

真實的陷阱

• 宋曉霞

在畫畫的時候，最重要的是真實，不是客觀真實——因為我們不能擁有客觀真實——而是主觀真實；也就是說得揪住自己說真話的那一刻……

——亞希加 (Avigdor Arikha)

中國美術在二十世紀向現代轉型的主要路徑是從西方引進的寫實繪畫，百年間幾代藝術家的努力目標是在現實的基礎上重建中國繪畫的敘述形式與觀念。藝術的真實性成為不容迴避的根本問題之一。然而，長期以來它卻被遮蔽在意識形態的陰影中，與各種政治情結糾纏在一起。我們可能習慣於將真實的問題與科學或道德理想聯繫起來，卻始終沒能在藝術本質上對真實進行過追問。今日藝術家承載着文化邊緣與中心、地域性與全球性、後殖民主義、民族主義等新問題，藝術的真實性已為絕大多數人遺忘，它在由媒體、電腦、互聯網虛構的「超真實」世界裏被再度遮蔽。

從真實論的角度來看劉小東近十年的創作，是筆者大題小做的一種嘗

試。劉小東是大陸美術從80年代轉向90年代過渡階段的一個「銜接點」。在他之前，80年代的現代主義運動一直集中在意識形態問題上展開。在他之後，是將「無聊感」推向極致的「玩世現實主義」。立足於意識形態批判立場的評論，批評他的作品是文化上的妥協和逃避。着眼於學院寫實的技法傳統的評論，將他描述為「鄉土寫實主義」和「古典寫實主義」之後的「新寫實」。而在以觀念和裝置為媒介的實驗藝術家眼裏，劉小東有可能是迷戀手繪趣味與寫實觀念的最後一代文化「遺民」。解讀劉小東近十年的作品，將有助於透視寫實繪畫與多重歷史語境之間的關係，也為我們討論和質疑藝術的真實性提供一個具體的文本。



李宗津：《北京早市》
(1947)。

個人的敘述與身邊的現場

劉小東所畫大都是日常生活場景和物質生活境遇，這裏不妨把他的作品和中國以往描述日常生活形態的寫實繪畫作一番比較。

我們先把他的《晚餐》(1991)和近半個世紀前李宗津的《北京早市》(1947)放在一起看看。《北京早市》中的「細節描寫」是傳統寫實繪畫對客體的再現，近景的夥計和攤位上的雜物像寫生一樣實在，它們與中景的食客、遠景的城樓、街宇和天空，共同構成了一幅和諧、完整的風俗圖，既有地方風味、人情世俗，也有優美的樂趣與情致。劉小東《晚餐》中的吃食和人們的面相一樣有種肆無忌憚的感覺，李宗津將早點的油漬溫婉地包進了畫筆，劉小東卻將生肉翻出來給人看，這細節上的趣味自然迥異。

再看他的整個構圖，在一道道上下平鋪的橫向構圖中呈現出來的物象，有着某種暴露的意味：斜刺過來的眼神裏交織着袒露的欲望，桌下絞扭着的手勢透露出隱秘的心事。

還有，劉小東的畫法也有意思，他不是用造型、色彩和體積「塑造」人物或物象，卻是在「塑造」人物和物象當中包含着的那些雜亂的信息和物質的痕迹。這情形好像是寫人並不描述他額頭上的滄桑，卻讓我們望到他灶上日積月累的油膩污垢，一眼便知人物平日煎炒烹炸的日常起居，雖然有些髒相，可是更覺得這日子同人有着切身的關係。劉小東要讓畫中形形色色的人和物一起參與他的敘述，直觀地呈現自己體驗到的社會和物質的生活境遇。

不僅如此，他還借用攝影的觀看方式，用畫面左下角兩位像是回看鏡頭

的食客把觀眾——畫面外的看客拉了進去，一旦你觀看便逃不脫與畫中世界的某種關係，只要你看了你便在場。

劉小東的這一手兒，既不是客觀的描摹，也不是主觀的抒情。他的辦法是把日常場景和日常物品這些外在的物質世界，隨機地轉換為個人直覺到的內在現實，讓畫面成為積攢和陳列我們時代生活形態的場所。像劉小東新近完成的《豬》，看上去彷彿只是記錄下自己隨意的觀察，然而，這不僅僅是記錄現實，同時也是對現實的一種判斷，它是劉小東為自己體驗到的生活形態創造的一種形式感。它不光為轉型中的社會提供了一則空間和時間的切片，也影響着我們對中國生活和中國人的觀察、體驗與想像。因此，它改變了我們關於現實的觀念，也改變了我們關於現實主義的觀念。

現在再通過一組不同時代的人物群像，說明個人性和現場感怎樣改變了中國現實主義繪畫的敘述形式與觀念。

先看溫葆1962年的名作《四個姑娘》，這是共和國時期社會主義現實主

義繪畫中少有的非主題繪畫。畫家溫情地描繪了四個姑娘的肖像，使之至今仍有純真、感人的魅力。這四位姑娘憨態可掬又有一點忐忑不安，像是坐在攝影鏡頭前擔心不能給觀看者留下優美的形象。她們身後的屋牆與窗台上靜物般的日用品，像一片安詳和諧的風景，將姑娘們單純的目光融入其中。儘管畫家用心地刻劃了她們不同的神情、體態甚至心理，可是理想化的美感將她們統一起來。姑娘們健康的身體、紅潤的膚色不是由你在現場品味到的，而是由某種美感原則籠罩在金色的暖調中，讓你不得不拉開距離，站到美感原則的「黃線」以外去欣賞她們。

相比之下，劉小東的《美少年》(1990)只是幅記錄性的小畫，向我們呈現了一個匿名的現實，一個時間的「現場」。這是一雙眼對可疑的、蒼白窒息的歷史現實的打量，震驚、創痛、迷茫、失落等等詞語，在這目光裏直觀有如前景中的白色塑料袋。《美少年》帶來的不是令人愉悅的青春美感，而是「現場」的震撼。劉小東以



溫葆：《四個姑娘》
(1962)。

個人的直覺體驗為形式感，以身邊的生活現場為底子，直接記錄了「思想轉彎」、社會轉型給日常生活帶來的種種參差的形態，以及在80、90年代之交政治文化困境中延續着的中國社會。

接下來我想談的一幅人物群像是陳丹青的《西藏組畫·康巴漢子》(1980)。由於它的「真實」，《西藏組畫》在20年前出現的時候還真有點「石破天驚」的意味。陳丹青用「日常性」擊碎了我們信奉多年的「典型性」，以攝影捕捉現實的直接性取代了此前中國油畫中的文學性^①，開始走上將現實主義還原回中國的現實的道路。

穿越20年來中國美術「從現實主義到後現代主義」(1995年在比利時布魯塞爾舉辦的中國當代油畫展名)留給我的重重印象，再度端詳陳丹青畫的康巴漢，瞧着那毛髮、前額、下巴、飾物以及石質般的軀體，我卻尋覓出西方古典油畫的影子，不是麼？莊嚴的量感、高華的境界，還有藉米勒(Francois Millet)渲染的「普羅大眾」的意識形態。然而畫家和我們都沒有同這些強悍的生命一起「在場」，我們是從與他們不同的生活、不同的境遇、不同的命運裏表達着傾羨之心。陳丹青曾坦言他不過是藉西藏為視覺來源在中國來還古典油畫之魂。此刻感動了我的「真實」，並不是康巴漢子身上的酥油味，而是作者當年對有文化、有教養的寫實油畫虔敬誠懇的追慕。

看過《西藏組畫》再來看劉小東的《青春故事》，其間最大的變化是敘述的角度從民族的、歷史的集體意志，回落到個人的、此刻的自身親在。它不再是對凝縮的歷史時空中無名的生命之花的禮讚，而是對此刻我輩的個

體肉身偶在略帶青春自憐的審視。多年來我們已經相信個體不在場的合理性與正當性，我們習慣於以中國人或階級總體出現的敘述者替代獨特的個體言述，《青春故事》卻不再是從國家和民族性的角度，而是從個體的處身性來觀照個人的困境。當初不入畫題的「物品」，在個人的、現場參與者的視角中卻可能是值得玩味的視覺「意象」。昔日高揚的人性、自由、平等之類的時代價值，才可能轉化為和生肉、鮮啤一樣具體切身的生活經驗。瞧瞧劉小東對這群同伴兒的敘述，語氣率性、放肆、自然隨便，像私下閒談時所發的議論，既不避諱上不得台面的細枝末節，也一點兒沒有開會發言的正腔，真讓人疑心他怎麼敢用油畫這樣來講話。他在畫布上的手腕和教養無疑是學院的傳統，可是他的眼睛卻敏銳地搜索着當下現實中的個體生活形態。通過個人的敘述，中國的現實主義繪畫終於擺脫了概念化的硬殼，建立起與現實的血肉關聯，至少讓人看了就認出：這就是我們自己，就是我們此刻的一種狀態！儘管這個現實只不過是中國社會形態中的一個小圈子。

紀實性與真實性

以往的中國美術大都以社會化的「公有現實」為素材，表達了為社會所共識的意識形態與美感。文革以前高歌猛進的社會主義現實主義美術，從「求真」出發最終被納入意識形態範圍成為政治宣傳的工具。文革後試圖以「真實再現」書寫文革的「傷痕美術」，側重對社會事件和現象「藝術描寫的真

實性和歷史具體性」，尚沒能進一步反思和質疑從文革到新時期的當代歷史，便很快轉入「鄉土現實主義」對普遍人性的敘述中。中國現實主義繪畫在「求真」的道路上，再次偏離了中國的現實。80年代中期興起的「新潮美術」，在「進步／發展」的線性歷史共識下，以西方現代主義為利器，欣然投身到激進地反傳統的文化運動中，它與「啟蒙時代」的「文化熱」合流，使「現代化」的烏托邦前景成為新的、隱形的文化霸權。在這種公共的敘述下，我們無從了解當代歷史在一個具體的人身上是如何開始和怎樣進行的，也就無從觸摸到歷史的真實。劉小東的繪畫顯然是以個人的敘述為基礎的，他的視點是現場參與者，他本人和他的畫筆與畫中的人物共處在一個生活情境之中，需要面對相同的生存處境。他的繪畫記錄了自己觀察和目擊到的現實生活，敘述的紀實性使他在現實主義的藝術傳統中修正了個人與現實的關係②。

紀實性並不是甚麼新鮮的思想資源或視覺風格，然而中國藝術界長期處在「反映論」的圍困下，虛假的現實、扭曲的真實亟需恢復到常態中來，何況在80、90年代之交的政治文化困境中，借重紀實性也不失為一條突圍的道路。90年代初新生代美術把觀察的目光「近距離」③地投向自己的生活空間，90年代的新紀錄片運動和紀實攝影嘗試以紀實性的影像重建人與現實的血肉關係，90年代發展起來的獨立電影以直接紀錄原生態的方式見稱。這場遍及視覺藝術諸多領域的紀實性文化實踐活動，不僅昭示了當代中國藝術日益關注現實空間中的人的生存狀態的趨勢，也以個人的經

驗建立起不同於主流意識形態的敘述方式。而支撐這一紀實性觀念的認識基礎是對真實性的渴望與追求。張元在解釋自己為甚麼要以紀實手法拍故事片時說：「到底我們生活在怎樣的狀態裏？我們是甚麼樣的人？實際上我們沒有機會看到。我很希望拍攝非常真實的影片，讓我們知道我們自己是誰。我有時候覺得真實本身就是藝術，因為它非常有力量。」④此刻，紀實性不單是一種新的影像風格，也是認識自己和現實存在的一種方法。

劉小東的藝術立場和現實立場，與這場紀實性的文化活動密切相關。他本人是90年代初新生代美術的代表人物，十年來未改初衷地在畫布上尋求具有原生意義的生活現實。1993年他參與拍攝了王小帥的第一部影片《冬春的日子》⑤，影片的故事就以王小帥和劉小東的個人經歷為素材⑥，劉小東與妻子喻紅在片中飾演了冬和春。要求「我片子中的每個鏡頭都是真實的」⑦的張元也是劉小東的好友，他在1995年拍攝的劇情片《兒子》⑧，取材於北京一個真實家庭中發生的真實故事，劇中人物均由故事中的原型扮演。同年，劉小東完成了同名油畫《兒子》。無獨有偶，劉小東的近作《自古英雄出少年》也是出自王小帥正在後期製作的影片《自行車》。劉小東在與紀實電影思想資源共通的同時，也與之分享了形象題材的資源。

這些以揭示現實世界的真實為初衷的藝術活動，為我們提供了真實的物象，真實的故事，真實的人物，真實的主觀體驗，真實的客觀觀察。這一切滿足了藝術家逼真地再現社會現實的要求，甚至也在某種意義上真實

地反映了客觀世界的現實本質和藝術家主觀世界的情感、認識和理想，這使他們的作品成為從現代中國情景中切下的一則切片。然而，為甚麼旨在呈現現場的紀實性影像，卻蒙着夢境的色彩與傷春的悲情而與現實相疏離，最終無法真正成為時代現場的目擊者^⑨？為甚麼以真實為根據的藝術，卻不能面對現實而走到真實的反面——虛擬現實甚至扭曲現實^⑩？如果對現實表象的逼真呈現——「畫我眼睛看到的」並不能保障真實性的實現，那麼我們要問這個真實的陷阱是甚麼？它迫使我們不得不追問：究竟甚麼是藝術的真實？現實與真實的關係又是怎樣？

主觀真實是可以表達的嗎？

二十世紀在西方出現了試圖返回人與物最本源的關係之中的藝術實踐^⑪，它以人的目光的自然之光照明生存——闡明人的存在，其視覺的焦點始終指向現實世界的真實性。但是這個真實性已經不再是建立在主體描述與客體對象符合一致基礎上的「實體的真實性」，而是在道的原初境界中人與物重獲本真的顯現的「存在的真實性」。正是在這裏，百年來「走出家門」取道西方的中國藝術，才有可能回歸中國藝術的本源之道——意境。

反觀90年代大陸的紀實性藝術實踐，雖然以實體的真實瓦解了意識形態化的主流藝術，其藝術觀念與語言仍然受制於主體認識客體的模式。儘管他們力圖呈現現實的真實，最終卻落入了真實的陷阱——問題就出在他們將人與存在視為某種意義上的對

象，或是某個變易的過程加以記錄和整理，而不是當場發生着的構成境域。這樣，在他們的作品中顯現的只是表象化了的現象，出現在一個外在的、已經被完成了的空間之中，而不再是活生生的原在。這樣所得到的真實，只能體現為對現象模仿和複製的「正確性」。藝術家對真實性的種種探索與追求只能是在主客體分化的格局中的縱橫捭闔，而始終不能鄰近存在的真實。比如在劉小東的繪畫裏，我們時常會遇到直觀呈現的觀察和體驗的過程與預設的某種「意義」的衝突。

怎樣才能找到理解和參與這構成着的境域（還沒有任何主客分化的人生體驗）的視覺表達方法呢？這裏我將通過對一部紀實性電影文本的分析，發現超越物質性的表現以獲得藝術自明性的可能。

1997年由賈樟柯編劇、導演的故事片《小武》^⑫，全劇107分鐘，主要由三個部分組成：被背叛了的兄弟友情、落了空的男女情份和走了味的家庭溫情——每一部分都朝向主人公在劫難逃的命運——存在意義上的被拋棄。這部同樣以紀實手法拍攝的故事片，與上述90年代的紀實性藝術實踐有許多相似之處：個人化的觀照、記錄原生態的電影語言、邊緣化的人物和徘徊與失落的生命感受……然而在《小武》裏，紀實性的手法不再是用來表現事先已被觀察和剖析過的現實的形式，它本身就是覺察包圍着我們的現象的直觀方式，也是帶引我們向現實世界發問的探詢手段。《小武》的紀實性敘述，不再告訴觀眾「這是我看到的」，而是令人不斷地自問：「這是我看到的嗎？」



賈樟柯(中蹲者)在《小武》拍攝現場。

我們來看小武在縣城裏閑逛的一個長鏡頭。先是小武站在後景摩托車修理鋪前，前景大街上川流不息的行人、自行車、摩托車、汽車，不時地將他擋住，復又顯現。一個賣蘋果的小販推車經過，小武順手偷了一個蘋果。「打開行李箱給我看看，趕緊打開！」——我們聽見街頭擴音器裏港台警匪片激烈的音響。一個女人從小武前面走過，又是一輛自行車，後來是擦過攝影機的摩托車和汽車。接着是一段空鏡頭，小武依然站在那兒，與擴音器裏煽情的音樂同時進入鏡頭的是小販的半個車輪，他不慌不忙地折回來站到了小武面前，然而甚麼也沒有發生。兩人各奔東西地走出了鏡頭。

也許會有人問：這是在表現甚麼？孰不知這個鏡頭的好處就在於它甚麼都不表現。這就好像花開，是出於自身的開放，是自身打開着的展現。它的真實既不在於那個可模仿的客觀世界，也不在於對象化了的主觀

體驗，而就在它自己的存在方式當中。紀實性在《小武》裏面切實地成為參與構成沒有任何主客分化的人生體驗的視覺表達方法。影片的故事跟隨着大街上的行人一起展開，沒有這個故事，街上的生活依舊。剛才描述的那個鏡頭讓人感到，縣城裏的運動並不是由影片的場面調度所安排的，它就從屬於這座城市本身。

影片的結尾，按照劇本原是讓老民警押解着小武從各式各樣的場景裏經過。而在拍攝的現場，賈樟柯讓紀實的手段隨當場引發的境域來構成場面：我們看見警察去辦事隨手將小武銬在了路邊，攝影機先是近景拍攝被當街示眾的主人公，伴以街上噪音的同期聲。繼而鏡頭離開了小武，出人意料地搖向了圍觀拍戲的人群。有人意識到自己被拍攝而立即離開，有人驚訝地後退，不久又試探地進入鏡頭，一個男人湊向同伴耳語議論，一邊還對鏡頭指指點點，旁邊的另一群人微笑着看着鏡頭，中景的行人停下

來露出好奇探詢的目光……攝影機的這一轉換，使原本是在觀看故事的觀眾，突然遭到鏡頭的干預，感到自己也像小武一樣被暴露無遺，這迫使我們不得不擺脫一切現成化的概念，在當場發生的境域中對生活和電影進行雙重確認。

顯然，《小武》已經不滿足於用攝影機再現現實的「實存」，它嘗試以紀實風格超越現實，讓我們的感知在「實存」與「虛無」之間來來回回地自由穿行。它不只用眼睛觀察這個世界，而且用攝影機向現實世界發問，追問生命究竟是怎樣的一種存在？它為甚麼這麼存在？它的真實是甚麼？

註釋

① 當時陳丹青對《康巴漢子》自述道：「他們目光炯炯，前額厚實，盤起的髮辮和垂掛的佩帶走路時晃動着，沉甸甸的步伐英武穩重，真是威風凜凜，讓人羨慕，他們渾身上下都是繪畫的好對象，我找到一個單刀直入的語言；他們站着，這就是一幅畫。」參見《美術研究》，1981年第1期，頁50。以無意義的場面入畫，可以說由此濫觴。

② 劉小東自覺到繪畫中的紀實性傾向，他在〈尊重現實〉中寫道：「現實主義對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。」參見《美術研究》，1991年第3期，頁8。

③ 「近距離」：「拉近藝術與觀念、藝術與生活三者的精神距離。」參見尹吉男：〈90年代初的中國現代藝術〉，載氏著：《獨扣門：近觀中國當代主流藝術》（北京：三聯書店，1993）。

④ 〈我的電影理想就是拍電影——張元〉，許曉煜：《談話即道路（對

21位中國藝術家的採訪）》（長沙：湖南美術出版社，1999）。

⑤ 該片在意大利、希臘等國際電影節上獲得最佳影片和導演獎，並為紐約現代藝術博物館收藏，入選英國廣播公司世界百年電影史百部影片之列。

⑥ 王小帥：「拍這部電影（《冬春的日子》）就像寫我們自己的日記。」參見《電影故事》，1993年第5期，彩頁《冬春的日子》題頭。

⑦ 《電影雙周刊》（香港），1994年8月25日張元採訪摘要。

⑧ 此片獲荷蘭鹿特丹電影節金虎獎和國際影評人獎。金虎獎的評語：「一部真實而殘酷的極具震撼力的紀實劇性片。」

⑨ 參閱戴錦華：〈「新人類」與青春殘酷物語〉對第六代導演的評論，載氏著：《隱形書寫——90年代中國文化研究》，第五章（南京：江蘇人民出版社，1999）。

⑩ 孫孟晉：〈張元：不能代表地下，也不能代表地上〉，《視覺21》（長沙），2000年第4期。

⑪ 參閱司徒立：〈構成境域與意境——賈克梅第的藝術與中國藝術的比較〉，載司徒立、金觀濤：《當代藝術危機與具象表現繪畫》（香港：中文大學出版社，1999）。

⑫ 該片獲第48屆柏林國際電影節青年論壇大獎、沃爾夫岡·斯道獎、第48屆柏林國際電影節最佳亞洲電影獎、第20屆南特三大洲電影節最佳影片金熱氣球獎、第17屆溫哥華國際電影節大獎、龍虎獎、第3屆釜山國際電影節最佳影片：新潮流獎、比利時電影資料館1998年度大獎：黃金時代獎、第42屆舊金山國際電影節最佳影片獎、1999年意大利瑞米尼國際電影節最佳影片獎。

宋曉霞 北京大學文學碩士，現為中央美術學院《美術研究》副編審。