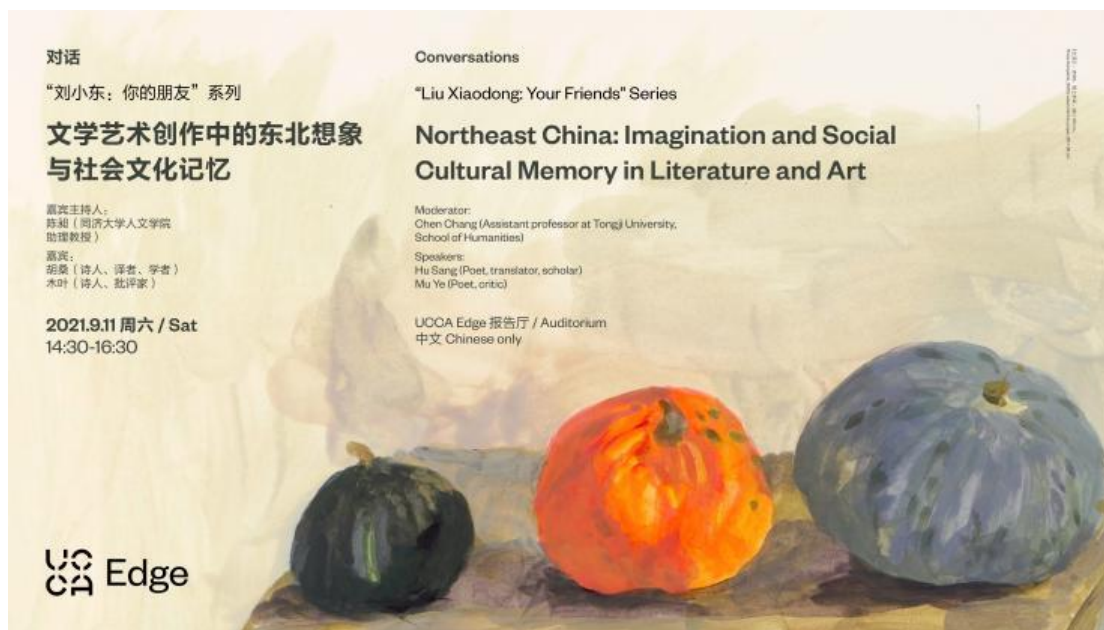


“刘小东：你的朋友”系列

文学艺术创作中的东北想象与社会文化记忆



活动时间：2021年9月11日（周六）14:30-16:30

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/northeast-china-imagination-and-social-cultural-memory-in-literature-and-art/>

嘉宾：

胡桑（诗人、译者、学者）

木叶（诗人、批评家）

嘉宾主持：

陈昶（同济大学人文学院助理教授）

整理编辑：徐子涵、实习生高渝洁

Edge: 欢迎大家来到 UCCA Edge。今天在展馆里看到的展览是开馆以来的第二次展览，开馆展“激浪之城：世纪之交的艺术与上海”是关于 20 年前的上海当代艺术现场。第二个展览就是刘小东，这位写实主义画家的个展。我们这次个展其实设计了一系列公共活动，其中今天的对谈关于东北。因为刘小东来自辽宁金城镇，展览中的纪录片《你的朋友》记录了他回到家乡进行“你的朋友”系列创作的故事，其中有一个他和他妈妈“唠嗑”的场景，所以包括他画的画、今天我们活动海报用的图片（《仨瓜》），都与“东北”有联系。我们今天的主题是讨论东北文艺，经常关注文化艺术领域的人可能会知道之前已经有很多讨论，尤其是最近的“东北文艺复兴”，东北小说的浪潮，今天我们特别邀请到三位嘉宾，陈昶老师、胡桑老师和木叶老师，他们三位或者是研究者、或者本人是创作者，请他们来聊一聊东北文学，以及在泛文化领域里面的东北元素。

陈昶：各位下午好，首先我先介绍一下我们三位。其实我们都不是东北人，没有在东北出生、成长，所以定了这个题目叫“东北想象”，我们没有用类似于“东北生命经验”或者“体验”来对问题进行表述。木叶老师是文学批评家，自己也创作，对小说、诗歌都有比较独到的研究和自己的见解。胡桑是我的老搭档，我们是同事，都在同济大学教书。胡桑也是很著名的诗人，他对于当代特别是新世纪以来的诗歌小说创作都有跟踪研究，比如东北诗歌群体，还有“东北文艺复兴”的一些作家，双雪涛、班宇等。所以我们就组成了这样的一个奇怪的组合，但是我觉得这样也有这样的好处，我们可以以一个局外人或者一个他者的身份去阅读、去理解，然后来和大家一起进行交流。

当听说我们要做这样的一个交流对谈的时候，我脑海里面就开始去搜索关于东北的一些关键词，就像现在的大数据，然后我脑海里面就出现了很多词，变得很混乱，因为好像我很难在很短的时间通过系统的、逻辑的方式把它串成一条线或者是几条线，最后进行一个汇聚。然后我就想这个很奇怪，虽然我不是很专门的东北文学的研究者，但对于东北的电影、东北的诗歌还是有一点点关注，当然不能跟他们二位比。所以我就好奇为什么不能连成一个相对比较系统的逻辑线？后来在这些关键词的搜索过程中，我渐渐明白，其实可能正是这样的一个状态，它在一定程度上就构成了东北文学和东北文化的某些特点。因为我不能一团乱麻陈述，所以还是从里面去打捞了几个比较值得关注，或者可以去延伸讨论的一些关键词和话语。比如说我想到的第一个，我问胡桑老师能不能给我一点线索，然后他就给我提到了“萧红”。那么这个就和我一下对应上了，因为我们都是做文学研究的，我脑海里面其实想到的第一个词是关于“土地”和“厚重”，这个其实是东北文学或者是东北文化，包括刘小东老师画展的一个很重要的方面，尤其是在他的东北相关的创作里，当然也包括其他的系列。然后跟“厚重”相对应的，我觉得还有一个就是：在厚重基础之上，它并不是一个非常沉闷的，它其实是有一个“野蛮生长”的状态，而这种野蛮生长的状态是东北的那种野蛮生长，我觉得是有一种生命的、原力的（能量）。我们从萧红的作品里面，她是一个女性作家，作品其实写的很彪悍，不是那种像黑社会打斗的彪悍，而是那种生命力本身的彪悍，然后就一直延续下来，在很多的作品里面其实都有，它是一种生命的状态。包括迟子建老师的《额尔古纳河》。然后到我记得好像班宇《冬泳》，阿乙有一个评论，就是说这个小说集是有一种非常典型的东北人的特点：虽然都是沉默的也是底层的人、边缘的被动者，但是他们也体现出了一种生命的彪悍，我觉得这是我能够串到一块的“厚重”加“彪悍”的组合。

第二组是什么？第二组是一种“幽默”，这个“幽默”里面其实是有一种“苦难”。这种“幽默”我在看刘小东老师的画的时候也感受到了。我看的时候我是根据自己的感受来看的，可能不是像美术学院的人来的那么专业。但我看的时候，看到了文学的角度。首先“你的朋友”系列是展览的主打系列，这里面他就选了三位：阿城、张元和王小帅。有作家，当然还有他的太太，还有张元老师的太太，等等。作为文学研究者，我肯定会着力去关注阿城，他也是一个很值得去关注的、非常有魅力的存在。但是我看着看着看到了其他的系列，比如说“唐人街”系列，比如说“难民”系列，看完了之后我印象最深的是东北系列，是“金城小子”系列。其实很早在2010年的时候刘小东老师就在北京UCCA办过“金城小子”展览，但是这一次他又重新画了金城老家，他的母亲、他的哥哥，还有他的发小等等这一系列。展览中的纪录片（《你的朋友》）特别打动我，90分钟从头看到尾，里面他的母亲在讲，刘小东从小的时候在金城长大、读书，他的母亲是怎么样去劳作、去养育他，他的哥哥（纪录片里也经常出现）——我觉得这个其实是一个非常典型的东北民间普通人的一种生活状态，不是那么高高在上，就是跟土地相连。在这个片子里，虽然肯定进行过一些相关的剪辑，但是在他母亲和他哥哥的只言片语里面，我觉得（他们）其实是经历过很深的苦难的，但是又用另外一种很幽默的方式把它给稀释掉了。这两种（苦难和幽默）不仅在刘小东老师的画里面，其实在东北的文学作品、电影里面，表现得非常鲜明。我在想苦难肯定不是东北才有的，可能胡老师他们湖州是很富裕的地方，苦难的体验不一定那么深痛；另外的一个就是西北，西北也是“苦难”，那么西北有那种像信天游或者是秦腔，它的这种表述方式和东北民间的“二人转”或者是其他的表现方式完全不一样，这也是一个我们可以去关注的话题，当然这是一个不那么新的话题。

最后就是在前两个基础之上，东北文化从那种比较有蛮力的生命、苦难到那种独自的幽默，它其实是一种很“强势”的文化，但是它的强势又不是那种喊打喊杀的，它其实是把苦难浸润在幽默里面，所以它的这种强势又很好玩，它又进入到了一个更大的体系，在我看来是一种包容，它有很强大的一种“包容力”，就是很多东西都可以容纳进去。然后从文化构成来说，肯定有东北原生文化，俄罗斯这边过来的，闯关东过来的，还有很少数民族等等的融合。这样的一个强悍的东西，又很神奇的跟包容度又结合在一起。我举一个最典型的例子就是东北的语言、东北的这种幽默、东北的这种表现，就是人们的生活形态，好像已经潜移默化的传遍了大江南北。比如说我们最常见的，如抖音上、快手上好像东北的文化已经席卷全国了。我觉得就是这种强悍的东西跟这种包容的东西，很有机的神奇地结合在一起，所以它能够产生持续的一种影响力。在刘小东的画里面其实我都能看到这样的闪光点，沿着这样的一个思绪的话，包括纪录片、艺术画作，我们可以讨论到东北的文学。文学是人学嘛，里面最主体的就是人，那么人背后其实是有大时代、有社会、还有空间，还有许许多多可以讨论的话题，接下来我要交给我的两位前辈老师，看看我的话能不能为他们打开一些可以引入的空间。

胡桑：大家好，我们真的是三个非东北人、也是三个东北研究的门外汉，其实我们三个没有真正意义上的研究活动，只是略涉及。但是我们这个讲座又不是专门研究东北的，这里面构成了一种奇异的想象，而这个想象我觉得由三个非东北人来构建可能更有意思，它带着一种距离和审慎的观察。东北为什么会变成一个似乎具有地域性的存在？它可能跟我们四五十年代的当代文化的发展逻辑有关。最早的时候我们在文化艺术领域开始关注这种地域性的存在，是在“寻根文学”。当时“寻根派”韩少功

等，他们试图在中国文化里面找到自己的根，用来对抗当时所谓“国际化”、所谓的“西化”。所以那个时候出现了阿城所代表的北京、陆文夫的苏州，当然也有韩少功的湖南、陈忠实的陕北，就这样地域开始崛起、变成一个符号，但某种意义上我觉得这个是一个时代成就的东西，它把一个地域给封闭化了、束缚化了。所以刚才陈老师的开场白很好，但在某种意义上把东北给凝固化了，东北为什么一定是彪悍的、苦难的、土地的？东北其实很丰富，但为什么这个丰富性会慢慢消失？是因为我们对于一个地方的想象和认识，无疑会带来一种保守性。我们今天的谈论应该要去试着触摸这个保守性的边界，甚至超越它或者打开它。所以在东北文学里面，还有东北艺术里面经常有一种所谓的“东北想象”，它里面有一些固定的符号经常被征用：东北的黑土地、重工业的废墟、它带来的那种颓废感，贫穷的棚户区，还有东北人的这种快乐、喜乐，这种像《姨妈的后现代生活》里面对日常生活享受式的占有。所以这一切我觉得都有可能会形成一种束缚，或者把它变成一种凝固的文化符号。但其实东北跟任何一个地域一样，它是一个有着流动性的，有着历史变动变迁的可能的地方，我们不可能用几个符号就把东北说清楚了。如果我们三个是东北人可能反抗性更强。东北人肯定不承认东北就只是有棚户区、黑土地，只有这些贫穷的因素束缚住的存在。刘小东的画里面恰恰是试图超越我们所谓的东北想象，我觉得它里面的土地不是黑黝黝的、很沉重，画里面的人也不是铁西区走出来的、颓废的看不到希望的那个人，那里的幽默甚至也不是我们想象中为了对抗虚无绝望的土地和后重工业时代而产生的幽默。我觉得他的幽默也是一种源自生命深处、非常质朴、自然的幽默，而不是一种简单的对抗性的幽默。所以某种意义上刘小东的画是在超越所有东北想象的。所以谈东北想象有个好处，就是可以把刘小东

的画从所谓的一个定格的凝固的想象里面给剥离出来，让它变得更加丰富、质朴、自然、更加地进入到生命更亲密的状态里面。

我关注东北其实比较早，虽然没有研究过东北，但是东北好像从一开始就内嵌在我的想象和认知里面，我带了一本书《戈麦的诗》，他是个东北诗人，但是很少有人认为东北诗人的代表人物是戈麦。戈麦是一个超越东北的人物。我当时读到戈麦的时候被震撼到了，我在 20 年前就读了，当时特别喜欢他一首诗（《南方》），他说：“像是从前某个夜晚遗落的微雨/我来到南方的小站/檐下那只翠绿的雌鸟/我来到你妊娠着李花的故乡/我在北方的书籍中想象过你的音容/四处是亭台的摆设和越女的清唱/漫长的中古，南方的衰微/一只杜鹃委婉地走在清晨”。当时我写诗，这首诗给我刺激很大，因为当时还很小，总是要想象北方、想象远方，然后这首诗是倒过来想象的，一个北方人想象我的南方，然后我发现他想象的南方根本不是我的南方，某种意义上我想象的北方也不是戈麦的北方或者东北的北方、中原的北方，就是我的建构。所以文学或艺术这个事情本身就很有意义，它是超越我们被给予的那些既定的生活形态或者生活图景，通过想象来打开可能性。所以戈麦的诗歌观念我很认同，他说“让不可能的成为可能”，我是这么开始去写诗的；可是后来发现不是，遇到刘小东这样的画家之后，我会发现其实我们已经进入到另外一个阶段了，寻根派这种认识模式已经有点陈旧。我们现在越来越去关注生活本身是什么，所以像刘小东的画里面会出现家庭、亲人，尤其是朋友，然后他们所构筑的也不是一个抒情的、想象中的好像非常温情的家庭空间或者家族空间，是一个略带粗粝的、有着很多维度的，尤其有着伦理的、现实的、历史的维度的，所以他的朋友就是那些你好像生活中见过的，但是他又画出了你生活中没有感受到的那一面。刘小东说阿城像个衣服架子一样，立在那里。阿城算是个半东北

人，他经常写东北，但他是北京人。阿城曾经也是广义的寻根派作家，像《棋王》里面构建了一种非常抽象的文化意义上的东北，但是慢慢的你可以发现他写的东西越来越呈现东北的日常性、粗粝性，比如它会出现东北的格瓦斯，像这种特别东北性的日常的东西，我们想象中的这个词非常具有异域性，对不对？但对东北人来说它具体，像大列巴面包，它是一个日常使用中的东西。所以东北会慢慢的从一种凝固的好像有地域性的空间，慢慢变成一个四散的、事实上我们无法去命名的（地理空间），光芒四射、无法永聚的一个东西。我想我们今天聊，至少从我的角度，我想把东北聊成这样一个存在，待会我们再具体展开。由我们跟东北最接近的木叶老师来聊聊。

木叶：在来这里的途中，看到朋友圈一个诗人说“东北文学是个伪概念”，这句话可视为一种警醒。这几年“东北”确实火热，小说谈得特别多，还有电影、纪录片，以及一些喜剧形式。余华写过一个小说叫做《十八岁出门远行》，我十八岁时也有一次远行，正是东北，几乎是东边的尽头：辽宁丹东。当时去丹东，很震撼。今天很多中老年人跳广场舞，但那时候的很多丹东人在踢毽子，广场，街头，男女老少，很多人善于此；很多饭店、大排档都有人气很旺的烧烤，尤其是夜晚……这样的日常生活和我的预想很不相同。我还跨过鸭绿江大桥，跟朝鲜人远远地合影，这时候带我去的人说：“你注意一下桥旁边的另一座桥。”原来我们走的是新桥，旁边的桥才是真正抗美援朝时候的那一座，已经损毁了，桥身上还可见很多斑驳的弹孔。突然觉得丹东以及历史都更加立体了。而这样的东北在当代文学艺术之中是很少被言说的。所以联系到刚才我在朋友圈看到的那句话，我越发感到，有若干个东北，无数个东北，东北是透过一个个人自身映射出来的。



而个体的面貌与精神又会聚合在一起，让我们更清楚地认知那片土地以及那里的人。就像诗人冯晏有一句诗：“龟裂、冻疮，被西北风雕刻”（《时间史里的杂质》），这可拎取出来用以描摹东北的概貌：周遭的东西是有裂痕的，有伤的，无论是历史、文化还是生理、物理上的，最重要的是身体以及灵魂被西北风雕刻……东北人在这些方面确实是跟南方人不太一样。刚才胡桑提到很多人比较讨厌那种苦大仇深的叙事。我们不难发现，东北人也谈苦难，谈创伤，他们也有“正面强攻”，但一般不会以那种苦大仇深、一根筋的方式表达，更有意味的是，他们会站到苦难的侧面、背面或者是盘旋于其上去重新审视这个东西，不时体现出一种幽默。比如“铁岭是个大城市”这个说法，无论是在赵本山时代，还是后来李雪琴等年轻人语境中，这句话不断被推演，像波澜一样慢慢流荡开来。“铁岭是个大城市”变得越来越丰富甚至诡异，既不是大城市又是大城市，那里的人想出去又可能不得不回返，那里的人可能是贫穷的，更可能是强韧的向往远方的。跟这句话相呼应的一句微型叙事是“宇宙的尽头不是北京，不是上海，不是巴黎，其实是铁岭”，在幽默中触发思考。

胡桑：宇宙的尽头是铁岭，发现我住在宇宙的尽头。因为我在同济大学，我和陈昶两个都是。同济大学对面的街区全部是以东北地名为名的，我住在鞍山路上，旁边就是铁岭路，所以我跟东北还是有关系的。我天天生活在东北的地名的想象之中，我还写过很多诗是关于那边的地名的，鞍山八村啊，铁岭路我也写进去过，所以东北我也写过了。开玩笑啊，就我觉得东北其实是很丰富的，但这个丰富到底是在一个什么意义上的丰富？其实你说西北不丰富吗？我们江南不丰富吗？华南不丰富吗？西南云贵不丰富吗？每个地方都很丰富，但是关键在于这个丰富不完全是普遍的，是可以各地相互置换的。

所以“宇宙的尽头在铁岭”真的是表达出了东北人或者全国人对东北的认知，东北特殊的东西在里面。我们不要说萧红，真的太远了，我们说说当代。八十年代以来，东北其实一直是被束缚在一个地域性里面。东北最重要的小说家迟子健，她的小说里面经常会出现各种各样的少数民族，鄂伦春族啊，她总是要写边地。当时的先锋派作家像马原、洪峰也是，马原后来去了西藏，他是东北人，辽宁人，后来去了西藏，然后开始写先锋小说《冈底斯的诱惑》。他是带着一种地域性的眼光去看西藏，在某种意义上他也可以去看东北，但是他好像不会去写真正东北。他小说里很少出现东北，对不对？他只是东北作家。到了先锋派的时候就开始超越这种地域性，可是洪峰依然还是要用先锋派的手法要回到东北，就是他写的《极地之侧》。要把这种边界感和边境感都写到极致，用先锋派的手法。然后这样的先锋派实验短暂的经历过之后，迟子建他们出来之后又开始回到了东北，《额尔古纳河右岸》这些小说，好像东北没有被先锋派真正的给征服过，就没有被博尔赫斯、卡尔维诺这样的欧洲现代主义和后现代主义给征服过，是不是？我中学的时候读过迟子建的长篇小说，当时因为迟子建很火，比现在还火。我就很兴奋，一定要去看看这么重要的作家是怎么写作的。然后我还省吃俭用买了她的书。买完再读完之后非常失望，我发现原来小说写可以写成这么不像小说。我印象中的小说应该都是余华、莫言、孙甘露、格非，包括马原这样的。2018年东北作家刘庆获得了“红楼梦文学奖”首奖，2016年第6届的时候迟子建的《群山之巅》也获奖了，不是首奖，是决审团奖。还有再往前2010年第三届是东北作家刁斗，我们很难想象刁斗是东北作家，我中学的时候也疯狂的读刁斗，当时很有名对不对？然后他的小说叫《我哥刁北年表》，他也获了“红楼梦奖”。这些作家其实都是东北的，除了迟子建标志性很强，地域性很强，但其他作家你没有觉得他有东北性，是不是？所以东北曾经有一段时间被所谓的东北性

给束缚了，可是慢慢的后来有很多作家开始写得不像东北，那个时候好像我才开始喜欢去读这些作家，包括诗人。我最关注的可能是诗人，诗人里面很少有人真正写东北，除了冯晏。冯晏恰恰喜欢写东北，特别喜欢写哈尔滨的雪，她写雪景是她的一个成就，一个诗学上的成就。我们后来可以发现像皮皮，甚至包括现在作协副主席张抗抗，她们不会把东北写成东北。张抗抗小说里面的东北人永远要来南方，来南方才找到他的爱情，最后才回到了北京，也不回东北，回到了北京。到皮皮笔下就更不是了，完全是一个女性主义的世界，就是开始探讨欲望。她们小说的主人公经常是有婚外恋的，然而这个婚外恋又是抵抗性质的，最后是走向圆满的，不是悲剧性的。刚才说的刁斗就更重要了，他们这批作家在90年代出场，他的《私人档案》完全是把人处理成90年代的那种反抗以前的集体的人、意识形态的人，成为私人的、欲望的、情欲的人，有丰富欲望的人。私人档案里面有各种各样的个体，他们都不一样，他们有各自的欲望、各自的不满足、各自的追求，最后也有各自的失落，对不对？所以到这个时候我们发现，其实东北某种意义上也只是个地域。地域肯定存在，出了山海关就是东北了，我到的最北就是山海关，再没出去过，就很遗憾我一直没去过东北，不像你们去过。但是我的朋友中很多都是东北人，包括赵松，他经常跟我聊东北的故事，好像我通过读他的书和听他的故事已经去过东北了，就不再需要真正去东北了。所以东北到底能够提供一种什么样的想象的基础，我觉得探讨起来有点意思，除了文学上还有电影诗歌，还有绘画。主持人，应该轮到你了。

陈昶：我们刚才讲的过程中，通篇是在讲文学和整个地域的关系，那么我们打开了这样的一个话语结构。木叶老师讲了这些年“东北文艺复兴”这个命题很火爆，所谓的“文艺复兴”这个概念我觉

得其实我们可以去再进一步的思考。一般我们说文艺复兴那就是从前很辉煌，一段时间的中落或者是说落寞，然后再来一轮复兴，本身的命题就很值得去思考是吧？如果我们把这个概念拿出来暂时用一用的话，我就想到了一个什么：在某一个时段，我们觉得先锋文学是文学的样子，就应该是这样的。所以胡老师读到迟子建的时候，他会觉得很失望。我非常能够理解他的失望，因为我们觉得文学应该是这个样子，而不是那个样子。但可能至少在我的理解里面，当先锋文学它也成为文学发展的一个阶段，现在也在延续，你再来看这个之间的作品，我想可能会有些不一样的感受。

现在说东北出现了一些新的创作可能性和样态，我们说第二个议题：后工业时代，这是一个在艺术表现上其实是相对热门的问题。我们重新思考，当然就不像是以前纯粹的那种黑土地上的人们生活，引入一些工业新空间。在刘小东老师的画里面没有那么明显，但是后来我了解了一下，其实金城是个以造纸工业著称的地方，可能下沉到农村还是原始的基本的劳作。在展览纪录片里面出现的那个地方，刘小东老师跟他的哥哥、他的母亲生活的村落其实已经没有多少人了。我们看到好像有人过去，有很多的羊，其实那个村落里面也没多少人。大部分人其实已经离开了那个村落，去到至少是镇上或者是更远的地方，“世界的尽头”等等。所以九十年代之后，尤其是新世纪很多的电影、小说就出现了一种新的、在之前没有去谈的一些故事。对于生活状态的表现，对于更大的时代背景空间的呈现，就是出现了一些新的东西。所以在这样的层面上，我理解可能所谓的文艺复兴可能是基于这样的基础和前提而提出来这样的一个概念，就是人们进入到新时代的情感、生活的状态，表现可能就会呈现不一样。其实我关注的反而是更加要再下沉一些、比较通俗的文化，为什么东北文化能够那么风靡，

虽然大家好像不会说我是一个东北迷，但是其实它会无声无息的影响很多的语言表达，甚至成为一种情感的模式。

大概在 2000 年之后，电影可能走在前面一点。电影题材就表现东北后工业时代的那一代人，甚至是他们的家庭内部的子女的生活状况。一个很典型的就出现了叫《铁西区》纪录片，这个“真实”我只能打个引号，因为未必是完完全全的真实，但可能是某一部分可触摸的真实。还有一个片子，2000 年导演陈果拍了一部电影叫《榴莲飘飘》，秦海璐获奖。2010 年出现《钢的琴》，还有很多这样题材的片子。电影可能走在前面，它是一种更为直观的艺术表现，有视觉感。然后后面出现了“铁西三剑客”：班宇、双雪涛、郑执，然后他们的作品确实又是从文学叙述这个角度跟电影形成了一个交相辉映，这个也蛮有意思。然后我们再回去跟先锋时代、甚至更早的《林海雪原》、萧红那个时代比照，我们其实可以看到的，东北其实就像你说的，它是一个流动不居的变化的过程，对吧？

胡桑：其实你也涉及到了问题，只是没有把问题提出来。我们刚才开场的时候说的更多的是八十年代九十年代的东北，是被一种地域性给塑造起来的东北。但是到了九十年代末 2000 年左右，一个新的东北出现了。东北我觉得跟刘小东关系很深，因为金城是一个工业地方，东北重工业其实还是主要聚焦在南部，北部肯定很多还是建设兵团、北大荒这样一个形象。包括像桑克这样的诗人是来自东北建设兵团的，戈麦也是。但是他们东北建设兵团出来的人跟南部出来的作家、艺术家的东北想象就不一样。那么为什么后来东北的北大荒的形象开始陷落，而南部的重工业地带的形象开始上升。因为国家历史的变动，东北某种意义上确实一直是在历史上经受了很多人很多考验，无论是主流还是夹缝中

生存的这个层面上。它（东北）要么被征用，要么被抛弃，都是有了撕心裂肺的痛感的。像江南、西南当然也被征用过，但是没有像东北这样被征用得那么有痛感。所以到了 2000 年左右，曾经被征用为重工业地带的东北由于国家的产业结构的调整，一下子昔日的辉煌开始陷落，里面的人开始走向一个非常绝望的境地，“铁西区叙事”开始出现。那么最经典的就是 2002 年王兵的《铁西区》，可能很多人看过。这个《铁西区》确实在我读书的时候在热播，也不是公映，地下传播。大家都纷纷去看，还是很震撼的。一个非常落寞的，又非常巨大庞大又令人恐惧的空间里面，人的微渺的生存。但是在这样一个空间里面，我们看到的是陌生的东北，至少在我们曾经读萧红、读迟子建甚至读阿城的小说里面看不见的东北。哪怕你读过皮皮、金仁顺、刁斗这样的小说家你也不熟悉。因为后面的三位小说家都是写东北的城市中产阶级和小资产阶级的那种迷茫的感情生活。感情生活在《铁西区》里面也不触及，它触及的是巨大的工厂的废墟里面，人像蚂蚁一样活着，或者像走兽一样漂泊着。里面有很多形象是漂泊的，他找不到出路，所以他成了一个游荡者。在本雅明那里游荡者很酷，在巴黎街头，在资本主义的世界里面，满目玲珑的商品里面那么潇洒地游荡。但是到了重工业的东北或者叫后工业时代的东北废墟里面游荡的一些人，让人感觉他好像是一群人出现的，恰恰是本雅明所反对的“人群”。他又好像是没有个体的，好像就是一群大雁，你也不知道大雁谁是谁、一直在这样游荡。尤其是三部曲中的工人那一部（《工厂》），所有工人好像就在那里漂泊着、游荡着，这种游荡者的形象其实在东北叙事里面特别多。后来到了《钢的琴》里面游荡者好像有点变化，他开始主动建构自我了。为什么要害怕废墟，他（《钢的琴》主人公陈桂林）直接把废墟废物利用，利用成一个可以制造“我的生活”的对象。“钢的琴”加了一个“的”，表面上一个语言动作，好像打破了我们“钢琴”这样一种非常高

雅的艺术事物的想象。但是它更重要的是，加了“的”其实加入了一个阶级叙事，一个工人阶级的形象，但又不是曾经《林海雪原》那种阶级，那种抗争的、落寞金刚的阶级形象。而是一个卑微的，但是可以在这种巨大的空间里面找到一个能动的、有力量的自我更新的时刻，这个时刻就是造一架用钢结构起来的琴。这个时刻蛮有意思的，就是工人阶级可以自我抒情，他有他抒情的方式。没有钢琴，我们可以自己用钢来造一个琴。这里我们忽略了一个人，画家刘小东更早地探讨了东北的命运，他曾经主演过一个电影，你们看过吗？《冬春的日子》王小帅 1993 年的电影，主演是刘小东和喻红。两个人住在一个重工业地带的那种小出租房里，非常压抑的出租房，想象着未来，他们想有一个家。用电影中的话叫“一个像样的家”，可是没有。所以刘小东“阿冬”开始想卖画，后来他真的去了美国，变成了重要艺术家。阿春就留在了东北，两个人就开始变成全球化时代的跨国恋爱，被太平洋所阻隔的恋爱。这个时候你可以发现东北好像已经慢慢被席卷进一个全球化资本的形象里面，人是很无助地活在这种资本的流动里面。尤其是“阿春”，她是不会被资本带到另外的空间里面去的。这个时候东北好像又一次在进行形象演变，形象的扩展，所以那个时候东北开始有了更多的不是沉重、而是更丰富的面相。这个时候我觉得东北越来越有意思了。那个时候其实我们已经开始关注东北了，所以“东北文艺复兴”这两年叫嚣很多，但是我其实不怎么关注。因为我不觉得他们真正复兴，他们只是在那个层面上往前推进一步，不是复兴而是进展。进展直接结果就是刘小东的画，我们到最后再谈，这个画是在进展中的一个果实。东北文艺复兴是进展中的一个环节，什么环节？就是把生活从各种想象中解放出来。刚才我们已经看到王小帅他们通过电影构建出了一个更加全球化、更加剥离出重工业的沉重的空间，是不是？然后到了《榴莲飘飘》，后来还有一部就是我前面提到的《姨妈的后现代生活》（2006

年), 这里面东北都是到影片后来才出现的, 不是一个主要形象。这些电影都会把空间设置到外地, 后来这些人 (电影主角) 才回去。像《榴莲飘飘》里是回到牡丹江, 是不是? 《姨妈的后现代生活》里是从上海回到东北。然后东北就变成可以回去的地方, 这说明东北在变, 东北不再是苦难的北大荒。用阿城的话说就是白山王气、黑水霸图这样一种非常开阔的北大荒形象, 也不再是沉重的重工业和后工业的那种废墟的形象, 而是一个能够容纳日常生活的形象。我觉得这点很重要。东北终于在 2000 年以后变成了一个可以让我们安放日常生活的空间。而日常生活的想象我觉得是 2000 年以后叙事的主流, 包括我们的文学、小说、诗歌、艺术都在开始纷纷的转向日常。而这个日常又不是那种无聊的日常生活, 不太像王朔小说里那种很无厘头的、很嬉皮的、很无聊的这种日常, 而是有着温情的、有着人的生存感受的, 尤其是有了丰富的中国历史传统的、当代时间层次感的, 我们有亲情的挂念, 有乡土的挂念, 有对友谊的要求。尤其是刘小东这个展览叫“你的朋友”, 我在想为什么不叫“我的朋友”, 照理说应该叫“我的朋友”, 就是他必须从“我”变成“你”。每一个人都有朋友, 对不对?“我的朋友”就变成了刘小东自己的世界, 而“你的朋友”就是他可以把任何人都变成朋友的朋友, 对不对? 每一个人都需要朋友, 而他画笔下那些人的确是有各种各样的他的私人友谊在那。可是私人友谊好像我们也可以不管不顾, 我们看到的是快乐的、生动的那些面貌, 站立或者行动的姿态那个瞬间, 那个东北才是我们当代东北。所以我们到最后会发现东北已经变成一个日常化的东北。

陈昶: 这个里面有一个很好玩的东西, 我也是今天才意识到, 刚才木老师也提到, 里面有一个“双城”, 但它又不是像张爱玲笔下“双城”来得那么的显现。比如《榴莲飘飘》这部电影里面, 它也有一



个双城，故事节奏其实很缓慢，就是讲秦海璐演的那个女孩子，是当地县城文工团的，文工团解散没有出路之后，他们一群南下到香港，从事一些地下职业。但是当地人以为他们出去、去香港遍地黄金可以挣钱，那么它表现的应该就是九十年代那一波整个时代大转折情境。像《铁西区》表现的是在一个巨大的空间里面的游荡者，和本雅明的“游荡者”还不太一样，他们一部分人留在本地，一部分人可能会选择出去，当时一些年轻女孩子可能就是有一种赚钱的梦想，到香港从事一些地下的灰色的各种各样的职业。但是当地人不知道，只是觉得她们可以在香港挣钱，挣很多钱回来。然后秦海璐演的角色去了，在那里拼命努力，用自己的身体去挣钱。回来以后还带了一些钱回来。去的时候穿得很暴露，金色的头发，当居留过期回来之后，完全换了，头发染成黑色了，剪短了。她回来之后找了一个服装市场租个门面，做服装生意。但是家乡的人不明就里，就认为说好像钱挣得很容易，源源不断的输送女孩子。亲戚说“你带着你妹一起去挣钱”，但她不能去这样做，当然这是里面的一个小插曲了。电影里给了一个大时代的背景，但只是个一晃而过的虚幻背景：他们一群年轻人在这个县城里面游走，出现了像废墟一般的厂房，文工团当时去练习的地方都已经变得荒芜，都已经没有了。旧时代变成了过去的幻影，然后他们就开始去寻找一些新的生活。现在回想起来其实是出现了一个双城的，这个双城当然不一定就只是香港。在班宇小说里面，其实也隐隐约约也会出现北京，当然北京不是主要的，他的小说还是写东北，但是会出现一些关于北京的生活。然后还有像刘小东的画里面其实也出现了，画不多，展览中有两幅画（《你的城之一》《你的城之二》），一个都市里面的雨夜，下雨的冬夜，应该是很冷的，但是他（刘小东）又给暖色调的灯光，那么从这个里面我的最直观的看法，一个从东北过来的异乡人，他们在北京，或多或少可能会有刘小东老师他自己的一个自况心境的表达。所以我就觉

得很好玩，在新世纪之后，出现了这样的趋势：东北的一部分的人困在那里，一部分的人试图出去，这样的空间结构上的一个新的状况出现。萧红她当时也是到了上海，但是并没有形成这样的对照感，在新世纪的空间流动里面出现那么有意图的对照感，我觉得这也是很好玩的现象。我是接着胡老师来说，木老师也大概有自己的想法。

木叶：从文学来说，除去迟子建，还有少数几个诗人，像桑克、张曙光，可能东北的创作者，他们真正成了大名或引起社会性的关注乃至形成事件，往往都是在他们离开东北离开故乡之后。这种从此地到异乡、这种离开，或者说这种出走，耐人寻味。萧红是到上海，跟鲁迅有交集，和新的文化圈有交集；马原到了西藏后写了很多神秘故事，手法也独特；近年像双雪涛等几位年轻小说家，他们和北京或是别的地方有深刻的关联。刘小东本人也是，他以前触及过家乡，但真正的“金城小子”系列其实是较晚的事情了。经历了北京，经历了美国，然后再回头看自己的过往并再画金城小子，画自己以及身边人的历史，气象就不太一样了。这里包含“双城”的呼应，也可以说是一种“对照记”，其间可能更重要的是在经历了美国、欧洲、上海、北京，有了新的经验、新的审美之后，这些东北作家艺术家对自己的过往有能力、也有意识地去记录，去重新书写。与记录相伴的是审视，大家能够反思自己了：人反思自己往往是因了某种新经验的介入，能够正视某种创伤与过往，有了自信与力量。这包括经济的增长，文化的自足感，还有审美的变转，这些合力帮助人重新看自己、确认自己。

很多离开东北家乡的作家都已经被过度曝光，我说两个可能没有被充分谈论的人，先说诗人韩博，也是我的大学师兄。他有一句诗很切合于今天的话题。他写一位老人（《红旗医院》）：“顶替我们躺到

床上的/是爷爷”。我以前读的时候没想太多，如今再看，觉得可以把“爷爷”理解成从上世纪二三十年代开始的那种新的文化在东北的生长，新的经济、新的工业在东北的发展，甚至可以包括八十年代工业的变化，“爷爷”经过了几十年流转，身体不行了，思维也跟不上了，但是这时候他作为爷爷代替我们躺在病床上——这句话很强悍。韩博此诗最后一句话也有意味：“爷爷/不走，留在原地替我们忘记。”我觉得这个诗牛就牛在，不是或者说不只是我们在反思历史，反思生活和当下，我们也在遗忘，而更发人深省的是一直有一个人在代替我们遗忘：他活着，他死去。说是在代替我们遗忘，言外之意也在映射到，其实孙辈儿辈，以及书写者，也在遗忘很多历史，遗忘很多创伤。但是，文学艺术的魅力就在于努力把一些东西挽留下来。比如《铁西区》就把一个巨大的废墟呈现在你面前，那里有工业的故事，有人的过往，有当下的鸡毛蒜皮和一些无法克服的庞然之物的阴影。王兵的《铁西区》很长，既有宏观叙事也有个人生活，有情感有潜在的活力，也有那种很生硬的钢铁的存在。一方面是颓败，一方面，新的东西、新的精神总是在悄然而残酷地酝酿着。

再说说作家赵松。他是抚顺人，跟韩博一样都居于上海。他的《抚顺故事集》里有一篇《八大烟囱》。具体记不很清了，大体是讲工厂有八个烟囱，等到叙事者记事的时候工厂已经慢慢没落了，这个烟囱就成了景观和“玩具”，他们又怕又想去靠近。他在14岁终于颤颤巍巍地爬上了这个烟囱，它曾经升腾着几丈的浓烟，现在它像火山一样暂时熄灭了。这时候他可以去看一看烟囱里边，黑得无尽头。他再往外面一看，现在这个城市已经比较繁华了，他有一种晕眩感，像梦一样。我觉得最棒的一句是，他从烟囱上恐惧地回到地面，地面上有两个男孩儿在比赛撒尿看谁尿得远。我们可以把它当成一个隐喻，烟囱代表了一个巨大的存在，它代表某一个时期某一种方式在慢慢谢幕，可能将来会成为某个艺

术博物馆的一部分，但是现在它作为一种历史的遗物，一个人从小就听到这个烟囱以及工厂的传奇，他终于能够爬上去，但没有烟了，也没有工业辉煌了，他看到的是一个黑洞，下来的时候是年轻而自在的一辈人在那里在比赛撒尿。我想，文章所写的时刻或将来，新的经济状态、生活方式可能在或远或近处崛起，如 LV、苹果、耀眼灯火等，和烟囱遥相呼应，可能是对抗，也可能是“和平共处”。赵松这个文字很短，但我觉得这就是后工业时代的文本，带给人很多思考。

陈昶：刚才已经聊到了后工业时代这种空间叙事，它其实还有另外的一个日常性。那种强烈的对照，我非常能够理解木叶老师说的，巨大的烟囱下面是日常人新状态的生活。它们看起来好像很奇怪，但是又能够非常好地相处，而且对于更小的在比赛撒尿的小孩来说，这就是一个他们从出生开始的常态，但是画面是怪异的。我们可以进入另一个议题，在这种后工业的光怪陆离情境下，它还存在着一种温情的、“你的朋友”的这种日常的叙事。像回到原点一样，我们又可以回到刘小东老师的画作。

胡桑：我有一种很强烈的感受：坐在魔都的美术馆，聊东北有一种非常强烈的错位感。这种错位感不在于我们三个不是东北人，即便是，这种错位感依然在。就好像东北这片地域和魔都城市气质是很不搭的，它很遥远。但是遥远的事物很多，巴黎其实更遥远，但在这里谈巴黎好像很顺理成章是不是？我刚才说的肯定是地理上的遥远。如果地理上来说，其实更遥远的事物好像我们反而容易谈。比东北更遥远的事物更容易谈。但是东北说远其实也不远，因为它毕竟在我们的版图内，我们去的话其实很方便是不是？但我个人对作为一个地域空间的东北一直没有兴趣，老实交代。有很多次机会到了山海关，我只要再买张火车票或者机票就过去了，但是我好几次都放弃了，我不想去看真实的东北。

但是后来我读了或者我认识了更多东北的诗人作家，其实我对东北有更多直接的理解，尤其是年轻人的作品中，东北已经不再是我觉得错位的东北了，我至少在文本上能接受东北了。包括“文艺复兴三剑客”，其实让我感觉到好像跟想象中的文学有点接近了，但是我对他们还是略有不满足。刚才我们梳理的几个阶段，地域想象、工业、后工业，再进入到后现代全球化的叙事，带出来一个日常叙事，我觉得“东北三剑客”还是没有真正嵌入到这个历史脉络最深处。像双雪涛的小说里面，他经常会有个父辈，主人公经常是一个年轻人是不是？但是他（小说主人公）其实是对父辈是充满不理解的。当然年轻的时候是不太理解父辈，正常的。但是你作为一个作家，到了二三十岁开始写作，在作品中还不是试图去理解父辈，而只是把他们当做一个观看对象，他们就酗酒，他们就打架，他们就无聊，他们就虚度度日，好像还是停留在童年观望中的父辈的形象。所以“他们的父辈”某种意义上是小说变得丰富的维度之一，但是恰恰这个维度没有打开，没有真正让这个小说具有一种历史的纵深感。这种历史的纵深感不是说一定要去写历史的大事件，去写出历史的沉重，他们没有像赵松那样，让历史各个层次真实在场到来。那个大烟囱爬上去看看究竟的冲动，我觉得在三剑客那里不太多。所以其实前面我说我不太关注他们，是因为我不太看重他们，因为这样一种父辈的缺失，或者父辈作为一个只是一个观望对象的存在，在他们小说里真的太明显了。然后他们父辈就变成了虚度日子的一群人。小说里面很多人都会写父辈那种东北式的娱乐，尤其是打麻将，好像时间很漫长，通过这种民间娱乐打发时日。你可以看《盘锦豹子》里面二姑是麻将高手，郑执的《生吞》里面，尽管是一个带着玄理的故事，但是里面还是有日常的生活展开，里面汪海涛擅长的手艺是麻将，好像这样一种东西才代表着日常性，东北跟父辈的这种日常性的生活。但是我觉得他对日常生活的理解太机械，所以前两天我看刘小东的

画作和日记，他日记里面就很生动，尽管他不是作家，日记不长，展厅四楼有个玻璃柜台，里面有他的日记手稿展出，日记里面就会让我们感到他的日常性是更贴近人的真实存在。不是说这个真实一定是在这个时代就更真实，上个时代的人不真实。但是在“三剑客”那里父辈的真实生活是简化的，脸谱化的，是想象中的或者是观望中的，他没有真正想进去或者去探究，很多探究是要付出努力的，包括查文献资料，才能去理解一个时代。

但是刘小东的日记里面生活很打动。在画几个人的时候的那种状态，王小帅、张元、喻红、还有阿城，他写的时候把每个人都处理成他真正想去了解的，而且真正了解的。他了解之后才去写出来，并画下来。他的画我也看过一遍，里面那个人物形象就是那么生动地站立，真的是有着站立的态度。那个站立是活生生的站立，尽管绘画是二维的，可是他给出了一种三维甚至四维的一种动态。他把张元写成了一个好玩的、温暖的，一个所有的朋友都喜欢他的这么一个形象，或者画出了这么一个形象。对母亲，因为他（刘小东）离开多年，他了解不深。然后他（刘小东）画他心爱的喻红，他说他曾经也画过年轻的喻红，但是现在他画出的喻红，就那么悄无声息的坐在那里守护着孩子具有母亲的霸气的形象，那一刻其实他已经进入到一个人丰富的日常，甚至伦理的肌理里面去了，对不对？那么王小帅他主要画出，他那种“我什么都不怕”的姿态。王小帅经常鼓励他说“别怂，顶住”，他要画出王小帅那一刻的那种精神气息来。这是把人从一个历史脸谱化的形象中剥离出来之后，变成一个真正的、立体的（形象）。因为人不能用一个符号来解释，你只能通过你的接触，你的触摸或者你的感受，你的交往才能认识一个人。（刘小东的）母亲为了刘小东有8年没上班，付出很多。是因为刘小东从小就很黏他的母亲，黏到他母亲不能去上班。所以他其实画母亲是很难的，因为感情太深了，感情太深的时

候他不想去那么轻易地把她变成一个具体的形象，一个确定的形象。但是他还是画，所以他要重新去思考母亲从他幼年时一直到长大之后成人之后的形象，生命的动态，要回顾完之后才能变成一个丰富的人。而不是像“三剑客”里面父辈打麻将喝酒，一个固定化的片段就没有发展过，没有变化过，因为小时候有那么一个形象，他的形象永远是这样的。尤其画他的哥哥，他哥哥后来退休了，又没有领到退休金，所以他就被嵌入到当代生活非常真实的肌理里面。一个人没有退休金，不是我们想象中的老年乐呵呵的打牌、聊聊天晒晒太阳，或者飞海南三亚度假就完了，生活不是那样的。生活是退休金有没有？能不能保障你晚年的生活？某种意义上他画那么多朋友，他说我要画他们的中老年生活，他的一个目标就是要探寻他们后半生到底该怎么度过去。那么这个画作是起点，所以他（刘小东）是带着一种生命的责任、生命的激情、热情去看待他周围的人。而不是带着一个历史的滤镜或者概念的滤镜去看的，或者带着童年的某种受限的目光，去旁观别人的。我还特别喜欢他一个表述，他说绘画有两种东西，两极，一极是肖像性，就是二维的世界；第二极是文学性，所以刘小东有文学感受力和文学抱负。不是说他写作，而是说他在绘画中有文学抱负，文学性就体现在他对一个人有一种讲故事的冲动，他希望把这个人的故事讲出来，同时他要把这个人生命的动感、生命的丰富感，生命流动时候无法把捉的、但是必须去记录的那种丰富性把握住。这个是文学带给他的一个维度。所以在今天我们谈文学的角度，其实刘小东的画作里面本身是含着这些维度的，所以我们才能切入。

木叶：刚才胡桑提到了好几次“三剑客”，前面陈昶也谈到了，他们给出的评价可能有些偏低。我说一下自己的态度，我不太喜欢“东北文艺复兴”的提法，或者说，复兴本身并不那么重要，但我很

关心一个个的个体。刚才谈得比较多的三个年轻作家，我见过两个，比较熟的是双雪涛。双雪涛出来后不算太久，我写过评论：《我们总是比生活既多些又少些》。我从双雪涛作品中感觉到非常强的生活情境，以及新鲜的现场感，语感。刚才有人提到他对父辈不太理解或者说是有所遮蔽，但其实未必如此，就以《大师》为例，他很好地呈现了父辈的生活、棋艺和思绪，所涉及的“道”和“技”、形而上和形而下，都超出很多人的理解。如果将他这个作品和阿城的《棋王》对读，会更有意味，更易看到年轻一代的探索。

再说回刘小东，多年前我采访陈丹青，他说刘小东非常棒。印象中他当时是把刘小东放在世界画坛的维度之中，尤其是肖像画。我也有同感。我的作家朋友弋舟，写了个三部曲也叫“刘晓东”，刘-小（晓）-东，这三个字就好像是代表了中国最通俗、最常见、最一般的那种人，一个人的才华就在于写出这些普通人的不同之处，以及他们潜在的巨大辐射力。至于刘小东的绘画，刚才大家提到了他画的阿城、王小帅、张元等，那几个作品好，尤其其他笔下的阿城，不过，我特别喜欢的不是这些，而是他画的那些无名者，陌生人，“素人”。他以前画过三峡移民，那些画中人完全是不认识的，即便标注了名字，是哪个村的人，其实对观看者来讲也是陌生的。但他画中人物的身体样貌，那种像素那么低、但又那么逼真的图像，人的脸那种状态与神色，都表现得特别动人。其实我就想说，好的小说或者说好的绘画，比如说《阿城》之所以好，是刘小东画出了我们看不到的阿城，他把名人潜在的那一面呈现出来了，然后他还善于赋予那些更不为人知的、被忽略的、被遮蔽的人与物以一种“名”，即给无名者一种命名，一种彰显。这也正是我特别喜欢刘小东的一个原因。换种说法，他画的大都是人的外貌、状态、样子，人的衣着、汗水、眼神，说到底就是“身体”，其实他就是在为灵魂寻找一个身体，无论



是惨烈的、悲痛的、高的、低的、精力无限的还是经验浅薄的，他把灵魂灌注到肉体之中、身体之中，让身体突然发光，突然就把观者抓住，这也是当下绘画、当下很多肖像画所达不到的地方，就是他把精神、把那种灵魂性的东西注入到皮囊之中，让皮囊发光，以沉默的方式言说。

胡桑：当时我来看了开幕，进去之后第一批就是这些人（无名的人），还是非常动人的。尤其是《肋骨弯了》《两个老实人》，还有一个就是《旭子在家》，他坐在他们家的餐桌旁边。还有一个《小豆在台球厅闲着》，那幅画也在门口处，我觉得蛮有意思的，就是普通人或者无名的人那一瞬间的神情和所处的周围。他（刘小东）的画有个勇气，就把那些非常不像艺术品的艺术对象画进画里。我们想象中的物的存在一般都是静物画，尽管也是那种日常物品，但是会化成一种非常具有诗性的、具有时间雕刻感的一种物。但他那个物就像是日常随时会被扔掉的、被消费掉的，感觉我们没有人会去挽留的。这个勇气另外一个对应的，是他（刘小东）对无名者的某些动作一瞬间的凝住和记录。再加一点，其实我前面没有完全说“东北三剑客”一无是处，想补充一句话，因为刘小东画日常生活比“东北三剑客”在文学作品中的表现早，尽管他们有年龄差，“三剑客”年龄更年轻，但我觉得力度上，其实刘小东对日常记录的力度更深。他们好像没有超出刘小东，甚至比刘小东还要软一些，要无力一些。

木叶：我再稍微说两句。其实文学是有一个很大的延后性，就即便刚才我们说的这几个年轻的作家，双雪涛、班宇、郑执，他们的作品很有当下感，不过他们大多所写的依然是已经沉淀了一段时间的当下。文学有一个延宕性，甚至是滞后性。我近来很关注那种特别及时的语言创作，比如喜剧，比如短视频，比如脱口秀，它们和生活似乎是零距离的，又有很多亮色。这被人忽视，其实要理解当下

中国，了解当下的人尤其是年轻人的精神状态，这是极好的形式和文本，值得好好去研究。跟这个相关的，也还包括赵家班的一些人，他们的小品也是一种语言类的东西……这些视听类的文本，活生生的、即时即刻的东西很有生命力，很多进入了老百姓的日常生活，而它们下沉过程中，这些话语方式也会回返到所谓的精英层面、知识人层面，他们又会慢慢改变知识人的一些看法，或者说一些表达方式。去年做了一个文学脱口秀，我就不敢去，我肯定说不好。后来得奖的人也基本都是认识的朋友。我对比了李雪琴或者其他脱口秀表演者，每5秒钟、10秒钟必有一个梗，一个包袱，必让你笑出来。很多评论家或者说作家的脱口秀可能很长时间才会出现一个笑点，总感觉有一种力没有充分释放，这是比较遗憾的。有知识有才华未必就能很幽默。那些做脱口秀的人真的是对语言、对人的情感，对某些思维有非常敏锐的洞察和捕捉，最关键的是他们是赋形者，他们很快就将这些东西运用到表演之中，让观众迅速进入现场。我觉得这种能力是文学家、评论家值得思考的。当然那里也有比较浅比较俗的部分，但整体上很可观。面对现在进行时的生活，很多时候作家评论家会失语，我们其实希望走得更远一些，当然有时候也会走得更超前，但适当去更多关注一些所谓通俗性的东西、娱乐性的东西，里边有一些东西是非常文学的，也可能是指向未来的，值得反思的。

陈昶：时间控制得刚刚好。两位讲的非常精彩，并且还在这个过程中不断的给我们种草，比如说胡桑的诗集《赋行者》、电影（《铁西区》）。听到刚才木叶老师最后讲的这些语言脱口秀，我不得不拿出一些网络的词，比如说“种草”，我总想着去百度一下“种草”是从哪里来的，是怎么变成一个我们认为的“种草”。我要是问我爸爸，他肯定会认为“种草”是在地上种草了，他绝对不会想到是另外的

一个意思。我觉得这个确实蛮有意思，回到最初我说的东北，比如最直观的语言，一个是口音、一个是它的表述方式，其实是一个很神奇的现象，它能够在全国内（传播）。每个地方都有方言，但是对于东北方言的接纳、理解（超出了其他方言），好像在全国范围内，包括到南方讲粤语的地带，东北话好像都很流行，至少大家都能够接受，能够有一种共通情感。

胡桑：河北话一定比东北话更容易接受，但是东北话为什么这么普及，原因还是出现了一个我认为是准大师级的人，就是赵本山。他把一些下里巴人的东西，通过自己的概括提升起来了。这时候你发现他立马就洞穿了某些东西。

陈昶：而且如果我们从一个动态来看，从赵本山开始到后面它其实一直在变，还有一些年轻的（传播方式），源头可能还可以往回追溯。所以现在好像我们对于（东北话、东北文化）变成一种日常状态，我们都能够了解，甚至在很多时候都能供给。我觉得这也是东北文学、东北社会、东北文化它的一个很有趣的面相。就像是我今天我看到了一种表述叫“东北的浪漫主义”，蛮有意思的。时间上我们不能再往下谈了，今天谈了东北文学地域，然后零零碎碎谈到诗歌，因为两位都是诗人，诗评家，谈到了东北的工业时代、后工业时代，里面我们谈了影视、文学，也谈了绘画。其实沿着这个路子它其实是有脉络的，最后我们就到了一个日常的叙事。现在还剩下一些时间，现场的朋友有问题要跟两位老师交流。

观众 1: 我想说一个突然感受到的。东北其实很大, 有鄂伦春族和萨满教, 我一开始了解鄂伦春是因为三部纪录片, 今天我看了一下迟子建的小说, 后来才发现为什么五六年了, 我一直很迷恋萨满教, 很向往。应该是因为萨满教它不像佛教一样, 曾经在历史上被规训过, 也不像基督教一样, 没有把人和自然隔绝着。但是萨满教崇尚人和自然, 人和动物、树木、太阳在一起, 中国人应该是有一个自然之神的存在, 这个就一下子击中到我的向往。

木叶: 观众水平也很高, 其实萨满也有狭义的和广义的, 说起来比较复杂, 暂不展开。刘小东的作品特别有力量, 他把我们所谓崇高的精神、形式上的思考, 情怀、情感或者所谓灵魂注入到身体之中, 这东西其实也可以视为一种艺术萨满, 其实就是一种原力的直接彰显, 一种原始的力、原始的灵异在今时今日的涌现, 以及定格。其实很多人都讨论过, 为什么东北人这么乐观? 那块土地可不太平, 日本和俄罗斯在东北打过仗, 还有日据、伪满洲国, 但东北人就是这么幽默, “东北风”影响了很多中国人的日常语言方式。他们那种幽默和西方不太一样, 和北京人那种幽默不一样, 我觉得, 这与萨满的某种潜移默化的影响未必没有关系, 也就是人和土地和原始力量、以及信念的关系。

观众 2: 我进来之后发现大家都在讲文学, 把刘小东的作品跟很多文学、跟东北的文化结合在一起。然后你们说他 (刘小东) 坚持这个媒介 (绘画), 但我就觉得还是没有听到他为什么要坚持油画这个媒介。记录东北, 有很多方式, 摄影方向也有真实的记录, 但是他是艺术家, 他不是哲学家, 他画的是一种画, 我不认为他在文学精神上有什么形而上的东西, 可能他有他自己的故事, 然后把这个东西展

现在他作品上面。我想问为什么他（刘小东）坚持油画创作，特别是在当下有这么多媒介可以选择的时候？

观众 3：关于你的这个问题，应该是木叶老师、胡桑老师之前说的，文学性其实也是对一个人有讲故事的那种冲动，这是一种广义上的文学，它不是一个文本上或者文字上。在他的画的当中也有把握人的生命的那种流动感的那种丰富性，就是能够从画中去阅读到这个东西，我觉得这个是一个问题。

木叶：坦白讲，可能这个问题很难得到终极答案。我就是想到另外一个问题，就是说我大学时候看海德格尔，发现他论及不少诗人，他也谈过画家，他专门研究梵高那双《农鞋》。一般人看了就是一双鞋，而且那么破旧，有什么可说的。但海德格尔看出了画家和农人的处境和精神。可能一些诗人学者对刘小东的喜欢，有点像海德格尔对梵高这双鞋的态度。或者把这个鞋替换成“吃土豆的人”、天上旋转的星斗，我觉得其实是一个意思，就是画家的生命力和鞋的生命力突然迸发并融合在一起了，让人特别有触动。我觉得刚才这位朋友（观众 1）说的时候，这可能是一种久远的泛指的宗教文明，它绵延不绝，突然在当代某一刻就迸发出来让你能够有情感共鸣，可能也是这么一个概念。

Edge：其实刚刚我听到这两个小时还是收获蛮大的，让我自己其实默默在想一个更原则性的问题，就是我们在讨论东北的时候到底在讨论什么？我们讨论了两个小时讨论了各种各样的东西。然后刚刚这位朋友其实也说到，（东北）跟刘小东的关系，跟他的画的关系，我们为什么大家这么执迷于纠结在东北这件事情上面，到底在讨论什么？在东北过去的一轮热潮之后，其实最近也有一个热潮的河北，

热潮的中原，热潮的苏州河，热潮的什么桃浦或者是其他地方，其实可能在艺术圈里面大家会更多关注到在地性这个东西，就是我们身边的东西，我们身边本土的东西。我想大家现在对东北议题的热爱、执迷，这种非东北人对东北的热爱，可能更多的还是来自于这种身边的、本土的、真实的、被遮蔽的这些东西，这是我自己的一些浅见。谢谢大家今天来参与活动，谢谢三位嘉宾。