



张晓刚：一个现代叙事者的多重世界

Zhang Xiaogang: Multiple World of A Modern Narrator

黄专 Huang Zhuan

他是一个自述性的“个人主义”，而不是一个道德性的“个人主义”
——题记

张晓刚是一个自述性的个人主义者，我用这个词把他与那些将个人主义和自由主义视为一种道德信仰的人区别开来。当然，作为一个个人主义者意味着他相信这样一些价值：譬如，人是世界和自己的主人，人不仅天然具有沉思、选择和创造的自由，而且具有自我救赎的能力，不过，他相信这种自救应该是一种内在的承受和呵护，一种喃喃低语，而不是任何形式的说教、宣传和规劝。更具体点讲，他希望自己是一位具有克尔凯戈尔气质的个人主义者：真诚、内敛、敏感、忧郁、孤独和悲天悯人，虽然他从来没有信仰过真正意义上的宗教。作为艺术家，他依然相信艺术最大的价值是表达个人内在情感和灵魂，从这个意义上看，他又始终是一个现代主义者。但事实远没有这么简单，他渴望的生活是远离尘世喧嚣，“在神的世界漫游”；他崇尚卡夫卡或是凡·高那样用生命和灵魂写作，但他现在的生活却充满着尘世的虚荣，他创造的那些忧郁而孤独的形象不仅被高度的公共化和政治化，而且在西方的后殖民“凝视”和解读中成为有关现代中国的典型“类象”，与

此相伴，这些形象也已成为资本主义商业链条俘获的“消费符号”，而他本人则正在成为大众传媒和时尚工业极力包装的“文化偶像”。正是在这种“后现代”生活中，那个伤感、沉思的张晓刚常常被隐藏和遮蔽起来，也许只有在密友的聚会、私人的日记，甚至只有在寂静的画室里面面对画布，或是凝听巴赫、萧斯塔科维奇时，那个真实的张晓刚才会重新回来……

张晓刚就一直生活在这样一种他自己描绘的多重世界里，在纷乱的现实中他更像一个充满乡愁的逃亡者，而孤寂的彼岸沉思和喧嚣的浮世荣华却往往如影随行。

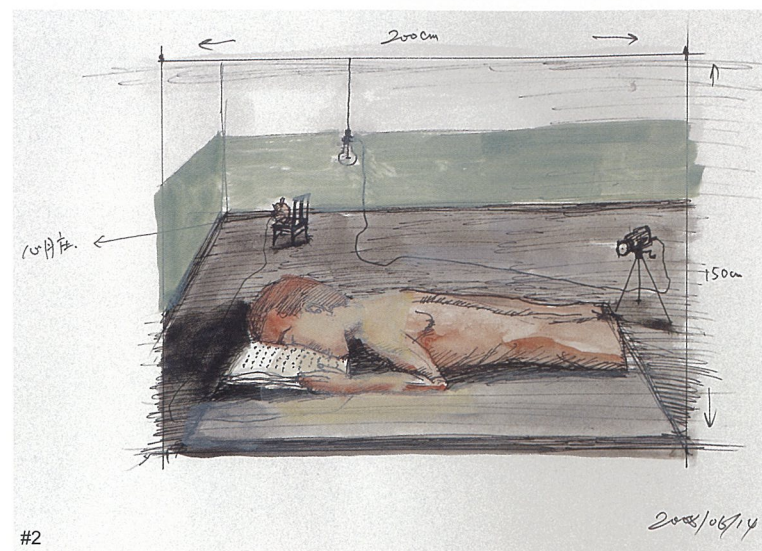
深渊：从彼岸世界到此岸世界(1982-1992)

上个世纪，至少在整个80年代，像那个时代的大多数中国年轻人一样，张晓刚的生活一直被一个现代主义的哲学问题困扰：存在与生命的意义，在某种意义上，它也成为纠缠他以后几乎所有艺术经历的主题。

1982年张晓刚从四川美术学院油画系毕业，四年严格的现实主义绘画训练既没有使他走入正统的学院派，也没有像他的大多数师兄那样成为一位“伤痕”画家。他的最早创作《天上的云》、《暴雨将至》、《母与子》就表明了他的现代主义美学兴趣：阿坝草原和藏民几乎就是孤独的凡·高笔下阿尔郊外的风景和农妇的翻版，只不过那些急促躁动的笔触缺乏一点凡·高式的癫狂而多了一些敏感和含蓄，色调处理也较为统一和内敛。事实上，凡·高对他的精神影响甚至在他二十多年后的一篇日记中仍十分清晰……

两年后，动荡窘迫的生活境遇，以及常年酗酒导致的一场突如其来的大病不仅使张晓刚的身体和精神跌到谷底，也使他艺术和生命的思考加入了一个新的内容：孤独和死亡，而这个主题对他后来的创作几乎形成了笼罩性的影响。在被他自己称为“幽灵时期”的将近两年的时间里，他画了大量即兴式的素描和油画，它们几乎延续了一个共同的主题：对死亡的焦虑与恐惧，而引导他走入这个彼岸世界的不再是凡·高而是另一位精神先知格列科。出生于16世纪文艺复兴晚期的格列科以夸张的激情和戏剧性手法表现圣经场景，被视为手法主义的叛逆者和现代表现主义绘画的先驱。对张晓刚而言，格列科既是他这一时期极度夸张的表现性画风的直接来源，也是极度逃世情绪的心灵慰藉，这些被称为《幽灵系列》的作品大都以病房白色床单（代替格列科《揭开启示的第五印》中白衣殉道者身上的白衣）作为“幽灵”的意象，不可抑制的急促笔触和线条呈现了对生的焦虑和死的恐惧，在画面经常出现的另一种象征意象是羊羔，显然，加入这一圣经图像是为了营造某种不确定的宗教感，这一意象也经常出现在下一阶段的画面中。据他后来描述，《幽灵系列》使他“完全沉入于一个无底的‘个人化’的深渊”，而“来自深渊的孤独使我们更深地体会到超越的含义”。

海德格尔把上帝缺席、诸神远逝后的现代世界称为“深渊”（海德格尔：《诗人何为？》），不过，在张晓刚这里“深渊”有着具体得多的生活实践的含义。在经历一阵狂躁的宣泻后，他的确开始尝试着某种对深渊的“超越”：个体性的苦难体验似乎突然被一种整体性的悲剧思考所代替，这种变化很显然与他这一时期的大量阅读和他经历的一场社会性活动有关，在一篇自述

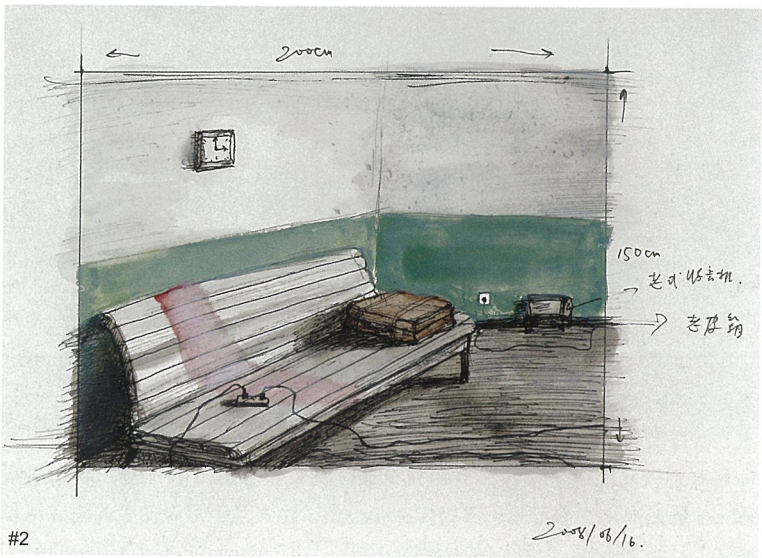


文件里他写道：

1985年初，最后完成了《幽灵系列》之后，我感到自己完全沉入了一个无底的“个人化”的深渊之中。来自各方面的压抑感和荒诞感使我感到十分疲惫，使自己对人的意义和价值，对人与人之间的情感关系等等感到十分绝望。生活也极不稳定，几年来疲于奔命，四处游荡，企图寻找生活的意义。此时对自己曾一再强调的“自我性”产生了怀疑和反感，并由此产生出逃避的强烈渴求，就这样一边怀着这种危机感一边完成着各项艺术活动包括搞“新具像”和“西南艺术研究群体”。1986年开始接触东方神秘主义及老庄的无为思想，把一直崇拜的格列科暂时打入后宫，开始关注原始艺术和宗教艺术，尤其对禅宗的思想观念感兴趣。从地狱中逃出来，去向“神”的世界漫游，试图寻找生与死之谜的本质，寻找一种具有包容性的恒定的艺术规律，排斥偶然的、具体的情感因素，从而强调直觉状态中的梦幻意识以及某种具有哀歌式的诗意境界。认定只有通过具有宗教意义的“爱”和殉道精神，才能超越死亡和自我，回归自然和心灵，也许至少可以使人的灵魂得以净化。（张晓刚：“1986-1989 彼岸时期”）

上世纪80年代中期在中国发生的‘85新潮美术是一场有着繁杂思想内容的现代主义启蒙运动，1985年到1986年间由毛旭辉、张晓刚、潘德海、叶永青等组织的《新具象画展》和“西南艺术研究群体”成为这场运动中最早的区域性艺术活动之一。不过，与具有强烈文化目标的“北方艺术群体”和具有系统观念方案的“厦门达达”、“池社”比较，“西南艺术研究群体”更像是一种精神性联盟，从这时期他们的宣言和大量书信往来中我们可以看到宗教哲学、生命哲学和现代主义文学、音乐对营造他们精神世界的影响。惨淡现实引起的困惑、生命体验导致的恐惧感和对艺术精神性的痴迷甚至使他们无法理解那些以“文化”和“语言”作为运动目标的现代主义同伴，这一点充分表现在1990年11月7日张晓刚给毛旭辉的一封激情而压抑的书信中：“我们并没有像但丁那样被某个君主驱逐到地狱中去受难，而是我们开始意识到艺术与生命的一致时（在这一点上，我们永远无法将艺术孤立地看作一个对立面，像那些搞‘语言革命’的人那样），我们就与孤独、痛苦成了一家人。……今天的许多艺术，离开了其最基本的发源地——人与生活的抗争，与神灵、魔鬼的对话，而更多地出发于所谓的‘文化’本身。这种误读的状态企图向我们证明，一件作品的‘文化价值’正在对个人体验的扼杀，犹如用

#1 绿墙-夫妻 布面油画 张晓刚
#2 绿墙-读书者 创作手稿 张晓刚



计算机制造贝多芬和伦勃朗一样。”在同一封信中我们还可以了解他这一时期的生活和阅读经历：

写到此，我又想到了我们曾在“塞纳河”和糯黑小山村渡过和日日夜夜，那些疯狂而又迷茫的日子，包括我们今天仍在经历的噩梦般的生活。那些七分钱一块的烧豆腐，两毛钱一两的小清酒，录得模模糊糊的《一个华沙的幸存者》、黑塞的书籍、医院的白床单、小津的一手好菜。《索菲的选择》，可笑的电视节目陪伴下的许许多多孤寂的夜晚、小毛头一个人独坐家中搞拼贴、走马街的地铺、唐蕾的奔波、徽江的抗郎鱼、培根的尖叫、一封封的通信、走在大街上的陌生感、小酒馆的木桌木椅子、第一次性交后的失落心境、面对一个陌生人时的窘迫羞怯、酒后的呕吐、贝克尔的《反抗死亡》、隔壁一支老猫深夜的嚎叫、萧斯塔科维奇的“第11交响曲”、圣诞节的小礼物、贾科梅蒂那行走的人影、肮脏的过道、对工作室的渴望、一个陌生人的突然来访、楼下搓麻将的吆喝声、黄桷坪的煤烟、通宵的抽烟聊天。磁带上录下自己的小合唱、与我们共享贫困时的女人和孩子、公共场合发作的“语言幽闭症”、一个夜晚女友伤心的哭泣、一群老鼠与你争夺空间和粮食、那个人脸上突然冒出一丝讥讽的微笑，一个正在上楼梯的女人有着忧郁的面孔、基里科那神秘的投影、大街上商店门前疯狂而贪婪的人群、急功

近利者焦躁的自言自语、日日夜夜噩梦的困扰、困倦的阅读关于“结构主义”和“解构主义”、对着窗外下雨时发呆的下午、有人看你作品时沉默不语的寂静、每个星期必去的某个下午听“家长”废话连篇、重复转换的现实犹如阅读一本马贡多的家族史、母亲病态的关怀、奥斯威辛集中营带给人类的原罪感、孤独的克尔凯戈尔、夫人小产，被人弄来弄去的齐瓦戈医生、重复枯燥的教学内容、盆景似的黄山、面对镜子时的恐惧、PINKFLOYD的《迷墙》、深夜聆听福列的《安魂曲》……如此等等、等等，混杂为一团血肉模糊的泥球，沉甸甸地压在我们的心底深处，混合着我们的血在身上四处流动，神秘地支配着我们在画布上涂抹，难道能够简单地否定它们与“艺术”的关联吗？如果艺术仅仅意味着是一种语义图式的呈现，一种对方程式的解析，或者如有些人所要证明的那样，是一种与个人体验无关的文化研究，如果仅仅是这样，对我而言，无异于在吻一具美丽的僵尸。我仍然相信这样的艺术节，它首先来自于一个孤独的生命个体，而又包容着现实与各种文化对它的刺激，它代表着人类的智慧、幻想和对生活执着的思考和情感。（张晓刚：“1990年11月7日与毛旭辉的通信”）

显然，至少在1990年之前的一段时间里，张晓刚都一直深陷在这种由“现代性”焦虑引发的类宗教情绪中不能自拔，这与同时在中国现代艺术中已经出现的“清理人文热情”的口号和具有观念主义色彩的语言实验运动相比显得格格不入，虽然，在这一时期的写作和绘画中（这两者在他的生活中几乎同样重要，下面我们还会提到），他也开始思考超验性的自我体悟与现实生活、不可知的生命存在与艺术图像表现方式这类更为具体的“艺术问题”。几年来，彼岸世界的痛苦搜索并没有从形而上方向给关于生命和存在问题的思考带来真正有效的答案，反倒是现实的困境和危机却在日益加剧，即便如此，他仍然相信在艺术中对生命思考的价值远远高于那些时髦的文化问题和抽象的语言问题。当然，就他的个性而言，他更习惯的生命思考是内省式、个人化和有节制的，而不是疯狂的和社會性的：如果要在生命哲学和存在哲学的先知中挑选一个精神伴侣，他也许更愿意选择孤独的克尔凯戈尔，而不是疯狂的尼采或是偶像化的萨特。

1985到1988这几年里虽然“通过描绘生命的悲剧和死亡的壮丽，揭示存在的荒诞和神秘”仍是他艺术的唯一主题，但他已放弃了“幽灵时期”的表现主义语言，开始用一种复合性的图像方式尝试完成他对彼岸世界和人的世界的关系描绘，照他自己的话说，他需要用艺术证明“每一个生命的本体即是一部完整的历史”（张晓刚：

《寻找那个存在》）。

精确分析这一时期作品的图像和风格来源是困难的，它们明显的变化是：宗教性图式和象征性母题构成作品基调：阴阳同体的精灵、漂浮天际或困于牢笼的头颅、代表生命的婴儿、羊羔、瑞鸟和象征死亡的墓穴、驱干、阴沉的土地和晦暗的天际营造着令人窒息的神话，只有敏感而有节制的线条造型使画面由躁动稍稍趋于平静。如果说1987年组画《遗梦集》还保有某些民俗画的特性，那么，1988年创作的三联画《生生息息之爱》就更像是一幅没有准确宗教故事的圣像画，也许只有远方起伏的山峦和孔雀才能使人想起曾令艺术家“疯狂和迷惘”的“塞纳河”和糯黑小山村。这是张晓刚艺术中真正的“彼岸期”。

更大的变化发生在1989年，他把1989至1991年这段时间称为“回归人的世界”，是什么原因促成了这种变化呢？他后来的自述告诉我们：

作为我，“艺术”与“生活”本来就是一个概念，如何去从事“艺术”也即意味着如何“活下去”。它象征着一种精神上的品格，体现着“生命”这个概念的全部意义。这种感受到了1989年的下半年，在血的现实面前，似乎凝固了。（它使我）真正意识到我们实际上是处在一个无处躲藏的充满疯狂和病态的世界里，魔鬼并非生活在黑暗中，它们像当年的英雄一样，满身披挂，衣冠楚楚地出入于各种场合，控制着阳光和各种出入口。个人在强大的恶魔——命运面前渺小无力，我们不过是生活在又一个巨大的怪圈之中。生命是一种那么偶然的产物，它意味着只有在具体的时空状态下才产生一定的意义和价值。这种凄凉和绝望的感觉一方面又促使自己以坚定的信念去面对残酷的现实，从积极的角度去理解悲剧和死亡的存在。通过描绘生命的悲剧和死亡的壮丽，揭示存在的荒诞和神秘，成为近两年来作品的唯一主题。作品艺术品语言中，在肃穆的虚静诗情中加入冷峻的旁观。（张晓刚：“1989—1991回归人的世界”）

显然，这一变化来源于在中国发生的那场重大的政治变故，但在这种变故中张晓刚思考的主题仍然是孤单的个体生命在历史命运中的偶然性、脆弱性，而不是某种激越的政治诉求和道德义愤，这很接近卡夫卡对待历史事件的态度：

在我看来，战争、俄国革命、全世界的悲惨同属一股恶水，这是一场洪水，战争打开了混乱的闸门，人生的救护设施倒塌了。历史事件不再是由个人，而是由群众承受着，个人被撞、被挤、被刮到一边去了。个人忍受着历史。

这一时期他画了一系列小尺寸的纸上油画：《恶（噩）梦集》、《深渊集》和《手记》，虽然宗教性叙述仍是画面基调，但“殉道”主题明显取

代了对宗教场景的描绘，宗教情绪的营造也开始被一种更为急切的心理刻画的欲望所代替，叙事性空间被超现实空间打乱，头颅和支离破碎的躯干赫然成为画面主体，“幽灵时期”的床单像一团挥之不去的阴霾，象征圣经的手卷和书籍的出现加剧了深邃的时光意象，基里科式的投影开始以一种特殊方式成为影响他造型方法的重要元素，在后来的一篇谈话中，他曾以夸张的口吻说起过这种投影：“基里科很伟大，才二十岁的时候，用光的投影画出了一个世纪的忧郁”，1989年创作的《翻开第135页》也许是最早出现这种投影的张晓刚作品之一，不同的是：基里科的投影主要是空间营造，张晓刚则把它用于心理叙事：前者是透视的、立体主义的；后者是意象的、象征主义的；前者是整体的而后者是局部的；前者是统一的而后者是分裂的。在后来的创作中这种投影被他发展成为一种标志性的“张晓刚斑光”。如果说前段时间宗教还只不过是某种形而上学思考的代用品，那么，现在它们就是惨淡现实的心理投射了。

这一时期他的艺术开始游离在彼岸和此岸之间，而后来构成他艺术世界的多重元素都已在这种游离中形成。

80年代在一个个彼岸的深渊和此岸的煎熬中渡过了，现实告诉他，任何宗教冥想、哲学沉思和文学滥情都无法阻止人们回到真实中来。

显然，彼岸世界已离他渐行渐远，而此岸世界就在眼底。

血缘：从个人世界到公共世界（1992—2000）

1992年在张晓刚的个人履历上是一个可以断代的年份。六月，他开始远赴欧洲去朝拜那些他为之神往的现代主义圣贤，这次行程后来证明对他的艺术有着某种转折性意义。在欧洲，从凡·高、基里科和马格利特的原作中他真正体会到技术和精神的共鸣，尤其是马格利特在虚构空间、重组物像上展现的能力使他“着迷”：

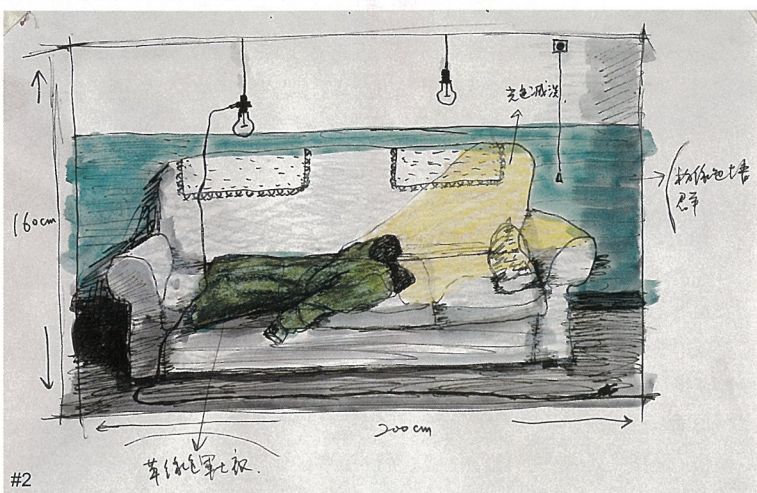
冷静而又非理性；充满幻想而又保持应有的节制；真实可怖却又令人感到陌生；利用可见的物体，使人的思维跨入不可见的隐秘隧道，呈现出某种神秘的哲理和灰色的幽默——马格利特的这种魅力使我长久的着迷，同时也成为我长期以来对自己艺术的某种价值判断和境界追求。（张晓刚：《我的知己——马格利特》）

欧洲之行的另一个收获是看到了正红极一时的里希特，但这位几乎与张晓刚有着相似经历的前东德艺术家给他的最大震撼并不是他对社会主义现实主义创作原则的背叛，而是他那种独特的诗意气质，尤其是里希特在使用照片时采用的虚化轮廓的手法与他正在苦苦思索的一个问题相关：那就是如何在画面上营造某种虚幻的、有时间感和距离感的心理现实。如果说，凡·高的迷狂使张晓刚获得了一个可以信赖的精神偶像，基里科和马格利特的“魔幻现实主义”使他理解了超现实空间的心理意义，那么，里希特的灰色基调 and 模糊造型则给了他一些处理“暧昧”状态和营造虚幻世界的启示。当然，欧洲之行也有让他失望的地方，譬如没有了博伊斯和基弗的卡塞尔文献展在他眼里就只能是老欧洲的一种贵族沙龙派对，而同期举行的几个地下中国前卫展在使他看到了中国与世界距离的同时也感到了一丝苍凉。不过，这次旅行的收获对张晓刚仍是转折性的，它不仅使他真正接触到他曾经在印刷品中误读过的原作，最重要的是确立了自己艺术的方向和位置。他自己后来曾这样描述这次旅行的意义：

通过对自己十年来的反省，我似乎更加清楚地认识到自己实际上是一个“内心独白”式的艺术家。欧洲飘游一圈回到自己的小屋，这种感觉似乎更加明确了。

结束欧洲之行回国后，他以双联画《创世篇》参加了“广州双年展”，

#1 绿墙—长椅 布面油画 张晓刚
#2 绿墙—长椅 创作手稿 张晓刚



在这个转型期的展览上这件作品虽也获奖，但与展览中混杂批判与解构的中国式波普主义和以玩世调侃为主调的新现实主义比较，张晓刚这种游离在现实主义心理语境中的作品显然无法引起更大的关注。《创世篇》是一件过渡性作品。这一年，彼岸世界的思考在中国由启蒙时代向消费时代的骤然转换中突然失去了意义，但在张晓刚这里宗教性的心理叙事并没有马上结束，画面中肢体、书籍、幽灵般的床单，尤其画面中心的婴儿和启示录般的斑光都表明他并没有摆脱彼岸的沉思，但值得注意的变化是画面背景的一组现成历史图片，它仿佛预示着一个新问题的出现，在《创世篇一号》中历史图片是中国近代史政治人物，而在《创世篇二号》中则是中国社会的普通群像，它们似乎突然拉近了画面中彼岸世界与现实的距离，成为下一阶段变化的图像铺垫。

在张晓刚的画室里总有一个图像背景版，通常它们并不完全是作品的图像素材，而更像是某种心理调色版，在不同阶段那些零乱无序的图像中我们往往可以发现一些构成他作品意义的心理线索。在1993年张晓刚画室的图像背景版中除了在《创世篇一号》中的政治领袖图像外，大量出现了亲人和朋友的头像和各种手姿，头像多以广角镜头拍摄，而这些直接成为这一年创作的主题，除了以朋友为素材的《黄色肖像》和《红色肖像》外，在以《血缘：母子》为题的作品中直接出现了艺术家本人和他母亲，这大概是艺术家第一张以家庭照片和“血缘”作为思考主线的作品，作品除了保持了某种超现实构图和光斑外原来画面中的彼岸元素几乎完全隐退，那根象征性的红线已经出现在画面，“红线是从卡洛作品里来的，但是她表达了跟生命有关的

含义。我把这个变成一种血缘关系、社会关系。人生活在一个千丝万缕的关系当中”（“张晓刚《世界艺术》访谈”）。除此之外，在同年创作的另外几件以“血缘”命名的作品中前期作品中木箱、书信、电视、音箱等“与私密生活有关的道具”作为一些象征性视觉元素也都保留下来，人物造型、服饰和表情也仍然采用较为自然主义的写实手法。

真正为张晓刚带来艺术史荣誉的《大家庭》产生于1994年，这是一个复杂的心理和技术“修饰”的结果。在他决心成为一个纯粹的“内向式”艺术家时（他将它与仅仅关注文化问题的“文化型”艺术家和仅仅关注概念和语言样式实验的“科研型”艺术家小心地区别开来），他的工作就是在“公共形象”与自己的“内心独白”间寻找到一种更具“陌生感”和“特异感”的视觉语言，营造他所说的另一种现实：一种“内心感应后的现实”。他知道从他的个人气质出发，这种语言不仅应该是冷峻不乏理性的，还应该是神秘、暧昧、保持有节制的幻觉和诗意化的，如果说旧照片为这种语言提供了一个可供修正的底版，那么从基里科的光影、马格利特超现实的心理空间，尤其是里希特诗意化的虚幻图像中他才真正找到了适合这种表达的心理语言，当然，中国民间传统炭精肖像画法更为这种语言的形成增添了某种本土美学的色彩，不过这一点的意义似乎不应夸大。这一图像修正既是对他前期作品中浪漫性“人文情感”的抑制过程，也是对前期作品中过度的象征元素、造型结构、空间处理、笔触色调甚至五官表情进行减化的过程，它使肖像趋于“中性化”和“意象化”。1996年在完成这种语言修正后不久，我曾与他进行了一次他称之为“深入的”访谈，他曾详细地描述了这一过程……

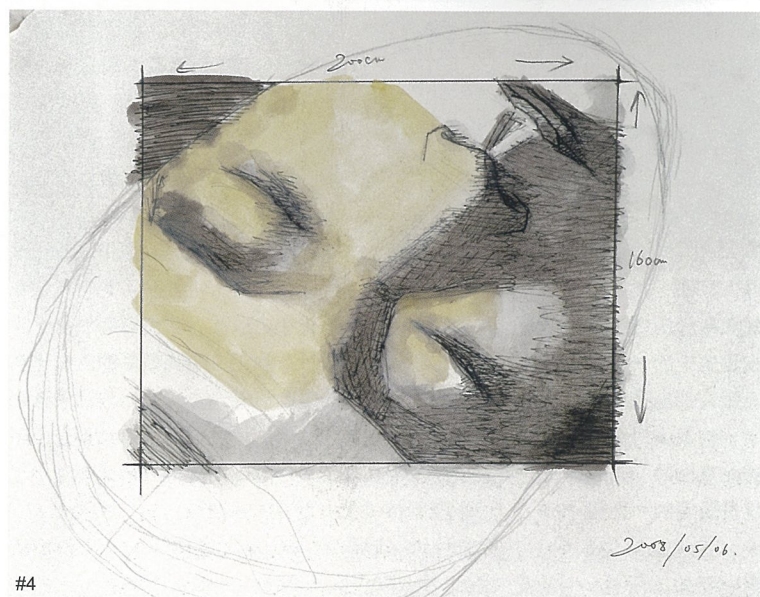
以“血缘”为观念基调的《大家庭》是一次魔幻现实主义的美学尝试，它由“全家福”、“同志”、“兄妹”、“姐妹”、“婴儿”等几组原型图像关系构成，它们几乎包含了中国人所有的家族和亲友间的人际关系，灰暗背景和虚幻化的人像轮廓造型提供了一个冷峻而深沉的历史底版，中国人家庭和亲友的像片模式提示了图像记忆的私密性和家族性范围（事实上《大家庭》最早和最持久的照片原型都来源于艺术家本人、父母、儿女和亲友），前期作品中由各类象征性物像构成的超现实空间被一种时间性的意象描述所代替，“张晓刚光斑”不再仅仅是某种宗教空间的营造手段，它更大程度上是一种时间和心理叙事的语汇；笔触和造型结构的虚化甚至抹除，人物五官、表情和服饰的类型化处理极大加强了画面心理叙述的可能，而每幅作品中黄红两色的原色

人物、象征性的红线与背景的灰色基调形成一种心理化的超现实关系，它也许正是张晓刚所追求的：传递一种记忆或幻影中的图像，一种心灵感应后的现实。

《大家庭》关心的仍然是孤独的个体在历史和集体中的命运，但那些历史化的公共世界不仅构成个人生活的背景，它还是个人命运得以展开的直接母体。这一主题很像加西亚·马尔克斯笔下马贡多的布恩蒂亚家族，虽然它不能像后者那样提供那种的宏大诡谲的历史场景和跌宕起伏的人物命运，但无论涉及的问题和表现手法我们都能找到它们的相通之处：家族性神话原型与突变性的现代命运的交融与冲突，时间和记忆消失造成的巨大的心理恐慌和焦虑，意象性的象征叙事形成的陌生化和距离感，从这个意义上讲，《大家庭》更像是一部视觉化的《百年孤独》，一部有关普通中国人的“日常生活的史诗”。

需要说明的是，无论是“血缘”还是《大家庭》都是一种真正意义上的“个人叙事”，在张晓刚把自己定位成为一位“内心独白型”的艺术家时，营造一个祛神后的“个人世界”就成为当务之急，这是一种由形而上的宗教叙事向经验化的个人叙事的转移、由抽象的生命存在向具体的世俗生活发问的转移、由尊神的卡夫卡向衰神的昆德拉的转移；也是视觉上由象征性表达向意象化描述的转移、由空间性叙事向时间性叙事的转移。《大家庭》以视觉图像方式完成的这种个人叙事虽然借助了意识形态历史这根纬线，但它的主体仍然是现代社会中“孤独的个人”，它是对“个人忍受着历史”的内心化描述，并不涉及对具体的政治现实和公共伦理的批判，甚至不承载普遍性的人文关怀。这种叙事只是一种浮生焦虑和自救体验，一种私密的、模糊的、感觉性和情绪化的、没有准确目标的个人化叙事，它不承担区分善恶、评断历史这类真理的义务，一如昆德拉在谈论“小说”时所言，这种叙事是“在雾中的自由”。（昆德拉：《被背叛的遗嘱》）

但张晓刚这种营造“个人世界”的努力似乎从一开始就遇到了来自“公共世界”的干扰。还在上世纪90年代初张晓刚曾经这样预言过自己的艺术：“像我这一类的艺术家将与‘偶像时代’格格不入。如果这个时代一天不停止以制造轰动效应为目的，这类内向式的艺术家就不可能真正引起关注。”（张晓刚：《内心的力量》）但历史就像一个无法捉摸的咒师，与他本人的预言相反，《大家庭》这样的“内向式”艺术从产生开始就不仅成为各类艺术批评和意识形态“凝视”和过度阐释的对象，而且日益成为新闻传媒、时尚文化和商业投资追捧的“偶像”：他把自己想象成孤独的凡·高，而现实却给了他沃霍



尔的待遇，这个现实更像是对他自己预言的某种嘲讽。

1994年《血缘：大家庭》在“第22届圣保罗国际双年展”首次展出，并获得了展览颁发的铜质奖章；次年，《大家庭》又参加了克莱尔策划的以“身份与差异”为主题的“第46届威尼斯国际双年展”，从此，在国际当代艺术舞台不断升温的“中国热”中张晓刚和他的《大家庭》开始成为某种无法取代的图像标识。还在他刚刚参加完“威尼斯双年展”回国后我与他的那次谈话中，他就十分警觉地谈到西方关注中国时的“前苏联模式”和“意识形态圈套”。但事实上，西方对《大家庭》的“凝视”的确就从来没有超越过意识形态认读的范围，一方面，它被高度“东方化”：被视为某种类型化的东方情调的图像符号；另一方面，它被高度“政治化”：被视为某种具体政治现实的直接反映……

另外一类更为极端的解读是认定《大家庭》是“计划生育”的现实反

- #1 绿墙-军大衣 布面油画 张晓刚
- #2 绿墙-军大衣 创作手稿 张晓刚
- #3 关于睡眠二号 布面油画 张晓刚
- #4 关于睡眠二号 创作手稿 张晓刚

昆明市文化局藏品编号

0.5.46.887

#1

映，而“作品中的这些颜色具有象征性的政治或者种族含义。红颜色的孩子就如新共产主义世界的公民。男孩的下半身或者外生殖器暴露，表达了中国社会中男孩所享有的崇高地位。”（Virpi Nikkari：《用记忆说话：张晓刚传记》）

面对这样的解读张晓刚往往显得十分无奈：“很多人问我你画‘三口之家’是不是跟计划生育有关系？我还画过有两个孩子的你怎么不看？”“西方人从另外一个角度去看，觉得我是表现文革，反对意识形态。但中国就是这样，只要一画中国人，就变成这样，除非不画中国人。”“很多人觉得我是在画文革和历史，其实不是，我是把个人放到历史中去表现，我想看到的是个人在历史中的一种状态，以及个人在集体中的关系。画面中相貌相似的人物表情及服饰都在强调一种个性与共性之间的一种矛盾。有些人觉得我的作品中强调了一种集体对个人的某种压制和改变，其实没有那么单一，人性永远都是矛盾的、双面的，正如历史绝不仅仅是我们在书本上所看到的那样，艺术也绝不仅仅是现实的一面镜子。”（“张晓刚与《艺术世界》的访谈”）

在《大家庭》中，“历史”为张晓刚的内在化叙事增加了一个新的维度，但如上所述，“历史”在这种叙事中既不充当文化或社会这类宏大叙述的母题，也不像后来大多数解释者所认定的意识形态的批判符号，它仍然是张晓刚用于心理叙事的视觉元素，甚至可以说，在神的世界消退后，“历史”成为张晓刚保持他与现实世界和浮华人生之间距离的一种凭证。仿佛预感到人们会对《大家庭》进行的意识形态解读，所以，从一开始他就一再申诉自己是一个“体验式”的、“内心独白型”的艺术家而不是“文化型”、“社会型”或是“科研型”的艺术家，他不希望也不相信艺术能改变什么，他要做的只是“把个人放到历史中去表现，看到的是个人在历史中的一种状态，以及个人在集体中的关系”，（“黑白灰访谈”）公共世界的这类“凝视”要么是别有用心，要么是不得要领，因为《大家庭》所要面对的并不是某种具体的政治故事或社会现实，它也无意对这些现实进行伦理反映和批判：无论是社会主义还是资本主义的。它要叙述的只是在现代性的历史中脆弱、敏感、偶然的个体生命，以及它的具体心性和生活境遇，这仍然只是一种关于孤独的个人生活和生存价值的发问而与“公共世界”的伦理与秩序无关。在这一点上，刘小枫的现代叙事理论对我们理解《大家庭》或许会有所启示，这种理论将现代小说的“叙事伦理”分为人民伦理的大叙事和自由伦理的个体叙事，前者（无论是以教化还是以批判的方式）是围绕民族、国家及历史目标提供某种集体性的道德原则和生存规范，而后者只是“个体

生命的叹息或想象，某一个人活过的生命痕印或经历的人生变故。自由伦理不是某些历史圣哲设立的戒律或某个国家化的道德宪法设定的生存规范构成的，而是由一个个具体的偶在个体的生活事件构成的。”是“依据个人的心性来编织属己的生命经纬”，是一种关于个人生命的“呢喃自语”（刘小枫：《沉重的肉身》），而这种小说叙事的代表正是米兰·昆德拉：一位一直反对人们对他的生活和创作中的政治故事进行意识形态解读的捷克作家。在昆德拉看来，小说并没有提供道德动员的义务，相反，伦理的模糊性和相对性才是小说“存在的唯一理由”、小说“自己的道德”，所以，小说叙事只表明生活像迷雾，它只关心个人生存的晕眩和沉醉（昆德拉：《小说的艺术》、《被背叛的遗嘱》）。昆德拉笔下人物（如《生命中不能承受之轻》中的托马斯、萨宾娜、特丽莎或是《笑忘书》中的卡瑞尔、伊娃、玛吉达）的真正魅力都不源于萦绕他（她）们的意识形态现实，也不源于对这些现实的道德批判，刚刚相反，他（她）们的魅力都是在这种政治故事真正进入到活生生的肉身世界的叙事时才产生的。

恰好，昆德拉也是张晓刚最喜欢的当代作家之一，这不仅因为《生命中不能承受之轻》这类作品与他的艺术有着相似的“意识形态背景”和“现实尴尬”，而且因为它们可以成为他这类“内心化”艺术家直接模仿的对象：“在这个‘模仿’中，缓慢地，小心谨慎地接近我们的真实的现实，遥远而不敢攀及的传统，以及每天都在跳动的敏感的内心”。也许，真正重要的是：他们都是自述性的“个人主义”而不是道德性的“个人主义”，所以，他称昆德拉和他的作品是“自己最贴切的朋友”、“一支曾经在黑暗中照

#2

亮我们的蜡烛”（《张晓刚日记》），而据说昆德拉也曾希望以诗配画的形式出版他俩的合集，可惜由于突患喉癌这种愿望被无限期的搁置了，否则两位惺惺相惜的精神知己或许会用文字和图像为我们创造一种我们无法预料的“诗的绘画”或是“绘画的诗”。

或许只有沿着这样的精神路径我们才能接近《大家庭》，体会这类内在化自由叙事在不习惯个人表达的当下中国的真正价值，而如果我们无法指望西方解读超越文化和意识形态的双重障碍去进行这样的阅读，像解读昆德拉、里希特这类有社会主义经验的艺术家那样去解读张晓刚，那么，我们自己至少应该学会在面对这些图像进行政治和伦理解读时小心翼翼。

以“血缘”为纬线，张晓刚形成了自己艺术世界中一种真正意义上的内在化叙事，一种超越意识形态的个人“意识形态”。在那些看似类型化的集体图像背后并不是关于意识形态历史的叙述，更不是某种具体政治意见的表达，它们是活生生的、偶在的独处生命在巨大的历史车轮声中的苍凉低吟，是一个个具体的有关欲望、性爱的或幸福或悲痛的零碎故事，是对支配个体生命的所有异己力量的心理抗争，就像基斯洛夫斯基镜头中的瓦伦婷（《红色》）、卡洛夫妇（《白

色》）或是茱丽叶（《蓝色》）。

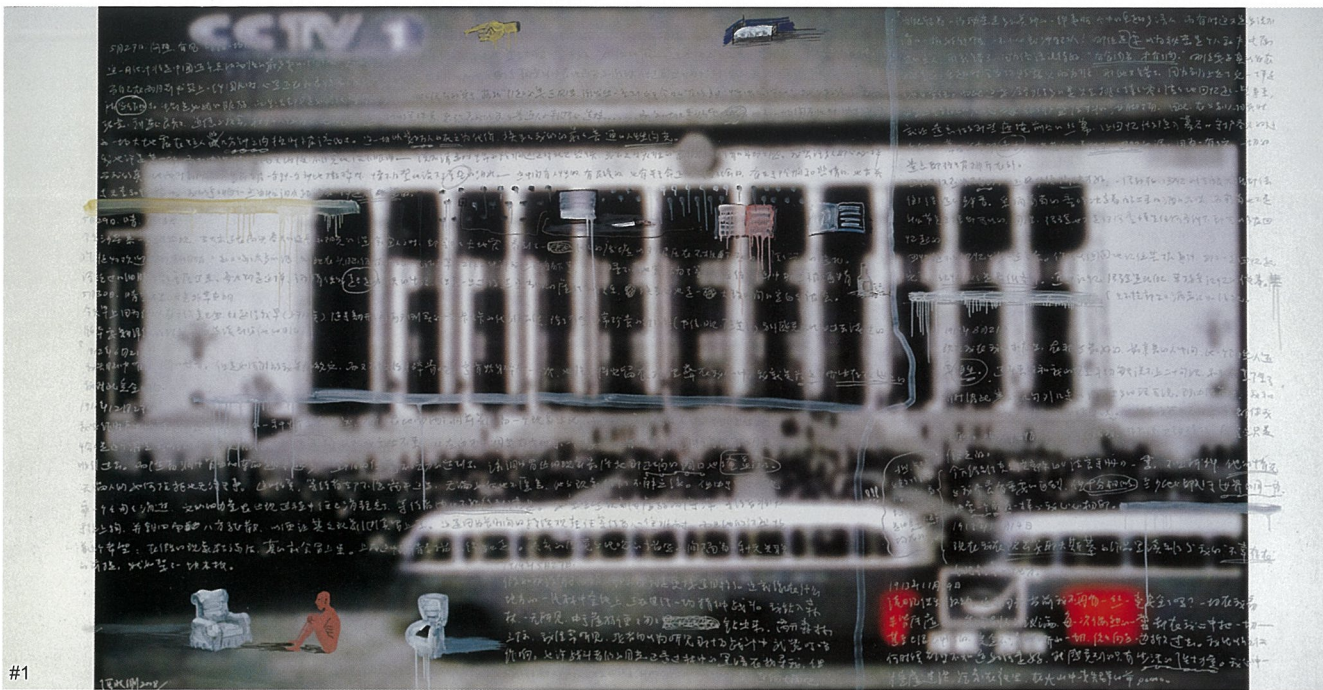
追忆：从史的世界到诗的世界(2000-)

《忘川》是1989年张晓刚在彼岸时期的一幅作品，它取材自古希腊传说故事，据说人死后需要去“忘川”（意即“遗忘之河”，又称“冥河”）中洗尽人间记忆才能进入到另一个世界。如果说，这件寓言性作品在当时的情境中还只是一种强烈的宗教和政治申诉，那么它作为一个“现代性”主题的展开则要等到十年以后。

新的世纪来临时张晓刚的个人生活已经发生了根本的变化，这时他已定居北京，“学术”与“市场”的双向成功开始使他成为一个公众人物，记得他曾说过：“艺术首先应该是个人的，然后才是公共的。当然，如果你进入历史，艺术又再次成为个人。”（“张晓刚自述”）当《大家庭》成为中国当代艺术的一种公共图像真正“进入历史”时，他也许已经意识到了这样一种危险：当《大家庭》被视为一种有关中国历史和集体的意识形态表达时，它真正的个人独白的意义会被无情的掩盖和遗忘，艺术如何在历史中“再次成为个人”开始成为新问题，也许正是这类思考产生了《失忆和记忆系列》（包括《失忆和记忆》、《风景》、《描述》、《里与外》、《绿墙》等几组作品），如果说，《大家庭》式的历史叙事主要讲述个人在集体中的命运，那么，《失忆与记忆》则要叙述一种更为微观的心理现实。

记忆一直是现代性反思的主题之一，现代化的祛神过程造成了巨大的

- #1 张晓刚给叶永青的信
- #2 绿墙—窗外 综合材料 张晓刚
- #3 绿墙—窗外 创作手稿 张晓刚



#1

时间性断裂，它往往将人们弃置于一种无所傍依的碎片化感觉之中，正如古怪的失眠病毒使马贡多人患上了普遍的失忆症一样，马贡多的世界因此而几乎陷入没有归依、分崩离析、万劫难复的境地。遗忘往往与孤独相伴，它还永无休止地加剧了孤独的深重、残酷和现实感；失忆不仅意味着和过去的断裂，更意味着现实生活的没有着落，守护记忆和抵抗遗忘因此而成为灵魂的要务，《百年孤独》中马贡多人就是借助文字重新唤回了对事物的记忆。在2000年后关于失忆与记忆关系的思索中，张晓刚为“记忆”和“失忆”赋予了更为复杂的心理内容，甚至对它们的含义进行了重新定义，这一过程来自于某种现实的焦虑……

如果说《幽灵系列》的宗教感和《血缘系列》的历史感都来自于苦难现实的经验，那么，《失忆与记忆系列》却来自于对“幸福”生活的感触，来自于“成功后的虚无感”，前者是借用集体记忆的一种个人表达，后者则是直接来源个人经验的心性诉说。这是一种更为深层的孤独叙事：追忆让我们建立起与过去生活的联系，使我们获得瞬间的安宁和逃避，但在高度变幻的场景中记忆有时又会成为我们把握现在时的一种无益的累赘，失忆反倒成为我们即时领悟的一剂药方，这真是一种时间性的“生存晕眩”，而当记忆和失忆在我们的现实生活中都显得无足轻重时，它们就不再是一对矛盾而变成一种真正的痛苦悖论，这点很像昆德拉的时间观：

人们只在过去的时间中认识现实。人们不认识它在现在时刻，它正在经过，它在的时刻的那种状态。然而现在时刻与它的回记并不相像。回记不是对遗忘的否定，回忆是遗忘的一种形式……

寻找失去的现在，寻找一刻间的真实旋律，要使人惊讶和要捕捉住这一逝去的真实的欲望，因此而揭穿即刻现实中的神秘的欲望。即刻的现实在我们的生命中不断地落荒而逃，我们的生命因此变成世上最不为人知的事物。（昆德拉：《被背叛的遗嘱》）

《失忆与记忆系列》开始于2000年的一批小稿，这些小稿与80年代那批自传性的《手记》有关，几乎都是某种瞬间体验和感觉的即时记录，是一种视觉性的日记，在2003年张晓刚开始着手将它们整理成系列作品，这一过程一直延续至今。这一系列的作品由三组相关的图像组成：人物头像、私人物件和风景。

在《失忆与记忆》中，头颅、手臂、木箱、书信、灯泡这些在《手记》和《深渊集》等早期作品中经常使用的象征道具，现在成了一种新的隐喻叙事的引子，虽然它们的主题依然是有关生命与存在的个人思考，但人物重新回到了现在，除了构图上保留了“手记”这种速写性的视觉方式外，《大家庭》中类型化的肖像被拉近、放大和重新个性化，人物头像造型仍然进行了虚幻化的处理，神秘的“张晓刚光斑”像无法挣脱的宿命，但脱离了意识形态道具（如中山装、红领巾）后的人物仿佛突然失去了方位和重心，抵抗遗忘和沉迷失忆的双重煎熬使人坠入到某种瞬间的颤和迷幻的状态；在物的叙述中意识形态化的私人物件或风景重新成为“追忆”的心理语汇。与《大家庭》使用现成家庭旧照片不同，在《失忆与记忆》中的物件和风景素材都源于艺术家自拍或翻拍的照片，这种照片大多成像模糊，具有一种里希特式的低沉的诗意感，书信、钢笔、灯泡、老式电话、电视、陈旧的家俱、打翻的墨水瓶、暧昧的空间和漂乎的光影构成一幅幅令人兴奋而窒息的心灵场景。源于上世纪50、60年代的风景在张晓刚笔下褪去了英雄主义时代的浪漫基调成为一种虚幻的记忆废墟，荒芜的田野、寂静的河流、孤独的高音喇叭、飘扬的旗帜、咆哮的大坝、错乱的光阴和偶尔出现的婴儿提供的是记忆与遗忘的混杂意象，和《大家庭》比较，它们不再是关于集体命运的抽象陈述而是当下瞬间即逝的个人经验的诗意捕捉。

如果说回忆真的是遗忘的一种形式，那么人的真实存在到底靠什么得以维系呢？难道人真的只

有在瞬间的追忆和即时的遗忘中才能延续生存的含义？在一次关于最近作品的访谈中，张晓刚告诉我们有关记忆的思考把他重新带上了形而上学之途……

被他称为“睡眠”的创作计划仍在进行中，它们的图像来源仍是艺术家自己拍摄的家庭场景，照片处理依然是意象性的，床成为时间和睡眠的叙述媒介，让人联想起他早期作品中那张幽灵般的床单，不过此时心境已异于彼时，意象也由狂躁趋于沉寂。

后期海德格尔以艺术（诗）思考“存在之真理”：“艺术就是真理的生成和发生。……作为存在者之澄明和遮蔽，真理乃是通过诗意创造而发生的。凡艺术都是让存在者之真理到达而发生：一切艺术本质上都是诗。”（海德格尔：《艺术作品的本质》）绘画和雕塑与语言作品的诗（狭义的诗）一样，都是通过诗意创造达到真理之澄明，而在我们身处的神明隐匿的“贫困时代”，艺术家（诗人）的天职就在于摸索远逝诸神的踪迹和对贫困的诗意追问，这种追问既是抵制技术世界（它制造了现代科技和极权国家）危险的自卫手段，也是人反思存在、进入澄明之境의 通途。（海德格尔：《诗人何为？》）正是对“记忆”的思考使张晓刚的艺术由史的世界走入到了这种诗意追问的世界，这一变化也准确地反映在他的近作《描述系列》中。

开始于2005年的《描述系列》是张晓刚第一次使用图片的作品，与《失忆与记忆系列》一样，这组作品也源于对记忆问题的思考，但除了直接使用图片外，这组作品最突出的变化还在于在画面上加入了书写的环节，它使作品具有强烈的图像文字化的特征，他甚至直接称这种创造方式为“写照片”。

事实上，写作在张晓刚的艺术和生活中一直占有极其重要的位置，我们甚至可以说如果无法直接阅读他的手札、日记、书信和那些文笔洗练沉着的短文，我们就根本无法进入他的艺术世界，这也是在这篇文章中我们不合常规的大量引用他本人文字的原因。在他的早期作品中，文字也曾一度是画面的叙述元素，例如，“幽灵时期”的素描稿上的题记，《遗梦集》、《恶（噩）梦集》、《深渊集》、《手记》中的背景文字拼贴，尤其是早期《大家庭》画面中出现的书稿、信札甚至乐谱都呈现了他对图像与文字关系的兴趣，这些文字并不是对图像内容的直接说明，它们更多地是作为意象元素提示作品内在化的叙事特征。在《描述系列》中文字书写不仅成为画面的主体元素，而且成为他将个人描述与公共图像直接贯通的中介。《描述系列》的图片多取自艺术家随机自拍的家庭场景和电视（多为老电影或纪录片画



#2

面）的抓帧，它们构成某种模糊、瞬间、不连贯的记忆底板，和《大家庭》转移旧照片信息再进行虚幻化处理的方法不同，瞬间图像的截取突出了记忆感觉的直接性和碎片性特征。书写是这组作品最重要的叙述手段。文字内容有两类来源，一是艺术家自己的日记、手稿或书信；一是抄录平时阅读的书籍：从克尔凯戈尔、凡·高的日记、书信到波特莱尔、杜拉斯的诗歌、小说，也包括一些涂鸦式的草图，手书痕迹使图像和语言文字间呈现出某种直接却又暧昧的关系，这种图像文字化的方式很容易让人联想起中国传统文人画习惯的那种综合性的诗意表达方式。从“彼岸时期”的宗教冥想到“血缘时期”的历史思索，再到“记忆时期”更加微观的心性描述，张晓刚的艺术仿佛经历了一个轮回，而这种新的形而上学的思考明显具备了“诗意追问”的特征。

我们所处的时代经历了太多的变故，个人的声音在历史长河的咆哮中往往显得过于微弱，但唯其如此它才显示了真正只得历史关注的特征。比较大多数已被淹没的个人声音张晓刚是幸运的，但面对毫无节制的政治解读和市场操作他的艺术又遭遇到被另一种历史淹没的危险，这篇文章不是对这位富有才华的艺术家的全面评价，只是希望对保存那些微弱之声略尽绵力。对艺术家而言，也许只有永无休止的发问和行走才是证明自己的唯一机会，文章结尾的这段文字节录自艺术家最近的一篇日记，它是那种典型的张晓刚式的伤感笔调写成的，记录了我称之为“自述性个人主义”的一些典型的心理症状，它们往往是由一组组发问结束的：

2008年3月11日 晴 有云

……马上去布拉格了！

那个曾经在黑暗中像一支蜡烛照亮我们的卡夫卡、米兰·昆德拉的故乡。那些曾经散发着浪漫主义的雪雨腥风的街道，很快将从电影中，从书本中走下来，成为欧洲的又一座城市。回到家，在新书架上找到了昆德拉的一本新书《身份》，选读一段，算是对那个充满激情的岁月的某种敬意和怀念吧。

……《身份》之50：“于是我问自己：是谁做梦了？谁梦见了这个故事？谁想象出来的？是她吗？他吗？他们两人？各自为对方想出的这个故事？从哪一刻起他们的真实生活变成了这险恶的奇思异想？是在列车下英吉利海峡的那一刻？更早些？那个她跟他说要去伦敦的早上？还要早些？在笔记专家事务所里遇到诺曼底小城的咖啡馆招待的那一天？或者还要更早一些？是让马克·她发第一封信的时候？可他真的放了那些信了吗？或者他只是脑子里想象着写了？究竟确切地是在哪一刻，真实变成了不真实，显示变成了梦？当时的边界在哪里？边界究竟在哪里？”（节选）

#1 描述2008年5月27日 综合材料 张晓刚

#2 描述2008年9月18日 综合材料 张晓刚

当代美术家