

CONTEMPORARY ART & INVESTMENT

當代藝術&投資

2009.11 ISSUE 35

CNY 10 HKD 50 USD 15 NTS 120

发现当代艺术?(下)

上海当代艺术博览会讲座系列

WHAT IS CONTEMPORARY ART? (II)

Shcontemporary Lecture Series

张洹

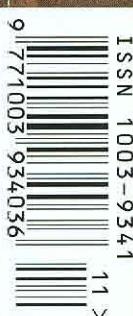
个人的生命体验与
集体的偶发形式

Zhang Huan: Individual Life Experience And
The Happening Form of Collective

关于《来自高世强的故事三则》 展览的访谈

Interview Regarding Exhibition Three Stories from
Gao Shiqiang

穿理性主义者的面纱 Across the Rationalist Veil



推介词

RECOMMENDATION

文 /Text_ 高名潞 Gao Minglu

张洹是九十年代初最早和最有影响的专职行为艺术家之一。他与几位行为艺术家在北京大山子的艺术活动，也广泛地被人们称为“北京东村”的前卫艺术活动。张洹的行为艺术活动，从早期到现在，从国内到国外，似乎呈现了一个大体的趋势，即从个人的、与外部疏离的、内向的行为艺术活动，向与公众沟通的集体行为表演转化；从自虐性行为活动向戏剧舞台式的公众参与的表演转化；从私人的唯一性体验向多向的观念化转化。这种转化也可以从他近期创作的一些他称之为《日记》的作品中看到。尽管张洹还是一个人在作行为作品，如身上披上牛排，身上写满中国书法文字，和脸上涂满肥皂沫，嘴中咬住他的家庭照片等。它们不再是一种人们看不见的内部心理、生理感受的流程。而是有如快照般的一个摄取片断，或是一种最后定格的高潮的记录。它们给人们带来了更多的观赏、想象、思考的余地。它们以私人的面目出现，但却提供着某种公共话语。它们没有了早期的那种唯一的大概只有张洹本人才知道的某种神秘性。但另一种神秘性，偶发的神秘性却发生在参与者与参与者，以及参与者与观众之间。更严格地说，因为艺术家本人的文化身份不同于参与者，以及他的每件作品的特定的预期文化指向因国家，民族与地域的不同而有特别的涵义，因此可以说，这偶发的神秘性即发生在不同的“文化的碰撞”之间了。

Zhuang Huan is one of the most earliest and influential professional performance artists in early 1990s. His artistic activities in Da Shan Zi with other performance artists are widely known as "Beijing East Village" advance-guard artistic activities. The artistic performance activities of Zhang Huan, from early till now, from home to abroad, seem appear a sort of general tendency: that is, they change from individual, isolated, introverted performance to collective performance with communication with the public; from self-torture performance to public interactive drama; from personal, exclusive experience to multi-conceptual. One can see these changes in his late Diary. Even though Zhang Huan still performs by himself, such as wore the beefsteak, covered his body with Chinese calligraphy, besmeared his face with soap bubble and gnawed his family photos. They are no more a kind of invisible internal, mental, physiological feeling, but as a kind of snapshot segment or a final climactic record. They leave much more spaces for enjoy, imagination and meditation. They appear in a personal way but offer a kind of public discourse. They took off the early mysterious which might only be understood by Zhang Huan himself. Nevertheless another mysterious, a happening mysterious came out among participants, between participant and audience. Seriously speaking, since the cultural identity of artist himself is different from the participant, at the same time, the specific prospective cultural indication of his every signal work contains different meaning according to different countries, nations, regions. Therefore, one can say that these happening mysterious happens in the encounter of different cultures.
(Translated by Asea Dai)



《1/2》，日记系列，1998年，中国北京

INDIVIDUAL LIFE EXPERIENCE AND THE HAPPENING FORM OF COLLECTIVE: THE PERFORMANCE ART OF ZHANG HUAN

个人的生命体验与集体的偶发形式
——张洹的行为艺术

文 /Text_ 高名潞 Gao Minglu

中国艺术家开始以行为艺术的方式创作是从 1985 年始。当时的一些自发群体，如山西的三步画室、山东的犀牛画会等已在自己组织的展览中，进行行为艺术活动。此后，一些艺术家在创作绘画和观念艺术之余，也进行一些行为艺术活动，如吴山专、宋永平和厦门达达群体等。1989 年的现代艺术展，是行为艺术的高峰。特别是肖鲁与唐宋的枪击事件等导致展览两次被封。但是八十年代的中国行为艺术只可被看作前卫艺术家创造的副产品，因为那时尚没有专职的观念艺术家。专职的观念艺术家直到九十年代初才出现。

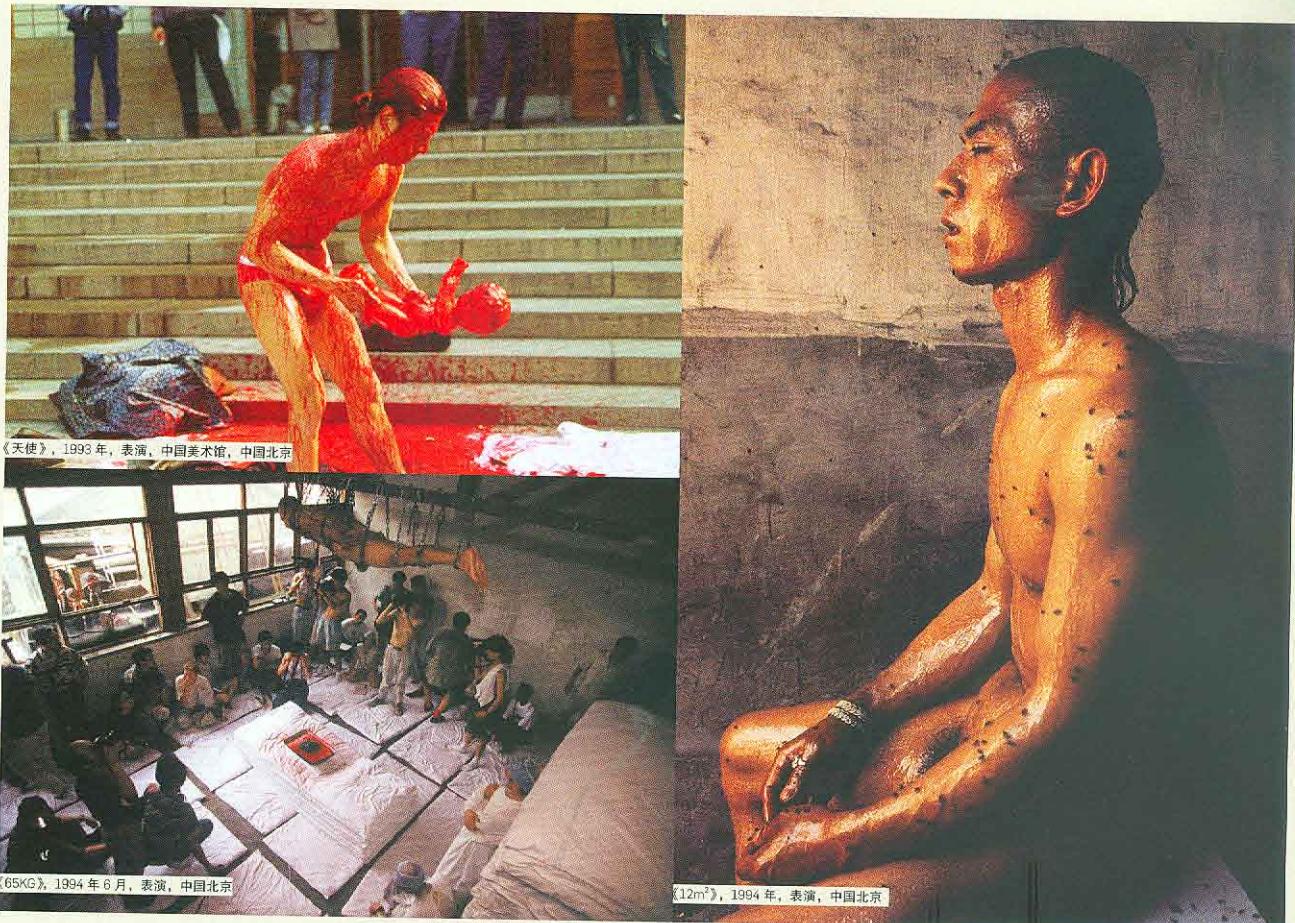
张洹就是九十年代初最早和最有影响的专职行为艺术家之一。他与几位行为艺术家在北京大山子的艺术活动，也广泛地被人们称为“北京东村”的前卫艺术活动。

行为艺术 (Performance) 是 1980 年代从西方传入的。它翻译到中文为“行为” (Xingwei)。它的中文的意思相当于英文的 Behavior。显然 behavior 与原来的 performance 有区别。因为“行为”不只是一种个人化的身体活动，它还含有个人在社群中的表现的道德意味。这与中国的儒教传统有关。在儒教传统中，不存在纯粹的个体化的行为，一切个人行为都是社会化的，都体现了某种社会关系。

这种传统观念，使中国的行为艺术先天地带有社会性意义。不论艺术家个人是否有此倾向。此外，由于行为艺术并不生产任何传统意义的架上艺术品，而是直接以身体、语言诉诸与观众的交流，

因此在官方和保守人士看来，它是一种危险的颠覆社会的形式。因为行为艺术总是以身体语言宣示着极强的社会感染力，所以在中国，行为艺术一向遭禁止。但这种禁忌也更促使了艺术家选择行为艺术的形式表达他们的社会批评意识和得到作品面世的机会。而行为艺术的有效性也在于它的偶发性和事件性。因此 1980 年代的行为艺术一般都是艺术家预先精心设计好的，其目的是创造公共场所里的冲突性。而这种冲突性一般发生在艺术家与官方或保守的艺术家群之间。一般的观众反而有很强的容忍性。因此这种社会或政治的偶发性行为艺术通常也带有强烈的挑衅性和暴力色彩。而艺术家也多被看作，甚至他们自己也愿意被看作一个“麻烦制造者” (trouble maker)。

张洹从 1992 年开始在北京东村从事艺术活动。他的第一件行为艺术作于 1993 年。配合他的装置作品《天使》，他在北京中国美术馆的西侧院将一个装满红颜色和一个被肢解了的玩具娃娃的罐子打碎，他自己的身体和重新组装好的娃娃都沾满了红色。这种“血淋淋”的场面，显然会使人联想到刚刚过去不久的 1989 年的天安门悲剧，而沾满“鲜血”的娃娃也使人想到共产主义的“红孩子”。张洹的这一最早的行为艺术，应该说尚有八十年代的“行为艺术”的暴力感和社会偶发性事件的意味。而他个人也因此被美术馆罚款和写检查。



张洹此后在北京东村做的行为艺术逐渐展示了它的独特性。他开始摆脱八十年代行为艺术的影响，转向对个人心理、生理、情感经验的体验，注重自己身体语言的表达力，以及自己与周围的日常生活环境的关系。他丢弃了八十年代行为艺术的事件意识。那种意识往往将自己的身体表演作为某种公共形象的象征，并向外传达某种暴力形式，以激发某种社会冲突事件发生。相反，张洹更关注自己的内心冲突和身体。心理的承受力。他对自己的个体的理解也不同于八十年代的行为艺术家。后者往往将自己看为布道者，通过“殉道”去教化大众。而张洹则将自己看作大众中的普通一员。所以试图在行为艺术中再检验普通人的生活中的一个侧面。正如张洹在“关于《12平方米》的自述”中所说：“在人们看起来最平常的，极易被人忽视的日常事物中，却是我最关注的，也是我创作的原始材料。比如，我们坐在沙发上谈话、抽烟，每天在床上休息，每天要工作，吃饭，拉屎等。在这些最普通的日常事物中找到最接近人的东西，人最本质的东西——人的精神问题，竭力去发现人与生存环境的关系。”

比如，《12平方米》(1994)、《65公斤》(1994)、《直径25毫米螺纹钢》等作品突显了张洹在这方面的探索已超越了以往行为艺术的“游击队员”式的倾向。而是避免冲突以便可以充分地完成他的行为体验。因此他的行为艺术活动一般都是发生在他或者朋友的家里，面对着其它不为人注意的私人空间。他的注意力集中在如何

通过自己个人的身体去体验，去理解何为一般人的真实存在。对他而言，行为艺术是一种向内的穿透的过程，而非向外的宣泄行为。因此，在上述作品中他逐步彻底地摈弃了任何的表演成分，有时我们甚至会感到多多少少的自虐成分。

《12平方米》作于1994年5月一个炎热的中午，在“北京东村”的一个公共厕所里。中国农村的厕所不仅味道难奈，且成千上万的苍蝇会扑面而来。张洹赤身裸体，身上涂满蜂蜜，在厕所里坐了一个小时。无数苍蝇光顾他的身体，他以极端的“接受痛苦”的形式品尝到了在农村每一个人天天都要面对的生活片断。

1994年，张洹在他的工作室创造了《65公斤》。过程是用十条铁链将自己的身体吊在离地面三米高的房梁上，大约一个小时。他面朝地面。这作品的最初想法是把房顶的大铁梁当做一张吊床，去体验在吊床上休息的滋味。当张洹的身体被吊在空中后，“护士”又从他的身体上抽出了250毫升的血液。血一点一点地滴在一个医用的大白盘子里。盘子的下面安装了一个电炉，滴到盘子里的血很快被灼热的盘子烤焦并散发出一种难闻的血腥味。张洹的身体很快被吊得麻木，疼痛难忍，血、汗俱下。但这“酷刑”却使他的身心高度集中，使他真正地体验到了何为忍耐力。话说起来总是轻松，其实真正体验起来不容易。人生有两种高境界，一是对生命的深刻体验，出家人追求的当属此类；二是对人类的共同文明做出某种不可替代的贡献。前者往往通过个人化的途径获得，杰出者为人们



《为无名山增高一米》, 1995 年, 表演, 中国北京

提供了一个榜样; 后者则往往以社会交往的形式获得成功。张洹当然无意作圣人。但他的体验的毅力无疑是人类应有的基本质量之一。

当然这种忍耐力仍是建立在有希望和能够被拯救的心理之上的。可是张洹也曾体验到绝望的生死边缘。一次当他钻入一个铁箱子里, 想尝试被关入箱子的特殊感觉, 没想到箱子的盖自动被扣上了。当时室内无一人, 而其居室也是反锁的。张洹的心情从闷热、恐惧到慌乱, 他陷入了绝望。唯一可作的就是从箱子上唯一的一个小孔向外呼救。幸运的是呼救声从一扇未关的窗户传给了邻居, 他才得救。这时他才体验到只有接近死亡边缘的人才知道自由的珍贵, 世界的美好, 生命的可贵。但并非每个人都能尝到生死边缘的滋味。尽管我们熟知“涅槃”与“圆寂”是美好的, 但即便那是真实的, 它也不属于芸芸众生的世界。可正是基于芸芸众生的求生与渴望摆脱苦难的实实在在的灵与肉的现实, 才有了超越现实的“涅槃”境界。

类似的行为作品还有他在切钢机附近横躺, 火烫的钢粒打到他赤身裸体的身上和脸上。还有在嘴里塞满蠕动的蚯蚓, 让它们里外自行爬行。这类作品不具表演性, 因为它并不面对观众。但是当人们从张洹表演的照片, 录像和文字描述去感受, 人们足可以想象到艺术家的痛苦过程。它带给我们的不是温馨与优雅, 而是说不出来的一种滋味, 或觉得恶心、残忍, 或同情或钦佩他的毅力。但这些又似乎与我们自己不相关, 因为我们什么都没得到。我想张洹必定得到了一种超越的感觉。当他承受了忍耐力界限后, 他大概会体会到某种时间被凝固的感觉。它既不是我们想象的钢粒时停时断地打到身体上的间断感, 也非我们想象的蚯蚓爬行的漫长的时间感。

张洹还有另一类他策划, 组织并与人一起合作的群体行为艺术。比如 1995 年张洹在北京郊区妙峰山策划参与了《为无名山增高一米》和《九个洞》的行为艺术的创造。前者由九名裸体北京东

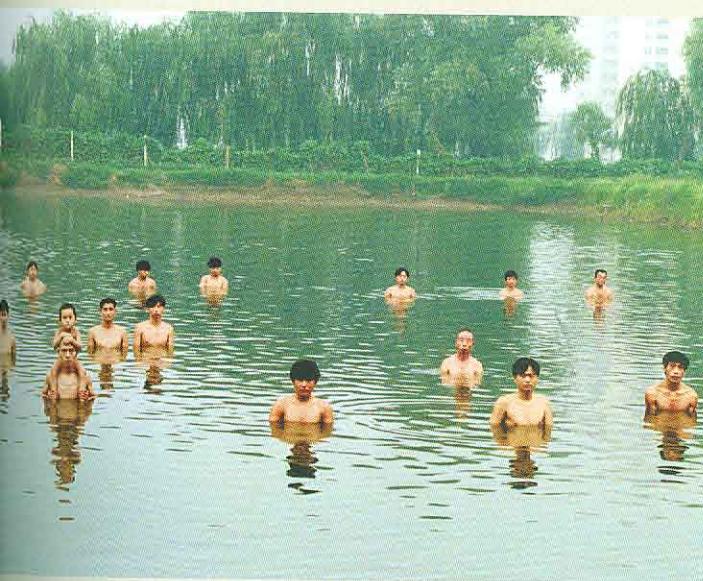
村艺术家一个迭一个地罗成一堆人山。《九个洞》则是九个不同性别的艺术家赤身趴在山坡上, 男的在下身处的地上挖个洞, 女性则堆起一个突起物。中国传统对作爱称为天地交合, 它是阴阳的互补。艺术家在呼吸着自然的新鲜空气同时, 拥抱着大地, 并与大地联姻。其中一些丰富的感觉, 观众必定不能从照片上感觉到。但它展示了一种天地合一式的和谐, 一种传统水墨山水画的境界。在都市被商业文化笼罩之时, 这种人与自然的亲昵关系反衬了人在社会中的异化的本质。

进一步隐喻了这一表现主体的是《为鱼塘增高水位》(1997), 一个由张洹策划的集体行为活动。张洹邀请了年龄从 4 到 60 岁的约四十位从农村来的民工站到北京的一个鱼塘里。张洹头举一个小男孩站在最前列。以人的身体增高鱼塘的水位, 当然是一个充满想象力的玩笑话。它使我们想起人躺在洗澡盆里的场景。但鱼塘的鱼和水象征着自然间万物的关系, 也象征人与他们的亲人的关系。水在传统中国文化中象征着阴柔, 所谓“仁者乐山, 智者乐水, 仁者静, 智者动。”但张洹的作品中的人显然象山, 静立不动, 而且所有参加者都是男性, 这也从某种程度上表现了阴阳的关系。或者我们也可以从作品中悟到某种现实意义。都市现代化带来人口膨胀和自然资源的短缺, 和农村劳力的第二代的教育问题等等。所以当照片把过程凝固以后“画”中的形象就更具象征性。这里重要的不再是作为个体的人的物理、心理感受, 而是作为群体的人与他人和自然环境之间的关系, 以及这种关系在引发的社会象征因素。

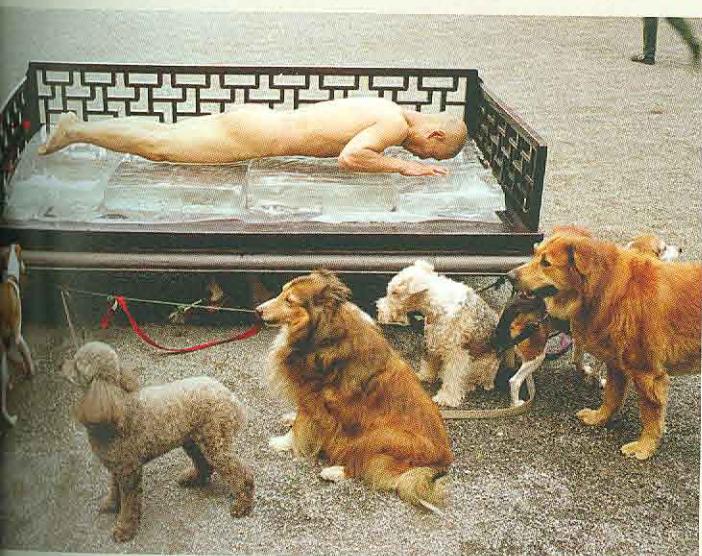
这种象征因素在张洹赴美以后在西方做的几个行为活动中有了进一步的发挥。比如在 Seattle 做的“纽约风: My America(我的美国)”和在澳大利亚表演的 My Australia(我的澳洲)。张洹设计导演了全部过程和具体的情节, 但他也留给了参与者的个人表现



《25毫米厚钢》，1995年，表演，中国北京



《为鱼塘增高水位》，1997年，中国北京



《朝圣—纽约风水》，1998年，表演，纽约PS1美术馆，美国

空间。为此他牺牲掉了他自己的行为表演力度，而更多地关注于他的身体语言所传达给他的和作者的情感意向和引导作用（但并非指挥作用）。比如在 Seattle 的作品中的一个片段是众人轮流向他抛弃面包，力度和情感意味则完全取决于参与者。这种相互关系，某种程度反映了张洹移居纽约后所感受到的文化身分和文化对话的问题。他或许意识到单枪匹马的自我独自已不能更充分地表达自己对一个新生活环境的体验与感受。他必须将以往向内的深度体验转移向外，去创造一个类似舞台的行为表演情境，以吸引参与者的投入和表现。他与参与者的互动是一种文化的对话。这对话虽然发生在大庭广众之中，但却是通过身体语言而敏感地私密地进行的。或许这更能揭示书写和语言所不能揭示到的文化对话的深层领域。

这种探索实际上是从他一踏入纽约，在 PS1，为 Inside Out 展览所做的单独的行为艺术作品《朝圣：纽约风水》体现出来。从表面上看它是一个仿照西藏人朝圣的情景。张洹赤裸全身，一步一叩，匍匐而行，一步步接近圣所——一个放有三个巨大冰块的中国明式木床。张洹面朝下躺在冰“床垫”上。人们屏息注目看，多长时间后，张洹的体温会将冰融化。这是人们的期待。事实恰恰相反，冰的冷温远远胜于他的体温。他在逐渐地被冰冻，犹如身在冰库里。最大的危险是冰冻会影响心脏的跳动。古式木床与冰垫似乎象征着中国的传统，它优雅而不失“冷酷”，不会被任何外力所融化。似乎九条蹲伏在床周围的狗给这一冷酷的现实增添了些许温暖。狗是美国人生活中的不可缺少的一部分，它们是温暖、温馨的象征，是美国的现代中产阶级社会的象征。这是张洹到纽约后的第一感受。张洹的本意大概是希望狗陪伴他，使他不觉孤单和冷酷。这也是张洹从刚踏入西方的土地就开始感受到了一种文化震荡，这震荡大概使他开始怀疑以往他能够全力集中精力进行的个人行为作品，如《65公斤》等，是否还能在异国他乡生效，以及他是否还能继续做。在中国的情境中，他是动物的人，因为几乎所有的人在身体特征和精神状态上大体是类似同一的，它可以深刻地体会自己的动物性的肌体与人的精神的分裂关系。而在西方，人是文化的动物。人必须不时地体验他的文化印记（往往是通过“它者”去认识到自己的文化印记），和这印记所带来的结果。

概而言之，张洹的行为艺术活动，从早期到现在，从国内到国外，似乎呈现了一个大体的趋势，即从个人的、与外部疏离的、内向的行为艺术活动，向与公众沟通的集体行为表演转化；从自虐性行为活动向戏剧舞台式的公众参与的表演转化；从私人的唯一性体验向多向的观念化转化。这种转化也可以从他近期创作的一些他称之为《日记》的作品中看到。尽管张洹还是一个人在作行为作品，如身上披上牛排，身上写满中国书法文字，和脸上涂满肥皂沫，嘴中咬住他的家庭照片等。它们不再是一种人们看不见的内部心理、生理感受的流程。而是有如快照般的一个摄取片断，或是一种最后定格的高潮的记录。它们给人们带来了更多的观赏、想象、思考的余地。它们以私人的面目出现，但却提供着某种公共话语。他没有了早期的那种唯一的大概只有张洹本人才知道的某种神秘性。但另一种神秘性，偶发的神秘性却发生在参与者与参与者，以及参与者与观众之间。更严格地说，因为艺术家本人的文化身份不同于参与者，以及他的每件作品的特定的预期文化指向因国家，民族与地域的不同而有特别的涵义，因此可以说，这偶发的神秘性即发生在不同的“文化的碰撞”之间了。



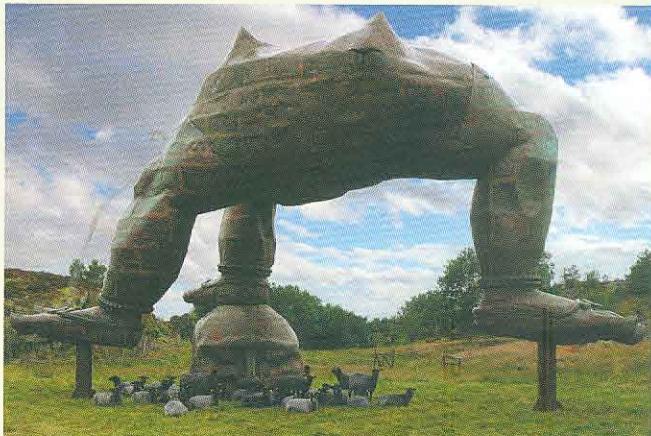
《我的美国》(水土不服), 1999年, 表演, 西雅图美术馆, 美国



《窗》, 2004年, 中国上海



《纽约》, 2002年, 表演, 纽约惠特尼美术馆, 美国



《三腿佛》, 2008年, 钢和铜, 860×1280×890 cm, 2008 Pilane 雕塑展, 瑞典特约恩 摄影: Peter Lennby



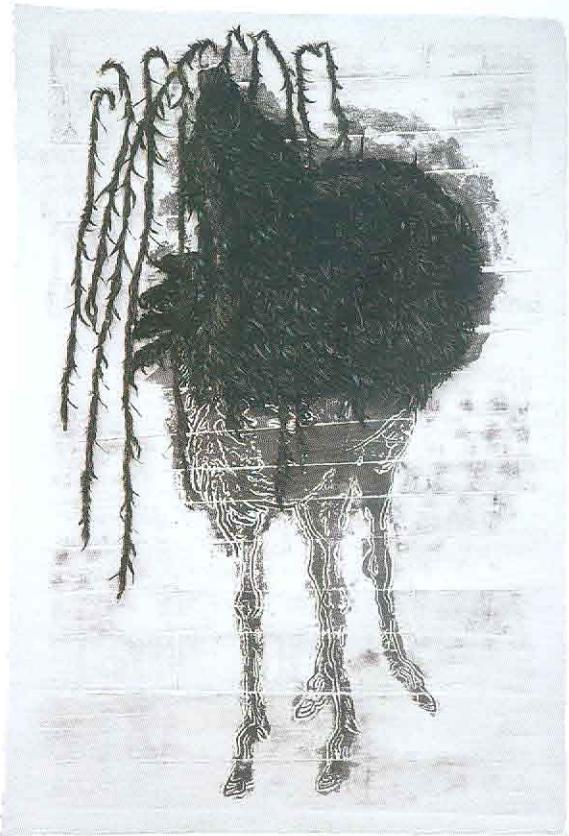
《香灰头5号》, 2007年, 香灰, 铜和木头, 41.5×36×35.5 cm



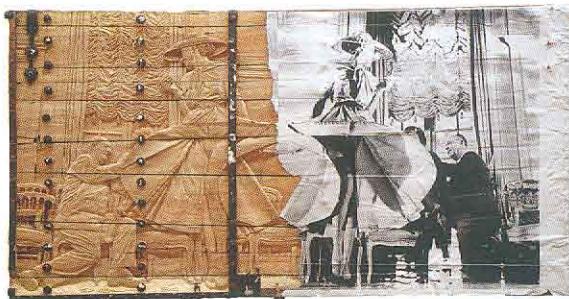
《离开》, 2002年, 中国山东



《祝福——丝绸之路上的野马仔》, 装置, 2007年, 香灰, 马仔标本, 59×240×240 cm



《推背图 67号》, 2008年, 手工纸, 印刷油墨, 羽毛, 360×250 cm



《北极星 2号》, 2008年, 丝网印刷及雕刻, 168×336×17 cm



《英雄 1号》, 2009年, 牛皮, 钢, 木头和泡沫塑料, 490×980×640 cm



《少帅》, 2007年, 香灰, 亚麻布, 250×160 cm

INTERVIEW WITH ZHANG HUAN ABOUT CAST IRON PIG EXHIBITION (EXTRACT)

关于伦敦个展《猪刚强》的访谈（节选）

编者案：2009年9月3日至2009年10月4日，张洹个展《猪刚强》在伦敦White Cube举办。2009年7月，刘晶晶在上海就个展相关问题访问了张洹，下文为张洹回答的部分节选。

Note: Zhang Huan's solo exhibition *Cast Iron Pig* was held from 3rd September 2009 to 4th October 2009 in White Cube, London. Liu Jingjing had interview Zhang Huan on July, 2009 in Shanghai. The text is the extract of his answer.



牛津花和私生女

当初我找到猪刚强，一直想做一个关于它的展览，比如在外滩，相邻 ARMANI 租一个空间，就让它跟这些名牌在一起。晚上九点以后可以在外滩去遛遛它，这是我最初的想法，后来时间和其他方面都不可能，所以没有继续下去，就耽误到现在，一直想把它跟时代联系在一起。White Cube 一年前就寄了一个包裹给 Jay Jopling 和策展人苏珊一年前来的时候我就告诉他们想做个关于猪刚强的展览，他们都表示很有兴趣。后来慢慢时间到了，遇上猪流感。三年前的口蹄疫是因为中国的进口猪引起，他们那边杀了很多很多的猪，因此他们很恐惧中国的猪。所以猪刚强后来他们都说不可能了，让我再做个方案备选。其中一个方案叫“百万英镑”，正好对应这个时候的经济危机。主题是广东一个农民做的一个土飞机，真的能飞上天的直升飞机。这个人我们也跟他联系上了，展览方式就是在展期内，由他驾驶飞机在伦敦上空投下一百万英镑的现金；然后在展厅里会展出几个“土发明”。现在还是确定了猪刚强方案。我喜欢鲜活的东西。这也是 White Cube 第一次在现场做 performance。它有事件，有背景。其实关注的是生命本身。White Cube 十月初是基弗的展览，考虑到这个，我就想做得跟他反差更大一些。

我希望每一次展览都做得不一样。像巫鸿教授写的《张洹工作室》书中提到的，作品给人的感觉是很多人做的东西，看了册子才知道，原来是一个人的作品！要发展就要超越自己，就必须面对艰难和挑战。我拒绝无意义的重复自己。将一件无聊的事情做到死。可能猪刚强是一个开始吧。

展览方式大概是这样的，一楼是猪刚强的女朋友，私生子，还有 video，画廊一进门的地方会有一篇文字讲述猪刚强的背景，旁边有一个小电视机在播放猪刚强在离开四川老家来上海时的一个六分钟纪录片，纪实性的。然后到地下室一个 5 米多高的大空间，是关于“死亡和重生”的主题，都是香灰画、骷髅头，猪刚强的形象。这个展览是关于死亡、重生与大爱，是对灾难中死者的集体记忆和对幸存者的集体祝福。祈祷众生灵魂转世而重生。人、动物、禽兽、畜牲，万物生命都有灵性，有七情六欲，知恨懂爱。

2008 年 6 月份，我们在报纸上看到猪刚强的消息。就觉得它的这个经历、这个过程完全是个艺术家，完全就是我！像早期在北京东村的我。它那种坚持和忍耐……它是无奈的，艺术家是主动的，它是被动的，这个是很感动我的。所以我对猪特别感兴趣，我觉得它是很人性化的。猪刚强靠喝雨水，吃湿木头存活。猪刚强的主人是在太太去世以后再返回家，想看看有没有什么东西可以拿走的时候，听到猪叫的声音，看到缝隙里面的猪刚强。

我们当时就赶快通过一个四川报纸的记者李逢春，了解到猪刚强的消息和地址，工作室的人就过去了，跟猪刚强的主人联系，当地政府就说我们不卖，要留下来，后来经过镇里开会最后同意卖给我们。猪主人的太太在地震中遇难了，是他陪着猪刚强一起来上海，我们又多资助了他一些钱，回去以后重建家园。展览背景虽然是地震灾难，但是希望从里面跳出来，把它变成一个比较温情、幽默的事情。

ABOUT OPERA SAMELE

关于歌剧《塞魅丽》

文/Text_张洹 Zhang Huan

(前案:源于意大利的歌剧,原为宫廷庆典而作,是一种奢华和壮观的象征。但歌剧发展到今天,迫切需要引入新的观众群,使传统经典艺术得以生存并发扬光大。当今欧洲歌剧界,正劲刮“流行风”,即邀请负有盛名的艺术家“外行人士”改编执导歌剧,让传统歌剧与现代因素“联姻”,以吸引年轻观众的眼球。

张洹版《塞魅丽》公演后在布鲁塞尔大受欢迎。比利时首相、欧盟委员会主席巴罗佐都前来观演。看完演出的观众大都给与积极评价,用“令人愉悦”、“出人意料”、“打动人心”等词汇来描述观感。不少观众慕名而来,他们知道本剧的导演张洹的香灰画、版画、雕塑和装置等作品,已被美国纽约的现代艺术博物馆和古根汉姆美术馆、法国巴黎蓬皮杜艺术中心等收藏。

这是一部经过中国导演改编、注入诸多中国元素的“中国版”西洋歌剧。450年历史的中国木结构祠堂框架,漂洋过海,被搬到具有300年历史的马内歌剧院舞台。以这雕梁画栋的祠堂框架为背景,上演亨德尔250年前创作的歌剧《塞魅丽》。这强烈的对比,从一开场便紧扣观众心弦。

《塞魅丽》在布鲁塞尔结束演出后,还将赴法国巴黎、英国伦敦等地巡演,并将于明年上海世博会期间到北京和上海巡演,与中国观众见面。)



两年前，拿督黄纪达基金会主席黄铃珑爵士夫人正在筹备一部歌剧，想请一位中国艺术家来做，后来经过朋友林明珠与 philip dod 的引荐，双方有了很好的了解。我们收到黄铃珑爵士夫人和比利时皇家歌剧院的正式邀请后，经过慎重考虑后决定来尝试一个自己完全不懂的歌剧领域，对我来说是一个挑战，也是一次学习的机会。

一位艺术家去做电影导演，或设计一个建筑，或设计一个戏剧舞台都好像是顺理成章的事情，但去导演一台歌剧就显得有点异乎寻常。原因很简单，懂歌剧的人少，懂歌剧的艺术家就更少。老实说我也不懂歌剧，但我喜欢这种给人异乎寻常的感觉，那也是我为什么做艺术做到今天的原因。坦诚来说，我从来都没有想过我会做一部西方歌剧的导演和设计，尤其是西方的歌剧对我来说原本是那么陌生和遥远。虽然我从事表演艺术很多年，但它们都是另外一个系统的演出范畴。回想自己与戏剧的缘分，有时候也很荒诞，但又那么命理注定。我最早接触的戏剧活动还是 90 年代初住在北京为艺术和生活挣扎的那段日子，有次我为中国当代戏剧大导演林兆华

的《三姐妹》工作，易立明是舞美和灯光设计，我是他的临时助手。那时我不是演员，不是设计，也不是绘景工，我是对戏剧的兴趣与好奇并迫于生计的临时场工，负责舞台上水工。也为陈仕峰的昆剧《牡丹亭》做过场工。虽然那个时候，我什么也不是，什么也不懂，但舞台戏剧的魅力的确让我看得一清二楚，也为此激动不已。后来我到纽约生活，有机会被 Robert Wilson 邀请，曾参加过他的一出实验作品的创作。我想这两次朦胧的戏剧工作的实践，以及多年来自己从事的行为艺术和视觉艺术的经验都有可能是我为什么今天会有胆量敢于站在戏剧舞台上，向大家展现我所理解的歌剧和我所理解的塞魅丽故事的缘由。

这是一部根据古希腊神话故事改编的歌剧。底比斯国王的女儿塞魅丽被许配给一位平凡王子，她心中爱的却是众神之主朱庇特（宙斯）。朱庇特之妻朱诺（赫拉）得悉朱庇特与塞魅丽的恋情后，变成塞魅丽的妹妹，利用塞魅丽的虚荣与贪婪，诱使她走向毁灭。她促使塞魅丽令朱庇特性欲高涨，她让塞魅丽逼迫朱庇特在与塞魅



丽做爱前答应她的所有愿望。这个愿望就是让朱庇特以神的形象出现。朱诺欺骗塞魅丽如果朱庇特以神的形象出现了她就可以变成神生活在天堂。最后当朱庇特以神的形象出现时，由于力量太大而烧死了塞魅丽。他明知道这样做会害死塞魅丽的，他很不想这么做，但是他还是这么做了，因为他发过誓。

在中国农村的一户普通农民家里，也发生着类似的命运。房东方世锦一家住的老祠堂（歌剧的主景）位于浙江与安徽交界处的衢州杜泽镇。在拆房子的时候收集到了方家所遗弃的生活用品，其中意外地发现一本死者方先生在犯罪前的日记，日记大部分内容都是

有关对妻子的爱与恨以及对家庭的责任与无奈。方先生是爱喝酒的人，一喝就不省人事，由于妻子阮金妹在外另有男人，经常离家出走，丈夫非常痛苦，常对妻子大打大骂，终于有一天方先生把情敌杀了。政府就把杀人犯方世锦给枪毙了。这里摘录了方世锦的部分日记内容：

1. 我估计今年下半年会回来。

金妹虽然与我十分不好，但是毕竟是六年啊！总有许多难忘的优点，总有肉体上的恩爱。我苦痛她，怕她在外受苦，生活不如家里，怕她落难，万一被人卖了怎么办？我心上人啊，你快

快回来吧。万一要离婚也希望你在近处落根。

1992.2.25/9点30分

杨云仙、瞎子、及小弟兄都是教友，我于2月25日归信耶稣教。

3月4号晚上5点7分

2. 今天去下付。他兄弟三人已去找，只盼金妹找回来，否则将出大祸，甚至杀人放火，我决心把孩子抱给别人，卖了房子，把他们都灭光，自己再了断。安顿好庆庆我就放心了。

3月19号夜10点55分

3. 保证书

金妹于1992年3月22日晚上回来。为夫妻双方以后和睦，写下双方自愿协议。

夫方：从今不喝一滴酒，喝酒自己割舌头，从今不打金妹半下，打半下自己用刀割手臂，并不与别人妇女乱搞关系。

妻方：从今起不准与许土标有任何来往，从今起一人不准去远方及赶交流会。

两人千万看在庆庆的份上要好，亲戚朋友面上夫妻重归于好，比以前更和睦，诚心赚钱办事业过好生活。

在旁有高大哥作证。

1992年3月24号晚

就在我看完这些日记后，我突然找到了歌剧《塞魅丽》的灵感，也找到了歌剧舞台总体形象的种子。

我是一个没有作过舞台设计的人，但我确信一个站在中国的长城上唱歌剧的演员会和一位站在长城画的景片前唱歌的演员具有天壤不同的感受和表现。这次，我非常兴奋能有机会和运气把一个真实的有着450年历史的中国祠堂放入到欧洲一个有300年历史的歌剧院的舞台上，目的是让舞台上的演员在一所真实的具有《塞魅丽》悲情质感的东方老房子里从新演绎西方古典歌剧的意义；同时也让进入剧场的西方观众在面对这所老房子前来共同感受人类戏剧般生命的绚丽与沧桑。爱和恨，生与死，是我们人类永远面临的课题，远在千年前的西方神话所揭示的人类痛苦的根源到今天发生在东方乡村一户普通农户家庭命运都会让我们不断的思考人性的救赎。

老房子是塞魅丽结婚的神殿，是塞魅丽造爱的乐园，是塞魅丽走向毁灭的葬场，也是塞魅丽转世的圣地。她是人类千百年来生老病死的家园。尽管你是导演，你都不一定能完全掌控这部戏，就如同剧中的朱庇特救不了塞魅丽，天主耶稣也救不了房主方世锦，甚至众神之主朱庇特也难逃悲剧命运一样。这就是戏剧，这就是生活。

我希望借用这个明代建筑，通过亨德尔的原剧《塞魅丽》让观众去了解和思考发生在这个老宅子里的一个普通中国人的真实性感悲剧。结果证明，不论是中国观众，还是欧美观众，当人们正视面对这栋老祠堂时，不可能不被她的巨大魔力气场所震撼，因为你能触到她的灰尘，你能闻到她的百年味道，你完全能感受到她是多少代人生活见证和人生悲剧，她把你带到幻觉世界，在与无数众生灵魂交流。这种巨大的精神气场，是任何力量无法替代的。因果、欲望、兽性，是《塞魅丽》的核心问题。人本身就是怪物，神也是怪物，人类拥有兽性与动物性。欲望，性欲，权利统治欲，占有欲总是不可改变的。人类不得不永远无休止地在发展中退化。循环往复，回到原初。

