

北方之光



[heart]

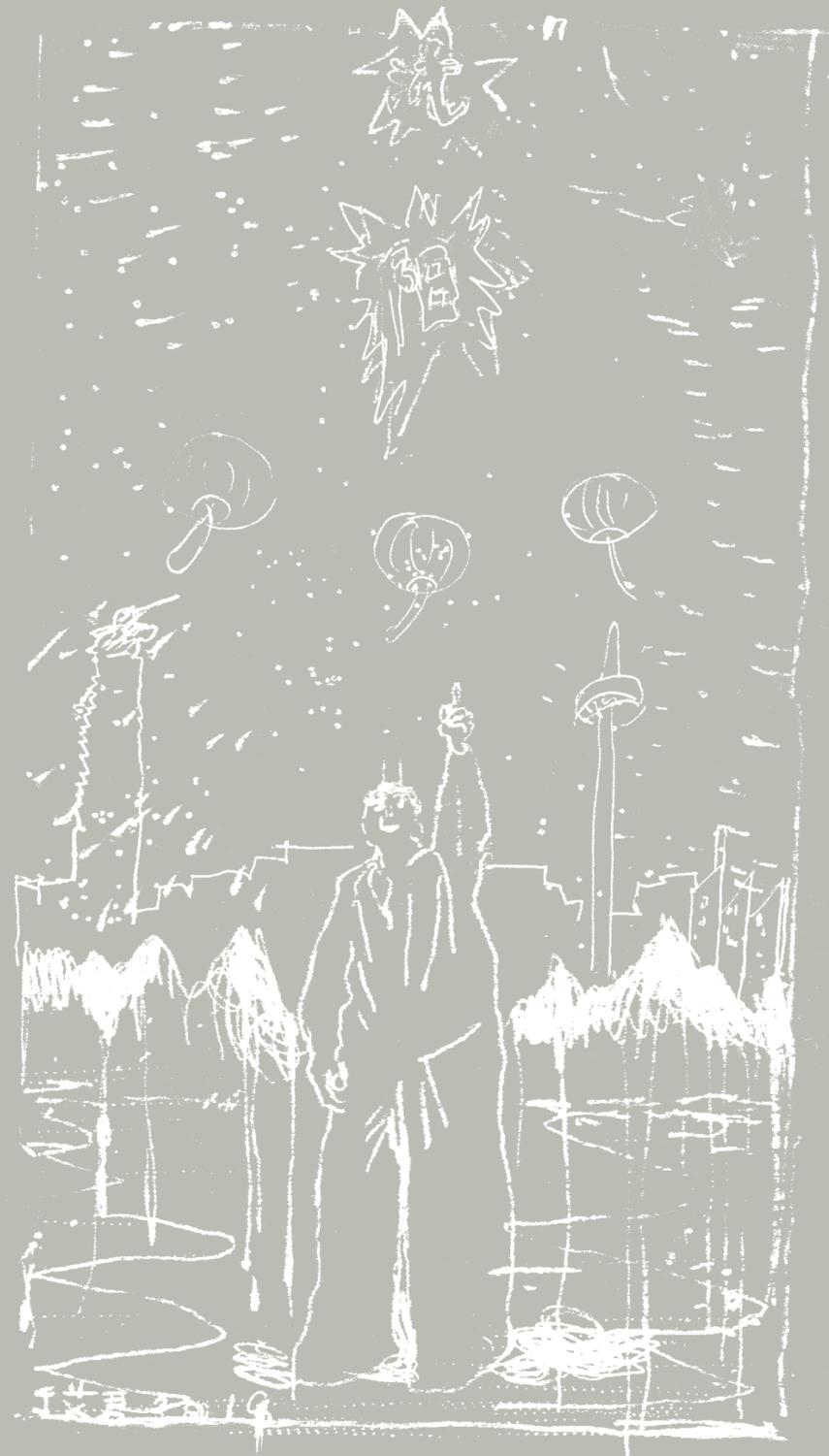
冬季越寒冷，我们越要往北方走去。
看一看凛冽之中，人们如何抵抗严苛，继而开凿文明。

本期《生活》前往沈阳，鲁迅美术学院是我们观察的一个起始点：
伴随玫瑰色的20世纪90年代，以鲁美为代表的文化在这片土壤蓬勃生长。
这所学校，曾是中国艺术的重要启蒙地。

历史不会消失，它必然发生痕迹，一如这座城市宏大的痕迹。
纪录片导演王兵、卓楷罗，艺术家于艾君，他们在这里，或者曾经在这里。

我们寻根溯源，寻找启蒙之光。
这里的人们拥有更多的体力和情感，又对所有的羁绊冷静相看。

去往北方的路上
我们看到剔透了时间的光
有光就有人, 和记忆中的一样
它是你的一部分, 并且, 迟早会变成你的力量



一座旧的新城

撰文：邹洋、连旌乔 摄影：邹洋

比想象中还要早地，辉煌的落日出现了。

阳光在排排烟囱之间穿过，透过从烟囱冒出的白色烟雾，整个城市笼罩在金色雾霭中。他们说，人们对采光有异样的执着，于是这里的高楼都建得错落。



位于沈阳中山广场的毛主席塑像。连同下方的群雕，它们共同表达了“毛泽东思想胜利万岁”的主题。它由鲁迅美术学院雕塑系田金铎领衔，共有70多人参与创作，1970年落成

饺子，东北人的白月光

东北人打架叫“打仗”，一个“杖”字，讲明这不是一个人的事，得叫朋友帮忙。我想到一个电影情节，两拨人打仗，双方越叫人越多，结果敌对阵营里都有了自己的朋友，架没打成，去饭店搓了一顿。大哥举杯：“四海之内皆兄弟！”众人附和，一饮而尽。我问朋友，这事在东北能发生吗？朋友说：老能了。在东北，没有一顿饭解决不了的事儿。

所以采访的一部分总会在饭店发生。在经历过四川火锅、家常菜馆之后，终于有人把我们约到了饺子馆。馆子在旧城的中心，穿过一条老旧的主干道，再拐进略显萧条的小街，推开门则是另一番情景：饭菜香味混着里间烟味，酒酣耳热，众宾欢畅。服务员忙不过来，顾客走进走出，自助调动店里多余的椅子，让留位的我们颇有压力。放眼望去，斑驳的墙面上挂着几块牌子，其中一块写着，“辽沈神店”。

作家班宇对这家店颇有信心，他在这里招待了各地不少的朋友，均得到不错反响。饺子，作为小麦产地特有的主食，显然已代表了整片神州大地，被认为是国人表达喜悦的特有方式，连英文中也新编了“jiaozi”来代替“dumpling”，让这道菜的叫法变得地道。人们常常以此揶揄饺子，但好像还没听说过谁不爱吃。1886年，一位远涉东北的英国士官被这道美食折服，他写道，饺子“色味鲜美，轻柔弹牙，滑如果冻，入口即化”。

此人叫荣赫鹏，日后曾率领英军入侵西藏。彼时，为了摸清俄国的势力，他从北京出发进入东北，一直走到黑龙江。路上，荣赫鹏碰到淘金工人、森林樵夫、大豆农民，他们多是从内地迁徙而来，颇有当年加州淘金热的气势。他还常常碰到拉着棺材的骡车往相反方向前进，这是客死“满洲”的拓荒者的回乡之路。每个棺材上还放着一个笼子，里面蹲着一只公鸡，生者希望“公鸡的鸣啼，能让逝者亡魂不灭，随队伍翻越长城。”

这便是闯关东开始的景象了。1840年，全国人口4万万，东北只占了300万，之后因为天灾人祸，山东、河北等地民众大量向东北迁徙，1910年，东北总人口增加到1800万人。民国是闯关东最澎湃的年代，迁移在1927年到1929年间达到最高峰，每年超过100万人。新中国成立前夕，东北人口达到4000万。

出生沈阳的歌手那英有首老歌，《说话老沈阳》，把沈阳城好玩的好吃的都唱了一遍，里面提及两道美食，“老边的饺子馆呀李连贵的熏肉和大饼哎哎哎哎哎呦”。这两家名号的创始人都来自河北，饺子也是沿闯关东的路线进入东北的，而后在这里发扬光大。作为一个常年漂泊在外的异乡人，我有这种体验，家乡食物里含着的，不仅是味道，还有氛围、情绪、以及思乡的忧愁。东北太冷了，而饺子的意象，从来都是暖的。

我想这是东北人爱上饺子的一个原因，但那是一个动荡的大时代，人们只有拼命苦干，日子才过得下去，慢慢地，慢慢，这份乡愁被这里的豪情压制了。

“王道”的旗子

我喜欢在城里漫无目的地闲逛，尽管中国每个城市的特质越来越少，昔日的历史退缩到细枝末节中，但它们曾经塑造了这座城市。

1625年，后金汗王努尔哈赤攻下沈阳，他看这里山川形胜、宏阔开阖，遂迁都于此。1634年，皇太极废除了她的汉名沈阳中卫，改为盛京。待满人建都北京，盛京又被定为陪都，被称为“奉天”。这是取“奉天承运”之意，即一切皆是上天的意旨。

从此，这座城市的名字就在“沈阳”和“奉天”之间展开拉锯。1929年，张学良东北易帜，归顺国民政府，奉天改为沈阳。1932年，日本侵占东北，“伪满洲国”成立，再次将沈阳改名为奉天。1949年，新中国建立，奉天又一次成为沈阳。

各方势力的此消彼长，给这座城市留下丰富的肌理。酒店所在的民主路，在20世纪近40年的时间都叫做平安通，这是日本街道的叫法，因其所处位置之前是“南满铁道株式会社”附属地的一部分。“南满”即“南满洲”，其作为地名被世人知晓，源于19世纪末日本和俄国对这里的激烈争夺。1905年，俄国对日战败，俄以宽城子（今长春）为界，把“满洲”一分为二，将“南满”地盘交由日本治理。荒唐的是，两国在中国地盘开战，清廷宣布保持中立。

之后1906年，日本成立“南满洲铁道株式会社”，听上去是一个铁路运输企业，实则是可行使国家主权的国中之国。“满铁”在铁路两侧划定了16.7米至3000米不等的满铁附属地，其范围内所有公司、教堂、银行、住宅，学校、道路、桥梁、包括煤矿，无论与铁路经营有无关系，全部归“满铁”所有。“满铁”首任总裁后藤新平提出了一个统治策略——文治军备论，即“以王道的旗子，实行霸道”。所谓“王道”，指大力发展当地经济、教育、卫生等事业，但其最终目的，是奴化当地人民意志，最终使实现殖民统治。东北沦陷后，这一策略基本上继续为“伪满洲国”所沿用。

1909年，日本修建了“奉天驿”火车站（今沈阳火车站），“之所以正门朝向东方，是要面向东京日本天皇的方向”。不像皇城道路皆为正南北东西，“满铁”地块采用了广场加放射干道的巴洛克轴线结构（学习巴黎），又受到日本传统“町”的影响，广泛采用了60米x100米的小长方形街坊。这些街道今天还在使用，有些地块甚至建筑还保持着昔日的职能：商业区“春日町”成为今日太原街商业区，奉天大和旅馆变成今日的辽宁宾馆，奉天浪速女子高级学校成为现在的沈阳20中学，千代田公园变成中山公园，奉天“满铁”“南满洲铁道医学院”成为现在的中国医科大学。“南满”的建设塑造了今日沈阳市中心的大半格局，“町”式的街道也让和平区成为沈阳堵车最严重的区域。

这座城市的另一股势力是张作霖。“张大元帅”一辈子如果有什么信仰的话，那可能是民族主义。为了与“满铁”抗衡，张作霖主持修建了两条铁路，它们通过李鸿章修建的京奉铁路与关内相连，使“满铁”陷入困境。他在老皇城的西北和东北，建立了一个商业区和两个工业区，并把皇姑屯最重要的广场命名为“惠工广场”，他还建设了东北大学，由杨廷宝设计的两幢教学楼如今分别成为今天辽宁省政府和省军区的主楼。

这里包含了太多的层次。盛京老城，“满铁”附属地、张作霖时期扩建区，商埠地（“满铁”与老城之间，各国领事馆、银行等），他们都是由不同的民族或国家建造，共同拼贴出一个沈阳城。

黄昏的时候我决定下楼走走。两边建筑灰扑扑的，多是七层高的住宅；道路不宽，因为凝结着不同程度的冰碴儿，恰到好处地反射着暮光；风追赶落叶，乌鸦在头顶盘旋，几辆“倒骑驴”倏忽而过（这里的三轮车反着骑，斗在前，人在后）；人们的哈气声，乌鸦的聒噪声，三轮车的链条声，急不耐烦的滴滴声，以及，收废品的人把一切压扁折叠的声音，这些声给人天高地远的感觉。黄昏在沈阳散步，心境是郑愁予式的：
一整日我越过你秀净的面庞浏览风景而已暗了
让我琐碎耳语明天的事 或竟然是来生的……而我们不吻 不争执
上车的第一句话不就已说好了
我们去一道流浪而互相不是目的

一座旧的新城

建国后，因为大工业的优势，沈阳成为全中国城市化最早的城市。按“失败书店”老板潘赫的说法，沈阳是一个有点旧的新城。这里的新从20世纪70年代就开始了，那是老国企最辉煌的时代，四处盖房，到20世纪90年代，市区已经建得差不多了，所以市中心没有全国近20年的建设高潮。在老城区以外，沈阳一口气规划了两个新区、17个新城，为全国数量最多。这是一个有野心的城市，具体到地铁车门上方的站点指示灯，两边要各多出三个小点，下面写着“预留”，代表着两端还有6个目的地有待建造。

潘赫推荐我们去辽宁宾馆看看。这座建筑大致呈文艺复兴时期的风格。它的前身是奉天大和旅馆。“满铁”成立后，在其附属地沿线重要城市一共修建了七座大和旅馆，主要为军政要人服务。1931年“九·一八”事变后不久，一个11岁的小女孩在此第一次登台，演唱了一曲《荒城之月》，技惊四座，她就是20世纪30年代红遍中国南北的李香兰。

回去路上，我在街头发现神庙一样的建筑，昏暗的的灯光淡淡勾勒出它的外型，没有广告牌、没有霓虹灯，在各式灰扑扑的老房子围成的夹缝中，它完全靠建筑美学取胜：庞大的体量、庄严的立面、浮雕装饰的大门，以及护城河一样停满的两排汽车，这是一个洗浴中心。

时间的错位，让曾经先进的建筑变得老旧而顽固，与此同时，错位让这里保留了一些其他快速发展中的城市丢掉的东西。我在一个书报亭前立住，很有没有这种体验了：通过一扇窗户和它他打开的两扇面板来接受这个世界的信息。

文艺工人

打出租的时候，我向司机老李询问铁西区的情况，他说你找对人了，我就是铁西的。闲聊几句，我立刻被其中巨大的反转给吸引。

“师傅您下岗了吗？”
“我被开除了。”
“为啥被开除？”
“我好几次没去上班。”
“为啥不去呢？”
“我去干个体了。”
“做啥去了？”
“弹电吉他。”

老李1969年出生在沈阳铁西，18岁考到电缆厂，开始了国企职工的生活。和大部分工人一样，老李也怀着一份朴素的想法参加到工作中，“好好干，那么大的电缆厂，一定要混出点名堂来”。

那时的工作三班倒，早上6点到下午2点，下午2到晚10点，晚10点到第二天早6点。有一天早班，母亲喊他起床晚了，他还和母亲闹起了别扭。老李常常怀念当初的那份单纯，“那会儿工人把荣誉看得特别重要，荣誉就是工人的生命。只要领导分配了任务，工人哪怕不要钱儿，也会一心一意去干。”

一次偶然，老李听到了一首《爱的罗曼史》，开始喜欢上了吉他。当时没有网络，学东西根本找不到门路，费尽心思，才通过一位邻居叔叔找到一位弹过多年的老师。“我弹唱的第一首歌是《人生小站》，小和旋开头，c am dm，就这三个和弦。到现在我都没忘。”

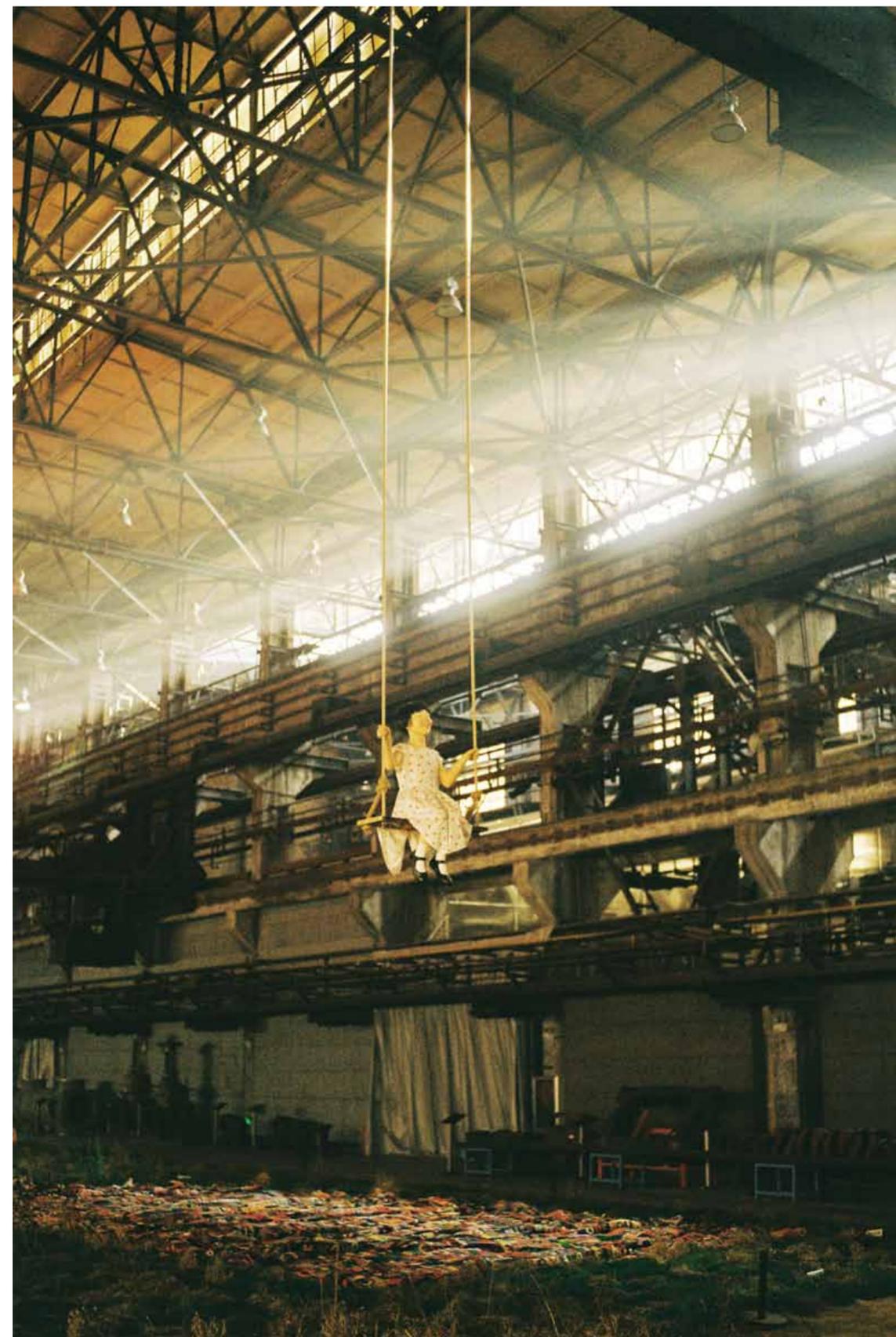
时间进入20世纪90年代，在市场经济压力下，工人开始下岗。但因为喜欢吉他，老李更早就意外接触到了一个外面的世界，并且像齐秦歌里唱的一样，外面的世界很精彩。他和几个朋友搞了个乐队，去夜总会里唱歌伴奏，“那个时候还兴给小费。唱得好，顾客当场甩钱。”。老李1987年进厂，工资不到40块，做到1995年，也才涨到160。但在舞厅，一个月能赚3000。他渐渐不去上班了。“本来是一个爱好，但当你换个环境，发现原来钱还能赚这么多。思想自然会有变化，你还会回到原来那个环境吗？”



沈阳故宫。故宫的房间内大多有玻璃柜子，里面坐着护员，不易发现，参观者很可能被吓一跳



沈阳粮食批发市场大门，这个城市处处又工业风景



沈阳中国工业博物馆内正在举办艾敬艺术展，“我的母亲和我的家乡”。在展览前言里，她写下小时候去工厂看父亲干活的体验：“工厂里弥漫着的机油味道特别香甜，那些机器转动的声音特别悦耳，那些巨大吊车在车间里移动特别神奇，在我的眼里工厂就如同乐园。”



鲁迅美术学院校园内。它的前身是1938年创办于延安的鲁迅艺术学院，1945年，鲁艺迁至东北。后经过数次院系调整，分为鲁迅美术学院和沈阳音乐学院

所有的故事，仍在平行宇宙中继续

在沈阳的几天，老李和我有一茬儿没一茬儿地在微信里聊天。他给我做导游，告诉我现在的宜家以前是机床厂，万达以前是重型机械厂，兴隆新天地以北以打群架著称，常有百人大战，“拿着钩镰枪真扎，老吓人了。”

工厂被拆迁后，新的小区拔地而起，这里房价便宜，生活便利，吸纳了大量外来人口，为新一阶段的城市化发展继续作出贡献。只有街道的名称暗示着过去：热工街、爱工街、富工街、强工街、保工街、卫工街、繁工街、荣工街……

在艳粉街附近，我走进一家面馆，初来乍到，我保守地点了5块钱的鸡汤面和3块钱的小菜。老板娘问喝点啥不：散白5块一杯，可以来半杯或3（二声）块的。我按耐住了，心里惦记着另一件事，据说沈阳街头有共享宝马，我还想体验一下。

面菜上来，品质感人，小菜儿不是我想象中的咸菜，居然是凉菜拼盘。尔后老板娘继续去一旁包饺子，店里老中青三代人在忙活着，他们明显是一家人。饺子是给自己包的，并不在菜单之内，但客人赶上了，也可以点。老板娘又问：来点不？我心动了，瞅了一眼，个儿有点大，我这碗面已经份量实足，肯定吃不下去。

事情的吊诡之处就在于，我带着对工业文明的好奇来到铁西，却措手不及及重温了幼时熟悉的温暖。发现我自己的生活会是工业化的产物，在工业化的城市里，服务员与食客甚至没有任何交流。在那里，好生活有清晰的标准可言，人们点外卖，做运动，看展览，还房贷，用新的欲望填补旧的空虚。但若缺少对时间的消磨，就阻断了对事物的观察。辩证而讽刺的是，沈阳经济最差的时候，因为工厂都停产了，看上去一片祥和，得了个全球最佳人居奖。

在艾敬《艳粉街的故事》里，她白衫牛仔裤奔奔跳跳，或是像假小子般自由自在地走在艳粉街中，我们看到低矮的房子，白烟，跑着的孩子，穿制服的工人，她唱到：“我躺在上面幻想着未来，这里的高楼会不会越来越多；如果我背景离乡；头上的月亮会否依然照亮我”。

月亮会坠落。是的，不用介怀，但所有的故事，仍在另一个平行宇宙发生着。

一种新文化的力量——北方文明的诞生

东北解放初期，沈阳文艺界极其活跃。延安鲁迅艺术学院的到来，让这里聚集了国内一批重要的作家艺术家，当时有：张仃、华君武、舒群、丁玲、罗烽、萧军、周立波、草明、古元、向隅、颜一烟、王曼硕、袁牧之、吴伯箫等等。周立波的长篇小说《暴风骤雨》就是最先在《东北日报》连载的，《东北日报》创刊于沈阳，属于东北解放区“2万干部、10万兵、1张报纸”的重要工作部署之一。当年，《东北日报》90%以上的漫画都出自漫画家华君武先生之手，他以创造蒋介石的漫画形象蜚声全国。

1970年10月，沈阳中山广场的毛主席像竣工，这是鲁美雕塑系师生的集体杰作，其以毛主席塑像为主体，周围衬以巨型群雕，被认为是“文革”时期毛主席塑像的最高代表。为了表明我们要成为世界最先进国家的决心，整尊塑像用了当时最先进的材料——玻璃钢，这也让它的价格成为“天文数字”，据说动员全体市民每人“贡献”1元钱而凑集。我两次去到中山广场，其设在环岛中间，这让它成为一个结界，环岛不设红绿灯，各方向的汽车汇集在这里别着劲儿开，实在没什么心情礼让行人。

20世纪80年代初，大学校园开始经历一场“思想解放运动”，潘晓发表在《中国青年》杂志上的文章《人生的路啊，为什么越走越窄？》在大学校园产生轰动，一时成为大学生们在课间和宿舍里争相传的热门话题。年轻人也对艺术有了新的思考，在这样的氛围下，任戡、舒群、王广义等等十几个年轻人走到了一起，他们得出了一个结论：东、西方文化已经基本解体，代之而起的只能是一种新文化的力量——北方文明的诞生。

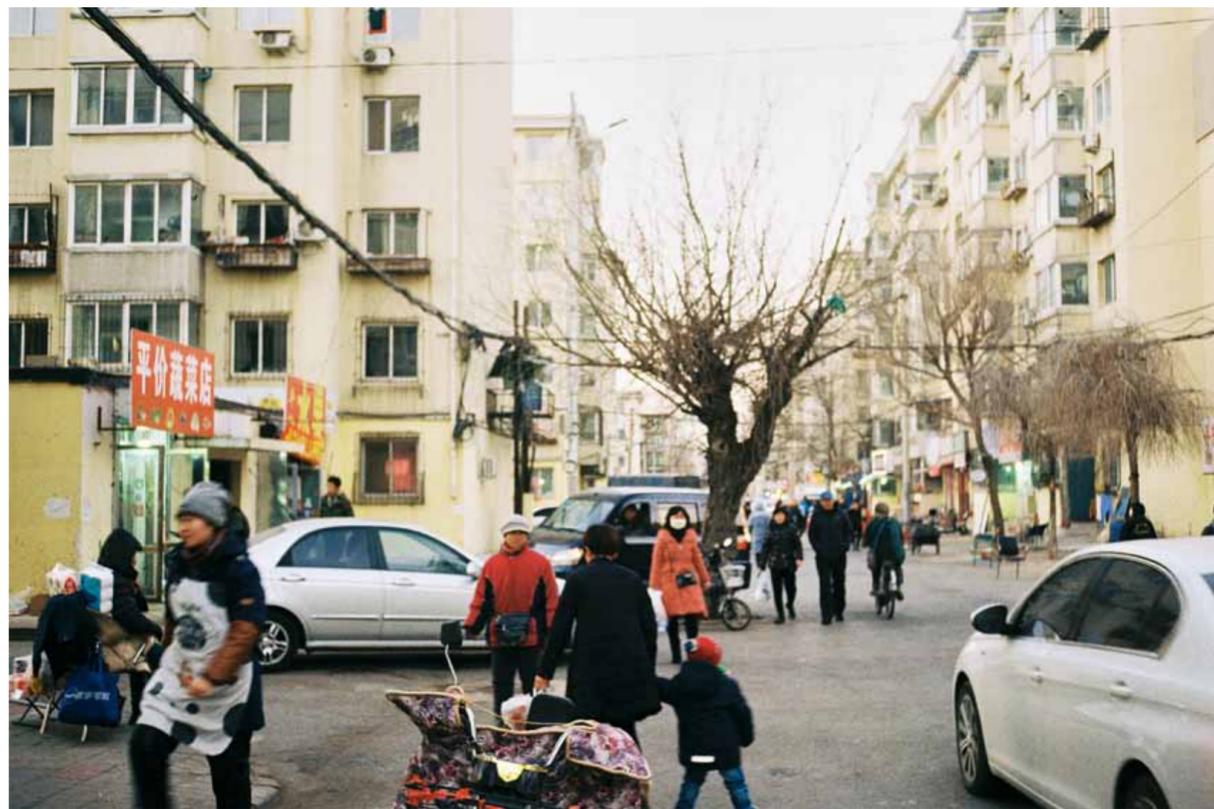
他们组成了一个叫“北方艺术群体”的组织，舒群在一篇访谈中回忆，“现在回想起来那一段时光是非常令人怀念的，记得我、广义、刘彦经常在夕阳西下的傍晚坐在海燕家八楼的阳台上(地处松花江畔)静静地倾听海燕弹吉它，那是一个令人沉醉的时刻。大家一起吃饭、喝酒、谈哲学。”他们认为北方文明是一种有理性的、崇高的的人本文化。受此影响，他们的作品大多透出一种冷寂的气氛——空寂的天空，冷旷的大地，冰坚的大河，无际的地平线，切割的阴影和季节的磨蚀的痕迹（王璜生语）。

于艾君说，东北的艺术家大部分是鲁美毕业的（或受到这里的影响），鲁美有一种传统，注重结构感，注重控制力，注重基本能力，喜欢叙事化、有力量感的东西，而不太追求微妙的、浪漫的东西。这既受到苏联的影响，也有东北人性情、体力方面的原因。

这段话回答了我们最初做这一选题的初衷，我们想知道东北的寒冷、工业的衰落、美院的教育等等，是否会激发某种相近的创作内容和情怀，形成某种地域文化。

但在事情的推进中我们却发现，“地域文化”是一个伪命题，他们本就（或曾经）生活在同一片地域：他们的生活中布满烟囱；因为冬天4点就落日，他们要适应更长时间的黑暗；真正冷的时候，他们无法在户外长期活动；他们的老师会跟他们反复强调，造型是艺术的生命，但依旧会有拉帮结派，不近人情，不明事理……有人喜欢这样，有人厌恶，喜欢是一种力量，厌恶又何尝不是？

起初我们探索围墙之内的启蒙，而事实上，当个体打破壁垒，在围墙之外迸发力量，好的东西才被创作出来。艺术家、导演、作家……所有的创作者，他们不需要，也不能成群结队，共性中的个体表达是弥足珍贵的。



沈阳铁西区艳粉街附近。这里给我的感觉是，物价便宜，生活方便，充满了市井的气息。司机随机找车位



城管在街头维持秩序

东北艺术家有自己的面貌。
他们大部分毕业于鲁美，多少受到鲁美传统的影响。
注重结构感，控制力，基础能力，比较叙事化。
这接近喜欢高大雄伟的、有力量感的苏联和德国。
不太会追求柔和、浪漫的美，包括东北人的性格和身体也会参与到这种创作当中。

——于艾君



我们联系王兵时，他正在法国，这一年，他受邀在法国的一所艺术院(Le Fresnoy)带课。

直到现在，每当人们谈及东北议题，他的纪录片电影都无法被忽略。它们映照出现实，真实，粗粝，击打着人们的想象。

在交流的过程中，我们仍能感受到他直接、不带偏见的价值观：反对不了解电影的影评人随意贴标签、关心普通人的命运。他在意的，是一个创作者应该如何历史中自处。与此同时，将大众的评价放在一个不重要的角落。在这里，高效的思维方式和赤诚的出发点，已经说清了一切，而混沌沌的江湖并不重要。



王兵影像纪录

王兵

我过一般的生活

采访：邹洋 撰文：连旌乔 口述：王兵

“人是这个世界当中的一个动物，今天对这件事情感兴趣，明天对其他事情感兴趣，我们维持自然的状态，我们生下来，不是为了完成某件事的。”

实现一种个人的想象和自由

1981年12月28日，14岁的我进入陕西省设计院，在这里待了10年。那里的日子曾让我感到苦闷，而今天回想起来一切又是浪漫的。进设计院时，我是初中都没毕业的一个小孩，跟大学毕业生们吃住在一起，平时接电话，做不要紧的工作。出来之后，我到鲁美上学，发现老师教的艺术概论，我全都看过了。

设计院是一个成人世界，当时和我在一起的基本上是77-86届的大学生，他们都是建筑系毕业的。建筑专业是艺术领域中一个实用的专业，它包含了绘画，雕塑，功能设计，涉及庞大的体积、空间规划、城市中的美学概念、大量的艺术史，是艺术和自然科学的结合，因此建筑系的学生还不同于当时一般的大学生。在这里，他们天天聊专业、艺术，还带来了大量的书籍。我当成小说看，一本接着一本，这样就能在他们谈话时知道具体讲了什么问题。到现在他们的有些书还放在我那里。他们其中还有很多音乐爱好者，我随之听到大量的古典音乐作品。这样有意无意获取艺术知识，持续了6、7年。

20世纪80年代中国刚刚改革开放，人们开始寻找自我的可能性，最优秀的大学生进到设计院里，这种学术气氛给了我一种可能性。但跟他们在一起时，作为一个初中毕业生，面对这些在当时最优秀的青年，我有些苦闷。

我开始考虑自己的生活 and 未来，我必须上学。考建筑非常难，我走不通，我就了解到鲁美有摄影专业。于是我自己拍照片，上摄影课，跟设计院的人学素描和基本知识。1992年，通过当时鲁美的系主任赵大鹏老师介绍，我插班到那一届，完整上完了应届的所有课程，并在1997年拿到的毕业证。就这样，一种个人的想象和自由就在无意中实现了。现在回想起来，我很感谢设计院这段经历，那些人年轻，单纯，充满活力，给予了我很多。

鲁美是一所美术学院，走的是传统的路子。我在鲁美受到了最基础的训练，培养起对艺术基础性的认识。20世纪90年代，当代艺术占据越来越重要的位置，我对当代艺术中的“观念”感兴趣，但传统教学和它是脱节的，现在跳出来看，在离开鲁美之后，我几乎没有拍过照片，所以我的思维方式并不是在鲁美建立的。

1995年，我面临毕业，于是提前到了北京，看看有没有在电影学院进修的可能。在北京，一切都跟以前不一样了。20世纪90年代的北京是当代艺术创作力最好的一段时间，各地的艺术家都在这里。大家放弃了传统的学院式的创作，进入到当代艺术大的潮流当中，每个人都在找自己的方向。你不仅可以可以在学校学习，还有各种圈子、朋友。不过我虽然呆在这个圈子，但没有从事当代艺术的创作。我是在接触电影之后，以电影语言为基础创作的。

电影学院学习的那段时间对我影响很大。我当时的同学们，放到现在，不管是在商业电影，还是艺术电影领域，也都是些影响很大的人。电影学院的周传基老师给了我很大的影响，现在他已经去世了。通过他，我看到塔可夫斯基、安东尼奥尼、帕索里尼，这些都是影响了电影史的导演。我学到了新的电影理论，懂得了如何进入它们，解讀它们。

从1992年开始，我就在沈阳的工业区一些照片当作业，经常接触那里的人。沈阳到处都是工厂，有很强的符号性。1998年，我开始准备电影方面的工作，本来想拍故事片，但我没有条件。我想到了这里，这里有人有故事，我决定开始拍独立纪录片。

“苦钱”没有贬义，它带着离家的惆怅

过去在困苦的时期，人只能穷开心，没钱找活儿干，赚到一点钱就犒劳犒劳自己。吃得也不是多好，有时候小卖铺里的一瓶啤酒就够了。人就那么抵抗苦难，从中获得乐趣。

在北京待了很多年之后，我搬去了轻松、舒适一点的南方。去了之后就看看有没有什么东西可拍，后来就有了《苦钱》，讲到打工的事情。有些工人受到行政的管理，可能进入体制，一天三班倒，并没有自由的空间。但现在的打工者们，看似是自由的一群人，其实他们受到的是钱的管理，为了提高收入，大部分人一周工作7天，一天工作13小时。

20世纪90年代以后，大量的农民在漂泊，不是往北就是往南。劳动力输送到城市，在过年的时候回老家，他们当然不是大城市里的人，但也不觉得是过去家乡的人。很少有人有固定的居住地，他们是流动的人。

“苦钱”这个名字没有贬义，在淮河以南，过去青壮年出去干点活，不叫“打工”，就叫“苦钱”，刚开始我也听不懂，但实际上这个词用得挺广泛。人们一直说“苦钱”“苦钱”，里面有挺复杂的含义，不仅是卖苦力，还包含了一个人到异乡之后的各种滋味，地位低下、人生不愉快，但是你又不得不工作，它隐含着离开家乡的惆怅，或者一种生活的颠簸。

在工业革命之前，人们都是通过手工去生产，在这之后，人们就把更多的聪明才智用在控制机器生产上。我在意的是，怎么去看待这个工业时代，艺术要怎么去接近这个时代的创造性。

在拍片上我几乎没有什么遗憾，除非你说错过了特别想拍的。有很多东西是会有限制，很多情况下没法拍，别人不愿意，这种当然有，但你也没办法。人就是这样的，不是什么都可以做，什么可以做的只有强盗。

不要陷在地域里，这有点浪费时间

在第一部纪录片拍摄之前，我看得纪录片并不多。我自己的拍摄用的是当代电影的手段。当代电影最重要的核心，是对剧本的抛弃。过去大部分的电影都是被设计的，剧本呈现地非常明显，将人物命运文字化，反复推敲、精确控制。这样一来，拍摄成为了产业管理，生产变得僵化。20世纪90年代之后，我们开始在拍摄中寻找可能性：在现场，导演可以寻找另一种感觉，他们抗拒直接拷贝。到这一步，纪录片电影就变得有意思：你在拍摄的时候感到更新鲜、更自由，人物随着生活而变化，它具有未知性，继而电影有活力。

我对这样的拍摄感兴趣。这样出来的纪录片是充满想象力的，在具体的拍摄上，它是随意的，但介入这座城市的策略和方法都充满了刺激，有一种电影的欲望。

它们的人物故事性很强，我尽量拍得完整。它不是用传统的纪录片语言，属于人物叙述，而不是说教。在现代，纪录片和故事片的边界已经模糊。我们怎么区分它们呢？从专业的角度说，纪录片是把真实的影像片段经过组织之后，形成一个可叙述的影片文本。而故事片呢，是把虚构的影像片段组织之后，建立一个真实的可叙述的电影文本。它们共同点就是叙述，都是要回到真实性上。故事片的人物虽然是想象的、荒诞的，但要让观众相信这样的想象。

这样去看电影，电影就会很开放，观众能参与其中，能理解它。很多评论喜欢把纪录片划分为观察式的和作者介入式的，我认为这是中国电影评论的问题，他们不懂电影，才用这样的思维逻辑。如果说观察是对事件、人物的判断，难道介入就离开观察了吗？一个纪录片导演不断地谈话，介入了被拍摄者的生活，我不排斥这样的影片，但它只是电影记录的一种方式，或者某一个创作人的习惯，不能代表电影的派别，更没有优劣之分。

作为一个作者，我没必要讨论一部电影在观众中的影响力。面对电影，我要站在电影发展的角度去看作品。很多电影也拍小人物的故事，但在电影美学上毫无可说之处，它们的语言还是原来电影体制的语言，反映的文化还是体制内的电影文化，它受到了地域传统的限制。我不希望创作有地域上的限制。这个时代跟过去不一样了，所有的东西都已经全球化，包括文化的全球化。我们不要陷在地域里边，这样有一点浪费时间。

纪录片的终极的价值，只能落到人的良知上来。

唯有动机善良、诚实，在这之上形成叙述体才是有价值的。



《三姐妹》述了在云南某个村庄里的三个姐妹生活的故事

没有公式，唯独良知

在电影学院的时候，我也拍电视片。那时候需要钱，得找个活儿干。但是我不喜欢，电视是一个大众媒体，重要的是新闻性，至于电视里看到的电视剧，它们是用于消遣的，不存在艺术性。大部分的纪录片导演是服务于电视的，进入到电影行业里边的人相对来说非常少，而纪录片又是在电影里面的小语种，我一直在电影行业里，是比较幸运的。

判断一部纪录片是没有公式的。纪录片包含了无数个体的风格，是每个作者对事物的感受力和个人对世界的态度和观察，我们不能把所有的作者削平，因此关于纪录片价值大小的判断很虚幻。

一方面，从电影的发展上看，这个作者有没有将电影语言的创造性发挥极致，发挥到极致，对别人的影响力就大，循环以前的创作形式，对别人就没帮助。另一方面从故事上说，如果被记录者本身的生活经验对别人帮助很大，这也是影响力。

创造力和故事性，它们是同等的。20世纪90年代的纪录片一个基本特征就是，用电视的语言记录了普通人的生活。这些小人物的生活是可贵的——小人物这个词不好，实际上是普通、没有社会优越感、声音小的人。但是他的电影的技术只停留在电视台的工作习惯上，有电视系统的局限。

主客观的问题在纪录片里经常去讨论，但忽略了一个最基本的问题，我们所有人都是靠着自己的大脑观察世界、感受世界的、我们得到的经验都是主观的，人类文明就是在主观的基础上建立的客观性。你拍摄时对现实的选择、后期的剪辑都是主观的。所以客观性是相对的，主观性是绝对的，用主客观来评价真实，我觉得有点可笑。所谓真实，其实是多数人在主观的判断、经验之上的达成的一种共识。主观性是所有事物的基础。

所以纪录片的终极的价值，只能落到人的良知上来。良知就是我们对人和事物的基本判断，人的基本价值观、伦理观、道德观。如果你人永远都想说假话，可以用电影的材料遮人耳目。人可以有智慧，但也有人用智慧去杀人，用聪明去害人，这世界就说不清，没有好坏了。总的来说，人的动机是善良的，诚实的，在这之上形成叙述体才是有价值的。

维持自然的状态

明年6月之前，我都要在法国待着，他们邀请我来上一年课。这里是一个当代艺术的研究室，学生都是研究生以上的学历，且是从事艺术创作7年以上的艺术家。他们很有想法，项目也是全球化的。有研究日本闭门不出的青年，也有关于量子学，把艺术和科学结合的研究，每个学生的主题完全不同。

所以我暂时没什么新的拍摄计划，走到哪里，看到一个人物，愿意拍我就去做。现在的设备先进了很多，但我不习惯新的东西，不喜欢复杂的设备。现在的摄像机方便简单，带上几块电池就够了，一天拍不了那么多。我常年的经验是，如果你要5小时的内容，那么工作时间就是翻倍的。

我不在意别人的判断，也不想理一些事情。你站在这样的职业中，肯定要经常思考，如果不思考就没办法创作。一个作者，需要对事物有基本的认同感。平日里，我也就看看博物馆，聊聊天，过一般的生活。

人是这个世界其中的一个动物，今天对这件事情感兴趣，明天对其他事情感兴趣，我们维持自然的状态，我们生下来不是为了完成某件事的。



2001年，王兵在铁西区

和卓楷罗聊天很有意思，本在讲打架，最后成了一把刀的故事；
本来谈钱的力量，最后讨论起人们生活的逻辑；
本来我采访他，后来成了他给我们的选题和立意提意见……

这和纪录片的要义所暗合：
永远有一个测不准原理的东西在作祟，需要我们透过层层迷雾，
触碰并不受控的真实，了解人的复杂和丰富。

这是纪录片真正的价值：展现人的力量。



图为电影《东北大哥》截图。《东北大哥》是卓楷罗和导演韩涛合作拍摄的电影。
里面的黑社会大哥由曾经真实的社会大哥齐哥扮演。他也是卓楷罗一直在拍摄的纪录片《混混》里的主角。

卓楷罗

根本没人打架

采访/撰文：邹洋 口述：卓楷罗

“地域文化是不存在的，存在的是个体，艺术理想也是不存在的，存在的只是个体的落差。”

要陪着拍摄对象

我有个纪录片一直在拍，拍5年了，拍的是真实版的东北大哥。

齐哥是主角，还有我姐夫，几个朋友吧。齐哥他们从十七八岁就步入那个“古惑仔”的世界，那是一种被理想化了的，想象中的“古惑仔”的世界，在青春的躁动下以及那个时代下，人与人间的义气和价值观被搭建起来了。但随着时代的转变，价值观的转变，很多事物也变了，我想记录这种状态下人的处境。

五年前开拍的时候，我想我能拍到他们唱K，平事，声色犬马的生活；能拍到他们要账；能拍到他们的争执或矛盾。我甚至还跟他们商量过，万一拍到比较危险的场合，能保护住我吗？大哥说我保护不住你，我说那咋办。他说那我安排两个小弟，左右各一个，你在中间，大家互相砍的时候，旁边有俩人护着你。当时我觉得自己应该有这个勇气，我连举机器的姿势都想好了：如果像平常一样举着机器，容易被砍到手，所以我的手一定要退到袖子里，机器紧贴到胸前，这样的话手不会被砍伤，砍肉就砍肉呗，是吧。我打算就这么托着进去拍，也不用看取景器，跟他们滚一圈就出来。

后来我发现根本就没人打架。现在都不打架了，因为现在打架就是在打钱，有一回我拍齐哥收账，欠账那人就是不还钱，齐哥就给他讲道理，好说好商量，但那人就是不讲理，最后齐哥说：就是法治社会救了你啊。啥意思呢？就是说现在不能像原来那样快意恩仇了，要讲法律，可真有天理吗？他不还钱，你能咋办，没法打，打一下就是钱。我注意到了人在其中的无力与落差。

所以说我就完全没拍到我想要的那些东西，大家都被改变了，因为外界变了，就拍的不顺。后来我突然间发现，为啥我非得拍个我想要的？我是谁啊，为啥非得随我的意呢？

《三十而立》我捡了个便宜，因为那一年恰好发生了一些事情，让我觉得事情就应该是这样，但其实那才是个案，生活不一定是按照你想象的发生。所以说现在混混我还在拍，可能剪出来并不是大家想象的那个东西，但真实的东西就是那样的，就是一种无所事事的状态，但那个状态是重要的。所以我尽可能地放下我的预想和视点的企图。

两年纪录片导演顾桃老师跟我说过，他说楷罗我看你的那个作品了，我觉得你的主观性太多了，你应该再往后退一点，再静一点。当时我还觉得那是你的工作方法，我有我的工作方法。但现在我觉得，不应该拍摄被拍摄对象，我应该是陪着被拍摄对象。

《混混》也许会很好看，但我现还没准备好剪辑这些素材。我可能要让拍的东西再没意思一点，完全把我的预期放下后，再重新整理这些素材。也许再拍个几年吧。我现在得不断地扩充硬盘，因为素材会越来越多。

是人的力量

给你讲一个《混混》里的故事。齐哥有一个小弟叫小超，他给我讲过他和一把刀的故事，我把它完整拍下来了。

有一回打群架，两边都有几十人。小超就在人群里看见对方有个小子拿了一把日本刀：太漂亮了！他当时就暗下决心说，我一会就要把这哥们砍倒，然后把这刀抢过来。他们打架一般是这样，你砍我，我砍你，你砍别人儿，没砍我，我见缝儿砍你。但对方那哥们发现小超不砍别人，总砍自己，这什么意思啊，看他两眼，没过节啊。这哥们就跑，小超就在后面追，他俩就从人多的地方打到了人少的地方，后来一直跑到没人的地方，那人就心就虚了，这得多大仇啊，总是追着我打。

但小超心里贼坦然，心想赶紧把人砍倒，刀就归我了。他俩越跑越远，后来就已经跟那场架没关系了。小超在后面边追边喊：你别跑，我不能把你咋地，你这刀给我就完事了！小超越这么喊吧，那人就越跑，后来到了河边了，小超还在后面追，那哥们儿就跳河了。冬天。全是冰碴，河不深，齐胸，然后那哥们就站在河里喊：你想咋的，咱俩都是帮人打架，不就一场架200块钱的事儿，至于吗？小超在岸上喊：别说那没用的，你把刀丢上来。那哥们儿就更不敢丢这个刀了，因为这个刀成了保全他性命的工具。小超就一个劲儿地说：你把刀给我就完事了。那人喊：不至于吧，你不至于吧。就那么扛了半个小时，借着夜色，小超明显看到那哥们儿脸白了，嘴唇都紫了！但就是不给他刀。小超就合计，为了一把刀让人冻死不值当。小超就跟那人告别：行，那我走了啊，然后就走了。

等他回到打架现场，发现人都没了，只有路中间躺着一个人。当时这两拨人中有一个人拿猎枪的，剩下全是刀。他过去看，就是拿枪这哥们儿在地下躺着呢，枪还在旁边放着，没人拿。然后有一个他们伙的哥们儿在旁边就拿刀砍这个人，就像没事用手敲桌子似的，一刀刀敲在那人的背后。同伙就说：唉，你没走啊，你干嘛去了。小超就坐旁边给同伙讲这把刀的故事。同伙说：你下河追啊。小超说：我追他我也一身湿啊。同伙说：那你刀没拿着多可惜呀。小超说：唉，这哥们咋在这躺着。同伙说：这个人拿把枪，第一刀被砍倒了。小超说：那你干啥呢。同伙说：没事啊。小超说：那咱俩唱歌去吧。俩人就走了。

你要问我东北对我创作有多大影响，我觉得我不知道，但这些事情是发生在这片土地上的。这是真的在这些人身上的发生的，我想我只要呈现出来就够了，哪怕当时我都没带摄影机，我听到了，也足够了。这个力量已经摆脱了具体作品的力量，是人的力量。艺术家比不过作品，我的作品比我重要，但是刚才这个故事比作品更重要，它能让我们对生活 and 现实的触碰，以及人的认知更近了一步。

生活的点滴比艺术更重要

再早之前，我拍过一个片子叫《三十而立》。拍的是在家乡盘锦的几个朋友，开机时他们正好都30岁了。那几年年轻人面临高房价、爱情观的转变等一系列很实际的问题，我想通过他们，真实地展现80后这一代人走到而立之年的境况。赶巧的是，这些也都发生了，他们成家，生小孩，离婚……我想一直拍到最后一个人成家。

有一个细节我印象挺深刻，就是老张结婚的时候她媳妇要跟钱合影，包括亲戚上礼的时候要把钱展示的很明白，她们通过这种方式去告诉别人我俩的关系有多好——我发现钱是一种力量。后来我在一组摄影作品（《悲伤乐园》）里也探讨过这个问题，喜欢钱这事没毛病，但是当赚钱成为唯一的答案，就不是钱的事了，人们丧失了对事物的判断。

片子里还有一个细节，我问老张你一个月挣多少钱，他说一千多，他女朋友就当场拆穿了，说你上个月才挣六七百块钱，老张说，那不得可多的来。从朋友的角度，我能体会到他为什么那么回答。我和老张从小认识，他从小没有父亲，有点不自信，虽然现在30了，处了女朋友，但其实在镜头里你还能感觉到那种不自信。同时他也知道我大老远回去记录他的生活，他想往多里说，不想呈现地那么惨。但这段对话恰巧就被我记录下来，我就想，那那些没被记录下来的呢？所以，镜头里人的不容易可能比不上真实的惨烈，真实会更惨烈。

同时我觉得，虽然我是带着一个旁观者的视角，但正因为我是他们的朋友，我的镜头才能得知他们的生活。这就很难拿捏好，到底是做一个合格的纪录片的拍摄者（那些生效的画面），还是我把自己回归到一个人与人的关系，后来我还是选择了回归到人与人的关系。例如虫子（朋友外号）和他女朋友谈结婚，我想拍他和她未来岳母谈判的场面——谈的都很现实，不买房子，说好听的都没用。虫子说，可以带我进去，但我把机器拿出来的话大家都会很尴尬。最后我还是选择了不拍了，我不想让人为难。

不过也没什么遗憾，纪录片就是这样的一个事情，总会有些所得，有些所遗漏。在我的理解中，纪录片更像一个在我们所能触碰到的夹缝中，用片段式的观看去获得生活的部分的面貌。

所以对于纪录片的客观性、真实性，或者说产生某种凝视感、在场感，这种东西不好分辨。我们没法做到全方位的拍摄，拍纪录片就是我与被拍摄者建立了一个关系，然后对方同意我的拍摄。包括我和《雷素云》（作者拍摄患有阿兹海默症的奶奶。编者注）也是这样一个关系，我时不时地回去，她呈现给我什么，我得到什么，是一个自然而然的过程。我不愿为了一个片就必须忍着拍，或者要引导谁，也不是说那样不好，但我不是那样的状态。

2020年，我会再开机拍《四十不惑》，还是这些人，跟一年到一年半，之后还要拍《五十知天命》。现在我不仅仅想展现生活冲突了，可能随着时间我把心态放得更平稳了。其实生活很困苦，每个人都不容易，但我们又不能每天在苦咧咧地活着。我们大家不能说快乐吧，但是在找乐的活着。

现在我觉得，他们顺顺利利的也挺好。哪怕四十岁大家什么事也没发生，大家全都不惑了，那岂不更好？我们为什么要非得拍迷惑呢？但实际上惑与不惑并非我的意图，或被拍摄者的意愿，这是时代的，社会层面的在个体上的反映。

我曾经以为自己是在做创作的事，但后来发现，假如过20年再看，艺术可能就真不重要了。重要的就是曾经存在的这些陈芝麻烂谷子的事儿，这些点滴之间，它可能比艺术更重要。



纪录片《雷素云》剧照。雷素云是卓樵罗的奶奶，2010年被确诊为阿尔茨海默症。导演用镜头记录下了奶奶生命最后的时光

松节油的味道我从小就闻

我最早的艺术启蒙是油画。我舅舅是鲁美毕业的，88届教育系。当时毕业还分配工作，他被分配到老家盘锦的一个师范学院，后来不爱当老师，去了文化馆工作。我跟舅舅亲近，总看他画油画，从小就喜欢闻松节油的味道。高中的时候我成绩不好，当时班上倒数第一排的都不太学习，有点小混混倾向，倒数第二排一般是学艺术的，或者学习也不太好，我就在这两排反复切换。但那个时候也大了，觉得自己也该找一个事做。我舅说，要不你上我这画画得了。他自己租了个小民房，平时一个人画点东西。他就在那给我整了些瓶罐作静物，让我练习素描。从高二真正开始，画了一年，我考上了鲁迅美术学院。

我画的也没说多好，但当时就跟别人不一样，因为我没受过画班的训练，都是我舅舅带我。他没带过学生，所以他就按他的方法，一个素描画一个月半个月的，一开大板子。石膏都是放倒的或放歪的，拿铁丝和木棍绑上的，类似小雕塑，那段时间我经常逃学，每天想的就是画画。

报了美术生之后，下午和晚上可以不上课，光明正大地推个车就出去，看着窗口无数个脑袋羡慕地望着你，我挥挥手骑车就走了，这种感觉很好，然后去画室就完全一门心思地画画。那么大一张画你给画完了，往墙上一挂，你有成就感。后来在他单位艺术馆画，当时屋里没暖气，特别冷，就穿军大衣戴手套画。大厅得有二三百平吧，四周都是玻璃，没有暖气，水桶里是冰，也不能涮笔，就不能画色彩了，就画素描。经常整个楼就我一个人在那画，我记得很清楚，画拉奥孔。

我当时想考油画，对摄影也没兴趣。从小就觉得摄影没劲，盘锦那个地方，能看到的摄影就是大仙鹤、红海滩什么的，全是沙龙的，很烦。我舅因为曾经在美院，就提前问了老师，“我外甥画成这样，你看看考啥系行啊？”，我毕竟学的时间太短，出来的感觉跟油画系有差距。

当时鲁美附近有个北方图书城，我和几个朋友就老去北方图书城，当时有一套《带你走进摄影大师》，很薄，我一翻开就被震撼了，太牛了，这才是摄影啊。我记得书里是萨尔加多拍的淘金者、巴西橡胶种植园、埃塞俄比亚的饥民什么，当时还不明白什么是影调，一个小孩也不知道疾苦什么，很难说同情，但我就决定考摄影了。现在回想那时其实建立了一个视点，萨尔加多带来了一种对生活的体察，我想可能我现在的一些视点和那个时期是有关联的，因为那里边有悲悯。

大三我们有一门电影课，当时是请辽宁电视台的李子顺老师来讲课。我们学图片摄影，电影这方面的课程并不是重点，系里也是觉得让学生了解摄像也好，就业面能广一点。但李子顺老师上来给我们看的就是《裸岛》，《鬼婆》，米哈尔科夫的《毒太阳》，《公民凯恩》，起点就是这个，一下子就把我吸引了。后来有贾樟柯的《小武》，王超的《安阳婴儿》，陈为军的《好死不如赖活着》。现在看当时多先锋啊，当时虽然年纪小不明白，但视野打开了，你就有判断，知道好的电影，好的纪录片和那些乱七八糟的不一样，慢慢的就也想尝试拍摄。

当时主要拍剧情短片，十几分钟到半小时的，其实还挺受贾樟柯的影响，主要探讨人和外界的关系。有个作品叫《河》，我一个同学出演，在台安、盘锦两地取景。剧组主要就俩人，他演我拍，涉及到的演员就是他姐，他妈，他爸，场景就是他们亲戚家、朋友家。我拍了一个人想去南方最后也没去成的故事，爱情也失去了。最后一个景，他终于穿上溜冰鞋，在河面上站着，颤颤巍巍的，一动也不敢动。现在看挺稚嫩的，但那时快毕业了，也算是面对未来的一种迷茫的体现吧。从那时开始我就在现在对谈的视点里了，这跟我的年代有关系，跟子顺老师给我们看的那些电影也有关系。

2006年到2011年，我5年没碰电影，主要是在读研究生，又回到摄影那个方面，研究数字影像之类的。但我还是断断续续的写本子，至少写了3部完整的剧情长篇，但没有钱拍，我想再观望得啥时候了，我就打算先拍纪录。2011年，我拿起机器开始拍，于是就有了《三十而立》。

观察者的状态才是对的

我不喜欢这座城市，但这种不喜欢是泛泛的。其实我在这个城市有挺多朋友，很多都是当地的，人都挺好。我的这种“不喜欢”是宏观的，是指城市的状态和人们状态，沈阳是个很大的城市，你会发现哪里都是乱呼呼的，可能大家都是创食的状态，无瑕其他。但我理解这样的现实，东北，很多人都在这样的现实里。

因为不喜欢，所以说我能够冷静的去拍，去看，因为不喜欢，我才能有距离感。保持距离你就会有判断，在这个夹缝里，我构成了对沈阳和盘锦同一时期的凝视。或者说，我凝视的不是这两个城市或某一地域，我是对人，对现实的体会吧。

我一直在抽离，就像在纪录片里我和齐哥等人构成了一个格局，但我知道永远不会是一个格局，齐哥也知道不是，然后这个格局永远是在是与不是之间混淆，但又密不可分。所以你认为我是一个沈阳的艺术家，想让我谈谈我对沈阳、对东北的看法，让你失望了，我反而谈不出来。沈阳和家乡都在慢慢构成了我一个逐渐的遥远。我只能在这么一个别别扭扭的情况下继续去存在，但这个状态是我作品的一个原点。所以说我也不会离开这个地方，但是我也不会融入到这个地方。正因为我哪都不是，我现在的状态才是最对的状态，就是距离的状态，观察者的状态。

我认为地域文化是不存在的，存在的是个体，艺术理想也是不存在的，存在的只是个体的落差。

(文中齐哥、小超、老张、虫子均为化名)



卓楷罗在鲁美摄影系教研室。他常常一个人在这里剪片子到半夜

整个下午，于艾君请我喝了三罐红牛，那是他买来创作喝的，“因为画画实在有点辛苦”。

他的工作室位于沈阳三环外。

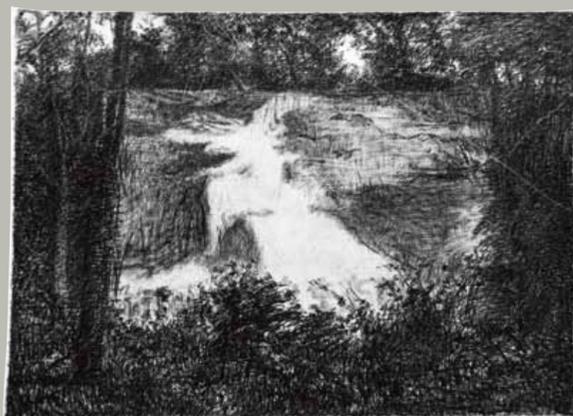
2007年，他厌倦了频繁的搬家，决定自己买房，而市区房价贵，他便从鲁美附近骑车往郊外走。一个多小时实在骑不动了，便在这里安顿下来。当时的远郊一片荒凉，尚可看到大片的野地和树丛。

一眼望去，他的工作室被各种面貌的作品填满。

按他的说法，“它们就像一棵树上分出的枝杈，构成了让自己也迷路的景观。”

而构建出这般景观的，是他严谨的具有自我逻辑的艺术“系统”，与从骨子里刺出的自由和情感。

他并不认为自己是一个画家，而是一个使用了绘画方式的当代艺术家——艺术家要和时代发生关系。



(顺时针)《前景之“林中广告牌”》2005;《种植大户》2012;《晚餐dinner》2018;《野地Wilderness》2018

于艾君

满园的欲望多么美丽

采访/撰文:邹洋 口述:于艾君

我觉得袁隆平和乔布斯都是艺术家，他们创造一种东西，改变了以往我们对事物的认知方式，他们就是艺术家。

满园的欲望，多么美丽

我常常晚上写诗，总觉得写诗才是我的主业。

我的文学启蒙比较早。母亲读过初中，按照那个年代的标准，她的文章写得很好。我姥爷在农村是德高望重的人物，负责村里的报纸收发，我妈就把过期的报纸找来，把她觉得好的文章、句子剪下来，贴到一个本子上给我看（可惜那些本本后来遗失了）。从小我就被培养起文字方面的意识。

初中的时候我就喜欢涂鸦和读读写写，但真正我认为的启蒙发生在读高中时，可以说我第一次被真正的“诗”触动。当时学校图书馆有《辽宁青年》《诗刊》等杂志，在那里我读到了穆旦。我觉得他的东西和那时流行的席慕蓉、汪国真他们不一样，汪和席在那个年代有启蒙作用，但语言质地还是比较软、比较抒情，属于一般意义的青春文学。穆旦是搞翻译出身的诗人，他的诗和西方的语言节奏是一样的，在一个理性的层面，这种阅读经验也是艺术的经验。后来上大学，我有意识地读了很多东西。

穆旦有一首诗里最后两句话我记得很清楚，“推开窗，你看这满园的欲望多么美丽”，准确写出了那个时代里春天的感觉，后来我还把这两句引用到我的诗里：

我不觉得
活着有特别的意义
当然，它也没有什么不好
我试图用写诗
测量存在的长度和深、密度
但往往句子写下后
怀疑和焦虑就重又来袭
有时会在兴奋之余
满足地睡去
醒来，推窗
哦
穆旦说
你看这满园的欲望
多么美丽

——《我不觉得》

我枕边一直放一个大厚本子，有灵感随时记下来，平常也在手机备忘录里记。我认为灵感是和好奇心联系在一起的，所以灵感有时候是不需要保持的，只要人是打开的、放松而真实的。对事情没有成见，愿意去探究它们的细节和内部，所谓灵感就会不断。

我现在常常用改编的方式写诗，比如说看到说明书或报纸上的文章我也能提炼出诗的元素。没有灵感时我也可以写，从一个词语开始我就能写下去，只要围绕这个“物事”展开，很多东西就会渐渐地触发你，这是我的工作状态。画画也是一样，常常是从无意识的涂鸦开始，画着画着就感觉这个东西可以发展成一个新的结构，这种未知的东西是有意思的。偶发的东西很刺激，完全科学化理性的创作，不是我的工作方向。

“所有百货公司都将成为博物馆，

所有博物馆都将成为百货公司。”

——安迪·沃霍尔



鲁美校园内。这是20世纪50年代建的老楼，苏式的稳重立面结合了江南的青瓦楼顶

2004年前后，我在国内外七八十种刊物发表过诗歌，包括《芙蓉》《山花》《天涯》《作家》《诗刊》，台湾的《葡萄园》《创世纪》，美国的《新大陆》等等，在《南方周末》还发过诗，记得当时收到的稿费是320块左右。但是2004年之后，我对发表产生了一种本能的厌倦，主要原因是觉得诗本质上并没有得到提升。最近四五年，我对艺术的认识和把握让我对诗有了一种新的感觉，所以我又重新开始写了。我觉得自己现在比以前写得好，语言的质地和锐度与以前不一样了，应该说我的写作属于当代艺术范畴。

袁隆平和乔布斯都是艺术家

艺术家和画家不一样。我并不把自己当做一个画家来看待，而是把自己看做是一个使用了绘画方式的当代艺术家。

艺术家是利用艺术这种媒介来表达自己对社会对美学的一种关注和应答，他利用艺术史中的经验和方法展开工作，需要使用共性。比如导演拍片子，肯定要用电影的结构和语言，如此别人才能看懂，所以艺术工作者的前提是熟悉艺术史的主题和相关技艺、方法，因为你得了解以往的人干了什么。但同时你不能再做19世纪的东西了，艺术当然必须要反映当下人的情感、思想或社会状态。有趣的艺术家善于提出问题。只要问题是可变的，你作品的语言、面貌、方式、题材就是可变的。

因为个人禀赋和市场操作等原因，画家常常固守一个题材和一种风格，比如一个把自己定位为画乡村题材的画家，这辈子就只能画这个了，这是中国20世纪80-90年代画家走的道路。我不要这么做，这不是对前辈的否定，而是每个代际的艺术家都要做自己的的工作，这是“艺术”尤其是“当代艺术”这个工种的特点。举个例子，毕加索就是艺术家而不是画家，蓝色时期的毕加索已经足够作为画家了，但是他后来一直在改变，他需要不断找到跟自己的问题契合的艺术形式，而不是巩固一个风格。图式化的风格是没有意义的。

所以只有把绘画看做工具才有希望，就好比别的艺术家是借用了胶片、戏剧、文学，而我借用了绘画。如果你把绘画题材和风格看做是艺术的核心，你永远干不过电影艺术家，或者蔡国强那样的烟火艺术家。这是传播学的时代，有一些媒介更具有媒体性，比如广告、电影和通俗文学等。

从这个角度看，我觉得袁隆平和乔布斯都是艺术家，他们创造一种东西，改变了以往我们对事物的认知方式，他们就是艺术家。不能说只有绘画、雕塑、音乐才是艺术，艺术绝不是保守的，它和生活有紧密的联系，它起码对生活有启蒙作用。一个人用一般性的手法画了一朵花，如果它提供的仅仅是一种庸常乃至流俗的装饰，这就不是艺术，因为这个东西可有可无，艺术要和时代发生关系。

真实的那一面就是你要表达的那一面

“这个时代不能再用董其昌的方法观察山水和自然了，因为随着时间流逝，过去的山河面貌已然变换了，所以“工业革命”以后，这种方法和美学背后的价值观依存就都不在了。人进入消费社会，放眼望去都是广告牌，所以我画了很多年广告牌。（搞传统国画的人应该不会这么看自然和山水）。我对传统的一招一式的、寄情式的绘画没有兴趣。我还是受西方文化的影响比较多。

意大利贫穷艺术，美国抽象表现主义以及波普艺术对我影响比较大。安迪·沃霍尔把电话聊天记录，平时买的罐头都变成了艺术品。他说过两句著名的话，“所有百货公司都将成为博物馆，所有博物馆都将成为百货公司”、“每个人都能成名15分钟”，这些观点大大刷新了之前古典的艺术观——我要再现一个东西，要殿堂级的感觉，要沙龙似的趣味。古典艺术是很少有幽默成分的，比如提香画少女，包括卡拉瓦乔、鲁本斯的绘画都没有幽默的东西在，他们表达的都是王权贵族的和宗教的东西，艺术家收下雇主的钱，然后画素描、结合素描画完整的肖像，然后作品被供摆起来，要么用于（宗教）权力宣示、要么用于家族画像留存，后者相当于现在的全家福照片，中世纪至19世纪以前基本都是这样。

古典绘画的画布是绷框的，手法是安全的，是不宽容的，没有沙龙美学的特点你就进入不了沙龙的展览。而当代艺术或说“新艺术”是宽容的、个性的、多元的，哪怕它有“战争性”。每个人都要完成自己的工作，这可以说是1950年以后安迪·沃霍尔的时代才有的具有普世性的价值观。

有一段时间我想画水墨，但除了毛笔和墨水是中国的，其他都不是。我想用水墨画西方素描式的、逻辑性东西，而不是按照祖先留下的一招一式去画山水。所以我虽然是画水墨，但内核依然是西方价值观带给我的思考和自由。它是一种质疑的、使用的状态，是坚硬的，有干预性的工作。

我喜欢干预。比如我在西方看到很多工匠做的东西，工艺品质其实不如中国人做的，但它是表达一种启蒙的、民主的东西。而我们祖先留下的东西所反映的是殿堂的、特权的价值观，在案牍上展卷的绘画和书法可不是底层人能看到的，书法就更是上流和有闲阶层所推崇和有条件身体力行的东西。我去辽宁博物馆看了《洛神赋图》，它确实太好看了，让我觉得舒服、飘逸、美，但某些当代艺术让我激动，它们尖锐、有刺痛感。

所以，我的工作也基本围绕一些关键词展开——自由形制、（即兴）涂鸦、（绘画的）间接性（未知感）与直接性的平衡、反精英化、反经典化、市井形式、个人化的幽默等等。包括我发现从现存的中国古代绘画中，我极少看到过那种研究型的素描，中国古代画家肯定也打草稿，但好像他们从不让你看到他们认为不好的一面。西方绘画有很多素描，达芬奇、伦勃朗、毕加索等等，都画得太好了。素描虽然被看作半成品，但那种自由的、尖锐的品质，是其他种类绘画不可代替的。所以我的作品通常都会保留它们不同于其他媒介的物质性的一面，纸张裁不齐就裁不齐、破了就破了，画布褶皱就褶皱，我就喜欢这种自由的放松的状态，不要掩饰它的不完美，它真实的那一面就是你要表达的那一面，这和我骨子里的东西是比较接近的。

蚂蚁屁股我尝过，酸的

我在丹东和大连交界处的一个山村长大。我父亲是鞍山钢铁集团公司下放到农村的工人，他画画手巧，潜移默化地，我受他影响比较大。他在那里遇到了我妈妈，她是独生女。我姥爷特别开明，我姥姥怕疼，只生一个，在那个年代的乡村，也只有我姥爷能同意我姥姥的做法。

我爸是当兵出身，下放后在镇上的粮库上班，属于贫农出身的家里出来了一个工人，我姥爷念过私塾，代表了一种乡绅阶层。他们对我的教育和影响是两极的，小时候我爸对我常常是非打即骂（尽管长大后觉得他有优点，比如很自律，但小时很怕他），而我姥爷对我基本全是鼓励，甚至溺爱。我妈妈对我文学有启蒙，但是我上学以后不让我看小人书，那会小人书几分钱一本，我还买得起。但我妈做了一顿饭把它们全烧了。一个家庭里面好多种价值冲突。

我觉得我身上的几乎所有称得上正能量的东西都是来源于我姥爷。我妈给我讲过，她年轻时候把别人送给我姥爷的一对象牙筷子烧坏一根，我姥爷没有任何怪罪，他觉得我妈不是故意的。我姥爷还养大一个侄子，好像是盘锦油田的党委书记之类的“官儿”，每年都来看他，给他一些生活费。我高中的时候，需要每天往返20多里地，我姥爷就从他攒的生活费里拿出300块给我买自行车。那大概是88、89年，当时自行车300多块钱，我爸一个月才赚30-40块钱。

乡村生活极其单调，人自然而然对一些东西就比较专注。那会儿我常常在晚上，关了灯的时候把耳朵贴在收音机上听广播。白天里很认真地玩虫子，蚂蚁屁股我都吃过，酸的。现在我好多展览的形式都与小时候看到的露天电影有关系，我近来的展览方式是，使用木条做一些简单的支架和屏风，然后把我的绘画像电影屏幕一样呈现出来，我的作品不是一本正经地放在美术馆里面供人瞻仰和说教的那种的，而愿意使用多种具有亲和性的手段，唤起与自然在一起的阅读体验，这些都来自于小时候的乡村经历。

父母总吵架，小孩的注意力就会转移。人的神志、情绪会转换到家庭氛围之外的东西，比如我就记得自己常常出去发呆，看山、看树、看水，会对这些东西产生感觉。我经常回忆起一个场景：有一次路过一个傍晚的山坡，荒凉的坟墓，后面晚霞升起，我被那个情景震撼了，这种感觉可能和艺术需要的东西有一点关系。

中学能看到些琼瑶金庸了，还接触了点朦胧诗，但依然生活匮乏，可以说1989年之前我都处于一种蒙昧状态。很多人说20世纪80年代是理想的年代，精神丰富，那主要是城市里读书人子弟和大院子弟感受到的，我所在的乡下没有这种条件。所以说20世纪80年代出来的好多人其实都出身于特权阶层和知识分子家庭。虽然我现在写诗，但我少年时根本看不到西川他们看过的那些书。

高一下学期我开始画画，当时学校有个鲁美毕业的老师办了画班，我觉得有点意思，就报名了。当年鲁美油画系全国共招8个人，第一次高考我失败了。我决定去外地念书，找到皮口镇的一所美术职高，跟校长说想在这学习，校长不收。后来又去了一次，校长才同意让我借读。那所学校离海边很近，楼是日本人盖的，现在已经拆了。因为是第一次离家念书，我感到特别自由，在那里又考了两年，1993年，我考上了美院。

东北艺术家有自己的面貌

东北艺术家是有自己面貌的。他们大部分都是毕业于鲁美，或多或少受到鲁美传统和所谓鲁美体系的影响，注重结构感，注重控制力，注重素描基础，注重基本能力，形象上都比较叙事化。很接近苏联和德国，喜欢高大雄伟的、有力量感的东西，不太会追求柔和、浪漫的美。包括东北人的性格和身体特性也会参与到这种创作当中。

王兵、卓楷罗他们拍的东西都很好，都与东北的工业由盛及衰这种社会现实以及它所影响和触及到的人的心理状况有关系，这和南方的艺术家肯定有气质上的区别。说到北与南，我有个湖南籍的艺术家朋友叫蒋志，毕业于中国美术学院（原浙江美术学院）版画系，也写小说，他有一个作品拍摄的是燃烧的花，他的东西就比较灵秀、微妙、唯美，甚至是伤感。另一个艺术家杨福东的影像作品我很喜欢，他的照片所使用的模特都是那么美，拍出来就会好看。这种区别是彼此相对照产生的，它们都是很好的，都很丰富，都有意义，不可或缺。

“北方艺术群体”也很重要。我在之前的文章里写过，我个人并不认为85时期的这些艺术小组和作品多么成熟，而是他们为后来者开辟了一条道路，让当代艺术及其代表的自由表达在中国获得了合法性。西方的艺术革命，经过20世纪80年代那波人的模仿和引进，给作为后来者我们造成了启蒙。他们是中国艺术的“中间代”。文学也一样，新小说、新诗都是首先受西方同类实践的影响，然后才有母语的质地和自己的东西。的确，在20世纪80年代至90年代初，除去特殊的几年，那是一个可以大谈思想、家国理想的时代，是一个文学艺术包括作为底色的人性均得以开化的黄金时代，那是一个启蒙年代。



于艾君在其工作室内



沈阳站所在的沈大铁路。这条铁路很长时间是沈阳工业区和生活区的分野，铁西区因在铁路以西得名

真正属于时代的人，
也是那些既不与时代完全一致，也不让自己适应时代要求的人。

从这个意义上，他们就是不相关的。

——阿甘本