的溝壑俯衝，形成山洪。在關家莊插隊第一個春天，我們目睹奇觀。這天下小雨，知青們慶幸今天不必下地上工了。我們這個窯洞的大炕上睡六個知青，從門口向裏依次是鍾興華、曹博、史鐵生、我、李金路和李子壯。大家互擁着靠牆半坐在炕上，各自捧着一本書看。不多時，寂靜的山村一反常態，喧鬧起來，老鄉拉着長聲吶喊：上川下灰嘍……山水下來嘍……。喊聲由遠及近、由近至遠、此起彼伏，一陣緊過一陣。冒雨出去站在懸崖上看，對面山上攔羊的老漢正急急地驅趕着羊群，過橋回村。雨大了起來，四周山上沖下來一股股黃湯，在山谷低地交匯、在山溝的夾縫中左沖右突、逐漸增加動能越發膨脹起來。只見平時窄小、安靜的小河已然增寬了數倍，變成一條咆哮舞動、發了狂熱病的大龍。不多時，轟隆隆的聲響由遠而近傳來。向上川望過去，濃黑的雲壓下來、匍匐在地面上、把白晝染成傍晚，天地的縫隙中，更大的洪水翻卷着身體吐着黃湯向我們村奔來。

黃河之水天上来。上川沖下來的水頭，遠看像一仞跳躍着的土山；近了看，像是萬千泥人歡呼地簇擁着一尊黃泥神像，在關家莊村頭懸崖下打個彎，鋪天蓋地沖到眼前，又撒腿狂奔、呼嘯而去。

226 所到之處勢如破竹、掃蕩一切，無論土木人畜，一律通吃腹中席捲而去。我們面面相覷、歎為觀止。曹博喊起來，這是黃河呀！我們真的看見黃河啦！我們回應，是啊，黃河，母親河呀！水頭過去，洶湧的洪水跟上來，淹沒川地、漫過河橋、逼上懸崖。湍急的水流卷着柴草、木頭、農具、衣衫等雜物爭先恐後向東撲去。偶爾還有豬、羊等牲畜在水裏露出脊背、翻起肚皮、打着滾追趕潮流，無論生死。廣闊天地真長見識：洪流來了，大水磅礴、泥沙俱下，順我者未必昌、逆我者勢必亡，誰人可奈何！

洪水，像一隻發情的野獸。揮灑浪漫的想像力、盡情地掃蕩黃土高原。洗去土壤裏的養分、露出赤裸裸的禿山。老鄉們站在崖畔上，冒着失足落水、懸崖塌方被洪水卷走的危險，追着水龍、用鋤頭、用鐮刀綁在長木棍上、用繩子繫草籃子、用一切人類的原始創造，快速地在奔騰的黃浪中摟耙、拉拽，偶爾卷出幾枝漂浮的柴木，是為浮財，視為天降好運。孩子們赤腳在岸邊跟着大人跑呀跳呀喊呀、向水中指指點點、追蹤柴草走向，提供打撈線索。喧喧鬧鬧、像是城裏人過節。陝北的柴草金貴，燒炕做飯、取暖充饑，一時不可或缺，是生存最重要的私有財產。千年的文化寫成不成文的規定，任何財物，一旦落水立即變為公共財產，誰撈到算誰的。洪水變為節日，上游的不幸成了下游的機遇。福兮禍之所伏，幾家歡喜幾家愁。災難給窮苦人重新分配財產，帶來共產主義的狂歡。這不，我們又開了眼：洪水過去的河岸上，打撈起的柴草木料邊上有打撈者匆忙中用小石子小木棍壘起的簡單圖形，材料和形狀各異，昭示物品有了新的主人。幾個小時後，大水漸漸退去，清平河漸漸癟陷。幾天內河水由濁變清，又恢復成一股清亮的溪水。

年復一年，千年萬年，春洪推動黃土高原慢慢地像東方遊走，身後的河床漫展出一片片相對平坦的河畔地，也形成了河川兩側的山崖和斷壁。斷壁上方，高低錯落的土窯洞群落躲着山洪、貼着山壁，在崖畔上的黃土坡上鑲嵌出自然村，相鄰的村組織成生產大隊，大隊又聯合成立了關莊公社，領導機構設在河川中部的關莊村。清平川的上游起始部，本地人稱為“川掌”，窯洞群曲折逶

迤、盤布到川掌的盡頭，是張家河大隊。從這裏沿着河川向下游方向走，到關莊公社四十里路、到縣城一百里路。川兩面的溝溝叉叉裏，依次是鴨巷、前、後瀆河、楊家坪、岔口、齊家坪、打則坪、關家莊、賀家莊、關莊、四村、太相寺等生產大隊。北京一共來了329名中學生到關莊公社插隊，年齡小的十五歲，大的剛過二十歲。這些“知識青年”來自清華附中、海淀中學、海淀工讀學校、清華園中學、19中和26中等。清華附中來的學生最多，有將近100名，分佈在張家河到關莊之間的大約十幾個生產大隊裏。

暗夜，我們一行五人向北京的方向急急走着，清平川小路上的積雪在我們腳下吱吱響，誰也不說話。其實，我的家人在文革中都已經四散在全國各地。我這次“逃回”北京主要不是探家，而是帶着一項重要的“使命”。

## 二、“難活”

1969年1月17日，北京知青進了關家莊村。絕大部分是清華附中初中643班學生：男生有史鐵生、曹博、鍾興華、陳繩祖、徐勞力、張效德；女生有陳小敏、馮鑲、張琳、楊柳青、姚建、李玲、方兆紅等。除此之外，男生還有姚建的哥哥姚元、我和李子壯，以及一周以後從關莊村轉來的李金路，他是北京城裏26中的高中生、曹博的朋友；女生還有初一的學生楊志、來投奔朋友，以及鍾興華的姑姑鍾瑚、是城裏某個中學的高中生。這個村子近100戶人家，300多人口，土窯洞順着山勢挖在清平河北岸的山坡上，稱為前莊；或者順着北山溝的小路，彎彎曲曲深進溝坡上，稱為後溝。知青分散住在前莊老鄉騰出的四個窯洞裏。

進村這天絕對是個節日。全村男女老少能走的大概都出來了，聚在知青窯洞前的院子裏，擠不進來的站在附近的山坡或窯頂上張望。我們被老鄉們團團圍住。先是好奇的眼光在我們臉上身上掃描、聚焦、遊走。接着是婆姨們的手爭相在我們的袖子、衣襟上和被褥上摸挲，驚歎我們的衣服和鋪蓋竟然這麼厚、袖子上有這麼軟

的棉花、毛衣外面還套着條絨布衫。一群孩子們在人群中擠進擠出。他們穿着空心棉衣，有的穿一條髒兮兮的單褲，光腳蹬着一雙雙破舊的圓口老布鞋；暴露在外面的腳面和小腿上的黑色硬皮染着不規則污跡；不斷流出的鼻涕被順手抹在衣袖和前襟上、在冷風中結出一片片晶亮的硬結。使我驚訝的是，好幾個十來歲的小子們把半個又圓又大的肚子挺在棉衣下擺的外面，暗想：這地方不是缺糧食經常吃不飽飯嗎，怎麼肚子這麼大？有幾個十幾歲的男孩子試圖和我們交流。陝北話難懂，我們只能猜出個別單詞。“有報紙了吧？”“有”，孩子抄起報紙跑回家糊窗子；“有橡皮了吧？”“有”，這孩子手裏握住我們給的一塊橡皮，咧開嘴笑了。我們盡量有求必應，從箱子裏、書包裏翻出各種小物品送給孩子們，拉近了情感距離。一個叫黨康的青年人鑽進前來問：“有電油了吧？”這電油兩個字難倒了我們，他飛也似地跑了，不一會兒拿來一個生了銹的老式鐵皮手電筒。嗨，原來是電池！60年代初解放軍醫療隊曾經在這村裏住下來治了幾天病，當時的情景和今天一樣熱鬧。醫療隊臨走時留給村裏一隻手電筒，電池用完了，再也沒錢買。裝上電池，手電筒又亮了，黨康故意把光柱輪流打在小夥姑娘們的眼睛上，引起一陣陣笑罵聲，我們跟着一起高興。不用說，大家的心思都一樣：能為貧下中農做點事，能不高興？

“俄瑪難活得厲害哩，有夜啊莫？”一個瘦高的中年農民漢子急切地大聲問，我們猜了幾個來回，終於把這句陝北話翻譯過來：

“我媽病得厲害，有藥沒有？”這“難活”兩個字代表“生病”，在這毫無醫療條件的山鄉裏，生病往往意味着死亡。

全新的、艱苦的插隊生活就這樣開始了。

插隊是對我們這一代人社會基本生存能力和存在價值的一次重新構建。儘管在下鄉之前工宣隊和帶隊幹部已經向我們介紹了情況，同學之間也極盡想像地進行着準備，但甫一進村，那嚴酷的自然環境和惡劣的生存條件還是遠遠超出了我們的承受底線。飢餓，寒冷，疾病。生死存亡的威脅，讓人頓生刻不容緩的緊迫感而不敢有絲毫懈怠。

陝北的冬夜冰寒刺骨。一開始隊裏給了些柴火，後來柴燒完了就是涼炕，給人的感覺就是冰窖，穿着棉襖和所有的都不想往被窩裏鑽。不管蓋得多厚也無濟於事，呼出的氣仍舊是白霧，不一會兒冰花就會掛在睫毛上。鍾興華發明了一招，就是用大衣把頭整個捲起來，用袖子出氣，看上去像一頭大象。這招的保暖效果最好，自己呼出的熱氣總算還在被窩裏。一到晚上炕上一排大象。我故意氣史鐵生，伸出手把他的袖子捏住讓他出不了氣，招來他憤怒的罵聲。

下鄉的頭半年，國家給每個知青每個月供應糧食，開始是38斤，後來長到44斤，當然多是粗糧。早飯中飯一般是在山上吃，隊裏每天派人往山上送飯。收飯時，送飯人站在村子中央，大聲吶喊吆喝，各家便趕緊把飯食送去，通常用一個馬勺或盆裝着水、小米湯等喝的，用布袋裝乾糧。水倒在一個大桶裏，乾糧放在筐裏。送飯人用扁擔挑上山。因而在山上幹活時總能見到和品嚐各家的乾糧。家境好的，乾糧裏也總要摻些糠、麩子或穀葉子等等。但多數人經常會吃一種黑褐色的叫做“衣子窩窩”的乾糧。“衣子”就是穀物果實最外面的那層殼兒，學名叫作“種皮”，鄉親們管它叫“衣子”。裏面緊挨着果實的叫“果皮”，小麥的果皮叫麥麩，穀子高粱的果皮叫做糠，都可以磨成麵做成乾糧，雖說是吃糠咽菜難聽一點可總還和糧食沾邊。而“麥衣兒”、“穀衣兒”，除非餓極了，連豬都不肯吃。還有用紅薯蔓晾乾再磨成麵所做的“薯蔓窩窩”，就更難以下嚥了。每到青黃不接的時候，村裏總有人出門行乞。據說陝北農民每年種出來的小米足夠他們自己吃一年，可他們一年也吃不上幾頓小米飯。穀子沒有分多少到自己手裏，連糠窩窩也吃不上。分到手的主要是“衣子”。之前我聽說這一帶在歷史上有人餓死，但是將信將疑。到了農村，看到門前的行乞人和炕下一排光腚孩子們向我們飯碗裏齊刷刷射來的目光，我心裏知道這歷史的傳說必然是真的。

我們剛下去那天，村裏正流行着很嚴重的病，發燒。而且發燒一下子40度，開始一個人倒下，接着全家都躺下，不吃不喝，也沒有什麼吃的，頂多是喝一點水。數九寒天，那些孩子衣不蔽體，穿

230 的褲子都敞開着，肚子晾在外面，腳上的鞋破破爛爛。有的人家炕上只有一領破蓆，全家人全蓋一床破棉絮。真窮。真冷。

使我走上行醫這條路的有這麼幾件事。

下鄉的那天，老鄉幫我們背行李，我的木箱子裏的書估計有七、八十斤重。在我們翻山快到村口的時候，史鐵生指着我跟老鄉說：這是個大夫。祖傳的。可其實下鄉前學過點兒醫的本來是史鐵生而不是我。他才是有備而來。

1968年9月，《紅旗》雜誌發表了《從“赤腳醫生”的成長看醫學教育革命的方向》的文章，隨後《人民日報》轉載，“赤腳醫生”的名稱走向了全國。在上山下鄉大潮奔湧而來的時候，有的街道、單位組織舉辦諸如“紅醫工”之類的培訓班，教授針灸和診治簡單的頭疼腦熱，可能也有讓孩子們下鄉後能多一點安身立命本領的意思在內。鐵生就參加過這類學習班，還帶下來一整套針灸針、藥棉花之類。到了村裏，他帶着我和曹博、子壯等一起訪貧問苦，拿着《赤腳醫生手冊》給老鄉看病。我紮針灸也是史鐵生教的，開始怎麼也紮不進去，一紮就彎，一緊張整個針都拔不出來。

到村裏第一天說“難活”的那個瘦高的中年農民漢子叫高天亮，後來才知道他是一個“二流子”，名聲不太好。但是他們家也真的是窮，家徒四壁，僅有的一床破棉絮在老太太那窩着，老太太正在發高燒，臉上腫脹着一個紅色的鼓包。我們對着赤腳醫生手冊左翻右查，最後得到一個共同的結論：丹毒。後來女生也參與了。還有一個男生居然把自己被子給人家蓋上。知青們把從家裏帶來的阿司匹林、抗菌素、紅糖水全都拿出來，老太太兩天就痊癒了。但鼓包還在。再一問，原來是天生的血管瘤，胎記！

村子裏嚴重缺醫少藥，老鄉們生了病沒有地方看。據說多少年以前有解放軍的醫療隊來過，培訓個三、五天，給每個村子留下一個聽診器和體溫表，就走了。仍然是缺醫少藥。

一周後的一大早，生產隊長張國祥推開我們住的窯洞門對鐵生說：“我婆姨奶疼哩！”讓他去給年輕媳婦看奶。鐵生聽了一陣發怔，鼻頭泛出了紫色。不但“紅醫工”培訓班沒教如何看奶，而且

那時十幾歲的少年誰見過真人的乳房，想起這兩個字都臉紅心跳。

僅有的一次視覺體驗記得是初一結束放暑假的一天，我和史鐵生在同學莫京家裏看美術書，在一本日文版的《世界美術全集》裏，我們不經意間看到一個美麗的西洋少女從書裏站起來，一絲不掛，兩隻豐滿的梨狀乳房上點綴着兩顆粉紅色乳頭，豐韻的臀部線條和下身細節畢現，栩栩如生。我頓時感覺臉上血管賁張，不知所措。偷眼看史鐵生，他也是滿臉漲得通紅，直達耳根。這是一次使我們有犯罪感的閱讀記憶。

鐵生腦子來得快，他連忙指着我對隊長說，他行，他會看！於是把我派出去診。晚上回到窯洞剛一進門，鐵生忙問我看得怎麼樣。我一五一十說了一遍。

隊長媳婦生孩子正坐月子，一側乳房發炎，越腫越大，比對側的乳房大出一倍以上，皮膚漲得晶亮，用一條寬布帶子吊起來，疼得吱哇亂叫，整夜睡不了覺。我把削鉛筆用的舊刮鬍子刀片放在鍋裏用水煮開消毒，在腫脹的乳房皮膚上猛地一劃，開了一個大口子，接出來大半碗膿血。後來，隊長咂着嘴，把院子裏的狗喚進窯洞。狗跳上炕，打掃“戰場”，把我不小心灑在炕蓆上的膿血舔食乾淨。現在隊長婆姨的乳房已經基本不疼了。

鐵生被我講的故事唬得半天沒合上嘴，鼻頭上滲起細汗在油燈下泛出光，連說你小子從來沒治過就敢動刀子，膽子也太大了，治壞了怎麼辦，不懂裝懂臉皮真厚。我回答說，要臉沒用，臉又不值錢。接着，大言不慚放出一句狂言：“今天咱就是外科主任。”這件小事被鐵生記在了心裏，引用在他的文章《我的輪椅》中：“雙腿癱瘓後，我才記起了立哲曾教我的‘不要臉精神’，大意是：想幹事你就別太要面子，就算不懂裝懂，哥們兒你也得往行家堆兒裏湊。立哲說這話時，我們都還在陝北，十八九歲。”2009年，鐵生又送給我一首打油詩，起手是“開始無早晚，堅定不要臉……”，罵得我親切異常。

有一件事使我這個“祖傳的”更得到“神醫”的稱號。那是在打則坪，我已經睡了，忽然聽到外面人聲嘈雜，四、五個老鄉打着

232 火把，一邊跑一邊急切地叫我的名字。到那兒一看，門板上躺着一個女的，身體僵直。原來，是這家的婆婆跟兒媳婦打架，兒媳婦上吊，停止呼吸已經有半小時了。有幾個老漢拿着煙袋鍋子竚跳在地下抽，正在商量後事。

我還是第一次見到死人。先紮人中，一點兒反應都沒有。這時我想起書上說過，最好的穴是湧泉穴。我就用一根長針，心一橫，用力紮進那媳婦的腳底。紮着紮着，突然她喉嚨裏“嗝”的一聲。趕緊又做人工呼吸，過了大概半個小時，活了。

這可能本來就是假死。但一傳十十傳百，說我連死人都能一針紮活。結果周圍村的老鄉都來了，後來成立了合作醫療站，更是每天都擠滿了人。忙時連如廁的功夫都沒有，甚至一邊方便一邊還隔着半人高的牆圍子問診開方。

我就這樣走上了在陝北農村行醫的這條不歸路。

### 三、行醫生涯

按照當時的政策，赤腳醫生指一般未經正式醫療訓練、仍持農業戶口、一些情況下“半農半醫”的農村醫療人員。當時來源主要有三部分：一是醫學世家；二是高中畢業且略懂醫術病理；三是些是上山下鄉的知識青年。1969年4月，隊裏同意建立了合作醫療站。第一批“赤腳醫生”有我、楊柳青、馮國發、徐有財和高善明。我和楊柳青是北京知青，馮國發等是當地的回鄉知青。

我們在村莊東頭的一排土窯洞裏辦起了合作醫療站，開始了我赤腳醫生的生涯。當時的合作辦法是每人每年交三角錢，按人頭算。三角錢的概念，在當時相當於10個雞蛋、1斤半鹽，還相當於老婆婆手裏顫巍打開的發黑的手帕和遲疑的目光。這些資金用於社員看病的藥費，由生產大隊統一支付或給予一定比例的報銷。而我們這些赤腳醫生採取由生產大隊記工分的方式解決，參與集體收益分配和口糧分配(一般相當於一個中等勞動力的收入)。有病人就行醫，無病人則參加農業勞動，農忙時還要到田間地頭巡診。

應該說是在清華附中打下的基礎養成了我學習的習慣和能力，影響了我的一生，後來我一生都沒有停過學習。讓我治我就治，拿着書邊學邊幹。治着治着就什麼病都治了。村裏有一位退伍老紅軍，因為打仗受傷，子彈沒有取出來，幾十年蹲不能蹲，坐不能坐。我仔細檢查，可以摸得着子彈，但也從來沒有人敢取，讓老人受了一輩子罪。我說我來想辦法。那是1969年的夏天，史鐵生已經病了，隊裏讓我陪他回北京看病，我跟史鐵生見醫院就進，趁人不備偷醫療器械，就是帶着一定把這個手術做好的明確目標。那時候所有的一切都是被“需求”推着走的，先有需求，再說怎麼辦，有什麼需求幹什麼事。所以那次偷的比較集中比較有效但是也不能一次偷太多，多了比較容易被逮着。

我的偷竊“經驗”來自文革中的一次偷書。有一次我和史鐵生、陳沖、趙志平百無聊賴地從中關村書店逛到城裏，又逛到四道口的教育書店，看到有比較好看的書。史鐵生自告奮勇要求放哨，暗號是看見來人就摸右耳朵，其實他是膽子小，有點風吹草動好自己先跑。我偷了一本特別漂亮的高等數學，裏面複雜的曲線函數非常吸引我。我看書喜歡背目錄，那本書的目錄讓我至今難忘。可趙志平掖着一本書出來時被人發現了，他一邊往外走一邊按照孔乙己的句式說書還要錢啊。女服務員向前一挺說：“廢話！”那個年代這可不是鬧着玩的，嚇得趙志平把書扔下就跑了。

把一整套外科器械全都偷出來難度顯然比偷書要大得多。當時我姐姐在酒仙橋醫院婦產科，她幫我聯繫去見習外科化驗室。陳沖、史鐵生都幫我偷東西，不能一次偷，得分別偷，連續偷。在酒仙橋醫院一個月，我把整個那一套程序全都弄清楚了：怎麼打針，怎麼消毒，怎麼麻醉，怎麼開刀，怎麼縫合，怎麼換藥，麻醉機和血管鉗分別長什麼樣。手術器械也基本上湊齊了，還成功地做了一次闌尾切除手術。後來連我媽都被動員起來了。前面說的春節“逃亡”是我第二次回北京，目的很明確，就是為了偷外科手術器械給老紅軍做手術。這次我偷了家裏的存摺，取出錢讓我媽幫忙去買麻醉用的硬膜外插管，我媽還居然買到了。結果我們家上清華派出所

234 報案掛失，派出所查出有人拿名章取了錢。問我，我說不知道。這件事弄得家裏一度非常拮据，讓我一直覺得非常對不起我媽。

看會正規醫院做手術以後，我開始在動物身上做實驗。我在村裏先是做獸醫。以前村裏劁豬是把豬的睾丸拿出來以後拿錘敲，或者是把睾丸擰掉，這樣很容易出血，死亡率比較高。我就試着拿一根線給它紮住然後再剪掉，就不大出血了。當獸醫時候還有這樣一件事：離我們村三十多里的張家河村有個薛正雨是我同學，他去參加了北京農學院辦的獸醫學習班後回來給耕牛去勢，這樣能夠提高牛的勞動能力。有一天一大清早公社的郵遞員老王突然到我這來，說你聽見廣播了嗎？我這才知道廣播裏有人在喊話，說關家莊孫立哲聽見沒有，張家河呼號趕緊來救命。那時候村裏沒有電話，還處在“通訊基本靠吼”的階段，我就搭一個拖拉機去了。到那一看，院子裏面躺着一頭巨大的牛，奄奄一息，滿地是血。生產隊長氣得正在跳着腳罵人。他說今年我們就指着這頭牛了，沒有這頭牛就犁不了地，犁不了地就種不了莊稼，種不了莊稼全村吃甚。原來，薛正雨在給牛結紮時一剪子下去沒有拽住，綁的線脫落，血管呼呼地向外躡血，止血又沒有止住。我趕緊把血管拉出來，縫上，再用各種生理鹽水輸進去，總算救活了。那時候這樣一頭犍牛得200多塊錢，而我們一年才掙二三十塊錢，牛比人金貴。那時候我已經掌握了結紮技術，還有器械，包括輸液都可以幹。知青點殺豬也由我殺。我借了一把殺豬刀，那一天我們像過節一樣，村裏面的小孩都來看熱鬧。我們一列隊，先是男生後來是女生，拿刀堵着說來了大夥兒一塊上。結果一刀子殺下去豬嘩地就跑了。我們追上去又把它捆在一個長凳子上，摁住前腿後腿，才總算解決了它。

動物之後就是拿人實驗。我們村的赤腳醫生用人做實驗的第一刀是開在我身上的。馮國發是我們村的赤腳醫生，我們在一起探討，一起學打結，解剖，看書，但是動手能力畢竟還不行。我的後背有一個痣，我就讓他拿這個練手。他一刀切下去，血就湧出來了。我讓他按照我事先的計劃繼續切，再縫上就應當可以止血。結果這個馮國發跟我一樣有口吃的毛病，而且比我還嚴重，不同之處

在於他的口吃是啟動性的，而我是重複性的。他一緊張就啟動不了，說不出話來，上牙和下牙開始打架。原來他一着急一轉圈在我後背上挖了一個黑窟窿，縫不上了。我說你別慌，趕緊拿所有的紗布往裏按，用最大的力按住，深深按了兩個鐘頭，也沒有縫。現在成了一個疤痕。

給人開刀還是要有很多技術的。再後來，我更多的練習就是在死人身上練。我讓村裏一個年輕人幫忙上去背死人。小孩死是往山裏面扔的，所以就偷偷跟着，看扔在哪了叫一陣魂就回來了。但是這個事口風一定要緊，你把人家小孩拿回來做解剖這是不行的，但是沒有這個過程你又根本學不會。拉回來在我們窯洞裏面夜深人靜的時候偷偷的解剖，從頭到腳，把人體結構總算都搞清楚了。有了對人體的解剖學基礎，我們才給那位老紅軍身體裏的子彈取出來了，手術很成功。

在此之前我們的外科手術器械至多是史鐵生貢獻的刻字工具。我們村的老支書牙疼，滿口牙都被蛀壞了，已經到了非拔不可的地步。沒有設備，我就找了一把我們知青帶來的老虎鉗子，帶尖的那種。可是還缺少剝離牙髓神經的工具，我就和鐵生商量借了他的刻刀。沒想到老支書的牙已經“蘇”了，第一次拔牙根斷在裏面。那時候沒有麻藥，不拔出來會更疼。我對老支書說咱們分三步走，你忍三下疼，第一下是深入，第二下是對位，第三下是拔。我把位置拿穩後告訴他：我一喊你也大喊，啊。我一拔，他一啊，那個牙根就拔出來了。後來我把木刻刀還給史鐵生，他說我不要了你拿走吧。那把木刻刀被我煮過消毒作為牙科工具，從此發銹卷刃再也刻不到了字。

有一天夜裏，我們山對面的關家溝的高吾寧來找我出診，說是他的孩子高燒病危。我去了一看，那個小孩大概兩三歲，精瘦精瘦的，皮捏起來不會回去，大面積脫水，奄奄一息，已經哭不出聲音了。這種情況必須輸液。我有鹽水，有針管，但是沒有輸液器。我就把鹽水對上青霉素，拿小針紮在血管裏面，就用手一點點推。推了大概四十多個小時，第二天天亮這個小孩救活了。但是還是出問

題了，因為高濃度的鹽水輸入過多導致心力衰竭。我又趕緊給他綁住腿減少循環，同時掐住另一條腿，讓他回流的血少一點，再給他慢慢喝淡水，最後終於轉危為安。

在我給病兒點滴的過程中，旁邊同時有一個巫醫在給孩子叫魂，一邊把水和香灰和在一起往孩子身上噴，一邊念咒。陝北鄉村的習俗認為：一個人要幸福，要健康，則其魂魄一定要附在其主人的肉體上。若是把魂丢了，或者讓魂魄受到驚嚇出走了，就會生病。一個人魂魄丢了怎麼辦？在延川鄉下，舉凡遇到了這種情況，就要叫魂。兩個人的聲音在夜色深沉中一呼一應，若隱若現：“回來吧……回來吧……”，“回來了……回來了……”這種古老的習俗隨着醫療條件的改善也許已逐漸被淡忘。

最驚心動魄的是那一天，七八個小伙子抬着個年輕姑娘來了。原來，她們修水利挖溝渠，鐵鍬豎在下面，收工時天已經黑了，往下一跳，鐵鍬把從肛門進去，又穿透腹壁出來。

當時救還是不救，取決於一個價值判斷就是還能不能生娃，不能生娃她爸媽就不讓救了，如果還可以生就救。我不聽這個，我說救。我把患者的腹部切開，我注意到患者的子宮和一側卵巢是好的，就把另一側壞的卵巢切了，保留了這一側。然後指揮那幾個小伙子，前面三個人，後面三個人，“一二三，拔！”硬給拔出來了。我雙手一摟，止血消毒縫針。許多年後我回鄉，一個婦女攔住我，讓她的三個孩子叫“大”。她就是當年那個姑娘。

那時根本沒什麼醫療條件，只能因陋就簡。那是1972年8月的一天中午，下着小雨。36歲的女患者郝玉英因宮外孕破裂，導致腹腔內大出血，在推磨時昏倒在碾台上，送來時已經休克，脈搏已十分微弱，血壓急劇下降。我準備好幾瓶枸櫞酸鈉、葡萄糖、右旋糖酐，消毒包，針管等，開始了手術。

腹腔剛一切開，刀刃未離，一股血流噴射而出！患者的血壓驟然下降以至全無。沒有驗血設備，無法檢驗血型，更沒有血源。我按照預定方案，結紮好破裂的卵巢動脈，讓楊柳青和姚建立即用那支事先準備好的大針管，將患者腹腔內的血液，一管一管地清理出

來；用枸櫞酸鈉、器皿、紗布、漏斗對清理出來的一千多毫升血液進行抗凝過濾後，立即把這些珍貴的自體血重新輸入病人的血管。於是，已經十五分鐘聽不到的血壓，漸漸回升了，慢慢升到六十、七十……。經過一個多小時的搶救，病人終於轉危為安。

齊家坪有一個產婦生完孩子胎盤出不來，流血不止。把我叫去以後，我最大的困惑是對婦女的生殖系統沒有解剖學的概念，不知道長什麼樣。可是人家從老遠把我找來我不能說我不會。一方面那個產婦流血不止，一方面還有那麼多人都看着呢。我說我要去茅房，到那就翻隨身帶着的赤腳醫生手冊，結果上面只有一個非常粗糙的示意圖，說實在不行就要手法剝離。我就在茅房裏看，看完以後我心裏就拿定了主意：要下手。我把手洗乾淨，用酒精棉花擦完吹乾，伸進去一摸，到處都是黏黏糊糊的，不知道哪是哪。我就在腦子裏畫那個圖，然後順着邊捋，左捋一下右捋一下，最後愣是把胎盤給掏出來了，連血帶胎盤嘩啦一下。很快子宮慢慢收縮，她出血也越來越少了。當時高興極了，這是頭一次啊。

這時我和我們的醫療站已經在老百姓中有了很高的信任度。傳染病治好了，各種怪病治好了，這麼大的瘤治好了，又不要錢。這個時候就存在一個北京幹部的表態。陝北和其他知青下鄉不一樣的地方就是，70年初周恩來總理召開了延安北京知識青年的座談會，接着首批北京幹部600餘人於1970年5月24日到達延安，共1248名北京幹部一直在延安地區工作到1973年6月以後，最晚的一批直到1975年5月才撤回北京。因為作為農村一線的赤腳醫生既沒有執照也沒有設備，更沒有隊伍，正好給那些說我拿人做實驗或者非法行醫的人授以口實。我後來的壓力來自於正規的醫療機構，開始是公社醫院後來是地方醫院，從縣醫院一直到省醫院。我挑戰的是一種制度。這種制度給他們帶來了利益和權威性，大家坐在那裏吃香喝辣的，不下鄉給老百姓看病，不出診，送上門都不好看，緊病慢醫生。開始就當我做一點好事，但是後來挑戰的是他們的利益和權威性。當時公社住隊幹部的負責人來找我談話，讓我不要再給老鄉做手術。就在談話的過程中有老鄉來找我看病，我說現在不能看了。當時

238 我眨了兩下眼睛，他們就完全聽明白了，叫了一大群人老鄉全來了，“誰說不讓看病？誰說不讓看病？”就在窯洞外面嚷嚷。

得到北京幹部的認可是1971年4月29號，村支書高鳳劉的婆姨高鳳清胃穿孔那次。高鳳劉的弟弟在幾個月以前剛剛得了腸梗阻，因為沒有得到及時的治療死在送醫的路上。當時病人的情況非常危險，肯定經不起幾十里山路的顛簸。全村都在議論，支部書記蹲着抽煙一言不發。最後他說你給治吧，死了不怨你。

這是我做的第一例大手術。這個手術對我來說相對有難度，因為患者的病灶是在上腹部，而我只會腰麻。如果高度再往上，呼吸受阻就會造成窒息死亡；而如果麻不到必要的高度又起不了作用。這時，全村的人都參與進來了。我讓馮香負責量血壓、脈搏，每五分鐘報告一次；胃切開後，和事先想像的完全不一樣。活體組織的解剖和死人的不一樣，病人的腸子先鼓出來，就得趕緊往裏面壓，同時一點點捋着找胃在什麼地方，最後終於在胃小彎處找到了穿孔，趕緊縫上。就在我縫完最後一針以後才發現那一天醫院裏站滿了人。老鄉、知青、書記、高風流，一大排人拿着煙在那靜悄悄地等了一個多鐘頭。手術成功了！

這是一次巨大的挑戰。一次不能退縮、不能選擇的挑戰。無論退縮或者失敗，都將是職業生涯的終止。這也是我當赤腳醫生的一次重大轉折。我被當作知青典型就是從這個手術開始的。

在農村，什麼情況都有可能發生，什麼病都得治。一位老鄉在放炮的時候，把一片骨頭炸到顱骨裏了，如果不及時取出來必然危及生命。送到城裏肯定來不及，於是直接開顱，取出了骨頭碎片。

病人多的時候，好幾台手術同時開始，流水作業。五、六個老鄉依次擺好體位，依次消毒、麻醉、切開，然後由我依次實施摘除或者切除，最後由助手依次縫合。

有一次在手術過程中送進來一個喉痙攣的孩子，呼吸受阻，小臉都憋紫了。我順手取出一枚紮腰的手術針紮進孩子的氣管，氣管太細裏面又全是痰。於是我又趕緊把一個導尿管插進去，叫彭炎給做吸痰處理，使孩子轉危為安。

處理知青中的一些特殊醫療需求也成了我們的工作內容。那個時期的知青們相當苦悶。特別是第一批招工的走後，留下的人更加覺得沒什麼盼頭，失望的情緒在蔓延。男知青之間打群架，血拼。沒什麼原因，不是因為以前的派性。女知青做人流的先後有二、三十個。遠近村的都有。那時也不會避孕。沒證明不給做，沒結婚證更不給做，上正規醫院就成了一個很大的道德問題，她們就來找我做，我會為她們保密。

有一次，一個婦女裹着孩子：“娃不行嘞，燒得厲害。”一口的陝北話。

“(娃)叫個什麼？”

“沒名字。”

“你叫個啥？”

“……。”

我趕快改成北京話問：“你是不是我們班某某某啊？”她蓬頭土面的根本認不出來。

她說：“是了嘛，孫立哲。”

那孩子瘦的皮包骨，皮捏起來手鬆開了都回不去。拉着大的抱着小的三個孩子的媽。如果不說明，我根本認不出來她是我同班同學，清華教授的女兒。

這時外縣的疑難雜症病人也紛紛慕名而來。我有個老鄰居叫大牛，他爸爸是清華老教授，有一天從子長縣帶一個四十多歲的婦女來找我，一檢查是子宮脫垂，又是膿又是血，走不了路，又不能看孩子又不能做飯，又不能生小孩，又不能下地勞動。自己沒錢治，大醫院不敢去；年紀也大了，家裏不給治。痛不欲生。大牛當時正在她們那當住隊幹部，就用自行車把她馳來了。陝北農村婦女生完孩子不坐月子就勞動，又不講究衛生，所以極易患婦科疾病，腰痛、腹痛、子宮脫垂，卻很少得到醫治。其實這個病早期可以治療的。那時候我們自己已經有藥房了。本來外來人員來治病是要收工本費的，包括手術器械，麻藥等費用。我想辦法用她原來的姓名，把歲數寫成三十五歲，按照手術計劃生育全報銷了。第二天就做切

240 除手術，這個人高高興興走回去了，一分錢都沒有花。

子宮脫垂後來還做了很多例，也有很多其他病症。有一次我在延安開會，很多人聽說了就來找我看病。我正給人紮着針，遠遠看到有個人長着兩個腦袋，其實是長了一個大瘤子。我說你跟我走，回去把這個大瘤子給他切了，順便把脖子也給他縫正了。

還有一個手術，病人說隊長總說我不受苦(陝北方言，不好好勞動的意思)，你看看我這肚子，給我治好我回去好好幹活。我一摸硬梆梆的，應該是長了東西。我心裏面也沒有底，結果打開以後是腎上腺癌。血出的一塌糊塗，整個人幾乎是九死一生。我就到邊上一個窯洞拿一個輸液器，去廁所抽我自己的血準備給他輸。這時候被李貴真發現了，他一下子就哭了，他說抽我的血。後來蒲治青也抽了。其實人抽點血沒有太大關係的。但那時候他們是一種英雄主義的思想，覺得血很珍貴。那個手術也是很難做的。結果病人回去以後又勞動了半年最後還是死了。因為病太嚴重了。可是他把氣爭回來了，“我確實有病，確實開刀了，我不是偷懶。”

做計劃生育手術成了我們醫療站的一項日常工作。我那時候當縣副主任相當於副縣長主管醫療衛生、計劃生育。我既是政策的制訂者又是執行者。而且我有這個技術給婦女做結紮，就是開一個小口進去，閉着眼睛，全憑感覺，腦子裏解剖影像就出來了：腹壁，子宮、輸卵管。左右碰一碰，小鉤一鉤。不用縫針，小口上一貼膠布就大功告成。

男的結紮，先召開三級幹部會，下至小隊長大隊長，上至公社的主任書記全得參加。在動手術的窯洞邊上排隊，只要是結過婚有兩個以上孩子的、48歲以下的，無一可以例外。

公社書記有三個女兒沒有兒子，被選中第一個手術。一會兒，他翹着腿晃出來了，“完了，騙完了”。下一個是公社主任，有6個孩子，男女都有。“啊，孫立哲，哦是老漢兒了。”“那不行，正好48歲，沾邊了。政策是硬的。”

我們醫療隊進到村裏，排成一排先唱歌。“計劃生育好，一個也不少，兩個剛剛好。”老鄉不明就裏都圍過來看熱鬧。唱完歌接

着就開會，由武裝民兵把着現場，二十多家一家一家過，不做完不讓走，很快一個村就完成了。

這消息很快傳開。沒等我們到下一個村，老鄉們帶着大包小包，帶着乾糧，全都上了山了。我們索性住下不走了，坐等他們回來。結果村裏的老漢們蹲着說：“啊呀，1947年，胡宗南就是這麼幹，全跑了，叫跑胡宗南。這計劃生育，硬咧。”

恰恰是計劃生育這個問題上我簡直就是一個劊子手，跟殺人犯沒有什麼區別。最為過份的是有一個七八個月的胎兒，引下來時已經哭出聲來了，被我在心臟上打了一針氯化鉀當場氣絕。那個影像永遠留在我大腦裏。讓我永遠有一種罪惡感而不能釋懷。其實開始做這件事的時候我是一個特別具有同情心的人，但是自從有了計劃生育，人就幾乎成了鐵石心腸。在政治上得到了肯定，又讓我負責，而且又要拿出成績來，寫彙報做表率，人已經成了一架政治的機器。

而當時的我完全接受生而為人卻沒有生存權力的悖論。一直到我自己有了孩子，我才真正體會到當年我在計劃生育上的所作所為是多麼的反人性。從人性的發現，到人性的毀滅，最後又還原成人性的回歸。所以如果說我現在能夠有所反思完全是因為我的孩子。今天寫到這裏的時候，頭腦混沌，記憶像一陣風，好幾次眼前竟然跳出十六歲的女兒婕瑩。這女兒是個優秀學生，會拉琴，會跳芭蕾舞，經常給老爸出難題，讓我給她摘星星、摘月亮。

#### 四、赴京匯報，成為全國知青典型

延安地委於1971年9月組織了赴京彙報團。彙報團由三個分團組成：知青先進事蹟報告團、知青文藝演出團和知青事蹟展覽團。1971年的一天，縣裏派人找到我，讓我參加赴京報告團。第二天讓我去延安先試講一次，內容是行醫怎麼學毛選。這下把我難住了。我沒學毛選，沒工夫學。北京寫作組幾個筆桿子熬了好幾夜，給我編了一個稿。講第一次做手術，把貧下中農肚子打開以後，耳邊響

242 起毛主席的教導：救死扶傷，實行革命的人道主義。頓時心中充滿了力量，快速找到了破裂的胃，把穿孔迅速縫合。這是毛澤東思想的偉大勝利，毛主席萬歲的歡呼響徹雲霄。

這他媽哪兒跟哪兒啊！

我從小口吃。平常說話還行，但是讓我演講，特別是講假話，就會有心理障礙。

於是那天晚上在延安地區招待所，七、八十人聽我試講，我喝了三壺暖水，一共講出來三句話，然後結巴到一個字也講不出來。

主持會的人也愣了：這要當先進不就出妻子了嘛，不會說人話？！這是送回去還是接着講啊。北京說，學習毛選樹立的典型我們最生動的就是他了。找我談話，下定決心，不怕犧牲。讓我對着大樹，趕緊練，念稿。

這時，一位老大爺因為哮喘發作從鄉下追我追到延安來。我在大樹底下，稿也得念，病也得看。拿長針紮，一緊張，把肺給紎漏了。我渾身發軟，什麼設備都沒有，趕緊找我的大針管，一針紎到肺裏，用負壓吸。

我就一邊念着這稿子，一邊抽，這老鄉也真行，出不來氣，硬堅持着。抽了一天多，人救過來了稿子也生背下來了。意外的收穫是口吃治好了。

等到了北京，開始是背稿，後來就脫稿。講真事就生動了。我從一個字不會說的大結巴到口若懸河，一天三場，一個月100多場報告。走到哪裏都是敲鑼打鼓，夾道歡迎。

最大的一次是1974年3月5日，全市紀念雷鋒多少周年。工人體育場是主會場，全北京28個分會場，幾十萬人聽。吳德主持，謝靜宜開幕講話。有兩個發言的，我代表農民，馬小六代表工人。

謝靜宜說講得好，讓我到各高校又講了一遍，各醫學院、各醫院都敲鑼打鼓地搶着讓我去講。在清華附中也講，我鄰居的小兄弟常振明就在下面聽着。由此還引發了第二次下鄉高潮。

1974年，中央科教組派專家團到鄉下考察我。團長是北京第二醫學院的副院長教授李光弼，成員有各科的十幾位專家級醫生教授。

他們到我窯洞一看，全是外語書，還有西安影印的英語醫學雜誌。寫的病歷大部分是英文的。我的女朋友懂英文，我一天背150個單詞，通信全用英文。

李光弼啪地抽出一本：你還學德文呐？念念。他是留德的，濃眉大眼，很兇的樣子。我念了一段，他沒聽懂一個字。我是按英語發音念德文的，沒有人教我。

他問，上面說的什麼？我翻譯了一遍。他滿意地點點頭。

但對手術的考察是最嚴格的。他們都是國內頂尖級的臨床醫生啊。他們不相信在這麼簡陋的窯洞裏，這麼簡陋的破廟門板上能做這麼大的手術，中國醫學科學院黃家駒老院長就站在旁邊。我做一個闌尾手術的時候他親自幫我打手電……。我大概是全國知青典型中唯一接受專業考察的。

經過實地考察，這些專家們都很震驚，認定我是已經達到了大學畢業、有了兩三年臨床經驗的正式醫生水平。考察團專門就此給國務院科教組寫了報告，轉發全國。黃老把我列為吳階平主編的《外科學》的正式編委。我還成為周恩來主抓的中央針刺麻醉領導小組成員。

這下我可出名了！一批中央和北京的醫學院大夫來，一大幫本地赤腳醫生來實習。我們自己種地，製藥、蓋房子。我們上山採藥、自己種草藥，置辦器械、在窯洞裏建手術室，成本非常低。就這樣從簡到繁，內外婦兒，從闌尾到腸胃，到後來心肺、癌症、開顱都做。甚至獸醫。村裏住滿了來看病的老鄉，一大片人，非要我摸一下不可。我當赤腳醫生的事上了報紙，寫成了小說，拍了電影《紅雨》，還被編入小學和中學的語文課本。北京電視台拍了專題片：赤腳醫生孫立哲。

從1972年開始，我們辦了三件大事兒：

一是由我提議、縣委批准，在全公社範圍內成立了以赤腳醫生為主體的醫療系統——赤腳醫生總站，代替了當地的醫院。總站是合作醫療組織的系統形式，我們做好了藥發到各個分站裏，下面分站有好幾十個，每個行政村就是一個分站。其他的地方比如更小的

自然村我們就採取巡迴醫療。那時候我們已經有了自己的手術室，有自己做的手術床，無菌條件就是用水煮、上屨蒸，用簸箕扇火，後來還有了手提的高壓鍋。最後連X光機都給了我們一個，沒有任何保護就給人做檢查，後來我的血球一直很低，把自己給照壞了。

二是辦製藥廠。沒有錢買藥，我們就自己種藥，用種的藥製藥，開了一個製藥廠。這是一個特別創造價值的途徑。我們號召每個村必須種中藥，然後把藥交上來，由我們進行加工，產量非常大。種類也很多，包括天麻、黃連、甘草、紅花等等。加工方式主要是蒸餾，一種用水，一種用酒精，還有一種是高溫的。製藥廠不僅加工中草藥，連現代主流的西藥全部都會做。包括打針的安瓿瓶，柴胡注射液，複方丹參注射液，等等。有一段時間上頭提倡自力更生自己製藥，醫院、衛校都在做，後來這個權利又被收回到了製藥廠了。於是那些過濾設備蒸餾設備、瓶塞、大塑膠瓶，全都成了棄之不捨食之無味的雞肋在那閒置着，我們就都給拉回來了。做出來的藥用兔子做過敏實驗和毒副作用實驗。這樣一整套製藥系統就建立起來了。製藥廠奠定了我們合作醫療體系的經濟基礎。不管是大病還是小病，本地的村民看病一律不用花錢。外面的人來看病要收藥費。那個時候我們總結價值產生一共有三條：第一，為人民服務；第二，在為人民服務過程中創造專業價值，我們的能力是人民要求的；第三，自己製藥，自力更生，少花錢、不花錢也能有病治病，無病防病。直到今天我都認為我們那個醫療體系做的非常棒。

三是在全縣範圍內辦起了赤腳醫生大學。那時候大量的醫學院的學生，大醫院的大夫、主任、教授都到我們那裏去。從政治上講他們是來接受赤腳醫生的教育，同時也是醫學院開門辦學，讓大量的赤腳醫生有機會接觸到正規的醫學教育。我那會還同時在北京、西安和延安的醫學院擔任客座教師。

那時候真是忙的一塌糊塗，但又鬥志昂揚。而且那個時候有一個非常大的困難就是沒有房子，自己還要蓋房子、蓋窯洞。所以我們經常是白天又查房又看病又開刀的忙活一整天，晚上接着搞大批判和政治學習；等夜裏一點半開完批判會還得去查房，查完房趕緊

去對面搬石頭蓋窯洞。有很多人都志願到我們這裏來，其中有藝術家、歌唱家、音樂家、畫家。有位大畫家就曾經在我們這裏負責給病人發號。包括縣醫院的人也不在縣醫院待了，要下放到我們這裏來。外省的人也有，還有的知青本來已經當了工人，也跑過來再當農民。那是一個非常熱火朝天的場景。這個過程是一個克服各種困難的過程，也是一個逐漸認為自己可以在政治上發揮作用的過程。那時我開始系統化搞政治，走一個村，就進行批判資產階級、反動的、修正主義衛生路線，宣傳全心全意為人民服務，對舊的醫療體系和黑醫、巫醫進行批判。這就是我後來總結的所謂膨脹。當時覺得自己說話別人就聽的感覺很好，其實對方不見得是聽自己說，而是他害怕你背後的這套東西，這套宣傳體系，這套政治形式。最後人家批判我的時候，就說李先念的一個批示把當時延安地區的衛生局長給撤了，讓他返回江蘇鄉下老家，而讓我當了沒有正局長的副局长。黑醫、巫醫、醫生都恨我，衛生局也恨我，藥房也恨我，製藥公司也恨我，幾乎所有的人都恨我。後來政治一變所有的人又都排斥我。好累啊。

就在這一年，當時的陝西省委書記李瑞山約我談話，說中央出文件了，點了邢燕子、侯雋、朱克家、孫立哲、程有志五個人的名，樹為紮根農村的典型。毛澤東作了圈閱，在幾千萬知識青年群體裏被樹為全國的榜樣。團省委通知我參加團中央大會，上報為團中央委員。

但我心裏最想的還是上大學。下農村，我帶的箱子裏全是書。1973年推薦考大學，到縣裏考的相當好。北京醫學院和北京外語學院都錄取我了。北醫來人說，我的任務就是招你。北外招生主要是面試。負責招生的人也說沒想到我的英文這麼好，當即決定要了。

在北京巡迴講演時，謝靜宜把我叫到工字廳談到深夜，談教育革命怎麼搞。那時張鐵生的事已出來了，我還是想上大學。她說：“你的案例對教育革命是一個很大支持。舊教育制度下，人越學越蠢，越學越死。你是實踐出真知，不用上學，比他們上學的強得多。”

謝靜宜還是挺女性的，和江青挺像。開起會來一種當權派的口氣，是代表北京市委、團中央的。說我的例子和張鐵生的例子，就不用上大學。我心裏涼了，想上學也沒法說了。

1975年在延安優秀知青會議上，為了反映延安地區農村缺醫少藥的現狀，由我執筆給毛主席寫信，彭炎，馬向東等六個赤腳醫生簽名。怎麼才能交到毛主席手裏呢？我說，我有辦法，加上“敬愛的江青同志……”，然後請謝靜宜轉交。

那時我已經擔任了延川縣副縣長、延安地區衛生局長。根據毛澤東“六·二六”指示，說城市老爺衛生部不為人民服務，讓赤腳醫生到大醫院摻砂子，就又兼西安二院的黨委副書記。我還開着吳德送的130改裝的救護車（全國就兩輛），可以在汽車裏做手術。那是我行醫的顛峰時期，思想也處於顛峰。我就拿出在清華園裏造反的紅衛兵勁頭，採取顛覆性政策，讓大醫院的大夫每人每年下農村半年。後來揭發批判我的主要是這些醫院的人，說我上任時宣稱：我是不在其位不謀其政，在其位必謀其政！

那些年，我還作為中國青年代表團的成員訪問了歐洲和非洲。我對西方的發達感到的震驚：隱約覺得中國要出大事。

在顛峰狀態下，其實也並不全是光環和榮耀。我和那個時代一樣也在變異。在親情、愛情面前，我已經不是一個游離在原子核之外的自由電子，而成為整個專制機器中的螺絲釘。社會政治邏輯扭曲了一切。我所傷害的和傷害我的，甚至包括我的至親和至愛。在目睹1966年8月26日清華附中校園裏那一場暴行發生的時候，我的周身發緊，關節僵硬，卻故作鎮定，彷彿心中有一種意志強大無比：堅決站穩無產階級立場！後來知道，當時打人的不完全都是紅衛兵，不乏那些在紅衛兵造反精神引領下，用別人的血肉和痛苦證明自己是革命者的同學們。這事的可怕之處在於，革命激情是一種威力無比的傳染病。學校成了從理性中剝走愛願的試驗場；懷疑一切、打倒一切，社會成了凝煉仇恨的蒸餾爐。我出身“高知”，學校輪不上我表現，但是革命是毛主席給我的權力，哪能無所作為？我回到“教授樓”實施革命行動。

一次“破四舊”行動中，17公寓樓後燃起一堆大火，全樓的人紛紛把家中的“四舊”拿出來投到火中，有線狀的古書和卷軸畫，還有領帶、西裝、絲頭巾。我的父親拿出美國帶回來的幾十張古典交響樂唱片，這是他珍藏的寶貝，小心地從封套中抽出來，再仔細端看一遍英文的曲名，一閉眼，猛地砸在桌沿上，一聲爆裂的脆響，再彎下腰把碎片撿進一個大臉盆裏。我端着臉盤，像是繳獲了戰利品，跑出去丟在火中。碎片癱軟在火焰裏，隨即翻卷，放出一股股膠皮味道，令我想起黏知了用的半透明膠。母親踩着凳子，從壁櫃最頂部縱深處拿出一摞摞的英文書，啊？這隱秘的地方還藏着東西，我怎麼從來不知道？原來是我姐姐讀醫學院時的婦產科教科書，硬質的精裝封面包着亮面銅版紙，隨手翻開，盡是女性裸體細部。母親說不要看，快燒掉！這些書在熊熊的火中像一塊塊硬磚頭，封面慢慢打起摺，“磚頭”邊上竄出黑煙，特別耐燒。我們一群孩子有的來回奔跑運輸燃料，有的拿着樹枝圍着火堆轉，不時近前去撥動其中的燃燒物，被煙熏了眼睛又跑開去。“破四舊”真好，革命的烈火燒毀舊世界，迎來無限光明的未來。我們這群孩子心潮湧動，這簡直是史無前例的狂歡節日。“是誰在燒東西？！是不是在燒毀罪證？！”一群戴着紅袖章的清華大學紅衛兵飛快地跑過來，面孔在火光映照下變了形，喘出的粗氣裏噴出革命義憤，“趕快把火滅掉！”一個紅衛兵，像是領導模樣，奪下我的棍子，扒拉着尚未燒盡的圖書，高聲喝道：“怎麼都是些孩子，誰指使你們燒的，大人呢？都給我出來！”我恍然大悟，革命警惕性太低了。“是我媽讓燒的！”我帶頭揭發，畢竟是清華附中出身，立場鮮明。飛跑回家把我的母親強拉出來，她臉上的肌肉顫抖，小心地解釋這只是醫學書。“醫學書為什麼燒？！”革命者頭腦中的邏輯清晰，我的母親理屈詞窮。“留下姓名單位，聽候處理！”紅衛兵的話如法官宣判。

從這一天起，我母親的臉落下了抽搐的病根。後來又發展為迎風流淚，成了史鐵生發表的第一篇小說《法學教授及其夫人》的原型。這是後話。

而我的父親在美國麻省理工學院讀過書，畢業後辭去通用電氣公司的位置回國服務。他的問題就是：為什麼你在這麼好的學校畢業又當了工程師，你回到中國來一定是有理由的，是誰派你回來的？後來又出現了一件更大的事，就是我媽發現他在毛主席語錄上用英文作了標注。這事我媽先就炸了，毛主席的語錄一句頂一萬句，這是你能寫字的地方嗎。我突然醒悟了，反革命啊。我父親說那我自首去，找紅衛兵自首。我媽說自首還得了，你的孩子還要不要了？我父親說不自首怎麼辦，要不然燒掉。我媽說燒罪就更大，銷毀證據罪更大。

有一天晚上兩個人又為這事打起來了，他又要自首，被我媽拉住。結果我媽就帶着我們全家在毛主席像前面念毛主席萬壽無疆，想用這種方式來表示他們的忠誠和自贖。

父親在歷次政治運動中被懷疑是派遣的美國特務，用遍了數理化三棲邏輯推導不出自己的清白，幾次自殺又陰差陽錯被救了回來，多年在驚恐中生活不敢多說一句話。他的又一次自殺是我正在農村當赤腳醫生的時候，而且是1971年隨彙報團回到北京，頭上的光環正十分耀眼的時候。

其實本來我在農村當赤腳醫生的時候並沒有任何的政治優勢和政治表現可言。進了彙報團不但把我一下變成模範，而且我被告知已經找人起草了一篇文章，報紙要登我，還是人民日報！我爸就是在這個期間又一次選擇了自殺。因為清理階級隊伍又把他的問題清出來，加上在毛主席語錄上寫字這件事使他認為自己真的有罪。於是他就在大家勞動回來以前吃了大量安眠藥。可能還是放不下他的孩子們吧，在失去知覺以前他猛地一喊，把前面的櫃子推倒。當然結果是又被隔離審查了。

那一天我恰恰隨彙報團回到北京。快到家的時候我看到前面有一個小老頭，瘦極了，我爸爸以前很胖的。後來一看真是我爹。我爹一邊搖頭說慘呢，沒有辦法說。我們倆默默走回家。

回家以後我爸爸就講他日子很難過，不是真有問題，而是交代不出來，也解釋不清楚。我說你別着急，人民日報要登赤腳醫生孫

立哲的事，這在政治上可能是一件可以翻身的事。果然，一見報歷史就重新寫了，我們家疙瘩就解開了，我爹媽變成英雄人物了。可是要讓他們講是怎樣培養我這麼一個英雄模範人物，這讓他們更糾結。商量半天想出一件可能和我當英雄有關的事，就是打雞血。因為我在清華園打雞血最出名，總抱一隻老公雞到小醫院排隊打雞血。

還有一件事使我終生痛心。有一晚我回家，我爹說家裏面沒有飯，食堂都關門了。我就大聲訓他。結果，我爹突然跪在地下給我磕頭，他說我給你磕頭啊，我不想活了。我完全驚呆了，趕緊用手摟他的頭，我們家是水泥板地。後來他就坐在那裏抽泣。在我們自以為很平和很寬鬆的環境中，實際上父母受到很沉重的壓力。那時候每個家庭每一個人幾乎都有這樣的故事，我們根本不能體會。

後來我才知道，我的父親家裏其實很窮。我們祖上是山東的，闖關東來到瀋陽大興屯。我的爺爺是小學老師，我父親抗戰前在老家一邊種地、放牛一邊念書，然後考上清華。上清華以後沒有生活來源又路途斷絕了，我的三爺賣了一點糧食托人帶給他一點錢，他自己一邊在清華念書，一邊給學生賣郵票，同時給一個日報寫稿子當業餘記者。我的父親文筆很好就這樣維持到清華畢業，又靠獎學金去美國。

我父親的記憶力非常好，為了接待蘇聯專家他能夠五天學會俄文。但是他最糟糕的是填表填了個地主出身，填了一輩子。其實他根本不是地主，因為根本沒什麼地。之所以這樣填也許是虛榮心也許是出於一種盲目的忠誠。這種“忠誠”害了他一輩子。

陝北農民生活的一切都離不開黃土。農民在黃土上種植，在黃土中生活。窯洞和土炕就是黃土地的縮影。天是藍瓦瓦的，山是黃臘臘的。在這日復一日的黃色中，唯一的亮點是愛情。

從我的初戀情人到我的第一個妻子北玲之間經歷了四個女友，有我愛的也有對方愛我的。但是愛情一旦被加註上政治的標籤就失去了它本來的意義，每一方都受到深深的不可治癒的傷害。

我的朦朧而短暫的初戀是一位陝北女子“小芳”。她姐姐是我們地段醫院的醫生。小芳從渭南慕名到村裏來向我學習針灸。她那時非常年輕，長着一對好看的毛眼眼。我們相互吸引，心照不宣，相處了三個月。後來她對我說她是富農出身，而我正在處在一一道又一道的光環之下。剛一有點風吹草動她就驚恐而去。我對她說的最後一句話是“我永遠忘不了你。”

那時鄰村的北京知青丁愛笛已經和當地的女青年結婚了。侯雋也跟我做工作，你也找一個農民紮根吧。可我感覺我做不到。

我們這一代人，就好像是一個扇面打開的正態分佈，有這個極端的，也有那個極端的，也有在中間部位的。但是每個人自己的位置，自己的選擇，自己的命運實際上有一種宿命，相對自己原來的預期的生活軌跡可能會偏離得非常之遠。但是無論如何你的人生體驗一定是獨特的，曲折的，難以複製的。這種曲折可以給你帶來多元和充分的體驗，讓你回味許多。

金世芸是我從北京彙報團回來在伊川縣彙報講演時認識的。她是扮演李鐵梅的演員。演出之後她沒有卸妝就來看我，那種對革命者的青春崇拜讓我驚豔。她單純，漂亮，愛國，革命。而且從師範學院畢業之後還要跟我回農村過一輩子。我們的關係是被政治給摧毀了。

1956年10月9日的《人民日報》刊載了這樣一則消息：“前國民黨政府派駐美國紐約副領事金永祚和他的夫人張治敏，兒女金世芸、金濟民等，舉家從美國乘‘克利夫蘭總統號’輪船回國，於6日晚上到達廣州，受到政府的歡迎和接待。”

上述新聞裏提及的金永祚就是金世芸的父親。就是因為這個家庭背景導致了我們的分手，當人性和政治利益糾結的時候我選擇了和親人劃清界線，和真正的愛情劃清界線。這件事讓我自責一生。我不知道是否還有機會向她表示我對自己的薄情所作的譴責和懺悔。但願會有。

後來是毛主席逝世。毛主席逝世期間我跟採訪過我的實習醫院的一位女記者聊了一宿。這個小姑娘長得賞心悅目。其實我們那一

天還不是談戀愛。那一排窯洞前面是廣播站後面是宿舍，住着原來北京市西城區公安局局長吳培生。我們開始在窯洞前面聊後來又上後面聊，一直聊到半夜兩三點。因為怕聲音太大影響不好就說把燈關上，這一關燈想像力就出來了。凌晨五點鐘西安醫學院黨委書記立刻找到省委組織部長，省委組織部長立刻報到省委，因為是孫立哲出事了，而且是大事，在毛主席逝世期間立場不堅定，出了男女關係問題。省委組織部責成黨委書記和我談話，讓我承認毛主席逝世期間談戀愛是重大的錯誤。當時我還兼任第二附屬醫院的副主任和陝西省延安地區領導小組第一副組長，我在延安把大醫院醫生下到農村，讓赤腳醫生全上來，這個過程的動靜特別大，可以說是把原來的醫療系統給搞亂了。這個事正好讓人家抓到一個口實。女記者的父母都是老革命，聽說女兒回家一說，馬上決定把女兒嫁給孫立哲，這是唯一的出路。

1976年“四人幫”倒台，人們歡呼，我受審查。中央領導人批示，說我是衛生戰線上的“四人幫”爪牙。村裏知青全去高考或招工，就剩下我自己。我性質變了，政治上垮了。我想，這回踏實了，紮根吧，別聊別的啦。

心裏難受，在村裏房東家喝悶酒，兩瓶半西鳳酒、一瓶半葡萄酒，一口氣乾完，後來都沒味兒了。不省人事幾天醒來，皮膚和眼睛金黃，村裏赤腳醫生娃子說你咋變成了金絲猴。送到延安醫院一查，黃疸指數二百多，診斷亞急性肝壞死，死亡率97%以上。大量打激素，把糖尿病也打出來了，眼睛腫成了一條縫，站也站不起來，人都毀了，成了豬一樣。

出院以後，回清華家裏，拄着個小棍兒，慢慢騰騰地邁着方步，臉腫着。聽到的都是髮小們上大學的消息，鄰居小悅、小苗兄弟倆一起考上了清華，華蘇(華羅庚之子)、籍傳恕也上了清華，龐沄上了鋼院，周圍的人都上大學了。我連考試都不能考。

我延安接受批判的以後一個禮拜以後，一個大箱子寄來我給她寫的信，送的書。因為她父親說絕對不能嫁給政治上有問題的人。

還是政治。

倒楣的事紛着堆來，心情跌到人生的低谷。想釣魚散散心，很長時間才能走到荷花池。我挖蚯蚓連鐵鍬都拿不動，讓爸爸幫我挖。我都二十好幾了，看着一幫七八歲到十來歲的孩子，黏蜻蜓，黏知了，他們有身體，有未來，個個比我強。命運不知要把我帶到哪裏？

有一天我的外甥來了。他第一次釣魚，就釣出來一條半斤多的鯉魚，平常我只能釣上很小很小的鯽瓜子。興高采烈提了條大魚回家，看到解放軍站在門口。軍代表宣佈：孫立哲在“四人幫”問題犯有嚴重錯誤，立即回延安接受審查交待問題。那時已成立了省地縣三級聯合調查組，衛生部長上任，要抓“四人幫”在衛生部代理人，批示說我是“震派人物”。

只有幾天期限要寫出交待認罪材料。和“四人幫”有什麼關係？見過什麼人？一點兒一點兒挖。給毛主席的信，是通過謝靜宜轉江青，給江青的信就是“效忠信”，抓捕江青時發現的。

“四人幫”沒有接見過我，但遲群和謝靜宜老找我聊，讓我作報告。我腦子一片混亂，有苦說不出。好在史鐵生筆頭子好，幫我寫檢查交待材料，文字遊戲具體肯定抽象否定：犯了不可饒恕的政治錯誤，但是心是忠於革命的。

吳北玲上北大中文系77級了，每天下課就來鐵生家幫我寫認罪書。臨行前她叮囑我：最大的罪是思想罪，任何時候都不能承認主觀上是反革命的，一承認就不好翻案了。那時候吳北玲已經追了我八年。最後是北玲把我救出來了。史鐵生說，你看人家多好，人家上北大中文系，那麼好的前途，把她所有的資源動員起來救你。現在還愛你，愛你八年。鐵生在北玲去世後寫文章懷念她說，“她常常是下午下了課來，很晚才走，每次進得門來，臉上都藏不住一句迫切的話：立哲呢？要是立哲不在，她臉上那句話便不斷地響，然後不管立哲在哪兒她就騎上車去找。立哲正在身體上和政治上經歷着雙重逆境。北玲對他的愛情，唯更深更重。”

押回延安，住進地委大院一個黑洞洞的窯洞裏，每天上午掃院子勞改，下午接受專案組詢問審查。記着史鐵生教的：有病、少說

話。那就多抽煙唄，我以前從來不抽煙，交代問題煙不停地抽，還是雙槍，兩根並在一起抽。

一盒劣質的煙幾個鐘頭就完事兒，咳嗽、吐痰、手捂着腦門。按鐵生教的招兒：就說有病腦子壞了，什麼也想不起來啦！耗時間唄，讓我好好想想。

大禮堂開批判會，橫幅大標語，孫立哲幾個字倒着寫打上叉。兩個民兵押送，一進門口號聲響起：“肅清孫立哲在衛生戰線上的流毒！”沒有老鄉，全是衛生局、防疫站的幹部和醫務工作者。

我低頭拿小本記錄，像個黑幫一樣。衛生局一個姓溫的幹事：“孫立哲，想不到你也有今天！你當了衛生局副局長上任第一天——我記得清清楚楚——就說：不在其位，不謀其政。”

我是說，既在其位，必謀其政。我當時兼任衛生革命領導小組第一副組長，管全地區十多個縣以上綜合醫院，上百個地段醫院和公社衛生院。坐着專區唯一的一輛老式救護車，跟真事似的，到醫院視察發指示：大醫院醫生為貧下中農服務，全部輪流下農村！

那些知識青年出身的醫生護士們，都沒發言，只低頭跟着喊口號，躲着我的目光。

調查組在農村那邊開揭發會，誰都不主動發言。知道孫立哲嗎？知道。孫立哲犯什麼罪？不知道。他們就挨個挖材料，找動過手術的人，一個個查醫療事故。發現了我治過的一些老鄉拄着拐，一條膝關節不能打彎，這下可找到醫療事故了。

這種大骨頭地方病，劉拐子病。最嚴重的兩條腿彎曲着擠在一起，根本站不起來，沒有生活能力了，專業醫書上說是晚期終生殘疾，沒法治。我發明了一個手術，就是把一條腿膝關節上下大骨頭都截斷再上下對齊，用一條條不銹鋼板和釘子給銹起來，打上石膏讓它長直了。一條腿是直的，是支撐的，另一條腿是彎的，這樣架個拐居然能走路了！

在當地推廣，我在川裏治了五六十個這樣的病例。醫療事故調查組見到齊家坪一個病人經我手術後上炕一條腿不會彎，要定為我的醫療事故。老百姓不服這個理，難道醫書上沒有的就是醫療事

254 故？以前只能在炕上滾地下爬，手術後能走路了，基本勞動能力恢復了。看孩子做飯都沒問題了呀。

老百姓惱了，聽說我到了延安挨批判，翻山越嶺幾百里來看我，走路的趕車的騎自行車的都有。到地委問小孩兒，找孫立哲，孩子答：“是不是掃毛子的那個老腦(大腦袋)？”那時我身體非常壞，在地委大院低着頭掃廁所，腦袋腫得老大，像個怪物。

鄉親們偷偷進了我的黑窯洞，拿出雞蛋拿出饅，還有棉線織的襪子、土布鞋。他們告訴我說，省地縣來了大幹部，多少人下來調查可凶哩，開社員大會，說是中央的政治任務必須完成。來傳話的男女老少，老太太什麼人都有，房東乾媽康兒媽來了好幾趟。我讓他們趕快走，可不敢再來了，不能朵拉話，我正在挨批判。老鄉說咱受苦人怕個甚麼，頂不濟也坐監獄，吃飯不要錢！回去傳開了，被治過病救過命的老鄉心裏過不去，要想法子救孫立哲。

那時不是批判會就是寫檢查。壓力一大，身體反而慢慢好些了。不絕望，愛咋地咋地。開批判會我就低頭記錄，下來趕緊整理，當天晚上找畫家靳之林還有邵明路、臧若華等幾個知青朋友，往北京給吳北玲、史鐵生發信傳話。

在村裏有個知青楊志群，是1975年在北京聽了我的報告自願來延安的，他說乾脆寫個反映吧。內容是：孫立哲肯定有缺點有錯誤，需要批評幫助。但是這個人是個好人，做過很多好事，治病救人，從不收禮。希望領導也能瞭解。

社員開會抵觸省地縣聯合調查組：我們不曉得政治錯誤是個甚麼球事，就知道孫立哲看病救人不要錢，不收禮，是個好心人。因為以前醫生下鄉都端着架子，先吃飯，再看病，還收禮。

我那時雖然兼着省地縣各種官位，實際上是個不脫產的農民，只拿工分，沒有工資。

那邊開社員大會批判，這邊開小會簽名。從那邊大會出來，就有人引到這邊簽名。老百姓間秘密傳成了一句話：啊呀，簽名就能救孫立哲！這邊各村傳：咱們多一個簽名，娃娃多一份生望。

陝北是赤貧之地，窮人多，但是有良心：明天自己就要起身出

門要飯，今天門上來了叫花子，最後一口黑糠乾糧也掰下一塊分給人家吃。這就是他們的“共同生存”理念。我給誰治過病記不住，老鄉沒有忘。結果本村的外村的，近的遠的來了不少。簽名的、按手印的，什麼樣的紙都有，花裏胡哨的連在一起往上貼，弄成了很長的一個“萬民折”。

北京那邊兒，鐵生家是“撈”人聯絡站，他幫我起草申訴書，還找熟悉的朋友，出謀劃策的人有電影學院青年導演班的柳青、張暖昕，抱不平的有陳建功、李陀、趙振開、劉心武等。王立德專門傳遞最新情況。

史鐵生和北玲一塊兒天天商量怎麼給領導遞材料。北玲在北大蹺課跑外線，通過師大女附中同學關係，找王任重、顧秀蓮。同村的知青劉亞岸幫忙找人。最後遞給了胡耀邦。他們說胡耀邦還真是知道我。胡耀邦、胡啟立都瞭解我，明確表示說：這個孫立哲抓錯了，他怎麼會是“四人幫”呢？胡耀邦在開會時就找到王震，說：小孫不是“四人幫”，另外，這個人現在有病，王震同志對陝西幹部熟，請王震同志關注一下此事。

王震就不那麼斟酌了，抄起機要電話爆粗口，當場找省委書記接電話，開口就是給我查在延安有孫立哲沒有，他身體有病趕緊給我送回來！

突然那天，地委書記帶着副書記、衛生局長一大幫人，黑壓壓湧進我那個黑窯洞裏來。我已經習慣了，不又是批判嘛，我頭低着。地委書記一把抓住我的雙手使勁搖啊搖：啊呀，孫立哲同志，你受苦啦，我、我們不瞭解情況啊……衛生局長拿出好煙：吃煙吃煙。好幾個人忙不迭同時擦火柴。

當天晚上，就住進地委最好的招待所，第二天，飛機直送北京。救護車在機場等着，直接拉到醫院住進單間。一夜之間，天上地下。這就是政治。中央直接打電話，這就很嚴重，就是個政治態度問題。

當時救出來的理由是有病，那話就聽出來了。第一次住在地壇第一傳染病醫院，黃疸加上治療不當高鉀型酸中毒，在床上乾挺着，一動不動。回應能力不在了，以前所架構的那些東西，包括對

未來的預期、對自己的看法、隨着被打倒，全部破碎了。加上身體本錢的丢失，這你就變成了一個無能為力的弱者。

那時我趴在病床上，期望值低到什麼程度？看到護士的腳在床前走來走去，羨慕人家走路這麼有勁，會走路，真好。實習生夾着本書來查房，我覺得：能看書，真好。窗外一隻小鳥叼着一根小草，那廣博的天地，那自由，但不屬於你。

出院不願回清華家裏，又回到了鐵生家。1977、1978年接着高考，髮小們都上了學。我整天拄着個拐棍晃悠，我有臉見你們嗎？太難受了！

為什麼住在鐵生家裏？一是在農村睡在一條炕上。二是，我兩次送他到北京看病。三是我出事了他家就是救我的聯絡站。原來你在潮流的浪尖上或者在潮流的中央，極大的個人膨脹。現在整個被邊緣化成了三無四有人員：沒學歷、沒收入、沒戶口，有病、有前科……

我無處可去，首先想到的是他，他已經完全截癱了，比我強不了多少。我政治上完蛋了，沒想還能爬起來。他自己走投無路生活困頓，卻全力幫我置之死地而後生。他是我的救星。

雍和宮旁邊一個小院子裏，兩小間房子很擠。我和鐵生住大點兒的一間，他爸爸和他妹妹(史嵐)睡小屋。他爸從此沒脫過衣裳睡覺。晚上往那兒一靠，早晨五點多，準點起來買豆漿買油條。他長期高血壓，手抖，請了長假照顧癱兒子。

開始時我們晚上一宿一宿地聊，詛咒自己的命運和這個社會的怪現象。我們兩個的身體困境使未來希望變得很微弱甚至消失，感到命運的無可奈何。

我媽天天往鐵生家跑，絮絮叨叨地勸我和鐵生要想得開。我父親也常來但不說話。這期間鐵生以我父母為原型寫了《法學教授及其夫人》，1978年陳建功幫他聯繫發表在雜誌上。

鐵生後來寫了《病隙碎筆》，送給我那本的扉頁上他大大的字寫着：立哲，第五章獻給你。我看，這章專門探討生命的意義，好多話針對我當年的困惑。

我的心情逐漸開朗。我說我吃激素腦子完了，可腿還能使；你是腿殘了，腦子還能使，咱倆弄不好還能拼出個完整人兒幹點事兒。鐵生笑了說，這拼出來的人到底是你還是我呀？我說當然是你呀，腦袋指揮腿嘛。鐵生一聲斷喝：別價別價你千萬別往下說了，我這腦子要是還能指揮腿走路，我還不立馬就得瘋嘍！

夜裏一對病殘人對着天花板品着各自命運互相開導。白天他搖車去街道工廠畫彩蛋，我一個人往北新橋菜市場那兒晃，回來做飯：今兒吃什麼？史嵐放學一回來，摘菜去！說什麼幹什麼。史鐵生大指揮，我二指揮。他全力在幫我，也幫成了。

轉機來了。1978年底，醫學院開始招研究生，而且年齡沒有二十六歲的限制。我想，好了。但我上哪兒報名去啊？沒單位、沒戶口，黑人啊。我就想起了北京第二醫學院的副院長李光弼。

他當年帶專家到我們村考察我時，在我的窯洞一個炕上住了不短的時間。李光弼愛下棋，我是圍棋業餘高手，一下棋，關係就不一樣了。這次他帶了一盒蝦來看我，要跟我“手談”，在龐沄家裏。他和龐沄的母親是北醫的老同學。

我試着問想考考你們的研究生，可是沒戶口沒法報名。他說，我給你證明。說辦就辦，第二天就親自帶我到科研處，說這個人我認識不用介紹信，給他報名，讓他考。這都是救命之恩。

還有一個多月考試，考五門功課。外語、政治、外科、病理、解剖。我一看，這可和以前看病動手術不一樣。尤其是病理，從來沒學過。組織學沒看過顯微鏡，病理解剖都沒學過。

背水一戰的時候到了。

我找了個小黑屋，往架子床裏一窩，啃乾糧喝開水，硬是沒出門。病理解剖是死學問，硬看、生背，厚厚一本書整個背下來就行。其他如外科我有點基礎。外語沒有問題。政治沒有時間，我自認為比較強。

可我從來沒上過大學考過試，我的臨床學科對手都是“文革”前大學畢業有行醫資格的醫生，心裏沒底。考回家我媽問：可回來了，考得怎麼樣？我說考得大概不行，想寫的內容太多寫不完。

我報的導師是北京第二醫學院院長兼同仁醫院院長戴士銘，還有外科主任龔家鎮。過了三個禮拜，戴士銘院長的兒子找到我：你行啊，我爸說你考得好呀！過幾天李光弼院長也打來電話，說我考試名列前茅。

後來才知道，我的總分和三門主課都是全國考生中的第一名，病理96分幾乎滿分，政治最差，剛剛及格。命運終於轉折了，我的生活奇妙般地重新有了顏色，我和北玲在熱烈的戀愛中又共同憧憬未來。

這期間，兼任清華領導的胡啟立曾約見我，轉達了胡耀邦的關心。同樣是在工字廳，這命運呀，真是難以捉摸。曲折和困境使生命克服慣性，對過去的失望必然產生新的希冀和期盼，這期盼使生命感受變得豐富，因而時間被拉長，在拉長的生命中孕育意義。

上研究生是我再一個突然的轉折。我由完全不懂政治，從赤腳醫生開始接觸政治，表現出對政治的無知，到忘乎所以極度膨脹，到最後被打倒。後來就為此遠離政治。學醫給我一個很鮮明的價值感，一直延續到現在。

農村合作醫療制度，是新中國農民在長期與疾病的鬥爭中摸索出來的一個創舉。在新中國醫療衛生史上寫下了光輝的一頁。它為解決世界各國特別是發展中國家所普遍存在的問題提供了一個範本。在1974年5月的第27屆世界衛生大會上，第三世界國家普遍表示熱情關注和極大興趣。聯合國婦女兒童基金會在1980年至1981年年報中指出，中國的“赤腳醫生”制度在落後的農村地區提供了初級護理，為不發達國家提高醫療衛生水平提供了樣板。世界銀行和世界衛生組織把我國農村的合作醫療稱為“發展中國家解決衛生經費的唯一典範”。作為曾經的參與者和親歷者，我見證了這個過程，這段歷史。

## 《今天》詩人推薦

本期重點推出的是詩人杜涯專輯——她呈現給讀者歷年來的代表作和一組新作品，以及周偉馳、陳均、小海三位作者對杜涯詩歌的評論，便於讀者從多方面、多角度加深杜涯詩歌的瞭解。

杜涯，1968年出生於河南省許昌市農村，畢業於許昌衛校護士和河南大學漢語言文學專業(自學考試)，曾在醫院工作10年，在鄭州與北京漂泊10年，後回歸故鄉。出版有詩集《風用它明亮的翅膀》(春風文藝出版社，1998年)、《杜涯詩選》(花城出版社，2008年)，長篇小說《夜芳華》(作家出版社，2011年)。12歲開始習詩，詩作散見於國內外詩報刊，入選多種選本，曾參加《詩歌報月刊》第一屆“金秋詩會”、《詩刊》雜誌社第18屆青春詩會。2006年獲“新世紀十佳青年女詩人”稱號。2010年獲“劉麗安詩歌獎”。2012詩探索·中國年度詩人之一。

杜涯是一位在黑暗中寫作的詩人，也是安靜得近乎沉默的詩人。她的詩兼備質樸、典雅、宏闊的氣息，是續脈傳統、有國土之風的寫作，讓我們得以重溫新古典主義的詩歌風采。

希望本專輯能給貧病中的詩人帶去些許的安慰。祝福杜涯。

小海

## 春之輕

春天，一個孩子在學校的操場邊睡着了  
醫院的病人在草坪上散着細步  
護士們在樓窗處朝他們望着  
而紡織廠的女工在抬頭時望見了天邊的雲彩  
遠處的城河邊，柳樹又一年綠了  
一株挨着一株，柳枝高挑，在風中輕搖

春天，一位老人坐在馬路邊歇息  
她腳邊放着青葱的芹菜、蒜苗、鯽魚  
一位中年人在人行道上走着時絆了一下  
他扶扶眼鏡，繼續走向遠處的人流  
那裏的十字路口處，正車水馬龍，市聲嘈雜  
路口旁的紫葉李在浮塵和喧聲中向地面飄落了粉紅

城外，田野邊的溝坎上  
一行白楊樹筆直地翠綠了  
伸向遠處的薄霧裏，也伸向未知和無名  
婦女們坐在油菜地裏，交流起春菜和絲巾

而此時，風正吹過城市的上空  
一條條的街道上，法桐樹簇擁閃亮  
輕喧着、婆娑着新綠的葉叢  
此時郵電局的職工清點着郵件  
此時，一個人正孤獨地在城中走着  
他身邊漂過了救護車、建築隊、弦子、碧桃花

2014·4·3·

## 春事

上午十點，河道清潔工在城河邊  
打撈着漂浮物，他伏在欄杆上，伸長了手中長杆  
他身後的學院中，中年教授打開了講義夾  
更遠處的站牌下，一位老人緩緩下了公車  
她要去中心醫院檢查她的耳背、健忘、關節炎  
上午十點，櫻花樹在公園裏成為印象派畫匠  
法桐樹在園旁馬路上垂下古典蔭涼  
修鎖人坐在蔭涼中敲打着銅鎖和光陰  
他患了白內障，想起自己該去看眼科醫生  
而此時那着白衣者正坐在六樓上，為人群檢視光明

春天，所有的物事都被一種善意和力量催動  
就像廣場上的那株碧桃，上午十點，它絢爛綻放  
成為風景，成為美的極致，是它春天的事業  
而劇團的青衣也必須旋轉，舞動水袖  
賣香油的小販也要在桐花聲裏走巷穿街  
牧師誦讀，杜鵑也在茂密樹叢間婉轉，讚美流年  
就如同城河邊的那兩排柳樹，它們正努力  
肥綠，向善，一株挨着一株，在風中輕舞  
如同它們要為人世間灑掃紅塵和煙路  
上午十點，它們正成為這個清明節日裏的  
浣花辭，折柳調，山水和春歸圖

2014·4·5·

細雨中，我窗前的樹林垂落着靜默，  
一條林中小路現出了天空的一線亮光。

我猶豫地望着樹林：以前，我也曾多次在  
林邊徘徊，被它的幽暗和神秘的溫暖誘惑。

我知道那條林中小路：它通向一個幽遠無盡處；  
此刻它閃現幽微的光亮，好像一個暗切的召喚：

“來，請隨我一起走吧，  
永遠告別，永逝此在！”

我也想永別現在：我已失望。

它也始終不停下它的鞭子、追逐。

而常在此時，清晨的霞光忽然在我心中流淌，  
還有純粹的晨星：它就閃耀在東方的白微處。

就如同此刻：我窗外的樹林靜默得幽迷，我身後的  
萬家房舍上，升起了生活的廣闊、春樹、桐花雨……

我知道樹林中有着長久的寧靜，溫暖也充滿、彌漫，  
但生活在我身後也同樣嚴肅，它警告：轉向我的寬廣。

於是，我望向樹林和小路：我會隨你永別。  
但此時，我將面向晨星、霞光、生活的銀河系……

2014·4·15·

鳥聲鳴在四周，我在童年窗下醒來  
杏花飛，桃花濃，梨花狼籍  
東風吹酸了蜜蜂的眼

母親派我去舅舅家送炸糕  
我走上長長河堤，看見蝴蝶和草芽  
看見堤上的寬寬柳林延伸得遼遠

是綠的柳枝飄搖在風裏  
是輕塵裏淡白的春光  
是迷離裏濃綠彌漫的空氣

那是在幼年，每當我望向東方  
我便看見堤上的柳樹林帶  
在春天，在夏天，濃得幽，綠得暗

東風白，春草藍，堤上柳，陪伴我十六載  
而當多年後我歸來，它們蹤影全然不見  
黃的蝶，翠的鳥，空鳴於繁茂楊樹

我睡去，醒來，吃書，漫步於舊園  
偶然間，我仍會望向東風，沉於執問：  
你們哪裏去了？哪裏去了？我的春柳芳友？

以及堂前燕，花飛園，年有常  
以及一夜春風東岸白  
以及滿堤綠絲在風中飄搖的上午時光

2013·4·20·

它在那裏，像降臨在大地上的天使  
鐘聲隱約地在萬家房舍上飄蕩  
它是最後的星宿，還未來得及回返

每年，當五月的草綠陪映着柳暗  
樹叢總在高處聳立，背依天空  
靜默，莊嚴，崇高，如同一座城池

而在八月，陰雲常會佈滿低垂天空  
樹叢在涼風中輕喧，時而搖動  
從容，幽暗，等待着雨和水光

還記得有一年夏天，我是稚弱少年  
走在雨後風景濃郁的歸鄉路上  
樹叢一路伴着我，還有西天初晴的雲霞

一年一年，我總在大地上尋找着樹叢  
我尋找一個無法歸去的地方  
我眺望樹叢之顛，我眺望千山、星雲、浩瀚

常常是這樣：當我出門，我便看到樹叢  
我望着它，而它溫和地俯視我，並總是帶我  
離開：從大地上，從生活的孤獨、貧乏、黯淡

不帶來食糧，但讓我仰視，眺望  
並不餵養我，但指向世界、純粹、寬廣  
它接納，安慰，引領，庇護：對於我

我仍會睡眠，勞作，走動，然後望向樹叢  
我承認：一年一年，我認出了神的面容  
在樹叢之上，我認出了宇宙那深邃之處的光

2013·5·16·

## 風

風在晨光中潛入了魏城  
東方白如銀漢  
風吹得北窗外的樹木一片零亂  
天空一陣青遠一陣明淨  
風在穿林，在打屋，在翻弄樹羽  
聽，四面皆是凋零聲  
颯颯的家國，瑟瑟的人世  
誰惆悵誰就是煙霞秋山  
推門出屋，滿城黃葉似春花  
也似架上青頁古書

穿林的聲色也穿過了雲空  
告秋風：你不吹送  
我心不白，不悅，不化鴻

2013·10·14·

清晨，薄薄的霧氣常會繚繞在樹林中  
不久，霧氣散去，樹林現出了綠色的蓊鬱  
  
東邊的河堤上，柳樹煙色地排列  
若有人走過，常會去望頭頂的柳色和燕子  
  
二月、三月、四月相繼而來，郊區的小路上  
依次開過了杏花、玉蘭、紫葉李、碧桃花

每天都有相同的人從城中回來  
他們依次走過花樹，走過生活輪迴、光陰更替

有時會有一場細雨，遠處村鎮都在雨中靜默着  
一樹樹的桐花鮮豔在雨中：它們總與碧楊結伴

此時，人世的意義就是雨中的萬家房舍  
和那上面的春樹、春花、微燕、細雨  
  
會有小店和店主寂寞地在雨中佇望  
會有一個落魄的畫家：雨停後，他依舊出來描畫  
  
風時常會吹過城市和村鎮的上空  
薄塵中，空氣呈現淡白的顏色，萬物在其中輕寂起來  
  
此時，會有個人在路上徘徊：她看花色、柳色  
她望世代的芳華、延續、過往，她望城木深，萬家春

2014·4·18·

## 桐花聲賦

“噫……  
皇天后土，賜我嘉木，  
春神瑞降，命之桐樹；  
迎之城原，植上庭路，  
城村疊蕊，戶戶煙霞；  
遷蔓陌阡，遍地芬芳，  
四時有護，楊柳增容。”

四月，桐花在城中一樹一樹地盛開了：  
在南城河沿岸，在中醫醫院外  
在立交橋的火車道旁(那兩棵桐樹安然在寂靜裏)  
而在職業技術學院內，在新興路口  
學生們的笑喧和車流人聲的嘈雜  
是東風裏城市上空中飄飛、輕揚的桐花聲

“吁……  
桐生春陽，花繁似錦，  
彩霞燦爛，滿城輝光；  
桐生夏日，如蓋如華，  
茂其葳蕤，南風永送；  
桐生秋冬，絢美肅靜，  
迎雪納瑞，年歲更替。”

四月，進城的鄉村人穿梭在春天的大路上  
城外的田野邊，河流旁，村莊外  
桐樹的花蔭濃過了綠楊  
城中的公園裏，人們吃早點、舞彩扇、列隊歌詠  
十字街口的燒餅攤主在悠閒中生起了爐火

一個年輕的郊區小販騎着三輪車走過了文峰南路  
他車上滿載着新販的甜點：蜂蜜糕、江米條、蜜三層  
路邊的果品市場裏，市賣聲有如春日波浪  
幾棵桐樹的花枝排列着伸過了圍牆  
兩個路遇的婦女在花蔭下高聲談起了菠菜、春服、更年症

“哦……  
讚其美木，不棄我土，  
碧影長路，芳華0昌盛，  
生生不息。  
再拜後皇，賜我嘉樹，  
不離不遷，永駐永續；  
明明日月，皎皎河漢，  
天上人間，榮明恒遠！”

四月的1路公車上，司機滿臉溫和地微笑着  
頻道裏交替播放着悠揚的流行樂、長笛曲  
一個年輕的媽媽拍哄着小聲哭鬧的孩子  
靠窗的座位上，一個中年人沉沉入睡了  
額頭不時撞向前邊的座椅  
一位老年婦女坐在我右前方的前邊座上  
她是在時代廣場站上的車，手裏提着奶粉、柴雞蛋  
此刻她不時地側頭望我一眼  
眼神裏帶着春天的寂寞、善良、迷茫  
梨園站到了，她和我一同下了車  
她向南，我向東，在路邊盛開的桐花下  
各自走過水世界、紡織城：走向各自的芳華、蒼翠、永明……

2014·4·13·

## 杜涯詩選之二

## 無限

我曾經去過一些地方  
我見過青螺一樣的島嶼  
東海上如同銀色玻璃的月光，後來我  
看到大海在正午的陽光下茫茫流淌  
我曾走在春暮的豫西山中，山民磨镰、澆麥  
蹲在門前，端着海碗，傻傻地望我  
我看到油桐花在他們的庭院中  
在山坡上正靜靜飄落  
在秦嶺，我看到無名的花開了  
又落了。我站在繁花下，想它們  
一定是為着什麼事情  
才來到這寂寞人間  
我也曾走在數條江河邊，兩岸村落林立  
人民種植，收割，吃飯，生病，老去  
河水流去了，他們留下來，做夢，歎息  
後來我去到了高原，看到了永不化的雪峰  
原始森林在不遠處綿延、沉默  
我感到心中的淚水開始滴落  
那一天我坐在雪峰下，望着天空湛藍  
不知道為什麼會去到遙遠的雪山  
就像以往的歲月中不知道為什麼  
會去到其他地方  
我記得有一年我坐在太行山上  
晚風起了，夕陽開始沉落  
連綿的群山在薄靄中漸漸隱去

我看到了西天閃耀的星光，接着在我頭頂  
滿天的無邊的繁星開始永恆閃爍

2005·5·27·

## 風過林

風帶着雨意吹過事物  
樹林中暗了下來  
樹林一時微喧，一時又沉寂

幽暗的樹林，彷彿一個去處  
彷彿是世界上萬般事物的中心  
幽暗的樹林，記憶在那裏忽然閃現  
  
那裏是世代的更迭，延續，過往  
似水流年的無常  
那裏是言辭開始的地方

2009·5·10·

## 高處

在從前，當我在清晨的熹光中醒來  
樹木翠綠，緊貼五月的山石  
山櫟和紅樺樹的光陰讓小獸熱愛  
而在更高處，山崖陡峭，岩石排列  
山峰已將莊嚴的影子印在青藍的天空  
很快，鳥聲漸起，山谷明亮  
群峰賽似壯麗，背面的天空

有如南風之家的巨大背景  
我開始向高處攀登，五月的翠綠伴着我  
一路聞聽泉水，清風，鳥聲  
林木在遠處森嚴，排列  
並漸漸移向幽明的山谷  
多少次我駐足，向森嚴和幽明裏眺望  
被它的綺麗、神秘和幻象誘惑  
但我記着那高處：陡峭的山崖，巍峨的山峰  
我記得幼年的經驗，材料，芬芳，渴念  
那是在五月，每當我向高處攀登  
青春的榮耀的元素伴我同行  
至愛者的面容在萬物中隱現  
當我望向高處：那萬年無聲，那渺藍  
在那裏，時而觸及星辰，滿天星光垂掛  
時而又峰巒明亮，孔雀的藍衣鋪展閃電  
我知道，到達那高處還需要一段路程  
而在我的腳下，年華已逝  
兩旁的樹木迅速變換着季節  
已然開花，俄而枯黃，繼而落雪  
許多的年歲已無聲逝去了  
像星辰在遠處悄然黯滅  
我知道我必須拋棄一切的形式  
拋棄具體、日常，一切的物質、重量、形態  
不再關注榆樹的概念，生活的意義  
我必須和自然的廣在一起  
和事物的存在、本心一起  
現在，那高處依然莊嚴着天空  
樹木的青翠又一年伴着我  
我必須在遠離塵世和歡慶的地方攀爬  
不再受景物幽明變幻的誘惑

我必須趕在日暮之前到達  
——趕在衰朽與消散之前  
因為一切都已如黎明的曙光顯現：  
到達那裏，是到達萬有的精神  
到達那裏，是到達純粹之鄉

2008·3·

## 挖煤工

他的本意是想向人講述光  
但他身體的各部位卻反抗  
它們違背中央：講述烏黑

他不知道，在雄厚煤層啃吃多年  
他的雙肺、肝和胃腸已變為煤炭  
課本也有這樣知識：由量變而質變

無須講述，他本身是一件多麼適宜的  
展品：穿着烏黑的無影絲綢  
像政府官員穿戴定做的合身制服

而他仍在講述光——為了光  
他每天自沉到深暗的地心(以不變的流年)  
一條烏魚在深海也比不過他望見的黑夜

有時他會在地心的深黑感到恐懼  
他想起深黑：數億年前地球的變更  
他暗驚：速沉，黑，在數億年前已注定

2008·5·26·

## 星夜曲

夜來臨了  
一顆星在我們的頭頂閃爍  
群星圍繞在四周的夜空  
天幕上好似掛着萬古的垂燈  
彷彿一萬個故鄉  
群星將各自的年歲無聲暗度  
它們帶走了我們的光華  
帶走了我們的不朽之鄉  
而那一顆星是無常中永恆的希望  
它夜夜在我們的頭頂閃爍  
像積雪覆蓋的山坡

2009·5·15·

## 憂歌

五月的早晨與鳥啼一同醒來  
樹林中靜默着幽暗的微光  
風的清涼輕拂暗綠樹叢  
朝升的霞光正將高空映照得澄明

我是霞光引導的一縷迷惘  
我是十年後歸來的一顆遠星  
在圍牆外，在舊日的樹叢邊，我多想  
坐下來，歇一歇我這疲憊人的步伐

停一停那暗中的力量：長久以來  
它像命運一樣不停下它的追趕

讓我看一眼薔薇花叢：它正開得喜悅  
鳥兒也在繁茂裏婉轉着清亮

它在將人世的歡樂和流年啼唱  
像是婉轉清亮的塵世的挽留  
故園中的熟悉歲月亘古久長  
看那村落，也在將持久的寧靜擁有

而在遙遠的高山之巔  
靜和的風又在緩緩流散  
在那廣闊無聲的湛藍裏  
至愛者在將純粹和光明創造

他已獲得無上的光榮的居住  
像一個家鄉，他獨坐在廣闊裏  
在曾經過往的春天和秋天  
我這孤單的聲音曾向他傾訴

現在光明的春天已在路上  
他的慈悲和榮耀像預感顯現  
通向那廣闊芬芳的遙遠裏  
櫟樹和青杉林已像讚美一樣排列

而在高山之巔，和風寧靜  
山林在遼闊寂靜裏發出輕微喧聲  
廣闊的無聲的湛藍彷彿一個故鄉  
青亮高空彷彿塵世生命的歸程

因此我須將告別現在，我須離開  
而當我回到山峰，回到久別的故鄉

當我回到了那裏，當我回到了那裏  
我將不會把往日的憂愁傾訴

2009·5·17·

## 第二年

樹叢排列，林木寧靜  
田野像上帝的家園一樣豐饒，平坦  
藍蝶花消匿在路邊的草叢  
秋天的光亮閃動在樹上

這是我在鄉間的第二年  
溫存的日光照着我  
孩子們在街邊玩耍，夜晚時  
他們在星光下進入無憂夢鄉  
而我則被拋進每一個下午，每一個黃昏  
在拉長的時光中接受短暫的歡樂，  
永恆的憂鬱：秋天斷然來臨

每天，我都看見遼闊的霞光  
刺玫果的橙色年華閃耀在牆邊  
下午我去散步，沿着雲朵的邊緣  
我知道農婦們在屋頂上晾曬食糧  
星期天，她們聚集在禮拜堂裏祈禱：  
主啊，請給我一個安寧的晚年。  
屋外，成批的樹葉正悄然枯黃  
每個下午它們篩落：在屋頂和遠處的路上

秋天，宇宙的金黃村落，它曾是

我的夢鄉，如今它仍是我的沉陷  
如今它有一個發光的內核  
當孩子們追逐，農婦們在屋中祈禱  
當樹葉在每個下午篩落  
十月彈奏，風將光亮吹向北方

2011·10·4

(注：我因輕度心肌缺血，而在故鄉休養了兩年時間)

## 偏遠

每年春天，山毛櫟都會在那裏生長  
所有的事物再次被染亮，純粹  
除了濃綠，那裏還有柿楸花的白  
柞樹花的黃和杜鵑花的紅  
四月，它們寂靜地開了，映照着坡面  
映照着溪澗，谷地，高岡。這一切  
都是臆想：它開或落，它生長之地  
幾乎不會被人看到，不為誰知曉  
我曾數次去過那裏，那生長之地  
除了寂靜的盛開，我還看到了人類  
三兩個，四五個，或者僅有一人  
在山腰的小院進出，勞碌，翻曬柿餅  
或獨自擔着水桶、山果，走下坡谷  
有時會有某個人出現在遠處的山道上  
很快地，被周圍的群山、綠樹、寂靜湮沒  
只有風吹山林的聲音，只有群山的寂然  
讓人懷疑剛剛的所見：是否影像，是否閃電  
我想到了一些詞語：窮鄉，僻壤，深山  
我想說的是：偏遠

那是從前，那盛開，那勞作，那沉默  
曾讓我痛苦，對世間悲觀  
讓我審視，懷疑：生命，以及造物  
我是否足夠勇敢，相向，深入，承載  
我曾想過：留在那生長之地  
我曾多次想過：請讓我告別現在  
告別我的浮泛，名聲，語言  
告別修辭，事物的準確或謬誤  
以及風，回憶，老年，遺忘  
去到那生長之地  
陪着無名，陪着萬物的無言  
寂默，無聞，順應造物  
讓一切都是天然，接受，都是湮沒，平靜  
一切也更不知，更深入，更偏遠  
在我的浮想裏，我多次這樣做着  
重複着告別和到達。至今  
我仍在這樣做：放棄，重複，告別，到達  
透過距離，透過時間的長臂  
我看到了那生長之地，在那裏  
有一件事情自始至終存在着，呈現並清晰：  
四月，鮮花會怒放在四周的群山  
蓬勃，洋灑，轟轟烈烈  
到了冬天，雪會落在那裏  
像它落在別處：它落在偏遠裏  
那生長之地，它會成為天堂，夢想  
時間的起止，萬物的歸宿  
或者郵址，地名  
天然的莊嚴的城池，肅穆的城邦  
或者就是——它本來就是：  
世界的中央

## 一 《杜涯詩選》中的時間流逝

和許多詩人一樣，杜涯詩歌的主題是“時間”，但她跳過了“時代”，而直接面對“時間”本身。在早期較完美的《那座城》裏，你看到的可以是一座現代的城，也可以是一座漢代或宋代的城，在這裏，你感覺不到“時代”的變化。這也許是因為這座城確實沒有多大的變化(一座古城)，也許是因為詩人感覺和想像中的城是一座理想的城。但在這座沒有“時代”變化的城裏，“時間”卻在變遷，風在吹，葉在落，童年在遙遠，懷念在加深，古往今來的花開花落、鳥飛鳥留、季節更替、人事倏忽仍在繼續。我有時想，杜涯就好比一個漢魏時的詩人來到了我們這個時代，不過是在用白話文寫詩而已。

這帶來杜涯詩的好。好在她直接達到形而上學的主題：時間和對時間流逝的痛切感受。“我觀察到一些事物消失得緩慢／而另一些事物卻正在迅速消逝”(《北方安魂曲》)。可以說，杜涯經由個人的體驗抵達了哲學的層面。她的長詩《星雲》是同時代詩人中罕見的具有形而上學深度的作品，儘管我認為結構尚可以緊湊，意象尚可以更新，但瑕不掩瑜，這首520行的長詩氣勢磅礴而不空洞，從個人全部的生存體驗、苦難、困惑和反思出發，追問在永恆的流變面前生命的意義問題，它涉及創造與虛無、寂滅與存在、存在的意義與無意義、悲哀與憐憫、記憶與當下、命運與聚散、永恆與短暫等，裏面有一些精彩絕倫的句群和洞察。我們可以將它放在屈原《天問》、張若虛《春江花月夜》，乃至郭小川《望星空》這個傳統裏，我認為它是杜涯到目前為止最有份量的作品，也是當代少數有思想深度和高度的長詩之一。這類詩在西方傳統中相對多一點，

從歌德到馬查多，都不得不面對根本問題。考慮到杜涯是一個通過自我教育而成長的詩人，又在相對封閉的地方生活，因此她的這種追問顯得更加自發和源始，更加具有生命自身的迫切性和真實性。一個詩人通過對虛無的“驚奇”把思想提升到如此的高度，不能不說是一個奇跡。

在短詩中，我認為《河流》一首可以進入任何詩選本而不遜色，同類詩作中也許只有小海《北凌河》可以與之媲美。“河流”這一意象本身具有豐富的歷史和哲學意味。中國從孔子和老子開始，西方從赫拉克利特開始，關於河流有一連串的註腳。杜涯這首《河流》的最後一段照耀了前面的內容並提升了它。《紀念童年》與此類似。如果說她早期的詩(第一輯)尚有些發虛發飄，則進入第二輯以後越寫越好，它意味着詩人的世界觀漸趨完整。我認為好的詩還有：《春暮》、《被光陰傷害的人》(二)、《一個名字：花好月圓》、《無限》、《空曠》、《自述》、《是否我的命運不夠》、《採石場》、《偏遠》、《北方安魂曲》。其他的詩有的有一些句群和句子很精彩，但讓人覺得結構上尚需精製。

杜涯的詩跳過“時代”直達“時間”，也有一些弊端。這表現在她的詩歌意象基本是前現代的，花草樹木的頻繁重複容易造成空泛化。當代社會在她的詩歌中幾乎缺如，缺乏當代性實際上也就是缺少歷史性。不過，當我這樣說時，也意識到以此要求一個詩人有些過分。因為我們去理解一個詩人時，要首先抓住他(她)提供了哪些獨特的東西，呈現了哪些正面的東西，而不是缺乏什麼，不能要求他(她)是個全能冠軍。一個詩人，如果能把某一點做到極致，做到有獨特性，就對詩歌有所貢獻。同時，時代性和歷史性很難說清楚，你覺得“不具現代感的”花草樹木也許更具有“後現代性”呢？

杜涯在這個時代的詩歌地圖上，提供了一個可“懷”之“鄉”，所以，讀杜涯的詩，我常會有回到童年和少年時期的感覺，那正是我們這代人在當代中國這場以三十年時間壓縮式複製西方四百年現代化的世界史上史無前例的大變動中，對於童年時傳統

280 農村生活和農業社會的本能懷念，以及作為過渡的一代對現代城市生活的一些本能的不適應。我們見證並體驗了這種矛盾、分裂、焦慮甚至痛苦(這對應於西方現代化進程中的各種浪漫主義和保守主義的懷鄉衝動)。也許過一二百年後，後現代化和生態化的人們，會覺得我們這個時期是個異常的時代，而重新回到杜涯的花草樹木、星空雲彩和山脈河流的世界，在受到虛無威脅的短暫的存在中互相親愛了。

當然我也免不了要提一些建設性的批評，這主要是針對詩歌形式的。杜涯早期基本上是吟唱式的(可能受了海子一些影響)，後期才漸趨具體，她的語調基本是嚴肅的(《敍述》一詩則表露了她的諷刺才能)，但有時跳躍不夠，讀多了會覺得沉悶，有時同類句子排列過多，又過於直白。一些詩句尚需錘煉和刪改(如《遠地》)，一些長詩在結構上需加強(如《春天組詩》)。再具體點，早期詩中寫樹太多，讓人有詩與詩之間雷同的感覺，我認為應該對待一首詩如一個朋友那樣，寫出它的個性，使它與別的詩不同。雖然我反對近些年將語言“本體化”的論調，而更強調“洞見”(insight)及其背後的“世界觀”(worldview)，但詩歌創作的語言自覺仍然是很重要的。我覺得杜涯觀看時間和空間的“洞見”已很具有她個人源於生存體驗的獨特性，但如果能在語言上更豐富、更講究一些，也許會獲得更大的成就。

#### 近作中的為世界“賦情”

寫詩是一項艱苦而有風險的事業，說它“艱苦”，是因為它是完全“無用”的，跟“謀生”恰恰相反，因此在越來越功利化的社會中，“詩人”成了一個帶貶義的詞語；說它“有風險”，是因為寫詩需要才華和悟性，平庸者即使寫一輩子，也不過是“廢話生產者”罷了，寫了等於沒寫。即使有才華者，真正能讓人記住的能有一兩首就不錯了。因此雖然現在發表的門檻已低至零度，真正能把詩歌當作事業(不是職業)的嚴肅詩人並不多見。畢竟大多數人要

“謀生”，要“養家糊口”，“無用”的詩歌對此是幫不上忙的。辛波斯卡看到這一點，說自己很幸運，能夠衣食無憂，有閒暇寫詩，提供看世界的別的角度(詩歌的角度)。作為人生的奢侈品，詩歌在古代是貴族才能做到的事。杜涯少年時就顯露了寫作的才華，但生活對於她過於沉重，她沒有象一些體制內(如作協)作家那樣享受到基本的生活保障，卻必須在貧病交加中堅守，單這點就值得我們肅然起敬了。

高處、山峰、星空、夜星、清明之光，這些意象對於杜涯不只是物象，而是帶有精神家鄉的意味，是可以從粗重的物質生活負累中出逃的逸出之所。從很早的時候開始，杜涯就通過詩歌的默想建立了一個屬於自己的靈性(或精神，spirit)城堡，從某個角度說，是她自己的神話世界、幻象世界。但跟先知書、布萊克、葉芝這類通過奇觀來建構另類空間的幻象派詩人不同的是，杜涯更附着於這個世界的物象，是從此世密佈的陰影中的一種精神逃逸和短暫吐氣(如《高處》中的那個“至愛者”)，而且受文化傳統和現代觀念的影響，彼世的場景在她這裏尚未呈現出清晰的細節。

在2008、2009年的詩歌中，在寫作技法上，杜涯有了構造新詞的傾向，在寫作主題上，“歸鄉”越來越成為她的現實和詞語籌畫。雖然在題材上仍以她熟悉的鄉村景物和生活為主。原本習慣現成詞語的她開始造作新詞。據杜涯回憶，2008年她重讀了李賀的詩，受其影響，自造了一批奇崛和陡峭的詞語，如“磐念”、“永續”、“青黛心”、“長緩”、“永在”、“沉埋”、“棉馬”、“白客”、“青都”、“憨渾”、“空勞”、“永暗”、“掙年”、“飄翠”、“翻綠”、“溫寧”、“青雛”、“紫巍”、“速沉”、“青春白瓣”、“參差春枝”、“寂芳”、“春年”、“垂默寂迷”、“風馬”、“眷繞”、“遠然”、“扯刮”、“黑悶”、“曲路白現”、“群山烏滾”等，這些詞我覺得大部分還是很有表現力的，特別是“曲路白現”、“群山烏滾”這樣的組合，令人想起西北民歌“兩個眼睛毛洞洞”裏“毛洞洞”這樣獨特的詞彙。當然，自造新詞的作法不新鮮，除李賀之外，當代詩人可以

282 引為榜樣的還有近幾年在國內比較流行的德國詩人策蘭(尤其晚年策蘭)，國內詩人中，肖開愚、張傑也比較喜歡用一些生僻自構的詞。其中張傑以寫底層煤礦工的生活著稱，杜涯也寫過一首《挖煤工》，圍繞“烏黑”作文章，“一條烏魚在深海也比不過他望見的黑夜”，那表現力不差於張傑。也許是現實的處境使然(比如賣血導致的艾滋村，河南作為中部欠發達農業省份的現狀)，河南出來的寫作者都擅長寫“苦”，比如閻連科，一苦到底，較少亮色。作為對這種“苦”與“黑”的平衡，杜涯的詩中常常出現“至愛者”和星空，我們可以視之為生活逼迫出來的“盼望”，雖然它尚有模糊之處(這也是所有現代人的精神處境)，但總算能令我們“逃出生天”了。

在2009年的詩作中，“還鄉”的主題越來越突出。這些詩筆調莊重，有漢譯荷爾德林的精神風骨(甚至有劉小楓譯筆的奇妙)。像“在圍牆外，在舊日的樹叢邊，我多想/坐下來，歇一歇我這疲憊人的步伐”這樣的句子，化用了荷爾德林高邁的詩句，而又融入了杜涯自己的處境。前不久讀到了杜涯關於Dasha(陳甯)翻譯的荷爾德林和里爾克的文章——是我所見最真誠和頗具鑒賞力的相關文章——感覺到這些詩可能確實跟荷爾德林有關，也跟里爾克有關。杜涯對這兩個詩人的喜愛是發自內心，與他們有共感，因為她的精神和現實處境跟他們有非常相似的地方，漂泊流離，在世俗生活中舉步維艱，因此“故鄉”之於他們不只是一種物質、肉體上的存在，更多是一種精神的依託和創造。荷爾德林看到的是聖餐變體式(麵包和酒)的物質之化為精神，混合了希臘和基督教的雙重傳統，里爾克在二十世紀初無神論氛圍中的降神儀式雖已不合時宜，但有同時代的葉芝之幻象主義引為同調，他們都跟聖經、基督教唯靈傳統(如五旬節派)、異教(如諾斯替、神智論)乃至彌爾頓、布萊克這樣的宗教詩學有着血脉相通之處，因此，他們的詩細細讀來，仍可視為“神隱”之後留在世上的殘存足跡，所以這類詩人的視野都是“雙重視野”，在看到普通人看到的物象之時，還能看到普通人看不到的另一層靈性境界。杜涯的詩無疑是在朝着這種“雙重視野”邁進。

杜涯2010年返鄉之後的詩中數次提到鄉村基督徒。她所在的

283 河南是中國基督教人數最多的大省，家庭聚會很多，發展了跟溫州等沿海城市家庭教會不同的組織形式。曾有一些研究者對它特別感興趣，有人甚至認為它民間宗教化了，成了“民間基督教”(如連曦)。我們這裏不討論它的性質，只來看詩人杜涯詩中的許昌附近的鄉村基督徒的形象。

《第二年》中寫道，“田野像上帝的家園一樣豐饒、平坦”：

下午我去散步，沿着雲朵的邊緣  
我知道農婦們在屋頂上晾曬食糧  
星期天，她們聚集在禮拜堂裏祈禱：  
主啊，請給我一個安寧的晚年。  
屋外，成批的樹葉正悄然枯黃  
每個下午它們篩落：在屋頂和遠處的路上

秋天，宇宙的金黃村落，它曾是  
我的夢鄉，如今它仍是我的沉陷  
如今它有一個發光的內核  
當孩子們追逐，農婦們在屋中祈禱  
當樹葉在每個下午篩落  
十月彈奏，風將光亮吹向北方

現實的故鄉跟精神的故鄉反差巨大。作為一個現代人、從省城和京城回來的詩人，是作為鄉村基督徒的旁觀者來描述他們的祈禱活動的，但她仍舊認為家鄉是她的“沉陷”，她“落入”在這裏。家鄉現在有一個“發光的內核”，也許跟基督教有關。我們還要注意詩中的詞語顯然是經過了嚴格的“篩選”，因為詩人並沒有說樹葉在“落下”，而是兩次用了“篩落”這個詞，它使我們想起基督教關於“揀選”的教義。十月是秋天落葉的時候，也是收割的時候，《聖經》尤其《啟示錄》一再強調“收割”的末世論意象(如鐮刀)。河南近年有個異端派別全能神教(東方閃電)，就是着重於末

284 世論，宣揚基督復臨，不過是以女基督的形式來臨。杜涯對於基督教末日審判教義並不陌生，在2007年的《春秋日記》裏她曾寫道：

“宇宙從深不見底裏，降下了火焰 / 虛無——黑暗——審判”。現在這首詩裏又說“十月彈奏，風將光亮吹向北方”，十月在河南風還是南風嗎？“風”在基督教中也是“聖靈”或“靈”的所指。這裏更多側重於精神意義，福音的傳播由南向北。也許作為旁觀者的詩人感受到了禱告的精神，同時在物象上，十月落葉，天空敞亮，北方天寒，葉落得更快，因此北方被風吹得光亮。總之這首詩在敘述式的樸素外表下，有很多內容值得細細品味和分析。

2012年，杜涯重讀了兩漢詩歌(包括漢樂府)、建安詩歌，對敘事詩有所認識。10月，她接連寫了三首長敘事詩：《秋天之花》、《北方之星》、《天國之城》，描述和敘述了她所熟悉的河南農村社會。

在《北方之星》裏，基督教跟民間信仰混合在一起，信眾都是農村婦女，她們的信仰呈現出濃郁的民間宗教味道，杜涯的這首詩也因此具有了民俗學和宗教社會學的意義：

有生了病，家人會去廟裏進香，或去禮拜堂祈禱  
有孩子發燒，會有老人說：“嚇丟魂了，叫叫吧。”  
於是有一天，我總在正午時聽見屋後街上兩個婦女  
的叫魂聲：“小軍，回來吧。”“回來了。”……  
……

跑到那些醫院去看病，把錢花光後  
仍帶着一身病痛回來，然後繼續進香、祈禱  
……

她們在我屋後的街上談起了北方的大熊星座：  
“那不是勺子星嘛，剛好七顆。”  
“現在是秋天了，勺把兒朝西。”  
“聽說這七顆星星，每顆星星都主  
一些人的時運、福祿壽命，

對着你的那顆星星禱告，運氣就會變順。”

“真的？那我以後得常看常禱告……”

對於村人來說，佛、菩薩和基督其實差別不大，對着基督禱告和對着星星禱告同樣是訴求的表達。叫魂的習俗廣泛存在於中國，比如在我老家(湖南)迄今猶存。對諸宗教的不分彼此，一律膜拜，在鄉村也是普遍存在的現象。這些都是杜涯詩歌中出現的有趣場景。

杜涯幾年前曾出版過一部小說《夜芳華》，我沒有看過，但從它被稱為“女版的《活着》”來看，應該是寫底層小人物的生活狀況的。英國詩人拉金說過，詩人寫詩應該從自己的生活寫開去，不要被一些外在的寫作觀念束縛，硬着頭皮去寫自己不熟悉的東西。拉金衷心喜歡哈代，葉芝的詩雖然在他看來很好，卻離他拉金的生活太遠，因此他更注重學習哈代，從自己的切身感受出發去寫。拉金詩歌中個人經驗作為“支點”的成份因此而濃郁。我相信杜涯就是這樣，當她寫鄉村、寫農民工、城中村時，她是如魚得水，她雖然也涉及城市生活(比如北京團結湖一類)，但很謹慎地保持了她作為“異鄉人”的視角。

在三首長詩中，《秋天之花》寫在公車上聽鄉親們片斷道出的生活，尤其被地方官員欺負的生活，“我”作為從外地回來的人，感到自己的無能為力：“我的無力猶如他們的無奈 / 我不能給予他們什麼——但我仍想、仍想 / 指給他們看天邊的白雲、蔚藍、星辰 / 以及遍開在廣闊的厚樸的大地上 / 那照亮他們的脆弱、無助、黯淡 / 照亮他們的幽暗寂默年月的 / ——秋天之花”。《北方之星》寫“我”因病回鄉療養，獲得鄉鄰的同情，對他們(主要是農婦)的現狀有了深入瞭解，他們被假醫假藥所害，被流氓化的地方政府所害，農田因官商勾結被侵佔，卻因不懂法律而眼睜睜看着自己被騙，他們“對所有的國家機器感到畏懼 / 感到它們深不可測，高不可瞻 / 他們總是仰望，然後感到脊背發涼”，當今地方社會無序化的一個普遍景象——我感覺這仍舊還是寫得一般化，因為太普遍而

286 失去了河南某地的具體的座標意義。不過，詩中仍有一些鮮明的悲慘形象，

也談起幾天前剛出事的傻孩子杜志瑞  
他跑上高速公路，往南走的途中被汽車撞死  
我還記得那個八歲的喜歡歌曲的孩子：  
乾淨、白皙，每天都在我屋後的街上溜達  
手機裏反覆播放着“九九豔陽天”、“  
小城故事”、“北京歡迎你”和“彩雲之南”  
他對遠方有着莫名的嚮往，總是跑到村外  
跑到遠處的路上，然後被好心的村人帶回來  
而這一次他索性一去不返：不知他是否見到了“北京”  
是否去到了他所嚮往的“彩雲之南”

在這裏，“北京”和“彩雲之南”這樣的被嚮往之地成了死亡之地，帶上了強烈的反諷意味。杜志瑞以其生命說明了這一點。幾乎每個鄉村都有一兩個這樣的傻孩子，我認識的幾個詩人都寫過這樣的傻孩子，比如王志軍和劉巨文。在劉巨文的那首詩裏，傻子被大卡車輾死，人們是從一團肉醬中取出他的身份證才知道他是誰的。

杜涯從這樣的鄉村生活裏認識到，這樣的生活會永遠地循環下去。這種循環實際上就是布萊克曾經提到過的“世代循環”(generation)，一種人間秩序的自然更替(我們可以認為中國歷代王朝的循環是其典型特徵)。在布萊克那裏，打破這種世代循環的力量是帶有執行力的想像力(它的人格化代表是工匠和藝術之神Los)，是建造地上耶路撒冷或“藝術之城”哥貢諾扎(Golgonoza)的理想。

我明白，有一天我會離去，而這裏的一切不會改變  
他們依舊被欺凌、被剝奪、被拋棄、被獻祭  
他們依舊打工、算命、叫魂、進香、祈禱  
繼續蓋房、婚喪、過節，度着無人過問的寂寥年月

287 我的佇望不能改變他們低處的生存  
我的沉重、歎息也不能改變他們命運的黯然

詩人空懷悲天憫人的濟世之志，面對世代循環，感到自己對他人的救贖卻無能為力。在結尾，她只能寄望於夜空裏的星空，也許仰望它們，才不會讓人窒息在塵世的污垢中。早年她曾說：“我關心的是屋頂以上的事物”，這些事物使她得以忍受屋頂以下的世界。現在，對於可憐憫者，她說：

我安慰：這一片鄉土上的人，這些被剝奪、被獻祭者  
仍能時常抬起頭來，看到那北方的夜空  
看到那北方之星——北方的公正、正義、引領  
……  
那是所生存的宇宙對他們的安慰、饋贈  
那是宇宙的安寧，是宇宙的善意，接納，憐愛，深厚  
——無邊無際的慈悲  
無邊無際的愛、榮光、以及永恆、完整、寬廣……

我想，這是被生活逼迫出來的一種“自然神學”，一種“生命哲學”，它跟學理式的、經典式的神學和哲學不同，它源於生活的絕望和苦難，是生命本能所必需的一種盼望，是生命本身所生發出來的一種“幻象”。如果說布林特曼的“盼望神學”是在基督受難的基礎上回應布洛赫“盼望哲學”的挑戰中發展出來的，杜涯的“盼望哲學”或“盼望神學”卻是源於生命本身的質問和呼喊，必須有這個“盼望”人，才能在充滿罪惡與傷痛的世上有尊嚴地生活下去。布萊克這樣的西方詩人，雖然秉承了聖經的“異象”(vision)寫作傳統，在最終的意義上卻是現代人文主義者，是在以他所謂“詩歌天才”(Poetic Genesis)創作出的“異象”(vision，又可譯為“幻象”)場景來暗喻世界的受苦和重生。布萊克有豐富的基督教、希臘-羅馬和北歐異教傳統可資借用，建構《耶路撒冷》這樣的“幻

象長詩”，而杜涯則只能仰望夜空，賦予自然以超自然的溫情，使原本無情的夜空成為一個溫情的“至愛者”，從而使生活帶着一縷可堪承受的希望。在這一點上，我的觀點有些類似於康得以來的自然哲學和神學。人是形而上學的動物，形而上學的衝動根源於他的人性，他必須構造出形而上學來滿足自己的願望，達成安寧。就自然神學的研究來說，近些年也有不少的心理學(尤其兒童心理學)試驗揭示，人類天生傾向於認為世界是有秩序的、設計的，而不是混亂無序的。這能部分地解釋自然神學的起源。跟西方同類傾向的詩歌相比，杜涯的這些詩一方面顯得單薄，更為貼近地面，一方面卻也免除了很多的如今已失卻可信度的具體教條，而更為貼近現代人的精神狀況。

在第三首長詩《天國之城》裏，“城中村”的雜亂生活人們應該不會陌生，這裏的人們大多是由農村來城市發展的農民工、小攤販、雜貨工、青年學生等構成。比如在今天的北京南三環，甚至CBD的邊緣，都少不了這樣的大雜院、棚戶區、平房區。杜涯這裏寫的也許是許昌的城中村，場景是人們所熟悉的。城鄉二元結構使得進城的農民天生處於劣勢，必須靠勤苦工作和省吃儉用來維持生計，更窮的還要揀拾剩衣殘菜來倖存。這裏更多是survival，而不是life。雖然生活如此艱難，可是人們照舊樂此不疲，在此聚集“謀生”。在詩的結尾詩人又提到了星空：

天空中，繁星閃爍，北斗橫斜  
星空繼續着萬年不變的緩慢轉動，無聲  
它將夜夜被下面的這一群勞碌的人群夢見  
他們還會年年夢見金黃的麥田，金黃的天空  
一年年吹在麥田上的金黃的暖風  
以及他們所嚮往、所走向、所佇望的

——天國之城

這幾乎成了詩人的“火祆教”(拜火教)了。在一個無信仰的國度，也許只能如此。可是我感覺到這樣的結尾有些機械和強加，詩

人對人們的悲憫也許是好意，看起來卻更像是多餘的。人們本不覺得自己悲慘，因此也不覺得有被悲憫的必要。在我們這裏，一個人不幸，最多是說自己命不好，遇到糟糕的事，一定是有具體的原因(比如地方官員的欺壓)，並不會歸結到一個抽象的原罪，進而要求一個抽象的救贖。生活誠然悲苦，可是也不乏快樂和幸福，是一種雜陳的“五味”，而不是單純的黑暗。提醒他們有自己的局限，是在循環之中，是可以的，但是要求他們仰望星空，也許是不必的，因為他們有自己的活下去的信念和理由，用不着詩人去悲憫。從寫法技法來說，我覺得詩人要做得有力，不如去直描，而不要抒情，去見證，而不要去吶喊。三首長詩是詩人在寫自己熟悉的生活，敘述的成份居多，有小說的雜筆，間有詩歌的精粹。如果說有不足，是一些敘述過於一般，有些大而化之，有待進一步的“具體化”或個性化。詩歌無須面面俱到，必須四兩撥千斤，以少勝多。在詩歌的語言上，寫得太多就未免囉嗦了。

杜涯這幾年的新作中，就整體的效果而言，我認為優秀的有《高處》、《挖煤工》、《發現》、《星夜曲》、《憂歌》、《第二年》、《漫步》之6、《給母親》等。2008年作詞語試驗的一些詩，雖然在個別詞彙上有表現力，但有時喧賓奪主，整體上難以留下完整的印象。詩人還做了一些句法試驗，如《春柳》中對三字詞或三字句的用法以增加活潑性，這當然是有益的。從少年時代就養成的對於詞語和句式的嚴謹與敏感，使得杜涯在這方面還是比較豐富的。

作為讀者，如果說有不滿足之處，我覺得是在於杜涯的題材和主題比較狹窄，大量的寫鄉村花草樹木、場景人情的詞語顯得重複而單調，缺乏時代感，單首詩個性不足，類同於其他詩(尤其是那些寫各種樹的詩)。由於大多數詩都顯得悲苦，因此讀來欠缺悅感。極少量的愛情詩，也是在追悔中進行，讀來令人悵然若失。在這時記住史蒂文斯在《最高虛構筆記》中所說“它必須有變化”(It Must Change)和“它必須給人悅感”(It Must Give Pleasure)的教誨，也許是有益的。杜涯是我的同齡人，人到中年，世界顯露了它的無動於

290 裹的客觀面貌，也許是一個好事，我們無需再像少年時一樣矯情，按一種idea硬寫出一片天光，而只須圍繞着自己的生活寫開去，包括雜陳的五味，悲喜苦樂摻拌。一定只要愁苦或一定只要喜樂，一定只要黑暗或一定只要光明，或二元的單純對立，已不能符合我們對於生活的切身感受。也許那種生活的渾沌，才更逼近於真實。

(本文第一部分寫於2009年2月，第二部分寫於2014年3月)

《今天》總〇五期

291

## 杜涯詩發微

陳均

《今天》詩人推薦

在當代詩人中，杜涯可能是較為難以談論的一位。這一說法也可能與詩界對於杜涯的一般印象相反。因為，一談起或一想起杜涯的詩，最容易得出的結論或說法的關鍵字多半是自然、浪漫主義、抒情、鄉村……這些概念大致也構成了杜涯在當代詩中的一個隱約形象。大約也是因為這些特點，在自二十世紀八十年代以來的三十餘年的中國新詩中，杜涯雖然沒有曾經佔據顯赫的位置(譬如被稱作某某潮流的領軍人物或代表詩人，或女詩人的代表)，但仍然保有一席之地，比如常常會入選某些詩選或詩系詩典等，也能獲得並保持相當數量的欣賞者，能在公開刊物或民刊上看到她的近作。

但是，讓我們來想像一下這樣的閱讀……當讀到《杜涯詩選》或者是在某個地方讀到幾首杜涯的詩作，粗粗讀罷，便即放下，即便有所感或無所感，再匆匆將之歸於某個譜系和行列了事。現時的詩歌閱讀的一般狀況大抵如是。而到下一次閱讀，又不知是哪年哪月的偶然之事了。

在此次閱讀裏，我關心的是，一位詩人的寫作可以到達什麼程度？他(她)的限度在哪裏？以及他(她)如何或是否有可能去突破這一限度？這其實也是和我對當前的詩歌寫作狀況的理解有關。眾所皆知，時間已至新世紀的第二個十年，二十世紀八十年代開始寫作的詩人，迄今已經有三十年左右的詩歌寫作年齡。三十年為一世，中國社會以及詩歌寫作的狀況也發生了很大的變化。一方面，一些曾經被討論或列入當代新詩史的詩歌和問題，以現在的視點來看，或者暫時消失，或者顯得簡陋乃至錯謬，而另一方面，新詩卻隨時面臨着諸多難以提出或輕易歸類的問題。一時代有一時代的問題，或曰一時代有一時代之神話與“洞穴”。而且，無論是一直在堅持寫作，還是中途離去後又歸來的詩人，如今仍堅持寫作，以及自認為

292 有所變化和進境的，亦不在少數。那麼，這些詩人、這些詩歌，真的能如其所願，百尺竿頭，尚能更進一步麼？

在這一思考背景下，杜涯則是一個較為理想的考察對象，因她可以代表某一類詩人——如果詩人亦如學者、政治家一般，用“刺蝟與狐狸”來比喻，分為兩種類型，有些詩人應是如狐狸，能夠靈巧地探測時代、現實的變化，及時引領或追隨時代潮流和詩歌潮流，並獲得自己的位置。而另一些詩人則是如刺蝟，對潮流的變化往往比較“遲鈍”，更多地關注或固執於自己的寫法。當然，這也是某種粗略劃分，實際情況仍然是千差萬別。

如以這兩大類型而論，杜涯無疑是屬於“刺蝟”型的，因此我們可以看到，即使詩歌在每一階段發生了一些或大或小的變化，有着不同的風尚，有着各種各樣的真偽話題，杜涯仍然在寫那些在旁人看來似乎是風格統一或相似的詩歌。而且，在為數不少但略為零散的關於杜涯詩歌的評論裏，所關心及聚焦的依然是那幾個元素。難道真是如此麼？

人們對於杜涯的第一印象是“抒情”。抒情之說，以及抒情在當代詩中的變化，人們已非常熟稔。譬如八十年代為抒情的年代，至九十年代，敘事取代抒情，成為“九十年代詩歌”的新貢獻與新潮流，但引領這一潮流者，也將敘事稱作是“亞敘事”，是“另一種抒情方式”，或者將敘事當作是詩歌實現戲劇化的一種手段。而至新世紀，敘事、抒情皆混而為一，似乎也無多少區分了。

杜涯的詩帶有明顯的八十年代的標識，因此時不僅是杜涯寫詩之始，而且她所秉承的風格，確實也是八十年代詩歌中曾經比較流行或被較多閱讀的一種詩歌類型，即俄蘇抒情詩的風格。八十年代之時，從普希金、萊蒙托夫等黃金時代詩人到帕斯捷爾納克、阿赫瑪托娃、曼捷斯塔姆、茨維塔耶娃等白銀時代詩人，都曾在中國大陸得到廣泛但並不完全的閱讀，某些名詩名句也被當做詩歌金句或模式，在彼時的詩歌中出現，影響了一時詩風。杜涯的寫作的開始及發展，也應是在這一背景之下。但在中國大陸詩界，這一影響隨即便被英美現代主義所取代，艾略特、葉芝、奧登、拉金等逐漸成

為新神，中國詩歌的風景也為之一變。

293

但杜涯的詩，從其風格和寫作方式來看，卻是較少變化，仍是俄蘇式的抒情風格的延續。此大約便是杜涯的詩給人留下“抒情”風格的主要原因。

抒情之後，更進一層的第二印象便是“境界”。李建春的一篇評論的題目便是“由抒情而來的境界”，這即深入到杜涯詩的第二層，也即杜涯所操持的這種寫作方式——在英美現代主義的信徒看來，在詩歌語言的地方似乎並沒有造成“事件”——大概在境界上會有所作為吧。

境界之說，自王國維《人間詞話》的標舉之後，已是中國藝術的一個重要美學範疇，但是用於新詩，卻是較少。據我推想，一則是因為近三十年來，中國先鋒詩人們忙於追逐和實踐“語言的搏鬥”、追逐和實踐詩歌的有效性，無暇或尚無能力兼顧境界之說，一則是境界之判斷亦是人言各殊，你以為是境界高超，他卻視之為狗皮。燕雀與鴻鵠本來眼界就不同，評判起來更是無法相同或構成有效的對話。

但杜涯的詩卻較容易使用“境界”這一視角，大約是因為杜涯詩中非常鮮明的“自然”元素。“自然”可以分為兩個層面，一個是杜涯詩歌中的風景，也即杜涯的寫作主題大多是自然景物，要麼是一個沉浸於自然界的詩人的抒情和描述，要麼是對於某一自然場景的追憶，詩裏詩外皆是自然，這亦是杜涯詩的一個突出特徵；另一是杜涯詩歌的寫法，也即是自然而然寫來，也即在使用語言時，並不是有意在語詞與語詞之間，通過某些手段，製造某些效果，如反諷，如斷裂等。譬如有些詩人的寫作抱負，是在字與字、詞與詞之間，“創造”自己的詩歌語法，也因此被認為“晦澀”。杜涯的詩歌卻不是如此，或者並不關心此種寫作方式，其轉換大多是在詩的整體上(如段落與段落、句群與句群之間的轉換)。因此給人留下的印象便是自然流暢。

“自然”在中國傳統詩論中，即是較為高級的審美範疇，常常被用來描述陶淵明這樣的頂級詩人。也即，杜涯詩歌的這種“自

294 然”特徵，也會被理解或解讀為“境界”的表徵。事實上，在一些具體的評論文章中，杜涯詩中的一些主題也被當做境界之說的例子。但是，“抒情”、“境界”之後還有何物？事實上，這兩個描述的範疇(或者再加上“苦難”)雖然可以去勾勒杜涯詩歌的大致印象，但並不足以顯露杜涯詩的個人形象，或杜涯之為杜涯的獨特之處。因抒情即使不是俄蘇亦可英美或反抒情，境界亦是條條大道通羅馬。使得杜涯詩歌呈現出以上特徵的，必定是杜涯詩中更深一層的事物，也即是使得杜涯成為杜涯，使得杜涯詩成為杜涯詩的事物。

在此，我試圖提出蘊藏於杜涯詩中的第三層，即杜涯詩所處理個人與事物之間關係的方式，亦可命名為杜涯詩中的“心學”。此心學非同於中國思想史上的陽明心學等範疇(也不應混同)，但是涉及到“心”之學，即處理人與物之關係全在一心。

從表面上看，杜涯的寫作是三十年一貫，處理的事物無非是自然，不管是鄉村還是城市，不管是自然景觀抑或人工景觀，亦不管是草木還是宇宙，總而言之……是自然界的事物。而且多半是以抒情、沉思、追憶、遐想等方式。但是我注意到，在處理相似對象之時，隨着時間的更替，作者的處理方式亦是漸進式的，也即一層一層深入到所描述的事物更深的部分。

杜涯這一詩歌寫作方式的意義，不在於她在中國詩壇的風景中是別具一樣或聊備一格，而在於她的韌性和努力，在相同或相似的事物中探索着人之限度，而這一切往往是借助於她逐漸形成並加深的信念，或者說，心之力量愈強大，她所籠罩的事物亦會更寬廣，她在事物和世界中打開的意義亦會更深。

如果僅言於此，大約還脫不了“技進乎道”之類的描述。也即，從時間上，杜涯詩歌經歷了三重進階，因而使其詩之意義更能深入一層，並形成個人的獨特調子。從空間上亦是如此，在杜涯的詩中，此三個層面亦可是共時的、只有轉換的、錯落有致的。如《花家地的秋天》一詩。此詩寫於2012年11月15日，應是對多年前的北京生活的追憶。

在透明的光中，新建的樓群默立成冥想  
一棵銀杏樹在街頭成為眾人的風景  
街旁的超市安詳、溫和，如天使的面容  
它出售蛋糕、米麪、奶粉，和神的甜蜜禮物  
商家在喜悅中數着鈔票。每到傍晚  
銀杏和白楊的葉片在路上沙啦啦打轉  
西邊的天空橫亘着遼闊的嫣紅，像一道  
傷口。一個地方，壯麗，召喚迷途者歸去

一個又一個的白天連着，居民樓飄着橘子味的生活  
公車打着滿足的哈欠，運送着日常、善意  
美術學院的學生們在樓窗處晾曬着彩色衣服  
星期天他們湧到街上，和一群頭戴黃帽的  
民工擦肩而過，一個修理自行車的微笑地望着  
並未停下手中的活計，路旁的中年賣報人小跑着  
去追趕被風吹走的報紙，而收廢品的河南人  
則坐在板車上開始享用寒磣的午餐。有時

前兩節是一種常見的杜涯式的抒情筆調，這些風景與事物的聚合是在一種回憶的寧靜(或許還有喜悅)中鋪展開的。此亦是一個“小地方”的日常生活與歷史。而第三節則是筆調一轉，相當於禪宗之“下一轉語”：

我想像重新回到花家地，回到那樣一種  
存在，生活：它包含玫瑰，暗物質，光，陰影  
引領悲苦、歡樂，生者和已逝者的心靈  
以及膽怯、卑微、細小，未知和不可名狀之物  
它指向黎明、認知、終極、抵達和蘇醒  
它接納無名、短暫、有限，最終朝向永恆  
回到花家地，回到它的呼吸、呈現、完整  
並問候純粹的晨星、朝霞、樹叢

此節節奏與氣息由舒緩轉為急促(但是後二句又由急促漸轉為舒緩)，此即是作者在空間中的轉換，即從第一層的抒情空間轉至第二層的意識空間，風景亦為之一變，從具象變為抽象，而表達作者所急於述說的悲憫情懷。或者說，此節代表作者意欲達至之“思想的境界”，也即由生活之風景至思想之風景。然而，這一轉換又當如何呢？

在遠處，花家地的秋天日益清晰  
樹木的金黃光影在地上拉長  
樓群和站牌溫存而可信賴地聳立  
秋風相認了證明，在一切之上延展  
一隻深情的手將萬物的哀傷托起  
還給高處的無限，蔚藍

第四節的節奏又被拉長，似乎回到前兩節之慣常調子。詩中所述之事物亦又一變。但“似即似，是則不是”。此節是此詩的最後一部分，寄託着解決前三節之矛盾的重任，也即日常風景與個人風景的關係，靈與肉、日常生活與精神生活、現實與理想之衝突，事實上亦是永恆之主題。在杜涯詩中，在第三節，這些對立之物已被並置並包容，但至第四節，“秋風相認了證明”，萬物是以“相認”之方式並“可信賴”的存在。因此，第四節對第三節又“下一轉語”，也即又上出一層。因此，此詩之篇幅雖僅四節，體量較小，但從中呈現的世界乃大。且一層一層遞進，婉轉之致，可見作者內心之風景。

由杜涯再回到如今之中國詩壇，儘管諸多詩人各展其能，或借助翻譯，或借助智能，或來一場“變形記”，很辛苦地“與時逐”，並以之避免時時襲來的“死於荒野”之運命，但其所能達到的程度，或者能否突破自己的限度，尚未可知。此時，不妨，對照一下杜涯“刺蝟”般的努力，以及獨自實踐的另一種可能。

2014·4，於北京

## 杜涯論

小海

引言

杜涯是在黑暗中寫作的一位詩人，因為她的寫作常常像是幽暗的世界裏閃爍的星火，那樣幽微、孤絕，但又隱隱發散着一種凜然的浩瀚之氣。“2002年秋天，我看到了宇宙的黑暗。早在1999年秋天，我看到了物質的最終崩解和消失，我感到心中的某種東西在轟隆轟隆地坍塌：我所信任的大自然，我一直相信那永恆不變的永不會消失的大自然，原來終有一天是要消失的，不存在的。”她的詩歌總是從具體的事物、身邊卑微的事物出發，但僅僅是出發，然後她就引入了自己對人類生存意義的追問，展現塵世精華的、緘默不語的挽歌世界與無法擺脫的終極困惑，這些追問、沉默與困惑“如影隨行”般糾纏於她的筆底，寄寓着她對宇宙人生的重新思考——或具體、或抽象，但都引入到一個自恰的抒情體系中來，努力在碎片化的後現代語境中重溫新古典主義的藝術之夢。

“傷逝的閱讀與默想”——典雅而有國土之風

在詩人當中，有一種文字為我們所信賴，不僅如此，我們對她的寫作還總是滿懷期盼，這樣的詩人很少見，杜涯算一個。

從詩歌主題、風骨到精神的繼承性上來看，杜涯詩歌中重要的取法對象是中國古典詩歌。她的詩中規中矩，是“一言以蔽之，詩無邪”的當代注腳。她的詩歌中同時兼具中原地理文化的影響，其抒情性又是與《詩經》以降的中國古典詩歌抒情傳統是一脈相承的。杜涯的詩歌質樸、典雅、宏闊，有國土之風。

在北國，風從高大的楊樹上吹過  
 枝頭上悄悄長出的嫩芽像數不清的風鈴  
 像春天的思念的眼睛  
 樹林中，泥土散發出潮濕的芬芳  
 而紫色的小花已遍開在路旁，像往事一樣  
 在北國，陽光照着道路像漫長的寂寞  
 你可以在上午走進寂靜的村莊  
 風也從每一座庭院的上空吹過  
 你會看到榆樹、槐樹、孩子和老人  
 遊鄉人的聲音穿過街面像憂鬱的歌  
 你也會遇到一片墓園或一片打麥場  
 在夏天到來之前這裏會一直寂靜、空曠  
 而田野上已滾起了綠色的麥浪  
 那上面的陽光使你不敢睜眼  
 放蜂人載着蜂箱沿麥浪遠去  
 他身後是漸行漸遠的春天  
 在北國，風從盛開的杏樹上吹過  
 花瓣飄落像雨點，像春天無聲的訴說

——《在北國》

我記得那是在三月，一個晴朗的  
 上午，有一些野花已在  
 路邊開放，有一些候鳥  
 已經飛來了

田野上刮着風。我和父親  
 出門遠行。我們走在路上  
 那一年我是五歲，田野上  
 刮着風

我牽着父親的手，我們走上了一段  
 栽着一些楊樹 和小灌木的  
 漫長的斜坡。我們沿着大路  
 向着坡頂緩慢地 走

我聽到 一種聲音 自北面  
 而來，漸漸地  
 逼近了樹木  
 這時我聽到了旗幡在風中

忽啦啦擺動的聲音  
 接着 坡頂上似乎有人“啊啊”地  
 喊了兩聲，又喊了兩聲，喊聲裏帶着  
 無人回應的悲泣

那個上午，有一些候鳥  
 飛來了，田野上刮着  
 明亮的風。斜坡上  
 只有我和父親

我吃驚地望着空無一人的坡頂，心中充滿  
 莫名的傷感 和 恐懼  
 那一年我是五歲，我不知道那是  
 春天的聲音，也不知道，春天的聲音和死亡

有着某種神秘的聯繫  
 我感到父親也聽到了那種聲音  
 我感到他緊緊地拽緊了我的手  
 我們向着坡頂沉默地 走

忽啦啦地擺動着，“啊啊”地  
悠長地喊着，帶着無人回應的  
悲泣，許多年，令我  
邁不動腳步

後來我回過頭，想看看是否真的  
有一面旗幡，是否真的有一個人在  
輕輕地悲泣地呼喊  
這時我發現，我們已走下了斜坡

——《春天的聲音》

她寫山川、草木、村落，大地上的飛禽走獸，人與大千世界的普遍聯繫及其脆弱性和漂泊意識，讓人覺得如此親切，有點像《國風》中召南、衛風的現代版，清新、明亮、自然、雋永；而另一些抒寫個人愛情、命運、時序推演的哀怨詩章，對天、地、人這些永恆命題以及古老生命價值的追問，人在不可抗爭命運面前的迷茫與惶恐，以及對現實的關切、對眾生的哀湣、對命運的擔當上，都可以追溯到屈子《天問》、蔡文姬《悲憤詩》、杜工部《旅夜書懷》《秋興》，以及李清照南渡後的詞風那裏，何其相似，可謂入其堂奧，是接續傳統詩歌精神的寫作。

在抒情與敍事的結合上，杜涯找到了個人的獨到方式，或者說是個人密碼。她有很強的把握能力和平衡感，往往從具體可感的事物出發，引導自發吟唱的因素和蓬勃的詩情進入可控的領域，最終完成轉換，而指向終極問題或虛無，並在歷史的山梁上獲得廣闊、綿長的迴響。這是一位成熟詩人的標誌。和古人稍有不同的是，只要看她的詩歌標題就不難發現，她的詩大多數是詠物詩。同時，我們又不難發現，她的抒情是明晰的而不是混濁的，是平實的而不是輕巧的，這對一個詩人的綜合才能是真正的考驗。杜涯的詩歌又是現代的，她的歷史意識是當下的，即時性的，不是預設的、強加的，從普遍原理出發的，她追問的是人在現世的荒誕感。她的人生

似乎被壓縮了，她看出讓春天萬物復蘇、欣欣向榮的動力，也是令秋日無邊落木蕭蕭飄零的原因，似乎太多宇宙和人生的秘密已被她識破。比如出現在她詩歌中的死亡主題，筆者的理解，她告訴別人的是，死亡我們誰也沒有經歷過，所以並不可怕，就像腳下的一處無底深淵，只是它不可預料，而我們只不過是習慣於用過去的經驗來構築對未來的希望。

杜涯的詩風自然、俊朗、清婉，她不借助炫人眼目的詞語和實驗技巧，她只要依託於對那方熟悉的山岡和田野的記憶、以及對流逝生活的回顧即可，似乎這些已足以構成她的全部詩歌資源。杜涯只需要從最基本的詩歌元素下手，在稍顯狹窄和單一的題材上，就能迸發出如此巨大的詩歌才能，就能從簡樸自然中蘊藏和生發出這樣多的變化，在處理一首詩時抒情和敍事又能夠結合得恰到好處，節制而有張力，詩藝上日臻爐火純青，同時也符合“樂而不淫，哀而不傷”的中庸之道與傳統美學原則。她的詩歌中裹挾着中國古典詩歌精萃的神韻和餘緒，讓我們領略到新古典主義詩歌寫作的風采。

當然，關於詩歌的純粹形態，我們又能知道多少，又如何確保其可靠性，恐怕不會比處於創作實踐中的詩人自己更為清楚：“我對敍事詩的掌握可能要歸功於我早年的詩歌薰陶。從兩歲有記憶起，我母親就經常念誦民間歌謠和經傳給我聽，它們多是敍事的。後來又接觸古典詩歌(我應該感謝恩師陳發現先生，是他最初將我引入古典詩歌的)，《詩經》的《七月》、‘樂府’的《焦仲卿妻》及杜甫的詩歌等，都是我當時熟讀熟背的。它們可能起到了潛移默化的作用。”

因為杜涯對中國詩歌中傳統敍事與抒情結合的方式以及語言基因的研究是綜合了個人的觀察、體悟的，在不自覺中作了符號化動態意義的對應處理；同時，這份古雅與清麗，也突顯了在對歷史語境消解時的對位效果。當我們在考察當代詩歌的時候，不難看出，通常，當代詩人“生成”一首詩的過程是倉促的、盲從的，跳躍的、即時的，或者是暫態性的、消耗性的，而杜涯的詩歌是緩慢、沉潛的，遼闊的、在大地上匍匐的，或者總是目光向上，指向

302 終極意義上的，永遠在詢問自己，永遠指向終極問題的。問題來到心中，但無法解答。“為了什麼我要來到這群山”（《秋唱》），“是誰帶來了這場愛情”（《秋天》），“山岡是什麼”（《冬天的柿樹》），“我恐懼於什麼”（《冬夜歌》），“什麼能打破這漫長的沉寂”（《寂靜》），其中有自問、反問，有追問、詰問，從屈原的《天問》用振聾發聵的一百七十三個發問開始，就已經將可貴的質疑精神引入了中國詩歌。對“發問”的力量我們不陌生，在張若虛《春江花月夜》“江畔何人初見月？江月何年初照人？人生代代無窮已，江月年年望相似。不知江月待何人，但見長江送流水”中有，甚至在蘇軾的《臨江仙》中“長恨此身非我有，何時忘卻營營？夜闌風靜縠紋平。小舟從此逝，江海寄餘生”也有，這種種發問，攜帶着古風古意，馭風凌空，氣脈相通。將傳統的、屈原式的從人世法則回到自然法則的天問，融匯到她的現實世界和詩歌天地中，旁若無人的追問，排比的鋪陳，自我的對答，生死的恍惚，從情思到哲思的昇華等等，一樣的馥郁其心，憂懷為文；木葉蕭蕭，氣象高遠。杜涯的寫作是向悠久而偉大的詩歌傳統致敬的一種最好的方式。

講杜涯的詩有國土之風，並不意味着她的寫作僅僅是縱的繼承，在“睜眼看世界”已百年的當下，中國詩人接受西方詩歌影響是顯性的，也是任何一位中國詩人都無法回避的。杜涯自己在《傷逝的閱讀與默想》一文中坦陳：“我早年最愛的詩人是葉賽寧，後來接觸到荷爾德林的詩歌後，便不可遏制地熱愛上了荷爾德林。當然，我並沒有‘拋棄’葉賽寧，二者在我這裏的區別是：葉賽寧是青春期的最愛，而荷爾德林則是一生的摯愛。”她所師法的是歐美浪漫主義和現代主義範疇的經典詩人。通讀她的詩歌就能感受到，她從華茲華斯《抒情歌謠集》和《序曲》對大自然的崇信到荷爾德林在充滿勞績、但人卻詩意地棲居於大地的命運之旅中得到的啟示，她對“對一切生物的愛和惻隱之心而創造出來的一個器官”（高爾基對葉賽寧的評價）和作為“一個最純粹的俄羅斯詩人”（葉夫圖申科對葉賽寧的評價）的葉賽寧以及他對俄羅斯童話、歌謠、哀歌的

創造性改造，對她精神氣質所帶來的積極影響。這是另一種源頭性的探尋，使得她的詩歌中也就飽含和蘊藏了無限精神遊歷的浪漫主義精粹和追索理想世界的現代主義的人文情懷。

### “心靈照亮的惟一光亮”——擦亮漢語言的寫作

大多數詩人並沒有意識到，之所以不能發出自己的聲音，是因為沒有自己的語言，其面目就是模糊不清的。不能找到自己的面孔與方式，語言就履行不了對自己的忠實和對詩歌本身的承諾，處於語言的流放狀態。許多詩人可能用了十年二十年在研習語言，雖然也成天和詩歌“廝混”在一起，在他們摸索自己的聲音之時很容易就妥協了，貌似也有一些成功的“悄悄話”在一兩首中閃現，但在總體語言的把握上卻落空了，依然處於成長之痛中。正如雅斯貝爾斯所說：未被照亮的種種現實就遮蔽在習慣用語之下。

杜涯的詩歌語言不是高蹈凌虛的文字遊戲，無病呻吟的，鈍化的，她不追求無效的語言魔方效應，或者近似病理學案例的囁語。她的語言高度明晰，數字般的精準、透析，不混濁、不依賴於自相內耗的所謂言語張力。這種語言品質基於對詩歌純粹形式的把握、運用、信任、迷戀。雖然二十世紀的語言哲學家已經紛紛宣告了語言與現實之間並不存在必然性聯繫。甚至有神秘哲學家認為語言的產生先於天地萬物。但好的詩人，依然在架設語言與現實之間的可靠橋樑，他們身上有擦亮語言、淨化語言的神奇能力，他們讓那些被無限衍義模糊與糟蹋了的、甚至已磨滅了的語言重新煥發出生機。

讀杜涯的詩歌，我們能夠感受到那種慕古追遠的語言風範，從容、典雅、純正、澄澈。她的詩歌幾乎啟動了我們對古老詩歌傳統的記憶——甚至時間的記憶。在《古詩十九首》中有“青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。”“回風動地起，秋草萋已綠。四時更變化，歲暮一何速！”在屈原《離騷》中有“日月忽其不淹兮，春與秋其代序；惟草木之零落兮，恐美人之遲暮”；在阮籍《詠懷詩》中有“人生若塵露，無道邈悠悠”、“孤

304 鴻號外野，翔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。”如此等等。

筆者記得，從小學生時代開始，老師都要求孩子們備上漢語字典和成語詞典，眾多成語都來源於中國人耳熟能詳的經典中的典故，是中國文化精華的濃縮。但同時，這些語言又是固化了的，甚至有着文化墓碑的意義。既要入乎其中又能出乎其外，從那個強大的語言系統中跳將出來，形成自家的語言面貌，並且有所生發和創造，尤其不易。看得出，杜涯在對古典詩詞的精研方面是下了很大的功夫的。處理不好會食古不化，消化不良(食古不化與食西不化表現形式其實是一樣的)，寫詩這一行為，或者說詩人就有可能淪為一個小規模的古典詩詞知識產業流水線上的操作工。筆者記得報紙上曾宣傳過一種有趣的填詞軟體，只要將古代詩詞中的那些最常用的片語選出來，輸入電腦後，程式軟體在隨意組合後就會自動生成(“創作”)出一首新詞。其實這也有點像當年胡適曾嘲笑過的一則例子。在《文學改良芻議》中，胡適指名批評胡先驥先生的一首詞是爛調套語(這是當時文言與白話之爭的一場筆墨官司)。原文如下：

“五曰務去爛調套語 今之學者，胸中記得幾個文學的套語，便稱詩人。其所為詩文處處是陳言爛調，‘蹉跎’‘身世’‘寥落’‘飄零’‘蟲沙’，‘寒窗’‘斜陽’‘芳草’‘春闌’‘愁魂’‘歸夢’‘鶯啼’‘孤影’，‘雁字’‘玉樓’‘錦字’‘殘更’——之類，累累不絕，最可憎厭。其流弊所至，遂令國中生出許多似是而非，貌似而實非之詩文。今試舉吾友胡先驥先生一詞以證之：

熒熒夜燈如豆，映幢幢孤影，凌亂無據。翡翠衾寒，鴛鴦瓦冷，禁得秋宵幾度？麼弦漫語，早丁字簾前，繁霜飛舞。嫋嫋餘音，片時猶繞柱。

此詞驟觀之，覺字字句句皆詞也，其實僅一大堆陳套語耳。‘翡翠衾’‘鴛鴦瓦’，用之白香山《長恨歌》則可，以其所言乃帝王之衾之瓦也。‘丁字簾’‘麼弦’，皆套語也。此詞在美國所作，其夜燈決不‘熒熒如豆’，其居室尤無‘柱’可繞也；至於

‘繁霜飛舞’，則更不成話矣。誰曾見繁霜之‘飛舞’耶？

305

吾所謂‘務去爛調套語者’別無他法，惟在人人以其耳目所親見親聞所親身閱歷之物，一一自己鑄詞以形容描寫之；但求其不失真，但求能達其狀物寫意之目的，即是工夫。其用爛調套語者，皆懶惰不肯自己鑄詞狀物者也。”

《今天》詩人推薦

胡適批評了一種作詩的語言範式。如何做到“我手寫我心”，而語言形式上又能推陳出新？這是幾乎所有詩人縈繞於心的問題。語言如何保鮮？詞典不是冰箱，語言也會有類似經濟學的“邊際效應”(英文名稱：Marginal utility)。每一次言說，不是使得語言得以更新而是衰減和意義貶值，使用頻率越高反而越難以打動人心，就是說量的增加不會帶來質的變化，最後反而讓人麻木甚至憎惡。無效的重複運用，語言經過磨損、消耗以及意義的稀釋，會令讀者疲憊不堪。在這樣的情況下，胡適所指出的這些詞語或者片語似乎已不指涉任何對象，作為符號也不具任何意義，成為一種存在的僵化的結構式，更談不上是一種及物的生命形式。

杜涯在繼承傳統與創新語言風格的探索上，本着慎終追遠的態度，她用自己傑出的能力喚醒了或者說擦亮了我們耳熟能詳的古典詩詞中那些具有“根”性意義的詞語。

詩人的書寫借助了這些在她詩歌中反復出現的“根”性的詞語，有關於時歲的，如童年、回憶、傷逝，有關於節氣的，如春天、秋天，有關於自然的，如田園、山嶺、河流，逐一展開和上升到對世界本身的沉思冥想。詩人用深邃的思考，重新確立我們對此間此世的“常識”，這些基本詞語在詩歌中的反復吟詠，一方面是基於“修辭立其誠”，另一方面無論是從所指還是能指意義上告訴讀者，這些“根”性詞語的穩固性結構及其典雅、明澈、從容、蘊藉的內在詩性。

古往今來的中國人一向敬惜字紙，認為印成書的必定是聖人聖言，但在今天，附着於書籍之上的神奇光環早已褪色、消失。究其原因，筆者認為並不僅僅是詞與物的脫節，命名與被命名指稱關係

306 的不相應上，關鍵是建立在“修辭立其誠”基礎之上的整個價值體系的崩潰所造成的，禮崩樂壞，世風日下，言與行關係上的嚴重脫節才導致了詞與物關係上的不“回應”甚至相背離而造成的永久性損害，而且這種損害幾乎是不可逆轉的。雖然不能說是由於同樣的理由，人們產生了對詩歌語言的質疑和重新審視，但肯定的是基於對當代詩歌中分崩離析的那些價值的重估。如何在詩歌中修復和保持語言的新鮮度？索緒爾就曾提出詞(名)與事物(實)之間的等系值不是自然生成的，而是由人賦予的。杜涯的詩歌用恰如其分的言說，適用與有效性的建立，實現了言說者與傾聽者的對接，可以說，她用最乾淨、最簡潔的美學原則在努力重塑讀者對詩歌語言的信任。

現代漢語不能說是已經成熟的語言，甚至世界上任何一種語言都一樣，只要還在不斷使用的過程中，就不可能一成不變，就是活性的、可塑的。在現當代中國，有一整套主流意識形態語言似乎是穩固的，具備公共性質的，其實是一種被迫的、僵化的語言系統，而詩歌的語言恰好對此形成了最好的消解，詩人賦予語言的詞性新的意義，讓語言具有生發性。現代漢語依然是一種成長中的語言。漢語是古老的，漢語中的一個詞語常常可以上溯幾千年；漢語又是常新的，在使用過程中不斷被創造。詩歌語言的有效性同樣涉及的是語言在詩人創造中的位置，是普遍的、失靈的語言還是心靈的、具體的語言？是回到表情達意原初意義的、是有數學入股精準的特殊的語言，還是惰性的、集體的語言？這些是常常糾纏於詩人們具體創作中的一些問題。好在生命之樹常青，活的語言是蘊藏於詩人生命之中的，真正的詩人是以其氣血精魂維繫語言之命脈的，讓語言呈現出的是一種心靈的狀態。

杜涯近期詩歌有一些沿用古代詩詞中的生僻之詞或是自創的帶有古雅意味的語用片語，如“雲霓的遠山裏有着幾多的磐念”、“柳樹溫垂了”、“星辰與星辰間的空勞，永暗，掙年”、“萬里細絲正落進垂默寂迷的夜地”、“歲月的含傷相望於蒼翠的綿延”、“誰是青風的棉馬”、“我何年不再有千山望斷的永傷……”其間還夾雜有一種斬釘截鐵的新句式如：“它青春，玉心，

所思：在雪山”，“我心不白，不悅，不化鴻”等。一些詞語“溫垂”、“空勞”等是新穎而韻味的，為詩歌增色；雖然我對“磐念”、“永暗”、“掙年”、“棉馬”等這組詞尚持一點保留態度，因為有生搬硬造之嫌。但我很讚賞“我心不白，不悅，不化鴻”等既古又新的句式在詩歌中的巧妙化用，貼切、生動、神奇、雋永。

路德維希·維特根斯坦在他的《邏輯哲學論》中談到，我們的世界的界限就是我們語言的界限。我們不能用言語表達的事物就是不存在的。《聖經》告訴我們，上帝是通過語言使得混沌大開的。在《創世紀》的第一章，上帝通過語言創造了世界：“上帝說，要有光——”，於是有了光；上帝說男人和女人，於是有了男人，之後又創造了女人，這便是最初的亞當和夏娃。創世的故事就告訴我們，從世界的形成來說，語言具有無中生有的神奇能力，人類也由語言的建立而獲得了秩序。到了近現代，人們對語言本身的能力卻莫衷一是。本雅明則認為沒有一種語言能把世界上所有意義表達/建構出來；德里達認為文本之外別無他物。而對荷爾德林的詩歌有獨特見解並作專章闡述的海德格爾，則絲毫也不懷疑語言是存在之家。

對於真正的創造者來說，是對上帝無中生有或者類似盤古開天闢地那樣偉大創造的摹仿，在這個意義上，一切的創造者都是宇宙的孤兒。康得說：“一個世界的存有的終極目的即創造本身的終極目的。”“終極目的是這樣一種目的，它不需要任何別的東西作為它的可能性的條件。”語言是創造者之家。在作為詩人的杜涯這裏，語言是人類對抗黑暗和死亡的方式，也是洞徹千古黑暗的光亮，“對於一個詩人來說，‘詩歌寫作’幾乎是能將其心靈照亮的唯一光亮，‘詩歌’，是一個詩人對抗內心黑暗的工具，也是對抗必將到來的死亡的一種方式。詩歌是對於死亡的對抗，詩歌更是對於黑暗的對抗。”在此，筆者並不想將杜涯的這段話延展到社會學或者政治學領域，單從語言上來看，她的詩歌始終像是從未來投射過來的一束強光，燭照歷史，召喚人們走出過去，作為一種超越的力量而為人所感知，也作為詩歌一種本質的召喚而存在。

杜涯即是這樣的一位詩人，那種生存的實在感，在詩歌中自

308 然生成語言的及物能力，使得她的詩歌也是對讀者一次有效喚醒，因為它觸及到的是靈魂。杜涯的詩歌寫作是為了在渾渾噩噩的日常生活中不斷喚醒自我，或者說是在不斷地返回，返回澄明的山水，返回柔軟的自然，返回詩歌出發的起點，這種努力甚至是一種決絕的抗爭，也是挽言和重生。無論是《桃花》《春天的聲音》中的死亡和送葬的“春喪”之痛，還是《在北國》《無限》等詩中遠方的群山、夜晚的星辰、寂寥的江河，作為啟示錄意義回歸到我們的生命中，每個不圓滿的生命都能從中得到救贖。她詩歌中的自然、歷史、宇宙、時間等等是作為一種秩序來言說的，一切人間的傷痛、甚至死亡都可以在這個秩序中撫慰、折衝、消解，死亡也孕育着生、成就着生，她在追問“為何年年來到人間”時，其實內心是有答案的，自有她認可的一種自然與生命的語言倫理存在，遠逝的消亡的東西依然在激勵着新生，活着死去都不用說謝謝。可以說，她用自己的詩歌語言探索了宇宙和自然的秩序以及個體生命的完滿人性。

#### “音樂上的節奏和悅耳”——重塑詩歌音樂性的努力

康得在《判斷力批判》一書中指出：“如果所關注的是魅力和內心的激動，我將在詩藝的後面放置這樣一種藝術，它在語言中最靠近詩藝，因而也能很自然地與詩藝結合起來，這就是音調的藝術。——惟有音調的藝術是自身獨立地以其全部堅定性、也就是作為激情的語言而進行着這種音調變化，因而根據聯想法則普遍地傳達着與此自然結合在一起的審美理念的，但由於那些審美理念不是概念和確定的觀念，所以把這些感覺複合起來的那個形式(和聲和旋律)僅僅是代替語言的形式，而用於通過諸感覺的一種合乎比例的搭配(這種搭配由於在這些音調方面是基於在同一時間內、就諸音調同時或前後相繼地被結合而言的空氣振動的數目關係上，所以能在數學上被歸入某種規則)，來按照在樂曲中構成主導激情的某種主題而表達出對一種不可名狀的觀念豐富性的關聯整體的審美理念。”我們習慣於從詩歌去辨識詩人，從詩人整體風格去把握，也甚至從具

體的一組詩、一首詩，辨識度最高的往往是詩歌的音調、語感、句式和內在的韻律、氣質。從杜涯寫於1993年的《秋天》以及其後的《桃花》、《春天的聲音》等詩開始，她找到並完善了自己獨特的聲音，壓抑在她心底的“石頭”開花了，彷彿一種重逢的“命運”開始吟唱。《秋天》的起始句：“是誰帶來了這場愛情？”表達的是生命、家園以及傷逝的一曲挽歌。“這座城市看起來像個破敗的花園”，她在詩中喊出一個個遺忘的地名：比如：“春天”、“栗樹”、“山岡”，或者“風”、“流逝”，也不止於“街頭有一車車的黃花被人買走”，雖然她在詩中說“但這些都不是”，其實都是“愛情”那命運的符號。而十年後，她的《無限》起調更低，更加從容、舒緩、低沉，類似長調的前奏，這是一個詩人對自身手藝的足夠自信才可以做得到的：

我曾經去過一些地方  
我見過青螺一樣的島嶼  
東海上如同銀色玻璃的月光，後來我  
看到大海在正午的陽光下茫茫流淌

一個好的詩人，有時候彷彿一首詩就寫盡了她一生的詩，這是由她的基調，比如吟唱性決定的，就像我們所聽到的蒙古長調或新疆木卡姆主題調，那個強大的或隱或顯的主旋律，在其中發揮着引領作用，有時細若遊絲卻不絕如縷，有時是它的變調，一直在掌控着，彷彿進入了關涉人類終極命運的一個強大的氣場之中，總是讓我們不能自抑。杜涯的詩歌中有一種當代詩歌中少見的內在韻律——緩緩升起、延綿起伏的音樂之美。幾乎所有她的詩歌題目都像音樂的主題曲，除了直接標識的如《月光曲》《十二月重唱》《短歌》《午後的吉他曲》《琴歌》《北方安魂曲》等外，還有大量的長歌短調，比如《對一個夢境的陳述》《再也沒有人能告訴我南方》《樹林或童年的陽光》《深藍的冬天》《樹林中》《苦棟花紫星星般——》《為一對老夫婦而作》《一個名字：花好月圓》《歲末為病中的母親而作》等等。

杜涯在談及詩歌中的聲音與音樂性時說：“我在詩歌上喜歡冷靜舒緩地啟動，然後逐漸鋪陳和展開，而雙音節詞是比較適合這樣的方式的。比之單音節詞，雙音節詞有流程和結構上的延伸和到位，還有音樂上的節奏和悅耳，同時能使音調降下來，使語速和詩歌速度慢下來。譬如‘冬’和‘冬天’，後者要比前者的音調低，語速慢。我偏愛雙音節詞，是與我選擇的音調和語速有關的。”

在《無限》這首詩中，詩句若低緩、深沉的大提琴從背景中突起、展開：

我曾經去過一些地方  
我見過青螺一樣的島嶼  
東海上如同銀色玻璃的月光，後來我  
看到大海在正午的陽光下茫茫流淌

然後，詩人轉入自然的生老死滅、原始神話，也有夢境、悲憫、掙扎和認命。音樂似乎進入到對個體也是對人類共同命運的辨認和追記：

我也曾走在數條江河邊，兩岸村落林立  
人民種植，收割，吃飯，生病，老去  
河水流去了，他們留下來，做夢，歎息  
後來我去到了高原，看到了永不化的雪峰  
原始森林在不遠處綿延、沉默  
我感到心中的淚水開始滴落  
那一天我坐在雪峰下，望着天空湛藍  
不知道為什麼會去到遙遠的雪山  
就像以往的歲月中不知道為什麼  
會去到其他地方  
我記得有一年我坐在太行山上  
晚風起了，夕陽開始沉落

連綿的群山在薄霧中漸漸隱去  
我看到了西天閃耀的星光，接着在我頭頂  
滿天的無邊的繁星開始永恆閃爍”

——《無限》

音樂性在詩歌創作中的催化作用是神奇而隱秘的，對詩歌中內在音樂性的癡迷和追求，灌注於一些詩人的創作實踐之中。在《聆聽詩行的耳朵：寫與讀》一文中，愛爾蘭詩人謝默斯·希尼(Seamus Heaney)這樣談及自己詩歌創作的經驗：“如果第一行不能音樂般展開，那麼你就無法開始一首詩——我不是說它要悅耳，我指的是它要有語言感染力或某種節奏感。”誠如希尼所言，杜涯的詩歌就常常向我們音樂般展開，雖然我們知道她的詩歌和音樂更多的是精神氣質與精神向度上的“近似”，但她的確是一位在長期的寫作實踐中，找到了自己的獨特聲調和抒情頻道的優秀詩人。

在中國，在古代，詩歌、詩歌，是說詩與歌本來一體的，詩與歌是不分家的。從詩歌與音樂的關係上看，是共體同生的，或一體兩面的孿生兄弟。這就是說詩與歌曾經有一張共同的出生證和身份證明。《尚書·堯典》上說：“詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。”詩言志：詩是用來表達人的心志的。歌永言：歌，指單純的人聲，它用詠的方式來表達文字進而表達感情；永，長，是延長詩的語言的，以突出詩性詩義的。聲依永：聲音的高低又和長言相配合。聲，五聲：宮、商、角、徵、羽，指配樂發出的聲，它用律來規範以配合人聲(歌)。律和聲：律呂用來調和歌聲。就是說，詩，是用來表達人的思想、抱負、志向；歌，是通過對詩的吟唱，來延長詩中所包含的人的思想、抱負、志向，突出詩意；聲音的高低(音調)要合乎吟唱的音律，音律要諧和五聲。

在《毛詩序》開篇對《詩經》所作經典的論述是差不多一個意思，說：“詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”

在講到中國古代詩歌史和音樂史的時候，彼此常常是交織在一起的，從詩經、漢樂府、古詩十九首延續到後來的小令、詞、詞牌等，都是可交由樂工、樂坊去唱的。古詩詞的教育方式都是從小教孩子們去吟誦、吟唱的。按常規，我們對概念的判定、劃分往往是要從界限和可能性上來展開。筆者在力求從古典文獻對詩歌或者音樂的概念作一次釐清的時候，發現這兩者卻很難完全分開來說。即使後來人將詩歌和文學的作用無限放大，如《毛詩序》說詩有六義：一叫“風”，二叫“賦”，三叫“比”，四叫“興”，五叫“雅”，六叫“頌”。即便後世的文論家、儒家們，比如曹丕在《典論·論文》中定下了中國文論的道統基調：“蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。”但我們還是發現跟說文學、音樂的教化作用與意義時也相差不多。比如說古琴，琴者，禁也，便是將琴藝提升到道的境界來言說的。之所以出現概念界定上的模糊性，源自於詩與歌整體統合時的判斷混淆。這也是中國古典文論往往容易流於社會化、政治化和理想化的一個表徵。

百年前中國新詩的創立者們，在身體力行嘗試新詩創作時，強調的自然是詩體本身的解放。在這個過程中，詩歌中音樂性的逐漸駁離或者轉換似乎也是必然的。胡適的《文學改良芻議》提出了“八不主義”，其中之一就是不講對仗。他在另外一篇文章《談新詩——八年來一件大事》中直接提出：“詩的音節全靠兩個重要分子：一是語氣的自然節奏，二是每句內部所用字的自然和諧。至於句末的韻腳，句中的平仄，都是不重要的事。”“至於用韻一層，新詩有三種自由：第一，用現代的韻，不拘古韻，更不拘平仄韻。第二，平仄可以互相押韻，這是詞曲通用的例，不單是新詩如此。第三，有韻固然好，沒有韻也不妨。新詩的聲調在骨子裏，——在自然的輕重高下，在語氣的自然區分——固有無韻腳都不成問題。”“內部的組織，——層次，條理，排比，章法，句法，——乃是音節的最重要方法。”

誠如胡適所言“語氣自然，用字和諧，就是句末無韻也不要緊”（引文同上）。但不可否認的是，詩歌的音樂性，詩歌中的聲

音，還是要通過詞語的組合而產生，首先取決於讀音的效果，其次才是詩行外在的排列組合上變化的視覺效果所起的作用。音樂主要靠着同樣的音符在不同的組合中產生的不一樣的效果，斯卡里亞賓曾說過：“旋律是什麼？旋律就是和聲。”和聲就是一系列交織的旋律。詩歌中的對仗、押韻等語言形式本身就產生了音樂美，押韻本身就類似於音樂中的和聲，也是一種協律。對仗、押韻雖不再是新詩的主要特徵，但又確實是詩歌音樂性最顯性的表現形式。我們來看杜涯的這首近作：

風在晨光中潛入了魏城  
東方白如銀漢  
風吹得北窗外的樹木一片零亂  
天空一陣青遠一陣明淨  
風在穿林，在打屋，在翻弄樹羽  
聽，四面皆是凋零聲  
颯颯的家國，瑟瑟的人世  
誰惆悵誰就是煙霞秋山  
推門出屋，滿城黃葉似春花  
也似架上青貢古書  
  
穿林的聲色也穿過了雲空  
告秋風：你不吹送  
我心不白，不悅，不化鴻

——《風》

詩歌中的“風”即是這樣一位高明的演奏者，看似粗野，“吹得北窗外的樹木一片零亂”，讓家邦和人世充斥凋零聲，但末節押韻的三句歸於秩序，統於心靈，詩者感歎的告白，令人恍然大悟，若“你不吹送”，“我心不白，不悅，不化鴻”。巧妙地化用和接續了古詩的意境和氣脈，又彰顯了歌者的節律和風度。

中國古代詩詞都是可以吟誦、吟唱的。在每年的蘇州新春詩會上，筆者都會聽到蘇州的老先生們用多達七八種不同的各地方言來吟唱古代詩詞。筆者也曾聽到雕塑家錢紹武先生吟唱庾子山(信)的《枯樹賦》和魏武王曹操的《短歌行》，這兩種風格完全不同，通過不同的吟唱方式，配合詩歌各自獨特的意境，傳達出完全不同的聽覺效果：一個蒼涼悲愴，催人淚下；一個沉鬱頓挫、雄渾壯烈，令人血脉賁張。從舊體詩過渡到新詩後，音樂性的減少、弱化成為新詩被人詬病的原因之一。也就是說，新詩，不再是一門聽覺藝術了。筆墨當隨時代，當代社會中藝術門類的專業化分工越來越細，也越來越專業，新詩從誕生之日起，詩與歌的分離和詩歌音樂性式微之命運幾乎就已註定。隨着當代詩歌閱讀中視覺效果的不斷提升，聲音傳達音樂美的要求就不斷降低了。詩人們更加注重經營一種內在的節奏與韻律。杜涯力圖在詩歌中恢復和重拾那曾經令人迷醉的詩歌中的音樂之美，她的探索實踐是非常有益的，也有待詩人在今後的創作中進一步豐富與完善。

#### 忽啦啦擺動的聲音

接着，坡頂上似乎有人“啊啊”地  
喊了兩聲，又喊了兩聲，喊聲裏帶着  
無人回應的悲泣

——《春天的聲音》

上述詩句，總是讓筆者無端地想起古琴曲《陽春》。《陽春》可是古琴當中最能表現歡快主題的曲子，也是少見的有歡快旋律的曲子，但卻是疼痛的歡悅。萬物經歷了嚴寒的冬天後，終於來到了期盼已久的春天，暖陽下的生命欣欣向榮，釋放出壓抑了一冬的苦楚。筆者也常常問自己，為什麼喜悅的音樂也與哀傷相關？有一次，偶然看到夏多布里昂的說法，部分回答了筆者的疑問：“我傾聽着(牧人的)憂傷的曲調，一時間想起，在每一片土地上，從人類心中自然產生的歌曲都是悲哀的，即使所唱的是幸福。我們的心臟

是件有缺陷的樂器，是少了幾根琴弦的豎琴，讓我們不得不用適於哀傷的音符表達歡悅的心情。”這首《春天的聲音》中甚至只有單音節的“啊啊”之聲，死亡卻是春天的底色，言猶未盡的盡是人間悲苦之音。而在《桃花》中，“一頭扎進了桃林”的孩子才發現，春天“開得絢爛而又寧靜”的卻是墳前的桃花，“像黑色的蝴蝶”的祭掃“紙灰”飄散在桃花間，“烏托邦”式的人間春色那間現形，連通着地下、天上與人間的童年歡娛打上了宿命的戳印。詩人的自我注解為“童年即是一生”(見杜涯自己解讀這首詩的文章《傷逝桃花》)。

處理得當，詩歌中的語言也會有着音樂元素的跳躍、透明和清澈，交響樂、協奏曲的雄渾與壯闊。其實，宇宙空間本身就是一件樂器，而不老的時間則是高明的演奏者，杜涯“記錄”下了這一切。

喧鬧起來的桃園，梨園，蘋果園。這是  
你的春天。別再沉默。

——《寫在春天》

人們可以說能從音樂中得到詩歌或者文學同等的藝術享受，但若是說音樂是文學，那是糟蹋音樂，也是糟蹋文學。

荷爾德林在《許佩里翁或希臘的隱士》中寫道：“人就像孩子一樣能夠生成，無邪的金色世界還會回來……然而它的春天到底歸來！當至精至粹者凋謝，別哭！它不久將重獲青春！當你們心的旋律喑啞，別難過！很快又有一隻手來調理琴弦！”杜涯願意像荷爾德林那樣，呼喚一隻神奇之手來“調理琴弦”——重塑詩歌的語言與節律，以臻“至精至粹”，使之返回音樂的星空。這是將詩人理解為一位高明的演奏者，季節時序的變化、宇宙生命的流轉，也只不過是一次次改弦更張的循環。音樂倒是從文字的休止符處起步的。作為訴諸聲音的音樂，終結境界是沉默，所有的音樂最後都回歸沉默、寂靜。在《問為何事來人間》一文中，詩人告訴我們一個秘密似的答案：“一年一年，我知道那些美麗的事物為什麼要來到

316 人間。但我不會說出——當我說出，我便說出了我的痛苦、歡樂，一旦我說出，我便也說出了我的寂寞。”在談論杜涯詩歌的音樂性的時候，筆者其實想說，詩歌的最終旨意難道不是沉默？

### “一種終極的高度”——沉默的旨意

杜涯在詩集《風用它明亮的翅膀·後記》的最後一段中講到：“真正的詩歌應是無聲的，是沉默。我寫詩是為了有朝一日能回到沉默。”讀罷掩卷長歎息。是的，沉默的力量是巨大的，這是詩歌中的無言之美。聖賢有云：“天何言哉？四時行焉，百物生焉。天何言哉？”（孔子）而莊子則直接明示：“天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說”。而在唐朝詩人王維那兒，早就有了展示詩歌空寂意境與沉默境界的榜樣：“人閑桂花落，夜靜春山空”（《鳥鳴澗》），“獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。”（《竹里館》）“空山不見人，但聞人語響，返影入深林，復照青苔上”（《鹿柴》）“木末芙蓉花，山中花紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。”（《辛夷塢》）

杜涯的詩歌有時乾脆就用《寂靜》《沉默》來作為標題。在她的許多詩篇中，結束段落或者尾句都以靜、空、肅穆、無人之境收場，在整首詩呈現出的寂靜與沉默之後，意猶未盡的仍然還是沉默與寂靜。

連綿的群山在薄靄中漸漸隱去  
我看到了西天閃耀的星光，接着在我頭頂  
滿天的無邊的繁星開始永恆閃爍  
——《無限》

到了冬天，雪會落在那裏  
像它落在別處：它落在偏遠裏  
那生長之地，它會成為天堂，夢想  
時間的起止，萬物的歸宿  
或者郵址，地名

天然的莊嚴的城池，肅穆的城邦  
或者就是——它本來就是：  
世界的中央

——《偏遠》

喧鬧了一年的採石場，現在靜下來了  
彷彿敵人已撤去的不被記錄的戰場  
只有靜：本來的，巨大的，蔓延的  
彷彿什麼人也沒來過  
什麼事也沒發生

——《採石場》

沉默也是杜涯對現實世界的空心化、遺址意義的一種隱喻式的抒寫方式。但卻和艾略特著名長詩《荒原》中“荒原”象徵意義，有着完全不同的向度，甚至是相背離的。在《荒原》第一章《死者葬儀》開篇就寫道：

四月最殘忍，從死了的土地滋生丁香，混雜着回憶和慾望，讓春雨挑動着呆鈍的根。

艾略特以荒原來喻指戰後的西方文明，它的生命賴以存在的水、春天，無不充斥着低俗、蠢動的慾念，而且永無止息。接下來的章節中，他又以對照上流社會婦女和酒吧間裏下層男女市民的生活和碎片化的對話，以寫情慾之火造成的庸俗猥亵，對應空虛而無根之愛，人們渴望的生命之水也拯救不了人類，暗喻死是不可避免的，最後又回到歐洲是一片乾旱的荒原這一主題，並提示“給予、同情、克制”等宗教虛妄的拯救意義。《荒原》中多處描繪生活的廢墟，指出遭受戰爭劫難徹底喪失了信仰後芸芸眾生的精神狀態。

318 這茫茫漠漠的“荒原”，與《紅樓夢》中“白茫茫一片真乾淨”諸多人物的終場告別式有異曲同工的效果。

沉默是杜涯對現實虛擬化、空心化的處理手法，在面對人間種種紛繁世象時，沉默是有着面對遺跡與廢墟一般的心象呈現，有一種追悼意味：

又一年，我站在門口，看見  
椿樹下的寂靜，世界的空茫  
相信：死亡，它是一個妖精

——《椿樹》

而在面對山水自然時，沉默更多的是：眼前有景道不得，或者說是：此時無聲勝有聲。

所以我更願意注目門外的春天：現在，眼前  
以及春天裏的樹林、繁花、流淌的河  
遠處的沉默而亮麗的群山  
我承認，從它們那裏我學會了高傲地生活  
學會了面對命運緊閉嘴唇，不語不言

——《自述》

杜涯的沉默有着相對於塵世的超脫、超越、超拔的意義。她對沉默有這樣的評述：“沉默，是一種完成後的狀態，是一種終極的高度”。

下面的詩句是反向的敘述，有“蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽”的效果，這種空寂，是靜空，是寂靜本身在陳述、召喚，聲音的本質是沉默，因為沉默的源由，沉默有了知而不言的力量：

碧綠的田野上一聲黃鸝的鳴叫  
帶來了北國平原的——

寧靜，神秘，和安詳

——《北國》

如果這時有雪落下  
我就會開口說話  
我會打開記憶的閨門，落下淚水  
我會說：“我愛”或者“我痛”

——《寂靜》

沉默賦予了她詩歌的開闊、深邃、源頭性的質樸與沉靜，其遼遠、寂寥、無限的精神指向與風範無不得益於她對沉默的迷戀、修持，甚至也給予了她寫作技法上的啟示：

媽媽。春天裏我住在灰色的城中  
遊鄉人帶給我村莊的消息  
我想起冬天有風的日子  
飄雪的日子  
以及所有古老的節日  
在那些節日裏我總沉默不語  
媽媽。春天裏我住在灰色的城中  
望見春天的風穿城而過 沉默不語

——《春天》

一條道路通向城市  
桃園的冬天寒冷又漫長  
守園的老人用沉默說話  
他說：今年的桃園和往年的桃園

——《桃園之冬》

杜涯詩歌中的詩與思起於沉默，終於沉默，開始則是由於沉默自身開口言說，結束則是因為沉默讓她忘言：

什麼能打破這漫長的沉寂？

我已經沉默了一個冬天

——《寂靜》

我追逐過往的風

它們一定帶走了你的凝視、你的沉默

就像我對你無聲的思念

楊穗開始在我的身後靜靜飄落

——《就像我對你的思念》

杜涯也曾企望滿園春色，“萬紫千紅總是春”那無邊光景的嶄新氣象，雖有轉眼寂寞成空的憂懷和時時侵襲而來的宿命感，借用杜涯《嵩山北部山上的栗樹林》詩中“讓人沉默的是九月的栗樹林”句式：讓人沉默的其實是宿命。因為，她聽到“春天的聲音，也不知道，春天的聲音和死亡”，宿命猶如詩歌中他的父親“我感到他緊緊地拽緊了我的手”，無論如何去“悠長地喊着”，終究是“無人回應”的(均引自杜涯詩歌《春天的聲音》)。

在中國式審美中，對那些“沉默”的人和作品，有一種特殊的敬重。傳統的中國式人生講究蘊籍、含蓄、深藏。《論語》中對君子的定義是“君子欲訥於言而敏於行”、“巧言令色鮮矣仁”、“剛毅木訥近仁”，並理直氣壯地認為：“天何言哉”；老子有“知者不言，言者不知”；莊子有“天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說”；佛家有“不立文字，教外別傳”。沉默代表著智慧，這是可以追溯到源頭的意義的。沉默，可以從中生發出無限與一切。偉大的藝術也永遠指向那沒有能說出的。在西方詩人那兒，有着類似的觀點。根據朱光潛先生的研究，

英國詩人濟慈(Keats)在《希臘花瓶歌》也說“聽得見的聲調固然幽美，聽不見的聲調尤其幽美”(Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter)。梅特林克(Maeterlinck)乾脆說“口開則靈魂之門閉，口閉則靈魂之門開”。音樂也是這樣：“在音樂裏面，我們也有這種感想。凡是唱歌奏樂，音調由宏壯急促而變到低微以至於無聲的時候，我們精神上就有一種沉默淵穆和平愉快的景象。白香山在《琵琶行》裏形容琵琶聲音暫時停頓的情況說：‘水泉冷灔弦凝絕，凝絕不通聲暫歇。別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。’這就是形容音樂上無言之美的滋味。”

記得蘇軾有一首《琴詩》：“若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不於君指上聽？”其實對於高明的演奏者，早已先於指頭和琴弦，在沉默中就已經聽到了聲音——最高妙的人間仙樂。

在杜涯的詩歌中，山水往往是在沉默中對應着人世的一面明鏡——田園，溫潤的山水，陶淵明和謝靈運；過去在鏡子裏開花——農夫變成了商販，詩人變成了士兵。如果還來得及，詩人真希望過去能變成我們的未來。透過時空的鏡子，看到我們在未來是多麼混濁和渺小，幾近於無。那空靈狀態下老僧入定般的沉默裏，過去、現在和未來在交集狀態下呈現空明與澄澈。此時的詩人像是舞臺上指揮和引領整個樂隊的指揮家，在她的指揮棒下，時光可以倒流，沉睡的往昔可以喚醒，群星與山脈可以起舞，無情的背棄與暴戾的現實也可以被催眠。因為時間和空間也是一個相對的、流動的和不確定的概念，時間可以是中止的、斷續的，那些就是她詩歌中沒有親身經歷與體驗過的時刻，過去、現在和未來實際上也在相互轉換，有時過去就是現在，就是未來，而未來可能就是現在、過去，它們甚至會在某一刻重疊在一起，歸於終極的寂靜。在長詩《星雲》中，集中了她對於時空概念的闡述，對季節輪替的喟歎，對歷史的緬懷，對自我的確認，也許你能發現她與荷爾德林的《四季頌歌》有心意相通之處，但筆者卻將《星雲》看作是她的宇宙與生命中的一曲沉默的頌歌。

沉默的是詩也是人。筆者和杜涯僅有過一面之交，那是在九十年代中期浙江湖州的一次詩會上。在此之前，沒有讀過她的詩，只知道她來自河南。杜涯內向，本分，沉默寡言，詩會上，她似乎更願意做一個傾聽者。散會後，幾位詩人從蘇州轉車，其中也有杜涯，記得飯後聊天時，筆者提議讀讀她的詩，杜涯從旅行包中取出她的一組詩給大家傳閱，其中就有《春天的聲音》。謝天謝地，這是筆者所讀到的最好的詩歌之一。杜涯就是這樣一位詩人，以這樣的方式出現。碰上像筆者這樣粗心的讀者可能就會錯過。

杜涯的詩歌不僅訴諸沉默的視覺，讀者更願意從心裏的默念到出聲的朗誦出來，它會讓讀者放棄矜持，會讓讀者從長期閱讀味同嚼蠟的詩歌所養成的漫不經心、不滿乃至蔑視中解放出來，這樣的詩歌彷彿是他們自己寫出來的，或者本來就一直默默無聞地呆在那裏，等待着我們。這種詩歌的聲音是可以從沉默中捕捉到的，但無法摹仿，因為她最優秀的作品堪稱絕響。彷彿讀者一下子恢復了閱讀能力，也可以說一種真正的閱讀能力又回到了讀者自身，呼應了某種審美回憶，也類似於讀者對詩歌價值起源的一次確認。

杜涯的詩歌提醒我們，我們依然處在悖論式的詩的哀歌時代，這個時代的表現形式就是沉默——她的詩歌為我們指認的沉默——儀式沉默——集體沉默。不僅僅因為“天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說”（《莊子·知北遊》）。

杜涯的寫作方式甚至生活方式都在無聲地詮釋“沉默”之於詩歌的意義，或者她也無聲地告訴大家對她詩歌一種閱讀方式：萬籟此俱寂，惟余鐘磬音。

### “但生命是疼痛的”——優秀詩人的立場

杜涯的詩大多數是關於命運、死亡、人生、童年、夢境、黑暗、故園和循環往復的四季風物等恒常主題的，而且她反復吟詠，揮之不去。在沉默中讓直覺直接面對抒情對象——村莊、山梁、河流、四季乃至宇宙星雲，面對的是物質原型，激發原始的新奇、

新穎，諦聽四季、風、雨雪，那些作用於聽覺的迴響，古老的詩性與價值，通往古代偉大詩歌中隱喻的線索。她諦聽到的聲音拉回了遠去的時間，濃縮了山水的空間。於是，她的諦聽總是處在了時空的交叉之處，這是心靈的時空，濃縮的時空。如果我們將她詩歌中的形象和描摹對象作些並不算科學的切分，來作一番場景分析，會發現，她反復吟哦的一些主題，也是古往今來詩歌的恒常主題：大地、家園、樹木、河流，這是具有原型意義的主題。她從家園出發，抵達遠方的廣闊背景，從流逝的時間中去認識自己和人世間的一切活動，及其此一時間中的偶然性存在。她的參照物使得她的詩歌像一面明鏡——打開了另外一重向度，只有自然的山岡、林木、河流才具有靈魂和生氣，才能作為精神材料進入她的領地。形式與質料可以是同一的。這是一位優秀詩人的立場。

康得在《判斷力批判》中講到：“所以人永遠只是自然目的鏈條上的一個環節——他作為地球上惟一的具有知性、因而具有自己給自己建立任意目的的能力的存在者，雖然號稱自然的主人，並且如果把自然看作一個目的論系統的話，他按照其使命來說是自然的最後目的；但永遠只是在這個條件下，即他理解到這一點，並具有給自然和他自己提供出這樣一個目的關係來的意志，這種目的關係將能獨立於自然界而本身自足，因而能夠是一個終極目的，但這個終極目的是根本不必到自然中去尋找的。”而杜涯的詩是無人的，有時是故意漠視人的，因為人的傷害，她所寫的人也僅僅是自然中的一分子。哪怕是身處北京這樣繁華的都市之中，能讓她記住的，能打動她的，仍然是那些我們耳熟能詳的樹木。在她2007年3—11月創作於北京的《春秋日記》中，她看到的是杏樹、柳樹、懸鈴木、櫻樹、棟樹、水杉、銀杏、紫葉李、栗樹等等，從童年起就一直陪伴她的樹木彷彿已成為她的保護神和鎮定劑。幾乎每一首詩都是她個人記憶的植物誌，所有這些都見證了“童年的精神。/ 時代的虛妄。/ 後半夜的月落。/ 時間的蒼茫。/ 物理學的黑暗。/ 宇宙的空闊。愛。慈祥。”（見杜涯《春秋日記》之《11月18日：隱隱的光明》），她看到的星光不是冰冷的、漠然的，而是人性的、高潔

324 的、溫暖的，是遙遠、漫長地等候着的信號與堅定守望的符號，對它們的信賴超過了自詡為大地主人的信賴，這幾乎是她的一種本能反應，這是一個被生活或者活生生的人損害後的過激反應，也幾乎是器質性習慣使然。她總在傾聽記憶深處、高遠極限處的聲音、宇宙的聲音、心靈的迴響。她引導記憶去追尋那些宇宙之中偉大的心靈，不惜“上窮碧落下黃泉”，那些浩瀚宇宙中的庇護過人間的星光，那些護佑家國的動植物都是她的親人，也在守望她的記憶。

在西方諸神中，記憶女神摩涅莫興涅可是文藝女神繆斯之母。記憶對那些優秀的詩人而言，是多麼好的“介質”甚至“源泉”。筆者試舉兩個例子：記憶對華茲華斯來說也是可貴的資源，他說一切好詩都是強烈情感的自發奔湧，但這是在平靜的回憶中憶起的情感，所以，回憶是一個仲介，它讓感情與思想得以沉澱和過濾，起到淨化的作用。詩人在回憶的時候自然也融入了後來的創造。華茲華斯在《序曲》(The Prelude)裏面還寫到，回憶往事如注視水下，水面即時間，記憶是水下的倒影或水草、岩石，所以記憶既包含真實的，也包含虛構的東西。若有一道陽光射入河水，那麼它既是回憶的阻礙，又為回憶增添了挑戰和新奇(華茲華斯)。詩人希尼也把個人的回憶比作“私有的赫利孔山”(Personal Helicon)，是靈感的源泉。

“從天性上來說，我更近於荷爾德林，眼光是向上的，我的心始終是在遠處的，在天上。”杜涯的寫作總愛將我們引向高處，在塵世之外，她給我們指認另外一個世界。她對詩歌寫作中神性的闡述，自然引起筆者的注意：“對於最後的那個終極的境界——沉默，他只是盡可能地接近了，望見並伸出指尖觸及了它。即便如此，他也是神所選中的幸福之人，因為並不是每一個詩人都能望見、接近甚至伸出指尖觸及它(事實上每個時代只有很少一部分詩人能做到這樣)，畢竟，那是一個無音之音、無聲之聲的終極世界，是神的前庭和花園，神的身影、容顏會在那裏顯現。”“所以，對於一個詩人來說，若想到達那至高而博大的詩歌世界，若想觸及那終極的境界，不只是需要詩歌語言技能及自身修為等各方面的修煉，還需要對宇宙的精神、對神的世界有着足夠的覺察、醒悟、嚮往和

325 信任。”“神”是她心中的神聖領地，異常純潔和純粹。在詩歌中她有時稱“他”為“創造者”或“至愛者”，但更多的時候她都稱“他”為“你”。

她寫於2011年的《徘徊之秋》和2012年的《雪，或致你》，這兩首詩歌並非一般意義上的愛情詩，詩中的“你”指的是她的神。只是和以前的一些詩歌(如長詩《遺忘之詞》、《挽歌》、《星雲》、組詩《告別》等)不同，在《徘徊之秋》和《雪，或致你》這兩首詩歌中，她更多地把神人格化了，所以乍看起來有點像一般的愛情詩。這樣看，作者心中是有“神”的，而且這和基督教、西方詩歌等等都無關，完全是自己的感知、醒悟和認識。她在幼小時就感知到了“神”的存在，經常聽到來自天空中的“他”的聲音：“還在很小的時候，我就確信：我不屬於這裏，不屬於這個人世，我來自另一個地方。——然而，我不知道那個地方在哪裏。我已遺忘了它的地名。我遺忘了‘神’的容顏。——我要穿過河流和叢林，穿過群山曠野、雪域茫茫，回到故鄉，回到那寧靜的天空下，忘記一切的苦痛、悲傷，將淚水滴落在故鄉永不凋謝的土地上……”

其實，筆者更相信詩歌才是她的個人宗教，當她拿起筆的時候，那是她的信仰行為，而不是一種習慣或契約關係，這樣的時刻對她的生活有重要意義，她也許會懷疑生命的價值，但她不懷疑寫作，因為信仰的發生就是我們無條件相信某件事是真的，哪怕我們不能絕對肯定這件事就是真的。

杜涯的詩歌告訴我們，時空不是孤立的和抽象的，而是我們藉以寄居生存的實體，人類的到來將世界變成了一個浩大的劇場。而生命是疼痛的，正如梅洛—龐蒂在《知覺的重要性》一文中曾這樣告訴我們的，“知覺的體驗就是人類的到場，此時，事物、真理、價值，都為人類建立起來。”嚮往天上，詩人卻立足於大地，閱盡人間萬象。在《採石場》《挖煤工》等詩中的採石工、挖煤工謀生的艱辛與堅韌；在《歲末為病中的母親而作》中逆來順受，悲苦無告的母親；在《為一對老夫婦而作》中，一對老夫婦活在塵世的悲涼、淒苦會令鐵石動容。須知，那所謂窮鄉僻壤之地，正是我們遼

326 闊國土上偉大的中原腹地。即便是長詩中記錄下的京城或者省城的郊區、城鄉結合部，她的詩行直接過濾和去除了人間的富貴奢華、亭臺樓閣、燈紅酒綠，而直接顯露出破敗、貧苦、衰變的輪回真相，貫注其中的是她作為親歷者的悲天憫人之心。縱然是她詩歌中作為人間一抹亮色出現的那些五顏六色、奪人心魄的絢麗花朵，也令筆者想起歌德所言：關於色彩，那是光的受難。這還是一個優秀詩人的立場。

杜涯不是一個關注現世生活環節和生存智慧的詩人，她更情願親近自然，她一定不贊成將人作為萬物的尺度，來為自然立法。她筆下的人彷彿是活動的死屍，身體也只是自身的墳墓，村莊、故園呈現出廢墟形象，詩人既渴望又害怕陷入人世間的輪回，所以她一再借助於詩行進行發問，她問葱郁的山林，問每逢春天就要盛開的花朵：

我看到油桐花在他們的庭院中  
在山坡上正靜靜飄落  
在秦嶺，我看到無名的花開了  
又落了。我站在繁花下，想它們  
一定是為着什麼事情  
才來到這寂寞人間

——《無限》

是啊，是因為何事，花兒們年年來到這寂寞人間？並且是“一次”又“一次”，問的是花木魚蟲，回答的卻只能是一次次“出場”和“退場”的亡靈們。

在杜涯的詩歌中，人的出現往往都是告別式的。人總是在倥偬、消逝的場景裏面的，彷彿幽靈，荒山野嶺，遠水空村，反襯人的虛妄，斗轉星移，寂寞人間。她常常是寧可和幽靈或者亡魂對話，有時是獨自對着星空，有時是對着墳包，有時是對着廢墟。一個時空或者另外一個時空中，不斷上演的往往卻是同一場戲，登場、謝幕，循環往復。亡魂們在一齣戲和另外一齣戲之際，永遠在扮演那個歷史見證人的角色：

死亡，陰暗面孔的三架馬車  
我和春光並肩站在門口：我不枯，  
無榮，等待進入……永恆

長久以來的  
寂靜

——《預感》

但我確信昨夜有人來過園子  
在樹下發出憂鬱的歎息  
最終又隨風消隱，自樓房的縫隙

——《昨夜》

想起一些人的死而我還活着  
這時天空又飄起雪來，並且越來越大  
於是我也轉身走開  
把冬天的樹林拋在身後，越來越遠

——《冬天的樹林》

我早已不屬於那裏：當我的童年消逝  
我可曾懷念過故鄉，可曾落淚，可曾熱愛  
——當它成為我身體裏的舊傷  
當那裏的一切日漸模糊：像往世一樣——

——《故鄉十四行》

又一年，我站在門口，看見  
椿樹下的寂靜，世界的空茫  
相信：死亡，它是一個妖精

——《椿樹》

也許詩人自己就是佛經中所說的歷經劫波的“再來人”，她的慧眼或許早已攝盡悲苦人間的一切世相，也識得“披毛戴角”的野獸和一切鬼魅魍魎。“我活在另一個世界裏。多年來我的身軀雖在人世上走動，但我的心、我的精神卻一直生活在另一個世界裏。”

“死亡，它是一個妖精”和杜涯詩歌中創造的“妖精”意象一樣，在古今中外的文學作品中，詩人、作家們都會創造一些幽靈、亡魂、妖精來提示人間的真相或撫慰人世的傷痛。屈原筆下有美麗的精靈、騎在赤豹上雲遊的山鬼。蒲松齡筆下有充滿人性、溫柔忠貞或者不畏強暴、扶助弱小的妖精。荷馬史詩中有奧德修斯見到阿喀琉斯亡靈的情景。埃斯庫羅斯在戲劇《報仇神》中設計了被兒子俄瑞斯忒斯殺死的克呂泰墨斯特拉的鬼魂走上舞臺，預言阿伽門農一家將要遭受災禍的情節。莎士比亞筆下著名的幽靈，更為人們熟悉。幽靈來去自由，而且都是亡魂。在《哈姆萊特》中，莎士比亞將鬼魂作為不可或缺的角色之一在全劇中出現了三次。全劇開場就作了交代，馬西勒斯他們三人看到鬼魂出現在夜幕下，雖然是模糊的，但勃那多卻馬上想到已故國王，而且他的觀點得到肯定：

勃那多：正像已故的國王的模樣。

馬西勒斯：你是有學問的人，去和它說話，霍拉旭。

勃那多：它的樣子不像已故的國王嗎？看，霍拉旭。

霍拉旭：像得很；它使我心裏充滿了恐怖和驚奇。

——莎士比亞：《哈姆萊特》第一幕第一場

在《裘力斯·愷撒》一劇中，愷撒的幽靈也適時出現了：

勃魯托斯：這蠟燭的光怎麼這樣暗！嘿！誰來啦？我想我的眼睛有點昏花，所以會看見鬼怪。它走近我的身邊來了。你是什麼東西？你是神呢，天使呢，還是魔鬼，嚇得我渾身冷汗，頭髮直豎？對我說你是什麼。

幽靈：你的冤魂，勃魯托斯。

勃魯托斯：你來幹什麼？

幽靈：我來告訴你，你將在腓利比看見我。

勃魯托斯：好，那麼我將要再看見你嗎？

幽靈：是的，在腓利比。

勃魯托斯：好，那麼我們在腓利比再見。(幽靈隱去)我剛鼓起一些勇氣，你又不見了；冤魂，我還要跟你談話。孩子，路歇斯！凡羅！克勞狄斯！喂，大家醒醒！克勞狄斯！

——莎士比亞：《裘力斯·愷撒》第四幕第三場

在《共產黨宣言》的引言中，馬克思莊嚴宣告：“一個幽靈，共產主義的幽靈，在歐洲大陸徘徊。”雅克·德里達在《馬克思的幽靈》一書中直截了當地指出“莎士比亞生成了馬克思”。

杜涯在紀念去世的親人——父親的一首詩中寫道：

我將學到黑暗的知識  
對於黑暗，我們並不陌生  
它曾長久地飄遊於我們的童年時代

對於我們的心靈，還有什麼  
比黑暗更有滋養和安慰

逝去的一切可以在逝者中間找尋  
——時間可以由死者帶回

——《北方安魂曲》

因此，在解讀杜涯詩歌的時候，筆者也要借助於絕對的時間和異度的空間這樣近乎虛無的支撐點，或者說立場。所有逝去的童年、青春、循環的四季都是用來翻譯她的詩歌的。她在無限的時空中孤獨前行，以靜觀者的姿態，體味人世的傷痛、不幸，期待流逝

330 的歲月來消弭一切苦厄、一切衰敗，彌合心靈的創痛。這也是一個優秀詩人的立場。

杜涯的詩歌承接了屈子詩歌《天問》中的問題意識，並再一次將自然意識、歷史意識、宇宙意識引入了當然詩歌的問題域，無論是從內容到形式，從內涵到外延，都為當代中國詩歌開拓了另一重“詩與思”的向度，擴展了詩歌的精神版圖。

為了什麼我要來到這群山？

——《秋唱》

一座命運的城

誰會在春天到達？

——《那座城》

山岡是什麼？

——《冬天的柿樹》

我恐懼於什麼？

——《冬夜歌》

什麼能打破這漫長的沉寂？

——《寂靜》

宇宙之後，是否還有現實的或虛空的時間？

是否還有花開和花落？雨和冬天？

是否有未來和未來中的時間？

星辰黯滅、消亡後的時間？

萬物歸去的時間？

山峰、河流、森林消失後

天空消失後的時間？

空間消失後，時間消失後的時間？

——《星雲》

落日的歸處在哪裏？

月光的普照在哪裏？

大地的延伸在哪裏？

森林的寬廣、綿延在哪裏？

河流的故鄉在哪裏？

山峰的居所在哪裏？

道路抵達哪裏？

遙遠的遠方在哪裏？

——《挽歌》

這些發問，在“究天人之際”的同時，又返回到現實、返回到塵世、返回到當下的生命中來，洋溢着強烈而濃郁的人文情懷。這些對宇宙、對大地、對自然、對社會、對歷史、對人生、對命運的發問，有些是無解的問題，有些有應然的答案，但這一重重發問，是繼屈子《天問》後，再次叩問了天地之間人的主體價值、人性的尊嚴和人文意義上的終極關懷。馬克思曾尖銳指出：“問題就是公開的、無畏的、左右一切個人的時代聲音。問題就是時代的口號，是它表現自己精神狀態的最實際的呼聲。”質疑是擺脫“俗諦之桎梏”(陳寅恪語)的必由之路，質疑通往真知、指向真理，雖然真理自身並非藝術，但藝術自身卻有真理性追求，藝術有以它獨到的方式表達真理、啟迪心智的能力。這個“被拋入宇宙之中的人”，永遠在追問自我，永遠在探詢靈魂的居所，永遠在確證心靈的故鄉，詩歌是永遠引領她向上的女神(歌德《永恆之女神，引領我們向上》)。在《星雲》等諸多詩篇中，她試圖穿越時間洪荒、生死大限以及歷史循環，去探尋宇宙之心，“宇宙的心在哪裏呢？答案是：我心也即宇宙之心。”杜涯引王陽明、陸九淵“吾心即是宇宙，

332 宇宙即是吾心”的論斷來發明本心，天理、人理、物理只在一心之中。萬人一心，心同此理。也應了那則佛家偈語“千江有水千江月，萬里無雲萬里天”（摘自宋代《嘉泰普燈錄卷十八》）。詩人從未放棄對詩歌中真理性的追求，這仍是一個優秀詩人的立場。

談論杜涯詩歌最權威的其實是她本人。她在《風用它明亮的翅膀》的後記中說：“對我們中的一部分人來說，童年幾乎是一生。我屬於這一部分人中的一個。”“我現在寫作，在一種絕望和平靜裏寫作。”“生命是美的，但生命是疼痛的。”“新的一歲，我又看到了陽光、天空、樹木、高山和河流，看到了春天、夏天、秋天和冬天，看到了花開和花落，看到了疾病、死亡，看到了生命和流逝——這是上蒼對我又一年的恩賜。”在這些文字進入筆者的眼簾後，不難發現，她對這個世界存有的一份深切感恩心，一定是這樣的。這更是一個優秀詩人的立場。

#### “天上與地面之間往返”——關於長詩的寫作

杜涯自上世紀九十年代中晚期以來的長詩創作，客觀反映並部分呈現了我們時代凋落的真實鄉村景象和荒蕪時代的內心意識流變；同時，杜涯因身處農業大省中原腹地，地理區域特殊性所牽引出的寫作語境、審美氣質以及寫作中潛意識的身份確認等，讓筆者自然聯想起蔡文姬“真情窮切，自然成文”的《悲憤詩》。杜涯有着同樣自傳體風格的長篇敘事詩，彰顯出城市化快速推進過程中的城鄉兩元對立矛盾，以及在這個轉變下作為部落群體的心理失衡甚至畸變，但她更關注是人的生存狀態、人的命運、抗爭，以及對衡定的某種古老價值的追問、呼喚與對應。

長詩的寫作涉及“敘事”，這對於擅長抒情短制的詩人來說是一個不小的挑戰。筆者感覺杜涯的敘事法是一種奇特的複述法，有音樂上重奏般的對位效果，就是對背景的一種呼應與強化。如果說她的抒情短制是盤旋向上，用她的話說：“眼光是向上的，我的心始終是在遠處的，在天上。”最終“便引詩情到碧霄”，歸入

“碣碣雲霄間”。那麼她的長詩則是接通地氣的，不同於米勒筆下謙卑的《拾穗者》、《晚鐘》中默禱的農夫，集中反映在《秋天之花》、《北方之星》、《天國之城》中的，都是以向苦難大地默哀式的人物作為背景的。雖然是兩種向度的，但是有機關聯着。杜涯說：“我又是來自鄉村，我們都明白那是個什麼樣的地方。鄉村，它的貧困、無助、無望以及掙扎、無奈、屈從、聽天由命，帶給我怎樣的沉重和傷痛啊。我無法完全脫離這一切，也無法做到無視這一切。所以我總是在天上與地面之間往返，也時常處在飛翔在天上與回到地面的矛盾中。”

在《秋天之花》中，詩人巧妙地將連接鄉村與集鎮的“鄉間公交車”，設定為其中各色各樣的人物一一登場的一個流動劇場。這些人物身份各異，在特定情景設置中，用對話的形式逐次披露和展開生活的真相。通過一輛在城鄉間運行的公交車——這個典型意義的“窗口”，窺見人生百態，也在這裏，詩人號到了時代之脈，公交車同時又是一個消解一切不公、憂愁與忿悶的“容器”。坐車的有各色人等：

坐在車上：他們都來自附近的村莊  
他們是春灌秋收的鄉村農民  
每天都為糧食、年景和雨水操心  
而此時他們則是販果販菜小販  
城市街邊開小門面房的小商人  
壘建樓房和掏挖下水管道的民工  
還有一兩個趕火車談小業務的奔忙者

——《秋天之花》

這些人是全中國億萬外出打工流動人員的一個縮影。在這輛公交車上，他們感歎流年不利、人間不公、世態炎涼，他們滿懷希望也低眉認命。與此同時，詩人向我們展開了另外一個世界，似乎不被這些世俗力量左右，吸引着詩人，即明亮之花對應着的人間灰暗的生活：

而我則被路邊盛開的野花吸引，它們  
 一片片，一叢叢，散佈在草叢中、樹林間  
 我認得它們：金黃的是野菊，藍色紅色的是牽牛  
 我熟悉這些花朵，如同熟悉星辰  
 它們遍佈在村莊邊、河堤旁、路途上  
 每到夏秋，它們便在鄉間的院前屋後開放  
 或圍繞房屋，或爬上牆頭、窗臺  
 陪伴着村人寂寞緩慢的生活  
 公交車緩行，路旁野菊牽牛們也更趨繁盛  
 我想到鮮豔、燦爛、綻放、彩霞  
 而我最想說的是：秋天之花，明亮之花  
 ——《秋天之花》

詩人細心地捕捉到了生活中的那些人、那個最具代表性的群體，他們既生活在大時代的邊緣，也生活於大時代的風暴眼中。他們的喜怒哀樂，他們的家長裏短，他們的生老病死，就在眼前，就在身邊，詩人不是高高在上，用俯視的目光打量他們，詩人就在生活之中，平視着他們，因為詩人就是他們中的一員，和他們一起輾轉、掙扎，和他們一樣貧病交加，和他們一樣倔強堅韌。在這個時刻，詩人的能量就來源於生活本身的能量，詩人的創造力彷彿就是生活本身的創造力。詩人和他們一樣，散落在鄉村和城市中不為人知的角落，像村頭路邊以及廣闊的大地上隨處可見的“一叢叢的野菊和牽牛花”：

那照亮他們的脆弱、無助、黯淡  
 照亮他們的幽暗寂默年月的  
 ——秋天之花

——《秋天之花》

我們可曾真正關注過人生的、歲月的流逝，從白晝和黑夜，從初春到隆冬，從生命的開始到生命的終結，我們注視過那些弱小

的生命和他們灑下的淡薄之影嗎？許多生命體是那樣的模糊，沒有面孔，無名無姓，甚至連同自己的影子都是別人的，因為他們就生活在這個所謂大時代的陰影之下。杜涯的三首長詩書寫了這些“影子”般的生命——她生活過的城市、鄉村、郊區，將這些大地上的卑下小人物的命運無情地展示在大時代面前，甚至是將他們一次次地從光鮮的廣宇大廈背後隱匿和幽暗的角落裏面挖掘出來，使人不得不正視他們的存在。這讓我想起兩位匈牙利大師——作家、編劇拉思羅·克拉斯諾霍爾卡伊(Laszlo Krasznahorkai)和電影大師塔爾·貝拉(Béla Tarr)合作的影片《撒旦探戈》中凝重的長鏡頭，那是在時間之軸上緩緩鋪展的生命之旅。杜涯筆下的鄉村、郊區有同樣的凋敝、破敗與人心不古，其實，這樣的方式在她的短制中，早已被嫋熟地運用，也蘊含着這樣緩緩推移、捕獲到不為人知的“暗物質，光，陰影”、“生者和已逝者的心靈”、“未知和不可名狀之物”，這是客觀、公正而悠長歷史“鏡頭”的力量：

我想像重新回到花家地，回到那樣一種  
 存在，生活：它包含玫瑰，暗物質，光，陰影  
 引領悲苦、歡樂，生者和已逝者的心靈  
 以及膽怯、卑微、細小，未知和不可名狀之物  
 ——《花家地的秋天》

轟鳴的碎石聲中他們沒有了多日前  
 找不到活幹的恐慌、無助、暗淡  
 ——勞動，永遠使人心安

——《採石場》

對公安、檢察、法院、市縣鄉三級政府  
 對所有的國家機器感到畏懼  
 感到它們深不可測，高不可瞻  
 他們總是仰望，然後感到脊背發涼  
 ——《北方之星》

從《歲末為病中的母親而作》《為一對老夫婦而作》《歲末詩》到《花家地的秋天》組詩，再到長詩寫作，杜涯帶我們一起深入到中原腹地的鄉村、城鎮，深入到繁華都市的郊區、城中村，展開的“畫卷”上無論是留守土地的農夫，還是流徙各處的採石工、挖煤工、制磚工，從事收舊貨的、小商販等各色營生的，都栩栩如生地出現在她的工筆“畫軸”上，他們在人世間活動如同“服役”。他們也會在孤苦無助時尋求拯救和解脫之道，向他們心中一切超自然的力量諸如土地神、菩薩、耶穌等祈禱。是的，女人們有時想另闢蹊徑，向“人的自我異化的神聖現象”的宗教尋求幫助，但最終，永遠記得的還是：“他們的身影、衣食、年歲/他們的房屋、偏遠、無助、黯淡/艱硬、忍受、和寂默”：

星期天她們聚集在附近禮拜堂裏  
唱誦，捧領聖餅，含着淚祈禱：  
“主啊，快治好我的腿疼腰痠病吧，  
我疼啊，筷子掉了我都撿不成。”  
然後她們回到家裏，做飯洗衣，照顧男人  
——《秋天之花》

有人生了病，家人會去廟裏進香，或去禮拜堂祈禱  
有孩子發燒，會有老人說：“嚇丟魂了，叫叫吧。”  
於是有一天，我總在正午時聽見屋後街上兩個婦女  
的叫魂聲：“小軍，回來吧。”“回來了。”……  
——《北方之星》

在遭遇生活的種種重負、不公、屈辱之後，他們依然選擇的是繼續“回到生活”，平靜地接受：

他們有時關在屋中，夫妻互相爭吵  
女人小聲埋怨，壓低聲音哭泣

為稅務工商部門的罰款、孩子的高價學費  
也為拖欠的房租、房東的不滿、催逼  
第二天早晨他們依舊送孩子上學  
相互沉默着出門，開始一天的勞碌生計  
——《天國之城》

詩人告訴我們，仰望星空，成為了這些“被侮辱與被損害的人”（借用陀思妥耶夫斯基的代表作書名）的一種“信仰”，因為北方之星代表了“公正、正義”，蘊含着“宇宙的善意，接納，憐愛，深厚”以及“無邊無際的慈悲”：

我安慰：這一片鄉土上的人，這些被剝奪、被獻祭者  
仍能時常抬起頭來，看到那北方的夜空  
看到那北方之星——北方的公正、正義、引領  
那幾顆星，不能給他們帶來食糧、井水、房屋  
不能帶給他們所期望的時年運氣、福祿壽歲  
但他們仍舊能夠年年抬起頭來，佇立仰望  
我相信：那是他們的北方之星  
我相信：無形的手可以奪走他們的年月，生存的一切  
但卻奪不走那北方之星：他們的嚮往、明亮、夜光  
那是所生存的宇宙對他們的安慰、饋贈  
那是宇宙的安寧，是宇宙的善意，接納，憐愛，深厚  
——無邊無際的慈悲  
無邊無際的愛、榮光、以及永恆、完整、寬廣……  
——《北方之星》

也許詩人本意並不想以史入詩，以詩證史，留下詩史意義的作品，但客觀上她的長詩又超出了一般意義上感情詠時、憐物懷人的範疇，沒有風花雪月，也不止是城市化大潮中一曲鄉村的挽歌，是在場者、親歷者的實錄、證詞與呼號，當然這僅僅是詩的，是

338 用包括痛楚的個人經驗交換來的詩。那些卑微渺小、無聲無息，像地上的影子一樣無足輕重卻又無處不在的群體，也像影子一樣活在低矮、邊緣的暗處，“膽怯、卑微、細小”，隨時會被踩在腳下，卻又有着堅韌無比的生命力，在幽暗的角落中閃爍着，啟示錄般燭照着我們的歷史與現實。杜涯的詩歌記錄下了裹挾在宏大的歷史進程中無處逃避的小人物的命運，磅礴的時代洪流中草民的歡笑與淚水，他們的忍氣吞聲、漂泊沉浮，他們的抗爭、無奈、認命、麻木——她用白描手法壓縮了現代化、城市化發展進程中小人物的心靈史，是見證更是實錄，還原了最日常生活場景中人的生存狀態與生活世相，展示了質樸文字功力的能量；同時，她的言說方式又是生命實證式的，由此她的詩歌也成為了記載生存價值、真實生命能量、生活意義的現實文獻。

### 結語

董仲舒在《春秋繁露》裏這樣寫到：“《詩》無達詁”，講的就是闡釋之難。意謂對《詩經》沒有通達的或一成不變的解釋，因時因人而有歧異。哪怕經孔子手訂，後世仍然有許多爭議。蘇珊·桑塔格也告誡我們“避免釋義的粗暴控制”，令詩歌“能夠真正是它本來的樣子”（蘇珊·桑塔格《反對釋義》）。同時，我們也應清楚，即使就從一首詩的解讀來說，詩也從來沒有所謂一次性的意義或者是最終的意義。對杜涯詩歌的解讀，興許讀者從中獲取的信息常常要比作者實際表達的東西或者筆者不自量力想要闡述的東西要多出許多來，這就是詩歌特有的審美溢出。

杜涯正處於“重開新篇”的創造力旺盛的中年，我們完全有理由期待她更加壯闊、更加成熟的寫作時期的到來！