

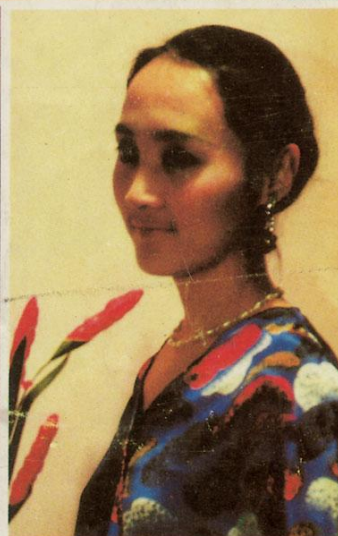
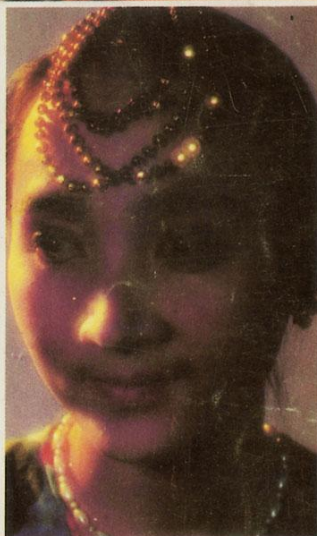
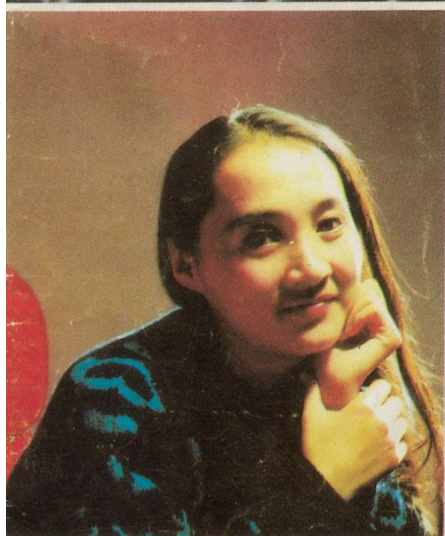
综合月刊综合月刊综合月刊综合月刊综合月刊

时

代

TIME

1989 2

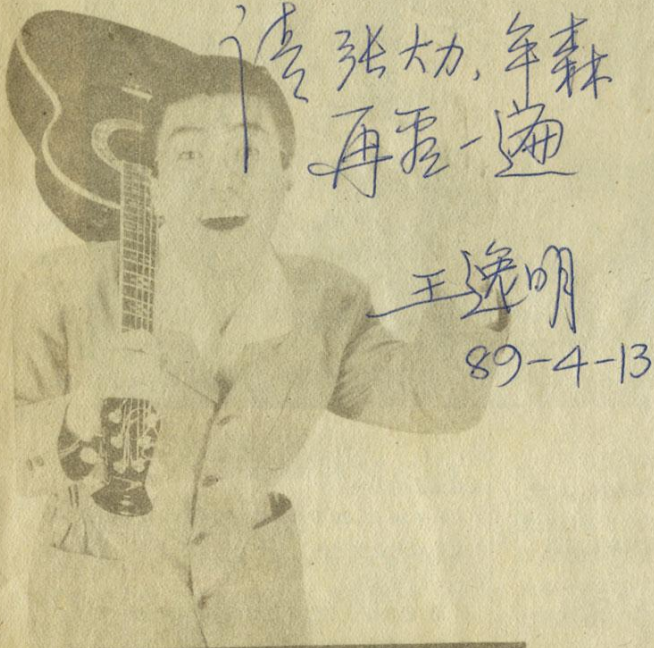


北京的自由职业者 被亵渎的神圣 大洋彼岸的震撼

一个摇滚歌星的自述 重生的殷都

北京的

自由职业者



●逸明 齐茜 郝佳

70年代末,成千上万知识青年从农村返回北京,一时失业人口骤增。一批富有文艺才华的青年公民以放弃传统行政、福利、人事系统的保障为代价,获得了较一般中国人更多的自由,他们或写或画或唱或侃,凭这些自由的活计谋生。自由人干自由事,我们称他们自由职业者。自由职业者的出现是多因一效的社会现象,就业困难是原因之一,更重要的,这些青年人的艺术倾向和生活方式都是非传统或反传统的,这使他们很难跻身官方文化机构,因为在现时中国,官方文化机构依旧是传统文化的领地。

想要说清楚,却又怕没时间

1988年9月19日,在东单附近一幢楼房的地下室,我们采访了门欣熙,消息来源称,这位26岁的自由画家由于失学继而失业,这种无固定收入的生活已维持了4年。

记:据说你是被浙江美院劝退的学生,劝退的理由你知道吗?

门:校方说我隐瞒了历史,这事过去许多年了,一时半会儿也说不清楚。

记:还有没有其它原因?

门:那里的老师总希望学生与他们的想法一样,他们出示一些他们的作品,叫范画,让我们学着他们的方法描绘对象,如果你画的与范画风格相差太远,他们会亲自修改你的作品,这是很讨厌的方法。每个人对世界的感受都不一样,没有对错之分。

记:那就没必要上学了,因为指导没有意义。

门:这是个很长的话题,一时说不清楚。简单说,目前美术院校这种教法太勉强了。应该启发发展学生个人的特点。

记:现在你靠什么维持生计?

门:朋友接济,卖画。每月街道办事处发7.5元的副食补贴。

记:卖画收入如何?

门:还过得去。如果只维持象你们记者一样的生活水平,大概一年卖两三幅画就可以了。我的作品销路不好。不过我想提醒你们,对我们这种人最好不问这类事,公布的数字太具体会招来麻烦。

记:指什么?

门:现在好象有一个规定,对一次性收入在一定数目以上者收缴所得税,但没有规定对那些没有收入者怎样救济。这就有一个问题,假如一个画家能活50岁,只在他30岁时卖出一幅作品,收入刚够维持他后20年的支出,但他要交出百分之几或几十的税款,那就等于交出了后几年的支出。

记:就你知道的情况,在北京象阁下这样的画家大概有多少?

门:唐平刚、林春岩、迟耐……大概有20多人吧。唐平刚算比较早的,用你们的话说,属于上一代自由职业者。

记:他在绘画方面有什么成就?

门:都是画画的,不好评论。他已办过许多画展,一个外国记者在报道中称他是“被停展最多的画家”。



▲牟森领导的「蛙」剧团正在排练「士兵的故事」

记：什么意思？

门：他的许多次展览都在展出中途被停止了。

记：什么原因？

门：一两句话说不清楚，主要是因为有权决定能否展览的人看不懂他的作品吧，我想。

记：你感觉买主是因为你的生活方式买你的作品，还是因为艺术价值，就是说有无赞助性质？

门：买主的目的五花八门，多数不了解我们的艺术。我有一幅油画画的是天安门前的一群羊，一个澳毛商想买，他认为这幅作品挂在他办公室可以说明他的产品已销往中国，令我哭笑不得。

记：你的创作受到过限制么？

门：现在官方提倡创作自由，我们已切身感觉到了，你在家里面画什么都可以，但展览、发表作品受到限制，我们需要一些法律方面对展览的规定和保障。前年我们33个画家联合办过一个画展，不知为什么中途不让展了，到现在也不知为什么。

自由职业者发展脉络

将北京第一代自由职业者的产生过程讲清楚，也许需要3~5万字的篇幅。简捷地说，星星美展，作为一个重要的历史事件，可以算作自由职业者的源头之一。这个事件不仅孕育了当代北京第一批自由画家，而且直接孕育了自由文学家和自由诗人，比如后来以小说闻世的钟阿城即是最早的星星美展成员。后来

的，年轻一代的自由职业者或多或少都受到这个事件及其成员的影响。

9月24日，26岁的牟森接受采访，这位师范大学中文系的毕业生选择了一个无利可图又劳心费神的职业——自由导演。

记：请介绍一下你导过的戏和经费来源。好么？

牟：我作导演的时间不长，只排过《犀牛》和《士兵的故事》，后一个戏是瑞士文化基金会赞助的。

记：赞助了多少钱？

牟：将近2万元人民币。

记：下一个排什么？什么时候公演？

牟：奥尼尔的两个戏，先排《大神布郎》，如果顺利的话，年底上演。

记：这需要多少钱？

牟：总预算10万。

记：这些钱将用于哪些开支？

牟：置景、租场、配乐都要花钱。

记：演员要付钱么？

牟：当然。不过有些朋友知道我没钱，义务演出。

记：你是怎样干起自由导演的？

牟：毕业后被分配到西藏话剧团，由于没戏可排，就跑回了北京。回来没有马上排戏，没钱。后来认识了一些你们所谓的自由职业者，觉得挺有意思。排戏是从前年开始的。

记：你是受人影响走上自由职业者之路的？

牟：不能这样说，环境、各种因素造成这种局面。不过别人的经验可以增强自己的信心。我知道中国的自由职业者也有一段历史了。星星美展那些画家都是从这条路走出来的，如果马德升、王克平算第一代，我们这个年纪的人只能算第二代了。

记：从事戏剧导演的自由职业者还有没有其他人？

牟：有个叫温普林的也在排戏，他导的《雅典的泰门》很有名，不过他有固定的工作单位，在外语学院教书。

记：你的导演工作遵循什么原则？有无派系？

牟：现在还谈不上，只凭直觉，我的作品还太少，并且排的都是外国戏。我尽量向西方前卫戏剧靠拢，我们剧团的名字就叫“蛙实验剧团”，但你们知道，中国在短期内不可能产生国际意义的前卫或先锋戏剧。

记：你原来学中文，没有专门进修过导演专业，这样会不会影响你在剧团中的权威性？

牟：学过不一定就有权威，这靠感觉，感觉正确与否主要靠实践。

记：在导演风格和剧团建制方面有无具体榜样？

牟：只能泛泛地说，比如法国的太阳剧团，美国的外百老汇，外外百老汇。

记：你为什么不办一个正规的？

牟：我不明白你的问题，你的意思是争取公开演出、卖票、作广告，象官方剧团那样？首先你得办一个长期演出执照。工商规定办这样执照的人必须有北京市正式户口、待业证明和相当的资历等等，许多框框。办一个剧团同办一个饭馆一样。不过总的说来，我们赶上了好时光，来自社会的阻力越来越小，这可能与整个戏剧界，包括官方剧团不景气有关。

记：目前评论界对北京人艺的风格正展开讨论，你有何高见？

牟：我不知道中国戏剧还有个评论界，如果有应该叫吹捧界，我从没看到过说哪个戏不好的文章。人艺的风格，我想最好是没有风格，一有风格就受限制。一提人艺，人们马上想到老北京的叫卖声，如果这就是人艺的风格，人艺就完了。《绝对信号》很好。

记：整个戏剧界不景气怎么能叫好时光？这不矛盾了？

牟：我有一种直觉。时间、年代能

给人们带来一种自然的直觉。我们的心态实际上是世纪末式的，有与上一个世纪末共通的感觉，所有在世纪末烦躁不安、寻求突破的年轻人都会在下一世纪大有作为。

记：是不是说现在的自由职业者可能是下一世纪中国新艺术潮流的领袖？

牟：事实会说明这一点。

记：你准备继续弄出哪些事实？

牟：先锋戏剧……不过我现在面临一个矛盾，先锋戏剧首先应该体现在剧本上，要排出中国的先锋戏，就必须排中国人写的剧本，矛盾在于，排中国人写的剧本筹款非常困难，中国的商人、企业家还很少掏钱赞助话剧，象我们这样的实验剧团更不易找到赞助。

记：你自己写剧本么？

牟：想改编几个。

记：能否说得具体些？

牟：马原写西藏的那篇小说《上下都很平坦》。

穷，使他们无可奈何

马克西姆餐厅帮助了崔健，瑞士文化基金会帮助了牟森，黄德丽帮助了张大力。很明显，北京的自由职业者们得到了外国驻京机构和个人的帮助。面对一笔笔对普通中国人来说数目可观的酬金、佣金和资助，自由职业者们并不开心，谈起这种交易他们总是一付无可奈何的样子。也许将来写新艺术发展史会写到，北

▼一些外国人正在自由职业者家中选购作品



京的新潮艺术是外国人扶持起来的。并不是因为那些外国人具备特殊的分辨、选择和判断能力，仅仅因为他们有钱，买一张画、邀请一个年轻人出国访问，这对他们来说只是一种消遣，但对自由职业者来说太重要了，甚至可能影响他们的一生。

10月2日，记者在北京大学附近一间蜗居采访了张大力。种种迹象表明，这位25岁的自由画家已进入上升阶段。奥地利一家画廊邀请张于今年到那里举办个人水墨画展，国内的电视台正在拍摄介绍他的节目，张的作品销路也开始看好。

记：购藏者的好恶会否影响你最初的艺术倾向？

张：这种影响可能是潜移默化的。更大的影响是境遇。环境会影响作品的质量。原来我也画油画，由于交不起房租，经常搬家，仅仅因为不好搬，就不能再画油画了，画框全部送人。大环境的影响更明显，那不仅影响你画什么样的画，还能决定你能不能画画。我们这一代与上一代人的区别正在于此。上一代人过多关注的是时局和政治，我们则侧重于艺术。

记：就是说你的作品已很少政治色彩。

张：如果你非得说有，我也没办法。不知你是否知道，有一次北京一大帮自由画家，搞“行动艺术”，他们都剃成秃子盘腿坐在天安门广场；手里敲着小木鱼。警察还以为是佛教协会组织的活动，帮他们维持秩序，等这帮画家走了以后警察才知道是一次“艺术”活动。我的意思是说，极端的艺术实际上就是政治，极端的政治又好像是艺术。

记：能否谈谈你个人的经历？

张：我是东北人，黑龙江鸡西市。前年从工艺美院书籍装帧系毕业后被分到佳木斯，我没去。就开始了……

记：自由职业者生涯。

张：我总觉得这词太文雅了。

记：这么说你的户口不在北京？

张：对。我用房东的户籍担保，办了临时居留证。

记：街坊是否存有戒心？

张：对我？为什么？

记：……

张：对，开始是。刚住到这里时，管理这一带的民警老到我这儿说，最近谁家被撬了，最近谁家丢了东西。时间长了，他可能看我总这么穷。也没添什么，就放心了。后来我们混熟了。他对我说他的书法很好，练过什么体。

记：我有一种直觉，你目前很愉快，是吗？

张：可能日子好过一点儿了。不过我想说，人们，包括你们体会不到我们这种人平常有多难，多年卖不出一张画是什么滋味？年初我想办画展，准备了一批画，自己花钱装裱起来，可是交不起场租，而且展地要到1989年才有空，我只好陆续卖画了。你看出来了么。我的画是成套的，可是不能等着办展览，我得吃饭。现在有钱了，展地方面也愿意腾出空儿来插一个我的画展，可惜画儿已卖的差不多了。

记：你今年准备用哪些作品去奥地利办展览？

张：我马上要到西藏去，在那里画一批画。

谈话至此，记者意外遇到4位外国人慕名前来购藏张大力的作品。经过挑选，瑞士留学生 Anne - Karin Kummer 决定买三幅作品，与张交谈后，她接受了张开的价格。张对记者说，在 Anne 选中的三幅中，有一幅是他很得意的作品，如果不是急需钱，他不会卖，去一趟西藏需要许多钱。由于买卖双方不愿披露更多细节，记叙只好从略。

假如明天来临

中国社会结构的最基本成分可能是家族、帮会或派系，个人在其中的作用微乎其微。由于与生俱来的独立自主意识，使自由职业者与传统的凝重的社会结构发生了根本冲突。可惜，如同本世纪初西方超现实



▲徐星将与自由职业告别

主义文艺分子那样，目前北京的自由职业者们没有一个共同的功利取向，他们分别活跃在不同的社交圈里，彼此之间只有一种松散的“见面打招呼”的关系，所以很难预测他们将在什么时候以什么方式占据社会结构中最醒目的位置。

10月10日，我们在劲松新区一幢楼房的地下室，（又是地下室！）采访了徐星，这位32岁的自由作家也许是我们已经采访过的自由职业者中知名度最高的，他的中篇小说《无主题变奏》作为80年代新文学代表之一已被一些文科大学指定为必读作品。可是出人意料，徐星正急于在正式单位中谋职，并且负债累累。

记：据说你正在上学？

徐：对，在鲁迅文学院研究生班。

记：这个班都是阁下这类名人么？象电影学院办过的明星班？

徐：我算名人么？我不算。这个班里最有名的可能是莫言（《红高粱》的作者）。

记：钟阿城有一种说法，写小说是无法教的。并且你已发表了许多作品，为什么还要上学？

徐：系统地学学英语，我总对翻译不放心，特别对那些搞文学评论的翻译，希望将来能直接看原著。

记：发表《无主题变奏》时，1985年吧，你是在烤鸭店工作，是么？做什么？后来怎么成了自由职业者？

徐：我是1981年去的烤鸭店，之前插过队、当过兵。在烤鸭店是清理工。发那篇小说时已经不怎么去了。后来我一直没有正式工作，这期间骑自行车去过广州，到西藏拍过电视剧，到处乱撞。不对我的档案一直在烤鸭店，直到8月份，他们通知我，再不上班就把档案寄回街道居委会。

记：后来呢？

徐：曾经有一阵，我到处找工作，现在《华人世界》答应接收我的档案，我很感激那里的总经理，如果不影响你们的文章主题，我希望你们在文章中提到这一点。

记：你为什么一定要找一个单位呢？靠写作不能维持生活么？

徐：根本不能。

记：稿费低还是投稿的命中率不高？

徐：我写稿很慢，总是别人催我，还没写完上一篇，人家又来催下篇，我写得很慢。我想不能靠写作维生的原因是稿酬太低。到目前为止，我得到的最高稿酬是千字18元。

记：那篇《无主题变奏》也是约稿么？稿费多少？

徐：那篇是投稿，是个例外，那时我还不知道我写

的能不能发。稿费记不清了，可能千字17元，你们可以去问编辑部。

记：在没有工作的这两年里，除了稿费没有其他收入么？

徐：卖过一阵书。

记：象大街上小贩那样摆个书摊？

徐：还不如他们。工商局的一来，我就得跑。我没执照。

记：工商局看到我们的采访会不会来征税？

徐：不知道。我申请过执照，可是一直没批下来。前一段黄色书刊泛滥，申请书摊执照必须先由北京文化局批，我想可能卡在那里。说实话，如果我有执照，我不会急忙找工作。

记：就是说，如果稿酬可以维持你理想的生活状态，当然不是指那种奢侈的生活，你还是想做自由作家而不是编辑或文字方面的职员。

徐：太对了。只要能维持一般生活，甚至可以穷一点，我也情愿当一个只在家写稿的人。这是不可能的。三年来，我欠下许多债，前不久向家里，我母亲那里借了几百块钱……就我了解的情况，王朔、北岛、芒克、江河，这些人你们可能都叫他们自由职业者？

记：对，小说家和诗人。

徐：他们都不敢做纯粹的自由职业者，他们的档案都暂存在一个工厂或公司，没人敢把档案放在街道。

记：为什么？

徐：我想一个主要原因是怕生病，如果没有一个单位担保，我们生一场大病就完了，倾家荡产。就我自己的情况说，除了怕生病外还有一个担心，如果把档案带回街道，就是失业青年，你们知道么？失业青年还不如待业青年，一般被工厂开除的、进过公安局的，才叫失业青年。

记：你为提高稿酬做过努力么？

徐：刚刚写完这篇小说，我向编辑部提出40元1千字，还不知能不能拿到，这是第一次，实在没有办法了才这样。

记：这篇小说什么内容？

徐：写我骑自行车去广州的一些故事，可能要写到两万五千字左右。

记：你的小说是以经历为主还是幻想为主？

徐：都有。

记：先写提纲还是上来就进入情节？

徐：直接写，是后一种。

记：那么怎样控制结构？会否写到一半时产生新



▲ 崔健：《快让我在雪地上撒点野》

的设想，改变了原来的情节。

徐：太可能了。

记：这种中途改变是什么原因？你自己进入角色后，按角色需要任意发展，而不顾“导演”，也就是作者的最初设想，是这样么？

徐：有这种情况。通常不会陷得这么深。往往凭直觉，觉得这样可能更有意思，那样没意思。

记：就是说你随机选择的标准是怎样更有趣。那么你更注重情节而不是说清一种道理，是吗？

徐：我认为小说本身不含有教育价值，至少写作时不应考虑。小说负有的道德责任是在社会、读者的背景中产生的。

记：这么说你是缺乏使命感的作家？

徐：我敬佩有使命感的作家，但我不是。

记：能否解释一下？

徐：我们社会目前需要这样的作家，无论他们在文学史上有无价值，在社会发展史上肯定是有价值的。并且目前中国还不急需纯而又纯的文学，没有纯文学大家一样过日子，但是没有敢于干预生活的文学家，大家可能会不满，因为明摆着有许多问题。

破坏与否定，重建文化的前提

坎坷的经历和与众不同的生活状态是自由职业者引起人们好奇和同

情的直接原因，但是经历和现状并不能说明自由职业者存在的全部价值，经验也不是他们在选择行为和意识方向时所依据的主要原则。自由职业者们有一万个理由不这样生活，有一万条出路可以比现在获得更多的人生享受……但是，探讨自由职业者的意识和潜意识是困难的，这要求采访者和被采访者在彼此熟谙对方功利目的的前提下共同确认一个语言系统，还需要气氛和时间。很偶然，我们在采访崔健时遇到一个意外的情况，我们对崔健的采访是在意外的机会中进行的，好在崔健的经历和生活状态对读者来说已不是新闻。

崔：作为一个歌手，我希望你们来听我的歌，然后写自己的感受，最好注明那是你们自己的看法。现在先介绍我这个人，后听到我的歌，程序倒过来了。好象，好象什么呢？裤衩穿在裤子外面了。

记：你认为传播媒介对艺术品或艺术家的阐释是无意义的。

崔：毫无意义。特别在目前中国，阐释者往往在没弄清楚的时候，也许有人根本没想弄清楚就出来阐释了。小时候我非常羡慕记者，一亮记者证什么电影都可以看，后来我觉得人们把记者惯坏了，他们付出的与获得的太不平衡。跟你闲聊两句，就写出好几千字，读者无法知道到底是怎么回事。我的意思是说，如果阐释错了，还不如什么都不说的好。

记：如果只表达感受而不阐释，会否更容易偏离被写者的本意？

崔：谈话已陷入狡辩层次。据说语言表述速度仅是思维速度的五分之一，你再写出来，读者再看，同一个词在不同人看来又生出许多不同的意思，经过多少次扭曲？所以说阐释是一种可怕的事。

记：那么只好直接问，你对已经

对你作出的哪些阐释产生了反感？

崔：归类。不负责任地归类，这是靠写别人吃饭的人最时髦的作法。每出一新事、新人，他们马上站出来，说你属于这派，他属于那派，摆出一种鸟瞰的姿态来指点江山，好象一切都在他们的预料之中。把别人往固定的格式里一扔，然后就拿稿费去了。我总想与这种人的位置调换一下，让他来弹弹琴，我去分分类，一切就都清楚了。

记：我没听懂。据说你认为中国还没有真正的摇滚乐，是吗？

崔：大家都说自己是摇滚歌手，成疯成魔，那肯定是出了问题。就好象，好象什么呢？好象农民弹电子琴……

记：什么意思？

崔：还不知道电是什么。

记：你说摇滚是什么？

崔：我没想过如何定性定量地描述它，也许定性定量地描述一种意识形态是不切实际的奢望，摇滚是一种意识形态，而不是固定的形式，实际上今天西方的摇滚乐技术、形式已与50~60年代的去甚远。

记：中国歌手缺乏这种意识？

崔：照你说意识可以增加或减少？我说只有有与没有的区别。你看，很简单的事用语言表达多难、多累。这么说吧，京剧是什么？

记：一种意识形态？

崔：你不想就说了。一个“啊”字唱半分钟就是京剧么？美国人也穿上戏服、唱花腔，那是京剧么？虽然很象，但不是。这需要在更广泛的文化背景上进行比较。比如中国人的享受是和谐、平缓、麻婆豆腐，这些沉淀到音乐上就是京剧。西方人的享受是刺激、自由和性，沉淀下来生出摇滚。我们往往只注意结果，一系列的方程式解出来等于8，但这个8可以用无数个方程引导出来，中国目前的摇滚可能是8，但不是正解得出的8。

记：那么中国不可能产生真正的摇滚了？

崔：暂时弄不出结果，但应该开始寻找那个方程了。

记：那个方程是在那个文化背景中产生的。

崔：那就先整理一下背景，不就是人格独立么？这很简单。

记：我们为什么非得那样呢？

崔：你的提问包含着重负，我们是谁？你只代表你。我要弄出8，你不愿弄，你还问我为什么要弄。我们的谈话已开始明朗了。

记：你是否认为好的东西是属于全人类的？

崔：这还用问么？日本的电器好，买来就是，干什么

非得用国产的？美国人也没因为京剧是中国的就恨之入骨。怎么说呢？你不想开汽车？想不想住大房子？用真心去想。

记：那么音乐民族化或中国摇滚乐之类的说法是……

崔：外行的说法。音乐是什么？是创造，在什么都没有的地方弄出声音来。可惜在中国已没有空白，种种扭曲、重负使人们听不清自己说了些什么，也听不清别人在说什么，这时候搞音乐，最好先砸，先毁，把所有已有的声音都毁掉，腾出地方来再谈创造，谈真正的音乐。

对官方文化的影响

由于中国文化系统目前基本还是大锅饭式的体制，所以官方文化工作者在文化市场上缺乏自由职业者具备的竞争能力。许多文化系统领导为了提高他们的文化产品的竞争力，已开始借助自由职业者的才能。这种融合使自由职业者的发展前途变得复杂化了。将来的自由职业者可能被全部纳入官方文化系统，或者是，官方文化系统彻底解体，将文化工作者全部推入文化市场。采访至此，我们发现自由职业者的前途或许与中国改革的成败还有些微妙的关系。

10月7日，我们在中央电视台《中国人》电视系列片摄制组驻地采访了朱晓阳，这位31岁的自由作家以其长篇报告文学《盲流中国》而一举成名。

朱：从来都是写别人，没想到如今有人要写我。

记：据说你刚写完一篇报告文学《中国的拉丁区》？

朱：对。写一帮住在海淀区的没北京户口的外地人。

记：你好象对户口问题很敏感，是否自己没有户口？

朱：对，我现在没有北京户口。在中国没户口就意味着租不到平价房子、没有劳动保护、没有粮票，只能干当地人干不干的活儿。

记：指什么？

朱：比如蹬平板三轮车，很累很苦，但北京人爱干，外地人就不能干。外地人只能干北京人不干的，比如当保姆、建筑工人、弹棉花等等。

记：能否介绍一下你到北京后的情况？

朱：1982年我从云南大学政治经济学系毕业后分到云南物价局，1983年8月办了留职停薪手续，跑到新疆伊犁生产建设兵团，在第四师的一个学校教书，1986年初到北京，就开始了你们所谓的自由职业生涯。到处乱撞，不断变换工作，去年9月底云南方面通知我自动离职。

记：在北京你都在哪些地方工作过？

朱：多啦，《丑小鸭》、《中国文化报》，中国社会调查所，现在中央台干临时工。

记：在社调所干什么？

朱：调查了全国 200 家农民企业和业主。

记：有何收获？

朱：原来是学经济的，对这项调查很感兴趣，乡镇企业是最有前途的一个社会阶层，有些象自由职业者，他们一出现就进入了市场，或者说应市场经济之运而生，我们都是市场竞争中崛起的，有人要我我才能到中央台来，就是说我们的出现是市场机制自然运转的结果，而中国的出路就在于恢复和理顺市场机制。

记：目前已经出现如阁下这样的自由职业者，但又没有一个健全的人才市场，那么你认为将来是自由职业者促进人才市场的健全呢，还是社会环境改变自由职业者的初衷？

朱：事在人为。许多事说明自由职业者已经对形势发展起了作用，崔健没工作，照样有公司愿意出他的磁带。表面看大家都为钱，实际上有些事的出现、存在本身就是对传统社会结构的冲击，不用评论，行为就足够了。搞社会调查时我曾亲眼看到，山东有两个乡同时富了起来，都想推举自己熟悉的人当县长，于是就有了政治捐款，投资为自己的候选人开展公关活动，拉选票，很有点现代政治的意思，没有人引导他们，也没有人鼓励、评价他们，但他们已经改变了当地的政治传统。你说我们能否影响形势的发展，我们能生存就是一种影响。

记：你同中央台的合作开始于什么时候？

朱：大概 1987 年底，原来他们想以我的乡镇企业调查报告为线索摄制一个电视片，钱没筹够。

记：你现在每月挣多少钱？以什么名义？

朱：以稿费名义每月挣 250 元。

记：吃饭、住房都用这些钱么？

朱：暂时不用，中央台包了房子和伙食。

记：是谁请你出任撰稿人的？

朱：本片总编导吕斌。

记：他知道你的生活状况和历史么？

朱：不知道他知道不知道。

记：他为什么请你而不请本台的人撰稿？

朱：好象中央台还没有专职的撰稿人。

记：他们会否把你调进中央台？

朱：绝对不可能，他们已经有几千人，几千人！太可怕了。

记：在以往的合作中，你的文字风格与编导的要求有无冲突，你写的词他们修改么？

朱：到目前尚无冲突，这是一种合作、一种谋生手段，而不是独立的艺术创作。整部片子的调和总体计划都报台领导审批过。电视片与文学创作不是一回事，要随拍随写。另外，你们应该知道，中央台现在也在寻求突破，希望制作一些收视率高的节目。

记：摄制组全是自由职业者么？

朱：不不不。只有我和吴文光，吴是我的朋友。

记：你刚才说为中央台工作是为了谋生，那么你认为有非功利目的的创作了？《盲流中国》和《中国的拉丁区》是这样的作品么？谋生与创作不能统一，是么？

朱：中国知识分子可能受 19 世纪俄罗斯、法国贵族文人影响太厉害，我还弄不清是通过什么渠道受的影响，好吃懒做，搞文学的就在家一呆，呆烦了开个会，还得有车接，国家养了一批无论写不写，注意，还不是写得出写不出好作品，都拿工资，外加稿费的所谓专业作家，你知道么？富克纳也要靠管理农场为生，也要靠给好莱坞写通俗故事片脚本赚钱。你说是否存在无功利目的的创作，我认为有，但我没那样做过，我得吃饭。

记：拍完《中国人》干什么？有无写作计划？会不会依旧围绕户口问题写些什么？

朱：不知道。总的方向是写社会现象、社会问题。户口，这是很讨厌的事，弄得我很烦，最好能取消户口。

我不相信我们的存在没有意义或是偶然的。生与死是如此绝对，不可调和。无才天折，世事动荡，非常巨变，这些证明在冥冥中有一种绝对和确定的目的，这是三维思想无法理解的。面对司空见惯或所谓偶发的现象，我们可以找到其直接原因，但我们不可能探明它的原始和终极。因此，信仰就有了突出的价值，我们靠信仰生活，靠信仰获得成就，这比我们所意识到的为多。

——查理·卓别林

(题图：傅博)

下期要目

挣脱枷锁的代价

今天的忧患

孤独，还要带进二十一世纪？

——生活在黑幕后的单身女子们

东山再起的“阿信”

一个普通女工的良知

神学院里的“亚当”和“夏娃”

女同性恋者麦瑞

坟墓里生出的怪胎

女性的优势

为你自己鼓掌

傅博