

春江水暖“丫挺的”先知 (Prophet)

Summary:

On July 26, 1999, Wen Pulin was interviewed by Jin Feng 金锋 at his own house in Beijing. Wen talks about his college life as a student at the Central Academy of Art 中央美术院 and his understanding of drama in the earlier days. In particular, he remembers some of his experiences of performing in dramatic plays which were staged at the Academy. During this period that he gradually changed into a film maker, starting his creation of the famous documentary “The Great Earthquake”, whose main theme tackled the notion of a new prophet of Chinese culture in those days. He also talks about how certain events such as his visit to Tibet influenced his later attitude towards art and his belief that artists always serve as prophets in human history.

春江水暖“丫挺的”先知

温普林访谈录

时间：1999。7。26

地点：北京。温普林家

金：你在外界给人感觉是一个非常优秀的煽情者，对此你怎样看？

温：（笑）确有此事吗？

金：反正你所到之处都有煽情的声音出来……可能全国太缺少煽情者了。

温：我这可能是延续了很多八十年代的热情和梦想吧！就九十年代以后，我亦没干什么事，在深山老林里呆着。所以偶尔……那就自然兴奋。（笑）其实，我在北京，我亦很少去城里，一些热闹的场景里很少看到我。所以，我基本上过的是一种半隐居的、比较清淡的生活。反而到了各个城市以后，比较集中地会跟一些艺术家喝酒啊、不睡觉啊、闹啊、玩啊，好象很容易进入一种亢奋状态。实际上，日常的状态我不可能整日在煽情。

金：你老家是沈阳的吧？

温：沈阳，对。

金：你到北京是哪一年？

温：81年啊！中央美院……

金：研究生亦在中央美院……

温：我没读过研究生啊！是史论系本科毕业，没读过研究生。怎么，我给人印象好象是应该读过研究生吗？我他妈好不容易混进大学，毕业那年都二十八了，不能再读了！已经成老头啦！

金：你毕业以后的感觉怎么样，当时你作为一个理想主义的热血青年的状态是怎样的？

温：我这毕业是有一个很突然的变故。我三年级以后，系里一直说要把我留在学校，好象美术史系一直是比较挨欺负，比较窝囊，在历史上比较文弱。我呢，还是比较活跃的人，在学校里挺能折腾的，系里老师半开玩笑说我是“混世魔王”，但是他们非但没有因为我的这个特点而排挤我，反而觉得系里需要留一个这样的人。

金：是不是你做学生的时候还是一个不小的干部？

温：不是干部，我这人向来不爱当官。但是，我确实是在大学……开始搞了个剧团，搞现代戏剧，搞实验戏剧。

金：当时搞了一个叫什么“团”的？

温：“中国大学生艺术团”，北京八大艺术院校组织在一起的。其实，都市的实验戏剧最早的应该是中央美院的那一次了。84年，我就把《茶馆》改成现代派了。现在报纸上不是在炒作人艺在重新改《茶馆》，这他妈我十多年前早就把它改着玩过了。

金：那么，当时你对戏剧在整体上是怎样理解的呢？

温：戏剧对我来讲，它是能够提供一个想象的空间，这个空间太大了，远比画画的那个方寸更适合我去表现。我觉得一个个活的人，构成了跳跃的色彩，行为、语言、音响包括视觉的，这些综合起来以后，才在舞台上制造幻觉，我觉得这对我是最适合的。假如一个人对自我判断，一定要你说一个你最适合干的职业的话，那么，我知道我最适合的就是舞台导演。虽然，我后来没从事舞台戏剧，我干了很多很多杂七杂八的事。但我心里清楚，如果一定要说我这人有点才气的话，那肯定是在舞台上，而不是在记录片，亦不是在画画、写作与采访。我真正能投入、真正能沉静其间的、从来没有替代过的是在舞台上的灵感给我的那种愉悦和快乐。

金：当时是否有些代表性的作品？

温：85年初我就改变了陀斯陀耶夫斯基的《舅舅的梦》，很滑稽的，挺搞笑的。它是揭露贵族的无聊、腐朽和虚伪，它是揭露人性的这么一个东西。我把它搞成了一个很荒诞的一个戏剧，就是闹。在台上杂技、杂耍的。舞台整个就是一个大装置。有建筑工地的大网子，变来变去地变形。舞台上整体的道具有一个大球，球主要是用来表达复杂的内心感受。后台有个跷跷板，演员在上面展开表演。整个舞台充满了视幻的效果。而且有乐队伴奏，有钢琴，有爵士鼓。我最早在戏剧里边就已经开始玩这些玩意了。实际上，走到后来，实验戏剧有多少人在玩这个啊，把绳子、网子搬上舞台，什么用爵士鼓伴奏，什么歌队，什么无场次，所有所有这些都是从我们最早的现代戏剧得来的。只不过我们玩这个主要是从观念上出发，上来就颠覆了以往所有的一切。他们是学皮毛，比如我用了某一种垃圾，他们就认为这种垃圾是可以上舞台的。他掌握的不是一种观念，对吧？垃圾亦是艺术，这里边有这个区别呐……

金：那么，这种荒诞的念头于你内心，是由于西方思潮的影响，还是有着你个人的内在背景？

温：我想两种都有吧！那个年代，八十年代我想在中国是一个最有魅力的年代。这个一百年，如果一定要怀念一下的话，那么，二、三十年代，在上海，石库门，亭子间，那么多文豪，才子佳人，乱搞破鞋，大家都是血缘关系，搞得都变成亲戚了。（笑）那种浪漫，那种才情啊，那种大师啊，都在二、三十年代蹦出来了。还有一个年代，就是八十年代。八十年代思想解放啊，新潮美术运动，大家都躁动不安，那个时候每个人都在选择自己的方式。我就选择了戏剧的方式，我认为戏剧这东西太好玩了。85年春天，人艺的林导（林兆华）就把我请到人艺，跟他一起排练布莱希特的一个戏剧选场。当然了，整个戏的那种观念都是我们这种思维的。

金：当时在北京戏剧圈里，是不是都已经比较了解布莱希特的那种思维方式了？

温：其实，说实话，中国对什么东西的了解都是比较表面化的。我自己亦从来不知道布莱希特是谁。我就是演了《舅舅的梦》以后，中戏的人说，你这个“间离效果”搞得挺有意思的，挺布莱希特的。我就回去到图书馆查布莱希特。后来搞明白了，就是布莱希特，他看了东方的戏曲，产生了误读，他把误读的结局很美丽地创造了一个体系。嘿！我搞戏剧，恰恰我的主要来源亦是京剧啊！因为，中央美院离吉祥戏院比较近，我晚上没事就到东来顺喝一大升啤酒，那一大升啤酒才四毛六，现在叫匝啤了，那时候特便宜。喝一大匝啤酒，就晕晕乎乎地跑到吉祥戏院去看戏。我当时看了好多好多京剧，我就觉得京剧演员真他妈牛B。中国的戏曲，它主要是让你看演员的个人才气和表演。比如说，京剧那些老掉牙的故事没人不知道，但是为什么我们还不厌其烦的总去看呢？因为你看某人的关公跟某人就是不一样的，《苏三起解》恨不得八百个人都有唱法。它看每个演员个人的处理，而且每个演员都是肆无忌惮地表现自己，他和观众是一种极其和谐的关系。这种交流对我触动是最大的。所以，我玩的戏剧就是不断地在搞笑，向台下要好。后来，86年在莎士比亚戏剧节的时候，我又玩了一出

《雅典的泰门》，是莎士比亚的一出戏。这出戏比较概念，就是讲金钱的本质的这么一出戏。我看这戏好。为什么呢？它故事性不强，我反而喜欢，我正好能抽出戏剧所谓的最为本质的东西。我八十年代的时候，我在《走向未来》的丛书中，我记得我写过一段挺长的关于戏剧的一篇文章，我当时就提出了我的戏剧观，叫做“寓言戏剧”。我认为戏剧就是寓言，是智者的游戏。这样，我把莎士比亚戏剧搞得面目全非。每个演员出来都是个大秃瓢，每个人都有脸谱，都是我亲自给化妆的。人物都是用类型化的手法去处理，都有程式化的动作设计。我把人类的本质都抽象出来了。而且舞台上基本就玩的几条破布，一堆垃圾，变来变去，就玩视觉光效应。强调演员的形体，强调演员直接的表现力。我玩戏剧我觉得是玩得特别开心的。但当时这种观念却实在太前卫了，直到九十年代以后调侃和异类才真正被公众理解，甚至变成了时尚和主流。

金：从开始搞戏剧到后来搞制片，这中间的过渡是怎样的，是不是中间有很长一段时间的停顿？

温：其实说白了，这还是跟戏剧有关。由于我对戏剧的执迷，导致了一种对人生的不自觉的戏剧化的追求。也许我舞台没有了，但我总琢磨着要做点戏。到87年，我们一帮朋友总在一起聊，说中国文化界的这种震荡，它肯定预示着什么事。我们开玩笑说“春江水暖丫挺的先知”。因为，艺术家在我看来就是萨满，就是巫师。最先的起因，是我认识一个搞现代舞蹈的，他说要搞一个现代舞剧叫《大地震》。它表达的是人类在自然灾害面前的绝望，表现的是对生命的张扬与恐惧。我觉得这很有意思，通过这个可以引发很多事。我说咱们拍一部电视就叫《大地震》，然后往外辐射，里边的一些事情顺藤摸瓜，这一搞就大了。这围绕着文化艺术界能辐射出来一批啊！这样，87年清明的时候，我们到唐山就开机了。然后，我们就不断的在谋划着这样的事。到了88年，中国的文化震荡从各个方面都显示出来了，有一种跌宕起伏的气派。我们应该选一个场，找一个舞台，让大家来亮相。找哪儿呢？跟几个哥们一合计，认为长城最有象征性。它本身就是预言。我们就决定到长城去做个秀吧！做什么呢？当时我们就想。后来我就觉得85新潮以来，这个搞前卫的艺术家都爱包扎，没事就捆绑、包扎。为什么呢？我就跟他们交流，盛奇就跟我：“虽然我们很年轻，很健壮，但是我们觉得我们遍体鳞伤，我们最想做的就是包扎。”他们有个行为小组，叫做《观念21》，87年的十二月在北大做的第一次亮相，当时挺震撼人的。当时山西亦有人，宋氏兄弟在包扎，上海亦有人在包扎，丁乙他们。反正到处都在包扎。所以我想索性咱们玩一个大包扎，把长城用绷带绷一段。大家都觉得好玩，我们一帮人就定了，基本语言就是包扎。我们就在长城玩个行为，叫做《告别二十世纪》，请艺术家随意地表现自己，你爱怎么玩就怎么玩。那个时候，这个东西对大多数人来讲都是无法接受的，包括我的很多合作者。他们还想把这些东西拍得很唯美。比如说，封闭场景，让艺术家独立表演。但是，这第一是不可能，第二亦没意思。我是挺顺其自然的，就让它这么发展。我觉得特别开心。我觉得，当时我在山头上拿着望远镜看着这帮小子都失控了。老百姓和艺术家绞在一起，这个闹啊，一起满山的扔手纸，满山的用布包长城。我一边喝啤酒，一边乐啊！高兴得一塌糊涂。当时一千多人啊！上山之前大家让我讲几句话，我就喊：弟兄们，记住这一天，肯定是空前绝后的。

金：好象圆明园最初的时候，你已经和他们混在一起了，还给外界认为是他们的老大。那么，最初的圆明园，最初的盲流情形是怎样的呢？

温：当时我是一直盯着圆明园最初的几个，一直在拍他们。这些盲流跟我个人关系都非常的密切，他们亦参与我的戏剧创作。这些盲流是中国新的生存方式的最早的实行者。中国历史上从来都有盲流。但是，受过高等教育以后，自愿地放弃一切，走一条完全自由的、保持独立人格的自由艺术家的道路，这大概就是86、87年开始的。他们绝对是先知先觉的人。后来，大量的人下海，这跟当盲流有什么本质的区别？今天我们大家，谁还在乎户口啊！可这在当年太不容易了，几乎就跟特务差不多。当时《中国美术报》采访我，问我怎样评价圆明

园，是不是可以把它类比成美国的东村或者苏荷，我说：“那个太复杂了，亦没法让人理解。说它盲流，就完了。就说他们是盲流艺术家。”这篇报道，对中国的前卫艺术，对很多人有着终生的影响啊！因为很多人在边远的地区，在大西北啊，内蒙啊，在什么东北啊，他们看到了《中国美术报》，知道了艺术家可以这样生存。我操！一下子，很多热血沸腾的青年，都当盲流来了。

金：《89 现代艺术大展》就有许多盲流参加，外界看到的一些报道可能还是面上的，你在里面跟踪拍摄，一些更为深层谜底是否能展开来聊聊？

温：艺术大展的主角就是盲流，里边的很多事批评家是想不到的。

金：象“枪声”什么的，批评家是想不到了？

温：他们当然想不到了。这些盲流，我们关系比较密切，而且，他们日常做的事，我们之间都有沟通，一起谋划怎么做得更好。所以，在那次大展上，我几乎是按照另外的时间表在工作。就是正式的大展，它当然有它的时间表。但背里面几点种孵鸡蛋，几点种打枪，几点种在干吗，我们就干这些事就完了。虽然那里面有好多台机器，但是他们没有捕捉到这样的场景。我是无意中扮演了一个“当时我恰好在场”。确实，这太好玩了，我太喜欢他们了，太喜欢他们的一些想法。当时批评家对盲流都是不屑一顾的，后来都偷偷到我这里要资料来了。我想当时你们干吗了，我拍到了批评家满地爬着捡避孕套，拍到了批评家往外哄赶艺术家的镜头。而且，展览的组织者怎么逼迫艺术家写检讨？艺术家来跟我聊，我说：“写啊，一定要写，而且还要把文本留下来。”多过瘾啊！是不是啊？现代艺术大展还要写检讨！多愉快的一件事啊！我觉得人生真是如戏，说句玩笑一点的话，真是愉快是人生第一原则。

金：89 以后，你理想主义成分是不是受到了很大的冲击，或者说受到了很大的打击？

温：那当然啦！打击太大了。应该说八十年代的浪漫已经不复存在了。人们变得没有魂了，后来，有的是艺术家就开始“招魂”。这时候，大家好象变得肆无忌惮的堕落。如果八十年代一定用两个字来概括的话，我愿意挑一个戏剧化的词：“激情”。九十年代，除了“欲望”，就想不出什么词来了。我 89 年以后的生活，也许是被动的，但是我的确过了很长一段挺“嬉皮”的那种日子。完全在荒原里流浪，随遇而安。

金：第一次去西藏多长时间？

温：我进藏区很早，81 年我就进过藏区，去青海那边。那时就给我留下极为深刻的印象，就是在天地之间飘扬的五色经幡，就叫“风马旗”啊！这一下子就把我给抓住了。藏区的自然的魅力对我来说永远是第一位的。为什么 89 年以后我猛然的就想到西藏呢？首先是那样的自然，那种空阔的、崇高的自然力量在吸引我。然后，就是在自然中间的人文景观，那种美是与自然结合得那么和谐。

金：这给你当时的心情有一个非常平缓的过渡吧？

温：对啊！后来我 86 年亦去过西藏，在那里呆了两个多月。几乎八十年代的文化人对西藏都有一种情结，我总是开玩笑：“这是对西藏的误读。”我都一直在误读……

金：记得一开始有一部叫《农奴》的影片，都看过吧？

温：都看了。中国人几乎没谁不知道农奴：恐怖、阴森、扒人皮、挖眼睛、惨不忍睹、万恶的奴隶社会，都是这个。后来就是陈丹青的《西藏组画》，反朴归真，真实，人道主义的关怀，都是这东西啊。最后就过渡到矫情啦，行画呀，都变成奇风异俗了，西藏都快贩卖成旅游商品了。所以，一直在误读西藏。而当初像马丽华写的诗：不知谁招呼了一声：“人往高处走啊！”这样，人就呼啦啦的全去西藏了。八十年代，很多浪漫青年，向往西藏。所以，到 89 年的时候，我亦就毫不犹豫地在那片土地上寻找自由、畅快的那种呼吸的感觉。实际上去了怎么样呢？实际上去了亦是相当复杂的。就是 89 年我在西藏的时候，亦是几次被藏族老百姓举报啊，公安局半夜来抓啊！经历了多少次有惊无险这样的事啊。藏族老百姓抓特务的阶级觉悟、响应中央的号召已经到了这种地步，这是打死我亦想象不到的。而且当你真

正进入了深层组织，你会发现那里也没有净土啊，这东西亦是非常残酷的，赤裸裸的。但是呢，它不破坏西藏的魅力、美感。反而，西藏在让我经历了类似于炼狱的感受之后，让我更清楚了净土，这不再是一句空话了。净土就在每一个人的心中，我变得更愉快了。其实，我骨子里是个极度悲观的人，所以在我世俗的生活里，才极度去寻找带有戏剧色彩的要素。

金：亦就是说尽可能在世俗生活里去误读世俗生活……

温：尽可能去努力愉快。

金：跟你交流，大部分给人感觉是很愉快，很轻松。这样，很多人亦愿意把内心的一些东西展开来给你。这就区别了艺术家与批评家之间的交流，那种词汇、语码让人累，让人很难自然。一些艺术家本来就不大善于表达，一碰上这种情况就傻了。

温：我主要是对艺术家的生存状态感兴趣。在我看来，我跟批评家对关于什么是艺术有个争论，一般的批评家认为，艺术就是艺术品，为什么这么说呢？因为这只有转化为物质的艺术品的时候，它才有可能被画廊收藏，才可能被博物馆收藏，这样才能更有价值，才能进入历史。但在我看来，我就不这么认为。我认为艺术是艺术家。一个艺术家他可能不做什么艺术品，但是我要认定这个人就是艺术家，我就从心理爱他，愿意跟他交朋友。我觉得，是艺术家的存在才构成这个世界亮丽的色彩，由于他们的存在，让我觉得在这污浊恶世里边就不觉得那么不堪忍受了。要没有艺术家，我操！那我就更绝望了。

金：九十年代初期，你可能暂时在忘却都市，忘却艺术。那时候，我亦刚起步，大学刚毕业。当时我的感觉，艺术家已经从八十年代的那种狂热冷静下来了。艺术家真正在整体上的思考我觉得是从那时开始的。但是到92年，这种萌芽状态的冷静又被艺术的市场机制有所冲击，这比较集中地反映在92年的广州双年展上，这种双年展的模式与理念很快辐射到全国的其他地方。但是由于市场经济具体的原因，这样的模式没有延续下去。95年开始，一些真正有意思的现象才开始露出水面，如艺术家发表自己的文章，陈述自己的观点，装置、行为、录像艺术的出现，对体制外办展方式的进一步思考……我觉得这是这个时代所反馈出来的必然的东西。如果，在今天，让你来讲讲九十年代，你会从哪种角度来理解？

温：虽说我人在西藏，但是我一直没有忘却都市，发生的一些事我还是都知道的。九十年代初，最先进入我耳朵里的是“操作”，后来呢，是“生效”。通过这两个词，你可以大致嗅出九十年代的趋向，这沾满了投机商的“铜臭味”的趋向。它与欲望是紧密地联系在一起了。那么，我觉得中国的批评家有点不自量力的地方在哪儿呢？美协已经瓦解，已经不复存在，只能组织一些农民画，一些带有主旋律的展览，这时候批评家好象在创造另外一种体制，我不知道你有没有这样一种感觉。

金：这可能是一种权利欲望。

温：对。这种欲望跟以前美协的那种迂腐没有什么本质上的区别。个人话语无限膨胀，以为能创造一种美协之外的体制。以反体制的形象出现，去建立另外一种黑社会化的体制，就是说，行会，帮会。所以，我就没法过分沟通这样的行为。很多人认为，你跟艺术家关系这么好，你又爱折腾事，为什么你不出来做点什么事，你为什么不收藏一些艺术家的作品，那我就回答，我收藏他们的思想。我以与他们在精神上的交往为荣，亦获得最大的满足。除此之外，我毫无兴趣。艺术家的心理我觉得非常有趣，艺术家亦很天真，甭管是双年展也好，广州双年展，威尼斯双年展，每次参加完大展的艺术家，你跟他们聊天的时候，他们那种满足、恩怨、愤怒、受骗上当的感觉、委屈、胜利了的快乐……以为成大师的那种幻想，真是太丰富了！这就构成就很多戏剧的要素啊。我是一个旁观者，把这些记录下来就完了，记录他们真实的所思所想，他们的存在。

金：好象在我的印象中，你还是参与了艺术家的一些活动的，是不是？

温：93年，在毛主席逝世一百周年的时候，当时我在武汉开始追踪，一直追踪到湖南，拍了一个多月，记录了大量的围绕着毛大爷所展开的一系列艺术活动。我觉得这很重要，由艺

术家来总结一下这百年来的回顾，看看毛给我们这个民族留下些什么东西，这是太有意思的一件事了。

进：九十年代在你视野里能留下来的展览或者活动有哪些？

温：我印象最深的记录是湖北的“新历史小组”和湖南的一些艺术家，他们围绕毛一百周年做的一些东西，可能的挺有意义的。因为，由它引发了许多关于民族的思考。在那样的一个大的社会背景下，在那个舞台上，通常会冒出一些不请自来的大侠，这些大侠都是民间人士。比如说在韶山，许多艺术家做了很多活动了。然而，突然来了个大侠，穿着老红军的衣服，拿着梭镖，系着红领章。到毛家的祖坟那儿，摆了一排碗，都刻着毛岸龙。他泪洒桂花酒，在那里纪念毛家祖坟。然后，磕头，跪拜，痛哭啊！他这东西做的时候，艺术家都看傻了，说他这行为太到家了。他表达了什么呢？就是说，我们都是毛主席的好孩子。他妈，我们谁能不是毛主席的孩子吗？我们的言语方式，我们说话的方式都是从“老三篇”里来的。然后，这样的说话方式影响了我们的思维方式。所以，我们无意中血液里流的都是毛的这种东西，毛主席死了还有儿子，儿子死了还有孙子，子子孙孙是没有穷尽的。我们企图解构毛，这在可预见的将来是很难做到的，包括我们那种不可一世的精神，这种改革开放的气势，潜在的这种蔑视权威的叛逆精神，都摆脱不了毛的影响。从这种意义上来讲，这个民间老汉做的行为，就比艺术家到位啊，艺术家不直接啊！艺术家都说：“好！”真这样啊！（笑）到后来，东村的那些东西，我觉得挺有意思的，挺有震撼力的。他们有力量，很直接，很有冲击力。那么，年轻的人，亦是愈来愈猛。从去年底到今年初，《偏执》啊，《后感性》啊，都挺有意思的。你比如说，看了《失控》，就到了南京。十年以后，我又不知不觉地被融入到游行的队伍。（很畅快地笑）我想，这些艺术家没事就跟巫师似的，这些乌鸦嘴啊！还有你们南京的《图文展》，都挺有意思。

金：你跟老栗以前做过深谈没有？

温：有过几次。在他家里深谈过，在武汉跟他深谈过，威尼斯展览回来以后，我们深谈过。

金：那么，你的印象如何呢？

温：老栗是个大萨满，大法师啊！老栗在后海河畔散步的时候，远远的迎面走去，我脑子里展现的都是西伯利亚的寒流和捷尔仁斯基的革命党人的形象。（笑）

金：我觉得，如果要讲萨满的话，你应该是个萨满。那么，你是否推想一下，下个十年，中国的当代艺术将会怎样一种情形？

温：中国的艺术没有理由不乐观。总体的对于生存状况、对于事件、对于地球来讲，我是一个悲观主义者。但是，我觉得，恰好是艺术家的存在，让我有着乐观的理由。中国是处在极度的变革时期，我们是在过渡。甭管过渡是波澜迭起的，艺术家总是扮演着先知先觉的角色。

金：今天你谈得非常好，谈得很精彩。这里的环境特别好，就是蚊子多了点。谢谢你了！