

當前中國藝術的「無聊感」

——析玩世現實主義潮流

● 栗憲庭

以紛雜迭起的社會思潮為表現形式，是近十年文學藝術發展的特點。基本原因在於近百年來中國經歷了兩次文化價值觀念的失落：被西方列強用炮火轟開大門後，在五四新文化運動中，失落了士大夫文化傳統。1978年門戶再度打開，隨着西方現代文化的湧進，近代至「文化革命」建立起來的革命現實主義傳統，又在大多數尤其青年藝術家的心裏失落了。於是，不斷地尋找藝術中的新精神支柱便是不可避免的了。

與思潮喧囂的1978—1988年相比，1989年後是藝術思潮蕭條的兩年。因為作為動力源於思想——藝術觀及精神變化——的思潮藝術，在1989年初北京舉行的《中國現代藝術展》上幾乎窮盡近百年現代藝術的各種觀念，青年藝術家的處境異常難堪，尤其「六四」後，人們精神上更加茫然，無論弗洛伊德和尼采，還是沙特和卡繆，都不再能提供給藝術以遮風蔽雨之處，人們就再也找不到一個完整的世界了，只好無可奈何地面對

這精神破碎的狀態。

也許正是這種精神破碎的狀態，使近兩年的中國大陸美術界，尤其新一代青年藝術家「不再相信一些現成概念能解決藝術家的靈感問題」，而轉向「有許多燒灼感的直覺中的現實」（摘自《宋永紅筆記》）。因而，在近年的畫展中出現了一批頗引人注目的新作和新人，如北京1990年初的劉曉東和喻紅畫展；1990年底的宋永紅、王勁松畫展；1991年初的方力鈞、劉煒畫展；1991年初武漢曾凡志畫展；1991年中的新生代畫展；以及近兩年嶄露頭角的青年畫家：四川的沈曉彤、忻海舟，上海的劉大鴻等。尤其是91年6、7月份風靡北京等地的孔永謙創作的「文化衫」，讓我們看到了一種新的潮流已悄然盛行起來，而且心態和語言都有着驚人的趨同現象——無聊感及潑皮式的幽默、玩世的寫實風格。再橫向與王朔的「痞子文學」以劉振雲為代表的「新現實主義」小說，後崔健群的搖滾樂比較，新思潮的特徵就更明顯了。

無聊感和「文革」後的 第三代藝術家

這是一個自1979年後的第三代藝術家群。第一代是知青群，他們是經受過心靈創傷及藝術上接受革命現實主義教育的一代。他們的心態和藝術都依重於純樸的現實，他們是「傷痕」、「鄉土」、「尋根」思潮的主將。把真和善作為美的內核，對普通人的同情和對陰暗面的敏感構成了這群人藝術的特色。第二代是80年代中期崛起的現代思潮群。這群人大多出生於50年代中、後期，80年代初他們大學生涯時，正值西方現代思潮大量湧進之際。另外他們大多或多或少有過知青代藝術家的經歷，但這種經歷又不足以達到刻骨銘心的程度，反而成為他們在80年代初接受西方現代思潮時反省的對象和起點。這構成了他們藝術的特徵，即從西方現代藝術和思潮中獲得了觀察角度和語言樣式，以形而上的姿態關注人的生存意義。

第三代藝術家即「潑皮群」。他們都出生於60年代，80年代末大學畢業，這造成他們在成長和走上社會的背景上，與前兩群藝術家發生了很大差異。「文化革命」的結束是知青群成熟的背景，現代西方思潮的湧進是「85新潮」成熟的背景，無論是追求善，還是引進西方現代思潮，這兩群藝術家的藝術，都屬於企圖建構新的中國文化理想主義社會氛圍的產物。而「潑皮群」從他們生下來，就被拋到一個觀念不斷變化的社會裏，而他們學藝術的生涯，又是在看着干預生活的藝術在實際現實中的失效，看着西方思潮影響下的藝術潮流來去匆匆，

無論是生活，還是藝術，現實留給潑皮群的只是些偶然的碎片。幾乎沒有任何一種社會事件、藝術樣式及價值觀，在他們心靈中產生過恆久或深刻的影響。因此，無聊便成為他們對自己當下生存狀態最真實的感覺。

所有敏感的藝術家幾乎都面對一個共同的生存難題，即生存的現實被以往各種文化、價值模式賦予的意義，在他們心中失卻後，而對於統治他們生存環境的強大意義體系，又不因為這種失卻而有所改變。但在對待這個難題上，潑皮群與前兩代藝術家發生了根本差異，他們既不相信佔統治地位的意義體系，也不相信以對抗的形式建構新意義的虛幻般的努力。而是更實惠和更真實地面對自身的無可奈何。拯救只能是自我拯救；而無聊感，即是潑皮群用以消解所有意義枷鎖最有力的辦法。而且，當現實無法提供給他們新的精神背景時，無意義的意義，就成為他們賦予生存和藝術新意義最無奈的方法；和作為自我拯救的最好途徑。如方力鈞說的：「王八蛋才上了一百次當之後還要上當。我們寧願被稱做失落的、無聊的、危機的、潑皮的、迷茫的，卻再也不能是被欺騙的。別再想用老方法教育我們，任何教條都會被打上一萬個問號，然後被否定，被扔到垃圾堆裏去。」(摘自方的筆記)。

潑皮式的幽默

無聊即無意義，無聊感即在心靈和感覺中對現實世界意義的消解，既然這個現實世界是無意義的，就不必

以嚴肅的態度對待它。這是形成潑皮群的藝術那種玩世不恭和潑皮幽默風格的內在原因。也是消解前兩群藝術家作品中因責任感帶來的沉重和悲壯感的原因。

王朔的代表作《玩的就是心跳》，驚心的事件卻是一個無聊的玩笑。它甚至在啟示當代社會所有令人心跳的大事件，都不過以玩笑告終。而且幾乎所有作品都在嘲笑過去曾給予許多嚴肅、高尚意義的作家、英雄乃至人自身，諸如他小說的一連串題目：〈別把我當人〉、〈沒有一點正經〉等。搖滾樂中的後崔健群以一種嘲弄和無所謂的情緒替代了崔健的濃厚參與意識和政治情緒。如他們的代表人物之一何勇在《垃圾場》中唱到：「我們生活的地方／像個垃圾場／人們像蟲子一樣／你爭我搶／吃的是良心，拉的是思想。……我們生活的地方是個屠宰場／只要你知道骯髒／你已够斤够兩。」另一代表人物楊長勇（歇斯）的《實際上沒甚麼》中「我就在大地方，我就在小角落／這裏裏面沒有甚麼誰比誰厲害／我就那麼興奮，我就那麼嚎啕／這裏面沒有甚麼誰比誰學問／我如今就是我，你現在就是你……哦——實際上都沒有甚麼」。

潑皮群代表畫家的作品，是通過兩種選擇的視角來把握幽默感的。一種是直接選擇「荒唐的」、「無意義的」、「平庸的」生活片斷；一種是通過把一種本來「嚴肅的」、「有意義的」事件滑稽化。

前者如方力鈞精心描繪「打呵欠」的自畫像；宋永紅彷彿正在窺視生活中難言的性的荒唐景象；喻紅筆下的女青年，多是神情恍惚無所事事的狀

態，沉浸於內心的臉部表情中又流露着一種無所謂的神態；劉曉東是他們之中感情最投入，最細膩，因而是作品最具悲劇色彩的畫家。他多以城市青年群像為題，表現他們的百無聊賴、無可奈何的百態。他的畫充滿了對矛盾因素的運用；相聚的場面卻各想心事，開心的表情卻伏着悲哀。尤其在充滿潑皮、無聊氣氛的畫中，有一種難言的、極力想超越和逃離現場的尷尬情緒，標誌他的藝術對人生的把握，進入了某種境界。

這幾位畫家的作品都趨向於內向和自嘲，他們在一種極現實的生活片斷中，以一種非親切感、非生活味的渲染，造成畫面的矛盾感，即畫面情緒並非着眼於那個生活片斷本身的生活味，而是把一種情緒——尤其是一種無可奈何的情緒注入每一個人物和每塊色彩和筆觸中，造成像劉曉東說的「模糊性的東西」或「雙重結構」，這種矛盾因素的雙重組合，更多的是以潑皮幽默的喜劇形式，去體現那種不得不面對荒唐的悲劇境界。如劉曉東的《田園牧歌》中一對出遊的情侶，卻是一種茫然無可奈何地等待一個無希望結果的狀態。而且畫面造型、筆觸追求悲劇式的力量感，而非牧歌式的輕鬆。畫面以畫家自己和女伴為模特兒，也是他自嘲的心理寫照。宋永紅《清靜環境》是一種凝固了的騷動，把對性的渴望壓抑於不得不的安靜中，是一種焦灼的幽默和荒唐。喻紅用廣告畫法處理的青春女子肖像，給人的流行性和即時性的感覺，是把美置於不美的轉瞬即逝的偶然性之中；而方力鈞則把無聊的形象用一種詩意的手法去處理，是把不美置於美的藍

天白雲大海的詩境中，效果同樣達到嘲諷、荒唐、幽默的感覺。

傾向另一種方法的畫家如王勁松，他所有的作品都是在調笑世象百態，尤其是大眾習以為常的卻又是具有某種正而八經乃至轟轟烈烈的偉大事件。劉焯以合影式的構圖畫的光榮軍人、革命家庭，把那種莊嚴自信畫得幾分滑稽和傻裏傻氣。曾凡志的《協和》更具多義的隱喻性，用描繪治病這個正經的事件，開了個惡毒的玩笑。顯然這幾位畫家的作品是趨於外向的嘲世的，所以畫面處理多漫畫化、戲劇化和更具輕鬆感。不同於前者因多趨內向自嘲帶給畫面的緊縮感。如王勁松漫畫化的人物造型，隨意輕鬆的線條，以及人物形象的空白處理，能使作者「和觀眾之間形成一種合謀關係，其意義不在畫面本身，而在於我和觀眾存有共同的現實文化背景，以及對這種文化背景所持的共同態度。從泛論上說它是對現實人心態中蒼白一面的把握。同時又是我個

人在表現對象方面有種力不從心的焦慮，而着意留有空白後帶來的不完整感，這種力不從心的失落同樣也是一種文化現象」。如同他把《大合唱》、《大氣功》滑稽化一樣，這種現實心態的蒼白是不言而喻的。而劉焯畫面的造型、色彩、筆觸和他潑皮的心態如此協調，彷彿使人感覺到他在整個繪製過程中都保持着那種頑皮和「一點正經都沒有」的幽默狀態。

現實主義的樣式

理想主義帶給知青群和「85新潮」群的使命感和參與意識，使他們對於芸芸眾生和現實始終抱有一種居高臨下的姿態。也造成了他們作品的沉重感和悲壯氣氛，以及注重自身以外有某種社會意義的現實和永恆、終極、形而上問題等傾向。所有這些，隨着潑皮群對自身無可奈何的領悟，便在他的作品中消失了。尤其是藝術家

圖 曾凡志的《協和》更具多義的隱喻性，用描繪治病這個正經的事件，開了個惡毒的玩笑。



職業的神聖和崇高感在他們心中的失落，是一個具革命意義的變化。應了王朔「流氓改當作家」的話，藝術家也不過一介群盲而已。「人說藝術家是人類靈魂的工程師。難道人的靈魂不是生來平等的嗎？這太牽強，太做作，太狂妄。另有人說，藝術品不過是藝術家的排泄物，這話初聽不入耳，卻很恰當，人們正是從這排泄物中看出你是否健康，有甚麼病，就像醫生從病人排泄物中看到的一樣」（摘自《方力鈞筆記》）。既然藝術不再是神聖的社會職能，那麼自己和自己周圍的現實，便成為他們視野的聚焦點和心靈的重頭戲，如此他們作品趨向現實主義樣式就是自然而然的了。同時形成了他們隨意摘取熟視、平庸乃至荒唐的生活片斷，以及多把自己和自己周圍的人作為描繪對象和題材的特點。如宋永紅說：「我的投注目標是我自身環境的興趣，超越理性的習慣勢力，實在是件令人興奮的事情，因為自身生活環境提供給了我基本的創作因素」（摘自宋的筆記）。劉曉東更明確在〈尊重現實〉一文中主張：「生活中我是個現實主義者，所以我覺得藝術應該是現實主義的」。「我堅持現實主義是因為現實主義對於我來說具有紀實性和直接性。我依托在這個基點上，心中感到實在。」（載《美術研究》1991年4期）

當然，這個現實主義中的現實，是被他們不恭、荒唐和幽默化的。其實現實主義是所有藝術現象中最複雜、名目最繁多，也是被濫用得最多的一個名詞。實際上，任何現實主義中的現實，都是經某一特定時代、環境的文化氣氛和社會心理篩選後的結

果，現實主義作為中國近現代最盛行的主潮，尤其如此。近代有徐悲鴻的現實主義，更多地關注的是作為語言層面的寫實樣式。1949年後受蘇聯影響的革命現實主義，關注的是對社會層面的革命大事件和人物的報導性描述。文化大革命中的革命現實主義，着眼於宗教式理想主義中的高、大、全和紅、尖、亮的現實。傷痕時期的現實主義，視野又轉向充滿社會陰暗面的現實。

潑皮群的現實主義，是對「85新潮」過於關注一些大而無當的哲學問題的校正，切實地面對當下現實的普遍失落、無聊的心態。同時拋棄了此前所有主義的那種社會參與意識，把先前的居高臨下的姿態，換成與現實平衡的旁觀姿態，去體驗自己和周圍的生存狀態。而只有以這種平衡旁觀的態度，纔能對現實有不恭敬的潑皮態度；纔能敏感到現實本來就是荒唐的：人本來就是這麼個複雜的混蛋：人生本來就沒有意義。這一點王勁松說得很到位：「一旦將我自己成為旁觀者式的作者，我就感覺到了眾生共有的缺陷乃是溝通人的隱蔽根源，它就像一個假設的點，將我自己置於整個現實文化背景之中，這裏的人的種種缺陷帶着某種悲劇成分的戲劇性」。「然後用旁觀者的興奮去體會這種極高魅力的精神現象，因此我常常以一種超然的，使人感到輕鬆愉快的幽默方式來表現現實人的真實心態」。劉曉東亦認為：「這些客觀物象本身就放射着光彩，我將自己心中的『內容』直接插入他們當中」，「這就和傳統現實主義產生了某些差異。看後讓人幽默之餘又心有餘悸」（引文同上）。

所以我稱他們的藝術為「潑皮幽默現實主義」或者「玩世現實主義」。

作為先導的新文人畫的「玩藝術」和「85新潮」的「荒誕潮流」

潑皮群的心態和語言，都不是偶然的產物。其中「新文人畫」和「85新潮」為他們登上社會舞台作了鋪墊。

1985年，南京的朱新建以他賴賴的大頭小腳光屁股的古代仕女造型，肆意誇張了的文人墨戲的線條，東拼西湊半文不白的題畫詩，裝傻和東倒西歪的題款字體，以及「采花大盜」、「脂粉俗人」的入畫印，標誌了「潑皮幽默」風格的新文人的基本取向，並迅速在中國當代畫壇產生非常廣泛和深刻的影響。

這種風格以藝術不過是「玩玩的」（朱新建語）作為信條，確實把握了中國當代精神中某種本質性的傾向，即以追求純個人輕鬆感掩蓋着信仰的危機感。這是幾年後社會上泛濫「玩前途」、「玩生活」、「玩……」心態的先導。但是，一方面，人及其個性、私生活還得不到社會普遍尊重時，無形的壓力仍然對他們構成一種自覺不自覺的心理負擔，這使他們的藝術充滿了既嘲笑社會又嘲笑自己的痞氣和幽默。另一方面，對於傳統藝術淵源流長的南京畫界，人們對新潮藝術的反感，導致他們順理成章地檢起傳統文人墨戲。既可「玩藝術」以避免負荷過重的社會包袱，又免涉模仿洋鬼子之嫌。然而，當他們拿來傳統筆墨時，又深感自己的心態、學養、技巧甚至用以

題款的毛筆字，都使他們清楚地知道自己無法企及這座傳統的高峰，自覺不自覺的尷尬心理把他們逼上玩世不恭的道路。從某種意義上看，這種「潑皮幽默」的新文人畫，幾乎是社會心理與文化勢態逼迫成的一種「文化畸形兒」。因為他們不敢正視現實，只能借古代題材和形式聊以自娛，只能在把玩式的小品裏小打小鬧。

與新文人畫相比，潑皮群走出了新文人畫的畸形心理。他們從認識自身開始，正視並直接表現他們共同意識到的現實，這是健康和有力度的。但作為一種文藝思潮，新文人「玩玩的」在心態和語言都為後來者起了筭路藍縷的作用。

潑皮群與「85新潮」美術之間有更多的親緣關係。「潑皮群」並未完全脫出「85新潮」中對於生存的荒誕處境把握這個大框架。只是把其中英雄主義的自我介入狀態，換成一個旁觀和玩世的狀態。把關注人類的那種普遍的、形而上的角度，換成關注自我和自我環境的角度。這使潑皮群能超越文化上的束縛，更真切地通過關注可觸摸的現實，去把握人普遍的生存現狀，從而脫去了「85新潮」時藝術中現代西方哲學的外衣。潑皮群在語言上更多地受惠於「85新潮」對超現實陌生語境的試驗，只是他們去掉了刻意建構的玄妙和晦澀的話語，在他們自己和周圍的場景中，去體驗和反觀真實存在的獨特的陌生感和荒誕感。

「解構」與無聊感

1990年以後，一個頗引人注目的

現象是：「85新潮」美術的一些名角如王廣義畫了《大批判》系列；舒群畫了《原則消解之後的四項基本運算規則「 $+ - \times \div = 0$ 」》系列和《減法時代——文化Pop.》系列；任戢畫了《抽乾》等系列。並先後在多家雜誌和報紙上連篇累牘發表作品和文章，以「85新潮」式的革命架式，舉起西方解構主義的旗幟，高呼「清除人文熱情」（王廣義語，載《北京青年報》等報刊），「清理和消解」、「運用全新的能指復興遠古神話的光環」（舒群語，載1991.2《藝術廣角》）的口號，撕下了「85新潮」時形而上的崇高面紗，企圖以「物質性和即時性」的Pop.藝術的新圖式，掀起一股新的浪潮，但社會和藝術界反應都十分冷淡。

實際上，王廣義等人已經敏感到了整個社會的無聊心態，他們借用西方「解構」這面旗幟，也正是想消解佔統治地位的文化結構，而且從理論上找到了實現的途徑——Pop.藝術。但遺憾的是，他們已無法逃脫85理性思潮的那種本本主義的尾巴了。他們的想法和作品更多地來源於解構主義的理論框架，或者說他們本來已經敏感到了當下普遍的心態，就被西方時髦的哲學思潮異化了。

實質上，無法用一種未經轉化的異質文化即解構主義來消解本土當下的文化結構，借鑑是在所難免的，但必須是催發本土文化，生產出「自己

的解構主義」。從這個意義上看，潑皮幽默現實主義對無聊感的把握，纔真正具有解構的意義，它消解了多年來統治人們和整個社會現實的意義、價值觀的體系。而對於「85新潮」的精英藝術家們，解構主義更真切的實用意義在於：表達了85年以來建構新文化理想破壞滅後的失落感。

如果進一步去看孔永謙創作的「文化衫」，從它的「煩着呢，別理我」、「一事無成」、「特累」、「拉家帶口」等字樣，戶口本、身分證、糧票等典型的中國生活標記，它與潑皮幽默現實主義殊途同歸。它找到真正的Pop.途徑——消費文化，使王廣義等人拚命尋求報刊這個在中國並非大眾傳播媒介的想法，既幼稚又無力。它迅速在北京及其他城市流行，並招致全世界新聞界以及中國政府機關、公安部門的普遍關注的事實，又是最準確最有力地把握了當下中國社會的普遍心態——無聊感和潑皮幽默的表達方式。

1991年3月初稿，8月改畢

栗憲庭 河北省人，1948年生。曾任《美術》雜誌編輯，《中國美術報》責任編輯，現任中國藝術研究院美術研究所助理研究員。