

帅旦

计文君/作品

流繁华 张清华/主编

身份共同体
70后作家大系



山东文艺出版社

人生是一团因果的乱麻，一厢情愿地以为能抽丝剥茧，
最后多半还是拿快刀斩了那乱麻。

帅旦

计文君 作品

孟繁华 张清华/主编



帅 旦

学术策划与支持

北京师范大学国际写作中心

沈阳师范大学中国文化与文学研究所

山东文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

帅旦 / 计文君著. — 济南: 山东文艺出版社,
2014.6

(身份共同体·70 后作家大系 / 孟繁华, 张清华主编)

ISBN 978-7-5329-4482-8

I . ①帅… II . ①计… III . ①短篇小说 - 小说集 - 中
国 - 当代 IV . ① I247.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 051434 号

帅旦

计文君 作品

主管部门	山东出版传媒股份有限公司
出版发行	山东文艺出版社
社 址	山东省济南市英雄山路 189 号
邮 编	250002
网 址	www.sdwyppress.com

读者服务	0531-82098776 (总编室)
	0531-82098775 (发行部)

电子邮箱	sdwy@sdpress.com.cn
------	---------------------

印 刷	山东临沂新华印刷物流集团
开 本	710 毫米 × 1000 毫米 16 开
印 张	21.25 插页 /2
字 数	260 千字
版 次	2014 年 6 月第 1 版
印 次	2014 年 6 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5329-4482-8
定 价	36.00 元

版权专有,侵权必究。如有图书质量问题,请与出版社联系调换。

总序

“70后”的身份之“迷”与文学处境

孟繁华 张清华

当我们决心要把一群“70后”作家装入一个笼子的时候，发现这是一件难事。因为这些人的创作确乎很难从总体上做出涵盖与评价。除了年龄相近，他们在文学上几乎再没有更多共同之处。

这恐怕与这代人的历史与文化记忆有关。总体上，比较而言，“60后”与“50后”作家之间没有太明显的界线或差异，因为他们都有着接近的历史经验与公共记忆。至于“80后”作家，几乎可以说没有什么“集体记忆”，他们出生时社会已经开始剧变，走向差异与破碎了。而“70后”这一代，刚好处在历史的夹缝之间——对于历史，他们的印象是若隐若无似是而非；同时上世纪80年代以来急风暴雨式的文学革命与他们也几乎没有什么关系。当他们登上文坛的时候，80年代的文学革命已经落幕了；面对现实，“80后”又横空出世，遭遇网络文学大行其道，没有历史负担的这代人几乎可以为所欲为无所不能。“70后”就夹在这两代人之间，他们只能另辟蹊径展现他们的文学才能。因此，这一代的小说可以说一直游移于历史与现实之间，游移于个体的叙事与公共的记忆之间。

当然，这样的分析或许只是一孔之见。事实上，“70后”作家们用他们的方式仍然创作了许多新鲜而独特的各式小说。当总体性溃败之

后，用“代际”概念来表达创作的差异性也许本身就是一个错误，但文学批评就是这样，虽然是临时性的概念，但要试图对之进行有效阐释时又不得不用之，而它的通约性也为我们提供了讨论问题的方便和可能。

或许这样表达不同代际作家的文化记忆或类型是合适的：“50后”、“60后”可以看作是一个“历史共同体”。他们有共同的历史记忆，以及大体相似的对于历史的认知方式和情感方式，在大体相似的历史经历中，完成了一代人的文化塑形。“80后”是一个以话语方式与关注对象形成的“情感共同体”，特殊的情感认同是这一代人近似的文化性格特征。“70后”如前所述，他们隐约或模糊的历史记忆难以形成明确的历史共同体，同时又不像“80后”那样没有任何历史负担。因此，他们只形成了一个代际的“身份共同体”。这个共同体并不具有天然性，而是在文学实践过程中逐渐“建构”起来的。“70后”作家曹寇说：“在早已成名的‘60后’和‘80后’作家之间，确实存在一个灰色的写作群体，说白了，他们就是‘70后’。虽然写作者大多讨厌将自己纳入某个代际或某个类别中去，但‘70后’作为‘60后’和‘80后’之间的那一代亦为客观事实。而且考虑到每代作家的成长环境、知识结构对他们写作的影响，剔除清高和矫情而接受中间代这一说法也未为不可。此外，‘70后’与上下两代人的差异也是有目共睹的。迄今没有一位‘70后’能像‘60后’作家那样获得广泛的文学认可，在‘60后’已被誉为经典之际，‘70后’仍然被视为没有让人信服的‘力作’的一群。”^①更重要的问题是，无论是“50后”、“60后”的“历史共同体”，“70后”的“身份共同体”还是“80后”的“情感共同体”，他们都是“被想象”的共同体。一方面，这一划分方式有一定的合理性；一方面，这个合理性并

^①见《曹寇谈70后作家：适逢其时的“中间代”》，《南方都市报》2012年3月30日。

没有被充分证实。王安忆曾经说：“我们这一代的人都有人进了天国，可是还没有来得及建立一个传统，所以，千万不要再说‘读你们的书长大’的话，我们的书并不足以使你们长大，再有二十、三十年过去，回头看，我们和你们其实是一代人。文学的时间和现实的时间不同，它的容量是根据思想的浓度，思想的浓度也许又根据历史的剧烈程度。总之，它除去自然的流逝，还要依凭于价值。我们还没有向时间攫取更高的价值来提供你们继承，所以，还是和我们共同努力，共同进步，让二十年三十年以后的青年能真正读我们的书长大。”^①如果是这样的话，“70后”的身份之“迷”完全是被杜撰出来的，现在的代际划分过二三十年后也将沦为子虚乌有。那时回头看现在，原来是一场毫无意义的白忙活。

然而另一方面，“70后”作家个体的独立或分散状态，也就是今日中国文学状态的缩影和写照。文学革命终结之后，统一的文学方向已不复存在。但是，70年代出生的作家还要特殊一些，这就是他们很难找到自己的历史定位。2009年诺奖获奖者赫塔·米勒说，她的写作是为了“拒绝遗忘”。类似的话还有许多作家说过，但是，这样正确的话对中国“70后”作家来说或许并不适用。普遍的看法也认为，“70后”是一个没有集体记忆的一代，是一个试图反叛但又没有反叛对象的一代。事实的确如此，当这一代人进入社会的时候，社会的大变动——急风暴雨式的社会与文学变革都已经成为过去。“文革”的终结、启蒙主义年代的终结，使中国社会生活以另一种方式展开，经济生活成为社会生活的主体。日常生活合法性的确立，使每个人都抛却了意义又深陷“关于意义的困惑”之中；同时，自80年代开始的“反叛”又日甚一日地遍及了所有的角落，90年代后，“反叛”的神话在疲惫和焦虑中无处告别，自行落幕。不知道是幸还是不幸，不论“反叛”的执行者是谁，可以肯

^①王安忆：《在同一时代之中》，见中国作家网，2013年9月24日。

定的是，这一切都与70年代无关或关系不大。这的确是一种宿命。于是，70年代便成了“夹缝”中生长的一代。这种尴尬的代际位置为他们的创作造成了困难，或者说，没有精神与历史依傍的创作是非常困难的。但是，任何事物都有例外。在我们看来，虽然很难对这代作家做出整体性的概括，但他们也确乎没有形成一代人文学的“同质化”倾向。换言之，他们生成了另一种难得的丰富性——他们之间是如此不同，除了一个“身份共同体”以外几乎很难找到他们之间任何两个人的相似性。正是这种不同，使他们在历史缝隙中的突围成为了可能。于是，我们在世纪之交或者新世纪以来，便看到了由魏微、戴来、朱文颖、金仁顺、乔叶、李师江、徐则臣、鲁敏、盛可以、计文君、付秀莹、冯唐、瓦当、路内、曹寇、慕容雪村、梁鸿、李修文、安妮宝贝、哲贵、阿乙、张楚、李浩、石一枫、李云雷、东君、黄咏梅、娜戎、朱山坡……这样一群人构成的“70后”小说家的主力群体。

关于“70后”作家的特征，宗仁发、施战军、李敬泽三位很早即发表过对话《被遮蔽的“70年代人”》。十几年前他们就发现了这一代人“被遮蔽”的现象，比如他们完全在“商业炒作”的视野之外，还有部分作家所负载的“白领”意识形态对大众的鼓惑诱导等等。但现在看来，之所以会有这些看法，一个很重要的原因，就是“50后”这代作家形成的“隐形意识形态”对他们的压抑和遮蔽。“‘70年代人’中的一些女作家对现代都市中带有病态特征的生活的书写，不能不说具有真实的依托。问题不在于她们写的真实程度如何，而在于她们所持的态度。应该说1998年前后她们的作品是有精神指向的，并不是简单的认同和沉迷，或者说是具有某种批判立场的。”这些看法确乎是有远见的，上一代作家在文坛建构起的统治地位和主流形象，作为一只“看不见的手”持续压抑和遮蔽了后来者，他们被早已形成的经典化秩序规定了自

己的身份与姿态——“你是一个年轻的、生于70年代的作家，你就是‘新新人类’，否则你就什么都不是。”这一描述道出了“70后”的身份之“迷”和精神的困窘。

但是，许多年过去之后，“70后”仍然以他们的创作实绩，显示了他们令人不可忽略的文学地位。假如要让我们举出例证，那么例证是不胜枚举的。

魏微——她的中、短篇小说，因其所能达到的思想深度和艺术的独特性，已经成为这个时代中国高端艺术创作的一部分。魏微取得的成就与她的小说天分有关，更与她艺术的自觉有关——她很少重复自己的写作，对自己艺术的变化总是怀有高远的期待。盛可以，她一出现就显示了不同凡响的语言姿态，她语言的锋芒和奇崛，如列兵临阵刀戈毕现，她的长篇小说如《火宅》、《北妹》、《水乳》以及短篇小说《手术》等，都不是以触目惊心的故事见长，甚至也没有跌宕起伏刻意设置的情节或悬念，可以说，其最大的魅力就在于她锐利如刀削般的语言。在她那里，“怎么写”永远大于“写什么”。李师江，他几乎纠正了现代小说建立的“大叙事”的传统，个人生活、私密生活和文人趣味等被他重新镶嵌于小说之中。李师江似乎也不关心小说的“西化”或“本土化”的问题，但当他信笔由缰挥洒自如的时候，他确实获得了一种自由的快感。于是，他的小说与现代生活和精神处境密切相关，他的小说也是传统的，那里流淌着一种中国式的文人气息。鲁敏，她的小说既写过去也写现在，既有虚构也有写实，关于“东坝”的叙述，已经成为她小说创作的重要部分。这个虚构的所在，在今天已是只能想象而无从经验的了——就像当年的鲁镇、乌镇或其他类似的地方。现代化的进程决绝地剿灭了这些力不从心或没有抵抗能力的脆弱区域，那些渺小而令人心痛的生命。中国的小镇是一个奇异的存在，它在城乡交界处，是城乡的纽带，是过去中国的“市民社会”与乡绅文化存在的特殊空间。在那里，我们总会看到

一些奇异的人物或故事，这些人物或故事是带着与都市和乡村的某些差异来到我们面前的。张楚，他的小说的魅力，就在于难以一眼望穿的模糊。这是一个有巨大野心的小说家，他的作品难以用谱系的方式找到来路，他的小说有诸多元素：深受西方十八九世纪文学、现代派文学和后现代文学的影响，也受到中国现代小说的影响，甚至受到《水浒传》以及其他明清白话小说的影响。经过杂糅吸收和重新铺排，诞生了这个奇异的张楚。看来他是真的理解了小说，他的每篇作品，在生活的层面几乎都无可挑剔，生活的质感、细节和真实性几乎达到了“非虚构”的程度，但是整体来看，其虚构性甚至诗性又都一目了然。在亦真亦幻、真假难辨之间，张楚的小说像幽灵一般在我们眼前飘过。哲贵，这个擅长集中书写富人的存在与精神状况的作家也是一个特例。他所描写的这个阶层在中国是如此特殊——他们是一个“成功者”的阶层，是一个被普通人羡慕乃至仰望的成功人群，但这个人无所归依、空虚空洞的内心世界，在哲贵的讲述中可谓令人有难以言喻的震惊。东君的小说写的似乎都是与当下没有多大关系的故事，或者说是无关宏旨漫不经心的故事。但是，就在这些看似不经意的、暧昧模糊的故事中，他表达了对世俗世界无边欲望的批判。他的批判不是审判，而是在不急不躁的讲述中，将人物外部面相和内心世界逐一托出，在对比中表达了清浊与善恶。计文君，她的小说仿佛出自深宅大院：它典雅、端庄，举手投足仪态万方。因此她是一位带有中国古典文化气息和气质的作家。另一方面，它诡异、繁复、俏丽，修辞叙事云卷云舒。她的小说有西方20世纪以来小说的诸多技法和元素，但是计文君却又既不是传统的也不是西方的，她是现代的。付秀莹，作为一位后来居上的新秀，起初很长一段时间，她只以孙犁式简约而又清丽的笔触书写她记忆中的乡村，乡村的锦绣年华风花雪月曾让她迷恋不已。近年来，她的创作视野也逐渐转移到了城市，但她仍然写得温婉而跳脱、节制而耐心。娜嘎的小说创作，在某种程度上

接续了80年代现代主义的文学传统,接受了存在主义哲学的精神馈赠。作为潮流的现代主义虽然已成为了过去,但是,现代主义文学曾经揭示和呈现的关于人的惶惑、迷惘甚至反抗的精神状态和内心要求不仅依然存在,甚至在某些方面比80年代更加普遍和激烈。娜或显然发现或感受到了这一精神现象的存在,因此,以极端化的方式表达这一精神现象,显然是娜或刻意为之的。

……

就在我们梳理“70后”创作成绩的时候,另外一种批评的声音也如期而至。青年批评家张莉认为“70后”小说家的创作,是“在逃脱处落网”。她认为:“70后作家创作遇到的困境,也是新时期文学三十年发展的一个瓶颈:从先锋写作、新历史主义到新写实主义、晚生代/新生代写作,中国文学已经被剥除文学的‘社会功能’和‘思想特质’,它逐渐面临沦为‘自己的园地’的危险。70后作家参与建构了中国当代文学近十年来的创作景观——如果我们了解,九十年代以来,中国文学一直在强调‘祛魅’,即解除文化的神圣感、庄严感,使之世俗化、现实化、个人化,那么70后作家整体创作倾向于日常生活的描摹、人性的美好礼赞以及越来越喜欢讨论个人书写趣味则应该被视作一个文学时代到来的必然结果。”^①这一提醒并非惘然。整体看“70后”作家的创作,历史全面隐退已经是不争的事实。这虽然切合了这代人的身份,但也从另一个方面暴露了他们难以与历史建构关系的真实困境。

显然,如果从一般性的常识来看,“70后”作家的多样性是一个非常大的优点,问题就在于他们迄今“经典化”程度的严重不尽如人意。到了应该“挑大梁”的年代,到了应该登堂入室的年纪,到了应该有普

^①张莉:《在逃脱处落网——论70后小说家的写作》,《扬子江评论》2010年1期。

遍代表性的时候，一切却几乎还在镜子里，是一个“愿景”。中国文学中占据主要地位的仍然是“50后”和“60后”的一帮中年作家。究其原因，在我们看来，当然有各种难以言喻的外在因素，但如果从内部讲，恐怕就是因为个人经验书写与共同经验与集体记忆的接洽问题。在现阶段，否认个人经验或者经验的个人性当然都是幼稚的，但一代作家要想成为一代人的代言者，一代人的生命的记录者，如果不自觉地将个体记忆与一个时代的整体性的历史氛围与逻辑，与这些东西有内在的呼应与“神合”，恐怕是很难得到广泛的认可的。

或许这与作家的“抱负”有关，也许他们会说，去你们的狗屁“抱负”吧，只不过是一些历史的幻想狂或自大狂的假象，我们就是要写局部、碎片、个人情境。那谁也没办法，但是我们想提及的一点就是，任何人想进入历史都得有代价，这个代价就是如同当代法国的社会学家莫里斯·哈布瓦赫所说的，个人记忆是必须要有“社会框架”的，否则就会产生奇怪的失忆症。或许这代人过于无序的经验书写，也是某种社会与历史失忆症的表现吧。

另一方面，90年代以后的中国文学，带着西方文学的影响和记忆开始了整体性的“后退”，这个“后退”就是向传统文学和文化寻找资源，开始了新一轮的探索。值得注意的是，这个探索是在总体性瓦解之后的探索，因此它有更多的个人性。这也是“70后”作家整体风貌的一部分。“70后”隐约的历史记忆，使他们不得不更多地面对个人的心理现实——因为他们无家可归。但是，他们在矛盾、迷蒙和犹疑不决之间，却无意间形成了关于“70后”的文学与心路的轨迹。无论如何，这代作家的成就和问题，都是我们当下中国最典型的文学经验的一部分。因此，我们在注视这代人文学实践的时候，事实上也就是在关注当下的中国文学。

2014年2月25日于北京

目 录

开片	01
白头吟	55
剔红	101
天河	163
无家别	231
你我	281
帅旦	313

开 片

—

母亲离开时，钩镇变成了钩州市，不到三岁的我，对这些变化还毫无概念。我上小学了，忽然发现新城区刚盖好的楼房，外墙上都贴满了雪白的窄瓷片，房檐则贴着深红的瓷片，我们学校也是这样。放学了，从包着一层鲜亮刺眼瓷片的新城区出来，穿过北关城门，就是灰扑扑的老城区了。

老城十字街口连着东西南北四条大街，仅剩的北关那点儿城墙和带瓮城的城门已经用铁栅栏保护了起来，但门洞可以过车，城墙还可以爬。从写着“北拱神京”的城门上往城里看，能看见北关大街上一片青灰色的砖瓦院落。

姥姥嫁进来时，那些院落还都是秦家的。秦家有七房，分过家的，各房各院地过日子。当时秦家各房的人大多还住在北大街上，几十年，越来越多的外人混杂着住了进来，但我们的邻居中，老亲戚还很多。

姥姥曾经是六房的少奶奶，老亲旧眷一直还叫她六奶奶。六房那院，大门上的漆剥尽了，黑黄的木头还在壮心不已地炫耀着优良的材质，只有开关时才略带悲凉地于门轴处瑟瑟地落下一些木屑。仰头能看到门斗上生动依旧的雕花，流云百蝠，鹿嘴含花，桃之夭夭，喜鹊登枝……秦

家各房的门头都有这样的木雕，明八仙刻的是人物，暗八仙刻的是法器，大朵的牡丹开在云头笏板上是富贵如意……真能说得清这些名堂的人并不多，但姥姥说我还不会走路，在她怀里抱着，就能指着说得一清二楚。

大门里面，其实已经成了逼仄的巷子，早辨不出几重几进了，很多户人家杂乱地挤在一起。我记事儿的时候，已经落实了房产政策，前院的房客都搬走了，姥姥只出租后院，且在通后院的过厅屋那儿垒起了一道墙，姥姥带着我，这才又过起了独门独院的日子。

院里有三间正房，两边是厢房，还有厨房和放蜂窝煤和杂物的小屋，角上是厕所，定期会有拉粪的在我们院墙外，掀开水泥盖板，清理粪坑。我很喜欢拉粪车的那头栗色骡子，听到它脖下的铃铛声，我就会溜出门，靠着青灰的砖墙看它清亮的大眼睛，那大眼睛里有个穿水红兜兜衫的小妞妞，无声地跟它说着话。

正房的门一年四季挂着帘子，冬天是沉重的棉帘，帘脚儿坠着压风的木板；春秋天是布帘子，我最喜欢那条湖蓝色的布帘子，上面有雨丝一样的线条；夏天是青竹帘子，编竹篾子的线隔几年要换，刚换那年挂上去，雪白的线一点一点在竹篾间露出来，像嵌着两串珠子。

姥姥的日子过得讲究，讲究得无微不至，又不落痕迹。讲究倒未必奢侈，一样的黑疙瘩大头菜，跟后院那些人从一个咸菜摊子上买回来的，姥姥切得细如发丝，点了香醋麻油，搭白米粥吃。绝不像他们，把黑疙瘩切成黑檩条，夹在馒头里满大街跑着大嚼。

讲究的人必然是巧的，姥姥就是巧的。可惜我笨，姥姥恨起来，拿着尺子敲着我的手背，“白长了一双水葱似的手，捏根针跟拿根通条似的，笨死算了。”

我不知道还有没有同龄人这样度过童年。长大后才知道，我大概能归入计划生育成为国策后的第一代独生子女，曾被报纸称为“小公主”、“小皇帝”的一群人，我这个“公主”当得有点儿惨。不过倒是被姥姥

的尺子敲打得学了些特殊的本事，比如说我会锁扣眼儿，会缝被子，会把蝴蝶牵牛花、小猫钓鱼这样简单的图案描在的确良布上，用各色丝线绣成门帘或搭布。

我有记忆之后，生活里只有姥姥。母亲的美丽，是北关大街上余韵悠长的传说，特别是女人们，打量着我，嘴里说着记忆中母亲的眉眼，没来由会暧昧地笑，夸张地叹气，我觉得莫名其妙，却又无缘无故地满心羞恼。

小学二年级的暑假，一个陌生的阿姨，忽然到了姥姥家，说是带我去见我母亲。姥姥给我收拾了几件衣服，煮了几个鸡蛋，放在我的书包里，我背着书包跟那阿姨上了火车。我在母亲那儿一直待到快开学，被另外一个陌生的阿姨领着，坐火车又回了钧州。

北京，是个存在于新闻和故事里的地方，母亲在那儿做什么？

我从北京回来后就被堵着问，大人小孩儿都问。我就是抿嘴不说。女人们拨拉着我蓬蓬的粉色纱裙，再扯一扯袜口翻过来的奶油色蕾丝花边，我被她们摆弄得两腮发烫。

东院那个夏天总光着脊梁、总也找不下媳妇的牛儿，坏笑着气我：“你妈傍上‘大款’了，不要你了！”

我噙了泪，咬牙说：“没有！”

“那你妈怎么又把你打发回来了？你说呀！”牛儿在院门口堵着我问，很快会招来一群人，对我母亲好奇的人实在不少。

我忍住了，什么也没说，捎带着把泪也给忍回去了。

出了趟远门，我忽然长大了，心底能存住事儿了。

我在北京一直住在大姨家。很久之后，我才理清了大姨与我们之间曲里拐弯的亲戚关系。这位大姨的母亲，跟我姥姥是远房表姊妹。母亲最初就是去北京帮大姨的女儿带孩子，带得能上幼儿园了，又去别人家

带孩子做饭。北京似乎有很多人需要保姆，母亲总是能找到活儿。

我去了，母亲也不能天天陪我，只有礼拜天才回来，带我出去玩。我大多数日子待在大姨家，那院子很深，挤挤扛扛住了很多人家，大姨大姨夫都退休了，院子里还有不少跟大姨一样的老太太，大腔大嗓、热火朝天地过着日子，我倒觉得比跟着姥姥有趣。大姨夫一直在练各种各样的气功，不练功的时候很和气，笑咪咪领着我看回廊下的红漆柱子，还有他养在石榴树下的那缸墨色龙井。

我不肯说母亲是保姆，并非以此为耻。我那时候很小，还不懂革命工作有高低贵贱之分，我不说只是因为我听话，母亲不让说，姥姥也不让说，我就不说。

有时候，被人逼着问急了，我就想给他们编故事。我随口就能用一些听来的或是看来的不相干的东西编成有趣的故事，就像有人手指一绕就能把柳条编成漂亮的筐子。母亲曾带我在一家医院门口停下来买了一只赤豆冰棍儿，身后有人带着敬畏的口气说什么友好医院；一个女人匆匆走进那医院，身上带着来苏水和夜巴黎香水儿混合的味道——我记得母亲当时抽了一下鼻子，说来苏水和夜巴黎；我记得橱窗里纤细的皮鞋后跟以及那皮鞋的牌子；时髦女人额头上高耸入云的刘海，后面爆炸开的卷发，都用一种叫摩丝的泡沫喷得硬邦邦的……差不多够了，我用这些就可以编个让他们张着嘴听的故事——总也没有机会，我稍微在外面逗留得长一些，姥姥就会找出来，一箭双雕地把我和堵着问我的人，都骂上一顿。

母亲带给我的真实感觉，很复杂，回头想想，八岁的我已经领略了百感交集。从出站口出来就见到了母亲，她看着我掉泪，我却有些呆——母亲跟那个带我坐火车的阿姨一样陌生，只是更好看。那晚母亲给我洗澡，一起上床睡下，我闻着她身上和我身上一样的爽身粉香气，忽然哭了，母亲跟着也哭了。

过了一星期，母亲再来大姨家时，拿着那条粉色的纱裙，把我打扮得漂漂亮亮的，带我去动物园。在动物园意外地碰到了一位胖阿姨，母亲曾经在她家做过保姆，她见了我欢喜得拉着不丢手，跟母亲说舞蹈学院、考试什么的，还很懂行地拿手比着量了我的胳膊腿儿。我的命运就被这次偶遇决定了。

母亲对我说，要好好学习，好好学跳舞，我就能永远跟她在一起了。我记得她说话时的表情，脸红扑扑的，老是半垂着的眼睛也睁圆了，光闪闪亮晶晶的，说了一遍又一遍，唯恐我听不懂，记不住。

那时候，各种少儿艺术培训班还不像后来那么遍地开花，不过也已经有了，只是不大像样。我把母亲的信交给姥姥，姥姥就带我去找母亲的一个同学。那个同学是小学老师，姓王，我叫她王老师。她爱人也姓王，早年毕业于国家舞蹈学院，如今在群艺馆工作，我也叫他王老师。男王老师就是我的舞蹈启蒙老师。

读研的时候，一位教“西方艺术史”的老师说，我们至今还在用训练杂技演员的方法培养舞蹈家，着实荒谬。我不知道他说的对不对，反正从一开始我就注定不会成为舞蹈家。舞蹈对我基本就意味着踢腿下腰折磨自己的身体，但我依然很刻苦地练功，因为母亲说，好好学跳舞，我们就能永远在一起。

无论是姥姥敲打下学的女儿手艺，还是群艺馆王老师的舞蹈训练，我都不喜欢，却也习惯了。我同样不喜欢、却很习惯的，是一个人的夜晚。

从记事起，我就是一个人住。姥姥跟我分住正房的两个房间，中间隔着堂屋。所以，除非偶尔有留宿的远来亲友，我童年的夜晚都是一个人度过的。总有东西，在我睡着之前，搅扰着我，让我忍不住要流泪。春天秋天是院子里那些花草的气味，要是下雨还有雨的声音和气味，冬天却是那份静，尤其是雪后，仿佛天地都冻得不能呼吸了，我缩在被窝