

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft · Band 34

Yinan Li

当代剧场访谈录
**Juchang Performance in
Contemporary Chinese Society
(1980–2020)**
Ten Interviews




utzverlag

Yinan Li, Jo Riley, Kai Tuchmann (Übersetzer)

**当代剧场访谈录 Juchang Performance in Contemporary
Chinese Society (1980–2020)**

Ten Interviews by Li Yinan

Theaterwissenschaft
Band 34

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7641-5 Version: 1 vom 04.03.2021
Copyright© utzverlag 2021

Alternative Ausgabe: Softcover
ISBN 978-3-8316-4841-2
Copyright© utzverlag 2020

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft

Yinan Li

当代剧场访谈录

**Juchang Performance in
Contemporary Chinese
Society (1980–2020)**

Ten Interviews

Translated by
Jo Riley and Kai Tuchmann



Theaterwissenschaft · Band 34

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



Umschlagillustration: Wen Pulin's Wrapping the Great Wall Event (1988),
Foto: Wen Pulin

Der vorliegende ist der zweite von drei Bänden mit Ergebnissen des Forschungsprojektes Chinesische Theaterwelten der Gegenwart (1980–2018). Die Untersuchungen und Publikationen wurden ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung seitens der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG.

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch
auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH 2020

ISBN 978-3-8316-4841-2

Printed in EU

utzverlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Contents

引言 — 以宣言的形式	7
雷曼的后戏剧与中国的剧场 (代序)	9
温普林	17
文慧	32
黄纪苏	70
田戈兵	77
赵川	96
李凝	105
李建军	132
王梦凡	139
吕效平	146
李亦男 (作为结语)	153
编者简介	158
Introduction – A Manifesto	159
Hans Lehmann’s postdramatic theatre and the new aesthetics of juchang	161
Wen Pulin	170
Wen Hui	189
Huang Jisu	229
Tian Gebing	238
Zhao Chuan	263
Li Ning	274
Li Jianjun	304
Wang Mengfan	313
Lü Xiaoping	321
Li Yinan	330
Translators	335

引言——以宣言的形式

“剧场”是我在翻译完汉斯·蒂斯·雷曼的《后戏剧剧场》一书之后有意识发展出的一个新概念。在试图清晰界定这个概念的过程中，我受到了一些社会学理论的影响，主要是布尔迪厄的“场域（champ）”概念。我赞同布尔迪厄将艺术家与艺术作品“请下神坛”的做法，认为不仅对艺术的考量与研究应当放置在更广阔的社会环境之中，而且就剧场演出而言，它本身就不能从人类的社会实践中剥离出来单独审视。因此，我所谓的“剧场”一词更为宏观，它不仅指代艺术家的艺术创作实践活动，也包括与其相关的整体社会环境。

这样一种视角决定了这本书不同于一般的艺术家访谈录。我选取了1980年之后活跃在中国社会中的九位年龄不同，生存环境不同，人生经历不同，观点也彼此“打架”的中国剧场人进行了访谈，将谈话重点放在了九个人的生存环境，从事艺术创作的契机，过程，感受与他们跟合作者所构成的圈子特性上。这并不是说我奢望九个尽可能不同的剧场人能涵盖中国当代剧场的全貌，只希望这样的选择，这样的命名方式或许有助于人们改变对“戏剧”的偏狭理解。

我之所以执拗地坚持“剧场”这种对很多人而言感到别扭的说法，正是看到人们对于“戏剧”这个概念的理解太过狭隘了。这里说的“人们”也必须包括我自己，因为我的受教育经历，因为我供职于一个“正统”的戏剧学院，我也必须以十二分的小心来检讨自己。可以说，我时刻用“剧场”这个词提醒自己，不要在研究和创作时陷入偏见和狭隘之中。“剧场”是一个宏大的场，它的意义首先在于打破“戏剧”的坚固边框。

访谈进行过程中，另一位法国社会学家——米歇尔·马费索里的“部落”（tribe）概念给了我启发与灵感。九位剧场人各自的艺术创作实践都是以自己主动界定的“部落”为基础进行的：从温普林在八十年代末集结在长城之上的京城“未来主义”部落，到文慧反复提及的“朋友们”，到田戈兵努力寻找的“小姐”，到李凝的“师父”和“学生”们，一直到王梦凡选择的“阿姨们”。这些部落有一个共性，就是有意识地跨越市场，经济对人的阶级界定，以情感，直觉与氛围（ambience）将彼此凝结在一起。对这些主动凝结在一起的剧场部落而言，从事艺术首先不是国家的规定性任务，他们也不认可任何已知的艺术“专业”特性。他们以部落对抗的是国家体制严格规定的等级性，也是被消费主义定义的大众（masses）。有意思的是：不同年龄，活跃于不同时代的剧场人反复使用了“一起玩儿”这样的说法。这绝非某种玩世不恭或享乐主义——他们的创作态度都十分严肃，甚至时刻感受到自己作为社会中的可以发声者所肩负的某种使命感。相反，这使人想起柏格森的“在一起”，想起狄奥尼索斯精神，想起某种怀旧的，温暖的东西。当然你也

许会在这些剧场部落中看到乌托邦性质，但我认为它们在这个以经济理性规定的“新世界”中难能可贵。

兹以此书献给那些让我们对未来怀有希望的人们。

李亦男

2020年2月

雷曼的后戏剧与中国的剧场（代序）

李亦男

遇到《后戏剧剧场》这本书是在 2000 年。当时笔者还是一名学习剧场艺术学（Theater Studies）的学生，刚从美国搬到德国不久，看到了一些以前从没有看过的新型剧场作品。读了这本书，感觉解决了自己的不少困惑。作者雷曼将新近出现的剧场艺术现象用“后戏剧剧场”这一概念来描述，并对整个剧场艺术的发展做出了“前戏剧剧场”、“戏剧剧场”与“后戏剧剧场”的大胆分期。这种断代方式意味着他指出了剧场艺术在 1960 年代之后的重大转向，并（暗中）期待其沿着转折后的方向继续发展下去。我认为这本理论著作对中国剧场研究者和创作者会有帮助，因此决定将这本书译成汉语。

翻译的过程（前后历经四年）充满艰辛，但也充满乐趣。雷曼是剧场艺术学者，但为了描述和分析新型剧场，他从语言学，哲学，心理学，乃至物理学，生物学等领域“借”来不少术语。对一些概念的翻译，如剧场（性）（Theatre/Theatricality），展演（性）（Performance/Performativity），存现（Presence）等，我都颇伤脑筋，反复斟酌。尤感困难的是：雷曼在书中描述的 1980-90 年代剧场现象在中国还不为人知，也不存在相应的中文词。我只得采用字面直译的方法，参考了其他学者的观点和译法，用单个汉字的含义拼造出一些新词。如以“剧”与“场”两个汉字拼造出“剧场”；以“展示”与“演出”拼造出“展演”；以“存在”（在场）与“现在/现场”拼造出“存现”等。

《后戏剧剧场》一书的论述核心，在于雷曼对“Drama”和“Theatre”这两个概念做出了严格区分。西方各国语言中，在不同的历史时期，不同的上下文里这两个词的词义都不尽相同，有时也被混为一谈。中国学界则基本不区分这两个词，将它们通通翻译为“戏剧”。例如，中国的两所高等戏剧学院——中央戏剧学院和上海戏剧学院的英文译名就分别叫做“The Central Academy of Drama”与“Shanghai Theatre Academy”，而两所学院对“戏剧”概念的理解似乎是一致的，在学科范围与研究方法上并未见可上升到理论层面的区分。而雷曼在书中对两个概念的明晰区分要求译者必须将这两个词翻译成不同的中文词。最后，我选择了用“戏剧”一词去对应“Drama”这个词；而把“Theatre”翻译成了“剧场”。

中文中“剧场”一词是由两个汉字组成的。先说“剧”字。繁体的“剧”由“尫”与“卩”组成；《说文解字》解释“尫”为：“鬪相𠄎不解也。从豕，虍。豕，虍之鬪，不解也。”“剧”的意思为“甚”，“艰”，即“能量巨大、力的相互作用超乎于日常一般的”。雷曼在书中有“能量剧场”的提法，以指出新型剧场能量集聚的特性。这与“剧”字之意相合。

再说“场”。繁体的“场”字由两部分组成，一个是“土”字旁，一个是“易”。“易”的本义是“播撒”、“散开”。加一个“土”字旁的“场”字，意思就成了“摊晒谷物的平地”，后引申为指用于人的各种行动的场地，如“婆娑乎艺术之场”（《班固·答竇戏》）；《康熙字典》举例：“战争之地曰战场”；“释氏开堂设戒曰选佛场”等。总之，“场”指的是人类行为的场所、空间。而雷曼在《后戏剧剧场》中，也尤其强调了“Theatre”这个词在古希腊语中的本义——观看的场所（theatron），这与汉字“场”非常一致。因此，我取“剧”和“场”两个汉字的含义，把“Theatre”译为“剧场”。

自从《后戏剧剧场》中文译本于2010年由北京大学出版社出版后，陆续引发了学界的一些争议。从表面上看，争议似乎首先集中于我对“Theatre”这个词的翻译上。有戏剧界前辈在研讨会上对我提出质疑，问我为什么会“盲目跟风”，使用“剧场”这个“港台译法”去翻译“Theatre”一词？“Theatre”难道不是有个现成的，很好的翻译，就是“戏剧”吗？不如将书名译成“后戏剧戏剧”，或译成“后文学戏剧”，“后文本戏剧”。这些误解比较容易解释清楚，但随着时间的推移，我渐渐发现：在中国关于这本书的争议并不是因为具体某个概念的翻译方式，而关键在于雷曼这本书中所反映出的当代西方（尤其是德语）学界对“剧场性”（theatricality）的理解触碰到了中国主流戏剧界的理论根基。

对“theatricality”这个词，已有不少学者做出了详尽的探讨和阐释。在德国汉舍尔出版社2010年版的《汉舍尔剧场辞典》（Henschel Theaterlexikon）中，“Theatricality”词条的写作者正是雷曼。雷曼的界定是：“剧场性指的是（戏剧）文本之外的剧场过程”。这些剧场过程也在复制性艺术特性之外——一方面，它们包含各种丰富的符号系统组合，如灯光，声响，身体性，演出具体空间的情境；另一方面，它要求符号的发出与接收发生在同一时空。剧场性等于排演文本减去戏剧文本，即减去现成的语言文本。排演（staging）对现成本材料而言也起了决定性的作用。通过声音的特性，说话的方式，声响的高低，速度，空间分布等手段，语言符号被修正，补充，强调。剧场性这个概念将排演从广义上定义为一种独立的艺术实践。排演是传统对剧场理解的反面——传统上仅把剧场理解为戏剧（Drama）的舞台可视化（mise en scène）。原来的文本排演是要以戏剧文学为标杆的，而剧场却不能把文本的全部丰富性必然地体现出来（它必须要采取一定的阐释，而这就排除了另外的文本阐释方式）。而另一方面，剧场也对文本进行了补充，它不可避免地要对文本进行其它要素的补充。并且，剧场性这个概念也意味着剧场不光包括演出过程，还包括了剧场过程和观众之间的有意为之的相互作用。这种观演交互作用可以通过援引其时间长短，空间，心理结构，身体接触方式和程度来加以区别。因此，剧场除了包括戏剧文本和其他文本，作为第三层级的广泛排演文本之外，还包括理查德·谢克纳所谓的“展演”（performance）文本。这并不是从所谓环境剧场这种极端形式的出现才开始的，而是从阿尔托（1896-1948）之后就已经成为了文

学的，逻各斯中心主义戏剧构作的反面关键词。展演文本创造了一种不首先着眼于意义创造的身体性剧场，它造就了剧场艺术的某种独立性，这种剧场艺术包括所有可以想见的意义生产因素（音乐，叫喊，灯光排演，舞蹈等等）。之所以这样做，是为了瓦解抽象的，复制性的文字文化在剧场中的统治地位。”雷曼的描述与其它学者的界定大致相同。他清楚指出了“剧场性”的特质恰恰是在“戏剧”（Drama）之外的、和“戏剧”（Drama）相对立的特性。

在 2010 年《后戏剧剧场》中文版问世之际，中国学界对上述这种观点还是完全陌生的。“Theatricality”一词被译为“戏剧性”，并被提升到戏剧“本体论”的地位。《论戏剧性》一书援引了十九世纪浪漫主义理论家史雷格尔（1767-1845）、美国戏剧教育家贝克尔（1866-1935）、苏格兰戏剧理论家阿契尔（1856-1924）和黑格尔（1770-1831）《美学》中译本的相关说法，将“戏剧性”主要阐释为可以使观众“产生情感反应”的一种技巧，是“枯燥无味”的反义词。戏剧性的核心是“戏剧动作”与“冲突”。可以说，这种定义方式反映了十九世纪欧洲戏剧剧场中“Drama”的特质，而与今天剧场艺术学中的“Theatre”概念已无关系。十九世纪戏剧剧场的理论根基在于亚里士多德（公元前 384-前 322）《诗学》中提到的模仿（Mimesis）概念，要求艺术家以自己的主观对客观世界进行观察，并将其在舞台上以某种方式表现出来。而在强调展演性（Performativity）特质的后戏剧剧场中，这种模仿与“表现”原则被打破了。这与二十世纪以来人类对“真实”理解的深入有关。在以爱因斯坦（Albert Einstein，1879-1955）相对论为奠基的现代物理学中，“场”（field）成了“物质存在的一种基本形式”。曾经毋庸置疑的主、客观二分法，以形式表现内容的戏剧公理被颠覆了。新型剧场艺术强调展演，关注真实，同时也质疑真实，是人类由强调本体论转向强调认识论的一种表现。

对剧场性的不同理解导致了中国学界对后戏剧剧场的误解与抵制。2010 年，恰逢《后戏剧剧场》一书中译本出版之际，雷曼来北京访学。在一次学术会议上，一名戏剧学专业的年轻学生指责雷曼的后戏剧剧场实则是一种模糊阶级矛盾的“形式主义”。在一篇题为《“剧本戏剧”的盛衰与英国“国家剧院现场”》的文章中，作者将后戏剧剧场视为“无需理解语言的门道但却异常热闹的‘文盲’戏”。《“剧场”不可取代“戏剧”刍议》一文对中国当前的“剧场艺术”提出了批评：“剧场艺术之所以在当下中国走红，更多是盲目跟风的结果，而不是戏剧艺术的质变”。由此可见，雷曼的《后戏剧剧场》在中国遭到抵制和批判并非由于学理原因，而是因为它在当代中国鼓励了一些艺术家的创作，而这些创作的兴起被认为有可能破坏中国特色的“戏剧性”准则。

关于这种准则的确立过程，我们在此有必要回顾一下历史。十九世纪末，二十世纪初，西方戏剧经由日本传入中国，形成了以台词与情节为主的“话剧”。在当时特殊的历史条件下，中国的维新主义者将西洋“现实主义”话剧（其主要基础为欧洲十九世纪的资产阶

级情节剧)看作是中国传统戏曲(以画面、身体、音乐为基础)的对立面,是“先进”的,代表了以人为本的西方启蒙主义思想,也代表着西洋器物的丰富与科技的发达,可以成为民主主义者反抗封建专制的武器。此外,在二十世纪中国革命的过程中,苏联的社会主义现实主义创作原则也被引介到中国,成为革命宣传的重要手段与原则。1949年之后,新中国政府一方面大刀阔斧地改革戏曲(遍及全国的戏改运动),另一方面以地方政府和军队为依托成立了大量话剧团,用现实主义戏剧对现实与历史进行统一视角的书写,并对新的政策进行宣传。“来源于生活并高于生活”的“表现”是这样的体制内戏剧所必须的。而这种创作原则也与中国儒家“文以载道”的道德标准暗合,从而成为新政权自我巩固的重要文化工具。在文化大革命中,文艺创作受到了极端的限制。因为越来越多的禁忌,全国只剩下八个样板戏。尽管形式有所改变,但样板戏的创作原则没有变,依然是社会主义现实主义,要求戏剧创作者用高超的形式技巧去“表现”内容,在舞台上展现完美的英雄人物。在1976年文化大革命结束之后,戏剧创作出现了反弹式的高潮。以政治讽刺与反思现实为主题的话剧在几年间一度兴旺。但这样的繁荣很快就被经济改革的浪潮冲淡。国家体制之内的院团面临改制的难题,不得不在市场需要与国家宣传任务之间寻求生存之路。

八十年代以来,随着电视和英特网的普及,曾为中国人民喜闻乐见的戏剧逐渐失去了群众性,也失去了国家宣传机关的重视。尽管话剧和戏曲早已不在当代中国人的精神文化生活中占主要地位,但戏剧的现实主义创作原则没有改变。在戏剧学院中,这一原则仍旧被普遍教授,也被“戏剧性”这一概念“卡农化”。在这一原则的指导下,形式与内容被严格地做了二元区分。形式的目的是为了表现内容。这个创作规律不仅是国家宣传用的主流戏剧所必须遵循的,也是市场化的通俗喜剧和情节剧生产所必需的。近几年,随着主流话剧创作危机的加剧,对戏剧创作者的批评声音越来越大。而在中国戏剧界,对“戏剧的危机”并未在斯丛狄的思路之下加以彻底反思。人们普遍认为,“剧本荒”是造成戏剧不景气,后继无人现象的主要根源。

在这样的背景下,雷曼的《后戏剧剧场》在2010年进入了中国。在引起一些戏剧界人士的抵制和攻击的同时,它却引发了一些体制外剧场创作者的极大兴趣。剧场导演李建军说:“这本书对我很有影响。它勾勒出了‘后戏剧’图谱,这和传统戏剧建立在再现基础上的美学范式以及围绕这一范式建立起来的一整套工作方法形成了明显的对照。我按照这个‘后戏剧’图谱开始观摩和思考西方的当代作品,这个思考的过程帮助我在实践中有意识地寻找自己的创作方法,寻找自己感兴趣的创作母题。后来在实践过程中也有返回重读这本书部分章节的经历。”李凝则表示:“在看到《后戏剧剧场》这本书之前,我是没有归属感的。初次阅读最大的感受是:我可以明确我自己的位置了,这有点类似打开百度地图app,看到自己在哪里以及一个区域全貌的感觉。”文慧说:

“我大约是在 2012 年左右读到这本书的。这是我在中国读到的极其少有的关于当代剧场的书籍。记得看到这本书很兴奋，对我来说是很新鲜的。”王梦凡说：“第一次读是 2011 年的冬天，在中戏听‘当代西方剧场艺术’课之后开始读的。但是真正明白这本书在写什么，是开始自己的创作之后。这本书的出现，不管对于欧洲创作者还是国内创作者，都不过是给我们在做的东西冠以了一个合理的名称，或者说，它让我更明白我的创作在西方剧场语境里处于一个什么样的位置。”

显然，《后戏剧剧场》对中国剧场创作者最重要的作用之一，是让他们找到了自己的定位，有了理论话语以反观自己的创作。在当代中国语境中，我使用“剧场”这个词描述的是那些不具备“戏剧性”，而重展演性与场域性的演出创作。“剧场”中的“场”并不单指物理空间，也指表演者（的展演性身体）与观众之间的一种有机、双向的交互关系。“剧场”这个词是独立创作者们用以描述自己作品的用词。田戈兵说：“‘纸老虎’90 年代以来一直用‘剧场’描述。‘戏剧’是个文学文本主导的概念，‘剧场’则更强调空间和现场。‘纸老虎’创作一开始就是反文本化的，所以用‘剧场’一词较多，也会用‘表演’一词描述。”王梦凡说：“我的个人美学和创作方法受德国舞蹈剧场传统影响很深。和我一起工作的并不是专业舞者或演员，而是‘普通人’——因其社会身份被归为一类的某个群体。（我关心的是）我们应该如何呈现和观看这些人的身体，以及我们为何要去观看这样的身体。在剧场中，这些身体的呈现首先是与他们的行动紧紧相联系的，而非语言。所以我认为我的作品应该用‘剧场’来描述，而非‘戏剧’。”

用“剧场”而非“戏剧”一词界定自己的演出创作，也体现了体制外创作者们对掌握绝对话语权的体制内戏剧的本能反抗。李凝说：“对于戏剧，我有出自本能的排斥，也许是小时候居住的军队大院，礼堂来了文工团演话剧时我被拒之门外有关吧。后来从事表演和创作之后，有人告诉我说‘你的作品是反戏剧的……’，我有种被提示的感觉，之后有一段时期是自觉地暗合这个说法。”张献说：“我把几乎所有作品都称为剧场作品，包括许多‘反访谈’的文字，称为‘言论行动剧场’，还把非艺术的生活领域里的创造性行动称为剧场。”文慧也认为：“我们‘生活舞蹈’的作品应该叫剧场吧，它肯定不是戏剧”。

新的剧场美学一开始与体制外剧场创作所处的边缘性处境有关——因缺乏资金，剧场创作者经常不得不采用城市中心之外的非常规演出场地——帐篷则在临时搭建的帐篷中演出；北京草地创作群体在五环外城中村自己日常居住的平房空间中演出；上海‘草台班’在一切能利用的空间（礼堂、旅馆大厅、美术馆、学校等）、李凝在济南市郊的烂尾楼中演出；而自己的剧本获得不了演出机会的张献则将剧场演出的定义极度延伸，将（包括采访、网络文字、快闪等）一切形式的公共空间占领称为“剧场”。身处这些物理上的特殊空间与城市精神生活的主流之外，自然会对中心-边缘这一命题进行反思。剧场创作成为体制外创作者抢占公共空间的方式。而在这些非常规空间演出，

也就缔造了新的、流动性的人与人之间的互动关系。对身体的非指涉性（non-referential）运用，对场的反思，新型人际关系的缔造使剧场艺术成为一道特殊风景。

新中国的体制外剧场起源于八十年代。在那个文（化大）革（命）后艺术创作反弹的年代里，出现了剧场创作的先驱。牟森在访谈中表示：“按照《后戏剧剧场》一书中的界定，俺九十年代的实践，比如《彼岸·关于彼岸的汉语语法讨论》，《零档案》，《与艾滋有关》，《红鲱鱼》，《关于一个夜晚的记忆的调查报告》和《医院》等，都应该是‘剧场’类实践。”易立明说：“当时我很多的创作都是接近剧场性的，如我与牟森合作的《零档案》，《与艾滋有关》等。”《彼岸》的演出地点是北京电影学院表导楼的一间小教室。《与艾滋有关》在整修之中的圆恩寺剧院中演出。易立明有意改变剧场传统空间形式，在演出过程中让十三名民工在演出空间中砌了一堵围绕所有人的墙，有意强调了演出者与观看者同处于一个空间的效果。在这些作品中，对空间的重视，对“场”的强调和运用都是很明显的。

在 2000 年之后，生活舞蹈工作室/草场地工作站成为中国独立剧场创作的中心。文慧和吴文光将自己居住生活的空间开辟为排练和演出空间，并将中国各地的创作者聚集在一起。一群创作者以近似于公社的方式同吃同住，共同排练，一起创作，形成了活跃的草场地剧场创作群体。生活舞蹈工作室与草场地青年编导计划的创作者们将艺术创作延伸入生活空间，团结众人的是一种“家”的概念，他们以私人性的“家”和“生活”之“场”对官方控制的话语空间，对凌驾于生活之上的强大“戏剧”体系进行对抗。“观看”是剧场艺术的本质这样的提法对这样一群创作者来说是很有启发性的。不掌握主流话语权的平凡人可以通过主动性的观看行为将日常生活空间变为剧场。多年之后，在草场地开始了创作生涯的剧场导演李建军在《25.3 公里》中真的将一辆公交车变为了演出空间。

可以说，正因为空间被挤压而不得不争取空间，才造就了剧场创作者对“场”的格外重视。这是理所当然可以在常规剧场做演出的主流戏剧人通常不会花心思去反思的。李凝说：“在我的作品中，身体是为彰显空间和材料的特质而存在并产生行动的，我常说：‘人应低于空间和材料。对它们愈尊重，人愈有力量’。文字，声音，剧情，甚至观众，观演关系都会被作为材料使用。对于空间和材料的极度尊重，导致我们走入更多，更大空间，不仅是做单个作品。比如我现在就在策划一些艺术节。我更乐于看到艺术节成为一个大的作品：它和一个村庄，一个厂区，一个社区，一个城市产生互动，产生合体景观。”2018 年 10 月，李凝在山东莱芜策划了第一届国际工厂戏剧节，拟将城市废弃的厂房开辟为演出空间，并积极倡导特定场域演出。他的策展理念恰与“剧场”一词相合。

在大城市房租大幅上涨的压力之下，不少剧场创作者失去了常规演出空间。创作者们不得不“自谋出路”，在国家与市场的夹缝中争取演出空间。在全国文化中心北京，剧

场创作者开始在以“戏剧”命名的领域寻求一席之地。而与此同时，南锣鼓巷戏剧节，乌镇戏剧节和北京青年戏剧节等拥有常规剧场空间的策划者对独立剧场作品也表现出开放、接纳的态度。这使得2010年之后，戏剧与剧场的对立不再像以前那么尖锐。而围绕《后戏剧剧场》一书中文版的争论和研讨也使原本对立的双方开始了深入交流。关于学理的探讨最终丰富了创作，促进了合作。

在《后戏剧剧场》一书中文版出版之后，雷曼利用访华讲学的机会对中国独立剧场创作者进行了直接而有力的支持。他在乌镇戏剧节看到了李建军和李凝的作品，非常赞赏，大力推介，终于让这样一些位处边缘的独立创作者在国内外艺术界占有了一席之地。2018年，雷曼也大力支持了第一届（莱芜）国际工厂戏剧节。他担任了艺术节的学术顾问，用讲座、工作坊等形式对“剧场”以及特定场域演出做了引介和强调。

在中国学术界，一些学者也对新型剧场表现出支持的态度。早在《后戏剧剧场》一书引进中国之前的2001年，中央戏剧学院教授张先就在《场与流——关于戏剧的叙事性问题》一文中强调了“场”的重要性：“场面在戏剧术中无疑是基础性的因素”。“有场面而无故事的可以是戏剧作品，有故事没场面的则不能成为戏剧。”张先提出：“以线性叙事为主的戏剧并非剧场艺术从古到今一直不变的面貌，而是原始戏剧如此，古希腊戏剧在演出上也表现出充分的仪式性痕迹，它实际上只重倾诉的场面性，而不看重其对观众的启示价值。”针对当代的新型剧场创作，张先还提出：“我们一直要求的情节，也不过是人的一种浪漫想象，是所谓生存的谎言和骗局，现在我们放弃了这样一种依靠杜撰来表述感受的方式，而直接用手段表述感受又有何不可以呢？”这是中国学界较早集中论述“场”这个概念的一篇论文。虽然张先先生所提出的“场”着重于戏剧演出场面，与剧场之“场”不完全一致，但这篇论文对剧场研究有着很高的参考价值。南京大学的青年学者陈恬在《英国国家剧院现场与戏剧剧场的危机——兼与费春放教授商榷》一文中则指出了《后戏剧剧场》在中国遭遇的误读：“在《“剧本戏剧”的盛衰与英国“国家剧院现场”》一文中，以英国国家剧院现场为例进行的后戏剧剧场理论批判，显然建立在对《后戏剧剧场》的误读和对中国戏剧现状的误判基础上，因此是缺乏说服力的。”陈恬也在文中针对主流戏剧界对中国新型剧场创作者的苛责提出了质疑：“如果那么多享受国家财政支持的‘主流’国家剧团都无法繁荣戏剧市场，为什么就该由少数自筹经费艰难做戏的‘非主流’艺术家担负起这一重任呢？如果我们从此不再传播后戏剧剧场理论，我们会收获繁荣的‘主流戏剧’了吗？”

《后戏剧剧场》一书的出版已有二十年了。在此书出版之后，西方剧场艺术学界对它的讨论也非常激烈。一些研究者对书中预言的剧场将沿非表现性，非模仿性方向继续发展的预言提出了质疑。而笔者认为，在中国探讨《后戏剧剧场》的语境和在西方截然不同。在当代中国，独立创作者空间被挤压乃至失语的现象十分严重。而从宏观角

度上，原殖民地亚洲也在寻找自我言说的方式，在西方启蒙主义主导的“世界”上争取空间与话语权。对“场”的强调，也正是曾被“扬弃”的中国古老戏曲艺术的一种特性。在被挤压者争取公共空间的斗争中，《后戏剧剧场》一书提供了很多有用的启示。

温普林

被访者小传

作家，导演，艺术批评家。

1984年，温普林在中央美术学院成立“中美剧社”，用荒诞手法搬演了老舍同名话剧《茶馆》。1985年1月，温普林发起并联合北京八大艺术院校师生成立“北京大学生艺术团”，同时在北京工人俱乐部剧场公演《舅舅的梦》（根据陀思妥耶夫斯基同名小说改编）。1985年4月，应北京人（民）艺（术剧院）林兆华邀请，与之合导的布莱希特戏剧《第二次世界大战中的帅克》参加首届布莱希特戏剧研讨会的演出。1986年春，温普林在当时任教的北京第二外国语学院导演《雅典的泰门》并参加首届“中国莎士比亚戏剧节”，该剧在中央戏剧学院剧场演出。八十年代中期开始，温普林以影像的方式拍摄记录北京地下摇滚音乐和前卫艺术活动。1988年秋，温普林在慕田峪长城策划了大型前卫艺术活动《包扎长城》。九十年代初，温普林浪迹藏区，拍摄西藏题材的纪录影片并持续以影像的方式参与和记录中国当代艺术的进程。2005年-2007年，美国康奈尔大学和加州大学先后建立“温普林中国前卫艺术档案”。近十几年，温普林游走于喜马拉雅山一带，行走、冥想、写。

访谈时间：2019年6月12日

访谈地点：北京郊外/温普林住所

李亦男

我读了臧红花关于《包扎长城》的文章。您当时是因为看了《河殇》，才想到要做这个事的吗？

温普林

对，《河殇》给了我很大触动。八十年代是有领袖的时代，在很多领域都有。

李亦男

您怎么定义“领袖”呢？

温普林

他们在思想的前沿，而且他们在发声。金观涛当时是《走向未来》的主编，王岐山当时是副主编。鲍彤（赵紫阳智囊团）等一帮人都在编委会里。他们编的不光是文化，还有天体物理、经济学、政治学。那是一个启蒙的时代。在八十年代的北京，每个学生寝室里一定会有一套《走向未来》丛书，这套书对我们的影响很大，所以我们也跟着变成“未来主义者”了。我们相信未来，相信跨过世纪，一切就会好，当时主流媒体的声音也是这样。按照共产党第一代革命者的乌托邦幻想，世纪末就要实现四个现代化了。八十年代思想解放运动很重要，这是一场自上而下的运动。实际上现在想起来，就是国运有问题了，没招儿了，所以邓大人就放开了，自上而下地放开了。如果不是自上而下，不会那么彻底。西方各种思潮进来以后，我们眼界一下子打开了。在思想领域，我们受金观涛影响；在艺术领域，德国克里斯托的“包扎”，我们也知道了。当时他似乎还没有包扎帝国大厦，一直在争取，但他已经包了好几个东西了，这都是影响我们的一些信息。金观涛把长城当作闭关锁国的象征，它早已是百孔千疮，用包扎手段处理一下，我觉得很有意思。特别有趣儿的是，八十年代中后期，很多行为艺术家的表演，用的语言都是包扎。

李亦男

为什么当时包扎行为在中国那么火？

温普林

包扎有一种隐喻。中国从毛（泽东）时代走过来的人很容易联想到，包扎跟伤痛有关。艺术家选择用包扎都是表达自己内心的伤痛。很多艺术家，广州有，武汉有，上海有，北京就更多了。在公共空间中用包扎语言来表达自我，全国那么多艺术家都在包扎。我那时玩儿当代艺术，当时不叫当代艺术，叫前卫艺术。我们这堆人里，玩儿什么的都有。

李亦男

您在（中央）美（术学）院学习什么专业？

温普林

美术史。时代变了，我更关心当下发生的事。八十年代有个特点，就是艺术家自由表达的机会非常少，能让你展现自我的空间几乎没有。那怎么办呢，就选择公共空间。都是有时代背景在里边的，当时在公共空间进行艺术行为表演是一种习惯。

李亦男

那时在公共空间做艺术演出没有限制吗？

温普林

那时跟思想解放有关。搞不清的事，大家宁可就先不管。因为那时经常在平反，比如四五运动抓了一部分“反革命”，但邓大人一上来，马上平反了。这些人成了英雄。所以那时候星星画会敢上街游行。那是 1979 年的国庆节，星星画会在美术馆外面的小花园里搞的展览被封，他们就不干了。美术馆进不去，在外面小树林里把画挂起来，也不允许。他们就举了两块牌子，一般来说我们把它看作是中国当代艺术的起点，牌子上写“要艺术自由”、“要政治民主”。他们从西单民主墙出发，直奔天安门去。那时中国人是有游行的权利的，后来宪法里才把“四大”（大字报、大辩论、大鸣、大放）取消了。邓大人的复出跟民主墙有直接联系。当然邓大人坐稳之后第一件事就是把民主墙干掉了。走到六部口的时候，白花花的警察就把游行队伍挡住了。这帮哥们儿准备好了，逮就逮吧。但是警察非常客气，问：“你们要干嘛？”他们说：“我们要到市委去递交一个请愿书。”警察说：“那你们从六部口这里拐一下，从台基厂那边走。”他们高高兴兴就过去了。诗人北岛（在市委门口）宣读了他们的宣言。但是参加的主要是两类人，诗人和艺术家。当时星星画会跟民间刊物《今天》结合在一起。我们读书的时候，《今天》对我们影响也很大。

这个事件后来被视为当代艺术（当时叫前卫艺术）的起点。

李亦男

（19）79 年您来北京了吗？

温普林

我那年还没来北京上学，在沈阳学画画，准备报考北京。但我也到了北京，是沈阳辽宁作协的一个朋友，他给我写了一封介绍信，让我来北京找曲磊磊。曲磊磊的爸爸

曲波是全国作协的，很有名的作家，写《林海雪原》的。我拿着介绍信，到北京找到了曲磊磊，见到了星星画会这帮人。当时他们把我给震懵了。按我们东北人的想法，你得基础特别好（才行），画素描、水彩，画得特别好，想办法考美术学院。我一看这帮孙子画得也不咋地，就是敢干。

李亦男

那时您多大？

温普林

（19）79年我也二十二岁了。美术学院考了好几年，很难考，在东北考不上，我想试试北京。我带了很多画给曲磊磊看，这是以文会友的一种交流。当时曲磊磊一看我的画，就说：“你画这么好，还考美术学院干嘛？你搞创作啊。”他们都是在创作，在表达，自由地表达。这个东西对我刺激很大。曲磊磊当时很多画取材于《山海经》。那时候特别有意思，有很多工人、诗人，什么人都开始画画、木刻，很暴力的木刻，强烈的表达。他们受德国珂勒惠支的影响，受延安左翼文艺的影响。因为他们很多都是革命后代，包括艾未未他们。

李亦男

当时星星画会游行的事您是亲历者吗？

温普林

我是他们这个事儿刚一完到的北京，听说这件事，看到他们的作品，把我震懵了。我们东北人特别蠢笨，就是要“画得好”，没有思想，不知道艺术是拿来自我表达的，这都是精神启蒙。到后来我自己也玩上儿了前卫艺术，自己玩儿得没什么趣了，看看周围同学们，玩儿得一个比一个 high。我就觉得自己玩儿过于自恋，没意思了，我就开始玩儿戏剧，带领一帮兄弟玩儿实验戏剧。我最早用摄像机开始记录，主要还是拍自己玩儿的戏剧，后来发现给我做舞美的哥们儿都在干着自己的很有意思的事儿，我就调转枪口，把镜头对准他们。盛奇、王德仁、张念、张大力，一大帮，都跟戏剧搅和到一起。盛奇把自己包扎起来，在长城上疗伤。那时候艺术、戏剧、现代舞蹈、现代音乐都搅在一起。音乐学院一个年轻学生，后来很有名的作曲家，叫张宏光，做了很多电视剧的主题插曲。舞蹈学院的张明伟非常活跃，他在做一个舞剧，叫《大地震》，是瞿小松给他做的音乐。所以你看，都是搅在一起。我的戏剧都是一帮搞前卫的人在

帮我做布景，像玩儿装置一样的，我觉得一个震荡的时代就要来到了。记得是 1986 年，我们一帮人在中戏演了《雅典的泰门》，当时的院长徐晓钟请我过去的。（19）87 年，演完了《（雅典的）泰门》，我还做了一场个人的艺术展。展览上五花八门，戏剧、摄影、绘画，什么都有。那会儿很自由，就是渴望自由表达。展览来了近千人，闹腾到后半夜，各种酒水随便喝。还有俩摇滚乐队现场表演，一帮孩子跳霹雳舞，闹得非常开心。第二天酒醒后，再去展厅一看，一个人儿都没有，挺落寞的，真不知道下面要干什么了。我们一帮朋友瞎聊天儿，都是玩儿戏剧的，蒋樾，牟森，于少非。于少非导演了卡夫卡的《变形记》，用的戏曲演员，做得非常好。蒋樾自己写了一个荒诞的戏，好像叫《山洞》。里面有一段贼暴力的表现男女激情的戏，用舞蹈方式表现的，印象很深。于少非后来做了一个比较主流的大型演出，他把《永乐大典》里的《张协状元》给搬上舞台了。南戏，是中国记载的戏曲史里最早的一出完整的戏。就是这帮人晚上在一起瞎聊天儿，说得搞点大事儿。我那时有点儿大哥的意思，聊起克里斯托，加上《河殇》对我们的刺激，所以决定搞个《包扎长城》。4 月 5 日清明节那天，《大地震》就正式开机了。

李亦男

《大地震》是个什么样的片子？

温普林

《大地震》来源于张明伟的舞剧，他本来是要表现人类的灾难。（19）76 年唐山地震是一场大灾难，死了二十多万人。张明伟想在十二年祭的时候（1988 年）上演现代舞剧《大地震》，展现人类的灾难和在灾难面前的无助。（19）87 年，他在积极筹划这事的时候，把我们说动了。我扛着摄像机跟他到了唐山，他在纪念碑献了花圈，很肃穆，纪念死去的亡灵，这时《大地震》正式开拍。艺术家拍了很多，需要来一场大的整合，要有一个线索穿起来，那就是把我们认识的想要自我表达的艺术家召集到一起，一起去包扎长城。（19）88 年《河殇》播出后，我就打算和金观涛见个面，谈一谈。

李亦男

想跟他见个面就能见成，我觉得这点很神奇。

温普林

八十年代就是那样。因为什么，也还是有一些线索。我们学校有一个老师，叫戴士和，好像是当时壁画系的主任，也是《走向未来》编委会的，写了一本书叫《画布上的革命》。那时候我们已经不满足于“画布上的革命”了，但是他是编委会的，所以他跟金观涛他们都是朋友。戴士和的夫人叫陈卫和，在《中国美术报》做编辑，发过我的展讯，我干的所有的事，他们都很关注，她在《中国美术报》上还发了对我做的一篇整版专访，就是《北京盲流艺术家印象》。他们采访我，然后我就给他们推介了一帮在圆明园的前卫艺术家现在怎么玩，怎么活着。她的问题就是说，这是不是像“北京的东村”，或者“苏荷”（SoHo）。我说不是，中国艺术家的特点就是盲流。

李亦男

“盲流”这个词是哪来的？

温普林

就是我想的嘛。我说别搞那么高雅，咱们叫“盲流艺术家”准确。为什么是盲流？中国的体制化社会，你要是三无人员，没工作、没户口、没单位，你就是“盲流”。

李亦男

那时候您已经是美院毕业了？

温普林

因为美院毕业的一批人，拒绝回家乡，拒绝分配的工作，他们就在北京当盲流了。他们在哪儿落草为寇呢？就在圆明园。牟森、张大力，最早还有华庆、吕力，都是我戏剧的舞美设计，这帮哥们儿全在圆明园当盲流呢。你想想我们整天泡在一起，我是他们大哥，一有机会做代言人，我就给他们起了一个响当当的绰号，就叫“盲流艺术家”。

李亦男

您那时候也在圆明园吗？

温普林

我呢，其实开始还算有个工作，很快就辞了。我是（19）85年毕业的，在外语学院当了一年老师，教书教到（19）86年，（19）87年我就盲流了，我肯定也是盲流嘛。

李亦男

但是您不住在圆明园？

温普林

我不住在圆明园，但是我们经常在圆明园泡在一起。

李亦男

圆明园是怎么搞起来的呢？

温普林

便宜啊，租一个小院，一百块钱。最开始四十、六十，后来一百。最开始是（19）86、（19）87年，华庆他们毕业，就开始住圆明园。叫福缘门村还是什么的。（19）87年人就多了，王德仁、张念、康木一大帮人。工艺美院的人多，最开始第一拨盲流是工艺美院的。因为他们多半是外地考过来的，不愿意回家乡。然后，我聚集了这么一大帮盲流，我说咱们干票大的，我负责去找钱，你们负责展现，你们爱干嘛干嘛，我根本不问你们，你们报计划就完了，报经费预算。因为那时候我排戏的时候，就能带着一帮人，把咱北京几大艺术院校的人聚在一起。

李亦男

那您排戏的那个钱是怎么来的？

温普林

我有办法呀。八十年代很自由，我在大学里面切汇。我们中央美（术学）院有留学生，当时物资很匮乏，国家为了让老外安心在这儿待着，就给他们特权了。

李亦男

外汇券？

温普林

诶，对！这个你还知道，一般人真的不知道。使用外汇券，都跟苏联小白桦商店似的。特权阶级拿着外汇券可以到指定的友谊商店去买稀缺商品。当时商品极其稀缺，所以社会上好多人要干事儿，买不着好烟好酒，买不到送礼的东西，发愁，有钱没用啊，你得想办法到秀水，秀水你知道吧？就是二道贩子，最早的万元户就是那儿出来的。因为老外在那儿买东西，就在那儿私下切汇。切了汇，托人在友谊商店里买了东西，它能起大作用的。我们那帮留学生同学特别有意思，都有点儿嬉皮精神，热爱东方，而且好像道德还挺崇高的，真是西方教育出来的。他们到了北京之后，政府告诉他们外汇券跟人民币是一比一的，是一个概念，等值的，你们拿着，因为我们这边商品稀缺，你们可以去友谊商店那儿去消费。他们也记住了，但是这帮外国盲流到中国来，他们的目的不是老老实实来学习的。假装要学美术，其实上课的时候抓耳挠腮的。就是找个机会拿了奖学金在中国到处旅行，拍照片儿，像嬉皮士一样，在中国的大地上游走。可是这个外汇券出了北京就没用了，就必须得再换回人民币。找谁呢？找大哥呗，我是班长啊。拿来了我说你想换多少啊？有很多道德高尚的同学，就说了，一比一就行，我就有赚头儿了。多出来的人家也不管，你爱拿它干嘛干嘛，很仗义。比较鸡贼的要的就稍微多一点儿，空间还是有的。比如说，我拿一千外汇券，随便找个熟的外汇贩子，他就给我一千五，他在黑市上起码兑到一千七、一千八，甚至到两千。因为咱们缺的是商品。那我有钱了干嘛呢？

李亦男

排戏？

温普林

对！带着一帮弟兄们天天喝酒，吃包子。那时候没别的，就是吃小笼包呗，油脂麻花的，一咬一汪油，随便喝大酒。我那帮兄弟开玩笑，大哥的钱反正也不是好来的，给丫造吧。

李亦男

都是一帮什么样的兄弟啊？他们都有谁啊？

温普林

就是各大艺术院校的。我不跟你说了嘛，舞蹈学院的张明伟、张明娟编舞，工艺美术学院一帮，华庆、吕力、盛奇、王德仁、张念、张大力，还有一大帮子。后来好多都德高望重，一个个人模狗样儿的，最后都挺成功，回到体制内的做了教授和院长，留在江湖上的也都成了各领域的大咖。当时都是好玩儿的人，反正后来八大艺术院校被我给凑合到了一块儿，还有电影学院和你们中戏的，一帮人跟着我玩儿。

李亦男

中戏都有谁呀？

温普林

上长城的我记得至少有两个导演是中戏的，一个叫田戈兵，一个叫田友良，还有戏文系的一帮。你知道当时为什么那么多人上去啊？你看当时八大艺术院校，一发帖子，到时候管吃管喝，随便闹，这谁不去啊？

李亦男

八大艺术院校指的是？

温普林

俩美院嘛！中央美（术学）院、（中央）工艺美（术学）院，还有中央音乐学院、中国音乐学院、北京舞蹈学院、中央戏剧学院、北京电影学院和中国戏曲学院。

反正这么多年过去了，三十多年了，还有人聊这个事儿，我觉得挺好玩儿。对我来说那就是青春记忆，一次充分的释放。那个时候我们觉得有这种可能性了，自由的可能性。前一段有个纪录片，拍八十年代的，美国那边的一个导演。她跑过来采访我，让我定义八十年代。我说八十年代的主题词就是自由，自由化。因为你看主流媒体都是反自由化，反精神污染。你反过来看，就是自由，就是突然之间松绑了。所以你说我们怎么可能老老实实在按照过去的线性的思维一点一点地走完自己的人生呢？那不

可能啊。我们那时候很 high，觉得一切皆有可能，就渴望着爆炸，《大地震》也是这么来的。张明伟是要表达人类和自然的灾难，人类在灾难面前的无助。我是通过他的启示，感受到中国的文化和社会也要来一次“地震”了。这个“地震”在我的纪录片里变成一个隐喻，“大地震”，通过一群艺术家看似的胡闹，折射出这个时代马上就要到来的震荡。后来我在文章里也写过，这个就是地震前兆，就像一帮老鼠、蛤蟆、小动物乱蹿。一年以后，真的大地震来了。

李亦男

但是您想的是一个结果会变好的“地震”？

温普林

我们想的是文化艺术走在时代最前沿，最先开始震荡，它一定会带来社会的突变，当时的基本判断就是这样。所以我拍这个片子的时候，当时也没有特别明确的思考纪录片应该是什么样。因为实际上后来纪录片的主流都是跟着西方走的，变得非常小众，非常窄。记录一个人的内心，记录一个老百姓的故事，或者是一个特殊的人群。我们那个时候不可能记录得那么细，虽然我拍的是一个一个的艺术家，我觉得那个时代还是个大时代。比如现在，叫“小时代”了。其实题材是一样的，记录的手段也一样。比如说我当时不可能过分深入每个人极其细腻的内心世界，主要是在拍他们自由表达的状态。你比如说，里芬施塔尔拍的《纳粹帝国》，这算不算记录？那是全人类的遗产啊。不管哪个阵营来讲述那个时代的故事，你都离不开她的影像。对于我们来讲，当时觉得我们就是最前卫的，最前沿的。张嘴闭嘴全是前卫，没有界限。跨界都是几十年以后才这样说的。事实上，我们那时候在一起聊天说，未来的艺术是什么样啊？未来的艺术肯定是没有界限的。什么叫表演，什么叫戏剧，什么叫前卫艺术？当然，在我们来讲是没有界限的。在长城上，朱青生，现在是北大艺术学系的知名教授，他当时做了一个讲演，叫《二十一世纪的艺术》。你看中国美术报有完整的报道，白纸黑字写的极其地清楚，《包扎长城》的主题是：告别二十世纪。我不开玩笑，我们都是未来主义者，我们就是急，快点翻篇儿得了，就是这种感觉。所以我们表达的东西都是未来的东西，看得懂看不懂根本不在乎。

李亦男

那在（19）89之前，您想象的未来是什么样的呢？

温普林

我肯定没想到会是今天这样，坦率地说，我们当时想的有点像《共产党宣言》里忽悠的，“共产主义就是自由人的联合体”。

李亦男

就是一个大个儿的圆明园是吗？

温普林

对呀。马克思就是这么忽悠我们的，共产主义要是不跟自由相关的话，能让那么多人抛头颅，洒热血吗？你想想，自由！再加上裴多菲那首小诗，虽然现在一听挺酸的，但是在那个时代多有号召力啊，包括北岛那些诗人的诗歌。那是个有激情的时代，那个时代肯定有那个时代的问题，那个时代也不是说简直一切障碍皆无，不是那样的。但那个时候有缝隙，你要动脑子的话，你可能拐弯。比如说你走到六部口，你可以拐个弯儿。比如我想“包扎长城”，我可以忽悠他们说中央电视台要做一个大型的晚会。

李亦男

其实是忽悠他们是吗？

温普林

也不能说百分之百忽悠，因为为了证明自己，增强说服力，我还真拉了一个中央电视台的人给我背书。你小你不知道，当时有一档节目，在中央电视台每个星期天的中午，所有年轻人都看的，叫《星期日英语》。那个时候全民学英语，有从英国回来的一个绝对是淑女，特别有教养的那么一个英式教育出来的女孩，叫彭文兰，当时简直是大众情人啊。所有大学生都爱死她了，她是《星期日英语》的老师。我们俩因为排戏认识的，我在中戏排莎士比亚的《雅典的泰门》，那场演出彭文兰用三台摄像机、转播车，现场切换，制作了整场录像。后来我们俩就成朋友了。我想了个招儿，我说我要干个大型的艺术片，绝对酷。我说咱们想办法在中央台播，这个比《河殇》还牛。我说我要去找金观涛聊一聊，你跟不跟我去？她真跟我去了。我在中央电视台接她，骑个破自行车，她坐我后边。我带着她骑到动物园那块儿找金观涛去。没想到在十字路口被警察逮着了，警察一看彭文兰，咔嚓一个敬礼，把我们放了。那个时代多好玩儿啊。彭文兰在旁边，金观涛他也得想一想啊，这事儿有点靠谱儿。我们那会儿吹牛，

在外面印刷，都说明年马上在中央电视台播出。所以据说外地好多艺术家看了这个消息，激动万分，说怎么没叫上他们。而且他们都充满信心，中国要变了。《河殇》已经在中央电视台播了，《大地震》也要播，中国有个艺术家叫大同大张，他们当时有个艺术小组叫 WR，据说他们看了这个消息，非常遗憾，包扎长城没有通知他们。大同大张巨大的手一伸，说“五年，最多五年，中国就会彻底改变”。你说当时都是这样的一种激情。所以我后来也假装抒情地写过，那是“一个理想主义的时代，思想解放的历程，青春激荡的岁月”。当然也有些人不认同，说我们的八十年代苦得要命，都是看着你们这帮精英在瞎折腾。但是每个时代都是这样的，肯定有一些人会走在前边。那比我们走在前边的，还有秀水那帮二道贩子呢。邓大人都鼓励他们，“万元户”好。时代就是这样的，所以我们就这样浩浩荡荡出发了。

李亦男

那当时您是怎么找上他的，怎么敲他们家门，能给我描述一下吗？

温普林

细节我肯定是忘了。但是通过戴士和，先跟戴士和聊了这个。我们当时有个团队，主要的合作者是国画系毕业的，叫丁斌。丁斌跟戴士和私交比较好，戴士和的夫人，叫陈卫和，我不是说了她一直关心我做的所有的勾当嘛，她对我做的所有事情都是支持的。通过这条线，陈卫和引荐，然后我们直接去敲门。我带着彭文兰，拿着门牌号，分头去的，应该是这样的。金先生，绝对像革命导师。当时他其实也就四十出头儿吧，可是我们觉得他满脸愁云密布，有点老气横秋，给人感觉就是思绪太重。因为我们那时候跟猴子似的，所以觉得他像老先生。现在偶尔看到他的一些消息，他的近照，应该是七十多岁，我怎么觉得比那会儿还有精神头儿呢。我记得我们交流的时候，他跟我谈了一些他的宏伟构想。他要成立一个二十一世纪研究院，还要创办一本杂志，叫《二十一世纪》。这本杂志后来在香港发行了，在中国办了几期，就没了。他这本杂志刚开始创刊的时候，我也给他们写过稿，我写戏剧。我还记得文章是叫“寓言戏剧”。当时我还记得谁来约我的稿子，就是梁晓燕。梁晓燕就是后来《天安门》那个纪录片里梳大辫子的那个女孩。金观涛爱画画儿，他那个《二十一世纪》每期封三、封四还发他那个抽象的绘画，我都记着呢。他讲他要成立二十一世纪研究院，而且还要筹办中国现代艺术展。你看，他想干的事特别多，当时我们热血沸腾地加盟，就他这个研究院里艺术的部分我们全都愿意跟着他。他是我们的领袖，我们把他当成是旗帜一样的。谈得热火朝天的时候，金先生的夫人，叫刘青峰，打断了我们，说金先生要出去

散散步，拉着他出去透透气。我们就在那儿干等。半个小时或者一个小时回来之后他就直入主题了，“那你需要我怎么支持你？”“经费”，我就说很简单，就是经费。他说“那你需要多少钱？”“你能给我多少钱？”他就问他旁边的助手、总管，当时也是很重要的一个学者，他也在那个编委会里面，叫陈越光。就像大内总管似的，他自己是哪个方面的学者，时间长了，我忘了。陈越光说“我们账上就两万八千块钱”。我说“够了”。金先生什么话都没说，陈越光说，“你总得让我账面上留点儿钱吧”，这样他留了一千块钱，剩下的给我。在长城上，我们一天一夜就造光了。当时我琢磨，能来多少人呢？八大艺术院校，一个学校来三十、五十人的，那不就四百了嘛。当时也想过，不一定能来那么多，万一人太少也挺惨的。后来就到处发帖子，北（京）大（学）也发帖子，清华（大学）也发帖子，北（京）师（范）大（学）、首（都）师（范）大（学），还有（北京）外（国）语学院，我在外语学院带过一帮学生排戏。我说，“咱们保底吧，按四百个人准备着”。没想到，上去之后浩浩荡荡的，人头攒动，有点儿一眼望不到边的感觉。

李亦男

那您那时候发帖子邀请大家干嘛呢？也没说？

温普林

就是说在长城上有一个大型的艺术表演，艺术盛会，晚上会有摇滚演出。一说摇滚演出，当时北京城所有玩儿摇滚的，那天晚上几乎都在。下山之后又有好几个乐队成立了，“唐朝”、“眼镜蛇”，都是下了山成立的，当时他们都在。张炬一直跟着我们玩儿嘛，后来出车祸走了。还有“黑豹”，丁武那时候还在黑豹乐队。我们接了几千米的电线，布置灯光，在长城上搭好台子。现在觉得不可思议，当时没多想，想干就干了。

李亦男

当时在长城上弄这些没人管吗？

温普林

我去跟管（理）委（员）会谈的，一通瞎忽悠。拿着《中国美术报》，他们不是先发了消息嘛，拿着就给人看，“你看，中央电视台马上要播了”。然后我说，你这个将来广告就做大了，他们一激动，就说今天这个缆车你们随便上下。当然了，他们没想到