

夏季刊

热风学术

网刊 2020年6月第17期

17

有理想 有道德 有文化 有纪律

1980

2020

“不惑”的后浪



1839

我劝天公重抖擞
不拘一格降人才



目录

- 4 **编辑手记**
- 6 **内容提要**

- 12 **专题 _ 《草芥》“青年”与剧场行动**
- 13 **编者按**

- 18 **“自由”的青年，“围观”的展演——《草芥》的民众性**
吴思锋

- 25 **《草芥》中的青年行动——从“野草”、“韭菜”到“草芥”**
张雁南

- 38 **档案与剧目：《草芥》201907 版本中身体的变奏和重写**
黄宜舟

- 47 **就算喉咙嘶哑也没有关系——《杂草》、《草芥》创作漫谈**
吴梦

- 55 **关于两个版本的《草芥》与草台班**
疯子 XX

- 62 **野草、杂草及草芥——2014-2019 笔记选摘**
赵川

- 73 **一位“青年”朋友：回看《草芥》集体创作计划**
吴加闵 刘雅芳

- 83 **“海草计划”工作坊**
张若水

- 88 **《草芥》2018-2019 演出档案**
张若水 整理

特稿 _

- 98 **在全球经济的子宫里：《孩子》和跨国想象的建构**
莎拉·雷蒙
章玉萍译 | 罗小茗校

殊音 _

- 125 **错误与日常：中国制造与产业园区空间设计的反转诗意**
——对话朱涛、李振峰
林汐

现场 _

- 149 **艺术展览作为文化研究的另一种可能形式**
——以展览“饥饿地理”为例看策展人与艺术家的新角色
高宇

n 地域 _ 疫情中的“对岸”

- 155 **编者按**
- 156 **何以解怨——一个“前陆生”的“后陆生”体悟**
孙贺
- 165 **爱着台湾的“我们”：无法回“家”的非公民观点**
刘璧嘉
- 172 **对不起，我的“含中量”有点高**
武当山
- 177 **无用的两岸关系**
朱凌毅
- 181 **疫情、恐惧、敌意之后**
祁先雄

书讯书评 _

- 184 **《酷儿中国》书讯及目录**
- 186 **《热风学术（网刊）》稿约**
- 188 **封面故事 & 网刊信息、下载方式**



编辑 手记

一个社会对青年一代有什么样的命名与期待？一个社会中的青年群体，对自己这一代有什么样的命名与期待？这是两个不同的问题，且往往难以一致。但对这两个问题的思考，呈现出像今日中国社会这样的激烈争议、迥异判断，却是其跨入现代以来少有的现象。这让人不由期待，也许，多年之后，在回顾 2020 年时，人们会发现，进入历史的不光是新冠疫情带来的社会停摆，还包括了围绕当代中国青年的命名展开的激烈冲突，因为它最终构成了将其重新写入社会的历史开端。

这个可能的开端，来自 B 站制作、出镜央视，且由 6 家主流媒体联合发布的广告宣传片《后浪》。正是它，无意却颇为有效地打响了一场虽漏洞百出但试图自力更生的命名大战（后浪 / 韭菜），将中国青年们拖出了可无限细分的数字序列（80 后、90 后、95 后、00 后），也让他们摆脱了对日系词汇（社畜、宅、丧、佛系）的无条件接受。当然，毫不意外地，事后之明的历史学家们也将发现，在这样的历史浪花之下，是早已涌动起的汨汨潜流。而彼时有待他们进一步考察的问题，或许是，这样的自力更生是如何在 2020 年这一年开始，延续疫情以来的社会情绪，得以维持和推进，终于别开生面？或许是，为什么这样的骚动并没有什么耐力，没过多久，人们对命名的问题重又变得麻木无感？

本期“热风”试图保存的，便是这样两类供后世的历史学家们参考的遗迹。一类自然是各色的潜流暗礁，因为无论什么样的历史阶段、社会状况，总有那么一小队一小队的人马，执着于生活中的困扰，生发出或多或少的不那么主流的线索，形成小小的旋涡。而另一类则是由大多数人共同构成的历史轨迹，浩浩荡荡，冲刷一切，看似不择手段也并无理性地冲撞着前行。

本期专题“《草芥》‘青年’与剧场行动”，便是第一类的潜流暗礁。从“野草”到“杂草”，再到“草芥”，这一从鲁迅文字中汲取的力量，试图展开自我理解的努力，认真而警醒。既不骄纵轻佻，也不妄自菲薄，而是极小心地以身体、以经验、以情感的方式，展开重新定位青年的行动。如果把这样一种自我命名的努力和热热闹闹的“后浪”/“韭菜”做一个对比的话，便会发现，以何种方式理解自身、展开辩驳，以便真正对抗强那些加于自身的命名，或许是今天被怒气与愤懑层层重压着的中国青年，应该定睛考虑的问题之一。

“特稿”、“殊音”和“n地域”中的文章，则属于第二类的记录。无论是以菲律宾纪录片《孩子》为例，讨论在跨国经济和国家联手的情况之下公民被幼儿化的趋势（《在全球经济的子宫里：〈孩子〉和跨国想象的建构》），还是从空间和美学的角度切入，说明今天的日常生活是如何在技术、资本和群体的惰性下，被包裹进毫无挑战、一味顺从的整体氛围之中（《错误与日常：中国制造与产业园区空间设计的反转诗意》），又或者，当承担文化沟通之责的青年人，在社会危机之中往往成为首先被碾压的群体，而对此种碾压的反思却少有人关注之时（“疫情中的‘对岸’”），所有这些都是近十多年来，那一个不择手段前进，近乎吞噬和统摄一切的无理性的历史的构成部件。

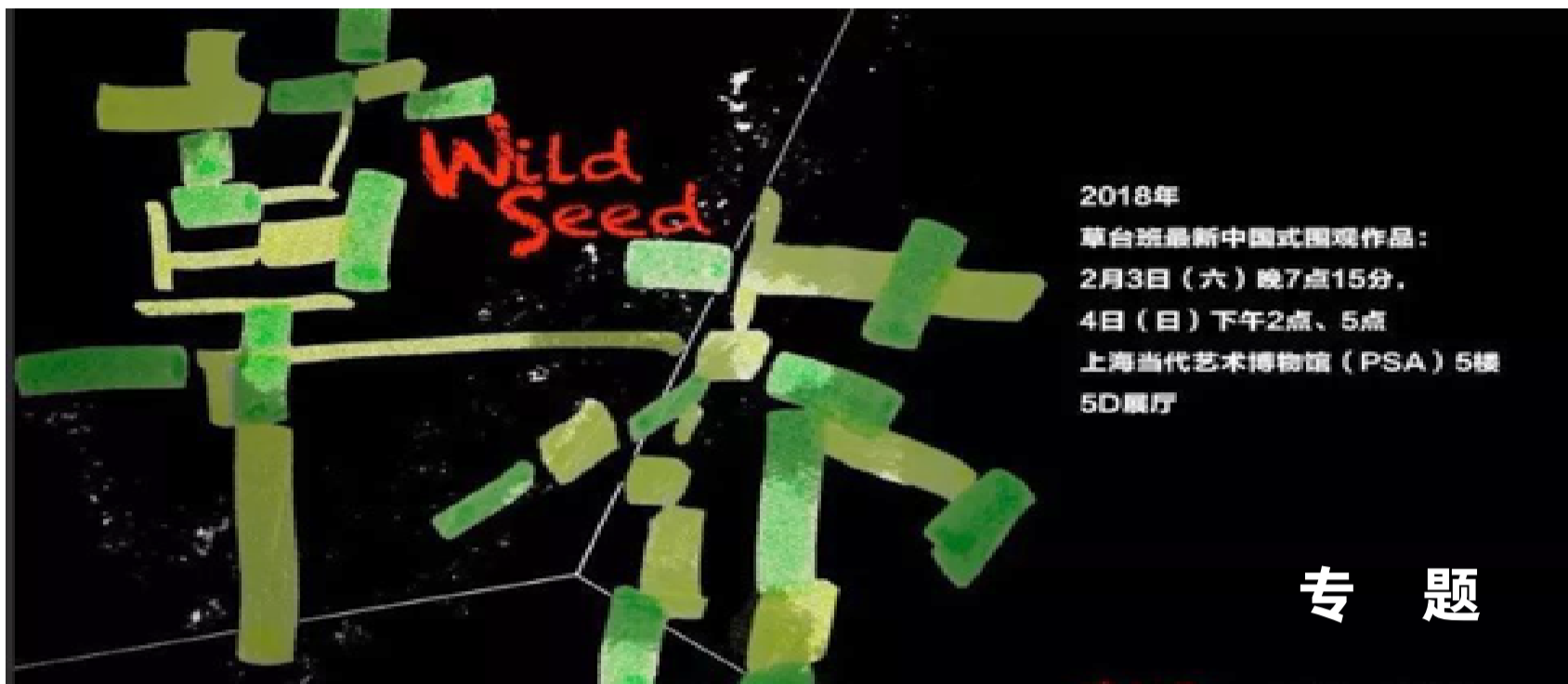
历史的诡计，也许一时难以辨识。不过，可以确定的是，当后世的历史学家们徜徉在我们今天制造出来的数据海洋中，试图辨认和理解它们的时候，上述两类遗迹孰轻孰重，终将占据什么样的位置，是由今天的青年来把握和决定的。

并且，同样无疑的是，只是等待着被人命名或一味不满于被命名的青年，不在此列。

《热风学术（网刊）》

2020年6月13日





实际上，《草芥》作为一个草台班近年作品生产场域的象征，亦代表草台班不再是两千年初成立初期的那个体制外、拒绝市场的团体，而是在因应体制的变化，不断增加自身的协商弹性。草台班可以一面到深圳与富士康工人在一起进行戏剧工作坊，也可以转过身来，登堂入室，进入美术馆展演。在时代的变化下，这虽然是可以想见的必然，但协商过程之于双方的权力关系，以及创作上如何施展批判的力度，仍需一探。

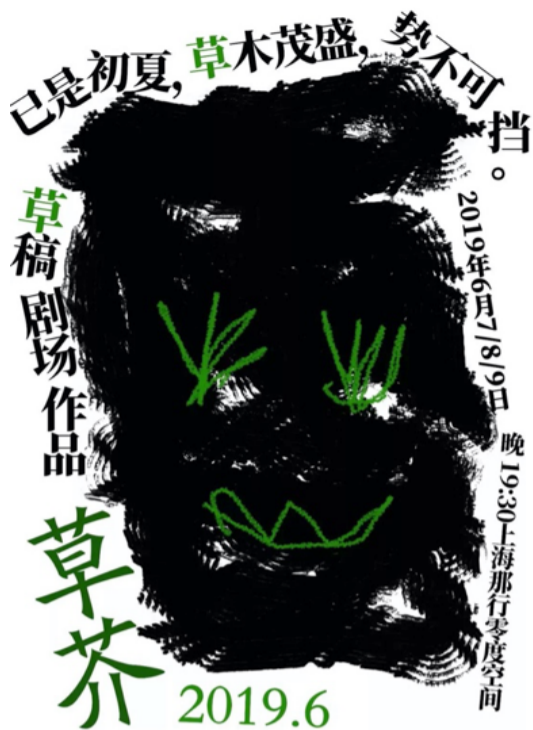
——吴思锋《“自由”的青年，“围观”的展演——〈草芥〉的民众性》

6

我却愿意把这半年和定海桥互助社小伙伴做戏的过程看作是一个和青年拉扯的过程。我们谈工作、谈阶层固化、谈爱情、谈大笨蛋的生活观、谈剧场仪式、谈勇敢、谈失败……不同世代之间的理解和不理解就在这之间产生，戏只是副产品，冰山一角而已。

这几天我一直在想，这些青年愿意每周聚集到草台班，除了大家一起做一台戏的承诺外，最需要的是什么？一个可以畅所欲言的环境？一个互相取暖的空间？你是否真的愿意深挖自己和这个社会的关系，还是轻描淡写地发些牢骚？大家是否准备好作为自由意志者，跟外界有正面交锋，并承担下那些后果。

——吴梦《就算喉咙嘶哑也没有关系——〈杂草〉、〈草芥〉创作漫谈》



《草芥 2019.6》的排练与演出过程中，演员们表达的渴望与真诚度，并非一直那么稳定，尤其是当同一段落越演越多之后，有时就会看到修饰性的表演，或是为掩盖修饰性而下意识去夸大的表演。这不仅是普通人作为演员，也是所有演员们必然要面对的问题。《草芥》的演员们，是否有意识到这些？意识到隐没于每一个瞬间内的诚恳，一不小心就会滑向表现上的封闭与固守？

草台班对我而言的意义便在于此，演出很重要，但是只是整体工作的一部分。“有意识”意味着不断思考和身体力行地实践。我们如何对待用于发声的场域？如何关照共同演出的其他成员与进场的观众？如何界定戏（作品）的起始与结束？作品与现实间模糊的界线，正是因为它们互相延伸；表达的诚恳与勇气，也不仅只在面对观众表演的那一刻。改变都是艰难的，创作者所做的检讨和反省，终究是先要回到自己身上来，浸透在个人的行动之中，希望的花朵也得是从表达者的自种开始。

——疯子 XX《关于两个版本的〈草芥〉与草台班》

7

CJ。他 1989 年生，2011 年南昌某大学毕业。走新疆扎九江往广州跑贵州，末了来上海。经一位诗人谈草台班，来了。上海，草台班，“1895”，麻风村。2015 年，2019 年。一个地方，一个地方，又一个地方，另一个地方，又一个地方，一个地方，地方，地，方。他，异质般来，异质般去，好像未曾融入。像少时映照，青春生灭，像往日轮返。

“青年”结束了漂泊，结束了流浪。曾经，他想发大财，他想出人头地，他想做艺术，他想追爱情，他想够历史，他想破恐惧，他想亮尖刃，他想把握自己。也许它们依旧留存，也许现实把“青年”抽离了。

——吴加闵、刘雅芳《一位“青年”朋友：回看〈草芥〉集体创作计划》

特稿

特稿

8 当观众分享了卡拉幼稚公民的身份，被缝合和投射为不折不扣的孩子，人的注意力也由此被开掘出来。所以在结尾的时候，民族幻想的生产为那些在此成为不折不扣的菲律宾民族的“我们，孩子们”的人们，对幼稚公民的认同铺平了道路——通过确认菲律宾民族的“现在”和“未来”所处和经由的在全球资本主义的新自由主义阶段现有的地缘政治位置，“我们”实际上见证和证实了过渡期的危机。这种意识形态的确认，将“我们”幼稚化为民族的孩子。

——莎拉·雷蒙《在全球经济的子宫里：〈孩子〉和跨国想象的建构》

殊音



“装修”的问题就是，本来所有的东西，其实有活跃的潜能，刷新人们的经验的潜能。但是通俗意义上的装修，最大化地满足了人们想要的视觉舒适。用那种空间语言上的陈词滥调，让人进入昏昏欲睡的状态，停留在舒适区里。……艺术如果媚俗，全是这样，从装修到媚俗的艺术品，商业主义作品，它固化人们本来就有的偏见，一点也不构成对人的挑战，不给人新的经验和想象力。它仅仅让你觉得舒服，你所有的偏见被它再次确认，然后你会觉得很爽，哎，娱乐性很强！

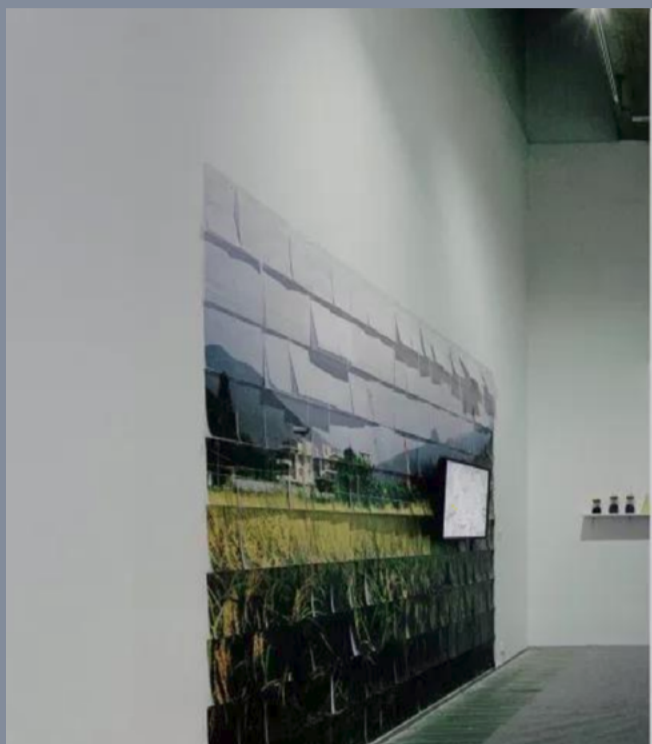
9 这其实是，每一个东西，每一个问题，被传统的观念看成是错误的，是问题的，我们都把它变成一个堂堂正正的空间元素，而且是一系列的、成体系的空间元素。这要改变人们的思维惯性，我们也期待看最后的效果，让所有人都受启发：哎，这么个东西，居然能成为这个空间里的主要元素，而不是一大堆无关的装修把它们都掩盖住了。

这，我认为不光是美学的立场，实际上是文化的立场。

——林汐《错误与日常：中国制造与产业园区空间设计的反转诗意——

对话朱涛、李振峰》

图片来源: <https://www.douban.com/event/33147032/>



现场

饥饿地理

A GEOGRAPHY
OF RESISTANCE

12.13-3.31 2019-2020

艺术家和其他参展方: 城中村自建房调查小组, 丛峰, 郝敬琪, 劳丽丽,
刘伟伟, 论电影院, 坚果兄弟, 徐坦, 余果, 曾宏, 子杰

ARTISTS AND OTHER PARTICIPANTS: CONG Feng, HAO Jinglan,
LEE June, LIU Weiwei, LO Lai Lai Natalie, Nut Brother, On Kino,
Urban-Village Self-Built House Investigative Team, XU Tan, YU Guo, ZENG Hong

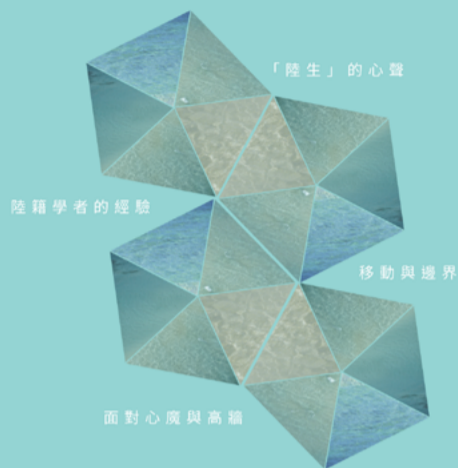
策展人: 李佳 艺术总监: 唐昕
CURATOR: LI Jia ARTISTIC DIRECTOR: TANG Xin

或许，在面对危机的实实在在的井喷时刻，艺术家应该做的事情恰恰是关起门来，为了一息尚存的未来而（开始 / 继续）做一名文化研究者？

——高宇《艺术展览作为文化研究的另一种可能形式——以展览“饥饿地理”为例看策展人与艺术家的新角色》

新冠疫情下的兩岸移動

論壇



主辦單位
《文化研究》學刊 | 交通大學社會與文化研究所 | 文化研究國際中心
Router: A Journal of Cultural Studies

图片来源：新国际 <https://www.newinternationalism.net/>

n 地域

11

在冷战之后，虽这边界已可以有条件的穿越，但真正的和解似乎仍任重而道远，而这“怨”业已根植于肉身之中，或透过代际传递、或藉以政治操弄、或也因数十年的信息隔绝、或也缘于某种由怨滋生的生理拒斥与情感障碍而不愿去更新既有的认知，这“怨”非但未因岁月的流逝而被冲淡，反而藉由某种“悲情”叙述，换来了难以被消解的“怨”的接力变体，进而又转嫁给了拉起铁幕后的“穿越者们”，成为了被无辜泄“怨”的对象。而“陆生”，便是这其中之一，有一些本可以避免的“怨”，却还是不幸地就此结下了。

——孙贺《何以解怨——一个“前陆生”的“后陆生”体悟》

文化研究经常说流动的权利，在防疫的今天，听起来或许不合时宜，所以我今天要说的是：安居的权利。防治病毒传播的方法就是让人减少流动，而减少流动的方法就是要让人可以回到“家”中居家隔离。然而，“家”是有条件的。

——刘璧嘉《爱着台湾的“我们”：无法回“家”的非公民观点》



《草芥》“青年”与剧场行动



2019.6

2019.6

晚

19:30

上海那行零度空间

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

2019年6月7/8/9日

编者按

刘雅芳*

“‘海草计划’冀望深入今日生存状况里的种种疑惑，并不断被各种现场状况和围观者卷入，进行一种探索性的剧场实践。”¹

“草稿剧场，新近由一些剧场爱好者、艺术家、音乐人等随意拉起，旨在让排演保持生动的实践特质，一场一稿，不断修改和完善想象的世界。”²

“剧场”不只是表演艺术展现的空间或一类表演艺术，历史化地来看，它更是“青年”参与改造社会文化的重要行动和实践。无论是上世纪初《新青年》推出的“易卜生专号”，五四运动之后第一个新戏剧团体“上海民众剧社”的成立与“上海戏剧协社”的成立，还是对新戏职业化与商业化有所反思的“爱美剧”（Amateur音译，“业余”戏剧），日据时期台湾发生的两次新剧运动，概莫例外。³除此之外，日本1960、70年代安保斗争时代有小剧场运动；韩国1970、80年代民众运动中，大学生在校园剧团中发展出了民族剧场“农村土庭剧”（Madang-guk，或译场院剧）；1970年代，印度兴起“群体戏剧运动”（Group Theatre Movement）；1980年代末社会转型过程中，台湾小剧场运动出现……⁴ 我们都可以发现“剧场”不仅是各地社会变革中文化运动的一环，而且还是知识分子、青年创造抵抗知识的空间和拒绝戏剧/文化商品化的组织实践。

* 刘雅芳，上海大学文学院文化研究系博士后研究员。

1 摘自“豆瓣同城”之“《草芥2019.6》 | 春风过后，杂草丛生”之“活动详情”，网址：<https://www.douban.com/event/32325520/>。

2 同上。

3 参考钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年，第163-187页。

4 参考陈映真：《在战斗中成长的韩国民族剧场——访问汉城Hanmadang艺术剧场柳寅泽》，《人间》第44期（1989年6月）；《帕沙·查特吉：我所有的戏剧，下面都有政治的潜流》，《澎湃新闻》，2016年12月26日，网址：https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1586908；王墨林：《都市剧场与身体》，稻香出版社，1990年。

在剧院、大大小小展演空间林立的当下，只要有钱消费，只要有管道，只要有观看欲望，我们似乎就在“剧场”之中。但是，此类艺术文化产品的赏析/消费过程，却也可能忽视了将“剧场”视为文化与艺术介入空间的机会。本专题所介绍与讨论的《草芥》，不只是剧场演出，是一群不同世代的年轻人所合作的“剧场计划”，更是一个文化构造的过程。这个过程融合了青年的情感状态、日常实践与社会思维。他们的集体创作便是来自这个从思考到行动的转化过程，企图形成另一种（alternative）与世界沟通的方式。《草芥》构造的过程也将年轻人表达的欲望透过剧场方法融合在一起，重新强调了文化是在生活中的实践，剧场是镶嵌（介入）社会的行动和空间，期许青年们不忘身入其中。

2019年6月7-9日三天晚间，由民间剧团草台班与定海桥互助社合作的青年项目“海草剧场计划”，所共同打造的《草芥 2019.6》剧场作品在上海那行零度空间演出。⁵我是在5月底的时候，收到网络宣传链接后报名寻址前往。这时的我早已习惯在上海若要参加一些有点意思的文化聚会与展演活动，多半需要朋友线下介绍指路，或是朋友圈看到先抢先得。这些小型的团聚、读书会、展演，甚至游牧式的客厅放映会，也早就是不满于当前被形式主义和消费主义占满的主流表演与艺术展厅的年轻人与文化人，所创造出来的文化生活空间。在从朋友借来的毛坯房集体排练与创作，最后呈现在位居于高级住宅社区内的艺术空间所暂时捏塑的表演空间，《草芥 2019.6》的演出与聚集的人们也有那么一点限地限材“做”艺术、“做”文化的愿望。

《草芥 2019.6》的集体创作，以草台班在上海当代艺术博物馆呈现的第一版《草芥》（2018）的前期工作形式为基础，与定海桥互助社的成员合作完成。历经了半年的每周聚会，除了进行与青年的工作、生活相关的议题讨论，也包括了家族记忆的探索，以及草台班的身体训练工作坊。每次的排练、

⁵ 《草芥 2019.6》具体来说由：定海桥互助社-搭桥机动队、海草计划、草稿剧场、盘丝洞音乐集团、那行文化联合呈现。这些团队与计划名称，多衍生于定海桥互助社组成本身，以及草台班的剧场实践网络。可参考《草芥 2019.6》演出前于定海桥互助社微信公众号刊登的宣传讯息，网址：<https://mp.weixin.qq.com/s/gB3uWRZinpohyS7Blrf9g>。

身体训练，据说都是从成员拿着抹布打理清洁毛坯房的地板开始——这个日常的实践后来也成为演出开场的段落。整场演出，除了演出者是年轻人，每一场来看演出的观众也多是年轻人，在演出的时候体现了年轻人之间互相观看却又碰触不着对方世界的氛围。

记得部分演出段落：小丽娜开场时在空间走动看向每一个观众的时候，每个观众都想避开。这场没有舞台界限范围设计的演出，也挑战了观众该如何安置自己的观看位置，包括演出者的模样、衣着和观众几乎无法区分。M在演出中扮演盲剑侠在黑暗中挥舞着光剑，如做困兽之斗跌跌撞撞。他说过，“那光剑本来是一根建筑用铁条，想表达流动者在社会结构里如何闯荡、如何奋斗……”。张若水在整场演出中的独角戏，来自集体创作过程中写的一首长诗《一只黑皮鞋》，以及懂事以来一直在思考的女性处境问题。她在演出场地铺着具有某种象征意义的装满空气的垃圾袋，演出中她试图用身体挤压这些袋子却冲破不了。这些，只是《草芥 2019.6》当中的某些画面与表演段落，这些表演的片段能够成立并传达意义，是参与整部作品的所有演出者、现场乐队、空间、灯光、道具准备、场控人员、票务（虽然说这是免费表演）、剧本构成 / 导演的支撑。

也许可以这么说，《草芥》不只是一个剧场作品，更是一个运动中的历史平面，揉合了文化实践合作与剧场形式的生产关系，以及不同参与者在这个社会里所关注的声音与表达的生命叙事。他们的剧场计划寄望于以共同工作打开更多社会与行动的想象空间。就像演出活动详情里对计划与演出形式的说明，这个“剧场”是邀请你带着疑惑卷入并探索，是“一场一稿，不断修改和完善想象的世界”。也因此，我认为《草芥》并未随演出结束，它作为青年议题探讨、剧场实践、文化介入，值得参与者、演出者、看过的人、没看过的人，通过对它的回顾与讨论再想一遍。

这个专题所集结的文章，无法呈现《草芥》演出的全貌，也不能全当做《草芥》剧场作品的评论集来看待。里头包含了演前青年工作坊发展的议题、

剧场构成的历史线索，甚至参与进此计划的角色位置，以及书写者因为观看演出的媒介和空间不同而呈现的“视差”。例如，专题作者中的草台班成员，谈到构成阶段的工作坊训练时，他们一定都会提到《世界工厂》（2014-2017）演出前的调研以及与南方工人剧社的合作，让他们的实践思想产生了极大的变化。⁶ 这个专题的文章包括了三个部分：“评论”由吴思锋、黄宜舟、张雁南分别从“民众性的质疑”、“表演研究如何将剧场视为历史档案的方法学”，以及“青年行动”入手，提供解读《草芥》的多种角度。“演后看”借用了草台班“演后谈”（亦是：演后剧场）的提法⁷，邀请同是草台班成员与表演艺术工作者的吴梦与疯子 XX，请他们谈谈参与制作的观察与反思。他们不约而同地从参与草台班的历史与当前的社会文化生态谈起，分析与反思的视角尤其关注身体在空间的践履性（performativity）。“档案”由赵川在2014-2019年之间的导演工作笔记节选，两篇“青年”工作坊回顾，以及“《草芥》2018-2019演出档案”⁸所组成。这部分试图给对《草芥》的构成有兴趣的读者提供线索。从赵川的笔记我们可以观察到草台班过往的集体创作与“拉练”巡演，一直在和青年主体与青年议题碰撞。值得注意的是，“演出档案”收录了《草芥2019.6》的“电子屏文字”，这是所有参加“海草计划”工作坊的青年们针对青年议题所想所写下的困顿、情感与生活。这些文字通常在演出的尾声由演出者举起一个二米长的电子滚动字幕屏快速播放而看不清，犹如碎片化的自我意识。

感谢《热风学术（网刊）》提供空间让“这组成分子非常复杂的非主流团体所运作出的独立的文化生产”得以继续探讨。⁹ 这个专题得以组成，要感

6 参见赵川：《草台班在北门：从〈世界工厂〉到工人剧场的五年戏剧实践》，《民众在何处？亚际社会民众剧场工作坊会议手册》（未出版），台湾交通大学文化研究国际中心等主办，2018年，第117-121页；吴梦：《就算喉咙嘶哑也没有关系——〈杂草〉、〈草芥〉创作漫谈》，收于本专题。

7 “演后剧场将恢复现实身份的演出者包括在内，以真实面目，直接回应和质辩剧中问题”，出处参见赵川：同上，第119页。

8 “演出档案”最后一部分为“延伸阅读”，收集了《草芥2019.6》与《草芥2019.7》演后即评，邀请有兴趣的读者看看去年看了演出后的观众所写的即时观后感与评论，可以和本专题的文章有所参照。

9 引号里的文字来自于2019年6月与台湾小剧场文化运动先驱王墨林导演的谈话，他一向非常关心草台班以及大陆剧场文化生态的发展。看完《草芥2019.6》之后，我和王墨林聊及演出的美学表现观察，聊到“海草计划”这样的合作项目在台湾目前项项需要申请补助才得以运作的文化生产形态下根本不可能发生。王墨林告诉我，先别去管那些条条框框，去看看你眼前的这个演出所运作出的独立的文化生产所抛给你的力量吧。

谢草台班赵川老师的全力支持与协助，张若水协助整理档案，吴梦和吴加闵的帮助。在组稿过程中，赵川老师花了非常多的时间跟我介绍“海草计划”的来龙去脉，以及演出后的反应，提供给我非常多思考的方向和线索。虽然，组稿的过程中来不及和定海桥互助社的成员进行讨论，但是我知道她/他们非常热情地支援需要协助的作者。很希望日后有机会和她/他们谈谈怎么看待“海草计划”所带来的经验。最后，要感谢专题里的每一位作者，他们毫无保留地表达实践中的反思，对这个社会近的远的愿望，以及他们所学的专长和文化批判视角。

2020年5月23日，台南



“自由”的青年，“围观”的展演 ——《草芥》的民众性

吴思锋*

我觉得革命给我的好处，最大，最不能忘的是我从此可以昂头露顶，慢慢的在街上走，再不听到什么嘲骂。几个也是没有辫子的老朋友从乡下来，一见面就摩着自己的光头，从心底里笑了出来道：哈哈，终于也有了这一天了。

——鲁迅《病后杂谈之余》

中国改革为马克思意义上的再无产阶级化铺平了道路，但因为新劳动主体现在不得不变成“自由”的主体，脱离集体经济，逐渐失去生产数据，在重新建立的劳动市场中除了出卖自己的劳动力，一无所有。

——潘毅《新生代农民工》

提及革命，我们很常会想到青年，如果是中年或老年，联想到的通常是后革命，或革命已远，两者都带着哀伤、挫败的情调。换句话说，“青年”作为一个政治、社会行动的想象群体，往往被赋予积极的运动性、反抗的身体图腾、新文化的创造者，“新青年”就是对青年最普遍的想象。草台班的新作《草芥》，就可以说是一个“青年”主题的演出，甚至在第一个版本引了陈独秀的《敬告青年》。我看的两个录像版本分别为该作于2018年在上海当代艺术博物馆、2019年与定海桥互助社合作在上海那行零度空间的演出，两个版本稍有不同，可基本结构雷同，本文的讨论以后者为主。

* 吴思锋，误打误撞闯入的小剧场工作者，2007年从台北搬到东部的乡下人。在社会中剧场，在剧场中写作。主事评论、编辑工作，兼及制作、策画。澳门《剧场·阅读》季刊副主编、穷剧场文学编辑、UDN鸣人堂专栏作者、国际剧评人协会台湾分会理事长。

在正式展开本文之前，我想先说，前年底，草台班的赵川受邀来台，参加一场亚际民众剧场的讨论，会上，他开宗明义，不觉得草台班是民众剧场。有趣的是，孙柏写于2008年的《人民·民间·民众——十年来剧场运动的一条线索》，从1997年中国社会转变剧烈的时间点切入，梳理戏剧人如何以戏剧介入当时的社会矛盾，重新创造人民的戏剧，以及剧场的公共性。2003年的“民间戏剧”则继“人民戏剧”之后出现，此一时期，民间资本、民族文化和市民社会等变因，已然改变小剧场原本官方 v.s 民间的二元格局。2005年创立的草台班则被孙柏列入2005年以降的“民众戏剧”，但作者也说，有别于东亚民众戏剧、日本帐篷剧场、差事剧团的影响，以及打工者群体自发的民众戏剧，草台班的路数不同，艺术创造先于介入社会，但坊间讨论草台班作品时，“民众”仍然是醒目的话题。在陶庆梅的著作《当代小剧场三十年（1982~2012）》中，她同样也把“（新一轮）民众戏剧”的出现定在2005年，并认为草台班也受到当时东亚民众戏剧进入中国的影响，其拒绝市场，与审查体制、消费社会保持距离的运作型态，与别不同。

前年底赵川的“不觉得”，理由为何，我已经忘了，也许出自对某种文艺大众化或知识分子的谨慎，但正是他的“不觉得”，开启我们重新想象小剧场与民众的关系。至少，在草台班的自我论述中，从不讳言“观众”很重要。从草台班历年的展演实践来看，这里的观众并不是与市场勾连的消费者，而是潜在的行动者，是让观众在观看过程的有意与无意之间，偶然发觉自己也是艺术的生产者。相对来说，我们很容易将剧场实践中的观众与民众二元对立，但这样的二元对立有时正限制了剧场的想象，因而也把剧场的“民众”凝固为一成不变的指涉了。

这两年，由于韩嘉玲与王墨林的书写，台湾八零年代以降的民众剧场依着《人间》杂志的文化系谱，开展出更为纷杂的丛结，波瓦的“被压迫者剧场”方法与“报告剧”是两条民众戏剧型态与表现方法的主脉。民众

剧场的实践与讨论，亦反向投射着台湾民众在过去四十年的冷战时间中，被支配的现实。当时同样被操作得偏属“告发”性质的这两种戏剧型态，民众皆可上台扮演或成为叙述者之一。但很快地进入九零年代，面对现代文化体制化、新自由主义喂养等更分化、潜入的政治治理，譬如民众剧场在九零年代就受到诉诸“命运共同体”的“社区总体营造”政策影响，在体制的渗透下，逐渐失去了对“民众性”的捕捉。在政策资源的挹注与引导下，“社区”变成狭窄的地理单位、具有绝对正当性的立案团体（如社区发展协会），庞大的政策资源不断促使各社区孳生超量“文化活动”的结果是把社区资产化，变成碎片化、地方化的利益共同体。所谓的民众性，也就在这样的情境下，自然地驯服于体制，失去应然的抵抗、行动的可能。

回到《草芥》，我们大可不必先用民众剧场的框架套入，但仍然可从此作探索剧场的民众性。

实际上，《草芥》作为一个草台班近年作品生产场域的象征，亦代表草台班不再是两千年初成立初期的那个体制外、拒绝市场的团体，而是在因应体制的变化，不断增加自身的协商弹性。草台班可以一面到深圳与富士康工人在一起进行戏剧工作坊，也可以转过身来，登堂入室，进入美术馆展演。在时代的变化下，这虽然是可以想见的必然，但协商过程之于双方的权力关系，以及创作上如何施展批判的力度，仍需一探。它的民众性，在我观看了演出录像之后，大致由三个层次环绕，分别为“青年”的形象建构、“围观”的美学政治、对当代艺术场所/体制的回应。三者并非相互割离，而是依据草台班的集体创作，及凭借成员对美术馆的场所性质、当代社会的观察，将三者组装为一个整体。

先破题地说，《草芥》中的“青年”，在演出的时间里，与“劳动阶级”（新生代农民工？）、“围观民众”，依随展演的铺述相互调动，勾连为不断互换的动态的形象链。这样的动态互换在演出的第一场《从地上的劳动开始》便展开了；分散在白盒子空间四周的观众，一开始就是在聆听地

铁移动的声音中，眼见表演者陆陆续续拿着衣裤擦地，其间有铃作响。受社会时间标准化、奴役化劳动所制约的表演者，忽然间个个都成了没有个性的人，在萧斯塔可维奇¹激昂欢畅的乐曲中舞动起来，说着劳动者的梦想，跳得却很不好看，姿态是亢奋的，情感却是贫瘠或压抑的。他们再怎么想甩掉擦地用的衣物都不可能，因为在文明的世界里，衣物不是身外之物，更是现代人的第一层皮肤。

接着，第二场《我们怎么相遇》。他们散去，分散地没入观众之中，然后各自交叉叙述三代的生命史、“我”的青春梦及现在的处境，拿脏污的衣裤扎在自己身上，譬如：

“我奶奶有一双没放开的小脚，饿的记忆在她的每一口吞咽。”

“你的妈妈——在流水线与被压迫的膀胱对抗，请人帮手在劳动合同上，代签她的姓名，她刚在模具工厂失去一只右手。”

“你孩子在国际学校，我孩子只能在留守与流动中——如果我能结婚，如果我有孩子。”

“我20岁时我想当个有名的作家。”

“你做着自己想做的事情，工作满意，因为节奏舒适；我大概性格缺陷，老是觉得孤独，接触人又内心害怕。”

前一场劳动者的梦想，经由这一场生命史的交叉叙述，交织为彼此相遇、认识的契机，只是不知道“在老的阶级上，还是在新的次元里”（引本场台词）碰到？抑或，要往哪个方向一起走下去？

到了下一场《告别爸爸》，一位女性表演者避入玻璃落地窗间隔的隔间，有位男性表演者则近距离地为她打灯，她剖白与父亲的关系疏离，母亲亦

1 即肖斯塔科维奇。——编者注

为父亲施行（性）暴力的对象，她感到畏惧，感到愤怒。父与母、男与女、父权与女性，在此看似呈显清楚的压迫与被压迫的支配关系，但她却想“以弱者的名义……想收回我们生下的这个世界”（引本场台词），保有能动的意志。

直至隔间内灯暗。最后一场是《草芥的表白》，其中一位表演者把衣服塞满自己的躯体，其余表演者以半圆形围住他，另外的半圆则是靠墙、席地而坐的观众。场内播放起《草芥》排练过程的讨论声音，表演者看似随机地走动、滑落、滚动、立起、讲述自己的故事，然后仅剩一人在地上，其他人围住她，她说：

妈妈，妈妈，我想有点钱，在某一领域能有些建树。我想不用你们再为我操劳。妈妈，妈妈，我想能做点自己喜欢的东西，不用害怕说错话，能以我手写我心，我想结交一些朋友，在一块玩，学习，不带任何利益关系。我想动物园、马戏团、海洋馆永久歇业。我想做一些有意义的事，发声，呐喊，争取。妈妈，妈妈，我想锻炼身体。我想在老家生活。我想穿越到其他年代去看看。

接着，她滚撞至墙面后立起，走到门外，观众在全暗的空间里看向外，有表演者横拿着电子广告牌，一堆关于青年的语句在屏幕中跑马滑过。

当我们从结束的这个点开始评论《草芥》的时候，电子广告牌在人的手上而非贴于大型建筑量体外墙，毋宁有种笨重感，且与它轻薄快速的电子化媒介特质相悖；另一方面，它却是整场演出的表演策略与对象使用策略的主轴——笨重、陋旧、粗糙——以此形成一种“刻意的业余”。这种业余感既响应形式也响应内容，甚至也是一种民众性的交换；因为美术馆的作用在于展示，以及建立一套现代的审美标准，美术馆做为一个“美”的建筑量体、艺术场域，从来不是人人得以亲近的场所，而更像是通过某

种审美的建立，“自然地”排除他群的空间。

一个作品如果固守教条的现实主义美学，无论在美术馆表演得多煽动总让人觉得很假。草台班显然明白这些，所以《草芥》以“中国式围观作品”为副标，因为它要展示的是“观看”，而不是“作品”。关于“围观”，鲁迅已经写得够多，围观是封建的遗毒，是人性的麻木，也是人民生产能动性、解殖意识的契机。《草芥》对此的展演实践有三层，分别作用于：表演者与表演者、表演者与观众、美术馆与表演者。用剧场的术语来说，就是通过观演关系将围观复杂化，也通过围观，消除表演者与观众壁垒分明的身份疆界。

就表演者与表演者展演的围观，主要来自个人与群体不断变动的场面调度，譬如第四场，众表演者围住一位连脸都被衣服盖住的表演者，围成半圆形，另外的半圆则是观众因为因观看而“自然”形成的。在这个场景，众表演者的视线既投往那位看着大家笑的表演者，也隐射向观众，观众虽然没有实际参与接下来众表演者纷纷拿走那位表演者身上衣物的动作，却有可能因为这一连串的动作，而感到自己也参与了其中，不论这种参与感投射为对该表演者的同理、想加入众表演者的行为或因在场所感知的其他等等。

所以在美术馆演出的《草芥》，来自不同文艺领域的表演者象征地替代了劳动阶级，他们表演“刻意的业余”不是嘲笑劳动阶级注定不懂艺术，而是反讽美术馆的“美”，以及留下观众在看到“不美”的时候，可以用“为什么不美”的感觉介入想象的缝隙。

可是用表演不美来质疑美术馆的美是不是就能奏效，我也很怀疑，尤其当代艺术与其说是涵义明确，倒不如说它的意义极为流动而不稳定，而不美与美的对比，仰赖至少有一方具有明确的涵义，因为这样才能用不美影射出特定的美，可是当代艺术并没有特定的美。换句话说，《草芥》的

不美并没有对美术馆及其所代表的艺术体制提出有力的响应，比较重要的还是通过不美，表现一种当代人的社会姿态，尤其是“青年”。

如最前面所述，《草芥》中的青年与劳动阶级、围观民众三者不断互相调换。因此，虽然我们很多时候会听到表演者陈述青年的梦想，尤其在第三、四场，表演者的言说对向了父亲母亲，很容易让人感觉青年只是想从家庭结构脱单，有滑向个人主义的风险，但从一开始的地铁音景、第二场的三代生命史叙述，以及几乎连贯全场，跪、倒、滚、爬的身体姿态来看，倒不如说，草台班敏感地通过青年的现身，隐蔽地展示居无定所的生活、不确定性的精神状态。如果要捕捉这里的青年代表什么群体，我会说，是中国九零年代以降在改革开放以后，共同体崩解，身处新自由主义社会，原子化的当代人。

于是，表演者越是大声说梦想，越是把群舞跳得很烂，我们越可以感觉到潘毅说的，新劳动主体的“自由”。所以此作大量使用衣物做为表演物件，也有世界工厂的象征意味。但《草芥》并不虚无，就像表演的场面调度总是在个人与群体之间不断切换，由此，青年并不仅是历史命定之人，而是寻找历史的行动主体；青年并非原子化的个体，而是意欲挣脱原子化，重建集体的分子。

就此，《草芥》的民众性与其说是历史反抗的，不如说是重新想象社会的，与其说是赋予民众明确的定义，不如说是通过分散与围观的场面调度，撩拨既定的观演关系，让表演者与观众从表演的流动与观看的不连贯，解构当下固着的身份。这里面有草台班面对的现实，也有他们持续通过剧场想象观众 / 民众的演进。



《草芥》中的青年行动 ——从“野草”、“韭菜”到“草芥”

张雁南*

2019年，“五四运动”百年之际，一部由民间剧团“草台班”¹和“定海桥互助社”²成员共创的当代青年戏剧《草芥》，在上海外滩美术馆展演。演出者多为素人³，剧本则鲜活地诞生于青年演员就自身处境所展开的数次对谈。筹备了五个多月之后，2019年的夏天，素人演员和同为青年的“我们”就相聚在了这个临时改造的剧场空间，一同围观和探讨关于“草芥”的故事。

“戏剧”（drama）一词源自希腊文 dran，含有行动和活动之意⁴。不过对戏剧《草芥》来说，“草芥”（wild seed）这个词本身就带有政治行动的维度，其意象根植于中国青年在公共领域亮相的“五四运动”时代。1915年，陈独秀在《新青年》杂志的发刊词《敬告青年》中写下：“青年如初春，如朝日，如百卉之萌动……”1927年，鲁迅在散文集《野草》题辞中呼唤从腐朽中新生的“野草”，勉励新青年以野草般生猛、强韧的姿态共创新中国。到了21世纪，野蛮生长的无名“草芥”，则与年轻人用

* 张雁南，同济大学人文学院博士生。研究方向：20世纪女性文学，女性主义理论，女性电影。

1 民间戏剧团队“草台班”（Grass Stage）诞生于2005年春天，由作家和剧场导演赵川主持活动及创作，排演边缘但社会性极强的当代剧场作品。剧目创作及公演项目，请参见：<https://www.grassstage.cn/>

2 “定海桥互助社”成立于2015年夏天，地处上海新老工人混居的历史性社区定海桥。这是一个共治社团，通过社区/社群互助进行自我教育和互助解放；也是一个艺术小组，通过集体实践促进个人创造性工作/生活的可能、探求艺术/知识的社会想象力持续生成的行动路径。请参见微信公众号：定海桥（ID: dinghaiqiao-）

3 戏剧《草芥》由“草台班”成员和“定海桥”青年集体创作而成。本文中，我将演出成员称为“素人”，首先是考虑到他们在戏剧表演领域的非专业性：“草台班”成员并非专业舞台训练出身，“定海桥”青年的舞台表演经验则更少；其次更是为了强调他们的“业余者”身份，旨在下文说明由“素人”、“业余者”促成的《草芥》，正是年轻人暂时抛开家庭、工作领域中熟悉的角色，在剧场中积极发明当代青年行动、创造新的共同生活形式的极佳展示。然而为行文之便，本文仍会根据语境使用“演员”或“素人演员”，尤其在论及“演员”与“观众”的关系部分，特此说明。

4 【古希腊】亚里士多德：《诗学·诗艺》，罗念生、杨周翰译，北京：人民文学出版社，1962年12月，第9页。

以自嘲的任人宰割的“韭菜”、夹缝中生存的“杂草”不谋而合。初入社会却备受压制的韭菜青年，困境中奋力生长的杂草青年，就这样与一个世纪前的野草青年形象一起，被凝缩在“草芥”二字之中。

如果说戏剧是对人之行动的再现，那么《草芥》就是对当代青年行动和品格的极佳展演⁵。不同于“五四运动”时期投身于爱国学生运动的野草青年，《草芥》中的青年不再怀揣“救亡图存”的政治目标，而是集中关注和表达自身的精神状态和生存处境。将《草芥》视作一次当代青年的剧场行动，我们也会发现，不同于五四青年以街头游行、暴力对抗的方式表达政治诉求，脱离了政治革命语境的当代青年，他们所展开的自我显示和表达异议的行动，已然从过去的街头巷尾转移到以“草台班”为代表的民间剧场、定海桥互助社区以及各类临时促成的游击式空间。青年行动的内容也更着力于营造家庭、工作之外的新的共同生活方式，以“定海桥互助社”为代表的青年生活组织形式，就是出于青年互助共治的愿望孕育而生的。

因此，在青年行动的意义之上，《草芥》就不仅是展示当代青年面貌的重要窗口，更是草芥青年发明的戏剧行动方式，在同为青年的演员和观众共同创造的剧场中，我们才得以彼此照面、互相交流。那么，《草芥》剧场内正发生着什么？蛰伏在时代脉搏上的草芥青年，他们在直言、呼喊什么？剧场内外，继承了野草精神，却常常以韭菜自嘲的当代青年，他们正以何种方式展开积极生活？在他们之间又势不可挡地滋长出了什么？

一、“我是谁？”：青年气质与“大笨蛋”

2019年初，“定海桥互助社”的成员分别从家庭、公司走进了“草台

⁵ 亚里士多德在《诗学》(Poetics)中指出，戏剧是对行动中的人的摹仿(mimesis)，人的品格表现在他的行动中，只有行动者才具有品格。请参见【古希腊】亚里士多德：《诗学·诗艺》，罗念生、杨周翰译，北京：人民文学出版社，1962年12月，第7页，第20页。

班”剧团，一群从未受过表演训练的青年，想要在剧场排一部关于自己的戏：“这是我们的戏，我们掏出自己的心，一点点加深各自的了解，渐渐成长起来……”⁶

青年扎根在土地上，《草芥》的创生性时刻便来临了。值得注意的是，促成《草芥》的真正动因并非青年走进剧场这个动作，而在于一个极易被忽视的前提：青年对自己的关注和照看。“关心”本是个极有分量的词，与技艺（*techne*）相关。上世纪八十年代，福柯在研究希腊—罗马及基督教传统中的自我技术（*technique of the self*）⁷时，就提醒人们注意这个被遗忘了的第一原则。自我实践（*epimelesthai sautou*）意味着“自己照看自己”（*take care of oneself*）、“关注自我”（*the concern with self*）。在探讨柏拉图的第一篇对话录《亚西比德》（*Alcibiades*）时，福柯确立了“照看你自己”的初始性地位，并指出，这个被现代人淡化的第一准则不仅出于个人生活的要求，更是进入城邦的前提条件，即“关心自己”一开始就指向参与政治生活的积极态度和自由行动。此外，“照看你自己”的需求，也是德尔菲神殿的箴言“认识你自己”得以实行的隐含前提。因此，关注自我、发展关于自我的知识，也是重视自身教育问题的年轻人应当履行的义务。

然而，几乎是同时，“照看你自己”就被享誉哲学传统的“认识你自己”遮蔽了，“我是谁？”的问题很快导向了“我能从哪里找到自我？”。苏格拉底要求公民关注自我，说的是人应当为灵魂的活动而操心。若不以尊重和专注自己为前提，那么一切后天习得的“知识”，不仅难以真正为己所用，更会成为囚禁自己的束身衣。一个世纪前，鲁迅批判的“吃人”的“仁义道德”，正在于警醒世人这类传统“知识”对民族发展，青年进步所造

6 摘自演员小丽娜的日记《在剧场里，重新相拥自己了不起的身体》，2019年9月11日。请参见微信公众号：小玫瑰蔷薇（ID: lulilula2015）

7 【法】福柯：自我技术，汪民安编，北京：北京大学出版社，2015年11月，第55页。

成的危害。正是在颠覆传统“知识”的意义上，以《新青年》杂志为标志的“新文化运动”有力地吹响了“五四运动”的号角。一个世纪之后，当代青年的个人意愿与社会期待之间的冲突，则越来越多地体现在对相关话题的网络公共讨论上（比如代际关系、亲密关系、婚姻制度、职场规则等等）。事实上，青年们积极参与讨论，正表明了那些作为社会期待而积累下来的“知识”与当代青年个人意愿之间的分歧。而若不加反思地接受“知识”，青年就有被无形中修剪成整齐划一的韭菜青年的风险：“忍让、好学、健康，谦虚、勤奋、精明、开朗、富有”⁸。在《草芥》中，青年的反抗就始于和这类束缚自身的知识作斗争，这正是贯彻了整个表演的“衣服”（演出道具）意象所暗示的：青年反复地脱穿衣服，扭曲它，撕扯它，西西弗斯式地与之展开角力；身体运动的幅度越剧烈，这衣服就显得越不合身。

被遗忘了的“关心”在现代遭遇了双重衰落。战后，美籍犹太思想家汉娜·阿伦特曾精准地总结过大众社会兴起后大众（mass man）⁹的生存状态：孤独、绝望、与世隔绝、容易激动且缺乏准则。法国哲学家贝尔纳·斯蒂格勒同样指出，文化工业和大众传媒导致消费者注意力的短路，人不但丧失了如何生活的知识，也失去了专注自己的脑力。数字时代更变本加厉地将人拖入一种技术性休克（technological shock）中¹⁰：大数据、算法持续绞杀判断力，人变得越来越呆滞、麻木和短视。因此，草芥青年的“关心自己”首先就是一种朝向自身的反抗：反抗上一代人残留在我们身上的漠不关心；反抗因中产阶级生活标准而产生的焦虑；反抗父权社会的性别压迫；反抗因自恋和内缩而形成的孤独。这也是日本先锋戏剧家寺山修司在随笔集《扔掉书本上街去》中所强调的积极的“扔掉”：唯有扔掉，才会带来持续不断的行动。

8 摘自《草芥 20196》排练剧本，感谢演员书韵的友情提供。

9 【美】汉娜·阿伦特：《过去与未来之间》，王寅丽、张立立译，南京：译林出版社，第185页。

10 Bernard Stiegler, *Nanjing Lectures 2016–2019*, edited and translated by Daniel Ross, London, Open Humanities Press, 2020. p.46. Freely available at: <http://openhumanitiespress.org/books/titles/nanjing-lectures/>.

通过反抗和扔掉，主动关心自己的青年就成了批判者、斗争者和自救者。在《何为启蒙》¹¹一文中，福柯赋予了康德的“启蒙”一种激活某种态度的气质（ethos）：拒绝屈从束身衣的权威，在对自身的批判性质询中把握自己的可能性和方向。在福柯看来，康德那里的成年状态，正在于自我实践的持续过程中，因此他才说“我们现在仍未成年”。在自我关照的意义上，制-做（doing and making）¹²《草芥》戏剧，正是草芥青年塑造自己的成年，培养青年气质的艺术实践。此外，如果说柏拉图以降，书写成了人自我关注的主要体外化（exosomatization）¹³形式，那么当代青年排演青年的戏，就是在行动中打通了前书写时代的古希腊戏剧现场：人再一次站在广场上公演自己的命运。

如此自编、自导、自演的剧场革命，也就不同于上世纪六十年代以来的解放运动。过去，基于明确政治诉求和政治口号的，针对具体权力机构和压迫者的反抗，不仅在当下失去了现实语境，时过境迁之后，人们也意识到鲁迅笔下反抗主人的傻子背后的“奇怪的绝望”和毁灭一切的信念。关心年轻人的寺山修司，就始终对当时的反安保运动保持警惕。上街搞革命只能实现选择性的自由，而实践的自由才是他所创立的“天井栈敷”实验剧团所要追求的，因此他才大呼“将革命剧场化”。大学时期参加过政治运动的松本哉¹⁴，在其《素人之乱：日本抗议天王写给22K崩世代的生存秘籍！》一书中也表达了对传统对抗式运动的失望，因为最终年轻人会

11 收录于【法】福柯：福柯集，杜小真选编，上海：上海远东出版社，2002年，第528页。

12 朗西埃在梳理西方传统中的三大主要艺术机制时指出，古希腊时期的艺术（arts），即指制和做的方式（ways of doing and making），亚里士多德的贡献在于，将摹仿从柏拉图的伦理效用和艺术制品的实际用途中解放出来，重新确立了以戏剧为首的艺术形式及制-做方式。请参见 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, edited and translated by Gabriel Rockhill, Bloomsbury Academic, 2013, p.16.

13 Bernard Stiegler, *Nanjing Lectures 2016–2019*, edited and translated by Daniel Ross, London, Open Humanities Press, 2020, p.11.

14 松本哉，生于1974年，日本另类社运活动家，人称“打游击的造反王”。2004年，松本哉在日本高円寺经营一间名为“素人之乱”的二手商店，引起各地大笨蛋纷纷响应汇流。“素人之乱”顾名思义指的是业余者的捣乱，相对于工会、NGO的“专业”而言。乱的主题有大有小，手段灵活。由中村友纪执导的纪录片《素人之乱》，请参见 <https://www.youtube.com/watch?v=2ovV47QWrDM&t=41s>。

绝望地发现：即使戴着头盔也不可能打赢警察。

不过，“为了把这无聊的社会一脚踹开，自由任性地做自己想做的事”¹⁵，2004年起，松本哉在日本高円寺创立了“大笨蛋”¹⁶自主空间，提倡以社区行动主义（local community activism）¹⁷的方式创造快乐、自由和有尊严的生活。同时致力于串联全世界的大笨蛋，建立起行动者之间的友爱网络。《世界大笨蛋反叛手册》的第一句话几乎就是《共产党宣言》的“笨蛋版本”：全世界大笨蛋，联合起来！值得一提的是，位于上海的“定海桥互助社”，正是在全世界笨蛋大串联运动中与松本哉成功汇流的，而松本哉的大笨蛋精神和造反指南，也极大影响了互助社的青年们。因此，《草芥》的诞生就无不渗透着大笨蛋精神：一群来自“定海桥”、“草台班”的年轻人颠覆了家庭、工作中的角色身份，在“素人”、“业余者”的游击式行动中友爱地创造《草芥》戏剧，以“搞剧场”的方式营造和展示当代青年共同生活的新形式。也正是这股认真造反的劲儿，才使“定海桥互助社”与“草台班”成功串联，在五四运动百年之际，青年们热烈地搞了一次剧场大作战，实现了“笨蛋革命的剧场化”。

二、“我要我的要！”：重夺欲望与身体

1919年，“要一个新中国”的野草青年掀起了“五四运动”。尽管不知道我的新中国长什么样，但正是“要”这个动词点燃了五四青年创造新世界的行动。2019年，在剧场破土而出的草芥青年喊出的第一个词也是“我要”：“我要功成名就，名垂青史，永垂不朽；我要努力，拼搏，奋斗；我要伟大光荣正确……”¹⁸“我要”的宾语接连不断地从青年口中淌出，只是面对亲口说出的华丽品目，还未褪去新鲜泥土气息的青年却陷入了迷

15 【日】松本哉：《世界大笨蛋反叛手册：胡闹场所建设指南》，吉琛佳译，副本制作，2017年11月第一版，第2页。

16 日文中的“大笨蛋”（マヌケ），原指漏拍的歌舞伎，后引申为笨蛋，泛指颠覆社会常规的异议分子。

17 请参见 <https://www.inmediahk.net/node/1000632>。

18 摘自《草芥20196》排练剧本。

茫：这真是“我要”的吗？

当代青年面临的欲望困境首先不在于“我要什么？”，而在于“我要不要？”。20世纪初，弗洛伊德就对文明发展所造成的欲望萎缩做出过预警¹⁹。他指出，文明建立在对力比多的压抑之上，除了少数人能将本能升华到文化和艺术外，身处压抑处境中的大众，不是出于不满而陷入自我斗争，就是转变成性冷淡或禁欲主义者。更令他担心的是，欲望的匮乏最终会使人丧失坚强的性格和行动的勇气，使人不敢成为改革者或开拓者，而是变得谨小慎微、意志薄弱，湮没在芸芸众生之中。

体现在戏剧《草芥》以及21世纪初中国青年身上的“文明的压抑”，首先就在于经济全球化趋势下，企业所推行（或心照不宣）的996²⁰工作制度。初入社会，试图在职场中实现社会价值的青年，却一脚踩进了996泥潭：超常加班，减少休假，被安插在工位上随时待命。久而久之，草芥青年就成为了“社畜”²¹。然而吊诡的是，越来越多上班族也开始意识到，自己从事的实际上是一种对企业毫无必要，对社会毫无意义（甚至有害），连自己都无法证明其存在价值，却又不得不照章办事或坐在工位上演戏的“狗屁工作”（bullshit jobs）²²。借助国内学者王行坤和房小捷的调查²³，我们或许能够一瞥中国当代青年的工作状况：在232份调查结果中，“有9.9%的人认为自己的工作完全没有意义；有7.3%的人认为，自己的工作

19 请参见《“文明的”性道德与现代神经症》（1908），收录于【奥地利】西格蒙德·弗洛伊德：性欲三论，赵蕾、宋景堂译，北京：国际文化出版公司，2000年10月，第218页。

20 996工作制，“指的是‘早上9点上班，晚上9点下班，一周工作6天’的用工制度。有时也被用来指代一系列资方要求劳方延长工时而不额外给薪的工作制度。”请参见：https://zh.wikipedia.org/wiki/996%E5%B7%A5%E4%BD%9C%E5%88%B6#cite_note-voa_chinese_protest_996_schedule-1。

21 社畜是“日本企业底层上班族的自嘲用语，源于‘会社’与‘家畜’，意思为‘公司的牲畜’。最早出现在1990年代的日本，随后在东亚逐渐流行。”请参见：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A4%BE%E7%95%9C>

22 David Graeber: *Bullshit jobs: A Theory*, Simon & Schuster, 2018, p. 26.

23 基于此次调查和后续研究，两位学者对比了美国人类学家大卫·格雷伯在《狗屎工作》中给出的数据（例如，据2017年Schouten & Nelissen公司在荷兰发起的一项民意调查，有40%的上班族认为自己的工作对社会毫无意义），以及他在推特上发起的关于“狗屁工作”的感受回馈，指出大卫·格雷伯对“狗屁工作”概念的提出和界定有过于依赖从业者主观感受的倾向。尽管如此，国内外学者都认同当下上班族对工作没有干劲，不满工作现状的普遍状况，认为应当改变当下的工作体制，挑战工作意识形态。请参见：王行坤，房小捷. 狗屁工作、劳动分工与后工作的可能 [J]. 广州大学学报（社会科学版）. 2019(6)。

对社会毫无裨益，甚至有人反映说，在填完问卷后就萌生了辞职的想法”。此外，在对工作的满意度方面，“60.6%的受访者对自己的工作不满意，11.43%持无所谓态度”。

一边以工作为中心24/7地连轴转，一边却发现工作并不能产出价值和意义，于是，一个世纪前弗洛伊德的“佛系警告”就在当代青年身上实现了大爆发：近几年，中国互联网上陆续出现了“佛系青年”，和以“葛优躺”、“废柴”为代表的“丧文化”；日本经济学家大前研一²⁴提出的“低欲望”一词，也在中国青年之间引起极大反响。青年欲望的普遍性萎缩，在经济学家看来显然是一种旗帜鲜明的“不要”，并且这种“不要”与整个社会经济息息相关。于是，好心的经济学家便试图通过调整经济激活青年的欲望，使国家恢复良性运转。然而，若仅从社会经济的框架中辨识这种“不要”，就无法看到，当代青年的“不要”首先是在否定“要”的陈旧宾语：否定充塞着996制度和狗屁工作的现代工作环境，质疑消费投资、结婚生子的既定人生程式，拒绝“出人头地”、“财务自由”的传统意义模板。因此，在说“我要”之前，青年必先说出“不要”，“佛系”、“废柴”正是他们积极抵抗的消极宣言。

紧接着，“我要什么？”就成了青年心中悬而未决的难题。当代青年的尴尬在于，他们并非真的不要，而是卡在了想要又不敢要的困境中：青年拒绝顺应既定社会价值等级序列，想要追求自认为有意义、有价值的事，然而前辈的缺乏或当下环境的不成熟，加上对新事物的不确定性的焦虑，当代青年的畏难心理便大面积爆发了。是故，不同于弗洛伊德将现代文明视作压抑欲望的罪魁祸首，如今，青年欲望的衰退更在于信念（belief）的失落：当理想被现实的困顿挫伤，青年却不敢再对未来抱有希望，不敢投身于内心想要和想要相信的东西。出于逃避因追求理想而可能带来的痛苦，

24 请参见【日】大前研一：《低欲望社会：“丧失大志时代”的新·国富论》，姜建强译，上海：上海译文出版社，2018年10月。

青年便主动降低了欲望的阈值。适逢数字时代，人们能时刻从手机的各种app中获取即时性的廉价快乐，蹲直播、刷抖音就成了欲望的快速止痛药，二次元也成了年轻人的庇护所，宅男们更是宣布放弃现充的人生：“青年的手粘在手机上。青年的头垂在电脑前。青年没有时间吃饭。青年的情绪已过期。”²⁵从任职场宰割到任互联网宰割，陷入恶性循环的青年发现自己越来越不会爱了，也更难体会到幸福和自由了。

如此摆荡在“要”与“不要”的两极之间，“低欲望”便成了当代青年的典型症状。从“低欲望”中突围，青年自我革命的第一要义就在于从消费主义、数字时代的催眠中苏醒过来，矫正注意力，重新夺回欲望的权力，去大声喊出“我要我的要！”。欲望本应如草芥般来势凶猛、野蛮生长，才能成为革命行动的助推器，因此要青年继续战斗下去的寺山修司才强调：“年轻人，胸怀大屁股！”自我革命更在于创造“我要”的宾语，但基于“自我”的幻觉性质，“我要”的宾语实际上是难以说出的，能说出的愿望又有被既定话语捕获的危险：“我要撕裂所有的虚伪的丑陋的肮脏的面孔，我要把贫穷的无知的愚昧的下贱的，统统驱赶。”²⁶归根结底，“我要”的始终是那个关乎“自我”，但还不知该如何命名，只能暂时笼统地归在“草芥”名义下的新生命，是需要不停地加以制—做的“自我”艺术品。

尽管“我要”的对象尚不明确，草芥青年的革命在于总体性地要了一出关于青年自己的戏剧，在剧场艺术的升华中实现自己的欲望。剧场中，欲望的生成和流通打通了身体这一行动基座，“草台班”剧团所秉持的“拉练式”巡演，就是素人演员关注和操练其惰性身体的极佳方式：素人从不知道该在舞台上做些什么，到逐渐掌握自己的节奏，继而能从身体中感受和提炼出与“自我”有关的新东西，将其运用到下一次演出，以至于后来能够自发地在剧场中发展个人的戏剧。人身上发生的一系列无用的

25 摘自《草芥20196》电子屏文字，感谢演员书韵的友情提供。

26 摘自《草芥20196》排练剧本。

动作构成了戏剧，青年在与这个复活了的、有力量的原始身体打交道时，这个身体也再一次成为了他/她自己的身体。粗粝的剧场行动召唤自身性（selfness）的在场，消除了演出角色与草芥青年之间的隔阂与间距，在身体运动的愉悦眩晕中，青年重新确认着“我的不要”和“我的要”，在与他人的目光、身体的反复照面中，创造着有关“自我”的复象。

三、荒野上的世界，性差异的未来

2019年初，当“定海桥”互助社成员和“草台班”剧团自发地相聚在一起的时候，一个围绕着“当代青年”而展开的新世界轮廓就诞生了。彼此照亮的青年行动者们汇流成了一幅鲜活的“当代青年”复数群像：“你出国读书，琴棋书画、吃喝玩乐样样拿手；我完成了九年义务教育，但高考失利，我在世界工厂的流水线忙碌，贴上一个个铭牌；你孩子在国际学校，我孩子只能在留守与流动中——如果我结能上婚，如果我有孩子。”²⁷虽然《草芥》最初源于青年们对自己的关心和质疑，但随着他们介入现实（美术馆）建立临时剧场，剧场这一显现空间，便担保了青年不会停留在对自我忘乎所以的忧虑和操心上。相反，这种积极介入现实、改造现实的游击式行动正是由其他青年的在场所激发的。不仅《草芥》如此，“定海桥互助社”的生活组织形态、“草台班”民间剧场，都是当代青年以剧场—空间的形态共同绽出的丰富形式，出于彼此之间的友爱和相互陪伴的愿望，青年们“创造了一个我们的世界”²⁸。

他人的在场担保了新世界的实在性，也确证了“自我”的真实性。在行动中承认主体的缺乏和他者无法化约的差异，无疑是在意识中凿出了一个彼此先验（*transcendants l'un à l'autre*）²⁹的深渊，其中，最重要的一

27 摘自《草芥20196》排练剧本。

28 摘自《草芥20196》电子屏文字。

29 伊利格瑞所说的“彼此先验”（或“水平的超验性”，*une transcendance horizontale*），是在与“抽象先验”（*une transcendance abstraite*，或“垂直的超验性”，*une transcendance verticale*）相对的意义使用的，指的是主体之间无法化约的他异性（*altérité*）。以此强调主体之间既差异又平等的二者关系，其中，主体将他者同样视为主体，

条通向性差异未来的主干道也就诞生了。2017年以来，互联网上席卷全球的#Metoo运动，为曾经遭遇过性骚扰、性侵犯的女性提供了重要的言说自身经历、诉求自身权利的契机。在#Metoo的影响下，越来越多遭受过高校、职场性别歧视、家庭性别暴力以及长期深受父权社会压抑的女性，正彼此鼓励着说出性别之殇，正如《草芥》中女青年所喊出的令人窒息的女性处境：“一只黑皮鞋，我像只脚住在里面——几十年，可怜，苍白，不敢呼吸或打个喷嚏。爸爸，我不知道该怎么和你说话——你要我做歌声动听的百灵鸟，你要我恰当地赞美灌木，去掉讽刺、删除贬抑。你要我把屁股写成花朵，你要我把鼓起的脓包比喻成花蕾。”³⁰在#Metoo事件中勇敢发声和彼此结盟的女性（过去她们往往是缄默的），正是在显示的自由中公然反抗和扔掉父权这块裹尸布，以自我毁灭式的勇气冲出“死亡”的镜化面纱，为了使自己 and 女性盟友再次幸存，继续往前走。

一个世纪过去了，不愿回家或堕落的娜拉，仍艰难地走在充满血的蒸汽的第三条路上，强势矗立在母女之间、女人之间的男人，仍在戳伤同一阵营的女人，使她们彼此误解、彼此误伤。那么，对于想要继续探拓第三条路的当代女人来说，“如果我们积极的，我们能做什么”？如果说着眼于积极生活，强调彰显行动主体之差异性的阿伦特，担心的是一个建立在劳动和消费上的世俗性社会中，人人都步调一致所呈现出的同一性（sameness）。那么，在将性差异（sexual difference）作为本体论差异的法国精神分析学家、哲学家露西·伊利格瑞那里，这块折射出自我同一（the same）本身的父权“平面镜”，以及自古以来占据统治地位的男性文化，就是在性别议题瞩目的当下人们必须协力破除的。因此，她呼吁年轻人们走出单性（“一”）的伦理，主张一种建立在平等的相互关系上的，主体之间彼此尊重差异的两性（“二”）文化。此外，为了形成长期缺失的女

而不再是主体对客体的同一占有。此外，伊利格瑞指出主体始终是性化的主体，因此性差异就位于本体论的层面。同时，主体之间的关系最初是性化的身体关系，因此剧场中青年们的行动就能彼此映照出差异，呈现复数性。请参见【法】吕西·依利加雷：《二人行》，朱晓洁译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年12月，第126页。

30 摘自《草芥20196》排练剧本。

性文化，伊利格瑞鼓励女人们要更主动、更热烈地说出、写出女人自己的故事，将被父权历史湮没的女性系谱补足和继承下去。就像草芥中的女青年那样，自觉地带有着性差异的视角，站在女人而不仅是青年的立场关怀自身和介入现实，一边对父权机器进行游戏式的、拟仿式的积极改造，一边和同样深受父权压迫的男青年们一起，共同走出一条杂草丛生的性差异的未来。

正因我们都不约而同地望向了这一未来，在观看《草芥》这类展现青年革命的戏剧时，我们才不应止步于围观者的立场。上世纪初，法国戏剧家安托南·阿铎提出“残酷戏剧”的重要目的之一，就在于刺激现代观众面对文化时的懒惰和漠不关心。“天井栈敷”时期的寺山修司也喜欢积极挑衅和愚弄观众，将他们卷入戏剧共同变成表演者。作品的另一半得靠观众完成，这也是“草台班”剧团主张的参与式戏剧的意义：演员不再是舞台上被注视的对象，而是主动将自己抛回人群之中，从席地而坐的人丛中起身，再冒犯式地介入“人们之间”；表演过程中，演员以逼视、追问的目光激起观众的惊觉，使得观众不得不承接这目光并予以回应；局促的小剧场空间内，身体之间的碰撞，更是直接地建立起演员和观众之间的紧张关系，演员的身体成了残酷的镜子，将灯光折射到黑暗中观众惰性的身体上，在危险与不安中，青年们在彼此身上看见了你我 / 我的活的形象。

如果说戏剧《草芥》是青年演员创造的新世界的开端，那么行动的第二阶段则邀约观众的积极参与，从剧场内到剧场外，将关于性差异、关于当代青年的对话和行动无限地展开下去。在如今普遍压抑的中国社会环境下，以《草芥》为代表的青年革命剧场的现实意义，对于在场的当代中国青年来说，首先就在于去看见、关心和理解同代人共同的切身感受。事实上，在草芥青年的行动中，我们几乎一眼就能看到自己在面对当下和未来时的彷徨、迷茫，却又始终于心不甘，想要做点什么的熟悉身影。然而，要将这种戏剧体验转化为下一步的具体行动，光有对当代青年处境共同

感是远不足的。对于这样一出由“定海桥互助社”、“草台班”的素人、业余者集体创作的戏剧，我们更需要看到的是，同样也会陷入麻木、孤独和绝望的草芥演员，正以其行动表明他们并未选择内缩回各自的私人生活，而是保持着这种健康的自我斗争的紧张和不满，以“搞剧场”的方式热烈地登上舞台公开亮相，以“革命剧场化”的形式为未来青年行动提供新的示范。

唯有如此，《草芥》的剧场革命才算真正发挥了它瘟疫般的感染力，才能在演员和观众的精神中引起最隐秘的质变。在召唤未来更有趣、更生猛的青年革命的意义，《草芥》不同于其他戏剧的地方正在于，它是在激励青年观众更热烈地发挥想象力表达异议，是在友好地邀请青年观众，和伙伴们一起营造彼此想要的新型生活方式。而那些参与演出的“大笨蛋”青年们，则更是在身体力行地为正在到来的青年行动注入信心和勇气。我认为，当代中国青年只有将这种草芥青年革命的精神接力和传递下去，我们才能创造自己在社会中的位置，唯有在持续不断的行动中，我们才有可能协力逃逸出普遍性的奴役处境，重新建立平等友爱的关系、创造新的共同生活世界。



档案和剧目： 《草芥》201907 版本中身体的变奏和重写¹

黄宜舟*

2019年7月10日，我在上海外滩美术馆观看了草台班的作品《草芥》。当时正逢上海戏剧学院主办一年一度的世界戏剧研究联盟大会。草台班主持者赵川在接连接到几位与会朋友的问询之后，临时召集了一些参与《草芥》201906版本的草台班和定海桥互助社成员，在外滩美术馆安排了一次特别演出。此次《草芥》演出，筹备时间短，几乎没有排练时间，大概一半观众是外国学者。²

这是我第一次观看草台班的表演。也许与我久仰草台班大名、期望极高有关，当晚的我有些失望，这主要在于两方面的遗憾。一是观众众多，外滩美术馆一楼的展厅和门厅作为演出空间，实在有些拥挤。《草芥》是一个表演空间流动的作品，演员在美术馆一楼自由移动，观众为了取得好的观看视角，也要跟着演员移动。观众人数过多、移动缓慢，不仅影响了观看体验，也放缓了演出的节奏。二是我觉得一些素人演员的表演有些生硬，虽然不能否认作品中的闪光之处，但是对于习惯了美国商业剧场的我，《草芥》还是略显粗糙了。然而演出结束后的半年里，我发现自己时常会想起《草芥》中的零碎片段，并进而开始思考本场演出在艺术之余的意义。我最终联系了草台班导演赵川并就《草芥》的创作过程采访了他，也有幸看到了《草芥》首版（2018年2月，上海当代艺术博物馆）的录像。

* 黄宜舟，美国塔夫茨大学（Tufts University）戏剧和表演研究系博士候选人，主要研究方向为中国现当代戏剧、亚裔美国戏剧、戏剧史和戏剧史编纂学。

1 本文为国家社科基金艺术学重大项目“当代欧美戏剧理论前沿问题研究”（项目编号18ZD06）的阶段性成果。

2 个人采访。受访人：赵川，2020年1月12日。

许多学者和评论家论及草台班时都会强调身体在草台班集体创作中占据的重要地位。这样的叙述或直接或间接地指出了文本与肢体的对立：不同于着眼于戏剧文本的团体，草台班并不单纯地将一个剧本搬演到舞台上。草台班的演员也不仅仅是在舞台上完美呈现剧中人物的躯壳。笔者认为，文本和肢体的对立并不能完全概括草台班在当今中国剧场文化中的地位。为了区分草台班和其他肢体剧团体的不同，本文以《草芥》201907版为例，用表演研究学者戴安娜·泰勒（Diana Taylor）关于档案（archive）和剧目（repertoire）的理论来分析草台班的创作过程和意义生产。《草芥》的创作融合了档案和剧目，最终实现了对青年的文化记忆的传承和更新。

档案和剧目的理论基础

表演研究 (Performance Studies) 于二十世纪中期在美国兴起并逐渐进入高校的院系体制。在美国学界，表演研究主要有两个流派，分别发源于纽约大学和西北大学，并至今仍然以这两个学校为代表。³ 纽约大学的表演研究吸收了人类学（如 Victor Turner）、语言学（如 J. L. Austin）和精神分析（如 Jacques Lacan）等学科对语言、仪式和日常生活的思考。六十年代，偶发（happening）艺术兴起，艺术家走出画廊和美术馆，在人们的生活空间进行创作。同时期的实验戏剧走出了文本的束缚，一些导演将目光聚焦于非西方文化中仪式和表演的关系，进行了跨文化戏剧的探索。六十和七十年代，导演和学者理查德·谢克纳（Richard Schechner）多次撰文讨论戏剧文学（drama），脚本（script），戏剧（theatre）和表演（performance）的关系，⁴ 并将表演这一概念理论化，成为纽约大学表演研究的奠基人。⁵

3 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3rd edition. Routledge: New York, 2013. p.5.

4 如谢克纳 1973 年发表的文章“Drama, Script, Theatre, and Performance,” *The Drama Review*, vol. 17, no. 3 (September 1973), pp. 5-36.

5 西北大学表演研究流派的发源与纽约大学略有不同。它起源于西北大学的朗诵项目，原本隶属于演讲和修辞，早期的奠基人物是 Dwight Conquergood。

鉴于其历史和发展轨迹，表演研究有跨学科、跨文化和深受后现代理论影响的特点。

纽约大学表演研究教授戴安娜·泰勒对档案和剧目的理论书写在表演研究领域有着深远的影响。2003年，泰勒在题为《档案和剧目：在美洲表演文化记忆》（*The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*）的专著中提出这一理论。虽然标题中用的是美洲一词，但是她的研究重点是拉丁美洲、原住民、和拉丁裔美国人。用美洲来指代这些群体，本身就有丰富的政治意味。泰勒指出地理大发现使两种传承文化记忆的载体同时存在于美洲：档案和剧目。档案包括那些“可以长期保留的材料”如文本、文件、建筑和遗骨等，剧目则指的是那些“转瞬即逝、具身（embodied）的实践和知识，如口头语言、舞蹈、体育和仪式”。⁶换句话说，剧目和表演紧密相连。人们往往依靠档案了解和研究文化。不可否认的是，档案材料有自身的优越性：它们不依附于曾经的所有者，可以独立存在；并且相对稳定，可以被反复翻看和播放。因此档案传递出客观真实的印象，但是人们常常忽视的是，对档案的整理、呈现和诠释是人为的，极易被操控。与档案相比，剧目拥有现场性，它们是稍纵即逝、不可被复制的。传承剧目的人有主观能动性，可以更新改动剧目，因此他们本身也是文化传承的一部分。⁷

泰勒指出档案和剧目并不是二元对立的观念。在这两者之外还存在其他传承文化记忆的媒介，如数字（digital）手段。⁸在帝国主义和（后）殖民主义的语境下，档案和剧目很容易陷入二元对立的窠臼，因为档案往往和逻格斯中心主义（logocentrism）紧密相连，而剧目挑战了文字的霸权，使缺乏文化资本、没有话语权的底层人士也可以通过剧目留下自己的文化

6 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 19.

7 同上，pp. 19-20。

8 同上，p. 22。

遗产。在这个层面上，泰勒的理论纠正了早期表演研究中出现的西方中心论和历史视角缺乏的问题。但是泰勒指明表演“为强者和弱者共同所有，”美国南北战争前南方种植园主对黑人奴隶处以私刑即是强者利用表演强化族群意识的一个有力例证。⁹她进而强调，表演研究的主要贡献是使我们认识到剧目是感知世界和传承知识的重要体系，这极大地拓宽了以档案为主要研究对象的学者的视野。¹⁰

如果说文字是档案的根本，那么身体则是剧目的根基，因为表演需要身体作为媒介和依托。值得注意的是，文字和肢体，档案和剧目，这两组概念之间虽然有重叠但是并不完全相同。一场舞蹈演出的录影记录了舞者的肢体动作，但是录影本身属于档案，它可以被储存在图书馆、个人电脑、或者是网盘中，供人们反复观看。民国时期的文明戏演员以简单的幕表为基础（幕表是文字也是档案），在演出中即兴加入台词。这些台词虽然是文字，但是却是口头表演，属于剧目的范畴。如果说文字和肢体强调的是美学形式，档案和剧目则事关认识论：我们如何生产知识、传承知识？究竟什么才能代表我们的文化？

审视档案

作为一个历久弥新的话题，青年在档案中不乏前人的书写。草台班在《草芥》演出告一段落之后，曾发文总结这部作品：“如果偷懒一点，就可以直接引用鲁迅的《野草》或《热风·随感录四十一》，或者陈独秀的《敬告青年》。”¹¹鲁迅和陈独秀的文字，作为档案的一部分，在《草芥》中或多或少地留下了痕迹：《野草》与作品的生发息息相关；演员在上

9 同上。

10 同上，p. 26。

11 草台班，“演出之后，社会剧场继续。”草台班微信公众号，2019年10月25日。

海当代艺术博物馆的演出中背诵了《敬告青年》的片段；《热风·随感录四十一》中的名句¹²也出现在作品末尾的电子屏幕上。在我看来，通过对青年话题的讨论，草台班在继承五四精神遗产的同时，也在消解档案的稳定性，这是草台班的创作方法决定的。

草台班的工作方式是经常围绕同一个主题开展多年的工作，产生不同版本的作品。如《小社会》，“草台班自2009春开始创作排演《小社会》，历时三年，至2011年完成《小社会第一卷》和《小社会第二卷》，以及合卷版《小社会第一、二卷》这三部戏，共有五个不同版本的演出。”¹³《世界工厂》在三年（2014-2016）的创作过程中也有三个演出版本。¹⁴《草芥》的起点可以回溯到2014年12月，草台班携《世界工厂》参加南京艺术学院第二届当代剧场青年邀请周。这期间赵川主持了“当代剧场创作工作坊”。在工作坊中，赵川以鲁迅的散文诗集《野草》为引子展开工作，并在邀请周呈现工作坊成果《野草笔记》。由这个工作坊开始的议题逐渐发展出《杂草》（2016）和《草芥》（2017-2019）两个系列的作品。¹⁵

《杂草》虽然不像《草芥》一样直接讨论青年议题，但是草的意象直观地将两部作品连接在一起。在形式上，二者都采用了浸入式演出的模式，演员和观众在同一个空间里可以自由移动。草台班将这种形式称为“中国式围观”，¹⁶这一名称不仅呼应了鲁迅对这一系列作品的影响，而且也是因为《杂草》和《草芥》像草台班之前的很多作品一样，观众可以任意拍照

12 即“愿中国青年都摆脱冷气，只是向上走，不必听自暴自弃者流的话。能做事的做事，能发声的发声。有一分热，发一分光，就令萤火一般，也可以在黑暗里发一点光，不必等待炬火。”鲁迅《热风·随感录四十一》，转引自《草芥》上海当代艺术博物馆演出录像，2018年2月。

13 “《小社会》，”草台班网站。<https://www.grassstage.cn/%E5%89%A7%E7%9B%AE-works/%E5%B0%8F%E7%A4%BE%E4%BC%9A/>。

14 “《世界工厂》，”草台班网站。<https://www.grassstage.cn/%e5%89%a7%e7%9b%ae-works/%e4%b8%96%e7%95%8c%e5%b7%a5%e5%8e%82/>。

15 个人采访。受访人：赵川，2020年1月12日；“公演作品及策划推动的活动，”草台班网站。<https://www.grassstage.cn/%E8%8D%89%E5%8F%B0%E7%8F%AD/>。

16 “《杂草》，”草台班网站。<https://www.grassstage.cn/%e5%89%a7%e7%9b%ae-works/%e6%9d%82%e8%8d%89/>。

摄影。但同时两部作品也有诸多不同，这是由草台班流动的创作团队决定的：不同的创作团队将不同的视角带进演出。《草芥》201906和201907版加入了定海桥互助社的年轻合作者，因此与首版演出不同；这两个版本之间也因为场地和参与围观的观众而不同。¹⁷赵川称这样的创作为“草稿剧场”，因为草台班没有固定形态的完成品，每场演出也无法复制。

这种未完成、持续被发展的状态也可以称作是一种“重写本”（palimpsest）状态。重写本一词源自中世纪欧洲。在纸张被广泛使用之前，由于兽皮制作的纸张价格高昂，人们常常在同一张羊皮纸上完全或部分擦除之前写下的内容继续使用。在文学研究里，重写本因此指带有许多层次的内涵的文学作品。¹⁸从《野草笔记》到《草芥》201907版，这些作品不仅在重写之前的版本，也在重写鲁迅和陈独秀等五四知识分子留下的档案。草台班的创作者，或受到这些档案的启发，或任意使用了档案中的只言片语，他们的个人视角和集体创作，在今天的语境下诠释了档案、赋予了它们新的含义。

在《草芥》中，这些新诠释有时甚至是反档案的。例如，在演出末尾，一个演员抱着电子屏幕，站在外滩美术馆门厅，面对着展厅里向外张望的观众。在黑暗中，红色的汉字在电子屏幕上迅速闪过，格外刺眼。这是演出中首次也是唯一一次出现文字，我眯起眼睛，试图去读屏幕上的句子，却发现文字移动之快，使阅读变得毫无可能。在《草芥》首版的录像末尾，我看到了这些文字，他们有丰富的内涵和指涉，将不同时期对青年的书写和草台班成员当下的讨论杂糅在一起。在电子屏幕上快速划过的句子仿佛模拟了五四运动以来一个世纪的时间的流逝。档案依然存在，但是它在演出中不是供人们膜拜的金科玉律，只是草台班的一个注脚。草台班在审视档案，更是在更新关于青年的文化记忆。

17 尽管戏剧的现场性决定了两场完全相同的演出是不存在的，但是草台班的作品无疑不同于主流商业剧场的运作模式，即创作团队经过排练将演出固定在一个可以在舞台上被一遍遍复制的状态。全球化的音乐剧将这种资本主义标准化生产的商业模式推向顶峰，以同样的形态在百老汇常年上演，并在全球巡演。

18 Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 4th ed. Oxford University Press, 2015. Oxford Reference Database.

剧目生产

2010年，赵川撰写文章指出草台班的剧场是身体剧场，身体“不仅可以剖析和追索，更是种种变化乃至创造的重要动力源，”也是草台班“剧场空间中的主角，是观演关系中的核心。”¹⁹草台班主要通过剧目来表现和生产当代青年的文化记忆，这是草台班常年将身体放在集体创作重要地位的必然结果。

在《草芥》201907版的开场，灯光没有变暗，音乐也没有响起，几个年轻的演员从等待的观众中走出来，四散在展厅，拿着抹布猫着腰擦地。看到他们，还在聊天的观众很快就噤了声，演出正式开始了。赵川指出这个部分来源于作品发展的早期。在讨论和排练《草芥》初期，赵川的朋友借了一个毛坯房给草台班作为排练空间使用。但是由于房子没有装修也无人居住，每次大家到场后做的第一件事情就是拿抹布擦地板，打扫卫生、为之后的工作做准备。²⁰草台班在这个地点工作了半年左右，每周的工作都以擦地开始。擦地因此不仅仅拥有功能性，也变成了一种仪式：一个在日常生活中为创造演出空间而进行的必要仪式。在《草芥》的演出中，擦地也和仪式一样，拥有了临界性（liminality），标记演员的身体从平凡的日常生活进入表演的状态。

擦地这个简单的动作，在生活中极不起眼，不值一提，但是在表演空间里，在观众的围观目光下拥有了新的意义。在《草芥》演出中，演员动作卖力，丝毫不马虎，好像外滩美术馆的展厅地面真的需要反复擦拭一样。很快，演员的额头就汗涔涔的了。我看到这里，心里不太自在，为自己站在一旁看别人劳动而感到羞愧。如果观众带着买票看戏的心态来看草台班演出，那这用金钱交换劳动的逻辑和花钱雇家政工人打扫卫生并没有什么

19 赵川，“身体剧场，”《书城》，2010年7月，46页。

20 个人采访。受访人：赵川，2020年1月12日。

不同。在布莱希特的理论和实践中，他强调姿态（Gestus），即演员在表演中要突出角色的社会关系。²¹ 草台班通过真诚地展示擦地这一动作，引导观众思考他们与体力劳动者之间的关系。

在泰勒的理论框架里，草台班的创作也可以用情景（scenario）来分析。泰勒指出：“用情景作为研究社会结构和行为的范式允许我们同时使用档案和剧目（中的知识和文化记忆）。”²² 这个概念可以纠正人文学者将研究对象当做文本（text）或叙述（narrative）来阅读的倾向，因为这样的倾向默认了档案和档案性知识（archival knowledge）生产的重要性。用情景来取代文本和叙述，为人文学者打开了以下六个新的视角：一、我们的讨论需要考量情景发生的地点；二、情景要求我们考虑“不同情况如何社会性地构建身体（the social construction of bodies in particular contexts）”；三、情景常常“有公式化的结构和预设的结局（泰勒举的例子是殖民语境下的军事征服），这使得反转、戏仿和改变变得可能”；四、情景的传播和继承可以依靠档案也可以依靠剧目；五、我们需要在场，并考虑自身和情景的关系；六、情景不一定意在模仿（mimetic），它潜伏在文化肌理的深处，时不时地被重新激活，而非简单复制。²³

《草芥》没有宏大叙事和连贯情节，每场戏向观众呈现了一个相对独立的情景。如果说开头擦地的情景通过不断强化日常生活来创造意义，演出中间一个年轻女演员的独角戏却刚好相反，通过反对日常生活的逻辑来实现自我表达。这场戏在外滩美术馆门厅的楼梯上演出。在昏暗冷峻的白色灯光下，外滩美术馆（前亚洲文会大楼）挑高设计的门厅和装饰艺术风格的楼梯显得有些阴森，突出了建筑本身的历史感。一个女演员在阶梯上

21 *Gestus* 在布莱希特的叙事剧理论中有许多体现，这类仅谈表演。参见 Carl Weber, “Brecht’s Concept of Gestus and the American Performance Tradition,” in *Brecht Sourcebook*, edited by Carol Martin and Henry Bial, New York: Routledge, 2000, p. 41.

22 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 29.

23 同上，pp. 29-32.

上上下下，讲述她对父亲的恐惧和对母亲的同情。这段独白有强烈的女性主义色彩，开头点明了人物面对父权社会的规训时的困惑：“爸爸，我不知道该怎么和你说话——你要我做歌声动听的百灵鸟，你要我恰当地赞美灌木，去掉讽刺、删除贬抑、（你要我膜拜你的纪念碑）。你要我把屁股写成花朵，你要我把鼓起的脓包比喻成花蕾。”²⁴ 演员表演的节奏极好，她没有一股脑儿地将自己的指控全盘托出，而是一点一点地表达自己，仿佛是在挣扎着寻找一种新的语言。她的肢体诠释了她的挣扎：她在楼梯上徘徊，跨上几步台阶又走下来；她亲吻黑色垃圾袋吹成的气球；她头朝下，躺在阶梯上，一点一点地滑向地面。经过这番挣扎，在独白末尾，她终于克服了开始时“不知道该怎么和你说话”“说不出口”的情绪，发出呐喊：“妈妈，妈妈，妈妈——让我们以弱者的名义，将体内残留恶的种子射出，我们要把奶水变成致命的毒汁，我们想收回我们生下的这个世界。”²⁵

这段演出打碎了父权逻辑下日常生活中的规则，反抗在语言中发生，也在身体上发生。女演员身穿黑色的短背心和紧身打底短裤，赤脚演出。精简到极致的装束使演员的身体摆脱了社会化服装的束缚。这些安排都与父权社会的要求背道而驰。我们所熟知的情景，即女性在公共空间里严格约束自己不逾矩，在这里得到了反转。但与此同时，演员的普通话并不完美，而是略带口音。这提醒观众：即使赤身裸体，我们的身体也有自己的历史。

《草芥》通过沿用、拆解、反转不同的情景，降低了演出对文本的依赖性；而草台班以身体为中心的创作方法和认识论，使演出拥有多种被诠释的可能。在《草芥》201907版本中我看到了当代青年的努力、希冀和欲望，也看到了迷茫、痛苦和愤怒。不同于白纸黑字，身体是自由和丰富的。草台班的演出，虽然审视档案，但终将归于文化记忆的剧目。

24 《草芥 20196》排练剧本。

25 同上。



就算喉咙嘶哑也没有关系

——《杂草》、《草芥》创作漫谈

吴梦*

一、

我们摘抄了鲁迅《野草》的文字贴在四周的墙面上。那些文字，带来无穷的画面感。

我顺着倒败的泥墙走路，断砖叠在墙缺口，墙里面没有什么。微风起来，送秋寒穿透我的夹衣；四面都是灰土。

她赤身露体地，石像似的站在荒野的中央，于一刹那间照见过往的一切：饥饿，苦痛，惊异，羞辱，欢欣，于是发抖；害苦，委屈，带累，于是痉挛，杀，于是平静。……

我忽而听到夜半的笑声，吃吃地，似乎不愿意惊动随着的人，然而四周的空气都应和着笑。

我们的整个身体感受一次次地寄存于这些场景中，时而我是那股风、是扬尘、是一个赤足穿着破衣烂衫站在墙头的勇士、是嘴角的一抹笑、是一个情感丰富的伟大女人……这些不同人、物的千姿百态及生动就慢慢印刻在了身体中，和当下我的存在纠缠在一起。

* 吴梦，艺术家、剧场工作者。创作涉及纪录片、剧场及行为表演等。民间剧社草台班核心成员。自参与《世界工厂》创作后，开始协助一线产业工人组织工人剧场。策划书写《基层戏剧培力手册》。联合编导纪录片《上海青年》。

二、

为了《杂草》这名，大家还讨论了一阵，不认同者大体是觉得不够大气之类的。不用《野草》，也实则我们仅仅以此为依托，不能妄借这名声。但那种特别中国式的身体挖掘及呈现，却跟这个文本有很大的关系。

肥硕的刘念赤裸着上半身，身上挂了一根绳子，眼睛定定地看向远方，而观众在他身边看向他，他和观众一起形成了一个画面。一种中国式的围观。

建和一次又一次无任何保护地倒向地面，他的目光是那样决绝。似乎要把自己掷出去，去肉搏这空虚中的暗夜”。

一个女人嘴里咬了一只皮鞋，用尽最后的力气驮起一个男人的身躯，她的腿在打颤，她的嘴里发出冷笑。她就像那个梦里那样，“并无词的言语也沉默尽绝，惟有颤动，辐射若太阳光，使空中的波涛立刻回旋，如遭飓风，汹涌奔腾于无边的荒野。”

赵川在场子里举着鞭子“伺候”观众，观众呢也是很认真地答题，一边抑制不住地笑。突然，鞭子在眼前一闪，狠狠地抽打在一位演员身上，身体上立马凸起一条鲜红的印子。笑，突然僵硬了。

真实地，把自己毫无保留的抛出去，是这些表演的基础。

三、

下河迷仓后，我们很少再用剧场。但这样的限制却让我们获得另外的自由，几乎可以使用任何空间。《杂草》的围观式剧场，看似在这样的境遇下被迫生成，却逼迫我们去想、去探索去实践不同场地的使用方法及表演。观众就在你眼面前，跟你分享同一片灯光。在戏里还是戏外，是跟随还是进入想象，这种更立体更真实的感受打破了镜框式舞台的局限。

特别要指出的是，《杂草》在2016年从北到南巡演了9个不同的地方——成都白夜酒吧、深圳清湖学堂、重庆十方艺术中心、广东时代美术馆、义乌隔壁酒吧、上海二十一世纪民生美术馆、上海明当代美术馆等，这些场地大小不同，气质相异。每场演出前，大家都会快速地找方法把自己的表演融入这些场地里，并和观众合谋成为一个新版本，混合成不同记忆。甚至因为成员参与年限、对表演的不同理解等，我们并没有那种特别统一的表演方式，但我们灵活、肆意、充满生命力，甚至有些野蛮生长的方式犹如杂草。

四、

2017年5月，有一次带领草台班的训练工作坊，我尤其注意到，参与者E在整个过程里都很疏离。工作坊结束前，每人尝试一段2分钟左右的单人表演，E蜷缩起身体，似乎有很多心里活动，有很多的情绪要去处理，却落在一种封闭状态中。讨论时，大家一则好奇，二则都鼓励她可以尝试工作坊中练习的一些方法去打开自己。但E并不正面回应，她好像总沉浸在自己近乎自恋的感受里，不愿自拔。

这样来来回回，我们持续沟通。身心灵那一套我不擅长。草台班自以为有一系列身体剧场的经验。直到某天一位成员说，参与草台班这几年，觉得自己改变了。E却当即表示，一个人怎么能被一个团队改变，那还是自己吗，这太奇怪！她随即退群。

五、

雪萌穿着紧身衣不断地在跑步机上跑动，一会儿她的脸就涨得通红。

突然有人喊，“走起来，走起来”，第一版《草芥》（2018）在PSA（上海当代艺术博物馆）的演出现场，展厅里不知所措的观众也左看看右看看，

好奇的跟随演员在场子里走动起来……一边走，演员的表演就顺着这个圈的轨迹移动，到处随机发生。

这是一种需要观众合力才能够完成的戏剧，到《草芥》时，这样合力的过程变得更加丰富。演出进行到一半，大肆召集大家来到主厅，并向观众提问道，“你人生当中的哪一个时刻，会让你想到‘青年’这两个字？”

有观众说：“……当我专注在一件事中，心无杂念的时候。”也有人说：“当自己开始独自旅行，开始独立思考，在开始想这辈子为什么而活着的时候……才意识到青年两个字。”有人坦诚道，“对青年这个定义还是很困惑，一个是对内的意识，就是想知道，我是谁？我应该干什么？这不是明确目标，但是是一种指引……”还有位中年观众说：“……当不再是青年的时候，才意识到青年这两个词。”

在这样的戏里，围观从被动变成主动。

草台班的戏，一直会把观众从戏里拉回现实中，就像我们演戏前的创作过程一样，我们永远要把话题和自己相联系，而不是只看别人，在谈别人的处境。

六、

从2016年接触龙华富士康的年轻工人后，小闵就一直会谈到青年的能量，有时我也相信这样能量的真实存在，在跟他们一起做工作坊时，他们的笑声，他们在讲自己故事的时候，他们在为什么事情据理力争的时候。

转眼，我又会觉得这样的能量只存在于想象中。譬如有一回，清湖学堂的一位社工讲她清晨跟着上班的几千人流混进龙华富士康时的情景，她描述道：“他们每个人都不说话，只是在走路，每个人的脸都是白白的，没有什么血色，我就跟着人群这么走着走着，慢慢他们就这么悄无声息地

走到自己的岗位上，而我跟着人流走了十几分钟后，走向另外一个出口，离开了厂区。”你会在听完这段话时怀疑，他们还是我认知中的那群朝气蓬勃的青年吗？他们每天如行尸走肉般进入工厂，每天机械般的生活，他们想过自己会走到哪里去，会走向怎样的未来中吗？我真的能寄希望在这样的身体之上吗？如果是，我能够做什么？

我不知道这样的怀疑是否也存在小闵那边，他很多时候似乎比我更坚定，在《草芥》中，他说：“一个人的欲望，一个人的想象，一个人的脆弱，一个人的乏味，一个人的奋斗，一个人的成功，一个人的窃喜，一个人的欢乐……一个人的自我，一个人的，一个人。你喜欢一个人吗？你喜欢一个人生活吗？你觉得一个人生活有什么意义？你觉得一个人生活有什么意思？”

现场，伴随着这段台词，墙面上投影了大批富士康青年上工路上的群像，似乎以此跟我们眼前的这些都市里长大更愿意谈论个体自由、个体空间的观众形成对照。

七、

《草芥 2019.6》演出现场在“那行”的白空间里，观众就自由散落在四周。开场时，小丽娜拎着一件衣服进入到白空间，瞪着双眼，就依着这些近在咫尺的观众一个个瞧过去，观众看手机，她也凑上去。真真看得人头皮发麻，才意识到这可能是演员，戏要开场了……

有人说这版《草芥 2019.6》是草台班最好看的戏，也有说这次批判性没有那么强，文艺爱好者、小白领无病呻吟。

我却愿意把这半年和定海桥互助社小伙伴做戏的过程看作是一个和青年拉扯的过程。我们谈工作、谈阶层固化、谈爱情、谈大笨蛋的生活观、

谈剧场仪式、谈勇敢、谈失败……不同世代之间的理解和不理解就在这之间产生，戏只是副产品，冰山一角而已。

八、

建和从《杂草》开始发展出来的只身倒地的动作，延续了几个不同的版本后，到《草芥 2019.6》这个版本时，异常得游刃有余。那种最初存在身体里的紧张和危险感已荡然无存，却依靠技术转换成另外的美感。

从2016年，初到上海的打拼，再到2018年失望离开，再回转时，我在这个青年的眼神中看到一丝闪烁。这闪烁如白天黑夜间的彷徨，时而明亮时而黑暗，又像极了剧场舞台上的光与影，灰色即意味着背叛。而我们的剧场是否能提供这种黑白分明的答案？还是说，剧场只能提供一种集体的背景和环境，一种讨论的基础，我们终究需要自己去面对成长的苦楚和孤独。也像极了演出中，小闵提着一把光之剑在黑暗中挥舞，如若“无人之境”的斗争。我们的敌人又是谁？

这些都让我想到鲁迅《野草》中的文本：

我只得由我来肉搏这空虚中的暗夜了，纵使寻不到身外的青春，也总得自己来一掷我身中的迟暮。但暗夜又在那里呢？现在没有星，没有月光以至没有笑的渺茫和爱的翔舞；青年们很平安，而我的面前又竟至于并且没有真的暗夜。

建和，一个喜欢写诗，在大城市里寻找爱情、寻找经济及精神财富的青年，终于在2019年的夏天回到老家，成为了一名中学数学老师。

九、

在《草芥》2018版中就有的翻滚动作在新版本中发展出了一个段落。演出现场，青年们的眼睛像探照灯一般射向观众，这种光是没有聚焦的，只是看出去，看出去。不带指责、不带嘲笑、不带怜悯，却完成了某种能量的交换，接近于自然的力量。

如草芥般在地面上滚动，由着四周走动的人或植物摇曳投来的影，或深或淡。间或瞪大眼睛望向在四周走动的人，望向其他植物，望向宇宙的辽阔。而我只是在动，任由地心引力牵引着，被地壳运动震撼着，任由季风吹着，被鸟的翅膀和蚂蚁搬运……贴地而行，轻压花瓣，路过高山与河流，滚入泥泞，无视高贵和低贱，混迹于倒败的泥墙，在轻视的眼光中，在扬起的灰尘和腐肉的滋养里。

十、

《草芥 2019.6》演出结束后，有一回大家一起吃饭，我提到，“如果把自己创作的作品和参与草台班的作品做比较，我还是更喜欢草台班的作品。”讲这句话有几个基础，我很喜欢自己的作品，这些依着不同生命阶段出现的创作都梳理了个体生命中的一些疑问。但是比较草台班的创作，如《世界工厂》，这是在一个集体中集合大家的力量一同调研、排练和表演的作品。在这种方式下，作品呈现的力度和能量都是不同的。

成员B表示不太认同，她的经验是，在集体里创作出来的内容，等揉进整个戏里的时候，也就不如之前纯粹了，所以她会觉得和自身的关系浅了，或者说已经变化，甚至陌生了。

“那为什么不提出来？”C表示是为着顾全大局。但是这种没有消化的委屈，生成了对集体和集体创作方式的疑问。

若水也经历了两次的创作，第一次是懵懵懂懂的，到第二年再经历集体创作这个过程的时候，你能感受到她面对世界是有态度的，写满了“我有话要讲”。到现场时，怎么把这些表演更好地转换出来，其实除了导演，大家都给过意见。所以在集体里，沟通是一种基础。但最重要的是，你自己是否真有那句“有话要讲”。

曾经参与过一个戏，我们把“你好”翻译成各国语言，然后一次次对着台下打招呼。开始时的声音很小，只能自己听见，慢慢加大音量，对着剧场里的观众说，然后对远处的观众说，呼喊着重对剧场外的人说，用尽全力对全地球、全宇宙说……其实我们都清楚，就算拼足气力，我们的声音也不可能让全世界的人听到，但这是对演员意志力的要求，我们需要把真实的自己毫无保留地拿出来，集中你所有的力量，就算喉咙嘶哑也没有关系，把你的善意通过最大的努力表达出来。

这几天我一直在想，这些青年愿意每周聚集到草台班，除了大家一起做一台戏的承诺外，最需要的是什么？一个可以畅所欲言的环境？一个互相取暖的空间？你是否真的愿意深挖自己和这个社会的关系，还是轻描淡写地发些牢骚？大家是否准备好作为自由意志者，跟外界有正面交锋，并承担下那些后果。

就算喉咙嘶哑也没有关系。



关于两个版本的《草芥》与草台班

疯子 XX *

去年夏天（2019年6月），《草芥 2019.6》于当时还在上海愚园路附近的那行零度空间演出（“那行”版）。这已是由赵川导演，以集体方式创作的第二个版本的《草芥》，距离上一版于2018年2月份呈现于上海当代艺术博物馆（“PSA”版），间隔已有一年之余。“那行”版的创作与演出除草台班外，还有定海桥互助社这一亲密伙伴的参与，是一部联合创作作品。现在回想去年所看过的演出，《草芥 2019.6》不是一部会被大家赞赏与好评那种意义上的好戏，但戏内戏外，我都觉得它是特别的。在中国的剧场界里，它有些特立独行：特别的成员组合、特别的创作方式、特别的话题探讨、特别的文化生产方式、特别的观演现场……而一晃眼草台班就要走过第15个年头了，我想就这两版的《草芥》、就草台班聊两句。

空间、身体与“演出”

在“PSA”版的《草芥》里，演员们充分利用了博物馆内的多个空间：长方形的展厅、丁字型走道的交汇处、露天平台等等。不设观众席，观众跟随演出，也同时挑选更合适的观看点，不断地穿梭于各个空间之中、各个观众与演员之间。有时不同空间各有演出的部分在同时发生或发声，对观众而言也是需要做下即刻的判断来决定：“看什么？”，“以怎样的角度、距离、方式来感受？”，“如何对待同样作为观众的他者？”像是站在一

* 80年代生人，现居上海。2006年加入草台班，主要创作和参演作品有《狂人故事》《小社会》《不安的石头》《人间一壶酒》《共和笔记12.5》《小丑》系列、《我把春天喜欢过了》等。已在中国大陆多个城市及日本、台湾、香港、澳门、印度等地演出。策划并制作多个戏剧节及剧场项目，如下河迷仓的秋收季节、德阳的三星堆丝绸之路戏剧季、绵阳国际儿童戏剧节和乌镇戏剧节古镇嘉年华板块等。2014年起创办独立剧场平台“疯剧场”。现为上海艺文空间“那行文化”的空间经理。

台随时变化方位与速率的跑步机上，观众与演员们一起在奔腾。这是一部在心理上不太能“停下来”的戏。

“那行”版的演出，在空间运用上与“PSA”版的完全不同。“那行”的物理空间虽有黑白两厅，包括窗口室外的视角，在空间格局上严格来说也只是被透明玻璃所分割，视线一目了然，因此实际上可说是一个整体空间。虽同样是不设观众席的自由观看的方式，但观众也可以整场演出不做任何的位置移动，而把整部作品看完。《草芥 2019.6》的空间变化不再依托于空间本身的多样性或是物理空间上的转换，而依靠演出本身（也包括灯光）来调整观众的视角、观看焦点、聚焦范围，于同一个空间内不断塑造、幻化出不同的空间感。它们时而日常（如演员们同时拿着衣服在观众间擦地），时而是种象征（如演员陈建和用布把自己包裹起来缓慢行走），时而如同梦境（如演员吴加闵在黑暗里“孤身一人”拿着灯管），它们都被叠加在一起，丰富出多重的想象，同时又反过来强化、推动表演意向上的真实感与能量。空间已不仅是表演的容器，而是互为动机又互相拉扯、互相生长的关系。

草台班集体创作的方式是，创作参与者也就是最后的表演者，演员不一定仅仅是演出自己参与发想的文本段落（大多时候是的），这同时意味着“演出”是根据创作时的参与紧密度而不仅仅是参照“剧本”的“表演”。与往年草台班作品不同的是，两个版本的《草芥》都是以新进的成员为主，两版本的参与者也因不同原因更换了不少，像第二版还有定海桥互助社的加入。以往以核心老成员为主的草台班的作品演出，成员之间的熟悉度与默契更高，所谓的表演上的能力也更有积累。但我以为《草芥》的表演其实很有意思，看似没有什么表演能力和经验的素人的身体，在作品中有种稚嫩却强烈的表达欲。当他们看着你的时候，当他们走过你身边，当他们倒下……有时你会觉得似乎这有些拙劣或夸张（但这些没有被刻意隐藏起来，或是用作状的方式试图掩盖），但同时心里又没有排斥感，反而会被这种素人的身体性所吸引，被他们的不完美的表演、不完美的台词和身段、

不完美的戏内戏外的切割所吸引。在剧场中，我们已看惯了被修饰和掩饰得很好的表演，但我们很多时候感觉不到这种表演后面的欲望、表达与沟通的渴望，看不到演员本身的棱角、演员与角色的对峙。这样的表演是否太容易了？站上舞台已成为一种习惯，表演“他者”是训练塑造的默认状态，不需要去挣脱、去对抗些什么就能表演得像“真”的——一个空的外壳，台词言语背后什么都没有，身体里面什么都没有，没有悲哀，没有爱，没有肉……那观众要如何感受到“自己”是活着的？

我并非是要说这样素人的身体才可以呈现好的表演（表演当然没有那么简单），而是因看到《草芥》这样的作品可以让我们回头重新审视、刷新，对于什么是表演、剧场又可以成为什么的理解与想象。我们太相信某一种类型的戏剧了，太过默认固有的演员与观众、戏剧与现实的分割了。在戏剧不断被商品化的时代，在对表演的定义越来越西方意识的时代，不禁得问：戏剧应该不会只有一种做法吧？我们能找到另外一种属于这个环境、这个时刻、这些个体的身体性的“剧场”坐标吗？至少，可以试一下，且当作验证也好。

观看《草芥》的思考视角与提问

《草芥》的演员们的呈现，之所以让我感兴趣，大概有四个原因。

表达的愿望与切身性：演员同时也是创作者，他们不是在表演其他人写好的剧本或编好的表演，创作内容与演出所呈现的是属于他们自己的东西，是他们自己想要说出的话。愿望够强烈，便更能在舞台上被看到。而表达内容与表达者自身的关联，其中的切身性也尤为重要，不是在说一件轻飘飘的故事，不是在转述一个与自己不痛不痒的他者，如没有这份切身性便没有了表演的重量。

创作主题的公共性：个人的想法与这个环境是什么关系？创作与现实是什么关系？演员与观众是什么关系？能共同面对或沟通吗？在彼此的映照中能发现什么吗？能因在同一时空下的面对面让彼此多一丝温暖与理解吗？既是个人的创作，又是与他者的连结，与这个表演空间之外的现实世界的应对。

表演者也是观众：因为是素人，观众时常能感觉到似乎演员们就是我们日常生活中会遇到的，可能是任何一个普通人。表演者不是高高在上经过职业培训的“精英”，他们与观众都是生活在这个现实里的芸芸众生，他们的困惑与伤痛与我们一样，是镜中的倒影。这份平实的气息都让表演与现实、演员与观众、戏中与戏外的界线变得模糊。

第四个原因，我觉得是因为导演赵川（或者说他的身份，是结构者，也是捏合人）。观看两个版本的《草芥》，我惊讶于赵川使用演员的方式。请原谅我用“使用”一词，“使用”是指尽量不破坏、篡改这些素人演员本身所具有的身体性的特质，又纳入到一部作品里来。每位表演者的特质都不同，或是粗粝或有习惯的修饰性，如何让这些成为演出的素材，以恰如其分的方式共存于舞台上，组合、形成各种各样的画面与象征，作为剧的一部分被观众所感受？我想，经过那么多年的摸索，赵川在《草芥》中找到了这样的工作方法，它有着微妙的分寸，开放、包容，又有创作上的推动力。并非是让演员们只是为他所用，由导演来编写和塑造使之“工具化”；而是以作品为框架或容器，把不同演员的特质放入进来，与作品的表达共同捏合在某一主题方向上，使之成为可做深入讨论的作品。这样，普通创作者的参与性与主动性才得以保存，观众也能在作品的框架之内看到这些身体特质与表达。两个版本的《草芥》虽主题一致，但作品却如此不同，因参与的人更换了，作品便呈现出不同的风貌来。同时，赵川作为技术的操控者，一方面用灯光控制演出节奏，另一方面又会根据演出现场“指使”演员们调整演出的段落与细节。在《草芥 2019.6》里我们也看到

了一种开放的流动感。

此外，《草芥》演出的结尾也很有意思。像是帐篷剧场的传统，在为演出所搭建的临时帐篷里，临近演出结束之时，演员们会打开帐篷的后台或是屋顶，让外面的世界进入到作品里来，让观众与创作者回到现实、回到当下、回到与周遭事物的拉扯关系里来。两个版本的《草芥》结尾都是如此：“PSA”版是演员们突然跑到博物馆的露天平台，太阳已即将落山只有渐渐余晖，演员们在露天平台上奔跑着说着台词；“那行”版直到演出的最后一刻，原先一直只发生于空间内部的表演突然结束，在观众身后的窗外，LED字幕机被演员亮起，荧光棒在天色已黑的室外不断散落。物理上的空间在最后被打开，戏与现实交汇在一起，戏就这样结束了——现实一直在那里，等着我们（观众与表演者）重新走进去，走回去。

这也是为什么草台班总被看作是社会性剧团。无论是创作的主题、创作者/表演者的文化生产方式、对演出与观众关系和距离的思考、作品与其所对应的现实间关系的叩问，都是草台班的特别之处。在这15年来，对草台班作品的不同评价有很多，也仍可以有多个维度对它进行思考与检讨。但长时间作为一种状态的存在，在中国的文化圈和戏剧界，确实也并不多见，某种程度上已是一种表达，一种态度了。

对于《草芥》，我也并非是没有疑问的。“PSA”版我只是作为观众的一员，“那行”版因为在我工作的空间排练与创作，作为空间员工的我也有幸观察、介入到剧组工作更深的角度。《草芥 2019.6》的排练与演出过程中，演员们表达的渴望与真诚度，并非一直那么稳定，尤其是当同一段落越演越多之后，有时就会看到修饰性的表演，或是为掩盖修饰性而下意识去夸大的表演。这不仅是普通人作为演员，也是所有演员们必然要面对的问题。《草芥》的演员们，是否有意识到这些？意识到隐没于每一个瞬间内的诚恳，一不小心就会滑向表现上的封闭与固守？

另外，比如演出前对空间的打扫与收拾，比如演出后道具的整理、洗手台的清洁、垃圾的归置，比如意识到是否有剧组其他成员需要帮助，比如三场演出都结束后是停留在场地内聊天，还是齐心做收场拆台的工作？尤其是当我看到草台班的老观众们都会自发帮忙收场时，更是觉得“有意识”是渗透到方方面面的。正因为草台班的演出不是通常意义上完成一场呈现而已，作品成型的的过程也是戏，呈现完成后的现场也是戏，甚至延伸到生活日常的缝隙之间。正因为这个创作的演员不仅是根据文本与导演的要求来完成某个角色塑造，与导演、与其他演员、与观众之间不是商业剧场里某种职业化下的特定关系与职能分工，因此不该对周遭的他者视而不见。正因为作品创作与演员自身的生活与思考有深切的关联，就不能吊诡地只在舞台上倾注自己表达的渴望，而不映照进具体发生的现实里头来。正是因为这样的剧场演出，是在争夺个人表达的空间，对话的空间，共同深入探讨和反思的空间，若演出一结束就关闭起这样的开关，忽略了物理上和抽象意义的空间难以分界，纵容起自己——这是对作品及整个创作过程的自我消解。

草台班对我而言的意义便在于此，演出很重要，但是只是整体工作的一部分。“有意识”意味着不断思考和身体力行地实践。我们如何对待用于发声的场域？如何关照共同演出的其他成员与进场的观众？如何界定戏（作品）的起始与结束？作品与现实间模糊的界线，正是因为它们互相延伸；表达的诚恳与勇气，也不仅只在面对观众表演的那一刻。改变都是艰难的，创作者所做的检讨和反省，终究是先要回到自己身上来，浸透在个人的行动之中，希望的花朵也得是从表达者的自种开始。说这些并非是作为场地方抱怨——而是，进一步思考“是什么让我们走到一起？”。是因为相信剧场真的可以丰盈我们的生命，让我们拥有既私密且公共的时空之境，而彼此相遇。明光暗影，耳语呐喊之后，戏是结束了，可我们都还才开始呢！

最后也想说说草台班，它未来的空间又在何处呢？让人很担心啊。对

于既不在政府路线之下，又不从事商业运作的剧团而言，往年还有美术馆或是艺术空间可以接纳这样的作品。但往后呢？自创立起15年过去了，在当下我们的文化环境、艺术资源分配的现实之中，却觉得对于类似草台班这样的团队或个人越来越不包容，它们的生存环境越来越逼仄，越来越在主流的排斥之外。哪里可以成为它们的容身之所，是走向国际上的戏剧节？还是另辟它径去到线上做“云戏剧”？对于一直以来执着于直面观众、沟通对话的草台班，能继续找到适合自己的物理空间来孕育未来的草台班空间吗？我希望可以。



野草、杂草及草芥

——2014-2019 笔记选摘

赵川*

发展成《草芥》系列的剧场创作已是后来的事。在这个线索下尝试的源头，是2014年两次前往南京艺术学院做剧场工作坊，并在当年12月学院的第二届当代剧场青年邀请周上，做了名为《野草笔记》的呈现演出。当时，面对年轻的工作坊成员，怎样推动他们观察和回应社会现实，感觉殊为不易，借用鲁迅的文字，或能垫厚青年们的思考。剧场工作坊一半成员来自编舞专业，我选部分《野草》篇什，以为其中的意象语汇，或能带动身体探索的兴趣。

这点铺垫，成了2016年春草台班“身体的追问”工作坊的基础，尤其当我们进入后面的创作阶段。这个工作坊聚焦于身体与现场的相互激发，要求回应当下的生存状况。稍后，集体创作成员陈呈建议演出取名《杂草》。这出戏2016年演了十几场，随称之为“拉练”的草台班国内巡演去过不少地方。

2017年夏，我要离开上海三个月，托吴加闵安排草台班的每周聚会。我问他有什么建议，他提出“青年”的方向，这契合他及不少新成员的状况。随后他们开始了侧重于“五四青年”的每周读书和探讨。秋天我回到上海，试了跟大家再次回到身体剧场，做即兴表演工作坊；帮助将不同来路的经验，通过“表演”来与个人和现场发生碰撞。这一阶段的创作，集体探讨

* 赵川，出生于六十年代，创作跨越剧场、文学和电影等，也介入艺术评论及策划，是2005年开始的戏剧团体草台班的共同创建者。十多年来，赵川与草台班同仁激励普通人投身剧场排演，强调艺术与社会生活的关联；他们在特立独行的社会和艺术实践中，促进社会思辨，催生诗意想象。他所推动、导演的集体创作包括《草芥》系列、社会剧场三部曲：《世界工厂》、《小社会》与《狂人故事》等。他连续在上海策划国际表演项目“他者的舞台”、参与许多国际驻地、联合创作项目以及教学，是苏黎世艺术大学特邀专家，已在海内外出版小说、随笔和艺术理论书籍十数种。

尤其显现出来，但核心议题和方法，仍是前面的延续。2018年2月，我们演出了新作《草芥》。

2019年初，草台班与定海桥互助社的年轻朋友们，开始联合做剧场工作坊，延续青年议题的讨论，称之为“海草计划”。半年后我们集体创作并演出了《草芥 2019.6》和《草芥 2019.7》。感谢伊人等定海桥朋友们的信任，他们的参与，提升了议题与当下都市青年的连接。同年9月，草台班受香港 Para Site 艺术空间邀请，参与他们关于拓展公共空间的当代艺术展《巴西咖啡室》。不久后，部分成员与公开招募来的当地青年一起，做了“草芥 2019.10”戏剧工作坊与演出。

从《杂草》到《草芥》，由青年而起、围绕青年与当下的集体创作，每每通过剧场工作坊展开，成为草台班及我在《世界工厂》之后的重要创作脉络。较为连续参与创作和演出的成员包括吴加闵、吴梦、孙大肆、张寻、张若水、陈建和、曹咏洁、刘念等。

下面节录的部分文字，摘自从《野草笔记》到最近“草芥工作坊”，我的相关工作坊和导演笔记、文案、电邮等。

《野草笔记》，2014年

2014年9月，南京艺术大学

选用一种与参与者有距离感的文本，是希望以此参照，能重新省视当下，帮助领悟“身体的存在”或“存在的身体”。在《野草》中鲁迅的文字，是一个抵抗者冰和铁的决绝语言。2008年我参与东亚四城市联合创作以鲁迅《狂人日记》为蓝本的戏时，提出我们今天再读经典，如何能在头脑中重新激起作品创作时那般的思想风暴？或者，在今天的这个生活现场，

我宁愿你们将鲁迅在《野草》中的悲凉和决绝，看成是消费社会全面覆盖我们之前，一个深刻的思想者所释放出的顽强生命和存在感——我甚至想将它看作是种胜利。所以，在这次创作工作坊中，请参与者将这些文字和它们带出的坚韧意象，投入到今天日常的消费社会，帮助今天的青年反省当下，让它们摩擦、碰撞，看看能不能激发出不同于旧式的解读、新的艺术和思想火花。

《杂草》，2016年

2016年3月，上海虹口

(1) 追问身体如何可能在舞台上获得“存在”。尤金尼亚·巴巴将此作为演出的先决条件/“前置表达”，是先于表演的演员身体和心智的戏剧性存在。这种存在没有言外之意。它随后通过“扩张的心智”和“扩张的身体”等一系列方法，通向戏剧性的表演。但我在这里讲的，要远远偏离惯常舞台的路径，将“存在”定义为一种过程，以此对抗遗忘、漠视和被勾消，是生命活动。所以它不只是“在那儿”，而是充满能动力、揭示性和未知感的行为过程。“存在”即戏剧。这个工作坊，仍然不是为训练演员服务。它更多的来自于这些年，希望突破专业训练的迷障，尝试直接挖掘普通人生活里积累出的“存在”，而作的种种方法上的思考和实践。当然这样的区别，也必然会引导出与许多惯常剧场样式不同的最终呈现。

(2) “存在”的过程，在这样的剧场里，亦是个人逼问自己的过程。个人的“存在”通过这样的创作/逼问，得以呈现。我们从身体的思考和实践入手。它不保证达成完美的创作成果。它是关于通向成果的方法研讨。或者说，它不是只为今天的，它更面向未来的表演。个人作为这个历程的支撑点。虽然参与者并非孤立无助，但个人/身体仍是要做最终的践行和承担者。

3月20日，上海虹口

在所能引用的周边资料和自己的经验里，身体总是紧张的，负载很多压迫。我在西方化的身体上看到相反的自由、舒展和个人主义。在后现代的背景中，他们只是做，并不卑贱或夸大自己。我们该如何自由……

边缘的、极端处境下的身体。当身体在其生理和物理机能的边缘，同样，在其社会身份的边缘，都发散出生命情感或政治的张力。考察身体之危险。身体如何投入社会斗争。在公共空间或一些非公共空间的自杀、自残、绝食，身体是人们最后的武器。但身体也成为展示治理术的公共舞台，以用于社会规训。如公开示众的羞辱和打击、体罚、行刑。

3月27日，上海虹口

身体是个人的边界，身体是人与社会的交界处。

追问身体，慎用语言！

4月10日，上海虹口

建和的呈现，让我看到一个自由的表达者（涉及相当丰富的内涵：生存状态 / 反省），而不是一个出色的表演者。这里涉及到的“忘我”，是表演中一个难以回避的概念，从有剧场源头意味的祭祀 / 萨满中也可以看到。那是人想跟另一种存在状态联通和交流的欲望。所谓“忘我”是完全投身，靠的是与现实环境隔绝 / 出神，得以让“我”之感受充分滋长。如若这种“忘我”不能被表演者自觉和把控，会面临与观众失联的危险。

2016年4月，上海虹口

非常表演……

身体从尘土和腐败中新生

4月，合肥青年戏剧节

在这 2016 年的春天，世界依然如此不安，大地万物催生，其中也摇曳起这些杂色的草们——埋身于形形色色，从尘土和腐败中新生。《杂草》从草台班成员新近的身体探讨发展而来，赵川导演。此次新作以鲁迅《野草》中生与死的惨烈语言为底色，在不同空间及众人的围观中演绎，探索剧场与日常边缘的非常表演，藉此尝试撩拨今天生存状况里的种种困境，激活身体 / 人的真正“在场”感知。

2016年10月，草台班拉练：德阳、重庆、成都、广州、上海

创作感言

2016 年春，在经历了几年与《世界工厂》相关的议题讨论后，有种迫切感，想回到剧场中的存在和表演，那些以前一直关心，如今被搁下一段时间的问题。所以，我约请大家春节后，开始一个关于身体研究的工作坊。至少在当代剧场中，关注“身体如何存在”是个旧命题，有不少方法和研讨。但它们大都落在表演技术上，或将哲思也表演技术化。对于我来讲，艺术中身体的打开和解放，是种创造性劳动。这样带了点革命气质的实验，不该都靠舶来技巧，也不该固化成一套套精英化的身体技术。

而我的迫切感，也来自于想将我们在表演中如何确立身体的存在，更引伸为一种过程，以它来“抵抗” / “对抗”生活中的遗忘、漠视和被勾消。

所以“存在”不只是在那儿，而必须是充满能动力、揭示性和未知感的行为过程。这样的身体讨论，它当然得接着地气，是发现和逼问自身现实的历程。这些年，我尝试探讨普通人的生活积累，让生活撞击表演和戏剧。这次工作坊，当然承接这种种方法上的思考和实践。

《杂草》在这个前提下，意外地破土而出。开始，甚至没有预备要做一出戏，是在工作坊结束时的呈现上，我才看到了它的潜质。并且，这似乎是一出可以不断生长的戏。鲁迅的文本《野草》，是在八个周末的工作坊进行到一半时开始使用的。它意在给那些围绕各自生活的存在追问，一层更厚的思辨底子。我也希望我们能依了《野草》建立起一种共识：那些文字（我们的戏），不打算成为心灵鸡汤——安慰剂，它的作者也不以聪明人或抵抗者自居。他们更是一些辩证者，期待去洞悉希望中的人 / 身体 / 生命之局限和悲凉，和绝望中的身体 / 行动之可能。

《草芥》，2018年

2017年12月10日，上海宝山

我们一直都在技术上学习和探讨，较少回到初期的思想探讨。

各位多大程度上仍在发展原先设定的主题？对现实和历史你们要回应什么吗？

被规训和压制，与反抗之间是二元对立吗，怎么看其间的层次？自己在哪里？

什么是现实中真正的反抗形式，什么是你的反抗形式？

反抗与理想是什么关系？

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

我们的探讨从个人开始，那集体是什么，什么是集体的正面力量？

离开晦涩，寻找一种朴素、诚实和通达的表现，也寻找细节和诗意（别开生面）。

2018年2月，上海当代艺术博物馆

1915年，陈独秀在《敬告青年》中写道：“青年如初春，如朝日，如百卉之萌动……”2018年之初，集体创作成员之一的青年吴加闵，却想在《草芥》中如是提问：“一个人的欲望，一个人的想象，一个人的脆弱，一个人的乏味，一个人的奋斗，一个人的成功，一个人的窃喜，一个人的欢乐……一个人的自我，一个人的，一个人。你喜欢一个人吗？你喜欢一个人生活吗？你觉得一个人生活有什么意义？你觉得一个人生活有什么意思？”

自2017年夏天，民间戏剧团队草台班的年轻成员们，展开持续数月的青年议题研讨，《草芥》是一个阶段性成果，希望以剧场方式呈现出来供观者围观。这将是草台班又一个集体创作的作品，它集合不同参与者的视角，重新整合对同代人、对历史中这些社会最鲜活力量的理解。《草芥》延续草台班近年从《杂草》（2016）开始的形式探索，寻求在特定空间里的现场表演。

《草芥2019.6》、《草芥2019.7》，2019年

2019年1月19日，上海静安

没有空的空间，每一处地方都有它原本的历史和生命留下的痕迹。擦地、滚落地上，都是我们对自己如何存在于空间的最基础的探索。然后是

我们的意思、呼吸、听觉与空间的关联，乃至我们的个性存在。当我们在空间中渐渐行动起来，空间里的我们共同存在。

我们为什么要来做剧场？对我来说是一种知识和实践通过肉身的展开。我希望我们不是消费一把戏剧这种媒介，而是建立起与剧场的真正的、肉质的关系。只有这种关系建立稳固了，才能通过剧场和表演，把握到一种与外部世界的新的沟通方式。剧场的现实性是，它是小人物对世界的勇敢回应和想象——这便是我所理解的所有民间剧场都拥有的共同传统。

1月23日，上海静安

从擦地准备中发现，这个毛坯房的地面擦了多次，其实蛮干净，但水泥地的样子，让它看起来仍很脏。“脏”来自哪里？

从讨论中想到两点：与父母的交流，带来的追忆，这一行动带动了代际、人际关系的重建；不同家庭背景及其条件，如何影响到今天一代不同的选择、现况、前景和未来想象？

3月2日，上海静安

表演：首先是一个人的独自承担，为了沟通的目的。但你一动，就牵扯到全部的表演史。因此，怎么“动”永远是个要探究的问题；

个人发展素材：从个人兴趣出发的挖掘，将所要谈论的事情联系到自己。它的目标是抛出问题，而不是形成一件个人作品；

集体创作：共同商量，共同承担；

议题：当下的维度、历史的维度，然后，才是个人的维度。

3月16日，上海静安

失败让世界冷静下来，可以在倒影里看到自己的样子、那些不安和欲望。

失败是什么？失败是精神的挫败。失败是成人世界的价值观塑造历程。

小丑童心未灭，他们会挫伤，但不会挫败。小丑是行动者，小丑和世界的关系在行动中显现。

庄子也有说“以不材得终其天年”。青年们的“失败”讨论最后一边倒，以失败为荣，以成功为耻，但这似乎只是场语言的狂欢。“做个大笨蛋”像是抵抗，但似乎也是与世界关系的关闭。我非常怀疑，这种失败论是否变成另一种犬儒机制，让我们可以在这片刻的思绪逃离和言语狂欢里不受外部强力的制宰。反智的同时，也驱离道德、教养、逻辑等等，不作任何承担。失败有可能成为一种路径吗？有没有成功的失败，或失败的失败之分？（我似乎在期待“失败”的讨论，仍有是志向的……要不然，我来这里干什么。）

5月7日，上海静安

是否因为2018年时有关于“五四”的阅读打底，所以会召唤“新青年”的精神。而现在，大家精于辨析自己与当下的种种交集、焦虑，却难以出现大的画面？

2019年6月，上海那行零度空间

已是初夏，草木茂盛，势不可挡。《草芥2019.6》是青年人为主体的集体创作和剧场表演，它将关于“青年”的思考，它的历史维度、现实维度和个人维度，置于一种未完成的排演讨论中。它通过意象的肢体、语言

和音乐，将青年的沉浮，与草这种低下、短暂却无尽的生命力量做连接，考察青年在社会生活中的脆弱和韧性。这是继2018年初春在上海当代艺术博物馆演出首版《草芥》后，时隔一年，再度深入这个题目。参与者们持续半年每周聚会，做表演及议题讨论工作坊，进行《草芥2019.6》的剧场创作和排练。它形成我们最新探索的一种“草稿剧场”。在这样的剧场中，演出不是件完成品；而是，排演即是不断的修正和发展，将剧场和表演的实践特质保持在生动、未完成的青年状态中。

“草芥2019.10”工作坊及演出

10月4日，香港Para Site艺术空间

“我以这一丛野草，在明与暗，生与死，过去与未来之际，献于友与仇，人与兽，爱者与不爱者之前作证。”（鲁迅《野草》）

如果把《野草》视为一个时代的证言，那么，我们从中能够读取什么样的历史信息？（孙歌《鲁迅：不容已》）。

这是我对《草芥2019.10》的一点期待。

10月9日，上海徐汇

我们都已顺利回到自己城市，并也稍作了休整。对于已四个多月的香港状况，那几天只是其中一节。我们在Para Site的这场相遇，令它们尤其特殊。

这个种种不确定、总在某种神经紧张中的过程，令人有些疲惫，但也给予我很多力量，并感受到这种力量在我们间的滋长。现实问题，在承载

了不同脉络的人前，有了某种历史的维度。力量与此有关。它让我们看到当下时刻，不会停滞于此。青年不必沮丧，有如草芥，却会是继续下去的生命动力和反省力量。

还有，力量也来自我们相互关注，思考、目光和拥抱的温度。这让大家在返身回到动荡之前，有一丝人间安好的底气。我们的连接不仅必要，而且，在各种激荡、嘈杂和浮躁下，十分重要。剧场作为一种方式，是人们不断试图描绘世界过程的一张张草稿。

我的这封邮件没有包括 Yuliia，遗憾她最后所讲，看不清“青年”即是大家自己的行动当下。阿兰有个倡议，将此作为第一阶段，再把这个创作继续下去……



一位“青年”朋友：回看《草芥》集体创作计划¹

吴加闵* 刘雅芳**

刘雅芳（以下简称刘）：能否请你谈谈，当初为什么会在2017年夏天起草台班的草训，提出“青年”议题这个讨论方向？不管是来自于你自己的想法或身边朋友的想法，当时的你，主要是在想什么或观察到什么？或认为“青年”们所生活的世界里遭遇了什么状况？你和成员们在那几个月里阅读与讨论了些什么？

吴加闵（以下简称吴）：看到这些问题，并不清楚怎么下手。每个问题都可以说，但感觉不太有把握就某个问题展开讨论，担心不能把想说的说清楚，说具体。所以前后一想，干脆带着这些问题去回顾，去展现工作坊过程里外的变化，最后汇拢成一位“青年”朋友。

意识到“青年”，准确说是2016年去深圳和一群出来打工的人做戏剧工作坊。来的人都很年轻，就像在场很多人，能唱能跳，能文能武，他们从五湖四海来到城市边缘的工业区，一待就是很多年。他们把青春放进一条又一条流水线，变成我们身上的衣服、裤子、鞋子、手机。和他们相处的时间越长，就越感觉我们对世界有一些共同的渴望。我

* 吴加闵，业余做剧场。2011年参与草台班，2014年《世界工厂》展开“青年”体验，2016年摸索“工作与人”的剧场工作坊，2017年与儿童的工作坊。现为上海大学文学院文化研究系硕士研究生。

** 刘雅芳，上海大学文学院文化研究系博士后研究员。

1 本访谈以电邮访谈的形式，于2020年3月间进行；感谢张淳老师在修订过程中给出的意见和帮助。

们一起唱歌、喝酒、聊天，整晚整晚地聊，就越觉得生活在同一片土地上的人，命运为什么可以如此不同。当在那些地方认识越来越多的工人还有大学生，刚刚的疑问已没那么重要，重要的是一群人未来的渴望正在集结。虽然有人走了，有人刚刚来，他待了很多年，有个人已不在了，有人很低落，他有些踟蹰，他有些疑虑，有人很顾忌，他还在等待，有人在徘徊，他有些看不清，有人未可知，有人正当时。

这是2018年初版《草芥》里的一段词，可以比较好说明自己“青年”的体验与观察。2013年我大学毕业进了公司，2014年随草台班创作《世界工厂》。戏成型时辞了职，和草台班一起走西北“拉练”²演出，同年11月深圳南京上海演出。2015年随团队与深圳一些工人做工作坊，2016年有了长期计划。回想这几年，是过渡，是准备，是学习。理解过往，看见眼前。到了2017年，和工人、NGO青年一起工作的经验慢慢发酵，生活像到了新阶段，先前的困顿在消退，往后咋个走却不太清晰，也许来些想象会很好。另一方面，想到草台班2005/2006年初创时，参与的成员二十三十多岁，恰是“青年”，以《38线游戏》（2005）硬邦邦冲进剧场，勾嵌历史。十年一晃，2017年来了不少年轻成员，与早先参与者年龄相仿，是否也需要冲一下？就想着“青年”也许是工作坊的切入口，可以共同探索和试验，以历史为幕，撩动尘影，一起想象。

现在感觉当初的想法还是很嫩，而“青年”的遭遇相比现在，一样惨烈与平淡寡水。

说起“青年”，就个人所见所遇所感，这段经历像在黑夜里与人同行。有人快，有人慢，有人结队，有人独行，有人瞎跑，有人乱撞，有人跳，

2 “拉练”，顾名思义，即“拉队伍出去练”的意思，是草台班对“巡回演出”的称呼。——编者注

有人打洞，有人傻闷，有人精。天亮了，就该做决定了。

当时的“青年”工作坊像青年寻找“青年”，从历史，从当下，拨精神思缕，清颓困迷糊，竖脚下明路。这是年轻的妄想，有着难明的热血。为了寻找“青年”，拓宽阅读，正式找过三人。一是 YJ，他帮忙我梳理了一条线索，列了一份阅读书目——读后大致了解中国百多年来的青年境况和境遇变迁。二是 HJ，她来现身口述，从放映纪录片《上海青年》（2015）和朋友行动的经验出发——看到行动者的模样。三是 LK，分享他在美国60年代的68运动生活——听一个“年轻人”对一群年轻人谈彼时“青年”。他们三人在不同时间点来到，分享他们的思考与想望，可算是“青年”想象工作坊。

刘：你认为以草台班为界面所认识的青年，以及你们密集探讨“青年”状况的那段时间，有什么部分是你以前没有想过的？有什么部分加强或延伸了你既有的观察？

吴：想象是带了美好的，就如“青年”的那些晕圈，似耀眼又灼手。他的痛苦，她的哀伤，她的喜悦，他的沉闷，她的怒吼，他的困乏，她的恐惧……基于此，也许工作坊中的“青年”，CJ，可以说一说。

……

大量写诗！

大量想要抓住城市！

却没有任何经济进出，与思想进出！

成为一个局外人！

……

节选自 CJ 的诗。这首诗源起他与我的夜谈，那晚再一次回溯他的漂徙，列析前后近十年的工作，他未有长久在一地。突然想起一些南方的朋友，他或她，与 CJ 年龄相似，工作无常，居住无定，十年二十年，飘飘洒洒。当时想着要能排出戏该多好，他随后去整理文字。意外的是，他写成了诗。

CJ，2016年初来草台班，随后参与创作。他在《杂草》（2016）中“行为般”肉搏水泥地，《世界工厂》（2016）当一名流水线工人，《苹果和月亮》（2017）演一名青年工人。他2015年来上海，干酒店前台，干软件销售，干直播网警。逢直播热潮，CJ收入翻了番，逼近万元。然而公司投机未赢巧利，亏损数月，终于裁撤直播，CJ万元薪猝然断止。2016年底CJ无业，那时我也想换生活方式，共同商量了下，决定一起找房子，希望房子够大，可当“青年”空间，也兼草台班备用地。真运气，找到了一处百来平又价廉的套房，“青年”空间相应而生，名为弄号“1895”。就这样我们进入了集体生活，不时有房客。前房东侄儿、现房东父母和侄女、草台班成员、学生、朋友、朋友的朋友、找工作的陌生人。来了好些不稳定的人，落个脚，喝场酒，抽晚烟，“1895”有了一点闲散青年集散地的感觉。偶然的接待，陌生的闲谈，突然的热烈，生活多了期待。集体居住有了更大空间，更多关联，也需要更多观照。那时我确定了考研，而CJ忧心收入，左突右突，未有着落。我和他常常理想着“青年”空间，能打断过往，向行动迈进，创造另外的方向，不困于既有的负担。可现实总也一步紧一步。他越来越焦于近况，而我在不同事情里忙，“青年”空间只是临时“出现”。想象不断延后，联结若紧若疏，个人的苦闷淤积了。

2017年初，写诗成了CJ日常，入了某“砸诗群”卖力砸评，后觉人心不正索性退出。一场短暂的恋爱6月戛然而止，7月“青年”工作坊匆匆而至。那年5月后，他定期去教会。在四个球场大的批发菜市场，教会隐在二楼。来的人大多外地，生活困苦。他们有时在教会，有时在教友家。

出于好奇，我跟他去了一次。这次在一个人的出租房里，十平见方，围挤了七八人，一阵客气友好，开始了。内容记不得，结束的仪式很难忘。众人闭眼，一人叨着祷告词，“父，XXX”。我睁了眼，看见CJ跪坐地上，虔诚闭眼，如在“父”的臂弯里。和煦，安宁，久违。往后他越发投入，作息规律，越发笃定，到年底，戒酒戒肉。在教会他认识了一位姐姐，说起时，透着欢喜。与她相处，他从容，自然。也许，她，姐姐，是多年来他相处起来没什么芥蒂的女性。

再谈“青年”工作坊，CJ很投入。花很多时间获取五四运动前后几日的情况，具体到什么人什么事怎么干，如他所说“历史并不是宏大叙述。这些人都是一天天过的，我是想看他们在每一天做了什么。找一些能确信的东西”。我想这也正如当下，有很多人在网络上不断转消息刷评论，期望促成某个运动，亲历某个事件。见证，关心，让摸不着的现实真实起来。像是一种准备，为未明的某日蓄能。9月中旬，他与我一同前往深圳，与工人一起工作坊，于我而言即是连轴工作，未曾想要顾及他，更多是以集体之名挟其承担。10月在上海的“青年”工作坊，他谈到：

去了深圳满世界都是人，嘈杂，没有家里简单。晚上喝酒喝到一两点，白天去外面吃饭，吃饭也不习惯。有种无力感，对周遭环境没办法把控，没有朋友，不安全感越来越强，有种被集体排挤出去、很被动的状态。做记录，在所谓的工作中非常焦虑，情绪低落，感到被集体压迫，想早点睡觉，但别人喝酒聊天。做了两件事：在旺旺家厨房打扫卫生；去GZP那里打扫。通过打扫，空间不是硬的，可以触摸，其它时间像个局外人。

这是我未曾想过的，集体与个人的和谐律。即使如此，CJ在半个多月

的工作里，认真又不失创造力。在北门剧社获奖后的庆功宴上，诵读作给北门的新诗，脸红脖子粗，别有气势，那晚他与清湖诗人 ZQZ 长谈至天明。往后集体像梦魇一般挥之即来，“我在草台班也是一样的，受压迫，受排挤的状态。这个集体跟其他集体是一样的，我一开始来这里，我以为我来这里表演，但是我很天真，具体和每个人接触时发现有很多套路，遭遇到很多质疑，干活干不好，受到嘲讽。不知道别人怎么看我的”。这是 CJ 尖锐、不妥协、保有愤怒的时候，也许可说是异质的“愤青”。不满于既有的关系，希望更对等，但又无从着手，有时手忙脚乱，有时被动等待。他向前迈又往后缩。

想起十月初刚从广州回到上海，午饭桌上，CJ 特别郑重地控告我，深圳广州行怎么不待见他，怎么压迫他，罪状一一列于手机备忘录。我边吃他边说。说完，我拿手机仔细看，又好气又好笑，做了一些解释，可能也没有回应到。不过有一点印象很深，他以为提出这些会被打被骂，同时想好，发生冲突立马离开。也许这是关于愤怒的勇气，或者说要求平等的勇气，却时时在奋进又怯退之点暗涌。在他聊起的生命里，或往后的时光里，多次出现这样的时刻，时时暗淡收场。一个人面对周遭的内心恐惧，在敏感中消化、放大，无所适从，逃离。

刘：那么现在呢？你对青年，尤其个人与集体/团结的关联，有什么看法或期待？或许可以摆在“后《草芥》”状态来说说？

吴：集体与个人像是一体两面。集体怎么样，也是个人所思所想所做的呈现。对我来说，CJ的翻搅带来碰撞，重新厘析个人与个人、个人与集体的距离及承担，回省集体之下个人需要哪样空间生长，个人生长膨胀会否刺穿集体。集体与个人应不是和谐律，像是俱长律，在摩擦和碰挤中滚动。

有时砢，有时贴，有时离，有时合，有时断。

回到“青年”讨论，第一次工作坊 CJ 便问，“做青年讨论的意义何在？又有什么启示意义？感觉现在比那时（五四）还要糟糕”。当时 CJ 记录了我的回答，“也没有那么糟糕，或许可能要更好。通过最近的阅读，发现五四青年的状况并不都是热血、活力、积极向上，可能那时有很强的方向。能了解不同阶段青年面临的问题，可以做出更好的回应”，显得不很清晰。倒是当天晚些，他自己发出的信息做了很好的解释：

汪晖、罗岗那篇对话文章里不断讲到五四青年运动里面存在着契机，在这样一个“去政治化”的时代里，需要回去寻找那种再政治化的契机。所以我是想说聚焦在五四青年运动时期，再从历史里面抽出，回应当下存在的“再政治化”的可能。新青年杂志可贵之处在于不是就政治谈政治，谈宪政，谈议会，而是在寻找再政治化的基础，谈劳工问题，谈妇女问题，谈教育问题，谈新文学，通过大量的田野调查，再造这种政治基础。这个给到现在一种启示。我觉得五四是给当下政治生态的一种契机。聚焦在五四，又让历史来说现在的话语。毕竟如汪晖所说，青年的问题，首先要界定时代的问题。青年的问题，不是一成不变的，它总和时代相关。所以需要更多了解五四到底做了什么，又是怎么做的，谁在做，这些给到当下一种什么思路。

CJ 的思考，部分源自一篇对谈《汪晖、罗岗、鲁明军跨界对谈：历史、革命与当代青年的思想构成》，在 YJ 列的书单里。也源自 CJ 非常仔细的阅读，定明人事地，精确日分秒。阅读五四史料的 CJ，充沛，不懈，不时与我分享历史新发现，新观察。也许 CJ 化自身无着的焦虑为创作驱力，分享时话不绝口，直让我跟不上节奏，没法与他深入讨论。现在想来，满是遗憾。错失一种进入历史的方式，也错失一种重整联结的契机。

不过，经由这股聚起的能量，他扎进历史运动的纹路里，扒寻历史日志，力图触摸有血有肉的运动，而不是某种固化的历史标记或评价。这样扎实有力的翻找像划破了什么，他想要关心“公共空间、政治方面”。在12月工作坊行将结束时他设想：“青年人的处境，与青年人的主流宣传之间那种巨大的反差，是我们要去做的，去戳破那种虚假的理想，把青年人尖锐的东西亮出来”。不过现实中，他情绪起伏不定，无业、焦虑、前途未卜，感受到与周围人的冲突，萦绕的恐惧、压力，个人的自我在压缩的现实里徒劳。11月至次年1月，他与ZC在明当代合作表演项目《思想斗争素材之二》，像是他对未来的一种探索。充分地施展艺术潜能，赤身与恐惧相搏，与无物之物相斗，却最后于关系的压力下后撤一步。破土未生，成了生命里难能一现的昙花影。在混杂互斥中，迎来了排演，他呐喊陈独秀的《敬告青年》，想要冲破“青年”讨论的挫败，不是“别人怎么说，我们就怎么怎么再照搬一下”，也不是“对别人的资料，进行一种重新的宣读而已”。这也许是向往真、向往创造的“青年”。现在回望，这种情愫已成了彼时遗留物。正如戏的尾声，他生生摔向地面——一个人扑倒、翻腾，抓不住一个人的手，爱、友谊、血亲，在人丛中摔磨——徒留硌硌粗砺的挫败。结尾时，ZX清亮的中年宣言、DS悠婉的《再见青年》，众人在冷夜中并行不悖，隔空相望，无所畏惧，像极了一曲离赋，各人前路未知。

2018年开春，CJ搬离了“1895”，在上海一角落找了单间，重又一个人生活。这次，他有教友与圣经相伴。没几月，他有了新方向。江苏泰兴有一麻风村，有一群信教人，以服侍麻风病人为业，同吃同住，没有钱也不花钱。离开上海时，他把工作以来的积蓄悉数借出，身无分文地去了。CJ开始了新一种集体生活。往后，我与CJ电话聊，他偶尔也回上海，在“1895”落脚，成了房客。听他说那边的生活，充实、规律，做饭、服侍，

圣经、祷告，自然、平静，真有出世修身之状，要能安心下去，也算是一种活法。

没一年，2019年1月，CJ回来了。原来的房间有人住，他做起了沙发客。说起原因，母亲的关心和不甘让他于心不忍，教会负责人询问钱财的试探压力，这些形状促使他离开了麻风村。年后，他开始新一轮工作求职，也赶上新一轮《草芥》创作，参与新一轮“青年”工作坊（“海草计划”）。这一次，CJ投入少了很多，上一轮他花很多时间记录，承揽大部分工作坊文字记录。这轮他枯坐一旁，眯眼睡觉，至于身体创作也不怎花力气。按他自己的话，“油了，演完就好了，不图什么”。待戏成形时，他的摔扑延续了下来，其他则混入集体或排练发展。他的摔、翻、扑、倒，流畅了许多，像一块光滑的石头。仍然生生砸响地面，却多了保留，像怡然在表演的外壳里笑看世界。两次“青年”工作坊，心境变了，没有了那时的想望。不再囿于关系的压力，集体无为重要与否，诘问时笑笑一过，像还俗僧一样喝酒吃肉。不过有一点未曾变化，似有意，又难脱牢，他仍旧是异质般存在，仍然有工作无着的焦虑。6月演后，回家学车，计划学成回上海，未料亲戚帮他在民办中学当了老师。7月复演落幕，异质般离开，他回家了。

这一年，CJ三十。三十而立像真有其说。年末11月，房东卖了房子，“1895”无业毕。

CJ。他1989年生，2011年南昌某大学毕业。走新疆扎九江往广州跑贵州，末了来上海。经一位诗人谈草台班，来了。上海，草台班，“1895”，麻风村。2015年，2019年。一个地方，一个地方，又一个地方，另一个地方，又一个地方，一个地方，地方，地，方。他，异质般来，异质般去，好像未曾融入。像少时映照，青春生灭，像往日轮返。

“青年”结束了漂泊，结束了流浪。曾经，他想发大财，他想出人头地，他想做艺术，他想追爱情，他想够历史，他想破恐惧，他想亮尖刃，他想把握自己。也许它们依旧留存，也许现实把“青年”抽离了。

刘：在《草芥》（2018）演出中，你为什么会有这些提问：“一个人的欲望，一个人的想象，一个人的脆弱，一个人的乏味，一个人的奋斗，一个人的成功，一个人的窃喜，一个人的欢乐……一个人的自我，一个人的，一个人。你喜欢一个人吗？你喜欢一个人生活吗？你觉得一个人生活有什么意义？你觉得一个人生活有什么意思？”现在重新看这段提问，你有什么想法或感受？

吴：很多想法融在上面的内容里。可以再补充一点，来自一位NGO青年的说法，大意是：只身一人出门在外，难免被欺负，为什么要团结起来，就是想不被欺负。现在再看这段“一个人的一个人”，已过了关注的焦点或核心，感觉当时在逞口舌之快。



“海草计划”工作坊

张若水*

“草芥”的青年议题，还可以往前追寻到《草芥》（2018）首版在上海当代艺术博物馆（PSA）演出前，历时半年的阅读与讨论工作坊。与一般理解中的剧场演出制作模式不同，《草芥》演出的内容和所谓的“剧本”，不是一开始就有写好的剧本或改编剧本的演出，其演出的内容是从工作坊里头的讨论，包括身体训练工作坊等所累积的内容和动作”的原型发展而来。

定海桥互助社与草台班合作的《草芥 2019.06》，在演前也沿用了这个工作坊模式。《草芥 2019.06》演出前工作坊为定海桥互助社成员和草台班成员合作的“海草计划”。¹《草芥》（2018）为草台班集体创作，演出前的工作坊为每周“草训”，由草台班之友与不同阶段加入草台班的成员支援、参与。²

海草计划在进入剧场创作阶段前，工作坊分为剧场训练和主题讨论两个部分，每周一次，每次共计 4.5 个小时。作为参与者之一，时常觉得剧场训练和主题讨论进行到正当热、正要蓄势待发时，因为时间有限的缘故，不得不终止。总是想着，如果时间更充足一点，我们可以做更多的身体训练，主题讨论的部分也会更深入一些。剧场训练工作坊由赵川、吴梦主持带领，

* 感谢吴梦协助整理本文中的讨论内容。

张若水，在剧场和文学里摸爬滚打的“野生艺术家”。于 2017 年加入草台班，担任剧场、展览及工作坊等制作助理，为女工、儿童提供戏剧教育。参与草台班在上海当代艺术博物馆（2017）、乌镇戏剧节（2018）、上海外滩美术馆（2019）等戏剧演出。文学作品散见《城市中国杂志》、《澎湃新闻》、《回响编辑部》、《字花》、《人间 thelivings》等。

1 详见本专题“演出档案”的介绍。——编者注

2 参考同上。——编者注

主题讨论工作坊由参与者提出与青年相关的议题，自发主持议题讨论部分的进行。由此，我们从父母辈的青年时代出发，从历史的维度去了解他人的青年时代，借由父母辈的讲述，了解历史中的青年和世界、他人、政治的关联，带动青年自身去思考我们与他者、社会、世界的关系。我们试图跳脱出我们这一群青年的同温层，看到更多的青年群像。我们试图超越我们这一群青年的局限，看到青年更多的可能性。以此为契机，我们讨论了青年的政治身份认同、青年的工作、青年的爱情与婚姻、青年的自由与不自由、青年的怯懦与恐惧、青年的失败与勇敢。

其中，令我印象最深刻的一次讨论，是每一个参与者谈及自己的父母辈及祖辈的青年时代。触动我的不是青年与原生家庭的关系，而是每一个参与者不同的家庭背景，有的父母是高级知识分子，有的父母是公务员或更高级别的职位，有的父母在家乡的小镇做小生意，有的父母是来大城市打工的农民。而青年个体（参与者）的性格、现况，明显有着代际效应的烙印。对于那些从农村、从十八线小镇通过读书来到大城市的青年来说，他们不享有家庭的社会资本、文化资本、经济资本的代际传递，这也意味着这群青年更能感受到社会的不公和日益固化的阶层对自身的影响。或许因为这样的成长经历，这群青年中的某些人有着更强的动力去促动自己用自身的行动来改变社会的不公。因而，他们的身体在剧场里有更强的“存在”，因为他们知道自己要言说什么。很多戏的内容由此生长出来。

如果说2018版《草芥》讨论主题是从“五四”历史着手，那么，2019版《草芥》更注重青年当下的困境和状态。在中国一谈到青年，就会想到“五四”当年那批青年真厉害。现在想来，像“五四”这样的一个“群星闪耀”的时代，年轻人可以掌握大局；“五四”的几个核心人物的年纪，就是今天的90后……一百年过去了，青年的处境有没有变好，我不知道。我只知道，这个时代和其他的时代一样，权力仍然固着在某些看不见的手里，他们是否会顾及谁的处境？如今，青年的声音、思考与力量又如何突

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

破青年之间早已更原子化的生活形态？作为《草芥》两个版本的参与者，同时也身为青年，我挣扎着青年的挣扎，我争取着青年的争取，我反抗着青年的反抗。而这青年向上走的姿态，或是懦弱，或是勇敢。

-海草计划启动 2019年1月5日

-介绍《草芥》（2018版）及观影后讨论

-讨论：如何用剧场方法带入议题；如何自我学习，共同工作

-阅读资料：

王墨林《受压迫者的在场》（《民众在何处？亚际社会民众剧场工作坊会议手册》2018年）

父辈的青年时代 2019年1月26日、2月23日

-父母辈及祖辈的青年时代与自己的关系及影响

-与父母的交流如何带动代际关系的重建

-不同的家庭背景，如何影响到我们的不同选择、现况、前景和未来想象

-上海彭浦老工人回忆青年时代的口述视频

青年与工作 2019年3月2日

-人为什么要去工作？

-父母的职业流动和自己的职业选择，怎样抵抗或相互理解

-工作里的自由和不自由

-脱离工作制度的可能性

-阅读资料：

王行坤《工作意识形态与后工作的未来》（《马克思主义与现实》2018年06期）

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

艾可《工作该怎么好好做？——青年人的贫困和精神贫困》（《热风学术（网刊）》2017年9月号）

潘晓《人生的路呵，怎么越走越窄……》（《中国青年》1980年5月号）

贺照田《从潘晓讨论看当代中国大陆虚无主义的历史与观念成因》（《开放时代》2010年07期）

阶层固化 2019年3月9日

-什么是阶层/阶级，是否存在阶级固化？

-在生活中感受到的贫富差距

-日常生活中“感受不到的”特权，如：家里是否有100本书，是否研究生毕业，是否出过国等

-对不同阶层的青年群体的“看见”和“想象”

-面对阶层日益固化，我们能做些什么？

-阅读资料：

赵皓阳《生而贫穷：无限循环的金字塔游戏》（中国发展出版社，2017年）

芭芭拉·艾伦瑞克《我在底层的生活：当专栏作家化身女服务生》（林家瑄译；北京联合·后浪出版，2014年）

《NHK镜头下的日本年轻女性：看不见的贫困》（《澎湃新闻》，2018年7月28日）

-相关视频：

纪录片《为什么贫穷？》（Why Poverty?）

NHK纪录片《女性的贫困》

哈佛大学公开课《公正》（Justice）

青年与失败 2019年3月19日

-某种意义上，失败或许是人生的常态

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

- 分享自己或他人“失败”的故事
- 失败的归因? 个人努力、社会结构或其他

青年与外部世界及他者的关系 2019年3月30日

- 青年空间及如何在公共空间内展开公共实践讨论
- 成长过程中, 经历过重新感知到自己和他人、世界的关联的时刻
- 自身的政治身份认同及生活中的冲突

海草剧场计划发布 在定海桥的讨论 2019年3月31日

- 青年的恐惧: 在社会中的位置与社会身份的相互拉扯
- 青年的抉择: 深造还是工作
- 青年的限制/亲密关系/表现真实自我的恐惧
- 青年的爱情/婚姻/工作



■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

《草芥》2018-2019 演出档案

张若水* 整理

《草芥》

2018年2月3日、4日共三场

上海当代艺术博物馆 (PSA) 5楼 5D 展厅

前期讨论和集体创作参与者: 吴加闵、张若水、孙湛、张寻、孙大肆、陈建和、曹咏洁、吴梦、余燕、Christopher Connery、赵川、刘念、卢浩菊等。

剧本整合、执笔: 赵川

演出: 吴加闵、孙大肆、陈建和、张若水、孙湛、张寻、王雪萌、赵川、吴梦等

导演: 赵川

音乐设计: 孙大肆

影像设计: 吴梦

开场影像作品《人海》: 张小船

空间构想: 赵川

海报设计: 武佳音

执行制作: 吴加闵、孙湛

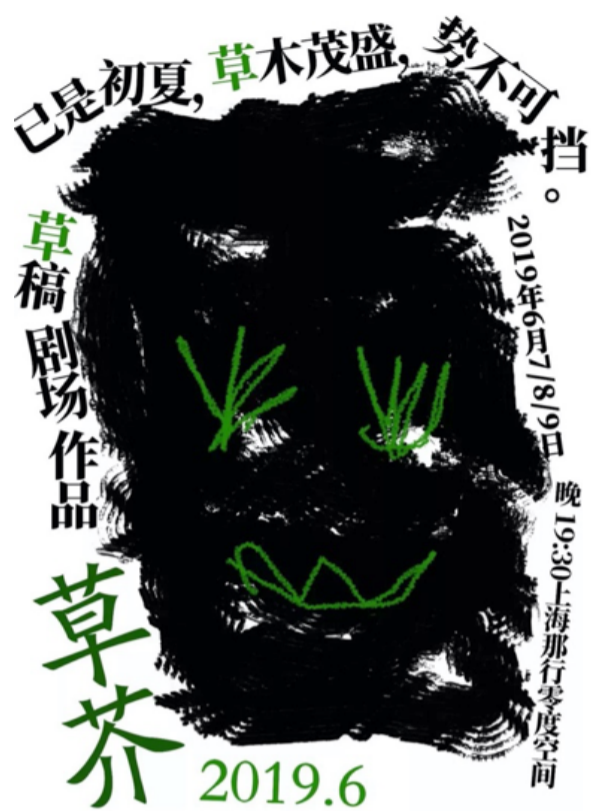
宣传及幕后协助: 刘念、黄丞元、卢浩菊 等

原创支持: 上海当代艺术博物馆 (PSA)



* 张若水，在剧场和文学里摸爬滚打的“野生艺术家”。于2017年加入草台班，担任剧场、展览及工作坊等制作助理，为女工、儿童提供戏剧教育。参与草台班在上海当代艺术博物馆（2017）、乌镇戏剧节（2018）、上海外滩美术馆（2019）等戏剧演出。文学作品散见《城市中国杂志》、《澎湃新闻》、《回响编辑部》、《字花》、《人间 thelivings》等。

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动



《草芥 2019.06》

2019年6月7日、8日、9日
上海那行零度空间

《草芥 2019.07》

2019年7月10日

上海外滩美术馆

集体创作及演出成员：吴梦、赵伊人、吴加闵、张若水、小丽娜、浩菊、周晟杰、邢星、陈建和、卓伟、曹咏洁、张寻、罗渣、书韵、温若瑾等

剧本执笔及导演：赵川

现场音乐：盘丝洞音乐集团（满大人、罗渣、Zzway、XX等）

执行制作：赵伊人、张若水

技术：吴加闵、周晟杰

舞监：曹咏洁、卓伟

道具 & 服装：吴梦、邢星

道具助理：陈建和

海报设计：罗渣

宣传 & 文案：浩菊、书韵

视频剪辑：吴梦、周晟杰

票务：小丽娜、浩菊

感谢支持：上海明当代美术馆 人面剧团 疯剧场 上海外滩美术馆 那行零度空间



《草芥 2019.07》外滩美术馆演出 摄影：肖丰



“草芥2019.10” 工作坊及演出

2019 年 10 月 6 日

香港 Para Site 艺术空间

策划：瞿畅、赵川

每场《草芥》系列演出接近尾声，都会有演出者双手托举起一个 2 米长的电子滚动字幕屏。上面的文字由参与成员在集体创作工作坊中所写。它们快速滚动、飞逝，不仅呈现出个人思考，也形成了这些创作集体对青年问题的整体回应。

(《草芥 2019.6》和《草芥 2019.7》)

他们坐地铁的时候，走路的时候，躺在床上的时候，吃饭的时候，与人交谈的时候，齐刷刷地低着头——看手机。他想带着心爱的姑娘去看海，但是没有钱，他说他是一个在温饱线上挣扎的人。他不想结婚生子，只想每个月换不同的男朋友。他正在想，该怎么和妻子说出“离婚”两个字。他不想上班，但不要让他失业超过一个月。他站在楼顶，祈祷公司裁员名单里没有他的姓名。他没有看过共产党宣言，他不知道托洛茨基是谁，从名字猜测他应该是个俄国人，虽然他们戴着鲜艳的红领巾。他说，世界需要改变，但世界已然改变了我。“基本上，我是个社会主义青年”——他们说。我命令海洋馆的美人鱼、得到观众喝彩的海豚，变成杂草。我命令在马戏团表演骑自行车的猴子、钻火圈的老虎，变成杂草。我命令在动物园吃竹子的熊猫、在玻璃房里晒太阳的狮子和狒狒，变成杂草。我命令流水线上的螺丝、办公室的复印机，变成杂草。我命令幼儿园的小朋友、武校的“问题少年”，变成杂草。我命令被侮辱的、被损害的，变成杂草。我命令爱情和理想，变成杂草。我命令真理和正义，变成杂草。我命令一切，变成杂草。我的愿望是世界和平，人人平等。每个人不用上班，也能生活安稳。小朋友不用考试做作业，也能快乐玩耍、健康成长。我的愿望是男人可以化妆穿裙子生孩子，女人可以大吃大喝，不用担心长胖。我的愿望是人类可以与任何性别或物种——相爱，毋需一纸契约或法律见证。我的愿望是女人们夜夜享受高潮迭起，不用害怕怀孕或妇科疾病。我的愿望是在任何场合，不用害怕说错话，我的愿望是以我手写我心。我的愿望是动物园、马戏团、海洋馆永久歇业，我的愿望是游乐场、商场、店铺统统关掉，人们在篝火前围成圈，听一个古老的故事。杂草在乡野里，是可以吃的。苋菜马兰头都拿来拌豆腐，提溜一个小篮子和剪刀，从田地的这一头，割到那一头。再一点点清洗切碎，吃进肚子里去。春天刚长出的杂草，都是

两根叶芽，分不清谁是谁，只知道是不同的颜色，遍地都挤着脑袋往上拱开，我迷恋杂草丛生的美丽，总想挖掘几颗移植出来。但等它们一长大，总变了样，呼哧呼哧拔了，全都喂给大鹅和兔子。后来长长久久地在城市里居住，杂草藏在花圃盛开的下面，带点泥土新翻过的颤抖，成为宠物狗的便秘之地。更多的杂草往家里蔓延，放久的蒜头会发芽，被遗忘的洋葱偷偷冒尖，土豆的叶芽一见光就长出来，防不胜防。它们都暗自恢复了杂草的野性。青年在寻找自己在世界中的位置，跌跌撞撞地，撞上了墙。青年的手脚长开，四肢健全，青年爬上了墙头，对岸有光。青年揭开眼前的红布，一面更高的墙，墙上装满明亮灯光。青年叹了口气，“又是这样，能不能换一个游戏，我不喜欢。”“我想看海！我想见太阳！我想爬上山岭，抓住小鸟！”青年的叫喊撞上那堵墙，穿过那堵墙，回音冲回了青年身上。青年被自己的回响震落下墙角，响到有无数个重复在鸣叫。

“看海！见太阳！上山岭，抓住小鸟！”青年又爬上了墙，青年要爬上更高的墙，更高更高的墙。青年看见了沉在海里的太阳。我要白天做梦。我要眼高于顶。我要不务正业。不做工厂里的流水玩具。我要迟到旷工不穿制服。我要天天摸鱼。我要拒绝我妈。不买房不结婚不生娃。你过你的我过我的。不要逼我。我要创造一个我们的世界。小草是生长在地上的植物，比较矮，也不较小，所以不容易被察觉。并且小草往往都是以群居的形式，呆在一起。所以也很难分得清这棵小草就是这棵小草，那棵小草就是那棵小草。并且呢，小草也不会唱歌。所以一般情况下，它都很安静。不容易被察觉。不过小草有一点好，就是它长得比较柔软。至少和树干比起来是这样的。不过，小草，很容易被拔掉。在乡下，就是没法子和农作物一起共存。在城市，很难不被园艺工人发现。这就是我认识的小草。所谓杂草，就是荒乱堆里面，那青幽幽的杂草，硬硬的。我经常步行。如果不是步行，我肯定看不到它们。它们的美丽，就像是在这孤寂城市中映入心中的安慰。美不美？我感觉我老了，但看街上，你还不是老人家。我感觉我穷极了，

但看街上，有人比你更穷。我感觉我空虚极了，但看大街上，有许多笑脸。我感觉我活的毫无滋味，但看大街上，又是白云和蓝天。我感觉我特别笨拙，但看大街上，你又在和汽车争路口了。我感觉我特别疯狂，但看大街上，你怎么自嗨唱起了歌？希望有妻子，能找到异性能聊天。希望有孩子，能和他/她一起永远年轻。杂草的命名本身就是人类的一厢情愿、自作多情，“非栽培的野生植物或对人类有碍的植物”被称为杂草，人们发明很多名字来称呼那些对人有用的草，可以吃的草叫青菜，可以治病的草叫药材，可以用来踢球的草叫草皮，可以观赏的草叫绿植，而那些没有用处的草就统统叫做杂草，尽管它们很不一样，它们都只能有一个名字，只有同一种命运。杂草长在任何秩序的边缘之处，被自以为是的人类拔除、埋葬、焚烧、压碎。但杂草，生生不息，在高墙竖起、在帐篷搭起、在铁皮屋子造起、在围栏立起的时候，就开始蔓延、开始滋长、开始生长。人们习惯用命名来施展权力，来审判美丑，来判定是非，划定边界。于是，人类发明了杂草，也发明了丑恶、肮脏、污秽、卑下、无耻，发明了孱弱、失败、死亡、衰败、荒芜。高举正义、光明、伟岸的旗帜，人类将它们统统抬上了审判席。青年是八九点钟的太阳，很快就会死在西边；青年是祖国的花朵，祖国已经把他沐浴了很多遍；青年是初生的牛犊，嘴里还舍不得放下奶牛的乳头；青年是后浪推前浪，陷落进沙滩的细沙里，杳无踪迹。青年精力充沛、力量感十足，用来吃饭喝酒跑步健身，还有做爱割包皮拉眼线。青年弱不禁风，战战兢兢瑟瑟发抖。我要，柔情似水，妩媚妖娆，婀娜多姿。我还要，玉树临风，飒爽英姿，孔武有力。我要功成名就，名垂青史，永垂不朽，我要努力，拼搏，奋斗，我要伟大光荣正确。我要铁石心肠，阳奉阴违，见风使舵，步步惊心。我还要，三心两意，两面三刀，韬光养晦。我要胭脂粉黛，我要金银首饰，我要金屋银屋，我还要生娃遛狗，我要一万二的包包我要八千七的皮鞋我要500万的房子。我要撕裂所有的虚伪的丑陋的肮脏的面孔。我要把贫穷的无知的愚昧的下贱的，统统驱赶。我要那些懦弱的无耻的恶心的，彻底消失。我还要操你爸操你妈操你爷操

你奶奶~我是个年轻人，我心情不太好。既不太高兴，又没有头脑。既稚嫩轻狂，又暮气沉沉。翻着白眼哭，掐着手背笑。我是个年轻人，什么都不想要。恍恍惚惚冷冷清清。熬夜打盹，昏昏失眠。昨天梦见从人间蒸发潜逃。我是个年轻人美好又糟糕。疲惫地拖着身躯这里到那里。暂停！暂停！这里是哪里？我追回随时放弃的权利！为什么不可以？我不高兴，任性是正义是正义！（当然，我正在怀疑）（当然，我遵守纪律）我是个年轻人，也许，大概，可能。我的杂草，我是墙里的长颈鹿，你是井底的青蛙。他们说要仰望天空。要脚踏实地。可是，我的脚在泥潭中。我的颈在墙缝里。你说，墙看到了你的眼睛。墙挂在了你的脖子。双手在使劲用你的力。泥土还陷在你的脚底。东归的乌鸦说，外面都是海市蜃楼。西去的乌鸦说，唯上下而求索。我说，不如用泥做个菩萨的脸面。青年们分身乏术、精疲力尽、生怕错过热点掉队，青年们急需知道流行的网络暗语，用网络来不断映照现实，把现实尽力代入网络。青年们太累了。青年们怕物价升的太快，工资涨的太慢，发际线逐渐失守，青年们怕自己连韭菜也不是，只是杂草！青年们想功成名就，也想声色犬马。想发愤图强，也想好逸恶劳。想富可敌国，也想青灯古佛。想花天酒地，也想一心一意。我愿高也成，低也就，无所求。我愿推得动巨石，转身却任它跌入谷底。我愿在异国他乡寻到那金羊毛。在毛里求斯的海边放走一个漂流瓶。我愿在沙漠仰望天空，低头看到他吧金苹果放在我的脚边。我愿去追逐彩虹。愿每个人的岛都有来往的渡船。愿天下没有皇帝和他的新衣。愿天下兴亡和匹夫无关。愿天下韭菜，终成杂草。寄生草——归来远，莽天涯兀的舍抛。白衣不似别时貌。尘飞荒径行人杳，怯生生故园重到。见一个断垣碧草影纤纤，他年与俺曾同笑。青年的空间隐而不见

青年沉默。青年的手粘在手机上。青年的头垂在电脑前。青年没有时间吃饭。青年的情绪已过期。青年睡不着。青年醒不来。青年一睡不起。青年长夜无眠。平等。自由。训练社交。推动性格多元的社会认知。做小

而丑（但自己喜欢）的 app。掌握 flutter。写作。创作。对世界产生兴趣。对生命产生兴趣。杂草，没有规矩。青年，被墙。焦虑

看视频。愿望，多运动。多参加开放麦。增加收入。我们家田埂上的那种杂草，我印象中他们的生命力比较顽强，每年从春天看他们发芽，破土冒出那尖尖的嫩芽，开始慢慢的生长，经过风吹日晒，风吹雨打，直到秋天慢慢的枯萎，他多像人的一生从生到死的一个过程。青年有点傻乎乎，个人主意强，喜欢胡思乱想。青年叛逆期严重，跟父母对着干，感觉全世界我最大，最牛。青年爱贪玩。青年内心世界封锁，总觉得没人理解我，考虑问题比较单一，像没断奶的孩子。青年们自己的空间像猪窝，一出门打扮的像明星。我愿父母长命百岁，儿女学业有成。我愿自己有一套别墅，装修自己梦里的样子，有足够的钱环游世界。我想学习戏剧，把自己的人生用戏剧演出来，永久地珍藏。我想学习写作，梦想着成个作家，有生之年出一本书。我想有一个健康的身体。我想老年生活种些有机蔬菜，承包个果园。我希望不要到处都是污染源。我愿工人的地位能提高，不要像现在的人吃人社会了。杂草，在我看来杂草是独立于各种被既定规则下的品种的异类。比如在城市街道两边摆着的大概都是统一品种，统一形状和图案。城市河道边算是杂草比较容易生长的地方，尤其一下雨更如雨后春笋一般生长，甚至成长速度和高度远远超过其它批量种植的小草，然而也就是因为如此，稍有长势它们常常和批量种植的小草一同被割草机割成该有的高度。不过稍过些日子杂草又长高了，长出了头，又被连同批量种植的小草一同被割，割成他们满意的高度。循环往复，谁也不服谁。家乡农村，杂草也是常有的。记忆中母亲常去水稻地头将其连根拔起，因为它也冒头了，长高了，将田间的肥料都给吸走了，水稻自然长势就不行了，收成肯定也不行了，所以要拔掉。还有一种方式是打农药，打专门的农药，就能保庄家去杂草。不过家乡的牛基本都是靠吃杂草喂饱的，因为庄家是人吃的。青年早出但不一定能晚归。迷茫在梦想与现实的困顿中无法自拔。

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

超前消费（信用卡，网贷）导致无法自拔。青年往往没有奋斗目标，假大空的叫口号与实际行为的假大空；或瘫着什么都不想，沉迷游戏，手机电脑都是游戏，一直玩一直玩，直到瘫。青年每天担心的柴米油盐，不够吃，吃到假的。青年的精神极度的匮乏，身体极度虚弱，以酒为伴；什么都敢做，什么都不敢做。对青年没有看法，从未见过青年。我想赚钱，老婆孩子热炕头，在某一领域能有些建树。我想能和父母家人在一起生活，不用他们再为我操劳。我想能做点自己喜欢的东西，比如表演，比如写作，我想结交一些朋友，在一块玩，学习，不带任何利益关系。我想做一些有意义的事，发声，呐喊，争取。我想锻炼身体。我想在老家生活。我想穿越到其他年代去看看。

延伸阅读

《草芥2019.6》、《草芥2019.7》演后即评

1.《〈草芥2019.6〉观后》，作者：感冒的河马，2019年6月8日

链接：<https://www.douban.com/note/721666133/>

2.《从近期上海的两个作品，看“素人”如何登上舞台》，作者：秦听，“有染”公众号，2019年6月23日

链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/9Cmm4gTjoxQ66bARHQqPAA>

3.《愿所有韭菜，终成杂草 | 现场》，作者：Lyre，“回响编辑部”公众号，2019年6月24日

链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/0hDUciCZTn0SDdwX1qZwIw>

4.《杂草丛生——〈草芥2019.6〉观后谈》，作者：高旭，“当代艺术现场”公众号，2019年7月3日

链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/sWuhuhD3XILJvjMz8cyHLw>

■ 专题_《草芥》“青年”与剧场行动

5. 《2019/7/13 一些零碎的观后感》，作者：不能·喵大妍儿，2019年7月13日

链接：https://www.douban.com/note/726050122/?from=groupmessage&dt_platform=com.douban.activity.wechat_friends&dt_dapp=1

6. 《在剧场里，重新相拥自己了不起的身体》，作者：小丽娜，2019年9月11日（文字版载于“小玫瑰蔷薇”公众号）；2020年3月24日（图文版载于“草台班”公众号）

链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/pPjYBYFRC5KmvgOgFzw4cw>

7. 《演出之后，社会剧场继续》¹，“草台班”公众号，2019年10月25日

链接：https://mp.weixin.qq.com/s/9sptILRQnV_dbl_jvwyu0w

¹ 这一篇文章是针对以上剧评、演后感与《草芥》观众们在自己朋友圈发表观后感的综述，其中包括中央戏剧学院赵志勇老师的部分看法。——编者注



在全球经济的子宫里： 《孩子》和跨国想象的建构¹

莎拉·雷蒙*

章玉萍**译 罗小茗***校

新自由主义进一步助长了资本主义政治和经济的迫切需要，引发了贫困和抵抗的急剧的全球化，跨国想象的营销是其基础。在菲律宾，这涉及后马科斯时代流行文化生产中形成的霸权实践及其动员、认可和传播。在“离散电影”即聚焦海外菲律宾工人（英文缩写 OFW）的电影的建构中，也许可以发现这种实践极其显著的发展。这类大众电影题材的增长，与其说是电影机构创意想象的革新，不如说是对菲律宾电影工业危机的回应，这危机本身也是菲律宾经济和全球资本危机的症候。

跨国想象是将新自由主义全球化剥削状况正常化和自然化的话语。Saad-Filho 和 Johnston 认为，“所谓的全球化过程——其实际存在的程度——只不过是新自由主义的跨国面孔：由美国的统治阶级和本土垄断资本家的联盟带头推动的全球策略，一项积累与社会规训兼得的帝国主义工程。”²

我使用的**想象** (*imaginary*) 这个词，遵循的是路易斯·阿尔都塞 (Louis Althusser) 的定义，指的是主体与意识形态的重要效果（让人们错误认识

* 莎拉·雷蒙 (Sarah Raymundo)，菲律宾迪里曼大学国际研究中心教授，研究方向为文化社会学。

** 章玉萍，广州大学新闻与传播学院讲师，武汉大学媒介发展研究中心研究员。

*** 罗小茗，上海大学文化研究系教师。

1 本文英文版选自 *Positions: East Asia Cultures Critique*, Volume 19, Number 2, Fall 2011, pp.551-579. 中文版收录于《反戈一击：亚际文化研究读本》（罗小茗编，上海书店出版社，2019年版），收入本刊时有改动。

2 Saad-Filho and Deborah Johnston, introduction to *Neoliberalism: A Critical Reader* (London: Pluto Press, 2005), 2.

型塑他们生活的环境)之间的关系。对于阿尔都塞,想象是象征秩序的组成部分,它的畸变在实际现实的可知领域里。

在这个语境下,想象必须和它的相近词**想象力**(*imagination*)区分开来。国家是跨国想象营销的主要代理人,它自己是“没有想象力”的。它视想象为一种“集体智慧”,是“可以用于服务的东西”,“它的产品是社会工程”。因此它只有代替想象力的投射。它“通过计划者、建议者、委员会、或这或那的专家、这里那里的部长、宪法律师、发言人、政客的观念”投射社会视野。³因此,“运用想象力”和“我手写我口”⁴的作者自我要求,恰好“强化了强加于公民之上的意识类型,而非对在此意识之下的生命实际状况的发现,且有可能对此撒了谎”⁵。而在戈迪默(Gordimer)公式中,对作者同样的要求,可能概念性地调换为国家对文化生产者及其维持的文化工业的要求。

后马科斯时代以新自由主义主导的国家政策与其政策后果,以及它们为离散想象建构所形塑的经济、政治和文化为特征。要展示后马科斯时代跨国想象在菲律宾电影作品中的关联,一部关于 OFW 现象的经典的菲律宾电影《孩子》(Anak)值得我们审视。《孩子》自 2000 年发行后,已经成为离散电影生产中一部具有参照点意义的作品。明星电影公司(Star Cinema)是全国最大娱乐网络之一 ABS-CBN 所拥有的电影发行公司,Rory Quintos 是其旗下导演。在一个访谈里,Quintos 说,《孩子》在澳大利亚、加拿大、中东一些国家和欧洲的某些地方放映,因为电影本就为了打开海外菲律宾工人市场。当时是 2000 年,明星电影的智库认为,彼时正是应该生产一部既提高菲律宾移民关于移工现象的意识,同

3 Nadine Gordimer, *Living in Hope and Its History: Notes from Our Century* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1999), 191.

4 Ibid.

5 Ibid., 194.

时也“代表菲律宾最好的价值观”⁶的电影的时候。

《孩子》是一个在香港工作的叫做乔西（Josie）的菲律宾家政工回家看孩子的故事。恪守着忘我的守寡模式，乔西承担了单亲妈妈的责任，她的孩子对于她做家政工的极度痛苦毫无察觉。随之而来的是，在全球化经济中存活的需求和艰难所致的分离，带来的母子关系的异化和对抗的具体状况。

要充分欣赏《孩子》，就需要理解资本时代视觉经济的运作。这种经济制造了新的视觉秩序，反过来“标示了之前由流水线所示范的身体与机器间的关系的转变”⁷。Beller 的电影生产模式理论认为，电影的生产模式将电影机构置于视觉经济的核心。电影观众的注意力也是一种劳动形式，当其被放在资本主义框架之内时，可以生产价值和剩余价值。

观众和资本家积累的关系必须置于 Beller 所说的“对资本工业扩张的勘察之中，这一扩张通过将身体功能‘再媒介化’和再结构化，历史地形成作为影像的界面”。无论是在早期还是现在，资本主义的目标永远是“对人类身体和力量的开掘”⁸。

这一质询为利润驱动所形塑的电影机构的重要问题是，“你们如何让资本主义深入心灵？你们如何让心灵进入资本？”⁹Goux 提供了一个基本解决方案，他假定象征的或者“交换的情感模式”是资本的功能，是“交换的主导形式”¹⁰。作为回应，Beller 通过加入“视觉的历史”来强化 Goux 提出的关系，推导出这个命题的逻辑性结论。Beller 认为有

6 Interview with Rory Quintos, July 21, 2006.

7 Jonathan L. Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle* (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2006), 74.

8 Ibid.

9 Ibid., 25.

10 Ibid.

必要假定“电影图像是这两个生产秩序（政治经济和精神－符号）的中介（mediation）”。相比 Goux “社会形式神秘地互相影响或趋于相似的社会进化过程”¹¹ 这种具有挑战性但过于抽象的观点，对于 Beller 而言，“意识和资本扩张之间必需的互相勾连”是更好的描述。

后面我会关注基本的电影化的中介，它给予《孩子》以强化经济生产和在全球资本主义下为符号的再生产创造视觉经济的功能。我认为，电影的中介也是全球资本主义下移民劳工女性化的文化逻辑。电影化的中介因此也是一种参与了资本生产和再生产的文化逻辑，而不只是这一逻辑的纯粹反映。一个愈发全球化的世界如何将帝国主义叙事当做了历史？这种叙事如何赋予电影以视觉经济的特征？全球化世界里的生理性别化主体的生产如何挑战或强化主流意识形态制度规定的妇德的积累？这是在全球资本主义下，移民劳工女性化对嵌入的视觉经济的影响吗？还是相反的因果关系？

为了探究这些问题，我使用很多在全球资本主义文化和经济的矛盾中的跨国想象的修辞，并通过这些概念来展现全球资本主义文化和经济的矛盾。

《孩子》的叙事帝国主义

在《孩子》内附的卡片上有三条饶有兴趣的说明：（1）“这是关于一个母亲的痛苦和她绝望地尝试修补她破碎家庭的故事”，（2）“海外菲律宾工人全球服务”，（3）“登录 <http://anak.abs.cbn.com>”。

内附卡片的内容和布局无意中揭露了劳动的女性化对家庭的影响和声称“海外菲律宾工人全球服务”文化工业的中介功能这两者之间异乎寻常

11 Ibid., 26.

的关系。什么构成了这种关系，以及它将两种生产秩序（经济的和精神—符号的）问题化之后的结果，是这部分的重点。

经济、政治和文化领域是理论坚持“标识”以示区分的争议地带。像《孩子》这样的大众电影的影院力量，显示出这些领域所具有的碎片化的和互相排斥的特征，仅是需要被评论缝合的概念性程式。

考虑女性化的移工和电影化的中介的关系，内附卡片可以删掉所有其他句子，这样重写：“对移工的全球需求，国家全力支持之，特别是移工的女性化导致了痛苦绝望的母亲们企图修复他们破碎的家庭。但没关系，我们会制作让母亲和孩子振作起来的电影，因为那是我们的生意——海外菲律宾工人全球服务。你看，他们的悲哀是我们的利润。”¹²

然而，至少有两个原因让这样的电影介绍不可能出现。第一，媒介集团公司不需要反思性：他们不在意利润驱动的可能条件，相反，媒介实践者用媒介场域固有的幻觉（*illusio*）¹³操作。这种幻觉是相信这样一种为人民生产优质娱乐的游戏，相信这种特殊游戏值得一玩。第二，获得了作为游戏和玩家之间中介的幻觉，代理人有意识地从海外菲律宾工人的悲哀中获取利润是“（简化）代理人和场域之间的实践关系为实用主义视角”。实用主义视角的另一面是“简化一切，以激励代理人寻求经济利益和货币收益”¹⁴。

因此，目前任务是说明《孩子》如何通过电影化的中介用叙事的帝国主义取代历史。在这个意义上，历史是每个文本和阐释实践中被压抑的部

12 “你的悲伤是我们的利润”来自 Vicente L. Rafael 的论文“‘Your Grief Is Our Gossip’: Overseas Filipinos and Other Spectral Presences,” in *White Love and Other Events in Filipino History* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2000).

13 Pierre Bourdieu 在“实践的理论”语境里提供了补充的讨论。in *Practical Reason: On the Theory of Action* (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1998).

14 Ibid., 79.

分¹⁵。生产模式的矛盾在此得到证实和承认。大都会学术界对历史之于叙事的特权体现在这样一种观念之上，即“历史和虚构皆话语；它们无法以真实之名被讨论和分析”¹⁶。

叙事 (*narrative*) 这个词，所取的不是其字面和文学的内涵，而是承担了特定的含义。在后现代框架里，“叙事”总是 - 已是 (*always-already*) 对历史上阶级斗争的元叙事的反叙事。它将任何既有的现象都视作“个人经验”的问题。Caroline S. Hau 在对个人叙事的阅读中，这样描述文本：“它考察经验的中介作用，这种经验的观点的背后是特定的属于自我或关于自我的假设，在表征经济中——也就是说，假设系统和比喻修辞，反过来形塑和组织着 [对任何既有现象] 的管理或经营”¹⁷。

认为小说和历史是话语策略的产物，这一主张并不意味着“以真实之名讨论和分析之”就是有问题¹⁸。首先，它忽略了“叙事具有社会的维度，因为写作受社会需求的形塑”¹⁹。其次，它没有考虑詹明信 (Fredric Jameson) 所说的，历史限制了文本并被写入其中。斯皮瓦克 (Gayatri Spivak) 的“叙事的帝国主义”适合分析电影化的中介的运作，以说明在这种情况下，该运作使得特权的个人身份和个体声音在视觉经济中持续地取代历史。这种运作涉及了对“最终让经济看起来天然可见的内向状态”²⁰的探究。

《孩子》的开头是香港的商业机构和潮湿的跳蚤市场的掠影。乔西的

15 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981; repr. London: Routledge, 2001).

16 Ruth Jordana L. Pison, *Alternative Histories: Martial Law Novels as Counter-Memory* (Quezon City: University of the Philippines Press, 2005), 11.

17 Caroline S. Hau, *On the Subject of the Nation: Filipino Writings from the Margins* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2004), 69.

18 Pison, *Alternative Histories*, 11.

19 Hau, *On the Subject of the Nation*, 75.

20 Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 223.

画外音引导着倾诉对象（观众），仿佛被设定的观众是一名游客。乔西说道，“香港是那些菲律宾人蜂拥而至寻找工作的地方之一。这里有售楼小姐、服务员、音乐家以及上班族。然而，大部分是像我一样的DH[家政工]。有什么样的主人取决于你的运气。有善良的主人，也有脾气暴躁的主人。如果运气不好，你会遇到一个虐待狂……即使工作伤害身体，没关系……只要你在这里能挣到比在家乡更多的钱。我打算回家了，真好……我错过了6个圣诞节、6个新年和6个我孩子的生日。感谢上帝，我终于离开这个天堂的地狱”。

乔西的画外音警告观众，电影里没有华丽的画面，没有都市的场景可以消费。相反，倾听者被说服“接受特定的电影画面作为对他/她的主体性的准确反思”²¹。这是缝合系统的意识形态工作，一部分由叙述功能构成。叙事功能“转换电影空间为戏剧性的场所，从而提供观众一个并无优势的主体的位置”²²。在这个场景中，观众被假定为家政工乔西。

乔西在香港的家政工作，不仅集中体现了菲律宾移工的困境，而且提示了 Delia Aguilar 所说的移工如何成为全球经济的一个显著特点：“移工的招募已经被融入资本发展的历史，自由贸易、放松管制和新自由主义是全球化的路标，如今，移工妇女从边缘地区流向更富裕国家的移民潮在历史上是前所未有的”²³。

通过描述香港和菲律宾各自的经济体状况，康斯特布尔（Constable）将菲律宾家政工人在世界各地的人口剧增的历史，追溯到由总统马科斯在20世纪70年代发起的劳务输出政策。另一边，上世纪60年代和70年代，香港制造业经济蓬勃发展。这促使之前是家政工的中国妇女离开他们的雇

21 Daniel Dayan, quoted in Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford, UK: Oxford University Press), 215.

22 Ibid., 214.

23 Delia D. Aguilar 提供了帝国主义和女性移民的延伸讨论，其中包括对劳动力移民的精彩批判 in “Imperialism, Female Diaspora, and Feminism”, *The Red Critique: Marxist Theory and Critique of the Contemporary*, no. 6 (2002), www.redcritique.org/SeptOct02/imperialismfemalediasporaandfeminism.htm

主，加入劳动力大军。1980年代见证了香港贸易的快速自由化，鼓励中产阶级妇女在服务业雇工²⁴。“核心家庭数量的增长”导致替代性家庭劳动的巨大需求²⁵。菲律宾政府只能以饱满热情回应这一需求。1980年代见证了“专门从事家政工国际贸易”的招聘机构和对口安置机构在香港的建立。目前，以香港中产阶级为主的大约60万人或10%的香港家庭雇佣移民家政工²⁶。

政府这种特殊行为打破了新自由主义经济学宣称的国家是“中立的”和“纯粹的”的“经济常识”²⁷。该理论假设认为“经济是由自然和普遍的规律支配的独立领域，政府不得进行不当干预造成干扰；市场是在民主社会有效地和公平地组织生产和贸易的最佳途径”²⁸。劳务输出是菲律宾国家的临时解决方案和延续至今的基础政策。仅1999年一年，有2250万至3500万菲律宾人，约占全国人口的一半，已经直接或间接地依赖于OFW的汇款²⁹。这些数字表明移民劳工的出口如何一直保持菲律宾经济运转，以及在一般意义上“政府机构[作为]宏观经济的刺激因素”，如何“扮演确保经济领域[的新自由主义逻辑]的稳定性和可预测性的角色”³⁰。

与新自由主义经济价值相伴随，价值观的社会形成属于非经济的社会机制的创造。阿基诺政府第一个利用并正式承认海外菲律宾工人汇款对菲律宾经济的重要性，称他们为“新英雄”。Hau认为，“在很大程度上，这旨在压制对政府无力保护海外工人免受国外雇主的身体和性的虐待的公

24 Nicole Constable, “Sexuality and Discipline Among Filipina Domestic Workers in Hong Kong,” in *Filipinos in Global Migration: At Home in the World?* ed. Filomeno Aguilar Jr. (Philippines: Philippine Migration Network and Philippine Social Science Council, 2002), 41.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Pierre Bourdieu, *The Social Structures of the Economy*, trans. Chris Turner (Malden, MA: Polity Press, 2005), 10.

28 Ibid., 11.

29 Hau, *On the Subject of the Nation*, 228.

30 Bourdieu, *Social Structures*, 13.

开批评”³¹。但是，除了“菲律宾比其他国家缺乏国家主权”³²的压制战略，“海外菲律宾工人是新英雄”的口号产生了一种非经济的价值观，意在引起对移民工作的幻觉，即“对游戏和奖金的价值的信赖”——在这种情况下，是对劳动力迁移本身的信赖。

《孩子》的三个场景展示了从新自由主义套话（doxa）到非经济价值或移民工作幻觉的转变。在乔西的画外音介绍香港的移民工作后，画面切换到了她和林恩（乔西的亲密朋友和打工同乡）在菲律宾机场明亮的中午一起归来的场景。乔西感叹地说，“你看，有一个乐队欢迎我们，我们已经真的到了！”林恩用一种尖刻的语气回答，“他们不是说过么，我们是国家的新英雄？”听出林恩的讽刺，乔西一边匆忙地走，一边回答，“你说对啦！就在这！”

在另一个场景中，乔西、林恩和默西在一个喜剧酒吧演出。在她们荒诞的歌曲表演《马尼拉、马尼拉》（关于回到特别美丽的菲律宾首都）之后，两个同性恋主持人在舞台上采访时取笑了她们。在他们交流的某个时刻，“新英雄”的话语暴露出了它的灰暗面。这两个同性恋主持人正是通过问他们是否是家政工来取笑这三个女人的。这个灰暗面，展示了赤裸裸的反OFW、反女佣的倾向，本质上是针对家政工和OFW的阶级歧视。

在这个场景中，主要由国家兜售的移民工作的幻觉（illusio），“作为一个明摆着的幻想（illusion）呈现给那些因没有加入这场游戏而无法参与它的人”³³。所以“新英雄”的标签，只能是一个用来肯定行动的自由主义的处方，而不会以任何方式去消除产生移民家政工作的社会实践、形塑实践的社会关系和与之关联的尴尬与贬低的含义。然而主人们迅速作出反应，“挣美元的人，国家的英雄！”林恩甚至加了一句，“新英雄！”

31 Hau, *On the Subject of the Nation*, 231.

32 Ibid., 232.

33 Bourdieu, *Practical Reason*, 79.

这个场景中值得注意的是，三个家政工在面对电影建构的令人不快的情境时的淡定态度。当玩笑变成了对玩笑者的玩笑，这表明真正的承认。如齐泽克强调，真爱的衡量标准是你可以侮辱他者³⁴。真正的承认的衡量标准是一个人可以承认他者身份最尴尬的地方。随后的交流只是歇斯底里的表演——“我知道，你知道，有一些关于家政工工作的尴尬和贬损之事。但是，让我们假装没有这回事，因为我们是文明人。”这是“新英雄”的错觉上演和重申的地方。需要注意的是，林恩以前半开玩笑地使用“新英雄”的标签，在这种情况下转换为一个自信的信念。这展示了被冒犯的或被阉割的主体如何在他者面前只能肯定新自由主义秩序的政治正确话语。

展示“新英雄”幻觉的第三个场景，也是电影最后的场景，乔西在香港坐巴士去一个公园的路上读她女儿卡拉的信，画外音是女儿的声音。

亲爱的妈：

……我有事想告诉你。我鼓足了勇气去参加一个在学校里的……作文比赛。它是关于 OFW 的。我想起你，一直在哭，没能完成作文。妈，那是因为我如此想念你。但是我会完成作文。即使比赛已经结束，我保证把它送到学校去。最重要的是让别人能够读到它。这是你的故事，我们的故事。我只是想说，在任何人能够赞美你之前，我们，你的孩子们，以及那些像你一样的人的孩子们应该最早认识到你们才是真正的英雄。

《孩子》最后的场景投射了一个移民劳工统一的主体，没有了在以前场景里对“新英雄”标签的讽刺性使用。它将言说主体定位在卡拉的主体

34 在一个访谈里，齐泽克透露，“对我而言，真爱的一个标准是：你可以侮辱对方。”齐泽克提到这个，是相对于多元文化主义的倾向，减少尊重，不要打碎别人的幻觉，好像别人是孩子一样。www.spiked-online.com/Articles/00000002D2C4.htm (accessed March 24, 2011).

性之上，从而我们也听到了自己正在讲述她的那套关于移民劳工的胜利者话语。《孩子》对移民家政工工作的话语，最后投射出“一种与游戏之间的着了魔道的关系，即它是在精神结构和社会空间的客观结构之间的本体论的合谋的产物”³⁵。

言说主体须由卡拉对移民劳动力游戏的新感受得以确认，这显示了《孩子》如何逐步让观众作为有移民工作的国家公民达成一致。卡拉作为一个 OFW 之女的所有经验和移民工作现象之间的和解，传达了移民劳动力与国家之间关系真相的一个关键时刻：为经济和国家做出贡献的 OFW 英雄主义，是基于 OFW 的家庭承担成本。OFW 的英雄主义是一种自我牺牲——为了更加美好的未来，为了他人的物质奖励而放弃个人的自我。它将 OFW 组成一个集体的主体。这便是电影为了国家而拍摄和利用的真相。

贯穿缝合系统的电影化的中介，以卡拉与母亲的缺席和解这一证词的形式出现。然而，这种个人的描述，只能在言说主体看到了集体形象——移民女工排着队或者在公园旁边坐着时，为其所见证。观看集体形象时卡拉证词的画外音便是一个例子，卡拉对游戏或幻觉的信仰是一个特殊的个案，而它对在此处被表现的所有的移民和公民而言却是普遍化的。

《孩子》叙事功能的成功依赖于电影化的中介将叙述转换为人的戏剧，其中当他或她被赋予了对游戏有所感觉或为《孩子》的幻觉有所付出的主体位置时，言说主体可能不再站在公正观察者的制高点上讲述。以《孩子》的叙事功能为依据，主体投身于主流移民劳动力话语之中。她或他对菲律宾移民劳动力的实际境况的“健忘”，是叙事帝国主义取代历史，或者是全球资本主义当下阶段移民劳动力形成条件的内在矛盾的例子。这一健忘的立场，可由历史与象征性现实的中介关系得以解释。“象征性现实[是]总是 - 已是虚拟的，也就是说，获取社会现实的每一个机会都必须得到一

35 Bourdieu, *Practical Reason*, 77.

个隐含的幻想超文本的支持”³⁶。电影化的中介决定了叙事功能是一个虚拟现实的产物，它总是——已是从传达历史自身的主导方式中导出内容。这就是为什么卡拉的证词——《孩子》对移民劳动力的决定性话语——毫不令人意外地颂扬菲律宾国家对移民劳动力的官方话语，尤其是将移民工人赞颂为“新英雄”，颂扬新自由主义政策，这一政策把像菲律宾这样外资主导的经济落后国家，与廉价劳动力的出口和对进口的依赖捆绑在一起。叙事的合法性和有效性取决于个人的身份和证词。《孩子》并没有通过其包含的真相时刻实现这种效果。因为这一所谓的真相时刻——电影最纯粹的过滤了的“信息”——是单独地而不是在历史的语境中得以呈现的。

内向、象征性认同

乔西的声音——她的声音通过缝合系统引导我们的认同，与卡拉的声音有什么不同？在乔西的画外音里，言说主体被定位于对香港的家政工工作的一种矛盾的态度和讽刺的距离——一个“天堂地狱”，在那里如果运气不好的话，雇主便是施虐狂。

言说主体被要求去消费那些乔西履行足以“扼杀”身体的繁重任务的电影画面。不过，所有这些都因想到在菲律宾挣钱是多么困难而得到补偿。这个说法，挑战了经常与移民工作相关的选择权的话语，并通过一个经常被错误地追溯到马克思主义的劳动力概念的能动性话语来取代其结构上的必要性。根据马克思“劳动力或劳动能力，应被理解为人类可以用于生产使用价值的身体功能和精神功能的总和”³⁷。销售自己的劳动力作为一种自由的实践的概念，很好地颠覆了自由的普遍观念³⁸。然而，这种自由是

36 Slavoj Žižek, *Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), 143.

37 Karl Marx, quoted in Lise Vogel, *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory* (London: Pluto Press, 1983), 138.

38 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 22.

自相矛盾的，因为“自由是有效的自由的对立面：通过‘自由地’出售自己的劳动，工人失去了他的[或她]的自由——出售这个自由行为的真正内容是资本对工人的奴役”³⁹。在这里，资产阶级自由的悖论实际上终结了自身。这种逻辑必须与新自由主义观念相结合：在地球村里，身体自由地流动，并抓住任何一个机会进行自我的再生产。

在这里必须澄清，“社会必要劳动的概念是基于生存和再生产的确认。必要劳动是在现有价格结构中，工人‘再生产’自己以维持对资本的有用价值所需的劳动量”⁴⁰。因此劳动力不是为一个人的自我或家庭，而是为资本本身出售的。正是由于缺乏选择和劳动的不自由，资本能够使与价格结构相关的家政工得到最大限度的利用。

从这个角度看，被贬低的妇女们的家务劳动，在嵌入全球资本循环后获得了它的交换价值。回到之前引用的康斯特布尔（Constable）所说的移民工作在菲律宾和香港的交叉历史。她对劳动力迁移的历史叙述，使得在妇女工作定价上的不平等发展的作用，得以显形。家政工劳动力的交换价值不是被一个家政工出售它的自由所决定，也不是由其对全球资本的嵌入所决定，而是被国家之间不平等的发展所决定。后者大体上决定了嵌入的动力学，反过来运用将劳动女性化的逻辑。被贬低的妇女劳动力加入全球资本循环的时刻，早于建构其嵌入全球资本循环是其能动性结果的话语的生产，这是内向（invagination）的时刻。

当作为电影中中介使用时，内向也缝合了观众，当她或他感受家政工的繁琐工作和失去控制的时间：“我错过了6个圣诞节、6个新年和6个我孩子的生日。”最后，言说主体获得了暂时的慰藉，当乔西自己宣布她离开香港时的慰藉：“感谢上帝，我终于离开这个天堂的地狱了。”

39 Ibid., 22.

40 Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (London: Routledge, 1988), 163.

乔西关于香港家政工工作的证词表明了，家政工“不是自由地出售她们自己的劳动力，而是作为‘劳动力的承受者（她们的家庭、她们的招募者、她们的政府以及她们的雇主）’出售，菲律宾家政工是新工业的奴隶”⁴¹。

“全球经济体（资本）的征服让第三世界国家的穷人成为当代法律的奴隶，并给予第一世界的中产阶级以物质形式的权力来统治他们”⁴²。

“Tadiar 强调，阿基诺政府的‘新英雄’话语建构是英雄变成奴隶的反转实例，让后者变成‘牺牲的对象——先烈’，反过来让“国家的英雄化（成为可能）”⁴³。对于 Tadiar 而言，这是“在幻想生产的象征领域里一个合乎逻辑的步骤”的表演⁴⁴。

探索内向如何在“新英雄”的标签下作为一个过程而运作是重要的。在这一点上，拉康意义上的想象投射-认同和象征性认同的区分，在于顺序。齐泽克解释，象征性认同在于认为面具是比掩藏其后的真实的面孔更加真实的存在。这个定义跟随拉康的概念，即“人的伪装是伪装本身的伪装”⁴⁵。另一方面，象征的诡计在于呈现一个自我的真实图像，同时它“被当作一个谎言来对待”⁴⁶。

“新英雄”的标签既是一个幻想的欺骗，也是象征性认同。在乔西和林恩抵达的第一个场景里，一个家政工能够半开玩笑地谈论“新英雄”的标签。她能和这个标签保持一个具有讽刺意味的距离，然而，在喜剧酒吧的现场，她遇到了她不得不捍卫家政工工作——她的工作——尊严的情境。突然，家政工发现，“新英雄”标签的社会面具对她而言比家政工工作之

41 Neferti Xina M. Tadiar, *Fantasy-Production: Sexual Economies and Other Philippine Consequences for the New World Order* (Quezon City: Ateneo de Manila University Press, 2004), 115.

42 Bridget Anderson, *Doing the Dirty Work? The Global Politics of Domestic Labour* (London: Zed Books, 2000), 140.

43 Tadiar, *Fantasy-Production*, 147.

44 Ibid., 147.

45 Žižek, *Plague of Fantasies*, 139.

46 Ibid.

下“真实的东西”更重要。内向，在此背景下，在于象征秩序的幻想生产和家政工对幻想的象征性认同。

民族幻想、幼稚公民 (infantilized citizenship)

说“新英雄”是一个内向国家的内向英雄，是描述国家东拉西扯的调用，如何生产出规范性的政治主体性和政治认同，以及更加重要的政治认同类型⁴⁷。作为定位政治主体性和政治认同（再）生产的一种方式，Tadiar 对前菲律宾总统的“在幻想生产的象征领域里（合乎逻辑的表演的表演）”⁴⁸的描述，打开了探索民族幻想观念的可能性。如 Tadiar 论证，“民族国家的政治经济战略，是国际生产秩序的幻想世界的一部分，建立在连为一体、时常相互矛盾的民族主义和跨国资本主义的逻辑之上”⁴⁹。接着可以说，民族幻想是指从地缘政治和经济秩序的体系中获得民族国家政治经济战略的化身 (embodiment)。民族幻想如何掌控主体，或者更具体地，在全球化世界中性别化的主体？

劳伦·伯兰特 (Lauren Berlant) 的幼稚公民权理论描述了规范的主体性的生产和政治认同的生产。她进一步指出，围绕公民权的这场斗争随着被边缘化的种族、性倾向、性别和阶级的视野而变形。反过来说，贱民的身体和认同彻底承担了表征普遍的为民族的欲望的重负。因此，她说，“一旦民族的身体从抽象的地窖中被发掘和展示出来，每个人的公民身份的故事就很容易受到强烈的修正”⁵⁰。

47 Lauren Berlant, *The Queen of America Goesto Washington City: Essayson Sex and Citizenship* (Durham, NC: Duke University Press, 1997), 27.

48 Tadiar, *Fantasy-Production*, 147.

49 Ibid., 7.

50 Berlant, *Queen of America*, 27.

伯兰特的幼稚公民概念提供了一种描述《孩子》电影里的民族幻想的主体的丰富方式。乔西作为家政工的身体和她的女儿卡拉，毫无疑问是贱民身体的一部分，当她们努力在全球资本主义和位于劳动力迁移中心的异化、痛苦和忧郁的经验带来的矛盾中挣扎时，不得不同时处理为了民族的欲望。

政治的主体性及其在《孩子》中的中介物，提出了对三种意识形态机器展开检查的要求：电影装置、家庭和国家。这些机器是民族幻想和幼稚公民被调用为仓促的政治认同，派定“总是-已是的可追溯的幻想（the retroactive illusion of always-already）”⁵¹的所在。作为意识形态认同的翻转，仓促的政治认同错认了意识形态的表演维度。这意味着，当主体在意识形态唤询（hailing）的时刻认同她自己时，她看不到正是认同行为构成了她发现自身所处的话语这一事实⁵²。齐泽克称之为“象征性认同的姿态，认同自己在象征性任务里的姿态……旨在解决这个主体的僵局的行动”⁵³。

乔西和卡拉对“新英雄”标签的的象征性认同是仓促的认同的具体化，在其中“主体匆忙中期望”⁵⁴承认自我可以解决他们主体的僵局（deadlock）。在卡拉和乔西激烈冲突的几小时后，卡拉用道歉和反思的语气表示，她经历了从小就没有母亲陪伴的女儿的僵局：“我很抱歉。也许是因为我不知道我是谁，我所知道的就是我独自长大。你明白吗？我没有妈妈告诉我，我是美丽的……聪明的……特别的……也许我想告诉你的是，你走后，我们失去了更多。它不能被任何东西所替代……无法用金钱交换。因为它是你，我们的母亲”⁵⁵。这一幕说明了卡拉的无情是怎么回事，是她渴望母

51 Ibid.

52 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 74.

53 Ibid., 73.

54 Ibid.

55 Ibid.

■ 特稿

爱和认同感的一种症状。

卡拉有一次试图激怒乔西，指出晚餐桌子上食物的糟糕——除了茄子煎蛋没有其他。她用讥讽的口吻向她的兄弟姐妹保证，乔西回香港后，不仅会寄现金，还有T恤、香水、箱包、鞋帽。预感到冲突，乔西让更小的小孩们回他们的房间。卡拉回击道，乔西不要再叫她的兄弟姐妹们孩子，因为她反正是要走的，这只会让最小的达代（Daday）渴望她的妈妈。乔西提醒卡拉，她已经赢得了她的弟弟妹妹们的心，家里唯一拒绝承认他们是他们母亲的人是卡拉。

在这部影片的绝大部分里头，乔西都是外表开朗的。这时，她第一次不得不放弃想象的认同/投射，一幕接着一幕，她被指控有那么多事情，作为一个母亲她没有做。乔西的僵局在于她与孩子的疏远和她的移民劳工经验之间的鸿沟。乔西不习惯浪漫化或美化她的家政工工作，但分隔开她与孩子的时间和距离，已经让她建构了一种和他们的想象性关系。从某种意义上说，虽然乔西不完全认同“新英雄”的标签，甚至将香港描述为“天堂的地狱”，她也拒绝承认，她的工作已经造成了她的家庭的疏离状态。也就是说，直到她和卡拉间的激烈冲突，乔西才调整了香港对于她的意义。在大多数情况下，乔西想象香港是地狱，因为不快乐的工作和残酷的雇主。而它之所以是天堂，是因为它是唯一能让她给孩子提供良好生活的方式，那种劳动也给了她对母亲话语的象征性认同。

在回忆痛苦冲突的宣泄场景里，乔西一下子放弃了她过去的冷静和耐心——这是她拼命要在孩子面前保持的母亲的美德。她现在为卡拉无法体会她做出自己的选择，以便支持她和她的兄弟姐妹的事实而痛哭。卡拉告诉乔西，“如果我有一个孩子，我会保证我们将不离不弃！我不会为了钱而放弃我的孩子！”卡拉的声明指向她自己的经验，一个没在母亲身边长大的女儿。作为一个漂亮的女大学生，卡拉是众所周知的小太妹，挥霍无度，沉溺于酗酒、药物滥用和滥交的越轨活动里，已经做了两次人工流产。离

开许久的乔西，在整个电影里零敲碎打地知道了这些事情。她只能被卡拉的声明打败和伤害。对此，乔西含泪将她作为家政工的焦虑和痛苦与和孩子分离的母亲的焦虑和痛苦联系在一起：“如果你希望你从来没有出生，好，我无数次希望我从来没有你，你们所有人！所以，你再也不用忍受生活……但是，我能做些什么？我们已经在这里。无论是在这里，还是在某个被遗忘的土地上，我在承担我对你们的职责，给你们一个好生活，仅仅是因为我是你们的母亲。”但是，被遗弃的感觉压倒性地吞噬了卡拉，所以乔西的辛勤工作对她来说什么都不算：“你不理解我，我从来没有想要这些。是你想要，不是我。”重获平静后，乔西回答：“因为我爱你……现在告诉我……卡拉，你可曾理解我，甚至一次？不，你只是为自己考虑。我希望你哪怕一次体谅我为你们经历的所有困难，为你们所做的所有牺牲……你每次喝酒抽烟，花的都是我寄给你的钱，我希望你意识到我得多么省吃俭用，才能给你寄上大笔的钱。当你舒服地躺在自己的床上睡觉……我希望你想想，这些年我忍受着一个人睡，渴望我爱的人的拥抱。我希望你意识到，我去照顾和我没有任何关系的孩子，却不能照顾你们，我自己的孩子，这对我而言有多痛苦。你知道那对于一个母亲有多痛苦吗？……如果你不能把我当作是你的母亲，那么至少把我当作一个人来尊重吧。”

因为她家的特殊状况——这是一个靠一个人赚钱养家，被贫穷、家长缺位、分离和隔阂所困扰的家庭，乔西对认同的需求源自于她忠于母亲做出牺牲的惯例。《孩子》处理的这些棘手议题，基于菲律宾家庭的典型经历，它们陷入在将个人生活和破碎中的全球经济结构整合起来的两难之中。这些议题被电影通过调用传统的和变化中的霸权话语，使其最终被人物有效认同得以解决。正是在观看组装起来的持续的影像流时，观看的劳动将自身转变为价值和剩余价值，为资本所剥削，并引出对资本继续统治的支持。这一点在卡拉和乔西对民族幻想和他们的焦虑和牺牲经验的仓促认同中得到了最佳阐释，反过来也就完成《孩子》对幼稚公民的构建。

■ 特稿

母职的焦虑和牺牲

在乔西给鲁迪上坟的一幕中，她表达了做母亲的焦虑：“我一个个地失去了他们……这真的好难。我多希望你在离开我之前教我如何做孩子的母亲。你在惩罚我吗，鲁迪？”面对做母亲的责任，乔西歇斯底里了；她不知道如何在象征性网络中履行她的职能。她的问题是有道理的，现在鲁迪死了，只有通过他，她才能提出象征性秩序的大他者。所以她的问题确实是“我如何是你（大他者）说的我应该的样子？”因此乔西对认同的需求主要是对标准的母亲身份的认同，这种母亲身份的实践由于劳动力移民而搁浅。

在另一个场景中，林恩安慰乔西，告诉她只需要给自己和孩子更多的时间，因为他们不习惯对方在身边。乔西则更深入地反思了她的经验，问道：“为什么我觉得我犯了一个错误？……我应该呆在这里。如果我们就此饿死，那就这样吧。只要我在身边照顾我的孩子就行了。如果他们知道我经历过什么，我生活在怎样的地狱……我为了他们承受了那一切，这就是我所得到的，我错了吗？”当她快从 OFW 母亲和俘获她的罪恶感的边缘坠落时，默西回答，“不，你没有错”。这时，乔西更有意识地允许自己计算她为家庭作出的牺牲。“就是这样……我做了正确的事情。如果我不这样做，我们现在会在哪里？我没有别的选择。”乔西通过大他者更接近了母亲身份的重新定义，也就是，按照全球资本主义的急切需要和相伴随的移民劳动力的女性化所重构的母性牺牲的象征秩序。一个内向了的乔西出现这个场景里。

Renata Salecl 说，焦虑的“主要作用在于，对我们与快感（jouissance）的痛苦遭遇的警告。因此，如果一个人不将成功看作和谐的幸福状态，而是当作即将接近快感的话，焦虑可以视为来自快感的保护罩，以便让欲望

保持活力。”⁵⁶

在这种情况下，成功无非是家政工完全认同母亲身份的矛盾规定，一些已经被林恩和乔西否认的东西。如果在这种情境中，快感是乔西在香港累死累活，做个好的维持家庭生计者的既快乐又痛苦的经验的话，那么她的焦虑是她的不愿意的症候——用 Salecl 的话说，一个关于快感的“保护罩”。这种焦虑是她渴望逃离死亡的欲望——被工作强加给家政工的那种死亡。

但乔西的焦虑也被今天的资本主义意识形态所利用。Salecl 指出：“人们可以很容易观察到资本主义不断依靠的整个市场营销体系，征用欲望的逻辑，推出非其所是的‘感觉’”⁵⁷。于是，当她踏上回香港的旅程，在机场寂寞地挥手向她的孩子说再见的时候，电影展示了一个焦虑的乔西。由于过去的经历，这对于困在痛苦和疏远的恶性循环中的乔西和她的家人是一种肯定的方式。

乔西的回家和离开已经让卡拉形成对她的极度冷酷。同样的冷酷也被卡拉用于对待她的那些恋人。在一个场景里，男友做完爱后给了她一个订婚戒指，卡拉因拒绝被束缚，突然和他分手了。卡拉自己将这种态度归因于乔西经常缺席导致的遗弃情结。紧接着旅馆房间的下一个场景，是鲁迪的坟墓，以展现卡拉对乔西在他们父亲的死亡和葬礼上缺席的怨恨和她随便的男女恋爱关系之间的连续性。这种联系所提供的《孩子》的电影化的中介，是对卡拉歇斯底里来源的洞见。她仍然哀悼她父亲的死亡场景，其中乔西在喜剧酒吧里唱 Bato sa buhangin（沙里的石头）——一首关于永恒的爱歌曲，卡拉含泪回忆，当鲁迪在卡拉 OK 酒吧唱同一首歌时，她还是一个小女孩。在鲁迪的葬礼上，卡拉遵循了相同的哀悼过程。

56 Renata Salecl, *On Anxiety* (London: Routledge, 2004), 52–53.

57 Ibid., 53.

■ 特稿

卡拉只在对母亲的忧郁倾向中继续哀悼父亲的死亡。根据 Salecl 的说法，一个人通过哀悼来摆脱对对象的依恋和接受它的丧失。忧郁是当他或她拒绝缺失 / 阉割 (lack/castration) 的丧失 (loss) 时，主体自恋地认同于丧失对象的状态⁵⁸。只有当主体让他或者她自己从误以为丧失的对象的自恋投入中脱离出来时，丧失的对象才真的丧失。卡拉实际上已经失去了她所哀悼的父亲，但她缺乏“理想的母亲”——一个父权制的建构——在其中她是忧郁的。因此忧郁是“主体给予阉割的一个特定解决方案，通过继续认同丧失对象，主体也形成了特定形式的欲望和快感。一方面，忧郁者看似放弃了欲望，在另一方面，正是在这种‘放弃’欲望的特定形式的状态中……发现一种快感的特定形式”⁵⁹。

倾向于重复缺失的创伤——缺少一个母亲照顾她，卡拉发现她难以控制地抛弃她的恋人们。通过运用“我 - 不能 - 爱 - 你 - 除非 - 我 - 放弃 - 你”的真爱和亲密的公式，卡拉抛弃她的爱人，不是为了爱他们，而是为了排练“放弃”她想象出来的丧失对象。这个彩排通过一系列的越轨行为完成，正是为了了解她最珍贵的丧失对象——乔西。公式里第一个“你”（乔西）是指不辜负母亲身份的父权制建构的真正的乔西，而第二个是指卡拉自恋投射的服从规范性母亲身份建构的乔西。换句话说，卡拉对乔西的仇恨源自错误的认同——她看到的乔西不止是乔西。所以，只有当卡拉放弃她想象的“乔西”，她才能爱她的母亲。

因此，我们见证了以男权为中心的话语运作中介了母亲和女儿的关系。两者都被丧失的对象鲁迪所困扰。鲁迪无法做一个好的供养者角色，迫使乔西去承担她身上的这个角色。乔西对鲁迪不打招呼就从国外回家，记忆犹新。那是一个失败了男人的模样：“我不能接受，我不能离开你。”在那之后，家电的贱卖象征着夫妻俩都不出国工作的话，家庭是无法生存的。

58 Ibid., 29.

59 Ibid., 31.

乔西不会让她的孩子们知道这些事，认为“他们像崇拜上帝一样崇拜他们的父亲”，她绝不能毁了他们对鲁迪的尊重。在一次谈话中，林恩指出这有多不合理：“别介意你的孩子们认为你是疯了还是不称职⁶⁰，死了的鲁迪在他们眼中永远无可指责。去他狗娘养的！”

然而，乔西并总不是服从于男性气质的统治。在政府机构安排她离开，和默西的另一场对话中，乔西抱怨，“当一个男人为他的家庭提供食物、衣服和住房，而且能够送孩子上学，人们会飞快地说，‘哦，他是个好父亲’。但对女人来说，即使你把你的一切，包括你的身心，都给了你的孩子，你仍然不能被称作好母亲。我希望我们能说，‘哎呀，够了，我的母亲身份到此为止。’因为即使是母亲也会累，对吧？”

被规定的母亲身份的自相矛盾允许乔西以一个戏剧性的更正质疑之。她不仅揭示了性别化的父母职责的双重标准构建，而且通过强调被象征秩序伤害和分裂的家政工身体的状态来论证它的不可能。这时，默西的回答表明她们的身体在全球资本主义及其矛盾的象征秩序语言中将永远无家可归：“乔西，不管我多少次用头撞墙，我也无法回答那个问题。我所知道的是，我们不能因为为了生计离开我们的家庭而被指责。如果我们能在这里体面地生活，我们为什么要在别的地方埋头苦干？”“埋头苦干”（*slave away*）这个短语提示，在“自由市场”中，移民家政工的新自由主义价值，在于作为身体和资本自由流动的纯粹的劳动力要素。然而，也必须强调，构成大部分移民家政工劳动的“牺牲”，就是“埋头苦干”。这一强调是必要的，尤其是因为《孩子》指出了菲律宾的社会经济现实，却忽略了对妇女工作和家政工工作特殊性的充分语境化。

与女性克己相关的牺牲的基本目标在于确保牺牲的姿态有人认领⁶¹。

60 *Kulang-kulang* in Filipino carries connotations of lack/inadequacy and insanity.

61 Slavoj Žižek, *On Belief* (London: Routledge, 2001), 69.

■ 特稿

在一定意义上，乔西的牺牲是保证，当其为履行典范的妻子和母亲的角色而埋头苦干时，无论什么悲剧降临到她身上，她的选择及其后果既不是不值得的，也不是不合逻辑的，而是她通过一些他者（Other）与生活展开对话的实例。这样一来，她的选择导致的最灾难性的后果，可以被理解为一个回应，而不是盲目和无意义的按部就班的结果⁶²。

以这种方式看待牺牲，就是把牺牲看作一个姿态，以否认由国家的新自由主义经济政策客观结构的象征秩序的虚弱无能。这一政策将发展的定义限制为全球市场的需求，从而将移民家政工降低为纯粹的必要劳动力，以引导身体和全球资本的流动。这意味着，乔西贡献她的牺牲不是为了获利，而是恰恰以“填补他者中的匮乏”⁶³来维持象征秩序的全能和一致的外表，因为这是她可以确认她在世界上的位置的唯一方式。

在这里，我们看到资本可怕的超我增补功能的运作。《孩子》揭露了这一虚弱无能，看似并无隐藏。而就《孩子》暴露的移民劳动力的阴暗面而言，我们应该问齐泽克说的“不可避免的愚蠢的问题”⁶⁴：它到底揭露了什么？也就是说，“注定为每个人”⁶⁵的当代电影，通过将人们聚集在一个实行筛选和疏离以构成“时代意识形态指标”的“共同想象”的周围，以此保证他们的认同能力，这难道不是事实吗？因此在《孩子》中，我们看到，在家庭的男性化结构和妻子/母亲为之牺牲的全球化经济中，在女性克己这一主题下，社会和生理的性别化牺牲，变得清晰可见。

62 Ibid.

63 Ibid., 70.

64 Žižek, *Puppet and the Dwarf*, 127.

65 Alain Badiou, *Infinite Thought* (London: Continuum, 2003), 86.

从忧郁到幼稚公民

卡拉放弃她与乔西的想象性关系，不仅让她爱她的母亲，也使她宣称乔西是民族的新英雄。通过一次作文比赛，卡拉屈从于劳动力迁移的政治认同。学校作为意识形态机器，也成为国家幻想的部署之地。也就是说，通过她的证词，经由学校系统的中介，卡拉能够认同为了民族的欲望。学校作为权力的场域，被描述为在建构 / 生产移民劳工话语的利益相关方。由学术界主办的征文比赛可以被解读为合法性的不同原则的（再）生产，其中作为选手 / 参与者的卡拉应当思考自己作为移民劳工孩子的经验，并与之和解。学术场域显示为再生产的场所，青年人在这里被训练为有生产力的民族公民。

卡拉放弃了让她的话语与其他选手竞争的比赛。尽管如此，她还是尽力让她的文章发表在校刊上。她没有赢得比赛，但这丝毫没有降低“新英雄”话语的价值。事实上，退出比赛——因为卡拉产生的强烈的情绪——将作文作为典型话语呈现传播给更广泛的观众。

在引用亚力克斯·托克维尔（Alexis de Tocqueville）时，伯兰特提到，“虽然市民都应该被鼓励像热爱他们的家庭和父亲一样热爱祖国，民主也会产生一种暴政的特殊形式，让市民像孩子一样，幼稚、被动、过于倚重国家的巨大力量”⁶⁶。

卡拉与劳动力迁移及其后果的妥协，是她对劳动力迁移的“理解的时间”⁶⁷。她的理解时间“已经涉及到主体间性”⁶⁸。这意味着，为了让她得出她的母亲应被视为民族新英雄的结论，她必须把自己调整进入从大他者和其他孩子出发的理解过程，而后者是她比较母子关系的对象。然而，也

66 Berlant, *Queen of America*, 27.

67 Žižek, *Puppet and the Dwarf*, 75.

68 Ibid.

正是在这个“理解的时间”里，卡拉变成注定去爱这个国家的幼儿化的主体，就像爱母亲一样，同时去爱让这成为可能的（新）自由主义民主这个品牌。卡拉的“理解的时间”的可视化，也通过幼稚公民的话语，征召言说主体，使之将自己计算为民族身体的一部分。所以一封给母亲的亲密信件会包含与民族国家和导演 Quintos 的话语相类似的话语，也就并不奇怪了。后者在访谈里指出，《孩子》是一部将菲律宾价值观视觉化的电影，包括家庭、负责任的公民和为民族服务——这些价值在《孩子》大团圆结局里得到了确证。当被问及结局的构思是否涉及盈利动机时，Quintos 说，这一直是明星电影公司的首要考虑因素⁶⁹。

新英雄、新奴隶

《孩子》将劳动力迁移的现象进行了意味深长的问题化。这通过卡拉的角色得以明确，她是电影里唯一经历了转变的人。她的越轨行为是不可调和的矛盾的后果，这个矛盾存在于坚持母亲身份的旧的霸权观念和她家人的生存条件之间，后者依赖于一个缺席的母亲为了孩子生存而埋头苦干。在全球资本主义时代，移民工作的女性化已经产生新型的母亲身份观念。《孩子》抓住了这个过渡期和由这些转变而来的特有的危机。卡拉的信，不仅象征了她和乔西之间冲突的结束，也包含了一个女儿对移民工作肯定的证词。她的转变使得电影将卡拉展现为“民族转型”的模范小孩。作为模范孩子，卡拉是民族的幼稚公民的症候，将它的“现在”和“未来”确认为过渡期的具体序列。这个过渡期，作为全球资本主义的劳动力女性化，以及随之而来的女德标准转变的时刻，被当作症候得以揭示⁷⁰。这个症候

69 Interview with Rory Quintos, July 21, 2006.

70 在严格的拉康的概念里，医疗的症状是“一些更基本的过程发生在另一个层面上”。见 Slavoj Žižek, *The Thiclish Subject: The Absent Center of Political Ontology* (London: Verso, 1989), 176. 它作为“标志着构型，一种暗号，编码的信息强调大他者，后来赋予它真正的含义”(73)。

体现在卡拉身上，她的证词提出了菲律宾民族的未来就在于它的女性——女性的血肉之躯嵌入“全球村”的女性化经济之中。因而，卡拉在电影中的角色，是电影对移民劳动力现象的症候式立场：女性血肉之躯的出口时代和它对菲律宾人生活的影响，事实上是靠新英雄成为可能的菲律宾社会的“新时代”。当观众分享了卡拉幼稚公民的身份，被缝合和投射为不折不扣的孩子，人的注意力也由此被开掘出来。所以在结尾的时候，民族幻想的生产为那些在此成为不折不扣的菲律宾民族的“我们，孩子们”的人们，对幼稚公民的认同铺平了道路——通过确认菲律宾民族的“现在”和“未来”所处和经由的在全球资本主义的新自由主义阶段现有的地缘政治位置，“我们”实际上见证和证实了过渡期的危机。这种意识形态的确认，将“我们”幼稚化为民族的孩子。

在另一方面，乔西是一个将症候聚集在一起的形象⁷¹。这意味着，她作为家政工的角色表现了统领新自由主义全球化的普遍意识形态观念的特定内容。作为一名移民女工，乔西在这里是占主导地位意识形态争论的所有线索的交汇点：女性气质的意识形态、母性的牺牲、传统的家庭观念，在移民劳动力和国家允许的新自由主义全球化中彼此和解。《孩子》通过乔西的角色提出矛盾的呼吁。一方面，是在家政工工作的不人道和母性牺牲的论述下呼吁人性。另一方面，是对父亲和母亲的双重标准的论述。电影也希望说出，家政工是母亲，母亲是人，也会疲惫。然而，它对像乔西这样的母亲和移民劳工重获她们自身人性的可能方式保持沉默。这种僵局是必要的，因为乔西是一种特定的身份和丰满的象征，以填充《孩子》普世性，即全球资本主义中劳动力的女性化和过渡期，标志着菲律宾社会的“新时代”。也就是说，《孩子》对移民劳动力和全球资本主义肯定的态度，在其中卡拉是症候性的角色，只有通过乔西角色和 / 或身份的分裂才得以

71 在拉康的意义上说，精神 *sinthome* 是“一个绳结”；它是“抱成团的事物本身——如果它解开，这件事情本身解体”（Žižek, *Thickish Subject*, 176）。

操作。这种分裂呈现在《孩子》对母亲身份和女性移民工作的矛盾呼吁，以及十分明显的对这些矛盾的拒绝处理之中。不过，有趣的是，这种导致僵局的拒绝，也可以理解为《孩子》弗洛伊德式的口误，以揭示我们的新英雄就是我们的新奴隶。

《孩子》分享的民族幻想和幼稚公民身份的话语建构了跨国想象，这自身也是内向的视觉经济的症候。之前提出的内向的视觉经济，是否是受全球资本主义移民劳动力女性化的影响或对其进行回应的问题，在这一点上被问题化。《孩子》内向的视觉经济是一个跨国想象建构的例子，这一想象源于由全球资本主义移民劳工女性化带来的可能性条件。此外，它也参与了对“人的身体的挖掘”⁷²和对经济结构的同意的（再）生产。很明显，它自身是生产的自主场域，在这个场域里可以收获利润和创造如离散电影生产这样的多样化工作⁷³。

内向的视觉经济通过跨国想象的生产将自己插入全球经济的子宫，这反过来不仅与血肉之躯出口的实际经验，也与全世界 OFW 团结运动相矛盾。这些 OFW，在多种形式的运动里，例如“移工国际和加布里埃拉”（Migrante International and Gabriela）——一个菲律宾国内的为了民族独立和民主，反对帝国主义者掠夺和战争的组织——已经积极参与到移民劳工的经济和民主权利的斗争之中。这些移民劳工的另类社群构成了全球化的另一面，被电影的生产模式排除在电影取景之外。跨国想象的生产必须排除他者，即由有着否定和超越的潜力，威胁着全球资本主义的移民劳工的团结运动铸就的反霸权实践。这些另类社群在政治斗争舞台上的存在证明了，即使在象征秩序之内，即使是这样，移民劳工也正在抵抗。

72 Jonathan L. Beller, “Kino-I, Kino-World: Notes on the Cinematic Mode of Production,” in *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 2002), 74.

73 自主，在这种情况下，是在某一特定领域，例如电影工业，被错误识别、理想化和合法化的一种状态，作为象征权力的功能，而这又是基于该领域接近经济资本的渠道。但是一个场域的有效持有象征权力意味着，这样的权力不再被限制在经济运作。



错误与日常：中国制造与产业园区空间设计的反转诗意

——对话朱涛、李振峰

林汐*

厦门世达膜科技有限公司计划于2019年末2020年初搬迁至全新的独立工业园区。如何通过空间设计提炼、表达、影响世达膜这一新兴环保科技企业的战略规划、文化建设与团队发展？香港大学建筑学系朱涛教授带领团队梳理了世达膜项目的六大空间矛盾——六层楼的外立面与三层楼的内部空间结构规划之间的矛盾、从城市街道到厂房建筑的局促过渡、电梯直上直下的上下楼层单调关系、二楼室内空间的均质贫乏、孤立的空中花园、缺失文化性格无从表达企业文化。通过设计介入，将世达膜这一小型工业园区的空间“错误”反转为日常诗意。本文就该项目的设计，与世达膜项目的主持设计师朱涛、世达膜董事长李振峰展开对话，回顾此项目的设计过程、美学探讨、社会运用和意义。

一、设计与实施：从舒适区出走

朱涛（世达膜项目主持设计师）：针对厦门世达膜这一小规模产业园区空间设计和实施（201901-202001）的讨论，其实可以有更广大的受众，就是很多做企业、做产业和做空间的人，都可能受启发。学术界可能只是思想受启发，其他人可以在思想上和行动上同时受启发。

* 林汐，香港大学博士、海法大学亚洲学系博士后，文化实践研究者、跨界创作者，作品涵盖电影、小说、诗歌和学术专著等。联系作者：nitraria.chine@gmail.com。

访谈者：朱涛，香港大学建筑系副教授、朱涛建筑工作室主持建筑师，哥伦比亚大学建筑历史和建筑理论博士，世达膜项目主持设计师。个人专著有《梁思成与他的时代》，建筑和城市空间实践包括深圳文锦渡客运站大楼、“长安实验”等。李振峰，厦门世达膜科技有限公司董事长。

李振峰（世达膜科技有限公司董事长）：对于我们做实业的企业，空间设计，还有朱老师带给我们的建筑语言，我原来是看不懂的。刚开始设计的时候，还是纯理念，抽象的。现在慢慢明白这个空间理念了。包括我们施工的张总，朱老师几句话一聊，他也知道原来这个设计里面是有道道的。但这不能叫“交流碰撞”，只能叫单向输出。

朱涛：还没做到互动交流。你说从最早抽象的理念，到具体的实施，你看到了，受启发了。而我最沮丧的也恰恰是这一点：就是很多大的框架，施工上是实现了，但越往细节的东西越受挫折，大家其实不在乎细节。而空间设计和艺术创作一样，“上帝”在细节中，“魔鬼”也在细节中。细节收拾不起来、做不出来的话，最后有可能只是一个大效果，然后就剩下空荡荡的一个概念上的说法，这会令人很难受。所以，今天在项目即将完工、还没有完全结束，压力很大的一种焦灼的状态中，我们来讨论这件事。

李振峰：很多细节，的确是有做得不好的地方。但恰恰是这个部分，我跟你的观点不一样。我觉得大家在往上拉品质，但是往上拉的时候，现场缺乏处理这些细节的能力。每一个细节背后都有它的思维和设计逻辑。但原来传统的做法，说难听一点，他们做的，叫做装修。逢墙便刷、逢柱便包，遇到管道便把它隐藏起来，遇到线就把它埋起来，这是传统施工的思路和概念。这次，就不应该叫做“装修”了。找的施工图设计方，实际上对你的方案设计也没吃透，对我们现场不理解就更不用说。

朱涛：现在配合画施工图的，完全不起作用，就是施工图设计师到了现场也白去。这个阿峰（李振峰）是清楚的，所以阿峰说不要再让他来了。施工图设计方去了现场，你能让他做决策吗？没有思想，他也不知道怎么决策。

李振峰：他是没有思想的。你问他，他说那这样子可以啊，那那样子也可以啊，那我改改图纸吧。没有思想的时候，你跟他交流任何东西都交流不出来。

朱涛：如果方案设计方没有一个健全的施工图设计团队，又无法指导施工方的话，这会是永恒的难题。就像你（林汐）拍电影，需要一个完善的产业链，从开始构思、写剧本到投资，到导演找演员，到拍片，到音乐，到后期处理，不疏通的话，你永远都会有交流的障碍。你的工序完成了之后，交给别人，（关键）信息会损失，然后互相埋怨，说你没跟我说清楚，说你给我的钱太少了，时间太短了等等，这是永恒的难题。我们工作室，就得花好长时间打通从概念到施工整个工程链条。甲方呢，至少在价值观上、信念上能跟我们坚定地在一起。如果甲方半信半疑，施工队有它自己的一套做法，施工图再乱画，你说能做出什么好东西？

李振峰：你知道张总对我最狠的一句话是什么吗？他说李总，我跟你提过很多问题，你每次回复就一句话：按设计图纸来。他说，到后来我都已经没有信心跟你聊了，反正你说的按图纸，我就按图纸。但原来的建筑中，图纸和实际施工的结果就有误差，比如上面和下面的柱子差三公分，图纸上体现不出来。我们两米八的柱体，整个梁可能歪着走的，施工现场会有很多问题。那我们整个拉直线到底是齐还是不齐？要怎样做？他们做了很多这样的沟通，包括怎样打平，怎么过渡。还有在实施的过程当中，比如材料的选择，实际上甲方和施工队沟通了很多，以及造价的控制。

林汐：方案设计、施工图设计，以及施工将设计落地实施，本身也是非常依赖经验的积累和传承吧？

朱涛：那当然了，一方面是依赖经验的积累，另一方面是依赖大家的实验。因为不同寻常的设计——即使你经验很丰富，但每个新的项目多少又在颠覆整个行业的思维习惯和做法，这样的情况下，设计师往往不会把自己放在一个很舒适的区域里，设计师也不能百分之百确定自己的设计在现实中一定行得通。这个时候，特别需要甲方、施工方一起来实验。世达膜项目中，一个经典例子就是LED灯打光到支撑塔吊的牛腿上。那个主意是直觉上的，我也没有这个百分之百把握，这一定是最好的结果。起因是那个牛腿的高度在建筑过程中是个既定事实的错误，然后我们把这个错误变成一个特质，变成一个灯具，这是一个概念而已，没有先例。错误是没有先例的，灯那样安装也很少有先例的。就得靠大家一起来合作，做实验，看行不行得通。

但实验让人不舒服。因为怕失败，所以还没开始迈步的时候，就想各种各样的办法来避免它，潜意识里期待不要迈开这一步。这也算是“懒惰”嘛，大家习惯性地“懒惰”，不愿意尝试自己不习惯的东西，不愿意多做实验，对不对？舒适区就是干自己顺手的事儿。所有参与方都要面临走出自己的舒适区的挑战，大部分人会本能产生心理抗拒。而且，我自己新设想可能不成立，实验不一定成功。那个时候会很痛苦。迈出第一步后，下一步会怎样呢？每一步都面临新的未知——这是很让人害怕的一个状态，每一步都不能确定。

林汐：企业家精神不就是这个意思吗？干企业不就是这样吗？试出来、闯出来的，不知道死过多少次。

李振峰：LED灯的处理，朱老师讲了一个实验就成功的例子。我再给你讲一个经历了失败的例子。原来我的办公室，从外看里面是很舒服的，但是从里面看外面，反而是乱的，这也是一个设计师/用户角度差异的问题。

我赞同朱老师刚才的观点，就是说当施工过程中出现问题，有不确定的话，其实是需要去打磨的，而且一定要去现场打磨。我们不能说朱老师的idea（观念）是对的、好的，做出来就一定会特别棒。

后来一直调整，不管是廊道的调整，梁的处理等等调整，到后面的话，就是一种打磨。设计是需要几十年知识积累出来的、碰撞出来的一个idea，但去实现这个idea的过程中，又一定会有很多现实的东西要重新去思考、碰撞、冲击、不舒服、打磨。

我是小白鼠啊，我不懂设计。比如，朱老师说楼梯的每一层踏步是按照整体细分的水平面切割的。在他脑袋里看到的東西，和我们眼睛里看到的東西，实际上是不一样的。他更接近肌理——内在的逻辑、秩序，我们更接近表象。我们从表象出发，不明白内在的肌理，就很容易说这个不行，那个不行。

朱涛：你这个例子很直接。踏步，是一个空间语言和空间概念的统一性的问题。我们有每层9米多的层高，两层高的空间，中间可加一个夹层。而踏步每一步15公分，实际上是在更小的尺寸上，水平均分空间。我们在方案中把水平概念也运用到吧台、柜子、桌面、储物格子等等家具设计上。让水平线流畅起来，压抑垂直线的表达。强调水平线，具体体现到一块块水平飘动的板，从栏杆、楼板、踏步到吧台，都是这样设计的。但是，在实施中，大家没意识到这些有多重要。一转头，就买个五颜六色、奇形怪状的柜子放在那里，就不可能让空间语言和概念统一了。

二、美：从错误与日常出发

林汐：这其实要请朱老师事先给大家讲一讲，帮助没有美学背景和设计专业背景的普通人都明白：空间如何对人的行为形成影响？一种美学风格的形成跟个体和社会文化心理的养成，是什么关系？这些空间设计，和世达膜的企业、产业发展有什么关系？

朱涛：我之后会跟世达膜的朋友们系统地讲一讲。但是，有些点我本来以为不难懂的，但不知道为什么没能很顺利地落实下来。美学，通常大家一听有个美字，就认为美学就是关于漂亮的东西，艺术就是好看，装修就是看起来爽。但是，艺术是很复杂的。八十年代有一套“走向未来”的丛书里，专门有一本叫《西方的丑学》。为什么当代艺术有那么多颠覆大家审美观感的，就是美学不见得要漂亮，不见得是愉悦感官的，它有更多的其它元素要考虑进来。

美学在希腊古文里，是感官的意思，是对感官经验的探索，不单包括愉悦感官，也包括颠覆感官经验。人看什么东西看得太习惯了，就麻木无感觉了。美学或者艺术，以及所有文化产品，能刷新人们的经验，或者视觉上的、或者听觉上的，让人觉得，哎呦，我日常视而不见的这些东西，其实是美的，是有诗意的！但这种手段，不见得总是让人很愉悦。愉悦，不就睡过去了吗？经常在电梯里、飞机上，听那些很愉悦轻松的音乐，你就睡过去了，它不会激发你活跃的感觉和思维。真正的艺术品，会让人活跃起来。哇……世界可以是这样的，然后会有一种解放，或者有一种不安。总之你会获得全新的目光，来审视世界或自己。

回到刚才阿峰说的“装修”。“装修”的问题就是，本来所有的东西，其实有活跃的潜能，刷新人们的经验的潜能。但是通俗意义上的装修，最

大化地满足了人们想要的视觉舒适。用那种空间语言上的陈词滥调，让人进入昏昏欲睡的状态，停留在舒适区里。比如说，把一个洗浴中心装修得富丽堂皇，让你觉得自己是罗马君王，自满舒坦。这就跟看那些陈词滥调的好莱坞电影是一样的，好人，最后是大团圆，happy forever(幸福到永远)；坏人，一定受惩罚，然后人们很开心地离开电影院，不会再追问任何问题。艺术如果媚俗，全是这样，从装修到媚俗的艺术品，商业主义作品，它固化人们本来就有的偏见，一点也不构成对人的挑战，不给人新的经验和想象力。它仅仅让你觉得舒服，你所有的偏见被它再次确认，然后你会觉得很爽，哎，娱乐性很强！

世达膜项目，其实从头到尾就有这么个事儿，可能之前没有系统地跟世达膜的朋友细聊。那就是，所有我们通常认为头痛的问题，其实都是有意义的，都有可能成为诗意的东西。比如，实验室里的厕所垂下来一堆管子，PVC管子，引起人本能地觉得很不爽——我要装修，我要吊顶把它挡住。那按我的设计思路，为什么没挡？因为一挡，实验室的净空就受影响，而且挡的这一块很突兀。垂掉下来的管道，对我来说，好家伙，你每天接触世达膜工业流程里的那些污水管，你不觉得它要挡。垂下来的下水道那个管子，为什么要挡呢？换一个角度来说，这是整个房子的流程的一部分的话，众多器官的一部分的话，你就要正视它。比如一个外科手术病人，医生切开的时候会看到这是器官；你打开汽车的前盖，看那些燃油管通风管，它都有内在的美学、内在的逻辑。那个时候，你不会觉得这是一个毛病、一个错误。你反而会说，哎，我们如何正视它，展现它的真实和美。

对我们来说，传统的装修就是回避所有可能让你觉得不爽的、有冲突性的东西，尽量地掩盖它，用漂亮的墙纸和吊顶把它遮起来。我的思维是完全不一样的，我喜欢冲突，喜欢危机，喜欢问题，喜欢不爽的东西，喜欢用空间设计把各种冲突的张力凸显出来。最后形成的结果是，是思想的张力，是语言的张力。让你突然觉得，哎，这个东西居然还可以这么美，

而平时你从来不会觉得它是美的。

所以我问过阿峰好多企业生产经营的事：你们的员工在做机器、管道的时候，会觉得美吗？你说不一定，有些他们做的东西，就像农民种田、搞稻子秋收的时候，从来不会觉得美。诗人过来，画家一看，哇，好美啊。梵高一画，大家就会觉得会那么美。你进入日常的时候，乏味的劳作重复，哪里会觉得美呢？但是，用一种方法来表现它，或者换一个语境来表现它，就不一样了。你不能在稻田里跟农民说，好美啊，好美啊，弄得他很烦。一块稻田，比如移植到城市的广场里面，请农民来种一茬。市民过来的时候，就会说，哎，这很美啊。本来大家惯常的做法，种的是那种很轻浮的花草啊。但农民四季的耕种，出现在城市广场里。换一个语境的时候，大家都感受到一种陌生化，就是稻田让城市变了，城市也让这个稻田的意义变了的时候，大家会反过来说，哦，稻田搞到那里，确实是很美的。农民也会觉得每天搞的东西，是这么有诗意的。这是我们终极的理想或者思维方式。

被认为是错误的，我们都试图把它反转成诗意的元素。世达膜项目原来是房地产偷面积到极致的思路做的建筑。比如，六层外立面和内部三个楼层是矛盾的，垂直空间是隔断的，从外到内是局促的，等等。还有无数不可预知的问题。比如说夹层，要浇混凝土。下面是波纹钢板，上面浇混凝土。下面金属的膜闪闪发光，一般人就会用吊顶挡住它。我们说，哎，这个金属微微发光的挺漂亮的，而且现在做的工艺挺不错，就留下来吧，我们故意让它不完工，然后让它微微发光，成为一个发光顶棚，大家会觉得这成为一种有诗意的做法。混凝土楼板也是啊，多亏施工过程中的那个朋友。一般来说，混凝土的楼板，表面不装修，不贴个地砖，大家就觉得没完工，但那位“科学家”把地面一打磨，一弄，哇，这个楼板异乎寻常地漂亮。又因为不分缝——通常要装修的时候，要么是马赛克，要么是水磨石，就得分缝，要避免因为热胀冷缩开裂。而混凝土楼板的力度是在于一下子浇成一整个楼板，然后把它打磨平了，成了完整、光滑的楼板。你

会觉得，哇，混凝土楼板其实比其它所有楼板都美。

这其实是，每一个东西，每一个问题，被传统的观念看成是错误的，是问题的，我们都把它变成一个堂堂正正的空间元素，而且是一系列的、成体系的空间元素。这要改变人们的思维惯性，我们也期待看最后的效果，让所有人都受启发：哎，这么个东西，居然能成为这个空间里的主要元素，而不是一大堆无关的装修把它们都掩盖住了。



这，我认为不光是美学的立场，实际上是文化的立场。

当代艺术家，不会通过掩盖东西做出“美”。正视这个东西的本质，艺术家通过一种手段，把诗意给呈现出来。比如说，压制世达膜楼房的内外立面的矛盾，可以怎么做呢？如果仅仅用厂房的逻辑，那就改造外立面，变成三层的立面吗？重新做实墙、窗户，让人从外面一看，建筑只有三层；如果按房地产的逻辑——它初始设想的终极结果就是房地产吧？那就里面夹层一层一层全部垒平，变成实际的六层楼吗？第一天我们说这个楼的张力，是说这里面其实是有诗意的——这两个产业，两种趋势，在这个时代里，

不和谐的并置，很难妥协。20年之后，大家有的是真心搞产业了，有的真心搞房地产了。回过头来看，这个楼其实很有意思，告诉了我们关于这个时代的根本信息。那一种荒谬，或者说是一种技巧，这个本身是有诗意的，我们记录了这个时代，而且呈现了文化上的判断。那我们怎么做呢？就是二楼这两层里面，中间一半夹了办公空间，然后一楼通高的生产空间成为共享空间。外立面不动，外面一看还是六层，一进去，哎，又不是三层又不是六层。

所有的议题列出来，从材料到所有的议题，我们先内化这些问题，先不要掩盖问题，然后呢，有一个词叫做 conceptualize（概念化），努力思考这些问题，把它变成概念，这个概念也许跟时代有关系，也许跟材料的美有关系，也许跟整个空间的语言有关系，赋予它价值。然后想它内在的价值，内在的诗意，它的能量，能怎么释放，如何重组到空间的语言里。慢慢地，每一个问题都能变成我们活跃的、有机的空间语言，这是我们的理想。

回到那句话，当每一次发现，我们竭力想培育的意义，被一些传统的观念、做法打压下去，就会特别沮丧……

林汐：观念的冲突是非常具体的，很有意思。在做电影或者做美学研究的过程当中，美对于我来说，最根本的一点，是真实，用电影语言、空间语言等等艺术手段表达真实，揭示它的本质，然后通过表达向观看者提出问题。审美是需要培养的。电影，可能是通过冲击评论界，以及培养观众群来形成一种新的审美趋势。但是在建筑设计领域，要让你的伙伴们、甲方们，理解到这种审美，它的意义和价值，是不是特别困难？

朱涛：我觉得电影的审美养成，其实是很成功的。建筑设计的审美养成，

有哪些困难？刚才说了，艺术有个最大的因素，就是通过陌生化的环境，让你突然意识到，作品挑战了你的日常观感。我在世达膜开会时，举了个陌生化的例子。杜尚把小便斗放到美术馆里面。在厕所里，你看到小便斗是小便斗。在艺术馆里，你看到什么东西你就认为它是艺术品。这两个认知都固化了，对吧？美术馆里看到美的东西，厕所里看到实用性的、丑的、不洁的东西。杜尚把小便斗放到美术馆里，叫它泉水。叫《泉》，你想，开玩笑！圣经里面的生命之源啊！这么美的称号，给了小便斗。颠覆了日常经验的小便斗，从厕所里拿到美术馆陈列的时候，人们会觉得这个东西就看着就不一样了。然后呢，它也颠覆了美术馆。美术馆陈列的，都画圣经故事啊、天使啊，居然就有一个小便斗放在那，叫《泉》——颠覆了美术馆的惯例。这种“现成品”做法，就是丝毫不改变它本身的形象，但改变它的环境、语境，就能赋予它新的诠释。

我们期待在世达膜项目里，管道成为一种颠覆。这些管道在工厂里面，大家不会觉得它美或者丑，它就是管道，实用性的管道。突然在一楼门面的大堂里，它变成你一进门的主题，一种对管道的颂扬。还有光影，这个光影我们是描述不出来的，修完的时候，每个人走、看，才能感知到那种诗意。昨天的交流很有成效，孙总纠结管子中间是六公分还是五公分，手伸不进去无法操作怎么办。我说，这个管道，原来的想法是跟一步一步的台阶。一步一步的台阶之间有30公分，我们的管道是两个，是跟你台阶的韵律是合在一起的，最后加上时间（不同时间的光影）效果，你走这个台阶下来的时候，光——早上的光一投过来，这个光影跟你走路的身体的韵律感形成了一种共鸣，你一定会感受到的，不管你有没有艺术的修养，我相信你的身体会感受到。

张总一下就明白了，原来是这样！所以其实不在乎具体尺寸多精确，要五公分还是六公分。因为他那个台阶的踏步，本身就有误差。但有这个原则，每根管子跟踏步板的间距对齐了就行了，他就明白了这个点。

■ 殊音 _



电影作为艺术品，好就好在能进电影院，你就没办法在家里那种状态来观看了。给你一个孤立的、暗黑的空间之后，你知道你在看的是一个艺术品。建筑最大的难度，就是人们欣赏建筑的时候，永远是一种叫 *distracted mood*（分神的状态）。我们从来不会正儿八经地、全神贯注地欣赏建筑。一会儿它变成我们的背景了。一个房子也许形象很奇特，你会注意一下，但不可能持久地、专注地注意。一幅画在美术馆，它已经被孤立，在美术馆里，在画廊里。一部电影，两个小时在漆黑的电影院里，你真的会全神贯注的跟它走。一个建筑很难抓住你的注意力那么久，因为它没有孤立展示的特特定环境。它跟空气一样，渗透到你的生活、工作里，它的实用性如此强，没办法让你抽离出来，聚焦你的智慧来关注它。

这也是它的力量，就是它可以在不告诉你的时候，隐蔽地左右你，塑造你。如果它要罪恶，可以非常罪恶；它要伟大，也可以很伟大。因为它不用告诉你，它是艺术品。它在影响你，而你深刻地受它影响，还不知道，如此深刻。

如果在持续“分神”的状态做建筑设计和做施工，空间语言的力度，就容易打折扣。比如说这个砖要贴的时候，人们只关注这个局部的时候，就不再想这个整体空间。从施工图设计到施工者，都不在关注这个空间语言如何贯彻的时候，就会出现各种零乱、任意的决定。

另外，我觉得建筑和电影相像的是，这两个产业无法做到个人的纯粹性，因为它有投资者，有生产链，资源不是导演 / 设计师的，是别人的。

三、建筑设计：谁是作者？

林汐：这是一个 trick（诡异的地方）。如果你跟你的导演，跟你的制片人，跟你的投资人，跟你下面的团队，比如说动画导演、声音制作、美术……这些人，还有跟你的观众，形成一种 partnership（伙伴关系）的话，那么创造出来的东西，一般是超越你个人自身能力局限的。

朱涛：是啊，这是最理想的一种状态。

林汐：对，但是很多传统的所谓的 master（大师），他们是很 dominating（控制的），就是说，你必须按照我的意志来实现。

朱涛：为了更清晰地说明你提出的问题，我们先说其他的大部分艺术，

是个人化的。写书，你哪需要听我的，我又没赞助你。我即使赞助你，我也没有权利说你该那样写，就纯粹个人的事儿，它从设计到制作到完成是自由的。美术大量也是这样的。但电影和建筑牵扯到一个工业链。电影不自由，最后还牵扯到发行。你想占据票房的时候，一开始它就会倒过来对创作说，要5分钟有一个热点，留住观众。每5分钟让你搞一个好莱坞那种模式的计算。这一点，建筑和电影很像，就是资源是别人的，然后最终的使用，要考虑到大家使用上的承受度或者票房的收入，所以实现度上都容易打折扣。而且，这两种艺术产品，主创人员永远不会觉得是完美的。大家吵来吵去。电影在电影院里放的时候，导演都不会觉得完美，太遗憾了，时间的压力、工期、钱……

但建筑最不一样的就是，它跟生活太接近了，千丝万缕切不断，所以我也从来不觉得建筑是纯粹的艺术。建筑是艺术，某种程度上是，是独特的艺术，但它不是纯艺术，不是美术。

林汐：不是为了美术、艺术而艺术。这正是它超越的部分，哲学化的，它跟生活是一体的。

李振峰：你们在谈的时候，很容易共鸣，我要浇一泼冷水——这可能就是我存在的价值。刚才说的从产业链、从创意、制作、受众和审核整个一体化，形成理想的状态。但是，如果真的是形成一个理想的状态，这不变成纯种了吗？纯种发掘下去，一定是死亡，就毁掉了。这个时候就需不同的东西，加进来，甚至把它庸俗化，把艺术庸俗化，把建筑变得更有生命力。这是我脑袋里想的东西。

就比如说那个小便斗，把它艺术化，把它放在一个新的场景形成冲击的时候，我认为首先是有那个艺术家的存在，才有小便斗的转移和换位。



朱涛：那是，小便斗自己不会跑过去的。

李振峰：或者说，如果不是那个艺术家，而是一个普通人，把小便斗搬过去，那也就是个神经病。

朱涛：那是，普通人没有诠释作品的 ability。

李振峰：同样的现象，背后人的关系也是至关重要的。为什么说，朱老师，你来做世达膜这个东西，和我来做世达膜这个东西，是不一样的。你做这个设计，背后支撑你的，是积攒了几十年的对建筑的思考和理解，最后才呈现出来的一个样子。而我要的就是一个蓝图，一个想法。你用空间语言的形式把它诠释，我觉得这是你的价值。但同样的，如果这个想法，只是自己大脑里在兴奋，有几个名词，几个建筑语言，就说行行行。提炼到那个高度，自己很兴奋的时候，我觉得可能就是死亡了。

所以我来浇泼冷水。我非常认同的一点，是建筑设计是一个特别流氓的事情，它无时无刻不在潜移默化地影响人，而且它还不告诉你它在产生

这样的影响。当它作为一个艺术品陈列的时候，我们可以去欣赏；当它成为环境的时候，它去包容人；当它成为工作空间的时候，它让人得以发挥，开展工作。你们刚才讨论艺术和讨论美学，给我一个很大的冲击是什么呢，是品，就是品味的品。但回归到它实用的功能，让它有生命力的情境，不能把它变成孤品，一定要让它能够“庸俗化”。

假设说，有那么多不完美的东西存在我世达膜项目里面，我反而觉得很好。哎，我们世达膜还有机会，去往这个完美的方向去靠，去努力。如果纯粹变成了朱老师的一个纯作品、艺术品，人家一来，这是大师之作。你看每一个细节，每一个东西，特别特别到位，特别特别好，那别人永远会把它当做一个艺术品来看，甚至我的员工在用它的时候也会小心翼翼。所以在施工过程当中的话，为什么我允许改变。在这个过程中，能把它（纯粹性）拉下来，让它跟着施工和使用者的考虑走，不把它变得越来越纯，反而是让它变成和现实碰撞成一个有生命力的东西。

朱涛：阿峰说的问题很深刻，可以说这是二十世纪艺术家面临的一个根本问题，是要艺术的纯粹，还是要艺术融入生活，或者是生活融入艺术。

在二十世纪某些艺术家眼中，艺术最早不够纯粹，就是肩负着画一个东西像什么东西的使命。但摄影出现的时候，它的“像”的功能就被取代了。光描摹像什么东西，已经不行了。然后，要走向真正纯粹的艺术，来捍卫这个学科。怎么弄，就是抽象画。到现在，很多人还都接受不了。抽象画就是看不懂啊！我一看蒙娜丽莎我就觉得很美，但毕加索他们的画不美啊？这是一派——它通过取消、摆脱很多跟生活那种不纯的、乱七八糟的界面，开辟出自己的一块领地，让自己变得更加纯粹，这是二十世纪的艺术某一个趋势。

你想想抽象画的道理：第一，艺术不再肩负描摹自然的使命，描摹让

照相来解决；第二，艺术甚至不再画三维的图像了，因为它摆脱了描摹自然之后，那个三维空间的透视、幻像，也摆脱了。绘画变得平面化。你看，涂涂抹抹的色块和线条，艺术开始更加强调就是表面化二维的构图和材料质感，涂涂抹抹，像荷兰风格派、运动艺术家蒙德里安的方框等等，抽象画切掉了跟生活的各种复杂关系，变得越来越纯粹，这是一种现代绘画的一个趋势。这也可以回答，为什么老百姓不爽。他们到美术馆一天，花了几百块钱，看不懂，就很不爽。太纯粹了，太抽象了。

我作为业主，请一个建筑师设计一个空间，大大小小到处的纯粹，我都不能介入，也太不爽了。二十世纪初维也纳的建筑思想家阿尔道夫·路斯，写过一篇 Poor Rich Little Man,《可怜的富有的小人物》。有个业主喜欢艺术，这哥们真心爱艺术，请了一个建筑师设计他的房子。就是连烟灰缸怎么摆、摆在哪里、怎么抖烟灰，墙上挂几幅画……全部设计规定好。他老婆穿拖鞋，在卧室里穿什么拖鞋，在客厅里穿什么拖鞋，全部设计规定好。这个设计全部实施完了之后，建筑师说，you are finished，你完了，你的一生被我规定了。然后，他还时不时去突袭检查。这业主生日，大家送了他很多礼物，各种礼物，他没地方放，因为建筑师已经事先规定好了空间的使用，没有想到他会过生日，就只好忍痛把这些东西都抛弃了。有一天建筑师突然偷袭，去检查，这业主哥们就笑咪咪地开门。建筑师低头一看：你穿的什么拖鞋！这业主很惶恐，一看这拖鞋，哎，这个拖鞋是你设计的啊？建筑师说，我明明设计的是给你卧室穿的，你怎么在客厅里穿！这篇文章就讽刺那种纯粹的艺术、设计。

另外一类艺术是什么？强调艺术回归生活，或者生活本身就是艺术。他们会搞超现实主义、达达主义等。

我们世达膜的项目里，有很多是尝试这样做的构思。唯一的一种状况是，我们仍然在艺术语言里工作，但是把日常生活的用品来放进来。你觉得，哎，很爽，我平时每天接触的东西，变成了很有诗意的。另外就是你说的

那一点，最根本的是对于我们建筑学来说，比如说设计很孤立的一个画廊、一个美术馆，你还有一定的合法性来让它（设计）变得很纯粹；但是一个工厂生产空间的设计，一个四五十人办公用的几千平米的办公室的设计，设计师每天去偷袭、去检查，控制烟灰缸等等的设计和使用，那就很过分了嘛！人的生活不可能由你一个人控制的。这个时候，在多大的程度上，设计师有意识地知道自己的学科局限，明确自己的设计范围/边界在哪里。

另外，设计师甚至要主动营造一个自由的空间，让别人转化你的东西。有些设计师的做法是，完工后赶紧派一个摄影师，赶紧拍照，拍完了发表，因为管不了使用了，认为使用者一定会把原来的设计意图破坏的。另外一种，设计师主动想出来、提出来，留白，很多东西期待使用者去转化、去参与。这是建筑学一个可能的大方向，我觉得没有预先的答案。但这是很有意义的问题：设计师在多大程度上，要控制原来设计的纯粹，在多大程度上特意留出来，留白，让大家去填补，有可能这个集体参与的东西，远远超越了设计师个人的东西。我觉得这是有意义的问题。

林汐：施工完成后，空间越用越好。

朱涛：我觉得是这样的。回到张力这个词，如果世达膜项目重新来过的话，如果我很熟悉孙总和公司里的每一个人的话，我会有意空出来好几个地方，让孙总完全按照他的想法，让他彻底地、百分之百的孙总的东西放在那，让他定制，这个空间语言上的张力会更强。如果这些空间没有精准放好的话，是弥漫着放的话，一会儿这儿一会儿那儿，大家也看不出来哪些是日常，哪些是设计师想控制的，空间语言的关系反而不是那么好。

李振峰：这个张力得有一个连接点，要有意识地去控制这个连接点。比如说，我在打造公司的时候，不是说我对公司团队喊“大众创业、万众

创新”。我是某几个人，可以在环保领域，可以在制药领域，有意识地去拓展。实际上我给他们定向了，与公司的核心业务有关。这个范围内，你们去发挥。不是说所有人都来发挥。扫地的阿姨说我也来发挥一下，搞个清洁公司，这一定不是我要的。像互动式的、参与式的设计——当时提出来我们公司团队都参与设计，但具体实施过程中，我的设计部往后退了，各个部门往后退了。如果真的把大家搅起来参与设计，我到底是开工厂的还是做设计的？这是一个很严重的问题。而且，当时花的时间和精力，包括他们出的图纸很多，出完了之后我发现，我没法拢。你当时设计的公司团队参与设计的那些东西，我全部把它擦掉了，能有成品的我不允许参与，不允许设计。因为公司成员参与设计的话，第一花功夫，花功夫了之后花成本，定制的成本一定高的。

最后我说，如果市面上能买到成品的，一定不用定制。后来我给公司团队每个人五千块的预算，这是让大家自己发挥的地方，而且已经是在特定空间里定向了的预算。我的存在，可能的话，就在这个连接点上。我们可能……不能叫更加务实，纯艺术和生活就是艺术或艺术生活化，都不能完全解释我刚才提的问题。我刚才的问题，是一种生命力的问题。就是怎么样能够让设计延续、发展。延续、发展，它不是进化，不是变得更好，它就是发展而已，就是延续而已。

朱涛：刚才我说的两个问题，作者仍然都是艺术家，只不过说艺术家的姿态，一个是捍卫艺术的纯粹性，一个是挑战艺术的纯粹性，但是作者都是有思想的艺术家的，他们知道怎么跟艺术品对话。这是很重要的啊。你刚才说的，其实是问题的另外一面，就是这个空间的作者到底是谁，是一个建筑师，还是公众——最后参与了这个设计的公众，那不是说来颠覆艺术，而是大家参与到这个空间里，慢慢都成为集体作者了。这往往赋予这个空间一个人想象不到的生命力。积极方面来说，比如说一个人规划设计

一个城市，这会是多无聊的一个城市，无数个人不同的人，来营造这样一个社区，它就丰富、有意思了。

比如说你的房间，董事长办公室，在某种程度上，更多是象征性的，站在金字塔顶端你可以环顾。茶室的位置，你可以理解成“坑”或者沙龙，它是剧场的一部分。这个金字塔的形成是台阶，是论坛，大家在这儿发言，一起聊天，成为公共的论坛。一路下来，下到底层的大堂。是坑或者是金字塔，其实都是相对的。从上往下，是下来，从下往上，是顶。这个东西，等大家使用起来，等空间流动起来的时候，如何营造是你的事儿。

李振峰：“营造”这个词有意思。上次为什么我说现在有很多留白？我有个哥们，是山西做风能的。他在公司里做了个什么？做了一个剧场，一个舞台。他喜欢音乐，他会弹吉他，全公司一两百号人，没人会乐器。那，那个舞台怎么办？他为了使用那个舞台，就指派着，你去学个键盘，你去打个鼓，三个人练 Beyond 的《海阔天空》，天天在那练。练的时候，就慢慢地营造这个场。别人就嫌他烦：你天天就一个曲子，你换个曲子。好，现在又开始练其他的曲子，其他人再加入进来。到后来他发现，本来只是设计了一个舞台。因为有了了一个舞台，甚至就是你说的台阶而已，他说，你知道我在背后支撑这个舞台的精力，远远要高过那个舞台的装饰装修投入。

但是，他说，现在感觉到，当时我做这件事情的时候，太超前了。他说，如果我有一个成形的乐队，我给他们一个空间，他们会很感谢我。现在的情况是，我有了这个空间，我再拉能够使用这个空间的乐队的时候，我很累。他说，李总你这边空间很多，别着急，别把它做满。

你设计，包括道路和花园，你说这是一个 system，是一个系统，你说牵一发而动其全身，这是一个系统的思维。但是，如果一旦设计都满的时候，

我就全完了，终结了。所以，我现在，慢慢去体会，慢慢去提炼，大的架构有了就行了。朱老师是首席架构师，不能管细节，一管细节我就死了，所有人都会崩溃。

朱涛：就控制，是不是？

李振峰：对，全部控制。你说，哎，那个栏杆扶手，怎么连到那个点上面了？不对！这么干的时候，所有人都会崩溃掉。我说，朱老师当这个首席架构师就行。

朱涛：你要划清界线的话，也可以啊。划清界线就某些方面而言，本来就是给人自由发挥的。

李振峰：划清界线这个事谁来干？企业家来干。艺术家干不了划清界线的事。艺术家永远是什么呢？他认为他有界限，但是这个界限一出的时候，他是没有界限的。艺术家的工作，永远都在测试界限，打破界限。他一旦有界限，他就成不了艺术家。所以，让艺术家来划清界线这件事，我认为是个伪命题。扯远了。刚才的讨论对我的刺激很大。如果这些设计没有文化作为支撑的话，上帝和傻子，都会发笑。

四、世达膜项目：矛盾的张力、空间 - 社会愿景

林汐：朱老师，你在做世达膜设计的概念形成过程中，我们读了苏联的 social condenser（社会加密器），你做了芬兰建筑师阿尔瓦·阿尔托的

午餐会——发展了世达膜的“管道森林”语言，以及我们探讨德意志制造联盟的历史和产业发展的关系。这些，对世达膜项目设计概念的形成，具体如何产生、产生何种影响？

朱涛：设计的概念可以分好多的层次，比如具体的形式语言、文化立场。要回溯当时设计的构思灵感，你刚才说的这三个因素，其实是不同层次上的信念或者信仰。我主要讲讲苏联的 social condenser。它没有一个恰当的中文对应词，是什么意思呢？就是二十世纪初有好多的建筑运动，各种各样的想法，互相启发，在建筑语言上也互相影响。但是，苏联的前卫运动跟其他的根本上不一样是社会背景——苏联是人类历史上第一个社会主义国家。根据正统马克思理论，社会主义革命是要在发达资本主义晚期才发生。列宁把它超前实践了，让一个落后的农奴制封建社会，飞跃成一个先进的社会主义社会。

社会主义国家意味着什么？不光是生产体系、所有制的变化，在建筑层次上，得发明一整套公共项目。以前所谓的公共项目或者说耗费社会资源的项目，要么是皇宫，要么是教堂——教权和皇权建筑。法国大革命的时候，生发了一系列的公共项目，博物馆啊、医院啊、学校啊，但那个所有权没有改变。到了苏联，一下子变成公有制了，无产阶级成为“主人”。今天的中国其实开始遗忘了从苏联来的遗产——那就是他们一系列的公共项目，劳动人民文化宫、工人俱乐部、少年宫……这在人类历史上是没有先例的。只有社会革命到了这个地步的时候，才开始有一系列的公共性的项目，公有制的项目，无产阶级成为社会的“主人”。

在做设计的时候，那一代建筑师，不可能再抄纽约摩天楼那些资本主义社会的建筑语言，一定得搞新的建筑语言，新的内容，新的活动。那时有一个很强的信念，建筑，不光要形式上创新，建筑的功能得有什么创新呢？什么叫 condenser，就是让大家，让劳动人民下了班，在一起，通过培训，

通过社交，通过建筑，能主动地完成社会的转型。这是苏联构成主义者最有特色的建筑设计信念。社会一夜之间从农奴封建社会变成了最先进的社会主义社会，好多观念无法完成瞬间转变。比如，对私有制的留恋。如果设计一个集体宿舍，有食堂，有幼儿园，有各种公共设施，理想中社会主义要进入共产主义的时候，完全没有私有领地了，人们就不该在家里做饭了。但是大量“旧社会”过渡过来的小资，不可能一夜之间变的嘛。那建筑师怎么办？就是一方面要设计食堂，另一方面仍然要给每个居住单元设计一个厨房，很小，像一个可以折叠的壁柜一样，是个过渡形式的厨房。总之这些建筑师有非常强的信念：建筑可以起到帮助社会转化的强大功能，这是苏联前卫运动的独特贡献。其他欧洲的前卫运动，都是比较重视形式语言的创新、技术的创新、生活方式的创新。而苏联的构成主义在共产主义信仰激励下，深信建筑能成为推动整个社会急剧转型的强大力量。这种空间，就叫 social condenser。

当然，那些转型的具体内容和最终结局，有待商榷。我非常神往是，建筑可以起到这么大的力量。你看香港，有一种房子，叫市政大厦，每个区里都有，我称之为香港的 social condenser。不是在中国的市政部门办公楼的概念，在香港就是社区中心。我们花了几个月进行研究。因为香港用地很紧张，住房也很紧张，社区里的公共空间，就是市政大厦。一二层是街市，往上公共图书馆，文娱中心，然后体育馆，有的还有室内游泳池。图书馆里有自修教室。那些市民在家里，一家几口挤在一个小空间里住，学生自修都麻烦，晚上就过来图书馆到自修教室了。这个市政大厦的楼，基本上把市民的公共生活全部都囊括了，一个立体的、垂直的公共空间。但他们的空间上下缺乏互动，就像世达膜建筑初始的样子，层与层之间基本隔死了，孤立了，这一点很无聊。

我现在想在深圳和重庆的市政府推，你们老说没地，你们又老说这个公共服务不配套，像香港这个市政大厦，如果移植过来，有这样一个集中

的建筑，在很小的地上，把街道办管的菜市场，把文体局管的图书馆和体育馆，把科技部门管的青年创业共享办公中心，甚至老年活动中心，全堆在一个楼里，然后让上下也能互动，空间上互动，人们互动。这样的话，你就会有一种叫 social condenser 的空间，就是所有社会阶层的人在这一个楼里面，一个社会容器里，生发出来很多活动和可能性，促进这个社会——最低点是公共服务，最高点是社会转型。

回到阿峰的世达膜项目，为什么 social condenser 这个概念能用？因为他理论上在修一个理想的企业小王国。年轻人在这儿生产（工厂、办公）、创业和生活（二期有住宅）。世达膜现在的生产销售网络已经是全国性的，以后也许是世界性的。然后是创业，如果世达膜的年轻人不安于现状，互相聊一聊，有新点子，衍生出新的产品甚至产业来，就会衍生、孵化出各种各样的小公司。一期、二期项目加在一起，就是一个小社会。它又占据了翔安工业区里很重要的一个节点。那几棵大榕树，是城市的转角。周边工业区空间其实都很无聊——因为那些厂房完全没有空间 - 社会愿景。但是，世达膜旁边的城中村很有生机，里面那么多人，晚上是需要社会服务的。那个晚上出来沿街摆的串烧啊，街道生活啊啊，是有潜在的活力。翔安工业区工业区规划，没有满足这些社会需求。如果世达膜一二期能够成为一个 social condenser，它就会很厉害。

或者简单说，一个空间有一定的规模和多样功能，又有一群有能量的人，空间以一种新颖、积极的形式把人们聚集起来，激发他们的想像力，鼓励他们彼此互动，催化他们的能量爆发——这就是我一直提倡的空间 - 社会愿景。

(201901-202001)



艺术展览作为文化研究的另一种可能形式 ——以展览“饥饿地理”为例看策展人与艺术家的新角色

高宇*

2019 年底，一场名为“饥饿地理”的展览在位于北京草场地艺术区的泰康空间开幕。¹

作为中国最早且目前仍然十分活跃的非盈利艺术机构之一，泰康空间呈现这样一场兼具话题性、试验性和学术性的展览可以说不过又是一次“常规操作”。事实上，不论是非营利艺术机构还是商业艺术空间，一个展览质量的好坏并不总是取决于参展艺术家个体的名气和影响。在一个理想的展览中，对单个作品的讨论的总是离不开一个相对完整的问题意识或观念框架——这如果不是策展人存在的全部价值，也是最核心的价值之一。简单来说，在一个“好的展览”中，绝对意义上的“好作品”是必要非充分条件，而是否能够借助相对的“好作品”统筹出一个“好的问题”，才是真正令策展人头疼的地方。然而，不得不首先在此说明的是，“艺术家—作品—策展人”这一简化了的结构往往并不足以呈现任何一个展览，场地、设施、资金、人工乃至观众等要素无一不是关键。当然，这是另一个话题。在此我仅仅假设展览都是以其最理想的状态呈现出来的，因此，首先围绕策展的问题意识和观念框架展开讨论。

“饥饿地理”这个展览之所以吸引我，无疑是因为它提出了一个富有意味的问题。该展览的中文名称——即“饥饿地理”——直接挪用了

* 高宇，1988 年出生于河北省。2014 年毕业于德国魏玛包豪斯大学“公共艺术与新艺术策略”专业并获艺术硕士学位（MFA）。现于南开大学文学院攻读文艺学博士学位。主要研究方向为景观的文化政治、都市批判理论以及公共艺术。

1 关于“饥饿地理”展览的概况，请参考泰康空间发布的展览讯息：<http://wap.taikangspace.com>。

■ 现场

巴西作家（同时也是营养学、地理学和公共行政等方面的专家）Josué de Castro 的著作标题（*The Geography of Hunger*）。该著作集中表明了一种或许应当被反转的忧虑，即当人们普遍认为人类对自然资源的无节制攫取即将导致生存家园的灭亡时，却很可能忽视了一种悖谬性的结果：当土地仍然孕育着旺盛的生产力和地理财富的同时，却伴随着人口在世界范围内的减损。策展人李佳总结道，它研究的是“人类怎样成为培养土地的养料”。此处无疑浮现出一个非常马克思式的观点：获取土地的价值需要付出劳动，因此土地的富饶很可能是以人的饥饿为代价的。以此为逻辑基础，该展览将肉身或生理的饥饿作为一种隐喻，而将目光延伸至另一种情况，即某种“被剥夺了来自社会的给养、支持和连结”的所谓社会学意义上的“饥饿”。

显然，这样一种“饥饿”状态在策展人那里被赋予了鲜明的后现代地理学空间视角：它体现为伴随着城市化，特别是与其密切相关的社会空间的结构-尺度重组而产生的各种地理不平衡发展，或非均衡空间发展。在此，这一进程不仅总是动态性地塑造着地域和地方的症候性景观，而且持续渗透到个体的层面和尺度中。正是由于这一问题在社会-空间意义上的全尺度特征，展览得以基于艺术家/小组各自的视角及其在地性观察、行动的结果构建出“一种有线索的叙事”，也就是始终纠缠在个体与个体、土地与土地乃至城市与乡村之间的“关涉整个社会和环境的各种力量斗争”及其“它们给生活于此的人所带来的影响”。然而，如果没有对展览核心组成部分，即艺术家及其作品的选择和组织，即使是一个富有启发性的问题仍然无从实现一个完整的展览。“饥饿地理”的另一个亮点正在其参与主体的丰富性：策展人将“艺术家的单个作品和集体创作，以小组为单位的调查项目，观众互动参与的工作坊乃至共同的社会劳动”共同纳入到这个话题的讨论中；这一点——而不是单纯的理论视角——正是该展览呈现出的问题导向特征的关键之处。

因此，“饥饿地理”有趣地呈现出这样一幅场景：在偌大的展厅空间中，策展人和艺术家面对着不同时空下的社会现场碎片（例如城中村中的自

■ 现场

建房的调查，乡村土地占有和使用情况的纪录，为外来务工人员在城市中的尴尬生存境况发声，关于空间和影像的实验等等），努力试图从中寻找内在逻辑从而尝试将这些部分拼合在一起。然而他们完成的可能只是局部，甚至是一个有待商榷的版本。“饥饿地理”需要进入展览的观众继续思考这些关联与矛盾，从而将这一建构当下社会现实的社会—空间图景的工作继续下去。显而易见的是，如果某位观众恰好了解一些探讨城市问题和后现代地理学的著作及思想，他在展厅中的拼图游戏过程会比其他人更为顺利且有趣。

也正因如此，“饥饿地理”尽管明确显露出策展人的理论取向，但它似乎并未完全堕入所谓的“强策展”。所谓“强策展”，简单而言就是指论文写作式的策展，它往往导致艺术家的作品在策展人强势且封闭的理论架构下沦为展览的材料和插图的尴尬情况。借用一位朋友的话来说，现在越来越多的展览前言乃至批评文章都与所谓的“文献综述”并无二致。但在我看来，由于参展艺术家和作品构成的多元和开放特征，以及富有现实意义的各色具体问题，有心的观众永远可以且应当从中窥见另一种理解的可能。在问题导向的展览中，策展人和艺术家及其作品之间的平衡本就脆弱。如果它在任一个环节显露出向“强策展”的滑动，那权当是为了通过一个具体的视角来探讨一个具体问题所付出的代价。况且，如果能够通过这样一场展览注意到，乃至开始关注一种聚焦于综合因素和复杂力量构成影响下的社会空间图景、其日常生活状态及种种问题，这难道不应当视为展览赠予观众的珍贵礼物吗？

理论先行的策展，尽管处处昭示着学术话语的“入侵”，同时很可能还内涵着策展人权力的强化，但这并不意味着这一情况必须遭遇某种类似于“政治不正确”的指责。事实上，如果将策展仅仅作为一种研究和呈现研究的方法来看待，或许还会有额外收获——比如“研究型展览”。² 在

² 所谓“研究型展览”，特指 OCAT 研究中心发起的一系列展览策划及研究项目。具体来说，这样的展览“将艺术品、艺术家或艺术现象作为资料收集和研究阐述的对象，随之将分析和阐述的结果转化为视觉和空间的呈

■ 现场 _

在我看来，这实际上无异于用文化研究的方式来完成一个主题展览，或者反过来说，用展览的语法和逻辑呈现有关主题的文化研究——展览在此必须对某个现实问题的生产机制及过程有所交代。此处并无意为所谓的“强策展”正名，也并非是要在研究型展览和文化研究之间画一个勉强的等号。毋宁说，我们应该像接受各种类型的艺术家及其实践一样，同样接受不同类型的策展人和展览所能提供的多种可能。为什么不呢？

二

“饥饿地理”这一展览的英文标题并没有继续沿用 Josu é de Castro 著作的本来标题，即“The Geography of Hunger”，而是被策展人有意地改为“A Geography of Resistance”，即“一种抵抗的地理学”。这无疑促使我们继续思考一种面对当下社会的地理—空间现实的可能对策，也即是说，眼下无论是在城市还是乡村，当人们身处的空间和土地已没有任何进行结构性改进的余地时，我们是投身乡野寻求一种“半农半X”的所谓可持续生活方式，还是留守城市中尽可能改善夹缝中的空间？显然，展览并没有也不可能给出一个理想的答案。但这个问题似乎不得不继续问下去：面对这样一个事实，我们应该如何行动？

然而在此之前，有一个更为根本的问题需要面对：应该行动吗？毫无疑问，行动意味着某种“干预、介入”的明确动作和可能后果。它总是与某种“公共艺术”——它更多地强调的是艺术家参与和介入具体的社会领域和公共空间的策略、角度和方式——的概念密切相关。对于那些积极以个体/集体行动介入现实问题的艺术家们来说，“行动”这个词充满了诱惑：仿佛只要抱有投身于社会领域的理想，负有改造社会现实的责任和热情，

现”。“研究型展览”特别强调“内容的翔实、概念的明确、方法的严谨和展示的逻辑”。除此之外，作为“艺术与学术的交汇”，这一类型的展览致力于实现这样一种结果，即“观众从展览中获得的对艺术的感知和理解，是作为研究者的策展人悉心工作的成果。”关于 OCAT 研究中心以及“研究型展览”的进一步介绍，详见：http://www.ocatinstitute.org.cn/cn/about_us/ocat。

■ 现场

就应当赶紧着手开始行动起来做点什么。因此，艺术创作实践的主体似乎往往受控于某种紧迫的幻觉，特别是在某种社会危机——而且总是或多或少呈现为特定的城市危机或都市生存危机——发生的时刻。

危机的爆发总是提供了一个窗口期，它向任何思考和应对的形式开放，其中自然也包括艺术创作。然而问题在于，一旦艺术家纵身跃入，其行动难免被这种紧迫性所裹挟，结果自然就是问题的某个单一侧面经由艺术家的策略和作品自身的形式强行推至前台，从而或多或少遮蔽了现实的全貌——这个问题何以产生？它是否置身于某种结构性的困境？它是否具有某种“总体性”的面貌？如果“一切历史都是当代史”，那么它的“史前史”又是什么样的？——这些问题的透彻说明显然并不在多数艺术创作者的职责之列。

除此之外，任何介入式的艺术实践无疑都包含着创作主体“在场”这一基本的自我宣称，不管这一宣称源于某些真实的理想，还是伴随着这一理想产生的主体性焦虑。然而，这一立场并非总是实在的和可靠的——在大部分“行动”中，艺术创作主体及其作品所呈现的“在场”在大多数情况下往往更加清晰地表明了自己与“真实的事件”之间的安全距离，在某种意义上，这并不比隔着社交媒体和电视屏幕观看事件现场更“危险”——在这个意义上，艺术家永远保有回旋的余地。如果有什么能够为这样一种安全的距离（尽管无可厚非？）辩护的话，那一定是“艺术应当反映、发现甚至创造问题，而不是直接解决问题”这一尽管充满争议却仍然屡见不鲜的立场。

由此可见，就创作者而言，艺术家以个体行动介入社会领域、引发或参与公共话题，和分析、研究并阐明特定问题的逻辑和生产机制这二者之间首先无疑是存在矛盾的。然而，针对介入式艺术实践的责难也可以到此为止了，这不仅是由于，上述一系列指责的目标实际上都指向那些不合时宜的行动，更重要的是，这种介入式的艺术行动或公共艺术本身的使命也并不在于危机或事件发生的时刻——正相反，打破社会生活的平庸表象和

日常状态，进而提供明确的反思契机才是以个体行动介入社会现实的公共艺术的根本。因此，如果在非危机状态下的日常时刻，通过艺术介入惯常连续的日常生活程式而造成某种“停顿时刻”从而发现乃至创造问题，公共艺术反而可以被视为一种对潜藏的都市生存危机进行回溯性的建构和揭露的积极行动。

或许，在面对危机的实实在在的井喷时刻，艺术家应该做的事情恰恰是关起门来，为了一息尚存的未来而（开始/继续）做一名文化研究者？事实上，文化研究的逻辑一直内在于艺术家的表达中。以观念艺术和行为著称的艺术家 Suzanne Lacy（正是她定义“新型公共艺术”，即本文意义上的“公共艺术”）曾将艺术创作的历史从私人经验到公共话语结构的变化做出了四个阶段划分。她认为，从私人经验到公共话语的转化过程中，艺术家的角色也在相应地产生变化，即依次作为“经历者”、“报告者”、“研究者”和“行动者”而出现。在 Lacy 看来，艺术家最终成为“行动者”之前，首先要完成前三个阶段的任务。而“研究者”这个阶段特别要求艺术家实现从单纯的经验、接受和观察向社会科学、研究分析和哲学思考的转变，也就是从单纯的美学的关注到理论建设的转变——也就是向某种文化研究的转变。

如果上述观点对艺术家而言仍然有待商榷，那么就策展人而言却似乎不再有任何余地了；通过作品及其表达，艺术家所应当实现的是对既有现实的超越性思考，而策展人需要捕捉并在展览的呈现中还原这一超越性的结果与其现实基础之间的关系与逻辑。换句话说，如果艺术家的工作是依次完成这几个步骤，并通过行动的结果即作品对其思考进行表达，那么策展人的任务则恰恰是对艺术家上述几个阶段的工作所做的某种回溯性的阐释。在某种意义上，“饥饿地理”这个展览所呈现的正是一种对当代土地问题的文化研究，其结果正表明了经由漫长的重构过程在地理空间上遗留的种种隐而不见的社会权力结构。



编者按

2020年1月以来，以疫情防控为由而出台的“应变”，进一步闭塞了两岸之间本就有限的社会交流。

1月26日，台湾疫情指挥部发布指引，暂缓大陆籍台湾高校学生返台，并要求未来入境的所有陆生接受14天的隔离观察。这一看似谨慎的防疫法令，实际上却是只按照入境者的籍贯而非入境地区施行的歧视性甄别。4月9日，教育部则出台紧急政策，宣布“暂停2020年陆生赴台就读试点工作”。

疫情之下公开的法令与政策，自然不过是两岸关系的冰山一角。而为此大肆掩护的，则是漫天散布的网络谣言与互相指责的媒体报道。很少有人去关心，在这些看似你来我往、推推搡搡的法令之下，那些真正承载着文化、社会，而不只是经济的交流与互通的那些人，在这过程中的所思所感。

在此，特别感谢王智明以陆生论坛为题的组稿与分享。本期N地域“疫情中的‘对岸’”，汇集的便是这样一组首发于网络，由“前陆生”、“陆生”、香港人和台湾人对这一状况发出声音、展开初步思考的文章。希望它们可以提供一个思考当前日益常态化的疫情，以及势必被迫更加动荡不安的现实的新的视角。

最后，借用其中一位作者的题目“无用的两岸关系”作结。如果说，在疫情之中，“两岸关系”赤裸地暴露出它的无用的话，那么，我们也许不妨借着疫情，借着由它所照出的人间善恶悲欢，来问一问，究竟什么样的“此岸”和“对岸”，方能构成对我们当下一团乱麻的现实生活有意义的一组关系？



何以解怨

——一个“前陆生”的“后陆生”体悟¹

孙贺*

前言、此去七年

那日，清明次日，风微寒，伴谦和，天淡蓝，惹云遮，我独坐上海幸福里星巴克一僻静的角落，隔着几净的落地玻璃窗，在这个疫情肆虐后稍有缓和的周日下午，望着不断穿梭往来的行人们。他们戴着各类款式口罩，医用的、外科的、防霾的、防花粉的，按耐不住那捕捉稍纵即逝的江南春光的涌动欲望，报复性地享受着自我隔离后的可贵自由。当然，我亦如此。

忽想起，似乎就是七年前的这个时节，同样的城市、同样的天气，我同样背着个大书包，里面塞满了半个月来蹭住复旦大学宿舍、奔赴图书馆日夜赶工的劳动成果，匆忙地飞奔到复旦邯郸路校园旁的邮政局，将那厚厚的一摞申请材料、费力地塞进已然撑鼓到容纳不下一毫空间的EMS邮件里，照着提前打印好的收件地址，如孩童学画一般，一笔一划地用繁体中文临摹着——“台南市永康区南台街1号”（陆生来台入学收件地址）。

一、何以来台

此前数月，北京裸辞、考研失利，我不得不为自己的升学另谋出路了，若想不再蹉跎一年，在当年九月即能入学，也只能将唯一的升学机会，寄望在了海峡对岸那座既亲近又遥远、既熟悉又陌生的岛屿了。

* 孙贺(1987—)，台湾交通大学文化研究硕士，现供职于上海某大型房地产开发商，从事市场与客户研究工作。

1 本文原刊于2020年5月16日台湾《文化研究》学刊网页，后刊载于2020年5月20日台湾《新国际》网页。

申请台湾高校无需提交有效期内的英语成绩，学费相比欧美澳、香港或新加坡等地的高校更为便宜，虽然无法申请政府奖学金，但依然有排名前三、名头在大陆响当当的两所“撞名”名校、愿为来自大陆的学生提供由企业资助的奖学金，报名材料提交一个统一的招生委员会、可一次性地选择若干所国际排名比我本科就读大学更靠前的院校。

况且，那些读过的中国地理和历史、学过的语文课文、看过的电影和偶像剧、以及听说的一些有关国共内战后来台、未曾谋面的远方亲属的传奇故事等等，无限的好奇心也令我对这片土地心驰神往。综合算计之下，这不失为是一个国内升学体制激烈竞争失败后的完美“备胎”。

于是乎，在如愿以偿地被录取后，经历了十分复杂且繁琐的入学手续材料提交、赶赴当时的户籍所在地——广州，申请大陆赴台通行证签注、到市台办开具赴台学习证明、并参加了台办组织的行前培训后，我于2013年的9月，成为了台湾交通大学社文所第三届大陆硕士学位生。

二、闪速融入

从上海起飞的国航直飞航班落地桃园机场，在迈出舱门、行过廊桥之后，航站楼内的繁体字指示和广告牌，周遭工作人员和旅客的台湾国语腔“真真切切”地环绕在我的周围，当多年从各类媒体、动用过各种感官所感知的台湾就这样活现在眼前时，一种明明从未踏足，却又无比熟悉的亲近感便油然而生了。

这相比在此的七年前，初到广州读大学的我，面对这完全不懂的“白话”、湿热到凝固成胶的空气、苦涩难咽的正宗凉茶而形成的巨大文化冲击，这次与台湾的初次见面，真得是一次无比愉悦的“温故式”尝鲜。

而对陆生“三限六不”的相关政策规定，我虽在来台之前便已知晓，

但其实并未做太多的关注：一来，入境体检的“结核”风波，复查过程中搭上了政策末班车，享受到了结核诊疗过程中对非台籍人士的费用减免，并在此过程中感受到了台湾医疗体系下、更为细致、耐心与人性化的诊疗流程，因而忽略了陆生不能纳入健保、仅能享受报销额度有限的医疗保险的问题；二则，在此前的三年，因被枯燥的工作过度霸占时间而压抑至今的求知欲，终于有了足够的时间和精力得以释放，这驱使我在硕士第一年，把几乎所有的精力都投入到了修课和读书之中，也少了对其他问题的关注。

不过，也得益于自己修读的专业，在第一学期所修读的三门课程中，其中的两门是以台湾史为脉络而来展开阅读和讨论的。因而，几个月来的史地知识恶补，让我除了在话说多了口音会露出破绽之外，其他方面足以“以假乱真”台湾人了，也借此开始以“隐匿”自己的陆生身份为乐趣。

当然，而关于陆生的“三限六不”政策，²虽然不曾高度关注，但在两岸关系逐步向好的背景下，自己仍然会抱着其最终将逐步松绑并放开的幻想。

三、身份觉醒

当学习生活忙碌且充实地进行着，而我也在尽可能地淡化自己的“陆生”身份时，于2014年3月18日爆发的太阳花学运，为我丢出了首枚“催思弹”，亲临现场的观察与各类媒体的滚动轰炸式报导，迫使我开始思考自己在台湾的身份角色与现实处境。

至今，我还记得这样一幕场景，当我带着口罩，前往立法院做现场观察，认真听着一些学者们在青岛东路上激情洋溢、但却有违常识的台上演说，

² 所谓「三限」是：限制采认大陆高等学校学历、限制来台中国大陆学生总量、限制学历采认领域；而「六不」是：陆生不涉及加分优待、不影响国内招生名额、不编列奖助学金、不允许在学打工、不得在台就业、不得报考公职及专技考试。

我不得不说，实在难以苟同他们的观点。而后，一位青年学生，站在了演讲台上，饱含热情地领唱着一首我从未听过的歌曲，具体歌名不详，仅记得歌曲的曲调略有些原住民风，在场的学生们却可以齐声歌唱，其中有一句歌词，是我的家乡在某某地方，在场的大家唱出了各自的家乡在哪里，如在高雄、在台南、在花莲、在嘉义等。

这突然让我意识到，我身处这个空间的多余，无论这首歌我会不会唱，即便是会唱，似乎也无法大大方方唱出我的家乡。在这样的场域之下，我的家乡，决定了我终究只是一个外来者。

而半年之后，更大的一枚“催思弹”，则是原本想当然可以获得的学校奖学金，因为系所没能继续非政府途径的资金资助，最终还是中断了。而又限于自己的陆生身份，无法申请系所助理的工作，在中华邮政储蓄卡的余额最终干涸后，也不得不开始依靠父母的财政支持了。

也正因此，为了节省读书成本，原本还计划去东南亚等地探索下寻找论文题目的我，不得不就此作罢，改重新回归到自己更为熟悉的环境中去寻找了。而陆生身份的尴尬处境，便在“财务不独立”的现实境遇下，周期性地被依旧忙碌的学习生活冲淡后，又在不断地被唤醒，进而周而复始地循环着了。

四、夹心窘境

当同届来自理工、商科、教育等系所的陆生在硕二毕业顺利离台后，我进入了内心最为苦痛的硕士第三年，所面临的压力，不单来自于台湾继续无奖学金、以及修业及论文进度的压力，也来自大陆家人直接或间接催促尽快毕业频次的增加，这使得我在面临着“夹心饼干”式的窘境下，想尽早挣脱掉“陆生”身份的“束手束脚”，尽快结束掉这场“甜蜜的恶梦”了。

在游走于两岸进行田野调查和论文撰写的过程中，我竭尽所能节约生活成本，包括提前退掉宿舍、行李临时寄放在系所研究室、暑期买单程船票回大陆做田野、投机取巧似地将题目的田野地点限定在了有免费住处的北京等等。在外界看来，一切都可以用一套十分冠冕堂皇的说辞，来粉饰这段经历是一次有意义的人生体验，但其背后，其实只是在掩饰如何让论文写作“时间金钱成本最小化”与“成效最大化”的理性经济逻辑。

而此后返回学校撰写论文，亦是在同样的逻辑之下进行着。为了补充文本材料，我竭尽所能地动用来自两岸三地的学术资源，连轴转式地赶工论文，令到自己身心俱疲。幸而在各位老师和同学的协助下，寻找租屋、口试和论文校稿、毕业离校等都异乎寻常的顺利，在大通证学生签注到期的前一天毕业离台，直接奔赴了在此前半年，于北京无心插柳地找到的一家知名市场调查公司的上海分部，无缝接轨式地重启了自己的职场生涯。

而自己的“陆生”身份，便是在来自两岸双重压力的夹击之下，以最“资本主义”式的理性算计，凭借着对自己最大限度的压榨，在一个被规定的三年期限内，草草地划上了句号。当从桃园机场直飞回家后，极度疲惫的我躺在床上，才猛然意识到，陆生这三年，我似乎从来没有像一个大陆观光客一样游览过台湾的山川河流，甚至连阿里山和日月潭，也未曾去过一次。

五、印痕难拭

当顺利返陆、并无缝接轨式地开启在上海的工作后，对已身为“后陆生”的我，“陆生”这段经历的影响，真得就这么过去了么？可能对大部分已毕业的陆生而言，人生的这一页便一翻而过了，但对我而言，上一页的“陆生”用笔过深，下一页的“后陆生”必然见痕。

而一切，都要从毕业后的一次家庭争端谈起。在返陆工作后的第一个

周日，家人不断催婚、而后施加了在我看来等同于人格侮辱的言语暴力，最终升级为了一次非常激烈的言语冲突，导致我因神经受到极大刺激而一夜未眠。第二天一早还不得不返回上海，开启新一周忙碌的工作，而此后的两周，心脏都会有难以名状的疼痛感。

虽然，我心里很是清楚这次的争端源于家人和自己对“陆生”这三年人生意义诠释的巨大差异：可能在家人的理解中，以长达“三年之久”的时间拿到了学位，花费了不少的学费和生活费，又未如同龄人一般结婚生子，人生实属过得不够正常；而在我看来，明明是在透支自己的身体和精力，在以不影响论文质量为前提，尽可能地最小化自己的生活成本，并赶在三年之内毕了业，又火速找到了一家知名公司无缝接轨地开启了工作，已经是在尽了自己最大的努力在加速毕业，尽早赚钱以降低家庭负担了。

这次冲突的爆发，在我看来，其实便是彼此不满情绪达到了燃点之后的剧烈反应。过了大半个月，气虽是消了，也很清楚家人的苦衷，但一道至今未能愈合的心灵疤痕，却是在四年前的那个燥热的八月彻彻底底地结下了。

而“疤痕”的持续性存在，则是在“风云变幻”之下的一痛一痒间，不断地提示着自己，爆燃这次冲突的怨气，与自己在“陆生”时代因差别化待遇所招致的种种，自是逃不了干系的。而这道“疤痕”，促成了我有生以来所遭遇最大的一次人生意义危机。

六、身陷怨境

危机源自何处？自硕士毕业以来，自己工作的内容便与房地产住房和商业市场紧密相关，而在台就学期间所经历的思想启蒙，则令我更深刻地知觉到，自己身处在一个由资本和欲望所操纵的空间生产环节之下，犹如一个齿轮没得选择地高速转动着，也不断地在思辨着此份工作的意义和前

途在于何处？

而隐忍着继续下去的动力及为其赋予的第一重意义，恰恰便来源于这道“疤痕”的阴影之下，可望获得的上海户口和不再中断的收入现金流，以及它们背后分别隐喻的独立和自由。

而对工作的第二重意义，则是在升学愿望一直无法抹灭的驱使之下，一个期望将这段工作经历提炼为博士选题的企图心，进而将此作为自己“预田野”的一个重要场所。

但两重意义的实现，表面上看来并行不悖，但被工作所吞噬的时间，则成为了摆在现实面前最大的屏障。可供准备申请的时间，总是在无预警、无计划、突击式来袭的工作中被吞噬。精力过度透支之后，自己研究计划的问题意识用了两年的时间也未曾厘清，在申请英文授课的全奖博士的道路上，可谓屡申屡败。

可似乎，继续攻读博士，无论在大陆或是台湾，都并非一件难事，但为什么却一直没能尝试呢？对前者而言，时事的变化，多少让我对这个熟悉的地方变得越来越不适应，觉得保持些许距离，会是个更好的选择；而对后者而言，因“陆生”境遇所触发的一系列连锁反应所留下的这道“疤痕”，犹如梦魇一般纠缠着自己，恐惧自己因失去经济来源，再一次陷入到“受制于人”的恐惧中，因而再也不想以相同的身份重启学业，面对一个充满着更不确定性的未来了。

也正因此，我宁愿选择套上“独立”和“自由”的纸枷锁，继续着前路仍不见任何曙光的漫漫征程了。

七、何以解怨

缘怎结，怨怎解？当重新温故东亚百余年的苦难史，旷日持久的热战、

革命和冷战接踵而至，从未令人得以喘息。置身其中而无法抽身的芸芸众生们，其中的一些，因主动或被动地选择了坚守，享受着政权更迭后的机遇和企盼，但却也就此承受了来自新政权的冷落与猜忌；而其中的另一些，亦是或主动或被动地为了守护既有的国籍身份、不愿接纳另一个被安置的身份，从而选择去追寻另一个新的身份，虽享受着生活世界颠覆后的自由和安定，却也难解内心中的惦念与愧疚。

我的祖辈和父辈们，虽未曾在穿越过拉下铁幕前的边界，但诸如“日本遗孤”、“北韩难民”、“湾生”、“外省人”、“逃港者”等等边界穿越者们的悲情与苦难，我却也是能透过文学作品或纪录片所深度共情的。在掺伴着对个人际遇之不幸与家庭聚散之苦痛的背后，尽是那难以言喻、却又无可奈何的“怨”。

在冷战之后，虽这边界已可以有条件的穿越，但真正的和解似乎仍任重而道远，而这“怨”业已根植于肉身之中，或透过代际传递、或藉以政治操弄、或也因数十年的信息隔绝、或也缘于某种由怨滋生的生理拒斥与情感障碍而不愿去更新既有的认知，这“怨”非但未因岁月的流逝而被冲淡，反而藉由某种“悲情”叙述，换来了难以被消解的“怨”的接力变体，进而又转嫁给了拉起铁幕后的“穿越者们”，成为了被无辜泄“怨”的对象。而“陆生”，便是这其中之一，有一些本可以避免的“怨”，却还是不幸地就此结下了。

当和解之路依然漫漫，何以解怨？“敌人”并非一个具体而实在的“人”，而是被膨胀的“欲望”所操纵与掌控的“心魔”。诚然这“心魔”并非普罗大众可以遏制，固然可以坚守着你的坚守，执著着你的执著。但似乎目前能做的、也可以做的，就是真正且透彻的理解，惟有基于当时处境与际遇的共情，才可以迈出那走向解“怨”的艰难一步！

后记

那日，一年前，劳动节的次日，暂停陆客自由行的前两个月，在夜幕降临之时，我独坐马祖南竿岛福澳港旁、全台最北面的星巴克，同样隔着一面几经透明而玻璃窗，凝望着港口边停靠着一艘即将启航的“台马之星”，想必它是要远赴海峡那头的基隆港的，遥想着自己与他的前任——“台马轮”的首次相遇，还是在这四年前的硕二暑假，自己为了节省路费，从基隆港登上直航轮船时，那不经意间的向左一瞥了。

桌上泡的这壶东方美人茶，是这家美资全球连锁品牌最独特的台湾味道，当然不知别人尝了后，会如何品味，但对我，这个曾经的“陆生”而言，却是多了几分回甘的滋味。是甜还是苦，恐怕在这时空穿梭的万千思绪下，每一口都在微妙地变化着。其实，我的“怨”，仅仅来自于台方对陆生们制度性的不公与不义，而除去这些，这东方美人的魅影，不得不言，回味无穷。

“台马之星”，你能把我的惦念捎带回去么？那边有太多对我很好的老师、同学和朋友好久没见了，也有阿里山、玉山、日月潭、浊水溪、花东纵谷、兰屿等我还没来得及去过的山河湖海。当然，还有当时的那个我吧。

——启笔于二零二零年四月四日，收笔于二零二零年五月四日

上海法华镇路住所



爱着台湾的“我们”： 无法回“家”的非公民观点

刘璧嘉

大家好，我是一个土生土长的香港人，大约五年来台湾，目前在台湾的居留身分是“香港侨生”，住在万华，和来台七、八年的陆生女友同居，并且共养了一只猫，2014及2019年的雨伞运动和反修例运动的前期和中期则在香港。

去北京

我在2020年1月21日和同为来台读书的陆生女友一同回北京过年。去北京的原因是，一来，作为一枚酷儿，我和香港的原生家庭关系本来就没有特别好，回自己原生家庭过年可以说是很尴尬的经验；二来，女友害怕我过年期间自己一人独居台湾，会触发忧郁症状；三来，女友家庭比较开明，女友相信我去北京散心可以有助于我的情绪健康。所以在思前想后和一系列认真的考虑下，我们决定一同回北京过年。

上飞机的时候，我们其实已经知道大陆有冠状病毒，但因为当时还是大陆的隐瞒期，所以对于病毒会扩散得多大我们都没有具体的把握，但当我们看到机场没有人戴口罩的时候，就感觉不妙，所以心里其实也是想着速去速回。但是，很快我们就在大陆看到了武汉封城和台湾暂缓陆生入境的消息。1月26日，台湾疾管部门就发布命令，说即日起至2月9日暂缓陆生来台。而由于我们当时都以为这意味着2月9日以后就会有更具体的陆生返台隔离政策，所以为了工作的原因，我就先行回台，预留时间居家隔离十四天。没想到，说好的2

月9日回台的想法，现在看起来是遥遥无期——我们因此被迫相隔两地。至今，陆生到今天还是无法回台。我们的家里还是少了一个人。

反应

毕竟当时的感觉是陆生不过是暂缓来台，我们天真地认为，开学的时候就会再在台湾见面。所以对心里的“悲哀”和“不忿”我还没有一种很迫切的感觉，也不清楚这种情绪本身的政治性和公共性何在，只是用很个人的方法消化掉它。甚至，其实我当时也浸淫在一种“幸好”的感觉当中。幸好——我是香港人，幸好——我有居留证，幸好——我有健保。而对于陆生女友的“不幸好”，我也只是停留在“不能在一起”，“好久不能见猫”，还有十四天不出门会不会导致我忧郁发作之类的忧虑中。

但是，随着女友久久不能回台，我的悲哀和不忿就越益堆积，终于触发了我想要公共地处理这个情感的契机。毕竟，我和女友的故事非常直接地指出了，台湾政府在防疫上的谨慎不是一种公平和科学的谨慎，而是借机对某些二等甚至三等公民给予更严苛的防疫要求。因为就感染的风险而言，和女友具备相同旅游史的我，一定也是同样的危险，那为什么我可以入境，她就不可以了呢？那难道我不就是台湾的防疫漏洞吗？我不知道这种只看国籍、不问旅游史的想法，在制订时，有什么理性的依据？甚至，这样的防疫政策所制造出来的歧视可能比病毒本身影响更为深远——特别是当歧视披着科学的外衣时。

一个反驳的说法是，这不是歧视，而是为了节省医疗资源。那我与台湾人也同样拥有健保，为何他们当时只需要自主健康管理，而我就可以得到更多的“关照”，居家隔离14天呢？而为何在今天，同样享有健保的港生也不能入台，但有居留证的外国人就可以入台呢？然后，陆生平常都被强制缴交的高额医疗保险，又为什么不能成为疫情间陆生来台的保障呢？我与女友的爱情让我有了某种换位思考的契机，而只是看身份而造成的陆生与香港侨生明显的差别待遇，对我来说明显是不合理的。

然而，无论是在台湾还是在香港侨生的圈子，我这种批判都是属于比较小众的声音。在今天之前，我还特地上网搜寻了香港学生对台湾防疫政策的反应。发现大家无不是说“那香港人要乖乖居家隔离哦”那类的话。台湾的网络上没有任何来自香港的位置的批评与反省，没有看到任何丝毫来自香港学生的异议声音。

这也是为什么我后来有那么深的感受，想要在台湾和香港的差别待遇及歧视上继续写点什么。不只是因为我的爱人是一个北京来的陆生，而是我感受到，作为香港人，我有责任去反省自己的既得利益——特别是，这种既得利益是建立在对大陆人的离弃甚至是歧视之上时。我所得到的小确幸和可以留台的恩惠，是建立在无视及切割大陆人民的基础之上。然而，这些大陆人民，有许多其实是活在台湾的“非公民”，就像东南亚移工和港澳侨生一样，我们都是活在这片土地上的人。但不得不说，我的情感状态是软弱的，在我这个位置，有时候是会觉得发出的力道打在棉花上，很难发力的感觉。而我也认为，除非有朋友亲人是陆生，要不然在台的港生也很难以意识到自己被放置在“模范少数”（model minority）的位置。

反应之难

香港侨生难以意识到自己是模范少数，我认为是有几个相连的历史过程所造成的。首先，陆生和港澳侨生在台湾生活的经验还是会不一样，这也让两个群体有某种程度上的天然分割——这种经验差异，主要是日常互动方面。香港人的身份使得我们在台湾总是可以更低门坎地可以进入台独的圈子和话题，而如果是陆生，一般台湾人要和他们讨论到这些议题就总是会比较小心翼翼。这使得香港侨生在香港更容易接触到独派政治，变成“天然独”——陆生虽然不见得会因此就跑到独派的反面，却在日常生活中比侨生有更高门坎才能融入台湾。然而，单纯只是这个原因并不会导致

香港侨生自动走入模范少数的位置。

然而，自2019年香港反修例运动以后，台湾政府和香港示威者一直在塑造台港共同体的说法。台湾方这样做当然有选举的考虑，蔡英文的整个塑造就是为了以香港作为活样板，透过支持香港示威者，既可以塑造自己支持民主自由的形象，也可以同时警示台湾人必须票投蔡英文，要不然会如香港般“沦陷”。但香港方，特别是年轻人、示威者和许多在台的香港侨生，就算是看出了“香港”不过是蔡英文的政治议程的棋子，却乐意被利用，因为被国际利用总比被国际离弃要好。所以，香港侨生作为模范少数，是台湾官方和香港民间共谋（即互相“演双簧”）的结果。而大部分没看出香港的抗争被蔡英文利用的香港侨生（或刻意不去看），是真心被蔡英文的说辞打动。他们认为，自己在心系香港，而香港正在风雨飘摇之际，因此蔡英文所管治的台湾就像是一个避风港那样。香港侨生的政治创伤和痛感在台湾得到了蔡英文政府的止痛，就比之前更加支持蔡英文的政治议程和一切政策，包括好好活出蔡英文政府口中所说的“台港共同体”，因此，我们“应该”做的是：对台湾感恩、对政府感恩、努力配合，最好还要在网络 hashtag “# 真心觉得活在台湾真好！”，晒出满满的“幸好感”和对民主自由的追求！而“不应该”做的是：质疑政府、和陆生站到一起、为大陆人说话等，特别是这些“大陆人”看起来都有更高的机率是“被洗脑的小粉红”，不会反思和批判。在防疫的时刻，港陆切割是以对陆生遭遇“事不关己”的模样出现的。

因此，我们可以想象，特别在2020年（即反修例运动滑入低潮）的这个当下，在台的香港侨生无论是在心情上（想要对“台湾”示好并同时与作为压迫者的“中国”“割席”），还是资源上（日常生活中可以更低门坎地融入台湾），都使得香港侨生没有去质疑或批评台湾政府的防疫政策，并且在新冠肺炎时期拥有更大的动力和能力，与陆生的遭遇切割。

作为模范少数的另一个问题是，其实香港侨生并不理解，香港人什么

时候是模范少数，什么时候不是。他们其实没有太多的话语权，但想要努力玩好模范少数的游戏是危险的，这不是一个奖罚分明的游戏。一直以来，在台湾的政治传统上，很多台湾人还是认为大陆人是共匪，香港人则是“潜在共匪”或“潜在伙伴”，而至于什么时候我们是“潜在共匪”或“潜在伙伴”，什么时候是“台港共同体”或“危险人物”，其实从来也是台湾说了算的，是时刻随着台湾自身的政治经济环境，以及台湾政府当下的政治议程而可以随时改变的。我们得到的（小）恩（小）惠，因此，也是临时而脆弱的。

而这也造就了在台的香港居民处在很尴尬的位置。一方面，我们和台湾人比较起来，甚至现在和有居留证的外国人比较起来，很明显地还是属于“二等公民”（2020年2月10日起，他们有居留证就可以回台，但港澳侨生有居留证也和陆生一样都不可以回台了）；但另一方面，我们被要求（或觉得应该）要感恩，因为我们不像大陆人那样是“三等公民”。

以上，是我那些“幸好——我是香港人，幸好——我有居留证，幸好——我有健保”的“幸好感”的基底，而这不只是相对于陆生女友的“不幸好”而已。当我毫无反省地坠入这种美好的“幸好感”的时候，我甚至是成为了模范少数，成为了陆生这个位置的对立面或制约点。但这却是普遍香港侨生“幸好”感的基底——也是为什么我们如此难以做出批判的反应的脉络。

非公民视角的可能

然而，因为我的女友是陆生，这使得我有了一个契机去反省自己的既得利益位置。再一次是陆生女友提醒了我：我这些幸运是多么的侥幸。难道女友不是和我一样，早早离开了自己的出生地和原生家庭，把生活重心——也就是包括住房、宠物、朋友、工作、学习、邮局账户、甚至是健保等生活的一切——都投放在这片土地上了吗？我们的感情和生活连带不都

在这座岛上了吗，反而和我们的出生地，除了行政上的需要外，已经无所牵绊？我们的经历如此的相似——来台读书、去北京过年、对这个土地的爱也是如此同质——却因为身份的不同，一个被拒诸门外，一个感到有口难言。但我也是有了爱情的动力，才有勇气去超克自己对既得利益和模范少数的执着，得以与女友可以在“非公民”的角度“共在”，看到目前防疫政策的歧视问题，甚至是效率问题。

文化研究经常说流动的权利，在防疫的今天，听起来或许不合时宜，所以我今天要说的是：安居的权利。防治病毒传播的方法就是让人减少流动，而减少流动的方法就是要让人可以回到“家”中居家隔离。然而，“家”是有条件的。我在台湾已经五年了，我的陆生女友在台湾住了七、八年了，我们在自己的出生地是没有健保或医疗保险的，同样，我们在自己的原生地也是没有住房的，我们的生活重心早就在台湾了。在这里我借用了台湾国际劳工协会（TIWA）的概念：“生活重心”。而目前的政府不问旅行史，只看护照的封关措施，害我们没法回到我们在台湾的家，现在的很多措施，其实不是伤害了我们的移动权，而是伤害了我们安居的权利，也因此无法有“生活重心”安心抗疫。更重要的是，无法回台，也是否认了我们在这片土地上的付出——无论是劳心，还是劳力。

2020年2月10日，是持有居留证的港澳侨生无法再入境台湾的日期，但持有居留证的外国人士还是可以入境。我不知道其他香港人此刻是否感受到作为模范少数，对自己实也是一把双面刃。因为政治议程而被特殊化，并获得差别对待，哪怕是“小恩小惠”，到最后还是可以被突然收回的。像我们这种对于台湾而言，具有特别历史和政治意义的非公民，必须要看到我们和其他非公民的共同性，才不会被模范少数的恩惠所吸引，而遗忘了塑造出一种更为基进和平等的政治的重要。我相信，不论是个人还是政府，即令无法遮掩言行中的歧视，仍会坚持所作所为都是“为了台湾好”。但我们何尝不是为台湾好？但为台湾好不代表就要对台湾政府唯命是从，

而是认真对待生活在这片土地上的人民，并为之负责；这里的人民不只是台湾人，也应该包括非公民，因为我们都一直在这片土地上付出，也把我们的根扎在此。我一直认为，这是我和女友爱着台湾的方法——尽管台湾政府没有真的爱着我们。



对不起，我的“含中量”有点高

武当山

一、

2020年初，“新型冠状病毒肺炎”的疫情与防疫工作在台湾的发展，无疑已经从对病毒的防治，转变为对必须进出台湾生活的人，依其身份里的“含中量”（Chinese content）予以排除与防制。这当然和一月初总统大选甫结束的“反中”气氛的延续有关，而此次的疫情则提供了一个操作“反中”或“疑中”的借题发挥的“事件现场”（选前《反渗透法》的通过早已是前奏）。以至于，在疫情发生的早期在大陆发生的歧视武汉人与湖北人的状况，在台湾几乎是同步发生，并且反映在台湾的管制办法里：首先“筛选”湖北籍的陆生。只要是湖北籍，不管你从大陆其他地方，或是大陆之外的国家，都不准入境台湾。

这个管制办法祭出之时（约农历新年期间），我受一位大陆籍台湾研究生的托付，打电话给台湾海关询问：他过去长达半年都没有入境大陆与湖北的记录，可不可以三月的時候从日本入境台湾回校。

我打电话给海关的时候是大年初六（台湾开工日）。海关听我说明原委后，重复问我：湖北人吗？我说对。他说：那就是不行。我说：如果他可以证明这六个月都在日本？他说：我们现在就是海外湖北人都禁止了。挂完电话后，我心里不免默想，相对于这位陆生朋友，我一月中才从大陆回台湾，论有感染病毒的可能性的话，我都比这位在日本的湖北朋友高。到底是什么样的医学与科学依据，造成必须一刀切地预判已离境半年的湖北人传染病毒的可能性极大，实在令人想不明白。

事后这位朋友听了我的转达情况后，告诉我：他不意外。而同时他也

向我解释为什么找我帮忙打电话的原因。因为以往在台湾有出入境事宜需要找台湾海关的时候，台湾的海关人员听到他的大陆口音后，问答都是非常不耐烦的，所以才委托我这位“台湾人”帮忙。听到这位朋友的感受之后，我对他表示非常地抱歉，我说“公家”机关与“我们”不应该如此对待你们。

举这个例子，不是为了全盘否定台湾社会，好像我们全无对外地人友善与宽容的一面。但是，在这次事情上，我也更清楚地感受到，台湾现在面对中国大陆（或曰“中国因素”），绝对不只是十几年前的蓝绿斗争这么简单，而是接着蓝绿斗争的血骨把自己再往某一种更为单一的、更具排除性的国族意识形态推，以豢养民众对中国大陆的对立情绪。包括我观察到，疫情期间的新闻，假使是关于中国大陆的报导，即使出现少有的未经加油添醋的新闻，多数网民对新闻的评语也多半是：“你们看中国果然……”“不意外，中国……”。这些多是没有现实根据的粗评或情绪话语，但是令人感慨的是，互联网时代，信息与新闻的流通这么丰富，甚至跨区域异地的实际交流早已经是常态。但是多数人却宁可浸润在情绪式的片面信息里，去脉络地任意（甚至是恶意）解读，而不愿离开这氛围，直面报导视野不够宽广的新闻和信息环境为我们认识事实造成多大的障碍——我们是否愿意承认，这种信息条件正是我们的“不自由”、正在腐蚀整个社会对于历史与现实的判断。

在戒严与党外运动时期，民众与各方社会团体、文艺、（地下）媒体运动所争取的各种“自由”，如今形同让渡给更为对立的选举式政治意识形态，只为了选票和执政，而不是为了长远的、和平的公共与公义的政治。民众、在野党、大众媒体、民间组织、文化人、学者、“知识分子”在“护台”两个字前，也日渐失去监督执政党的力量，丧失了远见。何时“爱台湾”成了这么敌我分明与排外的名词？难道我们忘记了1990年代“怕死的回到大陆去”这种省籍仇恨政治逻辑，曾经给社会带来多么深重的撕裂？

二、

在这期间，我时常想起两个文本，都来自1990年代对台湾本土主义意识形态最高涨的时刻的反思。

汉族往台湾移民的历史中，有阴惨的暗部。是蛇头苛酷榨取，在大海中谋财害命，在台湾岛的近海中弃溺移民，名曰：“种芋”。幸而登岸的“罗汉脚”，立刻陷入先来移民残暴的主佃关系中，受尽盘剥。几百年后，这幕大肆鱼肉兄弟骨肉的惨剧，在“文明开化”的台湾变本加厉地上演。“大陆客”、“大陆妹”、“偷渡客”、“外劳”这些称呼，使骨肉兄弟变成了奴隶。非我族类，人可得而压迫之。非我族类，死了，也不过死了一条野狗。亲爱的兄弟，移民同胞构成的社会，相煎一何太酷！

——陈映真（1995）¹

“我要问你哦 从几岁来台湾 你吃的是什麼米 喝的是什麼水”

“另外两个政党就一直给我们抹黑 他说你是外省党外省党 说你一百次 你就变成外省党了”

“我不知道你们的良心在哪里 我想这是在这次事件中我最大的一个感触”

“大不了死了 有什麼关系 怕死的人回去大陆 怕死的人回去大陆”

“如果用文明方法对待敌人 那是对自己真残酷的事情”

1 引自：陈映真。2004（1995）。《十句话》，收于陈氏著《陈映真散文集1（1976-2004）：父亲》，页97-104。台北：洪范。

“如果为了保卫我们的家园为了我们的人民 我们起来战争 有什么没有尊严”

“人比鬼还凶 人比鬼还凶”

——黑名单工作室（1996）²

会有这样的“联想”是有感于当前台湾社会，不管有没有“疫情”，“反共”与仇中的情绪与论述，并不外在于冷战戒严时期亲美反共意识形态，且贯穿于解严后本土主义意识形态的建构之中。而这个持续建构的动力，除了来自于我们并没有看到社会组成转变的现实与外部关系外，也来自于我们并没有从族群（包括原住民）撕裂、互相不了解的历史里吸取教训。

我想要指出的是，身于一个移住民社会，假使我们期许自己的社会并不是一个善忘的社会，假使我们期许自己的社会未来的公平、民主、正义不只是由选举的胜败来定义的话，我们该怎么面对整个社会当前“排外”与歧视的阶序逻辑——“非我族类，人得而压迫之”？我们什么时候才能脱离动不动就希望谁滚出去、滚回去的态度，来对待（或创造出）异己？

很记得一句闽南语俗语“有量才有福”，这是我从小听到大的一句话。就我自己的成长经验而言，台湾民间社会虽然免不了对人分门别类，但是大致来说对外都可以展现包容与宽厚的一面——尤其当他们有更多机会了解对方的生活状况与不同的处境的时候。换位思考，我认为这也是不少人认为，就防疫过程中台湾政府对陆籍人士与相关身份采取的措施而言，当有人指出这是带有“歧视”的做法时，不少人会觉得不舒服的缘故。台湾这么棒，台湾人这么赞，我们怎么可能歧视他人。但是，假使我们有机会

² 引自：黑名单工作室。1996。《生命之轻》，《摇篮曲》。台北：滚石国际股份有限公司所属公司魔岩唱片股份有限公司。这首乐曲没有演唱者，是由黑名单工作室在1990年代由媒体所收集并录下的法西斯“话语”与政治人物“言论”所剪辑的人声与编曲而成，除了是记录，也是借着音乐与声音的编制嘲讽并批判当时的台湾本土化民粹主义意识形态。

不只是透过媒体来了解陆生、大陆配偶、台商、在大陆工作的台湾人，甚至是在疫情中的大陆普通老百姓如何生活——我们才能知道台湾人“没有歧视”这个说法是否禁得起挑战。如果台湾的历史主体性、与区域和世界的关系（当然包含中国大陆）需要靠建构一个憎恨与复仇的对象来达成——这个仇还有可能因为不同时期利益集团不同而变化或加大。试问你我，能够相信这样的社会会有爱和宽容吗？这样的社会会有互信吗？而我们希望自己的下一代传承这个仇恨的基因吗？

期许我们能够从这些事件与过去提取一些新的期望，像是更警醒（拒绝遗忘）每一个时代的排外逻辑，以找到更具建设性的方式与社会里、历史里、文化里、现实里，地理空间里、世界里的歧义共处——就像目前整个世界必须联合起来，找到与陌生病毒的相处之道，才能逐步回到原本生活的步调。而不是自顾自地活在虚假的、随政客与媒体操弄，因恐惧而摇摆的受害者处境里。

2020年6月，台南



无用的两岸关系

朱凌毅*

两岸关系怎么会无用呢？两岸题材不正是在这次新冠疫情的挑拨、计算与污名化之中大有用处吗？与其说无用，或许该说两岸关系已经来到无法再修补的残破终点了吧？愤慨和绝望这两种感受都非常真实，但未必有助于我们拆解两岸关系的意义。

当前，全世界几乎所有国家都是封闭起来的，但讽刺的是，台湾此时却仿若前所未有的走进了全世界。自我感觉无比良好，光荣感无比高涨。台湾以防疫模范的角色，获得世界中的位置，让世界看见。不仅新闻报导新西兰总理借镜台湾防疫经验，台湾与美国甚至签署了防疫合作声明。有意思的是，当世界的国境边界愈闭锁，对台湾来说，彷彿进入世界的边界愈开敞，只是，我们还仍进不了 WHA 和 WHO。

但我们其实都知道，这一切都只是暂时的。这是一场全球灾难，紧急事件。没有人不希望脱离现在的紧急状态，而且愈快愈好。问题在于，什么事情会随着紧急状态的结束而消逝？又有什么会留下？有哪些边界会重新缝合？有哪些边界将无法再跨越，变成一大块疙瘩，永远地纠在那儿。

防疫，国家机器动起来

国家总是不断利用边界措施，对我们进行区分和筛选。日前非洲猪瘟流行之际，台湾的机场边境防疫工作已然升级。边检单位区分出猪瘟疫区，凡是从疫区抵台的航班，都要全面接受随身行李检查，至于来自非疫区的

* 朱凌毅，现为台湾大学地理环境资源学系博士后研究员。台湾大学建筑与城乡所博士。研究兴趣为国家空间转型、边界中的身份与角色、以及地缘政治经济。

旅客则可经由“绿色通道”，也就是原本的正常方式通关。到了此次新冠肺炎大流行，台湾亦对不同国家地区发布旅游警示分级，并且实施不同的检疫和隔离措施。其中，针对不同身份（陆客、陆生、甚至滞陆台商）的差别待遇，仍是当前争议所在。

然而，曾几何时，我们已然习惯了不断升级的边界管制？从911事件开始，边界通关开始变得复杂，从要脱鞋、脱大衣、卸皮带，逐渐变化，甚至得要被全身360度扫描。我们可能不太记得是从什么时候开始，在大陆各城市搭乘地铁纷纷开始需要让X光机扫描随身行李；也在不知不觉中，遍地已然装设摄像头，透过人脸辨识让人无所遁形（但此次疫情，当所有人都载上了口罩，应该对人脸辨识大大不利）。此时此刻，在大陆无论搭乘大众运输或投宿旅店，都需要扫健康码，交待过往的定位和足迹。

所有的安全升级，都需要危机。当危机来了，我们愿意被“超前布署”。这时我们不太有底气去追问所谓的超前是否“过当”。然而，危机过后，这些布署未必会就此取消，很有可能它们仍在前面等着我们。于是乎，例外成为常态。既成常态，就不觉得国家机器在动。但我们没有感觉到国家，不表示它没有作用。我们之所以没有感觉，或许是因为它成为了我们「意识形态」的一部分（此谓意识形态国家机器）。但是国家（state）之所以值得研究，并不在于它隐身于意识形态之后，反之，国家其实不断以透过危机，创造例外的方式展现自身。主权（sovereignty）表现在例行体制的悬置、破坏与超越，主权是在体制之上，而非在其之中。也就是说，国家需要自我破坏体制以展现主权，国家正是透过不断地自我否定而能够被我们认识。

防疫，把不是自己人的人赶出去

所谓自己人或共同体，是指可区别于他者的有机相互连结。共同体可

以是一种身份或是一种角色。一般而言，所谓身份，通常是指主观的自我认识，而角色则是客观的社会期待。社会期待自己所应扮演的角色可能经常变动，并且我们自己可能也需要同时扮演多重角色。角色可以是演出来的，也是可能透过学习得到的。相对地，身份则比较固定、单一、真实、且通常是既定的、学不来的。这样的区分未必普遍适用，但更重要的是，它可能无助于理解共同体如何被形构。

透过边界视角，我试着重新定义身份 / 角色：跨越边界不变的是身份；以边界加以分类的是角色。也就是说，身份关乎跨越和“移动 (mobility)”，而角色则关乎分类的“重迭与多重 (multiplicity)”。如果没有移动的事实和多重类别的重迭，就不需要身份和角色，也就不需要共同体。因此，当我们把共同体想象为稳定的实体，但实际上它却是因为多重流动而被需要，乃至被想象而产生的。法国思想家南希 (Jean Luc Nancy, 2003) 指出，“共同体从来没有发生过”。他强调，共同体“与其说是被社会破坏的固有的有机关系，不如说是社会建立以后所发生的问题、等待、事件或命令 (imperatif)” (27-28)¹。这表示，共同体同样是在不断地自我否定中被认识的。

当我说“无用的两岸关系”，是在仿拟南希的“无用的共同体”。“两岸关系”作为一种共同体的想象，本来就是用来表达彼此的“一家亲”。然而，我们现在熟悉的“两岸关系”这词汇原本并不是这么用的。透过查询新闻数据库，可以发现“两岸关系”一词在1970年代之前，只出现在美国要处理中国问题时使用。亦即，它原本反映的是美国指涉中国问题的外部视角，并不是用在大陆与台湾相互指涉彼此关系。直到1980年代中期，大陆和台湾才开始愈来愈来频繁以“两岸关系”相互指涉。此时，两岸之间出现愈来愈多诸如走私、探亲等课题，需要相互协调。更重要的是，随

1 Nancy, J.-L. (2003) 解构共同体 (苏安哲译)。台北：桂冠。

着大陆改革开放，中国开始逐渐成为世界资本拓殖的边疆沃土，而台湾则发现自己作为世界资本进入中国大陆之带路者的利基。台湾作为中国进入世界、世界进入中国的中介，大陆与台湾都同时需要走出相互对抗，重新找回一家亲的角色和身份。唯有如此，“两岸关系”可以被经验与想象。

瘟疫中的两岸关系

“Never waste a good crisis”，是英国政治家丘吉尔的名言。事实上，国家不会放过任何一场危机。此时此刻危机当头，我们需要对国家如何利用危机保持警觉。在“超前布署”中，我们需要紧盯着有哪些紧急应变措施成为了剥夺与压迫的借口，而被放大并持续？有谁从中获利？又有什么新的危机被创造出来，以转移目前的危机？

另一方面，我们同样也要对共同体有所警觉。或许不少人的疑问是，当前的两岸是否已经是残破的共同体了呢？两岸是否已经成为无法修补的关系？我认为问题恰不在修补，因为修补的前提在于认定它原本是稳定的实体。两岸关系正如任何共同体的打造，都是在处理流动的身份与多重角色，把它想象成实体无助于解决我们的愤慨和绝望。如今，当台湾不再是世界与中国的中介，说不定对于大陆与台湾来说，都会是一个发展更健康关系的机会。问题在于我们要一起做什么？还有“一起”的意愿吗？我们当前分别面临哪些问题、在什么意义上彼此需要？这关系着我们如何可能重新想象、经验与实践一个不同的关系空间、一个不同的两岸关系。



疫情、恐惧、敌意之后

祁先雄

大家好！我是国立清华大学社会所硕二的祁先雄，是来自湖北孝感的陆生。孝感是紧挨着武汉的地级市，疫情也仅次于武汉，确诊人数超过湖北以外的任何省份。我的家人就住在孝感下辖县市的一个乡镇上，他们都平安，我家所有的亲戚、乡亲也都平安。我在武汉上了四年大学，来台湾读研究所之前又在武汉工作了四年，疫情爆发后我也陆续透过微信视讯联系过一些在武汉的朋友，听他们讲述自家生活状态和周边时事。幸运的是，到目前为止，我还没有听说哪位朋友或其家人染上新冠病毒。我自己是第二次在台湾过年，寒假留下来也是早就计划好的，不是因为担心疫情而没敢回去。我正是基于这样的处境，来谈我在疫情中的一些观感。

我要谈的是前面几位发言人都没有谈及的网络舆情问题。我观察网络舆情主要是在脸书、新浪微博（类似于 Twitter）和微信群。不久前在脸书上看到一位清华校友转发的一段贴文，还配上了对大陆（的某些网民吧）痛骂甚至诅咒的评论。可能很多台湾网民都看到过这段内容：

#转推 我现在急死了，家兄在台北殡葬处工作，昨晚收到总统府特别指令，在台北大巨蛋集合，处理掩埋因肺炎死亡者尸体。真的死了好多人用挖掘机掩埋，成百上千尸体，被埋在未完工的大巨蛋体育场下面。这是家兄冒死传回的相片，国家封锁消息，只能依靠你们了，救救我们草民吧！干！太可怕了」（并附图片一张）

这段内容被核查为谣言。还有一个相似主题的谣言（并附图片两张）也被成功核查：“台湾省疫情失控，台军方接管台北，蔡当局当街烧死疫情患者。”而且有据称来自大陆的网民承认了自己是在造谣，并讲明为什

么要造这个谣。

我第一眼看到第一段内容以及图片的时候，就大概明白是怎么回事，知道是大陆网民造谣，也知道ta为什么用这种方式造谣，跟后来看到的“网民供述”完全一致。我没想到的是，在台湾居然真的有人相信和转发这类谣言，而且被处罚。

我之所以一看就明白，是因为我之前看到台湾媒体和网民用了同样低劣的手法，制造了大量关于中国大陆疫情的谣言。印象最深的就是：网民根据武汉某处空气中二氧化硫浓度超标，一口断定是在烧尸体，而且煞有介事地计算（说是引述国外网民的）出来同时焚烧14,000具尸体！我高中是学理科的，所以很快就算出来14,000具尸体能够“提炼”出来的硫也就二吨重（硫元素只占人体重量的1/400），其体积大概刚刚装满一辆出租车的后备箱，这么简单的计算其实只需要初中的知识。这么点硫，就算不是工厂复工烧煤烧出来的，你也该想到是不是焚烧医疗废弃物产生的，怎么也不会想到是烧人啊！但是大号粉专、甚至是有新闻牌照的主流媒体争相报导和转发，我还去看了页面下方的留言，绝大部分网民都在那里幸灾乐祸、恶毒谩骂，其中很大比例还是受着高等教育的大学生和受过高等教育的大学毕业生。

还有“【有片】武汉屠城：凡染武汉肺炎的人实时枪决！”的谣言，也是有牌照的媒体在散布。在“靠北X大”的一篇帖文里，有人征集“武汉杀”（根据疫情报导设计角色）的桌游玩伴，引来两百多名高材生点赞应和。

台湾的朋友看到那些关于台湾疫情的谣言时心中有多痛苦，那么大陆同胞看到关于大陆疫情的谣言时心中就有多痛苦，而关于大陆者比台湾者要多得多，也恶劣得多。那位大陆网民供述，他就是看到台湾制造那么多低劣的谣言，心中有气，所以用低劣到弱智的手法制造相似的谣言回敬台湾。

疫情期间，我们确实不难在网络上发现台湾某些人对中国大陆的强烈

敌意。但是，我也试图去理解特定时空背景下这一股超乎寻常的敌意。一种全新的、陌生的疾病，会激起人们对染病、医疗资源匮乏的恐惧，而群体往往透过向外归因以缓解对未知危险的恐惧、向外投射敌意以维系本群体的团结，否则人们就要检讨和怀疑自己和邻人，甚至跟邻人起冲突、引起混乱。污名（如咬定称呼“武汉肺炎”）就是投射敌意的一种重要方式，常见的方式还有划界隔离、排斥和攻击。最引人慨叹的是，群体投射敌意的对象却往往是从“敌营”穿越边界来到的友好使者，如最“亲台”“友台”的陆生陆配，最容易成为台湾某些人“反中”“仇中”的目标。有的台湾人会说，他们都拿飞弹对着我们了，我们酸一下、呛一下他们有什么大不了的。可是，即使大陆对台湾部署飞弹是真的，陆生陆配也是所有大陆同胞里面最不希望部署飞弹的呀。问题是，那些“反中”“仇中”的台湾人，很可能一辈子也没见过一个解放军，就算敢挑战解放军也没机会；但他们却很有机会接触陆生陆配，于是就把对中国大陆的敌意全都投射到陆生陆配身上。

中研院史语所王明珂院士在其经典著作《羌在汉藏之间》中把这类易于蒙受污名、困难时期成为替罪羊的穿越界线者称为“毒药猫”，源于羌族村落把从外村嫁入本村的女子视为“毒药猫”。中国大陆网民在疫情期间对外国也投射了不少敌意，对从国外回国的留学生（也是一种穿越界线）也有网络霸凌。也许，古今中外的人类社会就是这么运作的，没什么好说的。问题是我们能不能超越本能，而臻于文明之境。

最后我来分享意大利米兰一位高中校长在疫情期间写的一段话，也作为对两岸关系的期许：

我们对人性的尊重以及和谐包容的社会生活，才是我们时代最珍贵的遗产，也是最值得我们用理智来保卫的东西。如果连这一点都做不到，那我们就真的被病毒打败了。



■ 书讯书评

HONGWEI BAO

该书有电子版，书的序言部分可以由该链接免费下载：

<https://www.taylorfrancis.com/books/9781003027898>

有关本书的作者访谈发表在 Notches 网站：

<http://notchesblog.com/2020/04/14/queer-china-lesbian-and-gay-literature-and-visual-culture/?platform=hootsuite>

QUEER CHINA

Lesbian and Gay Literature
and Visual Culture under
Postsocialism

《酷儿中国：后社会主义语境下的同性恋文学与视觉文化》

出版日期：2020年6月

作者：包宏伟

出版社：劳特里奇出版社

ISBN：9780367462840

ROUTLEDGE

简介

本书着重研究当代中国的酷儿文化生产活动，以此来理解近年来中国在性别、性向和情欲领域的社会变迁。本书的研究对象为中国改革开放时期的酷儿文学与视觉文化。作者的主要观点为：这些文艺作品和文化生产活动不仅成为符合国情和带有鲜明文化特征的社会行动主义，而且也孕育着带有中国特色的性别与性身份。

本书展示了当代中国酷儿文化的意识形态复杂性及其生机勃勃的创造力。研究对象包括：酷儿诗歌、剪纸艺术、同志文学、耽美文学、拉拉电影、纪录片、反串表演与同性婚礼。本书资料详实，研究方法多样，采用了跨学科的研究方法如历史文献分析、文学文本与话语分析，以及社会学访谈与人类学民族志等方法。

本书强调去西方化的视角，具有很强的学术开创性，可供以下学科的学者和研究人员使用：文学与文化研究、媒体与传播研究、影视与新媒体研究、当代艺术研究、戏剧与表演研究、性别与性社会学研究、中国与全球南部研究、文化史与文化地理学。

作者简介

包宏伟博士，毕业于澳大利亚悉尼大学社会性别与文化研究系，现为英国诺丁汉大学媒体与文化研究专业副教授。除本书外，他还著有《酷儿同志》(Queer Comrades 北欧亚洲研究中心出版社，2018年)一书。

目录

前言：酷儿中国与后社会主义变形记

第一部分：浮出历史地表

第一章：想象现代性：改革开放时期同性恋的浮现

第二章：《女人50分钟》：追寻女性的酷儿空间

第二部分：身份的生成

第三章：《北京故事》：后社会主义的情欲寓言

第四章：《绯色事》：耽美同人文中的蕾丝情结

第三部分：酷儿城市空间

第五章：《新前门大街》：北京市中心的同性婚礼

第六章：“久违的批判现实主义”：墓草诗歌中欲望的异化

第四部分：流动与迁徙

第七章：“上海在燃烧”：国际大都市中的跨性别表演

第八章：“化蝶”：西亚蝶的酷儿剪纸艺术

后记

附录：改革开放时期中国性少数社区历史大事记（1981-2019）

2020 “n 地域” 投稿指南

2020 年，“n 地域”将征集围绕以下话题的稿件：

疫情下的社会与文化

2020 年，中国和全球势必被笼罩在疫情的阴影之下。在此之前，恐怕很少有人会想到，在一只蝙蝠的威力之下，看起来坚如磐石的人类社会，竟如此不堪一击，丑态百出。在短短的几个月里，那些理所当然的词汇——“社会”、“经济”、“科学”、“技术”、“文化”、“传媒”、“生命”、“自然”、“国家”等，变得不那么确定和令人信服了；由此泛滥而出的情感——“恐惧”、“惊慌”、“不安”、“感动”、“愤怒”、“鄙视”、“悲凉”……一再冲刷着人们的神经，让每个人都成为疫情中的一块小小的漂浮物。在此，仅因中国各地正陆续复工，而疫情在世界其他地区更为汹涌，便将视线从“新冠”上移开，从容谈论一切如常的日常生活和身体经验，既是不恰当的，也是不可能的。当然，持续观察和思考“疫情下的社会和文化”并不能对在 2020 年头三个月里消逝了的生命、丧失了家园、限制了的自由，受侮辱的尊严有所补偿。希望这样的记录和思考，可以帮助中国人摆脱鱼的属性，向有尊严有记忆的两脚直立的哺乳动物迈进。

“学以致用”

征集在学术体制之外展开文化研究，从而“学以致用”的各色经验。如果说，文化研究不应该局限在大学课堂和学术论文的话，那么，经历了文化研究的学习，投入到社会各行各业之中的那些文化研究的“种子”，正在如何发芽、生长和结果？它们如何展开和不同行业的对话和角力？如果说，文化研究不是一味的理论和情怀，而是希望和现实短兵相接的话，那么，散播在各行各业里的这些实战经验，如何被呈现、讨论和思考，并成为文化研究在学院建制之下继续前行的宝贵经验和鲜活刺激？当学院体制里的空间日益缩小，变得越来越和其他行业一样的时候，这样的积累，既是对于之前文化研究的正视和修正，也是后续进步必须澄清的现实条件。

《热风学术（网刊）》稿约

- 1** 本刊为立足于中国当代社会文化和思想议题的文化研究类刊物。这一立足，不仅是指聚焦于中国的当代性，关注中国问题，解析这一快速变动社会中的文化现象，更是指，在“亚际”、“第三世界”、“全球”等这一系列既是历史又是虚构的框架的选择和比照之下，重新放置和结构中国当代社会的文化和思想议题。
- 2** 为保持文化研究的野气和灵气，本刊对来稿有两个“不在意”。一，不在意是否一定写成论文模样，欢迎以生动、恰当的文体形式，呈现“问题意识”和清晰思考的文字。二，不在意是否一定是首发稿，提倡各个友邻刊物和网站之间的资源共享和推广。
- 3** 在此共识之上，本刊欢迎各类来稿，来稿请注明是否首发。凡首发稿一经采用，即奉薄酬。其中，“专题”一栏为特约组稿栏目。如有专题的组稿建议和想法，欢迎来信，来信请注明“专题”字样。
- 4** 来稿请用 word 文档发送至《热风学术（网刊）》邮箱（refengxueshu2017@163.com）。本刊会在收到稿件的一周内确认收到投稿；并于收稿后一个月内，回复作者是否用稿。
- 5** 来稿一经录用，除在本刊刊登之外，也将在当代文化研究网及其微信公共号陆续发布。同时，本刊拥有授权友邻刊物和网站共享的权利。

2020 年夏季刊（第 17 期）封面故事：《后浪？》

《后浪》上线没几天，小 O 的朋友们就在群里转载了很多跟这部视频针锋相对的内容，比如一些知乎的问答，仿佛要展示出另一种“后浪”的形象。他们说，真正的、多数的年轻人，不仅担负不起那些昂贵的爱好，而且还面临着一系列实实在在的压力，用“后浪”这个词描述年轻人，还不如“社畜”来得贴切。小 O 的朋友们在转发过后，大多会表示赞同，说一句“u1s1, qs（有一说一，确实）”或“太真实了”。但是小 O 觉得，把他们转发的这些内容跟他们的实际生活状态放在一起，拼凑出的同样是一幅生硬而陌生的画像，不知“真实”从何而来。

当然，小 O 也并不认同《后浪》中的观念。二十岁的他，虽然不敢说有完全确定的生活追求和目标，但他绝对不想像视频中说的那样，先“在童年就进入了‘不惑之年’”，再用金钱追求所谓的“文明”“文化”。可是下一代人，甚至同龄人会有这样的追求吗？他不敢确定。群里又多了几条知乎和 B 站的链接，看起来还是为了反对《后浪》，只是跟前两天的内容比起来，仿佛经过了从容的精雕细琢，文字有力，画质清晰。但这样的内容并没有带给小 O 更多的“真实”感，他忍不住在群里发了一句：“不过话说，你们怎么看待现在年轻人的生活呢？”

“不知道，反正不是后浪那种。”“+1，我也很迷茫。”“年轻人应该会有各种各样不同的生活吧，差距肯定是有的，不过也都想往上爬。后浪那种应该就是顶点了。”“不过也没那么不同吧，你说的这种状态还不是殊途同归，要我说，现在的年轻人生活其实本来就挺单一的，刷刷手机打打游戏一天就过去了。”“我不是我没有别瞎说”——有人甩出一个表情包。

小 O 发问后，群里先是冷了一会，又有了这样的七嘴八舌的对话。但小 O 觉得，把他们对话中的“年轻人”换成“中年人”或“老年人”，这番对话也同样成立——这些反对《后浪》的“后浪”对自己的想象和将来“上岸”的想象，竟然也如此单薄。说到底，年轻人还有没有能力想象，有没有可能选择他成长的方式和方向呢？小 O 有了新的疑问，而他的朋友们又火热地聊起了别的话题。小 O 没有再发言，眯着眼睛躺到了沙发上，朦胧间想起在什么地方闪过的一句话，“对青年没有看法，从未见过青年。”好像是在一个叫草台班的奇怪剧团的演出上看到的吧。小 O 觉得，“u1s1, qs”。



主 编 _ 罗小茗

学术编委 _ 包宏伟 Fran Martin (澳) 雷启立 孟登迎 潘家恩 朴姿映 (韩) 王智明 章戈浩

责任编辑 _ 梁成林 美术编辑 _ 刘睿 编辑助理 _ 许诺

《热风学术（网刊）》来稿邮箱 refengxueshu2017@163.com

本刊每年 3 月、6 月、9 月、12 月 15 日上线。

版权声明：自由转载 - 非商用 - 非衍生 - 保持署名。



请登陆“当代文化研究网（<http://www.cul-studies.com>）”下载《热风学术（网刊）》。



扫描二维码，回顾往期。

