

阿北陳陳崔甘李栗林劉  
城島青原平丹奮  
鬥東庭陀陽健原青島城

查建英

八十年代

訪談錄

OXFORD

八十年代關鍵詞

激情 貧乏 熱誠 反叛 浪漫 理想主義  
知識 斷層 土 傻 膚淺 瘋狂 歷史 文化  
天真 簡單 沙漠 啟蒙 真理 牛人 膨脹  
思想 權力 體制 常識 使命感 集體  
社會主義 精英 廣場 人文 饑渴 火辣辣  
友情 爭論 知青 憤青 遲到的青春

九十年代直至現在關鍵詞

現實 利益 錢 市場 和平演變 資訊  
新空間 明白 世故 時尚 個人 權力  
體制 整容 調整 松 精明 焦慮 商業  
喧囂 大眾 資本主義 身體 書齋 學術  
經濟 邊緣 失落 接軌 國際 多元  
可能性

ISBN 978-0-19-548403-8



9 780195 484038

OXFORD  
UNIVERSITY PRESS

牛津大學出版社

[www.oupchina.com.hk](http://www.oupchina.com.hk)

查建英

# 八十年代

訪談錄

OXFORD  
UNIVERSITY PRESS

# OXFORD

UNIVERSITY PRESS

Oxford University Press is a department of the University of Oxford.  
It furthers the University's objective of excellence in research, scholarship,  
and education by publishing worldwide in

Oxford New York

Auckland Bangkok Buenos Aires Cape Town Chennai  
Dar es Salaam Delhi Hong Kong Istanbul Karachi Kolkata  
Kuala Lumpur Madrid Melbourne Mexico City Mumbai Nairobi  
São Paulo Shanghai Taipei Tokyo Toronto

Oxford is a registered trade mark of Oxford University Press

© Oxford University Press 2006

First published 2006

This impression (lowest digit)

3 5 7 9 10 8 6 4

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,  
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,  
without the prior permission in writing of Oxford University Press,  
or as expressly permitted by Law, or under terms agreed with the appropriate  
reprographics rights organization. Enquiries concerning reproduction  
outside the scope of the above should be sent to the Rights Department,  
Oxford University Press, at the address below

You must not circulate this book in any other binding or cover  
and you must impose the same condition on any acquirer

**八十年代 訪談錄**

查建英

插圖攝影：頁1攝影 © 黃勤帶；頁232、390 © 鮑昆；  
其他肖像版權歸被訪人  
其餘所有插圖攝影 © 李曉斌

ISBN 978-0-19-548403-8

版權所有，本書任何部份若未經版權持  
有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

Printed in Hong Kong

Published by Oxford University Press (China) Ltd  
18th Floor, Warwick House East, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay,  
Hong Kong



# 牛津版序

查建英

此書自五月在大陸出版之後，坊間讀者反響之熱烈，以及在知識界、文化圈引發的種種討論、議論，大大超出了我當初的預料。一股「八十年代懷舊風」悄然刮起，那個被這本書中所有過來人冷靜乃至苛刻地反省着的火辣辣的青春年代，似乎在歲月流逝之中正在更多人的心目中定格為一個文化符號，它代表着一個理想、激情、真誠、希望的浪漫年代。這符號當然是簡單的、片面的、有些美化的，明知如此，我卻仍然心懷感動。那段歷史的確值得我們反省、批判、甄別，但更值得我們記念與珍惜。

眾所周知，進入二十世紀九十年代以來，中國大陸經濟飛速發展，人民生活水平日漸提高，個人表達空間也有種種拓展，但由於政治體制改革遲遲未動，遊戲規則中的禁忌也就依然存在，作者、編

輯、新聞記者、出版人長期自律，下筆、審稿不免謹小慎微。即如《八十年代》訪談錄在三聯書店的編審過程中，有些部分不得不加以刪節、刪改，其中劉奮鬥一章因刪節幅度過大、導致劉奮鬥最終決定撤稿。於是原有的十二篇訪談，內地版只收入了十一篇，確實令人遺憾。

在內地版尚未付梓之前，林道群即已表示了出版此書繁體字版的意向。現蒙香港牛津大學出版社厚愛，能讓未經刪節的足本問世，使書中諸位朋友的精彩談話得以在此恢復原貌，我很高興也很感安慰。

在牛津方面協助下，香港版還補充了更多圖片，增加了附錄和人名索引。感謝林道群，感謝牛津大學出版社。

二〇〇六年六月十五日北京芳草地

# 寫在前面

——北京三聯版原序

查建英

我一直認為二十世紀八十年代是當代中國歷史上  
一個短暫、脆弱卻頗具特質、令人心動的浪漫年  
代。隨着歲月流逝，當年發生的那一切是不是正在  
被人淡忘？中國人的經濟生活這十幾年來一直處在  
令人暈眩的急速變化之中，大家對「現在」尚且應  
對不暇，又能有多少精力去認真清理「過去」？再  
說，「歷史」作為消遣、娛樂是一回事，如果真正  
直面反省，可能馬上就顯得沉重起來，甚至成為煩  
人的包袱。經歷了太多動盪、挫折，中國人今天比  
任何時候都更想告別過去、瞄準未來、輕裝前進。  
這種對於「過去」的疲勞我理解，有時也有同感。  
但我們也都知道，「過去」既是包袱也是財富，無  
論以它為榮還是為恥，我們既不可能躺在上面靠它  
吃飯也不可能將它掃地出門、驅除出境，因為它就

二十世紀八十年代是當代中國一個短暫、脆弱卻頗具特質、  
令人心動的浪漫年代。

深藏在我們每個人的身體裏，遺留在我們傳給後代  
的基因裏。人體猶如房子，需要定期開窗、通風、  
灑掃、清理，否則，無論把外表裝修得多麼堂皇漂  
亮，久而久之，那塵封的幽室是有可能鬧鬼的。回  
避歷史、回避思考可以是一時權宜之計，卻絕非長  
治久安之道。

我講這一番「以史為鑒」的常識大道理，倒不  
是暗示八十年代已經成了無人理會的孤魂野鬼，恰  
恰相反，近年每每在飯桌旁、朋友間聽到有關那個  
年代種種人事的即興回憶，而且永遠伴隨着生動的  
細節和風趣的評論。至少在過來人當中，大家並沒  
有忘掉那段歷史。歡喜之餘，我有時候會想，歷史  
學家不是說過嗎：沒有被敘述的歷史不能算歷史。  
講故事、說段子自然也是一種敘述，但茶餘飯後的

閒談畢竟零散隨意，哪說哪了，難有深入的追究和細緻的梳理。這麼多人物、事件、看法，如果能比「說段子」再進一步，不憚反躬自省，做事後諸葛亮，進行一點時過境遷的追述分析，遇有心人記錄編纂成書，一定有趣，至少可以為過來人和後來人留下些關於那段生活的回憶思考。一晃十幾年過去了，也該有人來做一本關於八十年代的書了。

卻沒想到自己有一天會弄起這件事來。原因很簡單：儘管我身邊好友多數是「八十年代人」，儘管我對八十年代心存偏愛，但上世紀八十年代裏，我自己實際上只有四年住在中國，其餘的時間是在美國讀書。我哪有資格來對中國的八十年代說三道四？

不想，我不找八十年代，八十年代找到我頭上來了。此事說來和洪晃有關：回顧八十年代的想法正是在她出版的《樂》雜誌召開的一次編輯部選題會上提出的，而我去《樂》「瞎摻和」也是被晃拉去「一塊兒玩玩」。當時大家是在討論怎麼做「面對面」這個人物欄目，選了幾個人由我分別去訪談，記得有人便玩笑說：把這幾位放在一起應該叫「悲壯」系列。我當時驚異道：啊？阿城悲壯

一晃十幾年過去了，也該有人來做一本關於八十年代的書了。  
把這幾位放在一起應該叫「悲壯」系列。

嗎？我怎麼看不出他悲壯呢。後來，因為這幾位「人物」都是八十年代出道的文藝家，一來二去，這想法便改成了回顧八十年代。從「樂」到「悲壯系列」再到「八十年代」——事情就是這樣偶然。由此我也知道了：在那些八十年代才出生、傍着插科打諢的娛樂節目長大的「新人類」眼裏，上世紀八十年代的人原來是這樣一副尊容：悲壯系列——的確有些嚇人呵。

悲壯年代也好，悲情世界也好，選題最後定下來那天，洪晃忽然大發感慨道，「嗨，其實現在哪有甚麼真正的文化，要說文化還得說八十年代。」老實說我當時大吃一驚，因為我總覺得晃雖然與我年紀相仿，心態卻比我年輕得多，是典型九十年代以至二十一世紀的「時尚」人物，她怎麼竟會這樣看？！後來又有一回，也是在《樂》開會，談起現在市面上形形色色的消費期刊、娛樂雜誌，晃說：「其實在如今辦期刊的人裏頭啊，我就算是悲壯的。」又把我說得一怔。過後想想，也對啊：別看她成天嘻嘻哈哈搖來晃去，滿口「牛掰牛掰」的新名詞，老是聲言要接受年輕一代的「再教育」，其



實骨子裏她也有「八十年代人」的成份，不然還接受甚麼「再教育」呢？這樣看來，八十年代的一流「毒」其實很深，並不是那麼容易就可以肅清的。事實上，八十年代人不僅健在，而且大都活得挺好、挺實在，只是隨着中國社會這十幾年的巨變，這個群體也經歷了相當戲劇化的調整、分化、流變，以致人們今天已不容易辨認得出一個能夠被稱為「八十年代人」的群體了，在近年堪稱鼎沸的媒體喧嘩中，也很難聽得出一個可以被稱為「八十年代人」的群體聲音。

開始只打算找幾個人聊聊，寫一篇關於八十年代的文章，再選登幾段人物訪談。其實我早該知道，八十年代這題目豈是一篇文章和幾段摘錄能夠駕馭的？果然很快發現，真的坐下來談話，這些八十年代人，經過十幾年的沉澱、積累、雲遊世界，人人一腦袋見識，個個一肚子乾貨，讓我無法忍心丟掉那麼多珍貴的材料，隨便給讀者端上一盤速成的雜碎，那樣做，對不起這些老朋友，對不起讀者，也對不起八十年代。於是，決定增加訪談人數，拓寬角度，索性把它集成一本書，而且不僅請

本書訪談對象大多是當年活躍的傑出人物，其中一半人後來曾在美國或歐洲長期居住。

他們回顧過去，也聽他們談論現在。這樣一來，自然花費了比預想要多得多的時間與精力，以致我手邊已經寫到半路的另一本書反被束之高閣。但我慶幸自己做了這個決定。

有幾件事得略做說明。首先，由於女兒年紀尚小需要照顧，我平時的原則是盡量少出遠門，受此限制，本書挑選的訪談對象基本上都是我可以在北京見得到的人。這種以北京為中心的選擇，缺憾當然非常明顯，但拘於現實，只好如此。第二，八十年代的中國是一個人文風氣濃郁、文藝家和人文知識份子引領潮流的時期，而我自己的教育和工作背景也恰好使得我對這些領域的人與事比較熟悉，所以本書訪談對象大多是當年活躍在這些領域中的傑出人物，其中一半人後來曾在美國或歐洲長期居住，有些人更是我多年的朋友。無疑，八十年代中國遠非一場以北京為中心、以知識精英為骨幹的「文化熱」所能涵括，當時在全國各地、各個層面、各種人群中都發生着許許多多耐人尋味的現象和變化，其中有些也許要比本書着眼的「文化問題」重要得多，我決無以偏概全之意、揚此抑彼之

心。但一本書不可能面面俱到，再說我也完全沒有野心和能力去經營那樣的宏大工程。所以，此書僅僅是一組八十年代人關於八十年代的談話，他們是作家、藝術家、學者、批評家，他們分別以個人的身份和角度、從各自從事的工作出發，既回憶反省過去的那個時代，也評論分析現在，甚至包括眺望臆想未來。

在體例上，除北島一篇外，本書一律採取了訪談錄的形式，一來這種形式便於保持一定的隨機隨意性以及個人風格，二來也比較活潑好讀。這十二篇談話，有人側重回憶，有人側重評議，有人談得極為具體，有人講的比較宏觀。大多數是兼而有之。其中有些篇基本上是問答，另一些更近於對談。這些談話在我整理之後都經過訪談者過目，有的基本未做改動，有的則做了程度不同的增刪修訂。儘管經過整理，但人們日常講話自然會有不同腔調與神氣，斯文者有之，粗放者有之，委婉含蓄者有之，生猛激烈者有之，這裏都盡量保存原樣，連帶鄉音與粗口，以便讀者能夠多少領略談話人的個性風貌以及談話時的「氣場」。至於篇目次序，

八十年代之複雜、之重要，  
應該有一門「八十年代學」。

索性即按這十二人姓氏拼音的順序排列而成。

需要特別說明的是，本書原來共有十二篇訪談。第十二位訪談人是電影編導劉奮鬥。他談得很精彩，我對那篇訪談很滿意。不幸由於編審過程中的種種原因，劉奮鬥最終決定撤稿。除了遺憾自己的無能為力，我完全尊重和理解他的這一決定。在此書即將付梓之際，謹向劉奮鬥先生特別致謝並表示歉意。

截稿之日，誰知感慨竟多於滿足，種種遺憾，不足與外人道。也只好自我安慰：且算是盡力而為了吧，且算是為自己的「八十年代情結」做了一個交代。李陀認為：八十年代問題之複雜、之重要，應該有一門「八十年代學」。我不知道是不是這樣。若果真如此，而這本書能起一點拋磚引玉的作用，我自然高興。但此時此刻我最為深切地感受卻是，在我們的思維環境裏，枷鎖、禁忌、碉堡還很多很多，我們實在需要在更自由的空氣中、以更自由的心態，來回顧與反省那逝去以及並未逝去的一切。一個不敢面對真實的人，即使物質上再富裕，在精神上卻是虛弱和缺少榮譽的。一個民族也同樣

如此。在這個意義上，這本書不過是一個開端，是一本有待補充的紀念冊。

最後想說幾句的是，這本書雖然記錄了許多珍貴的往事，卻並不是一個懷舊項目。一位美國朋友曾問我為甚麼要花時間編這麼一本書，我當時信口說：因為八十年代是中國的浪漫時代啊！我們的八十年代有點像你們的六十年代嘛。他聽了一副恍然大悟的表情。二十世紀六十年代在美國無疑是一個有特殊標記的浪漫年代，它意味着理想主義、激進的自我批判，以及向東方思想取經。而中國八十年代的文化主調也是理想主義、激進的自我批判，以及向西方思想取經。從年齡上看，美國的六十年代人與中國的八十年代人相差並不大，反越戰的美國大學生與中國的紅衛兵知青基本上是同代人。只是由於政治歷史的陰差陽錯，中國的文革青年先經受了被放逐底層的磨煉，直到八十年代才重獲表現機會。

但是，我深知這些只是輪廓上的相似，如此比較其實極不準確，因為中美這兩代人的文化營養與政治訴求、這兩段歷史發生的背景、過程和最終的

沒有簡單地將八十年代浪漫化。儘管那時年輕氣盛、出道成名，儘管與今天極為現實和複雜的時代相比，那個「前消費時代」的總體氣氛的確浪漫……

結果都存在着巨大而深刻的差異。近年中美主流社會政治皆趨保守，雖然這兩代人當中很多人早已成為今日社會精英，但他們青年時代的價值理想實際上都在經受衝擊與挑戰。他們如何看待自己形成期的歷史與追求？如何應對全球化時代裏種種複雜的新問題？我相信他們的思考和實踐必定會在不同程度上影響到這兩個社會的未來。美國有關六十年代的回憶研究汗牛充棟，其中最好的著述都是勇於和敏於反思的，而今日美國的文化政治舞臺上佈滿了「六十年代人」的身影，這並未因成熟而放棄理想的一代人依然扮演着非常重要的角色。

讓我高興的是，這本書中的大多數談話者都沒有簡單地將中國的八十年代浪漫化。儘管他們那時年輕氣盛、出道成名，儘管與今天這個極為現實和複雜的時代相比，那個「前消費時代」（阿城語）的總體氣氛的確頗為浪漫並且相對簡單，這些回憶者的態度卻不是一味懷舊或頌揚。相反，他們對於八十年代抱着難得的坦率、客觀、甚至苛刻的審視態度，對自我和時代的局限、對不少當年轟動一時的現象、事件和人物及其背後的歷史、文化動因做

了很多剖析、批評和反省。同樣的態度也滲透在他們對九十年代以來中國文化現實的評論之中，他們視野開放但有自己的立足點和準則，他們幾乎全都既是批評者也是建設者。雖然有種種限制，但盡可能真實地對待歷史、現狀和自我，這種態度是我在做本書訪談當中最期盼和認同的。

在此再次感謝十二位談話者的慷慨合作。特別

致謝阿城。感謝李曉斌為本書提供了二十多餘張珍貴的八十年代照片——他以圖像的方式加入，實際上是書中第十三位回憶者。也感謝本書責任編輯吳彬一如既往的熱忱支持與優質工作。當然，由於令人遺憾但大家都明白的原因，有些章節由出版者做了刪改。至於書中可能出現的種種錯誤，責任當然全部由我承擔。

二〇〇六年二月北京芳草地

## 八十年代



李曉斌，五十歲，當過工人當過兵。一九七五至七八年在中國歷史博物館工作，一九七八至七九年在中共實驗話劇院工作。一九八〇至八九年在北京《新觀察》任編輯和記者。八九年後在中國作家協會創作研究室工作。主要經歷及作品包括：一九七六年一月四日拍攝天安門廣場悼念周恩來總理活動，一九七九年參與創辦北京「四月影會」並參加七九、八〇、八一年的三屆展覽。代表作品「上訪者」。

從事攝影三十年以來，拍攝了大量社會變革中的影像。二〇〇二年出版個人攝影圖文書《變革在中國 一九七六至一九八六》。

（賀延光攝）

本書照片，除頁一「張向紅墓」是香港攝影師黃勤帶的作品，其餘的照片均為李曉斌先生多年來的拍攝。

八十年代



「上訪者」。1977年11月攝於北京天安門與午門之間的路上，此片數百次發表與評論，1998年中國革命博物館作為革命文物收藏。

八十年代



上：美國肯德基雞八十年代中落戶中國北京前門是北京第一店，曾成為時髦的特徵。  
下：1986年11月北京。



八十年代



上：文革殘跡，1981年1月河北盛芳鎮。

下：農村個體攝影戶，1982年春節，攝天河北霸縣。





八十年代



賣鼠藥的人，1981年1月河北盛芳鎮，復員軍人戴着勳章，毛主席語錄下定決心，有着一種早期廣告意識。

八十年代



大碗茶，1981年，攝於北京故宮午門前，前門大碗茶發家的尹喜盛先生，當年安排返城就業知青的工作，又方便了群眾，大碗茶時代沒有今天的飲料。二分錢一碗，曾經是街頭一景。

八十年代



1980年6月，北京動物園。

八十年代



喜悦，1984年10月2日建國三十五周年國慶第二天的天安門前。

## 八十年代



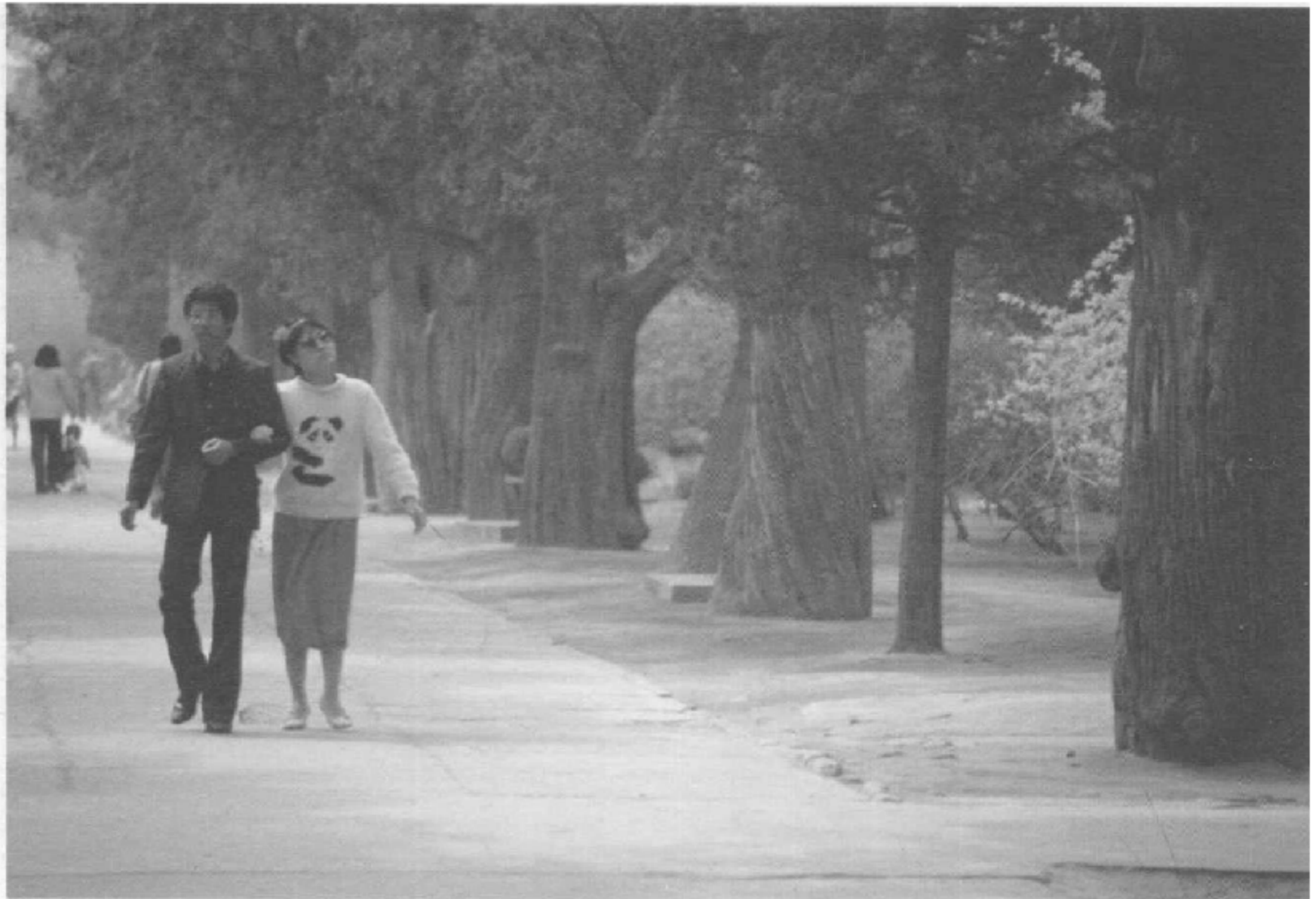
上：1980年3月北京動物園。七十年代末八十年代初，媒體大談婦女解放，婦女半邊天，那幾年北京街頭公園裏，男的給女的背包，給女的打傘一度成為亮麗的風景。  
下：差異，1980年夏，北戴河海濱。



八十年代



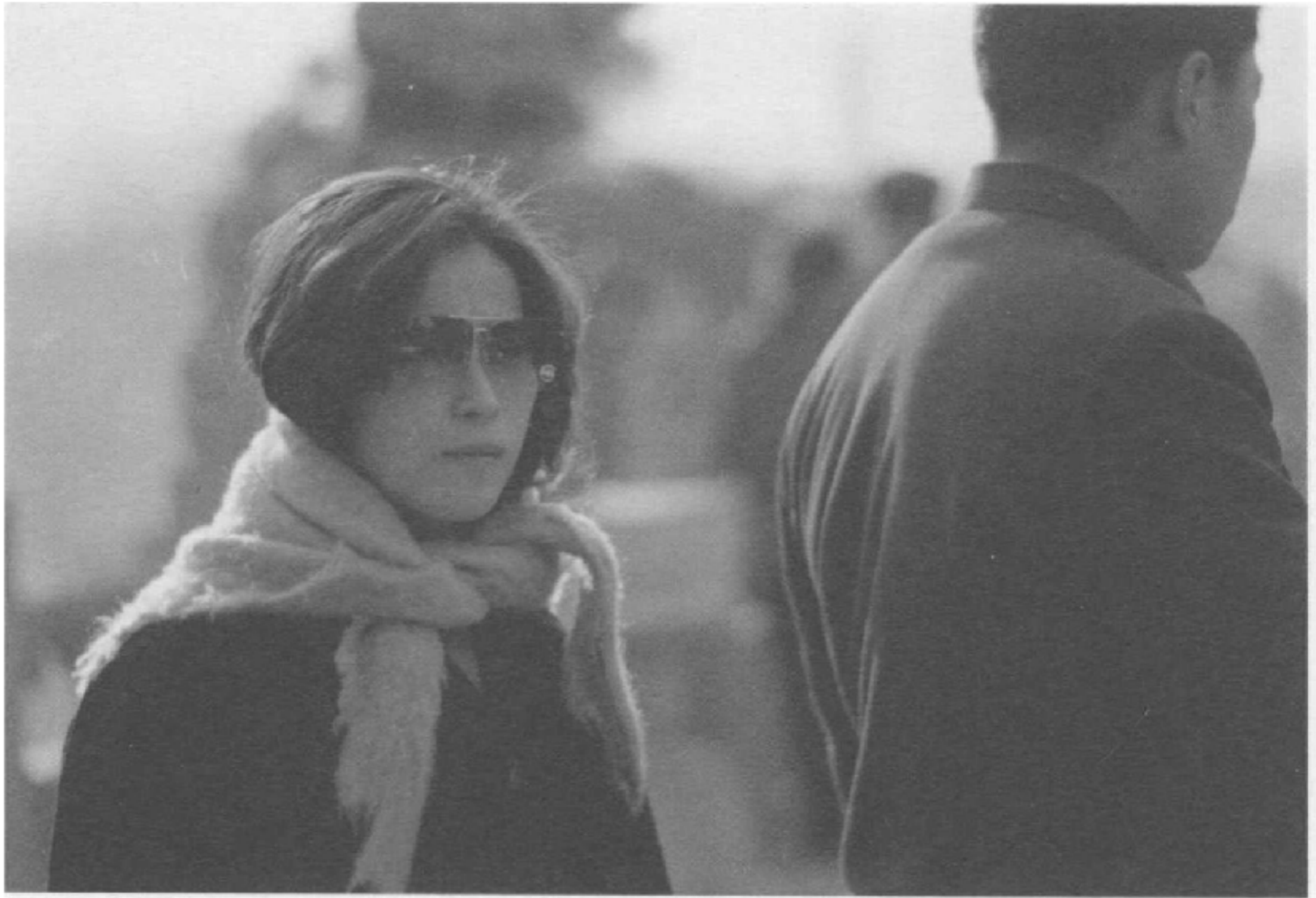
上：街上流行紅裙子，1985年夏，北京及全國女青年以穿紅裙子，冬天穿紅羽絨服為時尚，曾有一部電影叫街上流行紅裙子。下：1985年春天壇公園。



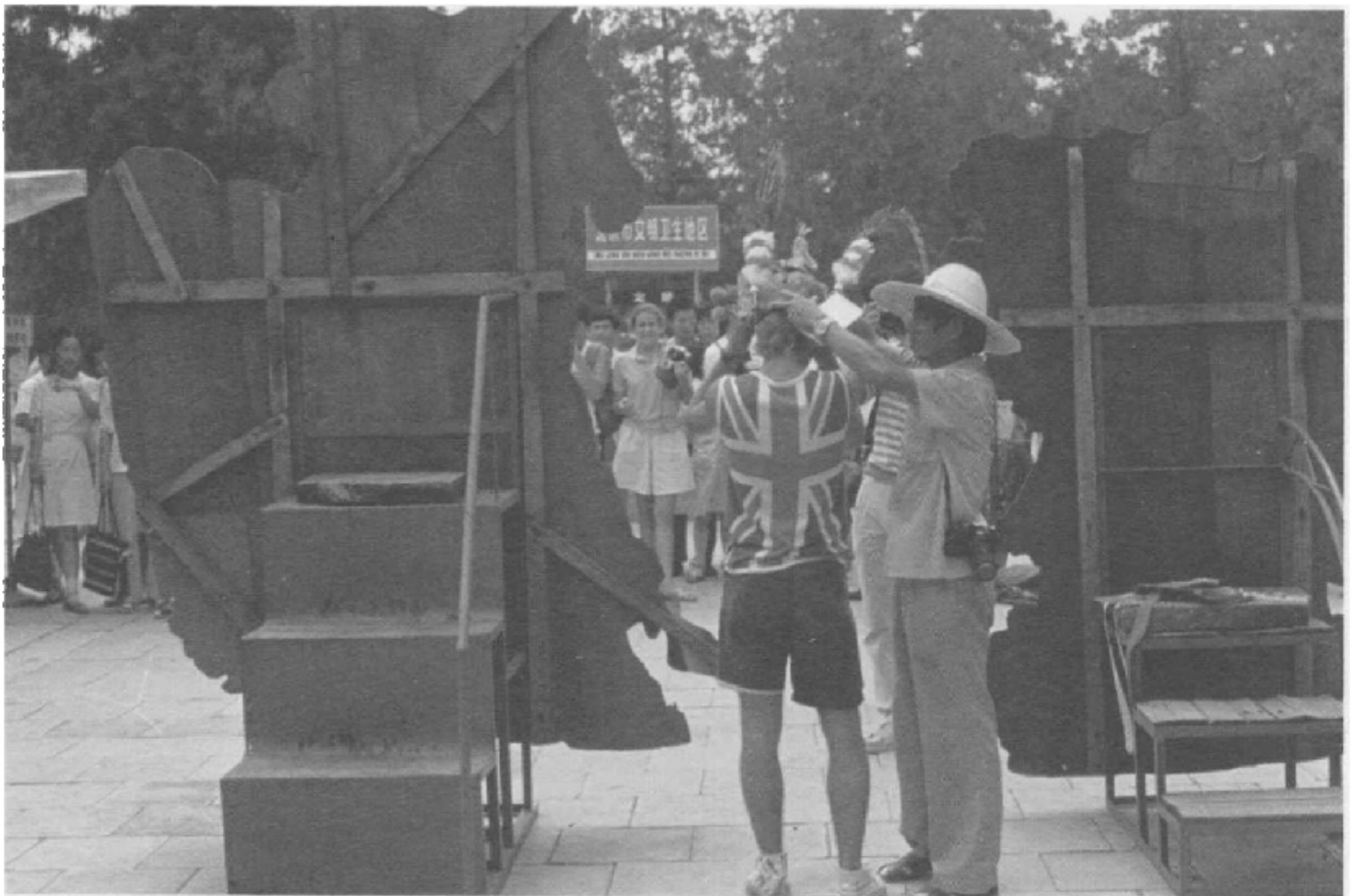
八十年代



## 八十年代



上：戴哈蟆鏡，鏡上進口商標不取下來，表示是進口貨，曾是七十年代末八十年代初北京街頭公園裏的一道時尚。這種做法當時的媒體曾公開批評，其實今天看來，它還包括名牌意識的覺醒。1980年攝於北京街頭。下：1984年十三陵的英國遊客。





八十年代



上：留影，1986年冬北京。下：進城賣菜的農民，攝於1978年。



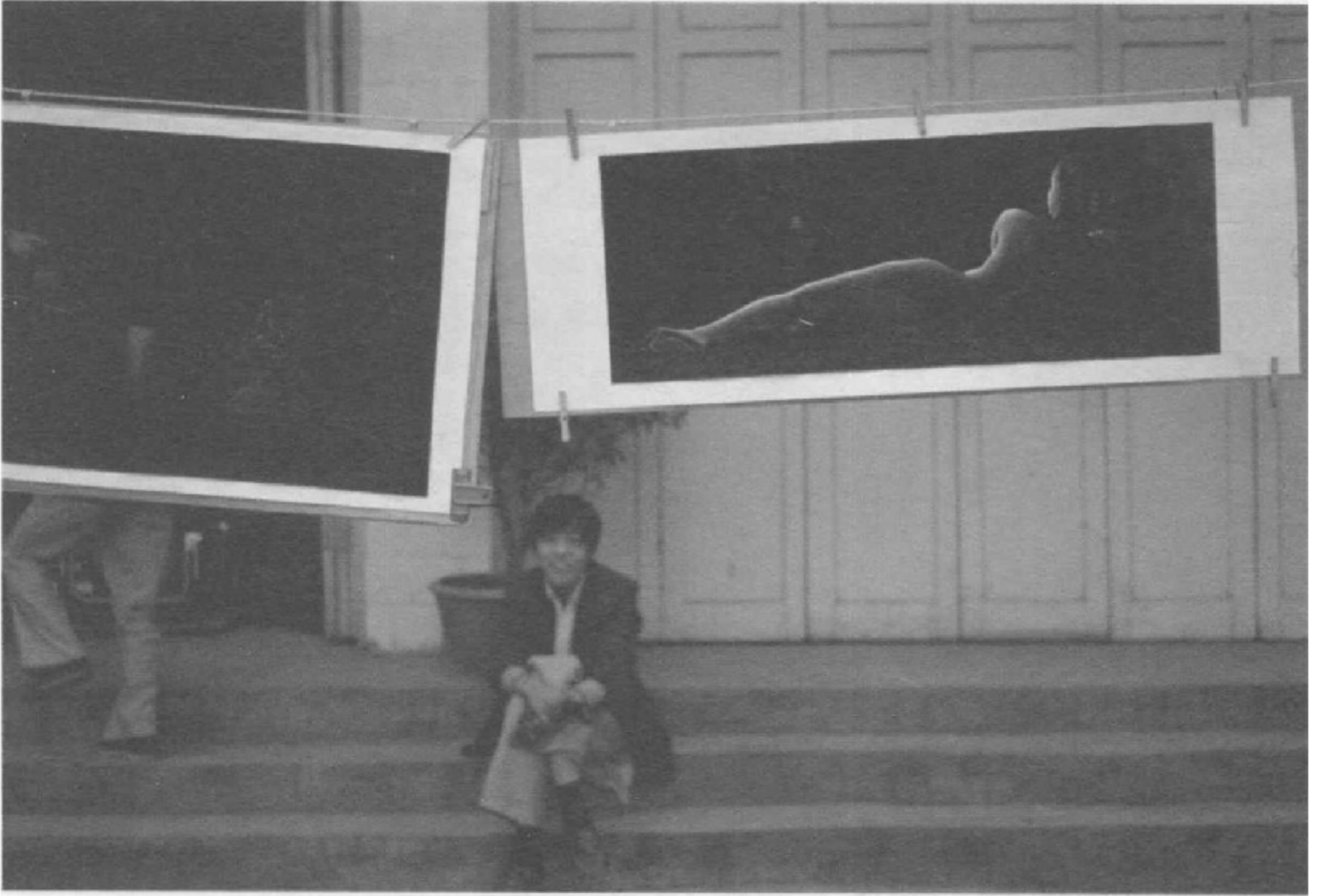
八十年代



上：1979年北京街頭最早出現的一幅最大的大美人廣告，該廣告當年視覺的衝擊力極大（手繪的）。1979年冬攝於北京沙灘大街十字路口。下：1982年廣交會。



八十年代



上：1985年成都賣人體畫的景象。下：畫家袁運生。



八十年代



星星美展主要成員馬德升於1980年。

八十年代



1989年2月中央美術館。第一個中國現代藝術大展，在這個現代藝術大展中，行動藝術家向自己的作品「電話亭」開槍，曾造成美術館開槍事件，這是藝術家們在不准調頭的標識上展示創意。

# 目 錄



甘  
陽

崔  
健

陳  
平  
原

陳  
丹  
青

北  
島

阿  
城

寫  
在  
前  
面

牛  
津  
版  
序

159

141

107

71

55

3

x ix



李陀

233

栗憲庭

279

林旭東

323

劉奮鬥

357

劉索拉

391

田壯壯

419

圖片攝影：李曉斌

附錄一：劉蘇里、哈樂文

447

附錄二：孫甘露、查建英

452

人名索引

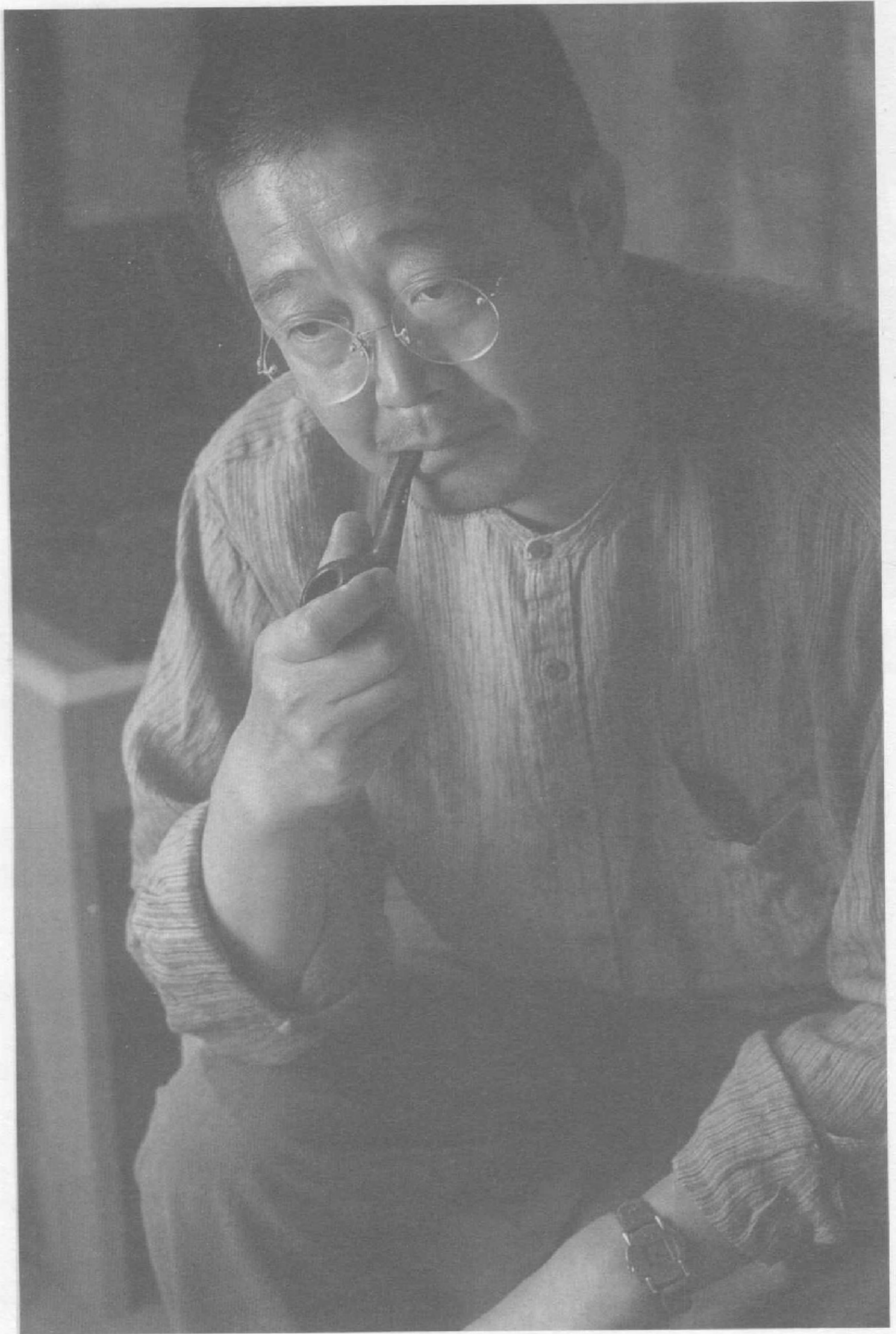
469

xvi



張向紅，女，20歲，中國人民大學國政系共運專業八七級學生，一九八九年六月三日夜十一時多，在前門西側中彈。丁子霖《六四受難者尋訪實錄》檔案編號0011。黃勤帶攝影 © Kan Tai Wong。





# 阿城

時間：二〇〇四年九月八日  
地點：北京芳草地

阿城一如既往晝伏夜作。我第一次給他打電話約訪談的事情是在上午十一點左右，一個毫無表情的聲音像是透過午夜大霧飄過來：哎，哎，行，好。估計放下電話他就又睡過去了。阿城習慣夜間工作，而我因女兒太小夜間不便出門，於是約定訪談就在我家做。午夜過後，電話響了，是阿城白天的聲音，背景裏擠撞着一屋子亂哄哄的人聲：我這邊剛弄完了，半個小時之內能到你那裏。我趕緊燒水，燴鍋，下麵。等阿城進了門，吃食端上桌，發現麵還是下早了，有些坨。我想起《棋王》裏那一段煮麵、吃麵的經典描寫，心裏不免慚愧。阿城卻完全無所謂的樣子，見我端上家裏安徽阿姨做的羊肉小餡餅，笑道：哦，袖珍餡餅，咱們還大吃大喝起來了。

夜宵吃畢，換上雲南咖啡、茶點，這才開了錄音機，準備「聊天」。頭一天通電話時，阿城說：還不知說什麼呢。我說：隨你便吧，反正我可只能給你當個話托兒。那個夜晚阿城操着他一貫不緊不慢的語調，侃侃而談，說到妙處，兩眼在無框鏡片背後發光，然後和我一起笑起來。說來也怪，我女兒平素極少起夜，那晚居然前後兩次朦朦朧朧地從臥室裏光着小腳丫走出來，難道她在睡夢中聽到了客廳裏的笑聲？每次待我重新將女兒哄睡，回到客廳裏，總看到阿城坐在那裏靜靜地吸着煙斗，一臉的安逸。就這樣，談話多次被打斷，又接續下去，關了錄音機，意猶未盡，接着聊，直至天明。後來我整理錄音時，發現那一夜看似散漫無際的談話，其實有着極清晰的思路：阿城不僅是有備而來，並且是深思熟慮。整個談話沿着「知識結構」與「焦慮」這兩個主題漸次展開，觸動的乃是百年來中國最基本的問題。這樣來回顧，是把八十年代放到一個更大的歷史視野和意識結構中去描述。視野廣闊，卻並不空疏，因為其中活動着種種世俗和個人的細節，有關阿城的，有關朋友的。我想起阿城當年那些鉛筆畫，只幾筆就勾勒出一

個人來，而這人的舉止神態又散發着某個時代某個階層的獨特氣息。

誰來畫阿城呢？朱偉寫過兩篇阿城印象，峰迴路轉，細緻有味。朱偉的記性實在好。我有一位女友，早就崇拜阿城小說，今年終於得見阿城本人。那晚是幾個朋友吃飯，阿城自然又成了講故事和神侃的主角，一路妙語不絕直到凌晨，這位女友聽得目瞪口呆，徹底迷倒，幾周之後提起來還稱歎不已。不過我想那樣的夜晚和場景是難以複製和描述的。

寧瀛有回和我議論阿城：「應該有人扛一台攝像機每天跟拍阿城，一定是部特棒的片子。」我表示同意。後來想想，像阿城這樣的人，恐怕還是屬於文字時代，將來流傳下去的，一定還是阿城的文字與文字中的阿城。阿城看人情世故這樣透徹，他說他不焦慮，我信。他可曾有過危機？我忘了問，不知道。

阿城，男。上世紀七十年代以前在北京生活，七十年代在農村生活，八十年代中開始發表小說並移居美國。本世紀又開始在北京生活。發表的作品大致是：《棋王》《孩子王》《樹王》《遍地風流》《威尼斯日記》《閒話閑說》《常識與通識》。

查建英：你想怎麼來講八十年代這個題目呢？

阿城：我不是太有「十年」這種概念。就像藝術的變化不會隨着政治時期的改變而變化，好比我們文學史上，兩漢，魏晉，或者隋唐，不會因為有了一個新朝，就會出現新的藝術，政治的、權力的轉換決定不了藝術。事情也許早就發生了，也許還沒有發生。單從「八十年代」劃分，有點兒難說了。

查建英：那個時間其實是人為的計量。比如說，從外部環境看，八九年好像是一個句號，它正好又是八十年代末。九〇年以後，文學上就有了王朔，大家很習慣就把王朔看成一個九十年代的現象。實際上他早在八十年代就開始了，不過那時他不突出，只是舞台上眾多的人之一。但其實這個年限不見得。

阿城：對，不見得。就像世紀末兩千年那個分界點，叫個事給攪和了：到底二〇〇〇年，還是二〇〇一年算是兩千年的開始呢？我記得有些國家是二〇〇〇年的時候慶祝，有些國家不認這個，二〇〇一年慶祝。很多人慌了，因為大部分人習

阿城

慣了以一個十年或者一個時間的量度去決定自己的情緒。「我要跨過這一年，我要有一個新的，我要做什麼事情」，突然發現不是，說下一年才是，有挫折感。美國人喜歡搞十年這種東西，decade，搞得有聲有色，有好多套叢書，你肯定看到過。台灣前些年搞過七十年代，找了很多人的回憶。

查建英：你是說他們回顧過七十年代？

阿城：對，很多人都捲進去了，《中國時報》人間副刊的楊澤主持的吧。

我自己的量度不是這種，而是知識結構，或者文化構成。從知識結構、文化構成來說，一八四〇年是一個坎兒，新的知識撼動中國的知識結構，船堅炮利；一九一九年五四是一個坎兒，新的文化撼動中國文化構成，科學民主；一九四九是最大的坎兒，從知識結構、文化構成直到權力結構，終於全盤「西化」，也就是唯馬列是瞻。中國近、現代史，就是這三個標誌，其他就別再分什麼十年了。不過既然定的話題是八十年代，總要來說說吧。對一九四九年這個坎兒，我覺得

七十年代算是一個活躍的時期，七六年，官方宣佈文革結束，造成八十年代是一個表現的時期，畢竟出版又被允許了。

查建英：是不是一個從地下轉到地上的過程？比如那些詩人。

阿城：也沒有全轉上來吧。不過確實在八十年代，我們可以看到不少人的七十年代的結果。比如說北島、芒克，七八年到八十年的時候，他們有過一次地下刊物的表達機會，但變化並不是在那時才產生的，而是在七十年代甚至六十年代末的白洋淀就產生了。七十年代，大家會認為是文化革命的時代，控制很嚴，可為什麼恰恰這時思想活躍呢？因為大人們都忙於權力的爭奪和話題，沒有人注意城市角落和到鄉下的年輕人在想什麼。

查建英：對，六六年、六七年是特厲害的，六八年以後就開始下鄉了。

阿城：管不着了，這些學生坐在田邊炕頭了。他們在想什麼，傳閱一些什麼，寫什麼，權力者不知道。像六十年代末的芒克、根子、多多、嚴力他們在河北白洋淀形成那樣一個詩的區域，尤其根

子的《三月的末日》，意象銳利迷茫，與食指的《魚群三部曲》失望迷茫區別得很開。《三月的末日》在我看是那時的經典，可惜沒有人提了。我記得岳重跟我說，他當時提了一桶魚從白洋淀坐火車回北京，到北京的時候桶裏的魚死得差不多，春天了，但是，三月是末日。這樣，一直貫穿整個七十年代。所以，好像是壓制得最厲害的時期，但是因為把他們推到權力、行政力管理相對鬆散的地方，他們反而有些自由。

查建英：你就是那時候去了雲南？

阿城：對。人的成熟其實是很快的。現在講究超前教育，其實人在十二歲左右有一次生理的變化，大致與性發育有關，會在一年內，將之前的所有知識一下就掌握了。所以所謂小學，就應該放羊，讓他們長身體，防止近視而已。小學為什麼要六年？中學為什麼要六年？活生生讓人混到一八歲！其實是因為規定十八歲以下為兒童，兒童不能到社會上去做工，童工是非法的，於是將他們管制在學校裏磨時間，磨到法律的底線。一般一個人在十二到十八歲的時候，思想、感覺最

其實人在十二歲左右有一次生理的變化，大致與性發育有關，會在一年內，將之前的所有知識一下就掌握了。所以所謂小學，就應該放羊，讓他們長身體，防止近視而已。

活躍、最直接，二十歲一過，進入成熟了，以後是把成熟的部分進行調理。

查建英：很多部分成熟了，但整體還沒揉勻乎呢。

阿城：對，面還沒有省透。所以呢，七十年代，正好是這個年紀，摠都摠不住。你想，他走上幾十里地，翻過幾座大山，來跟你談一個問題，完了還約定下一次。多數人其實也不會寫什麼，也就是互相看看日記。當時不少人寫日記就是為朋友交流而寫的。

查建英：實際上是一種創作。

阿城：思想記錄。我覺得那個時候另有一種意思。《中國時報》他們搞七十年代，我就很有興趣。為什麼呢，我要看七十年代他們那邊在幹什麼，我有對比的興趣。到了美國，我也是這個興趣。比如，一九六七年吧，那麼一九六七年我們在幹什麼？美國人在幹什麼？橫向看看。有意思。

查建英：對，我也愛這麼比。比如在美國結識了很多所謂「六十年代」那一代的美國人，他們講他們六十年代的故事，我就會回想我們在

六十年代做的、想的那些事，這樣就更明白為什麼現在他們和我們這麼不同。當年就不同！成長的大環境、社會體制都不一樣，受的教育也不一樣。有人相信地球上有一個場，六十年代很多國家都在發生所謂的社會革命，青年人都都在遊行。比如說一九六八年，好像冥冥之中有一個什麼場，在那裏起作用，西歐，東歐，美國，中國，都有所謂的社會動盪，青年人到處騷動不安，都在造反。但實際上這些造反不是一回事呢？你再仔細一比較，發現騷動背後那個動因其實很不一樣，動機、目的都不一樣，鬧事只是表面的相似。比如我剛到美國那幾年，身邊有幾個要好的法國朋友，大家一起處得很融洽，但就是不能談六十年代，一談就變成他們集體跟我辯論。他們幾個法國布爾喬亞青年，一齊來捍衛毛主義，把中國的一「文革」說得浪漫極了！想想也好笑，其實這是一個中國人和幾個法國人共同回顧六十年代造成的誤會。

阿城：對，像薩特，文革時跑來中國，還上了天安

台灣的七十年代呢，比較感性。  
大陸的七十年代呢，就我接觸到的，比較理性。

門觀禮台。福柯，法國新左，做教授時直接參與街頭，在房頂上扔石頭，還小心不能髒了絲絨外衣。  
查建英：那你說說，台灣的七十年代，和你那個知青的七十年代，比較起來感覺怎麼樣？

阿城：台灣的七十年代呢，比較感性。大陸的七十年代呢，就我接觸到的，比較理性。因為我們在大陸碰到安身立命的急迫的東西，你在這個地方怎麼安身立命。雖然台灣處在戒嚴時期，比較起來，台灣還是有太多的自由。有自由，又是很多人的青春期，更多的是感性的東西，所以他們回憶起來更多的是感歎。

查建英：嗯，不過，我想中年人回頭看青春期，多少都有點這種感歎吧。先是純情時代，後來就有了挫折有了城府，油滑了，感情也不太純粹了，你能說這是台灣的特殊現象嗎？還是一個生理現象？不過，也許這和台灣處在轉變期有關。七十年代他們經濟起飛，從鄉土轉向市場，轉向那種做貿易做買賣的城市經濟，生活方式變了。

阿城：對，就是陳映真寫的那個時代。我記得八十

年代末吧，我在美國見到陳映真，他那時在台灣編《人間》，《人間》雜誌的百姓生活照片拍得很好，過了十年，大陸才開始有很多人拍類似的照片了。我記得陳映真問我作為一個知識份子，怎麼看人民，也就是工人農民？這正是我七十年代在鄉下想過的問題，所以隨口就說，我就是人民，我就是農民啊。陳映真不說話，我覺出氣氛尷尬，就離開了。當時在場的朋友後來告訴我，我離開後陳映真大怒。陳映真是我尊重的作家，他怒什麼呢？寫字的人，將自己精英化，無可無不可，但人民是什麼？在我看來人民就是所有的人啊，等於沒說啊。不過在精英看來，也許人民應該是除自己之外的所有人吧，所以才會有「你怎麼看人民」的問題。所有的人，都是暫時處在有權或者沒權的位置，隨時會變化，一個小科員，在單位裏沒權，可是回到家裏有父權，可以決定或者干涉一下兒女的命運。你今天看這個人可憐，屬於弱勢群體，可是你給他點權力試試，他馬上也會有模有樣地刁難欺負別人。這是人性，也是動物性，從靈長類的社會性動物就是這

樣。「人民」是一個偽概念，所以在它前面加上任何美好的修飾，都顯出矯情。

查建英：我見到陳映真是在山東威海的一個會上，那都九幾年了。他可能真是台灣七十年代構成的一種性格，強烈的社會主義傾向、精英意識、懷舊，特別嚴肅、天真、純粹。我不大瞭解台灣的文化政治，但感覺上台灣左派比大陸左派要單純些吧，也許有點教條、較真，還有點憨，不那麼油條。那次他在上頭發言，底下那些大陸人就在那裏交換眼光。你想那滿場的老運動員啊。陳映真不管，他很憂慮啊，對年輕一代，對時事。那個會討論的是環境與文化，然後就上來一個張賢亮發言，上來就調侃，說：我呼籲全世界的投資商趕快上我們寧夏來搞污染，你們來污染我們才能脫貧哇！後來聽說陳映真會下去找張賢亮交流探討，可是張賢亮說：唉呀，兩個男人到一起不談女人，談什麼國家命運民族前途，多晦氣啊！這也變成段子了。其實我想張賢亮是心裏明白大陸有些事情跟陳映真講不清也講不通，保不齊陳映

## 阿城

真再哪天一發呆氣把他的什麼「政治不正確言論」給抖出去，不如打打鑼算了。雖然他們的年紀大概也差不多。

阿城：所以形成不同。人民就像水中的懸浮物，上下下變化着，我們不都是其中一粒嗎？誰能代表其他的粒呢？你想要代表，一般來說你就有了權力之心了，人民很可能就成了你的真理的犧牲品了。我們見得還少嗎？

再說文革一結束，一九七七、一九七八年可以考大學了。我遇到不少那個時候在大學裏做教師的人，他們都說剛開始很討厭這批插隊考回來的人，太難教了！但是，這批人畢業走了，開始正常了，高中畢業就可以上大學了，他們又很懷念這批人，說上課沒勁了！就是因為插隊那批人已經是社會油子，經驗多得很。你不要跟我講馬列，不要，我有一大堆的東西等着為難你呢。做一個教師就會覺得挺煩的。過了這個時候，他們又覺得，哎呀，沒有這種人了。

查建英：後來都是「三門學生」了，上課猛記筆記的那種了。我知道這個情形，因為我趕上了

八十年代是一個想要彌補信用的年代，但結果一九八九年信用徹底崩潰了。

「文革」後恢復高考那第一批。我們班上淨是老三屆，我在小學跳了兩級才算趕上在郊區插了一年隊，可是在班裏年紀最小，特自卑，因為沒什麼故事可講，只有聽講的份兒。這批返城知青，真的人人一肚子故事，都有經歷，追着老師討論，什麼都不慌。那真是挺特別的一個時期。

阿城：一個非常特別的時期。七六年以後，一下子，大專院校進了一大批社會油子！

查建英：（笑）中國歷史出現了一個非常現象。

阿城：（笑）其實我覺得，孔子跟他三千弟子就是這個關係。孔子這個人很有意思，他的學生啊，我看都是社會油子，除了顏回。顏回就是從高中上來的。

查建英：最老實巴交的一個。

阿城：對，最老實巴交。所以他學習最認真，做筆記最勤。子路這些傢伙呢，子路只比孔子小幾歲啊！子貢已經是春秋晚期國際間的大商人了。這批學生怎麼教啊！所以你看《論語》裏面很多都是這些學生刁難老師。



查建英：老愛提問！（笑）我想孔子有時候也不免歎口氣：這幫刺兒頭、油子！還是顏回好呵！至少我還有這麼一個特乖的學生，就說：「回，回——」怎麼說的來着？反正就是只有顏回才懂得仁的真義。

阿城：（笑）對。孔子有弟子三千、七十二賢人，多是一大幫社會油子！他們想，在這兒混一混，完了就走了，就去給貴族服務了。有這麼一個老師，刁難刁難他，提刁鑽的問題，常常說：哎，你跟那個誰說仁是那個，你怎麼現在又說仁是這個了呢，怎麼回事？

查建英：對，課堂氣氛挺活潑的，不光是老夫子坐而論道。其實倒有點像美國研究生院的 seminar，大家散坐，七嘴八舌跟老師討論，甚至抬槓。

阿城：對。你趕上了北大最好的時期，十年前老的一撥兒造反，十年後新的一撥兒質疑。所以，思想活躍，這一代人在七十年代都已經完成了，八十年代就是表現期。要從政治上說呢，我是比較清楚的感覺到，八十年代是一個想要彌補信用

的年代，但結果一九八九年信用徹底崩潰了。這之前就老在說撥亂反正，撥亂反正，大家也還是將信將疑，到一九八九年徹底的信用崩潰了，沒有了。

查建英：是啊，那些年老是一會兒放，一會兒收，老搖擺，你剛覺得有點不錯了，他又反自由化了！

阿城：對呀，反覆說我是有信用的，完了以後又失信，我是有信用的，又失信，就一直在這麼搖擺、搖擺、搖擺，終於到了八九，這個信用徹底沒有了！這樣就進入了九十年代。九十年代是沒有信用的社會，一直延續到現在，沒有信用。權力沒有信用，非常非常惡劣。

查建英：是，經濟方面從九十年代起中國也算在搞資本、主義了，但因為這個信用問題，這資本、主義成了個怪胎，就是沈先生（沈昌文）歸納的「惡劣資本主義」。從政治上講，一九八九年真是一個分水嶺。知識構成不能這樣分。

阿城：知識構成呢，比如說我個人，我是歪打誤

撞。六十年代我已經開始上到初中了，因為我父親在政治上的變故，好比說到長安街去歡迎一個什麼亞非拉總統，班上我們出身不好的就不能去了。尤其六五年，這與當時瘋狂強調階級鬥爭有關。要去之前，老師會念三十幾個學生的名字，之後說：沒有念到名字的同學回家吧！我有一回跟老師說：您就念我們幾個人，就說這幾個念到名字的回家就完了，為什麼要念那麼多名字？老師回答得非常好：念到的，是有尊嚴的。意思是：不是我要費這個事，這麼念，是一個尊嚴。念到名字的那些人，是有尊嚴的。他說的是有道理的。任何朝代，權力的表達，都是這麼表達的。

查建英：肯定式。

阿城：權力肯定你。一次一次念到你，你對權力是什麼感情！那麼回家是什麼意思呢？當然是沒尊嚴，邊緣。我習慣沒有尊嚴，歪打誤撞，另一方面，對我來說，回家就是你可以有自己的時間了。大家都上那個鑼鼓喧天的地方去了，朝鮮現在還能看到這種景象，古巴，越南也還有。哦，那你就得自己策劃了，那我上哪兒去？你被邊緣

化，反而是你有了時間。那時我家在宣武門裏，上的小學中學也在宣武門裏，琉璃廠就在宣武門外，一溜煙兒就去了。琉璃廠的書店，舊書鋪，古玩店很集中，幾乎是免費的博物館。店裏的夥計，後來叫服務員，對我很好，也不是我有什麼特殊，老規矩就是那樣兒，老北京的鋪子都是那樣兒。所以其實應該說他們對我沒有什麼不好，對我來說，沒有什麼不好就是很好了。我在那裏學了不少東西，亂七八糟的，看了不少書。我的啟蒙是那裏。你的知識是從這兒來的，而不是從課堂上，從那個每學期發的課本。這樣就開始有了不一樣的知識結構了，和你同班同學不一樣，和你的同代人不一樣，最後是和共和國的知識結構不一樣了。知識結構會決定你。

查建英：就是說那時你到琉璃廠這種地方去，還能找到和學校正統教育不同的一些書和東西？

阿城：很多，非常多。當然後來越來越少，事後想起來非常清晰，你一步一步看到：什麼時候，有幾本書沒有了，然後你會跟那個店員說：那本書怎麼沒有了？他就說：收了，不讓擺了。一次

一次思想運動嘛。逐漸淘汰，真的是一直淘汰到一九六五年的時候，就幾乎全沒了。

查建英：一九六五年？真倒楣，正好我也到認字的年齡了。我就沒有到外頭淘書的經驗。家裏也被抄過家，還剩下幾本經典，《紅樓夢》啊，《三國》、《水滸》、《西遊記》，其他就沒多少可看的。外邊也沒什麼了。再就到後來七十年代那些手抄本了。看來，你從小正因為被邊緣化了，又趕上文革以前那幾年，所以反倒……

阿城：有時間。有時間你就有可能接觸到另外的知識，你的知識結構就跟你的同齡人不一樣了。八十年代發表了《棋王》，有些評論，其實應該是我的知識結構和時代的知識結構不一樣吧。

查建英：對，我記得第一次讀《棋王》覺得特別意外，因為跟其他的都不一樣。心想這人從哪兒冒出來的？什麼年齡的人呀？

阿城：那個時候你覺得寫下來是正常的，可是一發出去真正面對社會的時候，面臨的是與讀者的知識結構差異。所以，到西方，同樣面臨的是知識

結構跟人家不一樣，我覺得這就是最重要的差別。當然還有文化構成。

查建英：對，比如跟你同齡的美國人或歐洲人，他們成長時讀的是什麼接觸的是什麼，直接涉及到你和他們後來能不能交流。也就是說彼此的知識結構有沒有可溝通性。

阿城：對，所以呢，我覺得沒有代溝，只有知識結構溝。我的知識結構可能跟一個九十九歲的人一致，或者和一個二十歲的人一樣，我們談起話來就沒有障礙，沒有溝。但是我跟我的同齡人，反而有溝，我們可是年齡上的一代人啊！

查建英：所以有「忘年交」。

阿城：對，忘年交就是這個意思，就是說年齡雖然相差很大，但知識結構大致是一樣的，由此產生的默契，讓人忘記了年齡的差別。

查建英：如果在一個正常情況下，就是說文化有傳承，傳統沒有斷裂的社會常態下，為什麼一個七十歲和一個二十五歲的人不能擁有同一類的知識結構呢？應該是可以的。可是中國人經歷了三十年的文化斷層。

阿城

阿城：一九四九年後，整個知識結構改變了。你想，連字都變了，變成簡體字。文字的變化，事關重大。一代之後，閱讀古籍成了特殊或者專門的技能，實際上被剝奪了閱讀傳統的權利。

查建英：所以後來的人跟「五四」那個年代教育出來的人，就無法交流了。

阿城：說不上話！成了台灣人，香港人了，成了韓國人，日本人了，他們是漢學家才會讀繁體字。

一九八六年在紐約，陳丹青介紹我和木心認識。

我看他的文章，沒有隔的地方，甚至很多譯名比如「莫札特」，現在譯作「莫扎特」，一下讓我想起少年時看過的舊書，那裏面還有譯作「莫差特」的。常說的學貫中西，其實就是個知識結構，當然還有個學貫雅俗。中外雅俗，思維材料多了，什麼事情就好通了。

有時還不在於你是一個畫畫的，我是搞音樂的，他是搞理工的，大體上來說，你如果是共和國時代，好比是說六五年的，或者七二年的，雖然搞的是不同的藝術語言，但知識結構是一致的。後來，你發現不但知識結構起了變化，連情感模

一九四九年後，整個知識結構改變了。你想，連字都變了，變成簡體字。文字的變化，事關重大。

式都一樣了。情感本來應該是有點個性的，可一看，都是一個情感模式。

查建英：比如說？

阿城：比如說喜歡唱蘇聯歌，但不知道俄國歌。他們唱的《三套車》，是蘇聯的，改過的。這有點像會唱《東方紅》，但不知道《白馬調》。

查建英：嗯，這是王蒙他們那一代，五十年代的共青團幹部嘛，老得組織唱歌，特別熟。還有《陽光燦爛的日子》裏那一撥也愛唱。

阿城：對，是五十年代的情感模式。唱歌這個事情，特別能夠顯露我們的情感模式。我還記得在美國有兩次朋友聚會，北島喝得差不多了就唱《東方紅》音樂舞蹈史詩，還朗誦「天是黑沉沉的天，地是黑沉沉的地」。我還以為振開在開玩笑，後來發現不是。他喝酒了，在抒發真的情緒，但是得唱共和國情感模式的歌才抒得出來。就像有人喜歡樣板戲，那是他們成長時期的感情模式，無關是非。

當然，說起來，八十年代幾乎是全民進行知識重構的時候，突然允許和海外的親戚聯繫了，有翻

譯了，進來了這個理論，那個理論，這個那個知識。這也造成很多人變化非常快。嗯，這算是八十年代的一個特點吧。

查建英：還記得那時候，我上大一大二的時候，北大書店經常有趕印出來的中國和外國書，印的品質都很差，但都是經典，就是因為文革斷了十年，什麼三言二拍，巴爾扎克、狄更斯，一來書同學之間就互相通報，馬上全賣光。當時還沒有開架書，圖書館裏的外國小說閱覽室裏就永遠坐滿人。那真是惡補的一代。所以，你也同意這個「文化斷層」的看法？

阿城：當然。記得八五年我寫過一篇很蹩腳的小文叫〈文化制約人類〉，題目還好，可是內容吞吞吐吐，那時候還怕牽連我父親，而且東拉西扯，其中就講文化的斷層。很早我就感覺到這個，大概是初中的時候。你想，教材是統一的，圖書館的借閱，控制非常嚴。我還記得西城區圖書館在西華門對着的街上，我當時是初中生，只有資格去這個圖書館，初中生只能借四九年以後出的書，看來看去就是那些。但是琉璃廠舊書店，西

單商場舊書店，東安市場舊書店，隆福寺，就有不一樣的書，舊書。在那裏看了很多莫名其妙的書，當然沈從文的小說很早就被清理了，反右以後的右派的作品被清理了。不過後來被稱為經典的喬伊絲的《尤利西斯》，當時還有，我記得作者譯為喬哀思，歸在希臘神話一類，大概不是全譯本，不厚。那個時候，喜歡看，小孩兒哪有錢買書啊，就在書店裏邊看，沒看完，就怕放在那兒被誰買走了，就擱在一排書的後面，第二天來呢，往裏一撈，接着看。到後來發現，有時候一撈出來，哎，不是我那本書啊！別人也是放那兒，都是怕被買走了。小孩子那時候記東西是最旺盛的時候，因為不能買書，就養成了很快地閱讀，速讀。

除了書，還有就是遺漏下來的生活細節。大凡出身不好的，好像有一個共同點，就是這些人的家庭在一九四九年之後多少留下些不一樣的東西。比如一些書啊，畫報啊什麼的。你會發現共和國之前的一些氣息。

我記得有個姓宋的同學，邀了我幾次去他家裏，

他家在宣武區，過了琉璃廠還要走。清代的時  
候，娛樂不可以在內城，你必須出內城到宣武區  
去。問題是太陽一落山，內城九門咣噹關上了，  
內城裏又有滿八旗用柵欄劃區駐守，說實在北京  
在滿清近三百年裏等同戒嚴。那麼你就會在外城  
買一個住的地方，方便娛樂，第二天早上開了城  
門再進來。內城的東城，西城，都是一畝二分地  
的大四合院，很規矩很體面。一到宣武區，其實  
不少是別墅，是比較小號的四合院，不是一畝二  
分地，可能只有半畝地，一進，就一個四合院，  
不必像在內城那麼嚴肅。門口院裏磚雕很細緻，  
走廊上頭的樑子也都比較細，你看慣了北京內城  
的高門大戶，說實在宣武區有點兒像南方了，商  
店多，飯館兒多，戲園子多，娼妓多，燈紅酒  
綠。我這個同學的家就是這樣適合人居住的小四  
合院兒，他的母親大概是民國時名氣不大，但是  
在地區上有名氣的一個明星。他給我看他母親和  
他父親的一些照片，發在當時那種藍油墨印的雜  
誌上，他母親拿個花兒啊什麼的。他家裏中式的  
西式的小玩藝兒特別多。於是你看到一種生活形

態，四九年後這個生活形態因逐次運動而消失，  
現在又成了時髦了。

還記得有一個同學也是邀我到他家去看他發現的  
他父母的照片。是他父母在美國留學拍的裸體照  
片，天體的。

查建英：他父母本人的照片？

阿城：對，還有什麼櫻桃溝啊，在香山那邊拍的裸  
體照片。用的是那種 Kodak chrome 反轉片，有  
人說是幻燈片，其實不是。當時拍那種反轉片，  
沖洗相當相當貴。所有這些具體的東西，印刷品  
啦，家庭私物啦，經過文革都沒有了，燒了，自  
己就燒了，你想那還得了！

查建英：馬上遊街。

阿城：對，遊街。山東畫報社出的《老照片》，登  
的差不多都是正式照，當然也不錯，但是私人情  
景照很少。不知不覺中我見過的私人照真是太多太  
多啦，我有點煩正式照。後來再看林徽因、徐志摩  
他們，都是正經人，不生猛，有點兒呆板小氣了。  
說回來，你是邊緣，跟邊緣人在一起的時候，反  
而會看到他們的生活形態非常不一樣。

查建英：這一批人裏邊有多少人在八十年代特別活躍呢？

阿城：你是說我的那些同學？多年沒有聯繫了，不清楚。不過我的朋友中畫畫的朋友比較多。也有做音樂的，比如有一個周勤儒，跟瞿小松、劉索拉、譚盾、葉小鋼他們是一屆的。你從他的名字就可以猜到他們家是什麼樣的。周勤儒是文革前的那種天才生，高中可以不上課，他志在學作曲，考音樂學院。結果文革了，廢除高考。他後來去了京劇院，高考恢復後考上中央音樂學院作曲系，留校，再去美國讀了博士。他的知識結構和文化構成我看是最好的，他唱民間的小俗調張嘴就來，活靈活現，中國的音樂，他是活字典，又是錄音帶。他後來辦了一個學術期刊《中國音樂》，只有他能搞這件事。他的那些同學，你看譚盾他還在當民間音樂是一件新鮮事兒，把自己感動得不行，談道家吧，也是一股剛聽說的興奮勁兒。因為那些是他的知識結構和文化構成裏原來沒有的，恐怕與他們在共和國的時候處於主流的狀態有關，共和國是不講什麼道家的，道家講

陰柔，共和國是集權，陽剛得邪性。

陰柔，共和國是集權，陽剛得邪性。

我們以前所謂的好人家，起碼是中等人家，大概起碼有兩代是念書的，生活狀態是自足的，思想上生活上自足。西方那些叫什麼，叫玩意兒。哎，這玩意兒有意思，這玩意兒新鮮！可沒有這個他也行，有這個呢也不會破壞自足。西方的東西進來的時候，清末，辛亥革命，五四運動，大講亡國亡種，於是產生焦慮。但絕大部分的兩代讀書，三代讀書的家庭，當時科舉廢除了，讓孩子們上個新學堂，學點新東西，可他們的家庭還應該是自足的。這樣的家庭是沒有焦慮感的家庭。教材裏讓我們讀到的「五四」那些人是焦慮感的。

查建英：是啊，那個視野裏是生死存亡的景象，非常緊迫，好像文化脈搏就要中斷，甚至亡國亡種。那就沒有從容了，每天想的是：怎麼辦？

阿城：對，焦慮感。就我對生活細節的閱讀和經驗，我覺得是心理學上講的群體性心因反應。焦慮是會在心理上傳染擴散的。天下興亡，匹夫有責，匹夫有什麼責？責在權力者手上。只有你有

權力，弄興了弄亡了，當然是你的責任，要大家來負責？這就像賣國，我就賣不了國，國家不是我的，我怎麼賣？說秦檜賣國，冤枉他了，普天之下莫非王土，他有什麼資格賣？大宋是趙家的天下，所以趙構才能賣國，物權在他手上。我有一個認識的人住在新澤西，拿了學位，有了工作，貸款買了房，邀我去玩兒。他原來是北京的大學紅衛兵，我說現在如果有人進來抄你的家，你怎麼辦？他說他敢！當年他就是直接衝進別人家，砸爛別人的東西，把別人趕出家門，那時候的中國，說起來就是流氓國家。當年的流氓呢，到了西方，對私人物權有了切身的體會，所以衝口而出他敢！

所以焦慮應該是切身的，不切身，不焦慮。也可能焦慮，如果處在群體性心因反應裏。

查建英：這個分野辦法有趣。就是說實際上，後來我們接觸到的很多東西都是焦慮的人寫出來的創作。爭論也好，問題的提出也好，都是焦慮心態的產物。結果反而淹沒了你說的這種人的聲音。

阿城：對。有主人心態的人，是那個時代不焦慮的人。「五四」上街遊行，算人頭兒，比例上還是少。

查建英：沒錯，其實「五四」那時候上天安門的也不過就那麼幾百人吧。

阿城：八九年才多啊！

查建英：是啊，最多的一天上百萬人遊行，那真是群眾性的。回頭看「五四」那時候，倒真是小小撮。

阿城：所以，比如說，在壯壯拍的電影《吳清源》裏，我在劇本裏提供了我的想法，吳清源的家境就是這樣。他父親到日本學法律，回來在平政院做個科員。家裏用着七八個人，典型的北京中產階級一畝二分地的四合院兒，天棚魚缸石榴樹，肥狗白貓胖丫頭，喜歡寫字了，買一大堆帖來，好帖當時不便宜啊。又喜歡小說了，嘩，去買小說，買很多，成箱的，也不便宜啊。吳清源兄弟三人，私塾在家背四書五經，背不出來打手心板兒，不去外面上新學堂。我們在吳清源的回憶錄裏看不清晰五四的影響，他們家當時就在北京。



我們可以想像，父親在衙門裏上班，回來後會說：哎喲，這兩天學生挺亂的。嗨，也就這兩天，說過去就過去。接着就說別的了。那個東西在他的生活裏，不算是主要的，吳清源是在這樣的家庭裏出來的。後來焦慮了，父親死了，家敗了，窮了，焦慮了，段祺瑞給錢，就去陪段祺瑞下棋吧，日本人給錢，就去日本下棋吧，結果殺得日本人大敗，二十五年無敵手，棋聖。

查建英：嗯，這樣的家境，就算他讀到「五四」時期那批有焦慮感的書，也不一定為之所動。不過確實也有些青年人受到那些書的影響走上革命道路了，或者憂國憂民了。但到底有多少人就難說了。我看過一個統計，其實魯迅他們的書當時發行量很有限的。

阿城：有限。我不是出過一本《中國世俗與中國小說》嗎？

查建英：你是說《閑話閑說》嗎？我記得《閑話閑說》裏邊你講過一個看法，就是即使在所謂「五四」時代，當時的文學主流也是鴛鴦蝴蝶派。

阿城：對，應該說是世俗文學，有發行量的統計。市民的東西，在消費上永遠會是主流。現在也是這樣，時尚類的雜誌，就是鴛鴦蝴蝶派啊，銷售很好。小資是什麼？就是新派市民，就是中產階級的初級階段啊。但是當初庸常穩定的主流在後來的文學史裏都被迴避了。錢鍾書的父親錢基博寫過一本中國文學史，講法就不一樣，我以前在舊書店看過，從來沒見重印過。史與其說是後人寫的，不如說是後來的權力者寫的，後來的文學史，像新文學大系，誰寫的？是後來掌了權的左翼文人嘛。

查建英：其實呢，「文學史」本身就是從西方進來的概念。就是因為清末覺得不行了，連續戰敗，得弄點西學了，大概是師夷之長技以制夷那種想法吧，於是朝廷出錢辦這麼一個學。當時的京師大學堂，也就是後來的北大，都要引進新學，課程表的設置也參照了德國和日本的大學，後來蔡元培當校長時又參照過美國大學。文學史就是那時候開始設立的。原來的書院或者私塾裏哪有什麼文學史啊，就講子曰詩

云、經史子集。但小說、戲曲之類，雖然不能在精英教育裏登大雅之堂，卻可以在社會上、在民間廣泛流傳。可是，如果文學史的設置是當時中國朝野一些精英人士模仿西洋來轉變自己的知識樣式、教育樣式的一個產物，那我想他們在篩選近代作品的時候自然就會有一種態度，比如說更重視某些時代主題的表現。四九年以後當然就更明確了，只有一個主旋律。再一搞普及教育、統一教材，那就全民都只能讀這點東西了。而那些你認為是很最重要的文學構成，它基本是在這個主流話語之外的。

阿城：在它之外。那麼你再看起來，尤其是九十年代，普遍焦慮了。連胡同裏的一個人，都焦慮，因為真正影響到他的生活品質了。

查建英：怎麼影響他生活品質？

阿城：首先是四九年以後消滅了中產階級，全國人都成為無產階級。

查建英：一個普羅大眾。

阿城：對。中產階級可以經受一些物價波動，無產階級就不能。比如電錢漲了，有家底的呢，還能

史與其說是後人寫的，  
不如說是後來的權力者寫的

熬一熬，無產階級怎麼熬得起？普羅大眾，經濟上有點風吹草動，就是普遍焦慮。

查建英：八十年代也有焦慮，但是還沒普及全社會。

阿城：那時候主要是新的知識進來了，衝擊原來的知識結構的焦慮。

查建英：那時候老說「趕上」，「補上失去的歲月」，後來就叫「接軌」了。

阿城：八十年代還是國營企業一統天下，工人還好。他們甚至看私營小販，倒賣牛仔褲的笑話：你蹦蹦吧你！有倆槽錢兒敢下館子，你有退休金嗎？摔個馬趴，你有公費醫療嗎你？幸災樂禍。

查建英：他想：有多少人能穿這種褲子呀！想不到沒過幾年全國上下都穿了。

阿城：有月工資，有退休金，有醫療保險，有幾乎不交錢的房子住着，幾毛錢的房租，那算什麼，不焦慮。

查建英：那時知識份子、文化人的焦慮也有點奢侈的味道。拿着體制內的工資，周圍也沒什麼人發財，也不用攀比，物質消費上還沒多少誘

惑，都不用發愁。所以都可以去探索、爭論、清談。

阿城：王蒙說索拉的小說，說那是吃飽了撐的文學。我的看法，工、兵、商、學、士，士是知識份子，都是既得利益集團的，唯獨農不是，他們什麼都沒有。我當知青我知道農民什麼都沒有，結果國家反而還採取以農業養工業，重工業，核工業的政策。農業稅，也就是交公糧，相當重，一交公糧，就是標語：支援國家建設！這是非常殘酷的積累，農民維持着非人的日子。文革時我父親去鄉下，沙河，離北京不遠，房東還是復員軍人，窮得只能和子女合蓋一條軍棉被過冬，我父親目瞪口呆，走的時候把自己的被子留給房東了。文革的時候，延慶縣，北京的遠郊區，還有農民一家子睡沙子，白天搓出去曬，晚上搓回炕上，圖個熱乎氣兒。

查建英：那你現在回頭看八十年代的好多討論啊、話題啊，其實它是一個特別短暫的現象，有點虛幻，一個更現實的年代已經就在拐角了，但當時沒有人預料到。那時大家充滿一種

工、兵、商、學、士，士是知識份子，都是既得利益集團的，唯獨農不是，他們什麼都沒有。

解凍期的熱情，生活上還有國家給托着，是個有理想也有很多幻想的年代。很多藝術家、作家就覺得沒準很快就能趕上西方，我們天天在創新嘛。記得黃子平有句俏皮話：小說家們被創新之狗追得連在路邊撒泡尿都來不及。王蒙也說作家們「各領風騷三五天」。總之，三、五年就把西方作家一個世紀各種流派都給過了一遍，然後不就是拿諾貝爾獎啊，出大師啊傳世之作啊什麼的。那時真的氣挺足的，並沒感覺後邊有這麼多問題呢。

阿城：你這裏有邁克（香港作家）的書，你看他所寫的，他就很個人化。他反而沒有那些感覺，因為他就在那個世界裏邊，資訊他知道，香港的和西方的。他有很多話很鋒利，他關注着商業社會裏個人的問題。

查建英：對，這是八十年代的又一個特徵。它還是集體主義生活沿襲下來的這麼一種藝術形態。所以當時提的問題不太個人化，都挺大的，考慮的都是有關民族的，國家命運的大事。

阿城：他們叫宏大敘述。倒是索拉的〈你別無選擇〉，是有個人問題的。我在美國，有人問過我，為什麼你的小說裏老有個詞，「眾人」？我想想，是啊，眾人，稍微近點兒的，我用「大家」，感覺上「大家」比「眾人」清晰點兒，其實還是面目不清。其實，「眾人」和「大家」是中譯《聖經》裏常用的詞。

查建英：你覺得還有哪些作品比較個人化？

阿城：〈透明的紅蘿蔔〉，〈白狗鞦韆架〉。莫言當初寫的很多東西都很個人。為什麼，因為他在高密，那真的是共和國的一個邊緣，所以他沒受像北京這種系統教育，他後面有一個文化構成是家鄉啊，傳說啊，鬼故事啊，對共產黨的不恭啊，等等這些東西。他提出來的是個人的問題。我倒覺得莫言後來慢慢不太個人了。

查建英：我喜歡莫言早期的小說。本來我讀農村題材的小說總覺得隔，但那時候對他那種奇特的想像和描寫手法印象特別深。可是越到後來越覺得他有一種史詩意識。到《豐乳肥臀》我就基本上讀不下去了。就算東北高密鄉吧，也

變成一個鄉土寓言的場景了，看得出他是想寫種族退化特別是中國男性的頹萎這個大主題，但不是民族就是種族，反正不個人了。

阿城：大概是軍藝的影響？軍隊當然是集體意識，不小心就容易合了道了。

查建英：接了軌了。

阿城：《紅高粱》被藝謀改編成電影，恐怕有這個因素？電影裏最後一個鏡頭，

算是民族大神話。

查建英：電影《紅高粱》不是根據〈透明的紅蘿蔔〉改編的吧？

阿城：不是，是根據「紅高粱家族」改編的。〈透明的紅蘿蔔〉是講一個小孩挖蘿蔔，看地的老頭認為他是偷蘿蔔的，就要抓他打他，但是他完全不意識到，就把蘿蔔拔起來，對着陽光一看，是透明的。這是一個小孩子童年的記憶，個人的強烈經驗。〈白狗鞦韆架〉也是。不是共和國小說，〈紅蘿蔔〉也不是共和國寫法。

查建英：一到《紅高粱》電影，至少後半截已經變成了抗日，民族寓言、集體話語全都進來

了。那你回頭看八十年代小說，這種個人的東西是不是比集體意識要少？

阿城：少太多了！第一人稱並不就表示是個人性的。

查建英：「我」其實還是「我們」。說說「尋根文學」吧。你一般也被當作「尋根派」的一個主將。那你現在怎麼評價它呢？也是一種新的集體尋找一個過去的集體嗎？還是說裏面有很多個人的東西？

阿城：尋根是韓少功的貢獻。我只是對知識構成和文化結構有興趣。

查建英：韓少功寫了一篇宣言似的文章，〈文學的根〉。然後鄭萬隆又寫了一篇叫作〈我的根〉。反正就是有幾篇文章。你好像從來沒說過尋根這種話，但是你的小說《棋王》一出來，大家馬上覺得：啊，傳統文化！尋根！跟那個就連上了！

阿城：連上了。

查建英：而那時候呢，你講過文化的重要。你那一篇〈文化制約人類〉的文章可能也給算作尋根派的一個檔了。但實際上你並沒有感覺自己

是尋根的？

阿城：我的文化構成讓我不知道根是什麼，我不要尋。韓少功有點像突然發現一個新東西。原來整個在共和國的單一構成裏，突然發現其實是熟視無睹的東西。包括剛才說的譚盾，美術，詩歌，都有類似的現象。我知道這個根已經斷了。在我看來，中國文化已經消失了半個世紀了，原因是產生並且保持中國文化的土壤已經被剷除了。中國文化的事情是中國農業中產階級的事情，就是所謂的地主、富農、上中農，這些人有財力，就供自己的孩子念書，科舉，中了就經濟和政治大翻身。他們也可能緊緊巴巴的，但還是有餘力。藝術啊文化啊什麼的是奢侈的事情，不是阿Q那種人能夠承擔的。結果狂風暴雨式的土地改革是什麼意思？就是掃清這種土壤，掃清了之後，怎麼長莊稼？誰有能力產生並且繼承中國文化？不可能了嘛。

查建英：就變成工農文化了。延安文藝座談會已經定下這個方向了。

阿城：無產階級不產生文化，貧下中農不產生文

化。從肉身或從意識形態上把商人、工業中產階級、鄉紳、農業中產階級消滅，更不要說沒有話語權，當然大躍進這種工業農業的愚蠢就會出現。如果這層土壤還在，還有話語權，是會抵制那種鬼話的。這之前，你要奪天下，在解放區把這個掃清，沒辦法。得了天下，還這麼掃全國，還談什麼中國文化？文化產生的那個土壤被清除了。剩下的，其實叫文化知識。

查建英：就是課本上的那些。

阿城：對，《詩經》、《論語》、《道德經》什麼這那的，只能是文化知識的意義。可以清談，做學術，不能安身立命，前人讀它是為了安身立命啊。

查建英：文化其實是生活的一部分。

阿城：是生態系統啊。

查建英：是一個方方面面事情。比如，你除了知道《詩經》是怎麼回事，你還賦詩唱和，它是你的感情方式，生活方式。

阿城：對啊。即使是文化知識，後來發現原來我們還不如一些漢學家。好比瑞典高本漢那樣的人，

無產階級不產生文化，  
貧下中農不產生文化。

他們做的很好。如果文化沒有了，連文化知識也放棄的話，是不是也太慘了點兒吧？

查建英：但是四九年以後出生的人就生在這麼一個社會裏邊了。看來你在八十年代鬧「文化熱」的時候，已經很清楚這件事了。

阿城：清楚。但我是支持尋根派的，為什麼呢？因為畢竟是要去找不同的知識構成，補齊文化結構，你看世界一定就不同了。我是沒辦法，被邊緣化了，所以只能到舊書鋪子裏去。那現在鬆多了，連官方都尋了，祭黃帝陵，祭孔，先別急着笑話，開始不一樣了，排列組合多了，就不再是單薄的文化構成了。

查建英：所以你還是肯定尋根，找自己傳統文化的根。八十年代另一個方向，就是往外看。這是同時在發生的。像前衛藝術，後來那些「先鋒小說」，就明顯受了很多西方現代藝術、翻譯小說的影響。比如：達達派、拉美魔幻現實主義、歐洲現代派小說，等等，這些東西都進來了，並且很快就有人模仿。

阿城：這些東西舊書店當年很多都有啊。

查建英：翻譯小說、西洋畫冊……

阿城：以前印的那種老鉛板的畫冊，全都有。其實後來想起來，我喜歡那個時期，就因為中國有那麼多不焦慮的人，他們在看莫奈，看梵高，看康定斯基，看左翼引進來的麥綏萊勒，柯勒惠之，表現主義的格羅茲，還有魯迅喜歡的比亞茲萊。

查建英：你說的這個我也可以舉個例子佐證，就是我的姥爺，我叫他外公。他家是湖北的鄉紳，他很年輕就去了法國，念書工作十年，還娶了法國太太生了個女兒。然後呢，一方面有些「工業救國」的理想，一方面頂不住家裏的不斷召喚，回來了，把法國太太留在法國，離異了。回來以後呢，又照老式規矩，娶了家裏早先訂下的門當戶對的一個姑娘，然後生兒育女，過得很好。家裏邊也還是中國式的，只是他帶回來不少洋派的習慣和玩意兒，比如說喜歡攝影，還自己有暗室沖洗；愛自己蒸麵包，愛吃「垮桑」，家裏叫它月牙餅。但家常就是麵包、饅頭什麼都在一起，很自然的一種中西合璧。

阿城：他不焦慮。

查建英：不焦慮。他是那種專業人才，理工教授。那時候教授待遇也好，薪水高，生活穩定，住洋房，有僕人，太太也不必工作，一家子過得很舒服。一到週末，他還愛跳跳舞騎騎摩托什麼的。雖然我外婆是個裹了小腳的傳統女人，可他倆一直感情不錯。這就感受不到我們後來在「五四」文學看到的那種東西，比如郁達夫的那種沉淪啊壓抑啊，或是左翼文學裏那種憤怒啊。也許這就是你說的那種比較自足的中產階層吧。

阿城：對，一直到抗日戰爭前。這時候中國的「亞細亞生產方式」並沒有在西方文明面前崩潰，在陝北那種窮地方還有李鼎銘先生等等，毛選上有記載；由鄉紳和城市商人轉向的民族資產階級，像榮毅仁先生等等，漸漸成了一點民族工業的氣候，中產階級家庭出去留學的子女們回來了七七八八，像侯德榜、熊慶來、陳寅恪等等，還有無數的人正在出去。北京的四合院裏中產階級還是天棚魚缸石榴樹肥狗花貓胖丫頭，像住乾麵

## 阿城

胡同一六號的美國醫生馬凱大夫更是樂不思美，上海的時髦與巴黎的款式只差着一個星期，好萊塢的新片也是一個星期一部。中產階級既消費鴛鴦蝴蝶，也消費左翼文學，所以魯迅的稿費並不高。天災當然有，人禍當然也有。中國的一個朝向現代化的改良過程被日本人的侵略切斷了，這是中國最虧的。抗戰之後，中國人自己接着打內戰，四九年之後，運動連着運動，文革，沒有一天現代化的工夫。四九年之後的造原子彈，絲毫沒有影響中國現代化的進展。

我不記得在哪兒了，偶然看見你那個文章，關於獵奇的，你說：獵奇有什麼不好？我同意這個。

查建英：是講異國情調的吧？那是在《讀書》上發的。

阿城：對，就是講異國情調。

查建英：其實古代中國人更喜歡獵奇啊，因為他底氣特別足、自信的時候，心態就開放，不怕外邊東西進來。

阿城：他不焦慮。你看美國一般的人，他學一下拉美的歌啊什麼的，很正常，沒有那種焦慮的獵

奇。

查建英：我就老愛想像唐代長安，那時候長安城裏住了多少胡人啊！帶來那麼多胡人的玩意，肯定那時候好多中國人喜歡那些，新鮮啊！唐詩裏邊不就有嗎？胡聲番樂，胡舞胡女，有什麼不好的？現在就得說是自由化傾向了，或者再極端一些，就變成崇洋媚外了。

阿城：對。

查建英：大家這麼喜歡別人的東西，威脅到他了。

阿城：他覺得這會帶來新的文化構成。所以他們也焦慮。

查建英：有一個現象：不少八十年代時非常活躍的人後來消沉了，有些人甚至變成民族主義者或者民粹主義者了。我不知道這麼推測對不對？是不是九十年代以後，全球化來了，這個大環境之下，即使你把中國傳統文化找出來也不足以依託了，對付不了這個勢頭了，因為全球化似乎就是西化，而且更加以經濟為中心。這個局面比八十年代複雜多了，經濟層面、制



度層面、文化層面，犬牙交錯，中外互動。這對習慣思考大問題，老想捋出一條大辮子，開藥方解決大問題的那種人是很要命的。他會產生無能感、失控感。即使他物質生活上小康了，他還是會感到一種失落。而且我看這不是個別現象，有相當一批八十年代的人，尤其所謂的人文知識份子，相對科技知識份子來說，感覺自己在九十年代被邊緣化了。這跟你那個邊緣化不是一回事。你那時是被共和國邊緣化了。可在八十年代，這些人文知識份子也好，藝術家也好，實際上在話語權上是很中心很主流的。比如電視劇《河殤》，那口氣多雄壯呵！李澤厚《美的歷程》當年是暢銷書。再比如劉再復，據說那時候他一演講，講文學主體性啊二重性啊，就有上萬人去聽。你想那恨不得都是現在歌星出場的架式。朦朧詩人也有大批的追星族。所以那個時候，當一個人處在主流位置上，他再怎麼反思，說趕上、追上，其實那個焦慮也不會很深。

阿城：不是。因為四九年以後，就把大家都變成無

中國的知識份子其實是既得利益階層，因為從經濟上他們起碼享有福利待遇。

產階級，失控了。中國的知識份子其實是既得利益階層，因為從經濟上他們起碼享有福利待遇。剛才說了，這個問題我以前不知道，是我插隊以後，從農民身上反過來才知道。農民真的是一點好處都沒有，沒有醫療保險，連土地都不是他們的，真的是什麼都沒有，任由他們生滅。但你是一個城裏人的時候，你已經跟利益沾邊了，所以大家要爭，要多一點。知青後來的返城運動，說起來就是要返回利益集團嘛，起碼要回到吃商品糧的那個圈子裏去。農民根本沒爭的，他不在這裏頭。就說作家吧，中國作協是部一級的單位，往下可以類推，省的，市的，都是共和國利益集團裏的，所以中國哪有文壇？只有官場。

查建英：文壇就是官場，基本同構。這個歷史上也有過，王朝的時候，誰要是變成了朝廷的詩人，所謂御用文人，比如說李白，不是也有什麼高力士給他脫靴，那個作家的地位也就不一樣了。

阿城：中國一直是官才能標明價值，官本位。你為什麼要讀書？為了做官。制度形成了，尤其在科

舉之後，隋朝以後官本位越來越嚴重。八十年代初，我父親的右派身份要改正，要恢復原級別，我跟父親說：為什麼要改？你的人格自己還沒建立起來啊？今天可以認可你，明天仍然可以否定你，他手上有否定權嘛。我這樣說當然欠通人情，但是我把這樣的意思放入《芙蓉鎮》的電影劇本裏了，秦書田沒有去作那個文化館長了。看完電影，觀眾還沒看清秦書田嗎？還需要當官才能讓觀眾明白嗎？

阿城

查建英：可是他們不行。像丁玲，你想那是寫《沙菲女士日記》的人啊！到後來她對黨給她的評價重視到這個程度！唉。

阿城：所以，右派本身沒有問題，是你這個國家這個黨不可以這樣對待一個公民，降低你的生活水準，限制你的自由，等等。現在，你當街說我是右派，誰理你啊！你現在想當右派？多不容易啊！

查建英：現在回憶右派的書都成暢銷書了，像章詒和那本。

阿城：這本書寫得很好，書名也好，梅志前些年寫過一本關於胡風的《往事如煙》，這本書就

中國哪有文壇？只有官場。

叫《往事並不如煙》（足本《最後的貴族》），積極，往事真的並不如煙。但是它也再次證明了就是因為民盟的這哥兒幾個，才開始了反右運動。

查建英：網上有一個評論挺有意思，說我們本來不知道，從這本書倒看出那時候特權階層是怎麼生活的了。而且呢，這種優越的生活是因為主動接受統戰，跟共產黨走，搞在一起了。你為什麼說反右是他們幾個挑起來的呢？

阿城：這民盟中大部分的人屬於一九四九年前中國內戰時期的第三種勢力，他們主張和平——但對共產黨來說，和平就意味着得不了天下，周恩來當時在民盟的人前面急得痛哭。一九四九年後雖然他們中很多人得到重用，像章乃器是糧食部長，章伯鈞政協副主席，交通部長，羅隆基是政協常委，森林工業部長等等，但是——從毛開始收拾梁漱溟，當初是第三勢力的人就應該警惕，可是他們以為可以與毛論天下，不知道毛對他們早就耿耿於懷，毛當然急了。結果，嘩——一大批中層和底層的右派……

查建英：倒了血霉了。

阿城：倒了血霉了。反右的根源在共產黨與當年的第三種勢力，毛的〈事情正在起變化〉，〈這是為什麼〉等等，都是指民盟的態度的。鄧小平八十年代初不同意改正的幾個右派，都是當初民盟的，他承認反右有擴大化，擴大化指的就是民盟以外的人，包括黨內黨外的高層中層和底層，尤其底層右派，現在來看這本書：唉，反右後文革前你們活的還不錯嘛！我覺得這是這本書的一個反效果。

查建英：還有車呢。那沒車的還不覺得冤死了，可他其實還有院子，還有服務員。

阿城：章詒和在成都，覺得有危險，就到機場，坐飛機回北京。這在當時是不得了的事呵！而且有機票錢啊！高爾泰出了本《尋找家園》，描述的就是另類景象，底層右派，有普遍性。

查建英：那時候他們擺個家宴，多少個服務員。下館子請客吃西餐……你想想那時候的工資是多少啊！

阿城：不得了。

查建英：所以共產黨的消滅階級也就是說對外說

說，裏邊還是有等級。啊，咱們還繞回去說八十年代吧。既然那時知識份子的即得利益還沒有受到威脅，你覺得他們的焦慮有點滑稽有點虛飄嗎？還是他們確實提出了真實的問題？

阿城：問題也是真實的，不能說不真實。但如果他們生活得更真實一點呢，可能同樣的問題不會這樣提出。

查建英：你知道後來有一個說法，好像是朱學勤文章裏寫的吧，反正就是九十年代的人回頭批評八十年代，說那時是「荊軻刺孔子」。就是說那個「文化熱」是個偽命題，荊軻本來應該刺秦王，應該提出的是專制政治的問題，結果呢，因為不敢刺秦王，怕要了他的命，所以就去刺孔子，去批判傳統文化了。「尋根」到後來可不是光把傳統拿出來奉為珍寶，而是去批判它了。包括韓少功，也不光是瑰麗的楚文化呵，不是後來就寫了〈爸爸爸爸〉嗎？那可能跟「五四」的批判國民性又有一定的關係了。

阿城：有。

查建英：把中國傳統保守愚昧的那一面又給拎出

## 阿城

來，作為一個靶子，結論是：因為有這樣的傳統，所以我們才落後於西方，所以我們後來才有文革，等等。那個根就變成禍害之根了。結果就不是文化影響或者傳承，而是又變成一個自我否定了。

阿城：尋根，造成又回到原來的意識形態，而不是增加知識和文化的構成，是比較煩的。

查建英：所以這尋根呢，在你看來它初衷是好的，找傳統，找文化資源，是你贊成的。

阿城：對。你不管是找傳統也好，找西方也好，這樣你的知識結構和知識構成才會豐富一些，你就會從原來的那個意識形態脫離開，或看得開一些。唉，怎麼結果他又回來了！

查建英：是不是因為尋根的這些人，他原來的知識構成和思維方式，在後邊影響他看那個傳統的態度？結果他可能看到的就比較消極，淨是要拋棄的糟粕。那中國還是得重新來過。最後就是《河殤》，又是老大的一種話語形態，把過去那個黃土文明拿出來做個總體批判，從政治到文化，都專制都落後，是我們今天落後的

原因。然後呢，西方的海洋文明是我們嚮往的，要追上的。那大概是一九八八年前後，離八九不遠了。所以咱們要是這麼粗略地歸結一下，看看八十年代有沒有有一個內在的發展邏輯，那可能到後來，它就是走到《河殤》了。有沒有這麼一條線？

阿城：我覺得有。

查建英：我覺得，傳統裏是有不少糟糕的東西，作為一個現代人很難全盤接受。有些東西呢，是古代農業經濟中生髮出來的，在當時是智慧的、合理的，但與我們現在工業、資訊時代的生活不太匹配了。可是呢，一個民族就像一個人一樣，你總得面對和承認你自己的家世，總得有所傳承。老是砸爛、批判、自我否定，然後宣稱一張白紙，好畫最新最美的圖畫，那你就老上小學一年級吧！你倒是無知無畏，可你那創新就老是小兒科。要不就只好全抄人家的。人家倒是一路積累上來的。我們老愛說美國人建國短，缺乏文化傳統，可是在美國住了這麼多年，你知道他們多麼注意保護自

己的任何一點歷史沉積啊。僅僅紐約吧，就有一兩百個保護老房子老街區的協會，難怪紐約市景如此的千姿百態，它豐厚啊。再看看我們的北京，七八百年的都城歷史，拆來毀去就成了現在這個樣子！難道我們要和新加坡比嗎？前些時候遇到一位做美術的美國女士，特別反感現在北京的新建築，覺得特別醜，說像一盤吃剩的菜，我聽了心裏別提多難受了。這說遠了。總之，我覺得八十年代對待傳統態度還是過於簡單了，也還是黑白分明的，比較決絕激進的一種態度。就像丹青說的那個「紅衛兵文化」。丹青是講前衛藝術，其實八十年代很多東西，前衛也好，自由主義也好，那種權威的、教訓的話語方式挺普遍的。

阿城：對，這就是權力的意識形態。

查建英：那要這麼說，你認為八十年代的「文化熱」不太成功？

阿城：這我覺得倒沒有關係。估摸這事，還真是耍來回來去這麼反覆。「五四」就想一次成功，一錘子買賣。魯迅後來不是寫〈在酒樓上〉嗎？就

是寫當年的那些人，怎麼都這樣啦？消沉了。

查建英：因為覺得，本來一次辛亥革命就能解決這些問題了，結果不行，就喝酒，就消沉。是，也許這能解釋有一部分人，八十年代氣特足，風雲人物，到九十年代，癩了。那氣球本來吹得挺漲的，突然洩氣了。

阿城：這種人就像酒樓上那個魏連殳。張承志也算是一個尋根的吧？他寫過一個〈北方的河〉，講到彩陶什麼的，小說主人公就是一個研究生，實際上是一個知識者的態度和歷程。

查建英：有點自傳色彩吧，他自己就是社科院研究生，好像是念民族史的。

阿城：張承志完成的是一次文化構成的更新。

查建英：他的《心靈史》是九十年代寫的了。

八十年代他作品裏邊還沒有回族這個事呢吧。

阿城：生活狀態有了，我記得八十年代他就改變飲食結構了，後來才算是找到真正的根了。

查建英：我印象中，到〈黃泥小屋〉，回族這件事還不太重要吧？

阿城：〈黃泥小屋〉就已經開始了，還有一個寫清

真寺的，題目我忘了。他首先是要區別於漢族。先要做到這一步。接着要皈依，神。進入宗教，知識更新。

查建英：尋根的那一撥人到後來也有各種各樣的走向，各種各樣的形態了。

阿城：都沒關係，都有鬆動，晃動，而不是堅如磐石。開始出現可能性。你像現在宣導讀經的，我不太瞭解他們怎麼會要求這樣一個知識結構，但是提出了，更有的實行了，慢慢地，不一樣的知識結構就會出現。所以，尋不尋根，不是重要的，重要的就是要改變你的知識結構。

查建英：改造原來那個鐵板一塊的鹽鹼地。

阿城：對，那麼多人，十幾億人，知識結構是相同的！

查建英：這是一個緩慢的過程。

阿城：絕對是一個緩慢的過程。那麼畢竟八十年代發生了。現在不從成敗上去論，只是說，它發生了。

查建英：我也聽說北京有私立學校講孔孟，不過這種學校到底有多普遍？而且，讀經和讀詩詞

歌賦、文學經典又不同，它屬於明確的德育，培養君子的，精英色彩比較重。這裏面涉及一個如何人性化地調和、理解古代農耕王朝社會裏嚴格的尊卑等級秩序與現代民主理念之間的張力的問題。也許這方面我們應該借鑒台灣的經驗。他們從小學、中學就念四書，不也照樣弄大選？他們那兒還有激烈的女權活動家呢。提另一個問題，九十年代商業化加劇，這對你說的文化構成、知識構成的影響怎樣？有幾乎是相反的兩種評價。一種是覺得商業鬆動了原有的政治意識形態，提供了新的個人空間。七十年代以後出生的人，他們的知識形成期基本是在這樣一個相對寬鬆的大環境裏，所以他們比較個人。另一種是持批判態度的，比如說新左派，或者那些搞文化批評的人，他們比較強調商業對文化對教育的衝擊，擔憂它的腐蝕性，並且認為這是一種新的意識形態，可能消解了舊的政治意識形態，但用「新馬」，比如法蘭克福學派的那種理論來看，就是資本主義商業文化造出了一種「單向度的人」

(one dimensional man)，原來你可能是政治單向人，現在你是另一種單向人，比如技術單向人，或者消費單向人，你還是不豐富，還是蒼白。你自己怎麼看？

阿城：問題其實不是相同的吧。「新馬」面對的是成熟的資本主義。尤其在歐洲，貧富懸殊的問題已經大致解決了。環境很不一樣。

查建英：語境不一樣，西方已經有成熟的市場經濟，有個很大的中產階級。新左有這個問題，把某個西方理論橫移過來，插到中國一個不同的歷史階段上，大肆分析一番，其實「這丫頭不是那丫頭，頭上沒有桂花油。」這種似是而非的歪打、誤用在書齋裏談談倒也罷了，弄到媒體、社會上就容易把真實的問題以及問題的真正根源給搞混了。

阿城：是。這就像我看中國的有錢人，買了北京最好的房子，在最好的社區，結果，他不能解決社區之外的糟糕環境。他再有錢都解決不了。

查建英：出了豪宅沒多遠，那個馬路上就坑坑窪窪的。

阿城：坑坑窪窪的。他跟窮人呼吸的是同樣的惡劣空氣。越有錢，越尷尬。人均收入一千美金的時，再多就有危險。拉美就是人均收入達到五千的時候崩潰，比如阿根廷。在人均收入一千的時候你起碼要開始着手社會的福利系統，或者由稅收達成回饋社會，或者等等。沒有做好這個的話，接着往前走，到五千的時候就……拉美就是按西方的理論做啊，中國現在不是宣佈到一千了嗎？弄的不好可能到三千就崩潰了。

查建英：可別可別。好，那現在談過度商業化帶來的問題，你覺得是一種錯位？等於是沒下雨先談水災？

阿城：商業化？我們根本沒有商業。商業什麼意思？起碼得有健全的信用制度和健全的金融體系才有商業。沒有這個根本不可能有商業，更別說化了，我們現在是搶，是奪。只是有些人搶得多，有些人搶得少，大部分人沒能力搶。國有的搶成私有的，股市最後會崩盤的，我沒錢炒股，可是看股民被搶也很驚心動魄啊。九三年還是九四年，不是搶了一次國債嗎？

查建英：那你不同意這種說法：中國人過去老愛談精神，因為毛時代的話語是一種精神話語，精神是最重要的。現在呢，就變成物欲橫流，精神算什麼？不值錢。這是一個流行評判。所以中國人像鐘擺一樣，原來擺到一個極端，現在又擺到另一個極端。

阿城：商業也有精神的，它有風險，沒有精神怎麼承擔風險？一流的商人有一流的精神素質，但有一流精神素質的人未必成的一流的商人。有學生問孔子您老先生的這一套如果有人買您賣不賣，《論語》裏記載他連說了三個「沽之哉」，也就是賣賣賣啊。孔子當年的貼身學生子貢是春秋晚期一流的商人，經營國際貿易，以他的實力還擺平過一次國際爭端。可是孔子死後，別的學生守三年喪，只有子貢守六年，六年不經營，誰都明白對一個商人意味着什麼。曾子跑去責難子貢，子貢說，我對老師的感情要六年才夠。這是中國兩千五百年前一個一流商人的精神啊。韋伯不是講資本主義精神和新教倫理的關係嗎？我覺得現在中國還沒有商業，只是權力釋放出一些資

有健全的信用制度和健全的金融體系才有商業。  
沒有這個根本不可能有商業，更別說化了，我們現在是搶，是奪。

源，誰有能力，誰近水樓台，誰迂迴曲折，就去把釋放出的資源拿到手。這不是商業。

查建英：就是何清漣那本《現代化的陷阱》講的，原來的國有資產轉移到有權力有關係能夠把它拿到手的人那裏去了。

阿城：對。這怎麼是商業呢？這不是商業。我要去看看你說的這本書。

查建英：是不是中國曾經去海南去深圳這批人，和美國早期歷史上開發西部那種圈地運動有些相像？

阿城：嗯？

查建英：在某種程度上相似。都是在一個管制比較弱的邊遠地盤上，很多外來人湧入，就搶了！暴力的，強制的，這就是我的了！但連這種相似，它都有一個中國特色，實際上它還是國有資源，土地呀貸款呀，上頭都有管制者，還是要和權力發生關係，佔着這個部位的人才可能搶到手。所以叫「監守自盜」。不像圈地淘金，那是牛仔式的，我厲害那就是我的了！

阿城：如果沒有一個最高的權力，那就相當於一種



自然狀態，哪怕這個自然狀態是野蠻的。我們這裏不是自然狀態。

改革開放講了這麼多年，我所認為的改革開放，就是改革權力政體，開放被集中的資源。各個部成為服務機構和資訊機構，資源一級級往下放，擲在手裏當然只能計劃，放下去才會出現市場。

這個事應該發生在一九八九年。

查建英：這方面改革一下子冰凍了十幾年。

阿城：耽誤的十幾年裏，有權力的人就開始搶了，腐敗是肯定的，腐敗和搶奪是親哥兒倆。所以我看問題不在什麼市場，市場小得很，而且不公平。不管是好還是壞，總是到不了位，好像是宿命。什麼辛亥了，五四了，共和國了，都是。「尋根」也是。

查建英：（笑）回頭還找補一下咱們這個話題！命中註定尋不着那個根。

阿城：尋根沒有造成新的知識構成。

查建英：可那時候也開了個頭了。你覺得這事有人繼續在做嗎？

阿城：我覺得做得有聲有色的是顛覆。我比較看重

王朔。王朔是真的有顛覆性。八十年代後期出了一批先鋒作家，像殘雪，余華等等，可我覺得相對於共和國語言，相對於李陀說的毛文體，先鋒作家是另開一桌，顛覆不了這邊這個大桌。只有王朔，是在原來共和國的這個大桌上，讓大家夾起粉條一嚐：這不是粉條原來的味兒啊，這是粉條嗎？咱們坐錯桌兒了吧？這就是顛覆。王朔的語言裏頭，有毛語錄，有政治流行語，聽着熟，可這好像不是紅燒肉啊！由王朔的作品開始，整個共和國的語言發生了變化。包括央視的主持人都開始用這種語氣說話，這個顛覆的力量太厲害。但是沒有一個主持人會說殘雪的話。這就等於沒有顛覆，反而沒有起到先鋒，那個 *avant-garde* 的意義。只有王朔做了。

查建英：和語言形式、敘述形式有關。中國文學傳統的主幹還是寫實主義，不管裏面加了神怪也好，佛教道教也好，它也還是有故事有人物而且往往是寓教於樂的，你還是要在這個主流裏頭做實驗，你才能……

阿城：才可能做到顛覆。

查建英：如果你真地岔到另一條道上去了，像

八十年代好多實驗，主要靈感源泉是外來的，比如殘雪，可能她就是特別受卡夫卡啟發，莫言可能受福克納、馬爾克斯啟發，格非，余華，你也都感覺得到背後那個歐美現代主義翻譯文學的影子。比如余華的〈現實一種〉，好像有中國歷史啊文革啊，但那種敘述方式，不是中國小說傳統裏出來的。

阿城：這就是另開一桌。

查建英：這種東西有點像中餐西做，本地材料，西式製作。絕對應該有這樣的館子，有它一席之地，多樣化嘛！但它的顧客，也許就限於有這種趣味的小眾，比如說大學生啊，文學青年啊。我自己二十多歲時也愛看各種玩文字文體遊戲的實驗小說，覺得這種專門跟傳統閱讀習慣較勁的東西新鮮，後來很快看膩了，更愛重讀經典，還是那些東西禁得住再看。西方現代文學裏，我也覺得還是俄國小說最有後勁兒，最經得起重讀。再有就是東歐中歐的一些作家，可能和我們共有的「革命」經驗有關吧，

涉及到你講的文化構成問題。說到王朔的影響呢，除了你說的影視，前些時我看過一個小孩叫郭敬明的小說，挺有才氣的，寫了個中篇叫《花落知多少》，我一看這語言感覺不是在模仿王朔嗎？就寫幾個城市青年耍貧嘴啊、調侃啊、渾不吝啊，一口京片子，可是又特別純情，外表是痞子，骨子裏都是羅密歐茱麗葉，特別「酸的饅頭」(Sentimental)。當然他把故事安到幾個所謂富家子弟和小白領頭上了，杜撰痕跡比較重，時不時還讓人聯想到日本卡通片。後來我才聽說這郭敬明也不是北京人，他楞是活生生地編出了一群又酷又酸的北京小資！就連這樣的小孩也學王朔。

阿城：大家現在一聽到毛文體就覺得可笑，為什麼？是因為王朔把味兒給變了。王朔是顛覆者。我有一個朋友，他哥哥在北大教書，凡是寫到王朔的名字，都要打上兩個叉。

查建英：這成「文革」了。

阿城：所以呢，我們剛才說的韓少功的尋根，我覺得最起碼是在尋找一種新的知識構成，希望能夠

改變原來的知識結構，但是被後來的先鋒淘汰了，因為中國一百多年來一直有一種意識形態叫先進，包括時尚的概念，結果都很快就消散了。反而是王朔，只是把原來主流構成的位置換了，就把它解構了。原來的結構形態就變形了。

查建英：有一種看法，我記得好像是戴晴說的吧，她說王朔做的是一個破壞性的工作，就是把舊的東西拆掉，他沒有建設。這建設性的工作由誰來做，不知道。她對這個解構工作是肯定的，但這裏沒有生出一種新的東西，她很失望。你同意她這個看法嗎？

阿城：戴晴有她的道理。像龐德、艾略特他們也引入另外文化的語式，像唐詩，建設成現代詩。有意思的是之後鬼使神差的回來影響了中國詩人，我熟悉的是芒克、北島、多多、嚴力他們。王朔是解構，他把毛文體砸變形了。變形就引起一個結果，你再怎麼聽怎麼看原來的話都是可笑的。

查建英：神聖的東西變成滑稽的了。

阿城：對。而且王朔造成了一種文體，一種識別皇帝新衣的文體，心領神會的文體，這應該是一種

建設了吧？

查建英：那你自己在八十年代的創作，你就把它看作一個個案嗎？

阿城：說個案好一點，我造不成新的文體。我覺得我的形成不是普遍性的，偶然性大，是自修的結果，不具備普遍性。如果我的知識構成和大家的知識結構相同，那我的東西才可能有普遍意義。我的東西沒有普遍意義，個案吧。

查建英：九十年代你寫了很多文章，我看過你那兩本書，《威尼斯日記》和《閑話閑說》，都很喜歡。你後來做得更多的好像是跟電影電視有關的事情，對嗎？

阿城：我的經濟來源是在體制外做點電影電視的事。你知道，寫東西做不到暢銷，等於要飯的。噢，我還有個《常識與通識》……

查建英：這是《閑話閑說》之後的吧？

阿城：對，是九十年代後期的一個集子，就是在《收穫》上發過的那些文章。其實還是知識結構的問題，就是聊聊現在的常識水準是什麼。我這麼一說我都覺得很難聽，等於說人沒常識，等於

阿城

罵人。我當然出於好心，意思是提高常識水準，你的知識結構必然要變。那本書東拉西扯的廢話太多了，我不會寫欄目文章，規定要多少字，只好東拉西扯，其實呢，是希望大家知識構成變一變。變了，偽的東西總歸會拋棄一些吧。

查建英：明白。你還寫了小說，比如在《九十年代》上發表的那些。

阿城：就是篩選以前寫的那些，後來他們叫筆記小說。本來這東西有上百篇的，但是多了之後必然有很多是同質的。結果，就二選一或者五選一吧。正好借《九十年代》這個機會就把他篩選出來了。

查建英：你去美國是哪年？

阿城：八五年還是八六年。

查建英：回來呢？

阿城：九八的時候開始來來往往，主要在上海，我妹妹在上海。大概是二〇〇〇年之後吧，劉小澱幫助我，就基本在北京了。

查建英：那在美國也有十幾年了。

阿城：不知不覺就十幾年了。

查建英：是啊，我在美國前前後後住了十七、八年了。丹青在紐約住了都快二十年了。索拉也有十幾年。二十世紀有好多這樣的作家，有的是自己選擇的移民，像拉什迪、奈波爾，有的是流亡，像納博科夫、昆德拉，在另一個國度另一種文化裏長期生活。這種經歷對你有多大影響？

阿城：對我的影響不太大。我從小學就讀雜七雜八的書，形成了我對常識的看法。我在世界上走，到美國、到法國、到意大利，到日本等等，哦，原來世界上沒變，常識還在。

查建英：好多東西你少年時已經看到了，至少看到了了一些痕跡。

阿城：對。所以沒有焦慮。

查建英：所以你出國沒有經歷過一個像素拉他們那樣的階段。

阿城：他們覺得怎麼樣？

查建英：比如說特失重，因為本來正在一個浪尖上。按說你也一樣，你八五年出國時，《棋王》已經大紅大紫了。在這邊已經很成功的人

出國往往有一個心態上的問題：突然變成了一個普通人、外國人，有語言障礙，有文化隔閡。你呢，對好多東西並不覺得意外……

阿城：還高興，因為發現常識還在，比如說最基本的信用，比如助人。你知道在美國經常碰到有人來問：要幫忙嗎？這個中國原來就有，「要搭把手不？」「不用，謝謝了，您忙您的」，到文革，尤其是到現在，沒有了，以前有啊！學雷鋒助人為樂？這不是罵中國人呢嘛！這是最起碼的教養啊。搞來搞去半個世紀了，我們還沒到起點！還在向基準邁進。連這個都沒到，咱們就什麼都別提了。在美國我有一次深夜開車車壞了，停在路邊自己修，一會兒有輛車開過又倒回來，下來個人問我要幫忙嗎？我一看是個很瘦小的女人，就說謝謝不用，你一個人下車很危險啊。她居然對我的後半句沒聽懂！另外，我從小就被推到邊緣，習慣了不在主流。八四年發了小說之後，公共生活圍過來，感覺像作賊的被人撒網網住了，而且網越收越緊了。到了美國才知道，邊緣是正常的啊！沒人理你是正常的啊！大家都尊

重對方的隱私，這是個常識啊！所以在外國我反而心裏踏實了。

查建英：對西方社會裏這種普遍的基本文明教養，很多人出國都會感覺得到，但很少人像你這樣強調它。

阿城：我很踏實了嘛，安心了。你只需要跟人家說真話，你做什麼不做什麼都很安心嘛。不會想到什麼建功立業，或者什麼打入主流社會。在美國要進入主流的中國人，在中國就是主流裏的人。你在中國即使處於邊緣，還是有不安全感，出去反而有安全感，而且馬上就感受到。我剛去愛荷華，一個黑人學生帶我到住處去，一路上我看那個黑人的眼睛就知道，他根本不懷疑你。一路遇到的人，都是不懷疑你的，只要你按照久違了的常識去做，你就不會出錯。安心。所以，我等於出去休息了十幾年。能休息就挺好的。

查建英：（笑）那為什麼又回來呢？

阿城：回來是因為有可能性了。原來一點可能性都沒有。起碼現在，你有可能把門關起來，鎖上了。以前不是。以前你一門上門，街道的老太太

阿城

就說：你門上門幹什麼？你不做壞事你門什麼門！我說我要洗澡怕您看見啊。到西方去，你真的可以放心。至於說搶啊偷啊，那是全世界的問題。

查建英：所以一個人出國後的心態和出國前的心態有關。如果原來有這麼強烈的邊緣感，老是處在被看守的、戒備的狀態，那你出國就覺得放心，甚至親切。

阿城：你說得太對了。在那邊你想叫一個人來打擾你，是要給他錢的。你要買他的時間。人家還要掙錢呢。和留學生沒問題，那時周勤儒還在UCLA，不過後來你們這批留學生畢業離開學校了，就不能聚堆兒玩兒了，有一種人氣不在了。

查建英：但出去十幾年，有沒有在哪些方面給你增加一個不同的視角來反觀中國社會和中國文學？還是覺得以前也全知道了。

阿城：更多的是驗證你的常識，驗證你知道的基本線。這個基本線是很具體、很細節、很踏實的。當然還有圖書館。我在國內是沒有資格借到某些書的，你如果不是教授，不是副教授，不是研究

你只需要跟人家說真話，  
你做什麼不做什麼都很安心嘛。

員，不是什麼幾級幹部，那你是借不到某些書的。突然出國了，那裏的圖書館是服務性的。那些圖書館不在於它藏多少書，業績在於哪怕只有一本書，卻借出過一千次。我們是藏了一千萬本書，就不給你看！所以，在國外趁這個機會趕緊看書。為看書開車跑來跑去，有個時候老要跑三藩市 UC Berkeley 東方語文系，那裏有許多趙元任在的時候購進的書，陳世驥先生去世後，他的藏書也捐到那裏。有意思的是，發現好多書我已經在舊書店裏看過了，很親切，跟我少年的記憶連上了。或者有的書呢，把以前看過的殘破本看完整了。這時候趙毅衡已經去英國了，我第一次去柏克萊的時候，就住在他家，他在柏克萊讀博士。他對我幫助很大，我們在北京就認識，他那時就翻譯過高羅佩的《狄公案》，譯筆好過原文，我覺得。殷罡那時也在，現在成了社科院中東問題專家，我在電視上看他侃侃而談。

查建英：那有沒有這樣的感覺，就是出國以前還覺得有很多事情是新的，值得做的，出去一看這麼多事情都做過了，而且比我們一輩子努力

下來做的水準還要高？

阿城：太有了。

查建英：那做事的動力和創新的熱情會不會由此受到挫折？

阿城：不會。反而明確了可以做什麼。這個可以放心去做，因為還沒人做；這個現在是達到了這個程度，你可以接着去做。反而踏下心來了。這就是為什麼我沒有集中在小說上。

查建英：為什麼呢？

阿城：我寫的那些東西本來是私人交流的。但是你知道文革是一個沒有發表的時代，是手抄的時代，這樣的時代裏形成的寫作習慣是只給知己看，不給不認識的人看，不像現在的寫家，出手就是要給不認識的人看的，心理很公共。這之前我寄過一些插隊時寫的東西給在紐約的丹青看過，也給美院的一些朋友看過。八五年講給李陀他們聽的時候，李陀他們的鼓勵讓我明確知道，手抄的可以轉成鉛印的，可以給不認識的人看，這對我的心理有建設性，我永遠感謝李陀他們在這方面給我的幫助。有意思的是八十年代後期的

八十年代後期的先鋒文學的語感是私密性的！

先鋒文學的語感反而是私密性的！你知道，隱私是成熟的中產階級的人權要求之一，由私產的生活方式而來，尊重隱私是教養。北京中產階級的四合院就是有隱私感，所以西方人很迷它。中產階級閱讀私人心理的東西，已經成為西方的小說大傳統了。所以我讀中國的先鋒小說，像殘雪的小說，覺得它確實像卡夫卡那樣的中產階級小說，退入隱私的，無所謂現實對應的小說。這是很超前的，因為中國自四九年後直到現在還沒有形成中產社會。中產階級是非常重視教育的，受過教育等於是一種私產。當代受過教育的結果之一，就是中產階級有能力消費先鋒藝術，這就是先鋒藝術的市場由來。本來先鋒藝術是顛覆中產階級的價值觀和趣味的。這是個悖論。

至於我沒有集中在小說上，我要以我在美國得到一次很大的幫助為例。我去哈佛大學，張光直先生給我非常大的幫助。你知道張光直的，平和，學問大沒有學問腔。他帶我去趙元任的女兒卞趙如蘭的家裏去，那兒每星期有個粥會，喝粥，熬一大鍋粥，其實是不拘一格的討論會，好像是叫

「劍橋新語」，是陸惠風發起的。我記得杜維明、陳來、張隆溪都在，葉揚在不在記不清了，還有誰啊？葉揚的學歷很少見，他在上海高中以前是家學，父親教他，高中才上市裏的中學，所以知識結構非常不一樣，不料一年就文革了只好去插隊。我和他一見如故，我有點興奮。後來他和張隆溪從哈佛去洛杉磯東邊的 UC Riverside 教書，我接到電話就開車趕去聊天。張隆溪開始迷上咖啡，喝得很學術。張隆溪夫婦都是四川人，做的川菜好得痛徹心肺。後來我還去聽過葉揚在 UCLA 講演「烏托邦與桃花源」，說烏托邦是設計一個不存在的制度，所以桃花源不是烏托邦，最後露了一手古詩吟唱，美國學生高興的呀，確實精彩。說回來粥會，我記得張光直先生突然問我，說考古遺址裏，包括還在的北京故宮，他都沒有找到過茅房的位置，你知道北京管廁所叫茅房，公共廁所叫官茅房，他說宮裏的人不拉屎嗎？這個我正好知道，就說是拉在放了焦棗兒的木桶裏，焦棗兒滾動靈便，屎一下就到底了，不會散臭，只有焦棗兒的甜香味兒，再由粗使太

監拎出宮。他很高興，嗯嗯，點頭兒。我要說的倒不是這個，而是我剛見到他的時候請教他，他很簡明清晰地告訴我他做過什麼，在這之前，我在八十年代初的時候看過他的《中國青銅時代》。於是，聽他談之後，我一下子知道我還可以做什麼了，我的知識構成和文化結構中，有一大塊，可以迅速成形了。

查建英：怎麼講？

阿城：張光直先生有他不方便的地方，他不可以去那麼說。我知道我無足輕重，更不是學術圈子的人，反而可以說。

查建英：你是指考古上的一些事情？

阿城：不算是考古吧，跟人類學有關係。當時說到七十年代我在少數民族地區看到的東西，包括他們的巫術儀式，巫婆神漢吸食致幻物，我對藝術的起源有我自己的看法，於是當面請教張光直先生。當然聊到青銅器的紋樣，你知道張光直先生對青銅器美術研究很深，張光直先生問我：你吸過大麻嗎？我說：您問這是什麼意思？我吸過。他就說：噢，那太好了！



你知道張光直先生是做人類考古學的一流學者，現在在 UCLA 的羅泰告訴我，他是德國留學生，做過張光直先生的研究生，他說張先生招研究生的時候總要問：你吸過大麻沒有？弄得學生左右不是：說吸過吧，是不是就不要我了？所以都說沒吸過。

張光直先生在他的《中國青銅時代》裏直接提到過巫師用酒用麻致幻，我告訴他中國民間直到現在還是如此。我是認為，起碼從彩陶的時候，紋樣要在致幻的狀態下才知道是什麼，青銅時代同樣如此。唯物論的講法是，紋樣是從自然當中觀察再抽象出來的。我在美院的講座裏說：一直講寫實，講具象，八十年代可以講抽象，現在我講幻象。三大「象」裏，其實中國造型的源頭在幻象。古人的紋樣，在致幻的狀態下，產生幻視，幻聽，產生飛升感。這一方向很重要，它決定了原始宗教，也就是薩滿教的天地原則，神和祖先在天上。

查建英：其實都是吸麻吸高了之後的幻覺。

阿城：對。是整個氏族在巫的暗示引導下的集體幻

覺，集體催眠，大家一塊兒上去見爺爺奶奶，非常快樂，狂歡。後來逐漸改變成只有巫師一個人上去，他在天地間來回傳達。巫先有催眠的能力，後來這種能力轉變為權力，遠古的酋長同時也是巫，通天地的人。巫又是當時最高的知識系統，所以知識與權力一直是混在一起的，直到現在。這個東西在雲南村寨裏可以看的很清楚。

查建英：他們一直就是這樣吸麻，現在還吸？

阿城：不吸為什麼那麼簡單的節奏他們跳通宵？嘖嘖，傻逼啊？在他們的幻聽和幻視裏面，聲音是美妙的，世界是飛旋的，五彩斑斕的。所以原始人用什麼標準去檢驗造型和音樂呢？就是它們能不能在幻覺當中運動起來，燦爛起來。彩陶，一直到青銅器，都是這樣。青銅器新鑄好的時候，是明亮的香檳色，沒有銅鏽或者包漿什麼的，是要「子子孫孫永寶用」的，是當寶物來用的，是沒有李澤厚先生說的「獰厲的美」的，反而是狂歡之美。獰厲美是階級鬥爭的意識形態，可是，青銅器，也就是彝器，藏之高堂，奴隸們沒有資格看到啊，看不到，怎麼會獰厲着嚇唬到

他們呢？所以，所謂雲紋，水紋，谷紋，蝌蚪紋，都不是具象的抽象，而是旋轉紋，導致幻象。另一個是振動紋，由幻聽起作用。這兩個紋，是幻象藝術的造型原理，直到今天，中國的傳統工藝紋樣，還是這兩個原理。其中旋轉的原理，被道教總結為那個陰陽符。

查建英：學者就不能明說這種事嗎？這是一個學術問題啊。

阿城：如果你有幻覺的經驗，你就明白，但你承認你吸，就有麻煩。大麻被定為毒品，幾乎是昨天的事，而這之前的千萬年來，宗教是如此產生的。「耶穌在海面上行走」，在暗示的幻覺中，這是真的，「親眼」所見。所以，漢武帝通西域，絲綢之路是去，同時也是宗教之路的來，新的致幻劑之路的來，傳進來的印度大麻比中國原產的勁兒大，還有就是新的香料之路，是來。有來有往。

查建英：印度的大麻進來了。

阿城：對。香料大致是兩類，植物性的和動物性的。植物性的是致幻，動物性的是催情。

查建英：噢，有哪些春藥是從動物身上提煉出來的？

阿城：龍涎香啊什麼的，據說是鯨的嘔吐物。漢到唐，女人們用來入藥或洗澡，需求量很大。另外，魏晉時期，名士們談玄，談佛，服石散，這石散我懷疑也跟佛教傳入有關，阿富汗那邊是高原，藥裏的石類常見，現在藏藥裏還是有石類的特點，而魏晉的五石散裏，例如石英，在中國並不好找。記載中說，服石散後要喝酒，要行散，也就是要快走出汗，搞不好會發狂，這與《神農百草經》裏說多服大麻會見鬼狂走，久服通神明，有異曲同工之效。印度大麻的麻黃碱含量高，所以六十年代的美國嬉皮們要跑到印度去吸。

查建英：而且印度宗教裏 *erotic* 的東西特多，情欲文化特別發達。

阿城：香料多是興奮劑和致幻劑。你看屈原的《離騷》裏面，所謂的香草，蘭，蕙，椒，都有致幻作用，屈原是什麼人？他一上來就宣佈資格，我是祖傳的巫師，國家級的巫師，他可以在天上想到哪兒去就去那兒。佛教傳來中國，迅速與儒

教、道教、巫教平起平坐，有一個重要原因是同時傳來的印度大麻比中國大麻勁兒大。佛經的本質是幻覺，是一種經驗與概念的置換。你在幻覺裏看到的，不是真的，難道你「清醒」的時候，也就是身處俗世，就不會是另一種幻覺嗎？看到的是真的嗎？你敢保證？這時候你就恍范兒了。色即是空，空即是色。

查建英：有點像我晚上睡覺之前給我女兒講莊生夢蝶，小傢伙徹底暈菜，完了第二天醒了還直問：到底誰進了誰的夢啊？特逗。

阿城：所以你看部落裏的人，會覺得他們生活條件這麼低下，苦啊，其實，他在幻覺裏比你快樂。而我們呢，只會一廂情願地想去改善他們的生活品質，錯，他們比我們幸福。

查建英：這個是你在雲南的時候就知道？

阿城：是啊。那是西南，在東北一樣的。東北的薩滿教厲害，跳大神兒，邪性，人類學裏專門有 Shaman。薩滿是阿勒泰語系和通古斯語系，其實也就是西伯利亞的原始宗教，他們的巫師就像屈原說的，是家族傳的。薩滿在美洲也有，據說

是傳過去的，在國際上是顯學，這些年在中國也有了研究的氣象。文革時候可不是，是迷信，只能偷偷的。跳大神，顛狂，昏迷，之後附體，他能让你和你死去的長輩通話，能治病。湖北、湘西也有這類的，用一種毒蘑菇泡水，降神。南美洲也是用一種蘑菇致幻，我見過那兒的老百姓用來治病的，催眠是可以治病的。河北的太平鼓其實就是薩滿教的東西。現在東北二人轉不是火了嗎？二人轉裏就有一種薩滿的癡狂。我在東北的時候，二人轉只能偷偷在炕上，外面冰天雪地，屋裏悄悄狂歡。現在還是有正人君子不喜歡，不通人性啊。

查建英：泰國這類東西也多。

阿城：世界性的啊！

查建英：我有個美國朋友，原來是華爾街投資銀行的，兩年前去泰國，交了一個泰國女朋友，就把他帶進一個當地人的圈子，把他引上這條道了。前些時我見到他，他就變成另外一個人了，對這些東西信極了。給我講他在曼谷的種種經驗，怎麼怎麼一屋子人全變成神神叨叨的

了，都見到了什麼前世呀祖先呀，各種怪像。

他邊講邊說：我知道在美國他們都會說我瘋了，但這些是真的，是我親眼看見的。

阿城：你到印度去，只要一下飛機，就瀰漫着各種各樣的香的味道。它們都有具體功能。

查建英：還有泰國邊境金三角那一帶，空氣裏也滿是大麻味。青邁有好多西方人，那種目光神態一看就是此道中人，淨是背着那種 *backpack* 的老嘻皮們。但是有的藥，比如搖頭丸，就和大麻不同，更厲害。

阿城：搖頭丸這樣現代科技的東西，是非常準確地作用到你腦子裏一個部位去影響你。大麻不是，它不太會產生倚賴。凡是提純的，像海洛因，可卡因，也就是「粉兒」，千萬千萬不要去碰，碰了，傾家蕩產，萬劫不復，死定了。

查建英：咱們怎麼說到這兒來了？

阿城：嗨，是說張光直嘛。其實他就沒有明說這句話，所以我八五年在愛荷華的時候，可以用寫作計劃的錢選擇到什麼地方去，我就想去波士頓，想請教張光直先生，我覺得他知道，他在書裏涉

及到了。

查建英：你們倆就把這件事談開了。

阿城：他特別高興。他還問我是北京哪個小學的，我說是實驗二小，他說那我們是前後同學啊，學長和學弟。實驗二小在四九年以前是他讀書的師大二附小。唉，我要早有這麼個大學長就好了，他是先生啊！文革前北京學校裏管老師都叫先生的。

查建英：後來你在什麼場合講過或寫過這個嗎？

阿城：在學院裏。在社會上講應該有麻煩，他們還不說我煽動吸麻？其實，在初民時期，人應該比現在快樂。我們是清醒地承受一切苦難。

查建英：沒錯。現代資本主義其實就是用「效率」這個中心概念把人的每根神經全都繃到最大緊張度，讓你最大效率地生產、生活。但在這種高科技社會發展出來的生活方式之下，人實際上失掉了很多，是挺痛苦的事情。

阿城：很痛苦的事情。你只有趕上這個效率，甚至你超過這個效率，你才有成就感。它給你的就是惡性循環。

查建英：這真的是個問題。也許中國還沒有到美

國那個程度，現在中國人的焦慮和美國人的焦慮有一部分是不同的。但你已經能感覺到有些焦慮是相同的，比如由於效率、成功的壓力引起的焦慮。照這樣發展下去，如果中國越來越走向規範的資本主義經濟社會，與美國生活的同質性會增高，焦慮度也會增高。所以在現代意義上，美國是全世界的前衛。美國的問題是人類的問題，是我們大家未來的問題。我們在這個現代化的歷史過程中，其實已經喪失了老少老文化，老的生活形態。許多簡單的生活形態都沒了。緊張，疲勞，很多人都有緊迫感，生怕被落下，不僅成年人，青少年也壓力越來越大，而且沒有人知道怎麼擺脫這個惡性循環。從什麼時候開始中國人已經變成這樣了？

阿城：從清末，從五四那一代就開始了。直到四九年建立了共和國，精英們好像不焦慮了，因為終於找到了馬列主義。到跟蘇聯掰了，還不焦慮，寫「九評」：別慌，咱們有這個份兒，能批判，可以拯救這個社會主義。現在呢，信用沒有了，自己的資源也丟了。那什麼是新的資源呢？那可

直到四九年建立了共和國，精英們好像不焦慮了，因為終於找到了馬列主義。

不就是飛過一個東西，「叭」一口趕快就叼住，總應該是餡餅吧？

查建英：信仰的問題，你覺得有救嗎？

阿城：這個問題呢，也許是我的性格吧，我不焦慮。天地不仁。也就是說我們賦予感情去看待的東西，它自己沒有感情，死了就是死了。我們將自己的主觀價值外涉出去，但其實，天地不仁。

查建英：看看中國一個世紀的折騰，其實就是一個客觀過程。人在這裏焦慮，上帝在那裏發笑。

阿城：這當然也是人格化的，我們改不了要以人去判斷。老子就來提醒我們，老子不是說天地不仁，而是無仁。

查建英：毛那句詩：「天若有情天亦老」，意思也是天是無情的。

阿城：對，從李賀的詩裏拿來的一句。

查建英：那你悟到天地不仁，對人類的這些焦慮是不是有一種身外感？

阿城：不是身外感，是當你的知識結構擴展改變的時候，問題改變了。這時候你發現，還有東西。

你如果盯着螞蟻，你就會說：如果它碰到熱水怎麼辦？但其實還有好大的地方，有別的東西。

查建英：丹青認為你是一個歷史主義者，可能包含了這層意思，就是說你把所有事情都當作一種歷史過程，有一種開放的心態，所以你會擁抱各種各樣的東西，你的目光不是盯在一個事情上，你也不是認同某一種東西。你覺得你是這麼一種歷史主義者嗎？

阿城

阿城：我想我起碼不是一個「主義」者，事情一到主義，就封閉了。我喜歡丹青表達的那種可能性。其實西方東方都有建立系統的傳統，只是西方力求一個完整的系統，比如馬克思。可是，系統一完成，就意味着終結，死亡。為什麼？可能性沒了。你把這個世界解釋完了以後，可能性沒有了。這是你自找的呀。這些年他們在否定形而上。形而上就是最大的系統。老子也講形而上，但他不是那麼肯定地描述，是恍兮忽兮。另外，由於焦慮，我們現在對時間的承受力越來越脆弱，毛澤東就急得像火燒猴兒屁股：共產主義？一萬年太久！中國這才一百年，到五百年的

時候，你再去看。

查建英：現在焦慮的很多事情都會過去。

阿城：都會過去。宗教裏面有一個很重要的概念就是渡，尤其是佛教。但是我們通常理解為：渡只是一個手段，盡快地到彼岸，彼岸是最重要的。渡的時候，一切皆苦，彼岸才有價值。天啊，渡有渡的好啊！

查建英：現在是過渡期，才好玩呢！過渡期是亂七八糟生氣勃勃的，一切還不定型，就有各種各樣好玩的東西。一旦這東西規範了、定型了，可能也就呆板了，不好玩了。所以就享受過程吧。提另一個問題：回顧八十年代，丹青提出了一個歷史真實的問題。就是說我們不要再給年青一代那麼多錯誤的資訊。比如由八十年代過來人或是風雲人物講的八十年代，可能已經不是本來面目了，有「歷史失真」的問題。而且這個問題呢，丹青覺得從「五四」一代人就開始，一代比一代嚴重。你怎麼看？

阿城：當歷史更長，你絕對會忽略這十年。它不計入計量單位。越長，越不計入計量單位。十九世

紀八十年代，因為一八九五年有個中日甲午戰爭，我們後人還記得，那麼七十年代呢？誰記得？才一百年前啊。

查建英：其實我不是特別同意丹青這個看法。再說歷史失真也不是中國特色。所有歷史在後一代手裏都失真。包括丹青特別喜歡的一個意大利人叫維柯，我記得當年趙振開的弟弟還專門寫文章介紹過，是那時候《今天》那些人特別推崇的一個人文學者。這維柯有個觀點，我就覺得特別有道理，他說其實沒有一個客觀的、統一的標準來說歷史，哪個是更好的，哪個是更壞的，哪個是真的，哪個是假的。他就反對歐洲啟蒙的那批人，法國的伏爾泰等等，把文明、文學分成高級低級，莎士比亞就是野蠻的，雅典就是理性的，他就反這個。其實回到原始人的角度，就像你說的巫文化，吸着大麻看到的幻象，對他們來說就是真實的，你不能從一個理性的，比如說科學家、馬克思主義者的標準來批判迷信，那你就在用你的標準裁判歷史。從這個角度講，失真是永遠會存在

的。另外，歷史是不是只有一個真實，都不見得能講清。所以，八十年代的人怎麼說八十年代，也都沒有什麼太大的關係，每個人都有他的角度他的原因。

阿城：對。丹青大概是看維柯的《新科學》吧，維柯也說過誰創造歷史就由誰敘述歷史，這樣的歷史才最有憑據。我懷疑，因為敘述就是很可疑的。

查建英：依照丹青的說法，文革這一代人都是從文化斷層裏走出來的。那就是說大家都有沙漠症。可能說起來特膨脹，說得不客觀，但這也挺正常的。拉開點距離看就沒什麼了。下一代人判斷八十年代，他們的資訊源也不會僅僅是八十年代過來人這麼一個。就像歷史學家，見證人的口述只是其一，他可能還有很多別的材料與手段。

阿城：我覺得八十年代對某些人，是他最重要的生命歷程。對於自己的生命歷程很重要的階段，他不能忘記。有的人恰好在八十年代，有的人可能在七十年代，有的人可能在九十年代。這才是他為什麼會重視八十年代，因為重視自己那個最重

要的生命階段。所以在這個意義上，我從來不去跟我父親說共產黨。為什麼？那是他從青春期一直到他右派時期，最重要的人生經歷。否定對他是非非常痛苦的。

查建英：這和我父親一樣。雖然他後來一直政治上不得志，但他是在年輕的時候信了左翼。本來他是地主兼商人這麼一個家庭出來的少爺，結果他自己上學時讀了那些左翼的書，又是一個熱血青年，他就信了這個了，以後他一輩子沒有改變。你讓他到晚年再改變，那太痛苦了，不如他就別改變了。

阿城：別改變。

查建英：非要把他那幻象捅破，說明那個爺爺奶奶是假的，那他太難受啦，等於把他一輩子的價值、信仰給否定了。

阿城：但是有一點，回顧你的經歷，假如這個經歷冒犯、侵犯過別人，在這點上你不能迴避。如果你還要活下去，就得掂量掂量，雖然你的經歷對你很重要。這是一種真，丹青要歷史之真，我比較是要人性之真，我想丹青也是要人性之真吧。

維柯說過誰創造歷史就由誰敘述歷史，這樣的歷史才最有憑據。我懷疑，因為敘述就是很可疑的。

總是這樣，表達不好，容易滑走了，我就常常告誡我自己。

查建英：有一些「文革」當中迫害別人、打人的事，最後回顧起來他把自己全說成受害者了。

阿城：魯迅有一個大家都知道說法是一個都不寬恕，我一直不知道其中是否包括他自己？如果不包括自己，應該是他的盲點。文革後很多人有這個盲點。我最不能容忍毛澤東的是，你毛澤東理想主義，搞土改，搞知識份子改造，搞文革，等等，這些些陰謀詭計，但是你不能拿六億人當你的理想的人質。所謂「帝國主義是紙老虎」，為什麼？就是你認為打最厲害的核戰爭，中國死兩億人沒關係，你拿中國老百姓當人質啊！你自己去享受你的理想主義，你自己去享受你自己的激情，這是你自己的事情，別拉別人當墊背的。

查建英：是啊，問題在於他作為富有詩人氣質的一個人，與他一國之主這個身份混在一起了。那麼他的激情也好，幸福感也好，已經不是個人了，與他手中的無邊權力合成一體，變成那種尼采式「超人」的權力意志了。現在不少



人文知識份子總愛討伐技術官僚的平庸，如何如何。討伐當然可以，公共空間嘛。但你不  
要美化詩人當政的歷史，那時候根本都沒有你  
討伐的權利。不過，這就不僅是歷史記憶失真  
的問題了。這是一個體制問題，引起的對歷史  
的遮蔽是體制性的。我們還是說八十年代吧。

阿城：反正對我個人來說，八十年代我發表過小  
說，好像很重要，其實對我不重要。最重要的是  
六十年代。

查建英：就是你去舊書店淘書的那個時期？

阿城：對，你也知道了，對我的影響非常大。

查建英：那你是個例外。八十年代很多人，不  
論什麼歲數的，當年有點像在那裏發一種集體  
青春狂熱症——當然這樣說挺損的，那種熱情  
其實挺可愛、挺讓人懷念的，但你確實不能說  
它是成熟的。有些像是長期壓抑之後遲到的青  
春期，那種浪漫真是很熾熱的。那時候的許多  
小說讀起來也像青春文學，雖然作者也都是中  
年人了。追溯回去，這與他整個知識構成階段  
接觸的東西有關，從學校到社會，在很長一段

魯迅有一個大家都知道的說法是一個都不寬恕，  
我一直不知道其中是否包括他自己？

時間裏實際上是把大人當小孩教，施行簡單的  
意識形態化教育。

阿城：但這有普遍性。

查建英：而你呢，當年我的印象裏你特別與眾不  
同。就想：哎，這人怎麼一出道就已經很成熟  
了？咱們第一次見面是哪年？

阿城：是八六年底吧。我從愛荷華寫作計劃結束到  
紐約，到哥大去了。在那個湖南人的家裏，聽說  
後來他去台灣，寫書了，寫了一本曾國藩……

查建英：不對，那是唐浩明，他哥哥唐翼明是我  
在哥大的同學，咱們是在唐翼明家見的面。

阿城：是嗎？是姓唐，跟夏志清念研究生的……  
總之，這麼說吧，八十年代對我並不是特別有決  
定性、有影響的時期。使我的觀念或者經驗起到  
非常大轉變的、震盪性的東西，第一次是我到出  
身資本家、一九四九年前是中產階級的同學家，  
之後是七十年代到農村。

查建英：看來這種邊緣經歷在你身上打下的烙印  
很深。

阿城：當然。你必須面對你的右派家庭出身，才能

生存。我還記得我小時候我家的鄰居是綠原家，綠原算是當年胡風反革命集團份子，抄他們的家，後來才明白那就叫家徒四壁啊，什麼都抄走了！我們和綠原的小孩，我記得叫劉柏林，他還有個姐姐和妹妹還是弟弟，我們每天瘋跑。抄了他家後，我們不懂事，還覺得他家寬闊了，在他家跑圈兒，什麼都沒有了，他媽媽坐在地上。鄰居中我記得還有一個趙樹理家，好多外文書，長大之後，看他的小說文章，絲毫不提外國，厲害。八十年代我發表小說，我父親從雜誌上看到了，批評我在小說裏提到巴爾扎克，傑克·倫敦。知道而不顯寫，是一種修養。就好像寫詩，用典，不是好詩。唐詩不太用典，並不表明他們不知道唐以前的典故。你看李白，李賀，直出，有自我的元氣。另外還有一個特殊的經歷，就是我從十幾歲去插隊，去的地區的話我都聽不太懂或聽不懂。內蒙、雲南，我都不是太懂。所以我到美國的時候，即使聽不懂英語，對我也沒有壓力。我十多年都是處在別人說什麼我聽不太懂的環境裏。

查建英：都是跟少數民族在一塊嗎？那怎麼說話呢？

阿城：說簡單的，慢慢複雜起來。先懂罵人的，再學正經的。他們也會說官話，但是與其看着他們那麼痛苦地說漢語，還是算了吧。日常用語，也就是那麼多。到了美國，也差不多。

查建英：甚至在某種程度上你還有點回家的感覺。而這對另一些人，就是從中心到邊緣的經歷。這個是八十年代一批人出國的感受。

阿城：是啊。他們從一懂事就被告知是祖國的花朵，八九點鐘的太陽，未來是他們的。有些人到了美國的反應很有趣：為什麼這些好東西不是我的！他們覺得所有的好的，就應該是我的。有趣，憑什麼是你的啊！這是公有制薰出來的一種權力意識，一種共和國的文化構成。這種東西有普遍性。他們到那邊去，產生那樣的反應，我完全瞭解。一定是這樣的。

查建英：現在這一批海歸呢，你怎麼看？

阿城：海歸的命名其實隱含着出國不易的意思。如果不能建功立業，他們在這邊不滿意的話，還是

回去吧。人生苦短，浪費不起的。除了公派出去的，有責任回來，一般人無非要兩邊的好的，勢利，也健康。我的選擇是自由度吧，我以前那些出身不好的朋友到西方，我覺得我們差不多，無所謂建功立業，也無意打入主流什麼的。就覺得：沒人打攪，這兒歇歇挺好的。這大概趨近於柏林的那種消極自由主義吧，當然這批人都不發言，不會像柏林那樣喋喋不休，甚至因此獲得皇家爵位。

查建英：是不大聽得到他們的聲音。我也知道有一批人，在學院裏教書的，或者當年家裏給整得很慘的那些，他們就留在西方了。而你決定還是回來了，是不是覺得現在的可能性已經到了一個程度，你在這邊也可以過一個比較個人的生活了？

阿城：對。以前是你根本不可能有自己的生活，現在是你一個範圍內大致可以有自己的生活。誰知道呢，試試吧。

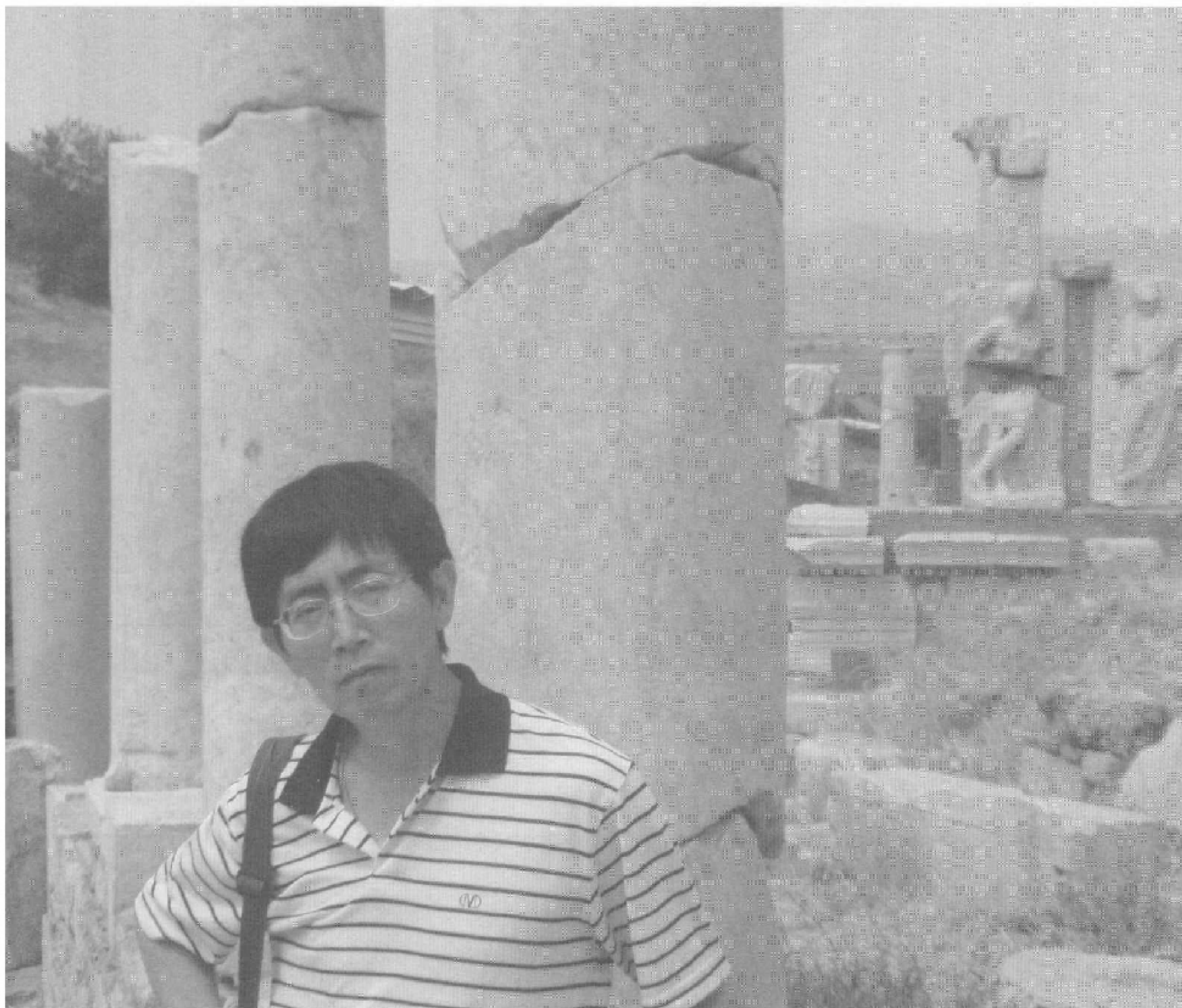
查建英：好吧，咱們就說到這兒？

阿城：好。



1989年第一屆《今天》詩歌發獎會上，上圖為張郎郎 (左) 和食指郭路生。  
下圖為北島。





# 北島

筆談

本來也想面談，誰知無論中國還是美國居然就是碰不到面。當中有一回北島回國探親一個月，我也在北京，但當時甘琦已經懷胎九月，他們的兒子馬上就要降生，又要忙着裝修剛買的公寓，新生活就在眼前，哪裏顧得上聊什麼陳年舊事？通了幾次電話，北島不是在計程車裏就是在和親戚喝酒吃飯，匆匆忙忙的聲音聽上去疲倦而幸福，讓人不忍打擾。兒子在平安夜降生，幾天後，北島簽證到期，離京返美。他說自己嘴笨，更願意筆談。於是就有了這麼一篇電腦上傳遞的問答。

半年之後，我和北島分別接到邀請去歐洲開同一個會議，在夏季的巴黎見面。當晚在趙越勝夫婦家後院聚會，趙越勝親自下廚掌勺，良辰美景佳餚，有

醇酒數瓶佐餐助興，眾人暢談直至凌晨。北島照例喝醉，倒在客廳沙發上沉沉睡去。越勝邊斟酒邊說：當年讀那首「我不相信」，我×，這孫子怎麼把我們這一代人的感覺概括得這麼準啊！當時哪知道是這麼沒文化一傢伙！說完很體貼地起身去給詩人蓋了一條毯子。

這回算起來，我認識北島竟已二十七年。如今我怕讀新詩。偶爾讀，往往是麻木，沒反應。但前些時偶然讀到郭路生在精神病院裏寫的幾行詩，居然心裏劃過尖銳的疼痛。看來上帝在某個時刻會扶着塵世中某個人的手寫下某些文字。「卑鄙是卑鄙者的通行證，高尚是高尚者的墓誌銘。」一九八〇年代的北島是一代文學青年心目中的英雄。還有食指，還有芒克。

不會忘記初次讀到「我——不——相——信！」那一刻的震撼。只有真正相信過的人才可能感到那樣震撼。我相信過。據說現在出了不少校園詩人，但他們當中還有這樣的詩、這樣的讀者嗎？我不相信。

北島，一九四九年生於北京，做過建築工人、編

輯和自由撰稿人。和朋友於一九七八年在北京創辦文學雜誌《今天》，一直擔任主編至今。自一九八七年起，在歐美多所大學教書或任駐校作家，現住美國加州。其作品被譯成三十種文字，並獲得多種國際文學獎。近年在國內出版的有《北島詩歌集》，散文隨筆集《失敗之書》和《時間的玫瑰》。

查建英：訪談阿城的時候，他說八十年代是一個「表現期」，各種思潮的醞釀其實貫穿整個七十年代，比如下鄉知青當中，各種交流一直相當活躍。能不能請你也先勾勒一下八十年代之前你和你周圍朋友的大致生活輪廓？先說你自己吧。你生長在北京，父母是知識份子幹部？他們在反右，文革中受過衝擊嗎？

北島：我出生在一個普通家庭，父親是職員，母親是醫生，他們在政治上基本隨波逐流，雖在文化革命中受過衝擊，但還算是幸運的。我同意阿城的說法。如果八十年代是「表現期」，那麼七十年代就應該是「潛伏期」，這個「潛伏期」要追溯到六十年代末的上山下鄉運動。一九六九年我分配到北京六建，到河北的山區開山放炮，在山洞裏建發電廠。而我大部分同學都去插隊了。每年冬天農閑期大家紛紛回到北京。那時北京可熱鬧了，除了打群架、「拍婆子」（即在街上找女朋友）這種青春期的瘋狂外，更深的潛流是各種不同文化沙龍的出現。交換書籍把這些沙龍串在一起，當時流行的詞叫「跑書」。而地下文學作

品應運而生。我和幾個中學同學形成自己的小沙龍。

查建英：你曾經在一次訪談中說：「自青少年時代起，我就生活在迷失中：信仰的迷失，個人感情的迷失，語言的迷失，等等」。那麼，你曾經有過一個虔誠的信仰期嗎？是什麼經歷觸發了這種迷失感呢？請談談你的少年時代。

北島：我曾很深地捲入文化革命的派系衝突中，這恐怕和我上的學校有關。我在文化革命前一年考上北京四中，文革開始時我上高一。北京四中是一所高幹子弟最集中的學校。我剛進校就感到氣氛不對，那是「四清」運動後不久，正提倡階級路線，校內不少幹部子弟開始張狂，自以為高人一等。文化革命一開始，批判資產階級教育路線的公開信就是四中的幾個高幹子弟寫的，後來四中一度成為「聯動」（「聯合行動委員會」的簡稱，一個極端的老紅衛兵組織）的大本營。我們也組織起來，和這些代表特權利益的高幹子弟對着幹。我記得王紹光的博士論文《理性與瘋狂》（香港牛津版）專門討論所謂文革派系衝突背

文革對我是一種解放——我再也不用上學了。  
那簡直是一種狂喜，和革命的熱情混在一起了。

後的群眾基礎。記得當時那些聯動的頭頭就揚言，二十年後見高低。現在他們果然進入商界政界，成為國家的一棟樑」。除了階級路線的壓力外，由於我數理化不好，文革對我是一種解放——我再也不用上學了。那簡直是一種狂喜，和革命的熱情混在一起了。「虔誠的信仰期」其實是革命理想、青春騷動和對社會不公正的反抗的混合體。由於派系衝突越來越激烈，毛先後派軍宣隊、工宣隊進駐學校控制局勢。最後他老人家乾脆把所有學生都轟到鄉下去，這一決定，最終改變了一代人——中國底層的現實遠比任何宣傳都有說服力。我們的迷失是從那時候開始的。

查建英：那時最喜歡讀哪類書？有沒有對你的人  
生觀和後來寫作發生重大影響的書？

北島：在上山下鄉運動以前，我們就開始讀書了。那時受周圍同學的影響，讀的都和政治歷史經濟有關，準備為革命獻身嘛。當建築工人後，我的興趣開始轉向文學。當時最熱門的是一套為高幹閱讀的內部讀物，即「黃皮書」。我最初讀到的那幾本印象最深，其中包括卡夫卡的《審判及其



它》、薩特的《厭惡》和艾倫堡的《人·歲月·生活》等，其中《人·歲月·生活》我讀了很多遍，它打開一扇通向世界的窗戶，這個世界和我們當時的現實距離太遠了。現在看來，艾倫堡的這套書並沒那麼好，但對一個在暗中摸索的年輕人來說，是多麼激動人心，那是一種精神上的導遊，給予我們夢想的能力。

查建英：你中學畢業以後去當了幾年建築工人？那段經歷對你重要嗎？

北島：我從一九六九年，一共當了十一年的建築工人，其中五年混泥土工，六年鐵匠。除了佔用我太多的讀書時間外，我得感謝這一經歷。首先是我真正交了一些工人朋友，深入中國的底層社會，這些是在學校根本得不到的。再就是毛青年時代所提倡的「勞其筋骨，傷其肌膚」是絕對有道理的，如果沒有在體力上對自己極限的挑戰，就不太可能在別的方面走得太遠。我也正是從當建築工人起開始寫作的。由於我周圍的師傅多半不識字，造成了一種封閉的寫作空間，一種絕對的孤獨狀態。這對一個作家的開始是很重要的。

如果沒有在體力上對自己極限的挑戰，就不太可能在別的方面走得太遠。

查建英：七十年代，文革最激進的高峰已過，社會上留傳着很多手抄本小說和一些外國文學書籍，你讀到過哪些？請舉幾本給你震動最大的。那是不是你的現代文學啟蒙教育？

北島：外國文學書籍我前面已經提到了。至於我最早讀到的手抄本有畢汝邪的《九級浪》，當時對我的震動很大。還有一些較差的，比如《當芙蓉花盛開的時候》、《第二次握手》等，都是些濫情之作。當時的地下寫作，特別是小說，處在一個很低的起點。

查建英：你是什麼時候開始與「白洋淀」那一圈朋友認識的？請描述一下當時交往的方式，人，話題，等等。

北島：我是一九七二年冬天通過劉羽認識芒克的。劉羽是一個工廠的鉗工，文化革命中因「反動言論」入獄三年。他住在北影宿舍的大院。我又是通過我的中學同學唐曉峰（現在是北大考古學教授）認識的劉羽。按唐曉峰的說法，劉羽是北京「先鋒派」的「聯絡副官」。所謂「先鋒派」，其實就芒克和彭剛（一個地下畫家）兩個人組成

的。他們自封「先鋒派」，然後扒火車到武漢等地周遊了一圈，最後身無分文，被遣送了回來。後來又通過芒克認識了彭剛。芒克在白洋淀插隊，我和當時的女朋友去看過他，以後和彭剛等人又去過好幾趟。白洋淀由於特殊的地理位置和水鄉風情，吸引了一些當時脫離插隊「主流」的異端人物，除了詩人芒克、多多（栗世征）和根子（岳重）以外，還包括地下思想家趙京興（因寫哲學隨筆蹲了三年大牢）和他的女朋友陶洛誦，以及周舵等人。

查建英：請說說你第一次聽郭路生（食指）朗誦詩的情形。你是那之後開始寫詩的嗎？

北島：那大約是一九七〇年春，我和兩個好朋友史康成、曹一凡（也是我的中學同學，我們被人稱為「三劍客」）在頤和園後湖划船。記得史康成站在船頭，突然背誦起幾首詩，對我震撼極大。我這才知道郭路生的名字。我們當時幾乎都在寫離愁贈別的舊體詩，表達的東西有限。而郭路生詩中的迷惘深深地打動了我，讓我萌動了寫新詩的念頭。他雖然受到賀敬之、郭小川的革命詩歌

一種封閉的寫作空間，一種絕對的孤獨狀態。這對一個作家的開始是很重要的。

的影響，但本質完全不同——他把個人的聲音重新帶回到詩歌中。雖然現在看來，他的詩過於受革命詩歌格律及語彙的種種限制，後來又因病未能得到進一步的發展，但作為中國近三十年新詩運動的開創者，他是當之無愧的。

查建英：你創辦和主編的《今天》是八十年代現代詩歌運動的象徵，幾乎所有當時最優秀最有影響的青年詩人都在上面發表過作品。請談談它的醞釀過程、最初的構想，聯絡和運作方式？

北島：必須放到我剛才提到的「潛伏期」中，才能說明《今天》誕生的可能。從六十年代末，即郭路生出現以後，中國詩歌處於地下狀態（潛伏期）長達十年之久，已逐漸形成眾多的流派，個人的風格也日趨成熟。一九七六年隨着三巨頭的去世和四人幫的倒台，中國的政治控制開始鬆動。特別到了一九七八年上層權力鬥爭的犬牙交錯，進一步出現縫隙，西單民主牆運動應運而生。記得那年九月的一天晚上，芒克、黃銳和我像往常那樣在黃銳家的小院喝酒聊天，我突然提議說：「咱們

辦個文學刊物，怎麼樣？」大家先是一愣，繼而極度興奮。後來我們又把周圍的朋友聚到一起開會，商量細節。詩歌是現成的，缺的是小說，於是我開始寫短篇小說。沒有紙張，我們就分別從各單位「順」出來，芒克是造紙廠的，黃銳在工廠宣傳科打雜，為我們的物質準備提供便利。最難的還是找到一台油印機。因為所有的印刷設備都被嚴格控制起來。記得我還為油印機找到張辛欣，她在什麼醫學院的團委工作。最後還是黃銳從哪兒弄來一台破舊的油印機。待一切就緒，我們七個人在陸煥興家開始印刷。他家只有一間六平米的小平房，地處農村與城市的邊緣的兩不管地區。我們輪流倒班，整整忙乎了三天三夜，終於於一九七八年十二月二十二日印完了。那時已是深更半夜，我們騎車到東四的一家夜間開門的飯館，為《今天》舉杯。當時決定由芒克、陸煥興和我三個人去張貼。告別時有人掉了眼淚，真有點兒「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去不復返」的悲壯情懷。第二天，即一九七八年十二月二十三日、二十四日接連兩天，我們騎車跑遍北京，

把《今天》貼到西單民主牆、天安門廣場、中南海、文化部以及出版社和大學區。在出發前，我塗改了每個人的自行車牌照，為了避免警察的跟蹤。總的來說還算順利，只是在人民大學張貼時和校警吵起來，據說我們走後不久就被撕掉了。《今天》第一期出版後，編輯部因是否捲入政治而出現分裂，除了三個發起人，即芒克、黃銳和我以外，都離開了。而更多的朋友加入進來，其中不少人都是在張貼的《今天》創刊號上留下地址姓名。當時那是非常勇敢的行為。自從第二期起，《今天》開始走向正軌：基本保證定期出版，並通過郵寄發行到全國。每期一千本，並先後出版了四本叢書。

查建英：當時《今天》的活動有一種很特別的氣氛。我至今還記得第一次去參加《今天》聚會的情景。那是七九年初吧，一個下過雪的寒冷冬夜，我和我的同學王小平一起從北大過來，拐進胡同見前面走着一個男人，也穿着很厚的冬天的棉衣。那人回頭看了我們一眼，問：也是去那兒的吧？我們倆點點頭，他就不動聲色

地說：跟着我走吧。三個人就一言不發相跟着走，曲曲彎彎一直走進胡同裏頭院子最深處的一個人家。然後一推門進去裏邊坐了一屋子人，都穿着當年那種灰不溜秋的藍衣服，特別樸素。記得屋裏燒着爐子，上面蹲着一把錫鐵大茶壺，旁邊一個沙發後背上還臥着一隻肥胖的貓，有人抽煙，屋裏熱氣騰騰煙霧濛濛的，眾人表情都特嚴肅。然後就有人給做介紹，好像是王捷吧——他是你們那時在北大的聯絡人——說這是北島，這是芒克，這兩位是北大來的學生。也許當時年輕，《今天》又是地下刊物，去參加你們的活動感覺特神秘，有點像小時候看革命電影裏地下黨接頭：陌生，新鮮，刺激，似乎還有隱隱的危險。當然，事隔二十多年，記憶裏的細節也許都不准了，但身歷其境的興奮卻是難忘。那時你們好像每月都舉行這種聚會，對嗎？

北島：從你描述來看，你們似乎去的是在東四一條七六號的編輯部，那是一條黑乎乎的胡同，而實際上每個月的作品討論會是在張自忠路四號的

趙南家。說不定你先去了編輯部，撲了空，再由王捷把你們帶到趙南家來的。所以選中他家，是因為他的房間很大，他母親又開放，從不干涉。天氣暖和的話，屋裏坐不下，就坐到院子裏。我記得最多的時候有五六十人參加。討論會是對外開放的，吸引了很多文學愛好者來參加，特別是大學生。

查建英：我的印象中，你們這種聚會介乎於編輯部擴大會與文學討論會之間，既討論那些即將在刊物上發表的作品，徵求大家意見，又討論一些文學觀創作觀之類的問題。比如我記得有一回討論了萬之的小說，還有一回討論了意大利的維柯，好像還爭論了一番？很多具體內容記不清了。但總之永遠有一種鄭重虔誠的氛圍，大家把文學當作天大的事情，慷慨陳詞，討論起來簡直就像宗教集會裏討論上帝的真意一樣。你能回憶一下這些聚會嗎？

北島：你的印象沒錯。當時大家對文學很虔誠。討論會的程式一般是由作者先朗讀自己最新的作品，聽取大家意見進一步修改，而編輯部也往往

參照談論會的反應來編選下一期的稿件。這多少有點兒民主化的味道。討論會提供了作者與作者之間、作者與讀者直接溝通的管道，也許更重要的是，其中不少讀者從此走上了文學道路。除了討論自己的作品外，也討論最新介紹進來的西方文學作品。記得萬之曾翻譯並介紹了狄蘭·湯瑪斯的詩，讓大家耳目一新。討論會自一九七九年春天開始，一直持續到《今天》被迫關閉時為止。

查建英：能回憶一下當年在紫竹院公園等處朗誦的情形嗎？

北島：我們只在紫竹院開過一次作者與讀者之間見面會。我想你說的是在玉淵潭公園舉辦的兩次朗誦會。第一次是一九七八年四月八日。我們事先跟有關方面申請，沒有答覆，我們就當成默認了。玉淵潭公園沒有圍牆，出入自由，這就成了理想的朗誦地點。我們事先勘查，選中了一塊松林環繞的空地，其中有個土坡，正好作舞台。黃銳畫了一幅抽象畫，繃在兩棵樹之間做舞台背景。記得那天風特別大，聽眾有四五百人，還有些外國記者，最外圈是警察。我們請了一些年輕

「朦朧詩」是官方的標籤，  
那年頭我們根本無權為自己申辯。

人幫我們朗誦，其中有陳凱歌，他當時還是電影學院的學生。他朗誦了郭路生的《相信未來》和我的〈回答〉。那是一九四九年以來第一次舉辦這樣的朗誦會。同年秋天，我們又在同一地點舉辦了第二次朗誦會，聽眾有近千人。

查建英：《今天》詩歌曾一度被籠統稱為「朦朧詩」。如果作為一個群體來回顧，是不是有些可以稱為共同傾向的東西？比如：在敘述內容和視角上對個人性的凸現和強調，在語言風格上尤其是意象的運用方面對西方現代詩歌的借鑒。

北島：「朦朧詩」是官方的標籤，那年頭我們根本無權為自己申辯。嚴格地說，《今天》詩歌與其說是藝術流派，不如說是鬆散的文學團體。如果說有什麼共同傾向的話，那就是對一統天下的官方話語的反抗，擺脫意識形態的控制，恢復詩歌的尊嚴。

查建英：你本人和《今天》詩人們當年對「翻譯文體」與民族傳統的問題怎麼看？在當下一「全球化」背景下又怎麼看？

北島：我在十幾年前寫過一篇文章，談到「翻譯文體」問題。我的主要觀點是，一九四九年以後一批重要的詩人與作家被迫停筆，改行搞翻譯，從而創造了一種游離於官方話語以外的獨特文體，即「翻譯文體」，六十年代末地下文學的誕生正是以這種文體為基礎的。我們早期的作品有其深刻的痕跡，這又是我們後來竭力擺脫的。這些年在海外對傳統的確有了新的領悟。傳統就像血緣的召喚一樣，是你在人生某一刻才會突然領悟到的。傳統博大精深與個人的勢單力薄，就像大風與孤帆一樣，只有懂得風向的帆才能遠行。而問題在於傳統就像風的形成那樣複雜，往往是可望不可及，可感不可知的。中國古典詩歌對意象與境界的重視，最終成為我們的財富（有時是通過曲折的方式，比如通過美國意象主義運動）。我在海外朗誦時，有時會覺得李白杜甫李煜就站在我後面。當我在聽傑爾那蒂·艾基（Gennady Aygi）朗誦時，我似乎看到他背後站着帕斯捷爾那克和曼傑施塔姆，還有普希金和萊蒙托夫，儘管在風格上差異很大。這就是傳統。我們要是能耐，就

傳統就像風的形成那樣複雜，  
往往是可望不可及，可感不可知的。

應加入並豐富這一傳統，否則我們就是敗家子。

查建英：還有小說，記得當年第一次讀你的《波動》和萬之的那些小說時也非常興奮，那種語言和敘述手法對當時的讀者非常新鮮。你現在怎麼看那些小說？它們與「傷痕文學」以及後來王蒙的意識流小說、「尋根文學」等等其他八十年代文學創作的關係如何？

北島：現在看來，小說在《今天》雖是弱項，但無疑也是開風氣之先的。只要看看當時的「傷痕文學」就知道了，那時中國的小說處在一個多麼低的水準上。很可惜，由於老《今天》存在的時間太短，小說沒有來得及真正展開，而詩歌畢竟有十年的「潛伏期」。而八十年代中期出現的「先鋒小說」，在精神血緣上和《今天》一脈相承。

查建英：當時你本人和《今天》圈子裏的朋友與其他作家藝術家學者等來往和交流多嗎？

北島：《今天》的圈子就不用說了，我們幾乎整天泡在一起。除了《今天》的人，來往最多的還是《星星畫會》的朋友。《星星畫會》是從《今天》派生出來的美術團體。另外，還有攝影家團

體《四月影會》等，再加上電影學院的哥們（後來被稱為「第五代」）。陳凱歌不僅參加我們的朗誦會，還化名在《今天》上發表小說。有這麼一種說法「詩歌扎的根，小說結的果，電影開的花」，我看是有道理的。當時形成了一個跨行業跨地域的大氛圍，是文學藝術的春秋時代。

查建英：八十年代很多創作和思潮都是對那之前的政治意識形態及其對個人自由的摧殘壓抑的反叛和質詢之聲，你本人的詩歌更是被這樣看待，有一些詩句早已成了那個時代里程碑式的經典，比如〈回答〉等等。當時你和你的朋友們有參與創造歷史的感覺嗎？

北島：什麼叫創造歷史？難道我們看到中國歷史的惡性循環還不夠嗎？反叛者的智慧與意志往往最終被消解被取代。這就是為什麼我對自己某些早期詩歌，包括〈回答〉保持警惕的原因。換句話來說，除了懷舊外，我們對八十年代甚至七十年代必須有足夠的反省，否則就不可能有什麼進步。

查建英：那時《今天》還有其他一些民辦刊物一

方面很活躍很有影響，一方面生活在半地下狀態，常受警方關注，經歷過種種壓力和麻煩。你當時還很年輕，才三十上下，但性格沉穩，記得在圈子裏有人叫你「夫子」。那時你給我的印象也是「深沉」，「不苟言笑」，記得有一回不知為什麼你還說過自己「一隻腳已經在墳墓裏了」，聽得我肅然起敬，覺得你就像一場悲劇裏的首領。能談談你那些年的個人心態嗎？

北島：當時沒人叫我「夫子」，而是叫我「老木頭」。其實我從來不是一個勇敢的人。我的勇氣和我的個人經歷有關。我妹妹趙珊珊一九七六年夏天游泳救人時淹死了。我跟我妹妹的感情很深，當時痛不欲生。記得在我在給她的紀念冊上寫下這樣的血書：我願意迎着什麼去死，只要多少有意義（大意）。而不久歷史就提供了這樣一個契機。我們當時的確承受着很大的壓力，不僅是個人風險，還要對每個參與者的命運負責。當時我就有預感，我們註定是要失敗的，至於這失敗是在什麼時候，以何種方式卻無法預測。那是一

種悲劇，很多人都被這悲劇之光所照亮。

查建英：雜誌運作過程中你最鮮明的感受是什麼？請通過一些具體事件和人物勾勒一下那時出版的大環境以及同人合作的情況。

北島：由於印刷條件簡陋，需要大量的人力，《今天》實際上分成幕前幕後兩部分：第一部分是作者隊伍，其中很多後來都出了名；第二部分是真正經營操作的人，很少有人知道他們，比如周楣英、鄂復明、徐曉、劉念春、王捷、桂桂、大春、小英子等。坦率地說，沒有這些人的無私奉獻，就沒有《今天》。其中特別值得一提的是鄂復明，他剛從內蒙遷回北京的第三天就到編輯部幹活來了。後來成了大管家，事無巨細，從校對到印刷，從郵寄到管賬，幾乎什麼事都離不開他。那時編輯部設在劉念春家，每天人來人往，來了就幹活，開飯的時間一到，由老鄂張羅，做一大鍋炸醬麵。有時芒克一高興，就把少男少女拉出去喝酒。我擔心當局以「流氓團夥」為由找麻煩，總是設法極力阻止。最可笑的是，我們居然還成立「紀律檢查組」，宣佈編輯部內部不准

只有在革命時期才可能有那樣的「愛情」——超越個人之上的「愛情」。

談戀愛。如果你問其中的每個人，我相信都會告訴你那是他們一生中最輝煌的時期。我突然想起馬爾克斯小說的名字《革命時期的愛情》。只有在革命時期才可能有那樣的「愛情」——超越個人之上的「愛情」。

查建英：雜誌是何時，何種情形下停辦的？

北島：一九八〇年九月，我們得到警方的第一次警告，要我們停止一切出版活動。我們決定改頭換面，成立「今天文學研究會」，出版了三期內部資料。同年十二月，我們再次接到最後通牒，於是停刊。但我們同時發了一封公開信，寄給文藝界的知名人物，希望能得到他們道義上的支持。我們一共寄了三百多封信，除了收到蕭軍的回信，根本沒有任何回應。這位老先生稀裏糊塗表示支持，待我們找上門去，才知道他什麼都不知道。

查建英：談談你和《今天》的朋友們八十年代中後期的生活和寫作狀態。

北島：《今天》被迫關閉後，大家雖然常有來往，並組織過小規模的作品討論，但作為一個文學



運動畢竟已過去了。接下去可以說是個人寫作期。先不說詩歌，只要看看小說就知道了。比如史鐵生，他在《今天》之後寫出更重要的作品，獲得全國性的影響；還有曾在《今天》寫評論的阿城，因《棋王》等小說一夜成名。我八七年出國，由芒克、多多等人成立了一「倖存者俱樂部」，一直堅持到八九年。

查建英：你本人和一些「朦朧詩」的作品後來在官方詩刊上發表了，你覺得這表示這些詩歌逐漸被主流媒體接受了嗎？

北島：我一直對「朦朧詩」這一標籤很反感，我認為應該叫「今天派」，因為它們是首先出現在《今天》上的。至於官方刊物接受《今天》詩歌的過程非常複雜，與當時「思想解放運動」在文學界的影響有關。比如，邵燕祥讀《今天》時看中我的〈回答〉和舒婷的「致橡樹」，於一九七九年春轉發在他擔任副主編的《詩刊》上，當時《詩刊》發行上百萬份，其影響之大可想而知。另外，一九七九年《安徽文學》還專門轉載《今天》的詩歌和小說。當然只是鳳

毛鱗爪，真正獲得主流媒體的接受是在《今天》關閉以後，繼而引發了一場全國性的爭論。總體來說，那不是什麼爭論，而是由官方操縱的大批判，結果適得其反，由於讀者普遍的逆反心理，「今天派」詩歌反而更加深入人心。有人說《今天》最後被官方招安了，這顯然是別有用心，故意忽略問題的複雜性。其實那恰好是《今天》從對抗到滲透，而主流媒體從抵制到被迫接受的交互過程，是地下文學浮出地表的必然。

查建英：你本人一九八幾年出國，老友們也有的出國，有的淡出文壇，有的轉行下海了。是否曾有一刻你明確地感覺到「一個時代終結了」？

北島：我八七年春天去英國，八八年夏天又從那兒到了美國，八八年底回到北京，正趕上《今天》十周年的紀念活動。我八九年四月下旬到美國開會才真的一去不返。八八年春天我在英國得到我的老朋友趙一凡的死訊，對我的震動極大。我跟趙一凡是七十年代初認識的，他是地下文學的收藏家，被捕入獄兩年多，後為《今天》做了大量

的幕後工作。就在接到他的死訊那一刻，我才有你所說的「一個時代結束了」的感覺。

查建英：一九九〇年春《今天》在海外復刊。請談談九十年代《今天》與八十年代《今天》的異同。

北島：你也參加了《今天》在海外復刊時的活動，很多情況你是知道的。那是一個特殊時期。在經歷最初的震驚後，我們意識到，國內外的中國作家應該有個遠離意識形態控制的園地。當然，在海外辦刊物困難重重，根本不可能有當年那種「揭竿而起」的效應。從辦刊方針來看，新《今天》和老《今天》還是一脈相承的，堅持文學的「先鋒性」，抗拒成為任何話語的工具。我們在一九九一年在愛荷華開會後，做了重大調整，辦得更開放，使《今天》成為一份獨一無二的跨地域的漢語文學刊物。打個比方，如果說老《今天》是在荒地上播種，那麼新《今天》就是為了明天的饑荒保存種子。在孤懸海外缺少資金缺少讀者群的困境中，我們必須學會忍受寂寞。

查建英：回首八十年代中國，不難看出那是詩歌

的黃金時代，人們對詩的激情與熱愛達到了一個頂峰，詩真正成為時代心聲的載體。但那也是一個短暫的特殊時期：政治上相對開放，經濟中心的時代尚未到來。而在後來開始商業化的中國，以及美國這樣穩定的商業社會，詩歌和詩人的角色和命運就很不同了。但也有人認為現在才是正常的社會。你怎麼看？

北島：詩歌在中國現代史上兩次扮演了重要角色，第一次是五四運動，第二次是就是地下文學和《今天》。正是詩歌帶動了一個民族的巨大變化。這也說明了中國確實是詩歌古國。但在現代社會中，詩歌只能起到類似扳機的觸發作用，不可能也不應該獲得持久效應。詩歌就像一股潛流，在噴發後又重返地下。其實無所謂什麼是正常的社會，因為歷史的參照不同。

查建英：請談談你對九十年代以來中國詩歌和各地詩歌群體的看法。有你特別喜歡的年輕詩人嗎？

北島：九十年代我不在中國，沒有什麼發言權。在我看來，詩歌的尺度是以世紀為衡量單位的，一

個世紀能出幾個好詩人就很不錯了。

查建英：有些年輕詩人曾一度喊出過「打倒北島」的口號。說它是「影響的焦慮」也好，「弑父情結」也好，反正你看來變成了一座後生們必須翻越的山。你怎麼看待這種「代溝」？有沒有超越自己的焦慮？

北島：不想談這個問題。

查建英：長年生活在西方的經驗可能會改變一個人對「西方」異域的認識，也改變他「她對「東方」故鄉」的認識。這十幾年的「漂泊」經歷和「國際化」視角對你的創作重要嗎，給你帶來了什麼得失？

北島：「漂泊」的好處是超越了這種簡單化的二元對立，獲得某種更複雜的視角，因而需要調整立場，對任何權力以及話語系統都保持必要的警惕。就這一點而言，對「民族國家」的認同是危險的。我看最好不要用「國際化」這個詞，含義混亂，容易造成進一步的誤解。

查建英：你曾在散文中反省你早期詩作中的「革命腔調」，認為是自己反叛的那個意識形態的

一個回聲，我覺得非常難得，並不是很多人都有一種敏感和坦誠。不過，也有批評者認為你後來的創作因為過於轉向「內力」和「個人體驗和趣味」失去了原來的衝擊力或社會性，不能再能引起廣泛共鳴。實際上，這似乎也是很多人對當代詩歌的一個常見抱怨，極端者甚至認為今天詩歌已經基本成為詩人小圈子裏的互娛。你怎麼看這類批評？是詩人變了，社會變了，或者是兩者都變了？

北島：詩人與歷史，語言與社會、反叛與激情縱橫交錯，互相輝映，很難把它們分開來談。真正的詩人是不會隨社會的潮起潮落而沉浮的，他往往越向前走越孤獨，因為他深入的是黑暗的中心。現在是個消費的時代，不可能有什麼廣泛的共鳴。在這個意義上，任何社會偏見根本不值一提。

查建英：如果能夠歸納的話，你認為八十年代中國詩歌與今天詩歌各自的特徵是什麼？最大的不同是什麼？

北島：不想談這個問題。

查建英：有一種觀點認為：八十年代的大陸中國是理想主義的時代，現在是實用主義、物質主義的時代，大部分知識份子和作家藝術家已被小康生活招安或成為名利之徒，你同意這種判斷嗎？在描寫某個年輕時很叛逆的藝術家後來經商時，你曾寫道：商業最終會消解一切。你是否認為商業社會對文學藝術的腐蝕性超過營養和培育？

北島：這樣說似乎太簡單了，八十年代有八十年代的問題，九十年代的危機應該追溯到八十年代。按你的說法，其實八十年代的理想主義沒有把根扎得很深。那時生長於文化革命中知識份子剛剛立住腳，並沒有真正形成自己的傳統，自五四以來這傳統一再被中斷。這是一個民族的精神命脈。任何國家在現代化的轉型期都經歷過商業化的衝擊。如何保持以不變應萬變的知識份子的傳統，是值得我們反省的。

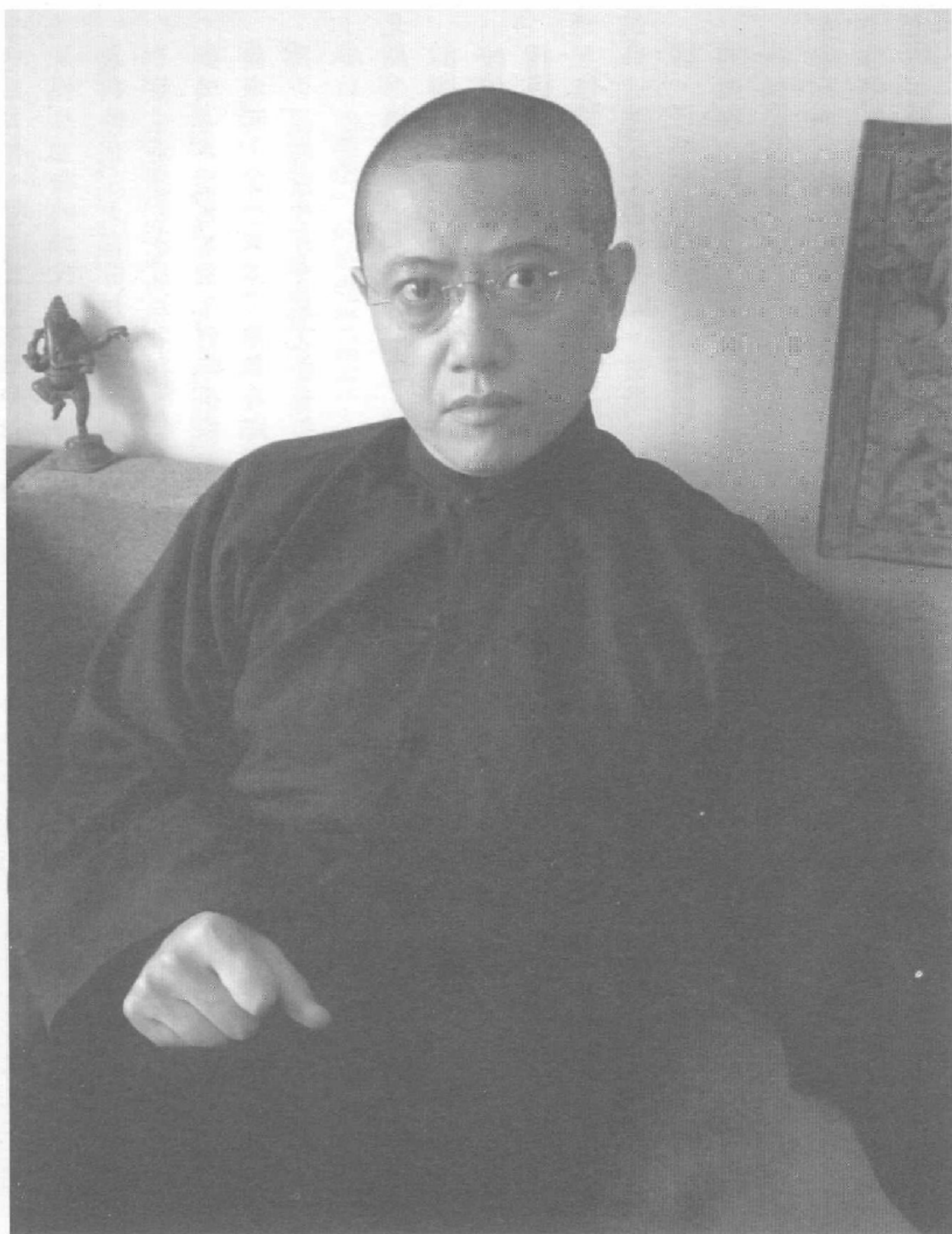
查建英：你懷念八十年代嗎？對漢語詩歌的前景有何展望？

北島：無論如何，八十年代的確讓我懷念，儘管有

八十年代的高潮始於文化革命。

「地震開闢了新的源泉」，沒有文化革命，就不可能有八十年代。

種種危機。每個國家都有值得驕傲的文化高潮，比如俄國上世紀初的白銀時代。八十年代就是中國二十世紀的文化高潮，此後可能要等很多年才會再出現這樣的高潮，我們這代人恐怕趕不上了。八十年代的高潮始於文化革命。「地震開闢了新的源泉」，沒有文化革命，就不可能有八十年代。而更重要的是，八十年代是在如此悲壯輝煌之中落幕的，讓人看到一個古老民族的生命力，就其未來的潛能，就其美學的意義，都是值得我們驕傲的。



# 陳丹青

時間：二〇〇四年七月三十日

地點：紐約曼哈頓，Union Square 附近

這個訪談是二〇〇四年七月在曼哈頓城南我的住所做的，當時我和丹青恰好都在紐約各自與家人度夏。平素生活在北京大家都忙，反而到了紐約可以偷得一點清閑，於是約在此間從容聊天。上門那天，丹青除香煙之外，居然還帶來一袋乾果小吃，也不知是不是臨出門前太太小甯放到他衣袋裏的。

認識丹青是在紐約。大約十五年前吧，具體場合已經記不清了，似乎是華美協進社辦的一個活動，大家跑到郊區去吃吃烤肉談談天，然後有各種題目的講座你隨便選着聽。其中一個講座是關於中國藝術理論的，只見一位三十幾歲儀容俊秀的男子站在眾人面前

談古論今，雄辯之至。我站在後面聽了一會，身邊有人悄聲指點給我：陳丹青，大陸來的畫家。我當時心裏暗自稱奇：一位用筆作畫的人，口才竟如此之好！

丹青衣着講究，偏愛簡明主義的黑色，近年見到他，幾乎永遠一件黑色對襟中式上衣，寸頭，冬天一頂黑色棉織小帽，黑色呢大衣，全身上下只有一隻褪色的軍用書包不是黑色。大概是肖像畫家的習慣，丹青逢人先看相，眼光極毒，而且往往出語驚人。當年首次見到我家某位大人，上下左右掃了幾眼，立即評論：盛世豪紳。我天，這種評語你自然忘不掉。阿城也有這等功夫，一次見某人之後說：舊社會縣衙門裏的刀筆吏。從此每遇此兄我腦子裏永遠立即浮現同一形象。又，丹青評魯迅之相：如果是大高個，完蛋。極是。丹青給索拉畫的肖像，刻骨傳神，連索拉自己都不敢在晚上看，說是「我怕那女的。」

丹青的文章也漂亮也犀利，尤其最近的《退步集》。雖然他一再強調紐約對他的重要——也的確重要，但我總覺得他這樣性情的一個人早晚要千錘百煉出深山，在美國再呆下去未免英雄無用武之地。果然，前些年丹青遷回祖國，憤世嫉俗，冷嘲熱諷，儼

然又成了一位「憤青」，但他的口誅筆伐受到各路媒體的熱烈歡迎，於是丹青忙得不可開交，元氣充沛。回到故土，他的才華才有了施展之地，他的批判也變得有的放矢。

陳丹青，一九五三年於上海，一九七〇年至一九七八年輾轉贛南與蘇北農村插隊落戶，其間自習繪畫。一九七八年以同等學歷考入中央美術學院油畫系研究生班，一九八〇年畢業留校，一九八二年赴紐約定居，自由職業畫家。二〇〇〇年回國，現定居北京。早年作《西藏組畫》，近十年作並置系列及書籍景物系列。業餘寫作，二〇〇〇年出版文集《紐約瑣記》，二〇〇二年出版《陳丹青音樂筆記》，二〇〇三年出版雜文集《多餘的素材》，二〇〇五年出版《退步集》。

查建英：回顧八十年代，我希望你能談得個人化一些，我覺得你的角度會比較獨特：你比這個系列裏其他人都走得早、走得長。你出道很早，但八二年就去了美國，一下子拉開很大距離。能不能先講一下你作為「後文革繪畫」參與者的感覺？當時已經有了明確的反叛意識嗎？你去西藏畫那些人像，對象已經越出了漢文化，技術上也和普羅浪漫文藝劃開。就個人性格講，你說過自己從小比較敏感細膩，而西藏組畫風格粗獷。最後乾脆更徹底地出走，到美國去了……借個有點學究氣的術語來問你：當時有沒有一點尋找「他者」的意思呢？就是說，因為感到自己生活中的殘缺，上別處去找補。我覺得這一類個人的軌跡就像一面鏡子，照出了那個時代，因為中國八十年代很多人有個從廢墟上出來四處張望尋找的過程，有意或無意的：向西方找，再加上尋根——斷掉的那個民族傳統的根。這些都是往大處講，你可以從最細的小事說起。

陳丹青：還得算流水賬。八十年代我在中國只待了

兩年：八〇、八一年。八二年一月初就走了。那兩年其實很平靜，我就記得出國前到處喇叭播放那首歌：「屬於你、屬於我，屬於我們八十年代的新一輩」。

以後我想起八十年代，就想起這首歌。多得意啊：「八十年代新一輩」！我記得那女聲顫微微的，比文革腔調溫柔多了，比後來的流行歌，又還沒放開。那時甚至還沒「流行」這一說。

興奮的事情都在七十年代末：七八年考上美院，到北京，接着是西單民主牆，鄧小平復出，十三屆三中全會，中美建交，中越打仗，《今天》創刊，星星畫展，馬德生他們率眾遊行……。

其實我出道時是在文革，七二年後陸續展出或發表作品，油畫、連環畫、宣傳畫，文學插圖……那時的知青畫家出道都很早，當然很幼稚，只要畫出來變成印刷品，就很開心。七六年第一次去西藏，畫了「淚水撒滿豐收田」，畫那年毛澤東去世，西藏人哭，畫完了又回到插隊的村子裏熬着。那年四人幫戲劇性「粉碎」，文革結束了，我那幅畫入選七七年全國美展，畫展題目很有

趣：《雙慶畫展》：慶祝粉碎四人幫、慶祝華國鋒擔任國家主席。

那幾年國家的一系列事變對所有人發生影響，在我這兒，就是一，我畫許多人在哭，當時絕對不允許的，但那是哭毛主席，所以全國美展接受了，據說那才是我的成名作；二，八年知青生活結束了，上學了；三，父親的右派身份平反了，忽然，那幾年右派和右派出身變成時髦，我記得到北京後見人，說起彼此家長是右派，好像是榮耀；四，「星星」、「無名」、「同代人」在野畫會運動鬧起來（後來的八五運動要過將近七年才發生）。五，西單民主牆，我記得一大早有人在食堂裏宣佈這件事，冬天，嘴裏說話冒白氣……我們每天騎車去西單看，有一天看見有個人居然舉個牌子，說要當時的卡特總統接見他，他要和卡特談談人權問題。路人呆呆看他，有根繩子攔着他，不遠站個警察。現在想想不可思議：全中國那時就這麼一堵破牆角允許公開說話。

查建英：是啊，想起那堵牆，幾乎像一場遙遠的夢。我最清晰的個人記憶是那堵牆沒有了之



後，是七九年底吧，我和我父親發生過一次激烈的爭吵。我小時候崇拜我父親，他對我也屬於溺愛，關係特別近，那是記憶裏我們第一次這樣吵，就是因為對西單民主牆看法不同。我父親是一個非常書生氣的馬克思主義信仰者，是認真通讀過《資本論》的那種人，當時他就批評我毫無理論和邏輯思維，就是一個感性的文藝青年在那裏憤世嫉俗，說國家要讓你們這種幼稚狂妄的人到處指手劃腳，那不都搞亂了。而且他就相信魏京生是洩露了國家機密。我那時剛過了二十歲生日，自認為是大人了，但完全辯論不過我父親，吵完之後獨自坐在家裏牆角一張舊藤椅上，傷心透頂，突然感到了變為成年人的孤獨——我意識到和父親之間有了「代溝」就是從那天開始。現在回想，那時候生活多麼政治化啊，家裏飯桌上動不動就會討論起時事來。你接着講你的故事吧。

陳丹青：一九八〇年我畫了畢業創作，後來被叫做《西藏組畫》。不久被評論說成是什麼「生活流」。到九十年代回國，人家告訴我那些畫影響

很大。我聽了不知作何反應，回憶中是還沒出國時的事情，好像前世的記憶。

我總是懷舊。我感受時代總要慢好幾拍——八十年代對我來說太快了，剛剛經歷的七十年代還沒好好琢磨，怎麼就已經是「八十年代」了？七十年代在我心裏還沒琢磨夠呢，多少災難、罪惡……僅僅幾年前我們還是一群流浪的癩三、一幫子憤青，我腦門子青春痘還是七十年代的，忽然就「新一代」？我記得到美國第二年在紐約時報看見一張黑白照片，是報導山東濰坊縣舉辦國際風箏節，一群人擠着、笑着，仰望天空，我一看，幾乎要哭出來：他們笑着，一臉苦相，那種長期政治磨難給每個人臉上刻印的苦相——要是在中國看這照片不知會怎樣感受，可那時我是在紐約，天天看見滿大街美國人的集體表情，那種自由了好幾輩子的集體表情，忽然看見我的同胞！

我不知道是難受還是寬慰，總之心裏委屈，為幾代人委屈：他媽中國人不鬧運動了，知道玩兒了！放風箏了！

出國時我被看成是個準官方畫家。其實我就是個頑固的老知青，在社會上混，要不我不會對星星畫展那麼認同。他們五個畫展領袖被學生會請來學校講演：馬德生，王克平，曲磊磊，黃銳，鍾阿城。這幫傢伙坐在台上，介於流氓和社會青年之間，我羨慕他們那股子野性，我發現和他們根本就是一類動物嘛！夜裏送他們到校門口，曲磊磊——據說他爹就是寫《林海雪原》的作者——對我說：我他媽真羨慕你們啊，你們考上啦！我聽了心裏難過，但他說的是真話。

八〇、八一年有什麼重要的事情？要說小小美術界，現在講來講去就是我們那屆美院研究生畢業展，還有「青年美展」，羅中立畫了那幅《父親》……。

查建英：他也是你們這一撥研究生同代的？

陳丹青：他好像是本科生，比我大六歲，八〇年左右，「傷痕文學」剛過去，「傷痕繪畫」剛開始。高小華、程叢林畫四川武鬥場面，很刺激，還落選，不能展……後來的所謂「新時期文學」還沒發生，只有小說《傷痕》發表了，我不喜

歡，當時完全不知道後來會有個王安憶。阿城七九年才回北京，在農村整整十二年，我見他時他還沒工作，晃着，哪知道他將來會寫小說。再後來出了張承志呀、李陀呀、高行健呀、莫言呀，都不知道……

查建英：電影還沒開始，一大批「八十年代」中堅人物那時還沒登上舞台呢。

陳丹青：反正這是我走以前的記憶版圖，所以我沒有資格談八十年代。

到美國以後的事情，也算流水賬吧。比方說，八〇年到八六年，我跟一幫朋友密集通信，多數是畫畫的，和阿城通信也多——我倆一見如故：都是右派的孩子，都他媽老知青，我非常喜歡阿城的模樣，戴副眼鏡，講話又鎮靜又清晰，一副書生相，又有江湖氣，那陣子阿城隔三差五來美院玩，喝酒，聽音樂，玩兒錄音機，那會兒剛有卡式盒帶錄音機，扛過來扛過去——不久我去美國了，一大早阿城到校門口送我，他要上班，不能和大家一起去機場……那時連擁抱都不會，就那麼扶着胳膊，流他媽眼淚。

我到美國的第一封信就是寫給阿城的，寫在那種蘭色的，寫完了可以疊起來直接寄出的便宜信箋上，我記得寫了飛機降落看到美國的印象，後來還寫在卡內基廳看帕爾曼小提琴演奏的印象，阿城那時迷帕爾曼，關照我要是親臨現場，一定給他寫信說說，我就很激動地寫，抽筋似的——第二年，一九八三年秋，他忽然給我寄一篇小說來，寫在練習本那種破紙上，寫我們這類傢伙流浪，夜裏在火車站的事。這簡直太刺激了：在我們青少年時代，除了五四一代小說，就是解放後的革命小說，總之，就是那種印出來在書店裏賣的小說書。我從未想像一個我認識的傢伙，一個同代人，也寫小說，而且寫的就是咱們……現在這篇小說捏在我手心裏，兩張破紙，可那是小說呀！

我看完裝在褲袋裏。那年正好王安憶和她媽媽還有吳祖光訪問美國，安憶通過領事館找我，說她看過我寫的創作談，說是寫得有意思，見見面吧。我也高興極了：他媽的跟我一樣大的知青裏居然也有人在寫小說——現在大家覺得小說算啥呢？太多了，我們隨便就會遇見這種介紹：某

某，小說家！可是我已經很難給你還原一九八三年那種情境：你遇見一個人，這個人遞過來一篇小說，說是他寫的，簡直不可思議——那兩天我就陪安憶在紐約玩，臨走她給我一本她的長篇小說《六九屆初中生》：我們倆都是六九屆，是老三屆的末尾，幾乎沒念過書，最無知的一撥初中生，她在安徽插隊，我在江西。你想想，居然我們六九屆也有人在寫了，寫我們在他媽田埂上瞎走！那時不想到什麼文學不文學——人會渴望自己的經歷被寫出來，變成字詞……

當時我就給她拿出阿城那兩頁小說，我記得是在華爾街市政廳那一帶，她就站在馬路上看，我在旁邊抽煙。

查建英：這是不是《棋王》的開篇？

陳丹青：不是，阿城說是習作。從八三年夏天，我記得此後一年多，阿城陸續寄了好多篇小說給我，看，天哪，全是原稿啊！楞用圓珠筆寫的那種，寫在分行的、有字格的紙上，一篇一篇寄過來。

查建英：你們怎麼那麼熟啊？也不是一起的……

陳丹青：星星畫展時就熟了，我當場在下面用速寫

本子畫他們，然後決定畢業創作就畫這五個傢伙。事後我請他們到學校教室來，一個一個畫，草圖都出來了，現在還在。

查建英：想問問你為什麼要來美國？同樣的問題我曾經問過艾未未，他講了星星畫展當年被打壓之後他心裏的感受：這個國家連這麼幾個年輕人都容不了，他說覺得到了美國就像回家。你呢，為什麼要離開？

陳丹青：噢，非常簡單，我說過無數遍，就是為了出來看看美術館，看原作。我祖籍是廣東台山人，三藩市、紐約好多親戚，辦個擔保就出來了，當時國內美術界自費留學，陳逸飛走得最早，八〇年，單個兒出去了！這之前誰敢想自費留學呀！所以陳逸飛很有勇氣，他帶動了很多畫家的出國夢。

我現在回來人家老問我，你對成名怎麼看的？我哪知道這就叫成名？那會兒想都不想這些，就知道一切剛開始，就覺得《西藏組畫》是個習作，試試看，還早呢，先得出去看看，就是這樣！

返回去講王安憶。她回去後我們就一直通信，到

九十年代信才逐漸少下來——你看，八十年代過去了，大家彼此通信的方式也消失了，那一年我跟一幫朋友的好幾摞信都還留着——我看完《六九屆初中生》就給她寫信胡說，我說這不是長篇小說，只是一篇寫得很長的小說，因為沒有結構。十多年後這部長篇再版，安憶居然把我給她的信附印在書後，她來信說：現在大家不談藝術了，八十年代我們真是在那裏互相很誠懇地談小說，所以她把這信附在後面。可我完全忘了當年說些什麼，她就信複印了寄給我看，我看了真害臊。

八四年阿城忽然成名了，他給我寄了一份雜誌，好像是《收穫》：《棋王》、《孩子王》、《樹王》，都發表了。他直接把雜誌寄給我，為了省郵費，把其餘書頁撕掉——那會兒哥們兒都窮啊——我趕緊躺到床上讀！一九八六年，聶華苓邀請阿城出來，我高興壞了，到甘迺迪機場去接他，他一見我就說：剛才一個美國警察，太胖了，肚子一頂鈕扣就繃丟了。一出機場，他就驚歎美國小汽車那麼大！阿城在我寓所住了斷斷續

續有半年吧，我們睡在可以攤開的沙發上，天亮醒來看見阿城就在旁邊，簡直不能相信。我們白天出去亂逛，看博物館，站馬路邊吃冰淇淋，他說他不會吃，小時候北京吃不着……台灣作家和電影人都佩服他，侯孝賢，焦雄屏，到我家來看他，或者他帶着我一起去看人家。

所以八十年代把大陸消息帶出來的，對我來說，除了美術界的哥們兒，就是一個王安憶、一個阿城，兩個活人出來，告訴我大陸發生了什麼事情，譬如阿城說又出來一個莫言，寫得比他好多了，寄來給我看：《透明的紅蘿蔔》，還有《紅高粱》。我一看，爺爺、奶奶、八路軍……我一頁都看不下去，阿城說我操！以後不敢給你推薦作品啦。我聽了真不好意思。

查建英：當時有沒有感覺中國正在發生一場文藝復興運動，你錯過了參與的機會？

陳丹青：一點沒有。我出國前就有好幾位樂觀份子眉飛色舞，說是大家看吧，中國馬上要文藝復興！我從來不信這類夢話。對中國文藝，我一直和大多數人的意見不一樣。

文革後我的選擇是繞過蘇聯影響，回到歐洲十九世紀之前的大傳統。

查建英：說說，怎麼不一樣呢？

陳丹青：我畫《西藏組畫》之類，我所謂的創作思想，都是往回走，不是要往前走，我沒想過我們這幫文革過來的傢伙會怎麼樣。

查建英：從來也沒想過，所以來美國也並不是來找另外一個系統？

陳丹青：沒有！絕對沒想過！就誠心誠意出來留學。我很早就意識到我們根本是個巨大的斷層，文革後我的選擇是繞過蘇聯影響，回到歐洲十九世紀之前的大傳統，就是說，再去接續徐悲鴻他們被中斷的一切。到了美國，看美術館，也是這樣，因為總算有條件認識西方繪畫的根脈了。

查建英：你來這兒以後，是有選擇的看你要看的那些，還是你全部都看？

陳丹青：全都看。我的腦袋可能有偏見，但眼睛沒有偏見：本來想看傳統，一出來，發現那是一個整體：希臘、文藝復興、印象主義、現代主義，直到當時在蘇荷發生的所有當代藝術：連現代主義都早已過時了。我在一九八二年就從我的「十九世紀」假想中被猛地扔到「後現

代」……。

從那時起，我跟國內同行的語境和立場完全不一樣了，整個兒打翻。魯迅說，人最痛苦是夢醒之後無路可走。我醒了——此後十多年，源源不斷國內的哥們兒出來，全在夢中，有的很快醒了，有的繼續做夢……。國內發生的事，我會覺得好奇，什麼八五運動啊、第五代電影啊、新文學啊、搖滾啊——我仍然往回看：我們知道的太少、懂得太少了，我們從來沒把西方弄清楚，不論是傳統還是現代，從來沒有弄清楚。

陳丹青

查建英：我覺得我們有很深的危機感。中國封閉了那麼久，但這個村裏有天賦很好的一些人，現在這些能人當中的一些人想要離開這個村子到另外一個地方去看看，比方說到一個城市裏去，或者是一個陌生的大地方去，這種人物我們在文學作品裏經常讀到，真實生活裏也老在發生。除非這個人完全不敏感，一般來說，到了那個地方他會有一種深刻的危機感，因為突然他發現有好多事情完全是在他視野和想像之外的，而他和它的關係是一種很不舒

服、甚至極為緊張的關係。

陳丹青：比危機還厲害。

查建英：對，嚴重的甚至會心理崩潰。不過，危機這個詞一般人認為是一個特別負面的東西，其實你仔細想還是有點別的意思的。它在英文裏叫 crisis，是一個很消極的東西。

陳丹青：好像「crisis」另一層意思是「臨界點」……

查建英：可是漢語裏這個詞有至少兩個意思：第一個是危險，第二個是機會，就是說實際上它可能給你帶來新的機會，但你首先得經受險境。

陳丹青：對，你給我問題，我才說得下去。可以吸煙嗎？

查建英：當然。我也吸——所以呢，這個危機不見得是一個死胡同。

陳丹青：No, No, 我覺得不是危機——你有危機，說明你還有一套，只是遇到危機，可能玩兒不下去了——我覺得是失落，猛然發現我什麼都不是。整個中國都不是。八十年代初，中國文藝在

西方根本沒有位置。人家根本不知道中國還有文學，還有繪畫。

查建英：我覺得如果沒有這樣深刻的失落感你那個新的機會大概也不可能有了。危機和失落都是講人陷入了一個險境，有可能死，也有可能置於死地而後生。我碰到過這樣的人，他出國以後基本沒什麼感覺：我不已經都看見了？就這麼回事嘛，沒什麼新鮮的。另一種人是感到了異樣、嗅出了危險：糟糕，我怎麼成白癡了？！出於自我保護的本能趕快迴避，把自己包在一層殼裏，鑽進唐人街或者趕快打道回府，這樣的人我覺得他倒不會有危機，不會丟臉、摔跤，但是他也難有再生。

陳丹青：他們有福了：別叫醒他。說來多數人會不相信：我在國內時就沒以為自己幹了什麼了不起的事，沒有。我清楚我們是斷層的一代，既不知道中國的過去，也不知道什麼是西方。然後我出來了，發現我們在自己地盤上幹的那點事兒就是一小兒科。

我不會不認識我是誰，我看見那麼多同行興奮樂

八十年代初，中國文藝在西方根本沒有位置。人家根本不知道中國還有文學，還有繪畫。

觀，走向世界呀，進入主流呀……我很難告訴你八十年代的反差：紐約的一切，西方世界的一切，沒有中國的位置。現在不同了，可二十年前我很自然會驚訝：八十年代中期中國發生的事倒好像暴動成功，一個個都認為自己成了。

查建英：是啊，八十年代中期我在紐約上學，遇到過國內作家代表團的人，的確氣派非凡，進出都有翻譯、嚮導，被華人文藝愛好者們簇擁着，好不威風，其實有點像生活在暖水瓶裏，走到哪裏都是恒溫，他完全不知道外面天氣如何。你出來早，又是個人身份，心態不一樣。後來出國的，特別有些在中國已經幹了一番事業成了人物的，他會有民族文化代表的感覺，容易自我膨脹，這個索拉談了不少，她對這些有很深的反省，現在回頭來看那種心態特別滑稽……

陳丹青：我出國時大家擺酒席送行，有哥兒們站起來祝酒：丹青，你出去了！要做李政道楊振寧，要做貝聿銘……我心下吃驚：原來是這思路？！你相信嗎？我那時就討厭中國諾貝爾獎得主，討

厭這類思路。我們有獎主，我們有愛國主義，中國人的意識到了愛國主義，到了「國際承認」，就到了頂了——赤裸裸的事功主義，抱大腿，找虎皮，認同權力……我們有沙卡洛夫那樣的人物嗎？

我想阿城跟我近似。我倆出來前，他寫了《棋王》，我畫了《西藏組畫》，沒覺得多了不起，彼此不談這些。在中國我被告知：操，你牛逼。可我沒覺得牛逼，在我記憶中我一直是個憤青，毫無必要的留着長頭髮……。阿城一直很冷靜。王安憶也還真實，那回來美國顯然對她衝擊很大，回去後發表了很長《旅美日記》，好像在《鍾山》雜誌，連載。

查建英：你是說她一九八三年那次回去？

陳丹青：對。據說訪美對她影響非常大，就是 completely lost。

查建英：說明她非常敏感。

陳丹青：然後很久才緩過來。大約過了一年吧，重新寫作，寫安徽發大水，《小鮑莊》，她認為又找到一出發點。在我看來，不少敏感的藝術家

出國後似乎也選擇往回走——不是時間概念，而是空間概念：回到本土。我記得安憶描述她在美國見台灣作家陳映真，陳問她以後打算如何，她說：寫中國。陳很嘉許，誇她「好樣的」。安憶聽了，好像很鼓舞，很受用似的。

多麼淺薄啊！為什麼「寫中國」就是「好樣的！」哈維爾絕不會誇昆德拉：好樣的！寫捷克！屈原杜甫也不會有這類念頭……。

總之不可能單獨談八十年代。所有八十年代的人都背着七十年代六十年代的遺產，渾身上下都是黨文化的遺傳基因。我自己就是這代人，我太瞭解這代人了！到現在我也這麼看。我比較驚訝的就是，八十年代中期、末期，情況變了，美術界的谷文達、徐冰……陸續來紐約了，我一看，好像第二個我、第三個我出來了……。

查建英：什麼意思？

陳丹青：就是成功了，國內地盤打下來了，出來打紐約了——後來我才知道別人也這麼看我：這傢伙牛了，出去打天下去了。其實我他媽一到美國就立刻自動從中國出局了，然後在美國又自動邊



緣，直到九十年代——我確認這種邊緣，我不會尋找國內主流，我也不會尋找美國主流。八五年我寫了很長的文章批評中國油畫，在紐約我也只做旁觀者，近距離的旁觀者。

查建英：你和阿城也許要算例外的個案。我覺得阿城當年寫作之所以比很多同時代人高出一籌是因為他的基本姿態是「逸出」，他的小說有一種冷靜而溫和的調子，既不是反抗也不是控訴，是寫他的主人公如何從精神上飄逸出去，沉浸到另外一個境界裏去，比如說棋道，或者老莊式的人生觀。也許你們倆都是想往回走，只是你更心儀西方傳統，他更心儀中國傳統。但總的來看，我覺得八十年代缺乏個人性。當時其實是用一種稍微新一點的小集體話語來反對以前那個更大、更強勢的集體話語，但是它的思維方式其實跟它反對的對象相當類似。也許當時剛從文革出來不久，個人太弱了，用李慎之先生的話講，中國知識份子的屁股都被打爛了……

陳丹青：到九十年代初我忽然發現了劉小東，他

那麼直觀，直接畫他看見的事物，我看見幾代人的創作意識形態在年輕人那裏不奏效了，我立刻給他寫信。他是一九九〇年出名的，當時二十七、八歲，正是好歲數。

查建英：他們和拍電影的所謂「第六代」差不多同時出來，都比前面一撥人更個人化。

陳丹青：我本能地認同九十年代出道的人。當我知道劉小東、知道崔健、知道王朔，我很快被吸引。崔健是八十年代出來的，但他預告了九十年代的個人性，雖然他很可能討厭九十年代。王朔的小說我沒怎麼讀過，我是看連續劇瞭解他：他完全不相信上一輩文藝家，不相信八十年代那撥人，這是關鍵。

查建英：是《編輯部的故事》嗎？

陳丹青：對，《編輯部的故事》。我發現情形跟八十年代不一樣了——可能這就是你說的「個人性」？大家弄錯了：八十年代的重要作品看起來是反叛的，新的，其實那不過是內容的反叛，語言和意識還是七十年代的，還是那股味兒，那股腔調，要到九十年代事情才起變化。我非常明白

為什麼那麼多人咒罵王朔，他們受不了那種陌生的腔調，他們受了傷害。

事情總要有個過程。八十年代文藝和無產階級文藝還是個父子關係叔侄關係，與其說是叛逆，不如說是糾纏，同質的東西太多了，非要到九十年代，一種「祖孫關係」才出現。

你比如英達的情境喜劇《我愛我家》，一百集，其中有個爺爺，退休老幹部，語言和思路太經典了，逗極了，所有晚輩都調笑他，這是我見過咱們文藝中第一次以「孫子輩」的角度表述革命前輩，說那是「調侃」、「消解」，其實是老牌意識形態終於被「對象化」了，劇中所有角色，包括那位爺爺，其實全是九十年代對八十年代的「戲仿」。這部喜劇當初出來時一片批評誤解，大家仍然停留在「八十年代」——其實就是七十年代——的集體意識中。英達很聰明，他把這種極度政治化的作品弄成喜劇，弄成家庭劇，國事當家事，可是非常準確。第五代導演一點都沒有這種敏感，因為他們全是「兒子」輩，長得跟「父親」太像了。

八十年代文藝和無產階級文藝還是個父子關係叔侄關係。

查建英：《我愛我家》其實是梁左寫的。梁左是我的北大同學，可惜英年早逝，不然可能會寫出更好的作品來。當年他算我們班上年紀小的，但有一種人情世故的透徹，絕頂聰明。他父親是《人民日報》副主編，專寫社論的，沒人比他對黨八股更熟悉了；他又在北京大雜院住過很多年，對市井小民、胡同串子那套語言也很熟。他的很多作品都是用後者來戲弄前者。《我愛我家》我只看過兩集，還是在梁左家他給我放的錄影帶，我看過他這類作品裏最典型的是一個相聲，他在那裏頭一邊貧着嘴一邊就把天安門廣場變成農貿市場了——那還是八十年代寫的呢，多前衛啊！他平常說話就這樣，比如九九年「十一」前夕我從香港來北京，五十年慶典那天下午，他打電話來聊天，上來就說：「不是我批評你啊，你一個境外人士搞什麼愛國主義嘛，這全城封鎖咱們也不能出去玩，你在哪兒不是看電視啊，非往這兒扎！」過一會又說：「唉呀國家領導也真夠累的，江澤民肯定站在城樓上心裏正犯嘀咕呢，

他也想跟咱倆這樣在家裏呆着，穿着家常衣服蹺着腿嗑着瓜子聊聊天兒，多舒服！」——這是典型的梁左語言。不過我又覺得，在油嘴滑舌的幽默背後，梁左其實有一種掩藏極深的感傷，他有點像個淪落江湖、看破人生的舊文人，對人性極為悲觀，這種東西還沒有來得及進入到他的作品裏就先要了他的命。他是沒有太經過西化洗禮的，生活習慣一概中國式，泡茶館、打麻將、吃夜宵……生前最迷戀的書是《紅樓夢》，你跟他聊天會發現他好多句式都是從怡紅院搬來的，把清代破落貴族的白話直接和北京後革命時代的調侃很隨便很家常地拌在一起，風趣之極。走前七年他一直在積蓄材料寫一本小說，想從民國年代直寫到現在，為此他去潘家園淘了不少民國人的日記啊文物啊等等，有一回忽然對我歎息：七萬字了，還是覺得不行，但是心力不支，寫不動了，得放放。那是他的嘔心瀝血之作，我覺得會和他的相聲、電視劇不同。我非常懷念他，他本人的性格要比大家看到的那些搞笑作品複雜得多，

他太可惜了……

我這有點說跑題了。我的意思是說，就梁左這一個個案來講，他五七年出生，血統、經歷其實是「兒子」輩，表現形式卻是「孫子」，所以有點擰巴，有點人格分裂。王朔的好多作品也有這種感覺。你接着說。

陳丹青：《編輯部的故事》更早進入這種「對象化」，在那部連續劇裏，「黨文化」的所有表情姿態成為戲仿對像。

只是等我新世紀回來，很快發現「個人」又被融化了，變成一個期待被策劃、被消費的狀態，譬如「雙年展」啊，出版商啊，音樂包裝系統啊，一切變成兌換、交易……真正的，在他周圍沒有支援系統的「個人」，又變得稀有，脆弱。同時所有人都關心自己的利益，巴望自己盡快賣出去。

美國的個人主義不是這樣的。美國盛產包裝，商業化，可是美國青年個人就是個人，純傻逼。我寫過兩位紐約藝術家，一個從來沒成功，一個很有名，可是他們身上沒有半點中國藝術家那種群

體性格，那種動不動就意識到自己代表什麼什麼的集體性格。

查建英：好吧，咱們已經說到九十年代來了，這時候一個新的意識形態出來了：錢，市場，消費，這一套和八十年代比呢？

陳丹青：事情需要對比。當九十年代的性格出來後，返回去想，八十年代那種集體性、那種騷動——如果咱們不追究品質，那十年真的很有激情，很瘋狂，很傻，很土——似乎又可愛起來。

查建英：你倒是借着九十年代才又看到了八十年代的好處……

陳丹青：我當時回去已經不可能在中國地面上感受八十年代那種質感，有質感的是九十年代的種種變化，我第一次回去是一九九二年底，就是我離開中國十一年了，第一次回去，那時整個景觀跟八十年代差不多，生活方式也差不多，很窮，住房、車、城市狀況，都和現在非常不一樣，但我模模糊糊地感到些東西，比如見到崔健、劉小東、王朔等等，這些新人給我感到一種跟我八十年代同齡人不一樣的東西……。

當九十年代的性格出來後，返回去想，八十年代那種集體性、那種騷動，那十年真的很有激情，很瘋狂，很傻，很土，似乎又可愛起來。

之後到了一九九五年，我每年回國，直到二〇〇〇年整個兒回國，這時，九十年代的城市景觀、文化景觀，漸漸成型，大家發生新的交往方式——直到那時，我才慢慢意識到八十年代：那種爭論、那種追求真理、啟蒙，種種傻逼式的熱情，好像消失了。群居生活沒有了，個人有了自己的空間，出路多了，生活方式的選擇也多，大家相對地明白了、成熟了，也更世故了。似乎有種貫穿王朔作品的，對上一代集體主義文化的厭煩和警覺。你知道，看透爺爺的都是孫子，爺爺們再也管不了孫子了。你仔細回想，長期政治運動時期的人際關係——那種緊張、侵略性、人我之間沒有界限——終於被九十年代的人際關係逐漸替代了。

比較讓我沮喪的反而是二〇〇〇年以後，那年我回來定居，進入體制，我對九十年代的幻象又破滅了。

查建英：是啊，那回第一次在北京見到你，感覺你很激憤，怎麼回事？

陳丹青：我發現內在的問題根本沒變，那種權力關

係根本沒變，只是權力的形態和八十年代、九十年代各不一樣。我說是個幻象，因為九十年代我接觸的實際上是一批個體戶，一批幸運的，提前塑造自己個人空間的藝術家。可是二〇〇〇年回來一看，體制內的情形甚至比過去更糟糕：過去集體生活的保障和安全感消失了，自由、自主，更談不上。所謂競爭機制進來了：西方的競爭是無情，中國式的競爭是卑鄙，是關於卑鄙的競爭。那些成功者的臉上都有另一種表情，關起門來才有的表情。他根本不跟你爭論，他內心牢牢把握另一種真理，深刻的機會主義的真理。

當然我還接觸不少七十年代出生的青年，他們完全沒有八十年代情結，那時他們還是孩子，而我能接觸的正好是一些優秀的文藝個體戶，受惠於九十年代的社會變化，但整體看，二〇〇〇年以後的中國，無論是體制內體制外，八十年代可愛的一面蕩然無存。我曾經嘲笑的東西忽然沒有了。生活的動機變得非常單面、功利。

查建英：北京已經不是村子了。

陳丹青：但還不是真正的大都會。

二〇〇〇年以後的中國，無論是體制內體制外，八十年代可愛的一面蕩然無存。生活的動機變得非常單面、功利。

查建英：大省會吧，一種雜七麻八、不倫不類的狀態。

陳丹青：在文藝創作中，八十年代文化激進主義那種好的一面，已經消散了，我向來討厭文化激進主義，但那種激情，那種反叛意識，熱誠，信念，天真……都他媽給大家主動掐滅了，活活吞咽下去了。

查建英：為什麼？

陳丹青：真實的原因我想是八九年發生的事情，絕對奏效。表層原因大概就是社會結構和生活方式的變化，

查建英：表層和深層是連着的。

陳丹青：社會結構變在哪裏呢？八十年代那群人其實全是各種「單位」裏的官方藝術家。一切都是體制內的吵鬧、撒嬌——政治撒嬌——這種「單位形態」甚至和文革時期沒有太多不同，國家單位大大小小的悲劇都透着一股子喜劇性。可是九十年代，即使是體制內的文化圈也受惠於太多體制外社會空間的好處。就是說，體制更強大了，空間更多，更有錢，它同時既是單位又是公

司，既是黨官又是老闆，當然我指的是體制內把握權力資源的角色……。在經濟層面你很難劃分體制的界限，整個體制整過容了。到了新世紀，所有官家早有了私產，所有官差同時是私活兒……房子、手機、車，賓館、酒吧、小姐、歌廳，這一切重新塑造了大家，情形卻反倒和文革初期很像：一大群新面孔，新的權力分配，新的秩序和格局：一群人得道了，一群人出局了，我發現許多八十年代的正宗左派失落了……總之，牌理牌局全變了。

查建英：嗯，老樹開新花，有時候會給人一種奇怪的妖豔感。老左失落，新左脫穎而出，帶着第二代——或者按你的看法應該是孫子輩——的精明、陰柔，老馬變新馬，在新牌局上馳騁起來了——我可能有偏見，我總覺得其中有些人的身姿看上去更像甩馬蹄袖。實際上，在很多後社會主義或者叫後集權國度裏，蘇聯、東歐，都發生了類似情況：社會轉型使得人文知識份子、作家、藝術家有一種普遍的失重感，他們的工作原先在政治化的、社會變革的環

境下獲得過一種誇張的意義和重要性，他們一度是站在廣場中心的社會良心和公眾代言人。但在新的技術官僚、消費文化、經濟專家的時代裏，他們突然感覺靠邊站了，不在舞台中心了。這時候，性格的力量凸顯了，出現分化，有人會堅持，另一些人會調整，還有人會尋求新的資源，抓過一副新牌來打。整個九十年代你都能看到形形色色的迷惑、變臉、轉向，一種具有中國特色的文化生態。

陳丹青：我一點不願說九十年代不好，真正的和平演變在九十年代發生了，目前的空間非常珍貴，但這一切對國家、社會，都好，對藝術不好。藝術家的呼吸應該不合實際，不然他會在「實際」中悶死。我在美國、歐洲看見的情形是：人家也經歷大變革、大時代，各種形態更替變化，也從理想主義到現實主義（相對美國六、七十年代的理想主義，美國稱八十年代是他們的現實主義時期），但社會始終會留空間給藝術家繼續做夢，會有一小群知識份子貫穿自己的人格，不被悶死，他可能再也不是主流，但不會像中國知識份子這

樣忽然中斷，集體轉向，集體拋棄不久前的價值觀，接受新的價值觀。

我覺得中國常會有這樣階段性的發作：同一群人，忽然顏色變掉了，難以辨認了。

在西方，社會留給知識份子的路其實也相當窄，但它會讓你延續下去，只要你願意瘋狂、傻逼，你會有空間，有可能。在紐約有很多小眾，他們完全選擇自己的方式生活，和時代格格不入，但在中國你跟社會與時代格格不入？你敢嗎？你做得到嗎？

中國人非常會自動調節，中國人的自我調節、自我蛻變的能力真他媽厲害，特別會對人對己解釋調節的理由。我回去見到的大部分人還是八十年代老相識，都完成了自我蛻變，他們未必自覺到這一點，但變得非常世故，非常認輸認贏。有人會變得很消沉，很懶，無所謂，有人蛻變得十分漂亮、徹底：他變成官，變成商人，其中最能幹的既從政又經商，名片頭銜是雙重身份。我在美術界的同齡人或晚輩，凡是八十年代比較聰明的，幾乎都是大大小小的官員。沒當成官的，要

麼是年齡到了，要麼曾經明裏暗裏爭取過，敗下來，鬱鬱寡歡，看得很破。

查建英：正是這種潮起潮落之時，最能見出一個人的真性情。就像古代貴族養士，一大群門人、俠客，快馬輕裘花團錦簇時大家一個樣，可一旦這家族倒了血霉，立刻你就看得出誰是忠義之輩、誰是投機份子。我在《樂》編輯部開會時談「八十年代」這個選題，有人就說：八十年代的人到現在有兩種，一種是悲壯，另一種是得意。

陳丹青：兩種我都不認同。為什麼不能有第三種——你還是你，你和社會一起蛻變，但值得珍惜的品質你一直帶在身上，我得說，很少還能見到這樣的人：他在成長，變化，但不會到了一個不可辨認的地步。你說的悲壯、得意，都屬於不可辨認：用不着這麼消沉，用不着這麼得意。人格健全，起碼的品質是「寵辱不驚」，悲壯、得意，都是「驚」。

還是整體人文水準的問題。我的師尊木心先生在八十年代初就寫過中國文藝的病根，一是才華的

貧困，一是品性的貧困。

這樣來談八十年代，問題可能比較清晰。看「八十年代」，你得返回去審視六十、七十年代，八十年代的知識份子——其實就是五十年代出生的「嬰兒潮」一代——跟五四那代人比，根本差異是出身和成長的差異。五四一代的知識背景和人格成因其實是晚清的，道統沒有斷，他們鬧文化革命，製造後來的斷層，但他們經歷改朝換代革命洗禮，卻不是斷層。我們這撥八十年代的傢伙，沒有洗禮，沒有知識準備。文革不是洗禮，根本就是災難。從那裏過來的人格，再優秀也是短命的，註定先天不足後天失調。

我看《走向共和》，看章詒和的書，你想想，八十年代的文化英雄和反思者，無論是體制內體制外，跟那幾位老右派的見解怎麼比？人家幾句話就把中國問題說透了。可是這些老右派跟清末體制內體制外的人物，李鴻章、袁世凱、康、梁、楊度，又怎麼比？道理還是那點道理，命題還是老命題，可是八十年代學者幾本書都講不清楚，民國一代、清一代，幾句話講透。

我們這撥八十年代的傢伙，沒有洗禮，沒有知識準備。文革不是洗禮，根本就是災難。從那裏過來的人格，再優秀也是短命的，註定先天不足後天失調。

查建英：還有嚴復，也是幾句話就道破天機的高人。嚴復在英國留學時和伊藤博文同班，成績比伊藤更優秀。伊藤博文回日本當了兩屆總理大臣，嚴復呢，就翻譯了一本《天演論》。中國的問題不是沒有高人、智者，是成熟過度、自我封閉的制度、環境把這些高人、智者一代悶死、放逐、邊緣化，就像老虎沒有青山，猴子沒有叢林，再大的本事也沒用。五四的文化激進主義的確有問題，那道長長的影子覆蓋了中國整個二十世紀，但我也不同意現在有些人那種把賬都算到五四頭上的看法，五四精神中那種對自由、民主、科學等基本普世價值的堅定認同和熱烈追求，是我們至今都應該感謝的寶貴遺產。整個社會沒有能力消化和承受這種追求，不能進行理性的制度轉化，而是從一個極端走向另一個極端，那是後人犯的錯誤，一股腦把屎盆子扣到先人頭上是不公平的。退一步講，就算五四生了一個怪胎，你也不能得出結論說生孩子這件事本身是錯的。是你的體質不行，接生婆不行，沒生好。五四之後，



如果制度、環境不是優化而是日益劣化，山裏的老虎、猴子隨之進一步退化是必然的，這是整個民族的悲劇。

陳丹青：八十年代是暴病初愈，國家民族半醒過來，文化圈恢復一點點殘破走樣的記憶，如此而已。劉曉波大談叔本華尼采，那是王國維魯迅清末民初的話題。我記得八十年代初《傅雷家書》大轟動，可憐啊，傅雷是五四運動尾巴那端的小青年，可是八十年代傅雷成了指引，直到前兩年，我看見三聯書店排行榜還有《傅雷家書》。說明什麼？說明這樣的家，這樣的家長，這樣的家書，絕了種了……這種斷層歷史上沒有過，怎麼估量都不過份——可在八十年代，能談談尼采真算是了不得了。

很慘。八十年代的可憐就是不知道自己有多慘，還說什麼文藝復興！那是癱瘓病人下床給扶着走走，以為蹦迪啊！

你給我看哈維爾。我真羨慕。他固然了不起，但他周圍前後一群人都是好漢，才華、品性，都過硬，經得起折騰，包括波蘭工運的一幫書生……

說起來他們的年齡、經歷相當於我們的右派，等於儲安平那批人，可是哈維爾他們成了正果，你瞧儲安平什麼下場？從捷克赤化一直到一九八九年，整整四、五十年，他們的知識精英，人格基本上是貫穿的，它被壓抑，但沒有枯萎，沒有扭曲。我們呢，六十年代老大學士，七十年代知青，到八十年代這批人，他媽的，你說說看，誰能和哈維爾之流平起平坐聊聊？人格不在一個水準上。你很難看到這五十年來哪個傢伙能在個人身上一路貫穿他的信仰，熱情，穩定地燃燒……。

查建英：燒也往往是一種自我否定的燃燒。這種自我否定倒確實可以追蹤到五四那代人，他們當中最激進的人矯枉過正，徹底否定本民族的傳統，甚至否定漢字，但後來又有一大批人，包括整理國故那些學者，已經認識到文化激進主義的危險和問題，轉而強調文化的傳承和接續，轉向保守。但四九年以後呢，實際上是接續了五四的激烈一面，再把文化激進主義和政治激進主義統一到一起，一方面繼續自我否

定，打倒和拋棄傳統，把反智主義推向極致，一方面對西方封閉，只接受馬克思主義這種西方傳統中的暴力革命、階級專政理論，加上列寧主義的先鋒隊組織法，結果形成了你說的那種新的歷史斷層。我們不幸就是這種兩邊封閉的結構裏生長出來的一代。對這代人你也就很難有太高的文化期待。可能是因為身在其中吧，我又覺得有一種很深的同情。已經很不容易了，就從這麼貧瘠的土壤上生出來的幾根草。而且現在中國面臨的問題又已經是另外一種了。九十年代以後全球化的浪潮席捲而來，新一代人又是另一個話題了。

陳丹青：生態給滅了，再生機制給滅了。現在嚷嚷經濟建設的「可持續發展」，過去五十多年，一百多年，是一階段一階段把文化上「可持續發展」的生態給滅掉。

所以八十年代知識份子跟社會的關係，九十年代知識份子跟社會的關係，都不正常：八十年代他們對社會有那麼大影響，現在他們那麼沒影響。這種不正常，反過來誤導了知識份子：八十年

代他們以為自己真的那麼有作用，真的代表正確的價值觀；現在又發現沒用，趕緊當官，趕緊掙錢。

小時候讀魯迅，他說五四英雄當官的當官，消沉的消沉，下野的下野，不明白他在說什麼，現在明白了。

查建英：資中筠先生你知道嗎？就是原來社科院美國所的所長。她有篇文章，題目叫〈怎麼就沒有正好過？〉講的就是我們中國人這種兩邊走極端的傾向，包括現在對美國大眾文化的追風，專追最低俗的那些。知識份子也是，搖擺，總是找不到 balance，一個正常的自我定位。要麼自我膨脹，要麼我什麼也不是了，就是個經濟人。

陳丹青：我聽《三聯生活週刊》的編輯說，他們的主編，八十年代文化熱時期是個弄潮兒，現在每次開會就是關照市場市場。八十年代知識份子自以為正確，現在自以為錯了，那時他們非常想引領時代，現在又惟恐跟不上時代。

返回五四那代人，包括四十年代那代人，他們的

個人立場比現在堅實。魯迅、胡適，陳獨秀、梁漱溟，儲安平，羅隆基，都不必說了……這上百年有一股無比強大的力量，就是一切的一切為了國家轉型，改變國家的積弱，但凡遇見有腦子的，想說話的，有骨氣的，先給摀下去，要不給滅了——這力量是統治者與大眾合成，太強大了，你他媽讀書怎麼啦？你光說話有屁用？要不你加入權力，一起統治，不然你滾一邊兒去。

加上儒的傳統。絕大部分知識份子選擇合作。合作方式第一條：叫進辦公室，坐下來，臉色調整好了，表態，說一套又真心又違心的話，然後入黨做官。

查建英：沒有辦法。毛譏諷過中國知識份子：皮之不存，毛將焉附？是啊，你沒收他的土地房契，剝奪他的經濟財產，收編進單位，排行老九，再把他的政治權利也畫地為牢，那他的確無可倚仗，不合作，死路一條。只好不斷改造思想，消滅自我，還老是被打耳光，熱臉貼在冷屁股上。

陳丹青：但是儒家的正脈沒有了：獨善其身，合而

不同……儒的道統早已不可辨認了。現在哪是「道統」？只是權力，赤裸裸的權力。

我只能有保留地肯定七十年代出生的孩子。我不願意說他們。他們是最自私的一代，最個人，他們也很茫然，但至少在目前的空間裏，只要將來不出現大的災難，我想看看他們會怎麼樣。

查建英：那就是你對他們還是抱着希望的？

陳丹青：沒辦法。你說對誰抱希望？我接觸到幾位年輕人，幾句話就把現狀說得清清楚楚，他不經過思考，全是直覺，他們年紀小，沒有權力，所以看得特清楚。

查建英：對，有時不在年紀。比如我和做搖滾樂評論的顏峻聊過一次，他那個犀利，表述之清晰直截，我真是驚訝。他那時也就二十八九歲吧。而且我很佩服他們那種獨立精神，就在體制邊緣上堅持做自己認為值得做的事情，可是心態又挺開放挺明朗，還浪漫，活得有滋有味。見顏峻之前有人跟我說：那是個憤青。可是之後我想：這個憤青多陽光呵！當然那只是私下聊，後來在刊物上讀到他的文章，感覺就

打了折扣。誰知道，也許咱們這談話等發表出來也都打了折扣。

陳丹青：我能看清我們自己，許多是從年輕人那兒聽來的。他們說我們這兩代人，不是像我們這樣講理分析，他簡單幾句話，非常清楚，就是孩子看爹媽，太清楚了。

查建英：比如你學生的看法，對上代人的懦弱和虛偽的失望。

陳丹青：他們對上幾代人很失望。他們不想模仿上代人，上代人不能給他們一種精神上的指引，不能教他們怎樣做人。上一代全是失敗者，就是成功也是失敗，先在人格上就失敗了。

查建英：不再是榜樣了。

陳丹青：但什麼是他們該做的，年輕人也不清楚。從社會土壤看，這代人開始不那麼扭曲了。他們都知道「我」最重要，不再隨便聽信上代人怎樣告訴你。五、六十年代出生的其實都曾經非常聽信上一代，再怎麼反叛，也都背着上幾代的人格模式，我們反叛，因為受騙了，現在的孩子不反叛，因為他不相信。我看見清華的孩子一考上就

他知道黨在用他，怎麼辦呢，很好辦，他也利用黨。

趕緊入黨，可是他臉上分明不相信。他知道黨在用他，怎麼辦呢，很好辦，他也利用黨。

查建英：可也有一種看法，認為：以前我們也許看重老年人和上一代人的教誨，在商業文化下塑造的這一代人，他們看重的是時尚，模仿的是那些被推出的偶像，這是另一種意識形態出來了，實際上也沒有自我。你不這麼看？

陳丹青：不錯，是這樣。可是你想，除了種種時尚，還有其他什麼值得讓他們看重？商業文化一定是奏效的，在西方也一樣。但至少這代人擺脫了前幾代人的一個模式，就是集體思維。他們的生活環境相對理性，相對真實，不太給你一個幻覺，雖然有消費文化的欺騙性，但比起我們這代曾經被愚弄的騙局、大虛偽，畢竟真實多了。如果這一代青年有人追求文化的價值，他會比較清楚自己的位置，不至於太誇張……不過也許我在胡說，現在還看不清這代人。

查建英：那歷史記憶呢？你不覺得是個嚴重的問題嗎？

陳丹青：當然嚴重。他們這代人缺乏的就是歷史記

憶，但不能怪他們，是歷史造的孽；他們連體制灌輸的偽歷史都不知道，也不想知道。而我們的歷史記憶太多，又嚴重失實，數不清的盲點。

查建英：對，包袱很沉，內耗大。現在人強調的是活在現在，看到的是眼前的開心，抓得住的利益……

陳丹青：「在我出生前發生過什麼事？」這是孩子的天性。我和學生接觸，他們渴望歷史記憶，他們很想瞭解知青時代，瞭解文革，甚至有關八十年代……我今年寫一篇文章回憶文革期間我們在上海怎樣學畫，一位學生看了居然大哭，說為什麼他沒經歷這些人事。他們被如今的學院生活熬得太乏味了，不能想像文革中學藝術可以這麼活潑傳奇。

查建英：我也不止一次遇到過七十年代末出生的年輕人向我打聽關於八十年代的人和事，那種熱切和好奇，好像他們錯過了一個文學藝術的黃金時代……

陳丹青：問題是我們能不能比較不扭曲地告訴他們，比較真實地呈現給他們。不要再給他們那麼

我今年寫一篇文章回憶文革期間我們在上海怎樣學畫，一位學生看了居然大哭，說為什麼他沒經歷這些人事。

多錯誤的資訊了！

從五四到現在，我們的歷史記憶非常失真，一代比一代失真。到我們這一代，根本就是失憶。

八十年代的哲學熱，尋根熱，文化熱，都是五四老命題，而五四的命題，又是斯拉夫主義、日爾曼主義的老命題……周國平讀尼采，和王國維當年讀尼采，語境非常不一樣了。我們再讀沈從文張愛玲，和沈從文張愛玲那時讀五四一代，又已經很不一樣了。

當然，一代人自有一代人的解讀，我指的是：八十年代這種解讀，基於失憶，王國維那代人讀尼采沒有失憶的問題。而八十年代讀尼采，不但失憶，而且解讀者腦子裏其實預先塞滿了四九年後的意識形態，這是怎樣一種解讀？

查建英：失真恐怕哪個國家哪個時代都存在。你說喜歡艾賽雅·柏林的那本《反潮流》，柏林推崇的意大利人維柯就強調重構歷史記憶特別艱難。在柏林看來，十八世紀歐洲那些大啟蒙家比如伏爾泰腦袋裏那些前人的歷史其實全是失真的，因為他們帶着自己那個科學理性的完

美標準和普世框架去衡量歷史。當時歐洲還有一個「中國熱」，可是那批歐洲哲人眼裏的中國文明其實也是失真的吧，是隔着距離的理想化想像。維柯也許是文化相對主義的鼻祖，但我覺得他強調重構歷史非常難是挺有道理的，那需要優秀歷史學家的耐心和功力，還需要你盡量避免用今天的許多立場、意見對昨天的人做裁判。昨天的人在他們那個跟今天不同的環境裏的所思所為，往往有它自己的合理性或至少是某種命中註定的不可避免。這就像從沙漠裏生活過來的人有沙漠症一樣自然。一個人長期饑渴又與世隔絕，他可能就愛發燒，容易有幻象和臆想，他講出來的沙漠傳奇恐怕既變形又離譜，他打量別人的目光恐怕也是有些古怪的。那你很難用生活在綠洲的人的標準去要求他。從這個角度講，沒有什麼大家都會公認的「歷史真實」。當然，這種當事人不自覺的扭曲與那種出於政治考慮，用政權機器強制歪曲和遮蔽歷史是兩回事。

陳丹青：對！發燒、幻象、臆想……我經常發現

八十年代知識份子在解釋西方思想時過於熱情，主觀，很像無產階級學說剛鬧起來那樣。你知道，感受是有模式的，我們這代人都有一種共同的感受模式，等到面對新事物，感受模式還是老一套。

到六十年代出生這批人，他們再看解放前，比如說像崔永元看解放前、看文革，他的感受模式又跟我們不一樣。我正在看他那個重看老電影的《電影傳奇》，很有意思。我不覺得他真在回憶：所有老電影在他那裏都變成「現在時」文本。我想知道他為什麼這樣看，我不知道他是否明白他懷念的這些東西有很多問題。

查建英：五十年代或更早出生的人會懷革命年代的舊，但會提出疑問。

陳丹青：我跟他一樣懷舊，但我比他清楚在他懷的這個舊後面有多少罪惡，多少虛偽，多麼幼稚。他知不知道？他知道，去懷舊，是一回事；不知道，去懷舊，又是另一回事。

查建英：他其實沒有那麼小，也就是六三、六四年出生的吧。但文革是他的童年，是模糊記

憶，也許有種朦朧美。一個人激烈地反對或讚美一個東西，往往是因為他對他最清楚的那些東西不滿，就去別處他不太清楚的地方尋找，這個時候往往就不容易客觀。崔永元的懷舊，我覺得是因為他對現在的很多東西不滿。他不像我們，他一出道就在最主流的商業文化裏頭，就是電視脫口秀主持人，他對這個東西好像看得比較透，對它裏面的種種問題不滿，於是他就把過去的一些東西浪漫化了，想把過去的好東西拿來反對現在這些壞東西。出發點不大一樣。就像有些美國人（比如左翼人士）講起中國的好，有時能把你嚇一跳，因為你知道其實裏頭根本不是那麼回事。

陳丹青：崔永元這個例子，正好和八十年代不一樣。八十年代那人絕對不會那麼想要懷五六十年代的舊。人對剛過去的十年會比較反叛，對三十年前的事物反而會親切，會神往。

像第五代電影導演，他們在八十年代散佈的意識是反六十年代的電影，開始批謝晉。如果謝晉可以作為一個代表的話，那崔永元正是想回到謝晉

代表的那種電影去，（笑）現在他有理由說：謝晉比後來的人做得好。

查建英：我還是覺得崔永元可能想把過去一些好的東西拎出來，以一種激烈誇張的方式來批評今天。比如他可能不滿意今天那種急功近利，那種迎合市場的投機、算計、油滑、低俗。

陳丹青：我不知道是不是這樣。我瞭解我的同代人，他瞭解他的同代人，但是當我看他的電影系列時，再次感到我們的文藝資源太貧乏了。他能弄錯了，以為他懷念的是革命一代，可是真正的革命一代是民國人，他懷舊的電影統統是左翼電影人的遺產，什麼是左翼電影？左翼青年？根本就是民國人事嘛！

到五六十年代，左翼們剛到中年，從民國的在野處境變成共和國官方文藝正脈。是文革中斷了他們的創作生命。至於解放後成長的電影人，一開始就是斷層。

謝晉出道早呀，四十年代末他就作場記，身邊全是三十年代最優秀的一幫電影人。

查建英：崔永元有情緒，也的確有點把歷史浪漫

化了，但他面對今天中國電影現狀，面對種種問題，我覺得他還是非常敏銳的。就是你，說起今天你滿意的中國電影，不也就是一個賈樟柯嗎？

陳丹青：小崔是對的，我尊敬他的懷舊。但他和好萊塢的懷舊不一樣。好萊塢每一屆頒獎都懷舊，但前提是：咱好萊塢今天仍然牛逼，仍然有活力，新人輩出，然後大家坐到一起來懷舊。崔永元憑個人的絕望在懷舊，他看出我們今天不行了，於是他叫：看看那會兒吧，多牛逼啊！他抱着一種悔恨、抱怨的心理在懷舊。好萊塢和歐洲不是這樣，他們回首自己的黃金時代，懷抱敬意，同時並未喪失自信。他們三、四十年代是個高峰，六、七十年代又是高峰，但他們覺得今天「We can still do something.」他們的電影新秀不像崔永元那樣，崔永元懷舊是為了詛咒今天。

查建英：他覺得是走下坡路，越來越糟，馬上要斷掉了，痛心疾首。我倒是沒覺得有那麼糟，但確實存在嚴重問題。比如大家都罵電視劇如何如何爛，好像你要是不罵你簡直就沒品位

沒文化，我倒是覺得大陸電視劇這十幾年，就這麼個環境，算進步夠大的了。當然我看電視少，也許淨挑最好的那些看了，比方說《空鏡子》，還有《冬至》。電影除了《小武》，不是也還有《鬼子來了》，《十七歲的單車》，還有寧瀛拍的一個紀錄片《希望之路》，都是挺強的東西，放哪裏都不弱。

陳丹青：對了，要不我怎麼看幾千集電視連續劇！最近我正和安憶大談電視連續劇，在《上海文學》上連載。我們都喜歡連續劇。

查建英：說到懷革命之舊，想問問你怎麼看九十年代後期大陸出現的「新左」現象。且不講學界，就說藝術界吧，有些人一面批判資本主義，一面重返毛時代尋找靈感，像搞「格瓦拉」話劇的張廣天他們那批人。美術界像徐冰，記得前些年他跟我講過，覺得回頭看從前很多東西，像江青的京劇改革，其中有些東西很現代；毛的「藝術為人民」的觀念也很對，藝術應該與普通人的生活發生關係，如果僅僅擺在博物館和畫廊成為布爾喬亞和富人的



享受，那就走進了死胡同。果然後來他把毛的口號「藝術為人民」做成一面旗子：「Art for the people」掛在了紐約現代藝術博物館門前，仰望那紅旗在MOMA樓上高高飄揚，感覺真是挺反諷的。

陳丹青：那是文化策略。這策略有它真實的一面。全世界，包括美國的左翼文化，始終主張藝術必須重新建立與社會大眾的關係，從美術館解放出來。當代藝術有很大一支是在追求、標榜這種信念。問題是中國左翼文化發展到文革變成災難，哪裏管什麼人民？所以到八十年代有個反動，左翼傳統被排斥。可是替代物不是文化保守主義，理性主義，而仍然是文化激進主義，骨子裏仍然是左翼，是老毛批判過的「左派幼稚病」。現在徐冰他們重新揀起老牌左翼的信條，從延安文藝座談會那裏找資源，比如說「藝術為人民」。其實這個文化策略的根不在中國，而是世界範圍的左翼文化。西方當代藝術的一群主流人物，根本就是各式各樣的新老左派。

其實，整個中國實驗藝術就是世界性左翼文化在

中國的一個分支，又是在九十年代的本土延續。

查建英：你指的是從八十年代起……

陳丹青：對，直到今天，它是中國三、四十年代左翼文藝的隔代延續。問題是左翼那種激進用在年青一代身上，正好。這也是為什麼中國前衛藝術能起來得那麼快，快得讓西方人、台灣人都驚訝——前衛藝術實際上就是紅衛兵文化。

查建英：（笑）你到底說出來了！我就希望你乾脆把話說到底。也就是說你認為中國的前衛藝術其實是新的紅衛兵藝術。

陳丹青：就是紅衛兵文化嘛！造反的、破壞的、激進的、反文化、反歷史的，它真的假想一種泛社會化運動，打的招牌是藝術跟人民的關係，跟大眾的關係。

查建英：你對它很懷疑？

陳丹青：不，我很理解。

查建英：理解，但不同意？

陳丹青：不能這樣說，我同意的，我欣賞左翼精神，所有現代藝術都是激進的，不安份的，搗亂的……畢卡索是老共產黨員，意大利牛逼導

演全是共產黨員。我從星星畫展就一直站在在野一邊，因為我明白建國後的文藝是偽左翼，八、九十年代又有點真左翼的意思了。只是我站在邊上瞧，不會去做，我會警惕：牛皮不要吹得太過了。文化一講策略，就是追求權力，追求正確，真的左翼是邊緣的，瘋狂的，冒險的。文化策略相反，它不冒險，它要保險。

查建英：就徐冰這個個案講，其實他比你更能代表八十年代美術，因為他不僅一直在國內，八十年代末才到美國，而且他的「天書」是八九年初那個現代藝術展上最轟動的作品。

陳丹青：噢，是的，我一點不代表八十年代。

查建英：但徐冰來美國時，等於是八十年代中國前衛藝術高峰的一個代表人物出國了。那你看他後來的一些作品也很有意思。最初他有個豬交配的行為藝術——就是一隻滿身英文的公豬去強暴一隻滿身漢字的母豬。我這可能是一種簡單解讀，我覺得裏面有種情緒，非常 upset，挺不高興挺憤怒的，原來「天書」那種不動聲色的幽默，那種優雅精緻的質疑忽然

沒了，好像一下子斯文掃地……

陳丹青：那是他來到紐約以後……豬操豬是他和艾未未一起商量的。艾未未是個真左翼。

查建英：面臨西方文化突然感到一種暴力，很動物性的反應，把它符號化以後變成那兩隻豬……

陳丹青：被西方惹惱了，同時生自己的氣。所有剛出來的人都會 upset，我也一樣。我們以為可以跟西方交流，結果發現人家沒意思要跟你交流，除非湊上去跟人家交流，用人家的那套話語交流——我們出國時的語言準備太不一樣了，就像小時候剛入夥一幫街頭混混，人家的切口是什麼？你不知道，窘啊！着急啊！

我的語言是傳統的，早過時了。但我很早就接受了這個事實。

查建英：好像你也沒有特別憤怒。

陳丹青：幹嘛憤怒？出國前我就知道我撿的是西方舊貨。前衛藝術家不同。出來頭幾年他們會發現我他媽不行，但很快他們會沉下來，立刻調整。我小學中學的同學，還有知青夥伴，凡是積極份

子都很會調整。這是左翼文化的另一種性格基因。左翼文化的一脈，非常機會主義。以前老聽說毛主席在蘇區動不動批判「機會主義」，我不懂，現在懂了。

查建英：哎，你這觀點有意思，而且我腦子裏馬上閃出一串熟人的面孔來……算啦，不說吧。

陳丹青：因為他們要成功，要正確。他們最怕事情白做了。

查建英：還有權力。這兩個是連在一起的。

陳丹青：對。在五四的各種主義裏，共產黨代表最左翼的一股勢力，幾十年下來，它被證明是最會調整的黨，懂得運用權力，懂得「政治上正確」。中國不少前衛藝術家是黨的好孩子，天生共產黨性格，左翼性格。

查建英：張廣天胸前別着毛主席像章，新左派中很多骨幹人物是共產黨員……嘿，今天把這個脈絡理出來了，有趣。

陳丹青：理沒理出來，是不是這樣，我不知道。我只知道我是保守主義，激進的保守主義，我是右派基因。我從來都想往回走。走不回去，我會退

回個人。

查建英：你和我已經談過的其他幾個人都不太一樣，公然自稱右派、保守。

陳丹青：阿城也是右派。他的技術觀非常「先進」，擁抱現代文明，弄電腦，弄電影，弄車，很懂流行文化，媒體文化。可他沒有歷史知識，歷史見解。他在文化立場上——我不敢說他是文化保守主義——肯定是歷史主義者。我從小右翼，不知為什麼。索拉喜歡搖滾樂，早期的陳凱歌喜歡實驗電影，譚盾喜歡摩登音樂，我的許多同行都喜歡現代藝術，努力進入那個系統，我在大的立場上和他們不一樣。

查建英：今天把這個東西又談出來了！

陳丹青：我身邊的左翼太多了。

查建英：再看你說的那些調整啊。比如徐冰，豬以後一系列作品心態就調整過來啦。

陳丹青：珠圓玉潤！

查建英：是，smooth，機智，把中西書法什麼的都揉一起了，很討好呀，很多美國觀眾都喜歡。我覺得他現在的作品挺積極的，不是中西

衝突而是中西交匯了，那種對你眨巴一下眼睛和你開個文化玩笑的從容又回來了。

陳丹青：他很努力。最近他的作品「本來無一物，何處惹塵埃」，實在做得很好，只有持續做，思路才會到那一步。

查建英：那就你自己的創作講，從西藏組畫到現在，是不是走到了另外一個階段了？

陳丹青：是另外一個階段。我畫書。

查建英：就是八九年前後那些 triptych。

陳丹青：對，先是那些三聯畫，juxtaposition。後來很自然過渡到畫書，我想；既然我在畫照片，乾脆畫這些書，畫畫冊，就是 book as still life。

這是我九七年以後做的事，差不多一直做到現在。這些畫兩邊都不認。喜歡傳統的朋友非常失望，前衛那邊又認為我太溫和，法國那位去世的前衛藝術家陳箴就請人轉告我：丹青你革命不徹底。這就是典型的左翼思路。

但 somehow 又有一批七十年代出生的年輕人居然喜歡我這些玩意兒，還有個別理論家。但我不想多談自己。我們還是談八十年代。八十年代出國

時，我可沒想過要走向世界，要「打入」人家的什麼部位。我嫌太累，太鬧。

查建英：這樣說下來，其實你的心態倒和我挺接近的，不是走向世界而是看世界。我從來更喜歡靜觀、寫作、三五知己臭味相投的私人生活，站到舞台上吆喝的多鬧騰啊。再說我出國那時才二十一、二歲，就是來上學，當然就是要學習的，挺普通的，沒什麼。一直在一個地方呆着，都不知道外邊世界是什麼樣兒，我好奇，要出來看看，一個人，走得越遠越好。我覺得出來上學的人很多都是這種心態。

陳丹青：對對對，就是那樣！可我回去這麼寫，他們沒法相信。他們覺得《西藏組畫》就是你弄的，太牛逼了，你出去就是一代人的希望，有位長輩甚至寫信給我說：丹青，你責任很重，你在外面是在代我們看世界……我很驚訝：我只有兩隻眼睛，怎麼能代別人看世界。

查建英：我也沒想到，一直覺得你也應該是那種人，和我們出來上學的不一樣……

陳丹青：我很久以後才明白他們問我的那些話是

麼意思。我在美國也老在辦展什麼的，但我不說這些。他們讓我談成功觀，我說：中國人出國就已經失敗了，談什麼成功。哪有美國人大批到中國去的？中國人從晚清到現在，好幾代人出國，談什麼成功啊！我們能不失敗，就是大成功啊。

查建英：是呵，不像大唐那會兒胡人全奔長安來了，外國精英爭送子弟來上中國的太學，想跟咱們接軌呢。晚清以後咱們衰弱了，反過來了，只好出去跟人家接軌。胡適當年也有你這種感慨，在留學生刊物上發了一篇文章叫「非留學篇」，說「留學為吾國大恥」，留學只是新舊過渡期的「救急之上策，過渡之舟楫」，還說「留學當以不留學為目的」。可惜後來的歷史，怎麼說呢，咱們不幸接了個歪軌，現在又得再重接，折騰來折騰去這個過渡期就弄得很漫長很扭曲，大家也都活得挺顛簸。唉。那你在外邊和美國的藝術家等等也都有接觸吧？

陳丹青：有。

查建英：不過這些接觸好像更加強了你個人化的

我一直站在當代藝術這一邊。藝術家應該左翼，左翼弄政治，要死人，弄不好亡國，可是弄弄藝術，正好。

傾向。

陳丹青：對。我所認識的美國藝術家都很單純、個人，是他們教會我做自己，然後什麼都看。我不是鴛鴦主義——很多人是這樣的，他們出來完全不想看西方——我愛看，多好看呀。在國內我一直幫前衛藝術說話，什麼吃死嬰、脫光，我都幫他們說話，我說：吃死嬰也就摧殘一個死嬰，頂多噁心幾個圍觀者，可是體制摧殘多少活人！我操！

我一直站在當代藝術這一邊。藝術家應該左翼，左翼弄政治，要死人，弄不好亡國，可是弄弄藝術，正好。

查建英：只是你不身在其中。

陳丹青：不在其中，但我自己的藝術也一直在變化，我也有左翼基因，文藝的所謂「左」，我的定義就是做人、弄藝術，要「不切實際」，不隨俗、不安份。我後來的創作絕對不能想像沒有紐約。這變化的過程很難和沒有在外邊生活過的人說清楚。

查建英：對呵，你想要是發一個中篇、拍一部片

子就「打響了」，就一直被無數崇拜者簇擁着當山大王……

陳丹青：這是我回國最難跟人說的一個情結。最好不說。昆德拉說，國外有些感受永遠不要和老朋友說，不然傷感情。

查建英：是個軟處。膨脹底下往往是脆弱。點破了又能怎樣，早些摔跤還能爬起來，晚了真可能站不起來了，廢了。在溫室裏呆久了，出來肯定要死，再生的可能性幾乎沒有。怎麼辦呢，別動窩了，認命吧，反正歲數也大了。當然如果大家能以比較正常、放鬆的態度來看這類境況，最好。也有這樣的。

陳丹青：孫甘露身上這種毛病一點沒有。他跟你坐下來，不談自己，如果有個什麼話題，他就談這個話題，他在感覺中，不在自我意識中。

查建英：他非常開放，沒有那些什麼民族啊外國啊，我代表個什麼。別說民族，他連上海也不想代表，中央電視台找他拍了個講上海的紀錄片，完全可以弄成牛烘烘的代言人，但他講得相當個人化。平常聊起來，他對上海評價相當

客觀冷靜，讓我這個北京人欽佩而慚愧——我對北京似乎不容易這麼客觀，有故鄉情結，離開這麼多年了，還是免不了為感情左右，對上海也不自覺地帶有某些北方人的偏見。甘露似乎沒有這種問題。比如，要是有人罵北京，又罵上海，最先憋不住生氣地肯定是我，甘露大概坐那裏笑。

陳丹青：他顯然不全是靠修養做成這樣子，他天性就是這樣。

查建英：他真的很特別，一點都不僵硬。我見到有些國內朋友常有一種感覺：你不是在跟一個人說話……

陳丹青：他背後有一群人。

查建英：有一個陣營！

陳丹青：（大笑）

查建英：也不光中國人這樣。我就認識一個美國人，特雄辯，什麼話題他都一套一套的，可他談話你老覺得他不是對着你一個人在說，好像你身後還有好多人，他就是看着你眼球也不聚焦。後來我發現他父親是牧師。難怪他講話

那麼不個人，原來代表上帝，對着整個牧區的會眾在佈道！他要八十年代來咱們這邊肯定能成風雲人物。不過，凡會眾和群體就有戒律，有某種神聖性，它不是開放性的，防衛意識特強。個人不會這樣，個人是誰，就是你自己嘛。甘露是個難得的例外。



一九七九年九月中國民間第一次美術展覽「星星美展」展出現場。  
右一王克平，左二曲磊磊，左三劉迅，左五李爽。

一九八九年春節中國現代藝術大展期間，畫家在中國美術館展場。







# 陳平原

日期：二〇〇五年一月三日  
地點：北京圓明園花園社區住宅

到底是北大教授，陳平原採訪錄幾乎就像一篇精心準備的講稿，思路清晰、表述準確、從容穩健、學養沛然。他對中國八十年代學術風氣以及九十年代學術轉型的描述評價，不知道別人是否聽得出弦外之音，我覺得相當客觀中肯，是沒有門戶之見的持平之論。當然，在這類問題上，大陸學者們判斷殊異，其實並未形成共識。比如另一位北大教授就對我表述過極為不同的看法，他認為中國知識份子九十年代以來幾乎整體放棄了八十年代的理想而墮落為一個利益群體，其形態可以用「消費主義、犬儒主義、機會主義」來概括。平原顯然不作如是觀。經歷了八十年代的激越，九十年代以來平原特別強調以平常心處世，以平常心治學，避免好為人師、大言欺世。重視學者

的成熟素質和學術的職業化之外，他又一再提到保持「溫潤的人間情懷」的重要，並且對這種「理與情的溫和平衡原則」身體力行。平原一向著述極豐，數月不見，定有新書相贈，既撰立論嚴謹的學術專著，也寫大量情趣怡然、筆調醇厚的散文、隨筆、遊記。

訪談是在陳平原和夏曉虹的西郊新居做的。中午談話完畢，曉虹居然做出了三菜一湯招待，令我大為驚奇。當年在北大讀書時我和曉虹同班同宿舍，曉虹戴副黑邊眼鏡，一米七幾的個子，瘦得要飄起來，美號「瘦瘦」，古文功底在女生中最好，酒量在全班最大，穿衣永遠灰白兩色，神態基本不食人間煙火。宿舍裏的女生們曾頗為曉虹的男友問題撓頭，直到不知哪一天校園裏忽然冒出一個廣東潮州來的陳平原，大家才齊稱天作之合。後來兩人雙雙留校教書，幾乎形影不離，著述中互稱「平原君」、「夏君」，住所則永遠是鋪天蓋地的書。

陳平原，男，一九五四年生於廣東潮州。在粵東山鄉插隊八年，其間利用「右傾回潮」之機，補讀了兩年高中。恢復高考制度後，重返校園。一九八二

年畢業於中山大學，獲文學學士學位；一九八四年畢業於中山大學研究生院，獲文學碩士學位；一九八七年畢業於北京大學研究生院，獲文學博士學位。此後歷任北大中文系講師（一九八七年起）、副教授（一九九〇年起）、教授（一九九二年起）。曾在日本東京大學和京都大學、美國哥倫比亞大學、德國海德堡大學、英國倫敦大學、法國東方語言文化學院以及台灣大學任客座教授。有著述三十餘種，曾被國家教委和國務院學位委員會評為作出突出貢獻的中國博士學位獲得者（一九九一），獲全國高校一、二、三屆人文社會科學研究優秀著作獎（一九九五、一九九八、二〇〇三）等。近年關注的課題包括：二十世紀中國文學、中國小說與中國散文、現代中國教育及學術、圖像研究等。

查建英：咱們這個回顧，還是先從個人講起吧。你是中山大學中文系七七級，直接從插隊的地方考上來的，對吧？

陳平原：對。我插隊八年多，在廣東潮安，是回鄉知青。就是說，不去東北或海南島，而是回老家插隊務農，接受貧下中農再教育。我是從那粵東小山村考出來的。今年是恢復高考多少多少周年，中央電視台做節目，讓我去談，目的是追問高考作文的事。

查建英：是嗎，你還記得高考作文題目嗎？

陳平原：當然記得，那年每個省的作文題目都不一樣，北京叫《我在這戰鬥的一年裏》，廣東的題目則是《大治之年氣象新》。電視台找我，是因為廣州出版社出了一本書，叫《八二屆畢業生》，其中有一篇關於我的採訪記。那是二〇〇二年春天，大學畢業二十周年，中山大學七七、七八級學生回母校聚會，媒體也跟上了。記者採訪時，希望我談談。因為，七七、七八級大學生現在大都成了社會中堅，從政界、商界到學界，都有出色的表現，於是，產生了不少美好

的神話。我說：八二屆畢業生沒你們想像的那麼好，真的，沒那麼「偉大」，人到中年，有很多尷尬的地方。之所以濫得虛名，是因為在此之前，有一個低谷，所以，我們很容易得到社會的承認。

查建英：你說的低谷就是六、七十年代。

陳平原：文化大革命中，中國的大學，十年沒有正式招生；是有幾屆工農兵學員，但水準不高。所以，七七、七八級大學生進校，被寄予很大的希望。畢業時，恰逢國家推行改革開放政策，幹部需要年輕化；所以，這批大學生很快佔據了好位子。即使下海經商，也是「春江水暖鴨先知」。這批人中，從政的與經商的，大都比较順利。但在學術界，卻很吃力。我們知道，這兩級大學生，大部分人基礎不好，生長在一個青黃不接的時代，沒有受過很好的學術訓練，想法多，能力小。每代人都有自己的局限性，那是沒辦法的事情，追悔莫及。但有的人知道自己的局限性，有的人不知道。像七七、七八級大學生，因大都走得比較順，現在又頗為輝煌，很容易忘

記自家內在的缺陷。所以，我主要談這個問題。在某種意義上說，我們最大的好處，是見證了這個國家二十多年來巨大進步。看我們當年那麼差勁，今天能走到這兒，已經很不容易了。要談畢業二十周年感想，我就談這些。沒想到出書時，編者竟然找了我當年的高考作文，縮印在下面，弄得我很狼狽。我不喜歡這樣，因為，有點賣弄的意味。

查建英：現在回頭看，覺得不好意思。

陳平原：對。看我們當年的文章，比現在的大學生或高中畢業生，差得太遠了。那個時候，八股腔還沒有擺脫，唯一的好處是文從字順、結構完整。大概也就只能這麼評價了。我這篇作文，是登在《人民日報》上的，當時名聲很大。可拿來跟今天好的高考作文比，真是自慚形穢。所以說，這二十多年，包括我們自己、包括這個國家，還是很有點進步的。大家都說「改革開放二十多年」，似乎那是一個整體，其實頭尾之間差別很大。我們剛進大學那陣子，校園裏的學術氛圍很差，教學水準也很低。這很容易理解，文

革剛剛結束，百廢待舉，校園也不例外。惟一美好的記憶，是同學們讀書很認真，很刻苦。

查建英：特別珍惜失去的歲月。

陳平原：對，特別珍惜。好不容易揀回來的讀書機會，能不珍惜嗎？在中大，我們六點鐘起床，聽廣播，做體操，跑步啊，讀書啊，每天都這樣。偶爾到市中心的新華書店去買書，擠公共汽車，還在背英語單詞。晚上，學校十一點熄燈，還有不少學生蹲在過道裏，或在水房裏看書。

查建英：是啊，那時北大校園裏也是這種氣氛，我們班就有幾個著名的樓道用功家。

陳平原：對，就那種狀態。我相信，這是全國性的現象。現在不同了，現在的大學生，不會再像我們那樣苦讀，他們比我們會享受，也比我們聰明。機遇比我們好，但不見得成績就一定大。每年新生入學，都需要有教師代表去發言，別人都鼓勵，說長江後浪推前浪，世上新人勝舊人，你們今天學習條件這麼好，將來肯定比我們有出息。我就不這麼說。因為，這些「勸學文」，我已經聽了很多年，多少看出了些破綻——不

見得一代真的就比一代強。其實，每代人都有自己的困惑，都有自己很難繞過的陷阱。我說，我們的難題是選擇太少，你們則是歧路亡羊。可能性很多，如何選擇，成了很大的精神負擔。東看看，西摸摸，不知道怎麼做才是最佳方案。我們當年的想法很簡單：好不容易回到大學校園，那就一心一意讀書吧。按照當時的思想潮流，補各種必修的課，讀各種時髦的書，盡量往前趕。就這些，很單純。至於畢業以後的工作安排，根本用不着操心，因為，那個時候，我們是「天之驕子」。

查建英：被全國人民捧在手心上。

陳平原：社會上確實對七七、七八級寄予很大的希望。我們呢，也覺得未來很美好，前途一片光明，根本不用考慮畢業後的出路。現在的學生不一樣，比我們當年緊張多了。剛進大學，就開始盤算將來畢業後月薪多少，能不能換一個更有「錢途」的專業。進了大學以後，着意經營自家的文化資本，比如說斤斤計較每門課的分數，選課的時候，首先考慮哪個老師給的分數高；不是

渴求知識，而是關注畢業證書。還有些熱衷於校園政治，爭當學生幹部，包括爭取入黨，都有很明確的計算——為了將來好找工作，考慮得很實在。而我們當時，很少有人這麼想，都希望抓緊時間讀書，把失去的時間搶回來。所以，相對來說，那兩屆大學生雖然年紀大，比現在的學生要單純得多。得承認，我們起點很低，學習條件也不好。現在很難想像，我們上古代文學史課，老師可以拿游國恩等編著的《中國文學史》，照本宣科。因為我們手頭沒書，這書是等我們修完這門課後才開始重印的。文學理論課更慘，老師居然以毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》為中心，來展開論述。上了一個學期，同學們提出抗議，希望多瞭解一點西方文論或古代中國文論，你猜任課老師怎麼說？誰敢說毛澤東文藝思想不是文藝理論？考試的題目更刁鑽：「對於文藝工作者來說，第一位的工作是什麼？」要是不熟讀《講話》，你怎麼論述都是錯的。

查建英：起碼在校頭一兩年都這樣，原來文革教材還沒來得及淘汰掉。

「對於文藝工作者來說，第一位的工作是什麼？」

陳平原：對。還是文革中給工農兵學員講的那一套，還沒有轉過來。大概是中共十一屆三中全會前後，才有了明顯的變化。老師們講課逐漸放鬆，學生也有點獨立性了。其中一個標誌，就是創辦大學生刊物。比如，我們中大中文系學生的《紅豆》，就是一九七九年創辦的。

查建英：哦，這是當年著名的大學生刊物呢。

陳平原：對，編到一九八〇年底，總共出了七期。《紅豆》是鉛印的，很正規的樣子。那時，各大學都有類似的文學社團，主編某一文學刊物，比如北大的《早晨》，武大的《珞珈山》，人民大學的《大學生》，吉林大學的《紅葉》等。

查建英：我還辦過北大的《未名湖》呢，和黃子平、王小平一起，就參與了最後一期，弄了個全部漆黑的封面，很憤青的感覺，記得裏邊有史鐵生、劉震雲的小說，結果一印出來就給停辦了，有人打小報告把我們告到校黨委那裏去了。

陳平原：《未名湖》我看過，但沒有收藏。一九七九年十一月，全國十三個大學生刊物，聯

合辦起了《這一代》。不過，總共出了一期，就給查封了。《這一代》的創刊號，是在武大編印的，因一出來就被查封，傳世的不多。在這麼多大學生文學刊物中，中大的《紅豆》實力不算強，但印刷得最好。大概是因為吳曉南或蘇煒的關係，他們的父親跟廣州政界及文化界很熟。還有，學校很支持，給了錢。雜誌印出來，還可以自己上街去賣。爭着買的，主要不是學生，而是市民。

查建英：你還記得那個時候是印多少本，一本賣多少錢嗎？

陳平原：印數不清楚，至於價格，我查了，是三角五分。那時沒經驗，大夥出去賣書，回來一結賬，總是虧了。

查建英：沒有經濟頭腦。

陳平原：我之所以關注這些學生刊物，因為它們是思想解放的象徵。像我們《紅豆》，幾乎跟《讀書》同時創刊。這些天看電視，中央台的「記憶」欄目，剛好在講述一九七八、一九七九年《中國青年》以及《讀書》雜誌創刊的故事。

這就是我們所熟知的「思想解放」。從那個時候起，大學校園裏才有一個比較好的氛圍。當然有很多曲折，但堅冰已經打破。大學四年，不如意事很多，但辦學生刊物，還是很有意思的。

查建英：很多重印的、新印的經典也是從大二那年開始的。

陳平原：對，有了重印經典，大家開始拼命讀十九世紀西方文學名著。至於讀薩特、卡繆等存在主義者的書，那是稍後的事。我自己的感覺是，先補十九世紀的課，然後才進入二十世紀。大學階段，對我影響最大的，有第三批東西，一是存在主義的著作，那和我們當時的心境有關係；二是馬克思的《一八四四年經濟學哲學手稿》，以及中國學界關於「異化」問題的討論；三是契訶夫、易卜生、斯特林堡等人的劇本，以及雨果、托爾斯泰、屠格涅夫、羅曼·羅蘭等人的小說。別人不知道，我和我中大的朋友受羅曼·羅蘭的《約翰·克利斯朵夫》影響很深。

查建英：好像很多人讀得如癡如醉。

陳平原：對，很多人喜歡。

查建英：這書我並沒有讀過。

陳平原：你那時年紀比較小。

查建英：為什麼那本書那時候有那麼大的影響呢？

陳平原：對於七七、七八級大學生來說，同是十九世紀歐洲文學，現實主義作品，不如浪漫主義文學激動人心。羅曼·羅蘭的英雄主義情懷，說實在的，很對七七、七八級大學生的胃口。因為，這一代人，普遍有一點理想主義。即使到今天，我們看陳凱歌的電影，都有這種狀態。使命感，英雄主義，浪漫激情，還有一點「時不我待」，或者「知其不可而為之」，挺悲壯的。這種感覺，既源於現實生活，又與浪漫主義文學互相激蕩。

查建英：跟這之前的毛澤東時代也有關係。

陳平原：對。這與六十年代的教育有關。不只容易跟「雷鋒叔叔」接軌，也有《紅岩》、《青春之歌》、《紅旗譜》等紅色經典的影子。這種理想與激情，文化大革命中備受打擊，經歷這麼多挫折後，竟然在十九世紀歐洲文學，尤其是羅曼·羅蘭那裏得到某種程度的復活，不容易。當然，

現實生活中越來越強烈的無奈與荒謬的感覺，以及剛剛引進的各種時髦理論，讓我們很快迷上了存在主義。而中國學界之關注「異化」問題，則是為我們的思考增加了深度和廣度。出於深入反省「文革」的需要，也出於對國際學術潮流的敏感，在闡釋社會主義制度及發展道路時，引入馬克思《一八四四年經濟學哲學手稿》，思考異化勞動、人的解放，以及人道主義問題。念大學四年級時，我和同學楊煦生合作，撰寫了第一篇稍微像樣的論文：〈論西方異化文學〉。文章寄給當時很有影響的雜誌《未定稿》，主編王若水回了信，大加肯定，還提了些修改意見。這篇文章後來發在《中山大學研究生學刊》上，發表後經歷了一系列戲劇性變化，先是被學校勒令檢查，後又獲得廣東省社科聯的獎勵。那真是個「東邊日出西邊雨，道是無情卻有情」的時代。這是後話，不說了。你看看，存在主義、羅曼·羅蘭、馬克思手稿，這三個不同性質的東西，攪和在一起，構成了我的思想啟蒙。從文革陰影中走出來，遠不只是補課，還得清洗很多思想垃圾。不



知道別人是怎麼走的，像我這樣步履蹣跚，先上吐下瀉，然後再慢慢進補，真的很不容易。

查建英：文革中的教育，是一種負教育，等於給你腦子裏鋪了一層硬殼。結果你就像一塊鹽鹼地，板化了，直接播種都不行，得休養生息，逐漸改善土壤結構。

陳平原：對。我們那代人，不僅僅是好長時間沒書讀，基礎不好，還有一個更大的問題，那就是以前的教育，打下了一個很深的烙印。基礎不好，可以補課；舊時代的烙印太深，怎樣修剪，如何轉化，是個很大的難題。我是讀到大學四年級的時候，突然間有一種開竅的感覺。那種感覺，對我來說太重要了。不是每個人都這樣的，夏曉虹跟我同屆，她是北京知青，原先的教育背景比我好，她進入大學，就沒那麼多惶惑與掙扎。同是知青，北京的跟外地的不一樣；同是恢復高考後第一屆大學生，大城市的跟農村來的，也有很大差別。比如文革後期，北京知青瞭若指掌的「上層鬥爭」，我就完全不知道。

查建英：你等於是在化外之地，北京的政治鬥爭

離你的生活很遙遠。

陳平原：我在粵東一個小山村插隊，只曉得外面亂哄哄的，今天誰上台了，明天誰又被打倒，至於為什麼，不知道。什麼「不斷革命」、「兩條路線鬥爭」，還有「衛星上天紅旗落地」什麼的，離我都很遙遠。那時消息封鎖得很厲害，大眾傳媒不像現在這樣發達。我貓在山溝溝裏，哪知道北京城裏發生了什麼事？我的好處是，出生於教師之家，家裏有不少藏書，可以自己讀。父母都教語文，文革中被打倒，但藏書沒有多少損失，先是被封存，後跟着我們到了鄉下。山高皇帝遠，不知道誰是忠臣，誰是奸臣；但反過來，思想束縛也比較少。這點，跟大城市來的知青很不一樣。農場裏的知青，消息靈通，對國家大事有較多的瞭解，因此，視野開闊；而我是回鄉，周圍都是貧下中農，就我一個孤零零的知青，只能自己念書。我是初中畢業就下了鄉，先是務農，後來當了民辦教師。一九七一年到一九七三年，鄧小平「右傾回潮」時，我跑到附近的中學補念了兩年高中。等到恢復高考制度，我已經在鄉下

整整呆了八年。

查建英：你是五幾年的？

陳平原：一九五四年出生。比起很多同齡人，我還  
是幸運的。毛澤東發動的無產階級文化大革命，  
使得很多人徹底改變了人生軌跡，永遠荒廢了學  
業。我的好處是，第一，在那個乍暖還寒的時  
節，搶讀了兩年高中；第二，由於父老鄉親的照  
顧，好長時間裏當民辦教師，也就是阿城小說寫  
的「孩子王」。說句玩笑話，平生最得意的，就  
是從小學一年級，到大學博士班，我都教過。而  
且，當我退休時，可以「紀念從教五十周年」。  
大體上，我的讀書生活沒有完全間斷；只是條件  
所限，視野小，趣味窄。家裏是有不少藏書，但  
在山溝溝裏，沒有名師指導，連個文革前畢業的  
老高中生都找不到，只好自己摸索。因此，走  
了很多彎路。不過，那時候的讀書，純粹出於興  
趣，根本沒考慮「有用」「無用」，更不會預料  
到日後還能上大學、教大學。

查建英：你讀的那些書有經典嗎？比如「四  
書」、老莊、《紅樓夢》、《三國》、《水

滄》這些？

陳平原：因為沒人指導，太深奧的，我讀不懂。所  
謂「閱讀經典」，也是偏於文學方面。外國文學  
部分，我父親喜歡普希金、萊蒙托夫等俄國詩  
人，趣味偏於古典，現代主義的東西家裏基本沒  
有。而這，嚴重限制了我的知識結構。唯一的好  
處是，既然沒人教，那就亂翻書，於是養成了讀  
雜書的習慣。比起日後眾多訓練精良的學者，我  
的唯一優勢，就是不太受現有學科邊界的限制，  
也不理會什麼古代、現代的隔閡，或者文學、史  
學的分野。當年求知若渴，拿到什麼讀什麼，好  
書壞書我都能消化，這種閱讀趣味，自然不同於  
科班訓練出來的。對於我們這代人來說，在那麼  
低的地方起步，又曾經受到那麼嚴重的思想禁  
錮，每個人都是經過一番痛苦掙扎，而後才逐漸  
走上正軌。這是一種獨特體會，無所謂好壞，就  
這麼走過來了。

對我來說，到廣州上大學，是一個變化；到北京  
念博士，又是一個變化。基本的學術訓練，我在  
中山大學已經完成，但說到整個的學術眼光和趣

味，是到了北大以後，才發生了翻天覆地的變化。我能上北大念書，其實很偶然。因為，此前北大中文系沒有招過博士生，我算是第一批。民國年間，中國大學沒有博士課程，像我和曉虹的導師王瑤先生、季鎮淮先生，當年在西南聯大，跟着朱自清、聞一多等先生念書，屬於研究生課程，但沒有正式授予學位。這已經是當年人文學者所能受到的最好的學術訓練了。解放後，學習蘇聯，北大招過副博士班，等於今天的碩士課程。至於建立完整的學位制度，那是一九八〇年代以後的事。北大中文系學術實力很強，像文學專業的王瑤、吳組緝、林庚，以及語言專業的王力先生等，都是第一批博士生導師，可一開始他們都不太想招生。倒是北師大的李何林先生膽子大，先招起來了。

我本想碩士畢業後到北京來工作，先是跟中國社科院文學所聯繫，有點眉目了，於是上京面談，順便到燕園看望黃子平。黃子平跟錢理群很熟，於是把我剛完成的〈論蘇曼殊許地山小說的宗教色彩〉轉給他看。老錢當天晚上看了，第二天就

一九八五年是個關鍵性的年份，對整個當代中國文學藝術，包括美術、音樂、電影等，以及學術研究，都是重要的轉捩點。

來跟子平密謀，讓我改投北大。多虧老錢熱心，說服了王瑤先生，給中文系打了報告，說把這個人弄到北大來教書。中文系也同意了，報到學校；可學校給否了。那時候，北大基本上不從外校要畢業生。

查建英：北大有老大思想，還搞近親繁殖，不好。

陳平原：是呀。北大校方說，你要覺得他好，就讓他來念博士課程；如果真的學得不錯，畢業後留校，那才順理成章。王先生說：那好，今年我開始招博士生。就這樣，一九八四年入學，一九八七年畢業，我成了北大第一批文學博士（還有一位是現在也在北大教書的溫儒敏）。去年，為紀念中國建立博士學位制度二十周年，國務院學位辦還專門讓我寫文章。不過，我的文章不合時宜，追憶往事時，順帶批評目前的教育體制。話說回來，我很幸運，一九八四年進京念書，正好趕上整個文學藝術乃至學術界正醞釀着突變，於是得以「共襄盛舉」。我不知道別人怎麼說，在我看來，一九八五年是個關鍵性的年份，對整個

當代中國文學藝術，包括美術、音樂、電影等，以及學術研究，都是重要的轉捩點。

查建英：為什麼？

陳平原：因為，回頭看八十年代學術，一九八五年以前和以後，是兩回事情。我估計，這與整個人文環境和人才培養有關係。所謂人文環境，是指經歷思想解放運動，整個學術界，緩過氣來；走過最初的「撥亂反正」，開始思考一些深層次的問題。而文化大革命以後培養出來的研究生，也開始走上學術崗位。作家不念大學，也可以寫出好小說。但學界不一樣，有沒有受過良好的學術訓練，差別很大。幾屆研究生出來，整個學界風氣大變，這點很明顯。在電影界，七七級大學，一九八二年畢業，兩三年後，可以獨立拍電影了。印象中，似乎音樂和美術走得更快，更急，只是大眾不太瞭解而已。我的感覺是，一九八五年，整個京城文化界，全都「蠢蠢欲動」，不，是「躍躍欲試」。

查建英：「文化熱」開始了。

陳平原：對，是「文化熱」。也是從這個時候起，

我的工作才逐漸被大家所關注。這得益於老一輩學者的扶持。先是決定在萬壽寺現代文學館舊址開全國性的「創新座談會」，而且由年青人唱主角。創新座談會上，需要幾個專題發言，落實到北大，就由老錢、子平和我三個人，聯合作了一個關於「二十世紀中國文學」的報告。當時我還在念博士生，黃子平工作了，錢理群則教了好幾年書，他們的資歷比我深，專業修養比我好，但因為是「創新座談會」，要扶植年青人，於是就推我做代表。發言後，反應很好，《文學評論》準備發表專題論文。文章還沒正式出來，恰好我到《讀書》編輯部，跟董秀玉她們聊天，談起這事，她們很感興趣，說《讀書》想介入當代中國的思想文化建設，可以給我們篇幅，讓我們再進一步發揮。以前，《讀書》雜誌的主要工作是介紹新知，沒有主動介入當代中國的學術思潮；這是個開頭，以後越做越好。

查建英：要不要把你們三人的醞釀過程和思路稍微講一下？

陳平原：「二十世紀中國文學」這個概念，如何醞

釀，怎麼闡發，我們在《二十世紀中國文學三人談》裏已經說了，沒必要再談。我很佩服董秀玉她們，膽子很大，還沒見到正式論文，單憑直覺，就敢讓我們放手去做，一連談了六次。

查建英：六次都是在《讀書》上發表的？

陳平原：對，連續發了六期。所以，才會在學術界造成那麼大的影響。北大研究生會還召開專門的討論會，文學的、史學的、哲學的，還包括部分理科的同學，一起討論這個概念。中文系教師也集體討論過，贊同的反對的都有，可謂「眾聲喧嘩」。第二年，丸山升、伊藤虎丸、李歐梵他們來北京參加魯迅會議，順便到北大跟我們座談。記得是在臨湖軒，就圍繞我們提出的「二十世紀中國文學」這個概念。那個座談記錄，因為涉及「社會主義」，當初無法在國內發表，只好先在香港的雜誌上登。關於「二十世紀中國文學」這個概念本身，以及相關的背景資料，都收在我們的書裏。我想，有幾點值得一提。這個概念的提出，順應了那個時候的學術潮流，在文學史論述中，打通近代、現代與當代。到今天為止，

「二十世紀中國文學」這個概念，基本上被學界接受了，包括很多大學的課程，都是這麼開。

查建英：這個出來之前，文學史是怎麼分段的呢？

陳平原：以前我們追隨政治史，分為三段，包括近代文學，從鴉片戰爭講到民國初年；現代文學，從五四講到一九四九年。當代文學，從共產黨建立政權講到當下。當然，光打通近代、現代、當代還不夠，關鍵是背後的文化理想。說白了，就是用「現代化敘事」來取代此前一直沿用的階級鬥爭眼光。

查建英：它的對應物是革命敘事，以革命作為歷史敘述的構架。

陳平原：對，以「革命」、「政治」、「階級鬥爭」作為文學敘事的框架，這是有問題的。我們改用現代化進程，以及世界文學背景，來思考並定位近百年的中國文學。當初頗有新意，今天看來，也都大有問題，你說是不是？

查建英：從後現代的立場看，包括從後殖民理論來看，那當然是有問題的。

陳平原：包括我們的世界文學景觀。其實，我們知道多少外國文學？我們的「世界文學想像」，不外是從此前的蘇俄榜樣，轉為被長期禁錮的西方現代主義文學。這與那個時候外國文學界的熱情擁抱「現代主義」，大有關係。只能理解為整個學術界、文化界都在調整，我們因應了這種變化的時代需求，故所論引起很大的關注。

查建英：踩上點兒了。

陳平原：其實，我更看好和《論「二十世紀中國文學」》同時發表的「三人談」，也就是在《讀書》雜誌上刊出的那個系列。不是說思想有多高深，關鍵是文體意識，還有醞釀這種文體的文化氛圍。以前，我們都是正兒八經寫論文，現在改用談話的方式，發表「思想的草稿」，這個值得注意。

查建英：（笑）就像咱們這回採用半即興式的系列談話，哎，倒真是內容與形式一致了：用八十年代開啟的文體來回顧、總結八十年代。

陳平原：所謂「思想的草稿」，就是有想法，但不成熟，還沒有定型，還在思考過程中。我們把尚

不完整的思考說出來，吸引同道，一起來攻關。這是一種新的嘗試。也正因此，很多人對《讀書》上「三人談」的印象，遠遠超過作為主體的《論「二十世紀中國文學」》——那是我們的主打產品。

查建英：那是一本書？

陳平原：不，是一篇長文，主要影響局限於文學專業。外專業的讀者，或許聽說過，但很少認真閱讀。

查建英：公眾讀者更不大知道。

陳平原：對於公眾讀者和其他文化人來說，他們記得的，是我們在《讀書》上的漫談。雖說有點「雞零狗碎」，但所表達的，很多是同時代人所關注的，因此才會有那麼大的影響。我們有很多很多的想法……

查建英：閃光的片段。

陳平原：對。只是片段，不成體系。一方面，我們沒有構建體系的能力；另一方面，這種表達方式，讓我們以及讀者，都很激動。因為是「三人談」，三個人的思路不一樣，我們有意識地保留

了我們之間的差異。因此，這不是一篇完整的文章，更不是一個自足的體系，而是你說你的，我說我的。同一篇文章裏，並置不同的學術思路，三個人互不相讓，這種「對話」方式，有利於激發思考。

查建英：你們真的是坐在一起談？

陳平原：真的。先是錄音，然後每期由一個人負責整理，整理完，再輪流看。會有所修改，但大體不動。當時的想法是，不要把它改成論文，要保留學術生產的「原生態」，也就是那個思想極端活躍、隨時準備接受新知放棄舊我的開放姿態。這一點，很能代表八十年代的風氣，就是侃大山式的學問。我相信，那個時候，不同專業的學者，包括文學、藝術、史學、哲學等，都流行這種風氣。

查建英：後來有人總結，說九十年代和八十年代知識界的區別，是八十年代有思想沒學術，九十年代有學術沒思想。也許這是調侃，但跟那時候「思想火花」的普遍流行恐怕有些關係。

陳平原：後面我會談到「思想和學術」這個話題。

先把「三人談」的故事講完。關於「二十世紀中國文學」這個命題，開始我們想逐步完善，後來決定不改了。為什麼？這是歷史文本，只有在那個環境下、在那個學術氛圍中，才有意義。你再怎麼改，都無法彌補其缺失，在我看來，這是個有新意，但不完整且有嚴重缺陷的論述。

查建英：那時候有什麼東西是完整的啊，大家都在摸索、在切磋，有好多當時的著名言論及作品，現在看根本就是幼稚，或者完全不靠譜。不完整才恰好是當時的狀態。

陳平原：對，就因為這些言說適合當時人的趣味，也體現了當時的學術風尚。所以我說，我們關於「二十世紀中國文學」的具體論述，以及怎麼醞釀，如何表達，這些都不是很重要；值得關注的是，它作為八十年代學術的一個象徵，長短兼備。學生們讀這個，很開心，不是因為裏面的觀點，而是那種真誠的思考，以及那種直白、清爽的表達方式，讓他們覺得很親切。現在的大學校園，很少有這種狀態，各人寫各人的論文，不太

關心別人的思路與命題。除非是朋友，互相捧捧場；否則，讓不同專業的學者，來幫你出謀劃策，很難。這是八十年代學術和九十年代學術最大的區別。

查建英：這正好是我下面要問的，就是想請你對比一下這兩個年代學者之間的交流、交往方式。

陳平原：八十年代的中國學界，有共同關心的話題；九十年代基本上沒有。原因呢，一是學科分化，不同專業的學者很難對話；二是大家只對完成的作品感興趣，對過程以及思路，不是特別關注。還有就是，很少願意深入理解別人的思路的；只顧自己說，車轆轆般地说，而不太習慣「傾聽」與「對話」。

查建英：李陀也談到這個區別，他甚至說現在我們生活在一個害怕討論的時代。我感覺確實有這種傾向：炒作多，討論少。九十年代社科人文學界最激烈的交鋒大概就是所謂「自由派」與「新左派」的爭論，在二〇〇〇年夏天圍繞「長江讀書獎」事件達到高峰，徹底吵崩了、

吵傷了。然後二〇〇三到二〇〇四年圍繞北大教改方案引起的爭論可以算一次對教育體制的較大規模的討論。但總的來說，深入的討論、爭論很少。有些網站上的討論，也許因為大都是匿名的，可以談得比較尖銳，但常常變成一種洩憤，情緒化，不客觀，而且也大多是持匕首、投槍的遊擊戰士，正規軍似乎不大屑於上去發言。學者公開發表出來的東西，很多也是春秋筆法或者自說自話，大家都有表演欲，但不大有耐心聽別人講話。

陳平原：對，我們只是關心怎麼表達，而沒學會如何傾聽。八十年代不一樣，我們提出「二十世紀中國文學」這個概念後，中文系教授們開會，有好多批評，當然，讚揚的也有。包括我的導師王瑤先生，也不同意我們的觀點，說我們有「世界主義」的傾向，這讓他感到不安。王先生原先研究中古文學，後才轉為五四新文化運動等，特別關注民族化與國際化之間的關係。還有，那次臨湖軒座談，那幾位幾個外國學者，伊藤虎丸、李歐梵、丸山升等，都提了很好的意見。丸山升提



的問題還很尖銳。

查建英：丸山升？

陳平原：他原來是東京大學的教授，在日本中國學研究方面，名氣很大。他長期研究魯迅，而且是日本共產黨，他追問我們：你們為什麼迴避社會主義？談論二十世紀中國的思想、文化、文學，社會主義是個關鍵性的問題，繞不過去的。無論是當年的思潮，還是今天的實踐，你們都必須認真面對。我們的解釋是，條件尚不成熟。以當年的政治環境，確實很難說清楚。不過，王瑤先生和丸山升先生的批評是對的——他們說，我們因對蘇聯陣營反感，反過來，在擁抱歐美文化時，缺乏認真的審視，帶有某種盲目性。為了不直接衝撞意識形態禁忌，放棄左翼文學的討論，或者迴避社會主義問題，不是好辦法。在八十年代，我們確實沒有能力很好地處理這些問題。現在不一樣，應該認真反省當初將嬰兒和洗澡水一起潑出去的毛病。那個時候，有批評，有讚賞，大體上都屬於學術爭辯，沒有多少個人意氣在裏面。單就思想界來說，九十年代確實比八十年代深

刻，但八十年代的真誠，現在很難找到。

查建英：幾乎所有人的回憶都有這個看法。

陳平原：八十年代的學術界，人與人之間的關係，相對比較單純。有爭論，但很真誠。理論資源有限，學術功力不深，所以，我們的思考，其實比較膚淺。但是，學者間交流很多，沒有那麼多功利計算。九十年代以後，我們懂得了福柯，動不動往權力、往陰謀、往宰制方面靠，每個人都火眼金睛，看穿你冠冕堂皇的發言背後，肯定蘊藏着見不得人的心思。不看事情對錯，先問動機如何，很深刻，但也很無聊。

查建英：法國人那套解構主義理論吧，我也不大懂，尤其是福柯的思路，不是說他不鋒利，但我覺得他看世界看人的目光帶着一股陰冷、幽暗、怨毒，總提醒你揭開溫情的面紗、丟掉幻想準備鬥爭，結果讓一些本來就壓抑的人更壓抑了。就像一個掌握了解剖學的外科大夫，再美麗的姑娘，他上來先一眼看到人家一肚子下水。其實有時聰明反被聰明誤，這麼一來可能走入了另外一個場。

陳平原：走入了另外一種歧途，而且，還自我欣賞。回過頭來，思考八十年代我們走過的路，其實也是對九十年代中國學界的反省。

查建英：對。我想請你再談談「公共知識份子」的問題。公共知識份子，我理解應該至少有三方面定義，首先是獨立性，其實這也是任何一位真正的知識份子都應該有的：獨立的思考，自由的人格；第二，公共知識份子還有一個超越本學科的關懷，就是社會關懷和終極關懷，而且他會把這種關懷對公眾表達出來，他不像專家那樣僅僅就他的專業發言，對吧。從這兩點來講，你認為八十年代有沒有公共知識份子呢？

陳平原：或許可以這麼說：八十年代沒有所謂的公共知識份子；因為，幾乎每個學者都有明顯的公共關懷。獨立的思考，強烈的社會責任感，超越學科背景的表述，這三者，乃八十年代幾乎所有著名學者的共同特點。大家都覺得，知識份子本來就應該是這樣，無所謂「沒有公共關懷」的「知識份子」。那時候，學科邊界尚不明晰，

學者發言很大膽，因此才有籠而統之的「文化熱」。你知道，「文化」是個很模糊的概念，所有學科的人都能參與對話；也正因此，「文化尋根」可以一轉眼就變成了「政治批判」。「文化熱」作為契機，或者仲介，讓所有學科的學者，都能夠站出來，表達他的社會關懷。這樣一來，沒必要再製造「公共知識份子」這樣的概念。幾乎所有讀書認字的人，都敢談「文化」，或借「文化」談「政治」，體現我們的社會責任感。可以這麼說，八十年代的中國知識份子，特別像五四時期的青年，集合在民主、科學、自由、獨立等寬泛而模糊的旗幟下，共同從事先輩未盡的啟蒙事業。那個年代的學者，普遍有社會關懷，也尊崇人格獨立，想走官場那條路的不是沒有，但不多。這也是八十年代學者真誠、單純、幼稚的地方。當然，那個時候官場的好處也還沒有真正體現出來。

查建英：體制油水沒有後來多。

陳平原：就是。大家都覺得，我們對這個社會有責任，我們還能影響改革的進程，因此，不應該將

視野局限於書齋。可以這麼說，八十年代京城裏新一代的學者，大都有走出本學科、關注社會變革的欲望和舉措。必須承認，這跟那個時候學科界線不明晰，學術評估不嚴格，大有關係。

查建英：那時有很多時間、閑暇。

陳平原：對，有時間來讀書、思考、表達。大學沒有規定你一年非要發多少篇論文不可，更沒指定發表文章的刊物。「文化熱」中湧現的許多名文，今天看來，大都不算「論文」，只是「評論」而已。此類態度堅決立場鮮明的文章，假設多而論證少，今天送到《歷史研究》或《文學評論》，估計都登不了。那個時候，沒有什麼「核心期刊」，沒有發表論文的硬性規定，更沒有二十個注釋以下不算論文的說法。這樣一來，制度給了他們自由讀書的時間，也給了他們獨立思考的空間，別小看這一點，很重要的。那個時候的學者，大都狂放，很多人寫文章不做注。記得上海有個著名的文學評論家說過：他本人寫文章，無一字有來歷，故一個注都不必要。要是現在的學生敢這麼說，非被老師敲破腦袋不可。強

調獨立思考與自由表達，這是典型的八十年代的文風和學風。

查建英：很多人對這個是很懷念的。現在這種強調效率的生活方式，把人推到一條硬性的軌道上，把你的時間精力全塞滿，讓你永遠繃着一根弦，結果呢，你真正想做的事情也許倒沒精力做，忙瞎了。北大教改的爭論當中，我注意到有一個武漢大學的哲學教授叫鄧曉芒，後來聽說他是殘雪的哥哥，他的文章就講，八十年代是高校最寬鬆的時代，各種管理沒有健全，也不大管教授，教師們都有空間時間做各種各樣的事情。雖然那種制度有它的問題，比如養了一群不學無術混飯吃的人，但你要矯枉過正，走到另一個極端，也很可怕，搞得人人神經質，疲於奔命，哪裏還談得上遊刃有餘呢。記得林語堂在《生活的藝術》裏說過一句話，大意是你只有閑人之所忙，才能忙人之所閑。做探索性、創造性的工作，這種適度的「閑」是非常重要的。

陳平原：「能閑世人之所忙者，方能忙世人之所

閑。」這是晚明張潮的話，林語堂借用來表彰中國人這「偉大的悠閑者」。你說的對，這種「悠閑」，對於人文學者來說，太可貴了。不敢說所有學科都如此，但對於人文學者來說，沒有海闊天空、漫無邊際的思考，整天忙於日常事務，是不可能做出大學問的。後面涉及八十年代與九十年代教育制度的比較，再談這個問題。九十年代有一個很大的變化，那就是學問越來越講規則，不能亂來，所以有了「野狐禪」、「公共知識份子」與「學院派」的區別。而在八十年代，所有的「文化人」都有「學問」，所有的「學問人」也都談「文化」，二者之間沒有鴻溝，很容易跨越。九十年代以後，學科邊界越來越嚴格，有些不屑於或不能夠撰寫專精學術論文的，轉而專攻學術隨筆或文化評論。這些人，因經常在報紙雜誌以及電視上露面，討論國計民生，被稱為公共知識份子。這就涉及第三個我想談的問題，那就是九十年代以來大眾傳媒的巨大影響。所謂「公共知識份子」，很大程度是借助於大眾傳媒，來表達自己的社會關懷。九十年代中國的另一個

變化，就是學術刊物和大眾傳媒徹底分開。八十年代，即使是學術刊物，也可能發表詩歌，比如「文化：中國與世界」；這在九十年代是不可想像的。但另一方面，電視的作用越來越大，使得學界的聲音迅速為公眾所瞭解。同時，學者也可借助於媒體，表達他們對社會現實的關懷，介入到社會變革中去，比如像孫志剛事件，還有愛滋病問題等。所有這些，都不是學院派用論文所能解決的；有時候，電視人的作用更直接。

查建英：比如「焦點訪談」上的那類話題。

陳平原：不只中央電視台的「焦點訪談」，各地的電視台，都有類似的節目，承擔大致相同的功能。還有各種專題片、紀錄片，以及談話節目等，多少都有些獨立的聲音。這是因為，很多志向遠大的知識人介入其中。九十年代以後，電視媒體的迅猛發展，對於學者來說，有兩種可能性：一是借助大眾傳媒表達政見，干預社會，這比專業論文有用；一是在大眾傳媒上經常露臉，出名容易，這也是一種誘惑。所以，經常上電視的學者，有的是出於社會責任感，有的則是為了

出名。正因此，好多「學院派」對所謂的「公共知識份子」不大以為然，覺得他們是做不了學問，耐不住寂寞，方才跑到電台、電視台或報紙上，隨便發表些高調的玄想。你要對着大眾發言，不可能說得很專業、很深入，而且，往往只有態度與立場，沒有論證，更談不上專深的學問。

查建英：即使態度與立場，實際上也得遵從主流傳媒的基本遊戲規則，不能出軌、犯忌。這樣一來，畫地為牢、帶鐐起舞，你的發言往往會發生不同程度的變形。所以，知識份子不介入大眾傳媒，等於放棄這個領域；介入呢，你的聲音又很容易為之操縱、扭曲。拿不拿這個燙山芋，這是個棘手難題，如何選擇、如何處理，很見各人品性。接下來，想問問你八十年代社科人文方面影響最大的三套叢書的情況。你不必說得特別詳細，因為甘陽一定會講這一段。

陳平原：金觀濤他們的「走向未來」叢書，我沒有參與。我只參加了「文化：中國與世界」編委會。其實，在編委會裏，我和老錢、子平，還

有陳來、閻步克等，都是配角；因為，當年的主要工作是譯介西學。這個編委會的主幹力量，是搞西學的；而我們這些做中國學問的，一開始確實只能充當配角。我記得很清楚，在譯介西學方面，我唯一做的一件事情，就是推薦 Ian Water 的《小說的興起》，並負責審讀譯稿。其他的事情，都是甘陽他們做的。但到了編輯「文化：中國與世界」叢刊，以及出版學術叢書時，我們這些做中國學問的，可就有了用武之地了。比如，我的《中國小說敘事模式的轉變》，便是放在編委會主持的「人文研究叢書」第一輯。把目光放遠，這個編委會的成績，很難說是西學貢獻大，還是中學成績突出。因為，最初的震撼消失後，介紹西學的工作，逐漸穩定下來了，我們還是必須回到本土，面對我們自己的歷史文化，或者對現實發言。不過，這個題目，應該是甘陽來談比較合適。

查建英：那談談對八十年代文學的看法吧。這個問題我問了阿城、北島、索拉這些作家，也問了李陀這樣的評論家，但你作為大學裏的文學

教授怎麼看？而且你的研究專題之一是小說敘事模式，應該有另一種角度。

陳平原：我覺得八十年代的文學、學術、藝術等，是一個整體。包括尋根文學呀，第五代導演呀，還有文化熱什麼的，在精神上有共通性。做的是不同的事情，但互相呼應，同氣相求。一定要說有什麼特點，我想，就是一種理想主義的情懷，一種開放的胸襟，既面對本土，也面對西方，還有就是有很明確的社會關懷與問題意識。

查建英：對，當時大家沒有完全挑明講，但心裏明白：一個時代終結了，一場烏托邦大夢之後，你會問：到底發生了什麼？為什麼？怎麼辦？往哪走？比如，田壯壯這次在訪談中講起他的《獵場札撒》、《盜馬賊》，當時被認為很隱晦，主要是電影語言實驗，觀眾都不知道他在描寫什麼，他自己也拒絕解釋，結果他這次說出來：他就是用一個曲折的方式去表達他對文革經驗的感受和疑問。你說的這個社會關懷，更多的也是指對共和國歷史的關懷吧？

陳平原：每個人的情況不一樣。比如說在現代文學

界，延續的是五四新文化人對於國民性的批判。但不管學科背景如何，都是力圖解釋當代中國的一系列問題。換句話說，學術論述背後有明顯的現實關懷。這點，跟九十年代以後不一樣。

查建英：怎麼講？

陳平原：九十年代以後，我們會更關注論題本身，不見得非跟現實生活掛上鉤不可。好的方面是學科大為發展，學術日漸獨立，不再「借經術文飾其政論」；不好的呢，學界越來越遠離現實生活，好多學者鑽進書齋，不願再抬頭觀看窗外的風景。當然，也有些始終在書齋和社會的邊緣徘徊。我是被人劃為「學院派」的，即使如此，我也認定，寫書時，必須有「壓在紙背的心情」，否則，只是熟練操作，意義不大。八十年代的學術，有點像清初，雖然沒有出現顧炎武、黃宗羲那樣的大學者。當年梁啟超在《清代學術概論》中有這麼一句，說清初的學問，「在淆亂粗糙之中，自有一種元氣淋漓之象」。我覺得，八十年代也是這樣，有點空疏，但氣魄雄大，不該一味抹殺。或者用王國維《沈乙庵先生七十壽序》中

那句話：「國初之學大，乾、嘉之學精，道、咸以降之學新。」一個求氣魄與規模，一個求專精，一個求新求變。這是我對八十年代中國學術的基本看法。當然，我們可以說，這種「生氣淋漓」，是因為整個社會在改革，整個文化在轉型，在確立新規範的過程中，你有馳騁想像力的足夠空間。等到規範確定了，你有再大的才氣，也無法特立獨行。所以我說，我們其實是生逢其時的。在一個穩定的社會裏，各種規則都已經建立起來，而且牢不可破，即使你有心反抗，也沒有實現的可能性。

查建英：你講的是九十年代以來的狀況。

陳平原：九十年代初，我第一次去日本，日本教授告訴我，七十年代以後的日本，知識份子已經無力對社會產生真正的影響。

查建英：我覺得美國學者也是，七十年代以後，學院越來越如此，尤其人文學界，自成一統，自說自話。比如前些年時興的「文化研究」，就有很多美國學者著書撰文褒貶大眾文化，評論麥當娜呀、迪士尼呀，但其實也就是同行、

學生們會去看這類東西，大眾文化那邊根本不理解會，你這套符碼他不懂、你影響不了他。有時候會有一種荒誕感，似乎美國學院倒成了迪士尼，裏邊有「魔術世界」、「高科技中心」等等千奇百怪的遊戲和表演，表演者就是教授，遊客就是學生，但它和外面的世界沒什麼關係，外面的人把它當作一群智力高超的大小孩的遊戲場：把你們圈起來，你們在裏頭愛怎麼玩怎麼玩吧！美國大學最後一次鬧社會運動還是六十年代反越戰那時候了，現在哪裏搞得起來？出了「九一一」、打伊拉克這麼大的事，也沒見引發什麼社會運動，校園抗議都很少，除了在加州少數特別左翼的校園。美國知識界領袖很多是猶太人，在中東問題上他們自己就有着深刻的分歧，學生呢，也和整個美國社會一樣，趨向保守。換個角度看，這也是美國社會總體非常穩定的一個表現。

陳平原：日本的轉折，大概是在一九六八年；那次學潮，是最後一次知識份子力量的展現。進入七十年代，大學教授基本上就只能當一個……

查建英：教書匠或是象牙塔裏的專家。

陳平原：對。在中國，八十年代的知識份子，還能影響社會，影響社會的發展方向與具體進程。所以，中國的八十年代，其實很值得懷念。那個時候，社會規範尚未真正確立，學者們一隻腳留在課堂，一隻腳踏進社會，將學理探究與社會實踐相結合。說話有人聽，而且實實在在地感覺到，這個社會的變化跟你的努力有關，這是很幸福的事情。在專業領域裏，整個學術範式在轉變，你的工作，很可能直接間接地促成了這一轉變的完成。所以，那一代學者，其工作雖有很多不盡如人意處，但你從遠處看，再過幾十年、一兩百年後來看，他們基本上完成了學術轉型。在這個意義上說，他們其實是在創造歷史。所以，儘管有這樣那樣的毛病，但沒關係，歷史就是這麼走過來的。以後你的專業研究，會比他們深刻，你的著作也比他們的精彩，但他們影響社會的能力，以及對於學術轉型的貢獻，還是很讓人羨慕的。

我說八十年代的文化氛圍值得我們懷念，但我同時承認，那代人明顯的精英意識，啟蒙意識，

在中國，八十年代的知識份子，還能影響社會，影響社會的發展方向與具體進程。

沒有得到很好的反省。還有一個問題，八十年代的學人，因急於影響社會進程，多少養成了「借經術文飾其政論」的習慣。這個說法文縷縷的，那是從《清代學術概論》借來的。梁啟超說到他自己和他的老師康有為，早年為了變法維新，不屑於為學問而學問，而是借經術文飾其政論。換句話說，表面上在討論學術問題，其實是在做政論，真正的意圖在當代中國政治。這一方面體現了我們的現實關懷，但一方面，也會導致專業研究中習慣性的曲解和挪用。有許多人，八十年代出名的人，一輩子也改不了這個毛病。在專業研究中，過多地摻雜了自家的政治立場和社會關懷，對研究對象缺乏必要的體貼、理解與同情，無論談什麼，都像在發宣言，做政論，這不好。

查建英：能舉一個例子嗎？

陳平原：（笑）我不想說。

查建英：啊，那好，但是很多學科裏都有這個情形？

陳平原：是的。八十年代當紅的學人，有的年齡不算大，身體也還好，可沒辦法繼續前進了。因



為，已經形成固定的思維以及表述方式，老在專業論文中，慷慨激昂地表達他的社會關懷，而不管所論是否貼切。有點可惜。

查建英：這是八十年代遺風。抽鴉片能上癮，革命、批判也能上癮，癮來了得不到滿足會很憋悶的。還有一種情形，現在社會生活比較多樣了，宣洩管道比以前多了，公眾注意力比以前短了，因為各種各樣的大嗓門都在吆喝，都在找賣點，所以有時候有些人會為了引人注目而故做驚人之論，把複雜的問題做簡化、煽情的表述，包括有些學者的文章和發言。不過，你再慷慨激昂，再語不驚人死不休，如果沒有成熟的思索和準確、恰當的表述，就算一時產生炸鍋效應，其實於事無補，反倒可能助長那種浮淺、焦躁而不理性的風氣。

陳平原：回到八十年代和九十年代學界的差別。先從學術和思想之爭說起，這是理解八、九十年代學術轉折的一個很好的突破口。你知道，這說法，最早源於李澤厚。李澤厚是很敏感的人，他看到，進入九十年代，很多人談王國維、陳寅

學術和思想之爭說起，這是理解八、九十年代學術轉折的一個很好的突破口。這說法，最早源於李澤厚。李澤厚是很敏感的人。

恪，而不談陳獨秀、李大釗，於是，他概括出一個學問家凸現、思想家淡出的公式。再進一步引申，那就是隨着學問家的日漸輝煌，學界不談主義，只談問題；學者躲進書齋，遠離社會。這個說法流傳甚廣，影響很大。王元化不同意，希望兼及學問與思想，提倡「有學問的思想」與「有思想的學問」。

查建英：這是在九十年代初。

陳平原：對。關於「學問家凸現、思想家淡出」，好多人回應，但我始終沒表態。因為，在我看來，這是個偽命題，基本上是新聞界弄出來的。為什麼呢？第一，某個特定時期，學問家很風光，但不可能長久，原因是大眾根本聽不懂。古往今來，大出風頭的，都偏於思想型，而不可能是學問型。舉一個例子：問你贊成還是反對自由主義，很多人踴躍發言；讓你討論自由主義這個概念的形成及其演進的理路，沒幾個人跟得上。談思想，表達政治立場，誰都敢說，說好說壞是另一回事。談學問，條分縷析，那需要讀書，更需要思考，只能局限在很小的範圍內。我記得，

甘陽說過一句很經典的話，大意是：我敢跟第一流的學者對話，而不敢跟第二流的學者討論問題。因為，第一流的學者談思想，談立場，那我們有；第二流學者談學問，談學問需要讀書，你沒讀過，就是說不出來。

查建英：甘陽是典型的思想型的知識份子和組織家。他八十年代就說了這話？

陳平原：我想不會記錯。這話很符合他的性格，也不無道理。只是關於一流學者、二流學者的區分，我不太認同。其實，思想和學問，各有其強項，也各有其局限，沒必要入主出奴。而且，我不太相信那些沒有學問的思想，也不欣賞沒有思想的學問。工作重點不同，學術趣味有異，硬要把思想和學問剖切開來，分而治之，不太合適。其實，挑起這一論爭，背後的問題意識是：九十年代的中國學界，更多地關注具體問題，而忽略了作為總體思想的「主義」。可風水輪流轉，很快地，「自由主義」與「新左派」的論戰，硝煙四起，「思想」重新吸引了大量目光。

第二，我不否認，一九八九年的政治變故，縮小

了學者的活動空間。不管是外在限制，還是所謂的「自律」，學者們很難就敏感問題公開發言。這個時候，轉入書齋與校園，確有退而求其次的因素。告別振臂一呼應者雲集的群眾場面，改為與古人對話，有的人是興趣使然，有的則是不得已而為之。這一轉折，也有內在的理路，即九十年代以後，好多學者拋棄大字眼，轉而討論具體問題，或者說，希望把對「主義」的理解和堅持，落實到具體「問題」的討論中。

查建英：這是那時候「國學熱」的外在背景：不是主動轉向，是給逼到牆角了，只好面壁，但一旦面壁之後發現裏頭有另外一個天地。

陳平原：還必須考慮第三個因素，九十年代的學術轉型，跟社會科學在中國的迅速崛起有關。以前的「文化熱」，基本上是人文學者在折騰；人文學有悠久的傳統，其社會關懷與表達方式，比較容易得到認可。而進入九十年代，一度被扼殺的社會科學，比如政治學、法學、社會學、經濟學等，重新得到發展，而且發展的勢頭很猛。這些學科，直接面對社會現狀，長袖善舞，發揮得很

好，影響越來越大。這跟以前基本上是人文學者包打天下，大不相同。

查建英：回頭看，八十年代學界幾乎完全是人文學者的天下。

陳平原：活躍在「文化熱」中的人物，學術背景大都屬於人文。人文學者上談日月星辰，下管國計民生，膽子大，什麼都敢評說。九十年代以後，社會科學家起來了，他們各有各的理論背景，各有各的工作方法，各有各的學科積累，再來討論社會問題，明顯深入得多。比如說憲法問題，還有言論自由、社會分層、城鄉矛盾等等，八十年代我們也都談了，但因缺乏必要的理論資源和實際調查，談得很淺。社會科學的興起，使得人文學者那種理想主義的、文人氣很濃的、比較空疏的表達，受到了壓抑。所以說，八、九十年代的變化，包含着人文學者和社會科學家的各領風騷。八十年代那種活躍的文化氛圍，以及相對開放的活動空間，都已經不存在了，你還堅持那套啟蒙話語，甚至「廣場語言」，政府不允許，學界也不認可。整個中國學界，面臨巨大的轉型，

眾多訓練良好的法學家、經濟學家、社會學家，他們討論具體的社會問題，明顯比你人文學者專業、有效，而且深入。對於人文學者的喜歡使用「大字眼」，動輒「主義」，還有「理想」什麼的，社會科學家並不買賬。學界普遍質疑「宏大敘事」，有後現代主義思潮的影響，但也牽涉社會科學對人文學術的挑戰。我們所說的「思想和學問」之爭，跟這個有直接聯繫。

另外，對於當下的中國，八十年代學者更多地持批判立場，而九十年代則講究介入與協調。這似乎與人文、社科各自的特性有關。人文學者注重精神性，堅守自家的信仰與立場，甚至不惜當一個「永遠的反對派」；社會科學家不是這樣，更願意採取建設者的姿態，注重現實性與可操作性，主動與政府、企業合作，以獲得大量研究經費，並實實在在地影響社會進程。說誇張點，八十年代中國學界的擅長「批判」，與九十年代中國學界的關注「建設」，其實是人文、社科的「此起彼伏」所決定的。

查建英：以前的人文學者寫雜文，是匕首和投

槍——但匕首後面，往往他並沒有大刀，投槍後面也沒有排擊炮，他時常抱有速戰速決的心態，偏愛「打一槍換一個地方」的遊擊術。但中國的現代化，無論政治、社會還是學術，絕對是一場持久戰。真正的常規戰爭還得有正規軍來打。

陳平原：會打仗的，講究「寸鐵殺人」，不一定非要擺開陣勢不可，更不必賣弄十八般武藝。人文學者的選擇匕首和投槍，以及更多地表達自己，更為關注精神與信仰，這一價值立場值得尊重。至於強調實實在在的工作，注重點點滴滴的改良，這是社會科學家的思路。一個經濟學家，或者一個法學家，不可能像文學家那樣發言。現在的中國，是社會科學家的思路佔上風。

查建英：其實，無論在文學家還是在社會科學家當中，永遠都會有些人擅打遊擊戰，另一些人擅打陣地戰，就像森林裏有狐狸也有刺蝟，除了學科因素，更是氣質、天賦使然吧，這倒很正常。但我同意你對人文、社科在八十、九十年代「此起彼伏」的總體描述，很準確。你

覺得這是不是一種進步呢？

陳平原：是一種進步。很多人，尤其是學人文的，不太願意承認這一點。

查建英：是。前一段北大教改引起的那場軒然大波當中，有些人文學者的文章我看就還是那種風格，文采斐然，高調批判，犀利固然犀利，但缺少建設性的、可操作的意見，也缺少對論敵的尊重和理解。我為了寫一篇有關的文章訪問了不少人，看了不少東西，發現那些激烈的爭辯之中就有這個學界轉型的因素在起作用，各種反應背後牽涉了錯綜複雜的利益關係、體制的死結、舊病新疾，包括所謂的「人文科技之爭」、「海龜土鼈之爭」，相當混亂。某種程度上，北大教改反映出的問題可以說是中國知識份子九十年代以來狀態的一個縮影。那場爭論當中，人文學者是反對張維迎改革方案的主力，而社科學者，特別是經濟學家們，則是支持的主力。我覺得你的態度在人文學者裏比較少見，你始終保持一個溫和的調子來討論問題，你贊成的似乎是一種「保守療法」，一

種穩健的逐步的改革。我想這與你願意承認學界轉型是一種進步這個基本的態度有關係。

陳平原：在一個正常的社會裏，兩種人同樣很需要：一種是建立精神的標竿，純粹理想性質，不管你社會如何變，我都堅持自己的理念與立場，用我的眼光和趣味來衡量一切。沒有這種毫不妥協的追求，社會發展缺乏方向感；但反過來，只有這些，缺乏可操作性，社會沒辦法正常運作。因此，那些腳踏實地，實實在在地承擔起改造中國重任的人物，同樣值得尊敬。如果不避以偏概全的話，這大概是人文、社科兩類學者所應該承擔的不同責任。也正是基於這一點，我才說：九十年代以來中國學界風氣的變化，比如轉向具體問題，轉向社會實踐，轉向制度性建設等，跟社會科學的崛起有關。

查建英：這就正好接續到我想問的另一相關問題。一種觀點認為：現在不僅科技知識份子佔據學界話語中心、人文知識份子退居邊緣，而且學術腐敗猖獗，總體上知識份子已被物質利益招安，很多學者已淪為既無獨立立場也無理

想精神的名利之徒。你怎麼看待這種批評？

陳平原：同是讀書人，或者說學者吧，因所學專業相差甚遠，發展出不同的立場與趣味。八十年代我們常說，文科如何如何，理科如何如何，這個說法，現在看來必須修正。一定要分，應該是基礎學科和實用學科的區別。所謂基礎學科，包括人文學和自然科學裏面的數學、物理、化學等；實用學科，包括社會科學以及工程技術等。後者更貼近社會，更強調實用性、可操作性，也更容易獲得政府和企業的贊助。我之所以在《中國現代學術之建立》裏，討論若干古老的命題：比如「求是與致用」、「官學與私學」、「專家與通人」等，跟這種現實刺激有關。或者說，當我在面對歷史時，壓在紙背的心情是，如何理解九十年代以來中國學界發生的巨大變化。

談到八、九十年代的區別，很多人從理想主義與物質主義的對決入手，對後者頗多貶抑。我是從八十年代走過來的，但我能理解九十年代的社會及文化思潮，為什麼會走到今天這一步。而且，我不覺得有很多人攻擊的那麼嚴重。以學界來

說，我們會很懷念八十年代的文化氛圍，但整個專業水準，九十年代顯然有很大的進步。社會科學不用說，法學、經濟學、社會學等，八十年代才剛剛重新起步。即使是人文學，其實也還是在發展；只不過「學問人口」太多，著作數量龐大，泥沙俱下，你很容易碰到很爛很爛的東西，看得你很傷心。當我們批評當下學術風氣敗壞時，往往舉出八十年代作為對比，不知不覺中，將其理想化了。作為過來人，我很欣賞八十年代的生氣淋漓；但我必須承認，八十年代的專業著述，大都激情有餘，功力不足。這也是我常跟學生說的，八十年代出道的人，學養不夠，但機遇很好，發揮得相當出色。我想套用胡適談新詩的一句話，來描述我們這代人的工作，那就是「提倡有心，創造無力。」

很多活躍在八十年代學界及文壇上的人物，也都是這樣。所謂「提倡有心」，八十年代出現很多新思潮，比如方法論啊，系統論啊，跨學科，比較文學，等等，還有很多，都是讓當時人心馳神往的。那是一個熱衷於發明術語及口號的年代，

我很欣賞八十年代的生氣淋漓；但我必須承認，八十年代的專業著述，大都激情有餘，功力不足。

每個人都在「提倡」；至於提倡後有無能力真正落實，那可就管不了那麼多了。意識到某種歷史責任，於是積極提倡，最後成果不在你這裏，沒關係，「江山代有才人出」，「但開風氣不為師」，提倡者已經圓滿地完成了自己的任務。你別笑，這也是八十年代可愛的地方。

我還想說一點，那也是理解八十年代學術的一條重要線索。伴隨着整個風雲激蕩的八十年代的是，對於「五四」新文化的思考、追隨、反省和超越。關鍵是，一面追隨，一面反省。不信你查查八十年代那些重要的思想文本，「五四」絕對是個關鍵字。我們不只反省文革，反省共和國的歷史，也反省「五四」。「尋根文學」是在跟「五四」新文化對話，《河殤》也是對「五四」精神的一種闡發。對於八十年代的學人來說，一步步溯源，首先回到「五四」，然後，在短短的幾年間，將「五四」的這一套思想方法和政治行為迅速地重演一遍。

查建英：再出發。

陳平原：對，再出發。

查建英：比如說文學上的尋根，就是從尋找傳統很快變成批判傳統，跟「五四」批判國民性接上了，這種思路在《河殤》那裏達到高潮，八九年又在廣場上達到一個政治運動高潮，之後戛然而止。進入九十年代以後，「五四」那種批判的、革命的激情似乎終於揮發殆盡，逐漸轉上了改良與建設的軌道。

陳平原：我曾經說過，再過兩百年，談論二十世紀中國，如何命名？不是「啟蒙時代」，也不是「革命時代」，很可能是「五四時代」。她的包容性更大些，既是「革命」，也是「啟蒙」，有「民主」與「科學」，還有「現代民族國家」等。

查建英：我同意，「五四」思維確實是二十世紀中國的一個主導線索。共和國的思路也可以看作是從「五四」文化中最為激進的一面衍生出來的一個變種，毛當年就是五四青年。

陳平原：關於八十年代，我還想說說學位制度建立的意義。在此之前，中國沒有學士、碩士、博士這樣完整的學位制度。記得第一批授予博士學位，是在一九八三年。學位制度的建立，第

再過兩百年，談論二十世紀中國，如何命名？不是「啟蒙時代」，也不是「革命時代」，很可能是「五四時代」。

一，意味着我們國家的教育日漸正規化；第二，追求國際化，也就是「與國際接軌」，不再講傳統書院那一套；第三，具體操作時，以美國為榜樣。現代中國的大學制度，晚清時追隨的是德國和日本，一九二〇年代轉向美國，一九五〇年代學習蘇聯，一九八〇年代又回到美國的路子。這條線，一直延續到今天。正規化、國際化和美國化，這三個發展思路，對九十年代中國學界的影響特別深遠。你可以想像，國民中接受大學教育的比例迅速提高，這樣一來，大學到底怎麼辦，當然是舉足輕重的事了。將來有機會，再好好談談大學和大學制度。比起個別天才的創造來，制度性建設更值得我們關注。比如大學裏的課程設計、學科建設、論文評估、學位授予等，都不是小問題，都會影響到整個思想文化進程。舉個例子，就說學術論文吧。剛才說了，八十年代的學界，規矩沒那麼多，專業化程度不高，寫論文時很容易跨越學科邊界，甚至可以閑庭散步般地「談文化」。九十年代不一樣，撰寫論文，有嚴格的形式方面的要求。這種專業化趨勢，與學者

們從廣場退回到書齋，大有關係。

查建英：這個題目太大了。從幾十年的革命時代走出來，大概除了搞運動是專業水準，其實我們做什麼都不專業，各個領域都這樣，不光學院。

陳平原：說到八、九十年代學術，我想談另一個問題，那就是學術上的「隔代遺傳」。怎麼講？八十年代的我們，借助於七、八十歲的老先生，跳過了五、六十年代，直接繼承了三十年代的學術傳統。比如，我在中大、北大念書時，先後接觸了容庚、王季思、黃海章、吳宏聰、王瑤、林庚、吳組緝、季鎮淮等一大批老教授，他們大都曾就讀於一九三〇年代的北京大學、清華大學、中央大學，或抗戰中的西南聯大。因為歷次政治運動的衝擊，他們沒辦法很好地表現；改革開放以後，他們在學術上「重新煥發青春」。這不是比喻，是寫實。這些老先生，無論做人還是治學，一下子回到了三、四十年代。注意，不是回到強調思想改造的五、六十年代，而是回到最初接受學術訓練的三十年代。抗戰前，中國的大學

八十年代的我們，借助於七、八十歲的老先生，跳過了五、六十年代，直接繼承了三十年代的學術傳統。

已經很成樣子，數量不多，但品質很好。那個時候活躍在大學校園的諸多人文研究方面的大家，他們的業績，今天仍然很難企及。學生更是如此，那個時候的大學畢業論文，比今天的碩士論文還好。這就難怪，八十年代的學術，不屑於承繼五、六、七十年代，而是回到三十年代。

你會發現，當年七七級、七八級大學生，崇拜的都是老教授。每所大學裏，都有一批老先生，在學術上起薪火相傳的作用。像甘陽他們，說起來就是洪謙、熊偉，陳來則提馮友蘭、張岱年；我跟歷史系的閻步克、高毅同宿舍，聽他們說了好多鄧廣銘、張芝聯的故事。每個大學都一樣，都有一批碩果僅存的老先生，他們的人格，他們的風範，還有他們的學術趣味，影響了七七、七八級大學生；然後，再接着往下傳。我對自己這個思路很得意，那就是：理解八十年代學術，應該把它與三十年代的大學教育掛鉤。這跟一批老先生的言傳身教有關。他們沒有講多少大課，但學生們會主動去接觸，去品味，去追摹，去傳說。更何況還有剛剛建立起來的研究生制度，使得一



些入室弟子，有更多親炙的機會。這批現在大都已經故去的老先生，對於八十年代學術潛移默化的影響，值得我們關注。進入九十年代，好多學界名人喜歡追懷老先生，不知道的人，會覺得這是在拉大旗當虎皮，其實不是的，他們確實影響了歷史進程。

查建英：非常有趣，你勾勒了一幅彌補文化斷層、接續學術香火的圖景。能不能簡要地講一下這批成長於三十年代的學者？

陳平原：第一，這些人大都受過較好的中學、西學的訓練，是正規軍，不是遊擊隊，跟日後那些靠大批判起家，或者從大批判入手接受高等教育的，無論學養還是境界，都大不一樣。只是由於長期的壓抑，他們很可能著述不多，或名氣不是很大。第二，由於早年良好的教育，加上長期的生活磨煉，這些人大都有一種睿智，一種人格魅力。這點很重要，從他們身上，年輕一輩學得的，主要不是具體知識，而是治學態度，以及所謂的學術精神。第三，我們接觸這些老先生們時，彼此之間不構成競爭，沒有利益衝突，因此

很容易推心置腹。他們早就成名了，也樂意提携年青人，當伯樂。老少之間，思想比較接近，學術上也談得來，沒有多少隔閡，這樣，一下子就回去了。再說，老先生們年紀大，地位高，碰到風浪時，仗義執言，這點讓我很感慨。或許是經歷過的事情太多了，加上無所求，「無欲則剛」嘛。很奇怪，那麼多年的思想改造，基本上不起作用。我所說的這批老先生，大都沒有真正融入五、六十年代的學術思潮。這才可能在「撥亂反正」後，很自然地，一下子就回到了三十年代，接續民國年間已經形成的學術傳統。學位制度的建立，使得我們中的好些人，有了跟這些老先生朝夕相處的機會。八十年代的研究者培養，接近於師徒傳授，不正規，但學問人生一起來，也自有好處。老先生晚年重新煥發青春，讓弟子們得以賡續三十年代學術傳統。而這些八十年代的研究生，後來大都成為各個專業領域的頂樑柱。這你就能明白，為什麼我們能較快地完成學術轉型；還有，為什麼進入九十年代，學界有一種相當普遍的懷舊情緒；甚至連學術史研究成為時

尚，也與這有關。

查建英：原來如此，實在可歎。與老先生朝夕相處的經驗很珍貴，頗有點中國傳統書院裏的味道，你們等於是這批融匯中西的民國時代學者的關門弟子，我想這是你們的幸運，也是中國學術的幸運。你今天講出了一個八十年代以來中國學術傳統如何復蘇、接續、再出發的過程。咱們就談到這裏吧，謝謝。



# 崔健

日期：二〇〇五年三月二十四日

地點：北京CJ爵士酒吧

見到崔健之前的幾周不斷聽到他即將獲准在北京舉行個唱的傳聞。雖然小型演出一直未斷，崔健已經太久沒在北京的大型場地公開露面了——上一次是一九九三年在首都體育館為中國癌症基金會義演。十二年了，這對一個熱愛現場演出、在北京有着千萬歌迷的搖滾音樂家意味着什麼？在二〇〇四年的一次訪談中崔健曾說：「在中國藝術家幾乎處在無糧無水狀態，無糧就是幾乎拿不到版稅，無水就是沒有演出機會。……藝術家沒有演出機會，就像魚不能游泳一樣。」

儘管一直夾在審批限制和商業腐敗之間，崔健的銳氣似乎並未因環境惡劣而稍減，北京的鐵杆歌迷們

也沒有忘記他。年初崔健在豪運酒吧演出，票價不菲卻早早售罄。是夜我擠在散發着汗味酒氣的人群裏聽崔健，所有的老歌都是台上一開口台下就震天動地齊聲接唱，一曲又一曲，唱得人肝腸寸斷，唱得人眼淚嘩嘩。如果說流行歌曲是時代的標記，那麼崔健的歌當得起八十年代、九十年代的標記，它記錄了整整一代中國人的夢想和病痛。還有崔健寫的詞。我一直認為，那不僅是詩歌，而且是我們那個時代最好的中文詩歌。

不止一次聽人說：崔健過了，崔健老了。可是，如果崔健過了，崔健老了，那標記今天這個時代的中國搖滾音樂人又是誰？

當夜崔健在掌聲、口哨聲和「牛逼！牛逼！」的高聲大叫聲中返場七次。

數周之後一個下午，談話地點選在另一家酒吧。那天崔健已經連續接受了好幾個採訪，因為新CJ即將上市，媒體所有問題聚焦在崔健目前的創作及其市場上。我到的時候崔健顯然處於又興奮又疲倦的狀態，談話無論如何也無法在八十年代這個「古老」的話題上逗留。我與崔健完全不熟，想：也好，就聽他談談

現在吧！談中國傳統、文化政策、流行音樂現狀，崔健依然銳利、率真、強烈，批判的激情絲毫未減。在中國當下的環境裏，對一個搖滾音樂人來說，還有什麼比這激情更寶貴？

二〇〇五年九月二十四日，崔健個唱音樂會終於在北京首都體育館舉行。

一九八六年北京工體那個沸騰的夜晚，那個穿長褂、彈吉他的青年，那個高歌「一無所有」的邋邋男人，那個中國的「搖滾教父」。已經跨過了男人四十二的不惑門檻，崔健，這位中國搖滾的奠基者，在新世紀裏吹響了「真唱運動」的號角，再次以驚人的活力奔跑在中國搖滾的新長征路上。

崔健，似乎是專門為中國的搖滾樂而誕生的天才，一九八六年，崔健用《一無所有》宣佈了中國搖滾樂的誕生，這是中國音樂史上一個革命性的、里程碑式的聲音，它也是開放了的中國青年人觀念發生變化的一個具體體現。崔健恰如其份地把握住中國式的搖滾的表達方式，崔健的搖滾表現了八十年代青年人潛意識裏所要表達的東西，他用搖滾樂這種方式感召

了這一代人，這一點隨著時間的變化而日益明顯，從某種意義上說，崔健的搖滾涵蓋了這二十年。

崔健出生於一個朝鮮族家庭，父親和母親都是文藝工作者。從十四歲起，崔健跟隨父親學習小號演奏。一九八一年，他被北京歌舞團招收為小號演奏員，開始了他的音樂生涯。

在北京交響樂團工作的六年當中，崔健開始歌曲的寫作。他與另外六位樂手成立了「七合板」樂隊。這是中國同類樂隊中較早的一支。一九八六年，崔健寫出第一首搖滾說唱歌曲「不是我不明白」。

一九八六年，在北京舉行的為紀念八六年國際和平年百名歌星演唱會上，當他穿了一件頗像大清帝國時期的長褂子，身背一把破吉他，兩褲腳一高一低地蹦上北京工人體育館的舞臺時，台下觀眾還不明白發生了什麼事情。當音樂起處，崔健唱出了「我曾經問個不休你何時跟我走……」時，台下變得靜悄悄。十分鐘後，歌曲結束時，在熱烈的歡呼和掌聲中，中國第一位搖滾歌星誕生了！

查建英：你是什麼時候開始接觸到搖滾樂的？

崔健：八十年代初吧。

查建英：當時你在北京一個樂隊裏吹小號，是通過什麼管道得到的帶子？都聽過哪些樂隊？

崔健：當時認識一些老外，是他們帶進來的，挺雜的，各種各樣的帶子。那種聽音樂的狀態最好。

查建英：還記得一些樂隊的名字嗎？

崔健：很多，像 The Who、Beatles、ABBA……多了。

查建英：聽過 Talking Heads 嗎？

崔健：聽過。

查建英：有沒有某一個樂隊或者這些音樂裏的某一種東西突然打動了你，使你產生創作衝動？

崔健：做太細的分析也沒必要吧。就是搖滾樂的個人性，這個我特別喜歡。

查建英：你的歌詞有詩的韻味，以前寫過詩嗎？

崔健：沒有。小時候寫過一些押韻的東西，像三句半之類的，就是自己感覺好聽而已。

查建英：你一般都是先譜曲，再根據音樂來填詞，對嗎？

崔健：對，音樂就是我寫詞的老師。

查建英：八十年代初北京處於解凍期，各個文化領域都在興奮地醞釀新東西，比如文學、戲劇、美術等等，你那時對這些很關心嗎？

崔健：沒有，我一直在文字方面比較差，是靠着耳朵獲取知識的那種人。

查建英：與《今天》詩刊周圍那些人交往嗎？

崔健：沒什麼交往。

查建英：阿城說你很早的時候，是抱着吉它給朋友試唱幾首你自己寫的歌，對他們的反應完全沒有把握，是嗎？

崔健：對。那是我寫了「新長征路上的搖滾」，給朋友唱了試試。阿城那時候給我拿來一個「江水號子」，我把它譜成曲子。當時有一批樂隊在弄各種各樣的搖滾。

查建英：但現在大家說起來，好像在《一無所有》之前就記不起還有過什麼其他搖滾樂

隊。

崔健：其實八五年前後有不少樂隊。「一無所有」是八六年四月。

查建英：那是你第一次公開演出，在工體。當時大家似乎很意外，沒有思想準備……

崔健：但有需求。

查建英：有饑渴，似乎在等待這種音樂。你當時對觀眾那麼熱烈的反應感到意外嗎？

崔健：意外。現在看來有些東西是當時的一種文化延續，其實如果我當時把它改編成一種商業的東西，也可能就朝着另外一個方向去了。

查建英：比如說改編成什麼東西呢？

崔健：那時候有很多啊，像「西北風」。其實「一無所有」沒有什麼，就是一首情歌嘛。結果成了一個里程碑。

查建英：北島的那首〈回答〉，也成了八十年代詩歌的里程碑。「卑鄙是卑鄙者的通行證，高尚是高尚者的墓誌銘」，無數人能背誦。他的詩和你的歌，恰好吻合了當時那一代人的情緒，或者說你們表達了那一代人的

心聲。但北島後來反省自己早年詩歌，認為沒能超越那個時代的意識形態腔調。你現在怎麼看自己八十年代寫的那些歌曲？

崔健：其實就是當時那段歷史的一個座標，離開了那個情境，很難說它是什麼。

查建英：一位英國人曾在BBC電台採訪時對我談到你的音樂，他認為從搖滾樂技術的角度看缺乏創新。你怎麼看待這類批評？英國畢竟是搖滾樂的大本營。

崔健：我覺得從音樂形式上來講，搖滾樂就是西方的東西，這是毫無疑問的。這種批評有道理。我們平常講「打口的一代」、「打口文化」，就是講模仿西方，這也包括我自己。但我覺得我們學習西方，一方面是學習他們的技術，一方面是學習他們的創作精神。他們那種追求自由的個性，正是我們東方人缺乏的。如果把這種精神學過來了，那他們愛說什麼說什麼。再說，我們各個方面都在西化，不止是音樂，也不止是中國，全世界都這樣。到處都是英文那二十六個字母。

查建英：這種西化、接軌，你認為是好事還是

## 崔健

很成問題？

崔健：我覺得從形式上講是好事。但是要看你怎麼接，因為你並不能把拿來的東西插在跟他們一樣的土壤裏，那就要看你的人格建立在什麼樣的土壤上，看你能不能在自己的生存環境、生存壓力下找到自己的支撐點，只有這樣你才可能有自己的東西。對西方人的看法也不應該抱太多指望。西方人對中國的看法我覺得主要是兩點，第一你們是文明古國，第二你們是一黨專政。如果你不反這兩個東西，那他們不會認為你的音樂有什麼創新。

查建英：你自己的音樂在這兩方面持什麼態度呢？

崔健：我覺得我目前的音樂還是尋找。我從一開始就是尋找，尋找自我。

查建英：從技術上講則更多的是學習，是麼？

崔健：對，必須學習。

查建英：除了歌詞是中文，內容表達的是中國人的情感，你的搖滾樂裏還有什麼是中國元素？

崔健：我認為音樂裏的中國特色其實就是農民性，必須吸取民間的、鄉村的東西。除了音樂形式，西方人還發展出一套怎麼製作、包裝等等流程，一大堆東西。

查建英：製作、包裝、宣傳的一套方法我們這些年學過來不少，這些在市場經濟的今天對音樂的傳播很重要，但音樂本身應該是更重要的。而現在媒體上（不只是音樂）有不少包裝大於內容的東西。比如劉索拉告訴我，她幫電視台策劃了一個關於中國音樂家的紀錄片，結果播出一看大失所望，因為她發現電視台和觀眾真正關心的似乎並不是音樂本身，而是音樂家們的吃喝社交。像這類現象你覺得原因何在？

崔健：我覺得好多事情是因為既得利益，從媒體到唱片公司都是這樣。在西方，音樂不僅是商業，它是和一整套生活方式連在一起的。

查建英：這是不是與文化土壤不同有關？像卡拉OK、東北二人轉、陝北酸曲這類土生土長的東西，是與亞洲、中國城鄉裏的生活方式



緊密相連的。西洋古典音樂雖然是舶來品，但經過一個多世紀也已從最初的異國情調漸漸融進本地生活裏了，比如那麼多中國家庭都有鋼琴，都聽莫札特、貝多芬。搖滾樂卻至今尚未在我們這裏真正扎根、普及，是嗎？為什麼？

崔健：其實中國只有搖滾樂現象，根本沒有搖滾樂文化。美國一個普通人每月消費在搖滾樂上的錢，包括去酒吧聽音樂、買唱盤、去音樂會，可能是八十元，可能更多。我們呢，也許是一塊錢。有錢人都去泡卡拉OK了。你怎麼比？我們這裏一個搖滾樂隊，每週排練好幾次，非常辛苦，演出一場，能掙杯啤酒錢就不錯了，連回家打車的錢都掙不到！我們有搖滾樂評，因為中國人看雜誌上的樂評但不看演出！可是樂評人又為音樂家做了什麼？真正的問題，文化政策的問題，他們全都迴避掉了！記者們都在拿紅包，你不塞錢他就不說你好話。所有的主編都知道有償新聞的現象，但完全熟視無睹。現在的新人類不是覺得自己很有自我、很有個性嗎？但他們敢碰

真正的問題嗎？整個媒體根本不敢觸及體制的問題、文化政策的問題，不敢撞這個南牆！其實南牆後面是一片光明。我認為中國搖滾樂的前途是光明的，我們應該無條件地支援年輕的搖滾音樂人，可是他們不僅一直遭受封殺，而且流行音樂界太腐敗了，從媒體、唱片公司、代理人到樂評人，往往是羊毛出在牛身上。

查建英：這些批評很尖銳。九十年代以來在政治問題之外又加了商業腐敗問題。那麼，總體看，你認為從八十年代到現在，搖滾樂和搖滾音樂人在中國的生存狀況有改善嗎，還是更倒退了？

崔健：每次別人問我這個問題，我總要先講一個前提，談不滿意是在這個前提下。因為從生活方面講，不能說一點改善沒有，國民生產總值增高了，人們也開始買房買車了。從言論空間講，講話比以前自由度大了。

查建英：尤其在私下。

崔健：我自己現在已經擴大到私下和面對媒體講話都基本一樣了。

查建英：你應該算特例吧。言論自由、演出自由並沒有體制化，但從個人層面講，嘴巴的自由度確實大了，這也是個進步，對嗎？

崔健：對。所以我們是從這個角度來談論問題，有改進，但不能再好一點？尤其我自己，我個人的經濟狀況當然是好多了，所以人家可能會說你老崔怎樣怎樣。

查建英：雖然盜版使你損失了上千萬元的版稅，但你的生存狀況和那些年輕的、掙扎的搖滾樂人很不一樣，對嗎？

崔健：是啊，我站着說話不腰疼嘛。所以我剛才不是強調嗎，現在社會再不要去批判搖滾樂，應該去支持他們。

查建英：也許更可怕的不是批判，是只許他們呆在邊緣，持續處在半地下狀態，讓大眾漠視其存在，任其生死。但據說現在僅北京就有二百多個搖滾樂隊，你認為這些樂隊的品質、水準怎樣？他們所處的環境比較八十年代怎樣？

崔健：還是有改善。但搞來搞去，又出來很多別的

問題，比如腐敗的問題。其實中國的這個腐敗現象也有它人性的一面。就像一個人闖紅燈，但沒人制止他，闖到第十九次，突然把他撞死了或者把他抓起來了，那你早沒有提醒他啊！

查建英：你的意思是不能光歸罪於個人，問題在於沒有法制？

崔健：對。而且，整個國家都在參與腐敗，比如你也可能參加過一些請客吃飯，因為你在生活中也需要建立各種各樣的人際關係和感情關係，當你被感染了的時候，你已經進去了。最後我發現這一切還是因為我們缺乏理性，不能用一種理性的態度去看這所有的問題。西方人有理性精神，從他們制定出的種種法律制度上你可以看出來。我們東方人這方面太弱了。

查建英：這應該算老命題了：我們的邏輯思維能力比較差，習慣混沌、模糊、整體思維，不擅長分類、解析，所以「五四」人要把德先生（民主）賽先生（科學）請到中國來。但看來你認為今天的中國人經歷了一個多世紀戰爭與革命的洗禮，理性仍然很弱，仍然容易

感情用事、走極端，對嗎？

崔健：但這種極端又被他的行為中庸化。這種中庸的人格在有話語權的人身上尤其明顯，越成功越有權，越不敢多說話，在小範圍還可以，回家可以對老婆施加暴力，出去就不敢了。所以到最後，還是一個理性問題。最理性的生活哲學應該是利己利人。其次有幾種，第一是損己利人——雷鋒式的；第二是損人利己；最糟糕的是損人不利己。我發現我們的生活方式其實是一種寧可玉碎不求瓦全的態度，其實就是損人不利己。

查建英：這是不是過激的道德革命失敗之後引起的反彈，像鐘擺失了調，甩向一極之後會蕩向另一極？過去五十年我們在道德上經歷了兩個極端：先是雷鋒式的極度利他主義，後是極度利己主義。

崔健：對，其實我聽到的對這個體制、對現狀罵得最狠的都是成功的人。

查建英：成功的人為什麼罵？是不是因為他們看到和經歷的內幕最多，把這個體制看透了？

崔健：越是既得利益者越罵，而且他們自己越不相信這個體制，越要把孩子送到國外去，因為他們知道自己幹的那些事不對。這就是我剛才說的心靈與智慧分家。所有人都在賭博，沒有人願意輸。實際上中國就像一個大賭場，人們把自己生命都給賭進去了。沒有人願意錯過，他只是想怎麼把握這個遊戲，他不再想別的。

查建英：有很多聰明人和成功者，把這場遊戲看透了，玩得如魚得水，但有多少人願意放棄一些自己的利益去為一個長遠的公共利益奮鬥、付出呢？現在是聰明人的時代了，但這聰明……

崔健：只有聰明的手段，沒有聰明的夢想。

查建英：有不少人認為八十年代的理想精神在八九年劃了一個句號。你同意這種看法嗎？

崔健：這等於在說：靈魂的廁所在八九年給關了，那之後，活人能被尿憋死了。我不同意、也不接受這種看法。我覺得他們是給自己找了一個說法。有些人把犯罪、腐敗、自己人性的墮落建立在這種觀點上，把窩囊廢說成正常人，你要不窩

囊你反倒是有意義的，因為理想已經死了，活人可以被尿憋死了，靈魂可以被利益憋死了。

查建英：或者說靈魂成了「閣樓上的瘋女人」，被鎖起來了。現在大眾媒體的熱門話題是賺錢、成功、消費、時尚，流行的生活態度是及時行樂、愛怎怎，你對這個潮流怎麼看？你九幾年寫的那首「混子」，似乎在刻劃這種人物、這種生活態度。這是不是變成了九十年代以來的主流文化意識？如果是，它會長久延續下去嗎？社會裏還存在着許多別的空間、別的人物、別的態度嗎？

崔健：我不同意這個。我覺得很快就會有一些人出現，他們會有理想，會把智慧和靈魂合為一體。他們沒有失去自己的感覺和判斷。這種人也可能會在一些商人當中出現，會在那些已經有一些資源的人當中出現。因為當初的大學生中就有很多這種人。

查建英：但大學生和知識份子從八十年代之後發生了明顯變化：八十年代文化界似乎有個共同的「場」，大學生、學者、作家、藝術

家，有一種精神上的聯繫和互動，比如當年的「北大崔健後援隊」，而現在北大大學生最風靡的似乎是周星馳和「大話西遊」。你怎樣看待這種變化？這是否與九十年代某些通道被關閉，另一些通道大大敞開有關？

崔健：對，九十年代我覺得最主要的就是兩個東西：利益加壓力，或者叫胡蘿蔔加大棒。現在胡蘿蔔多一點，大棒是很清楚地放在那兒。但是我覺得現在胡蘿蔔已經被拿得差不多了，剩下的胡蘿蔔是放在大棒旁邊，你要不拿這些就沒的可拿了，但你要不解決大棒的問題，你就別想拿到它。或者換句話說：你只有拿到這些胡蘿蔔才能真正解決一些基礎問題。

查建英：明白。但怎樣才能拿到這些胡蘿蔔並解決大棒的問題呢？是靠你剛才提到的那些能把智慧和靈魂合為一體的優秀個人嗎？靠體制內改革家、「公民社會」的形成、更廣泛的社會運動，或者所有這些？

崔健：或者換個說法，任何一個健全的社會，都應該有商業團體、政治團體、文化團體這三極，任

何兩級都不夠健全。但中國一直就沒有有一個商業團體，一旦有了就會產生各種各樣新的可能性。或者乾脆說，中國一直就沒有過商業！而文化又一直被一、兩個執政黨控制着。所以，三角架從來就沒有張開過，更別提站立住了。任何事、任何人，三點支撐才能真正站平穩。比如在我的生命當中，就是三個基本點：愛情、事業、身體健康。缺一不可，缺了任何一個，你肯定會覺得不對勁。個人和社會是同一個道理。愛情可能相當於藝術，身體相當於政治，事業相當於商業。任何人都會想要這三個，要是缺了其中一個，肯定會感到着急，但你要是找多了這個呢，那兩點又會缺，又不平衡。我覺得我們現在到了這樣一個階段：商業方面剛剛受到一定補充，政治方面一直很強大，現在逐漸在削弱，如果他們能夠科學化地看待這個問題的話，應該明白實際上這對他們自己有好處，因為使他們能夠休息啊！否則老自己支撐下去，到一定時候非累死不可。

查建英：文化可以補充、幫助政治，但比如搖滾樂，它的形象一直是叛逆、反正統、反主

流，似乎是社會裏一種不安定因素，你怎麼來解釋它的建設性和積極功能呢？

崔健：這麼說吧，社會就像一個人，現在我們覺得他有羅鍋、雞胸等種種症狀，實際上是因為他脾胃不合，沒有自我調整能力。其實批判就是調整。我們每個人都需要自我批判，如果長期沒有這種批判，肯定不行，肯定不平衡，要出問題。

查建英：無法發洩的憤怒比發洩出來的憤怒更危險。那是不是他現在體質還比較虛弱，不敢接受批判這一劑猛藥呢？

崔健：他不是太虛弱，是太平衡了。一方面過於強大，一方面神經過敏。現在需要一個法律部門去支撐，讓藝術家有限地去進行批判的活動。但沒有，只有中宣部。中宣部應該改成反腐敗部，從內部去改革。

查建英：你認為體制內部出現一些有眼光有能力的人士來進行有節制的改革很關鍵嗎？

崔健：對，還是要有理性地改，否則失去理性，改革動作過大，就會變成一頭失控的野馬。這個應該考慮進去。所以我認為，任何暴力革命都會產

生失控的後果。特別是現在，資訊社會不需要你訴諸武力。現在是動腦子的時代，幹嗎偏要動武殺人？一旦殺人，必然造成無止境的仇恨。

查建英：往往適得其反、欲速不達。

崔健：對。知識份子應該表述這種態度，就是反對任何暴政，也反對任何暴力情緒。比如我們這裏的腐敗現象，你不能把它非人性化，其實它都是人與人之間關係規律的一個產物。比如，你鄰居的一個孩子貪污腐敗，你就把他抓起來槍斃了，那一定會造成他周邊人的仇恨，然後帶來暴力、報復。所以我個人覺得，像這類問題我們應該站在更高的角度來看。只有平衡的人才可能站得更高。實際上走鋼絲的人具有高級的平衡能力。這牽涉到一個人體力學的原理。

查建英：實際上中國的傳統資源裏也有很多這種東西，平衡、互補、調和、緩衝，有一套很高明的哲學……

崔健：對啊，但都被政治給壓抑了。中國傳統有幾樣東西一直沒變，一個是皇權政治，一個是小農經濟，一個是思想專制。尤其到了資訊社會，皇

權政治成了一個特別大的阻礙。它老是認為：你死才能我活。但資訊社會其實是：你越火，我也越火。

查建英：一個是雙贏，一個是你死我活。

崔健：是啊，還停留在你死我活的階段怎麼行。這方面西方比較成熟，很多東西會隨着全球化帶進來，從經濟、政治開始，將來很快會把文化的東西摻進去。我覺得，說一千道一萬，實際上是一個利益如何科學化分配的問題。政治其實就是一個集權的利益。各國都是，沒有例外。都是你拿着權力去處理利益的問題。

查建英：集權還是集團？

崔健：一樣，就是一個集團的權力。

查建英：一提集權一般人就聯想到專制、極權了，而集團可以分成獨裁政體下的集團，或者民主政體下的集團。

崔健：我覺得任何一個集團都是專制。美國的任何一個政黨都是專制，和另外一個黨抗衡，各自代表一個集團的利益。所以國家機制對政黨機制有限制，你看西方國家的那種三權分立，才能形成

穩定！

查建英：對，不必革命也不怕顛覆，都在內部自我調節了。回到八十年代這個話題，當年知識份子和文化人形成過一個互動的公共場域，但那個場比較幼稚、比較脆弱，你覺得中國發展到現在這個階段上有可能出現一個新的公共場域嗎？

崔健：我覺得可以這樣說，任何一場革命，最終都是一次人的革命，要看有沒有新人的成長、新的素質的成長。你說現在中國的音樂界是不是沒有才華？或者這個民族有沒有真正搞音樂的素質？我覺得都不是，是你看到的現在的這幫人不行，但要是換一批人上來，馬上就行！都是中國人，都說中文！

查建英：你是說換上一批目前處於被壓抑狀態的人。

崔健：對。比如音樂教育，中國現在沒有音樂教育，是因為沒有正確的音樂教育政策，根本就沒選對人！誰拍馬屁誰上去，沒有音樂才華的人才搞音樂教育，沒有音樂能力的人去當音樂導演！

查建英：根本上還是體制的問題。

崔健：對啊，換人就完了。所以，這個人平常看着不起眼，也許體制對了他就起眼了。

查建英：體制問題無數人意識到了，但這層紙大家都不去捅破，是因為沒膽量嗎？

崔健：大家都不敢講，自我恐嚇。自我恐嚇帶來自我閹割，自我閹割之後還要自我欺騙，把一切都說圓了。比如，我要是談論藝術，我才有自由創造呢，別看我現在做廣告，每天睡他媽小老婆，包他媽小姐，但我給你談論愛情，我這才是真正的愛情呢！所以他詆毀了很多年輕人，讓他們從這個角度看事情、讓他們永遠沒有發言權。這些人，所謂的成功人士，他用這一套獲得了成功，然後自己給自己找藉口，同時鎮壓年輕人。比如講自由創造，他會說：你別跟我談創作，我那個時候在學校如何如何，那才叫創造呢！你這叫什麼呀，你且得跟我學呢！他掌握、控制話語權。

查建英：你講的是現狀？

崔健：就是現狀。這樣的人很多都是走的這個過

程：從自我恐嚇，到自我閹割，再變成頹廢，然後掌握了話語權，再去對別人實行壓制：……其實這些話都應該是年輕人說的話，我到這個歲數了還得說這話。比如報社記者拿紅包的現象，本來你要給我工資我就不該拿紅包，我拿了紅包，等於挖你的牆角。我在報社工作，卻在外頭拿紅包，這不等於是挖報社的牆角嗎？這麼簡單的事情他們不說，給紅包反而變成天經地義的事情，你不給紅包你變成不識人間煙火了！

查建英：歪理變成正理了。

崔健

崔健：對，他們掌握了話語權。所以現在問題是怎麼樣才能鼓勵年輕人，讓他們能掌握話語權。後來我發現，這是中國傳統的問題：中國傳統裏從來就沒有給過年輕人話語權！這是東方的東西，必須供着老年人，他們說得再不對，再放狗屁，也是香的。

查建英：現在的流行文化，尤其在亞洲市場上，倒是把青年人作為主打對像，年輕即時髦。

崔健：但它強調的是青年人的身體，不是智慧。現

在亞洲的文化已經走到就剩青春期了。十八歲已經是大姑娘了，太老了。現在二十四、五歲都是老太太了！

查建英：是啊，三十幾歲的男人也都被稱為老頭了。中國的流行文化看上去像是模仿、跟風，但有些方面絕對走得比歐美邪乎。為什麼呢？

崔健：就是產品。你知道現在都圍繞着什麼消費麼？就是性遐想。到處都是這個，所有人都談論，但並不是真的性，不是發洩，不是實打實的，就是性遐想。

查建英：這種有殼沒芯的時尚文化似乎隱含着這樣一種邏輯：如果你敢有腦子、敢有個性，你不滿現狀，你說話帶刺，那一定因為你適應不了時代，你太重，你不酷。這邏輯是不是有些阿Q？

崔健：在這一點上，我覺得這是一種亞洲現象，亞洲的文化永遠是這樣。健康的制度、文化永遠鼓勵青年人，有很多理想化的東西都是跟年輕人有關係的。



查建英：但很多西方的東西，比如鼓勵青年人，比如偶像文化，到我們這邊就變了味，掉了包。

崔健：就成了使用你的身體，但絕對要控制你。我們其實從來就沒有真正地鼓勵過青年人。所有的偶像都是為性遐想塑造的產品，根本不是真正具有生命力的。你越老實、越性感，越好。

查建英：北京街頭報攤上很多明星雜誌封面就常給人這種感覺，無論男女，一副陰性的乖巧討好相。美國雖然也到處都有亮光的偶像雜誌，但個人主義、個性文化在社會中是真實存在的。為什麼我們總是迴避真實、壓抑個性？是我們這個民族太怯懦了嗎？

崔健：也許應該說傳統。要說民族，等於打了一個封條了。而且要說起來，中國是最沒有種族主義的了，漢族幾乎都沒有漢族史。

查建英：漢族有點像法國人，從宮廷到文人士紳發展出了一大套精緻的高級文化和官府文化，之後呢，變得比較軟性，打仗往往不大行。當然這只是一些極為簡單的文化符號。

崔健：我覺得說明不了什麼問題。漢族有很多自己的優點，漢族文化是人類的一個財富。老祖宗的財富在被一些後代人無恥地消耗。其實是皇權政治下帶來的人性的問題，有一個幾千年的慣性。很多封建統治者說：老百姓都是賤民、奴隸，就得這麼管他，就得拿大棒盯着。

查建英：看來你不同意那種流行的新權威主義、精英決定論了，他們認為在中國這種地方只能實行威權統治。

崔健：胡說八道。這只能說明你們自己這些政治家沒有能建立好更適合這個民族的民主制度。而且你們也別罵祖宗，正是你們在無恥地消耗祖宗，幾千年的財富已經讓你們給糟蹋得差不多了！

查建英：你指的更多的是文化財富吧。但制度也是傳統，皇權也是老祖宗傳下來的幾千年的遺產。

崔健：對，制度沒有良性地發展，停滯了，兩千年沒有新的東西，直到西方進來了，你才開了眼界，才開始思考怎麼樣去發展這個制度的問題。以前改朝換代都是換湯不換藥，從來就沒有想過

制度問題。

查建英：到鴉片戰爭才開始一個大的轉捩點。

崔健：其實問題是我們沒能真正地建立起一套制度，讓什麼樣的部位起什麼作用、什麼人幹什麼事。我們一直都是錯着位。中國人還老說中國文化取之不盡用之不竭。連宇宙的資源都不是用之不竭的！所以，現在問題是怎麼樣才能打破這個局面，看到自己的問題，正常地去發展。

查建英：你覺得有希望嗎？

崔健：我覺得中國文化需要全部開放。

查建英：你不怕全部開放了出現你說的那種殖民地現象嗎？就是中國全部抄西方的，只有模仿沒有創造。

崔健：我說的開放不是單向的。

查建英：中國現在仍處在相對弱勢。

崔健：經濟上是弱勢，但如果在文化上中國變成弱勢的話，那是人類資源的浪費。現在都有中國人自己故意按照英文的語法說錯話了。如果沒有原創，就只有這種夾生飯了。還有就是，所有人都賣，挖別人的價值來賣，殖民主義就是這樣

的，光賣，不創造。如果一個民族就滿足於這麼一個沒有創造性的狀態，那太可憐了。

查建英：在我們的現狀下，建立自我是非常艱難的事情，也許先要從日常小事做起。你發起的「真唱運動」倒是找到了一個很好的切入點。現在不僅成人，小孩子的演出也摻假。比如我女兒的小學舉辦新年演唱會，結果觀眾只能聽到大喇叭裏播的錄音帶，因為學校認為小孩子在台上的嗓子不夠亮、不夠好聽。

崔健：我覺得這樣做犯了兩個罪：一個是欺騙觀眾，一個是誘導兒童。你等於在破壞孩子的心靈。

查建英：對。說到這兒想起了哈維爾，他們捷克知識份子七十年代時聯名簽署過一個「七七憲章」，就是為的捍衛一些搖滾樂手的演出權利。

崔健：這個我們也做過，真唱運動的目的就是這個。

查建英：哈維爾曾寫過一篇著名的文章《無能

者的力量》(The Power of the Powerless)，提出了一個著名的口號：活在真實中。對許多普通人來講，談體制改革太空泛，離他太遙遠，但在日常生活中盡量少撒謊，或許倒更為切實可行？

崔健：對，一個人要能堅持十天不撒謊，本身就是進步。有人算過，現在平均每個人每天要撒六次謊。

查建英：其實各界有多少成功人士啊，企業家、作家、科學家、影視明星，那麼多政協委員、人大代表，也都有發言權，每年開兩會為什麼不去提議、批評呢？

崔健：就是恐懼。多少人都是一個恐懼。

查建英：那你為什麼對一些成功商人樂觀呢？他們也不敢碰這個啊。

崔健：我的意思是說因為他們成功了，有資本了，壓力少一點了，可以稍微放鬆一點去支持一些藝術活動。

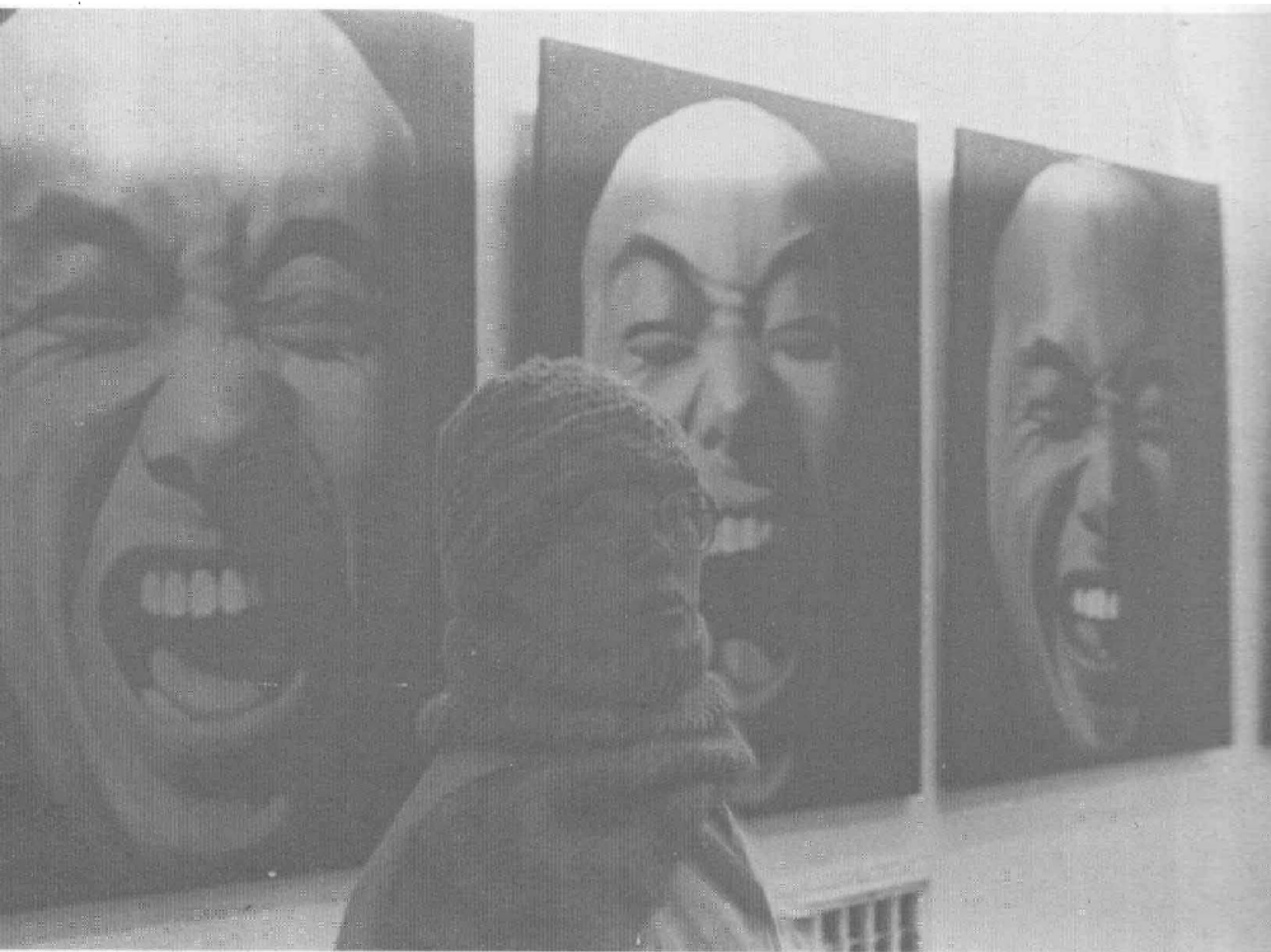
查建英：你指的只是從經濟上贊助藝術。

崔健：對，這樣至少可以幫政府減減壓，不然就像

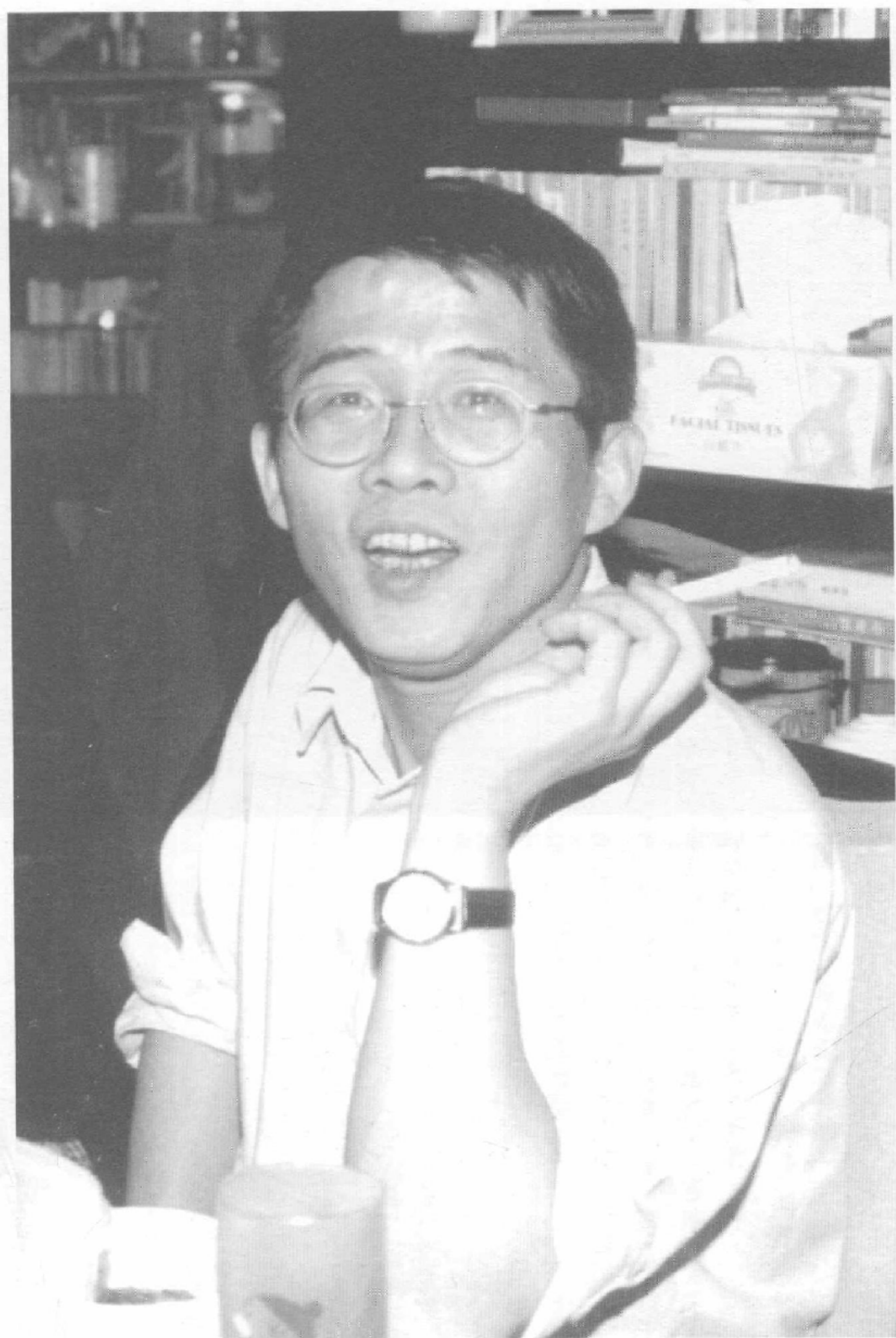
一個大帳篷，全憑一根支柱撐着，撐起來這邊顧不了那邊，搖搖晃晃歪歪斜斜的。

查建英：家大業大，到處是紕漏，說實話也挺讓人同情的，這個家長真不好當。

崔健：完了別人要遞給他一個竿子，看他吃力說我幫你招架招架這一頭吧，他還不讓，說：不行不行，這是我的事，你一邊去！他還是自己老一套，根本就沒把這個事情看對。



1989年2月中央美術館第一個中國現代藝術大展。



# 甘陽

時間：二〇〇五年五月十三日

地點：北京芳草地

甘陽自一九九九年移居香港之後，極少北上，

這個訪談約定之後等了大半年才做成。去年冬季我去看蘇崑重排的《牡丹亭》，在世紀劇院門口迎面遇見甘陽和潘潔，夫婦倆衣冠楚楚，特意從香港飛來連看三夜大戲。因為要見的朋友太多，他們的日程排得極滿。問起來才知道，那竟是甘陽一九八九年之後首次回京。第二次便是今年五月來清華開會，晚上照樣抽空看戲，散場之後由三聯的舒煒陪同來我家深夜長談。

錄音之前聊了一會天，說起近年香港社會及大學裏的種種問題，甘陽大發牢騷，說教課在大學裏地位不高，能找來錢做項目才是本事，結果很多教授忙於此道，但用項目經費寫出的研究論文反倒沒有人有功夫

看；整個社會的文化趣味越來越幼稚，大人反倒跟在小孩的時尚屁股後面跑。「這樣發展下去，像我們這種人簡直沒法活了！」又說：「感歎人生本來是中國文化裏很重要的一個東西，現在連這個都快沒有了。」

甘陽在朋友中素有狂傲之名，但他周圍一圈「死黨」又都承認他對書對學術思潮有着一流的直覺，是天生的策劃家、組織家、鼓動家。九十年代初甘陽在以精英傾向著稱的芝加哥大學社會思想委員會就讀期間，我也恰好住在芝加哥，當時那裏有個來往密切的小圈子，黃子平夫婦、劉再復夫婦、李陀夫婦、許子東夫婦以及李歐梵、蘇煒等都曾在那裏居住，加上訪客頻仍，聚會不斷，熱鬧得很。經歷了一九八九年，這些人的思想和生活當時都在劇烈震盪之中，時常交流討論。即使在這群個性分明的朋友中，甘陽也算得上是最為激烈狂傲的一個，其觀點之極端與多變，有時會遭到眾人一致抨擊或調侃。但朋友們也都欣賞和習慣了他這種劍拔弩張的「高調表演」。李陀講話：反正喜歡甘陽這個人，不僅喜歡他的優點，連他的缺點也喜歡。

對於甘陽近年的一些言論、觀點，我得承認自己

並不同意也不「喜歡」，而且當面講過，講畢照樣一起吃飯、喝茶、談天。這大概就是仗了在芝加哥那一段八十年代式友誼的老底子，可以直言臧否。但確實喜歡甘陽另一些文章，特別是他介紹西哲的文字，比如前兩年香港牛津刊印的《政治哲人施特勞斯》，那是甘陽的拿手好戲。也欣賞他鋒利誇張、煽風點火的性格：一個長年過著書齋生活的人，難得他能保有如此「可惡而又可愛」的頑童個性。

甘陽，一九七〇年作為知青從杭州去東北下鄉八年。文革結束後先後就讀黑龍江大學哲學系、北京大學外國哲學研究所、芝加哥大學社會思想委員會。八十年代中期在北京創辦象徵中國學術新生代崛起的「文化：中國與世界」編委會，主編出版的「當代西方學術文庫」等成為八十年代的文化標誌之一。現任香港大學亞洲研究中心專職研究員。

查建英：在談八十年代之前，我希望你先講點個人故事，或繁或簡，談談你的家庭背景，青年時代讀些什麼書，為什麼後來選擇了研究西學。因為這些牽扯到你是怎麼樣一個人，為什麼後來做了那些事。你好像從沒有在公開發表的文章裏邊描述過這些。

甘陽：我一般不談的。是這樣，我父親是一個大學教師，理工科的，他是解放前夕畢業的。他是大地主家庭出身，所以我們家屬於成份不好一類。

查建英：在杭州？

甘陽：地主家在紹興，但是我爸爸他們讀大學就出來了。我父親當時給我的影響特別大，這是毫無疑問的。我父親他們那時候理工科和現在理工科很不一樣，他們都很喜歡人文方面的東西，但他們是不會去搞文科的，他們那個時代考文科是被看不起的，因為覺得只有考不上理工科的才去讀文科。

查建英：那他小時候上過一點私塾嗎？

甘陽：我父親是一九二幾年生的，那個時候他們上的應該是洋式學堂了，我都不知道他到底上沒上

過私塾，但我想他們肯定已經是半新式教育了，後來抗戰當然也逃過難啦，戰爭時期大戶人家很怕被綁票……

查建英：是共產黨人嗎？

甘陽：當然不是了，他那種出身解放後很要命的。

查建英：他沒有像那時候的進步青年受「五四」影響？

甘陽：五四影響肯定都受，不過像我父親這種人是很聰明的，從一解放，他就知道這個世界是工人農民的，不是他的世界，所以他不會湊熱鬧去要求進步。但是他們這種人業務好，就是文革前當點什麼教研室主任啊，系主任啊之類的，多半是副的吧，正的大概要黨員了。我父親這樣的人，按照當時的標準是挺「反動」的。

查建英：也沒有被洗腦？

甘陽：洗腦當然每個人都得洗。但是我父親這個人他不會像那時很多人那樣要求進步要求入黨之類的，他有自知之明。以後我注意觀察，你會發覺共產黨有個特點，共產黨是打自己人的，這個裏邊的因素很複雜，因為文革最早揪出來的知識份

子一定是和黨靠近比較緊的，不是黨員的話，就是那些積極要求入黨的。如果根本不是黨內的人，又不要求入黨的人，這個一般來說周圍的群眾是不看你的。我覺得共產黨在五十年代初期的時候挺厲害的，比如說，在知識份子裏面，他最早吸收的黨員肯定是一般人都很佩服的人，不光人品好，而且業務也好。比如說像我父親一個老同學，他後來是全國人大代表，這種人在大學讀書期間就都是很好的，人是非常正派的，同時出身比較貧寒，所以解放後自然是知識份子中的優先發展對象。但我父親就從來沒有要求過入黨之類，我覺得像他這樣的人大概是很早就自覺靠邊站的人。

查建英：這個對你從小有影響嗎？

甘陽：那當然是了，因為文革時候，我們相伴的這段時間，我父親這種反動的話，他只會跟我說。

查建英：跟家裏人說。

甘陽：他不會跟全家說，他會和我說。

查建英：你是家裏的長子。

甘陽：長房長孫嘛。



查建英：長房長孫？這就有使命感嘍。下面還有兄弟姐妹？

甘陽：我有三個姐姐，我是第一個兒子，然後還有一個弟弟。因為我們家是很大的地主，所以長房長孫是很有地位的。我小時候有兩件事情對我影響很大，一個就是我回紹興鄉下時，能感覺到這個長房長孫很有地位，我小小年紀坐得高高在上的。鄉下和城裏是不一樣的，鄉下很多習俗還是和解放前差不多，例如人家會叫你大少爺，這在城裏是絕對不行的，我媽媽第一個會嚇得昏過去，找死啊！但鄉下從前他們都是叫我父親大少爺的，因為他是長子。

我生在瀋陽，因為剛解放的時候，國家在東北辦新大學嘛，就把南方的我父親他們這些年輕教師借調到東北去建大學，我父親參與了組建大連工學院，東北工學院，哈爾濱工學院。很幸運，反右前我爸爸調回杭州了。我父親一再說：要是反右時還在東北就肯定完蛋了。意思就是說他如果在那邊，那他肯定要被打成右派了。我父親是南方人，他當時對東北深惡痛絕，討厭蘇聯專家，

那時是蘇聯老大哥嘛，蘇聯專家來指導一切，我父親他們這些從前學英語的當時都要學俄文，給這些蘇聯專家作翻譯。可以想像他們肯定牢騷很多，但大鳴大放的時候我們家正忙於回南方，回到浙大時反右已經開始了，而且因為他已經離開很多年了，和這裏沒有任何人事糾葛，所以他就說，他在最緊張運動當中，他和單位關係很鬆，逃過去了。

查建英：你就在那邊出生的了。

甘陽：我一九五二年生在瀋陽，然後一九五七年回到杭州。

查建英：反右躲過去了。文革呢？

甘陽：文革當然都揪出來了，連我母親都揪出來了，我母親是會計。抄家很厲害，說我母親是漏劃地主，我父親當然就是反動知識份子。抄家當然是都抄過，浙江大學當時一共只有七棟樓是高級知識份子樓，幾乎每家都被抄過。有時一天抄幾次，因為人家抄完是晚上，然後你點燈在整理東西嘛對不對，但人家以為你在趕緊窩藏什麼罪證呢，又來抄你。所以後來你就不要再收拾了。

查建英：這些經歷對你重要嗎？

甘陽：這個經歷，我覺得應該算是很重要，我大概是，按當時的說法，我是很早就很反動的，下鄉以前就已經是。一般像我這個知青代或者再上面一點，大概多數人的所謂這個思考啊，是在林彪摔死以後，震動很大，很多人是從那開始懷疑和想問題。但我比那還早，那以前我早就已經是很反動的了。這自然和我父親影響有關，還有我後來的大姐夫，因為我們家在大學裏面，他當時是大學裏的學生嘛，他們對我的影響很大。我父親和我姐夫他們是比較早看透的。文革開始我應該是上初一，但是實際上我沒有上過中學，我小學剛畢業，就和我的大姐夫他們大學生一起混了。後來所有人都可以參加文革，我是很小的一個小孩，但是我跟大學生一起玩的，我姐夫他們都是屬於大學生中最早就「逍遙」的，就是灰的那批了，他們這個是比較早。

查建英：紅衛兵你參加了嗎？

甘陽：紅衛兵我當然參加過，參加大學裏面的紅衛兵組織。那時候都是造反派，你也弄不太清楚，

一撥一撥的。杭州那個情況也是鬥的很厲害的。但是文化大革命我覺得有非常雙重性的東西。一方面是家庭出事，挨整，但是另外一方面是空前的解放。突然，學校啊，整套的教育，整套的制度，這個一整套的東西都被不但是打破了，突然都成了錯誤的。

查建英：你原來是一個好學生嗎？

甘陽：那個時候還小嘛，我當時是很不好的學生。我讀書很好，但我是非常搗蛋的學生。人家從小說我有反骨。小學四年級到五年級，父母親都要去四清什麼的，反正父親老不在家，我就把這個小學攪到課都上不下去，原因是當時看不起老師，覺得這個老師講的狗屁，然後全班都跟着我瞎鬧。當時那個老師非常的狼狽，後來小學就給我一個非常嚴重的處分，停學一周。因為弄得老師很沒有威嚴。

查建英：那你屬於最早的造反派了。

甘陽：就是非常不規矩的。而且那個老師正好是教導主任。當然這裏面有很複雜的因素，比如說因為附小的這些老師呢，基本上和這些大學老師都

住在一起，都是這些老師的太太，所以都會捲入到家庭的關係，會影響到大人之間的關係，因為人家就說你在搗亂。所以從性格上我想大概我很小就是那種非常的桀驁不遜，很難入方圓的一個人。

查建英：那時你看很多課外書嗎？

甘陽：當然是了，那時候能看的都看。我們那時候有一個青少年圖書館，大概我小學四年級的時候把裏面所有書都看光了。就是文化革命開始前兩年那時候。

查建英：那時候還有很多舊書？

甘陽：一九六四年舊書還是挺多的，但是有些是當時不能給你看到，比如像《金瓶梅》就不可能看到的。

查建英：你印象特別深的是什麼書呢？

甘陽：主要是翻譯小說。我那時候看得最主要的就是小說。

查建英：英美的還是俄國的？

甘陽：都有。反正就是能看到的、有中譯的，不分良莠，狼吞虎嚥。我印象特別深的其實是文革時期和大學生一塊。文革時期最好玩的事情，就是

浙大學生爬到浙江圖書館裏去偷書。而且大學生都是連偷東西都有理論的，什麼「讀書人竊書不是賊」之類。偷出來，很有意思的，就是說大家只有一本，所以就將書拆開，每人抄比如說五十頁，都是用那時叫藍印紙，你抄五十頁，他抄五十頁，五個人弄出來不就五本了嗎，然後流傳，流傳也就這麼傳出來的。

所以，文革一開始，首先是家裏受衝擊，很壓抑，但是同時一方面呢，這個受衝擊並不是只有你一家，這個是不一樣的。

查建英：集體遭殃，比單獨遭殃感覺好些。

甘陽：全面的，然後小學也造反了，小學老師被推翻了，中學老師也被推翻了，那這個時候是徹底的自由，徹底的解放。而且我想我肯定是早熟，但是我想我的解放感那是非常空前的。然後，假如這個時候沒有書的話，你當時也不知道幹嘛，有書看又不同。那個時候印象最深的是普希金和萊蒙托夫。我抄過幾本書，我看得比較早，在他們偷書前巴爾扎克我幾乎看過了，那時候比較容易找到巴爾扎克嘛。好像巴爾扎克印量大，後來

有一段時間大家換書嘛，你手裏邊巴爾扎克不值錢的，但是普希金書籍那時候很值錢的，我想可能是當年印量有關係，但比如萊蒙托夫的《當代英雄》，好像就少些。但是巴爾扎克，很多人早有了。一九六八、一九六九一直到一九七〇年，大家還是換書。

查建英：為什麼你對普希金和萊蒙托夫印象特別深呢？

甘陽：這個我想是很個人性的感受，未必每個人都這樣。不過當時這樣一個社會，一方面非常自由，非常解放，但是另外一方面你是很無所着落的，就是說，你是人家普希金和萊蒙托夫這樣一種，「多餘人」的感覺。這都是當時印象比較深的，尤其是到文化大革命後期。文化大革命我覺得是前三年真正搞運動，和後幾年不一樣的。前三年是又興奮，又思想解放，而且是激烈的想問題。然後從下鄉，大學分配開始，就是一九六八和一九七〇年，這個時候，一方面黨也要把這個運動都收起來了，不讓你們群眾組織再吵了。大學生要分配了，這個是很大的事情，本來那和我

一方面非常自由，非常解放，但是另外一方面你是很無所着落。

無關，但我和他們大學生是血肉相連的哥們兒啊。大學生這個時候就開始有工作的問題，都有被發配邊疆的感覺，比如他們學的是電力，發電廠都在很偏遠的山區，這本來可以說是學有所用，本來你是無所謂，但是現在會覺得整個社會這麼一個混亂狀況。但同時，混亂的好處已經開始不大了。

查建英：你們有沒有討論小組？

甘陽：成天的就是散步，成天在西湖邊逛來逛去，就是說成天都在談這些。

查建英：已經對文革幻滅了？

甘陽：那早就有，我想像我姐夫他們這些大學生，一九六七年開始就基本幻滅了，他們很早就失去這個革命熱情了。我想最一開始他們可能都有一種興奮，有一種期待感，還有一種新的 *beginning*，新的一種可能性嘛，然後就……但是前三年有很多東西說實話是印象很深的。

查建英：你參加過武鬥嗎？

甘陽：參加過。非常危險的階段我沒有經過，但是你成天處在武鬥的狀態當中，就是對峙的處境。

比如在一個大樓，最厲害的時候，兩派各佔一個大樓，這個中間地帶就是戰鬥地帶。

查建英：有武器嗎？

甘陽：杭州比較厲害，到後來我們就拿槍。

一九六七年的時候，一開始比較低級的就是藤帽和鐵棍。是輪班的，都是住在那裏，完全的集體生活，然後你這個樓梯口都是拿着籐帽鐵棍坐在那的，因為每天都可能他們要來打我們的，然後有可能你這邊要出來一個戰鬥打他們。我這麼小，當然不會叫我出去嘛，但是有兩次很驚險的，我父親很驚，看到我在一個大校門，那時候我們兩個排坐在那裏，在等待人家過來，但老百姓還是走，我父親並不知道我在裏面，他就覺得一幫人坐在那裏，他覺得那邊很危險，然後後來他知道我在裏面，我爸爸嚇了一跳，就說你怎麼夾在人家大學生那個裏頭！那個大樓裏面三班倒，輪班睡覺，因為怕睡覺的時候人家打進來怎麼辦。但是那個時候說實話還是很刺激，很好玩的。

查建英：你當時對那些事情很認真嗎？

甘陽：那時候我做任何事都是很認真的，一九六八

年以前我是很認真的。我大姐夫比較嘲笑我，他感覺我是一個小孩嘛，他雖然早就對這些沒有興趣了，但他那時候在追我大姐，所以他就不好退出，跟我們混，其實他們那幫人基本上都退出了。

查建英：那你算是個理想青年嗎？

甘陽：那個時候還談不上，太小，談不上理想，但當時大家辯論的時候還是很認真的。那時候我覺得是有幾件事，一個是文革時候的人才，比如說那個漫畫水準之高，大字報的毛筆字的漂亮，文章的漂亮！比如說我父親都很驚訝，說他那時的學生，他以前從來沒看出來這些學生有什麼文人的才華，好像平時很平常的學生，怎麼突然一下都是才華迸發，因為他們本身都是理工科的學生，你看不到他在文科方面有這種表現，比如說他這個漫畫。文革時候的漫畫，很可惜，我覺得那個漫畫，真應該是編一個好好的集子，因為有些畫是全國流傳的嘛，比如說最有名的就是那個「百官升官圖」嘛。這個印象很深刻。

查建英：你那個時候寫過大字報嗎？

甘陽：當然寫過了，所以大學生們都知道我文章寫

的好嘛，水準很高啊。

查建英：你那時候才十五歲。

甘陽：所以我說政治是好事情，政治激發人的才華。平常沒有什麼本領的，也變成很厲害的，當時都是明星了。學生領袖，多少得有個人魅力的，否則你怎麼當？人家就把你給拱下去了。你要是hold得住兩三年，很了不得的事情，而且那要有權術的，要有手腕的。

查建英：但當時你沒有當頭頭吧，小蘿蔔頭。

甘陽：那都是大學生裏面的。那個時候，我不要和同齡小孩玩。我們當時的小孩呢是對立派的多，所以有一次呢，二十幾個和我都是一塊長大的嘛，圍住我和我辯論，帶有武鬥的威脅性。很好玩，文革前三年說實話很刺激的，我覺得這種刺激非常少有。實際上如果去看文革的前三年，我相信對很多人很有意思，就是說一下子所有的都沒有了，就只有一個毛主席，那每個人都宣傳毛主席，是吧，所以他們辯論的形式變成了：你不是忠於毛主席？但是每個人下面都是有內容的，並不是沒有內容。

所以我說政治是好事情，政治激發人的才華。

查建英：你當時身在其中，年齡又小，覺得特別刺激、特別有才華，但是如果你現在再看這些內容呢？

甘陽：那倒是沒有認真回想，因為那個內容已經記得不清楚了。實際上你如果真正去看的話，他這個各個派實際上後來都是發展成有關聯的，而且這個關聯都是全國性的關聯，比如說浙江的是和北京有聯繫的，但他後面的這個政治網路，大多數人不知道，更不要說我是小孩。

查建英：實際上有一直通天的政治網路。

甘陽：從各種關係上他都會通起來。這是一開始，你這派如果要是大的話，你一定要找朋友的嘛，你一定希望你的支持者多嘛，那為什麼這一派會和那一派聯合，這當然是有原因了。

查建英：我不知道你看過沒有，徐友漁寫過一本回憶錄，講他當四川紅衛兵的事情，他比你大些。

甘陽：他比我大，他是高中生了。

查建英：對，高三，所以他是那時候四川紅衛兵裏邊一派的，然後還變成頭頭了，書裏邊講了

好多各派之間怎麼怎麼樣，後邊就都有網路，一直到中央文革、周恩來等等。

甘陽：肯定有。那時我們這個組織抓了一個很重要的人，我也看管過這個被抓的俘虜，這個人是北京的，我相信他們大概就是後來所說的五一六。不過這些對我不重要。我的早期影響是來自兩個方面。我父親對我的「反動」影響是一方面。另一方面就是一切都打破了，通常小學中學的學校的那個正統教育對我來說沒有任何約束了，再加上我很小就已經不規矩，我入少先隊是全校最晚的一個，我那個小學當時對我是非常恨的。

查建英：是文革、大學紅衛兵給你提供了另一種政治營養，使你進入了「正統」的反潮流。

甘陽：怎麼說呢，這種本能大概是早就有，那一開始不就有反成份論嗎？我們這種出身不好的當然要反成份論了，你就會覺得這事是和你有關的了。反正後來所有的人都可以參加紅衛兵了，那個時候你就有一種極大的興奮點，然後所有從前的限制都沒有了，都沒人管理了，而且你是廣泛的交朋友了，大學生當然對我早熟是很有幫助的。

查建英：串連了嗎？

甘陽：串連我沒去，我家裏邊因為我太小了怕出事，那是我當時最大的遺憾。我父親說，你又不是紅五類，你湊什麼熱鬧。

查建英：那之後就是下鄉了。

甘陽：我下鄉比較晚，因為我三個姐姐先下鄉，都到東北去了，所以我按政策是可以留城的。而我沒有，我當時是絕對不願意去郊區農場，我寧可當農民，我覺得農場管得很緊。然後呢，我覺得我想走得很遠，不想留城，想離家裏遠一點，所以我自己沒有留城，到東北大興安嶺林場去伐木了。但是我被分配到了大興安嶺的建築部門，就是造房子的。

查建英：哪年去的？

甘陽：一九七〇年，在大興安嶺呆了兩年。這個知青兩年，又非常混亂，那個時候主要都是打架。林場管不了知青，因為只兩三個幹部，連長、指導員啊，其他都是知青，這整個一個連一百八十個知青啊，是沒有辦法弄的。那時候我倒是沒有打架，但是知青整個生活的基調就是打架。

查建英：互相打，打群架？

甘陽：打死過好多人呢。

查建英：為什麼打架，無聊？精神苦悶？還是別  
的？

甘陽：出風頭！任何社會都是有英雄的，對不對，  
那在文革以後，整套正統的沒了，那就是社會英  
雄，就是地痞流氓啊。所以我看王安憶的小說就  
特別有感覺，雖然她是幹部家庭，但幹部和大學  
教師一樣的，比如浙江大學這個區，和杭州沒有  
關係，大學裏的學生說的是南腔北調的話，也不  
是當地話，雖然我們小孩都會說杭州話，但是我  
們這個浙江大學是在杭州郊區的，所以到杭州市  
中心我們是叫「去城裏」。而我下鄉的時候，我  
這個區就我一個，我是和其他區的工人家庭子女  
一塊去的，所以有時候人家嘲笑你是鄉下佬。實  
際上，從紅衛兵組織散了以後，就都是城市流氓  
了。城市流氓是很出風頭的啊。那流氓裏頭有很  
多女孩，這就是社會英雄啊，所以大家都有混幫  
派的性質。像我這樣的就是無幫無派的人。他們  
住的都比較近，住在城裏市中心那一帶，這種子

弟都是從小學就開始混江湖的，出道嘛，有派別  
系統呢，都是從城裏帶過去。

在去東北的火車上就開始打架，因為誰把誰打出  
去，那就是爭老大，嚴格說，就是半黑社會。

一九七〇年以後為什麼上頭越來越收緊了呢，實  
際上就想恢復正常秩序了，否則真的就是黑社會  
變成很主要的一個道。比如我們小孩以前老說誰  
誰真的像流氓一樣的，下鄉後不是一「像」，而是  
他就是一個流氓！而且當時打架是很受崇拜的，  
要是你打架，你就有群了，人都跟着你。

查建英：你沒有在那混成一個流氓頭吧？

甘陽：沒有，沒有。但我下鄉的時候發覺這個中國  
傳統文化很厲害，為什麼呢，那個流氓頭啊，他  
很尊重讀書人，你戴副眼鏡他就覺得你很有學問  
的樣子，你是大學教授的兒子啊。

查建英：另眼相看，拜你當軍師。

甘陽：他這個江湖啊，就跟從前小說一樣，他們整  
個生活觀念基本上就是《三國演義》的這一套，  
什麼禮賢下士，什麼三顧茅廬啊，他們都是很熟  
悉的。他們希望和你是朋友，每方都和你很好，



但是有時候你尷尬，因為打起來的時候，兩派的頭都和我是朋友，實際上是比較麻煩的，也很危險。就是說逼着要站隊，實際上我是不願意站隊的，因為我並不想加入。老實說呢，你光是膀大腰圓也是沒有用的，你要有點 charisma，還是要比較聰明嘛。頭頭在草根裏面還是有點靈光的一些人，那這些人就喜歡和聰明人一起，聽你講講故事啊，和你瞎扯。他自己認為很高，他認為和你們沒什麼可談的，我要和甘陽談談。很有趣。當時下鄉的因為很多都是工人家庭的，而且那個時候教育都已經廢了嘛，很多人寫不了信，我就替人寫家信。最好笑的，當時我幫人家寫很多情書啊，寫完他再老老實實抄一遍，不然人家以為是我寫的。所以我們下鄉那兩年挺好的，很好玩。

那個時候我覺得是半土匪生活，我住的是搭的那種帳篷，臭氣衝天，隔三岔五的就發生動武的流血事件，所以後來中央就把一部分人調到大慶油田去了，那裏有嚴格的管理。我也去了。所以一九七二年我去了大慶油田，當了六年採油工。

油田裏是鑽井隊去開闢油田，而採油工是三班倒，很現代化的，你坐在房間裏的，按照規定兩個小時看一下所有的表，把閘門這裏搬一下，那裏弄一下，就是不要這個油撲出來，油灌到罐子裏面，然後到一定時候換到另外一個地方去。所以到大慶油田是正規多了，因為一個隊就有三、四個知青，其他的都是老工人，然後三班倒這種生活方式，那時候很難受。不過因為我是坐在井房裏的，所以可以帶著書去看。

查建英：看什麼書呢？

甘陽：大慶是嚴格一點，理論上只准讀他選過的那些，毛選什麼的，但是沒有那麼嚴。但是這個時候有一個妙不可言的事情，就是七幾年的時候，上面批了，工農兵必須要學哲學嘛，這個時候就成了哲學教師了。這是一九七三年，雖然我只有小學畢業，但是人家認為我的文化程度很高。要找人講這些，那當然就馬上發現了我這個人才，然後我就可以看許多書，可以堂而皇之看書了，看黑格爾、康德的書了。

查建英：書都是他們給你提供的？

甘陽：是我從杭州帶回來的。當時最精讀的就是有一本講康德《純粹理性批判》的注釋本，這麼厚，翻譯的嘛，很有名的，是英國的一個比較標準的注釋。

查建英：這以前你看過的都是小說。

甘陽：都是小說。哲學是這個時候才真正開始看。但是最早的時候，就是下鄉前一兩年，亂七八糟看歷史比較多，包括范文瀾的《中國通史》，有些蘇聯翻譯的世界史，吳一塵的《世界通史》，有一段時候看的都是這些歷史，亂七八糟。我覺得比較有意思的就是，當時感覺這個書都是看得完的嘛。不像現在。而且後來你到大學以後，實際上你發覺看書的重複率其實是挺高的。

查建英：大家能看到的都是那幾套書。

甘陽：因為知青每年都會回去一次，都會呆兩三個月，這個時候你又會幹老勾當，就是大家交換書嘛。各家抄，有些書都偷出來了，那就互通有無，有的時候，一本書你會用各種方法，用什麼別的東西借來看看。借書很難的，有些借了書不還的，後來就不借給你了。當時在大慶油田，我

交了兩個朋友很關鍵，一個是北京的高幹子弟，年紀比我大很多，一個是上海的，他也是老高中，是比較談得攏的，所以說那個時候就開始有同道了。

查建英：一起討論嗎？

甘陽：一起討論，而且北京這個傢伙的書比較多，我想因為是高幹子弟的關係吧。

查建英：不只是你剛才說的那些哲學書吧？

甘陽：那時候有些書會重看，小說會重看，等等，因為大家有興趣，找到同伴大家都很興奮，我覺得很多知青都經歷過這個，你也不是特意在找，但是你碰到了，就開始來往，就會越來越近。

查建英：而且因為出於共同的精神饑渴走到一起，這種友誼會很純粹很強烈，不像後來撮飯的朋友、打麻將的朋友、做生意的朋友。

甘陽：而且有些會發生危險，就是說你突然一下找到同道，然後越談越長，越談越長……

查建英：然後就成立詩社或者讀書會了……

甘陽：到最後被打成反革命了。這個和小單位很有關係，因為如果小單位看不慣你，就經常找你

碴，他其實並不懂什麼東西，但像你這類人，一定是比較奇怪的人，表現和別人是有點不同的，那這個小單位如果對你是比較容忍的，你就一般沒事。我們倒是沒有出什麼事。

查建英：這一段你比較集中看了一些西方哲學書，是吧？

甘陽：主要是他讓你教馬列嘛。因為教馬克思讀馬克思呢，那黑格爾就變成有正當理由的了，那時官方重印了黑格爾的書，大概是一九七四年左右重印了一批，包括像《小邏輯》，然後是康德的，反正這個時候看這些都很有正當性。我那幾個朋友當時也是教哲學的。我們都是給整個的隊裏講，因為你所有工人都要講嘛，其實這個工人怎麼講法嘛，但是講得反正還是很好吧。（笑）

查建英：（笑）那你不是讀那些書突然一下就進去了？很迷嗎？

甘陽：非常迷。因為當時書很少嘛，對吧，然後你就發現這個都比較經看，小說你看完又沒了，你看了三遍，就不可能再看下去了。但黑格爾的一本《小邏輯》，看了一年兩年，這書他媽到底是

什麼狗屁意思啊！？

查建英：（笑）有挑戰性，反倒把你勾上了！

甘陽：然後你有三五個朋友的時候，大家在一起專門談這個，那很起勁，那時每個人要標榜自己聰明吧，然後這個時候都很用功，逗你用功嘛。然後你每年回家的時候，就開始都找這個書了嘛，還是找得到的，實際上人家翻譯過來的不少呢。盧梭我看得很早。

查建英：盧梭哪一本？

甘陽：《民約論》，我是十四歲文革剛開始的時候讀的。《民約論》的第一句話我是深入骨髓的。

查建英：背一段。

甘陽：第一句話是：人生而自由，但是卻無往而不力。在枷鎖之中。這種東西的震撼性，絕對有衝擊力。

查建英：盧梭的文字很感性。

甘陽：而且那個時候覺得中文翻譯的非常好，因為那個時候你不懂原文啊，那個中文是琅琅上口的。那時候普希金的詩都是背的。文革的時候普希金挺流行的。

查建英：是啊，什麼《葉甫根尼·奧涅金》，還有萊蒙托夫的《當代英雄》，我那時也看過。

甘陽：《當代英雄》的那種情調很打動人。文革的時候還有一個文本就是瞿秋白的《多餘的話》，是在文革的時候開始流傳的，而他流傳的時候實際上就是大批的大學生開始灰心的時候。六七年的時候還都很起勁的，都辯論啊、武鬥啊，然後到一九六八年下半年軍宣隊、工宣隊就進校了，就是你的自由已經受到約束，那這個時候當然就很苦悶了，興奮勁過了，對大學生來說，馬上就是分配問題了，這個大學生，很多人家裏還供養着，這都是很實際的問題了。所以我想，《多餘的話》實際上很值得作為一個案例調查。瞿秋白寫《多餘的話》，是他臨終前，被國民黨槍斃之前寫了他個人的一個全面的回顧，他實際上講的很簡單，他不是一個幹革命的人，完全陰差陽錯被推到了一個革命領袖的地位，退又沒法退，尤其被捕以後，他不可以宣佈退黨，這對他個人也不能承受啊，因為那個時候已經被搞下來了。他說他不是幹革命的人，他的真愛是文學，他完全

那個調子，一方面很灰，但是你不覺得自己是一般人，又不甘心過這種平庸的生活。

是因為俄文好，然後就變成革命的總書記了，他後來自己深深知道他根本當不了這個領袖，但是已經推上去就很難下來了，那這個內心掙扎呢，因為你又處在這個上面，你很長時間是沒有辦法表露的，而且大家幹革命的時候，不是說你和魯迅在沙龍裏談天時大家談談沙俄的文學作品。但是他被捕的那幾個月，寫了《多餘的話》，用一個個人的角度，實際上是很灰的。

查建英：和文革退潮時一些人的心態吻合了。

甘陽：我相信尤其是對老五屆大學生那一代。就像《當代英雄》的那個調子，一方面很灰，但是你不覺得自己是一般人，又不甘心過這種平庸的生活，就是這樣一種感覺。

查建英：咱們有點繞回去了，其實你剛才已經說到文革末期了。

甘陽：下面就到一九七六年了，毛主席死了嘛。

查建英：這個事情對你震動大嗎？

甘陽：毛澤東的死還是震動挺大的，老實說我是有極大的解放感，那時候我已經很反動了。

查建英：你也沒有崇拜過他？

甘陽：沒有，我那時候沒有崇拜過他。但是那時候有一種期待。

查建英：期待什麼？

甘陽：很朦朧，像我下鄉時一直很朦朧，我從來不覺得這應該是我的生活。但是你不也知道有什麼出路。當時所有人都辦回城。但我那個地方，你已經是工人，所以並不屬於招工的地區，你也沒有理由辦回城，但是我那時候三個姐姐可以辦回城了。但是大慶因為有這幾個朋友，還是很有收穫的。所以到大學，實際上對我是沒有太大的震動。那些一般人思想上到大學經歷過的什麼「解凍」，對我都早就過掉了。他們很多人說好像解放，對我來說那是很早就過了，這些意義上說我覺得不影響我。我反動很早。大多數人基本都是

一九七一年林彪死以後，相當有一批開始反省，想問題了。當然他們是老高中生，一旦有反省以後，理論上他們比較多。我是跟我家裏特殊原因有關，比較例外。然後就是考大學。第一年大慶油田不讓我們考，黑龍江是覺得這些人有用，所以卡得很緊，第一年差點沒讓我考，處理得非常

不好。

查建英：你為什麼考黑龍江大學呢？

甘陽：他是讓你填志願。一九七七年我們大慶一個都沒有考出去，所以有好幾個人一九七八年就不考了。

查建英：你一九七八年考到黑龍江大學哲學系，那時候分專業了嗎？

甘陽：沒有分。而且大多數中國大學的經濟系最早都是政治經濟學嘛，政治經濟學都是哲學系的一部分。本科也不分西方哲學、中國哲學。

查建英：你那時候就是明確的要學哲學了。

甘陽：對，那時候明確了，不過要讀哲學那就不光是我了，我想那個七七、七八屆的時候哲學是很熱的。

查建英：那時候文史哲都很熱。那時候哲學系的情況怎麼樣？

甘陽：好多課，哲學原理就是馬克思主義了，然後有什麼中國哲學史啊，西方哲學史啊，西方哲學史用的是北大編的課本，中國哲學史我忘了，但是課本還是有好幾個，包括北大在文革前編的那

個選譯材料，叫什麼西方哲學批判材料，但那時候都已經做參考書。大學當然是很好玩的，本科生是很好玩的，到現在想起來都還是很溫馨的。我想大學本科是比較單純，人沒有什麼機心，而且黑龍江大學基本上主流是北京、上海、南方的知青，而完全從十八歲高中考上的比較少。哲學系特別明顯，都是黑龍江的知青嘛，黑龍江的知青都是外地的知青在那個地方，所以我現在講起來還是很溫馨的，人際關係比較好嘛，想起來都是一些很雞毛蒜皮的事情。比方說那時候都是八個人一個房間，上下鋪的嘛，我們那個班長是北京的一個老知青，每天晚上坐在那做八段錦。

查建英：啊？

甘陽：其實就是搓腳，然後每個人就在那瞎聊。北京人都是屁話特多，老顛來倒去的說，實際上我現在想那時候成天晚上就是臭氣薰天的。（笑）而且那時候大學是晚上十一點拉燈，很討厭，就是說你找不到地方，睡不着只好忍，我天！很難受。不過我是曠課很多，我那時候是大多數課不去。沒那耐性聽課，但我每次考試都考的特別好，那不

是很容易嘛，然後我在大學裏跳了一級，就是不耐煩了。居然批准我跳級，讓我考八門，八門就八門，我全部考過去了，當時從來沒上過課。說實話那時候老師對我是比較好的，比較縱容我，不斷的找我談，實際上知道我喜歡睡懶覺，一大早的課哪會去嘛。

查建英：都上自習課了。

甘陽：對，自己看。現在不記得當時課是不是有限的，但我覺得黑龍江大學的書肯定是有限的，特別是英文書很有限。我一九七三年自己學了英文，那時也是和尼克松訪華有關，進口了英文教材，那時候最流行的是「靈格風」教材。而且一九七三年我從杭州回去的時候，那時候有很多能手的，幫我改制了一台留聲機，可以放唱片的，然後朋友給了我很多蘇聯唱片，所以帶到大慶油田，我不是有三個朋友嘛，哇，那個興奮啊，有那麼多唱片呢！俄國芭蕾舞曲，蕭斯塔科維奇，交響樂，圓舞曲啦。但是那個玩意，說實話很怕上面找碴子的，因為大慶那個地方管得太嚴。不過我那個北京知青哥們是中學教師，他自

已有一個房間，因為他結婚了，所以就到他家去聽。那時候已經開始學英文。

黑龍江大學好像最多上了三年，因為跳了一級。我覺得就是玩得很開心。那時候讀什麼書，我倒是不想不起來。不過當然讀了很多康德、黑格爾的書，這些書那時候已經很好找了。

查建英：當時國內有翻譯本的就是這些古典哲學嗎？

甘陽：但比在大慶油田更多一點，包括洛克、休謨。這實際上都是文革以前就翻的了，有些當初你買不到，但很多可以借到，這些都已經開放了。大學時候讀小說還是挺多的。

查建英：主要是外國小說嗎？

甘陽：外國小說。我當時覺得我都讀光了，翻譯過來的已經差不多了。讀英國詩，因為我父親是特別愛好英詩和莎士比亞的，所以這個我們家是有存的，抄家以後有些給發還了。莎士比亞當然看得很早，看不看得懂是另外一件事情，但因為我父親是浙江大學的，朱生豪就是他們心目中最大的英雄，這也是一個很大的原因。

我們這一代人，一直到八十年代，基本上都是這種知青的交往方式。

查建英：朱生豪是浙江大學的？

甘陽：是，老浙大的人是比較以他為榮的。當時感覺書是讀得完的，所以比較牛逼哄哄的，因為讀的東西多，而且知青的交往是非常擺譜的，很挑人的，就是知青之間，一開始就想：我看不看得上你啊？你到底行不行啊？做朋友，先要看看你夠不夠份。我覺得我們這一代人，一直到八十年代，基本上都是這種知青的交往方式。這和九十年代不一樣，制度化的那種東西，我覺得基本上是九十年代以後了。八十年代的時候，主要交往方式基本上是非正式的。

查建英：知青這一代非常獨特。等於一群天之驕子提前流亡了一遭，然後在社會底層沉浮多年再給召回來的時候，或多或少身上都有江湖氣。

甘陽：有江湖氣，比如說會有一個口耳相傳的一個圈子的，會越傳越多的，你在這裏，別處人家會知道你，很微妙。流傳實際上是很廣的，可以傳得很遠的。當時大家寫東西還比較少嘛，所以這個口耳相傳很厲害啊。知青有一個很重要的文化

就是講故事。

查建英：對，知青裏出了很多傑出的故事箋子，像阿城，絕了。

甘陽：你能講幾個故事，這是一個很關鍵的問題啊！那邊有一個傢伙能講《梅花黨》，還能講《基督山伯爵恩仇記》，哇，把所有人都聽楞了！

查建英：那時候資訊特有限，但出了一批特有色彩的人物。

甘陽：特別有色彩，而且傳的很廣嘛，然後這個倒變成自我標榜的一種方式。人總是有三六九等，不管怎麼樣都在表現，而且民間也會有一個認可方式。這個方式很奇怪，運作不是很容易描述，但你會知道並不是大家都是一樣的高低。這個在《棋王》裏描寫得非常生動，很多人都經歷過，當初就是這樣的。我覺得到八十年代，一直到我們編委會的人交朋友，主要的交往方式還是這個。

查建英：哎，先別跳到編委會，說一下你在北大念研究生那段的事。

甘陽：一九八二年九月份我就到北京了，在北大外國哲學研究所讀研究生。我們叫「外哲」，那時

知青有一個很重要的文化就是講故事。

候外哲所長是洪謙。這個所是老毛要建的，而且是老毛指名讓洪謙當所長。文革期間建的，那時候並沒有招生，但老毛說，我們國家應該有點研究外國東西的，而且是老毛找的胡喬木要胡找洪謙，都是老毛點的名。

然後，到北大第一個最深的印象：這麼多英文書！我們外國哲學研究所這個時候就是全部看英文書了，這個感覺就是完全打開一個新的世界。我覺得外哲所這感覺非常好，太白由了！北大外哲所是一個極為自由的地方，基本上我們沒有受到任何干擾。

查建英：沒有任何意識形態方面的限制麼？

甘陽：沒有，我們就是研究現代外國哲學的嘛，所以完全沒有的。

查建英：你以前讀的都是古典哲學，那時候你讀了些什麼呢？

甘陽：那時候整個外哲所基本上就集中到海德格爾身上了。

查建英：啊？

甘陽：噢，剛才忘了談一件事，就是在上大學之前



讀的書裏面，實際上有一個很重要的雜誌，我知道很多人都看過的，叫做《古典文藝理論譯叢》，我覺得這個東西對我和劉小楓這些人都挺有影響，比如說在上面看的雪萊的《為詩一辯》，席勒和歌德的通信，席勒的《審美書簡》和《素樸的詩與感傷的詩》，這些東西實際上當時都是印象很深的。後來，我們編委會的班底基本上就是北大讀書時候的同學和北大期間的朋友們了。

查建英：以外哲所為中心。

甘陽：對。比如陳嘉映，王慶節，王煒，這都是北大外哲所的同學，還有哲學系的劉小楓，陳來。

查建英：陳來是中國哲學的。

甘陽：那時候已經認識。當然最熟的還是北大外哲所的這些人。但是北大外哲所是和當時社科院哲學所的現代外國哲學室熟悉，我後來畢業以後就分到那裏去了，在那裏有像蘇國勛、趙越勝、徐友漁、周國平這些人，都已經先認識了，因為他們那時候已經有全國現代外國哲學會議，所以他們認識更早。我進北大的時候陳嘉映和朱正琳他

們都比我高嘛，嘉映是比我高一級，老朱是比我高兩年吧，我是第二屆研究生，七七年因為我沒有考嘛，他們是七七級的，然後王煒，王慶節，然後劉小楓和我都是七八級的。所以北大外哲所是一個小圈子，同時那個圈子和社科院哲學所是一個聯絡網。實際上基本是在現代外國哲學界的，可以說基本上都認識了：趙越勝，蘇國勛，徐友漁，周國平，他們四個是一個研究室的，都是社科院研究生院裏的研究生，然後都是搞現代外國哲學的，所以這是最基本的一個群。但小楓和他們認識更早。因為知青文化還有另外一個是通信，我是不參與通信團體的。但比方說張志揚、朱正琳、劉小楓、趙越勝，他們見面以前都已經通過信了。

查建英：劉小楓是哪裏考來的？

甘陽：他是四川外語學院的，本科讀的德語。陳嘉映也是德語，北大德語系的。

查建英：所以這些人進來的時候外文都挺強的了。

甘陽：對。

查建英：那當時講課的時候是用中文嗎？

甘陽：講課的時候當然是用中文。

查建英：你是誰的研究生？

甘陽：我是張世英的，張世英的方向是黑格爾和新黑格爾主義。

查建英：那是你那時候的研究方向？

甘陽：對，不過那時讀研究生中間大家專業的想法都沒有那麼強，而是在學整個西方現代哲學。外哲所那時候有新康德主義，新黑格爾主義，然後現象學，然後海德格爾，然後那邊就是分析哲學。

甘陽：分析哲學是洪謙先生帶領？

甘陽：洪謙和陳啟偉，他後來是所長。張世英是比洪謙他們要低一輩的，比他們小，但是比中大，我們進去的時候他應該是六十左右，洪謙已經七十左右了。

查建英：洪謙他們是最後一撥老先生。

甘陽：最後一撥老先生，他們這一撥西南聯大的時候已經教書了，他們是海外留學回來的嘛，所以洪謙和熊偉這兩個老先生影響大。而且 symbolically，洪謙是維也納學派裏面地位很高

洪謙和熊偉這兩個老先生影響大，而且 symbolically。

的，因為他是維也納學派首領石里克的助教，分析哲學發源於維也納學派，而維也納學派的祖師爺是石里克，所以洪謙的輩份比較高，比如說後來西方比較出名的一些人，基本上都比洪謙輩份要低一點。所以八十年代開放以後，洪謙地位很高，經常出國，包括像羅蒂 (Richard Rorty) 這樣的都會專門拜訪洪謙，都是搞分析哲學嘛，有點像行弟子禮的感覺。比如艾耶爾是當時的學生，後來在牛津大學變成了維也納學派最主要的一個老前輩了，那洪謙比他還老一點，所以在西方分析哲學界的輩份非常高。

查建英：除了輩份，回來以後他的著述呢？

甘陽：洪謙是不會用中文寫作的，他是用英文和德文寫，因為他是受嚴格的科學哲學和分析哲學訓練，洪謙認為中文是不適合於哲學的，太詩意。

(笑) 維也納學派最主要的一點是做語言分析的嘛，它那個科學語言和你這個詩性語言是不一樣的嘛，比如說，你講的很好，但這不是哲學。維也納最主要做一個所謂分界問題嘛，哪些是哲學問題，哪些不是，然後說比方尼采那些都不是哲

學問題，他們就搞這名堂。洪先生是這樣一個學派。洪先生對我特別的好，雖然我不是學這個東西的，我並不喜歡分析哲學。總之呢，我覺得北大那時研究生兩年半好像是很經用的，讀的很多。

查建英：為什麼那時候的重點已經圍繞着海德格爾了呢？

甘陽：其實是逐漸轉過來的。陳嘉映一進來就是讀海德格爾的，我們進來的時候，他在翻譯海德格爾。

查建英：這跟他的導師有關係吧？

甘陽：熊偉嘛，熊偉是海德格爾的弟子，三十年代在德國，四十年代回來的。所以外哲所在中國的地位非常不同，所長和副所長，這兩個都是和國外的哲學界有非常深的關係啊。所以中國第一個翻譯海德格爾是熊偉老先生嘛，然後陳嘉映就是接着他翻，但是老先生們都特別捧我們這些年輕人，比方說，熊偉就說：陳嘉映翻得比我還好。因為那個時候年青的是不容易上手的，按照中國學術界的老規矩，你是要打熬多少年啊。所以中年那撥實際上是挺慘的，他們是被老先生壓得很厲害的，多少年你才能熬出頭嘛。但是年青這撥

上得很快。當時整個外哲所很有學術氣氛的，成天都在辯論啊、討論啊。

查建英：在課上和老師討論嗎？

甘陽：不是老師，主要是同學之間，和老師之間基本上是談，主要還是日常接觸，到家裏去聊天嘛，老先生也希望聊天的嘛。不過，洪謙家裏我去的比較多，和他聊天比較多。

查建英：不過這都在你後來轉向海德格爾之前。

甘陽：是這樣，我在外哲所開始翻譯了卡西爾的《人論》。

查建英：這是你當時自己的選題嗎？

甘陽：卡西爾我很有興趣，但是當時我並不準備翻全書，其實我只是翻譯了其中的一章，就是因為洪先生要編一個語言哲學的集子，我那一章翻譯出來以後洪先生他們很滿意。我給張世英也做過一些事情，張世英編一個新黑格爾文集，我給他也翻譯過一章，不過那個出版得很晚。但是最早這個翻譯，那時候不是開始恢復學術了嘛，上海譯文出版社來找，那外國哲學當然洪先生是第一把，他是外國哲學會長嘛，洪先生就說應該用

些年青人嘛，然後就推薦我譯卡西爾。卡西爾是新康德主義裏面的一個主要代表人物，結果我把全書翻譯出來，我這書出版很早，一九八四年我完工，一九八五年出版，那麼也就是整個全國現代外國哲學界年青人單獨翻書我是出的最早的，以前一般都是會有老先生掛名的，就是幫你把把關，我這個就完全是個人翻譯，而且是我個人寫序。一九八五年我還沒有畢業，書就出來了。

查建英：一九八五年北京很熱鬧，文化界有很多圈子，「文化熱」就要開始了。除了外哲所這個小環境，那個時候你們和其他那些圈子交往多嗎？

甘陽：有交往，但是，讀現代外國哲學的人非常自傲，很看不起別人，看不起任何其他人，都覺得當然我們學的是最厲害的武器。

查建英：精英的精英。

甘陽：最精英，而且覺得我們是抓到了現代西方哲學的脈搏，比方說我們很看不起當時大談薩特的人，不是指國內專門研究薩特的，那是我們的朋友，而是指社會上例如中文系什麼的喜歡用薩特

說事的人，薩特在社會上當時是有點紅嘛，和這個時候存在主義紅有關。但是因為我們讀的是海德格爾嘛，那這個東西這個時候我們就已經很內行了。

查建英：是不是覺得薩特屬於盡人皆知的通俗哲學了？

甘陽：人道主義之類嘛，海德格爾一九四六年有一個很有名的文章叫〈關於人道主義的信〉，這個信實際上是批判薩特他們的存在主義的，海德格爾否認人道主義。

查建英：從什麼角度否認？

甘陽：這就和以後德里達、福柯他們否認人道主義都是一個路子來的，就是說人道主義本身是一個建構起來的東西，這些就是一個框架，他是要追問更深刻的問題，但你薩特實際上就套在一個 bourgeois 的很膚淺的人道主義裏，就 block 所有的 thinking。所以你可以想見，我們當然就都覺得自己是拿到真經的人啊！（笑）

查建英：（笑）A bunch of academic snobs！（一小撮學術勢力眼兒！）不過我可以想見你們那種一

覽眾山小的感覺，也挺可愛的。

甘陽：海德格爾是非常迷人的。我想強調，現在其實回想八十年代，和現在是很不同的。九十年代對照八十年代很不相同，第一點八十年代基本上社會科學還沒成形，這樣一來人文科學 *leading the way*，人文科學當中哲學地位比較高，一般都會認為文學的人比較膚淺，歷史的人比較慢，哲學比較深刻嘛。另外一點你要回想八十年代，經濟改革從來不是我們的話題，誰談經濟改革啊，經濟是很 *boring* 的東西啊，人心是很高飄的東西啊！其實當時經濟改革一直都在做，現在回過頭看一看，後來看周其仁、王小強他們編的東西呢，很 *impressive*，但是當時我們不知道。我九十年代初給牛津大學出版社主編「社會與思想叢書」，第一個就是請的周其仁把他們八十年代的經濟調查編了一個兩卷本文集。

查建英：周其仁那時候已經是體改所的了嗎？

甘陽：都是陳一諮下面的嘛。

查建英：張維迎那時也是體改所的。

甘陽：也是，他們都是的，他們編的東西沒有出版

八十年代基本上社會科學還沒成形，這樣一來人文科學 *leading the way*。

過，都是他們內部的東西。但他們是專門做經濟改革的人，和知識界沒有多少來往，這些並不是知識界的 *discourse*。八十年代有幾個特徵，一個是經濟改革不是當時知識界的 *discourse*，而且不在人們的頭腦裏面，沒有人談這個經濟改革，覺得是很 *boring* 的事情。第二點是人文科學為主，第三點是西學為主，絕對是西學。這樣當然我們就處在比較特殊的一個位置上。但是我並不認為我們對社會有實質性的影響，當然我們的書當時對大學生、研究生影響很大，因為整個氛圍是人文的氛圍，而且人文氛圍是以西學為主的氛圍，所以這個編委會成立以後最明顯的身份是現代外國哲學方面比較突出。

查建英：但後來回顧八十年代的時候，一般認為有三大叢書：你們這個「文化：中國與世界」是一個，金觀濤夫婦倆的「走向未來」是一個，然後就是湯一介他們的「中國文化書院」。實際上那兩個都比你們成立得更早，你們是一九八六年才成立吧？

甘陽：我們實際上一九八五年開始醞釀，真正打招

牌是一九八六年。

查建英：三套叢書定位不同，中國文化書院是要復興傳統，做國學研究，金觀濤夫婦倆都是研究自然科學出身，所以他們好像更強調用一套科學理論來重新詮釋歷史？

甘陽：金觀濤他們和我們編委會有一個很大的差別，他們和黨內改革派關係很多，包括他裏面很多人，比如說王歧山也是他編委會的人。整個和黨內改革派靠的比較緊，他們是想影響政策。經濟改革他們也有關係，雖然他們不一定扮演什麼角色，但是他組合裏邊有很多都是共產黨裏面改革派的人，談不上智囊，因為那時候也沒有那麼高級，但他們都是接線的人，所以他們比較注重比如說中宣部副部長啊，或者他們認為黨內比較開明的人吧。

查建英：是不是他們主要是針對以前那個正統意識形態，比如說歷史唯物主義啊什麼的，他們要把這個扳倒。

甘陽：對對，他們基本上是和黨內鬥爭結合比較緊，所以他們討論的語言老是半官方語言，因為

當時他們老是在和官方辯論，他要辯論就得使用官方能夠接受的一套東西，所以當時老實說我們是很看不起的，就是那一套東西很不理論化。

查建英：他們有個「三論」吧，系統論啊什麼的。

甘陽：三論一度時髦是可以推想的嘛，因為你想，開放一開始，這個自然科學的東西是比較容易被官方意識形態所接受的，比如自然科學是不大有危險的，對不對，科學比較中性嘛，科學的地位比較容易被接受，那麼科學哲學相對就比較容易被接受嘛。像薩特、海德格爾一開始還是要批判的嘛，最早薩特熱的時候是引起批判的，資本主義腐朽這一套東西……（以下錄音聽不清）。

查建英：不過看來薩特熱跟你們沒什麼關係。

甘陽：專門搞薩特的其實也都在我們這個編委會裏頭了。但是專門搞薩特的人和社會上用通俗化的方式談薩特的人是不一樣的。那個時候人家未必懂薩特，那他不一定讀薩特的理論性的著作，薩特不是有很多小說嗎，所以薩特比較容易，你想我們讀研究生時代，一開始的時候是薩特名聲

很大，很多人用薩特，還有他的小說翻譯也比較早，包括他那個劇本改成電影《噁心》，在全國放，放的比較早，薩特又是馬克思主義，所以他的關係比較複雜。不像海德格爾這種哲學，就和這些都是沒有什麼關係的。我覺得不一樣的，就是我們進入了一個非常純粹的西方哲學、西方思想的一個脈絡，所以這個問題是西方的問題。我們想的是西方哲學的一個問題。

查建英：也就是說，你們那時候只是先進入西方哲學系統，摸出一個脈絡，還沒有想怎麼回來看中國的問題？

甘陽：我想那要晚一步，但是每個人都在想，這個可能每個人不同。比如對我來說，最關心的是進入西學，就是說英文打開了一扇門，進入了一個非常廣大的世界。

查建英：陌生而迷人。

甘陽：這個時候你讀書的這個衝動和欲望很強，你顧不了很多的東西。比如說那個時候王煒和王慶節他們老去爭論這個馬克思主義異化的問題，我就老和他們說：不要去討論這些問題，沒有意

義！所以，比如說批判共產黨我是一點興趣都沒有的，批判極左思潮什麼的我都沒有興趣。我沒有興趣，因為這些對我來說早就不是問題了，我覺得關鍵問題是如何進入前沿，進入到西學的這個問題裏面。

查建英：是不是與海德格爾討論的問題相比，你覺得這些爭吵都是小兒科，太低級了？你最初讀海德格爾是哪年？

甘陽：當然是在北大外哲所讀書的時候。我從讀卡西爾到胡塞爾再到海德格爾，我覺得是一個共同的思想話題，為什麼這些人比較投緣，比較投機呢，大概是有些共同讀書背景吧，比如說德國浪漫派，我覺得問題是一條線。

查建英：這些人都是質詢現代性的，都是頭上長反骨的傢伙。難怪你當知青的時候會喜歡雪萊的〈為詩一辯〉呢。

甘陽：從德國浪漫派，到海德格爾，也有人喜歡馬爾庫塞，比如趙越勝，而徐友漁是做分析哲學的，但是分析哲學不是我們這個圈子裏面的熱門話題，因為分析哲學比較技術，他的這個人文關

懷的思想問題不大能發生。友漁很關心政治，但是他談政治和他的專業是沒關係的。不過大多數人讀的東西都是有點共同背景的，比如海德格爾或馬爾庫塞和德國浪漫派都是直接相關關係的。實際上很有代表性的一個書就是劉小楓剛畢業時發表的《詩化哲學》，是在他碩士論文擴大的書，但是某種意義上包含了好多人共同的關切，比如說他最後一章談馬爾庫塞，這是趙越勝專門研究的。他裏面談的卡西爾部分和我有關係，談馬丁·布伯是和陳維綱有關係。他那個書裏面有一個 mood，海德格爾是中心。從北大外哲所開始到編委會，實際上我現在想起來，可以稱做「對現代性的詩意批判」，基本上是一個非常詩歌性的東西。小楓這本書是比較可以反映很多人討論問題的這個域。就所關心的東西說，像劉小楓他們那撥，詩歌是很重要的一个話題，每個人的背景都和文學有關係，都讀過德國浪漫派，比如大家下鄉時都讀過《古典文藝理論譯叢》這雜誌上翻譯的席勒的「審美教育」這些。從席勒到趙越勝讀的這個馬爾庫塞的東西當然都是批判資

從北大外哲所開始到編委會，實際上我現在想起來，可以稱做「對現代性的詩意批判」

本主義的。所以進入西學以後呢，自然我們考慮問題比較複雜，就是說，一般人用西學的東西批判中國的東西，但是我們所讀的這個西學實際上都是批判西方現代性的東西，是批判西方工業文明的東西，整個浪漫派運動是對工業文明的一個反動。那麼海德格爾一直到德里達，都是一條線過來的。我們最關心的、最感興趣的是這一套東西。這也是為什麼九十年代不少人回顧檢查八十年代時批判我們編委會的工作。我覺得他們說的倒也沒錯，我們所引進的東西都不是現代化的東西。

查建英：不是中國本土問題，尤其在當時。

甘陽：人家認為你應該引進的是現代化這個東西了，結果你給中國引進反現代化的東西了。

查建英：因為中國是在一個前現代化急需進入現代化的歷史階段上。

甘陽：但對於大多數人，當時他們也跟着這個查建英：也許這有一點諷刺了，我覺得很多人當時只是籠統的認為你們是屬於全盤西化的一派，而並沒有在你講的這個層次上理解你們譯介的這批東西。



甘陽：當然。

查建英：但是很多人去買。

甘陽：我覺得這個當然是有社會時髦的原因。但是因為這批西方人雖然是反西方哲學，但對很多中國人來講，不就是反嘛，那還是迎合他反的情緒。

查建英：當時任何西方的東西都是反，用那個來反這個。

甘陽：對，都是反，所以他有這個批判西方資本主義的強烈的批判語言嘛。另外，我們外哲所的這些人是不大注重法蘭克福學派的，除了趙越勝搞馬爾庫塞以外，那個時候我和小楓，我想包括嘉映，我們並不大喜歡法蘭克福學派。

查建英：但讀得很多嗎？當時讀過哈貝馬斯嗎？

甘陽：讀過，當時看得很多，但是沒有一個人可以像海德格爾那樣吸引我們。當然裏面是有不同的，比如友漁是和我們不同的，他是完全分析哲學的路，基本上不進入這個領域。

查建英：從黑格爾、康德到海德格爾，你們更傾心的是歐陸哲學。

甘陽：當然，從西方哲學的角度來說，分析哲學是

很仇恨歐陸哲學這套東西的。

查建英：會覺得太浪漫，不夠理性……

甘：他們會認為這個都是文人的……所以我從美國回來以後，我就讓劉小楓再找給我看看他那個《詩化哲學》，我說我們為什麼這麼感興趣這個？實際上和文革中、讀大學以前讀的書都有關。

查建英：哎，回溯出這個線索有意思。

甘陽：某種意義是讀大學以前我們實際上是文學青年，你所嚮往追求的是一個詩意的世界，所以我為什麼會強調《古典文藝理論譯叢》，那個時候你實際上不是很懂他是在談什麼，但你一讀雪萊的〈為詩一辯〉，那你感覺到有很多人是反對詩的嘛，你那時候還是少年，你不會瞭解那麼多，但你的 mood 是在那個地方，也就是說，普希金，英國詩，拜倫，你讀這些詩的時候所追求的是一個非常詩意化的世界。然後你一進入海德格爾，他是整個批判科技文明的，所以我們用的最多的一個詞是「技術時代」，這是海德格爾最中心的一個概念。也就是說他是用「技術時代」來陳述整個現代性：這是一個技術化的時

甘 陽

代，人的靈性是沒有存在的餘地的。所以我覺得回到八十年代我們這個團體呢，核心的東西就是我在一九八八年編了一本書，《當代中國文化意識》，那是最主要的一個比較反映我們這個編委會傾向的一個成果性的東西，一九八八年在香港和台灣都出了，我現在想讓國內給我重版，完全不動的重版，這是非常反映編委會傾向性的。

查建英：這已經是編委會的後期了，對吧，一九八八年到一九八九年。再回頭補談一下編委會初期的情況吧。

甘陽：當時就是每個人都在翻譯不同的東西，但都沒有發表。陳嘉映在翻譯海德格爾的《存在與時間》。翻譯當中都是隨時大家互相交換看的，是很密集的一個場，而且成天在辯論，因為海德格爾是奇難，他的語言和他的含義都很難懂，這是一個非常深奧無比的一個東西，從知性上非常有挑戰性。

查建英：還不像尼采寫的那種詩意寓言。

甘陽：完全不同，讀了海德格爾對尼采都沒有興趣了。

查建英：海德格爾的語言特別晦澀。

甘陽：晦澀，因為他太複雜了！而且只要是海德格爾的書，他總是在檢討整個西方哲學傳統，他認為之所以會出現西方現代性這樣一個技術時代的東西呢，這和西方思想根源有關。

查建英：啊，他從近代往回推到源頭，從古希臘開始嗎？

甘陽：從古希臘，他要回到前蘇格拉底時代，他認為西方哲學從蘇格拉底時代就已經出問題了。但他非常厲害，就是他對西方哲學史來了整個一個解構性閱讀，每個人他都解構，像黑格爾，康德，萊布尼茲，笛卡兒，一直到亞里斯多德，柏拉圖。這也是為什麼他對整個西方世界有籠罩性的影響。他一方面在檢討為什麼會這樣，另一方面想尋求 alternatives，在這個西方傳統裏面尋找。

查建英：有 alternative 嗎？

甘陽：那有沒有這個就兩說的事情，對他最後來說就是等待另一個上帝了。他認為這套已經根深蒂固了。但是他有籠罩性影響，因為沒有海德格爾就不可能有德里達、福柯。從學術進展講，他是

從絕對內在的角度，完全地、瓦解性的閱讀，開關了一種更有趣的閱讀。然後這讀法就都不同了嘛，就是說你會這樣去檢查問題。所以他對知性的誘惑力，這是當時我們引以為自豪的。像台灣學界，雖然他們和西方沒有斷過，但我們一下子發現他們在我們後面：他們沒有進入海德格爾啊。

查建英：你們這個時候肯定感覺特別好。

甘陽：我們那時候自我感覺是良好到極點的，就是那時候我們是站在巔峰上的。（笑）

查建英：那實際上你們對中國問題當時就已經很有距離了嘛。

甘陽：很有距離，對現實問題，說實話比較有距離。因為現實問題是阿狗阿貓都可以談的，這個不是表現你聰明的地方，有時大家說兩句，說說共產黨的話了，這個表現不出你有什麼高明，高明是看你在西方的東西上進入了多少，這才是大家注重的。

查建英：研究西方哲學，實際上這才是你們當年成立編委會時最直接的語境。

甘陽：對，是最直接的語境，但當時並沒有想到成

立編委會這樣的事情，那時候沒有別的想法的。

查建英：什麼時候才開始的？

甘陽：這完全是我個人的一個原因，一開始和大家都沒有關係的。我一九八五年、一九八六年到了社科院以後，當時社科院有一幫人在籌辦一個雜誌，完全和我不認識的人。

查建英：你當時是研究生畢業分去的？

甘陽：我就去了徐友漁他們的現代外國哲學室，所以當時一邊是這一撥朋友。但是另外的人開始來找我，那時候他們辦一個雜誌，而且編委會已經搭好架子了，他們人都找好了，讓我去當主編。他們和研究生院的團委書記混的很熟，我和他們不大認識，但是我當時可能在這個口耳相傳的領域裏面已經有點名氣了，那時候我已經出來了，對年青人來說，當時絕大多數沒有書的，那我自己已經有一個翻譯的書了，而且真的立即就是全國頭號暢銷書，一年內就印二十四萬本啊，而且評上什麼上海圖書獎。當時印量都大，但是我那本呢，哲學書裏面最大。

查建英：卡西爾這本《人論》的主要觀點是什麼

啊？

甘陽：主要觀點麼，不相干的，為什麼暢銷，就是因為這個書名。哎，《人論》！因為你想吧，文革剛結束的時候就在談人嘛，人道主義嘛，所以這個完全是陰差陽錯的。

查建英：（笑）那時候還有一本比你這個還暢銷的，書名比你還多了一個人字，就是戴厚英那本小說《人啊，人》。

甘陽：所以完全是陰差陽錯的。

查建英：其實呢，估計好多讀者上當了。卡西爾那個書好懂嗎？

甘陽：不是很好懂，他是人文科學的一個東西。

查建英：與海德格爾是什麼關係？

甘陽：反對面，他們倆是最大的對立面。海德格爾出名就是他和卡西爾一九二七年有一個辯論，是德國哲學史上很有名的一個事件，就是這個辯論被認為是新康德主義衰落，而海德格爾起升的一個轉捩點。卡西爾是他的老師輩。

查建英：實際上你是不是也很快就對卡西爾不感興趣了？

甘陽：他對我當然還是有影響。卡西爾是比較理性主義的，因此這裏也可以看出，比如說我和小楓他們還是有點不同，大概我更理性主義點，他們是更詩歌化更追求審美。

查建英：八十年代的時候，我也曾經對劉小楓的書着迷，倒沒讀過《詩化哲學》，但特別喜歡《拯救與逍遙》。

甘陽：那是後來的。《詩化哲學》是一九八五年出版，當時並不在我們編委會的書裏，是在樂黛雲她們的叢書裏出的。

查建英：劉小楓的語言是相當文學化的。

甘陽：文學語言，所以他那本《詩化哲學》是非常popular，很多人讀了。但是我現在經常在想這個問題，就是說八十年代實際上有兩個……這個和更早時候的美學熱還不太一樣，美學熱實際上比較早想走入一種美學專業化的研究，小楓這裏有一種更靈性追求的一個東西，這個實際上我們編委會許多人的共同基礎。雖然每個人具體走的路不一樣。比如說，為什麼卡西爾對我不一樣，就是卡西爾基本是人文情調，但是他會

用一種控制性的冷靜的語言，海德格爾也是一種更控制、更冷靜的語言，就像德里達他們都是控制的、冷靜性的語言，實際上也就是說浪漫主義的這個東西已經破滅掉以後的一種反思，所以語言寫的也是不一樣，不像浪漫主義的時候，還有一種很高漲、很高昂的一種東西，到了浪漫派以後，實際上人都已經是悲觀主義和絕望主義了，就是到了尼采以後，沒有了。

查建英：尼采行文還是很昂奮的。

甘陽：但是他已經更多不是這種樂觀主義東西了。

查建英：上帝已死。

甘陽：就是說早期浪漫派的東西，你還想像一個美好世界是可能的，但是一次大戰以後，歐洲的整個 mood 就不一樣了，人對美好東西追求已經是不可能的了，這個和以後後現代主義都有很多關係，所以現代主義文學實際上都是和這個有關。但是我覺得這一段實際上是很關鍵的。我現在可以跳躍一下講，我認為八十年代我們編委會這樣一種取向或情緒，這整個過程最後的終結點是一九九四年的「人文精神討論」。那討論實際上

是八十年代文化熱的一個延續，仍然是一種文化情緒……至少不是現在資本主義理性化的這套東西。這個我認為很重要，因為我覺得就是某種意義上，我們要追問為什麼這個東西後來變的那麼弱，那麼容易被摧毀掉？

查建英：你是指什麼東西這麼弱？人文精神？在中國？

甘陽：在中國，就是說八十年代以後，九十年代市場大潮起來以後就那麼快全部被瓦解了。而且九十年代每個人都被迫在做妥協。

查建英：但向什麼妥協？只是向市場嗎？我覺得是向權力和市場的雙重妥協，而且這個市場還是深受權力控制並在許多方面與權力沆瀣一氣的市場。暫且撇開這個知識份子到底在向什麼妥協的問題不談，就說老百姓吧。咱們前邊聊天你說到美國知識份子的情形，我覺得你們就像美國的左翼知識份子被現實嚇了一大跳一樣：美國的左翼也沒有想到，實際上美國的老百姓和他們想的不是一回事，追求、夢想，整個的思維方式知識結構，相當不一樣。實

實際上你們思考的問題與當時中國大部分人，所謂「大眾」所想的問題，我覺得是脫節的，比美國左翼更脫節。雖然我個人認為你們這些研究非常有意思。這麼大一個國家，當時文革之後知識文化搞到那麼可憐的地步，有一小撥學院精英去着迷地鑽研海德格爾，與歐洲的哲人們提前接上軌，與他們一道去為後工業時代人類的困境和前途憂患，然後再有一小群西哲發燒友去讀你們譯介的書，別的不講，單只從生態多樣化的角度講，我覺得都很好，聽着都過癮，都有趣。但我確實認為它與多數中國人當時面臨的問題脫節。

甘陽：我認為不是脫節啊，我認為本來應該是作為一個很重要的 dimension。

查建英：當然是「應該」，不過這是不是一個假設或者說一個希望，有點像說「本來中國早應該作為工業文明的一員進入技術時代」或者「本來中國就不應該進入工業文明」？在西方話語中這的確是一個很重要的 dimension。一直都有這個潛流，不止哲學，文學當中尤其明

顯和強烈，有一大批柏林講的「反潮流」作家，前仆後繼。但他們那個反現代性的衝動與方式來自他們那個歷史語境，和我們很不一樣。他們的現代性也和我們的現代性不完全一樣，從發生、進入到衍變都不一樣。這些過程、話語肯定會有交叉、相似之處，但我覺得在橫移過來的時候需要特別小心，否則很容易造成似是而非的錯位。

甘陽：這個不對，不是移植，而是要追問這個來龍去脈。後來當然我們對西方的東西就是越進越深，每個人專業也有不同，每個人具體做的都不太一樣，不過有一個比較共同的 mood，比如趙越勝做馬爾庫塞，馬爾庫塞就是強烈批判資本主義，蘇國勛是做韋伯的，但他是強調韋伯裏面對理性化的限制，書名就叫《理性化及其限制》，強調理性化帶來的問題。

查建英：你們通過書本直接進入發達資本主義的語境了。

甘陽：所以你看，整個這些對每個人都有影響。某種程度上在我們的這個圈子裏是有主流話語的。

這個主流話語實際上是批判資本主義，批判現代性的。

查建英：（笑）你們等於提前進 Berkeley 了。

甘陽：非常提前。我覺得當時我們對所謂資本主義並沒有感性的瞭解，你是一個理論性的進入啊。

查建英：純粹理論，在西方哲學的理論鏈條上，你們一下子跳了好多節，一下子跳到前沿去了。

甘陽：但是並不僅僅是，這個歸根結底，還是一個文人氣質。

查建英：對，文人氣質是內在的、先天性的鋪墊，跟文革、知青時代都連起來了。

甘陽：文人氣質決定了你喜歡這個東西，你喜歡這個東西並不是偶然的，因為你是可以挑的，並不是每個人都會有的，有些人他讀不下去，海德格爾很難讀的，但是為什麼我們編委會主要的人迷的是這個東西，而且這個東西散發性很大，編委會對外頭影響最大的實際上也都是這個，包括後來跟我們關係密切的人，編委會週邊組織很大，包括整個人文學界。

查建英：你又跳到後邊去了，再回頭講完開始投入雜誌那段事。

甘陽：一開始他們那夥人辦雜誌實際上是和社會聯繫比較緊的，參與改革的，但是他們請我去做主編，當時聯繫的人是工人出版社的主編何家棟。

查建英：他是屬於黨內老一輩改革派的。

甘陽：他是老黨員這一類的嘛，他當然屬於黨內改革派嘛，但是當然都對我很好了，才子嘛。一開始很困難，老何那邊老成不了事情，限制很大，一個雜誌批下來很難嘛。我印象最深的就是我取的雜誌名，我取的是「中國與世界」，你可想見我這個心氣就很大。然後我想是李澤厚建議加了文化兩字，成為「文化：中國與世界」。我當時去找了三個人做。老何要去請王光美做名譽主編，他說否則辦不成的，我當場拒絕，當然拒絕，我說王光美她不懂這些的。老何的意思說掛個名嘛，否則你不可能幹成，因為當時這些翻譯西方著作還好像有禁區一樣的。我說幹不成就不幹，要幹就幹我要幹的事情嘛！所以當時他們就都知道甘陽的脾氣，是非常那個牛皮的。然後老

何他剛好不是有一個編委會的嘛，所以和他們見面開會，我就說：這些人都不是我要的人。

查建英：都不是後來編委會的人。

甘陽：都不是，都是世界經濟研究所啊這些。他們也是他們那些領域裏面比較出跳的嘛，但我說這不是我要幹的事情。當時我的構想就是以西方哲學為中心，以文化為中心。他們的構想完全是世界經濟、外交，諸如此類，當時我跟他們也不認識，他們當時接受我去當主編反正也挺奇怪的。所以第一次這樣一個草堂編委會之後，我就把那幫解散掉了。然後我就把我自己的弟兄拉起來了，我有一個最強的班底就是北大英語系研究生班的于曉他們那幫人，于曉是班長，都是北大英語系研究生，有後來的劉鋒了，現在新東方的王強等等，這一撥人是我鐵杆。然後那當然就是北大外哲所和社科院現代外哲所的，就到我自己家裏開的會，有王慶節，王煒、陳嘉映、徐友漁，趙越勝，周國平，蘇國勛等。當時有一個情況，除了我翻譯的《人論》那本書出版以外，別人翻譯的書出的都不是很順利，陳嘉映王慶節翻

譯的《存在與時間》，杜小真和陳宣良翻譯的《存在與虛無》，出版社都壓在那裏，大家很不耐煩，這個就是上海譯文出版社當時犯的一個錯誤，這些書都是上海譯文出版社來和洪謙熊偉談的時候一次定下來的，但是我那本書呢，就很快審批通過出了，他們那些書，就老要找翻譯提修改意見啊，弄得譯者都非常煩。就是說合作不愉快、不順利吧，人家要把關。但你看這個問題，像這撥人把誰放在眼裏？有誰敢審我們的稿？！莫名其妙，你出版社找誰審我們的稿，這不是很奇怪的事情嗎？這幫人都是很狂妄的，就是說海德格爾我們譯的，還有誰有資格來審我們的稿？大家都很憤怒。所以就說：甘陽我們自己拉班子！所以一開始我並沒有搞叢書，是要搞一個雜誌，但後來因為這個原因就同時搞叢書了。雜誌就叫「文化：中國與世界」嘛。但這個時候老何這邊老辦成不了事情，他出的第一本書其實是孫依依譯的佛洛姆的那個《愛的藝術》，他們當時認為可以掙錢嘛。所以覺得工人出版社和我們性質不對路，工人出版社背景不是很文人的。



查建英：是工人的，政治的。

甘陽：其他書老拖在那裏，慢的不得了。那老何呢，就是老說這個政治上的環境不對。我就想這不是瞎扯嗎。但是我和老何很好，我當時不好意思說，但我相信老何喜歡的書不是我喜歡的書，他喜歡的要不是能掙錢的，要不就是和改革有關的，什麼海德格爾看不出和改革有什麼關係，又那麼晦澀估計不好賣，他就沒什麼興趣。所以這個時候有一個很重要的機緣，就是當時南京大學分過來一個女研究生，分到三聯書店叫楊麗華，那時候她和周國平挺粘粘乎乎的。那時候我已經很出名了，所以楊麗華就要周國平介紹和我認識，然後楊麗華就介紹我們和王焱認識了，王焱那時候是《讀書》雜誌的編輯部主任啊。一下就談攏了，就轉到三聯書店出版了。當時三聯最主要的人就是王焱和吳彬嘛，然後就是沈昌文和董秀玉嘛，他們兩個最大嘛。老沈那個時候大概是三聯的副主編，主編還是范用。然後這王焱呢，一見就是臭味相投了嘛，然後王焱再去和老沈和老董說，那時候三聯書店剛恢復嘛，所以這一下

馬上是一拍即合。大概這個時候發生的最好笑的事情就是，那時候口耳相傳的文化又發揮作用了，就是上海譯文出版社馬上聽說了，一聽就全毛了，派了他們很關鍵的人來找我們談判，希望所有的書還是都到他們那邊去出，不要給三聯，那時候大家搶嘛。因為他們上海是出了我的《人論》的，跟我關係好，所以他們希望我幫忙，因為他們都知道和譯者談是沒有用的，譯者都說問甘陽。

查建英：當時編委會成立了嗎？

甘陽：還半成立沒成立。這個成立啊……也沒有像現在這樣，開什麼場面大會。我從來沒有開過，後來當然是開編委會了嘛。一開始就是朋友先談的嘛，然後一邊有很多書稿，但是當時主要是想辦雜誌，季刊。但是這個季刊很慢，出來是一九八六年了。當時要寫一個發刊詞，先叫友漁去寫的，因為我要成天去跟人打交道，沒有空嘛。友漁寫了以後呢，到趙越勝家裏討論，當場被我們大家槍斃。友漁這個文字是小學生的，中文太差了，我天！友漁現在可能有點長進了，當

時在我們這個人文圈子裏，友漁的這個中文絕對是不能提的，我天啊！當初都是非常好的朋友，那時候和現在不一樣，那時候人都是說話絕對放肆無情，但絕對不會發生問題的。

查建英：那主要是從文字上被槍斃的？

甘陽：文字上，意識上，友漁所要寫的還是比較接近那套，和改革什麼有關的，就是說我們覺得比較 conventional 的，文字也是很幼稚的。然後這個發刊詞就決定非我寫不可。而且那個時候專門叫于曉找了一個房間給我，就是說甘陽不能老這樣跑，得關起門來好好寫一個。結果在于曉他們家關起來門寫了一個多月，寫了一個三萬多字的東西。本來是作為發刊詞寫的，結果拆開來發了。一九八六年二月《讀書》頭條發了其中一個部分，就是談傳統的，那個就是用了海德格爾、伽達默爾的這一套詮釋學的東西來重新詮釋傳統。

查建英：是詮釋西方傳統呢還是東方傳統？

甘陽：不，就是談怎麼看傳統，就是從傳統這個東西本身來講，傳統到底是一個什麼東西本身就沒有被討論過。發在《讀書》上這篇挺轟動一時

的，題目就叫「傳統，時間性與未來」，時間性就是海德格爾的概念。但這個實際上是其中一節。然後雜誌出來是一九八六年底了。

查建英：這個雜誌是三聯出版，那錢也是三聯書店出的了？

甘陽：當時沒有什麼錢不錢的。

查建英：總要有一點經費吧。

甘陽：一開始就沒有，當時是沒有經費的，就是他們出，他們並不向我們收錢，那我們也不會管他們要錢嘛。他們給稿費，當時出版都是這樣，不像現在。然後我想是一九八五年底還是一九八六年初，《光明日報》登出了我們《文化：中國與世界叢書》的書目，分了四部分，一個叫《現代西方學術文庫》，另外一個叫《新知文庫》這兩個都是翻譯的，在《光明日報》給我們打了一版廣告，但他們好像是不收錢的。那是轟動一時的，就是說一個龐大的翻譯機構。我當時列了一個計劃，而且我們都落實了人去翻譯了，定了交稿日期。

查建英：請你舉幾個書目上的書名。

甘陽：第一批推出來的，有周國平那本尼采的《悲劇的誕生》，有韋伯的《新教倫理》。《存在與時間》已經是第二批了。其實大家本來就在做，這樣一下子籠在一起了，當時就是大家都很興奮嘛，因為我們幹了我們自己想幹的事。所以就是說，我幹就幹點我要幹的事情，幹不成拉倒，我們不給別人做嫁衣裳。

查建英：我們再來看看當時文化界的氣氛，應該是「尋根文學」已經出來了，很多作家在談傳統，你那個三萬多字的發刊詞題目叫什麼呢？

甘陽：叫《八十年代文化討論的幾個問題》。這個實際上參加了當時「文化熱」的討論。

查建英：從什麼角度參加？

甘陽：當時是被看成全盤西化。

查建英：其實不止你這一篇文章被看成全盤西化，當時你們編委會、整個叢書都是這樣一個形象。

甘陽：但是實際上我認為並不正確。因為當時一九八六年初我還發了一個兩千字的文章，是我給《瞭望》週刊寫的，實際上某種意義上講那個

更代表我們的想法。

查建英：當時別人把你們歸納成全盤西化，你認為不正確，如果你自己歸納呢？你那篇發刊詞的中心意思是什麼？

甘陽：我想我們實際上是進入西學，認為現在的討論水準都很低。第一點就是，當時不滿意要回歸傳統的這個派。但是另外一方面，也不滿意很多人把它扯到當代現代政治問題上來的那種討論。所以我們比較超越。但另外一方面又和主流劃開。我前面有很長的一段——那個實際上單獨發在武漢的《青年論壇》上了——那個實際上是把晚清的中西文化討論重新扼要敘述了一遍，強調這個中西文化之爭的根本問題是古代和現代之爭，就是進入現代的問題。馮友蘭他們三十年代也是這麼一個提法。

查建英：回顧起來，其實二十年代那場「科玄之爭」也是這樣，當時那些學者也是各自從西方思想家那裏徵引了很多資源，但論戰到最後不了了之，實際上一方面是大家發現這背後其實就是一個古老中國如何進入現代的問題：科

學成了現代西方的象徵，玄學成了傳統中國的象徵，大家借着這些符號打筆仗。另一方面，科學和人文之間的跨界爭論容易因為學科之間的門戶之見而變成混戰，所以當時張東蓀建議休戰，就是看到這種過早爭論大問題的弊端，然後胡適說「少談點主義，多研究點問題」。不過這一休戰就斷了半個多世紀，到八、九十年代舊話重提的時候，中國語境多出來了一場社會主義革命，西方語境多出來了「二戰」、六十年代和後來的高科技革命等等，都變了不少。

甘陽：八十年代文化討論很重要的一點，實際上是把晚清以來中西文化論爭的問題，全部都重述了一遍。但我們是希望把它帶到現代西學的這樣一個基礎上來重新談這個問題。而西學裏面當然就引入了西方對西方文明的反省。到一九八七年我給卡西爾的《語言與神話》另外寫了一個很長的序，就把問題談的更明確一點。但文化討論當中，為什麼我們被看成全盤西化派呢？因為我們確實也是反對「尋根派」，我們是批判回歸傳統

八十年代文化討論很重要的一點，實際上是把晚清以來中西文化論爭的問題，全部都重述了一遍。

派的，這個非常明確。

查建英：反對回歸中國傳統？

甘陽：對，那時候整個文化辯論一開始就和「尋根文學」有關。我想這個文學界的文化尋根實際上和拉美文學大爆炸的語境有很大的關係，《百年孤獨》這個事我想對當時的作家影響很大，就是你回到自己的歷史傳統裏面去挖掘。那麼「中國文化書院」是以中國哲學史為主的，所以他們是從儒家文化進去，這個時候海外新儒學都已經開始了。我們第一次見到杜維明是在一九八五年，在北大勺園嘛。

查建英：好，那就索性問問你們對恢復傳統儒學，就是文化書院這一套東西的態度是什麼？

甘陽：當時和他們文化書院關係是好的，其實三個編委會是三個年齡段。湯一介他們完全是我們的老師輩，「走向未來」實際上是再復這個年齡段，更小一點，但是他們又比我們大，我們還在讀研究生時候，他們都是已經工作的人了，我們這幫主要是以第一批研究生為主的。陳來寫的一篇文章，把三個編委會的差異概括得非常準確。

陳來那時候一方面是我們編委會成員，同時和中國文化書院也比較有關係。另外我們裏面還有一個劉東，則和金觀濤他們很有關係。

查建英：劉東好像在金觀濤和你的那個編委會上都是成員。

甘陽：都是。所以當時中間還發生了一個事情，就是金觀濤對劉東說希望他們「走向未來」和我們的「文化：中國與世界」兩個合併。結果劉東非常挖苦地對他說：老金，您以為合併了，你當主編，甘陽當副主編，我告訴你，如果合併了甘陽不一定能讓你當編委啊！那時候就狂到那種地步。金觀濤都大吃一驚，說甘陽是何方神聖啊？當然劉東誇大其辭了。但是說實話，我們是看不起金觀濤這一套的，他是野狐禪嘛！比如說搞中國哲學的，我們是很尊重的，他學有所本，是吧？在我們裏面，中國哲學史陳來是主要代表人物，那我們對陳來是非常尊重的，大家關係是很深的，所以對中國哲學的這個尊重是沒有問題的。當時北大讀書期間另一個很有影響，實際上是李澤厚還有牟宗三。小楓從李澤厚那裏借來牟

宗三的書，然後小楓開始受他們影響。我還記得是一次在北大門口的汽車站碰見小楓，他正要坐車去李澤厚那裏，他從書包裏拿出牟宗三的《智的直覺與中國哲學》給我看，這題目我們一看自然就知道是從德國哲學那裏來的。所以中國哲學對我們不是沒有影響。我剛才特別強調詩的靈性這個問題，小楓他們最早就是把詩的靈性問題加入中國的魏晉傳統，然後比如周國平那時候寫過〈嵇康和尼采〉，小楓也是高揚魏晉。所以對中國傳統、對中國文明是有這些的，中國哲學本來也讀，但是重心是在當代西方哲學方面。但是中國文化方面每個人的取捨不同，小楓國平他們都是老莊魏晉。我當時感興趣的已經是孔子，就是說儒家，但是我們的傾向非常不同於新儒家。也就是當時牟宗三的東西進來了，北大開始在流傳，以前中國沒有，我想那個時候基本上都是出國比較早的人帶回來的，然後私下借，可能哲學所圖書館是有的。牟宗三是海外新儒家最主要的人物，杜維明是第二代海外新儒家。他們這些人，當時我們在北大時開始知道。陳來他們更瞭

解他們。

查建英：但你說你們整個編委會是不同意的。

甘陽：不能說整個編委會，因為嘉映他們大概並沒有讀牟宗三，他們對儒家沒有什麼興趣，可能現在也沒有興趣。小楓受過牟宗三的影響，但是基本上並不接受。

查建英：那他先高揚魏晉，最後又……

甘陽：小楓的《拯救與逍遙》就是要清算他自己的《詩化哲學》。《詩化哲學》裏面，在西方傳統他談的是德國浪漫派到海德格爾這一段，在中國裏面則是高揚道家老莊和魏晉，所以他在《拯救與逍遙》着重打的不是中國的儒家傳統，這個是他早就打掉的了，他現在是要打的是老莊和魏晉。所以《拯救與逍遙》是一個自我批判。

查建英：而且這個時候他已經走到基督教了。

甘陽：但他這個走向宗教的脈絡是很清楚的，在《詩化哲學》裏已經很清楚，因為德國浪漫派在談這個靈性的時候，實際上已經在談神性，所以在那個時候這個神的神性東西已經進入了。這當然是他個人的一個路向，他這個走向基督教和

般人是不一樣的，他是從詩意靈性的神性走到那裏去的。但是編委會另外還有個何光滬，那個時候早就已經是基督徒了，他是宗教所的，是徐友漁介紹進來的。因為編委會基本組成後，然後就是這些朋友向我推薦人。除了我們這些人是當然成員以外，然後就是「哎呀這個不錯」，然後說「那個不錯」。梁治平就是趙越勝一路領到我家裏來的。他是法學的，本來和我不認識的，而且他也是從外地考進北京的，他一開始和誰都不認識，他怎麼認識的呢，他和趙越勝兩個人在新華書店裏認識的，兩個人就聊起來，就聊着朋友，就一路到人家，然後趙越勝就直接把他領到我們家裏來了，然後趙越勝就說：甘陽，梁治平就是我們要的人，肯定就是你要的人，那就是說當場就加入編委會了，不需要討論的。梁治平當時是在政法大學，那他當然孤獨了，他雖然是法學，但他是從法律檢討中國文明傳統，檢查中國為什麼法制不發達嘛。

查建英：所以跟人文掛鈎的。

甘陽：跟文明有關。所以這就是所謂知青交往方

式，不像現在這麼複雜啊，看名片啊。那時候三言兩語，就知道你有多少貨了，然後大家朋友一說，你就算是通過了嘛，就是這樣一個東西。

查建英：劉東是這麼進來的嗎？

甘陽：劉東是王慶節的關係。王慶節你不太熟悉，他到美國去的很早，他現在香港中文大學。他們都是南京大學讀哲學的，但劉東倒是成名很早，我們都在北大讀研究生的時候，劉東在南京出名。他寫了一本書，在「走向未來」裏面出的，叫做《西方的醜學》。他那個美學傳統，但他寫西方的醜學。那時候他是金觀濤他們那班的，所以金觀濤很拉攏他，他是南京才子嘛，在南京挺有名的。然後當然他到北京來以後他馬上看清所有的這個形勢，當然最旺的是甘陽這一塊嘛。所以王慶節推薦進來，劉東就開始和我們混了。編委會基本上是這樣。然後中國文學，到陳平原他們的「三人談」了。

查建英：他們是什麼時候進來的？

甘陽：也是在拉編委會班子時候。因為我這個時候比較考慮學科大局，我是想弄一個人文方面最強

的組合，所以人家說我是一網打盡天下豪傑嘛。其實就是臭味相投嘛！哪有那麼複雜，現在好像有些人說什麼我們編委會的方式不民主，簡直牛頭不對馬嘴，這編委會就是知青交朋友的方式，朋友哪，什麼民主，這編委會的方式很簡單就是看你有沒有資格做我的朋友，夠資格的差不多當時肯定也都是個人物了，不是說有什麼銜頭，那時誰都沒有銜頭，而是說你有什麼才華。比如外文所找的郭宏安，那時候翻譯法國文學已經很出名了。然後中國文學方面的「三人談」一下子就三個人都進來了。研究中國歷史的是閻步克，中國哲學是陳來嘛。

查建英：是不是這些搞中學的當時是編委會的一種點綴呢？

甘陽：不是點綴，因為當時我們有一個比較大的想法，一個長的計劃，當然就是中西匯通，所以就是為什麼一定要找做中學的人一起，而做中學的人也都在讀西學，因為當時是有一個共同話題氛圍的，所以大家都願意互相補充。但當時整個學術界的勢頭是西學在領導，所以顯得西學比較

突出。但是實際上整個編委會在中西兩方面是都涉及的。

查建英：現在看來，當時中國本土的迫切問題，就是改革或者是反省中國本身的歷史問題，從政治也好，還是從文化也好，並不太在你們的視野之內。但你們有沒有這種意識或者長遠的考慮，就是你們這些西學研究，在你們看來是更根本、更前沿的學術問題，在某些時候中國會匯入到這邊來？

甘陽：我覺得是這樣。很多人關心政治，友漁他很關心政治，也不是不談政治，胡平也是編委會的。

查建英：北大那個胡平？

甘陽：他也是北大哲學系的嘛，都是很好的朋友嘛，但是後來編委會成立沒有多久他就出國了，第一次編委會他都參加了嘛，那時他還在嘛，但是胡平當時政治上已經被整，他沒有工作。

查建英：那已經是北大競選之後了。

甘陽：對，所以他競選以後遭到懲罰嘛，所以他沒有工作，所以當時胡平都是經常用大家的名字寫

文章，賺點稿費。

查建英：他是哪年出去的？

甘陽：不是一九八六年就是一九八七年。但是在編委會裏面仍都是以學術為主，我覺得也不是完全不關心政治，很多人都關心的，不過在編委會裏的主要話題不是政治，大部分像我和小楓、嘉映越勝這些，基本上是人文方面更有興趣。這個是我們編委會和別人最大的不同，就是說政治啊、經濟啊說實話不是我們最主要的考慮。

查建英：你們那時候預設的讀者群是什麼，就是大學生嗎？

甘陽：我那時候沒有想過，我覺得沒有像現在預設東西。說實話我覺得當時有一個特點，就是非常狂妄，就是我們當時就是超越一切。我們編委會後來在後期就有點名士派了。比如說有一次，大家坐一小巴汽車，一塊坐車大家到密雲水庫玩，路上有點危險，徐友漁就大叫：這車翻下去中國文化就全沒了！就是那種口氣啊，天！友漁那時候還是很可愛的。

查建英：聽說有一次你們還一起跑到密雲水庫裸



泳去了？

甘陽：裸泳，哎呀，這是後期了。編委會後來可能很腐敗，成天吃喝玩樂，後來也有錢了，因為這個時候一個是稿費，還有開始付編委會的編輯費了嘛。

查建英：那些書當時的印數大概都是多少？

甘陽：比如周國平的那本尼采，十萬，薩特的《存在與虛無》是十萬，這個印數都不是很準確的，實際印得更多。然後，海德格爾的《存在與時間》印的實際上是十萬，當時全賣掉了。而且《存在與時間》當時搞了一個比較正式的發佈會，因為德國大使館比較重視。這個時候就知道，真正背後支援我們的是誰呢，就是西方哲學史界的全部老前輩，所有的：洪謙，賀麟，熊偉，楊一之，王玖興，等等，所有這些人，全部出席了發佈會。

查建英：在哪裏？

甘陽：在北大，開了一個很隆重的會，因為對德國來說是一個很大的事情，那這個時候我們就看出我們有師輩了，熊老先生是我們的師長，就請出

來了嘛，雖然翻的時候，實際上是陳嘉映和王慶節兩個人翻譯的，但是最早掛名寫的還是熊偉。然後編委會開始有點錢了，每個月我們會吃一次飯，那吃飯聚會是很開心的事，高談闊論，洋相百出的，例如黃子平喝一口酒就已經滿臉通紅的，好看得很。那時候已經有這些月會之類的安排了，我覺得飯吃的不錯，而且越吃越好了。

查建英：下館子。

甘陽：下館子。

查建英：北京那時候這些還不多。

甘陽：但是已經有。然後這個時候編委會很多具體行政都是社科院的團委書記他們在幫我們做的，包括開會找地點啊，會議室啊這些，到後來就是更那個。因為編委會到後期是整個文化界包括美術界、建築界都和我們來往很多啊，當時文化熱嘛，然後各界都在開這個文化會嘛，都要請我們的嘛，而且都是以我們為主的。最大的一個，你還記不記美術館開過一個很大的美展？

查建英：當然，一九八九年春節，中國現代藝術展。

甘陽

甘陽：而且這美展還出了個事情呢，有人開了一槍，行為藝術。那個時候掛的第一塊牌子是我們編委會，是他們要求我們掛的，就是主辦單位，這個畫展好多家合辦，但他們要求「文化：中國與世界編委會」掛頭牌，實際都是其他人張羅的，但都是用我們的名義，大家都希望有這個名字。

查建英：你還沒回答裸泳的問題呢，那是怎麼回事？

甘陽：那時有很多女孩子跟我們一塊玩，有太太，有女朋友，這都是趙越勝的事情，趙越勝是編委會很重要的一個人物，是鐵哥們中的鐵哥們了，趙越勝喜歡交朋友搞聚會，比如 party 都是在趙越勝家裏的，他是高幹子弟嘛，所以他們家本來很大，他爸是建國以後第一任煤炭部副部長什麼的。他夫妻兩個都是高幹子弟，他老婆的爸是國家科委主任。但後來哲學所給了他自己房子，就更加喜歡玩 party，所以編委會後期很重要的一個節目就是 party，天天鶯歌燕舞的，陳嘉映他們都喜歡玩的。

查建英：那時候 party 都做什麼啊？

甘陽：唱歌啊，那時候就瘋狂的喝酒了，讀詩了，跳舞了，就是一堆狗屁事。

查建英：讀什麼詩呢？

甘陽：我不管的，我說詩歌時代早過去了，所以他們很恨我，因為他們一說詩我就要挖苦，我說讀詩，傻瓜，現在哪有詩啊？不過詩人裏面楊煉跟我個人關係特別好。中國那詩人也太多了點，所以越勝後來有篇文章開頭就挖苦說每片樹葉掉下來都會砸在一個詩人頭上。不過越勝他們還是喜歡什麼詩，外國的自然是什麼里爾克之類，中國的詩嘛，大概他喜歡的人就是好詩，不喜歡的人就不是好詩。比如說翟永明啊，和那個貴州的那個詩人，也是朱正琳他們那邊帶來的那個女的，叫什麼來的，哎呀，我忘了，和我們編委會關係很好的，唐什麼。包括那個詩刊的編輯，小年青編輯唐曉渡，他和劉東臭味相投是哥們兒。已經開始有派系了，比如說越勝和周國平他們是不喜歡劉東的，所以劉東也好談詩歌但和他們這邊很不相干的，這都是已經有很多派，這些事我都不太管了，我就覺得後來屁事特別多。裸泳呢，那

時候經常出去玩，有時候就游泳啊，也不知道是誰，叫出來說大家裸泳，我想是在密雲水庫，我懷疑我那時候不在，是不是我到新加坡開會去的時候。啊，就男男女女都裸泳，不像話，當時也沒有什麼，但後來傳得很厲害。那時候，就是那個蘇煒回來了。蘇煒呢，也是喜歡這些 party 什麼的。我覺得那時候我們北京這編委會已經很名士派頭的感覺了。

查建英：蘇煒家也是一個點，經常開 party 或者討論點什麼作品啊、思潮啊。還討論過我當時的一個中篇小說呢，一屋子人非常鄭重地坐在那裏給我提意見，記得有黃子平、李陀、陳建功等等，弄得我受寵若驚。還有一次蘇煒召集的 party，也是滿滿一屋子人，范競馬，那個男高音，也是跟蘇煒那圈子很密切的，唱了很多意大利詠歎調什麼的，好像還有梁和平伴奏。那時李陀和暖忻家也時有聚會，我第一次聽到崔健的歌就在他們那裏，還是在當時那種磚頭式的錄放影機上放的，聲音很毛糙，但都是很隆重地聽。不論是放崔健還是放貝多芬，

李陀每次必定先警告式地宣佈：你們誰都不許說話啊，我要專心致志地聽！

甘陽：但那已經是後期了，是一九八八年後期。

查建英：快到一九八九年了，你們大部分書已經都出來了。

甘陽：好多都已經出來了。實際上三聯出得的慢，所以和三聯書店有很多矛盾，經常大家抱怨書出的慢，然後大家對老沈不滿，認為老沈太滑頭，給錢少，稿費、編輯費少，所以和三聯書店正式做過一回談判，要求增加稿費。這是一九八七年。因為我們要對譯者負責任，我們找這麼多譯者，這些書都很難譯。所以越勝他們都很不滿意，說這是共產黨的錢，又不是他家的錢，你這樣做沒有意義對不對？你不多拿點出來，這都是公家的錢嘛，你心疼什麼呢？後來還組織了一個談判委員會，有趙越勝、蘇國勛、王煒。但那時知識份子談錢還是很難為情的，沒談判前那都一個個很慷慨激昂的，一到真談時候誰也不肯去談了。

查建英：後來有人說編委會最後弄得不歡而散，跟錢有關係，是嗎？

甘陽：跟錢倒沒有直接關係。其實現在回想起來，

也很簡單，這編委會本是個臭文人的朋友圈，這朋友一起喝酒聊天最好，臨時合起來幹個事也是可以的，長了就對大家都是約束，遲早要散的。

我覺得編委會後期那個時候裏面就分成了幾個小群體，好像是一邊是個玩樂的群體，組織 party 的群體，一邊呢，是幹活的群體，就有一些摩擦，編委會後來就分裂了。也沒有公開分裂，不過實際上我把編委會最好的幾個哥們兒，越勝，徐友漁，陳嘉映和周國平四個人給開除了，弄得比較厲害。而且大家都說不清楚為什麼鬧。也從來不說對我的不滿，弄的比較神秘，我對他們也說不出有什麼不滿，所以到後來大家都不太願意說。反正肯定發生裂痕了，這個裂痕呢，他們都說不是對我有意見，但是後來編委會就分成兩派了，一邊是王焱、老蘇、于曉，一邊是嘉映、越勝，國平，友漁，這四個都是我一個室的，都是很好的朋友。大家都不願意談到底為什麼，後來一塊談了好幾次，反正談不出個名堂來，就說拉倒。

查建英：那就是說，即使沒有六四，編委會也要

散了。

甘陽：我覺得某種意義上，八九給所有的這些民間團體都畫了一個光榮的句號，其實本來都已經搞不下去了的。「走向未來」的編委會也完了。

查建英：聽說他們內部也有問題了。

甘陽：他們一開始已經有問題。他們最早主編是包遵信，金觀濤是副主編嘛，因為那時包是副研究員，當時只有他一個副研究員，所以是掛着老包的名字。他們後來搞了一個政變把老包給政變掉了，就變成劉青峰和金觀濤的家天下了。政變以後實際上他那個編委會已經解體了，因為老的編委已經都不參與了，也就是金觀濤在拉新人，就是拉劉東啊這幫年青人幹，但實際上已經沒有勢頭了。而且可以說我們這個編委會一起來，實際上「走向未來」的勢頭已經完全沒有了，至少在大學裏我們的這個影響是明顯的，每個人都會這樣認為的。他們還在做，但是我想很難維持下去。

查建英：文化書院的分解聽說是因為錢吧？

甘陽：文化書院是和錢有關係。

查建英：現在已經說到八十年代末了。如果現在

來評價你們編委會在八十年代做的事，從知識視野、自我定位、問題意識、學術水準這些方面，你評價如何？你們想要解決的問題，想要達到的東西，達到了沒有？

甘陽：我覺得評價非常高。第一個很簡單，在文革以後很短的時間，而且這些大多數都是從知青上來的，很短的一個時間內確實進入到西方哲學思想史的一個最深刻的問題裏面去了，學術的走點很高。那時候沒有現代性這樣一個提法。當然這個問題是對西方文明的一個反省。現在叫現代性問題，我們當時叫技術時代。而這個是和我們當中多數人從前的人文傾向和文人氣質有很大的關係。另外，一般人家對八十年代的批評，比如什麼浮躁了，我覺得和我們沒有什麼關係，我們一點都不浮躁，我們都是踏踏實實在工作，翻譯品質非常站得住，像《存在與時間》。有一點，可以舉一個例子，為什麼我們會和貴陽有點關係呢？因為第四屆全國現代外國哲學年會是在貴陽舉行的，然後所有這幫人都去了貴陽，貴陽有一幫詩人嘛。這會上我是特別強調，你不要用海德

一般人家對八十年代的批評，比如什麼浮躁了，我覺得和我們沒有什麼關係，我們一點都不浮躁，我們都是踏踏實實在工作。

格爾去批判正統馬克思主義，那會弄出很多不必要的的事情來。你就說海德格爾怎麼說，你不要老去用這個批判人家。所以在一開始王煒、王慶節他們老去和搞馬哲的老師黃楠申爭論，我覺得那是人家飯碗，關你什麼事呢，我就經常老跟他們開玩笑，我說一部「唯批」養多少人哪，你這是砸人家飯碗，老去和人辯論，我對那個問題一點興趣也沒有，就是什麼批判什麼極左思潮，批判官方馬克思主義，我都沒有興趣。而且我叫他們不要參與，我就是說，你要的是進入西方學術，你不要去管別的東西，你這樣才會想得比較深專。這個我想是對編委會不少人影響比較大的。

查建英：有點「為學術而學術」的意思。而且到現在你也認為那是對的。

甘陽：我認為是對的。不過倒不是「為學術而學術」的意義上，而是很多事情不要搞混淆。我一九八八年到新加坡開會，大陸、台灣、香港和美國的華人學者，第一次開了一次會，關於儒家，會議是和中國大陸的文化討論有關係的，叫「儒家與現代化」。我那個時候已經看得很明顯。所以

甘陽

我在一九八七年、一九八八年幾篇文章是比較反映我的想法的。比如說我對中國儒家是持肯定的態度，但是我和別人肯定不一樣，比如我在新加坡發表那個論文，我就強調：儒家和工商文明民主沒有關係，並不要求它具有這個功能，這不是需要儒家擔當的任務。

查建英：是嘛，怎麼可能呢？儒家是小農經濟時代的產物。但總有人愛把比如孟子的「民貴君輕」之類的話扯到民主上面去，是不是受了韋伯那個「新教倫理刺激了西方資本主義發展」之說的影響，也想從儒家倫理中為中國現代化尋找資源？。

甘陽：我就是說，儒家是人文的一個進路，儒家的方向是一個人文科學和人文探索的開展上，並不是要去論證儒家到底是促進了自然科學也好，不是促進科學也好，沒關係，這個論證沒有意義。儒家是不是促進市場經濟發展，我認為這是不相干的問題。我到今天還強調的這個問題，這個想問題的方法是錯的。

查建英：只是把古人拿出來說事，但從學術上論

證不通的，對吧。那麼，八十年代你強調純學術，九十年代以後呢？

甘陽：那個是不太一樣，九十年代跟你說，是我個人的看法。八十年代我認為我們編委會大都強調學術的重要性，就是說，老談政治沒有意義，你是在很低的層面上談，老是在重複，這些胡平他們都是高度認同，而且他們也都知道我要做什麼東西，他們談政治讓他們和別人去談，不在我這個編委會裏面。他有牢騷總會去發，但是我不願意去談黨內這種事情，對黨內改革派這些事我是沒有興趣的。因此當年我有一個很大的尷尬，別人當然說：都是改革派的。我很尷尬，因為我覺得我和改革派有什麼狗屁關係嘛！但當然你也不會說你是反改革的。因為編委會成立以後呢，我們開始做這個社交工作了嘛，所以編委會成立以後呢，對我是有影響的。因為不成立編委會的時候，你完全是在書齋裏的。成立編委會你要發展很多社會關係，包括那時候不叫 promotion，但是實際上是做 promotion，所以編委會決定我應該去一趟上海，和上海的學術界有一個交往。

王焱和我一塊去的，然後上海整個人文學界，有一很大的一個宴會。有些人，你說也很奇怪，人家第一個認為我是有後台的，因為他們認為否則這個編委會是辦不成的。我們後來比較明白，就是上海比北京嚴的多，上海控制緊的多，所以他們認為我甘陽有很大的後台，否則怎麼可能就讓你，沒有別人，你甘陽是主編，掛你甘陽主編的名字，你一幫人，就是編委會，就出那個什麼海德格爾、尼采了，他們覺得很奇怪。所以他們認為我們和黨內改革派瓜葛很深，有什麼後台。我確實沒有後台，確確實實一點後台都沒有。唯一有點影子的就是何家棟曾經建議讓我請王光美，被我當場拒絕了。如果要說誰是合作者，那就是三聯書店，就是沈昌文、董秀玉，那他們也不是什麼高官，因為當時他們剛成立沒有書，他們要出書。所以我和別人講，我認為空子很多，你自己嚇自己，你什麼事情都幹不成。其實你幹了，你發覺突然就幹成了，我那個空子就鑽成了。所以後來我一直認為是有空間的。就是說你不要成天把它描述那麼可怕，好像一切都被控制，他可能

我是強調非政治的，而且我說非政治就是最大的政治。

控制，但可能和你沒關係，未必控制到你這裏。

查建英：是啊，你一不談政治，二不談性——裸泳也就那麼一次嘛——你搞純學術，他控制你幹嗎？你要是翻譯哈維爾，那又是另一回事。但他哪裏知道海德格爾是誰啊？即使知道也沒事，他不會覺得這一套對他構成任何威脅。有點像當時文學裏的「先鋒小說」，其實對主流沒有顛覆性，因為它完全在另一條軌道上。

甘陽：另外一九八八年那個會回來以後，我是強調非政治的，而且我說非政治就是最大的政治。因為你們把這個東西幹成，不受影響，這些該翻譯的都翻譯出來。而且最主要的，我剛才編委會的話沒講完，就是說，我覺得我們是在 discourse 上造成一個很大的變化，就是你開始不需要成天好像還要一半的時候和這個傳統的 discourse 做鬥爭，你可以直接用新的 discourse、新的語言談問題，這個是編委會最大的貢獻了。比如說再復一半的時間在批判人家的 discourse，我認為都是瞎耽誤工夫，影響你的進步，影響你的思想，你老被他拖着走。

甘 陽

查建英：你會被你低水準的對手給限制住。

甘陽：對，這樣你還是要從老馬克思角度，而我覺得很不耐煩。所以我們的文章就不太一樣，我們談的直接是當代西學的問題。

查建英：是，你們不屑於清算文革啊、反對專制啊這些低級戰役，實際上你們是純粹精英主義的思維方式和行為方式，而且是洋派的。

甘陽：當然是精英主義的。

查建英：但正好趕上了一個特殊時期。

甘陽：陰差陽錯。

查建英：對，陰差陽錯，那個時候是官方和廣大讀者都糊塗：人們對一切知識空前饑渴，雖然雲山霧罩半解不解，你們這套學院精英的東西，也變成有社會效應的了。

甘陽：按道理應該是沒有的。

查建英：是啊，那時中國學者也還沒有出國與西方同事交流，你們本應當是坐在書齋裏自己研討而沒有社會效應的。

甘陽：應該是沒有的，但是我覺得也不能低估一點，就是說相當大一批人文學科的人是有這樣一

所謂文化的問題，某種意義上你可以這麼解釋，就是你堅持一種文化的東西，本身就是批判。

個傾向愛好。

查建英：大學裏永遠有大批文學青年，加上當時正好是人文引領潮流的時代。

甘陽：所謂文化的問題，某種意義上你可以這麼解釋，就是你堅持一種文化的東西，本身就是批判，本身就是對某種東西的拒絕，對某種東西的不認同，你認同的是一個所謂文化性的一個東西。

查建英：你講的這個文化，基本上是狹義的文化。

甘陽：絕對是。我絕對不認同現在流行的文化研究，絕對不能接受。

查建英：泛義上的文化除了流行文化還包括很多啊，經濟學、法學、人類學等等，所有這些東西，你們都排斥嗎？

甘陽：我覺得是人類學的文化，就當時來說，我們是絕對不會接受的。我剛才講趙越勝的馬爾庫塞，雖然不是我感興趣的，但是法蘭克福對文化工業的批判是我們其中的一個 discourse，這是我們的慣用語，就是文化工業，我們談話經常都是講技術時代、文化工業、大眾文化，這些都是



貶義詞，都是否定性的。所以我和你說，我回顧起來，八十年代我們實際上是一種對現代性的詩意批判，真的，而且都是很有原因的。

查建英：這樣談下來，你九十年代以後的所謂「轉向」，其實有內在邏輯，不是突轉，實際上從八十年代下來是相當順理成章的了。

甘陽：對。到最後，當然每個人都走到更專門的了。比如說小楓，他就覺得這個詩意都是不夠的，就是說你還是不夠超拔。就是說要超越於俗世的一切東西。

查建英：那是什麼呢，走到什麼地方去呢？

甘陽：他走到宗教，只有上帝才能夠擔當得起來。所以，雖然他是對自我的批判，但是這個脈絡是很清楚的。那個時候小楓、周國平、趙越勝，都參與編了一本叫《詩人哲學家》嘛，而且他們那本書還是很暢銷的書，我是沒有參與，這應該是一九八七年，那不是編委會搞的，但都是和編委會有關的人，這時候開始各有各的攤子了吧。

查建英：但你編委會的這些人，後來好像都有點轉向，比如徐友漁，後來就研究政治哲學。

甘陽：那是很晚的了。

查建英：那是九十年代了。你和小楓也都轉而研究政治哲學了啊。

甘陽：我覺得有兩個變化。我後來出國前發的最後那個文章，就是談自由主義的嘛，我最早談自由主義的嘛。這是一個很大的變化。我個人是從德國或歐陸哲學轉到英美思想傳統方面去了。我一九八九年談自由理念，就是談柏林。發表出來是《讀書》一九八九年第五期和六期，所以我實際是那年五四的時候寫的，所以那個文章是為這個五四運動七十周年。我想這個之所以會轉到這政治，不是沒有原因的。讀書刊登了兩篇，一個叫〈自由的理念〉，而且現在查起來是大陸第一個在公開雜誌上用「自由主義」這概念的，我是第一個，就是這篇文章。但是這個文章出來實際上已經是六四以後了，所以是六四前夕寫的。就是說，社會上人家要追問你這編委會的一個政治定位，實際是因為你編委會影響越來越大，你發生的很多關係也越來越多。別人可以不考慮，編委會的一個主編的話，人家覺得你要有一個

說法，就是我們到底怎樣想這些問題。這個時候呢，我想我是從一九八七年開始讀，讀這個社會政治方面的東西。

查建英：除了柏林之外還讀誰？

甘陽：柏林，海耶克，三家自由主義嘛，還有一個波普，當然我不太喜歡波普，覺得他那些東西真低俗得很。不過柏林是我第一個引進的，那個文章主要是引進關於「兩種自由」的概念。這篇文章為什麼影響會比較大，也是以前多數人和我們的思路都是一樣的。可以這麼說，從德國浪漫派一直到康德，到黑格爾，他這個自由，不是一個現代那樣狹隘的政治上的「消極的自由」，而首先是一個精神界的自由，積極的自由，是一個全面的人的自由。也就是說，按照康德、席勒的說法，就是你是要擺脫對人的所有約束的自由，例如追求物質利益就已經沒有真正的自由可言，因為你的身心是不自由的，被外部決定的，這個經濟對你的約束是一個很大的不自由，因為康德席勒時代已經看見早期資本主義了，工業革命已經開始了，這個經濟至上的約束下，你怎麼可能是

精神自由雖然是很高的，但是我們更要緊的是要談這個更實際的政治自由，就是說更狹隘的一個消極自由。

自由的呢？柏林那個文章當然就是批判這種看法的東西了，就是說：這種精神自由雖然是很高的，但是我們更要緊的是要談這個更實際的政治自由，就是說更狹隘的一個消極自由。所以當時呢，這篇文章為什麼我覺得對當時的影響是比較大的，包括小楓他們都很受影響，因為大家都能從這個當中感覺到有一些問題。也就是我想這個是和中國當時的狀況有關。就是說，你雖然是那種追求精神自由的取向，但你也可能完全拋掉更實際方面的問題，現實的中國這些方面。就政治上呢，不是你最高的那種追求的精神自由，但是至少你都是認同的追求，民主啊什麼的，當然都認同了，但我們當時最根本、最重視的是一個精神性自由的東西。但是後來你就發覺其他那些東西並不是你可以不考慮的問題，所以這是我那篇文章裏的背景，就是說，這個時候你就是有一個自我批判、自我檢討，在某種意義上。

查建英：我個人覺得，這種意識很重要。你可能有很高妙的追求，但你至少應該意識到，這種貌似低級的政治自由，實際上是你以及別的與

你不同的人追求各自想追求的那些東西的基本前提，是一條大家應該一起為之奮鬥持守的共同底線，否則個人的高妙追求可能非常脆弱，社會很可能變成毫無限制的弱肉強食或者法西斯。所以很多西方大學者大作家會在大是大非的政治和道德問題上明確表態。我想柏林如此強調這一點，是否與他身為猶太人及其所處的時代有關。而海德格爾本人的反猶傾向和納粹歷史問題則始終是個令人不安的事實。不知你怎麼看待海德格爾這個政治污點？

甘陽：簡單說吧，思想最深刻的思想家要按今天的政治意見看都是最糟糕的，柏拉圖，尼采，海德格爾，都是反動的，但他們是西方最深刻的思想家。

查建英：當然這些應該與海德格爾的學術成就及其魅力區分開來，就像漢娜·阿倫特所做的那樣。這個且不多談。反正就是說，你八九年那篇文章實際上是一種從自由主義角度做的自我檢討。

甘陽：我想是在無意識當中的。像我們這樣一個傾

思想最深刻的思想家要按今天的政治意見看都是最糟糕的。

向，如果我們要在政治上有一個說法的話，那麼這個可能是我們最容易接受的一個說法。

查建英：是不是你感覺到你們原來可能有點不僅是拔高，而且是拔空地去追求某種詩意的烏托邦？

甘陽：我覺得從德國浪漫派到海德格爾，已經有這個轉變了。所以當我們進去很深的時候，我們就意識到這個轉變。就是德國浪漫派那裏本來還有一個理想社會是可以實現的，那詩意是一種現實追求，到尼采，海德格爾以後這種事已經是幾乎不可能的，是很遠很遠的一種東西了。所以你這個情緒已經是不一樣的了。小楓個人，他比較高揚，追求超拔，他們編《詩人哲學家》時給人的感覺好像還是比較浪漫，他們詩人參加，追求詩意境界，我就不參加了。

查建英：坦率講，我幾年前偶然讀到小楓在什麼大學的一篇演講稿，是有點感到吃驚的。裏面講到不少西方哲學家，似乎還論說了一番哲人王統治下的理想國之類，我記不大清了。固然有小楓一貫的精彩，但那個非常精英的調子和

甘 陽

那種居高臨下的「超拔」給我印象很深。我覺得這種姿態與我理解的基督徒精神不大一樣。也許《舊約》裏的上帝是這樣超拔的，實際上那位上帝被人格化為一位偉大而暴戾的君主，還相當狹隘和妒嫉，但《新約》裏的基督可不是這樣，他是謙卑、博愛、心存悲憫和敬畏的，我覺得這個更可親也更難得。

甘陽：每個人有他自己路向。比如為什麼卡西爾對我仍然比較關鍵呢，我是希望把詩意的轉到一種人文科學的角度，所以我是談精神科學和人文科學，我比較注重這個，和小楓是稍微有一點差異。陳嘉映也是往這個方向轉的，他現在做的是非常技術性的問題。這和他到美國去留學有關係，他到美國學的是分析哲學，實際上做的是語言哲學。

查建英：你們編委會好多後來都轉向了。

甘陽：都轉了。

查建英：而且有好幾個人從八十年代那種人文哲學都轉到了政治哲學，比如你，徐友漁，劉小楓。

整個世界的變化，八九，蘇東歐瓦解，整個中國社會，這個社會政治問題變得是最根本性的問題了。而且你發覺你這個人文基本已經走不下去了。

甘陽：對我來說，在一九八九年以前已經開始，但那個時候仍然不是最關心的問題，而只是想要有一個說法，想我們如果談政治怎麼談，就因為當時編委會名聲很大，各方面交往很多，實際上大概整個社會都關心政治這個問題，就是一九八九年的氣氛已經有了，然後你就覺得你不能沒有一個說法，對不對。

查建英：所以不是主動參與，是被推到那裏了。

甘陽：我的這個兩種自由的說法顯然是大家都比較滿意的一個說法。而且我們當時也比較有一種意識，就是如果產生一個不好的政治效果，畢竟不是我們希望的東西，那當然會比較自我限制的嘛。我們讀的東西，搞的東西，這個東西並不是想引到政治上的一個東西，那些東西基本是內心的一種東西，但我們自然也不會希望這些東西引出政治上不好的東西。但是九十年代以後，我覺得大家都轉向是很自然的。整個世界的變化，八九，蘇東歐瓦解，整個中國社會，這個社會政治問題變得是最根本性的問題了。而且你發覺你這個人文基本已經走不下去了。我覺得，那時要

不你轉入像讀留學生那種走法，那就變成一種職業了，變成一種 job，不是我們原先的那種。

查建英：你們原先夢想的是過一種純粹思辯的、詩意的生活。

甘陽：而且是人生，一種人生方式。

查建英：那肯定走不下去了。何況哲學在西方也遇到危機了，統領各個人文學科的傳統地位也動搖了。大概這本身就包含在海德格爾描述的技術時代的可怕圖景中：沒人讀哲學了！

甘陽：我當時出國了，我不能感受國內的東西，但是我從我自己角度看，我認為整個編委會這樣一個人文衝動，它的終結是王曉明他們那一場人文精神辯論。但是曉明和我們不太一樣，因為他並沒有去讀海德格爾，他那個理想衝動和再復一樣，仍然是很有人文主義理想的一種衝動，所以他更不能接受了，就是說他突然發現這個市場資本主義不是我們要的。他第一篇文章他就說，怎麼現在人們不讀詩、不讀小說了，一切都變得這麼庸俗了？也就是他本來以為現代化和市場經濟這些應該讓人更高尚，更愛好文學，更有人文

更糟糕的是，散文世界某種意義上只是庸俗，但技術時代是控制你，就是說人被控制。

追求的。但我們讀海德格爾這些的，至少從理論上是已經知道這個現代化世界一定是這樣的，經濟的時代技術時代大眾文化的時代，讀什麼詩嘛，誰讀嘛，所以叫詩歌的世界和散文的世界之區別，詩歌世界消失，進入散文世界的庸俗時代。

查建英：後來常聽到再復說這個詩歌時代和散文時代的事情呀。

甘陽：這個是德國浪漫派的說法嘛，席勒和歌德討論就都是用的這個語言。更糟糕的是，散文世界某種意義上只是庸俗，但技術時代是控制你，就是說人被控制。技術時代取代了散文世界，最早一開始是詩和散文嘛。

查建英：我想現在談論這種問題一部分中國人會比八十年代更有切身感受了。但那時候中國既非詩歌時代也非散文時代，反智主義運動搞了幾十年搞得什麼文都快沒有了，它基本上就是一個無文時代，一個貧乏時代。

甘陽：在一個物質時代……

查建英：是啊，從物質到知識都在一個貧困時代。但那時你們已經在思考詩歌時代破滅和技

術時代的可怕，以及怎麼面對它，這個問題意識我覺得是非常超前的。

甘陽：是非常理論化的一個討論，但是我現在回憶覺得非常珍貴。而且我現在覺得很遺憾，甚至我不是很明白，為什麼這個層面的思考和追求一下就被全面壓下去了。曉明他們一開始提出這個人文精神問題，我把它看成一種反抗，但是很弱，一下子他們自己就弄不下去了，人家三言兩句就把你給打敗了。這個時候實際上整個知識份子的地位下降了，因為當時沒法堅持了，是吧。理想主義下降，大家談論通俗文化，然後就是說你們在發什麼顛瘋呢？這是什麼年代了！但是為什麼會這樣？當然可以說中國某種意義上就是這種所謂遲發展國家。

查建英：當然就是嘛。我還是想說，像你和曉明這種文人從哲學和文學的書齋裏看出去的中國，是不是一直和現實的中國有某種距離？你們是不是由於某種可愛的、文人氣的天真而低估了下面這些因素：中國的宗教傳統比較弱，但世俗文化、事功文化、實用主義的世界觀極

為深厚——這一點和印度比較一下，太明顯了。中國歷史上長期重農抑商，但其實中國人很愛也很肯賺錢，窮的想變富，富的愛排場，而這種欲望前幾十年受到極度壓抑，一旦有機會很容易爆發，甚至矯枉過正變得極度物質主義，很多所謂讀書人也不能「免俗」。有一位長年研究印度和中國的荷蘭學者朋友就曾經皺着眉頭對我說：我發現你們中國人更像美國人！他指的是中國人的實用主義和物質主義傾向。從精神層面講，對文明、文化掃蕩式的毀滅在文革時期達到了頂峰，然後又有八九年的事情，民主與自由的問題始終沒有解決，大批知識份子只好沉默或妥協，當官、經商或者埋頭做學問，但在經濟上基本上有保障，並且是得利階層。在這種情況下人們對「人文精神」這樣一種含混籠統的提法表示懷疑與不屑，我覺得其實是很自然的。如果說曉明他們這是一種「反抗」，我倒覺得這反抗之所以無力和軟弱，與他們對己對人對現實有意無意的某些盲點和迴避有關。比如，他們那場討論基本聚

焦在文化與市場的問題上，但當時社會上不僅對「文化」、對詩歌小說冷淡，對政治也同樣冷淡，與八十年代形成鮮明對比，為什麼？如果你只揀可以允許批判的去批判，不敢全攤開來討論，那你不免簡化了問題，因為文學的問題、人文精神的問題肯定與自由的問題有關。沒有精神自由的人文精神是什麼樣子的呀？所以，如果你那把刀基本上只對着那些可以捅一捅的別人而不對自己，那別人看出你這根「軟肋」，三拳兩腳就把你打敗，你能有什麼脾氣？

甘陽：我倒不這麼看，不過可以不談。談另一個方面，就是九十年代開始，西方流行的東西也對曉明他們談人文精神很不利，不能 supporting it，也就是說西方後現代的東西，都是通俗文化的這一套東西來瓦解從前的這個現代主義建構起來的這套精英文化，所以大家都沒有話語了嘛。那王曉明他們受到了兩頭的打擊了嘛。從理論方面受到張頤武他們的打擊，張頤武他們用的是很俗氣很粗俗的後現代。但更致命的打擊來自於王蒙和王

電影我認為就是大眾藝術。電影就當視覺娛樂來看。而且我覺得精英文化就該與大眾文化區分開。

朔。王蒙本來是精英小說的，是吧，那現在他是站在一個通俗文學方面；再加上王朔這個瘋狂才子的重炮猛轟。其實我出國前是很喜歡王朔的小說，出國以後讀得不多，但還是喜歡他那個屁勁。

查建英：我也很喜歡。王朔當然被惹惱了嘛：你們這批人一邊吃着國家飯一邊討伐市場，可中國要連這些商業空間都沒有，像他這種個體戶還有活路嗎？那在他看來你們真是得了便宜又賣乖，安全地站在高枝兒上作秀、搶奪話語權。要說他還真是比討伐他的那些人更獨立、更有個性。其實王朔後來自己寫了一串文章抨擊庸俗、墮落的大眾文化，我認為寫得比那場「人文精神」討論當中的文章更犀利更痛快。不過，這些和你前面那個精英思路怎麼連接呢？

甘陽：不，我對小說和電影的看法很不一樣。電影我認為就是大眾藝術。我不喜歡先鋒電影。電影是很花錢的，是一個視覺效果的東西，是給大眾看的，所以在電影裏面做什麼理論探索等等，我是不欣賞的，而且我說實話覺得是不好看的。雖

然你希望把它說得很那個，我是不以為然的，我覺得先鋒電影都不好看。坦白說我就認為張藝謀的電影好看，我對他極為佩服。也就是說不同的東西你必須不同看待。電影就當視覺娛樂來看。而且我覺得精英文化就該與大眾文化區分開。小說我認為也是這樣子的。詩歌到小說是有變化，小說有點不一樣，但小說畢竟還是一個閱讀性的，某種意義上還是一種精神性的，他不是一種純粹感官性的。你那電影是感官性的，你一定要調動他的非常感官性的東西。小說畢竟還是屬於感性和理性的一種，你看寫的時候他那個謀局布局是一個很考究的東西。電影基本上是給凡夫俗子看的嘛！而且我也喜歡看好看的，比如我認為張藝謀的色彩感真是好，我是五體投地。就到現在，我對人家罵張藝謀，我是非常不能理解而且反感，我認為是一種妒忌心態。比方說他最近的這個《十面埋伏》。光第一場他那場舞蹈，我覺得就足夠了，就是一種巔峰狀態。我認為人是需要這個的。但你不要混淆，不要用大眾文化來否定精英文化，你不要用這個東西來說現在就是他

媽的流俗文化時代。李陀就走到了這個極端。我認為李陀這是喪失了他一個文學評論家的本能，你是被理論所淹沒掉了。我老實說你李陀什麼時候才接觸理論？這些個理論我老早知道了，我早進去了，但我就從來不會走到這個極端，我當然非常瞭解這套理論的顛覆性和恐怖性，但是我經過我大腦在想的，我不會輕易被任何西方理論所俘虜的。

查建英：好，如果連你也是又愛讀詩又愛看電影，那麼海德格爾這一套理論及其對立面——技術和凡夫俗子的這些感官娛樂——為什麼他們不能並存？為什麼一定要你死我活？

甘陽：不，我覺得他是兩碼事，我認為在現實當中，是沒有必要發生衝突的，但是會有一個趨勢問題。那對海德格爾來說，不是說不容這個東西，而是現代性的這個趨勢，就會有一個東西來取代另一個東西。

查建英：我沒有看過海德格爾，沒法談他，在這類問題上，對我來說特別重要的是托克維爾。

甘陽：你是說《美國民主》那本書。



查建英：對，就是那本書，厚得像塊磚，九十年代初我讀的時候特別震動。為什麼呢？因為托克維爾雖然出身法國貴族，但是他透過美國民主觀察到人類社會的這個未來圖景，他在二百年前已經看得非常清楚了……

甘陽：當然是了。

查建英：他看出美國模式的前衛性，全世界都會往這個方向走，這種狀況托克維爾當年早預測到了。但我覺得他更獨特的在於他對人類狀況 (the human condition) 同時具有深刻的洞見與博大的悲憫之心。雖然他自己是貴族、精英、詩歌時代的人，他所有的 *sensibility* 都是從那個背景、身份來的，但是他看到追求平等是人類的天性，這種由追求平等的衝動所導致的民主社會有其深刻的內在邏輯，是具有正義性並且是不可避免的。但這個平等、這種民主同時帶來了一種文化上的拉平：文化品格的平庸化，貪圖舒適的情性造成的人們對艱澀深刻的躲避，以及貴族、精英、英雄和超越精神的式微，這個趨勢同樣是不可避免的。比如我隨便

舉一個日常生活的例子，從古典時代王宮貴族使用的銅制雕花馬桶，後來就發展到了千千萬萬平民使用的普通塑膠馬桶。前者當然更高級更優美，但對於人類大多數成員來講，你得承認後者肯定是個福音，因為不可能大家都用得上雕花銅馬桶。所以，由於他這種 *empathy* (為他人設想) 的稟賦，對於托克維爾來說，人類走到這個「塑膠文化時代」不僅必然，而且他並不是單純地鄙視它或者感到恐怖，也不是可憐它，我覺得他的態度是理解與悲憫，應該說是一種 *compassion*。

甘陽：不光是 *compassion*，他還認為你必須去想新的方法，而不是單純地站在貴族這方面去想，這一個沒有用。

查建英：但他不是像思想史家那樣偏重推理和梳理文本內部、理論之間的關係，他更注重對生活形態和人性的考察。那他看出了一個基本事實，就是民主趨勢不可避免，而且有它的合理性。問題是，你一旦有了一個詩歌的 *dimension* (維度)，英雄的 *dimension*，就是我們

剛才說的那種貴族的、優雅的、高妙的東西，那你的悲哀感恐怕也不可避免，因為你知道人類文明最精緻、最高級、最奢侈的這一部分，在這民主的潮流中受到挑戰和排擠，而且必定逐漸衰微，無可奈何花落去，是不是？這樣的人會變成少數人，邊緣人。托克威爾甚至預測這個趨勢必然要發展到大眾民主，少數人被多數人宰治。那對這些少數人這簡直是毛骨悚然的了，這不等於是另一種文革嗎？可是怎麼辦呢，我記得托克維爾好像是沒有結論的，除非出現一個新的……

甘陽：也就是上帝的意思。

查建英：對，second coming，耶穌再度降臨，天意。好比發特大洪水了，你只能讓它發到頭，淹沒一切，或者叫時代列車，它必然會開下去，你這裏築個堤，那裏螳臂擋一下，沒用，它非得走到頭，完成這個過程，那時天意會出來，但這另外一個東西什麼時候、怎樣出現、是什麼樣子，不知道。

甘陽：他都認為不可能。尼采認為是可能的，托克

維爾連第二種可能性都認為是不可能的。

查建英：尼采認為會有一個超人出現。

甘陽：有一個超人，就會是新的，因為這種局面是人類不能忍受的嘛。

查建英：也許尼采屬於非常激情膨脹的歌劇性格，其實從他個人來講，多病之身，好像不是一個超人，但他活在一個fantasy（幻象）裏，活在一個想像的超人世界裏，到最後乾脆就出去了，就瘋掉了。我覺得托克維爾更冷靜更理性，屬於在直覺和判斷之間、情和理之間比較平衡健康的一種心靈。

甘陽：他的《美國民主》，上卷是根據美國情況的描述，下卷完全是一個理論想像，並不是根據美國實際情況寫，而是他認為必然會如此，所以下卷寫的是所謂更universal的一個想像。

查建英：歷史證明他的預見非常準確，美國實際上是人類的實驗場，在這個意義上美國發生的問題即是人類的前沿問題。但我始終欽佩托克維爾的態度和胸懷。比如我天性裏也有一種人文傾向，也心儀詩歌時代，也對現在這個時代

的許多現象和潮流深感遺憾，甚至格格不入，甚至厭惡。我特別佩服托克維爾能超越這種情結，能對生活持有一種開闊的視野和恒久的熱情。你看他跑遍美國，興致勃勃地去觀察和描述美國那些小地方的自治啊什麼的，對這些津津樂道。

甘陽：那是他的一個幻想，他認為這種地方自由可以抵制政治專制。他也比較複雜。但文化方面他就更悲觀了，文化方面他認為幾乎沒什麼出路。

我給台灣版的《民主在美國》寫過一個導論，就已經寫了這個東西。我覺得他突破了一般人的結構，他這個書是有一個比較結構的，就是比較貴族式的和民主式的對反，並不是民主和專制的比較。但你一讀就把他讀到這個非常傳統 conventional 的爭取民主的那個上頭去了，就沒有讀進去嘛。

查建英：我是讀得很投入，覺得他境界很高。但顯然托克維爾這種視角和態度不是你們最心儀的，海德格爾才是。海德格爾是不是基本從詩歌時代這種氣質出發來演繹世界？

甘陽：氣質是這個，但是他的語言完全是一個西方哲學的語言。更深刻。

查建英：我現在問的倒不是語言或形式，是問他的視角，因為這會影響他的判斷，他的 message……

甘陽：他不是一樣的。他與托克維爾和尼采都並不完全一樣，他的主線還不是貴族式和民主式這個問題，這只是他一部分的問題，而是說如果沒有技術時代的話，所謂民主時代的那個東西都會不是這樣的，所以他就更檢討這個西方思想為什麼走向這麼一條路，推向這個方向。

查建英：就是說他把技術時代和民主時代掛在一起。

甘陽：都是同一個東西，因為比如說，技術時代必然牽扯到對知識的看法，那知識是什麼呢？知識本來是區分高低的啊，只有貴族才是有知識的啊！但你想笛卡兒《哲學原理》的第一句話，他是要所有人都可能瞭解知識的，知識成了一個大眾化的事情，知識是為你用的，從前知識是塑造你人之為人，不是你的一個工具，而是你內在人

格培養的一個東西。那你現在知識都變成一種工  
具性的，不是人格培養的一種知識，所以這是很  
大的一個轉變，這個轉變當然本身就是促成這個  
現代大眾社會的一個很重要的前題。從知性上，  
當然海德格爾更難懂，就是更 *challenging*，更刺  
激。托克維爾相對比較好懂一點。

查建英：是啊，所以連我都看了嘛。

甘陽：因為學哲學的呢，你就會尋求知性上的刺  
激，那相當多人未必一開始都懂，只是覺得難  
懂，難懂就有一個刺激。未必很多都會完全讀  
懂海德格爾，大多數人當時並沒有讀懂。我覺得  
現在可以這麼說，他談的問題就是屬於現代性的  
問題。現代性是很包含性的一個概念，所有這些  
傾向都可以歸納為現代性的東西，它有各個方面  
組成，而每個方面相互支持，都做這個東西，都  
推向一個方向。所以你比如說技術時代出現，它  
當然是改變了知識和科學的含義，本來科學是為  
科學而科學，為知識而知識。那技術是什麼？是  
為了用的。而用是什麼？用是要有市場推廣的，  
所以有市場價值才是有用的。所以馬克思的商品

學哲學的呢，你就會尋求知性上的刺激，那相當多人未必一開始都懂，只是覺得難懂，難懂就有一個刺激。

批判當然是很重要的，也就是說一切都是為買賣  
的，而不是一個真價值。馬克思是厲害的。

查建英：他是很厲害的，這一套對於工人階  
級……

甘陽：馬克思是猶太人，是從猶太人問題才到工人  
問題，《共產黨宣言》本來是從講猶太人解放來  
的，他最早的「猶太人問題」講只有全人類解  
放，猶太人才能解放。為什麼呢？因為全人類都  
解放了，就是人都沒有區別了，猶太人就不是猶  
太人，而只是「人」了。所以他認為猶太人如果  
光追求自己的政治解放，還是不能解決社會上歧  
視猶太人的問題，只有大家都沒有區別了，都是  
一模一樣的「人」了，沒有猶太人不猶太人的問  
題了，才是真正解放。但是後來不知怎麼他突然  
異想天開想到和英國社會主義有關，覺得工人階  
級是歷史的載體。不過他對資本主義的分析，仍  
然是重要的深刻的。

查建英：但是這套無產階級革命理論輸出到工業  
文明前的國家，又弄出了一大堆問題，比如專  
制、文化和經濟上自殺性的運作等等，最後搞

不下去了又得回到資本主義這個軌道上來。

甘陽：不過對西方來說，在那個階段能不能解決資本主義最要命的問題，就是階級衝突，是很關鍵的。這是為什麼十九世紀到二十世紀文人和工人運動會變成了一個聯合體，就是說，雖然所追求的東西是不一樣的，但敵人是共同的，就是資本主義。因為詩人都是左傾的、激進的，因為詩人藝術家自然都是討厭資本主義的，否則你叫什麼詩人，所以詩人藝術家都是參加社會主義運動的。這是一直到二十世紀上半葉的傾向。但是對於資本主義秩序來說，重要的是要解決工人的問題，因為那個是可能發生暴動革命的，那個問題解決了以後呢，你就發現你自然而然解決了文人的問題，因為光是文人是掀不起浪的。但是中國這個問題沒有解決，這就是為什麼九十年代會發生辯論。

查建英：但是中國現在這個階級衝突很複雜，是無產階級革命之後、權力主體並未退出時產生的問題。看似資本主義的問題，實際上是在社會主義政權主導下有選擇地部分放權、嘗試部

詩人都是左傾的、激進的，因為詩人藝術家自然都是討厭資本主義的，否則你叫什麼詩人！

分資本主義時產生的問題，資本的貪婪與黨政官員仍然保持很大程度的資源支配權造成的尋租腐敗攪在一起。這與當年西方的階級衝突不太一樣，因為我們並沒有西方那樣的資本主義秩序，我們是「有中國特色的社會主義」啊。

甘陽：我覺得九十年代以後每個人走的道路就有不同了。我的路和別人也都不太相同。小楓走基督教。陳嘉映倒是基本走分析哲學路子，政治上的關懷是另外一回事，但和他的學術是分離的。友漁基本上不搞他的專業，老實說友漁做政治哲學還不夠資格，他沒有真正進入過，他不過是有政治關切而已。他翻譯過一些語言哲學的文章。

查建英：九十年代以來他主要是寫文章吧。

甘陽：參與中國當代政治辯論。

查建英：你也有一些這類文章吧？

甘陽：我也有。

查建英：是不是感覺做學術研究離社會很遠了？

甘陽：我一點都不認為，我覺得比較可惜，就是這樣一個文人批判的傳統，我不希望它變得那麼弱。雖然我並不喜歡西方左翼，我對西方左翼的

很多東西有保留。但現在我就覺得整個社會的這個市場大潮就要淹沒掉人文這條路了。一九九四年這場辯論的終結啊，就失語了。我記得王曉明他們用過這個詞。

查建英：如果真給淹沒掉那確實很可惜。九四年那場討論給人留下的主要印象是焦慮和失控，也許太倉促了，談得比較混亂。

甘陽：這個原因很明顯，知識份子總體來說是支持改革的，所以社會當時出來的問題呢，他不希望這些問題是和市場有關的，他希望他的市場不應該是這樣的，好的市場應該人家還是讀詩的，有這樣一種幻想。

查建英：這是一撥人。另一撥人說，一個規範的市場經濟，至少比我們現在要更自由些。

甘陽：但我覺得這是從經濟的角度談，從人文角度來說，其實這是完全不相關的問題。在規範的市場經濟，對你這個詩還是毀滅性的，也就是商品買得更規範一點而已，還是都是商品嘛，還是越來越庸俗化，這個是擋不住的嘛，只不過是經濟上做事都規矩點而已了。這是兩個層面的問題。

查建英：那倒是。詩在美國也早就危機了，所以克林頓任內還設立了「詩歌日」，有點我們這裏保護崑曲、京劇的意思。但文學並沒有，文學還活着。

甘陽：所以王曉明他們問還有什麼人在讀詩讀文學，人文精神還要不要？

查建英：像劉軍寧、徐友漁他們搞憲政的這撥人，是另一種關懷。

甘陽：他們是從市場經濟，市場改革。

查建英：我想他們更關注的是政治體制改革，如何打破思想專制的傳統，更自由。

甘陽：這個我想不是王曉明他們考慮的問題。兩方面是不一樣的。他們想政治的人本身並不需要考慮詩的問題，當然你逼問他們，他們就給你一個，當然那個都是答非所問的，因為不是他們所想的問題。比如說經濟學家只關心經濟是不是有效率，是吧，他管你詩不詩啊。

查建英：但兩個問題都有意義。

甘陽：當然是。

查建英：比如我希望，與其走這種惡劣的資本主

義，不如走一個規範的資本主義，因為當這種惡劣的資本主義和專制結合的時候，我們既沒有個人自由，也讀不到什麼好詩。

甘陽：這是比較後期了，一開始的時候並沒有認為惡劣資本主義。

查建英：你的意思是？

甘陽：就是最近兩年大家才承認這個資本主義很糟糕。

查建英：我說的是中國的這種惡劣資本主義，既沒有規範資本主義裏面的相對的個人自由與不受管制，也沒有詩。所以劉東對我說過一句話，大意是為什麼中國不早点把這個專制問題解決掉，那樣我們大家就都可以去好好的當左派了。

甘陽：好好的當左派？

查建英：所謂當左派，就是說我們就可以專注地批判規範資本主義產生的種種問題和對人性的限制。你覺得這看法怎麼樣？

甘陽：我覺得這是一種幻想。比如回到我們剛才的話題，八十年代的問題在我心裏從來沒有放掉

我從來不認為像後來九十年代有人認為那樣，認為我們八十年代搞的都是錯的，都是不相干的，我從來都不會那麼認為的，我認為我們的工作是非常關鍵性的。

過。當然我現在沒有多談我九十年代的事，但是呢，我從來不認為像後來九十年代有人認為那樣，認為我們八十年代搞的都是錯的，都是不相干的，我從來都不會那麼認為的，我認為我們的工作是非常關鍵性的。很多人都跟我說，你應該引進有利於現代化的東西，而不是引進西方批判現代的東西，這是普遍的一個說法了。但在我是從來覺得這些說法很可笑的，他們不懂。

查建英：我覺得這兩個層面的資源都需要，特別九十年代以來，中國狀況是犬牙交錯的，可以說老病未去、又添新疾，針對專制的問題需要自由主義的資源，針對市場和消費主義的問題需要批判現代性的資源。

甘陽：我遺憾的就是說，這個九十年代不一樣，很多東西沒有了，單一化了。雖然八十年代開始了經濟改革，但是市場經濟這樣一個對所有社會生活全面性的影響並沒有出來，九十年代開始出來，人文精神討論也是在這樣一個背景之下。社會生活全面市場化了，商品化了，而這個時候你發覺整個中國知識界、中國知識份子是完全沒

甘陽

有力度的，而這個我認為是很可惜的，而且是很值得檢討的。而你剛才說劉東說的話，我認為恰恰就是一個原因。正因為你總是這樣去想問題，就阻礙了你去想真正的問題，所以你就變得和不好的資本主義妥協，因為不管怎麼不好，你認為市場是反對專制的，所以不應該批判，無非就是這樣一個解釋，於是大家都不去追問原生性的問題。

查建英：我想也許有過這種傾向。但「不好的資本主義」你是指的什麼？

甘陽：就是市場現在已經出來了這樣那樣的問題，比如說貧富差異，比如說九十年代出了一個「腐敗有理」論，那你連基本的一個道德立場都沒有了，那就是說沒有一個東西是可以堅持的了。

查建英：不，我想絕少有人會公然認為腐敗有理，這有點像王小東那個「盜版有理」論，聽上去極端誇張，其實內涵並不簡單，是在指涉某種複雜難堪的經濟現實。總之我的意思是：其實沒有多少人真正贊成腐敗、不公、貧富差異，但你要追問這些問題的根源到底是什麼？

可能是多種根源，但是可能有一個脈絡和主因，如果這個主因仍然是權力壟斷，由於政府職能的界定和界限不清楚、權力缺乏有效的約束、媒體無法監督、司法不能獨立、市場不能規範、官商勾結起來會極度腐敗，遠比美國腐敗，那麼，當你尋出這個關聯脈絡的時候，你會說，讓我們盡快解決這個專制的問題吧。當然，也許不該分先後、分階段，也許這是簡化的，應該能夠同時應對不同戰線不同問題，但並不是要跟惡劣資本主義妥協，而是追問：這個資本主義為什麼這麼惡劣？

甘陽：我覺得這大概就是分歧點所在了。我覺得他們是在找一個佯裝的理論，其實恰恰是官方在推動資本主義。

查建英：是的，但推動的是什麼資本主義？不是西方那個資本主義，是一個凍結了政治改革的、威權的、他自己可以獲利的資本主義。

甘陽：那我說這裏面有個矛盾，因為官方畢竟有一個雙重身份，一方面他通過資本主義得利，另外一方面，他畢竟還是要管一點老百姓死活的，而



這個時候就要管分配太不公的事。比如我是完全支持要促使國家去管這些有關公平的事情，這就是為什麼要強調國家能力的問題了，否則的話，你就會更放縱，而且你所謂說是驅除專制，實際上你是要國家更加少管經濟，而這是我不能同意的，我認為這個資本主義一定要管。

查建英：我也同意國家要管，問題是怎麼管，管哪些事情？國家管貿易關稅，管醫療保險，管失業補助，管貧困救濟，管減免農業稅，管扶助藝術學術，等等等等，我都舉雙手贊成。國家管新聞檢查，管法庭審判，管統一教材，管民間社團，管電影審查，管搖滾樂，管咱們發表文章爭論問題，這些你贊成嗎？咱們都經歷過國家管制一切的生活，那當然也有某種簡單舒服，很多現在生活中的焦慮那時倒沒有，但代價是自由人格的徹底淪喪和普遍貧困。現在國家放手多了，開明多了，但因為在轉軌轉型，很多方面還沒有想通理清，所以你會看到不該管的它管，該管的它又不管。我願意善意地把這看作過渡、調整、改善中的現象，很多

東西對國家也是新的，它也在摸索中、學習中。但無論如何不能回到從前那樣了，那絕對是越管越死，而且現在多少問題是過去管得過多造成的啊。我認為在一些領域，尤其是思想文化領域，那種管制的慣性並沒有減緩。而沒有受法律保護、自由、公開、活躍的思維、討論、批判，歷史一再證明正是造成決策失誤的重大原因。

甘陽：不，我覺得這就是我們國家的複雜性所在，國家他同時還在擔當着社會調節的責能。因為你現在好多問題都是連在一起了，你說推斷關係，他們的很多邏輯，當然是我不能接受的。如果照他們那樣更加承認私有化，如果推倒了所謂的這個專制其實就是國家機制的話，那就是資本主義更加惡性發展了，很多人用反對專制的口號其實是反對國家對經濟的管制，要為資本爭取更大的自由，而這就是我擔心的問題。比如說，所謂國營工廠的問題長期不能解決，恰恰多多少少延緩了大規模失業，那就是國家仍然認為這個大規模失業的問題他不能不考慮。而按照他們自由派邏

輯的話，你當然應該像蘇聯大震盪改革這樣子全部不管嘛。那我覺得問題更嚴重了，這是問題所在啊。

查建英：我覺得問題沒這麼簡單。你我都不是經濟學家，我們基本上還是從人文的、道德的角度去看這類問題，這個角度必須有也很重要，但說實話我們都不懂現代經濟，除了簡單的呼籲我們其實提供不了任何可行的、建設性的方案。比如幾年前我去一個曾經聲名顯赫當時卻正在倒閉的國營大廠做調查，本來的計劃是寫一篇關於下崗女工的東西，因為我一位老同學就是那個廠的下崗女工，而她是我少年時代的「鐵姐們」。但跑了一圈，包括在車間看，和廠長、工人聊，當然還有我的老同學給我講的許多內幕和故事，我發現問題遠比我想像的複雜，這個廠內部的無效率、懶惰、浪費、腐敗、人的觀念和產品的過時都是驚人的，最後我的結論是這樣一個大爛攤子早些讓它壽終正寢可能更好，那樣人們還可以另尋出路，否則等於所有人都窩在那裏慢死。事實

上，那個廠子很多工人、技術人員和幹部後來也都紛紛另找第二職業，包括我的老同學，現在到另一家同類的小型民營企業上班去了。這件事給我印象很深。俗話說：說話容易做事難，站着說話不腰疼。我常聽到很多文人大肆討伐經濟學家，好像今天中國的一切罪惡都是他們造成的，且不說這裏有些虛偽，因為他們自己全都是經濟改革的獲利者享受者，另一個我不太贊成這種泛泛而論亂扣大帽子的作風，我覺得至少我們應該區分不同的經濟研究。就像你不能拿最拙劣的小說和理論來說事，把作家哲學家一棍子全打倒。比如我覺得應該尊重那些在切實研究如何解決國企問題的經濟專家。人家討論起來很具體啊，有很多種方案、建議、嘗試，包括如何鼓勵創造新企業以提供新的就業機會吸納失業人口等等。像你剛才說的那種絕對市場派只是經濟學家中最極端的一類，並且從來沒有實行過。

甘陽：我覺得不只是絕對市場派，實際上很多人雖然在談政治，這個談法在中國現在的形勢下，實

實際上是一種非常模稜兩可的，我認為實際上是為惡性資本主義鳴鑼開道的。

查建英：你指的是什麼人？

甘陽：就是包括這些好像在反專制啊、反共啊，我認為都完全不是真正面對問題。真正的面對問題是，首先一點，現在有什麼機制可以使這個資本主義多多少少有一點被 regulate。

查建英：啊，你認為沒有一點 regulate 嗎？我覺得是有很多 regulate 的，政府一直在干預啊。但還是那個問題：應該干預哪些、怎樣干預，又應該放開哪些，讓市場、民間去自主調節、自治？這些有很多討論啊。

甘陽：現在開始有嘛。咱們談到九十年代後期來了，九十年代的爭論很大。

查建英：是，有各種各樣的角度，也容易各執一詞吧。剛才說到劉東那個角度，那再比如說王蒙，他是贊成改革的。你說現在有種種問題，他也不會否認，但每個人的總體立場後邊往往是他的個人經歷。比如你今天談到文革，很明顯你對那段文革初期和後來的知青文化有非常

生動的記憶，甚至你可能覺得實際上那時候的生活更有詩意。

甘陽：那當然。

查建英：而王蒙呢，他曾經對我說過一句話，給我印象極深，他說：建英，你要知道對我來說，今天中國的一切都是 *better than the worst*。他說這句話時特地插用了英文以示強調。就是說，他那一代人經歷了中國最糟的時期，雖然他被打成右派在新疆勞動那二十年也許苦中有樂，他還學會了維語，但是如果有可能選擇，他肯定不會選那一種生活。從那個角度看，那他自然會覺得最糟的肯定就是那種極左政治專制造成的災難生活。

甘陽：但我本來就覺得這根本就不應該是真正的點。我至今認為就是他們最極左的人，他們也是拿那個來批判現在，並不是說真有幾個人要回到文革。我並不覺得這樣的東西很多。但我覺得大家這個辯論到後來就扭了，我覺得大家都在走極端，大家都在拿這些說事情。我可能這是一個天真的想法，但我覺得本來有可能不至於把這個問

題互相都扭曲到這樣一個地步。

查建英：是啊，很可惜，應該不至於，但不幸確實是扭曲的。這個場裏有毒氣，很多恐懼焦慮、難言之隱、利益功名，於是大家怒氣衝衝，不憚彼此做最惡毒的揣測。任何一個問題，比如說談到國家究竟在幹什麼這個問題，馬上會分歧得一塌糊塗。到底九十年代以來國家是在助長資本主義，還是在給舊體制整容的同時把自己人變成新權貴，或是他同時在做這兩件事？這就爭起來了。

甘陽：話說回來，九十年代其實還是很有意思，因為相當程度上，雖然大家都辯論得很激烈，基本還是一種沒有官方干預的辯論。雖然大家都分裂了，等等啊，但還是一個很有意思的辯論。而且這個辯論是必然會出來的，也就是中國這麼大的一個變動，經濟是一切嘛，這個經濟生活整個影響到所有的層面，而這個問題老實說我認為大家準備不充分。所以這個時候，本來發生辯論是比較正常的，所以我基本是把這個分歧看成和西方國家的爭論是一樣的。一個大規模的市場經濟出

來，就是會分成兩派的，只不過在西方有一段時間是和兩黨政治聯繫到一起的。

查建英：中國哪有兩黨政治？

甘陽：但實際上呢，中國這左右兩方每一方都在利用國家，每一方都希望國家做他想做的事，一方希望國家給資本更大的自由，一方希望國家限制這個，坦白說基本上是這個問題。因為你要說到很多東西，其實並沒有很大的分歧，你比如說，沒有人主張要封鎖言論嘛，每個人都希望言論更自由一點。

查建英：言論自由應該是一個基本的平台，在那個平台上各方去隨便打仗好了。

甘陽：比如民主的問題，如果我算新左派的話，我可以說那沒有人比我談民主談的更厲害，那我還能很具體的談論改革，而我認為談就這樣談，而不是說成天就叫點民主的口號。

查建英：是啊，所有問題都不應該光是叫口號，應該具體談、具體做。包括剛才談資本，你說一派是要國家給資本更大自由，另一派要它限制資本，但這馬上就會引出問題：你這資本是

什麼資本呢？因為資本在中國變得非常複雜，很多東西你搞不清他是什麼資本，到底是民營資本，還是貌似私人資本的國家資本，還是中外合資？面目並不總是很清楚，有時還越改越複雜。比如一個出版集團，聽着像資本，實際是黨產。

甘陽：我覺得都需要用國家法令來調節，都要把它明確化，包括國家與國家的關係。

查建英：它在調節它自己，還是有濃厚的家長作風，不喜歡別人來調節他，生怕別人別有用心。不過這些問題是談不完的。我覺得到最後，其實最可能搭成的一個基本平台恐怕也就是一個政治自由主義的平台，如果像你剛才講的大家都贊成言論自由。因為談到經濟就不行了，馬上都要吵翻天了。

甘陽：我覺得最近幾年和前兩年比起來，基本上還是有點共識的。比如說，前些年你提出貧富差異的問題，他認為你是在反對改革，他認為你是在幫國家，等等。

查建英：（笑）是怕你說話不看鐘點把事情說亂了

吧。其實反正也夠亂的了。

甘陽：但確實有這個問題嘛。他認為經濟改革很好，這個不能夠動，所以很難講這個問題。但是最近幾年我覺得問題的辨認基本上分歧不是很大，但是現在人事上還是比較複雜。

查建英：（笑）這個沒辦法，交惡了。

甘陽：所以我建議所有的人都應該退出舞台了，應該讓給年青的人，他們會比較更好的談論問題。至少他們沒有這個交惡的歷史。這些老人都個人恩怨太深，糾纏太深，你就不能想問題了，思想都定型了，腦子都僵化了，都不行了。

八十年代



悼念，1976年4月4日天安門廣場悼念周總理的兒童。

八十年代



1976年4月4日，天安門廣場人民群眾悼念周總理。講演者為北京紅旗越劇團青年導演李鐵華，講演後被抓。天安門事件平反後獲釋。

# 李陀

日期：二〇〇四年七月九日  
地點：北京紫竹院附近

訪談那天李陀剛生過幾天病，還有些低燒，但

顯然是非常認真地作了準備。他對八十年代感情非常深，懷舊，但又認為那時遺留下的問題很多、很大、很複雜，需要深入清理。我把整理出來的談話錄傳給他之後，他陸續三次修訂，其間並與別的朋友斟酌討論，嚴謹之至。李陀近年似乎身體不大好，脊椎炎時時發作，改稿拖延甚久，終於寄來修訂稿那天，他在電子郵件中寫道：「累死了。可是回想我們在那些年裏的許多事，雖傷感，還是很快樂，用這個安慰自己。」

也許，那些年發生的好多事之所以現在想起來恍如隔世，是因為中國在極短的時間內變得似乎面目全非。「不是我不明白，這世界變化快！」當然，

實際上有些基本的東西一直並未改變，只是為了能夠與時俱進，人們把它們暫時冰凍起來了。記憶中，第一次聽到崔健的那首〈最後一槍〉就是在李陀和張暖忻家，旁邊好像還有娜日斯，但那是在一九九一年的芝加哥，還是在一九八九年的北京？反正在這兩個城市裏我們兩家住處離得都不算太遠。當然，還有那些熱烈的、瘋狂的、着魔般的關於文學的討論、關於電影的討論、關於美學的討論……在八十年代的北京，「陀爺」永遠生活在這些討論的漩渦中心。

李陀談的「友情與爭論」，怕是觸及了一個普遍現象。九十年代以後，知識份子和弄文化的人分化很大，其間出現過激烈的分歧和爭論，比如「人文精神失落」的討論、自由主義者與新左派的爭論，當年的基本共識沒有了，老朋友們有的成了陌路人，有的成了論敵。當然，爭論並不一定影響友誼，我和李陀在一些問題上肯定就存在着分歧，但照樣可以做朋友。我們這次對談的半年之後，吳亮和李陀在網上打起筆仗，兩位八十年代文學批評界的老朋友，在各自沉默多年之後「兵戎相見」。這未必是壞事，承受不了爭論的友情也太脆弱了。可惜的是，在這個日日喧囂、



處處泡沫、卻又禁忌重重的媒體環境裏，這類爭論既不能真正暢所欲言，也再難得到像八十年代時那樣熱切的關注和迴響。對於我們精神生活的品質，這種局面到底意味着什麼呢？

中學畢業即到工廠，先後做熱處理工和鉗工，並於業餘時間參加車間文藝及工人文化活動（編寫黑板報，創作快板、對口詞、小評劇，組織宣傳隊、寫作廠史）；一九八〇年調北京市作家協會作駐會作家，一九八二年前後停止小說寫作並轉向文學和電影批評。一九八九年赴美，在芝加哥大學、柏克萊大學、杜克大學、密執根大學等校做訪問學者，教授中國當代文學。一九八七至九一年與黃子平合作編選《中國小說》年選（共四冊），由香港三聯出版。一九八八至九一年主編《中國尋根小說選》、《中國實驗小說選》、《中國新寫實小說選》分別在香港和台灣出版。二〇〇〇年主編《大眾文化研究譯叢》及《當代大眾文化批評叢書》。二〇〇〇至〇四年與陳燕谷共同主編理論刊物《視界》。

李陀：回顧八十年代，這個題目有意思，可是太大了。這些天我一直在琢磨，怎麼才能完成你給我的這個任務，怎麼談？要找一個角度。

查建英：是呵，這種回顧性的題目，史料很重要，不過自然會帶出來你的觀點。

李陀：這些年不斷有朋友勸我，為回顧八十年代寫一個《伊甸園之門》或是《流亡者的歸來》那樣的書，就是在回憶中又要做自己的評論。

查建英：你應該寫啊，那本書作者好像是 Morris Dickstein 吧。

李陀：對，這本書在中國有很多讀者，影響很大。回顧歷史，拉開一點距離很必要，現在已經二十一世紀，對八十年代進行帶有批評性的回顧，的確該認真做了。最早，大概是九三年，我記得是（牛津大學出版社）林道群說：只要你寫這本書，我就一定出版。後來，到九十年代中，汪暉也多次和我討論應該回顧、檢討八十年代——八十年代其實是理解今天的關鍵。後來他寫出那篇影響很大，引起很多爭議的文章。可是我自己動作很慢，主要是收集了一些材料以後，覺得

八十年代的問題非常複雜，需要認真研究、分析的東西太多，很多事情還看不清楚，就把它放下了。後來，一九九九年我去香港，許子東，你一定認識，他要上海文藝出版社出一套書，大概叫「海外學者文叢」吧，黃子平，孟悅，都參與了。他希望一定有我一本集子，說你就把舊文章收攏起來，結個集就成了。可是我一直覺得那些文章並不值得結集，拖了下來。隔了一年，又在香港見到許子東，他舊話重提，又說這事。我很不好意思，但慚愧之餘，倒逼出一個想法：我可以從過去的文章選一些做這集子，但是每篇文章後面都附一個檢討和反省。許子東對這想法很贊成，說你書名都有了，就叫《八十年代》。我想這樣去回顧，把回顧和檢討結合起來，也許還有點意義，對吧？

查建英：對，比如朱偉九一、九二年寫過兩篇八十年代人物評點，有了一點距離，視角和態度就與他身在其中時不太一樣。現在呢，十五年過去了。

李陀：歷史的反省需要一定的時間，不過時間距離

還是不能保證你的批評性回顧一定有深度。八十年代雖然不過十年左右的時間，但是這十年太複雜了，千頭萬緒，無論是研究，還是反省，都要考慮從一個什麼樣的視角進入。我始終沒有找到一個非常好的辦法。僅僅寫個回憶錄不太難，可是要達到像《伊甸園之門》那樣的水準，不太容易，何況，研究八十年代應該有更大的視野，更尖銳也更嚴謹的批判態度。

回顧八十年代，涉及的問題太多了，也太大了，你必須對涉及八十年代的各個歷史都作一些批判性的再認識才行——不是一個歷史，是許多歷史，這帶來難度。需要處理的，不光包括四九年建國以後的歷史，還有一百多年以來中國革命的歷史，改革的歷史，思想和觀念變遷的歷史，經濟和文化發展的歷史，以及馬克思主義思想發展的歷史等等，你都要有一個總的觀點，你才好回顧。而這點我做不到。我看的書和材料越多，就越覺得很多事想不明白，想不清楚。前一陣新左派跟自由主義的爭論本來是個機會，可以說些話，可我只在《讀書》上寫了一篇《讓爭論浮出

海面》，還是個隨筆式的東西，不敢寫大文章。照我看，這次論爭裏有些人太草率，整個大的事情還沒有想清楚之前，就急着對中國近代和現代的很多歷史問題作出判斷，特別是「自由主義」這撥人，這個問題更大一點——不過，這也可能是我自己的問題，膽子太小吧。所以這兩天接受了你這任務以後，我覺得咱們還是從比較小的問題進入吧，或許這樣還比較有特點。也沒想出特別好的題目啊，就從「友情和討論」這麼一個角度說說看，試一試。

查建英：友情和討論？

李陀：或者是友誼和討論，都行。從一個比較小的角度進入可能比較容易，也比較有意思。

八十年代跟今天對照當然有很多區別，但我覺得其中一個非常重要的區別，就是那時候重友情，朋友多——而且都是那種可以肝膽相照的朋友，可以信賴，可以交心。那時候的朋友信賴到什麼程度？有沒有一個尺度？我覺得有，就是可以爭論，你的朋友是可以爭論的朋友——不是一般爭論，而是湊到一起，以爭論相激，以爭論為樂。

在八十年代你的朋友是可以爭論的朋友——不是一般爭論，而是湊到一起，以爭論相激，以爭論為樂。

這是不是局限於北京的現象？恐怕不是。這些年我看了一些和八十年代相關的回憶錄，發現這種情況不限於北京，全國都如此。有一本書，是四川一個詩人柏樺寫的，叫《左邊》（香港牛津大學出版社），副題叫「毛澤東時代的抒情詩人」。這本書後來作為《今天》叢書出版了。柏樺詩寫得非常好，我非常喜歡，他是當代中國最出色的詩人之一，可惜現在也不寫了。他在書裏回憶的，主要是四川詩人在八十年代的活動，這本書對當年活動在四川的青年詩人們的友情，還有友情和詩的關係，有很生動的描寫；看了他的書你就知道，如果沒有朋友，沒有那種和高揚的詩情融在一起的溫暖的友情，那就不可能有四川詩人群體的崛起。總之，比較起今天，那時候的友情可能是最懷念的東西，也是我經常思考的一個問題。這些年我覺得自己有個進步，就是寫文章不喜歡大題大作，思考歷史也主張具體一些，不要上來就是大問題，大判斷。我總覺得八十年代人的友情，很值得認真琢磨和研究。

查建英：大有大的價值，但有一「高大實」和「高

## 李陀

大虛」兩種，前者需要好功力、好眼力，能畫龍也能點睛，否則只好做「高大虛」。我想革命後代裏特別容易出產「高大虛」：吃狼奶長大，繼承了革命時代那種粗線條思維和悲壯文體以及討論大是大非的嗜好，又缺少扎實的學術訓練，結果動輒就是偷工減料的豪邁，或者弄一些構架很大的學術豆腐渣工程，像北京一些新樓，外表看着巍峨，裏頭淨是瞎對付。當然這是一般而論，總有例外，總有優秀而踏實的個人。你覺得八十年代那時候人們不愛討論大問題嗎？

李陀：不是啊，那時候爭論的都是大問題，缺點是歷史分析少，具體研究少。今天重新思考八十年代，我們就應該接受教訓，最好從比較具體的問題進入。當然，完全不接觸大的問題，那也不行。困難的是：對照八十年代，我覺得，現在恰恰是關心大問題的人越來越少，大家關心的是房子和車子，倒是很具體，可完全是物質主義。

查建英：這是與爭論的問題有關呢，還是與生活方式的變化有關？比如我發現，在這方面中國

人和美國人就有差別。我住芝加哥那些年，有個交往的小圈子，有寫小說的、有教書的，只有我一個中國人。我發現我們聚會，一聊到十一點，他們就要散了。這個小圈子的中心人物是 Lore Segal，歲數最大，是奧地利猶太人，經歷過在英國、南美不同國家的流亡，她就問我：你那些北京朋友，你們會不會就這麼散了？我說不會的。

李陀：不會！

查建英：我說我們會一直聊到半夜，不盡興就不散。Lore 就說她早年也曾有過那樣的聚會，口氣裏很懷念，並且接着強調她到底是個外國人——其實她在美國已經住了大半輩子。當時別的美國朋友都覺得很詫異，而且有點不以為然，說那是不是大家都不忙？我一想：對呀！它背後確實有一個生活方式，你得衣食無憂，還得有一定的悠閑。八十年代中國人還沒有這麼普遍的各自為戰的生存壓力。

李陀：你說得對，可是實際情況還複雜一點。我先給你講一件往事。那是八九年的一次朋友聚會，

那次聚會讓我終身難忘。這事有個背景得先說一下：差不多是八八年前後，文學界有個消息很轟動，就是「湘軍大轉移」——當時湖南一群作家在韓少功帶領下，集體辭去工作，南下海南島，去參加海南特區的「大開發」。那可是帶有很大冒險性質，因為當時「辭職」，不要單位，不要工資，連作家的身份帶來的種種優厚待遇也全扔掉，可不容易。何況，海南島根本不是今天的樣子，「特區」剛剛建立，去了沒有工作，沒地方住，只能住工棚，連電燈都沒有，非常艱苦。所以當時我們都很關注這批湖南作家的命運，一是不明白他們到底要幹什麼？作家在經濟大潮裏能有什麼作為？覺得這夥人不過是一時衝動。二是擔心他們是不是能在海南堅持住，如果呆不長，最後還是回湖南，回長沙，那多丟人？就在這樣議論紛紛的時候，韓少功和蔣子丹來北京了，那是八九年春天，窗外的樹剛剛見綠。為歡迎兩位冒險家的到來，朋友們在蘇煒家聚會——你還記得蘇煒在雙榆樹青年公寓那間房子吧？你還在那裏借住過一陣，是不是？

今天看來，這顯然是個烏托邦，  
可是當時，朋友們都認為這是可能的

查建英：是啊，有一陣蘇煒回廣東老家，我借住過幾個月。他那公寓當年是朋友圈裏的一個聚（據）點，有張可以抽拉的長餐桌，花一千塊錢買的，在那年代是天價，記得陳建功聽到這價格時那副表情：「什麼桌子能值這麼多錢?!」那時候大家多窮啊。你接着說你們那次聚會。

李陀：現在回想起來，那一次見面以後，韓少功和蔣子丹給大夥說的一席話，還讓人神往，那是現實，也是神話。韓少功和蔣子丹說了什麼？兩個人先講了他們到海南島後怎麼建立一個「公社」式的團體，又怎麼創辦《海南紀實》刊物，然後又說他們竟然已經賺了不少錢，然後進入正題：他們有進一步的計劃，如果刊物辦得順利，再多賺一些錢，他們就在海南買地，辦一個農場，還辦一個出版社，再在農場裏建一批房子，然後？然後就再把作家朋友們輪流請去，住在那裏，衣食無憂，安心寫作，寫出作品來，再由自己的出版社出版——你能想像吧？聽了這樣一個計劃，大家該是怎麼樣的高興和振奮！今天看來，這顯然是個烏托邦，可是當時，朋友們都認為這是可

能的，都擦拳磨掌，準備大幹一番。

當然，隨着後來時事的變遷，《海南紀實》被迫停刊，韓少功領導的的巴黎公社式的小團體，也由於內部矛盾重重，終於解散。這樣一場在二十世紀八十年代進行的烏托邦試驗，像歷史上一切烏托邦試驗一樣，不能不宣告失敗。但是我覺得這是一個很了不起的事情，我到現在還保存有他們當時制定的一份章程，我認為即使是在世界烏托邦實踐歷史上，它也是一份非常重要和寶貴的文獻。不過限於我們今天談話的題目，關於由湖南作家發動和實踐的這場烏托邦試驗的意義，這裏就不再多說，還是交給有興趣的歷史學家去處理。

回到我們的題目上來，為什麼我要講這件往事？因為這是個很典型的事例，對理解八十年代的友情活動的特徵、條件，從方方面面都給人以很多啟發。你剛才說到友情後面有一個生活方式，我贊成。這生活方式又是和一定的道德價值和文化價值相聯繫，和一定的理想、激情相聯繫，是吧？韓少功他們那個烏托邦的例子，就很說明這

八十年代一個特徵，就是人人都有激情。什麼激情呢，不是一般的激情，是繼往開來的激情。

種聯繫。

八十年代一個特徵，就是人人都有激情。什麼激情呢，不是一般的激情，是繼往開來的激情，人人都有這麼一個抱負。這在今天青年人看起來可能不可思議。其實那種責任感和激情是有來由的，是和過去的歷史銜接的。今天很多人都忘了，或是壓根兒不知道，那時候的人，不管幹什麼的，包括工人農民，普通老百姓，都是有歷史觀和歷史意識的，毛澤東說的那個「人民，只有人民才是創造歷史的動力」的說法深入人心，那時候人人都相信自己對歷史有責任。「就從這裏開始從我個人的歷史開始，從億萬個『死去的活着的普通人的願望開始』，這是江河的幾句詩，很能反映那時候人們的情緒。文革結束以後，人們雖然對社會主義、對毛澤東有很多質疑和批評，可是毛澤東的歷史哲學還在人們的潛意識裏起作用，這和今天完全不同。我想當時，至少咱們那些朋友圈子裏，比如北島，他寫出了「我不相信」那樣震撼人的詩，可他寫的時候自覺考慮到他對歷史的關係了嗎？也許沒有，但是骨

子裏，他和大家一樣，認為自己對歷史有責任。八十年代一個重要特點，就是每個人都有一種激情，覺得既然自己已經「解放」了，那就有必要回頭看自己經歷的歷史究竟是怎麼一回事，再往前看，看歷史又該向何處去，我們應該做什麼，可能做什麼，馬上做什麼。

查建英：是不是比較主流、比較精英的那些人更有這種感覺？你覺得這主要是毛澤東這個歷史觀在起作用？

李陀：你說的有道理，不過為了不簡化咱們的討論，還得考慮別的因素。你不是說到生活方式了嗎，我就想跟着你的思路，討論「激情」和生活方式的關係：那時候人們那個激情從哪裏來的？和那時候的生活方式有什麼關係？

查建英：明白。我也很懷念那時候的友誼和討論，包括那時候的激情。跟現在比，它的利益色彩要淡得多，並不是馬上要從中得到一個什麼很實際的好處。

李陀：這個又涉及到問題的另一個方面了，你光有一個什麼「人民是創造歷史的動力」，也不夠，

那時候正面評價毛澤東並不受人歡迎，文革後「懷疑一切」的風潮遍及全國。

其實當時知識界很多人從主觀上都並不認同這句話，那時候正面評價毛澤東並不受人歡迎，文革後「懷疑一切」的風潮遍及全國，包括懷疑毛澤東。

查建英：是不是除了毛澤東，還有傳統影響？士大夫的憂國憂民、社會責任感等等，與毛式遺產加在一起。

李陀：對呀，不只這兩個，如果認真探究根源的話，應該還有更多的參數，是很多的原因構成的。我覺得現在很多人思考問題，包括理論和學術的討論，在研究方法上，往往掉在「一因一果」這樣因果律的陷阱裏爬不出來。無論是討論一個歷史現象的形成，或者某種政治經濟現象的形成，他們總是要尋找一個根本性的，帶有本質意義的原因，有了這個原因，好像問題就解決了，好像思考這條船終於進了港，然後落帆、下錨、休息。我不贊成這樣的態度，這是化約主義，也是形而上學——二十世紀末葉，隨着新自由主義的盛行，社會主義的失敗，一個思想上的反動，是形而上學的回潮，形而上的思想方法氾濫。這帶來的後果非常嚴重，不過這問題討論

起來很複雜，離咱們話題又太遠，這裏不多說。

我以為，為對抗這種流行的形而上學，阿爾杜塞「多元決定」的思想應該引起我們的重視。沿着阿爾杜塞的思路，萬物萬事都不是在一因一果的鏈條裏形成的，是多因一果，或者多因多果。因果關係是一個網路性的東西，結構性的東西，很複雜，不能隨意化約。所以，討論八十年代的友情的形成，也不能簡單化，如果認真追究，可以追究出很多很多原因出來，可以做更仔細的分析。

查建英：它至少有這兩塊：一個是社會主義的集體意識，一個是古典時代的知識群體意識。

李陀：可以這麼說，可這都是混合在一起的。但不管什麼原因，在那時候，無論在社會生活、政治生活還是其他社會層面，包括思想解放運動和新啟蒙運動（我一向認為這是兩個東西），友情都扮演了非常重要的角色，絕不能忽視。現在我們的生活裏再找這樣的友情已經很難了。不過才二十多年，我們的生活裏的友情已經大大貶值、變質了，我們願意也好，不願意也好，都被緊緊織進一個天羅地網一樣的功利主義的網路裏頭，朋友

的意義和作用也完全變了。現在我們和朋友聊天時候，已經很難再像八十年代那樣：第一，可以直言不諱；第二，可以誓死捍衛自己的觀點，跟人家吵的面紅耳赤；第三，相信朋友不會為這個介意；第四，覺得這爭論有意義。這一切都不能了。

查建英：這一切都沒有了？

李陀：沒有了。

查建英：意義也沒有了？

李陀：意義也沒有了。都沒有了。我自己是做文學批評的，現在做文學批評最大的問題是什麼呢？不敢說真話。當然，在八十年代，我們也不能完全做到說真話，把對一部小說和對一個作家的意見，在寫文章時候毫無保留，全說出來，那時候也會有顧慮，但是在底下能做到，在朋友間可以做到。這可以舉一個例子：那時候會議多，在北京作家裏，我、陳建功和鄭萬隆三個人，都是工人出身，合得來，所以每次開會都要求住一個房間。住在一塊以後，我和陳建功就經常一塊「擠兌」鄭萬隆的小說，那是真擠兌！寫文章不會



的，那多少要留點情面，但是底下擠兌起來，一點不留情面：你那小說《赤橙黃綠青藍紫》，那是什麼東西？那根本不是小說！不但批評，還帶挖苦。我覺得我和陳建功那種批評，對鄭萬隆影響很大。後來萬隆寫出「異鄉異聞」系列小說，在文學界冷不丁「崛起」，成為尋根文學的代表性作家，和我們之間這種爭論和批評有很大的關係。

再舉一個例子，一九八四年，我第一次見馬原，就很有意思。大概是十月初，北京的天氣已經相當涼了，有人敲門，開門一看，一個高個子的小夥子，個子高的幾乎頂到了門框，天那麼涼，可是這人上身只穿一個背心（現在年輕人還知道什麼是背心嗎？），下身是短褲，看得我渾身涼颼颼的。這人就是馬原，約好和我來說說他的小說《岡底斯的誘惑》。我記得非常清楚，馬原坐下來沒說幾句話，就帶着萬分肯定、不容駁斥的語氣說：「世界上最偉大的作家就是霍桑！」我吃了一驚，雖然我也很喜歡這個美國作家，但是憑什麼他就是「最偉大」的呢？我當然表示不太同

意，不料剛說了幾句，就立刻遭到他的同樣不容反駁的批評：「你根本不懂小說！」結果你可以想像，我們就爭起來了。現在我已經完全不記得我和馬原爭論的詳情細節了，但是我記得很清楚，他說我「不懂小說」，一點也沒影響我們的關係，爭了半天，還是我請他到附近一個小飯館吃的午飯。

還有一次，是傅曉紅（當時是《鍾山》的編輯，現在已經是刊物的執行副主編了）拉我去見張欣，讓我給張欣的小說提些意見，我怎麼提的意見？和馬原差不多，我對張欣說：你根本沒明白什麼是小說，你還沒學會寫小說。結果怎麼樣？當然也免不了有一場爭論，但是最後三個人高高興興一起去吃飯，好像還是張欣請的客。現在這樣的事情還能發生嗎？

查建英：現在你覺得你都不敢擠兌人了嗎？

李陀：不敢囉。

查建英：連這些老朋友之間也不敢了？

李陀：也不敢了。當然這不是突然的，有一個逐漸的過程。從九十年代中期開始，我就漸漸發現，

你說誰的作品寫得不好，有毛病，那個臉色已經不一樣了，你就知道這些話不是很方便說了。當然也不是所有作家朋友都這樣，比如閻連科，他就能接受批評。還有，我發現很多作家見面以後，大家都恥於談文學，寧願胡扯。對這個，我到現在也不適應，所以近些年和作家朋友見面越來越少。

查建英：這個我也發現了。作家恥於談文學，學者恥於談學術。比如我們北大老同學聚會談什麼最起勁呢？裝修！房子！等等。反正一般不談學術，也不討論，頂多是議論，發發牢騷，某某人怎麼怎麼樣，某校長某書記如何如何，也就說說而已，更不爭論。對討論所謂「虛」的問題缺乏興趣。也許覺得討論也沒意義沒作用，實惠點算了。

李陀：所以現在朋友見面往往沒什麼意思，吃，喝，瞎聊，聊完了，吃完了，也就散了。這在八十年代是不可想像的，那時候也聚會，也吃飯，但真正吸引人的，是對政治、哲學、文學許許多多問題的討論。這裏值得研究的，還不光是

那些聚會裏討論的內容，還有這些討論怎麼樣影響了、規定了友情的性質，當然，也可以反過來說，這也反映出中國人友情中的某種很不凡的品質。我在美國生活，最受不了的就是沒有真正的朋友。我有時候跟那些美國朋友開玩笑說，見了面咱們擁抱，咱們貼臉，完了我向你借五塊錢，你借嗎？他們就笑。

查建英：還有比如說，中國朋友一起吃頓飯，很少每人掏一份錢，分那麼清楚。當然，也許這跟咱們這兒吃大戶的習俗有關，誰錢多誰理應付賬。還有一定程度的社會主義遺風，有時可能公費吃喝……

李陀：但也不都是公費，朋友之間請客吃飯很平常啊，是不是？特別是這幾年，請客吃飯越來越多，成了災，讓人怕。

查建英：是，大家錢都比以前多了。但不管是不是公費，整個界線沒有劃這麼清：朋友之間也算賬、家人之間也算賬，算得還很清楚。在美國你要不這樣，那不太正常，基本上大家是分付的。因為美國社會裏公私界限很清，人們

有一種普遍的契約意識，私有財產神聖，個人有隱私權，也就是英文裏講的 *privacy*。這是文明人的一個東西，應該有的，它帶來了好多很重要的東西，比方說哪些該屬於個人區域的事情，別人就不能隨便干涉你。這種文化強調個人權利、個人責任、個人奮鬥。但它也帶來了人與人之間的距離，一種疏離感也就跟着來了，有時好像冷冰冰的。而中國傳統的家族文化裏雖然有很多糟糕的東西，但它又有一種溫暖深厚的情意，一種呼朋引伴的彼此照應，它更強調群體的和諧。這是個矛盾。有回也是聊天聊到中美生活裏這個差別，王蒙就對我說：在美國，人與人很遠；在中國，人與人很近。中國什麼毛病都有，就是沒有無聊。我覺得他講的這個「無聊」含有「不熱鬧」的意思。但是你把「熱鬧」這個詞翻成英文試試：*hot and noisy*。感覺可不怎麼樣。形容球賽和蹦迪還行，你說我們喜歡整個生活都熱熱鬧鬧的，那美國人肯定跟你翻白眼兒。可是亞洲城市呢，無論怎麼現代化，它還是熱鬧！台北，香港，

王蒙就對我說：在美國，人與人很遠；在中國，人與人很近。中國什麼毛病都有，就是沒有無聊。

曼谷，東京，西貢，哪個不熱鬧？老話叫「紅塵萬丈」，新話叫「人氣旺盛」。

李陀：八九年剛到美國，在芝加哥，有一次我到郵局去寄東西。怕浪費時間啊，我就一邊排隊一邊看書，不是有意的，我的書碰到了排在我前面的人，那人回頭瞪了我一眼，瞪完了他往前跨了一步，那意思很明白：「離我遠點兒。」那一眼我終身難忘。它讓我明白了距離這東西在美國的意義。於是我以後到郵局，再也不看書了，保持距離。開始我對這距離很欣賞：咱們中國人，就愛擠在一塊兒，扎堆兒，碰了你一跟頭還不理你。但是在美國住了這些年之後，發現這個距離真是大問題，那可不光是郵局排隊的時候才有的事情，那是永遠的，原來人和人任何時候都有這距離。咱們北京人不是常用「八丈遠」來形容一種讓人受不了的距離嗎？在美國，那距離可比「八丈遠」遠多了，這太難受了。

查建英：是情感上的距離。

李陀：對，情感上的，明白這個以後，我的看法有了很大改變。我不再贊成人跟人的這個距離了，

反而覺得是個問題。

查建英：你舉美國的例子是不是想說：中國現在也上了這條道了，那中國人也要奔着美國這個方向去了。剛才談的是八十年代與現在相比，你現在一想到精神層面對傳統的破壞先想到的就是美國，是不是因為你感覺美國是領頭羊，走在前面，所以……

李陀：是，我是有這個意思。九四年回國，看見有那麼多人，從老闆到打工仔，從白領職員一直到清潔工，都認為美國的生活方式和美國的文化價值是世界上最好的，最進步的，是人類惟一的選擇，也是咱們中國人唯一的選擇，這讓我非常不安。說實在的，去美國之前，我也多少有類似的想法，舉個例子，大概是在八七年，也許是八八年，記不清了，在一次會上，對「全盤西化」還是「中體西用」爭論很激烈，包遵信突然問我：「你直說，別拐彎抹角，你贊成不贊成全盤西化？」看着他熱切的眼光，我猶豫了一下，回答說：「我贊成全盤西化！」包遵信聽了很高興，說：「好，這我就對你放心了！」其實他是個學

他這一句「放心」，讓我很感動，心裏熱乎乎的。

者，我做文學批評，和他來往不是很多，他這一句「放心」，讓我很感動，心裏熱乎乎的。可是，我立刻又覺得非常非常地彆扭，覺得自己說了謊，因為我當時確實對中國是不是應該「全盤西化」相當猶豫，想不清楚。這種「說了假話」的感覺，讓我很多年不舒服（這不是說我平時完全不說假話，不能吹那個牛，但是在這麼嚴肅的問題上說假話，感覺很不一樣），成了一個心病。到了美國以後，呆的時間越長，發現的問題就越多，對「美國道路」疑問也越多。先不說政治制度，那比較複雜，就他們的生活方式，他們的文化價值而論，問題就很多，決不能「全盤」照搬。何況，世界上還有別的生活方式。比如泰國那些佛教徒的生活方式，還有印度人，以甘地為代表的對現代生活的態度，我們都不能簡單否定，輕視人家。越是在「全球化」高唱凱歌的時候，我們越應該考慮他們這種生活方式，還有他們堅持的理想和價值究竟有什麼意義，可是很多人不願意想這些問題。

查建英：有少數人在考慮。就說印度吧，前些

時和高西慶，就是原來的證監會副主席、現在的社保基金副主席，還有做房地產的張欣，談起來印度。印度近年經濟增長很快，但同樣是發展，中印的價值觀和路徑有明顯區別。高西慶比較關注和欣賞印度，張欣則不以為然，覺得印度不值一提，還是挺爛挺落後的一個地方，人比較懶、消極，精神狀態不好。你要到中國成功人士當中去問問，我想恐怕張欣這種態度更普遍，而且張欣是商人中關注文化問題的少部分人。當然這種中印比照並沒有觸及兩國政治制度和宗教信仰上的不同，那是非常重要的不同，並且直接影響經濟形態。中國在追求經濟財富上顯然以美國為榜樣和目標，但不想效法政體。印度相反，民主政體，有大選，所乙太不顧弱勢群體的利益就不行，會把你選下去。在宗教與世俗文化的相互關係上，兩國也存在深刻差異，以致有人說：中國的問題是宗教太弱，印度的問題是宗教太強。不過，對這些問題的反思，我覺得總會有個過程，可能要上了發展這條道走一程，人們才能體會到發

展之後的問題，不然他體會更深的可能是不發展的問題，是貧窮和封閉。有些歷史大限你無法超越的，這可能是天意吧。

李陀：咱們是不是把話題又說太大了？還是把話題拉回來吧。

查建英：好，還說友誼的變化，人跟人關係的變化。

李陀：現在我感覺最深的就是，每回國一次友誼就淡薄一次。

查建英：這有多長時間了？

李陀：逐年。我第一次回來是九四年，那時候還挺好的。到九十年代末就不行了。

查建英：那之後越來越人情淡薄？

李陀：說人情淡薄也許還不夠。你首先感覺到的是友誼「變味」了，朋友還是朋友，但是那種相濡以沫、肝膽相照的關係已經淡掉了。濡、沫、肝、膽，不再成為友情的內容。為什麼會這樣？追究起來，也是不簡單，原因很多。比如，就像你說的，閑暇少了，這個很要命，閑功夫少了，友誼生成的一個重要條件就沒了。再比如空間條

件的變化，影響也很大：現在朋友見面，在家裏見面的不是很多，都是坐咖啡館，這是空間的變化。和朋友一起坐在了咖啡館以後，你感覺到的是什麼？和盤起腿來，坐在家裏的床上，能一樣嗎？在星巴克咖啡館裏，你要想和朋友面紅耳赤的激烈爭論、吵架，像八十年代那樣，沒門兒！是不可能的。

查建英：那時候也沒有咖啡館。

李陀：沒有，當然沒有。現在想起來很奇怪，那時候，你的家對所有朋友都是開放的，所有朋友的家，對你也都是開放的。不管是吃飯，閑聊，讀詩，商量事情，討論問題，甚至是起草宣言，寫大標語，差不多都是在某人的家裏。現在的人，已經很難想像八十年代的知識界是多麼活躍，有多少聚會、集會，又有多少重大的議題，是在這些聚會和集會裏被討論；現在的人更難想像，那時候多少聚會，都是在自己家裏，或是朋友家裏進行的。想起來，那時候活動場所（也就是公共空間）真少啊，當然不是完全沒有，比如那時候《讀書》每月有一次「讀書日」活動。這個讀書

日其實也不真正讀書，不過是清茶一壺，桌椅若干，大家聚會。當時，那可是盛事，所以每次來人都很多。交通和現在沒法比，非常不便。很多人住得很遠，也沒錢打車，不少人都是幾十里路騎車來到朝內大街《讀書》編輯部，像陳平原，當時住北大，很遠哪！到現在我還清楚記得他騎車遠去那瘦瘦的身影。還有，不是讀書日，很多人也常到《讀書》編輯部去聊天，有時候是路過，有時候是去找飯吃，就像回家。說到這兒，我很懷念范用先生，他只要發現我到編輯部了，就一定請我到他辦公室，煮咖啡給我喝，於是吳彬、楊麗華他們也都跟過來，一起喝，其樂也融融。說起來，范用先生是出版界老前輩，我其實和他始終沒有深交，連兩人在一起暢談的機會都很少，到現在我也不明白，他為什麼那麼多次請我喝咖啡。時隔多年，現在回想起來仍然覺得溫暖，溫情猶在。

查建英：是，我也有關於「讀書日」的溫暖回憶，大多是在沈昌文先生任《讀書》主編的九十年代。還記得有一次去參加一個小型討論

會，有你，崔之元，雷頤等，當時沈先生就在那裏張羅，親自給大家沏茶倒水，笑咪咪地聽一屋子晚輩後生學人在那裏挺激烈地爭論。當時我心裏既感動也驚訝：中國還有這樣毫無架子的老先生？那個場景我一直記在心裏，那個傳統延續了很多年，但真摯的討論氣氛後來由於種種原因漸行漸遠了，以致學界許多朋友對它有一種近乎「悼念」的情緒。

李陀：朋友聚會那時候還有個特別的方式，就是利用會議。八十年代官方組織的會議相當多，但是在那些會上發表意見自然受限制，不過誰也不在意，因為散會之後回到房間，真正的討論和爭論才開始，常常徹夜不眠。我想經歷過八十年的人，對這種火熱的場面，應該都有記憶。有意思的是，在這些「會中會」或是「會下會」裏，平時的友誼還是主導因素，它決定你到誰的房間裏，參加哪個圈子的討論。這也算是八十年代「公共空間」吧？我想這是一種非常特殊的公共空間，是那時候知識界的一個重要的創造。這個創造的重要意義，我希望能夠得到歷史學家的特

別重視，因為，要是沒有這個空間，不要說「新啟蒙」，就是主要由官方推動的「思想解放」，大約都不可能發展，也不可能產生——當時很多激動人心，後來又震動社會的思想，其實都是在這些「會中會」和「會下會」裏醞釀、討論並且傳播開來的。所以，回顧八十年代，這種特殊的公共空間很值得研究，這裏有很多東西值得琢磨，你剛才說到 *privacy*，八十年代中國沒有這個東西，但是這個 *privacy* 的缺乏，恰恰是那時候「公共空間」形成的條件，這難道不值得我們研究思索？這裏有沒有值得研究的重大理論問題？

說到沒有 *privacy*，我給你再舉個例子。有一次半夜，都十二點多了，突然梆梆梆的，有人敲門。我和張暖忻都已經躺下了，睡覺了，奇怪誰這麼敲門？當時十二點敲門也不算特別奇怪，可敲這麼重，就有點不尋常了。一問是誰，是張承志！我們問：什麼事？他問：躺下沒有？我們說躺下了。他說快快穿衣服，有急事！什麼事啊？他又說：你們家有《馬登·伊登》這書沒有？我說你找這書幹什麼啊？原來他那時候在寫長篇小

說《金牧場》，說憋了差不多有二十多天了，總找不到一個合適的敘述語言的調子，說突然想起來，《馬登·伊登》那個敘述，可以參考。

查建英：（笑）傑克·倫敦的《馬登·伊登》！

李陀：是啊，我有這本書，我們就穿衣服起來找。那時候房間很小，書又多，找起來很費勁，可還是找出來給了他。但是書找到了他並沒有走，我們又一起聊，他要找的那個敘述調子是什麼，怎麼找不着感覺，等等。

查建英：他住你們家那一帶？

李陀：很近，走路一刻鐘就過來了。當時朱偉一家，張承志一家，何志雲一家，我一家，我們四家人，住得都很近。跟鄭萬隆也不算太遠，他住在朝陽門內北小街。這幾家那時候來往太經常了。有一次，我、承志、萬隆、建功，四個人大概是傍晚見面，是夏天，沒地方去，只好一邊走一邊聊，後來乾脆就坐在馬路沿兒上聊——就我家那樓底下的馬路沿兒。聊到半夜，餓了，也沒東西吃，怎麼辦？那時候哪有什麼夜宵？路邊有西瓜攤，就買西瓜，把大西瓜就在馬路沿上一

砸，磕裂了，幾個人吃西瓜。那次好像聊的時間很長，而且一直是討論文學，等到分手的時候，記得已經是黎明，天都快亮了。用今天眼光看，無論是張承志深夜敲我家門，或者是幾個作家坐在馬路邊討論文學，那都太沒有 privacy 了，是不是？但如果把 privacy 強調到符合西方人標準的話，帶來的問題也很嚴重，首先就是友情，那樣真摯、熱火的友情還能有嗎？當然這個問題很複雜，你要理解我的意思，我並沒有說，沒有 privacy 就一定好，沒有這個意思。這是兩個極端。

查建英：是怎麼能找到一个 balance 的問題。

李陀：對，怎麼找到一個平衡，讓友情不被破壞？無論對形成社會融合，對建立人與人之間的信任和情誼，或者對建構某種公共空間，友情都是必不可少的一個環節、一個層面，我認為對它的重要性怎麼評價都不過份。可是，無論社會學、人類學，還是文化研究，在研究當代都市文明形態和社會文化結構的時候，都對這個層面注意不夠，形成盲區。另外，把問題再縮小，只



從文學藝術的創造和發展來說，友情，還有友情形成的特殊空間氛圍（真誠，溫暖，互相支持，又互相批評）更是一個特別寶貴、甚至可以說不可缺少的條件。很多人提起十九世紀俄國和法國的作家、畫家、音樂家，還有二十世紀的現代主義，總是大師長，大師短，可是往往忽略或是根本看不見，他們的成就的一個重要條件，正是貫穿他們生活中的友情環境。今天人們到巴黎拉丁區的酒吧，或者是到紐約格林威治村去旅遊，都是把那些地方當作某種歷史遺跡參觀、憑弔，誰在這裏住過，誰誰在這裏喝過酒，可是很少有人想，如果沒有在這些地方活動的朋友圈子，還有小圈子裏的友情，那就根本不會有那些偉大的詩歌和小說。不知道你是不是認為我這樣看很極端，我有個感覺，就是不管歐洲還是美國，二十世紀後半期，文學總體上是在走下坡路，好的作品和作家，越來越少。這當然原因很多，但是其中一個原因，我以為是二戰之後發展起來的當代資本主義（或者叫後工業社會？），已經建構起來一種與過去完全不同的社會生活和生活方式，在

這種生活方式裏，無論是斯坦因夫人的客廳，還是 SOHO 的窮藝術家的工作室，全都或者不能存在，或者變了味道，不再是聯繫作家藝術家的友情的紐帶，更不再是他們獲得激情和靈感的源頭，寫作，創作，思考，都成了荒原中的孤獨人的孤獨行為。這對文學藝術發展帶來的損失真是難以估計。你在美國生活這麼多年，應該對這種生活方式和文化價值的改變，比我有更深的認識。你熟悉紐約，紐約這方面情況如何？

查建英：今天中午我和沈雙吃飯，兩人還聊起在紐約生活的感覺。我非常喜歡紐約，八十年代中在那裏上學，八十年代末在那裏工作過，現在又在那裏安了個家，不少新老朋友。在感情上，北京永遠是我的老家，紐約則是第二故鄉。但我對紐約的感覺也複雜。紐約節奏快，緊張，很多人功利，也很多人神經質，山高水深，林大鳥多，大家見怪不怪。這樣有時候朋友交往就變得有點硬梆梆的，cut and dry。這種友情不是泡出來的，誰也沒有這個閑暇這麼泡，除非你退休。當然，壓力和悠閑都能刺

激創造，光有悠閑毫無壓力的結果也許是懶惰和遊手好閑，但紐約生活的總體感覺是壓力多於悠閑。我不覺得這與我的外來人身份有關，因為絕大部分紐約人都是外來人。紐約令人興奮、刺激的東西多，文化積澱厚實，一個照亮的巨大舞台，有各種有趣的人和才華橫溢的表演。但紐約人又很世故，大家都謹慎地保持距離保持分寸。你會發現有不少內心孤獨的人，但沒辦法解決。這是現代城市的一個伴生物吧，所謂人際關係的「陌生化」。八十年代的北京其實還遠不是一個現代城市，還有那種鄉土氣的淳樸，它的狹隘和可愛都由此而生。

李陀：你的這個觀察很重要。這涉及現代城市的文明形態，對人的生活方式的規定這個大問題。以前，我們很多人都對城市的現代化，對現代城市有很大的期待，覺得只要現代化了，很多問題就能解決。比如，說我們不像歐洲，沒有那麼多咖啡館，所以公共空間的發展受到局限，等等。但是，咖啡館近些年在中國興起以後，並沒有對公共空間的形成起很大作用，相反，由於這東西成

咖啡館近些年在中國興起以後，並沒有對公共空間的形成起很大作用。上海人對咖啡館、酒吧的理解就很糟糕。

了當代消費主義生活方式的孵化器（我也來個時髦詞兒），恰恰對我們前邊討論的，以友情作催化劑形成的公共空間（中國特色）有很大的破壞。當然，這中間情形很複雜，不能一概而論。

比如，我覺得上海人對咖啡館、酒吧的理解就很糟糕，他們的衡山路你一定去了吧？那裏咖啡館和酒吧很有代表性，似乎是在模仿他們想像中的巴黎或者紐約的富人區類似場所，總之，似乎咖啡館和酒吧是專門為上等人預備的消費空間。你知道，這和歐美咖啡和酒吧文化出入很大。就說美國，高級酒吧不是沒有（一般都在酒店或是旅館裏），可是大部分地方的咖啡館和酒吧，是很普通的消費場所；bar也好，酒吧也好，大量其實是工薪階層、普通工人去的，哥們兒到那裏歇腳、聊天、喝酒，泡女人。可是在上海，你找不到這樣為底層老百姓，或是清貧知識份子提供聚會消閑的空間，那兒的大門得用大把錢才能敲開。所以我跟上海朋友說，你們的酒吧土洋土洋的，洋土洋土的，很特別，可是它的資產階級性質特別清楚，你進到那裏，不能高聲說話，不能

大吃大喝，更不能聚眾討論。這跟美國很多城市裏的 bar，或者跟倫敦、柏林普通百姓的 pub，不是一個東西。當然這樣的情況也不是就上海有，北京的酒吧近來也在向上海看齊。總之，新的聚會空間和傳統友情不相容，比如，我們現在找個酒吧坐下，就不可能像八十年那樣面紅耳赤的爭論問題，地方不對，氣氛也不對，是不是？可是當年，你還記得咱們兩個一邊在上海溜大街，一邊討論了多少問題！那時候連個坐下來休息的地方都不好找，頂多找到個冷飲店。

查建英：記得記得，還滿街去找賣攪奶油的店。

李陀：（學上海話）攪——奶——油！不管怎麼樣，你拿出一千條理由說現在生活有了多大改變，多大提高，可是生活裏沒有了友情，這些改變和提高就有問題，問題有多嚴重，就需要思考，需要討論。黃平在他的研究裏很強調「生活品質」這個概念，你可能有了車，有了房子，有了高級衛生間，什麼都有了，可是你生活品質不一定就相應提高，甚至可能下降。我認為這個觀點很重要，是考量人和現代化關係的一個重要維度。從這視

角看，現代化不一定能提高我們的生活品質，相反，它還經常降低我們的生活品質。比如，友情、愛情、親情，這都是構成生活品質的重要元素，可是現代化並不能提供。所以那天咱們在劉歌家裏聚會，我有個感覺，好像我們又回到八十年代的朋友圈裏。劉歌已經是他那個律師事務所的合夥人，也算成功人士吧，可是，他大概覺得律師生活裏太缺少友情這東西，所以把老朋友們找來，舊夢重溫。其實，今天有這種「念舊」衝動的絕不是他一個人，咱們老朋友間多少都會有。

查建英：是啊，前不久半夜十二點了，孫立哲給我打了一個電話，他也是八十年代那撥老朋友裏的，說有點急事，要我幫忙介紹個人，就是劉歌。首先，我不以為忤：哥們嘛，這麼晚給我打電話，準有要緊事啊。然後劉歌那邊接了電話也很痛快，說我正好還在辦公室呢，你們過來吧。結果三個人就大半夜在劉歌辦公室見面。沒人說：啊？怎麼這麼不像話？半夜談什麼律師呀官司呀，太不專業了，你應該早上八點以後給我的律師事務所打電話，讓我秘書給

預約時間。

李陀：現在不但友情越來越稀罕，更糟的是，還有人利用友情牟利。九四年我剛回到北京，就聽到宰熟的事，心驚肉跳！比如說自己買了一條狗有病了，名貴狗啊，讓給朋友：你瞧我這狗多麼多麼好、多麼多麼名貴，種多麼多麼純——結果你就買了一個病狗。

查建英：還有向朋友借錢……

李陀：借了以後不還。那是比較笨的「宰熟」方式了。我覺得，「宰熟」現象的出現，是一個重要的象徵性事件。出現這個現象，不但讓我們的朋友變得可疑，更嚴重的是，它說明我們的生活的倫理基礎出了問題。如果生活是一棵大樹，那麼，現在這棵樹不但枝幹已經長蟲、生病，而且根部也開始腐爛。也許你還不能說，這棵樹已經被蟲子蛀空了，已經死定了，但是枝葉枯黃，生命垂危，讓人心寒。《論語》開明宗義第一條說的就是「有朋自遠方來，不亦樂乎」，這個「樂」是什麼樣的「樂」？它的份量有多重？在生活裏有多大的意義？在今天，恐怕很多人都已

我剛回到北京，就聽到宰熟的事，心驚肉跳！

經不能體會了。孔子論及朋友的意義，特別強調「友直、友諒、友多聞」，強調正直、誠信、見識這些品質在友情實踐中的重要性，那不是偶然的。在很多古典戲曲和小說裏，都有朋友間「生死相托」的動人故事，那也不是偶然的。這些東西滲透在中國人的友情關係裏，而且在中國的倫理生活中佔着非常重要的地位；它們使友情不是可有可無，或是可多可少的社會關係，而是中國倫理體系和社會結構中絕不可缺少的方面。在近代史上，「反封建」是貫穿始終的一條線索，無論是五四運動、民國時期，還是到共產黨領導的革命，對中國的傳統的道德和倫理體系都進行了猛烈的批判，特別是對和舊「王道」秩序相關的那一部分等級制度和倫理觀念，批判得更加厲害，君君臣臣父父子子，可以說被破壞得相當徹底。但是，相對來說——當然只能是相對來說，在一百多年的大批判和大破壞當中，傳統文化中的朋友這層關係應該是破壞得最少的。

查建英：「五四」運動、民國時期破壞得較少，這個我同意。但後來就不同了，它是在砸毀了

忠、孝、仁、義這幾根傳統倫理的支柱之後，把效忠、服從、信任、善行等進行了革命化重構，把忠君推到極端變成忠於毛，把義變成革命大義。比如：你可以不順從父親、丈夫、朋友，但你得服從革命，革命利益高於一切。那麼你可以背叛你父親你丈夫，也可以出賣你的朋友，如果你認為他背叛了革命。歷次運動當中，打朋友「小報告」的、跳上台批判朋友的可大有人在呀！而且也不一定都那麼純潔，恐怕也是受利己動機驅動：那個年代「紅」是重要的利益資源，越革命越有「紅利」！結果呢，從上到下處處設防，人人防人、互防，人心成了碉堡或者刀槍，哪裏還談得上信任？所以我覺得，今天中國社會之所以有這樣嚴重的誠信、道德危機，與那個「階級鬥爭」文化、與延續至今的意識形態虛偽，是有關係的。人心先已經敗壞了、頹廢了，再加上我們的商業不規範、法治不健全。不然為什麼美國如此商業化的一個社會，就沒有這麼普遍的坑蒙拐騙、假冒偽劣呢？當然這個問題咱們不妨存

異。你現在說的是「五四」以來？

李陀：就是「五四」以來。所以，友誼，友情的，在中國經過那麼多年的革命和動盪以後，還是中國的社會能夠和過去、歷史保持聯繫的一個非常非常重要的脈絡。但是現在，這個脈絡也在被沖蕩動搖，離瓦解消散的日子恐怕不遠了。所以我覺得這是一個很嚴重的事。我回北京了，朋友不如以前多了，這可以說是個人小事，問題是你有一種感覺，就是咱們剛才說的在美國的那個感覺——中國將來有可能也變得和美國一樣，人和人的距離那麼遠，從郵局排隊，一直到感情上的距離，都那麼遠，那就比較有問題了。

查建英：你還講過，不光八十年代的老朋友，就是「新人類」這一代年輕人，他們的友情、戀愛或者信任感，你感覺也有問題。

李陀：有嚴重的問題。比如說「哥們」吧，哥們這個概念裏，有一個因素就是信任，無條件的信任（所謂「生死相托」就是這種信任的最高境界），姐們哥們都是，一旦成為哥們，一個基本要求，就是彼此信任，是吧？可是，對於新人類，新新

人類，以致新新新人類這幾代人來說，他們之間不大可能有這樣的信任。這不是說，他們根本不願意信任，或者是不會信任，不是。是什麼呢，是信任的條件在他們的生活當中被破壞了。比如說，說到友誼，絕對信任的一個條件是：你自己的任何的利益都要低於你哥們的、你朋友之間的利益，當然在實際生活裏，這要打折扣，但至少是友誼實踐中的一個理想。問題是，這樣的理想現在已經根本不可能，在把「競爭」和「個人價值」的意義歪曲到近於荒誕的今天，流行的文化價值和道德標準從根本上排斥這種理想。

查建英：商業化是一個因素嗎？

李陀：當然是一個。商業化並不只是經濟領域裏的事，盧卡奇有一個洞見，說，商品形式會「滲透到社會生活的所有方面，並按照自己的形象來改造這些方面」，現在，這種劇烈的改造不正在我們眼前天天發生嗎？近二十年中國有來了個「大躍進」，不過是建設市場經濟的大躍進，其中重要一個改造，就是對契約關係的建設。市場經濟不能缺少契約，契約關係可以說是商業社會的

基石，但是，很多人都沒有注意，商業契約的原則，現在已經滲入商業活動以外的我們日常生活裏，最明顯的，就是愛情和婚姻正在和契約關係掛鉤，而且被越來越多的人接受，認為是理所當然。還有，現在朋友中間也開始講求契約原則：你給我什麼好處，我給你什麼好處，都是無形的契約。朋友間也要講「雙贏」，「雙贏」進入了友情當中。可是在「哥們」這個概念當中，就不可能要求雙贏，經常是一方要「吃大虧」來幫助自己的朋友。

查建英：「為朋友兩肋插刀」——那不就是刀插在自己身上了嘛！

李陀：就是呵，插自己身上，不是插人家身上。

查建英：唉，不過那恐怕在武俠小說裏出現的頻率比在實際生活裏更高。剛才你提到婚姻戀愛，其實現在的很多愛情小說也還在宣揚那些古老的理想。你注意沒有，好多流行小說，特別那些年輕網路作家寫的，比如郭敬明的《夢裏花落知多少》、《幻城》，都在寫純情，彌漫着對 true love 感傷的、饑渴症式的幻想，

裏面淨是美少年，個個義重如山，愛得特別純潔、專一、永恆。通俗文學往往是你缺什麼它給你提供什麼，替你圓個夢，就像小孩子看童話一樣。所以這類作品也許是對現實生活中缺憾的一種彌補，因為年輕人明白了愛情在某種意義上就是一種生理化學反應，它不是絕對的、永久的、專一的，婚姻與愛相關但也是一種契約關係，你可以真誠地講「執子之手，與子偕老」，但過些年感情變質你熬不過去可能就離了。人就是這麼一種複雜、敏感、貪婪、自相矛盾的動物，接受了開放式戀愛觀，享受着自由戀愛的快樂，同時又渴望着靈魂伴侶、絕對信任、永久信任……

李陀：信任其實是一個非常古老的問題。一諾千金！這話在過去很平常，可這話裏的那「千金」的重量，我們今天的人已經很難明白了。翻翻《左傳》，你要人信任該怎麼樣，你不被人信任又怎麼樣，可以講很多故事。前年吧，田沁鑫導演了一個戲《趙氏孤兒》，不知道你看了沒有？

查建英：看了，雖然我感覺在內容上導演也許沒

完全想清楚，有些表述比較混亂，但我覺得她很善於造勢造型，對白和情節像是情緒濃烈的意識流，很感性，舞台、服裝、動作既傳統又現代，形式感特別強，有點像一部表現主義的戲。相比之下，林兆華的那一版《趙氏孤兒》顯得中規中矩多了，更為理性和寫實，也挺好看，但田沁鑫這個戲更有特色，處理得更主觀也更極端。

李陀：我很喜歡這個戲，看了以後覺得很震撼。「趙氏孤兒」這個故事就源自《左傳》，後來又經歷了很多演變和加工，內涵很複雜，提供了很多闡釋的方向。田沁鑫處理這個戲，把人物情節進一步凝練了，使闡釋更集中於承諾的道德內涵這樣一個方向，於是一個非常古老的故事，就和今天的生活建立了一個新的關係：用古典的道德價值，來映襯今天的人在誠信上的所行所為。這造成了一個很特殊的效果，觀眾看了戲，好像同時又看到另一個有關承諾的戲，舞台是當下的生活，主題是現在人對承諾的商業實用主義態度。有了這樣的對比，我相信很多觀眾心裏都不是滋

味兒，對誠信的道德價值不能再重新思考——在今天，承諾不再具有倫理的意義，更多是一種商業行為，其價值也是商業價值，受契約束縛，受法律保護。這又讓我想起盧卡奇，承諾的道德價值被這樣改造，不過是商品形式對社會生活和文化價值進行全面改造的又一個例子。

查建英：古人講「君子一言」，講「士不可不弘毅」，它是靠「君子」、「士」這個階層的榮譽感維繫的——程嬰當然是視榮譽高於生命的志士仁人和君子典範。所以古時「刑不上大夫」，不必依靠刑法這種粗暴的辦法來脅迫貴族效忠或守信。但儒家一方面對貴族精英是這樣要求的，一方面認為「君子謀於義，小人謀於利，」也就是說大多數人，「小人」，他們的生活從來是功利的、實用的。只不過對於逐私利而行不義，儒家更強調道德教化，法家就強調律令懲戒。不論東方西方，從古典貴族社會發展到現代平民商業社會，倫理上肯定要起變化，但西方從人性惡出發，發展出一套更理性的契約、法治文化來限制它，還有宗教信

仰、公民教育，幾套東西來揚善抑惡。我覺得一個現代社會既需要倫理也需要契約，只是二者如何協調的問題。最可怕的是你既喪失了古典的榮譽感、道德觀，又沒有信仰、宗教、公民意識，還不遵守現代的商業契約，變成了無法無天的無畏小人，那才惡劣呢。但我們現在的生活裏確實經常能見到這種「三無小人」。

李陀：八十年代人對友情的重視和依賴，當然和中國傳統的倫理觀念有很密切的繼承關係，但是另一面，我們還要注意，時代還是在它上邊有很深的烙印，所以又有一些很強的時代特點。比如，它跟老北京時期文人圈子，像二三十年代老清華那些知識份子，梁思成啊，林徽因啊，金岳霖啊，俞平伯啊，跟他們那個友誼還不太一樣。梁林金俞們的友情很深厚，很動人，讓人嚮往，但是那個友情是更直接地和舊中國，也就是革命前的文化傳承聯繫起來的，裏頭既有中國士大夫階層的生活方式和道德情操，也有舊北京所特有的文化氛圍（比如戲曲在知識份子圈裏，就有和文學一樣高的地位）。那種友情一般都是很溫馨、很



精緻的，這和我們經歷的那種熱烈的友情不太一樣。八十年代的那種友情很難用溫馨或者精緻來形容，和俞平伯他們那種湊在一起吹拉彈唱，排練崑曲，或是在梁家，圍繞着林徽因形成的滿座鴻儒的沙龍活動，可以說完全不同，那是另一種友情，是很燙人的。

為什麼說燙人？因為形成這種友情的一條重要紐帶，是我前邊說那種繼往開來的激情，還有着激情帶來的非常活躍的思想生活。那不是一般的活躍，裏面充滿了激烈的衝突和爭論，同時彼此間又相互激勵；誰要是不長進，朋友就對你有壓力——一種滾燙滾燙的壓力，由不得你不努力。這不是說朋友間除了思想沒有別的內容，那時候也吃，比如每年冬天，一幫朋友到陳建功的家裏吃涮羊肉，就是一個上座率特別高的節目。每次吃，陳建功都要到天壇後街那裏買一條凍羊腿回家，然後他親自操刀，把羊腿切成很薄的羊肉片，手藝還相當好。再比如，阿城的《棋王》的出世，就是吃涮羊肉吃出來的，是在我家，一邊吃，大家一邊逼阿城講故事，他於是講了一個下

棋的故事。聽完了故事，朋友們又催他寫成小說，他寫了，就是《棋王》。還有，劉索拉的小說寫作，也和劉索拉家的經常聚會有關係，有一次，大家瘋玩一陣之後，她講起音樂學院的生活，特別是地震時期幾個同學的一些很「絕」（用今天的話就是很「酷」）的行為。我對她說，你把它寫下來，就是現成的小說，劉索拉開始還有點懷疑：這也能寫小說？後來她還是寫了，就是〈你別無選擇〉。所以，那時候也「吃」，也「玩」，可不是純粹吃，純粹玩，畢竟對歷史的反思，對現實的批判，滲透在朋友間共用的精神世界裏。那是友情中最吸引人的內容，有了這東西，朋友們在一起怎麼吵，怎麼鬧，總有一種境界，不俗氣，很大氣。再舉個例子，現在編《生活週刊》的朱偉，那時候就有一個夢，編刊物——編自己的刊物，一九八九年初，這個夢隨着《東方紀事》的創辦終於實現了。今天回想起來，這刊物很有意思，刊物主編朱偉是文學刊物（《人民文學》）的編輯，參與各欄目的編輯也都是平時交往密切的作家和批評家，但是《東方

紀事》並不是文學刊物，它關心的範圍很廣泛，涉及歷史和社會的方方面面，好像對歷史和現實發生過的一切都要重新理解，重新詮釋，雄心勃勃，抱負不凡。這和今天的編輯、作家和批評家的心態很不一樣，不是死盯着文學，好像除了文學，這世界上沒有什麼別的事值得操心，值得關注。

八十年代友情裏的大氣是從哪兒來的？我想這還要從和它們相聯繫的歷史裏找原因。八十年代的友情不但還延續着革命時代的激情，而且它本身就是革命時代的產物——雖然它們的批判往往直接指向革命本身。這很矛盾，但是這矛盾就是那一代人的命運。現在有些人對革命做出種種批判，但是他們往往採取置身事外的態度，好像那革命跟他自己沒關係。我看這種「撇清」的態度是一種偽清高——現在中國，至少還有幾代人都和革命、和革命時代有着千萬縷的聯繫，在這事實上最好別虛偽，別裝傻，別迴避。

還有，我想強調，正是由於和革命時代的聯繫，八十年代的友情實踐，還有和它緊密相關的反思

八十年代友情裏的大氣是從哪兒來的？

實踐，並不是在少數精英文人沙龍裏發生的，相反，它很普及，也很平民化，不但在知識份子圈子裏活躍，而且在普通百姓當中也很活躍。這還有個特別的原因，就是知識份子的「工農化」當時還在進行，工廠當中也有很多相當知識化的青年工人，還因為上山下鄉運動，農村裏也有很多「知識份子」，所以，以友誼催化的思考和爭論，到處發生，到處可見，鶯啼燕舞，樹樹狂花。很多徹夜不眠的、熱火朝天的爭論，很多有關哲學、文學、政治和經濟問題的討論，並不是在大學裏，在客廳裏進行的，而是在車間裏、在地頭上、在馬路邊進行的。這種群眾性的、廣泛的思考和反思實踐，是八十年代思想生活最重要的特徵，它不僅為「新啟蒙」和「思想解放」提供了至關重要的社會氛圍，提供了至關重要的論題和知識準備，而且還為這兩個思想運動提供了更為重要的新一代的知識人——當時這些人可能是剛剛放下鋤頭、進了大學的「知青」，也可能還在工廠裏做工的工人。總之，那是一次群眾性的政治思想實踐——如果把它看成群眾運動，這

也許在中國（或者還應該包括世界）是最後一次演出了。可是，自九十年代以來，知識界有些人在回顧「思想解放」或是「新啟蒙」的時候，總是盡力把它們限制在知識界的小圈子（或「黨內改革派」）之內，極力把它說成是少數精英人物的活動，好像當年那種群眾性的反思實踐壓根沒發生過。我不贊成這種態度。這是對歷史的歪曲，是在編故事，態度中充滿對群眾、對普通人的蔑視和傲慢。這樣編故事當然不是偶然的，有實際利益深藏其中，因為這樣做，不但和他們全盤否定近一個世紀以來在中國發生的革命的邏輯相一致，而且有利於給自己樹碑立傳，為他們在今天成為學術和理論的權威，尋找歷史依據，為他們在新的知識權力關係中奪取制高點建立合法性。

總之，回顧八十年代人的友情活動，我們的態度得複雜一點，避免簡單化，避免化約主義。還有，堅持這樣做，我們不可避免地要處理另外一方面的問題，那就是也不能誇大八十年代友情和爭論的意義，必須看到那是有很大局限的，有很大毛病的。其中一個嚴重問題，就是那時候的思

考和爭論沒有深厚的知識做支撐，很多都是缺少知識根據的妄想妄說。一個典型例子，就是《河殤》。當時我們有幾個朋友覺得《河殤》問題太大了，胡說嘛！——那不過是用一種意識形態反對另一種意識形態，沒有歷史根據，也完全違背歷史（當時，由批判「西方中心論」帶動的對歐美舊知識體系的批判，已經在世界許多國家都相當深入，正在這時候大唱「河殤」，不能不是對「新啟蒙」一個深刻的諷刺）。於是幾個人商量寫文章批判，當時蕭關鴻在《文匯月刊》作主編，他很支援，願意發表我們的文章，以引起爭鳴。可是後來官方發動了大批判，我們只好停手，不去摻合。可是，你看，《河殤》的基本精神現在還活着，活得很好，不但知識界、企業界有很多人至今是河殤派，各級官員中更多。在文學藝術界，這種可以叫做河殤精神的一套觀念（包括政治、經濟、文化各方面）影響就更深入也更普遍，很多作家和藝術家至今還生活在《河殤》的觀念裏，「不知有漢，無論魏晉」。當然這也不局限於文學界，學術界也一樣，例如九十年代很活

躍了一陣的自由主義，在我看來，其實就是河殤精神的九十年代學術版。總之，八十年代是一個思想非常活躍的時代，可也是一個見識相當膚淺的時代。我這麼說，不是只針對《河殤》那個群體，而是對整體八十年人，也包括我自己。

查建英：說《河殤》是用一種意識形態反對另一種意識形態，我完全同意，我也非常不喜歡它那種大而化之、居高臨下的敘述方式，但這就是當時中國特殊語境的產物。當時的中國與那些正在批判「西方中心論」的西方國家、後殖民國家太不同了！八十年代的中國人對封閉、愚民、殘酷的專制文化、專制政治的體驗遠遠深於對西方霸權的體驗，以致對專制的批判本身都呈現出那種政治文化的病狀。《河殤》如此，又何止一個《河殤》！雖然做「事後諸葛亮」是我們反省歷史的題中應有之意，但當事人的具體語境永遠不應該被忘記。至於今天，河殤派、河殤精神確實還活着，活得很好，但它的對立面，特別是政治文化上的對立面，也活着，也活得很好，因為深層的問題並沒有解

決，需要一個過程，需要耐心、勇氣和技巧，我覺得這也正是為什麼自由主義在中國仍然活着並且非常有必要活着的最重要的原因。我想我應該說清楚：我個人對自由主義的基本理念是深刻認同的，對為這些理念不懈努力的人是極為敬佩的。聚集在自由主義旗幟下的人的性情和水準當然各式各樣，但如何超越粗礪的兩極對立式思維，積極、智慧、不僅批判而且富於建設性地發言和行動，是中國的思想者們普遍面臨的一個挑戰，不止是自由主義者們。但也許我們應該另找時間討論這個題目。你剛才說從知識層面、文化水準來評價八十年代，覺得它還比較貧乏？

李陀：對，我覺得今天再回頭檢討那個年代，應該更苛刻一點，這樣有好處。不過這個貧乏要跟歷史聯繫起來看，要做歷史分析，而不是簡單的指責。

要做歷史分析，我以為首先要做的，是回顧八十年代「思想解放」和「新啟蒙」這兩個思想運動，回顧它們之間那些糾纏不清的糾葛和纏繞（比

如，一些關鍵人物實際上是橫跨兩邊的，王元化就是一個典型例子），它們之間那種相互對立又相互限制的複雜關係。現在一些論說八十年代的文章，很多都是把這兩個思想運動混為一談，或者是只論其一，好像沒有把這兩者加以區分，並且梳理他們的關係的必要。但是，我覺得這樣區分梳理有非常重要的意義，因為兩個思想運動的糾葛關係，對八十年代思想發展有着決定性的影響。如果現在我們檢討那個時代的思考為什麼比較膚淺，檢查這個影響就應該是重點。

「新啟蒙」要幹什麼？這可以從很多方面去解釋（比如「文化熱」、「美學熱」都是可能進入的角度），還有，由於「新啟蒙」的確不是一個統一整體，構成相當多樣，很難一概而論，但是我覺得其中最激進、最核心的東西，是它想憑藉「援西入中」，也就是憑藉從「西方」「拿過來」的新的「西學」話語來重新解釋人，開闢一個新的論說人的語言空間，建立一套關於人的新的知識——這不僅要用一種新的語言來排斥、替代「階級鬥爭」的論說，更重要的，還要通過建

立一套關於人的新的知識來佔有對人，對人和社會、歷史關係的解釋權。從這角度看，它當然要和「思想解放」發生嚴重的衝突和矛盾。「思想解放」要幹什麼？這也可從多方面去說明，不過，作為由國家主導的一個思想運動，它的目標就更具體、更明確，那就是對「文革」進行清算和批判，並且在這樣的清算的基礎上建立以「四個現代化」為中心的政治、經濟以及文化思想上的新秩序。很明顯，這和「新啟蒙」的追求差得很遠。於是，在整個八十年代，這兩個運動彼此間不斷發生衝突、擠壓和妥協，由此又演出了一幕又一幕的喜劇、悲劇、悲喜劇，甚至荒誕劇，高潮迭起，迂迴曲折。那真是很戲劇化的十年，一個時期的思想史，以這麼戲劇化的方式發展，而且參加的演員如此眾多，上公卿，下百姓，這在世界史上也不多见吧？

在這裏全面討論這兩個運動的複雜關係不大合適，那就要離題太遠。我只從這樣的關係怎麼限制了「新啟蒙」的知識建設這樣的角度，說一點自己的看法，只能算是提出問題，不可能深

入。我的一個想法是，如果「新啟蒙」有一個更廣泛的知識視野，它本來能夠突破「思想解放」對它的制約，取得更好的成績，因為當時有很好的客觀條件——二戰結束之後，一個人文思想領域的知識大變動、大更新在世界範圍裏發生，衝擊着世界各國的傳統理論和學術，至七、八十年代，由於後結構主義、後殖民理論和女權主義的興盛，這個大變動進入頂峰，使各個學科知識不但都面臨着嚴重的挑戰，而且在這壓力之下，各種新理論、新學術紛紛登場亮相，非常熱鬧，可以說是世界範圍的一次「百家爭鳴，百花齊放」。按理說，「新啟蒙」正逢其時，多好的條件！可是，它是怎麼對待這個局面的？事實是，除了個別的譯介和研究，「新啟蒙」的主流基本沒有理會這次知識大變動，好像搭錯了車，和這樣一個時代交臂而過。眼皮子底下的事，硬是看不見！「援西入中」，本來是啟蒙者和被啟蒙者的共同立場，可在這關鍵時刻，他們向西方「竊火」的手，不約而同地都伸向經典理論，哲學是康德、尼采、海德格爾，美學是克羅齊，社會學

是韋伯，心理學是佛洛伊德和榮格，人類學是馬林諾夫斯基，文化符號學是卡西爾，等等（我這是隨手舉幾個最明顯的例子，實際情況當然還要複雜些）。我想經歷過八十年代的人，一定都還記得這些人的名字，以及這些人的著作和思想，當年是怎麼樣流行一時（紅得很像今天的明星人物），成為重新認識中國和世界的知識地圖，成為「新啟蒙」所依賴的主要理論資源。可是，就「新啟蒙」的抱負和目標說，拿着這麼老的舊地圖，它能走多遠？

舉個例子，還是一九八〇年十一月，中國油畫研會第三次展覽上，出現了兩張關於薩特的油畫，一幅是鍾鳴的《他是他自己——薩特》，另一幅是馮國東的《自在者》，展出後，這兩幅畫還在報刊上引起一番很熱鬧的爭論，轟動一時，轟動完了，當時還在工廠做工人的馮國東被工廠開除，丟了工作。由此可見，那時候薩特的思想已經影響很大，無論在知識界，還是青年人的圈子裏，都有不少追隨者。這一點不奇怪，要想建立一套關於人的新知識，薩特的人道主義的

存在主義當然是一個很現成的資源。但是，發生在六十年代的一場讓薩特理論最後黯然退場的大辯論——列維·斯特勞斯和薩特之間的辯論，幾乎完全沒有引起當時那些熱衷薩特思想的人的注意，好像壓根兒沒有這回事（一直到一九八九年四月，由於尹大貽翻譯的《結構主義時代——從列維·斯特勞斯到福科》一書出版，這場辯論的意義和背景才有了初步的介紹，不過那時候離「八十年代」的結束，也就只有幾個月的時間了）。其實，對「新啟蒙」來說，這場辯論非常重要，問題不在於這場辯論裏誰是誰非，重要的是，這場辯論的象徵意義——在人文領域，關於人的知識和學說正在發生激烈的更新，一些經典的理論（比如在啟蒙主義和人道主義基礎上建立起來的主體學說）遭到致命的質疑和批判，在這批判的基礎上，一些重要的關於人的新學說（比如在女權主義和後殖民話語中發展起來的種種對人的主體性的新的論說）不但已經出現，而且成為當時知識格局大變動的重要部分。可是，這一切都沒有引起熱衷薩特的人們的注意，更不用說重

對「新啟蒙」來說，這場辯論非常重要，問題不在於這場辯論裏誰是誰非，重要的，是這場辯論的象徵意義。

視。也許現在我們才能看得清楚，這種忽略給「新啟蒙」帶來多麼嚴重的後果。其中之一，正是和當代知識發展上的脫節，還有這樣的脫節必然帶來的膚淺。如果進一步問：為什麼會這樣？為什麼會這樣的忽略？為什麼會有這樣的脫節？這就還要回到我們剛才的話題：「思想解放」對「新啟蒙」的制約。

這種制約，有些比較表面，容易看到，比如「思想解放」是有紀律要求的：不論什麼樣人，什麼樣思想，你要「解放」，都必須在現有的制度和主導意識形態框架裏進行。「新啟蒙」當然是首當其衝。它對新知識和新理論的好奇和追求不能不受到很大的約束。另外，兩個運動的共同在政治、經濟和思想上的共同訴求（徹底否定文革、進行以實現「現代化」為目標的改革開放、批判「封建主義」傳統意識形態——在汪暉那篇文章裏，對這些都已經作了討論），也讓「新啟蒙」的視野受到相當大的限制。但是，我覺得這還不足以充分說明，為什麼被啟蒙要求激發起來的強烈求知欲，對身邊發生的知識大變革取這麼一種漠

然的態度？這裏應該有更深層的原因。那麼，原因在哪兒？我想，這兩個思想運動有着共同的知識譜系，在對待知識的態度上，很多方面都分享着共同的理念，就是一個重要方面。比如，「新啟蒙」迷信經典理論的傾向，其實和四九年之後的理論界對馬克思和其他十八、十九世紀的經典作家的迷信是一致的，態度是一樣的，讀經，解經，講經，大樹底下好乘涼，有恃無恐。這種態度如果再追下去，根子可以追到五四時期、五四傳統，追到從那時候以來形成的對「竊火」的迷信——要竊的火只能是普羅米修斯的，不能是別人的。實際上，這成了中國在處理「西學」時候的一個大傳統：誰是普羅米修斯？去找普羅米修斯！今天回頭看，當時「思想解放」也好，「新啟蒙」也好，不管兩邊對立、衝突多麼激烈，有一個「結」把它們緊緊綁在一起：雙方都有要命的「普羅米修斯情結」。在這樣「情結」的控制之下，大家不約而同地都是尊經重典、厚古薄今，那當然不能關注、正視當下正在進行和發生的活的新學術和新知識。按理說，如果真要「啟

一個思想大活躍的時代，不一定是思想大豐收的時代。

蒙」，進行一種不同於古典「啟蒙主義」的新的啟蒙，那些活在知識發展前沿的新觀念、新理論才是最需要的，是在二十世紀八十年代這次再啟蒙能夠成為一次真正新的啟蒙所必需的，是不？可事實不是這樣，事實是「新啟蒙」不那麼新，在很多方面，它依賴的還是古典啟蒙主義的理念，是想在這個老樹上嫁接出一個新枝子來，再開一次花，再結一次結果。

總之，「新啟蒙」的局限，也就是八十年代思想的局限。我前邊說了很多，那時候的友情在生活裏有着多麼重要的作用，特別是對促進了那時候人的思考多麼重要，但是，說完這些以後，必須特別補充一下：一個思想大活躍的時代，不一定是思想大豐收的時代——八十年代就不是一個思想豐收的年代。無論和他們對自己提出的目標相比，和當時他們的自我感覺相比，還是客觀上歷史對他們反思思考的要求（對社會主義作批判性的歷史總結，對當代資本主義作批判性的理論分析）相比，那差距是很大的，甚至於，像我剛才說的，是相當膚淺的。當然，也許這麼批評有



點過於苛刻，那十多年畢竟是很特殊的，文化大革命剛剛結束，無論在哪種意義上，那都是一片廢墟。毛澤東發動思想文化領域裏的階級鬥爭，以爭取工農對文化的領導權，先不論功過成敗，是有它深刻的現實和歷史原因的，但是在客觀上形成對知識的輕蔑和貶斥，反智主義不但滲透於路線鬥爭，而且進入日常生活，變成全民性的對知識的輕視，以至近十年中基本終止吸收外來知識，要說創傷，這才是深入骨髓的創傷！

查建英：你講的這個新啟蒙和思想解放的關係很有意思，我想這就是我特別強調的語境裏的線索之一。打個比方：一個人剛從廢墟裏爬出來，腦子嚴重缺氧，你要求他去參加奧運會跳高，那不是瞎扯嗎？他需要的就是氧氣，呼吸氧氣的自由，就這麼簡單。最要緊的是先要有思想的自由，想什麼都可以，別老害怕思想、管制思想，有了這個前提之後你才談得上思想的水準。所以我特別同意你剛才最後講的，太對了：文革是造成中國人知識和文化貧乏的重大歷史事件。文革式的革命激情與八十

八十年代的著述，就會發現很多東西都和大字報寫作有明顯的親緣關係。

年代的反叛激情看上去一正一反，其實是有關聯有延續的，因為八十年代反叛的主力軍實際上正是文革一代人。

李陀：是這樣。只是這「關聯」和「延續」的內容和形式比較複雜，有些地方比較隱蔽。比如，文革時期的大字報寫作，看起來和理論、學術沒什麼關係，實際不然，這種寫作在漫長的十年裏形成了一種文風和學風，八十年代的「思想解放」和「新啟蒙」受這種文風和學風影響很深。我再舉《河殤》為例，它在結構立意、推論方式、修辭風格（包括誦讀解說詞的語氣）等等方面，像不像大字報？也許有人說《河殤》是個別例子，可是，如果今天從文風和學風這個角度，回頭認真檢查一下八十年代的著述，就會發現很多東西都和大字報寫作有明顯的親緣關係，不過由於它們的內容都是批判文革的，這種親緣關係就被忽視，沒人注意。

查建英：這個我很同意，當時的所謂報告文學其實大都如此，直至今天網站上的許多文章、言論，還有法輪功的宣傳品，無論內容多「反

李陀

動」，文體仍然差不多。看來大字報文體是化在中國人的血液裏了。豈止文體，還有毛式風格，商人、文人、官員裏都有這樣的例子，講話、思維有意無意地模仿毛主席他老人家，我就碰到過不止一例，當然都是小巫見大巫。這一個不多扯了。你能再具體說說八十年代這批人文化水準的問題嗎？特別是你最熟悉的作家和電影界。

李陀：說別人不合適啊，就說我自己吧。一九七八年，我跟張暖忻合寫了一篇文章〈談電影語言現代化〉。這文章在當時產生了相當的影響，至今被認為是中國新電影運動的一個重要文獻，被收到很多集子裏。可是現在回頭來看，很清楚，以我們當時的知識水準，我們沒有資格寫那樣的文章，所以，那文章不但膚淺，而且處處顯露出有激情、缺知識的毛病。文章不少地方都有問題，錯誤不少，即使說得對的，很多也都是常識，拿常識說事兒。

查建英：但中國那時慘到徹底喪失了常識。比如：實踐是檢驗真理的標準，《金瓶梅》不光

是誨盜誨淫而且是優秀文學，上公共汽車應該排隊，這不都是常識嗎？可那時候說出這樣的話成了重要的事情，因為整個社會的認知水準跌到常識以下去了。九三年我在廣州一家高級賓館的衛生間裏看到這樣的招貼：「請不要蹲在馬桶上。」你不能說：馬桶是坐的，這還用說嗎？怎麼這樣低級？不，對農民你絕對要說這個事，要進行常識啟蒙。那麼八十年代的頂峰作品呢？咱們不說人，就說作品，比如說新電影的代表作，還有小說，你現在怎麼評價？

李陀：這涉及問題的就太廣了，就和我自己有關的方面來說，主要是八十年代文學和藝術的技術主義傾向，特別值得回顧和檢討。不過這個技術主義是今天回過頭來說的，是我檢討那一段文學和藝術發展時候，覺得比較合用的一個概念。當然這概念不一定很準確，可以討論。那時候活躍在最前沿的作家和藝術家，當然並不認為自己是在「技術」這個層面上思考和實踐，當時最大追求是「創新」，但是這個創新在具體操作中，重點

一般都落實在形式上，落實在在語言上，這樣，不管自覺不自覺，創新面對的主要問題都是技術層面的，雖然創新的目的並不是單純是為技術而技術。我自己當年最早在《文藝報》發的一篇文章（大概是七九年前後吧），題目就是《藝術創新的焦點是形式》。說起來慚愧，這是一篇相當膚淺的文字。可是為了這篇破文章，我還被賀敬之批評了一通，說我「小眾化」。

查建英：屬於矯妄過正吧。因為文學、藝術從四九年以後一直都是政治工具、宣傳工具，內容最重要。形式嘛，反正就是群眾喜聞樂見的，基本降到活報劇水準了。

李陀：在關於「朦朧詩」的爭論裏，這表現得非常清楚。詩的「好懂」和「不好懂」，當年竟然成了詩歌發展方向問題，惹出那麼大一場風波，現在想來多少有點荒誕。而且，最早（好像是八〇年前後）對「朦朧詩」提出尖銳批評的，不是宣傳部的官員，而是詩人和批評家，其中還包括不少資格很老的老詩人、老批評家，比如臧克家和艾青。不過，也不是所有老人都反對文學變革，

夏衍作為一個老革命，能這樣做，真是很不容易。

像夏衍，當時就明確站出來支持年輕人，在《上海文學》發表了很長一篇文章，說藝術上追求創新，包括向西方現代主義借鑒，都是很正常的，這讓當時官方主管「文藝政策」的部門很尷尬。現在回想起來，夏衍作為一個老革命，能這樣做，真是很不容易。另外，他的人品也讓我尊重，七七、七八年前後，因為寫電影劇本《李四光》，我和張暖忻很多次到他家去，聽取他的意見，在這過程中，有一件事讓我非常非常感動：老人眼睛不好，白內障，年事又高，所以讀我們的稿子的時候，只能用放大鏡一個字一個字地看，非常吃力，而且，不但看，還在稿子的很多頁面上，密密麻麻寫上他的意見。可以想像那是費了多大的力氣和功夫！現在你能想像文化部門一個部長級官員，這樣對待某個無名的業餘作者的稿子嗎？所以，雖然當時和他的很多文學觀念都不和，也不怎麼聽他的話（他曾經對人說，是我把張暖忻「帶壞了」，其實這不對，張暖忻一貫有自己的藝術追求，而且非常執着），可到現在，我還很懷念他。這裏要注意的是，當時

李陀

「官」、「野」之間在「文藝思想」（當時官方說法，現在已經不流行了）上形成的種種衝突，這種衝突又形成當時作家、批評家思考和討論的主題和框架，也是視野——特別是在八十年代初，我們的地平線上沒有別的景色，就是這些東西。

查建英：不過，反一個比較低級的東西，可能那個對象也就把你給限制住了。

李陀：對，一點都不錯。在實際上，圍繞這些所謂「文藝思想」形成衝突，也是「思想解放」和「新啟蒙」的糾葛的一個部分。並且，和「新啟蒙」的局限性一樣，當時的文學的變革努力也受制於自己的對立面，給自己設定的目標不可能很高明。舉個例子，當時文學界的一個熱門話題就是內容和形式的關係，到底內容優先，還是形式優先？兩軍對壘，形成八十年代文學領域鬥爭的一個重要方面。想不到的是，到八五年前後，居然是「內容決定形式」那邊落了下風，形式優先的文學主張（「重要的不是講什麼，而是怎麼講」之類）竟然取得了合法性，由此還形成了一個強調形式主義的環境和氣候。可是，今天再回

頭看，就像你說的，由於鬥爭事先被內容和形式這兩分法規定，「勝利」一方的成果也非常有限，裏邊有很多值得檢討和批評的負面東西。這不但對八十年代後期文學發展有負面作用，從那時候形成的對形式和技術的崇拜，至今還嚴重影響着文學寫作。為這個，也為表示和形式和內容這兩分拉開些距離，我現在寧願把八十年代文學看作一段技術主義如何取得優勢的歷史發展。但是，我要聲明，我這裏說「技術主義」，並沒有完全否定這命名下的文學發展的意思，不是說那階段的文學成就都集中於技術和形式，實際情況當然不是這樣。比如說「尋根文學」的有些作品，把懷疑的矛頭直接指向現代化和現代生活，實際上是中國思考和批判現代性最早的聲音，這是很了不起的，可一直沒有得到評論界的足夠重視。所以，我在這兒說「技術主義」，是為了更準確地概括這種發展的主要特徵，不是把一頂帽子罩住八十年代所有的寫作。過去只要一說「形式」、「技巧」、「技術」，就一定預先含有某種貶低的態度，我不是那個意思，在這些問題上

也應該警惕化約主義。

查建英：（笑）你現在出來檢討這個挺有意思，我記得八十年代末你還對我說過：小說就是一個語言，是「怎麼寫」而不是「寫什麼」的問題。你可是當時「形式派」中搖旗吶喊的一員重要幹將啊！

李陀：是啊，我出來檢討有些人不以為然，說我背叛自己。其實我無非就是反思和檢討，到不了背叛的水準——要真能反叛自己就好了，那可不容易。說到八十年代文學的發展，再一個就是人道主義問題——這個思潮怎麼樣一步一步地變成文學寫作的統治性思想，值得我們認真回顧和反思。如果認真梳理，當時的人道主義思潮也是取向不一，色彩駁雜，不過主要有兩路，一路是有官方色彩的，和「思想解放」關係更緊密的人道主義，以周揚為代表，他們受到國際上人道主義馬克思主義的影響和啟發，試着結合中國情況把馬克思主義和人道主義結合，然後借助「異化」理論來解釋文革，解釋四九年之後中國的歷史。可是，這路人道主義受到了官方非常嚴厲的批

判，很快沒落了。另一路人道主義，沒有什麼官方背景，也沒有什麼宣言式理論文章，可以說是一種西方經典的、傳統的人道主義的簡化版；有意思的是，由於這路人道主義沒什麼代表人物，比較民間，表現上很溫和，它的主張和觀點都分散在具體的文學作品和批評文章裏（傷痕文學就可以說是它主要載體，其中典型的代表作品又可舉戴厚英的《人啊，人》為例），所以這路人道主義沒有受太大壓力，就一路「混」下來，成了文學寫作解釋人和生活的主要理論和方法。當然，如果進一步分析，八十年代文學和「新啟蒙」的關係值得捉摸。你可以把文學看成是「新啟蒙」這條河上的一條船，當「新啟蒙」的河道轉向經典啟蒙主義的時候，文學不尊崇人道主義和人性論，又能怎麼樣？不過，這麼說也有問題，一個可能是把文學，特別是傷痕文學對「新啟蒙」的貢獻估計小了，想一想，如果沒有文學對人道主義思想的大面積普及，「新啟蒙」能有那麼大影響嗎？再有，這麼說可能忽略了還有另一種文學，特別是先鋒小說的獨特價值，因為在這路文

李陀

學發展裏，一批作家並不買人道主義的賬，比如格非的《迷舟》，這小說探討的的偶然性和人的命運之間的關係，和人性論無關，還有一種反人性論的傾向。

查建英：咱們現在說的這一套呀，像《樂》的讀者們頭已經看大了！什麼這主義那主義，這論那論的，還簡化還膚淺啊，已經太複雜了！不看了，頂不住！沒關係，我還頂得住，你繼續往下說。

李陀：（笑）這我知道，可還得硬着頭皮說。因為如果不說，我前邊對八十年代友情和爭論的回顧，就容易給人一種錯覺：既然那時候思想那麼活躍，那麼所思所想就一定很深刻。我不想給人這樣的錯覺。我這樣說，也許從八十年代過來的有些人會不高興，那也沒辦法。不過，話再說回來，反省八十年代思想的膚淺，還要說清楚，那時候的人可不是不用功，恰恰相反，文革結束，思想解放，不但學術界和理論界興起學習新理論、新知識的各種「熱」，大家對「外邊」的什麼思想都感興趣，連知識界外邊的一般人，也是

人人好學，那真是逮着什麼學什麼，存在主義，佛洛伊德主義，尼采，海德格爾，後來又有結構主義，西方馬克思主義和法蘭克福學派，等等，等等。這有好的一面，大家樂意學習，對知識上的落後有「惡補」的熱情，可是它不好的一面就是浮躁，好讀書，不求甚解。當然這也很難避免，那麼多窗戶突然一下都打開，亂花漸欲迷人眼。

查建英：餓過勁兒了，饑不擇食，也來不及消化。

李陀：是這樣。不過，我覺得八十年代人不能因為這個原諒自己，如果沒有反省和檢討，你很容易變成北京人說得「老幫菜」——頂多是一顆非常耀眼的閃閃發亮的老幫菜。記得九四年夏天，我剛回國，王斌很高興，說見見張藝謀吧。我也很高興，已經和張藝謀有五六年沒見面了，他的新電影《活着》我又剛看過，有機會和他聊一聊很好啊。後來我們就約好在工體旁邊一個咖啡館見面，那個咖啡館叫「電腦洗車」，在北京老「吧客」裏，這個「電腦洗車」很有名，三里屯一帶，它不是第一家，也是第二家元老酒吧（這一

帶第一家酒吧應該是朝外的「JIEJIE」，就在我們家斜對面，他們還沒正式營業，我就去了，年輕的老闆還請我喝了一杯咖啡，那時八七年吧？我和張藝謀晚上坐在河邊見的，環境很好，是個聊天的好地方。可是聊了一會，我就開始失望，因為張藝謀談話的一個主題就是關於《活着》的主題，反復說這主題其實就一句話：好死不如賴活着。我當時的感覺，可以用震驚來形容，因為說一個作品的主題要用一句話就能概括，這我太熟悉了，還是文革前，當我還是個業餘作者的時侯，寫作上最大的苦惱就是「提煉主題」，無論你寫什麼，特別是寫小說，你的主題一定要明確，要用一句話就能說清楚。所以你可以想像，到了一九九四年，張藝謀還這樣認真地「提煉」主題，我是多麼吃驚。

查建英：你對那部片子的感覺呢？

李陀：也就是在這個水準上啊！就是簡單。問題不在張藝謀有這樣陳舊膚淺的「主題觀」，嚴重的是這「主題觀」後面，是藝術觀念的呆滯。你感覺有兩個張藝謀，一個活在現在，一個活在過

去。現在的張藝謀，不但不保守，而且不斷在變化，隨着市場經濟帶來的種種新的機遇，既在改變他自己，也在改變中國電影，而且和他剛出道時候一樣，那麼有幹勁，有才氣。但是另一個張藝謀，就正相反，浮淺，保守，不但對作品的思想內涵還停留在「提煉主題」的這樣的前文革認識水準上，而且處處流露出缺少知識修養的大尾巴。這兩個張藝謀結合在一起很怪異，可是我覺得只有從這個分裂的張藝謀角度看，才可以解釋有關張藝謀現象的很多問題，比如為什麼有從《一個和八個》到《十面埋伏》的轉變，為什麼自進了商業片的地段之後，張藝謀才顯得收發由心，非常自如。最近，無論在紙媒上，還是在網上，討論張藝謀的文字都很多，但是很少有人把張藝謀和他的電影當作歷史現象來分析，特別是把他和八十年代的歷史聯繫起來。如果認真做些研究，今天張藝謀現象的方方面面，都能在八十年代找到來源，比如他今天影片思想的蒼白和華麗的形式之間的矛盾，沒有能和「主題先行」這類「創作方法」真正決裂就是一個重要原因。

張藝謀可能是一顆金光燦燦的老幫菜，可是再燦爛，老幫菜還是老幫菜。

說到這裏，我又想起陳凱歌的電影《刺秦》。這片子有個首映式，定在人民大會堂，陳凱歌要我多請一些學術界人士去看這個首映，由於《霸王別姬》的成功，大家對他都抱有很大期望，我就痛快答應了。記得我當時我還真請了不少人，包括龐樸這樣的老學者。但是我到現在也忘不了，放映結束，大會堂的燈亮起來以後，我是怎麼樣的尷尬——請來的朋友們都不說話，一邊迴避着我的目光，一邊一言不發地往外走。這無言裏明顯有一種對我的責備，或者是疑惑，因為我事前都向他們吹過風，說這片子如何重要，如何值得一看。現在，好多年過去了，可那一雙雙帶着困惑躲避我的目光，說實話，還讓我難受，讓我不安。這些人都是學者，《刺秦》對秦始皇這樣複雜的一個歷史人物，做了那麼膚淺的表現和闡釋，還十分鄭重地請他們坐在大會堂裏觀賞，那的確是很大的諷刺。陳凱歌怎麼了？為什麼他有機會處理秦始皇這樣一個重要歷史人物的時候，

一種思潮，一種風氣，絕不會戛然而止，至少會影響幾代人，或者更久遠。

會有這樣的表現？我想不是凱歌不努力，凡熟悉他的人，都知道在藝術上他是個非常認真的人，可以說一絲不苟。問題出在哪兒？我覺得問題還是出在八十年代，是那時候的膚淺還如影隨形一樣附在八十年代人身上，不是陳凱歌一個人的問題。一種思潮，一種風氣，絕不會戛然而止，至少會影響幾代人，或者更久遠。你只要留心考察一下九十年代以後的文學、電影、美術、戲劇，就可以看到八十年代的很多思想觀念，像幽靈一樣無處不在。也許有人認為今天的情況已經有了很大的變化，特別是市場經濟對中國的改造，已經使中國完全不同於八十年代，這期間已經有幾代人的更迭，那時候的東西怎麼可能還有那麼大的影響？這看法不全錯，可也不全對，有這樣看法的人不但太樂觀了，而且還有進步主義的嫌疑，還迷信「進步」這東西，迷信進步的絕對性。其實歷史的發展、變化和進步不是一回事，你發展了，變化了，可你不一定進步，在藝術發展裏尤其是這樣，舊瓶裝新酒，新瓶裝舊酒，是經常的，也是普遍的。不往遠說，你只要看看近



些年的小說，就很明顯。

查建英：你指的是九十年代以來的流行小說嗎？

李陀：可以這麼說吧。舉個例子，現在還有多少人讀「傷痕文學」？像《班主任》、《芙蓉鎮》、《人啊，人》這些小說，恐怕青年人連名字都不知道了。但是我以為傷痕文學並沒有退出文學舞台，只不過從幕前退到了幕後，那些支撐着傷痕文學的思想觀念和文學觀念，今天還活着，並且以更隱蔽的方式影響着當前的寫作。我剛才已經說過，一種通俗版的人道主義和人性論是傷痕文學的哲學基礎，而且這東西在八十年代還得到了認可，變成社會共識。這樣，到了九十年代，這種通俗版的「人性論」不但被繼承下來，還借着市場意識形態的大力幫忙，不斷擴大自己的勢力範圍，最後成為左右當代文學寫作的統治性思想。只要稍微做些研究，你就可以看出，現在大多數作家和批評家，包括喧噪一時的「個人化寫作」，「七十年代作家」，還有衛慧那一路所謂先鋒小說，都是以這樣眼光和立場認識和詮釋當代中國現實的。什麼「人類的苦難」、「人類

精神的困境」、「人生的終極意義」、「個人的超越」、「個人的表達」之類，全是陳詞濫調，可是很多人迷這個。

咱們前邊不是還說到文學的技術主義傾向嗎？近十多年，由於文學環境大變，這個潮流明顯走低，陷入困境，但是它的一個小實驗，即「內心敘事」技巧，可是越來越盛行，個人內心的探索變成寫作的時髦，成了寫作是否「現代」的主要特徵。翻開文學刊物，那麼多「內心敘事」撲面而來，真能悶死人！

查建英：啊，你是說那類拿着顯微鏡長時間地觀察自己肚臍眼的敘事麼？

李陀：問題是，這種技巧可不是沒有意識形態支持的，那裏頭，根本上還是人性論，和「傷痕文學」可以說是打斷骨頭連着筋。在這種寫作裏，寫作技術被簡單化，人文主義被庸俗化，兩個東西互為表裏，完美結合。很多批評家都批評今天的文學淺薄，可一追這淺薄的根，還得追到八十年代。有人強調今天的文學和過去有多深的「斷裂」，依我看，也許在枝枝杈杈上有斷裂，根子

上沒有斷裂。斷裂那麼容易？

查建英：你是從意識形態上看它們的連接，我是從心理上看，不論當年的傷痕文學還是後來的隱私寫作，都有一種一脈相承的弱者心態、病人心態，前者自憐，後者自戀，一個身心健康的人心態，前者自憐，後者自戀，一個身心健康

的正常人讀這種濕漉漉軟塌塌的東西難免會覺得膩味。你是說，八十年代人和現在人的浮淺、簡化有淵源關係，但又不完全是一回事，對嗎？

李陀：當然不能說是完全一樣。這裏我願意再說一遍：我們今天回顧八十年代，一定要防止化約主義，不能在檢討那個時代的問題的時候，就又把那時候的成績一筆抹殺。矯枉過正，矯枉可以，不必過正。我在〈漫說純文學〉那篇對話裏，說八十年代的文學成就是五四以來最好的，那話是認真的，我現在還這麼看，但這一點不影響我對那時候的問題作出批評。文革以後的中國歷史發展是非常複雜的，那種簡單的對就是對，錯就是錯，或者全對，或者全錯的簡單認識方法，根本處理不了這種複雜性。我覺得我們得學會對複雜

八十年代的文學成就是五四以來最好的。

的問題採取複雜的分析方式，講點辯證法。再拿九十年代的文學來說，那也絕不是壓根兒沒有亮色，還是有好作品，特別是長篇小說。《許三觀賣血記》、《酒國》、《塵埃落定》、《長恨歌》、《暗示》、《受活》這些作品的成就，我看就大大超過了八十年代。但是如果平心靜氣注意大趨勢，在大趨勢裏找問題，今天的文學寫作確實有很多讓人擔憂的東西，比如缺少真誠的批評。我說的不是那種現今媒體上流行的批評，那後面不但有政治「把關」，還充滿了商業計謀和商業利益，對它抱希望就太呆了。可是作家之間，批評家之間，作家和批評家之間，如果沒有辦法找一個管道，互相進行認真的討論和批評，我看文學前景不大妙。這就又回到朋友的重要性來了。只有在朋友當中，才有忘記吃飯睡覺的爭論和徹夜的切磋，切磋詩歌，討論小說。

查建英：在馬路邊上，吃着西瓜！

李陀：唉！坐在馬路邊上討論文學的熱情還能回來嗎？大概永遠回不來了！知道友情對文學寫作的重要，是一回事，可是這樣的友情還能不能

進入文學，是另一回事。在這事上，我其實很悲觀。也許有別的代表方式？也許在社會交往中有另外的空間可以展開批評和討論？看不出來。前兩年，我本來對大學還抱有一定希望，覺得中國大學畢竟和歐美大學有不同的傳統，或許不帶特殊功利的文學批評可以在那裏找到一個角落生存下來，因為五四之後，中國大學裏的人文學科一直和作家、詩人、藝術家有很多互動，這些互動不但大大幫助了大學中文系和其他人文學科的發展，而且對作家們、詩人們、藝術家們的創作都有非常重要的影響。想想魯迅、瞿秋白、聞一多、朱自清、俞平伯、宗白華那一輩人和大學的關係，這一點表現得非常清楚，那是多麼寶貴的一個傳統！那是中國人一個了不起的創造。這兩年，中國大學想全盤西化，可是人文學科，要西化，又不可能「全盤」，只好不中不西，非驢非馬。這兩年又搞什麼「量化」，人的精神活動能量化？人的理論思考和學術研究能量化？無非是想把企業管理那一套硬塞到人文研究領域裏來——又是一出荒誕劇！這樣，大學裏的文學研

究非但沒有把人家嚴謹的學術規範和學術「化」過來，反而把西方教授們毛病學來不少：用某種文學理論把作品殺死，然後像解剖死屍一樣把「文本」分析一番，得出類似驗屍報告一樣的一篇「論文」，然後就有了學術成果，就升教授、當博導，好戲連台。還有，他們在學院裏這樣「搞研究」也就罷了，很多人還不甘心，還到媒體上表演這種「解剖」，鬧得不但一般讀者，連作家們也都不明所以，暈頭轉向。所以，指望大學好像也是犯呆。

查建英：從「問題派」的角度看，現在好多事情的確是舊病未去、又添新症，對金錢的熱情代替了對政治的熱情，但物質繁榮底下隱藏着精神的貧乏、頹廢、膽怯、冷漠、無奈和困惑。表面上眾聲喧嘩，熱鬧非凡，人人目迷五色，但很多美好的東西迷失了、深刻的東西遭到嘲笑。如果八十年代是你形容的「亂花漸欲迷人眼」，那現在的社會可能已經患上「花粉症」了，甚至呈現出「動物社會」的某些特徵。就文學看，出品量其實比以前大得多，

但良莠不齊，大眾媒體一般只追蹤市場熱點炒作，嚴肅文學註定成為少數人從事的孤獨工作。這可能真會影響一些作家的創作情緒。比如閻連科，我也聽他說過感覺很茫然，似乎文學寫作沒有意義、沒有標準了。

李陀：文學的意義不是在作家寫作中產生的，也不是靠印數和版稅決定的，相反，是在寫作之後，是在寫作引起批評和爭論裏以後才產生的。誰寫得好？誰寫得差？誰有了成績？誰在探索中失足，犯了錯誤？誰的寫作往前走了？誰的寫作實際上是停滯不前？我們的寫作現在跟國外寫作到底有什麼關係？我們應該怎麼看我們的寫作？在歷史中我們應該怎麼定位？這一大堆問題，都和寫作的意義相關，沒有對這些問題的討論，文學意義又從何說起！？當然，做到這一點不一定非要通過友情，或者說友情也不是絕對必要條件。也可能有其他方式，比如說這些年美國很多大學都有寫作班，在這些寫作班裏也有很多批評和討論，也的確出了一些作家和詩人。但是寫作班是否能培養出真正的作家和詩人，一直有爭論，這

文學的意義不是在作家寫作中產生的，也不是靠印數和版稅決定的。

種方式是否成功，還有待證明。在中國，友情，以及和友情伴隨着的熱烈批評和討論，曾經在八十年代幫助作家們創造了一個文學的燦爛時代，而且，即使今天，我以為它還是讓我們的文學和藝術不斷獲得新的活力的必要條件，但是它正在我們眼前消失，我們還是這消失的歷史見證人。這也許是一段令人傷感的歷史，要是仔細討論起來，可以寫一本書——這也的確是一本書討論的主題，不過，說得已經太多了，咱們先暫時談到這兒吧。

查建英：好，謝謝。

由是庭兄识见过人胆  
 亦足壮然交之敦厚  
 可鞠。誠如鈍鉄。好  
 书好画好治瓦器好泥  
 布村俗。用而賦之  
 浩淵。病而善之平  
 眉。亦兄撮今日像  
 反看何如！

阿研  
 八の十初



# 栗憲庭

時間：二〇〇四年十一月二十三日下午

地點：北京郊外宋莊

老栗小個子，頭髮是斑白的，棉背心是半舊的，布鞋是平底的，笑眯眯地站在高大的廖雯身旁，平易、隨和、散淡，眉宇間卻隱伏着一股水泊梁山式的草莽英雄氣。老栗不開車，也不用手機，他和廖雯把家安在北京六環以外的宋莊，石板小路盡頭閃出一座帶長廊的磚瓦宅子，四處是爬牆虎，不到兩畝地上種了二十多棵果樹，還有蔬菜，竹子，荷塘。寬大的正廳裏書畫散置，牆上的兩幅老栗畫像不知出自佛朗西斯·培根的哪位中國傳人之手（後來聽說是楊紹斌），就讓老栗鮮紅的臉每日在壁上觸目驚心地腐爛着。以為地遠客自稀，談話卻不時被門鈴和電話打斷。老栗笑眯眯地說：我們家從來這樣，每天總得進進出出幾

撥人。

栗憲庭的名字與中國現代藝術連在一起二十年了。自八十年代初以來，由老栗策劃、鼓吹、推動的藝術展和藝術家不計其數。老栗本人前後兩次因「自由化」問題丟掉職位，在藝術家圈中卻大名鼎鼎備受擁戴。他一直堅持在體制邊緣地帶做事，支持了一撥又一撥的年輕藝術家。老栗早年受正統意識形態教育，一朝叛逆，再不回頭。他對藝術的態度顯然是理想化的，卻絲毫沒有某些「精英」者身上那股真理在手的道貌岸然或盛氣凌人，渾身上下的草根氣可親可敬。也許正因如此，訪談結尾時老栗對今天中國藝術狀況乃至整個中國文化的悲觀情緒就更令人感歎。當時天近黃昏，落日西沉，我和老栗對坐在正屋的一片幽暗裏，心下不免有些黯然。對藝術與商業、藝術家與名利場的關係，老栗的看法是否有些偏激？我不知道。只是突然覺得，像老栗這樣對藝術抱着如此純粹的理想而身有俠義之氣的人，如今似乎很少碰到了。

栗憲庭，一九四九年生於吉林，河北邯鄲人。

一九七八年畢業於中央美術學院中國畫系。一九七八

至一九八三年任《美術》雜誌編輯。一九八五年至一九八八年任《中國美術報》編輯。一九九〇年始，以自由批評家的身份活動至今。自七十年代末以來，一直扮演著推介中國當代藝術的角色。

查建英：希望你先談一點個人背景。你出生、長大在哪裏？

栗憲庭：一九四九年生在吉林，長在河北的邯鄲。

查建英：家裏有搞藝術的人嗎？

栗憲庭：我父親是民間藝人，你知道磁州窯吧，宋代北方民窯的代表，就是使用黑白刻劃花和文人趣味的寫意畫法作為裝飾風格的那種，它影響了中國尤其北方瓷系的裝飾風格，民國時期國際陶瓷界曾經掀起過磁州窯研究熱。我父親是活到一九四九年以後的老藝人。我從小跟着我父親上班，在作坊裏邊玩邊在廢棄的陶器上畫畫，後來逐漸對畫畫有了興趣。

查建英：是畫國畫？

栗憲庭：現在看就是亂畫。但磁州窯裝飾風格中類似古典文人畫——強調書法式的用筆，對我影響深遠，我在沒有進小學的時候，父親就讓我學習書法，並找來一些文人畫的印刷品給我臨摹，還讓我背過很多古典詩詞，文人畫和文人詩詞中的哀傷情調，支撐我度過了人生的許多難關。父親算是我的第一個啟蒙老師。上了初中，碰到我的

第一個學院式教育的啟蒙老師，是天津美院畢業的，叫徐晨光，他教我一些最基本的，素描啊，色彩寫生呀什麼的。現在美院的考試，還基本是蘇聯的一套辦法，就是素描和水彩等。這個好像給我後來做的工作，幾乎沒有太大的關係，當然是美術這個行當，後來一個偶然的機會認識了中央美院的教授，他們下鄉就在我們邯鄲，他們辦的一些學習班，那個時候是文革中，叫創作學習班。我是一九六八年高中畢業以後在太行山區插隊，因為我經常畫畫，被選上參加了那個學習班，就是學習如何搞創作，當然是像當時所有的文革作品那樣有重大主題，有戲劇性情節的那種。

查建英：這個是七十年代初期？

栗憲庭：一九七〇至七一年吧，文革當中。後來的幾年裏，我一直和美院李樺先生有通信來往，他給了我很大的鼓勵。然後到了一九七四年中央美院從工農兵中招收大學生（一九七四年）。然後我和這些教授聯繫，我就去考了中央美院。一九七四年到一九七八年。四年時間我學的大多是文革那一套，當然也有基礎素描和色彩的訓

練。後來回憶起來，重要的在於我比較瞭解了革命現實主義模式創作的的基本套路，我知道這個模式是怎麼產生的，它有過哪些非常具體的規範。後來我寫過一篇文章叫〈毛澤東藝術模式概述〉，與我的這段學習和反省有關。

查建英：但你當時學習的時候還沒有這個意識？

栗憲庭：還沒有，這個是後來回頭看，你必須知道他具體怎麼操作，一張畫怎麼形成的，比如畫面的戲劇性情節，和文學關係很密切，強調敘事性，因為敘事性有一種生活本來樣式那種天然的通俗性。

查建英：是一種宣傳工具，敘事性宣傳畫。

栗憲庭：對，一個是為政治服務，另外還有一個重點就是藝術為工農兵喜聞樂見，因為這個喜聞樂見一下就是把延安模式，和蘇聯模式之間劃分了一個界限。毛是在蘇聯模式——社會主義現實主義的基礎上，又找到一些自己獨特的東西——工農兵喜聞樂見。首先是通俗化，通俗化是從蘇聯就開始的，到了三十年代所有的新文化運動的文化人都主張通俗化。文學上當然是白話文了，藝術



上就是寫實主義，但是寫實主義是從西方古典主義和蘇聯模式過來的，還沒有被中國化。毛在延安文學座談會就強調到農民中去，學習農民的藝術，這個很重要。我後來翻了一些延安的資料，當時的畫家學農民的窗花，民間剪紙，民間的木版年畫。當時畫家的木刻是那種受西洋影響的造型方式，光線照過來，臉的一邊是亮的，另一邊完全是黑的。農民說這是陰陽臉，不好看，因為民間的那個木版年畫不管明暗，就刻出線條，臉就是一個輪廓線，然後把輪廓整個印上去顏色，很裝飾化，很漂亮。民間的這種造型方式，後來就一下被當時延安的這些畫家們帶進自己的創作了，毛的模式一下子非常具體的建立了，它包括具體的造型、色彩，以及色彩的豔麗，都和西洋繪畫造型方式不同了。通過美術，你擴大到整個文藝看，音樂上的黃河大合唱，歌劇白毛女，文學上的李有才板話，所有的都是拿來的民間曲調、民間說話方式、語言習慣等等，這就比僅僅是白話文更進一步接近中國大多數人——農民的審美習慣。只有這樣，才能更好的把文藝變成政

民間的這種造型方式，後來就一下被當時延安的這些畫家們帶進自己的創作了。

治工具——宣傳教育農民（工和兵的大多數也來自農民），用農民習慣了的方式就能更好地達到某種政治目的。這個模式我稱為毛模式，具體就是用五四以來引進的西方古典主義，來改造中國民間藝術。比如冼星海在談創作黃河大合唱時說過一段話，如何用中國的傳統民歌呢，就是用西洋音樂的三一律和節奏，來重新改造民歌。民歌旋律性比較強的，節奏感不強，民歌常常有個基本旋律，唱的人可以隨着他的情緒延長和改變節奏，有時是完全無節奏的延長這個旋律，改變這個旋律一些細節，比如東方紅，後來我聽到民歌的東方紅，才知道原來民歌是那樣唱的。後來東方紅變成四分之二拍的，就索然無味了。但同時也有一個好處，就是容易集體合唱和傳播大眾。

查建英：標準化。

栗憲庭：對，標準化了，標準化適合宣傳大眾。這個好像跟我後來的經歷沒什麼關係，但它成為我理解新藝術的背景，新藝術是從反叛這個傳統開始的。

查建英：但它屬於你的早期知識構成。

栗憲庭：對，儘管那時候是在文革中學習藝術，或者說是受過這個毒害，但是這個毒害本身，等我回憶起來的時候就非常具體的可以把它變成營養。

查建英：八十年代很多藝術家，應該說受過這種基礎教育。比如陳丹青談他最早畫的《淚水灑滿豐收田》，還是文革式的宣傳畫。但是你上學更早些，畢業時文革剛剛結束。

栗憲庭：對，這以後我就分到美術雜誌了，是非常官方的一個單位，中國美術界唯一的一個官方權威刊物。是全國美協的機關刊物，最正統的。因為我那時候在學校寫一些文章啊，我就被分到那兒了。

查建英：其實你當時在學校的時候專業是中國畫。所以，等你分到那兒已經是一九七八年了，你現在記起來，那時候美院還是美術雜誌也好，你周圍的氣氛，是不是已經不太一樣了？

栗憲庭：是，而且很重要，我就在這樣的一個環境中進入的《美術》雜誌，一進去，新的潮流已經開始了，就開始對文革進行撥亂反正了。我一上

來做的第一件事，就是給過去的那些作品平反，重新去看和評價一些文革中被打倒的文革前的作品。但對我最重要的是一九七九年，一九六九年對美術界也非常重要，非常關鍵是幾個展覽，最早的是上海的「十二人畫展」，北京的《新春油畫風景和景物展覽》，以及年底的「無名畫會展覽」，「星星美展」，一下子有了一個新的視野。

查建英：但這是怎麼起來的？美術界以外的人，那時候我們印象最深的就是「星星美展」。當時《今天》詩歌也好像突然一下冒出來了，但其實他們是有一個醞釀過程的。從七十年代就開始了。

栗憲庭：實際上，從美術界來看，最早不是一「星星美展」，是上海的「十二人畫展」，和北京的「新春油畫風景景物展覽」和「無名畫會展覽」，這三個展覽一出來，就顯露出隱藏着的另外一條線索，也就是儘管在這三十年中，或者就整個從延安到七十年代這段，是鐵板一塊革命現實主義模式下面的另一條線索。其實有很多人不喜歡革命現實主義，他們在地下偷偷地試驗着一

種和西方現代藝術早期樣式有關的藝術，而且是在和西方世界完全隔絕的情況下，執着地從事着現代藝術。

查建英：就是說民間有一股潛流。但是這種潛流是怎麼形成的呢？

栗憲庭：我後來寫文章開始調查這件事，那時我們剛剛打開國門，剛剛接觸到一些西方一些現代派的東西，那時候從印象派一直到立體派、野獸派、表現主義。我到美術雜誌以後，一九七九年左右，就看到這些資料。

查建英：是在圖書館，或者在私人那裏？

栗憲庭：圖書館知道一些，還有認識有些畫家，他們會帶着有些畫冊給你看。

查建英：那他們的畫冊從那來？

栗憲庭：比如說上海「十二人畫展」，就隱藏着這樣一條線索，即三十年代到四十年代中國曾經有過短期的小規模現代主義運動，這個運動很快就被國民黨給壓下去了，國民黨不喜歡。國民黨和共產黨在這個問題上很一致。當時從事現代藝術運動的那些宿將，後來大多都蟄居在上海，而上

海十二人畫展的很多成員就是早期現代主義運動宿將的私下弟子，他們與革命現實主義主流一直保持著距離，在地下進行着現代藝術的試驗，這就是我說的潛流，而開放的環境使他們率先浮出水面，成為顯流。但潛流的重要性是，歷史從來不是單線條發展的，以及有些歷史是怎樣被掩蓋的等等，這都是促使我後來寫了「五四美術運動批判」的文章。

查建英：對，但是現在咱們先說八十年代初就突然出來一撥受現代主義影響的作品，他們的營養，或者是靈感來源這個問題。

栗憲庭：文革結束打開國門，主要是撥亂反正，就是對我們過去革命現實主義的叛逆。走現代主義的道路，它來源於現代西方藝術的資訊，一是剛才提到的上海三十年代四十年代，這批蜇居在上海的現代主義藝術家，林風眠，吳大羽，劉海粟，關良等。

查建英：那這些人就是自己收一些私人的弟子，也不是公開在學院教課時講這些？

栗憲庭：對，當時十二人畫展的畫家當年都很年輕

啊，都是二十至三十多歲，現在他們都六、七十歲左右了。其中有兩個人呢，都在當時美術學院裏學習，就是因為美術學院裏實行了蘇聯的教學模式，他們都退學和退職了，因為他們的私下接受的藝術樣式和這種蘇聯模式不一樣，所以他就退學了。一個是沈天萬，一九五九年，他是在南京藝術學院的前身，叫華東什麼美術專科學校，從那退學，還有一個是從全國美協職位上退職的，他叫韓柏友。沈當時畫得有點像野獸派的東西，韓畫得有點像立體派的東西。

查建英：但是當時他們的身份呢？

栗憲庭：他們完全沒有，無業青年。八十年代初他們是三十，四十歲左右，大的有四十歲左右，年輕的二十歲左右，對於八十年代中期中國才出現自由藝術家這點來說，他們是真正的先驅了。

查建英：你說一九七九年，那兩個比較重要的畫展就是十二人畫展和北京的無名畫會……

栗憲庭：無名畫會，有兩個人導師式的人物，趙文量 and 楊雨樹，無名畫會是以他們兩人為核心加上他們的學生組成的，他們身邊也有一大群年輕

我覺得五四時期的中國，起碼在藝術上犯了一個常識性的錯誤。

人，包括星星美展的有些人也是他們這個圈子裏的。趙文量和楊雨樹是從六十年代末期就開始畫現代主義風格的藝術，他們是受什麼影響，當時六十年代初北京有一個業餘美術學校，這個業餘學校的校長，四十年代曾經留過日本，接受的是西方的現代派藝術，基本上是像馬蒂斯和塞尚風格的東西，那個人因為早就去世了，我還無法瞭解到更詳細的情況。

查建英：所以說一直有一條線沒斷。

栗憲庭：對。這種不間斷隱藏着更深入的思想問題，我覺得五四時期的中國，起碼在藝術上犯了一個常識性的錯誤，就是中國打開國門是要走現代化的道路，或者五四運動打開國門是要和世界同步。

查建英：是那時候的「接軌。」

栗憲庭：對，那時候的接軌。但突然打開國門拿來的不是西方現代主義東西，拿來了人家剛剛扔掉的東西。

查建英：你指的是？

栗憲庭：拿來的是寫實主義。文學，美術，音樂上

都是啊。我後來就寫了五四美術革命批判。那時幾乎所有的思想家和革命家，從康、梁到陳獨秀，包括魯迅先生，一直到毛，他們都主張用寫實主義來拯救中國的文人畫傳統的。為什麼拿了寫實主義？你打一國門是要同步，就是往前走，你要現代化的，西方剛剛發生現代主義，你不拿現代主義，拿人家剛剛丟掉的東西。美術、音樂、舞蹈都是拿古典主義，美術上最典型的是徐悲鴻。

查建英：徐悲鴻接受的影響是？

栗憲庭：徐悲鴻去歐洲上學，我估計是肯定是受過康有為的影響，因為他曾經說過對康執弟子禮。而康有為早年有一本書叫《閱微堂筆記》，他筆記裏就有一段話，說中國的這個文化走到清末的時候是非常衰微的，中國的精神有點衰微了，要振興，而西方的寫實主義是直接關注自然的，而中國的文人畫呢，是逃避的，是這樣的原因。就是說他把中國精神衰微歸結為藝術，又希望用藝術拯救這個社會。

查建英：梁啟超也有小說救國論。

悲鴻這樣的藝術家，怎麼會有和巴黎當年市井之輩一樣的觀點呢？

栗憲庭：我覺得這是五四思想家犯的一個錯誤。希望用藝術救國，所以他拿來的不是西方現代主義，拿來的是古典主義，他們認為古典現實主義，重視觀察現實，是入世的，文人畫傳統是出世的，文人畫的出世精神使中國精神衰微了，所以要用西方古典寫實主義的入世精神拯救中國的精神。

查建英：具體說，徐悲鴻到了歐洲是拜誰為師的呢？

栗憲庭：叫達仰，是法國學院派的一個二三流的畫家。其實當時從海外留學回來的也有學現代派的。

查建英：像林風眠他們。

栗憲庭：對，但最後是被壓下去了。當時一九二九年國民黨曾經搞過一個第一屆全國美展，那個美展結束的時候，徐悲鴻就寫了一篇文章，徐悲鴻就說這次美展好處在於，把那些雷諾瓦，塞尚之流的風格就趕出去了。然後呢，徐志摩就寫了一篇文章來反駁他，說你悲鴻這樣的藝術家，怎麼會有和巴黎當年市井之輩一樣的觀點呢？塞尚、雷諾瓦這些人在法國是藝術界的無冕之王，青年

藝術家心中的偶像，你不能這樣看人家。然後有一場文化爭論，就是關於寫實主義和現代主義之爭，我們要寫實主義還是要現代主義。

查建英：寫實主義除了徐悲鴻，還有一些什麼代表人物？

栗憲庭：那就很多了，當時李毅士，李鐵夫啊，還有很多。

查建英：這些人以後就都算是主流了是吧，在學院裏頭帶弟子什麼的？

栗憲庭：對，因為背後實際上是中國古代尤其是宋以前藝術中的文藝載道的思想，在五卅時期國難當頭的環境中又重新浮出水面。這是中國一個大的脈絡。後來我分析是中國文化自身的一個弊病，因為儒家文化有一個基本的東西，內聖外王，你想做一個好官你必須內心成為一個聖人，但是實際上你如果成為修練中的聖人，到官場上你就行不通，逐漸的內聖——道德修身，和外王——做官，就分裂了，這種文化上的分裂同時成為中國知識份子人格分裂的基礎，達則兼濟天下，窮則獨善其身，我以為這是形成文人畫最重

要的因素，為什麼宋代以後有文人文化，文人畫的產生就是文人在官場上的痛苦，內聖使他們無法真正做好官的痛苦，在業餘時間裏排遣這種痛苦所形成的。所以說現代知識份子，我要保持一種激進的，對社會批判的，但是非功利的，不參政的，永遠有距離地保持着自己的獨立意志。

查建英：對，這個話題到最後咱們還得談，就是藝術和政治，因為到八十年代好像又有一個這麼話題談，就是離開政治等等。

栗憲庭：只有不參政，沒有現實的功利利益，你才能保持一種獨立立場，但是文人畫沒有辦法變成一種完全獨善其身的，出淤泥而不染，散淡的完全跟社會沒有關係的花鳥山水，這個東西成為真正的中國古代藝術的主流。到了五四首先提出打倒這個東西。

查建英：就是說你把五四對傳統藝術的批判看作是政治化的、是強迫它從忘情於山水之間的散淡回到硝煙瀰漫的人間戰場的號角，它與知識份子的文化危機感、文以載道的傳統以及現實主義手法重新結合，然後這條線一直到共產

黨，延安文藝，一直延下來了。

栗憲庭：對，那就是說批判傳統文人畫，是借鑒了西方的現實主義，但借鑒西方現實主義只是個殼，他的骨子裏實際上是把宋代以後拋棄了的文藝載道拿回來，歷史在這幾百年做了個迴圈着。毛繼承的是中國古代文藝載道的思想，要藝術承擔成教化助人倫的任務，要藝術也變成外王的一個產物，骨子裏是這樣一條線索。向西方學習的這種觀察方法，是借用的，因為他當時有一個非常簡單的公式，寫實就等於是入世，寫意就是出世。五四時期有兩次大的文化論爭，第一次的文化論爭是寫實主義戰勝了文人畫，拿定了寫實主義。後來是第二次文化論爭，是要現代派還是要寫實主義，還是要寫實主義，不要現代派。那為什麼呢？我看了爭論當時的所有材料，他們認為就是因為現代派很像文人畫。

查建英：啊哈！

栗憲庭：二十年代末到四十年代這一段。主張寫實主義的這些人認為，現代派也是得意於象外的，和文人畫一樣的方式，不寫實，要內心情感，和

文人畫不求形似聊寄心中之逸很相像，所以當時是拿着批判文人畫的這把槍，來批判現代派的。

查建英：那現在我們再回到八十年代初，「解凍」了，當年這些現代派的弟子們又冒出來了，直接上承二、三十年代，這自然意味着對蘇式、毛式現實主義傳統的一種叛逆。這一類作品都是油畫嗎，還是也有國畫？

栗憲庭：國畫油畫都有，但是油畫反映出的問題更集中。

查建英：風格呢？印象派的，超現實主義的，還是表現主義的？

栗憲庭：什麼模式都有，從印象派一直到大概立體主義這個時期，包括到後來再晚一點表現主義。

查建英：你跟畫展的這些人，當時並沒有私交？他們展出之前你知道嗎？

栗憲庭：我完全不知道，我就是因為看了展覽，才開始想這些的。

查建英：展覽是在哪裏辦的？是正式的展覽嗎？

栗憲庭：民間展覽，民間展覽的這種形式也是七十年代末開始的，近二十多年的藝術發展，幾乎

所有的具有革命性的藝術試驗，都是在民間展覽上發生的。十二人展是在上海黃浦區少年宮裏辦的，北京無名畫和星星美展是在北海公園的畫舫齋舉辦的。

查建英：那些畫家當時互相都認識嗎？

栗憲庭：同一個群體的畫家肯定是相互熟悉的。

查建英：他們的那幾位老師參加畫展了嗎？

栗憲庭：參加了。無名畫會兩個導師式的人物當時是展覽中的主角了。

查建英：那他們還是有一個小群體？

栗憲庭：對，別人管無名畫會叫玉淵潭畫派，因為他們經常在玉淵潭畫風景。

查建英：哦，就像比如辦《今天》雜誌的那些人，周圍也有一個小圈子，有些是去白洋淀插過隊的，一起玩，互相傳手抄本的書，寫了詩互相看，後來就在紫竹院朗誦，這就是那時候的文學場景，也有一個從地下、私人空間逐漸浮出水面的過程。所以，這些畫家當時的聚集地點是玉淵潭。那麼自己辦畫展，要經過什麼人幫忙批准嗎？

栗憲庭：當時有些在文革中被打倒後來復出的領導，包括江豐，劉迅，都幫過很大的忙。

查建英：所以還算是正式展出，得買票去看？

栗憲庭：但是星星美展的第一次展覽就不是，一九七九年夏末還是初秋我忘了，那次展出是在美術館的牆外邊，後來被警察趕散。

查建英：就是在街上，他們自己把畫給掛在那了，那展了多長時間？

栗憲庭：當時剛開展一會就被警察搗亂給封了，趕走了。

查建英：實際上展出時間有多長？

栗憲庭：好像就幾個小時吧，當時我在場。

查建英：幾個小時！星星畫展實際上只有幾個小時？

栗憲庭：後來造成轟動的「星星美展」，是年底了，是經過後來的努力，很多領導幫他們，江豐啊，劉迅啊幫他們，才展覽成。

查建英：江豐和劉迅是當時美協的？

栗憲庭：劉迅是北京市美協的一個主席，江豐是全國美協的主席，他們都是文革時期被關了一段時



間，被放出來的。

查建英：他們出來說話，然後才正式給了一個展地嗎？

栗憲庭：對，就是在北海公園裏，大家知道的那個「星星美展」指的是那個展，展了有一個星期左右，一下子就都傳遍了。北京其實是三個重要的展覽，最早的是北京「新春油畫風景靜物展覽」，也是一九七九年，春節期間。還有一個就是剛才說的那個無名畫會。而「新春油畫風景靜物展覽」比較雜，什麼人都有，當時學院的老師，畫寫實主義的老師，也畫了風景畫參加展覽。文革期間都是革命的主題性創作，風景靜物因為它的唯美特徵，無法為政治服務被壓抑了，這次展覽好像是為風景靜物平反似的。但這裏邊有三種現象有意思，一是早年從事現代藝術運動的人物，如龐薰琹的作品的出現；二是如六〇年代做過非現實主義試驗，後來被打成右派的袁運生出現；最精彩的是出了個不是藝術院校畢業的馮國東，他展出了幾張野獸派風格的油畫，讓人大開眼界！

查建英：那時候你還從沒看過這種野獸派的東西？

栗憲庭：看過，已經看過。

查建英：畫冊？

栗憲庭：對，畫冊。

查建英：那不是圖書館看的畫冊，不是中國的？

栗憲庭：對，就是各種朋友帶來的，各種關係帶來的畫冊。

查建英：是從國外帶來的，還是四十年代從事現代藝術的老師們留下來的？

栗憲庭：不，還是帶來的，這個東西對西方來說都已經是很舊的東西了，但當時對於我們來說是很新鮮的，最重要的是有人也在畫，而且馮國東當時什麼現代派畫冊都沒有看過，他也沒有在藝術院校學過藝術。

查建英：有人出國帶回來的？那時候已經開始有人出國訪問了。所以第一次看一個中國畫家的野獸派的作品，就是在那個「新春油畫風景靜物展覽」啊？

栗憲庭：對呀。

查建英：然後就是星星。星星美展你當時的感覺特別震動嗎？

栗憲庭：是，星星美展，除了在風格上反叛寫實主義之外，他還有別的東西。

查建英：社會批判。

栗憲庭：社會批判。事實上七十年代末至八十年代初有兩個明顯的傾向，一是剛才說過很多的反叛革命寫實主義傳統，在藝術中接受了西方早期現代主義的影響；另一個傾向是校正寫實主義，針對文革寫實主義附庸於政治和粉飾現實的創作方法，強調人性與真實，出現了強調真實反映現實生活和關注小人物的寫實主義潮流。寫實主義傾向被稱為「傷痕美術」，這是和文學上的「傷痕文學」是同步的。

查建英：對，時間上差不多。盧新華的那個短篇小說「傷痕」是一九七八年吧。艾未未是星星美展裏面的吧？

栗憲庭：是，但星星美展有兩次展覽，第一次展出裏沒有他，他比星星的人年輕些。星星美展這些

最重要的人是：王克平，黃銳，馬德生，曲磊磊，阿城，還有包括在法國那個李爽，嚴力。

人基本上跟我同年，四十年代末，五十年代初出生的。最重要的人是：王克平，黃銳，馬德生，曲磊磊，阿城，還有包括在法國那個李爽，嚴力，這幾個人是最重要的。

查建英：阿城那時候也有展品？

栗憲庭：有啊，我現在講這段歷史時會放映阿城的幻燈片，阿城畫得那些線描啊，鋼筆畫，畫得很好，他畫是一些蹬三輪車的工人啊，都是一些小胡同裏的平民。所以，我認識他的時候他還不是一個文學家，他是一個藝術家。

查建英：對。你看了這個以後，就跟這展覽的這撥人開始有聯繫了？

栗憲庭：對，後來就成為朋友了，包括王克平啊，黃銳啊，李爽啊，我和這些人到現在都有來往。

查建英：我看你們家現在就跟一個大車店似的，人來人往。那當時是怎麼來往的呢？

栗憲庭：就是騎着自行車亂串，一會兒馬德升到我家了，一會兒我騎車到馬德升家了，或去阿城、黃銳、王克平家了。王克平家離我家只隔地安門一條大街的寬度，我住在後海，他住在地安門的

帽兒胡同，阿城那時住德內，馬德升住交道口，黃銳住趙登禹路，都很近。

查建英：文學圈子也相似，比如李陀就回憶，他那時候周圍有幾個作家，張承志啊，鄭萬隆、陳建功啊，這幾個住的比較近，經常串來串去，然後一侃就是一晚上。那時候畫家也是這樣？

栗憲庭：也一樣，就大家在一塊討論藝術啊。

查建英：交換畫冊嗎？

栗憲庭：會，有一次嚴力打電話，他弄了一本現代派的畫冊，讓我去看。就是別人剛從國外帶回來的。

查建英：那你還記得那是什麼嗎？

栗憲庭：就有點像現代派歷史的那樣一本書。

查建英：現代派的美術史，裏面有介紹、評論的？

栗憲庭：有，我印象裏一直到四十年代，就是到超現實主義。

查建英：那是沒翻譯的？

栗憲庭：是原文的，但可以看圖嘛。不懂外文，就

只有看圖了。

查建英：那些現代派大師的作品，當時是不是第一次都是這樣看的？

栗憲庭：對，很多是這樣看的。

查建英：那時傳進來的東西多嗎？

栗憲庭：不會太多，我還記得我到上海，去圖書館看，上海一直有保留早年的一些畫冊，像馬蒂斯，畢卡索的，夏戈爾的一些畫冊，很厚的，我去美協圖書館看那些書。

查建英：實際上都是一九四九年以前留下來的。

栗憲庭：對，只不過後來就都不開架了，所以也根本看不到。

查建英：比如你念書的時候，美院的學生也沒有權利看這些書，對吧，直到一九七九年。那像阿城，他講他早年怎麼去舊書店的，他的那些資訊、營養是怎麼來的。但是像你瞭解的這些畫家，比如說王克平，他怎麼一下子就做了那些木雕呢？

栗憲庭：王克平當時是一個文學青年，在中央電視台寫劇本的，但是他喜歡荒誕派戲劇。

查建英：那他是怎麼接觸到荒誕派戲劇的呢？

栗憲庭：他是看過，從哪來的這個我不太清楚。他說他是喜歡荒誕派戲劇，那可能當時是不是有人翻譯過這些東西啊，他是從這兒受啟發的。他家樓下正好有個買劈柴的鋪子，他一看那些木頭很奇怪嘛，咯里疙瘩的，他拿來，覺得這個東西很好玩，正是那些疙瘩的形給了他創作的靈感，比如他突然覺得一個大樹疙瘩，像一人嘴給堵住一樣，這就是著名的作品《沉默》，我的這件作品是他最早的一件，是他去法國的時候送我的。他後來又做了一件比這個好，是我們在展覽上和經常在印刷品上看的那個。

查建英：就現在你家牆上掛着的那個，是嗎？

栗憲庭：對。

查建英：他並沒有學過雕塑？

栗憲庭：他沒有在學院裏學過美術。他作品的創作完全是和自己經歷和生活有一種關係，他有話要說。而且這個東西，對中國來說有一個傳統，就是根雕。但中國根雕從來都是一個擺設的玩意兒，如根據樹根提供的造型上的可能性，做成一

我們強調現代主義，是為了突破現實主義的一統化天下

個像鹿啊什麼的。但王克平一下子把這種樹根的聯想，轉換成帶有政治含義的東西，這個轉換更有意義。現在回憶八十年代初，在使用現代派符號最有意思的一件事情，就是王克平的這種轉換方式，王確實是受過現代派的影響，但是作品中沒有西方現代派的任何痕跡。其實很多藝術家直接受到印象派的風格，野獸派風格的影響，如果沒有見過西方現代派，這個就非常新鮮，但是對看過印象派的，這個東西就缺乏創造性了。當然對於中國的藝術史和藝術觀念的變革，這種借鑒也是有意義的，所以當時我還連着寫了幾篇文章強調現實主義不是唯一正確的道路。

查建英：對，現在這都是常識了，但當時是一個重新恢復常識的時期。

栗憲庭：那時我們強調現代主義，是為了突破現實主義的一統化天下，走世界共同的現代化道路。當時我在美術雜誌，當這些東西都進入我視野以後，我所面臨的是：我能不能發表這些東西？對於我來說最重要的工作是這個。我就遇到很大的阻力，包括我當時寫的一篇星星美展訪談錄，我

一直去爭取，最後到第二年才發表。當時老編輯和領導大都不同意，就是說這些東西不好。我那時候是最年輕的編輯。

這都促使我思考藝術好壞標準的問題，後來我寫過一篇文章，題目叫〈重要的不是藝術〉，就是說一張畫，這張畫本身的好壞，重要的不是在這張畫本身，重要的是你以什麼樣的標準來判斷它。這是為什麼同樣一張畫，大家判斷好和壞的結果，是截然不同的。我在思考藝術的價值標準，藝術背後的東西，那時候就開始想這個問題。

查建英：從你的大致經歷看，我感覺你一直比較有意識地、執着地為推動現代主義藝術在中國的空間做各種各樣的努力，包括在運作上和寫作評論上。你當時的位置很關鍵，等於說佔據了一個最中心的、全國性的這麼一個刊物、一個論壇，可以決定發表哪些東西，然後你又出去跑，比如你多次去過四川約稿。

栗憲庭：這二十多年的藝術發展，我分了大的幾個階段，一九七九年到一九八四年這是第一個階

段，他所有的創作都是針對文革的，我是把這段叫做後文革。其實，當時最早遇到現代主義這條線索，它是叛逆，它的對立面很明確是革命寫實主義。另外就是在比這個略晚一點的那個，實際上針對點還是革命寫實主義，它是校正，我管它叫校正現實主義，就是說我推動的不一定都是現代主義，我強調的實際上是文化針對性。現代主義的文化針對性，針對文革的革命現實主義的創作模式和背後的思想，是用現代主義來徹底顛覆寫實主義。另一方面就是以陳丹青和四川這些年輕的知青這一代畫家，他們強調寫實主義本來應有的真實和人性，校正和針對的是革命現實主義原來的那種粉飾生活，虛假，紅光亮和高大全。

查建英：在方法上、風格上，還是寫實風格？

栗憲庭：是，第一個時期的兩個線索。我第一次去四川，是一九八〇年初。

查建英：為什麼選四川？

栗憲庭：當時有一個四川的畫家叫高小華，拿了一張畫，就是他最早畫的批判文革的畫，畫一組紅衛兵，武鬥剛剛結束，呆坐在那。還是那種寫實

主義的，有情節性的，戲劇性的這種藝術模式。畫面情節就是反思，題目叫〈為什麼〉。拿到美術，就直接找我看能不能發，我還是發了。還有另外一個就是陳宜明、李斌等，他們畫的《楓》。

查建英：就是鄭義寫武鬥的那個小說嗎？

栗憲庭：對，小說畫成連環畫。連環畫報發了以後，就被國家出版局給扣了。我和編輯部、連環畫報的幾個編輯就極力要為這個作品說話，就是讓他再重新發行。就這兩件事，我看到還有另外一個苗頭出來，就是寫實主義的向它本來的真實性和人性復歸。高小華說四川美院有這樣一撥人在畫這樣一批作品，我就去了四川美術學院。為什麼會出在四川美院呢，當時的所有美術學院的恢復高考以後，強調的是完全回到文革以前的基本訓練，從素描人體啊，這種最基本的作業開始。但是只有四川美院，除了上這種基礎課之外呢，讓大家搞創作，當時的院長葉毓山提出以創作帶教學的方法。那幫學生都是知青嘛，跟我有同樣的經歷。我看了這批畫以後就拿過來發了，後來就是羅中立的《父親》，最早是在美術雜

誌發的，但發的時候很多人還不同意呢。但是一九八〇年說要開放，從一九八一開始要實行責任編輯制，領導突然選了一個人，他們選了我，來做整體的改版，從版面到內容進行整體的改版。

查建英：你是一個試點？

栗憲庭：對，試試你行不行。從選稿一直到所有編排到版式設計，都由我來管，就有點像執行主編的角色。一九八一年一月號，《父親》就是發在我主編的那一期的封面上。陳丹青也在這一期，就是《西藏組畫》。同樣寫實，就把革命現實主義的那種政治因素給清理出去了，還原成表達自己真實的生活經歷和內心的傷痛。但是陳丹青比較特別，為什麼後來陳丹青影響更大，就是他的作品還涉及到另外一個更加專業的層面。我們是一九五九年中國藝術院校全部接受蘇聯的教育模式。這之前五十年代初，來了個蘇聯專家，叫馬克西莫夫，現在所有的美術機關領導，像靳尚誼，詹建俊等中國美術界領軍人物，不少是馬訓班畢業的，從那時開始，蘇聯的模式正式地非常專業的傳入中國。

查建英：他到中央美院來教嗎？

栗憲庭：是，到中央美院來教，但是老師都是各地選來的，包括浙江美院後來的院長王德威都是。

查建英：這馬克西莫夫是蘇聯畫界的一個什麼人物呢？

栗憲庭：實際上是一個二流的畫家，但是對中國來說還是已經畫的很好了。就他那套辦法把蘇聯的辦法還是比較完整的傳給了中國。

查建英：就是社會主義現實主義。那麼你說丹青的好處不同在於？

栗憲庭：我的意思是說我們接受的現實主義或者叫寫實主義，發源於法國和意大利，然後通過蘇聯傳給中國，其實法國十九世紀的寫實主義模式，和蘇聯社會現實主義模式是不一樣的。陳丹青的意義在於：它超越了蘇聯社會現實主義，向法國寫實主義溯源。陳丹青的《西藏組畫》其實更像法國寫實主義，如庫爾貝，米勒等，法國寫實主義沒有像俄羅斯和蘇聯那樣一個很明確的意識形態對它的監控。

查建英：比如說，拔高生活。

栗憲庭：為了適應某種「集體的、政治目的」，在作品中改變生活的真實場景，車爾尼雪夫斯基叫做主觀能動性，就是你不是真實的反映生活，而要把某種集體政治性投射到上面。這個東西到蘇聯，成為把集權政治的因素投射進去。到了中國以後，就是要源於生活高於生活。這是一方面，另一方面就是故事性，戲劇性。很戲劇性的情節，這種東西原來的法國主義寫實裏面是不強調的，這個也是蘇聯惡性發展了的一個東西。還有一個東西就是，那種油畫的具體辦法，就是他在通過一套教學模式，叫做契斯恰科夫教學模式。這個模式是：光來了以後，為了表現這個物體的立體結構，分了三大面和五調子，就是為了掌握這個形體結構，把畫面物體簡單化了，這是亮面，這是暗面，這邊還有反光面，保持三個大面明確的界限，那五個調子是指的，什麼亮、灰、暗啊，反光，最後有一個高光，用這些東西概括一個形體。你看文革的東西，那張臉，幾個面，啪啪幾筆，把一個立體形表現出來了，很好看，但是很簡單。在形體上的東西，比如說一個

形體，從這個面轉到另一個面，它實際上是一個非常細膩的轉折過程，但是我們學的時候，就是若干個平面，徐悲鴻有一句話說「甯方無圓」，就是這個意思。當然這不失一種技術方式，問題是，就是從寫實主義的角度說，他把每一個人觀察和表現個性給抹煞了，給規定成一統化的技術了。這是文革藝術千篇一律的因素之一。當然，這種被稱為塊面的技術方式，很適合文革那種宣傳畫的表現，人物被畫得硬梆梆的，有一種氣勢洶洶的架式。

查建英：陽剛之氣，英雄式的。

栗憲庭：就是啊，文革這種模式也包括了最基本的技巧模式。陳丹青在畫《西藏組畫》的時候一下子越過了這個東西，直接到歐洲寫實主義去汲取營養。畫一個草地上的女人，畫一男一女在接吻等等，這是一個非常簡單的生活場景，不是一個戲劇化的情節，另外他畫的人物形體非常豐富，一層壓一層，筆觸壓過來，壓過去，不再是用那種方塊，幾塊幾何形的造型。色彩上，已經不是很鮮亮的。他不是為某種集體政治服務的，是他

這裏面很多細節都很偶然，但是這個偶然又和他的經歷，他要表達的那種感覺和題材有關。

自己切身的的生活感受，就一下把寫實主義的革命現實主義和社會主義現實主義這樣的模式，回溯到了歐洲的十九世紀。包括後來八十年代中期出現的以靳尚誼和楊飛雲為代表的那種古典寫實主義，中國開放以來的寫實主義再往回溯到一七——十八世紀，這是中國寫實主義一個非常有意思的現象。但是即使達到西方古典寫實主義的高峰，它的創造性在那裏，我始終難以想明白。

查建英：羅中立呢，你怎麼評價？

栗憲庭：羅中立是用寫實主義，但是他接受的營養是超級寫實主義，就是美國六、七十年代出現的潮流。他偶然的看了一張報紙上的一張超級寫實主義的畫。

查建英：外國的報紙？

栗憲庭：外國的報紙。他看到畫一個礦工汗珠，非常細，他突然覺得可以用這個手法畫一個農民。

查建英：啊，就是這樣得到的靈感。那個外國報紙怎麼來的呢？

栗憲庭：好像是通過誰誰轉到他手裏的，非常偶然。這裏面很多細節都很偶然，但是這個偶然又



和他的經歷，他要表達的那種感覺和題材有關。

查建英：他是插隊知青嗎？

栗憲庭：對，我們都是屬於這一代人，就是經歷文革，文革以前被教育認為我們生在毛澤東時代是很幸福的，世界上還有三分之二的人生活在水深火熱之中，需要我們去拯救。而一打開國門以後，發現上當了，所有東西都是相反的，內心就受到傷害，所謂傷痕，就是內心受到傷害的那種感覺。所以那時候都是針對比如說畫大人物，就是高大全嗎，英雄偉大，畫這些東西，他現在反過來一下就畫小人物。後來官方那些人就罵，說是你們畫的是小苦舊，概括得很好，小人物和苦難的生活，落後的面貌，針對和清理的就是文革的紅光亮和高大全。但「傷痕美術」在藝術上，並不是非常有意識地清理寫實主義語言本身，陳丹青是有意識地在清理。

查建英：他的來源呢？我還倒真沒有仔細問過他。

栗憲庭：古典繪畫畫冊一直在圖書館裏有，畫冊上就能看到。可能是西藏這套組畫比較適合他這樣

一種厚重的辦法。還有何多苓的《春風已經蘇醒》，畫一個小女孩，坐在草地上，旁邊有一頭牛，記得那張畫嗎？那張畫當時也是很有名的。他是一九八二年春天畫完的，我也是專程坐飛機去四川，封面空着，為了拿那張畫。何也是非常偶然在人民日報上看到一個海外消息，登了一張小照片，美國七十年代寫實風格，是懷斯的一張畫，看到那個草地畫的特別好，密密麻麻的小草畫的很讓何感動，就按照懷斯畫小草的風格畫了他那幅畫中的草地。

查建英：啊，原來如此。懷斯那張畫的也是草地？有人物嗎？

栗憲庭：有人物，一個人躺在草地上，很憂傷的一個情調。何多苓這張畫畫的小女孩，也是畫得很憂鬱的情調。但是後來我們在看到懷斯原作的時候，發現畫法完全不一樣。何多苓那個草地畫得非常厚，很多層，很細的一根根草什麼都畫出來了，他因此發明了使用水墨畫的葉筋筆，來畫最上面一層細小的小草。但是懷斯的小草，最上面一層細小的小草，是留出來的，整個草地畫得很薄。

查建英：但報紙印刷出來就不一樣了。

栗憲庭：報紙不可能印刷清楚，草很密，像有很多變化似的。這實際上就是說，不是模仿，而是受了點啟發，懷斯草地的那種感覺，啟發了何多苓。

查建英：又是一個偶然。所以這幾個人那時候的影響基本是外來的影響。像王克平這種根雕，受中國古典傳統的影響，那時候反而不多？

栗憲庭：但是他也受到荒誕派的影響呀。根雕呢，我估計他起碼以前看過。但是最重要的是王克平內心對社會、對生存環境的那種感覺，不然他在那個樹根上怎麼會發現嘴啊、眼睛啊這些東西呢。包括陳丹青、何多苓，在接受影響時，他們有了內心感覺的前提。

查建英：嗯。看來你認為到一九八二年左右，美術界基本上是分兩條線索對社會主義現實主義、對文革做反叛。

栗憲庭：在一九八二年底的時候，我這個思路已經非常清楚了，就是把寫實主義清理了一個遍，寫了兩篇〈現實主義不是唯一正確的途徑〉，這個階段就開始結束了。我開始關注抽象問題，開始

我還不是很主觀的去想這個問題，就是在下面突然看見有很多人畫抽象畫。

查建英：你說的下面是指的哪裏？

栗憲庭：就是我经常有機會出差，看到很多人在畫抽象畫，包括在遼寧，在雲南都看到過，他們寄給我的稿件：：對，其實八十年代初還有另外一個線索，就是壁畫，從中國民間非寫實主義裝飾這個角度，也是一種新的視角，你知道，早年畢卡索也是從非洲木雕的造型方法來發展出現代主義的。

查建英：像袁運生：：

栗憲庭：還有蕭惠祥、袁運甫啊等等。他是從通過平面化，把繪畫還原成平面，早期西方現代主義也從平面化入手，反對寫實主義通過焦點透視製造虛假的三度空間感覺，這種思路是一樣的。後來壁畫運動就很快的成為官方合理的一個園地了，因為它僅僅涉及到語言模式的層面，沒有觸及到人內心獨立的批判意識。所以像對寫實主義的矯正，和裝飾化運動，這兩個東西都迅速的進入國家的主流裏面了，很多藝術家也成為官方

主流藝術的重要藝術家和領導。但是在借鑒現代主義這條線索裏面，卻非常艱難，一直到現在為止，始終是一個地下和半地下狀態。

查建英：《西藏組畫》得過獎嗎？

栗憲庭：好像沒有。

查建英：但是後來他那麼多年出去了。

栗憲庭：出國回來還是受歡迎的，他被歡迎還是由於他的西藏組畫，陳丹青受歡迎的程度可能連他本人都是始料不及的，這與他本人無關，我看他的書，覺得他是中國少有的思想很清晰的知識份子，不少人說他已經畫不出畫來了，他自己也說自己只會寫不會畫了，但是我以為，這有什麼關係呢，他的聰明、睿智和幽默，在他的文字中表現得更為淋漓盡致，他今天作為一個文化批評家的作用，遠比只作為一個畫家的意義要大得多。問題是，主流藝術還是把陳丹青當作八十年年代初的寫實主義畫家陳丹青來接受的，這種陰差陽錯使陳丹青在體制裏呆得很痛苦。這種陰差陽錯還說明，整個主流藝術，一直對五四以來的藝術這條線索和傳統沒有真正的去清理，清理以後重新

使用寫實主義是另外一回事。

現在接着談我到一九八二年發現抽象主義，我當時想，抽象主義能徹底顛覆寫實主義。西方對寫實主義的顛覆，也是抽象主義起了關鍵的作用。包括西方現代主義之後的寫實風格，是一種不同於現實主義的觀察方法，我剛才說了這是另一個問題。所以那時候我看到有人畫抽象主義時我很興奮，包括一九八二年我看到袁運生已經畫出了很好的抽象主義作品。

查建英：那他們那個靈感的來源呢，也是當時進來的這批西方作品？

栗憲庭：我想肯定有這個因素。一九八二年我發現了一個重要的藝術家，黃永砵，你知道黃永砵現在在西方很有名。他的畢業創作，就畫幾塊鋼板，那時候呢，用噴槍噴漆，造船的那種噴漆來畫，就很有機械力度啊，就像早期現代主義強調的那種東西。

查建英：他當時是在哪？

栗憲庭：在浙江美院，現在的中國美院，他就是本科生。他那作品用噴槍畫的鋼板，但實際上就

是一個方塊，就有點像機械力度，硬邊藝術的那種，硬邊藝術已經是美國六十年代的潮流了。

查建英：那這些現代主義作品，除了因為他們在中國是第一次，要是放到世界範圍來講呢，有沒有獨特的東西？

栗憲庭：對，這正是我想強調的，原創性在什麼地方？對傳統寫實主義的叛逆，是我們的一個起點，它的價值只是在中國，真的放到世界藝術史裏，就顯得沒有多少獨創性，但是開始的時候，我作為編輯，還是想我的文化策略是什麼，當時想做這個抽象主義討論，想先把握住反省五四以來的新傳統作為起點。一九八三年第一期，那一期整個基本都是很抽象的作品，那一期發出去，我心裏邊就緊張了，覺得壞了，要出事了！生活在中國這種環境中我們都會有這種敏感，可能會與周圍的氣氛包括報紙新聞等資訊有關，發出去之後，就趕上了「清除精神污染」，在美協的會議上被點名批判，上面馬上讓我停職，三月份就被撤職了。領導讓我到美協去報到，他們讓我去搞行政，我說我願意去做一個圖書館員，他們都

那一期發出去，我心裏邊就緊張了，覺得壞了，要出事了！

不同意，後來我就在家呆着，工資就給我每月發三十多塊錢，呆了兩年多時間，從一九八三至一九八五上半年。

查建英：原來的工資是多少？

栗憲庭：五十多塊錢，發百分之六十多。

查建英：要你寫檢查嗎？

栗憲庭：讓我寫檢查，我不寫檢查。那時候我心裏已經很清楚了我在幹什麼，肯定不會做檢查的。

查建英：那時你就明確知道體制內的這個限制在哪裏了。

栗憲庭：那時候我有一句話寬慰自己：世界本來就是不公平的，你要求得到公平待遇，是一種奢望。但是領導找我談話，說我們覺得你是個人才，本來要重點培養你的，現在你這樣一種脾氣，就很難在這個崗位呆下去。我說我要不是這樣堅持的話，也就不是我了，如果讓我變成你們喜歡的一種人，那我覺得沒有意思，我選擇了離開。

查建英：像你這樣的在美術界多嗎？就是因為推動一個新的藝術或者什麼，然後被解職？

栗憲庭：肯定還有吧，我沒有做過調查。

查建英：你這個我感覺是比較極端的一種，兩次被開除。後來又有一次，對吧。

栗憲庭：對。

查建英：你是腦袋上長了反骨的。現在回顧八十年代，好像當時大家有一種比較理想主義的激情，做了很多現在看來似乎不那麼現實的事情。但實際上大環境還是在原來的那個體制裏，都有鐵飯碗，商業也還沒進來。所以像你這種就徹底到體制外的，還是少數，多少人還是在體制內打打擦邊球。你的經歷不太典型。

栗憲庭：主要我有文革的一個經歷。文革的時候我十幾歲就被抓去了，就是當時江青提出文攻武衛，後來我看到武鬥的時候，覺得太殘酷了，就批評文攻武衛這個口號。那時我上高中。

查建英：那麼小的時候就寫了一篇這種文章？

栗憲庭：我當時的想法是說群眾組織之間的矛盾，是一種人民內部的思想之爭，就只能通過思想教育的方式解決，不能用武裝鬥爭來解決群眾內部的思想之爭。我寫信給朋友，刻了傳單發，後來我被打成現行反革命，遊街、批鬥，關起來了。

關了將近兩年時間，一九六七年到一九六八年。

查建英：關到監獄裏了嗎？

栗憲庭：不，就關牛棚裏了，因為公、檢、法也被打倒了。那時候讓我做檢查，我寫了很多檢查，思想開始有鬥爭了，我懷疑自己是不是真的對。所以文革結束的時候，我最痛苦的是經歷了一種思想上的徹底的反省。那時候我們相信一種東西，是從上面過來的，我們是被各種媒體的宣傳教育下成長起來的，今天我自己站在媒體裏邊，你採取什麼辦法辦刊物，對別人是非常重要的事，你能不能真實的把你自己的話說出來是最重要的。所以我經過一個階段的反省，重新反省我過去做過的檢查，重新去看毛和馬列的書，以前覺得毛和共產黨是正確的，我可能不正確，有過那段矛盾，經過一段反省之後，不能說徹底，但是開始知道什麼才是自己真正的獨立立場和意識。我從那以後，我覺得我對了，就要堅持下去，不會再做檢查了。

查建英：所以，一九八三年到一九八五年停職在家，那時候你好像集中看了大批的書？

栗憲庭：對，那時候看了很多。那時候出版高潮的就是西方哲學，包括一些中國的哲學。這個時候新一代人正在醞釀，美術界叫做八五新潮，這樣一代人成長起來，都有過這樣一個讀書經歷，社會上整個思潮，也是一種文化批判的思潮，和早期的那種政治和社會批判，提高了一個層次。

查建英：那時候的互相聯絡多嗎？

栗憲庭：沒有太多，幾乎等於退出去了，在家呆着，跟藝術家也很少來往，那時候我來往的大都是過去八十年代初的人。八十年代中期成長起來的，再湧現出來的藝術家，就是一九八五年了。一九八五年藝術研究院成立了一個報紙，《中國美術報》。

查建英：就是恭王府裏邊的那個藝術研究院？

栗憲庭：對，當時留到研究院的一些研究生，出來辦報紙。研究所過去老是研究古代，沒有參與當代，所以他們就辦了報紙，想介入當代藝術。

查建英：那就不像《美術》那麼官方性質了吧？

栗憲庭：不算官方的。美術報成立了以後，劉驍純來跟我聯繫，希望我出來參與辦這個報紙，所以

這個時候新一代人正在醞釀，美術界叫做八五新潮

我那時候很容易就把手續都辦到了研究院，是一九八五年的夏天。

查建英：當時這種民辦報紙也得掛到一個什麼單位裏面吧？

栗憲庭：就是屬於研究院的。

查建英：但它基本上類似一個同仁刊物？

栗憲庭：對，但實際上你不可能有真正的同仁性質。有一段劉驍純他們都還在忙着寫畢業論文，徹底把這個報紙交給我了，我把這個報紙一下就搞成一個幾乎是新潮報紙了。是四開小報紙，週刊。那段時間就一個美編跟着我，就連跑到昌平印刷廠去校對我都管，忙得不成樣子。

查建英：能登彩色的畫嗎？

栗憲庭：能登彩畫，彩色報紙。那時候在全國各地突然興起來了一些群體，所有的群體都特別愛寫宣言，我登了很多。其實，一九八四年我還沒有去美術報的時候，我已經感覺到新的思潮的一些資訊，如那時我給黃永砅有聯繫，他們群體最早的達達式作品都寄給了我，他還推薦一些他同學的作品給我，像侯文怡和西南藝術群體的一些作品。

查建英：那時候的群體都有哪些？

栗憲庭：當時較早的就是北方群體，西南的新具象繪畫，廈門達達，還有西安的最早的一個現代藝術群體，他們很慘，有幾個人被關了起來。南京還有一個超現實集團，很多，得查一下資料才能說出名字。那時候就一下子，大都畫超現實主義風格的畫。

查建英：就是什麼「理性畫派」？

栗憲庭：對，理性繪畫，這是北方群體的舒群先提出來的，高名潞還寫過〈理性繪畫小議〉，專門作過論述。在我看來，就是強調理性和思想介入藝術，實際上就是用藝術來消化他們讀過的哲學觀點。

查建英：都是油畫嗎？

栗憲庭：基本上都是油畫，但是也有水墨畫，谷文達早一些的東西都是水墨畫，但他不是畫傳統國畫，用傳統材料畫的超現實主義的東西，後來由於谷文達的水墨畫，引發了稍微晚一點出現的抽象主義實驗水墨。現在我們看，中國在接受西方現代藝術，是按照藝術史的時間線索發生的，從

那時候在全國各地突然興起來了一些群體，所有的群體都特別愛寫宣言。

印象派到野獸派、立體派，然後到了八十年代中期就是超現實主義，超現實主義是西方四十年代的潮流。還有一個很重要的契機，一九八五年，我印象裏好像是夏末秋初的時候，具體時間得查，有一個波普大師級人物勞森柏，在中國美術館搞了一個個展，對中國影響太大了！因為中國美術剛剛興起八五現代藝術新潮，各地群體起來，等於刺激了一下，起到了推波助瀾的作用。

查建英：群起而模仿之……

栗憲庭：大家很多是誤讀波普，本來中國還沒有波普依賴的商業背景，還沒有消費文化的背景。但是勞森柏拿了很多現成品，比如說有破紙盒子釘在牆上，公雞和羊頭標本和消費品的混合裝置。於是，中國年輕藝術家一夜之間都玩起了現成品。

查建英：但這只是學手法，實際上沒有後面商業文化那個東西。

栗憲庭：是。我後來想這個原因，這種誤讀本身包含了對西方的藝術史線索的理解，波普開始時也被稱作新達達，波普是從達達過來的，從現成品這種反文化反藝術的線索下來的，然後戰後現代

藝術進入美國以後，由於消費文化的因素，就轉換為波普。但是中國當時還沒有商業背景，所以中國藝術家在讀勞森柏的時候，沒有讀出他消費文化這一層，但是讀出來達達這一層，因為勞森柏作品裏本來就包含這個因素，達達因素就是用非文化的，非藝術的傳統媒介——現成品——一個破紙盒子，一個羊頭，一個破桌子，都可以拿來做作品。中國當時的文化背景，所造成的局限性，也正是自身文化需要的針對點——反文化的達達，所以，在勞森柏的作品中讀出達達也是中國藝術家的內心需求。

查建英：把勞森柏讀成反文化了？那你覺得學勞森柏的這些人，在中國現實生活當中有對應物嗎？他們實際上是衝什麼去的呢？他叛逆的具體文化對像是什麼呢？

栗憲庭：具體講就是叛逆的對象擴大了，包括對中國傳統文化，乃至整個藝術的歷史和文化。

查建英：夠大的。我記得當時就有這種印象：真是掄開了招呼啊！

栗憲庭：是有點泛，現在我都有點想不出來當時這

個文化批判具體是在爭論些什麼。

查建英：甚至好像有些文革味道，敢字當頭……  
栗憲庭：實際上更重要的是強調那種叛逆的性格和情緒。

查建英：具體叛逆誰倒是不重要了。

栗憲庭：但叛逆的性格和情緒，帶有很強烈的顛覆性，承接的是達達精神，針對的是我們以往所有的藝術創作和欣賞的模式，強調的只是藝術家的感覺，有沒有教育性，有沒有美感，是不是傳統認為的藝術，都不重要了。

查建英：比較情緒性的一種表達，然後正好借用了這麼外來的一個東西。

栗憲庭：拿來的過程當中，大多數作品都沒有多大意思，但也產生了一些非常精彩的作品。如黃永砅非表達性繪畫，最經典的是他拿一本西方現代派的書，現代美術史，還拿了一本中國美術史，放在洗衣機裏，攪了兩分鐘。這個作品即使在世界當代藝術史中都是經典。

查建英：他這個算中國開始有觀念藝術作品了。

栗憲庭：對，觀念和裝置藝術，這個作品有點禪宗



的味道。清末以來，中國人一直有一種情結，中西文化的問題，一會兒中體西用，一會兒中西融合，李澤厚又提出來西體中用，一直在這個問題上攪來攪去。哎，他這個很容易就把這個問題解決了，把中國自上個世紀以來一直爭論不休的中西方問題，作了一個具有禪宗當頭棒喝式的機智表達。

查建英：是你給他讀出來的這些，還是他自己有意識地在思考這些問題？

栗憲庭：他寫過一些讀禪宗公案的筆記。

查建英：這個作品是在吳山專的那個之後？

栗憲庭：黃永砅要早幾年，但洗衣機這個作品和吳山專的大字報作品差不多時間，一九八七年。吳山專就是以達達角度創作出波普作品的藝術家，他把中國街頭巷尾隨出可見的瑣屑、猥褻的廣告詞句，以文化革命中非常暴力化的大字報的方式組成作品，就是從達達的角度受到勞森柏啟發的，他稱為紅色幽默或者文化赤字，很有創造性。八五新潮從一九八四年年底初露端倪，一九八五年、一九八六年，一九八七年達到高

潮，是一個以西方現代文化為支撐的現代藝術運動，非常朝氣蓬勃。但是到了一九八七年，對於藝術中模仿西方現代藝術的不滿，對於用藝術來解讀哲學的不滿，開始出現挖掘中國傳統資源的傾向，像徐冰，呂勝中等，是用現代主義的方式來轉換中國傳統資源，當然從一九八五年開始，還包括傳統水墨畫的回歸傾向，水墨畫抽象試驗等，這都是作為對西方現代藝術的應戰式的反應，在一九八七年也很有勢頭了。

查建英：還有谷文達。

栗憲庭：應該是谷文達之後，因為谷文達是新潮的一個代表人物，他開始畫的水墨，實際上是觀念性的，但是他影響了水墨畫的新方向——抽象水墨試驗。另一支就是新文人畫。

查建英：像我看過南京的朱新建的。

栗憲庭：對，朱新建很重要，周京新，王孟奇都是當時的代表，而董欣賓無論繪畫還是理論，都是當時重量級的人物。有人當時批評說，什麼新文人畫，他們沒有文人修養呀，沒有文人的雅呀。我覺得他們繼承的是文人畫那種重視筆墨的

方式，而時代不一樣了，藝術家的心態變了，新文人畫恰恰沒有了文人的雅，多了文人所沒有的世俗趣味。其中最重要的，是水墨畫在語言上完成了對寫實主義影響的清理，五四以後，一直到七十年代，徐悲鴻所開創的用西方寫實主義改造中國水墨畫，如畫臉上的那種結構，都按照西方寫實主義的結構來畫，就像冼星海改造民間音樂一樣，拿那個三一律來改造音樂一樣，是用西方古典藝術觀念來改造的。

查建英：再具體說說，比如畫人臉用透視法？

栗憲庭：對，原來中國水墨畫臉部，不會有暗影，不是嚴格地按照解剖結構畫出來的，中國傳統強調寫意，藝術家內心感覺更重要，而寫實主義必須把解剖結構，透視什麼都畫出來，包括身上的衣紋，都要交代出身體解剖結構的。

查建英：清朝時郎世寧不是也都做這些了？

栗憲庭：對，我梳理這個線索就是從郎世寧開始的，這個講起來過於專業。新文人畫就是把寫實主義改造水墨畫這一段拋棄掉。中國傳統文人畫，不叫畫，叫寫，寫是因為繪畫和書法是直接

關聯的，可以直舒心情，這個東西跟現代主義如抽象派、表現主義追求的東西很像，中國傳統繪畫本來就保留着很「現代的」東西，其實現代主義強調的，就是造型藝術語言中不能被其他藝術代替的獨特性，寫實主義的敘述性，和文學的敘述性有關，是被清理的東西，而文人畫的書寫性，和現代主義的表現型，都是造型藝術的純造型特徵，這個東西在五四以後被扔了。新文人畫要的，就是越過近代寫實主義改造水墨畫的經歷，直接向文人畫的書寫性學習。

查建英：就像陳丹青退回那個現實主義傳統，他們這是退回中國文人畫傳統。

栗憲庭：只是就文人畫語言上書寫意義的。如果全部回到文人畫，一是沒有可能，再者也沒有意思了，如新文人畫中有些人，就表達現代人的世俗欲望，故意畫得很俗氣，畫得很潑皮。

查建英：我當時看過朱新建畫的「金瓶梅」之類的一些春畫，挺有才氣，也挺油的，有種特別中國式的聰明，打着一種賴嘍嘍的藝術擦邊球，然後他那上面題字故意寫成小孩字似的。

栗憲庭：畫一個小姑娘，腰肢扭得有點色情，很性感什麼的。畫得很潑皮無賴。潑皮這個詞，我最早是我形容新文人畫的。

查建英：噢，不是後來方力鈞他們那些。

栗憲庭：不是，是後來才用到他們那的。我為什麼要用這個潑皮這個詞，實際上是從朱新建那來的，因為有一天他在那表演，畫了一個潑皮牛二和楊志打架的畫，楊志拿牛二沒辦法。牛二的打法，實際上代表着弱者對付強敵的一種沒辦法的辦法。

查建英：楊志是很正經的。

栗憲庭：是啊，楊志是正經的打法，按正經打法牛二打不過楊志，只有用潑皮的打法，中國傳統文人就有這個東西，魏晉南北朝的《世說新語》，裏面有很多這樣的事，對抗高壓政治，或者是沉默，或者你就是潑皮無賴，包括元代小令中的很多東西，都是這樣一種東西，所以新文人畫的畫法，就包括這種筆的歪歪扭扭，故意把這人畫的不準確，正是線條的這種味道，把他的心情表達出來了。所以，我覺得新文人畫的重要的，恰恰

是他沒有文人的儒雅，而是一種潑皮，俗氣，他們從這種傳統資源裏走上當代。

查建英：北京當時還有一個何建國，也算這新文人畫裏邊吧？

栗憲庭：也算是裏邊的。

查建英：還有，當時這些畫家除了受西方影響，他們互相的影響大不大？

栗憲庭：大，當然影響大。那時候真的是喝酒談藝術，談哲學，徹夜談哲學，談什麼佛洛伊德，談尼采。還有這個薩特，黑塞什麼的，是一個德國的作家，我第一次聽到他的名子，是雲南的藝術家大毛（毛旭輝），給我說「你可知道有個作家叫黑塞」。

查建英：甘陽他們當時就是做那個叢書「文化：中國與世界」，大量翻譯和介紹這種歐美社科哲學書，從尼采，海德格爾啊，薩特等等。那個時候所謂「文化熱」嘛，八十年代中期各人都在讀類似的書，不管你是寫小說的，還是畫畫的。那時候畫家和作家們有來往嗎？

栗憲庭：有。金觀濤啊，劉青峰，還有劉東，他寫

了一本書是《西方的醜學》，還有周國平，那時候寫尼采嘛，和畫家關係都很不錯，一起聚會的時候，話題就是講尼采，然後周國平就開始講了，沒有那麼正式的講，大家就是聊天、喝酒，那時候每個人酒量都很大。這跟後來，就是方力鈞這一代人成長起來的話題完全不一樣，後來既不談哲學，也不談文化，也不談藝術，談女人談生活。

查建英：當時還真就愛談虛的東西，鄙視實惠、鄙視功利。

栗憲庭：對，就談虛的東西。那時候的畫家，谷文達，黃永砵，吳山專，王廣義，舒群，各地都是這種方式。

查建英：比如說你出差去看他們，他們在那也是徹夜談這種話題？

栗憲庭：對。他們外地來到北京，經常就住在我家裏面，最多的住八九個人，那時候很小的房子，就三十多平方米的一個房子，就沙發上、地上哪都睡着人，都睡滿了。

查建英：對，李陀他們家也是，經常會這樣。從

什麼地方來了朋友，一堆北京朋友就呼啦全去了，臭聊一通。我至今記得當時有一個上海來的，搞文學評論的，特別壯懷激烈的那種……

栗憲庭：李劫。

查建英：對，就是他，來了，然後一大堆人就到李陀家去，然後就侃，侃到半夜就都睡他們家地下了。我記得當時還想：嘿，怎麼這上海人也這麼能侃？其實這是八十年代的時代特徵了吧？

栗憲庭：對，都是熱血沸騰的。

查建英：而且酷愛形而上。

栗憲庭：對，很形而上。

查建英：當時還沒有太大生存壓力。

栗憲庭：其實八十年代中期，開始有些人已經離開單位，沒有工作了，開始流浪了。

查建英：吳文光不是拍過一個「流浪在北京」嗎，那已經是九十年代初了。

栗憲庭：但那些人都是在八十年代中期開始流浪的，或者是畢業在北京就不走了，沒有戶口，或者戶口揣在兜裏。一九八五年、一九八六年

開始，一九八七年就開始有據點了，在圓明園聚集，是從一九八六年左右開始的。為什麼聚集在那？因為那是大學區，可以去吃飯，可以去北大，清華，人大去吃飯，飯館子還是貴的，學生食堂便宜。那時候還有一個，很多進修生，他們互相串的，比如說武漢來的，有個人在北大進修，就可以認識了，介紹啊，周圍有農民的房子，那邊的房子便宜多了，就開始在那個地方聚集。我們後來美術報，最早報導了「盲流畫家」，以後很多人就開始跟我聯繫，後來聚集到圓明園的，不少是我開的介紹路條。

查建英：路條？

栗憲庭：人跑到我這來找我，說要在北京畫畫，沒地方住，哎，我說圓明園那聚集了很多人，然後就寫個紙條，讓那裏我認識的畫家幫助找個房什麼的。後來《美術報》一九八九年後被關了。

查建英：整個《美術報》的員工全散了？

栗憲庭：全散了。我們報社的一些人開始搬到後來成為圓明園藝術村的那個地方，以前都是在更靠近北大的周圍，還不到圓明園的這個位置。圓明

園是一九八九年美術報解散以後，我們報社的田彬去那邊找房子，突然發現福緣門後邊還有一大片地方，才往後邊走，那裏就成為圓明園藝術家村了。後來丁方、方力鈞等都搬了過去。就這麼開始的，熱鬧起來的是一九九二—三年。

查建英：我去的時候就是一九九二年了，那時候已經一大堆人了，而且形態、心態都不一樣。可能剛去的時候還都是侃藝術、侃哲學，對吧，也沒有很多外國人什麼的進來。

栗憲庭：對，國際的管道是很晚的，一九九三年以後才有。

查建英：所以那之前新藝術影響的來源很大一部分是西方進來的，但是他的對象、觀眾還是國內的。

栗憲庭：對，還是國內的，就是他只是受了西方方式的影響，他想說的還是自己想說的話，如黃永砅的洗衣機作品，吳山專的大字報，針對的還是中國的文化 and 心理現實。

查建英：我們是不是已經快講到一九八九年初的那個現代藝術展了？

栗憲庭：基本上就到了現代藝術展。其實這個現代藝術展是從一九八五年就開始醞釀，當時王廣義已經從哈爾濱調到了珠海，跟八五新潮的人聯繫都很密切，包括他浙美的同學像張培力、耿建翌都是當時非常重要的人物。就說能不能開一個座談會，把全國的這些八五新潮的藝術家都招到那，放自己的幻燈片，交流一下。他在珠海畫院嘛，有一筆錢，然後就跟我聯繫，能不能以我們中國美術報的名義發起。王廣義來找我的，我說服領導給蓋了個章，發起了。但是我沒有去，因為我正在編那個報紙嘛，沒有時間去。但是大部分人去了，就放作品的幻燈片，在交流的過程當中突然有這個想法，說，哎，為什麼我們不把這個原作拿出來找個地方展覽一下，這就是在這個會議上產生的最初想法。回來就找地方，包括高名潞在《美術》雜誌，他伸頭去找那個什麼農展館，就因為很難進美術館嘛。那會高名潞還在美協，後來就找的美術館，七找八找，最後找了很多地方都沒有辦成，後來美術館反而同意了。同意了，是我去談具體的方案，我帶的一些片子，

當然也會欺騙人家，把那個可能通不過的，就不帶去，拿了一些好看的畫，就通過了。後來據說他們寫報告，把很多責任推到我身上，說我欺騙他們。那時候哪有錢呀，後來就是有一個快餐車老闆宋偉，就是滿大街使用舊公共汽車賣羊肉串的快餐車，他贊助的錢。哎，他是怎麼找到我來的，我現在很多細節都想不起來了。

查建英：你這一說我想起來了，當時就聽說是有個熱愛藝術的個體戶，贊助了五萬塊錢。

栗憲庭：沒錯。後來還是他第一次買這些人的畫，王廣義他畫的那個毛澤東，還有丁方的畫，張培力的畫，他都買了，一萬塊錢一張。當時現代藝術展還開着，王廣義有一天就說宋偉來了，說把錢給他。有一天下午，王廣義神秘兮兮的把我拉到我辦公室的角落，手哆嗦着，從一個破書包拿出來幾疊子油漬麻花的錢來，都是十塊十塊的嘛，那時候還沒有一百塊面值的錢呢，一打一打的，你想賣羊肉串的那個錢會像什麼樣？油漬麻花的，破破爛爛的，一千塊錢一打，一萬塊十打呢。

查建英：當時那都是天文數字。

栗憲庭：廣義說話，聲音都是顫抖着的，說今天晚上我們吃飯，老栗你來點，什麼地兒都行。

查建英：這是八九年，那張畫毛澤東的畫？

栗憲庭：就是王廣義最早畫毛澤東的那個，打格放大。我們去吃飯，我還記得去後海我家附近的一個湖南館子，湘菜，馬凱餐廳，請了十幾個人，吃了兩百多塊錢。

查建英：真的啊，沒見過這麼多錢。

栗憲庭：沒見過！這個都是後話了。這個展覽大概到一九八八年還專門開了一個籌備會議，在黃山。就是定一些具體細則啊，怎麼選畫啊，這個展覽是一九八八年春節那天開幕。

查建英：那次開槍的那個作品是大家預先不知道的？

栗憲庭：其實我大概知道，沒有那麼確切。佈置展覽的時候，唐宋來跟我說，我們要有一個突發的舉動。打槍的是蕭魯。後來人家批判這個現代藝術展，說槍聲最早是從美術館打起的，動亂是從這開始的。我後來再講現代藝術展，覺得這個跟六四真的是很像，都是一種理想主義，文化熱中

後來人家批判這個現代藝術展，說槍聲最早是從美術館打起的，動亂是從這開始的。

的理想主義，是希望用一個西方現代文化拯救中國。六四也是希望用西方的民主代替中國的政府結構。最後遭到的結果，也是一樣的，初衷和最後的結果都是一樣，現代藝術展是在小範圍裏預演了一遍。

查建英：好像那時候都沒聽說過北京有防暴警察，結果是槍聲響了以後，防暴警察來關閉的畫展。

栗憲庭：當時我心裏很不舒服。有些藝術家，原來都很真誠談藝術，突然能夠進入美術館了，都牛逼哄哄的。

查建英：哦，你當時就有這種感覺？

理：是。那個展覽一結束，藝術研究院有一個刊物就來約我的稿子，我就寫了一篇（我作為現代藝術展策展人的自供狀）的文字，把整個前前後後我的心情寫了出來，談到這種以為自己能進入到國家的殿堂了，以為能夠馬上浮出水面，成為一個國家的什麼人了。

查建英：就能被接受，馬上就能被招安成為正統了，有這種感覺是嗎？

栗憲庭：有這種感覺。

查建英：後來很多人回憶天安門其實也有這種意思。當時那些學生，甚至比如知識界的什麼人，一到了那個場景之下，哎，突然你看出另外一面了，就是權力、名利對人的吸引。

栗憲庭：對，老是想治國平天下，老有這種現實功利的想法。

查建英：對，實際上那個畫展也有點像八十年代整個美術運動的總結，畫一個句號。而且展出的量也是最大，以前的展覽都沒有過這種經歷。

栗憲庭：是。因為展覽整體是我設計的，把最刺激的作品放在一樓，進去就看見了，槍擊事件是第一個作品。黃永砅那個洗衣機的照片，在一樓的第二個格子裏。還有那個氣球，做得那個像生殖器一樣的氣球。毛像在二樓的中間位置。

查建英：那現在有十五、六年過去了，這期間你自己也出去訪問了很多次，接觸的東西也更多了，你現在回頭看八十年代的美術，思潮也好作品也好，你怎麼評價？

栗憲庭：我出去以後覺得就是參照座標的擴大，多年我一直說的，要建立一個價值標準。比如說我們傳統文化有一個完整的價值標準，在這個價值標準下，必須有一個相應的一些語言模式，比如文人畫的那種逸筆草草，與書寫有關係的模式，包括它的花鳥題材山水畫等等，在世界上是獨立無二的，我的意思是說，以前的獨立無二是在世界各自封閉的系統中產生的。全球化的今天，文化如果一體化，也是很恐怖的事情，那麼我們今天的獨立無二是什麼樣子呢？五四時期，中國的古典主義傳統破碎了，五四以後到毛，建立一個與革命政治功利有關的傳統。中國再次開放，這個傳統又破碎了。中國這一百年經歷了兩次大的文化破碎。在這個文化破碎中，饑不擇食地找各種各樣的營養和資源，是自然的，但是，我們建立的東西是什麼？這個是我特別努力想去找的。所以我在八五新潮時，會站到新潮的對立面，化名寫批評新潮的東西，像「重要的不是藝術」那篇文字，批評新潮，說我們一直是在一個非藝術的層面上工作，我想引起討論，為什麼會出現這



種問題？這種問題本身有沒有價值？尤其是我到了西方以後突然發現我這麼多年的努力，就是要使藝術真正的從一個意識形態和體制當中解放出來，變成一個獨立的個人的感覺。但中國的當代藝術到了西方，一下就被接納了。

查建英：接納了什麼？

栗憲庭：接納了中國的當代藝術。可以說中國當代藝術，是中國所有文藝中，在西方最成功的門類。但是我高興不起來，我突然發現那也是一個體制。

查建英：是他們的正統、他們的主流？

栗憲庭：對，就是說中國不能做出來像文人畫那樣一個完整的模式，現在隨着全球經濟一體化，藝術和文化模式也越來越一體化，我所期望的東西，可能永遠也看不到了。

查建英：嗯，你想找到的這種東西是？我沒有特別明白。

栗憲庭：就是說，比如說傳統文化，一個文化價值標準和他的藝術模式，在全世界的每個區域是多元化，個性化的，那是在一個完全交通不發達的

環境下產生的。

查建英：是封閉系統裏出現的。

栗憲庭：對，在全球化的今天呢，如果全都美國化了，那這個世界很沒有意思，能不能在全球化的今天有新一輪的多元化出來，這個多元化不是在文化的保守和封閉中產生，而是在文化全球化的相互交流吸收的過程中再次的多元化。

查建英：這個看來還沒有產生。

栗憲庭：會找到一些個案，但作為一個整體、完整的模式，短時間不可能產生。全球化的危險是文化霸權，尤其是美國式的消費文化，幾乎滲透所有非美國的年輕人的血液裏了，你打開電視、電腦、收音機，就是消費文化，我覺得很恐怖。

查建英：是另外一個權力體系，自有它的秩序的。

栗憲庭：對，那就是說，對於一個有獨立精神的藝術家和知識份子來說，我們永遠有對體制叛逆的空間，我對自己的要求是永不屬於任何體制，永遠是孤魂野鬼。

查建英：對，就是說你覺得一個真正的藝術家應

該繼續叛逆？

栗憲庭

栗憲庭：必須永遠堅持你個人的感覺，永遠不被體制操控。有過二十多年當代藝術的經歷之後，我越來越對現代藝術史中，杜桑和博伊斯提過的兩個口號有感觸，一個是生活就是藝術，一個人人都是藝術家。它的革命性在於，使藝術從繁雜的技藝，從象牙塔中解放出來。就是說一個農民在鋤地的時候，哼哼小調，他娛樂了，這就是藝術啊，藝術本來就是這樣一個自我拯救的途徑。但是直到現在，所有的藝術體制，藝術博物館，藝術批評家，收藏家，藝術經紀人等等，又都在挑選藝術家，那麼挑選的本身，挑選使一些人成功了，這在事實上否定了現代藝術這兩個原則，把所有不成功的藝術家排斥在藝術體質的之外。我在 [10m.com](http://10m.com) 網上公開聊天時，一個人問你怎麼看一位著名藝術家現在的作品，我說了一句話：成功的藝術家已經不在我的視野之內了。也就是說我關注的是藝術的鮮活狀態，他一旦成功就變成品牌，變成品牌以後就有一個製造問題，就是在體制之內不斷複製的危險性。

當然事實上這是一個悖論，社會一定會挑選藝術家，我們的難度是如何面對挑選。我喜歡這樣來理解「大浪淘沙」這個詞，人們喜歡看到被大浪淘洗出的金子，我更看重大浪裏挾着沙子和金子的那種瞬間，如果沒有大浪，沒有大浪裏挾着大量的沙子，金子怎樣能產生出來的？事實上還有一種危險，當大浪淘沙過後，金子被留在了歷史中，所有的後人，就被這金子的歷史所教育，形成一種看藝術的經驗，開始以「看金子」一樣的眼光，挑剔今天的藝術，事實上，今天的金子不是被裹挾在沙子裏不容易被看見，金子也不是昨天的金子，所有今天發生的藝術，都不是以往經驗所能把握的。所以，只看「金子」眼光的本身，就是今天所以形成阻礙藝術發展的社會保守力量的原因之一，我以為大浪淘沙的瞬間往往是一個新藝術將要產生的鮮活狀態。

查建英：實際你現在已經回答了我要問的問題，就是九十年代以後，全球化、國際化、市場，這些帶進來的是跟八十年代不一樣的問題。那個時候我們藝術叛逆的對象可能是封閉，是專

制，是藝術的政治化，為政治權力所用，是這些東西，包括不多元、單一等等。但現在面臨的呢，一方面老問題沒有完全解決，還存在，

另一方面又有新問題，包括這個國際市場裏面的權力結構。所以有人認為：商業最終會消解一切，包括叛逆。你最開始叛逆，到後來就被接納了，被接納以後，你就變成他的，主流的一部分了，那麼可能你就變成權力階層的一個成員，你就會壓制別的新起的。這種東西，你認為是有一個解決的辦法，還是不可避免的一個規律？只能在一個不斷叛逆的過程當中？

栗憲庭：這可能就是一個不斷叛逆的過程。體制永遠會有。一旦被西方接納的時候你當時很興奮，突然發現背後那個網可能更牢固，可能更大。

查建英：那你覺得有這種意識的中國藝術家多嗎？能淡泊個人功名和體制承認，執着堅持一種藝術追求？

栗憲庭：我想這是考驗一個藝術家的時候，這裏邊有太多的現實問題，等於價越炒越高，名氣越來越大。尤其是美國式的消費文化，所謂明星操作

模式，在還很年輕的時候看到他自己的輝煌，這個本身就具有吸引力，巨大的誘惑，幾乎是無法抗拒的。

查建英：從人性的角度，真是很容易理解。人面臨這種誘惑時其實很軟弱的。也許，八十年代之所以有那麼多「為藝術而藝術」也好，為「改造社會而藝術」也好的理想主義者，一方面也正因為當時還沒多少商業成功的誘惑呢……

栗憲庭：根本沒有，就沒有見到錢。就像王廣義第一次見到那麼多錢，聲音會激動，手會哆嗦一樣。

查建英：就像你說的八九年初那個現代藝術展震動你的時刻：在進了美術館的一瞬間，你突然發現人性的另一面了。甚至也許他自己預先都不知道他這一面，這麼渴望進入主流。那麼你現在回頭看，你會同意這種看法嗎，就是說八十年代是一個理想主義時代，那個時代在八十年代末終結，後來就是一個現實主義時代，藝術呢基本上也就變成了商業？

栗憲庭：也不能完全這麼說，要看個人了。因為九十年代的這批人成長，也是跟我有直接關係的，從「潑皮藝術」開始，也是我較早參加到西方重要的展覽和博物館這個體制裏。我也是從開始興奮到發現這個巨大的網就在頭頂上的時候，突然覺得非常恐怖。

查建英：幾年前我在西雅圖一個會議上見到高名潑，當時他已經在美國住了七、八年了吧，念了學位之後在南方一個小大學裏教書養家，挺忙挺累的。當時會下聊天，我感覺得到他也有那種困惑甚至消沉。其實那些年中國現代派藝術在國際市場上挺走紅的，銘潑參與策劃的那幾個展覽也常在美國各大博物館巡迴。但我感覺他作為八十年代另一個重要的中國現代主義藝術的推動者、策展人，對藝術有一種八十年代式的理想化理解、一種知識份子氣的使命感。如果他認為藝術不僅是能進哪幾個歐美博物館、能在國際收藏家那裏賣到多少錢的問題，而應該能影響社會影響人們日常生活和思想，那他恐怕就會對中國現代主義藝術在九十

年代之後一方面在本土持續邊緣化、一方面成為國際市場上的高檔外銷品這種狀況有種複雜甚至尷尬的感覺了。你呢，怎麼看？

栗憲庭：因為我對九十年代這些藝術家的操作，是以一個反理想主義的姿態這個角度切入的。就是因為我經歷了理想主義和理想主義破碎這樣一個過程，而且接觸到現在的年青人，從他們的藝術當中，也從他們的生活方式當中，學到解脫精神苦悶的一個方式。因為六四以後我很苦悶，突然這些人闖入我的生活當中，他們的言談舉止，包括他們的處事方式，你從他們身上學習如何把你腦子裏的很多這種東西給放棄掉，你放棄掉也是一種解脫，你老把這個問題絞在腦子裏，你想不清楚的話，你就乾脆放棄。我覺得我那時候精神能夠解脫掉跟他們是有關係的，也通過這個認識，就是開始理解和認識他們的藝術，包括最早寫這些潑皮啊，玩世呀政治波普呀什麼的，都是接觸到他們開始寫的。所以，這個東西一開始也是在在一種鮮活狀態中產生的。但我為什麼反過來說，方力鈞成功了以後，我說成功藝術家不在我

的視野之內，就是一定要區分：反理想主義做為藝術裏邊的一個精神狀態，和完全現實主義地進入體制是兩個不同的東西。就是說他在初期的時候，就是我所說的藝術鮮活狀態的時候呢，他是非功利的，沒有進入體制的，他成功以後，他變成一個品牌以後，就進入到體制裏。是另外一個問題。

查建英：這是你個人解決這個問題的一個辦法。

栗憲庭：對，是我個人解決問題的一個辦法。就是說他成功以後我可以不關注，我關注每一個藝術家的鮮活狀態，這是一個。另外一個，我希望從一開始他們進入國際的時候，包括和西方的商人建立接觸，我退出來，就是我不參與任何交易。

查建英：那你怎麼謀生呢？你也沒有單位了。

栗憲庭：生存嘛，一個是寫文章，還是有錢，我也會到外國去講講課，到台灣去上上課，也可以生活。當然，這幾年我幾乎處在退休的狀態，生活又是很窘迫的時候，成為朋友的成功藝術家，經常會在生活中幫助我，我也很感激，我批評他們，心裏有一種說不出的難受，我畢竟接受人家

幫助了。

查建英：你也可以策劃展覽，但不想直接做藝術家代理人。這是你個人在商業和藝術之間的一個選擇。看來你還是有一種八十年代式的對藝術的純粹態度：把藝術和商業摻到一起你總覺得不大舒服。

栗憲庭：現在我妻子廖雯就說，這種方式把家裏弄得也太窮了，她就希望將來比如說，她要推藝術家的話，能夠部分代理，或者能夠拿一點錢。

查建英：你和廖雯你們倆也共同策劃過畫展，對吧？

栗憲庭：是。

查建英：但你至今還是堅持你這種把兩者分開的原則？

栗憲庭：是，而且我這幾年想慢慢淡出，不再做展覽了。

查建英：為什麼啊？我也聽有人說：老栗生孩子了，如何如何。是不是家庭生活比較充實，是跟這個有關係嗎？

栗憲庭：那是一方面，年紀越來越大嘛。另一個

是，我一直因為在乎藝術背後的東西，突然發現藝術所賴的文化背景被抽空了……，我有一句很極端的話就是：作為文化的中國，其實已經滅亡了。我有這樣一個想法，如果晚年能做件事，我企圖把這句話給自己說清楚。

查建英：你要把這個說清楚？這是很厲害的話，末日審判的感覺啊。我想我明白你的意思，但是……

栗憲庭：我覺得，比如我們老說五千年文化，這個東西是典籍啊！我們不能把典籍當做文化。

查建英：不是活的。

栗憲庭：對，不是活的，他不能夠作為價值標準進入我們的生活。比如我後來常常關注建築方面，建築上反映得特別明顯。

查建英：比如現在的北京，當然早沒有了老皇城那種文化上的完整性統一性，一方面像一個熱氣騰騰的巨大的建築工地，一方面呢，也可以說什麼都不是了。

栗憲庭：什麼都不是了。

查建英：人們渴望生活得好些，住得舒服些，我

覺得這都是很自然的願望，但你能純粹用中國自己的文化資源來達到現代人對住宅的要求嗎？最簡單的，人口這麼多，不可能都蓋四合院啊。而且，有必要堅持這種純粹原則嗎？但是回到你的話題，好像你是持相當悲觀的一個看法。

栗憲庭：我想如果不悲觀的話就是，你正視你的死，才會死而復生。

查建英：你是說鳳凰涅槃？或者是說：你先要對這個文化死了心了，才有可能再去想新問題？你不覺得這也許有一個時間問題嗎？這麼大一個問題，一個民族文化的生命力和復興的問題，咱們不得耐心一些？我讓我自己樂觀起來的一個辦法就是提醒自己：風物長宜放眼量，別過早對這麼複雜的歷史過程下結論，這不是我們這一代人能解決的。

栗憲庭：對，不是我們這一代人能解決的。還就城市改造問題上說，我突然有一天明白一個非常簡單的道理，他為什麼要拆了這塊舊房子蓋一個樓？只有拆和建才可以立項，立項我才可以貸

款，你為什麼貸到款呢？是我貸了款以後，我可以反還你個人一部分，我蓋每個章都可以給一筆錢！那麼最後呢，城市改造實際上變成——利益驅動下的官商勾結。你突然發現這個東西跟文化沒有關係，跟利益有關。突然想到這些，就特別……你說話沒有任何意義，很無奈。

查建英：是這樣。比如說：一所有價值的老房子要拆了，學者或藝術家聽到，趕快呼籲，已經說得很清楚它的文物價值何在等等，但開發商更是要趕快給拆掉，讓你不得阻攔，因為他的利益太明確了，你說這一切對他毫無意義。在藝術界呢？

栗憲庭：藝術界有一些個案可以說不錯。但是整體的狀況是：最後發現你能參展，這裏就有錢有名。終於突然發現藝術是個名利場的時候，你感覺所有追求的東西都很荒誕。

查建英：有幻滅感。

栗憲庭：有一種幻滅的感覺。我們多年來太過相信用一個外來的文化能拯救這個國家，但突然發現這個東西也不能拯救它時，暮然回首，那個東西

你突然發現這個東西跟文化沒有關係，跟利益有關。你說話沒有任何意義，很無奈。

原來就不存在。

查建英：原來你想拯救的是中國傳統文化？

栗憲庭：我們是沒有傳統可以拯救，傳統就是能夠承傳的系統，這是一個活着的系統，是能夠注入新鮮血液的，我們已經沒有了這個前提，等於說那塊是個死豬肉，你拿來的東西注入死豬肉的時侯，發現它已經是死的了，注也是沒有意義的。我到過歐洲以後，我才想這個東西，為什麼中國人在這一百多年，老是把傳統和現代，把西方文化和中國文化對立起來，為什麼我們不能像歐洲那樣把傳統和現代的關係處理那麼好。這個問題至今一直困擾着我。

查建英：魯迅說：無地彷徨。是講一種失去立足點、在廢墟上的悲哀感覺。

栗憲庭：你完全被架空了。你能夠放棄的就是名利場。還會有一些不錯的藝術家，僅此而已。就是說我如果想今天做一個藝術批評家的話，我還會有事可做，但我多年來在乎的是背後的文化，能不能有一個價值標準。突然想到這個問題的時候，就覺得在名利場再混多少年也是毫無意義

的。

查建英：這還是因為你個人有一個一貫的追求，對藝術的一個理解始終沒變，雖然你對這些藝術家需要生存，包括很人性的欲望，他想要被接受，有觀眾，有錢，能夠活的像個樣子，你都是比較理解的。

栗憲庭：我理解。

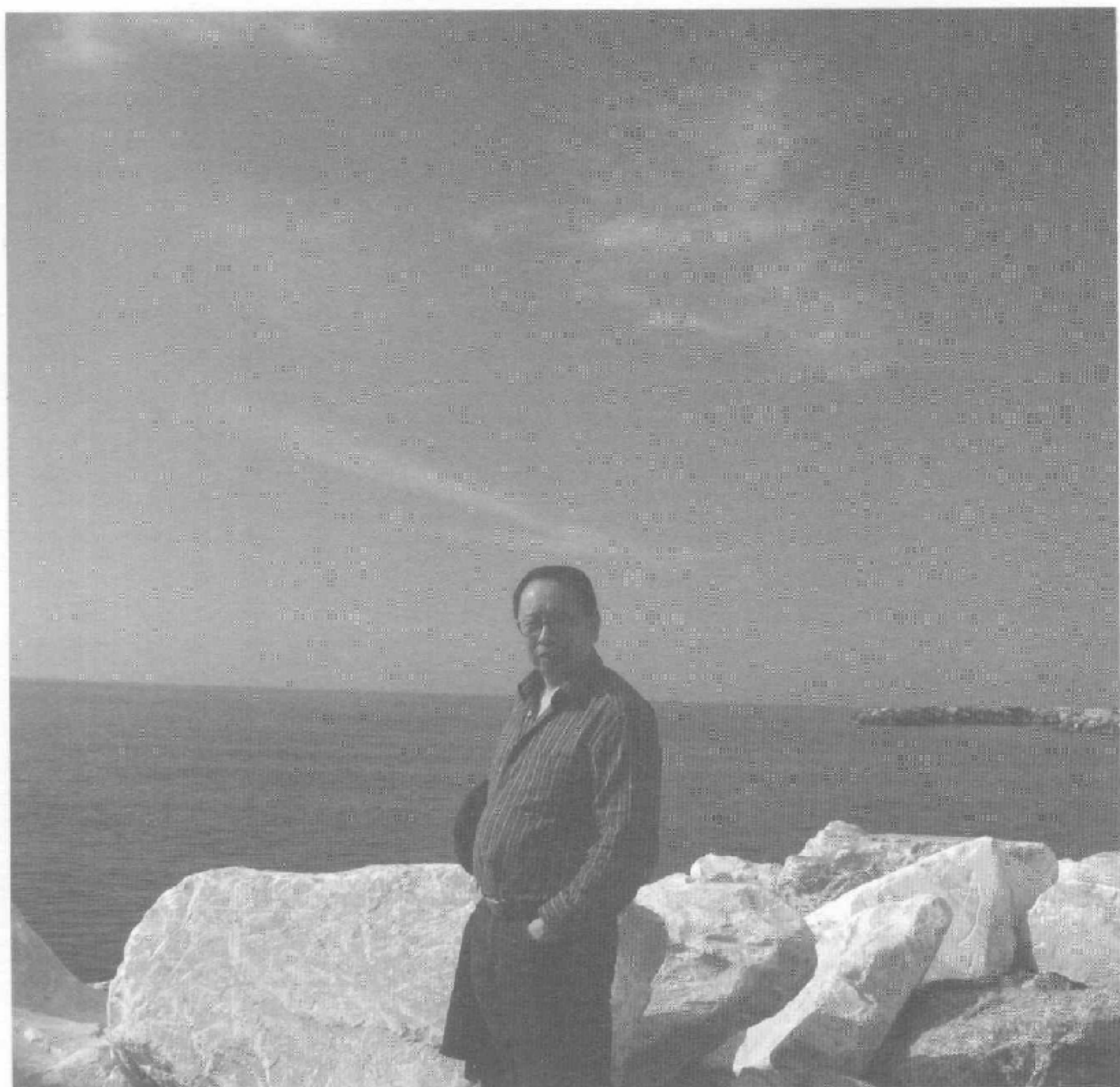
查建英：也挺寬容的，你並不是那種裁判員的態度。但是你自己對藝術有一個尺規，有你一直貫穿下來的理解。儘管你在九十年代經歷了擁抱和欣賞反理想主義藝術的一段過程，我覺得你骨子裏還是一個理想主義者。記得錢鍾書先生曾說過，他對人生的態度是長期的悲觀主義，短期的樂觀主義。我想也許可以換個講法：從理想主義的角度看人生看藝術，往往會得出悲觀的結論——它是多麼地不完美呵！而從現實主義的角度看呢，會在不完美和缺陷中看到可能性和光亮，更容易保持樂觀的心態。我覺得人在很多時候是個矛盾統一體，就是說理想和現實這兩個東西會在他內心裏衝突並

終於突然發現藝術是個名利場的時候，你感覺所有追求的東西都很荒誕。

存，但不同的人不同的時期，這二者的比例、隱顯會不同，因為在可能的情況下，大部分人既想活下去，又不想活得像頭豬，對嗎？怎麼樣，說到這裏，把八十年代也就說完了。

栗憲庭：說完了。





# 林旭東

時間：二〇〇四年九月十日下午  
地點：北京芳草地

林旭東訪談做得非常順利。中午通了電話，下午老林便來了我家，坐下就談，敏銳，率直，放鬆，笑是開懷大笑，陽光燦爛。一個性情中人，並且極有品位。多年前我們曾見過面，在吳文光、文慧家，但並未交談。那次人很多，楊煉、友友、劉震雲都在，似乎楊煉還和誰辯論了起來。老林並沒有怎麼說話，我只隱約記得有一位皮膚白皙、書生模樣的人沉靜地坐在那裏。後來聽阿城、丹青說起老林，交口稱讚。丹青講起老林的家世，歎道：他的開口奶和我們就不一樣的。老林父母是解放初期從法國回來的知識份子。

訪談之後，與老林時不時通個電話，聊聊最近看

過的片子。老林兼有職業鑒賞家的審美和業餘發燒友的激情，一邊聲稱對電影已經「看疲了」，一邊說得刹不住車。我們的意見並不總是一致，我們的標準和趣味也並不總是一樣，但老林絕對是標準和趣味都高的人，老林的角度永遠有趣。我愛聽他那挑肥揀瘦的腔調，拿着放大鏡在雞蛋裏挑骨頭，一會失望之極，一會恨鐵不成鋼，一會又津津樂道。有回老林說，電影節跑多了，發現每年真能震撼你的作品寥寥無幾，人類的原創力其實很有限。老林本是中央美院油畫系畢業的，他說將來想掉回頭去畫畫了。

林旭東一九八八年畢業於中央美術學院，後在北京廣播學院任教，主要講授電影史及紀錄片創作。曾應邀任中央電視台《東方時空·生活空間》學術顧問，並曾出任山形及香港等國際影展評審。

查建英：先大致介紹一下你跟電影的關係好嗎？

林旭東：我跟電影的關係現在仔細想想很有意思，說起來實際上最早開始於我小時候的褓姆。當時我媽儘管沒有正式的工作單位，但是她很熱衷於參加各種社會活動，街道、居委會、僑聯什麼的，很少在家，所以請了褓姆在家裏替她看孩子。

我的褓姆是個「戲迷」。她有一幫朋友，都是當褓姆的，有的是安徽同鄉，有的是在菜場裏買菜時結交的，其中一個是唱越劇的袁雪芬家的褓姆，還有一個家裏的女主人是譯製片廠的配音演員。靠着這層關係，她經常會有這樣的機會，就是能看到不花錢的演出和電影。正好我們家每天吃過午飯到做晚飯前沒什麼事，但她不能把我一個人放在家裏，所以只好把我帶着，好在我只要一看到電影看戲就從來不鬧。我經常在下午睡過午覺起來就跟着她莫名其妙地跑去看戲、看電影，看的還多半是譯製片。後來我大了以後才知道中間有些是非常經典的片子，當時根本不懂，稀裏糊塗地看了。

查建英：你還記得片名嗎？

林旭東：我記得其中有費里尼的《卡比利亞之夜》，那時片名譯成：《她在黑夜中》，看的時候懵懵懂懂，但是有些場景一直記得，特別是片尾的那個臉部特寫。那會兒我剛上小學一、二年級。為了帶我去看這個電影我媽還說了一通我的褓姆，說她糊塗，怎麼能帶這麼點大的小孩去看這樣關於妓女的電影。

其實我褓姆最愛看的都是悲情的「苦戲」，我記得有個香港電影《可憐天下父母心》，她邊看邊流淚，弄得我也跟着一起傷感起來；還有《一江春水向東流》，我跟她看了好幾遍。

我最愛看是譯製的蘇聯動畫片，什麼《青蛙公主》，《騎鵝旅行記》，稍大一點迷上了譯神話片，我記得有個英國片《巴格達竊賊》，根據《一千零一夜》改編的。那片子其實我看過兩次，頭次看時片名叫《月宮寶盒》，我還很小，只記得那個巨人從所羅門王的魔瓶裏出來時我嚇得鑽到椅子底下去了。再看時片名改了，我也大了一點，自己買票去看的，看得我心馳神往，經常會在夢裏見到那個在藍天下閃耀着白牆的阿拉

伯宮殿，還有美若天仙的公主……搞得我到今天一看到藍天白雲還會想入非非。那片子現在出了盜版DVD，我見了很興奮地買了一張回家，發現原來如此平庸……但實際上我不應該再去看，看了就把我小時候的美好記憶給毀了。

查建英：好像再去見少年時暗戀的美人。

林旭東：這是我最早的電影經驗。稍大了點就經常自己買票去看。一有機會就跑電影院，有什麼看什麼。當時上海的電影院每個星期天早上都有「少年兒童專場」，一毛錢一張票，去看的都是小學生，但片子倒不都是兒童片，我經常去看。再大點就是去看學生專場，一般都是每天下午四點左右，正好學校放學，兩毛錢一張票，對像是中學生。但我上了中學後，可看的電影越來越少，反來複去的就那麼幾部，外國片基本上沒有了。記得文革前我看過的最後一部外國電影是羅馬尼亞電影《民族英雄突多爾》，那是一九六四年，羅馬尼亞總統到了北京。

再後來呢，文化大革命了，電影院裏一度只有《毛主席接見紅衛兵》，後來能見到幾部老故事

片：《南征北戰》、《地道戰》；再後來進來了幾部阿爾巴尼亞電影：《海岸風雷》《廣闊的地平線》。但那個時候有組織觀看的所謂「批判電影」，也就是文革前拍的一些所謂「毒草」，什麼《舞台姐妹》、《武訓傳》、《清宮秘史》，我當然幾乎是場場不漏。那時報上的批判文章就等於是節目預告，每看到又一部「毒草」給點了名就暗自竊喜——興許又能看部「批判電影」啦！接着就是下鄉，去江西插隊。那個地方是山區，班車只通到公社，報紙幾天一到，更不要說電影。記得有一次聽說縣放映隊要來公社裏放《智取威虎山》，還不是彩色的那版，是黑白的「電視舞台紀錄片」，在全縣各公社間一站一站地巡迴放映，輪到我們公社大概是在晚上八點。我們收了工以後才出發，打着手電筒摸黑趕了三十多里山路到公社，放映隊還沒到。這種放映一般都不準時。那天還加演了個《收租院》，等看完回到家，天都亮了。但大家興奮了好幾天，像過了一次節一樣。

林彪出事以後，大概一九七三年左右，我來北

京玩，住在東交民巷我姨媽家裏。那個時候北京就已經有所謂「內參」片了，開始放的是戰爭片，說是「戰備教育」，什麼日本的《山本五十六》、《啊，海軍》、《軍閥》，美國的《虎，虎，虎》、《巴頓將軍》，後來放起了英國的老電影《羅賓漢》、胡金銓的《俠女》什麼的，各個機關大院裏都在放，不同「級別」放的片子不一樣，一次在中央黨校禮堂看《巴頓將軍》，聽鄰座一個部隊文工團模樣的女跟人在聊，說在「樣板團」還能看到美國的「生活片」《鴿子號》……這些，在上海我從來沒聽說過。

查建英：你一直住在上海嗎？

林旭東：基本上是。我中學畢業以後去江西插隊，戶口在那裏有十年，實際上後幾年就不去了，在家呆着畫畫。

一直到那個時候，電影只是讓我想入非非的一個神話，但從來沒有想到過自己的生活會跟它發生什麼直接的關係。畫畫是很早就開始了，因為從小過敏體質，經常得病，在外面一淘氣一出汗以後就會病病快快的，我媽就不讓我出門。老在家

呆着沒什麼事，就拿着紙這麼瞎畫。不過現在想起來，還是跟電影有點關係，因為畫的東西多半跟我看過的電影有關，什麼公主，騎馬的將軍，阿拉伯宮殿什麼的。後來有朋友看了說畫得還可以，該培養一下，我母親給就找了個老師，一本正經地教我畫起了素描啊靜物什麼的。但碰巧那老師也愛看電影，經常一邊畫一邊聊電影。畫了幾年，家裏又不太願意我專門去幹這一行，他們認為這只能作為一種修養，一種業餘的愛好，他們讓我往數理上發展。但人算不如天算，碰上插隊下鄉，能畫點畫變成了「一技之長」了，可以時不時地借調到縣文化館這樣的地方去混兩三個月啊，畫宣傳畫，搞階級教育展覽什麼的，比種地舒服，說不定也是一種出路，比方說給部隊招去當文藝兵，於是也就隨我去了。

查建英：後來你是考到中央美院來的吧？

林旭東：我是一九八五年考上的版畫系研究生。考上前我已經發表了一些連環畫什麼的。

不過從畫連環畫起，倒真的開始「研究」電影了。大概是七五年左右，北京《連環畫報》約陳

逸飛畫一套魯迅的《風波》，他正忙着畫《佔領總統府》，那邊又急着要稿，他就把這活介紹給了我，我又拖上了夏葆元。那個時候我的正式身份是個「盲流」回城的知青，夏葆元在上海是被打入「另冊」的畫家，所以如果要能在全國性的刊物上發表東西的話那種登堂入室的成就感，大概就像今天的邊緣藝術家入圍了威尼斯雙年展一樣，所以我們幹得很投入。

怎麼畫呢？儘管是奉命之作，但還是憋不住想偷渡一點自己的想法，總之是不想畫成簡單的圖解。原作是魯迅的小說，加上我們學的都是寫實油畫，又都喜歡讀十九世紀的舊俄小說，所以那種帶明暗的插圖自然成了我們的參照。但插圖是由一個或一組通常不連貫的畫面綜合或單元性地來完成敘事，怎麼通過一組連續的畫面來展開敘事？這樣就想到了電影。

我當時的作法通常是從找「景」開始的。一般來說，在沒有得到具體的空間感受之前我無法深入想像故事的基調，只有先確定特定的空間氛圍，我的「電影」才能「開演」：在這樣的一個地

方，有什麼樣的人，他們如何生活，彼此間可能會這樣地發生這樣的故事……

電影就這樣開始變成了我生活裏的「有用之物」——我去看電影的時候，開始有意識地留意到許多比較具體的東西：光、調度，人物在特定情景中的具體表情，故事是如何一點一點展開，尤其是場面和鏡頭的轉換……小時看過，還記得，但不明白的許多東西這時候一點點地有了理解。

恰好在那個前後文革結束了，電影院裏比較有意思的電影也多了起來，開始是文革前的一些國產老電影，《林家鋪子》、《早春二月》都被我在電影院裏反復揣摩過。

有一回，陳逸飛從北京出差回到上海，神彩飛揚地說起在北京看了多少「內參片」，接着報出一串長長的片名：《瓦爾特保衛薩拉熱沃》、《橋》、《葉塞尼亞》、《傾國傾城》……

當時我就想，就為了那些電影，咱也得去北京！

查建英：丹青說，他也是文革結束後就參加全國美展了，什麼《淚水灑滿豐收田》？

林旭東：是的。不過據我知道，他是從很小起就一直畫畫，從沒間斷過，家裏，特別是他父親很明確地在這方面培養他。


我們第一次見面是，那年過完春節，我馬上要回江西，幾個畫畫的朋友瞎轉悠，這家看看，那家看看，正好轉到他家附近。他們說：這兒有個小孩，也在江西插隊，特別用功，一天到晚都在畫，速寫畫的熟練的不得了！去看看吧。就這麼上了他家。再見面就過了一年多。中間聽說他在江西得了肝炎，不久就回上海了。我們是在上海大街上碰到的，一下子覺得他好像變化特別大。我記得上次見面時他矮矮胖胖的……

查建英：哦，他還有矮矮胖胖的時候？

林旭東：嗯，反正個子不是那麼高，臉是圓乎乎的感覺，留着「螺絲頭」，戴頂新四軍帽，下面穿一條很瘦的「黑包褲」，這裝束在那會算是最另類又最摩登的，上海話叫「克拉」。再見面時好像嘩地一下高出了我半頭，臉上也有了棱角，只是「克拉」依舊。以後來往就多了。在當時上海畫畫的人裏頭，我有個特殊的條件，就是我在家

裏一個人佔有一個房間，大約有三十平方米左右，這在當時的上海算是很奢侈了，家裏人很少進來，所以朋友來了後可以想幹嘛就幹嘛。加上那房間臨街，人家來找很容易，靠在街邊在樓下衝窗口叫一聲，就上來了。所以大家都喜歡來我這兒聊一聊。

查建英：有自己的私人空間，這在當時比較特殊了。那一九八四年你考到北京來，其實已經是美術界的一員了。那時候八十年代這些各種各樣的文學、電影等等已經開始了嗎？

林旭東：是啊，特別熱鬧。那會兒「傷痕文學」、「星星美展」已經過去了，高校裏最熱門的話劇是《——我們》，還有張賢亮《男人的一半是女人》，美院人愛讀的是阿城，後來是莫言，翻譯小說有《百年孤獨》，還出了一套「走向未來叢書」……我感到就在我上學這幾年裏，北京的變化特別大。剛到美院時，壁畫系曹力畫的半抽象風格的畫在美院就已經算很出格了，有的老先生已經看不慣；像吳冠中、郁風啊，談點形式美什麼的言論在美術界就已經是很超前了，到我快畢業

的時候，現代藝術大展就已經進了中國美術館了。那幾年可能是整個文化氣氛最活躍的，最寬鬆的一段時期。一個是大家對各種新的知識有瞭解的熱情，還有點理想色彩，願意不那麼功利地去做一些事；另一個是好多東西開始不停地被允許介紹進來，一些從前忌諱的話題也開始被議論，一些界限也開始被一點點地突破。我覺得自己那幾年的精神總是處於一種從來沒有過的亢奮中，除了上課畫畫，天天聽講座、跑展覽、看演出，忙得不可開交。也許跟當時美院處的地理位置有關，各路好漢走馬燈似地來亮相，特別熱鬧。

一些理論在八十年代中後期陸續被翻譯過來：結構主義、符號學、法蘭克福學派、阿爾都塞，有許多還是通過電影理論刊物，特別是《當代電影》。就是在那個時候，我開始有機會比較系統地看了一批各國的經典影片——通過電影回顧展。記得第一次看的是英國電影回顧展，一下子突然能連着看幾十多部久聞其名不見其「影」的外國電影，正是恍若夢境。

查建英：當時的電影回顧展一般是哪裏主辦的？

林旭東：是電影資料館。當時還是歸文化部管。一度頻率特別高，一個剛搞完沒幾天，下一個又開始了。

查建英：除了電影學院的人，都是什麼人去看呢？

林旭東：所謂的對口專業人員，也就是文藝單位的。但有一度搞得很鬆，甚至公開對外賣票。後來在法國電影回顧展期間出了件事，就開始收了。當時有部《火之戰》，裏面有表現原始人交媾的場面，據說有一個小男孩看了後，到幼稚園去裏衝着女孩模仿，完了教師一問，回答說是電影裏看的。後來那個教師給胡耀邦寫了封信，胡批示了，接着那片子就撤了。等下面一個日本電影回顧展，入場就要查專業單位的證件。美院算文化部直屬的藝術院校，算對口單位，照舊可以去看。美院學生會還組織大家去看，幾個學生一套票，大家輪着看，還不用自己花錢。

那陣子在美院，上上下下只要一說到看電影，許多人的眼裏就發光。每逢有電影回顧展，從校尉胡同到小西天的一路美院的人成群結隊地騎着自



行車來回地跑。有一次，我下午要去看蘇聯電影回顧展，但已經排了素描課。我只好硬著頭皮去跟導師請假，沒想導師說：去看吧，研究生就該多看點東西！要是有的話，你也幫我弄張票。（大笑）後來，我就給他弄了張《安德列·魯布列夫》的票送去。

查建英：俄國塔科夫斯基那個片子，特長的。

林旭東：對，那是第一次看到他的電影。記得那天晚上已經十一、二點了，我導師來敲我宿舍的門，我還以為出了什麼事，開門後他激動地只對我說了一句：這個電影，好！——原來是他剛看完電影回來，說完就走了。

查建英：那片子的畫面特棒，都是一幅幅畫啊！

林旭東：特別我的導師是五十年代留蘇的，看起來更容易動感情。

查建英：這些片子應該是中國新電影的重要營養了？

林旭東：至少對於我來說，一部世界電影史，終於從抽象的文字變成了具體的電影經驗。

查建英：不過，「第五代」那批人當時已經畢業

了吧？

林旭東：他們都已經名聲在外了。我記得很清楚，也就是在看意大利電影回顧展的時候，我第一次聽說了《黃土地》。

當時我還在上海，意大利回顧展來了。一個朋友在北京先看了，到上海很興奮地告訴我：這次有安東尼奧尼的片子！實際上那次回顧展還有很多重要的好片子，但當時國內一般人只聽說過安東尼奧尼——因為報上的大批判，他的名字和那部紀錄片《中國》一度變得家喻戶曉，不管到哪兒，是人人掛在嘴邊的「敵情」，儘管實際上沒有幾個人真的看過他的影片。結果安東尼奧尼的兩部片子《奇遇》和《紅色的沙漠》的票在那次回顧展上特別搶手。但實際上正真全部看完的人並不多，特別是《紅色的沙漠》，終場燈亮時我看全場大概只剩不到三分之一左右的人，但大家也不敢說不好。我當時是每看完一部片子都特別激動，特有傾訴的欲望。那天走出電影院正好碰到一個朋友路過，我也不管人家願不願聽，跟他扯了一大通安東尼奧尼。他聽完慢條斯理地問

上上下下只要一說到看電影，許多人的眼裏就發光。

我：最近有部片子，《黃土地》，你看過沒有？我問他怎麼樣？他說有一點像你講的安東尼奧尼的意思，總之以前沒見過這樣的國產片。

我聽了有點將信將疑，因為說老實話，那時候拍的國產片特別沒意思。儘管這樣，我一回到家裏還是馬上去翻報紙，查上面登的電影預告，查來查去都沒有。後來去問一個在電影院畫海報的朋友，他說早下片了，沒人看。這麼一來反倒把我的胃口吊了起來。

過了一陣，報上有消息說《黃土地》如何轟動香港電影節。於是又拿出來放，為此，上海還把地處八仙橋的「嵩山電影院」特闢作「探索影院」，開場戲就是《黃土地》，這回居然場場爆滿，連續一個多月。我就是那會兒趕去看的。看得確實很激動，特別是看到腰鼓的一場，我突然熱淚盈眶……我想這是一種生命的元氣，在長期壓抑後的迸發。現在想，也就只有那個時候的人會拍出這種東西來。

查建英：我是在紐約上學期間看的《黃土地》，當時看了也很激動，而且意外：中國電影還能

拍成這樣？！

林旭東：從那個以後，我又開始經常去看國產片了——這部電影讓我對中國電影重新產生了某種期待。那家「探索」影院接着又上了幾部第五代的片子：《一個和八個》、《喋血黑谷》，還有滕文驥的《海灘》……後來我就來了北京。幾年前我回到上海，八仙橋一帶已經變得認不出來，這家電影院也早拆了。

查建英：那「第五代」上學期間看過電影回顧展的這些片子嗎？

林旭東：我想應該沒有。他們是七八年入校，八二年畢業。電影回顧展上放的大部分片子，聽資料館的人說他們也是第一次見。那段時間正在電影學院上學的應該是王小帥、張元他們。

查建英：那「第五代」的人上學時看哪些電影呢？

林旭東：具體不清楚，當時我還在上海。當時的西方電影剛剛陸續地開始進來，大家都所見有限，看了老實說也不太摸門，但是特別好奇。在上海搞過一次西方現代電影觀摩，範圍很小，片

子也不多，有費里尼的《樂隊在排練》，赫爾措格的《人人為自己，上帝反對大家》，法斯賓德的《埃菲·布里斯特》——那次我第一回聽說什麼「新德國電影」，總共放了五、六部片子。當時大家覺的最不可思議是瑪格麗特·杜拉的《印度河之歌》，整個片子在一座房子裏，一個女的從這個房間裏晃到另一房間，在某個房間裏遇到一個男的，倆人不知道有什麼關係，一會兒在另一個房間裏又有另一個男的，也不知道是什麼人……從頭到尾，只有時斷時續的旁白和畫外音響（據介紹同一條聲帶還用在導演的另一部影片上），聲音，畫面各走各的，似乎有關係，又好像沒什麼關係，片子還挺長，兩個多小時，大家看得懵裏懵懂，但是特虔誠，沒有人走的，看完還都說好，又都說不懂。

查建英：實際上這種場景和感覺一直延續到八十年代末。比如說，九〇年我住在芝加哥，有幾個朋友從國內出來了，黃子平、甘陽、劉再復、李陀等等，都是八十年代北京的活躍人物，他們就定期到我家來看電影，也是因為當

時我家有間比較大的客廳，可以靠窗坐一排人看錄影。記得放那些西方經典片的時候，氣氛也是挺神聖，看完了還討論半天。最逗的就是放《去年的瑪里昂巴德》，人人看得一頭霧水，但沒人說這片子簡直莫名其妙，或者說我真不喜歡這個，沒有，就還都是那種學習經典的心情。記得我嘟囔了一句，李陀還瞪我。

林旭東：這差不多就是第五代上學時候的事。那會兒對西方現代派作品的介紹，在政策上忽緊忽鬆——上海的《外國文藝》在那次放映後還發表過《印度河之歌》的劇本，後來一反「自由化」，編輯部還特地登編者按作檢討。

再則當時能接觸到資料也來源極其有限，特別是影像——在八十年代初錄相機還是稀罕之物，要看，大家只有老老實實想辦法去找電影看，那像現在DVD滿天飛，誰家裏都能坐擁成千上百部片子。我覺得「第五代」的早期片子裏有日本電影的明顯影響，特別是黑澤明，比如說《羅生門》；還有很多人說，《紅高粱》裏對高粱地的處理是從新藤兼人的《鬼婆》裏學來的。

查建英：《東京物語》呢？

林旭東：我不太清楚他們是什麼時候才看到這個片子的。在我的記憶中小津的片子好像是八四、八五年左右才出現在北京的。先在小範圍內放了《東京物語》，後來在第一屆日本電影回顧展上（一九八五年），又放了《晚春》、《麥秋》，還有《秋刀魚的味道》。

查建英：有人說，如果第五代先看的是小津的片子，中國的新電影的發展走向就可能不會一樣？

林旭東：我看未必。在我的印象裏，當時小津的片子雖然在北京放了，但激起的反響並不熱烈。一直到一九八八年舉辦第二屆日本電影回顧展時小津還不是大家話題的重心，大家談論的焦點多半是像黑澤明、大島渚、今村昌平這樣一些風格比較生猛的導演。這應該和當時比較激進的文化氛圍有關，小津那種平和雋永的「日常化」表達在這種語境裏很難被那些指點江山的熱血青年們細細地體味。當時還有一個重要的日本導演成瀨巳喜男的片子在北京放過後也沒有太大的反響，圈

內人看過最多也就說好罷了。我想關鍵的是，這和那時期人們的文化訴求有關，還有成長的背景。在我的印象裏，第一個對我說起如何喜歡小津片子的導演是賈樟柯，那是在九八年，他拍了《小武》後，趁去香港電影節的機會，他花了很多錢從香港買了一堆小津的VCD回來，美滋滋地放在家裏直樂。

至於我自己，是在看了侯孝賢的片子後，從那些「太陽底下的人和事」中，才回過頭來慢慢地體會到小津的純粹和不朽。

查建英：你是哪年畢業的？

林旭東：一九八八年。畢業以後就去了廣播學院，去當美術老師。在那兒上美術課其實特別沒意思：給一幫學電視的，基本上就沒什麼感覺又不愛畫畫的人上美術課，總之你講得沒勁，學生也上得沒意思，盡量蹺課。後來就借着一個機會，就跳到導演專業來了。

查建英：教導演？

林旭東：是的，教電影史，變成搞專業的了。轉過去很順利，到那兒突然發現，其實我比那些所謂

搞專業的人還能講！我不過就是多看了點電影，回來後自己再找些書看看。最近，廣播學院改成了中國傳媒大學。

查建英：這是前幾年那個校院合併的潮流中改的吧？

林旭東：對。現在是什麼學校都有影視導演專業。

我前一陣子給鳳凰衛視做一個DV欄目，才知道現在連舞蹈學院都有影視製作專業。

查建英：阿城和丹青都向我介紹，說你在幕後做了很多推動電影電視的工作，策劃、製作、剪輯，包括像幫助賈樟柯……

林旭東：多半只能說是友情客串，無非幫幫忙。

先要說到我怎麼跟「第六代」這幫人的關係。那還是在美院上研究生的時候，我和劉小東宿舍正對門，天天時不時地照面。快畢業的時候他突發奇想，要去考電影學院的研究生。他覺得還是搞電影牛——你看張藝謀一下就拿到個金熊獎，要是畫畫，混到猴年馬月才能到國際上拿個獎？他和喻紅從附中起就是一對，本科四年他倆又都在油畫系三畫室，老師老說喻紅畫得比他好，搞得

第一個對我說起如何喜歡小津片子的導演是賈樟柯

他心裏一直特鬱悶。正好附中比他低一屆的王小帥、路學常附中畢業後考到電影學院以後據說很得寵，弄得劉小東心裏癢癢的，決心要投筆從影。他那會兒一有空就在那裏捧本《電影辭典》吭哧吭哧地背什麼「場面調度」、阿侖·雷奈什麼的，我看他背得吃力，就忍不住在旁邊點了幾下……這樣，他就老跑到我屋裏來侃電影。

有天劉小東很激動跑來說：等會兒到我畫室來，他們電影學院的人要來給我拍個電影！我就去了。那是王小帥拍一個作業，攝影是張元，後來就這麼認識了。

那是八八年的五月，背景呢，就是陳凱歌的《孩子王》去了康城。那幾天媒體上的有關報導很多。到快閉幕的那幾天，我們有空經常一起去美院電視房裏看新聞。當時的他們對「第五代」心情表現的很矛盾：一方面呢，挺不服氣；但是呢，對陳凱歌能不能在康城得到「金棕櫚」呢，又非常關心。結果《孩子王》沒拿着「金棕櫚」，拿了一個「金鬧鐘」，弄得導演系好些人都有點沮喪。

查建英：是大家有一種集體榮譽感嗎？

林旭東：這就說不清了。後來跟他們來往就越來越多了，特別是在「六四」以後，就經常在一塊兒玩啊、聊的。碰他們拍片，也會在一起商量些事。

查建英：那賈樟柯呢？

林旭東：那是後來了。他比他們小好幾撥。他一九七〇年出生，九四年進的電影學院，那會兒張元、王小帥他們已經幾乎是個電影節上的「腕」了。我認識他是在九八年，他剛畢業。他在電影學院有點壓抑。他考過兩次，都因為文化課分數不夠，最後上的是旁聽生。

查建英：而且好像他也不是導演系的吧？

林旭東：文學系的。所以電影學院裏有些人一直看不上他，老認為他沒文化。

我認識他的經過說起來也挺逗的。那會兒我老去法國使館文化處借錄相帶，那裏的圖書館有很多電影錄相帶，只要辦個證就可以一次借兩本，在盜版碟時代前是我收集資料的主要來源之一。當時負責電影部門的專員叫蘇菲，我跟她很熟。有

次我去換帶子時碰到她，她問我最近有什麼關於中國電影的新聞，我說：我已經多少年沒進過電影院了。那段時間裏大家見面後都基本不談中國電影，要談也沒什麼可談的，一句話就完了。就這樣。

實際上，在很長時間裏，電影院裏已經幾乎看不到幾部像樣的中國電影，多數是好萊塢大片。

查建英：但引進大片是有限量的，一年只有十部啊。

林旭東：但是大家大概就只能看這十部。記得有次我想去看一部黃建新的新片子，大熱天老遠路打的趕去，買票進了電影院，臨開演前說不演了，因為只賣了一張票！電影院的經理勸我說，可以退票或去旁邊的放映廳裏看《鐵達尼號》……在分賬引進大片前，電影院主打的大多是港台的舊片。那會兒電影院到了晚上就基本上成了進城民工的休閒場所，那裏冬天有暖氣，夏天有空調，票價也不貴，一兩塊錢一張，他們覺得還可以承受。民工們愛看武打片，還有悲情的台灣片《媽媽再愛我一次》，電影院就放這些。

一九八八年，吳子牛的《晚鐘》在柏林拿了銀熊獎，但回到北京就是沒有幾家電影院肯演，說是賣不出去票。這恐怕也是許多第五代導演在那幾年裏經常碰到的事。引進大片以後呢，票價一下抬到了二三十元，現在從到五、六十到七、八十元，成了一些白領的時尚消費。

那天見到蘇菲後就這麼聊了起來，她說我這兒有幾個年輕人新拍的片子，挺有意思的，你可以去看看。她借了幾盒錄相帶給我，其中有《小武》，當時已經去了柏林電影節，在青年論壇得了獎。

回去後我先看的是另一部片子，看得很失望，就想算了，不看了，錄下來留個資料吧，這樣就把《小武》錄上了，完了我去上了趟廁所。所以實際上第一遍我不是從頭看的。出來時看到那個鏡頭：就是幾個小孩偷完東西一溜從景深處走來，小武一個人在路邊小攤上喝悶酒……一下子就把我給吸引住了，坐定一氣看完。那時候很少有一部片子，特別是錄相，能讓我一口氣看下來。完了從頭再看，第二遍看了更激動，那種早熟的世

故裏透着一份率真——我好像一直在等這樣一部電影，它以如此電影的方式入木三分整合了我的當下體驗！我馬上給蘇菲打了電話，說這是我最近看到的一部最喜歡的中國電影。

查建英：我是在「藏酷」看的《小武》，當時也覺得是近年看過的大陸影片中最好的一部。

林旭東：完了蘇菲就說，那好，我介紹你跟導演認識吧。後來就約在她辦公室見了面，然後一起吃了飯。第一眼看上去，感覺他跟我見過的大部分電影學院的人不大一樣，特別是一點不「像」個導演。

查建英：也一點不「像」在山西小城裏和「小武」鬼混的街頭痞子，那麼白淨斯文的樣子，說話也沒有影視圈常見的那股江湖味道的油腔滑調，但你立即能感覺到他是那種早熟的聰明孩子。

林旭東：那時候他有點沮喪，據說電影學院的很多人看了《小武》後很不以為然，說在它柏林得獎不過是撞了大運。我聽了很生氣，就往美國給陳丹青打了一個長途，跟他說《小武》。說了一兩

個小時，最後他說：別說了，給我弄個帶子吧！我就捎去了一盒帶子，是PAL制的，他家裏看不到了，拿到劉索拉家去看的，看完後據說都成了《小武》迷。

查建英：有趣，不過咱們還是先回頭談八十年代吧，是我打岔問起賈樟柯，這個後面還要再說。

林旭東：好。當時美院有個孫景波，還罵過我一次，說你上了三年美院，有兩年的時間在看電影！實際上我的想法只是覺得機會難得。有我們這樣經歷的人，總怕什麼好東西錯過了就永遠錯過了，就比方拿到一本好書就得拼命看掉他，那麼好的電影能錯過嗎？有時一個片子會去看上幾遍，就是覺得再看一遍吧，可能以後就看不着了。那個時候沒有錄影帶、DVD，什麼都沒有。趁這個好東西還在，再去看一眼吧！就像好不容易見到了一張油畫原作一樣，能多看一眼就盡量多看一眼，就這樣一種心情。開始看着不太明白，看多了也就懂了。

查建英：《今天》雜誌九二年的電影專號登過

你一篇署名「老林」的文章，那是你第一次寫電影評論嗎？

林旭東：第一次，在丹青和阿城的一再煽乎之下就答應了。我一般不輕易答應人，一答應以後就一定要履行那個諾言。其實當時我寫到一半的時候就不想寫了，但是已經答應了，陳丹青說版面都已經給你留好了。那我就那麼寫吧。

查建英：你那篇文章就是現在也仍然禁得起再看。我覺得你對「第五代」那批電影當時已經有自己一套看法了，而且比較冷靜、客觀，有分析，不像那些瞎罵或者瞎捧的評論。

林旭東：那可能是當時已經開始有距離了。實際上在寫這篇東西的時候，我已經對「第五代」不怎麼感興趣了——他們的電影已經不能再提供給我一種很興奮的東西，特別是在看了侯孝賢的片子後。查建英：那時候已經到了九十年代，陳凱歌已經在拍《霸王別姬》，張藝謀已經拍《活着》了吧？

林旭東：《活着》還沒拍，張藝謀剛剛拍完《秋菊打官司》。《霸王別姬》好像正在拍。



查建英：又過去十多年了，能不能說說你現在怎麼看「第五代」的作品？

林旭東：不管怎麼說吧，他們的一些片子至少到今天還是中國電影的「門面」。

說到《黃土地》，在當時確實啟動了我對中國電影的想像——有段時間裏，以至有段時間裏，我只要一在什麼地方看到「陳凱歌」幾個字，就會怦然心動（那時候還不太知道張藝謀）。第一次的失望是看了《大閱兵》。《黃土地》雖然有不圓熟甚至可以說是幼稚的地方，但那種率真很打動你，你可以看到一種可能性，有那麼點意思好像要出來了，可一看後來這部片子，感到又怎麼退了回去——又開始了那種意識形態矯情！

查建英：同期的其他影片呢？比如《一個和八個》？

林旭東：當時沒覺得有什麼大意思。故事人物都很概念，很矯情，跟阿爾巴尼亞電影差不多。玩造型，也可能對我們學過美術的人來說，感到這種造型玩得太幼稚了，跟《星火》的插圖差不多。

（蘇聯的一個文學期刊，配有一些用枯筆擦出來

的黑白插圖，文革後期在一些美術青年裏很受推崇。）

查建英：田壯壯的《獵場札撒》呢？

林旭東：我是比較晚才看的這部片子。好像是八八年春節，我回上海探親，在南京西路「平安」電影院看的。門口的海報上說是「中國當代最有爭議的年輕導演」的首部「探索作品」，所放映的拷貝為「國內僅有的一個」。當時田壯壯為了一句「為下個世紀」觀眾拍的話，在媒體上弄得沸沸揚揚。他的片子我先看的是《盜馬賊》，看了後覺的挺彆扭的，特別不喜歡。後來看了一部別人說是他「自暴自棄」地拍的《鼓書藝人》，我倒覺得還可以，在當時「第五代」的片子裏，少見地不那麼玩「造型」，裏面一些故事和人物關係的處理，頗得若干中國寫實經典的神韻，「第五代」裏沒幾個有這番身手的。田壯壯給我的感覺是一不知道如何「善待」自己的導演，這點上和張藝謀剛好相反。在他的片子我有時會碰到一些挺有意思的東西，那種特別的感覺在「第五代」裏，不管是陳凱歌還是張藝謀都是

弄不出來的，但不知道為什麼給他稀裏馬虎地處理了，北京話叫「糙」；而有些給他那麼鄭重其事要「供」起來的東西，我倒覺得實在不怎麼樣，譬如那部纖弱蒼白的《小城之春》。總之，我不怎麼喜歡田壯壯拍少數民族的片子，包括最近的《德拉姆》——這片子讓我想起幾年前參加過一次所謂的「山友大會」，幾個地產大亨，領着一幫白領小資，要死要活地跑到冰峰雪山上去找感覺。

查建英：那陳凱歌後來的片子呢？

林旭東：《孩子王》？本來我是很期待這部片子的，這是因為聽說《大閱兵》在審查過程中給改得不成樣子，以致凱歌都不肯承認是自己的作品。後來聽說他在拍《孩子王》，一來喜歡阿城的小說，二來自己插過隊，所以特別想看看陳凱歌能拍成什麼樣。

後來片子出來了，聽說是不得了，特牛。別人弄來一盤錄相帶，看了特別失望。但有不少人還說好。我想大概還是得到大銀幕上去看一看。我記得是和劉小東一起去的，那天騎車趕到天壇南門

的一家小影院，本來想看下午四點多的一場，到那兒說那場取消了，沒賣出去票，要看就看晚上六點的。那也不能白來，我們就到天壇裏去轉到六點出來看上。

查建英：這次看完後覺得怎麼樣？

林旭東：我記得劉小東看得如坐針氈，跟我說真還不如去看《海市蜃樓》。

查建英：什麼？

林旭東：一部香港動作片。我逗他說，你這品位就甭想考電影學院的研究生了！（笑）

不過其實我覺得他說的是大實話。其實連我這樣的「悶片」愛好者都受不了它。

查建英：太概念化？

林旭東：問題在於，你有一種上當的感覺，也就是說你在經歷了這種「沉悶」後，感到並沒有得到相應的補償——我覺得它即缺少一種真正的思維張力，同時也缺少一種電影的智慧——這樣地拿腔拿調，幾乎等同說教，而這些教義味同嚼蠟。你看演員的表演，謝園的許多招式一看都在模仿生活裏的阿城，但看來看去還是像一些「段子」

集錦，而不是一個有血有肉的人物。

差不多也就在這個時候，張藝謀的《紅高粱》出來了。「第五代」的擁戴者裏出現了分化：「挺張」或者「擁陳」（笑）。「擁陳」的多半是電影學院的老師，還有一些搞電影批評的理論家。「挺張」的隊伍裏似乎都是旁門左道，但人數更多——我記得當時美院裏基本上都是擁張派。

我對張藝謀的好感最初來自他在《老井》來的表演（後來聽說《黃土地》裏讓我難以忘懷的腰鼓場面，多半也是仰仗了他的掌鏡）。他在那裏面的幾段表演，着實讓我興奮了好一陣子。

查建英：你說的是那幾段？

林旭東：那段我最喜歡：就是他被批准去縣裏學習挖井技術，臨走前，爺孫幾個在喝酒；祖父說：我不該干預你的婚事，我知道你喜歡那個娃，但那個娃不是過日子的……張藝謀一聲沒吭，最後一口酒悶了下去了，眼圈有點紅。哎喲，我覺得這種表演好像在中國電影裏從來沒看到過，這可有點安東尼奧尼的意思了（笑），看上去好像沒什麼，但裏頭的潛台詞特別多。還有這之前的那段

我也特喜歡，就是他頭被打傷以後，縣裏派下人來，張藝謀在一邊傻傻地笑，用一把大菜刀開了一個水果罐頭。不過當時說得最多的井底下的那段，我倒沒覺得怎麼樣。

查建英：那個我一點印象都沒有了。倒是記得有一場男女的戲，就是在炕頭上，也不長，也沒有裸露，但是他的表演好。中國演員以前處理這種感情戲，都是滿臉滿身文藝表情，做足了架子，但絲毫沒有內心的東西。他相反，含蓄，但讓你感得到那種在長期壓抑環境下生活的男人的沉重感情。

林旭東：那段西影出了一批片子。

查建英：當時還有一個《野山》。

林旭東：那是在《老井》之前出來的，但我現在沒有太深印象了，只記得當時還算是不錯的，規規矩矩，沒有什麼大漏洞，還能看下來，但是呢，也沒有什麼東西讓你太興奮。

查建英：完了就到《紅高粱》。

林旭東：《紅高粱》出來後讓我興奮了一陣子。那個片子，當時美院一個學生說得特經典，他說看了

這片子，感到咱兩腿之間還是有東西的！（大笑）

查建英：（笑）一語中的啊！其實抗日啊什麼的都扯淡，整部片子最想說的就這事，就是中國男人也是男的，也有陽剛氣，用了很戲劇化的形式來渲染鋪陳，男的扛着女的走啊，嗷、嗷、鼓啊，風中高梁杆子呼啦啦呼啦啦……

林旭東：我最感動的是，男女高潮過後的那種空虛感，那種無力，甚至稍稍有幾分蒼涼，好像一切都看破了，人生不過如此。我覺得他電影裏這段做得太妙了，很含蓄，又渲染得淋漓盡致。

還有就是鞏俐的出現，倒不是她演得好，而是張藝謀這麼一用，在那個轎子裏一顛，完了咧嘴一笑，露出一對小虎牙，你就記住了。以前中國女演員比鞏俐漂亮的有的是，可你就是記不住。

查建英：她那張臉挺強烈的，那些畫面當時看也很有衝擊力。

林旭東：現在回頭想，中國導演跟女演員有那層關係，最後能在電影裏轉化成一種很有表現力的東西的，也就張藝謀了。別人一般都是有這種事就亂套了。真的是這樣，因為我知道的太多了。張

藝謀跟鞏俐這一段遭遇，確實給他的這部片子裏帶來了一種色彩，一種火花。至於一般人都喜歡提的顛轎，還有姜文把鞏俐橫過來抱着那幾段，我倒沒覺得有什麼。姜文在這裏的表演我一點不喜歡，太過，有點虛火上升。一度盛傳在評「金雞」最佳男演員時，《老井》和《紅高粱》相持不下，說當時張藝謀作為評委，最後把票投給了《老井》，弄得外面議論紛紛。可是確實《老井》他的表演比姜文那個表演有意思多了！現在再看我也不覺得看錯了。

查建英：順着那個脈絡說，這個之後呢？

林旭東：之後張藝謀先是傳說要改編王朔的《橡皮人》，在影視圈帶出了一陣改編王朔熱，到了他自己倒沒拍，拍了一部《代號美洲豹》；之後，他拍《菊豆》，期間發生了「六四」；同一時期，他們的老師謝飛拍了部《本命年》，在那代導演裏，謝飛算是最能與時俱進的。

查建英：對《本命年》還是有點印象。姜文在那裏頭的表演不錯呀。

林旭東：對，我也比較認可姜文在這裏的表演。那

部片子的拍攝也橫跨了「六四」。

查建英：那個時候「第五代」好像在藝術片和商業片之間搖擺不定，是不是？

林旭東：《紅高粱》是「第五代」的第一部叫座片。廣電部當時管電影陳昊蘇開始強調電影的「娛樂」功能，對電影票房提出要求。周曉文拍了一部成功的商業片《最後的瘋狂》，又推出《瘋狂的代價》，被一些評論搶先冊封為「第六代」。

陳凱歌拍完《孩子王》就去了美國，這前後他一度從大陸影壇上淡出。當時還有幾個被稱為「第五代」的人，像吳子牛，黃建新，也在一直出東西，但我從來沒有特別喜歡過。有人說《黑炮事件》特棒，黃建新是「中國的高達」。他所有的影片，你說不好吧，也還行，但是從來不是特別吸引我。

我一度挺注意李少紅，最初是看了她的《銀蛇謀殺案》，一個很商業的片子，但我覺得不太一般，處理得挺硬，可又感覺得出導演是個女性。《血色清晨》有些部分我相當喜歡，但是整體來說還是有問題。我喜歡那片子裏頭的兩個次要的

角色，就是那女孩的兩個兄弟，尤其是那個當哥哥的，把一些中國男人那種窩囊而又暴戾的特點刻劃的入木三分。但是那倆主角的處理我不太喜歡，尤其女主角，搞得有點小氣俗套，一下子把這個電影又給拉下來一點。

後來陳凱歌從美國回來了。看了他的《邊走邊唱》，直起雞皮疙瘩，已經受不了了！尤其那個老頭在山頭那唱起歌來，什麼「人啊，人啊」……不過這個時候，「第五代」已經開始越來越淡出我的視野了。

查建英：包括他們後來那些史詩大片？

林旭東：是的。

原因主要是我自己發生了一些變化。在經歷了「六四」以後，我不得不對八十年代那種「文人士」的議事，那種大而化之的所謂「書生意氣」有所警惕——往往自覺不自覺地好對現實問題進行過度「審美化」處理。

因為謀生需要，我在備課時仔細解讀電影史的心得之一：紀錄電影在中國電影史上，至少在四九年以後的中國電影史上，無論是在理論還是

在實踐上，它只是被放在時聞報導的層面上來認識，也就是說，作為一種基本的電影方式，它對電影文化建構的意義基本上是被忽略了。有意思的是，這種狀況在八、九十年代之交開始發生了重要的變化——幾乎就在被稱為「第六代」導演登場的同時，一種新的紀錄片實踐也開始了，並且和新生代導演的電影實踐形成了有機的互動，這種現象在中國電影史上幾乎是沒有先例的。

從那個以後，我主要的實踐精力和學術興趣開始轉移到了紀錄片上。

回過頭來再說「第五代」的「史詩」。那無疑是他們幾個最具雄心的作品，做得也下功夫，有人說是他們的「巔峰之作」。田壯壯的《藍風箏》在其中算是最平易的，但是有些過份地感傷化；《活着》後半部，特別是結尾還可以，但前半部則太過「傳奇」；三部裏我最不喜歡的是《霸王別姬》，這個片子我除了對幾個演員，特別是葛優的表演比較欣賞外，別的就……

查建英：那是陳凱歌一個轉折。拍完《邊走邊

唱》，他那種慢節奏的、理念性的片子基本上拍到頭了，他開始重視講故事了。

林旭東：非要講得這麼一驚一咋地？我覺得這說明他在敘事上缺少足夠的自信。作為「史詩」，他們在恢宏的氣度上，都不如《悲情城市》。

我大概就在這個時候開始接觸到侯孝賢的電影，最早是在電影資料館看了《風櫃來的人》，頓時驚為天人，（那片子有兩個版本，我比較喜歡是最早看的這一版，也就是李宗盛作曲的這版，我手上DVD的這版配樂用的是巴赫），我寫信給丹青說起，這好像就是阿城約稿的由來，開始讓我寫侯孝賢，但東西太好，不敢胡說，最後還是寫了「第五代」。有意思的是：看和自己成長背景更相仿的「第五代」的片子，我好比是在看別人的「傳奇」，或「秘事軼聞」；看台灣侯孝賢的電影，倒像是在讀自己的故事，甚至你生命過程中許多未曾解開的結，在那些從容的敘述中，都被不知不覺地解開了。

我看得比較多是在「六四」以後，侯孝賢送了他的六部片子給電影學院，當時都放了一下。

查建英：有沒有放《童年往事》啊？

林旭東：有。《童年往事》、《戀戀風塵》、《風櫃來的人》、《冬冬的假期》、《尼羅河的女兒》、還有《悲情城市》，那種哀而不傷的沉痛，當時看來更有切膚之感。

查建英：因為北京「六四」以後也正是悲情城市呵。我是看《童年往事》覺得最震動。那是第一次看侯孝賢，覺得樸實、大氣、細緻，舉重若輕，有種天然渾成的詩意，不像大陸的片子好像特別容易用力過度或者拿腔拿調。那時候還對他常常採用中景拍攝覺得特別有意思，佩服這個導演能永遠對世界對人保持着一個距離，堅持着一種客觀的態度去看發生的一切，可他又不是冷冰冰，不是居高臨下地審判芸芸眾生，也不是用電影來搞啟蒙教育。那個視角和目光很特別，既理解，也同情，又悲憫，又在裏頭又在外頭。當然後來他的片子看多了，慢慢也覺得有點成了一個套式。

林旭東：在他的「青春」系列裏，我最喜歡的是《風櫃來的人》和《戀戀風塵》；「史詩」裏是

看台灣侯孝賢的電影，倒像是在讀自己的故事，甚至你生命過程中許多未曾解開的結，在那些從容的敘述中，都被不知不覺地解開。

《悲情城市》和《戲夢人生》，最不喜歡是《海上花》——他也開始變得有點「傳奇」了。

查建英：楊德昌的片子呢？

林旭東：不是十分喜歡。我最早看的是《青梅竹馬》，後來又看了一些錄影帶。我覺得他的片子一是經典文本的痕跡太重，有股藝術電影「腔」，二是企圖心太大，太過明顯，有時反倒妨礙你進入到影片自身的情境中去。我後來看陳凱歌的《荊軻刺秦》，看的時候我半天游離在外頭，就是進不到劇情裏去。有很多片子我都這樣，像《臥虎藏龍》也是。

查建英：可能跟個人經歷和這種經歷形成的趣味有關係。記得我的公公看了《刺秦》以後問我：「為什麼裏頭那些人總是大叫大嚷啊？他們不會好好說話嗎？」我開始一怔。本來，我以為他老人家飽讀史書，會從歷史的角度議論議論這個片子，沒有，就問了這麼一句話。然後我明白了：他是四九年以前離開大陸的中國人，他的教育、經歷裏沒有高音喇叭、政治運動這些東西。我想他是一聽見這種大嗓門先

就不舒服不接受，不喜歡這種用高腔來演繹歷史的方式，覺得過火，也就沒法進入那個劇情了。

林旭東：我不知道，也可能。像那個《大紅燈籠高高掛》，這片子我覺得很做作，張藝謀的套「做」得還不如楊德昌，你看那個唱戲的何賽飛屋裏，掛着大臉譜……有點太小兒科了。張藝謀後來的片子是越來越想「活」。他跟田壯壯的差別在於，只要逮了點什麼就拼命做「加法」。田壯壯是常常要「差」這麼一點，他是老要「過」。

查建英：這感覺一直持續到他們最近的作品像《英雄》、《十面埋伏》？

林旭東：《十面埋伏》我還沒看。《英雄》我是基本否定。

查建英：我也不喜歡。講講你為什麼否定？

林旭東：我無法接受他這種歷史態度，這種強者崇拜。什麼是英雄？能得天下的君王，或者甘願為他殺身成仁的江湖豪傑。

查建英：我覺得是霸氣和奴氣的一種奇怪的混

合。把《英雄》作為純粹商業片來辯解，我覺得說不過去。把這麼有象徵性的一個歷史人物放在故事中心，然後非說我這就是娛樂，與歷史、現實都無關，你們別太較真。矯情。

林旭東：而且是在中國當下的這麼一個現實語境裏頭。一聽到這種聲音出來，我就不會到他那個什麼美學層次裏去，首先它這個就把我擋住了。

查建英：是啊，除非你是外國人。這片子在美國票房好倒一點不奇怪，異國情調嘛：秦始皇是誰你根本不知道，他就是陳道明那張漂亮臉蛋，這故事跟你的歷史你的生活徹底沒關係，不發生任何聯想，你賞玩賞玩那些畫面就算了，挺好看、挺有娛樂性！其實，《紐約時報》曾經發過一個長篇報導，是他們的駐京記者寫的，那記者因為長期在中國蹲點，就明白這裏頭有些曲折。那報導裏談到歌頌秦始皇這麼個暴君的問題，也談了張藝謀從八十年代到現在的變化，很不以為然，但說得還算客氣。香港報刊就乾脆一片罵聲了。還記得《時代》一個駐京記者給我打過一個很長的電話，談她



對《英雄》的看法，說畫面是很美很美的，但其實是扭扭捏捏地在宣傳民族主義意識形態，還說原來我們都以為張藝謀他們這些「第五代」導演是叛逆者，現在看來他們從來不是真正地反叛正統。不過呢，她又有點同情張藝謀，說他也挺難的。也許，所有這些分析、反應，對於一部電影來說都過於嚴苛了。我也可以想見張藝謀的難處，他是如此有視覺天賦如此視拍電影為生命的一個人，他要生存還要發展，他要「活着」，還要與時並進。你說下大天來，我就悶頭幹，每一兩年推出一部新片，決不停手！多麼頑強的一個陝西人！雖然看他的作品你一邊驚歎他造型造勢的不懈熱情和天才，一邊越來越覺得他在價值觀上在對人性的觀察上並沒有一套自己深思熟慮的東西，所以他會一下這樣一下又那樣，依賴形形色色人的劇本，說不定連他自己都沒有準主意呢。我也並不贊成把電影當政治看，動不動就扣帽子打棍子。但我覺得即使在中國現在的環境裏，藝術家也還是可以有所不為吧，更不要說主動獻

身了。當然，不該失誤一次就全盤否定，畢竟張藝謀為中國電影業做出了極大貢獻，而且多敬業啊。從這個角度講，《十面埋伏》倒是更純粹的娛樂片，就是紅男綠女加武俠，週末看看挺休息腦子的。我不愛看武俠片，倒也沒覺得太好看，但是呢，用你的話講，看的時候也沒太起雞皮疙瘩，除了最後那個結尾。不過我也是看的DVD，似乎也沒有為它去趟電影院的熱情。這說遠了。那陳凱歌的《和你在一起》呢？

林旭東：只是看看DVD，太差了。我覺得他怎麼學起馮小剛來了？還學不像。

查建英：啊？還不如馮小剛？這說得也太狠了吧。你是指那個煽情的結尾嗎，讓那孩子跑到火車站去拉小提琴？其實以前他片子裏也有這種文藝腔。但這個片子還是想做點嘗試，想描寫一下當下中國城市裏的形形色色。

林旭東：但是他實際上離中國的普通人的市井生活太遠了，特別是這樣一些在現實中一直不走運的小人物，他想當然地去演繹他們。張藝謀到後來

也這樣。他那個《一個都不能少》，陳丹青還能接受，可能他對這些人實際也隔膜。因為我一直做一些紀錄片的事情，有時候還跟一些底下的人有接觸。他這部片子裏整個是「真實」符號的堆砌，「真實」成了一種包裝的噱頭，好像一個人瞪大眼睛對別人說：我這可是真的！很明顯的比較就是《小武》。

查建英：那真是結結實實的，沒什麼文藝腔。連那幾段愛情戲，小武和那個歌廳女孩的關係，也處理得正好，就像生活中這類感情糾葛一樣模糊和微妙，說它有就有，說它無就無。

林旭東：它有說服力，我能信服這些人和事是可能的。一個人物出來，哪怕他沒有多少戲，你就能相信這個人是生活裏確實存在的。而他們片子裏那些人物都是按一定需要編設出來的。以前很長一段時間裏頭，他們的片子出來，我不管是不是喜歡，覺得還是該去看看。甚至《荊軻刺秦》，很多人說不好，但是我還是想跑到電影院裏在大銀幕上去看一下；現在《十面埋伏》，我連去看的欲望都沒有了。

查建英：你覺得「第五代」電影從八十年代走到九十年代再到今天，這種衍變是必然的嗎？還是它出了問題？

林旭東：也不能說是出了問題，它早晚得這樣。

查建英：為什麼？

林旭東：你前面提到他們的不會好好說話，張藝謀也很得意自己電影語言的「強勢」這就可以看出這代人的成長背景，他們所接受的全部教育，他們和革命文藝的血緣——我在一篇文章裏曾經寫過，它是一種「褐色的浪漫主義」，經過了現實的浸泡，鮮亮的紅色成了褐色了。

查建英：這歸結挺絕的，是畫家語言。

林旭東：他們在骨子裏有一種先人為主的東西，拿這個去比，把生活這裏削掉一點，那裏砍掉一點，最後放裏頭正好。他們骨子裏都有這個東西。

查建英：就是原來受的那種教育中強調的文藝概念，比如文學要典型化，要昇華，要更高、更美——源於生活，高於生活。

林旭東：他們出道的時候，年輕，血氣方剛，他們對電影的進取和生命的成長正好成正比，文革的磨

難反倒成了一種閱歷，增加了他們釋放時的能量，但再往後走，各種先天的局限就一點點出來了。

查建英：也是一種葉落歸根吧。很難。

林旭東：薩特說，我們都是歷史的人質。人真是很難逃出自己的歷史境遇。我能說別人，但是我自己做起來，大概也不會好到那兒去。

查建英：你認為《黃土地》、《紅高粱》都是青春期的產物？

林旭東：這種青春生命的搏動本身就可能會是一種不可替代的美，毛手毛腳，會犯一些低級的錯誤，但是這些都不要緊，甚至有時候方法手段的有限倒反而會激發他們的原創動力。

但在最初的成功之後，如何去整合你所獲得的這些資源，名聲、經驗、資金等等，去駕馭這些東西，而不為之所累。事情往往就是把雙劍，就像《莫札特》裏的那句台詞：當你蒙受上帝的恩寵的同時，撒旦已經在向你微笑。

從「第五代」起，這麼一路看下來，我覺得到目前為止，還沒有看到幾個大陸導演，他後面的作品超過第一部成名作的。

它是一種「褐色的浪漫主義」，經過了現實的浸泡，鮮亮的紅色成了褐色了。

查建英：你說一直到現在，那包括後來更年輕的導演，比如九十年代的這些，「第六代」這一代。

林旭東：包括比他們更年輕的。

查建英：賈樟柯算第幾代了？比他更年輕的？

林旭東：先不管第幾代吧，反正到目前為止，我認為他最好的作品還是《小武》。

查建英：我也這麼看，我甚至跟賈樟柯本人都這麼說過呢。

林旭東：我也說過。

查建英：我的一些朋友，還有他本人，都認為《月台》是他最好的作品。但我覺得《小武》有一種原始的生命力，保持了人在真實生活情境裏那些粗糙的棱角、衝動的瞬間。到了《月台》，他想駕馭一個時代，可實際上他沒控制住。

林旭東：那時候我跟他已經很熟了，知道一些那個片子出爐的過程。應該說最初的構想還相當不錯，但他在實際操作中上還是沒有能完全駕馭住。

查建英：也許還是和你剛才那個判斷有關：人很

難超越他自己形成期的那些知識和文化。

林旭東：可能還不止這些，還有中國當代的整個歷史條件，包括電影工業的狀況。從「第五代」開始，到後來「第六代」的王小帥、張元，再後來的賈樟柯，還有更年輕的一些，雖然從個人看倒是越來越老練了，但這未必能和藝術的表達成正比。看來這可能不是個人的才能問題，個人的釋放肯定要有一定的歷史條件，你說當年「第五代」要是碰上沒完沒了的「文革」那也肯定沒戲。一個人的文化表達肯定跟他特定的歷史境遇有關——他所能獲得的教育背景，他的知識積累必然地影響到他的訴求表達方式。

查建英：你說的是從一九四九年以後直到今天？

林旭東：這話說起來長了。開始是思想改造，政治掛帥；到了文化大革命是斯文掃地；現在是叫「知識改變命運」，「知識經濟」……幾代人，大家實際上都是急用先學。

查建英：你這個觀點和丹青、索拉的不大一樣。他們認為前面這個歷史斷層裏邊出來的這一代人文化營養非常差，但是對現在的年輕人抱着

不管第幾代吧，反正到目前為止，我認為他最好的作品還是《小武》。

希望，因為他們成長在資訊時代，他們的社會環境比那個時候要正常一些。而「第五代」，包括六十年代出生的這些人，都成長在一個非常反常的時代。七十年代出生的，可能就要好一些，雖然他們有種種問題，但是也許還有希望。

林旭東：我不知道。因為我到現在還沒有看到能讓我有這種希望的理由。

查建英：也沒有特例？

林旭東：也沒有。你說現在的這些年輕人，正在上大學的，還在念高中乃至小學的，他們整個的教育結構，更關鍵的是誰在教他們？他受過一些什麼教育？他的知識結構？我不樂觀。

查建英：其實他們的老師就是「第五代」啊。

林旭東：要是都「第五代」那就算不錯了，別忘了，他們再不濟在當今也算是精英了。孩子們要能得到他們的教誨那就算是三生有幸了。可你有機會不妨去領教一下當今一些高校裏的教授、博導，更不要說普通的中小學了。而像民國初年葉聖陶這樣的知識份子會去做中小學教師。我有過

比較。我表姐是北京師大女附中的，我曾經見過她的一個老師，是以前老教會學校出來，家境也不是特別富裕，就一直沒結婚，教書為生。見面後談的也就是些日常不過的小事，但你可以從她談吐間體會到一種文化，一種教養。這只是一個普普通通的中學退休教師。這大概就是丹青說的「民國女子」。

查建英：胡蘭成也這麼說。丹青好像特別喜歡胡蘭成，也喜歡民國時代，他對同代人比較悲觀，但還是想對未來抱點希望，比如他還比較欣賞他的學生的一些見識。你其實是更徹底的悲觀。乾脆就認為不論年紀，沒有任何一個人的電影，第二部比第一部好。

林旭東：凡是我看過的。

查建英：姜文的《鬼子來了》呢，我倒覺得比他第一部片子《陽光燦爛的日子》更好。

林旭東：姜文的片子我從來很難接受。他影片裏有一種暴力的東西，倒不一定是打啊殺的血呀什麼的，相反倒是有時候還會渲染得五彩斑斕。他實際上是把張藝謀那裏一種不太好的、但是張藝謀

還做得比較有分寸的東西，極度地誇張了。

查建英：啊，我知道有些人不喜歡《陽光燦爛的日子》是因為它用那樣的方式來表現「文革」……

林旭東：那他們說的還是題材。我說的是他的電影整個給你的這種感受。就像片尾的那個傻子衝着你喊：傻逼！

查建英：有點居高臨下是吧。你很敏感，我也記得那個張狂的傻子，是警扭。可是《鬼子來了》裏頭有挺暗挺屈辱的東西，跟張藝謀那個《紅高粱》比，應該叫《黑高粱》，把抗日神話一下子給撕破了，露出內臟來了。但紅黑兩部片子其實一脈相承，特別在對於中國男性的軟弱與民族恥辱之間關係的看法上。這方面，其實莫言九十年代的小說《豐乳肥臀》也發生了類似變化，莫言再也不像他寫《紅高粱》時那樣浪漫地、一廂情願地張揚原始的陽剛，而是大肆描述起種族的退化、尤其是中國男性的衰萎懦弱乃至嬰兒般的戀母情結。當然，姜文遠沒有像莫言變得這樣頹唐頹廢，他

要讓人「知恥近乎勇」，而且還要讓他的男主角最後強悍起來拼一回命，他不能就那麼徹底地放棄掉陽剛血性的夢想，這在影片開場男女戲裏已經暗示給你了，只是不像《紅高粱》裏的野合那樣鋪張，但有了開頭這一筆，片子結尾那段有些好萊塢味道的大戲就順理成章。我喜歡的是這過程當中的很多黑色幽默，都到了如此無可奈何的境地了，還有這些諷刺和喜劇的細節，絕。不過話說回去，頹廢也好，不甘頹廢也好，我覺得，多數「八十年代人」和「第五代」的東西的確有一種共性，雖然他們看上去各個不同，但你感覺得到他們接受的教育、大的成長背景是一樣的。他們的個性是從這個共同的大背景裏邊凸顯出來的一些氣質上的差異。那你認為實際上姜文和賈樟柯、王小帥這些「第六代」的人不太一樣？

林旭東：從年齡上看，他跟張元好像是同歲，但實際上他出道要早得多，他和「第五代」幾乎是同步入的行，出的名。

查建英：張元他們那個時候還沒影兒呢，賈樟柯

更沒影兒，正在他那個山西小縣城裏跟小武他們在街上混呢，完了照你說的還得到電影學院來受幾年氣。

林旭東：姜文又一個特殊性在於他年齡比陳凱歌們要小的多，所以成長背景又不很一樣，比方對文化大革命，姜文不可能像陳凱歌他們那樣刻骨銘心。作為大院子弟，他又跟王朔接近，但跟王朔不太一樣的是，王朔是個在改革大潮裏在三教九流裏沉浮過的大院子弟，別看他嘴上說「我是流氓我怕誰」，到底還是讓王安憶看破了，她說王朔其實很傷感。這種差別在《陽光燦爛的日子》的改編就可以看出來。同是米蘭的出場，《動物兇猛》裏，是一容貌改變得如此徹底「她」；在電影裏是夏雨在床第下，意外地偷看到了寧靜在換衣服……我覺得這是一個關鍵性的意象，在這樣的形象轉換中，主題調了個個——王朔的意思是：這世界上誰也甭太牛逼，一到姜文這裏就成了：咱牛逼呀！太牛逼了！

查建英：哦，所以你覺得有一種暴力的感覺——把小流氓給改成爺們了。但到《鬼子來了》

呢？它是表現一些普通百姓——那些農民是比鬼子、國軍、共軍都弱的弱者——在一個暴力的場景之下又害怕又還要機關算盡設法存活下來，最後你把我實在逼得走投無路了我只好豁出去殺人了……

林旭東：其實不在於他在拍什麼，而在於他的出發點。怎麼說呢？黃仁宇說對歷史人物的作為要有一種同情心，要設身處地從他的具體境遇出發。

我覺得姜文的電影缺少這種東西。我最喜歡的那些電影裏都有這種角度：像侯孝賢的電影，再如《小武》。小武就是這麼一個又可愛，又卑微……

查建英：小渾球、小倒楣蛋，又可氣又有他的人性魅力。我明白你的意思。《鬼子來了》裏頭的農民大多又傻又好，讓人覺得可憐而可笑，《陽光燦爛的日子》裏的小「爺們」呢，出身不同，因為在紅色政權中的位置，他自我感覺很酷，有一種優越感。

林旭東：有一種北京部隊大院弟子的優越感。

查建英：從這個角度講，確實和「第五代」有某種聯繫。「第五代」的片子因為常有一個居高

臨下的、教育的、啟蒙的視角，就不容易有平常心。這種帶有中國那個時代標記的精英意識恐怕是他們一個共同的东西。

林旭東：就是那種所謂的「打擊敵人、教育人民」的意識。

查建英：那這樣說下來，你對中國電影的失望不僅延續到今天，我看都幾乎延續到明天了。

林旭東：不過，這幾年的一个情況是：DV技術的出現，它的廉價和易操作使法國人五十年代提出的攝影機——自來水筆的神話正在成為現實。我確實看到這幾年不斷地有新人開始湧現，特別是紀錄片。

查建英：你參與了這麼多的紀錄片製作，想問問你對一個紀錄片的看法，是用DV拍的，叫《鐵西區》。我聽朋友說起，但始終沒看到。它是一個特殊的片子嗎？

林旭東：至少對我來說，是在這十多年裏頭最重要的兩部電影之一。

查建英：紀錄片裏面？

林旭東：是所有的中國大陸電影。還有一部就是我

前面一再提到的《小武》，它們以非常電影的方式，整合了我對當下現實的體驗。《鐵西區》是一個叫王兵的小孩拍的。他那個模樣，有朋友開玩笑說，只要一掉到民工堆裏就拔不出來了。他是西安人，學的是圖片攝影，後來又自己化錢上電影學院進修。他比賈樟柯稍大一兩歲，經歷據說有點傳奇。他父親是西安建築設計院的，後來煤氣中毒死了，那年他才十四歲，就進了他父親單位去做事了。

查建英：這是他拍的第一部片子？

林旭東：是的。拍了兩年多，剪了一年多。那兒是中國最老的一個工業區，日本佔領東北以後把它作為軍工基地，開始發展起來。五十年代是社會主義中國工業化的一個縮影，工廠一家接着一家。人只要一提是在鐵西區上班的話就等於說是捧上了鐵飯碗。但現在那兒，工廠一家接一家地倒閉。你到瀋陽，一說你住鐵西區，噢，就知道是窮人。這片子由三個相對獨立的片子組成，總長九個小時，我可以不誇張地說，這是一部小人物的史詩。

查建英：這片子這麼讓你震動呵。是他的第一部吧？

林旭東：是的。(笑)。

查建英：(笑)照你那推論，他拍完這一部就改行算了。

林旭東：但願不是吧。

查建英：還有一個紀錄片，寧瀛的《希望之路》，我覺得也挺不錯的嘛。

林旭東：還行，也是用DV拍的。不過你還是看看《鐵西區》吧。

查建英：前幾年還有一個故事片叫《趙先生》，聽有人說也不錯？

林旭東：還行，不過……

查建英：不過我還是在看看《鐵西區》吧。(笑)

林旭東：我甚至都捨不得隨便多說它……怕說壞了。電影是給人看的。

查建英：好，一定會看的。最後說幾句電視劇吧。雖然很多人罵它，我倒覺得中國電視劇很有進步，從八十年代那麼低的起點……

林旭東：確實。無論在品種還是在品質上，一九九



○年代以後都是一個飛躍，比電影強得多。這可能同它的整個產業狀況有關——它在投入和回收上形成了一個比較良性的迴圈着，都知道拍電視劇能掙錢吶，拍電影現在多數都是不賠不賺就不錯。所以不管和人材和資金都往這邊流，儘管一些導演是抱着很無奈的心態。現在在中國除了那麼幾個導演，陳凱歌、張藝謀，或者馮小剛能夠一部接一部地不停地得到的投資以外，絕大部分導演要弄來錢拍部電影，特別是自己想拍的電影，都非常困難，要撈到機會那就基本上是為藝術獻身了。電視劇就不一樣，一集就是多少現錢啊。你不信可以去調查一下，中國的電影導演有幾個現在在拍電影？都在拍電視劇。

查建英：它比電影更接近當下中國的現實生活，包括很多社會問題、心理問題、感情問題都是電視劇在試圖表現。從品種上講，按說不應該把電視劇和電影比，它應該是粗一些、有點速食味道的東西，可是近年它反倒比電影顯得更更有活力。原來八十年代的時候，大陸不是一度基本上是外國電視劇的一統天下嗎？美國的、

南美的那些肥皂劇曾經多流行呵。結果從《渴望》到今天，本土的電視劇基本上把市場又給拿回來了。其實，電視劇受到的審查應該比電影更嚴格呀，電視觀眾量更大、更敏感嘛。

林旭東：話說回來，儘管是電視劇，這些人幹起來多少還總是想實現一些自己的想法。電視跟電影不一樣，電影多放一場少放一場沒什麼大不了的，電視可不行，到時候你就得有東西播；再加上廣告對收視率的壓力……最後，只要觀眾愛看，沒什麼大不了的問題的都能通過。

查建英：比如我前不久看的《冬至》，我覺得現在的大陸電影都少有能對現實生活表現到這種程度或者對人的心理有這種敏感。

林旭東：那個我沒看過。但現在有一些警匪片相當不錯，包括它對社會現實的揭示，在轉型社會中人性的種種摩擦，表現得都是挺深刻的。

查建英：人的那種尷尬、苦悶、不知所措，那種欲望、膨脹、自相矛盾，它都有描寫。你能從你看過的電視劇裏再舉一些例子嗎？

林旭東：前幾年有一部《刑警本色》。

查建英：是海岩的嗎？

林旭東：不是，海岩的東西我不太喜歡。那部電視劇的導演叫張建棟，是電影學院導演系的一個老師，他是學表演出身，和王志文同班，現在算是電視劇的一個腕。同時不錯的還有部《犯罪現場》——幾失意的小人物犯下了彌天大罪。前不久有部《征服》，也不錯。

查建英：我看到的裏面，《空鏡子》也還不錯。

林旭東：《空鏡子》也還可以。那個導演也拍電影，《美麗的大腳》。

查建英：噢，《美麗的大腳》原來是他拍的呀，

我偶爾看到《美麗的大腳》的樣片，根本沒有想到這是同一個人。後來他還拍了一個電視劇

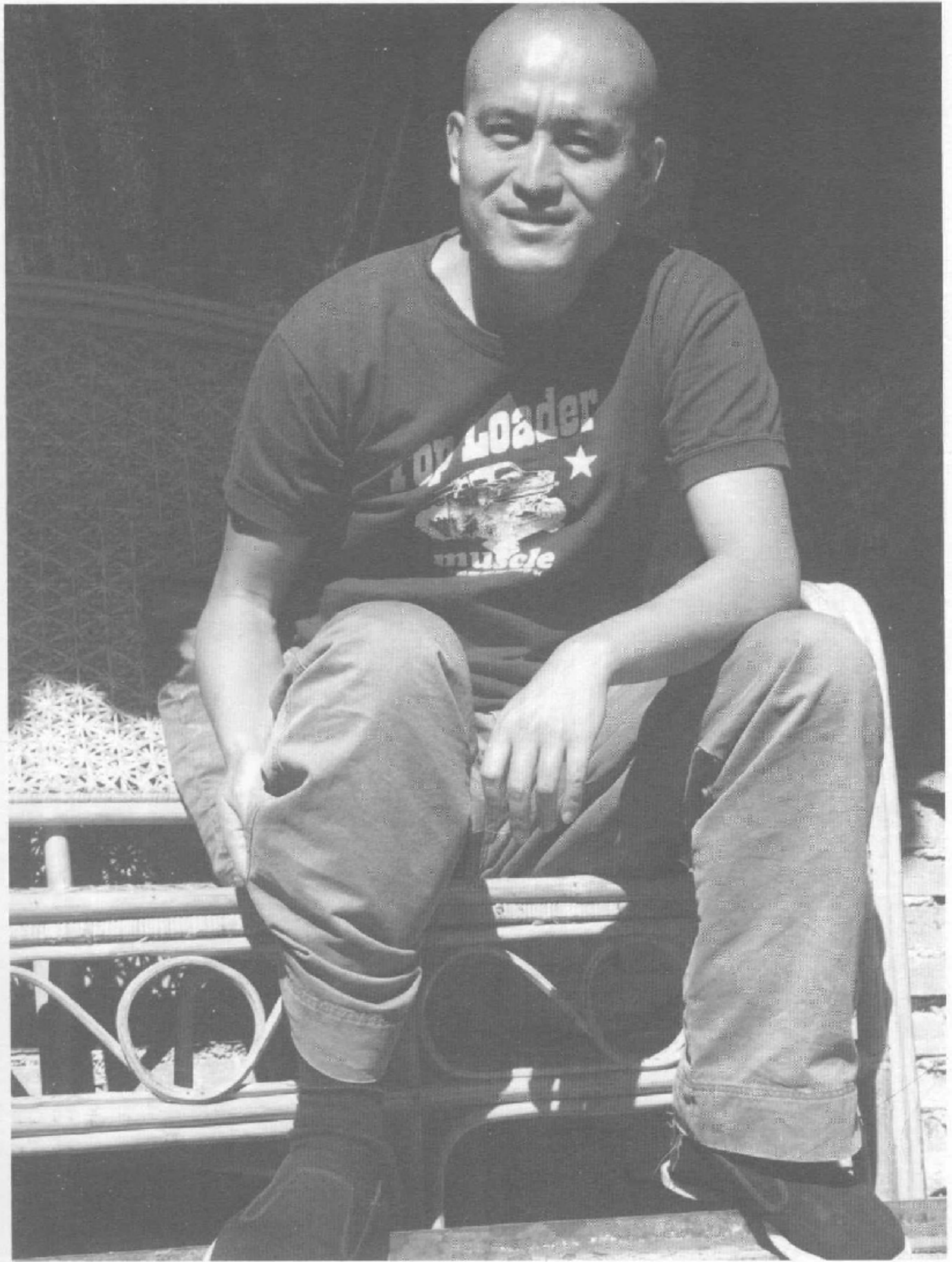
叫《浪漫的故事》，也還不錯。

林旭東：我只看了幾集。我覺得看電視劇太耗時間了。

查建英：我也是這個問題。其實《冬至》我也是看的帶子，太拖還的地方就速放過去。但有限地看的這些電視劇，你還能看下去。很不錯了。我覺得進步真是比較快。那咱們這個八十年代電影的題目說得差不多了吧？有什麼我沒問到但你特別想說的嗎？

林旭東：沒有了，我覺得我對八十年代早就沒什麼可說的了。

查建英：那就這樣吧。



# 劉奮鬥

日期：二〇〇四年十二月二十九日  
地點：北京海澱區某咖啡館

劉奮鬥加入到「八十年代老人們」的行列中是一個例外和意外。起因是我想找個年輕些的人來談

談八十年代，為本書增加一個稍微不同的視角。對阿城講起，他便推薦劉奮鬥，起初我很懷疑：太小了點吧！一九六九年才出生，比這個系列裏年紀最大的李陀晚生了整整三十年，小孩一個嘛！八十年代他才摘下紅領巾沒多久，他能有什麼成熟的觀點啊！阿城卻堅持說：不一樣的，鬥鬥對八十年代很有自己一套看法的，就是不為這本書，這個人也值得你認識。並且給我講了劉奮鬥編導的第一部片子《綠帽子》的開場，聽上去頗為生猛。我與吳彬計議，決定試試看。於是找劉奮鬥。這時候才知道鬥鬥先生並不住在北京而住在雲南大理！

最終還是趁他來京期間約在海澱區五道口的「雕刻時光」見了面。此處收入的是那天談話的後半。前半談話之所以沒有錄音，是因為劉奮鬥上來就給我來了個下馬威。我恐怕難以配合你，他說，我要放開講的話你根本發表不了。我當即一口答應：好，決不勉強。然後收起錄音機，引他講下去。他講得相當精彩，並且與眾不同。阿城果然好眼力。

那天聊到後來，鬥鬥終於同意錄下一段談話，基本上是關於電影的。後來他表示，對這個談話似乎不甚滿意。但我很滿意，我認為他對自己過於苛刻了。這個談話錄他基本沒做修改，連那些被吳彬認為「不太雅訓」的口頭語都保留了。

再後來成了朋友，也終於看到了《綠帽子》。好看！風格讓人想到好萊塢那個才華橫溢的大孩子昆汀·塔倫提諾。酷，匪，野，而又純情。表面上動物兇猛，骨子裏極其溫柔。有人議論：這片子心理年齡太年輕。也有人說：這是在痞子外表底下拍了一個文藝片。不無道理。但我依然喜歡。文藝片、黑幫片拍得好並不容易，拍好了照樣可以超越類型觸及人性，可以拍出俠骨柔情，也可以拍出心靈病痛。鬥鬥新寫

的劇本，依然好看。我想我同意這樣的觀點：電影，首先要好看，然後再談別的。

北京人，一九六九年出生。一九九七年開始電影創作，與他人合作編劇《愛情麻辣燙》，《美麗新世界》，《洗澡》。二〇〇一年作為製片人並編劇電影《開往春天的地鐵》。二〇〇三年與香港 A.F.P. 公司合作擔任製片人，編劇並導演了自己的第一部電影《綠帽子》。

查建英：你怎麼決定做電影、怎麼進了這個行業的？剛才咱們聊的時候你說你從來沒有學過電影。八十年代的時候你還是一個中學生呢。

劉奮鬥：好多人問過我類似的問題，我很難給你一個滿意的回答。小時候對這種東西還是挺感興趣吧，但確實看的比較少。

查建英：家裏有從事這方面工作的嗎？你父母職業是什麼？

劉奮鬥：他們都是典型的中國大學裏的老師。其實對文藝，家裏沒有任何這種氣氛，沒有任何這種東西，就是沒有所謂的這種外在的基因，父母是喜歡唱歌啊什麼的。

查建英：是教文科的麼？

劉奮鬥：文科理科都有吧。

查建英：你從小就偏向於文科這方面麼？愛讀文學書？

劉奮鬥：不知道，這個問題我沒辦法給你一個明確的回答。很多人都說我從小看了一本書，唉呦，我就覺得我長大得當一詩人。這一輩子我沒有過這種想法，就說我為一個什麼去付出什麼東西，

就說這個東西一下把我抓住了。我挺羨慕那幫哥們的這種回答，但我總覺得有點假，因為離我太遠了。基本上我看經典電影都失望，什麼戈達爾啊。我自己感覺到內心深處有一種堅硬的東西，我的姐姐告訴我這種東西是一種冷漠。

查建英：嗯，對經典都失望？是你上中學的時候？

劉奮鬥：不是，都是最近這幾年。

查建英：覺得都是盛名之下其實呢……

劉奮鬥：對。人家說那個《七武士》你得看啊，你得看這《黃土地》啊，你得看這《四百擊》啊。

查建英：是你自己做電影了才去看的？

劉奮鬥：對，因為我好多電影都不看麼，沒看過。人說這些電影你都得看啊，但我基本上還真沒有說有一個電影看完之後，讓我說：唉呦，這個行業我愛它，我一見鍾情，我離了它不能活。小說沒有，電影也沒有。我看電影非常少。那天我跟他們說，他們可能也不相信，其實我到現在，我看的電影有一百個？一百五十個？大量的也都是在這兩年，因為有盜版DVD，你拿回家不看也是

浪費，就看吧。

查建英：這個訪談系列裏的老林，林旭東，他描述了一番八十年代剛開始有電影可看的時候大家那種饑渴狀態。你有過這種階段麼？當然你那时候比較小。

劉奮鬥：沒有，沒饑渴。我感受不到這種東西。我不太會形容自己。你要說小說，我突然想起來了，有一個人，有一段時間，我挺喜歡他的。到後來發現這哥們有點可疑了。剛開始我還挺喜歡的，有一哥們叫張承志。

查建英：嗯，他比較獨特。

劉奮鬥：我喜歡他身上有一種保守勁。

查建英：在什麼意義上保守？

劉奮鬥：我覺得在意識形態上比較保守。

查建英：他算八十年代「尋根」人物裏的一個，當然後來就尋到回教上去了。那时候對他感興趣？

劉奮鬥：也不是感興趣，我看過他一本小說，我記得很深。叫《北方的河》，就那篇小說我看了覺得還行。

查建英：是什麼打動了你？

劉奮鬥：我覺得是他身上比較雄性的東西，比較有生命力的東西。其實阿城的小說也看過，當時不能用好或不好來評價，我自己覺得可能更多的是有一種親切感。

查建英：八十年代就看了，還是後來看的？

劉奮鬥：八十年代就出書了，那時候也看點。我後來發現，其實今天回去看這些八十年代東西，為什麼我會說阿城的東西比較親切，我覺得最大的原因可能就那批小說呢，整個八十年代的那種什麼傷痕文學啊，包括小說啊，都是面目非常可怖，非常的猙獰，很痛苦：我X，我受苦了，我得趕緊跟哥們幾個說說：我受苦啦！

查建英：（笑）渾身是褶兒特別滄桑的那種。

劉奮鬥：對！我一直對這種東西，天生的挺含糊的，我挺怕這種人的。這種人我自己覺得心態上都有點像街邊賣大力丸的一樣，拿起一塊磚頭，咱先把自己腦袋拍碎了，流着血：給點吧，再不給多不合適，帶着孩子不容易。我自己為什麼覺得阿城寫的那幾篇文章親切呢，當時我不知道

他，因為我不認識他嘛，自覺或不自覺，他更多的是在寫一個人，而不是在寫那個環境。世界上所有好的作品都是透過環境去寫人，西方也有一批藝術家陷於環境而不能自拔，就比如有很多電影和文學描述納粹集中營之類的，和描寫文革時期的「傷痕文學」沒什麼兩樣，我都不以為然。

查建英：但阿城卻沒有那種訴苦的腔調。

劉奮鬥：對對對。我比較反感那些東西，就是痛苦啊，或者在一個時代的悲劇裏不能自拔。我覺得你可以去寫日記，現在有口述歷史，你可以去說自己的經歷。那麼作為藝術家來講，憑什麼我買你的書？我也苦，你也苦，您說的事我都經歷過，我花錢，你的價值就體現於你的超越，你超越不了，我買你幹嗎！你得了！要不我說說，你給我點錢得了。

查建英：你覺得像張承志的作品有一種超越的東西麼？

劉奮鬥：那還不是。張承志可能跟……我用的詞可能不太準確，我覺得他身上有一種野蠻的東西吧，我比較喜歡這種東西。

查建英：當時他那種對信仰的執迷還沒有出來。

劉奮鬥：對，還沒有。那都是九三年、九四年以後了。《北方的河》應該是八五、八六年的吧。

查建英：對，男子氣確實有，騎馬啊荒灘啊，一些雄性的東西。前些時和北京一個開馬場的叫賀小雷談起來，他也喜歡張承志。

劉奮鬥：我當時比較喜歡他那些東西，當然，不知道我們氣質上是不是有暗投、暗合，那就不太清楚了。

查建英：可能吧。賀小雷就挺像個牛仔的，在新疆呆過好多年，到現在還老愛往新疆跑。那批電影裏有沒有打動你的？

劉奮鬥：他們說的那個《黃土地》，我沒看過，到現在也沒看過。

查建英：《紅高粱》呢？

劉奮鬥：當時看過，沒感覺。

查建英：有人認為：那是第一個使中國男人兩腿之間有了東西的一部電影，那之前基本上中國男的就不是男的。

劉奮鬥：那咱們再說。首先，我不同意，肯定不同

意，又是一個自己騙自己的話。

查建英：實際上還是沒有？

劉奮鬥：還是沒有。《紅高粱》呢，因為我當時看的電影非常少，沒比較，你就無從說好壞，對吧，你跟誰比啊？比如你跟《小兵張嘎》比，我覺得《紅高粱》沒有《小兵張嘎》好，說真話。將來，從歷史時間性講，它不見得超得過《小兵張嘎》。但是當時我就覺得挺新鮮，顏色挺好，挺鬧騰的。真話。你看完之後也會有點觸動，但你要說就好，我沒覺得一下就給我抓住了，我得拍電影！沒有。我沒愛這電影。

查建英：沒有任何一部電影，就是那時候所謂的「新電影」，使你有這種感覺，就是這東西真好？

劉奮鬥：沒有。

查建英：什麼《獵場札撒》啊？

劉奮鬥：沒看過。

查建英：講打獵的事啊，都沒看過？

劉奮鬥：沒有，沒有。但是，馬上就要說到了，其實我念念不忘的——雖然就看過了三分之一的——有



倆電影。當然從現在來看，都是站着說話不腰疼啊，我認為實際上是第五代那一批電影裏比較好的兩部片子，但大家一直忽略了，一個是《喋血黑谷》，一個是《一個和八個》。《喋血》我是全部都看了，在露天電影院看的。《一個》是後來好像在電視上什麼地方看的，但是沒看全。但就從這兩部片子的樣態和感覺來講，我記憶當中啊，就是說當時的感覺，它們從故事，從片子，我認為，都還是屬於往正確方向來走電影的：有娛樂性，而且它的故事能夠打動人。但後來呢，我覺得這批導演經不住誘惑。因為確實像《紅高粱》那種符號性的電影它容易討巧麼，容易有呼應，容易有喝彩聲，換成我我可能也順着這勁去了。那批電影像《喋血》、《一個和八個》那些路綫就沒往下走，再往下就是《老井》這批電影產生出來了。

查建英：這批電影你沒有特別有感覺的麼？

劉奮鬥：《老井》看過，但是沒有什麼特殊的感覺。

查建英：聊到這，略微有點感覺了，我大致知道

你喜歡哪類的電影了。當時看不看外國電影呢？

劉奮鬥：看過，也就是電影院裏放的，像法國的《老槍》。但基本上就沒說電影這種東西我特喜歡，我得想辦法收集錄像帶，沒有。

查建英：那個時期有什麼事情讓你記憶猶新嗎？

劉奮鬥：我談戀愛了嘛！我第一次談戀愛應該是八八年吧，高中畢業以後。這是我個人的一個事。然後印象比較深刻的是八九年六四。當時我跟我父母住在師大，開希是我的好朋友嘛。當時還不是。當時我老踢球，我踢得非常好，他老愛看我踢，我知道他是誰，他也知道我是誰。但是後來到了美國之後，我們就特別熟了，變成好朋友了。從他第一天跳上乒乓球台開始嚷嚷，一直到放槍，那對我都算比較大的事情。還有一件事情是，在那之前八六年好像有一個「一二九」吧，有一次學生鬧運動？可能是八七年還是八八年的時候，有一個「一二九」，然後第二年一月份胡耀邦就下台，就因為「一二九」學生運動好多人說他管的不力，放縱了資產階級自由化。然

後就是六四了。六四呢，你要現在來看，當時我歲數也不能說大，二十來歲，我不能說好像先知先覺吧，但我當時就覺得學生傻逼，這事也是一傻逼的事。當時就感覺到了。為什麼我看出這件事傻逼來呢？因為我在北大、師大都生活過、成長過，我對這些學生太瞭解了。我是從細微之處看人，我不從大事看人。死太容易了。犧牲是容易的，過去一兩百年中國人為理想去死的人不少了，為什麼死了這麼多人這個國家就改變不了呢？所以呢死解決不了問題。一猛誰都能死。我怎麼看出這些學生挺二的、挺愚昧的呢，我覺得他們跟洪秀全差不多，一幫傻逼起來鬧事，其實自己也不知道要幹嘛，被那種時代的情緒利用了，再加上一小撮別有用心的人了，給鼓搗起來了。一幫知識份子也得找呼應啊，手底下也得有人跟着啊……

查建英：（笑）你這段可以上《人民日報》了。

劉奮鬥：我在師大還貼過大字報呢，第二天就被學生給潑上墨了，認為是政府的人污蔑他。我當時說了一件事情，我說你們想改革，你們想修憲、

想折騰想當總理，沒事，但是我不相信，一個大便完了不沖廁所的人能管好國家。你們是大學，不是孩子啊。因為我住在那地方，有時候在教室、在學生宿舍和他們學生打打麻將，我都能看到，我X，本科生也好、研究生也好，十八九歲、二十多歲了，最基本的一件事情，大小便完了，您沖水成麼？我不相信一個大小便不沖水的人，說行，人民大會堂讓你們哥幾個住着，你們聊聊咱們國家這事兒。我說你們要真想改變中國，先從大小便沖水開始，你一生的大便都沖水，一直到最後把你兒子教會了，這國家都比現在好的多。而且這個是真正的好和改善，要比玩虛的強多了。

查建英：把這個意思寫在大字報上了？

劉奮鬥：那當然了。

查建英：從大小便沖水看管理國家的能力？

劉奮鬥：那肯定嘛。為什麼中國這麼多事情執行不下去？全玩嘴皮子啊！中國憲法能不能管好這國家？拿到美國去，美國一樣能管好。到你丫中國就管不好。

查建英：嗯，是人的問題。

劉奮鬥：對，它不是法律文件的問題。反正我對八十年代記憶猶新的，可能也就這麼幾件事。再往前說我沒什麼記憶。回頭再看呢，因為我現在在做電影麼，我要形容那個時期，知識份子說是一個轉型期，我也不懂，我說就是一個毛澤東當導演弄的一劇本，演完了，甭管是演砸了還是悲劇啊，反正演完了，台詞都說完了，沒法再弄了。八十年代大家都在等。我認為為基本是這樣一個狀態。或者說呢，在等國家寫劇本，哥幾個也在自發地碰。國家領導也得發動啊，得說服大家啊，說咱們下邊該演改革這戲了。一般的人民呢，有飯吃他基本就能等。這個民族也不太追求信仰。所以就都在等國家寫劇本。那國家就說：咱現在沒劇本！得摸着石頭過河。得邊拍邊寫。那就王家衛了！

查建英：（笑）王導，還是盲導啊。

劉奮鬥：實際就這麼回事嘛！因為中國人你說他傻還是善良吧，其實他同時傻和善良，二者兼備，（這兩者）是一回事。那這樣就跟着弄下來

了。

查建英：你是說各個領域都處在這麼一個狀態，邊走邊唱。

劉奮鬥：肯定是這樣。但是小知識份子呢，他有點不甘心啊，我得有意見啊！像王若望，像鄧力群什麼的，他們都有他們的劇本。更低層的知識份子呢，像《河殤》啊，就出來了。

查建英：為什麼說是更低層次的呢？

劉奮鬥：我認為就是不符合國情，你說的話沒人懂。

查建英：當時《河殤》收視率挺高的，觀眾還呼籲重播。不過主要是城市裏的人。

劉奮鬥：對，還是城市裏的小知識份子們。我說的更多是針對農民。咱們特別容易認為：咱們知道了，就誰都知道了。那中國八億人呢，農民都沒電視呢，他連海都沒見過呢，你跟他說那些事兒他怎麼懂。而咱們是多少人呢？

查建英：按你這觀點，八十年代那一連串的事件，包括「文化熱」在內，都是在寫臨時劇本？

劉奮鬥：對，都是好心了。

查建英：但是沒有一個可用的，更沒有任何可流傳下去的？

劉奮鬥：目前來看呢，那一批人也基本被淘汰掉了，那一批劇本也就別說了，先別說不上演，現在拿這些劇本來看就是過時了。

查建英：你說的包括那時各個領域所產生的作品，文學、美術、電影？

劉奮鬥：對，基本都被淘汰掉了。這個東西和我剛才所說的讓我反感的很多東西是一樣的：它停留在這個時代和這個時代發生的事情，一旦這個時代過去了，時間的列車開走了，它就沒有對應性了。所以呢，一個國家的劇本也好，一個電影也好，一定要說人。其實這又說了一個大問題，就是說所有的那些劇本都是功利性的。這也是沒辦法的，因為有很多人還吃不飽飯，社會矛盾那麼多，那怎麼辦啊，咱先救急吧。當時無論從政府到民間，沒有一個人還考慮到信仰的問題。反正我沒聽到，就是說在公開的場合一個持續的聲音來講，信仰對於一個國家的重要性。

查建英：你認為信仰是最根本的問題？

劉奮鬥：因為只有信仰是淘汰不掉的。信仰是一個民族的立足之本，一個沒有信仰的民族就應該被淘汰掉，剩下的只是一個時間早晚的問題。

查建英：那麼我還是想聽一下你對一個比較流行的概括的反應，就是不少人認為八十年代無論有多少毛病，它到底是一個有理想、有激情的年代，它還是在追求着某些不是直接跟飯碗有關的東西，比如是不是應該走自由化的道路。換個說法是那時候人們還愛務點虛，而九十年代才是功利性的年代。

劉奮鬥：不是，從根上來講，這些劇本的初衷本身就是功利性的，就是低層次的去爭：我想這麼走，那麼走。不過有些事沒法說了，這些也都是隔靴搔癢了。其實作為一個民族，出了這麼大一個事，共產黨大多數人都是……因為他不敢，他不敢說他得癌症了，所以你也無從說起。

查建英：從上到下不敢承認根本的問題。

劉奮鬥：對，你只有從根上說，我這事真錯了，我真他媽得艾滋病了，你才敢吃艾滋病的藥，那也

就是說真的信仰出問題，你才能說信仰的事。

查建英：這問題始終沒說。

劉奮鬥：對，你沒說，那就跟現在我往電影局那兒送劇本似的，那我不能送一個說共產黨不好的劇本吧。一樣嘛！所以當時像王若望什麼什麼也好，我認為基本上都是在一個層次，一個大的意識形態下。當然，你對他要求那麼高，讓他超越那個時代，他不可能啊。他一定是漸進的，他不可能一下從十七歲跳到二十五歲，一下明白二十五歲的事。好多東西他必須過，他才能知道。比如你跟一個沒有做過愛的人去形容做愛，你再怎麼形容，他也不懂；你非得讓他試一次，他全明白了，不用你說了，他比你還明白。

查建英：確實挺扭曲的，那一代人一方面很滄桑，一方面是遲到的青春，還沒成年呢。從一個正常社會的角度看，他是不該經歷的全都經歷了，該經歷的一片空白。從經濟上說，當時還基本都吃着社會主義的飯，都有國家保護，也折騰不到哪去。

劉奮鬥：對，基本上還是比較老實的，一幫老實孩

子。就像你說的，因為社會的寬容度不像現在，當時私人開個飯館已經非常了不起了，已經到頭了，自己能有一工廠簡直不敢想像。回過頭來看呢，總的來講，包括那一批知識份子呢，我自己覺得，我也替他們高興，也替他們覺得悲劇。現在他們出去了，到西方了吧，我也沒見你接着寫什麼書吧，能力不夠嘛。您到西方還沒怎麼着呢，就給淘汰掉了，您說您那劇本，保不齊在中國現在就演砸了呢。

查建英：這個問題我是覺得呢，你不能要求一個腿給打殘了的人去拿長跑冠軍。所以我從來就不看殘疾人運動會。人說精神可嘉，我覺得有點反自然。與其和命運較勁，不如幹點別的，得其樂吧，非要撐杆跳你的人生才有意義麼？這個不去說了。反正呢，八十年代其實屬於還沒邁出父母大門之前的那麼一個階段。

劉奮鬥：對，基本還是共產黨在那寫劇本呢。鄧小平寫了一個劇本，我估計他影影綽綽知道，至於到底走到哪兒，我不認為他非常清楚。但確實也有一個現實的問題，先得吃飽飯，要不然這國

家得炸了，先折騰折騰再說吧。所以他就說「摸着石頭過河」麼。說句不好聽的話、諷刺他們的話，這幫孫子這麼多年長征，讓人追着趕着這麼跑，吃了上頓沒下頓，有今兒沒明兒，我X，他有什麼經驗啊！他過這樣的日子，他也覺得國家應該過這樣的日子，這是他的慣性，他覺得這沒什麼可怕的，摸着石頭過河啊。我理解。但也因為他傻，沒明白這可怕性在哪兒。你沒信仰，我X，你摸着石頭過河，那真的突然要崩盤了怎麼辦啊？

查建英：（笑）我想他在早期還是有信仰的，至少一部分人有或者在尋找吧。也不能說整個就僅僅是個溫飽的事情，那也簡化它了。你回頭看毛當年在《新青年》上發的文章，至少想要改變東亞病夫形象振興中華那個夢想，是很明顯的。像他那篇〈體育之研究〉，講「欲文明其精神，先自野蠻其體魄」，我相信那見解你也會贊同的，就是說咱們先健身吧，這民族老病病歪歪的你精神上也強不到哪裏去。而且他強調健身必須有恒心。那我覺得，沒有信念

的人不可能有恒心，一遇困難他就撤了。這說遠了。到了九十年代呢，從信仰的角度看是另一個狀態了麼？

劉奮鬥：信仰呢，大家都聊。我相信在八十年代也有人聊過，也有某個人，甚至不下十萬人、二十萬人，甚至一千萬人。我不低估過去人的智力。但是我非常看不起中國人這種不勇敢。聊都成！你現在倒騰出來，有好多人嘛！詩歌方面像食指，再往前，六十年代，像顧準，特別有前瞻性的。我相信，像三反五反那陣，在私下，明白人特別多。包括前一段時間，像《往事並不如煙》，這哥們也挺明白的，怎麼一開會就怂呢？這都沒用。底下明白管什麼用啊？！中國電影也一樣，底下都明白着呢，一到拍，全他媽傻逼！

查建英：你是說一直都是這樣？

劉奮鬥：一直這樣！

查建英：就是說不論八十年代還是九十年代，一貫如此，沒有時代性，只有國民性。

劉奮鬥：對，只有國民性。因為這裏面呢，說句實話，中國人膽子小。說句同情的話、我認同的

話，就是中國人得了病特別怕醫生，怕去看病，怕自己得絕症。我也這樣，我不騙你。因為到現在，我沒拿過工資，也沒錢，我都不敢去上保險。為什麼？因為上保險你得去做體檢啊。

查建英：你怕查出病？

劉奮鬥：我X，這多含糊的一事兒啊！我理解，我特理解。

查建英：你不是打比方，你說的真是你自己？

劉奮鬥：真是我自己！當然我得從我自己推想啊。

別人我也理解不了。

查建英：不是聽說你已經發財了麼？你怎麼還會沒錢看病呢？

劉奮鬥：我這財是今兒有、明兒沒有的。我就說這意思，你明白吧。推己及人，我都含糊，我腰上長倆對稱的小腫瘤我都含糊，這要他媽惡性的，我這三十六歲，我背上這麼一個！

查建英：（笑）中國人的毛病你算看清楚啦。

劉奮鬥：膽小，忪。

查建英：對，但因為你自己也是一個中國人，我也是一個中國人，那就特別明白問題之難解

決，因為這些也發生在我們自己身上。我只不過站着說話不腰疼。比如說我吧，我正好在美國呢，雖然我看透了這件事，但我不必做這個選擇，惹不起我躲得起麼。如果你叭一下把我放這兒，我只能在這兒討這碗飯吃，那我所能比我所看不上的這些人強多少呢，我絕對不敢保證。

劉奮鬥：這就是為什麼我說我忪呢，我都知道我自己已在病面前挺忪的。其實在文化病面前，在這個民族的病面前，這二百多年呢，我認為都在死胡同裏。我都替他着急：那麼多聰明人，其實都是膽小。全都是膽本來跟荊軻似的小。你說孫中山，你說汪精衛，逼着那麼猛的一人都當叛徒了，我背多大一黑鍋啊為中國人？！我替你們說合去，我當叛徒，咱為了中國有口氣——我是這理解汪精衛啊，因為我不覺得我的智商比他高，給哥幾個逼成什麼樣了全？投河的投河，暗殺的暗殺，這麼多聰明人，我自己覺得就是忪逼，不敢。這個民族它忪，它含糊，它不敢。

查建英：這是個超越年代、時代的心理病，而且

至今沒有解決。

劉奮鬥：你真要是說你得了病了，我X，不就是得了癌症嘛，藥也容易吃，手術也容易做。可你確實，十幾億人一國家，真要宣佈：這個國家得絕症了，你這民族就是地球上一塊肥肉，該減肥就得減咱們了。那你確實挺沮喪的。其實呢，這跟共產黨都沒關係，換另一撥人，一樣。說句心裏話，共產黨還算不錯呢，真還管咱們。你要換我，X，我這麼自私一人，讓我當總書記，我一看中國這樣，我肯定當貪官，卷錢就跑了。這幫人挺勇敢的，其實真不容易。

查建英：也是把自己頂到這兒了，怎麼辦，得盯班啊。

劉奮鬥：自己把自己騙到這兒了。

查建英：還有一種說法啊，說我們民族這個病基本上是洋人給鬧的，要不是他們打過來我們本來過得好着呢。哪怕現在瘤子爛得都流膿湯了，也不敢看這塊瘤子，我就轉着圈跳着脚的埋怨洋人，隔着大洋跟克林頓叫板，是你們把這病毒傳給我的。

劉奮鬥：那我自己覺得呢，這麼去形容，不誠實。

舉例子講，咱們見過這種人，比如開車，北京市開車我聽很多司機說：就怕碰見那種年紀大的人，一撞了呢，他訛你一輩子，甚至十年前割過盲腸你都得負責，訛上你了！我自己認為呢，中國從鴉片戰爭之後，有一種情緒，就訛上西方了。全是你們鬧的！你們不賣鴉片不找我，我能這樣麼？心態不平衡，是一種軟弱的心態，他必須要為自身的很多問題找替罪羊。所以他整個是愚民。因為你看歷史材料，你越看越明白，三、五千人，沒幾杆槍就把你皇帝都打跑了。你怎麼不猛啊？

查建英：是，那些資料裏有些數字真讓你覺得中國人寒磣，什麼十個日本人拿着十杆槍，押着幾萬中國人，前面就把你們全給掃了埋了，明知道死路一條，就是老老實實的，沒有一個人出來拼了。

劉奮鬥：抗日戰爭，在華北，倆日本人就管一個縣。國民黨跟英國人在緬甸打，為了打通這條綫，總共也就一、兩百萬人，就是一個一個地吞



你。

查建英：就這點上，早期共產黨還是真有不怕死的人。

劉奮鬥：這事應該這麼形容：國民黨和共產黨倆兄弟爭，在家裏正打架呢，國民黨把共產黨快打死了，共產黨躲到廁所裏了，一條腿還露在外面，蔣介石正拿刀要砍這條腿呢，想給他揪出來，突然來了幾個喝醉的、別有用心的人一日本人進來了。

查建英：把共產黨救了？

劉奮鬥：共產黨幹的事就是躲在延安，沒事就吆喝兩句：打丫挺的！我真不騙你。彭德懷百團大戰，是正經地想衝出來，想幫共產黨……

查建英：（笑。暫停錄音。）把話題再拉回到電影吧。咱們就接續你剛才談的中國文化傳統裏面的問題，你着重講的是一個誠實和膽量的問題，那我不知道你看過比如說張藝謀在《紅高粱》之後的《菊豆》、《大紅燈籠高高掛》？有批評者認為他在暴露或批判中國傳統文化裏面壓抑人性的東西，甚至他在外國得獎，很

多中國人不舒服，認為是家醜外揚。對這類電影，你覺得它是批判中國文化黑暗面的努力嗎？還是你認為他就是一個商業的東西？

劉奮鬥：我對這個問題的看法就是這樣，比如《紅樓夢》，一本小說，首先我對紅學就特別可疑。一兩本書看着還行，咱們倆爭論爭論。現在紅學就發展到一幫小知識份子就說點自己的話了，別人看不懂，研究研究他們家菜譜什麼的，這事跟我有什麼關係啊？跟小說已經沒關係了。所以要說張藝謀，什麼第五代，他們是不是批判什麼文化啊，我覺得要不你們把他們想聰明了，要不你們把他們高看了。我自己覺得，這國家都摸着石頭過河，你說他能聰明到哪兒去？如果一個國家的思想界一味的要從一個導演身上，一部電影裏面找思想、找批判什麼的，我認為這個國家病得不輕，這個民族病得不輕。急得要從一部電影裏面找答案是非常可笑的，無知的。

查建英：那他們為什麼去拍一批這樣的電影呢？

劉奮鬥：這一批電影呢，我覺得更多的還是本能，一種符號。我不知道能不能說通，因為這問題也

挺困惑我的。說白了，文化它是有本能的。舉例來講，我把中國文化看成是一個人和西方另一個人交流。很簡單，我要去你們家做客，你來我家也好，我去你家也好，當然電影節來講，更多的是我去你們家，那我給你帶點什麼吃的？我相信肯定就帶點餃子餡餅麼，很真誠地就帶去了，你不會想那麼多。無非就是這個餡放不放辣的，你吃不吃豬肉啊，那都是九十年代考慮的了。八十年代那會兒他都考慮不到那兒去：哎喲，你還吃素？有吃素這回事兒嗎？哎喲不好意思！外國人呢也就忍了，拘着面子。反過來呢，你要去歐洲旅行，比如去巴黎吧，一般傻逼沒有多少文化層次的那種，就去紅磨坊，去艾菲爾鐵塔。他也就把一些符號性的、你應該先知道的东西給你了。那我覺得像《紅高粱》也好，有那麼一個文學的勢去托着他。第五代電影和文學上的尋根是對應的，只不過把文學上的東西體現在影像上，有一個大勢，就覺得文革這東西太淒慘太苦了，咱們說點老的事吧。他是個本能的東西。你要說他刻意的去批判誰，去說誰，我不認為他有這覺悟。

那還是一幫知識份子自己說自己的話。

查建英：但你認為他是考慮了國際市場、國際觀眾的？

劉奮鬥：不是，就是本能，那個時候是非常單純的。我認為他那時候對商業上的考慮，比如打個腰鼓呀、弄點紅綢子、點個燈什麼的，還是很單純的，沒有那麼多心眼。

查建英：國門也剛打開。

劉奮鬥：對呀，國門一開放，第一天，你說我不帶你去故宮，還能去哪裏？第二天去長城，然後咱們去頤和園逛逛。然後還想去哪？喲，您喜歡去琉璃廠，喜歡古玩？行行行。它是一個慢慢發展出來的。那在張藝謀後來，三、四部戲之後，打過交道了，那就開始互相揣摩了，他就不那麼單純了。

查建英：從哪部電影就不單純了？

劉奮鬥：《活着》吧，就有互相揣摩的意思了。再像《一個都不能少》啊。也不能單說張藝謀，整個第五代導演都是這樣，人嘛。接觸長了就明白了：原來他不吃肉，他吃素，那我下次下點素

餡？就開始順貼了。

查建英：問一個你參與過的電影吧，你是《洗澡》的一個編劇。有人認為這《洗澡》呢，它對中國傳統文化的態度和第五代導演不一樣。比如說，如果說張藝謀那一批片子暴露了中國文化壓抑人性的一面，那《洗澡》恰恰相反，它表現中國傳統生活習俗裏溫暖、和諧、有人情味的那一面。起碼在現代文明面前，這個東西並不是完全消極的對應物。裏面濮存昕那個角色，穿着西裝南下做大事去了，想要過一種現代人的生活，可最後他還是回來了，也理解了這種傳統老北京的生活方式。這就和前面那些電影不大一樣了。

劉奮鬥：我坦率來講，這又是一個問題了。（略停片刻）因為《洗澡》我只是編劇之一，那個導演跟我也挺好。這樣吧，首先針對你的提問，我不太同意這麼看這幾部電影。這幾部電影有思想性麼？根本沒有。張藝謀他看過幾本書啊？我真不是擠兌他。

查建英：你說他就是本能、直覺？對觀眾的一種

揣摩？

劉奮鬥：對。別把他想得太複雜了。

查建英：《洗澡》也是這樣？

劉奮鬥：是啊，那哥們我天天跟他在一塊兒，他就是挺實在的一個人，一個好人，他沒思想性。就目前中國電影界的水平強調思想性？為時太早！大部分的中國導演連故事都講不清楚吶，你來強調思想性？完全是本末倒置！包括《菊豆》反映什麼壓抑人性的東西呢，我都覺得是評論家強加上去的。

查建英：那為什麼他要編這麼一個故事，而不是另外一個故事呢？

劉奮鬥：直覺麼！他覺得可能好看。那就是他心裏最深層次的問題。

查建英：下意識的。

劉奮鬥：下意識的，就是說他內心的世界是這樣的。

查建英：不過你看完《菊豆》會說：拍這片子的人肯定有過壓抑經歷和感受。

劉奮鬥：嗯，反正那個電影我只看過一半。我自己

覺得這些問題呢，那時候張藝謀還有第五代都是生瓜蛋子，挺單純的一幫孩子，想做事，尤其是他們的頭幾部戲。做完之後呢，聰明了，變得有點狡猾，覺得得對應市場，因為有錢嘛，越做越大了，投資我不能老賠錢嘛。那個時候他會考慮一些電影以外的東西。我相信，原來那個時候他連自己一個工作饑渴都沒有解決，就是說我要有一個工作的權力，有東西我要拍，有東西我得幹，加上他個人的才能和一些東西，他把那些片子撐得還行。就那些片子來講，你去說它的思想性，都談不到。就那哥兒幾個，他們也沒思想性啊。就在那個時代從更廣泛的角度來看中國的知識界、文化界、思想界，有誰能談得上有思想性？包括現在有誰？我認為中國足球隊在世界上是什麼水平，那麼中國電影界，中國美術界，中國知識界，就是什麼樣的水平。只不過哥兒幾個選對了行業，中國有句老話：「文無第一，武無第二。」整個行業容易被遮羞，不像足球死得那麼難看！

查建英：包括《洗澡》？

劉奮鬥：包括《洗澡》，這是真話。有什麼思想性啊。

查建英：《洗澡》我自己並不很喜歡，這也是真話。

劉奮鬥：不用不用，你跟我可以很直接。

查建英：直接說也是本能的反應：我就不愛看一堆老爺們泡澡堂子搓泥，您泡得其樂融融，行，您泡着，但我幹嘛非上電影院觀賞您啊？裏面還弄個傻子。好多中國電影都愛加個傻子當佐料，好像要全是正常人他這個戲就平了，勁道就不夠，但看多了覺得咱們國家傻子特多。咱們這兒傻子比例偏高？我沒聽說，我懷疑還是編劇、導演缺乏描寫正常人的自信，他就走偏鋒，把這事往那裏渲染。這是我作為一個觀眾最直接的感受，就是看得你生理上不大舒服。帕索里尼的電影你看了生理上也會受刺激，但你會覺得值得，那裏有東西，有深意。《洗澡》裏也有些東西，但我不覺得特值得，什麼「上善若水」呀，跟老子那個哲學攪一塊呢，比較勉強。我承認我太挑剔，也許還有潔

癖。我站着說話不腰疼。對不起。其實我認識的好幾個外國朋友都愛看這片子，向我推薦了。我才看的。前面說的解讀是我聽到的，是別人對它的評論，我都忘了是中國人評論的還是外國人了，反正是有評論這樣看的。

劉奮鬥：首先中國的電影評論，我就覺得非常的低智商。中國沒有電影評論，中國的電影評論實際是一幫小知識份子說自己想說的話，然後拽幾個挺無辜的電影過嘴癮呢。

查建英：實際哪國的電影評論都有點這樣。美國有個著名的記者作家叫 Joan Didion，和她丈夫一起在好萊塢寫劇本混過好多年，之後就寫了篇文章諷刺影評人，說任何以此為職業的人肯定屬於白痴，因為你沒拍過電影你根本不可能明白拍電影實際是怎麼回事。那篇文章寫得非常刻毒非常好看，她文筆又好，你讀了確實覺得這兩種人是兩回事。不過我也記得一位著名經濟學家對我說過的話，他說：有人指責我從沒經過商怎麼能成為企業研究專家，那我爸爸倒是農民，種了一輩子莊稼，你叫他當農業

學家他行嗎？所以我覺得呢，隔行如隔山，不在於你做什麼，在於你做得怎麼樣。然後也有彼此包容、理解的問題。他有讀者，你有觀眾，他說他的，你拍你的，完全可以各行其是。有時候交流交流呢，恰恰因為腦子長得不同，與許倒互有啓發。他要是說的全跟你想的一個樣，那多沒勁啊，他有什麼獨立性可言？那不就是你的一個傳聲筒麼。話說回來，既然我們是在談論年代啊時代特徵啊這些東西，雖然這麼劃分確實挺生硬挺愚蠢的，也只好還是問你，你認為九十年代以來的這些電影，包括你自己的電影在內，有沒有一個和八十年代不一樣的精精神神面目或者一些貫穿下來的想法？

劉奮鬥：沒有，完全沒有。我認為你提的這些問題，對目前中國的這些導演來講要求都太高了。他們的精神面目完全是不清晰的，因為他沒有信仰，今天他可以這樣，明天也可以那樣，他沒有連貫性。張藝謀的電影只有視覺上有連貫性。

查建英：這個我同意。如果非把張藝謀八十年代的電影拽出一條綫來吧，又會讓人覺得，咦，

九十年代他怎麼一下這些都沒有了？他又轉到另外的路子上去了。

劉奮鬥：對。都是功利性的，都是摸着石頭過河。這個是跟國家的大政方針是一樣的。包括陳凱歌老吹牛逼說自己最有思想性，其實他是最虛偽的一個人。有什麼思想啊？拿電影說什麼思想啊！從蘇維埃開始他們拿電影說思想，他們傻你也跟着傻。他說什麼了？沒說什麼靈魂的事兒啊！咱先不說電影本身就是一個娛樂，它跟思想有什麼聯繫？寓教於樂，咱們先玩着，對吧。首先拿電影說思想性這就是一個大傻逼的提法。陳凱歌其實他不太有思想。我看過他很多次訪談，我可以很認真地說他書看的也不多，即使看了也沒看懂。有一個問題，有知識不見得就是有文化。思想、靈魂，多沒標準的兩個提法，尤其在電影裏面，躲在這兩個詞兒後面混飯吃太容易了。陳凱歌也沒有一個系統的理論基礎去支撐他。這哥們也沒信仰。說句不好聽的話，一看他就知道，文如其人嘛！

查建英：（笑）又來了，那說你吧。

劉奮鬥：我沒信仰，我為此感到羞耻和痛苦。但說我有沒有信仰，沒有意義，因為我只有一部電影。像他、田壯壯、張藝謀，這仨都二十年走過來了，你把東西都穿一串，最後一看，我X，突然發現這些零碎兒怎麼都搭配不上啊？所以，都是摸着石頭過河嘛。今兒共產黨緊點，咱就緊點，松逼嘛。今兒鬆點、錢又多點，咱就拍個商業的。就這幾個人，說句心裏話：屬於好的導演，好的手藝人，跟大師沒有關係。因為大師的前提就是不光有手藝，還有靈魂。這幾個人都沒有靈魂。我也沒靈魂啊！咱不是說別的，是說他沒有要求。因為沒有要求了，你就會發現在陳凱歌後面的片子裏頭，丫會去拍恐怖片。

查建英：什麼，恐怖片？

劉奮鬥：就是什麼《溫柔地殺死我》嘛，他去英國拍的一個什麼二逼電影。拍什麼片子不重要。希治閣拍恐怖片，看到最後你能看到人的困境，這是他牛逼，因為他有靈魂，有宗教情懷。斯皮爾伯格拍商業片，拍到最後也能成大師。條條大路通羅馬。我不排斥你拍什麼類型的片子。就是你

張藝謀拍《英雄》，好啊，沒問題啊。你想說事吧，我X，但是你沒替人類回答個什麼問題啊，你這答案忒愚蠢了。張藝謀的《英雄》和陳凱歌的《荆軻刺秦王》其實他們塑造的不是荆軻，因為他們理解不了荆軻。他們只能理解到秦舞陽的層次。他們拍的不是荆軻而是秦舞陽。一個有勇氣但是臨陣會脫逃的人，這也恰恰是他們兩位身處中國這樣一個懼怕真實的國度裏內心深處的真实寫照。開玩笑的說，他們要把故事改一改站在秦舞陽的角度去看這個故事，我想他們會比現在游刃有餘得多。

查建英：《英雄》還是屬於視覺奇觀吧：一會兒萬箭齊發，一會兒紅綢舞綠綢舞，一水靚男靚女說飛就飛往上招呼，張曼玉、陳道明、章子怡，全是漂亮人兒啊！你就把它當純娛樂，烏泱烏泱的挺好看。可你要劍就要劍，幹嗎非塞進個秦始皇、來回來去替個什麼勞什子大一統說事，煩不煩啊。本來花倆錢想吃個七彩冰淇淋吧，最後吃進去一隻蒼蠅。外國人看這種片子倒好了，反正他也不知道秦始皇是誰，但是

對稍微有點歷史知識的中國人，你能否認秦始皇早已被符號化了。寫秦始皇也行，有人還寫希特勒呢，寫納粹如何也有人性。問題你寫得太糙了一點吧，叫人哭笑不得。你設想有一位德國導演拿希特勒拍一部娛樂大片，那猶太人看了跟他急，他一臉無辜說：別較真兒啊，我這是一商業片啊！那這導演要麼缺根筋要麼是矯情。也許這些年形形色色的「好皇帝」戲滿天飛，觀眾也看麻木了，他也拍暈頭了。借你的話講，他不過是出於一種本能就在着文化大勢順貼呢。

劉奮鬥：說不出來，我估計這他自己也說不出這事。

查建英：要麼是評論家要麼是電影圈造出的一種氛圍，好像這些人的表現形態，陳凱歌、張藝謀、田壯壯他們幾個，還是有思想的，有一定的藝術追求的。而純粹的商業導演，像馮小剛這種，他就是完全隨着市場變的。照你這麼一說，你認為這兩者之間實際上並沒有太大區別？

劉奮鬥：馮小剛比他們還好呢。馮小剛基本上我不就打籃球麼，我不裝孫子我打籃球……

查建英：我是什麼就是什麼。

劉奮鬥：對，他雖然有奴性，他電影裏有奴性。這個人就是個乖孩子。他是賣乖，老怕父母打，我賣點乖。我都這樣了，票房還能不好？討巧，小文藝積極份子。這個能看出來，沒有問題。但是，在這一點上，我認為馮小剛要比他們清醒，要比他們聰明，而且實在：我就這操性，我傻逼，我就賣唱了，我就賣笑了，怎麼着了？因為電影其實就是這樣。在某種程度上，我更理解馮小剛，我也同情他。我認為他的電影方向是對的。只有在方向對了的前提下才可去談高雅、低俗。

查建英：好吧，反正他那類電影我也沒喜歡過，但確實算市面上做得不錯的娛樂節目。你願意做這樣的導演麼？說你，因為現在你也是導演了。

劉奮鬥：有一個非常大的前提：這些東西都不是束縛我的東西。對於我來說，它不是一個問題，我

只拍我想拍的電影。至於有一天，我突然想拍一色情片了，很有可能啊，那我肯定會去拍一個挺好的、打動我的色情片。至於拍出來人家說你這不是三級片是大師的藝術片，那你願意怎麼說怎麼說。我不想把導演作為我的一個職業，所以這個問題無從說起。我願意中國有五十個馮小剛的時候再出一兩個非要和靈魂思想較勁的導演。

查建英：嗯，像《巴黎的最後探戈》，X級，但一點不穢，從頭到尾有那種揪心的、靈魂的東西。它也講了一個離經叛道的男人被女人拋棄的故事。白蘭度那張臉，真是有靈魂的一張臉啊，真敢赤裸裸地表現一個男人內心最深處的挫傷、軟弱、真情。那你拍的這個《綠帽子》，你怎麼形容它呢，是一種什麼片子呢？我還沒看，只能問你了。

劉奮鬥：還行吧，不寒磣吧。這就又說到《紅高粱》。剛才有人說《紅高粱》以前的中國電影沒有生殖器，《紅高粱》以後有生殖器了，這個我不同意。但是我不否認像田壯壯、陳凱歌、張藝謀呢，在他們當年，每個人的頭兩部三部，是有



單純的激情，認真、年輕，有對電影的愛。但是他們有時代的烙印。這個烙印可能就是一種文化的本能，傻呵呵奔着就去了，帶了點紅棗和大米就去了。但是在早期的兩三部，你要說他故意是拿中國去說事，那你要不把他說得太壞了，要不把他說得太聰明了。他沒那麼複雜。但是在那以後，由於中國人那種本能，就陷在痛苦裏頭了。像《活着》，小說本身我就非常質疑，拿人民痛苦不當回事。余華本身我就覺得他也挺可疑的。首先小說我也不喜歡，倚病賣病。包括他後來的《許三觀賣血記》——針見血地說他見的不是悲劇！而是慘劇！！悲劇是要塑造性格的，沒有性格何來悲劇！

查建英：他早期小說我覺得主要是一種敘述上的智力遊戲。那時候好多所謂「先鋒小說」都玩這個，格非、馬原，有一批人。《活着》我沒看過，《許三觀賣血記》粗粗看過一遍，倒真是有你說的這種東西，苦得可以。到了莫言的《檀香刑》，跟恐怖片或者那種自虐加他虐的S&M小說有一拼了。乾脆說吧，我對這種

現象也困惑好久了：不知道人是不是病到一個程度，老不見天日，病毒發散不了暗污污地都內化了，人可能還是個好人，但他是暗的，不明朗更不透亮，旁邊人看着說你心理變態了，他自己其實不覺得，或者他認為他在以毒攻毒呢。要是一兩個人變成這樣子，那你還可以說：這幾個人的性格如此。可這是跨行業的現象啊！公平講張藝謀並不暗，主旋律了嘛，挺昂揚的，心態上有點像大小孩，愛玩個飛刀搞個特技。像近年搞行為藝術的有一批人，吃死嬰的吃死嬰、自殘的自殘，還有什麼收集女人的髒月經帶啊，把自己綁起來在屁股上塗了蜜讓狗咬得血淋淋啊，跑到國際上四處招搖弄這些，你說你是噁心誰呢。這是文化影射、以毒攻毒麼，還是失控了，急的？再說你這麼弄，攻得掉什麼毒呢，那毒就流在你血液裏，就流在我們每個人的血液裏啊。所以我覺得，不如多曬曬太陽吧。魯迅當年說有人愛把膿腫之處說成艷若桃花，咱們現在倒好，專愛把它製作成藝術。讓我想起卡夫卡一篇小說，描寫一位

饑餓藝術家，把自己關在籠子裏餓得奄奄一息讓人觀賞，結尾時幾筆寫藝術家餓死被抬走之後，換來了一隻年輕的豹子，在鐵籠裏生猛而優雅地走來走去，讓人們耳目一新。絕了。

劉奮鬥：到最後呢，我看中國電影、中國文化呢，小說也好，詩歌也好，九十年代以後，國門開放了，出國也多了，交流也多了，這個問題不僅僅是一個地域性問題，也不是年代性問題。反映到香港電影、台灣電影，其實都有這個問題。包括反映到日本、反映到伊朗，所有國家，這種發展中國家也好，第二世界國家、第三世界國家，因為我更關注這種東西呢，我發現慢慢、慢慢他們變成一種陰性的東西，生殖器自己就閹割了。

查建英：整個東方，特別是亞洲，對吧？

劉奮鬥：不光是亞洲。因為你是一個弱勢文化，你要想進入西方的這個體制，你要想去玩，不自覺地你要陪着笑臉：大哥，帶我玩吧。其實他都是陰性的。這種陰性的東西其實就反映在符號上。就是說：我知道你怎麼看中國人，我就把我化裝成什麼樣。因為這個東西咱倆之間不用去解釋，

一說深了，西方人不理解，沒法玩了。就像你剛才說你寫英文書，你要寫一個中國特徵觀的東西，像自行車上牌照，美國人不懂，你得從零開始說起。幾次之後，發現這麼說就不對，我要是順着你說，這事就容易多了。實際上我認為這就是不平等。

查建英：一點不錯。除非你不玩了，你退休站旁邊瞧瞧熱鬧，那好辦了，這困境和尷尬你不必操心了，你盡可以品頭論足。你進這個場子就面臨這個問題。比如在這個年代，你的電影肯定要送到國際電影節，也許還要先送出去，畢竟那兒空氣自由些麼。像我用英文寫個書寫點文章，我當然非常明確就是專門寫給西方人看的，我住那邊這麼多年了在那邊刊物上發點東西挺自然的啊。但我寫的題材還是關於中國，美國輪不到我來寫，有那麼多美國作家呢！那既然我寫中國題材，就會有和你類似的問題：怎麼處理這個局面？你是一個中國人，你在講老家的故事，但你的聽眾是外國人，而且你也很清楚他們眼中或者預期當中關於你老家的那

個輪廓，那麼你是不是要把你知道的所有老家人的事情，他的人性，他的扭曲，他的委瑣和尊嚴，全部講出來？你在老家長大，你清楚裏頭那些溝溝坎坎啊。你講哪些？怎麼講？你能客觀嗎？這和上牌照那個例子還不盡相同，那個更多是技術問題，做多少注解的問題。但其實不論寫什麼，最後到了人性這點上，是沒有障礙的。人類嘛，畢竟都是人。在自尊和下作、誠實和虛偽、勇敢和怯懦這一類基本問題上，沒什麼中國話、外國話，那都是幌子、矯情、兜圈子，其實就沒有人話或者鬼話。

劉奮鬥：這一點我比較同意。因為他沒靈魂，他對自己就沒法誠實。他無法誠實，因為他要生存，他就必須畫地為牢。外國人已經認為這樣了，咱就順着他說吧！忪了嘛。這是本能。我估計他們沒我聰明，意識不到這點。

查建英：（笑）而且也沒你這理論能力啊：五四那時候有個「文化偏至論」，你有「文化本能論」。你還沒說完你的電影？

劉奮鬥：對，要我來形容呢，我覺得我這片子，在

過去二、三十年的華語電影裏，是少數一兩個有生殖器的電影。我自己這麼看。為什麼呢？因為我根本就不去考慮這些事情，我就說人的事。你中國人可能用筷子，你要說這事就說筷子，那就沒招了。外國人他用叉子，用筷子他倒騰不過來。

查建英：那是自行車上牌照的問題。

劉奮鬥：但是，在生殖器這方面，中國人和外國人我不認為有區別。情感和內心，包括靈魂這些最終級的東西呢，是超越語言的，超越時間的。也就說如果我寫痛苦，一旦痛苦的環境沒了，我就變得非常孤單。這類的藝術作品，每年隨着時間的推移，都會被時間淘汰很多東西。但是，我說人的事，我說情感的事。當然前提是你要好啊。

查建英：什麼是好的標準呢？

劉奮鬥：你要夠好，手藝不成那沒招，因為電影有一個操作性的東西。那我就可以超越很多東西。比如莎士比亞，他一千多年前說的事，現在還翻來覆去，多少人把他大腿，翻來覆去的翻拍。他說的什麼事啊，他說的英國亨利幾世和我

有什麼關係啊，但他說的事在我們家也演呢。我自己覺得呢，這些人不能說他看不透，還是忖啊！不說真話。我沒法替張藝謀他們解釋了。到最後呢，他或多或少畫地為牢。從他們的電影來看呢，或多或少都是陰性的。包括現在武打片，包括周星馳，那麼愛李小龍！我這人比較極端，其實深的來講，我不愛跟國內那幫搞電影評論的聊，他們考慮不到這份上。

查建英：有沒有可能考慮到了不好意思說出來呢，你講話：拘着面子嘛。說出來又能怎樣？毛主席講得透徹：要改也難。我還覺得呢，這事一隻巴掌拍不響。西方人的傲慢與偏見和東方人有意無意的迎合，是一個鏡子的兩面。偏見之所以強大和頑固，因為它的腳確實站在某種真實的土壤裏。你說周星馳愛李小龍是指的什麼？

劉奮鬥：很多國內搞電影的人他們都不認可，為什麼我說他是陰性的電影？包括小說、藝術，他都是女性的狀態進入西方的世界。成龍是一個非常典型的例子。他在好萊塢的成功，所謂的成功，

幾部戲之後，有一個模式，這個模式是給你配一個黑人，給你配一個二綫的白人女演員，咱們倆聊天，你就打吧。包括《臥虎藏龍》，包括《英雄》，其實好萊塢帶你玩，就是因為你的武術有我好萊塢沒有的視覺經驗，我們拳擊這麼打，你們能這麼打，我要你的東西。事實上，好萊塢從來沒有平等地正視過任何一個來自東方人的情感。

查建英：這個歷史相當長了，美國也有人寫文章指責、批判，沒用。這方面我覺得馬克思說的「經濟基礎決定上層建築」那句話，至少人類至今還沒有能超越它的迹象。美國的多元文化呀政治正確呀，興起也好多年了，可是世界的主流經濟秩序其實沒變，經濟基礎、硬件沒變。表現在主流電影上，它就還是難以把你當成一個全面的人，承認你有同樣令人尊敬、同情、讚嘆的品性。公平講，有些改進，但一不留神那個意識就會流露出來。說到這兒，我想起前些年有一回成龍上奧斯卡頒獎會，就專門給他配了一個兩米以上的笨笨的美國大個子黑

人一塊上台頒獎，成龍矮啊，順勢就朝上蹦着高兒跟大個子黑人逗樂，拿這搞笑。你不由得一想：一個大猩猩，一個小猴子，台底下坐一群白人看着樂。

劉奮鬥：所以我說起這些功夫片，為什麼這麼盛行，實際上就是按照西方對中國人的理解，在順貼，也不知道是在妖魔化中國呢，還是在誇咱們中國，就是順着西方人的視野。三、四十年代的時候，在好萊塢的好多電影，中國人的形象呢，那時候還不像現在……現在呢，我也開明了，再加上瞭解，你們挺可愛的，加上他也有認知水平的開明，不能老這麼弄。行，就來一李小龍，突然他就從這個極端走到另一個極端：我把你變成一超人，一個留辮子的 monkey，變成一個會打人的 monkey！你不想牛逼麼，不想出口氣麼？我看着你踢我白人，但事實上他看着他在笑，他不把它當成一個真事。

查建英：是呵，你想在一個有空降特種部隊、有導彈飛船的高科技時代，你打拳成麼？

劉奮鬥：對，你鬧啊，我把你當成一個會蹦的猴

子。這變成中國元素之一了。但實際上，這個中國元素在某種程度上，西方人看的心態和中國人自己塑造出的人的心態，都是從自卑，然後狂妄：我把你打倒在地上了！其實這不是正常人的心態。自卑與自大其實是一個硬幣的兩面。為什麼說這些電影都是陰性的電影呢，他沒有說想拍一個電影是非常正常的：我就想說人的事，我就想和你交流，你認同不認同，你感動不感動？我的電影努力要作到的就是在電影面前人人平等，你們是來看一部叫《綠帽子》的電影，我希望能做到把一部中國電影叫《綠帽子》的中國二字拿掉。我要讓我的電影和西方的觀眾情感上有平等的交流。我自認作到了。

《綠帽子》這個電影呢，其實就寫了三個男人的困境，被女人拋棄了。這個跟女權沒有關係。有人問我，跟女權有沒有關係，我說無巧不成書，那三人背唄，反正在我的電影裏是背了。我自己更願意說人最基本的情感，因為所有好的藝術作品，被環境、情緒淘汰不掉，都是講最基本情感的，我的痛苦、我的愛情。因為這個東西是可以

超過時間、超過皮膚、超過顏色、超過筷子、超過刀叉，超過一切表面的東西。

查建英：講的是當代的故事麼？

劉奮鬥：對，當代的。但我自己認為這個故事拍的技术上有一些問題，我不認為這個片子非常好，但我起碼可以很自信的說，第五代的很多電影，他離開中國這個環境很多事情他不成立了，但就我這個片子，全世界任何人，你想拿到你那兒去拍，你想拍一個古裝片，你想拍一個科幻片，都成立。

查建英：因為是關於人的一個最本質的情境？

劉奮鬥：對，你說到哪都成立。反過來你說寫仁女的被仁男的拋棄了，然後她們仁怎麼辦，也成立。所以我不同意男權、女權這個說法，我在說人的事，我在說人的痛苦啊、高興啊。

查建英：希望儘快看到。我一直覺得描寫當代城市生活的中國電影是個弱項。第五代早期愛拍民族寓言式的鄉土片，用張藝謀自己的話說是「一見到黃土坡啊高粱地啊那種視覺上的美就邁不動腿了，現在呢，還是基本上不進城，淨是

古裝大片。

劉奮鬥：也沒問題，我覺得他們的轉型對電影也很好，因為確實中國人現在慢慢地也理性了，認為電影不是說事的，是看熱鬧的，娛樂的。電影確實是娛樂的，而且在一個成熟的國家體制裏呢，為什麼我又說起來獨立電影呢，中國哪有獨立電影啊，沒主流哪來的另類啊。

查建英：你自己這個片子，你認為是獨立電影麼？

劉奮鬥：不是。本質上來講你談不上是獨立電影。獨立電影的標誌是社會有一個成熟的主流文化。有好萊塢這樣的一個電影體制，這體制有這樣那樣的弊病，那我就這樣那樣去做。中國從文學也好，尤其是電影，他沒有一個大家認可的主流電影體制。主旋律應該是中國的主流吧。再有一個，對獨立電影的認知，一個是經濟上，一個是精神上。對美國來講，可能更多的是經濟上的獨立，因為好萊塢的體制是拍大片——其實好萊塢的電影體制還包括觀眾群啊，對劇本的要求也很高——但是起碼他在憲法上允許你，你願意

怎麼拍就怎麼拍，只要有人看，這錢是你的，不是偷來搶來的，你就可以去做。反過來，中國來講呢，首先，大部分導演精神上也不獨立，你有電影審查，你要畫地為牢；您去西方又想着西方怎麼琢磨你。左邊一刀右邊一刀你自己就把你自己給騙着了，X（！），您那東西還有點什麼啊？我也親眼目睹了很多中國的大導演在國外放完自己的電影和觀眾交流時那種嘴臉。在談到碰到電影審查時，在談到自己找投資時，自己如何委曲求全，如何的不容易，如何的不得不為之。為了拍一部電影把自己的生命力都給騙着掉了，不以為耻反而為自己的某種生存技巧而沾沾自喜。我是不耻與這些人為伍的。中國人怎麼都這操作。這些人跟街邊上把自己腿打斷了要飯的沒什麼兩樣。

查建英：陰性也難免，在左右周旋當中，生下來孩子也就成一個怪胎了。

劉奮鬥：我說的陰性主要是從一個文化的樣態來講：對西方而言，它更多的是陰性的。對體制來講呢，我覺得更多的他是個奴才。是兩回事。

查建英：對，這麼描述更準確。說到這，我還是覺得《英雄》骨子裏也是奴性，只不過它把這事用一種特別中國式的方式給說得美侖美奐，說圓了也說玄了，什麼劍術、書法都是互通的呀，結果倒演繹成了一種雄壯與悲壯，其實它是外陽內陰。再順着你這個陰性陽性的角度，問一個最近的電影：陸川的《可可西里》。這片子有好萊塢動作片的痕迹，又明顯是表現男性的——當然是藏族男性——雄性氣質的，片子裏的女性純屬陪襯。像這種片子你怎麼看？

劉奮鬥：一聊呢，這些事情都比較複雜了。你很難去說我怎麼看，因為電影是個公眾的東西，你一放出去，它的能量和影響力是成幾何形的。其實我覺得，馮小剛也好、張藝謀也好、陳凱歌也好、陸川也好，他們拍的片子能够在電影院裏放，這幾個片子，從中國這個角度講，都還算不錯的電影，都值得去肯定和努力的。因為允許多樣性，就跟打麻將一樣，你不能都跟一幫大方人打，允許小心眼兒打，遊戲嘛，大家都可以來參與。

查建英：應該有包容、有鼓勵。

劉奮鬥：而且呢，大家都是往前在走。你要問我個人對《可可西里》的看法，我是另外一個角度了。對這個片子、對這個導演我不熟，他拍這麼一片子，當然應該鼓勵了，但我自己覺得還是幼稚點，三十多歲的人考慮問題在這樣一個層面上還沾沾自喜有點兒說不過去。或者狂妄。基本上我認為呢，我只能說一個我對中國電影的總體評價。整個中國電影，我認為水平非常低。

查建英：從缺乏誠實的角度，還是對人性的理解不深刻？

劉奮鬥：我們不見得非得這麼看，包括體制等等的各種問題。我認為現在拍電影的這一批人，都沒才華，包括我自己。因為特別簡單，整個來講，對電影的理解有硬傷，我不認為我自己就能超越，就能比他們強多少。其實，《英雄》拍完之後，唯一做的一件事情，包括馮小剛的電影，它一直在證明，對於電影這個商品，中國人的購買力是多麼強啊！多麼渴望看到好的電影，因為這麼濫的電影都有這麼多的票房。人們真是想看電

影！這真是他們做的挺大的一個貢獻，他們前仆後繼，不管片子拍的多噁心，都敢拿出來見人，我真也挺欽佩的。那些片子我不喜歡，但他們確實在做，我尊重努力工作的人，他們都在做貢獻。但這個貢獻你不能說要求他一朝一夕就怎麼樣。國家都沒有靈魂，你讓他有靈魂，這不逼着他上刑場麼，他也不可能。所以也別一棍子打死。從間接的一些言論看，我認為馮小剛、田壯壯、張藝謀都是非常勤奮的人，這一點我都非常認可、非常尊重，但最起碼他在掙扎，他在努力。但從一個客觀角度講，整個中國電影，我可以很認真的來講呢，每年都有一百二三十部吧，去年多點，兩百多部，我認為真正能夠拿到國際上去不寒碜的，就是說這孩子生殖器也有、長得還行，一年三到五部就算不錯了。

查建英：每年有三、五部？那真的很不錯了！

劉奮鬥：一般來說就一、兩部，有時嚴格來講，一部也沒有，非常差。而且我也跟我的很多好朋友，比我年輕點的，我說你們都來拍電影！我不是說麼，我電影也沒看過多少部，我又沒上過電



影學院，我高中畢業都非常勉強，你們肯定比我聰明。我自己覺得，整個從業人員的素質太差。太差了！尤其是電影。

查建英：噢，我也不止一次聽到過這個評價。為什麼尤其是電影呢？

劉奮鬥：因為電影是一個死角，它被神聖化，老覺得電影多牛逼啊，這事得有天賦，一扯什麼淡！就這幫孫子這腦子？想揚名立腕，真往電影這兒撲。

查建英：一撲一個準？

劉奮鬥：因為他們太差，你撲出名來不是說明你多好，是他們太差。

查建英：我知道好幾個寫小說的，都沒上過電影學院，什麼劉恒、朱文，也都拍了片，而且口碑也不差。

劉奮鬥：也沒有。劉恒拍沒拍我不知道。這事你得特別實在地看：口碑不差，也不證明你好。其實你拿出去，也都挺寒磣的。走遠了一比，就寒磣了，但家裏看還成。但是不怕，你有那個基數，我覺得好東西就有了，您別大家都不敢進來，

每年就那麼一百多部。多拍！現在又有DV，多拍，大量的，有個幾千部，慢慢那個才華就出來了。再有現在拍電影的人呢，功利心太強。而且，我也非常否認有什麼藝術片和商業片的區分。哪有什麼藝術片啊？

查建英：只有好片和爛片子。

劉奮鬥：對，沒有什麼藝術片，倒是有類型片。

查建英：其實是有人愛拿藝術片、商業片來說事。

劉奮鬥：嚴格意義上來講，其實也有藝術片啦，但你拍的是什麼藝術片啊！你不能因為我拍的是藝術片我這事就牛逼了。你做麵條你做臭了就是做臭了。不在乎你在幹什麼。

查建英：好啊，結果咱們不僅說了八十年代，一直說到現在。你對電影的看法，也差不多都在這裏面了。

劉奮鬥：對。到最後，慢慢心態上會擺正，這些所謂地上的也好，地下的也好，包括在國內拍商業片的，慢慢他就會很理性。因為現在整個中國的大勢，在過去的兩、三年還一直在揣摩：西方人

怎麼看我們？我怎麼看西方人？我怎麼看自己？

查建英：你覺得悟出點門道了麼？

劉奮鬥：沒有。他不真誠啊，不敢去看病。那西方人呢，大部分也容易走兩極，要麼妖魔化：你傻逼；要麼神聖化：東方多好啊。

查建英：心理學上把這叫作「投射」，一個人把他需要的品質投射到另一個人身上：我缺的那些你肯定都有。

劉奮鬥：對，實際上就是圍城了：我在這兒走不通，那邊肯定能走得通。你不信讓我試試，我給你講講！因為他站着說話不腰疼，讓他一說，呦，這幫孫子把這事給說通了嘿！

查建英：是啊，當年我在美國念書的時候有一群法國左派同學，特別小布，他們說起中國文革下鄉的優越性來那真是振振有詞，我好歹下過一年鄉我倒理屈詞窮。他們當那是夏令營吶，浪漫啊！你不把他撻那山溝裏讓他憋幾年吃不着法國麵包你真說不服他。

劉奮鬥：反過來也一樣，他那邊的困境你不到那邊你真不知道。

查建英：是啊，美國現在的困境其實大了去了。

中國人多半也是隔老遠看個西洋景。而且越不瞭解他越敢說，往往去美國轉悠一個月，語言都不通呢，回來他能寫一本書。

劉奮鬥：他走馬觀花，全是虛的。

查建英：其實他要是呆上一年，也許就不敢那麼大而化之地總結了，頂多寫篇文章說說你碰見的具體事吧。呆上十年，他就更知道了，真不能瞎寫。

劉奮鬥：對，包括電影，包括好多事，比如中國，其實你開車出北京一百公里，你就覺得它是另外一個地方了。什麼是中國？什麼是中國電影？我在國外也是，他們說：我們通過你的電影看到的中國，跟別人看到的中國都不一樣。我就說，我特別認真地跟你們講一件事情，就是瞎子摸象。我自己對我的文化也是瞎子摸象，你們看也是，你不要要求一部電影，能夠給你把中國這事說清楚。所以在這一點上，我不認為張藝謀他們就想怎麼着。按他的認知、理解，本能也好、直覺也好，他看到的就是這麼一個東西，他就拿出去

了。要不然他支撐不下來。拍一部電影得一年時間，他這麼自己騙自己他苦不苦啊！

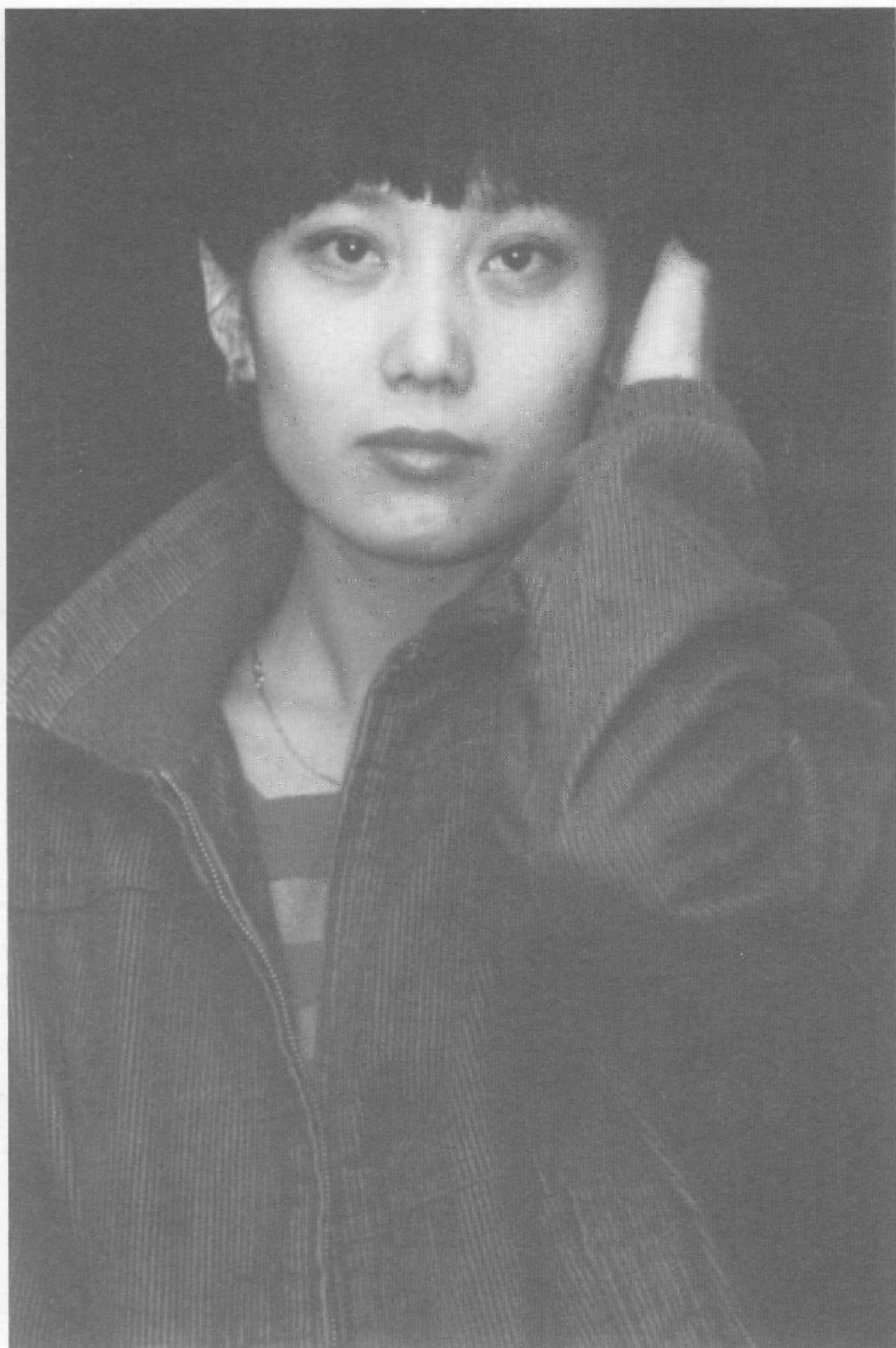
再有，在國外，也有很多人說：喲，我覺得你這電影跟一般的中國電影不一樣；有的還說：太不一樣了！那我也反過來問他：那中國電影都什麼樣啊？你覺得中國電影應該什麼樣啊？其實是因為他們有一個固定的模式和一個形象，或者是文化的本能，起碼導演和這些符號變成了一個共謀：我就這麼弄，這麼弄不錯，錯不了。說白了就是我剛才講的那個陰性。比如，我到了舊金山，我就進中國城，進了我就不出來了，然後給外國人感覺：中國人就這操行，髒了叭唧的，說話就那操行。中國電影也有這麼一個形象，具體什麼形象，我不太清楚，估計就跟那唐人街差不多吧。人家就覺得：反正中國人就這樣唄。所以突然來了一個不像中國電影的，他就說：你怎麼這樣？他認為他在誇我。我從小就去歐洲旅行，人家就問我：哎，你是哪兒人？

查建英：這個呢，我也算走過不少地方，在西方也住得有年頭了，我也不知道我是不是在誇

你：你確實不太像。第一眼看着就不像，一鼻子聞起來那個味也不像。像什麼咱們再說，反正不像唐人街的。



文革後早期的私營者，1978年攝影於保定市，那時還沒有計程車。



# 劉索拉

時間：二〇〇四年七月十四日  
地點：北京大山子酒仙橋路二號

和索拉是熟得不能再熟了。訪談是半躺在她在「七九八工廠」的臥室裏那張特大號的床上做的，床上置一木制長託盤，擺滿各色瓜果、小吃和飲料。還沒開說，忽然發現我上午出門忘了帶錄音機，於是索拉打電話叫來平常給她開車的陝北人趙師傅，自己也陪我坐上那輛黑色「紅旗」一起回家拿錄音機，又兜風回她家，又爬上大床，拉開架勢說，說到一半，忽然發現磁帶有毛病，全沒錄上。索拉氣得罵道：「你丫居然這麼不專業，我伺候了你大半天連根話毛兒都沒錄上！」說完兩人大笑，只好換了磁帶從頭再來。

我和索拉初次見面是在一九九〇年春天的一次會議上，那個會散散漫漫從挪威開到瑞典，好像就為了

讓從各個國家遠道飛來的新朋舊友們聊個夠。多年後我給索拉的小說《大繼家的小故事》（大陸版改名《女貞湯》）寫的序中回憶到當時情景：「那個會上只有我們兩個女的，住一個旅館房間，一下子就熟了。白天開一天會，眾人講的是現在、未來、為什麼以及怎麼辦，索拉坐在那兒挺薦。晚上我們一人靠一個大枕頭，對着說，說來說去全是過去。她精神來了，各種手勢、表情、妙語、針砭，接不暇接。說到後半夜，眼睛越發大而且光彩照人。次日起來臉有點綠。那場沒有睡眠的會開了十天，我得出兩個結論：一是這人極念舊，二是這人能把陳年往事說出花兒來。」

如今回想，那是我們倆第一次長談，談得最多的其實也是八十年代。這次談，索拉對包括她自己在內的中國藝術家的種種心態和中國教育的種種問題有極為敏銳的反省與針砭。尤其對於文化人先在中國成名之後再遠赴西方引起的種種微妙複雜的心理問題，我覺得從未有過人講得像她這樣真誠勇敢。幾年前讀到她在《樂》上寫的一組樂評，在不長的篇幅裏品味西方音樂流變，集專業知識、直觀洞見與洗練文字於一體，那真是字字見功夫的乾貨，像一碟碟辣蘿蔔幹般

有嚼頭。八十年代出門遠行，歸來的索拉「段數」確實更高了。

劉索拉，作曲家、人聲表演家、作家，音樂製作人。畢業於中央音樂學院作曲系，早期作品包括小說《你別無選擇》（全國中篇小說獎），《藍天綠海》，《尋找歌王》等。早期音樂創作包括搖滾歌劇《藍天綠海》及交響詩《劉志丹》等。在英美移居期間創作小說《混沌加哩咯楞》，《大繼家的小故事》（女貞湯），錄音樂專輯《藍調在東方》（英美世界音樂排行榜前十名），《中國拼貼》等。回國後創辦了圖文音響出版物「劉索拉藝術工廠系列」（上海文匯出版社），成立了「劉索拉與朋友們」現代民族室內樂隊。目前正創作大型室內樂歌劇，此歌劇將由歐洲「現代室內樂團」與「劉索拉與朋友」樂隊自二〇〇六年起聯合在歐洲巡演。

查建英：你剛才說八十年代是個「弄潮兒的年代」，仔細說說。

劉索拉：其實想想，八十年代的中國有點兒像歐洲的十八、十九世紀——資訊不發達，哪個國家發生點兒什麼藝術上的事也就進入史冊了，是吧？那麼在中國，文革咣啷一下把資訊全斬斷了，文革一完，馬上出了第一批各類文化潮流人物，馬上就成了事兒，因為國門其實還是關着的。就像以前歐洲，每個國門都關着，他們覺得就這麼幾個人，也不知道外邊發生了什麼事，所以西方在二十世紀前也一直以為就他們有音樂。八十年代的中國現代派，其實就是靠着進來的那一點兒資訊，加上膽兒大，敢把那點兒資訊叮里咣啷地攢吧出來一點兒東西，其實也就是因為在這個國家從來沒發生過，於是乎大家就覺得：哇！整個國家就衝着這幾個人去了，把他們的成果誇大，誇張了多少多少倍，已經不是原來那個東西了。這些人一不小心就會覺得自己是這個世紀少有的天才，因為被這麼大一個國家給誇張到這般地步了，不是人物是什麼呢。

緊接着，國外對這些各類潮流人物的邀請來了，國外的各種獎勵也來了。這下子就要出人命了，因為命運的轉變馬上帶來了很多的心理學問題。比如：如果你出國接着當藝術家，一跨出國門，面臨那個大世界，馬上突然發現你其實什麼都不是；再者，如果你不出國，就在這兒藏着，乾脆閉眼，接着享受你的人物感覺，但這感覺也長不了，因為五年十年以後呢，出去的那些人又回來了，說外國其實是這麼這麼回事，馬上就會給你帶來了另外一種不平衡感。話又說回來，凡是在這兒混得人五人六的人物都有出國的機會，一出去，就算你是中國政府代表，也保不準要失落。除非你老跟大使館的人在一塊兒，跟接待和導遊的人在一起混，只要你真正跟外邊的人一接觸，把自己當成其中一份子，一下子失落感就能出來。

查建英：小池塘裏的大魚到了大海裏，突然發現自己是個小蝦米。

劉索拉：對，越把自己當事兒，就越是特別的失落！

查建英：看到別的大魚會感到恐怖，不舒服。

劉索拉：對。這會造成兩種反應：第一種反應是比較積極的，會乾脆把架子放下，把八十年代那點兒成就感給忘了，當孫子就當孫子，從頭來。這個過程很長，因為國外的文明文化系統是多少輩子傳下來的，人說四代培養一個紳士嘛。在國外，任何一個學者、藝術家的成熟都是經過很長時間的工作積累，哪怕就是流行文化中的明星，也在一種長期的濃郁文化氣氛中成長，從小就面臨審美的選擇和訓練，以及娛樂文化的專業訓練等等。所有這一切都是時間和環境來決定的，所以從中國出去的藝術家們面臨的從零開始當孫子的路程就很艱苦很漫長。第二種反應呢，就是：乾脆我不看，不認，反正我也晚了，不認這個賬了。

查建英：是不是也和八十年代這批人出國的方式有關。和出去當學生不一樣：你留學你的身份就是學生，你出去就是準備去學習的，心態就不一樣。而這些人出國前已經有了一個成功身份，把你吊在那兒了……

劉索拉：剛開始這些人總是被邀請出去的，是國家代表，特高興，因為待遇特好，有人接待，如果



你是作家，就有機會在大會上演講，還討論你，你以為你就是誰了。但其實就因為你是一「中國的一作家，最後你才明白你他媽就是動物園裏的一個進口猴子，人家看個新鮮！但剛開始有些人以為這下子屁股上補個補丁全世界人都能知道了。隨後呢，如果你趕快回國，你還可以回來接着吹牛，說你在國內怎怎，繼續稱霸；問題是你要沒回來，放棄了國家代表的身份，作為一個普通藝術家留下來，和任何一個在西方的外國人一樣生活，那你就馬上變成零。那些沒有曾在八十年代的中國成過功的出國藝術家，他們就沒有這個坎兒，他們什麼都能幹，會認真地去對待謀生問題，也會正視自己與國外的差別，沒有懷舊感，只有往前看，就好辦得多。而這些成功的人有非常可怕的包袱，他們沒有辦法像別的藝術家那樣下去經歷一些真正的生活。這是八十年代給這批人造成的，怎麼說呢……

查建英：心理障礙。

劉索拉：對，我們可以看到很多例子，乾脆撒腿跑回來算了……

查建英：那你覺得有多少人從高處吧噠摔下來了，但又重新站起來了，然後有了一個清醒的自我認識，開始從業餘進入一種專業狀態，往下走，比較本份了，但又沒有因為挫折失去自信或者迷失自我？像有些人就無聲無息了，放棄或者乾脆轉行了，覺得幹這個太難了。要麼就在華人小圈子裏邊呆着，拒絕學外語、迴避和洋人交往。有多少人堅持往下走？

劉索拉：其實只要留在國外了，你只有堅持往下走。不過是走的方法不同。只要是在國外堅持不改行的，就必須要過那個正視自我的關。我覺得陳丹青就屬於頭腦清醒的那一類。

查建英：他出去的早，八二年。

劉索拉：對，雖然他也很早就有名了，但沒趕上八十年代最寵人的那一段。所以他一去紐約就好像消失了，沉底了，但他其實並不是放棄而是在沉澱，有很長時間在紐約的寂寞思索過程。他畫了好多畫兒，過着藝術家慣常的清貧生活，但是他一直在觀察和思索，從來沒有放棄或者是迎合過，和他聊天兒，不會感到任何那種由於長期迎

合而養成的虛假氣或者是小有成功後的虛榮等等，他也沒有因為不能暴富而懷陰暗仇恨心理。說到作曲家，我們班很多同學都經歷了長期的掙扎。八十年代紅極一時的四大才子，每個人都有不同的經歷和變化。最近我聽到瞿小松的新作品，變化很大，能感到他作為一個作曲家只是把精力全都放在追求音樂的細微變化中，這是純音樂家的本質，只追求自己想聽到的聲音。還有郭文景，他沒出國，但他沒有採取「我不出去就不看不知道」的態度，他對各種音樂都感興趣，在國內活得像個學生，出國的時候像個小孩兒，對什麼都樂在其中。他對音樂一直都有特別開放式的態度，一點兒都不排斥從外邊回來的人，比如告訴他點兒新資訊，他就會好奇興奮。他在作曲上很有自己的路數，對每一個音符都特別認真的處理，這說明他能保持一種創作上的沉靜心情——至少在大部分時間裏。我們這些人都經歷過很不成熟的階段，也由於一些架空的名氣就成了爭議的對象。經歷了從中國熱水跳進西方冷水刺激的人，沒給弄殘廢了就算很幸運了。

查建英：其實不出國，敏感的人也應該能意識到自己的局限。當然這裏有個資訊和眼界的問題，要沒看過多少東西確實談不上標準。前提是你先要見過真正的好東西，知道什麼是好壞高低，你才可能知道自己到底有幾兩重。然後你還要有勇氣，敢誠實地承認某些可能對你的虛榮心很不利的事實。這需要一個比較強的自我，而浮誇的名聲和吹捧擊中的正是人的軟處，哪怕你知道那是面哈哈鏡。好在各種資訊透過各種管道逐漸在傳進來。

劉索拉：外邊的信息會慢慢進來。如果你誠心讓自己活着不順心，就別承認現實，閉上眼睛否認一個多彩的世界。但只要你是個聰明開放的人，是個明朗的人，你就敢於說：快告訴我這是個什麼新招！挺好玩兒的！郭文景就屬於這種人。他會興奮地聽，也會很明朗地說：你們那一套我不太明白，我現在要做這個。他是個很明朗的例子。但還有很多別的例子。很多人，無論在小說在音樂上，他們會根本閉眼：我不要去知道，別告訴我外邊都發生了什麼事情，我就是牛逼。這種牛逼

人也是八十年代的產物，別的時代都造不出這種牛逼人來。也不知道為什麼，八十年代可以給一些名人這麼牛逼的心態，這種心態只有老紅軍才配有：槍桿子裏面出政權！新中國是我們的！而新中國建立後的新黨員們都沒那麼堅定，左顧右盼地趕潮流。到了國外，很多黨員們都比八十年代在國內曾被批判過的異己藝術家們要反黨，倒是這些八十年代的藝術家們顯得很不會趕世界潮流。

只有八十年代，才會出現那一批跟老紅軍有一拚的藝術家和文人，認定了這中國現代藝術的江山要由自己打下來，無論時代怎麼變遷，就是不掉下來，我就是大王，你不認我我也是！架不住我們沒有老紅軍的幸運，現代藝術不是政權，它和政權正相反，它的聖殿不在於穩固，而在於變化。就是這個變化，使八十年代的幸運兒們經歷了各種幻象和心理學問題。比如那些關於大師的幻象，突然在八十年代的某天出現在某人面前，某人就以為自己是大師了，沒當了兩天大師，時代變了，自己所處的地域變了，突然又發現自己誰都不是了。八十年代對新藝術家的歡呼聲是從

前和後來都沒有出現過的，那種歡呼聲也是一種幻象——我們似乎在經歷西方二十世紀初的現代文藝復興，可等到國門一開放，一看世界，鬧了半天，咱們大家都不過是能識字的紅高粱稈子！這上上下下的感覺是一種特別的心理學過程。也是由於八十年代對成功定義的那種虛榮，就造成了社會上對成功的種種誤會，過份的崇拜名人或過份的仇視名人。幻象沒有砸到自己頭上的人，就會憤憤不平：丫挺的怎麼成功的？丫挺的怎麼那麼成功？我怎麼沒有？……大家不議論藝術的實質，老是在價值觀上兜圈子。

查建英：現在隔了這麼長時間，你也走了一大圈又回來了，怎麼回頭評價八十年代比較成功、有代表性的那些作品、人物？有沒有視野開闊、成熟之後回頭看自己青春期的感覺？多麼激情生猛、又多麼天真幼稚，一切都因為她剛起步？其實全世界的青年文學都有這些特點，但中國那個時期還是特殊，封閉壓抑太久，文化營養都斷得差不多了，不止一代人先天不足。所以這跟年紀都沒關係，可能那時候

四、五十歲的人，心態上也是一個青年。當然這只是概括說了，總有特例，比方說阿城，他那時的作品就現在看也不是「青年文學」。

劉索拉：先說阿城吧。我覺得他真是八十年代「明星」的一個例外。他的小說一發表，就已經有了很鮮明的個性和風格，他這個人也從來不染作家的俗氣：比如在國外，他從來沒有去申請過什麼作家基金之類的東西，除非是別人邀請他。你知道在國外，如果自吹是中國著名作家，你可以靠這個本錢活一輩子，能把世界上所有的大學都吃遍了。尤其是在八十年代，西方人也重視這些中國的現代派們。但是去爭取這種基金得有一種很厚臉皮的精神：在申請書上把自己說成是中國唯一最重要的作家——非我莫屬。阿城是中國最重要的作家，但是他跟我說：寫那種申請，我說不出口。他這種精神很影響我，聽他一說，我更得有自知之明了，也從來沒申請過文學基金。

我想說的是，從八十年代的熱潮中走出來，要想解救自己的人格，只有保持低調。出國以後，常聽到有些八十年代的名人爭着在中國人的聚會中

大聲說，我在哪哪兒，對記者說什麼什麼，記者說，某某（指他自己）就是當代的天才！另一個人說，我對某國的某某說，你們的國家有希望了，因為你們對我的作品感興趣……聽這些話的時候，我恨不得鑽桌子底下去。

在經歷過八十年代那段熱鬧之後，人容易變得糊塗，也很容易變得清醒。八十年代那種對藝術家和藝術流派轟轟烈烈的討論，的確是在歷史上很少有的狀況，其實也是一種在藝術上非常寶貴的狀況。這是由於我們一直處於文化的封閉狀態，突然開放了，突然有一大批正在探索中的年輕藝術家出現了，壓抑的文化人群自然歡欣鼓舞，這其實又是一個很自然的歷史發展現象。但這些新興的藝術家們都還沒有經歷過足夠的藝術探索，剛把自己攢的那點兒書本上的知識和小才能給賣出去，在藝術的擂台上都還沒過幾遭拳腳，就成功了，就成了舉國上下矚目的藝術偶像。這種現象和這種成功，只有在不開放的國家才會有。我拿現代音樂舉個例子：勛伯格發明了十二音體系，打破了歐洲音樂的基礎審美觀念；奧耐德·

考門發明了自由爵士，建立了聲音的自由空間。我想，這才叫成功。成功不是靠媒體叫得響，不是靠賺大錢，不是靠得大獎，而是建立自己的風格和體系。

八十年代中國的藝術復興，推出來一批還沒弄清藝術的藝術大師。如果我們對他們成功的偶然性和意外性看不清真相，就會影響到將來藝術的發展，以為所有的成功都是偶然性和意外性的。

八十年代發生的事情，倒是訓練得我看所有的事情都像看歷史書似的。我們經常被歷史書欺騙就是因為歷史書上經常記載着意外性和偶然性的現象，然後把這些現象說得光輝燦爛。這種事情也不只是在中國發生的，只不過是中國藝術變化之緩慢，用新幻象來取代舊幻象的能力較差。對於八十年代，外國理論家們會說，你們在什麼西方物質基礎都沒有的狀態下實現了這種現代藝術形態，使第三世界出現了現代藝術，這就是價值。我想起農民說的，聽喇喇咕叫就不種莊稼了？也可以說，聽喇喇咕叫就忘了種莊稼了。你要是整天聽這種第三世界藝術價值觀，就只能對藝術創

八十年代發生的事情，倒是訓練得我看所有的事情都像看歷史書似的。

作抱着僥倖心理，就永遠不可能享受藝術創作的真正快樂和獲得在藝術上的真正魅力。

查建英：講得很好，不過在中國那個歷史階段上，這些偶然也是必然：肯定要這麼發生一段，實在是沒幾個人能夠超越當時的那種見識和感覺，即使真有，說出來多半也不會有人理，多喪氣呵，正趕上大夥撻胳膊挽袖子要好表現一下的時候，都憋那麼久了。但現在看當時的幼稚就很明顯。

劉索拉：拿我自己做例子吧：在國內的時候，大家都以為我是現代派作家，幸虧我自己沒敢接這個碴兒，否則出國一看，我哪兒懂文學呀？那時我都没敢讓美國的譯者出版《你別無選擇》，自己對自己也沒把握。還有我那時以為搖滾樂是反叛，寫了那麼多搖滾樂，到了英國，電視台採訪時問我：我們英國人都不玩兒搖滾樂了，因為它不過是娛樂音樂，你怎麼還拿搖滾樂當文化？我們當時真可憐，應該大聲疾呼：我是他媽的中國人！別對我要求太苛刻！

查建英：不光是苛刻，我看採訪你的這位英國人

屬於那種小心眼的「傲慢與偏見」。不像我們中國人，哪位洋人漢語講得好或者能唱京劇，馬上在雜誌電視上報導鼓勵，決不會刁難他。她，這是主權在手者顯示的一種寬宏大量。

可惜在現代文化方面我們處於明顯的劣勢，打個不盡恰當的比方，我們現在品嚐着在大唐鼎盛時當胡人的滋味。風水流轉，太陽這會照在西方文化的頭上，輪到我們去取經了、去模仿了。不止搖滾樂，多少藝術形式都是中國人在學西方。

劉索拉：我認識一位女高音歌唱家，她在八十年代時在國際上同時得了幾項金牌，她的演唱非常出色。出國以後她很誠實的對我說，她面臨着一個危機，就是：中國的音樂家都是為了得獎才練習音樂，所以特別能得獎，整天練的都是比賽項目。但是出來找工作就有困難，因為會的曲目太少，沒有西方歌劇演員的修養，雖然都是音樂學院訓練出來的，西方的歌劇演員對從古典到現代的的所有樂譜都熟悉，而中國的歌劇演員只會那幾首為拿獎的曲子。我記得奧耐得·考門跟我說過

的話：有些人做古典音樂不是因為愛音樂，是因為家庭臉面——家長認為孩子是古典音樂家就很體面。我想這種事情在亞洲更加盛行，所以音樂的話題總是難深入，連音樂家自己都不感興趣。不過話說回來了，歐洲歌劇不是中國歌劇的傳統，能把別人的東西模仿得比別人還好，也夠不容易的。但問題是，無論是做民族音樂還是西方音樂，怎麼用「心」去做？「心」在何處？

查建英：這個問題並沒有隨着八十年代結束，現在照樣有，甚至愈演愈烈。中國的家長和教師都知道「應試的一代」這個說法，就是說一切為了應付高考，從小學準備考中學，中學準備考大學，全都是為了考試，把所有題目都做得爛熟，做題速度會是最快的，考分會是最高的，但是這樣的畢業生出來以後既缺乏獨立思考的能力，也缺乏實際工作能力。這樣的教育強調的不是通識，培養的是單片人，他可能有一個強項，但他很難有寬廣的視野和雍容、從容、滋潤的氣質。問題是，美國人有一半人中學畢業能上大學，中國才百分之五；在中國，

通過高考上大學是很多沒有關係背景的普通人、窮苦人改變自己命運的唯一相對公平的途徑。競爭這麼激烈，他只有孤注一擲瞄準這個獨木橋衝刺，他無暇享受學習的過程和快樂，這種情況下你拿貴族精英教育的標準要求他，講觸類旁通、得意忘言的境界，就比較殘酷了。他要不把那個「言」照單硬背下來他別想進大學。更要命的是，這個「言」的內容、這種考試方式背後貫穿的仍舊是那種大一統的指導思想，它強調、表彰的不是自由、獨立、活潑的思維和質詢，而是統一思維、標準答案。這就像拿產鉗夾住一個幼兒柔嫩的腦袋，再給他「她灌進去按你的各種比例配制好的人工奶，這種哺育方式、成長過程正常嗎？有些父母明知這種教育方式壓抑孩子個性，為前途也只好咬牙逼孩子，真是大人、小孩都可憐。然後上了大學再奔下一個目標：留洋。我看到過一個報導，北大一個女生一接到美國某大學給她獎學金的信就精神失常了，恍恍惚忽走出校園失蹤了。當時就想起範用中舉的故事，真難

八十年代之後、九十年代到至今的人才才有經營意識，一開始學什麼就先有個目的，知道每一步的棋怎麼下。

受。得獎也是，整個是讓人盯着一個目標：就是為家庭或是為民族爭光什麼的。也許這是一心要趕超要成功的第三世界國家教育的一個普遍症狀，緊巴巴的，拼命三郎式的，有點像當年張德培打網球，個子小更得死命跑……

劉索拉：八十年代和如今的不同是還有一點兒精英意識，那時的藝術家是嘔心瀝血做藝術。悲哀的是不知道自己的局限性，也不知道在國外會面臨的真正挑戰，偶然鬧出個響動，以為是震驚世界的，其實還是井底之蛙，但是單純。那時候的人其實不會算計，並不知道世界上會有各種各樣的機會，後來出現了那些機會都不是預料中的。而八十年代之後、九十年代到至今的人才有經營意識，一開始學什麼就先有個目的，知道每一步的棋怎麼下。在文學中會佈局，知道說什麼話能暢銷；在藝術上能走捷徑，知道用觀念省略技巧等等。也可以說八十年代的人跟九十年代以後的人相比，還是比較土。八十年代的人大部分經歷過文革和插隊，或多或少有些嘻皮式的概念，除此還滿懷着精英野心，這種矛盾的人一出國，既不

能完全像嘻皮似的放鬆，也沒有國外精英式的訓練，也不懂藝術的商業經營。比如有些音樂精英們，出去十五年以後還在討論自己是不是大師或者是否成功。而國外的音樂家，從來不會討論這種「大」問題，而是對任何樂譜都能掌握，對任何音樂都會感興趣，也懂得音樂就是一個自己喜歡的工作，要經營，要學習，沒有什麼大驚小怪的。國外的音樂家不在乎獲獎，而在乎先活在音樂裏，再經營音樂。而我們受過的訓練，既沒有享受音樂這一項——所有的聲音都曾是為社會服務的，能享受嗎？還老得爭論是非——誰背叛了傳統誰標新立異就大逆不道了；更沒有音樂商業訓練，所以一開始經營了反而什麼道德準則都沒有，也沒有美學準則了，反正就是要麼當婊子要麼立牌坊，就是不能當一個正常的人，去享受正常的藝術。

大家出了國，天地大了，四周都是聲兒，怎麼繼續？我們是誰？把自己放到地上，太傷自尊，在國內被寵得一當普通人就心理不平衡，於是用傲慢維持自我，坐在家裏給自己封大師，可以閉上

什麼道德準則都沒有，也沒有美學準則了，反正就是要麼當婊子要麼立牌坊，就是不能當一個正常的人

眼睛看不到外面的世界：我是受過專業訓練的！不是業餘的！不是民間的！更不是流行的！我識譜！其實，如果搞西方音樂的，不懂西方意識形態，如同搞中國音樂的，不懂中國話兒，你得多少獎也不可能有一個正常的心理狀態去對待自己的工作。你不能享受呀，淨想着怎麼讓人承認了。

查建英：讓人承認，這是個關鍵字。加拿大哲學家查理斯·泰勒寫過一篇文章，題目是：〈承認的政治〉，談的就是弱勢民族、群體在心理上那種很深的讓別人，尤其是強勢民族、群體，承認的欲望和需求。我想，這種「讓人承認」的欲望是很人性的，因為在弱者那裏它是與「有尊嚴」連着的，或者換成一個更中國的詞兒就是「有面子」。自從鴉片戰爭以來，這種心理就滲透在我們這個民族的血液中了，咱們可以分析它，也可以反省、批評它，提醒大家別把生活變成「死要面子活受罪」。但能不能改變它我實在不知道，因為一個人在打翻身仗的時候很難享受。就像你提醒張德培：喂，



別緊張，悠着點，外面的世界很精彩！他聽得進去嗎？他覺得一放鬆他就出局了，一出局他的天就塌了，再精彩的世界也沒他的份了。也就是說，除非他不參賽，根本不操心評委承認不承認他這件事，否則他就很難把打球變成享受。這與教育體制和學習態度有關，與生理、心理條件有關，也與在全球化這個遊戲裏中國人所處的地位有關。像桑普拉斯、阿加西，先天條件比張德培優越得多，同樣一路賽上來，風度大不一樣——張德培還算華裔裏極為優秀的，也是美國土生土長，從那個體制培養出來的尖子。如果改成打乒乓球或者下圍棋，那也許局面完全不同了，東方人馬上會顯得遊刃有餘。但現在你覺得小小乒乓不過癮了，也要去賽網球，那你玩得的確不容易，因為它不是你這個土壤長出來的東西。

這一點你把中國人和印度人稍微對比一下，態度就不同。前些年有一回開奧運會，我在美國報上看到一篇印度人寫的評論印象極深，金牌銀牌他們一塊沒得，銅牌好像也只在冷門賽項

裏才有，而這篇評論呢，寫得輕鬆俏皮，一路插科打諢，完全是一種黑色幽默！我覺得這是一種放棄遊戲者的心態——至少我放棄這個體育遊戲了，這方面我弱，我認了，我就去搞IT搞學術搞瑜伽就行了。相比之下，中國的民族復興是全面出擊，文藝、體育、貿易、製造……一個都不能少，而且功利心重，要立竿見影打翻身仗。所以賽事一開，從運動員到觀眾，舉國上下像一張繃得緊緊的弓，人們的情緒隨着場上輸贏大起大落。這股憋足了勁走向世界讓人（尤其是西方人）承認的傾向，應該說是從八十年代國門一打開就開始了，在精英當中更為突出。那時候大學生又少，七七級七八級才多少人能進去啊，進去就被當成精英。

劉索拉：這種對成功的虛榮心理好像是文革以後才有的。民國時期的中國音樂家很講究只對學問的追求，文革前的音樂家也是只有一腔熱情為民族為革命，而不會動輒就想什麼歷史意義的。真正的精英意識應該是指對專業品質的純粹追求，而不針對作品的社會轟動性。我也不知道什麼時候

開始起，我們的社會有了那種當兵就要當拿破崙的意識。要是所有的人都是拿破崙，誰當他的兵呢？音樂學院更是如此，歷代的音樂學院學生都是少數，我們那一屆還算是人數多的。也許是文革打破了以前的革命集體意識，到八十年代我們剛有了個人意識，所以就整天想着最個人性的那些歷史例子：當作曲家就得當貝多芬！我們是音樂學院在文革後第一批招進去的的學生，作曲系歷來是每年只有十個學生，我們班有二十幾個。據說因為那年全國競爭激烈，成千上萬的人競爭，老師不忍心手下太摳門兒，就收了這二十幾個。所以進去了就自我感覺良好，我記得耳邊淨聽見有些同學議論西方音樂史中的人物，可能老是在那兒給自己找位置呢。後來再有人得了獎，那不就成了國寶了。管弦系聲樂系也是如此。音樂學院的學生在技術訓練上可以算是國際水準，但是在音樂美學和文化訓練上跟國外的中學生差不多。國外一個普通專業管弦樂隊的音樂家，能把古典音樂到現代音樂的所有著名樂譜都掌握了，隨便說什麼流派都知道，拿起任何風格的譜

創作音樂的得明白這音樂後面的人文精神，對時代和對自我精神的判斷；演奏音樂的至少得明白音樂流派風格。

子就能很快掌握音樂，對文學和美術有起碼的見解。而那時我們的音樂美學教育太少了，音樂各流派的教育也沒有，要不是因為自學，對音樂的瞭解基本上停在二十世紀初，加上蘇聯式的革命現實主義浪漫主義教育。出國後就面臨從頭學，不光是技術，還有美學和風格，否則就是傻X。跟文學一樣，有些人看了幾本譯文就以為懂得西方現代文學了，真敢大發議論，仗着世界上大部分人懂禮貌，不願揭穿他的無知；有些作家聰明些，乾脆只談「道」，反正說「道」不會露怯。但是做音樂的不能光說「道」呀，一出聲兒，就牽扯到現代音樂美學。創作音樂的得明白這音樂後面的人文精神，對時代和對自我精神的判斷；演奏音樂的至少得明白音樂流派風格。要是一群整天琢磨怎麼得獎怎麼掙錢怎麼穿名牌兒，那叫精英嗎？那叫窮瘋了。

查建英：其實是在一片貧瘠的土地上，掙扎出來的幾根草。

劉索拉：對，倒是特單純，就跟一個村兒裏出來了幾個文化人兒似的，殺出一條血路來……

查建英：披荊斬棘……

劉索拉：但不是所向無敵。真可憐，一出去，四面伏敵，束手無策。你的敵人就是那些最起碼的專業競爭，出去以後，你就是一個普通的藝術家，怎麼生活下去？這種情況對作家更難，還有語言障礙，中文越好外文越不通，結果在國內學外語專業的出去以後都能當作家寫自傳，國內的作家出去以後最好改行。音樂、繪畫還好點兒，沒有語言，但因為在國內閉塞，很多技術訓練到了西方都不符合美學標準。比如說我認識一個一輩子在中國彈鋼琴的人，後來又出國深造，可是有次他在一次義演音樂會的台上練了兩下鋼琴，就被音樂會主持人當即給取消了演出資格，說叫這個人下來，別上去了。旁邊的人解釋說，這朋友上了一輩子音樂學院，馬上要演出了，不過是練練手。可是那主持人說，你讓他下去，今天晚上別上了，一聽他練琴就知道他沒戲，再讓他彈五十年的琴也沒戲，因為他不懂得怎麼觸鍵。旁人問，為什麼？主持人說，你們的彈鋼琴方法完全是錯的，那種蘇聯的革命浪漫主義的彈琴方法，

完全是砸琴，不是音樂。聽這個主持人一說，基本上我們一輩子都白鬧了。所以很多彈鋼琴的人出國以後就是教琴，但是無法演奏。你要是從小學的觸鍵方法就是那種俄羅斯浪漫主義的誇張手法，歐洲人聽着就捂耳朵。拉赫瑪尼諾夫在歐洲演出的時候曾使所有觀眾氣憤，認為是有辱鋼琴藝術，但他的音樂在我們這兒是發洩偉大情感的楷模。我曾經和一位從蘇聯到美國的鋼琴家討論過此事，她說到了美國以後她得重新學歐洲的演奏風格。

我們從小接受的資訊和教育及社會制度全都和西方不一樣，但是我們的社會教育其中之一就是誇大自己的成功，這種為了臉面而對成功的誇大，或者說沒見過世面的誇大，到了八十年代九十年代，就成了世界級的誇大。以前從舊中國過來的人，見過世面，又有家教，知道說話要悠着，有錢要藏着；老一輩革命家，有建立新中國不當殖民地的自尊心，知道自己一窮二白也要挺着。所以以前的文人不會吹世界級的牛皮，而擅長謙卑。但是八十年代的開放給新一代的文化人多出

一種幻覺，就是受世界級的邀請，得世界級的獎，變成世界級的人，於是人生的意義得到了最大的誇張。比如，諾貝爾獎曾使多少現代文人都睡不着覺？但在魯迅的時代，這並不是文人的生活 and 創作的準則。我們從小受的教育是要當英雄，結果趕上了一個名人時代。英雄和名人不是一回事，英雄是把一條命給豁出去就算了，名人是把一條命給擰巴擰巴放進史冊裏。我記得曾有作家說，我和誰誰誰在一起做了什麼，糟了，這下子要傳遍全世界了。有人為了自己的名字緊張一輩子，一舉手一投足，以為全世界就盯着他她一個人。

查建英：唉，頭沒開好，一輩子難捋順。老情結加上新情結，能把手好好一個人擰巴成麻花。

劉索拉：在這種風氣中，成功不成功都得有心理學問題。你看吧，有很多人目前已經挺成功的，可跟他們說話就特別不舒服，就跟心理殘疾人說話似的。這可能也不能怪八十年代吧？我現在遇到一些年輕人也這麼擰巴。咱們的教育裏面沒有享受工作，淨想着大名詞兒，肯定腦子要出毛病。我聽說有些成功的作家不敢給人寫手跡，不敢寫

諾貝爾獎曾使多少現代文人都睡不着覺？但在魯迅的時代，這並不是文人生活和創作的準則。

信不敢寫字條，怕人留着。這點陳丹青好，整天給人用手寫信。

查建英：不僅腦子，身體也要出問題。現在就能看到種種虛火過盛、失調、透支的跡象，要麼只奮鬥不享受，要麼一享受就要命——吸毒、酗酒、嫖娼……這樣的享受不是和工作或者精神生活連着的，是和空虛、頹廢、腐敗連着的。這倒不是八十年代的問題了，那時候人的內心還沒有這麼多彼此衝突的欲望。

劉索拉：八十年代激動人心的大名詞現在都改成激動人心的鈔票數碼了。現在是在雜誌的封面上會有激動人心的標題：如何年薪一千萬！當年作家們討論如何得諾貝爾獎，就弄得人們憤世嫉俗的，現在的人面臨年薪一千萬的挑戰，除了搶銀行還有什麼別的招兒嗎？讓我想起來「畝產千斤」的時代來了。

查建英：不過，咱們這是側重談問題、挑毛病，其實從很多方面看中國還是在進步或者在好轉。比起從前，這個國家開放多了，物質生活改善了，資訊、人員比以前要流通了，出現了

一些新的、有趣的空間，體制也比以前多了些彈性。你怎麼看現在年輕的藝術家？

劉索拉：我希望現在的學生和年輕藝術家是中國的希望，但他們需要一個更豐富的文化土壤來成長。年輕人好奇心強，現在他們有條件去得到很多資訊，但是對這些資訊的敏感判斷力是需要一個活躍的文化氣氛來培養的。美術學院的，音樂學院的學生，年輕作家們，他們在物質上比過去人豐富，資訊上更不缺乏，如果再有個重視文化的社會環境，什麼事情都會自然產生，不需要去討論什麼主流或者是商業上的大話，活着，做事情，享受生活和文化。如果一個社會沒有豐富的文化底蘊，就只剩下了在藝術上論輸贏，玩兒招術，在意誰比誰強等等這些低級情趣。這是整個中國多年來的民眾教育問題。當兵就想當拿破崙，玩兒體育就得參加奧運。我敗了的話，就不認賬。我要是不好，誰都別想好。這不光是八十年代的毛病，所以別老跟八十年代過不去了，八十年代也是產生單純人的時代，不懂得功名利祿，所以不計較後果，特別熱情……

查建英：對，為藝術而藝術的那種人比較多。

劉索拉：那時候為藝術而藝術的人還是挺多的。但是後頭沒那麼單純了，是因為出去以後碰到釘子，也碰到最實際的生存問題，所以藝術家們就轉化了。跟他們聊天，他們開始說，怎麼怎麼成功，怎麼怎麼有錢，怎麼怎麼得獎，就成了風氣。其實成功和賺錢都沒有什麼不好的，藝術家應該生活得好。就是沒有必要整天討論這些無聊的花錢問題和比賽較勁，好好享受成果吧。

查建英：對，藝術家像所有人一樣想過好日子，沒有必要頂着一個「不食人間煙火」、「超凡脫俗」的招牌，但一個藝術家區別於他人的主要特徵當然是他／她的藝術才賦和追求，而不是爭獎盃和掙錢，前者關乎藝術，後者關乎名利，這不是最基本的常識嗎。你講的那種風氣，九十年代以後在國內文化人中也可以看到。

劉索拉：在國內的文化人可能得到了很多九十年代的好處，我不知道。我只知道在國外的人，更面臨生存方式的挑戰，所以必須學會生存，而國外

的環境更容易使人困惑，你是面對西方幾代人建立起來的物質文明。我記得那時在國外老會碰到一些中國藝術家喜歡吹噓自己是「第一」，否則自己也不知道自己在幹什麼了。不過八十年代的出國藝術家倒是第一撥從國內出去做藝術的人，而不是出去學藝術回來工作的。難就難在這兒了，沒有國外藝術學生的心理準備，每個人都帶着一股出國代表團的勁頭。

查建英：八十年代弄文藝還發不了財，大家還在體制內吃國家飯，九十年代弄文藝才突然能掙錢了。

劉索拉：藝術家能賺錢是好事。我記得最早的小暴發戶也許就是從八十年代中期開始有的，那時候做音樂的開始做商業錄音和演出了，做攝影的開始拍商業廣告了，電影界更是最有油水的。我記得八十年代的時候阿城說過他寫書就是為了賣錢，我更是個棚蟲，不喜歡藝術家的清高，就喜歡做流行音樂唱片賺錢。我那時候有種對知識界的反叛，不願意當藝術精英，喜歡用輕浮的物質觀念來對抗沉重的文化鬥爭。那時什麼都是一種

我那時候有種對知識界的反叛，不願意當藝術精英，喜歡用輕浮的物質觀念來對抗沉重的文化鬥爭。

真反抗，都不是作秀。可是後來我出國了，所有的這些反抗動作都是最沒有意義的——拜物的藝術形式早就被發展到了極端，我們在國內所知道的商業音樂的知識根本是無用的，即使是做現代的音樂，我們所知道的音樂形式也根本就談不上什麼現代。所以我們要學的東西太多了，從物質到精神。不懂得物質文明的發展過程也就無法懂得現代藝術的發展過程。物質和藝術的連體文化風雅瀟灑如同一身，而不是有了錢就忘了自己姓什麼，恨不得跳着腳走道兒，只認得錢眼子不認得藝術美學。文化人有錢是好事，可以安心做文化和把文化的美學搞得淋漓盡致，但對於很多亞洲殖民地來說文化就是娛樂，到處是暴發戶。中國有那麼多文化，中國不是殖民地，不怕來點兒自我否定，矯正一下對成功的態度……

查建英：不過，如果四代培養一個紳士，那也許兩代、三代才能從暴發戶變成一個真正富有的人……

劉索拉：關鍵不是富有，而是變成一個心理正常的人……

查建英：對，心理正常，有氣度，物質和精神都豐富，所謂「富而好禮」的文明人……

劉索拉：變成健康，正常，明朗的人。正常人，普通人。從一個弄潮兒再變成普通正常人的過程其實是很痛苦的，但是你一旦變正常了，確實特別舒服，這是很多八十年代的人有時過不來的心理，比如說你不是個人物了，你怎麼活？不是人還能活得高興，這個心態是最好的心態。

查建英：對。我們說了半天，其實就是說的一種時代病，因為中國社會長時期不正常：從文革的不正常，變成八十年代的另一種不正常，然後八九年之後下海淘金，又經歷種種商業的不正常。如果老是亂烘烘你方唱罷我登場，心態怎麼能穩？不只是藝術家，很多人都處在焦灼狀態中，熱鍋上螞蟻似的，還非上這個熱鍋不可，生怕給拉下，燒糊了也得火一遭。如果生活變成了大賭場，人人短期行為，來得容易去得也容易，那就連牛人心裏都發虛，不知他還能牛幾天……

劉索拉：對，包括普通人都有一種心態，覺得不是

人物沒法活。其實越不是人物越可以活得更好，因為你沒負擔，你可以特別高興的享受普通生活中的一點兒小樂趣。現在大家都愛算計，得有多少錢，才能達到中產階級標準；得有多少錢才能達到大款標準，越算越沒有安全感，就是一種暴發戶的不安全感，必須要達到公認的水準，否則不敢直腰似的。沒有一個文化基礎去面對現實，其實有點兒錢就行了，有點兒快樂就行了，有點兒基本的保障讓人能幹願意幹的事情就行了。

查建英：然後就細細的去琢磨，怎麼把我要做的那些事做好。

劉索拉：對，得幹好。其實這就是一個健康的普通心理。我覺得中國教育對這種普通人的心理訓練特別少，也沒準兒跟八十年代的誇張有關係，也可能乾脆就跟革命的英雄主義教育有關係。

查建英：再往遠扯，興許跟科舉文化都有關係。「書中自有黃金屋，書中自有顏如玉」，說的可不是為讀書而讀書的樂趣，是功利，而且是大功利。那時候沒有國際獎，但有狀元有探花呀，先金榜題名，然後就是千古流芳。想想儒

家學說裏，有好多關於君子、小人的談論、區分，都是激勵人要當君子別當小人，當君子是比當小人好，但只有這兩種選擇麼？當普通人怎麼樣？正常的、有尊嚴、有品位的普通人，不好嗎？

劉索拉：其實在天的面前，人人都是渺小的。甘於渺小是人會享受幸福的本質。咱們的教育弄得誰都不願意把自己縮小了，生怕當小人物。八十年代的藝術家在中國得到了誇張式的成功之後，一出國就面臨了特別實際的挑戰——怎麼過渺小幸福的自由日子？我回國來後看到現在一些國內的成功人和不成功人對生活的反應：有些成功人士不喜歡把事情往深了想，對不懂的事堅決保持無知，似乎新資訊會威脅成功的安全感；而更多不成功的人卻認為只有明星名人有錢人是活成功的，如果不是這種人，就詛咒世界。所有的問題在於大家不願意把自己和人生縮小了享受。其實生活的所有樂趣就在於自己喜歡的那一點兒事情。生活的樂趣不是在於表面的成功和有錢，現在很多人都不會讚揚一般人的生活了，把一般人

八十年代的藝術家在中國得到了誇張式的成功之後，一出國就面臨了特別實際的挑戰——怎麼過渺小幸福的自由日子？

的生活看成失敗和白活，這才真是白活了。

查建英：你說的不止是海歸吧？

劉索拉：我說的是一種普遍的現象，是自從回來以後感到周圍的一種氣氛。不見得是藝術家也不見得是海歸。現在的商業英雄和八十年代的藝術家有同樣的狀況，都是弄潮兒。不是承上啟下的，而是半空中爆炸出來的。中國老出現這種偶然現象。於是在媒體上大肆宣揚乍富式的生活方式，全盤模仿港台，稀裏糊塗的把西方一些時髦概念搬過來，把簡約主義和暴發戶生活方式放在一起推銷，把瑪麗蓮·夢露和女商人在一起媲美。

查建英：是啊，北京很多新建築就像七色進口霜淇淋：歐陸風情、加州棕櫚泉、溫莎大道、後現代城……其實多元文化、異國情調都是好事，要是不生活多單調啊，只可惜我們先革掉了自己這一元的文化傳統，失了元氣，還沒來得及復蘇，異國情調就從空而降，弄得有點喧賓奪主，我們自己倒沒有根底。台灣的龍應台講到過這個全球化浪潮中的文化問題，她問得有道理：是應該跟世界接軌，但你接上軌之後



開進開出的列車裏裝的全是人家的貨，那你自己在哪兒啊？

劉索拉：我們這一代是在沒有私有財產和現代文化的社會制度下長大的，所以八十年代出來的現代藝術家和九十年代出來的商人，都是平地春雷，六月下雪。九十年代的成功人不會承認八十年代的那些人，因為八十年代的人單純，沒有商業經驗，太熱情，如今顯得又傻又土。九十年代的很多成功是在經濟上，無論是出了國的，還是回國的，還是沒出國的，那種成功更是商業性的。

查建英：更精明。

劉索拉：九十年代的人物更主流——商業的成功必須是主流的，沒什麼可玩兒虛的。他們對八十年代的否定也是：你們不佔主流我們現在佔主流，代表大多數人的心態。八十年代的人，從來不敢以為中國的天下是他們的，且不說藝術從來就不是天下，一出國有個房頂是你的就不錯了。而九十年代的人有佔天下的氣派，因為那些成功和利益是可見的。他們也不屑於出國去碰壁，他們更明白人生。八十年代人的慘狀已經足以使九十

年代的人嘲笑了，你們想得那麼深刻，得了什麼？！搞藝術？有房子嗎？看不起港台音樂？不發財的音樂是音樂嗎？沒賺錢你還敢談藝術？可笑！不說錢的人是人是嗎？你看我的房子，我的車！他們拼命的攻擊深層次的文化和那些討論文化的人，也顯出另外的一種不安全感。這種不安全感對社會的影響比八十年代人的影響更大。一個人能明朗的看待自己，知道自己有什麼沒什麼、知道什麼不知道什麼，就能活得坦然。活得坦然和高興不是用錢來衡量的，也不是表面成功來衡量的。人的一生素要是永遠強調自己是否成功，是否在主流，就老會有非常大的不安全感，就一代一代出現精神危機。我不是反對成功，而是覺得成功是一個水到渠成的事情，你在某件事情上做好了，自然就有好的收穫。會享受但不要太炫耀，這是一個風範，是一種文明，更無須用自己的地位來打擊別人。

查建英：對，無論主流還是另類，應該有共存、互惠的心態。前一段在北大教改的爭論當中，有位朋友向我解釋「海歸」與「土鼈」學者的

利益衝突時，用了一個詞，叫「卡位」，好像是從台灣傳過來的。比如說工作只有十份，那麼誰先把這十個佔住，卡住位子，後來的人就難以競爭了，哪怕你的條件更好。在資源和空間有限而又缺少公平競爭的地方，容易發生「卡位」，它觸發了人狹隘排他的本能和有我沒你的心態。八十年代的社會主義色彩更濃，好像還不大有這種東西。

劉索拉：八十年代有互助的精神，因為那時候大家很單純，一起要把事情做好，總是一起探索一些藝術上的創新，也為別人的成就感動。也許是因為那時候我們的世界還很小，誰也沒往太遠了看。等一出國，發現有那麼多國際好處等着，這些好處象徵着生存品質的巨大不同，國際基金、商業合同、藝術獎等等。對於音樂家來說，每一場音樂會都意味着下一場的合同，和今後的前途。於是你說的這種卡位的事兒就有了。比如一個國際音樂節上只能有一位中國音樂家的時候，就會有中國音樂家在下面使絆兒了。經常會發現你介紹一位中國朋友進入某場合，最後你的

中國朋友就把你給噙了。出國以後你能感覺到中國人喜歡卡位，特別有競爭心理。所以出國以後的中國人反而危險，比外國人會算計，互相爭鬥，互相使壞，還非常會利用外國人，非常會吹牛。這點上說，在海外的香港和台灣人也許比大陸人要單純。對於他們來說可能是從小地方到了大地方，可算鬆了口氣，用不着計較了吧？我不太瞭解香港和台灣人的狀態。

查建英：台灣我不瞭解。在香港住過兩年，彈丸之地，人口密度那麼高，但我感覺他們的競爭比大陸要規範，因為歷史不同、體制不同，他們經過了英國人督制下的改造。而我們這邊的體制還在艱難的改革過程中，走走停停，我們離開文革也不過三十年，那段歷史從沒有真正拿到太陽底下來翻曬，很多人競爭起來還帶着那股陰毒味道，拉幫派、弄權術……

劉索拉：如果說台灣地方小，必須得爭奪，必須得排斥，那這種事情就不應該發生在大陸。在國內的人沒有這種生存壓力，國內地方大，機會多……除非還是要爭着當主流，當祖師。但是社

會是變動的，每一個時代會有不用的祖師出現，得學會讓位給新的祖師。八十年代的人是靠名，九十年代的人是靠錢。每一個時代有一個發燒的焦點，八十年代是燒文化——因為長期的文化封鎖；九十年代是燒錢，因為長期貧困。未來的風流人物將燒什麼？八十年代的人認為九十年代的人俗，九十年代的人認為八十年代的人傻，將來的人肯定對我們大家都會翻白眼兒，因為將來的人會更自然，更接近二十一世紀的本質。

查建英：他們會面臨新的問題和困境，但希望不再重犯我們的錯誤。

劉索拉：八十年代和九十年代的人兩邊互相看不起，是因為兩邊都不願意當普通人。我們需要一種正常的心理，來享受藝術和操作藝術，享受商業和操作商業。生活就是如此平淡和有趣的，用不着幹什麼都想進入史冊，用不着為了自己的成功和別人拼殺，更用不着拿自己家的財產和別人較勁。我們應該對過去的英雄主義教育有一個反省，因為導致悲劇的往往是野心。

查建英：一個正常社會，總會有俗有雅，有大眾

八十年代的人認為九十年代的人俗，  
九十年代的人認為八十年代的人傻。

有小資，有新派有老派，應該各種人都有他們的自己的空間，沒必要非得排出個座次來，甲乙丙丁分出個高低，再互相排斥。

劉索拉：對，排座次，特可怕。只有農民起義才在乎座次。一個長期文明的社會，所有人都知道自己在該在什麼地方，所謂安居樂業。

查建英：我有位做房地產的朋友去美國旅行，回來之後很感歎。他說在美國海灘上觀察，常有人躺在那兒長時間的看書，特別厚的書，然後戴着墨鏡躺那兒想半天，再接着看。另外，每個城市都有很多一邊跑步鍛煉一邊戴着耳機聽音樂的人。他發現這種情景在中國很少能看得到，於是就歸納了一句：中國人在活着，美國人在生活。我覺得他這個歸納很有意思。這個區別就是說，同樣在活，中國人老在急急忙忙的趕場，生怕錯過，因為這個機會今天有，明天可能就沒了，過了這站就沒車了，也許又天下大亂了。在這種情況下，他工作起來很容易抱投機甚至賭博的心理，玩起來呢，又可能是一種昏天黑地及時行樂的放縱。這樣的人沒有

深謀遠慮，他有興奮點、有快感，但沒有境界。其實，在西方住長了，我們知道悠閑的調子在歐洲更容易看到，美國有很多工作狂，美國人生活的座右銘是 *work hard, play hard*——拼命工作，拼命玩，但無論工作還是玩，其中都注入着一種精神，我想這與他們長久的信仰有關。

現在的中國經濟迅猛發展，但人心底還是有種不安全感。因為這個社會一百年來不斷在變動，而且一變就非常劇烈，最後大家覺得什麼都不可信不可靠，除了眼前看得到的利益和快樂。貧窮的烏托邦可怕，繁榮的烏有之鄉也可怕。大家樂於看到中國現在是世界上最大的投資市場、消費市場，但我們是否也是世界上最大的靈魂市場？我們有十三億人口，這十三億人的靈魂依託在哪裏？有位美國俄亥俄州的女法官來中國巡迴演講，旅行了一圈之後對我說：我這一代美國人也趕上六十年代和越戰那麼一次，都覺得我們經歷了很強的社會震盪。你們中國人經受了那麼多次震盪，還都那

麼大幅度，真不能想像你們心理上是怎麼適應的？我無法回答她這個問題，因為在很多事情上我覺得我自己從來沒有真正適應過。在這種情況下，你看到周圍人各種各樣的心理扭曲、不平衡和不健康，你覺得難受，有時忍不住要冷嘲熱諷，但你明白你其實無法苛責。把任何人扔到這種歷史裏過一遭，他<sub>一</sub>她也會得心症，是不是？九二年我去莫斯科，莫斯科和北京有某種古怪的類似，所以我與莫斯科人很容易有親切、相通的感覺，記得當時一位莫斯科朋友喝着伏特加對我說：俄國人需要麥當勞、需要民主，可是最最需要的就是心理治療。這朋友叫安德列，我至今記得他長了一張像花朵一樣嬌嫩敏感的嘴唇。

不過呢，從樂觀的角度講，儘管我們出了種種問題，就像我，在美國住了那麼多年搬回來，還會感覺到這地方一方面亂七八糟，一方面生氣勃勃。它有好多地方不規範，小兒科，令人難堪，還有好多事情氣得你想跳樓，可也有各種各樣有趣的事情在發生，包括那些讓你哭笑

不得的人和事。恰恰因為變化快，有很多東西把握不住看不清，難以預卜明天，所以也許你可以做點事情。而且你會為在這種環境裏頭腦清醒堅持工作的人感動，你會特別尊敬他們。這種生活有它獨特的魅力。

劉索拉：對，是，中國人經歷了這麼多的動盪，有一種心態是任何地方沒有的——隨時可以讓自己身在其外。因為我們經歷了那麼多失落，所以再怎麼失落都不太要緊了。一方面大家都想過天堂的日子，但隨時都可以馬上享受地獄。前兩天北京發大水，就是下大雨造成的，第二天，報紙上登的頭版頭條新聞就說，北京人為此太興奮了。這種情緒要是在任何別的國家裏，都是很悲傷的，房子淹了，財產沒了，情緒混亂了等等，外國居民會說，這麼大的雨怎麼不掏溝？保險公司怎麼賠償？但是北京人說，我這輩子沒有看過北京被淹成這樣，下這麼大的雨，我一點兒都不害怕，就是太興奮了，覺得太好玩兒了。這真是典型的北京人心態，天塌了還得看熱鬧。

查建英：北京人有一種把生活當成一台大戲看的

心態，他覺得這戲就得鑼鼓喧天，就得出點兒事，有人得發財，有的人可能就會倒楣，然後大家搖着扇子，在那兒乘涼時都有故事可講。也都不想下頭這個孫子兒子再繼承什麼財產，都備好沒有，這些都不太費神去想。

劉索拉：不想，沒有這個計劃，北京人的魅力就在於此。北京人喜歡湊合，今天高興，大家就都高興，明兒就不知道了。今兒就今兒了。北京城經歷了多少社會的大變動呀，換了多少朝代呀，所以北京人擁有的特殊心理，是國外人不懂的，國外人看到北京人這種情況就着急，說你們怎麼能這麼消極呀，你們怎麼不幹點什麼？北京人說，幹什麼呢？這不是挺好的嗎？北京人這種反映，我覺得挺特殊，也特舒服，世間難得，挺好。

查建英：你繞不過去這個，這地方就是我們的老家，甯管好賴，它永遠揪着你的心，你惦記它、盼着它更好。不像美國或者歐洲，制度全都建成，社會很成熟，而且都建成好幾代了，一切在一個穩固的軌道上進行，你從生下來就知道你大概會上什麼學校，上完學以後你大概

會找什麼工作，然後多少歲數以後你大概買什麼房子，買什麼車，然後開始撫養下一輩，怎麼怎麼樣，然後養老金。倒是安心，但我覺得這要成了一種慣性也壓抑、也無聊。倒是享受，但光是坐享其成也有些彆扭，畢竟是別人的「成」：人家幾代辛苦鋪了路種了大樹，你搭車來乘涼了，有點佔便宜的感覺。

劉索拉：所以話又說回來了，你要是心態正常的話，想想八十年代出現的事也挺好玩兒的，跟北京發大水似的，突然下了場大雨，馬路上全是溝，下水道全都不通，水都積在馬路上，車都不走了，白菜和番茄都飄在水上，大家都發瘋，然後又覺得特別高興。八十年代不就是這種感覺嗎？

查建英：也是一場戲。你就說劉再復，就是當年社科院文學所的所長，他那時一演講文學主體性呀什麼的，據說有上萬人去聽；在公園裏辦詩歌朗誦會，能站滿了人；把尼采、海德格爾譯過來，居然能成暢銷書。

劉索拉：是，我們班同學的那種現代音樂會居然能

夠賣黑市票。所以說起來國外人都不相信，說作曲家的現代音樂會怎麼能賣黑市票？跟流行音樂一樣了，怎麼可能呢？都覺得特別奇怪。但是這些事就是發生了，而且呢，還是一個挺好玩兒的時代。

查建英：所以人心裏面本來就有一種很矛盾的東西，一方面他希望做一個正常人，另一方面太正常他又覺得很無聊，所以他又希望有一些不正常的時候發發狂。就像理性和非理性一樣，他不能永遠在理性上，理性到頭了他會轉向非理性。

劉索拉：所以反過來咱們也不能批評八十年代太狠了，把八十年代罵了一通，批評得體無完膚……查建英：其實它還是挺可愛的。

劉索拉：所有時代的變化，都跟那個發大水的公路似的，站在裏面玩兒水，玩兒垃圾，是不是一樣的感覺？

查建英：當然發大水絕對不是個常態。一年三百六十五天老發大水你絕對淹死了，但是有時候下那麼一場，你覺得挺興奮的。

劉索拉：時代的大潮也不是一年三百六十五天都來的，八十年代的風潮也不是老有的，就那麼一回，以後也不會再有了。比地震還少有。回頭看，只能觀賞，不能把它變成負擔，也不能把那種興奮變成今後生活的焦點。生活不是必須每天都有那種偶然性的興奮、那種光環、那種運氣……

查建英：撞大運……

劉索拉：永遠生活在撞大運的感覺裏，其實挺沒勁的。生活不是這樣的。如果誰撞上了什麼運氣，明白那是一個偶然事件，然後就完了。

查建英：而且說實話，人的心理承受能力也有限，人其實需要生活在平緩的底子上，然後有時起來一些浪花、有時打雷閃電。

劉索拉：從偶然事件走出來的長期懷舊肯定會造成挺扭曲的心理。比如像西方的嘻皮運動，那些嘻皮士也都是弄潮兒，但在嘻皮運動過去以後，那些特別懷舊的人就找不到北了。

查建英：六十年代全世界很多地方都發生了激烈的社會運動：中國鬧文革，東歐出現了反極權

中國的文革不是自發的，所以不能算是真正的青春浪花。也因此八十年代的熱情就特別的旺盛和真誠，像是一個饑渴的人找到了真正的愛情，乾柴烈火。

反蘇聯運動，西歐美國那邊是反越戰、女權、性解放、搖滾和大麻。看上去都在反權威，其實很不一樣。中國八十年代又來了一場集體興奮，有很多可貴的東西，令我們今天懷念的東西，可惜仍然不成熟，仍然是「青春祭」，最後家長出來拎着耳朵教訓你一頓……

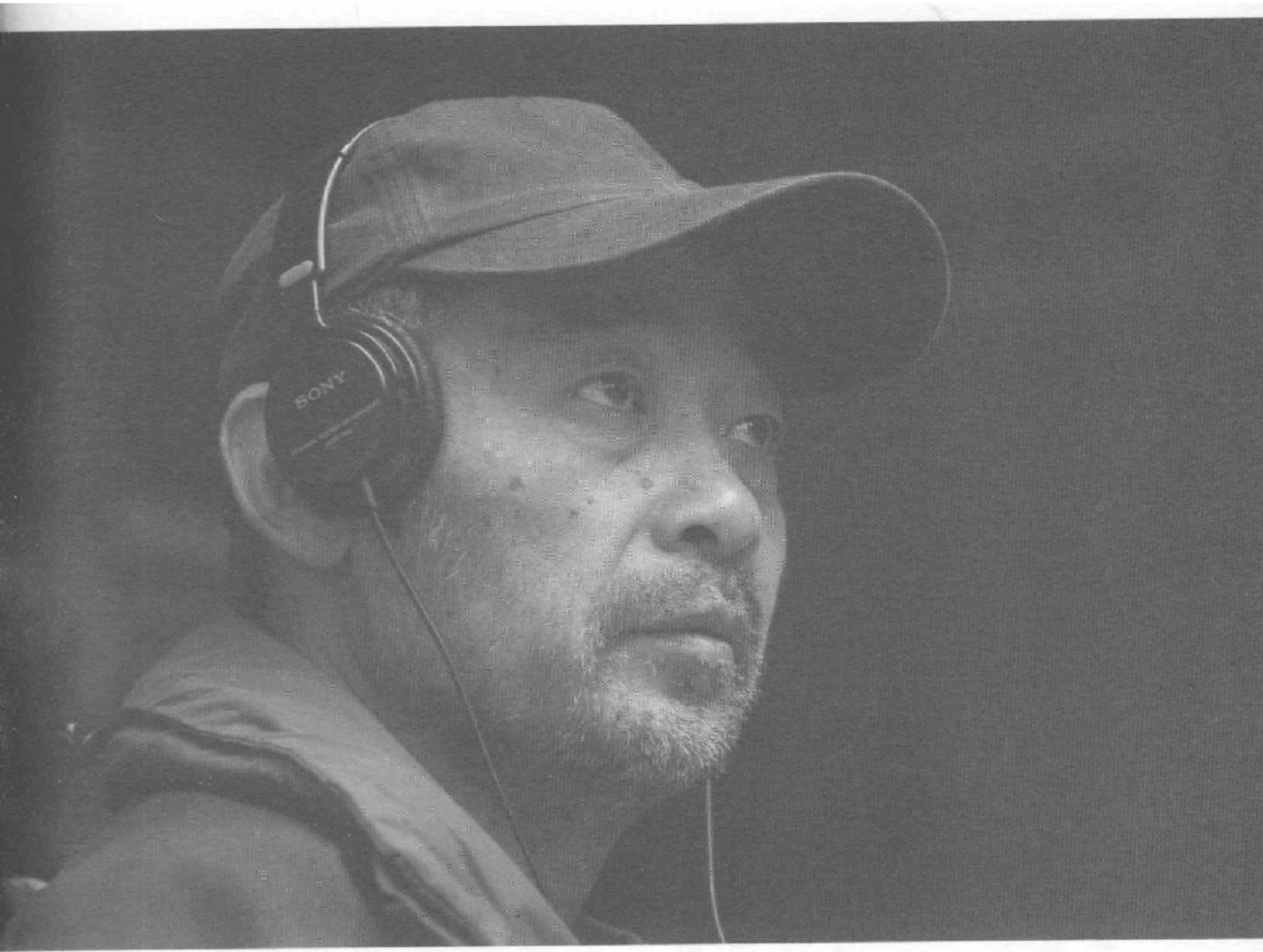
劉索拉：中國的文革不是自發的，所以不能算是真正的青春浪花。也因此八十年代的熱情就特別的旺盛和真誠，像是一個饑渴的人找到了真正的愛情，乾柴烈火。九十年代商業上的大派對又像是一個長期窮瘋了的人突然找到了金礦，又是乾柴烈火。如果社會的發展正常的話，這種乾柴烈火的風潮就不會老是出現了。西方的嘻皮運動也是由於西方中產階級社會對青少年的長期壓抑而造成的一次爆發性的反抗。也許下一個浪潮就該輪着年輕人反叛我們了，反叛文化反叛物質反叛成功，那時候大家再懷舊吧。這都是有可能的。德國現在的音樂家就不追求成功，是因為德國現代主義音樂大師們曾經太成功和太有影響了，現在的音樂家就覺得那些成功毫無意思，不過他們並

沒有放棄，而是更純粹的追求新意。中國離那種真正精英式的灑脫還有一段路呢，咱們要經歷的各種階段還多着呢，下回又是一台什麼戲還不知道呢。我們就活吧，我們這一代註定要經歷夠外國人活好幾代的轉折。

查建英：該怎怎了。

劉索拉：可不是嗎，該怎怎。





# 田壯壯

日期：二〇〇四年十二月三十日  
地點：北京電影製片廠

田壯壯身披灰色外套，似乎是縮在椅子上，訪談當中煙抽得很兇，很多時候彎着腰、低着頭，聲音有些發顫，像是在邊想邊說，然後忽然抬起他那張線條分明、刻滿經歷的臉。上世紀八十年代他說過一句給人印象至深的話：「我的電影是拍給二十一世紀的人看的。」多麼年輕氣盛！多麼八十年代！那時候他怎能想到二十一世紀的中國是今天這個樣子？有誰能想像得到？

以前不止一次聽人講過田壯壯尊師重友、提攜後進的事情，他在電影圈裏的口碑似乎像他那位著名的父親一樣好。好像是姜文有回說過：有的人號稱扶助青年導演，遠看他在澆花，走近一看其實他在澆開水，田壯壯不是，是真幫。於新人如此，於故人亦

是。去年正逢張暖忻辭世十周年，娜日斯便曾對我私下感歎田壯壯如何熱心操辦在北京電影學院紀念她母親的活動。這次訪談我是第一次見到田壯壯，感覺得到他的誠摯，不愛拿別人說事，主要反省自己，他講話時有一種沉思的調子，但似乎也有一絲隱約的消沉——也許是我的幻覺？訪談那天是個寒冷的冬日，北影廠外的天空陰沉骯髒。訪談錄中關於中國電影體制和電影現狀的討論本來更多，後來田壯壯可能覺得太長，整理時刪掉了不少，我覺得有點可惜。

田壯壯，一九五二年生於北京的電影世家，一九八二年畢業於北京電影學院導演系，也許從出生第一天起就註定會與電影結下一世情緣。

在文革的風雨中長成，紅色夢魘結束，走進電影學院導演系求學。在這裏，有了第一部膠片作品《小院》。

從電影學院畢業後，作為北京電影製片廠專職導演，從《紅象》、《獵場札撒》、《盜馬賊》到《藍風箏》，每一部影片的背後都是緣自他內心深處對於電影不滅的夢想。

二〇〇〇年，在沉寂十年後再執導筒——重拍《小城之春》。明知不可為而為之，這樣的舉動是為向費穆致敬，向中國電影致敬。

二〇〇四年的一部紀錄片《茶馬古道系列之德拉姆》是為尋求一個可以讓心靈、夢想坦然的空間。

二〇〇四年底遠赴日本拍攝「昭和棋聖」的傳奇故事——《吳清源》。在這段創作時光中，有了對於電影、對於人生更為透徹的感悟……

查建英：八十年代初北京風行看內部片，請先講講您上電影學院時看片的情形。

田壯壯：電影學院肯定是看片子最多的一所學校。當時我們院長有一個統計，好像看過八百部。學校給我的片子，有世界電影史上的、中國電影史上的，剩下的都是從使館、文化交流團體那裏來的過路片，經常會有，也不知道在哪兒出現，電影學院有時候會把這些片子借來，在學校食堂裏掛上一塊幕就放。從中國電影資料館裏也調來很多。

查建英：你是電影學院七八級，對吧？

田壯壯：對，實際上是正式恢復高考後的第一批。我當時已經在農業電影製片廠做了三年攝影助理。那時候年輕人都喜歡攝影。其實我當時對電影本身沒有特別多的感覺，我不大關心社會上的事，是一個比較游離的人。電影學院招生的消息我都不知道，是我們單位一個頭兒給我打了個電話，說電影學院招生呢，你應該去讀讀書。當時我在大寨，農影廠在那兒有個記者站，做得好的人在那裏鍍半年金就可以當攝影師。我去過三次大寨。文革初期串連的時候去過，

我們幾個人一路從北京徒步走到延安。那時頂多十五歲。幫助大寨修梯田的時候，跟每個人都握過手，像賈勁財、郭鳳蓮、陳永貴，只有陳永貴的手一個臉子都沒有。當時握着這雙手的時候就覺得跟宣傳中的印象完全不一樣。賈勁財的手簡直就像鐵板一樣。那時我帶了一頂裏外都是皮子的帽子，老頭覺得特別新鮮，非要跟我換帽子戴，老頭很可愛，陪他壘了一天的石頭。當天晚上回到住處就被抓了，因為我們帶着防身的刺刀（就是學校紅衛兵抄的三八槍的刺刀）。當時派性鬥爭挺激烈的，他們以為我們是要刺殺陳永貴呢，就把我們幾個給抓了。抓完了很快被放了，讓我們特掃興，就走了。

第二次去大寨是我當兵拉練，應該是一九七三年，九一三事件以後，部隊住在大寨。陳永貴那時候已經是副總理了，跟三八軍首長見面，那個時候我在三八軍後勤做宣傳幹事，就是圖片記者。

查建英：你在部隊幾年？

田壯壯：一共五年。那次印象也特別不好，覺得部隊特別奢侈。原來在基層當兵，到軍後勤做機關

幹部的時候，發現差異太大了。當兵時吃的是小米和大米混合的那種「二米飯」，但在軍後勤全部都吃罐頭，滿車的罐頭。後來陳永貴來了，坐在那兒一棵一棵地抽着大中華，我負責拍照片。因此我對大寨一點好感都沒有。

第三次去，其實我明白如果我要在大寨堅持半年，就能回農影廠當攝影，但還是覺得堅持不下去。知道電影學院招生的消息以後，我就給廠裏打了一個電話說我想考試。我考電影學院也挺奇怪，糊裏糊塗的。

查建英：哦，我還以為你出身在電影世家，從小就在這個圈子裏……

田壯壯：但我是一個沒有什麼生活目標、沒有什麼上進心的人，一直都是，到現在也是。

查建英：但隨便一考就考上了。

田壯壯：我覺得可能什麼東西都是有緣份的，需要一個時機。我先去考攝影系，年齡超了，二十五歲了，攝影系只要二十三歲以下的。

查建英：你是五幾年的？

田壯壯：一九五二年的。考攝影不成，只有報導演

系。我從小在片場跟所有的人都混過，從來沒跟導演混過，是覺得那些導演每天就坐在椅子上不知道他是幹什麼的；別的人都在那忙忙叨叨的幹事，就是他坐椅子上挺威嚴的，也不願意去跟他接觸。但這些導演也都認識，平常叫叔叔大爺的，可就是不願意過去。

查建英：你說的就是北影廠嗎？

田壯壯：就是北影廠。所以當時根本就不知道導演是幹嘛的，腦子裏就沒有導演的意識，報就報吧。晚上考完以後，有人給我媽媽打了個電話，然後她就找到我說「學校的老師不認識你，也不認識我，因為你父親在電影口裏口碑特別好，他們挺希望你能夠入學的，但就是覺得你太吊兒郎當，不認真準備，你複試的時候能不能認真點？」我是準備複試的時候開始認真。複試也有很多奇怪的原因。比如考政治的那天，爸爸的一個老戰友，塞給我一張報紙當天的報紙，那天是五月二十三，報紙講的是雙百方針。果然，「雙百方針」是一道八十分的題。考影片分析的時候，放映的是《英雄兒女》，我父親主演的片

為什麼大家當時特別愛看電影？

子，導演叫武兆題，不知道為什麼我居然記住了關於導演處理一場戲的想法，那時我六年級，他在我家裏和劇組談戲的時候講到的。關於現實主義和浪漫主義的處理方法，我就分析了他的這段導演處理手法，肯定比別人分析的要貼切得多。

查建英：好像是巧合，但結局早已註定。

田壯壯：都在冥冥之中。要換別的一個影評分析，我會寫得很糟糕。反正也沒考幾樣：一個故事，一個影片，一個政治，還有一個作文。就考這麼四樣。作文考的是《金水橋》。當時正好是四五天安門事件剛過。其實每個人都會寫這段，但我那時候天天在廣場拍照片，一直到最後一天，這段就寫得很生動。所以，考電影學院可能是冥冥之中的安排。

為什麼大家當時特別愛看電影？一個是長年的文化窒息，另一個就是文革這十二年的大學沒有新的教材，拿過來都是五十年代和六十年代教材，老師也不知道怎麼教。這批學生比老師的閱歷一點都不差，老師沒有辦法教，那麼只有大家一起看電影，一起聊天，一起討論。電影學院這一批

所謂「第五代」為什麼特殊？他們等於在一個完全開放、師生同教的環境下成長的。電影理念、政治理念、連同道德理念，包括佛洛伊德、薩特，每天課上課下，這些都是大家討論的話題。

查建英：聽上去比美國的研究生討論課還活潑，老師和學生一起學。

田壯壯：老師只講一些基本原素，什麼叫近影，什麼叫特寫，剩下的就是你去寫。你寫東西，老師只是念，相互之間念，因為老師也沒有辦法明白為什麼，那都是真情實感的東西，老師也會覺得很好。

查建英：你是指學生創作的劇本？

田壯壯：對，那些劇作寫的幾乎都是他們自己家裏的事情、個人的命運，所以都很結實。

查建英：講不講以前的電影劇作？

田壯壯：沒有，基本上沒有講過。所以在這種氛圍下，其實大家都像乾癆的海綿一樣，突然間放到水裏，不停的吸，每個人都吸得滿滿的。

查建英：頭一次看歐洲片的時候，特別是那些現代主義電影，會不會覺得莫名其妙，甚至很反

都在吸收，因為你沒有力量排斥，你沒有自己的東西，那時候沒有主見，只有毛澤東思想，你只有這麼一樣東西。

感呢？

田壯壯：沒有那麼邪乎。所有的電影，應該說每個學生看得都是特別認真，因為對於他們來講都是新鮮的。沒有人說歐洲電影看不懂，就要排斥，比如說像《八又二分之一》、《去年在馬里揚巴》等等。也沒有人說蘇聯電影就一定好。老師們最推崇的就是蘇聯電影：《士兵之歌》、《第四十一》、《雁南飛》，因為是他們上學的時候的經典之作。但這些作品融在歐洲作品裏，也並不出色，你只能說社會主義國家的電影文化能到這個程度，比中國要好很多。

當時各種思潮流派很多：現代主義、結構主義、魔幻現實主義，還有以前的傳統現實主義，等等，我覺得每個人實際上都不排斥，都在吸收，因為你沒有力量排斥，你沒有自己的東西，那時候沒有主見，只有毛澤東思想，你只有這麼一樣東西。可能是到畢業以後。第五代電影成熟，可能是在八十年代末期。

實際上我當導演是在畢業前開始的。一個特別偶然的機會，學校電教中心進了套設備，想拍部電

視劇，就是教學片，找導演系的人。那時候導演系的人都實習去了，就是我跟現在我們的一個副院長謝曉晶，還有一個叫崔曉琴的女孩，我們三人沒有去。這是一九八〇年。結果畢業前我拍了四部片子。

查建英：但沒公開發行？都算學生作品？

田壯壯：不是，也不知道算什麼，就是你幹活了。

這第一部作品改編的是史鐵生在《未名湖》上發表的小說：《沒有太陽的角落》。

查建英：哦，那是北大的學生刊物。

田壯壯：把那個短篇改成了一個電視劇，接着給兒影拍了一部兒童片《紅像》，回過來又拍了一個叫《小院》，作為我們的畢業作業。畢業之前又去電視劇藝術中心拍了一個《夏天的經歷》，單本電視劇。所以我畢業之前已經有過四部作品了，到現在電影學院也沒有過這種案例，就是沒畢業已經做導演了——我從沒做過場記，沒做過副導演。

查建英：當時對拍電影有自己的想法了嗎？

田壯壯：有兩點我心裏是比較清楚的。一就是電影

電影、攝影機進入人的大腦很難，表現人腦裏那種意象性的東西是繪畫的任務，電影更多的應該是表現看到的現象。

有它自己的語言，這點我非常清楚。但是那個時候比較極端，排斥劇作，排斥對白，排斥交代，排斥一切非影像化的東西。從《獵場札撒》到《盜馬賊》，已經到了非常極端的程度。

查建英：哦，後來八十年代的所謂「先鋒小說」也有這種傾向，把小說當作風格化的語言實踐，排斥情節、故事甚至人物。看來你更早，從畢業前那四個片子已經開始了。

田壯壯：一直是這樣的。對，甚至排斥無聲源的音響。那個時候一直在追求真實。最喜歡的是法國的「新浪潮」電影，就是那種比較個性化的電影。

查建英：《四百擊》？

田壯壯：對，《四百擊》、《喘息》都是我最喜歡的電影。我不太喜歡費里尼，不太喜歡他的《八又二分之一》，但是我又特別喜歡他的《我的回憶》，特別喜歡那部電影。我更喜歡安東尼奧尼。我覺得，電影、攝影機進入人的大腦很難，表現人腦裏那種意象性的東西是繪畫的任務，電影更多的應該是表現看到的現象。

查建英：小說可以大段寫心理，電影不太容易。

田壯壯：對，適合文字，因為它跟腦子比較同步，跟眼睛不同步。電影或者寫感受，或者寫一種氛圍。我畢業以後第一部戲拍《九月》，是一個寫幼教老師的，然後就拍了《獵場札撒》和《盜馬賊》。在這個過程當中，其實我內心裏還有一個根深蒂固的對「十七年」的批判。十三中全會上對文革全面否定，但把「十七年」保留下來了。但我認為所有的問題都源於這個時期。

查建英：「十七年」指的是從建國以後一直到文革是吧？

田壯壯：對，其實這是政治潛流、派系爭鬥和建國方針、經濟方針爭論最激烈的時候，一個長時間的鬥爭導致了文化大革命的爆發，就是諸多矛盾的總合，到了一個最後沒有辦法解決的時候，才會這麼一次大的爆發，這算中國的一個大搖滾吧。

查建英：走到極端了。

田壯壯：對，是一個極端的現象。也證明了治國和經濟方針的嚴重失誤，導致的結果就是文革，再到改革開放；這個發展是個必然。我那時對文革中的這些事情有一些思考……我不是一個喜歡

其實我內心裏還有一個根深蒂固的對「十七年」的批判。

研究哲學和理論的人，也不是一個愛思考的人；是特別憑直覺辦事的人。但那段時間正好是我的成長期；我是一九五二年出生的，從六、七歲的時候就會觀察東西、感覺事物，從兒時一直到文革，我是實實在在經歷過的。在這段成長過程中，我慢慢地消化了很多東西，感受到很多東西；這些東西會一點兒一點兒從記憶裏、從印象中浮現出來的，也就會對這些東西有一種批判。

查建英：那為什麼《獵場札撒》和《盜馬賊》是對這個「十七年」的批判呢？

田壯壯：怎麼說呢，實際上是用了一種獨特的影像，敘述的其實都是很膚淺的感受。

查建英：怎麼膚淺？為什麼膚淺？

田壯壯：我是覺得略有一點無病呻吟；應該說句最通俗的話，是使挺大的勁放了一個小屁。

查建英：也許這挺大的勁主要是使在一種「形式的革命」上面了。

田壯壯：當然了，作為我自己來講，比如《獵場》，其實當時是源於一種感受。看蒙古史，看成吉思汗史的時候，我發現有一些東西給對我很



有啟發，特別有意思，就覺得是個挺深刻的東西，非要想說給人家；但又不想直着說，就導致了《獵場》這麼一種狀態。

查建英：啊，起因是這樣的。

田壯壯：對。什麼叫札撒？札撒就是法律的意思，制度的意思。成吉思汗打到歐洲以後，看到歐洲的社會有制度，有定律，於是他就把蒙古族的和歐洲的很多東西融合在一起，制定出來很多朝令，也就是說咱們現行的法律，鑄在一個生鐵板上，這個鐵板就叫札撒。當時我看到一條特別感動，是關於圍獵的法定，非常有意思。蒙古人的圍獵很有意思，一大群人去轟獵物，把所有的動物都轟到窪地裏面，然後再射殺；但是有一個規定：誰先發現的是屬於誰的，同時發現的各人一半，對小動物，就是幼兒類的動物，不准射殺。還有家裏沒有勞動力的，不能來參加狩獵的人，今天參加狩獵的人要分給他一部分。

查建英：挺公平的。

田壯壯：對，非常有意思。你會覺得這個法律訂立有一個生態保護和整個群類的一種溫暖在裏邊。

但是在文革期間人們的那種參與和狂熱是完完全全沒法律和制度的。當時我覺得，在原始掠奪的過程中，還有一種溫暖、一種保護，而在今天和平時期卻沒有這種東西。當時拍《獵場》想去表現這種東西，其實是源於對文革的一種感受。當時這個電影我拍來拍去，影像集中在草場和獵場這種對位的東西上。就是視覺上的東西，故事也沒說清楚。

查建英：結果歪打正着，因為四九年以後的中國電影老是強調內容，所以當時有所謂「形式美學熱」。大家看《獵場》這種片子興趣就集中在畫面上，認為有視覺衝擊力，好像一幅幅畫似的。但你心裏想的這個事情當時還真的是沒人看出來。當時沒有評論者把這個分析出來吧？

田壯壯：我的電影沒有評論者。

查建英：沒有嗎？對了，當時反應好像是一「田壯壯的電影看不懂」。

田壯壯：沒有人寫評論。

查建英：晦澀嘛。但你現在這麼一說，原來肚子

裏有這樣明確的想法。

田壯壯：接着就是《盜馬賊》，實際上還是對文革的一種感受，關於人神生死。實際上，這個藏族人物有一點借題發揮。當時不能寫漢族題材，寫漢族題材通不過，那只能寫少數民族。

查建英：《獵場》也有這種考慮在裏面。

田壯壯：對，其實都是同樣的原因。我覺得《盜馬賊》是對神的一個背叛，實際上也就是對毛的一個背叛。為什麼呢？他要生存，只能偷馬，但是他有了孩子，為了孩子的生命他放棄了偷馬，他去做最劣等的職業。但活不下去的時候，他重操舊業。就這麼一個簡單的故事，實際上就是一個對神的皈依和背叛。其實我拍這些的原動力肯定是來自於文革。

查建英：真夠隱晦的。看來文革是你成長期裏最大的一個事情……

田壯壯：對，還是有文革情結。自己有一種潛意識的對過去生活的認知和情結，但學的是電影，又是一個影像化的東西。當時不想有故事，要極端影像化。但是又想表達內心的感受，這時候就會

《盜馬賊》是對神的一個背叛，實際上也就是對毛的一個背叛。

對某一個具體題材產生興趣，一個可以承載你內心要宣洩的題材。至於說別人說看得懂看不懂，我覺得不重要。我從來就不願意去跟任何人解釋我的電影，因為我覺得講了就不是電影了。看懂多少就是多少，不懂，看畫面好看也可以。電影這東西就像書似的，有的人這麼讀，有的人那麼讀，幹嘛非得說我寫這個你沒看懂，我得讓你看懂。

查建英：當時你有一句名言：我的電影是為二十一世紀的觀眾拍的。好，現在真是二十一世紀了，你也乾脆把心裏這意思挑明了說出來了。

田壯壯：實際上八十年代對我的重創是在拍完《盜馬賊》之後。《盜馬賊》一九八四年拍完，一九八五年審查。當時我跟伊文思先生是忘年交。他看完了《獵場》以後特別高興，但《獵場》審查沒有通過。他當時是文化部的藝術顧問，那個時候電影還屬文化部領導，伊文思給夏衍打了一個電話，說我看到了一個好電影。我印象特別深，伊文思看完說了這麼一段話，他說我沒有見過如此美麗的地方，這裏的天、太陽、

人、草原都是真實的，他說我第一次看到讓我覺得這麼真切的人。當時趙中天問「你能說說《黃土地》嗎？」他說，「那也是一個值得說的電影，但是我現在不想說，現在我只想說這部電影。」

查建英：《黃土地》也正在審查嗎？

田壯壯：兩部片子同時完成的。《黃土地》通過了。伊文思當天晚上給夏衍打了個電話，說我看到了一部好的電影，據說沒有通過。夏衍就請了橋和石光宇複審這部電影，其實就是批評我這部電影，他們說：你拍這電影給誰看，誰又能看得懂？

查建英：他們也並沒有從政治上批評？

田壯壯：沒有。然後又說：這個電影呢，現在給你通過了，但是你以後少拍這樣的電影。後來，我就去拍《盜馬賊》，拍出來後，正好是伊文思還在北京籌備他的那部《風》。文革時周恩來請伊文思來拍了《愚公移山》，我不知道你聽說過沒有？

查建英：聽說過沒看過。

田壯壯：耗資若干，結果呢，他拍的是假的。

查建英：但他是友好人士，「中國人民的朋友」

嘛。

田壯壯：他跟中國共產黨有一段非常奇特的淵源。中國共產黨的第一台攝影機是伊文思送的。他是荷蘭人，被荷蘭驅逐以後，一直在外面漂泊。他在法國拍了很多東西，是早期拍紀錄片那批人中的一個，他拍的《雨和橋》是唯美主義的紀錄片。二戰之後拍集中營，他拍的非常出色。四十年代抗日戰爭的時候，記不清是由美國還是由聯合國組織的一批人來中國拍戰爭對中國的影響，他拍了一個叫《四萬萬人民站起來了》。那個時候他到了南京、上海、西安，他感覺有問題，然後到了延安，他看到了一種新景象。那時的延安確實是朝氣蓬勃，他就把他的攝影機和錄音機送給了共產黨。這是中國共產第一部攝影機，之後中國很多電影實際上源於他帶來的這部攝影機。

查建英：你是說革命電影。伊文思這個名字耳熟，但對他具體作品實在沒印象。

田壯壯：一九五七年周恩來請他來拍，他拍了一部叫《春雨》，寫稻田的，就走了，一部沒有什麼影響的電影。文革的時候周恩來又請他和安東尼

奧尼來拍反映中國的電影，安東尼奧尼就拍了一部《中國》。

查建英：這個倒是知道，當時被認為是反動作品。伊先生拍了一個什麼呢？

田壯壯：他拍了《愚公移山》，十八集，是他籌的錢，拍星火燎原啊，大慶工人啊，赤腳醫生啊，拍的非常多，都拍完了，準備發行了，中國文化大革命結束了。突然間，他才明白他拍到的所有都是假像，都是組織給他看的，他特別傷心。他就一直想拍反映中國政治的一部電影叫《風》。正好他來籌備這個片子的時候看了《獵場》，看了《盜馬賊》，那個時候我們已經是非常好的朋友了，忘年交。

查建英：他那時候都多大歲數了？

田壯壯：七十多，他大我四十多歲。他每次來的時候都會約我到北京飯店去跟他聊天，問我你拍什麼新電影了，跟我商量他那個《風》的一些結構，他說你覺得應該怎麼樣。看了《盜馬賊》以後他沒說話就走了，我覺得很奇怪，晚上給我來電話，他說你原諒我沒有發表看法，我沒大看

懂，你能不能安排我再看一次。我又安排他看一次，是他跟阿城的爸爸鍾惦棐一塊看的。他看完了以後跟我說：「這次看懂了，我覺得是一部很偉大的作品。」

查建英：他看懂你心裏什麼意思了嗎？

田壯壯：他看懂了，因為我們倆聊的挺多的，他比較瞭解我。鍾老在看完這部影片後還組織美學小組的人看了一次《獵場》。

查建英：美學小組？

田壯壯：當時有一個電影美學小組，是鍾老在中國電影資料館專門組織的，一直想搞一本中國電影美學，後來沒有成，老先生就去世了。這本書現在整理出來了。當時李陀、倪震、錢靜，還有社科院的一批人，像郝大征，都參加了。鍾老看完了《獵場》出來後就說了一句，「這兩部電影，影評也沒有，評論也沒有，是影評界的恥辱。」後來鍾老的愛人對我說鍾伯伯在給你寫一封信，他去世了，這封信沒有寄出，我收到書裏了。

查建英：最後發表了嗎？

田壯壯：我不知道，我從來不關心這些事。這是拍

這兩部戲的一個背景。後來伊文思就把這部電影介紹給了貝特魯奇，那已經是一九八六年了，當時貝特魯奇在中國拍《末代皇帝》，他看完了以後說，你趕緊寄到威尼斯電影節，我是威尼斯電影節這一屆節主席。那時候我不知道威尼斯電影節是幹啥的。我就說我幹嘛要給你寄一個電影呢。

查建英：也就是說你們這批導演到一九八六年還對國際電影節沒有什麼意識呢。都這樣嗎？還是就你這樣？

田壯壯：我是這樣，我不知道別人。

查建英：《紅高粱》那時候還沒送去威尼斯嗎？

那個一送出去，純真的年代也就結束了。

田壯壯：我不清楚，但《黃土地》已經去了很多國家了。

查建英：但是還沒得獎吧？

田壯壯：怎麼沒得獎啊，夏威夷電影節，還有南特電影節。雖然不是什麼了不得的電影節，但是去了很多了，也是風靡全世界。後來他就說你給寄到威尼斯，我說，寄威尼斯寄什麼地方啊，寄給誰啊？他又找了一個朋友來幫我，後來我說算

了，我沒有那麼多錢寄這些東西。我怎麼有那麼多錢寄一個電影拷貝出去啊，而且還要求英文字幕什麼的。我怎麼可能給他寄呢，那時候我怎麼可能給他做呢。那個時候，也就是在拍完《盜馬賊》以後，我第一輪拍電影的激情完全被電影局給擊垮了。我每部電影都是拍的時間比審查的時間要短很多很多。

查建英：最後《獵場》不是通過了嘛。《盜馬賊》呢？

田壯壯：那是一外國前輩幫我通過的。《盜馬賊》審查的時候在電影局，電影拷貝都做完了，陝西省委都通過了；而坐在電影局審片室的時候是這樣：他們說我讓你剪哪兒，你就剪哪兒。我讓你剪哪個鏡頭你就剪哪個鏡頭。然後說，你要是為了通過，你就必須得剪。我說那就剪吧。因為大家勞動，花西影廠的錢，不可能不給人家完成這部電影。

查建英：明白。剪了多少？

田壯壯：也沒有剪掉多少。但是我認為，把影片最主要的一些東西給剪了，就是天葬的那部分。其

實天葬那部分是對人的一個肢解過程。我不是按照現在藏族人的方式去解釋，而是表現在宗教的狀態下肢解人的一個過程。按照我的主題，影片最後的一個故事和升天是在一個很莊嚴的宗教裏邊肢解的一個狀態。把這一部分整個拿掉了，實際上等於是把影片的魂拿掉了，把對人的敘述拿掉了。

查建英：說法呢，是說你這個場面太暴力？

田壯壯：沒有，他就說不希望天葬在電影裏面出現。就是這樣，反正就是剪剪剪，哦好，我記住了，這裏剪剪剪，從哪到哪都要剪，包括音樂和聲音都剪了。所以，當時我出來時就跟他們說了一句，我說你這兒像天葬台。我覺得我是挺純粹的一個人，不是拿電影掙錢的人，我是跟電影一起生存的；我喜歡電影的原因是什麼呢，因為它有它的敘述語言，讓你着迷；把你的生命，把你的東西注入在你的電影裏，他帶着你的生命在社會上飄蕩着流傳着。挺像我這個人的，飄蕩蕩的這麼一個人。而且，若干年後你不在，也許你並不一定希望再來這個世界了，但是你的

我喜歡電影的原因是什麼呢，因為它有它的敘述語言，讓你着迷；把你的生命，把你的東西注入在你的電影裏，他帶着你的生命在社會上飄蕩着流傳着。

好多東西還在飄蕩着。我當時就覺得中國電影好不到哪兒去，起碼在我有生之年好不到哪兒去。拍《盜馬賊》當中有兩次差點死掉；遇到像泥石流啊什麼的，拍攝地點都是在海拔三千多公尺，四千多公尺進行的，回來之後有很長一段時間心臟病特別厲害。這些都沒有什麼，我覺得做電影的人，這些付出太正常了，是不應該說的。你喜歡它，你就要這麼去做，要盡你的全部去做。我沒有想讓別人誇讚我，但是我希望能夠讓我這點心思保留下來。但是當時連這點都做不到。所以拍完了《盜馬賊》以後，大概是八十年代末的時候，我覺得就做一個職業導演算了，誰給我錢，我就給誰拍戲。

查建英：你的意思是，把拍電影當成一個謀生掙錢的手段了。

田壯壯：是啊。我就拿電影掙錢了。其實在這段時間，一直到一九九一年這段時間，我基本上是按照這個方針走的。這段時間拍了四、五部戲，挺爛的，特別隨意，什麼《鼓書藝人》啊、《搖滾青年》啊，包括那個《李連英》啊什麼的，都完

全不是自己想拍片子。

查建英：所以並不是你有意轉型。記得當時也有人認為這些片子是你在企圖適應一個新時代。

田壯壯：那個時候自己覺得，胳膊擰不過大腿，擰也沒有用。到了《藍風箏》之後，我索性說：我不拍了，行吧？

查建英：我覺得《藍風箏》倒是你的一個新階段。

田壯壯：說起來呢，那是一個非常艱苦的操作。到了四十歲，不惑之年了，自己覺得不能再混了，要堅持做，就別為五斗米折腰。拍《藍風箏》費了非常大的心思，從寫劇本到整個操作過程中是我費了很大心計。

查建英：剛才你說：《藍風箏》之後，我不拍行了吧。這指的是什麼？

田壯壯：就是說，從《藍風箏》之後，我十年根本沒拍戲，就等於我四十歲到五十歲之間沒拍戲。

查建英：沉默了很長時間。但《藍風箏》是你真正想拍的。

田壯壯：那個時候我覺得從文壇狀態、電影的趣味

來講，稍好，是有可能再拍的。另外我覺得自己還是喜歡電影的，想拍電影，那就認真真去做一部電影。但是當準備送審劇本的時候，我就意識到要出事，可是這個劇本我跟一個朋友已經寫了一年了。

查建英：是根據一個小說改編的嗎？

田壯壯：沒有，就是從我的一個概念開始，我們一起聊，寫了一年以後，我就覺得我不能夠放棄它，我得把它拍完。

查建英：有很多自傳的材料嗎？

田壯壯：不能算是自傳，只能說我太熟悉那個四合院了，我是在那裏長大的。覺得我必須把這個東西拍完。那就必須得有一個方針，就是讓他活，那怕是黑戶口也得活。所以，一切完全由我操作，一切都是按照我的設計走。

查建英：它跟第五代前期的片子不同。以前那種敘述是民族寓言式的，很宏大，到《藍風箏》突然有了一個比較個人的視角。想問一句，不知道你那時候對日本的一些寫實風格的片子，比如小津安二郎的《東京物語》，看過沒有？

田壯壯：那個時候看過。我非常喜歡他的作品。

查建英：也許和你的性格有關，你喜歡這類寫實的、個人性的電影。

田壯壯：也可能還有一個原因，我們這代人受父母的教育、受黨的教育，都有滲透到血液裏的一種責任感，就是說可以掉腦袋，可以送命，但是一定要維護自己的尊嚴，正義，真理。有點古代士大夫的意思。

查建英：知識份子的憂國憂民啊，使命感啊。不少人覺得八十年代的這批人是比較理想主義、有使命感。到九十年代，商業化的東西湧進來，政治上的禁錮也很明顯，那你就知道有些東西不能追求了，去追求錢吧。我不知道你怎麼看？其實這種劃分挺僵硬的。一個人成長期的經歷和教育不會輕易隨着時代變換就隨風飄散的，它已經在你血液裏了。比如《藍風箏》是九十年代的作品，但是它的意識跟你八十年代那種追求是一致的，表現手法變了而已。

田壯壯：我覺得到了九十年代以後，人反而心靜了。人家說三十而立，四十不惑，真是這樣。到

了四十歲，突然間，心安靜下來了。電影我不能拍，我看電影行了吧，我想電影行了吧，我幫別人拍電影行吧。

查建英：張藝謀比你年齡大一點，他作為電影人和你的反應很不一樣。

田壯壯：其實還有一個問題就是，跟個人的前史有關係，跟你的成長期，家庭教育，生長的氛圍有關係。我覺得這是人生道路上最主要的一部分，是你永遠也抹殺不了，背叛不了的東西。甚至你的爺爺輩，或者你的太爺爺輩，都會有這個。這就是遺傳基因，這個因數在你身上是去不掉的。我覺得我比我爸爸媽媽更過激。我不喜歡看書，也不喜歡看報，不喜歡上網。到現在也是如此。書呢，是挑我自己喜歡的看。我記不住故事，記不住作者，你說哎最近看什麼好書了，我說不出來。我很自我，看完了，看到自己這兒來了，我不會再告訴你，我也不知道書名叫什麼。看電影也是。什麼電影，真好看，完了想不起來了，好像是那個國家的。因為我不懂外語，一系列的這些事都不會弄得特別清楚。我這個人活得挺含



糊，挺糊塗的，挺惰性的。我最大的特點就是我永遠喜歡一個人想事情。我腦子沒停過，在二十四小時裏除了睡覺的時間，都在想事情。而且都在想關於電影的事。比如說，我父親死的很早，一九七四年就去世了，自從我上了電影學院以後，我跟我母親兩個人經常為電影觀念爭論得一塌糊塗。但是有一次去參加我媽媽的從藝五十年紀念活動，在政協禮堂，很多共產黨老幹部們都在那兒，她來電話希望我去，我就去了。我買了一大束花，她特別高興。我說你陪他們吧，別理我，我也呆不住。我就在遠處看着他們。當時心裏突然間覺得自己挺愚昧的，挺無知的，而且挺淺薄的。

查建英：對她們那一代人缺乏一個深刻的理解。

田壯壯：我覺得他們真的是活的有信念。一個人得信點兒什麼，才活得快樂，才活得扎實。他們一群人在一起的那種快樂，讓人感動！風風雨雨這麼多年，從延安到整風再到文革等等，他們這些人多少次被打下去又扶起來，打下去扶起來，但是依然那麼快樂，那麼健康。哎，我當時真的是

我覺得他們真的是活的有信念。一個人得信點兒什麼，才活得快樂，才活得扎實。

看了心裏很感動。

查建英：對比之下，你發現你這一代其實是信仰動搖了的，之後沒有信仰了，變得很茫然？

田壯壯：也不是，我覺得自己始終是一個有信仰的人，但我覺得我沒他們那麼堅定。為什麼？我放棄過電影，拿電影賺過錢。我放棄過很多我應該爭取的東西。當時我就覺得自己挺讓自己看不起的。這兩年我總覺得我先天不好，主要是我受的教育不夠系統。文革時我十四歲，沒有正兒八經讀過文學、歷史，一切一切應該有的基礎知識我都沒有，包括古文，缺少了很多很多。因此自己並沒有清楚地、清晰地瞭解人生存的基礎：是不是相信生命是神奇的？是否應該有信仰？是否知道活着的價值？我是一個特別喜歡用眼睛、鼻子、耳朵、身體去接觸外界的人。所以我老說拍電影的人，如果不接受地氣，就別拍電影了。

查建英：對生活、對人沒感覺了。

田壯壯：對，也許可以拍很好的商業電影，因為想像力豐富了；但是沒有人氣了，人已經不是真實的了。我知道自己先天差太多，所以我就說我運

氣特別好。為什麼啊？你看我認識像伊文思、侯孝賢、馬丁·斯科西斯這些電影大師，他們都是我的忘年交，我覺得他們都是我的榜樣。他們對電影的態度一直在激勵我。但是我沒有他們那麼深刻的信仰。我在四年前開始接觸吳清源老先生，然後我拍《茶馬古道》。《茶馬古道》這個地方呢，是一個充滿了信仰的地方。

查建英：這一下就說到這兩年了。能不能再把前幾年說說？

田壯壯：回過去說八十年代的東西，為什麼那麼渴望去想清楚一些東西，想鬧明白生存的意義和價值。八十年代積存了很多很多問題，到了九十年代，這些東西慢慢在心裏發酵；在化合過程當中，突然間就明白了。我記不住任何電影的內容和台詞，但是有一句台詞很打動我，就是《悲慘世界》裏冉·阿讓偷了神父的銀器跑了，被警察抓回來，警察對神父說他拿了你的東西，神父說這是我送給他的，就把冉·阿讓給放了。然後神父對冉·阿讓說了一句話，說我們到這個世界上來，應該是給予。到現在我都覺得「給予」是我

做人應該信奉的原則。我覺得，在一個基本的原則上，人生道路上，不能夠放棄自己信奉和喜歡的東西。這個潛意識一直在心裏。

查建英：這個意識什麼時候比較明確了呢？

田壯壯：我覺得是一直在慢慢的找，區別在於那個時候我有怨氣。遇到困難的時候有怨氣。那時覺得我愛這個國家，但這個國家不愛我。《藍風箏》那個時候呢，可能還會有一點怨氣。但是到今天，我沒怨氣了。

查建英：那片子又沒通過審查。

田壯壯：沒通過。現在呢，想做的做了，至於別人怎麼看已經變得不重要了。為什麼？首先自己確認它是否有價值的，有社會意義的。是完全為私利去做這件事，還是說，這部作品帶社會價值和意義？比如說吳清源，我就認為他是中日的一個財富。他不僅僅是棋下得很棒，他更忠於精神的價值，他所說的各種力量要調和，要在陰陽之間調和，不是陰，也不是陽；我覺得他的這個思想特別美妙。就是說，一切東西，包括我們講話、做事情，都要恰到好處。例如有時候會說，

哎，你這電影拍的有點用力過猛啊，那就不好；但你不使勁也不好；要有一個特別好的狀態，而這個調和的位置在哪兒，就是吳老師說的中間那個位置——也就是老先生說的「用中」。你可以想想做成的事情是否是這樣，做得不好的，不成功的是不是因為失調。從八十年代到九十年代，直至新世紀，都是這樣。有人說我是孤芳自賞，但我自己覺得不是這樣。我認為我的影片對社會是有意義的，也可能今天有些人不認同，但是我相信全世界會有絕大部分人認同。他不一定看這個電影，但至少我所表述的東西他是認同的。近年來我慢慢從對政治的一種批判和一種否定中走出來，就是逐漸把文革中那些火氣去掉了；更關心人性的善惡、人的心境。反過來在藝術上，藝術的「境」到底在哪兒？其實它就應該在一個似是而非的位置上。

查建英：不要把它明確地、狹隘地固定在一個地方？

田壯壯：對，我們說來源於生活，但是要是還原於生活，肯定是有問題的。而且你也不可能還原。

那麼，你提煉出來的東西又不能夠飄蕩在生活之外，那樣就變成一個沒有空氣，沒有陽光的東西。所以對我來講創作過程就是去追求這個境，也是最愉快的過程。

查建英：你現在的想法跟拍完《藍風箏》時似乎又不一樣了。

田壯壯：九十年代我沒拍戲，到二〇〇一年我也開始在否定我自己。比如說《藍風箏》，我就覺得太過於寫實了。它有寫虛的地方，很好；但是那個時候自己並沒有完全主動地意識到。從八十年代這個過程到九十年代末心態逐漸平靜下來去想事情，想未來的電影，想今天的電影，想自己過去的電影，這種貫通地想，才能夠逐漸地轉化。到我拍《德拉姆》時已經可以做到不驕不躁。

查建英：在多大程度上你會考慮市場、票房、觀眾這些因素呢？

田壯壯：我只有一個最簡單的考慮：用最低的錢，做到一個最好的品質。這就是我力所能及的了。至於我給你端上盤辣椒，你不能吃辣的，我給你端上盤豬肉，你是回民，那這沒辦法了。但是就

目前來講，《小城之春》也好，《德拉姆》也好，都不賠錢。如果我是一個賠錢的導演，不會總是有人找我拍戲。人家不會因為你有點名，就可以讓你隨便糟塌我的錢，這不可能。也就是說，我沒賺大錢，不像藝謀的電影啊、小剛的電影啊。但這個賺大錢，實際上支出的宣傳費有多少，拷貝費花了多少？回報應該是投資成本乘三。但是你要記住，電影不會在第一輪銷售就收回成本來，市場第一次給你收回來百分之七十就很可以了；因為影片每年都還在賣。

查建英：這種大片模式還是從好萊塢傳過來的，美國也有不少人批評它，認為是一種惡性循環。但上了套了，找不到解決辦法。你對這種模式怎麼看呢？第五代的有些導演現在也走上這條道了，最突出的就是張藝謀：大片，轟炸式的大宣傳。

田壯壯：這個呢，我覺得不應該批評。人們不應該去批評這種現象，其實在中國沒有電影市場，大家都在渴望有市場，因為有市場就有一個良性迴圈着。在渴望有市場的時候呢，大家都在摸索怎

麼去做這個市場。

查建英：為什麼沒有市場呢？市場都到哪兒去了呢？

田壯壯：這個市場不穩定。為什麼？舉一個很簡單的例子。如果《英雄》賣了兩個億票房，那至少應該有四部到五部票房一億八、一億五的影片，然後一億有一兩部，八九千萬的都有。看好萊塢的票房收益表一定是這個樣子的，它是一個金字塔。不可能這邊在月亮上，那邊都下地獄了，那就等於是一、兩部影片把所有的錢都吸走了。如果全國整體票房沒有提高，那就說明市場沒有良性迴圈着。原因在於什麼？算一下每年所有國產片的投入和產出是不是成正比，如果是成正比的，就說明市場是良性的，如果不成正比，是支出多、收入少，那這個國家的電影市場一定有问题。

查建英：老聽人在談國產片危機，已經談了很久，你覺得癥結在哪兒呢？

田壯壯：沒有必要談。中國改革開放也就二十年。電影改革開放，就是說院線可以允許外國人投資實際上才幾年而已。我認為，這是非常簡單的一

件事情：中國的電影制度還是沒有適應全世界電影制度的標準。也就是說，當外面的人拿錢進來的時候，狼來了的時候，你怎麼辦？一個明顯的問題：是保護國產電影的嗎？保護國產電影，關鍵是能保護得住嗎？就像我們的汽車業，最後還不是做外國人的汽車？這裏有政府的態度。另一方面來說任何一個社會主義國家的藝術形態的部門都會是最晚開放的。中國畢竟是一個治心的國家。就是治人心，治腦子，這個是從歷史上延留下來的，挺難改變的。

查建英：是國家的前史。

田壯壯：前史挺難改變的。我覺得這一點做不到，有好多事情就變得有疙瘩，不通順。另外，一個真正的市場化，必須得從壟斷開始。必須得有大型的電影公司來壟斷市場，需要有幾次生生死死，市場才能夠存在。

查建英：你是講大換血，外資進來整個佔領了？

田壯壯：也沒有那麼容易，得出現壟斷的時候才有可能。比如說美國八大公司壟斷多長時間，後來八大公司慢慢垮了，然後又變成好多新公司；

新公司又和八大公司融合在一起，包括日本的SONY公司去買美國電影公司。但是在美國電影市場堅持最長久的就是這八大公司：米高梅，帕拉蒙，哥倫比亞，環球，還有迪士尼等等。其實這八大公司在競爭這個市場，最後有垮了的，有沒垮的。還有有財力的公司不甘於壟斷，打破壟斷，比如米爾馬克斯等等，一定是要打幾回才行。但是在中國，沒有一條健康的院線。現在的電影院是什麼呢？很簡單，就是旅店。你租房吧，今天沒別的了，就是這房子，你租不租？但是真正的院線和真正所謂製片業院線，僅以美國院線分賬為例，有可能第一周你才能拿電影院票房的百分之十，你想放映，百分之十票房分賬你放不放？百分之十同意放；那好，到第二周的時候，你拿票房的百分之四十，到第三周你拿百分之七十。這說明你的電影強勢，製作強勢，和電影院產生實際利益關係。我覺得現在還根本無從談起中國電影市場化，太早了。

查建英：那在對這個基本結構無能為力的前提下，你覺得什麼是可為的呢？畢竟你還是在做

電影啊。

田壯壯：我覺得做電影很辛苦。有一個題材，有沒有人喜歡，被不被支持，只要盡心盡力的把它做了，覺得問心無愧，對得起天地，對得起人，我覺得就行了，就踏實了。剩下的說是票房好壞，得獎不得獎，那都是你的運氣，都是身外之物。我是一個導演，能做的就是把自己生命注入在影片裏。現在喜歡電影的人那麼多，想拍電影的人，想做電影的人，甚至比看電影的人還多。另外，DV這東西出來了。你說DV這東西有什麼好？也很奇怪，你說它不好吧，它普及了視覺、視聽藝術。你說它好，它把所有的東西，全部就按照眼看到的東西給你展示出來，就是最簡單的寫實式的一種東西。有可能碰到一個好題材，誰都沒拍到，你拍到了，可能你就出來了。但是呢，你這個東西對電影製作的品質來講是整體下降。

查建英：往好處想，也可能這種技術普及造成了

一個特別大的基數，為其中少數真正有才華的人提供了冒出來的機會。但如果大家都是

一個歷史文化斷層裏生長出來的，那人數再多，

基本構成是一樣的。

田壯壯：其實中國人最不缺少的就是人才。中國人多啊，十六億人，十萬分之一的比例計算，比任何一個國家的人才要多吧。人才呢，我覺得是到渠成的事。你看吳老師送我一幅字，寫了一個時間的時。他說所有的東西到了時候了，就自然做到了，着急也沒有用。我拍戲的時候，吳老師知道資金可能不夠時就說：你也別急，這件事情該你做成的，你就做成；做不成你盡心了、盡力了就夠了。我覺得人家這屬於成仙了。吳老師現在每天都看《易經》，他自己在算一些事情，或者在算一些棋。

查建英：像一位得道真人。

田壯壯：對，他跟你說的話，聽着似是而非，但是覺得只有他的話能讓你

有安全感，讓你踏實。

查建英：他多大歲數了？

田壯壯：九十一了。回憶八十年代，我只有對我自己的一個檢討。那個時候我火氣旺，很極致。唯一留下來

的就是對電影的財富。跟八十年代剛畢業意氣風發的時候比，我現在沒有那麼風發，但

是我覺得心比以前更沉穩了。所以好多人問：你的電影，你自己最喜歡哪一個？我說都是我的兒子，沒有什麼你喜歡不喜歡的。

查建英：每一個都是你某一個階段的寫照。

田壯壯：哪個都是自己的寫照，自己的態度，當時的追求，當時的心態；認真與否，跑是跑不掉的。所以電影也挺殘酷的，它留存在那兒，改不了了，也沒有辦法去解釋。我覺得往後還是認認真真地和電影生活在一塊兒。

查建英：嗯，你拍電影始終看重的是精神層面的東西。但九十年代以來的中國是一個特別刺激人的物欲的地方，有點像一個大賭場，讓人莫名地興奮，因為誘惑太多，而且確實有能抓到手的機會。從這個角度看八十年代初呢，沒有。

田壯壯：沒有，一點也沒有，在七十年代的時候要想錢，那都是很有犯罪感的。到八十年代，突然間……所以我就說，中國人很有意思，中國人實際上挺喜歡被管理的。

查建英：嗯，你是說國民性。

田壯壯：對。那個被管理的心態是根深蒂固的，跟歐洲人是不一樣的。比如說，大家都在學習同一個思想；現在所有的人都去想錢，你不想錢，那你就有問題的，是一傻瓜。

查建英：其實這種愛跟別人比、愛隨大流的心態，歐洲人也有，到處都有，是人性吧。但個人主義在中國不發達也是事實。為什麼？有的哲學家就研究了一番，結果發現和歐洲人相比，中國人的自我意識從來就缺乏深度，因為這個自我永遠是編織在一個群體的網路裏邊，被橫向地社會化了，它就給拉得很薄弱。久而久之，也就形成了一種民族歷史的無意識：單個人是不重要的，族群是重要的，潮流是重要的。潮流是什麼？不就是多數人眼下認同的價值嗎？

田壯壯：對，他是在一個滾着走的狀態裏，看見別人有錢了，眼紅。

查建英：所以，八十年代的潮流是追求理想，當年就有大批理想主義者；後來消費主義變成時髦，你發現有些原來的理想主義者一下就變成

徹底的消費主義者，那你就明白了：他其實也不是什麼理想主義者，他是潮流主義者。明天潮流要是又變了，他肯定也會馬上調整，繼續如魚得水。我覺得這是很中國式的性格，並且很多中國人會佩服這種變通能力，這不就是老話講的「識時務者為俊傑」嗎？新話講叫「與時俱進」——其實這話也有出處，也不新。在這種情況下，你會不會覺得你屬於這個時代裏的少數人？

田壯壯：我覺得也不是。其實，我這是定型了：燒直了，燒彎了，燒擰了，燒焦了，改不了了。如果現在真有一人說：我給你十個億，我買你不拍電影了。不行，我覺得我做不到。

查建英：那等於把你自己的生活給出賣了。

田壯壯：對，就等於把我的生命買走了，我就覺得我不幹。但是如果人說從此以後你一分錢都沒有了，拍電影白拍，我也覺得，我好像活不了。這是一個道理，因為你不能用一個特別極致的方式去設定一種東西。只能說，這麼多年我這麼過來了，也都做了。其實有時候也覺得挺可笑的，就

是外人把你打造成為一個什麼形象。

查建英：你說的是哪幫人？

田壯壯：是那個群體啊。比如說張藝謀現在搞成這樣了，馮小剛是這樣了，陳凱歌是這樣了，田壯壯是一個唯一大旗不倒的一個藝術家。我就說：你們不是害我呢嗎？萬一我要拍一個我喜歡的市場電影，大旗就倒了？

查建英：可能就有一批人罵你了。

田壯壯：現在已經就有人罵。拍攝《吳清源》資金不足的時候，就有人說我花錢如流水了。這部戲成本高主要是因為日本花費太貴，我們已經竭盡一切節省開支。但是別人要說，我也沒有辦法，是得花錢，不花錢拍不了電影啊！拍電影本身就是一個花錢的事。但我覺得他們把所有東西簡單化了。

查建英：還有就是看你用什麼尺規去看問題。如果用的是名利場上的標準，那他比的不是藝術，而是誰的觀眾多，誰名大利大。

田壯壯：對了，這是一個物質社會，一個利益社會。阿城曾經說過一句話我覺得特別有意思。他



說：你快樂嗎？快樂來源於什麼，來源於自己心裏。北京有些話特別好玩，說窮樂呵。窮沒關係，得樂呵，快樂就行。以前我們家住四合院，邊上有個小酒館，那些蹬三輪的幹了一天活，把車往那一放，八分錢一兩的白薯乾酒，幾顆花生豆，幾個人在那兒聊啊說啊。你覺得他們特快樂。

查建英：他的幸福程度和你拍了一個片子之後其實是一樣的。

田壯壯：是一樣的。

查建英：根本的問題是你得有一個充實的自我，否則你就老是在那個群體的價值上打滾。

田壯壯：我就覺得跟吳老師在一起受益特別多，能夠看透好多東西。比如他說：人其實跟社會是什麼關係呢，你生下來就在這社會上打滾，你得吃、得喝、得用；那你就得還給社會東西。每個人都拿，都不還，這社會就沒了，拿沒了。所以他就說，你生下來，不管是拿什麼的，你實際上是從一個公共的場合裏一直拿東西，你在不停的拿，你漫不經心，覺得去拿東西是很正常的。但是你應該給予的東西，你沒有交，你意識到沒有？

查建英：他和《悲慘世界》裏面那個神父是同一個意思。

田壯壯：對，是一個道理。所以我不是要求大家都跟慈善家似的，每個人都這樣；但是每個人都應盡你的責任，盡你的態度。比如說，我們老罵日本人，從歷史上就恨日本人。但是到日本拍戲會發現他們的敬業態度挺感動我的。攝製組裏日本員工，任何一個部門的人，沒有掉鏈子的。只要屬於他們的事，一定給你做得百分之百。第一，我覺得這就是一個態度：他拿了你的工錢了，他是用很認真的態度來報答你這份工錢。就是說你付給他的東西，與他還回來的東西是成比例的。我覺得僅就這一點，可能你給了中國員工這個錢，獲得的不是等值的東西。這是一種態度。米盧說的挺有道理，態度決定一切。

查建英：是啊，很多外國人特別反感中國人這種拆爛污不認真的態度。可咱們這兒呢，佩服的是聰明不是誠摯，好像誠摯跟傻是連在一起的。不少人覺得：老外嘛，愛較真，呆，傻。咱們是得便宜不佔是傻瓜，愛耍小聰明，愛拿

人尋開心。這要成了咱們的國民性，那才讓人悲觀呢。從八十年代到九十年代到現在，無論是做電影還是做任何事，你覺得中國人在態度上有進步嗎？

田壯壯：沒什麼進步，我覺得倒有一點退步。這還是意識裏的一種風氣，流失的東西特別多。舉一個例子，在日本，從院子裏走到辦公室，所有的日本工作人員都會向你問候；走在街上，不認識的人在第一次見到你的時候也會相互問候，這是一種禮貌。我記得在中國五十年代的時候有過這種禮貌，在學校跟同學間要問好，跟老師要問好。這是基本的一個態度，一個禮儀，很簡單的。但是到文革以後根本就沒有了。我在日本跟他們聊的時候，好多日本人特別崇尚中國，認為中國是他們的母親。

查建英：文明的源頭之一。

田壯壯：他們有那麼一種說法，認為韓國是他們的父親，中國是他們的母親。這當然是一些人的說法。但是我覺得他們太多人崇尚中國文化了。為什麼呢？日本其實沒有哲學，沒有思想，基本就

是中國的東西。相比之下，我是覺得我們失去的傳統東西、美好的東西太多了。

查建英：阿城就偏重講傳統文化這個問題。它經歷了一場毀滅，徹底被破壞掉了，從根底抽掉了，要能夠復蘇的話也得很長很長時間。我其實並不贊成復古主義，也復不回去了，但你總要有所持守，尤其是哪些美好的東西。現代化應該是一個逐漸的過程，而不是在廢墟上平地起高樓。我們這一代、兩代人從文化上來講早已經沒有根了，雖然很多人並不自知。一個古老的禮儀之邦，連問好的習慣也給革掉了，你還能說什麼呢。

田壯壯：你說這個，阿城就說這吳老師啊，你之所以會尊敬他，覺得他純粹，永遠讓你覺得很欽佩，就是因為他沒有受過新文化教育，他是老文化底子。他十四歲的時候帶着中國四書五經的底子去日本；在日本呢，他就在圍棋這個環境裏生存，他能讀到的中國書還是從家帶去的那些書。

查建英：所以「五四」新文化對他沒影響？

田壯壯：沒有影響。比如說，吳老師這麼大年紀

了，出門活動後回去，我送他回到家門口，他永遠都說勞駕，就是您受累了。我們這些小輩的人每次敲門，他一定到門口迎接，走的時候一定送到門口。他走路已經不是很利索了。他使用的是在日本永遠能夠感覺到的禮儀。我有時候覺得真是太鬧不清日本這個國家，他能夠去打那麼多國家，打那麼多仗。可是這麼多年多少次去日本，我發現日本人連架都不吵！你沒見過說街上怎麼着了怎麼着了，沒有。而且任何人做錯事情，都會主動道歉。比如說司機趕路，為了搶拍攝時間趕一個拍攝點，開快車，到了那兒，開門之前他先說對不起，我剛才開得快了，你們可能不太舒服，因為是要趕這個拍攝點，實在抱歉，今後我會注意的。從小事就見到一種態度。所以，日本社會有秩序，有穩定感，有很多東西。我覺得，就是因為戰爭的原因、歷史的原因，從心裏頭不喜歡這個國家。但是對於每個接觸到的日本人，自己會覺得：挺有本事的嘛。

查建英：對，其實他們也有明治維新，也搞了改革，但不是毀滅文明。我覺得他們是認真佩服

了西方人，承認自己不行了，要變法要學習，就像唐朝那時候老老實實學中國人一樣。另外，日本是一個有信仰的社會，他們有神道，有武士道，有尚武精神和榮譽感。

田壯壯：我覺得阿城說得非常道理，他說：這幾次大的毀滅，包括五四新文化運動，文革，幾次這種斷裂以後，今天的很多人，甚至大部分人生活挺茫然的。我老有一個感覺，這個國家一天一天繁榮起來了，一天一天的富強起來了，但是老覺得沒有在任何其他發達國家裏的那種安全感、安定感。這是一個心理的感覺。

查建英：是，很多人都有這種感覺。

田壯壯：出國時，到機場，只要出了關，就會覺得安靜，心裏踏實。到歐洲也是，任何一個國家，雖然說這個國家犯罪率也挺高的，但還是覺得個人的狀態不一樣。可是回到中國以後，突然間就會覺得晚上開車出去，或者說走路的時候，老有一種不安全因素在你身上。什麼原因呢？就是覺得沒有一個束縛力量，人的自我無束縛。而且這個社會沒有一個真正的法制，沒有自由民主的

法制來束縛所有的人。再加上沒有信仰。因為你有了信仰，你就有了自制，但是沒有信仰，這是很悲劇的。

查建英：只能追求眼前的利益。

田壯壯：現在信佛的人、信教的人特別多。信教的人都信什麼啊，祈求的是神保佑自己，什麼明年能掙錢啊，發財啊，全是向神要東西，都不是給子。

查建英：你說現在的信徒？

田壯壯：對啊，現在去寺院的人很多，全都是為了保佑自己，說我明年運氣好點兒，有幾個說是信了教是我要給予，都找佛爺要東西，找神要東西。

查建英：連宗教都是世俗的、功利的。

田壯壯：對，所以我就說這叫迷信，不叫信仰。

查建英：和信仰不是一回事，和工作時瞎對付、拆爛污倒是一回事，都是一個不虔誠的、功利的態度。唉，這一系列訪談下來，我發現大家最後都有點悲觀。信仰、文化根基、歷史感、長遠的追求，這些東西其實都互相連着的。結果呢，大家的基本判斷都有點悲觀。現在沒有

八十年代人那種天真了。當時還是青春期，還不太明白呢，不能跳出自己所做的那一堆事來看一個時代。現在不同了。

田壯壯：感覺現在沒孩子了。

查建英：沒孩子了？

田壯壯：因為孩子是最單純的。現在連孩子都少年老成了。一上大學就開始焦慮，所有的人都變得特別的憂鬱，特別有負擔，覺得前途渺茫。年青人都是這樣了。

查建英：電影學院的學生也都是這樣嗎？

田壯壯：對啊，現在都是這種感覺：不知道畢業後會怎麼樣？現在是讀著書呢，是最燦爛的時候，可是現在孩子臉上就不像我們那時候那種燦爛了。我們那時是完全沒有顧慮的一種燦爛。現在這些孩子呢，看上去也高興、也投入，但是更多的時候內心裏邊在想：我以後幹什麼？我能拍電影嗎？

查建英：你當年肯定不會是這樣的。

田壯壯：當年有理想，努力去實現。那時候雜誌上都講知識就是力量，都給你那種向上的東西。現

在呢，什麼雜誌都往色情上走，全是男女，生  
肖，戀愛，全是這東西，挺奇怪的。

查建英：嗯，人要是沒理想光追求這些，到了一  
定時候可能就會覺得挺空、挺灰的。看來你對  
青年一代也是比較悲觀的。我覺得現在這個時  
代是有種高智力高速度的空心人的感覺，總圍  
着技術、消費打轉，有點像狗追着自己的尾巴

瘋狂地轉圈兒，轉到後來可能都忘了那不過就  
是一條尾巴，就是一個遊戲。也許這就是古人  
說的「逐物不返」吧。不過這個題目太大了，  
弄不好又成了杞人憂天。還是吳老師說得透：  
就是一個時間的「時」字。八十年代這題目也  
說得差不多了，咱們結束吧。謝謝。

## 再燦爛，老幫菜還是老幫菜

——對話《八十年代》

哈樂文：怎麼用這麼個標題？

劉蘇里：將近三十多萬字的訪談文字，我覺得李陀的這句話最真誠。

哈樂文：我讀到這句時也是衝口就說出「真煩人」，可惜當時身邊無人對話。

劉蘇里：李陀不全是在諷刺張藝謀，他點出了一個事實，就是張藝謀身上有兩重人格，來回表演，互相打架。「八十年代人」不止張藝謀才有這個特點，以我看也不止八十年代人才這樣，許許多多中國人身上，都看得出這個特點。這讓我想起《二十四重人格》中的主人公，一本小說，很慘人。一個患者，有二十四重人格，整天互相打架，他們之間有矛盾的時候還聚在一起開會，

開着開着就打起來，最後誰戰勝了，誰便主導了意識和行為。李陀認為九十年代以後有兩個張藝謀，主題先行的張藝謀和形式華麗的張藝謀，人們評價張藝謀時往往點出其中一點，無法說得準張到底是誰，吵來吵去吵不出個什麼名堂。

哈樂文：說到李陀的真誠，我也想起甘陽訪談結尾的一句話，大意是，八十年代的人因糾纏於個人恩怨，思想僵化了，腦子呆掉了，應該退出舞台，讓位給更年輕的一代。

劉蘇里：我不懷疑甘陽說此話時的真誠，甚至不懷疑他真就這麼想過，但我不相信他自己就此會身體力行。沒了甘陽，這世界的熱鬧便會少許多，甘陽是個愛熱鬧的人，這兩年關於高教改革、留學的爭論呵，讀經的爭論呵，前些年《讀書》獎的爭論呵，哪一場你看不到甘陽？說起來，有不止兩個甘陽呢，少說有三個、四個。

哈樂文：從訪談錄上看，比較熟悉的人中似乎阿城、陳丹青、栗憲庭只有「一個」。

劉蘇里：「一個」更佔主流一些吧，言行更一致一些吧，說明不了更多了。到底有幾個，這是一個

問題，甚至可能很根本，我就說過，一個人到底屬於哪個「派系」，僅從其言論、觀點入手顯然有問題，看他（她）言行一致的程度。但我不認為這是全部，還有真誠的程度，在這個意義上講，《八十年代》中絕大多數人都是一派的，他們說起八十年代來都挺真誠，劉索拉呀，崔健呀。

哈樂文：但真誠解決不了什麼問題，只是個態度而已，況且真誠的態度到行為之間還相隔十萬八千里呢。

劉蘇里：不能太苛刻了，讓八十年代人態度表現出真誠已很不容易，多牛的一批人啊。給你架到那個位置上，我就懷疑態度上你能否與他們一樣真誠，先別說行為啦。你看劉索拉，多真誠。她把已有些名頭後來又出國留洋那批人的心理、行為狀況概括得多到位，簡直驚心動魄啊。我原來就有一些猜想，對那批人，讓劉索拉幾句話給戳穿了。這些年的一個現象，就是有些人一心想去美國，說美國的好話，可到美國轉一圈便罵起美國，就像劉索拉說的，都是一種心理在作祟，美國把他們在國內的形象泡沫捅破了，很自然地恨

起美國，你美國算什麼啊，霸權啊，老子在中國罵你了，怎麼樣。

哈樂文：還是少數吧。

劉蘇里：是少數。不談這點也罷。回到《八十年代》。我覺得體現在訪談錄中的八十年代人，真誠是主要的。但有一個感覺是，這真誠聽起來有些怪怪的，像是話裏話外都是抱怨，也不知道怨誰。還有一個事實是，除極個別人的名聲沒那麼大，大多數的被訪者還都是當紅的名人，他們並未退出歷史舞台，都在按着某種程式在演着自己的角色。

哈樂文：幾十年的革命，讓幾代人沒了脾氣，青黃不接時八十年代人承上啟下，這齣戲一演就是二十多年，看樣子還要再演十年。問題是，我看出來，他們對自己所扮演的角色並不滿意，他們大概也期望有人「接班」。

劉蘇里：「革命自有後來人」吧。最近我讀夏榆的《物質時代的文化真相》，連問話的方式都與《八十年代》不一樣。

哈樂文：可你看，《八十年代》從採訪者到被訪

者到編輯、出版者，其實都是一代人，我寧願將其看作那一代人對自己的反思記錄，而不是有些人說的「自戀的記錄」。他們燦爛着，至今如是，他們自嘲是「老幫菜」，卻沒有哪一代人能真正向他們發起挑戰，取而代之，更別說下兩三代人的思維模式行為模式都難跳出這代人的陰影啦。可怕的是，這代人的「文化根基」是在七十年代奠定的，七十年代又是從哪兒來的啊。最近又有人「告誡」不要總是糾纏於歷史，好像什麼皆可從頭再來一回，哪兒那麼便宜。老是弄不清自己是誰，一個一個十年就這麼過去了。

劉蘇里：這點我同意。這代人反思自己走過的路，有所醒悟，給後來的人做了個榜樣，至少比把自己悶在葫蘆裏裝大，或糊裏糊塗的一輩子強許多。至少，他們是老幫菜他們還知道，比他們更菜的人，誰承認過？在這層意義上，《八十年代》的價值不能低估。《八十年代》出版引起不小的轟動，很能說明點兒問題。我想人們不止要看看熱鬧，發發脾氣，議論些不解或是未能刊出

的文字，請再仔細讀讀，會有不同的感受。哪一代人之間沒有恩怨情仇？但說不說出來是一回事，況且以真誠的態度說出來，牽連其中的人，沒有正面回應倒顯得不自然了。查建英的這份工作可能引起意想不到的結果呢。她是典型的自由派立場，可被訪的人中，有不止一人與她立場不同，如李陀、北島、甘陽等，陳平原也不盡同吧，但很少影響談話效果，說明他們想在自己還清醒的時候改變點兒什麼，僅此一點就值得重視。

哈樂文：他們想走出自己深受其害的怪圈吧。如果這代人真能起這樣一個帶頭作用，我們便也樂觀其成啦。邏輯上不再是一「都是別人的不是」，自己永遠是對的，錯也不認賬，要不永遠是受害者的樣子。李陀對自己的檢討夠深刻，以至有人說他背叛了自己，他到底是個性情中人。許多時候人們相互地貼標籤，貼得連自己是誰了都不知道，荒唐得很。

劉蘇里：斯托休在《反聯邦黨人贊成什麼》中有一句話，很值得推薦：「美國起於共識而存於爭論。」因共識，所以爭論才不會釀成戰火，相互



仇殺，以消滅對手為快事。可惜我們的情況可能正好相反，但我很擔心起於爭論是否可以達到共識的結果。沒有共識的民族，是災難！沒有共識的爭吵，很難避免無所不用其極的邏輯。查建英採訪中，不止一次試圖在對立的觀點中找出最低的共識，只是顯得脆弱了，或條理還不那麼清晰。我甚至相信，這規模的訪談再做兩次，可能會說出個眉目。

哈樂文：我沒那麼樂觀。為什麼？摻進了利益因素，尤其利益巨大的時候，真誠便可能躲得遠遠的，沒準兒別人還笑「你是新來的」呢。

劉蘇里：哎，你也太小瞧這批人了吧。他們八十年代狂了十年，九十年代又燦爛了十年，現在多數還很牛，他們還缺什麼？他們要是都放下架子，對準大問題啊，拿出當年的勇氣和責任感，有什麼嘛，「相見一笑泯恩仇」，都不傻，但挺在那兒，到哪一天？找出最低共識，再透徹爭論一次。退一萬步講，如果解決不了什麼問題，也不至於來日後悔啊。我是不是有點兒站着說話不嫌腰疼？

哈樂文：不一定那麼簡單。但我何嘗不希望出現你說的局面。他們應該知道，那樣做，不是為自己，為個人的得與失，對，是責任。所以我很理解劉東的那句話，等完事兒了，好好做個左派。但甘陽誤解了劉東的意思。可見共識並不容易。

劉蘇里：沒基本的共識，再爭論都給人扯的感覺，難道真能走出一條新路，在爭論中找出共識？但我仍然有所期待。學美國人不容易，但大家到底都是過來人，也未必缺少見識。攪混水的人不能說沒有，但多數人還保持了真誠。李陀的一些牢騷我就不同意，他在國外久了，回國感覺人情淡薄，是事實不假，但肯定不是全部。他借說張藝謀，點出一代人的「老幫菜」特徵，說明他還是有責任感的人。

哈樂文：說說《八十年代》本身吧。我覺得十一（指大陸版）人中，小說家、畫家、詩人、電影導演、藝術評論家、文學（化）批評家等佔了九人，學者、思想家只兩人，其他沒有，比例有些失調。

劉蘇里：所以我說再出兩本是有必要的，否則太偏了，容易讓人詬病。

哈樂文：答問之間，被訪者差異也很大，阿城的那篇最精彩，陳丹青、甘陽、劉索拉等篇多有率真之語，李陀認真，栗憲庭心態平和……各有千秋。

劉蘇里：也各有缺點，但不影響閱讀、理解。採訪者的姿態也很重要。查建英與他們中的大多數人非常熟悉，談話少有障礙，雖常有辯駁，但仍保

持了對事不對人的態度，否則很難想像訪談如何進行下去。也正因此，我倒覺得選人有給人小圈子的印象，代表性有商榷餘地。

哈樂文：所以你說再有兩本是有必要。一件好事，怕就怕引起不必要的誤解與猜忌，在試圖尋求共識的道路上，避免這些特別重要。

劉蘇里：就此打住吧。

原載《二十一世紀經濟報導》

# 風物長宜放眼量

——孫甘露採訪查建英

受訪者：查建英 《八十年代》作者

採訪者：孫甘露 《上海壹周》總策劃

時間：二〇〇六年五月二十五日

地點：北京芳草地

孫甘露：我們可以不必按照時間順序什麼的來談，零散地……

查建英：我還是按照你的問題走比較好，因為這段時間有點說疲了。年輕記者問的問題大多趨同，最後變成老是把說過的話再說一遍。其實，在我的計劃中，你本來是我的一個談話對象。

孫甘露：我記得你跟我說過一次。

查建英：我跟你說過不止一次。最初的計劃，就我在北京不太能動的現實情況下，就跟能在北京見到的人對談。可實際上在書裏出現的，像甘陽、李陀，也不是住在北京，他們正好到北京來。我想你總歸隔一陣子來北京一次吧。而且我的路子是，找一些比較熟的朋友，一半以上人都是這

種，這樣才有一種談話的氣氛，是訪談而不僅只是採訪。

孫甘露：上次我來北京時，在劉索拉家見阿城，他見面第一句話就是：怎麼了，你是來跟查建英做談話的嗎？

查建英：我這頂帽子被扣死了。可能那時我跟阿城那場已經談完了，但還有幾個人沒談，因為這事情搞得散漫嘛，我又是這種寧可晚也比沒有好的人。

孫甘露：從談八十年代這個話題來說，你覺得現在這一個時機有點晚嗎？

查建英：晚？不晚。

孫甘露：你剛才說，寧可晚總比沒有好。

查建英：對，我那是從人的角度來講的。如果我覺得這些人至少在我心目中最有某種八十年代的氣質，那麼無論如何我要把他等到，而不是隨便找個替代的。不是說這裏面有絕對客觀的標準，而是從我的選取角度，從我的談話形式。

但這個話題是不是晚？我覺得還不算晚，其實，歷史回顧的距離是特別重要的，如果離得太近的

話，就像一張照片的景一半在裏面，沒有完全出來，它的景象肯定是不太一樣的；就像看電影，第一次看侯孝賢的電影的時候，我印象特別突出的是，這個導演有一種一些大陸導演沒有的對表現對象的冷靜、客觀，可是他又有對其中人物的那種感同身受。後來我發現，這跟他一直帶着距離的中景拍攝有關係。

實際上，這個距離很重要，離得太遠了就面目模糊了，變成一個帶有很強想像成份的、美化了的、很玄的東西，就像朦朧詩似的；離得太近，或者完全沒有距離，這個畫面就像一個人被拍了一部特寫一樣，很誇張。現在這個距離，可能有點中景的感覺，不長不短，十五年到二十年之間，在場的人已經從年齡到閱歷、從時間上到地理上——因為書裏這些人有一半出國很長時間，沒出國生活的，這十多年也走來走去——都有了足夠的距離。這個時間點，我倒覺得差不多，不算太晚，但也不能說太早。

孫甘露：你說的照片是個恰當的比喻，如果時間長，就是一張中景的照片，時間上的中景，再

長的話，就是一張時間上的全景照片，再要從照片中辨別細部的東西，就有點費勁兒。但如果太近的話，正如你說的，就是一個特寫，雖然非常清晰、細緻，但是缺乏與其他時間長度上的事物的對比。

查建英：對，容易變形。

孫甘露：是一個局部的東西。

查建英：在某一個局部誇張。本來這個事情有高有低，橫看成嶺側成峰，你却只撑起一個架子，結果整件事情就剩那一束強光，看不到它的脈絡、起伏。

孫甘露：而且中景可以顯示跟周圍的人、事物、思潮的關係，你可以從中看出這些關係。所以，從時間上來說，確實是個恰當的點，讀者對這本書的反應也說明了這一點。

另外，這些人自身的成長、思想的變化，以及跟八十年代的關係，他們不同的伸展方向——有的人離開中國到國外去定居，有的人工作方向稍微發生變化，比如劉索拉，寫作、音樂、演出，方式變得很多，都影響了八十年代的定

義，這些人可能是八十年代帶來的一個後果，但這些處在不同生活方向上的人，在更長的時間段裏也在不斷地更新對八十年代的認識。太近的話，這個意義是看不出來的。

查建英：對，就好像一件事情正在發生，還沒有完全結果，或者它的餘響還沒有聽到，你就劃上句號了，那個時候你其實聽到的是一個不完整的東西。適度拉開時間可以讓這個事情更加豐滿，有一些餘音，不會戛然而止。

我們概念中，習慣用年代劃分，一九八〇至一九八九年為八十年代，其實八十年代許多東西從七十年代後期就開始了，又因為一九九〇年代以後中國社會、生活的轉型，是巨變的，而且極高速，這些人的生活在那個時候確實有個轉折點的感覺，但如果我們非用「十年」這個概念，就把時間截止在那兒，未免太剛硬太突兀，不從容，質感不好。所以隔了一段時間來談，這些人的生命歷程、旅程的足跡，也開始出現了不同的曲綫、方向，可以帶進來更多的東西。

八十年代太集中了，基本上所有的人都在一個舞

台上，很擁擠。現在的人總說那個時代人才輩出，實在是因為太集中，大家互相影響，看同樣的書，聽同樣的歌，個人氣質的凸現基本上是在一個大的共同背景之上的個性不同。後來，舞台擴大，表演形式多樣化，個性的差別越來越展開了。比如劉索拉出國以後，她的變化很大，從她出國的經歷來反觀八十年代，這個味道就會不同……

孫甘露：我想到另外一個問題，不光書裏的這些人，其實很多我們觀察到的藝術家、作家、批評家；他們的創作都是時斷時續的，劉索拉是個例子，你我也是一個例子。比如陳丹青，他的畫似乎也是時斷時續的。當然，對公眾來講，眼下他的影響更多的來自他的批評文章，他在文化方面的觀察、研究。阿城也是，前幾天在看王德威寫的書，他說為什麼阿城寫得少，是不是跟他的基本態度有關。見到王朔時，他則說，這事有什麼可說的，不必說。阿城也有一點這個意思，他的說法是，人家在「安身」，你就不要談「立命」的事了。

查建英：但我覺得，就咱們五個人昨天晚上的談

話，阿城、王朔、索拉，包括你我，都是八十年代人，從「安身立命」這種古人的生活觀來講的話，按理說，八十年代應該是「安身」的問題都談不上的時候，我們就提前地大談「立命」了，而且大家都在談。為什麼？這需要細分。當時我們不覺得安身是個問題，因為大家都在吃公家飯，國有體制基本上還是一個主要的生活方式，個體戶是少數，剛開始出現。再加上這本書關注的是文化，在這個場域的人，當年不太能感受到「安身」的危機，大家都還比較穩定，沒有什麼機會，也沒有太多東西來刺激你的欲望。於是「安身」不成為問題，至少不是一個緊迫的問題。所以大家談的都是「立命」的問題，都在追求精神的東西，知識、創造、哲學、形而上的東西。

為什麼現在大家又來關注「立命」？為什麼回顧八十年代忽然又成為一個話題了？我在胡想：可能九十年代以來，已經有十五、六年了，整個社會注意力強烈聚焦在「安身」問題上。因為經濟的、市場的東西進來了，大家猛然意識到以前我們是多麼的清貧、從物質角度來講，活得多麼不

像一個人。然後機會突然來了，大眾的精力就都轉到「安身」那方面去了，包括做文化的人和知識份子。當然，中國八十年代到九十年代的轉折，是在暴力陰影之下發生，有很強的權力意志在控制，從上到下式的，並非自然選擇，這也使得「立命」的問題在很多方面被迫懸置了。所以很長時間裏談「立命」不是主流，變成一個支流，被邊緣化了。但人畢竟是人，其實精神和物質不能長期撕裂，靈魂的問題早晚要出來。而現在中國的發展也許又到了另一個階段，又有一批人，包括青年人會來思考這個事。

孫甘露：這僅是阿城的許多看法中的一個，從阿城的寫作來看，其實「安身」是他一貫的想法。

查建英：對，我也有這種感覺。對他來說，「安身」是非常重要的，先要「安身」，才能「立命」。所以阿城是八十年代這批作家裏的一個個案，他自己也這麼講，我不能代表大多數人，因為他的知識結構形成期遠在這批八十年代人之前。八十年代時，大多數文化人都還處在啓蒙

期，惡補很多知識，但是阿城小時候就因為家庭的變故，做了邊緣人，淘舊書。所以我覺得他對中國人這種「安身立命」、生命的意義、人之為人的母題，比較早地有了自覺的意識。這就是他的小說，比如「三王」（《棋王》、《孩子王》、《樹王》），一出來就給大家「這個人是從哪裏殺出來的」的感覺的原因，而且他的路數在當時很特別，跟中國古典文學、哲學的文脈有聯繫。當時大多數人還沒有這麼強烈的意識。

孫甘露：回到剛才的那個問題，這些人方式上的轉變，比如陳丹青的一部分精力從繪畫轉移到寫作上來，劉索拉的一部分精力從寫作轉移到音樂上來；當然，換一個角度看，也許正是某種必然。包括李陀，一開始他是一個小說家——當然他一直對理論有很強烈的興趣，漸漸地變成了一個純粹的批評家，一個文化研究者。那麼這個轉變除了方式上的，是不是還包含了很多其他的東西在裏面？

查建英：我覺得有。這個問題可能不是那麼容易講清。這種轉變確實發生在很多人身上。阿城的變

化反而不是很明顯。當年他就是雜家，在做着各種各樣的事情，跨了好幾界：攝影、美術、小說。到現在他也是策劃着各種各樣的事情，也還在寫作。可能是他的個人氣質吧，因為他從生活觀到文學觀都比較早熟，他一直是比較清醒的、腳踏實地的，不論是寫小說，還是其他。即使寫小說他也早就意識到這不是一個安身之道。

但是很多人，在八十年代受那個時代風潮的影響，不太恰當地講，都有某種程度的頭重腳輕的感覺，都在講「立命」、形而上的問題，寫小說就寫小說，做到極致，畫畫就去畫，沒有想到以此謀生，也不能夠反觀其事。比如李陀，早期小說其實挺文藝腔的，很多人都是，包括我自己。現在想起來，這些都有青年文學、青年創作的特質。

孫甘露：是一種青年文化的感覺。

查建英：對。這些人現在回頭看自己當時的作品，拋開感情不談——不悔少作、青春期的東西自有它自己的味道或純潔；從一個客觀、成熟的角度來講，都會感覺那其實是青春文學、青年作品。而它的局限就在於，自己當時並不能看到這一

點，當時被很多人捧着，以為那些都是文學上的突破。

生活形態上，回頭看當年，大家還沒有真正獨立，都在社會主義大家庭裏面，溫飽不成問題，可以去跳個舞、開個晚會、發瘋什麼，天南地北地談哲學，有點大學生的感覺。

可是，恰恰因為九十年代以來的轉折，一下子從天上到地下，現實了十幾年，「安身」成了一個不言自明的生活前提了之後，大家似乎又對當年那種瘋狂、追求形而上的激情懷念起來，發現那是比較純潔比較有幸福感的生活形態，甚至有些奢侈的感覺。

所以，回頭看會有一種矛盾的心理，既有一點懷舊，也有一點覺得「嗨，那都是青春期的玩意」。所以我在書的前言裏也說，八十年代是中國一段短暫、脆弱、浪漫的時期，就像一個小孩，不管她說的話多麼幼稚，你總覺得她有一種特別真誠、寶貴、靈氣的東西，這其實是你從成年人的角度去看的。但小孩子是會長大的。

再有，這些人的轉型，不同程度上跟九十年代以

後中國文學、藝術逐漸有職業感、分工開始明確有關；就像陳丹青自嘲說「撈過界」了。其實在八十年代，什麼「撈過界」？誰都可以說任何題目的。那些畫家都在談美學、哲學，整夜整夜地談，他們不覺得這個跟自己的專業沒有關係。丹青現在做着一個文化批評家的事情，但他有自嘲。索拉更有意思，她本來以小說成名，却認定自己不是一個職業的小說家，從她的專業來講，她應該把音樂做好；她近年寫的音樂，確實與當年不同，專業功力高得多，只不過國內人不大熟悉。專業意識，這是八十年代很多人轉型背後的一個動力。

陳平原那篇談話把這個問題分析得特別準確、到位。比如八十年代的知名人文學者，一個個好像文化明星似的，都是公眾人物。李澤厚的書當年是暢銷書，影響力不僅跨學科，而且是全國性的。劉再復談文學主體性這樣的講座，本來應該是大學裏一門課的題目，可當時會有一萬多人去聽這種演講。無數的人在大談尼采、薩特。在一個分工非常明確、專業化的社會裏面，這絕對是



反常的現象。你是不是也覺得有這些東西在這個變化裏面？

孫甘露：這種轉變可能跟九十年代的社會、經濟、文化的轉變有關。因為很多原先做文學研究的人，都轉做文化研究了。

查建英：像李陀。

孫甘露：對，李陀也是蠻典型的一個人。這某種意義上可能是基於對創作的失望，當然也不是唯一的原因。從創作角度來講，八十年代其實有很多形式上的、觀念性東西。但還有一些觀念性的東西直接影響到具體的寫作，包括電影。比如李陀、張暖忻做的電影《沙鷗》，對電影觀念的轉變產生影響。但是後來，九十年代研究的轉變跟一些基本觀念的轉變也有關係，一方面學院化、體制化，分工更細；另外研究本身的變化，比如說到了九十年代，中國文學創作，小說、詩歌，或者其他門類的，它的形式衝動被減弱了。這似乎一直沒有好好討論過，它跟時代的關係究竟是怎樣的？因為，小說的形式衝動不僅僅是試驗更多的方法而

已，它一定是與時代精神密切相關的。這是我一直想問你的，你是怎麼看？

查建英：這個問題在李陀的那一篇對話中有一定的討論，但沒有充分展開。李陀是八十年代對形式問題討論的主將之一，而且是跨了小說和電影兩界。他對此有反省，在回顧的時候，他要理清為什麼在當時形式問題變得那麼重要？它在文本之外的含義是什麼？他說這跟八十年代以前很長的一段時間裏文學、電影等文藝創作是一種意識形態工具有關，根本不談形式，只要政治內容正確了，形式自然是老百姓喜聞樂見的。那是一套非常粗鄙的東西。八十年代，美學熱也好，形式探索也好，它針對的就是這麼一個完全沒有審美、不講形式的低級對手，或者只有一種形式，比如現實主義和浪漫主義相結合。這是一個歷史大背景。後來為什麼這個形式衝動就弱化了？這一部分我記得不太清楚，可能李陀自己也還沒有梳理出一個系統的看法。我講點個人經驗和意見吧。我去美國比較早，也曾經有一段時間迷戀各種各樣的形式嘗試，覺得新奇、愉悅，比如法國新小說、

卡夫卡、喬伊斯、台灣現代主義小說等等。但那是階段性的，過了一段時間後，好像文學最基本的、經得起時間考驗的，還是對人性表現的敏銳、深度。再加上，到美國以後學的東西，包括重新讀了一遍俄國文學名著的英文譯本，加重了原有的俄羅斯文學情結。我在紐約讀書時師從夏志清和薩義德(Edward W. Said)。夏老師完全是從人文主義角度看文學作品。薩義德雖然是著名理論家，但我上他課時解讀的還是奧斯汀、康拉德這些經典作家。總之，我本人很快從對形式的特別關注中又回到了重讀經典，總覺得現代主義那種形式實驗到一定時候就走不下去了。

到了中國，一些有點遊戲態度的人，覺得到了一定時候有點厭倦了，這種厭倦態度會感染讀者，讀者也有點厭倦，這是一個因素。還有一個因素是，到了九十年代以後，社會生活的變化使得文學已經不處在中心位置了，有點邊緣化。這個時候，大眾文化，商業、媒體五花八門的東西都進來了，八十年代人們願意耐心嘗試各種新奇敘述的勁頭已經過了，人們需要看故事，看實際能帶

來什麼，跟作者一起進行形式探索、歷險的衝動開始減弱。再加上，人到了一定年紀，傳統的東西會泛上來。

我覺得八十年代的那些形式探索，極大地受到了翻譯文學的啓發和撞擊。我們會看到很多卡夫卡、馬爾克斯的中國傳人。可是這種東西到了九十年代，就像書中阿城和我說的，越發有點另開一桌、中餐西做的味道，有一批固定的人好這一口，但是更多的人開始回去找他們更習慣的、更容易的、更能够走得深走得遠的一道菜，那還是跟中國傳統有關的閱讀。

孫甘露：這跟你個人的寫作似乎也契合，因為你出去較早，到了八十年代中後期開始發表作品，基本屬於個案，不太容易被歸類，可是你那時的寫作跟國內的實驗性寫作相比透着一種內斂，至少從直觀角度講是一種寫實主義寫作，這跟你的教育背景、閱讀變化有關。像阿城、陳丹青，他們的創作量減少、藝術門類轉變，其實你後來小說創作也停下來了，這除了日常的原因之外，你覺得有沒有一個形式衝動

的問題，用小說這種形式來寫作的衝動減弱了，原因是什麼？

查建英：就小說創作本身來講，我想有我剛才說的那些因素。比如我曾經寫過一篇小說叫《紅螞蟻》，敘述跳來跳去的，意識流，花裏胡梢的，發表出來人家都看不懂。但這個很快就過去了，我又回到了寫實主義筆法。寫到《叢林下的冰河》，雖然在一個小說裏套了另一個小說，但還是有明確的故事綫索的。從我的閱讀經驗來說，那些形式實驗已經不算太新鮮了。

對我個人，還有一個非常重要的因素，那就是九十年代以後我開始用英文寫作，等於是在用第二語言。雖然我二十一歲就去了美國，而且讀的是英文系，經過十多年好像也可以試試寫小說了，但是我對小說的理解是，它是非常注重語言的形式感的，用第二語言我沒有把握這麼去寫小說。同時，我發現《紐約客》的非小說長文，非常有作家性，這就是六十年代以後美國「新新聞主義」(New Journalism)的嘗試。它吸引了一大批作家，比如諾曼·梅勒、楚門·卡波提、湯姆·伍爾

夫等以寫小說出名，後來一大部分他們的經典作品都是非小說類的，作家風格和意識很強，但完全是非虛構的。最著名的就是卡波提的《冷血》，那麼長的一部，像小說一樣繪聲繪色，但寫的是個完全真實的案件。《紐約客》經典的作家，他們的欄目就是非小說類，統稱「non fiction」，然後專寫人物的叫做「profile」。我也受到了這本雜誌的影響。這種文體很特別，跟中國的報告文學不一樣，和小說也不一樣。我總覺得小說不是紀實的，距離應該更長一點，才能把神兒拎出來。美國的這種文體非常易於描述、記錄變化中的生活形態和人物，但它又有中國的報告文學沒有的東西，它不那麼主觀，強調一種明確的距離，作者既在裏面，又在外面。這些對我這樣一個用第二語言寫老家的故事的人來說，很難把握，但又很有挑戰性。

孫甘露：小說的寫作包含了一種回憶性。

查建英：對，就像剛才說的，要有距離。

孫甘露：但是所謂的新新聞小說，就是非虛構類作家的小說，更多的是一種感受體驗的東西，

當然並不是沒有幻想的成份；也不是說小說類的東西就沒有深入體驗，但是它也是觀察性的東西，與你貼得很近，很紀實，有一種體驗性。

查建英：好像你又身在其中。

孫甘露：所以說，這使得這些創作有小說的因素，或者說使得這些作家發生變化。我想，肯定也是很多作家在尋求的過程中催生了這樣一種文體。

查建英：新新聞主義興起在一九六〇年代，在美國社會，那是一個激烈變化的時代，從個人生活到社會運動。為什麼那個時候，出現了新新聞主義寫作並且吸引了大批美國作家，背後肯定有先前所說的因素，現實發生的事情常常比小說更加令人不可思議、更精彩，你只够描述和紀錄的，而且這些感受，很快就過去了，新現象又出來了。這個時候那些讀起來像小說的新新聞寫作就應運而生了。我可能對九十年代的中國有類似的感受。

孫甘露：可能是因為你在美國，當你回過頭來再寫的時候，中國已經是一個回憶的對象了。儘

管你的很多內容都是寫的美國生活，但是這些故事都是中國生活的一種延續。

查建英：你是講我八十年代中後期那些小說麼，對，那時是用中國的眼光看美國。到了九十年代，我實際上有點倒過來了，我是用了一個西化的眼睛、語言和態度來看中國。這裏面就有些微妙了，包括當時我的《China Pop》出來以後，美國報刊的評論就說這本書的特殊性在於，在美國那麼多年的一個中國人來寫，有種既陌生又熟悉的感覺，就是 *Insider and Outsider* 的感覺。不知道為什麼，這個距離用這種非小說文體來寫比較恰當。因為，在美國傳統上，這種非虛構小說不同於中國那種主觀性很强的報告文學，它比較冷，有一定的距離，但它的作家性和風格、方式又注定了它必須有細節，有對人物的自己的感受，這好像跟我自己當時那種複雜的身份對上了。

說到這個，我想起了另外一個因素。當時我已經開始回頭看自己在八十年代的小說，感覺像看青年文學，甚至覺得這種文體弄得不好就是有點自戀、造作。雖然小說是在寫別人，但跟自己的關

係太近了，完全是自己主觀營造出來的一個世界。而非虛構文類，除了一種不易說清的美國氣質之外，必須要有客觀性，要冷靜、理性，絕對不可以過度抒情、情緒化或者動輒大發議論。描述的人物不是我，我永遠不是當事人，只是在旁觀，雖然我的東西寫出來跟外國記者寫中國味道和視角都不一樣，因為我還是局內人，寫了很多我熟悉的人，但永遠是用這種拉開一定距離的筆法。這種距離，這個文體的訓練，可能有得有失，但當時對我來說，也是一種擺脫、超越，有助我走向成熟。

孫甘露：我想到另一個相關的問題，既跟你的《八十年代》訪談錄有關，又跟這本書的體例有關，就是它的訪談形式。有意思的是，也是非常微妙的，這本書出來以後，它的影響有一點超乎人們的預料。在訪談錄出來以後，引發了更多的關於這本訪談錄的訪談，包括我今天受托為《上海壹周》周報所作的訪問，在回答了那麼多的問題以後，你對訪談這種形式是怎麼看的？

查建英：以前說的非虛構小說，並非是一個訪談錄，文章還是我寫的一個故事或者人物傳記。這個訪談錄，其實有點像是在準備材料階段的工。在一篇文章動筆之前我需要做很多人的訪談，這已經變成職業訓練了。我發現，做一個好的傾聽者，找到你的談話對象的興奮點，然後讓他在最能發揮、最能表現自己的方面徹底放鬆，展開談，這也不是一個簡單的功夫。

寫這本書呢，最開始是為《樂》雜誌策劃的一個人物系列，並沒有說要以訪談錄的形式出現。我本來想把他們——原本是五個人——的談話匯總，摘引其中一些段落，串寫成一篇封面故事，然後再加上我對八十年代人物的感想。但是最後，我發現這些談話本身就非常精彩，太值得全文引用了，結果就成了訪談錄。

書出來以後，很多年青記者，就覺得這些訪談怎麼如此平等，有些篇更像對話。還有就是篇幅，訪談最長的有五萬多字，最短的也有一萬多字。我覺得這也是一種特殊的訪談，或者可以叫做「深度訪談」吧。雖然不能說長度肯定能帶來深

度，但是篇幅也很重要，要有一定篇幅才能造成一種真正談話和交流的氣氛。尤其是這些人中有七、八個跟我認識很多年，太熟了，有點像老朋友見面坐下來談話了，但它由此也有了開放性、靈活性，既放鬆，彼此信任，又都知道需要認真對待。不是按照一定的結構，每個人問同樣的幾個問題，出一份問卷挨個兒打勾往下走，而是根據當時談話的氣場、每個人的個性來隨時調整。其實這些人個個都那麼強，我預先設想的只是給他們當好「話托」，然後有時候給他們刺激一下，讓他們每個人都談得興致勃勃，但比如李陀就預先警告我：到時候你可得多說啊，這是對談，咱們得討論！

孫甘露：我覺得寫這本書在某種意義上跟寫一部小說差不多。因為你跟這些人物是共同生活在同一個時代，彼此之間有很長時間的交往，而且很多人就是朋友，你對他們的瞭解——當然也包括他們對你的瞭解——就像你寫一部作品時對主人公的瞭解；他們的成長、背景、特殊的個人經歷、癖好……我覺得這本書既是應運

而生的，是在恰當的時機對八十年代的回顧，同時也是這代人共同經歷的一個必然結果。

查建英：可能吧。比如書裏說他們當時在徹夜地瘋狂討論，其實這本書本身某種程度上又再現了那種氣氛那個場景，比如阿城、甘陽，都是談了一夜，屋裏煙氣繚繞，桌上杯盞散亂，最後變成了聊天。索拉呢，是腳對腳半躺在一張大床上聊的，越說越興奮，結果兩個人都盤腿坐起來了。沒有經歷過那一代人的生活方式的人會感覺這樣真的不太職業化，但你會喜歡那種漫步似的談話，大家盡量把話說得準確，然後盡量完整保留當時談話的那個氣氛、腔調。正像你說的，某種程度上這可能是一種小說家對個性、氛圍的興趣的結果。

這本書出來以後，一個日本的作者跟我說，她看過《China Pop》的日文版，說好看極了，感覺就像一本小說，因為裏面有很多人物和故事。其實那就有點類似現在的這本，只不過不是談話錄。現在我回想起來，當年《China Pop》的書評中，有人說那裏面有很多閑筆，可能是我寫小說的嗜

好，不由自主地泄露出來了。

孫甘露：或者說這本訪談的觀察是客觀的，但是在感情上是純主觀的。

查建英：這也是個有意思的結論。

孫甘露：你的訓練、職業操守、對八十年代的理解，或者說對寫作的理解、你的寫作經歷、你的態度等等，使你保持一種客觀性。

查建英：我需要理性，不要變得太主觀、誇張。

孫甘露：但是（笑），八十年代對你來說，對所有訪談對象來說，它是一種感情。

查：（笑）還是給你看出來了。是一種潛意識裏面的感情，但需要節制，否則容易發酸。通過這本書，我就發現其實我內心有一種八十年代情結，有很深厚的感情。

孫甘露：而且這些訪談對象也是。你看他們的訪談也可以看出他們的態度，不管他們的性格和工作領域如何不同。

查建英：也不管他們是不是在大肆抨擊八十年代。

孫甘露：對，也不管他們是正面的還是反面的，但是這份感情都差不多。這就是一個特殊的時

代所保留的東西。如果有一天你做一本《九十年代》訪談錄，我想那風格跟《八十年代——訪談錄》完全不同。

查建英：會不同。九十年代的感情觀也變了，和它相比，我跟八十年代的關係是不一樣的。

孫甘露：因為，面對九十年代各種變化的時候，那些活躍的人物，他們的體驗也不同。這些對象不同了，方式肯定是要修改的。

查建英：這很妙。我還真沒有那麼想過。

孫甘露：這是可以挑起你寫作欲望的東西。

查建英：這說得太對了。做這本訪談之前，我本來是在寫《China Pop》的英文續集，又是給美國人從文化側面寫中國的當下，已經寫了一半了。去《樂》雜誌的緣起，也是洪晃說我很久沒有回來住，她建議我可以把《樂》作為素材基地，淘淘故事，和他們雜誌的那些小孩滿城跑跑，有什麼有趣的人物故事就順便給他們寫一篇。實際上，那些人物我也寫了一些，但沒有一種很深的感情在裏面，所以寫過就算了。但是到了八十年代這個題目就走不動了，把它弄成一本書了，而且英

文書也擱置了下來——英文書裏我要面對的就是九十年代以至當下的人物，我就覺得：有興趣，但沒有深厚的感情。

孫甘露：我覺得這本書有你天然的立場、角度。現在你看九十年代，可能就是延續了八十年代的一個東西，如果你寫九十年代，肯定是獲得了一個新的立場，但是跟《八十年代》訪談錄是完全不同的。

查建英：甚至我會懷疑我有沒有那個熱情和把握，我會認為由我去寫不太合適。因為我顯然帶了八十年代人的眼光，就像這本書裏的每個八十年代人都談到九十年代、現在了，無論他們是褒是貶，都不是二元的，還是有個傾向。

孫甘露：就訪談的可能性來講，可能它是具有唯一性的。因為，訪問者和被訪問者都是那個年代過來的人，那是那個年代文化上的地標性人物，是他們共同的經歷和記憶。但是就「七十年代」、「九十年代」訪談來說，這個想法是激動人心的。未必不能找出一個好的角度。當然，可能你沒有這個興趣，或者你沒有恰當的

機緣、時間去做這樣的一本書。但是，可能會另外一個查建英，一個九十年代的查建英，可以做《九十年代》訪談錄這樣的書。但是，剛剛所說的，一種延續的觀察也是一種做法。

查建英：對，兩種不同的做法。你的觀察蠻厲害。你能發現、感覺到，這個時代、這批人、這本書真的調動我的熱情，而那本英文書顯然沒有那麼大的熱情。

孫甘露：我覺得，八十年代不是一個孤立的年代概念，尤其是對當代中國來講，它是一個時間上的地標。它使現在的人重新看到了七十年代、六十年代，也對九十年代產着生了影響，不管是對個人的工作還是它在精神上的影響。從當代中國來講，很多事物都是要八十年代作參照、比較的。

查建英：八十年代確實是個承上啓下的年代。其實，阿城「安身立命」的說法很有意思，可以拿過來說事。

孫甘露：它裏面裝了很多東西。

查建英：他腳踏實地，就好像他老愛講，你要知道



這是個什麼時代，大家都在做什麼，關注什麼。他有可能超越，關注形而上的東西，但是他又不會像我和劉索拉有時討論精神問題時那樣絕望，覺得中國人怎麼就這麼實在，實得都讓人覺得虛無，每天老在吃飯，然後就是錢，掙更多的錢，覺得挺無聊的。或許是我們站着說話不腰疼，因為這些我們已經有了，也過了一段時間小康生活，物質的吸引力沒有精神的那麼大。但是，阿城總會給你平衡一下，提醒你不能頭重腳輕，飛上天去了。

孫甘露：我覺得阿城的話可能包含兩層意思，當孔子說，他們忙活一年了，就應該有一個月的時間樂呵一下。其實，「讓他們樂呵」是一個「安身」的問題，是對這些人生存狀況的理解，但是「說」讓他們樂呵，就是一個「立命」的問題，是一個態度。

查建英：就是說，「安身」本身是「安身」，但是「讓他們安身」也就是對「安身」有了其他方面的理解，就是「立命」。

孫甘露：說明在日常生活之外還需要一些精神性

追求，這其實也是八十年代隱含的一個意義。因為在此之前，這個精神是被壓抑住的，八十年代是一個強烈的反應，哪怕「安身」沒有解決，先要獲得精神上巨大的釋放。

查建英：以前那種精神禁錮太强了。那其實不是人的精神，而是一種意志，一種統一的精神，沒有個體的。八十年代對此產着生強烈的反彈，要求有個性。

在以前的採訪中也說過，跟現在相比，八十年代的集體意識還是挺強的，而且八十年代被符號化的，一個是精神追求，一個是八十年代人特別有使命感。這裏的使命感不是一個個人化的東西，很多時候是一個階層的意識，比如知識份子、士大夫式的榮譽感、社會責任感，這是一種群體意識，但這群體呼籲的是個性的凸現。這裏面有點悖論，但不可避免。現在，消費文化下，個人空間好像大多了，你看多少人在開博客，每個人都表達個性、發出聲音，可還是有深層的精神饑渴和深層的禁忌，精神不能充分舒展，得不到充分滿足，甚至有時候會像飲鴆一樣越飲越渴，一

方面狂躁，一方面空虛。

孫甘露：八十年代有一種時代精神，一種共同的認同，一種共同的訴求，任何時代都需要它時代精神，這是一個方向，一個特徵。

查建英：那現在的時代精神是什麼呢？

孫甘露：就像你剛才說的，個人的空間好像大了，發表個人聲音的渠道也多了，但是你仔細想想這些東西還是比較同類的。

查建英：有一種趨同。而且消費娛樂文化很容易帶有一種反智主義傾向，我就快餐了，就不費那個心了，樂呵就行了，淺嘗輒止，結果表情都差不多。

孫甘露：他們的內容是趨同的，但是訴求是離散的。我覺得，恰當的應該是他們的內容是離散的、五花八門的，但是訴求還是應該有一個向度的，這個向度不是誰提出來的，而是被逐漸觀察到的。

查建英：八十年代，好像有很多激烈的爭鳴、討論，但是大家有個共同的、不言自明的大的追求。這種自動形成的共識、默契，是那個時代的特徵。現在，自說自話，好像聲音很多，甚至表

達過度，但沒有同聲相求，氣場很不一樣，有時候又感覺很雷同，包括你說為什麼會對九十年代創作產着生失望，李陀也曾這麼講，確實連在書店裏看到的那些九十年代小說，都是個人在城市裏的生活，咖啡館啊歌廳啊網吧啊，總有大同小異、雷同的感覺。

孫甘露：有意思的是，八十年代也是眾說紛紜的、各種思想潮流碰撞、交鋒的時代，但是人有一種同道感，喜歡扎推，可是現在這個時代，人似乎不需要這種夥伴了。

查建英：這是跟什麼有關係呢？可又有一些孤獨的呻吟，好像七十年代以後出生的都是一些孤獨的年輕人，所以像郭敬明的小說裏總是出現孤獨的美少年形象，還有安妮寶貝，沒有細看，但感覺都是在表達一種孤獨和疏離的情感，很陰柔很纖細的，一片雲彩一首歌一次失戀，包括幾米漫畫的流行，也是在表現城市裏孤獨的漫游者。

孫甘露：他們體驗到的東西一定是很重要的，只是在九十年代以前的中國，在某種意義上來說，很多都市體驗來自並不是一個充分城市化

的地方，很多大城市也如此。當然我們不是說西方意義上的城市，這本身也沒有標準可言。

查建英：就像你的小說，大家都有很驚異的感覺，其實你那時是在中國最城市化的地方，而中國大部分還是鄉土中國的感覺。上海是一個小孤島，剛開始有幾家酒吧了。

孫甘露：小說的形式，就像本來你是拿碗來盛水的，現在倒了很多年了，你想找一個別的東西來盛，現成的有罐、瓶，但都不是你要的，這些東西還不如以前的碗呢，但是新的東西還沒有找到。或者在某種意義上，就像王朔昨天說的另外一件事，現在就是在找的狀態，可能那個容器就在，但是你就是看不見，假如你離開了還就會忘記了要找什麼，回來還得再找一會才能找到。就像每個人都有一個時間上的、視野上的盲點，這或許就是形式上的盲點。

查建英：就像前面說的非虛構小說，現在我也沒有當年那麼大的新鮮感了，不光是因為對裏面的人物缺少深厚的感情，確實是覺得這個容器需要換一下了。正好以前也沒有做過訪談錄，確實挺新

鮮的，就有了這本《八十年代》。如果讓我做第二本、第三本，恐怕又要厭倦了。所以，我特別驚嘆那些不怕重複、保持生產着量的人。我好像不是這類人。

孫甘露：就是說，做一件事一定要有一種強烈的形式上的衝動，這是一點。還有一個，挪用阿城的說法，這既是「安身」的事，也是「立命」的事。寫出來的東西，這是「立命」的，但也是可以「安身」的。

每個年代的人都有一種特質，有一種改不了的東西，或者說臭氣相投，就像見了阿城，握手後，他就會說今天通宵？這些人碰到一起，侃着侃着最後就徹夜不眠，當然現在歲月不饒人了……

查建英：（笑）也就是等你從上海到北京來了，大家說：得，甘露這傢伙又來了，咱們又要熬上一夜了。

（本文部分曾刊《上海壹周》二〇〇六年五月三十一日）

# 人名索引

- 丁方 310  
 丁橋 428  
 丁玲 27  
 丸山升 118, 121  
 于曉 193, 195, 205  
 亞里斯多德 187  
 今村昌平 333  
 伊文思 427, 428, 430, 435  
 伊藤博文 89  
 伊藤虎丸 118, 121  
 伏爾泰 48, 94  
 伽達默爾 195  
 何光瀨 199  
 何多苓 298, 299  
 何家棟 192, 208  
 何建國 308  
 何清漣 33  
 何志雲 249  
 余華 34, 378  
 佛朗西斯·培根 279  
 佛洛伊德 263, 271, 308, 423  
 侯孝賢 78, 333, 343, 352, 435, 453  
 侯德榜 24  
 侯文怡 303  
 俞平伯 257, 258, 276  
 倪震 429  
 傅曉紅 242  
 傅雷 90  
 傑克·倫敦 51, 249  
 傑爾那蒂·艾基 63  
 儲安平 92  
 克林頓 223  
 克羅齊 263  
 冉·阿讓 435  
 冼星海 282  
 列寧 91  
 列維·斯特勞斯 264  
 劉再復 26, 159, 197, 208, 332, 415, 457  
 劉奮鬥 ix, xiii, 358  
 劉小東 82, 85, 334, 339  
 劉小楓 178, 185, 186, 189, 198, 210, 211, 212, 213, 222  
 劉念春 65  
 劉恒 386  
 劉曉波 90  
 劉東 198, 200, 203, 228, 308  
 劉柏林 51  
 劉歌 252  
 劉海粟 284  
 劉索拉 16, 21, 37, 71, 80, 100, 126, 145, 258, 337, 391, 392, 454, 457, 463  
 劉羽 58  
 劉軍寧 223  
 劉迅 289  
 劉蘇里 467  
 劉鋒 193  
 劉震雲 111, 323  
 劉青峰 205, 308  
 劉驍純 303  
 勛伯格 397  
 勞森柏 305  
 包遵信 205, 245  
 北島 xiii, 5, 36, 48, 55, 56, 61, 126, 144  
 卞趙如蘭 40  
 卡夫卡 35, 40, 57, 378  
 卡繆 112  
 卡西爾 180, 181, 188, 189, 197, 263  
 友友 323  
 叔本華 90  
 史康成 59  
 史鐵生 66, 111, 424  
 吳一廬 171  
 吳亮 233  
 吳冠中 328  
 吳大羽 284  
 吳子牛 335, 342  
 吳宏聰 137  
 吳山專 306, 309, 310  
 吳彬 xv, 194  
 吳文光 309, 323  
 吳曉南 112  
 吳清源 17, 435, 441, 443  
 吳祖光 76  
 吳組緝 116, 137

- 吾爾開希 362  
 呂勝中 306  
 周京新 306  
 周其仁 182  
 周勤儒 16, 39  
 周國平 94, 178, 193, 194, 196, 198, 210, 309  
 周恩來 27, 168, 428  
 周星馳 149, 381  
 周楣英 65  
 哈維爾 81, 90, 155, 208  
 唐曉峰 58  
 唐曉波 203  
 唐浩明 50  
 唐翼明 50  
 喬哀思 14  
 喻紅 334  
 嚴力 5, 36, 292  
 嚴復 89  
 塔科夫斯基 330  
 塞尚 285, 286  
 夏志清 50  
 夏戈爾 292  
 夏曉虹 107  
 夏葆元 327  
 夏衍 268, 427, 428  
 夏雨 351  
 多多 5, 36, 59, 66  
 大島渚 333  
 奈波爾 37  
 契訶夫 112  
 奧耐得·考門 399  
 奧耐德·考門 397  
 姜文 341, 350, 351, 419  
 娜日斯 233, 419  
 子貢 33  
 子路 9  
 孔子 9, 28, 33, 198, 253  
 孟子 207  
 孟悅 235  
 季鎮淮 116, 137  
 孫甘露 104, 452  
 孫依依 193  
 孫志剛 125  
 孫景波 337  
 孫立哲 252  
 安東尼奧尼 330, 424, 428  
 宗白華 276  
 容庚 137  
 寧瀛 4, 97  
 小津安二郎 333, 432  
 尼采 49, 90, 94, 179, 187, 190, 196, 208, 212, 219, 220, 263, 271, 308, 309, 415  
 屈原 43, 81  
 屠格涅夫 112  
 岳重 6, 59  
 崔之元 248  
 崔健 82, 85, 141, 143, 149, 204, 233  
 崔曉琴 424  
 崔永元 95, 96, 97  
 嵇康 198  
 巴爾扎克 14, 51, 164  
 巴赫 343  
 希治閣 375  
 希特勒 376  
 帕爾曼 76  
 帕索里尼 373  
 席勒 178, 211, 214  
 庫爾貝 296  
 康定斯基 24  
 康德 170, 176, 187, 211, 263  
 廖雯 279, 318  
 張世英 179, 180  
 張元 331, 335, 349, 351  
 張光直 40, 45  
 張培力 311  
 張岱年 137  
 張廣天 100  
 張建棟 355  
 張德培 400, 401, 402  
 張志揚 178  
 張愛玲 94  
 張承志 30, 75, 248, 249, 292, 360, 361  
 張暖忻 233, 267, 419  
 張曼玉 376  
 張欣 242  
 張潮 125  
 張維迎 133, 182  
 張芝聯 137

- 張藝謀 217, 271, 272, 334, 337, 338, 340, 341, 345, 346, 350, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 381, 383, 384, 385, 433, 441  
 張賢亮 8, 328  
 張辛欣 60  
 張隆溪 41  
 張頤武 216  
 彭剛 58, 59  
 徐冰 81, 99, 306  
 徐友漁 178, 184, 188, 193, 199, 201, 205, 210, 222, 223  
 徐志摩 15  
 徐悲鴻 286, 287, 297  
 徐晨光 281  
 徐曉 65  
 德里達 181, 185, 190  
 懷斯 298  
 成吉思汗 425, 426  
 成龍 381  
 戴厚英 189, 270  
 托克維爾 217, 218, 219, 220, 221  
 拉什迪 37  
 拉赫瑪尼諾夫 404  
 拜倫 186  
 文慧 323  
 斯坦因夫人 250  
 斯特林堡 112  
 新藤兼人 332  
 方力鈞 308, 310  
 施特勞斯 160  
 昆德拉 37, 81, 103  
 易卜生 112  
 普希金 63, 115, 164, 172, 186  
 普羅米修斯 265  
 曉晶 424  
 曲磊磊 75, 291  
 曹一凡 59  
 曼傑施塔姆 63  
 曾國藩 50  
 曾子 33  
 木心 13  
 朱偉 4, 249, 258  
 朱文 386  
 朱新建 306  
 朱正琳 178, 203  
 朱生豪 176  
 朱自清 116, 276  
 李何林 116  
 李劫 309  
 李大釗 130  
 李宗盛 343  
 李小龍 381, 382  
 李少紅 342  
 李曉斌 xv, xvii  
 李政道 80  
 李斌 295  
 李有才 282  
 李樺 281  
 李歐梵 118, 121, 159  
 李毅士 287  
 李澤厚 26, 130, 192, 198, 306, 457  
 李煜 63  
 李爽 291  
 李白 26, 51, 63  
 李賀 46, 51  
 李連英 431  
 李鐵夫 287  
 李陀 xiii, 34, 40, 75, 126, 159, 204, 217, 233, 309, 332, 429, 452, 467  
 李鴻章 89  
 李鼎銘 24  
 杜小真 193  
 杜甫 63, 81  
 杜維明 41, 197, 198  
 林庚 116, 137  
 林彪 174, 325  
 林徽因 15, 257, 258  
 林旭東 323, 324, 359  
 林語堂 124  
 林道群 ix, 234  
 林風眠 284, 286  
 柏拉圖 187, 212  
 柏林 94, 210, 211  
 柏樺 236  
 查建英 4, 56, 72, 108, 143, 160, 234, 324, 358, 452  
 查理斯·泰勒 401  
 栗憲庭 279, 280  
 根子 5

- 格羅茲 24  
 格非 271, 378  
 桂桂 65  
 桑普拉斯 402  
 梁啟超 127, 129  
 梁左 83, 84  
 梁思成 257  
 梁治平 199  
 梁漱溟 27, 92  
 梅志 27  
 梵高 24  
 楊一之 202  
 楊度 89  
 楊德昌 344  
 楊志 308  
 楊振寧 80  
 楊澤 5  
 楊煉 203, 323  
 楊煦生 113  
 楊紹斌 279  
 楊雨樹 285  
 楊麗華 194  
 榮格 263  
 榮毅仁 24  
 歌德 178, 214  
 殘雪 34, 40  
 段祺瑞 18  
 殷罡 39  
 比亞茲萊 24  
 毛主席 27, 46, 49, 57, 73, 92, 97, 98, 100, 111, 113, 115, 136, 167, 170, 173, 177, 239, 240, 254, 266, 281, 282, 288, 312, 313, 325, 364, 367, 381, 423, 427  
 毛旭輝 308  
 江澤民 83  
 江豐 289  
 汪精衛 368  
 沈天萬 285  
 沈從文 14  
 沈昌文 10, 194, 208, 247  
 沈雙 250  
 法斯賓德 332  
 波普 211  
 洪晃 xi, 464  
 洪謙 137, 177, 179, 180, 193, 202  
 海岩 354  
 海德格爾 177, 179, 180, 181, 184, 187, 189, 194, 195, 199, 202, 206, 208, 212, 214, 217, 220, 221, 263, 271, 308, 415  
 海耶克 211  
 游國恩 111  
 溫儒敏 116  
 漢娜·阿倫特 212  
 潘潔 159  
 焦雄屏 78  
 熊偉 137, 179, 180, 193, 202  
 熊慶來 24  
 牟宗三 198, 199  
 狄更斯 14  
 王傑 61  
 王元化 130  
 王光美 192  
 王克平 75, 291, 293  
 王兵 353  
 王力 116  
 王國維 94, 127, 130  
 王孟奇 306  
 王季思 137  
 王安憶 76, 77, 78, 81, 97, 169, 351  
 王家衛 364  
 王小帥 331, 334, 335, 349  
 王小平 111  
 王小強 182  
 王小東 225  
 王廣義 309, 311, 316  
 王強 193  
 王德威 296, 454  
 王志文 355  
 王慶節 178, 193, 200, 202, 206  
 王捷 61, 65  
 王斌 271  
 王曉明 223  
 王朔 4, 34, 35, 82, 84, 216, 341, 351, 455  
 王歧山 183  
 王焱 194, 205  
 王煒 178, 193, 204, 206  
 王玖興 202  
 王瑤 116, 121, 122, 137

- 王紹光 57  
 王若望 364, 366  
 王若水 113  
 王蒙 13, 20, 216, 228  
 瑪格麗特·杜拉 332  
 瑪麗蓮·夢露 409  
 甘琦 55  
 甘陽 126, 137, 160, 308, 332, 463  
 田壯壯 17, 127, 338, 343, 375, 376, 377, 385, 419, 420  
 田沁鑫 256  
 畢卡索 98, 292, 299  
 畢汝邪 58  
 白毛女 282  
 白蘭度 377  
 盧卡奇 255  
 盧新華 291  
 盧梭 172  
 瞿小松 16  
 瞿秋白 173, 276  
 石光宇 428  
 石里克 179  
 福克納 35  
 福柯 7, 122, 181  
 秋菊 337  
 秦始皇 376  
 秦書田 27  
 秦舞陽 376  
 程叢林 75  
 程嬰 257  
 章乃器 27  
 章伯鈞 27  
 章子怡 376  
 章詒和 27, 28  
 笛卡兒 187  
 米勒 296  
 納博科夫 37  
 綠原 51  
 維柯 48, 94  
 羅中立 75, 295, 297  
 羅密歐 35  
 羅曼·羅蘭 112, 113  
 羅泰 42  
 羅蒂 179  
 羅隆基 27, 92  
 翟永明 203  
 老子 47  
 耶穌 43  
 聞一多 116, 276  
 聶華苓 77  
 胡喬木 177  
 胡塞爾 184  
 胡平 201  
 胡耀邦 329, 362  
 胡蘭成 350  
 胡適 92  
 胡風 27, 51  
 舒婷 66  
 舒燁 159  
 舒群 304, 309  
 艾倫堡 58  
 艾未未 77, 99, 291  
 艾略特 36  
 芒克 5, 36, 55, 58, 59, 60, 61, 65, 66  
 英達 83  
 范文瀾 171  
 范用 194, 247  
 范競馬 204  
 茱麗葉 35  
 荊軻 28, 368, 376  
 莊生 44  
 莎士比亞 48, 176, 380  
 莫札特 13, 348  
 莫言 21, 75, 78, 328, 350, 378  
 菊豆 341  
 萊布尼茲 187  
 萊蒙托夫 63, 115, 164, 173  
 萬之 62, 63  
 葉小綱 16  
 葉揚 41  
 葉毓山 295  
 董秀玉 117, 118, 194, 208  
 蔡元培 18  
 蔣子丹 238  
 蕭惠祥 299  
 蕭軍 65  
 蕭關鴻 260  
 蕭魯 312  
 薩特 58, 112, 181, 183, 263, 308, 348, 423  
 蘇國勛 178, 191, 193, 204



- 蘇曼殊 116  
 蘇格拉底 187  
 蘇煒 112, 159, 204, 238  
 蘇菲 335, 336  
 衛慧 274  
 袁世凱 89  
 袁運生 299, 300  
 袁運甫 299  
 袁雪芬 324  
 許三觀 378  
 許地山 116  
 許子東 159, 235  
 詹建俊 295  
 諸葛亮 261  
 謝園 339  
 謝晉 96  
 譚盾 16, 22, 100  
 谷文達 81, 306, 309  
 貝多芬 403  
 貝特魯奇 430  
 貝聿銘 80  
 費里尼 324, 331, 424  
 賀小雷 361  
 賀麟 202  
 資中筠 91  
 賈勁財 421  
 賈樟柯 97, 333, 334, 335, 348, 351, 353  
 趙一凡 66  
 趙京興 59  
 趙元任 39  
 趙南 61  
 趙振開(北島) 48  
 趙文量 285  
 趙毅衡 39  
 趙珊珊 64  
 趙越勝 55, 178, 185, 186, 191, 193, 194, 199, 203, 204, 209, 210  
 路學常 334  
 邵燕祥 66  
 郁風 328  
 郭宏安 200  
 郭小川 59  
 郭敬明 255, 467  
 郭文景 395  
 郭路生 55, 59, 62  
 郭鳳蓮 421  
 鄂復明 65  
 鄧小平 114  
 鄧廣銘 137  
 鄭義 295  
 鄭萬隆 22, 241, 249, 292  
 里爾克 203  
 金岳霖 257  
 金觀濤 126, 182, 183, 198, 200, 205, 308  
 錢基博 18  
 錢理群 116, 117  
 錢鍾書 18  
 錢靜 429  
 鍾惦棐 429  
 鍾鳴 263  
 閻步克 126, 137, 200  
 關良 284  
 阿Q 22, 153  
 阿加西 402  
 阿城 xi, 3, 4, 56, 66, 75, 76, 77, 81, 82, 100, 115, 126, 143, 258, 291, 328, 334, 337, 339, 360, 397, 407, 429, 441, 443, 444, 454, 455, 464  
 阿爾杜塞 241  
 阿爾都塞 329  
 陳一諮 182  
 陳世驥 39  
 陳丹青 13, 30, 37, 47, 48, 49, 71, 72, 283, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 307, 327, 334, 337, 343, 346, 350, 394, 405, 454, 457  
 陳來 41, 137, 178, 197, 198  
 陳凱歌 62, 64, 100, 113, 273, 334, 337, 338, 342, 346, 375, 376, 377, 384, 441  
 陳啟偉 179  
 陳嘉映 178, 180, 187, 193, 202, 203, 205, 213, 222  
 陳宜明 295  
 陳宜良 193  
 陳寅恪 24, 130  
 陳平原 107, 108, 200, 247, 457  
 陳建功 204, 241, 258, 292  
 陳昊蘇 342  
 陳映真 7, 81  
 陳永貴 421

- 陳獨秀 92, 130, 286  
 陳維綱 185  
 陳逸飛 77, 326, 327  
 陳道明 345, 376  
 陶洛誦 59  
 陸川 384  
 陸惠風 41  
 陸煥興 60  
 雨果 112  
 雪萊 184  
 雷諾瓦 286  
 雷鋒 113  
 雷頤 248  
 靳尚誼 295  
 鞏俐 341  
 韋伯 33, 191, 196, 263  
 韓少功 22, 28, 238  
 韓柏友 285  
 顏回 9  
 顏峻 92  
 顧準 367  
 顧炎武 127  
 食指 6, 55  
 馬丁·布伯 185  
 馬丁·斯科西斯 435  
 馬克思 47, 48, 74, 91, 112, 113, 172, 184,  
 206, 209, 221, 235, 265, 270  
 馬克西莫夫 295  
 馬原 242, 378  
 馬德生 73, 75, 291  
 馬林諾夫斯基 263  
 馬爾克斯 35, 65  
 馬爾庫塞 185, 186, 191  
 馬蒂斯 285, 292  
 馮友蘭 137  
 馮國東 263, 290  
 馮小剛 346, 377, 384, 385, 437, 441  
 高力士 26  
 高名潞 304, 311, 317  
 高小華 75, 294  
 高本漢 23  
 高毅 137  
 高爾泰 28  
 高行健 75  
 高達 342  
 魏京生 74  
 魏連受 30  
 魯迅 24, 25, 30, 49, 71, 79, 91, 92, 118, 276,  
 286, 320, 327, 378, 405  
 麥綏萊勒 24  
 黃仁宇 352  
 黃子平 20, 111, 116, 117, 159, 202, 204,  
 235, 332  
 黃宗羲 127  
 黃建新 342  
 黃永砅 300, 303, 305, 306, 309, 310, 313  
 黃海章 137  
 黃銳 59, 60, 62, 75, 291, 292  
 黃勤帶 1  
 黑塞 308  
 黑格爾 170, 172, 176, 187, 211  
 黑澤明 333  
 龍應台 409  
 龐德 36  
 龐樸 273  
 龐薰棻 290  
 成瀨巳喜男 333  
 武兆題 422  
 郝大征 429