

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2023.03.013

# 绘画经验与文学表达

## ——论陈丹青散文创作中的观看之道

刘晓航

(山东大学 文学院, 山东 济南 250100)

**摘要:** 陈丹青的散文特质与其绘画实践关联紧密。陈丹青的绘画经验使其产生了一系列观察世界的思维方式,而这些独特的“看法”也影响到他散文的“文法”。具体言之,绘画技术带来的视觉思维,使其散文精于色彩、光线、空间的描摹,侧重对肖像、衣着、建筑等可视层的关注;“抛开本质看现象”的观看与思维方式,则使其散文多作客观描写,由此展现出戏剧般的场景感;他在绘画中习得的从“退步”和“局部”出发打捞历史丰富性的经验路径,则影响到其散文对“细节”的发掘。从绘画经验出发理解陈丹青的散文创作,不仅可以考察图像与文学的互动关系,也可以借此把握陈丹青艺术实践中的认知框架和经验脉络。

**关键词:** 陈丹青; 观看之道; 绘画经验; 散文创作

**中图分类号:** I206.6

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1674-117X(2023)03-0108-08

**引用格式:** 刘晓航. 绘画经验与文学表达: 论陈丹青散文创作中的观看之道 [J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(3): 108-115.

## Painting Experience and Literary Expression: The Way of Seeing in Chen Danqing's Prose Creation

LIU Xiaohang

(School of Literature, Shandong University, Jinan 250100, China)

**Abstract:** Chen Danqing's prose quality is closely related to his painting practice. Chen Danqing's painting experience gave him a series of ways of thinking to observe the world, and these unique "views" also influenced his writing style of prose. Specifically speaking, the visual thinking brought by painting technology makes his prose proficient in the description of color, light, and space, focusing on the visible layers of portraits, clothing, and buildings; the way of viewing and thinking of "seeing the phenomenon regardless of the essence" makes his prose more objectively described, thus showing a dramatic sense of the scene; the experiential path of salvaging the richness of history from "retrogression" and "partial" acquired in painting affects the emphasis on "details" in his prose. Starting from painting experience, understanding Chen Danqing's prose creation can not only examine

**收稿日期:** 2022-12-05

**基金项目:** 中国博士后科学基金项目“20世纪80年代中国文学期刊编年史”(2020M682152); 安徽大学大自然文学协同创新中心项目“朱光潜美学中的自然审美欣赏研究”(ADZWP21-04)

**作者简介:** 刘晓航(1995—), 男, 河北邢台人, 山东大学博士研究生, 研究方向为中国当代文学。

the interactive relationship between images and literature, but also grasp the cognitive framework and experience of Chen Danqing's artistic practice.

**Keywords:** Chen Danqing; the way of seeing; painting experience; prose creation

陈丹青自2000年出版散文集《纽约琐记》以来，陆续结集出版《外国音乐在外国》（收录1992—1998年文字，2001年出版）、《多余的素材》（2000年夏写讫，2002年出版）、《退步集》（2004）、《退步集续编》（2007）、《荒废集》（2008）、《草草集》（2013）、《无知的游历》（2013）、《谈话的泥淖》（2013）等作，以及从这几部文集中抽绎出的谈论鲁迅文章的合集《笑谈大先生》（2011），将其间谈论摄影的文字结集出版的《影像杂谈》（2020），将《局部》这一介绍、评点绘画的网络节目改制为文字出版的《陌生的经验：陈丹青艺术讲稿》（2015）、《我的大学》（2020）、《伟大的工匠》（2021）等。

陈丹青文画双栖的艺术实践，使其散文呈现出明显的绘画特质，这为我们透视文学与绘画、图像的内在关联提供了一个生动范本。以往研究者对陈丹青文画关系的探讨，仅关注其风景描写所表现出的绘画视角层面。如有论者从光影、节奏、窥视等画法角度对陈丹青散文的绘画因素加以分析，这触及陈丹青散文受绘画影响的重要部分，但对其文画关系的探讨还较为表面<sup>[1]</sup>。其实，陈丹青的绘画经验不仅仅影响到他对光线、颜色、空间等视觉表层的观察，使其风景描写呈现出明显的“绘画”风貌；同时，其还触及思维方式这一更为深刻的维度，这主要表现在陈丹青的散文创作特色与由绘画经验带来的观看方式的内在联系上。

缘于绘画实践，陈丹青一直对“观看”抱有本质性的肯定与欣赏态度。他说：“我是画家，沉溺于观看。”<sup>[2]</sup><sup>31</sup>在他的认知中，画幅近乎“一扇窗户”；“从这窗口向外张望，我们于是看见了‘大千世界’”<sup>[3]</sup><sup>303</sup>。在《绘画与讯息》中，他将观看描绘得更为细腻：“看画是眼睛在看，假如那是一幅像《韩熙载夜宴图》这样的绝品，你的心脏、呼吸、意识，似乎相随发生一些症状……某一瞬甚至有轻微的虚脱之感。”<sup>[4]</sup><sup>145</sup>更值得注意的是，

在论及文字与绘画的关系时，他也认为画画与写作相通之处在于“观看”<sup>[2]</sup><sup>41</sup>。

在陈丹青这里，“观看”既是一种画家的思维惯习，又成为他进入、理解、判断外物的逻辑方式。如约翰·伯格所说，我们每个人“对影像的理解和欣赏”，都“取决于个人独具的观看方法”<sup>[5]</sup><sup>17</sup>。一种特殊的“观看”角度，意味着一种独异的思维方式和表述方式。由此，陈丹青由绘画经验产生的“看法”也影响到他的“文法”。在陈丹青的散文中，“观看”作为一种思维方式，展现出各种不同的变体。散文风景描写对颜色、光线、空间的关注，对肖像的着意，以及由此延伸的对衣着、插图、建筑景观的重视，都十分明显地暴露出他“观看”时的“画眼”，并由此影响到他文章的展开方式。他强调“观看”的重要，引发了他“抛开本质看现象”的思维惯性，这使其散文描写格外注意客观的勾勒。王安忆曾说，陈丹青对“观看”的敏锐，曾让她在现象中看见戏剧。在陈丹青笔下，他描景状物时也往往只取表面而不言破，于现象的描述中，将“评价的武器”加以“内藏”，使文章展现出戏剧般的场景感。此外，他写作时往往从细节入手，意在以细微之处丰富板滞的历史表述，表达私己情感。这也与他观画时强调“局部”的艺术经验有所关联。本文拟从上述三个层面展开，考察陈丹青如何将个人的绘画习惯和视觉经验融入散文创作之中，而这样的美术思维，又对其散文产生了何种影响。同时，借助陈丹青的这些审美惯性，深入探知陈丹青艺术实践中的认知框架与经验脉络。

## 一、风景与肖像

陈丹青散文创作受绘画影响最明显的部分，是其中的风景描绘。陈丹青虽非风景画家，但他在文中对风景的描写也明显展露出画家的眼光。如：“一眼看见阳台下千瓦鳞次，民居连绵，拥着两座三座小型清真寺，由远及近，伸向海。海，展开，

展开,停满大货轮,有如军舰,朝阳隔雾照临,海面浅淡,看不清海平线。”<sup>[6]2</sup>这里侧重描摹了风景的空间展开。文中所勾勒出的由近及远、有密(民居、船只)、有疏(清真寺、海)的海岸景致,本身即似一幅初晨的油画。其间,块面与体量的搭配,如密集的民居的小块面组合与清真寺的稍大块面的配合,近处建筑浓重的体量与远处海面“浅淡”的体量构成“轻”与“重”的对比,都显示出文字图构的绘画感。又如:“正午的大日头格外肃静,蓝色清真寺犹如白骨,背衬晴空;傍午斜阳将圣索菲亚上下每一凹凸起伏切割为阴阳向背的美丽局部,均匀而倾斜;黄昏正对落日,寺庙凝成雄奇的剪影,横卧的晚霞被笔直的尖塔笔直切断;由落日的一面东望,圣索菲亚遍沐夕照,浓郁的酒红色缓缓转为浅绛,灰紫,逐渐变蓝……”<sup>[6]26</sup>这里,同样有空间布局,不过更明显的是对光线的描绘。文中将中午到傍晚,圣索菲亚清真寺的阳光变化层层展开,颇似一位油画写生者所打的底稿。光线之于油画至关重要,光线决定着画面的逼真感,其正如贡布里希所说,“当我们说一个物象看起来恰似它的原型(prototype)时,我们通常的意思是,把两个东西并排地放在同样的光线下,那就无法把它们分辨开来。把它们放在不同的光线之中,相似性也就消失了”<sup>[7]</sup>。所以,陈丹青才会如此注意时间及光的变化,以至于艳羨英国初夏日光较中国长得多,“正适宜油画的长久描绘”<sup>[8]88</sup>。对色彩的细分与描绘,也是陈丹青绘画意识的表现,因为油画家正是借助色差来表现光线层次,以达成逼真效果。

不过,作为一名人物画家,陈丹青在散文中表现出的“画眼”,更表现为对肖像、衣着的重视与细描。他曾经屡次提及自己总是“以貌取人”:<sup>[8]108</sup>“我的恶习,是在乎‘样子’”;“在最高意义上,一个人的相貌,便是他的人”<sup>[9]227</sup>;“我看人,只看那张脸,如果有趣,就会投合”<sup>[2]106</sup>。相貌在他那里,与“观看”一样,不仅是一种绘画经验带来的视觉惯性,更形成了一种分析与评判外界的认知方式。

缘于对人物相貌的敏感,他看待人事时,往往从相貌进入。比如,读《复活》注意的是“书中好几位政治犯相貌好看”,并由此细说俄罗斯人的相貌与眼眸<sup>[6]91-92</sup>。在与徐静蕾对谈时,他认为“所

有演员被自己的脸决定了,很幸运,很倒霉”;他看徐静蕾的表演,也特别注意到她的模样很倔<sup>[2]45</sup>。同样,在《艳遇与我擦肩而过》中,也喜看面貌。写艳遇时,说:“我是画画的,贼眼”,所以一眼便瞧见美人,而其描述也较美术化:“形太准了,眉眼鼻梁,笔笔中锋,像王羲之的字。”<sup>[4]126</sup>到了《闲散美人》,开篇也是“若有年轻貌美的女子闪过人丛,即如符号般立即通知目光……没办法,自己的眼睛,自己管不住”<sup>[10]46</sup>,这与写“艳遇”倒如出一辙。不过,作者渐由这些身形靓丽的“职业女子”(妓女)谈到街上难遇闲散美人,又涉及时代与政治,所谓“今日路人的‘家庭出身’悬殊有限,‘阶级属性’早给抹平……要想区别品相气质间的所谓‘大家闺秀’、‘小家碧玉’,都谈不上”<sup>[10]46</sup>。因此,相貌不仅是陈丹青的“画眼”所向,更成为他借以介入社会与历史分析的一种角度。

在《笑谈大先生》中,由相貌的观看进入历史场域的思入方式表现得更为明显。陈丹青以“一种私人的方式”谈论鲁迅,开头便是谈论他的样貌,“以为鲁迅先生长得真好看”,并扩及民国诸作家,如郭沫若、茅盾、老舍、冰心、胡适、梁实秋、沈从文、张爱玲等,称赞他们各有各的样子,并言“新时期新文学男男女女作家群,排得出这样的脸谱吗?”与之相似,他又将失节下狱的周作人与经受动乱的新时期作家比较:押赴法庭的周作人“那样的置之度外、斯文通脱”<sup>[9]223-224</sup>。相比之下,1979年,“文革”后,第一次文代会召开,胡风、聂绀弩、丁玲、萧军的模样,无一例外地坍塌了,被扭曲了,“长期的侮辱已经和他们的模样长在一起了”<sup>[9]223-224</sup>。同样,在《民国的文人》中,在罗列罗瘿公、程砚秋、吴富琴、齐如山、许伯明等人的插图后,写道:“如今的文人与伶人……休想作成这等周正儒雅的合影了。”<sup>[4]93</sup>。他称《我的第一次油画肖像写生》的插图选用20世纪30年代的身着西装西裤的电影人照片,并言“到了五六十年代……身上的行头肯定藏起来,再不敢穿了”<sup>[10]23</sup>。陈丹青正是借由“观看”相貌与衣着的变迁,介入历史、社会变动的视察。容貌与衣着成为他借以勾连历史,并在与现时对比、并置后,进行自己历史经验表达的凭借物。

陈丹青在散文中对插图的使用以及对建筑景

观的关注，也都在这样的借“观看”分析、判断世界的逻辑延长线上。有关图片，陈丹青总抱有一种崇敬的心态，“我写一万字，不抵一幅图片的说服力”，“我写啊写啊，突然一张图片，你看！我没瞎说，有图为证”<sup>[4]14-15</sup>。这里图片虽然只是文字的辅助性明证，却有超越文字的撼人心魄的力量。图像在画家眼中，葆有一份实证与超越文字的“偶像”魅力。此外，他在《建筑设计与行政文化》《心理景观、建筑景观与行政景观》《古镇：衰败与沦亡》《影像与城市》中，都对现有城市景观以及不断出现的景观拆建行为进行了批评。透过建筑景观，陈丹青予以批评的还是政治权力对城市建筑景观的破坏。建筑作为一种城市景观，一定程度上也是画家“观看”的延伸。陈丹青对建筑的关注以及以此生发的思考，表露出与绘画相似的观看与思维逻辑。

综上所述，绘画经验不仅给陈丹青散文带来风景修辞上的绘画感，还形成了他观摩、品评世界的独特角度，正是这种独特的“看法”促成了他从视觉层面进入，进而结构文章的书写方式。陈丹青对肖像、图像、建筑等可视层的信赖，来源于他在绘画经验中形成的对表面强调的习惯，这也深刻影响了他的行文之法。

## 二、表面与戏剧

陈丹青和王安忆曾经围绕电视连续剧有过精彩的对谈。其间，在谈到寻亲节目中人物上电视后的刻意自我修饰时，双方产生了有趣的分歧。王安忆感到“电视的公开性”“剥削了人的情感”；“生活本是私密的，所能昭示于人的是表面的表面”，而我们需要的是“有提示性的生活，提示表面底下的东西”。陈丹青则针锋相对，说：“‘提示性的生活’，就是‘表面’：‘表面底下的东西’，在我看来，全在表面上——它还会在别的什么‘面’上吗？”<sup>[2]284</sup>

陈丹青对表面的强调，让王安忆回忆起一则旧事，并将表面的直观与戏剧联系在一起：“晚上，我们是在福州路南京路，我指给你看那暗灯处的报栏，报栏底下黑压压的骚动着无名情欲的男人们。由于你的提示，我在其中看见了戏剧。”<sup>[2]287</sup>借由陈丹青的提示，王安忆发现这些看报的男人，其实是邂逅情人的同性恋者。王安忆认为陈丹青

之所以注意到这一点，是缘于画家受直观的训练，可以看到有提示性的表面，但陈丹青却强调自己“从来只看‘表面’”，是“撇开本质看现象”，并以王安忆小说《米尼》中的情节反问：“你写米尼，写她在江北车站看男生就火点烟，忽然感动——就像我看见报栏下的男人们——你说，那就火点烟，‘本质’是什么？”<sup>[2]287</sup>陈丹青这里的“本质”，其实和王安忆所说的“提示性的生活”类似。王安忆说：“‘就火点烟’这一动作，有些进入成年的意思。这一点火在这夜里，是静，又是大动若静的静……同行的人都走尽了，终于只剩下他们这对心照不宣的男女，这里没有什么本质之类的东西，但含有着故事的动力。”<sup>[2]288</sup>

在小说《米尼》中，互有好感的米尼与阿康因挤不上去上海的火车，留在蚌埠，小说此时特写了米尼看到阿康向一位男子就火点烟的场景。置于整个小说当中，在此场景之前是对两人如何相遇的交代，之后的故事则将描绘二人“长达数十年的恩怨”<sup>[2]287</sup>。这一个场景，正是二人由陌生到熟络，由纯洁的知青时代走向堕落的成人世界的拐点，所以王安忆又说：“这里的‘本质’是指既定的、有命名的、行将变成概念的东西，但每一种表面之下肯定会有固定的内藏，分工非常细微，我们采取哪一个表面其实都是由它决定的。”<sup>[2]287-288</sup>而王安忆所说的戏剧内涵也在于此，即一种蕴含着故事动力的，或说包孕着“内藏”的表面与现象。呈露于读者面前的是客观的现象，而其中包裹了值得细味、充满动力的另一个故事。于是，场景充满意义和行动感，故有了戏剧味道。同样，福州路南京路看报青年的戏剧性也在于：“他们其实都不在看报，沉默地等待着发生邂逅，这从他们故作专注状，故作的静止，偶尔的移动，移动时对他人的注意，种种迹象里流露出来。”<sup>[2]288</sup>

这里，可以说十分有趣地展现了小说家与画家观察事物的不同取向。对于小说家王安忆来说，她需要把握的是在生活表象下的情感与内在本质，并借由叙述中的抒情、议论等手法与描写一起完成小说叙事，所以她不可能只强调表面，也格外关注“提示性的生活”与“内藏”。一个非常明显的例子是，在《米尼》中，王安忆不断通过马尔克斯式的未来时空嵌入将故事的“内藏”加以点破。比如，在描写完米尼在临淮关上船的场景（此

后她将在船上遇到相互纠缠并因此痛苦一生的阿康)之后,作者写道:“后来,在米尼的回顾中,这一个场面变得非常壮观,而且带了一点险恶的意味。她记得,如同鸱鹰那样的江鸥张开翅膀,遮暗了天日。”<sup>[11]</sup>这样“后来……”的句式和叙述在《米尼》中大量出现,将小说中原本属于未来的内容在叙事中不断提示。王安忆所欲达成的并非仅是一种时空变换引起的阅读震惊效果,更是想以此将故事的发展方向、人物的内在命运展露出来,从而帮助小说完成对米尼命运迭变的合理性叙述。换言之,王安忆不得不经常性地将“内藏”以旁白和抒情的方式加以点破,从而使故事获得连贯性、整体感和说服力,如其所说,“内藏是隐在现象很深的底处,我们的工作,就是让它在不同程度上外化”<sup>[2]288</sup>。因而,王安忆完成的是将“内藏”外化在现象上的小说,而非单纯强调场景感的戏剧。而对陈丹青来说,与他十分推崇相貌与照片一样,他十分相信“表面”。他认为,表面显露了一切,图像的表层本身就显露了内在的真实,而小说中的生活,因为经过文字的“改造”,只能去读,生活,则需要去“看”<sup>[2]288</sup>。这当然与陈丹青的绘画经验有关。他认为,绘画永远只能以表面的形式存在:“油画有别于其他绘画形式的地方,在于它能表现所绘物品的质感、纹理、光泽和结实的感觉。”<sup>[5]123</sup>油画本身的形式肌理能于表面之中制造超越其余绘画形式的真实感,作为一个油画画家,陈丹青或许正是在这种表面的逼真当中,逐步推演出了表面即本质的认知观念。这样,观看之下的表象,相对于作家对“内藏”的主观性呈露,更具有客观性和可看性。尤其是当陈丹青不愿再深入到本质中去,或者说,他不愿像王安忆一般去呈现表面之下的“提示性的东西”之时,这种描述性的客观性就更明显。这样的“观看之法”也影响到陈丹青的散文。陈丹青的许多文章着意于动作、对话、神情的描绘,总体呈现出描写凸显而议论、抒情消退的特点,其可“见”的场景被置于文章前台,由此显露出戏剧般的场景感。

典型如《牺牲与死亡》,其间描绘的是陈丹青在中越战争期间目睹父母获知儿子牺牲消息的情景。作者没有发个人感慨,而强调对场景的观看,着意于对父母、连长及士兵的动作、神情的刻画。

其母初听消息时,“埋下头去,哽噎呜咽”,其父则“颜面颈脖涨得通红,顷刻泛紫,泪光油亮涌溢眼眶,太阳穴暴起亮晶晶的粗血管,那大脸盘即刻就会爆炸似的”<sup>[10]106-108</sup>。如此笔触,颇像一幅油画肖像。同时,作者开始画速写。陈丹青此处其实是以画家的视野、速写的视角记叙故事。最后,父亲在老首长和战士的簇拥之下,“笑得那么恳切,兴奋,激昂,抢着掏自己的烟……”,而母亲则“不搭话,呆着,看定黑暗中的什么地方,眼神凝聚而涣散”<sup>[10]106-108</sup>。

作者既将所看进行速写式的勾勒,又对人物的表情与动作进行特写,并以此传达出故事中人物情绪的变化。其间,父母表情的呈现及其变化,与王安忆和陈丹青看到的报栏前男人们相似,客观的现象下“内藏”着“提示性的生活”,戏剧感的出现,正是来自这种对相貌、行动的直陈。

除此之外,《我的第一次油画风景写生》回忆了自己“文革”期间在公园初学油画时的情景。写生之时,“我”被一位中年男子指责画面“调子”“太灰太暗”而陷入僵局,最后借由朋友对中年男子的质问“我是静安区汽车修配厂工人。请问这位同志:你是什么阶级出身?”<sup>[10]118</sup>始得脱困。陈丹青着重勾勒的是绘画场景,中年男子对我的质问,以及我朋友对中年男子责问的几个场面。除了“我”被指责后的心理活动,再无额外溢出场景的议论和回忆容易引致的抒情,而中年男子对我的指责和朋友的发问,更有一些“发现”与“突转”带来的情节上的戏剧性。散文《归国的确认》在写作者归国之后“吃阳春面”“穿人民装”两件可以重温旧土的事情后,又写到街头打架的场景。陈丹青是怎么描绘的呢?——“我的奇思狂想陡然中断立马刹闸张嘴呆看”<sup>[10]38</sup>,之后是他对打架进行的没有断句的400余字的细描。相似的表现方法,在《参考与消息》对上海景观的铺叙中再度上演,并变本加厉,化为600余字的对上海市井的描绘。如此,便营造了极具视觉性的场景。

事实上,“表面”的陈露也必然有选择和倾向性,其最终完成的还是对“内藏”的提示。陈丹青对场景进行的客观化、戏剧性叙事,本身当然对所欲表达的内容进行了裁剪与布局。如在《牺牲与死亡》中,陈丹青刻画父母听闻儿子牺牲时

的“表面”、行动，其目的在于以流露的人性消解战争牺牲的崇高感。在描述完这一中心内容后，陈丹青又在结尾补叙了皮兰德娄所写的一则短篇梗概：一位男子痛斥送子参军的父母们不知牺牲的伟大，居然抱怨战争，而这位男子之所以如此指斥，原因是他的儿子已战死沙场。有人问他儿子真的牺牲了吗？这位男子竟然嚎啕大哭。文章只讲述了这则故事，没有一丝议论，散文在此煞尾。陈丹青正是借结尾的故事对中心故事的“内藏”进行了提示，这两个故事在对比中获得了表达的张力。因此，他完成的客观化叙事，固然是对表面的强调、对现象的认可，但更重要的是他想要用表面的客观化完成王安忆所说的“内藏”的表露，甚至是强化。这与他使用图片的逻辑相似——图像（表象）的表现力甚至超过了文字（解说、议论、抒情）的表现力。这应当说是陈丹青勾勒“表面”的主要原因。

反观王安忆强调的“提示性”因素，也正表现出她的创作理念。不过，过于强调“提示性”和“表面之下的东西”，也使小说叙事过于繁密整伤，丧失了叙述的张力和空白带来的想象空间。在《米尼》中，王安忆正是用“全知视点”和大量“提示性”的议论来推动“米尼”和“阿康”的故事前进，但这种“无处不在的‘作者意志’却使阅读者‘会有一种漫长而纤细的疲惫之感’<sup>[12]</sup>。与之相对，画家陈丹青用不露议论的表面描述，取得了言近意远的文字效果。这种不同的文学实效，与上述两人对待“表面”的不同取向紧密关联。

### 三、局部与细节

2015年，由陈丹青主讲的节目《局部》在优酷上线，内容主要以介绍、阐释绘画艺术为主，后结集出版。有关“局部”的题名，李静在序言中曾说，“这是画家陈丹青第一次通过视听媒介，连续谈他的‘观看之道’。‘局部’的命名，表明他放弃整体叙述、独陈一己所见的现代立场”；“略过艺术史上被参观过度的名胜，他的目光停在‘次要画家’的精妙作品或著名画集的‘次要作品’上”<sup>[13]vii-viii</sup>。一方面，局部是对整体的消解，如其所说，“艺术史退为背景，艺术家，才是主角”“多数是被美术史忽略的天才与作品，虽经历时‘隐没’而显得‘次要’，却值得再度被认知、

被观看”<sup>[13]书封</sup>。这里表露出陈丹青对显在、完整的艺术的抗拒。另一方面，陈丹青强调“艺术顶要紧的，不是知识，不是熟练，而是直觉，是本能，是骚动，是崭新的感受力”<sup>[13]</sup>。因此，他从“局部”出发，是在召唤为惯常经验所压抑的审美感觉，所以才将副标题命名为“陌生的经验”。

故而，在《陌生的经验》中，陈丹青谈论《千里江山图》时强调的是作者王希孟的“年少”，强调其年轻时在“拿着生命力和感觉做事情”；他谈论梵高也绕开名作，关注其“初习的作品”；抑或谈论民国女画家关紫兰与丘堤等不为惯常艺术史讲述的画家画作，也反复强调感觉力的重要。在《我的大学》中，他不断讲述艺术史中的“规范与偏离”；在《伟大的工匠》中谈论文艺复兴艺术时，他也略过“文艺复兴三杰”，关注“次要作品与它们的创作者……以及那些无名的工匠”<sup>[14]书封</sup>。同样，他也没有着意于这一时期被大量关注的“油画”，而改观“湿壁画”。陈丹青之所以绕过艺术史上的“名胜”，着意于不知名的艺术作品，源自他对绘画史的独特把握：“艺术不是进化链，不要以为越是后来的艺术，越是好”；“美术史竭力说服我们，历史持续进步，朝向现代，但此刻就是现代，我们有理由从今天的位置出发，倒叙历史，朝反方向看待过去的大师”<sup>[14]52</sup>。由此可见陈丹青表露出的意在重估既有历史叙述和规范消解式态度。

这种艺术史观念，也影响到他散文创作，最明显的是他对文集的命名。如《多余的素材》《退步集》《荒废集》《草草集》《无知的游历》的命名，明显带有自嘲与消解的意味，很容易让人想到鲁迅对文集的命名。其中，“退步”与上述陈氏的绘画观念关联尤深。《退步集》的命名来自一位观众对陈丹青社会批评的善意提醒：“陈老师，你这样说来说去有什么意思呢？你会退步的！”于是，陈丹青移来作书名。他说：“我虽不曾怎样进步过——广义而言，‘进步’之说原本即可疑——但我因此记住了‘退步’两个字，顺便移来作题目。”<sup>[3]7</sup>到《退步集续编》，则说得更为明了：“别人说你退步，你说自己退步，是两回事。如果画画退步了就去写作，世事岂不太便宜……我尽量不说假话，但也并不句句真话。”<sup>[9]23</sup>到《荒废集》，他又将“退步”的解释滑向实说，但仍

存余地：“《退步集》书名常被误解和引申。我画得少，退步了，出了这本书，也谈不上进步，仅此而已……要知道，‘进步’一词也给我们说坏掉了……我们当然渴望进步，但进步不是过河拆桥，一如‘新’并不就是‘好’，‘旧’并不就是‘坏’。当一个或一对词语被赋予太过分明的价值判断，话就被说死，失去余地、没有退路了。”<sup>[4]241</sup>这种词语的不断释说和文意滑动，凸显的是陈丹青对固有概念与理解的消解与抗拒，其中又有着深刻的表意焦虑。究其根本，陈丹青所谓“退步”固然有其实际含义，其实也是他在为自己言说的紧张松绑，与主流话语、概念有意保持距离。这是他的内在真实。

更重要的是，陈丹青对“退步”的强调，很大程度上来自他习画的历史经验。2019年陈丹青在北京举办迄今为止最大的个人展览，取名“退步1968—2019”。策展人崔灿灿在《如何看待退步？》一文中依据陈丹青绘画的脉络，为我们勾勒了他不断“退步”的画坛经历：“‘退步’在陈丹青五十年的艺术中，有多种含义，一方面，它是积极的自由，指向个人在创作中的主动选择，选择坚持什么和放弃什么……另一方面，它是消极的自由，在绘画今天的境遇中，在个人难以作为的历史中，艺术退回到了它最初的状态，亦如陈丹青在1968年的那几件作品，没有明确的风格，没有说教的成份，只是一个青年人最初的兴趣和热情。”<sup>[15]</sup>从陈丹青绘画的历史，我们可以看出“退步”在他的艺术体验中的重要位置。他15岁左右的素描习作，有临摹文艺复兴时期作品带来的古典韵味，但在当时的背景下，却是一种“不合时宜”的“退步”画法；之后陈丹青下乡，绘制连环画、主席像等作品，则跟上了时代步伐，后来描绘毛泽东去世后西藏人民悲恸之情的《泪水撒满丰收田》即在这种范式中诞生；而20世纪80年代初的《西藏组画》则又抛离了这种绘画方式，重新接续了他少年时的欧洲技艺。应当说，在出国之前，其艺术的经历已经有了退步—进步—退步的周折转变。出国之后，面对现代先锋艺术，他的临摹系列、画册写生、人像写生其实都在作“退步”的实践，他似乎成为了一个技法上的保守主义者。因而，“退步”在陈丹青这里，成为他回到自身、回到本初、抗拒群体与主流意识形态的一种内生经验。

在此意义上，“局部”与“退步”显然分享着相同的艺术和生活经验。陈丹青之所以在意那些容易湮没于史的作品，即美术史的“局部”，其实是在释放“整体”对艺术多样性的压抑。他在自己的观看中试图打捞历史和美术中值得关注的“漏网之鱼”，同时，也完成了对单一话语权力的解构，而这种内在经验影响的结果就是他的文章对细节的注重。

《多余的素材》写作初衷便是编辑的“教导”：“写细节，你就放开了写细节。”<sup>[10]1</sup>陈丹青曾解释说：“为什么叫‘多余的素材’？就因为那是一些记忆的遗漏物，历史的边角料，是一个几乎不成话题的话题。”<sup>[8]199</sup>正如有论者所说：“这些素材因为无法被穿透、提升进理论体系而多余，却又因为多余而葆有原初的真实。”<sup>[16]</sup>如果说退步是以后撤的姿态对主流的艺术潮流保持疏离，专注自主性的艺术经验，那么描绘这些历史的局部和细节，就意在由细微之处返回历史的角落，从而试图获得原汁原味的“真实”。

在陈丹青散文中，细节展现层出不穷。《基本如此鬼见愁》写红卫兵小将的形象，着眼于她的“沪语土话”，回忆的是语言的细节。《乡村骑士》中写知青期间与女孩的结交，虽然陈丹青在复述“建交”的情致时，自言“细节忘记了”，但他回忆的共桌吃饭和女孩的表情，也是故事的细部<sup>[10]88</sup>。《北伐与战争》讲述北伐军将士洗脚、日本人砍掉家中的桌角的故事，这些场景之间并没有逻辑上的连带性，只是横列的细节片段，以至于陈丹青要自嘲式结尾：“‘洗脚’、‘像我’、‘嚓’——什么意思呢？没有什么意思。”<sup>[10]196</sup>陈丹青其实捕捉的是历史中的细节，重温的是当时的细微之处，“没有什么意思”正符合文集“多余”的自我判断。《民国的下午》将目光对准《小城之春》中一个“下午”的镜头，并引罗兰·巴特所论——老照片触动他的不是“固定不变的影像内容”，而是“不同读者偶或留心到的不同细节”<sup>[10]198</sup>。这其实正解答了陈丹青文中目光（叙述）所向的观看逻辑。《民国的教授》中写秦宣夫、黄老先生、徐悲鸿、黄宾虹的逸事，也是生活中的小事。最后，陈丹青提及张中行的《负喧琐话》，则说“其中的细节可就多了”<sup>[10]204</sup>；继之，罗列熊十力、刘文典、杨丙辰等人的趣事，在接连不断的细节铺

叙中完成散文写作。

从陈丹青认知经验的整体出发，上节所示的“表面”亦是一种不易为人察觉的细部，这种不易察觉并非人们不能见到，而是习焉不察，缺乏一种能发掘“提示性”的“内藏”的看法眼光。因为，观看“并非一种对刺激所作的机械反映”，而更是“一种选择行为”<sup>[5]4-5</sup>。由此，在一般人看来，表面不过是庸常的现象而已，而当陈丹青将眼光缩减到局部的层面，逼近现象里的细节时，他就焕发了这些表面之下的“内藏”，我们也由此可见陈丹青不同层面的观看之道的相通与共生之处。

陈丹青的绘画实践促成了其独特的观看之道，并影响到他的散文写作——以画眼观物，行文时格外凸显颜色、空间、光线、肖像等视觉要素。同时，他对表面的青睐，使其往往愿意从肖像、照片、建筑等可视层思入，展开他的言说空间，也使其文章形成重描写的特点，叙事显现出场景感。对局部与退步的艺术史经验的强调，使其关注历史的细部，从而在记录、回忆故事时，喜写多余的细节。因而，陈丹青的观看之道不仅影响了他行文的内容取向，更深刻影响到其文章的形式层面。

综合而观，风景与肖像、表面、局部三种观看之道是彼此交织的。绘画经验培养出陈丹青景观物时的“画眼”，也培养出他以“表面”度人看事的思维方式。他的艺术经验使其关注局部与细节，不过，正如上文所说，局部与表面也在彼此协作完成作者观念的表达。陈丹青正是借助局部与细节，将表面中的“内蕴”加以提示，而不是大而化之、没有取舍地对表面进行铺陈。在《局部》中，一方面，他强调该节目并非课堂，而是观景器，让观者自行观看；另一方面，他对局部的选择本身就是对自己“内蕴”的提示，从而传达出他的艺术趣味。同时，我们也可以看到，陈丹青的观看之道，不仅来自他的绘画技术层面，

更深植于他人生历程，尤其是其绘画实践中获得的认知经验。因之，陈丹青所表露出的观看之道，不仅显现出陈丹青个人的审美习惯和思考外物的逻辑方式，也部分呈现出他生命经验生成的脉络和理路。

#### 参考文献：

- [1] 路 筠. 光影·节奏·窥视：陈丹青散文“以文作画”的艺术[J]. 海南师范大学学报（社会科学版），2013，26(4)：69-73.
- [2] 陈丹青. 谈话的泥沼[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2014.
- [3] 陈丹青. 退步集[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2005.
- [4] 陈丹青. 荒废集[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2009.
- [5] 约翰·伯格. 观看之道[M]. 戴行钺，译. 桂林：广西师范大学出版社，2015.
- [6] 陈丹青. 无知的游历[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2014.
- [7] E.H. 贡布里希. 艺术与错觉：图画再现的心理学研究[M]. 林 夕，李本正，范景中，译. 杭州：浙江摄影出版社，1987：40.
- [8] 陈丹青. 外国音乐在外国[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2010.
- [9] 陈丹青. 退步集续编[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2007.
- [10] 陈丹青. 多余的素材[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2007.
- [11] 王安忆. 米尼[M]. 海口：南海出版公司，2000.
- [12] 李 静. 不冒险的旅程：论王安忆的写作困境[J]. 当代作家评论，2003(1)：28.
- [13] 陈丹青. 陌生的经验：陈丹青艺术讲稿[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2015.
- [14] 陈丹青. 伟大的工匠：陈丹青视频讲稿[M]. 北京：北京日报出版社，2020.
- [15] 崔灿灿. 如何理解退步？[EB/OL].[2022-08-08].<http://www.artspy.cn/artist/video/2212>.
- [16] 翟业军. 退后，远一点，再远一点！：从沈从文的“天眼”到侯孝贤的长镜头[J]. 文学评论，2020(2)：93.

责任编辑：黄声波