

# 隐痛：中国当代艺术的蔑视经验

——基于霍耐特承认理论的社会病理学分析

彭 彤

在中国当代艺术传达的多种生存感觉与生命经验中，伤害、委屈、愤懑、无奈、焦虑等等隐痛体验极为引人注目。从霍耐特“承认理论”看，这些隐痛体验涉及到主体因“不被承认”而引发的“蔑视体验”。中国当代艺术的“蔑视体验”不仅具有“屈辱的肉身”这样的视觉讽喻性表征图像，更具有“权利剥夺”和“尊严丧失”的社会性意涵。

“蔑视”是德国批判理论第三期核心思想家、法兰克福大学社会研究所所长、法兰克福学派第三代关键人物阿克塞尔·霍耐特(Axel Honneth)“承认理论”的核心概念之一。霍耐特的承认理论认为，自我的现实性和同一性不仅依赖于人的肉身存在，而且更依赖于互动伙伴主体间性的相互认可或承认而存在，依赖于来自他人持久支持的可能性而存在。承认期待一方面为个体包括自信、自尊和自豪等肯定性自我感受的情感提供了确定性基础，另一方面也造就了自我存在的特殊性与脆弱性。因为承认涉及主体之间的相互承认，而主体之间肯定、认可与承认本身是不确定的，它会随着不同社会语境状况与权利意识以及不同主体的情绪与注意程度的变化而变化。一旦自我“承认期待”遭遇落空，“蔑视体验”就油然而生，它会为主体自我意识带来猛烈的创伤。依霍耐特的说法：“蔑视的经验使个体面临着一种伤害的危险，可能把整个人的同一性带向崩溃的边缘。”<sup>①</sup>而这样的体验，在中国人的生存状态中曾经并不陌生：在长期以共性替代个性、以权力制约个体自由的生活中，每个人都不可逃离地遭遇到各种程度不同的“蔑视体验”。在中国当代艺术中，我们可以看到这一体验留下的明显印记。

什么是中国当代艺术最有概括性的生存感觉和情感状态？当代批评界对此早有不同角度的认知与言说，诸如“无聊”、“泼皮”、“玩世”、“近距离”、“平凡世界”、“叛逆”、“反抗”、“漫游”、“反讽”等等。这些概念，或是充满了主体意识哲学气息，或有传统社会历史批评的话语痕迹，或仅局限于图像形式的分析。这说明，批评界缺少从当代规范性社会理论角度对中国当代艺术进行主体间性的哲学阐释与分析，未能充分揭示中国当代艺术家在“为承认而斗争”过程中

本文系“2012年度教育部人文社会科学研究规划基金项目”(项目批准号：12YJA760044)系列论文

所遭受到的社会性“蔑视体验”。从这个角度看,“无聊”、“泼皮”、“玩世”、“反讽”等等,也许只是中国当代艺术的表层现象或皮相经验,而社会性“蔑视体验”所造就的更深层面的“隐痛”感才是中国当代艺术最具有思想史价值并引发世界性共鸣的重要原因。

思想史上,人们一般将黑格尔思想的发展阶段分为三个时期:具有启蒙倾向的“前耶拿时期”(1788—1801)、承认理论和意识哲学为主导的“耶拿时期”(1802—1807),以及以思辨哲学、实践哲学为主导的“后耶拿时期”(1808—1831)。其中,青年黑格尔“耶拿时期”的承认理论对当代思想一直没有产生重大影响。随着“黑格尔哲学的当代复兴”,霍耐特积极发掘青年黑格尔“为承认而斗争”的思想资源,通过对《伦理体系》、《思辨哲学体系》、《耶拿实在哲学》等一系列经典的深刻阐发,重构了黑格尔“前精神现象学”时期的学说思想,并通过米德(George Herbert Mead)的社会心理学将批判理论家哈贝马斯(Jürgen Habermas)的“交往行动”范式推向“承认理论”阶段,从而实现了批判理论的“社会伦理转向”,对当代社会理论与文化思想产生了巨大而深远的影响<sup>②</sup>。

20世纪80年代初以来,中国当代艺术开始了青年黑格尔所谓的“为承认而斗争”。在此道路上,响应自我生存经验,深切感知并传达出不被承认的“蔑视经验”,成为中国当代艺术的历史天命。屈辱、侮蔑、伤害、无奈等等焦虑与隐痛体验在风起云涌的艺术大潮下暗流涌动,共同支撑着中国当代艺术家的言说与表达。在形形色色的图像背后,他们的艺术创作作为中国当代社会思想史与社会心理学铭刻下了最直观的视觉文献。

## 一、蔑视的讽喻再现

在艺术之路的早期,张晓刚和曾梵志都先后深刻地表现过屈辱的肉身、疼痛、无助、绝望的感受与情绪丝丝如缕地深深渗入在这两位艺术家的造型语汇中。可以看到,张晓刚在昆明画下的“幽灵”系列(1984)和曾梵志在武汉画下的“协和三联画”系列(1991)不约而同地都将人放置在医院、病房这些和平年代的身体炼狱中,以此呈现主体所遭受到的屈辱感。

从个体心理发展看,人自我意识的形成首先依赖于身体的自我感知及其与母亲和环境的关系。自如地运用身体以及不被控制地支配身体乃是个体自我同一性和自信心的绝对起点。法国现象学家梅洛—庞蒂(Merleau-Ponty)提出过一个著名的“身体场”概论,即将“身体”视为人生存于世的“意义纽结与发生之场”。他写道:“身体之所以能象征生存,是因为身体实现了生存,是因为身体是生存的现实性。”<sup>③</sup>身体当然与个体的生存方式密切相关,它不仅显示了个体全部的特征与价值,而且还为实践自我关系的形成提供了空间、基础与可能性。从“绝对依赖”到“相对依赖”,从“原始主体间性”到“成熟主体间性”,个体逐渐从母子一体的关系中一步步蹒跚着独立出来,在与他者既相互依赖又相对独立的关系中逐渐获得自我。在这一过程中,身体成为自主性与被动性、自我与他者相互承认的媒介场域。反过来看,人一旦丧失支配和运用身体的能力或权利,自我就会经验到一种强烈的受伤感和痛苦感。

霍耐特将包括“拷打”和“强暴”在内的“虐待”视为最具毁灭性的羞辱形式。这是因为:“肉体虐待表现了一种对个人(通过爱所获得的)基本自信的持续破坏,而只是因为这种基本自信,个人才能独立自主地协调他自己的肉体。因此,与一种社会羞耻形影相连,进一步的结果就是失去对自己和对世界的信赖,甚至在肉体层次上也影响到了与其他主体的一切实践交往。”<sup>④</sup>从画面上看,张晓刚与曾梵志笔下的身体显然并没有遭受到外来暴力的“拷打”和“强暴”,但疾病中的肉体仍然带有强烈的受虐感。事实上,病人在医院里完全没有能力自如地支配

配自己的身体,原来与世界和他人相互承认的关系因疾病而变得难以维系。除了消极被动地等待医生、亲属以至整体社会化的医疗系统的帮助外,病人自己已经处于无能为力的悲惨境地。只要身在病中,每个人最深切的体会不仅是身体的疼痛,更令人痛苦的是自己不能“独立自主地协调他自己的肉体”,感受到“基本自信”的崩溃,以及与其他主体交往的无奈与无力感。可以说,人一旦进入医院,作为一个病人的身份被确立,身体就不再属于他自身,附着其上的自信、自尊、自豪等身体的伦理价值也随之被悄然解体。张晓刚的“幽灵”系列将身体绘制成为纠结扭曲得难以辨识的黄色织体。真实空间虚化为令人窒息的灰黑色背景,惨白色病床旁边一些张牙舞爪的鬼魂将病人与场景分割开来,仿佛正在上演一出惊心动魄的生死搏斗。吕澎和易丹从生命沉思的角度来阐释张晓刚这批作品的形而上学意义:“只有当死亡成为一种不容否定的残酷事实,成为一种彻底的虚无反,面对死亡或预感到死亡的人们才能被震惊、被威胁住。随着恐惧而来的,自然便是对生命的重新定义。”<sup>⑤</sup>从承认理论的角度来看,这一阐释的充分性也许还有待扩展。张晓刚在创作这些作品时,感兴趣的显然不仅是人在生死之际的绝望与无助,而且还有自我的屈辱与心理伤害。因为,被剥夺了尊严的身体的苟延残喘的确具有多重图像学意义。也许,在诗人那里,这样的感觉被描述得更为凄凉,“谁能帮你/接过疼痛这件礼品/你自己卸下那些冰凉的管子”;“你不明白/为什么所有人/都拒绝听到你的感觉”;“这个软弱到发黑的世界/能举起多么大的理由/让你在飘满落叶的泥潭里坚持”(王小妮诗)。

少年时代的曾梵志曾在求学路上饱受创伤。“无论我做了什么,老师总认为是错的”<sup>⑥</sup>。他对社会蔑视的感受和承认期待的挫败异常敏感,这或许是他1991年创作毕业作品“协和三联画”系列深层的心理动机。与张晓刚的“幽灵”系列相比,曾梵志将张晓刚关于疾病对人的摧残以及身体所承受的侮辱主题深化了。显然,这并不是说张晓刚与曾梵志之间有着事实上的师承或影响与被影响关系。我们是在艺术史与图像学,也即排除了艺术家交往关系之后进行纯粹的视觉分析。除了色彩、笔触和构图等油画技法层面,相比而言曾梵志更为突出的特征是画面上人物数量的增加。病人不再是一个,而是一组:他们并排躺在病床上,各自睁着大眼而互相没有关怀。同时,医生进入画面,身着白大褂,同样瞪着白色大眼,面无表情。在某些场景中,病员家属也出现在画面当中。对于蔑视经验来讲,人物数量的增加不是无关的变化,它将主体在“为承认而斗争”时不断遭遇挫折的生存面貌具象化也直观化了。这样,病人与医生、病人与家属、病人与病人构成了在医院场域中的三重社会人际关系或主体间性。疾病对每个人四平八稳的平常生活都如同一次核爆,它不仅摧毁了个人身体的健康与隐私,而且还引发了日常生活中个体生存经验与基本自信的全面毁坏,它残忍地提醒我们——人这个主体是充满无常的。在上述主体间性当中,身体所承受的多重蔑视与羞辱在曾梵志的“协和”系列中呈现了出来。在医生眼中,病人不再是日常生活中活生生的人,而仅仅是被细菌和疾病所侵袭而变异的肉体——医生取代每个病人主体而成为其身体的主人。在家属眼中,病人同样失去了独立支配自己身体的权利,没有家人的陪伴与帮助,病人根本无法依靠自己生存下去。画面上,除了一点遮羞的短裤或床单,病人基本上一丝不挂,最为私性和属己的身体被冷酷无情地暴露出来。通过这一视觉方式,曾梵志强化了肉身屈辱对自我的摧毁性打击。病人之间,大家没有心情像在日常生活场景中那样构建互动的友谊与承认关系。在这里,正常的主体之间的相互承认消失殆尽。

除此之外,罗发辉、杨少斌、谢南星和符曦等艺术家的人体绘画,也都不约而同地用他们画面上那些来历不明、边界模糊的伤口及伤痕给人留下过目难忘、触目惊心的印象。“罗发辉图绘着开放于灰白肿胀的身体之上的伤害之花,启示着生命的残缺与最终的悲哀,而杨少斌

则致力于书写包裹在黑暗中的矿工生存真相以及让人发疯的泣血凄厉的暴力面孔”<sup>⑦</sup>。此外,一些女性艺术家也能够将女性个体的身体伤痛从性别层面提升至超性别的人生伤害层面来进行表达。“伤口、伤害、伤痕无疑是解读符曦作品逃不开的几个关口……从 2006 年开始创作的红色身体系列标志着符曦创伤经验探讨跃出了女性主义的话语空间,进入对生命存在中伤害体验无处不在的表达”<sup>⑧</sup>。通过这些身体上的创伤记忆,揭示了时间展开中的社会蔑视或权力伤害如何以各种名义对人的生命存在所进行的侵蚀与摧残。伴随着屈辱的肉体而出现的,是自我的丧失,是一种强烈的蔑视体验,一种远远深于病痛的生存性的绝望痛楚。而相比“拷打”与“强暴”的偶在性,疾病带来的对身体的蔑视与羞辱更为绝对且无可脱逃。

## 二、蔑视体验的社会意涵

当主体从个体情感领域迈进到社会结构当中之后,蔑视体验增加了社会性的意涵。黑格尔在耶拿时期就将现代市民社会的法律关系视为主体之间重要的相互承认形式。只有当全体社会成员互相尊重他们各自合法的权利诉求,大家才能以合作完成团体使命所必须的方式建立起非冲突的社会关系。基于这一论断,霍耐特将法律与权利享有当作社会个体获得承认并获得自我尊严的前提条件。与此相对,社会性蔑视的又一形式就是“权利剥夺”和“尊严丧失”。“对于社会个体成员,没有个体权利而又要生存,就意味着根本没有机会发展自尊”<sup>⑨</sup>。在我看来,这应该是审视张晓刚、方力钧、王广义、曾浩、岳敏君等艺术家的作品的一个重要角度,也只有从这里才能深切体会到作品中所表达的那些历史上曾经暗隐在中国人心底的疼痛。或许,这样的疼痛在现代进程中并未真正远离我们。

艺术界熟知张晓刚1993年以来的“大家庭”系列中的人物形象:目光呆滞、神情漠然,表情千人一面。这些肖像,见证了人曾经在社会体系中未获承认的失落处境。“大家庭”系列的早期作品有着很显眼的政治符号:红领巾、红袖章、中山装、解放军帽等。这表明着明确的社会内涵与文化批判意向。此后,随着技法与语言的更为成熟,张晓刚作品中的这些政治符号逐渐消隐,但其社会反思与文化的批判性意涵却显然保留了下来。在中国文化传统中,家庭本是国家和社会的微缩景观,“正如希腊人一定要在城邦中理解生活和人性,基督徒一定要在上帝之下理解生活和人性一样,中国人也一定要在家庭中理解生活和人性”,“家庭在‘过日子’这个概念中有着核心的地位”<sup>⑩</sup>。张晓刚选择中国人照“全家福”这一习俗,有助于反思现代中国人的相互承认关系及其社会化生存状态。传统家庭是社会性个体内在的初级空间,人们从小在此学习进入社会的基本技能与方法。“命运的展开,首先是家庭生活的展开。最基本的命运模式,是一家人平平安安过完一生”<sup>⑪</sup>。从承认理论角度看,相互承认的伙伴关系构成家庭成员的自我实践性关系,成员资格和相应的权利与义务为家庭的每个成员提供了相应的地位与尊严。然而,张晓刚“大家庭”中的家庭成员并没有获得这样的权利与尊严。批评家栗宪庭评价“大家庭”系列作品:“画面人物一律取呆板、平静的表情。这和整个画面无笔触的平滑、冷静以及中性的灰色调构成一个整体,而使‘大家庭’肖像系列成为一种中国人缩影式的肖像,即由家庭成为统治特色的社会,带给中国人一种特有的沧桑感——常常被命运捉弄,甚至常遭不测的政治风云,却依然平静如水,充实自足,应了一句典型的中国式的处事哲学的俗语——知足长乐,而这句话在生活中又常常成为麻木活着即可满足的注脚。”<sup>⑫</sup>什么是“中国人一种特有的沧桑感”?栗宪庭给出的关键词是“家庭统治”、“麻木活着”。夫妻、兄妹、母子这些本应充满恒常温情的人伦关系在张晓刚缩影式的中国人肖像画中失却了相互之间的交流、沟通与亲情,徒



具形式上的家庭景观。在此，“家庭生活成为极其微妙复杂的政治生活”<sup>⑬</sup>。这暗示着，没有主体间的相互承认，家庭真正的温馨与和睦如何可能？又哪里有每个家庭成员发自内心的自尊、喜悦和幸福可言？

方力钧的光头泼皮以触目的视觉形象，挖掘并再现了日常生活中的蔑视体验。早期那些蓝天白云之下光头人物被处理得百无聊赖而又一无所有。打着哈欠，他们无所事事地徜徉在大地之上。也许承认理论可以作这样的阐释：社会场所与都市空间在方力钧作品中的隐退，其实是个体无法在社会公共空间立足的隐喻。承认落空之后，主体无力也无脸在人群所构成的主体间性环境中获得自我的存在，只有自然环境才可能成为缺失自尊的暂时藏身之所。方力钧后来的创作进一步将人从陆地放逐水中，从而将失去保障之后主体的险恶处境具体化和生活化了。仍然是那个岸上的光头泼皮，方力钧让他在漩涡中奋力挣扎。抽空了社会性的生存根基，光头泼皮在蔑视经验中面临着无所依存无可遁身的处境。水池、湖泊、大海……这些视觉语汇凸显了社会承认消失之后的失重感和无根基生存状态。访谈中，方力钧将这一生存样态概括为“像野狗一样生存”。“我的理想是像野狗一样的生存，最好不要变成家狗，就取其独立自由之义”<sup>⑭</sup>。方力钧说得没错，“野狗”当然是“独立自由”的，但问题在于它首先是因为什么而成为“野狗”的？就此而言，光头泼皮本身并不幽默，相反，它聚集在视觉上的可能更是承认被否定和剥夺之后内心喷涌而出的伤痛与绝望。

王广义在他和美国批评家查尔斯的对话中强调了“关于社会主义视觉经验”在自己艺术中的重要性<sup>⑮</sup>。对于中国当代政治波普而言，“社会主义视觉经验”当然非常重要，但更为重要的依旧是社会蔑视体验，看不到这一点，可能也就无力穿透包括政治波普在内的中国当代艺术的至深一层的社会内涵。王广义的“大批判”系列和“唯物主义者”看似简单挪用了“社会主义视觉经验”，事实上，工农兵“文革”形象等社会主义视觉能指符号之所以能够漂浮、扩散并与LV、Marlboro、Cocacola、Audi等西方时尚文化符号融合在一起，其实质正是因为其中隐喻了当代人没有根基的生存经验。

与其他当代艺术家相比，曾浩没有从身体、肖像和人物关系角度表现当代人的蔑视经验，而是独特地将视觉内容留给了中国人生存其中的家居场景与城市景观。在曾浩的画面中，当代中国人的家居场景与城市景观凌乱杂糅而又相互疏离，主体、家具、街道、楼房之间没有现实生活中可用性的有机关联。然而，这些看似没有灵魂的角色与物件却因其感伤和无奈深深触动了人们，甚至让人悲从中来，感到自己的渺小、卑微与无足轻重。

深度的蔑视经验可能引发主体的情绪如伤害、痛苦、无奈和愤怒等，在某些特定的社会条件下，它还可能激发出剧烈的社会性冲突，成为社会反抗的道德动机。西方社会政治学界与批判理论界关于蔑视与社会反抗的关系存在着不少论争。霍耐特认为，个体的反抗基于这样的逻辑：“个体期待着未来的交往共同体承认他们目前的能力，这样，他们在现实环境中虽然未能得到承认，但在将来将获得社会的承认。在这个意义上，个体积极投身政治斗争，公开证明他对蔑视和伤害的经验能力，这样可以挽回一点失去的自尊”<sup>⑯</sup>。然而，在中国当代艺术的视野中，我们并没有看到激进的反抗形式，相反，人们找回自尊的习惯性办法是“隐藏”——将痛苦深深地掩埋在心底，像张晓刚和方力钧作品中的人物那样。即使有所愤怒与不满，人们反击蔑视和羞辱的方式最多不过是岳敏君式的“佯狂大笑”。岳敏君在自述时写道：“我一直生活在一种无法言说的状态里，我赋予自己嬉笑怒骂、左右事物的特权，并看透了一切事物。我能够在他们自己身上找到大笑的因素。在笑容的后面，有时隐藏着病情，是一种不由自主的、不能自控的强迫性笑脸。人在笑的时候是不思想的，从某种意义上讲，我画的是幸福的、被人驱使

着的人们。”<sup>④</sup>通过“佯狂大笑”，岳敏君自以为“看透了一切事物”，看透世间一切事物之后，当然就没有了愤懑、不平与怒火，剩下的只可能是自嘲式的笑或大笑。笑什么？笑古笑今笑红尘，笑天下一切可笑之人。但笑得最多的，可能还是自己被蔑视后的无奈。如果说，无奈与漠然表征着蔑视经验在内心深处留下的直接烙印，那么，“佯狂大笑”则代表了反抗的自我罢黜与阉割。岳敏君画面上那些看似幸福的人们，他们“不由自主”、“不能自控”地大笑着，用拒绝思想和过度自虐来消极反抗。无疑，这样的主体已经放弃自我且濒临崩溃的边缘。好在，岳敏君后来还能够让我们从“现代兵马俑”系列作品中体会到图像潜在的反讽以及戏拟。

也许，蔑视体验的确可能通过漠然、逃避或遗忘来得以抑制或缓解。比如，巫鸿就极其敏锐地在木心（1927—2011）的艺术作品中发现了一种个人化的“分裂型叙事”，“这种表达会呈现为对痛苦经历的避免或隐藏”。在一篇名为《读木心：一个没有乡愿的流浪者》的论文里，巫鸿一针见血地指出，木心的作品“不是为了回应现实，而是为了抹掉现实”<sup>⑤</sup>。反讽的是，即使木心的主观意图是要让艺术作品“呈现为对痛苦经历的避免或隐藏”，然而，作为批评家的巫鸿却仍然可以从他的图像、话语与文本中读出那些刻骨铭心的“痛苦经历”。也就是说，艺术家可以不“回应现实”，但他无论如何无法“抹掉现实”，无法“抹掉”中国的现实生活和精神领域的蔑视体验。

中国当代艺术中的蔑视经验是否能够或者何时终结？显然，这个问题的解决将取决于中国社会的现代性进程，而不取决于当代艺术家的主体能力、心理状况或是表现技法。如果有人内心的隐痛减轻、淡化直至消失的那一天，一定是当代社会承认形式基本形成的时候。也许只有这样的时刻，当代艺术的表达才有可能逐渐远离屈辱感与“道德伤害”。当然，在期待着这一时刻的同时，我们也要充分认识到蔑视经验与当代生存和艺术创造的深刻关联——毕竟，在黑格尔和霍耐特那里，“为承认而斗争”是一切主体的命运性处境，如同水之于鱼，呼吸之于生命，须臾不可分离。

①④⑨⑩ 阿克塞尔·霍耐特：《为承认而斗争》，胡继华译，上海世纪出版集团 2005 年版，第 140 页，第 141 页，第 125 页，第 171 页。

② 王凤才：《蔑视与反抗：霍耐特承认理论与法兰克福学派批判理论的“政治伦理转向”》，重庆出版社 2008 年版，第 31—42 页。

③ 梅洛—庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆 2001 年版，第 216 页。

⑤ 吕澎、易丹：《中国现代艺术史：1979—1989》，湖南美术出版社 1992 年版，第 100 页。

⑥ 吕澎主编《当代艺术家丛书第五辑·曾梵志》，四川美术出版社 2007 年版，第 9 页。

⑦ 彭彤：《崇高悲剧的缩减与衰变——论中国当代美术的悲剧意识与悲剧精神》，载《湘潭大学学报》2011 年第 2 期。

⑧ 彭彤：《此在的图像：传统话语与当代艺术》，四川美术出版社 2011 年版，第 40 页。

⑩⑪⑬ 吴飞：《浮生取义》，中国人民大学出版社 2009 年版，第 32 页，第 141 页，第 142 页。

⑫ 栗宪庭：《中国当代艺术的缩影式艺术家张晓刚和他的缩影式中国人的肖像》，《重要的不是艺术》，江苏美术出版社 2000 年版，第 398—399 页。

⑭ 方力钧：《野狗一样生存》，文化艺术出版社 2010 年版，第 133 页。

⑮ 王广义、查尔斯：《社会主义视觉经验》，载《东方艺术》2007 年第 1 期。

⑯ 《岳敏君·中国油画家全集》，四川美术出版社 2005 年版，第 5 页。

⑰ 巫鸿：《走自己的路——巫鸿论中国当代艺术家》，岭南美术出版社 2008 年版，第 27 页。

（作者单位 四川大学艺术学院、西南交通大学艺术与传播学院）

责任编辑 陈诗红