

嫁接的欢乐： 虚无、历史和竞争

文：汪民安

在北京的一大批自由艺术家当中，邵帆显得有些与众不同。他出身于北京，他的父母都是中央美术学院的教授，是中国著名的画家。邵帆的父亲是共产党在延安培养出来的革命艺术家中的一员。他的经历具有传奇性，但恰好也是那一代艺术家的共同传奇：13岁参加了革命，按照当时共产党的流行称呼，他是“红小鬼”，在革命机器中从事宣传工作，表现出了视觉方面的才华。于是，在延安著名的鲁艺接受专门化的艺术教育，并成为新中国成立后的第一批共产主义艺术家之一，这篇艺术家很多任教于中央美术学院。包括邵帆父亲在内的这批来自延安的艺术家们，构成了50-70年代社会主义中国的主流艺术家。他们的绘画题材植根于社会主义的革命历史，并表现出强烈的共产主义信念以及这种信念催生出来的强大力量。在技术上，他们接受了苏联派驻中国的著名画家马克西姆的影响。邵帆小时候就成长在这样一个革命的艺术家家——他的母亲同样是中央美院的教师。

但是，邵帆父亲并不仅仅完全被革命的东西所迷恋。他仍旧具有某种革命之外的审美趣味。邵帆父亲在文革期间搜集了大量的旧式家具，字画和中国传统的艺术品——这些作品在六七十年代的中国是作为封建主义的象征符号被看待的。在毛的思想中，这些东西是毒品，应该予以彻底的销毁和根除。只有这样，只有和整个传统文化和资产阶级文化决裂，社会主义主导的意识形态才能建立起来。由于邵帆的父亲是共产主义艺术家，而且还是共产党中的一名官员，他的政治和专业身份的正当性使他的家庭逃过了红卫兵的检查，他的收藏品因此安然无恙。邵帆从小就生长在这样一个被古代家具所包围的家庭当中。小时候能够接触到中国古代的家具和物品，这在他的同龄人中是非常少见的。在六七十年代的中国，物质生活极度匮乏，不要说古代的家具，就是一般的日常生活用具都非常短缺，绝大部分中国人都生活在贫困、匮乏乃至饥饿当中。当时的中国人对于物质的要求仅仅是实用，丝毫谈不上什么审美和趣味。整个社会的物质生产，完全是在一个实用主义的轨道中徘徊，根本不考虑到鲍德里亚（Baudrillard）所谓的符号生产（symbol production）。但是，邵帆的家庭差不多是红色贵族的家庭，他几乎没有感受到大多数同龄孩子所遭遇到的生活困窘，只是因为整个社会生产和社会生活的贫乏，他才感到单调和乏味。对于大多数中国孩子来说，吃饭是最大的满足。但是，这对于邵帆而言，并不是一个问题。他已经跨越了这个基本要求，并在家庭的影响下，已经产生一种审美的兴趣了。正是在这种贫乏的背景中，对趣味和审美的要求，才疯狂地从他那里生长出来。六七十年代的社会主义中国所生产的一些简单而粗糙的“新”物品，使他愈发感觉到家中那些旧时代家具的魅力，他在那些古旧的家具中发现了美学、乐趣和激情。他的父亲，对物品的内在性（immanence）和肌理有着惊人的理解能力，他非常擅长具体的手工活，喜欢对各种物品进行拆装、组合，并且尝试着“发明”一些新的物品。他迷恋这种拆装物品的过程和发明物品的过程本身。邵帆从小目睹了父亲的工作，而且被这种工作中的快乐所感染。同父亲一道，邵帆对物品的肌理和内在性产生了强烈的兴趣。他试图洞察这些物品的秘密。这些物的秘密，对于他而言，就是它们的复杂而神秘的组合关系，是它们奇巧的材料构造，是物质本身的流畅而神奇的嫁接。他的好奇心驱使他去洞察这些物品的组合关系的秘密。为此，他和父亲一起动手制造各种各样的工具，并且学会了洗照片。一开始，他就表现出自己驾驭物品的“技术”禀赋。就此，他的儿童画，并不像通常孩童那样具有浪漫而天真的品质，恰恰相

反，一种怀疑式的理性思路贯穿其中。在邵帆的儿童画面上，放学路上的孩童、太阳和倒影，它们在正午的阳光下，并没有暴露出一种学童的嬉戏追逐，而是构成了一种复杂和奇妙的运动关系。对于关系的追问，这类问题，或者说，这类好奇心抓住了他，对于邵帆来说，物的内在关系，就是物的奥秘，就是一个巨大的好奇心对象。这些物品，它们表面上的那些光晕隐藏着什么？它们的魅力来源何在？它们的衔接、线条、造型和材质的机巧何在？这是少年时期的迷恋，但是这种迷恋并没有随着个人的成长而消失，相反，它构成个人的本能，并一直持续而有力地潜伏在邵帆日后的作品中。不过，在 70 年代，这仅仅是兴趣而已，而且是遭斥责的资产阶级式的消费兴趣，充满着非革命的享乐主义颓废情调。无论是现实条件还是意识形态背景，邵帆的那些兴趣只能是隐秘的，只能是一个孩童的家庭游戏形式而已。这些游戏无法冲出家庭而转化为公开的艺术实践。同时，他少年时候并未受到饥饿和贫困的追逐，这使邵帆显得从容而镇定，在我的印象中，他好像从不抱怨，但是，这种不抱怨的态度，也许并非是对生活完全满意，而是让自己整个地沉浸在某个物的美学世界中而对某些不快置之不理。

这种由父亲激发的兴趣，尽管受到了整个社会的象征压抑，但是，一旦这种压抑解除了，它那种子般的萌发力量就会顽强而蓬勃地生长出来。

在 80 年代，很自然地，邵帆选择了美术院校。毕业后，他先在一家美术研究所工作，后去了在中国影响很大的专门以知识分子为对象的《光明日报》，九十年代初，邵帆辞去了这份工作，选择了一个自由艺术家身份。那个时候，北京的自由艺术家为数甚少，这是一个极其边缘化的少数人群——他们不为公众所了解，也不为官方所接受，大部分人生活陷入困顿，而且前途未卜，充满了焦虑和烦躁。如果不是为一种艺术冲动所主宰的话，邵帆辞去他那份世俗眼光中稳定而体面的公职，就会令人匪夷所思。

现在，他自由了，可以有任意的选择而不必顾及其他。90 年代的中国，享乐主义和消费主义驱逐了革命话语（revolutionary discourse）。邵帆少年时候对关系的强烈兴趣——非政治性的乐趣——喷发了。而旧式家具一直是他的迷恋对象，是他激情的来源。这样，具体的家具和抽象的关系，在邵帆那里就会自然地一拍即合。他们是邵帆兴趣不可分的两面。邵帆在此之前从事过多样的创作实践：陶瓷、木雕和绘画。但平面绘画对于复杂关系的表现，总是存在着各种各样的制约，这使他完全不能满足。而自己通过对旧家具——他的起源性种子——的再发明，就可以尽情地发泄自己对关系的形式主义冲动。这样，邵帆的旧“家具”——我们也可以说，邵帆发明的“非家具”——开始出现了。

1995 年，邵帆开始了自己的作品制作。他到河北的一个村子里面寻找旧家具。这个村子是一个著名的旧家具集散地。全村百分之八十的人从事与旧家具相关的工作。邵帆第一次在这里雇了一辆卡车，买走了 30 多件旧的残缺不全的椅子。回家后，根据自己的想像画好草图，请了一些专门的木工，开始了他新的十年创作生涯。

邵帆发明了怎样的家具——或者更恰当的说法，发明了怎样的作品？邵帆将一些旧式家具——主要是明代的椅子——的局部，同一些今天新的木料制成品进行嫁接，从而组织成新的物品对象。这些新物品有一种抽象的家具式样（你也完全可以认为它和家具无关），而完全没有家具的实用功能。在邵帆这里，这些旧椅子的造型是既定的，它有自身的法则、律条和美学，邵帆保留了它们的自主性（dependency）。但是，他在这些自主的

旧式椅子上添加了新的材料，它让今天新的家具式样和它连接起来，这种连接独具匠心。正是这种连接，那些旧式的法则和美学失去了其固有意义（meaning），而这些新的木料板材制品却在添加意义。这新和旧的两种局部性材料在邵帆的作品中色泽不同，泾渭分明，对比强烈，造型各异。尽管这两种材料各自保持着它们自身的局部完整性，但它们并非将意义各自收缩和还原在自己的区域中。因为，这二者之间有一种奇妙的连接和补充关系：这种连接有时候是对称性的，有时候是按照某些比例配置的，有时候有一种造型的呼应，有时候有一种线条和弧度不可中断的自然衔接，有时候有一种情调上的刻意讲究，但有时候似乎又完全没有任何理由地硬性拼贴。它们各自占据着自身的区域，但却又相互应答。通过这种嫁接式的应答，明代的家具和今天的新木材发生了一种新关系。而作品的意义，就从这种关系中得以表露。这是一种杂交（hybrid）关系，正是这种杂交性，使这两种素材各自获得了自身的新意义，或者更准确地说，是新意义的素材，因为这两种新意义素材重新整合了一个“新家具”的完整意义。因此，明代的椅子被修补，这种修补就不是为了恢复它的原初意义，不是为了召唤回那种旧式的颓废美学和文人趣味，不是对于旧时代和旧情景的时过境迁的缅怀。在邵帆所构筑的这个关系中，旧家具脱离了它的固有语境。明代的椅子，只是在和今天的木料构造的关系中，只是在一种确切的相关性中，在一种连接中，在一种物品构造组合的过程中，才获得自身的命运。同样，今天粗俗的木料板材通过这种关系而被赋值了，它的原初意义，它构造出家具的原初意义——无论你赋予它一个什么样的意义——在和旧家具的连接中，也发生了质变，它的意义也只能在这个关系中生成。因此，新旧两种家具，各自剔除了自身的固有意义，但又各自携带着自身既有的意义踪迹（trace of meanings）而构造出一个新物品的意义。不过，通过这种连接关系而生成的新意义也不是一个稳固的意义，不是一个自足的意义，这个意义摇摆不定。这个新意义只是在组装、嫁接和连接的过程中出现，只是在关系中出现，只是在关系的瞬间、交叉和摩擦轨道中出现。

那么，这是怎样的意义？在第一个层面上，我们不应该将这种意义实在化，邵帆创造出来的（我们无以命名）的新物品，并不是某种托付了重大内容的寓言，不是一个强大的象征体系（symbol system），也不是一个再现道具（tool of representation），更不是一个功能机器。相反，它是一个单纯的符号意义，这个符号意义，完全被符号所降伏，这个符号仅仅服从心智，趣味和习性。它的选择既是身体性的，也来自某种习得的口味。或者说，这个意义完全是符号性的，它因此是一种反意义的意义，是空的意义，或者说，这种意义的内容就是无意义。它被一种喜悦、一种心性、一种巧智所掏空了，我们也可以相反地说，是被它们所填满了。这些物品，无论是在艺术家那里，还是在观众这里，激发的是巨大的被掏空的空无（emptied nothing）以及随之而来的填充这种空无的喜悦。这些新物品，将它们的价值和潜力置于一种欢乐的但又是空的符号（emptied sign）中。就此而言，我们也可以说，邵帆的这些物，借助一种连接形式和关系形式，它在不断地激发人们，但是在激发人们的空无感（sense of nothing）。

在第二个层面上，这个新物品——无论是旧时代的椅子，还是今天的板材成品——它们都是人工物品，它们身上都留下了人的痕迹和体温，并且一直顽固地出现在人的日常生活中。那些椅子尽管被拂去了厚厚的尘土，但却无法拂去它的历史尘埃。椅子在历史的长河中编织了自身的厚重轨迹，它被反复地运用，历经了多个时代，多个主人，多个地点，以及多种命运。这个椅子从来不是一个非人性的自在之物，相反，它在历史中沉默地承受着

历史的讹诈。今天，它再次被召唤而来，再次和历史发生撞击，再次历经一次命运的坎坷，再次在它的没有尽头的自传中书写一章。椅子，在邵帆这里并没有完结它的使命，而是被邵帆强行地改变了它的命运，就如同历史一再地重塑它的命运一样。邵帆的改写，只是在另一个轨道中的改写，只是将它纳入到一个形式主义的轨道中的改写。因此，那些旧式椅子，以及邵帆选择的新式板材，以一种相结合和相关联的方式再次流落到命运的历史中，而且注定会命运多舛。

第三个层面，这个新板材和旧椅子，以一种相关联的方式在不可避免地竞争。它们相互连接但又自成一體；它们构成一个总体，但却饱含矛盾；它们不可分离，但又相互冲突；它们流畅和谐，但又强行并置；它们欢颜嬉戏，但又争风吃醋。它们之间存在着时间的巨大沟壑，但又携手而至。我们在这个物中发现了内在的竞技，发现了嫉妒、动能、力量和意志。这还是一个单纯之物吗？这还是一个没有生命、没有痛痒、喘息和感受之物吗？难道没有物的生命世界吗？物就在这里展示了它的激情——它自身所特有的内在激情。如果我们考虑到这些新旧家具是由树木组成，这些树木有它的年轮，有它的风雨，有它的夭折和健康，那么，这个树木构成的连接之物就一定有它的情感、痛苦、折磨和欢乐。是的，在任何一个地方，人们总是要将邵帆的这些“家具”，这些家具的两类元素的品质和形式进行对照。它们在人们的眼光之下拼命地自我展示。因为它们的整个身体被浓缩在这个组合的“家具”中。这两种不可分离的但又是竞技性的器具组织，就是解构

(deconstruction) 吗？对，它存在着对总体性的解构，但我更愿意将它们说成是一种彼此的生成 (becoming)。这是一个旧树木在生成一个新树木，一个旧式样生成一个新式样，一种直线生成一个曲线，一个风格生成另一种风格，一个使用价值生成一个符号价值。这是一个物品，但也是一个生机勃勃的生成机器，甚至可以说，邵帆的工厂是一个器具的不停歇的生成工厂。而这个生成工厂，它的标志就是那种生成之线条 (line of becoming)，这些线条没有中断，而且在蜿蜒，在飞动，在轮回，在喃喃低语。

最近两年，邵帆开始了对旧家具的重新想像。它不再是新旧两种材料的单纯嫁接和拼贴，而是直接对旧家具进行“重写” (rewriting)。邵帆采用了多种重写方式。他深入地研究了那些旧家具的肌理和组织原则。这一次，他异常地轻松，它戏仿了旧家具，戏仿了它们的形态，它们的气质，它们的结构原则。戏仿，就是用完全的新材料来模仿这些旧家具，但是其目标并非要对那些旧家具进行逼真的还原，而是要在这种仿造的过程中，让旧家具所构造的历史神话，以及这种历史神话所编织的人文主义热情坍塌。邵帆的这些戏仿，充满了游戏的智慧，他奇特地将对旧家具的敬意和不满融为一体。旧家具在这里既有一种难以置信的美的秘密之花，但在今天又散发着浓厚的衰败气息——无计其数的人正是在旧家具中寄托着自身渐趋熄灭的热情。没有人比邵帆更加理解这些旧家具衰败的美学秘密，也正是这样，他被旧家具所吸引的同时，并没有被它们所“吞噬”，他越来越警惕对旧家具的完全臣服。为此，邵帆对这些衰败之美时时报以轻松一笑。他的戏仿方式多种多样：要么让它缺一脚，斜卧在地；要么让它改换和颠倒一下方位和次序，让它的惯常法则变得滑稽起来；要么对它的某一个部分进行裁减，使之变成另一个新的“旧家具”；要么将它的各个部分的联结轴拆开——他不是结构和组织那些旧家具，而是将这些旧家具的结构和组织原则暴露出来。在这里，有一种奇特的吊诡 (paradox)：一种作品之所以能够完成，就是将这件作品拆掉。如果说，邵帆前期的作品主要是新旧两种材料的嫁接的话，那么，现

在的作品，就是新材料对旧材料的家具拆解。拆解，正是试图让生长在旧家具自身中那些颓废之花，不至于成为今天我们身体的慰藉和疗效。