

跨界影响：论韩东与毛焰的艺术互动

张森，戴露

(湖南师范大学文学院，湖南长沙，410081)

摘要：作家韩东与画家毛焰多年来的艺术交流颇具自觉意识，他们都强调与自身所处领域的“断裂”，并由此凸显跨界交流对彼此创作的重要性。在这一互动中，韩东吸取了毛焰的“慢”艺术观念，完成了由原来的“习作作家”向“作品作家”的转变，毛焰绘画的灰色语言在韩东诗歌中也有所体现，并呈现出相似的精神取向。以韩东为题材的作品《我的诗人》的出现，则促使毛焰在绘画中重视对当代人存在状态的深度表达，此外，受韩东“有距离的抒情”观念的影响，毛焰有意识地在绘画时克制欲望的表达，画面转入宁静乃至混沌之境。韩东与毛焰的互动是双向的、自觉的，并对各自的创作转型产生深刻的影响，体现了诗画互动的现代表现形式，对于考察现代语境中的文艺跨界行为也具有重要的意义。

关键词：韩东；毛焰；艺术互动；“慢”艺术；灰色；“有距离的抒情”

中图分类号：I0-05

文献标识码：A

文章编号：1672-3104(2023)03-0185-09

韩东与毛焰交往已近三十载。作家与画家的互动在中外艺术史上并不鲜见，但多限于两者之间普通的交游或艺术往来。相比之下，韩东、毛焰对两人之间的互动有着强烈的自觉意识。毛焰称韩东对他的期待为他的绘画创作提供了一个新的方向，他以韩东为模特创作的《我的诗人》被认为在其个人艺术生涯中具有重要意义；而韩东则直言他向毛焰学习如何写作，“而且效果显著”^[1]。两人之间不仅不存在被影响的焦虑，且惺惺相惜，彼此映照。2018年，毛焰、韩东在南京四方美术馆举办双人展，2020年，两人又在深圳坪山美术馆举办“我的诗人”展览，将两人的绘画、诗歌并置在同一空间。两种艺术形式交错穿插，形成某种有意味的对话与互释。2021年，韩东、毛焰、鲁羊、于小韦四人共同出版诗辑，毛焰被视作再度集结的“他们”诗歌群体中的一员。显然，两人的艺术互哺、碰撞，在中国当代

文学史和艺术史上极具代表性。然而，目前对韩东或毛焰的探讨，基本是在各自学科领域内部进行的，对两人创作背后的跨界行为，以及这一行为与彼此创作的关系还缺乏必要的关注。本文拟从“他艺术”角度探讨韩东、毛焰的艺术创作，关注两人的跨界互动对创作的影响，并以此探究现代文化语境下诗画跨界互动的形式和意义。

一、“断裂”行为与跨界互动

深入探讨不同艺术门类之间的互动及其艺术史意义，并非易事。这不仅在于探讨本身为“跨界”，更在于艺术互动、影响很多时候是潜移默化的，即使是创作者自己对此也未必有清楚的认知。20世纪80年代以来，绘画界与文学界交流颇多，一方面是在共同文化思潮背景下的艺术探索以及由此形成的艺术共振，如伤痕文学与伤痕

收稿日期：2022-11-26；修回日期：2023-03-04

基金项目：国家社科基金项目“文化变局中的现代国画家诗文研究”（18BZW165）

作者简介：张森，女，湖南望城人，文学博士，湖南师范大学文学院教授、博士生导师，主要研究方向：中国现当代文学，联系邮箱：zhangsen1982@126.com；戴露，女，江西新余人，湖南师范大学文学院硕士研究生，主要研究方向：中国当代文学

美术、寻根文学思潮与美术界的“寻根”、先锋文学与“八五新潮美术”等；另一方面则是艺术家个体之间基于精神相契的吸引、交往，由此对彼此创作产生微妙影响。韩东与毛焰倾向于后者，两人相识于20世纪90年代，之后交往日益频繁，他们将对方视为灵魂的挚友，互相探讨当下的文艺界现象，彼此推荐钟爱的书籍、电影、音乐等。在这密切交往的背后，是两者艺术理念的趋同与精神气质的契合。

从“第三代诗人”的重要代表，到20世纪90年代末在文坛发起“断裂问卷”，韩东与主流的文学秩序之间始终有意保持着某种距离：“断裂，不仅是时间延续上的，更重要的在于空间，我们必须从现有的文学秩序之上断裂开。”^[2]不论韩东所言的这一“断裂”是被动还是主动，不可否认的是，“韩东、朱文他们在试图寻找新的生存空间与意义空间，……他们要自己创造历史”^[3]。而为何“断裂”？韩东认为其是“坚持文学真理”^[4]的必要。从20世纪80年代始，韩东就将写作与真理相联系，尽管他没有具体言明“真理”的内涵，但从他的多次表述中不难看到，“真理”是指一种“无蔽”的创作状态，是在自己的理解基础上进行的创作。作为一位诗人，他强调“诗人不作为某个历史时刻的人而存在，他是上帝或者绝对之物的使者”^{[5](126)}。诗人应当成为世俗角色之外的角色，也就是摆脱作为“政治动物”“历史动物”“文化动物”的存在，他认为这样才可抵达真理之境。韩东在20世纪80年代中期提出的“诗到语言为止”，其内在逻辑与“文学真理”是一致的，即诗应该回归其“第一性”，祛除附着其上的崇高理念式的东西，使之从“朦胧诗”的概念语言回到现实本真的语言，返回简朴澄明及本真的语言状态。正是因为对附加于文学上的任何目的持怀疑态度，韩东所言的“真理”背后又矗立着“虚无”二字。“虚无虽说不是真理，但它至少是对伪善、伪爱、伪崇高、伪道德和伪价值的必要清除。”^[4]从这个意义上说，虚无又是有意义的，这是韩东试图以此保持自我立场的一种宣示，也是一种文学态度，它表明对以往文学秩序的解构与疏离。

韩东的文学态度显然合乎毛焰对自我艺术

行为的理解。他曾言：“写作的那些朋友们，尤其是韩东他们，我认为他们很多人的状态比艺术圈的状态要更单纯、更纯粹。……我后来突然想明白了自己为什么喜欢看这类书，包括文学理论、文学史上的东西——因为我更喜欢那种状态。”^[6]这种状态即如前文所述，是一种具有纯粹的个人性同时又带有虚无之义的创作态度，无限趋向“真理”却又无法抵达的存在境遇。对毛焰而言，绘画同样是纯粹的，是完全属于个人生命的行为。一如韩东写作时极为看重个人经验，毛焰亦称：“所有艺术家的创作都是他的精神自画像。”^[7]他在绝对自我的立场上进行创作，其作品传达出作为个体的他对当下世界的理解。同时，毛焰的绘画理想也是朝向精神的至高层面，他称自己面向的是“大师高度”，这种标准只能无限接近，却永远无法到达。因而毛焰在创作中同样存在着“虚无”，这种“虚无”之态在某种程度上与韩东面向“真理”的态度是相同的。

毛焰虽不曾像韩东一样在艺术圈发起“断裂”，但他也多次表明自身在艺术圈的边缘性，以及他有意对这一边缘状态的坚守。他曾言：“中国当代艺术处在一个大的转型期，力图和国际接轨、进入西方当代艺术的大框架中，对我这样具有古典情结的人来说应该是一种否定。”^[8]20世纪90年代初，中国充斥着“新具象”“政治波普”“玩世现实主义”等各种前卫艺术，在全球化艺术潮流中，毛焰不仅不趋时，反而着意坚守自我的状态，鲁虹在分析这个时期的当代油画时，将毛焰的创作称为“一些难以归类的艺术”^[7]。从学院时期的古典主义情结，到20世纪90年代初期的“朋友肖像”系列，再到“托马斯”“女人体”系列创作，毛焰一直将肖像画作为自己的艺术理想，不断探索古典写实语言的当代性，与所在艺术圈呈现出格格不入之势。在韩东的一次访谈中，毛焰谈及他对何多苓的艺术态度的认同^[8]，这即是坚守自我的个性，不为时代所动、不为改变而改变。改变必须是源自艺术家的内在意识，而不是在外部诱因下的转变。毛焰此番言语也是他对自己艺术态度的表白，这与韩东在“断裂”中的批评和立场是一致的。

韩东的“断裂问卷”曾引起各方讨论，但讨

论始终拘囿在文学内部,而忽视了一个显而易见的事实,即“断裂”导致他对“跨界”的重视。当韩东、毛焰在宣称与各自领域格格不入的同时,却日益凸显“他艺术”对自身创作的重要影响。韩东夸张地宣布与文坛秩序的“断裂”,并表示不屑与文学批评家为伍:“对专业理论家们的自以为是我却不太在意。我不愿意和他们为伍的一个重要原因就是从中得不到任何东西。”他认为毛焰同样如此,紧接着他就称:“这大概也是毛焰表示如果我不做他的访谈他就不谈的原因吧?看来,我们的心思是一样的。”^[1]不管两人是否真正与自身所处领域完全“断裂”,其“跨界”显然都是主动的,这不是朋友间的随意为之,而是深思熟虑后的选择,韩东在这段话的前面是这样说的:“正是在与天才的交往中我更加坚定了自己目前的写作。从天才那里我总是获益匪浅。”^[1]这里的“天才”指的正是毛焰。由此,这一与自身领域精神割裂的姿态背后,还隐藏着向“他艺术”靠近的另一面,并且两人乐此不疲。

除了共同的“断裂”倾向外,两人的审美旨趣也呈现出相投合的一面。韩东、毛焰都强调个人日常体验对创作的重要性。韩东曾言:“我的确非常看重个人经验,对我而言它是源泉性的东西。”^[9]不管是在诗歌还是在小说中,韩东自始至终描写的都是个人化的日常生活。20世纪90年代的诗歌如《回家》《在玄武湖划船》《二十年前剪枝季节的一个下午》都是对普通日常生活的书写;2000年之后创作的诗歌同样多取材于个人的日常细节,如《菜市场》中的“鱼虾在塑料盆里游着/孩子在蔬菜丛中酣睡/猪肉在案板上失血”,《扫墓兼带郊游》中的“我们在汽油桶里烧纸、放火”“挖土机的声音不绝于耳”,《晴空朗照》《忆母》《梦中他总是活着》中则是通过日常物件表达了对亲人朴素而真挚的情感,如“母亲囤积的肥皂已经皱缩/收集的塑料袋也已经老化”(《母亲的房子》)。这类个人性书写也体现在韩东的小说中,他的小说多取材于自己随父母下放的童年经历或城市生活体验,如《扎根》叙述了下放干部老陶带着一家五口至汪集公社三余村“扎根”的琐事,它是韩东童年记忆的全景式回顾,老陶、小陶等主人公,下放、上学等情节都与韩东八岁

随父母下放苏北的生活经历高度贴合;《小城好汉之英特迈往》言说了三个少年“魏东”“朱红军”“丁小海”在共水小县城里的故事,作品里的“转学”“上大学”也多是韩东亲历之事。

对个人日常经验的重视,使得韩东的作品避开了宏大的神圣化的叙事,他有意以现实的荒诞对抗人物抽象化的理想,用原生态的日常生活去消解宏大的历史叙事。这一创作思想贯穿了韩东的创作生涯,2023年他在接受一次采访时说道:“我从来不想神化日常或者尘世,这也是针对我的写作和诗歌经常造成误解的地方。我只是不愿意屈服于任何神圣的替代品,日常或者生活的‘本来面目’是对这些的最好抗击,但生活本身却丝毫不值得神化。”^[10]确实,韩东并不止于日常经验的描述,从早年的诗歌《有关大雁塔》始,到日后的小说《扎根》《知青变形记》《爱与生》等,他都力图借日常生活去抗击某种“神圣”,并从琐碎的日常及事物的表象中审视人与人、人与物、物与物之间隐匿的悖谬关系,并以此揭示生活的本质和真实。小说《扎根》中老陶与三余人的关系、老陶关于“扎根”的自相矛盾都凸显了这一点,老陶带领全家人“扎根”三余并付诸行动,实际上却始终与三余人之间有着难以跨越的鸿沟,他既想让儿子“扎根”三余,内心深处又对儿子的前途表示担忧,并作种种其他谋划,他死后的体面和荣光更是对他“扎根”人生的反讽。而在《障碍》《我和你》《爱与生》《我的柏拉图》等小说中,韩东将情爱作为手段,既不描述情爱的过程,也不展现情爱的心理,而是聚焦于爱情中人物之间的关系,以此解构爱情神话,反思爱情的本质。

毛焰在题材选择和主题开掘上与韩东极为相似。众所周知,毛焰的肖像画多取自身边人物,且表现的是人物的日常状态。毛焰曾提及,大街上往来的陌生人与他的生活没有直接的关系,无论是“前托马斯”系列时期,还是日后的“托马斯”“女人体”系列时期,作品中的人物或是他极为熟悉的朋友、学生,如《青年小卡的肖像》《青年郭力》《小山的肖像》《我的诗人》,或是自己近距离了解、观察的人物,如“托马斯”肖像系列中的外国友人托马斯,类似的还有《椅子

上的小魔女》《微胖的裸女》等。而毛焰对人物的精微刻画,试图呈现的也是当下人们的精神状态,这与韩东对个体存在状态的传达高度贴合。毛焰笔下的人物很少出现在某种具体的历史情境下,人物外在的社会性在画面中几乎被完全抹去,力图凸显的是人物内在的精神世界。1994年创作的《苏童、常进、鲁羊、李小山》集中刻画了几位文艺界友人,四人伫立在画面中,背景虚无,脸上光影斑驳,眼神深邃且各不相同,显然是对那个时代活跃于南京的这一文艺群体精神世界的刻画。1996年创作的《青年郭力:缅怀德拉克洛瓦》画面简单,人物仅刻画半身像,背景平面,构图稳定,无立体深邃感,色彩以灰色调为主,画中青年郭力的姿态呈侧身状,眼睛始终注视画外,目光聪慧敏感,面部轮廓尖锐瘦削,面孔高度写实,充满细腻反复的细节描绘,面部若隐若现的光斑“散落”出一种病态的神经质。与之类似的还有1997年创作的《小山的侧面像》等,毛焰以细腻高超的语言技巧刻画出了自己身边朋友的内在精神情态,让充斥繁密细节刻画的肖像在无叙事性、虚幻的背景中形成孤绝之态,折射出人物敏感、孱弱与神经质的内在情绪,也是对当代人类生存中虚无之境的表现。

之后的“托马斯”系列更是被称为当代人的精神肖像,毛焰以隐藏了社会意义因素的托马斯为视觉外壳,反复地刻画了托马斯在不同姿势、角度下面孔所呈现出的微妙情绪。特别是2000年之后的托马斯肖像,从早期的具象逐步演化成无清晰形体,只余面部模糊轮廓。它隐遁于虚幻的背景里,相融于缥缈的空间中,仿佛成为灵魂的漂浮物。随着色彩的淡化、笔触的模糊、边缘线的虚化,毛焰画面中的“意义”因素不断减少,头部以下的轮廓也渐趋打破边界,与灰色的背景相融,但托马斯的面部五官在斑驳的光斑下闪现着精微的细节。这种模糊虽然抹去了形象的完整性,却并未影响画面的整体视觉效果,反而在有节奏的局部模糊中趋于一体化,使得画面在亦真亦幻、虚实相映的空间中呈现出无限可能的意味。这与韩东在作品中经由个体日常生活掘进人的内在心灵,并以此揭示生命的普遍存在状态是一致的。

二、“慢”艺术、“灰色”与韩东创作的转变

朱光潜曾注意到不同艺术门类之间的影响,他说:“诗人和艺术家寻求灵感,往往不在自己‘本行’的范围之内而走到别种艺术范围里去。他在别种艺术范围之中得到一种意象,让它在潜意识中酝酿一番,然后再用自己的特别的艺术把它翻译出来。”^{[11][192]}朱光潜将这一现象称作“意象的旁通”。事实上,除了意象的触类旁通,不同艺术门类之间在创作理念、态度上也可能互相影响。韩东从不掩饰毛焰对他的影响,多年前他就称:“海明威说他向塞尚学习描写风景,我为什么就不能向毛焰学习写作?是的,我学了,而且效果显著。”^[1]与毛焰相识后,韩东的创作呈现出两个明显的变化:一是受毛焰“慢”艺术的影响,韩东实现了由“习作作家”向“作品作家”的蜕变;二是毛焰的“灰色”对韩东的创作也有着潜在影响。

毛焰的“慢”涵盖了理论和实践两个方面。毛焰一向认为“‘快’是艺术的敌人”^[12],绘画创作不是感性的无节制释放,实际上,它是一种逻辑性很强的行为,其背后承载着艺术家强大的理性意志,“艺术的过程类似于某种‘修为’,画布上的工作是远远不够的,还需要不断地体会、比照、尝试和摒弃”^[13]。毛焰在创作上通常很“慢”,这不仅是因为他所使用的油画语言导致他落笔极慢,作品通常要耗费一年半载去精心打磨,还是因为他的创作处在一种开放性中,他的作品很多都是未完成的,甚至他认为是完成不了的,每一张都可以再画、反复画。

毛焰关于“慢”艺术的阐释和创作实践,引发了韩东对文学创作的思考。在散文《幸福之道》中他坦言:“一次毛焰酒后不小心说了一句名言:快是艺术的敌人。不知道别人的感受如何,在我,却如醍醐灌顶。”^{[14][41]}韩东意识到,向毛焰学习写作,不是主题、风格之类的东西,而是学习他的态度和方式。他因此开始反思自己以往的创作,坚决向“慢”方向行进,这不仅仅是速度的“慢”,

更是创作心态乃至思维方式的转变。他认为此前创作多为即时性写作, 缺乏前期准备和酝酿。在谈《扎根》创作时, 韩东也说道: “九十年代起, 我将主要精力放在写中短篇小说上。当时, 长篇热在中国兴起, 而我不为所动。一来, 我看不见自己炮制长篇小说的必要性; 二来, 也自觉缺乏写作长篇的能力。直到本世纪开始, 我觉得以往的写作不过是某种练习, 狼奔豕突, 打一枪换一个地方。动手写作《扎根》标志着我的写作开始抵达前沿阵地。”^[15]韩东逐渐将毛焰“慢”艺术的特质融入创作中, 并在此基础上提出了“习作作家”与“作品作家”的概念: “习作作家依凭的是天分、状态, 而作品作家依凭的是技术、经验, 更重要的是全神贯注和持之以恒。作品作家将写作当成可为的工作, 而习作作家把写作当成不可为的自我表达。”^[16]在韩东看来, 长篇小说的创作意味着一系列复杂的过程: “没有充裕的时间, 没有从容的心理, 没有准备和持续的怀想, 没有所从事的艺术之外的其他的事, 没有片刻的忘却和等待, 优秀的艺术从何而来? 不仅孕育是一个漫长的过程, 就算开始动手了, 作品已见雏形, 修改、反复、斟酌、踌躇不决……还有一大摊事一大堆的心理。”^{[14](42)}对长篇写作心存敬畏乃至苛求的心理, 既是对自身以往创作经验的反思和超越, 也保证了其创作的严肃性。

小说《扎根》的创作过程就是这一“慢”艺术的典型。《扎根》从2001年11月动笔, 到2002年12月份完成, 一共写了三遍, 前两遍几乎全部删除。该小说中的故事虽与前期下放类的中短篇小说有重合处, 但韩东大约在写作的十五年前就开始在笔记本中记录这些材料, 断断续续记了约二十万字, 里面包含了当年下放的各种细节。这种创作状态与他以往中短篇的写作迥然不同, 可见他有意识地向毛焰所说的“慢”状态靠近。韩东的长篇小说创作也正是发端于这一时期, 此后他保持着两三年创作一部长篇小说的速度, 如2005年出版的《我和你》、2008年的《小城好汉之英特迈往》、2010年的《知青变形记》、2016年的《爱与生》等, 都是韩东走向“慢”艺术的体现, 其中《爱与生》这部小说从起念动心到最终完成, 前后酝酿就将近三年。创作体裁的变化

当然也与作家自己由青年转变为中年不无关系, 但毛焰“慢”的艺术观念和实践无疑是这一过程中重要的催化剂。

毛焰作品中突出的“灰色”对韩东也有着潜在影响, 或者说, 两人精神气质中相似的一面使他们对灰色的理解和运用异曲同工。众所周知, “灰色”是毛焰绘画的标志, 他曾言: “灰色是我的姿态, 是我对传统文化的了解。”^[17]毛焰以其细腻灵动的笔触, 使灰色呈现出丰富精妙的色阶层次。早年在《青年郭力》《小山的肖像》等作品中, 灰色只是画面的辅助色, 毛焰将灰色与透明性彩色进行适度调和, 变幻出灰蓝、灰绿、棕灰等颜色, 这时期的肖像人物多处于高亮度的灰紫、粉紫、灰褐色的虚幻背景中, 面部闪现着“光斑”, 画面整体流露出灰色调。在“托马斯”系列及“女人体”系列的作品中, 毛焰对灰色的运用更为纯粹, 托马斯的人体是灰色的, 头至肩部用少量的黑色略微厚涂, 背景以大面积的灰色平涂, 并透过笔触的技巧使上下层的过渡色彩产生出微妙的层次, 整幅作品呈现出冷灰色调。毛焰对灰色的运用可谓达到极致, 他作品中含蓄朦胧、“神余言外”的冷灰色调, 寄寓着毛焰对人生的思考, 他将个人气质与时代感受相融合, 传达出现代人孤独、迷茫、紧张、敏锐的情感, 表达的是现代文明下人的存在状态与精神困境。

韩东巧妙借用了毛焰独特的绘画语言形式, 或者说, 两人精神气质中相似的一面使他对毛焰的“灰色”有种亲和感, 在对灰色的理解和运用上两人表现出极大的相似之处。韩东少时对绘画有一定的了解和学习, 他熟悉绘画的色彩基础知识、空间构图原理以及光影运用, 曾在诗歌和小说中引入了大量的绘画因素。韩东早期的诗歌中曾出现过很多表现颜色的词, 如“绿色的湖面”“白色的花”“棕色的石头”“蓝色的天空”“孤立的银色”等, 多用来描摹客观物象的真实质感。与毛焰交往后, 韩东在色彩运用上有了转变, 他在作品中增加了灰色因素以及隐含灰色意义的物象、场景, 并契合了自身的主题表达, 使其作品中的灰色具有了独特的意蕴与特质。灰色元素在韩东诗歌中主要表现为两种情态。一是事物本身的色彩是灰色的。如《山东行》中“灰蒙蒙”

的远山、《黝黑的太阳》中“灰淡的影子”、《起雾了》中“灰白的云层”、《烟雾使思念显形》中“又灰又冷的残雪”、《他们》中“清晰的灰白”和“清澈的灰眼睛”、《致某人或一个时代》中的“身后的破大衣卷起漫天灰霾”、《疫区之夜》中的“灰色的风”、《塔松，灰天》中的“灰天”和“灰白的发丝”等。二是与灰色相关的具体事物、场景，如“弥漫的大雾”“烟雾”“天色将明未明”“暮色”“乌云”“尘埃”“迷雾”“朦胧的光”等，这些日常现实中的具体事物和场景，具有“灰色”的属性和内涵，给人以“灰”的体验和感觉。韩东诗歌中也频繁出现“寂静”“忧伤”“冷漠”“孤单”“落寞”“空虚”“虚无”“精神恍惚”“荒芜”“阴冷”“冷清”“阴郁”“绝望”等词，“灰色”的心理感受与现实中的“灰”境相互映照。这些诗歌中描述的灰色场景与其中的人物境遇，容易让人联想到毛焰的灰色肖像，如《老楼吟》写的“灰暗的老楼”中“面孔愈加飘忽”的邻居；《母亲的房子》中的“我”烧香、抽烟，房间烟雾袅袅，失去亲人的迷茫与至痛在灰色中静静地蔓延。与毛焰一样，韩东诗歌中的“灰色”也是精神性的，呈现的是人物虚无孤独、沉闷迷蒙的灰色心境。

更值得关注的是韩东小说中的“灰色”人物及其“灰色”的生存之景，韩东试图以此揭示现代人的精神本相，这与毛焰刻画的灰色人物极为类似。他曾言：“我的人物都是不得意的，我不喜欢傲慢和得意扬扬的人，不喜欢等级，这是我的一种情感和原则。”^{[18](44)}他笔下的人物虽大多数是城市里的文化人，表面上在自己的专业领域中看似成功，但褪去社会角色外壳下的私生活与精神处境却是尴尬的，他们的日常生活是荒诞、无趣、无意义的，精神状态是漂浮的，价值是悬置的，“身体化自我”与“非身体化自我”经常处在撕扯、怀疑、否定与虚无中。小说《我的柏拉图》借主人公的恋爱失败完成了对柏拉图式爱情的质疑与否定。相信柏拉图式爱情的大学老师王舒暗恋上自己的学生，在遭到拒绝后王舒辞去教职，一反常态，从形而上的爱情追求转向了形而下的性爱游戏。小说《扎根》中老陶的“扎根”理想与现实生活的荒诞也形成了鲜明对比，小说

用大量篇幅描写老陶一家在三余的下放经历，而结局里“下放”却被“轻松地抹掉了”，“小陶再也不会回三余了。作为老陶安排的庇护所它已毫无意义”。《知青变形记》中的“我”完成身份转换才能获得生存，“我”最终从内心深处接受了新的“我”，“世界完全是新的了”，这时的“我”与众人一样背叛了自己，原来的“我”消失于历史中，毫无声息，这是历史的荒谬，也是人的存在的荒谬，真实就存在于虚无间，难分彼此。韩东以冷峻的叙述姿态审视潜藏在琐碎日常生活表面背后的世相，而深层之旨则在于探寻现代文明之下人的存在困境。韩东认为生命应立足于现实之地，生命本相就在于从“此地”走向“彼地”的过程中，而无所谓“彼岸”空间的抵达，在抛除了社会世相的虚伪扮演和对价值意义的放逐后，生命底色呈现出一片灰色的虚无，透着深刻的悖谬，如他在诗歌中一再吟咏的：“虚无如晴空朗照”（《晴空朗照》）、“从清澈的灰眼睛里我看见了一个空无”（《他们》）。韩东的作品与毛焰绘画作品的冷灰调一致，两者都试图传达对人的生存本质的思考，并透着现代人深深的虚无感与悖谬感。

三、《我的诗人》、“有距离的抒情”与毛焰绘画的变化

毛焰曾谈及，绘画与很多东西都是紧密关联的，比如说写作、音乐、摄影等。韩东的出现为毛焰的艺术生涯增添了意料之外的影响。毛焰不仅开始大量阅读文学作品、文学理论，而且甚至开始自己写诗。更重要的是，他认为韩东对他的理解或期待，为他的绘画提供了一个新方向，让他更加坚定自己的方向。在与韩东相识的那段时间里，毛焰开始重新思考和认识自己的绘画，特别是以韩东为原型的代表作《我的诗人》，成为毛焰艺术创作过程中的重要节点，它标志着毛焰绘画进入一个新的阶段^[6]，不仅是绘画方向的内转，也包括语言上的变化。

从1991年大学毕业到20世纪90年代中期，是毛焰“朋友肖像”系列风格形成的早期阶段。

这一时期,毛焰创作了一系列以身边朋友为对象的作品,这些肖像画在技法上仍秉承了古典主义的理性与严谨,人物面部虽隐约透露出非理性的因素,但多少保留着丢勒、德拉克洛瓦、戈雅等古典大师的影子。1995年后,毛焰在创作上陷入迷惘与困惑,他逐渐意识到,如果不作改变,他的艺术之路将会陷入瓶颈。他在这段时间与韩东偶然相识,与南京作家圈有了密切的交流,并由此开始反思自己对绘画的认识,对“现实的人”也萌发了新的理解,即“现实的人”充满丰富的内在性,内心深处潜藏着魂灵。为了能让这些魂灵在图纸上显现,毛焰转向了对人物丰富内在性的勾勒,创作了《尖角黑玫瑰》《X的肖像》《青年郭力:缅怀德拉克洛瓦》等作品。这些作品中人物的目光闪现着敏感与神经质,传达着明显的情绪之流。尽管作品中的人物整体上依然延续了以往创作中棱角分明的轮廓,但在构图上逐渐由全身转为半身,或仅仅只留头部,人物造型也更加夸张扭曲,由早期对服装的关注转向注重对人物面部的精致描摹与刻画,尤其是对目光精微细腻的表达。显然,毛焰试图透过目光来凸显人物内心情绪及精神状态。

这一时期的代表作当数1997年以韩东为原型创作的《我的诗人》。毛焰刻画的是失恋中的韩东,画面中的韩东被抹去了下半身,上半身也仅刻画至肩部,强化了对面部的夸张处理,展现了他尖锐消瘦的下巴、棱角分明的脸庞、凌乱的头发和空洞的眼神,画面整体呈现出灰褐色的色调。人物清晰锐利的边缘线与虚淡模糊的背景形成鲜明的对比,人物的内心情态仿佛跃然纸上。据毛焰自述,他的朋友在见到这幅画时,称觉察到了一丝跟以往不一样的意思,以前作品里的尖锐或愤怒皆流露在外,而这幅画里充盈着一种“愠怒”的氛围^[6]。毛焰本人也对《我的诗人》很满意,他认为自己还未曾阐释画中之意蕴,但品鉴者已心领神会,这也是他认为的自己最重要的作品之一^[6]。《我的诗人》成为毛焰“观念性肖像”艺术风格成熟的标志。此期毛焰敏锐地意识到当代人物内心的压抑、痛苦与迷惘,他用自己独特的绘画语言将这种精神状态呈现在画布上,也由此实现了古典绘画语言的当代转型。对于毛焰在

20世纪90年代中后期的这一变化,韩东也敏感地意识到了,他曾以这一时间段为界,将毛焰创作分为“前托马斯”系列和“托马斯”系列阶段^[19]。从这个角度而言,《我的诗人》堪称毛焰创作转型的节点之作。对此,毛焰、韩东两人皆心领神会。

此外,毛焰后期的绘画在整体视觉上摆脱了早期的尖锐、敏感,逐渐趋向混沌、宁静、空无的境地,这缘于毛焰在创作时对情绪、表情等面部内容的隐匿与克制,而触动其转变的关键因素是韩东在叙述上的“有距离的抒情”。在探讨翻译、阅读与写作间的故事时,韩东强调:“距离至关重要。我在此,想象的本能寻求最大限度的在彼。在此和在彼之间的距离激活了我创造的灵感。”^{[5](224)}后来在访谈中他又重申:“有人说我的语言冷静理性客观,是冷抒情,好像流水账,我觉得有道理。我追求一种与世界的‘距离感’,这是我观察世界的方式。”^[20]韩东认为面对现实要保持敞开的姿势,艺术主体应超脱其外,在恰当的距离中审视和观照生活,以求还原生活的本真面目,这种叙述姿态可称为“零度叙述”或“有距离的抒情”。从早年著名的《有关大雁塔》,到后来的小说《扎根》《知青变形记》,韩东自始至终保持了这种冷静客观、不动声色的叙述态度。他的诗歌,不管是悼念至亲、书写病痛,还是感喟存在的虚无与卑微,这些原本沉重的情感都消融于不动声色的日常叙事中,极少有主观情绪的直接表露。诗歌《晴空朗照》将失母的悲伤置于日常的问候场景中,“因为身后就是她的房子/路边就是她熟视无睹的修车摊子/站在你面前的是她五十岁的儿子”;《母亲的房子》描写的同样是“物是人非”,“一切都没有改变”,然而母亲已远去,一切又都变了,真实与虚幻、生与死交织在一起,这些平实的日常生活背后是生命的无奈与虚空;《电梯门及其他》《延误》这类诗歌都是写芸芸众生漂浮的生活和精神状态,他们忙忙碌碌又毫无目的,生活被裹挟着在雾中前行;小说《扎根》《知青变形记》等小说也延续了这一冷静客观、内敛节制的叙述特征,老陶和“我”的悖谬人生都是在平淡的日常叙事中缓缓地呈现。这不是有意去掉形容词、修饰语造成的朴素表达,

而是力图凸显存在的本相,内蕴着对日常生活意义的冷静反思。

韩东的叙述姿态影响了毛焰绘画语言的表达。透过韩东的作品,毛焰感知到情绪的节制或退场赋予作品的内在节奏与张力。毛焰因此觉得自己也许并没有如此强烈的表达欲望,也没有足够的能力做到“泥沙俱下”。他逐渐意识到,绘画是表达认识,这种认识不是完全个人的东西,不是个性,而是不停地对照、判断和体验。这种转变使毛焰开始警惕情感的过度宣泄,其艺术风格也由此呈现出鲜明的阶段性特征。“前托马斯”阶段,毛焰的绘画造型严谨、刻画细致,画面透露着激烈的张力,传达出尖刻、敏感及神经质的精神状态。受韩东“有距离的抒情”姿态的触动,毛焰20世纪90年代中后期的绘画不再彰显自我强烈的个人情绪,而是对情绪有所规避和克制,其状态渐趋平和、沉稳。毛焰自己也认为,从《青年郭力》《青年时代的面孔》《我的诗人》这个系列开始,他进入了“语言相对比较纯粹的新阶段。情绪比以前要内敛一些,语言沉着一些,而且每件作品的周期变长了,尺幅也较小”^[6]。这一体悟在后来对托马斯的描摹中展现得淋漓尽致。在这些肖像作品中,托马斯的形象从早期的具象逐步演化成不清晰的形体,最后只余模糊轮廓的面部,画面中的托马斯不是从具体空间中出现的,而是隐遁于迷蒙混沌的背景中,呈现出各种扭曲、怪异的姿态,而眼睛迷离微闭,神情安静平和,并无任何情绪的“泄露”。以托马斯为创作对象,是毛焰实现艺术追求的主动选择,他规避了因近距离的人物观察而引起的情感波动,有意设置与创作对象的距离,克制自我欲望的表达。通过反复描绘托马斯的形象,毛焰获得了一种不断深化绘画的途径,但深化不是通过艺术中的“相加”实现的,不是具有表现欲的、躁动不安的、往外凸出的方向,而是克制的、削弱的,是在不断缩减、不断退后的运动中呈现出层次感,并显现出空间的深邃状态。通过“有距离的抒情”,毛焰这种整体退让与缩减的动向完美地展现在“托马斯”肖像系列作品中,“它是一种难度很大的减法,是接近临界点、却不越过负数界限的自我磨炼的功夫”^[21]。

四、结语

韩东与毛焰的艺术交往仍在继续。2021年韩东在《关于毛焰》^[22]中阐释了毛焰最新的创作动向,从日常生活到创作的深层意味,韩东总能敏锐地把握毛焰的精微处,且做出准确到位的判断。一直以来,毛焰也视韩东为他作品的最佳阐释者。而从画家毛焰到诗人毛焰,韩东在其中的影响也显而易见。两人对彼此艺术的关注、交流,既促使对方反思或坚定自己的创作,同时双方也在这一过程中具备一种自觉的“他艺术”眼光,创作主体与对象主体间经历了互换,双方不仅因此获得了“他艺术”的审美体验,更重要的是,当创作者形成“他者”化的审美意识后,又以一种或潜或显的方式哺育着自身的艺术创造,并有可能获得一种意想不到的效果。事实上,两人对个人日常生活的重视、对“灰色”时代精神的体认与表达、“慢”艺术的创作姿态以及“有距离的抒情”态度等,既是互相影响的结果,也是因精神气质趋同而来的共同选择,这其中的催化、选择、反思与坚定是一个复杂的交融过程,难以明晰地区分开来。韩东与毛焰的艺术互动,其意义也在于对文学批评的启迪,当艺术家们在不同艺术门类间跨界游走,并因此“获益匪浅”,文艺批评也应突破自我所在领域的界限,具有相应的破界意识。事实上,关于诗画的互动在中国传统文化领域中已获得充分的讨论,如对中国古代格律诗与绘画在程式的形成、内涵、创作上互动的思考^[23],但传统“诗画一律”观念主要是基于诗与画的共通规律,且偏重于传统诗学理念对绘画的影响。现代文化中的文学与绘画同样存在极为丰富的互动,既有不同领域中艺术家的交流,也有同一创作主体在不同艺术门类间的跨界创作。韩东与毛焰的艺术互动是基于两人相似的艺术理念和审美旨趣,也是双向的、自觉的,他们有意从跨艺术交流中获得灵感和启示,进而对自身创作转型产生深刻的影响。这一创作互动体现了诗画互动的现代表现形式,其形成、内涵和表现对于深入考察现代文化语境中的诗画互动也具有重要意义。

参考文献:

- [1] 韩东. 毛焰访谈录——后记[EB/OL]. (2012-09-28) [2020-05-15]. <https://www.zgnfys.com/a/nfwx-10314.shtml>.
- [2] 韩东. 备忘: 有关“断裂”行为的问题回答[J]. 北京文学, 1998(10): 41-47.
- [3] 梁鸿. 暧昧的“民间”: “断裂问卷”与90年代文学的转向——90年代文学现象考察之一[J]. 文艺争鸣, 2009(6): 19-27.
- [4] 韩东, 姜广平. 韩东: 我写小说不是为了……[J]. 西湖, 2007(3): 89-102.
- [5] 韩东. 韩东散文[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 1998.
- [6] 毛焰. 真正的天才就是信念[EB/OL]. (2018-04-27) [2022-10-11]. https://www.sohu.com/a/229746703_171229.
- [7] 李盈天. 毛焰: 没有比独立更让人愉快的事情[N]. 中国文化报, 2013-5-26(B4).
- [8] 韩东. 我从不披荆斩棘——毛焰访谈录[J]. 书城, 2004(1): 38-42.
- [9] 李勇, 韩东. 我反对的是写作的霸权——韩东访谈录[J]. 小说评论, 2008(1): 57-61.
- [10] 宋晗. 韩东. 我从来不想神化日常或者尘世[N]. 文艺报, 2023-2-13(B3).
- [11] 朱光潜. 文艺心理学[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005.
- [12] 毛焰. 一些随笔[J]. 南京艺术学院学报: 美术与设计, 1999(4): 77-79.
- [13] 彭莱. 无色无味——毛焰专访[J]. 天津美术学院学报, 2018(4): 66-76.
- [14] 韩东. 幸福之道[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2011.
- [15] 韩东. 韩东随笔小辑[J]. 作家, 2003(8): 85-90.
- [16] 韩东. 习作作家与作品作家[EB/OL]. (2008-6-27) [2020-05-02]. https://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_4fe5482201009dsb.html.
- [17] 孟玉芳. 雅昌当代行业人物分析报告之毛焰综述[EB/OL]. (2013-6-22) [2021-11-03]. <https://www.trueart.com/news/316919.html>.
- [18] 张钧. 小说的立场——新生代作家访谈录[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002.
- [19] 韩东. 毛焰的智慧[EB/OL]. (2018-5-16)[2022-05-17]. <https://www.trueart.com/news/220093.html>.
- [20] 李润霞. 《扎根》: 向自己靠近, 力图写得真实——韩东访谈[J]. 中文自学指导, 2003(5): 22-23.
- [21] 李小山. 悬空: 毛焰的状态[J]. 艺术界, 1999(6): 6-18.
- [22] 韩东. 关于毛焰(二则)[J]. 山花, 2021(6): 143-146.
- [23] 张洲. 线条与语言的协奏——中国古代格律诗与绘画程式互动考论[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2015(3): 235-241.

On the artistic interaction between Han Dong and Mao Yan

ZHANG Sen, DAI Lu

(College of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: The artistic interaction between Han Dong and Mao Yan for many years has been of strong self-awareness. They both emphasize the "break" with their own fields, and thus highlight the importance of "cross-border" to their creation. In their interaction, Han Dong absorbed Mao Yan's slow art, and fulfilled his transformation from an apprentice writer to a text writer, while Mao Yan's gray language is also manifested in Han Dong's poetry, and also presented a similar spiritual trend. The appearance of *My Poet* which takes Han Dong as its thematic concern promotes Mao Yan to put strong emphasis on modern people's existence in painting. Besides, influenced by the concept of distanced lyricism, Mao Yan, in painting, consciously suppresses his desire for expression, and turns his painting scene into chaos. The interaction between Han Dong and Mao Yan is mutual and conscious, exerts great impact on each other's creation, and manifests modern way of expression with interaction between poetry and painting, which highlights an important significance in exploring cross-boundary interaction between arts in modern context.

Key Words: Han Dong; Mao Yan; artistic interaction; slow art; gray; distanced lyricism

[编辑: 陈一奔]